

ՍՈՒՐԵՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ԳԵՎՈՐԳ ԶՄԾԿՅԱՆ

ԵՐԵՎԱՆ
1960

A $\frac{ii}{3752}$

792(42925)/(0929524յաԸ)

Հ | Հարություն Երան, Ա.

Զ Երան, Օ. Ե. / որդ

32.804.



АРМЯНСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ

СУРЕН АРУТЮНЯН

ГЕОРГ ЧМШКЯН

(Мыслитель и публицист)

ИЗДАНИЕ АРМЯНСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА
ЕРЕВАН 1960

ՍՈՒՐԵՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

792(47.925)(092 ՁՏԷԽԱԿ)

Հ

ԳԵՎՈՐԳ ՉՄՇԿՅԱՆ

(Տեսաբան և հապառակախոս)

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅԱՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ

1969









ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Գևորգ Չմշկյանը հանրագիտական դեմք է: Նրան ծնեց 1860—ական թվականների դարաշրջանը:

Հին՝ ավատական հասարակության և նրա կուլտուրայի հոգևորքի, անկման և նոր՝ բուրժուական հասարակության ծննդի և կաղմավորման դարաշրջանը, միաժամանակ, դեմոկրատական լայն խավերի սոցիալական ու ազգային ինքնագիտակցության արթնացման դարաշրջանն էր, աշխարհիկ և առաջավոր ոգով զարգացող կուլտուրայի նշանավոր էպոխան: Երևան եկող և դրսևորվող սոցիալ-դասակարգային հակասությունների մեջ դեմոկրատիան, քաղաքի և գյուղի լայն խավերի շահերն արտահայտող հասարակական այդ ուժը, իր վրա վերցրեց ինչպես ֆեոդալական ինստիտուտների և գաղափարախոսության, այնպես և բուրժուական նոր ինստիտուտների և փողի թագավորության, առևտրի ու վաշխի իրականության քննադատության դերը:

Գ. Չմշկյանի բաղմակողմանի գործունեության մեջ արտացոլվեց նոր կազմավորվող աշխարհիկ կուլտուրան, նա արտահայտեց նրա պահանջները և ընդառաջեց 1860-ական թվականների դարաշրջանի պրոգրեսիվ խնդիրներին:

Նույն այդ դարաշրջանի մղումով Չմշկյանը նետեց իրեն հասարակության լայն շրջանների վրա գաղափարապես և դեմոկրատական-սոցիալական մտածողությանը ներգործելու հոգևոր կուլտուրայի այնպիսի մի կարևոր բնագավառ, որպիսին թատրոնն էր, բացահայտելով իր տաղանդն այդ

արվեստի բոլոր ճյուղերում: Նա և՛ դերասան է, և՛ ռեժիսոր-
թատերական մանկավարժ, թատրոնի ասպարիզում հասա-
րակական գործիչ ու թատրոնի կազմակերպիչ, դրամատուրգ-
գրող, և հայ թատրոնի ռեպերտուարը ստեղծող ու հարստաց-
նող, դրամատիկական երկերի թարգմանիչ և դրամատիկա-
կան գրականության օտար օրինակները ազգային միջավայրը
փոխադրող-հեղինակ:

Զարմացնում է, անշուշտ, այն, որ Գևորգ Չմշկյանը, չըս-
տանալով մասնագիտական կրթություն, հայ թատրոնի բեմի
վրա շատ արագ կերպով խոշոր հռչակ ձեռք բերեց և իբրև
դերասան հանդիսացավ ազգային-ռեալիստական շկուլայի
հիմնադիր դեմքերից մեկը: Ծիշտ է, սկզբնական շրջանում,
նա ելույթ է ունենում պատմական ողբերգությունների ներ-
կայացումներում. Գալֆայանի, Կարենյանի, Հեքիմյանի,
Թերզյանի պիեսներում ևս նա առաջատար դերասան էր:
Սակայն անցնում են ողբերգություններով համբավված
օրերը: Չմշկյանը նույնքան արագ շրջադարձ է կատարում
դեպի ռեալիզմ, խորապես ըմբռնելով ռեալիստական ուղ-
ղության պատմական անհրաժեշտությունը: Այժմ նրա հա-
մար սկզբունքային մեծ նշանակություն են ստանում ամենից
առաջ Սունդուկյանի դրամատուրգիան, ապա նաև թատերա-
գիրներ Տեր-Գրիգորյանը, Փուլինյանը, Պատկանյանը: Նա
կերտում է սոցիալական անանցանելի ուժի և նշանակության
հերոսական կերպարներ հայ ռեալիստական թատրոնի ռե-
պերտուարում և տալիս է այդ արվեստի բարձր օրինակը:
Բայց նրա դերացանկը վերին աստիճանի ընդարձակ է, նրա,
որպես արտիստի, դիսպոզիցիան լայն է: Ռուսական դասական
դրամատուրգներ և գրողներ՝ Դրեբոցեկովը, Պուշկինը, Սուխո-
վո-Կորիլինը, Օստրովսկին, հանձին Չմշկյանի, ունեցել են
իրենց ակտիվ պրոպագանդիստին հայ իրականության մեջ:
Դերասան Չմշկյանը մեծապես նպաստել է Շեքսպիրի, Մո-
լիերի, Գոլդոնիի, Շիլլերի, Հյուգոյի, Դյումայի ժողովրդակա-
նացմանը հայ թատրոնի բեմից: Ի վերջո, նա դրել է այն
հիմնաքարերը, որոնց վրա պետք է բարձրանար հայ թատրո-
նի ապագա շինությունը:

Գևորգ Չմշկյանը (հայտնի իրողութիւնն է) խոշորագույն գեր է կատարել հայ պրոֆեսիոնալ նոր թատրոնի պատմութեան մեջ նաև իբրև կազմակերպիչ: Պոռշյանի ու Ամերիկյանի հետ, ապա և Ամերիկյանի հետ, անջատվելով Պոռշյանից, հետագայում ինքն անձամբ, առանց Ամերիկյանի, անդուլ պայքար է մղել հայ դերասանական ուժերը համախմբելու, նրանց աճեցնելու, նրանց ունակութիւններն ու տաղանդը բացահայտելու գործում: Հայ նոր դերասանական խումբը կրել է Չմշկյան-Ամերիկյան անունը, շատ հախաճ՝ Չմշկյան անունը, որն իր կնիքն է դրել 1860-ական, 1870-ական և հետագա տարիներին հայ թատերական կյանքի վրա: Իբրև կազմակերպիչ, Չմշկյանը հաղթահարել է բազմաթիվ խոշընդոտներ և նույնքան տաղանդավոր է եղել, որքան որպէս դերասան-արվեստագետ և տեսաբան ու հրապարակախոս: Նա շատ դերասանների խորհրդատուն էր և բարեկամը, նրա գործունեութիւնից ու կյանքից անբաժան են Ամերիկյանը, Ս. Մանդինյանը, Ք. Աբամյանը, Ս. Մատինյանը, Ա. Սուքիասյանը, Ա. Մանդինյանը, Ս. Չմշկյանը. նաև նրան ենք պարտական, որ Կովկասում երևաց արևմտահայ դերասանների մի ամբողջ խումբ, որի մեջ Պ. Աղամյանը:

Գ. Չմշկյանը խորապէս ըմբռնել է գրականութեան, տպագիր խոսքի, տպարանական գործի կազմակերպման խիստ մեծ անհրաժեշտութիւնը հայ գեմեկրատական կուլտուրայի զարգացման ասպարիզում: Նա Սունդուկյանի ու հրատարակիչ Հ. Էնֆիճյանի հետ կազմակերպում է հայ գրամատիկական գրականութեան տպագրութիւնը Կովկասում, ինքը ևս գրում է պիեսներ, արձակ գործեր, գրսեւորում է իրեն այնպիսի մի բարդ ասպարիզում, ինչպիսին է եղել թատրոնի տեսութիւնը և թատրոնի հրապարակախոսութիւնը:

Իհարկե, Գևորգ Չմշկյանի հոգևոր ստեղծագործութեան մեջ առաջատար նշանակութիւն է ունեցել դերասանը և նրա կյանքը բնմի վրա: Սակայն դրան հավասար, Չմշկյանի գործունեութեան առավել աչքի բնկնող աշխարհը թատրոնի էսթետիկան էր, թատրոնի տեսութիւնը, թատերական քննադատութիւնը և հրապարակախոսութիւնը: Նա թողել է տեսա-

կան մի ժառանգություն, որը գաղափարական շուշան է սփռում ոչ միայն իր, այլ ամենից առաջ այն սերնդի կյանքի վրա, որին պատկանել է ինքը, և որի ամենախոշոր ներկայացուցիչներն էին Սունդուկյանն ու Ամերիկյանը: Սունդուկյան, Ամերիկյան, Չմշկյան—ահա՛ այդ սերնդի հոգևոր հայրերը, որոնց բարձրացրած դրոշի տակ հավաքվեցին հայ նոր թատրոնի գործիչներ՝ նույն Ս. Մանդինյանը, Ք. Արամյանը, Ս. Չմշկյանը, Ա. Սուբխասյանը, Ս. Մատինյանը, Ա. Մանդինյանը, հետագայում՝ նոր դեմքեր, մի քանի սերունդ:

Սունդուկյանը, Ամերիկյանը, Չմշկյանը և նրանց սերունդն էր, որ հաստատեց ռեալիզմը հայ դրամատուրգիայում, բեմի վրա և տեսության մեջ, պայքարեց ղեմկրատական իդեալների համար ազգային թատրոնում, հենարան ընտրեց ամենից առաջ ռուսական դասական դրամատուրգիան և թատերագիտական առաջավոր ռուսական միտքը, օգտագործեց արևմտաեվրոպական դասական դրամատուրգիայի և թատրոնի փորձը, բարեկամություն ստեղծեց անդրկովկասյան ժողովուրդների գրական-թատերական գործիչների միջև, իր գեղարվեստական գործունեության մեջ արտացոլեց իրական կյանքի պատկերը, հայ թատրոնի հետագա արվեստագետներին դաստիարակեց ռեալիզմի ոգով:

Սունդուկյան-Ամերիկյան-Չմշկյան—հայ նոր թատրոնի այդ «տիրությունը»— ինքն էր ստեղծում ռեալիստական հայ դրամատուրգիան (Սունդուկյան), ինքն էր տալիս ազգային-ղեմկրատական թատրոնի կերտման օրինակը (Չմշկյան, Ամերիկյան), ինքն էլ ծնում էր այդ թատրոնի տեսությունը (Ամերիկյան, Չմշկյան), երկարատև և համառ պայքար էր մղում ռեալիզմի համար հատկապես տեսության մեջ (Չմշկյան):

Ամերիկյանը և Չմշկյանը լավ են արտացոլում Սունդուկյանին բեմի վրա: Ամերիկյանը և Չմշկյանը խորապես հիմնավորում են Սունդուկյանի անհրաժեշտությունը հայ իրականության և կուլտուրայի համար: Սունդուկյանը ծնում է իր դերասաններին՝ Ամերիկյանին ու Չմշկյանին: Չհավորվում է ազգային-ռեալիստական շկոլան դերասանական կատարո-

դական արվեստի մեջ. դա հենց Ամերիկյանի ու Չմշկյանի շկոլան էր: Սրանք հաստատում են Սունդուկյանին թատրոնում, կյանք են տալիս նրա դրամատուրգիային ու կերպարներին, նաև տեսականորեն իմաստավորում՝ ռեալիստական դրամայի, առհասարակ դրամատուրգիայի առաջնային դերը թատերական արվեստում:

Սունդուկյանը, Ամերիկյանը, Չմշկյանը «լրացնում են» միմյանց, բացահայտում միմյանց, բոլորը միասին՝ մի օրգանական ամբողջություն, լավագույն ձևով արտահայտում են ժամանակի պահանջները, զարգացնում հայ ժողովրդի կոլտուրայի նշանավոր մի բնագավառը՝ թատրոնը:

Գևորգ Չմշկյանի վրա, Ամերիկյանի հետ և նրա վաղաժամ մահվանից հետո, ընկավ ոչ միայն հայ նոր թատրոնի ղեկավարման, այլև նրա տեսության՝ մշակման ծանր, բայց խիստ շնորհակալ գործը— կովկասահայ իրականության մեջ:

Այդ տեսության մասին է խոսքն այս աշխատության մեջ: Պատմականորեն Գ. Չմշկյանի տեսական ժառանգությունը հաջորդում է Մ. Նալբանդյանի և «Հյուսիսսփայլի» ուղղության թատերագիտության ու թատերական քննադատությանը, իսկ սրանց նախորդը, ժամանակի իմաստով, Սարգիս Տիգրանյանն էր¹: Մ. Նալբանդյանի թատերագիտությունը հանդիսացավ հայ ռեոլյուցիոն-դեմոկրատական մտքի արտահայտությունը թատերական արվեստի հարցերում:

Գևորգ Չմշկյանի տեսական ժառանգության՝ մեջ զրահորվեց Մ. Նալբանդյանին անմիջապես հաջորդած հայ թատերագիտական միտքը, որն այլևս կապված է ազգային թատրոնի ավելի հարուստ պրակտիկայի հետ, արտացոլում է այդ պրակտիկայից բխող նոր խնդիրներն ու, թեև այն չի հասնում Մ. Նալբանդյանի ռեոլյուցիոն-դեմոկրատիզմին, սակայն ամեն պարագայում կրթոտ կերպով պաշտպանում է

¹ Տե՛ս Ռ. Զաքյան՝ «Պայքար ռուս դրամատուրգիայի համար հայ թատրոնում», Հայպետհրատ, Երևան, 1954 թ., էջ 57—74 և Ա. Աբշարունի՝ «Հայ թատերագիտական մտքի պատմությունից» աշխատությունը, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1956 թ.:

ռեալիզմը դրամատուրգիայում ու թատրոնում, խորացնում է պրոֆեսիոնալ թատրոնի տեսական հարցերի մշակումը, ստեղծում է թատերագիտական այնպիսի մի ժառանգություն, որը մերձեցնում է հայ թատրոնի միտքը Կ. Ս. Ստանիսլավսկու հռչակավոր սխտեմին:

Հրատարակելով «Միհրդատ Ամերիկյան» (1959 թվական) և «Գաբրիել Սունդուկյան» (1960 թվական) մենագրությունները, ներքին պահանջ զգացի գրել նաև «Գևորգ Չմշկյան» ներկա աշխատությունը, նվիրելով այն երախտավոր գործչի այնքան արժեքավոր տեսական ժառանգությանը և հրապարակախոսությանը:

ԱՌԱՋԻՆ ԳՐՈՇԸ

Իր իսկ վկայությամբ, Գևորգ Չմշկյանը ծնվել է 1837 թվականին, Թբիլիսիում: «Մշո աշխարհից» է գաղթել նրա պապը իր «ամբողջ ցեղի» հետ¹: «Մշո աշխարհից» է գաղթել նաև Միհրդատ Ամերիկյանի հայրը: Մենդավայրում որմնադիր-արհեստավոր Չմշկյանը Թբիլիսիում դառնում է կաթողիկոսի «փոքրավորը», ապա և քահանա, որի ընտանիքում էլ ծնվում է Գևորգը: «Միշտ դեպի Հյուսիս», այսինքն դեպի Ռուսիա, Ռուսաստան — այս է եղել Չմշկյան «ամբողջ ազգատոհմի» գաղթականության նշանաբանը: Գ. Չմշկյանը մի առանձին ոգևորությամբ է մտաբերում իրենց ազգատոհմի այդ ավանդը և իր կյանքով ու գործունեությամբ կարծես ձգտել է մարմնավորել նրա ներքին իմաստը, ընդգծել իր հոգևոր կապը Ռուսաստանի ու ռուսական կուլտուրայի հետ: Նրա կրթության ու մտավոր աճելության հանգամանքները ևս այդ են ապացուցում:

Վրաստանը, Թբիլիսին արդեն միացել էին Ռուսաստանին: Պատմական խոշորագույն այդ ակտի բարեբար արդյունքներն ակնառու փաստ էին հասարակության կյանքում: Ծիշտ է, դարասկզբին տիրացուները խեղդում էին մանուկների

¹ Գևորգ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», տեքստը պատրաստեց և ծանոթագրեց, առաջարանով Ս. Ա. Մելիքսեթյանը, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1953 թ., էջ 4: Այսուհետև՝ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը» և էջը:

բնական ձգտումները, լեցնում նրանց միտքը սնոտիապաշտություններով, բայց Գևորգ Չմշկյանին մենք հանդիպում ենք ոչ միայն ֆալսիֆայի «հերոսների» շրջանում, նաև Ներսիսյան դպրոցում, որից հեռանալով նա, ինչպես ինքն է գրում, «ըստ ցեղական ավանդության» շտապում է դեպի Հյուսիս — «այդ ավետյաց երկիրը»¹:

Մեծ խզում առաջ եկավ պատանի և երիտասարդ Գևորգի իդեալների և շինովնիկական-ադայական, վաշխառու-վաճառականների իրականության միջև: Պետերբուրգը և Մոսկվան խանդավառում էին նրան, նա հիացած է իր առջև բացված հեռանկարներով, սակայն այլ էր նրա ապագան տնօրինելու կոչված մարդկանց վերաբերմունքը: Նա ճաշակեց անտարբերության դառնությունը, նրա դեմ փակեցին Պետերբուրգի ու Մոսկվայի ուսումնական հաստատությունների դռները և նա արտասուքն աչքերին վերադարձավ ծննդավայր: Սակայն Գևորգն արգեն տիրապետում էր ուսանողներին, ուսերենի օգնությամբ սովորում ու վերջապես ավարտում է Թբիլիսիի Հողաշափական ուսումնարանը և դառնում պաշտոնյա — «ութ տարվա ընթացքում (1854—1862) պատեհել Կովկասի և Անդրկովկասի քաղաքների և գյուղերի մեծ մասը... միշտ զգալով... երիտասարդական գործունեության անսպասակ էությունը»²: Հողաշափական ուսումնարանում սովորելու տարիներին էլ Չմշկյանը մասնակցություն է ունենում ընտանեկան-աշակերտական ներկայացումներին («Շկոլի վարժապետ», «Ռուս նավատորմի պապը» պիեսներում), ապրելով իր մեջ արթնացած առաջին սերը դեպի թատրոնը³:

Գևորգ Չմշկյանը դեռևս ո՛չ դերասան է և ո՛չ, մանավանդ, թատրոնի տեսաբան, բայց նրա մեջ արդեն եռում է այդ արվեստին նվիրվելու կիրքը. նա տրվում է ինքնադարգացման, կարգում է և անվերջ կարգում, շատ արագ է աճում նրա միտքը, թատերական Թբիլիսին նրան մղում է դեպի գործունեություն և ահա՛ — 1863 թվականին, հայ նոր թատրոնի

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 6:

² Նույն տեղը, էջ 17:

³ Նույն տեղը:

զարթոնքի նշանավոր այդ տարին, «փառահեղ շինումնիկ», շպորներով ու կոկաբով Չմշկյանը կանգնում է Քաղաքալիս թատրոնի առաջ, ուր հունվարի 3(15)-ին տրվում էր «Արշակ Բ» և «Դալա Ղազո» նրկայացումը միևնույն երեկոյին: «Այդ ներկայացումից հետո ես վճռեցի... ի՞նչ եք կարծում, ի՞նչ... նվիրել ինձ թատրոնին, մեկ կողմ թողնելով իմ փայլուն կոկարդս ու զնգզնգան շպորներս», — գրում է Չմշկյանը¹:

Այսպես սկիզբ առավ Չմշկյանի կյանքը թատրոնում ու բեմի վրա, այստեղից բոլորովեց նրա մեջ տեսական միտքը, որը զարգացավ հայ թատրոնի պրակտիկայի հետ, վերջինիս թելադրանքով, ապա և աղղեց նրա վրա, ղեկավար դեր խաղաց այդ պրակտիկայի հարստացման գործում:

Բոլորովին պատահական չէ, որ նորաստեղծ հայ թատրոնի պաշտպանությունը և նրա ծրագրի մշակումը, մասնավորապես առաջին շրջանում, մի անհատի գործը չդարձավ, այլ մի ամբողջ կոլեկտիվի, համախոհ մարդկանց գործը, որոնք ըմբռնեցին և հասկացան ինչպես իրենց օրերի պահանջը, այնպես և իրենց դերն ու անելիքն այդ օրերին:

Ի՞նչ գլխավոր խնդիրներ ծագեցին Չմշկյան-Ամերիկյան խմբակի առաջ:

Ամենակարևոր, ամենակենսական խնդիրը՝ հոգևոր կուլտուրայի զարգացման նոր ուղիների հարցն էր, այդ կուլտուրայի հետ և՛ թատրոնի նոր ուղիների, նրա աշխարհականացման, արմատական վերանորոգման պրոբլեմը:

Սրանից բխում էին բոլոր մյուս հիմնական հարցերը — արդյոք ընդունեն՞ա՞ն, պատմական, պատմա-կրոնական թեմատիկան և հին, գրաբար, կիսա-գրաբար լեզուն գրամատուցվալում և բեմի վրա, թե՞ մերժել այն, մերժել նրանց գաղափարախոսների հետադիմական դրույթները:

Առաջացավ երկու «պարտիա» (ժամանակի տերմինն է), — առաջացան հնի և նորի ուղղությունները: Նոր ուղղության գլուխ կանգնեցին թատրոնում Ամերիկյանը և Չմշկյանը:

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարան», էջ 21:

ներ: Նոր ուղղութիւնն էլ, հենարան ընդունելով Սունդուկյանին, նաև Տեր-Գրիգորյանին, Փուլինյանին, հիմնովին վերափոխեց թատրոնի ռեպերտուարը, ամեն ջանք գործադրեց մոտեցնելու թատրոնը արդիականությանը և իրականությանը, սոցիալական կյանքի պրոբլեմներին, պայքարեց փողի գերիշխանությամբ ստեղծված աշխուղակ երևույթների դեմ, բեմի վրա պատկերեց «Հասարակի», ժողովրդի ողբերգական կացութիւնը և արտահայտեց նրա բողոքն ու ցասումն ընդդեմ տիրող բուրժուական խաւերի: Չմշկյան-Ամերիկյան ուղղութիւնը, պրակտիկայում և տեսութիւն մեջ լուծում է ոչ միայն այս պրոբլեմները, նաև դրանց սերտորեն առնչվող կատարողական նոր արվեստի մշակման, ռեալիստական թատրոնի, ռեալիստական խաղաոճի ստեղծման, հանդիսականի, թատրոնի պահպանման, նրա գոյութիւն խնդիրները:

Չմշկյան-Ամերիկյան ուղղութիւն քաղաքացիական ու գաղափարական խիզախ ոգին ակներև է: Ակներև է նաև նրա ապրած ծանր դրաման այն դաժան ու անհավասար պայքարի պայմաններում, որ մղում էր այդ ուղղութիւնն իր սկզբունքային դիրքերի համար ինչպես ամլատական գաղափարախոսութեան, այնպես և բուրժուազիայի էգոիզմի, նրա ստեղծած գոհհիլ շահի մտայնութեան ու հոգեբանութեան դեմ:

Գեորգ Չմշկյանի մտավոր զարգացման ինքնաբերութեամբ իրեն իսկ՝ հեղինակի կողմից, տրված է բավական տարածուն կերպով, նաև, ցավոք սրտի, ոչ կայուն հասկացութիւններով: Կարևորը, սակայն, նրա մտավոր զարգացման ոգին է, հայացքների հետեւողական այն ընթացքը, որ ապրել է նա և որով ոչ միայն հարել, այլ զգալի շարժով նպաստել է դեմոկրատական էսթետիկայի զարգացմանը թատերական արվեստի տեսութեան մեջ: Չմշկյանը գրում է.— «Ես կատարյալ ուսումնական էի: Կարդում էի Բելինսկի և մեկ քանի ժամանակից հետո անցա դեպի Բոբլը, որից իմացա, որ ես սաստիկ կոսմոպոլիտ պիտի լինեմ և հենց այդ ժամանակներում վրա հասավ Լյուիսի ռուսական թարգմանութիւնները, և ես սովորեցի, որ շինովնիկական փորումս շատ դժ-

վարությամբ են պատրաստվում իմ կերած հյութերի խառնուրդները, որոնցից գոյանում են մաղձ և արյուն: Մեկ խոսքով՝ սարսափելի ուսումնական և գիտնական շինովնիկ էի: Նա մեկ անգամ ևս տալիս է «Բեկինսկի, Բոքլ, Լյուխս» անունները¹:

Չմշկյանը տրամադրված էր իրեն կոսմոպոլիտ համարել և այդ ա՛յն պարագայում, երբ նա իր շուրջը տեսնում էր թանձր գույներով արտահայտվող ազգային պահպանողականություն, ազգային ընդերքի և կեղևի հավերժ պահպանման ունակցիոն մի շնթնոլորտ, ազգային սահմանափակություն, նաև ազգայնական սնապարծության քարոզ, երկրի, ժողովրդի կյանքի, նրա կուլտուրայի հետամնացության առկայության դեպքում:

Չմշկյանի «կոսմոպոլիտիզմը» հօդս է ցնդում հայ թատրոնի հետ շփվելուց հետո, հայերեն առաջին ներկայացումը դիտելու գիշերը: Նա ասում է.—«Ուսումնական կոսմոպոլիտս մտա հայկական թատրոն և զգացի, որ հայ եմ: Հայտնի բան է, ևս նույն ժամին թեև շատ ամաչում էի իմ հայ լինելուցս, նամանավանդ, որ դա իմ համազգակից ինստիտուտականների համար «զզվելի» էր, բայց այն բոլորին երջանիկ էի իմ ծագումովս»²: Կարելի է համարձակ կերպով պնդել, որ Չմշկյանի թվացյալ ու կարծեցյալ «կոսմոպոլիտիզմը» ազգային պահպանողականության դեմ նրա ապրած քննադատության արդյունք էր, որի հիմքում, սակայն, կար և զարգանում էր նրա իսկական հայրենասիրությունը և դեպի հարազատ ժողովուրդն ունեցած ճշմարիտ սերը, միացած նաև մյուս ժողովուրդների՝ ռուս, վրաց, ադրբեջանցի և այլ ժողովուրդների հանդեպ տածած նրա սիրուն: Նա վերստին տալիս է Բեկինսկու անունը, այս անգամ խանդավառված այն մեկնաբանությամբ, որ գտել էր նա Բեկինսկու մոտ Շիլլերի «Ավագակաների» մասին»³: Մի այլ առիթով Չմշկյանը խոստովա-

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 18:

² Նույն տեղը, էջ 19:

³ Նույն տեղը, էջ 102:

նում է, որ ինքը հայրենասեր է և այս ինքնաբերական
բացարձակ ճշմարտություն էր¹:

Ինքնավստահության անկեղծ պահերին, նաև իր գործունեության ու ամբողջ կյանքի օրինակով, իր տեսական ժառանգության փությամբ Չմշկյանը հաստատում էր այն միտքը, որ նա ամենից առավել շահով պարտական է եղել Բեկինսկուն, 1860-ական թվականների ռուս մտավոր շարժմանը, ռուս գրականությանը: 1865 թվականի հունիս ամիսը, Ամերիկյանի և Մանդինյանի հետ դեպի Ղարաբաղ և Հայաստան կատարելիք ճանապարհորդությունը վերհիշելիս, Չմշկյանը չէր մոռանում մտաբերել, որ նա հենց այդ ժամանակ, այդ տարիներին տողորված է եղել «ռուսաց գրականության ուղղությունով», նրա «իդեալական (գաղափարական) ուղղությունն է պատկանել»²: Ծիշտ չէր ռուս գրականության բաժանումը ռեալական և իդեալական (գաղափարական) ուղղությունների միջև: Չմշկյանը պետք է նկատեր, որ ռեալիզմն ու գաղափարախոսությունը միաձուլվեին: Կարևորը տվյալ դեպքում այն էր, որ Չմշկյանը բարձրանում էր ռուսական հոգեկոթ կուլտուրայի յուրացման ճանապարհով, նրա ուժեղ ազդեցության տակ էր, երբ 1864—1865 թվականներին, Ամերիկյանի և Մանդինյանի, ապա Ամերիկյանի, Մանդինյանի ու Սուբիասյանի հետ, միացյալ ուժերով հանդես էր գալիս արդեն մամուլում, նրանց հետ ստորագրում էր իրենց դերասանական ընկերության ընդհանուր պլատֆորմը և ծրագիրը, կազմակերպում գաղափարական այն առաջին գրոհը, որը Մ. Նալբանդյանից ու «Հյուսիսամիայլից» հետո, կովկասյան պայմաններում խոշոր նշանակություն ունեցավ հայ ռեալիստական թատրոնի ուղին մատնանշելու գործում³: Տեսական առումով, նաև Չմշկյանի կողմից ստորա-

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 103:

² Նույն տեղը, էջ 44:

³ Չմշկյան—Ամերիկյան ընկերության անդամների կողմից միացյալ դրված այդ փաստաթղթերի մասին տե՛ս տողերիս հեղինակի «Միհրդատ Ամերիկյան» մենագրությունը, էջ 52—53 և 72—74: Հայկական Թատերական ընկերության հրատարակություն, Երևան, 1959 թ.:

զրված հայտնի Երեք-ի և Չորս-ի փաստաթղթերն ունեին սկզբունքային այն արժանիքը, որ ազդարարում էին նոր, ռեալիստական թատրոնի ծնունդը, որ հայ թատրոնը նրանք կապում էին քաղաքակիրթ ժողովուրդների թատերական կուլտուրայի հետ, հրաժեշտ էին տալիս կլասիցիստական, պատմական ողբերգությունների «պարտիային» ու ռեպերտուարին, պաշտպանում էին արդիականությունն արտացոլող դրամատուրգիան ու ռեպերտուարը, անկախություն էին հաստատում, անկախություն՝ վաճառականի և բուրժուազի փողի քսակից, այն ստորացուցիչ վիճակից, որի մեջ դնում էր արվեստագետին աչք քսակն ու նրա տիրոջ արհամարհանքը դեպի նույն արվեստագետը:

Տեսական այս առաջավոր ելակետները միանգամայն համապատասխանում էին կյանքի նոր պահանջներին, որոնց հետևանքով էլ ստեղծվող հայ նոր թատրոնի ռեպերտուարը մտան Օստրովսկու, Սուխովո-Կոբիլինի, Հյուգոյի երկերը և հող էր նախապատրաստվում Շեքսպիրի ու մանավանդ Սոֆոկլեսի համար:

Չմշկյան—Ամերիկյան դերասանական ընկերության գաղափարական-տեսական պայքարի առաջին քայլերը ցույց էին տալիս, որ, թեև ծանր գնով, ռեակցիայի դեմ մարտնչելու բոլորովին անհավասար պայմաններում, սակայն հաստատապես ու աննահանջ, Չմշկյանը և ընկերությունը կանգնել էին ճիշտ ճանապարհի վրա:

1864—1865 թվականներին տրված գաղափարական-տեսական պայքարի առաջին դրոշից հետո նկատում ենք, որ Չմշկյանը գործում է այլևս ինքնուրույն որպես տեսաբան, հանդես է գալիս սեփական անունից, իբրև ուրույն մտածող, միայն իր ստորագրությամբ:

Տեսական այս անկախ գործունեությունը բնավ չէր նշանակում, թե նա՝ Չմշկյանը դուրս է գալիս ժամանակի մթնոլորտից, դավաճանում է ռեալիզմին, ռեալիզմի էսթետիկային: Բոլորովին ո՛չ: Նրա մտքի հասունությունը վկայող այդ գործունեությունն ապացուցում է նրա հավատարմությունը ռեալիզմին և էսթետիկական առաջավոր իդեալներին:



ԲՈՒՐԺՈՒԱԿԱՆ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ —
ԹԱՏՐՈՆԻ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՍՏԵՂԾՄԱՆ ՀԻՄՔ

Ինչու՞ դոհաբերել կյանքը թատրոնին, ի՞նչ նպատակ ունի թատրոնը, ի՞նչն է դեպի թատերական արվեստն ունեցած անձնուրաց սիրո աղանդը: Այս հարցը տալիս է լիրեն ամեն մի մտածող արվեստագետ, տվել է և Չմշկյանը: Պարզ և որոշ է, որ Չմշկյանը սիրել է տեսությունը ո՛չ տեսության համար: Իրականությունը, կենդանի կյանքը ճանաչելու և հասկանալու դժվարին գործում տեսությունը վստահելի միջոց էր և Չմշկյանն օգտագործում է տեսությունը հենց իրականության ճանաչողության, իսկ ճանաչելուց հետո նաև նրա քննադատության համար: Այո՛, այդպես: Չէր ծնվի ո՛չ դերասան, ո՛չ գործիչ և ո՛չ տեսաբան Չմշկյանը, եթե ծնված չլիներ կենդանի կյանքը ճանաչելու նրա կիրքը, և այդ աղնիվ կիրքը անհրաժեշտություն չդարձներ իրականության քննադատությունը — բեմի միջոցով, տեսության միջոցով:

Գևորգ Չմշկյանի (և նրա սերնդի) առաջ կանգնած էր հետամնաց, տգիտության մեջ խաբխափող մի հասարակություն, որը ինքն իր ներսում տառապում էր սոցիալական-դասակարգային հակասություններով, որին սպառնում էր նաև ցարիզմի վարած ասիմիլյատորական քաղաքականությունը և հայ բուրժուազիայի գիշատիչ հոգեբանությունը՝ փող դիզելու նրա կործանարար պրակտիկայով:

Ինքը՝ Չմշկյանը, հետադարձ հայացք նետելով 1850—

1860-ական թվականների իրականութան վրա, վերհիշելով անցյալը, ապա և գնահատական տալով այդ իրականությանը, բաղմիցս նկարագրել է հասարակական կյանքի այս մուսլ պատկերը. «...մեռած և գոլորշիով պատած, թմրության մեջ ընկղմված, բթամիտ քաղաքացիներու մաշված կյանք...»¹:

Այդ «թմրած հասարակության մեջ»² նա առանձնապես ընդգծում է «կեղտի մեջ թաղված բուրժուազիայի» տիպը, նկատել է տալիս, որ իրականությունը «ծանրաբեռնված» (Չմշկյան) էր «հին ապականված հայ բուրժուազիայի ներկա կյանքով»³:

Չմշկյանը ծաղրում էր թատրոնի դահլիճը մտնող շուկայի և ցարական ապարատի «հերոսներին»՝ ու ամեն տեսակ բախտախնդիր... հաստաքիթ, հաստամուր, բարակափոր, խիտամազ, սերտամազ և այլ զանազան տեսակ վաճառականների, շինուլնիկների և անհայտ գործունեության տեր մարդկանց, այն «սոնիշկաներին, լիզաներին, կեկեկներին, անիշկաներին, Սուսաննա Իվանովնաներին», որոնք կյանքի տերերն էին, որոնց համար արվեստը և թատրոնը, այն էլ հայկական ներկայացումը արհամարհանքի առարկա էին⁴: իրական կյանքում, օրինակ, Գանձակ քաղաքում, Չմշկյանը դիտել է «... մեռելություն բոլորի շուրջը, ստրկության մեջ խեղդված ժողովուրդ և նորա վերա տիրապետող քեզերի հալածող ու մաշող ուժը»⁵: Բուրժուազիայի ստեղծած հասարակության մեջ, նրա կառույցած իրականության մեջ Չմշկյանը լավ է տեսել «այդ մարմնի ամբողջության զզվելի և դարձելի մասերը», Սուսաննայի նկարագրած զամբախովներին իրեն կողմից հռչակելով «հասարակության դահլիճներ»⁶:

¹ «Մշակ», 1875 թ., № 41:

² «Մեղու Հայաստանի», 1884 թ., № 81:

³ Նույն տեղը:

⁴ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 20:

⁵ Նույն տեղը, էջ 45:

⁶ Նույն տեղը, էջ 78:

Հարցը միայն այն չէր, որ Չմշկյանը լայն ճանապարհ է բացել Սունդուկյանի առաջ բեմի վրա, այլև իր կողմից վերախմբադասավորել է այն իրականությունը, որ արտացոլվել էր դրամատուրգի երկերում, հաճախ իր մտքի սուր սլաքներն ուղղելով իրական կյանքի դեմ, կյանքում թագավորող սոցիալական շարիքի դեմ:

Չմշկյանը իրավացի և խոր դժգոհություն է հայտնել այն քննադատներից, որոնք Սունդուկյանին լավ չէին հասկանում, չէին ըմբռնում դրամատուրգի երկերում երևան եկող փրականությունը վերաբերող ծանրակշիռ պրոբլեմները, օրինակ, նրանք հաշիվ չէին տալիս իրենց, որ «էլի մեկ ղոհ» մեջ արտացոլվել է ոեալ կյանքին հասցեագրված այնպիսի մի կարևոր հարց, որպիսին էր «հին սերնդի հարստահարող ճնշումը նոր սերնդի վերա»¹:

Դերասան և քննադատ Չմշկյանն ինքը շատ լավ էր ճանաչում իրականությունը, և մինչև գրիչն իր ձեռքը վերցնելը, նրա աչքերի առաջ կանգնած կենդանի կյանքն արդեն իսկ դաշրույթ էր առաջ բերում նրա մեջ:

Բնորոշ է այն, որ նա կյանքի մասին իր խոհերն ու դատողությունները շարադրելիս երկփեղկված է տեսնում հասարակությունը, սոցիալապես շերտավորված: Բուրժուա տերմինը նրա հոգվածներում շատ որոշակի սոցիալական խմատունի. դա միայն ունեւոր խավը չէ, այլև դահիճ, այլև հարստահարող, որին արվեստի մեջ պետք է պատկերել ոչ վերացականորեն, հայեցաբար, բայց անպայման կոնկրետ և ակտիվ վերաբերմունք ցույց տալով նրա հանդեպ, վիրահատական դանակը հասցնելով նրա սրտին, անդամահատելով նրա գարշելի մարմինը: Մաղձ և արյուն է կաթում բուրժուայից, նա արդեն իսկ բազմաթիվ ղոհեր է տարել կյանքից — այսպես էր դատում Չմշկյանը: «Հալածել հայ բուրժուայի սերունդին»², — այսպես էր ասում նա, յուրատեսակ «թարգմանելով», յուրովի և ճիշտ ըմբռնելով Սունդուկյանի գեղարվես-

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 85:

² Նույն տեղը, էջ 78:

տական միտումը: Դոքորությունի մտքերի այս արձագանքը, սամադուրականության-վաճառականություն, տիրող սոցիալական շարիքին ընդդեմ ուղղված մեծ քննադատի-քաղաքացու այս կոչը հայ իրականության մեջ բարեբեր հող էր գտել և իր որոշակի արդյունքն էր տալիս, ազգային միջառնայրում այն ուղղելով ազգային բուրժուազիայի դեմ:

Զմշկյանը ցավ ի սիրտ արձանագրում էր և այն իրողությունը, որ «հասարակություն», «հասարակական կարծիք» հասկացողությունները ոտնահարված են, կամ ավելի ճիշտ կլինեիր ասել դրանք չկան: «Դուք զարմանում եք, ես այդ զգում եմ, բայց քամբախտաբար այդ իրողություն է...», — գիմեկով ընթերցողին գրում էր Զմշկյանը և ասա, իր օրերի հասարակական կյանքի մասին զայրույթով խոսելով, նույնիսկ նիհիլիստորեն տրամադրված, չափազանցած բացականչում էր. «...հայերս... բաղկանում ենք շնչին, ողորմելի մարդիկներին, կազմում ենք շնչին, ողորմելի խմբիկներ, առանց գաղափարի, առանց նպատակի և ամեն մեկ այդ խմբիկը բաժանված է մյուսից թե չոր հասկացողության և թե իր գործի անչափ տարածությունով...»: «Ողորմելի կյանք...» — զայրալի գրում էր Զմշկյանը¹: Նա սխալվում էր, երբ բացասական գծեր և արատներ էր վերագրում «ամբողջ հայությանը». այդպիսի միասնական հայություն իրականում գոյություն էլ չունեիր, սակայն նա իրավացի էր, երբ տեսնում էր, որ թագավորող սոցիալական շարիքի պայմաններում հս-ը թագավորող ուժ է դարձել: «Մենք, — ասում է նա, — ամեն ջանք գործ ենք դնում, ամեն բան ոտի տակ առնել միայն թե մեր հս-ը փայլի»²:

Ժողովրդական թատրոնի գաղափարը հետապնդող Զմշկյանը, Պեպոյի անկեղծ և խանդավառ դերակատարը, ուներ այն երազանքը, որ դեմոկրատական խավերը դաստիարակվեն բարձր գաղափարներով, հենց նրանց պետք է դուրս բերել ծանր մթնոլորտից, ազատել այնպիսի արատներից, որ մտել են կենցաղը — արեքողությունից, մոլությունից, դա-

¹ «Մշակ», 1876 թ., № 5:

² «Նոր դար», 1887 թ., № 95:

տարկաշրջությունից և այլ տխուր երևույթներից, որոնք կան, որոնք իրականում անբաժան են մարդկանց կյանքից¹։

Որքան ճիշտ էր նկատել իրական կյանքի տխուր երևույթները նույն Չմշկյանը, երբ գրում էր.— «Ամենքը կհամաձայնվեն, որ Թիֆլիզի հայերից հազարավոր գործակատարներ կան, որոնք իրենց ազատ ժամանակը, որ գլխավորապես զիշերնեկում է լինում, անց են կացնում Թիֆլիզի մեջ վերջին ժամանակ բաղամացած այգիներում... Այդ այգիների և դրանց նման տեղերում հարյուրավոր երիտասարդներ դատարկում են իրենց գրպանները և միևնույն ժամանակ փշանում են բարոյապես։ Արդյոք ասվելի լավ չէ՞ր լինի, որ այդ երիտասարդները մի որևէ 70 կ [ոպեկ] վճարեին և օգտակար կերպով իրենց ժամանակը թատրոնի մեջ անցկացնեին։ Հարյուրավոր մանր վաճառականներ և արհեստավորներ կան, որոնք իրենց գործը վերջացնելուց հետո կամ թղթախաղով են զբաղված լինում և ռուբլիներ տանուլ տալիս, կամ այս կամ այն հյուրանոցում և պանդոկում անողորմաբար ոչընչացնում են Կախեթու գինին։ Լավ չէ՞ր լինի արդյոք, որ դրա փոխարեն այդ մարդիկ թատրոն գային։ Այդ շրջանների մարդկանց կանայք, աղջկերքը և մայրերը բամբասանքներով և փողոցներում կուլիլով են անցկացնում իրենց ժամանակը, արդյոք լավ չէ՞ր լինի, որ դրանք ևս կարողանային թատրոն այցելել։ Այսպիսի օրինակներ հարյուրներով կարելի է բերել, բայց սրանք էլ քաջական են»²։ Կենցաղային էին արդյոք Չմշկյանի նկատած այդ ողբերգական երևույթները, հասարակության լայն խավերի ծանր ու խավար կյանքի հարյուրավոր ու հազարավոր այդ փաստերը։ Չարիքի արմատը նույնն էր— կապիտալի ստեղծած իրականությունը։ Դարձյալ «էլի մեկ ղոհի» առնչությամբ, վաճառականների հին սերնդի կիսած «աղբանոցում» էր տեսնում Չմշկյանը «հոգեվարք մի վիճակ», հոգևորքի մեջ էր դիտում նույն այդ սերունդին, որը ծնել է, հակառակ իր կամքին, «եվրոպական հասկացողության տեր սերունդը»,— այսինքն բուրժուազիայի

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1874 թ., № 20, հոդվածն անստորագիր է։

² «Մշակ», 1882 թ., № 217, ստորագրված է՝ Թատրոնասեր։

մի նոր խավը, բայց նա էլ «ապականել է հայությունը յորջանց միշաներով, կոլաներով, յլողեմարներով ու հազար ու մեկ շրջմոլիկներով, որոնք շռայլելով հորից թողած հարստությունը, այցելում են ամեն տարի արտասահման դանազան կորոլինաներ որսալու համար...»¹։ Չմշկյանը դատափետում էր բուրժուազիայի հին սերունդը, նա դատափետում էր նաև նրա «նոր»՝ եվրոպականացած սերունդը։

Իրականության քննադատության մեջ Գևորգ Չմշկյանը ելակետ ուներ և՛ հասարակության ընդհանուր մռայլ պատկերը, և՛ փողի, և՛ կապիտալի «հերոսներին», և՛, ինչպես տեսանք, դեմոկրատական լայն խավերի ապրած ծանր վիճակը։ Կարևորն այն է, որ նա, որպես արվեստագետ և մտածող հաշտ չէր այդ իրականության հետ, ծնկի չէր եկել նրա առաջ, գլուխը չէր խոնարհում նրանց, որոնք թագավորող սոցիալական շարիքի սրայմաններում դահիճների դեր էին կատարում։ Քննադատության մեջ Չմշկյանի համակրանքը կյանքի զոհերի կողմն էր։ Թող որ նա ընդարձակ շարադրություններ չի թողել իրականության քննադատության մասին։ Այդ կարգի ամենաընդարձակ «շարադրանքը» նրա արտիստական կյանքն էր բեմի վրա։ Սակայն՝ այստեղ հիշատակված նրա մտորումներն ու խոհերը, իրականության հանդեպ նրա ունեցած քննադատական վերաբերմունքը վկայող դատողություններն ու վերլուծումները ցույց են տալիս, որ նա իր տեսական կառուցումների մեկնակետը համարել է ամենից առաջ կյանքը, կյանքի պահանջները, որ նա տեսություն և գրադվել, որովհետև որոնել է կյանքի առաջադրած առեղծվածների պատասխանը։ Հստակ երևում է, որ բուրժուական իրականության քննադատությունը դարձել է թատրոնի տեսության հիմքը։ Թե իրականության քննադատության և թե տեսական հայացքների մեջ Չմշկյանը, անշուշտ, ռևոլյուցիոն մտածող չէր։ Նա վախճանական եզրակացությունների չէր հանգում։ Իր էվոլյուցիայի մեջ նույնիսկ չափավոր է և զուսպ։ Բայց անուրանալի է նրա հայացքների դեմոկրատական ընդհանուր ոգին, նրա ձգտումը-ծառայել ռեալիստական և դեմոկրատական թատերական արվեստին։

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1884 թ., № 83։

«ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ԳԱՂԱՓԱՐԸ»

Գևորգ Չմշկյանը,— բուրժուական իրականության քննադատը,— օժտված էր նաև իրերի, երևույթների, թատրոնի ստեղծման ու զարգացման անհրաժեշտության գաղափարն ըմբռնելու խոր մտածողությամբ: Ճիշտ է, նա երբեմն, սակավ անգամ, թատրոնի առաջացումը հայ իրականության մեջ բացատրում է ազդեցությամբ, օրինակ, Կ. Պոլսի հայկական ներկայացումներով, որոնք իբր զրդեկ են թատրոն ստեղծել նաև կովկասահայության միջավայրում¹: Նման մի գործոն, — ազդեցությունը — նշանակություն ունի, սակայն այն չէ, որ կարող է թատրոն ստեղծել: Այս դեպքում Չմշկյանը հեռանում էր արվեստի առաջացման ճիշտ մեկնաբանությունից: Բայց ուրանալ չի կարելի, որ նա, բայց մեծի մասի, թատրոնի ստեղծումը, ավելի ճիշտ, նրա վերականգնումը ուսումնայ իրականության մեջ բացատրում է պատմական անհրաժեշտությամբ, տրամաբանական զարգացմամբ և ոչ երբեք պատահականորեն: Նա գրում է. — «Ամեն տեղ, ամեն հասարակության մեջ, երբ ծնում է որևիցե մեկ գաղափար, նա սկզբում խորթ է թվում ամենքին, շատ անգամ հալածվում է ամենքից, բայց եթե նորա սկզբունքները ուժեղ են, եթե այդ գաղափարի մեջ լինում է կյանք, նա պատերազմում է ամեն տեսակ հալածանքների և նախապաշարմունքների դեմ և

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1875 թ., № 41 և «Մեղու Հայաստանի», 1884 թ. № 81:

վերջը հասնում է յուր նպատակին՝ այն է, որ իրագործվում է և դառնում է հասարակության համար անհրաժեշտություն, այսինքն հասարակ իրողություն:

Ահա ինչի համար, համոզված լինելով, որ հայ թատրոնական գաղափարը նմանապես այն հաստատ և ուժեղ գաղափարներից միին է, որ պատերազմելով երկար ժամանակ զանազան հալածանքների և նախապաշարմունքների դեմ, սկսված 1860 թվականից, իրագործվելով օրըստօրե Թիֆլիզի Քաղաքական թատրոնի բեմի վրա, չէ մեռնում, այլ ընդհակառակը, օրըստօրե ուժեղանում է, որոշելով յուր համար ունակություններ, մշակելով նոր դերասաններ և դերասանուհիք, ահա ինչի համար ասում եմ ես, համոզված եմ, որ այդ գաղափարը ուժեղ գաղափար է և ունի յուր մեջ իրագործվելու համար հաստատ հիմունքներ»¹:

Նորի, նոր գաղափարի կենսունակության շմշկյանական այս հիանալի ըմբռնումը տեսարանին թույլ է տվել պնդելու, որ «ներկայումս թատրոնը համարյա դարձել է հայ հասարակության համար պահանջողություն, որովհետև, ինչպես հայտնի է ընթերցողին մեր նախընթաց հոգվածից, անպաշտպան, առանց գումարի, լոկ «հայ-թատրոն» անունով, նա, այնուամենայնիվ, օրըստօրե քայլափոխում է դեպի առաջադիմություն, ուղղելով իր անցյալ սխալները, դգուշանալով, որքան կարելի է, ապագայումն էլ շտիպալիլ, թե նյութական, թե արվեստական կողմից»²:

Չմշկյանը համոզված է եղել, որ «հայ-թատրոնի գործը մեր մեջ դեռևս գաղափարական մի գործ է, ինչպես մեր գրականութունը...»³:

Հետաքրքրական է Չմշկյանի և ա'յն միտքը, որ թատրոնի գաղափարը հետզհետե դարձել է «արդեն հացի խնդիր» — այսինքն իրականություն, անխուսափելի և անհրաժեշտ.

¹ «Մշակ», 1873 թ., № 48. «քաղաքական» — տեստում. Ս. 2:

² «Մշակ», 1873 թ., № 51:

³ «Նոր դար», 1893 թ., № 78, «Հին թատրոնասեր» ստորագրությամբ:

ինքն էլ գրում է. — «Երբ մի բան դառնում է կենսական խնդիր, ուրեմն նա դառնում է արդեն հասարակական պահանջ»¹:

Թատրոնը, որպես կյանքի համար անհրաժեշտ մի գործոն — այնքան խոր և Չմշկյանի էությունը համակող միտք է եղել, որ նրա պահպանումը նա համարել է հասարակական գործ. — «Այդպես, ուրեմն, — հայտարարում է Չմշկյանը, — ինչպես պարզ երևում է, հայ թատրոնի քեմը դարձել է այնպիսի անհրաժեշտ պահանջ հայ հասարակության համար, որ ոչ թե միայն մեղք է, այլև ամոթ հայության համար, եթե նա չկարողանա հարատև պահպանել այդ ազգագուտ գործը»²:

Ի՞նչ է թատրոնի նպատակը և կոչումը:

Հայ նոր թատրոնի կազմակերպման բովով անցած Գևորգ Չմշկյանը, այդ արվեստին իր կյանքը և տաղանդը նվիրաբերած հռչակավոր արտիստը, թատրոնի դերը որոշել է այսպես. — «Հայ թատրոնը ի սկզբանե ունեցել է երեք որոշ ծանրակշիռ նպատակ՝ տարածել մոռացության տված մայրենի լեզուն հայ հասարակության մեջ, ծավալել նրա մեջ ընդհանուր քաղաքակրթության սկզբունքները, թե՛ թարգմանական, թե՛ ինքնուրույն պիեսների միջոցով և ծառայել ազգային բարեգործական նպատակներին»³. Նույն այս միտքը նա հայտնում է 1897 թվականից առաջ — 1889 թվականին՝ բեմից քարոզել լուսավորություն և ուրիշ դարձյալ բարեգործական բարձր գաղափարներ⁴: Թատրոնը նաև մասնագիտություն է տալիս դերասանին, պետք է պահպանի և նրա գոյությունը: Ի վերջո, ինչպես գրում է Չմշկյանը, — «Ամենքին հայտնի պիտի լինի, որ այսուհետև հայ թատրոնը դադարեց լուի գաղափար լինելուց, և դառել է արդեն իրողություն, գործ, որը բացի իր քաղաքակրթական նպատակներն

¹ «Արշալույս», 1905 թ., № 56:

² «Արձագանք», 1897 թ., № 128:

³ Նույն տեղը:

⁴ «Արձագանք», 1889 թ., № 38:

պառաջ տեսնելուց, միջոց է դառնել և դերասանի օրվան ապ-
րուստը «այլթայթելու»¹։

«Քաղաքացիական պահանջ»² դարձած թատրոնի նպա-
տակը Չմշկյանը վերստին համարել է «քաղաքակրթական
և ազգային օգտավետությունը»³։ Հենց այդպիսի մի թատ-
րոն, ըստ Չմշկյանի, պետք է արտացոլի իր բեմի վրա անց-
յալը, ներկան՝ իր լավ և վատ կողմերով։— «Վաթսունական
թվականներին բեմը,— գրում է նա,— դուրս գալով յուր նեղ
շրջանակից, ձգտում է հանդիսանալ իբրև մի քաղաքակրթա-
կան միջոց՝ լուսավորություն տարածելու հայ հասարակու-
թյան մեջ, ցույց տալով նորան ազգի անցյալը, ներկա կյան-
քի լավ և վատ կողմերը, թե ինքնուրույն և թե եվրոպական
գրվածքների միջոցով»⁴։ Չմշկյանը չէր խզում թատրոնի
քաղաքակրթական դերը նրա բարոյական կոշումից, մարդու
կրթությունը նրա բարոյական դաստիարակությունից։

Դժվար չէ հասկանալ, որ թատրոնի նպատակների ու խըն-
դիրների չմշկյանական ըմբռնումները պայմանավորված են
եղել իր ապրած օրերով, երբ թատրոնն, ըստ Չմշկյանի,
պետք է նպաստեր և նպաստել է ազգային ինքնագիտակցու-
թյան արթնացմանն, ազգի կազմավորմանը, հասարակու-
թյան լուսավորության գործին։ Թատրոնը կոշված է եղել
պայքարել տգիտության դեմ, լույս տարածել, տարածել նոր
գաղափարներ, քաղաքակրթել մարդուն և հասարակությունը։
Լուսավորիչ թատրոնի միտքը, լուսավորական նպատակներ
ունեցող թատերական արվեստն, ըստ Չմշկյանի, դարձյալ
անհրաժեշտ գործոն էր ժամանակի պահանջներն իրագոր-
ծելու համար։

Սակայն Գևորգ Չմշկյանը երբեք էլ վերացական լուսա-
վորիչ չի եղել։ Նա թատրոնի լուսավորական խնդիրները կա-
պել է ունալ իրականության պատկերման գաղափարի հետ,

¹ «Մշակ», 1887 թ., № 116։

² «Տարազ», 1908 թ., № 2, էջ 11։

³ «Մեղու Հայաստանի», 1881 թ., № 228։

⁴ «Արձագանք», 1887 թ., № 21։

իսկ ներկան նույնպէս չի անջատել անցյալից: Ինչպէս անցյալ կյանքի լավը նա ուզում էր լուծել նոր կյանքի լավի մեջ, այնպէս էլ անցյալի պատկերումը նա լուծում էր ներկա կյանքի պատկերման մեջ: Սակայն ունալ իրականութեան և իր ապրած արդիականութեան արտացոլման գործը Չմշկանը համարում է թատրոնի գլխավոր խնդիրը, արդիականութեան մեջ որոնելով և արդիականութեան արտացոլմամբ նւատակ ունենալով ցույց տալ կյանքի լավ թե վատ կողմերը: Չմշկանի համար միասնական խնդիր էր կյանքի դրականի որացասականի պատկերումը բնմի վրա, ըստ որում նրա լուսավորականութունը ստանում էր և ստացել է ընդգծված սոցիալական բովանդակութուն: Ահա նրա այդ խոհերը.— «1860 թվականների ժամանակամիջոցում երեւցաւ հայ թատրոնի գաղափարի ինքնագոյութունը, նա հրապարակ դուրս եկաւ յուր «Շուշանիկներ», «Վարդան» և այլ ներկայացումներով և հետո պահանջեց—թողնել մեռած հայութեան շինծու ոգիները և ղենել հայերի ներկա կյանքը: ...Ժամանակը յուրն էր պահանջում. նա պահանջում էր հայութեան կենդանի պատկեր, կենդանի տիպարներ: Եվ, ահա, այդ հիսունական թվականը ծանրաբեռնված հին ապականված հայ բուրժուազիայի ներկա կյանքով, մյուս կողմից, դիտելով նոր սերնդի մեջ առաւել լավ ապագա, ձգտումն դեպի լուսավորութուն, գաղափարների նորութուն, պետք է, որ սթափվեր և լուծեր հայութեան լավը նորութեան լավի մեջ, անջատեր այդ երկու միացած մարմնից փտածը, ապականվածը, թե՛ հին և թե՛ նոր սերնդից գոյացած:

Եվ ահա, այդ ինքնազոր ժամանակը երեւան հանեց մի փոքրիկ ընկերութուն, որը և հիմնեց թատրոնական բնմը Թիֆլիզում»:

Թատրոնի «կրթողական կոչումն» էր պատճառը, որ «հարկավոր եղաւ թողնել հին անօգուտ պատմական հիշողութունները, դադարել զանազան շուշանիկներ բնմ հանելուց, այլ պարապել ներկա հայ կյանքի լավ թե վատ կողմերով»¹:

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1884 թ., № 81:

Թատրոնի այս գաղափարը մոռացնել է տալիս նույնիսկ հին ժամանակը. «Անցյալը մեռավ,— գրում էր Չմշկյանը,— ներկան ուժեղ լոկոմոտիվի նման քաշեց ծանր երկաթուղու գնացքը, հասարակությունը վազեց հայերեն ներկայացումները, ծափահարեց, դմալվեց...»¹:

Այստեղ մենք հասնում ենք այն կետին, որտեղից սկիզբ են առնում Գ. Չմշկյանի մտքերը և տեսական դատողությունները Թատրոնի ռեպերտուարի վերաբերյալ: Պատմականությունը հագեցած նրա հայացքների մեջ որոշակի կերպով երևան է գալիս ռեալիստական ուղղության ռեպերտուարի պաշտպանության միտքը, ա՛յն դրամատուրգիայի պաշտպանության գաղափարը, որի մեջ արտացոլված է արդիականությունը, արդի կենդանի Պյանքը և կենդանի մարդու բնավորությունը:

Միայն բարձր գաղափարայնության Թատրոնի գործիչը և տեսաբանը կարող էր մտածել այնպես, ինչպես մտածել է Չմշկյանը, գրելով, որ «ռեպերտուարը ամենաանհրաժեշտ և գլխավոր բանն է Թատրոնական գործում...»²: Կա լավ ռեպերտուար, կլինի լավ Թատրոն և ընդհակառակը:

Գեորգ Չմշկյանը ռեպերտուարի հետ էր կապում Թատրոնի հիմնական նպատակների իրականացումը և Թատերական արվեստի բարոյա-էսթետիկական խնդիրների կենսագործումը: Այս առումով խիստ հետաքրքրական են նրա խոր հայացքները, արտահայտված ռեպերտուարի առնչությամբ, որոնք ցույց են տալիս տեսաբանի կողմից կառուցված նրա Թատերագիտական կուռ կոնցեպցիան: «Ամեն զարգացած Թատրոնական բեմ ունի որոշ նպատակի համար համեմատյուրյան հաճախող հանդիսականներ և որոշ ռեպերտուար,— գրում է Չմշկյանը: Միայն կա Թատրոնական բեմ, որ ծառայում է լոկ քաղաքակրթական, ուրեմն և բարոյական նպատակի, կա բեմ, որի համար Թատրոնական ներկայացումները միջոց են միայն փող վաստակելու:

¹ «Մշակ», 1875 թ., № 41:

² «Արձագանք», 1894 թ., № 20. ստորագրված է «Հին դերասան»:

Առաջին բարձր նպատակին ծառայում են շատ քիչ թատրոններ, նաև այն երկրներում, ուր թատրոնական բեմը, զբոսայգիները լինելով քննադատության հսկողությունից, ծառայում է լուր ամբոխի դյուրագրգիռ պահանջներին:

Թեև ճշմարիտ է, որ ամեն մեկ երկրում թատրոնական ներկայացումները սկսում են յուրյանց գոյությունը, ծառայելով նախ ամբոխի ձգտումներին, բայց ընդունակ քաղաքակրթական ազդեցությունների մեջ այդ ձգտումները նորբանալով հետզհետե, պահանջում են և առավել իմաստալի բեմական ներկայացումներ:

Մեկ կողմը թողնելով ուրիշ առավել քաղաքակիրթ եվրոպական ազդեցությունները, վերցնենք, օրինակ, մեր հայերիս, վերաբերյալ դեպի թատրոնական պահանջը:

Մենք, թե՛ թիֆլիսցիքս և թե՛ պոլսեցիք սկզբում՝ 1860 թվականներին, հրապուրվում էինք և զմայլվում որևիցե «Արշակ», «Շուշանիկ», «Վարդան» և այլ սոցա նման խառնափնթոր ազգային թատրոնական ներկայացումներով և գուցե ունեինք իրավունք, որովհետև ամեն տեղ այդ տեսակ ներկայացումներից է ստացել յուր գոյությունը թատրոնական բեմը:

Այս բոլորիս մենք, համեմատաբար զանազան աշխարհիս երեսին կորած ազգերի հառաջադիմության, կարող ենք պարծանքով ասել, որ մեր «Արշակ», «Վարդան» և այլն ծնել են մեզ համար եվրոպական թատրոնի ապագա, այսինքն՝ ամբոխի ձգտումները քաղաքակրթվելով հետզհետե դիմում են դեպի նորությունը. օրինակ, ա. խայտառակ «Արշակ», «Վարդան» և այլն եվրոպացից Սրապիոն Հեքիմյանը յուր ազգասիրության իմաստով լի «Սամել», «Արտաշես և Սաթենիկ» և «Վահրամ» ողբերգություններով, բ. Խորեն-Նարեկ (այժմ Լուսինյան) ստեղծեց անիմաստ, բայց զաղափարաձև «Ալաֆրանկան», հատկանիշ Պոլսի հայ էֆենդիների տիպարների մոլեռանդությանը դեպի ֆրանսիական սրբկայությունը և գ. հանգուցյալ բժիշկ Տեր-Գրիգորյանց և Գաբրիել Սունդուկյանց, որ ստեղծեցին առանձին բուն ռեալական շկոլա՝

հայ մարդուն ցույց տալու յուր բոլոր մարդկային թիֆլիզցու հային սեփական թերությունները:

Հետևաբար, թատրոնն այցելող սկզբում ամբոխը, զարգանալով օրըստօրե և փոխելով յուր ամբոխական ճաշակը, պահանջում է թատրոնից հասարակական քաղաքակրթական սկզբունքներ, և միշտ ձգտում է դեպի նորություն:

Այդ ժամանակամիջոցը անվանում է ռեակսիոնական դրություն, այնպիսի մեկ փոփոխական դիրք, որի հետևանքը կարող է լինել ձգտումն դեպի թատրոնական քաղաքակրթական նպատակի կատարելագործությունը կամ նորաճ հակառակ ուղղություն՝ քաղաքարի բարոյական անկումն:

Սորանից տաս տարի առաջ մենք դադարեցինք բավականանալ մեր պատմական հերոսների ծովափելով բեմի վերա, կրելով նրանց ճակատին լուկ «Վարդան», «Արշակ», «Վասակ» և այլ անուններ, մենք շուգեցինք այլևս տեսնել մեր բեմի վերա շինծու հերոսները, մենք կամենում ենք շոշափել կենդանի մարդիկ, թող այդ մարդիկը կրեն ինչ տեսակ ուղեւմ է անուններ, թող մեկը Վարդան լինի, մյուսը Վասակ... միայն մարդիկ լինեն:

Եվ ահա՛, ներկա բուպիս մեր թատրոնական բեմը քայլ առ քայլ առաջ գնալով հասել է արդեն այն կետին, որտեղից մի սխալ քայլ դարձյալ առաջ անելը կարող է նորա անցյալի գործունեությունը և ապագայի հույսերը բոլորովին կործանել:

Եթե թատրոնի առողջ նպատակն է ցույց տալ բեմի վերա կենդանի մարդիկ, այդ չէ նշանակում ցույց տալ մեզ այնպիսի անձնավորություններ, որ թեև կենդանի պատկերներ են, բայց նորանց գործունեությունը պիտի լինի շինծու, արվեստական, աչքեր շրջենող, կիրքը գրգռող, ինչպես ձեռքնում է մեզ բոլոր Պոլսի ռեպերտուարը, շատ քիչ բացառությամբ:

Թատրոնի նպատակը պիտի լինի ցույց տալ կենդանի մարդու պատկերներ նոցա թուլություններովը և արժանավորություններովը, որ պետք է անցկացնել հանդիսականների աչքի առաջ յուր քնական մարդկային դեպի լավը և վատը

ձգտողական անցքերով և այդ անելու համար այժմյան թատրոնական վսեմ արհեստագիտությունը շունի կարոտություն դիմելու դաշույնի, ատրճառակի և թույնի օգնության, որովհետև երբ մեկ թատրոնական խաղի բնաբանը առողջակազմ է, բնական է հետևաբար կան նորա մեջ և լոծիֆ, առողջ միտք, հիմնված ժամանակի պահանջման վերա»¹:

1860-ական թվականների պայմաններում ռեպերտուարի պրոբլեմը ծայր աստիճան սուր պրոբլեմ էր: Հասարակական կյանքի և դադափարախոսություն մեջ կատարվող էական տեղաշարժի ուժեղ ներգործության տակ ռեպերտուարի խնդիրը դառնում է թատրոնի դադափարական-սոցիալական և էսթետիկական ուղղության խնդիր: Եվ Չմշկյանը, Ամերիկյանը, նրանց Լնկերությունը շատ ճիշտ գիրքավորվեցին ամենաարմատական այդ հարցի նկատմամբ, վերջ ի վերջո, վճռականապես վտարելով հայ բեմից պատմական թեմատիկան, կլասիցիստական ուղղությունը, առանց այն էլ թույլ, անարվեստ պատմական ողբերգությունները:

Գ. Չմշկյանի խոստովանություններ, ռեպերտուարի առեղծվածը լուծելիս նրան օգտակար խորհուրդներ է տվել հայտնի տեսաբան-գեղագետ Ստ. Պալասանյանը, որը և մատնանշել է նրան թատրոնի և դրականության, ինչպես նաև ազգային լեզվի միմյանց հետ ունեցած փոխադարձ կապը: «Այդպես, օրինակ,— վկայում է Չմշկյանը,— նորա (Ստ. Պալասանյանի. Ս. Հ.) հետ խորհրդակցելուց հետո, մենք, իմ ընկերներին համախոհությամբ, վճռեցինք թողնել անիմաստ հայ ողբերգական ներկայացումները և դիմել եվրոպական ընտիր պիեսաների թարգմանությանը»²:

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1881 թ., № 252. Ընդգծումը բնագրում:

² «Արձագանք», 1889 թ., № 13: Ստ. Պալասանյանի գեղագիտական հայացքների մասին՝ տե՛ս Ս. Ս. Թովմասյան, «Ստ. Պալասանյանի գեղագիտական հայացքները» գիրքը, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1959 թ.: Չմշկյանի և Պալասանյանի գրույցների հետևանքով Չմշկյան—Ամերիկյան դերասանական խմբի ռեպերտուարն են մտել «Սեր և նախապաշարմունք», «Թուղթ խաղացողի կյանքը», «Վենետիկի վաճառականը», ապա նաև «Էդնանին»: Տե՛ս նաև «Իմ հիշատակարանը», էջ 41:

Դեռևս թարգմանական՝ ռեպերտուարն էր Չմշկյան—Ամերիկյան ընկերության ուշադրության առարկան, որովհետև նոր ուղղության, ռեալիստական ուղղության հայ դրամատուրգիան նախնական քայլեր էր անում, այն վոդեկիլներից էր բաղկացած, և, չնայած նրանց կարևոր դերին, թատրոնի կայուն և լուրջ ռեպերտուարի հիմք դառնալ չէին կարող։ Չմշկյանը հասկանում էր այս ամբողջ իրադրությունը, երբ գրում էր. «Մեր ընկերությունը որոշել էր հեռանալ փոած, անիմաստ և անհասկանալի ողբերգական պիեսաներից և կազմել եվրոպական հասկացողության և ճաշակի համեմատ նոր ռեպերտուար։ Այդ ժամանակ հայ բեմը (բացի Տեր-Գրիգորյանի «Ժլատ», Փուլինյանի «Դալլալ Ղազո», Սունդուկյանի «Գիշերվան սարբը խեր է» պիեսաներից) ո՛չ տեղական և ո՛չ թարգմանական պիեսաներ բեմ դուրս չէր հանել»¹։

Հանրահայտ է, որ Մ. Ամերիկյանը սկզբունքային վեճ է մղել հետադիմական հայացքների պաշտպան Ա. Երիցյանի դեմ²։ Այդ վեճը դադափալական պայքար էր՝ հանուն ռեալիզմի, ընդդեմ կեղծիքի դրամատուրգիայում, ռեպերտուարում և բեմի վրա։ 1860-ական թվականներին մղված այդ պայքարին համամիտ էր Չմշկյանը, եթե 1873 թվականին նա կարծեք շարունակում է իր համախոհ ընկերոջ վեճը նույն Երիցյանի դեմ՝ «Կավկազ» լրագրում սրա տպագրված «Հայ բեմի պատմությունը» հոդվածաշարքի առիթով։ Գ. Չմշկյանը ևս ծաղրում է Ա. Երիցյանի «Արուսյակ» ողբերգությունը, որը ծաղրել էր Ամերիկյանը. — «Այդ երևելի ողբերգության միջի գործող անձինքները, հագնված զանազան խաչակիր ասպետների հագուստներով, դուռը դուրս գալով միմյանց հետ կռուվա ձորերում, մեռնում են բեմի վերա անհետևանք, թողնելով իրանց հնարող հեղինակին լալագին տխրության մեջ։ Իմ միտք է նաև այն անցքը, — պատմում է Չմշկյանը, — որ երբ կրկնությունների ժամանակ Արուսյակի դեր կատարող տ. Սուփիո Մելիք-Նազարյանցը, տեսնելով որ

¹ Տե՛ս Չմշկյան, «Իմ հիշատակառանք», էջ 33։

² Տե՛ս «Մեղու Հայաստանի», 1866 թ., № 10։

վերջին արարվածի մեջ բոլոր գործող անձինքը մեռնում են և նա մնում է միայն բեմի վերա, անորոշ դրության մեջ, հարցրեց ռեժիսոր պ. Մ. Աղաբեգյանցից.—

— Ես ի՞նչ անեմ, պ. Աղաբեգյանց, երբ բոլորը մեռնում են...

— Ըշտե դուն ալ մեռի՛ր, աման,— որոտաց պ. ռեժիսորը¹:

Այնքան սուր էր պատմական ողբերգությունների նկատմամբ ունեցած քննադատական վերաբերմունքը, որ, հակասելով երբեմն ինքն իրեն, ռեժիսոր Սունդուկյանի միայն «Գիշերվան սաբրը խեր է» և Տեր-Գրիգորյանի «Էս էլ քի մոցիքլութին» վոդևիլներով, Չմշկյանը հայտարարում էր, որ այդ վոդևիլներն էլ «որոշեցին և վճեցին հայ թատրոնի կենդանության ապագան»²:

1860-ական թվականների գործին ու մտածողը — Չմշկյանը, հիրավի, շտապում էր, նա ցանկանում էր արագացնել հայ նոր թատրոնի ռեպերտուարի վերակառուցումը և արդեն իսկ թաղում էր հին ուղղությունն ու հին ռեպերտուարը.— «Թատերգական և ողբերգական ուղղությունը փախավ հայ թատրոնական բեմից,— այժմ գոհ աղաքարում էր Չմշկյանը: «Խաթաբալայից» հետո, «Նինոյի նշնվիլը», «Էլի մեկ դոհ» և այլն, արձանագահ հայ թատրոնի բեմի վերա և կարգացին ողբաշարժ ռեպերտուարը հայ թատերգական ուղղությանը»³:

Ըստ Չմշկյանի, ռեպերտուարի պրոբլեմը լուծեցին Սունդուկյանը և Տեր-Գրիգորյանը.— «Ժամանակը և նորա անհաղթ պատմական պահանջմունքը,— գրում է նա,— հարուցեց Թիֆլիզի մեռած և գոլորշիով պատած, թմրության մեջ ընկղմված, բթամիտ քաղաքացիներու մաշված կյանքից երկու ուժեր խեղճ հայ թատրոնի համար, ինքնուրույն հաջ

1 «Մշակ», 1873 թ., № 23, Այս մասին տե՛ս նաև Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 32:

2 «Մշակ», 1875 թ., № 41:

3 Նույն տեղը:

թատրոնի փառք, հանճարավոր-տաղանդավոր ուժեր. այդ ուժերն էին «Խաթաբալայի» հեղինակը, պ. Սունդուկյանցը և «Նինոյի նշնվիլ» պիեսայի հեղինակը, հանգուցյալ Տեր-Գրիգորյանցը»¹:

Այստեղից Չմշկյանը անցնում է հայ նոր դրամատուրգիայի ծագման, դարգացման երևույթներին, տալիս է նրանց գնահատականը և նկատում, թե ի՞նչ է ռեալիստական հայ դրամատուրգիայի առաջադիմության ընթացքը:

¹ «Աշակ», 1875 թ., № 41:

ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՌԵԱԼԻԶՄԻ
ՊԱՇՏՊԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ. ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆ

Արդյո՞ք Չմշկյանը միշտ այն համոզմունքին էր, որ Սունդուկյանն ու Տեր-Գրիգորյանը համազոր երևույթներ են հայ թատրոնի ռեպերտուարում: Իհարկե, ո՛չ: Նա տարբերություն է տեսել արդիական թեմատիկայի երկերի միջև, որոնք կարող էին ռեպերտուարում լինել, որոշակի դեր խաղալ թատրոնի կյանքում, սակայն նրանք կունենային տարբեր որակ, տարբեր՝ բարձր կամ ցածր արժանիքներ: Դրվատելով Սունդուկյանի հետ նաև Տեր-Գրիգորյանին, Չմշկյանը նկատի է ունեցել վերջինիս դրամատուրգիայի արդիական նյութը և, ըստ երևույթին, այն, որ Տեր-Գրիգորյանն ավելի շնորհալի էր, քան ժամանակի մյուս դրամատուրգները, որոնք նույնպես վողեկիներ էին հորինում: Չմշկյանը մի անգամ այսպես է գրել. «...տաղանդավոր հեղինակ Մ. Տեր-Գրիգորյանը...»¹: Նա կրկնում է իր այդ գնահատականը, հայ թատրոնում նրա անունը վերստին դնելով Սունդուկյանի անվան կողքին²: Մ. Տեր-Գրիգորյանի մեջ Չմշկյանը տեսել է ինքնուրույն դրամատուրգիայի զարգացման գործում նրա մատուցած ծառայությունը, նաև այն, որ հայ թատրոնի համար

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 27:

² Նույն տեղը, էջ 77:

Գարասիմ Յակովլիչներին և Սերգեյ Տարասիլչներին, նա ապ-
շեցավ, առաջ ծիծաղեց նոցա երևույթական կոմիդմի վերա-
հայց երբ տաղանդավոր հեղինակի անդամահատման դանա-
կի տակից հետզհետե սկսեց երևալ կոմիդմի տակ պահված՝
փտած, բայց կենդանի և շորս կողմը սարսափ տարածող
ուժը, զարհուրեցավ, սթափվեցավ և տեսավ, որ շատ ուշ է
արթնացել. փտած ուժը արդեն թաղվել է, և դեռևս գուցե
շատ տարիներ պիտի թաղե յուր ալլանդակ լեշի տակ հազա-
րավոր դեռահաս ուժեր»¹:

Զմշկյանի այս տողերը հաճախ են հիշվել, սակայն քիչ է
ասվել, թե ինչ խոշոր իմաստ են պարունակում նրանք իրենց
մեջ:

Սունդուկյանի արտացոլած դարը և ժամանակը անմիջա-
կանորեն զգացած ու ապրած Զմշկյանը տեսնում էր այն և՛
սեփական աչքերով, նաև իր ստեղծագործական երևակայու-
թյամբ: Նա, որպես դերասան, կատարել էր Միքայելի («էլի
մեկ զոհ»), Մասիսյանցի («Խաթաբալա»), Պեպոյի և այլ դե-
րեր Սունդուկյանի պիեսներում: Սունդուկյանական ռեպեր-
տուարի և ուղղության արտիստ ու ռեժիսոր էր նա, ամբող-
ջապես ներծծված Սունդուկյանով: Իբրև տեսարան ու քննա-
դատ, Զմշկյանը շարադրում էր իր ողջ զգացողությունը, ողջ
ըմբռնումը, ամենացնելով դրան այն միտքը, որ Սունդուկ-
յանը խոշոր ընդհանրացումների դրամատուրգ է, իսկ ռեա-
լիզմի հատկանիշը գաղափարական ու գեղարվեստական այդ
ընդհանրացումն է: Զմշկյանին ևս քաջածանոթ սոցիալական
նույն իրականությունը, ըստ նրա, Սունդուկյանի երկերում
գտել էր իր շատ խոր արտահայտությունը: Ոչ էմպիրիկորեն
տրված, ոչ մակերեսային եղանակով նկարագրված, այլ «զըն-
նողական» ու քննական բովով անցկացված իրականության
պատկերն էր դա, որի մեջ արտացոլվել է նաև դրամատուր-
գի աշխարհայացքը, նրա գաղափարական մեկնակետը: Ինքը՝
Զմշկյանը այդ լավ է նկատել. «Երբ պ. Սունդուկյանը, պա-
րապած յուր գեղարվեստական զննողությամբ, երբեմն լաց էր

¹ Զմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 77:

լինում, երբեմն անողորմաբար հարվածում և մտրակում էր կեղտի մեջ խեղդված որոշ շրջանի հայ քաղաքացիներին, հանգուցյալ Տեր-Գրիգորյանը միևնույն ժամանակ ծիծաղում էր յուր փրփրալի ծիծաղով ասպարեղ հանած այդ Գարասիմ Յակովլչնների «քաշալ մայմուն»... Կարապետի վերա («էս էլ քի մոցիբլութին»): Պ. Սունդուկյանի Գարասիմ Յակովլչը, Սաքոն և այլն, հանդիսականի առաջ ներկայանում էին հասարակության դահիճներ: Պ. Տեր-Գրիգորյանի Կարապետները («էս էլ քի մոցիբլութինում» և «նոտորնակին — խոտորնակիում» և այլն) ձևանում էին խեղկատակներ, փտած մտքով և մարմնով հիմարներ: Մեկ-խոսքով, առաջինը զննում էր, երկրորդը՝ ծաղրում, մեկը զարհուրում էր այդ փտած ուժի աղեղեցությունից, մյուսը ծիծաղելով դոցա վերա, նորանց հանգես էր քերում կենսական ամենածաղրալի հանգամանքների մեջ: Սունդուկյանը սարսափում էր հայ բուրժուալի սերընդից և հալածում էր նորան, իսկ մյուսը ծաղրելով այդ սերընդին, ոչինչ բանի տեղ չէր զննում նորան»¹:

Տեսական առումով ժամանակի համար իսկական գյուտ պետք է համարել Չմշկյանի այն դիտողությունը, որ ռեալիստական երկերում արտացոլված սոցիալ-հասարակական կյանքի մեծ բովանդակությունն արդեն իսկ գեղարվեստական երկի պահանջն է. «գեղարվեստական կետը», գեղարվեստական դրվածքի մեկնակետը կյանքի մեծ կտավն է և ոչ երբեք կյանքի ետնամուտքը: Եվ որպես գերասան Չմշկյանը միշտ զգոհել է «այդ աննշան և թույլ անձնավորությունների դերերը կատարելուց, ինչպիսին էին Տեր-Գրիգորյանի «Ժլատի» չգիտեմ մեկ ինչ իմաստով երիտասարդի և «Խաթաբալայի» մեջ (նույնիսկ Ս. Հ.) Մասիսյանի դերերը»²:

Աշխարհայացքը, հեղինակի միտքը, մտքի խորությունը, տեսադաշտը ճշմարիտ ռեալիզմի, զաղափարային արվեստի նույնքան կարևոր հատկությունն է, որքան կյանքի խոր ճա-

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 77—78:

² Նույն տեղը, էջ 78—79:

նաշողությունը: Այդպես է մտածել Չմշկյանը, միաժամանակ, սրելով վարպետութեան խնդիրը, մեծապես արժեքավորելով վարպետութեան հանգամանքը: Նույն Միքայիլ Տեր-Գրիգորյանի կապակցութեամբ նա այսպիսի հետաքրքրիչ մտքեր էր արտահայտում և նոր դիտողություններ անում. «...հանգուցյալ Տեր-Գրիգորյանը երբեք երկար ու բարակ չէր մտածում պիեսա գրելու համար: Բավական է, որ նա ըմբռնի մի որևիցե գաղափար, մեկ իմաստ և իսկույն կառնէր գրիչը և երկու կամ երեք գիշերվա մեջ կգրեր ամբողջ մեկ պիեսա և կգրեր այնպես, որ ոչ ոք մեղանից չէր իմանալ երբեք, թե նա նոր բան է պատրաստում բեմի համար:

Նյութը գտնելուն պես, նա այլևս չէր աշխատում մշակել, կապել տեսարանը տեսարանի հետ գեղարվեստական պահանջի կամ բեմական արհեստի համեմատ:

Ես հավատացած եմ, որ, եթե հանգուցյալ Տեր-Գրիգորյանը, որի մեջ կար հարուստ բանաստեղծական հանճար, և, ըստ յուր քննության, գլխից մինչև ոտք պոետ էր միշտ, ամեն լավ թե վատ դրություն մեջ հասկանում էր, գիտեր մարդ լինելու արժանավորութիւնը, այդ բառի վսեմ նշանակութիւնը, շտապել յուր թատրոնական գրվածքներում հանդիսանալ իրեն գեղարվեստական պայմանները չպահպանող լոկ նկարիչ միայն, այլ աշխատելու յուր ամեն մեկ նկարած առարկայի վերա առավել երկար և առավել ծանր մտածել, նորա գրվածքները չէին ունենալ յուր նմանը և նորա «կարապետները» և «իսայիները» կմնային հավիտյան մեր աղքատիկ թե՛ գրականութեան, և թե՛ բեմի համար որպէս անմահ տարաշնորհներ»¹:

Գեորգ Չմշկյանը օրգանական է համարել դրամատուրգիայի և թատրոնի կապը, առաջնի զարգացման աստիճանով է պայմանավորել երկրորդի զարգացումը, բայց և նկատել է տվել թատրոնի խոշոր դերը դրամատուրգիայի առաջադիմութեան գործում: Այդպես է նա հասկացել նաև Սունդուկյանի պիեսների երևան գալը—թատրոնի և դրամատուրգիայի սերտ

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 87—89:

բարեկամությամբ. «Առանց թատրոնի հապիվ թե գոյութիւն ունենային ալ. Սունդուկյանի գրվածքները, որոնց նույնիսկ աշխարհ գալը թատրոնի դրդամամբ է եղել»¹:

Այս կապը, թատրոնի ու դրամատուրգիայի փոխըմբռնումը և փոխադարձ ներգործութիւնը դերասան, ռեժիսոր և քննադատ Չմշկյանին էլ դարձրել է Սունդուկյանի թատերգության տարեգիրը, որը «գրի» է առնում դրամատուրգի գաղափարական ու գեղարվեստական կյանքը թատրոնում՝ ամենից առաջ գրականութեան մեջ ու թատրոնի բեմի վրա ռեալիզմ տեսնելու համար: Օրինակները շատ են: Դեռ խոսք կլինի հայ թատրոնում Չմշկյանի և Սունդուկյանի գաղափարական ու էսթետիկական բարեկամութեան, նույնատիպ մտածողութեան մասին: Չմշկյանը հետեւել է նաև դրամատուրգ Սունդուկյանի կյանքին՝ ուսու և վրաց բեմերի վրա: Ռուսական բեմում «Պեպոյի» ներկայացման առթիւ, ահա, թե ինչ էր գրում Չմշկյանը, իր հետաքրքրութեան գլխավոր առարկան՝ դարձնելով այն, թե ռեալիստական կատակերգութեան ինչպե՞ս (ռեալիստորեն) է մարմնավորված բեմի վրա: Նա գրում է.

«Կյուրակե օրը, փետրվարի 13-ին, Թիֆլիզի Արտիստական ընկերութեան բեմի վրա ներկայացվեցաւ ռուսերեն լեզվով մեր պատկառելի թատերգակ Գ. Սունդուկյանցի լավագոյն կատակերգութիւնը՝ «Պեպոն»:

Օտար լեզվով թարգմանված լինելն ամեն մի պիեսի համար ամենալավ փորձաքարն է, և պետք է ասել, որ շնայելով յոր բոլոր կենցաղական առանձնահատկութիւններին, շնայելով երկախոսութեանց աղ ու հոտի ռուսերեն թարգմանելու անկարելիութեանը՝ «Պեպոն» ամենահաջող կերպով դիմացավ փորձութեանը: Բնավորութիւնների զարգացումը, գործողութեան կենդանութիւնը և հետզհետե սաստկացող հետաքրքրականութիւնը, ազնիւ աղքատութեան ու անպատկառ հարստութեան մաքառման հարատե գաղափարը «Պեպոյին» միշտ ժամանակակից լինելու արժանավորութիւնն են ընծայում:

¹ «Արձագանք», 1889 թ., № 38:

Պիեռի ներկայացումը փայլուն էր ըստ ամենայնի. քուրդ գերակատարները վերին աստիճանի սիրով էին վերաբերվել իրենց դերերին, այնպես որ խաղի ամբողջութան, բնական կարգ ու սարքի, զգեստների և գրիմի կողմից ոչինչ ավելի ցանկալու բան չէր մնացել:

Պ. Վոլսկին (Պեպո) անկեղծ ղգացմունքի մի ահագին պաշար ցույց տվեց և պատվական կերպով պատկերացրեց այն ազնիվ ձկնորսների տիպարը, որ ըմբռնում է սրտի ամենանուրբ շարժումները: Կանանց դերեր կատարողներից ընդհանուր ուշադրություն գրավեց տ. Ստենյուկինան (Արուսյուն Ջիմզիմովի կինը), որը հիանալի ներկայացրեց պչրող, ունայնասեր կնոջ պատկերը, որը զուրկ չէ, սակայն, բնավորության գեղեցիկ հատկություններից. նա այդ ցույց տվեց այն տեսարանում, ուր հանդիմանում է յուր ամուսնուն Պեպոյի հասցրած անարգանքին անտարբերությամբ վերաբերվելուն համար:

Պ. Սեսկին (Ջիմզիմով) խիստ տիպարական մի բնավորություն ներկայացրեց. չէ կարող շնկատել, որ տեղ տեղ նա յուր առոգանությունը տեղականին էր նմանեցնում, որ մի ավելորդ քան է թարգմանական պիեսում, թեպետ հասկանալի է: Մենք կարծում ենք, որ նորա տեղ ամեն մեկն էլ նույն փորձությունը կարող էր ենթակա լինել: Սակայն այդ հանգամանքը բնավ չէր վնասում տպավորությանը: Լավ էր նաև պ. Պետրով (Գիբո), իսկ պ. Պախոմովը (Կակուլի) ապացուցեց, որ հիմնավորապես ուսումնասիրել է կինոյի բնավորությունը:

Հասարակությունը հեղինակին բեմ կոչեց, բուն ծափահարություններով վարձատրեց նորան»¹:

Ավելի ուշ, 1901 թվականին, Չմշկյանը տեղեկություն էր տալիս այն մասին, որ «Պեպոն» խաղացվել է թրիլսիում 1874—1875 թվականներին, որ պիեսը թարգմանել է «ինքը պ. Սունդուկյանը և խմբագրել է պ. Օպոչինինը, այդ թարգմանությունը ներկա «Черноморский вестник»-ի խմբագիր

¹ «Արձագանք», 1894 թ., № 19:

պ. Արքեանին, որը կատարում էր Կակուլու դերը, ռուս առաջնակարգ դերասան Ստրելսկու (Պեպո) հետ, տարավ յուր հետ Մոսկվա և այնտեղ խաղաց յուր օգտին»¹։

Հայն արձագանք էին գտնում «Պեպոյի» ներկայացումները վրացերեն լեզվով։ Չմշկյանը կատարում է Պեպոյի դերը վրաց բեմի վրա։ «Պետք է ասած, — գրում է Չմշկյանը, — որ ես մեծ համակրանքով եմ վերաբերվում առհասարակ դեպրոլոր վրաց գործունեությանը»²։ Նա մասնակցում է և՛ «Էլի մեկ զոհի» վրացերեն ներկայացմանը՝ Բրիլիանտովի դերում։ Հայ և վրաց թատրոններում ռեալիզմի պրոպագանդի և պաշտպանության մի ցայտուն օրինակ էր սա, որ տալիս էր Չմշկյանը որպես դերասան և արձանագրում դրա նշանակությունը հարևան ժողովրդի թատրոնի կյանքում, որպես Սունդուկյանի տարեգիրը։

Անդրադառնանք հայկական օրինակներին, որոնց մասին կարևոր գրական-քննադատական փաստաթղթեր է թողել Չմշկյանը։ Այդ փաստաթղթերը նորից հուշեր են, նաև հոգևածներ «Խաթաբալայի», «Էլի մեկ զոհի», «Պեպոյի», «Քանդած օջախի», և «Ամուսիններին» վերաբերյալ։

Չմշկյանի և Սունդուկյանի բարեկամությունը նախ և առաջ գաղափարական էր, նրանց միացնում էր հայ նոր թատրոնի ճակատագիրը։ Այդ էլ խոստովանել է Չմշկյանը. «Սունդուկյանի հետ ես կապված էի սերտ բարեկամական հարաբերություններով, հայ թատրոնի գաղափարի պատճառով։ Նա սիրում էր այդ գաղափարը, և համակրում էր նորան՝ այնքան, ինչքան երբեք չէր կարող սիրել մեկ ուրիշը, նորա կենսական թե պաշտոնական դրություն մեջ գտնվելով»³։ Չմշկյանը ծանոթ էր, գիտեր իր բարեկամի հոգու գաղտնիքները, նրանք ապրել և շնչել են միևնույն օդը։ Չմշկյանը բեմի Սունդուկյանն էր, Սունդուկյանը հանձին նրա ուներ իր հաստատ հենարանը թատրոնում։

¹ «Նոր դար», 1901 թ., № 76։

² Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 107։

³ Նույն տեղը, էջ 3։

Գեորգ Չմշկյանի կողմից Սունդուկյանին տրված գնահատականների ելակետը ռեալիզմն էր, ռեալիզմի գիտակցական պաշտպանությունը: Չմշկյանը, Սունդուկյանի ռեալիզմն արժեքավորելով, ինքն իր հերթին դատապարտում էր դրամատուրգի արտացոլած իրականությունը, վերին աստիճանի ակտիվ էր դեպի կյանքը, իր քննադատության մեջ էլ զարգացնում էր դրամատուրգի մտքերն ու գաղափարական տենդենցները: Չմշկյանը, այսպիսով, վերցնում էր իր վրա դրամատուրգի էության հրապարակախոս-մեկնաբանի դերը, հրապարակախոսական կիրք էր մտցնում իր գրական քննադատության մեջ: Քննադատության այդ տիպն էլ դաստիարակվում էր մեղանում ողու լուսավորիչների օրինակով:

Սունդուկյան—Չմշկյան մթնոլորտում կարող էր ծագել վաճառականությանը տրված Չմշկյանի բազմաթիվ բնորոշումներից նաև այս մեկը. «Մեր հարուստ հայ վաճառականների մեծ մասը միայն մեկ միջոց, մեկ ճանապարհ գիտեն փող վաստակելու, — դա է վաճառականությունը, որի նշանակությունը նորանց համար անբաժան է ամենածանր հարցատահարությունից»¹: Ինչպես իրեն՝ Սունդուկյանի համար, այնպես էլ Ամերիկյանի և Չմշկյանի համար Զամբախովը, Զիմզիմովը դարձել էին հասարակ անուններ և կյանքի նմանօրինակ երևույթներին նրանք տալիս էին նույն այդ «կոշումը»: Դիտելով «Նամուս» (Արաքսյանի) ներկայացումը, Չմշկյանը, օրինակ, այսպես էր արձանագրում իր տպավորությունը. «Բավական է ինձ համար, կրկնում եմ, որ երիտասարդ անփորձ հեղինակը նկատել է մեր տաքաբախտ կյանքի այդ կողմը, հասկանում է և սարսափում, տեսնելով, թե ինչպես նահապետական մաքուր ընտանիքում ոտ են դնում նոր սերնդի զամբախովներն ու զիմզիմովները՝ ծածկված համալսարանական դիմակի տակ»²: Ու, ընդհանրացնելով իրեն՝ Սունդուկյանի դրամատուրգիայի սոցիալ-հասարակական արժեքը, խիստ դրական վերաբերմունք ցույց տա-

¹ «Մշակ», 1874 թ., № 43:

² Արձագանք», 1896 թ., № 48:

լով նրա կողմից երևան բերված պրոբլեմներին ու բնավորութ-
յուններին, Չմշկյանը գտնում էր նրա մեջ, ահա, այս ներ-
քին տրամաբանական կառուցվածքը. «...հեղինակը (Սոմն-
դուկյանը. Ս. Հ.) յուր գործունեության սկզբում, «Գիշխված
սարբը խեր է» կատակի մեջ, Օսկան Պետրովիչի տիպով ցույց
է տալիս հին և նոր սերունդների կյանքի կոմիկական երևութ-
ները. հետո «Խաթարալայի» մեջ նա արդեն բացատրում է
Քարասիմ Յակուլիչներից և մասխաջանցներից բաղկացած
հասարակության կազմը, դուրս բերելով մեկի խաբեբայության
սխառմը, մյուսի, այդ սխառմի տակ ճնշվածի բացական-
չություններն ու նեկալոգությունը՝ մարտնչել ստոթյան
դեմ:

«Էլի մեկ զոհ» տաղանդավոր հեղինակը, շարունակելով
յուր դիտողությունը, արդեն որոնում է պատճառներ՝ թե
արդյոք ինչու՞ հայ երիտասարդը անզոր է դիմադրելու հայ
հին սերունդի սխառմին, ինչու՞ զարգացած համալսարանա-
կան Միքայելը, ղինված լոգիկական դատողություններով,
դարձյալ ընկճվում է հին սերունդի հզոր սոփիզմների ար-
տահայտությունների ներքո: Եվ հետո, կարծես, դժվարանա-
լով այդ հարցերը լուծել ունեոր հոր և նորանից կախված որ-
դու մեջ, նա դիմում է ամբոխին և, ահա, նորա շմարած կեն-
սական գոյությունից հրապարակ է հանում ձկնորս Պեպոյին
ու նորա ուժեղ բռնուցքներով ապտակում է փտած, հին
վաճառականության խարդախ սովի ստոթյունը: «Քանդած
օջախում» հեղինակը որոնում է այդ հասարակության մեջ
բոլոր տարակուսանաց նախապատճառը:

«...Մեր քանքարավոր հեղինակը մտել է նորերումս Թիֆ-
լիզի հայության սալոնների դիմակավորված շրջանները և
այնտեղից հրապարակ է հանել «Ամուսիններ» անունով, չորս
արարվածով մի նոր պիեսա, որի մեջ երևալու է սալոնների
թեթևադիմ, բայց դիմակավոր սերունդը, որի լծի տակ ճըն-
շվում է իսկական առաքինությունը և նուրբ հասկացողու-
թյան տեր երիտասարդությունը»¹:

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 172: Ընդգծումներն իմն են. Ս. Հ.:

Զմշկյանի՝ Սունդուկյանին տրված այս բնութագիրը շատ ճշմարտություններ է պարունակում իր մեջ և կարևոր տեղ ունի դրամատուրգին նվիրված քննադատական գրականության մեջ: Զմշկյանը մեկ անգամ նույնիսկ բացականչել է. «Կեցցե Գաբրիել Սունդուկյանը և նրա հանճարը»¹: «Գաղափարատեր դրամատուրգ», «բոստ եվրոպական հասկացողության դրամատուրգ», իր ժամանակի «միակը», — այսպես է ասում նրա մասին Զմշկյանը: Նա դիտել է տալիս և այն երևույթը, որ Սունդուկյանը ազդեցություն է ունեցել նաև հայ դրամատուրգիայի զարգացման հետագա ընթացքի վրա, գրելով թե «գավառների հայ երիտասարդության մեջ ծագում է մի նոր տենդային ձգտումն՝ հետևել Թիֆլիզին, նմանվել Թիֆլիզին, ստեղծել իրանց Տեր-Գրիգորյանները, Սունդուկյանները»: Օրինակը էմին Տեր-Գրիգորյանն էր²:

Զմշկյանը հարցը երբեմն տեղայնացնում էր, գրելով, թե Սունդուկյանի պիեսներում «կենսագրված է ամբողջ Թիֆլիզի հայերի կյանքը՝ յուր ուրախ թե՛ տխուր, լուրջ թե՛ ծիծաղա-

¹ Զմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 176:

² Նույն տեղը, էջ 173: Եթե Զմշկյանը հիշում է էմին Տեր-Գրիգորյանին, ապա փաստերն ասում են, որ Ա. Արփիարյանը ևս խոստովանել է Սունդուկյանի ազդեցությունը: Պ. Պոռչյանը «Ցեցերը» նվիրել է Սունդուկյանին այսպիսի տողերով. «Այո՛, Գաբրիել՛, չգիտեմ զուգադիպությամբ, թե մի վերջին նախազգացությամբ «Ցեցերս» «Մուրճ» ամսագրի խմբագրության առաջարկությամբ գրեցի նույն ձևերը, նույն նշանավոր տարին, երբ լրանում էր քո 25-ամյա դործունեության շրջանը: Այդ ժամանակ հիշողությանս մեջ կենդանանում էին մեր անցյալ և փառավոր օրերը, ներկայանում էիր աչքիս դու քո վառվռուն թարմ երիտասարդությամբ և կարծես, առանց հետս խոսելու, խրախույս էիր տալիս՝ անընդհատ գրելու գրել: Ամիս ու կես տեղեց սկսած օրիցս և ներկա նրկս ավարտվեցա՛վ: Այնուհետև ինձ մնում էր լսել ներքին բուռն զգացմանս թելադրության՝ «Ցեցերս» նվիրել քո անվանը»: (Պերճ Պոռչյան, «Նրկերի ժողովածու», հ. 2-րդ, Հայպետհրատ, Երևան, 1953 թ., էջ 10: Տեքստը պատրաստեցին Ա. Ինճիկյան և Գ. Հովսեփյան): Գ. Սունդուկյանն ազդեցություն է ունենում նաև պրոլետարական դրամատուրգ Ա. Վարդանյանի վրա: Վերջինիս «Ուրվականներ» վեպիլը՝ գրված 1913 թվականին և նվիրված Սունդուկյանի հիշատակին, դրա ապացույցն է:

շարժ տեսարաններով»¹։ Այստեղ ճշմարտությունը չի անտեսված, սակայն նաև քիչ է ասել, որ միայն Թբիլիսին էր Սունդուկյանի ստեղծագործության նյութը, երբ համանման երևույթներ և ամբողջ մի պատմաշրջան ապրել է ոչ միայն Թբիլիսին, այլ նաև Անդրկովկասը, ապրել է ժողովուրդը, ապրել են ժողովուրդները, երբ թևակոխել են կապիտալի նախակուտակման դարաշրջանը, տեսել և տառապել են փողի գերշխանության՝ ահավոր հակասություններով լի ֆալսիան։ Թբիլիսիի իրականությունից Սունդուկյանը դուրս է բերել այնքան նյութ, տվել է այդ նյութը գաղափարական ու գեղարվեստական այնպիսի ընդհանրացումներով, որ նա ընդունելի և գնահատելի էր նաև բոլոր այն վայրերում, ուր կային և գործում էին կյանքի նույն օրինաչափությունները։

Սակայն «Պեպոն» Չմշկյանի համար գլուխ գործոց էր, ու ոչ միայն ապտակ Զիմդիմովին, այլ նախ և առաջ սոցիալական ցասման արտահայտություն։ Չմշկյանն էլ «սրտից բխած» երկ է համարել այն, որն անցել է դրամատուրգի «մտածմունքների, արյան, և ուղեղի միջոցով», պատկերել դեմոկրատական խավերի մարդկանց²։ Նվիրելով «Պեպոն» Չմշկյանին, Սունդուկյանն ինքն իր հերթին առաջաբանում պատմում էր, թե գաղափարական ինչ մթնոլորտում էր ծնվում երկը և թե որպիսի ժողովրդասիրություն էր համակել նրան՝ կատակերգությունը ստեղծելիս։ Չմշկյանը ևս վկայել

1 Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 171։ Դ. Դեմիրճյանը, հետաքրքրական մտքեր և խոհեր արձանագրելով Սունդուկյանի վերաբերյալ, նույնպես հակված է եղել կարծելու, որ նա շատ է տուրք տվել «տեղին», իր նեղ միջավայրին։ Անգամ բարբառը նա այնքան որոշիչ տարր է համարել, որ գրել է, թե «լեզուն փոխելով «Պեպոն» կգաճնար խորթ, կհնչեր կեղծ, անկենդան և կփչանար։ Որովհետև կփոխվեր նրա մի հատկությունը միայն, իսկ մյուսները մնալով իրենց տեղերում, ոչինչ չէին անի, քան ավելի ցայտուն կդարձնեին զրական լեզվի անտեղի լինելը»։ (Դ. Դեմիրճյան, «Ներկերի ժողովածու», հ. 6, էջ 555, Հայպետհրատ, Երևան, 1958 թ.)։

«Պեպոյի» և առհասարակ Սունդուկյանի պիեսների վրացերեն ու ռուսերեն ներկայացումները ցույց են տվել, որ Սունդուկյանի լեզուն չի խանգարել ճանաչելու նրա մեծ բովանդակությունը։

2 Տե՛ս Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 175։

է, թե ինչպես է քնթացել աշխատանքը, երբ Սունդուկյանը թելադրում, իսկ ինքը գրի էր առնում դրամատուրգի թելադրածը¹:

Չափազանց արժեքավոր են Չմշկյանի այն տողերը, որոնցով նա վերապատկերել է «էլի մեկ զոհի» ժամանակը, պիեսի տարբեր տարբերակների առաջացման հանգամանքները, նորից շեշտելով Սունդուկյանի բժախնդրությունն ու խիստ պահանջկոտությունն իր հանդեպ²: Չմշկյանը դայրույթով է բնութագրել «էլի մեկ զոհի»՝ իրականությունից պիեսը մտած բուրժուական տիպերին, որոնց Սունդուկյանը, ըստ Չմշկյանի, գտել էր «այս հայություն (վաճառականություն. Ս. Հ.) աղբանոցում, որտեղ հոգևոր հին սերունդը կամեցել է զոյություն տալ մեկ ուրիշ լավ եվրոպական հասկացողության տեր սերնդի, աշխարհ է բերել հակառակ յուր կամքին շնչավորված սերունդ, որը անջատված հնից, երբեք չի կարող մոտենալ առողջական նոր սերունդին—Միքայելի և Անանու նմաններին»³:

Չմշկյանի համար, սակայն, պրոբլեմն այն էր, որ հին սերունդը՝ Սարգիս, Բրիլիանտով, Սալոմե—ռեալիստներ են—կյանքի տերերը, իսկ Միքայելը և Անանին—իդեալիստներ—«գաղափարականացրած»՝ հեղինակի կողմից, այդ պատճառով թույլ և նահատակվող: Չմշկյանը թերագնահատում էր Միքայելին՝ կասկածելով, թե որքա՞ն արմատ ունի այդ կերպարը կյանքում:

Սունդուկյան-դրամատուրգը Չմշկյան-տեսաբանի, Չմշկյան-մտածողի ու քննադատի խոհերի մշտական առարկան է եղել: Սունդուկյանն անցել է Չմշկյանի հոգևոր կյանքի միջով՝ նրա գործունեության սկզբից մինչև վերջ: Դրամատուրգը տվել է նրան ռեալիզմի բարձր օրինակը. Չմշկյանը պաշտպանել է ռեալիզմը, պաշտպանելով նախ և առաջ Սունդուկյանին: Սունդուկյանի օրինակի վրա երևան եկան Չմշկյանի

1 Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 95—96:

2 Նույն տեղը, էջ 84—86:

3 «Մեղու Հայաստանի», 1884 թ., № 53:

ըմբռնումներն ու տեսակետները՝ ռեալիստական արվեստի վերաբերյալ: Ռեալիզմի տեսությունը, ռեալիզմի պաշտպանությունը Չմշկյանը դրսևորել է, տասնյակ տարիների ընթացքում քննելով դրամատուրգի ստեղծագործությունը, ապա և այդ տեսությունը դրամատուրգիայից փոխադրելով բեմ:

Կրթոտ էր Չմշկյանը՝ իր համոզմունքների պաշտպանության մեջ, նաև նախանձախնդիր, որպեսզի զարգանա ինքնուրույն դրամատուրգիան և հաստատվի բարձր գաղափարայնության գիծը հայ թատրոնում: Նա օրինակ էր բերում և՛ վրաց թատրոնը, կոչ անելով յուրացնել նրա լավ փորձը: «Շեքսպիրը վրացերեն» հոդվածում, վերստին շարադրելով իր մտքերը թատրոնի վսեմ նշանակության մասին, Չմշկյանը «Վենետիկի վաճառականը» գնահատում էր, որպես «սքանչելի դրամա»՝ իրեն քաջ ծանոթ դեռևս 1860-ական թվականներից և, որի ներկայացման մեջ նա կատարել էր Շեյլլիի դերը: Այժմ, 1878 թվականին, նա «Վենետիկի վաճառականի» մասին գրում էր. «Արդարև, որ այդ պիեսայի իմաստը, երևելի և հանճարավոր իմաստ է, և որ ամեն մի թատրոնական բեմ առանց Շեքսպիրին ըմբռնելու չէ կարող իր գոյությունը ապահովված և արդյունավոր համարել...¹: Հռչակավոր պիեսի գլխավոր թեման էլ Չմշկյանը համարել է «հրեայի սարսափելի դրությունը քրիստոնյաների շրջանում և նրա սաստիկ վրեժխնդրության ծարավը հագեցնելու նպատակը...»²:

Ներկայիս շեքսպիրագիտության տեսակետից սահմանափակ կարող է թվալ «Վենետիկի վաճառականի» չմշկյանական մեկնաբանությունը: Սակայն Չմշկյանն ինքն իր ըմբռնումը դարձրել է համակրելի՝ հանդես գալով ստորացված մի ժողովրդի, մյուս կողմից, Շեքսպիրին համարել է թատրոնի «պարտադիր» և անառարկելի դեմք:

Շեքսպիր և Մուրացան, Շեքսպիր և Քիշմիշյանց — անհա-

¹ «Մշակ», 1878 թ., № 56:

² Նույն տեղը:

մատեղելի անուններ էին, բայց նրանց «համատեղում էր» Չմշկյանը լոկ այն պատճառով, որ Մուրացյանի «Ռուզան» դրաման և Քիշմիշյանցի «Օրիորդ Բերոյանց» կատակերգությունը նա դիտում էր ինքնուրույն թատերգության զարգացման տեսանկյունով, պաշտպանում էր երիտասարդ գրողներին՝ նրանց բարոյական օգնություն ցույց տված լինելու համար, մասնավորապես կատակերգության մեջ տեսնելով արդիականության պատկերման առողջ ձգտումներ։ «Եթե Քիշմիշյանցի տեղ մեկ սալոնական բթամիտ ժան կամ որևիցե մոդայաձև հագուստում խեղդված Պետինկա կամ Սաշինկա լիներ հեղինակը, տարակույս չկա, որ դահլիճը լիքը կլիներ։ Բայց որովհետև հեղինակը ստվերում ծածկված մեկ ուսուցիչ Քիշմիշյանց է, իսկ դերակատարները հայ թատրոնի արտիստներ, *fi donc!* Կտեսնեմ պատվելի բուրժուական Թիֆլիզի հասարակություն։ Վերջի ծիծաղն է համեղ»¹։

Չմշկյանին ոգևորել է այն, որ կատակերգության մեջ ծաղրված էր բուրժուական մտավորականությունը և պատկերված էր առաջավոր հայ կինը. — «...ինչո՞ւ ուրեմն չներենք մեկ քանի բեմական թերություններ նորածին հաղվազյուտ հեղինակի և խրախուսենք նորան հառաջ, քան թե մնանք անտարբեր և սպասենք, որ պոլսեցոց Պոլ-Ջոներից պիտի առաջ գա մեր ապագան։

Քաջալերվի՛ր տաղանդ խոստացող հեղինակ, մի՛ նայիր բո հայրենակիցներիդ անտարբերության, աշխատի՛ր, որ ցույց տաս մեզ աղնիվ օր. օր. բերոյանցների և սոփիաների գործունեության հետևանքը» — եղբայրակելով իր հոգվածը, գրում էր Չմշկյանը²։

Կրթոտ էր գրում Չմշկյանը նաև «Ռուզան» դրամայի հեղինակի առնչությամբ, ամենից առաջ ընդգծած լինելու համար նրա դեմոկրատական ծագումը, ապա նաև հարվածելու նույն բուրժուական հասարակությանը։

1 «Մեղու Հայաստանի», 1881 թ., № 265։ Ընդգծումն իմն է. Ս. Հ. Ֆրան.— թրած։

2 «Մեղու Հայաստանի», 1881 թ., № 265։

Հետաքրքրական էր «Ռուզանի» համեմատությունը «Արշակ Բ», «Շուշանիկ», «Սամել» ողբերգությունների հետ, համարելով «Ռուզանը» կատարելագույն: Բայց Չմշկյանի միտքը, գլխավոր հարցը հեղինակն էր. «Հեղինակը մի պրիկաշչիկ է... *fi donec!*»

Պրիկաշչիկ, մի գործակատար, մի աննշան, առանց անունի, առանց տիտղոսի... մի երիտասարդ համարձակվել է հրապարակ դուրս գալ և հանդգնել է գրել պատմական դրամա յուր նման դիպվում շունեցող դասակարգի երիտասարդական շրջանից և հայտնե՛ք է Թիֆլիզի հայ բո-մոնդին յուր անհերքելի գոյությունը...- Շնորհավորանք պ. Մուրացանին— շարունակել աշխատել և կատարելագործել յուր գրիչը»¹:

Գետրգ Չմշկյանը հմուտ խորհրդատու է եղել, երբ նկատել է, որ դրամատուրգները շեղվել են արվեստի ճանապարհից: Այսպիսի դեպքում նա պարտք է համարել միջամտել գործին և հանդես գալ բարեկամ քննադատի դերում: Դրա օրինակն է նրա գրախոսական հոդվածը, որը նա տպագրել է «Պարադի աստղագետը» պիեսի և ներկայացման առիթով: Այդ հոդվածն էլ թող ընթերցողը դիտի իբրև «նախամուտք» Չմշկյանի թատերական հայացքները ուսումնասիրելիս:

Չմշկյանը կոչ էր անում «ունկնդիր լինել հասարակական կարծիքին և անկեղծ... դատողությամբ կրիտիկային, առանց որի ոչ մի հասարակական գործ չի կարող անսայթաք ընթանալ»²: Հոդվածում Չմշկյանն ասում է.— «Ինչպես երևում է, պպ. Սարգսյանը և Վրույրը մեծ ջանք էին թափել հարմարեցնելու բեմի համար տաղանդավոր վիպասան Բաֆֆիի թարգմանությունը, բայց և այնպես այդ հարգելի դերասանները միայն «կարել» և «ձեռել» են, առանց ենթարկելու իրանց աշխատությունը մի հիմնավոր կրիտիկայի:

Պետք է ասել, որ բեմը սիրում է սահուն ընթացք և եղելություն ճշգրիտ պատկերներ, որոնք հետևելով մեկը մյուսին,

1 «Մեղու Հայաստանի», 1882 թ., № 12: Տե՛ս նաև Վ. Պարտիզունի, «Մուրացան», Հայպետհրատ, Երևան, 1956 թ., էջ 311:

2 «Արձագանք», 1885 թ., № 106, ստորագրված է «Հին թատերասեր»:

վերջին՝ պատկերով բացատրում են պիեսի բովանդակության գլխավոր նպատակը, իսկ հարգելի դերասանների այդ ծանր աշխատության մեջ պակասում են այդ երկու արժանավորություններն ևս, էլ չենք խոսում անախրոնիզմի մասին:

Պիեսին սահուն ընթացք տալու համար պետք է խուսափել երկար դիալոգներից և մոնոլոգներից, որոնցից վերջինը ներկա թատրոնական գրվածքներում բոլորովին տեղ չունի, որովհետև մենախոսությունները խանգարում են գործողության արագ ընթացքին իրանց անտեղի և երկարուձիգ դատողություններով, որոնք ձանձրություն են պատճառում հանդիսատեսին՝ թմբեցնելով նորա երեակայնությունը:

Ինչ վերաբերում է անախրոնիզմին, դա կայանում է նորանում, որ Փանահ խանը համարյա մի ակնթարթում, աստղագետի առաջարկութեամբ, ստեղծում է Շուշի քաղաքը և այնտեղից արդեն նվաճում է հայ մելիքներին, մնալով թե ինքը, թե նորան շրջապատող անձնավորությունները միևնույն հազդատներով և միևնույն հասակի մեջ, այն ինչ երեվելի Շուշին ստեղծելու համար հարկավոր են եղել մի քանի, գուցե և տասնյակ տարիներ:

Եթե «Ղարաբաղի աստղագետը» բեմի հարմարեցնող հարգելի պարոնները բարեհաճեն վերաքննել այդ պիեսը, ենթարկելով նորան խիստ կրիտիկայի, դրա շնորհիվ պիեսը մի ուրիշ նոր կերպարանք կարող է ստանալ. ևս համոզված եմ, որ «Ղարաբաղի աստղագետը» կմնա ընդմիշտ հայ թատրոնի աղքատիկ բեմի համար մի փայլուն զարդ:

Մի բան ևս, ինչպես ևս նկատեցի, ամեն մի դերասան՝ ով ինչ դեր ուղեցել է վերցրել է և պատրաստել է այնպես, ինչպես ինքն է կամեցել. սորանից երևում է, որ խմբի մեջ չկա մի հմուտ ռեժիսյոր, կամ եթե կա, նրան լսող չկա: Ռեժիսյորը միևնույնն է խմբի համար, ինչ որ հոգին մարմնի համար: Ռեժիսյորին չլսող դերասանը, նորա խորհուրդներին չհետևելովը, երբեք կատարյալ դերասան չի կարող դառնալ և երբեք ապագա չի ունենալ:

Ինձ համար, զորօրինակ, անհասկանալի է, թե ինչո՞ւ պ. Վրույրը վերցրել է սիրահարի դերակատարությունը, բոլորո-

վին նորա մինչև այժմ կատարած դերերը ոչ մեկի նմանը չէ
և չէ էլ կարող լինել:

Հետո, պարոն դերասանները շարք է կմկման դերակա-
տարության ժամանակ, այլ պետք է այնպես հաստատ լմա-
նան դերերը, և ըմբռնած լինելին նորա հոգին, որ շխանգարեն
հանդիսատեսի իլյուզիան, որ իսկույն անհետանում է, երբ
դերասանը սկսում է կմկմալ, աչքերը չռած հուշարարին նա-
յելով:

Ահա իմ անկեղծ խորհուրդներս, որ ես սուրբ պարտք հա-
մարեցի հաղորդել «Հարգելի նորակազմ դերասանական
խմբին»¹:



¹ «Արձագանք», 1895 թ., № 106. «Հին թատերասեր»։ Ընդգծումները
բնագրում:

Այս մենագրության մեջ Գ. Չմշկյանի անստորագիր կամ ծածկանունով
հոդվածները հիշատակված են ըստ «Իմ հիշատակարանը» գրքի բերի-
զրաֆիայի:

ՌԵՄԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՊՐՈՐԵՄՆԵՐԸ

Բեմը, բեմարվեստը, դերասանի վարպետության տեսական պրոբլեմները — այն բնագավառն էր, որտեղ Չմշկյանի միտքը գործել է ամենից ավելի լարված, ու նա որոնել է շատ անգամ, շատ բան, հայ իրականության մեջ չունենալով, կամ համարյա չունենալով իր նախորդը:

Եթե կլասիցիստական թատրոնը և այդ թատրոնի դերասանն արևմտահայության և արևելահայության մեջ գիտեր և ճանաչում էր իր տեսությունը և այն կիրառում էր գործնականորեն, ապա ռեալիստական թատրոնը և նրա դերասանը դեռ չունեին, դեռ չէին ստեղծված նրա տեսությունը. այն ծրվում էր թատերական պրակտիկայի հետ միասին, պրակտիկայի համար, կլասիցիստական թատրոնի և խաղաոճի քննադատների ու հասկացողությունների դեմ մղված ծանր ու երկարատև պայքարում, այնքան երկարատև, որքան որ բեմական ռեալիզմի առաջացումից հետո էլ կլասիցիզմը թատրոնում նույնիսկ լիովին հաղթահարված չէր:

1860-ական թվականներին Գ. Չմշկյանի առաջ կանգնած պրոբլեմները պահանջում էին արագորեն լուծումն տալ նրանց, շտապել պատասխանել կյանքից ու թատրոնից եկող հրատապ հարցերին, տեղ կանգնել այդ հարցերին, չխուսափել նրանցից, այլև գլխավորել նոր շարժումը՝ բեմի վրա ռեալիզմի հաղթանակն ապահովելու համար:

Մ. Նալբանդյանը, «Հյուսիսսփայլը» նույն այդ պրոբլեմ-

ներին պատասխանում էին ռեալիզմի տեսության ընդհանուր դրույթներով: Նալբանդյանը, «Հյուսիսափայլը» շտեման հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի ստեղծումը: Չմշկյանի հանդես գալուց հետո, արևմտահայ միջավայրում նույն պրոբլեմները ծագեցին Հակոբ Պարոնյանի առաջ: Պարոնյանն էլ իր հերթին կրակ բաց արավ ահավոր չափերով դրսևորվող կլասիցիզմի ու կեղծիքի դեմ բեմի վրա: Չմշկյանի հետ, նրա կողքին այդ պրոբլեմները շատ էին զբաղեցնում առանձնապես Մ. Ամերիկյանի միտքը:

Չմշկյանին՝ իրեն, բեմական ռեալիզմի պրոբլեմները զբաղեցրել են ամենից սովելի դործնական աշխատանքում, երբ ծնվել է Չմշկյան-Ամերիկյան դերասանական ընկերությունը, և ստեղծվում էին այդ ընկերության առաջին ներկայացումները, երբ ռեալիստ-դրամատուրգը՝ Շեքսպիր կամ Օստրովսկի, Սունդուկյան կամ Սուխովո-Կորեյին, արդեն պահանջ էին դարձնում ունենալ ռեալիստական բեմական կերպար, ռեալիստական ներկայացում, ռեալիստական խաղաոճ: Իր սերնդի մարդկանց բնութագիրը տալով և նրանց կենսագրական «ուսվածքները» գրելով, Չմշկյանը միշտ էլ անդրադառնում է այն հարցին, թե ո՞վ ո՞ր ներկայացման մեջ բեմական ի՞նչ երևելի կերպար է ստեղծել, ի՞նչ է եղել այդ կերպարի էությունը և ի՞նչ եղանակով է դերասանը հասել իր նպատակին բեմի վրա: Այդ իսկ իմաստով նա իր մտքերը շաղ է տվել ոչ միայն և ոչ այնքան ընդհանուր դատողություններ անելով, որքան այն ժամանակ, երբ նկարագրում է մի որևէ ներկայացում, կամ երբ գրում է Ամերիկյանի, Մատինյանի, Սուբիասյանի, Արամյանի, Մանդինյանի, Միրաղյանի, Տեր-Դավթյանի մասին: Չմշկյան-թատրոնական տարեգիրը, Չմշկյան-հայ թատրոնի պատմիչը, Չմշկյան-արվեստակից ընկերների կենսագիրը — միշտ էլ ուշադրության կենտրոնում է եղել: Նա որպես բեմական ռեալիզմի տեսաբան հանդես է գալիս հենց այն ժամանակ, երբ գրիչը ձեռքն է վերցնում և կատարում է տարեգրի ու կենսագրի դերը: Իբրև տեսաբան նա վերին աստիճանի ցայտուն դրսևորեց իրեն 1880-ական թվականների սկզբին, երբ գրում է արև-

մըտահայ դերասանների մասին, բայց դա հատուկ խնդիր է, որը և պահանջում է իր հատուկ վերաբերմունքը:

1860-ական թվականներին էր՝ 1863—1864 թվականներին, երբ Չմշկյանը ճանապարհ էր որոնում դեպի Ամերիկյանը և Սուրիասյանը, կարդում է նրանց Շեքսպիրի «Թիմոն Աթենացին» ողբերգության սեփական թարգմանությունից հատվածներ և կարդում է այնպես, որ վեճ է ծագում, թե ի՞նչպես պետք է կարդալ բեմից: Առաջ էր եկել թատրոնի իբրև ինքնուրույն արվեստ, այն էլ իբրև ռեալիստական արվեստ հարցը, — թե ի՞նչպիսին պետք է լինի դերասանի վարքագիծը՝ բեմում անդրանիկ նախադասությունը, ֆրազն արտասանելու վայրկյաններից սկսած: «Այդ ընթերցանություն ժամանակ ես նկատեցի, որ թե՛ կարդալու և թե՛ շեշտահարության ձևը (որովհետև ես աշխատում էի կարդալ այնպես, ինչպես երևակայում էի, թե պիտի կարդամ թատրոնական բեմից) նրանց (Ամերիկյանին, Սուրիասյանին. Ս. Հ.) շատ անծանոթ թվաց և անգամ ծիծաղ պատճառեց: Կարդում էի շատ հասարակ և բնական ձևով, — գրում է Չմշկյանը:

Իմ այդ կարդալու ձևս թատրոնական արհեստին վերաբերող երկար վիճաբանության պատճառ դառավ:

Նորա համոզված էին, որ պիտի ընդունված երգեցողական կամ, ինչպես ասում են մինչև այժմ, ողբերգական առդանությունով արտասանել ամեն մեկ խոսք, որպես թե այդ ձևով առավել կարելի է ազդել հանդիսականների վերա:

Ես սկսեցի հերքել այդ կարծիքը և օրինակ բերեցի զանազան թատրոնական բեմեր, որտեղից վաղուց արտաքսված է այդ հնացած մեթոդը, որ միայն բրացնում է դերասանի ընդունակությունը, որովհետև դերասանը սովորելով այդ ձևին, այնուհետև շինում է նորան յուր համար մեքենայական ահեստ և չի մշակում յուր ընդունակությունը, երբեմն տալանդն անգամ»¹:

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 25: Արհեստ—ամեն տեղ պետք է հասկանալ արվեստ: Ընդգծումներն իմն են. Ս. Հ.:

Առաջին հաջադրույց թվում է, որ խոսքը բնական աբսոլյուտի մասին է: Չ ընկալանք, այդ շատ կարևոր է, բնական խոսքի առիթով ըմբռնում է բնամարմնատի մեթոդը, այդ մեթոդի հետ երկու հակադիր ուղղությունների սկզբունքային տարբերությունը, դերասանի տաղանդի բնական զարգացման հարցը, վերջապես, մեքենայական և ստեղծագործական արվեստների խնդիրը, պաշտպանելով ռեալիզմը բնմի համար— «հասարակ և բնական» ուղղությունը: Այս խոր միտքը— դերասանի տաղանդի զարգացումը՝ որպես հետեււանք բնական ռեալիզմի և ընդհակառակը, այդ տաղանդի կաշկանդումը՝ որպես հետեւանք մեքենայական-կլասիցիստական, նաև կեղծ արվեստի, հակայական կարևորություններ թատրոնում ճշմարիտ արվեստագետներ դաստիարակելու տեսակետից: Սակայն «հասարակ և բնական» բանաձևումը ևս մի իսկական հեղաշրջում էր թատրոնի էսթետիկայի բնագավառում, եթե նկատի ունենանք, որ թագավորում էր ոչ «հասարակը» և ոչ «բնականը»:

Այդ մեծ բանաձևումը գալիս էր Մ. Ս. Շչեպկինից, նրա նշանավոր ռեֆորմներից մեկն էր, որ արդեն հաղթանակ էր տարել Մոսկվայի Փոքր թատրոնում և տարածում էր գտնվել շատ շատ, ապա տեսականորեն հիմնավորվել և զարգացվել էր Վ. Գ. Բելինսկու հոգւածներում, որոնք հայտնի էին Չմշկյան-Սունդուկյան-Ամերիկյան միջավայրում և որոնցից մտքեր ու հատվածներ էր քաղում մասնավորապես Մ. Ամերիկյանը՝ 1866 թվականին: Չմշկյանը, տեսանք, որ օրինակ է բերել «ղանազան թատրոնական բեմերը», իսկ 1863 թվականը վերհիշելով, արդեն վկայում էր, որ կարդացել էր Բելինսկուն: Նույն՝ 1863 թվականին, հայերեն առաջին ներկայացումը դիտելուց հետո, նա Արշակ թագավորի դերակատար Շահխաթունյանի մասին ասում է, թե «...ես միայն ափսոսացի, որ այդ երիտասարդը հափշտակվում է յուր խաղով ինքը», որ անտեղի էին նաև դահլիճի «կեցցեները», իսկ Մուքիասյանի Գալալ Ղադոյի դերակատարությունը մասին՝ Պուրում է, թե դա էր «կենդանի մեկ տիպ», Մատինյանի Կիվդրում է, թե դա էր «կենդանի անձնավորություն էր», որը պատկերվել էր նույնպես «տիպական անձնավորություն էր», որը պատկերվել էր նույնպես «տիպական անձնավորություն էր»:

կերում էր «միշտ հոգով, սրտով կալած յուր հայրենիքին, յուր Մուշ երկրին, օրական հացի կարոտ... ծառայող մշեցուն»¹։

Ինքը՝ Չմշկյանը ևս խաղացել է պատմական ողբերգությունների ներկայացումներում և, ինչպես վկայում է, խաղացել է այդ դերերը երկար ջանք թափելուց հետո, որպեսզի արդյունք լինի, բայց առհասարակ որպես կանոն, պատմա-ողբերգական դերերը կեղծիքի արտահայտություն էին բեմի վրա. կեղծ տեքստ, կեղծ բեմական կերպար։

Սակայն՝ ներշնչված է գրում Չմշկյանը բոլոր այն դեպքերում, երբ բեմի վրա նա տեսել է բեմական ռեալիստական կերպարներ։ Այսպես, իր օրերին մեծ տպավորություն է գործել Ս. Մանդինյանի Ռասպլյուներ (Չմշկյանը-Կրեչինսկի) և այդ այն պատճառով, որ հայտնի պիեսի սատիրական դրությունները և ռեալիստ հեղինակի կոմիզմը բեմի վրա գտնվելին համարժեք արտահայտություն, իսկ Մանդինյանը, Փոքր թատրոնի ուսանողնաժողովոր դերասան Սադովսկու նման, ստեղծել էր Ռասպլյուների բեմական աննման բնավորությունը²։

«Շկոլի վարժապետ» ներկայացման մեջ, բացի Ամերիկյանից, փայլել է նույն Մանդինյանը, որը «...բթամիտ աշակերտի դերում բեմ դուրս գալուն պես այնպիսի մեկ զղրդոց և ծիծաղ բարձրացրեց հանդիսականների մեջ, որ մեկ քանի բուրբ շարունակ հուշարարը թողեց յուր հուշարարությունը, իսկ դերասանները իրանց դերերը»³։

Ըստ Չմշկյանի, ռեալիզմը բեմի վրա սկիզբ է առնում... ա. ռեալիստական պիեսից, ռեալիստական գրական կերպարից. բ. ռեալիստական, «հասարակ և բնական» արտասանությունից. գ. իրեն՝ բեմական կերպարի գեղարվեստական ու հոգեբանական համոզչական ուժից, այն, որ բեմական կերպարը ևս պետք է լինի տիպ, տիպական անձնավորություն։ Սակայն այս բոլորը չէ։

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 21։

² Նույն տեղը, էջ 36։

³ Նույն տեղը, էջ 35։

Ինչպե՞ս էր ըմբռնում Չմշկյանը բեմական կերպարի էությունը:

Իբրեւ ռեժիսյոր ու դերասան, նաև որպես մտածող, Չմշկյանը, բեմական կերպար ասելով, հասկացել է նախ և առաջ դրամատուրգի կողմից տրված կերպարի ճիշտ ըմբռնումը, նրա ճիշտ մեկնաբանումը դերասանին և նրա ճիշտ վերապատկերումը բեմի վրա. ըմբռնել «անձնավորության» բնավորությունը» — ասում է նա¹:

Չմշկյանը երբեմն խզում է կերպարի դադափարը կերպարի բնավորությունից, օրինակ, նրա կարծիքով «Դալա՝ Ղաղոյի» կերպարները (ոմանք) խմատ չէին պարունակում իրենց մեջ, բայց նրանք ցայտուն բնավորություններ դարձան բեմի վրա՝ շնորհիվ դերասանների: Այս տեսակետը հերքվում է հենց իրեն՝ Չմշկյանի կողմից, որը լավ է մեկնաբանել պիեսի գործող անձանց բեմական բնավորությունները, որոնց հիմքում ընկած էր նույն պիեսը:

Թովմաս և Պայծառ Ֆասուլաճյանները գալիս են Թբիլիսի: Նրանք բերում են իրենց հետ պիեսներ, որոնց թվում «անկապ ու անկանոն» (Չմշկյան) մի դրամա՝ «Կույրի դավալը»: Այդ պիեսում Չմշկյանը պետք է խաղար Ֆալերնոյի դերը: Դերը չի ստացվում. ինչո՞ւ Չմշկյանը հիանալի կերպով բացատրել է պատճառը՝ «...բանիցս ուսումնասիրել եմ, որ մեկ որևիցե բնավորության գադափար կադմեմ գլխիս մեջ այդ դերից և չեմ կարողացել հասնել նպատակիս, որովհետև ոչինչ բնավորություն չկա նորա մեջ: Նա մեկ անհավանալի անձնավորություն էր, հեղինակին հարկավոր է եղել մեկ մարդասպան և նա վերցրել է մեկ անձնավորություն, կնքել է նորան Ֆալերնո անունով և դուրս է բերել այդ պարոնին առանց որևիցե պատճառի մարդիկ սպանելու և երեսաներ հափշտակելու համար»²: Տեսնում ենք, որ Չմշկյանը չի անջատում գրական կերպարը բեմական կերպարից, տապալված գրական կերպարից նա սպասել է տապալվող բեմական կեր-

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 36:

² Նույն տեղը, էջ 42: Ընդգծումներն իմն են. Ս. Հ.

պար, իսկ կերպարի մեջ որոնել է խմայտ, գաղափար, կենսական և հոգեբանական տրամաբանություն, կերպարի վարքագծի հիմնավորում, նրա բնական մարմնավորման՝ դեպքում՝ որոշելու նրա «խնդիրը» և «գերխնդիրը»:

Ֆասուլաճյանների ռեպերտուարը հակասության մեջ էր Չմշկյան-Ամերիկյան խմբի ռեպերտուարին: Նրանք հակասության մեջ էին նաև իրենց խաղաոճով, որ, անշուշտ, ռեպրեսենտական չէր: Չմշկյանը պատմում է այդ մասին, ծաղրելով Թ. Ֆասուլաճյանի մեթոդը. «Ես և ինձ հետ ամենքը հետաքրքրությամբ սպասում էին առաջին կրկնության, որ տեսնենք Ֆասուլաճյանի խաղի եղանակը կամ մեթոդը, բայց դուրս եկավ, որ սաստիկ փտած և հին շկոլայի աշակերտ է եղել: Նա ամեն մեկ խոսքը արտասանում էր մի առանձին շեշտադրությամբ և խոսում էր երգելով, իսկ երբ հասնում էր էֆեկտի տեղին, հանկարծ այնպես էր գոռում և իսկույն կտրում խոսքը, որ մենք չէինք կարողանում լսել առանց ծիծաղի»¹:

Այստեղ շատ կարևոր է մեզ համար այն, որ Չմշկյանն ունեցել է մեթոդ և շկոլա հասկացողությունը, արմատական տարբերություն է դրել հին մեթոդի և հին շկոլայի ու նոր մեթոդի ու նոր շկոլայի միջև: Սա է էականը և սա է դարձնում Չմշկյանին իր տեսական ծրագիրն ունեցող մտածող:

Բնական կերպարն, ըստ Չմշկյանի, պետք է ուժեղ ներգործություն ունենա հանդիսականի վրա: Բայց, ինչպես: Եթե դերասանը դերում մարտնչում է կերպարի դեմ, դահլիճն անմիջապես զգում է այդ աններդաշնակությունը, կեղծիքը և մերժում է դերասանի խաղը, ծիծաղելով այդ խաղի վրա: Եվ ընդհակառակը, երբ դերասանը կերպարի մաշկի մեջ է և անկեղծ է բնմի վրա, դահլիճն ընդունում է նրան. օրինակը նորից Մանդինյանն է Դոն-Գոմեցի դերում՝ Հյուգոյի «Էռնանի» դրամայում. «...նորա ամեն մեկ արտասանած բառից թույն և արյուն էր թափում» և «Մանդինյանը գերազանցեց յուրյան այդ դերում: Եվ ամբողջ ներկայացումը հաջողակ գնաց, բա-

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 40: Ընդգծումներն իմն են. Ս. Հ.:

ցի պ. Ամերիկյանի խաղից, որի կատարելը ավելի դժվարացնում էին ահադին և երկայն մենախոսությունները, նամանավանդ երբորդ, թե շորորդ գործողության մեջ Կառլոս 4-րդի գերեզմանի առաջ»¹:

Այստեղից Չմշկյանի թատերագիտության համար կարևորագույն մի նոր սկզբունք է բխում—ռեալիստական թատրոնը բնորոշող հիմնական սկզբունքը—ապրել դերը, ապրել զգացմունքը, ապրել կերպարի զաղափարը, երբ նա, այդ կերպարը առավել ևս տիպական անձնավորություն պետք է լինի:

Օրինակը թող լինի Չմշկյանի Պեպոն, նաև Զամբախովի, Զիմզիմովի, Սարգսի («էլի մեկ զոհ») հռչակավոր դերակատար Ամերիկյանի Ֆրանց Մոորը (Շիլլերի «Ավազակներ» դրամայում):

Որպես առաջին դերասան, առաջին դերերի դերակատար Գևորգ Չմշկյանը միշտ էլ հասարակության ուշադրության կենտրոնումն էր, մամուլի, հանդիսականի դատողությունների և քննությունների առարկան: Իհարկե, Չմշկյան-Ամերիկյան դերասանական խումբը չխուսափեց «ամալլուա» հասկացողությունից, այլևս ընդգծեց այդ հասկացողությունը՝ մանավանդ պրակտիկայում: Այդ հանգամանքը մի որոշ չափով միօրինականություն էր մտցնում դերասանի ստեղծագործական կյանքում, միօրինակ էր լինում նաև դերասանից ստացված տպավորությունը, թեև նա խաղում էր տարբեր դերեր, կերտում տարբեր բնական բնավորություններ: Միօրինակությունը վերաբերում էր ժեստին, հաճախ դիմախաղին և այլն:

Չմշկյանը փորձել է խուսափել միօրինակությունից, նետել է իրեն տարբեր բնական կերպարներով դրսևորվող տարբեր հոգեկան աշխարհներ և, այնուհանդերձ, նրա փառքը, նրա անունն ամենից առաջ կապված է եղել Սունդուկյանի կերտած բնավորությունների հետ մանավանդ: Հետաքրքրականն այն է, որ նա, որպես դերասան—արվեստագետ,

1 Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 41:

անհրաժեշտ է համարել գրական կերպարին՝ բեմի վրա տալ մի նոր կյանք, բեմական կյանք, կենդանացնել կերպարը իբրև թատրոնին միայն հատուկ բնավորութուն։ Դրա համար նա և իր ընկերները սկզբունք էին մշակել, գրական կերպարը մեկնակետ ընդունելով, այն վերստին ուսումնասիրել՝ այս անգամ արդեն կենդանի կյանքում, բեմ մտնել կենդանի կյանքից, դահլիճին հաղորդել իրականության շունչը, ապրել և վերապրել կյանքը՝ հուզված և ալեկոծված նրանով։ Նա ինքը, ունենալով իրեն կողմից դիտակցված այդ միտքը, վկայում է, որ Պեպոյի բեմական կերպարի համար օրինակը վերցրել է կենդանի կյանքից։ «Թե ինչպես ես խելագարվեցի» ճանապարհորդական նոթերում նա հայտնում էր ընթերցողին, թե «քեռիս մի բարձրահասակ հաղթանգամ արհեստավորի մեկն էր, ա՛յն տիպարներից, որոնց բնավորությունը և ամեն մի բայը ուսումնասիրած լինելով, ապագայում ես ստեղծեցի Պեպոյի դերը բեմի վերա»¹։ Բեմական շտամպի դեմ կռվելու ամենալավ միջոցն էր դա — կյանքի ուսումնասիրությունը, կենդանի մարդու հետազոտումը կյանքում, որի խորապես ըմբռնված ուսմունքը կազմեց Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի և Ստանիսլավսկու սիստեմի անկյունաքարերից մեկը։ Այդ սիստեմն արդեն իսկ չուրացնում և ընդհանրացնում էր տեսության մեջ ուս և համաշխարհային թատրոնի լավագույն փորձը՝ բեմական ռեալիզմ հաստատելու համար։

Սունդուկյանը «Պեպոյի» առաջարանում, որը նվիրված է Չմշկյանին, բացել է ընթերցողին գաղափարական մթնոլորտի այն ամբողջ պատկերը, որի կենտրոնը Պեպոյի ապագա դերակատարն է։ «Երբ ես մոտավորապես պատմեցի քեզ Պեպոյի բովանդակության գլխավոր միտքը, այն օրից սկսած՝ դու էլ ձեռք չվեր առար ինձանից. սովորի պես հետևում էիր ինձ, աշխատելով շուտով և շուտով հանել իմ գլխից քո սի-

¹ «Մուրճ», 1890 թ., № 3, էջ 369։

րեկան Պեպոյին և գրչի տալ իմ խոսքերը»¹։ Շարունակության մեջ Սունդուկյանը գրում է. — «Պեպոյի դերը դու ինքդ կատարեցիր և կատարում ես ցարգ՝ բեմի վրա։ Դու տվիր նրան շունչ և կենդանություն, քո խաղը գերադանցեց գրվածքից...»²։ Ժողովրդասիրության, ժողովրդայնության, բողոքի և ցասման, նաև ամենախուրճ մարդկայնության և խոհակնության դրսևորումն էր Չմշկյանի Պեպոն, որը տասնյակ տարիներ մնացել է բեմի վրա որպես գրական կերպարի բեմական կենդանի մարմնացում, որպես ասլաված, խորապես զգացված մի բնավորություն, որի յուրաքանչյուր մի գիծը, մի հատկությունը դարձյալ գիտակցական արվեստի արգասիք էր։ Ըստ որում, Չմշկյան-Պեպոյին բնորոշող հիմնական հատկությունը եղել է դրամատիզմը, հերոսի ապրած դրամայի պատկերումը բեմի վրա։

Այս գերակատարումը Չմշկյանի նախ տեսական հայացքների, բեմական կերպարի մասին նրա ունեցած բմբռնումների իրականացումն էր, կերպարի կենսական և հոգեբանական տրամաբանության, բեմի վրա անկեղծության, հերոսի ասլորումների վերամարմնավորման վերին աստիճանի ցայտուն օրինակը։

Գևորգ Չմշկյանը հաճախ է տալիս Մ. Ամերիկյանի Ֆրանցի անունը, միշտ շատ բարձր է գնահատել արտիստի կերտած այդ կերպարը։ Մեկնակետը նորից Բելինսկին էր։ Ամերիկյանը Ֆրանցի դերը խաղացել էր Թբիլիսիում, խաղացել էր և Կ. Պոլսում։ Այդ դերում նրան դիտել էր Պ. Աղամյանը։ Թբիլիսի գալով, Պ. Աղամյանը Ամերիկյանի մահից համարյա մեկ տարի հետո նույն դերը խաղում է այստեղ և քննադատություններ հիշեցնում է, որ արտաքին նմանություն կար՝ Ամերիկյանից Աղամյանի արտաքինի վրա։ Այդ բանը վկայեց «Մեղու Հայաստանին», իսկ «Մշակը», նկարագրելով Աղամյանի Ֆրանցը, գտնում էր, որ նա՝ իր դերում պատկե-

¹ Գաբրիել Սունդուկյան, «Երկերի լիակատար ժողովածու», հ. 2-րդ, էջ 9։ Տեքստը պատրաստեց և ծանոթագրեց Ռուբեն Զարյան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1951 թ.։

² Նույն տեղը, էջ 11։

րել է բոլոր չարութիւնները մարմնավորած մարդու տիպարը¹։ Ամերիկյանն ազդել էր Ադամյանի վրա²։ «Մեղվի» նկարագրութիւնը լայն է, այն հիմք է տալիս վերականգնելու Ամերիկյանի դերը էական հանգուցներով։ Բարձր գաղափարային և հոգեբանական տեսակետից բարդ դերակատարում է իղի դա, թրիլիսահայ թատրոնի խոշոր նվաճումներից մեկը, զգացված, գիտակցված՝ արտիստի կողմից։ «Ֆրանց Մոորի դերը կատարում էր հանգուցյալ Ամերիկյանցը։ Բնմ դուրս գալու պես հանդիսականը խսկույն կարգում էր նրա երեսի արտահայտութեան, թե շարժվածքներում— այն վսեմ հրեշալիւ մարդու գաղափարը, որը ստեղծել է անմահ հեղինակը և ավելի զգլիւ ձեւացնելու համար այդ այլանդակ հրեշին, հանգուցյալը, օգուտ քաղելով յուր բնական պակասութիւնից (նա փոքր ինչ կաղում էր) առավել սկսում էր կաղալ, ոչ թե նորա համար, որ որեւիցե այդ դերը կատարող դերասաններիցը պիտի կաղեր անպատճառ բեմի վերա, այլ յուր դերի զարհուրելի «եսը» հարմարացնելու համար յուր բնական պակասութեան հետ։ Ո՞վ հանդիսականներից կարող է մոռանալ այն տեսարանը, երբ թեթեւ բռնցքով յուր ծերունի անզոր ութսունամյա հորը՝ «մեռի՛ր, անզոր կմախք», օձի պես շլալով ասում էր նա և հետո զգուշ հեռանում էր գետին փոված հոր մարմնից դերասանը, իբր թե զարհուրում էր յուր արածից, և մոտենալով հանդարտ, սատանայական ժպիտը երեսին շրջելով ընկած հոր մարմնո շուրջ, դիտելով և զննելով թե արդեն մեռաւ թե ոչ, այն՝ մեկ «մաի կտորը», որը պիտի արգելք լինի նորա դժոխային գաղափարները իրագործելու համար, նա հանկարծ կարճես մեծանում էր, գեղեցկանում էր սատանայական գեղեցկութունով և հեռանում էր բեմից հաղթանակով, թողնելով հանդիսականների ջղերի մեջ մեկ սարսափելի ցնցումն, որից պա-

¹ Տե՛ս «Մեղու Հայաստանի», 1880 թ., № 85, «Մշակ», 1880 թ., № 197.

² Հմմտ.՝ Արամ Բաբույան, «Երեւր հալ գրականութեան մեջ և թատրոնում», էջ 246—251։ ՀՍՍՌ ԳԱ հրատարակչութիւն, Երևան, 1959 թ.։

դում էր մարդու արյունը երակների մեջ»¹։ Չարագործի հաղթանակի գեղարվեստորեն ճշմարտացի պատկերումն է եղել դերի այդ «կտորը», որին, սակայն, հետևել է նրա անկման պատկերման հատվածը՝ նույնքան տպավորիչ։ «Հետո՝ Յրանցի վերջին տեսարանը, այն անբուն վախկոտ շարագործի դրուժյունը, երբ նա դուրս է վազում յուր ննջարանից, որտեղից հետևում են նորան շար ոգիները, ուրվականները, խեղճ տանջված ծերունու հոր գեմքը, յուր ազնիվ Կառլոս եղբոր պատկերը. այդ հոգեպես կիսախելագարված շարագործի դրուժյունն այնքան հասկանալի էին հանդիսականների համար, որ հանդիսականները կարծում էր, թե արդարև բեմը լիքն է զանազան տեսակի դարհուրելի երևույթներով»։ Ո՛չ, Ամերիկյանը առ ոչինչ էր դարձնում շարագործի հաղթանակը, նույնքան ուժեղ և համոզիչ պատկերելով նրա շնչին ներքինը.— «Օ՛, ինչ սարսափելի տեսարան էր և ի՞նչքան խղճալու էր այն ժամանակ հրեշ-մարդը»։ Սակայն արտիստը գիտեր, որ շարը ոչնչացված չէ, որ այն դեռ կա։ Դերի դիալեկտիկական բարդույթյունն այդ էր.— սկզբում՝ շարույթյան հաղթանակ, ապա շարույթյան նահանջ և անկում, նորից մի նոր գրոհ և, ի վերջո, ոչնչացում... «Յրանցն ուզում է աղոթել... մեկ րոպե և կհաշտվի երկնքի հետ... «Ո՛չ, ո՛չ, իմ և աստծու մեջ հաշտույթյունն անկարելի է, ես չպիտի հաղթեմ իմ»,— խուլ ձայնով ասում է Յրանցը մոտավորապես այս բառերը և արագույնամբ փաթթելով գլխարկից պոկած թուղ յուր վզին կախ էր ընկնում բազկաթոռից և մեռնում էր...»։

Չմշկյանի Պեպոն, Ամերիկյանի Զամբախովն ու Յրանցը — դերասանի ստեղծագործություններ էին, օբյեկտիվ ստեղծագործություններ և ոչ երբեք դերասանի սուբյեկտիվ կամայականության արդյունք։ Դերասանը, ըստ Բելինսկու, կարող է ավելացնել դրամատուրգին, բայց միշտ ներդաշնակ է նրա հետ։ Սակայն, նույն Բելինսկու ուսմունքի համաձայն, դերասանը վերականգնացնում է դրամատուրգի կերպարը, մեկնակետ ունենալով կենդանի մարդուն կենդանի իրական-

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1880 թ., № 85։ Ընդգծումներն իմն են. Ս. Հ.,

նության մեջ: Դրա համար դերասանը, ասում էր Բելինսկին, ուսումնասիրում է նաև կյանքն ու իրականութունը:

Հայ ռեալիստական դերասանական շկոլան արդեն իսկ գալիս էր կյանքից, կյանքի ճանաչողութունը նրա համար պարտադիր էր:

Կենդանի կյանքը պատկերելու սեփական վառ ձգտումը Չմշկյանին, որպես դերասանի և որպես ռեժիսորի, բերել էին այն եզրակացության, որ դերը կերտվում է բեմի վրա ապրումներով, որոնք պետք է ճշմարտացի լինեն, դերասանը պետք է թափանցի կերպարի ներքին կյանքը, «կերպարի ոգու կյանքը», — կասեր Ստանիսլավսկին:

Չմշկյանը պատմում է Մ. Տեր-Գրիգորյանի «Նինոյի նշնվիլը» պիեսում Միրադյանի կատարած մի փոքրիկ դերի՝ հայ ծառայի դերի մասին: Նա խաղացել է այդ դերը «մեծ հմտությամբ», — գրում է Չմշկյանը: Ինչու հմտությամբ, ինչպես հասկանալ հմտությունը, երբ դերակատարն ընդամենը գիմնադրայի աշակերտ էր և ինքը միայն դերչուտանտ: Դադտնիքն այն էր, որ դերը զգացել էր Միրադյանը, վերարտադրել էր այն «կենդանի և ղգայուն շարժվածքների», զգացել էր ծառայի հպարտ հոգին, նրա երգը կատարել էր ներշնչված և «երկար ժամանակ հանդիսականները մնացին ապշած: Վարագույրն ընկավ, Վահունին (Միրադյանը. Ս. Հ.) դարձեցրեց հայ թատրոնական հասարակության հիշողության մեջ հանգուցյալ Մատինյանի տաղանդավոր խաղի հիշատակը»¹:

Չմշկյանը վերհիշում է մի այլ դերակատարում — երիտասարդ Տեր-Ասատուրյանի Վանոն, «էլի մեկ զոհ» ներկայացման մեջ: «Հանգուցյալ Տեր-Ասատուրյանի մահից հետո «էլի մեկ զոհի» այդ դերը շատերն են խաղացել, բայց ոչ մեկը երբեք այդպիսի կատարելագործությամբ չի կենդանացրել հեղինակի գրվածքը բեմի վերա, ինչպես Տեր-Ասատուրյանը»²: «Կարդինալ Ռիշելիս» ներկայացման մեջ Տեր-Ասատուրյանը խաղացել է (Մուրա) այնպես, որ նրա մի տեսա-

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 80:

² Նույն տեղը, էջ 87:

րանը վերհիշելիս, Չմշկյանը դերասանի երեսին դերում կարգացել է «սաստիկ շվարմունք, ամոթ և խղճի տանջանք: Նա արտիստ էր»¹:

Սաթենիկ-կեկելի մասին Չմշկյանը տալիս էր այս տեղեկությունը. «Թատրոնի դահլիճը ամբողջապես լարված դրությամբ մեջ դերասանուհուն լսում էր հետաքրքրությամբ: Հասարակությունը նրա մոտոլոգի վերջը մնաց մի քանի ժամանակ անշարժ, հետո հանկարծ սթափվեց և սկսեց սաստիկ ծափահարել»²:

Չմշկյանը հստակ պատկերացում ուներ այն մասին, որ բեմական կերպարի թողած ազդեցությունը նրա հոգեբանական ճշմարտացիության մեջ է:

«Չկա ազդություն աշխարհիս երեսին, որ շունենա յուր մեջ հասարակության համար գործող անձինք, մեծ ազդությունների մեջ գործողները համեմատաբար և մեծ են փոքր ազդությունների հասարակական գործող անձինքներից, ուրեմն և ամեն մի ազդություն՝ փոքր թե մեծ՝ պարտավոր է նվիրել պատմության յուր միջի գործունյա անձանց հիշատակը: Ահա ինչ սկզբունքից դրգած, ես վերցրի գրիչս, որ հիշելով անցյալիս տպավորությունները, լույս հանեմ իմ մեկ քանի բերեկամներիս կենսագրությունները, որոնք գործել են հայ ժողովրդի համար, նվիրելով յուրյանց էությունը հայ թատրոնի գաղափարին»³:

Ստեփաննոս Մատինյանը— հայ բեմի Մարտիրոսին էր՝ ըստ էության, միայն ազդային ռեպերտուարի մեջ, ինքնածին տաղանդ, ապրումների թատրոնի երեկի դերասան, որի օրինակի վրա Չմշկյանը բացահայտել է ռեալիստական խաղաճի չափազանց հետաքրքրական կողմեր: «Գեղարվեստագետ դերասանը» նիվելիվի դերում անմահացրել է ոչ միայն իրեն, նաև «Դալալ-Ղազո» պիեսը: Նա կոմիկ էր, բայց վերին աստիճանի լուրջ բովանդակության և միշտ դրամատիզմով հագեցած դերասան: Չմշկյանն այս դեպքում խոսում է վերա-

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 92:

² Նույն տեղը, էջ 97:

³ Նույն տեղը, էջ 144:

մարմնավորման մասին: Ինչի՞ արդյունք էր նրա Կիվկիվը.— «Մատինյանը ուսումնասիրել էր այդ խղճալի և համակրելի հայ մարդու տիպը, ուսումնասիրել էր այնպես, ինչպես Բե-տազոտում էր յուր առօրյական բնությունը Բենեդ ուսումնա-կանը. դերասանի հագուստի, շարժվածքի, գրիմի տակից ոչ ոք չէր կարող ճանաչել դերասանին, դերասանը կատարյալ մշեցի էր, Մատինյանը և Կիվկիվը անբաժան էին մեկը մյու-սից, մեկ հոգի և մեկ մարմին էին»¹:

Կյանքի խոր ճանաչողություն, կերպարի բուն էություն բացահայտման, բեմական կերպարի մեջ ամբողջապես վե-րամարմնավորվելու օրինակ էր նաև Մատինյանի Հաջի Սու-լեյմանը (Գուրգենբեկյանի համանուն պիեսում և «Ժլատ» (Մ. Տեր-Գրիգորյանի) պիեսում, ծառայի դերում: «Մանր» մարդկանց է պատկերել Մատինյանը, դեմոկրատական լայն խավերի «ամենաանշան» մարդկանց, նրանց, որոնք գրա-կանություն մեջ գալիս էին Գոգոլի ստեղծագործությունից, իսկ բեմում՝ Մարտինովի ռեպերտուարից: Հիշենք նաև Շչեպ-կինի հուշակված նավաստուն: Եվ Չմշկյանը Մատինյանի ռե-պերտուարի և նրա վերամարմնավորման ռեպիստական ար-վեստի զարմանալի ուժի մեջ տեսել է ամենից առաջ կյանքի վրա դերասանի ունեցած խոր և լայն հայացքը: «Մատինյանի նման կյանքից բխած ձիթերը չեն բավականանում յուրյանց շրջակա կյանքի մասերը միայն ուսումնասիրելուց. նոքա աշ-խատում են ըմբռնել ամբողջ այժմ՝ կյանքը, որով շրջապատ-ված են,— գրում է Չմշկյանը: «Կիվկիվ, Հաջի Սուլեյման, այդ հերոսները չեն միայն նորան շրջապատող կյանքը, որի շրջանակը մեծ է՝ բաղկացած անթիվ խողովակներից՝ Կիվկի-վից, Հաջի Սուլեյմանից, այլևայլ անձնավորություններից»²: Կյանքից ստացած բազմաթիվ տպավորություններից էր գա-լիս Մատինյանի արվեստը, կյանքի ընդերքից էր հանում նա իր բեմական հերոսների բնավորությունները, նրանց առօր-յա, տանջալից պատմության ուղին է նա կարդացել բեմից: Բայց ոչ միայն ողբացել, նաև բողբոլել: Փուլթյանի «Հաղար

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 146—147:

² Նույն տեղը, էջ 148:

թումնանոց կարա» վողեկիլի մեջ նորից ծառա, այս անգամ դեռահաս պատանու կերպարը կերտելիս, Մատինյանը, ըստ Չմշկյանի, սոցիալական խոշոր պրոբլեմ էր մարմնավորում, — Թրիլիսի «վաշխառու հայ ընտանիքներում՝ գյուղերից բերած, սովածությունից ծախված՝ փոքրիկ հայ գյուղացի երեխաների, որոնց վաշխառու ընտանիքը բանեցնում և պահում էր անասունի նման», — այդ երեխաների հավաքական կերպարը ստեղծելու պրոբլեմը: Չմշկյանը խորաթափանց կերպով, խելացիորեն բացում է մեր առաջ Մատինյանի ռեալիստական արվեստի սկզբունքները, երբ գրում է. — «Մատինյանը մտնում է յուր գեղարվեստական ձիրքի միջոցով այդ երեխա ծառաների շրջանը. նա գտնում է, որ նորանք՝ երեխաները, դեռահասներն են և այդ պատճառով տգետ են երևում յուրյանց պահող տգետ վաշխառու ընտանիքներում: Պետք է բողոքել, վճռում է յուր մեջ դերասանը և հնարում է, առնելով յուրյան նյութ՝ Սարուխանի բակյա ծախողի հագուստը, կոպիտ շարժվածքները և խրոխտ ձայնը, յուր դիտած երեխա ծառաների միամտությունը և ստեղծում է այն Սարուխան ծառային, որի դերը բեմի վերա այդպես շնորհքով ստեղծելու համար լուսավոր հասկացողությամբ զարգացած հասարակությունը կապակեր դափնիներով դերասանին, իսկ... թողնենք տխուր եզրակացությունը»¹:

«Ժլատի» մեջ Մատինյանի հերոսը սոցիալական նույն ուղբերգության մարմնացումն էր, որոնց «բնատիպերը գոյանում են Ղազախից, Ղարաբաղից, Գյանջուց, Երևանից, Աֆուլիսից և այլ հայաբնակ տեղերից Թիֆլիզ եկած միգրարելներից» (Քշվառներից), — նկատում է Չմշկյանը: Բաց այդ ծառան չէր բողոքում, այլ ընկնում էր, անհետանում տերերի ստեղծած մթնոլորտում:

Եվ, եթե ավելացնենք բերած բոլոր օրինակներին նաև Չմշկյանի խոհերն ու դիտողությունները, «ներքին» խավերից եկած, հայ բեմում հռչակված արվեստագետ դերասանուհի Բեթևան Արամյանի մասին, ապա համարյա ամբողջական

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 149: Ընդգծումներն իմն են. Ս. Հ.

կլինի Չմշկյանի կողմից 1860—1870-ական թվականներին ծնված հայ ահալիստական թատրոնից, նրա փորձից, նրա ընդհանուր ռեպերտուարից ու ստեղծագործական աշխատանքից հանված տեսությունը, թատրոնի նրա էսթետիկան, նրա տեսական կոնցեպցիան՝ նվիրված դերասանի կատարողական արվեստի պրոբլեմներին:

Չմշկյանը վերլուծել է, վերհիշել Քեթևան Արամյանի Մարգրիտը («Խաթարալա»), Շուշան («Պեպո»), էմիլիա («Օթելլո»), և այլ կերպարներ:

Բանաստեղծ դերասան էր Մատինյանը, կարելի է ասել բանաստեղծուհի դերասանուհի է եղել Արամյանը: Սրա արվեստի ամենաբնորոշ գծերից մեկը Չմշկյանը վերստին համարել է կյանքի լիակատար դերսևորումը բեմի վրա—ոչ ոք չի տվել բեմին «այն բնականությունը, այն կյանքը, այն իրական կերպարանքը», որով հանդես է եկել Արամյանը Սունդուկյանի ռեպերտուարում՝ կանացի դերերում: «Մարգրիտը անիծելով յուր ծնված ժամը, յուր սարսափելի տգեղությունը, լաց է լինում... և դերասանուհու աչքերից կաթիլ-կաթիլ թափվում են շատ տարիներով գուցե պահված արտասուները»¹: Նրա Մարգրիտը՝ «իր սրտում մի ծածկված հրաքուխ է եղել, որ հանկարծ ժայթքում է բեմի վրա և դուրս է թողնում նրա կուրծքից հանդիսականների առաջ»: Կամ՝ Շուշանը, «Այո՛, Շուշան-Արամյանը հափշտակում էր, որովհետև նա բեմ դուրս գալու պես, արդեն սկսում է ապրել այն կյանքով, ինչ կյանք որ պիտի ներկայացներ»²:

Չմշկյանը ներկայացրեց մեզ իր և իր սերնդի ստեղծագործական դիմանկարը: Հիրավի, ապշեցուցիչ է նրա դիտողական տաղանդը, մտքերի նրա տեսադաշտը: Նորից համոզվում ես, որ նա իր տեսության հիմքում դրել է իրականության քննադատությունը, իր գեմոկրատական աշխարհայացքը, երբ ավելի և ավելի լայն ընդգրկումով տալիս է բուրժուական հասարակության պատկերը, իր ամբողջ համակ-

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 154—155:

² Նույն տեղը, էջ 155: Ընդգծումն իմն է. Ս. Հ.

րանքը արտահայտելով դեմոկրատական խավերի, ժողովրդի նկատմամբ: Թատրոնը և թատրոնի իր տեսությունը Չմշկյանը հասկացել է իրրե պատասխան և հարված բուրժուազիայի ստեղծած իրականությանը, իրրե բողոք, որ հայտնում է ռեալիստական արվեստով ու նրա պաշտպանությամբ, նրա տեսությամբ՝ ընդդեմ տիրող իրականության: Պոկելով հայ թատրոնը կլասիցիզմից ու ամենայն կեղծիքից, Չմշկյանը, ռեալիզմի ծննդյան այդ դժվար դարում, հայ թատրոնի գաղափարական մթնոլորտը մաքրում էր վերից-վար և այն հագեցնում մի նոր քովանդակությամբ:

Չմշկյանը պահանջել, և իր սերնդի արվեստի մեջ տեսել է բեմի վրա կյանքի ճշմարտությունը, բնականություն, հոգեբանական համոզականություն, բարձր գաղափարայնություն: Նա որոնել է ոչ թե դերասանի ես-ը բեմի վրա, այլ օրյակտիվ ճշմարտության արտացոլման եղանակը, որը ամեն մի արվեստագետի մոտ միշտ չլուրահատուկ է: Նա եկել է կյանքից, կյանքի ուսումնասիրությունից և հանգել է այն եզրակացության, որ դերասանը վերամարմնավորվում է կերպարի մեջ, պետք է վերամարմնավորվի բեմական բնավորության մեջ՝ դերին հատուկ ապրումների անկեղծ դրսևորման ճանապարհով: Սակայն նա լավ է ըմբռնել ռեալիստական թատրոնի և այն պահանջը, որ ներկայացումը միշտ էլ անսամբլի, բոլոր մասնակիցների համատեղ ստեղծագործությունն է և հաջողել է թատրոնն այն ժամանակ, երբ ունեցել է այդ կուռ անսամբլը բեմի վրա: Անսամբլի, ներկայացման ամբողջականության նրա հայացքը— նրա թատերական էսթետիկայի անկյունաքարերից մեկն է եղել: Չմշկյանի տեսության մեջ, նրա ստեղծագործական պրակտիկայում հիմնավոր տեղ է ունեցել բեմական բնավորություն կերտելու նրա պահանջը և նա, երբ խոսում է և գնահատում դերասանին, ամեն դեպքում ելակետ ունի այն չափանիշը, թե ո՞րքանով տիպական անձնավորության պատկերն է կերտել դերասանը, ըմբռնելով այդ հասկացողության տակ կյանքի, սոցիալական երևույթների ընդհանրացման աստիճանը և այն գաղափարակետը, դեպի որը ձգտում է դերասանը:

ԹԱՏՐՈՆԻ ՀՐԱՊԱՐԱԿԱԽՈՍԸ

Թատրոնի և հայ թատրոնի գաղափարը, նրա գոյութիւնը, նրա ճակատագիրը Գեորգ Չմշկյանի կյանքի, պայքարի, հրապարակախոսութեան բուն առարկան էր: Թատրոնի համար մղվող դաժան մարտերում նա ոչինչ չխնայեց, մինչև վերջին շունչը տալուց թատրոնով, տվեց նրան իր կյանքը, տաղանդը, ամեն ինչ: Չմշկյանը ողջ էութեամբ թատրոնի մեջ է, թատրոնը նրա մեջ:

Թատերական արվեստի, թատրոնի գոյութեան պրոբլեմն էլ ծնեց Չմշկյանի հրապարակախոսութիւնը, որը 1860-ական թվականներից մինչև նրա կյանքի վերջին տարիները լայն դրսևորում գտավ առանձնապէս պարբերական մամուլի էջերում: Անշուշտ, չկա անշրպիտ Չմշկյանի տեսական հայացքների, նրա քննադատական մտքի և հրապարակախոսութեան միջև: Տեսաբան Չմշկյանը նույն ժամանակ քննադատ է, քննադատ-հրապարակախոս: Նրա մտքի համար բնորոշ է այս երեք տարրերի, երեք բնագավառների միասնութիւնը, որի հիմքում ընկած են նրա ձգտումները—որքան կարելի է ավելի խոր ըմբռնել թատերական արվեստը, ավելի լավ ծառայել նրան, ավելի կրթոտ կոիվ մղել նրա գոյութեան համար: Սակայն եղել է մի կնճռոտ հարց, միշտ անլուծելի մնացած մի առեղծված, որը Չմշկյանին երբեք հանգիստ չի տվել և, որից ծնվել է հատկապէս նրա թատերական հրապարակախոսութիւնը: Այդ հարցը հայ թատրոնի, հիրավի,

գոյության հարցն էր, թե ի՞նչը կապահպանի նրան, ինչպե՞ս պահպանել նրան: Սուր խնդիր էր դա, պետական անկախությունից զրկված ժողովրդի կյանքում մանավանդ անլուծելի մի պրոբլեմ, երբ իրականության մեջ թագավորող ուժը — փողն էր, փողատերը, կապիտալը, հայ բուրժուազիան:

Կովկասում հայ նոր թատրոնը ստեղծողներից մեկը, նրա կազմակերպիչ ղեմքը — Չմշկյանը, իր ընկերությունը տաս տարի պահպանելուց հետո, 1874 թվականին գրում էր. «Ափսոս, և հազար անգամ ափսոս, այսքան տարվա նահատակություններով, անգամ մահով, առաջ տարված հայ թատրոնական գործին, որը հասել է համաճրյա կատարելագործության և ստացել է քաղաքական արտոնություն, և որ մեր ժլատ, անտարբեր, շահասեր և միևնույն ժամանակ անգործնական հարուստների շնորհիվ, պիտի դեռ էլի շատ տարի մնա առանց հաստատ ձևակերպություն ստանալու և գուցե բոլորովին էլ կղաղարեցնե յուր գործունեությունը»:¹

Դեմոկրատիան համակրում էր թատրոնի գաղափարին և գործին, բուրժուազիան երես էր թեքում նրանից: Այս միտքը և եզրակացությունը Չմշկյան-հրապարակախոսի հիմնական ելակետներից մեկն էր:

Այս պարագայում, այսպիսի մթնոլորտում, Չմշկյանի համար պարզ էր մի իրողություն. — «Ուրեմն, զոհաբերություն միայն պետք է հայ թատրոնը տակավին շատ տարիներ առաջ ընթանա և ապա գուցե հնար լինի գործ դնել պահանջի և առաջարկության տնտեսական օրենքը հայ թատրոնի և հայ դերասանների վերաբերմամբ»:² Սակայն այդ օրենքը ևս Չմշկյանին և հայ թատրոնին օգնության չէր հասնում: Տարերայնորեն իրենց գոյությունը քարշ տվող դերասանական խմբերը, առանց տնտեսական հիմքի և օժանդակության, մարում էին, ստեղծվում և ընկնում, նորից ստեղծվում և նորից ոչնչանում: Ու, երբ թատերական երկնակամարի վրա հույսի մի նոր շող էր երևում, Չմշկյանը վերստին ոգևորվում

¹ «Բշակ», 1874 թ., № 43:

² «Արձագանք», 1887 թ., № 21:

էր, նրա մեջ արթնանում էր թատրոնի • գոյության համար մարտնչած հին ղինւորը, նորից երևան էր գալիս «հին կոնցեպցիան», — անձնագոհության, անձնագոհ գործունեության հավատը. «Հայ բեմը գրեթե քառասուն տարի յուր ողորմելի գոյությունը քարշ տալով և այդ ժամանակվա ընթացքում ծանր տառապանքներ կրելով և անթիվ զոհեր տալով, զոհեր, որոնց անունները նույնիսկ անհայտության է մատնւել, շնայած որ դրանց համագումար աշխատանքը մեր բեմի փառքն է և պատմությունը, այսօր, ասում ենք, վերստին ոտքի է կանգնում ոչ թե մեկենասների և ընդհանուր հասարակության նյութական պաշտպանութեամբ, այլ շնորհիվ յուր սեփական կանխիկ ուժերի, ուժեր, որոնք թեև փայլուն և տաղանդավոր արվեստագետների փառք չեն վայելում, սակայն հանդիսանում են թատերական գործին անձնատուր եղած և նրա վեհութեամբ ոգևորված ժիր մշակներ և իբրև քաջ ղինւորներ պատրաստ թատրոնի դրոշակը բարձր պահելու»:¹

Ուրախանում էր Չմշկյանը, երբ, օրինակ, Բաքվում հայ թատերական գործը որեւէ չափով աշխուժացել էր և անմիջապես կոչ էր անում հետեւել բաքվեցիներին և պահել հայ թատրոնի գաղափարը:² 1897 թվականից տարիներ առաջ էլ Չմշկյանը նկատել էր տալիս, որ Բաքվի հասարակությունը նրա վրա լավ տպավորութիւն է գործել, այնտեղ «Պեպոն» ներկայացնելիս նա զգացել է հանդիսականի վերաբերմունքը և Դերբենտից եկող Սունդուկյանի հետ Բաքվում էլ արձանագրում էր ջերմ մի մթնոլորտ դեպի թատրոնը:³

Բայց հուլիսի այդ առկայծումները միշտ էլ վայրկենական էին, մարմրող, իսկ ընդհանուր դրությունը, հայ թատրոնի վիճակը — ողբերգական: Ինքը՝ Չմշկյանը լավ է գրել. — «Նա (հայ թատրոնը. Ս. Հ.) վիրավորված առյուծի պես դեռ ուղեն է ընկնում, երբեմն ընկնում է, երբեմն ոտի է կանգնում, երբեմն հռաչելով, երբեմն ծիծաղելով անկիրթ, հարուստ

¹ «Արձագանք», 1895 թ., № 104, «Հայոց թատրոնի առթիւ». անստորագիր:

² Տե՛ս «Արձագանք», 1897 թ., № 124:

³ «Արձագանք», 1895 թ., № 27:

հարստահարող հայերի վրա, բայց միշտ բողոքում է կրկնելով անմահ ճշմարտությունը, — «Cogito ergo sum»¹:

«Այո՛, միակ փրկությունը և հայ թատրոնական բեմի գոյության հարատևությունը, անմիջապես կախված է դերասանական խմբի անձնվեր գործունեությունից», — մտածել է Չմշկյանը, շունենալով ուրիշ և ոչ մի հույս՝ սիրած գործը շարունակելու համար²:

Չմշկյանը երազ է ունեցել — համախմբել բոլոր հայ դերասաններին, որոնք կստեղծեն մի շկուլա, «... որի շնորհիվ թե՛ թատերական ռեպերտուարը կհաճստանա, թե՛ նոր գործող տաղանդներ առաջ կգան և թե՛ - կվարձատրվի այնուհետև դերասանների աշխատությունը: Իսկ այդ տեղը, ուր պիտի գումարվեն հայ դերասանական ուժերը, Թիֆլիզն է, որը Ռուսաստանի հայոց մտավոր կյանքի կենտրոնն է, որտեղ առել է իր սկիզբը հայ թատրոնական բեմը Ռուսաստանում, որի շնորհիվ գոյություն են ունեցել Կովկասի և ուրիշ հայաբնակ գավառների թատրոնական ներկայացումները»³: Իր երազանքները հիմնավորելու համար Չմշկյանը դիմում էր նաև անցյալի օրինակներին — Շեքսպիրի ժամանակ՝ նրա դերասանական, Մոլիերի ժամանակ՝ սրա դերասանական միջավայրին: Սակայն ի՞նչ օգուտ այդ օրինակներից, երբ նույն Չմշկյանը դառնություններ արձանագրում էր մի ճշմարտություն — ա՛յն, որ, եթե անգամ Գր. Արծրունին իր գալերեայի «անկյուններից մինը հարմարացրել է թատրոնի շինության համար», «թատրոն կա, ուրեմն, նույնիսկ որոշ գումար փող, որ հավաքել են Յազոն Թումանյանը և հայ թատրոնի գաղափարի համար իր կյանքի ամբողջ ուժերը նվիրող Գ. Սունդուկյանցը», չկա, սակայն, ապահովվություն դերասանի համար, դերասանը արհամարհված է, դերասանը դերասան էլ չէ, եթե գոյության միջոց չունի, եթե նրա արվեստը նրան չի կերակրում. — «...մեղանում չկան դերասաններ, — գրում էր

¹ «Մշակ», 1875 թ., № 41: Լատիներեն է. — Ես մտածում եմ, ուրեմն, ես կամ:

² «Նոր դար», 1893 թ., № 78. «Հին թատրոն» ստորագրությամբ:

³ «Մշակ», 1887 թ., № 116:

Զմշկյանը:— Դերասանը նա է, ով ապրում է դերասանական արհեստով, ով ունի իրավունք, տեղ և միջոց վաստակելու այդ արհեստով իր օրական ապրուստը: Մեղանում չի եղել և չկա ոչ մին, որ ապրեր լոկ այդ արհեստով»¹:

Թատրոնը միջոցներ է պահանջում, իսկ այդ միջոցները չկան: Զմշկյանի առաջարկների մեջ կար մի կետ, որը վերաբերում էր փայտտիրական ընկերություն ստեղծելուն²: Նա ապացուցում էր, որ Թատրոնը պահպանելու համար փայտտիրության սկզբունքը օգուտ կբերի: Դրվատում էր վրաց հասարակության վերաբերմունքը Թատրոնի նկատմամբ, և հակառակը, դատապարտում էր հայերին: Սխալվում էր Զմշկյանը՝ սոցիալական շերտավորում չտեսնելով վրաց հասարակության մեջ³: Բայց նա ճիշտ էր մատնանշում շարիքը, երբ խոսում էր հայ հասարակության մասին, ընդգծելով բուրժուական երիտասարդության ծաղրն՝ ու արգահատանքը՝ հանդեպ ազգային Թատրոնը: Այդ երիտասարդության մասին էր գրում Զմշկյանը.— «Դորանց տուն՝ դու դատարկ զվարճություն, տուն՝ դու Թատրոն, բայց ի՞նչ Թատրոն, տար դրանց տեսնելու «Зеленый остров», «Орфей» և այլն: Թող քր տեսնեն դրանք կանկան բեմի վերա... զվարճաճան. նրանց հետ խոսելու ժամանակ շողորրթիր դորանց՝ մեկին ասա՛, որ դու երեւելի բժիշկ ես, մյուսին՝ թե դու նշանավոր իրավաբան ես, երրորդին՝ որ գեղեցիկ ես, աննման վիրտուոզ ես և այլն: Ահա՛ այդ խմբիկների դործունեությունը... Ի՞նչ... Թատրոն... հայոց Թատրոն դու ուզում ես սրա՞նց օգնություն բերագործել...»⁴:

Գևորգ Զմշկյանը կատաղի հարձակվել է նրանց վրա, ովքեր վարկաբեկում էին Թատերական արվեստը հանուն գոհճիկ շահի և փող էին կորզում հանդիսականից: Նման բախտախնդիր մարդիկ քիչ չէին: «Նրանց ի՞նչ փուլթ, թե

¹ «Մշակ», 1879 թ., № 53:

² «Մշակ», 1873 թ., № 51:

³ Նույն տեղը:

⁴ «Նոր դար», 1887 թ., № 75:

ժողովուրդը հայհոյելով է վերցնում մուրացկանությամբ ծախած տոմսակը, ի՞նչ փուլթ, թե ներկայացման միջոցին շատերը քնում են քաղցր քնով, իսկ ներկայացման վերջը հայհոյելով դուրս են գնում թատրոնից. նրանց ի՞նչ փուլթ, վերջապես, թե այդ տեսակ թատրոնական ներկայացումներով դեռևս նոր դարգացող թատրոնական գործը արմատից են հանում, վեր են գցում նրա արժանավորությունը, կոտրում են նրա աճուկները և թաղում են նրա ապագան»¹։ Ոմն Մդիվանյանց «անվախ ու համարձակ» վերցնում էր «Ամերիկյանցի դերերը և բեմ էր դուրս գալիս նրան փոխարինելու համար՝ ողորմելի հայ թատրոնական բեմի վրա... Ամոթ է, ամոթ և հազար անգամ ամոթ, այդ ձևով փող որսալ հասարակութենից և մեկ քանի գոռշ գրպանը դնելու համար արատավորել հայ թատրոնի անունը»²։ Բացահայտ անկում սերմանող այդ տիպերին էլ Չմշկյանը համարել է տիրացուներ, որոնք Սաղմոս երգելուց ավելի ոչինչ չգիտեին և, սակայն, նստում էին հանդիսականի վրին³։

Չմշկյանի թատերական հրապարակախոսության մեջ կա այն ազնիվ, բարոյական բարձր միտումը ևս, որը նրան դարձնում էր իր սերնդի հաղափարախոսը և նրա գործի անկաշառ պաշտպանը։ Արդեն իսկ ուրախալի էր, որ դերասան Մ. Ավալյանի առնչությամբ մամուլում գրվում էր.— «Դա հայ թատրոնի անխոնջ մշակն է, դա Ամերիկյանի և Չմշկյանի ժառանգն է, միայնակ հիշատակը Թիֆլիզի հայ թատրոնի անցյալի...»⁴։ Ու, երբ վեճ ծագեց Չմշկյանի ու Արծրունու միջև, երբ Գրիգոր Արծրունին փորձել էր ֆելիետոնի ոճով խոսել Չմշկյանի սերնդի արվեստագետների մասին⁵,

¹ «Մշակ», 1876 թ., № 5։

² «Մշակ», 1878 թ., № 170։

³ Տե՛ս «Մշակ», 1876 թ., № 11։ Զայրույթով է գրել Չմշկյանը նաև Շերապիրի անունը շահագործող իմաստակների մասին, որոնք իրենց արարքով «վերբեր էին հասցնում մեր մայրենի բեմի վսեմ գաղափարին» (Վնոր դար, 1902 թ., № 57)։

⁴ «Մեղու Հայաստանի», 1880 թ., № 76։

⁵ «Մշակ», 1876 թ., № 40։

Չմշկյանը պատասխանեց նրան այսպես. «Ես խոստովանել եմ, որ պպ. Ամերիկյանցը, Մանդինյանցը, Սուքիասյանցը և հանգուցյալ Մատինյանցը եղել են տաղանդներ և երբեք չէի մտածել, որ պ. Ասիացին (Արծրունին. Ս. Հ.) կարող էր և կկամենար «ըստ հիշողությանս» կարծած տաղանդավոր անձնավորություններից շինել ֆելիետոնական նյութ և իմ միամտաբար հայտնված մտքերիս անկեղծությունով հայհոյել իմ բարեկամիս և ընկերոջս (Կ. Պոլիս մեկնած Ամերիկյանին. Ս. Հ.): Այդպիսի միջոցով բավականացնել մի որևիցե անձնական կիրք, ես այդ համարում եմ անմենաստոր և անազնիվ գործ»¹:

Գ. Արծրունու և Գ. Չմշկյանի միջև վեճը և պայքարը շարունակվեց: Արծրունին առիթ էր որոնում նոր վեճ բացելու Չմշկյանի դեմ և այդ առիթը Չմշկյանի Կ. Պոլիս կատարած ուղևորությունն էր՝ Աղամյանին, Սիրանուշին և այլ դերասանների Թբիլիսի հրավիրելու համար: Չմշկյանը մեղադրվեց այն բանում, որ նա իբր իր համար կոնֆորտ է ստեղծել, ավելորդ ծախսեր է արել: Ն. Ամատունին, թատրոնական հանձնաժողովի կողմից պատասխանեց Արծրունուն և ամրապնդեց Չմշկյանի բարոյական դիրքերը²: Սակայն պատասխանեց Արծրունուն և Չմշկյանը, գրելով թե Արծրունին «թույլ է տալիս յուր արբայնականներին հարձակվել ինձ վերա իբրև անցյալի, ներկայի և գուցե դեռևս (ես քառասուն և երեք տարեկան եմ միայն) ապագայի գործչի վերա...»³:

Վեճի և պայքարի ամենասուր խնդիրը, այնուհանդերձ, «Մշակի» հիմնադրումը, նրա հիմնադրման գործում Ամերիկյանի և Չմշկյանի մասնակցության հարցը եղավ: Արծրունին ծխտեց այդ մասնակցությունը, հարձակվելով Չմշկյանի վրա՝ սրա հուշերի առթիվ⁴: Չմշկյանը նոր հողված գրեց, որով վերականգնում էր ճշմարտությունը, ետ էր մղում Արծրունու

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1876 թ., № 43:

² Տե՛ս «Մեղու Հայաստանի», 1880 թ., № 55:

³ Տե՛ս, Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 108—112:

⁴ Նույն տեղը:

հարձակումները, որ ինքը և Ամերիկյանը իբր հետադիմականներ են եղել (ըստ Արծրունու), իսկ Արծրունին առաջադիմական միակ մտածողը: Չմշկյանը դրում է. — «Ընթերցողն իմ բացատրություններից, անշուշտ, եզրակացնում է, որ պ. Գ. Արծրունին ամբողջ յուր պատասխանը կենտրոնացրել է յուր անձնավորության վրա և ցանկացել է հերքել լոկ ինքնամոլության տեսակետից: Ամենաթույլ, ամենամեղմ ակնարկը, որ հիշեցնում է ճշմարտությունը և վիրավորում է պ. Գ. Արծրունու եսամոլությունը, նրան վրդովում է: կատաղության է հասցնում:

Բայց կա մի բան, որ ճանաչելը ամենից բարձր ենք համարում. դա սուրբ ճշմարտությունն է:

Այո, պ. Գ. Արծրունի, ճշմարտությունը պետք է ճանաչել, ոչ միայն հիշողությունների գրելու ժամանակ, այլ միշտ, ամեն օր, ամեն ժամ պետք է նորան ղոհ բերել ամենայն բան՝ յուր եսը, յուր փառամոլությունը և նորանում որոնել և գտնել փառք և պատիվ¹:

Ծերանում էր Գևորգ Չմշկյանը, բայց հայ թատրոնի դադափարը և գոյության կնճռոտ հարցը մնում էր նրա հրապարակախոսության հիմնական մոտիվը: 1905 թվականին նա նորից նոր առաջարկ էր անում՝ շունչ տալու հայ թատրոնին. «Թե իմ հասակս, թե այս հասակիս մեջ տեսած և զգացած դառն սև օրերի արյունոտ հետքերը չեն թողնում ինձ մտածել և հետաքրքրվել ներկա տխուր օրերում երևան հանած հարցերով, այնուամենայնիվ, ես շոշափում եմ մի կարևոր հարց, որ երբեմն եղել է իմ կյանքիս նպատակը, — դա է հայ թատրոնական գոյության ինչ լինելը:

Թատրոնական բնմի գործիչները, որոնց մինչև այդ ժամանակ կարելի էր մատեներով հաշվել, արդեն բազմացան՝ թե դերասանուհիներով, թե դերասաններով և ամեն մեկը նրանցից աշխատում էր պարապմունք դարձնել իր համար այդ արհեստը և ապրել նրանով:

Հայ թատրոնական կոմիտեները դադարեցին գործելուց,

¹ «Արձագանք», 1890 թ., № 12, էջ 11—12:

մութացկանության միջոցով հավաքած փողերը, օգուտ թատրոնական ֆոնդի շուայելուց հետո, բաղմազան դերասանական խումբը դիմեց այս ու այն կողմ հաց ճարելու:

Եվ ներկայումս մենք ունենք դարձյալ մի կոմիտե, որի վերջը վաղ թե ուշ, պիտի լինի միևնույնը, ինչ առաջինները:

Ուրեմն, մի ժողովուրդ, որ ունի ընդունակություն ստեղծել թատրոնական բեմ, նրա համար պատրաստի վատ թե լավ դերասանական ուժերը, չպիտի դադարի միջոց գտնելու և ապահովեցնելու այդ բեմի գոյությունը:

Օրինակ վերցնենք փոքրիկ չխա ազգին, որը գտնվելով միևնույն ճնշված դրության մեջ Ավստրիայում, միևնույն ձևով, ինչպես հայերը, ստեղծեց իր համար թատրոնական բեմ և իրականացրեց նրա գոյությունը ակցիոներական ընկերության միջոցով և ներկայումս Պրագայի չխաական թատրոնը համարվում է ի շարս եվրոպական լավ անուն ունեցող թատրոնների:

Եթե մենք զգում ենք, որ թատրոնական բեմը հայերեն լեզվով օգտավետ է և մեծ բարոյական նշանակություն ունի հայ ժողովրդյան համար, ուրեմն, ինչու՞ չաշխատել կառուցանել սեփական տուն թատրոնի համար և այն ձևով, ինչ ձևով արել են չխերը...»¹:

Հայ նոր թատրոնի 50-ամյակին, 1908 թվականին, Չմբշկյանն իրավունք ուներ ասելու. «Քսան և երկու տարեկան հասակումս, ինքնագոհ և ինքավստահ երիտասարդս, մոտեցա հայ նոր ստեղծվող և գոյության նշաններ արտահայտող հայ թատրոնական բեմին և ցնցվեցի: Այդ ժամանակ հայերեն խոսալ, հայերեն իր կարծիքը բերանացի միմյանց հայտնել, նաև երիտասարդության մեջ, դա մի մեծ բացառություն էր:

Ուրեմն, հայտնի բան է, ինձ վրա մեծ տպավորություն աբավ հայ բեմը, որից խոսում էին իրարու հետ հայերեն:

Ես հափշտակվեցի և այդ օրից, չնայած իմ գիտնական երիտասարդությանս արժանավորություններին, ես ինձ այդ

¹ «Արշալույս», 1905 թ., № 36:

օրից նվիրեցի հայկական բեմի գաղափարին, որը դարձավ ինձ համար, մինչև 1886 թվականը, սուրբ գործ, որի մասին ես գրիչներ էի կոտորտում թե աչն ժամանակվա «Մշակում», հետո «Փորձում», «Արձագանքում» և ուրիշ գոյություն ունեցող այդ ժամանակամիջոցին հայ լրագիրներում:

Վերջապես, հայ թատրոնական գաղափարը տարածվեց ամեն տեղ և ստեղծվեցին ղանազան թափառական խմբեր և գաղափարը իրականացավ և ներկայումս դա անխուսափելի մի գործ է, որ գրավում է հայ հասարակության ուշադրությունը:

Ուրեմն, ինչու՞ չպետք է գաղափարը, որ արդեն դարձել է փրողություն և որին կարճ միջոցում ղոհել են այնպիսի ինքնագույն տաղանդ—բեմական ղոհեր, ինչպես են Մատինյանց, Սուբիասյան, Միրաղյան, Ա. Միրաղյան, Քեթևան Արամյան, վերջը իմ թանկագին—աշխատակից Սաթենիկ Չմշկյանը,— իրագործվի:

Ժողովուրդը գտել է ուղին և ճանապարհը. ի՞նչն է արգելում հայկական բեմին գոյություն ունենալ իբրև քաղաքացիական պահանջ:

Պատճառը մեր մեջն է. մեր անտարբերությունն է, մեր ինքնամոռացությունը: Զե՛ որ մենք ես պատկանում ենք մի ազգության, որ դարերի շրջանում չի մոռանում իրան հայ անվանել և ազգակից է տիեզերական ազգերի:

Թող այն փոքրիկ հասարակությունը, որ այսօր հավաքվել է տոնելու այդ 50-ամյա տոնը հիշե, որ ամեն մեկը նրա անդամներից պարտական է անել այն, ինչ թելադրում է իր պարտականությունը և հասկանալ թատրոնի գոյությունը պահպանելու գործնական միջոցով¹:

Գ. Չմշկյանը հավատում էր և հիասթափվում, նորից հավատում էր և նրա աչքերի առաջ նորից կանգնում էր հայ թատրոնը՝ իր ողբերգական վիճակով—անպաշտպան ու որր: Եվ կարծեք գիտեք նա, ղգում էր, որ ապագան չի մոռանա նրան և նրա քաջարի սերունդը. «Այդ հեռու անցյալի աղղե-

¹ «Տարազ», 1908 թ., № 2, էջ 11:

ցութջան շնորհիւ, հիսունական թվականի սկզբում՝ ծագվեց, ստեղծվեցավ և պիտի մնա անվերջ շարունակելի հայ թատրոնի գաղափարը... Թո՛ղ քեզ պարսավեն, իմ սիրած գաղափար, թո՛ղ քեզ ճնշեն, հալածեն... Թո՛ղ քեզ հարստահարեն ամեն տեսակ դրութջան մեջ գտնված մարդիկ, նաև զանազան դերասանական պարազիտներ— դու կաս և կմնաս անմահ...

Վկա եղեք Դու՛ք՝ սիրած գաղափարիս նվիրված նահատակ՝ Պեշիկթաշլյան, Դուրյանց, Փուլինյանց, Տեր-Գրիգորյանց... Ամերիկյանց, Քեթեան Արամյանց, Աստղիկ և այլ դերասաններ, որ կգա ժամանակ, երբ ձեր գերեզմանների վերա, իբրև սուրբերի վերա, լույս պիտի ծավալի, որովհետև Դուք մեռաք, կրելով Ձեր անշնչացած կրծքով հայ թատրոնի վսեմ գաղափարի ապագայի լույսը»¹:

Չմշկյանը մարգարեացավ:

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1884 թ., № 81:

ԱՐԵՎԵԼՔ ԵՎ ԱՐԵՎՄՈՒՏՔ

1870-ական թվականների վերջում թրիլիսահայ (կովկասահայ) թատրոնը ճգնաժամի մեջ էր: Որևէ օժանդակությունից զուրկ, երեսնիվայր թողած թատրոնը քայքայվեց: 1879 թվականին մահացավ Կ. Պոլսից վերադարձած Ամերիկյանը:

Գ. Չմշկյանը, Գ. Սունդուկյանը, թատրոնի գործով նախանձախնդիր մարդիկ ճգնաժամից դուրս գալու ելք էին որոնում: Ամենից շատ զգացվում էր դերասանական ուժերի պակասը: Չկար նյութական հիմքը, լուրջ խնդիր էր նաև ռեպերտուարը:

Մ. Ամերիկյանը Չմշկյանին արդեն իսկ պատմել էր, որ Կ. Պոլսում նրա հետ գործել էին՝ թաքմ, նոր, շնորհալի դերասանական ուժեր՝ Ադամյան, Սիրանուշը և այլք: Չմշկյանն էլ նամակագրություն է սկսում Պ. Ադամյանի հետ¹:

Գ. Չմշկյանը մեկնում է Կ. Պոլիս, բանակցություններ է վարում տեղում Ադամյանի և ուրիշ դերասանների հետ:

Թրիլիսիում նոր դերասաններին ջերմորեն ընդունեցին Գ. Սունդուկյանը, նույն Գ. Չմշկյանը, թատերական մասնաժողովի նախագահ Ն. Ամատունին, առհասարակ հասարակայնությունը:

1 Տե՛ս Չմշկյան, «Իմ հիշատակարան», էջ 117—126, նաև՝ Պետրոս Ադամյան, «Նամակներ», կազմեց և ծանոթագրեց Գ. Խ. Ստեփանյան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1959 թ., էջ 9—18:

Հիմնովին համալրվեց դերասանական խումբը. Թբիլիսիում հավաքվեցին և հետզհետե իրենց գործունեությունը ծավալեցին Ադամյանը, Մնակյանը, Ասողիկը, Սիրանուշը, Հրաչյան, Մարի Նվարդը, Կարադաշյանը: Թատերական մասնաժողովը գտավ նյութական, թեկուզ կարճատև, օգնություն որոշ միջոցներ, Կ. Պոլսից եկած դերասաններն էլ առաջարկեցին իրենց ռեպերտուարը:

Գ. Չմշկյանն այժմ կարող էր ասել, որ «այս տարվա (1879 թվականի) վերջից սկսած. Ս. Հ.) ղեկավարությունը մի նոր դարաշրջան է հայոց թատրոնի համար...»: Մյուս կողմից, նա, Չմշկյանը բարոյական բավարարություն էր ստացել իր կատարած գործից, Թբիլիսի հրավիրելով մի խումբ նոր դերասանների և օգնել է նրանց ըստ ամենայնի. ինքն էլ գրել է. «Պոլսեցիներին Թիֆլիզ բերելու օրից, ես աշխատում էի ծանոթացնել նորանց ինձ ծանոթ հայտնի դերասաններին հետ: Մանավանդ Պ. Ադամյանին ես իմ գովասանքներովս աշխտեղ հասցրի, որ նա մի տեսակ պաշտելի առարկա դարձավ երիտասարդության համար: Այնքան հափշտակվեց նորանցով հայ հասարակությունը, որ իրանք անգամ զարմանում էին իրանց հաջողության վերա, որովհետև երբեք Պոլիս կամ ուրիշ քուրական ֆաղաֆներում ոչ քե այդպիսի համակրանք վայելած չէին, այլև միշտ հասարակությունը վերաբերվել էր դեպի նորանց, ըստ ընդունվածի սովորության, իբրև անարգ և ամոքալի աբհեստի տեր մարդկանց հետ»¹: Պ. Ադամյանն էլ իր կողմից էր վկայում Կ. Պոլսի մասին. — «Հոս ազգությունը կղերին և կրոնքին խաղալիքն է. հոս ուսման դիրքերը խաղի թղթերու հետ կփոխեն...»²:

Սակայն չի անցնում նույնիսկ մի տարի և խոշոր վեճ, նույնիսկ վերին աստիճանի լարված դրություն է ստեղծվում Չմշկյանի և Կ. Պոլսից եկած նույն դերասանների միջև:

Գեորգ Չմշկյանը, երբ նախաձեռնեց իր ճանապարհորդությունը Կ. Պոլիս, չէր մտածում, նույնիսկ չէր ենթադրում,

¹ Չմշկյան, «Իմ հիշատակարանը», էջ 136: Ընդգծումն իմն է. Ս. Հ.,

² Պետրոս Ադամյան, «Նամականք», էջ 10:

որ նման մի վեճ, նման մի լուրջ պայքար կարող է առաջ գալ իր և պոլսեցիների միջև:

Բայց վեճը և սկսած պայքարը ամենից քիչ անձնական բնույթ ունեն: Անձնական որևէ վերաբերմունք, անշուշտ, չկապվում էր. տատանվեց դերասան Չմշկյանի դիրքը, խմբում նա ղեկավար դեր չէր խաղում: մթնոլորտը թատրոնում փոխվել էր: Առաջին, խիստ անհանդուրժելի հարվածը հասցրեց Գրիգոր Արծրունին՝ «Մշակում» զբաղատելով Չմշկյանի ճանապարհորդությունն մանրամասները:

Բանն այն էր, որ Չմշկյանը ստիպված էր խմբից հեռանալ և «գրսից» դիտել իրերի ընթացքը, այն էլ ոչ թե մի տարի, այլ մի քանի տարի շարունակ: Հոգեկան ծանր վիճակ ստեղծվեց նրա համար, սակայն նա չէր խոսում իր անձնական վիճակի մասին, նրան մտահոգող գլխավոր առարկան հայ թատրոնի ուղղությունն էր:

Վեճը և պայքարը մեծապես սկզբունքային բովանդակություն ստացան և ցնցեցին հայ հասարակական-թատերագիտական միտքը, հասարակական ուղղությունները, մամուլը: Պայքարի մեջ մտան Գր. Արծրունին, Սեն. Արծրունին, Սպանդար Սպանդարյանը, Աբգար Հովհաննիսյանը, ինքը՝ Գ. Չմշկյանը: «Մշակը», «Մեղու Հայաստանին», «Նոր դարն» անընդհատ գրում էին հայ թատերական կյանքում ստեղծված դրուժյան մասին: Այդպիսի մի պայքար կարող էր ծնվել, եթե հող կար, եթե բանական կային, եթե ուղղություններն ունեին իրենց թատերագիտական-էսթետիկական ծրագիրը: Այդ հողը կար, այդ ծրագիրը ևս կար:

Բոլորովին տվյալներ չկան ապացույցելու համար, որ առանձնապես Գ. Չմշկյանը հետապնդել է որևէ մի դերասանի հետ անձնական հարաբերությունները փշացնելու միտքը: Նա անձնավորությունների հետ չէր վիճում, անձնավորությունները չէին նրա խոհերի առարկան: Չմշկյանին զբաղեցնող հիմնական խնդիրը վերստին հայ թատրոնի բովանդակության, նրա ռեպերտուարի, նրա գեղարվեստական էություն խնդիրը դարձավ: Եվ եթե Չմշկյանը մտավ պայքարի մեջ, միմիայն մի նպատակով, ցույց տալ թե ո՛ր է զնում

հայ թատրոնը, ի՛նչ է նրա ներկա վիճակը, ի՛նչ է լինելու նրա ապագան:

Հիրավի, ստեղծվեց մի բարդ հանգույց: Կ. Պոլսից եկած դերասանական ուժերը կարող ուժեր էին: Չմշկյանը նրանց տաղանդը չէր թերագնահատում, անձամբ՝ նրանց համակրում և արժեքավորում էր: Սակայն նա տեսավ, որ Կ. Պոլսից բերված ռեպերտուարը, դերասանների գեղարվեստական շկոլան՝ ընդունել չի կարող:

Հսկայական վիճ էր բացվել արևմտանվորական՝ մելոդրամատիկական, հակառեալիստական և դաստիարակչական արժեքից զուրկ թատերական ուղղության և ռեալիստական, գաղափարապես բարձր, գեղարվեստական մեծ արժեք ներկայացնող կովկասահայ թատերական ուղղության միջև: Չմշկյանը մտավ գաղափարական պայքարի մեջ, տեսնելով, որ իր սիրած ու փայփայած մտքերն ու հայացքները ոտնահարվում են Արևմուտքից եկած անընդունելի թատերական ուղղության կողմից:

Այդ պայքարի օբյեկտիվ իմաստն այս էր — փրկել Ադամյանին, Սիրանուշին, ազատել նրանց այն օրերի ոչ դասական Արևմուտքի գաղափարական ու էսթետիկական ազդեցությունից և «վերամկրտել» նրանց, վերագաստիարակել և՛ Արևելքի և՛ Արևմուտքի, նախ և առաջ մեղանում արդեն հարուստ դրսևորում գտած ռուսական առաջավոր թատերական կուլտուրայի ոգով և տրադիցիաներով:

Այս պայքարում բացահայտվեց և կատարելագործվեց Ադամյանի հանճարը և ծնվեց Ադամյանի արվեստի նոր ուղղությունը, նրա նոր էսթետիկան:

Ռուսահայ-կովկասահայ հողի վրա փոխադրված՝ Արևելքի և Արևմուտքի թատերական ուղղությունների բախումն ավարտվեց Արևելքի հաղթանակով. այդ հաղթանակը նաև Ադամյանի ու Սիրանուշի հաղթանակը դարձավ: Չմշկյանը ևս հասավ իր նպատակին:

Սակայն պայքարը սուր բնույթ ուներ: Չմշկյանը երկար ժամանակ չէր հանգստանում, ինքը ևս երբեմն չափազանցությունների մեջ էր ընկնում, երբեմն հակասում իրեն, բայց

աշխատում էր միշտ հավատարիմ մնալ իր հիմնական սկզբունքներին՝ ռեալիստական թատրոնի ուղղությանը:

1879 թվականին, «Թատերական նոր դարագլխի» սկզբնավորման տարին, իր կողմից ռուսերենից փոխադրված «Անանուն կատակ» վեպի վրա Չմշկյանը կցում է իր սեփական «Թատրոնական ժամանակագրությունը», որը նույն տարին «Փորձում» տպագրված Մ. Աղաբեկյանի «Հայկական թատրոնի անցյալը» հոդվածի արձագանքն էր¹:

Սխալվում էր Չմշկյանը՝ երբ «թղուկաձև»՝ աջտեղի և անձիշտ հորջորջումով էր խոսում իր իսկ ժողովրդի մասին: Բայց հետաքրքրական էր նրա այն միտքը, որ եթե Անգլիան «չծներ Շեքսպիրին, գուցե Ֆրանսիան չստեղծեր Մոլիերո և Ռասսինը, չլինեին սոքա, գուցե չէին երևալ երկու հզոր և հսկա թատրոնական հանճարները՝ Դյոթեն և Շիլլերը»: Պետք է սովորել նրանցից, — պնդում էր Չմշկյանը: Նա գտնում էր, որ Կ. Պոլսի, արևմտահայ պատմական և արդիական դրամատուրգիան (Պեշիկթաշլյան, Հեքիմյան, Դուրյան. Ս. Հ.) ազգային տեղական կոլորիտ («բնույթ», «ոգի») չունի, որովհետև Պոլսո հայերի կյանքը... «ենթարկվել է եվրոպացվոց ազդեցության, գլխավորապես ֆրանսիացվոց և իտալացվոց, որոնցից և սկսել են ուսանել և թարգմանել թատերական խաղեր»: Նա համաձայնվում է Մ. Աղաբեկյանի այն մտքին, որ արևելյան հայերը առավել պահպանել են ազգային բնավորությունը, «նորա սովորությունները, կյանքի եղանակն, որովհետև մենք միշտ կից ենք եղել Հայաստանին և ազգայնությունով մեր թատրոնական խաղերը, թե պատմական և թե տեղական կյանքից վեր առած, կրում էին յուրյանց վերա առավել ճշտություն, առավել՝ այսպես ասել՝ հայություն», — այսինքն ազգային կոլորիտ և ազգային յուրահատկություն:

Այսպիսի խոհերով էր դիմավորում Գ. Չմշկյանը Կ. Պոլսից եկած դերասանների գործունեությունը Թիֆլիսիում: Գալիս է 1880 թվականը: «Ավազակների» ներկայացման առի-

¹ Տե՛ս «Անանուն կատակ», վեպի, փոխադրեց ռուսերենից Գ. Չմշկյանը, Թիֆլիս, 1879 թ.: Չմշկյանի հոդվածը վերջում էջ 1—5:

թով նա արդեն նկատել է տալիս, որ դահլիճը բաժանվել է «կուսակցությունների»։ Չկա միասնություն, վատ բարքեր են վերածնվել հանդիսականների մեջ, երեացել են վարձված մարդիկ՝ դերասանին ծափահարելու համար. «խեղճ մասնաժողով և խեղճ դերասաններ», — դառնություններ գրում էր Չմշկյանը, դառնություն ապրելով մամուլի տարբեր օրգանների և տարբեր հանդիսականների կողմից դեպի Ադամյանը, Սիրանուշը և Մնակյանը ցուցաբերած խայտաբղետ վերաբերմունքի համար¹։

Բայց Չմշկյանի բուն պայքարը դեռ առջևումն էր։

Մտնում ենք 1881 թվականը։ Չմշկյանը հանդես է գալիս մի շարք հոդվածներով, որոնք և՛ տեսական, և՛ ստեղծագործական հարցերին էին նվիրված։

Դերասանական ուժերի մասին նա այսպես էր գրում. — «Դա այնպիսի մեկ կազմակերպություն է, որից գերազանցը ոչ թե ամբողջ հայության մեջ չէ գտնվում ներկայումս, այլ նա կարող էր պատիվ բերել և ուրիշ ազգությանց բեմերին։ Ուրեմն, քննենք այն ինչ որ կա, հայտնելով անաչառ կարծիք միայն»²։ Սակայն հոդվածի սկզբում նա արդեն շարադրում է իր ելակետները. «Հեռանալով հայ թատրոնական գործունեությունից, իսկ հաճախելով միևնույն ժամանակ նորա ներկայացումներին, ես մեկ տեսակ պարտականություն եմ համարում ինձ համար հեռվից դարձյալ ինձ մոտիկ համարել այդ գործունեության, հայտնելով նորա այժմյան գործողներին իմ կարծիքս և իմ համոզմունքս։

Գուցե շատերը չհամակրեն իմ հայտնած կարծիքներին, այնուամենայնիվ ես կաշխատեմ միշտ արտահայտել իմ խորին համոզմունքս, հիմնելով նորան ճշմարտության սուրբ սկզբունքների վերա։

Իմ քսանհինգ տարեկան թարմ երիտասարդական հասակիցս ես սիրել եմ այդ գործը, շարունակում եմ սիրել և պիտի սիրեմ միշտ՝ ոչ պլատոնական սիրով, այլ հաստատ դրական կերպով։

¹ Տե՛ս «Մեղու Հայաստանի», 1880 թ., № 85։

² «Մեղու Հայաստանի», 1881 թ., № 228։

Այս դեպքում ես ոչ թե ուրիշ հանդիսականների նման հայ թատրոնական բեմը համարում եմ լոկ զբաղմունք, այլև սպասում եմ նորա ապագայից քաղաքակրթական և ազգային օգտավետություն:

Այո՞, և հենց այդ տեսակետից պիտի լինի միշտ իմ նայվածքս և զննողությունս՝ վերաբերյալ հայ թատրոնական բեմի գործունեությանը Թիֆլիզում:

1879 թվականից հայ թատրոնական բեմը Թիֆլիզում վերանորոգվելով, միշտ պահանջ չունի խիստ քննադատության, որովհետև նորա թե աչրական և թե կանացի ուժը միշտ փոփոխության է ենթարկվում:

Երբ կա ուժ, պիտի լինի և խիստ քննություն նորա գործունեության մասին՝ հանուն ճշմարտության»¹:

Գ. Չմշկյանի քննության առարկան այս անգամ դերասանուհի Հրաչյան էր: Դիտելով նրան բազմաթիվ դերերում, բեմի «հմուտ դերասանուհուն» արվեստի ուղղության մասին Չմշկյանը գրում էր, թե նա յուրացրել է և զարգացրել բնական ու կլասիցիստական ուղղությունները: Չմշկյանը պատասխանում էր և այն հարցին, թե ի՞նչ է կլասիցիզմը և թե ի՞նչու ինքը ռեալիզմի կողմնակից է, և որ Հրաչյան պետք է հաղթահարի կլասիցիզմի ու ռեալիզմի միաժամանակյա ներկայությունն իր արվեստում: Չմշկյանն ասում է. — «Եթե ինձ շահողովի ցույց տալ և ապացուցանել շնորհալի և հաղվագյուտ դերասանուհուն այդ երկու շկուանների ուղղությունը, և եթե հիշելով տիկինի խաղերի այն մանրամասները, որտեղ նա ձևացել է կլասիկ և որտեղ բնական (réaliste. ռեալիստ) դերասանուհի, ես հասած կլինիմ իմ նպատակիս, քաջ հավատալով, որ բեմից դուրս, աքսորված բեմական դերասանական գործունեությունից, ես դարձյալ մատուցանում եմ իմ լուսնաս իմ սիրած հայ թատրոնական բեմին:

Ձինվորված, ահա՛, այդ նպատակով ես վերցնում եմ տիկին Հրաչյայի ամենագլխավոր խաղերից երկուսը միայն —

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1881 թ., № 228:

«Կատերին Հոուսթոֆ», գործ՝ Ա. Դյումայի (հոր) և «Բաղդադի իշխանուհի»՝ հեղ. Դյումայի (որդուն):

Տիկինը հանդիսացավ բազմակողմանի հնարագետ դերասանուհի, այդ երկու խաղերի մեջ, թեև չի կարելի բիծ գցել նորա կատարած մյուս դերերի վերա, ինչպես են «Թերեզա», «Դալիլա», «Մայրական սեր» և այլն:

Բայց նախքան թե քննենք տիկինի խաղը, մեկ հայացք ձգենք կլասիցիզմի և ռեալիզմի գոյությունը վերա, վերաբերյալ թատրոնական արհեստին և նորանց աղբեցություն մեջ բեմի վերա:

Կլասիցիզմը ստացավ այն յուր կանոնավոր գոյությունը Ռասինի ժամանակներում՝ Ֆրանսիայում և հասավ յուր կատարելության Ռաշելի և Ռիստորիի հանճարավոր տաղանդի շնորհիվ. այնուհետև նա սկսեց օրըստօրե նվազել, որովհետև սկսեց զարգանալ օրըստօրե և մաքսիմալ նորա դեմ ռեալական շկոլան, որի աննման ներկայացուցիչն է այժմս երևելի ֆրանսիացի դերասանուհի Սառա Բեռնարը:

Այդպես, երկու տեսակ բեմական արհեստագիտությունները մրցելով մեկը մյուսի դեմ, վերջապես գոյացրին մեկ ընդհանուր շկոլա, մեկ տեսակ ուղղություն, ուր կլասիցիզմը զուգավորվելով, եթե կարելի է այսպես ասել, բնական-ռեալական ուղղության հետ, ստեղծեց միակ բեմական արհեստ, հիմնված կլասիցիզմի կանոնավոր արտասանության, բնական առողանության և ռեալական-բնական խաղի վերա, միմիկի և շարժվածքի բնականության վերա:

Ինչպես ամեն գիտություն, այնպես և բեմական արհեստագիտությունը առաջ բերեց մեր հիշած մրցությունից և սաստիկ շառլատանություն, որ ծնեց Ֆրանսիայում, Իտալիայում և ուրիշ տեղերում հազար ու մեկ անբնական պիեսներ, անբնական խաղի դերասաններով, ռեալական ուղղության վերնագրով:

Այսպես առաջ եկան զանազան «Մոնտե Քրիստո», «Չլուսի դիմակ» և այլն հազար ու մեկ սորանց նման խառնափրթոր պիեսներ, ուր անհրաժեշտ էր թույն, դաշույն և այլն զարհուրելի ինչեր, և այդ պիեսները և նորանց խաղացող

դերասանները ուղղում էին հավատացնել, որ նորա պատկանում են ռեալական ուղղութեան, այնինչ արհեստագիտութիւնը վաղուց է, որ արտաբանել էր նորանց որեւիցե շնորհալի թատրոնական բեմից:

Այդպէս, այդ տեսակ ծուր հասկացած ռեալական շկոլան արտորկելով մեծ կանոնավոր բեմերից, սկսեց թափառել այս և այն կողմը և ստեղծեց ծուր կլասիկական խառնուրդ ռեալական ուղղութիւն զանազան փոքրիկ բեմերի վերա, բնականապէս հասավ և Պոլսի Ֆրանսիացոց ու իտալացոց արկածախնդիրների շնորհքով:

Մեր բեմը, որ ծնունդ է առած Պոլսի մեջ, բնականապէս և չէր կարող չենթարկվել այդ ազդեցութեանը. նա սկզբում սխալ հասկացած կլասիցիզմի ուղղութիւնը, ստեղծեց մեկ տեսակ նոր գույնի կլասիցիզմ՝ ողբերգական արհեստ, որ դերասանը երազում էր և լաց էր լինում, գոռում և դես ու դեն ընկնում, զարհուրվելով ինքը բեմի վերա և զարհուրացնելով հանդիսականներին:

Հետզհետե ողբերգութիւնը տեղ տվեց վերոհիշյալ ծուր հասկացած ռեալական ուղղութեան և շարունակում է յուր ընթացքը մինչև այսօր Պոլսի մեջ:

Աւերսանդր Դյումա (հայրը) հետևում էր կլասիկական ուղղութեան և կամենալով միևնույն ժամանակ մոտենալ ռեալիզմին, ըստ ժամանակի պահանջման գրեց նոր պիեսներ թե պատմական և թե առօրյա կյանքից, հետևելով, ինչպէս ասացի, ժամանակի պահանջման:

«Կատերին Հոուարդը» պետք է ասած, որ ամենակատարյալն է նորա այդ կլասիցիզմին և ռեալիզմին համապատասխան պիեսան թատրոնական արհեստի կողման:

Եվ տ. Հրաչյան սքանչելի էր այդ պիեսում:

Գալով հիմա «Բաղդադի իշխանուհուն», որ տիկին Հրաչյայի դերակատարութեան մասին — իշխանուհու դերում — ես նկատեցի միևնույն կլասիցիզմի և ռեալիզմի զուգավորութիւնը, ինձ մնում է այսքանը միայն ասել, որ այդ տեղ, ինչպէս և «Կուսանաց վանքում» Թերեզայի դերում, տիկինը

այնքան բնական (ոնախոտ) չէր, ինչքան «Կատերին Հոուարդում»:

Վերլուծելով այս երկու դերը, Չմշկյանը հանգում էր հետևյալ եզրակացության. «Ես վերջացրի այս անգամ և այլևս չեմ դառնա տ. Հրաշյայի խաղին, հուսալով որ նա, եթե կգտնի ճշմարտություն իմ կարծիքներիս մեջ, կաշխատի լինել միշտ վստահ ոնախոտ դերասանուհի և պիտի հավատա, որ գիտությունը ունի յուր գնահատությունը, և մեր թատրոնը կզգաստանա ստիպել սիրել տալ յուրյան այդպիսի տաղանդներին, ինչպես է Թիֆլիզի այժմյան հայ թատրոնի աստղ Հրաշյան»¹:

Այս շարքի երկրորդ հոգվածը Գ. Չմշկյանը նվիրում է դերասանուհիներ Վիրգինյա Կարազաշյանի և Մարի Նվարդի «դերասանության ներկային ու ապագային»²:

Այդ ներկան և ապագան Չմշկյանը շատ ճիշտ կերպով առնչում էր ուսանողների և թատրոնի ուղղության հետ և դերասանուհիների արվեստի գնահատականն էլ տալիս էր, ելակետ ունենալով թատրոնի արմատական հարցերը: Նա չէր ժխտում դերասանուհիների տաղանդը, սակայն քաբը քարի վրա չէր թողնում պոլսահայ դերասանների և՛ ուսանողներից, և՛ նրանով պայմանավորված հակաոնախոտական խաղաոճից:

Այս անգամ Չմշկյանը դատապարտում էր պոլսահայ թատրոնի ստեղծագործական ներքին կառուցվածքը, — այն կաշկանդումները, որ ստեղծվել էին նրա ճանապարհին ուսանողների և նրան համապատասխանող ստեղծագործական մթնոլորտի հետևանքով: «Ինչպես ասացինք, առաջ ամբողջ մեր Պոլսի դերասանական խումբը ենթարկված է բնականաբար շինծու ուսանողական խաղի ուղղությանը և դորանից է, — նկատում է Չմշկյանը, — որ մեզ հասած Պոլսից ուսանողների մեջ չի կարելի գտնել մեկ իսկական ուսանողական ուղղությամբ թատրոնական խաղ. բոլոր նորանց թատրոնա-

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1881 թ., № 228:

² «Մեղու Հայաստանի», 1881 թ., № 240:

կան արհեստագիտությունը հիմնված է մեկոգրամաների վերա, որի ազդեցութեան տակ այդ ուժը, համաձայն մեկոգրամատիկական պրոգրամի, մշակել է այդ դերասանների համար սիրահարի, (ժենոն-պրիմի), հասակավոր մարդու (գրան-պրիմի) և հակառակորդի դերեր, իսկ կանանց դերերի համար ուսումնասիրել է միայն երկու դերեր՝ այն է՝ հասակավոր կնոջ և երիտասարդ կնոջ դերեր, որ և անվանում է premier կամ grand dame և subrette կամ էնժենյու:

Նվ շատ հասկանալի է, վերցրեք որեւիցե Պոլսի Թարգմանական պիեսաները և կտեսնեք, որ նորա ամենքն ևս գրված են մեկ պրոգրամայով, ամենքն էլ մեկոգրամաներ են, որոնց համար հարկավոր է՝ մեկ առաքինի կին, մեկ թեթև կնոջ դեր, որ կարող է կատարել թե «սուբրետ» և թե «էնժենյու» ամպլուան և մեկ հակառակորդ, որ ունի յուր մոտ թույն կամ դաշույն և կամ մեկ զարհուրելի գաղտնիք, որով վերջ է տալի դրամայի գործողութեանը միևնույն դաշույնի և թույնի միջոցով՝ մեկ ուրիշ երիտասարդ կամ հասակավոր այր անձինքների կամ էնժենյուի և սուբրետի ձեռքով:

Ի՞նչը կարող է փրկել դերասանին կորստից, ի՞նչը կարող է նրան դնել ճիշտ ուղու վրա: Այս հարցերին պատասխանում է Չմշկյանը՝ գիտությունը, աշխատանքը, տաղանդի ճիշտ զարգացումը:

Վ. Կարագաշյանին ու Մարի Նվարդին նա նույն խորհուրդներն է տալիս: Տեսարան և թատերական մտածող Չմշկյանի խոր գաղափարներից մեկն էր դա, որ միշտ արգասավոր պետք է լինի յուրաքանչյուր արվեստագետի կյանքի համար: Գիտությունից դեպի արվեստ, արվեստից-գիտություն, ըմբռնել, հասկանալ շեքսպիրյան համապարփակ ռեալիզմը, կանգնել բնական, ճշմարտացի արվեստի դիրքերի վրա, ջարդել դերասանին խանգարող թատրոնի ստեղծագործական կյանքի ներքին կաշկանդումները. այս էր Չմշկյանի խորհուրդը: Արվեստի և գիտութեան դաշինք. սա էր Չմշկյանի երազը, արվեստի մեջ ընթանալ գիտութեան հետ ձեռք-ձեռքի տված: «Մեր մեջ «տաղանդ» ասած խոսքը այնքան շատ առատութեամբ է գործադրվում ամեն մեկ հանգամանքում, այն-

պիսի անընդունակ գլխներ են զարդարվում դորա անմահ պսակով, այնքան իմաստակներ են գործում նորա սրբազան նշանակության դիմակի տակ, որ իսկական տաղանդ մնում է ստվերում և երբեմն անհետանում, թողնելով ի նախատինս չհասկացող հասարակության յուր անբիծ, բայց տանջված, մոռացության տված տխուր կյանքի հիշատակը,—գրում է 2 մշկյանը դառը խոհերով լի իր այս տողերը:

Այս ամենը գիտենալով և վստահ լինելով, որ ունիմ մի տեսակ համոզմունք վերաբերյալ դեպի իսկական տաղանդը, ես բացարձակ խոստովանում եմ, որ օր. Վիրգինե Կարագաշյանը ծնված է տաղանդ և զարգանալով Պոլսի թափառական հայ թատրոնի բեմի մոռյալ կուլիսներում, աշխատել է պահել և զարգացնել իր մեջ այդ տաղանդի ուժը, միայն... բացառրենք այդ միջանկյալ, բայց շատ դյուրամբոնելի միայնր:

Եթե ես հիմնվելով լոկ օրիորդի տաղանդի արժանավորության վերա՝ քննելի նորա խաղի այն երևույթները, ուր նորաբույս տաղանդից առավել չի կարելի պահանջել, այն ժամանակ ես «արջի ծառայություն» արած կլինեի հայ թատրոնի գաղափարին:

Ինձ մնում է բացատրել, ուրեմն, հարգելի օրիորդին և իմ կարծիքս վերաբերյալ տաղանդի օրըստօրե զարգացման պայմանների մասին, որի միջոցով նա կկազմակերպվի և կուժեղանա և այնուհետև կտմնի պատմության սրբազան էջերի մեջ:

Այս իմ միտքս բացատրելու համար, ինձ անհրաժեշտ է ցույց տալ օրիորդին այն միջոցները, որով կարելի է հասնել այդ նպատակին, թեև ես վստահանում եմ հայտնել այնպիսի մեկ կարծիք, որ գուցե օրիորդի համար $2 \times 2 = 4$ նշանակությունը պիտի ունենա:

Տաղանդը գյուտ է, որը պետք է մշակել, իսկ որևիցե գյուտ մշակելու համար հարկավոր է դիմել դեպի գիտությունը: Բեմական տաղանդի նշանակությունն է մարդ ձևացնել բնականապես յուր բոլոր արժանավորություններով և թերություններով, ձգտումներով դեպի առաքինին և մոլին:

Ահա ինչու համար հարկավոր է, որ տաղանդը աշխատե

զարգանալ և միշտ զարգանալ, և այդ բանին կարող է նա հասնել ընթերցանության միջոցով, ուսումնասիրելով մարդկության պատմությունը երեւիլի թատրոնական հնդինականների գրվածքների միջոցով, որոնց մեջ, ինչպես զօրօրինակ Շերսպիրի գրվածքներում, չկա դիրք, կիրք, ձգտումն, որ չլինի պարզ ներկայացրած, որը ուսումնասիրելուց հետո դերասանը միջոց ունի ամբողջապես ըմբռնելու մարդու էությունը, կարգալ նորա սրտի գաղտնիքը և հետո համարձակ «նսացնել», եթե կարելի է այսպես ասել, ամեն մեկ մարդկային տիպար բեմի վերա:

Այն ինչ տարաբախտաբար, մեր դերասաններից շատերը հազիւ թե լսած են Շերսպիր, Գյոթե, Շիլլեր, Մոլիեր անունները և բերան առնելով «արհեստ» բառը համոզված են, որ լիովին ըմբռնել են թատրոնի գոյության գաղափարը և այդ բովանկան է, ինչպես բավական է հյուանին աղյուս շարել, դարբնին՝ երկաթը ջարդել:

Եթե ինձ օրիորդը կհարցնե՝ իսկ ո՞ւր գտնեմ հայերեն լեզվով այդ գիտութունը, ո՞ւր են հայերեն թարգմանած Շիլլեր, Գյոթե, Շերսպիր և այլն, ես կպատասխանեմ օրիորդին. պարապեցեք ընթերցասիրությամբ, շարհամարհելով ոչ-ինչ...»¹:

Գ. Չմշկյանը 1881 թվականին արգեն հաշիվը փակում էր պոլսահայ դերասանների բերած և՛ ռեպերտուարի, և՛ ուղղության հետ, այն ամենի հետ, ինչ շեղում էր հայ թատրոնի զարգացման ուղին դեպի անգաղափարայնությունը, ցածր արվեստը, դեպի հակառեալիզմը: Նա ռեալիզմի դրոշմ էր բարձրացնում, երբ բողոքում էր Արևմուտքից եկած խորթ ազդեցությունների դեմ. «Ուրեմն, եթե մեր թատրոնի նպատակն եղել և է առողջ գաղափար տարածել բեմի միջոցով հանդիսականների մեջ, եթե նա քաղաքակրթության և ազգայ-

¹ «Մեզու Հայաստանի», 1881 թ., № 240: Միայն հայերեն կարդացող դերասանուհուն Չմշկյանն էլ խորհուրդ էր տալիս «բրբրել մեր «Էկեր Հայաստանին», կարգալ պարբերական մամուլը, ժամանակի բանաստեղծներին...

նության բարեւալման՝ վսեմ գործիքներից մեկն է, ուրեմն նա պիտի զգուշանա զանազան անխմաստ մեկողրամաներից, զանազան «Դուգլասներից», «Պիեռ դ'Արեցոններից» և այլն ցնդաբանություններից, և աշխատե միշտ մոտենալ բնականությանը: Եթե սկզբում Պոլսի ղերասանների մասնակցության առիթով մեր թատրոնական բեմը ընդունեց այդ տեսակ ռեպերտուար, այսուհետե գոնյա կարեցածին շափ պետք է փախչել այդ տեսակ մեկողրամական ուղղությունից»¹:

Սակայն պայքարը դեռ էլի չէր ավարտված: Չմշկյանը բողոքում էր և այն բարբերի դեմ, երբ հանդիսականը սխալ վերաբերմունք էր ցույց տալիս դեպի ղերասանը, իսկ վերջինս հաշտվում էր իր արժանապատվության ստորացման հետ: Այդպիսի ղեպքերի առիթով զայրույթով է լցվում Չմշկյանը և մամուլում ուղղակի աղաղակում էր.— «Քանդեցե՛ք պպ. թատրոնասերներ, քանդեցե՛ք հայոց թատրոնի այսքան տարիների զոհաբերություններով պահպանված և հազիվ թե երկար ժամանակ ընկնելուց հետո շունչ առած գաղափարը»²:

Ու, երբ թատերական քննադատությունը թատրոնի զուլությունը կապում էր միայն մեկ անվան հետ, մի ղերասանի կուռքն էր ստեղծում և նրա պաշտամունքը, վերհիշելով իր սկզբունքները, Չմշկյանը բողոքում էր նաև արմատապես սխալ այդ «տեսության» ու պրակտիկայի դեմ. «...Ահագին սխալ է թատրոնի գոյությունը հիմնել մի անձնավորության վերա, ինչ տաղանդի տեր և լինե՞ր նա, եթե այդ անձնավորությունը ոչ թե ուզում է ինքը ծառայել դեռահաս հայ թատրոնական բեմի գաղափարին, այլ թատրոնն է իրան ծառայեցնում»³:

Գ. Չմշկյանը չէր ժխտում պոլսահայ և տեղի ուժերի միացման գաղափարը. «Միացնել Պոլսո ղերասանական ուժերը մեր ուժերի հետ, դա վսեմ, լավ գաղափար է...»—

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1881 թ., № 252:

² «Մեղու Հայաստանի», 1882 թ., № 4: Խոսքը նվիրե՞ր ստանալու և նյութական միջոցներ «կորզելու» մասին էր:

³ «Արձագանք», 1887 թ., № 21:

պրում էր նա¹: Ավելին, 1889 թվականին նա արդեն գնահատում էր Ադամյանի առաջխաղացումը և պոլսահայ բեմի դերասանների հաջողությունները կովկասահայ պայմաններում՝ ռեալիստական, բարձր տիպի դրամատուրգիայի ու պերտուարում.— «Կարծես, հայության համար մեծած թիֆլիզի հասարակությունը, լսելով օրիորդներ Սիրանուշի, Աստղիկի, Կարագաշյանների և տ. Մ. Նվարդի բերանից հայ բարբառի քնքուշ հնչյուններ և տեսնելով պպ. Ամերիկյանի, Ադամյանի, Մնակյանի և այլոց առաջնակարգ խաղերը եվրապական նշանավոր թատերգություններում, մի տեսակ հոգեփոխություն ենթարկվեց. արհամարհածը սիրելի դարձավ»²:

Այս արդեն կարևոր ընդհանրացում էր, «դրսի» և «նեբրսի» ուժերի համախմբման մի կոչ, որի հիմքում դրված էր ռեալիստական արվեստի պաշտպանության սկզբունքը: Իսկ երբ Չմշկյանը հայացքը դարձնում էր 1880-ական թվականների սկզբի վրա, պայքարի առաջին շրջանի վրա, ապա նա նորից և կրքոտ կերպով քննադատում էր անցյալը, գտնելով այդ անցյալում, պոլսահայ դերասանների մոտ «...ֆրանսիական թատրոնական խոհանոցի հնացած մենյուի»³ գերիշխանությունը», որ այն ժամանակվա մամուլը բազմիցս մատնացույց էր արել: Պետք է հիշել,— ասում էր Չմշկյանը,— որ «Պոլսից եկվորները բերել էին իրանց հետ և իրանց որոշ ռեպերտուարը, այն, ինչ որ նոքա ունեին այն ժամանակ Պոլսում: Այդ ռեպերտուարով էին նոքա դաստիարակված, դա նոցա խաղի դպրոցն էր...»⁴:

1894 թվականին Գ. Չմշկյանը կարծես հանրագումարի էր բերում իր մտքերը Արևելքի և Արևմուտքի թատերական ուղղությունների պայքարի վերաբերյալ, նկատելով, թե ինչպիսի բարերար ազդեցություն ունեցավ Կովկասը, Թբիլիսիի

¹ «Արձագանք», 1887 թ., № 21: Չմշկյանը, պայքարի թե՛ օրերին էլ փնտրել և նշել է, թե պոլսահայ դերասանները որքան ձգտում ունեին մոտենալու թատրոնի «բնական» ուղղությանը:

² «Արձագանք», 1889 թ., № 36:

³ Ճաշացուցակ:

⁴ «Արձագանք», 1889 թ., № 37:

միջավայրը Ադամյանի, Աստղիկի և Սիրանուշի համար: Տեղի ուժերի, «դոցա խորհուրդներով հայ դերասանները ծանոթանում էին եվրոպական ռեպերտուարի լավագույն պիեսների հետ. նորա խրախույս էին ստանում ամենայն կողմից բարոյապես, աշխատում էին նոցա նպաստներին... մի խոսքով սերտ կապերով կապում էին նոցա իրանց հետ: Այդպիսի հաջող պայմաններում գտնվելով, դերասաններն էլ ընակաճապես ոգևորվում էին»¹: Ադամյանի մասին նա այժմ ասում էր. «Հանգուցյալ Ադամյանը, թողնելով Թիֆլիզը գնում է Ռուսաստան և ավելի հաջող պայմանների մեջ լինելով, սկսում է ուսումնասիրել յուր սիրած հերոսներին և արվեստը և այնպիսի հռչակ է ստանում, որ միմիայն վայելում էին եվրոպական կորիֆեյները՝ Ռոսսի, Սավինի, Կոկլեն, Բառնայ»:

Կ. Պոլիսը շտվեց հայ դերասանին ռեալիզմի ոգով զարգացալու հնարավորությունը:— Չմշկյանն է գրել:— «Իսկ մեր քնքուշ սեռի տաղանդավոր ներկայացուցիչները... ոմանք վերադարձան Բոսֆորի սթանչելի ավերը, ոմանք Չմյուռնիա, և այնտեղ ասիական քնի մեջ մոռացության տվին իրանց սկսած գործը: Ի՞նչ ասենք մեր գողտրիկ վ. Կարաղաշյանի համար, որ այդպես վաղ թաղեց յուր մեծ տաղանդը. նա մեծ ապագա ուներ, սակայն արևելյան ծուլությունը քիչ մարդ չէ մեռցրել... Ի՞նչ ասենք մեր անմոռանալի Մնակյանի մասին, որ թեպետ չթողեց յուր արվեստը, բայց շարունակելով գործը տաճկական անճաշակ բեմի վրա, հետադիմել սկսեց: Երբ մի քանի տարի առաջ ես նորան տեսա Գատիքեոյ բալագանում (թատրոն չէ կարելի անվանել) երկու-երեք մեյլոգրամներում — լացս եկավ, հիշելով թե որքա՞ն հիանալի էր խաղում նա Ֆամուսովի, Գորոդնիշիի դերերը՝ բոլորովին անծանոթ լինելով ռուսական կյանքին: Վերջապես, վերջնեք մեր այժմյան տաղանդավոր հյուր տ. Հրաշյային... Սա ևս 12 տարվա ընթացքում ոչինչ չէ ավելացրել յուր ռեպերտուարին»:

Չմշկյանն էր, որ առաջարկում էր նույն Մնակյանին հրավիրել Թբիլիսի և տալ նրան խմբի ռեժիսորի պաշտոնը:

¹ «Արձագանք», 1894 թ., № 17:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Տեսական լուրջ ժառանգություն է թողել Չմշկյանը: Նրա բեմական ստեղծագործությունը ևս (նա խաղացել է համարյա հարյուր դեր) ինքնին մտածողություն էր, մտածողություն բեմի վրա, մտածողություն բեմական կերպարներով, կյանքի երևույթների, մարդու պատկերումը և արտացոլումը՝ ստեղծագործող Չմշկյանի ինտելեկտուալ-ղգացումային աշխարհի մեջ բեկված:

Ուրեմն, ավելի հարուստ, ավելի մեծ բովանդակություն է ունեցել նրա միտքը, քան կարելի է պատկերացնել այդ առաջին հայացքից:

Որպես տեսաբան, հատկապես իբրև թատերական մտածող, Չմշկյանը տարավ հայ թատրոնի գեղագիտական մտքի զարգացումը մինչև այն սահմանագիծը, որտեղից հայ թատրոնը կարող էր, հող և հիմք ունենալ մերձենալու բեմի մեծ վերանորոգիչ, հանճարեղ Ստանիսլավսկու հռչակավոր սիստեմին¹:

Գեորգ Չմշկյանը մեռավ 1915 թվականին: Նա օգնեց հա-

¹ Փաստերն ևս այդ են ապացուցում: Տե՛ս Վավիկ Վարդանյան, «Թուսական առաջավոր թատերական կուլտուրայի դերը հայ թատրոնի զարգացման մեջ» աշխատությունը. Հայկական Թատերական Բեկերության հրատարակություն, Երևան, 1958 թ.: Օվի Սևումյանի և նրա սերնդի մարդկանց գործունեությունը Գ. Չմշկյանի արագիցիաների շարունակությունն էր՝ 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակում:

րազատ թատրոնին, նախապատրաստեց թատերադիտական տեսական հայ միտքը Ստանիսլավսկուն հասկանալու համար: Չմշկյանի գործը շարունակող դեմքերը, ռեալիստական հայ թատրոնի մարտիկներն, արդեն իսկ մոտեցան Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնին, նրա փորձը, նրա բեմական տեսությունը յուրացնելու նպատակով:

Չմշկյանը, Մ. Նալբանդյանից ու «Հյուսիսափայլից» հետո, կովկասահայ իրականության մեջ լայնորեն լուսաբանում է թատրոնական գործի կազմակերպման հարցը, իր գեղարվեստական ու տեսական-քննադատական գործունեությամբ հրապարակ է բերում տիրող հասարակության քննադատության խնդիրը, մշակում է թատրոնի տեսության այնպիսի պրոբլեմներ, ինչպիսին էին — բեմի վրա կենդանի մարդու պատկերման, բեմական բնավորություն կերտելու, բնական-ռեալիստական խաղաոճ ստեղծելու, անսամբլայնություն հաստատելու պրոբլեմները: Սուր կերպարանք նա տվեց ռեպերտուարային հարցին, հետևողական կերպով պաշտպանեց ռեալիստական դրամատուրգիան (Օստրովսկի, Սոլսով, Կոբելին, Սունդուկյան, Շեքսպիր):

Հետագայում, 1870-ական և 1880-ական թվականներին Չմշկյանը, ռեակցիայի հարձակման շրջանում ևս, հավատարիմ մնաց իր սկզբունքներին, չկորցրեց իր գաղափարական դիրքերը, այլև ավելի խորացրեց բեմական ռեալիզմի հարցերի մշակումը իր տեսական-քննադատական աշխատանքում:

Այս շրջանում է, որ նա ուշադրություն է դարձնում ռեալիստական թատրոնի ռեփայլուրայի խնդրին, դերասանի դաստիարակության, նորից ռեպերտուարի, բեմի վրա նորից բնականություն և ճշմարտություն հաստատելու կարևորագույն գրույթներին:

Առանձնապես զգալի դարգացում ապրեց Չմշկյանի միտքը հանդիսականի խնդրում, իր սկզբնական արստրակտ և անորոշ «ամբոխ» հասկացողությունից, որոշակի կերպով հասնելով հանդիսական—ժողովուրդ հասկացողությանը:

Գևորգ Չմշկյանը մոտենում էր Ստանիսլավսկուն, մերձե-

նում էր նրա ուսմունքին իր մտքի տեսական ամենաբարձր նվաճումներով:

Չմշկյանը հայ թատրոնին տվեց այնպիսի գաղափարներ, որոնք ներդաշնակություն էին ստեղծում նրա և ուսն թատրոնի մեծագույն մտածողի միջև: Չմշկյանը Ստանիսլավսկու մասին չի արտահայտվել, բայց դա երբեք չի խանգարում տեսնելու և հասկանալու նրանց միջև գոյություն ունեցող կապը: Չմշկյանի ժառանգությունն էլ իր ժամանակին չէր ուսումնասիրված, չէր բնդհանրացված այդ ժառանգության նշանակությունը և թե այն, ինչ էր Չմշկյան-մտածողի զուգահեռը: Ստանիսլավսկին անշափ ուրախ կլիներ, որ հայ ռեալիստական թատրոնի փորձը և տեսությունը իրենց հերթին գալիս մի անգամ ևս, Ռուսաստանում ապրող ժողովուրդներից մեկի կողմից, հաստատում էին իր մեծ ուսմունքի այս կամ այն դրույթը և ելակետը: Իսկ այդ կապը ուսա և հայ թատրոնի միջև եղել է, կար և արտահայտվել է բեմի վրա ճշմարտություն հաստատելու, կյանքի ճշմարտությանը հարադատ մնալու, մարդկային կենդանի կերպար ստեղծելու, այդ կերպարի մեջ տարրալուծվելու և վերամարմնավորվելու, կերպարի ներաշխարհը բեմի վրա ապրելու, բնականությանը հարադատ մնալու, հոգեբանական համոզիչ բնավորություններ կերտելու հարցերում:

Թատերական բննադատության և հրապարակախոսության մեջ Չմշկյանը չդավաճանեց իրեն, հավատարիմ մնաց իր համոզմունքներին մինչև վերջ, շարունակ վերհիշելով և՛ 1860-ական թվականների փորձը, և՛ հետագա տասնամյակներում հայ թատրոնի առաջ ծառացած նոր խնդիրները: Ըստ որում, նա հայացքը վերստին պահում է թատերական այն առաջավոր կուլտուրայի վրա, որի օրինակը տալիս էր հայ թատրոնին և՛ Ռուսաստանը, և՛ Շեքսպիրի, և՛ Մոլիերի, և՛ Շիլլերի, և՛ Հյուգոյի հայրենիքը:

Չմշկյանի տեսական ժառանգությունը հայ թատրոնը կապում է ինչպես 1860-ական թվականների, այնպես էլ նախասովետական թատրոնի ռեալիստական, առողջ ուղղության

հետ՝ ընդդեմ հակառեալիստական հոսանքների թատրոնի ասպարեզում:

Նա թատրոնի տեսութեան մեջ, հայ թատրոնի և հայ հասարակութեան իրականութեան պայմաններում կամուրջ է, շաղկապ է Բելինսկուց ու Նալբանդյանից, Շչեպկինից ու Մոշալովից մինչև Արեւշատն ու Սեւմյանն ընկած ժամանակաշրջանը. Չմշկյանն ասել է այնպէ՛ս, մտածել է այնպիսի ուղղութեամբ, որպէս քայլել է առաջավոր հայ թատրոնը, առաջավոր հայ թատերական տեսական միտքը 1860-ական թվականներից մինչև Օվի Սեւմյանը և նրա սերունդը:

Գեորգ Չմշկյանի տեսական ժառանգութիւնն այսօր դարմանալի չի թվում: Այն՝ զարմանալի, սակայն խիստ անհրաժեշտ և տրամաբանական էր իր էպոխայում՝ ռեալիզմի հաստատմանը ծառայող պատմական մարտերում, երբ որոշիչ նշանակութիւն ստացավ դրամատուրգիայում ու թատրոնում քննադատական ռեալիզմի առաջացումն ու զարգացումը, թատրոնում բարձր գաղափարայնութիւնը և ռեալիստական գեղարվեստական մտածողութիւնը արմատավորելու հասարակական առաջավոր պահանջի կենսագործումը:

Այս դժվարին, բայց ազնիվ խնդիրները լուծեց Գեորգ Չմշկյանը՝ իր ստեղծագործական կյանքով, գործունեութեամբ և տեսութեան մարդում մղված իր անդուլ պայքարով և այդ պայքարի արգասավոր արդյունքներով:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք	42
Առաջին գրոհը	5
Բուրժուական իրականության քննադատությունը—թատրոնի տեսու- թյան ստեղծման հիմք	11
«Հայ թատրոնի զազափարը»	18
Ունայնական տեսությունը և ունայնական պաշտպանությունը. Սունդուկյան	24
Բեմական ունայնական պրոբլեմները	35
Թատրոնի հրապարակախոսը	53
Արևելք և Արևմուտք	72
Ամփոփում	83
	99



ՍՈՒՐԵՆ ՍՈՂՈՄՈՆԻ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ
«ԳԵՎՈՐԳ ՉՄՇԿՅԱՆ»
(Տեսաբան և հրապարակախոս)



Խմբագիր՝ Ս. ՍԱՐԳՍՅԱՆ
Տեխ. խմբագիր՝ Ա. ՄԱՐՈՒԹՅԱՆ
Վերստառչող սրբագրիչ՝ Ս. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ



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

ՎՖ 02203

Դատվեր 1513

Տիրաժ 1000

Հանձնված է արտադրության 5 V 1960 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 15 VI 1960 թ.:

Թուղթ՝ 84×108¹/₃₂, տպագր. 0,5 մամ., հրատ. 4,1 մամ., +1 ներդիր:
Գինը՝ 3 ս. 80 կ.:

Հայկական ՍՍՌ Կուլտուրայի մինիստրության հրատարակչությանն էր
և պոլիգրաֆարդյունարարության Գլխավոր վարչության
№ 6 տպարան, Երևան, Լենինի պողոտա, № 51:

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0026516

ԳԻՆԸ 3 Ռ. 80 Կ.

A $\frac{11}{3752}$