ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

ԷՋԵՐ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

792.03(479.25)

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՉՆԵՐԻ ՄԻՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՐՇԱՐԵՏ

ՌՈՒԲԵՆ ՋԱՐՅԱՆ

Ա II
81403

ԷՋԵՐ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

1860-1870

ՀԱՅԿ. ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՄԱՏԵՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ՍԿԶԲՆԱԿԱՆ ՖՈՆԴ

ԵՐԵՎԱՆ 1989

ԳՄԴ 85. 334. 3 (22) 1
Ջ 390

Նվիրվում է ուսանողներիս՝ դերասաններին, բեմադրիչներին և թատերագետներին:

Ջարյան Ռ. Վ.

Ջ 390 *Էջեր հայ թատրոնի պատմությունից, 1860—1870/Հայաստանի թատեր. գործիչների միություն.—Եր.: ՀԹԳՄ, 1989.—314 էջ.*

Ներկա գործում պատկերված է 19-րդ դարի 60-ական թվականների Թիֆլիսի թատերական իրադարձությունների պատմությունը: Հեղինակը գնել է Գևորգ Ջմշկյանի, Միհրդատ Ամրիկյանի, Աւոտաշես Սուքիասյանի, Սեդրակ Մանդինյանի, Քեռևան Աւամյանի, Սաքենիկ Ջմշկյանի, Սոփիա Մելիք-Նազարյանի և ուրիշների մղած պայքարը հայ ազգային ռեալիստական թատրոնի համար:

49070000000—07
Ջ *728 (02) 89* *135—88 (S)* ԳՄԴ *85. 334. 3 (22) 1*

© Հայաստանի թատերական գործիչների միություն, 1989

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԽՈՍՔԸ

Վրա է հասնում մի տարիք, որ մարդս ուզում է ամփոփվել: Մեկը ձեռնամուխ է լինում հուշեր գրելուն, մյուսը իր կիսատ թողած գործի ծայրերն է իրար բերում: Մի երրորդն էլ՝ և՛ մեկն է անում, և՛ մյուսը:

Լույս են տեսել իմ «Հուշապատումի» հատորները: Գրել ու տպագրության եմ պատրաստել «Ինքնապատումը»՝ «Մայրամուտից առաջ»: Դրանք իրար լրացնող գրքեր են: Ու հիմա, որ ծերությանն, որոշեցի գրի առնել Երևանի Գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում կարդացածս դասախոսությունները, ձեռիս տակ ունենալով այն ժամանակվա գրառումներս, հաղվածքներ մամուլից, մշակված դրույթներ, կարճառոտ կամ ընդարձակ շարադրանքներ և այլն:

Ահեմ դրա պատմությունը:

1944-ին ինձ հրավիրեցին Երևանի նորաբաց թատերական ինստիտուտում դասախոսելու: Մերժեցի: 1948-ին վերստին հրավիրեցին՝ վարելու թատերական ճնճաղատության սեմինարը՝ թատերագիտականի առաջին երեք կուրսերում: Համաձայնություն տվի: Հայ թատրոնի պատմությունը կարդում էին երեք դասախոս. սկզբում՝ Գարեգին Լևոնյանը, հետո՝ Գևորգ Գոյանը (ինչ և միջին դարեր), վաճառամ Թերզիբաշյանը՝ 19—20-րդ դարերի առաջին երկու տասնամյակը, Սարգիս Մելիխեթյանը՝ խորհրդահայ թատրոն: Մտովս չէր էլ անցնում, որ կգա մի օր, երբ ես կվարեմ հայ թատրոնի պատմության դասընթացը: Բայց ի՞նչ միայն չի պատահում մեր կյանքում:

Վրա հասավ 1949 թվականի գարունը, ու երկրով մեկ պայծառ ծավալվեց ընդդեմ կոսմոպոլիտ գաղափարախոսության:

Պարզվեց, որ մոսկովյան շատ հայտնի թատերագետներ (Յու. Յուզովսկի, Գր. Բոյաջիև, Ի. Ալտման, Ա. Ալպերս, Ա. Բորշչագովսկի և ուրիշներ) հայտարարված են կոսմոպոլիտներ: Պարզվեց մի այլ նորություն ևս. կոսմոպոլիտներ կան նաև Երևանում: Այլ հաճարպետություններում նույնպես: Եվ ոչ թե կոսմոպոլիտներ, այլ նրանց ձայնափողը՝ Վահրամ Թերզիբաշյան, Սուրեն Հարությունյան, Սարգիս Մելիխեթյան: Ամենամեծ նորությունն այն էր, որ ես էլ էի կոսմոպոլիտիզմի ձայնափող: Զարմանալի էր, որովհետև մի քանի տարի առաջ մեղադրվել էի ազգայնամոլության մեջ: Մոլորված էի՝ ինչպես կարող է մարդս ազգայնամոլ և կոսմոպոլիտ լինել միաժամանակ:

Ես մեղադրվում էի թատրոնի պատմությունը իդեալականացնելու մեջ, թեև այդ գործով երբեք չէի զբաղվել, ուրեմն էլ ինչպե՞ս էի իդեալականացնում կամ նսեմացնում: Չէի հասկանում, մանավանդ որ, թատրոնի մասին իմ գրածը եղած-չեղած մի-Երկու հոդված էր: Գրել էի Վաղարշ Վաղարշյանի Համլետի և մեկ էլ Վահրամ Փափազյանի Օթելլոյի մասին: Դրանք, հաջող թե անհաջող, թատերական բննադատության նմուշներ էին ընդամենը:

Թերևս մեղադրողները հաշվի առան, որ, ուրիշների համեմատությամբ, իմ մեղքերն իսկապես այնքան էլ շատ չեն, թեև, անկեղծ ասած, մինչև հիմա էլ չգիտեմ, թե որն էր նրանց մեղքը, ու, երևի, դա էր պատճառը, որ ես չընկա ինստիտուտին պարտադրաբար հրաժեշտ տվողների շարքը:

1949-ի սեպտեմբերին ինձ հանձնարարեցին վարել հայ թատրոնի պատմության դասընթացն ամենահին ժամանակներից մինչև մեր օրերը: Ես առարկան չգիտեի: Բայց դա ինչ էր նետտրհրում նրանց, լսել անգամ չէին ուզում. ընդհակառակը, դա համարվում էր մեծագույն վատահություն, որի համար դեռ պետք է շնորհակալ և ուրախ լինեի: Ելք չկար, պետք էր հանձն առնել: Սկսեցի հաճախել Հանրային գրադարան, թատերական թանգարան, ուսումնասիրել պարբերական մամուլը՝ «Մեղու Հայաստանի», «Կռունկ հայոց աշխարհի», «Մշակ», «Նոր դար», «Արձագանք» և այլն: Որոնում էի Գ. Ջմշկյանի՝ տարբեր պարբերականներում տպագրված «Իմ թատրոնական հիշողություններ»

(«Փորձ», «Թատրոն» և այլն), Պ. Պոռշյանի, Շիրվանզադեի, Վահան Նալբանդյանի և այլոց թատերական ակնարկները: Նաև՝ Շարասանի «Թրխանայ բեմն ու իր գործիչները» (1850—1908), Արամ Երեմյանի «Ռուսահայ թատրոնի պատմություն» (Վենետիկ, 1932) գիրքը, որ այն ժամանակ մատչելի չէր: Գ. Լևոնյանի «Թատրոնը հին Հայաստանում» (1941): Հա՛, մեկ էլ Գառնիկ Ստեփանյանի «Պետրոս Ադամյան» (1941) հաճրամատչելի գրքույկը: Ահա ամբողջը:

Սկսվեց հետազոտական հետաքրքիր մի աշխատանք: Ինչ որ կարդում էի՝ նոություն էր: Ինձ համար հայտնագործում էի մեր թատրոնի անցյալը և հափշտակությամբ պատմում ուսանողներիս՝ սկզբում թատերագետներին և դերասաններին, իսկ թատերագիտականը փակվելուց հետո՝ միայն դերասաններին: Ինչ-որ տարիներ նաև՝ բեմադրիչներին: Գրեցի Գևորգ Ջմշկյանի մասին («Սովետական գրականություն», 1951, № 1): Այնուհետև՝ «Մի էջ հայկական էսթետիկայի պատմությունից» («Սովետական գրականություն», 1955, № 2), որ Միհրդատ Ամրիկյանի թատերական հայացքների մասին էր: Հանդես եկա «Քեթևան Արամյան» ակնարկով («Տեղեկագիր», 1956, № 1): Հետո ձեռնամուխ եղա ավելի լայն ծրագրերի, գրելով «Սիրանույշ», «Ադամյան» մենագրությունները:

Հիսնական թվականների կեսերից մի բանի նոր գիրք ունեցանք՝ Սարգիս Մելիքսեթյան՝ «Հովհաննես Աբելյան» (1954), Գառնիկ Ստեփանյան՝ «Արուսյակ Փափազյան» (1955), Սուրեն Հարությունյան՝ «Միհրդատ Ամրիկյան» (1959): Հին ու նոր դերասաններին նվիրված մենագրությունների կողքին ասպարեզ եկան ընդհանրացնող աշխատություններ. Գառնիկ Ստեփանյանի «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության» եռահատոր աշխատությունը (1962, 1969, 1975), Վահրամ Թերզիբաշյանի «Հայ դրամատուրգիայի պատմության» երկու հատորը (1959, 1964), Լուիզա Սամվելյանի «Պետրոս Ադամյանը և նրա շեքսպիրյան կերպարները» (1960), Լևոն Հախվերդյանի, Սաքիր Ռիզաևի, Լևոն Խալաթյանի, Բարկեն Հարությունյանի և Խաչատուր Ավագ-

յանի հեղինակած «Հայ սովետական թատրոնի պատմություն» (1967) խոշագրով մեծածավալ աշխատությունը, Սարգիս Մելիքսեթյանի և Սուրեն Հարությունյանի՝ սովետահայ թատրոնին նվիրված հատորյակները (1960, 1968), Լևոն Հախվերդյանի «Հայ թատրոնի պատմություն. 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակը» (1968) և ուրիշ գրքեր: 1953-ին լույս տեսավ Գ. Ջմշկյանի «Իմ հիշատակարանը», Ս. Մելիքսեթյանի կազմած ժողովածուն, որի նյութերի մեծ մասն իրեն հայտնի էր, բայց մեծապես օգտակար էին կազմողի ծանոթագրությունները, մատենագիտական ցանկերը, թեև իրենց արդեն հեղինակ էի Գ. Սունդուկյանի երկերի ակադեմիական հրատարակության ընդարձակ ծանոթագրությունների (1951, 1951, 1952): Մեծապես օգտակար եղան Բարկեն Հարությունյանի տարեգրության հատորները:

Դասախոսն իր նյութը կազմելիս չի բավարարվում սեփական հետազոտություններով միայն, նա ծանոթանում է գրչակից բնկերների աշխատանքներին, օգտագործում, գրական շրջանառության մեջ է դնում նրանց ներքերած փաստական նյութը, նկատի առնում եզրահանգումները, երբեմն էլ՝ վիճում և հակադրվում: Այդ տարիների ընթացքում ես աստիճանաբար խորացա նյութի մեջ և յուրահանչյուր ուսումնական տարվա սկզբին, մտնելով լսարան, ուսանողներիս պատմում էի հայ թատրոնի պատմությունը՝ Գևորգ Ջմշկյան ու Միհրդատ Ամրիկյան, Քեթևան Աբամյան և օրիորդ Գայանե, Արուսյակ Փափազյան և Ազնիվ Հրաչյա, Պետրոս Ադամյան, Սիրանույշ և Հովհաննես Աբելյան, մինչև որ հասնում էի մերօրյա բեմադրիչներին՝ Լևոն Քալանթար, Արշակ Բուրջալյան, Արմեն Գուլակյան, Վարդան Աճեմյան ու դերասաններին՝ Հասմիկ, Օլգա Գուլազյան, Արուս Ոսկանյան, Վահրամ Փափազյան, Հրաչյա Ներսիսյան, Վաղարշ Վաղարշյան, Ավետ Ավետիսյան, Գուրգեն Ջանիբեկյան, Լևոն Զոհրաբյան, Յոլակ Ամերիկյան և ուրիշներ:

Երեք տասնամյակի ընթացքում, շնորհիվ Հայկական թատերական ընկերության, ՀԽՍՀ ԳՍ արվեստի ինստիտուտի, մասամբ նաև «Հայաստան» (հետագայում՝ «Սովետական գրող») հրատարակչությունների, ստեղծվեց թատերագիտական հարուստ գրա-

դարան: Հիմա այնքան էլ դժվար չէ հանձն առնել հայ թատրոնի պատմության դասընթացը նույնիսկ՝ ամենահին ժամանակներից, քանի որ ձեռի տակ են Գևորգ Գոյանի «Հայ թատրոնի երկումնագարամյակը» խորագրով երկհատոր աշխատությունը (1952), Հերիկ Հովհաննիսյանի «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» (1978) ուսումնասիրությունը, թեև, այս բոլորի առկայությամբ, մինչև այսօր հայ թատրոնի պատմությանը նվիրված մի ամփոփ ակնարկ չունենք:

Ընթերցողն այս գրքի էջերում կգտնի այն, ինչ Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտի ուսանողները լսել են 1949-ից սկսած մինչև վերջին տարիները: Եվ, այնուամենայնիվ, ես չեմ հավակնում սա հայ թատրոնի պատմության դասընթաց կոչել ոչնց թեկուզ այն պատճառով, որ այս գրքից դուրս են մնացել Պոլսո և Զմյուռնիայի թատրոններին նվիրված էջերը, որոնց հիմնավոր ուսումնասիրությունը կատարել է Գառնիկ Ստեփանյանը: Այս գրքում տեղ են գտել միայն Թիֆլիսի հայ թատրոնին վերաբերող նյութերը՝ սկսած 1860-ական թվականներից և շարունակվելով մեկ տասնամյակ կամ մի փոքր ավելի: Մի խոսքով, այն հատվածը, որ ընդգրկում է Գևորգ Ջմշկյանի և իր համախոհ դերասանների գործունեությունը: Այդ թատրոնն իր խորհուրդն ավարտեց անցյալ դարի 70-ական թվականների առաջին տարիներին: Թիֆլիսի հայ թատրոնի պատմության հաջորդ փուլը սկսվում է 1870-ականների վերջերից և այն, ինչ նախորդում է դրան, ունի լոկ նախապատրաստական նշանակություն:

Եթե ժամանակը և, մանավանդ, ուժերս ներեն, հույս ունեմ 80-ական թվականների Թիֆլիսի հայ թատրոնի մասին այս ծավալով մի գիրք ևս առաջարկել ընթերցողին, չունենալով այլ նպատակ, քան պատկերացում ու գաղափար տալ ժամանակաշրջանի թատերական գործիչների ու դերասանների, նրանց հետ կապված դեպքերի և իրադարձությունների մասին, գծել թատերական արվեստի այս շրջափուլին բնորոշ միտումների ընդհանուր պատկերը:

Ահ ուշա, 1959-ին կարդացածս դասախոսությունները, որ ես զրույցներ եմ համարել, այն չէին, ինչ տասը տարի անց, իսկ հե-

տագայում՝ առավել ևս: Նյութն ու իմացության շրջանակները զգալիորեն ընդարձակվել են, միտս գործել է ավելի անկաշկանդ, ձգտելով ճշարավորին չափ հարազատ մնալ պատմության ընթացքին: Այնպես որ, թող չզարմանա ընթերցողը, եթե գրքի վրա նկատի մեր թատերագիտական մտքի տարբեր փուլերի մտածողության դրոշմը՝ ճիշտ կամ մոտավորապես այնպես, ինչպես փաստն ու հրանից բխած եզրակացությունը ժամանակին հաղորդել եմ ուսանողներիս:

Հետո կգան ուրիշ հետազոտողներ, թերևս՝ իմ ուսանողներից, որոնք կամփոփեն, կընդհանրացնեն այս բոլորը, կվերահայեն ու կճշտեն շատ բան, շատ հարցեր կլինեն ավելի բարձր պահանջների ըմբռնումով, կներկայացնեն հայ թատրոնի արևելահայ և արևմտահայ հատվածների պատմությունը իբրև գեղարվեստական ամբողջացած մի երևույթ:

Վերջում ուզում եմ խորին շնորհակալությունս հայտնել Գրականության և արվեստի թանգարանի, Մատենադարանի աշխատակիցներին, ինչպես նաև արվեստի ինստիտուտի լաբորանտներին իրենց անշահախնդիր օգնության համար:

ՆԱԽԱՀԻՄՔԵՐ

1858 թվականը նշանակալի տարի է թիֆլիսահայ մշակութային կյանքում: Շատ հայ գործիչներ, այդ թվում և Միքայել Նալբանդյանը, 1858 թվականը համարել են բախտորոշ տարի արևելահայության համար, որով սկիզբ է դրվել վերածննդության:

Մեծ զարկ է ստացել ազգային ինքնահաստատության ոգին:

Տարվա սկզբից Թիֆլիսում լույս է տեսել «Մեղու Հայաստանի» լրագիրը Ստեփաննոս Նազարյանի խմբագրությամբ: Չորս տարի անց, «Մեղու Հայաստանիի» խմբագրությունն ստանձնել է Պետրոս Սիմոնյանը:

Թիֆլիսում լայն տարածում են գտել նույն տարվանից Ստեփաննոս Նազարյանի խմբագրությամբ լույս տեսնող «Հյուսիսափայլ» ամսագրի համարները: Երիտասարդությունը հափշտակված էր Միքայել Նալբանդյանի հոդվածներով:

Թիֆլիսում լույս է տեսել Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպը, որի թողած ազդեցությունը, ըստ ժամանակակիցների վկայության, չափազանց մեծ է եղել, առաջ բերելով մտքերի հեղաշրջում:

Թիֆլիսում հայկական ընտանեկան թատրոն է ստեղծվել, վերականգնելով 19-րդ դարի առաջին հիսնամյակի թատերական կյանքի ընդհատված ավանդույթները՝ ներկայացումներ Ներսիսյան դպրոցում Հ. Ալամդարյանի օրոք, Շերմազանյան թատերգրի ներկայացումները:

Բացվել են կրթական օջախներ, հատկապես ծխական դպրոցներ: Ստեղծվել է իգական դպրոցներ բանալու խնդիրը: Բարեգործական ընկերություններ են կազմակերպվել: Սրվել է աշխարհաբարի պայքարն ընդդեմ գրաբարի: Առաջացել է սեր և հետա-

բրբրություն դեպի բարբառները, բանահյուսությունը, ազգագրությունը:

Բնորոշ է, որ նույն տարվա հոկտեմբերի 10-ին Սրապիոն Հեխիմյանի ղեկավարությամբ Կոստանդնուպոլսում կազմակերպվել է Հայկազյան դերասանական ընկերություն, որի հիմնադիր դեմքերից են Պետրոս Մաղաքյանը, Սերովբե Պենկլյանը, Թովմաս Ֆասուլյանցյանը, Մարտիրոս Մնակյանը, Ստեփան Էքշյանը և ուրիշներ: Սրանց շարքումն է Արուսյակ Փափազյանը: Նրա հետ են նաև Թագուհի Տիգրանյանը և Ֆանիի Խամսյանը (Պարոնյան):

Նույն տարվա վերջում Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի սաները, Մոսկվայի համալսարանի հայ ուսանողները՝ զգալի մասը Թիֆլիսից, կազմակերպել են թատերասերների խումբ, որի անդամներից մի քանիսն իրենց նպաստն են ունեցել հայ թատրոնի ու թատերգության զարգացման գործում՝ Վաղարշակ Շահխաթունյան, Միխայել Տեր-Գրիգորյան, Սեդրակ Մանդինյան, Նիկողայոս Ալադաթյան, Հովհաննես Գուրգենբեկյան, Նիկողայոս Փուլինյան և ուրիշներ:

Թիֆլիսում գործել է գիմնազիայի հայ աշակերտների՝ դեռևս 1855-ին ստեղծված «Սիրագումար ժողովը» («Սիրագումար ժողով հարազատ եղբարց հայրենասերաց հայկազյան տոհմի»), որի պարապմունքները ևվիրված են եղել հայրենիքի, հայոց պատմության և հայ գրականության ծանոթացման գործին: Հայ գիմնազիստներին մեծապես օգնել են Պերճ Պռոշյանը և Գարեգին Մուրադյանը՝ հետագայում Մելիքսեդեկ եպիսկոպոսը: «Սիրագումար» անունը Պռոշյանի առաջարկով է դրվել: Նրանց առաջին գործերից է եղել ռուսերենից հայերեն թարգմանել կարճ պատմություններ, որոնք հրապարակվել են «Մեղու Հայաստանիի» էջերում: «Սիրագումարի» անդամները հավաքել են հայկական ժողովրդական երգեր, ասացվածքներ, զրույցներ, մի խոսքով՝ այն բոլորը, ինչ վերաբերել է ժողովրդական ստեղծագործությանը: «Սիրագումարի» նպատակներից էր հայոց լեզվի ու երգի տարածումը: «Սիրագումարն» իր նիստերից մեկի ժամանակ, դեռևս 1857-ին, որոշել է ներկայացումներ կազմակերպել: Ալեքսանդր Երիցյանի և Գևորգ Տեր-Ասատուրյանի ղեկավարությամբ

1858-ի հունվարի 28-ին (ըստ այլ տվյալների՝ 1859-ի հուլիսի 26-ին) Աբաս-Աբադյան փողոցում, որ այն ժամանակ կոչվել է Կաթոլիկական, Հովհաննես-Տեր-Սարգսյանի տանը կազմակերպվել է առաջին ներկայացումը՝ «Հայր ի Վրաստան կամ Պետրոս և Բարբարե», ներիճակ՝ Ստեփաննոս Խանանա Մանդինյան: Պիեսն ունեցել է երեք գործող անձ՝ Բարբարե, Պետրոս և Սոնա, որոնց դերերը կատարել են Հովհաննես Դուրգենբեկյանը, Աբրահամ Բաբանյանը և Միքայել Սուլյանը:

Պիեսը նպատակ ուներ հայ պատանիներին՝ տղա թե աղջիկ, ներշնչել այն միտքը, որ մարդս, ինչ ազգի էլ պատկանելիս լինի, պետք է նախ իր մայրենի լեզուն իմանա: Ուստի, հայերը, որ բնակություն են հաստատել Վրաստանի մայրաքաղաքում, պետք է խոսեն, կարդան ու գրեն հայերեն:

Մի բնորոշ մանրամասնություն:

Մանդինյանի պիեսի երկրորդ ներկայացման սկզբում, վարագույրը բացվելուց առաջ, երկու երիտասարդ, մեկը շերեփկա հագին, մյուսը՝ եվրոպական զգեստով, առաջինի ձեռքին սուր, երկրորդինի՝ գլխարկ, աղչունել են հանդիսականներին, երգելով՝ «Ո՛հ, Աբամ, Աբամ, գնանք հայ լեզուն տարածենք» («Հուշարար», 1912, № 2):

Այս գրվածքը, որ երկխոսություն է, վեճ՝ Պետրոսի և Բարբարեի միջև այն մասին, թե իրենց աղջիկը՝ Սոփիոն, ինչ լեզվով կրթություն ստանա՝ հայերե՞ն թե վրացերեն, ունի այուժետային հավելյալ մի գիծ ևս: Սոփիոյի համար մայրը գտել է փեսացու՝ վրացի իշխան ու երորդ տեսարանում լուր է գալիս, թե փեսացուն կալանավորված է պարտքերը չվճարելու համար:

Այդ պիեսի և ներկայացման գնահատականը տվել է Միք. Պատկանյանը, որ, Հակոբ Կարենյանի դեմ ուղղված իր բանավիճային գրվածքում գրել է. «Շատ պատվական և ազգօգուտ նպատակ ունի իր բովանդակության մեջ և շատ մեծ օգուտ բերավ, պատճառ դառնալով Թիֆլիզո Հայոց տնային թատրոնի հիմնարկությանը» («Պատասխանիք Հակոբայ Կարենյանց» 1860, Թիֆլիս, էջ 5):

Ներկայացումը, նորություն լինելով, առաջ է բերել աշխույժ

հետաքրքրություն: Կրկնելու պահանջ է զգացվել և խաղացվել է «Շիպիճենց դարպազում», Ի. Շադինյանի տանը և «Շերմազանյան դարպազում»:

Ներկայացումը կրկնվել է հաջորդ տարին ևս՝ «Հայոց լեզուն կամ Պետրոս և Բարբարե կամ Հայք ի Վրաստան» խորագրով:

Այս ներկայացումից ոգևորված՝ թատերական նորաստեղծ գործի գլուխն է անցել Միքայել Պատկանյանը (1810—1895): Թատերախումբը կոչել են «Փոքրիկ տնային թատրոն» և, բացի նրանից, որ 1859-ի հուլիսի 20-ին և 26-ին կրկնել են Մանդինյանի պիեսն ավելի համառոտ տարբերակով, Պատկանյանը գրել է պիեսներ, որոնք և ներկայացվել են հայ գիմնազիստների ուժերով:

Միքայել Պատկանյանը, որ բանաստեղծ Ռափայել Պատկանյանի հորեղբայրն էր, ավարտել էր Լազարյան ճեմարանը և սովորել Մոսկվայի համալսարանում, ռուսական առաջադեմ մտածողության հետևորդ էր, որի բանավիճային հոդվածներում հաճախ է հիշված Բելինսկին: Երկար տարիներ եղել է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի ուսուցիչներից, դասավանդել է ռուսաց լեզու և գրականություն: Պատկանյանի առաջին պիեսն էր «Միջին մարդ կամ Մոցիխոլ», որ բեմ է հանվել 1859-ի օգոստոսի 10-ին, Շերմազանյան դարպազում:

Պիեսում ծաղրի է ենթարկված արիստոկրատիայի շրջաններն մուտք գործելու հասարակ խավի ձգտումը: Աբեհատավոր Մելոնն ու նրա կինը՝ Նատոն, մոցիխոլի օգնությամբ, իրենց աղջկա՝ Կեկելի համար չինովնիկ փեսա են գտել, որը հարսանյաց տեսարանում ձերբակալվում է՝ պետական դրամներն վատնած լինելու համար:

Լինելով իրապաշտական գրականության կողմնակից, Պատկանյանը իր առաջին իսկ պիեսում մերկացրել է խաղեների ծնողների փարիսեցիությունը և նրանց սնամեջ երազանքի խորտակումը: Հակոբ Կարենյանը գրել է մի խիստ ճնշադատական հոդված, ուր հեղինակին մեղադրել է հայ հասարակությանը ծաղրելու համար: Պատկանյանին անվանել է «չարախոս և զրպարտիչ», որ «որպես մի նոր Տիմոն» զրպարտել ու արատավորել է Թիֆլիսի պատվավոր խաղաֆացիներին» («Մեղու Հայաստանի», 1860,

№ 10)։ Պատկանյանը պատասխանել է Կարենյանին, պաշտպանելով ռեալիստական թատերգության սկզբունքները։ Հաջորդ ներկայացումը՝ «Մեկը նշանած, մյուսը կին», կայացել է նույն տարվա դեկտեմբերի 24-ին, Ներսիսյան դպրոցի նիհ շենքում։

Պատկանյանի այս պիեսում, ինչպես ժամանակակիցներն են վկայել, «դուրս է բերված Կարենյանի ընտանեկան կյանքը»։ Կարենյանի բողոքից հետո, «հոգևոր կառավարության հրամանով», արգելվել են Պատկանյանի ներկայացումները Ներսիսյան դպրոցի դահլիճում և նա ստիպված ներկայացումները փոխադրել է Շերմազանյան դարպաս։ 1860-ի փետրվարի 10-ին ներկայացվել է Պատկանյանի նոր պիեսը՝ «Սատանի փայ»։ 1861-ին նոր պիես է գրել նա և բեմ հանել «Փոքրիկ տնային թատրոնի» ուժերով՝ «Երեք հարվածի»։ Այս պիեսը ներկայացվել է նույն Պատկանյանի «Սատանի փայ», և Ա. Պատկանյանի թարգմանած «Կոշկակարի աշակերտը» պիեսների հետ։

Վստահաբար կարելի է ասել, որ Պատկանյանը իրապաշտական թատերգության հիմքն է դրել. գրականության պատմաբանը գրել է՝ «Որքան էլ թույլ էին առաջին գործերը, բայց մխիթարականն այն է, որ մեր նոր դրամատ առաջին քայլից արդեն կանգնեց իրական հողի վրա (Լևոն Մանվելյան, «Ռուսահայ գրականության պատմություն», Բ., էջ 107)։

Ըստ «Տարեգրության» տվյալների՝ «Հայոց տնային փոքրիկ թատրոնը» գործել է երկու և կես տարի և այդ ընթացքում ունեցել 27 ներկայացում։

Հիմնական ուժերն էին՝ Աբրահամ Բաբանյան, Միքայել Սուլյան, Տիգրան Խուդադյան, Ջամար Գրիգորյան, Պլատոն Եղիազարյան, Միքայել Ղորղանյան, Մակար Տեր-Սարգսյան, Ալեքսանդր Պատկանյան, Դ. Երիցփոխյան, Ա. Կոստանյան։

Ուշագրավն այն է, որ «Մեկը նշանած, մյուսը կին» ներկայացման 1859-ի օգոստոսի 10-ին և դեկտեմբերի 24-ին Նինոյի դերակատարը եղել է Աշխեն Տեր-Սարգսյանը։

«Հայոց տնային փոքրիկ թատրոնին» զուգահեռ, մի տարվա տարբերությամբ, նույն Թիֆլիսում գործել է Ներսիսյան դպրոցի

թատերախումբը՝ ընդհանուր ղեկավարությամբ նույն դպրոցի ուսուցիչ Հակոբ Կարենյանի (1813—1872):

Հակոբ Կարենյանը Ներսիսյան դպրոցի ուսուցիչներից էր, հայոց լեզվի և գրականության դասատու, ունեցել է հմուտ հայկաբանի հռչակ: Թարգմանել է Մեսրոպ Մաշտոցի պիեսների ժողովածուն: Դործի բերումով երկար տարիներ մտերիմ է եղել Միքայել Պատկանյանի հետ: Միասին «Կովկաս» պարբերականի խմբագիրներից են եղել: Երկուսով թարգմանել են գրքեր: Հետագայում գժտվել են և ինքնադատական հոդվածներ են գրել միմյանց դեմ: Կարենյանը դեռ 40-ական թվականների վերջերից թատերական հակումներ է հանդես բերել և 50-ականների վերջերին ու 60-ականների սկզբներին նրա անունն ամենասերտ կերպով կապված էր թատրոնի հետ:

1859-ի սեպտեմբերի 7-ին խաղացվել է «Մահ Ջայրմարյա Նահապետի կամ Արայի մահը» (Ներսիսյան դպրոցի նոր շենքում): 1859-ի հոկտեմբերի 22-ին ներկայացվել է Հ. Կարենյանի «Շուշանիկ» պատմական դրաման: Հաջորդ ներկայացումը՝ «Սուրբ Ներսես կամ Հայաստանի բարեբար», տեղի է ունեցել 1860-ի փետրվարի 28-ին, նույն դպրոցի հին շենքում: Չորրորդ ներկայացումը՝ «Միհրդատ», դպրոցի հին շենքում կայացել է 1860-ի ապրիլի 7-ին: Այս ներկայացումների ոգեշնչող կազմակերպիչը եղել է Պոլսից գաղթած աշակերտ Միսաք Արմենյանը, հետագայում հայտնի բժիշկ: Ներսիսյան դպրոցի թատերախմբի վերջին ներկայացումը նույն Հակոբ Կարենյանի արդեն մեկ անգամ բեմադրված «Շուշանիկն» էր: Ներկայացումը պատրաստվել էր Հակոբ Կարենյանի հսկողությամբ: Այս ներկայացումների նկարչական ձևավորումը պատկանել է ուսուցիչ Սողոմոն Աբամելիքյանին, իսկ երաժշտությունը գրել էր ուսուցիչ Գևորգ Աբովյանը: Դերասանական հիմնական ուժերը եղել են Միհրդատ Ամրիկյանը, Ստեփանոս Տեր-Հովհաննիսյանը, Հ. Էդիգարյանը, Հ. Խարազյանը, Հ. Ղազարյանը, Հ. Եվանգուլյանը, Գ. Տեր-Հովհաննիսյանը, Հ. Ղորղանյանը, Հ. Տեր-Մարտիրոսյանը, Հ. Ադիբեկ-Մելիքյանը և ուրիշներ: Կանանց և աղջիկների դերերը կատարել են տղաները:

Կարենյանի պատմական դրամաներից աչքի ընկածը «Շու-

չանիկն» էր, բեև նրա գրած «Վարդանանց պատերազմն» բեմական ավելի երկար կյանք է ունեցել: «Շուշանիկի» նյութը Վարդան Մամիկոնյանի դստեր՝ Շուշանիկի նահատակության սուրբ պատմությունն է: Առաջին ներկայացումը մեծ հաջողություն է ունեցել: Ներկայացման հայրենասիրական զգացումները խորապես հուզել են հանդիսատեսին, առաջ բերելով հիացում և խանդավառություն: Ժամանակակիցների ասելով՝ ներկայացման ժամանակ դահլիճում բոլորը լաց են եղել:

Փաստագրական այս նակիրճ ուրվագծումից կարելի է հանգել այն մտքին, որ 1858 և 1859 թվականներին աշխուժացած թատերական կյանքում նկատվել է երկու միտում. արդիական և պատմական: Նրանց միջև եղած տարբերությունը պայմանավորված էր Թիֆլիսի գիմնազիաների և Ներսիսյան դպրոցի ուսման բովանդակություններ ի տարբերությամբ:

Ներսիսյան դպրոցում շեշտը դրվել է հայկաբանության վրա, խորացել են հայոց լեզվի, հայրենի երկրի պատմության և կրոնի ուսումնասիրության մեջ: Գիմնազիաների աշակերտները, երբ ունեցել են առաջադեմ ուսուցիչներ, հետևել են ռուսական արդի գրական շարժմանը՝ Օստրովսկի, Նեկրասով, Սուխովո-Կոբիլին, հնձաղատական մտքի զարգացմանը և մեծ չափով ազդվել են իրենց ժամանակակից վաթսունականներ Ջերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի, ինչպես նաև նրանց ուսուցիչ Բելինսկու գաղափարներից:

Հետագայում, երբ արդեն ստեղծվել է մասնագիտական թատրոնը, այդ երկու հակադիր ուղղությունները համատեղվել են, տարբեր ժամանակ տարբեր շեշտադրումներով, նայած ո՛վ է եղել թատրոնի ղեկավարը, ի՛նչ աշխարհայացք և ի՛նչ սկզբունքներ է դավանել:

Իրարամերժ ուղղություններ լինելով, միմյանց լրացնող իրողություններ էին սակայն: Առաջին ուղղությունը հետամուտ էր մարդկանց ուշադրությունը սևեռելու նրանց շրջապատող իրականության կենցաղային ցավալի երևույթների վրա, երկրորդը՝ արթնացնելու և վառ պահելու հայրենասիրական զգացումը: Երկուսն էլ հիմք ունեին: Մի կողմից համարների ըմբոստացումը Թիֆլիսում, 60-ական թվականների կեսերին, մյուս կողմից Զեյթունից

Կովկաս հասնող ազատագրական շարժման արձագանքները: Թատրոնը չէր կարող անտարբեր մնալ: Կարենյանի թատրոնը ռոմանտիզմի վերջին բոցկլտումն էր, իսկ Պատկանյանի թատրոնը՝ ռեալիստականի նախաբայլերը, որ «խաղի հանճար» լինելով, կյանքի արտացոլումը երբեմն սատիրական չափերի է հասցրել:

Այսպիսով, ուրեմն, հայ դերասանի, ընդհանրապես՝ թատերական գործչի առաջ, կանգնած էր ոչ միայն սոցիալական մերկացման, այլ նաև ազգային-ազատագրական գաղափարների արծարծումը: Եվ դա էլ մղել է նրան դեպի պատմական անդրադարձ, քանի որ ազգային անցյալի պատկերման պահանջը կար, իսկ ապարեզի վրա չկային պատմությունը արտացոլող որակյալ պիեսներ: Ուրեմն, մի կողմից՝ կյանքի իրապաշտ արտացոլում, մյուս կողմից՝ պատմական անցյալի ռոմանտիկ պատկերում, այն էլ հաճախ կրոնական բանձրացած երանգավորումներով: Սա հայկական իրականության բնորոշ ուրույն վիճակ էր:

Ներսիսյան դպրոցի աշակերտների և «Հայոց ազային փորիկ թատրոնի» ներկայացումները դադարել են համարյա միաժամանակ՝ 1861-ի մարտ ամսին:

Ըստ գրականության տվյալների՝ 1859—1861 թվականներին գործել են երկու թատրոն ևս: Մեկը, պայմանաբար ասած, կոչվել է «խեներների թատրոն», մյուսը՝ Նիկողայոս Տեր-Հակոբյանի պանսիոնի թատրոն: «Խեներների թատրոնը» գործել է Շերմազանյան դարպազում: Հանդիսականների ճնշող մեծամասնությունը եղել են համմարները, որոնք թատրոն են եկել խմիչքով և ուտեստեղենով: Ըստ ծրագրի՝ բեմադրվել են միայն պատմական պիեսներ: Սրա վկայությունը Վանո Տեր-Գրիգորյանի ձեռագիր հուշն է: Ի՞նչ են խաղացել, ե՞րբ են խաղացել, ով ի՞նչ դեր է կատարել, ի՞նչ արձագանք են ունեցել ներկայացումները, հայտնի չէ: Մյուս թատրոնը կապված էր հայտնի մանկավարժ Նիկողայոս Տեր-Հակոբյանի անվան հետ, որի գործունեությունը ցարական կառավարությունը համարել է օրինակելի և արժանացրել «Անձա» շքանշանի: Այդ պանսիոնում պաշտոնավարել են Գևորգ Աբովյանը և Սողոմոն Աբա-Մելիքյանը: 1859-ին (ամիսն ու օրը հայտնի չեն) բեմադրել են Հակոբ Կարենյանի «Շուշանիկը», որն ունեցել է մեծ հաջողու-

թյուն: Միակ հիշողությունը, որ պահպանվել է ներկայացումից, այն է, որ այդ երեկո զինվորի դերով առաջին անգամ բեմ է բարձրացել ապագա դերասան Ամիրան Մանդինյանը, ընդամենը 11 տարեկան երեխա(՞) ու երգել է «է՞ր հեռանաս ֆո մայրենի աշխարհից» (տե՛ս Աւրամ Երեմյան, Ռուսահայ թատրոնի պատմություն, 1933, էջ 259: Այսուհետև՝ Աւրամ Երեմյան):

Աւրամ Երեմյանը հիշատակել է անուններ այն թատերասերների, որոնք բաժանված են եղել երեք կարգի:

1. Առաջին դերակատարները՝
   Աղեքսանդր Պատկանյան
   Վասիլ Շանշյան
   Գևորգ Եվանգուլյան (հետագայում Թիֆլիսի բաղաքագլուխը)

2. Երկրորդական դերակատարներ
   Կոստանդին Պատկանյան
   Հովսեփ Տեր-Գրիգորյան
   Վասիլ Շիրմազանյան (հուշարար)
   Կոնստանդին Շանշյան
   Մնացական և Միքայել Ամրաղյաններ

3. Կանանց դերեր կատարողներ
   Գևորգ Սարգսյան
   Գրիգոր Թամամշյան
   Յուցա Էլարյան

Պլխավոր խենթերից մեկը Գրիգոր Մամիկոնյանն էր, որի անվանը «Տարեգրության» մեջ հանդիպում ենք նաև 1864-ի սեպտեմբերի 7-ին, Շերմազանյան դարպազում, որպես «Աւրա Գեղեցիկ և Շամիրամ» ներկայացման ղեկավար (էջ 62)[1]:

Այլ տվյալներ չկան: Կամ գոնե մեզ հայտնի չեն:

---

1 *Աւրամ Երեմյանը, որ հայտնի էր որպես ազդագրեր, հայտագրեր, լուսանկարներ, ձեռագրեր և թատերական այլ կարգի փաստաթղթեր հավաքող, իր գրքում հրապարակել է Ա. Ճեղմնճյանցի (և ոչ թե Ա. Հայկունու) «Աւրա Գեղե-*

Ա II 81403

Մշակութային այս երևույթները պայմանավորված էին ռուսական հասարակական մտածողության մեջ առաջացած գաղափարախոսական այն տեղաշարժերով, որն իր հերթին ազդեցություն է ունեցել հայ կյանքի վրա: Ամենաէականն այն էր, որ ռուսական ազատագրական շարժումները, որ առաջ գլխավորել են առաջադեմ ազնվական ուժերը՝ դեկաբրիստները և նրանց հետևորդները, այժմ անցել էին ռազնոչին մտավորականությանը, որն իր ծագրերով և նպատակներով ավելի մոտ էր երկրի ժողովրդական-դեմոկրատական խավերին, նրանց հուզող պահանջներին և խռովահույզ ձգտումներին: Քաղաքներում, այդ թվում նաև Թիֆլիսում, խորացել էին բուրժուազիայի և արիստավորական խավերի միջև եղած հակասությունները: Դրա բնորոշ դրսևորումներից էր Թիֆլիսի 10.000 համարների ցույցը 1865-ին, հաղախային վարչության դեմ, ներխուժումը հաղախագլուխ Գալուստ Շերմազանյանի տուն: Կառավարությունը ձեռ է առել ճնշիչ միջոցներ և, բնականաբար, հալածվել են Գաբրիել Սունդուկյանը, Պետրոս Շանշյանը, Պետրոս Սիմոնյանը, որոնք իրենց պաշտպանության տակ էին առել համմարության շահերը:

Մշակութային կյանքի առաջադեմ դիրքերում էր մտավորականությունը, հատկապես Մոսկվայի համալսարանն ավարտած ուսանողությունը, գլխավորապես բժիշկներն ու իրավագետները, որոնք, թեև մասնագիտություն ձեռ բերելիս գրականությանը չեն հետևել, բայց դաստիարակված էին Գերցենի, Չերնիշևսկու, Դոբ-

---

ցիկ և Շամիրամ» ներկայացման ադդադիրը: Ներկայացումը տեղի է ունեցել 1864-ի փետրվարի 27-ին, Շեմախանի դարպասում, հօգուտ նրաժշտական ուսումնարանի, ինչպես և աղբատ համքարների (նույն տեղ, էջ 520): Այս տվյալը չկա «Տարեգրության» մեջ: Հայտարարված է «երկրորդ անգամ», նշանակում է մի անգամ արդեն ներկայացվել է: Ա. Երեմյանի ասելով, մի անգամ էլ խաղացվել է, և դերակատարները ներկայացումից առացված գումարով մի խնդիր աղջկա՝ Սաֆինկա Մամառախլիսյանին, նշանել են Գևորգ Կարապետյանի հետ (նույն տեղ, էջ 521): Գր. Մամիկոնյանի անվանը հանդիպել ենք նաև Պողոսյանի հուշերում, բայց այլ կերպ: Նրա ասելով, Մամիկոնյանը «յուր դիշերօթիկների համար յուր դահլիճում մի մասնավոր փոքրիկ բեմ էր շինել և երբեմնապես բնտանեկան ներկայացումներ էր տալիս» («Թատրոն», 1893, № 1): Խոսքը 1863-ի աշնան մասին է:

րությունով հեղափոխական-դեմոկրատական գաղափարների ոգով: Երիտասարդության վրա մեծ էր նաև Բելինսկու ազդեցությունը: «Մեղու Հայաստանին», պահպանողական դիրքեր գրաված լինելով, սկզբունքային շատ վեճեր ուներ «Հյուսիսափայլի» հետ, չնայած դրան, գեղագիտության, մեծ մասամբ թատերական հարցերում, ի դեմս Միք. Պատկանյանի և Պետրոս Սիմոնյանի, հենվում էր Բելինսկու վրա, ընդունելով նրան որպես իրապաշտական միտումները չափազանց անխորտակելի հեղինակություն:

1862-ին Թիֆլիսում հայկական ոչ մի ներկայացում չի տրվել:

1862-ը Թիֆլիսի թատերական կյանքի տարեգրության մեջ նայտնի է իրավաբան, հետագայում Թիֆլիսի քաղաքագլուխ Գրիգոր Իզմիրյանի նախագահությամբ բժ. Հարություն Հովհաննիսյանի տանը կայացած այն ժողովով, որտեղ որոշվել է Թիֆլիսում ստեղծել հայկական մշտական դերասանախումբ:

Հիմնադիր ժողովի որոշմամբ ներկայացումները տրվելու էին Ալեքսանդր Թամամշյանի թատրոնում:

Բեմադրիչի պարտականությունը դրվել է Մարկոս Աղաբեգյանի վրա: Նկարիչ՝ Հովհաննես Քաբանյան, երաժշտագետներ՝ Գեվորգ Աբովյան և Միխայել Տրիդոնյան, երգիչներ՝ Կոնստանդին Տեր-Սահինյան և Հարություն Հարությունյան:

Առաջին ներկայացմանը ցույց է տրվել Խ. Գալֆայանի «Արշակ Բ» պատմական ողբերգությունը, 1863-ի հունվարի 3-ին:

Անդրանիկ ներկայացման հաջորդ օրը՝ հունվարի 4-ին, Գրիգոր Իզմիրյանի տանը նոր ժողով է գումարվել, ընտրվել է 12 հոգուց բաղկացած հայոց թատերական կոմիտե:

Ժամանակակիցները թողել են ժողովրդի մեջ անդրանիկ ներկայացման հարուցած հետաքրքրության մասին վկայություններ:

Ասում են, որ 1863-ի հունվարի 3-ի երեկոյան ժամը յոթը դեռ չեղած, թատրոնը լեփ-լեցուն էր արդեն մարդկանցով. «էն վուր կոսին, թե մի ասիղ վեր ննգնելու տիղ չըկար, դրուստ էլ էր: Ամեն տիղերը բռնած էր էն եբա թեատրոնումը» («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 1):

Մեկ-մեկ հիշատակելով «Արշակ Բ» ներկայացման դերակա-

տարներին, թատերախոսն անհրաժեշտ է համարել արձանագրել, որ, բացի մեկից, «դիփ էլ մեր հաու շկոլեմեն դուրս եկած տղերք էին»: ...«Ապրին նրանք և շատ ապրին միշ ամա, վուր մեր խալխը թեատրոնով էլա ը սուրվի իր վաղուցվա խաբրնիրը, իր Թամավուրներու ու Վեզիրներու արած բանիրը: Տեսնն խալխը, վուր վաղ էսենց կը շի՞նի էլի, միևի էլ ասկինի էլի, միևնույնիսկ ենի ունեցի»:

«Մեղու Հայաստանի» պարբերաթերթի էջերից տեղեկանում ենք, որ դերասանների համար «15 թուման ձեռաց բախշիշ էին մոդ արի էնդի միր ասկասերնիրը», նույն ներկայացման գիշեր «խաղացողներուն պարուն Թանել Իզմիրովը տարիլ էր իր տուն իրիզնանացին: Մինն ուրախությին ու բեխին ունեցի դիփունիը մեղի, ովիր վուր ելելին էնդի... («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 1):

Ըստ «Կռունկի» հասարակության այն մասը, որ թատրոնի փոթրության պատճառով չի կարողացել հայկական ներկայացումը տեսնել, խնդրել է կրկնել թատերախաղը: «Մեղու Հայաստանիից» իմանում ենք, որ «Իբր համարի մարդիկ խիստ նեղացել են, թե ինչո՞ւ իրենց էլ չէին իմաց տվել, որ հայերեն թատրոն կա»:

Թատրոնն ու դերասանները ընդառաջ են գնացել այդ ցանկություններին և հունվարի 17-ին կրկնել են ներկայացումը, որը, ինչպես արձանագրվել է մամուլում, ավելի լավ է անցել, դերասաններն ավելի վարժ են խաղացել, թերությունների առաջն առել են: Եվ թատերախոսը բոլոր նրանց «օվիր վուր շալիշ էին էկի ու թեատրի մե ֆանի պակաս բանիրը դրստել էին», (նկատի ունի Իզմիրյանին, Աղաբեգյանին, Փուղինյանին, Քարանյանցին), շնորհակալություն է հայտնել: Զարմանալի է, որ նախ՝ չի հիշված Պռոշյանը, որ Գևորգ Ադիբեկյանի հետ Գալֆայանի գրաբարալեզու գրվածքը աշխարհաբարի էր վերածել և ընդհանրապես այդ գործի ղեկավարներից էր, և հետո՝ չգիտենք, թե ո՞վ է Քարանյանցը և ինչ գործով է կապված ներկայացման հետ:

Իզմիրյանի գլխավորած դերասանախումբը հաջորդ թատերական երեկոյի համար պատրաստել էր երկու պիես՝ Սրապիոն

Հեֆիմյանի «Սամելը» և Նիկողայոս Փուղինյանի «Դալալ Ղաղոն»:

Այս երեկոն երկու կարևոր նորություն է ունեցել:

Առաջինը՝ արդի կյանքից ներկայացված զավեշտախաղն է, որ հետագայում մշակվել է ու հրատարկվել առանձին գրքով ու տարիներ շարունակ զբաղեցրել հայ թատրոնի խաղացանկը:

Երկրորդ նորությունը հետևյալն էր. եթե «Արշակ Բ-ում» և «Շուշանիկում» տղաների էր հանձնված կանանց դերերը, ապա «Սամելում» և «Դալալ Ղաղոյում» արդեն կին դերակատարներ են հանդես եկել:

Այդ առիթով «Մեղու Հայաստանին» գրել է.

«Շատ ուրախ եմք, որ «Սամել» և «Դալալ Ղաղո» պիեսներամբ առաջին անգամ դուրս եկան բեմի վրա մեկ հայ կին և երկու օրիորդ: Ասված տա, որ մեր թատրոնի էդ մեկ զգալի պակասությունը վերջանա, և մեր տիկիններ փոխեն իրենց ծուռ կարծիքներ դերասանուհեաց մասին, և ասված տա, որ էս առաջին օրինակը նախանձավոր հետևողներ հարուցանի մեր տիկիններից և եռանդով նպաստի հայկական թատրոնի հառաջընթացությանը» («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 9):

Այսպիսով, ուրեմն, Սոֆիա Շահինյանը և եղիսաբեթ Տեր-Աբրահամյանը Թիֆլիսի հայ մասնագիտական թատրոնի առաջին կին ուժերն են եղել:

Այս ներկայացումն առաջացրել է խանդավառություն հասարակության մեջ ընդհանրապես, համմարների շրջանում՝ հատկապես:

«Այնման մեծ էր տպավորությունը ժողովրդյան վերա,— կարդում ենք թատերախոսականում,—որ մեծ բազմություն համմարի մարդոց, մոմերով և բենգալյան կրակներով, զուռնա նաղարով բոլոր դերասաններուն և մյուս աշխատավորներուն նանապարհ գցեց մինչև պարոն Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանցի տուն, ուր համմարի կողմանե նոցա համար նոխ իրիկնահաց էր պատրաստած և ուր դերասանները զանազան կերակրեղեններով ու գինով կազդուրեցին իրանց խոնջացած անդամները մինչև առավոտյան 5 ժամը զվարճանալով: Դերասաններն իրենց շնորհակալությունը հայտնելու համար համմարներին, երբ գնում էին ընթրիքը վա-

յելելու, երկու տեղ կանգնեցան ու ներդաշնակությամբ երգեցին առանձին նոր շարադրած երգ ի պատիվ հայմարներին, մաղթելով նրանցը հաստատություն և միաբան կյանք» («Մեղու Հայաստանի», 1963, № 4):

Պռոշյանն այդ առիթով ուսանավոր է գրել և արտահայտել ոչ միայն ընդհանուր խանդավառությունը նորաստեղծ գործի նկատմամբ, այլև աննիրաժեշտ համարել ընդգծել, որ թատրոնի գոյության հիմքը ժողովուրդն է լինելու: Այս ուսանավորը Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանցի տան նանապարհին դերասաններէ երգած երկու երգից մեկն է:

ԵՐԿ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ

Նվեր Թիֆլիզու Հայ Համմարներին

Թատրոնիս սիրո՛ղ, Թիֆլիզի Հայ Համմարնե՛ր,
Հայաստան իր նույսը ձեր վերա է դրել.
Թև բիկունք դարձեք մեզ.
Մտնել այս ասպարեզ.
Հայ անվան փառ ու պարծա՛նք
Համմարնե՛ր, հաստատ մնամ:

Մեր սկսած գործը դուք շատ փառավորեցիք,
Մեր սրտի եռանդը ավելի վառեցիք,
Այսօր դուք ցույց տվիք
Թե հայ եք ճշմարիտ.
Հայ անվան փառ ու պարծանք,
Համմարնե՛ր, հաստատ մնամ:

Թո՛ղ հասնի այս ձայնը Հայաստանի ականջը:
Իմանա իր որդվոց մեջ զարթնաց եռանդը:
Վառի ողջ Հայերին
Նմանիլ Թիֆլիզին,
Հայ անվան փառ ու պարծա՛նք
Համմարնե՛ր, հաստատ մնամ:

(«Կռունկ Հայոց աշխարհի», 1963, մարտ):

Կարելի է եզրակացնել, որ նոր ստեղծված թատրոնը համաժողովրդական պահանջմունքի ծնունդ էր, որով ոգևորված էին բոլոր խավերը, բացի նրանցից, որ ապազգային տարրեր լինելով, արհամարհանքով են վերաբերել հայոց կրթությանը, հայկական մամուլին, հայոց գրականությանը, հայոց արվեստին:

Հաջորդ նոր ներկայացումը՝ «Սամել» և «Պալալ Ղաղո», կայացել է մի ամիս հետո: Բայց, մինչ այդ, Թիֆլիսի թատերական կյանքում տեղի էր ունեցել նոր իրադարձություն՝ ստեղծվել էր դերասանական երկրորդ խումբը:

Գ. Տ. Ա. սկզբնատառերով հանդես եկող Գևորգ Տեր-Աղեքսանդրյանը, իր թատերախոսական հոդվածում զարմանք է հայտնել, որ առաջին ներկայացմանը հանդիսականների մեջ չի տեսել ո՛չ Կ-ին, ո՛չ Պ-ին: Իսոմբ, անշուշտ, Կարենյանի և Պատկանյանի մասին է, որոնք հայտնի էին որպես թատերական գործի ջատագովներ և մինչ այդ գլխավորել էին թատերասերներից կազմված խմբերը՝ մեկը Ներսիսյան դպրոցի ուժերից, մյուսը՝ գիմնազիստների: Գրել է, որ շատ տարօրինակ է երևույթ էլ բացակայությունը մանկագիտական թատրոնի առաջին ներկայացումից, որի պատմական իմաստն ու նշանակությունը պարզ պետք է լիներ նրանց:

«Էսոփ մեծ բան կույր» հայտարարել է հոդվածագիրը, շտապելով ասել, որ իր ականջին լուրեր են հասել, թե նրանք մտադիր են դերասանական մի երկրորդ խումբ կազմակերպել:

«Մեղու Հայաստանիի» հոդվածագիրը վրդովվել է իրեն հասած լուրից և զարմացած է, որ, փոխանակ եղած ուժերը համախմբելու և մի զորավոր խումբ ունենալու, մարդիկ, գործի դեկավար լինելու տենչին հետամուտ, պառակտողական խաղախականության են զբաղված:

Իր տեսած «Արշակ Բ» ներկայացումից հետո Ջմշկյանը, հանդիպելով Հակոբ Կարենյանին և Միհայել Պատկանյանին, առաջարկել է մի նոր խումբ կազմել: Պարզվել է, որ այս երկուսը, անկախ Ջմշկյանից, նույնն են մտածել և խնդրել են նրան՝ մասնակցել մի ժողովի, որտեղ հենց այդ հարցն է քննվելու:

«Արշակ Բ» ներկայացումից երեք օր հետո, 1863-ի հունվարի

6-ին, գումարվել է այդ ժողովը: Ժողովին ներկա են եղել առաջին ներկայացումից բացակա Հակոբ Կարենյանը և Միխայել Պատկանյանը, ներկայացման հանդիսատես, հողաչափ Գևորգ Ճմշկյանը: Նաև Նիկողայոս Միրիմանյանը, Իվան Շաղինյանը: Որոշվել է կազմավորել դերասանական նոր խումբ, բաղկացած 30 հոգուց և առաջին օրը ներկայացնել Միխ. Պատկանյանի «Շուշանիկ» ողբերգությունը, իսկ հաջորդ ներկայացմանը՝ Հակոբ Կարենյանի «Վարդան Մամիկոնյանը»: Գործի ընդհանուր ղեկավար նշանակվել է Գևորգ Ճմշկյանը, բեմադրիչ՝ Նիկողայոս Միրիմանյանը, որը միաժամանակ դերասանություն էր անելու, գոնե առաջին ներկայացմանը:

«Մեղու Հայաստանին» 1863-ի 2 թվահամարում հրապարակվել է հետևյալ ազդը.

«Պարոն Կարենյանցը և պարոն Պատկանյանցը պատիվ ունեն հայտնել Թիֆլիզու հայ հասարակության, որ գալ շաբթվան մեջ թատրոնում իրանց տեսչության տակ պիտի ներկայացվեն հայերեն թեատրոնական խաղարկություններ՝ «Շուշանիկ» և «Վարդան Մամիկոնյան»: Տոմսակ ցանկացողները կարող են դիմել տեսուչներին»:

Ներկայացումը տեղի է ունեցել հունվարի 28-ին:

Ի պատիվ Ճմշկյանի ասենք, որ բարձր կարծիքի չէր իրենց կազմակերպած առաջին և վերջին ներկայացման մասին: Իր հուշերում ասված է՝ «խայտառակ իրագործված «Շուշանիկ» ներկայացումը» (Գ. Ճմշկյան, Իմ հիշատակարանը. տեխստը պատրաստեց և ծանոթագրեց Ս. Ա.. Մելիխեթյանը, Եր., 1953, էջ 23: Այսուհետև՝ Գ. Ճմշկյան):

Թերևս դա է պատճառը, որ Ճմշկյանը մտահղացել է երկու խմբի միավորման գաղափարը: Խորհրդակցելով դրա շուրջը Մ. Ամրիկյանի և Ա.. Սուխիասյանի հետ, դիմել է Գր. Իզմիրյանի օգնությանը:

1863-ի հոկտեմբերի 5-ին հրավիրվել է թատերական կոմիտեի նիստ, որտեղ որոշվել է կոմիտեն վերափոխել թատերական գործը տնօրինող հոգաբարձության: Հոգաբարձուներ են դարձել Գ. Իզմիրյանը, Գ. Փրիդոնյանը, Գ. Սունդուկյանը, Ա.. Սվեչնիկ-

յանը, Մ. Տեր-Գրիգորյանը, Ն. Միրիմանյանը, Բ. Խոսրովյանը, Գ. Նադիրյանը, Ի. Շադինյանը, Հ. Հովհաննիսյանը, Մ. Աղաբեգյանը: Խմբի ղեկավար է ճանակվել Գ. Զմշկյանը, բեմադրիչ՝ Մ. Աղաբեգյանը:

Երկու խմբի միավորման պահին Իզմիրյանի խումբը զբաղված էր «Սանդուխտ կույսի» ներկայացման աշխատանքներով: Միավորման հետևանքով այդ ներկայացման մասնակից է դարձել նաև Գ. Զմշկյանը՝ Երվանդի դերով: Զմշկյանի երկրորդ բեմելն էր դա:

Տեղի են ունեցել ներկայացումներ՝ Թովմաս Թերզյանի «Սանդուխտ կույս», Նիկողայոս Փուղինյանի «Դալալ Ղաղո» (կրկնություն), Միխայել Տեր-Գրիգորյանի «Ժլատ», Գաբրիել Սունդուկյանի «Գիշերվան սաբրը խեր է կամ Խորհուրդ մարդկան, կամ ասածո», Սրապիոն Հեհիմյանի «Արտաշես և Սաթենիկ», Սրապիոն Հեհիմյանի «Սամել» (կրկնություն), Նիկողայոս Փուղինյանի «Հազար թումանոց կաբա», Հակոբ Կարենյանի «Վարդան Մամիկոնյան կամ Վարդանանց պատերազմ (Վարդան Մեծն հայոց)»:

Պատվական անձերից հոգաբարձություն կազմելով՝ գրել է Զմշկյանը իր հիշատակարանում,—«Ձեռ-ձեռին տված մեր երեք ներասաններիս միակ նպատակն էր միացնել երկու հակառակ կուսակցությունները, որոնց մեջ պ. Իզմիրյանը մեկ կուսակցության, այսինքն պերճական կուսակցության պարագլուխն էր, իսկ երկրորդինը՝ պ. Ն. Միրիմանյանն էր: Առաջինի ներասանական ուժերն էին պ. պ. Շահխաթունյանը, Ամրիկյանը, Սուքիասյանը և Մատինյանը, իսկ երկրորդինը՝ ես էի և այն ժամանակ հռչակավոր թատրոնական հեղինակներ, բեմական արհեստի մեջ փորձված պ. Միխայել Պատկանյանը, հանգուցյալ Հակոբ Կարենյանը և նորանց ղեկավար, երբեմնի բաղաքային ռուս-իտալական թատրոնական կառավարիչ պ. Իվան Շադինյանը:

Կազմելով երկու կուսակցություններից մեկ հոգաբարձություն, պետք էր հուսալ, որ ընդհանուր ազգային գործունեության մեջ կրքերը այլևս տեղ չպետք է ունենային: Բայց, որովհետև ամեն մեկը, յուր կրքոտ գաղափարը առաջ տանելու համար, չնչին եսական կոպտությամբ հալածում էր մեկ ուրիշի, գործին հարված տվին:

Այսպես, պարոն Իզմիրյանը, Պերճի ազդեցության տակ, աշխատում էր պաշտպանել միշտ պերճական խմբի արտոնությունները, իսկ պ. պ. Միրիմանյանը, Շաղինյանը, Հ. Կարենյանի ազդեցության տակ, աշխատում էին գործի դեկավարությունը իրենց ձեռքն առնել» (Գ. Զմշկյան, էջ 27—28):

Մի երկու ներկայացում հանդարտ է անցել: Բայց հազիվ մի ամիս անց՝ գժտություն է ընկել: Պատճառն այն էր, որ, Զմշկյանի ասելով, ըստ բանավոր պայմանավորվածության, Շահխաթունյանը և իմն ընդունված էին իբրև նույն ամպլուայի դերասաններ, հետևապես, երբ Շահխաթունյանը կատարեր առաջնակարգ դեր, իմը բեմ չպետք է բարձրանար երկրորդական դերով: Իզմիրյանը և Աղաբեգյանը ընդդիմացել են: «Արտաշես և Սաթենիկ» ներկայացման մեջ Շահխաթունյանին հանձնել են Արտաշեսի դերը, իսկ իրեն «մեկ անձնշան և չնչին դերերից մեկը»:

Տարաձայնություններն ունեին ավելի խոր պատճառներ, որոնց հիմքը տեսակետների տարբերություններն էր՝ աշխարհայացքային: Ազգային թատրոն ստեղծելու հարցում Զմշկյանը, ինչպես նաև Ամրիկյանը, ավելի արմատական-ժողովրդական միտումներ ունեին:

Նորից երկպառակություն: Իզմիրյանի կողմն են անցել Մելիք-Նազարյանը, Շահխաթունյանը, Սաթենիկը և Մատինյանը, իսկ Միրիմանյանի կողմը պահել են Զմշկյանը, Ամրիկյանը, Մանդինյանը, Սուքիասյանը, օր. Գայանեն, Արամյանը:

«Վարդան Մամիկոնյան» ներկայացումը, որ նամարյա պատրաստ էր, ցույց է տրվել որպես Ն. Միրիմանյանի գլխավորած թատրոնի ներկայացում, որ կոչվել է «Թիֆլիսի հայոց գեղարվեստասիրաց ընկերության մշտական դերասանախումբ»: Պատրաստ գործը չտապալելու նպատակով, այդ ներկայացմանը իր դերով այնուամենայնիվ մասնակցել է Վ. Շահխաթունյանը, և ներկայացումը մեծ հաջողություն է ունեցել: Զմշկյանն այս ներկայացման մեջ երեկվա անփորձ ուժը չէր այլևս: Մեծ և անակնկալ հաջողություն է ունեցել օր. Գայանեն: Իսկ մյուս խումբը՝ ընդհանուր դեկավար ունենալով Պերճ Պռոշյանին, բեմադրիչ՝ Մարկոս Աղա-

բեգլյանին, ներկայացրել է Ալեքսանդր Երիցյանի «Առույակ լոռեցի» դրաման:

Այս ներկայացումը ցույց է տվել 1863-ի դեկտեմբերի 30-ին: Տարին եզրափակող ներկայացում: Անհաջողություն:

Մրցակցությունը սուր չափերի է հասել երկու խմբերի միջև: Հաղթության նժարը մերթ մի կողմ է թեքվել, մերթ՝ մյուս:

Նիկողայոս Միրիմանյանը, հանուն հաղթանակի, ամբողջապես ներքվել է թատրոնին, նյութական զոհողություններ գնալով, ասպարեզի վրա է դրել դրամական միջոցներ, պատվիրել է բեմական զգեստներ, պատրաստել է տվել դեկորացիաներ, նյութապես օգնել դերասաններին, իսկ օր. Գայանեին, Քեքևան Արամյանին և Սոֆիա Դավթյանին աշխատավարձ տվել մոտ երկու տարի:

Սակայն Միրիմանյանը հանկարծ հեռացել է թատերական գործունեությունից, և դա ծանր հարված էր Ջմշկյանի և նրա հետ գործող մյուս դերասանների համար: Ավելի ծանր հարված է իջել մյուս դերասանախմբի գլխին, հասցնելով նրան վերջնական խայտառակ: Թատրոնի պատվավոր նախագահ իշխան Յազոն Թումանյանցը, խաղախային օպերային թատրոնի կառավարիչ նշանակվելով, հեռացել է հայկական թատրոնից, հայտնելով, որ իմն այլևս ի վիճակի չի լինելու հովանավորել հայկական թատրոնը: Նրա օրինակին է հետևել և Գրիգոր Իզմիրյանը: Թատրոնի լավագույն դերասանը՝ վաղարշակ Շահխաթունյանը, հոր պահանջով, վերջ է տվել թատերական գործունեությանը և հեռացել Թիֆլիսից: Հեռացել է Թիֆլիսից նաև Պետրոս Պռոշյանը, որ ուսուցչի պաշտոն էր ստացել Ղարաբաղում:

Ջմշկյանը և մյուսները, այսպես կոչված՝ միրիմանյանականները, որ իրենց կոչել էին «Անկախ և միախոհ ընկերություն», իրենց դեկավարին կորցնելուց հետո, խոր ցավ են ապրել, բայց շեն հուսալքվել, լինելով այն համոզման, թե թատերական գործը ինչպես էլ լինի պետք է հարատևի, կարողանա ուժ գտնել իր մեջ տոկալու և հաղթահարելու ամեն կարգի դժվարություններ:

Ջմշկյանը, որ մինչ այդ գլխավորել է թատրոնի տարաձայնությունները, այժմ իր ձեռքն է առել ողջ դեկավարությունը:

Նա բարձրացրել է ոչ միայն թատրոնի գոյությունը պահպանելու խնդիրը, այլև նրա վերակազմության հարցերը:

Թատերական կյանքի կարեւաւ փորձից Ջմշկյանը հանգել է այն մտքին, որ թատրոնի ղեկավարությունը պետք է անմիջապես կենտրոնացնել դերասանների ձեռքում:

Ջմշկյանի նախաձեռնությամբ հրավիրվել է ժողով: Սուր վիճաբանությունների մթնոլորտում որոշվել են հիմնական հարցերը: Անա այդ ժամանակվանից Ջմշկյանին կարելի է համարել թատերական գործի գլխավոր ղեկավար:

Ջմշկյանը առաջարկել է միասնական խումբ կազմել, ազատվել այն ուժերից, որոնք պատահական մարդիկ են թատրոնում, ուենեալով թատրոնին նվիրված դերասանուհիներ և մի կոկիկ խումբ, որը պատրաստ լինի իր վրա առնելու թատերական արվեստը պահպանելու և զարգացնելու հոգսը, որ կապված է հազար ու մի դժվարության հետ:

Կազմվել է 12 հոգուց բաղկացած մի խումբ, հետևյալ ուժերից.

Գևորգ Ջմշկյան
Միհրդատ Ամրիկյան
Սեդրակ Մանդինյան
Արտաշես Սուքիասյան
Հովհաննես Կուսիկյան
Թովմաս Ջարդեղյան
Ստեփան Մատինյան
Սոֆիա Մելիք-Նազարյան
Օրիորդ Գայանե
Սոփիա Դավթյան
Սաթենիկ Տեր-Աբրահամյան
Քեթևան Արամյան

«Այսպես կազմվեցավ Թիֆլիսում այն կանոնավորված խումբը, որը թեև երբեմն կերպարանափոխվում է և կորցնում յուր ամենաբնութիր և գործունյա, հայ թատրոնական գաղափարը հասկացող տաղանդներից շատերին, բայց այսուամենայնիվ, նա միշտ մնում է իբրև բեմական ուսումնարան, որի մեջ կրթվում են հայ

բեմի համար դերասաններ, որոնք և շարունակում են այդ սկզբնական խմբի գործունեությունը և ուղղությունը» (Գ. Ջմշկյան, էջ 33—34):

Մշակվել է «Թիֆլիզու հայոց դերասանական խումբի նորոք կանոնադրությունը 1866 ամի»:

1. Պիեսների ընտրությունը հանձնվում է թատրոնական խումբից ընտրված չորս գլխավոր դերասաններին. եթե պիեսաների ընտրության մեջ անհամաձայնություն ծագի և ընտրողների ձայները երկու մասի բաժանվի, էն ժամանակ էն կողմի ձայնը ավելի զորավոր կլինի, որի հետ կհամաձայնի ռոլերի նշանակողը:

2. Դերասանական խումբը կընտրի դրսից մի անձը ռոլերը նշանակելու համար:

3. Դերասանները կբաժանվեն կարգ-կարգ:

4. Էն դերասանը, որ չունենար դեր, նույնպես յուր բաժինը կստանա:

5. Դերասանները բաժանվում են երկու կարգ և մի կարգ, նույնպես դերասանուհիք բաժանվում են երկու կարգ:

6. Թատրոնական ստացած փողը կհավաքվի հաշվով, դերասանների ներկայությամբ կհանձնվի գանձապահին և մի ամսից հետո ստանան յուրյանց բաժինը:

7. Առաջին դերասանուհին պետք է ստանա առաջին դերասանից 10-ին 1 մանեթ ավելի, իսկ երկրորդ դերասանուհին հավասար ստանա առաջին դերասանի հետ:

8. Առաջին կարգի դերասանը կստանա 10-ից 6 մանեթ, իսկ երկրորդ կարգի 10-ից 4 մանեթ:

9. Բենեֆիսները նշանակվում են զատկից հետև, լինում են չոխտ-չոխտ: Բենեֆիսները միմիայն Ա. կարգի դերասաններ և Ա. և Բ. դերասանուհիներ, իսկ Բ. կարգի դերասաններին այն գիշերը վարձվեն:

Դերասանների և դերասանուհիների պարտականությունքը

1. Բեպետիցիաների ժամանակը նշանակվում է կառավարչից: Ամենայն դերասան և դերասանուհին պարտական է ներկա գտնվել

նաշնական ժամանակին ամեն կրկնությանը: 10 րոպե ուշանող նշանակված ժամանակից առաջին անգամ տալիս է տուգանք իր բաժին փողից 10 մասին 3 մասը. երկրորդ անգամ 5 մասը և երրորդ անգամ 7 մասը: Չորրորդ անգամ բոլորովին կարձակվի ընկերությունից: Էս տուգանքները վերոգրյալ կանոնի համաձայն կընշանակվի կառավարչից:

Դերասանը իրավունք չունի իր համար նշանակած դերից հրաժարվել: Դերը չսերտողը, ինչպես վերևը ասված է, կվճարե տուգանք:

3. Ուշանալու և դերը չսովորելու հարցելի պատճառները հետևյալներն են. հիվանդություն և ուրիշ անկումելի (անակնկալելի) և անսովոր դիպվածներ: Էս պատճառների հիման վրա դերասանը ազատվում է տուգանքից, կառավարչի և չուրս գլխավոր դերասանների նշանակությամբը («վկայությամբը» մատիտով ավելացրած). ով որ վերոգրյալ պատճառների հիման վրա չի կարող գալ կրկնությանը կամ ներկայացմանը, նա պարտավոր է 7 ժամ առաջ իմաց տալ կառավարչին, իմաց չտվողը, չնայելով ոչինչ պատճառի, կվճարի նշանակած տուգանքը:

4. Դերասանական խումբը բացի վերև նշանակված մարդկանցից, պետք է ընտրե Ա. կառավարիչ, Բ գանձապետ, Գ ծախսարար, Դ տոմսակ ծախող, Ե. րեժիսոր, Զ. սյուֆլյոր:

5. Դերասանական խումբը ներկայացման երեկոյին պարտավոր է ներկայացում նշանակված ժամից մեկ ժամ առաջ հագնվել:

Այնուհետև բերվում է ցուցակը այն անձանց, որ իրենց պարտականությամբ կապված են թատրոնական գործի հետ:

Այս շատ կարևոր փաստաթուղթը խաղված է Աբամ Երեմյանի գրիչից (էջ 579—581): Ոչ թե բովանդակությունն է շարադրվել, այլ բերվել է նույնությամբ, որովհետև Երեմյանի գիրը նվազ մատչելի է ընթերցողին: Փաստաթուղթը բերված է այնպես, ինչպես գրված է եղել, առանց ուղղումներ անելու: Փաստաթուղթը պահպանվել է թե ոչ՝ հայտնի չէ: Երեմյանի ասելով, ինքը դա ձեռք է բերել «դերասան Գ. Զմշկյանի ձեռագիր արխիվից»:

Այս կանոնադրությունը ցույց է տալիս այն դեմոկրատական հիմունքները, որոնցով առաջնորդվել է դերասանախումբը իր գոր-

ծուննության ընթացքում: Ըստ այս կանոնադրության՝ վարչական բոլոր գործող ուժերի ընտրությունը կատարելու են դերասաններն և ենթարկվելու են սահմանված խիստ կարգապահության, որի վերահսկումը դրված է լինելու իրենց իսկ ընտրած անձերի վրա:

1864-ի առաջին ամիսներին Թիֆլիսն անթատրոն է, երբ հաշվի չառնվի Շերմազանյան դարպազում թատերասերների խաղացած արդեն հիշատակված «Աբա Գեղեցիկ և Շամիրամ» ներկայացումը:

Շարունակվել է թատերական կյանքը:

60-ական թվականների հայ թատրոնի շուրս հիմնական դեմքերը՝ Գևորգ Զմշկյան, Միհրդատ Ամրիկյան, Արտաշես Սուխիասյան և Սեդրակ Մանդինյան, 1865-ի հունվարի 17-ին «Մեղու Հայաստանիի» էջերում հանդես են եկել թատերական դեկլարացիայով: Նրանք առաջադրել են իրենց գործունեության սկզբունքները, որոնցով ղեկավարվելու են թատրոնի ասպարեզում: Թե ինչ է իրենից ներկայացրել այդ դեկլարացիան, ընթերցողը կգտնի դրան ևվիրված էջերում: Այսքանը միայն նշենք, որ խնդիրը դրել են կարուկ՝ դրանով են առաջնորդվելու, կամ էլ հետևանալու են ասպարեզից: Հույս ունեն, սակայն, հաջողելու:

Այս հայտարարությունն արվել է 1865-ին, համբարական ապստամբության օրերին:

Թատերական գործիչների առաջ կանգնած էր խնդիրների մի ամբողջ շարք:

Դրանցից մեկը լեզվի հարցն էր: Այն տարիներին, որոնց մասին է խոսքը, լեզվի շուրջ եղած պայքարը՝ գրաբա՞ր թե աշխարհաբար, կարելի է համարել ավարտված հօգուտ երկրորդի:

Լեզվի հարցը թատրոնում իր ուրույն լուծումն է ստացել: Մեր թատրոնի պատմաբանները եկել են այն եզրակացության, որ թատրոնի լեզուն պետք է աճպարման լիներ թիֆլիսահայ բարբառը, մանավանդ որ արդիական կյանքի արտացոլումը կապված էր թիֆլիսահայ կյանքի ու նրանց մարդկանց հետ: Պետք է խաղացել հաշտառուր Արույանի լեզվական սկզբունքի ազդեցությունը և նրա միջամտությանը հետևող Պետրոս Պռոշյանը, որը նոր թատրոնի ստեղծման գործում մասնակիցներից էր:

Այն պետք է ասվի, որ թիֆլիսահայ բարբառի կիրառումը նպատակ ուներ հասարակության դեմոկրատիկ խավերին կապել թատրոնի հետ՝ ժողովրդի համար, ժողովրդական կյանքից և ժողովրդի լեզվով:

Մյուս հարցը թատրոնի նյութի հարցն էր. ինչն է էական ճանաչվելու՝ արդիակա՞ն կյանքի պատկերումն իր այրող կողմերով, թե փառաբանումը պատմական անցյալի: Այս հարցը ևս, որ ժամանակին առիթ է տվել բուռն ու կրքոտ վեճերի, իր բնական լուծումն է գտել, լայն տեղ տալով արդիականությանը, չմերժելով, սակայն, պատմահայրենասիրականի դերն ու նշանակությունը: Հարցը կախում ուներ ոչ միայն թատերական գրվածքների ընտրությունից, որ նշանակալի խնդիր էր անպայման որպես խաղացանկային հաղաքականություն, այլ նաև պատմական և արդիական թատերգություն ստեղծող հեղինակների տաղանդի չափից: Պատմականի բախտը չի բերել մեր թատրոնում: Պատմական թատրոնը այդպես էլ չի ունեցել իր Սունդուկյանը, որի հանդես գալով արդիական թատերգությունը մեծ զարգացում է ապրել, բնականաբար ծնելով և դաստիարակելով նաև իրեն արժանի դերասանական ուժեր:

Եվ այդ իմաստով մեծ էր Նալբանդյանի գեղագիտական հայացքների ազդեցությունը, մանավանդ որ նրանք ձևավորվել էին իրեն իրենց ապրած ժամանակների գրական-գեղագիտական պահանջ. «Այն մատենագրությունը, որի մեջ իրեն հայելու մեջ չէ երևում ազգի կյանքը, նորա և ամենանուրբ գծագրությունը, այդպիսի մի մատենագրություն, թող ներեն մեզ այսպես ասել ընշմարտությունը, նման է եիգվիտների կրոնավորությանը...» Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հտ. 2, 1947, էջ 146): Ավելին, Նալբանդյանը գործուն իրապաշտության կողմնակից է. թե՛ «Մեռելահարցուկ» վեպում, թե՛ Պոլսում արտասանած ճառում նա պաշտպանել է իրապաշտական ուղղությունը:

Գրականությունն ու արվեստը ճիշտ արտացոլելով իրականությունը, նրա վրա ազդելու, նրան վերափոխելու խորհուրդն են կրել իրենց մեջ: Ժամանակակից լեզվով ասած՝ ճանաչողական, մերկացնող իրապաշտության պահանջն է դրվել:

Թատերական գործի ռահվիրաների առաջ կանգնած էր նաև ուղղության հարցը: Պայքարը ռոմանտիզմի դեմ էր, որպես իր դարն ապրած ուղղության: Այս խնդիրները, որ արդյամբ կանգնած էին հայ հասարակության առաջ, գրականությունը, նաև թատրոնը, մղում էին դեպի ռեալիզմ:

Սկզբունքային խնդիրներից մեկն էլ թատրոնի խաղացանկի խնդիրն էր:

Ճիշտ չէ, որ թատրոնի բեմից ներկայացվեն միայն թարգմանական պիեսներ: Ոչ էլ թատրոնի զարգացման լայն ճանապարհը ապահովված կլինի, եթե սահմանափակի իրեն միայն ինքնուրույն պիեսներով: Թատրոնի խաղացանկը, նկատի ունենալով նրա ուժերի կարողությունը, պետք է հայկական պիեսներից բացի՝ արդիական և պատմական, տեղ տա ռուսական ու արևմտաեվրոպական պիեսներին նույնպես:

Վերջապես, մյուս խնդիրը, որ կանգնած էր թատերական գործի դեկավարների առաջ, գեղարվեստական որակի խնդիրն էր՝ ունենալ շնորհալի, տաղանդավոր ուժեր, հաղթահարելով ասիական նախապաշարումները և բեմի հետ կապել կանանց, ապարեզ տալով նրանց հոգեկան հարստության դրսևորմանը:

Իսկ ի՞նչ խնդիրներ էր իր առաջ դնելու թատրոնը, ի՞նչ գաղափարներ էր արծարծելու:

Իրապաշտական թատերագրության կազմավորման առաջին փուլի համար բերևս անխուսափելի էին կենցաղային պատկերները: Երևի պետք է կենցաղային հիմքը յուրացվեր, որ հետո կարելի լիներ սոցիալ-գաղափարական մեծ հարցերին տեղ տալ, առաջ բաշելով այնպիսի խնդիրներ, որ հասարակությանը մտահանջող և հուզող հոգսերից էին: Ամենից առաջ՝ սոցիալական անարդարության հարցը, ցույց տալով, մի կողմից դրամատենչ և հարստության տեր դասակարգի բարոյական սնանկությունը, մյուս կողմից՝ աշխատավոր մարդու ոչ միայն չարքաշ կյանքի, այլ նաև հոգեկան գեղեցկությունը: Այնուհետև՝ հայրերի և որդիների բախումը: Կրթության և ուսման դերը մարդու կյանքում: Ընդհանրապես անհատի ազատության հարցը: Ընտանեկան օջախի ստեղծում սիրո, փոխադարձ հարգանքի հիմքի վրա և ոչ թե

սոցիալական շահավետության մղումով: Հոգեկան հարստության, մտավոր պաշարի նախապատվությունը մոդաների և նորաձևությունների, թեթև վայելքների նկատմամբ: Այս հարցերի գեղարվեստական արծարծումն իր վրա է վերցրել Դարբիել Սունդուկյանը, դառնալով 60-ական թվականների և հաջորդ տասնամյակի թատրոնի կենտրոնական դեմքը:

Այս լուրջ խնդիրների արծարծումից էր կախված հասարակության առաջադիմությունը, և, բնականաբար, թատրոնը կարևորագույն դեր ուներ կատարելու, ուստի դերասանը պետք է հասարակության աչքին ունենար մեծ հեղինակություն՝ որպես նրա բարոյական ուսուցիչներից և դաստիարակներից մեկը:

Մի-երկու բանասիրական նշում:

1859-ի հունվարի 27-ին Մոսկվայում Միխայել Սախիանյանի առաձնատան դահլիճում կազմակերպվել է ընտանեկան թատերական երեկո, որի ընթացքում ներկայացվել է երկու պիես. մեկը պատմական՝ «Արիստակես» խորագրով, մյուսը՝ ժամանակակից, «Վայ իմ կորած հիսուն ռսկին» վերնագրով: Այս վերջինը, որ վոդևիլյան բնույթի էր, գրել է Նիկողայոս Ալադաթյանը: Մյուսը, թեև ներկայացվել է «Արիստակես» անվան տակ, բայց ինչպես պարզել է վաճրամ Թերզիբաշյանը, Սարգիս Վաճանդեցու «Սուրբ Ներսես» պատմական ողբերգությունն է:

Թատերական այս երեկոն երկար ժամանակ համարվել է առևելահայ թատրոնի սկզբնավորությունը: Նույնիսկ հանդիսավոր նշվել է նրա 50-ամյա հոբելյանը: Այնուհետև ասպարեզ է բերվել թատերական նոր իրողություն, որ իբր դրանից մի տարի առաջ, նույն Մոսկվայում, 1858-ին ներկայացվել է Հովհաննես Դուրգենբեգյանի «Հաջի Սուլեյման» կատակերգությունը: Որ այսպիսի պիես գրվել է և 60-ական թվականներին խաղացվել, ճիշտ է, բայց որ նույնը ներկայացվել է 1858-ին, ճիշտ է, հայտարարվել է, բայց մինչև հիմա հաստատված չէ:

Երկրորդ՝ «Վայ իմ կորած հիսուն ռսկին» պիեսի մասին: Մինչև հիմա հետազոտողները չեն արձանագրել, որ Ալադաթյանի այդ գործը իճնուրույն ստեղծագործություն չէ, այլ փոխադրություն, ռուսական պիեսի հայացված տարբերակը, որի մասին հե-

դիմակը հարկ է համարել հայտնել՝ պիեսը «Հայկական աշխարհում» հրապարակելիս՝ «Նյութը խաղված է ռուսականից», (1866, № 6—7):

Երրորդ՝ հայ դրամատուրգիայի այնպիսի մասնագետ, ինչպիսին Վահրամ Թերզիբաշյանն է, «Հայ նոր գրականության պատմության» հեղինակներից լինելով, գրել է երկրորդ հատորի իններորդ գլուխը՝ «50—60-ական թվականների դրամատուրգիան» (էջ 457—492) և չի հիշատակել Սեդրակոս Մանդինյանի «Հայր ի վրաստան կամ Պետրոս և Բարբարե» երկխոսությունը, որը, ինչպես ասվեց, ներկայացվել է Թիֆլիսում, 1858-ի հունվարի 28-ին: Ասենք հան, որ այդ պիեսը, ներկայացվելուց բացի, մի տարի հետո, 1859-ին լույս է տեսել «Մեղու Հայաստանիում» (№№ 9, 11, 12, 13 և 14՝ «Հայոց լեզու» խորագրով):

Չորրորդ խնդիրը:

Վիճելի հարցերից է՝ Մանդինյանի «Հայր ի վրաստան» կամ «Հայոց լեզու» պիեսը ե՞րբ է իսկապես առաջին անգամ խաղացվել՝ 1858-ի՞ն, ինչպես ասված է Բ. Հարությունյանի «արեգության» մեջ (1980, էջ 25), երևի հենվելով Գարեգին Երիցյանի արխիվային նյութերի վրա, թե՞ 1859-ին, որի հիմքը Միհ. Պատկանյանի բանավիճային գրույկլն է (1860, էջ 5), կամ էլ ներկայացման մասնակիցներից Ջամարիա Գրիգորյանի հիշողություններր («Հուշարար», 1912, № 2):

ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԴՈՐԾԻՉՆԵՐ, ԴԵՐԱՍԱՆՆԵՐ, ՀԱՐՑԵՐ

ՊԵՐՃ ՊՈՌՇՅԱՆ
(1837—1907)

Երբ Պետ Պոռշյանը ձեռնամուխ է եղել հայ մասնագիտական թատրոնի ստեղծմանը Թիֆլիսում, ընդամենը 24 տարեկան էր: Ճիշտ է, երիտասարդ էր, բայց ոչ անփորձ պատանյակ. անցել էր ուսումնառության երկար ճանապարհին նախնական կրթություն Աշտարակի ծխական վարժարանում, հետո Թիֆլիսի Մունիի վանքում, մի կարճ ժամանակ Երևանի արհուեական դպրոցում: 1856-ին ավարտելով Ներսիսյան դպրոցը, մեկ տարու չափ սովորել է Թիֆլիսի արհուեական գիմնազիայում: Այս թափառումները, ուսումնատենչության ծարավը, շփումները աշակերտների հետ, ուսուցիչները՝ գավազանի աճի տակ այբուբեն սովորեցնող դասատուներից մինչև ազատախոհ Պետրոս Շահշյան, հնարավորություն են տվել ճանաչել կյանքը: 20-ամյա Պոռշյանը վերադարձել է ծննդավայր և նշանակվել Աշտարակի ծխական դպրոցի տեսուչ: Միաժամանակ եղել է գավառական գործակալի հարուստ: Լինելով այդ պաշտոնում, շրջել է գյուղերը: Ընդլայնվել և խորացել է ապագա գրողի կենսափորձը: Երկու տարուց տեղափոխվել է Թիֆլիս և կարգվել Ներսիսյան դպրոցի նախապատրաստական դասարանի ուսուցիչ: 1860-ից հանձն է առել Մարկոս Աղաբեգյանի խմբագրությամբ լույս տեսնող «Կռունկ հայոց աշխարհի» ամսաթերթի հարուստարի պարտականությունը: Զբաղվել է «Սոս և Վարդիթեր» վեպը գրելով, որ լույս է տեսել նույն «Կռունկում», արժանանալով Մ. Նալբանդյանի հավանությանը: Պոռշյանը Գայանյան իգական դպրոցի հիմնադիրներից է:

Ահա այդ նույն ժամանակ է, որ Ներսիսյան դպրոցի և գիմնազիայի աշակերտները ոգևորված էին հայկական ներկայացումներ կազմակերպելով: Թատերական գործի խանդավառ մթնոլորտի մեջ է ընդգրկվել նաև Պերճ Պռոշյանը և իր համար էլ աննկատելի դարձել կենտրոնական դեմք:

Կրկնում եմ, 24 տարեկան էր Պռոշյանն այդ ժամանակ և վստահ կարելի է ասել, որ Թիֆլիսում մշտական թատրոն ունենալու գաղափարը հղանալիս, ուներ կյանքի ու մարդկանց, բարին ու չարը իրարից տարբերելու, հասարակական հակասությունների մեջ թափանցելու փորձ: Նա լավ էր հասկացել թատրոն հիմնադրելու անհրաժեշտությունը, թատերական արվեստի խորհուրդի դերն ու նշանակությունը: Ճմոռանանք, որ իր աշխարհընկալումով Պռոշյանը Աբովյանի գաղափարների շարունակողներից էր, լինելով այն համոզման, թե գրականությունն ու արվեստը, այդ թվում և թատրոնը, ունեն մի խորհուրդ՝ պատկերել ժողովրդի կյանքը ժողովրդական լեզվով, ժողովրդի համար:

Մինչև Պռոշյանի ասպարեզ գալը, ճիշտ է, թատերասերների ուժերով, բայց երկու թատրոն են գործել Թիֆլիսում: Մեկը՝ «Տնային փոքրիկ թատրոնը», որի ղեկավարը Միքայել Պատկանյանն էր, մյուսը՝ Ներսիսյան վարժարանի սաներից կազմված խումբը, ղեկավար ունենալով Հակոբ Կարենյանին:

Թատերական գործը նորություն էր և մաս է կազմել այն լուսավորական-մշակութային շարժման, որ սկիզբ էր առել 50-ական թվականների վերջերից: Թատերական գործի շուրջ կար անկեղծ ոգևորություն: Բայց այն բանից հետո, երբ «Հայոց փոքրիկ տնային թատրոնում» ներկայացվեց Միք. Պատկանյանի գրած «Մեկը ճշանած, մյուսը կին», որտեղ շոշափված էր Հակոբ Կարենյանի ընտանեկան պատիվը, մեղմ ասած, գժտվել են Ներսիսյան դպրոցի ռուսաց և հայոց լեզուների դասատուները, իսկ ավելի ստույգ՝ դարձել կատաղի հակառակորդներ, և Թիֆլիսում բայբայվել են թատերական այդ երկու սիրողական օջախները:

Կազմակերպչորեն, այո, դադարել են գործել այդ թատրոնները, բայց երիտասարդության մեջ չէր մարել թատերական արվեստի ոգին: Թատրոնի պահանջը մեծ էր: Կար ցանկություն, կային

ուժեր, հարկավոր էր մեկը, որն իր վրա առներ մարդկանց համախմբելու, նրանց մտքերն ու զգացմունքները կենսագործելու դժվարին պատասխանատվությունը:

Այդ ուժը Պերճ Պռոշյանն էր:

Ավարտելով Ներսիսյան դպրոցը, ժամանակին լինելով դրպրոցական ներկայացումների բուռն ծափահարողներից, անհավանական չէ, որ Պռոշյանը նույնպես, ինչպես թատրոնով հափշտակված իր դպրոցական ընկերները, մտածել է, որ բիֆլիսահայ հասարակությունը պետք է ունենա իր մշտական թատրոնը, պետք է ստեղծվի մշտապես գործող թատերական օջախ, ինչպես դպրոցն ու պարբերական մամուլը: Թատրոնը կենսական անհրաժեշտություն է, որի ենթրյալները պետք է իրենց կատարած աշխատանքի վարձը ստանան:

Առնելով իր ընկերների՝ ապագա դերասանների համաձայնությունը, Պռոշյանը, Թովմաս Ջարդեղյանին օգնական ունենալով, բախել է իր ուսուցչի՝ Հակոբ Կարենյանի դուռը: Նա համոզված էր, որ իրեն կհաջողվի վառել Կարենյանի հոգու խորհրդում եղած թատերական կայծը: Կարենյանը, սակայն, այն բանից հետո, երբ Պռոշյանն ու իր ընկերները ննջադատաբար էին տրամադրվել իր «Վարդան Մամիկոնյան» ողբերգության, երես է շրջել նախկին աշակերտներից: Պռոշյանը չի համարձակվել դիմել Միք. Պատկանյանին, համոզված, որ կմերժի, համարելով, թե շրջանցել են իրեն, նախապատվությունը տալով իր հակառակորդին: Մնում էր գտնել մի հովանավոր, որ իր հեղինակությամբ բարձր լիներ այդ երկուսից: Կար այդպիսի մարդ: Դա Գրիգոր Իզմիրյանն էր, որին ժողովուրդը՝ համմարից մինչև բարձր դասակարգը, «մեծ եղբայր և հայր» էին համարում և, «խելացի խորհուրդներից օգտվելու համար», ամենքը նրա կարոտն էին քաշում:

Իզմիրյանը տալով համաձայնությունը, խոստացել է օգնել երիտասարդներին և այդ նպատակով հրավիրել է Թիֆլիսի բոլոր հայ աշխի ընկնող մտավորականներին, այդ թվում նաև Կարենյանին և Պատկանյանին:

Այս երկուսը, որ հաշտվել էին արդեն, որոշել են առերես հա-

մանայնել, իսկ գործով ձախողել, թողնելով երիտասարդներին առանց պիեսի:

Իր հուշերում Պողոշյանը պատմել է, թե ինչպես, հասկանալով իրենց նախկին ուսուցիչների դավադիր պահվածը, որոշել է խորհեն Պալֆայանի «Արշակ Բ.» ողբերգությունը վերածել արարատյան բարբառի, որ բիֆլիսահայ հանդիսատեսին մատչելի լինի բեմից հնչող խոսքը: Պողոշյանի հուշերից հայտնի է նաև, որ «Արշակ Բ.»-ի բարգմանության գործը ծանր է առաջ գնացել՝ սառնամանիքներին տանը վառելիք չունենալու պատճառով: Բացի այդ, «Արշակը» ներկայացնելը Պողոշյանը իճմնագրխ էր վճռել: Ի՞նչ էին ասելու բնկերները: Համաձայնվե՞լ էին իր հետ, թե խոռվություն էր սիրելու, մանավանդ որ, ինչպես լուրեր էին հասել իրեն, Կարենյանին հաջողվել էր մի հանիսի սիրար պղտորել, թերահավատություն ներշնչել դեպի ապագա գործը: Ուրեմն, մի աննշան անհաջողությունը բավական էր մարդկանց ցասուցրիվ անելու (տե՛ս «Թատրոն», 1893, № 1):

Մի խոսով, գործը գլուխ է եկել: Թարգմանությանը մասնակից է դարձել նաև Գևորգ Ադիբեգյանը: «Արշակի» թարգմանությունը պատրաստ էր: Դերաբաշխումը՝ կատարված: Բայց մի դժվարության առաջ էին կանգնած՝ ո՞վ էր իր վրա վերցնելու բեմադրիչի պատասխանությունը, կամ, ինչպես այն ժամանակ են ասել՝ ո՞վ էր լինելու ուսուցանողը: Նախկինում այդ դերը հանձն էին առել իրենց ուսուցիչները, որոնք այսօր, գժտված, մի կողմ էին քաշվել:

Խորհուրդ են տվել դիմելու Մարկոս Աղաբեգյանի օգնությանը՝ «Կռունկ» ամսագրի խմբագրին, որ «եվրոպական կրթության տեր անձ՝ քաջահմուտ է թատրոնական գործում»:

Աղաբեգյանը մոտ մարդ էր Պողոշյանին և միասին են աշխատել «Կռունկի» խմբագրատանը (խմբագրապետ և քարտուղար), իսկ ավելի ուշ՝ դարձել բեհակալներ, Պողոշյանի խոստովանությամբ՝ «ինչպես վերջը տեսանք, քաջ վարժեցնող հանդիսացավ» (նույն տեղ):

Կարելի է ասել, որ թատերական հարցերում Պողոշյանը ինչոր չափով եղել է Աղաբեգյանի զույցների ազդեցության ներքո:

Իր հերթին Պռոշյանն էլ ազդել է Աղաբեգյանի վրա: Նրա համար Պռոշյանը հետաքրքիր էր իբրև հասարակական շահերով ապրող երիտասարդ և, հատկապես, իբրև ժողովրդական կյանքին քաջատեղյակ մարդ, որ խաղախային կյանքով ապրող մտավորականներին դաշտերից ու լեռներից, ձորերից ու անդունդներից հետու ապրող, որպիսին Աղաբեգյանն ու իր ճմաններն էին, իր հետ բերել է հողի զգացողություն, հողի բույրն ու ուժը:

Առաջին ներկայացման ազդագրերը փակցվել են ի լուր Թիֆլիսում ապրող հասարակության, որ 1863-ի հունվարի 3-ին ներկայացվելու է Խորեն Գալֆայանի «Արշակ Բ.» պատմական ողբերգությունը: Հայտարարված էր տոմսերի վաճառք՝ Պռոշյանի ապրած տան պատուհանից:

«Այն ինչ խուռն բազմություն էր, աստված իմ, որ միմյանց գլխի, ձկան ծվարի նման, նխլտվել էին, ինքնավորություն չկար տոմսակ ստանալու, իրար գլուխ են ջարդում, իրար ուսի են բարձրանում: Արիստոկրատ, վաճառական, արհեստավոր, կինոտ, դատարկաշրջիկ՝ արկածախնդիր՝ ամենենքյան լուսամուտի առաջը բռնած, տոմսակ են աղաղակում, թղթադրամներ օդի մեջ ծածանում են»:

Սա պատմել է Պռոշյանը և ավելացրել՝

«Ո՛չ խոսք հասկացնել է լինում և ո՛չ կարգ պահպանելու հնար կա. ճարահատյալ մեզանից երբ հոգի բռնում ենք տոմսակ պահանջողների ձեռքը, առնում նրանցից փողը, երբ հոգի էլ տոմսակներն են տիրոջը հանձնում»:

«Արի տես, որ այդ օրը մինչև երեկո Պռոշյանցի կացարանը հեղեղվում է բազմությամբ: Երբ մարդ դռանը կանգնեցրել ենք, որոնք մոնետիկի նման ձայն են տալիս, թե էլ տոմսակ չկա, բայց լսող և հասկացող չկա» (նույն տեղ):

Առաջին ներկայացումից հետո, նկատի ունենալով հաջողությունը, այն նիստում, որտեղ կազմվել է 12 հոգուց բաղկացած թատրոնական կոմիտե, Պռոշյանն ընտրվել է Գրիգոր Իզմիրյանի օգնական:

Հաջորդ ներկայացումը Սրապիոն Հեֆիմյանի «Սամելն» էր: Սա ևս աշխարհաբարի է վերածել Պ. Պռոշյանը:

Կարելի է եզրակացնել, որ եթե չլիներին Պռոշյանի այս գործերը, ապա դերասաններն ստիպված էին լինելու ապավինել Կարենյանի և Պատկանյանի պիեսներին:

Պռոշյանի թատերական գործունեության նոր էջը Աբովյանի «Վերքը» դրամատիկական ստեղծագործության վերածելն էր՝ «Աղասի» խորագրով: Սկզբում այն լույս է տեսել «Կռունկի» երեք տարբեր համարներում (1863), ապա ներկայացվել 1864-ի հոկտեմբերի 23-ին: Առաջնապես հաջողություն չի ունեցել:

Բացի դա, գրել է «Բամբակ առնող» խորագրով պիեսը: Ենթադրություն կա, թե գրվել է 1868-ին կամ 1869-ին: Լույս է տեսել 1872-ին: Ներկայացվել է 1877-ին, Թիֆլիսում՝ «Բամբակի փոդրատչին» (տե՛ս «Թատերական Երևան», 1987, 16, էջ 4—5): Ի. Դավթյանի ասելով, Պռոշյանը 1876-ին գրել է «Ախմախ Ղամբեռս վոդկիլը և ուղարկել է Ղ. Աղայանին՝ «Փորձում» տպագրելու նպատակով: Չի տպագրվել, ձեռագիրն էլ չի պահպանվել: Աղայանին գրված մի նամակից երևում է, որ «Պռոշյանն այս վոդկիլում խիստ ինձադատության է ենթարկել իր ժամանակի կյանքի բացասական երևույթները»: Աղայանին նեղինակը խնդրել է, որ արգելելու հարց լինելու դեպքում, որոշ մասեր մեղմացնի և հանձնի Գ. Զմշկյանին՝ ներկայացնելու համար (տե՛ս նույն տեղը):

Թեև գրչի մարդ՝ Պռոշյանը թատրոնի վերաբերյալ հոդվածներ չի գրել 60-ական թվականներին: Միայն մի ընդարձակ նամակ է նվել «Մեղու Հայաստանիի» խմբագրին այն բանից հետո, երբ նույն պարբերաթերթի էջերում լույս էր տեսել Զմշկյանի, Ամրիկյանի, Սուքիասյանի և Մանդինյանի «Թատերական դեկլամացիան»: Պռոշյանի նամակ-հոդվածը վիրավորված մարդու խոսք էր՝ ընդդեմ մի քանի անձանց, որոնք իբրև հասիրությամբ և իբրև հասիրավանությամբ լի՝ հրապարակ են դուրս եկել և վիրավորել են այն անձանց, որոնք «իրանց կարողության չափ անկեղծությամբ օգտակար են եղել և կլինեն Ազգի հառաջադիմության համար») («Մեղու Հայաստանի»), 1865, № 6):

Կարճ ժամանակից Պռոշյանը հեռացել է թատրոնից: Շատ

տարիներ հետո, նա «Թատրոն» հանդեսում հրապարակել է «Հայոց թատրոնի սկզբնավորությունը Թիֆլիսում» խորագրով հուշագրությունը և էլի մի երկու հուշ, որոնք արժեքավոր աղբյուր են թատրոնի պատմությունն ուսումնասիրողների համար (1891, № 1):

* * *

Ընդամենը երկու-երեք տարի է Պողոշյանը կապված եղել թատրոնին: Բայց այդ տարիները մոմի լրման, հոգեկան ճիգերումի տարիներ են եղել: Չնայած իր երիտասարդությանը, նրա կատարած դերը մեծ է: Եթե Պողոշյանը չլիներ, հավանաբար, կլիներ մեկ ուրիշը՝ այդ տարիներին թե ավելի ուշ, հայտնի չէ: Պողոշյանը ժամանակի կամքի արտահայտիչն է եղել: Ու թեև գործն ընդհանուր ղեկավար է ունեցել, բեմադրիչ, նշանավոր դերասաններ, իր կատարածն այնքան նշանակալի է եղել և ազդեցիկ, որ հաճախ խումբն իր անունով է կոչվել՝ «Պերճական»: Եթե անգամ դա համարենք չափազանցված գնահատություն, մի բան, այնուամենայնիվ, վեր է կասկածից, այն, որ Պերճ Պողոշյանը բոլոր դեպքերում այն մարդկանց շարքումն է, որոնց անվան հետ է կապված Թիֆլիսի հայոց մասնագիտական թատրոնի հիմնադրումը:

ԳՐԻԳՈՐ ԽՄԻԲՅԱՆ
(1817—1894)

Խոսել 19-րդ դարի 60-ական թվականների Թիֆլիսի հայ թատրոնից և չտալ Գրիգոր Խմիբյանի անունը, անարդար կլինի:

Նա դերասան չի եղել, ոչ էլ բեմադրիչ կամ թատերագիր. եղել է թատերական գործիչ, որ իր կյանքի մի հանի տարին նվիրաբերել է հայ բեմին:

Կենսագրական շատ քիչ տվյալներ են պահպանվել: Մեր ունեցած տեղեկություններն էլ քաղված են «Մուրճ» (1894, № 10) և «Տարազ» (1894, № 42) հանդեսներում հրապարակված կարճառոտ մահախոսականներից:

Մենդյան թվականը հայտնի չէ: Մահախոսականներից մեկում ասված է, որ Խմիբյանը վախճանվելիս եղել է 77 տարեկան: Եթե

այս տվյալը ստույգ է, ուրեմն նրա ծննդյան թիվը պետք է լինի 1817-ը:

Մնվել է ազնվական բարձրաստումիկ ընտանիքում և այդ պատճառով էլ նրան հաճախ իշխան են կոչել:

Ռուսական դպրոցները, և հատկապես գիմնազիան, այս դասի երեխաների համար էին մեծապես: Եթստ սակավաթիվներին է յախտ վիճակվել մեկնել Մոսկվա կամ Պետերբուրգ բարձրագույն ուսում ստանալու:

Սնա այդ էշերից մեկը իշխան Հովհաննես Իզմիրյանի, կամ, ինչպես այն ժամանակ էր ընդունված ասել՝ կնյազ Իվան Իզմիրովի որդին էր՝ Գրիգոր Իզմիրյանը:

Ե՛րբ է մեկնել, ինչպե՛ս է սովորել, ո՛ր թվականին է ավարտել, չգիտենք: Գիտենք միայն, որ բարձրագույն կրթություն ստացել է Մոսկվայում: Մեկ էլ այն է հայտնի, որ մասնագիտացել է իրավաբանության մեջ: 50-ական թվականներին եղել է Թիֆլիսի գինվորական ճանապագլեխի հատուկ հանձնարարություններ պաշտոնյա: 60-ական թվականներին նոր բացված դատարաններ երդվյալ հավատարմատարներ շարքն է դասվել: Մի ժամանակ էլ Թիֆլիսի քաղաքագլուխ է եղել (ըստ մի այլ տվյալի՝ քաղաքագլխի պաշտոնակատար):

Մինչև իր կյանքի վերջին օրերը, իսկ նա վախճանվել է 77 տարեկան հասակում, Իզմիրյանը վայելել է Թիֆլիս քաղաքի բոլոր խավերի համակրանքն ու հարգանքը: Նրա խորհրդի ու պաշտպանության կարիքն են զգացել մեծահարուստն ու համեստը: Պատահական չէ, որ նրա թաղմանը շատ համբարներ են մասնակցել, ներկայացել են իրենց դրոշակներով: «Իզմիրյանը միշտ պաշտպան է հանդիսացել ժողովրդական իրավունքների, ընտրողական սկզբունքների» («Տարազ», 1894, № 42):

Ողջ կյանքում Իզմիրյանը պահպանել է հետաքրքրություն հայ հասարակական կյանքի նկատմամբ: Եղել է Ներսիսյան, Նորաշենի ս. Մարիամյան և այլ դպրոցների հոգաբարձու:

Նա լայն մտահորիզոնի մարդ էր, իր ժամանակի զարգացած անձերից, որոնք, ժողովրդի առաջադիմության նախապայմաններ

սահմանելիս, վճռական նշանակություն են տվել կրթությանը, գեղարվեստական գրականությանն ու արվեստին, մի խոսով՝ կողմնակից են եղել լուսավորական շարժմանը:

Իզմիրյանը Թիֆլիս եղած այն մարդկանցից է, ուրացանք, ավելին՝ ակնածանք են ներշնչել ժամանակակիցներին: Իզմիրյանն իր կյանքի ամեն մի բոլոր արել է «միշտ պահպանելով անկախ դիրք և գործելով խորին համոզմունքով» («Մուրճ», 1894, № 10):

Մեր մամուլում, հատկապես «Մուրճի» էջերում, արձանագրվել են, երբեմն բավական մանրամասն, նրա շահած դատավարությունները, նշվել է օրենքների խոր իմացությունը, իրավաբանական կուռ տրամաբանությունը, դատապաշտպանի հմտությունը: Այս բոլորի հետ միասին նաև՝ արդարամտությունը, ազնվությունը, նշմարտախոսությունը:

Պահպանված կցկտուր տվյալներից երևում է, որ Իզմիրյանը, որևէ դա հնարավոր է եղել, ի հայտ է բերել հոգու անկախություն: Տարբեր խավերի մարդիկ գիտեին, որ նա չի խոնարհի գլուխը հարուստի առաջ՝ ընդդեմ չքավորի և նրա շահերի: Դա է պատճառը, որ, ըստ ժամանակակիցների վկայության, Իզմիրյանը իր ապրած տարիներին չքավոր մարդկանց շրջաններում վայելել է մեծ ժողովրդականություն:

Պռոշյանը, որ թատերական գործերում Իզմիրյանի աջ թևն էր, և նաև նրան մոտիկից, ասում է թե՝ «Գրիգոր Իզմիրյանը Թիֆլիսի հասարակության սիրելին էր: Ուրիշ տեսակ լինել անկարող էր: Հասարակությունը գիտե արժանի հարգանք տալ յուր համար գլուխ չխնայողին» («Թատրոն», 1893, № 1):

Գրիգոր Իզմիրյանի անունը ամենասերտ կերպով կապված է Թիֆլիսի հայ մասնագիտական թատրոնի հիմնադրման տարիների հետ:

60-ական թվականների սկզբներից, ինչպես արդեն ասվել է, հայ երիտասարդությունը փայփայել է մշտական թատրոն ունենալու գաղափարը: Պարզ էին մի շարք կարևորագույն հարցեր. առաջին՝ ի՞նչ ուժերից է բաղկացած լինելու դերասանական կազմը, երկրորդ՝ ո՞վ է լինելու բեմադրիչը: Երրորդ՝ ո՞ւմ վրա է դրվելու

երաժշտահանի պարտականությունը: Սակայն պարզ չէր չորրորդ կետը՝ ո՞վ է գլխավորելու թատերական գործը, ո՞վ է լինելու գործի պարագլուխը:

Ասում եմ՝ չորրորդ, բայց, թերևս, դա առաջինն էր, քանի որ մնացած բոլոր հարցերը պիտի լուծում ստանային մասնակցությամբ այն մարդու, որի վրա էր ընկնելու թատրոնը գլխավորելու ծանրագույն պատասխանատվությունը:

Թատրոնը սիրելն ու հասկանալը քիչ էր այդպիսի գործ գլուխ բերելու համար: Քիչ էր նաև այն դեպքում, եթե մարդ, լինելով երիտասարդ, ամբողջապես նվիրվեր դրան և հանդիսանար այդ գործը խանդավառողներից մեկը: Պետք էր մի մարդ, որ խաղաղում մեծ հեղինակություն ուներ, ճանաչված լիներ, որի խոսքն ուժ ու կշիռ ուներ, որի միջամտությունն ու խնդրանքը ոչ ոք գետնով չտար: Պետք էր մի մարդ, որին հարգեին կառավարության մարդիկ, որին հավատային նաև ժողովրդական զանգվածները:

Այդպիսի մարդ Գրիգոր Իզմիրյանն էր:

Պատահական չէ, որ Իզմիրյանի մահվան առիթով գրված դամբանական հոդվածներում նա դասված է հայ թատրոնը սկզբնավորողների շարքը. «Իզմիրյանը հզոր կերպով նպաստել է հայ թատրոնի սկզբնավորության» («Տարազ», 1894, № 42):

Պռոշյանը խիստ էական վկայություն է թողել.

«Իզմիրյանցը դերասաններին և հոգաբարձուներին կապող օղակն էր: Ուրիշները որոշյալ օրերին էին միայն ներկա լինում հոգաբարձուական նիստերին, իսկ Իզմիրյանցի համար ո՛չ ցերեկ կար և ո՛չ գիշեր: Տունը լիքն էր դերասաններով, մի պակասություն, մի կարիք, մի նեղություն՝ իսկույն վազում էինք Գրիգոր Իվանիչին, և այդ մարդն ամենքիս հարարին էլ հասնում էր» («Թատրոն», 1893, № 1):

Իզմիրյանի համաձայնությամբ է արվել ամեն ինչ թատրոնում՝ ինչ պիես ներկայացվի, դերասաններից ով ինչ դեր խաղա: Ինքը թույլ էր տալիս, որ մարդիկ ինքնուրույն շարժվեն, նայած ով ինչի համար է պատասխանատու թատերական գործը կազմակերպելիս, իրեն վերապահելով ընդհանուր ղեկավարությունը, թատրոնի և արտաքին աշխարհի հարաբերությունը, հույսը դնելով

բարձրաստիճան պաշտոնյաների և հաշմում մեծ կշիռ ունեցող մարդկանց հետ ունեցած իր անձնական կապերի վրա:

Իզմիրյանը փառասեր չի եղել: Նրա համար գործի շահը վեր էր ամեն ինչից:

Թատրոնի սկզբնավորումով՝ լայն հետաքրքրություն է առաջացել հայկական ներկայացումների նկատմամբ ոչ միայն հայ ազնվական և բուրժուական դասերի ներկայացուցիչների, այլ նաև օտարազգի անվանի ու հեղինակավոր մարդկանց շրջանակներում

Նկատի ունենալով ավելի ուշ ժամանակները, նույնիսկ մեր արդի կյանքի ընթացքը, միշտ աճտեսել է գործիչի ներքված գործունեությունը, մոռանալով, որ նա մրնոլորտ ստեղծող է և գործչի անհատականությունից շատ բան է կախված՝ նախանձելով միտք, գործը հուսալի հիմքերի վրա դնելու ընդունակություն, ներկայացած առիթի պատմական պահն զգալու և ըմբռնելու ձիրք, ինչպես նաև սկսված գործին անհրաժեշտ կողմնորոշում և ուղղություն տալու հատկություն:

Մի բան վեր է կասկածից. թատրոնը, որպես հոգևոր կյանքի պահանջմունք, ծնունդ է ոչ թե մի կամ մի քանի խանդավառ երիտասարդների փափագի, այլ՝ ժամանակի: Բայց ժամանակն էլ իր պահանջներն իրականացրել է մարդկանց միջոցով: Թատրոնը պատմական անհրաժեշտություն էր, նա պետք է անպայման կազմակերպվեր և որպես մշակութային օջախ ընդգրկվեր գաղափարական այն պայքարի մեջ, որ մղում էին ժամանակի առաջադեմ մարդիկ:

Նման անհատականություններից մեկն էլ Յազոն Թումանյանն էր՝ ազնվական և իշխան:

Իմանալով, որ Յազոն Թումանյանը ցանկություն է հայտնել հայ թատրոնի հոգաբարձուներից լինել, Իզմիրյանը ոչ միայն դեմառաջել է նրա ցանկությանը, այլև համոզել իր գործընկերներին Յազոն Թումանյանին ընտրել հայ թատրոնի տնօրեն, գլխավոր կառավարիչ: Երբ նրա առաջարկը դիմադրության է հանդիպել, Իզմիրյանն ասել է.

— Անունը չէ, որ ինձ պետք է ստիպի գործել, ես դարձյալ միևնույն կերպով կաշխատեմ:

Եվ, իսկապես, Իզմիրյանը շարունակել է աշխատել ինչպես առաջ, բայց, Թումանյանին ընտրելով, թատրոնը մեծապես շահել է: «Իշխան Թումանյանց՝ մասնակցությունը բարձրացրեց հայ բեմի նշանակությունը վարչական անձանց շրջաններում և օտարների աչքում» («Թատրոն», 1893, № 1): Պիեսները ներկայացնելու թույլտվությունը հեշտացել է: Այնուհետև՝ ամեն ներկայացման համար շենքի վարձը 350 ռուբլու փոխարեն դարձել է 200 ռուբլի:

Սրանք նկատելի դյուրություններ էին, որ կատարվել են Թումանյանցի շնորհիվ: Սա հասկացել էր Իզմիրյանը և, թերևս, դա է պատճառը, որ նա անօրենի աթոռը որոշել էր զիջել մի մարդու, որի հեղինակությունը խիստ անհրաժեշտություն էր հայ թատրոնի սկզբնավորության տարիներին:

Իզմիրյանը կապված էր համմարության հետ, ինչպես թատերական գործիչներից շատերը:

«Արշակ Բ.»-ի երկրորդ ներկայացման եկամուտի կեսը՝ շուրջ 400 ռուբլի, Իզմիրյանի խորհուրդով և առաջարկով, բաժանվել է չքավոր համմարներին, որը և անտեր աղջիկներին ամուսնացնելու նպատակով հավաքվող գումարներին հավելվել:

Եվ ինչ զարմանալի իրողություն, երբ արձանագրվի, որ համմարությունը դարձել է հայ թատրոնը պահող ենցուկ:

«Արշակ Բ» ներկայացումից հետո, բոլոր դերասաններին, թատերական գործիչներին, այդ թվում նաև Գրիգոր Իզմիրյանին, համմարները հրավիրել են զառափների ուսուցչի զառափ Փիոյի տունը՝ ընթրիքի սեղան նստելու: Բոլոր դերասաններին և Գրիգոր Իզմիրյանին համմարների որդիք իրենց ուսերի վրա են տարել Փիոյի տուն: Թատրոնի մարդկանց պատվին հանապարհին խաղավառ կանչեր են եղել և թատրոնից մինչև հրավերի վայրը բենգալյան կրակների լուսավորությամբ են ուղեկցել մարդկանց (տե՛ս «Թատրոն», 1891, № 1):

Եղել են երգ ու խնդություն, պարեր ու կատակներ, սրախոսություններ, բայց և եղել են հատեր, խոսումներ՝ «պաշտպանել հայ բեմը»:

Մի օրինակ հիշատակեմ՝ ցույց տալու համար, որ Իզմիրյանը թատերական գործի թափանցում ուներ:

60-ական թվականներին, ըստ ընդունված կարգի կամ, ավելի ճիշտ՝ փոխադարձ պայմանավորվածության, ներկայացման եկամուտից դերասանները վարձատրվել են հավասարաչափ, անկախ այն բանից, թե դերասանը գլխավոր դեր է մարմնավորել, ներկայացման ողջ ծանրությունն իր վրա է եղել, դրվագային դերի կատարող էր, թե մի կարճ ժամանակով է բեմում երևացել: Իզմիրյանը, որ ըստ երևույթին սկզբնական շրջանում համաձայնել էր վարձատրության այս կարգին, հետագայում այն առաջարկն է արել, որ դերասանը վարձատրվի իր կատարած աշխատանքի չափով:

Սրա շուրջը բուռն վեճ է ծագել, կարծիքների բախում. նույնիսկ այդ պատճառով թատրոնում պառակտում է առաջացել, բայց Իզմիրյանի հարցապնդումը որպես սկզբունք, միանգամայն ճիշտ էր և ցույց է տալիս, որ նա, գնահատելով թատերական ասպարեզ մտած մարդկանց խանդավառությունն ու նվիրվածությունը, գրտնում էր, որ վարձատրությունը կատարվելու է ըստ կատարած աշխատանքի ծավալի: Սա մի ձև էր, որ նպատակ ուներ խուսափելու համահավասարումից, որպեսզի ճնարավոր դառնար տաղանդն ու շնորհքը տարբերել միմյանցից:

«Պետք է խոստովանել,—գրել է Պողոշյանը,—եթե Գրիգոր Իզմիրյանի ֆաքտորով եռանդը և անխոնջ աշխատությունը չլիներ, հայ թատրոնը չէր կարող հարատևել»:

Պողոշյանը իր հուշագրության մեջ պարզ ու որոշակի ասել է, թե Իզմիրյանն ինչ է եղել իրենց համար:

«Իզմիրյանցի հովանավորության ներքո մենք այլևս որբ չէինք: Մենք ունեինք մեր հոգևոր ծնողը, որին, բացի սրտից, ուրիշ ոչինչ չուներինք ևվիրելու»:

Նույն Պողոշյանի պատմելով թատրոնի մարդիկ մի օր հավաքվել են իրենց սրտի բուռն զգացման առիավատչյան հայտնելու համար: Գևորգ Ադիբեգյանը ոտանավոր է գրել.

Եկե՛ք, հայ եղբա՛րք, մենք միաբերան
Խնդրենք արարչից ողորմություն և կյանք
Տալ Իզմիրյանցին, որ եղև պաշտպան

Մեր նոր թատրոնի, նոր ընկերության.
Ուխտենք, խոստանանք լինիլ միաբան
Եվ կատարել միշտ այս գործ անխափան:
Կեցցե՛, կեցցե՛, կեցցե՛ միշտ
Մեր վեհ պաշտպան Իզմիրյանց:

Գրիգոր Իզմիրյանը հասկացել է, որ իր անունը կապելով թատերական շարժման հետ, վտանգի տակ է դրել հեղինակությունը ժամանակակիցների աչքում: Հաշվի առնելով շրջապատի բարբարոսական մտայնությունը և անկեղծ գնահատելով թատրոնի մեծ դերն ու նշանակությունը, ոչ միայն իր անձնական կյանքը կապել է դերասանուհի Սոֆիա Մելիք-Նազարյանի հետ, այլև իր երիտասարդական կորովն ի սպաս է դրել Թիֆլիսում մշտական թատրոն ստեղծելուն և իրավացիորեն ճանաչվել այս գործի ռահվիրաներից:

ՄԱՐԿՈՍ ԱՂԱԲԵԳՅԱՆ
(1830—1891)

Ի՞նչ է հայտնի նրա կյանքից:

Մեր ձեռքի տակ է Գառնիկ Ստեփանյանի «Կենսագրական բառարանը» (հատոր Ա, Երևան, 1973, էջ 64—65), սևագիր թղթեր, որ անկանոն վիճակում պահպանվել են նախ Գարեգին Երիցյանի արխիվում, իսկ հիմա՝ Երևանի Գրականության և արվեստի թանգարանում: Նաև՝ Ալեքսանդր Երիցյանի հոդվածը, որ լույս է տեսել Աղաբեգյանի մահվան տարին «Տարազում» (1891, № 17): Օգտվում ենք մեկից և մյուսից:

Ծնվել է Զմյուռնիայում, 1830-ի դեկտեմբերի 18-ին: Նախնական կրթությունը ստացել է ծննդավայրում՝ Ս. Մեսրոպյան դպրոցում: Ուսումը շարունակելու նպատակով մեկնել է Փարիզ և սովորել Մուրադյան վարժարանում: 1849-ին բռնկվել է ֆրանսիական հեղափոխությունը, և հայկական դպրոցը փակվել է: Շուրջ հինգ տարի Փարիզում ապրելուց հետո, մեկնել է Հռոմ: Այս անգամ որոշել է ուսումնասիրել նկարչություն: Այստեղ ևս երկար չի մնացել: Խոլերայի պատճառով ստիպված վերադարձել է

ծննդավայր: Այստեղ զբաղվել է ուսուցչությամբ: Իր ազգական Մաթևոս Մամուրյանի հետ հիմնել է երկսեռ վարժարան՝ «Աղաբեգյան» անունով, որ գործել է 1850—1854 թթ.: Կամենալով իր և Մամուրյանի առաջ ծառացած դժվարությունները հաղթահարել՝ պահպանելու համար իրենց հիմնած դպրոցը, Աղաբեգյանը, չնայելով Ղրիմի պատերազմին, եկել հասել է Թիֆլիս՝ խնդրելու Ներսես կաթողիկոսի աջակցությունը և օգնությունը: Կաթողիկոսը չի կարողացել օգնել: Ըստ Ալ. Երիցյանի տեղեկությունների, անգլիական բանկում պաշտոն ստանալով, 1855—1856 թթ. ճամփորդել է, հասել է Աբխազիա, մոտիկից ուսումնասիրել լեռնային երկիրը: 1857-ին Զմյուռնիայում նշանակվել է միաժամանակ երկու վարժարանի տեսուչ՝ Մեսրոպյան տղայոց (որտեղ ժամանակին սովորել էր իմը) և Հռիփսիմյան՝ իգական: 1858-ին հրատարակել է «Հայտարարություն կանոնաց ս. Մեսրոպյան ազգային վարժարանին, որ ի Զմյուռնիա, ընդ տնօրինությամբ Մարկոս Աղաբեգյանի»: Առաջաբանում արծարծված են աշակերտներին բուն հայկական ոգով դաստիարակելու խնդիրները:

«Տհարակը,—գրել է Ալ. Երիցյանը,—գրավեց այն ժամանակվա տանկահայոց զարգացած դասակարգի ուշադրությունը, և հեղինակը այնքան համբավ ստացավ, որ նորընտիր Մատթևոս կաթողիկոսը ցանկացավ իր մոտ ունենալ Մ. Աղաբեգյանին և բերել նրան իր հետ Էջմիածին»:

1858-ից կյանքի մի նոր շրջափուլ է սկսվել Աղաբեգյանի կենսագրության մեջ:

Այդ տարի Մատթևոս կաթողիկոսի հետ նանապարհվել է Էջմիածին՝ նրա քարտուղարի պաշտոնով:

Մի կարճ ժամանակից Աղաբեգյանը թողել է Էջմիածինը և տեղափոխվել Թիֆլիս, որ այն ժամանակ հայ մտքի գլխավոր կենտրոններից էր Պոլսի և Զմյուռնիայի հետ միասին:

Թիֆլիսն այն ժամանակ հայաշատ քաղաք էր: Նրա բնակչության երկու երրորդը հայեր էին:

Թիֆլիսն ուներ կրթական օջախներ: Մի կողմից գիմնազիաներն էին, մյուս կողմից՝ հայկական Ներսիսյան դպրոցն էր: Գիմնազիայի աշակերտները ռուսներ էին, նաև վրացիներ, մեծ մա-

սամբ՝ ազնվական դասակարգի երեխաներ, նաև հայեր, որ իշխանական ծագում ունեին կամ էլ վաճառականական հարուստ բնտանիքի զավակներ: Դիմնազավարտ երիտասարդներն իրենց ուսումը շարունակել են Մոսկվայում, Պետերբուրգում, երբեմն էլ՝ արտասահմանում, դառնալով իրավաբան, բայց ավելի հաճախ՝ բժիշկ: Այս մասնագիտություններն էին հատկապես հարգի: Ներսիսյան դպրոցը հոգևոր բնույթի էր. նրա աշակերտները Թիֆլիսի արհեստավոր բնտանիքներից և Հայաստանի գյուղերից եկած երեխաներն էին, որ, ավարտելուց հետո, մեծ մասամբ հանհանա են դարձել:

Ադաբեգյանի առաջին տյլերը Թիֆլիսում ուսուցչություն էր Ներսիսյան դպրոցում: Դասավանդել է պատմություն և ֆրանսերեն:

Ներսիսյան դպրոցում պաշտոնավարելիս, Ադաբեգյանը ծանոթացել է երկու մտավորականի՝ բատերագիրներ Միքայել Պատկանյանի և Հակոբ Կարենյանի հետ:

Ադաբեգյանը չի սահմանափակվել Ներսիսյան դպրոցի իր գործընկերներով, ծանոթություն է հաստատել Թաղամի հայ մտավորականության հետ:

Առաջին ծանոթներից է եղել Գևորգ Ախվերդյանը: Նախքան ծանոթանալը, նա գիտեր արդեն, որ Ախվերդյանը մասնագիտությամբ բժիշկ է, ավարտել է Մոսկվայի համալսարանի համապատասխան մասնաճյուղը, 1846-ին, վերադառնալով ծննդավայր, բժշկությունից բացի, զբաղվել է նաև բանասիրությամբ: Հավաքել է աշուղների երգեր, հրատարակել է Սայաթ-Նովայի տաղերը՝ գիտական ընդարձակ մեկնություններով հանդերձ: Այնպես որ, Ախվերդյանին այցելելիս, Ադաբեգյանը գիտեր, որ հոգևոր ընդհանրություն ունի թիֆլիսահայ այդ նշանավոր մտավորականի հետ և կարող է նրա հետ խորհրդակցել իր նպատակների շուրջ:

Մոտիկից ծանոթանալով Ախվերդյանին, Ադաբեգյանին պարզ է դարձել, որ, ի տարբերություն Թաղամի այլ բժիշկների, որոնց հանդեպ Ախվերդյանը արհամարհանք ուներ, նա զբաղված է շուներ դասակարգի հիվանդների բուժումով: Ամեն օր նրա բակը լիքն էր չքավոր հիվանդներով, որոնց ոչ միայն բուժել է ձրի, այլև

տրամադրել դեղամիջոցներ առանց մի կոպեկ վերցնելու:

Ախվերդյանն այդ ժամանակ վատառողջ էր և, չնայած դեռ նոր էր լրացել հառասուն տարին, խոսակցության ընթացքում մի քանի անգամ ակնարկել է, թե շուտով մեռնելու է: Եվ, իրոք, կարճ ժամանակից Աղաբեգյանը Ախվերդյանի դիակառքը ուղեկցող հուղարկավորներից է եղել: Վշտի ու կսկծի մեջ էր, քանի որ կային հարցեր, որոնց շուրջ նրանց հայացքներն ու ծրագրերը համընկել էին: Դժվար էր կորցնել այդպիսի մարդու, որի հետ ծանոթությունը նոր էր սկսվել և ամեն ինչից երևում էր, որ շուտով վեր է ածվելու բարեկամության:

Ախվերդյանը հաղարում հայտնի մարդ էր և ավելի լայն ժողովրդականություն է վայելել, քան բանասիրությամբ զբաղվող որևէ այլ մտավորական: Նրան այցելել են շատերը, և Աղաբեգյանը, լինելով հաճախ նրա տանը, հնարավորություն ուներ ծանոթանալու նոր մարդկանց հետ, համոզվելով հետզհետե, որ Թիֆլիս էաղարը հարուստ է հետաքրքիր մարդկանցով ավելի, քան թվացել էր իր ժամանելու առաջին տարին, երբ ծանոթների շրջանակը սահմանափակված էր Ներսիսյան դպրոցի ուսուցիչներով:

Ախվերդյանի տանը, օրինակ, ծանոթացել է Գևորգ Տեր-Ավետսանդրյան անունով մի երիտասարդի հետ, որը միջոցներ չունենալով իր կրթությունը Մոսկվայում շարունակելու, ստանձնել էր Ախվերդյանի էարտուղարի պաշտոնը՝ կարգի բերելու համար հին վանդ բանասերի թղթերը, որտեղ շատ անգուգական երգեր կային, ժողովրդական առածներ, առակներ և հեքիաթներ:

Ախվերդյանի երիտասարդ էարտուղարը հետաքրքրել է Աղաբեգյանին, որպես Թիֆլիսի այն ժամանակվա երիտասարդության տիպիկ ներկայացուցիչ, որ շատ հարցերում Ախվերդյանի և նրա տան մշտական այցելուների հետ տարակարծիք լինելով, իր դավանած գաղափարները պաշտպանել է կրքով և ուրույն տրամաբանությամբ:

Ախվերդյանի և նրա տան մշտական այցելուների շնորհիվ Աղաբեգյանի համար բացվել է հայ ժողովրդի առևելահայ հատվածի հոգևոր աշխարհի գանձերը՝ հայկական բանահյուսությունը, ժողովրդական երգեր, հեքիաթներ, առակներ, հանելուկներ և այլն:

վերջապես, պատկերացում է կազմել, թե գեղարվեստական ինչպիսի անգուգական արժեք է Սայաթ-Նովան:

Այդ նույն ժամանակներում արծարծվել է նաև հայ մշտական դերասանախումբ ստեղծելու հարցը մասվորական շրջաններում: Աղաբեգյանն այն կարծիքին էր, որ այդ գործում մեծ անելիք ունեն մեծահարուստ մարդիկ՝ աղաները, ուստի պետք է նրանց շահագրգռել, գործի ասպարեզ հաշել: Մինչդեռ երիտասարդների կարծիքով եթե վորձ արվի թատրոնը դնել լուրջ հիմքերի վրա, ապա նա կարող է ինքն իրեն պահել և հարկ չի լինի կախման մեջ գտնվել մեծահարուստներից, որի պատճառով հանախ հարկադրված են լինելու հարմարվել նրանց թելադրած պահանջներին, զիջումներ անել:

Ավետդյանի տանը Աղաբեգյանը ծանոթացել է մի ուրիշ երիտասարդի հետ ևս՝ Ալեքսանդր Երիցյան, որ Գևորգ Տեր-Ալեքսանդրյանի մտերիմներից էր: Սրանից էլ տեղեկացել է, որ գիմնազիստ հայ աշակերտները հետաքրքրված են հայոց պատմությամբ, լեզվով, հայ երգ ու երաժշտությամբ, ներկայացումներ կազմակերպելով: Նրան հաղորդել են, որ հայ գիմնազիստները համախմբված են «Միրագումար ժողով» անունը կրող կազմակերպության մեջ, որը պարբերաբար հավաքույթներ ու պարապմունքներ է գումարում:

Աղաբեգյանի ծանոթների թվում էին նաև պանսիոնի տերեր Երիցփոխյանը և Միրիմյանը, Ալեքսանդր Խուդաբաշյանը և Արզանյանը, Բենիաթյան եղբայրները: Ծանոթացել է նաև իրավաբան Գրիգոր Իզմիրյանի հետ, որը պետական պաշտոնյա էր, հզոր ուժ, որի հետ շատերն են հաշվի նստել: Այդ ծանոթությունն ավելի է խորացել, երբ թատրոնի հարցում սկսվել է նրանց համագործակցությունը:

Այս տանը ծանոթացել է նաև Համբարձում Էնֆիաջյանի հետ: Նախանձեռնող միտք ունեցող մարդ էր սա, հայ հասարակական կյանքով հետաքրքրվող, կրթական, հրատարակչական գործին նպաստող, նաև նյութապես ապահովված մարդ:

Օրերից մի օր Ավետդյանը, Աղաբեգյանը և Էնֆիաջյանը իրենց համատեղ զրույցներից մեկի ժամանակ այն մտքին են հան-

գել, որ Թիֆլիսի հայ մտավորականությունը կարիք ունի լուրջ ամսաթերթի: Ոգևորվել են, նույնիսկ պատկերացրել, թե ինչպիսին պիտի լինի ապագա ամսաթերթը:

Այդ երեկոյից մեկ ամիս չանցած, Էնֆիաջյանը Աղաբեգյանին հայտնել է, որ իմը տպարանի տեր է դարձել, նոր տառեր է ձուլել տվել և այժմ կարող են իրականություն դարձնել ամսաթերթ ունենալու իրենց փափագը: Էնֆիաջյանը խոստացել է բոլոր ծախսերն իր վրա վերցնել, եթե Աղաբեգյանն էլ իր ներքին հանձն առնի խմբագրի պարտականությունը: Վերջինս ավել է համաձայնություն, և նրանք գործի են անցել:

Էնֆիաջյանի նրատարակությամբ և Աղաբեգյանի խմբագրությամբ 1860-ին վաճառքի է հանվել «Կռունկ հայոց աշխարհի» ամսաթերթի առաջին համարը:

«Կռունկի» խմբագրատանը Աղաբեգյանի աջ թևը Պետրոս Պողոսյանն էր, որի հետ պետք է առաջ մղեր հայ նոր թատերական գործը: Պողոսյանը միաժամանակ նրա ուսուցիչն էր արարատյան բարբառի ուսումնասիրության գործում:

Մարկոս Աղաբեգյանը Թիֆլիսում բնակություն էր հաստատել բժիշկ Դոլգյանի տանը: Նա սիրահարվել և ամուսնացել է տանտիրոջ մեծ դստեր՝ Մարիամի հետ: Գործի բերումով Աղաբեգյանի տանը հաճախ է եղել Պողոսյանը: Գալիս էր «Կռունկի» հետ կապված հարցերի վերաբերյալ նրա համաձայնությունն առնելու, մտքեր փոխանակելու թատրոնի վերաբերյալ: Պողոսյանն էլ իր հերթին կապվել է բժշկի կրտսեր աղջկա՝ Աննայի հետ, որի 16 տարին բոլորելուց հետո ամուսնացել են: Ուրեմն, ոչ միայն գործակիցներ և համախոհներ են, այլ նաև՝ հենակալներ:

Ինչպես «Կռունկը», այնպես էլ իր կապերն ու ծանոթությունները նա ի սպաս է դրել արևմտահայերի և արևելահայերի մերձեցմանը: Իր գրախոսություն Մ. Մամուրյանի թարգմանություններ վաճառելուց բացի, Էնֆիաջյանը նույն հեղինակին տրամադրել է նաև «Կռունկի» էջերը:

Ղազարոս Աղայանը, այն տարիներին երիտասարդ մի պատանի, այսպիսի վկայություն է թողել Աղաբեգյանի մասին.

«Նրա օրով Պոլիսը մոտեցավ Թիֆլիսին, և երկու կողմերի

հայերի մտքերի փոխանակության համար հիշյա հանապարհ բացվեց»:

«Կռունկի» համարները ուղարկվում էին Պոլիս և, փոխարենը, Պոլսի և Իզմիրի լրագրերն սուացվում Թիֆլիսում»: «Տանկահանյոց մեջ հետաքրքրություն ծագեց դեպի ռուսահայ կյանքը և այնտեղի պարբերական մամուլում սկսեցին երևալ հոդվածներ և թղթակցություններ Թիֆլիսից, Նախիջևանից, Հաշտրխանից և ուրիշ հայաբնակ վայրերից: Այդ մտավոր կապի կծիկն էր Մ. Աղաբեգյանը իր երիտասարդական վառվռուն և աշխուժ ժամանակ: Այդ ժամանակ Պոլսում գործող անձինք գաղափարի, գիտության և բնավորության տեր մարդիկ էին և կարժեր, որ դրանց մտքերը ցոլանային Թիֆլիսի վրա»:

Հայ թատրոն ունենալու գաղափարը իրական հիմքերի վրա դրվել է 1862-ի վերջերին: Մեծ ջանքեր է գործ դրել Պողոսյանը: Հիասթափվելով Պատկանյանից և Կարենյանից, նա, ինչպես արդեն ասվել է, հույսը դրել է ազդեցիկ Գրիգոր Իզմիրյանի վրա, մանավանդ որ նա հակված էր այդ, ոչ այնքան հեշտ գործն իր վրա առնել: Պողոսյանը, որ մինչ այդ թատրոնի հարցերի շուրջ հանախ է խոսել Աղաբեգյանի հետ, չգիտեր, թե ով է բեմադրիչի պատասխանատուներն իր վրա վերցնելու: Եվ հանկարծ Ռոսինյանը նրան ավել է Աղաբեգյանի անունը, որի հետ իսկը սերտ գործակցության մեջ էր: Աղաբեգյանը, թատրոնի սիրահար մարդ, լավ գիտեր թատերական արվեստի մոգական ազդեցության ուժն ու զորությունը, համաձայնել է: Նա, որ Ամյուռնիայում տեսել էր հայկական, Փարիզում՝ ֆրանսիական, Հռոմում՝ իտալական, հիմա էլ, Թիֆլիսում՝ ռուսական հերկայացումներ, մտածել է, որ իսկը լուրջ հիմքեր ունի մի այդպիսի ասպարեզ գլխավորելու համար:

1862-ի հոկտեմբերի 25-ին, Գրիգոր Իզմիրյանի հրավիրած ժողովին հայ մտավորականներից շատերն են եղել, որտեղ և որոշվել է ստեղծել մշտական դերասանախումբ Թիֆլիսում: Որոշվել են թատերախմբի անդամները: Կատարվել է աշխատանքի բաժանում: Բոլորը հավանություն են տվել Իզմիրյանի առաջարկին, որ առաջին և հետագա հերկայացումների բեմադրիչը լինի Մարկոս Աղաբեգյանը:

Այնուհետև, Աղաբեգյանի անվանը մի անգամ էլ հանդիպել ենք թատերական հարցերին նվիրված մի այլ ժողովում:

1863-ի հունվարի 4-ին, Իզմիրյանի տանը, ընտրվել է 12 հոգուց բաղկացած թատերական կոմիտե, որի անդամներից մեկը Մարկոս Աղաբեգյանն էր:

Նույն տարվա հոկտեմբերի 5-ին որոշվել է կոմիտեն փոխարինել հոգաբարձությամբ: Դա այն նիստն է, որին արդեն մասնակցել է նաև Գևորգ Զմշկյանը: Աղաբեգյանն ընտրվել է հոգաբարձու և բեմադրիչ:

Ստորև բերում ենք Աղաբեգյանի բեմադրած ներկայացումների ցանկը.

1863

«Արշակ Երկրորդ» (3 հունվարի)
«Սամել» (4 հունվարի)
«Դալալ Ղաղո» (4 փետրվարի)
«Սանդուխտ կույս» (16 հոկտեմբերի)

Այդ նույն երեկո կրկնվել է փետրվար ամսին ներկայացված «Դալալ Ղաղոն»:

Միմյանց հաջորդած այս ներկայացումները հանկարծ ընդմիջվել են: Նույն տարվա նույն հոկտեմբերի 23-ին ներկայացված «Ժլատը» և «Դիշերվա սաբրը խեր է» ներկայացումների բեմադրիչը արդեն Գևորգ Զմշկյանն էր, որը 1863-ի հոկտեմբերի 5-ի այն նիստում, որտեղ կոմիտեն հոգաբարձության է փոխվել, ընտրվել էր դերասանական խմբի ղեկավար: Հաջորդ՝ «Առուաշես և Սաթենիկ» ներկայացման բեմադրիչը դարձյալ Զմշկյանն է (ներկայացումը տեղի է ունեցել նոյեմբերի 7-ին): Զմշկյանն է բեմադրել նաև «Վարդան Մամիկոնյան» և «Հազար թումանոց կաբա» ներկայացումները: Եվ, հանկարծ, տարեվերջի ներկայացման բեմադրիչը նորից Աղաբեգյանն է: Խոսքը «Առուսյակ Լոռեցի» ներկայացման մասին է:

Վեճերի և երկպառակտություններ ժամանակներ էին և, կարող է պատահել, որ Զմշկյանի և Աղաբեգյանի ջուրը նույն տավով

չի գնացել, մանավանդ որ, հայացքների տարբերությունը, եթե դեռ ի հայտ չէր եկել, ապա խմորվելու վրա էր: Բացի այդ, Ճմշկյանը չէր կարող չզգալ, որ Աղաբեգյանը Շահխաթունյանին առավելություն էր տալիս իր նկատմամբ:

1864-ի առաջին ամիսների ընթացքում ներկայացում չի եղել: Այդ տարվա առաջին ներկայացումը՝ «Սեր և նախապաշարմունք», տեղի է ունեցել ապրիլի 20-ին: Բայց սա արդեն Աղաբեգյանի թատրոնը չէր: Թատերական ասպարեզից մի կողմ էին քաշվել Գրիգոր Իզմիրյանը, Պերճ Պռոշյանը: Սրանց հետ նաև, իհարկե Մարկոս Աղաբեգյանը: Իսկ պառակտման ժամանակ իրենց հարած դերասանները՝ Սաթենիկ, Սոֆիա Մելիք-Նազարյան, Ստեփան Մատինյան, ուրիշ ելիք չունենալով, մնում էր միանալ Ճմշկյաններին, և այդպես էլ վարվել են:

Ցավոք, Աղաբեգյանի բեմադրական գործունեության վերաբերյալ ոչ մի գնահատական չի պահպանվել, բացի Պռոշյանի վկայությունից. «Աղաբեգյանը, ինչպես վերջը տեսաք, հաչ վարժեցնող հանդիսացավ» («Թատրոն», 1893, № 1):

Պռոշյանի ասելով, Աղաբեգյանն իր ուժերը փորձել է նաև որպես դերասան՝ «մի անգամ միայն «Սամել» ողբերգության մեջ դեր կատարեց և անհաջող էր» (նույն տեղ):

Իր խմբագրած «Կռունկ հայոց աշխարհի» ամսաթերթում (1861, թիվ Ա.) Աղաբեգյանը հրապարակել է իր հեղինակած «Գարեգին» խոշագրով ողբերգությունը: Պոլսում Աղաբեգյանը խմբագրել է «Միլն Ավարայրի» պարբերաթանդեսը, որի 1867-ի առաջին չորս համարում հրապարակվել է «Գարեգին Սրվանձտյանց» ողբերգությունը որոշ փոփոխություններով ենթարկված:

Իր այս ողբերգությունը նա նվիրել է Գարեգին Մուրադյանին, որ Մելիքսեդեկ արքեպիսկոպոսն է (1836—1903): Հայ եկեղեցական գործիչ, մանկավարժ, բանասեր: Ավարտել է Ներսիսյան դպրոցը: Նույն դպրոցում դասավանդել է հայոց լեզու և պատմություն: Ուսուցիչ է եղել նաև Պոլսում: 1867-ին Երուսաղեմի «Հակոբավանքի ժառանգավորաց դպրոցի» տեսուչն էր: «Սիոն» ամսագրի խմբագիրը: Երկու անգամ առաջադրվել է կաթողիկոսության թեկնածու, բայց Ալեքսանդր երրորդը չի հաստատել: Գիրք

է գրել Պետրոս Շանշյանի մասին: Ունի ուրիշ գրքեր ևս, մեծ մասամբ կրոնական հարցերի վերաբերյալ: Զբաղվել է նաև թարգմանությամբ: Մեծ հեղինակություն էր Աղաբեգյանի համար թիֆլիսյան տարիներին:

Թիֆլիսի հայ թատրոնը, որ պիեսներ էր ողնում, չի բեմադրել Աղաբեգյանի ողբերգությունը: Մտավորականի նշմարիտ տիպար՝ նա չի օգտվել ինչ-որ մի շրջան թատրոնի դեկավար լինելու հանգամանքից: Ողբերգությունը հրատարակելով, Աղաբեգյանը կցել է մի առաջաբան, ուր պարզաբանված են պիեսի պատմական աղբյուրները՝ Եղիշե, Փարբեցի, Ջամչյան, ինչպես նաև արծարծված են թատերագրության մի ֆանի հարցեր: Հետագայում՝ 1867-ին, վերահրատարակելով ողբերգությունը, նրան առաջաբանի հետ հրատարակել է նաև նորը:

Աղաբեգյանն այն համոզման էր, որ թատրոնը կարող է գոյություն ունենալ, զարգանալ, հասարակության սիրելին լինել այն դեպքում միայն, երբ խաղացանկը կազմված լինի պատմական անցյալը և արդի կյանքը պատկերող պիեսներից:

«Այսօրվա հայոց խաղախական և ընտանեկան բարքն ու վարքը գրականությամբ պատկերացնելու նշմարտությունն ուրիշ կտրուվի, հանճարեղ գրիչների թողնելով,—գրել է նա,—հետ մղվեցա հազարավոր տարիներով՝ վեր կացա գնացի իմ սիրական նախնյաց մեջ հայկական ոգի, սիրտ ու կյանք որոնելու...»:

Տարիներ հետո գրած երկրորդ առաջաբանում նա այն միտքն է հայտնել, թե արդի հայ թատրոնը եվրոպականի օրինակումն է և «զարմանալին էլ այն է, որ պահանջել են՝ որ հայոց ժողովուրդն այդ թատրոնը հավանի և թատերականը հաջալերե այդ ճանապարհին մեջ»:

Ինչպես առաջաբանից պարզ երևում է, նա նկատի ուներ պոլսահայ թատրոնի փորձը՝ «եվրոպացոց թատրոնների Պոլսո գրավոր լեզվով թարգմանությունը, իսկ ազգային ասված թատրոններն անհայող նմանություն եվրոպականին, և ոչ թե մեր նախնյաց այն դարու մարդկային կյանքի պատկերը՝ որն իր ազգային թատրոնի հատակ կերպարանքը պետք է լինի»:

Իր նպատակն է՝

ա. ցույց տալ հինգերորդ դարու հայոց կյանքը,

բ. հայոց այժմյան վիպասանական լեզվի մի օրինակ տալ:

Այնուհետև, զարգացրել է հետևյալ միտքը.

«Թատրոնն ուրիշ բան չէ, բայց միայն կենդանի պատկեր, նախ՝ նախնյաց պատմական կյանքի, երկրորդ՝ այժմեական ժողովրդին բարքին ու վարքին: Առաջնուն համար մի գրավոր կենդանի լեզու է հարկավոր, երկրորդին՝ ժողովրդի կենդանի խոսուն լեզուն»:

Նա այն համոզման է եղել, թե ողբերգության լեզու մշակողը պետք է նկատի առնի Սայաթ-Նովային, Պատկանյաններին, Մադաթյանին և ուրիշների: «Դրանց ընթերցումն ինչ չօգնեց և մեզ այս Դարեջնի վրա աշխատելիս»: Ինչ վերաբերում է արդի կյանքից գրված պիեսներին, կոչելով դա «ժողովրդական թատրոն», «Քաղքի հանաք» ինչպես բիֆլիսեցիք են անվանում, իսկ պոլսեցիք՝ զավեշտ, ապա «տարակույս չկա՝ որ ամեն կենդանի կյանք և իր կենդանի լեզուն իր բնական վիճակովն պետք է ներկայանա, ուստի իզմիրցին իր կյանքն իր մեջ խոսուն եղած լեզվովը պետք է պատկերացնէ»: Նույնը՝ թիֆլիսեցին, շուշեցին:

1879-ին, Կարինում, նա հանդես է եկել «Հայկական թատրոնի անցյալը» խորագրով դասախոսությամբ, որտեղ ավելի հիմնավոր կերպով է արծարծել իր այդ մտքերը: Այդ մասին՝ հետո:

«Դերասանը ուսուցիչ է,—մի առիթով ասել է Աղաբեգյանը,—իսկ ուսուցիչը պետք է կրթված լինի և բազմակողմանի զարգացած»:

Ալեքսանդր Երիցյանի ասելով՝ «Ամեն մի փորձից հետո Աղաբեգյանը դասախոսում է կամ գործնական պարապմունքներ է անցկացնում, ավանդելով այն բոլոր առարկաները, որոնք դերասանի համար անհրաժեշտ է գտնում, սկսած հայերեն լեզվից և ազգային պատմությունից մինչև դիկցիա և պլաստիկա»:

Աղաբեգյանի կինը՝ Մարիամը, վախճանվելով 1865-ին, երկու զավակ է թողել ամուսնու հույսին: Դժբախտացած Աղաբեգյանը նույն տարին, երեխաներին առած, փոխադրվել է Պոլիս: 1866-ից ձեռնամուխ է եղել «Միլ Ավարայրի» հանդեսի հրատարակությանը:

«Միլ ավարայրին» լույս է տեսել ընդամենը մեկ և կես տարի: Իր ավագ եղբոր՝ Սարգիս էֆենդու հետ ընդգրկվել է կառավարական այն հանձնաժողովի կազմում, որն ուղևորվել է Միջագետք, Փոքր Ասիա և Քյուրդիստան՝ ճանելու համար հայոց կրած զրկանքները: Տարի ու կես էլ այս ճանապարհորդությունն է տևել:

1870-ին մի նոր դժբախտության առաջ է կանգնել Աղաբեգյանը: Պերա թաղամասի սարսափելի հրդեհը մի ժամվա մեջ լափել է Աղաբեգյանի բնակարանը: Ոչնչացել են նրա բոլոր ձեռագրերը, հավաքած նյութերը, զանազան փաստաթղթեր, որ ամփոփված էին երեք մեծ սնդուկի մեջ:

Մի ճնգամյակի չափ հայոց լեզվի և պատմության դասատու է եղել Խաս-գյուղի «Նուբար Շահնազարյան» դպրոցում:

Մեծ վեզիր Միթհադ փաշան Աղաբեգյանին նշանակել է Վանա կուսակալի խորհրդական: Երկար տարիներ վանեցիները Աղաբեգյանի անունը տվել են ակնածանքով՝ հիշելով իրենց ցույց տված բազում օգնությունն ու պաշտպանությունը:

Վանի և Մշո հայերից հաճախ ընտրվել է ազգային ընդհանուր ժողովի երեսփոխան:

Նյութեր է հրապարակել «Կոռնկ» և «Միլ Ավարայրի», «Մասիս», «Երկրագունդ» և «Փորձ» պարբերականներում:

Կյանքի վերջին տարիներին Աղաբեգյանը գրել է «Հայոց ազգի պատմություն սկզբից մինչև ցայսօր, կից համաշխարհական դեպքերի հետ»: Ավարտել է երկու մաս, մի բանի հազար էջ: Պոլսո նշանավոր ազգայինք, որոնք գործին ի մոտո ծանոթ էին, դրամ են հավաքել այդ աշխատության հրատարակությունը գլուխ բերելու համար: Ըստ ճանաչողների վկայության, Աղաբեգյանը պարզ սրտի տեր է եղել, բարի ու բարյացակամ մարդ, ազգային շահերը անձնականից բարձր դասող, համարձակ ու անկախ, նշմարտախոս:

Մարկոս Աղաբեգյանը Թիֆլիսի հայ մասնագիտական թատրոնի առաջին բեմադրիչն էր, որ ուներ հարուստ գիտելիքներ ու պաշար, ուստի և իճքը կարող էր զգալի չափով օգտակար լինել իրենց առաջին քայլերը բեմում անող մեր առաջին դերասաններին:

«Վերջին տասասուն տարվա ընթացքում հանդես եկած մեր նշանավոր գործիչների կարգում մի պատվավոր տեղ է բռնում պ. Մարկոս Աղաբեգյանը» («Տարազ», 1891, № 47):

Այսպես են գնահատել ժամանակակիցները:

ՎԱՂԱՐՇԱԿ ՇԱՀԽԱԹՈՒՆՅԱՆ
(1843—1892)

Այս դերասանի մասին իր մահից հետո ոչ ոք չի գրել, ասես, այդպիսի դերասան չի էլ եղել, մինչդեռ ժամանակակիցները՝ լրագրող-պատերախոսները, հուշագիրները հիացական տողեր են նվիրել նրան: Թերևս միակ ամփոփ բնութագրումն այն տասը տողն է, որ իբր ծանոթագրություն գրել ու կցել է Զմշկյանի «Իմ հիշատակարանը» գրքին Սարգիս Մելիքսեթյանը (էջ 219):

Չգիտենք թե որտեղ է ծնվել, գիտենք, սակայն, որ ավարտել է իր կյանքը Գանձակում: Գիտենք նաև, որ սովորել է Լազարյան նեմարանում, որտեղ տարվել է թատրոնով ու եղել այն աշակերտներից, որոնք Մոսկվայում ներկայացումներ են կազմակերպել ու իրենք էլ մասնակցել տարբեր դերերով:

Հանդիպում ենք չորս դերի հիշատակության: Դրանցից մեկը 1860-ի հունիսի 28-ին Սեկրետարյովի թատրոնում ներկայացված «Տղատայ առանձնաճալը և մաքը» ներկայացումն է, ուր խաղացել է Տղատի դերը: Նույն օրը խաղացել են «Ազգային զվարճալի նկարագիր կամ դասար Արություն»: Խաղացած դերը՝ Միխայել Թարաչիչակյան: Մյուսը՝ «Սամելն» է, որ ներկայացվել է նույն տարվա հուլիսի 3-ին: Կատարած դերը՝ Սամել: Նույն երեկո ներկայացվել է նաև «Հիմար հանաք», որին մասնակցել է Մկոյի դերակատարմամբ: Կարելի է մի պարզ եզրակացության գալ՝ հազիվ 17 տարեկան պատանի, խաղացել է ողբերգական գլխավոր դերեր:

Այս երկու ներկայացմանը արձագանքել է «Մեղու Հայաստանին»:

«Տղատի» վերաբերյալ հոդվածը ստորագրված է Սկայորդի (1860, № 30), «Սամելին» նվիրված թղթակցության հեղինակը Վաղարշակ Շահխաթունյանն է (1860, № 37): Հոդվածներում մանրամասն պատմված է ողբերգությունների բովանդակությունը

և ասվում, թե ով ինչ դեր է խաղացել: Սկայորդու թղթակցության մեջ կան այսպիսի տողեր. «...ծնողք, ուրախացիք, որ ձեր որդիքն՝ հուսմանանեն ազատ ժամանակին ևս՝ այսպիսի ազգօգուտ գործիքների են պարապում և ոչ թե ժամավաճառ են լինում հանօգուտս»: Մի կարևոր վկայություն կա Շահխաթունյանի թղթակցության մեջ. «...մենք այստեղ աշակերտ լինելով վեցերորդ անգամն ենք ներկայացնում»: Ուրեմն՝ «Սամելին» նախորդել են թվով հինգ ներկայացում ևս:

Այս ներկայացումներին մասնակցել են Սեդրակ Մանդինյանը, Մ. և Ս. Բուրջալյանները, Մ. Տեր-Գրիգորյանը, Ալեքսանդր Քիշմիշյանը և ուրիշներ:

Ըստ Գևորգ Զմշկյանի գրքի ծանոթագրության՝ մոսկովյան ներկայացումներին մասնակցել է դեռևս 1859 թ. վերջերից սկսած (էջ 219): Ըստ մամուլի արձանագրումների՝ Մոսկվայի ուսանողները երեք ներկայացում են տվել, որոնցից մեկը՝ «Արիստակես» խորագրով ողբերգությունն է՝ «Վայ իմ կորած 50 ռսկին» զվարճախաղի հետ: Այս ներկայացումների մասնակիցների թվում Շահխաթունյանը չի հիշատակված: Այդ նույն տարին Մոսկվայի ուսանողները խաղացել են նաև «Կովարար կիրակոս» և «Միջի մարդ կամ մոցիմուլ» պիեսները: Հավանաբար այս ներկայացումների մասնակիցներից է եղել, թեև մամուլում նրա անվան հիշատակությանը չենք հանդիպել: Մամուլն արձանագրել է մոսկովյան մի ներկայացում ևս՝ «Արշակ երկրորդ», որի մասնակիցների թվում Վ. Շահխաթունյանի անվանը դարձյալ չենք հանդիպել:

Հիվանդության պատճառով չի ավարտել մոսկովյան լազարյան ճեմարանը:

Երբ է տեղափոխվել Թիֆլիս, հայտնի չէ: Գիտենք, սակայն, որ 1862-ին արդեն հասել է Թիֆլիս, Նախ՝ ըստ «Տարեգրության», Շահխաթունյանը մասնակցել է մասնագիտական թատրոնի ստեղծման հիմնադիր ժողովին, որ կայացել է 1862-ի դեկտեմբերի 25-ին (էջ 45): Երկրորդ՝ Պռոշյանի հուշերի համաձայն, Շահխաթունյանը մասնակցել է Մ. Պատկանյանի «Շուշանիկ» չհայացած ներկայացման փորձերին, որ նախորդել է այդ ժողովին (տե՛ս «Թատրոն», 1893, № 1):

Վ. Շահխաթունյանը նորակազմ դերասանախմբի անդամ էր և առաջին իսկ ներկայացման մասնակիցը:

Քսան տարեկան էր Շահխաթունյանը, երբ Ամրիկյանի, Սունիաևյանի և ուրիշների հետ միասին Թիֆլիսի մասնագիտական թատրոնի առաջին ներկայացումների հիմնադիր մասնակիցներից է եղել:

Պողոսյանը իր հուշերում մտաբերել է. «Դերերը բաժանեցինք. Շահխաթունյանը, թեև նոր մարդ էր մեր մեջ, բայց նա Պատկանյանցի «Նուշանիկի» կրկնությանց ժամանակ ցույց էր տվել յուր ընդունակությունները (ըստ երևույթին Վարդանի դերում— Ի. Զ.), ուստի նրան տվինք Արշակի գլխավոր դերը» (նույն տեղ):

1863-ի հունվարի 3-ին, «Արշակ Երկրորդ» ներկայացման մեջ մարմնավորելով գլխավոր դերը՝ հայոց արժա Արշակի կերպարը, իր վրա է հրավիրել հանդիսատեսի ուշադրությունը: Այնուհետև խաղացել է Սամելի դերը Սր. Հեհիմյանի նույնանուն ողբերգության մեջ: Խաղացել է նաև Սահատուկի և Արտաշեսի դերերը:

Մեծ հաջողություն է եղել Արշակի դերակատարումը:

Ահա մի հատվածը «Մեղու Հայաստանիում» տպագրված գրույցից, որ թիֆլիսահայ բարբառով է գրված:

«Շահխաթունյանցն էր Արշակի տեղը: Ախերում Շահխաթունյանց, շատ սիրուն էր թե խոսվածին ու թե նրա շարժմունքը, շատ տիղն էր նրա ամեն մի ձեռնհասիլը: Էն նրա գժվիլը, վուր մարթու միտն է գալի, մազիրը բիզ-բիզ է կանգնում, շատ լավ էր, կոսիս թե դրուստ գժված մարթ էր. ձենն էլ, խոսիլն էլ խիստ հանգումն էր»:

Նույն գրույցում գովված է նաև Արշակի և Դրաստամատի բառեի տեսարանը: Ասված է՝

«Շահխաթունյանցին սազ էր գալիս էն թագավորական շորերը, ամա ուիրո սազ գուիեր, թե ֆիչ էլա բարձր բոի էր ուենցի» (նույն տեղ): «Արշակ Երկրորդ» ներկայացումը, ինչպես հայտնի է, կրկնվել է նույն ամսի 12-ին և մամուլի գնահատությամբ այս անգամվա խաղն ավելի հաջող ու կատարյալ է եղել: Այդ վերաբերել է նաև Արշակ Երկրորդի դերակատարմանը, թե, ինչպես տեսանք, Շահխաթունյանից մամուլը անվերապահ գոհ էր:

«...Առաչվա վրա շատ ու շատ լավ էր խաղում Շահխաթուն-

յանցը: Բրա՛վո, Շահխաթունյան... Ախպեր, աստուձ ավելի շնուրհ տա նրան, ուրիշ վունչիչ չիմ կանա ասի»:

Ջրույցի կենտրոնը Շահխաթունյանն էր:

Խոսելով մյուս դերակատարների մասին, հաջող ու աննպաստ կողմերը նշելով, շնորհակալություն հայտնելով ներկայացման կազմակերպիչներին ու ղեկավարներին, հոդվածագիրը անհրաժեշտ է համարել վերստին գնահատել Շահխաթունյանցին.

«Բրա՛վո Շահխաթունյանց... կոսիս, թե դրուստ թաֆավուր ըլեր: էլ Շահխաթունյանց չէր նա էն գիշեր: Արշակ թաֆավուր էր նա գլխեն ինչուր վուտը: Բարաֆ՛լա, իս ու իմ աստուծը, վուր ասիս, մե շինովի բան չուներ: Արշակ էր նա, Արշակ... Բրա՛վո Շահխաթունյանց... («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 2):

Ստորագրված է՝ Գ. Տ. Ա.: Պարզ է՝ Գևորգ Տեր-Ալեքսանդրյանն է:

Այս վերջին գովասանքը միայն գնահատություն չէ, այլ նաև բնորոշում, որ ճշմարտորություն է տալիս հասկանալու նրա դերասանական արվեստի բնույթը:

Այն միտքը, թե «մե շինովի բան չուներ» և մանավանդ այն, թե «էլ Շահխաթունյանց չէր նա էն գիշեր, Արշակ թաֆավուր էր...» վկայությունն են ապրված խաղի, երբ դերասանն, իր անձը մոռացած, կարողացել էր կերպարի մաշկի մեջ զգալ իրեն, ապրել գործող անձի զգացմունքները իբրև իր սեփական հույզ և միտք:

Տարբեր է, սակայն, Ամշկյանի տպավորությունը, եթե չասենք՝ հակառակ:

Ամշկյանը խոստովանել է, թե իմն ամենայն ուշադրությամբ է հետևել այդ երիտասարդի խաղին: Մինչդեռ ո՛չ մի վերաբերմունք, ո՛չ մի գնահատական: «Բայց երբ ցնորված նա գետին փովեցավ և մեռավ, ես միայն ափսոսացի, որ այդ երիտասարդը հափշտակվում է յուր խաղով իմը և հափշտակում են նորան ժողովրդի միջից շատերը՝ իրանց անտեղի ծափահարությամբ և «բռավոներով» և «կեցցեներով» (Գ. Ամշկյան, էջ 21):

Ինչպե՞ս հասկանալ Ամշկյանին:

Շահխաթունյանը դերասանների այն տեսակից է, որ չի ունեցել անկեղծ հուզմունք բեմում, ընդհակառակը՝ իմհնասիրահար-

ված մեկն է եղել, որ խաղացել է և միաժամանակ հիացել իմն իր խաղով:

Երբ խոսքը վերաբերել է Ամրիկյանի Դրաստամատի դերակատարմանը, Ջմշկյանը զգացել է, որ երիտասարդի մեջ կա բեմական տաղանդ, որ կարող է զարգանալ հայկական թատրոնի բեմի համար» (նույն տեղ): Ինչպես է պատահել, որ Ջմշկյանը նույն արժեքը չի տեսել Նաիխաբունյանցի խաղում: Չէ՞ որ ըստ մամուլի տպավորության և բոլոր ժամանակակիցների վկայության՝ ներկայացման ամենափայլուն կետը Նաիխաբունյանն է եղել»:

Արշակի դերում Նաիխաբունյանի խաղով ոգևորված են եղել Պետո Պողոյանը, Դաբրիել Սունդուկյանը, Միխայել Տեր-Գրիգորյանը և ուրիշներ: Սրանք թատրոնի համար պատահական մարդիկ չէին և բեմական արվեստն էլ Ջմշկյանից պակաս չէին հասկանում, եթե չասենք, որ այդ ժամանակ նրանց պատկերացումներն ավելին էին: Վերջապես, իրենց թատերական հայացքներով էլ մոտ էին ապագա Ջմշկյանին, որը արդիական թատերգության ջատագովն էր լինելու:

Փորձենք հասկանալ երիտասարդ Ջմշկյանին: Նա այդ երեկո ոչ թե մոտածել է ստեղծված թատերախմբին միանալ, այլ նոր դերասանախումբ ստեղծել: Եթե դա սկզբունքին ու գաղափարին է վերաբերում, ապա ինչու իմն էլ պատմական ողբերգությամբ է սկսել իր բեմական գործունեությունը, ներկայացրել է «Շուշանիկ», ուր խաղացել է Վարդանի դերը, այսինքն այն դերը, որ կարվեր Նաիխաբունյանին, եթե նա միացած լիներ մյուս խմբին:

Հիմք չունենք մոածելու, որ դեռ այն ժամանակ Ամրիկյանի մեջ տեսել է տաղանդ, իսկ Նաիխաբունյանի մեջ՝ ոչ, բանի որ նուիրեր գրել է այն տարիներին, երբ Ամրիկյանն արդեն Ամրիկյան էր, հայանի աուուն և շատերի համար նույնիսկ անզուգական դերասան, իսկ Նաիխաբունյանն արդեն ասպարեզի վրա չէր:

Հետաքրքիր է նաև այն, որ հակառակորդ խմբի ուժերից նա կապվել է Ամրիկյանի և Սուքիասյանի հետ, մեկը՝ հակառակորդի դերեր խաղացող, մյուսը՝ կատակերգական: Իսկ իրեն վերագրել է այն տեղը, որ թատրոնում արդեն զբաղեցրել էր Նաիխաբունյանը, այսինքն՝ դրական իդեալները պաշտպանող ուժ:

Կարծում ենք, որ պարզ մրցակցության խնդիր է եղել և խանդի այն դրսևորումը, որ բնական է համարվել թատերական աշխարհում՝ նույնիսկ նրանից ավելի մեծ դերասանների կյանքում:

Խանդի հետագա դրսևորման ուրիշ փաստեր ևս կան Ձմշկյանի կյանքում: Վերջապես, նույնատիպ զգացումից է, որ նա այնքան էլ անաչառ չի եղել Թումմաս Ֆասուլանյանի նկատմամբ, տալով նրա արվեստին վարկաբեկիչ գնահատական:

Ձմշկյանի խոշորագույն ծառայությունն անժխտելի է: Ինչպես անժխտելի է և այն, որ նրա աննման վիրվածությունը թատերական գործին ոչ ոք չուներ այդ տարիներին: Իսկապես մեծ գործիչ: Այս բոլորը ճիշտ է: Եվ, այնուամենայնիվ, չուրանանք այն մասնակի թերացումներն ու բոլոքությունները, որ ունեցել է նա:

Ձմշկյանի հուշերից կարելի է եզրակացնել, թե ներկայացման հանդիսատեսն ինչպիսի ոգևորությամբ է ընկալել Շահխաթունյանի խաղը՝ բուռն ծափահարություններ, «բռավո»-ներ և «կեցցե»-ներ: Այդ բոլորն այն դեպքում, երբ իրենց առջև մի անհայտ դերասան էր և որի շուրջը չէր ստեղծվել հռչակի նախապաշարմունք:

Այժմ տեսնենք, թե ինչպես են վերաբերել Շահխաթունյանին հայ գրականության և արվեստի այն ժամանակվա գործիչները:

Ահա թե ինչպես է Պռոշյանն իր հուշերում նկարագրել Շահխաթունյանի հաջողությունը Արշակի դերում:

«Երկրորդ գործողությունը, ուր Արշակ թագավորը ցնորվում է, ամենքի ուշին է գրավել. հանճի շարժումը լսելի է, բոլորեքյան չուր են մաղվել. վաղարշակ Շահխաթունյանցն Արշակի դերում սքանչելի է. նրա շարժումները, նրա յուրահատկությունը խոսքը, նրա հառաչանքները վերին աստիճանի բնական, զգայուն և սրտաշարժ են. բազմամյա փաջանմուտ դերասանիցն էլ ավելի պահանջելն հանցանք է» («Թատրոն», 1893, № 1):

Պռոշյանը թողել է մի շատ թանկագին վկայություն, որ դարձյալ Շահխաթունյանի արվեստի թողած տպավորության մասին է:

«Ներկայացման հանդիսականների մեջ մի խոսք շշուկ է լսվում,—գրված է Պռոշյանի հուշերում,—երկու համալսարանական

երիտասարդներ են դոխա, որոնք ինչ է մնում, թե իրենք էլ ցնորվին. երիտասարդական ավյունը նրանց արյունը եռ է բերել, և նրանք մտել են ժողովրդի մեջ, փող են ժողովում՝ տաղանդավոր Շահխաթունյանցին վարձատրելու:

Այդ երիտասարդներից մեկն էր հանգուցյալ բժշկապետ Միքայել Տեր-Գրիգորյանցը, երկրորդը՝ հայ բեմի համար մշտակենդան Գարրիել Սունդուկյանը:

Երկրորդ գործողության վերջին, հարյուր մանեթ սկուտեղի վրա դրած տվին Շահխաթունյանցին: Այն իսկույն հանձնեց կապիտին՝ միացնել ընդհանուր ընկերական գումարին» (նույն տեղ):

Վաղարշակ Շահխաթունյանը մի կարճ ժամանակ ապրել է Մոսկվայում, մասնակից է եղել Լազարյան ճեմարանի սաների և նամալսարանի ուսանողների կազմակերպած ներկայացումներին: Թեև հայտնի չէ ոչ մի տվյալ, բայց անկարելի է, որ նա, իր ընկերների նման, գուցեև նրանց հետ միասին հանախած չլինի Մոսկվայի Փոքր թատրոնի ներկայացումներին, հաճախված չլինի նրա հշանավոր դերասանների խաղով:

Ճիշտ է, նա խաղացել է նաև կատակերգական դերեր, բայց, ինչ խոսք, որ իր տարերքը ողբերգությունն է եղել:

Մնողների պահանջով նա, հակառակ իր հոգեկան մղումներին, հակառակ իրեն սպասող մեծ ապագային, 1864-ին հեռացել է թատրոնից, Թիֆլիսից ընդհանրապես և անցել պետական ծառայության: Ապրել է Ալեքսանդրապոլում, Էջմիածնում, Գանձակում և այլուր: Մերթ ընդ մերթ մասնակցել է գավառական թատրոնի սիրողական ներկայացումներին: Այսպես, օրինակ, Ալեքսանդրապոլում 1865-ի ապրիլի 23-ին ներկայացվել է «Շուշանիկը» (Հակոբ Կարենյան) և բեմադրիչը Շահխաթունյանն է եղել:

«Մեղու Հայաստանին» արձագանքել է այդ ներկայացմանը:

Ներկայացման կազմակերպումն ու ղեկավարությունը իր վրա է վերցրել ցարական բանակի սպա Ալեքսանդր Մելիք-Հայկազյանը: Կազմակերպվել է հանգանականություն, հավաքել են 117 ռուբլի, որ բավարար չէր գործին ձեռնամուխ լինելու համար: Մի որոշ գումար էլ ինքը Մելիք-Հայկազյանն է ավելացրել եղածի վրա: Մելիք-Հայկազյանի խնդրանքով բեմադրիչի պարտականու-

թյունը ստանձնել է այն ժամանակ պաշտոնի բերումով Ալեքսանդրապոլում գտնվող Վաղարշակ Շահխաթունյանը:

Հարց կարող է առաջանալ, թե թատրոնը սիրող, բայց բեմից ակամա հեռացած Շահխաթունյանն ինչու որևէ դեր չի կատարել:

Այդ տարի նա եղել է Ալեքսանդրապոլի բաղաքագլխի պաշտոնակատարը: Երևի հենց դա էլ խանգարել է, որ նա հանդես գա որպես դերակատար:

Ներկայացումը տեղի է ունեցել Խաչատուր Հովհաննիսյանի տանը, որ կարող էր տեղավորել 150 մարդ:

Ալեքսանդրապոլի առաջին հայկական ներկայացումն է եղել դա:

«Շուշանիկը» առաջ է բերել մեծ խանդավառություն: Ոչ մի կին չի մասնակցել, Շուշանիկի դերը կատարել է Մկրտիչ Տեր-Դավթյանը:

Նույն տարվա մայիսի 24-ին Ալեքսանդրապոլի ռուս թատերասերները ներկայացրել են «Վերաքննիչը»: Կազմակերպիչ ղեկավարը նույն Մելիք-Հայկազյանն էր, բեմադրիչը՝ դարձյալ Վաղարշակ Շահխաթունին:

Այս տվյալները բաղված են Ռ. Մադոյանի «Թատրոնի ուղին» (էջ 8—11) մենագրությունից և Բ. Հարությունյանի «Տարեգրությունից» (էջ 67):

Ըստ Ս. Մելիքսեթյանի գրած ծանոթագրության՝ «1867—1868 թթ. Շ-ն նույն բաղաքի թատերասերների խնդրանքով սկսում է դարձյալ ղեկավարել նրանց ներկայացումները (Գ. Ջմշկյան, էջ 219): Որքանով է ստույգ, դժվար է ասել, որովհետև ըստ «Տարեգրության» տվյալների 1868-ին Շահխաթունյանն արդեն Վաղարշապատում էր (էջ 84):

Այս բոլորը հաստատել է նաև Քաջբերունին, որ գրել և հրապարակել է իր հուշերը Ալեքսանդրապոլի հայոց թատրոնի առաջին ներկայացումների մասին, անելով, սակայն, մի պատմություն, որի հեգնական շեշտից երևում է, որ գույների խտացում կա:

Ահա թե ինչ է պատմել նա: Պարոն Կեսոները (որ գինվորական ծառայությունից արձակված սպա էր) կազմակերպել է ձիթաներկ դեկորացիաներ, նաև մի վարագույր՝ վրան Ջանիկ Առամյանի մեծադիր «Ոգի Հայաստանին»: Ուրեմն, դեռ այն տա-

րիներին ունեցել ենք նկարչական ձևավորումով թատերական վարագույր (տե՛ս Մ. Հակոբյանի հոդվածը՝ «Գարուն», 1980, № 9):

Ի՞նչ է պատմել Քաչբերունին իր հուշերում «Շուշանիկ» ներկայացման մասին:

«Հանդիսականները, որ համարյա մի ամբողջ տարի անդադար սպասում էին այդ ներկայացման իրագործմանը և այժմ հազիվ հասած էին յուրյանց բաղձանքին, հետաքրքրությամբ զննում էին միմյանց, դահլիճը, նստարանները, վարագույրի վերա Հայաստանի ավերակների վերա նստած նորա ոգվո տխուր դեմքը և այլն և այլն: Եվ այսպես թատրոնական գործն Ալեքսանդրապոլում սկսվեց «Շուշանիկ» ողբերգությամբ 1865-ի մայիսի 23-ին, շնորհիվ և սկզբնավորությամբ ղարաբաղցի Ալեքսանդր Մելիք-Հայկազյանի:

Սորանից հետո, նույն գարնանն Ալեքսանդրապոլ եկավ հայտնի դերասան Գևորգ Չմշկյանը Սեդրակ Մանդինյանի և հանգուցյալ Միհրդատ Ամրիկյանի հետ մի քանի ներկայացումներ տալու:

Սոցա գալուստը խիստ շարժեց Վաղարշակ Շահխաթունյանի մրցմանը զգացմունքը: Շահխաթունյանը (վերջերում Ալեքսանդրապոլի և Նոր-Բայազետի գավառապետ, այժմ հանգուցյալ) յուր թատերական գործունեությունն սկսել էր յուր ուսանող ժամանակներից Մոսկվայում ու այժմ կամենում էր իմն էլ դաղել այն անբառամ դափնիները Ալեքսանդրապոլում, որոնք պահված էին Չմշկյանի համար...

Ուստի՝ անասելի արագությամբ Աբարանի դաշտավայրով նա թռավ մինչև Աշտարակ, ուր ապրում էր նույն դափնիների ծառավ Պերճ Պռոշյանը: Վերջինիս անմիջապես առած, Շահխաթունյանը վերադարձավ Ալեքսանդրապոլ և սկսեցին «Արշակ Երկրորդ» ողբերգության կրկնությունները Նալյան եղբայրների տան մեջ:

Սակայն Շահխաթունյանը զիջանալով յուր մերձավոր հարազատների թախանձանաց, որոնք առհասարակ չէին ցանկանում նորա մասնակցությունը նորանց կարծիքով թատերական ստոր գործում, ընդմիշտ հետ կանգնեց իր ձգտումներից, հրաժարվեց «Արշակ Բ»-ի կրկնություններից ու յուր հետ դափնիներից զրկեց այս անգամ և Պռոշյանին» («Արձագանք», 1892, № 53):

Այս բոլորից կարելի է եզրակացնել, որ Շահխաթունյանը

զուրկ չի եղել բեմական խաղի նույն զգացումից, ինչ որ Ամլշկյանը:

Քաջբերունին միաժամանակ արձանագրել է.

«Վաղարշակ Շահխաթունյանն իբրև առավել փորձված դերասան, թատերասիրաց խմբի հրավիրանոք չէր զանում դեկավարել նրան միմիայն ներկայացումների ժամանակ: Իսկ գործի գլուխ կանգնել, Մելիք-Հայկազյանի տեղը բռնել նա չէր կարող նախընթաց գլխում բերած պատճառով» (նույն տեղ):

1870-ի փետրվարի 2-ին Երևանում ներկայացվել է «Արշակ Երկրորդ» ներկայացումը, և Արշակի դերը կատարելու համար հրավիրվել է Շահխաթունյանը: Այդ ներկայացումը կազմակերպել է Երևանի թատերական ընկերության խումբը: Բեմադրիչն ու նկարիչը եղել է Սողոմոն Աբամելիքյանը, Ներսիսյան դպրոցի այն ուսուցիչը, որ գործուն մասնակցությամբ էր կապված Ներսիսյան դպրոցի աշակերտական ներկայացումներին: Վերջապես, դա այն Սողոմոն Աբամելիքյանն էր, որի նախաձեռնությամբ դրանից երկու տարի առաջ կազմակերպվել է Երևանի թատերական ընկերությունը, «որի աշխատանքներին մասնակցել է էջմիածնում ծառայող Վաղարշակ Շահխաթունյանը» («Տարեգրություն», էջ 82): Այդ նույն օրինակով, նույն տարին՝ 1868-ի փետրվարի 20-ին, Շահխաթունյանը Վաղարշապատում կազմակերպել է տեղի թատերասերների խումբ (ըստ «Տարեգրության»՝ «Նոր դար», 1893, № 213):

Մեր ունեցած կցկտուր տեղեկությունները Վաղարշակ Շահխաթունյանի մասին սրանք են: Շատ հնարավոր է, որ մեր աչքից վրիպած մի-երկու տվյալ էլ լինի: Թերևս մեկ էլ պետք է հիշվի «Մշակ» թերթում հրապարակված մի հոդված՝ «Հայկական բեմական արհեստը Տփխիսում. նրա անցյալը և ներկայն»: Դա մի ընդարձակ հոդված է, որի տակ ստորագրված է Վ. Շ.: «Տարեգրությունը» կազմողի կարծիքով այդ հոդվածի հեղինակը Վաղարշակ Շահխաթունյանն է: Նվազ հավանական է թվում, որ գրած լինի Շահխաթունյանը, հենց թեկուզ այն պատճառով, որ հոդվածում հրապարակված են թատերական շենք ունենալու վերաբերյալ այնպիսի մանրամասնություններ, որ կարող էր իմա-

նալ 70-ական թվականներին Թիֆլիսում ապրած մարդը միայն և որը մոռիկից կապված լիներ թատերական անցուդարձի հետ:

Երկու տարի՝ 1863 և 1864 թվականներին է միայն Վաղարշակ Շահխաթունյանը գործել Թիֆլիսի հայկական մասնագիտական թատրոնում: Մեզ համար բանկ է ամեն մեկ դերասանի թափած նույնիսկ համեստ ջանքն այն տարիներին, երբ նոր են դրվել թատրոնի հիմքերը, էլ ուր մնաց Վաղարշակ Շահխաթունյանի, որ նոր ստեղծվող թատրոնի գլխավոր սյուներից է եղել: Համոզված եմ, որ երբ ընտանեկան հանգամանքները չստիպեին նրան բեմական ասպարեզը լքելու և շարունակեր գործել Ամիրիկյանի հետ, ապա նա պակաս աչուն վաստակած չէր լինի, քան նրանք, մանավանդ որ, իր թատերական առաջին քայլերն անելիս, ավելի Շահխաթունյանի վրա է կենտրոնացած եղել թատերական հասարակության ուշադրությունը:

ԳԵՎՈՐԳ ՉՄՇԿՅԱՆ
(1837—1915)

Գևորգ Չմշկյանը թիֆլիսահայ թատրոնի՝ 60—70-ական թվականների ամենահաշահակալի դեմքն էր, նրա անվան հետ է կապված արևելահայ մասնագիտացված թատրոնի սկզբնավորումը: Թատերական եռանդուն գործիչ, տաղանդավոր դերասան, թատրոնի տեսաբան, թատերագիր ու թարգմանիչ: Մի կյանք, որ երիտասարդական տարիներից ամբողջապես նվիրված է եղել թատրոնին: Իր ողջ նկարագրով Չմշկյանը նման էր ռուս վաթսունականներին՝ գաղափարական, սկզբունքային, մարտական կյանքի մարմնացում: Ջարգացած մարդ, որ լավ գիտեր ռուսաց գրականությունը, ճնշապատական մոխի մեծություններին, հաչածանոթ էր եվրոպական գեղարվեստական գրականության դասականներին: Ժամանակի առաջավոր հայացքներով տոգորված մի անձնավորություն, մերթ կոշտ ու կտրուկ, որից, սակայն, արվեստակից ընկերները գուցե և երբեմն դժգոհ են մնացել, նույնիսկ վիրավորվել, բայց ոչ ոք կասկածի տակ չի առել նրա ազնվությունը:

Չմշկյանի գլխավորած խումբն իր գոյության ընթացքում փո-

փոխություններ է կրել, երբեմն կորցրել «հայ թատրոնական գաղափարը հասկացող տաղանդներ» և, այնուամենայնիվ, միշտ էլ մնացել «իբրև բեմական ուսումնարան, որի մեջ իճճնուրույն կրթվում են հայ բեմի համար դերասաններ, որոնք և շարունակում են այդ սկզբնական խմբի գործունեությունը և ուղղությունը» (Գ. Ջմշկյան, էջ 34): Ուսումնարանի ուսուցիչներից էր Ջմշկյանը: Ուսուցիչ և ընկեր՝ միաժամանակ: Դժվարին համատեղություն:

Թատրոնի անխոնջ մշակ, որը գործի ասպարեզ է մտել իր ասելիքն ունենալով և ազնվաբար ծառայել արվեստին, առանց զիջումներ անելու և իր դավանած գաղափարներից շեղվելու, եղել է ռեալիստական թատրոնի ռահվիրան:

Չափազանց դժվար է գրել Ջմշկյանի մասին, որովհետև մինչև այժմ ոչ ոք փորձ չի արել ի մի բերելու նրա կյանքի և գործի տրվյալները թեկուզ այնպես, ինչպես իճճն է դա արել իր գործընկերների նկատմամբ: Բացի այդ, մի անձի մեջ այնպես սերտ են միահյուսված արվեստագետն ու գործիչը, այնքան պայմանավորված մեկը մյուսով, որ Ջմշկյանի մասին գրել՝ նշանակում է թատրոնի պատմության էջերը գրի առնել:

Մի բարեբախտություն սակայն կա. Ջմշկյանը գրել է «Իմ թատրոնական հիշողություններ», նաև հուշեր ու հոդվածներ իր հետ խաղացած դերասանների մասին, որոնցում բավական նյութ ու տեղեկություններ կան եթե ոչ իր դերասանական արվեստի էությունը պարզաբանող, գոնե գործունեության վերաբերյալ տրվյալներ պարունակող:

Գևորգ Ջմշկյանի նախնիները անցյալ դարի տասական թվականներից Թիֆլիս են գաղթել Մուշից: Հայրը հաճախ էր:

Ուսումնածարավ երեխա՝ 13—14 տարեկան հասել է մինչև Պետերբուրգ, բայց, ցավոք, չի հաջողվել դպրոց ընդունվել: Չի հաջողվել ընդունվել նաև Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանը: Հուսահատ ու հուսախաբ, ծանր զրկանքներ կրելով, վերադարձել է Թիֆլիս և, հակառակ իր առաջ ծառացած դժվարություններին, ընդունվել է հողաչափական ուսումնարան:

1854-ին ավարտել է ուսումնարանը և աշխատել իր մասնագիտությամբ ութ տարի. ըստ իր գործի բնույթի, թափառական կյանք է վարել, եղել Անդրկովկասի ու Կովկասի շատ բաղաճնե-

րում ու գյուղերում, հանդիպել բազում դժվարություններ ու արկածներ: Իր գործը համարել է աննպատակ, մանավանդ որ, իր միտքն ու երևակայությունը փայփայել են գաղափարական ասպարեզը, որին իրը՝ Բելինսկի ու Բյոկլ կարդացած երիտասարդը, պատրաստ էր ավիրաբերել բոլոր ուժերը:

Նրա բոլոր մարդկանց կյանքում լինում է մի տարի, մի օր, որ հակատագրական է դառնում նրանց համար, եթե, իհարկե, նրանք իրենց բախտի կողմով չեն անցնում:

Ամշկյանի կյանքում այդպիսի հակատագրական օր ու տարի է եղել 1863-ի հունվարի 3-ը: Այդ օրը Թիֆլիսի հաղթային թատրոնում ներկայացվելու էր Խորեն Գալֆայանի «Արշակ Բ» ողբերգությունը:

Գրեթե արդեն ռուսացած Ամշկյանը շատ է զարմացել, որ հայոց լեզվով ներկայացում է տրվելու և շտապել է տոմս ձեռք բերել:

Բոլոր տոմսերը, ավա՜ղ, վաճառված էին: Ահա թե ինչպես է նկարագրում դա Պռոշյանը:

«...Հանկարծ տուն է մտնում մի բարձրահասակ, գեղեցկատեսիլ երիտասարդ, պաշտոնական թուրը կողքից կախ և կոշիկները շպրտներով զինված:

Երիտասարդը ներս է մտնում մեր սենյակ՝ գլուխը վեր, աչքերն առաստաղին հառած և սառնությամբ ու արհամարհալից, առանց ոչ ոքի երեսին նայելու, մանեթանոցը սեղանի վրա շպրտում և տոմսակ պահանջում:

— Տոմսակ չկա,—կարճ պատասխանում են պարոնին:

— Ինչպե՞ս. ես հայ թատրոնի տոմսակ պահանջեմ, և դուք չտա՞ք, շո՛ւտ, այս րոպեի՛ս:—Նա ոտքը հատակին է զարկում և շպրտները դողաջեցնում:

— Տոմսա՛կ, տոմսա՛կ, տվե՛ք ինձ տոմսակ:—Նա այժմ թուրն է շրխկշրխկացնում:

— Ձեզ ասացին, որ չկա,—պատասխանում են նրան և դուռը մատնացույց անում:

— Լա՛վ, ես ձեզ ցույց կտամ, թե ո՞վ եմ ես. ես հայոց թատրոն սիրո՛ւմ եմ, ես ներկայացում տեսնել եմ ցանկանում, և

դուք ինձ տոմսակ չե՞ք տալիս,—ասում է մեր մեծախոսն ու լայնլայն և աղմկալից բայլերով հեռանում:

Պարոնը խոսքին տեր էր, նա իրավ որ թատրոնասեր էր և ցույց տվեց, թե ինքը ո՛վ է և ինչպիսի՞ ոմն է և ո՞ր աստիճան թատրոնամոլ էր:

Շպոռավոր և թրավոր պարոնն յուր ցուցանշաններն և ապագա փայլուն ասպարեզը զոհեց հայ թատրոնի շարունակությանը:

Նա Գևորգ Ամշկյանցն էր, մեր թատրոնի վեհերանն էր» («Թատրոն», 1893, № 1):

Ամշկյանը չի հուսահատվել, ներկայացման օրը նրան հաջողվել է տոմսակ ձեռք բերել: Թեև տեսած ներկայացումը Ամբշկյանի կարծիքով բննադատելի շատ կողմեր ուներ, բայց, չնայած դրան, նա թատրոնի գաղափարով այնքան է հափշտակվել, որ որոշել է հրաժարվել աստիճանավորի դիրքից և նվիրվել թատրոնին, դառնալ դերասան:

Թատրոնի հանդեպ նրա սերը արթնացել էր մանուկ հասակից:

Ուսումնարանում, ծննդյան տոնի օրերին, աշակերտական ուժերով կազմակերպվել են ներկայացումներ: Ամշկյանը հիշում է, որ ինքը խաղացել է *«Школьный учитель»* և *«Дедушка русского флота»* ներկայացումներում:

«Արշակ Բ» ներկայացումից երեք օր անց, որոշվել է մի երկրորդ դերասանախումբ ստեղծել՝ երեսուն հոգուց բաղկացած: Որոշվել է նաև, որ գործի մասնագիտական ղեկավարությունը հանձնվի Ամշկյանին (տե՛ս «Փորձ», 1876, № 1):

Հունվարի 28-ին տեղի է ունեցել այս դերասանախմբի առաջին ներկայացումը: Ներկայացվել է Միք. Պատկանյանի «Շուշանիկ» ողբերգությունը: Պատկանյանը, որ համեմատաբար հմուտ էր կենցաղային վոդևիլներ գրելիս, իր այս ողբերգությունը ստեղծել է ի հեճուկս Հակոբ Կարենյանի նույնանուն ողբերգության, կամենալով հաստատել նրանից տարբեր իր ըմբռնումներն ու սկզբունքները: Ներկայացումը, ցավոք, հաջողություն չի ունեցել: Բայց դրանից Ամշկյանը չի հուսահատվել, թեև Վարդանի դերակատարումն իր առաջին խաղն էր, իր բեմելը:

Ի՞նչ ազդեցություն է գործել Ամշկյանի առաջին խաղը:

«Շարադրությունը, իբրև հեղինակի առաջին փորձը, արժանի էր ներողամտության այն թերությանց համար, որոնք բովանդակում է նա իր մեջ ինչպես ողբերգություն, որովհետև չուներ մի այնպիսի զորեղ և ազդու տեղ, որ նոր կարողանար մեծ տպավորություն անել ժողովրդյան վերա և վրդովվել նորա սիրտը ու զարթեցնել նորա մեջ կամ ատելություն դեպի վատը և կամ համակրություն դեպի լավը: Մենք կարծում ենք, որ այս պետք է լինի ողբերգության գլխավոր հատկանիշը: Իսկ «Նուշանիկի» մեջ թույլ էր այս հատկությունը, բայց երբ որ սորան ավելացավ և խաղացողների սառն ու անհաչող ներկայացնելը, ողբերգությունը տեղ-տեղ սառցավ մեր աչքում կոմեդիա-վոդևիլի բնություն: Գուցե ավելի լավ թվեր ու թերություններն էլ ծածկվեին, եթե խաղացողների մեջ մի առանձին լավ խաղացող անձն լիներ և իր խաղովը ծածկեր ամեն ամեն բան: Միայն հեղինակի դժբախտությունիցը այսպիսի մին անձն էլ չկար»:

Եվ, այնուամենայնիվ, ասված է նաև՝ «էլի Վարդանի, Նուշանիկի և Ջորջիկի ու Վազգենի դերերը կատարողներր տանելի էին ու տեղ-տեղ էլ լավ, իսկ մնացածը շատ թույլ» («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 5):

Ուրեմն, բստ այս թատերախոսի, Ամշկյանի գործած տպավորությունը դժգույն է եղել: Բայց մի այլ հոդվածում հայտնվել է և գովեստ, որը, փաստորեն, Ամշկյանի առաջին դերակատարման առաջին գնահատականն է, եթե չասենք ավելին:

«Վարդանի ռոլ կատարողը ուներ բոլոր կարևոր հատկությունքը: Նրա արհայավայել դիկոյիան (դիմախս, արտասանություն, խոսակցության ձև), նրա վսեմական (մայեստեո) շարժմունքը, նրա գեղօրինակ բնականաբար բորբոքվելը, երբ որ խոսում էր հայրենյաց ու ազգի վրա, կենդանի պատկերացրին Վարդանի անձնավորությունը» («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 9):

Այս գնահատականը, բնական է, ուժ և ոգևորություն է ներշնչել Ամշկյանին, թեև իմն իր առաջին խաղերը հետագայում հիշել է ներողամիտ ժպիտով:

Երկու հակադարձ կարծիք: Ո՞րն է ճիշտ: Դժվար է ասել, բայց, դատելով Ամշկյանի ապագա գործունեությունից, հակված

ենք կարծելու, որ նշմարտությունը երկրորդ թատերախոսի կողմն է:

Իր երկրորդ դերակատարումը եղել է Երվանդը՝ «Սանդուխտ կույս» ներկայացման մեջ, ու Ջմշկյանը տարիներ անց մտաբերել է իր բեմական հուզմունքը:

«Եվ ահա տվիճ միությամբ առաջին ներկայացումը Սանդուխտ ողբերգությունը, որի մեջ երկրորդ անգամ ես դուրս եկա բեմ Երվանդ անունով սիրահարական դերի մեջ:

Օ՜, քաղցր հիշատակ, անդառնալի, ուժեղ երիտասարդական քաղցր զգացմունքներ...

Մինչև ներկայացման օրը սիրտս ալեկոծվում, բաբախում էր այնպես, ինչպես պատահում է սիրահարներին, մինչև նոր արժանի են լինում տեսնել առաջին անգամ իրենց սիրո առարկան:

Եկավ վերջապես ներկայացման օրը. օրկեստրը ածեց ուվերտյուրան, բացին վարագույրը, ես դուրս եկա Ջ-ի հետ, որ խաղում էր Շավարշի դերը:

Բեմ դուրս գալուս պես աչքերս մթնեցան, սրտիս բաբախումը սաստկացավ այնպես, որ կարծում էի, թե կփուվիմ բեմի վերա և չէի զգում ոչ մեկը իմ արտասանած խոսքերից, մանավանդ որ մեծ մասը համարյա չէի հասկանում և անգիր էի արել մեքենայաբար» (Գ. Ջմշկյան, էջ 28):

1863-ի վերջերին երկու ամիսը միասին են գործել և, կարծես, համերաշխ: Ու, թեև Ջմշկյանը ղեկավար դեմքերից էր, բայց միացման առաջին քայլերից նրա համար վիրավորական իրավիճակներ են ստեղծվել. դժվար է ասել՝ դիտավորյա՞լ թե ակամա: Բայց, թատրոնի պահպանման գաղափարին տալով մեծ կարևորություն, նա ձայն չի հանել: Հետագայում աննամաձայնություն ու երկպառակություններ են եղել, Ջմշկյանն ու իր կողմնակիցներն անջատվել են, իմքնուրույն խումբ կազմել: Դերասանախումբը Ջմշկյանի առաջարկով պետք է թատերական այլ ուղղություն ունենար:

Ջմշկյանի գլխավոր նպատակն էր ծավալել թատերական մի գործունեություն, որ նորություն էր լինելու իր սկզբունքներով և՝ միանգամայն տարբեր: «Մեր ընկերությունը,—գրել է Ջմշկյանն իր հիշատակարանում,—որոշել էր հեռանալ փտած, անիմաստ և

անհասկանալի ողբերգական պիեսներից և կազմել եվրոպական հասկացողության և հաշակի նոր ռեպերտուար» (նույն տեղ, էջ 33): Նա գտել է, որ պետք է նախ և առաջ լուծել խաղացանկի հարցը՝ թատրոնը բեմից ի՞նչ է ցույց տալու հանդիսականին. «...ռեպերտուարը ամենահանիրաժեշտ և գլխավոր բանն է թատրոնական գործում»,—մի առիթով խոստովանել է Ջմշկյանը («Արձագանք», 1894, 20): «Ամեն զարգացած թատրոնական բեմ,—ասել է արտիստը մի այլ առիթով,—ունի որոշ նպատակի համար համեմատ յուրյան հաճախող հանդիսականներ և որոշ ռեպերտուար»:

Խաղացանկի հարցը դնելով, Ջմշկյանը ելել է թատրոնի «կրթողական կոչումից», կտրուկ կերպով հակադրվելով այն թատրոններին, որոնք «միջոց են փող վաստակելու» կամ էլ՝ «ծառայում են ամբոխի ղյուրագրգիռ պահանջներին»:

Ասել, թե որոշել էր իսպառ հրաժարվել ողբերգություններից, ճիշտ չի լինի: Նա հասկանում էր ազգային ողբերգությունների դերը, իր և մյուս դերասանների ձգտումը՝ Թիֆլիսի կոսմոպոլիտ ոգի ունեցող մտավորականությանը, ազնվականությանը և բուրժուազիային, հատկապես նրանց զավակներին, ծանոթացնելու հայոց պատմությանը, ներշնչելու նրանց հայրենասիրական զգացումներ: Դեմ էր, սակայն, անարվեստ ազգային ողբերգություններին, որոնք կաշկանդում էին դերասանների միտքն ու հոգին և իրենց ֆարոզային բնույթով տաղտկալի էին հանդիսականին: Բայց սա չէր Ջմշկյանի գլխավոր նպատակը: Նա կարծել է, թատրոնում խորապես համոզված, որ թատրոնի բուն խնդիրը լուծված կլինի այն ժամանակ, երբ խաղացանկն ունենա արդիական կյանքը պատկերող պիեսներ, վոդևիլներ, կատակերգություններ, դրամաներ, նաև՝ մելոդրամաներ: Նկատենք, սակայն, որ մելոդրամաների նկատմամբ ուներ վերապահում՝ «թատրոնի նպատակը պիտի լինի ցույց տալ կենդանի մարդու պատկերներ նոցա բարություններով և արժանավորություններով, որ պետք է անցկացնել հանդիսականների աչքի առաջ յուր բնական մարդկային դեպի լավը և վատը ձգտողական անցքերով և այդ անելու համար այժմյան թատրոնական վեմ արհեստագիտությունը չունի կարողություն դիմելու դաշույնի, առյուծակի և թույնի օգնության»...

Մինչ Մշկյանական դերասանական խմբի ստեղծումը, Թիֆլիսի հայ թատրոնը ներկայացրել է կամ պատմական ողբերգություններ, կամ տեղական կյանքից զավեշտախաղեր. մի դեպքում՝ Հակոբ Կարենյան, այսինքն՝ ազգային ողբերգություններ, մյուս դեպքում՝ Միքայել Պատկանյան, հետագայում նաև Ն. Փուղինյան, Մ. Տեր-Գրիգորյան և Գ. Սունդուկյան:

Թարգմանական պիեսներ փաստորեն չեն եղել: Փոխադրելու, տեղայնացնելու փորձեր կատարվել են: Այնպես որ, Մելեվիլի «Սեր և ճախապաշարմունք» պիեսն այդ ուղղությամբ արված առաջին քայլն էր: Այդ պիեսը ռուսական թատերական աշխարհում հայտնի էր, խաղում էին Պետերբուրգի Ալեքսանդրինյան և Մոսկվայի Փոքր թատրոններում: Պիեսը հայերեն էր թարգմանել Աբրահամ Բաբաջանը: Խաղացանկի թարգմանական մասը լրացվել էր ուրիշ պիեսներով ևս: Մշկյանը, որ ծանոթ էր ռուսական թատրոնների գործունեությանը և լավ գիտեր ոչ միայն արդեն անուն հանած պիեսները, այլև ընթացիկ գրականությունը, կանգ է առել Ալ. Սստրովսկու «Ով որ ինչ բարը չէ, նորա հիդ մի ձգվի» և Ա. Սուխովո-Կոբիլինի «Կրեչինսկու հարսանիքը» կատակերգությունների վրա:

Մի որոշ ժամանակ անց, թատրոնի խաղացանկը հարստացել է եվրոպական թատերգություններով՝ ոչ այնքան ժամանակակից, որքան դասական: Թարգմանել են և պատրաստել բեմադրության այնպիսի հեղինակներ, ինչպես Շիլլերը, Հյուգոն և, մանավանդ՝ Շեքսպիրը. «Ավազակներ», «Էռնանի», «Վենետիկի վաճառականը», «Օթելլո»: Մշկյանի պատասխանատվության զգացումն այնքան մեծ էր, որ նա, ըմբռնելով Շեքսպիրի երկերը ներկայացնելու բարդությունը, սիրտ չի արել ո՛չ Շայլոկի, ո՛չ էլ Օթելլոյի դերերը կատարել ամբողջությամբ, սկզբից մինչև վերջ:

Մշկյանը հասկացել է նաև, որ թատրոնը, եթե ուզում է իր ժողովրդի տենչերի, գաղափարների ու ձգտումների արտահայտիչը լինել, չի ունենա լիակատար հաջողություն, եթե իր խաղացանկում մեծ տեղ չհատկացնի իճճնուրյն պիեսներին, անկախ այն բանից, թե դրանք պատմական կլինեն թե ժամանակակից: Ավելին, Մշկյանը գիտեր, որ գործունեությունը թերի կլիներ և իր գլխավորած թատրոնը չէր լինի մշակութային այն օջախը,

երբ բեմի վրա չպատկերվեին ժամանակակից կյանքի բարերը, խարազանելի երևույթները և այդ կապակցությամբ չարծարծվեին ժամանակի հրատապ հարցերը:

Այս իողությամբ շատ հաստատումներ կարելի է գտնել ժամանակի պարբերական մամուլի էջերում: Դա ապացույց է այն բանի, որ առաջադեմ հանդիսականը ևս Ջմշկյանի հետ է եղել, երա մղած պայքարի կողմնակիցը:

1866-ին ներկայացվել են Գ. Սունդուկյանի «Էլի մեկ զոհ» և Մ. Տեր-Գրիգորյանի «Ես էլ ֆիզ մոցիֆլութին» պիեսները միաժամանակ: Թատերասրահում ոգևորություն է տիրել, բուռն ծափահարություն, ցնծագին կանչեր: «Այն մի մեծ ապացույց է,—գրել է թատերախոսը,—որ ժողովուրդը միշտ ուրախությամբ է ընդունում ինչ որ ներկա կյանքիցն է վեր առած և այն ձևով միայն թատրոնական խաղարկությունը, հարձակվելով հասարակության մեջ գտնված վատ սովորությանց վերա և ջատագովելով լավ հատկությունը, կարող են հասնել իրանց նպատակին, որ է կրթել ժողովուրդը: Թող այսունետև այսպիսի պիեսաներում հանդես դուրս բերեն, փոխանակ ծաղրաշարժ և միմոսական Շուշանիկ, Վարդան, Արշակ և այլն ողբերգությանց, և կասկած չկա, որ ժողովուրդը մեծ ընդունելություն կցույց տա հրանց ու խաղարկությունն էլ հասնեն իրանց նպատակին» («Մեղու Հայաստանի», 1986, № 13):

Բնականաբար թատրոնի սյուներն էին դառնալու Միխայել Տեր-Գրիգորյանը իր վոդևիլներով ու դրամաներով, Գաբրիել Սունդուկյանն իր վոդևիլներով ու կատակերգություններով:

Ջմշկյանն իր և իր երկու ընկերների՝ Միհրդատ Ամրիկյանի ու Սեդրակ Մանդինյանի աշխարհայացքները սահմանելիս, ասել է, որ իմը իդեալիստ է. Միհրդատը՝ նիհիլիստ, Սեդրակը՝ գործնական: Սրանք, իհարկե, գիտական բնորոշումներ չէին, այլ, ավելի շուտ՝ բնավորության ու խառնվածքի, մտածելաձևի վկայություն, մանավանդ, կապված էին այն ժամանակների ըմբռնումների հետ: Քանի որ խոսքը վերաբերել է թատրոնին, ապա երեքն էլ ռեալիստական թատրոնի ջատագովներ էին: Դա չի խանգարել, սակայն, թատրոնի գլխավոր գործիչներին երբեմն-երբեմն իրենց հայացքն ուղղել ռոմանտիկական ուղղության այնպիսի ներկայացուցիչների, որպիսիք Շիլլերն ու Հյուգոն էին, կարիք

զգալով, որ բեմից հնչեն մարդկային վսեմ գաղափարներ փառաբանող մեծախոսություններ: Թե՛ Կաղոսը, թե՛ էոճանին գաղափարակիրներ էին, և Ջմշկյանը հոգեկան մեծ մղում ուներ մի օր էոճանի լինել, մի օր էլ՝ Կաղոս, մարմնավորել ազատաբաղձ այն հոգիները, որոնց կյանքի ամբողջ իմաստը բռնության դեմ ուղղված կռիվն էր:

Ջմշկյանը թատրոնի այն գործիչներից էր, որ ո՛չ մի արգելքի, ո՛չ մի խոչընդոտի առաջ կանգ չի առել, միայն թե թատրոնն ապահովվի ազգային խաղացանկով: Ջմշկյանը հանձն է առել նույնիսկ ֆարտուղարի պարտականությունը, միայն թե Սունդուկյանը գրի, ընդառաջ է գնացել թատերագրի բոլոր պահանջներին: Իր պիեսներից «Խաթաբալան», «Էլի մեկ զոհը», ու «Պեպոն» Սունդուկյանը թելադրել է, Ջմշկյանը գրի է առել: Տաժանակիր ու չարաշահ աշխատանք: Իհարկե, իդեալիստ էր Ջմշկյանը, պատրաստ ամեն զոհողության, միայն թե իր սիրելի ու պաշտելի թատրոնը ունենար նոր պիեսներ: Երբ Ջմշկյանն ու Սունդուկյանը գժտված են եղել, իսկ դա հաճախ է պատահել, դերասանապետը, իմանալով թատերագրի նոր մտահղացման մասին, ուրիշ մեկին է ուղարկել նրա մոտ: Այդպես է գրվել, օրինակ, «Քանդած օջախը»:

«Էլի մեկ զոհի» 1870-ի ներկայացումից հետո մամուլում խոսք է բացվել այն մասին, «թե որքան դժվարությունների անհաջող պայմաններում են մեր պատվելի դերասանները, մանավանդ պ. Ջմշկյանը, որ մեծ եռանդով աշխատում և հազար ու մի դժվարություններին կարողանում է հաղթել»:

Գաբրիել Սունդուկյանը հարկ է համարել «Մեղու Հայաստանիի» հարգո խմբագրին մի նամակ ուղղել, ուր մասնավորապես ասված է. «...առանց պարոն Ջմշկյանի իմ «Էլի մեկ զոհ» պիեսաս գուցե ոչ շուտ կամ կարելի է երբեք չէր կարող լույս տեսնել: Պ. Ջմշկյանի սերը դեպի հայ թատրոնը այնքան զորեղ է և մեծ, որ նա գիտենալով իմ տկար վիճակս, առանց խնայելու իր ժամանակը և աշխատանքը, իսկական անձնվիրությամբ հոգուտ թատրոնի գիշեր ցերեկ աշխատելով գրեց իմ ասելով գրեթե բոլոր պիեսաս և այսպես գրեթե կիսով չափ թեթևացրեց իմ աշխատանքս. նույնպես շատ կարևոր խորհուրդներ տվեց, որոնք շատ

օգտակար եղան ինձ իմ աշխատանացս մեջ: Պարոն Ճմշկյանի այս աշխատանաց համար իմ կողմանե սրբազան պարտ եմ համառում հրապարակավ հայտնելու նրան իմ խորին շնորհակալությունս («Մեղու Հայաստանի», 1870, № 12):

Անկասկած է, որ ինքնուրույն թատերագրության ստեղծման ու զարգացման գործում Ճմշկյանն ունեցել է անվերապահ վաստակ:

Ճմշկյանն ու իր ընկերները հասկանալով, որ «ժամանակը յուրն է պահանջում, պաշտպան են կանգնել արդիական թատերագրության առաջին բայլերին»: Ճմշկյանի ասելով, Մ. Տեր-Գրիգորյանը և Գ. Սունդուկյանը «ստեղծեցին առանձին բուն ռեալական շկոլա՝ հայ մարդուն ցույց տալու յուր բոլոր մարդկային թիֆլիզցու հային սեփական թերություններր»: Ըստ Ճմշկյանի՝ Տեր-Գրիգորյանի և Սունդուկյանի վոդևիլները «որոշեցին և վճռեցին հայ թատրոնի կենդանության ապագան» («Մշակ», 1875, № 41): Ճմշկյանն այն կարծիքին էր, որ վոդևիլների հասցրած հարվածը խորացրին նախ «Խաբաբալան», ապա «Նինոյի նշանվիլը» և «էլի մեկ գոհր», որոնք «արձանացան հայ թատրոնի բեմի վերա և կարդացին ողբաշարժ ռեֆլիեմը» հայ ողբերգական թատրոնին («Մշակ», 1875, № 41):

Ինչ խոսք, թատրոնի խաղացանկի կազմն ու բնույթը որոշվել է նախ այն հանգամանքով, թե ովքե՛ր են դերասանախմբում, բեմական ի՛նչ ուժի և կարողությունների տեր, հոգեկան ի՛նչ մղումներ և ձգտումներ ունեցող մարդիկ: Այդ դեպքում գործել է այն շատ պարզ մոտեցումը, թե պիեսի բեմական իրագործումը կախում ունի դերասանական ուժերի համապատասխանությունից: Այս կամ այն պիեսի գլխավոր դերի համար խումբն ունի՞, արդյոք, հարմար ուժ թե ոչ:

Ուրեմն, Ճմշկյանի առաջ ծառացած մյուս մտահոգությունը դերասանական խմբի ստեղծումն էր: Մեծ ընտրության հարց չէր կարող լինել այն տարիներին՝ մեկին առավելություն տալ մյուսի նկատմամբ: Պետք էր նկատի ունենալ թատրոնին նվիրված լինելու ասպիճանը և հրաժարվել նրանցից, ովքեր «ոչ իրանք կարող են օգուտ տալ թատրոնին և ոչ թատրոնը կարող է ապահովացնել իրանց վիճակը» (Գ. Ճմշկյան, էջ 33):

Չի կարելի ասել, թե հենց սկզբից, առաջին իսկ քայլերից պարզ էր իր ծրագրերը թատրոնի շուրջ: Բայց երևի մի բան պարզ էր՝ դերասանի կապված լինելը թատրոնին և վերջապես, ո. պակաս կարևոր չէ՝ ճշմարիտ լինի իր արվեստում: Որպես դրա ապացույց, թերևս կարելի է նկատի առնել «Արշակ Բ» ներկայացումը», Ջմշկյանի տեսած առաջին հայկական ներկայացումը: Հետաքրքիր է, որ Ջմշկյանը ուշադրություն է դարձրել առաջին ներքին Դրաստամատի դերակատար Միհրդատ Ամրիկյանի վրա: Նա զգացել է, որ Ամրիկյանի մեջ «կա բեմական տաղանդ, որ կարող է զարգանալ հայկական թատրոնի համար» (Գ. Ջմշկյան, էջ 21): Հետագա ներկայացումներում, օրինակ՝ «Գալալ Ղաղոն» երա ուշադրությունը գրավել են Արտաշես Սուքիասյանը և հատկապես Ստեփան Մատինյանը, առաջինն իր կոմիկական ձիրքով, մյուսը՝ կերպարի ազգային խորքի ստույգ զգացողությամբ: Ջմշկյանին, սակայն, չի խանդավառել Վաղարշակ Շահխաթունյանը, որով հիացած էր ներկայացումը դիտող հանդիսականների մեծ մասը: Նա դերասանի մեջ մի մեծ պակասություն է նկատել՝ իմ-հանճափշտակում, այսինքն, տարվելը ոչ թե դերով, այլ իր գեղեցկատես ու տպավորիչ արտաքինով (տե՛ս Գ. Ջմշկյան, էջ 21):

Շուրջ երկու տարվա գործունեությունը թատրոնում բավական էր, որ Ջմշկյանը կարողանար կազմել մի լավ դերասանախումբ, թվով ոչ այնքան մեծ՝ ութ տղամարդ և հինգ կին, բայց հարկավոր ու պիտանի ուժեր, որ միմյանց լավ հասկանան և ունենան նպատակների ու ձգտումների համախոհություն: Բոլորն էլ ևվիրյալներ էին, ռոմանտիկներ և իդեալիստներ, նաև՝ ռեալիստական խաղաոճի կողմնակիցներ: Այնպես որ, հիմնական հարցերը կարելի էր լուծված համարել:

Ջմշկյանի գլխավորած դերասանախումբն իր ներկայացումները մեծ մասամբ տալիս էր Թամամշյանի հաղթական թատրոնում: Դահլիճը, գրեթե միշտ, լեփ-լեցուն է եղել:

Ջմշկյանի առիթով գրված հոդվածներում՝ լինի դա 19-րդ դարի, թե մեր ժամանակների մամուլը, հանախ կարելի է հանդիպել «անձնազոհ» արտահայտությանը: Եվ, իսկապես, դա այդպես էլ եղել է: Նա կարող էր իր ապրուստի միջոցները ծախսել թատրոնի վրա: Շատ է պատահել, երբ ներկայացումը, անկախ որևէ

պատճառից, տեղի է ունեցել սակավամարդ դահլիճում: Հնարավոր չի եղել դերասաններին հասանելիք վարձը վճարել: Այնքան պակասավոր է եղել մուտքը, որ չի ծածկել նույնիսկ ներկայացման ծախսերը՝ շենքի վարձ, պարոդների ու երաժիշտների վարձատրություն և այլ կարգի վճարումներ: Եվ դա Ամշկյանն ստիպված է եղել անել սեփական գրպանի հաշվին այն դեպքում, երբ, մյուս դերասանների նման, չի ունեցել կողմնակի եկամուտներ:

Պատմում են «Դոն Սեզան դը Բազանի» առաջին ներկայացման մասին:

Ցերեկը շատ ֆիշ տոմս է վաճառվել: Ամշկյանը հույսը դրել է երեկոյան վրա: Բայց ներկայացումից բավական առաջ երկինքը թխպոտել է, և սկսել է անձրև գալ: Կիսադատարկ դահլիճ: Կազմակերպիչները խորհուրդ են տվել Ամշկյանին հետաձգել ներկայացումը:

«Երբե՛ք»,—եղել է պատասխանը: Շա՞տ են հանդիսականները թե ֆիշ՝ ներկայացումը պետք է կայանա, կկարողանա՞ն մարել ծախսերը թե ոչ,—նշանակություն չունի, նշանակություն չունի, եթե նույնիսկ վճասով դուրս գան: Միևնույն է, ներկայացումը պետք է տեղի ունենա: Այս է եղել թատրոնի ղեկավարի որոշումը:

Փորձել են համոզել ներկայացման դերակատարներին, խրճողելով, որ ազդեն Ամշկյանի վրա: Ինչո՞ւ պարտքի տակ ընկնել: Ամշկյանը նորից չի համաձայնել: Նրա համար թատրոնի հեղինակությունը վեր էր նյութական բոլոր տեսակի զրկանքներից: Չի կարելի հանդիսականին հասցնել թատրոն և հետ դարձնել:

Սոֆիա Մելիք-Նազարյանը այդ օրվա ներկայացման գլխավոր դերակատարներից էր, և այդ գիշերվա համար Ամշկյանը պարտավոր էր նրան վճարել: Դերասանուհին բեմադրիչին խրճողել է անցնել իր զարդախուցը:

Ահա թե ինչպես է այդ դիպվածը նկարագրել Ամշկյանը իր հիշատակարանում:

«—Գևորգ,—ասաց նա ինձ,—ես հասկանում եմ ձո դրությունը: Դու խոհեմություն կանես, եթե հետաձգես ներկայացումը, բայց ես խնդրում եմ չհետաձգես, և թող մենք պատժվելով, պատժենք հայ հասարակությանը, որ չի համակրում մեզ: Ես հրաժարվում եմ իմ վարձից»:

Հազիվ նա վերջացրեց յուր խոսքերը, ինձ շրջապատեցին մյուս ընկերներս և ժամանակավոր մասնակցողները և սկսեցին խրախուսել ու մխիթարել ինձ:

Աչքերս լցվեցան արտասուքով և սաստիկ ձայնով եչացի.

— *Зажигать лампы* (վառեցեք լամպերը):

Խեղճ Դավիթը թեև հայերեն ոչինչ չէր հասկանում, բայց զգաց, որ ուրիշներն ևս մտնում են իմ դրության մեջ, նա սկսեց գոռալով կրկնել իմ տված հրամանը և ըստ թատրոնական ոճի՝ Դոն Սեզար ներկայացումը գնաց հիանալի ձևով:

Ես մոռացա հիշել և այն, որ բեմ գնալուս պես պ. Ա. Բաբաջյանը կուլիսներում համարյա միշտ անբաժան ինձ հետ էր, և խրախուսելով թե՛ ինձ և թե՛ բոլոր ընկերներիս, մեկ առանձին ուժ տվեց ներկայացման ընթացքին:

Մյուս օրը գնացի հաշիվ տեսնելու մեր տոմսապահ Պետրովսկու հետ, որից տեղեկացա, որ բացի իմ 70 ռուբլուց, ես դարձյալ պիտի վճարեմ 35 ռուբլի թատրոնական զգեստների վարձը և 30 ռուբլի պ. և տ. Բալդիններին: Պարտավորություն եմ համարում հիշել այստեղ, որ պ. Բաբաջյանը, բացի յուր բարոյական կարեկցությունից, օգնեց ինձ, հակառակ իմ կամքիս, նաև նյութական միջոցով այդ պարտքերը վճարելու համար:

Ինձ և ընկերներիս համար միայն վարձատրություն մնաց այդ ներկայացման մասին «Մեղու» շաբաթաթերթի մեջ գրված մի ֆաջալերող հոդված, որտեղ ցավակցելով մեր կրած վնասին և դորա պատճառը համարելով այդ ներկայացման երեկոյան արհավիրքը, հոդվածի հեղինակը առաջարկել էր կրկնել միևնույն պիեսան:

Եվ նշմարիտ, երկրորդ ներկայացմանը թատրոնի դահլիճը համարյա լցվեցավ, այնպես որ ես, բացի դերասաններին վարձատրելուց, կարողացա վճարել և առաջին ներկայացումից կրած ուրիշ վնասներս» (Գ. Զմշկյան, էջ 73—74):

Թատրոնում եղել են մաեր գժտություններ, անբավականություն դերաբաշխումից, բայց այդ բոլորը երբեք բացասաբար չեն անդրադարձել թատերական գործի ընթացքի վրա: «Դոն Սեզար» ներկայացման ողջ պատմությունը ցույց է տալիս, որ վաթսունական թվականներին Թիֆլիսի դերասանները և դերասանուհիները,

թատրոնին մոտ կանգնած մարդիկ, որ կազմակերպական պարտականություններ ունեին, թատրոնի շահը բարձր են դասել սեփական շահերից, պատրաստ եղել անձնազոհության: Իրենց սիրով, պատրաստակամությամբ դեպի թատրոնը, իրենց առաքինությամբ դերասանները արժանի էին թատրոնի գաղափարական նկարագրին: Այդպիսի դերասաններով կարելի էր սարեր շրջել: Երբ երկպառակություն է ընկել թատրոնում, և մեկի փոխարեն երկու դերասանախումբ է ստեղծվել, Ջմշկյանը վիրավորվել է, թերևս ավելի շատ վշտացել, որ Սոփիա Մելիք-Նազարյանը, նրա հետ միասին և Սաթենիկը, լրել են իրեն, հակվել դեպի հակառակորդ խումբը: Բայց, ահա, «Դոն Սեզար» ներկայացման օրվա դերասանուհու անձնուրաց վարքագիծը մոռացնել է տվել մի ժամանակվա վիրավորանքը:

Ջմշկյանն իմաստուն մարդ էր, նրա համար թանկ էր իր և իր ընկերների ու թատրոնի արժանապատվությունը: Բայց թատերական գործն առաջ տանել առանց ստորացումների, հնարավոր չէր: Ահա մի բնորոշ դեպք:

Հնում ընդունված է եղել թատրոնում տարվա մեջ դերասանների օգտին բենեֆիսներ կազմակերպել: Որոշվել է Գ. Ջմշկյանի և Ա. Սուխիասյանի բենեֆիսը ևս կազմակերպել: Ընդունված կարգի համաձայն, բենեֆիցիանտները պետք է այցելեին մեծահարուստների տները, խնդրելով ձեռք բերել իրենց երեկոյի տոմսեր:

Ահա Ջմշկյանի պատմած դեպքը:

«Եկավ իմ և Սուխիասյանի բենեֆիսի հերթը: Մենք առաջուց չիմեցինք հայ թատրոնի այցելողների ցուցակ և վճռեցինք Սուխիասյանի հետ միասին կառով այցելել ամենին: Ես առաջ թեև չէի համաձայնվում այդ տեսակ միջոցով այցելուներ հավաքել թատրոն, բայց ի վերջո համոզվեցա:

Մյուս օրը Սուխիասյանը, որ առհասարակ սիրում էր իրան ցույց տալ, վարձեց մեկ հիանալի կառք, և մենք բազմեցինք նրա մեջ ու գնացինք այցելության:

Առաջին իսկ այցելություններից հարուստ երիտասարդներից մեկին, որի մասին չէինք կասկածում, որ չի ընդունիլ մեզ, մեկ երկայնավիզ ծառա դուրս եկավ մեր զանգ տալուց հետո և շատ

սառնասրտությամբ ու առանց այլևայլության հայտնեց մեզ, որ նորա բարիքը (պարոնը) չի կարող ընդունել մեզ, բայց ընդունեց մեզանից աֆիշան:

Առաջին հարվածը թեև դիպավ իմ ինքնասիրությանս, բայց ես չհուսահատվեցա: Այստեղից գնացինք պ. Ս. Ն. Տեր-Մկրտչյանի մոտ, որի բաղաքավարի ընդունելությունից ես դարձյալ բաջալերվեցի, բայց երբ դուրս գալու ժամանակ առաջարկեց մեզ փող, դարձյալ սաստիկ վրդովվեցա, և կարծում եմ, սաստիկ կարմրեցա:

Դորանից դուրս գալու պես՝ մտանք մեկ շատ հարուստ բնտանիք, որի մեջ միայն հինգ երիտասարդ հայ եղբայրք կային, և որոնք ոչ մեկ օպերայից հետ չէին ընկնում և որոնցից մեկը աճապին փողեր էր ծախսում այդ ժամանակվա մեկ իտալացի դերասանուհու վրա:

Ջանգը բաշեցինք, դուրս եկավ մեկ լագլագանման ծառա:

— Տա՞նն են պարոնները,—հարցրեցինք մենք:

— Տանն են,—պատասխանեց նա մեզ:

Մենք տուն ուղարկեցինք աֆիշան և ինքներս սպասում էինք պատշգամբում պատասխանին:

Մեկ բանի րոպեից դուրս եկավ ծառան և առանց խոսք ասելու հետ տվեց աֆիշան: Այդտեղ արդեն համբերությունս տրաֆվեց, ես խլեցի ծառայի ձեռից աֆիշան, կոտր-կոտր արի և խփեցի պատուհանին, մեկ լավ կուշտ հայհոյանք ուղղելով դեպի եղբայրը:

— Չէ, բավական է,—ասացի ես Սուքիասյանին, երբ դուրս եկանք այդ տանից,—այցելիր մենակ ում կամենաս, միայն ինձ ազատիր:

— Ամոթ է, արի՛,—սկսեց համոզել ինձ պ. Սուքիասյանը, ծիծաղից հեկեկալով և հրելով ինձ կառքի մեջ: Քանի նա ծիծաղում էր, այնքան ես կատաղում էի, բայց վերջապես չկարողացա ընդդիմանալ, դարձյալ նստեցի և շարունակեցինք մեր նանապարհորդությունը:

Հանկարծ կանգնեցանք մեկ շքեղ տան առաջ: Սուքիասյանը զանգը բաշեց, դուրս եկավ ծառան և շատ անվրդով հայտնեց, որ տանը չեն:

Ես ներքև թռա կառքից և փախա: Պ. Սուքիասյանը շատ բղա-

վեց հետևից, շարունակելով յուր հոհոալի ծիծաղը, բայց ես անհետացա, անիծելով թատրոնն էլ, բենեֆիսն էլ: Պ. Սուխաս-յանը շարունակեց իմն այցելել մի հանի տեղ, բայց վերջը նա ևս զգվեցավ, և այդ առաջին և վերջին տոմսակ մանածելս էր իմ բենեֆիսին:

Այդ ներկայացումից հետո սկսեցին շոգերը, և մենք գրվեցանք զանազան կողմեր. պ. Ամրիկյանը գնաց, կարծեմ, Բորժոմ, թե Ախալցխա, պ. Սուխասյանը, չեմ հիշում, ուր, իսկ ես խեղդված էի պատոհետում: Որտեղի՞ց կարող էի վճարել» (Գ. Զմշկյան, էջ 74—75):

Զմշկյանը նյութական զրկանքներ շատ է ունեցել, մանավանդ ամառները, երբ թատրոնը դադարել է գործելուց և ոչ մի եկամուտ չի ունեցել, մանավանդ մենակ չէր, մորը և հոջը պահողն իրե էր:

Նրա հիշատակարանում արձանագրված են հուսահատ տողեր այն մասին, որ «հասարակության դեպի իրե ցույց տված սառնասրտությունը իրե գցեցին մտատանջության մեջ»: Պատճառը, հավանաբար, դրամ հայթայթելու նպատակով դերասանի տնից տուն գնալն էր: Զմշկյանը շարունակում է. «Քուն իսկ կորավ աչքերիցս, ախորժակս փակվեց բոլորովին, ես սաստիկ հուզված, ջղերս լարված, սկսեցի այս ու այն կողմն ընկնել մի որևիցե պարապմունք գտնելու, և ես չէի նկատում իմ տարօրինակ վարմունքս...»:

Որոշել է ամոսանր հողաչափությամբ զբաղվել: Նկատի ունենալով, որ «...հողային կալվածքներր չափելու համար... հողաչափերի մեծ պահանջ կար», Զմշկյանը դիմել է ծանոթ վրաց իշխաններին, ինչպես, օրինակ, իշխան Վանո Սումբատովին (Մոսկվայի Փոքր թատրոնի հայտնի դերասան Ալեքսանդր Իվանովիչ Յուժին-Սումբատովի հայրը)[1], նրա հետ մտերմություն ուներ և Սումբատովների տանը հաճախ է եղել: Վերջինս, հանճարեղ հաշտարար, միջնորդ, միջամտել է Սղնախի հաշտարար միջնորդի առաջ, որ Զմշկյանին ժամանակավորապես հողաչափի պաշտոն տան:

---

1 *Ա. Ի. Յուժին Սումբատովի ասելով Զմշկյանը եղել է իր աշխարհագրության ուսուցիչը:*

Ձմշկյանի բեմական գործունեության բուռն տարիներին (նկատի ունեմ 60-ական և մասամբ 70-ական թվականների առաջին տարիները) հրապարակի վրա երկու թատերագիր կար. Միխայել Տեր-Գրիգորյան և Գաբրիել Սունդուկյան: Երկուսն էլ՝ իրապատում հեղինակներ: Մուտք գործելով հայ թատրոն, այդ երկուսը իրենց հետ բերին իրական կյանքը և նրանում գործող, հաղթող կամ պարտվող տիպերի: Նրանք տվել են մարդկային հարաբերությունների կենցաղային և սոցիալական բացահայտումը, նրանց միջավայրը, գույները, կոլորիտը:

Դերասաններն ստեղծագործելու լայն ասպարեզ են ստացել, նրանց անհատականությունը մեծ ճանաչման է հասել:

Ձմշկյանը իր թատրոնում բեմադրել է և մեկ և մյուս հեղինակին: Մեծ մասամբ իմն էլ խաղացել է: Այսպես, Տեր-Գրիգորյանի պիեսներից խաղացել է Ղաղո («Վույ ֆի իմ վեչեր»), Յոգաննես («Պեպոյի տկնուրը»), Միխայել («Նինոյի նշանվիլը»), Պողոս («Հարս և սկսեսուր»), Օսեփ («Խոտոռնակին-խոտոռնակ»), Նիկոլ, Իսայի («Էս էլ ֆի մոցիլութին»), Ժլատի որդին («Ժլատ»): Սունդուկյանից խաղացել է Մոսես («Եվ այլն կամ նոր Դիոգենես»), Մասխյան («Խաբաբալա»), Միխայել, Սուրաբով, Բրիլիանտով («Էլի մեկ զոհ»), Պեպո («Պեպո»), Օսեփ («Քանդած օջախ»):

Դերասան Ձմշկյանն իր թղթերում թողել է այդ երկու թատերագրի համեմատական բնութագրումը, որ հետաքրքիր է ուսումնասիրման և թվում է, թե տալով մեկի և մյուսի տարբերիչ գծերը, բացատրել՝ ինչու մեկը կպահպանի իր գեղարվեստական արժեքը շատ երկար ժամանակների համար, իսկ մյուսը դառնալու է պատմական հիշողություն:

Ահա Ձմշկյանի բնութագիրը, որ գրվել է, ըստ երևույթին, Միխայել Տեր-Գրիգորյանի մահից հետո (1869), մինչև «Պեպոյի» և «Քանդած օջախի» գրվելը:

«Սունդուկյանը զինված էր գեղարվեստական դիտողականությամբ, երբեմն լաց է լինում, երբեմն անողորմաբար հարվածում, մտրակում կեղտի մեջ խեղդված հաղթացիներին, իսկ Տեր-Գրիգորյանը ծիծաղում է նրանց վրա: Սունդուկյանի Գերասիմ Յակուլիչները, Սարգիսները հասարակության դահիճներն են, իսկ

Տեր-Գրիգորյանի գրվածքներում մոմով և մարմնով փտած ծերեր են, հիմարներ: Մի խոսով, մեկը զննում է, մյուսը ծաղրում, մեկը զարհուրում է այդ փտած ուժի ազդեցությունից, մյուսը ծիծաղելով դրանց վրա, հանդես է բերում նրանց կենսական ամենածաղրալի հանգամանքներում: Սունդուկյանը սարսափում էր հայ բուրժուազիայի սերնդից և հալածում, իսկ մյուսը ծաղրելով այդ սերունդը, ոչ մի բանի տեղ չէր դնում նրան: Եվրոպական նաշակով կրթված Սունդուկյանից մաղձ և արյուն էին կաթում, իսկ Տեր-Գրիգորյանի նահապետական կյանքի կոչտ կարապետներից, իսայիներից և կեկելներից լվում էին ծիծաղ և շինծու լաց: Մեկն ատում էր մարդկության փտած ուժը և ձգտում դեպի նորություն, պահպանելով նաև հնության առաքինությունը, մյուսը թեթև աչքով էր նայում լավին ու վատին, ծիծաղում էր մարդկության նրբերների վրա իր սովորական ծիծաղով:

Սունդուկյանն ամիսներ և տարիներ էր հատկացնում իր պիեսները գրելուն, իսկ Տեր-Գրիգորյանը մեկ-երկու գիշերվա մեջ գրում էր մի թեթև վոդևիլ, կոմեդիա կամ դրամա: Սունդուկյանը տաղանդ էր և մշակում էր իր տաղանդը, մտածելով և զննելով պատճառներն ու հետևանքը: Իսկ Տեր-Գրիգորյանը, թեև նույնպես տաղանդ էր, մտածում էր, բայց չէր զննում: Առաջինը խիստ գեղարվեստական կետից էր նայում արվեստի վրա, մյուսը՝ երգում էր վրաց երևելի բանաստեղծ Ճավճավաձեի հետ նրա գեղեցիկ երգը: Երգում էր, հավատում էր ու երբեմ չէր զննում» (Գ. Ջմշկյան, էջ 78):

Ջմշկյանի բեմական գործունեության մեջ առանձնապես ընշմարելի հետք չի թողել Միքայել Տեր-Գրիգորյանի պիեսների կերպարների մարմնավորումը: Գրեթե նույնը նաև Սունդուկյանի «Խաթաբալա» և «Էլի մեկ գոհ» գործերում կատարած դերերը, հատկապես՝ Մասիսյանը և Միքայելը: Բրիլիանտովը, Սուրաբովը և Մոսեսը, իբրև տեղական միջավայրի բնավորություններ, վարպետության շնորհիվ ստացել են գունավորում, բայց դրանք էլ նշանակալի արժեքներ չեն:

Ջմշկյանը հասկանում էր դա: Նա գիտեր, որ Մասիսյանի դերն անգույն է՝ ո՛չ բնավորություն ունի, ո՛չ ներվ, խաղալը դժվար է, «թեպետ Սունդուկյանը կամենում էր նորան հնկա Գա-

րասիմ Յակուլիշի հետ միասին լուծ ֆաշել տալ»: Առաջին ներկայացումից հետո Սունդուկյանը փոփոխել, մշակել է Մասխալանցի կերպարը, բայց «նա մնաց միշտ անորոշ և աննշան»:

Ամշկյանը, հակառակ բեմում իր ծանր վիճակին, այն կարծիքին էր, որ Մասխալանցին չպետք է շատ գործուն դարձնել, գտնելով, որ «այն շրջանում, որտեղ հզոր Գարասիմ Յակուլիշը ինչ ուզում անում է, միայն Մասխալանցի նման աննշան և թույլ բնավորության տեր երիտասարդները կարող են շրջել» (Գ. Ամշկյան, էջ 70):

Նույնը, իհարկե, որոշ տարբերությամբ և ի նպաստ կերպարի ու դերակատարի, նկատվել է «էլի մեկ զոհ» ներկայացման ժամանակ, Միխայելի կապակցությամբ: Հին ու նոր սերունդների պայքարում հարստահարողները ռելիեֆ (Ամշկյանի խոսքն է) են գծված, զոհերը թույլ և աննայր են (Ամշկյանի խոսքն է): Ամշկյանը նմանություն է տեսել Տեր-Գրիգորյանի «Նինոյի նշանվիքը» պիեսի Նիկոլի և Սունդուկյանի Միխայելի միջև, մեկը «իդեալիստ և դաղդաղ», մյուսը՝ «կրակոտ և գործնական», բայց նրանք թույլ են և աննայրակ և, ըստ Ամշկյանի, դրա պատճառն այն է, որ մինչև հիմա «հայ գրականությունը չի բողոքել, չի բղավել ի լսողություն տիեզերքին, որ Թիֆլիսի հայ երիտասարդությունը կարիք ունի աննվեր գաղափարատեր ինտելիգենցիայի»: Եթե խոսք լինի «Մշակի» բողոքի մասին, ապա Ամշկյանի վրդովված կարծիքով, «նա բողոքել է Հայդելբերգի չորս պատի մեջ փակված գերմանական համալսարանական շրջանից, չնանաչելով, չուսումնասիրելով մեր տեղական, փտած երիտասարդությունը, որը հետզհետե շատանում և տարածում է յուր նյուղերը ամեն տեղ, ամեն շրջանում: Այդ տեղական երիտասարդներն են բանկերում, խանութներում, զանազան դիվանատներում նստած միշտներն և կոլյաները» (նույն տեղ, էջ 70, 85, 86):

Եզրակացությունն այն է, որ Ամշկյանը, լինելով կյանքի դրական աղդարձումները պատկերող, բարձր գաղափարների արտահայտիչը բեմում, հանդիսատեսին համակրելի ու սիրելի լինելով հանդերձ, մեծ մասամբ աննշավորել է կերպարներ, որոնք ավելի գաղափարի կրողներ են եղել, քան որոշակի բնավորություն, միս ու արյուն ունեցող կերպարներ, որոնցով կարելի լիներ ավար-

տան արժեք ստեղծել: Ջնաշված մի երկու-երեք բացառություն, դրական անձնավորումներ, մեղմ ասած, չեն շահել բացասական գծեր ու թերություններ մարմնավորող կերպարների համեմատությամբ: Միշտ տուժել են:

Կերպարների մարմնավորման մեջ դեր են խաղացել Ջմշկյանի արտահին հրապույրը, հմայքը, առնական տեսքը, մտքի ու հույզերի բոլիքը, ընդհանուր ոսմանտիկականությունը: Սրանց պետք է գումարել և հավատքը. դերասանը հավատացել է դերապատկերի խոսքին, հավատացել, որ միայն գեղեցիկ խոսքը չէ, այլ բարձր բարոյականությունը, որն ապահովում է կյանքի ընթացքը, ճիշտ արդար ու առաքինի դրսևորումները: Վերամարմնավորումը հասել է այն աստիճանի, որ հանդիսականը հավատացել է, թե իր դիմաց ոչ թե Ջմշկյանն է, ոչ թե դերասան է, այլ Կարլ Մորը, և այն ժամանակ իսկ էլ համակվել է հերոսի ցավով, տառապանքով, ազնվությամբ, նրա բարի ձգտումներով:

Ահա այս է, որ Ջմշկյանին տարիներ շարունակ պահել է բեմում որպես այն ուժը, որ ժողովրդական լայն զանգվածներին կապել է թատրոնի հետ:

Ջմշկյանն ու իր արվեստակից ընկերները այն համոզման են եղել, որ թատրոնը յուրատեսակ դպրոց է: Եթե դա այդպես է, ապա, ուրեմն, Ջմշկյանի գլխավորած թատրոնի առաջին ուսուցիչն իսկ է եղել, իսկ է առաքինության դասեր տվել բեմից, իսկ է ազատության կոչել մարդկանց, հայրենիքի սիրո կայծը բորբոքել, ներշնչել այն զգացումը, թե հանուն հայրենի հողի պետք է մարդս պատրաստ լինի զոհվելուն:

Ջնաշված առանձին դեպքեր, երբ Ջմշկյանին չի հաջողվել կյանք ներշնչել կերպարին, մնացած բոլոր դեպքերում նա կարողացել է հավատացնել հանդիսատեսին: Հավատալ ու հավատացնել: Թերևս ոչ մի ուրիշ դերասանի այն ժամանակվա թատրոնում դա չի հաջողվել այդ չափով: Լինելով իդեալիստ (իսկ է իր մասին ասել), նա խզում թույլ չի տվել բեմից ասված խոսքերի և կյանքում կատարած գործի միջև: Դա ներդաշնակություն էր:

Ջմշկյանի բեմական ստեղծագործության բարձրակետը Պե-

պոն է: Երկու ամսի չափ փորձեր են կատարվել: Ներկայացման բեմադրիչն իմը՝ Սունդուկյանն է եղել:

Խաղընկերներ ունենալով Միհրդատ Ամիրկյանին՝ Ջիմզիմով, Քեթևան Աբամյանին՝ Շուշան, Գևորգ Միրաղյանին՝ Դիմո և ուրիշների, 1871-ի ապրիլի 29-ին, Ջմշկյանը Թամամշյանի թատրոնում բեմ է բարձրացել Պեպոյի դերով:

Մանրամասնություններ չեն պահպանվել այն մասին, թե ինչպես է խաղացել, բայց շատ վկայություններ կան, թե ինչ մեծ հաջողություն է ունեցել «Պեպո» ներկայացումը: «Բեմ դուրս գալուն պես,—պատմել է Ջմշկյանը,—դահլիճում բարձրացավ ծիր աղմկալից ծափահարություն, այնպես որ երկար ժամանակ չկարողացա սկսել իմ դերակատարությունը: Իսկ երբ առաջին հատվածից հետո վարագույրը իջավ, դահլիճը հափշտակված էր բացականչություններով, սաստիկ ծափահարություններով, Սունդուկյանը վազեց բեմ և, չնայելով մեր լարված հարաբերություններին, ընկավ վզովս և, արտասուքը աչերին, գգվեց, համբուրեց ճակատս, դուրս հաշեց բեմ՝ միասին շնորհակալություն հայտնելու հասարակությանը:

...Երրորդ արարվածի վերջը կես ժամ համարյա ժողովուրդը մնաց դահլիճի մեջ, միշտ բեմ դուրս կանչելով ինդիակին, որը առաջ գլուխ էր տալիս յուր օթյակից, բայց հետո եկավ բեմ և խմբով շրջապատված՝ մի քանի անգամ բեմից հայտնեց իր շնորհակալությունը»:

Պետք է նշվի անպայման նաև, որ հաջորդ ներկայացման ժամանակ դերակատարները, բացի Աբամյանից, փոխվել են, Սաթենիկը կատարել է Եփեմիայի դերը: Այդ դերասաններին նկատի ունենալով էր Սունդուկյանն ստեղծել այդ կերպարները:

«Այդ երկու կանացի դերերի փոփոխությունը,—պատմել է Ջմշկյանը,—այնպիսի մի նոր կյանք տվեց պիեսային, որ մնացինք ապշած»:

Հուշագրական նյութերից հայտնի է, որ Սունդուկյանը իր նշանակալի գործերի տիպերը ստեղծելիս, նկատի է առել, թե դերասաններից ով որ դերն է խաղալու: Ամիրկյանը՝ Ջիմզիմով, Աբամյանը՝ Շուշան, Միրաղյանը՝ Դիմո: Պեպոյի կերպարն ստեղծելիս նկատի է ունեցել Գևորգ Ջմշկյանին:

Որքան էլ բարձր գովեստով գրվի «Խաթաբալայի» և «Էլի մեկ գոհի» մասին, որ ստեղծվել են մինչև «Պեպոն» և «Քանդած օջախը», որ մտանիշացվել էր առաջ, բայց գեղարվեստական բարձրորակ պիես է դարձել «Պեպոյից» հետո, միևնույն է, Սունդուկյանի թատերգության գլուխգործոցը եղել և մնում է «Պեպոն»:

Իր նյութով, ընդգրկումով, իր կերպարներով և նրանց միջև եղած բախումով, իր կենսական ու սոցիալական նշմարտացիությամբ, իր թատերական կառուցվածքով նա ոչ միայն նորություն էր, այլև գեղարվեստական անկրկնելիություն:

Ի պատիվ այն տարիների ճշնաղատության և, հատկապես, Գրիգոր Աբծրունու, և ոչ միայն նրա, գրականության մեջ արծարծվել է այն հարցը, թե թատերագրության մեջ հիմնական պետք է համարել հասարակական տեղաշարժերի լուսաբանումը, դրանց ազդեցությամբ կազմավորվող նոր բնավորությունները: «Էլի մեկ գոհի» կապակցությամբ խոսվել էր դրա մասին և տրտունջ հայտնվել, որ դրական գաղափարներ պաշտպանող նոր սերունդը (Միքայել) գունատ է գծված Սարգսի ու Սալոմեի համեմատությամբ, և դա բացատրվել է նրանով, որ պայքարի ելած այդ սերունդը կյանքում ևս գունատ է: Պեպոն իր հետ բերել էր իրականության նոր շերտի՝ աշխատավոր մարդու կերպարը, որն իր նախադեպը չուներ մեր թատերգության մեջ: Եվ դա համարվել է Սունդուկյանի մեծագույն ծառայությունը, մանավանդ որ, Պեպոյի մղած կռիվը աննիատի ազատության համար չէ, այլ սոցիալական արդարության, աղքատի ու հարուստի կռիվ, սոցիալական խղճմտանքի ու ազնվության հարց: Այն միտքն է հայտնվել, թե Պեպոյի տիպը իրական չէ, որ կյանքից չէ քաղված, այլ հեղինակի երևակայության ծնունդն է, անբնական է:

Լսենք ժամանակակցին:

«Հայկական ժողովրդական կյանքից առած բեմական գրվածքները մեծամասամբ ծամած ու մաշված՝ մեր վաճառականաց դասից առնված լինելով, ես սպասում էի, որ այդ գրվածն էլ հավատարիմ կմնա մի անգամ ընտրած ուղղությանը... Բայց որքան զարմացա ես, տեսնելով բեմի վրա մի նոր երևույթ՝ պիեսայի գլխավոր նյութերը և տիպերը առնված էին մեզ ծանոթ և նոր տարրերից—ժողովրդի ստորին դասից»:

Ուրեմն՝ ընդլայնվել էր կյանքի ճանաչողությունը:

«Նոցա,—գրել է թատերախոսը,—որոնք չեն հավատում թե Պեպոն կենդանի մարդ է, ես կպատասխանեմ թե պ. Սունդուկյանցի նախընթաց խղճմտաբար գործունեությունը մեզ կատարյալ իրավունք է տալիս կարծել թե Պեպոյի տիպը մեր հասարակության կյանքի խոր ճեռազոտության արդյունքն է:

Մեզ մնում է շնորհավորել հեղինակին, որն մեր անհասարակական տարրի մեջ մի հասարակական երևույթ է գտել, մի հասարակական գործիչ է ներկայացրել» («Մեղու Հայաստանի», 1871, № 19):

Առարկելով նրանց, ովքեր Պեպոյի տիպը համարել են անբնական, մի այլ թատերախոս գրել է. «Մի՞թե մենք մեր սուորին արվեստավորների դասը պիտի զրկենք ազնիվ և անձնվեր լինելու իրավունքից, մի՞թե մենք անպատճառ պիտի պահանջենք, որ Պեպոն ընդունի փողը աղա Առությունից, ծախի Առությունին հասարակության առաջ կորցրած իր պատիվը» («Մշակ», 1872, № 10):

Այն դժվարությունները, որ կանգնած էին Սունդուկյանի առաջ, ծառացած են եղել և դերասանի առաջ: Հետևապես, բնական պետք է համարել և այն, որ որոշ մարդիկ իրապաշտ Ջմշկյանի խաղը համարել են արհեստական, ոչ իրական:

«Եթե պ. Ջմշկյանը բնական չէ խաղում անգամ,—ևս իմ կարծիքով այնպես է խաղում Պեպոյի դերը, ինչպես հարկավոր է, որ նա խաղացվի... որ այդ հասարակական անձնավորությունը իրան շրջապատող շրջանից փոխ բարձր լիներ» («Մշակ», 1872, № 10):

Այսպես է գրել Նիորին, այսինքն՝ Գրիգոր Արծրունին:

Կենսափորձը, փնտրումները, վարպետության խորացումը, թատրոնի համար մղած կռիվները, շահած հաղթանակները ու կրած պարտությունները, իր երևակայությունը, Պեպոյին ծնած Թիֆլիս քաղաքի գույնի և կոլորիտի զգացողությունը, իր բոլոր ձգտումները՝ ազնվություն, արդարություն, բարոյական բարձրություն,—այս բոլորն ու ամենը գումարվել են իրար, կազմել սպառիչ ամբողջություն Պեպոյի դերակատարման մեջ ու երկար տա-

րիներ, նույնիսկ՝ տասնամյակներ, Ամշկյանի հանդիսականները, որոնց թվում և պիեսի հեղինակը, այն համոզման էին, թե Ամբշկյանը եղել է և մնում է Պեպոյի անգուգական մարմնավորողը:

«Դու,—գրում է Սունդուկյանը Ամշկյանին,—տվիր նրան (Պեպոյին—Ռ. Զ.) շունչ և կենդանություն և fո խաղը գերազանցեց գրվածքիս»:

Հանոյախոսություն չէր սա, ոչ էլ սովորական նամակում տրված գնահատական կամ առաջին ներկայացման խանդավառ մթնոլորտի ազդեցության տակ ասված խոսք: Սա հրապարակային խոստովանություն է, որ արել է թատերագիրը «Պեպոյի» հրատարակության կցված նամակաբնույթ առաջաբանում:

Նույն վերաբերմունքը կրկնվել է 1901-ին, «Պեպոյի» առաջին բեմադրության 30-ամյակի օրը, բեմից. «Էս բոլոր ծափերը, էս օվացիաները ինձ համար են»: «Պեպոյի ամենալավ կատարողը եղել է Ամշկյանը»,—ասել է Սունդուկյանը «Մշակի» խմբագիր Ալեքսանդր Քալանթարին («Արոր», 1910, № 1):

Նույնատիպ հիշողություններ են թողել նաև ուրիշները, օրինակ՝ Հովհաննես (Վանո) Տեր-Գրիգորյանը (տե՛ս «Մշակ», 1916, № 274):

Շատ հետաքրքիր է, սակայն, որ հետագայում, մամուլում և հուշագրության մեջ, խոսվել է այն մասին, թե ասպարեզ են եկել Շուշանի, Գիհոյի և Կակուլու դասական դերակատարումներ, հանձինս Վարդուհու, Գևորգ Տեր-Դավթյանի, Ամիրան Մանդինյանի, բայց, նոր դերասաններից զոհ մնալով հանդերձ, անգամ հիանալով, նույնը ոչ ոք չի ասել Պեպոյի հետագա դերակատարներից և ոչ մեկի հասցեին:

Կարդալով, ուսումնասիրելով բոլոր նյութերը, գալիս ենք այն եզրակացության, որ Միխայելի, Օսեփի, Պեպոյի և դրական նկարագրի այլ դերերում Ամշկյանի իրապատում խաղաոճը տոգորված է եղել հերոսականությամբ: Տպավորությունն այնպես է, որ նրա կերտած այդ անձինք հպարտ ու վեր կենցաղային մանրուքներից, ունեն մարտական շունչ, ընդհանրացած միտք, բևեռացված նույզ, ազատախոհության կոչ են, պատիվ ու դրոշ, պարզապես՝ ոգի: Չի կարելի ասել, թե Պեպոն չգիտե կյանքում իր գրված տեղը, բայց հակառակորդի հանդեպ առավելություններ շատ ունի՝

օրը դատող օրն ուտող է, ազնիվ է, ոչ ոքի դեմ դավեր չունի, սիրտը մաքուր է, միտքը՝ պարզ: Ամենագլխավորը՝ հոգեպես անկախ է զգում իրեն, զգում է հասարակության, ավելին՝ ժողովրդի բարոյականության նեցուկ լինելը:

Պեպոն և բեմական շատ ուրիշ կերպարներ, Զմշկյանի արվեստում ընդլայնելով կյանքի ճանաչողության սահմանները, բարձրացնող ուժ են եղել, եղել են բարոյական ապավեն՝ ընդդեմ ընչվածության ու բռնության: Կյանքը միշտ էլ նման է հեքիաթի և միշտ էլ մարդկանց մեջ, հեքիաթի նման, գտնվել է գլխավոր մի հերոս՝ կրտսեր եղբայրը, որ հանուն սիրո մարտի է բռնվել վիշապի հետ:

Մի եզրակացություն ևս:

Ըստ Զմշկյանի՝ հայկական թատերական արվեստ ստեղծելու համար բավական չէ ազգային ողբերգություններ խաղալ: Հայկական ասելով, նա հասկացել է, գուցե, նախ և առաջ, ազգային արդի կյանքը, ազգային բնավորությունների բացահայտումն ամենալայն ընդգրկումով: Մի կողմից բացասական գծերի խտացում, խաբեություն, անարդարություն, ստորություն, անմարդկային վարմունք, ինչպես, ասենք, Ջիմզիմովը, հաղթենիություն և ընչաքաղցություն, օրինակ՝ Էփեմիան, դրամատենչություն, որի մարմնավորումը Սալոմեն է և մյուս կողմից՝ հոգեկան դրական գծերի դրսևորում՝ նահապետական արդարամտություն և պարզ մարդկայնություն, որ խտացած են Շուշանի և Գիհոյի մեջ, վերջապես՝ բարոյական վեհություն, աշխատանքի ու բնության պաշտամունք, բանաստեղծական հոգի, սոցիալական արդարության համար մարտնչող գծեր, որոնց կրողը աշխատավոր Պեպոն է: Բնավորության այս գծերի բացահայտումը ազգային արվեստի ստեղծման հիմքն է: Եվ դրա համար են մարտնչել 60-ական թվականների մեր հայ դերասանները՝ Զմշկյանին առաջնորդ ունենալով:

Զմշկյանի արվեստը բարոյապես կոփող, ամրապնդող ուժ է ունեցել: Նրա դերասանական գործունեությունը չի սահմանափակվել մինչև այժմ հիշատակված դերերով միայն: Պատմական ողբերգություններում խաղացել է Աւրշակ Բ, Սամել, «Սանդուխտ կույսում» Երվանդ և Սանատրուկ, Հակոբ Կարենյանի «Վարդան

Մամիկոնյան» ողբերգության մեջ հերոսի դերը ևս ունեցել է մեծ հաջողություն: Հիացում և ոգևորություն է առաջ բերել «Սեր և նախապաշարմունքի» մեջ Սյուլիվան, «Դոն Սեզար դը Բազան» դրամայում Դոն Սեզար, Ա. Դյումայի «Կատրին Հովարդում» Հենրի, Կրեյինսկի՝ Ա. Սուխովո-Կոբիլինի «Կրեչինսկու հարսանիքում», Վիկտոր Վիխորև՝ Ա. Օստրովսկու «Ով որ ինչ բաբը չէ, հիդը մի ձգվի» կատակերգության մեջ և այլն, և այլն: Հանդես է եկել Մոլիերի շատ պիեսներում՝ «Բարբուլիե» (Բարբուլիե), «Բոնի ամուսնություն» (Պանկրաս), «Դոն-Ժուան» (Դոն-Ժուան), «Կանանց կրթարան» (Գրիզալ), «Սերը բժիշկ է» (Սգաճարել), «Սկապենի արարքները» (Ժերոնտ), «Տարտյուֆ» (Օրգոն): Այս շարքից են Մոլիերի պիեսների հայացումները, որոնցից առանձնապես Ն. Փուդինյանի փոխադրությունը՝ «Վուր տրամվիս, պիտի պսակվիս» (Շամիլ և Թոմաս): Վիկտոր Հյուգոյի մի քանի դրամաները՝ «Անջելո» (Ռուդոլֆ, Անջելո, Մալպիերի)» «Մարի Թյուդոր» (Ռենար) «Էռնանի» (Լռնանի), «Լուկրեցիա Բորջա» (դը Էսթե): Պատկերն ամբողջական դարձնելու համար ասենք, որ հանդես է եկել նաև Շեքսպիրի պիեսներում: Եթե չհաշվենք թիֆլիսյան հյուրախաղերի ժամանակ Թովմաս Ֆաասլանյանի ներկայացրած տեսարանները «Վենետիկի վաճառականից», ապա կովկասահայ դերասաններից առաջինը, որ հանդգնել է անգլիական թատերագրի երկերին մերձենալ ու մարմնավորել դրանք բեմում, եղել է Ջմշկյանը: Նա փորձ է արել ստեղծել Շայլոկի և Օթելլոյի կերպարները: Այն էլ նկատենք, որ նրա մեջ վաղուց է արթնացել հետաքրքրություն Շեքսպիրի թատերգության նկատմամբ: Դեռ իր բեմական առաջին քայլերն անելիս, նա «Թիմոն Աթենացին» թարգմանելու փորձ է արել և իր թարգմանությունից հատվածներ է կարդացել Մ. Ամիրկյանին և Ա. Սուխայանին: Հետո նա հրաժարվել է իր այդ մտադրությունից, ասելով՝ «Պիտի խոստովանիմ, շատ անհաջող թարգմանություն էր»: Բայց Շեքսպիրը երբեք չի հեռացել իր մտքից ու եղել է այն անհագստացնող ուժը, որ միշտ դուրս գալու ելք է փնտրել:

Շայլոկը (հինգերորդ արար) խաղացել է 1866-ի մայիսի 8-ին իր թարգմանությամբ (ֆրանսերենից): Օթելլոյի դերը՝ 1867-ի հունվարի 11-ին դարձյալ սեփական թարգմանությամբ, հիմք ըն-

դուճելով Լարոշի ֆրանսերեն և Վայենբերգի ռուսերեն թարգմանությունները: Ոչ մի տվյալ չի պահպանվել շեխսպիրյան դերակատարումների մասին, հետևապես ոչինչ չի կարելի ասել, բացի սոսկ արձանագրումից այն՝ իբրև բեմական կարևոր իրողություն Զմշկյանի կյանքում:

Զմշկյանը ոչ միայն երբեմն-երբեմն զբաղվել է պիեսների թարգմանությամբ, այլ նաև գրել է ինքնուրույն պիեսներ, որոնց ուսումնասիրությամբ, ցավոք, ցարդ ոչ ոք չի զբաղվել: Հարկ է թվարկել սեփական պիեսներում ունեցած դերակատարումները. Փիրումյան՝ «Տան փոխարեն հարսնացու», ամուսին՝ «Մախմուր սալոխ մնաց»: Ընդամենը այս երկուսն են հիշատակված Ս. Մելիխսեթյանի կազմած դերացանկում, բայց հայտնի է, բան նույն հեղինակի կազմած մի այլ ցուցակի, որ Զմշկյանը գրել է յոթ դրամատիկական գրվածք՝ երկու դրամա, երկու կատակերգություն և երեք վոդևիլ:

Կանգ առնենք Զմշկյանի բեմական գործունեության և նրա բեմարվեստի մի առանձնահատկության վրա:

Դրական կերպարների մարմնավորող՝ նա երբեմն պահանջ է զգացել խաղալու նաև բնութագրական և, մանավանդ, բացասական դերեր, բոլոր դեպքերում այդ բնագավառում կամենալով փորձել ուժերը: Զմշկյանի ասելով, դեռևս 60-ական թվականներին (ստույգ տարեթիվը չի հիշում) խնդրել է Միխայել Պատկանյանին իր համար թարգմանել Շիլլերի «Ավազակների» այն տեսարանը, որտեղ Ֆրանցը, խղճի խայթի ազդեցության տակ, խեղդամահ է լինում: Բայց, ինչ-ինչ պատճառներով, չի հաջողվել ներկայացնել այդ կտորը (տե՛ս Գ. Զմշկյան, էջ 102): Թամամշյանի թատրոնի ռուսական ներկայացումներից մեկը եղել է Բուլվերլիտոնի «Կարդինալ Ռիշելիե» անգլիական դրաման, մասնակցությամբ Արգամովի, որ նուավիրվել էր Պետերբուրգից՝ գլխավոր դերի համար: Զմշկյանը շատ է հավանել պիեսը և խնդրել է Սրմբատ Կարենյանին շտապ թարգմանել: Ձեռնամուխ է եղել ներկայացման պատրաստմանը: Ներկայացումը տեղի է ունեցել 1869-ի ապրիլի 25-ին:

Ռիշելիեի դերը կատարել է Զմշկյանը: Հակառակորդի՝ Բարազասի դերը անձնավորել է Մ. Ամրիկյանը: Ի դեպ, Լյուդովի-

կոս 13-րդի դերով այս ներկայացման մասնակիցներից է եղել երիտասարդ դերասան Կարապետյանը, որ հետագայում ռուսաց բեմում հռչակվել է Դավիդով անվամբ: Ներկայացումն անցել է լավ: Գոհ են մնացել նաև ռուս դերասանները: Ներկաները երկար ծափահարել են Ռիշելիե-Ամշկյանին:

Մի հատված մամուլից:

«Բոլոր հայերեն լեզվով տված պիեսներում մենք տեսնում էինք պ. Ամշկյանին մի որևիցէ նշանավոր դեր կատարելիս, բայց կարող ենք ասել, որ ոչ մի դեր պ. Ամշկյանը այնպես լավ չէ հայտնում, ինչպես Ռիշելիոյի դերը: Երևում է, որ պ. Ամշկյանը երկար ժամանակ ուսումնասիրել է, պատմապես ծանոթացել է այն երևելի կարդինալի բնավորության հետ, որ այնպիսի նշանավոր դեր էր խաղում Լյուդվիկոս XIII ժամանակը, և ահա ինչ պատճառով պ. Ամշկյանի ամենայն մի շարժվածքը և բառը ուներ յուր նշանակությունը, յուր տպավորությունը» («Մեղու Հայաստանի», 1874, № 3):

Բոլոր հիմքերն ունենք մտածելու, որ Ամշկյանի բեմական արվեստը եղել է ոչ միայն հակադրությունը, այլև մերժումը ռոմանտիկական թատրոնի: Նա գիտեր, որ 60-ական թվականների առաջին ներկայացումների հանդիսատեսը ցնծությամբ է վերաբերել ազգային-պատմական ներկայացումներին և նրանց գլխավոր հերոսի բեմական մարմնավորող Վ. Շանխաթունյանի խաղին: Հետևապես չի կասկածել, որ իր առաջարկած ռեալիստական խաղաոճը չի ընդունվելու միանգամից: Հույսը չի կորցրել և ուներ Շանխաթունյանի արվեստի հանդեպ եղած հիացմունքի պատճառների ըմբռնում: Նրա կարծիքով ռոմանտիկական թատրոնը բարդ երևույթ է, ունի դերասանական արվեստից անկախ պատճառներ՝ թատերական արվեստի սկզբնավորման նորություն լինելը, ազգային հայրենասիրական կարոտի զգացումը և այլն: Համոզված էր, որ ժամանակավոր մի ոգևորություն է դա և հետզհետե մարելու է: Իր հերթին, պետք է օգնել հանդիսականին՝ գեղագիտորեն կողմնորոշվելու, հասկանալու և գնահատելու իրապատում թատերագրությունը, իրապատում խաղաոճը բեմում:

Մի առիթով Ամշկյանն ասել է, որ 60-ական թվականների սկզբներին իմը կարդացել է Բելինսկու այն հոդվածը, որ նվիր-

ված է Մոչալովի դերակատարմանը «Ավազակներ» ներկայացման մեջ և այնպես է հափշտակվել, որ ցանկություն է ունեցել խաղալու Մոոր եղբայրներից որևէ մեկի դերը: Խաղալ նույն մեկնաբանությամբ, ինչպես նկարագրված է Ֆենադատի հոդվածում:

Կարելի է եզրակացնել, որ Ջմշկյանի համակրությունը Մոչալովի կողմն է եղել և ոչ թե Կարատիգինի, համարելով վերջինիս կլասիցիստական խաղաոճի դերասան: Ըստ Բելինսկու՝ Կարատիգինին տեսնելով, հանդիսատեսը զարմանում, նույնիսկ՝ ոիաննում է, բայց չի ստանում ներին մղում, հոգեկան ապրում ու հուզմունք, ինչպես, ասենք, Մոչալովի կատարումից: Մշակված կեցվածք, շարժման ճրագեղություն՝ ինչը որտեղ և ինչպես անել: Շարժումների անմշակվածությունը կարելի է փոխհատուցել հույզով ու զգացմունքով, բայց մշակվածությամբ անկարելի է լրացնել զգացմունքի պակասը: Մի դեպքում գեղեցիկ, սառը մարմար, մյուս դեպքում՝ զգացմունքի ջերմություն, այրվող խարույկ, բոցավառվելու, հրդեհի վերածվելու նախանշանակ:

Քանի որ իր արվեստի ելակետը կյանքն էր, կյանքից եկած ճշմարտությունը, ուստի ինչ դեր էլ որ խաղացել է Ջմշկյանը, եթե, մանավանդ, ծավալվելու հնարավորություն է տվել երկը. նրա արվեստը մտքի ու զգացմունքի պոռթկում է եղել, հույզի հեղեղ, կրակ ու բոց, ընդունակ հանդիսատեսին առնելու իր հուզական մթնոլորտի մեջ, թելադրելով նրան իր ազնիվ ու առաքինի բոլոր մղումները՝ լինի դա Պեպոն, թե «Ավազակների» Կարլոսը...

Ջմշկյանն այդ կարգի փորձեր շատ պետք է աներ: Դրանով նախ կրնդլայներ իր ընդգրկման սահմանները և այդ ձևով կունենար անխուսափելի ազդեցություն բեմական դրական պատկերումների ներկապնակի վրա, ուժեղ բնավորություններ ստեղծելու ավելի շատ հնարավորներ կունենար և այդ հանապարհով կկարողանար չկրկնվել միմյանց հիշեցնող դերերում: Երևի կարելի է հասկանալ Ջմշկյանին, նկատի ունենալով դերաբաժանումները, ամպլուայի ըմբռնման այն ժամանակներում տիրապետող սահմանափակումները:

Եթե ապրեր ևս երեք ամիս, ապա կվախճանվեր ութսուն տարեկան հասակում: Հայ վաթսունականների իր խաղընկերներից ոչ ոք չի հասել այդ տարիքին: Ոչ միայն չեն հասել, այլև մեծ մասը

նրա կես կյանքն էլ չեն ունեցել: Շատերը երեսունհինգ-քառասունը հազիվ բոլորած, հեռացել են կյանքից:

Ամշկյանը, որպես դերասան գործել է նաև հայ թատրոնի պատմության ադամյանական տասնամյակում՝ 80-ական թվականներին: Նույնիսկ շատ ներկայացումների բեմադրիչն է եղել նաև: Ինչևէս բավականաչափ առույգ ու շարժուն, Ամշկյանը, սակայն, ստիպված է եղել թողնել բեմը՝ լսողության թուլացման հետևանքով: Սկզբում լավ չի լսել խաղընկերներին, հետո զգացել է, որ խլանում է: Մահր ու տանջալի վիճակ: Թողնել բեմը, այլևս բեմ չբարձրանալ, չխաղալ: Ավելի մեծ դժբախտություն չէր կարելի պատկերացնել: Հարկադրված ողբերգական քայլ: Ապրել է դրանից հետո էլ՝ հայ թատրոնի դեգերումների տարիներին, երբ նա մերթ բոցկլտացել է խարույկի նման, մերթ մարելու վրա է եղել, մինչև որ 19-րդ դարի վերջալույսին և 20-րդի արշալույսին ասպարեզ է եկել նոր դերասանների մի նոր խմբակցություն, որ Սիրինույշի և Հովի. Աբելյանի գլխավորությամբ գործել է և՛ Մոսկվա, և՛ բաժանված, և՛ Թիֆլիսում, և՛ Բաքվում: Ամշկյանը տեսել է և Գաբրիել Սունդուկյանի մահը, դրանից շատ ավելի առաջ՝ Միքայել Տեր-Գրիգորյանի և Նիկողայոս Փուլինյանի: Նա եղել է թատերագիր Ալեքսանդր Շիրվանզադեի ծաղկման ականատեսը, ինչպես և թատերգու Լևոն Շանթի առաջին քայլերի:

Ամշկյանը շատ հոդվածներ է գրել «Մեղու Հայաստանի», «Մշակ», «Արձագանք» և այլ թերթերում: Բոլոր հոդվածներն էլ՝ թատրոնի մասին: Մի դեպքում, որպես տեսաբան, արծարծել է խաղացանկի, դերասանական արվեստի ռեալիստական սկզբունքների, թատերական բարոյականության, ներկայացման ու անսամբլի և նման այլ հարցեր: Մյուս դեպքում՝ նա թատերական հրապարակախոս է և ընդգծել է թատրոնի լուսավորական, կրթական, ճնշադատող ու մերկացնող խորհուրդը:

Բացի դա, 70-ական թվականներից սկսած, «Փորձի», այնուհետև «Թատրոն», «Արամս», «Տարազ» պարբերականների էջերում Ամշկյանը հանդես է եկել որպես հուշագիր և տպագրել «Իմ թատրոնական հիշողություններ» խորագրով բովանդակալի շարք, ինչպես նաև խաղընկերներին նվիրված հուշադիմանկարներ, ո-

րոնի այսօր էլ անգնահատելի արժեք են հայ թատրոնի պատմության համար:

Խիստ ծանր է ու ցավալի տեսնել գրեթե բոլոր գործընկերների մանը՝ Միհրդատ Ամրիկյան, Քեթևան Աբամյան, Սոփիա Մելիք-Նազարյան, Գևորգ Միրաղյան, Սաթենիկ Շմշկյան, Աբրաշես Սուքիասյան, Ստեփան Մատինյան: Պետք էր հոգեկան արիություն՝ ցավին ու կսկծին դիմանալու համար: Պետք էր ոչ միայն կամք, ոչ միայն երախտիքի զգացում, այլ նաև իմաստություն՝ անցած-գնացած թատերական տարիները վերականգնելու համար: Շմշկյանն ուներ հոգեկան այդ արիությունը, կամքը, երախտիքի զգացումը, ուներ նաև իմաստություն:

Թերասանական գործունեությունը բողած Շմշկյանի տարիքը չի ներել բաց չթողնելու նոր սերնդի ներկայացումները, եթե անգամ թատերական երկնակամարում նոր աստղ է երևացել: Առողջությունը չի ներել, որ լինի կուլիսներում, նոր ներկայացումների փորձերին, թատերական գործիչների ուրախ հավաքույթներին:

Եթե ես ժամանակի թատրոնի հետ չես, ուրեմն հիշող այն է, որ լինես անցած-գնացած թատրոնի հետ, լինես թատերական ես հիշողությունների հետ: Թատրոնը միշտ Շմշկյանի հետ էր, ա՛յն թատրոնը, որի գլխին էր կանգնած իմը: Ա՛յն թատրոնը, որ պահանջեց նրանից մոխի լարված գործունեություն, երևակայություն, թռիչք, բազում հուզումներ ու բռնկումներ, հոգեկան զրկանքներ ու տառապանքներ, վիրավորանքներ ու մոռացում, նյութական զոհողություններ, ստեղծագործական սխրանքներ, որոնց պատճառած հրճվանքին չի կարող հասնել ոչ մի այլ զգացում:

Արվեստագետ և հաղթացի Շմշկյան լինելու համար, տաղանդը՝ նույնիսկ մեծ, բիչ է անշուշտ: Պետք էր հերոս լինել: Եվ թատրոնն իր պատմական շարժման մեջ միշտ հերոսներ ունեցել է: Թիֆլիսի վաթսունականների հայ թատրոնն էլ ունեցել է այդ հերոսները, որոնց թիվը հազիվ գուցե տասի է հասել և դրանց մեջ, նախ և առաջ, Շմշկյանն ու Ամրիկյանը:

Հայ թատրոնի անցյալ դարի 60-ական թվականների մեծությունններից է Միքայել Ամիրկյանը: Չնայված այն թատերախոսականները, որ առանձնապես շատ բան չեն պարունակում, ժամանակակիցները երկու ընդարձակ հոդված են հրապարակել Ամիրկյանի մասին. մեկը գրել է Գևորգ Ճմշկյանը («Փորձ», 1879, № 3), մյուսը՝ Պետրոս Պռոշյանը («Թատրոն», 1895, № 3): Այս հեղինակներն ավելի կենսագրական բնույթ են հաղորդել հոդվածներին, տեղ-տեղ հուշեր են պատմել ու, եթե գրել են արվեստի մասին, ապա ավելի ինքնմունք հայտնելով, քան բնութագրելով: Ցավալի է, բայց այդպես է և, այնուամենայնիվ, դրանք են հիմնական աղբյուրները, որոնցից օգտվել են Ամիրկյանի կյանքն ու գործը ներկայացնող թատերագետները:

Սա այն դեպքն է, երբ, հետևելով դերասանի երկու կենսագրի օրինակին, իրեն պետք է առաջ խոսվելու նախ նոր մասին:

Դերասանի հայրը Հովհաննես Ամիրկյանն էր, անցյալ դարի 20-ական թվականներին Վասպուրականի կողմերից Թիֆլիս գաղթած հայ, որն իր խելքով և ուշիմությամբ արժանացել է Ներսես արքեպիսկոպոսի համակրությանն ու հովանավորությանը: Տարբեր պաշտոններ է վարել Ամիրկյանը՝ Թիֆլիսի առաջնորդարանի ծախսարար, վիճակային հոգևոր գործերի քննիչ, Ներսիսյան դպրոցի վերակացու, ուրիշ պաշտոններ ևս: Նրա հանդեպ մարդիկ վստահություն և հարգանք են տածել: Հակառակ այն բանի, որ թիֆլիսահայերը գաղթականներին «կոռ» արհամարհական անունն էին տալիս, հայր Ամիրկյանը նրանց համար «Հովհաննես աղա» էր:

Տեղափոխվել է Ախալցխա, ամուսնացել, ունեցել է երկու զավակ, մեկը աղջիկ՝ Անայիս անունով, մյուսը տղա, որին հայրը կոչել է իր անունով՝ Հովհաննես: Մոր մահից հետո, երեխաների հետ Ամիրկյանը փոխադրվել է Թիֆլիս: Ներսես կաթողիկոսը իր եղբոր որդու՝ Շահազիզյանների խնամքին է հանձնել Անայիսին, իսկ փոքրիկ Հովհաննեսին տեղավորել Ներսիսյան դպրոցի գիշերօթիկում:

Հիշելով Ներսիսյան դպրոցի վերակացուին, ժամանակակիցներն ասել են, որ երիտասարդների, նաև հասակով մարդկանց հետ ունեցած նրա ազգային-հայրենասիրական զրույցները նորություն էին ունկնդիրների համար և նրանք, համակ ուշադրություն դարձած, լսել են, թե ինչ է պատմել Հովհաննես աղան: Հետաքրքիր էին նրա պատմածները, բայց առավել գրավիչ էր պատմելաձևը, ասես իմքր հերոս ժամանակներից մնացած մարդ էր, հարյուր, հինգ հարյուր, հազար տարեկան, պատմել է ոչ թե կարդացածը կամ ուրիշներից լսածը, այլ հաղորդել դեպքերի ժամանակակցի և ականատեսի նման: Այս բոլորի մեջ հայրենասիրական խանդ կար, հոգու կորով, մտքի այնպիսի եռանդ, որ կարելի չէր անտարբեր մնալ, կարելի չէր չազդվել, չհուզվել, չխանդավառվել:

Պողոսյանի ասելով՝ դա դերասանական կարողություն էր, որ մեծ Հովհաննեսից անցնելու էր փոքր Հովհաննեսին: Իսկ եթե սրան ավելացնենք և այն, որ Հովհաննես աղան հարուստ երևակայության տեր է եղել, ունեցել է զգայուն սիրտ, ապա հասկանալի կլինի, թե ինչու գիշերները, երբ ամենքը քնած են եղել, նա գրել է ոտանավորներ, որոնցից մի քանիսը հրատարակվել են:

Հովհաննես աղան ապրել է 91 տարի:

Փոքրիկ Հովհաննեսը արտաքին բարեմասնություններով չի փայլել, եթե չասենք ավելին՝ ծաղկատար դեմք, փոքր-ինչ կաղ, որի պատճառով ընկերները նրան «կաղ դև» են կոչել:

Ջար ու անկարգ աշակերտ՝ ծեծող ու ծեծվող, ուսուցիչներից միշտ հանդիմանություն է ստացել: Բայց, միաժամանակ եղել է զարմանալի ընդունակ, դասընկերներից ավելի զարգացած, իսկ մայրենի լեզվից և հայագիտությունից առաջինն էր բոլորի մեջ:

Ամրիկյանի ուսանած տարիներին Ներսիսյան դպրոցի տեսուչը Դավիթ Աղգանյանն էր, որ ծայրահեղ խստությունների կողմնակից էր: Աշակերտները դժգոհ էին նրանից: Աղգանյանը և մի խումբ հոգաբարձուներ խստացրել էին դպրոցի կարգուկանոնը: Աշակերտները ապստամբել են: Ամրիկյանը խռովության դեկավարներից էր: Բանն այնպիսի չափերի է հասել, որ, աշակերտներին զսպելու և խաղաղեցնելու նպատակով, տեսչությունը ոստիկան է հրավիրել:

Այս խռովության մասին մանրամասն պատմել է Պռոշյանն իր «Հուշիկներում» (էջ 230—238):

1858-ին, խռովությանն ունեցած մասնակցության համար, Ամրիկյանը վտարվել է դպրոցից: Ինչ պատահի Ամրիկյանի ըմբոստ ու անկախ բնավորության հաստատումն է:

Դպրոցում սովորած տարիներին Ամրիկյանը զբաղվել է հրապարակախոսությամբ: Հրատարակել են ձեռագիր թերթ, որի անունը, ցավոք, հայտնի չէ: Ամրիկյանը այդ թերթի ոչ միայն խմբագիրն էր, այլև՝ հիմնական աշխատակիցը. նրա գրչին են պատկանել ոչ միայն հոդվածներ լուրջ արծարծումներով, այլ նաև կծու երգիծական ակնարկներ, հումորով լի պատմություններ: Պատմում են, որ աշակերտները սիրով են կարդացել այդ թերթը և անհամբերությամբ սպասել հաջորդ համարներին: Նույնը նաև ուսուցիչները, խրախուսելով աշակերտական այդ նախաձեռնությունը:

Ուսուցիչները, որ այնքան էլ ոգևորված չէին Ամրիկյանի վարքով, գործավանքով են վերաբերել, սակայն, նրա գրական փորձերին, համոզված, որ նրանից ապագայում տաղանդավոր գրող կամ կրթոտ հրապարակախոս է սաացվելու:

Ամրիկյանի հոգևոր ձգտումները բազմակողմանի էին, հետևապես, աշակերտների և ուսուցիչների համար մեծ անակնկալ չէր, երբ հայտնի դարձավ նրա դերասանական շնորհը:

Ներսիսյան դպրոցում մի-երկու մանկական ներկայացում է բեմադրվել, որ արժանացել է աշակերտների, ուսուցիչների և հոգաբարձուների համակրանքին:

Որոշել են թատերական փորձերը դնել ավելի լուրջ հիմքերի վրա և բեմադրել պատմահայրենասիրական ոգով պիեսներ:

Սա, սակայն, ունի իր նախապատմությունը, որի վրա արժե, թեկուզև համառոտ, կանգ առնել:

Ամրիկյանին հետացրել էին դպրոցից, բայց երբեմն նա գալիս էր հորը տեսության և դասընկերներին պատմում խաղաթի նորություններից, մտավոր հասարակայնության գաղափարական հակամարտություններից, ինչպես նաև հայկական թատրոն, հայկական ներկայացումներ կազմակերպելու շուրջ եղած զրույցներից: Այս մասին վկայություն է թողել Ներսիսյան դպրոցի աշա-

կերտներից Միսաք Առաքյանը, որն ասում է՝ թատրոնի «գաղափարը ստացանք իսկական Ամերիկյանից»: Ինչպես երևում է, Ամերիկյանը նրանց ներշնչել է, որ թատրոնը ժողովրդին լուսավորելու ոչ պակաս հզոր միջոց է, քան դպրոցը, մանավանդ, երբ ներկայացնեն հայկական ողբերգություններ, որ ոչ միայն պատմական անցյալի ճանաչողություն կբերի, այլ նաև վառ կպահի երիտասարդների մեջ հայրենիքի սերը:

Ներսիսյանի աշակերտները խանդավառվել են Ամերիկյանի պատմածներից. Ներսիսյան դպրոցի շենքում ներկայացումներ տալու նրա առաջարկը շատ արձագանք է գտել: Պարզվել է, որ Միսաք Առաքյանը Պոլսից հետը բերել էր «Ներսես Մեծ» և «Միհրդատ» ողբերգությունները: Որոշվել է հենց դրանք էլ բեմադրել: Դործի ղեկավար է նշանակվել Միսաք Առաքյանը, նկարիչ՝ ուսուցիչ Սողոմոն Աբամելիքյանը: Ունենալով բարձր դասարանի աշակերտներից շատերի աջակցությունը, մեծ եռանդով գործի են անցել:

Բեմադրվելու էր «Միհրդատ» պատմական ողբերգությունը: Հաստ և փայլուն թղթերից պատրաստվել են բեմական զգեստներ, փայտից՝ սրեր ու վահաններ:

Ղեկավարի աջ թևը Ամերիկյանն էր, որ կատարելու էր Միհրդատի դերը: Ներկայացումը նշանակված էր 1860-ի ապրիլի 7-ին, Ներսիսյան դպրոցի հին շենքում:

Հովհաննեսի խաղը գլխավոր հերոսի դերում բոլորին զարմանք և հիացմունք է պատճառել: Այդ օրվա ներկայացումը Ամերիկյանի կյանքում նշանավորվել է երկու հանգամանքով. նախ՝ ամենից եզրակացությունն այն էր, որ Ամերիկյանի կոչումը դերասան լինելն է, մանավանդ, որ այդ ժամանակ թատրոնի գաղափարը համակել էր բոլորին և երկրորդ՝ այդ ներկայացման օրից սկսած, դասընկերներն ու ուսուցիչները Հովհաննեսին կոչել են Միհրդատ, և այդ անվանումը նա պահպանել է մինչև իր կյանքի վերջը: Նրան այլևս բոլորը ճանաչել են որպես Միհրդատ Ամերիկյան, իսկ շատերը նույնիսկ չգիտեին, որ նրա ծննդյան անունը, Հովհաննես է եղել:

Կյանքը, սակայն, այնպես է ընթացել, որ Միհրդատ Ամրիկյանի դերասանական մկրտությունը ուշացել է երեք տարով:

Վրա է հասել 1863 թվականը:

Պերճ Պռոշյանի շուրջը համախմբվել էին Միհրդատ Ամրիկյանը, Արտաշես Սուքիասյանը, Ստեփան Մատինյանը և ուրիշներ և սկսել էին պատրաստել Ե. Կալֆայանի «Արշակ Բ» պատմական ողբերգությունը:

Ինքնաշխատ աճելիս, Արշակի դերը տվել են վաղարշակ Ճանիխաթունյանին, Դրաստամատի դերն իր վրա է առել Պռոշյանը, բեև Ամրիկյանն այն կարծիքին էր, որ այդ դերն ավելի իրեն է պատշաճում, իսկ Ամրիկյանին հանձնվել է մի երկրորդական դեր: Շատ չուտով, սակայն, Պռոշյանը հասկացել է իր սխալը, հրաժարվել է Դրաստամատից, խնդրելով նեղացած Միհրդատին հանձն առնել այդ դժվարին դերը:

Հայտագիրը տեղեկացրել է, որ Թիֆլիսի ճոռակազմ դերասանախումբը Ա. Թամամշյանի խաղատային թատրոնում 1863 թ. հունվարի 3-ին տալու է իր անդրանիկ ներկայացումը՝ Խորեն Գալֆայանի «Արշակ երկրորդ» ազգային-պատմական ողբերգությունը:

Ներսիսյան դպրոցի սաները, գիմնազիայի հայ աշակերտները դեպիից-դեպի էին ներկայացում կազմակերպել, բայց որ դերասաննները համախմբվեն ու թատրոնը համարեն իրենց գործը, իրենց բուն զբաղմունքը, դա առաջին անգամն էր լինելու: Բացի այդ, եթե հայտարարվում էր, որ սա առաջին ներկայացումն է, նշանակում է, դրան հետևելու էին երկրորդը, երրորդը, ուրեմն՝ կրելու էր պարբերական բնույթ:

Ներկայացումը ցնծագին ոգևորությամբ է ընդունվել: Լուրը տարածվել է խաղաճով մեկ: Ներկայացումներ առաջներում էլ եղել էին՝ դպրոցական, ընտանեկան, բայց սա արդեն լուրջ գործ էր: Տոմսերը վաճառվել են շատ արագ: Հարկադրված՝ լրացուցիչ տոմսեր էլ են վաճառել: Խաղամում տոնական տրամադրություն է տիրել:

Ներկայացումը կրկնվել է հունվարի 17-ին: «Արշակ երկրորդը» տեսնել ցանկացողների թիվը մեծ էր: Այս անգամ ևս դահլիճը լեփ-լեցուն էր:

Երկրորդ անգամ ներկայացված «Արշակ Երկրորդը» հաստատել է առաջինի թողած տպավորությունը:

Ներկայացման պատմական թեմատիկան բորբոքել է հայրենասիրական զգացումներ: Հեռվից-հեռու լուրեր են գալիս այն մասին, թե գեյքունցիները զենք առած ապստամբել են թուրք իշխանությունների դեմ: Եվ, անկախ այն բանից, թե ներկայացման կազմակերպիչները պատմական ողբերգություն բեմադրելով, ունեցե՞լ են որևէ նկատառում թե ոչ, «Արշակ Երկրորդը» կամա թե ակամա ընկալվել է իբրև Գեյքունում ծայր առած ազգային-ազատագրական շարժման արձագանք:

Բոլորի ուշադրությունը կենտրոնացած էր երկու դերակատարի վրա՝ Վաղարշակ Շահխաթունյան և Միհրդատ Ամրիկյան:

Ահա մամուլի արձագանքներից.

«Ներկայացումը և նախևառաջ այս երկու դերասանը (Շահխաթունյան և Ամրիկյան—Ի. Զ.) հասարակության ոգևորված վերաբերմունքին արժանացան» («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 2):

Չմշկյանի կարծիքով՝ Ամրիկյանը Դրաստամատի դերում «վսեմ էր ու աննման»: Իսկ Պողշյանի ասելով՝ Դրաստամատը դժվարին դեր էր, որ «կատարեց նա փառավորապես»:

Ընդհանուր տպավորությունն այն էր, որ Ամրիկյանը ծնված է ողբերգական դերեր կատարելու:

Հասարակությունն անհամբեր էր տեսնելու նորակազմ դերասանախմբի նոր բեմադրությունը:

Ներկայացումը չի ուշացել:

Սրապիոն Հեքիմյանի «Սամել» ողբերգությունը աշխարհաբարի է վերածել Պետե Պողշյանը: Բեմադրիչ ունենալով Մարկոս Աղաբեգյանին, Վաղարշակ Շահխաթունյանը, Միհրդատ Ամրիկյանը, Եղիսաբեթ Տեր-Աբրահամյանը և ուրիշներ 1863-ի փետրվարի 4-ին ներկայացրել են «Սամելը», որի հաջողությունը նվազ չէր «Արշակ Երկրորդից»:

«Սրա ներկայացնելու ժամանակը դերասանների միջից գերազանցվեցան Վահանի դոլ կատարող պ. Ամրիկյանցը և Սամելի դոլ կատարող պ. Շահխաթունյանցը: Երկուսն էլ մեծավ ճշտությամբ կատարեցին անձնավորությունը, երկուսն էլ տիպ և օրի-

նակն էին ներկայացրած անձնավորությանցը և իրավամբ արժանացան ընդհանուր գովասանության» («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 9):

Տարիներ անց, հիշելով Ամրիկյանի Վաճառը «Սամելի» մեջ, Պռոշյանն ասել է՝ «Ամրիկյանը ձևած ու ստեղծած Վաճառ էր» («Թատրոն», 1895, № 3):

Նույն երեկո, ողբերգությունից բացի, ներկայացվել է նաև Նիկողայոս Փաղիկյանի «Գալալ Ղաղոն», որտեղ Ամրիկյանը հանդես է եկել վրացի Յմվիտաձեի դերով: Հանդիսատեսը մեծ ջանասկություն չի տվել դերասանի այդ կատարմանը, համարելով դա պատահական դիպված արվեստագետի կյանքում, նկատելով, որ Ամրիկյանը ծնված է ոչ թե կոմիկական, այլ ողբերգու դերերի համար: Յմվիտաձեի հաջողությունը վերագրվել է նրա տաղանդին՝ ընդունակ մարդ է, ի՛նչ էլ անի, լավ կանի:

Ինչպես հայտնի է, Ամրիկյանը առաջին դերասանախմբից փոխադրվել է երկրորդը: Սրան Պռոշյանը անընդունելի բացատրություն է տվել, ասելով, թե, իբր, Ջմշկյանը և մյուսները, օգտվելով Ամրիկյանի անհաշտ բնավորությունից պառակտում են առաջ բերել, և նա հեռացել է այդ խմբից, իր հետ տանելով ևս երկու հոգու: Հեռանալու պատճառը, սակայն, սկզբունքային անհամաձայնություններ էր: Հետաքրքիրն այն է, որ Ջմշկյանի կողմն էին անցել այն դերասանները, որոնց դերակատարումներն իրապատում խաղաղնին էին մոտենում:

Ամրիկյանի դերացանկն էապես փոխվել է, նա սկսել է հանդես գալ բժիշկ Միխայել Տեր-Կրիգորյանի պիեսներում, որ Թիֆլիսի վարչն ու բարբը պատկերող գործեր էին: Եթե չհաշվենք Միխ. Պատկանյանի պիեսները, ապա դրանք կյանքի հանաչողության առաջին փորձերից էին, ժողովրդական կյանքի ցավոտ երևույթների խարազանում: Տեր-Կրիգորյանի կողմից հայտնվել է և Գաբրիել Սունդուկյանը՝ սկզբում վոդևիլներով, հետո նաև սոցիալական բնույթի լայնակտավ կատակերգություններով: Ահա այս խաղացանկում է բացվել Ամրիկյանի եշմարիտ տաղանդը:

Այդ դերերը բավական շատ են, ելնելով հայկական իրապատում պիեսների այդ տարիների առատությունից:

Խլուխգործոցը, սակայն, եղել է Ջամբախովի դերակատարու-

մը Սունդուկյանի «Խաբաբալա» կատակերգության մեջ, որ ներկայացվել է 1866-ի ապրիլի 7-ին:

Ամենը հասկացել են, որ ի դեմս Միհրդատ Ամրիկյանի, հայ թատրոնն ունի մեծ դերասան: Եվ, ընդհանրապես, «Խաբաբալա» ներկայացումը նշանակալի երևույթ էր հայ թատրոնում: Այդ ներկայացումով ռեալիստական թատրոնի հիմքն է դրվել: Ճիշտ է, Միքայել Պատկանյանը և Միքայել Տեր-Գրիգորյանը մինչև Սունդուկյանն էլ գրել էին ռեալիստական պիեսներ, բայց դրանք, ինչպես և Սունդուկյանի գրած մի-երկու վոդևիլը, նախապատրաստական փուլ էին, ճանապարհ կոտակում միայն:

«Խաբաբալան», ինչպես նաև «Էլի մեկ գոհը», «Պեպոն», «Քանդած օջախը» այն որակն էին, որից նահանջելը նշանակում էր խաչ հաշել այն բոլորի վրա, ինչը դժվարություններ հաղթահարելով, վեներ մղելով և պայքարով նվաճվել էր արվեստում և գրականության մեջ:

Այս բոլորի մեջ մեծ էր Զմշկյանի, նրան հաճախոն դերասանների և, առաջին հերթին՝ Ամրիկյանի դերը:

Ըստ Զմշկյանի՝ «Խաբաբալայից» սկսած է, որ ամրացել ու զարգացել է Ամրիկյանի տաղանդը:

Այն տպավորությունը կամ եզրակացությունը կարելի է հանգել, որ վոդևիլները, լինելով զվարճախաղեր ու կատակախաղեր, թույլ չեն տվել Ամրիկյանին բացվելու: Նրա տարերքը կատակերգությունն էր, սոցիալականի մերկացումը, երգիծական սուր խայթը: Բացի այդ, դերասանը, ասես, լայն շնչի կարիք ուներ, մեծ կտավներ ստեղծելու պահանջ:

Մի անհրաժեշտ միջամտություն:

Նույն տարին, երբ պատրաստվել են ներկայացնել «Խաբաբալան», «Մեղու Հայաստանի» պարբերականում (1866, № 10) լույս է տեսել բանաստեղծ Հ. Հայնեի նամակներից մեկի հայերեն թարգմանությունը Մ. Ամրիկյանի ընդարձակ, մեր թատերգությանը և թատրոնին վերաբերող մեկնություններով ուր, նա հանախ հենվել է Բելինսկու հայացքների վրա:

Ահա թե ինչ է ասված նրանում մեր ողբերգությունների մասին:

«Այսպիսի գրվածքներում, ինչպիսին են մեր «տրագեդիա»,

անվանյալ աճիամ «խեղկատակություներ», «Խարոզատեերը», ինչ ասել կուզե, որ դերասանին փոխանակ ոգևորելու ճշմարիտ մարդկային զգացմամբ, ընդհակառակը, հրեշացնում ու կապում են նրա թե սիրտը և թե հոգին»:

Այժմ՝ «Խաբաբալայի» մասին:

«Որտան կյանք, որտան ճշմարտություն և որտան կենդանի պատկերներ կարող է տեսնել ամենայն մարդ այդ պատվական աշխատության մեջ»:

Դերասանական արվեստի վերաբերյալ Ամրիկյանի ելակետը Բելինսկու այն հայացքն է, թե դերասանի խաղը պետք է հավատարիմ լինի գրվածքի մտքին, իսկ գրվածքն էլ՝ կյանքին, այդ դեպքում միայն դերասանը աճելու, մեծանալու, հաջողության հասնելու պայման և հնարավորություն կունենա:

Թվում է, պարզ ու հասկանալի էին այլևս «Խաբաբալայի» հաջողության բուն պատճառները:

«Խաբաբալայի» ներկայացումը այնպիսի մեծ հաջողություն է ունեցել, որ ոչ մի պիես, թե դրանից առաջ և թե դրանից հետո, երբեք չէ ունեցել»:

Ներկայացումից հետո, պիեսի հեղինակը բոլոր դերասաններին ընթրիքի է հրավիրել իր տուն: Բոլորն էլ արժանացել են գովեստի, բայց ամենից ավելի Ամրիկյանը՝ «նորան կեցցե գոչելով,—գրել է Գ. Ամշկյանը,—սկսեցին ձեռների վերա վեր ու վեր բացնել» («Փորձ», 1876, № 2):

Ժամանակի մամուլի, հատկապես «Մեղու Հայաստանիի» բրոնած դիրքը «Խաբաբալայի» նկատմամբ նույնն է եղել, ինչ որ Ամրիկյանինը:

Աննրաժեշտ է արձանագրել մի իրողություն. 1867-ին Ամրիկյանը և Սուխիասյանը հեռացել են Ամշկյանի թատերախմբից: Պատճառը ոչ ոք չգիտեր: Մինչև հիմա էլ հայտնի չէ: Դերասաններին այս բայլը դարձել է մամուլի քննության առարկան: Բայց «Հայկական աշխարհը», որ մինչ այդ այնքան էլ համակիր չէր Ամրիկյանին, հիմա դարձել էր նրա պաշտպանը, ըստ երևույթին, կամենալով սվիներ գցել Ամշկյանի վրա: Նա գրել է, որ Ամրիկյանի և Մանդինյանի հեռանալով, «մեր նոր թատրոնը շատ պիտի կորցնե», քանի որ այդ երկուսը «Թիֆլիսի հայ թատրոնական

խմբի զարդերն էին» (տե՛ս «Հայկական աշխարհ», 1867, № 1): Մանդինյանը ստիպված է եղել հանդես գալ Ամշկյանի պաշտպանությամբ. «Որ պ. Ամրիկյանը իբրև դերասան շնորհ ունի, դերասաններից ամենը խոստովանում էին և խոստովանում են: որ առանց պ. Ամրիկյանի թատրոնը մի բավական պակասություն է տեսնում՝ դերասանները նմանապես խոստովանում են, միով բանիվ դրանց համար միշտ ցանկալի էր, որ պ. Ամրիկյանը դրանցից չբաժանվի և շատ ցավում են, որ այժմ բաժանվել է: ...Նրանի գիտեին թե այդ Ամրիկյանը իր ընդունակություններով որքան հարկավոր է թատրոնին, նրանի գիտեին, որ բավական գանձ էին կորցնում, պ. Ամրիկյանին չունենալով, ուրեմն դերասաններ դիտավորություն չէին կարող ունենալ բաժանել իրանցից պ. Ամրիկյանին» («Մեղու Հայաստանի», 1867, № 10):

Մանդինյանի միտքն այն էր, թե թատրոնից Ամրիկյանի հեռանալու պատճառը ո՛չ դերասաններն են եղել և ո՛չ էլ՝ Ամշկյանը, և մարդիկ զուր են պատճառը Ամշկյանի մեջ որոնում: Նա գտել է, որ Ամրիկյանն իրեր պետք է հանդես գա մամուլում և բացատրություն տա, որ թյուրիմացություն չլինի: Ամշկյանին պաշտպանել է Միք. Տեր-Գրիգորյանը նույնպես: Մամուլում գրվել է նաև, որ Ամրիկյանը ինտրիգների գոն չէ, ոչ էլ իրեն է ինտրիգան: Ամշկյանն ու Մանդինյանը միացյալ ստորագրությամբ մի նամակ են հրապարակել, ուր ասված է, որ Ամրիկյանը իրեր պետք է հանդես գա և պարզի իր հեռանալու պատճառները: Ամրիկյանը հանդես չի եկել: Ամշկյանի թատրոնի գործերը վատացել են, բայց մի տարի հետո, նորից կյանք են առել: Ամրիկյանն էլ վերադարձել է և շարունակել գործել Ամշկյանի համագործակցությամբ:

Ամրիկյանի վերադարձից հետո «Հայկական աշխարհը» փոխել է իր վերաբերմունքը «Խաթաբալայի» նկատմամբ, որը նա հայտարարել է բազարային (տե՛ս «Հայկական աշխարհ», 1867, № 4), զարգացնելով այն միտքը, թե ներկայացման մակարդակը կախում ունի ոչ միայն դերասանների տաղանդից, այլ նաև ներկայացվող պիեսի գեղարվեստական որակից (նույն տեղ, 1869, № 5):

Իսկ ի՞նչ էր ասում այժմ «Հայկական աշխարհը» «Խաթաբալա» ներկայացման մասին:

«Ես չմոռայլեցա,—գրում է թատերախոսը 1869-ի № 5-ում,— որովհետև առաջին անգամ էր, որ ես տեսնում էի սցենայի վերա մի պիեսի ներկայացում, որի մեջ ժողովրդի իսկական կյանք կար, որից մեծապես օգուտ կարելի էր քաղել: Հայ դերասանական խմբին ուղղում եմ խորին շնորհակալություն. խումբը յուր աշխատանքը չխնայեց, ներկայացրեց օրինավոր կերպով, մանավանդ պ. Ամրիկյանը, որ ստեղծագործում էր յուր մեջ Կարապետ Յակուլիչի իսկական հատկություններ: Պիեսի ազդու տեղերը նորա շարժման ու արտասանության տակ ստանում էին մի աննման կենդանություն» («Հայկական աշխարհ», 1869, № 5):

Վերադառնանք, սակայն, Ամրիկյան-Սունդուկյան հարցին:

Պարբերականը «Խաթաբալայի» հաջողության պատճառը համարել է այն, որ պիեսը «ներկա կյանքից է վեր առած» և «ժողովուրդը միշտ ուրախությամբ է ընդունում արդի կյանքի պատկերող պիեսները և ոչ թե «ծաղրաշարժ ու միմոսական» ողբերգություններ: Բոլոր դերասանների և հատկապես Ամրիկյանի հաջողությունը բացատրված է նրանով, որ կյանք կար գրվածքի մեջ» (տե՛ս «Մեղու Հայաստանի», 1866, № 13):

Այն էլ պետք է ասել, որ 1881-ին, առանձին գրքով հրատարակելով «Խաթաբալան», Սունդուկյանն իր այդ գրվածքը նվիրել է Միհրդատ Ամրիկյանին:

Սունդուկյանը Չմշկյանի թատրոնի գլխավոր հեղինակն էր:

Ամրիկյանը «էլի մեկ զոհում» Սարգիս է խաղացել: Մի-երկու խոսք այդ մասին:

Ահա ինչպես է Միքայելի դերակատար Չմշկյանը գնահատել այդ խաղը.

«...Ամրիկյանը հասավ ապոգեին յուր աննման խաղով, հարուստ վաճառական Սարգսի, երբեմնի Սաֆոյի դերում» (Գ. Չմշկյան, էջ 170):

«էլի մեկ զոհի» առիթով «Մեղու Հայաստանիի» հոդվածագիրը նշել է՝ Ամրիկյանը «ոչ թե միայն լավ հասկացել էր յուր դերի միտքը, այլ շատ գեղեցիկ և արժանավոր կերպով էլ խաղաց»: Ըստ հոդվածագրի, հանդիսականը այնպիսի տպավորություն է

ստացել, թե «թիֆլիսաբնակ վաճառականի ընտանիքի մեջ է ներս-տած» (տե՛ս «Մեղու Հայաստանի», 1870, № 10):

Եզրակացություն.

«Պ. Ամրիկյանը,—գրված է «Մեղու Հայաստանի» թերթի 1870-ի № 10-ում,—լազար է տալիս առհասարակ բոլոր թատրո-նական խաղարկություններին—շատ հոդվածներ (պիեսներ—Ի. Ջ.) առանց Ամրիկյանի անհամ կլինեին և շատ ձանձրալի ժո-ղովրդի համար»:

1871-ի ապրիլի 30-ին հայ թատրոնի բեմում ներկայացվել է Սունդուկյանի գլուխգործոցը՝ «Պեպո» կատակերգությունը, ո-րտեղ Ամրիկյանը խաղացել է Ջիմզիմովի դերը: Նրա Ջիմզիմովը երբե ավելի հաջողված չէր, ապա պակաս էլ չէր Կարասիմ Յակու-լիչի դերակատարումից: Դա ևս մեծ հաղթանակ էր:

Պեպոյի դերը կատարել է Գևորգ Ամշկյանը, Փիֆոյինը՝ Գևորգ Միրաղյանը, Շուշանինը՝ Քեթևան Աբամյանը: Նորությունն այն էր, որ այս ներկայացմանը մասնակցել է նաև Ամրիկյանի Ֆույրը՝ Անայիսը: Նա խաղում էր էֆեմիայի դերը:

Սունդուկյանը գոհ է մնացել դերակատարներից, համարել է նրանց խաղը հաճնարավոր (տե՛ս «Պեպո», 1876): Իսկ Ամշկյանն այն կարծիքն է հայտնել, թե Ամրիկյանի Ջիմզիմովը գերազանցել է իր իսկ ստեղծած Ջամբախովին (տե՛ս «Թատրոն», 1900, № 1):

Ամրիկյանին, ըստ երևույթին, հաջողվել էր գծել վաճառա-կանի սոցիալական պատկերը, թույլ չտալով ոչ մի չափազանցու-թյուն, նա կարողացել էր մերկացնել ժողովրդից ատված և ար-գահատելի զիմզիմովների դիմակը: Առաջ բերելով աշխատավոր հանդիսականի զայրույթն ու ցասումը այն աստիճան, որ ներ-կայացումից հետո նրանք սպասել են Ջիմզիմովի դերակատարի դուրս գալուն, որ «մի լավ դեմսեն, որ մարդկանց սիրտը մի լավ հովանա»: Այս բոլորը Սունդուկյանը պատմել է «Մշակի» խմբա-գիր Ալեքսանդր Քալանթարին (տե՛ս «Արոր», 1910, № 1): Ափ-սոս, սակայն, որ այդ դերակատարման վերաբերյալ չեն պահպան-վել մանրամասն վկայություններ:

Ասում են, որ Ամրիկյան-Ջիմզիմովի բարձրակետը եղել է երկրորդ արարվածը և երրորդի այն տեսարանը, ուր Պեպոն իր վաղնջ է թափում Ջիմզիմովի գլխին («Հուշարար», 1912, գիրք Ա.):

Ամրիկյանի մյուս խոշոր դերակատարումը Ֆրանցն է՝ Կարլ Մոորի եղբայրը, որ բոլոր ժամանակակիցները համարել են դերասանի բեմական ստեղծագործության թագն ու պսակը:

«Ավազակները» ներկայացվել է 1873-ի մայիսի 3-ին:

Այդ առթիվ Չմշկյանը գրել է. «Ամրիկյանը գերազանցեց իրան» (Գ. Ջմշկյան, էջ 103): Ֆրանցի դերակատարումը համարելով կատարյալ, նույն Ջմշկյանն ասում է, թե «...բարձրացրեց նորան այն փառավոր աստիճանին, որին արժանանում են միայն հիները, մակերեսները»: Սա, երևի, ամենաբարձր գնահատականն է, որ երբևէ ստացել է Ամրիկյանը իր ողջ բեմական գործունեության ընթացքում (Գ. Ջմշկյան, էջ 143):

Որտան էլ գժավել ու հաշավել են, հաշավել ու կրկին գժավել, որտան էլ հանուն թատրոնի իր անձը մոռացած Ջմշկյանի կողմին Ամրիկյանը երբեմն իր շանը գերադասել է իր նեռ աշխատողների և ընդհանրապես գործի շահերից, Ջմշկյանը, սակայն, գիտակցել է իր ընկերոջ դերասանական մեծությունը և բարձր է գնահատել այն:

Ըստ ժամանակակիցների վկայությունների, Ամրիկյանի Ֆրանցի ազդեցությունը նկատելի է եղել վրաց նշանավոր դերասան Մեսխիի վրա, նաև՝ երիտասարդ Պետրոս Ադամյանի, որը Ֆրանցի մենախոսությունը Թիֆլիսում, Մոսկվայում և այլուր կատարել է ըստ Ամրիկյանի ոճի և լուսաբանության:

Ջմշկյանն իր հուշերում պատմել է, որ իրենք որոշել էին «կազմել մի կոկիկ խումբ և գնալ Պոլիս»: Նկատի ունեին՝ դերասանուհիներից Սաթենիկին և Փերեանին, իսկ դերասաններից՝ Ջմշկյանին, Ամրիկյանին և Ավալյանին: Բայց Ամրիկյանն անսպասելի որոշում է կայացրել՝ «նախ իմիր միայնակ գնա—ծանոթանա այնտեղի հանգամանքներին և ապա մեզ մանրամասն տեղեկություն տա, որ հետո մենք կարողանանք մեր գնալ-չգնալն վճռել»: Այդ կապակցությամբ խնդրել է իր օգտին ներկայացում կազմակերպել: Խումբը համաձայնել է: Ամրիկյանի խնդրանքը ներկայացվելու էր Երեցփոխյանի «Այ բեզ օյին» վոդևիլը, Ֆրանց Մոորի կախվելու տեսարանի մենախոսությունը, վերջում[1] երգեր

---

1 *Մոսկվայի հայ վաճառականների կյանքից առնված վոդևիլ, ուր լվացատարուհի Ակուլինայի դերը խաղացել է Լիզա Ֆոն-Բրենները: Լիզա և Աննա Ֆոն-*

ու արտասանություններ (տե՛ս Ֆ. Ջմշկյան, էջ 104—105):

Մինչև Պոլիս ճանապարհվելը, Ամրիկյանը Փոթիում ավել է ներկայացում-ցերեկույթ: Խաղացել են «Շուշանիկ» ողբերգության երրորդ գործողությունից մի պատկեր վրացերեն, իսկ հայերեն՝ «երկու խաղցածներ», «Այ ինչ օյին» և «Էս էլ ի մոցիկլուբին» վոդևիլները (տե՛ս Ֆ. Ջմշկյանի «Իմ հիշատակարանի» համար Ս. Մելիքսեթյանի ծանոթագրությունները, 1953, էջ 192)[1]:

Ամրիկյանի մեկնումը Թիֆլիսի մտավորականության որոշ շրջաններում առաջ է բերել տարակուսանք: Ըստ երևույթին արվեստագետի այդ քայլը համարել են հարկադրված և մեղմը բարդել նրա խաղընկերների վրա (տե՛ս «Կ» ստորագրությամբ (Ս. Մելիքսեթյանի ենթադրությամբ՝ Քիշմիշյան) հոդվածը «*Тифлисский Вестник*», 1874, № 117): Ջմշկյանը ստիպված է եղել նամակ հրապարակել «Մշակում», որտեղ ասված է, որ թեպետ ցավալի է խմբից Ամրիկյանի հեռանալը, սակայն խումբը որոշել է շարունակել իր գործը: Այնուհետև ասել է, որ իմիջ հույս ունի՝ Ամրիկյանը կվերադառնա և իր ընկերների հետ կշարունակի հայ թատրոնի զարգացման գործը («Մշակ», 1873, նոյեմբերի 15):

Ամրիկյանի Պոլիս մեկնելու պատճառների վերաբերյալ մեր երկու դասականներ Պերճ Պռոշյանը և Խաբրիել Սունդուկյանը հայտնել են իրենց կարծիքները:

«Շլացած յուր տաղանդի մեծությամբ, նա յոթանասունական թվերին ընկերներից անջատվում է և ուզում է միայնակ փայլել

Բրենևը քույրերը, ապրելով Ալիքսանդրապոլում, սովորել էին հայերեն և մեկ-մեկ մասնակցել են Ջմշկյանի կազմակերպած հայկական ներկայացումներին, նրա իսկ դեկավարությամբ պատրաստելով իրենց դերերը: Աննան կատարել է աննշան դերեր, իսկ Լիզան՝ գլխավոր: Այսպես, օրինակ, «Վհնևտիկի վաճառականում» Ջմշկյանի հետ խաղացել է Պորցիայի դերը (տե՛ս «Իմ հիշատակարանի» Ս. Մելիքսեթյանի 106 ծանոթագրությունը):

[1] *Ըստ Մելիքսեթյանի, հայ-վրացական համատեղ ներկայացումներ տալու փորձեր էլի եղել են. օրինակ, հայ դերասանական խումբը Ամրիկյանի, Սաֆենիկի և այլոց մասնակցությամբ, Գ. Ջմշկյանի դեկավարությամբ, 1873-ի հոկտեմբերի 25-ին Թիֆլիսի Ամեռային թատրոնում ներկայացրել է «Շուշանիկի» ողբերգության առաջին գործողությունը վրացիներին, մյուսները՝ հայերին: Հիշված են հայ և վրաց դերասանական ուժերով համատեղ կազմակերպված այլ ներկայացումներ ևս:*

մեր տանկարնակ եղբայրների մեջ: Կ. Պոլիսն է ընտրում նա յուր փառամոլ ձգտումների գագաթնակետը. նա կամենում է Փարիզի աշխարհահռչակ դերասաններով հիացած Պոլսո իմպրեսիոնիստական իրանց պաշտած հանճարների վրա ունեցած անսահման վարկիցը հիասթափեցնել» («Փաստոն», 1895, № 3):

Ամերիկյանը շուրջ երեք տարի ապրելով Պոլսում, զրկանքներով լի կյանք է ունեցել և պարտքերի մեջ ընկել: Մտքին դնելով վերադառնալ, նամակ է ուղարկել Ե. Սունդուկյանին, նկարագրել իր թշվառ դրությունը և խնդրել դրամական օգնություն: Սունդուկյանը Ամերիկյանին պատասխան նամակ է ուղարկել, որտեղ, իմիջայլոց, ասում է մի բան, որ վերաբերում է մեզ հետաքրքրող հարցին:

«...Հայ դերասանների ձեռով չիմ անի էդ բանը (հանգանակությունը—Ի. Զ.), չունմի հաստատ իմանում իմ վուր դուն ավելի կուզիս մեռնիս օտարության մեջ, քան թե ինձ բարոյապես և նյութապես սպանողներու ձեռից օղորմութին առնիս: Սատկիլը ավելի լավ է, քան թե էդ տեսակ օղորմութինը» (Իրականության և արվեստի թանգարան, Կ. Սունդուկյանի ֆոնդ):

Սունդուկյանի նամակի բնագիրը չի պահպանվել, հետազոտողները օգտվել են Ամերիկյանի արտագրած օրինակից (Ս. Հարությունյան, Միհրդատ Ամերիկյան, 1959, էջ 198):

Ի՞նչ է իրենից ներկայացրել Ամերիկյանի բեմական արվեստը:

Ամերիկյանը Պոլիս մեկնելուց առաջ տերն էր արդեն այն պատմական ծառայություն, որով նա առաջնակարգ տեղ է գրավում հայ թատրոնի պատմության մեջ: Պոլիսը գործունեության շառավիղի ընդլայնել է, բայց ոչ երբեք եղել նոր խոսք: Փառքի հանճարում և հաստատում՝ մի այլ իրականության մեջ ևս: Պոլիս մեկնելու նախօրյակին նա արդեն ասել ու ավարտել է իր խոսքն արվեստում շուրջ տասնհինգամյա այն գործունեությամբ, որ կապված էր Թիֆլիսի հետ, եթե չհաշվենք Ջմշկյանի և Մանդինյանի հետ կամ մենակ կատարած իր թատերապատյանները:

Արձանագրենք այն փառքը, որին հասել էր Ամերիկյանը Պոլիս մեկնելուց առաջ:

Հայտնի է, որ հանդիսականը ներկայացում է եկել հատկապես Ամերիկյանին նայելու: Եվ երբ հանկարծ պատահել է այնպես,

որ նա այդ օրը չի մասնակցել ներկայացմանը, հանդիսականը հուսախաբ և անբավական է մնացել: «Բեմի վրա նրա բացակայությունը մեծ սխրություն էր պատճառում»,—գրել է Պռոշյանը («Թատրոն», 1895, № 3):

Մի ֆանի անգամ է պառակտում եղել, և Ամրիկյանը հեռացել է խմբից: Եվ, անկախ հեռանալու պատճառներից, մեղադրվել է ոչ թե հեռացողը, այլ նրա շրջապատը: Սա է նրա հոչակի ու ժողովրդականության ապացույցը:

Ֆր. Արծրունին գրել է, թե յուրաքանչյուր ներկայացման ժամանակ մարդիկ հետաքրքրվելիս են եղել.

«— Ամրիկյանն էլ կներկայացնե այսօր, չգիտե՞ս:

— Ինչի՞ չկա Ամշկյան, ինչի՞ չկա Ամրիկյան...» («Մեղու Հայաստանի», 1871, № 15):

Պ. Պռոշյանը դերասանին նվիրված հուշերում գրել է. «Ամրիկյանցը Թիֆլիսում աչքի ընկավ. փողոցներում մատով էին ցույց տալիս, տես ու անծանոթ նրան ողջունում էին» («Թատրոն», 1895, № 3):

Ի՞նչ է, այնուամենայնիվ, իրենից ներկայացրել Ամրիկյանի բեմական արվեստը: Պարզ ասված, որոշակի ձևակերպված վկայություններ չեն պահպանվել, եթե չհաշվենք «Մ. Բ.» ստորագրությամբ (Միխայել Բեհբության—Ի. Ա.) «Մշակում» հրապարակած հոդվածը, որ վերաբերել է «Երեսուն տարի կամ թուղթ խաղացողի կյանքը» պիեսում Վարեների դերակատարման քննադատությանը («Մշակ», 1872, № 50):

Ամենից առաջ նկատենք, որ Ամրիկյանի բեմական արվեստը պետք է բաժանել երկու փուլի. մեկը պերճական դերասանական խմբի Ամրիկյանն է, մյուսը՝ Ամշկյանի համախոհության տարիների Ամրիկյանը: Մի դեպքում հնաոճ դերասան, մյուս դեպքում՝ իրապաշտ: Մի դեպքում հայկական ողբերգությունների դերակատար, մյուս դեպքում՝ հայկական վոդևիլների և կատակերգությունների տիպերի մարմնավորող:

Երևի անժխտելի է այստեղ Ամշկյանի և նրա մյուս խաղընկերների, առաջին հերթին՝ Սեդրակ Մանդինյանի դերը: Ամշկյանը տեսնելով նրան «Արշակ Երկրորդում», նկատել է, որ բեմի վրա մի դերասան, որն ունի ներքին հնարավորությունների հարուստ

պաշար, դեռևս չբացահայտված տվյալներ: Եվ կանխագուշակել է, որ այս դերասանի տաղանդը եշմարիտ է, հետևապես այնքան էլ դժվար չի լինի մղել նրան դեպի իրապատում ոճը, հետու պահել «երգեցողական, կամ, ինչպես ասում են մինչև այժմ, ողբերգական առոգանությունով արտասանել ամեն մեկ խոսք, որպես թե այդ ձևով առավել կարելի է ազդել հանդիսականների վերա» (Գ. Ամշկյան, էջ 25): Պահպանվել են վկայություններ այն զրույցներից, որ Ամշկյանն ունեցել է Ամերիկյանի հետ, ներշնչելով նրան, որ Մոսկվայում, Եվրոպայի այլ քաղաքներում հիմա խաղում են պարզ ու բնական: Ձգեամ է կարծել, որ մի ոճի բացառումը և ուրիշ ոճի որդեգրումը տեղի է ունեցել հեշտ կամ միանգամից: Շրջապատը, ժամանակը, ծանոթությունը Բելինսկու գեղագիտությանը, մասնավորապես նրա թատերական հայացքներին, ռեալիստական ոգով գրված զավեշտախաղերի, սուր երգիծական կատակերգությունների ծնունդն ու ազդեցությունը թատրոնի վրա, հեղաշրջող դեր են կատարել Ամերիկյանի կյանքում: Եվ, իհարկե, նաև,—սա շատ կարևոր է,—իրական երևույթների իմաստուրյն ճանաչողությունը սոցիալական արմատից, որը նրան հանգեցրել է բեմից կյանքի ընթացքին միջամտելու պահանջին ու անհրաժեշտությանը: Նա խաչ է հաշել հայկական ողբերգությունների վրա, ավելին՝ հարձակվել, ճնշադատել, ծաղրել, համարել արվեստի հետ կապ չունեցող գործեր:

Ահա այն հողը, որ բավարար է եղել Ամերիկյանի համար, որով և անխուսափելի է դարձել նրա և Ամշկյանի համախոհ գործունեությունը՝ թեև խառնվածքով տարբեր, բայց նպատակներով, գաղափարներով և ձգտումներով միմյանց շատ նման էին նրանք:

Ամերիկյանի բեմական արվեստի մի ուրիշ հատկանիշը կյանքի եշմարտության նկատմամբ հավատարմության զգացում ունենալու պահանջն էր: Դա էր պատճառը, որ արվեստագետի հակառակորդները, կամենալով մեղադրել նրան, հայտարարել են, թե նա կյանքի պատճենահան է: Մինչդեռ, Ամերիկյանը բեմ է բերել կյանքի հանաչողություն՝ հիմնված սոցիալական հիմքերի գեղարվեստական հետազոտության վրա: Ավելին, առավել ազդեցիկ ու տպավորիչ լինելու համար, կերպարը բեմից ներկայացնելիս, նա նախ և առաջ նկատի է ունեցել որևէ կոնկրետ ծանոթ վաճառա-

կանի, ասենք՝ իր տանտիրոջը, ոչ այնքան նրանից վրեժխնդիր լինելու, որքան հմտորեն կերպար ստեղծելու նպատակով: Օրերով նա ուսումնասիրել է տվյալ անձնավորության արտաքինը, ներքին բոլոր հատկանիշները: Նա նկատի է առել մարդկային այն օրինակը, որ բնորոշ է սոցիալական այդ խավին ընդհանրապես:

Ուրեմն, Ամրիկյանը, ինչպես նաև նրա հետ բեմ բարձրացող մյուս բոլոր դերասանները, ունենալով բեմական նույն հայացքները, ձգտել են ստեղծել բնավորություն: Ոչ թե վանաորական՝ ընդհանրապես, այլ այն վանաորականը, որ ունի բնավորության որոշակի գծեր: Դա է պատճառը, որ, ըստ ժամանակակիցների վկայության, Ամրիկյանի Ջամբախովը տարբեր էր Սարգսից, իսկ այս երկուսը՝ Ջիմզիմովից: Սոցիալական ծագումով նույնն էին, իսկ մարդկային նկարագրով՝ տարբեր: Սրա հիմքը ոչ միայն կրկնվելու վտանգից խուսափելու պահանջն էր, այլ բնավորությունների տարբերագծումը՝ համաձայն պիեսի դրամատիկական դրությունների ընթացքի:

Ահա այստեղից է բխել Ամրիկյանի բեմական արվեստի մի յուրահատկությունը՝ խաղալ այնպես, որ մարմնավորած կերպարները համոզված լինեն իրենց իրավացիության մեջ. Ջամբախովը ուրիշ ելք չուներ, պետք է դիմեր այդ միջոցին, այլապես իր դժբախտ աղջիկը դժբախտ էլ կմնար, որդու ամուսնությունը գլուխ բերող Սարգիսը ոչ թե պետք է նրա զգացումները նկատի ունենար, այլ մեծահարուստ խնամի ունենալու հանգամանքը և, վերջապես, Ջիմզիմովը պետք է երևար բարեգործ, համոզված, որ մուրհակը կորել է: Ուրեմն, ոչ թե ընդհանրապես վանաորական, այլ այսինչ կամ այնինչ բնավորությունն ունեցող վանաորական, մի խոսքով այն, ինչը կազմում է ռեալիստական արվեստի հիմքերի հիմքը: Թեև ասվել է, բայց կրկնենք վերստին, որ Ամրիկյանի ստեղծագործական չունչը լայն էր՝ ողբերգականից մինչև կոմիկականը, Ջամբախովի և Ջիմզիմովի կողքին Ֆրանց Մոոր և այլ դերերը: Մի դեպքում կյանքի բացասական երևույթների կոմիկական ընկալում և բնութագրում, մյուս դեպքում՝ մարդկային հոգու թափանցում և հոգեկան աշխարհի խորհրդում թաքնված նախանձի, ժլատության և այլ կրքերի գեղարվեստական բացահայտում:

Նրա արվեստի մյուս յուրահատկությունն այն էր, որ իր ան-

հատականությանը մատչելի էին ոչ միայն ազգային տիպարները, այլ նաև օտար աշխարհի մարդիկ՝ միջակության հետապնդումը հանճարավոր անձին, ազատասերի ճալածանքը սարկամից և այլն:

Ամրիկյանի բեմական վարպետության բնորոշ կողմերից մեկն էլ նրա վերամարմնավորման արվեստն էր: Շատ հին դերասանների է հաջողվել մի դերից մյուսը անհանգչելի լինելու չափ վերափոխվել:

Ո՞նչ եզրակացության կարելի է գալ ժամանակակիցների վկայություններից. այն, որ Ամրիկյանը ստեղծագործող դերասան է եղել, կերպարի անձնավորումը աչքի է ընկել ոչ թե արտաքին, այլ ներքին արտահայտչականությամբ, նա ոչ թե խաղացել է, այլ դարձել է Ջամբախով կամ Չիմզիմով և Վերթսիմ Յակուլիչի կամ Արութինի նշմարտությունը դարձրել է իր նշմարտությունը: Հավատացել և հավատացրել է, որ նրանց հոգեկան աշխարհի տրամաբանությունը համապատասխան է իրենց սոցիալական աշխարհազգացողությանը և այդ պատճառով եղել է միանգամայն համոզիչ: Ուշագրավ է այդ տեսակետից Միքայել Տեր-Ոհիգոբյանի ժլատի մարմնավորումը և նրան տված գնահատականը. «ժլատ է նա դողդողալով փող տալումը, փողի վրա խոսելումը, իր սնդուկի կողքեմեն չհեռանալումը: Առհասարակ լավ ներկայացուց սա էն ժլատին, որին որ նկարագրել է «ժլատի» հեղինակը» («Մեղու Հայաստանի». 1863, № 43):

Ամրիկյանի բեմական արվեստի հատկություններից է եղել իմպրովիզացիան: Նա լավ գիտեր, որ Սունդուկյանը միշտ վրդովվել է, երբ դերասանը իեթնահնար խոսքեր է ասել և այնուամենայնիվ «խաթաբալայում» խոսքի մի-երկու հավելում է արել և այնքան հաջող, որ թատերագիրը պիեսը տպագրելիս, պահպանել է այդ հավելումները, նշելով, որ դրանց հեղինակը Ամրիկյանն է:

Ամրիկյանը սրախոս էր, հումորից անպակաս: Դա արտահայտվել է նաև խաղերում: Անհումոր մարդը կարո՞ղ էր վոդևիլ կամ կատակերգություն խաղալ: Իհարկե, ոչ: Հումորը, բնածին հատկություն լինելով, Ամրիկյանի արվեստում եղել է նրա կոմիկական նմայքի գլխավոր հատկությունը: Պողչյանն իր հուշերում

պատմել է, որ Տեր Գրիգորյանի վոդևիլներում Ամրիկյանը հաճախ այնպես է սրախոսել, որ դահլիճը ծափահարել և խնդրել, որ կրկնի, իսկ Ամրիկյանը կրկնող չէր, կրկնելու փոխարեն արել է մի նոր կատակ՝ շատ ավելի սուր ու սրամիտ, քան առաջինը (տե՛ս «Թատրոն», 1895, № 3):

Ամրիկյանը տարբերել է կատակը ծաղրից, հումորը երգիծանքից: Եվ, բնականաբար, Զամբախով, Ջիմզիմով, Սարգիս ներկայացնելիս՝ դիմել է երգիծական միջոցների: Դիմակագերծումը համարել է նպատակ: Այդ իմաստով, Ամշկյանի թատրոնի բննադատական, մերկացնող ուղղության գլխավոր ծանրությունը Ամրիկյանի վրա է եղել: Ծանոթ լինելով նրա անհաշտ բնավորությանը, հայացքների խիզախությանն ու թափին, կարելի է վստահաբար ասել, որ Զամբախովը, Սարգիսը, Ջիմզիմովը և այլ կերպարներ հույնպես, սոցիալական խոր հետազոտության արդյունք են եղել: Ամրիկյանն ուներ կոլորիտի զգացողություն: Նրա պատկերած կերպարը թիֆլիսյան դրոշմն ուներ իր վրա և հնարավոր չէր նրան շփոթել ո՛չ ռուս կուպեցի և ո՛չ էլ պոլսեցի մեծահարուստ հայի հետ:

Ամրիկյանը յայնակատավ ստեղծագործող էր: Դրվագը նրա տարերքը չէր, ոչ էլ թեթև գույները: Նա թանձր գույների հակում ուներ, նա ավելի վիպասան էր, քան նովելիստ, ավելի Բալզակ, քան Մոպասան:

Մի արժանիք ևս:

Ամրիկյանը հայ դերասան էր, բեմական ազգային արվեստի թերևս ամենախոշոր ներկայացուցիչը: Ճիշտ է, այդ ուղղությամբ առաջին քայլերն արել էին Սուքիասյանն ու Մատինյանը, երկուսն էլ՝ օժտված մարդիկ: Բայց սրանցից ոչ մեկի տաղանդը չուներ Ամրիկյանի ստեղծագործական լայն ընդգրկումը: Ոչ էլ մեկի Վաղոն կամ մյուսի կիվկիվն ուներն գեղարվեստական այն մակարդակը և սոցիալական խորն ու ճշմարիտը, որ ուներն Ամրիկյանի մարմնավորած Զամբախովը, Սարգիսը և Ջիմզիմովը: Դրանք գլուխգործոցներ էին: Մի բան էր փայլել Փուղինյանի զավեշտախաղում և բոլորովին այլ բան՝ Սունդուկյանի կատակերգության մեջ: Այնպես որ, համոզված կարելի է ասել, որ Ամշկյանի թատրոնի գլխավոր վաստակը՝ ազգային թատրոնի և, նախ և առաջ,

հայկական բնավորության ստեղծումը կապված է առավելապես Ամրիկյանի անվան հետ: Դա թատրոնին ուղղություն տվող արվեստ է եղել, գեղարվեստական այն դեկավար մտածողությունը, որ ընդլայնել է ոչ միայն արվեստի ըմբռնումը, այլև առաջ է մղել այն: Դա ազգային հատկանիշների բարդ խտացում էր, որտեղ կյանքի ճանաչողությունն իր հավաստիությամբ ուներ այնպիսի հիմնակետեր, ինչպես՝ կենցաղն ու ազգագրությունը, կոլորիտը, խոսքն ու ինչմունքը, գույները, հարազատությունը: Ընդհանրացնելով, ասենք, որ Ամրիկյանի արվեստը խորապես կապված էր հայրենի երկրի հող ու ջրին, որի զգացողությունը իրեն ներշնչել էր վասպուրականցի հայրը:

Ահա, սա է մոտավորապես բեմական այն պոետիկան, որ ընկած է Միհրդատ Ամրիկյանի արվեստի հիմքում, որն ի մի եմ բերել թատերախոսների և հուշագիրների առանձին և կցկտուր արտահայտություններից:

Եզրակացությունն այն է, որ Ամրիկյանը, իհարկե, իր համախոհ ընկերների հետ միասին, մեծ դեր է խաղացել հայկական իրապաշտ ազգային թատրոնի հիմքերը դնելիս: Եվ, անշուշտ, իր վաստակը ծանրակշիռ է: Երկրորդ հետևությունը, որ կարելի է անել, այն է, որ Ամրիկյանը ճանապարհվել է Պոլիս որպես ռեալիստ: Ոչ միայն որպես դերասան, նաև որպես իրապատում թատերագրության ռեալիստական հիմնակետերի լուսաբանումն ու պաշտպանությունը:

Հիմա տեսնենք, թե ինչպիսին է եղել Ամրիկյանի կյանքը Կոստանդնուպոլսում:

Պոլիս մեկնելու Ամրիկյանի ցանկությունը Պռոշյանը բացատրել է փառասիրական նկատառումներով, ասելով, որ նա ուզում էր միայնակ փայլել պոլսեցիների առաջ: Նույն Պռոշյանի ասելով, Ամրիկյանը հուսախաբ է եղել Պոլսից և, կիսաճաղց օրեր է անցկացրել (տե՛ս «Թատրոն», 1895, № 3):

Ի՞նչ է մեզ հայտնի:

Պոլսում Ամրիկյանը շարադրել է մի բաց նամակ, ուղղված «Մանզումեի էֆյար» թերթի խմբագիր Կ. Փանոսյանին: Դա փաստորեն ծրագիր էր այն մասին, թե ինչ է մտադիր անել անծանոթ

ֆաղաֆում: Այդ ճամակում միաժամանակ արծարծված են թատերական արվեստի հետ կապված մտքեր: Ըստ Ամրիկյանի, իր հետ բերած խաղերը՝ ինքնուրույն և թարգմանական, «կրթողական ներգործություն պիտի կարողանան ունենալ»: Այնուհետև ասված է, որ այդ թատերախաղերը բևեռացումներ չեն՝ միայն ողբերգական կամ միայն կատակերգական, այլ, ինչպես կյանքն է՝ և՛ ողբերգական, և՛ կատակերգական, արցունք ու ծիծաղ, մահ ու կյանք իրար կողքի են այնպես, որ «թե խնդալու, թե արտասվելու կհարկադրվենք»: Կյանքում շատ տեղաշարժեր են եղել, հետևապես, թատրոնը «այժմյան կյանքին ավելի է կրցիլ մոտենալ»: Եվ, վերջապես, հիմնական միտքը՝ ո՞րն է թատրոնի խորհուրդը. «Ամեն զարգացած ազգերու թատրոնը եղել է հասարակական, ընտանեկան, քաղաքական գաղափարներու առաջնորդ...» (տե՛ս «Մանգումեի էֆյար», 1874, թիվ 2675):

Պոլսում Ամրիկյանը կապեր է հաստատել Պետրոս Մաղաքյանի ու նրա գլխավորած թատրոնի դերասանների հետ, որոնց մեջ էին Աստղիկը, Սիրանույշը, Դավիթ Թոյանցը, Պետրոս Ադամյանը և ուրիշներ:

Պ. Մաղաքյանն իր հերթին մի ճամակ է հրապարակել, որով կոչ է արել հասարակությանը անպայման դիտել «Ավազակներ» ներկայացումը, հայտնելով, որ Ֆրանցի դժվարին դերը կատարելու է Ամրիկյանը: Ընդգծել է նաև, որ Թիֆլիսում այդ դերակատարումը մեծ հաջողություն է ունեցել, արժանացել ռուսական, վրացական և հայկական մամուլի գովեստներին: «Կհուսանք, որ թատրոնասեր ժողովուրդն ալ յուր խրախուսիչ ներկայությամբ պատվել պիտի հանի իր հյուրը» («Մամուլ», 1874, թիվ 376):

Ամրիկյանը, համագործակից ունենալով Գարեգին Ոշտունուն և Պետրոս Ադամյանին, մի փոքրիկ խումբ է կազմել և ներկայացումներ տվել, խաղալով գլխավորապես մելոդրամաներ՝ «Արյան բիծ», «Կույրը» և այլն:

Այս ներկայացումները զգալի հասույթ չեն բերել:

Ամրիկյանի ամենամեծ հաջողությունը եղել է, այն, որ Մաղաքյանի խմբի հետ ներկայացրել է Շիլլերի «Ավազակները», Ֆրանցի դերով ներկայանալով Պոլսո թատերասեր հասարակայնությանը: Հիացմունք և ոգևորություն: Ֆրանցի դերակատարու-

մից մեծապես ոգևորվել է երիտասարդ Ադամյանը, այն ժամանակ բաներիգամյա պատանի, որ նույն ներկայացման մեջ խաղացել է Կարլ Մորի դերը: Ամալյայի դերը հանձնված էր Աստղիկին:

Նրան հաջողվել է կազմակերպել նաև «Պեպո» ներկայացումը: Ճիշտ է, ներկայացումը ֆիչ հանդիսատես է ունեցել, բայց արիք է տվել մտածելու այն մասին, թե ինչ շահեկան առավելություններ ունի թատրոնի համար գրված իրապատում թատերգությունը: Բացի դա, Ամրիկյանը հողված է գրել Սունդուկյանի մասին (մինչև ներկայացումը), որտեղ, ծանրանալով Պեպոյի կերպարի վրա, այն միտքն է հայտնել, թե «Պեպոն միայն հայ ձրկնորս չէ, ամեն ազգի ձկնորս է: Նա հայերեն կխոսի, բայց միայն հայ չէ, այլ ամեն ազգութենե է» («Մանգումեի էֆեար», 1874, թիվ 2675): «Պեպոյի» շուրջը եղած այն տարիների գրականության մեջ կարևոր գնահատական է սա:

Ասենք նաև, որ «Ավազակների» հետ միասին ներկայացվել է Թիֆլիսի ժողովրդական կյանքի առնված «Դալալ Ղաղո» զվարճախաղը, որտեղ Ամրիկյանը մարմնավորել է Կիվկիվի դերը:

«Մասիսի» թատերախոսն արձանագրել է. «Ո՞ւր են մեր բադարի հանճարները» (վոդևիլները) և անոնց ստեղծած ժողովրդային եղանակները: Կկարծենք թե գրականությո՞ւն ունենք: Ո՞ւր է մեր ժողովրդային գրականությունը»:

Վերջապես, հասկացող թատերախոսները հիացել են Ամրիկյանի Ջիմզիմովով, համարելով նրա խաղը ոճական նորություն բոլոր այն կատարումների համեմատ, որ նրանց վիճակվել էր տեսնել մինչ այդ:

Անկախ նրանից, թե Ամրիկյանը ի՞չ է խաղացել թե շատ, նյութական ապահովություն ունեցե՞լ է թե ոչ, նաև այն, թե նսասիրական նկատառումներո՞վ է հանապարհվել օտարություն թե՞ արվեստագիտական. նրա այցը Պոլիս ուներ սկզբունքային իմաստ և գնահատություն: Ճիշտ է, այս այցելությունը շատ ծանր է եղել դերասանին, նույնիսկ՝ կյանքի գնով, բայց վստահ կարելի է ասել, որ նա հասել է իր գլխավոր նպատակին:

Ջերմ մտերմությամբ է կապված եղել Կ. Փանոսյանի հետ, որի խնդրանքով հանձն է առել «Մանգումեի էֆեարի» թերթի

խմբագրի պարտականությունը: Նույն Փանոսյանի խնդրանքով ուսուցչություն է արել նրա վարժարանում: Կազմակերպվել են համերգ-երեկույթներ, և Ամրիկյանը դրանց գլխավոր մասնակիցն է եղել:

Հիվանդ ու կարիքավոր՝ Ամրիկյանը նամակ է գրել Սունդուկյանին, որը չի կարելի կարդալ առանց հուզվելու: Նամակում գրել է ու խնդրել դրամ ուղարկել, որ կարողանա պարտքերը մարել և Թիֆլիս վերադառնալ: «Չորս տարի ասածու մոտ կռիվ տվի ու ձեզի նեղություն չտվի. ամա վերջը վռնց որ մէ աղբատի համար ինձ համար փուղ մոդ անիլ տվի...: է՜ն, մախլաս, լիզուս առաջ չի գնում, ու թե վուր գիտենամ, թե էս խոսքիրը ֆիզ մոտ չիմ խոսում, հենց գիտիմ, թե կու մեռնիմ...: Ինչի խաբի ինֆս իմ գլուխը, իս էդ փուղիրը ոչ լրագրիս համա խնդրեցի, ոչ թատրոնի համար, և ոչ մեկ որևէ հասարակական գործի համար,—իմ կերածի, իմ խմածի, իմ հագածի պարտքերը տալու համար, աղբատություն չէ բաս ինչ զահրումար է: Դանա ուրիշ տեսակ էլ աղբատութիւն կա՜»:

Պոլսում շատ ծանր օրեր է ապրել Ամրիկյանը, կարիք ու զրկանք է տեսել, գղջացել է գալու համար, հիվանդացել է բոխախտով և հետ վերադարձի դրամ չի ունեցել: Եվ այժմ, պատմական այս հեռավորությունից նա մեզ հերկայանում է իր արվեստագիտական խորհուրդը կատարած մեծ աշխատ:

Պռոշյանի ասելով՝ Ամրիկյանը թատրոն հաշելով խոստովանել է իրեն.

«Վաղուց գղջացել էի և կամենում է մի տեսակ ինձ ձգել մեր օրինյալ կովկասը, բայց ի՞նչ միջոցներով: Ավա՜ղ, հեշտությամբ առջես բացած բոլոր դռները նույն դրությամբ երեսիս պիդի փակվեցին» («Թատրոն», 1895, № 5):

Ամրիկյանի զրկված կյանքով ապրելու լուրը հասել է Թիֆլիս, և առաջին հերթին մտահոգվողները եղել են Գ. Սունդուկյանը և Գ. Զմշկյանը: Երկուսն էլ դրամ են հանգանակել և ուղարկել Պոլիս, որ նա ի վիճակի լինի մարել պարտքերը և հետ հանապարհվել Թիֆլիս:

Ամրիկյանը Թիֆլիս է վերադարձել 1879-ի վերջերին:

Զմշկյանն անմիջապես կազմակերպել է մի երաժշտական

հավաքույր Ներսիսյան դպրոցի հին դահլիճում, որի ամբողջ մուտքը՝ շուրջ հինգ հարյուր ռուբլի, հատկացվել է հիվանդին, որ արդեն արյուն էր թքում:

Քոջ հետ միասին նա նկուղային հարկում զբաղեցրել է երկու փոքրիկ ու խոնավ սենյակ Մթածմիդզայի հրապարակում: Ամեն օր Ամրիկյանը իջնելիս է եղել հաղած և մեծ դժվարությամբ վերադարձել տուն:

Պռոշյանն այն ժամանակ պաշտոնավարել է «Փորձ» հանդեսի խմբագրատանը: Միհրդատը գալիս էր իր հանգիստն առնելու Պռոշյանի սենյակում: Վիպասանի ասելով «Փորձի» խմբագիր Արգար Հովհաննիսյանը նյութական աջակցություն էր ցույց տալիս հիվանդ և ուժասպառ դերասանին՝ երբեմն ծածուկ, երբեմն բացահայտ՝ թարգմանություններ հանձնարարելու պատրվակի տակ: Նրան օգնել են Գ. Սունդուկյանն ու իշխան Մ. Բենբուդյանը: Նաև՝ իր թատերական ընկերները, որոնք գերմանական ակումբի դահլիճում կազմակերպել են համերգ Ամրիկյանի մասնակցությամբ: «Այդ երեկոյին,—պատմել է «Սոս և Վարդիթերի» հեղինակը,—բեմական հանճարի մեջ հանգած կրակը նորից կայծեր արձակեց: Հազալով, հևալով շնչարգել Ամրիկյանցը բեմի վրա երևաց և մի շինծու երազ պատմեց, որով ունկնդիրներին մեծ զվարճության ենթա, խորին վիշտ պատճառեց» (տե՛ս «Թատրոն», 1895, № 3):

Թոհախտը Ամրիկյանին անկողին է գցել: Պառկել է սկզբում հիվանդանոցում, հետո՝ տանը: Նրան բուժելու հոգսն իրենց վրա են առել բժիշկ Քուշարյանը և Բաբայանը, առանց նյութական որևէ ակնկալության: Դեղորայքը շատ անգամ իրենց հաշվին են բերել տվել դեղատնից:

Ամրիկյանը, հիշելով «Մշակի» հիմնադրման առաջին տարիները, լրագրի գլխավոր խմբագիր Գրիգոր Արծրունուն մատուցած իր ծառայությունը[1], գրել է նրան, խնդրելով «յուր բարվոքա-

---

1 *1872-ի հունվարի 1-ին ծնունդ է առել հայկական նոր թերթ՝ «Մշակը», Գրիգոր Արծրունու գլխավորությամբ: Մի խումբ խանդավառ երիտասարդներ, որոնց թվում և Ամրիկյանը, համախմբվելով Արծրունու շուրջը, գլուխ են բերել այդ դժվարին գործը: Չսահանալով նյութական որևէ հաստյթ, բոլորն էլ գոհացել են բարոյական վարձատրությամբ: Ամրիկյանը վարել է երդիծանքի բաժինը:*

րայի դատարկ խաղաթղթերից մեկը բնակության համար իրան հատկացնի», որպեսզի ազատվի տան վարձ տալու ծանր հոգսից (տե՛ս Գ. Ջմշկյան, էջ 114—115): Առծրունին մերժել է: Ամրիկյանը սաստիկ վիրավորվել է: Այդ մասին հոդվածներ են լույս տեսել Թիֆլիսի հայոց և ռուսաց թերթերում, ուր պատշաճության սահմանները խախտող անձնական վիրավորանքներ են եղել և դա էլ, ժամանակակիցների ասելով, «շտապեցրեց խեղճ դերասանի վախճանը»:

Հիվանդ դերասանը մի օր պատմել է այս ամբողջ պատմությունը Պողոշյանին գանգատվել իր հետ անարդար վարվողներից, օրհնել իր բարեբարերին և լաց եղել:

Ջմշկյանը, որ գրեթե ամեն օր այցելել է Ամրիկյանին, այսպես է նկարագրել իր վերջին տեսակցություններից մեկը:

«Մեկ օր, ճաշից հետո, ըստ սովորականին մտա Ամրիկյանի մոտ և նկատեցի, որ հուզված է: Իմ հարցիս, թե ինչպես է յուրյան զգում, նա մի տեսակ վհռողական ձևով պատասխանեց.

— Գնո՛րգ, ես մի քանի օրից հետո կմեռնեմ...

Ես սաստիկ ցնցվեցա. նա նկատեց...

— Այո,—շարունակեց,—ես զգում եմ, ես գիտեմ հաստատ, որ մի քանի օրից մեռնելու եմ...

— Լռի՛ր, խնդրեմ,—պատասխանեցի ես հուզված:—Թող այդ մռայլ մտածմունքը, դու կառողջանաս, և մենք դարձյալ կսկսենք գործել միասին...

— Ո՛չ, ո՛չ, մի խաբիր ինձ սնոտի հույսերով, վճռված է,—ասավ խեղճը և լռեց: Հետո, նկատելով, որ արտասուքները թափում են աչքերիցս՝ ժպտալով դիմեց ինձ:

— Գևորգ ջան, մոռացիր բոլոր իմ արածները, որոնք ինձ վիրավորել են երբևիցե, այժմ դու ես իմ միակ այն ընկերը, որը պիտի տա հաստատությանն իմ կենսագրությունս...

Ես արդեն սկսեցի արտասվել այնպես, որ ինչ էր մնում հեկեկալի, բայց զսպեցի ինձ և ասի.

Ֆելիետոնները մեծ մասամբ ինքն է գրել՝ Ջաքուլ ստորագրությամբ: Եղել է նաև թերթի սրբագրիչը, ստանալով ամսական երեսուն ռուբլի: (Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Գ. Ջմշկյան, Իմ հիշատակարանը, 1953, էջ 108—112, Պ. Պողոշյան, Երկերի ժողովածու, Հատոր երկրորդ, 1954, էջ 569—571):

— Խնդրեմ, Միհրդատ, թո՛ղ ֆո տխուր մտածմունքներդ, դու չես մեռնի, ինձ բժիշկները հույս են տալի, որ դու դեռ երկար կապրես:

Ես, հայտնի բան է, ստեցի, որովհետև ինձ բժիշկները ասել էին, որ նա երկար ապրելու չէ:

— Լսի՛ր,—ընդհատեց նա,— թող ֆո այդ բժիշկների կարծիքը և լսիր ինձ ուշադրությամբ, որ կարողանաս ճշտությամբ նկարագրել իմ կյանքը...

Վեր կացա տեղիցս և վճռապես հայտնեցի, որ եթե նա կջարդուճաղի այդ տեսակ տխուր խոսակցությունը, ես կհեռանամ:

— Լա՛վ, լա՛վ, նստի՛ր,—ծիծաղելով ասաց նա,—դու գիտես, բայց ֆ!ջո կփոշմանես, որ չուզեցար լսել ինձ: Խոսենք ուրիշ բանի վերա» (Գ. Զմշկյան, էջ 114):

Իրեն այցելած երիտասարդ գործընկերներից մեկին Ամրիկյանն ասել է՝ «Ինձ տեսեք, ձեզ լացեք»:

Նույն օրը լուր է տարածվել, թե Ամրիկյանն աննճասպան է եղել: Ըստ բժիշկ Քուշարյանի՝ «չտապել է, երեք օրվա կյանք ուներ»:

Միհրդատ Ամրիկյանը 36 տարեկան էր:

Ահա այսպես է ավարտվել մեծ արվեստագետի կյանքը, որ հայ բեմի զարդերից էր, անցյալ դարի 60—70-ական թվականների թատրոնի սյուներից: Թիֆլիսի փողոցներով անցնելիս, մարդիկ մատով ցույց են տվել նրան՝ «Ամրիկյա՜նը...»:

Հայ ռեալիստական թատրոնի չահակիրներից էր Միհրդատ Ամրիկյանը, տառապանքներով լի, բուռն ու անհանգիստ կյանք ապրած դերասան: Նա իր գրած հոդվածներով, բանավեճերով, վերջապես՝ իր դերակատարումներով խորապես նպաստել է ընդհերմանը իրապատում ուղղության, որ թատրոնին հաղորդել է կրթական իմաստ, ճնշադատական մերկացնող հզոր ուժ:

Դերասան, գործիչ, թատրոնի տեսաբան, երգիծաբան, թարգմանիչ, խորապես զարգացած անձնավորություն, բազմակողմանի գործունեության տեր էր Միհրդատ Ամրիկյանը, որի լուսավոր կերպարը շողշողում է հայ թատրոնի պատմության էջերից:

Մեր խոսքն ավարտենք վերստին դիմելով Գևորգ Զմշկյանի

հուշերին, մեջ բերելով իր գաղափարական և գեղարվեստական համախոհ ընկերոջը տված ընդհանրացած գնահատականը.

«Ես համոզված եմ,—հայտարարել է Ջմշկյանը,—որ եթե Ամիրկյանը ծնված լիներ ուրիշ հանգամանքներում և ուրիշ, ավելի լավ զարգացած հասարակության մեջ, նորա գործունեության շրջանը առավել լայն կլիներ և նա կկգտներ դեպի մարդկային առավել բարձր գաղափարներ, քան թե մեր հասարակության մեջ, որ նա թատրոնական գաղափարի համար զոհ գնաց իր նման զգայուն գործիչների հետ, ինչպես են Մատինյան, Միրաղյան, Քեթեվան Աբամյան, զոհ գնաց այն ժամանակ, երբ նորա հազվագյուտ տաղանդը, անցնելով փորձառության զանազան դասերից, կազդուրվել էր նոր, թարմ, հաստատ գործնական ուժով»:

ԱՐՏԱՇԵՍ ՍՈՒՔԻԱՍՅԱՆ
(1841—1895)

60-ական թվականների այն դերասաններից է, որ հայ ռեալիստական թատրոնի կազմավորման մեջ զգալի ավանդ է ունեցել: Գևորգ Ջմշկյանի համախոհներից էր: Ըստ Ջմշկյանի, Սուքիասյանը «հայ թատրոնի հիմնադիրներից մեկն էր»:

Արտաշես Սուքիասյանը ծնվել է Թելավ քաղաքում, Տեր-Ալեքսանդր ավագ քահանայի ընտանիքում: Ավարտել է Ներսիսյան դպրոցը: Սկզբում եղել է Պետ Պռոշյանի դերասանախմբում: Թատերախմբի պառակտումից հետո, անցել է Ջմշկյանի կողմը՝ Ամիրկյանի և Մանդինյանի հետ միասին: Թույլ բնավորության տեր՝ հեշտությամբ ուրիշի ազդեցության տակ ընկնելով, երբեմն հեռացել է Ջմշկյանից, իսկ ընդհանրապես նրա անունը կապված է թատերական այն գաղափարների ու նպատակների հետ, որոնց դրոշակակիրը Ջմշկյանն էր:

1870-ի կեսերից հեռացել է թատրոնից, հրաժարվել թատերական գործունեությունից: Տեղափոխվել է Վլադիկավկազ՝ սուդեբնի պրիստավի պաշտոնով: Այնուհետև ուսուցչություն է արել Քութայիսիում և Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում: «Թատերական կոմիտետը» 1879-ին Սուքիասյանին հրավիրել է նոր կազմված

դերասանական խմբում աշխատելու: Կոռնել է երկու թատերաշրջան, աշխի չի ընկել, չի ստեղծել առանձնապես նշանակալի որևէ դեր: Հեռացել է թատրոնից ընդմիշտ. վախճանվել է 1895-ին, Բաքվում: Եթե այսօր Սուքիասյանը հիշվում է հայ թատրոնի պատմության մեջ, ապա այն պատճառով, որ եղել է թվով յոթ-ութ այն արվեստագետների շարքում, որոնք 60-ական թվականների սկզբներին թատրոնի շանը անձնական շահերից վեր են դասել, ծավալելով նահանջում գործունեություն: Ջմշկյանի ասելով, վաթսունական թվականներին Սուքիասյանը «այնպիսի մի ուժ էր, որ աննախանձալի էր առանց նրա մասնակցության մի որևիցե խաղ բեմ հանել» (Գ. Ջմշկյան, էջ 152):

Առաջին դերը, որ Սուքիասյանը խաղացել է նոր կազմավորված հայ մասնագիտական թատրոնում, եղել է Ալանոզան 1863-ի հունվարի 3-ին կայացած «Արշակ Երկրորդ» անդրանիկ ներկայացման մեջ:

Պատմական ողբերգություններում ուրիշ դերեր էլ է խաղացել՝ Սմբատ Արծրունի («Սամել»), Ներշապուհ Արծրունի («Վարդան Մամիկոնյան»): Խաղացել է թարգմանական պիեսներում ևս՝ Գերմոն («Երեսուն տարի կամ թուղթ խաղացողի կյանքը»), Ալբեր («Կույրի զավակը կամ խելագարի կինը») և այլն: Շատ դերեր է խաղացել Սուքիասյանը, հանդես բերելով բեմական շնորհք և նմանություն, կերպարի ճանաչողություն, բայց դրանք օժտված դերասանի սովորական կատարումներ էին: Նրա տարերքը չէին: Սուքիասյանի բեմական կոչումը Թիֆլիսի արդի կյանքը պատկերող պիեսներն էին, խաղալիս հատուկ կենցաղով, բարեհոգի, կոլորիտով, կատակ և հումորով, թիֆլիսահայ բարբառով, մի խոսքով՝ ազգային շունչ և ոգի:

Առաջին մեծ հաջողությունը Սուքիասյանն ունեցել է 1863-ի փետրվարի 4-ին, Նիկողայոս Փուղինյանի «Դալալ Ղաղո» կատակերգության մեջ, որ նորակազմ պերճական խումբը ներկայացրել է Սր. Հեֆիմյանի «Սամել» ողբերգության հետ միասին: Այս ներկայացման մեջ մարմնավորել է Ղաղոյի դերը:

Ներկայացումը կայացել է Թամամշյանի խաղաթային թատրոնում, և հանդիսատես հասարակության մեջ շատ համակրներ են եղել, որոնց հարազատ էր ներկայացվող կատակերգությունը:

«...Հեղինակությունը մեծ ազդեցություն ունեցավ, ըստ որում նյութը առնված էր մեր ժողովրդական առտնին կյանքից» («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 4): Մեկ այլ հոդվածագիր նրա խաղը, ինչպես նաև Նվարդի ու Մատինյանի, համարել է կատարյալ (տե՛ս «Մեղու Հայաստանի», 1863, № 36): Հանդիսատեսը հավանել է երկու դերակատարում առանձնապես՝ գլխավոր կերպարը Սուքիասյանի մարմնավորմամբ և Կիվկիվը՝ Ստեփան Մատինյանի:

Այդ երեկո Սուքիասյանը հռչակվել է որպես մի դերասան, որի խաղը տեսնելը բատերասեր հասարակայնության համար նշմարիտ հաճույք է:

Սուքիասյանի այս հաջողությունը ամրապնդել է այնպիսի խաղերով, ինչպես Խալալ, Խայի («Ժլատ»), Կինոո («Հազար թումանոց կաբա»), Կոնի («Պեպոյի տկնուրը»), Ջուրաբ («Նինոյի նշանվիլը»), Խայի («Էս էլ ֆի մոցիֆլութին»): Միքայել Տեր-Գրիգորյանի վոդևիլներում և դրամաներում դերասանը ազատ շունչ քաշելու լայն ասպարեզ է ստացել: Նույնը և Գաբրիել Սունդուկյանի պիեսներում՝ Իրասածով («Փիշերվա սաբրը խեր է»), Խայի («Խաթաբալա»), Բրիլիանտով («Էլի մեկ զոհ»), Օսկան («Օսկան Պետրովիչն էն կինոմուը»): Սունդուկյանը «Օսկան Պետրովիչն էն կինոմուը» պիեսը նվիրել է Ատաշես Սուքիասյանին:

Թարգմանական խաղացանկում աչքի է ընկել այնպիսի կոմիկական դերի անձնավորումով, որպիսին Դոն-Ժուան էր՝ Մոլիերի նույնանուն կատակերգության մեջ: Թեև Ամիրան Մանդինյանն այն կարծիքին էր, որ այդ դերը իր տվյալներով ավելի համապատասխան է Պետրոս Ադամյանին, բայց վերջինս, անհասկանալի պատճառներով, հրաժարվել է և ընդհանրապես հեռու է մնացել այդ դերից: Սուքիասյանը հաջողություն է ունեցել: Խաղացել է երկու անգամ: Նույնիսկ գովեստի է արժանացել: Ավելի ուշ, երբ Պոլսից հրավիրվել են Մարտիրոս Մնակյանը և Գարագաշյան Էույերը և անհրաժեշտություն է զգացվել «Դոն-Ժուանը» կրկնելու, թատրոնի ղեկավարությունը հարմար է գտել, որ այդ դերով հանդես գա Մնակյանը և ոչ թե Սուքիասյանը, կարծելով, թե հանդիսականները ցանկություն չեն ունենա տեսած ներկայացումը նորից տեսնելու: Սուքիասյանին փոխարինելով Մնակյանով, ին-

կավարությունը հույս ուներ, երա համբավի շնորհիվ, ավելի մեծ հանդիսությամբ հասարակություն հավաքել:

Խաղացել է Հորացիոյի դերը «Համլետում», իշխան Տուգուխովսկի՝ «Խելքից պատուհասում»:

Սուխիասյանը մեկն էր այն հայ դերասաններից, որ առաջինն են մշակել դերասանական ազգային արվեստի հիմունքները: Հանդիսատեսը երա խաղում տեսել է հայ ժամանակակից մարդու հարազատ տիպը՝ լինի դա արհեստավոր թե վաճառական: «Խոսակցությունն ու շարժվածքը շատ բնական էր, կարծես թե դորդ մեր տեսած դալալներեմեն մեկն էր նա էն գիշեր» («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 43): Կամ՝ «Սուխիասյանցն աննման էր էստեղ էլ նմանապես: Էդպիսի մարդ, որին ձևացուց դա, հարյուրներով կարող ենք գտնել բաղաքում» (նույն տեղ):

Սուխիասյանի համար մեծ ու փոքր դերեր չեն եղել: «Հազար թումանոց կաբա» ներկայացման կապակցությամբ գրվել է. «Սուխիասյանը իր չնչին դերը խաղալով, ցույց տվեց որ շնորհալին անմեղ երկու խոսքով էլ կարող է հայտնել իր շնորհքը» (նույն տեղ):

Սուխիասյանին համարել են «բնական շնորհքի զորության» դերասան:

80-ական թվականների Սուխիասյանը շատ է տարբերվել 60-ականների Սուխիասյանից:

Ամիրան Մանդինյանի անտիպ հիշատակարանից տեղեկանում ենք, որ Սուխիասյանը անտարբեր է եղել իրեն հանձնարարված դերերի նկատմամբ, բեմ է բարձրացել հանախ դերը լավ չսերտած, երա մեջ չի զգացվել ո՛չ կիրք, ո՛չ խանդ: Թեև դերասանախմբի անդամ, բատերական անցուդարձից հետու է պահել իրեն:

Մի-երկու բաղվածք Ամիրան Մանդինյանի «Հիշատակարանից.

«Խայու դերը հանձնված էր Առաքես Սուխիասյանին, որ առաջինն է եղել այդ դերին կյանք տվողը: Սուխիասյանի բացակայության ժամանակ Խայու դերը շատերն են խաղացել, Տեր-Ղավթյանը, Միրաղյանը, ես և ուրիշները, և Սուխիասյանին այդ դերում շատերը չէին տեսել, այդ թվումն էի և ես, կրկնում եմ՝ հետաքրքրելու շատ բան կար, մանավանդ որ իմը պ. Սունդուկ-

յանցը պիտի դեկավարեր փորձերը: Սուխիասյանը այն չէր, ինչ որ լսել էի, Ձմշկյանն էլ խոստովանեց, որ նիշտ է, շատ է փոխվել»:

«...Սուխիասյանը շարունակում է իր անտարբերությունը, մինչև անգամ ներկայացման գիշերը չէ բարեհաճում թատրոնում լինել»: «Սրա արտիստական հոգին շատ մութն է և ինձ համար այժմյան Սուխիասյանցը միանգամայն հակապատկերն է անցյալի՝ եթե անցյալը նիշտ է»:

«Զարմանում եմ այս մարդու վերա, թե ինչպես փոխվել է, որովհետև միշտ լսել եմ, որ ընդունակ դերասան է, բայց թե անցյալ տարի, և թե այս տարի մի դեր չէ կատարել այնպես, որ կարելի լինի ասել, թե ոչինչ, լավ կատարեց դերը: Ամենևին չի աշխատում»:

«Սուխիասյանը անտանելի է յուր անհոգությամբ և անտարբերությամբ դեպի իրեն հանձնված դերը»:

«Ամենից նշանավորը անտարբերությամբ, Սուխիասյանն է: Նրա համար միևնույն է՝ թեկուզ աշխարհիը բանդվի...»:

Ինչպե՞ս հասկանալ կամ բացատրել այս բոլորը:

Սուխիասյանի անցյալ հաջողություններուն վրայից անցել էր մի տասնամյակ: Տասը տարի չէր խաղացել: Գուցե խորթացե՞լ էր բեմին: Բայց այդ դեպքում, նման վիճակից դուրս գալու փորձ ու ջանք էր զգացվելու, որ չի եղել: Կամ՝ գուցե 80-ական թվականները արդեն իր ժամանակը չէր, ինչպես նաև Ձմշկյանի: Բայց կարող էր իրեն զգացնել տալ գոնե փորձը, վարպետությունը: Դա էլ չի եղել: Անհավանական չէ, որ նա, իբրև ստեղծագործող, արդեն սպառվել էր՝ հանգած մոխիր:

Կարելի է այս կարգի այլ ենթադրություններ ևս անել: Կարելի է, բայց դարձյալ հարցը կմնա չպարզված և մութ:

Պահպանվել է մի հետաքրքիր փաստաթուղթ, գրված Աբրահամ Սուխիասյանի ձեռքով, ցարդ չհրապարակված, ուր դերասանը գրի է առել իր զրույցը «Թատերական կոմիտեի» անդամ, թատրոնը գլխավորող իշխան Նապոլեոն Ամատունու հետ: Պարզվում է, որ Սուխիասյանը գնացել է իշխանի տուն և պահանջել բացատրություն տալ իր հանդեպ եղած վիրավորական վերաբերմունքի համար:

Մի-երկու բաղվածք այդ փաստաթղթից:

«Ասացեք խնդրեմ, իշխա՛ն, ինչ սարսափելի հանցանք եմ գործել ձեր դեմ, որ դուք այս երկու տարվա ընթացքում հալածեցիք ինձ, իմ դերերս ուրիշին տալով, չնչին դերերով բեմ հանեցիք, այսօր լավ դեր տալով, վաղը անպիտան, ժողովրդի մեջ առելություն դեպի ինձ առաջացրիք: Վերջապես այն եռանդը և ձգտումը, որ ունեի դեպի թատրոնը, դուք աստիճան առ աստիճան ոտնակոխ արիք և մեռցրիք իմ մեջ: Կրկնում եմ, դուք ինձ բառոյապես սպանեցիք, բայց մինչև ցայսօր ես խոսք չեմ ասել ձեզ և ոչ մի հանցանք էլ չեմ զգում իմ մեջ:

Իշխա՛ն, ինչո՞վ կարող եք արդարացնել ձեր վերաբերմունքը ինձ հետ վերջին ներկայացումների ժամանակ, օրինակ, հենց «Դոն-Ժուանը» ներկայացնելիս: Մի՞թե դառնից ավելի կարելի է մարդուն անպատվել: Ձեզ լավ հայտնի էր, որ անցյալ տարի ես եմ կատարել Դոն-Ժուանի դերը: Այս տարի դուք ի՛նչ արիք, իմ դերս տվիք Մենակյանին, որպեսզի ավելի շատ ժողովուրդ գրավեք թատրոն: Շատ գեղեցիկ, ես համաձայն եմ, բայց ինձ չէ՞ր կարելի ազատ թողնել այդ ներկայացման գիշերը: Չէ՛, դուք դիտմամբ, ինձ ավելի ստորացնելու նպատակով Դոն-Ժուանի հոր դերը տվիք, որը կարելի էր տալ մի ուրիշ դերասանի և ինձ չանպատվել: Փառք աստծո, այդ դերը մի մեծ դեր չէր և այնքան էլ նշանավոր չէր, որ վախենայիք թե մի գուցե փչացնեմ: Թե որքան արդարացրեց ձեր հույսերը Մենակյանի խաղը, այդ դժվար չէ իմանալ: Շատերից այսօր էլ կարող եք լսել, որ Մենակյանը ոչ թե Դոն-Ժուան ներկայացրեց, այլ մի ծանրաբարո և առաքինի անգլիական լորդ, իսկ ժողովրդի բազմությանն մասին, հարկավոր չէ հետու գնալ, բոլոր ներկաների հաշիվները ձեր ձեռքին են, տեսեք և համոզվեցեք»[1]:

---

1 *Թատերագետներ Արմիկ Խաչիկյանը և Բախտիար Հովակիմյանը շնորհակալ գործ են կատարել, տպագրության պատրաստելով Ամիրան Մանդինյանի «Իմ հիշատակարանի» հրապարակված և անտիպ մասերը: Տեքստը պատրաստել է Ա. Խաչիկյանը, խմբագրել, ծանոթագրել և առաջաբանը գրել է Բ. Հովակիմյանը: Միասին կազմել են Ամիրան Մանդինյանի դերացանկը: Շնորհակալությամբ օգտվել ենք այդ աշխատանքից, որ պահվում է ն Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում (այսուհետև՝ Ամիրան Մանդինյան՝ «Իմ հիշատակարանը»):*

Սա բողոքի ձիչ է, անարդարության դեմ ընդվզելու փորձ: Սա չի նշանակում, թե Սուքիասյանը չի հասկացել ով է Մնակյանը և, մանավանդ՝ Ադամյանը, եթե, անգամ, առանձնապես գոհ չի եղել մեկի և մյուսի այս կամ դերակատարումից: Սուքիասյանը չի պահանջել, որ իրեն և նրանց միատեսակ գնահատեն, այլ որ մտավորական մարդիկ հոգու ազնվություն ունենան և արժանապատվության հարցում տարբերություն չդնեն: Արժանապատվության հարցում բոլորը միմյանց հավասար են, և ոչ ոք իրավունք չունի մյուսի իճճնասիրությունը ոտնակոխ անել:

Այս փաստաթուղթը կարող է ինչ-որ չափով լույս սփռել երևույթի վրա և բացատրել, թե ինչու հոգեպես վիրավորված դերասանը դարձել է անհոգ և անտարբեր: Որոշելով ընդմիշտ թողնել թատրոնը, հեռանալ բեմից, Սուքիասյանը ըմբոստացել է իշխանի դեմ ոչ միայն իր, այլև իր նման շատ ուրիշ անիրավվածների անունից:

Արտաշես Սուքիասյանը, որ 60-ական թվականներին փնտրված անուն էր թատրոնը սիրող մարդկանց համար, վախճանվել է մոռացության և անհայտության մեջ:

Ճիշտ կլինի այս ակնարկը եզրափակել Գևորգ Ջմշկյանի խոսքերով.

«Լուռ ու մունջ, երկար տանջվելուց հետո, Բաքվում մահկանացուն կնքեց երբեմնի ուժով լի, տաղանդավոր դերասան Արտաշես Սուքիասյանը: Նա վախճանվեցավ այնպիսի մի անհայտության մեջ, որ Բաքվի ազատամիտ երիտասարդության մեջ ոչ միայն չգտնվեցավ մեկը, որ փոքրիշատե տեղյակ լինելով մեր աղմատիկ բեմի պատմությանը, հաղորդեր այդ տխրալի լուրը Թիֆլիսի հայ մամուլին, այլ մինչև իսկ նրա հուղարկավորության օրը հազիվ երեք թե չորս հոգի են եղել հետևելիս խեղճ, մոռացված դագաղին» (Գ. Ջմշկյան, էջ 52):

ՍԵՐԱԿ ՄԱՆԴԻՆՅԱՆ
(1844—1915)

Հայտնի է որպես մանկավարժ, կրթական գործիչ, մինչդեռ Թիֆլիսի հայ մասնագիտական թատրոնի սկզբնավորողներից է:

ճիշտ է, մի քանի տարի է աշխատել, մի ընդամենը՝ 1863-ից մինչև 1867-ը որպես դերասան և մի տարի էլ՝ 1879—1880-ը՝ բեմադրիչ, բայց 60-ական թվականների թատերական շարժման գործուն անուններից է եղել:

Սեդրակ Մանդինյանը ծնվել է Թիֆլիսում: 13 տարեկանում մեկնել է Մոսկվա և ընդունվել Լազարյան ճեմարանը, որն ավարտել է 1863-ին:

Ճեմարանի սան Սեդրակը մասնակցել է ռուսական դպրոցական ներկայացումներին: Աչքի է ընկել իր դերասանական տրվյալներով, երա հետ դերասանական լուրջ ապագայի հույսեր են կապել ուսուցիչները, դասընկերները, թատրոնին մոտ կանգնած մարդիկ:

Մոսկվայի համալսարանի հայ ուսանողները և Լազարյան ճեմարանի աշակերտները 1858-ի դեկտեմբերի 19-ին հավաքույթ են գումարել և որոշել ներկայացումներ կազմակերպել: Կազմել են Մոսկվայի թատերասերների խումբ, որին, բացի հայերից, երբեմն-երբեմն մասնակցել են ռուս և վրաց ուսանողները: Խումբը բաղկացած է եղել 17 թատերասերից: Ներկայացումները տվել են Սեկրետարյովի թատրոնում, Լազարյան ճեմարանի դահլիճում և այլ մասնավոր տներում: Թատերասերների այս խումբը գործել է Ուսանողական ընկերության իրավասության ներքո: Այս խումբն իր գոյությունը պահպանել է շուրջ տասը տարի և ներկայացրել երեսուն պիես, որոնց հեղինակների մեծ մասն ուսանողներ են եղել: Այս տասնյոթ թատերասերից շատերն ընդհանրապես իրենց նվիրել են թատերական ասպարեզին՝ ոմանք կարճ ժամանակով, ոմանք՝ երկար, մի քանիսն իբրև դերասան, մի մասն էլ՝ թատերագիր: Այս խմբի կազմում է եղել և աչքի ընկնող հաջողությունների է հասել նաև Սեդրակ Մանդինյանը («Մեղու Հայաստանի», 1858, № 31, էջ 244—247): Տե՛ս նաև Բ. Հարությունյան, 19—20-րդ դարերի հայ թատրոնի տարեգրություն (1801—1922), հատոր առաջին (1801—1900), 1980, էջ 26):

Մանդինյանի դերակատարումներից մեկ-երկուսը հայտնի են՝ 1859-ին Մելֆո («Միջի մարդ կամ մոցիմոլ»), «Կովարար կիրակոս», որին մասնակցել են Սմբատ Շահազիզը և Սեդրակ Ման-

դինյանը[1]: 1860-ին՝ Սմբատ («Տղատա առաննճանալը և մաիր»), դասաք Առություն («Ազգային գվարճալի նկարագիր»), Մարֆուրիուս («Բոնի ամուսնություն»), Ավետիք («Հիմար հաճախ»): Հավանաբար Մանդինյանի մոսկովյան հայկական ներկայացումների ցանկը ավելի հարուստ է եղել, քան վերոհիշյալ թվարկումն է, որ սահմանափակվում է մամուլի արձանագրածով միայն (տե՛ս Ի. Հարությունյան, Տարեգրություն, էջ 29—35):

Ամիրան Մանդինյանը, որ նրա ազգականներից էր, իր հայտնի հիշատակարանում մի ներկայացման կապակցությամբ անդրադարձել է Մոսկվայի Լազարյան նեմարանում իր սովորած առաջին տարիներին, երբ Սեդրակը նույն ուսումնական հաստատության հինգերորդ դասարանի աշակերտ էր և արդեն հայտնի էր դերասանական ելույթներով:

Սնա նրա պատմածը:

«Սադովսկու պես հայտնի և անվանի դերասանը, տեսնելով Սեդրակի խաղը անման Կոգոլի «Ռևիզորի» մեջ, առաջարկեց նրան հենց նույն ներկայացման երեկոյին՝ թողնել ամեն բան և նվիրվել դերասանությանը, իր վրա վերցնելով թե կարևոր ծախսերը և թե պատասխանատվությունը, որ ընդունված կլինի իբրև դերասան Մոսկվայի Փոքր թատրոնում: Այս փաստ է, որ կարող են վկայել շատերը Սեդրակի դասընկերներից և նույն ներկայացման մասնակցող աշակերտներից, եթե այժմ կենդանի են: Սեդրակը մերժեց Սադովսկու առաջարկությունը, որովհետև նա պատրաստվում էր Լազարյան նեմարանն ավարտելուց հետո Անգլիա գնալ՝ կատարելագործվելու, և այդ պատճառով արդեն սկսել էր անգլերեն լեզուն ուսումնասիրել» (Ամիրան Մանդինյան, Հիշատակարան):

Եթե այս ամբողջ պատմությունը ճիշտ է, իսկ հիմք չունենք դրանում կասկածելու, ապա նշանակում է, որ Սեդրակ Մանդինյանն աչքի ընկնող, կարելի է ասել՝ բեմական փայլուն ձիրքի տեր դերասան էր, այլապես Սադովսկին հազիվ թե մի պատանու այդ-

---

1 *Մի հղումից տեղեկանում ենք, որ «Կովարար կիրակոսը» Սմբատ Շահազիզի հեղինակությունն է, և Մանդինյանն այդ պիեսում խաղացել է կլեկչի Հուսեյինի դերը (տե՛ս Բ. Հովակիմյան, վ. Գ. Բելինսկին և հայ թատերական քննադատությունը 19-րդ դարի 60-ական թվականներին, Տեղեկագիր, 1954, 5):*

պիսի առաջարկություն աներ, իր վրա վերցնելով նրա ապագայի ողջ պատասխանատվությունը:

«Հիշատակարանի» հեղինակը չի նշել, թե Անգլիա մեկնելու մտադրություն ունեցող իր ազգականն ի՞նչ ասպարեզում էր ուզում կատարելագործվել՝ բեմակա՞ն, թե՞ մանկավարժության: Հայտնի է, սակայն, որ նա, ավարտելով Լազարյան ճեմարանը, նանապարհվել է իր ծննդավայրը՝ Թիֆլիս: Դա եղել է 1863 թվականին: Ուրեմն, նա Թիֆլիս է հասել այն տարին, որի առաջին օրերից, հունվարի 3-ից, հայ մասնագիտական թատրոնի հիմքն է դրվել: Մանդինյանը հաջորդ թատերաշրջանի երկրորդ ներկայացման մասնակիցներից է:

Պարզվում է, որ նրա դերասանական հաջողությունների լուրը Մոսկվայից արդեն Թիֆլիս էր հասել: Պատմել են, որ Սեդրակ Մանդինյան անուն-ազգանունով մի աշակերտ բեմական աւոտակարգ ձիրով է օժտված: Աննախանձական չէ, որ Մանդինյանի մասին պատմած լինի Թիֆլիսի դերասանական խմբի ուժերից Վաղարշակ Շահխաթունյանը, որը Մոսկվայի հայ թատերասիրաց խմբի կենտրոնական դեմքերից էր: Կարող է պատահել, որ պատմած լինեն Մոսկվայում բժշկական կրթություն ստացած Նիկողայոս Փուլինյանը և Միխայել Պատկանյանը, որոնք հետագայում Թիֆլիսում զբաղվեցին թատերագրությամբ: Նաև՝ ուրիշները: Ու երբ Թիֆլիսի նորաստեղծ դերասանախումբը, որ ընդամենը կես տարի էր, ինչ գոյություն ուներ, իր նոր թատերաշրջանն էր սկսել և պատրաստվում էր երկրորդ ներկայացմանը, իմանալով, որ Սեդրակ Մանդինյանը ժամանել է Թիֆլիս, հրավիրել է նրան ներկա գտնվել փորձերին և խորհուրդներ տալ:

Մանդինյանը սիրով համաձայնել է և այնհան է ոգևորվել նոր թատրոնի գաղափարով, որ ցանկություն է հայտնել ինչ այդ ներկայացմանը մասնակցել: 1863-ի հոկտեմբերի 23-ին բեմ է բարձրացել «Ժլատ» և «Փիշերվա սաբրը խեր է» ներկայացումներում, խաղալով առաջինում Թուրուզչու (ջուր բերող), իսկ երկրորդում՝ Արութին Ճարտարովի դերերը:

Այդ ժամանակ Մանդինյանն ընդամենը 19—20 տարեկան պատանի էր և փորձերի ընթացքում մեծ տպավորություն է թողել այն խաղընկերների վրա՝ Չմշկյան, Ամրիկյան, Սուքիասյան, ո-

Ռոնֆ ազգային-ռեալիստական թատրոնի դրոշակակիրներն էին դառնալու իր հետ միասին:

Սա՛ թե ինչ է գրել Ջմշկյանը Մանդինյանի մասին իր «Հիշատակարանում»:

«...Առաջին իսկ կրկնության ժամանակ այնպիսի մեկ նոր և ինքնուրույն խաղի ձև ցույց տվեց, որ ամենքն զմայլեցան և դրոշմեցին նորան արտիստ անունով» (Ռ. Ջմշկյան, էջ 29):

Այս հանդիպումն ունեցել է պատմական նշանակություն: Իեալիստական միտումներ ունեցող Ջմշկյանն էլ ավելի է համոզվել, որ թատրոնի ապագան կապված է կյանքի իրական պատկերման հետ:

«Այդ օրից,—գրել է Ջմշկյանն իր «Հիշատակարանում»,— սկսվեցավ իմ և նորա ծանոթությունը, որ վերջին ժամանակներում փոխվեցավ սերտ բարեկամության» (նույն տեղ):

Մանդինյանի և Ջմշկյանի միջև, ինչ խոսք, զրույցներ և մրտճերի փոխանակություն է եղել այն մասին, որ թատրոնը նոր և ավելի լուրջ ռեալիստական խաղացանկ պետք է ունենա: Հայտնի չէ, սակայն, թե Մանդինյա՞նն է խորհուրդ տվել Ա. Օստրովսկու «Ուրիշի սաճկակին մի նստիր» կատակերգությունը թարգմանել, թե այդ կատակերգությունը բեմ հանելու գաղափարը հղացել է պիեսի թարգմանիչ Գևորգ Տեր-Ալեքսանդրյանը: Ջմշկյանի վկայություններից հայտնի է, որ Մանդինյանը հանձն է առել բիֆլիսահայ բարբառով թարգմանել Ա. Սուխովո-Կոբիլինի «Կրեչինսկու հարսանիքը» կատակերգությունը:

Սեղրակ Մանդինյանը մասնակցել է համարյա բոլոր ներկայացումներին: Նա թողել է համակրական տպավորություն: Հայց նրանով առավել խանդավառված էին իր խաղընկերները, որոնք ուսանելի շատ կողմեր են տեսել նրա մարմնավորած դերերում: Ատոմ Գնունի («Վարդան Մամիկոնյան»), Սաղաթելյան («Շկոլի վարժապետը»), Բարանչևսկի («Ով որ ու բարը չէ, նորա ինդ մի ձգվե»), Կակուլի («Երկուսս էլ խաղցած ենք, երկուսս էլ փող չունենք»), Դոն Խոզե («Դոն Սեզար դը Բազան»), Գևո («Վույ էի իմ վեչեր»), Անտոն Ջուրաբիչ («Նինոյի ճշնվիլը»), Ռասպլուև («Կրեչինսկու հարսանիքը»), Դերմոն («Խուղք խաղացողի կյան-

Էր»), Մելֆո (Սգանարել) «Վուր տրամվիս, պետմ է պսակվիս») և այլն:

Ժամանակակիցների վկայությամբ երկու ներկայացում՝ «Շեկոլի վարժապետը» և «Կրեչինսկու հարսանիքը» մասնագիտական առումով այնպիսի տպավորություն են գործել, որ դրանից հետո «մեր ընկերական խումբը արդեն հայտնվելով իբրև կանոնավորված խումբ, որ տեղյակ է թատրոնական գործին և որ այդպիսի մեկ փորձկ խումբ կարող է իրագործել հայ թատրոնի գոյությունը Թիֆլիսում»:

Մանդինյանի դերակատարումներից մեկը ժամանակին համարվել է բեմական ստեղծագործության գլուխգործոց և մնացել հայ թատրոնի պատմության մեջ որպես դերասանական արվեստի վառ էջ: Ախսպլուևի դերակատարումն էր դա՝ «Կրեչինսկու հարսանիքը» ներկայացման մեջ, որ տեղի է ունեցել 1865-ի, հունվարի 12-ին, Թամամշյանի հաղաքային թատրոնում:

Լավ խաղընկերներ է ունեցել Մանդինյանը՝ Կրեչինսկի-Գևորգ Ամշկյան, Մուրմոսկի-Միհրդատ Ամրիկյան, Աննա Ատուևա-Քեթեվան Աբամյան: Ներկայացման մեջ զբաղված են եղել նաև Գևորգ Միրաղյանը և Ստեփան Մատինյանը: Բոլորն էլ մատով ցույց տալու դերասաններ:

Հակառակ բոլորի հաջողված խաղին, ներկայացման կենտրոնը եղել է Մանդինյանի Ռասպլուևի դերակատարումը:

Այս հաջողությունն ունեցել է երեմ պատճառ: Նախ՝ Մանդինյանի ռուսական մշակույթի ոգով դաստիարակված լինելու պարագան: Երկրորդ՝ լավ ծանոթ լինելով Մոսկվայի Փոքր թատրոնի ներկայացումներին, աչքի առաջ է ունեցել նրանց մշակած ռեալիստական խաղաոճը: Եվ, վերջապես, երրորդը՝ հաջածանոթ ռուսական կյանքին, ուներ Ռասպլուևի՝ որպես ռուսական ազգային բնորոշ տիպի, զգացողություն: Եթե այս բոլորին գումարենք իր բնատուր շնորհը՝ բեմական տաղանդը, ապա միանգամայն հասկանալի կլինի, թե ինչու և ինչպես է նա հասել մարմնավորման այն մակարդակին, որ, ըստ ժամանակակիցների վկայության, «շատերը հանդիսականներից, նաև նոքա, որոնք տեսել էին այդ դերում ռուսաց երևելի դերասան Սադովսկուն, Թիֆլիսում ապ-

րող ռուսներից շատերն անգամ, խոստովանում էին, որ Մանդինյանը աննման Ռասպլյուև է» (Ձմշկյան):

Ռասպլյուևի կերպարի բեմական ավանդույթը հայ թատրոնում կապված է Մանդինյանի անվան հետ:

«Սեր և նախապաշարմունք» ներկայացումն ունի մի հետաքրքրական կետ. դերաբաշխում անելիս, Ձմշկյանը, երկար մտածելուց հետո, եկել է այն եզրակացության, որ Լելիի կերպարը լիակատար հաջողությամբ կարող է մարմնավորել միայն օրիորդ Գայանեն: Այդ կերպարը բավական բարդ անձնավորություն էր՝ երես առած ու կամակոր, նյարդային, ամենիից և ամեն բան իր կամիքն ենթարկելու պահանջով: Այս բազմածալ շերտավորումները, ըստ Ձմշկյանի, կարող էր հաղթահարել միայն օր. Գայանեի ձիրքն ու հմտությունը: Բայց նա էլ այդ օրերին բացակայում էր խաղից, և Ձմշկյանը ստիպված Գայանեին փոխարինել է Նվարդով: Թերասանապետը մեծ ցանկություն ուներ կրկնել ներկայացումը, բայց դա վտանգավոր էր, քանի որ այն ժամանակ հանդիսատեսը ամեն շաբաթ նոր պիես է պահանջել: Ձմշկյանը ելքը գտել է նրանով, որ «Սեր և նախապաշարմունքը» կրկնելիս, ազդագրերում հայտնել է, որ հանդես են գալու նոր դերակատար-Լելի՝ օր. Գայանե, Ֆրեդերիկ՝ Սեդրակ Մանդինյան: (Ֆրեդերիկի դերը գարնանային ներկայացման մեջ խաղացել էր Հ. Կուսիկյանը): Տվյալներ չեն պահպանվել այն մասին, թե «Սեր և նախապաշարմունքի» երկրորդ ներկայացմանը որքան մարդ է եղել, բայց նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ օր. Գայանեի շուրջը հանդիսականների շրջանում կար որոշակի նախապաշարում, երևի չպետք է կասկածել, որ թատրոնը մարդաշատ էր: Յավոք, ոչինչ չգիտենք Մանդինյանի Ֆերդինանդի մասին:

Մի այլ պատմություն ևս, որ վկայում է Մանդինյանի դերասանական շնչի լայնության մասին:

Ստ. Պալասանյանը թարգմանել է Վիկտոր Հյուգոյի «Էռնանի» դրամայից երեք արարված, գլխավոր դերի համար նկատի ունենալով Ձմշկյանին: Էռնանիի սիրուհու դերը խաղալու էր Պայծառ Ֆասուլաճյանը: Թովմաս Ֆասուլաճյանին առաջարկվել է Դոն-Կոմեցի դերը: Թովմասը հրաժարվել է, ասելով, որ «...կկամենար չմասնակցել այդ խաղում», մինչդեռ հետո պարզվել է, որ

վիրավորվել է, որ Էռնանիի դերի համար իրեն նկատի չեն ունեցել:

Ներկայացումը պատրաստ էր, մինչդեռ Դոն-Գոմեցի դերակատար չեն ունեցել: Միակ ազատ դերասանը եղել է Մանդինյանը, որին, սակայն, հարմար չէր դերը, որովհետև «ժողովուրդը սովորել էր տեսնել նորան միշտ կոմիկական դերերում, այնինչ այդ դերը ամենասասակիկ դրամատիկական դեր էր»: Ուրիշ ելք չկար: Երկար տատանվելուց հետո, Մանդինյանը հանձն է առել՝ մտածելով փրկել դրությունը:

Ահա թե ինչ վկայություն է թողել այդ մասին Զմշկյանը:

«Երբեմ չեմ մոռանա այն տեղը, որտեղ առաջին անգամ պիեսայի մեջ պիտի դուրս գար պ. Մանդինյանը:

Ես բեմի վերա էի այդ ժամանակ և երբ մոտեցավ Մանդինյանի մտնելու ժամը, սիրտս սկսեց սաստիկ բաբախել, որովհետև, մտածեցի ես, Իասպյունի դերը կատարելուց հետո հասարակությունը կկարծե, թե այստեղ ևս պ. Մանդինյանը պիտի կոմիկ դեր կատարե և մտնելուն պես, եթե նա մեկ որևիցե անզգույշ շարժվածք աներ, կսկսեն ծիծաղել, կսաչին ամբողջ առաջին գործողության սաստիկ դրամատիկական տեսարաններեր, որոնք հետևում են Դոն-Գոմեցի դուրս գալուց հետո: Մեկ է որ նորա բեմ մտնելուց առաջ, պ. Ամրիկյանը Կարլոս 5-րդի դերում, փոխանակ սարսափ տարածելու հանդիսականների վերա, սաստիկ ծիծաղ պատճառեց, և բանի ուզում էր զսպել հանդիսականների ծիծաղը դրամատիկական շարժվածքներով, այնքան առավել սաստկանում էր ծիծաղը:

Միտս է՝ թե ինչպես այդ ռոպեին ես հաղորդեցի բեմի վերա իմ վախս Աբամյանին, որ խաղում էր աղախնու դերը: Սպասում էի սաստիկ ֆիասկոյի:

Հանկարծ դռները բացվեցան և մտավ ծեր և խիստ, մինչև արյունարբություն գոռոզ և հպարտ Դոն-Գոմեցը, այդ Կարլոսի և եզվիտների անխիղճ գործիքը: Մեկ վայրկյանում տիրեց դահլիճի մեջ սաստիկ լռություն և ամենքն սկսեցին լսել պ. Մանդինյանին մեծ ուշադրությամբ:

— Անպատվություն իմ սեփական տանս մեջ,—բացականչեց շարությունից դողալով Դոն-Գոմեցը, և հանելով մանյակը

ձգեց գետին, որ ընկնելով հուշարարի փոսը, կարող էր ծիծաղ պատճառել, բայց ունեցավ հակառակ ազդեցություն:

«Վեր առեմ, ոտնակոխ առեմ իմ պատվաճշանս, այդ, ա՛յդ է մնում միայն անել 'Իռն-Խոմեցին»,—ասաց նա և նորա ամեն մեկ արտասանած բառից թույն և արյուն էր թափվում:

Մեկ խոսքով պ. Մանդինյանը գերազանցեց յուրյան այդ դերում: Եվ ամբողջ ներկայացումը հաջող գնաց, բացի պ. Ամրիկյանի դերից, որի կատարելը ավելի դժվարացնում էին անագին և երկայն մենախոսությունները, մանավանդ երրորդ թե չորրորդ գործողության մեջ Կարլոս 4-րդի գերեզմանի առաջ» (Գ. Զմշկյան, էջ 41):

Ամրիկյանը 1867-ին լրել է Զմշկյանին ու հեռացել թատրոնից, ժամանակավորապես իր ազդեցության տակ առնելով և Արտաշես Սուքիասյանին: Քաղաքի պատերին հայտնվել են ազդագրեր, որոնք ի լուր հասարակության հայտնել են, որ «ճոգու պպ. Սուքիասյանի և Ամրիկյանի Թիֆլիսի խաղախական (այսինքն՝ խաղախային—Ի. Զ.) թատրոնում ներկա գրյալ դերասանական խումբը կներկայացնե...»:

Զմշկյանը և Մանդինյանը խիստ վիրավորվել են: Նախ այն պատճառով, որ Ամրիկյանը և Սուքիասյանը թատրոնից հեռացել էին այն ժամանակ, երբ նրա վիճակը ծանր էր և դա դիտել են որպես դավաճանություն թատերական գործին: Երկրորդ՝ խաղաքում լուրեր էին տարածվել, թե Ամրիկյանի հեռանալու պատճառը դերասանական ինտրիգներն էին:

Իրենց գործի շանը վիրավորված համարելով, Զմշկյանը և Մանդինյանը նամակ են հրապարակել «Մեղու Հայաստանի» լրագրում, տալով իրենց բացատրությունը: Նրանք միաժամանակ կոչ են արել Ամրիկյանին, հանդես գալ մամուլում և հրապարակավ հայտնել հեռանալու պատճառների մասին, որ անմեղ մարդկանց մեղք չվերագրվի (տե՛ս «Մեղու Հայաստանի», 1867, № 19):

Ահա այս էր պատճառը, որ Մանդինյանն ստիպված իր վրա է առել պարտականություններ, որոնց ծանրության տակ թերևս չէր մտնի, եթե չլինեին այդ ակամա հանգամանքները:

1867-ի հունիսի 11-ին Թամամշյանի խաղախային թատրոնում ներկայացվելու էր Սունդուկյանի «Խաթաբալայի» վերամշակված

տարբերակը: Հին տարբերակում Ջամբախովի դերը մարմնավորել էր Ամրիկյանը, և այդ կատարումը նրան մեծ հռչակ էր բերել, ավելի՝ քան որևէ այլ դերակատարում:

Այդ ընթացքում Սուխիասյանն արդեն վերադարձել էր թատրոն, Ամրիկյանը՝ ոչ: Թատրոնի վիճակը ծանր էր ու անելանելի՝ ո՞վ էր կատարելու Ջամբախովի դերը: Ով էլ որ հանձն առներ և ինչպես էլ որ խաղար, միևնույն է, Ամրիկյանի ստեղծած կերպարն անմոռանալի էր և խանգարիչ դեր էր խաղալու, և այդ հանդուգնը, ով էլ որ լիներ, իրեն դնելու էր սպառնալի հարվածի տակ:

Այդ հարվածն իր վրա է վերցրել Սեդրակ Մանդինյանը: Թեև նա կասկած չուներ, որ իմը նոր մոտեցում հանդես կբերի, դերին կհաղորդի հետաքրքիր մանրամասնություններ և թարմ գույներ, բայց նաև հեռու չէր այն մտքից, որ խաղի ամբողջական տպավորությունը լինելու էր հօգուտ Ամրիկյանի: Բայց, քանի որ թատրոնն առանց զոհողությունների չի լինում, նա իմ՛նակամ գնացել է այդ քայլին:

Այդ նույն օրը ներկայացվել են հատվածներ «Օթելլո» ողբերգությունից: Մավրի դերը կատարել է Ամշկյանը, Յագոյինը՝ Մանդինյանը:

Այս ներկայացումը լայն արձագանք չի ունեցել: Ինչպես որ Ամշկյանն էր զգուշություն հանդես բերել, երբ հարցը գալիս էր Շեքսպիրին, նույնպիսի զգուշություն են հանդես բերել և թատերական ննջադատաները, ավելի շուտ՝ թատրոնի մասին գրող թղթակիցները, որոնք ավելի լռության են տվել փաստերը՝ մրմտեր ու վններ շրմրմոքելու համար դերասանների այդ համարձակ քայլի շուրջ:

Ըստ «Թատերական տարեգրության»՝ Սեդրակ Մանդինյանի անունը թատերական հայտագրերում վերջին անգամ երևացել է 1867-ի հունիսի 17-ին:

Հակառակ բեմական ակնառու հաջողություններին, նա թողել է թատրոնը և խանչոռս տարեկան հասակում որոշել շարունակել կրթությունը, խորանալ մանկավարժության մեջ: Այդ նպատակով նախ՝ մեկնել է Պետերբուրգ, երկու տարի սովորել այնտեղ, ապա՝ հանապարհվել Գերմանիա:

Հայ թատրոնի երկնակամարում Սեդրակ Մանդինյանը մեկ էլ հայտնվել է 1880-ին, բայց ոչ որպես դերասան: Ադամյանին, Աստղիկին, Սիրանույշին Պոլսից Թիֆլիս հրավիրելու տարին «Թատերական կոմիտետը» Մանդինյանին խնդրել է հանձն առնել բեմադրիչի պարտականությունը: Մի թատերաշրջան նա գործել է այդ պաշտոնում:

Ամիրան Մանդինյանի հիշատակարանից հայտնի է, որ մի շրջան հանդիսատեսը սառել է թատրոնից, նույնիսկ «Ադամյանի մասնակցությունն էլ չի օգնել թատրոնի եկամուտներին»[1], և Նապոլեոն Ամատունին, որ այդ ժամանակ թատրոնի գլուխ էր կանգնած, որոշել է «Սեդրակ Մանդինյանին բեմ դուրս բերելով, հետաքրքրել հանդիսականներին նորությամբ, մանավանդ այնպիսի մի նորությամբ, որի անցյալը մեծ հնչակ ուներ (15 տարի սրանից առաջ Սեդրակը փայլել էր Իսպլյունի դերը ներկայացնելով և մինչև այսօր էլ կային անձինք, որ հափշտակված էին նրա ձիրհով ու խաղով)»:

Այնուհետև նույն «Հիշատակարանից» իմանում ենք, որ դերերը բավական հաջող են բաժանված եղել. Կրեչինսկի՝ Ադամյան, Մուրմանսկի՝ Ավալյան, Լիդոչկա՝ Սիրանույշ, Ատուևա՝ Սաթենիկ Ջմշկյան, Տիշկա՝ Տեր-Դավթյան և Ֆեոդոր՝ Ամիրան Մանդինյան:

«Հիշատակարանի» հեղինակը, իհարկե, չէր տեսել Մանդինյանի Ռասպլուևը, այդ մեծ հաջողության մասին նա լսել էր միայն և, բնականաբար հետաքրքրվել է Ջմշկյանից, որն էլ նույս է հայտնել, որ ամեն ինչ լավ կլինի:

«— Ինչ, ես կարծում եմ և նույս ունեմ, որ Սեդրակը հաջողություն կունենա:

...Իմ կարծիքով,—գրել է Ամիրանը,—ներկայացումը հաջող անցավ, մանավանդ վերջում, Սեդրակը անդադար ծափահարու-

---

[1] *Ամիրան Մանդինյանի հուշը հասատատող վկայություն է պահպանվել մամուլում: «Դիլետանտ» ծածկանվամբ Շիրվանզադեն «Թատրոն» հանդեսում (1894, երկրորդ գիրք) հրապարակել է թատրոնի տնօրեյուն, որտեղ կան այսպիսի տողեր. «Նույնը կրկնվել է անցյալ սեզոնին, որ իր անհաջողությամբ կարող է համեմատվել 1886—1887 թվականի սեզոնին, երբ հանդուցյալ Ադամյանի մասնակցությամբ բնաիր գրվածքները 70—80 ռուբլի մուտք էին տալիս»:*

թյուններ էր արժանանում, չնայելով, որ այդ ժամանակ Ադամյանն էլ բեմի վրա էր»:

Մի վկայություն ևս:

«Ադամյանը և Աստղիկը,—գրված է «Հիշատակարանում»,— զարմացել են, թե ինչո՞ւ Սեդրակը մինչև օրս չէր մասնակցում ներկայացումներին այդպիսի հրաշալի ձիրքի և ընդունակության տեր լինելով»:

Նույն «Հիշատակարանում» գրված է Սեդրակ Մանդինյանի մի մտադրության մասին՝ թարգմանել «Ֆիգարոյի հարսանիքը» իր ազգանվանակցի բենեֆիսի համար, նպատակ ունենալով խաղալ Ֆիգարոյի դերը:

Կարճ ժամանակ հետո ընդհանրապես թողնելով թատրոնը, մինչև կյանքի վերջը մնացել է հավատարիմ երեխաների կրթական գործին: Եղել է տեսուչ Ներսիսյան դպրոցում, հետո նաև՝ Երևանի և Շուշու թեմական դպրոցներում: Հրատարակել է մանկավարժական հարցերին նվիրված հոդվածներ, գրույկներ, ուսումնական ձեռնարկներ: Վերահրատարակության են արժանացել նրա գրքերից մի քանիսը:

Սեդրակ Մանդինյանի կերպարը ամբողջական չի լինի, եթե չասվի, որ նա եղել է նաև թատրոնի տեսաբան: Բացի այն հոդվածներից, որ ստորագրել է ուրիշների, հատկապես՝ Շմշկյանի հետ, նա հեղինակ է նաև «Տփխիսու հայոց թատրոնի և դրամատիկական բանաստեղծության վերա» երկարաշունչ հոդվածի («Մեղու Հայաստանի», 1864, №№ 33, 34):

Այս և այլ հոդվածները ցույց են տալիս, որ ի դեմս Սեդրակ Մանդինյանի հայ թատրոնն ունեցել է Բելինսկու հայացքներով սոգորված, լայն զարգացում, տեսական մտածողություն ունեցող արվեստագետ անցյալ դարի 60-ական թվականներին:

ՍՈՓԻԱ ՇԱՀԻՆՅԱՆ

Թատերական գրականության մեջ այն միտքն է հայտնվել, որ Սոփիա Շահինյանը արևելահայ բեմ բարձրացած առաջին կինն է: Շատերն են այդպես կարծել, և այժմ դա դարձել է հաստատված

տեսակետ: Այդ կարծիքին էր նաև հայ թատրոնի պատմության այնպիսի հաչատեղյակ ուսումնասիրող, որպիսին Սարգիս Մելիխսեթյանն էր, որ գրել է. «Արևելահայ թատրոնի անդրանիկ դերասանուհին» (տե՛ս Գ. Ջմշկյան, էջ 219):

Այս գրքի ներածական մասում՝ «Նախահիմքերում» ցույց ենք տվել, որ Շահինյանից առաջ բեմ է բարձրացել մի ուրիշ կին՝ Աշխեն Տեր-Սարգսյանը, որ մասնակցել է հայ գիմնազիստների ներկայացումներին: Եթե խնդիրը մասնագիտական հայ թատրոնի մասին է, դա, իհարկե, ուրիշ հարց: Բայց սա էլ ճշտման կարիք ունի:

Սոփիա Շահինյանը առաջին անգամ բեմ է բարձրացել 1863-ի փետրվարի 4-ին: Ն. Փուղինյանի «Դալալ Ղաղո» վոդևիլում խաղացել է Սինդուխտի դերը, թողնելով լավ տպավորություն: Հենց այդ նույն օրը, մինչև «Դալալ Ղաղոն», որ զավեշտախաղ է, նույն դերասանախումբը ներկայացրել է Ս. Հեֆիմյանի «Սամել» ողբերգությունը, որտեղ Աշխենի դերը կատարել է Եղիսաբեթ Տեր-Աբրահամյանը:

Հարց է առաջ գալիս. ինչո՞ւ բեմ բարձրացած առաջին հայ կինը Սոփիա Շահինյանն է, երբ նույն օրը բեմ է բարձրացել նաև Եղիսաբեթ Տեր-Աբրահամյանը:

Տարբերությունը, թերևս, այն է, որ Սոփիան ավելի է ընկալվել հանդիսականներից, քան տասնչորսամյա Եղիսաբեթը: Բայց դրա փոխարեն, վերջինս ուներ այն առավելությունը, որ, եթե Սոփիա Շահինյանը երեք դեր կատարելուց հետո թողել է բեմը, ապա Եղիսաբեթ Տեր-Աբրահամյանը (հետագայում՝ Սաթենիկ Ջմշկյան) ոչ միայն չի լքել բեմը, այլև կարճ ժամանակ անց դարձել է Թիֆլիսի հայ թատրոնի սյուներից: Ուստի, ոչ մի հիմք չունենք մեկին հայտարարել առաջինը, երբ նրա կողքին, նույն ժամանակ, եղել է նաև ուրիշը: Սոփիան, եթե առաջինը չէր, այնուամենայնիվ, առաջիններից մեկն էր և, անշուշտ, ընթերցողին կհետաքրքրի, թե ինչ գիտենք նրա մասին:

Շատ քիչ բան:

Գիտենք, որ ծագումով արևելահայկական խավից էր: Թատրոնի հետ կապվելիս եղել է անգրագետ և կատարած դերերը յուրացնելուն շատ է օգնել արևելահայ ամուսինը, որն, ըստ երե-

վույթին, դեմ չի եղել կնոջ դերասանական հակումներին: Բայց ընտանեկան շրջապատն այլ կերպ է տնօրինել հարցը:

Բացի Սինդուխտից, խաղացել է նաև Մարթա («Գիշերվա աաբրը խեր է»), Հռոմսիմ («Հազար թումնանոց կաբա»):

Դերասանուհյուն է աբել ընդամենը տասնմեկ ամիս և այդ ընթացքում խաղացել է երեմ դեր: Այն ժամանակների համար ինչ չէ, անշուշտ: Բայց, բոլոր դեպքերում, դա կարճատև գործունեություն էր: Այն էլ ասենք, որ մամուլում նրա բոլոր կատարումների կապակցությամբ դրվատական խոսքեր են ասվել:

Հետագայում, մեկ-մեկ կապվել է թատրոնի հետ և նպաստել ներկայացումներին (տե՛ս Գ. Ջմշկյանի նամակը, «Մշակ», 1873, № 22): 1882-ին, Ջմշկյանի խնդրանքով, մասնակցել է «Քանդած օջախ» ներկայացմանը:

Ի՛նչ ծննդյան թիվն է հայտնի, ո՛չ էլ՝ մահվան:

ՍԱՔԵՆԻԿ ՋՄՇԿՅԱՆ
(1849—1907)

Սաքենիկ Ջմշկյանը ապրել է 58 տարի, ավելի շատ, քան Քեթևան Աբամյանը, որ հրաժեշտ է տվել աշխարհին երիտասարդ տարիքում՝ ընդամենը 32 տարեկան: Իր խաղընկերուհիներից ավելի երկար է ապրել Սոֆիա Մելիք-Նազարյանը՝ 61 տարի: Բայց Մելիք-Նազարյանի կյանքը բեմում կարճ է եղել՝ շատ մեկ տասնամյակ, մինչդեռ Սաքենիկը, վաղ մուտք գործելով թատրոն, 35, նույնիսկ 40 տարի, բարձրացել է բեմ ու խաղացել իր դերերը: Վերջին անգամ բեմ է բարձրացել 1904-ին՝ հիսունհինգ տարեկանում: Իսկ դրանից հինգ տարի առաջ՝ 1899-ին, շուրով նշվել է նրա բեմական գործունեության 35-ամյակը:

Նրա իսկական անունը Եղիսաբեթ էր, ազգանունը՝ Տեր-Աբրահամյան (մի հետաքրքիր զուգադիպությամբ Եղիսաբեթի առաջին ամուսնու ազգանունը նույնպես եղել է Տեր-Աբրահամյան):

Պետրոս Պողոսյանի ջանքերով Թիֆլիսում բացվել է Գայանյան իգական դպրոցը, որի առաջին աշակերտուհին եղել է Եղիսաբեթը,

համեստ և ուսումնածարավ մի աղջիկ: Լավ ու հաճելի ձայն է ունեցել:

Պողոչյանը, որ եղիսաբեթի հովանավորն էր դեռատի հասակից, Գայանյան դպրոցի հոգաբարձուհի Հովհաննիսյանի հետ հորդորել է նրան՝ նվիրվել թատրոնին: Երիտասարդ և անսպառ եռանդի տեր եղիսաբեթը կարողացել է համատեղել ուսումը և աշխատանքը թատրոնում:

«Երկրորդ ներկայացմանը,—պատմել է Պողոչյանն իր հուշերում, 1863-ի մասին,—մենք արդեն ունեինք միանգամից գեղեցիկ սեռի չորս ներկայացուցիչ՝ մի տիկին և երեք դեռահաս օրիորդներ»:

Ըստ վիպասանի վկայության՝ իրենց թատրոնի երկրորդ ներկայացմանը այդ թատրոնի առաջին դերասանուհի խաղացել է Նիկողայոս Փուլինյանի «Դալալ Ղաղոն» զավեշտախաղում Ղաղոյի կնոջ՝ Սիճղուխտի դերը, իսկ օրիորդները երգել են: Ինչպես հայտնի է, այն ժամանակ ընդունված կարգ էր, որ ներկայացման ընդմիջումներին, հանդիսասրահը զբաղեցնելու նպատակով, նվագ, արտասանություն, երգեցողություն է եղել:

Երևի եղիսաբեթը նույնպես երգել է, բայց նա, դրանից առաջ, դեռ տասնչորսամյա աղջիկ, «Սամվել» պատմական ողբերգության մեջ, որ նախորդել է «Դալալ Ղաղոյին» խաղացել է Աշխենի ոչ մեծ դերը: Դա տեղի է ունեցել 1863-ի փետրվարի 4-ին: Հանդիսատեսը մեկ էլ նրան բեմում տեսել է նույն տարվա դեկտեմբերի 1-ի գիշերը, երբ «Սամվելից» հետո ներկայացվել է «Հազար թումանոց կաքաո», ուր եղիսաբեթը կատարել է Փեփելի դերը: Այնպես որ, նրա բեմական գործունեությունը կապված է Թիֆլիսի մասնագիտական թատրոնի առաջին ներկայացումների հետ[1]:

Այնուհետև, եղիսաբեթն անցել է Զմշկյանի դերասանախումբը, և այստեղ նրա գործունեությունը ավելի լայն ծավալ է ստացել:

Եղիսաբեթը հայտագրերում ներկայացել է Սաթենիկ ծածկ-

---

[1] *Ս. Մելիքսեթյանի հաղորդած կենսագրական տվյալը, թե եղիսաբեթը «1863-ի ներկայացումներում առաջին անգամ հանդես է գալիս որպես երգչուհի», իսկ «դերակատար սկսում է հանդես գալ 1864 թվականից» (Գ. Զմշկյան, էջ 220), ստույգ չէ:*

անվամբ: Սկզբում միայն Սաթենիկ, իսկ հետագայում, 1874-ից իր կյանքը կապելով Գևորգ Չմշկյանի հետ՝ Սաթենիկ Չմշկյան:

Ո՛չ միայն երգել է, ո՛չ միայն փորձ ու մեծ դերեր է խաղացել, այլ նաև զբաղվել է ասմունքով: Կարդացել է հատվածներ «Վերք Հայաստանիից», Ռափայել Պատկանյանի հայրենասիրական բանաստեղծություններից:

Շատ է հանդես եկել Մոլիերի կատակերգություններում: Շիլլերից խաղացել է Լուիզա («Սեր և ենթգություն»), Ամալիա («Ավազակներ»), Շեքսպիրից՝ Դեզդեմոնա («Օթելլո»): Պռոշյանի փոխադրած «Վերք Հայաստանի» պիեսում եղել է Չմշկյան-Ազասու խաղընկերը՝ Նազլու: Միխայել Տեր-Գրիգորյանի վոդևիլների, կատակերգությունների և դրամաների գործուն մասնակիցն էր՝ «Պեպոյի տկնուրը», «Խոտոռնակին-խոտոռնակ», «Վույ ֆի իմ վեչեր» և այլն: Մեծ տեղ է գրավել նրա խաղացանկում Սունդուկյանը՝ Անանի («Էլի մեկ գոն»), Խամփերի («Խաթաբալա»), Կեկել էֆենմիա («Պեպո»), Սալոմե («Քանդած օջախ»):

1871-ին, «Պեպոյի» առաջին ներկայացմանը, տիկ. Սաթենիկը խմբից հեռացել էր, թեև կեկելի կերպարը գրված էր հատկապես այդ դերասանուհուն նկատի ունենալով: Երկրորդ ներկայացմանը Սաթենիկը մասնակցել է, և, Չմշկյանի ասելով, ներկայացումը շահել է դրանից: «Երբեմ չեմ մոռանա, երբ երրորդ արարվածի սկզբում Սաթենիկը կիսաձայն, մեղմ, աղիողորմ սկսեց երգել «Իմ սրտին աղ են արել» Աղբար Ադամի երգը: Թատրոնի դահլիճը ամբողջապես լարված դրության մեջ դերասանուհուն լսում էր հետաքրքրությամբ: Հասարակությունը նորա մոնոլոգի վերջը մնաց մի քանի ժամանակ անշարժ, հետո հանկարծ սթափվեց և սկսեց սաստիկ ծափահարել (Գ. Չմշկյան, էջ 97):

Սաթենիկի մեջ Չմշկյանը նկատել է բեմական բազմակողմանի ընդունակություն և նրա համար բացել գործունեության լայն ասպարեզ: Պռոշյանի խմբում երբեմն-երբեմն միայն օգտագործվող Սաթենիկն այժմ դարձել էր թատրոնի սյուներից, մանավանդ օրիորդ Գայանեի աղմկալի պատմությունից հետո, երբ թատրոնում հերոսուհիներ մարմնավորելու համար միայն մի ուժ էր մնացել՝ Սոփիա Մելիք-Նազարյանը: Ընդհանրապես, դերասանուհիները խիստ սակավաթիվ էին: Պիեսներ ընտրելիս նկատի են

առել դերասանուհիների թանակը և հարմարեցրել «ունեցած դերասանուհիների թվին և կամ խեղճերին երկու-երեք անգամ շորահան պիտի աներնք ու նոր շորեր հագցներնք»,—հիշել է Պռոշյանը («Թատրոն», 1893, № 1):

Պատրաստվել էր նոր ներկայացում՝ «Դոն Սեզար դը Բազան», որ թարգմանվել էր ֆրանսերենից: Պերաբաշխումը կատարված էր և, թվում էր՝ բավական հաջող: Մի դերի համար, սակայն, հարմար դերակատար չկար: Խոսքը վերաբերում է մանկլավիկ լազարիլոյին, որի կատարողը պետք է փորձված դերասանուհի լիներ անպայման: Ջմշկյանը ծանր վիճակում էր: Դործընկերները խորհուրդ են տվել «հանձնել այդ դերը որևիցե փոքր ի շատե զարգացած փոքրիկ տղայի»: Սակայն, բեմադրիչը չի համաձայնել: Նա սիրտ է արել հանձնել այդ դերը «օր. Տեր-Աբրահամյանին և սկսեցի կրկնությունից դուրս պարապել նորա հետ առանձին» (Գ. Ջմշկյան, էջ 71—72): Ջմշկյանը գոհ է մնացել եղիսաբեթից, նրա մեջ դերասանուհու հնարավորություններ տեսնելով ավելի շատ, քան մինչ այդ կարծվել է:

Իր կյանքը կապելով Ջմշկյանի հետ, Սաթենիկը ոչ միայն որպես բեմական ուժ բացվելու և զարգանալու լայն հնարավորություններ է ստացել, այլև հանդես է եկել իբրև մի դեմք, որի գործունեությունը որոշակի դեր է խաղացել թատերական դեպքերի ընթացքի մեջ: Ուրեմն, չպետք է զարմանալ, որ իր հոբելյանի ժամանակ ասվել է, թե նրա տան դռները միշտ բաց են եղել ամեն մի նորեկ դերասանի և դերասանուհու համար, թատրոնական ժողովները, փորձերը շատ անգամ նրա տանն են կատարվել, մի խոսքով, նա «մայր» է եղել հայ բեմի զավակներին:

Կարելի է ասել, որ Սաթենիկը նման չի եղել ո՛չ Սոփիա Մելիք-Նազարյանին, ո՛չ Քեթևան Աբամյանին, որոնք թեև անգնահատելի դերասանուհիներ էին, բայց միայն այդքանը: Մինչդեռ Սաթենիկը, ամուսնու նման, բացի դերասան լինելուց, թատերական գործիչ էր միաժամանակ, Ջմշկյանի աջ թևը: Այն էլ պետք է ասվի, որ Սաթենիկը, լավ ու հավատարիմ ամուսին լինելով, Ջմշկյանի համախոհ արվեստակից ընկերն էր, դավաճել է ռեալիստական թատրոնի նույն սկզբունքները: Սունդուկյանական թատրոնի վառ ներկայացուցիչ և ազգային արվեստագետ՝ տառա-

ձին հարցերում ունեցել է սեփական համոզմունքներ, գործել է երբեմն անկախ և իմքնուրույն, առանձին դեպքերում անգամ հակադրվել Ամշկյանին[1]: Բայց դրանք եզակի դեպքեր էին, իսկ, ընդհանրապես, Ամշկյան ամուսինները գործել են համերաշխ, գաղափարական նույն դիրքերից, նույն մտքերի ու տեսակետների համախոհությամբ: Երկուսի էլ մտահոգությունը նույնն է եղել՝ պահել-պահպանել հայ թատրոնը, ապահովել նրա պարբերական գործունեությունը, կանխաձշել նրա ճանապարհը՝ ռեալիստական ուղին: Վերջապես, թատրոնը ոչ թե դերասանն է, թեկուզ՝ հանճարեղ, այլ շնորհալի ու տաղանդավոր հավաքական ջանքերից կազմված օջախ, որտեղ, միմյանց հասկանալով, իրար լրացնելով, դերասանները մի գեղարվեստական միություն են կազմում:

Ընտանեկան պատճառներից դրդված, Սաթենիկ Ամշկյանը 1874-ին որոշել է թողնել թատրոնը: Կազմակերպվել է հրաժեշտի ներկայացում՝ «Պեպո», որտեղ նա կատարելու էր ոչ թե Կնկելի, այլ էփեմիայի դերը:

Ահա թատերախոս Վահո Տեր-Գրիգորյանի կարծիքը:

«Տիկին Սաթենիկը բնական էր իր դերի մեջ: Նա ներկայացրեց իսկական էփեմիա: Նրա խաղը, շարժումները, հագուստը, բոլորը համապատասխան էին դերին: Մենք հույս ունենք, որ տիկինը չի զրկի մեզ իր խաղը էլի շատ անգամ տեսնելուց և որ այդ հրաժարականը ժամանակավոր կլինի» («Մշակ», 1874, № 23):

Ազգային արվեստի հատկանիշների խտացած մարմնացում ոչ մի այլ դերում, թեկուզ՝ սունդուկյանական, չի նկատվել այնքան, որքան էփեմիայի կերպարում: Վարպետությունը չէր օգնի, եթե

---

[1] *Մի օրինակ միայն. 1871-ի ապրիլի 8-ին Թիֆլիսի սիրողների խումբը Վահան Մամիկոնյանի ղեկավարությամբ ներկայացրել է էրվեի «Ֆաուստը»՝ հօգուտ Պետերբուրգի չքավոր հայ ուսանողների: Ամշկյանը վիրավորված էր Մամիկոնյանից, որ խաբել էր իրեն, ասելով թե ներկայացումներ տալու միտք չունի և խաբեությամբ կորզել իրենից կազմակերպչական որոշ դաղտնիքներ: Ամշկյանը իր խմբի բոլոր անդամներին տեղյակ է պահել կատարվածի մասին և պահանջել «նրին Մամիկոնյանը դիմի նրանց, մեր մեջ կապած մասնավոր պայմանագրության համեմատ չհամաձայնեին մասնակցել նորա ներկայացումներին»: Պարզվել է, որ տիկին Սաթենիկը դրժել է պայմանը և հանձն է առել Մարգարիտի դերը (տե՛ս Ամշկյան, էջ 93—95):*

դերասանուհին չունենար ազգային միջավայրի ճանաչողություն:

Մի տարի անց, հանդիսատեսը Սաթենիկ Ամշկյանին նորից է տեսել բեմում: Հավանաբար, հոգեկան շատ ծանր պահեր է ապրել դերասանուհին՝ բեմը թողնելու ճակատագրական որոշումը կայացնելիս: Կամ, գուցե, ամուսինն է կշտամբել, որ նա՝ հիմնական ուժերից մեկը, թատրոնը կազմալուծվելու պահին, լրել է դիրքերը: Եվ, վերջապես, աննավանական չէ, որ զգացնել տված լինի կարոտն առ բեմը: Ինչևէ, նա վերադարձել է բեմ՝ իր բնկերների մոտ, համատեղ ջանքերով կրելու այն ծանր, բայց նաև անշափ սիրելի խաչը, որ կոչվում է թատրոն:

Թիֆլիսեցի աղջիկ՝ Սաթենիկը բավականաչափ լավ տիրապետում էր վրացերենին, այնման լավ, որ խաղացել է նաև վրացերեն: Գորի մեկնած տարին՝ 1873-ին, նա հայերենից բացի, Շուշանիկի դերը խաղացել է նաև վրացերեն: Գորիից Ամշկյանը վերադարձել է Թիֆլիս, իսկ Սաթենիկը Ամրիկյանի և Քեհեան Արամյանի հետ մեկնել է Քութայիս, ուր նույնպես խաղացել է վրացերեն, դարձյալ Շուշանիկ և հաջողություն ունեցել:

Որքան էլ հանդիսատեսի համար թատրոնը լուսապսակով է ներկայանում, բեմը, սակայն, ունի հակասություններով ու դառնություններով լի իր ներքին կյանքը:

Թիֆլիսի բեմում հայտնվել է մի երիտասարդ ու շնորհալի ուժ՝ Վ. Փաշայանը: Թողել է հաճելի տպավորություն: Նման դեպքերում համեմատությունները դառնում են անխուսափելի, մանավանդ, երբ դերերը զուգադիպում են: Մամուլում, հատկապես «Մշակի» էջերում, ակնարկներ են արվել այն մասին, թե տարեց ուժերը պետք է հանապարհ տան երիտասարդներին և թե արդյո՞ք ժամանակը չէ, որ տիկին Սաթենիկը իր տեղը զիջի օրիորդ Փաշայանին: Այս ակնարկները անշուշտ վիրավորական էին երկարհանապարհ անցած, մեծ վաստակ ունեցող դերասանուհու համար: Տիկին Սաթենիկը ապրել է հոգեկան հուսահատության պահեր: Ամշկյանը հորդորել է ականջ չդնել մամուլի բարբաջանքներին և շարունակել գործը նույն սիրով ու համբերությամբ, ինչպես եղել է տարիներ շարունակ:

Հաջորդ թատերաշրջանում Պոլսից ժամանած Պետրոս Ադամյանով այնման է խանդավառվել Թիֆլիսի հայ հանդիսականը, որ

իրեն վիրավորական է պաՀել Գևորգ Ձմշկյանի նկատմամբ, մոռանալով նրա վաստակը, հայ բեմին մատուցած նրա անգին ու անճառ ծառայությունները: Հիմա արդեն ներքը տիկ. Սաթենիկինն էր՝ հանգստացնել ամուսնուն, բացատրել այն, ինչը պարզ ճշմարտություն էր՝ արվեստի ասպարեզը միշտ էլ եղել է ծայրահեղ հափշտակությունների ու կույր երկրպագության ասպարեզ:

Ձմշկյան ամուսինների ապրած դառնությունները խորացել և այնպիսի չափեր են ընդունել, որ նրանք մոռավորապես կես թատերաշրջան բեմ չեն բարձրացել: Մյուս կեսին էլ խաղացել են հազիվ մի-երկու դեր: 1881-ի օգոստոսի 27-ին «Մեղու Հայաստանին» (№ 170) հրապարակել է ցանկը Թիֆլիսի թատրոնական ընկերության մասնաժողովի որոշմամբ մշտական դերասանախումբ հրավիրվածների, որի մեջ չի եղել Ձմշկյան ամուսինների անունը:

Ամիրան Մանդինյանի «Հիշատակարանում» հանդիպում ենք այսպիսի հատվածի:

«Ձմշկյանի և նրա կնոջ պակասությունը զգալի է, թեպետ ոչ ոք չէ ուզում ցույց տալ այդ: Ճշմարիտ, շատ ցավալի է տեսնել այսպիսի սառնություն դեպի այնպիսի անձինք, ինչպիսին Գևորգն ու Սաթենիկն են: Ես հիշում եմ, ինչպես սրանք աշխատում էին թատրոնի գործի համար, ինչ արգելքների դեմ էին մաքառում, ինչպես չէին հուսահատվում ո՛չ պարոհից, ո՛չ ընկերների իմարիգներից, որ անպակաս է յուրաքանչյուր դերասանական խմբից, ո՛չ խաղցից, ո՛չ ծարավից, միով բանիվ, ինչպես ասում են, թատրոնի դեղա բռնիմն էին, նրա հոգին ու մարմինն էին, նրա գլխավոր և նշանավոր ուժերն էին, իսկ այժմ, երբ թատրոնի գործը հասցրել են այսօրվա վիճակին, նրանք հեռվից նայում են, թե ինչպես ուրիշները վայելում են նրանց աշխատանքը: Իսկ մեր ժողովուրդը ամենահանգիստ կերպով տեսնում է այդ և մեկը չէ դուրս գալի, որ ասե թե՝ «Եղբայրք, չպետք է մոռանալ մեր անխոնջ մշակներին, այս մարդիքը համարյա թե արյուն են թափել թատրոնի համար. ինչպե՞ս կարելի է դրանց այդպես թողնել, դրանց ծառայությունը մեծ է, ուրեմն պետք է գնահատել, դրանց անցյալը փառավոր է, ուրեմն պետք է տանել դրանց պակասու-

թյուններըը, որովհետև չկարծես թե այնքան անտանելի լինեն, ինչպես ուզում են ցույց տալ դրանց չարակամները:

Եվ ճշմարիտ, մի՞թե Գևորգը այնպես վայր ընկավ, այնպես անշնորհիվ է, որ Սաֆրազյանի ու Սուխիասյանի հատը չէ: Մի՞թե Սաքենիկը Պոլսից նկած դերասանուհիներից պակաս զարգացած է բեմի համար: Ես գոնե, կարծում եմ, թեպետ գիտեմ, որ շատերը կծիծաղեն կարծիքիս վրա: Սաքենիկը յուր դերերն ունի, որոնց մեջ նա ախոյան չունի: Ինչևիցէ, ցավալի է, որ սրանք չեն մասնակցում, ավելի ցավալի է, որ ոչ ոք չէ ստիպում կամ համոզում, կամ վերջնականապես չէ առաջարկում դրանց, որ հետ առնեն յուրյանց խոսքը և շարունակեն օգնել թատրոնին, որ մեծ կարոտություն ունի երկուսի մեջ էլ: Խմբի մեջ չկա կոմիկ դերասանուհի, խմբին հարկավոր է Ջմշկյանը, որ ամեն տեսակ թատրոնական գործերին շատ լավ տեղյակ է: Մինչև անգամ այսօր էլ Ամատունին օգուտ է քաղում նրանից, թեպետ ո՛չ ինքը և ո՛չ էլ ուրիշները չեն նկատում այդ, իսկ եթե նկատում են, ի չարն են բացատրում ամեն բան... Անտանելի է Գևորգի դրությունը, վախենում եմ չհիվանդանա՞ և այս շատ բնական է, օրինակներ տեսել եմ»:

Նույն հիշատակարանում հանդիպում ենք իշխան Նապոլեոն Ամատունու և Սաքենիկ Ջմշկյանի երկխոսությանը:

«— Տիկի՛ն, ինչո՞ւ թողիր մեզ, ինչո՞ւ մոռացար:

— Իշխան, դուք սխալված եք, մենք չթողինք ձեզ, այլ դուք ինքներդ չկամեցաք մեզ»:

Մանդինյանը գրել է, որ «...հենց իշխանը նեղն է ընկնում, իսկույն դիմում է սրանց, սրանք էլ մոռանում են այն բոլոր աներպատվությունը, որ թե կոմիտեսը և թե հասարակությունը արել են իրենց, և իսկույն համաձայնում են մասնակցելու»:

Ասում է Մանդինյանը ու հարց տալիս.

«Արդյոք լա՞վ են անում» (Ամիրան Մանդինյան. Իմ հիշատակարանը):

Ինարկե լավ են արել: Չէ՞ որ թատրոնը նրանց սերն էր, կյանքի միակ իմաստը: Նրանք գերադասել են թեկուզ սրտնեղել, բայց թատրոնում լինել, աչակցել նրա հարատևությանը: Ի՞նչ անի թատրոնը, եթե գործընկերներն են երախտամոռը, ինչպես

նաև հասարակությունը, որ թատերական նոր հափշտակություններ ունենալով, մոռացել են այն մարդկանց, որ իրենց կյանքի գնով են պահել-պահպանել թատրոնը:

80-ական թվականների կեսերից տիկին Սաթենիկը սկսել է հազվադեպ բեմ ելնել. խաղացել է եղիսաբեթ թագուհի («Դոն Կարլոս»), Գերտրուդ («Համլետ»), կոմսուհի («Քին»): 90-ական թվականներին՝ էլ ավելի սակավ. 1901-ին Բաքվում հանդես է եկել էփեմիայի փայլուն անձնավորումով: Հայտարարվել է, որ այդ դերում Սաթենիկ Ջմշկյանը անգուգական է այսօր էլ և մրցակից չունի:

Արմեն Արմենյանը 1902-ին կազմակերպել է թատերական շրջապտույտ դեպի Բաքու և տիկ. Սաթենիկին առաջարկել միանալ իրեն: Նա համաձայնել է: Արմենյանն իր հուշերում թողել է վկայություն այն մասին, թե հակառակ հոչակին, վաստակին ու վարպետությանը, Սաթենիկը դերասանական կարգապահության փայլուն օրինակ է տվել: «Կյանքում չեմ մոռանա,—գրել է Արմենյանը,—թե ինչպես այդ՝ հոբելյանն արդեն վաղուց կատարած դերասանուհին, սկսնակի նման համեստ ու ուշադիր լսում էր իրեն արված ցուցումները, կրկնում, նորից ու նորից կրկնում յուրահանչյուր տեսարան, դեմքի վրա առանց հոգնածության ամենափոքր նշույլի...»:

Շրջագայության խաղացանկում եղել է նաև Ալֆրեդ դը Մյուսեի «Վաղաժամ վճիռ» խոռագրով պիեսը, որտեղ Սաթենիկ Ադամյանը կատարելու էր Մարթայի դերը՝ թեթևաբարո կնոջ կերպար: Ապշած է մնացել հասարակությունը, «չհավատալով աչքերին, տեսնելով էփեմիայի կլասիկ դերասանուհուն ֆրանսիացի բարոնեսայի դերում»:

Սաթենիկ Ջմշկյանի վերջին ելույթը 1904-ի վերջերին Թիֆլիսի ժողովարանում խաղացած «Քանդած օջախ» Սալոմեն էր:

Բնորոշ է, որ իր բեմական կյանքը տիկ. Սաթենիկը եզրափակել է սուճդուկյանական կերպարով, որտեղ կար կյանքի սուղյզ իմացություն, ազգային հարազատություն, կերպարի թափանցում, կոլորիտի զգացողություն, փորձ ու վարպետություն: Ասես լավ մտածված մի ֆայլ էր դա, ֆանի որ սուճդուկյանական կերպարների բեմական ավանդույթների ստեղծման պատմության

մեջ Սաթենիկ Ճմշկյանն իր անուրանալի ծառայությունն ուներ Գեվորգ Ճմշկյանի, Միհրդատ Ամրիկյանի և Քեռևան Աբամյանի կողմին:

Թերևս կարելի էր վերջակետ դնել այստեղ, եթե ուժեղ չլիներ խոսքը Պետո Պռոշյանին տալու ցանկությունը, այն մարդուն, որի հորդորների շնորհիվ Սաթենիկ Ճմշկյանն իր կյանքը կապել է թատրոնի հետ:

Նկատի ունենալով Սաթենիկ Ճմշկյանին, երբ նա տակավին եղիսաբեթ Տեր-Աբրահամյան էր, վիպասանը գրել է.

«Մի ծաղկով գարուն չի գալիս, մի ձեռք թեպետ գործ է կատարում, բայց ծափ չի տալիս: Նույնն էր և մեր եղիսաբեթի դերությունը» («Թատրոն», 1893, № 1): Խոսքն այն ժամանակներին մասին է, երբ Սոփիա Շահինյանը թատրոնից հեռացել էր, Սոփիա Մելիք-Նազարյանը և օրիորդ Գայանեն չկային և, հրապարակի վրա, Սաթենիկից բացի, միայն Քեռևան Աբամյանն էր, երկրորդական դերեր կատարող մի դերասանուհի, որի բեմական տվյալների մասին մեծ համարում այն ժամանակ չկար: Պռոշյանը գրել է. «եղիսաբեթը ժողովրդի սիրելին է, ողբերգության մեջ նա է, վոդևիլի մեջ նրան ենք տեսնում, յուր խաղը նայողը նա է մեզ ուրախացնում» (նույն տեղ):

ՔԵՌԵՎԱՆ ԱԲԱՄՅԱՆ
(1846—1878)

Այս դերասանուհու վերաբերյալ տեղեկությունները չափազանց փիչ են: Եթե չլիներ Գևորգ Ճմշկյանի հուշախառն շահեկան հոդվածը («Թատրոն», 1895, № 2), ապա այսօր այդ փիչն էլ չէինք ունենա:

Մենք նույնիսկ չգիտենք նրա ծննդյան թվականը: Ճմշկյանի ասելով՝ Քեռևանը եղել է տասնվեց կամ տասնյոթ տարեկան, երբ հաստատվել է Կարենյանի տանը: Հավանաբար, մեկ կամ երկու տարի հետո կապվել է թատրոնի հետ: Ուրեմն, 1863-ին եղել է տասնյոթ տարեկան, հետևապես, պետք է ծնված լինի 1846-ին: Գիտենք, որ ծնվել է Ղազախ գավառի Մելիք

գյուղում: Եղել է որբ աղջիկ ու եղբայրը՝ Առաֆելը, կամենալով Հոգը փրկել իր չարասիրտ կնոջ հետապնդումներից, Քեթևանին տարել է Թիֆլիս, ուր նա աղախնություն է արել տարբեր տներում, մինչև որ ընկել է Հակոբ Կարենյանի տուն, որը և կարելի է համարել նրա կյանքի այդ տարիների շրջադարձը դեպի իմաստուրյուն և հոգևոր կյանք:

Քեթևանը հայտնվել է Կարենյանների հարկի տակ հայ մասնագիտական թատրոնի արշալույսին, երբ թատերական գործիչները դերասաններ և մանավանդ դերասանուհիներ էին որոնում:

Հակոբ Կարենյանի հարկի տակ հավաքվում էին թատրոնի գաղափարով խանդավառված մտավորականներ, գլխավորապես երիտասարդություն: Մեծ թիվ էին կազմում Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի շրջանավարտ սաները, որոնց ուսուցչություն էին արել Հակոբ Կարենյանը և Միխայել Պատկանյանը, ներշնչելով նրանց թատրոնի օգտակարությունն ու դերը հասարակության կյանքում:

Կարենյանի կինը խնամք է տարել երիտասարդ աղջկան, և Քեթևանը կազդուրվել է: Ի բնե ընդունակ աղջիկ՝ լսելով մտավորական մարդկանց զրույցները, գիտելիքներ է ձեռք բերել, մի որոշ զարգացման հասել և իմքն էլ ոգևորվել նորածին թատրոնին աջակից լինելու տենչով:

Սմբատ Կարենյանը՝ Հակոբ վարժապետի եղբոր որդին, Ամշկյանի գլխավորած թատրոնի հուշարարն էր: Այս երիտասարդը և Քեթևանը մտերմությամբ կապված էին միմյանց, և նրա խոհուրդով դեռատի աղջիկը մուտք է գործել թատրոն:

60-ական թվականների վերջերին Սմբատ Կարենյանը փոխադրվել է Քութայիս, իսկ Քեթևանը, մնալով Թիֆլիսում, շարունակել է իր ծառայությունը թատրոնում: Օրեր ու շաբաթներ աղջիկը մնացել է դաղցած, քանի որ թատրոնը դերասաններին վճարելու հնարավորություն չուներ: Այս պայմաններում անգամ նա շարունակել է դերասանական անխոնջ գործունեությունը, մինչև որ 70-ական թվականներին, կազմալուծվել է թատրոնը: Քեթևանը մեկնել է Քութայիս և ամուսնացել Սմբատի հետ: Ունեցել է Աստղիկ անունով մի դուստր: Մեկ-մեկ հանդես է եկել

վրաց թատրոնում: Վախճանվել է թոխախից, 1878-ի գարնան վերջերին:

Քեթևան Աբամյանի թատրոն մուտք գործած տարին դերասանուհիները շատ հիչ էին: Չնայած դրան, նրա մուտքը չնկատվեց: Ոչ ոքի մտքով չի անցել, որ մի նշմարիտ դերասանուհի է եկել թատրոն, աստվածատուր մի ուժ: Չնկատողներից մեկն էլ Պերճ Պռոշյանն էր, որ նրան արժեք չի տվել («Թատրոն», 1893, № 1):

Երևի պատճառն այն էր, որ Քեթևանը, որին մտերմաբար Քեթո էին ասում, զուրկ էր արտաքին հրապույրից: Մյուս պատճառն էլ, թերևս, այն էր, որ փորձիկ դերեր է կատարել: Եվ, վերջապես, որպեսզի մարդիկ տեսնեին, թե այդ անշուք արտաքինի տակ հոգեկան ինչ փայլուն հարստություն է թաքնված և ինչպիսի լուրջ տաղանդ, հրապարակի վրա պետք է լիներին Գաբրիել Սունդուկյանի լայնակտավ կատակերգությունները, որոնցում նա, Գևորգ Ջմշկյանի ու Միհրդատ Ամրիկյանի հետ միասին, մարմնավորելով սունդուկյանական կերպարները, դրանց բեմական պատմության հիմքերը դներ և մնար որպես «հավիտենական պարծանք հայ թատրոնի պատմության համար» («Թատրոն», 1895, № 2):

Ջմշկյանը տասը դեր է հիշատակել Աբամյանի դերացանկից: Չորս դեր բարդմանական պիեսներում՝ Մարիզուհի («Սպանացի ազնվական»), Պանդոկապետի կինը («Թուղթ խաղացողի կյանքը»), Բանաստեղծուհի («Սեր և նախապաշարմունք»), և, վերջապես՝ Էմիլիա («Օթելլո»): Մնացածը՝ հայկական իրապատում պիեսներում՝ խորամանկ պառավ կին («Խոտորնակին-խոտորնակ»), կովասեր սկեսուր («Հարս և սկեսուր»), Բարբարե («Էլի մեկ զոհ»), Քեթևան և Մարիթա («Խաթաբալա») և Շուշան («Պեպո»):

Աբամյանի բեմական կյանքի նախաշեմին այն կարծիքն է հայտնվել, թե նա ընդունակ է միայն հայկական պիեսներում «փորձիկ դերեր կատարել» և օգտակար լինել ներկայացումների ընդմիջումներին՝ երգելով: Բայց, աստիճանաբար, փոխվել է վե-

---

1 *Ազգանունը Մելիք-Աբամյան էր, բայց թատրոնում մի կողմ դրին Մելիքը և գործածական դարձավ միայն Աբամյանը:*

րաբերմունքը, և նա նվաճել է նախ իր արվեստակից ընկերների, ապա և հանդիսականի սերն ու համակրանքը:

Ի՞նչ հետևություններ կարելի է հանգել Արամյանի մարմնավորած դերերի և նրա բեմական արվեստի վերաբերյալ: Այն, որ Քեթևան Արամյանը եղել է բազմակողմանի դերասանուհի. ոչ միայն փոքր ու մեծ դերեր է մարմնավորել, ոչ միայն հայ կնոջ կերպարներ է ներկայացրել, այլ նաև եվրոպական տիպեր: Նա եղել է ստեղծագործական լայն շնչի դերասանուհի: Հավասար հաջողությամբ խաղացել է կատակերգական և դրամատիկ դերեր: Լայն շնչի վկայություն է և այն, որ խաղացել է մի կողմից Շուշանի, Քեթևանի, Բարբարեի նման բարի ու գթասիրտ մայրեր, մյուս կողմից՝ խորամանկ պառավներ, կովազան սկեսուրներ: Եվ, ամենագլխավորը, մեկը և մյուսը նույն հաջողությամբ ու առանց կրկնվելու:

Եզրակացություն՝ նշանակում է Քեթևանը եղել է բնավորություններ ստեղծող վարպետ: Օժտված արվեստագետի համար բերնս ինչու է հակադիր բնավորություններ կերտելը, շատ դժվար է, սակայն, նման դերերում չկրկնվելը: Պետք է կարծել, որ պարզ հանապետականության գծերը կյանքի կոչելով, դերասանուհին ի վիճակի է եղել նոր գույներ գտնել, նոր շերտեր հայտնաբերել, որ Բարբարեն տարբերվի Քեթևանից, թեև երկուսն էլ մայր են, հանապետական կին, և նրանց միակ ուրախությունը որդիների հանդեպ ունեցած ծնողական սերն է ու գուրգուրանքը:

Մյուս և շատ կարևոր եզրահանգումն այն է, որ Քեթևան Արամյանը եղել է ապրումի դերասանուհի:

Ըստ Զմշկյանի, Շուշան (նաև այլ դերեր) Արամյանից հետո ուրիշներն էլ խաղացել են, նույնիսկ «կատարել են շատ լավ իրենց դերերը», բայց նրանց խաղը «եղել է նմանություն և ոչ թե իսկություն»: Ուրեմն՝ վարպետություն և ոչ թե անկեղծ ապրում: Եվ, ժամանակակցի ասելով, առաջիններից գոհ են մնացել, իսկ Արամյանի խաղով հափշտակվել: «Բեմ դուրս գալու պես, արդեն սկսում էր ապրել այն կյանքով, ինչ կյանք որ պիտի ներկայացներ» («Թատրոն», 1895, № 2): Շուշանի դերակատարումը դիտող հասարակությանը իր «ինքնուրույն, բնական ազդու խաղով» Արամ-

յանը ստիպել է «տխրել, հառաչել և լաց լինել յուր «սև ու մութ բախտի» վրա»:

Այն հաջողությունը, որին հասել է դերասանուհին Շուշանի դերում, միայն հարուստ երևակայության արդյունք չէր: Դա այն էր, ինչ զգացել էր կյանքում: Շատ հավանական է, որ դերապատկերը ստեղծելիս, ոչ այնքան արտաքին պատկերագիծն է նշանավորել, որքան ներքին, հոգեկան աշխարհն իր բարությամբ, հավանաբար հիշելով իրենց գյուղը, գյուղի այն բարի պառավներին, որ գութ ու կարեկցանք են ցույց տվել իրեն, տեսնելով իր որբ կյանքն անիծելիս:

Սաթենիկ Ջմշկյանի արվեստի մասին խոսելիս գործ ենք ածել «ազգային հարազատություն» բնորոշումը: Այդ նույնը, թերևս ավելի մեծ չափով, կարելի է ասել Քեթևան Աբամյանի մասին: 60-ական թվականների ոչ մի այլ դերասանուհի այնպես խորը չի ընկալել հայ նահապետական կնոջ հոգեկան աշխարհը, ինչպես Աբամյանը: Դա ազգային բնավորության, ազգային հոգեբանության հարուստ մի շերտ էր, որի վերհանումը վիճակվել էր Աբամյանին: Եվ դա անուրանալի պատմական ծառայություն է:

Աբամյանի բեմական արվեստի աղբյուրը եղել է բնությունը, կյանքը, իրեն շրջապատող մարդիկ: Սա շատ կարևոր մի առանձնահատկություն է, որի ապացույցը՝ Մարբիտի դերակատարումն է:

«Խաթաբալան» հայ թատրոնում բեմադրվել է 1866-ին, իսկ շուրջ 10 տարի անց՝ վրաց թատրոնում: «Խաթաբալայի» 1866-ի փետրվարի 22-ի վրացական բեմադրության առիթով Վալիկո Ի-ան (Ի. Գրիշաշվիլու ենթադրությամբ՝ Վալերիան Գունիան) հոդված է գրել, հիացմունք հայտնելով Սունդուկյանին՝ հանճարավոր պիես գրելու համար և նաև զարմանք հայտնել, թե մարդասեր հեղինակն ինչու է ծաղրուծանակի նյութ դարձրել խեղճ ու կրակ Մարբիտին (տե՛ս «Իվերիա», 1886, № 44): Նույն թերթում լույս է տեսել Սունդուկյանի պատասխան նամակը, որտեղ ասված է, թե ներկայացման օրը դահլիճում բարձրացած ծաղրական հրիչի պատճառը ոչ թե իր գրվածքն է, այլ բեմադրությունը: «Գիտակից աչքով դիտող հասարակությունը սովորաբար

կարեկցությամբ է նայում խեղճ Մարիամին, և ճանի հանդիսատեսի աչքերից է արցունք թափվել այս աղջկա բախտի համար, երբ պիեսը ներկայացվել է ինչպես հարկն է» (տե՛ս «Իվերիա», 1886, № 49):

Թեև չի հիշված Աբամյանը, և, ընդհանրապես, չեն հակադրված հայկական և վրացական ներկայացումները, բայց մատնանշված է Մարիամի կերպարը հասկանալու բանալին:

Ջմշկյանի ասելով, դերասանուհին ներկայացման մեջ «ապրել է Մարիամի կյանքով, մտածել է նրա մտքերով և այդ ամենը նրա սրտի մեջ բարդվելով, գոյացրել է մի ծածկված հրաբուխ, որ հանկարծ ժայթքում է բեմի վրա և դուրս է թողնում նրա կրծքից հանդիսականների առաջ: Մարիամը անիծելով յուր ծնված ժամը, յուր սարսափելի ոգեղությունը, լաց է լինում... և դերասանուհու աչքերից կաթիլ-կաթիլ թափվում են շատ տարիներով գուցե պահված արտասուքները» («Թատրոն», 1895, № 2): Ամեն ինչ ասված է՝ անկեղծ հուզմունք, խոր ապրումներ: Թվում է՝ այլևս ոչինչ չպետք է ավելացնել: Գուցե և՝ եթե հարկ լիներ շեշտել մի հանգամանք, որի մասին ակնարկություն կա Ջմշկյանի հոդվածում՝ «իմը զգացել է միևնույնը»: Իսկապես, Մարիամ խաղալիս, դերասանուհու աչքի առջևով անցել է իր բշվառ կյանքը՝ ոչ միայն հարսի ճնշված ու հալածված վիճակը, իրենից ամեն գնով ազատվելու հանգամանքը, այլև հրապույրից զրկված լինելու բնության պատիժը, հրապույր, որով այնպես առատորեն օժտված էին իր շրջապատի դերասանուհիները՝ Սոփիա Մելիք-Նազարյանը, օրիորդ Գայանեն, Սաթենիկ Ջմշկյանը և ուրիշներ:

Ժամբախտ Մարիամի ապրումներն իր ապրումներն էին: Մարիամի արցունքներն իր հոգու արցունքներն էին: Դա միայն ուսումնասիրության արդյունք չէր, դա միայն կերպարի համակցություն չէր: Դա նաև իր ապրած դառնություններն էին, իր զգացած ապրումները:

Նշենք Քեթևան Աբամյանի արվեստի մի ուրիշ հատկությունը ևս:

Ասում են, որ վիպասանը պետք է օժտված լինի դիտողականությամբ: Ավելի մեծ չափով դա ասում են նկարչի մասին: Իսկ դա վերաբերում է նաև դերասանին:

Ահա այդ առանձնահատկությունն է, որ խոշոր չափով ունեցել է Քեթևան Առամյանը:

Ասում են, որ Քեթևան Առամյանը եվրոպացի կանանց դերերը ևս ստեղծել է նույն հաջողությամբ, ինչ որ ազգային տիպերը: Ջարմանալ կարելի է, մանավանդ, որ նրա կերտած տիպերը բարձրատոհմիկ կանայք էին՝ ազնվական դասի ներկայացուցիչներ, որ ուրույն պահվածք ունեին, ուրույն զգեստավորում, ուրույն խոսելաձև, մինչդեռ հայ դերասանուհին «յուր կյանքում ոչ մի անգլիացու և ոչ էլ այդ տեսակ եվրոպացի կին տեսած չկար»: Եվ, այդուամենայնիվ, Առամյանը կարողացել է հարազատ մնալ եվրոպական կոլորիտին, իր խաղով համոզել Եվրոպան տեսած հանդիսականին: Բնական է, հարց կծագի՝ ինչպե՞ս, ո՞ր աղբյուրներից է օգտվել: Որտան էլ տաղանդավոր լիներ, որտան էլ շեշտված լիներին իր գեղարվեստական բնազդները, նա չէր կարողանա զգալ ու վերարտադրել օտար միջավայրի կոլորիտը: Ահա այստեղ է, որ դերասանուհուն օգնության է հասել իր սուր դիտողականությունը:

Կենսագրությունից հայտնի է, որ Թիֆլիս գալով, մանկահասակ Քեթոն հայտնվել է ռուս մի իշխանուհու տանը, նրա խնամքի տակ ապրելով շորս-հինգ տարի: Այդ ժամանակահատվածը բավական էր իշխանուհու տուն եկող-գնացող ազնվականների, բարձր դասի մարդկանց շարժուձևին, խոսելու կերպին, նրանց ընդհանուր պահվածքին, կեղծ սիրալիրությանն ու սուտ ժպիտներին, նաև զարդեր կրելու նրանց արվեստին ծանոթանալու ու այդ ամենը յուրացնելու համար: Եվ, ահա, լորդ աղջիկ կամ մարքիզուհի ներկայացնելիս, դերասանուհին մեծապես օգտվել է իր տեսածից:

Քեթևան Առամյանն ապրել է կարճ, չի բոլորել նույնիսկ երեսունհինգը: Բայց նրա արածը ծառայություն չէ միայն, այլ նաև գեղարվեստական բարձրարժեք վաստակ: Այն, ինչ ստեղծել է նա, պատկանում է հայ բեմական արվեստի, հայ թատրոնի պատմության մնայուն էջերի թվին:

Անցյալ դարի 60-ական թվականներին, երբ նոր-նոր էր հայ թատերական կյանքն աշխույժի գալիս, դերասանուհիների կարիքը մեծ էր:

Արևելյան հետամնաց նախապաշարումների պատճառով հայ աղջիկներն ու կանայք դժվարացել են իրենց կյանքը թատրոնի հետ կապել: Ով բեմ է բարձրացել, վատահամբավ կնոջ անուն է հանել: Սիրուճատես և մի փոքր նազանի պատանիները կանանց դերեր են խաղացել: Եվ, եթե դա, ասենք, ընդունելի էր 50—60-ական թվականների սկզբներին, ընտանեկան կամ դպրոցական ներկայացումներին, ապա, մի քանի տարի անց, երբ այդ խմբերը փոխարինվեցին մշտապես գործող թատերախմբերով և երբ դերասանությունը դարձավ այլևս մասնագիտություն, ճնարավոր չէր հանդիսատեսի գեղագիտական պահանջները բավարարել նման «խաբկանքով»:

Թիֆլիսում գործող թատերախմբում, որտեղ կին ուժերը քիչ էին, ընդամենը երեք հոգի, ծայր էր առել երկպառակություն: Դերասանների մի մասը բռնել է Գրիգոր Իզմիրյանի կողմը, մյուսը՝ Նիկողայոս Միրիմանյանի: Սկսել են գործել միմյանցից անկախ և նույնիսկ՝ իրար դեմ: Գ. Իզմիրյանի հովանավորության տակ գործող խմբի ղեկավարը Պետրոս Պռոշյանն էր, իսկ Միրիմանյանները՝ Գևորգ Ջմշկյանը: Սոփիա Մելիք-Նազարյանցը և Եղիսաբեթ Տեր-Աբրահամյանը անցել են Պռոշյանի կողմը: Ջմշկյանի խումբը մնացել է միայն Քեթևան Արամյանի հույսին, որը չուներ ո՛չ Եղիսաբեթի և ո՛չ էլ Սոփիայի հրապույրը, չուներ առաջինի հմայքը, երկրորդի՝ գեղեցկությունը: Որպես դերասանուհի էլ տակավին բացված չէր և չուներ վերը հիշված դերասանուհիների համբավն ու սերը: Պռոշյանի ասելով, Քեթևանը «ոչ արտաքին գեղեցկությամբ և ոչ ներքին ընդունակությամբ չէր կարող մրցել հասարակությանն արդեն սիրելի եղած, թատրոնական գործի մեջ դուրս կանգնած մեր երկու ուժերի հետ» («Թատրոն», 1893, № 1):

Թատրոնը որոնումների մեջ էր: Պետք էր երիտասարդ դե-

րասանուհի, որ գեղեցկությամբ չզիջեր Սոփիային և ունենար նաև բեմական լավ տվյալներ:

«Երկու խումբ նախատ-նախատի մրցում էին միմյանց դեմ»: Մի խումբը ուներ գորավոր ուժեր՝ Ջմշկյան և Ամրիկյան, մյուսը՝ Շահխաթունյանց և կողմին Սոփիա Մելիք-Նազարյան ու եղբայրեք Տեր-Աբրահամյան: Եվ դա կշեռքի նժարը թեքել է երկրորդների կողմը: Ջմշկյանի խմբի այս ծանր վիճակից օգտվել է Թիֆլիսում իր ասեղնագործ բաշկինակների վաճառով հայտնի Օսանը:

1863-ի աշնանը տիկին Օսանը գալիս է Ջմշկյանի մոտ և հայտնում իր պատրաստակամությունը օգնելու խմբին՝ ունենալ իրենց փափագած դերասանուհին: Նա հայտնում է, որ իր խնամքի տակ է գտնվում մատաղահաս մի օրիորդ՝ գեղեցիկ ու շնորհալի, որ կարող է մեծապես պիտանի լինել Ջմշկյանի թատերախմբին: Եվ արել է հետևյալ պատմությունը:

Որբ աղջիկ է, իր ազգականներից է, եկել է Ղազախի կողմերից, որոշել է կուսանոց գնալ, բայց մայրապետը չի ընդունել, որովհետև անփող է եղել և անբաժինճ: Աղջիկը, որի անունը Գայանե է, ասել է. «Սպանեք էլ, այստեղից գնացողը չեմ» ու լալով ընկել է մայրապետի ոտքերը, թե «Կուզեք ինձ ձեր ձեռով էս բարափիցը ցած գլորեցեք»:

Խղճալով Գայանեին, մայրապետը ընդունել է, բայց ոչ թե կույս, այլ սպասավոր-աղախին:

Մի օր էլ Գայանեն լրել է կուսանոցը: «Հիմի Բենիրուդենց խոհարարի կինն է, իրանց համար սիրով ապրում են, մի բխլիկ երեխա էլ ունին»:

Ահա այս աղջկա մասին է խոսքը:

Դրվում է, սակայն, երկու պայման: Մեկ, որ աղջկա անունն ու ազգանունը ոչ ոք չպետք է իմանա: Հասարակությանը պետք է հայտնի լինի ծածկանունով: Երկրորդը՝ պետք է լուծվի նրա վարձատրության հարցը: Ջմշկյանը խոստացել է այդ հարցերը որոշել աղջկան տեսնելուց հետո միայն, խնդրելով, որ նախապես պատրաստի մի մենախոսություն, և տվել է դերատեխսը: Մի-երկու օրից տիկին Օսանը այդ աղջկա հետ եկել է թատրոն: Համեստ, հաշակով հագնված, հանելի արտաքինով աղջիկ է եղել,

երևի ընդամենը տասնյոթ տարեկան: Աղջիկը կարդացել է մենախոսությունը, և Ջմշկյանը գոհ է մնացել: Որոշել է աղջկան վճարել ամիսը հսանհինգ ռուբլի, այսինքն այնքան, որքան ստանում էր Քեթևան Աբամյանը: Աղջկա թատերական անունը կնքում են օրիորդ Գայանե:

Առաջին դերը՝ Սաթենիկ, Հակոբ Կարենյանի «Վարդան Մամիկոնյան» ողբերգության մեջ:

Առաջին իսկ փորձերից օրիորդ Գայանեն լավ տպավորություն է գործել, խաղընկերները նկատել են, որ աղջկա միտքն աշխատում է, բեմում արածն ուսումնասիրության արդյունք է և խաղի մեջ ներգեղություն կա («Լույս», 1905):

Թատերախմբի անդամները չեն կասկածել, որ օրիորդ Գայանեն թատրոնի հիմնական ուժերից է լինելու: Չեն կասկածել նաև, որ արժանանալու է հանդիսատեսի համակրանքին: Բայց ոչ մեկի մտքով չի անցել, թե Գայանեն կգերազանցի խաղընկերների բոլոր սպասելիքները:

«Վարդան Մամիկոնյան կամ Վարդանանց պատերազմ» («Վարդան Մեծն հայոց») ներկայացման օրը, 1864-ի դեկտեմբերի 7-ին, Թամամշյանի հաղթական թատրոն եկած հասարակության ուշադրությունը կենտրոնացած էր աճծանոթ դերասանուհու վրա:

Հմայքը, ձայնը, շարժմունքը, հուզականությունն իրենց ուժեղ ներգործությունն են ունեցել, ասես, իրենց առաջ փորձված դերասանուհի է: Մեծ տպավորություն է թողել նրա խաղը ներկայացման վերջին արարվածում: Պատերազմի դաշտում, չորս կողմն ընկած դիակների մեջ, Սաթենիկը փնտրել և գտել է մահացու վիրավորված Վարդանին և ասել մի հուզումնալի մենախոսություն: Ներկաների վկայությամբ դահլիճը ցնցվել է: Շատերի աչքերին արցունք է երևացել: Ջմռռանանք, որ հենց այդ ժամանակ զեյթունցիների ազատասիրական հերոսացումների մասին Թիֆլիսում լուրեր էին պտտվում և այժմ, տեսնելով Ավարայրի դաշտը, հայրենիքի համար զոհված հայ զինվորներին, հանդիսատեսն այնքան է հուզվել, որ Գայանեի մարմնավորած Սաթենիկի անկեղծ զգացմունքը բեմից փոխանցվել է դահլիճ, համակել մարդկանց, ազդել, ներգործել....

Ներկայացումից հետո, այդ գիշեր և հաջորդ օրը նույնպես,

մարդիկ շնորհավորել են միմյանց՝ հայ թատրոնի երկնակամարում հայտնված նոր աստղի առթիվ:

Հաջորդ ներկայացումը անգլիացի հեղինակ Օ. Մելեվիլի «Սեր և նախապաշարմունք» պիեսն էր, որ հաճախ ներկայացվել է «Սյուլիվան» վերնագրով: Այս ներկայացման մեջ Լելիի դերի համար նկատի էր առնված Գայանեն: Լելին լորդի աղջիկ է, որ թատրոնում տեսնելով դերասան Ժորժ Սյուլիվանի խաղը, սիրահարվել է և որոշել, ինչ գնով էլ լինի, ամուսնանալ նրա հետ:

Ժամանակակիցների վկայությունից պարզ երևում է, որ Գայանեին լիովին հաջողվել է ստեղծել սիրահարված աղջկա տիպիկ կերպարը: Ամենքը նշել են խաղի նրբությունը, շարժումների վայելչագեղությունը:

Այս ներկայացումից հետո Գայանեի համբավը տարածվել է ֆաղաքով մեկ: Շատերը ցանկություն են հայտնել տեսնել տալանդավոր դերասանուհու խաղը:

Օր. Գայանեի անձնավորած մյուս դերը եղել է Կատոն՝ «Շկոլի վարժապետը» ներկայացման մեջ:

Հաջորդ դերը Ավդոտյան էր Ա. Օստրովսկու «Ով որ ֆու բաբը չէ, նրա հիդ մի ձգվի» կատակերգության մեջ: Գայանեի կատարումը համարվել է դերասանական արվեստի մեծ հաջողություն:

Ընդամենը չորս դեր՝ և շատ մեծ հետաքրքրություն հասարակության մեջ: Բոլորը գիտեին, որ նա շատ է սիրում թատրոնը, աշխատասեր է, գործին նվիրված, փայփայում է իր ապագա առաջադիմությունը: Պատմում են, որ հայ թատրոնը սիրող ու նրա հաջողություններին սատարող մեծահարուստ Ռոմանոս Նազիրյանն այնքան է խանդավառվել Գայանեի խաղով, որ որոշել է իր ծախքով ուղարկել նրան արտասահման դերասանական արվեստում կատարելագործվելու: Յավոք, չեն պահպանվել այնպիսի վկայություններ, որոնց հիման վրա կարելի լիներ բնորոշել այս շնորհաշատ դերասանուհու խաղերը, արվեստի բնույթը: Պահպանվածը հիացումի խոսքեր են միայն:

Պերճ Պռոշյանը, ինչպես ասել ենք արդեն, հակառակորդ թատերախմբի պարագլուխներից էր, որը հիացած էր Սոփիայով և, իհարկե, ոչ անհիմն, քանի որ ի դեմս այդ դերասանուհու, Գ. Իզմիրյանի հովանավորությունը վայելող թատերախումբն ուներ

հարուստ տվյալներով օժտված ուժ: Ի՞նչ կարծիք է կազմել Գայանեի մասին Պերճ Պռոշյանը, տեսնելով նրա մասնակցությամբ տրվող ներկայացումը: Նա թատրոն է գնացել իրենց թատերախմբի երկու դերասանուհիներին՝ Նվարդի և Սաթենիկի հետ:

«Ավա՜ղ, վարագույրը բացվեց, և մենք նստած տեղներս չուր առած աղի նման հալվիլ սկսանք: Փաստը փա՛ստ է, օրիորդ Գայանե մի՛ ասիլ, մի չճնաղազեղ հավերժահարսն, մի մայիսյան ալ վարդ, մի կարմիր, բուշուշուրիկ, սևաչյա դիցուհի կոչիր, որի շրի առաջ կորչում է մեր լուսատու արեգակ, երիտասարդների բերանը չրակալացնող Սոփիան» («Թատրոն», 1893, № 1):

Պռոշյանին և նրա գործընկերներին պարզ է դարձել, որ Գայանեն ոչ միայն գեղեցկուհի է, այլ նաև օժտված է դերասանական տաղանդով:

«...Մեր աշխի գրող գեղեցկուհի Գայանեն,—պատմել է Պռոշյանը,—ունի բեմին հատուկ բոլոր կանացի արժանավորությունները, հիմի մտեմ մեր ողբալի դրության մեջ և կարեկցություն հայտնեցեք մեզ: Անպիտան Գայանեն, յուր վսեմ մենախոսությամբ, սարսուռ է ձգում ունկնդիրների մեջ:

Խե՛ղճ մենք... անվերջ ծափահարությունները հարե կարկտի պես մեր գլուխն եք ծակոտում: Մեղմս ի՞նչ թափցնեմ, արժանի էր. գահրեմար օրիորդը մեր մեջքը կոտրեց: Հուսահատությունից մենք էլ սկսեցինք ծափահարել...

Մենք ընկճված և նվաճված դուրս եկանք թատրոնից» (նույն տեղ):

Պռոշյանը խոստովանել է նաև օր. Գայանեի՝ հայկական շրջանակներից դուրս ունեցած ժողովրդականությունը ևս:

«Օրիորդ Գայանե՛, օրիորդ Գայանե՛... այդ օրիորդ Գայանեն մեր հայ անդրանիկ թատրոնական խմբի սիրտ խոցոտող չարիքն է. անիծածը բանի գնում՝ շնորհներն ավելացնում է. իտալուհի ողբերգու պրիմադոնեիը սմանչացած են նրանից. գովքն ամեն տեղ խոսվում է:

Էս վիրավորանքն անտանելի է, մի հասարակ գյուղացի աղջիկ մութն անկյուններից լույս ընկնի ու յուր բնատուր ընդունակություններով, յուր փոքրիկ ուժովը մի կիսախարխուլ կազմա-

կերպություն հաստատ պահի՞: Մի՞թե հնար չկա այդ աղջկանը խլել հակառակորդների խմբից, թեկուզ շատ մեծ գնով:

Երանի՛ փողով բան գլուխ գար, թե չէ դերասաններս ուրախությամբ երկու ներկայացման եկամուտը նրա ոտի տակը կդնեինք. ես առավել մեր Սոփիան իր հոչակ ստացած ոսկեկար ձեռագործները վերցրած առատ վարձատրությունից պատրաստ էր զրկվել, երբ միայն Գայանեին հափշտակեինք: Այսինքն՝ խոստովանած ոչ թե վերցնեինք, բեմ հանեինք և նրանից օգտվեինք, այլ որ ոսկով բարձեինք ու յոթը սարի էն կողմը նանապարհ դնեինք, որ գնար ու չգար և մեր Սոփիայի հետը չմրցեր» (նույն տեղը):

Այս պատմությունը, որ թատրոնի շահերի հետ կապ չունեցող խոստովանություն է, ապացույց է այն բանի, թե ինչ հզոր ուժ է եղել թատրոնում ընդամենը չորս դեր խաղացած օր. Գայանեն:

Եվ, հանկարծ, խաղախով մեկ լուր է տարածվել, որ... Գայանեն օրիորդ չէ, այլ, պատկերացնո՞ւմ եք՝ պատանի:

Այդ լուրը Ջմշկյանին հայտնել է Արտաշես Սուխիասյանը: Հաջորդ օրը միասին գնացել են նրա ուսանած դպրոցը և համոզվել, որ իրենց հասած լուրը ճիշտ է: Ուսուցիչներն իրենց աշակերտի մասին խոսել են գովեստով, ասել, որ աչքի է ընկել ուսման առաջադիմությամբ, համեստությամբ և բարյական վարքով: Պարզվել է, որ կարիքավոր գյուղացու որդի էր Սարգիս Մեհրաբյանը, մտերմական շրջանակներում՝ Սամո: Եկել էր Թիֆլիս և ընդունվել Վարդանովի առևտրական ուսումնարանը, բայց ուսման վարձ տալու միջոց չի ունեցել: Երկու պառավ կին, որոնց մոտ ապրելիս է եղել նա, խորհուրդ են տվել կեղծել արտաքինը, աղջիկ ձևանալ, դերասանություն անել և ստացած աշխատավարձով մուծել դպրոցի վճարը:

Գևորգ Ջմշկյանը շփոթված էր: Ինքն ու դերասանները խարված լինելով, խաբել էին նաև հասարակությանը: Բացի այդ, նորածին հայ թատրոնը կորցնելու էր այդպիսի շնորհալի մի դերասանուհի: Միհրդատ Ամրիկյանը վրդովված էր՝ ինչպե՞ս է կարողացել մի մատ տղա ամբողջ մի տարի խաբել իրեն և մյուս դերասաններին: Սուխիասյանը չգիտեր՝ ծիծաղի թե լաց լինի: Աղջիկ ձևացած պատանին գրեթե ամենօրյա շփման մեջ է եղել բոլոր

դերասան-դերասանուհիների հետ, և ոչ մեկի մտքով անգամ չի անցել որ նա աղջիկ չէ: Ջմշկյանների տան մշտական հյուրն է եղել, և դարձյալ ոչ մի կասկած: Ճիշտ է, «Վարդան Մամիկոնյանի» երկրորդ ներկայացմանն այդպիսի կասկած եղել է, բայց ոչ ոք բանի տեղ չի դրել: Ուրեմն, ձևանալու ինչ ձիրք ու հմտություն է ունեցել, որ կարողացել է խաբել ոչ միայն հասարակությանը, այլև իր անմիջական շրջապատին, իր հետ բեմ բարձրացող խաղընկերներին:

Ջմշկյանը կասկածել է, որ Հակոբ Կարենյանն իմացել է, բայց ձայն չի հանել: Պռոշյանն իր հուշերում պատմել է, որ, իբր. Սսանի, Հակոբ Կարենյանի և Սարգսի միջև համաձայնություն է կնքված եղել գաղտնիքը պահելու մասին, և օր. Գայանեն ապրել է թատերագրի տանը:

Գայանեն ինքն է հայտնել իր տղա լինելու մասին:

«Սիրահարական մի արկածի,—խոստովանել է Սարգիս Մեհրաբյանը,—շատ բնական բան էր, գեղեցիկ աղջիկ էի, կարող էի գրավել վաղվան երիտասարդներին: Շատ աշխատեցի, սառնություն ցույց տալով, ցնորքը գլուխներիցը հանել, բայց չեղավ, չորս-առաջնակարգ դերասան միանգամից էին վրես գժվել, ուզում էին մենամարտության հրավիրել: Ես էլ ստիպվեցի աղջկությանն իսպառ հրաժարական տալ» (նույն տեղ):

«Ընկերներիս հետ խորհուրդ տեսնելուց հետո,—պատմում է Գևորգ Ջմշկյանը,—վճռեցի նամակ ուղարկել «Մեղուի» խմբագրին, որով և հայտնեցի հայ հասարակությանը այդ հազվագյուտ իրողությունը»:

Ահա Ջմշկյանի նամակը:

«Հարգո խմբագիր,

Վերջին թատրոնական խաղարկության աֆիշկայում, «Ով որ Ռու բաբը չէ, նրա հիդ մի ձգվի», ես խոստացա Թիֆլիզու հայ ժողովրդյան մյուս անգամի համար «Վարդան Մամիկոնյան» ողբերգությունը, որի մեջ անցյալ տարի մեծ հաճակրություն ստացավ Թիֆլիզո հայ ժողովրդից օրիորդ Գայանեի ներկայացումն, Սաթենիկի դերում: Առաջ բերելով ներկա ստորագրությունը, որ ինձ տրված է օրիորդ Գայանեից, ես ապաքախտաբար պարտավորվում եմ հրատարակել, որ իր ստորագրությունը ես ստացել եմ

խաբեբայական կերպիվ մեկ երեխայից կոմերչսկի ուչիլիշչայի 3 դասատան մի աշակերտից, Սարգիս Մեհրաբյանց անունով, որ մոտ երկու տարիի չափ խաբել է Թիֆլիզո հայ ժողովուրդը, իրան աղջիկ ձևացնելով և էս տարվա իմ թատերական ռեպետիցիաներում միշտ գտնվել է իբրև օրիորդ աղջկա շորերով և ոչինչ կասկածի տեղիք չէ տվել ոչ ինձ և ոչ իմ ընկերներիս իբրև տղա: Դ. Ջմշկյան»:

Ստորև բերում ենք նաև օր. Գայանեի բացատրությունը.

«Ես ներքո ստորագրյալս՝ օրիորդ Գայանե Դավթյանս պարտավորվում եմ միշտ գտնվել պ. Ջմշկյանի և նորա ընկերության թատրոնական ռեպետիցիաներումը, միշտ սովորել ինձ տված պ. Ջմշկյանից դերերը և միշտ գտնվել թատրոնի խաղարկության գիշերները եթե դեր ունեմ, և պարտավորվում եմ առանց պ. Ջմշկյանի կամքի չգտնվել ոչ մի ուրիշ թատրոնական պարտիաներում, որու համար ես պետք է ստանամ պ. Ջմշկյանից 200 մանեթ արժ:

Ես օրիորդ Գայանե Դավթյանս համաձայն եմ:

1864 ամի նոյեմբերի 4: Ստացա նոյեմբերի 28-ին 1864-ի, հարյուր և հինգ մանեթ. Գայանե Դավթյանց: Վկայ՝ Հովհաննես Տեր-Ասատուրյանց, Մանուչար Գարսոյանց, Միհրդատ Ամրիկյանց, Հովսեփ Բուրնուսյանց, Արտաշես Սուխիասյան և Սմբատ Կարենյանց» («Մեղու Հայաստանի», 1864, № 50):

Այս առիթով «Մեղու Հայաստանին» նույն համարում գրել է.

«Թեև գործը իմ ինքնասիրության խաբեություն է, միայն պետք է ասենք, որ մեծ հաջողություն է պ. Սարգիս Մեհրաբյանի կողմից, որ կարողացել է իրան այնքան ժամանակ կեղծել: Տղայից աղջիկ ձևակերպել մեկին ու բոլոր հասարակության ճկատողությունից ազատ պահելու երկու տարի, մեծ հունար է: Այս հասարակ մարդու բան չէ» (նույն տեղ):

Թվում է, թե հասարակությունը պետք է վիրավորված լիներ, բայց ոչ, ավելի շուտ ափսոսանքի զգացում է ապրել:

Այս պատմությունից հետո ներկայացվել է «Վարդան Մամիկոնյանը», որ որակվել է որպես անկապ և ոչ մի միտք չունեցող պիես և տպավորություն չի գործել: Թատերախոսը գրել է.

«Կարելի է օրհոդ Գայանեն իր շնորհով մի փիչ ավելի ուժ տար ողբերգությանը» (նույն տեղ), № 51):

Մի-երկու ճշտում:

Դրականության մեջ ասված է, որ օր. Գայանեն աշխատել է երկու-երեք տարի: Այս մասին «Իմ հիշատակարանը» կազմողի ծանոթագրություններում ուղղում կա, ասելով, որ սխալ է: Գայանեն բեմ է բարձրացել դեկտեմբերի 7-ին և վերջին դերն, իբրև օրհոդ Գայանե, խաղացել է հաջորդ տարվա դեկտեմբերի 7-ին: Ուրեմն, ընդամենը մեկ տարվա պատմություն է ունեցել օր. Գայանեի բեմական գործունեությունը: Ըստ երևույթին, երկու տարի ասելով նկատի են ունեցել երկու թատերաշրջան՝ ձմեռ-գարուն և աշուն-ձմեռ:

Նույն Գայանեն, արդեն որպես տղա, բեմ է բարձրացել և խաղացել Գ. Զմշկյանի խմբում, օրինակ, «Կարդինալ Ռիշիյե» ներկայացման մեջ, որ կայացել է 1869-ի ապրիլի 25-ին և կատարել է Ֆրանցիսկի դերը: Չի թղթել, սակայն, ոչ մի տպավորություն: Սա, թերևս, ունի իր հոգեբանական բացատրությունը:

Գևորգ Զմշկյանը իր հուշերում գրի է առել նաև օրհոդ Գայանեի պատմությունը: Գայանեի մասին պատմել է նաև Պերճ Պռոշյանը: Ահա այս երկուսի պատմածից էլ խաղել ու հյուսել ենք այս ակնարկը, որը հիշտ կլինի եզրափակել Գայանեին ուղղված Զմշկյանի ձոնով:

«Երբեմ հայ թատրոնական բեմը ես չպիտի մոռանա, ազնիվ երիտասարդ, մեծամորթոզ Գայանե: Դու, չխավորությանդ պատճառով ենթարկվելով անպիտան, շահասեր մարդկանց կրքերին, առանց իմանալու, թե ինչ ես անում, ստեղծեցիր բեմի համար տաղանդավոր դերասանուհի Գայանեին, որը հայ հասարակության առաջ անցավ ցնորքի պես անիմաստ, բայց այդ հիշատակը անջնջելի մնաց խեղճ հայոց բեմի համար, որը պարգևեց ես, իբրև երախտագետ մի մոր, տասնավոր հայ դերասանուհիք, որոնց մեջ պարծանքով կարող ես դու ցույց տալ Սաթենիկին, Քեթևան Արամյանին և նոցա հարազատներին, որոնք պիտի խոստովանեին, որ ես աշակերտուհիք են և պիտի պարտավոր մնան ես միշտ, հիշելով ես հայ բեմին ընծայած դերասանուհու ճշանակությունը»:

1863-ի աշնանը թատրոնում հայտնվել է նոր դերասանուհի, դարձյալ Սոփիա անունով, որին, ըստ երևույթին, ավելի կարեվորություն են տվել:

Սոփիա Մելիք-Նազարյանն է եղել դա:

Ահա թե ինչպես է նա հայտնվել թատրոնում և դարձել դերասանուհի:

Սոփիա Շահինյանցը, որ ծնունդով արհեստավորական բնտանիքից էր, անգրագետ կին, «դերն էլ յուրացնում էր արհեստավոր ամուսնու օգնությամբ», գանգատվել է Պողոշյանին, որ, ընտանեկան հանգամանքների դրդմամբ, ստիպված է հեռանալ թատրոնից:

Այս հայտարարությունը մտահոգել է Պողոշյանին. ո՞վ էր փոխարինելու Սոփիային, եթե նա իսկապես հարկադրված լիներ գնալ:

Մնալու էին եղիսաբեթի հույսին՝ եղած-չեղածը տասնչորս տարեկան աղջնակ: Ուրեմն ինչո՞ւ զարմանալ, որ ստեղծված ծանր ու անել վիճակը ստիպեր Պողոշյանին ասելու. «Մի ծաղկով գարուն չի գալիս, մի ձեռքը թեպետ գործ է կատարում, բայց ծափ չի տալիս: Նույնն էր և մեր եղիսաբեթի դերությունը»:

«Քանի-քանի տեղեր ենք էլ ու մուտ արել,—շարունակել է Պողոշյանը,—մեծամեծ խոստումներ ենք արել, բայց աղջիկ չենք հարել, ամենքը թատրոն գալ սիրում են, բայց իրանց աղջիկներին բեմ հանելուց այնպես են խրտնում, ինչպես ժանտախտից» (նույն տեղ):

«Թիֆլիսին հաչ հայտնի, հինավուրց աղլուխ ծախող Օսանը շատ ու շատ դժվարություններ հեշտացրել է, շատերի մուրազը կատարել է. նա մեզ ևս օգնեց»,—պատմել է Պերճ Պողոշյանը:

Օսանը բժշկապետ Միք. Տեր-Գրիգորյանցին խոսացել է մի դերասանուհի տալ, եթե միայն այդ կինը կարողանա պետք գալ հայ բեմին: Նա հայերեն հասկացել է մի հանի խոսք միայն, այն

էլ Թիֆլիսի բարբառով, իսկ վրացերեն՝ մասամբ գրել ու կարդալ:

«Քեր տեսնեմ,—ասում է Օսանին բժշկապետը:

— Հը, ինչո՞ւ բան ասացիր, ուզում ես հայրն իմանա և իր որմնադրական շիմշայով ինձ էլ յոթն օրեն ճանապարհ խոիկ տա. մենք պետք է խելոք վարվենք, թե չէ բաներս բուրդ կլինի:

— Ի՞նչ անենք:

— Կիրակի օրը դու արի Կուկուի սուրբ Աստվածածին եկեղեցին, ես ինձ մի ինճարոով ցույց կտամ, եթե հավանեցիր, այնուհետև ինչո՞ւ է:

Եվ արդարև, առաջիկա կյուրակեին Օսանը մի բանի աղջիկների մեջ նշանացույց է անում ասած կնոջը:

— Դեհ, Օսան, ինձ տեսնեմ, էդ որսը մեր վանդակը ձգիր:

Ինչ արեց, ինչ չարեց Օսանը, մի օր էլ բերեց յուր նոր բարձրահասակ, չանիլ, գեղանի և աշխուժալի տիկնոջ և ներկայացրեց թատրոնական կոմիտեին:

Հայ թատրոնի շարունակության երկրորդ տարումն էր այդ եղելությունը:

Կեցցե Օսանը. աշխարհիս սկզբից մինչև էս օրը ինչ գործի մեջ որ կնոջ մատը խառը չի եղել, այն գործը միշտ կաղացել է. մեր թատրոնի կաղությունը Օսանը բժշկեց:

Մենք առանք Օսանի բերած կնոջը և տարանք պ. Գրիգոր Մամիկոնյանցի տունը:

Պ. Մամիկոնյանցն աշակերտներ էր պատում. նա յուր գիշերօթիկների համար յուր դահլիճում մի մասնավոր փորիկ բեմ էր շինել և երբեմնապես ընտանեկան ներկայացումներ էր տալիս:

Ահա այդ Մամիկոնյանց բեմի վերա մենք առաջին անգամը փորձեցինք հիշյալ տիկնոջը:

Առաջին անգամ մեր փորձը տիկնոջ ձայնի վրա կատարվեց:

Տիկինը հիանալի հրեշտակային ձայն ուներ. նա մեզ համար մի երկու վրացերեն երգեր երգեց և սմանչացրեց: Ձայնի հետ զուգվիշ էին նրա մատներները, բեմական էր և նրա ազատ ու վրսատան շարժվածքը:

Անմիջապես գրվեց մի կանացի դեր հայերեն բառերով և վրաց տառերով և հանձնվեց տիկնոջը բերանացի սովորելու:

Տիկին Աղաբեգյանցն էր գրողը. նա իմն յուր ամուսնու հետ միասին սիրով հանձն առավ մեր ապագա դերասանուհու կրթությունը:

Մյուս օրը տիկին Սոփիա Մելիք-Նազարյանցը (այսպես էր նրա անունը) ամենալավ գիտեր յուր դերը, թեպետ և ոչ մի բան միջից չէր հասկանում:

Վարժության ժամանակ հասկացվեց, որ տիկին Սոփիան բեմական մեծ ձիրք է ունեցել («Թատրոն», 1893, № 1):

Սոփիա Շահինյանցը դեռ թատրոնում էր, երբ Սոփիա Մելիք-Նազարյանցը մուտք գործեց թատերական ասպարեզ:

Պետք էր որոշել երկու հարց. նախ՝ ի՞նչ դերով էր առաջին անգամ նա բեմ բարձրանալու: Երկրորդ՝ ի՞նչ անունով էր ներկայանալու՝ ի՞ր թե ծածկանուն էր ունենալու:

Որոշվել է, որ Սոփիա Մելիք-Նազարյանը հանդես է գալու «Նվարդ» ծածկանունով:

Առաջին դերը լինելու էր «Սանդուխտ կույս» ողբերգության գլխավոր հերոսուհին՝ Սանդուխտը: Նույն երեկոյան ներկայացվելու էր նաև «Դալալ Ղաղոն», որտեղ նա փոխարինելու էր Սոփիա Շահինյանցին և կատարելու էր նրա խաղացած Սինդուխտի դերը:

Ինչ նկատառումով են անփորձ դերասանուհուն երկու դերով հանդես բերել, հասկանալի չէ, մանավանդ, որ Շահինյանն այդ գիշեր բնավ զբաղված չի եղել, վերջապես, այդ դերում, որ խաղացել էր ամիսներ առաջ, նա ավելի պատրաստ էր:

Դվարիճ կացություն:

Քսանամյա աղջիկ: Բեմ էր բարձրանալու առաջին անգամ, այն էլ Թամամշյանի հաղաթային թատրոնում: Խաղալու էր Սանդուխտի նման ողբերգական դժվարին դեր և, դրա կողքին՝ կենցաղային դեր «Դալալ Ղաղո» կատակերգության մեջ:

Ի՞նչ վկայություններ են պահպանվել մամուլում:

Նախ տեսնենք, թե ինչ են ասել «Սանդուխտ կույս» ներկայացման մասին:

«Բավականին լավ խաղացին դերասանուհին, տիկ. Նվարդը,—արձանագրված է անստորագիր թատերախոսականում,—որն որ առաջին անգամն էր թատրոնի բեմի վերա և պ. Ջմշկյանցը:

Ազդեցությունը շատ մեծ էր. չնայելով շատ թերություններ: Պետք է այն ևս ասել, որ թերություններ մեծ մասը գրվածքից էլ էր, որոնց շատ դժվար ներկայացնելու է, մանավանդ նորընծա դերասանների համար» («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 36):

Իսկ ի՞նչ գնահատական է տրվել կատակերգությանը.

«Այս խաղարկության մեջ թե տիկին Նվարդը և թե պ. Մատինյանցն ու Սուքիասյանցն կատարյալ էին ու ավելի պահանջել չէր կարելի նրանցից» (նույն տեղ):

Մի այլ թատերախոս՝ Գ. Տ. Ա. ստորագրությամբ, նույնն է ասել. «Տիկին Նազարյանցն իրև Ղաղոյի կնիկ բնական էր էս խաղումը» («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 43): Այս թատերախոսը բարձր է գնահատել դերասանուհու մի հատկությունը ևս. «Շատ սիրուն երգեց սա բարակ ու պարզ ձենով չանգուլումը, էնպես գեղեցիկ, որ կարելի է ասել մինչև անգամ աննման անվանել» (նույն տեղ):

Արված է հետևյալ ընդհանրացումը:

«Դալալ Ղաղոն» ներկայացումը ցույց տվեց, որ թե դերասանները և թե տիկին Նվարդը շատ լավ կարող են խաղալ կատակերգություններ և վոդևիլներ, ուստի և շատ լավ կլինի աշխատեն ավելի այս տեսակ ներկայացումները, որ խաղացողները կարողանան իրենց ընդունակությունները ցույց տալ և նրանց զարգացնել» (նույն տեղ, № 36):

Բերենք մի այլ թատերախոսի (Ա. Ն. ստորագրությամբ) գնահատականը, որ ողջունել է նոր դերասանուհու մուտքը թատրոն:

«Տիկին Նվարդ Մելիք-Նազարյանցի խաղը միանգամայն ուրիշ էր. մենք շնորհավորում ենք դորա այսպիսի հաջող կերպիվ հայկական թատրոնի բեմ դուրս գալը մանավանդ որ բոլորենցուց սպասված հնկողությունից էլ գերազանց զանազանվեցավ հենց առաջին անգամը... Բարձրածայն ծափահարություններով ընդունվեցավ տիկին Նվարդը Թիֆլիզո հասարակությունից և ըըշմարիտն ասել, ապագայում դա շատ հառաջադիմություն է խոստանում. մեր կողմից ևս այդ բանը բարեմաղթելով այդ տիկնոջը, խոստովանում ենք, որ Սանդուխտ խաղի մեջ փոքրիշատե մյուսների պակասությունները ծածկողը դա եղավ» (նույն տեղ, № 5):

Շատ ինչ դերասանուհի է բեմերին այդպիսի գնահատության արժանացել: Թերևս, մեկ էլ օր. Գայանեն:

Դա 1863 թվականի հոկտեմբերի 16-ին էր:

Մի շաբաթ հետո նշանակված էր նոր ներկայացում՝ Միխայել Տեր-Գրիգորյանի «Ժլատը» և նույն օրը նաև՝ «Գիշերվա սարբը խեր է»: Այս երկու ներկայացման մեջ, նույն օրը, Նվարդը գրաղված էր երեք դերով: «Գիշերվա սարբը խեր է» ներկայացման մեջ կեկել, իսկ «Ժլատում»՝ Նաճո և որբևայրի կին:

Նույն տարվա դեկտեմբերի 1-ին կրկին ներկայացրել են «Սամելը» և Նիկ. Փուղինյանի «Հազար թումանոց կարան», որտեղ Նվարդը խաղացել է Դրբացի դերը, իսկ Շահինյանցը՝ Հոռոմսիմի: Սա Սոփիա Շահինյանի վերջին դերակատարումն է եղել:

Թատրոնում, Նվարդից բացի, գործել են Եղիսաբեթ Տեր-Աբրահամյանը, Քեթևան Աբամյանը, նաև՝ օր. Գայանեն: Մինչև վերջինիս ասպարեզ գալը, Նվարդը հանդես է եկել հերոսուհիների դերերով՝ Սաթենիկ («Աբուաշես և Սաթենիկ»), Թագուհի («Աղասի» պիեսում, հեղ. Պերճ Պռոշյան):

Գեղեցիկ արտաքինը, կանացի հրապույրը, խաղցրալուր երգեցողությունը, բեմական օժտվածությունը շատ անգամ են ապահովել նրա ներկայացումների հաջողությունը:

Նվարդի դիրքը թատերախմբում սկսել է փոխ-ինչ տատանվել այն օրից սկսած, երբ ասպարեզ է եկել օր. Գայանեն: Թատրոնի ղեկավարությունը տարբեր կարծիքի է եղել այս երկու ուժերի վերաբերյալ: Մի մասը նախապատվությունը տվել է օր. Գայանեին, մյուսը՝ Նվարդին:

Նվարդի կողմնակիցներից էր և Գրիգոր Իզմիրյանը, որ հափշտակված էր դերասանուհու անձով: Դերասանները որոշ կողմնապաշտություն են նկատել, և այդ հողի վրա ծայր են առել անհամաձայնություններ մեծ հեղինակություն վայելող Իզմիրյանի հետ:

1863-ի հոկտեմբերի 5-ից, դառնալով թատրոնի կարգադրիչ-տնօրենը, Գրիգոր Իզմիրյանը հոգաբարձությանն առաջարկել է դերասանական խումբը բաժանել կարգերի և ներկայացումներից ստացած եկամուտից վարձատրել յուրաքանչյուրին ըստ արժա-

նավորության: Նույն Իզմիրյանի առաջարկով ամենաբարձր վարձատրությունը ստացել է Նվարդը: Սրա դեմ ըմբոստացել են դերասանները. «Ոչ մեկը մեզանից չի կարող համոզվել,—այդ տոիթով գրել է Ձմշկյանը,—որ տ. Մելիք-Նազարյանի դերասանական ընդունակությունը կարող է առավել բարձր լինել օր. Գայանեից, ուրեմն և ավելորդ է այդպիսի նշանավոր տարբերություն դրոշել նոցա երկուսի միջև» (Գ. Ձմշկյան, էջ 36):

Դա պատճառ է դարձել դերասանական խմբի պառակտման: Նվարդը և Եղիսաբեթ Տեր-Աբրահամյանը, նաև՝ Ստեփաննոս Մատինյանը մնացել են Գր. Իզմիրյանի խմբում, իսկ Ձմշկյանը, Ամրիկյանը, Մանդինյանը, Սուքիասյանը և Արամյանը առանձնացել են: Վարձատրության հարցը առիթներից մեկն էր միայն. Ձմշկյանը, Ամրիկյանը և մյուսները աննամաձայնության համար ավելի հիմնավոր պատճառներ են ունեցել:

Մի կարճ ժամանակ գործել է երկու կազմ, հետո պերճական խումբն իմինի վերացել և ասպարեզում մնացել է Ձմշկյանի գլխավորածը և Նվարդն էլ, բնականաբար, միացել է գործող խմբին, դառնալով նրա գլխավոր դեմքերից, մանավանդ օր. Գայանեի հեռանալուց հետո:

Թվարկենք Նվարդի՝ թարգմանական խաղացանկի դերերից մի քանը. Լելի («Սեր և նախապաշարմունք»), Մարգարիտ («Կատրին Հովարդ»), Մարիզուի դը Մոնտեֆիորե («Դոն Սեզար դը Բազան»):

Խաղացել է նաև ազգային թատերգության մեջ՝ Կեկել («Օսկան Պետրովիչն էն կինոումը»), Նատո («Մախլաս»): Ստեղծվել է նաև այնպիսի մնայուն արժեքներ, ինչպես, օրինակ, Նատալիան («Խաթաբալա») և Սալոմե ու Նատո («Էլի մեկ զոհ»): Ուրիշ դերեր՝ նույնպես:

Թե Պռոշյանը և թե Ձմշկյանը վկայել են Նվարդի բեմական ակնհայտ տվյալները: Տարբեր առիթներով նրանք արձանագրել են և վկայակոչել Նվարդի հաջողությունները: Նա փայլել է Ամրիկյանի և Մանդինյանի ընկերակցությամբ նույնպես: Նվարդի մասին մշտապես նպաստավոր կարծիքներ է հայտնել մամուլը: Ոչ մի թատերախոս դժգույն խաղ չի արձանագրել: Ցավալին, թերևս, այն է, որ գրեթե ոչինչ չենք կարող ասել Նվարդի դերա-

սաճական աճիատականության, նրա խաղի բնորոշ գծերի մասին: Երբեմն պատահում են կցկտուր տվյալներ, որոնց հիման վրա գուցե կարելի է համապատասխան եզրակացության գալ նույն այդ տասնամյակի ուրիշ դերասանների մասին, մինչդեռ Նվարդի մասին եղած նյութերից դժվար է որոշակի հետևություններ անել նրա խաղի բնույթի և ուղղվածության վերաբերյալ, թեև այն, որ նրան հատուկ է եղել դիտողականությունը, կոլորիտի զգացողությունը, հարազատությունը կերպարին, բնավորություն գծելու հակումը և հմայքն ու գրավչությունը: Ինչպես երևում է, նրան բնորոշ է եղել նաև բնավորություններ ստեղծելու և դերից դեր վերամարմնավորվելու շնորհը: Մյուս հատկանիշը, թերևս, արագ կողմնորոշվելն ու անմիջապես կռահելն էր: Բավական է եղել մի փոքրիկ ակնարկ, որ նա հասկանա կերպարը, բնավորության գծերը, պատմական այն իրավիճակը, որի հուզական մթնոլորտում հանդես է եկել իր հերոսուհին: Սոփիան, իհարկե, տեղյակ չի եղել հայոց պատմության, բայց Աղաբեգյան ամուսինների տված բացատրությունները, Սանդուխտի կերպարի բացահայտումը միանգամայն բավական է եղել, որ նկուն դերասանուհին հասկանա, ըմբռնի իր ներկայացրած հերոսուհու հուզախռով խառնվածքը:

Մասնավորելով խոսքը կենցաղային դերերի շուրջը, ասենք, որ այստեղ դերասանուհին շատ ավելի ազատ է զգացել իրեն, ունենալով կերպարի բնական ճանաչողություն, կենսափորձի հարազատ զգացողություն:

Դատելով մամուլի տվյալներից՝ Նվարդը գործել է յոթ տարի: Վերջին հիշատակությունը կապված է 1870-ի ապրիլի 4-ի «Էլի մեկ գոհ» ներկայացման հետ, երբ բեմ է բարձրացել երկու՝ միանգամայն իրար հակադիր, դերերով: Մի կողմից դրամատեղչ, ուժեղ, կամային, գիշատիչ Սալոմե, որը երջանկության իր համոզմունքն ունի՝ որտեղ փող, այնտեղ բախտ: Մյուս կողմից Նատոն՝ թեթև, շարժուն, մողայիկ պարերի սիրահար, նոր հարստությունը համուն տվող և մակերեսային հոգու տեր աղջիկ:

Հայտնի է, որ Նվարդ անվան տակ թաքնված Սոփիա Մելիք-Նազարյանը, թողնելով թատրոնն ու բեմը, դարձել է տիկին Սոֆյա Իզմիրյան, ամուսնանալով իրավաբան, հայ թատրոնի հովանա-

վար, հետագայում Թիֆլիսի քաղաքագլուխ Գրիգոր Իզմիրյանի հետ և մուտք է գործել հայ, ռուս, վրացական հասարակության բարձր խավը:

Տիկին Իզմիրյանը, բեմի հանդեպ ունեցած սիրո՞ւց, թե մեզ անհայտ մի այլ մղումով, քսանամյա ընդմիջումից հետո, մի անգամ էլ բեմ է բարձրացել 1890-ին, Ջմշկյանի պիեսում:

Շնորհաշատ կին՝ տիկին Սոֆյան, դեռ Սուխիա եղած ժամանակ, բեմից բացի զբաղվել է ասեղնագործությամբ և նկարչությամբ: Իր նկարչական շնորհը մշակել է, ուսուցիչ ունենալով անվանի գունանկարիչ Ստեփաննոս Ներսիսյանին:

Վախճանվել է 61 տարեկան հասակում:

ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՄԱՏԻՆՅԱՆ
(1843—1869)

Ահա մի դերասան, որի կյանքը, մասնագիտական հայ թատրոն ստեղծելու համար ասպարեզ մտած իր սերնդակիցների համեմատ, եղել է թատրոնում ամենակարճատևը: Սակայն այս դերասանի խաղացած դերերը, հատկապես նրա մարմնավորած շորս կերպար, 60-ականների հանդիսատեսի հիշողության մեջ պահպանվել է շատ երկար, որպես դերասանական ազգային-ռեալիստական արվեստի խաղաոճ: Բայց, ի վերջո, մոռացվել են և դերամարմնավորումները, և՛, նրանց հետ միասին՝ դերասանը:

Ստեփաննոս Մատինյանն է այդ դերասանը:

Ծնվել է 1843-ի հուլիսի 10-ին, Թիֆլիսի Հավլաբար հայաբնակ թաղում: Նրա ծնողները, ինչպես տեղեկանում ենք կենսագրի հաղորդած տվյալներից, ռուս-պարսկական պատերազմի գաղթողներից էին: Խոսքն այն հայերի մասին է, որոնք Ուրմիայի, Խոյի, Սալմաստի, Մակուի և այլ գավառներից Կովկաս էին գաղթել 1828-ի գարնանը: 1853-ին, տասը տարին բոլորած Ստեփաննոսն ընդունվել է Ներսիսյան դպրոց: Ու թեև դպրոցում թատրոնի գաղափարով խանդավառված աշակերտների, հատկապես Ամիրկյանի և Սուքիասյանի, միջավայրն է ընկել, հետևերն ընկերություն արել, գուցե և ոգևորվել հայկական թատրոն ստեղծե-

լու արդեն հասունացած գաղափարով, բայց մտով չի անցել երբեք, թե կգա մի օր, որ իմն էլ կդառնա այդ գործի հիմնադիր դեղերից մեկը:

Փորիկ Ստեփանոսը դասընկերների ուշադրությունը գրավել է իր սրախոսություններով, հումորի զգացողությամբ: Ընկերները նկատել են նաև, որ նա հակված է ընդօրինակումներ անելու, դեմքին տալու ուզած բնորոշ արտահայտությունը: Եվ, հակառակ իր այս ձիրքերին, Մատինյանը միտք չի ունեցել թատրոնում գործելու: Ավելին, երբ Ներսիսյան դպրոցում Կարենյանի գլխավորությամբ ներկայացումներ կազմակերպելու խոյլեր են արվել, Մատինյանը մնացել է «անտարբեր դեպի թատրոնական գործը»:

1860-ին նա ավարտել է Ներսիսյան դպրոցը: Երկու տարի անց, ինչպես գրված է Ջմշկյանի հուշերում, «Պողոշյանը դարձել էր թատրոնական խմբի պարագլուխ և ազատվելով Կարենյանի և Պատկանյանի ազդեցությունից, վարձել էր երկու սենյակ ոչ հեռու հաղաքայինն թատրոնից և սկսել էին պատրաստել «Առշակ Բ» առաջին ներկայացումը՝ Ռուսաստանից նորեկ երիտասարդ ուսանող Շահխաթունյանի մասնակցությամբ: «Առշակի» հետ միաժամանակ զավեշտի տեղ պիտի ներկայացնեին «Դալալ Դաղո» անվանված վոդևիլը, որ այդ իսկ ներկայացման համար գրել էր հանգուցյալ բժիշկ Փուղինյանը» («Փորձ», 1880, № 11—12):

Նախ նշենք, որ Ջմշկյանի պատմածի մեջ անճշտություն կա, որն ուղղելուց հետո, ձայները կրկին կտանք հուշագրին:

«Առշակ Բ» ներկայացման ժամանակ ոչ մի զավեշտ չի խաղացվել: «Դալալ Դաղո» վոդևիլը խաղացվել է նույն թատերախմբի երկրորդ ներկայացման ժամանակ՝ «Սամել» ողբերգությունից հետո:

Շարունակելով իր պատմությունը, Ջմշկյանը գրել է, որ Փուղինյանը իր պիեսում մտցրել էր «մի մշեցի մշակի անձնավորություն, բայց որը դուրս էր եկել շատ չոր ու ցամաք բան: Պողոշյանը հեղինակում է այդ դերը նորից և սկսում են փորձ անել խմբի մեջ, թե որը խմբի ընկերներից ավելի լավ կարող է իրագործել այդ բնավորությունը:

Մատինյանը, որ իրև հասարակ այցելու գտնվում էր կրկնության սենյակում, սկսում է ծաղրել փորձող ընկերոջը և իմը

սկսում է լոկ հանճարի համար ներկայացնել յուր գլխում ստեղծած և երեխայական հասակից իմաստասիրած խեղճ, անբախտ, թափառական մշեցուն և ողբում է նորա աղիողորմ «կիվկիվի», «յաման մեր մամլամաբ», ֆո հողին, ջրին ղուրբան երգով»:

Տեսնելով, որ կատակի նպատակով արված փորձը շատ հաջող է ստացվել, Մատինյանի դերասան ընկերները «ոգևորում են, շրջապատում են Մատինյանին և պահանջում են, որ նա կատարե Կիվկիվի դերը: Երկար ժամանակ Մատինյանը չէ համաձայնվում, բայց վերջապես վճռում է փորձել յուրյան դերասանության մեջ»:

1863-ի փետրվարի 4-ին Մատինյանը, առաջին անգամ կյանքում, բեմ է բարձրացել և անձնավորել Կիվկիվի դերը:

Փառաւեղ հաջողություն:

Դահլիճում հավաքված հանդիսատես հասարակության ուշևոր խավը, որ մինչ այդ նայում էր «որբ, խեղճ մշեցու վերա, իբրև անասունի վերա», «երբեմ չէր կարող երևակայել, տեսնել մարդկային էությունը», «տնից-տեղից» հեռացած մարդու հոգեկան խռովքը, ընտանիքի նկատմամբ սերը, հայրենիքի կարոտը, իր սև ու մութ օրը սգացող, «գլխից մինչև ոտը նուրբ և ազնիվ մնացած մարդը»:

Ահա Ամշկյանի եզրակացությունն ու գնահատականը:

«Այդպես այն չնչին, անիմաստ և անհշան պիեսային, ինչպես «Գալալ Ղաղոն» էր, գեղարվեստագետ դերասանը տվեց այն բարձր նշանակությունը, որի շնորհիվ այդ պիեսան մինչև այսօր մնում է հայ թատրոնական բեմի վերա, թեև Կիվկիվի դեր կատարողները, Մատինյանից հետո, պատկերացրել են բեմի վերա տաղանդավոր դերասանի խաղի պարոդիան միայն» (նույն տեղ):

Ընդհանրացնելով, կարելի է պնդել, որ ազգային բեմական արվեստի առաջին հիմնավոր քայլերից է Մատինյանի Կիվկիվը Սուքիասյանի Ղաղոյի մարմնավորման հետ: Թատերական քննադատությունը գտել է, որ նա բեմի մեծ ձիրք ունի, մանավանդ որ, նրա արվեստի ազգային հիմքերն ոչ այնքան ազգագրական էին, որքան ոգու հարազատություն, շունչ ու զգացողություն:

1863-ի հոկտեմբերի 16-ին «Գալալ Ղաղոն» կրկնվել է Թովմաս Թերզյանի «Սանդուխտ կույս» ազգային ողբերգության հետ միասին: Այնուհետև երկու նոր, երկուսն էլ իրապատում բնույթի

պիես է խաղացվել՝ Միխայել Տեր-Գրիգորյանի «Ժլատը», որտեղ Մատինյանը կատարել է ծառա Հովակիմի դերը և Ն. Փուղինյանի «Հազար թումնանոց կաթա» զավեշտը, որտեղ խաղացել է Սարուխանի, դարձյալ ծառայի, դերը:

Երկուսն էլ մեծ հաջողություն են ունեցել, երկուսին էլ ծափահարել է հանդիսատեսը, և երկուսի մեջ էլ Մատինյանի հետ խաղացող արվեստագետները տեսել են նրա ստեղծագործական ուժը և տվել բացառիկ արժեք:

Ինչպիսի՞ն էր ծառայի այն տիպը, որ ստեղծել էր Մատինյանը Տեր-Գրիգորյանի «Ժլատը» պիեսում:

Դավառից Թիֆլիս հասած երիտասարդ, որ նյութական ապահովություն չունի, «պտտում է, թափառում է, մնում է օրերովգիշերներով սոված ու վերջապես ընկնում է խաղահում հոչակված հարուստ, բայց ժլատ մարդու տունը: Այդ տանը, այդ ընտանիքի ապականված կյանքում, նա սկսում է իրան զարգացնել համեմատ յուր աղայի, աղջիկ-պարոնի (տիկինի) ցանկությունները ին ու սովորույթներին, որը կարելի է բովանդակել երկու խոսքի նշանակության մեջ, այն է՝ խաբել ու շողոքորթել ամեն մեկ դիպվածում, խաբելով ավելի ապահովեցնել յուր դրությունը, շողոքորթելով ցանկալի լինել ամենքին» (նույն տեղ):

Նույնն է և ծառա Սարուխանի կերպարը: Պետք է նշել, որ գավառից եկած, խաղաքի սովորույթները յուրացրած ծառայի կերպարը նորություն էր մեր գրականության մեջ և թատրոնում, որը, եթե ուշագրավ էր գրական արժանիքներով, ապա բարձր չէր, բայց Մատինյանի մարմնավորումով կարող էր օրինակելի լինել: Ծառայի դերը «բեմի վերա այդպես շնորհքով ստեղծելու համար լուսավոր հասկացողությամբ զարգացած հասարակությունը կպսակեր դափնիներով, իսկ... թողնենք տխուր եզրակացությունը» (նույն տեղ):

Այս տողերը պատկանում են Ջմշկյանին: Նույն Ջմշկյանը բարձր է գնահատել նաև Մատինյանի մի դերակատարումը, որի մասին, սակայն, որևէ տեղեկության չհանդիպեցինք մամուլի էջերում: Խոսքը Դուրգենբեգյանի «Հաջի Սուլեյմանե» զավեշտախաղի հերոս դալալի մասին է:

Պիեսի հերոսը՝ Հաջի Սուլեյմանը, ամբողջ խաղի ընթացքում,

հաշվիչը ձեռին, ծալապատիկ նստած է փոբրիկ թախտին, ամփոփված իր հաշիվների մեջ և, ի վերջո, այն եզրակացության է գալիս, որ «կարողացել է արդեն յուր համար մեծ հարստություն կազմել»:

Ահա, կարծես, և ամբողջ պիեսի բովանդակությունը:

«Միայն Մատինյանի պես տաղանդը կարող էր ստեղծել այդպիսի թույլ գծագրված մեկ անձնավորությունից այն տիպը, որն իմաստավորելու համար տարիներով աշխատում են շատ նշանավոր հեղինակներ» (նույն տեղը):

Թեև չկային ծավալվող գործողություններ, որ դժվարացնում էին խաղալը, բայց, համաձայն հնչակավոր արվեստակից ընկերոջ վկայության, «Ամբողջ կես ժամ, մինչև պիեսայի վերջը, դերասանը միայնակ է համարյա բեմի վրա և հասարակությունը ծիծաղից բուլանալով հետևում է նորա խաղին, նորա ամեն մեկ միմիկային և վարագույրը ծածկվելուց հետո, սաստիկ ծափահարությունով դղրդեցնում է թատրոնի դահլիճը: Այդպիսի համակրության արժանանում են միայն տաղանդները» (նույն տեղ):

Բացի վերոհիշյալ դերերից, որոնց մասին խոսեցինք փորձնչ մանրամասն, Ստեփանոս Մատինյանը, ինչպես վկայում է Չմշկյանը, բեմ է բարձրացել նաև մի քանի այլ դերով՝ Վահան Ամատունի («Վարդան Մամիկոնյան») և Գարեգին («Սամել»), ակամա, թատրոնում ընդունված կարգապահության բելադրանքով, որովհետև այն տարիներին սակավաթիվ էին դերասանները:

Ստորև բերվող դերակատարումների վերաբերյալ մամուլում չենք հանդիպել որևէ արձանագրության. Մերվիլ («Սեր և նախապաշարմունք»), Մելիք-Սահակ («Աղասի»), Ֆեոդոր («Կրեչինսկու հարսանիքը»), Բիրման («Երեսուն տարի»), Մարկ («Կույրի գավակը»):

Բոլոր այս դերերը նա կատարել է բարեխղճությամբ, թեև ո՛չ իր մարմնավորած գործող անձինք, ո՛չ շրջապատող մարդկանց հետ նրանց հարաբերությունները, ո՛չ միջավայրը, ո՛չ բնավորությունները դերասանի աշխարհը չէին, հեռու էին նրա խառնվածքից, արտիստական անհատականությունից: Մատինյանը կերպարանափոխվել է ամեն անգամ, երբ իրեն վիճակվել է խաղալ

ազգային կյանքից առնված ժամանակակից մարդկանց կերպարներ:

Ջմշկյանը և այլոք, ինչպես,ասենք, Պողոյանը, Մատինյանին համարել են հազվագյուտ ձիրք ունեցող արվեստագետ, նրանց հիացումը հասել է երկրպագության, և բոլորն էլ Մատինյանի մեջ տեսել են բնատուր շնորհք, աստվածային կայծ, կոչվածություն և՝ անխոնջ աշխատասիրություն:

Ջմշկյանը խոստովանել է, որ իրենց դավանած ռեալիստական ուղղությունը մեծապես շահել է Միք. Տեր-Գրիգորյանի քանդակագործական ասպարեզ մուտք գործելով, ինչպես և նրա ստեղծած կերպարների և այդ կերպարները մարմնավորող դերասանների Ամբիկյանի, Սուքիասյանի և Մատինյանի խաղով: Մատինյանի մասին արտահայտվողները նշել են, որ նրա մարմնավորման շնորհիվ հաճախ աննշան մի պիեսից ստացվել է գովելի ներկայացում: Խնդիրն այն է, որ որևէ տիպ ներկայացնելիս, նա օժտել է նրան մանկության տարիներին հանդիպած մարդկանց հատուկ այս կամ այն գծով: Այսպես, օրինակ, «Ժլատի» ծառայի տիպը կերտելիս, նա մտաբերել է Շամշադինից ու Ղազախից, Ղարաբաղից ու Դանձակից, Երևանից ու Ագուլիսից Թիֆլիս եկած այն երիտասարդներին, որոնք հետո, ծառայի պաշտոն ստանալով որևէ հարուստի տանը, հասարակության գլխին փորձանք են դարձել, գուցե և ոչ պակաս վտանգավոր ու վնասակար, քան իրենց վաճառական տերերը: Պարկաստանցի դալալ հրեայի տիպը խտացնելիս, դերասանը հիշել է Թիֆլիսի նեղ ու հետամնաց փողոցներում շրջող մանրավաճառներին: Եվ ահա, մանկական այս տպավորությունները հիմք ընդունելով, նա կենդանություն և ամբողջականություն է հաղորդել բնավորությանը: Այսպիսով, նրա խաղացած բոլոր գործող անձինք ունեցել են կենսական հող, անհատական կենսագրություն, և դերասանի արվեստի ճանաչողական խորքն այստեղ ակնհայտ է եղել:

Խոսքն այստեղ դերասանի հուրը դիտողականության է վերաբերում. նա աչքի առաջ ունեցել է ոչ միայն կերպարի ընդհանուր սոցիալական տիպը, այլ նաև որոշակի մարդու՝ իր ուրույն խոսելակերպով, բնորոշ շարժ ու ձևով, տիպիկ հայվածքով, հատկանշական հագուստ-կապուտով, նստելաձևով, խայվածքով:

Ազգային-ռեալիստական խաղատնի դերասան՝ Մատինյանը խաղացել է այնպես, որ ոչ մի հանդիսատեսի մտով չի անցել, թե դա խաղ է, դերասանություն, որ ներկայացմանը նախորդել է փորձ, վարժություն, դերի մշակում և այլն: Նրա մարմնավորումն այնքան մոտ ու հարազատ է եղել բնությանն ու իրականությանը, որ թվացել է թե կյանքն է, որ պատկերվում է բեմում:

Շեշտելու արժանի է Մատինյանի վերամարմնավորվելու արվեստը. «...Դերասանի հագուստի, շարժվածքի, գրիմի տակից ոչ ոք չէր նանաչի դերասանին, դերասանը կատարյալ մշեցի էր, Մատինյանը և Կիվկիվը անբաժան մեկը մյուսից, մեկ հոգի և մեկ մարմին էին»:

Անա մի այլ վկայություն Հաջի Սուլեյմանի կերպավորման դերասանի վարպետության մասին:

«Վարագույրը բարձրացնելուց հետո մինչև նորա իջնելը ոչ մի սուր աչք, ոչ մի սմանչելի դիտակ չէր կարող դերասանի գրիմի տակից նանաչել դերասանի անձնավորությունը, նորա երկար մորուքը, խիտ հոնքերը, նուրբ, բայց նմշկած շրթունքները, երկայն բեխերը, ոչ մի բան չինծու չէին թվում, իսկ հագուստը, այն մանրամասները հագուստի մեջ որ միայն բնական է պարսկաստանցի հրեա դալալին, կոշիկները, գդակը, հրեայի բնական վիճակը. ոչ մի թերություն, ոչ մի անբնականություն, չէր կարելի նկատել բեմի վերա ձևացրած հրեայի մեջ» (նույն տեղ):

Այս բոլոր մեջբերումները Չմշկյանից են: Նրան ենք պարտական Մատինյանի դերասանական արվեստի մասին մեր ունեցած պատկերացումների համար, այլապես կիմանայինք միայն այն, որ մի նշմարիտ տաղանդ գործել է թատրոնում և վաղամեռնացել ոչ միայն թատրոնից, այլև աշխարհից:

Չմշկյանի վաստակը կրկնակի մեծ է ինչպես այս, այնպես էլ մնացած դեպքերում: Եղիրն այն է, որ երբ թատրոնը պատակտվել է, և Չմշկյանն ու իր ընկերները հեռացել են Գրիգոր Իզմիրյանից, շատերը բռնել են Չմշկյանի կողմը, բացի Սոփիա Մելիք-Նազարյանից, որ հենց տարածայնության պատճառն էր, և մի բանի ուրիշներից, որոնց թվում նաև՝ Ստեփանոս Մատինյանը: Մատինյանի կողմնորոշումը նիշտ չէր, և նրա վայրը նակատագրական է եղել. «սխալմունքը բաժանեց սիրունուն սիրականից՝

հայ թատրոնին սիրելի արտիստից...»: Ջմշկյանի ասելով, դա հավասարազոր էր դավաճանության իր ընկերներին, իր սիրած ու փայփայած սրբազան գործին: Եվ, չնայած դրան, Ջմշկյանը, որ շատերին է ջերմ ու սրտագին տողեր նվիրել, անելով նրանց կյանքի պատմությունը և տալով նրանց դերերի բնութագրումն ու մեկնաբանումը, ոչ մեկի մասին, սակայն, այնպիսի հիացում չի արտահայտել, ոչ մեկի հասցեին, թերևս, այնպիսի ջերմ խոսքեր չի ասել, ինչպես Մատինյանի: Սա, հարկավ, Ջմշկյանի առաքինությունն է, ճշմարտախոսությունը, բայց սրանից չպե՞տք է հետևի, արդյոք, այն միտքը, որ Ստեփանոս Մատինյանն էլ, իր հերթին, օժտված է եղել այնպիսի հազվագյուտ տաղանդով, որ Ջմշկյանը՝ անկեղծ արվեստագետ, չի կարողացել լուռ մնալ և չհիանալ:

Ստեփանոս Մատինյանը մտադիր է եղել ուսումը շարունակել Մոսկվայում:

Նա թատրոնից հեռացել է, մեկնել Մոսկվա այն հույսով, որ հայ վաճառականները կօգնեն իրեն: Սա էլ նրա կյանքի երկրորդ սխալն էր: Օգնության ձեռ մեկնող չի եղել: Մոսկվայում հիվանդացել է և ստիպված վերադարձել Թիֆլիս, «որտեղ արդեն գործում էր այն ընկերությունը, որին սկզբում նա հավատ չընծայեց և մեռավ երիտասարդ հասակում՝ 1869-ի վերջերին, դեկտեմբերի 16-ին, թողնելով սգի մեջ թե յուրյան հարգող և պաշտող ընկերներին, թե յուր սիրած հայ թատրոնական բեմը» (նույն տեղ):

Առաջին անգամ բեմ է բարձրացել Ղան տարեկանում: Գործել է ընդամենը երեք տարի՝ 1863—1865: Խաղացել է շուրջ տասը դեր: Ջորսը՝ գլուխգործոցներ՝ Կիվկիվ, Հաջի Սուլեյման, Հովակիմ և Սարուխան: Վախճանվել է 25 տարեկան հասակում, թերևս ավելի երիտասարդ, ճան այդ տարիներին գործող դերասաններից որևէ մեկը: Ու նրանից մնացել է մի նվիրական հիշատակ, մի լուսավոր էջ հայ թատրոնի պատմության այն սերնդի մեջ, որ հայտնի է վաթսունականներ անունով:

1865-ի գարնանը լուր է տարածվել թատրոնասերների մեջ, որ երկու դերասան՝ Պայծառ և Թովմաս Ֆասուլաճյաններ, Պոլսից ժամանել են Թիֆլիս և իջևանել «Կովկաս» հյուրանոցում: Շուտով խաղաթացիների ականջին հասած այս նորությունը հաստատել է հայոց մամուլը՝ «Մեղու Հայաստանին». «Այս անգամ աճա կարող ենք ուրախացնել Թիֆլիսու հայ հասարակությանը՝ հաղորդելով տիկին Պայծառ դերասանուհու և նորա ամուսին պ. Թովմաս Ֆասուլաճյանցի մոտերումս խաղախս հասնելը» («Մեղու Հայաստանի», 1865):

Ջույգը երիտասարդ էր: Պայծառն այն ժամանակ խաղ տարեկան էր ընդամենը, նրա ամուսինը երկու տարով իրենից մեծ: Երկուսն էլ ընդամենը չորս տարի բեմում եղած՝ ո՛չ բազմափորձ, ո՛չ էլ կյանքի երկար ճանապարհ անցած մարդիկ:

Ջմշկյանը իմանալով Ֆասուլաճյանների գալու մասին, Ամրիկյանի, Մանդինյանի և Սուխիասյանի հետ միասին գնացել է պոլսեցի դերասանների իջևանած հյուրանոցը: Պարզվել է, որ Ֆասուլաճյան ամուսինները Թիֆլիս են եկել ներկայացումներ տալու նպատակով:

«Մենք առաջարկեցինք մեր պատրաստությունը օգնել նրանց, և բեռանացի պայման կապեցինք ընկերությամբ տալ գարունքվա միջոցին երեք ներկայացում»,—գրված է Ջմշկյանի հիշատակարանում (էջ 30):

Նրանց ներկայացումներին անցնելուց առաջ, ծանոթանանք Ֆասուլաճյան ամուսինների կենսագրական որոշ տվյալների հետ:

Թովմաս Ֆասուլաճյանը ծնվել է Պոլսո Ֆեներ թաղում: Սովորել է Կում-Կափուի հայկական դպրոցում: Աշակերտական տարիներից արժանացել է դասընկերների և ուսուցիչների ուշադրությանը իր արտասանական ձիրքով: Նախնական կրթություն ստանալուց հետո, 15 տարեկանում մասնակցել է խաղգյուղի թաղային ներկայացումներին: «Արևելյան թատրոնի» երկրորդ թատերաշրջաններից ընդգրկվել է դերասանական կազմի մեջ: Խա-

ղացել է սիրահար Աղեմոս («Ագատություն իսրայելացվոց») և Օնիրե («Կինս և հովանոցս»): Առանձնապես աչքի չի ընկել: Հաջորդ թատերաշրջանում մեկնել է Զմյուռնիա և մասնակցել Ստ. Էֆյանի ղեկավարած ներկայացումներին: Ազգային ողբերգություններում խաղացած դերերը՝ Շավարշ («Սանդուխտ»), Մուշակ («Արշակ Բ»), անկենդան ու չոր լինելով, տպավորություն չեն գործել: Հաջողություն է ունեցել թարգմանական խաղացանկում՝ «Նավաստի Բերտրան» (Ռիչարդ), «Ռոբերտ ավազակապետ» (Կոմս Մուլտարի): Մամուլում արձանագրվել է իր հաջողությունը «Խաղացողի մը կենաց 30 տարին» ներկայացման մեջ: Երկու դեր է խաղացել միաժամանակ: Մեկը՝ ծերունու դերը, իր բնորոշ տիպավորումով ուշադրության է արժանացել: Դա հաստատել է նաև Հակոբ Պարոնյանը, որը իր «Ազգային չոջերում» էջ հատկացնելով Ֆասուլաճյանին, գրել է. «Իզմիրի մեջ իր անունը սկսավ համբավ վաստակիլ, յուր տաղանդն պայծառացավ» (Հ. Պարոնյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, էջ 267):

Զմյուռնիայում հանդիպել է Պայծառ Փափազյանին, սիրահարվել ու ամուսնացել:

Պայծառը ծնվել է Պոլսի Կում Կափու թաղամասում: Փափազյանների ընտանիքը փոխադրվել է Ռումինիա, ապրել Ֆոքշան քաղաքում: Մի քանի տարի անց, կրկին վերադարձել են Պոլիս, և Պայծառը տեղում ստացել է իր նախնական կրթությունը: 16-ամյա դեռահաս աղջիկ Պայծառը ներկա է եղել «Առևելյան թատրոնի» բացմանը, տեսել է Առուսյակ Փափազյանի խաղը, հափրշտակվել և որոշել է գնալ նրա նանապարհով, նվիրվել թատրոնին, որը նրան հետագայում բերեց մեծ ուրախություններ, նաև դառնություններ և հոգեկան ծանր ապրումներ:

Պայծառը և Թովմասը, միմյանցից անկախ, նույն տարին են ընդունվել «Առևելյան թատրոն»: Մի թատերաշրջան հետո, Էֆյանը Պայծառին հրավիրել է իր թատերախումբը, որ մեկնելու էր Զմյուռնիա: Այստեղ է, որ հանդիպել ու սիրահարվել է Թովմասին ու, թեև հաջողություն ուներ, բայց ի սեր ամուսնու, համաձայնել է թողնել խումբը և նրա հետ մեկնել Տրապիզոն:

Առաջին ներկայացումը, որ տեղական ուժերի հետ Ֆասուլաճյանը տվել է Տրապիզոնում, եղել է «Ֆրանչեսկա դա Ռե-

միճին»: Եվ ոչ թե հայերեն, այլ թուրքերեն: Պիեսը թարգմանված չի եղել, և Ֆասուլաճյանն ստիպված իմն է թարգմանել: Հանձն է առել Ռեմինինի դերը, Պայծառին տալով Ֆրանչեսկայինը: Սա հենց այն դերն էր, որ երազել էր երիտասարդ դերասանուհին: Այս դերում էր նա տեսել Արուսյակ Փափազյանին, ոգևորվել և հափշտակվել: Թեև ուժեղ էր նշանավոր արվեստագիտուհու ազդեցությունը, բայց խաղացել է իր ճնարակաճ խառնվածքի համեմատ:

Մեծ հաջողություն:

Միմյանց հաջորդել են «Արշակ Բ», «Սանդուխտ կույս», «Կույրին զավակը»:

Ֆասուլաճյան ամուսիններն 1865-ի գարնանը նանապարհվել են Թիֆլիս և, ինչպես արդեն ասվեց, տեղի է ունեցել նրանց ու Ճմշկյանի հանդիպումը:

Որոշվել է՝ առաջին ներկայացումը լինելու է «Երեսուն տարի կամ թուղթ խաղացողի կյանքը», կամ, ինչպես Պոլսում էին թարգմանել՝ «Խաղամոլի մը կենաց երեսուն տարին»:

Այդ պիեսը մինչ այդ Թիֆլիսի բեմում չէր խաղացվել: Ճմշկյանի «Հիշատակարանից» տեղեկանում ենք, որ Ս. Պալասանյանը թարգմանել էր ժամանակին և մի քանի փորձեր էլ տեղի էին ունեցել: Հերոսուհու՝ Ամալյայի դերը կատարելու էր օր. Գայանեն, իսկ Ճմշկյանը՝ Ժորժի դերը: Բայց, ինչպես գրել է Ճմշկյանը,— «չհաջողվեցավ ներկայացնել զանազան արգելարիթ պատճառներով»:

«Երբ սկսեցինք որոշել դերերը,—կարդում ենք Ճմշկյանի հիշատակարանում,—մենք առաջարկեցինք պարոն Ֆասուլաճյանին վերցնել սիրահարի դերը, բայց նա հանձն չառավ և պահանջեց տալ նորան Ժորժի դերը, իսկ ինձ առաջարկեց վերցնել Վարճերի դերը:

— Այդ դերը շատ հարմար կլինի ձեզ համար,—դա հակառակորդի դեր է,—ասաց նա:

Ես չվիճեցի, իսկ ընկերներս սկսեցին համոզել նրան, որ առաջին անգամի համար այդպիսի ծանր դեր չվերցնի, նամանավանդ, որ այդ դերը արդեն ես պատրաստ ունեի: Բայց երբ նկա-

տեցինք, որ Ֆաուլանյանը վիրավորվում է, մենք այլևս չվճեցինք և սկսեցինք կրկնությունները»:

Ժորժի (Ջորջիո) դերը Ջմյուռնիայի Վասպուրական թատրոնում խաղացել էր Ստ. Էշյանը, Ֆաուլանյանի ուսուցիչը և հիմա Թովմասը, որ ժամանակին մասնակցել էր նույն ներկայացմանը, խաղալով միաժամանակ երկու դեր՝ Հերման և Ալբերս, կարող էր օգտվել իր ուսուցչի խաղի մեկնությունից և մանրամասնություններից:

Ամալյայի դերը կատարելու էր Պայծառը: Բոլոր լավագույն ուժերը, բացի Սեդրակ Մանդինյանից, ընդգրկված էին այս ներկայացման մեջ՝ Մ. Ամրիկյան, Ս. Մատինյան, Ա. Սուքիասյան, Ք. Աբամյան, Սաթենիկ, Դ. Միրաղյան և ուրիշներ:

Այս ներկայացմանը հաջորդելու էին «Լուկրեցիա Բորջիա» (Լուկրեցիա՝ Պայծառ, Ջենարո՝ Թովմաս), «Վենետիկի վաճառականը» (Շայլոկ՝ Թովմաս Ֆաուլանյան): Եվս երեք ներկայացում՝ «Էռնանի» (Դոննա Սոլ դը Սիլվա՝ Պայծառ, Թովմասը՝ Դոն Կարլոս)[1]: Սրանից առաջ՝ «Երկուսս էլ խաղցած ենք, երկուսս էլ փոդ

---

1 *Մի-փոքր հակասական են «Էռնանի» ներկայացման տվյալները: Ըստ Ջմշկյանի, Թովմաս Ֆաուլանյանն այս ներկայացմանը չի մասնակցել, իսկ ըստ «Տարեգրության»՝ խաղացել է: «Տարեգրության» հատ. 1, 1980, 67-րդ էջում արձանագրված է, որ 1865-ի մայիսի 30-ին Թամամշյանի քաղաքային թատրոնում Թիֆլիսի մշտական դերասանախումբը ներկայացրել է «Էռնանի» (կրճատ տարբերակը), որտեղ Էռնանին կատարել է Ջմշկյանը, Պայծառը՝ Դոննա Սոլ դը Սիլվա, Թովմասը՝ Դոն Կարլոս: Մինչդեռ Ջմշկյանի «Իմ հիշատակարանում» այլ կերպ է պատմված. «...ես պիտի խաղայի Էռնանիի դերը, իսկ Դոննա Սոլիի՝ Էռնանիի սիրուհու դերը պիտի խաղար, համաձայն մեր պայմանի, ս. Պայծառ Ֆաուլանյանը, իսկ իրան՝ Թովմաս Ֆաուլանյանին խնդրեցինք վերցնել Դոն Դոմինգի կամ, ինչպես օպերայում է ասված, Կոմս Սիլվայի դերը: Պ. Ֆաուլանյանը հրաժարվեցավ այդ դերից, ասելով, որ նա կկամենար չմասնակցել այդ խաղում: Չթաքցնելու իսկական պատճառը, ինչպես հետո իմացա, այն էր, որ կամենում էր նվել վերցնել Էռնանիի դերը: Թեև այդ հանգամանքում ևս ես համաձայնվեցի հրաժարվել Էռնանիի դերից, բայց պ. Պալասանյանը և ընկերներս կամեցան, որ ես խաղամ Էռնանին, և հավիվհաղ համոզեցին պ. Ֆաուլանյանին հրաժարել յուր անտեղի պահանջողությունից, իսկ նա հրաժարվեց բոլորովին մասնակցելու ներկայացման: Քիչ էր մնում, որ կնոջն ևս արգելեր խաղալ»: Այնպես, որ այս հարցը լիովին պարզված չէ:*

չաննեմ» (մեկը՝ Դանդե, մյուսը՝ Ֆրանսուա) և, վերջապես, «Կույրի զավակը» (Ֆրանչեսկո՝ Թոմմաս, Քոնսիլեո՝ Պայծառ):

Յոթ ներկայացում:

Ֆասուլաճյան ամուսիններեր, իրենց առջև դրված նպատակը կատարված համարելով, պետք է ուր մեկնեին Թիֆլիսից, մանավանդ որ, նախ՝ Ջմշկյան-Ամրիկյան-Մանդինյան խմբի մի ֆանի ամիս տևող շրջագայության պատճառով հայկական ներկայացումները Թիֆլիսում դադարել էին, և, երկրորդ, եթե չհաշվենք «Կատրին Հովարդ» ներկայացումը, որ խաղացվել է 1866-ի հունվարի 15-ին և որտեղ Կատրինի դերը կատարել է Պայծառը, իսկ Տոմս էքեվուդինը՝ Թոմմասը, նաև «Վենետիկի վաճառականը», որ խաղացվել է մայիսի 8-ին և այս անգամ Շեյլոկի մարմնավորումով բեմ է բարձրացել Ջմշկյանը, խաղընկեր ունենալով Ֆասուլաճյաններին (Անտոնիո և Ջեսիկա), ապա հաջորդ ամիսներին ներկայացվել են «Խաթաբալա», «Էս էլ ի մոցիխուրին», «Օսկառ Պետրովիչն էն կինոումը», «Ժլատ», այսինքն՝ Թիֆլիսի կյանքից առնված պիեսներ, որտեղ Ֆասուլաճյաններն անելիք չունեին:

Թիֆլիսի հայ դերասանական խումբը 1867-ին, Ֆասուլաճյանների մասնակցությամբ, երեք ներկայացում է տվել՝ «Դոն Սեզար դը Բազան» (Կարլոս Երկրորդ և մարիզուի դը Մոնտեֆիորե), «Թուղթ խաղացողի կյանքը» (առանց Պայծառի մասնակցության, Ամալյայի դերում՝ Սաթենիկ Ջմշկյան) և «Կույրի զավակը»:

«Կույրի զավակը», որ խաղացվել է մայիսի 5-ին, հայտարարվել է Ֆասուլաճյան ամուսինների հրաժեշտ ներկայացումը:

Ֆասուլաճյանները Թիֆլիսում ապրել են շուրջ երկու տարի, մասնակցել խաղամի դերասանախմբի ներկայացումներին, ապա մեկնել են Մոզդոկ, Դգլար և, վերջապես, Աստրախան:

Ի՞նչ կողմերով է բնորոշ Ֆասուլաճյանների կյանքը և հատկապես գործունեությունը Թիֆլիսում:

Եթե չհաշվենք Հովհաննես Դասպարյանի գլխավորած կրկեսի հյուրախաղերը, ապա Ֆասուլաճյան ամուսինների այս այցելությունը Թիֆլիս աննախադեպ դերասանների առաջին հյուրախաղն էր: Ու երևի, երբ մոտ տասը տարի անց Թիֆլիսի նորաստեղծ «Թա-

տեբական կոմիտետը» որոշել է դերասաններ հրավիրել Պոլսից, անպայման նկատի է առնվել Ֆասուլաճյանների փորձը:

Ֆասուլաճյանների գալով, օր. Գայանեի բացակայությունը չէր զգացվելու: Խնդիրն այն է, որ այս դերասանների Թիֆլիս հասնելուց առաջ էր, որ հայտնի է դարձել օր. Գայանեի տղա լինելը և, բնական է, որ գոյացած բացը կարող էր զոցել միայն շնորհալի և օժտված մի ուժ, բայց անպայման նոր անուն, ուրիշ խաղաթից եկած: Այդ իմաստով տիկ. Պայծառը լիովին կարող էր մոռացնել տալ եղած պատմությունը՝ նա երիտասարդ, արտաքին հրապույրով օժտված, բեմի համար անպայման լավագույն տվյալներ ունեցող դերասանուհի էր:

Մյուս խնդիրը կապված էր խաղացանկի հետ:

Ֆասուլաճյանն իր հետ բերել էր Պոլսի հայ թատրոնի պիեսներից, հատկապես՝ մելոդրամաներ, որոնք ո՛չ իմաստով, ո՛չ էլ գեղարվեստական արժանիքներով աչքի չէին ընկնում. բայց դրանց կողքին բերել էր նաև Վիկտոր Հյուգոյի երկու դրամա՝ «Լուկրեցիա Բորջիա» և «Էռնանի»: Վերջապես՝ Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականը», որի բեմադրությամբ է գրվել շեքսպիրյան երկերի բեմական պատմության առաջին էջը արևելահայ իրականության մեջ: Մինչև Թովմաս և Պայծառ Ֆասուլաճյանների Շայլոկը և Ջեսիկան, Թիֆլիսի հայ թատրոնում Շեքսպիր բեմ չէին բարձրացրել:

Հիմա գանք գլխավոր խնդրին:

Ամշկյանն իր հիշատակարանում գրել է, որ ինքը և մյուս բոլոր դերասաններն աննամբեր էին Ֆասուլաճյանի մասնակցությամբ առաջին ներկայացման առաջին փորձը տեսնելու, պարզելու համար, թե ո՞րն է նրա խաղի եղանակը: Մեծ հույսեր ունեցե՞լ են թե ոչ, դժվար է ասել, բայց ապրել են խոր հիասթափություն, տեսնելով «սաստիկ փտած և հին շկոլայի աշակերտ»: Ամշկյանի այս որակավորման դեմ առարկել է Գաոնիկ Ստեփանյանը և, միանգամայն իրավացիորեն, Ֆասուլաճյաններին նվիրված իր այն ակնարկում, որ գետեղված է «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության» երկրորդ հատորում, որը, սակայն, ճշտման և լրացման կարիք ունի:

Միանգամայն արդար է բացատրությունը, որ Ֆասուլաճյա-

ևի արվեստի հիմքը ռոմանտիկական է, որ մշակվել է իբրև ազգային ազատագրական շարժման զարթոնքի գեղագիտություն: Սակայն թվում է, որ Ֆասուլաքյանի խաղաոնը անխառն ռոմանտիկական չի եղել, ունեցել է կլասիցիստական թատրոնի խառնուրդ, ինչպես նաև զերծ չի եղել մելոդրամատիկ նկարագրի ազդեցություններից: Սա մեկ: Երկրորդն այն է, որ, ինչպես երևում է, Ֆասուլաքյանը, ի տարբերություն Ամշկյանի, արտաքին տպավորությանը նախապատվություն է տվել ապրումի նկատմամբ: Գալով Ամշկյանին, ապա նրան ևս պետք է հասկանալ: Ե՛վ Ամշկյանը, և՛ Ամրիկյանը, և՛ Մանդինյանն ու Սուքիասյանը, Ֆասուլաքյանի Թիֆլիս գալուց մի քանի ամիս առաջ, հրապարակել էին թատերական դեկլարացիա, որով ծառս էին եղել ռոմանտիկական ուղղության, հայկական ողբերգություններից բխող ազգային ռոմանտիկական խաղաոնի դեմ: Մերժելով ռոմանտիզմը, նրանք ամուր կանգնած էին իրապաոում ուղղության դիրքերում:

Ամշկյանը և նրա համախոհները, երիտասարդ լինելով, մոխիմալիստներ էին: Նրանք մոածել են, որ ռեալիզմի համար իրենց մոած պայքարը բեկուզ ժամանակավոր, հարվածի տակ է, մանավանդ, որ, ունենալով հանդիսատեսի հակումների ու ճաշակի ճանաչողություն, ինչ-որ մարդիկ կարող էին ենթարկվել ռոմանտիկական խաղի հրապույրին:

Ինչ խոսք, Ֆասուլաքյանին գնահատելիս, Ամշկյանը գույները խտացրել է: Եվ այս դեպքում դեր են խաղացել ոչ միայն գաղափարն ու սկզբունքը, որի անկեղծությանը չենք կասկածում, այլ նաև անձնական հարաբերությունը, մանավանդ որ, բեմական ըմբռնումով նրանք մրցակիցներ էին և դա, հասկանալի պատճառներով, որոշակի երանգ է հաղորդել Ֆասուլաքյանի գնահատությանը:

Երկուսն էլ երիտասարդ, երկուսն էլ արտաքին գրավչությամբ օժտված, երկուսն էլ հերոսական նկարագիր ունեցող կերպարներ մարմնավորող, երկուսն էլ բեմում դրական իդեալների կրողներ՝ պետք է խաղային «Թուղթ խաղացողի կյանքը»: Ո՞վ պետք է կատարեր ժորժի դերը՝ Ֆասուլաքյա՞նը թե Ամշկյանը: Առաջինը պահանջել է և հասել իր նպատակին, թողնելով մյուսին վշտացած: Կամ՝ ներկայացվելու էր «Էռնանի». գլխավոր դերի վրա

աչք ուներ Ֆասուլաճյանը, բայց բախտն այս անգամ Ջմշկյանի կողմն է եղել: Միայն անկեղծ համոզումը, թե Ֆասուլաճյանը դերասանական հին դպրոցի հետևորդ է կամ էլ Ֆասուլաճյանի կարծիքը, թե իմը բարձր է Թիֆլիսում իրեն շրջապատող բոլոր ուժերից, միանգամայն հասկանալի կդարձնի ամեն ինչ:

Ինչ խոսք, Ֆասուլաճյանը՝ բնությունից օժտված երիտասարդ, թեև Թիֆլիսում չի խաղացել տեղական որևէ պիեսում, բայց հասկացել է դրանց արժեքը, թատերական արվեստին նրանց բերած նպաստը Ղզլարում, Աստրախանում և Նոր Նախիջևանում իր ելույթների ժամանակ խաղացանկ է ներմուծել այդ պիեսները՝ «Նինոյի նշնվիլը», «Դալալ Ղաղո», «Դիշերվա սաբրը խեր է», «Էս էլ ֆի մոցիէլութին», «Վայ իմ կորած հիսուն ոսկին», խաղալով Նիկոլ («Նինոյի նշնվիլը», Թիֆլիսում այդ դերը խաղացել է Գ. Ջմշկյանը, իսկ Պայծառը՝ Հոռոմսիմ (Թիֆլիսում՝ Քեթեան Արամյան), Իրասածով («Դիշերվա սաբրը խեր է», Մարթա՝ Պայծառ Ֆասուլաճյան) և այլն: Եթե Ֆասուլաճյանը, անպայման շնորհիով մարդ, անկեղծորեն հակվել է դեպի կենցաղը պատկերող իրապատում պիեսները, նշանակում է ներաշխարհի այս հեղաշրջումը իր ներգործությունը պետք է ունենար նաև խաղակերպի վրա:

Ինչպես Պայծառ, այնպես էլ, մանավանդ, Թովմաս Ֆասուլաճյանների այցը Թիֆլիս մեր թատրոնի պատմության հետաքրքիր էջերից է: Նրանք նոր գույներ են հաղորդել, Թիֆլիսի հայ թատրոնին, թարգմանություն բերել իրենց հետ, նոր հայացք, նոր ընկալում, բեմական այլ պլաստիկա, որ առավել մոտ էր եվրոպական ըմբռնումներին:

Ֆասուլաճյան ամուսինների բեմական գործունեության պատկերն ամբողջացնելու համար, անհրաժեշտ է, թեկուզ համառոտակի, կանգ առնել նրանց կյանքի հետքիֆլիսյան տարիների վրա:

Ֆասուլաճյաններր 1867-ի աշնանը թատերական գործի գլուխ են անցել Մոզդոկում: Այստեղ համեմատաբար հիշ են մնացել, բացի «Նինոյի նշնվիլը» վոդևիլից, ինչպես և «Դիշերվա սաբրը խեր է»-ից, խաղացել են Մոլիերի «Ակամա բժիշկը» (Թովմաս՝

Սգաճարել), Հակոբ Կարենյանի «Շուշանիկը» (Վարդան. Թիֆլիսում՝ Գ. Ջմշկյան, իսկ Պայծառը՝ Շուշանիկ):

Հոկտեմբերի 6-ին ճանապարհվել են Ղզլար: Առաջին ներկայացումը տվել են 1867-ի նոյեմբերի 15-ին, վերջինը՝ 1868-ի մայիսին: Ուրեմն, մնացել են կես տարի: 600 տեղանոց նորակառույց թատերասրահ: Մոզդոկում ստեղծված թատերախմբին միացել են նոր ուժեր: Դրանք թատրոնին նվիրված անձնուրաց մարդիկ են եղել՝ Մ. Բուրջալյան, Թ. Ասլանյան, Վ. Յարալյան, Հ. Կուսիկյան և ուրիշներ: Խաղացել են 14 անուն ներկայացում: Հաջողություններ զգալի են եղել, առաջ են բերել մեծ հետաքրքրություն թատրոնի ու նրա արվեստի նկատմամբ:

Ահա, մամուլի արձագանգություններից մեկը, գրված «Կույրի զավակը» ներկայացման առիթով.

«Ամեն անգամ Ֆասուլաճյանը և տիկ. Պայծառը հառաջադեմ էին յուրյանց խաղարկություններեի մեջ և միշտ թնդացող ծափահարություններով դուրս էին կանչվում բեմի վրա» («Հայկական աշխարհ», 1868, թիվ 12): Այս ներկայացման առիթով նույնիսկ չափածո ձոն է նվիրվել դերասանուհուն (նույն տեղ):

Ֆասուլաճյաններն 1868-ի մայիսի 6-ին, ժամանել են Աստրախան և մնացել այնտեղ մինչև հունիսի 30-ը: Թատերախումբը մասնակի փոփոխության է ենթարկվել, մի մասը հրաժարվել է Աստրախան գնալ, նոր մարդիկ են մուտ գործել: Խաղացանկը նույնն է եղել: Այստեղ դերասանապետը պաշտոնական մարմիններից հանդիպել է դժվարությունների: Սոիպված է եղել մեկնել Պետերբուրգ և ներքին գործոց մինիստրությունից թույլտվություն ստանալ Նոր Նախիջևանում և Ռուսաստանի հայաբնակ այլ քաղաքներում ներկայացումներ տալու: Ներքին գործոց մինիստրությունը թույլ է տվել, հաստատել է ներկայացված խաղացանկը, բացի Ալֆիերիի «Սավուղից» (թարգմանությունը՝ Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի): Ֆասուլաճյանը հյուրախաղերով հասել է Նոր Նախիջևան: Ունենալով քաղաքի մեծահարուստների օգնությունը՝ նա թատերական շենք է կառուցել: 1869-ի սեպտեմբերի 28-ին տեղի է ունեցել առաջին ներկայացումը: Յավոք, հայտնի չէ ինչ է ներկայացվել, բայց մամուլն արձագանքել է, դրական գնահատա-

կան տալով դերասաններին և հատկապես Ֆասուլաճյան ամուսինների խաղին:

«Հիրավի ես միայն այն ժամանակ գործնական կերպիվ տեսա, ի միտ առի և բոլորովին համոզվեցա, որ հայի հոգին, ինչպես և հավասարապես նորա սիրտը մի անշիջանելի ճնոցի են, մի ընդարձակ ասպարեզի են բոլոր ազնիվ զգացողությանց և մի շատ ընդունակ առարկայի ամենայն վայելուչ կիրառություններին, ինչպես որ կտեսնենք: Պ. Ֆասուլաճյանն ինչպես և թիֆլիսեցվով հաջածանոթ է ի վաղուց, մի երևելի հայ դերասան է բոլոր նշանակությամբ նույն բառի: Նրա կին տիկին Պայծառն ինձ բատրոնական խաղերի հաջազնուի երևաց իրեն ճարպկությամբ, գեղապատշաճ և հաջաճարմար շարժմունքներովն, ողորկ և բախանցիկ բառերի արտաբերությամբ և յուր օրինակ դյուրական ներշընչություններով»:

Պարզվել է, որ նորնախիջևանցիները բատերասեր ժողովուրդ են և դեմ չէին լինի, երբ հյուրախաղերի եկած Ֆասուլաճյանները հաստատվեին Նոր Նախիջևանում, ջանք բափեին իրենց հաղափում ստեղծելու մշտապես գործող բատրոն: Իր գործին նպաստող ուժերի հետ համաձայնության գալով, Ֆասուլաճյանը, հիմնավոր գործ տեսնելու համար, լրացուցիչ ուժեր է հրավիրել Պոլսից: Դրա հետ կապված նա մեկնել է Պոլիս և հետը բերել Պետրոս Ադամյանին, Դավիթ Թոյանցին, Մարի Նվարդին, Խաչիկ Փափազյանին, Գարեգին Ոշտունուն, Հովհաննես Աճեմյանին և ուրիշների: Թիֆլիսից հետո Ռուսաստան կատարած Ֆասուլաճյանի այցի ամենանշանավոր կետը, թերևս, Նոր Նախիջևանի գործունեությունն է: Ցավոք, արվեստագետի կամքից անկախ պատճառներով, նրա գործունեությունը չի ունեցել ակնկալվող բեղմնավորությունը: Սկզբում մեծ խանդավառություն է եղել: Շաբաթական մեկ, երբեմն նույնիսկ՝ երկու ներկայացում: Խանդավառությամբ են անցել հատկապես հայկական ողբերգությունները՝ «Արշակ Բ», «Շուշանիկ», «Սանդուխտ կույս», «Վարդան Մեծ» և այլն: Ահա թե ինչ է գրել այդ ներկայացումների մասին Գևորգ Զուբարն իր հիշողություններում:

«Խումբը յուր ներկայացումներով աճագին զարկ տվեց տեղական հայության ինքնաճանաչության և զարգացման գործին:

Բավական է ասել, որ գաղութի երիտասարդությունը, նրա առաջադեմ մասը, խմբվեց հայ թատրոնի շուրջը, դարձավ բարեկամ բեմի և հայ բեմական արվեստի: Նումբը ամեն ջանք գործ դրեց տարածելու նորնախիջևանցիների մեջ հայ գրական բարքարը և կապելու սերտ կապերով այդ հեռավոր, մայր երկրից անջատված հայության բեկորները ընդհանուր հայության» («Հայաստանի կոչնակ», 1929, թիվ 31):

Նշանավոր էր Ֆասուլաճյանի թատրոնի թարգմանական խաղացանկը: Երբ չհաշվենք այն ժամանակ շատ տարածված Ս. Պելիկոյի «Ֆրանչեսկա դա Ռեմինի» շահեկան պիեսը, թատրոնի խաղացանկում տեղ էին գտել Շիլլերի «Օրլեանի կույսը», Հյուգոյի «Էռնանին», «Լուկրեցիա Բորջիան», Մոլիերի «Ժլատը», «Երևակայական հիվանդը», «Ժորժ Դանդենը»: Ցարական գրաքննության հաստատմանը ներկայացված պիեսների թվում են եղել ռուս հեղինակներ Ի. Տուրգենևը, Պոգոդինը և զանազան վոդևիլներ: Այնպես որ, Գևորգ Աբովը, որ արխիվային նյութերի հիման վրա հոդված է գրել Թ. Ֆասուլաճյանի մասին, միանգամայն արդարացի է եղել, նշելով. «Վերաճայման կարիք ունի տարածված այն կարծիքը, թե Ֆասուլաճյանի ուշադրությունը գրավել են հատկապես արևմտաեվրոպական, մասնավորապես ֆրանսիական մելոդրամաները և վոդևիլները: Ճշմարիտ է, Ֆասուլաճյանի խաղացանկում զգալի տոկոս են կազմում ֆրանսիական դրամատուրգիայից կատարված թարգմանությունները, սակայն... այս ցանկի մեջ իրենց կարևոր տեղն են գրավում ֆրանսիական կլասիկ գրականության այնպիսի անմեռ հեղինակների գործեր, ինչպիսիք են Բոմարշեն, Վոլտերը, Մոլիերը, Հյուգոն և ուրիշներ» («Սովետական արվեստ», 1958, № 5):

Ի լրումն Գ. Աբովի ասածի, հավելենք, որ Ֆասուլաճյան թատերական գործչի կերպարի ճիշտ լուսաբանման օգտին են խոսում նրա խաղացանկի հայկական արդի կյանքը պատկերող պիեսները, որ շարունակություն էին Ղզլարից սկիզբ առնող իր համոզիչ ֆայլերի:

Մի տարի շատ հաջողակ գործելուց հետո, Նոր Նախիջևանի հայկական թատրոնը կանգնել է ծանր կարիքի առաջ: Գոյությունը պահպանելու համար հայկական թատրոնը իր տրամադրու-

բյան տակ պետք է ունենար հինգ հազար ռուբլի, մինչդեռ հանգանականության արդյունքը կազմել էր միայն 500 ռուբլի: Գառնիկ Ստեփանյանը հրապարակել է մի նոր փաստաթուղթ՝ Թովմաս Թասուլանյանի դիմումը Նոր Նախիջևանի քաղաքագլխին (տե՛ս «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության», հատոր երկրորդ, էջ 279—280): Բացի այդ, Պոլսո Պերա թաղամասում ծագած հրդեհի պատճառով, որ տեղի է ունեցել 1870-ի մայիսի 2-ին, դերասաններից շատերը, որոնց թվում նաև Թասուլանյան ամուսինները, մեկնել են իրենց ծննդավայրը:

Այժմ մի քանի խոսք Պոլիս վերադառնալուց հետո Թասուլանյան ամուսինների հետագա գործունեության մասին, որի տվյալները քաղել ենք Գառնիկ Ստեփանյանի գրած ակնարկից:

Լինելով ձեռներեց և լավ կազմակերպիչ, Թասուլանյանը, Պոլիս հասնելուն պես, կազմել է իմպրուվիզ թատերական խումբ: Պոլսից հեռացել էր 23 տարեկան, վերադարձել 30-ին մոտ: Նա շատ վայրերում էր եղել, հանդիպել փորձառությունների, կանգնել դերասանական արվեստի վերաբերյալ ունեցած իր հայացքների վերահայման առաջ ու եթե չէր փոխվել, ապա անպայման սրբագրել էր այդ հայացքները, հասել կյանքի ու մարդու ճանաչողությանը: Վերադարձել էր Պոլիս, չունենալով թատերական արդի ընթացքի, այդ շարժման մեջ գործող ուժերի ու նրանց հարաբերության իմացություն: Եվ կարճ ժամանակից, նա կանգնել է անհաջողություններին դեմ հանդիման: Թասուլանյանին չի փրկել նույնիսկ այն, որ իր թատրոնում էին երկու աստղ՝ Առուսյակ Փափազյանն ու Պետրոս Ադամյանը: Իր դիմաց կանգնած էր Հակոբ Վարդովյանը՝ թատրոնների մենաշնորհն արտոնող տերության պաշտոնական իրավունքը ձեռին: Կամ պետք է խոնարհվեր նրա առաջ, կամ՝ թողներ ասպարեզը: Թասուլանյանը ընտրել է առաջինը, և Վարդովյանն էլ իր հերթին ընդառաջ է գնացել նրան: Ամուսիններին ընդունել է իր գլխավորած թատրոնը՝ «Թատրոն Օսմանիեն» և, բացի այդ, հավասար իրավունքով Թովմասին տեղ հատկացրել իտալացի բեմադրիչ Նոճիի կողքին, թողնելով նաև դերասան: Հինգ տարի նրանք գործել են Վարդովյանի թատրոնում, և դա եղել է Թասուլանյան ամուսինների կյանքում ամենահանգիստ և ամենապահովված շրջանը:

Վարդովյանի թատրոնը 1877—78 թատերաշրջանից դադարեցրել է իր գործունեությունը: Սափրված, Ֆասուլաճյանը կրկին ձեռն է առել թափառական դերասանի ցուպը: Նրան Ռուսա է հրավիրել կուսակալ Ահմեդ Վեֆիկը, որ ինչ-որ ժամանակ Թուրքիայի դեսպանն էր եղել Ֆրանսիայում: Ֆրանսիական ոգով մեծացած մարդ, Մոլիերի կատակերգությունները թարգմանած, ֆրանսիական մշակույթի՝ գրականության և արվեստի արժեքները յուրացրած անձնավորություն:

Ֆասուլաճյանը Ռուսա է մեկնել իր տիկնոջ հետ: Քանի որ հրավիրվել էր որպես թատրոնի ղեկավար, հետը տարել է նաև Խավիթ Թրյանցին և թուրք դերասան Ահմեդ Ֆեհիմին: Այստեղ Ֆասուլաճյանի ձեռքի տակ սկսել է աշխատել դերասանուհի Թագուհի Հերանույշը, որ մեծ հաջողություն է ունեցել և աչքի է ընկել մանավանդ թուրքերենի անբասիր իմացությամբ: Շնորհալի, երիտասարդ այս աղջիկը, հազիվ 24 տարեկան, գեղեցիկ ու կանացի, զգալի հաջողության է հասել նախ Վարդովայի, ապա և Ռուսայի թատրոններում: Նրան անվանել են վայրի դեղձանիկ, որի նախաֆայլերը թեև տկար էին, բայց հետո, հատկապես վերջին տարիներին, Ռուսայում, մի շարք կատակերգությունների մեջ նա հաջողապես ստանձնել է առաջին սիրուհիների դերեր: Թերևս հարկ չլիներ այս դերասանուհու վրա այսքան ծանրանալ, եթե Ֆասուլաճյանի ներկայացումներում հանդես գալուց, նրա խաղընկերը լինելուց բացի, չդառնար Թովմասի երկրորդ կինը: Կարելի է պատկերացնել Պայծառի ապրումները, իրենց տանը Հերանույշի առիթով տեղի ունեցած գժտությունները և այդ բոլորը երկու որդիների ներկայությամբ: Թովմասը չի պատկերացրել իր կյանքը առանց Հերանույշի և ոչ մի արժեք չի տվել կնոջ արցունքներին ու հոգեկան վիճակին:

Ֆասուլաճյանին հրավիրել են Բուլղարիայի Պլովդիվ քաղաքը, և «մենք դարձյալ Ֆասուլաճյանին տեսնում ենք ճամբորդական պայուսակը ձեռին, ակնարկը նոր հորիզոնների հառած՝ Հերանույշին, արդեն ոչ թե որպես ուղեկցող դերասանուհի, այլ ամուսին...»:

Պայծառը, սակայն, հույսը չի կտրել, ամուսնու հափշտակությունը համարել է ժամանակավոր և հետը մեկնել է Բուլղարիա:

Պլովդիվում մեծ հաջողություն էր սպասում Պայծառ և Թովմաս Ֆասուլաճյաններին: Բուլղարական մամուլը Պայծառին համարել է ողբերգակ դերասանուհու լավագույն հատկություններով օժտված ուժ. «Նա ըստ արժանվույն ստացավ շռնդալի ծափահարություններ և ծաղկեփնջեր... սրահում շատ արցունքոտ աչքեր նկատեցինք»:

Այս մյուս հաղվածքն էլ Թովմաս Ֆասուլաճյանի մասին է. «Մենք ապշեցինք ու զարմացած մնացինք, թե ինչպիսի վարպետությամբ էր կատարում այդ դերը պարոն Ֆասուլաճյանը: Անհամբեր սպասում էինք, որ մի անգամ ևս կրկնվի այդ գեղեցիկ ներկայացումը իր այնքան հիանալի դերակատարմամբ»[1]:

Սա գրվել է Մոլիերի «Դոն-Ժուան» կամ «Տարտյուֆ» ներկայացումների կապակցությամբ: Բուլղարիայում կամ Բուլղարիայից հետո Պայծառը մի վերջին փորձ է արել Թովմասին վերադարձնելու ընտանիք, բայց չի հաջողվել: Հուսահատված, վերցրել է իր երկու երեխաներին և հեռացել: Ո՛չ Շարասանի և ո՛չ էլ Գ. Ստեփանյանի գրքերում ոչինչ չի ասվում Թովմասի և Թագուհի Հերաճույշի հետագա հարաբերությունների մասին: Հայտնի է միայն, որ Ֆասուլաճյանը, իմանալով Աղամյանի Պոլիս ժամանելը, 1888-ին վերադարձել է ծննդավայր և նորից թափառել Տրապիզոն, Սամսոն և այլ քաղաքներում:

---

1 *Օնիկ Քիլյան՝ Բուլղարահայ դերասան, բեմադրիչ, թատերական գործիչ (1900—1962): Ծնվել է Նիկոմեդիայում, վախճանվել Սոֆիայում: Բեմական առաջին քայլերը կատարել է Պոլսում, 1919-ին: 1922-ից հաստատվել է Բուլղարիայում, սկզբում Ռուսչուկում, հետո Պլովդիվում, 1936-ից Սոֆիայում: 1944-ին եղել է Սոֆիայի «Երևան» մխիթյան թատերական խմբակի կազմակերպիչներից ու ղեկավարներից: Բեմադրել է «Նամուս», «Պատվի համար», «Պաղտասար աղբար», «Ռուզան» և այլ պիեսներ: Աչքի ընկած դերերից են Սուրեն («Պատվի համար»), Մանուկ աղա («Մեծապատիվ մուրացկաններ»), Արեղա («Հին ատվածներ») Յագո («Օթելլո»):*

Բոլոր քաղվածքները բերված են Օ. Քիլյանի «Հայ-բուլղարական թատերական կապեր» ձեռագիր աշխատությունից, որ դրել է մեր խնդրանքով և որը, դարձյալ մեր խնդրանքով, մշակել և խմբագրել է թատերագետ Հ. Գալստյանը: Օ. Քիլյանի աշխատության ձեռագիրը ՀԽՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի արխիվային նյութերի մաս է կազմում, որի քսերոկոպած մի օրինակը պահվում է ինձ մոտ, մյուսն ուղարկված է Սոֆիա՝ Հեղինակի դստերը՝ Սոնիա Կույումջյանին:

Ադամյանի մահից հետո, Պոլսում կազմավորվել են խմբեր, որ գործել են բարեգործական կամ դպրոցական թատրոնների անվան տակ: Այդպիսի մի խումբ էլ կազմել է Ֆասուլաճյանը, բայց Հերանույշը եղե՞լ է նրա կողմին, թե ոչ, հայտնի չէ:

«Հայրենիքում» 1892-ին լույս է տեսել Գրիգոր Զոհրապի մի հոդվածը՝ «Հայ թատրոնի ճավաբեկությունը» խորագրով: Հայ թատրոնը կործանումից փրկելու կոչ էր դա: Ֆասուլաճյանի նոր խումբը, ասես, դրա արձագանքն էր: Այս խմբում գործել է Հերանույշը, նաև ձիրհառատ մի նոր դերասանուհի՝ Քնար անունով: Մյուս նորությունն էլ այն էր, որ Պայծառին, որպես դերասանուհի, կրկին տեսնում ենք Ֆասուլաճյանի կողմին:

Թատրոնի խաղացանկում էին Հակոբ Պարոնյանի «Ատամնաբույժն արևելյանը», Մոլիերի «Երևակայական հիվանդը» և Ալ. Դյումայի «Քամելազարդ տիկինը»:

Ի՞նչն էր ամենից ավելի բնորոշ այս շրջանի Ֆասուլաճյանին: Ինքնուրույն պիեսներին մեծ տեղ հատկացնելը: Նաև՝ ննջադատությունից չվախենալը, նշված վրիպումներն ու սխալները հաշվի առնելը:

90-ական թվականների կեսերին հայ թատրոնը կազմալուծվել է: 300 հազարից ավելի հայություն Սուլթան Համիդի զոհն էր դարձել: Շատերը, թողնելով Պոլիսը, հանգրվան էին գտել օտարության մեջ՝ Եգիպտոս, Բուլղարիա, Ֆրանսիա, Ռումինիա, Հունաստան և այլուր:

Պլովդիվում հայկական թատրոն ստեղծելու նպատակով, Ֆասուլաճյանը կրկին ճանապարհվել է Բուլղարիա: Այստեղ գործում էր արդեն մի ուրիշ հայկական թատրոն՝ Տիգրան Գալեմճյանի ղեկավարությամբ: Բուլղարիայում էր նաև Պայծառը:

Պայծառին կարելի էր տեսնել մերթ մեկ, մերթ մյուս բեմերում: Թուլմասը վերամիավորման փորձ է արել, բայց անհաջողության է մատնվել:

Ժամանակի ոգու թելադրանքն էր՝ ներկայացնել ազատասիրական, հայրենասիրական ներկայացումներ: Ֆասուլաճյանը, ընդառաջ գնալով այդ պահանջին, ներկայացրել է Թողոր Հաջի

Ստանկիչի «Ստեֆան Կարաչան», Իվան Վազովի «Ռուսկան», գլխավոր դերերի համար հրավիրելով բուլղար դերասանուհի Դեճա Դոբրևային: Թուրքական բռնակալության դեմ ուղղված այս ներկայացումները խանդավառ հաջողություն են ունեցել[1]:

Ֆասուլաճյանը հանկարծ անկողին է ընկել: Պառկած է մնացել մի ամբողջ տարի: Նրա կողմին է եղել Պայծառը: Միփոհր ապաքինվելուց հետո, վերամիավորված Ֆասուլաճյանները մեկնել են Պոլիս: Այստեղ փորձ են արել նորից բեմ բարձրանալ (այդ ժամանակ Թովմասը 56 տարեկան էր ընդամենը, իսկ Պայծառը՝ 54): Ընտրել են «Ձեռնածուն» դրաման, որի բովանդակությունն ինչ-որ չափով նման է եղել իրենց փոթորկուն ընտանեկան կյանքին: Խաղացել են մեծ հուզմունքով, կարծես վերապրել են իրենց սեփական կյանքը, այն կյանքը, որ մեկին անգութ էր դարձրել մյուսի նկատմամբ, խենթ սիրահարը ոտնահարել էր իմքնասիրությամբ տառապող, գոյությունը մի կերպ քարշ տվող դժբախտ էակին:

Այս ներկայացումը վերջինն է եղել Թովմաս Ֆասուլաճյանի բեմական կյանքում:

Ֆասուլաճյանը գամվել է անկողնուն: Նրա հույսերը, թե իր խաղընկերները, բարեկամ մարդիկ կամ աշակերտները կբաճան իր տան դուռը, զուր են անցել: Միակ մարդը, որ եղել է կողմին, Պայծառն էր, այն կինը, որին այնքան դառնություն էր պատճառել իմքը և որն անմեն ու հավատարիմ է եղել նրան: Պայծառը կազմակերպել է մի ներկայացում, որի ամբողջ հասույթը հատկացրել է հիվանդ Ֆասուլաճյանին: Նա մամուլում հրապարակել է հետևյալ բովանդակությամբ ազդը.

«Տիկ. Պայծառ Ֆասուլաճյան կը ներկայացնե «Սանդուխտ» ողբերգությունը ի նպաստ իր ամուսնու՝ Ֆասուլաճյանին, որ բոֆատապե տառապելով՝ անկողնո կըծառայե»:

Այնքան գումար է հավաքվել, որ Ֆասուլաճյանը բուժվելու համար մեկնել է Փարիզ, բայց անօգուտ: Ջապաքինված, հետ է վերադարձել և մահկանացուն կնքել Ալեքսանդրիա գահանիստ քաղաքի նավահանգստում, 1901 թվականին:

1 *Տե՛ս Օ. Քևչյանի հիշյալ ձեռագիր աշխատությունը:*

Ստորև բերում ենք Շարասանի կարծիքը Թովմաս Ֆասուլեանի մասին:

«Բեմական ամեն սեռերու մէջ,—գրում է նա,—հավասար ճարտարությամբ ներկայացած է. այնպես որ շատ դժվարին է և նույնիսկ անկարելի՝ որոշել իր աննմանական սեռը, մասնավոր հակումն ու ընտրողությունը դյուցազներգակի, ողբերգակի, առաջին սիրահարի, հակառակորդի և կատակերգակի դերերու մէջ անխտիր նույն խանդավառ ճարտարությունն ու կատարելությունը կը դներ: Այսման բացառնակ դերասան ոչ թե մեր, այլ եվրոպական բեմերու վրա իսկ գտնիլ դժվարին է: Ձայնի ու միմիկի հիանալի վարպետ մըն էր... որեան գիտակ էր իր ներկայացուցած տիպարներուն հոգեբանական ներքուստը վիճակներուն, նույնեան ալ ծանոթ կը դառնար անոնց ապրած միջավայրին, իր արվեստը անձերու նմանությունը կամ հանգամանքներու ընդօրինակությունը չէր, այլ խորին գիտակցությունը անոնց և լիովի նույնացումը անոնց հետ, անհավոր վայրկյաններու մէջ բացատրվելու, հասկացվելու համար դժնդակ հիգերու պետք չուներ. ինչ որ ուղղակի իր անհատական ներաշխարհն բխող կարողություն մըն էր... Ստեղծագործելու ուժ մը կար իր մէջ և այնեան ազատ ու անկաշկանդ կերպով ու հեղինակորեն, որ կրնանք խոստովանիլ թե նշմարիտ հանճար մըն էր» («Թրեական բեմն և իր գործիչները», 1914, էջ 68—69):

Թովմասի մահից հետո, ծանր է եղել կնոջ կյանքը, որին վիճակված էր ապրել ևս երկու տասնամյակ: Նա փորձել է կազմակերպել ներկայացում, բայց հաջողության չի հասել, մամուլն էլ վիրավորական է արտահայտվել. «Անոր ընծայած շահեկանությունը այլևս միայն իր հիշատակալից անցյալն է... Մեզի միայն արգահատանք ազդեց: Անցյալի փառերը հաշակած, խոնջ ու հանգստյան կարոտ խեղճ կինը ամեն բան կորսնցնելե վերջ դեռ կմաշխվի բեմերուն վրա» (հաղվածքը բերված է Գ. Սունեանյանի գրքից):

Պայծառը թողել է բեմը: Զբաղվել է ասեղնագործությամբ: Բեմի մարդկանցից մոռացված, վախճանվել է 1920-ին 76 տարեկան հասակում:

Զարմանալ կարելի է միայն, որ 60 տարին չքոլորած Թով-

մաս Ֆասուլաճյանը ե՞րբ և ինչպե՞ս կարողացավ անել այնքան բան, որի համար ուրիշին, թերևս, հարկավոր կլիներ անցնել կյանքի հարյուրամյա ճանապարհ:

Ֆասուլաճյանի մանն էլ նման է եղել իր ապրած կյանքին: Թափառումների սովոր Ֆասուլաճյանը աչքերը փակել է ոչ թե ընտանեկան հարկի տակ, այլ օտարության մեջ, ճանապարհների փոշին վրան...

ԳԵՎՈՐԳ ՄԻՐԱՂՅԱՆ
(1840—1875)

Այս դերասանի մասին, որ վաթսունականներից է, իիչ տեղեկություն է պահպանվել, եղածների մի մասի հաստատումն էլ հնարավոր չեղավ գտնել:

Սովորել է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում, չավարտած՝ տեղափոխվել է գիմնազիա և նստել երորդ դասարան: Գիմնազիան նույնպես չի ավարտել: Նյութական ծանր պայմանների պատճառով, դուրս է եկել վեցերորդ դասարանից: Հայկական դպրոցներում զբաղվել է ուսուցչությամբ:

Դրականության մեջ եղած տվյալների համաձայն, դեռ գիմնազիայում սեր է ունեցել թատրոնի նկատմամբ և մեկ-մեկ խաղացել է թատերասերների խմբում: Չկամենալով հայրական ազգանունով հանդես գալ թատրոնում՝ ընտրել է Վահունի ծածկանունը:

Թերթելով պարբերական մամուլը, փորձ արինք կազմել Գեվորգ Միրաղյանի դերացանկը, բայց դժվար է երաշխավորել, թե որքանով է դա լիակատար, քանի որ դերասանի ոչ բոլոր խաղերն են հիշատակված կամ արձանագրված մամուլում: Դերացանկը մեծ չէ, անգամ 20-ի չի հասնում, ընդամենը՝ 18 դեր:

Առաջին արձագանքը մամուլում վերաբերում է 1864-ին: Այդ տարվա դեկտեմբերի 7-ին Միրաղյանը մասնակցել է Ա. Օստրովսկու «Ով որ ինչ բարը չէ, հիդը մի ձգվե»՝ վեճերի առիթ տված ներկայացմանը, ուր նա անձնավորել է Ստեփանի կերպարը:

Սա նրա առաջին դերն է:

Միրաղյանն ընդունվել է Ջմշկյանի գլխավորած թատերախումբը:

Ահա թե ինչպես է դա տեղի ունեցել: Ըստ Ջմշկյանի պատմածի՝ պատահաբար, թեև ասենք, որ Միրաղյանի կյանքի մասին որոշ տվյալներ Ջմշկյանի հիշատակարանում չեն համապատասխանում միմյանց:

Միխայել Տեր-Գրիգորյանը գրել էր «Նինոյի ճշմվիլը կամ Ջանուչը դիպավ գնդանին» («Ոռնի») վերնագրով դրամատ, որ ներկայացվելու էր 1867-ի մայիսի 20-ին:

Սկսվել են փորձերը: Ծառայի՝ Գրիգորի, դերը հանձնված էր մի դերասանի, որ չի համաձայնել խաղալ, որովհետև թատրոնի վարչությունը վճարի մասին իր հետ պայմանագիր կապած չի եղել: Փորձին, ի թիվս մի շարք գիմնազիստների, ներկա է եղել նաև Գևորգ Միրաղյանը, «որը գիմնազ'ոնի չորրորդ թե հինգերորդ դասարանի աշակերտ էր»: Տեսնելով Գրիգորի դերը խաղացող դերասանի կամակորությունը, որ «առանց որոշյալ պայմանագրության չի կամենում մասնակցել ներկայացմանը», Միրաղյանն ասել է.

«— Խնդրեմ թույլ տամ ինձ կատարելու դերը»:

Հեղինակի համաձայնությամբ, Ջմշկյանն ընդառաջ է գնացել գիմնազիստի ցանկությանը, և Միրաղյանը մեծ հաջողությամբ խաղացել է դերը:

Ինչպես արդեն վերև ասացինք, «Նինոյի ճշմվիլը» առաջին անգամ խաղացվել է 1867-ի մայիսի 20-ին: Այդպես է արձանագրված «Մեղու Հայաստանիի» 1867-ի հունիսի 3-ի համարում (№ 20, էջ 218—220): Այդպես է նշված «Հայ թատրոնի տարեգրության» մեջ (հատոր առաջին, 1980, էջ 77) և, վերջապես, Ջմշկյանի «Իմ հիշատակարանի»՝ Սարգիս Մելիխեթյանի կազմած ծանոթագրություններում (էջ 187): Ուրեմն, կասկածից վեր է փաստի իսկությունը: Եթե այդպես է, դուրս է գալիս, որ Միրաղյանը Ջմշկյանի թատրոն մուտք է գործել 1867-ին և առաջին դերն էլ եղել է Գրիգորը՝ «Նինոյի ճշմվիլում»: Մինչդեռ, փաստական անժխտելի տվյալների հիման վրա, նա արդեն մինչ այդ մի դեր խաղացել էր 1864-ին և այնուհետև՝ 1865-ին, 1866-ին և 1867-ին,

այդ թվում նաև՝ Գրիգոր: Ահա այս պատճառով այնքան էլ վստահ չենք, թե որքանով լիակատար է մեր կազմած դերացանկը:

Գուցե Ջմշկյանը շփոթել է տարեթիվը, որ այնքան էլ անհավանական չի, եթե հաշվի առնենք, որ հուշերը նա գրել և տպագրել է տարիներ հետո՝ 1876-ին, «Փորձում»:

1865-ին խաղացել է Ալբեր՝ «Երեսուն տարի» խոշագրով ներկայացման մեջ: Այս նույն պիեսի մի այլ ներկայացման մեջ, արդեն 1867-ին, երբ կազմակերպվել է Քեթևան Առամյանի և Սաթենիկի բենեֆիսը, Միրաղյանը բեմ է բարձրացել Ժերմոնի դերով: «Անջելոյում» խաղացել է Դաֆնե, իսկ «Օթելլոյում»՝ Ռոդրիգո: Միրաղյանը երկու անգամ մասնակցել է «Վենետիկի վաճառական» ներկայացմանը. մեկ 1865-ին, երբ Թովմաս Ֆասուլաճյանի խաղացել է Շեյլոկ, մարմնավորել է Բասանիոյի կերպարը, մեկ էլ 1866-ին, Սալարինո, երբ Շայլոկն անձնավորել է Գևորգ Ջմշկյանը:

Դերակատարումները, սակայն, կարծես նշանակալի արձագանք չեն ունեցել: Պահպանված և մեզ հասած կցկտուր տեղեկություններից կարելի է եզրակացնել, որ Միրաղյանն ավելի հաջողված է եղել հայկական պիեսներում, որ ունեին ազգային երանգ և միջավայր, տեղական բարքեր ու սովորույթներ՝ անկախ երկի արժանիքներից:

Թվենք նրա այդ բնույթի դերերը: Ստեփան («Խոտորնակին-խոտորնակ»), Կակուլի («Վույ ֆի իմ վեչեր»), Պեպո («Պեպոյի տկճուրը»), Գրիգոր («Նինոյի նշնվիլը»): Սրանք բոլորը Միքայել Տեր-Գրիգորյանի վոդևիլներն էին: Կարելի է միանգամայն անվարան ասել, որ Տեր-Գրիգորյանի թատերգության բեմական մարմնավորումների մշակումը կապված է նաև Միրաղյանի անվան հետ: Թերևս Տեր-Գրիգորյանի թատերգությունը Միրաղյանի բեմական գործունեության տարերքն է եղել, մանավանդ, երա գլուխգործոցներից մեկը՝ Գրիգորի դերակատարումը «Նինոյի նշնվիլը» պիեսում: Ներկայացումը, թեև ունեցել է դերակատարների փայլուն կազմ՝ Ամրիկյան, Ջմշկյան, Նվարդ, Սուքիասյան, Առամյան, հաջողության մեծագույն մասը, սակայն, բաժին է ընկել երկու դերասանի՝ հարուստ վաճառական Անտոնի դերակատար Սեդրակ Մանդինյանին, որ, Ջմշկյանի արտահայտությամբ,

«անհմանելի կերպով կատարեց», իսկ մյուսը, նույն Ջմշկյանի ասելով՝ «մեծ հմտությամբ» ներկայացված Միրաղյանի դերակատարումն էր:

«Հանդիսականները, որոնք գլխավորապես զբաղված էին պպ. Մանդինյանի, Սուխիասյանի և ուրիշ իրանց ծանոթ դերասանների խաղով,—գրել է Ջմշկյանը,—և երբեմ չէին երևակայիլ, թե մի այլ դերասան կարող է գրավել նրանց ուշադրությունը»:

Միխայել Տեր-Գրիգորյանի նկարագրած ախլերը կրկնապատկել են Միրաղյանի ուժը, հարստացրել միտքն ու հոգին, բացել երևակայությունը, և նա ստեղծել է անմոռաց կերպարներ:

Նույնը կարելի է ասել նաև Սունդուկյանի պիեսներում նրա ունեցած մասնակցության մասին:

«Խաթաբալայի» Արտեմի փորր դերից նա հասել է այն բանին, որ «էլի մեկ զոհում» խաղացել է Սուրաթով, նաև՝ Բրիլիանտով, Օսեփ, իսկ «Պեպոյում»՝ Գիմո և Կակուլի:

Գրիգոր Արծրունին, խոսելով Արամյանի Շուշանի, Ամրիկյանի Ջիմզիմովի և Միրաղյանի Գիմոյի մասին, գրել է. «Ցույց տալով մեր հին սերնդի դասերի ներկայացուցիչներին, այնքան նշանությամբ են խաղում, որ նույն խաղը կարծես խաղ չէ, այլ բնական կենդանի հարաբերություններ են» («Մշակ», 1872, № 10):

Գիմոն եղել է Միրաղյանի բեմական ստեղծագործության պսակը: Դա այն բարձրություններն էր, որին հասան Գիմոյի հետագա դերակատարները և որի համար նրանք պարտական են Միրաղյանին: Նա Գիմոյի կերպարի բեմական մշակման հիմքն է դրել: Հայ թատրոնի պատմության նյութերում ընդունված է ասել, որ Գիմոն Միրաղյանի բեմական հաջողությունների գլխագործոցն է:

Հայկական ազգային արվեստի ավանդույթների մշակման գործում Գիմոյի բեմական անձնավորման դերը նույնքան մեծ է, որքան Քեթևան Արամյանի մարմնավորած Շուշանինը: Երկու դեպքում էլ գեղարվեստական հետազոտության է ենթարկվել հասարակական բնավորությունը՝ ազնվություն, պարզություն, մարդկայնություն, միամտություն, բարություն: Մարդկային մի ամբողջ աշխարհ:

Միրաղյանի բեմարվեստի գնահատականը տվել է Ջմշկյա-

նը: Գրիգորի («Նինոյի նշնվիլը») դերակատարման մասին ասել է. «Վարագույրը բնկավ, Վաճունին (Միրաղյանը—Ռ. Ղ.) զարթեցրեց հայ թատրոնական հանարակության հիշողության մեջ հանգուցյալ Մատինյանի տաղանդավոր խաղի հիշատակը» (Գ. Զմշկյան, էջ 80): Զմշկյանի համար Մատինյանի տաղանդից ավելի բարձր արվեստի չափանիշ գոյություն չուներ:

35 տարի է ապրել Գևորգ Միրաղյանը: Հայ բեմի վաթսունականների կյանքը, չհաշված Զմշկյանին և Մանդինյանին, որ համեմատաբար երկար են ապրել, կարճ է եղել: Թեև տարիներով կարճ կյանք են ապրել, բայց դա եղել է վաստակով հագեցած կյանք, նվիրումի օրինակ:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՍԱՏՈՒՐՅԱՆ
(1847/48—70-ական թվականների սկզբներ)

Այս դերասանի մասին կենսագրական տեղեկություններ չեն պահպանվել: Նույնիսկ ծննդյան և մանվան տարեթվերը ենթադրական են, մոտավոր նշանակության:

Տեր-Ասատուրյանին նվիրված միակ էջում, որ գրել է Զմշկյանը, կա այսպիսի վկայություն. «...յուր հարուստ և բռնաբարո հոր վարմունքի պատճառով, բարոյական հանապարհից փոր-ինչ թեթև շեղված» (Գ. Զմշկյան, էջ 86): Շատ էլ հասկանալի չէ այս ակնարկը. երևի ունեցել է հարուստ հայր, որի ծնողական հսկողության տակ, սակայն, չի գտնվել: Հարուստ հոր միջոցները շռայլվել են ոչ բարոյական նպատակներով: Բայց հորը տված բնորոշումների մեջ ասված է նաև՝ «բռնաբարո», որը չի՞ նշանակում, արդյոք, որ պատանին, լինելով ազատասեր ու անհնազանդ, չի կամեցել մնալ բռնակալ հոր կամքի ներքո, հանձնվել է ցուփ ու շվայտ կյանքին:

Զմշկյանի խմբում հայտնվելու տարին եղել է 17 կամ 18 տարեկան: Ե՞րբ է ընդունվել դերասանախումբ: Տեղեկություն կա այն մասին, որ «թատրոնով սկսել է հետաքրքրվել 1864 թվականից» (տե՛ս Գ. Զմշկյանի գրքի ծանոթագրությունները, էջ 233): Այս տեղեկությունը հաստատող ավյալներ մեզ չհաջողվեց գտնել

ո՛չ մամուլի և ո՛չ էլ «Տարեգրության» էջերում: Այնպես որ, միակ աղբյուրը մնում է Զմշկյանի հաղորդածը: Նրա անվան հիշատակությանը, ոչ որպես դերասանի, այլ որպես թատերական աշխարհի իրադարձությունների մասնակցի, մենք հանդիպում ենք օր. Գայանեի պատմության առիթով («Մեղու Հայաստանի», 1864, № 50):

Եղել է արտաքինապես գեղեցիկ, բնավորությամբ՝ խոհեմ, բարեհամբույր, ընկերական և պարզ:

Ունենալով «բարձրահնչյուն, գրավիչ, փորիկ տենորի ձայն», ցանկություն է հայտնել Զմշկյանին բեմ բարձրանալ և երգել այն ժամանակ տարածում գտած ռոմանսներից մեկը: Զմշկյանը լավ չի հիշում, թե որ ռոմանսն է երգել առաջին անգամ: Հավանաբար, եղել է «Ծիծեռնակը», որ արժանացել է մեծ հաճակրության: Դրանից հետո հանդես է եկել երկրորդական դերերում:

Բեմելը, ըստ «Տարեգրության» տվյալների, կապված է 1867-ի հունիսի 11-ի «Օթելլո» ներկայացման հետ, որտեղ կատարել է առաջին խորհրդականի դերը:

Բեղմնավոր է եղել նրա կյանքում 1869 թվականը՝ հինգ դեր: Ապրիլի 25-ին խաղացել է Կոմս դը Մոպրա («Կարդինալ Ռիշելյե»), նույն օրը նաև Պեպո՝ «Պառավներուն խրատ» զվարճախաղում: Մայիսի 2-ին՝ Ա. նախարար՝ «Սամելում»: Նույն օրը՝ «Եվայլն կամ Նոր Դիոգինես» ներկայացման մեջ Ա. հյուր: Մայիսի 24-ին ներկայացվել է «Անջելոն», որին մասնակցել է Ռեջինելդոյի դերով:

Այս հինգ դերը բավական չէր լինի նրան ճվիրելու մի ակնարկ, թեկուզ և կարճառոտ, եթե հաջորդ տարին, 1870-ի մայիսի 4-ին, Հովհաննես Տեր-Ասատուրյանը, որին խմբում ամենքը Վանո էին կոչում, Գաբրիել Սունդուկյանի «Էլի մեկ զոհում» շխաղար մեծահարուստ Ստեփան Բրիլիանտովի որդու՝ Վանոյի դերը, բեմընկեր ունենալով Նատո-Սոփիա Մելիք-Նազարյանին, Օսեփ-Գևորգ Միրաղյանին և, վերջապես, հոր դերում՝ Արտաշես Սուքիասյանին: Փայլուն անսամբլ, կամ, ինչպես Զմշկյանը կասեր՝ միություն:

Վանոն՝ «թեթևամիտ, շրջմոլիկ Վանոն», եղել է Տեր-Ասատուրյանի մեծագույն հաջողությունը: Այնքան նշմարիտ է եղել

նրա խաղը, միջավայրին ու բարերին այնքան հարազատ, որ առաջին իսկ փորձին Տեր-Ասատուրյանի Վաճոն արժանացել է պիեսի հեղինակի՝ Սունդուկյանի ծափահարությանը:

Ոչ ոք չի կասկածել, որ Միհրդատ Ամրիկյանը՝ Սարգսի, Քեթևան Ասրյանը՝ Սալոմեի դերերում գերազանց են լինելու: Չեն կասկածել նաև Արտաշես Սուքիասյանի, Սոփիա Մելիք-Նազարյանի և Գևորգ Միրաղյանի վարպետությանը:

Անակնկալը եղել է Տեր-Ասատուրյանի խաղը: Անակնկալ ոչ միայն հասարակության, այլև Վաճոյի դերակատար արվեստակից ընկերների համար: Պարզապես աննման խաղ էր դա: Անընդմար դերերում աննմար էլ մնացած Տեր-Ասատուրյանը հանկարծ ի հայտ է բերել գործող անձի բնավորությունը:

Զմշկյանը իր հիշատակարանում թողել է առաջին ներկայացման մասին մի մանրամասնի նկարագրությունը: Այս մանրամասնը պատմելուց հետո Զմշկյանը գրել է. «Ափսոս, որ տեղը չէ այստեղ այդ գեղեցիկ տեսարանը ամբողջապես հաղորդելու ընթերցողին» (նույն տեղ, էջ 87):

Իսկապես որ՝ ափսոս: Եթե պատմեր, այսօր ընթերցողը կունենար այդ տեսարանի ամբողջական պատկերացումը:

Ինչպես երևում է, Վաճոյի դերը կերտելիս, Տեր-Ասատուրյանը ունեցել է կերպարի և նրա հոգեբանության հիմնավոր ճանաչողություն: Թերևս դրա համար հիմք է ծառայել սեփական կյանքը, իր բազմաթիվ ընկերների օրինակը: Իզուր չէ, ինչպես արձանագրել է Զմշկյանը, որ «էլի մեկ գոհ» ներկայացման առաջին կարգերում նստած հայ ջենտլմեններ սկսել են իրարու նայել և բթի տակ ծիծաղել, ամեն մեկը մտաբերելով՝ հարյուր անգամ յուր և յուր ծառայի հետ պատահած նման տեսարանը» (նույն տեղ):

Դրանից մի տարի անց Հովհաննես Տեր-Ասատուրյանը խաղացել է Սամսոնի դերը «Պեպո» ներկայացման մեջ: Դարձյալ հաջողություն:

Շատ տարիներ հետո հիշվել է Հովհաննես Տեր-Ասատուրյանի Սամսոնը: 1916-ին Թիֆլիսում ներկայացվել է «Պեպոն» և թատերախոսը, թեպետ հարևանցիորեն, ակնարկել է էփեմիայի և Սամսոնի հարաբերությունների հարցը, ասելով. «...Այդ դերը

այսման բազմաթիվ ներկայացումների ընթացքում միայն մի դերակատար է ունեցել՝ դա Վանիչկա Տեր-Ասատուրյանն է, որ առաջին անգամ 1870 թվին ներկայացրեց Սամսոնի դերը և պատկերացրեց Արութինի ընտանիքի մեջ եղած կեղտն ու կեղծիքը. բայց նա ներկայացրեց այդ վարպետորեն, ինչպես արտիստ և շատ բարակ, շատ ֆիչ նկատելի գծով ընդգծեց իր հարաբերությունները էփեմիայի հետ, այլ ոչ թե այնպես կոպտաբար, ինչպես այդ արավ պ. Սաֆրազյանը հոկտեմբերի 3-ի ներկայացման ժամանակ» («Մշակ», 1916, № 274):

Այսպիսով, ուրեմն, Սունդուկյանի նկարագրած երկու կերպարի առաջին մեկնաբանությունը կապված է Տեր-Ասատուրյանի անվան հետ:

Ինչ խոսք, Հովհաննես Տեր-Ասատուրյանը Զմշկյան չէր, Ամրիկյան չէր, ոչ էլ, անգամ, Գևորգ Միրաղյան: Բայց նրա անունը սերտորեն կապված է գեղարվեստական այն հասկացության հետ, որ կոչվում է սունդուկյանական թատրոն, սունդուկյանական ավանդույթ: Նա իր փոքր ներդրումով հաստատել է այն խոր ընշմարտությունը, թե դերասանական արվեստում աշխի ընկնող հաջողության գլխավոր հիմքը կյանքի ճանաչողությունն է:

«Էլի մեկ զոհի» Վանոյի դերը շատերն են խաղացել Տեր-Ասատուրյանից հետո՝ մեկը լավ, մյուսը, գուցե, էլ ավելի լավ, բայց Զմշկյանի խոստովանությամբ, «ոչ մեկը երբեմ այդպիսի /կատարելագործությամբ չի կենդանացրել հեզիճակի գրվածքը, ինչպես Տեր-Ասատուրյանը» (նույն տեղ):

ԵՎ ՈՒՐԻՇՆԵՐ

Ես չեմ կարծում, թե հիշտ ու արդար կլինի, որ հայ թատրոնի պատմության էջերը ներկայացնելիս, չհիշվեն այն անունները, որոնք անցյալ դարի 60-ական և 70-ական թվականների կեսերին թեկուզ մեկ անգամ բեմ են բարձրացել և իրենց մասնակցությամբ նպաստել հայ թատրոնի կազմավորման և հաստատման գործին:

Խոսքն այն մարդկանց մասին է, որ մոտ են կանգնած եղել հայ թատրոնի խանձարուրին: Հետո էլ շատ մարդիկ բեմ են

բարձրացել, նույնիսկ տարիներով ծառայել թատրոնին, բայց դա իր իմաստով և արժեքով նույնը չի եղել, որովհետև թատրոնն արդեն հասարակական ճանաչում ստացած գեղարվեստական օջախ է եղել:

Խոսքն այն ուժերի մասին է, որ գուցե և կոչված չեն եղել բեմի համար, բայց հասկացել են թատրոնի գեղարվեստական-լուսավորական նշանակությունը:

Խոսքն այն մարդկանց մասին է, որոնք հասկացել են, որ թատրոնը խմբական արվեստ է, լավ գիտեին, որ թատրոնը, աստղերից բացի, պիտի ունենա իրեն նվիրված երկրորդական ուժեր, որոնք մի մեծ մեքենայի կազմի մեջ ավելին չեն, քան պտուտակը, բայց այդ պտուտակներն անհրաժեշտ են, որ մեքենան անխափան գործի:

Խոսքն այն մարդկանց մասին է, որ իմանալով, թե իրենք ինչ խավար ու տգետ ժամանակներում են ապրում, լավ իմանալով, որ թատրոնի հետ կապվելով, անվանարկելու են իրենց, հաղթահարել են հասարակական ամեն կարգի նախապաշարմունք, նվիրվել են թատրոնին՝ երբեմն պահպանելով իրենց անուններր, երբեմն էլ թաքնվելով ծածկանվան տակ:

Թող որ դրանք մի դեպքում լինեն Շապուհ կամ Վահան Մամիկոնյան, Բարկեն, Սուրեն և Միհրան, «Արշակ Բ» ներկայացման մեջ: Գուցե նրանց համար մեծ բավականություն է եղել հանդես գալ նախարարներ Գարեգին Ոշտունու, Սմբատ Արծրունու կամ Բագրատունու իշխանական հանդերձանքով և կյանքի կոչել բաջարի նախնյաց հիշատակը, բորբոքելով ժամանակակիցների հայրենասիրական զգացումները:

Ոմանք էլ նրանցից, հանդիսատեսի միտքն ու երևակայությունը տեղափոխել են եվրոպական երկրներ, խաղալով Ֆրեդերիկ, Պիկոն, Վալենտին, Ժոզեֆ, Գաբրարդո՝ «Սեր և նախապաշարմունք», «Կարդինալ Ռիշելյե», «Անջելո» և այլ ներկայացումներում:

Խոսքը նաև մեր սիրասուն օրիորդների և տիկնանց մասին է, որ պատմական դեր են կատարել հայ թատրոնի կյանքում: Հայտնի է այն բարձր գնահատականը, որ տվել է Միքայել Նալբանդյանը Փափազյան քույրերին. «Հայկական թատրոնի պատ-

մությունը չէ պիտո մոռանա Աւուսյակ և Աղավնի Փափազյանց արգա օրիորդների անուններր,—գրել է նա,—որոնք առաջինն են, որ ֆաջությամբ ոտք կոխեցին բատերաբեմի վերա: Քաջությամբ պատերազմացան հասարակաց նախապաշարմունքի յուրյանց վերա արած ազդեցության հետ և հաղթելով նորանց, հրապարակ իջան: Կեցցեն: Մինչև այժմ ներկայացուցած բատերգությանց մեջ բավական հաջողեցան նոքա. ոչ միայն գովում ենք, այլև աղաչում ենք նոցա վերա, մոռանալով մի բանի թերությունք, որ գրեթե անհրաժեշտ են ամեն մարդու մի նոր պաշտոն կատարելու ժամանակ» (Մ. Նալբանդյան, Ընտիր երկեր, էջ 391—392):

Մենք գիտենք, որ Փափազյան քույրերից Աւուսյակը եղել է մեծ դերասանուհի, իսկ Աղավնին՝ շարքային երևույթ: Բայց նրանք առաջինն էին, որ մասնագիտական բեմ բարձրացան և ամսավճարով ծառայեցին բատրոնին: Նրանք ունեցել են նոգու տոկունություն, կամք և անկախություն: Նալբանդյանի, Պոլսո և Զմյուռնիայի հանդիսականների աչքին նրանք հերոսուհիներ էին: Մեզ համար նրանց արածը հավասարազոր է պատմական սխրանքի:

Ահա այս տեսանկյունից են հիշատակվելու այն օրիորդներն ու տիկինները, որոնք հոժարել են բեմ բարձրանալ 70-ական թվականներին, բայց մանավանդ նրանք, որ այդ քայլն արել են 60-ականներին:

Թատրոնով հետաքրքրվող ամեն հանդիսատեսի լավ հայտնի է, թե ինչ արգելքներ ու դժվարություններ են հարուցել մեծանուն դերասանուհի Հասմիկին, որ նա բեմ չբարձրանա և դա 20-րդ դարի 900-ական թվականներին: Ինչպե՞ս, ուրեմն, չհիանալ այն օրիորդներով ու տիկիններով, թեկուզ մեծ չլինի նրանց թիվը, որոնք համարձակություն են ունեցել բեմ բարձրանալ անցյալ դարի 60-ական թվականներին:

Նրանց հիշատակի առջև պետք է գլուխ խոնարհել:

Այսպես, ուրեմն, նախ՝ դերասանուհիները.

Շահնազարյան Մ.
Դավթյան Սոֆիա
Թագուհի (Նատալիա Մելիք-Նազարյան)

Ֆոն Բրեներ ֆույրեր՝ Լիզա և Աննա
Ամերիկյան Անայիս
Թագուհի
Սանդուխտ
Շամիրամ

Դերասաններ.
Կուսիկյան Հովհաննես
Վաղարշյան Պետրոս
Աբովյան Հովհաննես
Ադիբեկ-Մելիքյան Սահակ
Հովհաննիսյան Ստեփան
Ջալալյան Կարապետ
Շադինյան Հովհաննես
Տեր-Ստեփանյան Կ.
Նասիբյան Հովհաննես (Վանո Տեր-Գրիգորյան)
Դիվանյան Ա.
Բարխուդարյան Գևորգ
Շերմազանյան Գ.
Մամիկոնյան Վ.
Կարապետյան Ալեքսանդր
Ղուկասյան Արշակ
Մանդակունի
Մեհրաբյան Գ.
Ջալալյան Կարապետ
Ջալալյան Ռուբեն
Տիգրանյան Լևոն
Ջարթեղյան Թովմաս

ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԸ ԲԵՄԱԴՐԻՋ

Թատրոնի պատմության մեջ այն կարծիքն է հայտնվել, որ 19-րդ դարի 60-ական թվականներին հայ թատրոնն ունեցել է «այնպիսի ռեժիսորներ, որոնք կատարյալ բռունցք են հանդիսա-

ցել դերասան-դերասանուհիների գլխին» (Արամ Երեմյան, էջ 632):

Նախ, մեզ հայտնի է միայն Մարկոս Աղաբեգյանի անունը: Ուրիշներ, եթե եղել են, ապա առանձին դեր չեն խաղացել և հիշվում են իմիջիայլոց, ինչպես, օրինակ, Նիկ. Միրիմանյանը: Վերջապես, ժամանակակիցների վկայություններում ոչ մի հիշատակություն չկա այն մասին, որ, ասենք, Աղաբեգյանը կամ Միրիմանյանը դերասանների գլխին րոնակալ եղած լինեն: Յավոտ, Աղաբեգյանի մասին՝ որպես բեմադրիչի, ոչինչ չի պահպանվել, բացի Պոռշյանի պատմածը, նա էլ ևպաստավոր գնահատական է տվել:

Այստեղ ուզում ենք համառոտակի կանգ առնել Գաբրիել Սունդուկյանի վրա ոչ թե ընդհանրապես, այլ որպես իր պիեսները բեմադրողի:

Պաշտոնական ոչ մի վկայություն չի պահպանվել այն մասին, որ 60-ական թվականներին Սունդուկյանը եղել է իր գործերի բեմադրիչը: Այդ մասին ակնարկ չկա նաև Ջմշկյանի նուշերում: Իսկ ի՞նչ է նադորդում «Տարեգրությունը»:

Թերթենք այդ էջերը:

1866 թվական: Ներկայացվել է «Խաթաբալան»: Բեմադրիչը եղել է Գ. Ջմշկյանը (էջ 70): Նույն տարին ներկայացվել է նաև «Օսկան Պետրովիչն էն կինոումը»: Բեմադրիչը դարձյալ Ջմշկյանն է եղել:

1867 թվական: Ներկայացվել է «Խաթաբալայի» վերամշակված տարբերակը: Բեմադրիչ է հիշատակված դարձյալ Ջմշկյանը (էջ 78):

1869 թվական: Առաջին անգամ ներկայացվել է «Եվ այլն կամ նոր Դիոգինեսը»: Բեմադրիչ՝ Գ. Ջմշկյան (էջ 89):

1870 թվական: Ներկայացվել է Սունդուկյանի նոր պիեսը՝ «Էլի մեկ գոն կամ կեսն է նանամ»: Բեմադրիչը նույն Ջմշկյանն է (էջ 95):

1871 թվական: Ներկայացվել է Սունդուկյանի գլուխգործոցը՝ «Պեպոն»: Ահա այստեղ է, որ հիշատակվում է նաև Սունդուկյանը: Ուրեմն՝ բեմադրիչներ Գ. Սունդուկյան և Գ. Ջմշկյան (էջ 100):

1873-ին առաջին անգամ ներկայացվել է «Քանդած օջախը»: Կազմակերպիչները և դերակատարները եղել են թատերասերները: Առաջին ներկայացումը եղել է բարեգործական՝ «Գայանյան օրիորդաց ուսումնարանի օգտին»:

1874-ին «Քանդած օջախը» ներկայացրել է Թիֆլիսի դերասանական ընկերությունը, Գ. Ջմշկյանի բենեֆիսին: Առաջին դեպքում բեմադրիչ է հիշատակված Գ. Սունդուկյանը (էջ 118), երկրորդում՝ «ղեկ. և մասն. Գ. Ջմշկյան» (էջ 131):

Ճի՞շտ կլինի, արդյոք, հայտնել այն կարծիքը, թե դերասանները չեն զգացել Սունդուկյանի կարիքը, իսկ թատերասերները՝ հակառակը: Տարակուսում ենք: «Քանդած օջախի» երկրորդ ներկայացմանը չմասնակցելը թերևս պետք է բացատրել նրանով, որ Ջմշկյանը նեղացած է եղել Սունդուկյանից: Նա պիեսի գլխավոր դերում նկատի է ունեցել Ջմշկյանին, և դերասանը հիմոզված է եղել, որ Սունդուկյանը չի ներկայացնի պիեսն առանց իր մասնակցության (տե՛ս Գ. Ջմշկյան, էջ 99): Միևչդեռ, թատերագիրը համաձայնել է, որ առաջինը թատերասերներր ներկայացնեն: Եվ, ինչպես գրում է Ջմշկյանն իր հուշերում, «Պեպոյի» մի քանի ներկայացումից հետո «մեր հարաբերությունները դարձյալ լավեցին Սունդուկյանի հետ» (նույն տեղ):

Ինչ խոսք, որ այս բոլորը խաղացել են իրենց դերը:

Բեմադրիչ Սունդուկյանի մասին ինձ հայտնի երկու ցուցում է պահպանվել: Թերևս ուրիշներն էլ կան, որ ես չգիտեմ: Մեկը Օլգա Դուլգյանի «Հուշեր» գրքում է, որի 165—166 էջերում կարդում ենք հետևյալը (ասենք, որ խոսքը վերաբերում է «Բադնիսի բոխչա» ներկայացման նախապատրաստմանը):

Սունդուկյանն իմը ռեժիսորություն էր անում: ...Սունդուկյանը միզանացեն դնելու մի տարօրինակ ձև ուներ: Գետնի վրա կավիճով գծում էր ամեն մի դերակատարի համար մի շրջանակ (կավիճը՝ նա միշտ իր հետն էր բերում՝ գրպանում պահած) ու ասում մեզանից ամեն մեկին. «Այ, էստի դուն պիտի կանգնիս էս մոնոլոգը ասելիս...»:

Ըստ երևույթին Սունդուկյանն այդպես է վարվել բեմական տարածության կազմակերպմանը հետամուտ լինելու համար:

Երկրորդ վկայությունը իր իսկ՝ Սունդուկյանի խոստովանու-

թյունն է: «Իմ պիեսների բոլոր տիպերը դերասաններին ցույց տալու համար առաջին անգամ միշտ ես եմ ներկայացրել կրկնությունների ժամանակ: Ինձանից են ընդօրինակել նույնիսկ իմ նկարագրած կանանց տիպեր ներկայացնող դերասանուհիները» (Աւրամ Երեմյան, էջ 595):

Այս կապակցությամբ պետք է անպայման հիշել Հովհաննես Տեր-Գրիգորյանի պատմածը «Քանդած օջախ» պիեսը գրելու ընթացքի մասին (տե՛ս «Տարազ», 1912, № 4):

Սունդուկյանի վկայությունը խիստ կարևոր է, մանավանդ, որ դրա հիման վրա կարելի է այն եզրակացությանը հանգել, որ նա եղել է ցույց տվող բեմադրիչ: Սա մեկ: Մյուսն այն է, որ նրան զբաղեցրել է ոչ այնքան բեմական շարժումը, որքան բնավորությունների հարազատ ըմբռնումն ու բացահայտումը:

Հիշենք Տեր-Գրիգորյանի վկայությունն այն մասին, որ իր պիեսը բեմադրելիս, Սունդուկյանն անում էր այն շարժումները, որ կարող էին բնորոշ լինել ավյալ կերպարին, խոսում էր նրանց ինչերանգով, որ տարբերում էր ոչ միայն կանանց տղամարդկանցից, այլև տղամարդկանց և կանանց միմյանցից: Ձայնաերանգների տարբերության նպատակը բնավորությունների հիշտ բացահայտումն է:

Վերջապես, կարելի է ասել, որ Սունդուկյան-բեմադրիչը կողմնակից է եղել ապրումի թատրոնին, անկախ այն բանից, որ այդ տարիներին բեմական արվեստի տեսությունը դեռ չէր տարբերակում ապրումի և ցուցադրումի արվեստները: Դարձյալ վկայակոչելով Տեր-Գրիգորյանին, ասենք, որ պիեսը բեմադրելիս, Սունդուկյանն ապրել ու հուզվել է կերպարի զգացումներին համապատասխան՝ բարկացել կամ զայրացել, հուզվել այնքան անկեղծորեն, որ աչքերում արցունք է երևացել: Բեմադրելիս եղել է խիստ հետևողական, պահպանել է մտի ու տրամաբանության ընթացքը, իմաստավորացության ասպիսան համակվել հերոսի ապրումներով: Այս առումով բավական է հիշել Փարսիղի և Միխոյի տեսարանը:

Սունդուկյանի բեմադրական արվեստից բերենք մի փաստ:

«Պեպոյի» փորձն է: Վերջին արարվածի նախավերջին տեսիլում «Պեպոն» իր սրտի մաղձն է թափել Ջիմզիմովի գլխին,

աճագին ժամանակ վերջինս անխոս է մնացել և ոչ մի բառ չունի ասելու»:

Զիմզիմովի դերը փորձող Ամրիկյանը իրեն լավ չի զգացել և չի կարողացել որոշել իր անելիքը և դիմել է թատերագրին՝ «Մի քանի խոսք տուր ասելու այս տեսարանում: Ուղղակի տանջվում եմ»: Սունդուկյանը պատասխանել է՝ «Չէ, չեմ տա, պիտի տանջվես»: Բեմադրիչի եզրակացությունը՝ «Եթե նա իմն էլ կարողանար տեսնել իր խաղն այնպես, ինչպես ես էի նրանից տեսնում, կհամոզվեր, թե ինչու չէի ուզում խոսեցնել նրան: Հանգուցյալն այս տեսարանում աննման էր» («Հուշարար», 1912, գիրք Ա):

Դերասանը, իրենից անկախ, ունեցել է հոգեկան նույն ապրումները, որ ունեցել է Զիմզիմովը Պեպոյի կշտամբանքը լսելիս: Սունդուկյան-բեմադրիչին հենց դա էր պետք: Դերակատարը նեղվել է ուրիշ բանից, մինչդեռ հանդիսատեսը դա ընկալել է իբրև Զիմզիմովի հոգեկան ապրումների ճիշտ արտահայտություն: Դերասանական արվեստի պատմության մեջ նման երևույթ արձանագրված է և ուրիշ առիթներով: Մնում էր, որ դերասանը արձանագրեր այդ ապրումը և ամրացներ իր խաղով:

Սունդուկյանը, որպես բեմադրիչ, հետամուտ էր հոգեբանական ճշմարտությանը: Պատմելով այդ մասին, նա, ըստ երևույթին, կամեցել է Զիմզիմովի մյուս դերակատարներին ևս մղել դեպի այդ տեսարանի ամրիկյանական լուծմանը:

Մի կետ ևս:

Սունդուկյանը նախանձախնդիր է եղել իր տեքստերի բնագրային մաքրությանը: Ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ խիստ է եղել ու պահանջկոտ: Նա ոչ միայն չի հանդուրժել դեր չիմանալը, այլ նաև պահանջել է հարազատ մնալ թիֆլիսահայ բարբառին: Հայտնի է, որ ինքը ուշադիր է եղել, որ շարադրանքի մեջ ոչ մի պատահական խոսք չլինի, հետևելով գեղագիտության այն սկզբունքին, որ ամեն բնավորություն իր բառապաշարն ունի. Պեպոն Կակուլիից տարբեր է, իսկ երկուսը միասին իրենց հերթին խիստ տարբեր են Զիմզիմովից:

Սունդուկյանը թատերական կրթություն չէր ստացել: Այն ժամանակ չկային էլ կրթական այդպիսի հաստատություններ: Հայտնի է, որ Պետերբուրգում ուսանելու տարիներին, հաճախ է

ներկայացումներ նայել: Այսմանը: Ներկայացում ասվածը նրան ծանոթ էր դահլիճից միայն: Հավանաբար նրան հայտնի չի եղել բեմադրության արվեստի գաղտնիքները: Իսկ եթե ինչ-որ չափով դրան ծանոթացել է, այն էլ միայն Թիֆլիս վերադառնալուց հետո, երբ կապվել է նոր-նոր հիմնադրվող թատրոնի «խոհանոցին»: Այնպես, որ, Սունդուկյան-բեմադրիչը ամեն ինչ արել է գեղարվեստական բնազդի ստույգ թելադրանքով, որ հետևանք էր իր իսկ ստեղծած բնավորությունների զարգացման հոգեբանական տրամաբանության և բեմական այն զգացողության, որ իր մեջ եղել է ի ծնե:

Սրանք են, անա, այն բոլոր նախնական եզրակացությունները, որ բխում են Սունդուկյան-բեմադրիչի վերաբերյալ պահպանված վկայություններից: Այս հարցը ցարդ ոչ մեկին չի զբաղեցրել, մինչդեռ կարելի է խորանալ, և այն ժամանակ մեր առաջ կհայտնվի արվեստագետի կյանքից մի ուրույն աշխարհ, որի հպանցիկ ուրվագծումով բավականացանք միայն:

ԳԵՎՈՐԳ ԱԲՈՎՅԱՆ
(1837—1866)

Երգն ու երաժշտությունը անբաժան են թատերական արվեստից և հետաքրքիրն այն է, որ թիֆլիսահայ թատրոնի գործիչներն իրենց առաջին իսկ քայլերից հասկացել են դա և, նկարչական ձևավորման հետ մեկտեղ, աննրաժեշտ են համարել դիմել արվեստի այդ ճյուղին նույնպես:

Դա ունի իր նախապատմությունը, որի մասին իմանում ենք Գարեգին Երիցյանի սևագիր թղթերից: Դրանք իր նոր՝ Ալեքսանդր Երիցյանի պատմածներից արված գրառումներ են:

1858-ի հունվարի 28-ի «Հայք և Վրաստան» ներկայացման վերջում, նախքան հասարակության ցրվելը, մի երիտասարդ Դյուլիմանյան ազգանունով, երգել է «Միծեռնակը», որ առաջ է բերել խանդավառություն:

Մանդինյանի պիեսի ներկայացման կրկնության ժամանակ, մի-երկու հայկական ժողովրդական երգ են ավելացրել: Հետագայում, հայ թատերասեր գիմնազիստների գլուխ անցած Միքայել

Պատկանյանը հետևել է այդ օրինակին: Օգնական ունենալով նորընծա դհսուցիչ, 21-ամյա Գևորգ Աբովյանին, Պատկանյանն օգտագործել է Թիֆլիսում բնմադրվող իտալական օպերաների նդանակները, խոսքեր հարմարեցնելով նրանց: Այսպես, օրինակ, «Տուրբադուրի» մեղեդիներից մեկին հարմարեցվել են «Գնաց, գնաց, սիրելին, գնաց» երգը, որ երգել են աճգամ 20-րդ դարի առաջին տարիներին:

Աբովյանը ծնվել է Լոռու Օձուն (ըստ որոշ աղբյուրների՝ Ուզունլար) գյուղում: Սովորել է Սանահինի դպրավանքում, ապա ուսումը շարունակել է նախ 1847-ին Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում, իսկ այնուհետև՝ Մոսկվայի Լազարյան նեմարանում, որն ավարտել է 1854-ին: Մոսկվայում տարվել է նարոդնիկական գաղափարներով: Վերադառնալով Թիֆլիս, ուսուցչություն է արել Ներսիսյան դպրոցում: Կիրառել է ուսումնական նոր, առաջադիմ մեթոդներ: Կապված է եղել Թիֆլիսի հայ գիմնազիստների «Սիրագումար ժողովին»: Իմացել է շատ ժողովրդական երգեր և կկատարել է նրանց ոգուն հարազատ, եղել է նաև հմուտ համանշահար:

«Սիրագումարի» որոշումով ստեղծվել է տղայոց երգչախումբ, որի ղեկավարությունը ստանձնել է Աբովյանը:

Դա եղել է այսպես. Ալեքսանդր Երիցյանը նևրկա է եղել մի հարսանիքի, որին հրավիրված է եղել նաև հայտնի երգիչ Եվանգուլն իր «սազանդարական դաստայով»: Նրանք շարունակ պարսկական երգեր են երգել: Երիցյանը խնդրել է հայերեն մի երգ երգել: Եվանգուլը ոչ միայն հրաժարվել է, այլև արհամարհանքով է արտահայտվել հայկական երգերի հասցեին: Վրդովված Երիցյանը նույնիսկ «Մեղու Հայաստանի» խմբագրությանը նամակ է ուղղել այդ մասին: Նա որոշել է իր ընկերների հետ գրաղվել հայկական երգը տարածելով: Հենց այս նպատակով էլ ստեղծել են տղաների երգչախումբը: Այս երգչախմբի հետ կապված է եղել նաև Ղազարոս Աղայանը, որ այն ժամանակ գրաշար էր: Աղայանը երգել է «Քյոռօղլին»: Նա իր երաժիշտ ընկերներ Աբրահամ Բաբայանի (թառ) և Գևորգ Աբովյանի (ֆյամանչա) հետ հաճախ ընտանեկան տոնախմբություններին հանդես է եկել երգ ու նվագով: Այդ տոնախմբություններին իր ինարական երգերով

մասնակցել է նաև Զաքարիա Դրիգորյանը: Այս ժամանակ է, որ մեծ տարածում են գտել նաև Սայաթ-Նովայի երգերը:

Հայ թատրոնի պատմաբաններից առաջինը և առայժմ միակը, որ հատուկ ուշադրություն է դարձրել հայ թատրոնի սկզբնավորման տարիներին երգ ու երաժշտության ունեցած տեղին, եղել է Վահրամ Թերզիբաշյանը: «Հայ դրամատուրգիայի պատմություն» աշխատության երկրորդ գրքում, խոսելով Միքայել Պատկանյանի «Միջի մարդ կամ մոցիքուլ» կատակերգության մասին, արձանագրել է. «Առնակ գրված այս կոմեդիայի մեջ գործող անձերը կուպլետներ են երգում պիեսի ամենաբնորոշ հատվածներում, որտեղ շոշափում են կենցաղի կամ բարքերի ամենահիմնական հարցերը: Առաջին անգամ հայ թատրոնի բեմը մուտք է գործում ժողովրդական երգը «ջան գյուլումների» ձևով, որ երգում են աղջիկները վինակ հանելու ժամանակ: Սա նորություն է հայ թատրոնում: Միևչ այդ ոչ մի դրամատիկական երկում, բեմադրված կամ ոչ, մենք չենք հանդիպում հայ աղջկական երգի, իսկ ավյալ դեպքում ջանգյուլումների և վինակահանության տեսարանով հեղինակը նշանակալից բեմականացրել է Ֆոլկլորը:

Այս նորությունը նույնպես նպաստել է կոմեդիա-վոդևիլի հաջողությանը: Հեղինակն իր պիեսին կցել է մի դիվերտիսմենտ, որի մեջ գերակշռել է երաժշտական մասը: Երգել են մի շարք ազգային-հայրենասիրական երգեր, որոնք այն ժամանակ նորություն էին և ստեղծվել էին Դորպատի և Մոսկվայի համալսարանների հայ ուսանողների շրջանում, այնտեղից հետզհետե տարածվել ժողովրդի մեջ» (էջ 21—22):

«Մոցիքուլ» և «Մեկը նշանած, մյուսի կին» կատակերգությունների երգերից Թերզիբաշյանը հաղվածքներ է բերել, արդի ընթերցողին պատկերացում տալու նպատակով (էջ 21, 22—23):

Եթե թատրոնի պատմաբանը ծանոթ լիներ Գարեգին Երիցյանի սևագիր թղթերին, ապա իր ուսումնասիրությունը կհավելեր այն փաստով, որ դրա առաջին փորձն արվել է դեռևս «Պետրոս և Բարբարե» ներկայացման ժամանակ: Նա կհիշատակեր նաև, որ Պատկանյանը երաժշտության գծով իրեն օգնական է ընտրած եղել Գևորգ Աբովյանին, որի անվանը նրա գրքում հան-

դիպում ենք մեկ անգամ, այն էլ «Շուշանիկ» ներկայացման կապակցությամբ: Պարբերական մամուլից և այնտեղ տպագրված թատերախոսականներից (էջ 47—48) հայտնի է, որ այդ երգերի մեղեդիների հեղինակը Աբովյանն է: Թերզիբաշյանը ներկայացման մասին գրել է. «Հատկապես տպավորություն էին թողնում երգախառն մասերը, որոնք կատարում էին ժամանակին մեծ հաջողություն գտած մեղեդիներով և ընդունելություն էին գտնում հանդիսատեսի կողմից: Այդպիսին է, օրինակ, առաջին արարվածի վերջին տեսարանը, երբ հայերը հրաժեշտ են տալիս Վրաստան մեկնող իրենց սիրելի իշխանուհուն և երգում հետագայում հայտնի դարձած «Է՞ր հեռանաս» ազգային երգը» (էջ 47): Նա արձանագրել է, որ «Շուշանիկի» թատերախոսը չի հավանել երգը և համարել է «մեռելի բայաթի», միաժամանակ նշելով, որ «այդ երգը սիրված է եղել ժամանակին և երգվել է թե արևելահայերի և թե արևմտահայերի մեջ»:

Պատկանյանի կատակերգություններու հաջողությանը նպաստող պատմաբանի ճիշտ գնահատականը լրացնելով, ասենք նաև, որ այդ երգերը ոչ միայն աշխուժություն են հաղորդել ներկայացմանը, այլև շեշտել են հեղինակի իրապատում մոտեցումը, թեև ոչ կատարյալ, բայց ոգով ժողովրդական բնույթը: Ներկայացումից կյանք են մտել ու տարածվել ժողովրդի մեջ ոչ միայն հաջողված երգերը, այլև խաղախային ռոմանսների համանողությամբ ստեղծվածները, որոնք խիստ անհրաժեշտ էին ընտանեկան-ընկերային հավաքույթների ժամանակ, բայց, ցավոք, չկային: Այսպես, «Մոցիկուլ» ներկայացումից տարածվել և հանախ տներում երգվել է հետևյալ խառատողը.

Եղբա՛ր, մեկ շուրջ ժողովեցեք,
Քաջ հայոց կերպիվ կռնծեցեք,
Բաժակներդ դատարկեցեք
Մեր հայ ազգի կենացը:

Ուրեմն, հայկական ոգու, ազգային հիմքերի ամրապնդման միտումը, որ հետո՝ Չմշկյանի ժամանակ կդառնա տիրապետող ձգտում, իր սկիզբն առել է այս ժամանակներից:

Աբովյանի անվանը հանդիպում ենք նաև «Շուշանիկ» ներ-

կայացումը կազմակերպողների շարքում՝ իբրև երաժշտության նեղինակի: Այդ մասին արդեն խոսվել է: Ավելացնենք, որ այդ երգերից մեկը՝ «Է՞ր հեռանասը» պահպանվել է: Հակոբ Կարենյանը 1860-ին Թիֆլիսում լույս է ընծայել իր դրամատիկական գրվածքը՝ «Շուշանիկ դուստր մեծի Վարդանա հայոց սպարապետի» խորագրով երեք արարից կազմված ողբերգությունը: Սրան որպես հավելված կցված են «Է՞ր հեռանաս» երգի նոտաները: Սրանից բացի, Աբովյանի անունը հիշվել է բժ. Հարություն Հովհաննիսյանի տանը գումարված պատմական հավաքին, ուր նա, թատերական գործին ընթացք տվողների թվում, Միքայել Փրիդոնյանի հետ միասին, կարգվել է երաժշտապետ: Որպես երգիչներ հանդես են եկել Կոնստանդին Տեր-Ստեփանյանը և Հարություն Հարությունյանը: Աբովյանը նաև «Արշակ Բ» ներկայացման մասնակիցներից է: Այդ մասին իմանում ենք «Կռունկից», որտեղ ասված է, որ Գալֆայանի ողբերգությունը ներկայացվել է «Հայաստանու արձակ լեզվով թարգմանված և մի քանի նոր երգեր ավելացրած (1863, թիվ Ա., էջ 78): Ասված է նաև, որ հանդիսականները «սպասածից ավելի լինելուն» գոհ և բավական են մնացել և դրա պատճառներից մեկն էլ «երգերի ախորժալի եղանակներն էին» (նույն տեղ):

Արիացիր գոնեա
Մայր մեր Արմենիա
Բացանիր հեռանց դավն մեզի.
Կրոն, լեզու, ազգություն,
Կամ անձնազոհություն
Այսուհետև ձեզ երդվանի:

Երգն այնպիսի խանդավառ ոգևորությամբ են ընդունվել թատերասրահում ներկա գանվողները, որ կրկնվել է հինգ անգամ:

Հաջորդ՝ «Սամել» և «Դալալ Ղազոն» ներկայացումները, որ տեղի են ունեցել 1863-ի փետրվարի 4-ին, նշանավորվել են հետևյալ իրադարձությամբ: «Սամելից» հետո երեք աղջիկ երգել են «Հայոց աղջիկները»: Նախ՝ դա, մշտական դերասանախումբ ստեղծվելուց հետո, առաջին դեպքն էր, երբ աղջիկները բեմ են բարձրացել: Երկրորդ, բնական է, որ առաջին անգամը լինելով,

հուզվել են: «Ապրին դրաճ:—Գրել է «Մեղու Հայաստանիի» Ա. Ե. ստորագրությամբ հոդվածագիրը:—Ասված շնորհիճ տա ու կարողութին»:

Այս աղջիկների հետ պարապել էր Գևորգ Աբովյանը:

Հոդվածագիրն արծարծել է մի շատ էական հարց ևս: Նա գոհ է եղել «Սամել» ներկայացման երգերից. «Շատ լավ էին ու լավ էլ ասին»: «Մե խաղ էլ կեր խիստ նման է միր էն սիրեկան «Այսօր կանգնեցավ» անունով շարակնին:—Շարունակել է հոդվածագիրը:— էտու համար շնորհակալ իմ Աբովյանեմեն վուր իր շինած խաղերու ձիները մեր շարականներեմեն է առնում... Միմ խորհուրդ կուտամ ամեն միր խաղեր շինողներուն վուր ձեները մեր շարականերեմեն վեր առնին, չունի համ համով ին, համ հարուստ, համ էլ մոտիկ իտալացվոց» («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 5):

Հոդվածագիրը հավանություն է տվել Աբովյանի այսօրինակ մոտեցմանը, նախ հակադրվելով բննադատաբար տրամադրվածներին և հետո մտածել է, որ պատմական թեմատիկա ունեցող ներկայացումներին պատշաճում է հոգևոր երաժշտությունը:

Շատ տարիներ հետո, 90-ական թվականներին, թատրոնի մասին հուշեր գրելիս, Աբովյանին հենց այդ իմաստով գնահատել է նաև Պողոսյանը:

«Աբովյանցի հորինած եղանակները ունկնդիրների հոգու ներսն են թափանցում, նրա եղանակների մեջ եվրոպականը միանում է բուն ազգայինի հետ, զանազան եվրոպական երաժիշտներից նա խաղեր է առնում և մեր շարականների, մեղեդիների, տաղերի, մուխամբազների և տեղական շէյաստանների, բայաթիների նման խաղերի հետ հարմարեցնում, ի մի է ձուլում, որովհետև ստեղծում է եվրոպական մի երաժշտական ներդաշնակ դաշնակցություն» («Թատրոն», 1893, № 1):

Այսքանը՝ սկզբունքի մասին:

Իսկ ինչպե՞ս է ընկալել հասարակությունը:

«Այս համերաշխությունը, այս միաբանությունը ընդհանուր ընդունելության է արժանանում մուզիկայի սիրահար եվրոպացոց և թատ ու էյամանչյայով սմանչացոց տեղացոց: Սկսում են այնուհետև իտալական խումբը թատրոնում, ինչուչ սեր սալոններում և սազանդարներ հարսանիքներում ու խնջույքներում Աբովյանցի

և Փրիդոնյանցի հայ թատրոնի համար հորինված երգերը ևվագել արդեն դաշնամուրների վերա, եվրոպական նոտաների խմբում տեղ են գտնում և հայկական նոտաների տետրակներ, որոնք տպված, լավ գնով տարածվում են» (նույն տեղ):

Շատ կարևոր վկայություն:

Ունեցած հաջողության հաստատումն է և այն հուշը, թե ներկայացման ժամանակ կատարվող բոլոր երգերը մյուս օրը «փողոցային մանուկների բերանում հեղեղվում էին» (նույն տեղը):

Ուսուցչության տարիներին Արովյանը ստեղծել է «Համառոտություն հայոց ազգի պատմության» դասագիրքը, որն իր օրոք լույս չի տեսել: Հրատարակվել է հետմահու՝ 1869-ին: Արժանացել է երեք վերահրատարակության՝ 1877-ին, 1884-ին և 1893-ին:

1869-ի նոյեմբերի 13-ին Արովյանն աճնայոտացել է: Ենթադրություն կա, որ ճարոդնիկների հետ ունեցած կապի պատճառով, որպես կասկածելի և վտանգավոր անձ, գաղտնի ոստոր են Օխոտսկ, որտեղ և վախճանվել է: Այդ ժամանակ նա ընդամենը 29 տարեկան էր:

Արովյանի անունը կապված է թիֆլիսահայ թատրոնի պատմության սկզբնավորության հետ, որի համար էլ նա իրավամբ հիմնադիր դեմքի հոչակ է վայելել:

ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆ ՄԱՄՈՒԼԸ ԵՎ ԹԱՏՐՈՆԸ

Այն տարիներին Թիֆլիսն ուներ իր պարբերական մամուլը, լույս էին տեսնում «Մեղու Հայաստանի», «Կռունկ հայոց աշխարհի», «Հայկական ադարհ» և, վերջապես, «Մշակ» թերթերը: Վերջինիս հիմնադրմանը (1871) մասնակցություն է ունեցել Միհրդատ Ամրիկյանը, մասամբ նաև Գևորգ Ջմշկյանը:

Հայոց պարբերական մամուլը սրտանց ողջունել է թատրոնի սկզբնավորումը, կարևորելով նրա նշանակությունը ժողովրդի կյանքում:

Սահմանվել է նաև թատերական ննջադատի չափանիշը:

Կրիտիկը «...կատարելով իրա իսկական պարտավորությունը, կնպաստի և գործակից կլինի թատրոնի հառաչընթացության և առաջց երեսպաշտության և կողմնապահության կաշխատի ուղղել

թերությունը առանց երգիծանաց, խրախուսել ամենին դեպի լավագույնը և ըստ արժանվույն գովասանել գերազանցությունը: ...Կրիտիկն է ծայրագույն սխրագործություն, ուսումնականության հարմարեցումն կանոնաց, փորձս հանճարո ու ճաշակի առ ամեն տեսակ հորինվածս, գեհաատություն, ճնշություն, ցուցումն լավ և վատ կողմանց: Կրիտիկը պիտի լինի կարծիք մարդո, որ հանճն է առնում դատավոր դառնալու գեղարվեստական հորինվածքի կամ արտահայտություն ժամանակի տիրապետող կարծյաց, որ է պտուղ անցյալ կարծիքների, փորձերի և նկատողությանց: Առաջին հատկությունովը նա պիտի լինի հառաջ տանող բայլափոխ, հորության գյուտ, գիտության սահմանների ընդարձակող կամ բրոլորովին փոխարկող, երկրորդ հատկությունովը պիտի լինի միշտ ճշմարտություն իրա ժամանակի համար» («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 9):

Մեծ արժեք է տրվել հայկական պատմական ողբերգություններին, որոնց միջոցով ժամանակի երիտասարդությունը, հատկապես հայ բուրժուազիան, որ ոչ մի չափով ծանոթ չէր մեր պատմական անցյալին, պետք է պատկերացում կազմեր հայրենի երկրի պատմության մասին: Ճմշկյանն անգամ, սկզբում նույն այդ զգացումն է ունեցել. «Արշակ Բ» ներկայացումը շոյել է նրա ազգային արժանապատվությունը, և իր առաջին ելույթի համար նա ընտրել է ոչ թե արդիական, այլ ազգային պատմական երկասիրություն՝ Մ. Պատկանյանի «Շուշանիկը», որի մասին մամուլում խիստ բացասական էր արտահայտվել նույնիսկ այն թատերախոսը, որ մինչ այդ գոնում էր, թե, ճիշտ է, ժողովրդին դուր են գալիս ժամանակակից գործերը, բայց ոչ այնքան, որքան հերոսավոր անցյալը պատկերող պիեսները. «էդ իրանցն է, ուրիշ բան կուզին, որ չեն տեսնի ու չեն գիդի»:

Ողբերգությունները պաշտպանող ձայների կողմին լսվել են նաև ֆենադատական ձայներ, որ ոչ այնքան մերժողի դիրք են բռնել, որքան որակի, գեղարվեստական չափանիշի խնդիրն են առաջադրել: «Արշակ Բ»-ի առաջին իսկ ներկայացման, «Կռունկ հայոց աշխարհի» թերթը գրել է. «...անհավանելի եղավ հանդիսականաց թեև «Մասյաց աղավնին» այս ողբերգության հրատարակման ժամանակ, նրա ամեն մի մասն առանձին-առանձին գո-

վել էր և մեզ իբրև մի հատընտիր գործ էր ներկայացրել, գրեթե հավասարելով այն եվրոպիո առաջի կարգի բանաստեղծներու թատրոններու հետ» (1863, թիվ Ա.):

«Մեղու Հայաստանիում» ննդատված է Մ. Պատկանյանի «Նուշանիկ» ողբերգությունը. «Շարադրությունը, իբրև հեղինակի առաջին փորձը, արժանի էր ներողամտության այն թերությանց համար, որոնք բովանդակում է իր մեջ ինչպես ողբերգություն, որովհետև չուներ մի այնպիսի զորեղ և ազդու տեղ, որնոր կարողանար մեծ տպավորություն անել ժողովրդյան վերա և վրդովվել նորա սիրտը ու զարթեցնել նորա մեջ կամ ատելություն դեպի վատը և կամ համակրություն դեպի լավը: Մենք կարծում ենք, որ այս պետք է լինի ողբերգության գլխավոր հատկանիշը» (1863, № 5):

Ասենք նաև, դա էլ նշվել է մամուլում, որ հոդվածագիրը գնահատության հարցում, ընդհանուր առմամբ իրավացի լինելով, աճապարանք չի եղել, որովհետև «Նուշանիկի» հեղինակը թատերական հակառակորդ պարտիայի (ինչպես այդ ժամանակ էին ասում) գլխավոր դեմքերից էր:

Գալով արդիական կյանքը պատկերող պիեսներին, ապա դրանց հանդեպ մամուլը միանշանակ վերաբերմունք չի ունեցել: Ընդհանուր առմամբ դրական վերաբերվելով, մեկ-մեկ էլ ննդատական դիրք է բռնել, փնովել է ու վատաբանել նույնիսկ «Խաթաբալայի» նման գեղարվեստական արժեքը («Հայկական աշխարհ», 1866, № 1—2): Հետագայում, ժամանակակից թատերագրությունը ամեն կերպ պաշտպանել են և գովաբանել. «Ժողովուրդը շատ սիրով ընդունում է մեր կատակերգությունները,— կարդում ենք «Մեղու Հայաստանիի» էջերում,—ենպես որ հանի անգամ մենք մեր ականջով իմացել ենք իրանցմեն թեատրումը ողբերգություն խաղալիս, թե «ի՞ֆ կույի մե պըրծընին ու . էն ծիծաղելու բանիրը խաղան» (1863, № 43):

Նույն վերաբերմունքն է նկատվել նաև ժամանակակից բարգմանական պիեսների բեմականացումների պարագայում: Խոդացվել է «Մեր և նախապաշարմունք» եվրոպական պիեսը, նաև Ա. Օստրովսկու «Ով որ ու բարը չէ, նրա հիդ մի ձգվի» կատակերգությունը: Այդ առթիվ «Մեղու Հայաստանին» գրել է. «Այս

երկու պիեսներն էլ այնպես լավ ներկայացվեցան, ինչպես ոչ մի պիեսա դեռ հայերեն լեզվով չէր ներկայացվել Թիֆլիզի մեջ» (1864, № 50):

Ավելին. թատերախոսն այն կարծիքն է հայտնել, որ Օստրովսկու պիեսը Ռուսաստանի գավառական շատ բեմերում ավելի լավ չէին կարող խաղալ (տե՛ս «Մեղու Հայաստանի», 1864, № 49):

Առաջին թատերաշրջանի վերջերին և հաջորդ 1864-ին, «Մեղու Հայաստանիի» էջերում պատմական ողբերգությունները ենթարկվել են խստագույն քննադատության: Ավելի ճիշտ, դա ոչ թե քննադատություն է եղել, այլ ժխտում և բացասում, մանավանդ որ մեր աշխի ընկնող դերասաններ՝ Գևորգ Զմշկյան, Միհրդատ Ամրիկյան, Սեդրակ Մանդինյան, իրենց բողոքի ձայնն են միացրել քննադատներին, նույնիսկ արհամարհել ու ծաղրել են ազգային պատմական ողբերգությունները, բեև, հանուն ճշմարտության պետք է ասել, որ երբեմն-երբեմն գավառներում ներկայացրել են պատմական ողբերգություններ:

Եվ աճա մեր մամուլում («Մեղու Հայաստանի») արծարծվել է տեսական մի կարևոր հարց, որ հետագայում կարևորվել են մեր առաջատար դերասանները, հատկապես՝ Ամրիկյանը:

Խոսքը մի բանավեճի մասին է:

1863-ի հունվարի 28-ին, ինչպես արդեն ասել ենք, ներկայացվել է Մ. Պատկանյանի «Շուշանիկը»: Այդ առիթով «Մեղու Հայաստանիում» լույս է տեսել մի թատերախոսական (հեղինակ՝ Ա. Ե.—Ալեքսանդր Երիցյան), որը խիստ քննադատել է թատերագրի գործը: Հոդվածագիրը հետևյալ միտքն է հայտնել. «Գուցե ավելի լավ թվեր ու թերություններն էլ ծածկվեին, եթե խաղացողների մեջ մի առանձին լավ խաղացող անձն լիներ և իր խաղովը ծածկեր ամեն բան: Միայն հեղինակի դժբախտությունից այսպիսի մին անձն էլ չկար» (1863, № 5):

Հարցն այն չէ, թե հոդվածագրի մոտեցումն անաչառ է, թե՛ միտումնավոր: Այս առիթով նրան հակադրվող է եղել նույն «Մեղու Հայաստանի» թերթում (№ 9): Կարևորն այն է, թե որքանո՞վ է ճիշտ թատերական քննադատի հարցադրումը: Սնա այդ հարցի բելինսկիական մոտածողության ոգով գրված պարզաբանմանն

նեմ հանդիպում «Մեղու Հայաստանիի» էջերում. «...Պիեսի լավությունից շատ բան է կախված. լավ պիեսաև լավ կներկայացվի, մինչև անգամ եթե դերասաններն շատ նշանավոր էլ չլինեն. այնինչ սուրա հակառակ, եթե պիեսաև անհարմար է և անբնական, լավ դերասաններն էլ չեն կարող լավ դուրս բերել նրաև թատրոնի բեմի վրա»:

Սա ասված է «Սեր և նախապաշարմունք» և «Ով որ ու բաբը չէ, նրա հիդ մի ձգվի» ներկայացումների կապակցությամբ:

Ահա և թատերախոսի եզրակացությունը. «Կարելի է ասել, որ հիշյալ երկու պիեսայի մեջ առհասարակ բոլոր գլխավոր դերասանները և դերասանուհիք այնքան կատարյալ և լավ էին, որ-ան միայն հնար էր նրանցից պահանջել. մինչև անգամ շատ տեղ հուսացածներիցս էլ վեր էին: Ուրեմն՝ համարձակ կարելի է ասել, որ այն պիեսները, որոնք կյանքից վեր են առած, ուստի և ավելի բնականություն են պարունակում իրանց մեջ, առավել կենդանությամբ կարողանում են դերասանները և դերասանուհիները ներկայացնել, բան անհամ և անբնական նոր հայկական ողբերգություններր, որոնք թատրոնական բեմի վերա դառնում են կատակերգություններ: Այս պատճառով մենք խորհուրդ կտայինք մեր հարզո դերասաններին, որ շատ հազիվ և այն էլ մեծ ընտրությամբ ներկայացնեն նրանից ողբերգական խաղարկություն» («Մեղու Հայաստանի», 1864, № 49):

Բայց Ա. Ե.–ն չի հրաժարվում իր այն մտքից, թե լավ դերասանը կարող է անհաջող պիեսը լավ խաղալ: Ամիսներ անց, նույն տարին Ա. Ե.–ն կրկին հանդես է եկել թատերախոսականով, այս անգամ նյութ ունենալով Թովմաս Թերզյանի՝ Թիֆլիսի հայ թատրոնի ուժերով ներկայացված «Սանդուխտ կույս» ողբերգությունը: Ինչպես երևում է Ա. Ե.–ն նույն այդ պիեսը Պոլսում հայ դերասանների մարմնավորմամբ տեսած լինելով, հանգել է այն եզրակացությանը, որ թեպետ Թերզյանի ողբերգությունը թույլ է, բայց Արուսյակ Փափազյանի և Ստեփան Էֆշյանի խաղի շնորհիվ ներկայացումը լավ տպավորություն է թողել:

«Սանդուխտի» թիֆլիսյան ներկայացման առիթով Ա. Ե.–ն այսպիսի ընդհանրացնող միտք է հայտնել:

«Սանդուխտ» ողբերգությունը, ինչպես և բոլոր հայկական կոչված պիեսները, իմիջիայլոց ոչինչ լինելով, հաչ դերասանների կարոտություն ունին» (№ 38): Խմբագրությունն անհրաժեշտ է համարել առարկել թատերախոսին. «Լավ դերասաններ վատ պիեսան ոչ կխաղան, ոչ էլ կարող են լավ խաղալ» (նույն տեղ):

Թատերախոսը նույն հոդվածում, նկատի ունենալով «Սանդուխտի» դերակատարներին, և, հատկապես, Սանատրուկ խաղացող Ամրիկյանին (որին, ի դեպ, խիստ ինադատել է), ասել է.

«Տեսնում եմ, որ այս պարոնները երբեմ չեն կարող առանց Պոլսո էֆշյանի յոլա գնալ» և հետո վրա է բերել՝ «այս պարոնները ինչպես լսում ենք կկամենին անգամ Շեքսպիրի խաղերին մերձենալ» (նույն տեղ):

Խմբագրությունը հետևողական լինելով, պաշտպանության տակ է առել Շեքսպիր խաղալու մեր դերասանների ցանկությունը, առարկել է հոդվածագրին հետևյալ կերպ.

«Մենք կարծում ենք, որ պիեսան, որքան ավելի լավ կատարյալ լինի, այնքան ավելի հեշտ է նրան խաղալը և միջակ դերասանների համար էլ» (նույն տեղ):

Այս առարկություններն էական են այն առումով, որ թեև խմբագրությունը համակրությամբ է վերաբերել Ա. Ե.-ի աշխատակցությանը, բայց, ըստ երևույթին լինելով Բելինսկու մոտեցման հետևորդներից, առարկել է, միամ ունենալով հիշտ կողմնորոշել ընթերցողներին:

Այդ տարիներին թատերական ինադատությամբ զբաղվել են Գևորգ Տեր-Ալեքսանդրյանը՝ բանասեր, բանահավաք, հեղինակ «Թիֆլիսեցոց մտավոր կյանքը» հայտնի աշխատության, «Ուխտագնացություն ի Թելեր» կենցաղագրական պիեսի (1860), Ա. Օստրովսկու երկու պիեսի թարգմանության և Ալեքսանդր Երիցյանը՝ բազմազան գործունեության տեր անձնավորություն, որ փորձել է իր ուժերը թատերգության մեջ, գրել է «Առույակ Լոռեցի» (1863) ողբերգությունը, հանդես եկել որպես հայ թատրոնի պատմաբան, գրելով «Հայ բեմի պատմությունը» ուսումնասիրությունը (1873, Թիֆլիս, ռուսերեն): Այս երկու թատերախոսն էլ հոդվածները ստորագրել են իրենց անուն-ազգանվան սկզբնատառերով:

Թատերական կյանքի հարցերի մասին արտահայտվել է նաև «Մեղու Հայաստանիի» խմբագիր Պետրոս Սիմոնյանը, որն ան-ստորագիր հոդվածներից բացի, հանդես է եկել հոդվածագրերին միջամտող տողատակի ծանոթագրություններով, որոնցում զգաց-վում է ռուսական ինքնադատական մտքի դեմոկրատական թևի ազդեցությունները: «Հայասեր» ծածկանունով հոդվածներ է տպագրել Խորեն Ստեփանյանը՝ թիֆլիսեցի հայ: Երբեմն հոդվածներ է գրել նաև Պերճ Պռոշյանը: Ավելի ուշ, նա գրել է «Հայոց թատրոնի սկզբնա-վորությունը» խորագրով հուշագրական ակնարկը (1893):

Թատերական հարցերի շուրջ, հատկապես տեսական բնույթի հոդվածներով, հանդես են եկել նաև դերասաններ Սեդրակ Ման-դինյանը, Միհրդատ Ամրիկյանը և գլխավորապես Գևորգ Զմշկի-յանը: Նրանք արծարծել են թատրոնի ուղղությանը, դերասանա-կան արվեստին վերաբերող հարցեր: 60-ական թվականների վեր-ջերից և 70-ականների սկզբներից թատերական հնձաղատության ասպարեզում հայտնվել է նոր անուն՝ Գրիգոր Արծրունին, որի հոդվածները լույս են տեսել «Գ. Ա.», «Ասիացի», «Նիոբե» ստո-րագրություններով:

Մամուլում երբեմն երևացել են վրացական թատրոնի իրա-դարձությունները լուսաբանող հոդվածներ: Դրանց հեղինակը Հովհաննես Տեր-Գրիգորյանն էր:

1872-ից մամուլի էջերում սկսել են հրատարակվել նաև ժա-մանակաշրջանին վերաբերող հուշագրական նյութեր՝ «Փորձում» և այլ հանդեսներում Գ. Զմշկյանն ավելի պարբերաբար լույս է ընծայել «Իմ թատրոնական հիշողություններից» հուշագրությունը, որ հարուստ նյութ է պարունակում հայ թատրոնի պատմաբանի համար:

ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՏԵՐՄԻՆՆԵՐԸ

Արժե, երևի, որ թատրոնի ու նրա պատմության նկատմամբ սեր և հետաքրքրություն ունեցող այսօրվա ընթերցողը իմանա, թե թատերական ինչ տերմիններ են գործածվել անցյալ դարի

60—70-ական թվականներին: Այն ժամանակվա հայերեն թատերական տերմիններուն մասին ոչ թե ամբողջական մի ակնարկ է տրվելու այստեղ, այլ բերվելու են մի քանի նմուշ՝ ընդհանուր նկատի առնելու համար: Հարկ է ասել, որ խոսքն այն ժամանակների մասին է, երբ աշխարհաբարը հաղթանակ էր տարել և նորանոր կազմավորվող գրական լեզուն փնտրումներն ու որոնումները մեջ էր, տակավին շատ հասկացողություններ չունեին իրենց հայերեն համարժեքը: Օրինակ, Թամամշյանի թատրոնը մեկ կոչել են խաղախային, երբեմն էլ՝ խաղախական: Հետագայում նշտել են և պարզել, որ խաղախայինը և խաղախականը տարբեր իմաստներ են արտահայտում: Բավական է ասել, որ գրել են ոչ թե կրկես, այլ՝ ցիրկ, ոչ թե առևտրական ուսումնարան, այլ՝ կոմերչեսկի ուչիլիշչե, կամ հուշարարի փոխարեն՝ սուֆլյոր:

Մի երկու օրինակ ևս:

Կարդում ենք՝ «Բացումն թատերական եղանակաց», փոխանակ՝ թատերաշրջանի: «Ջորս հատվածով», այսինքն՝ չորս արարվածով: Արար կամ արարված հասկացության փոխարեն ասվել է հանդես. օրինակ՝

«Շուշանիկ, դուստր մեծին Վարդանա հայոց սպարապետի», ողբերգություն ազգային պատմությունից, բաժանված երեք հանդիսի վրա»:

Կամ՝ ասել են «Թատրոնական գործողությունից առաջ», այսինքն՝ ներկայացումից առաջ:

Սրա վրա թատերագետներից ուշադրություն է դարձրել Վ. Թերզիբաշյանը:

Երբ լույս է տեսել Հ. Կարենյանի «Շուշանիկ» ողբերգությունը, Մ. Պատկանյանը «Կրիտիք Հակոբա Կարենյանցի հեղինակության վերա» ենթադատության մեջ ասել է, որ պիեսը կարող է բաժանված լինել ակտերի, գործողության և ոչ թե՝ հանդեսների: Իմիջայլոց, ասենք, որ «հանդեսը» արարվածի կամ գործողության իմաստով Կարենյանից առաջ գործածել է «Պետրոս և Բարբարեի» հեղինակը: Ասենք նաև, որ հանդեսները բաժանվել են «վարագույրների», այսինքն՝ տեսարանների:

Ռեպետիցիա-ն լատիներեն ռեպետիցիում բառից է, որ թե անցյալներում և թե հիմա հայկական թատերական արվեստում

նշանակել և նշանակում է՝ փորձ, փորձել: Բայց, սակայն, այն տարիներին փորձ կամ փորձել իմաստի փոխարեն օգտագործվում էր ռեպետիցիայի բառացի թարգմանությունը. օրինակ, Զմշկյանի նոդվածներում և, հատկապես, նուշերում, ինչպես նաև «Մեղու Հայաստանիի» էջերում հանդիպում ենք «կրկնություն», «կրկնությունների ժամանակ» արտահայտությանը, կամ, ուղղակի ռեպետիցիա, որ գործածել է նույն Զմշկյանը 1864-ին: Հանդիպում ենք նաև ռեպետիսիոն ձևին. առանձին դեպքերում թարգմանել են՝ կրթություն: Պոռշյանը, օրինակ, գտնելով «կրկնությունը» խիստ տարաց, 90-ական թվականներից սկսել է գործածել «վարժություն» ձևը («Վարժության ժամանակ հասկացվեց, որ տիկին Սոփիան բեմական մեծ ձիրք է ունեցել»): Նույն Պոռշյանի նույն նուշերում հանդիպում ենք նաև «փորձ» բառին («փորձեր փորձերի հետևից»):

Ազդագիրը աֆիշն է, հայտագիրը՝ ծրագիրը: Ահմատհայերը այս բառերն օգտագործում էին: Բայց, սակայն, արևելահայ իրականության մեջ 60-ական թվականներին, «Մեղու Հայաստանիի» էջերում հանդիպում ենք աֆիշա բառին, իսկ Պոռշյանի մոտ՝ օֆիշ: Ավելի ուշ ժամանակներում՝ աֆիշա: Այս բոլոր ձևերի տակ ըմբռնվում էր ազդագիրը:

Ջարմանալի է, նույն «Մեղու Հայաստանիում» երբեմն հանդիպում ենք «դեր» հասկացությանը, երբեմն՝ «ռոլ»: Օրինակ, «Վարդանի ռոլ կատարողը ուներ բոլոր կարևոր հատկությունները»: Դեր բառի համար գործածվել են և այլ տերմիններ՝ «երիտասարդները իսկույն բաժանեցին իրանց միջումը գործերը (ռոլերը) և օգոստոսի 10-ին ներկայացրին»: Սա ասված է Մ. Պատկանյանի առաջին պիեսի՝ «Միջի մարդ» ներկայացման կապակցությամբ: Հ. Կարենյանի «Նուշանիկի» առիթով էլ կարդում ենք՝ «Յուրաքանչյուրը վերառավ իրա պատկանյալ գործողությունը (ռոլ)»: Պատահել են նաև մոնոլոգը նաև թարգմանելու դեպքեր: «Արշակ Բ» ներկայացման առիթով, թիֆլիսահայ բարբառով գրված մի թատերախոսականում կարդում ենք. «Դրաստամատի տիղը Ամրիկյանն էր», «Շահխաթունյանցն էր Արշակի տիղը»: Երբեմն էլ ասվել է՝ «Համազսպա ծերունի հոր պաշտոնն էր խաղում»:

Հոդվածներից մեկում դեկորացիան թարգմանել են՝ «ընշխըվածք»: Անսամբլը՝ միություն: Երբեմն «բեմում», «բեմի վրա» ասելու փոխարեն, ասել են «տեսարան», «տեսարանի վրա»: Օրինակ, «Հյուսիսափայլում» կա «թատրոնական բեմի վրա» արտահայտությունը:

Հանդիպում ենք «դերի կատարում», «դերակատարում» ձևերին, բայց նաև՝ «խաղացվածք» ձևին: Գործածվել է նաև «հանդիսադրվել», որ նշանակել է ներկայացվել: Կամենալով «ներկայացումներ» ասել, գործածել են «խաղարկություններ», «խաղարկություններ» ձևերը:

«Արվեստ» ձևակերպումը տակավին չկար, թեև նույն ժամանակներում հանդիպում ենք «գեղարվեստներ սիրող երիտասարդներու մի խումբ» արտահայտությանը: Արվեստի փոխարեն ասել են՝ արհեստ, բեմական արհեստական: «Խաղացանկն» այն ժամանակ «ռեպերտուար» էր, «ճեմադաշտը»՝ «կրիտիկոս», պարտերը թարգմանվել է՝ «պոռն»:

Կան հասկացություններ, որ այն ժամանակ էլ գործածվել են այնպես, ինչպես այսօր. ասենք՝ դերասան, դերասանուհի, հանդիսական, հանդիսատես, պիեսա, ինտրիգա, ողբերգություն, կատակերգություն և այլն: Լոժան՝ երբեմն օթյակ, գալյորկան՝ վերնահարկ:

«Գործող անձինք» հասկացությունը թարգմանվել է՝ «հանդիսացուցք» (երբեմն՝ հանդիսացույցք) կամ՝ «խոսող անձինք»:

«Բազմական» նշանակել է՝ հանդիսականներ: Հանդիսականին ասել են՝ «հանդիսավոր»: Թատրոնի մարդկանց՝ «թատերականք»: Առհասարակ, թատր–ը մի բանի իմաստով է գործածվել՝ դրամատիկական գրվածք, ներկայացում: Ի դեպ, դրամատիկական գրվածք կամ պիես հասկացությունն արտահայտելու համար գործածել են «հոդված», «հատված»: Ուրեմն, հատված և հոդված տերմինները այսօրվա ըմբռնումով այնժամանակ չեն գործածվել:

* * *

Մեր բերած փոխրաքիվ օրինակները միայն նյութ են ապագա հետազոտության համար: Սա թատերական տերմինների վերա–

բերյալ թերևակի պատկերացում տալու փորձ է: «Մեղու Հայաստանի» պարբերականի էջերում նույն հասկացությունը գործածվել է տարբեր ձևերով, որ նշան է մի դեպքում ստուգության, մի այլ դեպքում լեզվական բաղադրականության դրսևորման: Օրինակ, «Ձանազան համբավների» հետ միասին, գործածել են նաև «Ձանազան լուրք» կամ «Ձանազան լուրեր» ձևերը, այսինքն՝ այնպես, ինչպես հիմա: Ուրեմն, հարցը հետազոտելիս, պետք է պարզել նաև տվյալ պարբերականի լեզվական բաղադրականությունը, որից հետո փորձել հասկանալ, թե ինչի արդյունք է տերմինի այլարնույթ գործածությունը: Պետք է հուսալ, որ կգանվի բառերական տերմինների աստիճանական զարգացումը ուսումնասիրող բառերագետ:

ՄԻՔԱՅԵԼ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԸ ԹԱՏՐՈՆԻ ՄԱՍԻՆ

«Նալբանդյանը և թատրոնը» ընդարձակ հոդվածի միայն մի հարցն է արծարծվելու այստեղ՝ ինչ է մտածել ու ասել թատրոնի մասին: Գուցե և արժեր, իսկապես, խնդրին անդրադառնալ ավելի լայնորեն, նկատի ունենալով, որ անպատասխանատու գրիչներ երբեմն խոսել են նաև Նալբանդյան-բեմադրիչի մասին, որպիսի պնդումը, չունենալով իրական հիմքեր, սկզբից մինչև վերջ ճնարածին է:

Նալբանդյանը թատրոնի մասին գրել է երկու առիթով: Առաջինը՝ «Հյուսիսափայլի» էջերում և կապված է Մոսկվայի հայ ուսանողների 1859-ին կազմակերպած ընտանեկան ներկայացման հետ: Դա, փաստորեն, թատերախոսական է, որ լույս է տեսել նույն 1859-ին, Կոմս Էմանուելի հիշատակարանի մեջ: Մյուսը նաև է, որ հրապարակել է 1861-ին, Պոլսո «Մեղու» հանդեսում: Հնդկաստանից վերադառնալիս, Նալբանդյանը կանգ է առել Կոստանդնուպոլսում: Նրա գալը զուգադիպել է «Ահեղյան թատրոնի» բացմանը, և նա նաև է ասել այդ առիթով: Ժամանակակիցների վկայությամբ դա անջնջելի տպավորություն է գործել ունկրնդիրների վրա. «...Իմաստալից նաև մը կրսե, որ բուռն ծափահարությամբ կընդունվի և կգնահատվի» (տե՛ս Աբրահամ Այվազյան, Շար հայ կենսագրությանց):

Հրապարակի վրա այս երկու նյութն է, որից օգտվել են թատրոնի մասին Նալբանդյանի արծարծումների մասին գրողները:

Այժմ հարցին նայենք ըստ էության:

Նալբանդյանն ասում է, որ Մոսկվայի հայ ուսանողների ջանքերով կազմակերպված ներկայացմանը ներկա է եղել մոտ երկու հարյուր մարդ: «Ոմանք եկած էին մեծենաբար, լոկ հետաքրքրության համար»,—գրում է նա,—«ոմանք հառաչուց նախապաշարված» և «ոմանք մի ֆանատիկոսական անխորհուրդ ազգասիրությամբ, դեռևս մտածելով թե մեծ շնորհ էր, մեծ բարերարություն էր ազգի համար, որ այդ պարոնը կամեցել էր ներկա գտնվիլ այդ հանդեսին...»:

Ներկայացվել է Սարգիս Վանանդեցու «Արիստակես» ողբերգությունը և Նիկողայոս Ալադաթյանի «Վայ իմ կորած հիսուն ոսկին» զավեշտախաղը:

Նալբանդյանը դժգոհ է մնացել ողբերգությունից և, ընդհակառակը՝ գոհ ու բավական զավեշտախաղից, որ, իր ասելով, «մի նպատակ կամ վճռական կետ չուներ այդ գործը, ուսուի և մենք ավելի հարմար ենք տեսնում նկարագիր անվանել նորան»

Նալբանդյանի թատերական հայացքները ճնշության առնելիս, ժամանակակից հոդվածագիրներից շատերը այնպես են ներկայացրել, որ, իբր, Նալբանդյանը դժգոհ է մնացել գործի կազմակերպիչներից, պատմական գործ ներկայացրած լինելու համար, իսկ Ալադաթյանի գործից գոհ է եղել այն պատճառով, որ նյութն արդիական կյանքից էր առնված: Սա միանգամայն սխալ մեկնաբանություն է և հետևանք այն բանի, որ կամ ուշադիր չեն կարդացել թատերախոսականը և կամ, որ ավելի վատ է, իրենց մոտեցումն են վերագրել Նալբանդյանին: Տողերիս գրողն էլ է տուրք տվել դրան:

Նալբանդյանը, իհարկե, ուրախ էր, որ զավեշտախաղը «քիֆլիզցի ժողովրդի կյանքից» էր առնված, բայց դա չի նշանակում, թե նա իրար է հակադրել արդիական ու պատմական թեմաները կամ, առհասարակ, դեմ է եղել պատմական գործ ներկայացնելուն: Նա պարզապես պատմական այդ գործը համարել է անորակ գրվածք: Նրա ելակետը Բելինսկու ելակետն է եղել՝ ստեղծագոր-

ծության մեջ նախ և առաջ գեղարվեստական արժեք որոնել: «Առհասարակ շատ թույլ բան է,—ասում է նա «Արիստակես» ողբերգության մասին,—և զուրկ ամենայն բանաստեղծական նշարտարությունից»: Գեղարվեստական բարձր ըմբռնումների և գեղարվեստական նուրբ նաշակի տեր Նալբանդյանը հասկանում էր, որ բեմական գրվածքը «հիմնվում է դրամատիկական գործողության վրա, և ասես թե դորա հեղինակը հարկադրանքով գրել է այդ գործը: Նա ամենայն տեղ, ամենայն րոպե զանազան ազգաբանական խոսքերով աշխատում է վարագուրել դրամատիկական գործողության պակասությունը և չվավորությունը»:

Ուրեմն, Նալբանդյանը ոչ թե դժգոհ էր կամ ննդատում էր ուսանողությանը, որ կանգ էին առել ազգային-պատմական ողբերգության վրա, այլ որ նրանց ընտրած գրվածքը զուրկ էր ստեղծագործական արժանիքներից: Ավելին, լինելով նրբանկատ, Նալբանդյանը ննդատական սուր չի նոնել հեղինակի դեմ, քանի որ գրվածքը բեմ է հանվել ոչ թե այնպես, ինչպես Վանանդեցին է գրել, այլ Փոլինյանի մշակած ձևով, ուստի «այն պատճառով չենք կարող որոշակի դատել, թե ում են պատկանում այդ անկատարությունքը, հեղինակի՞ն թե մշակողին»[1]:

Դժգոհ է մնացել Նալբանդյանը նաև դերակատարներից, «երբ քաջ վարժ լինեին ներգործող պարոնները, գուցե յուրյանց խաղարկությամբ մի փոքր կենդանացնեին այդ եղերգությունը. բայց ինչ օգուտ, նորա ունին յուրյանց պատճառները,—առաջին անգամն է, անփորձ են... Բայց համեմատաբար և ներող աչքով նայելով, մանավանդ ուշադրություն դարձուցանելով հավաքված բազմության մեծ մասի հասկացողության չափի ու աստիճանի վերա, կարելի է ասել, որ վատ չէր»:

Կրկին վերադառնալով «Վայ իմ կորած հիսուն ոսկուն», ասենք, որ Նալբանդյանը խրախուսական դիրք է բռնել՝ «Շնորհակալություն դորա հեղինակին»: Պարզ է, իրապատում ոճով շա-

---

[1] *Ըստ Գարեգին Երիցյանի տվյալների, ուսանողները Սա. Նազարյանի խորհրդով են ներկայացրել պատմական ողբերգությունը: Նույն Երիցյանի տեղյակ, ողբերգությունից հետո վոդևիլ խաղալը եղել է Բիֆլիսից մեկնած երիտասարդների նախաձեռնությունը:*

ռադրված գրվածք, մանավանդ որ գործը «բավական կենդանություն տվեց հայկական բնավորություններին»: Այդ բանի մեջ մասն են ունեցել նաև դերակատարները՝ «ներգործողը[1] շատ գեղեցիկ ներգործեցին, մանավանդ իմը հեղինակը, ասես թե ծնած կարապետ լիներ...»: Դժգոհ է մնացել միայն պետերբուրգցի աստիճանավորի դերակատարից՝ «չափից դուրս անպիտանցուց», «եթե ներգործեր չափի սահմանի մեջ, մի փոքր ավելի գեղեցիկ տպավորություն կթողներ մեր վերա»:

Թատերախոսականում այլ կետեր նույնպես կան: Մի երկու տեղ խոսվում է թատրոնի դաստիարակիչ դերի մասին: Նաև՝ թատրոնում լեզվի խաղացած դերի մասին. «լեզուն չէր այնքան ազնիվ և մշակված, ինչպես պիտո է և արժան է լիներ»: Նույնիսկ անհրաժեշտ է համարում շեշտել, որ «չէ պիտո թողուլ առանց ուշադրության», որ հայ ուսանողների կազմակերպած ներկայացմանը վրացի ուսանող Ջիվայիձեն «մասնակից լինելով թեատրոնական գործողությանը հայերեն երգելու ժամանակ, յուր վերա դարձուց մեր մասնավոր ուշադրությունը»:

Ընդհանրապես, Նալբանդյանն ուսանողներից գոհ է մնացել ու շնորհակալ. «նոցա գովանի ցանկության համար՝ թեատրոնական բեմից դաստիարակել ազգը»:

Եզրակացություն:

«Փույթ չէ, որ առաջին անգամը մի փոքր անհարթ է գնացել գործը, ուրիշ անգամ գուցե լավ լինի, և պարոն ուսանողը ավելի կրթեն և վարժեն յուրյանց անձը այդ հանդեսի մեջ»: Ապա ավելացրել է՝ «Եվ այսպես, սիրելի Հայք, հառա՛ջ, դեպի հառա՛ջ. և մի հատ ավազը կորած չէ սարի անագին կազմվածքի մեջ, ամեն այն կայծ կարող է բորբոքել մի կրակ, եթե ձեռնտու լինին հանգամանքների հարմարությունը» (տե՛ս Միքայել Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր առաջին, 1945, էջ 390—393):

Այս թատերախոսականը Նալբանդյանը գրել է մոսկովյան ներկայացման տպավորության ներքո: Ընտանեկան թատրոն՝ սի-

---

1. *Նկատի ունի դերակատար, դերասան հասկացությունը. ներգործեցին՝ այսինքն՝ խաղացին:*

ռոլական ուժերի չաճերով: Երկու տարի չանցած, նա կրկին թատերական իրադարձության հանդիման է կանգնել, այս անգամ շատ ավելի նշանակալի, քան առաջինը. դերասան-դերասանուհիները ծրագրել էին իրենց ուժերով հիմնել առաջին մասնագիտական հայ թատրոնը: Նալբանդյանը չէր կասկածում, որ դա տեղի կունենա Թիֆլիսում, բայց նրան կանխել էին Կոստանդնուպոլսի հայերը:

1861-ի հոդվածը գրված է Պոլսում տեսած ներկայացման տպիրով: Այստեղ նա ավելի մեծ տեղ է հատկացրել թատրոնի դերին ու նշանակությանը, թատերարվեստի էության բացահայտմանն ու դատողություններին:

Նախ, Նալբանդյանը անհրաժեշտ է համարել նշել, որ թատերական գործի սկզբնավորումը ուշացած երևույթ է հայ հասարակության մեջ, թեև միաժամանակ արձանագրել է, որ «Հայոց ազգը, զանազան աշխարհներում, յուր տարագրության և թշվառության մեջ, յուր բազմաթիվ հոգսերի և տառապանքների մեջ, այո՛, վաղուց արդեն զգացել էր ազգային թատրոնի կարոտությունը»: Բայց եթե չի ունեցել թատրոն, ապա այն պատճառով, որ «վաղ ժամանակներից արգելք ու խափան պակաս չէին եղած այդ մեծախորհուրդ գործի սկզբնավորման»:

Դա եղել է ոչ միայն ասիական նախապաշարմունք և դանդաղկոտություն, այլ նաև հին ու նոր սերունդների պայքար և հակամարտություն: Թատրոնի սկզբնավորման համար նոր սերընդին ենք պարտական, այն «վառ երիտասարդությանը», «ժամանակի և դարու այն հարազատ որդկերանց», որոնց հետ են կապված «մտածող մարդերի հույսերը»:

Նալբանդյանն այն միտքն է հայտնել, թե ամեն մի նոր գործի կազմակերպումը պատմական ծառայություն է, հետևապես՝ «հայկական հառաջադիմության տարեգիրը ոսկեղեն տառերով պիտի ավանդե գալող սերնդին թատրոնի սկզբնապատճառների անունները»:

Ուրեմն՝ ի՞նչ է թատրոնն ըստ Նալբանդյանի:

Նա նախապաշարմունք է համարել այն կարծիքը, թե «թատրոնը մի տեղ է, ուր զվարճանալու համար միայն երթում են մարդիկ»: Իհարկե, զվարճանալու պարագան բացառված չէ: Թատ-

ռոնը զվարճանալու տեղ է, անշուշտ: Բայց դա՞ է «միթե այդ թատրոնի բուն և էական խորհուրդը»: Իհարկե, ոչ:

«Թատրոնի բեմը ստոր չէ ուսումնական ամբիոնից»: Ըստ Նալբանդյանի՝ կասկածից վեր է, որ թատրոնը ազգի համար կրթական դեր ունի և խորհուրդ, դաստիարակիչ նշանակություն: Տարբերությունը այն է, սակայն, որ գրում լինի, թե ուսումնական հաստատության մեջ, միտքը արծարծվում է որպես մերկ գաղափար, ապավինելով ընթերցողի կամ սովորողի երևակայությանը, մինչդեռ թատրոնը դրանք ներկայացնում է իրեն կյանքի պատկեր՝ բնավորություններ, խոսում, գործողություն: Թատրոնն, ասես, կյանքի հայելին լինի: Նալբանդյանի միտքը, սակայն, այս կետի վրա կանգ չի առել: Նրա կարծիքով, հայելին կրավորական ձևով չի արտացոլում կյանքի ընթացքը, այլ ենթադրում է վերաբերմունք: «Թատրոնի բեմն է այն բարոյական աներեղ դատարանը, ուր արդարությունը և հանցանքը, առանց սպառության ստանում են յուրյանց արժանի հատուցումը»:

Սա շատ կարևոր միտք է, և մեծ առաջադիմություն այն ժամանակների գեղագիտական ըմբռնումների համար, երբ արվեստին ընդհանրապես և թատրոնին մասնավորապես, վերագրված էր ոչ թե հայեցողական խորհուրդ, այլ վճռական, գործուն, միջամտող, վերափոխող դեր:

Մյուս և շատ էական հարցը, որ Նալբանդյանը անհրաժեշտ է համարել արծարծել, վերաբերում է հասարակության մեջ դերասանի ունեցած տեղին:

Նախ, այն մասին, թե դերասանական զբաղմունքն ինչպիսի հետամնաց նախապաշարմունքով էր պատած:

Շտապեմ նկատել, որ Նալբանդյանը Մոսկվայի հայ ուսանողների կազմակերպած ներկայացման առիթով տակավին 1859-ին ցավով նկատել է, որ տգիտությունն ու նախապաշարմունքը այնքան զորեղ են եղել, որ աղջիկներն ու կանայք սիրտ չեն արել բեմ բարձրանալ նույնիսկ բնտանեկան ներկայացումներում: «Ո՛չ մի կին չերևացավ բեմի վրա»,—արձանագրել է թատերախոսը: Այնուհետև արել է իր դիտողությունը. «...Կին մարդը զուրկ լինելով ամենայն իրավունքից ընկերական կենցաղավա-

րության մեջ, իհարկե կարող չէր և թեատրոնի մեջ հանդես գալ իբրև գործ և պաշտոն կատարող անձն: Անհարդարություն կլիներ պահանջել այստեղ հայերից այն բանը, որի համար Ասիայի մեջ բուսաճելու հողը ևս չէ եղած, այսինքն մարդկային ազատ գործակատարության հանդեսը»:

Ըստ Նալբանդյանի՝ շատ ժամանակ է հարկավոր, որ «պարզվի մարդու պղտոր տեսությունը», նրա կարծիքով մարդը նշանավոր կարող է դառնալ «հասարակաց հավասարության մեջ», երբ կարողանա դրսևորել իր անհատականությունը, մինչդեռ «ամենայն օր մեղանչում է այս սրբազան օրենքի դեմ և կամենում է արժանավոր կացուցանել յուր անձը բռնաբարելով և ուրանալով ուրիշի, հավասար, ազատ իրավունքը»:

Նալբանդյանը բացահայտել է հանդիսականի՝ իբրև հասարակության անդամի, երկվությունը: Մի բան է նա թատրոնում, ներկայացման պահին, տեսածի ազդեցության տակ և բոլորովին այլ բան՝ թատրոնից դուրս, կյանքում:

«Թատրոնի մեջ անկեղծ է հասարակությունը: Թատրոնի դուռի մոտ ցած է դնում դեմքից այն դիմակը, որ աշխարհի սուտ դասակարգությունքը դրել են նորա երեսի վերա. նա որպես մի օտար աշխարհ մտնում է թատրոնի մեջ վկա լինելու միայն մի անցքի, մի գործողության, որից մի վնաս գալու չէր նորա անձնական շահին:

Բայց թատրոնից դուրս գնալու ժամանակ, երբ պիտի մտնի դարձյալ յուր ատմոսֆերի մեջ, չէ մոռանում յուր հետ առնուլ յուր դիմակը. դարձյալ դնում է աչքին տեսությունը խարդախող ակնոցները և աիա դերասանը և դերասանուհին փոխրանում են, ստորանում են նորա աչքի առաջ»:

Ծանր ու երկդիմի վիճակ: Ներկայացման պահին մարդը մոռանում է իր ով լինելը: Արվեստագետի տաղանդը մոռացնել է տալիս սոցիալական աստիճանները, որովհետև «բեմը դիտում է մարդու բոլոր հոգեբանական կարողություններին», բեմը «կախարդական մեծ զորություն է», այն ուժը, որ իր զորեղ ներգործությանն է ենթարկում հանդիսականին՝ ով էլ որ նա լինի: Ներկայացման ցնցող տպավորության ներքո, հանդիսականը «մոռանում է յուր նախապաշարմունքը դերասանների և դերասանուհի-

յաց ընդդեմ»: Կյանքի սոցիալական արհամարհանքը փոխակերպելով երկրպագության, ինչ միայն պատրաստ չէ անելու դերասանների խաղից ցնցված հանդիսականը՝ դափնիներով պսակել նվիրական տաճարի հուրմերին և հրմուխներին, ոգևորված ծափահարել նրանց, կեցցեներ շռայլել:

Ուրեմն, մարդ արարածը սեփականատիրական հասարակության մեջ, լինելով սոցիալական նախապաշարումների գերին, թատրոնում երկրպագում է դերասանին, իսկ կյանքում՝ արհամարհում: Էլ ինչո՞ւ դրանից հետո զարմանալ Նալբանդյանի վրդովմունքի վրա. «Ամենափոքր է նա, որ ուրիշին համարում է փոքր և ամենամեծ, որ չուրյան համարում է բարձր ուրիշ մարդերից»:

Այս մտքերն ու հույզերը, տրտմությունն ու ուրախությունը Նալբանդյանին պաշարել են Պոլսո հայկական ներկայացման օրը՝ 1861-ի դեկտեմբերի 14-ին, բեմում դերասանների կողքին տեսնելով նաև դերասանուհիների:

«Հայկական թատրոնի պատմությունը չէ պիտո մոռանա Առուսյակ և Աղավնի արգո օրիորդների անունները»: Նալբանդյանի ասելով, նրանք վեր են ամեն կարգի գովեստներից, որովհետև «փաչությամբ պատերազմեցան հասարակաց նախապաշարմունքի չուրյանց վերա արած ազդեցության հետ, և հաղթելով նորանց հրապարակ իջան»: Նալբանդյանը հույս ուներ, որ նրանք «բարի օրինակ» կհանդիսանան «չուրյանց հաչորդներին»: Նաև, որ բեմ եկած Փափազյան քույրերը աչքի կրնկնեն «չուրյանց խիստ բարոյականությամբ», «վկայություն դնելով հասարակության առջև, ապացուցանելու համար, թե թատրոնաբեմը չէ՛, որ կողոպտում է բարոյականը, երբ մարդը բարոյական էր հառաջուց»:

Բարոյականի հետ միասին, Նալբանդյանն արծարծել է ոչ պակաս կարևոր խնդիր ևս: Խոսքն այն երկյուղի մասին էր, որ «հասարակության փաչալերական ընդունելությունք չզրուեն նորանց հպարտության վիճը»: Ջանալով հետու պահել նրանց ինքնասիրահարվածությունից և մեծամտությունից, նա հիշել է ինքնահավան եվրոպական շատ դերասանուհիների, որոնք «գահավեժ անհետացել են»: Նույնը և՝ դերասանները: Առաջադիմելու համար

նրանք պետք է իմանան, որ դեռ հեռու են կատարելությունից և ձգտեն ջանասիրության ու եվիրումի:

Նալբանդյանը խորհուրդ է տվել նաև լուրջ մոտենալ խաղացանկի ընտրությանը, մանավանդ՝ թարգմանական երկերի հարցում: «Ոչ ամենայն թատրերգ, որ կարող է երևիլ որևիցե եվրոպական խաղաթներում, հարմար է հայկական բեմին, ոչ ամենայն եվրոպական դարձված հումմում թարգմանելով կարող է հայանալ»: Ըստ երևույթին, նա նկատի է ունեցել եվրոպական այն մելոդրամաները, որ պատկերում են «ընտանեկան բարի զեղությունը և ավերանը, որպես խաղախրության հատկություն», և որ պատվաստվում են «հայկական ընտանիի վերա»:

Թարգմանական պիեսներ խաղացանկ ներմուծելիս, Նալբանդյանը ուշադրությունը հրավիրել է թարգմանվող գործի լեզվի վրա, որ պետք է լինի «մաքուր, հստակ»: Նալբանդյանը հանդոգված էր, որ թատրոնը դպրոցի նման ուսուցանում է «գեղեցիկ հայախոսություն, նա մշակում է լեզուն և աննկատելի կերպով ներս է բերում ազգի մեջ ընտիր ոճեր և ազդու դարձվածքներ» (նույն տեղ, հատոր երկրորդ, 1947, էջ 306—307):

Նալբանդյանի այս մտքերն ունեն սկզբունքային ու ծրագրային նշանակություն: Այստեղ առաջադրված են ազգային-ժողովրդական-դեմոկրատական թատրոնի սկզբունքները, որ շատ չափով պահպանել են իրենց թարմությունը հետագա տասնամյակներում ևս:

Թատրոնը, իհարկե, կողմնակիցներ և բարեկամներ ունենալուց բացի, ունեցել է նաև հակառակորդներ՝ կատաղի և վտանգավոր: Հավանաբար նրանց նկատի ունենալով է, որ Նալբանդյանը գրել է, թե, եթե պակասություն էին նկատել թող ասեին, թող նշեին ներկայացման ընդունելի կետերը և ոչ թե «անդուռն բերանով և վասակյան նամարտակությամբ զրպարտել բոլոր ազգը և կատաղի նիվաղի պես, փողոցից փողոց և տնից տուն վազելով դիմել մինչև ոստիկանություն...» (նույն տեղ):

Ավարտելով ասելիքը, Նալբանդյանը փափագ է հայտնել, որ Պոլսո մեջ կկազմվի թատրոնի գործին նպաստող ընկերություն, քանի որ լավ թատրոնը, նշմարիտ թատրոնը, արվեստի անհրա-

ժեշտ առաջադիմության գրավականը լինելով, ապացույց է «ազգի բարոյական զորության»:

Իր ճառը մշակելով և հոդվածի վերածելով, Նալբանդյանը այն հրապարակել է իր գաղափարական համախոհ Հարություն Սվաճյանի «Մեղու» հանդեսում, (1861, № 147):

Նալբանդյանի հակառակորդները ոչ միշտ մեկնաբանություն են տվել նրա հոդվածի ընդհատական նկատողություններին: Ի պաշտպանություն Նալբանդյանի, թատերախումբը նամակ է ուղարկել «Մեղուին», հայտնելու համար, որ «խումբը լավ հասկանալով նույն հոդվածին մեջ երբեմ որևէ մասնավոր կիրճ մը չգտնելով մի միայն ի բաջալերություն յուրյան հրատարակված ըլլալը, այսպիսով ուզեց հայտնել թե որպիսի ազատամտությամբ կհարգե և կընդունի յուր վերա եղած ողջամիտ ընդհատությունները, որով և արտահայտել Ձեր վերա ունեցած հարգն ու համարումը»:

Վերն ասվածն ամբողջացնելու համար անհրաժեշտ է նկատի ունենալ, որ թեև Նալբանդյանի թատերական այս երկու հոդվածի գրության միջև ընկած ժամանակահատվածը այնքան էլ մեծ չէր, բայց դրանց հեղինակի հայացքները այդ նույն ժամանակահատվածում փոփոխություն էին կրել:

Եթե Մոսկվայի հայ ուսանողության ընտանեկան ներկայացումը դիտելիս Նալբանդյանի թատերական պատկերացումները սահմանափակված էին Մոսկվայում և Պետերբուրգում նրա տեսած ներկայացումներով, ապա Պոլսո հայկական ներկայացումը հայելիս նա արդեն եղել էր եվրոպական շատ երկրներում և բավական ծանոթ էր այդ երկրների բեմական արվեստին: Թատրոնի նրա նանաչողության սահմաններն ընդարձակվել էին, և նրա պահանջներն ու գնահատությունն էլ առավել հիմնավոր էին դարձել: Բացի դա, Մոսկվայի հայ ուսանողների ներկայացումը որակելիս, Նալբանդյանի՝ արվեստի վերաբերյալ ունեցած հայացքները դեմոկրատական–լուսավորական էին: Իսկ Պոլսո ներկայացման ժամանակ նրա շփումները հեղափոխական շրջանակների հետ սերտացել էին, նա դարձել էր ընդհատակյա կազմակերպությունների հավաքույթների անմիջական մասնակից, հետևաբար՝ նրա հայացքները և, մասնավորապես՝ գեղագիտությունը, փոխվել էին:

Եթե առաջ նրա աչքում թատրոնը լոկ դաստիարակիչ նշանակություն ուներ, ապա այժմ թատրոնը ոչ միայն հավատարմորեն արտացոլում էր կյանքը, այլև ազդում նույն այդ կյանքի վրա, վերափոխելով այն:

Թատրոնի մասին Նալբանդյանի գրած երկու հոդվածը զգալապես առաջ են մղել թատերագիտական միտքը:

ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԴԵԿԼԱՐԱՑԻԱ

1865-ի առաջին ամսին՝ հունվարի 30-ին, «Մեղու Հայաստանի» պարբերաթերթի «Բանասիրական» բաժնում հրատարակվել է «Հարգո խմբագիր «Մեղու Հայաստանի» խորագրով նամակ-հոդվածը՝ այն տարիների մեր չորս երևելի դերասանների ստորագրությամբ՝ Ջմշկյան, Ամիրկյան, Սուքիասյան, Մանդինյան: Նամակը գրվել էր հրապարակվելուց 13 օր առաջ:

Դա դեկլարացիա էր, թատերական դեկլարացիա, որով հեղինակները սամմանագծվում էին երկու տարի առաջ գործող թատրոնից և պարզում հիմնական այն սկզբունքները, որոնցով դեկավարվելու էր իրենց գլխավորած թատրոնը առաջիկայում:

Դեկլարացիայի սկզբում, նախքան որևէ սկզբունք առաջ բաշելը, հեղինակները արձանագրել են այն ցնծությունը, որ ապրել է ժողովուրդը երկու տարի առաջ հայոց թատրոնի սկզբնավորմանը և փորձ են արել բացատրելու, թե որն էր թատրոնի հանդես գալու հետաքրքրության, ապա և՝ ոգևորության մարման պատճառը:

«...Ինչպես ամենայն նորություն՝ Հայերեն թատրոնը սկզբից հետաքրքրելի բան դառավ ժողովրդի համար,—գրում են հեղինակները,—որը իր զգացմունքներից խափվելով էդ հետաքրքրությունը սերի տեղ ընդունեց»: Նոր ծնունդ առած թատրոնում «պակասություն չէին տեսնում և եթե տեսնում էին, վեհանձնապես ներվում էր նորափթիթ թատրոնին,—շարունակում են հեղինակները բացատրել նյութը,—նրանց աչքին ամեն մի խաղացողը մեծ և երևելի դերասան էր: Արշակ և Սամել ողբերգությունքը աճգին գանձեր»:

Հեղինակների կարծիքով դա էր հասարակության մեջ առա-

ջացած ոգևորության պատճառը, դրա պատճառով էր, որ ներկայացմանը գնացածները բատրոն են մղել չգնացածներին: Վերջապես, դա էր պատճառը, որ «ի պատիվ հայերեն թատրոնի», կազմակերպվում էին ճաշկերույթներ և հյուրասիրություններ, բենգալյան հրավառություններ, հորինվում էին մեծարանքի և ողջույնի երգեր:

Դեկլարացիան ստորագրած դերասաններն ցավի խոր զգացումով այն համոզմունքն են հայտնել, որ թատերական գործը սխալ հիմքերի վրա դրված լինելով, ի վերջո պետք է առաջ բերեր հիասթափություն և պատճառ դառնար, որ ժողովուրդը դադարեր թատրոն հաճախելուց:

Այսպես են բացատրել նրանք ցավալի իրողությունը:

Պետք է ժողովուրդը սիրեր թատրոնը, բայց չսիրեց: Ինչո՞ւ: Այն պատճառով, որ իր տեսած ներկայացումներից հետո թատրոնը պետք է «պահանջողություն դառնար» իր համար, մինչդեռ հանդիսատեսի համար թատրոնը չդարձավ հոգեկան պահանջմունք և ժողովուրդը չգտավ «թատրոնի մեջ բավականություն»:

Ի՞նչ եղավ հետևանքը: Այն, որ առաջին ներկայացումներով խանդավառված հանդիսատեսը դադարել է թատրոն հաճախել և «հայերեն թատրոնը մի քանի ժամանակ չէր շարունակվում»:

Հեղինակները պարզ ու մեկին շարադրում են պատճառները, որ ժողովուրդը «չի կարող ստիպի իրան, որ սիրե հայերեն թատրոնը, պետք է որ ինքը ապացուցանե, որ ինքը սիրելի է, պետք է ժողովուրդը թատրոն ազատ ման գա՝ նրա մեջ գվարճություն, բավականություն գտնելով, և չէ թե ազգասիրության համար, կամ թե էնդուր համար, որ մեկը խնդրում է մյուսից, որ նա թատրոն գնա»:

Սա էր դեկլարացիայի գլխավոր դրույթներից մեկը, որ հեղինակները պնդում էին ընդգծումով, կամենալով ասել, թե իրենց պնդումը թատրոնի գոյության ու զարգացման պայմանն է: «Թատրոնի առաջին պայմանն է, որ ժողովուրդը հոժարակամ այցելություն անե թատրոնին»:

Որպեսզի ժողովուրդն իր կամքով հաճախի թատրոն, նա պետք է հրաժարվի «առաջվա հին հիմունքից», լինի ազատ, «իրա անփական հնարանքովը առաջ գնա» և իր հաջողություններով հասնի

այնպիսի բարձրության, որ ընկալվի որպես «բարոյական զորություն»:

Դեկլարացիայի հեղինակները թատրոն հաճախող ժողովրդին բաժանել են երեք մասի: Մի մասը, որ մեծամասնություն է կազմել, պահանջել է, որ «ներկայացվին ուրիշ ոչինչ, քան ազգային պատմական տրագեդիաները»: Դերասաններ միանգամայն անկեղծ և կտրուկ հայտարարել են՝ «իհարկե, մենք էդպիսի հասկացողությանց հետևող չենք կարող լինել»:

Թատրոն այցելող մյուս խավը՝ օտարասեր և օտարամոլ, որին դեկլարացիայի հեղինակները որակել են որպես նախապաշարված, դեռ վարագույրը չբացված «առաջուց վճռում են, թե պիեսան էլ վատ է, խաղարկությունն էլ վատ, որովհետև որ խաղարկությունը հայերեն լեզվով կլինի, խաղացողները հայ են»: Դեկլարացիայի հեղինակները ոչ առանց հեգնանքի գրել են, թե «կարող ենք միայն ցավել, որ դրանց ոչ մի կերպիվ բավականացնել չենք կարող»:

Դեկլարացիայի չորս հեղինակը հայտարարել են, որ իրենք թատերական ասպարեզ են մտել այն սակավաթիվ մարդկանցից բաղկացած խավի համար, որ «թատրոնին այցելություն անելով, կամենում է էնտեղ տեսնել լավ պիեսաներ՝ սցենիկական կողմանե լավ ներկայացրած»:

Սա շատ կարևոր, ավելին՝ կարևորագույն արծարծում է, որի կողմով չի կարելի անցնել:

Թատրոնի հիմքը խաղացանկն է: Թատրոնը թատրոն կարող է լինել, եթե որակավոր պիես է բեմ հանվում: Բայց դա էլ բավական չէ: Լավ պիեսն էլ կարելի է վատ ներկայացնել: Ուրեմն՝ լավ խաղացանկն այն ժամանակ է ուժ և արժեք ստանում, երբ լավ է ներկայացվում և խաղացվում: Այսպիսով, թատրոնը հենվում է երկու գործոնի վրա՝ որակյալ պիես և որակյալ ներկայացում: Այս դեպքում միայն թատրոնը մարդկանց համար «մտավորական կերակուր է»: Ժողովուրդը թատրոն է գնում հոգևոր սնունդ ստանալու:

«Դրա համար է, որ մենք գլխավորապես աշխատում ենք և կամենում ենք ըստ կարյաց բավականացնել ժողովրդի էդ մասը»:

Անհա այս հանդիսականին նկատի ունենալով է, որ թատրո-

նը բեմադրել է Ա. Օստրովսկու «Ով որ ու բարը չէ, նրա հիդ մի ձգվի»: Նույն հանդիսականի համար է, որ թատրոնը պատրաստել է Ա. Սուխովո-Կոբիլինի «Կրեչինսկու հարսանիքը» կատակերգությունը: Նաև՝ «Մեր և նախապաշարմունք», «Դոն Սեզար դը Բազան» պիեսները, որ վերցված էին Մոսկվայի Փոքր թատրոնի խաղացանկից: Ոչ այնքան «Ով որ ու բարը չէ, հիդը մի ձգվի» պիեսը, որքան «Կրեչինսկու հարսանիքը» կատակերգության բեմադրությունը հայ թատրոնում գեղարվեստական և դաստիարակչական հանդգնություն էր, որ, ունենալով հազիվ մեկ տասնամյակի գրական և բեմական պատմություն, Ջմշկյանի և իր համախոհների կողմից գնահատվել էր ըստ արժանվույն և ստացել իր բուն իմաստն ու արժեքը:

Դեկլարացիայի հեղինակները խստորեն ճնշադատելով պատմական ազգային ողբերգությունները, հայտնել են իրենց դիտողությունը, որպեսզի բյուր գնահատությունների առիթ չտան, մարդիկ իրենց շահատան չկոչեն, որ, իբր, ճնշադատում են ողբերգությունները, բայց և՝ բեմադրում:

«...Շատերը ցանկանում էին տրագեդիա էլ տեսնել, և մենք չունենք իրավունք ժամանակ ժամանակ չկատարել դոցա ցանկությունը»: Եվ ապա՝ «Հ. Կարենյանը էնպես գրել էր տրագեդիան, և մեր Իվան Սիմոնիչ Շադինյանցը էնպես խորհուրդներ էր տվել մեզ, որ մեր խաղարկությամբ չծիծաղեցրինք պատկերը, ինչպես բոլոր ուրիշ տրագեդիաները ծիծաղեցնում էին, և շատ անգամ, ինչպես հավատացնում են մեզ, մենք մեր խաղով գրավում էինք էնպես մարդկերանց, որ միշտ ընդդեմ են եղած ամենայն որևէցե հայերեն տրագեդիաներին»:

Այս առիթով ևս դեկլարացիայի հեղինակները արծարծել են ինչպես գրվածքի, այնպես էլ բեմական մարմնավորման գեղարվեստական մակարդակի հարցը:

«Եթե թատրոնը ճշմարիտ ուղղություն ստանա,—ասել են նրանք,— էն ժամանակ ժողովուրդը, թեև խոսքով կարելի է դարձյալ տրագեդիան կոմեդիայից վեր համարի, այնուամենայնիվ կերթա տրագեդիա և կոմեդիա տեսնելու, նայելով որը իմաստով է գրած և որը ներկայացվում է խելոք»:

Ուրեմն, ամեն պարագայում մեր չորս դերասաններին գրա-

գնացողը թե՛ պիեսում և թե՛ բեմական խաղում, միտքն է, իմաստը:

Դեկլարացիայի հեղինակները գանգատվել են.

«— Խաղացանկ չունեն.

— Լավ դերասանների թիվը փիչ է.

— Փորձերի համար պատշաճ տեղ չունեն.

— Բեմական զգեստների կարիքը մեծ է.

— Ռեկվիզիտը դժվարությամբ է ապահովվում ամեն մի ներկայացման համար.

— Ամեն բայլում իրենց արգելք եղողների թիվը մեծ է.

— Դերասանների վարձը մի բան չէ»:

Այսուհանդերձ, չորս արվեստագետը, լինելով թատրոնի անձնվեր հավիրյալներ, ամեն ջանք թափել են և շարունակում են գործադրել ամեն միջոց, որ «թատրոնը կարևորություն չունենա ժողովրդից, այլ ընդհակառակը, ժողովուրդը կարևորություն ունենա նրանից»:

Պատասխանատու զգալով ընթերցողների առաջ, նամակ-հոդվածի հեղինակները խոստովանել են, որ յուրաքանչյուր ներկայացման եկամուտը 250 ռուբլի է: Դա զորավիգ է իրենց համար. «Եթե ժողովուրդը իր բարի կամքով էդքան գումարի տոմսակ է առնում, միթե չունինք իրավունք ասել, որ ժողովուրդը շատ կամ փիչ պատիվ, սեր է զգում դեպի թատրոնը», նրանց կարծիքով «թատրոն այցելողների թիվը շուտով կբարձրանա և էսպես թատրոնը էլ պարտքի տակ չի մնա և մենք ևս էն ժամանակ իրավացի մեր աշխատանքց համար վարձ կստանանք»:

Սա ևս էական է: Դերասանությունը մասնագիտություն է, ուրեմն և պետք է օրինապես վարձատրվի: Խոսքը միայն սոցիալական ապահովվածության մասին չէ: Առավել կարևոր, գուցե, բեմի աշխատավորի սոցիալական արժանապատվությունն է:

Դեկլարացիայի հեղինակները, այնուհետև, հայտարարել են.

«...Ներքոստորագրյալ չորս դերասանները գլխավորապես հանձն առանք թատրոնը իրան ծախքովը և եկամուտներովը, մեզի վրա առանք ամենայն պատասխանատվությունները դեպի ժողովուրդը:

Դժվար չէ հասկանալ, որ մեր ընթացքը և մեր հիմունքը բո-

լորովին տարբեր պետք է լինին անցյալից: Ճանաչելով մեր գործի ազնվության բոլոր նշանակությունը, ուրեմն իրավունք էլ ունինք պաշտպանել էդ գործը»:

Ահա նրանց կտրուկ ու վճռական եզրակացությունը, որ վկայությունն է վաթսունական թվականների մեր շուրս ականավոր դերասանների գաղափարական սկզբունքայնության:

«Եվ մենք,—հայտարարել են նրանք,—կամ կշարունակենք էսպես, կամ, եթե ինարֆ չի իլի էսպես շարունակելու, կթողնենք թատրոնը, բայց դիտավորություն չունենք փոխել մեր ընթացքը»: Ապա՝ ավելացրել են. «Հույս կա, որ մենք թատրոնը չենք թողնի»: Թե նրանք և թե իրենց համախոհ դերասաններն ու այն տարիների բեմի մարդիկ գիտեին, որ «թատրոնը դժվարություններով կառաջանա», բայց պատրաստ էին ամեն զոհողության, միայն թե առաջ մղեին թատերական գործն ու դպրոցի ու պարբերական մամուլի կողքին ունենային մի կրթական օջախ ևս՝ թատրոնը:

Այս ակնարկը մի փորձ էր՝ ի մի բերելու այն հայացքներն ու մտքերը, որ շուրս ղեկավար դերասանների թատերական դիրքորոշման ու գործունեության հիմքն են եղել: Սակայն դեկլարացիայի պատմությունը, թերևս, կիսատ կլինի, եթե չհիշվի, որ այդ համակից բաներից օր հետո, նույն «Մեղու Հայաստանիում» 1865-ի փետրվարի 20-ի համարում, լույս է տեսել Պերճ Պռոշյանի «Պատվելի խմբագի՛ր, ողորմած Տե՛ր» խորագրով նամակը. «Հույս ունինք՝ որ Հայաստանի Մեղուն,—գրում է վիպասանը,—ինչպես ազգի արձագանք կհռապարակե մեր այս հոդվածը, ինչպես պատասխան մի բանի անձանց, որոնք իմ հասիրությամբ և իմ հանգամանությամբ լի՝ դուրս են եկել ազգային հրապարակը և վիրավորում են այն անձանցը, որոնք իրանց կարողության չափ անկեղծությամբ օգտակար են եղել և կլինեն Ազգի հառաջադիմության համար»:

Պռոշյանն իրեն խորապես վիրավորված է զգացել, բանի որ եղել էր 1863-ին սկիզբ առած թատերական գործի նախաձեռնողներից և պարագլուխներից մեկը: Թատերական գործում Պռոշյանի ղեկավար դերը այնքան մեծ ու ակնառու է եղել, որ խումբը

երբեմն կոչվել է իր անունով՝ «Պերճական», տարբերելու համար հակառակորդ դերասանախմբից:

Պռոշյանը դեկլարացիան առարկել է կետ առ կետ, որից գլխավորը հետևյալն է. «...ամեն ազգ, ամեն ժողովուրդ իր երեխայական կամ երիտասարդական կյանքում ապրում է իր հնով և հպարտանում յուր հերոսներով, մինչև որ լուսավորությունը և գիտությունը բանում են նորա առաջը առավել կատարյալ կյանք և կատարյալ զգացմունքներ»: Թատերական գործին ձեռ զարկած մարդիկ,—ասում է նա,—«չխնայեցին իրանց աշխատանքը և կամենալով պատրաստել թատրոնի համար ժողովուրդ, առաջ ողբերգություններ տվին, որ հետո, ինչպես և արին, փոքր առ փոքր ծանոթացնեն ժողովրդին ուրիշ դրամատիկական շարադրությունների հետ»: Գալով հայկական ողբերգություններին, Պռոշյանն հետևյալ կերպ է հիմնավորել իր միտքը. «Ողբերգություններն ունեին թե չունեին արժանավորություն, այս կրիտիկոսի գործն է, միայն թե հայերը դրամատիկական գրականության մեջ չունեին առավել կատարյալ ողբերգություններ»: Առարկելով դեկլարացիայի հեղինակներին, Պռոշյանն ասել է. «պետք է դեռ ստեղծել թատրոնական ժողովուրդ թատրոնը հառաջ տանելու»: Եվ հետո՝ «Սխալ և թերևամիտ է այն կարծիքը, թե ամենայն գործ կատարյալ կերպիվ պետք է սկսվի»:

Այն, որ Ջմշկյանը, նրա համախոհները և դեկլարացիայի հեղինակները՝ բոլորն էլ երիտասարդ, 25—30 տարեկան, գործի մեծ հետաքրքրների ջատագովներ, եվրոպական մակարդակի թատրոնի կողմնակիցներ,—մտախոհ էին, անժխտելի է: Բայց Պռոշյանն էլ, իր հերթին, կամենալով ճնշադատել հակառակորդների թարգմանական խաղացանկը («Կրեչինսկու հարսանիքը» և ուրիշ պիեսներ), վեճ մղելու կրքից թե վիրավորված արժանապատվության զգացումից մղված, հանգել է ազգային սահմանափակության և այն մերժելի միտքն է հայտնել, թե մեր և ռուսական «կերպերը մինչև այն աստիճան զանազանվում են իրարից, որ մեկ ազգի համար հասկանալին, անհասկանալի է ուրիշ ազգերին»:

Ի պատիվ Պռոշյանի հարկ է ասել, որ տասնամյակներ անց, 1893-ին, գրելով «Հայոց թատրոնի սկզբնավորությունը Թիֆլի-

սում» պատմական հուշ-ակնարկը, կարողացել է տուրք չտալ 60-ական թվականների հակառակություններին, վեներին ու կրքերին և, պաշտպանելով թատերական գործի սկզբնավորման նիշտ լինելը, ընդունել է, որ 60-ական թվականներին Զմշկյանի և նրա համախոհների ասպարեզ գալով հայոց թատրոնը ավելի լայնահայաց ուղի է բռնել, ձգտելով ազգայինի և համամարդկայինի ներդաշնակության:

Գ. ԶՄՇԿՅԱՆԻ ԲԵՄԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐԻ ՄԱՍԻՆ

Գևորգ Զմշկյանը, ինչպես արդեն ասել ենք, նաև թատրոնի տեսաբան էր: Այդ մասին է լինելու խոսքը հիմա: Մեր թատերագիտության մեջ նույնիսկ հատուկ ճնշության խնդիր է դարձել թատրոնի տեսաբան Զմշկյանը, լույս է տեսել հատուկ աշխատություն (տե՛ս Ս. Հարությունյան, Գևորգ Զմշկյան (տեսաբան և հրապարակախոս), 1960), որ պարունակում է փաստագրական հարուստ նյութ և ճշմարտացի լուծումներով հետաքրքիր արծարծումներ, բայց, այդուհանդերձ, ունի մի պակասություն, որ անտեսում է իրենից առաջ լույս տեսած գրականությունը, որ հատուկ է ոչ միայն այս գրքին ու այս հեղինակին:

Ինչպես այստեղ, այնպես էլ ընդհանրապես, Զմշկյանի մտածողությանը հետևելով, վստահ կարելի է ասել, որ նա ունեցել է թատրոնի ռեալիստական արվեստի տեսական հիմնավորում: Դժվար է ասել, թե որքանով ամբողջական ու մշակված էր այդ տեսությունը, թեև գիտենք, որ հայ արվեստագետն այդպիսի նպատակ չի դրել իր առաջ, բայց գիտենք, որ համոզմունքի պահանջից ու տեսական հարցադրումից բացի, ծանոթ է եղել թատերական արվեստի ռեալիստական ուղղության գործնական դրսևորումներին (օրինակ՝ Մոսկվայի Փոքր թատրոն): Ծանոթ է եղել նաև բեմական ռեալիզմի տեսական հիմնավորումներին (օրինակ՝ Բելինսկու հոդվածներին):

Ներկա ակնարկի նյութը չի լինելու ռեալիստական թատրոնի շմշկյանական ըմբռնումն իր բոլոր առումներով: Մեզ հետաքրքրողը բեմական կերպարի նրա ըմբռնումն է միայն:

Խոսելով «Կույրի զավակը» մելոդրամայում իր մասնակցու-

թյան մասին, Ճմշկյանը խոստովանել է, թե ինչու իրեն չի հաջողվել ստեղծել Ֆալերոնոյի կերպարը.

«...Ճանիցս ուսումնասիրել եմ, որ մեկ որևիցե բնավորության գաղափար կազմեմ գլխիս մեջ այդ դերից և չեմ կարողացել հասնել նպատակիս, որովհետև ոչինչ բնավորություն չկա նորա մեջ: Նա մեկ աննյութական անձնավորություն էր, հեղինակին հարկավոր է եղել մեկ մարդասպան, և նա վերցրել է մեկ անձնավորություն, կնիքել է նորան Ֆալերոնո անունով և դուրս է բերել այդ պարոնին առանց որևիցե պատճառի մարդիկ սպանելու և երևաներ հափշտակելու համար» (Գ. Ճմշկյան, էջ 42):

Ուրեմն, ըստ Ճմշկյանի, բեմական ստեղծագործության հիմը թատերագրությունն է՝ պիեսը, այսինքն, որ հանով է հեղինակը հանաչում կյանքը: Եթե բավարար չէ այդ հանաչողությունը, ուրեմն չի կարող լինել և իրական կերպար, իսկ եթե կերպարը իրական անձնավորություն է, ուրեմն, օժտված է և իրական բնավորությամբ: Ճմշկյանի տարբեր հոդվածներում, տարբեր առիթներով հանդիպում ենք բնավորություն հասկացողության մեկնաբանմանը, որ նույնն է, ինչ որ կենդանի մարդը, ռեալիստական կերպարը, իրապատում անձնավորությունը և որի ընթացքը դրամատիկական գրվածքում պայմանավորված է իր ներքին աշխարհի բելադրությամբ և ոչ թե հեղինակի ցանկությամբ: Թերևս տեղին կլիներ այս առիթով մտաբերել Ֆլորերի, Տոլստոյի, Նար-Դոսի, ընդհանրապես ռեալիստ վիպասանների խոստովանությունն այն մասին, թե ինչպես իրենց հերոսուհիները հակատագրական էակներ են արել հակառակ հեղինակների կամքի, ամենախ, իմենաբերաբար, հոգեկան շարժման տրամաբանությամբ, որ հանգեցրել է նրանց ողբերգական վախճանի:

Հայտնի է, որ Ճմշկյանը ծառս է եղել ազգային ողբերգությունների դեմ: Ինչո՞ւ: Անշուշտ, ոչ այն պատճառով, որ դեմ է եղել հայրենասիրությանը, այլ, որ այդ ողբերգությունների գործող անձինք՝ թագավորներ, իշխաններ կամ նրանց հակառակորդ մարդիկ, ոչ թե իրական անձնավորություններ են եղել, այլ բնավորություն չունեցող, շինծու, սարովի գրական մանեկեններ, թատերագրի կամքի ու թելադրանքի կատարածուներ: Դրանք ոչ թե իրենց սեփական հոգեկան կյանքը, իրենց հատուկ բնավորու-

թյունն ունեցող դեմքեր են եղել, որ համերաշխ կամ թշնամի են եղել միմյանց, ինչպես, սովորաբար, լինում է կյանքում ու պատմության մեջ, այլ սոսկ հեղինակի մտահղացումներն իրականացնող անձեր:

Ուրեմն, որպեսզի ռեալիստ դերասանը կարողանա ստեղծագործել, բեմական հավաստի կերպար ստեղծել, նա իր ձեռքի տակ պետք է ունենա գրական ճշմարտացի կերպար, որ ինքն էլ, իր հերթին, կարողանա ըմբռնել, «անձնավորությանց բնավորությունը» (տե՛ս Ջմշկյան, էջ 36):

Ըստ Ջմշկյանի, բավարար չէ գրական նյութի իրապատում հիմքը: Դերասանն իր հերթին պետք է այդ իրական հիմքի ուսումնասիրությունը կատարի և հենց այդպես էլ արտահայտվել է՝ «ուսումնասիրում»: Դերասանն ո՞ւնի իր մարմնավորած կերպարի ճանաչողությունը, որքանո՞վ է լայն ու խորն այդ ճանաչողությունը: Այսինքն, ոչ թե ընդհանրապես, վերացական մի կերպար, այլ, հետամուտ լինելով բնավորության որոշակի գծերի, առարկայացնել դրանք իրական անձի մեջ: Օրինակ, Պեպոյի իր դերակատարման մասին խոսելիս, պատմել է, թե այդ կերպարում նա ինչպես է մարմնավորել որոշակի մարդու ոչ միայն արտաքինը, այլև նրան հատուկ բնավորության գծերը: Այդ անձնավորությունը եղել է դերասանի մոռեղբայրը, որը «մի բարձրահասակ հաղթանդամ արհեստավորի մեկն էր, ա՛յն տիպարներից, որոնց բնավորությունը, ամեն մի խայը ուսումնասիրած լինելով, ապագայում ես ստեղծեցի Պեպոյի դերը բեմի վերա» («Մուրճ», 1890, № 3):

Եթե ժամանակի թատերական ճնշադատությունը՝ լինի հայկական թե վրացական, բարձր է գնահատել Պեպոյի չմշկյանական մարմնավորումը, ապա պատճառը կյանքի, ժողովրդական մարդու, նրա բնավորության դերասանի կատարած ուսումնասիրությունն էր: Պեպոյի մեջ Ջմշկյանը ընդգծել էր իրեն ծանոթ բնավորություններ՝ ագնվություն, շիտակություն, բարոյական մաքրություն ու վեհանձնություն:

Ժամանակի ճնշադատության մեջ լսվել են ձայներ, թե Պեպոն ավելի իդեալական կերպար է, քան թե իրական, բայց դա հետևանք էր այն բանի, որ այդ ճնշադատները անհրաժեշտ չա-

վով չգիտեին կյանքը, ծանոթ չէին արհեստավոր մարդու հոգու վեհությանը:

Ձմշկյանն այն կարծիքին էր, որ թատերագրի պատկերած բեմական կերպարը գեղարվեստական թանձրություն է ստանում դերասանի կատարած էական լրացումներից հետո, որ անպայման արդյունք է կյանքի, անհատի բնավորության հետազոտության: Թերևս այս է նկատի ունեցել Սունդուկյանն, ասելով. «Պեպոյի դերը դու (Ձմշկյանը—Ռ. Ջ.) իմիդ կատարեցիր և կատարում ես ցարդ՝ բեմի վրա: Դու տվիր նոր շունչ և կենդանություն, ես խաղը գերազանցեց գրվածքից» (Գ. Սունդուկյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, էջ 9):

Շատ հետաքրքիր է, որ իր հիշատակարանի «Թատերական գործիչներ» բաժնում Ձմշկյանը գծել է դիմանկարներն իր արվեստակից այն ընկերների, որոնց արվեստի գեղագիտական ելակետները համընկել են իր ելակետներին՝ մարդու բնավորության, հատկապես՝ նրա հոգու գննում և ուսումնասիրում: Խոսքն այն դերասանների մասին էր, որոնք լրացնում էին կերպարը իրենց ճանաչած իրականությամբ, իրենց ծանոթ մարդկանց նկարագրով: Դրանց թվում էին Ամրիկյանը, Սուքիասյանը, Միրաղյանը և, ամենից առաջ՝ Ստեփան Մատինյանը և Քեթևան Աբամյանը: Սրանք այն դերասաններն էին, որ իրենց խաղով բեմ էին բերում իրական կյանքն ու իրական անձանց: Նրանց արվեստի կենսական հիմքը ճշմարտությունն էր, անկեղծությունը, ապրումը, երբ կերպարն ամբողջացնելիս նրանք ապավինում էին ոչ այնքան վարպետությանը, որքան վերապրումին, երբ դադարել են Մատինյան կամ Աբամյան լինելուց և դարձել են Կիվկիվ, Շուշան:

Ձմշկյանի հայացքները անցյալ դարի 60—70-ական թվականներին իր հետ բեմ բարձրացած դերասանների և իր մարմնավորած կերպարների մասին, հաստատում են վերապրումի արվեստի իր տեսությունը:

Ձմշկյանի և՛ տեսությունը, և՛ բեմական փորձը այսօր կամբրջվում են մեր օրերի թատերական ըմբռնումների և դրանց բեմական մարմնավորման արվեստի հետ:

Հայտնի է, որ դեռ աշակերտ ժամանակվանից Ամրիկյանը գրական ձիրք է դրսևորել և ուսուցիչներն ու դասընկերներն այն կարծիքին են եղել, թե նա գրող կամ հրապարակախոս է դառնալու: Ո՛չ գրող է դարձել, ո՛չ էլ՝ հրապարակախոս, թեև «Մշակի» հիմնադրման տարին աշխի է ընկել իր երգիծական բերոնեներով:

Ամրիկյանն ամբողջապես նվիրվել է թատրոնին: Ի տարբերություն Ջմշկյանի, երբեմն է միայն մամուլի էջերը զբաղեցրել թատերական մշակույթի հարցերով: Սիրով, սակայն, համաձայնել է իր ստորագրությունը դնել ընկերների գրածների տակ, որովհետև դրանցում շոշափված հարցերն ու հարցադրումներն բնդհանուր մտահոգության առարկա էին և ըմբռնումը, տեսակետն ու դիրքորոշումը նույնն են եղել, միասին են մտածել ու մշակել իրենց հայացքները, միասին են խորհել այն մասին, թե որն է իրենց մոտեցումը և միասին էլ հանգել են նույն եզրակացության:

Թատերական արվեստի բազմաթիվ կենդռու հարցերից մեկն էլ դերասանական արվեստի խնդիրն էր: Այս հարցն էլ, իր հերթին, ուներ շատ ենթահարցեր, որոնցից ամենագլխավորն այն էր, թե դրամատիկական գրվածքն ինչ տեղ է զբաղեցնում դերասանական արվեստում:

Այս հարցը, ինչպես արդեն ասել եմ, խորապես հուզել է Ջմշկյանին: Հուզել է նաև Ամրիկյանին: Մանդինյանին՝ նույնպես: Այդ մասին «Մեղու Հայաստանիի» էջերում գրել է և Պետրոս Սիմոնյանը: Դա հասկանալի է, որովհետև, ի դեմս այդ արվեստագետների և նրանց համախոհ դերասանների խաղի, ձևավորվել և կազմավորվել է վաթսունական թվականների ոչ միայն ռեալիստական բեմական արվեստը, այլ նաև դրա տեսությունը: Այս հարցերն արծարծվել են և մեր թատերագիտական գրականության մեջ (Ս. Հարությունյան, Միհրդատ Ամրիկյան, 1959, Ռ. Զարյան, Սովետական գրականություն, 1955, № 2):

Ո՞րն է հարցի էությունը:

Դերասանի ստեղծագործության հիմքը դրամատիկական գրվածքն է: Եթե գրվածքը որակ ու մակարդակ ունի, դերասանը

նույնպես կարող է հասնել որակի և մակարդակի, այլապես դատապարտված է անհաջողության:

Դերասանը, կերպար ստեղծելիս, հշմարիտ ապրում կունենա այն դեպքում, երբ դրամատիկական գրվածքը հշմարտապատում լինի, կյանքն արտացոլի հշմարտապես՝ մարդկային հարաբերություններ, հոգեկան ներքին շարժում, կրքեր, բռնկումներ, մղումներ, բախումներ,—և այս բոլորով ստեղծի մարդկային բնավորություններ:

Հիշելով Ալ. Երիցյանի մի հոդվածը, Ամրիկյանը բանավիճել է նրա այն մտքի դեմ, թե նա «ամենավճռական կերպով պահանջում էր, որ ինչևիցե պիեսա, ինչ տեսակ էլ որ գրված լինի, պետք է միօրինակ գերազանց ներկայացնել: Բայց մենք ասում ենք, որ այնպիսի գրվածքներ, ինչպիսին են «տրագեդիա» անվանյալ մեր ազգամատ խեղկատակությունքը «Աղասի բեգ»՝ հեղ. Պողոչյանցի, «Արշակ թագավոր»՝ հեղ. Խորեն վարդապետի, «Առուսյակ» կամ թե «Լոռվա ձորումը դուել» հեղինակություն Ֆելետոնիստ Երիցյանի և այլն, և այլն, սորա նման ֆարոզատերերը՝ «էլ ի՞նչ ասել կուգե, որ դերասանին փոխանակ ոգևորելու հշմարիտ մարդկային զգացմամբ, բնդհակառակը, նրեշացնում և կապում են նրա թե սիրտը, թե հոգին» («Մեղու Հայաստանի», 1866, № 10):

Բանավեճի մի այլ հոդվածում Ամրիկյանը, կանգնած լինելով հայ ազգային պատմական ողբերգությունները ժխտելու դիրքերում, ասել է.

«Մենք կրկնում ենք դարձյալ, որ բացի խոսքերից, ոչինչ կյանք չկա այդ սուտ դրամաների միջումը» (նույն տեղ):

Դրանից հետո Ամրիկյանը հայտնել է իր մտածողության անկյունաքարը կազմող մի հայացք, որ դերասանի բեմական արվեստի վերաբերյալ հայ տեսական մտքի մարգարիտներից կարող է նանաչվել. «Դերասանին այն ժամանակ չեն հավանում, երբ որ նրա ներկայացրած խաղը անհամատարիմ է մենք գրվածքի մտքին հետ: Բայց ինչ անհ այն ժամանակը նա, երբ որ իմքը գրվածքը անհամատարիմ է մարդկային իսկական կյանքին: Այդպիսի գրվածքներում, իհարկե, որ հեղինակներն են ավելի ի մանր դատապարտում դերասանաց, քան թե սոքա նրանց» (նույն տեղ):

Միմյանց հաջորդող առարկություններից բխել են և հաստատումները.

«—Մի լավ և մի վատ գրվածք հենց մի շատ վատ դերասան, մի՞թե միատեսակ կներկայացնե: Չէ որ լավի մեջ գոնյա մին փոքր շնորհիվ կցույց տա, իսկ վատի մեջ բոլորովին ոչինչ:

— Դերասանը կարող է ստեղծել ազատաբար մի որևիցե բան: Բայց միևնույն ժամանակ նա անհրաժեշտ կախումն ունի և դրամատիկական բանաստեղծից:

— Այդ ազատությունն և այդ կախումը կապված են մեկմեկու հետ անբաժան,—և միայն այս երկուսի միավորության ժամանակն դերասանը կարող է լինել մեծ» (նույն տեղ):

Եվ, վերջապես՝

«— ...Դերասանը միայն բանաստեղծի ստեղծած կյանքովն է ապրում բեմի վերա» (նույն տեղ):

Իր մղած բանավեճի ընթացքում Ամրիկյանը տալիս է թատրոնի ճնշադատ և տեսարան Ժուլ-Ժանի անունը, բայց իր մտքերն ու դատողություններն հաստատելու համար ապավինել է Վ. Բելինսկուն, ռուսական ճնշադատական մտքի հեղինակությանը, մեջբերելով նրա տեսակետը նույն հարցի վերաբերյալ:

«Որքան որ բարձր է հեղինակը կամ բանաստեղծը, այնքան էլ ավելի մեծ, ավելի զգայուն և ավելի եռանդուն պետք է լինի դերասանը խաղալով նրա ստեղծած դերը: Որքան որ պարզ է հասկացել հեղինակը նշմարտությունը, այնքան էլ պարզ կերևա նրա միջի թափանցվողը, հետևաբար և այնքան վատ պետք է լինեին նորա ոգևորությունը» (նույն տեղ):

Այս մեջբերումից հետո, բանավիճող դերասանը բացականչել է.

«Ընդունել պ. Բելինսկու այս կարծիքը, կնշանակի թողնել նշմարտությունը և միայն ցնորքների հավատալ» (նույն տեղ):

Ի՞նչ էր հակադրում Ամրիկյանը այդ խոզգատեսրերին, սուտ դրամաներին՝ Գաբրիել Սունդուկյանին և Միխայել Տեր-Գրիգորյանին, իրապաշում գրվածքների հեղինակներին: Այն հեղինակներին, որ արդի կյանքի պատկերն էին արտացոլել իրենց գրվածքներում: Ոչ թե մելոդրամաներում պատկերված կյանք, այլ տեղական, ներկայացումը դիտող հանդիսատեսի անմիջական շր-

չապատը պատկերող՝ թիֆլիսյան ուրույն կոլորիտ, բարեր ու սովորություններ, ժամանակակից մարդկանց հակասություններ ու ներհակություններ, որ հատուկ էին տվյալ ժամանակաշրջանին՝ իրենց հատուկ զավեշտական և դրամատիկական դրսևորումներով:

«Հայկական սուտ տրագեդիաների վերա խոսելուց հետո, չեմ կարող չհայտնել մեր ամենամեծ բավականությունը այն մի ֆանի պիեսների համար, որ օրերումս գրվեցան ի ձեռն բժշկապետ պարոն Տեր-Գրիգորյանի և պարոն Սունդուկյանի: Փառ և պատիվ դրանց:

Որա՞ն կյանք, որքան նշմարտություն և որա՞ն կենդանի պատկերներ կարող է տեսնել ամենայն մարդ այդ պատվական աշխատության մեջ: Մեր ասածին ապացույց կարող է լինել Սունդուկյանի այժմ նոր հեղինակած «Խաթաբալա» վերատառությամբ կոմեդիան, որը մի գեղեցիկ ստեղծագործություն է: Դերասանները կամենում են զատկից հետո ներկայացնել: Հիմիկվանից շնորհավորում ենք պարոն Սունդուկյանցին այն հաջողության համար, որ գտնելու է: Լսում ենք, որ մի այդպիսի ազնիվ առարկայի ձեռնամուխ է եղել և բժշկապետ պարոն Տեր-Գրիգորյանը: Ասված տա, որ մեր ասածը ղորթ լինի...» (նույն տեղ):

Դերասանի արվեստի մասին տեսական հարցեր առաջ քաշող Ամրիկյանը, բնական է, պետք է հենակետեր ունենար ոչ միայն համաշխարհային գրականության մեջ: Նա գիտեր և հասկանում էր, որ թատրոնը որքան էլ թարգմանական երկերով հարուստ խաղացանկ ունենա, չի հասնի իր բուն նպատակին, եթե նաև, ու նախ և առաջ, ազգային կյանքը պատկերող գրվածքներ չներկայացնի բեմից:

Որքան զորեղ էր Ամրիկյանի ժխտող ցասումը պատմական ողբերգությունների նկատմամբ, այնքան բուռն էր նրա խանդավառությունը ազգային կյանքից առնված իրապատում գրվածքների հանդեպ: Ամենագլխավորը՝ «Պալալ Ղաղո» կար, որի համար ուրախ էր, բայց նույն ոգևորությունը չուներ, որովհետև նրա նպաշակը, գրական-բեմական հոտառությունը հուշում էին նրան, որ «Խաթաբալայով» Սունդուկյանը գեղարվեստական լուրջ հայտ է

ներկայացրել, մի բան, որ չէր կարելի ասել Փուլինյանի զավեշտախաղի վերաբերյալ:

Այսպիսով, դեռ անցյալ դարի 60-ական թվականներին հայ ինքնադատական միտքն արծարծել է դերասանական արվեստի հարցեր:

Հետաքրքիրն այն է, որ այդ տարիներին մամուլի էջերում հանդես եկող լրագրողներն ու քննադատները չեն ունեցել հարցի լայն ու նշմարտացի պատկերացում, հետևապես նրանց մտքերն ու դատողությունները չէին կարող նպաստել հարցի գիտական պարզաբանմանը: Ուստի, այդ պարտականությունն իրենց վրա են առել դերասանները, ստեղծագործող մարդիկ:

Այդ և հարակից այլ հարցերի լուսաբանումը բնականաբար անհրաժեշտ էր հայ ռեալիստական թատրոնի տեսությունը մշակելու համար:

60-ականների մեր դերասանների առաջ դրած հարցադրումները ցույց են տալիս, որ ռեալիստական արվեստի նրանց ձգտումները, ազգային կյանքի պահանջ և անխուսափելիություն լինելով, հիմնավորված էին եվրոպական և ռուսական թատերական փորձով: Դրա հետ միասին նրանք ծանոթ էին ռեալիստական բեմական արվեստի տեսության հիմքերին և, նախ և առաջ, Բելինսկու մտքերին, որ իրենց համար կողմնորոշող նշանակություն են ունեցել:

Այս բոլորից բխում է մի էական հետևություն. դերասաններն այն տարիներին, իհարկե ոչ բոլորը, այլ նրանք, որ իրենց վրա էին առել թատրոնի զարգացման հոգսը, հույսերը չէին դրել միայն բնության առանձնաշնորհման՝ տաղանդի վրա. իրենց բնատուր ձիրքը նրանք մշակել ու խորացրել են, ընդարձակելով իրենց իմացությունները, գիտելիքների պաշարը, կանգնելով ժամանակի առաջավոր մտածողության դիրքերում:

ՄԱՐԿՈՍ ԱՂԱԲԵԳՅԱՆԻ ԴԱՍԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆԸ

1870-ին Կարինում կազմակերպվել է Հայոց թատերական ընկերություն, որը ներկայացում է տվել: Այդ ներկայացմանը հրավիրվել է նաև Մարկոս Աղաբեգյանը: Ի՞նչ են ներկայացրել՝

հայտնի չէ: Հայտնի չէ նաև ներկայացման օրը: Հայտնի է միայն, որ թատերասերների խնդրանքով Աղաբեգյանը հունիսի 15-ին դասախոսություն է կարդացել: Եթե ընդունենք, որ դասախոսությունը կայացել է ներկայացումից անմիջապես հետո, ուրեմն ներկայացման օրը պետք է համարել հունիսի 15-ը, կամ՝ մոտավորապես այդպես:

Մենք արդեն ծանոթ ենք Աղաբեգյանին, գիտենք, որ նա թիֆլիսահայ մասնագիտական թատրոնի հիմնադիրներից էր: Թերևս հենց այդ պարագան է հուշել Կարնո թատերական ընկերության ղեկավարներին կազմակերպելու այդ դասախոսությունը: Եվ Աղաբեգյանը համաձայնել է պատմել նրանց, թե թատերական արվեստն ինչ արմատներ է ունեցել ժողովրդի հեռավոր անցյալում և ինչպես է ներկայացել արևմտահայ և արևելահայ իրականության մեջ:

Նրա բուն նպատակն է եղել վերհանել արևելահայ և արևմտահայ թատրոնների զարգացման տարբերությունները և խորհուրդ տալ Կարնո թատրոնի մարդկանց ընտրելու առավել փորձառու ճանապարհ:

Սրա հետ կապված, նա արձանագրել է Կրասոսի վարքագրության մեջ արված Պլուտարքոսի այն վկայությունը, թե Արտավազդ թագավորը հունարեն ողբերգություն է գրել, և դա խաղացվել է արքունական տանը: Աղաբեգյանը դա համարել է ուրիշ ազգերի հետևողությամբ կատարված թատերական իրողություն: Դրանից բացի, նրան զբաղեցրել է մի այլ իրողություն ևս. հետքանոս ժամանակներում, այլ ժողովուրդների նման, հայերը ևս իրենց գյուղերում և հրապարակներում ներկայացրել են հրապարակական խաղեր՝ փայտակռիվ, մուշտակռիվ, բարձգություն, ասողիկություն, նմանակումներ և, ամենակարևորը՝ վիպասանություն:

Որ հին հայերը իսկապես ունեցել են այդ խաղերը, Աղաբեգյանի ասելով, դրանց մնացորդները հանդիպել են նաև 19-րդ դարի 70-ական թվականներին Թիֆլիսում, Շամախում, Լոռում, Երևանի գյուղերում, Վանում, Մուշում և այլուր: Սրանից Աղաբեգյանն արել է հետևություն՝ դա ժողովրդական թատրոնն էր, որի կողքին, հավանաբար, գոյություն է ունեցել մի այլ թատրոն ևս:

Հենվելով Մովսես Խորենացու հայտնած տեղեկություններին վրա, Աղաբեգյանն իր ունկնդիրներին հաղորդել է, որ թագավորական և նախարարական կերտերում, այսինքն՝ դղյակներում ու ամրոցներում տարածված են եղել վիպասանությունն ու ասողիկությունը: Տղատ թագավորի սյունյաց Բակուր իշխանի պատմությունից տեղեկանում ենք, որ դրանով զբաղվել են գեղանի և հաղցրածայն աղջիկները: «Այո, նախնի հայոց մեջ կային երգիչներ և երգչուհիք, որոնք բամբիռը ձեռին պար էին տալի սիրուն աղջկանց և երգաբանում էին հաջազն ազատվույն տարփն ու տրփանքը, զորն ու զորությունը, գեղն ու գեղեցկությունը, և այլն»:

Ահա սա, ըստ Աղաբեգյանի, եղել է ազնվականության թատրոնը, որ իր սկիզբն է առել վաղուց, Աբամյան Աբայի նահապետական ժամանակներում «և հետզհետե ազնվանալով ազնվականաց կյանքի հետ, Տիգրանա ու Վահագնա ժամանակ, եկած և հասած պիտի լինի Արտաշես Բ–ի դարերում իր կատարին»:

Հետագայում, բիստոնեությունը մուտ գործելուց հետո, շատ բան է փոխվել: «Նախարարաց և գյուղականաց դաստիարակության և այլ հրապարակում հանդիսավոր կերպով կատարված արարողությանց ուղղությունը բիստոնեացուցին...»:

Ասված է, որ Գողթան գավառի վիպասանները, նույնպես Տարոնի ասողիկները տեղի տվին բիստոնեական հոգևոր երգիչների, հրապարակական հետիոտությունը խափանվեց իբրև մեղք, բաղաքի փողոցներում մոլությանց թատրոնները և այլանդակ տեսարանները անհետացան, կենդանի վիպասանության տեղ բռնեցին սրբոց զրույցները...:

Ավելացրել է, սակայն, որ այդ բոլորի պահանջն ուժեղ է եղել, «ուստի գյուղականք լեռնամիջերումն էին կատարում իրենց կենաց վայելքը, իսկ բաղաքացիք իրանց ցածր և փոքրադուռն պարսպապատ եկեղեցիներում և վանքերում, և շատ անգամ էլ գիշերանց»:

Աղաբեգյանը կանգ է առել այն հարցի վրա, թե հայերի մեջ ինչպես է արմատավորվել եվրոպական հասկացողությամբ թատրոնը և բավական մանրամասն պատմել, թե ինչպես 1836–ին Զմյուռնիայի դպրոցներից մեկում հայ աշակերտները իտալերեն խաղացել են Գոլդոնիի «Պանդոկապետուհին»: «Թեև այդ մի օտա-

ռամաճուրյուն էր զարգացման մեջ, թեև իմիճաբույս միջազգային հառաջացում չէր, բայց ցույց էր տալիս ակներև հայ հասարակության դյուրաթեխությունը խաղաֆակրթության մասին»:

Այլ փորձեր ևս եղել են, իսկ Պոլսում թատերական խաղերի սկիզբը դրվել է 1857—58 թվականներին, Միջագյուղում և որի օրինակով հետագայում թատրոններ են բացվել նաև Պոլսո մյուս թաղերում:

Խոսելով Ս. Հեֆիմյանի, Մ. Պեշիկթաշլյանի, Պ. Դուրյանի ողբերգությունների մասին, Աղաբեգյանն այն միտքն է հայտնել, թե նրանց «գրվածքի լեզուն հայոցն է, անունները և տեղերը նույնպես, բայց կյանք, բարք, բնություն, ոգի, շարժվածք, խոսվածք, հագուստ, պատկեր, բեմ, ձև խոսելու և շարժվելու ամենն էլ եվրոպական են ու տեղական և ոչ ասիական կամ բուն հայկական»:

Ըստ Աղաբեգյանի, սկզբում մեծ ոգևորություն են առաջ բերել նախնյաց կյանքը պատկերող ազգային ողբերգությունները, բայց հետո, «նշմարելով դրա թերությունքը և դրա մասին դատաճան տալու դժվարությունքը», հանդիսատեսը հիասթափություն է ապրել, նախապատվությունը տալով եվրոպական ժամանակակից պիեսներին, համարելով, որ «թեև եվրոպական, ավելի դյուրըմբռնելի կամ հասկանալի էր, քան թե իր նախնյաց հին կյանքը»:

Աղաբեգյանի հիմնական եզրակացությունն այն էր, որ արևմտահայ թատրոնի գլխավոր թերությունը նրա խաղացանկի եվրոպական պիեսներից կազմված լինելն էր: Եթե իմիճաբույն հեղինակություններ կային էլ, ապա դրանք մեծ մասամբ պատմական ողբերգություններ էին, որոնց հանդեպ հանդիսականները չունեին առաջվա հետաքրքրությունը: Ուրեմն, Պոլսո և Զմյուռնիայի հայ բեմը հայկական ոգու կրողը չէր:

Խոսելով արևելահայ թատրոնի մասին, Աղաբեգյանն արձանագրել է, որ այստեղ զարգացումը ընթացել է հակառակ ձևով: 1836-ին կամ երկու տարի անց, Թիֆլիսում, Գալուստ Շերմազանյանի տանը, ներկայացվել է տանտիրոջ հեղինակած մի կատակերգությունը, որի թեման ժամանակակից կյանքն էր: Նկատելով, որ հեղինակն «անփորձ է թատերական արհեստում», քննարկելով գրվածքը ավելի շուտ որպես պարսավ, Աղաբեգյանն

այնուամենայնիվ ընդունել է, որ գրվածն արծարծել է հասարակական խնդիրներ, նկարագրելով «այն ժամանակի եկեղեցական անկարգ ընթացքը», ինչպես նաև «ռուսաց կառավարիչներին կաշառակեր ցույց տալով»:

Այս նույն նանապարհով են ընթացել գիմնազիայի հայ աշակերտների ներկայացումները 50-ականների վերջերին, նյութ ունենալով Միքայել Պատկանյանի «Միջի մարդ կամ մոցիխուլ» և այլ պիեսներ: Խաղացել են անփորձ դերասաններ, որոնք «իրանց բնածին ձիրքին էին ապավինած»: Պատկանյանի պիեսներն անկատար գործեր էին, բայց «իբրև սկզբնավորություն այդ արհեստում շատ գովելի էին»: Ահա այդ ժամանակ էր, որ Ներսիսյան դպրոցի սաները ուսումնարանի դահլիճում սկսեցին բեմադրել ազգային պատմական ողբերգություններ, առաջ բերելով հասարակության խանդավառ ոգևորությունը անցյալի նկատմամբ:

Ներսիսյան դպրոցի թատերասեր աշակերտները, ղեկավար ունենալով Գրիգոր Իզմիրյանին, 1863-ին մշտական թատրոնի հիմք են դրել, իրենց գործունեությունը սկսելով ազգային «Արշակ Բ», «Սամել», «Սանդուխտ կույս» ողբերգություններով: Այստեղ ևս, աստիճանաբար մարել է հետաքրքրությունը ազգային ողբերգությունների նկատմամբ, ուստի, ինչպես նշել է դասախոսը, «ավելի հարմար համարվեց խաղաի այժմյան կյանքեն վերառնված թատերական տեսարանը»:

Նա հիշատակել է հատկապես Գաբրիել Սունդուկյանին, տվել նրա «Խաթաբալայի», «Էլի մեկ գոհի» և «Պեպոյի» անունները, ասելով, որ Գաբրիել Սունդուկյանը «առաջին կարգի հեղինակ է դարձած»:

Աղաբեգյանը հանգել է հետևյալ եզրակացության:

«Այսօր արևելյան հայք կարող են եթե ոչ մրցել եվրոպացվոց թատերգության հետ կատակերգության մեջ, գոնե կարող են մոտենալ: Որքան երես է ինկած պատմական դրաման նրանց մեջ, այնքան արծարծված է կատակերգականը»:

Միմյանց հետ համեմատելով արևմտահայ և արևելահայ թատրոնները, նա առավելությունը տվել է արևելահայկականին, ասելով, թե «մանավանդ հայերեն ձևացումն դրանք շատ ավելի բնականացնում են իրանց վրա իրանց ժամանակակից հայոց

բարբ, վարբ, խոսբ, ձևր և այլն»: Նա տվել է Ամրիկյանի, Ջմշկյանի, Մանդինյանի անունները, հիշատակել Սաթենիկ Ջմբշկյանին և Քեթևան Աբամյանին: Աղաբեգյանը խիստ կարևորել է և բարբառների օգտագործումը, մանավանդ, երբ խոսքը վերաբերել է կատակերգությանը: Այս մասին պարզորոշ ասված է. «...այսօր արևմտյան հայոց թատերական բեմը իտալական և ֆրանսիական թատերական բարքմանությունը ձևացնում լինի ոչ թե ժողովրդային խոսուն բարբառով... այլ շինովի գրական լեզվով»:

Աղաբեգյանի միտքն այն էր, որ արևելահայ թատերական արվեստը և գրականությունը սնուցողը բնությունն է, անմիջական կապը ժողովրդի հետ, հողի ու ջրի հետ: Այս մտքին, տասնամյակներ անց, հանգել է և Գրիգոր Զոհրապը:

Աղաբեգյանը խորհուրդ է տվել կարինցիներին ուսումնասիրել երկու հատվածների թատերական փորձը և գնալ ոչ թե մեկի կամ մյուսի նշած ճանապարհով, այլ ստեղծել իրենցը, տեղականը և, որ կարևորն է, հիմք ընդունել Կարնո բարբառը՝ բազմահարուստ ու կենդանի:

Այժմ, մի դիտողություն, որ վերաբերում է արևմտահայ և արևելահայ թատրոններին Աղաբեգյանի տված բնորոշմանը:

Խիստ հետաքրքիր և համոզիչ համարելով հայության երկու հատվածների թատերական արվեստի նրա տարբերակումը, ընչենք, սակայն, որ նա նկատի չի առել արևմտահայ և արևելահայ հասարակական կյանքի միջև եղած զանազանությունը, որով և պայմանավորված էր թատերական արվեստի նրանց ուղղությունը՝ ռոմանտիկական և իրապաշտական: Սա մեկ: Մյուս դիտողությունն այն է, որ մինչև 1879-ը արևմտահայ բեմն ունեցել է Ստեփան Էֆյան և Առուսյակ Փափազյան, Մարտիրոս Մնակյան և Պետրոս Ադամյան՝ արտիստական մեծ անհատականություններ, որոնք ազգային-ազատագրական գաղափարների կրողներ էին: Նրանց համար Շիլլերը, Հյուգոն և այլոք միջոց էին բեմից ազատություն քարոզելու ընդդեմ բռնության՝ լիներ դա հայրենի թե օտար: Եթե դա այդպես է, ուրեմն նիշտ չէ արևմտահայ թատրոնը սոսկ իբրև եվրոպականին ընդօրինակող ներկայացնելը, ա-

ռանց տեսնելու նրա ազգային առմատներն ու իմաստությունը:

Վերջացնելով իր դասախոսությունը, Աղաբեգյանը նշել է, որ տեղացիներն ունեն դպրոցներ, նաև՝ թատրոն: Պետք է ունենալ գրադարան, ստեղծել տպարան և հրատարակել լրագիր: «Դուք որ ազնվանաք լուսավորությամբ, ձեր բարքաոն էլ ձեզ հետ կազնըվանա»: Ըստ նրա, բոլոր գործերում տղամարդկանց կողքին պետք է հանդես գան կանայք՝ «ձեր հույրերը, ամուսինները և աղչկերքը», նրանք են «լուսավորության չաքը, ազատության կյանքը և դաստիարակության ոգին»:

Մարկոս Աղաբեգյանի այս դասախոսությունը՝ «Հայկական թատրոնի անցյալը (ելեր Կարնո թատերական ընկերության)», տպագրվել է «Փորձ» ամսագրի, 1879-ի 10-րդ համարում, որից և արված են բոլոր մեջբերումները:

Աղաբեգյանը թատրոնի մասին արտահայտվել է տարբեր առիթներով: Այս դասախոսությունը նրա թատերագիտական ելույթներից ամենաճշտակալին է: Սա առաջին փորձն է, թեկուզ և հակիրճ, ուրվագծելու հայ թատրոնի պատմության ուղին: Թատերագիտական այս փաստաթուղթը ցարդ չի ստացել իր մեկնաբանությունը և ճիշտ գնահատականը, մանավանդ որ հարցի արծարծումը վերաբերում է թատրոնի արմատներին, որ ժողովուրդն է և բնությունը:

«ՊԵՊՈՅԻ» ՍՏԵՂԾՄԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

Տարբեր գրողների ստեղծագործական ընթացքը տարբեր է լինում: Մեկը վեպ գրելուց առաջ մշակում է մանրամասն ծրագիր, կազմում գործող անձանց ցանկը, նույնիսկ նրանց համար հարցաթերթեր կազմում, մեկ ուրիշը նույնիսկ կենսագրականներ է գրում, նշելով բնավորության գծերը: Մոտավորապես այդպես է ստեղծագործել Լև Տոլստոյը: Ոմանք էլ, առանց նշումներ անելու, մտապահում են այդ բոլորը, օրեր ու շաբաթներ դասավորում ու վերադասավորում են դրանք և նոր միայն գործի անցնում, ինչպես, օրինակ, Ֆ. Դոստոևսկին: Իսկ կան նաև այնպիսիք, որ

թելադրում են: Թելադրելու սովորություն է ունեցել և Գաբրիել Սունդուկյանը:

Իր պիեսները նա թելադրել է գլխավորապես թատրոնի մարդկանց, հատկապես՝ դերասաններին (Միհրդատ Ամրիկյան, Գևորգ Ջմշկյան):

Հայտնի է, օրինակ, որ «Խաթաբալան», «Էլի մեկ գոնը», «Պեպոն», մասամբ նաև «Ամուսիններըե», նա թելադրել է Ջմշկյանին:

Առհասարակ, թելադրելու սովորություն ունեցող գրողների շուրջը շատ մութ և կասկածելի պատմություններ են հորինվել, որ պղտորել են տաղանդավոր մարդկանց և ստիպել արդարանալու, իրենց ազնվությունը հաստատող միջոցներ որոնել:

Այդ մասին, սակայն, հետո:

Հիմա խոսենք «Պեպոյի» մասին:

Բացի այն տվյալից, որ Սունդուկյանը թելադրել, իսկ Ջմշկյանը գրի է առել «Պեպոն», մենք ավելին գուցե չիմանայինք, եթե չլիներ պիեսի առանձին հրատարակության մեջ Պեպոյի դերակատարին ուղղված այն սրտագին նամակը, որ, երախտագիտական զգացման արժեքավոր վկայություն լինելուց բացի, օգնում է նշտել պիեսի ստեղծման մի քանի էական մանրամասնություններ: Այդ պատմության մի լրացուցիչ հավաստումն էլ Ջմշկյանի հաղորդած տեղեկությունն է, որ տպվել է «Արաքսում» (1889):

«Պեպոն» հայ գրական և թատերական արվեստի այն գլուխգործոցներից է, որ ծնվել է սոցիալական անարդար երևույթներին արձագանքելու խոր անհրաժեշտությունից և նրա աշխարհ գալը սոսկ այս կամ այն դեպքով բացատրել նիշտ չի լինի: Մնացած պատճառները՝ մեծ թե փոքր, սոսկ պատրվակ են: Ոչ ոք չի կարող ասել, թե «Պեպոյի» նման գեղարվեստական բարձրարժեք մի գործ, երբ և ինչպես է ծնունդ առել հեղինակի հոգու խորհրդում: Դա կյանքը ընկալելու և այդ ընկալումը գրականության վերածելու բարդ խաչաձևման հետևանք է:

Սունդուկյանի երկերն ընդհանրապես և «Պեպոն»՝ մասնավորապես, հաստատում են թատերագրի խորագույն համակրանքը աշխատավոր խավի և նրա դեմ ցուցաբերված սոցիալական ան-

արդարության նկատմամբ: Սունդուկյանի մահվանից հետո հայտնաբերված փաստաթղթերը ցույց են տալիս նրա և վաթսունականների համմասական շարժման միջև եղած կապը: Պարզվում է, որ այդ շարժման գլխավոր մասնակիցներից մեկի անունը Պեպո է եղել (այդ անունն արդեն գործածել էր Միխայել Տեր-Գրիգորյանը իր «Պեպոյի տկնուրը» պիեսում): Պակաս կարևոր չէ և այն հշումը, որ Սունդուկյանն արել է «Պեպոյի» ձեռագրում. «Անցքը պատահում է Թիֆլիսում 1866-ին», որ հետո դարձրել է՝ 1870: Միանգամայն հասկանալի պատճառներով նա չի կամեցել, որ հարուստի և աղքատի սոցիալական բախման պատմությունն արտացոլող պիեսը կապվի համմասական շարժման ու նրա արձագանգների հետ:

Այժմ դառնանք այս հրաշալի երկի ստեղծման առիթներին:

Ամեն ինչ սկսվել է Նիկողայոս Փուղինյանի «Վուր տրամվիս պիտի պսակվիս» զավեշտախաղի ներկայացումից, որ տեղի է ունեցել 1867-ի մայիսի 31-ին:

«Դալալ Ղաղոյի» հեղինակը Մոլիերի «Բռնի ամուսնություն» կատակերգությունը փոխադրել էր թիֆլիսահայերենի և մի պիես գրել է Թիֆլիսի մարդկանց կյանքից:

Այս պիեսը ներկայացրել է Զմշկյանի դերասանախումբը, մասնակցությամբ լավագույն ուժերի՝ Սեդրակ Մանդինյան (Մելֆո), Քեթևան Աբամյան (Խորիշան), Սաթենիկ Զմշկյան (Վարթի), Գևորգ Միրաղյան (Կարապետ), Միհրդատ Ամրիկյան (Տիգրան), Աբրաշես Սուքիասյան (Սոլոմոն): Ներկայացման բեմադրիչը լինելուց բացի, Զմշկյանը հանդես է եկել Շամիրի դերակատարմամբ, որ «առանձին տպավորություն է գործել Սունդուկյանի վրա»:

Եվ ահա մի օր Սունդուկյանը և Զմշկյանը, միասին նաշելուց հետո, զբոսնել են Սոլոլակում և ապա գնացել Սունդուկյանի տուն՝ թեյ խմելու: Զրույցը դարձել է Փուղինյանի «Վուր տրամվիս պիտի պսակվիս» ներկայացման շուրջը և, բնականաբար, խոսել են կինոտոների մասին, որոնց հարուստները պաժառնի էին անվանում: Նրանք նկատել են, որ հարուստներից վարկաբեկված այդ մարդիկ ունեն հոգեկան բարձր մղումներ, հերոսական գծեր և վատ չի լինի նրանց ներկայացնել բեմում:

Ահա այս խոսակցության ժամանակ էլ Սունդուկյանը Ջմշկյանին խոստացել է մի պիես գրել, և Ջմշկյանն էլ իր հերթին հանձն է առել բարոյապարի չարքաշ պարտականությունը:

Այդ պիեսը «Պեպոն» էր:

Պետք է արձանագրել, որ Ջմշկյանը, որին ծանոթ էին արդեն «խաբաբալայի» և «էլի մեկ զոհի» թելադրության հետ կապված դժվարություններ, հոժարակամ հանձն է առել մասնակից լինել, միայն թե Սունդուկյանը նոր պիես գրի և հայ թատրոնն էլ մի նոր պիես ունենա: Սա, անշուշտ, հայ թատրոնին իր կյանքը ճիվաթած մարդու պատրաստակամություն էր, որին գնահատական տալը դժվարին խնդիր է: Սակայն փաստ է, որ թատրոնի պատմության ողջ ընթացքում, թե այն ժամանակ, երբ հաջողություններ են եղել և թե՛ այն ժամանակ, երբ թատրոնը մատնվել է անհաջողությունների և խայխայվել,—միշտ գտնվել են Ջմշկյանի նման մարդիկ, որոնք իրենց տաղանդով և բարոյական ուժով ետ-ցուկ են կանգնել թատրոնին:

«Երբ ես մոտավորապես պատմեցի ձեզ Պեպոյի բովանդակության գլխավոր միտքը,—գրված է Սունդուկյանի նամակում,—այն օրից սկսած՝ դու էլ ձեռ չվեր առար ինձանից. սովերի պես հետևում էիր ինձ, աշխատելով շուտով և շուտով հանել իմ գլխից ֆո սիրեկան Պեպոյին և գրչի տալ իմ խոսքերը:

Եվ ահա, 1870 թվի սկզբում, դու, ըստ սովորականին, վեր առար թուղթ ու գրիչ, և ես սկսեցի թելադրել ձեզ «Պեպոն»:

Ամեն օր Ջմշկյանը այցելել է Սունդուկյանին և գրիչը ձեռին սպասել թատերագրի խոսքին: Դերասանի այդպիսի վերաբերմունքը բաջալերել է «Պեպոյի» հեղինակին: Աշխատանքը սկսել են հունվարին և հաջորդ ամսին գրեթե ավարտելու վրա են եղել առաջին գործողությունը, երբ ստիպված են եղել ընդհատել տանը պատահած դժբախտության պատճառով: Վախճանվել էր Սունդուկյանի երեխան: Մի քանի ամիս հետո, ոչ թե Թիֆլիսում, այլ Կրծանիս կոչված ամառանոցում, նորից շարունակել են աշխատանքը և հաջողությամբ ավարտի հասցրել:

«Այգու մեջ կար երկհարկանի բարաշեն տուն մեզոնինով, որի փորիկ պատշգամբից և պատուհանից բացվում էր տեսա-

րան դեպի կանաչազարդ լեռը և նորա ստորոտում ձորի մեջ փռված այգիները:

Առավոտները կանուխ, ժամի յոթին, մենք բարձրանում էինք այդ մեզոնիները. այնտեղ ես նստում էի սեղանի մոտ, բաց դռան և պատուհանների առաջ և, գրիչը ձեռս առնելով, սպասում էի թելադրության: Սունդուկյանը նեմելով թելադրում էր, ես գրում էի: Պատահում էր, որ երբեմն ամբողջ ժամերով Սունդուկյանը կանգ էր առնում և երբ նյութը արդեն մշակված էր համարում՝ մենք պարապում էինք մինչև ժամի երկուսը կամ երեքը, և ճաշելուց հետո դարձյալ բարձրանում էինք և պարապում մինչև գիշերվա ժամը 10—11-ը:

Այդ ժամանակամիջոցը թողել է իմ մեջ մի գեղեցիկ հաղցր հիշատակ, չնայելով, որ երբեմն շատ դժվար էր լինում ինձ համար անտանելի շոգ օրերին ոտով բարձրանալ այդ ամառանոցը, որ շատ բարձր դիրք ուներ» (Գ. Ջմշկյան, էջ 96):

Մի նկատում:

Փուլինյանի փոխադրած Մոլիերը խաղացվել է 1867-ի մայիսին:

«Պեպոն» Սունդուկյանը Ջմշկյանին սկսել է թելադրել 1870-ի հունվարին: Նշանակում է, շուրջ երկու և կես տարի Սունդուկյանը մտմտացել է «Պեպոն», որոշել է նրա սյուժետային ընթացքը, գործող անձանց բնավորության գծերը, մշակել տեսարանները և երբ այդ մտքերը ամբողջացել են, նա ձեռնամուխ է եղել թելադրելուն: «Խաթաբալայի» և «Էլի մեկ զոհի» համեմատությամբ «Պեպոն» թղթին է հանձնվել առավել կատարյալ վիճակում, չունենալով նախափորձեր, ինչպես նախորդ երկու պիեսը: Դա, երեվի, պետք է բացատրել նրանով, որ հեղինակը մտածելու և վերամտածելու բավական երկար ժամանակ է ունեցել:

Երախտագետ Սունդուկյանը առիթը բաց չի թողել հրապարակավ հայտնելու իր շնորհակալությունը դերասաններին և, հատկապես, Ջմշկյանին ընդգծելով այն դերը, որ նրանք խաղացել են իր պիեսների ստեղծման գործում:

«Էլի մեկ զոհի» բեմադրության կապակցությամբ «Մեղու Հայաստանի» պարբերականի 1870-ի 12-րդ համարում Սունդուկյանը հրապարակել է երախտագիտական մի նամակ, որ շարադրել

էր դեռ «Պեպոն» թելադրելու օրերին: Այստեղ վկայվում է, որ «Պեպոյի» աշխատանքներն ավարտվել են նուլիսին: Իսկ «էլի մեկ գոհ» ներկայացումը տեղի է ունեցել նույն տարվա մայիսի 4-ին: Դա այն օրերին էր, երբ Սունդուկյանը Ջմշկյանի հանդեպ երախտագիտությամբ էր համակված և պահանջ է զգացել արտահայտել դա: Ըստ երևույթին այդ ժամանակ նա դեռ չգիտեր, որ «Պեպոն» թելադրելու հոգեմաշ աշխատանքում Ջմշկյանի թափած աննօրինակ ջանքերին գումարվելու էր պիեսի գլխավոր հերոսի դերում նույն Ջմշկյանի ցուցաբերած վարպետությունը և նա, դրանից մղված, պիեսը նվիրելու էր Ջմշկյանին, գրիչն կցելով սրտաբուխ անկեղծությամբ գրված հայտնի նամակը:

Այնպես որ, «էլի մեկ գոհի» կապակցությամբ հրապարակած նամակը կարելի է համարել նաև «Պեպոյի» առիթով իր մեջ ծագած շնորհակալական հուզումների արտահայտություն:

«Պեպոյի» առաջաբան-նամակում շատ թանկագին տողեր կան այն մասին, թե ինչքան երբանկատ է եղել Ջմշկյանը Սունդուկյանի հարուստարի պաշտոնում:

«...Քանի՛ և քանի անգամ՝ գործդ թողած, ամառային շոգ պապանձին, ոտով եկել ես և գնացել Կրծանիս, քանի՛ և քանի անգամ հետդ խորհրդակցել եմ, օգուտներ քաղել ֆո խորհուրդներից և ձանձրացրել քեզ իմ ծանր ու բարակ մասլահաթներով, քանի՛ և քանի անգամ ամբողջ ժամերով, գրիչը ձեռիդ, անշարժ նստած ես եղել սեղանիս առաջ՝ ձևացնելով քեզ մեկ գրող մեքենա, երբ ես հեղինակելով՝ բոլոր իմ շարժվածքների ազատությունն եմ վայելել, քանի՛ և քանի անգամ երբեմն արագությամբ թերթեր ես լցրել իմ խոսքերով և ստեպ-ստեպ հանգստյունդ ցույց տալով, ուժ ես տվել ինձ շարունակելու, երբեմն էլ հոնքերդ տոքելով կամ տասն անգամ կրկնել ես միևնույն վերջին խոսքերս, կամ լուռ ու մունջ մնացել, առանց մեկ բառ արտասանելու՝ կամենալով արգելք չդնել մտքիս ընթացքին: Ո՛վ իմանա՝ ի՛նչ մտքեր են ծագել ֆո մեջ այն ժամանակ, ի՛նչ մտքեր ես կլանել, ի՛նչ մտքեր զոհել, երբ ես, ուղեղս փորելով, աշխատելիս եմ եղել իմ միտքն արտահայտել, իմ խոսքերը գեղեցկացնել: Միով բանիվ՝ ֆո կամքը ենթարկել ես իմ կամքին, ֆո սովորություններն իմ սովորություններին, ֆո ժամանակն իմ ժամա-

նակին, որ աշխատանքն իմ աշխատանքին. և այս բոլորը, բոլորը միայն նրա համար, որ Պեպոն շուտով լույս տեսնի, դու որ սիրեկան թատրոնի համար մեկ նոր պիես ճարես» (Գ. Սունդուկյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, էջ 453. այսուհետև՝ Գ. Սունդուկյան):

Որքան էլ Սունդուկյանը հաջատեղյակ լիներ թատրոնին, միևնույն է նա չէր կարող բեմն ու նրա գաղտնիքներն իմանալ այնպես, ինչպես դա գիտեր Ամշկյանը: Բոլոր անհրաժեշտ դիտողությունները Ամշկյանն արել է կամ բեմադրելուց առաջ և կամ՝ հետո, չընդհատելու համար Սունդուկյանի մտքի ընթացքը: Որպիսի՞ փափկանկատություն: Ուստի, զարմանալի չէ, որ արարման այս համատեղ ժամերը ընդմիշտ մնային Սունդուկյանի հիշողության մեջ:

«Մտաբերելով անցյալը,—գրել է «Պեպոյի» հեղինակը,—մտաբերելով այն ժամերը, երբ Պեպոն գրվում էր, երբ մտերիմ խոսակցության մեջ Պեպոյից մենք անդադար անցնում էինք դեպի նրա եղբայրակիցները, նրանցից դեպի ժողովուրդը, ժողովրդից դեպի ազգը, ես խոստովանում եմ, որ այն ժամերը միշտ կմնան իմ կյանքիս ամենաերջանիկ ժամերը» (նույն տեղ):

Հիմա դառնանք այն խնդրին, որի մասին ակնարկ եղավ սկզբում:

Տաղանդը բնության հազվագյուտ պարգևն է, որով օժտված գրողը ուրախություն է պատճառում իր երկրպագուներին: Կյանքը և ժամանակը ցույց են տվել, որ նշմարիտ տաղանդը հաճախ շատ նախանձի է հանդիպում:

Սունդուկյանին ևս չի հերվել իր ստեղծագործական շնորհքը: Ու հենց այն օրերին, երբ գրական և թատերական բազմազգ հասարակայնությունը պատրաստվելիս է եղել նշելու նրա գործունեության 25-ամյակը, թատերագրի հակառակորդները *«Кавказ»*-ի էջերում հրապարակել են մի հոդված այն մասին, որ, իբր, Ամշկյանի և Ամիկյանի մասնակցությունը Սունդուկյանի պիեսներում հավասարազոր են հեղինակային իրավունքի:

Միանգամայն հասկանալի է, թե նման զրպարտությունը ինչպես էր վիրավորելու Սունդուկյանին: Խոցված թատերագիրը մի նամակ է գրել նույն *«Кавказ»*-ին, պահանջելով, որ հիշյալ դե-

ռասաններից նա, ով դեռ ողջ է, «ցույց տա լրագրության մեջ, թե իմ աշխատասիրության մեջ որ գլուխը, որ պատկերը կամ որ տեսիլը պատկանում է իր գրչին». ավելացնելով՝ «Ես իրավունք ունեմ սպասելու, որ պ. Ձմշկյանը այսպես ծանրակշիռ մեղադրության դեմ լռություն չի պահպանիլ»:

Սունդուկյանն իր բողոք-նամակը չի ուղարկել լրագրի խմբագրությանը: Նամակի վրա գրել է՝ «Դեռ սպասել իրան Ձմշկյանին» (Գ. Սունդուկյան, էջ 454):

Ձսպասելով, որ Սունդուկյանը իրեն խնդրի հանդես գալու գրպարտիչների դեմ, Ձմշկյանը աննիրաժեշտ է համարել պաշտպանել թատերագրի հեղինակային պատիվը: Նա բացատրություն էլ տվել, բայց, ցավոք, դրանով չի փակվել այդ մութ պատմությունը: Ջրպարտության մի այլ տարբերակ էլ երևացել է «Աղբյուր-Տարազի» էջերում՝ «միայն ավելի կոշտ և կոպիտ ձևով»: Ձմշկյանը ստիպված է եղել նորից ասպարեզ մտնել և կրկին բացատրություն տալ: «Սուրբ պարտս եմ համարում,—գրել է նա,—բացարձակ խոստովանել, որ Ամրիկյանը և ես ոչինչ հեղինակական կամ խորհրդակցության մասնակցություն չենք ունեցել պ. Սունդուկյանի պիեսներում: Եթե մի որևիցե ծառայություն մատուցած եմ ես մեր հարգելի դրամատուրգին, դա կայանում է նրանում միայն, որ իմանալուն պես, թե պ. Սունդուկյանը մտադիր է մի պիեսա գրել, ես ոգրուկի պես կպել եմ նորան և, խրճիթելով, աղաչելով, ստիպել եմ նորան թելադրել ինձ գրելու, որովհետև նա սովորություն ունի թելադրությամբ միայն արտադրելու իր պիեսները»: Այնուհետև Ձմշկյանը կոչ է արել Սունդուկյանին «...արհամարհանոք նայե այդ տեսակ իճիճակոչ կրիտիկոսներին, որոնք համարձակվում են արատ գցել հնկա-տաղանդավոր, միակ հայերիս մեջ, ըստ եվրոպական հասկացողության, դրամատուրգի լուսավոր գործունեության վրա...» («Արձագանք», 1889, № 9):

Մնում է մեկ անգամ ևս համոզվել, որ Մոցարտ և Սալիերի երևույթը իրեն զգալ է տալիս բոլոր ժամանակներում:

Լսելով, որ Սունդուկյանը նոր պիես գրելու մտադրություն ունի, Ջմշկյանն անհանգստացել է, թե ում է թելադրելու հեղինակն այդ երկասիրությունը: Խնդիրն այն է, որ Սունդուկյանն ու Ջմշկյանը այդ օրերին գժտված էին: Եվ, ահա, երկար մտածելուց հետո, Ջմշկյանի ընտրությունը կանգ է առել իր ազգական Վանո Տեր-Գրիգորյանի վրա, որը «Մշակի» հիմնական լրագրողներից էր և թատրոնին մոտ կանգնած մարդ: Ջմշկյանը խնդրել է Վանոյին տեղեկանալ Սունդուկյանի այդ մտադրության մասին, չթաքցնելով, որ իմն է նրան այդ մասին ասել: Հարկ է նամարել նաև որոշ խորհուրդներ տալ թելադրության ժամանակ իր պահելաձևի մասին, որ չշեղի Սունդուկյանի միտքը: (Այս մասին տե՛ս Գ. Ջմշկյան, էջ 99):

Վանո Տեր-Գրիգորյանը 1872-ի հունիսյան մի օր բախել է Սունդուկյանի ամառանոցի դուռը: Դուռը բացել է Սունդուկյանը: Տեր-Գրիգորյանը ներկայացել է թատերագրին ու հայտնել իր գալու բուն նպատակը:

«— Կամենում ես, որ նոր պիես գրե՞մ:—Հարցրել է Սունդուկյանը:

— Այո, հենց այդ նպատակով էլ եկել եմ, դուք կթելադրեմ, ես կգրեմ:

— Վա՜հ, ի՞նչ պիտի թելադրեմ, երբ գլխիս մեջ ոչինչ չկա: Դու կարծում ես, որ իմ գլուխը դհոլ է, որ ջոխին խփես ու ձեն հանե:

— Գավրիլ Նիկիտիչ, ես շատ համառ եմ և ձեզ հետ էլ համառ կլինեմ: Այժմ մենք գնանք ձեր բնակարանի վերին հարկը, կտանենք մեզ հետ թուղթ, թանաք, գրիչ, վերցրեք դուք էլ Սատտարի գլուխը կոտրած փայտը, ես կնստեմ սեղանի մոտ սենյակում, իսկ դուք մանե եկեք բալկոնում և Սատտարի փայտով ըշփորեցեք ձեր ուղեղը, ինչ որ կասեք, ես կգրեմ և անդադար կկրկնեմ վերջին խոսքերը. տեսնում եք ինչպես ես ծանոթ եմ ձեր սովորություններին հետ:

— Ասացեք խնդրեմ, ո՞ւմից դուք այդ բոլորը գիտեք, երևի Գևորգն է ասել:

— Միևնույն է, «ծիտը խաբարն էրի»:

— Ավդոտիա,—հրամայեց նա աղախնուն,—տար մեզ համար վերին հարկը երկու բաժակ թեյ, թուղթ, գրիչ ու թանաքաման և բեր այստեղ իմ փորիկ փայտը, Սատտարի փայտը:

Ինչպե՞ս է ձեր անունը, պ. Տեր-Գրիգորյան:

— Վանո...

— Վանո՞... Թույլ տուր, Վանո ջան, որ ես այսուհետև ձեզ այդպես անվանեմ, դու էլ ինձ Գաբրիել կանչիր:

— Դուք ինչպես կամենում եք,—ասացի ես,—բայց ես ձեզ Գավրիլ Նիկիտիչ կկանչեմ...»:

Ավդոտիան բերել է Սատտարի փայտը: Սուճդուկյանը ստեղծագործելիս Կրծանիսում միշտ այդ փայտն է բռնել ձեռքին:

— Վանո ջան, Սատտարին լսե՞լ ես:

— Ինչպես չէ, Գավրիլ Նիկիտիչ, տարվա մեջ նա մի քանի անգամ երգում էր մեր տանը: Այդ փայտը շատ նման է նրա փայտին: Ինչպես սազում էր նրան իր փայտը, երբ նա երգում էր Հումայի (աղոթք) եղանակը...

— Եվ փայտը այդպես էր բռնում,—ընդհատեց նա:

— Այո, ճիշտ այդպես:

— Է՜հ, Վանո ջան, ես էլ այս փայտը շատ անգամ Սատտարի պես կբռնեմ, կիջեցնեմ և կբարձրացնեմ, բայց արդյոք կկարողանամ Հումայի ինչյուններն և եղանակը երգել, կկարողանա՞մ արդյոք նվաստակության ուշադրությունը գրավել դեպի իմ ինչյուններդ, արդյոք կկարողանամ ցույց տալ նրան չարն ու բարին, գեղեցիկն ու տգեղը առանց նրան զայրացնելու... է՜հ, մախլաս, գնանք, Վանո ջան, դուն ջոխին խփե դոհլուն, տեսնենք ի՞նչ ձեն կու դուս գա... Թող մեզ ոչ ոք չխանգարե,—հրամայեց նա ծառային, և մենք բարձրացանք վերին հարկը ու փակվեցինք:

Գեղեցիկ և անմոռանալի րոպեներ... Նա թելադրում էր, ես գրում էի... մեխենայի պես նստած կրկնում էի նրա վերջին խոսքերը»,—տարիներ անց հիշել է Վանո Տեր-Գրիգորյանը:

Նստած էր մեխենայի պես. ամեն ինչ ցավում էր, բայց Վանոն բախտավոր էր, Վանոն տեսնում էր «Քանդած օջախ» ներկայացումը մի անձնավորության մեջ... Նա թելադրում էր ու ներկայացնում Օսեփին, Նատոյին ու Խախոյին, Փասոյին, Գիժ-Մո-

գուն... «Դուն չէ, դուն չէ, Նատո ջան», թելադրում էր նա. և արտասուքները թափվում էին նրա գեղեցիկ աչքերից...

Այդ բարի մարդու դեմքը հանկարծ զայրանում էր, լցվում էր առելությամբ, երբ նա ներկայացնում էր Մարմարովին, և Փասոյին... Որքան սարսափելի էր Սունդուկյանցը, երբ նա թելադրում էր. «Ի՞նչ չիս արի դուն, ի՞նչ ախպեր ասիս՝ դուն իս գրի. ննգիր ասիս՝ դուն իս խափի... գուղիքին ասիս՝ դուն իս արի... Հարևնի դուքան ասիս՝ դուն իս կրակ տվի...»:

Պետք էր տեսնել այդ ժամանակ Սատտարի փայտի ելևէջները, փայտը խաղում էր օդում, կարծես փնտրում էր Փասոյի գլուխը ու նրա փոխարեն շատ անգամ Վանոյի գլխին էր դիպչում...» (տե՛ս «Տարազ», 1912, № 4):

«Քանդած օջախը» գրվել է երկու ամիս, և Տեր-Գրիգորյանը այդ երկու ամիսն էլ ապրել է Սունդուկյանցի տանը՝ Կրծանիսում:

«Մենք փակված էինք,—ասում է նա,— իջնում էինք միայն նաշելու և ընթրելու համար»:

Տեր-Գրիգորյանը հենելիս է եղել այգում, իսկ Սունդուկյանը՝ տանը: Մի օր, գիշերվա ուշ ժամին Տեր-Գրիգորյանը տեսել է, թե ինչպես Սունդուկյանը շապկանց ելել է պատշգամբ և լուսնոտի նման մոտեցել պատշգամբի ծայրին, մի փոքր մնացել կանգնած և կրկին վերադարձել տուն: Տեր-Գրիգորյանը տեսածից համոզվել է, որ Սունդուկյանը տառապում է լուսնոտությամբ: Հաջորդ օրը առավոտյան, երբ վերսկսել են իրենց աշխատանքը, պարզվել է հետևյալը: Անկողին մտած Սունդուկյանը չի կարողացել հենել. որովհետև միտքը զբաղված է եղել նոր պիեսով: Վերնագիրը՝ «Քանդած օջախ» համարելով շատ հաջող հղացած և վախենալով, որ մինչև առավոտ կարող է մոռանալ, ձեռքի տակ էլ մատիտ ու թուղթ չունենալով, եկել է պատշգամբ, որտեղ կավճի կտոր կար և պատին գրել է վերնագիրը՝ «Քանդած օջախ» (տե՛ս Գ. Սունդուկյան, էջ 510):

Այս բոլորի մասին Վանո Տեր-Գրիգորյանը պատմել է Գաբրիել Սունդուկյանին ևվիրված իր հիշողություններում, որ ժամանակին տպագրվել են մամուլում, հատկապես «Տարազ» պատկերազարդ հանդեսում: Թե Վանո Տեր-Գրիգորյանի պատմածը և թե «Պեպոն» գրելու առիթով Ջմշկյանին հասցեագրված Սունդուկյանի

նամակը հետաքրքիր են հայ թատերագրության այդ երկու գործարների ստեղծագործական պատմության տեսակետից: Դրանք հարուստ նյութ կարող են տալ գեղարվեստական երկի հորինման ստեղծագործական հոգեբանության առումով, մի հարց, որ շատ քիչ է զբաղեցրել մեր հոգեբաններին:

ՀԱՅ ԵՎ ՎՐԱՑ ԴԵՐԱՍԱՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱԳՈՐԾԱԿՑՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայ-վրացական թատերական առնչություններ հետազոտված չեն: Այս ակնարկն էլ այդպիսի նպատակ չի հետապնդում: Սա մի համեստ փորձ է՝ ի մի բերելու այն փաստերը, որ հայտնի են 70-ական թվականների Թիֆլիսի հայկական և վրացական թատրոնների պատմությունից:

Նախևառ մեր բուն նյութին անցնելը, ասենք, որ այս տարիների հայ-վրացական կապերն ունեն իրենց նախապատմությունը:

«Տարեգրության» մեջ հանդիպում ենք Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի և համալսարանի այն ուսանողների ցուցակը, որ մասնակցել են Մոսկվայում կազմակերպվող հայկական ներկայացումներին (1859—1868): Թվարկված ազգանունների մեջ հիշատակված է նաև Ակակի Ջիվիլիաձեի անունը (էջ 26):

Երբ 1863-ին դրվել են հայ մասնագիտական թատրոնի հիմքերը, վրացիները դեռևս չունեին պարբերաբար գործող թատրոն: Նրանց մասնագիտական թատրոնը, որ նյութապես հովանավորում էր պետությունից, կազմավորվել էր դեռևս 1856 թվականին:

Այն հաջողություններին, որոնց հասել են հայերն այդ ասպարեզում, 60-ական թվականներին, զբաղեցրել և ուրախացրել է վրացիներին: Նրանք ներկա են եղել հայկական ներկայացումներին, սակայն այդ մասին եղած տեղեկությունները խիստ սակավ են:

70-ական թվականներին պատկերը փոխվել է: Եվ փոխվել է էապես: Խոսքը ոչ թե այն վերաբերմունքի մասին է, որ հանդես են բերել առանձին դերասանների նկատմամբ, ինչպես, օրինակ, Միքեռլաա Ամիրկյանի պատվին կազմակերպված երեկոն՝ նրա Պոլիս մեկնելուց առաջ («Դրոեբա», 1874, № 426), այլ, որ հայ

դերասանները հանդես էին գալիս վրացական ներկայացումներում և հակառակը:

Առաջին ներկայացումը, այս առումով, Գ. Սունդուկյանի «Քանդած օջախն» էր, որ կայացել է 1873-ի ապրիլի 19-ին, Թիֆլիսի Ձմեռային թատրոնում: Հայ թատերասերների ուժով տրված այս ներկայացման դերակատարների շարքում հանդիպում ենք նաև վրաց դերասան Մ. Էլիոզաշվիլու անվանը, որ կատարել է Փարսիղի դերը:

Հայկական մամուլն արձանագրել է և ողջունել այդ փաստը: «Մշակը» հետևյալն է գրել. «Չենք կարող չհիշել և այն ուրախալի երևույթը, որ հայ երիտասարդների թվում մասնակցում էր և մի վրացի երիտասարդ» (1873, № 15):

Տարիներ անց, Ամիրան Մանդինյանը հիշելով «Քանդած օջախի» փորձերը, վկայել է, որ Սունդուկյանը գոհ է մնացել վրաց դերասանից. «Էլիոզովը վրացի էր. շատ լավ խոսում էր հայերեն, մանավանդ Թիֆլիսի բարբառով» («Տարազ», 1913, № 3):

Մյուս ներկայացումը, որ արժանի է հիշատակության, «Պեպոն» է: Սա հայ բեմում ներկայացվել է 1871-ի ապրիլի 30-ին և ունեցել է մեծ հաջողություն: Սունդուկյանը, վրաց օգնականների ուժերով «Պեպոն» բարգմանել է վրացերեն:

Իր ընթերցողներին տեղեկացնելով, որ Պոլիս մեկնած Մ. Ամրիկյանը ձեռնամուխ է եղել տեղում ներկայացնելու «Պեպոն», վրացական «Դրոեբա» թերթը հույս է հայտնել, որ «գուցե վրացիս էլ շուտով ականատես լինենք այս կոմեդիային՝ Թիֆլիսի բեմում» (1874, № 426):

Եվ, իսկապես, վրաց նշանավոր գրական մարդիկ, ինչպես նաև դերասանները սկսել են հետաքրքրվել «Պեպոյով»: Նախ ներկայացվել է Քութայիսի վրաց թատրոնում, 1874-ի հոկտեմբերի 21-ին, ապա և Թիֆլիսում: Պեպոյի դերը կատարել է Ա.Ն. Քուրձիկիձեն, որի խաղը, ընդհանուր առմամբ, լավ տպավորություն է թողել: Այս ներկայացմանը մասնակցել է Թիֆլիսից Քութայիս տեղափոխված Քեթևան Առամյանը:

Մամուլը «Պեպոն» համարել է «հրաշալի գործ», միաժամանակ նշելով՝ «Առանձնապես մեր հասարակության համակրանքին արժանացավ Պեպոյի բնավորությունը» («Դրոեբա», 1874, № 448):

Դա, իրոք, այդպես էր, որովհետև հայտնի է, որ Պեպոյի կերպարով ոգևորվել են վրաց գրողներից Ա. Ղազրեգին ու Ռ. Էրիսթավին, որոնցից առաջինը Սունդուկյանի հերոսին մարմնավորել է բեմում, իսկ երկրորդը մենախոսություն է կարդացել «Պեպոյից»: Պեպոյի դերում հանդես է եկել նաև վրաց գրող Ասիկո Ցագարելին:

Այն էլ պետք է նշվի, որ Քութայիսում այնքան են ոգևորվել Սունդուկյանի պիեսներով, որ «Պեպոյից» հետո ներկայացրել են «էլի մեկ զոհը»: Ըստ «Դրոեբայի», պատրաստ են եղել ներկայացնել մի ուրիշ պիես ևս, բայց չի ասված որը: Թերթը գրել է. «Այս վերջին տարվա ընթացքում մեծապատիվ Սունդուկյանը մոդա է դառնում մեր բեմի վրա» (նույն տեղ, 1876, № 6):

«Պեպոն» Թիֆլիսում ներկայացվել է 1875-ի նոյեմբերի 27-ին: Հաջողությունն այնքան մեծ է եղել, որ 15 օր անց, դեկտեմբերի 15-ին ներկայացումը կրկնվել է: Հազվագյուտ դեպք այդ տարիների համար:

Վրաց դերասաններն դիմել են Ջմշկյանին ու խնդրել հանձն առնել Պեպոյի դերակատարումը վրացերեն: Ահա թե ինչ է գրել Ջմշկյանն այդ մասին. «Բեմ դուս գալուս պես, ամբողջ դահլիճը դղրդաց ծափահարությունից: Ես փորֆ-ինչ շվարեցի, բայց իսկույն ուշի եկա: Սկսվեց խաղս: Պետք է ասած, որ ես շատ լավ էի տրամադրված և այդ պատճառով այս անգամ ևս վրացացած Պեպոն, չնայելով իմ անախորժ տրտասանությանը վրացու ականջի համար, շատ փառավոր դուրս եկավ: Ամեն իմ մեկ բեմ մտնելիս և դուրս գալիս կատարյալ օվացիա էր» («Արաքս», 1889, № 1):

Մեջբերված հատվածը ի վերջո կարող էր և դերասանի անձնական տպավորության արդյունքը լինել: Իսկ ի՞նչ են գրել վրացական թերթերը: «Դրոեբան» գրել է.

«Ջմշկյանն իսկական արտիստ է, վարպետության հասած և փորձված արտիստ, որը կարծես կենդանի նոգի էր դրել Պեպոյի դերի մեջ»:

Միակ դիտողությունը վերաբերել է դերասանի վրացերեն չեզվին չտիրապետելուն:

երկրորդ ներկայացման կապակցությամբ գրել են, որ Ամբրկյանը «հիմա ավելի լավ էր խոսում, քան առաջ», իսկ ինչ վերաբերում է խաղին, ապա ինչպես նախորդ անգամ, այնպես էլ հիմա հիանալի էր (տե՛ս «Դրոհբա», 1875, (№ 143):

Այնուհետև, Ամշկյանը կազմակերպել է «Պեպոյի» երկրզվյան ներկայացում: Հրավիրվել են վրաց դերասաններ, բեև մեզ հայտնի չեն նրանց անունները: Հայտնի է միայն, որ Մ. Էլիոզաշվիլին մարմնավորել է Ջիմզիմովի կերպարը: Ինքը Ամբրկյանը խաղացել է հայերեն, իսկ Սաթենիկ Ամշկյանը հանդես է եկել երկու դերակատարմամբ՝ Կեկել և Էփեմիա, առաջինը վրացերեն, երկրորդը հայերեն:

Ամշկյանը խոստովանել է, որ հայ-վրացական միացյալ ներկայացման նպատակն էր «բեմից ցույց տալ մեր հայերիս և վրաց միմյանց հետ ունեցած համերաշխությունը»:

«Պեպոն» և Սունդուկյանի մյուս պիեսները («Էլի մեկ գոհ», «Խաբաբալա», «Քանդած օջախ») վրաց հասարակությանը գրավել են իրենց կոլորիտով, տիպերով, բարով: Բայց առավել կարևոր էր այն, որ իրապատում ոճով պատկերված սոցիալական հակասություններ, սոցիալական արդարության համար մղած պայքարը մոտ են եղել վրացուն նույնքան, որքան և հային:

Նշենք, որ 70-ական թվականներին սովորություն էր դարձել, որ հայ դերասաններ մասնակցեին վրացական ներկայացումներին և հակառակը: Ըստ որում վրաց դերասանները հանդես են եկել հայերեն, իսկ հայ դերասանները՝ վրացերեն, երբեմն էլ նույն ներկայացման մեջ երկու լեզվով: Այս երևույթը խորհելու առիթ է տալիս, քանի որ հայ և վրաց դերասանների համագործակցությունը աշխուժացել և գործուն է դարձել ոչ այն տարիներին, երբ ծաղկում են ապրել հայկական կամ վրացական թատրոնները, այլ այն ժամանակ, երբ ոչ հայերը, ոչ էլ վրացիները պարբերաբար գործող թատրոն չեն ունեցել: Ուրեմն՝ նրանք միմյանց ձեռ են մեկնել իրենց գործի երկուսաեռ ճգնաժամային պահերին: Նման համերաշխության ծնունդ չէ՞, արդյոք, Գեդևոն Միրաղյանը, որ հավասարապես ծառայել է և՛ հայկական, և՛ վրացական բեմերին: Թատրոնին ծառայելուց բացի, որպես լրագրող, նա հայկական մամուլում լուսաբանել է վրացական թատ-

ռանի անցուդարձը, իսկ վրացական մամուլում՝ հայկական բեմի ուշադրության արժանի դեպքերն ու դեմքերը:

Իրոք, որ ժողովուրդների եղբայրության խոնարհանիշ:

ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ԱՌԱՋԻՆ ՊԱՏՄԱԲԱՆԸ. ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԵՐԻՑՅԱՆ (1841—1902)

«*Кавказ*» լրագրի 1873-ի 51, 52, 63, և 64 համարներում կայա և տեսել «Հայ բեմի պատմությունը» խորագրով հոդվածաշարը, որ նույն թվականին հրապարակվել է և առանձին գրքույկով:

Հոդվածաշարի հեղինակը Ալեքսանդր Երիցյանն էր:

Սա, որքան հայտնի է, առաջին փորձն էր ամփոփ հայացք ներկայացնելու հայ թատրոնի սկզբած ուղու վրա: Այդ ուղին երկարաձիգ չէր՝ մոտ 15 տարվա կյանք, բայց, ինչպես երևում է, համառոտ այդ ակնարկի հեղինակը հասկացել էր, որ 60-ական թվականների Թիֆլիսի այն թատրոնը, որ կապված էր Ջմշկյանի անվան հետ, իրոք օջախ դադարելու վրա էր գոյություն ունենալուց, իսկ պայմանական թատրոնը թևակոխում էր ամառոտական այն շրջափուլը, որից երեք տարի հետո հայ թատրոնը, որպես գեղարվեստական հաստատություն, Սուլթան Համիդի կարգադրությամբ արգելվելու էր երկար ժամանակ՝ ո՛չ ավել, ո՛չ պակաս՝ երեք տասնամյակ:

Նշանակում է, հասունացել էր հայ թատրոնի պատմության ամբողջական մի ժամանակաշրջանն ամփոփելու պահանջը, հարկավոր էր միամտաբար ասել ու հասկանալ, թե գեղարվեստական ինչ միտումներ և դրսևորումներ ունեցավ հայ թատրոնը Պոլսում և Թիֆլիսում:

Ո՞վ էր Ալեքսանդր Երիցյանը:

Մեր ձեռքի տակ են Գառնիկ Ստեփանյանի կազմած «Կենսագրական բառարանը» (հատ. Ա, էջ 312—313) և Ա. Համբարյանի «Ալեքսանդր Երիցյան» ակնարկը («Պատմաբանասիրական հանդես», 1960, № 2), որոնցից և քաղում ենք անհրաժեշտ տվյալները:

Ծնվել է Թիֆլիսում, 1841-ին, սովորել է նախ Ներսիսյան դպրոցում, ապա փոխադրվել է գիմնազիա: Մինչև գիմնազիա ընդունվելը, նախապատրաստական դասընթաց է անցել Երիցփոխյանի պանսիոնում: Աշակերտական նստարանից հետաքրքրվել և մասնակցել է հայ հասարակական կյանքի անցուդարձին: Հոդվածներ է հրապարակել «Մեղու Հայաստանի» հանդեսում:

Հիվանդության պատճառով չի ավարտել գիմնազիան, հետևապես զրկվել է բարձրագույն ուսում ստանալու հնարավորությունից:

50-ական թվականների կեսերից Թիֆլիսի արական գիմնազիայի աշակերտները կազմակերպել են «Սիրագումար ժողովը», որի ղեկավարներից էր Երիցյանը: Նախագահը Գևորգ Տեր-Ալեքսանդրյանն էր, քարտուղարը՝ Երիցյանը: Այն ժամանակ նա եղել է տասնինգ տարեկան: «Սիրագումար ժողովը», ի թիվս մշակութային այլևայլ միջոցառումների, կազմակերպել է նաև սիրողական ներկայացումներ: Սկզբում դրանք տրվել են Երիցյանի տանը, իսկ հետագայում՝ Շերմազանյան դարպազում:

Երիցյանն իր ուժերը փորձել է նաև թատերագրության մեջ: Գրել է «Առուսյակ լոռեցի» ողբերգությունը, որը, սակայն, հաջողություն չի ունեցել: Գրել է նաև «Գրավաճառ Գասպար» խոհրագրով վոդևիլը, ինչպես նաև «Սխալ հաշիվ» կատակերգությունը, որ Ն. Կոլիկովի «Ընտանեկան հաշիվներ» պիեսի հայացումն էր:

Երկու անգամ եղել է Աբհմտյան Հայաստանում, նախ՝ Կոստանդնուպոլսում, մեկ մինչև 1877-ի ռուս-թուրքական պատերազմը, մեկ էլ պատերազմի ժամանակ՝ ռուսական զորքերի հետ միասին: Վերադառնալուց հետո, հոդվածներ է հրապարակել «Փորձ» հանդեսում: Հնագիտական հակումներ է ունեցել, և այդ ասպարեզում նրա ավանդը փոքր չէ, մանավանդ, եթե ճկատի ունենանք հատուկ հանդեսի հրատարակությունը:

Թատերական բնագավառի հետ կապված է եղել ոչ միայն որպես թատերագիր, թատրոնի պատմաբան, այլ նաև իբրև թատրոնի բննադատ, որն իր թատերախոսական հոդվածները տպագրել է «Ա. Ե.»:

Մեզանում հայ թատրոնի պատմությունը գրելու առաջին փորձը կատարել է Ալ. Երիցյանը: Բացի վերը հիշված պատմա-

կան ակնարկից, ավելի ուշ՝ 1896-ին, նա «Արձագանքի» էջերում հրապարակել է «Փորձ հայոց թատրոնի պատմության» (նվեր տիկին Կատարինե Եվանգուլյանցի հիշատակին)» ակնարկը, որը, սակայն, մնացել է անավարտ: Աչքի անցկացրինք երիցյանի արխիվը, որ պահվում է Մատենադարանում, հույս ունենալով գտնել հոդվածի շարունակությունը, բայց որևէ հետքի չհանդիպեցինք, այնպես որ, պարզ չեղավ՝ ավարտե՞լ էր արդյոք հոդվածը:

1873-ին լույս տեսած ռուսերեն գրույկում երիցյանի ասելով, հայ թատրոն ստեղծելու առաջին նախաձեռնողները եղել են արևմտահայերը: Խոսել է նաև այն մասին, որ դեռևս 19-րդ դարի 20-ական թվականներին կազմակերպվել են դպրոցական ներկայացումներ, որտեղ խաղացվել են հայոց պատմական անցյալը պատկերող ուսուցիչների գրվածքները կամ էլ կրոնաբարոյական բովանդակությամբ դրամատիկական հյուսվածքներ: Այդ գրույկում խոսված է նաև այն մասին, որ հայ թատրոն ստեղծելու առաջին քայլերն արվել են Պոլսո Խասգյուղում, 40-ական թվականներին. դրանք եղել են ընտանեկան ներկայացումներ:

Թատերական շարժումն ավելի մեծ թափ է առել 50-ական թվականներին: Տրված է երկու անուն՝ Սրապիոն Հեքիմյան և Արմենակ Հայկունի: Առաջինը ողբերգություններ է գրել, երկրորդը, գրեթե երեք տարի, հրատարակել է «Մուսայ Մասյաց» թատերական հանդեսը: Այս երկուսի գործունեությունը, ինչպես նաև 1858-ին հայ թատերասիրաց ընկերության կազմակերպումը մեծ չափով նպաստել և արագացրել են հայկական մասնագիտական մշտական թատրոնի ստեղծումը:

Պոլսի հետ միաժամանակ, թատերական քայլեր են արվել Զմյուռնիայում, որտեղ Տեոդյան եղբայրները զբաղված էին «Ռիգոլետտո», «Լուկրեցիա», «Էռնանի» պիեսների թարգմանությամբ:

Պոլսո մյուս թաղերում ևս թատրոններ են կազմակերպվել. Պիեսներ է գրել նաև բանաստեղծ Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանը:

Բոլոր այս ուժերը 1861-ին համախմբվել են և հիմք դրել «Արևելյան թատրոնին»:

Երիցյանը պատմել է Ստեփան Էմինյանի մասին, որ հիմնադիր դերասաններից էր և, իր վրա առնելով բեմադրիչի պարտականությունները, զբաղվել է դերասանուհիներ պատրաստելով:

Աչքի ընկնող ուժը եղել է օր. Առուսյակ Փափազյանը: Էֆյան-Առուսյակ բեմական զույգը անգերազանցելի է եղել, առաջ է բերել մեծ ոգևորություն թատերասեր հասարակության մեջ: Նրանց տարերքը եղել է ողբերգությունն ու դրաման: Կատակերգության մեջ առանձնապես հաջողություն չեն ունեցել:

Հայկական օպերա ունենալու միտք է հղացել Գաբրիել Երանյանը: Նա հրատարակել է «Հայկական Ճար» հանդեսը: Երանյանը վաղ է վախճանվել, և նրա գործը շարունակել է Տիգրան Զուխաճյանը, որը և գրել է «Արշակ Երկրորդ» պատմական օպերան:

Ասված է, որ «Արևելյան թատրոնը» գործել է մինչև 1865 թվականը: Էֆյանը մեկնել է Եգիպտոս, օր. Առուսյակը հեռացել է բեմից ամուսնանալու պատճառով:

Մինչև 1870-ի նշանավոր հրդեհը, թատրոնը համարյա չի գործել: 1870-ից սկսած գործել է «Թատրոն Օսմանիենն»՝ Հակոբ Վարդովյանի գլխավորությամբ: Դա եղել է հայ-թուրքական թատրոն: Բնութագրելով ներկայացվող պիեսները, գրույկի հեղինակը նշել է, որ պիեսներից միայն հինգն են եղել արդիական կյանքից, բոլորն էլ թույլ գործեր: Արժեքավորը Ս. Գալֆայանի «Ալֆրանկան» է եղել:

Ըստ պատմաբանի, պոլսահայերը հակված էին դեպի պատմական ողբերգություններ և թարգմանական պիեսներ: Պատմական ողբերգությունների բեման եղել է հայոց ամբողջ պատմությունը, իսկ թարգմանական խաղացանկը ընդգրկել է Շեքսպիր, Շիլլեր, Մոլիեր, Հյուգո, Դյումա:

Արևելահայ թատրոնի մասին խոսելիս, գրի հեղինակը նշել է, որ 40-ական թվականներին ներկայացումներ եղել են, բայց հայտնի չէ ինչ բնույթի, հավանաբար՝ պատմական: Ինչպես երեվում է, երիցյանին այն ժամանակ հայտնի չի եղել Շերմազանյան դարպազում նույն Շերմազանյանի «Ինչ-ինչ գործոց Կարապետ եպիսկոպոսի» կատակերգությունը, ինչպես և նրա շուրջը ծագած աղմկալի պատմությունը: Նա տեղյակ չի եղել նաև Հառություն Ալամդարյանի տեսչության օրոք Ներսիսյան դպրոցում կազմակերպված աշակերտական ներկայացումներին: Հետագայում, 1896-ին, վերստին դառնալով հայ թատրոնի պատմությանը,

նա հանգամանորեն խոսել է Շերմազանյանի պիեսի մասին, ներկայացնելով գործը հետաքրքիր, մինչ այդ՝ անհայտ, մանրամասնություններով («Արձագանք», 1896, № 148):

«Պետրոս և Բարբարե» պիեսի մասին ասված է, որ ներկայացվել է և մեծ աղմուկ հանել հասարակության մեջ: Ավելի մեծ աղմուկ է հանել սիրողների ուժերով ներկայացված Միխայել Պատկանյանի «Մոցիխուլ» զավեշտը և մյուս պիեսները, որ խիստ ճնշադատության են ենթարկել թիֆլիսահայ կյանքի բարերը:

Գնահատելով Պատկանյանի նոանդուն գործունեությունը՝ ապահովել նոր ծնվող հայ թատրոնը իմքնուրույն պիեսներով, Երիցյանը ճնշադատել է քննադատություններ գծագրելու նրա անկարողությունը, կերպարների մակերեսայնությունը, ասելով, որ իրականությունը պիեսներում ներկայացված է չափազանցված:

Այնուհետև, Երիցյանը կանգ է առել Ներսիսյան դպրոցի աշակերտական ներկայացումների վրա, որոնք բնույթով պատմական էին և իրենց կենտրոնում ունեին Կարենյանի «Շուշանիկ» ողբերգությունը: Նիսա ճնշադատաբար տրամադրված լինելով Կարենյանի գրվածքի նկատմամբ, պատմաբանը, սակայն, արձանագրել է այդ միջակ գործի առաջ բերած խանդավառությունը: Դրա պատճառը նա համարել է Շուշանիկի նահատակության սրտառուչ պատմությունը, որ նյութին հաղորդել է յալկան շեշտեր:

Գրել է նաև այն մասին, որ Պատկանյանը մամուլում հանդես է եկել Կարենյանի ողբերգության դեմ, ցույց տալով նրա անկատար լինելը: Հավանություն չտալով Պատկանյանի բռնած դիրքին, Երիցյանը հիշատակել է, որ Պատկանյանն էլ փորձ է արել եվրոպական հայացքով գրելու «Շուշանիկը», որ թեև բեմադրվել է, բայց հաջողություն չի ունեցել:

Այնուհետև, հեղինակը հանգամանորեն կանգ է առել 1863-ի վրա, համարելով դա թիֆլիսահայ թատրոնի ոսկեմյա գոյության առնական ժամանակաշրջան: Իբրև նորություն է արձանագրել այն, որ կանայք և աղջիկները համաձայնել են բեմ բարձրանալ և հիշատակել է հատկապես Սոֆիա Շահինյանի անունը: Նշել է նաև խաղացանկում տեղ գտած թարգմանական պիեսները, որոնց հեղինակներն էին Օստրովսկին, Սուխովո-Կոբիլինը, Շիլլերը, Մոլիերը, Շեքսպիրը: Նկատել է նաև, որ հարկ էր ծանրա-

նալ իմիներույն պիեսների վրա, համարելով դրանք թատրոնի գոյության պարտադիր պայման: Այդ տարիներին հանդես են եկել մի քանի թատերագիրներ, որոնցից, սակայն, առավել աչքի են ընկել երկուսը՝ Միխայել Տեր-Գրիգորյանը և Գաբրիել Սունդուկյանը: Տեր-Գրիգորյանի պիեսներից նշված է «Ժլատը», որը հեղինակի կյանքից անժամանակ հեռանալու պատճառով մնացել է անմշակ: Նրա ասելով, Տեր-Գրիգորյանն իր այս և մյուս պիեսներում ոչ թե բննադատելու կամ խայթելու նպատակ է հետապնդել, այլ պահանջ է զգացել կատակել կյանքի հետամնաց բարքերի շուրջ:

Այդ առումով, ըստ հեղինակի, բոլորովին տարբեր են Սունդուկյանի կատակերգությունները, որոնք ունեն բննադատող ոգի և երգիծող սուր շեշտեր: Իր հոդվածում նա հիշատակել է չորս պիես՝ «Խաթաբալա», «Էլի մեկ գոհ», «Պեպո» և «Քանդած օջախ», հայտարարելով, որ սրանք Սունդուկյանի դրամատուրգիայի լավագույն գործերն են: Այս գնահատականը պատիվ է բերում Երիցյանին, որովհետև հետագայում ևս այս չորս կատակերգությունն են համարվել Սունդուկյանի մեծագույն հաջողությունը: Նրանք մշտական տեղ են գրավել հայ թատրոնի խաղացանկում և եղել են դերասանների ամենացանկալի պիեսները: Թատերագրի մյուս պիեսներին նրանք առիթից առիթ են անդրադարձել:

Ինչ վերաբերում է այդ պիեսներում ստեղծված երիտասարդ սերնդի նոր ներկայացուցիչների կերպարների վերլուծությանը, ապա պատմաբանին չի հաջողվել թափանցել Պեպոյի կերպարի ո՛չ սոցիալական, ո՛չ էլ գեղարվեստական էության մեջ: Գալով մյուս՝ այսպես կոչված գաղափարական տիպերին (Մասիսյանց, Միխայել, Անանի), Երիցյանը դրանք համարել է կարևորություն և խորություն չունեցող բնավորություններ, որոնք, նորություն լինելով, կյանքում էլ դեռ ամբողջացած չեն:

Պետք է նշել, որ Երիցյանը հասկացել է Սունդուկյանի ոչ միայն տարբերությունը մյուս թատերագիրներից, այլև նրա ունեցած բացառիկ մեծ դերը: Սրանով երևի պետք է բացատրել այն, որ իր 44 էջանոց գրույկի գրեթե կեսը հատկացրել է Սունդուկյանի պիեսներին, խոստանալով ընթերցողին մեկ այլ առիթով

ավելի հանգամանորեն անդրադառնալ նրա կերպարների վերլուծությանը:

Հարցին անդրադառնալու դեպքում հարկ է ասել, որ հայ թատրոնի պատմությանը վերաբերող այս ակնարկն ընդգրկում է թատերական արվեստի մի կողմը միայն՝ թատերգությունը, բացթողնելով դերասանական արվեստը:

Վերջում հեղինակը համառոտակի կանգ է առել դերասաններ Ամրիկյանի և Չմշկյանի վրա: Երևում է, որ ավելի հրապուրված է եղել Ամրիկյանով: Համարելով նրան անփոխարինելի դերասան, միաժամանակ գտել է, որ երբեմն դերասանը հավակնել է անել ավելին, քան ներել են իր ուժերը: Չմշկյանի մասին խոսելիս, նկատել է, որ այնքան մեծ է եղել նրա սերն ու պաշտամունքը Շեքսպիրի նկատմամբ, որ դերասանի ստեղծած թիֆլիսյան տիպերը հաճախ հիշեցրել են Համլետին և Օթելլոյին: Եվ, այնուամենայնիվ, այս երկու դերասանին, ըստ նրա, շատ է պարտական հայ թատրոնը, որի բեմից, ավելի քան տաս տարի, նրանք խարազանել են մեր կյանքի արատները:

Այս գրությունը շարադրվել է այն տարիներին, երբ հայ թատրոնը Թիֆլիսում հայհայվելու վրա էր: Հեղինակը հասկացել է, որ ավարտին է մոտենում թատերական մի փուլը և սկսվում է նոր փուլ: Սա ևս, նրա պատմագիտական թափանցման ապացույցն է:

Ալեքսանդր Երիցյանը մի քանի անգամ է ձեռնամուխ եղել հայ թատրոնի ամբողջական պատմությունը գրելուն, միշտ հարրատացնելով այն նորանոր փաստերով, բայց, ավա՜ղ, այդպես էլ չի հաջողվել ամբողջացնել գործը:

Լինելով պատմաբան, նա գրել է բազմաբնույթ աշխատություններ: Մի քանի աշխատություն նա նվիրել է Ներսես Աշտարակեցուն և «Ամենայն հայոց կաթողիկոսությունը և Կովկասի հայք 19-րդ դարում» ուսումնասիրությանը: Մի գիրք էլ նվիրել է Գրիգոր Արծրունու կյանքին ու գործին: Նաև՝ մխիթարյաններին՝ «Վենետիկի Մխիթարյանք» խորագրով: Հայտնի է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի 75-ամյակին նվիրված նրա հետազոտության առաջին մասը միայն: Նրա գրչի տակից դուրս են եկել բազմա-

բիվ պատմական, տնտեսագիտական, բաղաքական, կովկասագիտական, ճնագիտական հոդվածներ:

Ալ. Երիցյանի կյանքն ու գրական գործունեությունը հանգամանորեն հետազոտող Ա. Համբարյանը նրան որակել է որպես ազգային-պանիսլամական դիրերի վրա կանգնած պատմաբանի, որը շեղումներ է կատարել մտածողության այլ ոլորտներ և չի ունեցել հետևողական աշխարհայացք: Համաձայնելով նրա այս բնորոշմանը, ասենք միայն, որ այսօր մեզ հետաքրքրողը ոչ այնքան Երիցյանի տեսակետներն են, որքան նրա փաստագրությունը, որով չափազանց հարուստ է նրա ժառանգությունը:

Երիցյանը վախճանվել է 61 տարեկանում: Լինելով վաստակողչ, նա բաշվել է բուռն գործունեության ասպարեզից և, ամփոփվելով տանը, կյանքի վերջին 15 տարին նվիրել է իր աշխատություններին:

Հ. Գ. Անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ Գ. Ջամշկյանը դժգոհ է մնացել Երիցյանի կազմած պատմությունից: Ստորև բերում ենք Ջամշկյանի նկատած պակասություններից երկուսը.

«ա) Ո՞ր կինն է եղել առաջին բեմ դուրս եկող Թիֆլիզի մեջ հայուհիներից, բ) շատ բաներ նիշտ չասելուց հետո, մոռացել է հիշել յուր ճնարած պատմության մեջ «Արուսյակ» ողբերգության երևույթը»:

Ապա, եզրափակել է խոսքը այսպես. «Առայժմ թող բավականանա պ. հայ-թատրոնական պատմագիրը այս իմ երկու նիշտ նկատողություններով, իսկ հետո երբ կկամենա, ես կհիշեցնեմ և ուրիշ շատ բաներ, որոնցից օգուտ կարող է քաղել պ. Երիցյանը յուր թատրոնական պատմությունը ուղղելու համար» («Մշակ», 1873, № 23):

Առանձին գրքույկով լույս տեսած այդ պատմության առաջաբանում ինքը հեղինակն է ասում. «1863 թվականին բեմ եմ բարձրացել մի բանի հայուհի էլ, որոնցից ամենից ավելի աչքի է ընկել տիկին Սոֆիե»:

ՏԱՐԵԳՐՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐՋԻՆ ԷՋԸ

Թատերագիտության մեջ ընդունված է, որ թատրոնն էլ, մարդու օրգանիզմի նման, ունի աճի իր փուլերը՝ մանկություն, երիտասարդություն ու հասունություն, ծերություն և, վերջապես՝ մահ: Թատրոնների կյանքի տևողությունն էլ, մարդկային կյանքի նման, տարբեր է լինում:

Ջմշկյանի գլխավորած տասնամյա թատրոնի մանկության տարիները եղել են 1863—1865 թվականները, երիտասարդության և հասունության տարիները՝ 1866—1873 թվականները, իսկ 1874-ից հետո՝ ծերություն և մահ:

Ինչ խոսք, այս բաժանումը պայմանական է, բայց ինձ միշտ այնպես է թվացել, որ այդ թատրոնի ապրած տասնամյա կյանքն ընդգրկել է կենսունակ գոյատևման բոլոր փուլերը:

1874 թվականը պետք է համարել Ջմշկյանի գլխավորած թատրոնի կազմալուծման տարին: Թատրոնն իր պատմական դերը կատարել, վերջացրել էր անցնելով որոնումների ու փրնտրումների, վերելքների ու վայրէջքների դժվարին ու ծանր ուղի: Կարևորն այն է, որ թատրոնն ապրել է իր փուլերից ամենագլխավորը՝ ծաղկման շրջանը:

Ջմշկյանի օրոք, տարիների ընթացքում մասնագիտական թատրոնն ընդլայնել է իր խաղացանկը: Հակոբ Կարենյանը և Միքայել Պատկանյանը, որ մինչ այդ կենտրոնական դեմքեր էին, խաղացվել են խիստ սակավադեպ: Պատկանյանը բեմում երևում էր որպես «Շկոլի վարժապետի» փոխադրող, իսկ Կարենյանի «Վարդան Մամիկոնյանը», բեմ բարձրանալուց առաջ, խմբագրվել է Ջմշկյանի և Փոտինյանի կողմից, որի հետևանքով ողբերգությունը հինգ արարից դարձել էր երկու արարով: Ուրեմն, փաստորեն, Կարենյանին և Պատկանյանին կարելի է համարել նախա-

մասնագիտական թատրոնի թատերագիրներ: Շեշտը դրվել է ինքնուրույն, հատկապես արդիական թատերագրության վրա: Ասպարեզն անցել է Նիկողայոս Փուղինյանին, Միխայել Տեր-Գրիգորյանին և, հատկապես, Գաբրիել Սունդուկյանին:

Մամուլն արձանագրել է արդիական թատերագրության հաղթանակը պատմականի նկատմամբ:

«Մեր կյանքից առած դեպքերը, որոնք էլ լինի գրվածքը (բույլ), միշտ կենդանի է լինում նոցա ներկայացումը և միշտ մեծ ազդեցություն է անում հասարակության վերա, և այդ շատ հասկանալի է, որովհետև այս ներկայացմանց մեջ, իրև հայելու մեջ, հասարակությունը տեսնում է իր մեջ տիրապետող թե պակասությունքը և թե առաքինությունքը:

Եվ ահա այս է և պետք է լինի թատրոնի նպատակը իր տված բավականության հետ միասին: Մի որևիցե կենդանի և խոհեմ շարժվածք կամ ազդու խոսք բեմից ասում թափանցում է մարդու սրտի խորքը և այնպես տպավորվում է նորա մեջ, որ երկար և երկար ժամանակ և երբեմն բոլոր կյանքը մնում է անջնջելի» («Մեղու Հայաստանի», 1871, № 14):

Հայկական թատերագրությունը թատրոնի ծնունդն էր, իսկ թատրոնն էլ, իր հերթին, թատերագրության: Նրանք միմյանց պայմանավորող կարևոր ազդակներ էին:

Ի դեմս Սունդուկյանի պիեսների, ստեղծված էր եվրոպական մակարդակի թատերագրություն: Այդ մասին նշել են ժամանակակիցները: Եվրոպական՝ ըստ մակարդակի, բայց ոգով և մտածողությամբ դրանք ազգային-ժողովրդական իմացության մի ամբողջ աշխարհ են: Սունդուկյանի պիեսներն իրենց ազգային բնույթով սիրելի և մոտ են եղել դերասաններին և հանդիսատեսին: Բայց դրա պատճառը միայն այն չէր, որ նյութն ու տիպերը քաղված էին 19-րդ դարի 60-ականների իրականությունից, այլ նաև այն, որ այդ պիեսներում արծարծվողը մարդկային հատկանիշներն էին և հասարակությանը հուզող կենսական հարցերը:

Սունդուկյանը միայնակ չէր: Նրա կողքին գործում էին և ուրիշ թատերագիրներ, որոնցից առաջին հերթին պետք է հիշատակել Միխայել Տեր-Գրիգորյանին (1827—1869): Բայց 60-ա-

կաննեռի թիֆլիսահայ թատրոնը թատրոն էր նախ և առաջ Սունդուկյանով:

Դարբին Սունդուկյանը թեև ողջ էր և շարունակում էր ստեղծագործել, բայց այն բոլորը, ինչ նա գրեց «Քանդած օջախից» հետո, այլևս Զմշկյանի թատրոնի հասկացողության մեջ չէին ընդգրկվում: Ավելին, հետագա տարիներին գրված պիեսները Սունդուկյանի դրամատիկական ժառանգության այն մասն էին, որ այլևս ազդեցություն չունեցան թատերական կյանքի ընթացքի վրա: Դրանք շատ հազվադեպ են խաղացվել և Սունդուկյանը, որպես թատերագիր, թե՛ 80-ական թվականներին, թե՛ հետագա տարիներին, պահպանել է իր արժեքը ոչ թե այդ, այլ 60—70-ական թվականներին ստեղծած գործերով: Մնացածը պատմական արժեք է, որ չի ունեցել գեղարվեստական լիարյուն կյանք:

60-ական թվականների թատրոնի մյուս մեծագույն նվաճումը բեմական արվեստն է:

Պետք է, երևի, պատասխան տալ այն հարցին, թե ոճական ինչ թատրոն է նախորդել Զմշկյանի թատրոնին:

Երևի դժվար է միանշանակ պատասխան տալ այդ հարցին:

Եթե ելնենք պատմական թեմատիկայի խաղացանկից («Արշակ Բ», «Սամել», «Սանդուխտ կույս»), ապա, ինչ խոսք, ռոմանտիկական, որ զերծ չէր կլասիցիստական թատրոնին հատուկ ինչ-ինչ տարրերից: Դա, բնականաբար, իր դրոշմն է դրել դերասանների խաղաոճի վրա: Պակաս չի եղել նաև Ներսիսյան դրպրոցի թատրոնի դերը:

Ի՞նչ բնորոշ գծեր կարելի է նշել: Թերևս՝ կեցվածքայնությունը, պաթետիկային մոտեցող երգեցիկ խոսքը: Իսկ կերպարների մեկնաբանության մեջ՝ թանձր բևեռացում, միայն երկու գույնի՝ սևի և սպիտակի կիրառում: Առաքինության կողքին՝ չարագործություն: Մի կողմից դրականի իդեալականացում, մյուս կողմից՝ չարի ծայրահեղ խաւացում: Բայց, նույն այդ թատրոնում խաղացվել է և «Թալալ Ղաղոն», որ ռոմանտիկական մեկնաբանության չի ենթարկվել: Այդ գավեշտախաղը ներկայացվել է իրապաշտական ոճով: Եվ Ղաղոյի ու նրա կնոջ, և Կիվկիվի կերպարների բեմական լուծումները ռեալիստական դերակատարումների փայլուն նմուշներ են եղել: Ուրեմն, ռոմանտիկականի ծոցում է

իր սկիզբն առել ապագա ռեալիստական թատրոնը: Նկատենք, որ նոր թատրոնի պարագլուխը, լինելով ռեալիստ, իր առաջին դերակատարումներում տուրք է տվել ռոմանտիկական մեկնաբանություններին, մինչև որ բեմական փորձը, կողմնորոշումը և հայացքները ենթարկվել են հստակության և հետևողականության: Թեև պահպանված նյութերն այդ մասին բավարար չեն, բայց դրանց մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը հանգեցրել է այն մրտմին, որ հետագայում էլ, արդեն ռեալիստական ուղղության աչքի ընկնող ներկայացուցիչ, իր որոշ կերպարներում, ինչպես, օրինակ, Լոռանի, Կարլ Մոոր, ելնելով հերիճակների ոճից, երբեմն ապավինել է ռոմանտիկական խաղաոճին:

Հիմնականում, իհարկե, իրապատում խաղաոճն էր, որն իր բոլոր համամասնություններով համապատասխանում էր ազգային արվեստի ըմբռնումներին՝ կյանքի հանաչողության, բնավորություններ ստեղծելու հոգեբանական բախումներին, կենցաղին և ազգագրությանը: Նրա ստեղծած կերպարներում մի կողմից կյանքի բացասական կողմերի թանձրացումն էր, մյուս կողմից՝ դրական գաղափարների, վեհ զգացումների պաշտպանությունը, որի համար դերասանից պահանջվել է մի դեպքում բալզակյան ուժ, մյուս դեպքում՝ շիլլերյան բանաստեղծացում:

Այս բոլորը հնարավոր էր դառնում նախ և առաջ այն պատճառով, որ վերոհիշյալ արվեստագետները օժտված և թատրոնի համար կոչված անհատականություններ էին և ոչ մեկը մյուսին նման չէր: Իմիաթիպ տաղանդներ էին:

Հաջողության մյուս պատճառն այն էր, որ իրենց նման, երբանց թատերագիրները նույնպես՝ Փուղինյան, Տեր-Գրիգորյան, Սունդուկյան, ժողովրդական մտածողության տեր էին: Նրանք ոչ թե ուսումնասիրել էին կյանքը, որ իմիքին փորը բան չէ, այլ ժողովրդի ծոցից էին դուրս եկել, գավառից ու գյուղից էին մայրաքաղաք ընկել, հաջատեղյակ էին ժողովրդական բառ ու բանին, երգ ու պարին, դաստիարակվել էին իրենց մեծերից լսած հեքիաթներով ու ավանդույթներով: Իրենց հողի ու ջրի հարազատ ծնունդն էին: Նրանք նաև հայրենի երկրի պատմությունն իրենց մեջ կրող արվեստագետներ էին ու լավ գիտեին, թե ով է Տիգրան Մեծը, կամ ովքեր են Վարդան Մամիկոնյանը և Շուշանիկը, Ար-

չակ երկրորդը: Այդ խաչերի կյանքը նրանց համար սրբազան պատգամ էր, որի ժառանգորդներն էին իրենք և պատրաստ էին նրանց նման նահատակվել հայրենիքի, նրա լեզվի ու հավատի համար:

Այս կենսափիլիսոփայությունն էր, որ հիմք դարձավ հայկական թատրոնի ստեղծման համար, որի արմատները հողի խորհուրդն էին:

Այս տեսակետը, իհարկե արդի մեկնաբանությամբ, վերարծարծումն է Մարկոս Աղաբեգյանի այն մտքի, որ հայտնել էր նա Պոլսո և Թիֆլիսի թատրոնների համեմատական բնութագրումներ տալիս, 1879-ի իր դասախոսության մեջ: Պոլսո թատերական արվեստը նա համարել է հողից ու ջրից կտրված արվեստ, որ լի է եվրոպականին ընդօրինակելու ձգտումով: Մայրաքաղաք եզրակացություն, որին, բան երևույթին, հիմք է ծառայել Պոլսո և Զմյուռնիայի թատրոնների խաղացանկը՝ իր բարգմանական պիեսների գերակշռությամբ: Երևի նաև այն, որ թատրոնի բեմադրիչ-ռեժիսորիչը, լինելով իտալացիներ, անկարող էին հայկական զգացողություն հանդես բերել: Աղաբեգյանն այն համոզմանն է եղել, որ գրականության և թատրոնի մարդկանց կապը (ճկատի ունենալով կովկասյան բանահյուսությունը) իրենց բնությանն ու ժողովրդական մտածողությանը այնքան անմիջական է, որ դա էլ Թիֆլիսի թատրոնին հաղորդել է ազգային-ժողովրդական չունչ:

Մի շատ կարևոր ճշմում ևս:

Տարօրինակ է, բայց փաստ, որ, ի տարբերություն Պոլսո «Աբելյան թատրոնի» առաջին ներկայացման (1961, դեկտեմբերի 18), Թիֆլիսի մասնագիտական թատրոնի առաջին՝ «Արշակ Բ» ներկայացմանը (1863, հունվարի 4) կանանց դերերը կատարել են պատանիները: Կին դերասանուհի չուներ նաև երկրորդ դերասանախումբը՝ «Շուշանիկ» ներկայացման ժամանակ (1863, հունվարի 26): Տարիներ անց, Զմշկյանը ճիշել է. «...կանանց դերերը ավին՝ Շուշանիկի դերը մեկ բաղանձայն, բայց գեղեցկատես երիտասարդի և Դրսարիկի՝ Վարդանի կնոջ դերը մեկ պարիկով երիտասարդի *profundo* ձայնով» (Գ. Զմշկյան, էջ 23): Կին դերասանուհիները (նիսաբեր Տեր-Աբրահամյան և Սոֆիա Շա-

հինյան) հայտնվել են Պռոշյանի թատրոնի երկրորդ ներկայացմանը՝ 1863-ի փետրվարի 4-ին («Սամել» և «Դալալ Դաղո»):

Նման տխուր պատկերը, իրոք որ, կարող էր պատճառ դառնալ օր. Գայանեի պատմությանը:

Հաջորդ ներկայացումներին ասպարեզ են եկել Քեթևան Արամյանը, Նվարդ Մելիք-Նազարյանը, որոնք, Սաթենիկի հետ միասին, մյուս դերասաններին հավասար, բաշել են թատրոնի լուծը:

Աննրաժեշտ ենք համարում նշել, որ Ջմշկյանի թատրոնի և նրան նախորդած պերճակաղ թատրոնի բոլոր կին ուժերը, Սոֆյա Դավթյանից բացի, հայտնվել են նույն տարում՝ 1863-ին:

Ահա նրանց բեմելները.

Սաթենիկ Ջմշկյան	փետրվարի 4-ին
Սոֆիա Շահինյան՝	փետրվարի 4-ին
Սոֆիա Մելիք-Նազարյանց՝	հոկտեմբերի 16-ին
օր. Գայանե՝	դեկտեմբերի 7-ին
Քեթևան Արամյան՝	դեկտեմբերի 7-ին:

Վերջինիս բեմելը նշված է ըստ «Տարեգրության» տվյալի. մինչդեռ համաձայն Պռոշյանի հուշերի, նա բեմում գործել է մինչև օր. Գայանեի ասպարեզ գալը: Ինչ վերաբերում է Սոֆիա Դավթյանին, ապա, որ նա թատրոնի հետ կապվել է 1864-ի վերջերին: Եթե չհաշվենք, որ 1871-ի ապրիլի 30-ի «Պեպո» ներկայացման մեջ Անայիս Ամրիկյանը խաղացել է էփեմիա, իսկ Թագուհին (Նատալյա Մելիք-Նազարյան) նույն ներկայացման մեջ՝ Կեկել և այլև չեն երևացել բեմում, ապա Ջմշկյանի թատերախումբը 1863—64 թատերաշրջանից հետո նոր կին ուժեր չի ունեցել: Թերևս միայն Շամիրամը, այն էլ 1874-ից սկսած (Լիզա, Կեկել):

Հայ կանանց թատերական գործունեության մեջ ընդգրկելը բարդ ու դժվարին գործ էր, կապված ասիական հետամնաց նախապաշարումների հաղթահարման հետ: Դրա ապացույցն է «Հայկական աշխարհի» 1868-ի 4-րդ համարում տպագրված այն համակը, որով շնորհակալություն է հայտնվել «մեծ տիկին Հով-

նանիսյանին, մեծ տիկին Բաստամյանին և մեծ իշխանուհի Բեհբությանին, որոնք որպես իմաստուն և նախապաշարմունքից ազատ մայրեր, յուրյանց դուստրերին ազնիվ գործ մի կատարելը չարգելեցին, այլ ևորդորեցին» (ընդգծումները իմն են—Ռ. Զ.):

Սա գրված է 1868-ին: Դրանից շուրջ տաս տարի հետո, Կարնո թատերասերներին կարդացած իր դասախոսության ժամանակ Մարկոս Աղաբեգյանը կոչ է արել, լուսավորական, ուրեմն և՝ թատերական, գործ ծավալելիս, տղամարդկանց կողքին հանդես գան նաև կանայք (տե՛ս «Փորձ», 1879, № 10):

Ուրիշ էլ ի՞նչ ևորություններ են մուտք գործել թատրոն, որ նշան էին գործը մասնագիտական հիմքերի վրա դնելու:

Առաջինը՝ դերասանների և ընդհանրապես թատրոնի աշխատողների վարձատրության հարցն էր:

Դերասանական խումբը բաժանվել է երեք կարգի:

Վաղարշակ Շահխաթունին որպես առաջին կարգի դերասան է ատացել,

Միհրդատ Ամրիկյանը, Առաքել Սուքիասյանը, Ստեփանոս Մատինյանը, Թովմաս Ջարդեղյանը, Հովհաննես Կուսիկյանը և Սահակ Ադիբեգ-Մելիքյանը վարձատրվել են որպես երկրորդ կարգի դերասաններ:

Մնացյալները, որոնց թվում և երգչախմբի անդամները, վարձատրվել են երրորդ կարգով:

Հուշարար Գևորգ Ադիբեգյանը վարձատրվել է երկրորդ կարգի դերասաններին հավասար:

Վարձատրություն է նշանակվել նաև Մարկոս Աղաբեգյանին և Պետրոս Պողոսյանին: Առաջինը յուրաքանչյուր ներկայացումից մի օբյակ և հասն ռուբլի դրամ, իսկ երկրորդը՝ միայն հասն ռուբլի (տե՛ս Առամ Երեմյան, էջ 421—422):

Մյուս ևորությունը բենեֆիսն էր, որ, ըստ Առամ Երեմյանի, առաջին անգամ տեղի է ունեցել 1864-ին:

Այդ օրը դերասաններ Շահխաթունյանի, Կոստանյանի և Մատինյանի նախաձեռնությամբ կազմակերպվել է Սոփիա Մելիք-Նազարյանի (բեմական անունը՝ Նվարդ) բենեֆիսը, որի ժամանակ ներկայացրել են առանձին տեսարաններ ողբերգություններից, իսկ վերջում՝ Միքայել Տեր-Գրիգորյանի «Խեչի նահապարհ

կամ Պեպոյի տկնուրը» վոդևիլը: Դերասանուհին, որ բնդամենը մեկ տարվա գործունեություն էր ծավալել թատրոնում, արժանացել է բուռն ծափահարությունների և ծաղիկների գեղեցիկ փրնջից բացի, ստացել է ոսկե ժամացույց: Ներկայացումից հետո հանդիսական ժողովուրդը «բենգալյան կրակներով, մոմերով և տեղական երաժշտությամբ» դերասանուհուն և նրա արվեստակից ընկերներին ուղեկցել է տուն («Մեղու Հայաստանի», 1864, № 6):

Բենեֆիսը մի ձև էր, որով ոչ միայն հոգ էր տարվում ինչ որ շատ կարգավորելու արվեստագետի նյութական վիճակը, այլև գնահատվում էր նրա վաստակը, բարոյական նեցուկ էին լինում նրա գործունեությանը:

Դրանից հետո դա դարձել է ավանդական և հաճախ է կիրառվել, մանավանդ՝ 80-ական թվականների առաջին տարիներին: Հայտնի է, որ 1866-ի մայիսի 24-ին կազմակերպվել է Քեթևան Աբամյանի և Սաթենիկի միացյալ բենեֆիսը, իսկ 1874-ի հունվարի 17-ին՝ Գ. Զմշկյանի բենեֆիսը, որի ժամանակ ներկայացրել են «Իսպանացի ազնվականը»:

Երրորդ նորությունը հյուրախաղերն էին:

1865-ի մայիսի 1-ին Թամամշյանի հաղաքային թատրոնում մշտական դերասանախումբը ներկայացրել է Վիկտոր Դյուկանժի և Դինոյի «Երեսուն տարի կամ թուղթ խաղացողի կյանքը», մասնակցությամբ լավագույն ուժերի՝ Միհրդատ Ամիրկյան, Գևորգ Զմշկյան, Աբրաշես Սուքիասյան, Գևորգ Միրաղյան, Ստեփանոս Մատինյան, Քեթևան Աբամյան և ուրիշներ: Անա այս դերասանների հետ Թիֆլիսի հայ թատերասեր հասարակայնությանն են ներկայացել Պոլսից ժամանած Պայծառ և Թովմաս Ֆասուլաճյանները, առաջինը՝ Ամալյայի, իսկ երկրորդը՝ Ժորժ դը Ժերմանի դերերով: Շուրջ երկու տարի մնալով Թիֆլիսում, մասնակցելով «Լուկրեցիա Բորջա», «Վենետիկի վաճառականը», «Երկուսս էլ հաղցած ենք, երկուսս էլ փող չունենք», «Էռնանի», «Կույրի զավակը», «Կատրին Հովարդ» ներկայացումներին, նրանք մեկնել են Մոզդոկ, Ղզլար, Աստրախան, Նոր Նախիջևան: Թիֆլիսում նրանց հրաժեշտի ներկայացումը եղել է «Կույրի զավակը» (1867, հունիսի 5-ին):

Հյուրախաղային մյուս փաստը կապված է Զմշկյանի, Ամ-

ռիկյանի, Մանդինյանի անունների հետ: Սրանք 1865-ի հուլիսի 16-ին մեկնել են Շուշի, Երևան, Ալեքսանդրապոլ: Նույն թվի նոյեմբերի 5—17-ը, չորս ներկայացում տալով Ալեքսանդրապոլում, վերադարձել են Թիֆլիս: Սա Թիֆլիսի հայ դերասանների գավառները մեկնելու առաջին փորձն էր: Հայտնի է, որ Մ. Ամրիկյանը 1866-ի հունիսի 10-ին և 24-ին, հուլիսի 27-ին մեկնել է Ախալցխա և մասնակցել տեղի թատերասերների ուժերով կազմակերպված «Երկուսս էլ խաղցած ենք, երկուսս էլ փող չունենք», «Արշակ Երկրորդ» և «Շուշանիկ» ներկայացումներին: «Տարեգրությանց» մեջ արձանագրված են Գ. Ջմշկյանի, Մ. Ամրիկյանի, Ք. Արամյանի և Ս. Ջմշկյանի հյուրախաղերը Գորիում, 1873-ին: Նույն խմբի (բացի Սաքենիկից) հյուրախաղերը 1873-ին՝ Քութայիսում:

Վերջապես, 1873-ի նոյեմբերի 19-ին, Միհրդատ Ամրիկյանի Կոստանդնուպոլիս հյուրախաղերի մեկնելու կապակցությամբ, կազմակերպվել է հրաժեշտի երեկո և ներկայացվել «Ավազակները»:

Հյուրախաղերը մեծ չափով օգնել են դերասանական ուժերի վերաբերյալ հանդիսատեսի պատկերացումների ընդլայնմանը, մշակել են ճաշակ, մղել նոր չափանիշերի՝ համեմատելով նույն դերում տարբեր դերասանների խաղը: Մինչև անսամբլային թատրոնի հաստատումը, հյուրախաղերը հաճախակի կրկնվող ձևերից են եղել մեր թատրոնում:

Մի առաջմայլ ևս:

Հայտնի է, որ Միխայել Պատկանյանը իր «Մոցիխուլը» հրատարակել է առանձին գրքով: Նաև Հակոբ Կարենյանն իր «Շուշանիկը»: Բայց նույն Պատկանյանին չի հաջողվել հրատարակել իր մյուս գործերը: Ավելին, չեն պահպանվել անտիպ մնացած գործերի ձեռագրերը և հրանց բովանդակության մասին պատկերացում ենք կազմում թատերախոսականներում եղած կցկտուր տեղեկությունների համաձայն:

1866-ին որոշվել է ստեղծել «Հայկական թատրոն» վերնագրով մատենաշար և հրատարակել բոլոր այն պիեսները, որոնք «վերջին տարիներումս Թիֆլիզու թատրոնումը խաղացվել են և որոնք էլ այսուհետև պիտի ներկայացվին»:

Այս գործն իր վրա է վերցրել Համբարձում Էնֆիաճյանը: Երկու տարում լույս են տեսել «Դիշերվա սարբը խեր է», «Խոտոռնակին խոտոռնակ», «Դալալ Ղաղո»:

Այս գովելի գործը, ցավոք, շուտով ընդհատվել է: Ըստ Ջմշկյանի հուշերի, գործը շարունակվել է տարիների ընդմիջումից հետո, շնորհիվ Մ. Բենիրությանի ջանքերի: «Որոշ ժամանակից հետո,—գրում է Ջմշկյանը,—իշխան Բենիրությանը այնպիսի մի ծառայություն մատուցեց հայ թատրոնական բեմին մի շարք պիեսաների հրատարակությունով, որ հավիտենական հիշատակ թողեց հայ թատրոնի պատմության էջերի մեջ» (Գ. Ջմշկյան, էջ 101):

Պարզվել է, որ իշխան Բենիրությանը հանգանականություն է կատարել և 1879-ին շարունակել «Հայկական թատրոն» մատենաշարի հրատարակությունը: Մատենաշարը լույս է տեսել Գ. Ջմշկյանի և Ս. Պալասանյանի խմբագրությամբ: Բացի Միխայել Տեր-Գրիգորյանի «Վույ ի՜ իմ վեչեր» և «Պառավներուն խրատ» վոդևիլներից, լույս է տեսել թարգմանական պիեսների մի ամբողջ շարք (տե՛ս Գ. Ջմշկյանի «Իմ հիշատակարանի» ծանոթագրությունները, էջ 191):

Այս ձևով փորձ է արվել մի կողմից՝ նյութապես աջակցել հայ հեղինակներին և թարգմանիչներին, մյուս կողմից՝ նպաստել հայ թատերագրության զարգացմանը:

Ուշադրության արժանի հարց է նաև այն, թե այդ տարիների մեր դերասան-դերասանուհիները, տաղանդից բացի, որ բնության պարգևն էր, նվիրումի ինչ օրինակներ են ցույց տվել: Այս առումով առաջին հերթին պետք է նշել Գևորգ Ջմշկյանին, որ տարիներ շարունակ եղել է թատրոնի կանգուն սյուներից: Նրա հետ նաև իր շրջապատը: Անշուշտ, եղել են գժտություններ և անհամաձայնություններ, նաև՝ վեճեր ու բախումներ, բայց նրանց համար թատրոնի շահը վեր է եղել ամեն ինչից: Ահա սրանք են, որ իսկապես սիրել են թատրոնը և ոչ թե իրենց նսը թատրոնում: Բայց, չնայած այս ամենին, հասարակությունը թատերական գործիչների հանդեպ մնացել է անտարբեր: Նա չի զգացել բարոյական պատասխանատվություն դերասանների ու նրանց նկատմամբ: Հիշենք, թեկուզ, Պոլիս մեկնած Միհրդատ Ամրիկ-

յանին, որ հիվանդ ու հուսալքված, երկար ժամանակ հնարավորություն չի ունեցել Թիֆլիս վերադառնալ, որովհետև թաղված է եղել պատոհերի տակ: Թիֆլիսի հասարակությունը զլացել է ձեռ պարզել Ամրիկյանին, նրան, որ այդ հասարակության մեջ մեծություն է նկատվել տարիներ շարունակ: Ամեն անգամ, երբ որևէ գժտության պատճառով նա հեռացել է թատրոնից, չխորհելով պատճառների մեջ, հասարակության մեծ մասը պաշտպան է կանգնել Ամրիկյանին:

Հարգելով ու գնահատելով բոլոր դերասաններին, հասարակությունը միշտ պաշտպան է կանգնել նրան, ում երկրպագել է: Ըստ Թիֆլիսի հասարակության ընկալման, որպես արվեստի երեվույթ, Թիֆլիսի թատրոնը Ամրիկյանին հավասար մեծություն չի ունեցել: Ուրեմն, ինչով բացատրել, որ Ամրիկյանի նկատմամբ անվերապահ պաշտամունք ունեցող նույն հանդիսատեսը, երբ հարկավոր էր ազատության դուռը հասած դերասանին հանել ծանր վիճակից, զլացել է իր օգնությունը, իմանալով ինչպիսի ծանր կացության մեջ է նա:

Քանիցս մամուլն արձանագրել է հասարակության բռնած անտարբեր դիրքը այն դերասանների հանդեպ, որոնց գործողությունների գնով է պահպանվել թատերական օջախը:

Մեջբերենք մի հանի հատված պարբերական մամուլից:

«Մեր Տիխխսեցվոց հայտնի է, թե որքան դժվարությունների ու անհաջող պայմանների մեջ են մեր պատվելի դերասանները, մանավանդ պ. Ամշկյանցը, որ մեծ եռանդով աշխատում է և հազար ու մի դժվարություններին կարողանում է հաղթել: Սրանով չեմ ցանկանում բոլորովին խլել և մյուսների արժանավորությունները և ասել, թե միմիայն Ամշկյանցը կարող էր հայկական խումբ կազմել. ո՛չ, բայց թող յուրյանց խղճմտանքի առաջ խոստովանին բոլոր դերասանները իմ ասածի մասին» («Մեղու Հայաստանի», 1870, № 10):

«Ներկայացնողներս հին հայկական խմբի դերասաններն էին, որոնք չնայելով մեր հասարակության բոլոր դասերի դեպի հայ թատրոնական գործը անողորմ անտարբերությանը, փոխրիշատե անուն են ստացել, որը նոխա թանգ գնով են գնել... տաղանդ, եռանդ և անշահասիրություն» («Մեղու Հայաստանի», 1871, № 7):

«Թատրոնական խաղարկությանց օգտավգտության և ազդեցության վերա խոսիլը ավելորդ է, որովհետև այնճան գրվել է այս մասին և խոսացվել, որ խիստ շատերին հայտնի է, մանավանդ, որ մինչև անգամ մեծերից շատերը այս փորձով տեսել են և համոզվել:

...Անցյալ տարիներում Թիֆլիզի մեջ եղած ներկայացումների տպավորությունները և ազդեցությունները անշուշտ մինչև այժմ շատերը կրում են իրանց վերա: Միայն ցանկալի էր, որ այլ արտաքին պատճառներից խանգարվելով հայկական թատրոնը չկարողացավ շարունակել իր ազդեցությունը տեղվույս հայ հասարակության վերա. միայն այս տարի, ինչպես երևում է դերասանական խմբի հայտարարությունից, զատկից հետո էլի պիտի սկսե իր բարոյական ծառայությունը հայ հասարակության անելու և ինչպվի հույս կա, որ լավ տպավորություն և ներգործություն աննն առաջիկա հայերեն ներկայացումները, որովհետև կրկնությանց ժամանակ ներկա գտնվելով, շատերը, ընդհանրապես մեծ հաջողություն տեսան և շատ գոհ մնացին, համաձավանդ, որ պիեսան էլ («Կարդինալ Ռիշելիո») շատ ընտիր հոդված է: Տարակույս չկա, որ տեղվույս Հայ հասարակությունը, թողնելով իր անտարբերությունը, կնաճաչե իր ընտիր սեփականություններից մեկն էլ, այն է՝ հայկական թատրոնը, և նորա շարունակությանը և կատարելագործությանը նախանձախնդիր կլինի, որով անշուշտ մասամբ իր հառաջադիմությունը ապացուցած կլինի» («Մեղու Հայաստանի», 1859, № 15):

Այս հատվածները փոքր մասն են նման խոստովանությունների, ճննադատությունների և միջամտությունների: Այդ մասին ասվել և գրվել է տասնամյակներ շարունակ, նպատակ ունենալով հասարակությանը ներշնչել թատրոնի՝ որպես մարդու համակենսական անհրաժեշտության ու հոգևոր սննդի աղբյուր լինելու գաղափարը:

Մի վերջին հատվածի ևս:

«Ես կամենում եմ ձեզ ցույց տալ, թե որքան մեծ է թատերական խումբը կազմող երիտասարդների եռանդը և ջանքը Հայկական թատրոնի համար, որ ամենաչնչին վարձով էլ գոհ լինելով աշխատում են (ընդգծումն իմն է—Ռ. Ջ.) ամենայն կեր-

պով նրան առաջ տանելու և կատարելագործելու, ինչպես անցյալ խաղարկությունը ապացուցեց՝ որովհետև թե «Ռիշելիոյի» և թե «երկու ծերերին խրատ» պիեսաները այնքան լավ ներկայացվեցան, որքան հնար էր պահանջել այն միջոցներում, որոնց մեջ գտնվում են մեր դերասանները: Ճշմարիտը պետք է խոստովանենք, որ պ. Ամշկյանի և նորա ընկերների եռանդը և հասարակության կամքը միայն կարող էին այնքան դժվարությանց հաղթել և գործը առաջ տանել» («Մեղու Հայաստանի», 1869, № 16):

Շատ հետաքրքիր է «Ռիշելիո» ներկայացման այն հաշիվը, որ մամուլում հրապարակել է «Ն. Ա.» ստորագրությամբ թատերախոսը ընթերցողին դերասանի վիճակի մասին գաղափար տալու համար: Ահա այն.

Ծախս	
Թատրոնի վարձ դիրեկցիային	150 ռ.
Թատրոնակ. շորերին հրեն	34 ռ.
տված դիրեկցիային	
Ջինվորներին 25 մարդու (ստախատ)	3 ռ. 75 կ.
Տոմսակ վաճառողին	3 ռ.
Տպարաճային ծառայողներին	1 ռ.
Պարիկմախերին	4 ռ.
Աֆիշաներ կպցնելու և գրելու	4 ռ.
Տպարանի ծախս՝ թղթի, տոմսակի և այլն	10 ռ.
Կրկնության համար սենյակի հրեն և լուսավորության ծախս	5 ռ.
Ռիշելիեյի դերի համար շորի ծախս	20 ռ. 25 կ.
Բեմի վրա ծախս՝ մեբելնայապետին, ծառայողներին և այլն	3 ռ.
	238 ռ.
Բոլոր մուտքը	385 ռ. 40 կ.
Հանելով ծախքը	238 ռ.
Մնացորդն է	147 ռ. 40 կ.

Ուրեմն, ամբողջ խումբը, որ կազմված էր 16 հոգուց, ստացել է 147 ռ. 40 կոպեկ:

Հողվածագիրը գրել է.

«Անհ՛այտեղ ներկայացնում ենք համառոտապես բոլոր արդյունքի և ծախսի հաշիվը նշանակությամբ, որ մեր հարգո հասարակությունը տեսնի, թե ի՞նչ վարձատրություն է ստանում մեր դերասանների խումբը իր աշխատանքի համար, ու նորա համեմատ էլ դատաստան և գնահատե նոցա խաղարկություններ» («Մեղու Հայաստանի», 1869, № 16):

Թվում է, այս հաշիվը շատ ավելի պերճախոս է, քան բազմաթիվ հոդվածներ և կոչեր: Թատերական կյանքի այս համառոտ տեսությունն ամփոփելու նպատակով բերենք մի քանի տվյալ, որ վերաբերում են 1863—1874 թթ. ժամանակահատվածին:

1873-ի հոկտեմբերից սկսած մինչև 1873-ի հունիսի վերջերը Զմշկյանի թատրոնի բեմմնավոր ամիսներն են եղել, խաղացել են 13 ներկայացում:

Ստորև բերվող տվյալները քաղված են Զմշկյանի հոդվածից («Մշակ», 1873, № 48):

Տեսնենք, թե որ ներկայացումն ինչ գումար է բերել:

«Հարմակ և Աշխեն»	550 ռ.
«Սեր և նախապաշարմունք»	350 ռ.
«Թուղթ խաղացողի կյանքը»	300 ռ.
«Էլի մեկ գոհ»	400 ռ.
«Ռիշելիո»	560 ռ.
«Խաթաբալա»	400 ռ.
«Պեպո»	437 ռ.
«Վենետիկի վաճառականը»	550 ռ.
«Սամել»	200 ռ.
«Արշակ Բ»	400 ռ.
«Ավազակներ»	450 ռ.
«Շուշանիկ»	450 ռ.
«Ավազակներ»	400 ռ.

Ընդամենը եկամուտ՝ 5447 ռ.: Թատրոնի վարձ՝ 3100 ռ., ուրիշ անհրաժեշտ ծախսեր՝ 747 ռ. , «մնացել է զուտ գումար 1600 ռ., որով բավականություն է ստացել ամբողջ մեկ խումբ

մեկ տարվա միջոցում, կազմված միջին հաշվով 13 անձինքներից»: Եթե այս 1600 ռ. բաժանենք 13 դերասանի վրա, նկատի ունենալով գործունեության 9 ամիսը, ապա ամեն մեկին ընկնում է 13 ռ. 50 կ.: Բայց բանի որ տարին ունի ոչ թե 9, այլ 12 ամիս, ուրեմն՝ ամսական 10 ռ.:

Ճշկյանը իրական ծրագիր է առաջարկել. նկատի ունենալով ազգային մշակույթի ծաղր վիճակը, մեծահարուստները, ելնելով իրենց իսկ շահերից, միավորվեն, մի շենի կառուցեն, ինչպես դա արվում է Եվրոպայում, ապա շենի վարձ տալու խնդիր չի լինի, բանի որ յուրաքանչյուր ներկայացման համար 200—250 ռ. վարձ են տալիս, այնպես որ, և իրենք կշահեն և դերասանը նյութապես ապահով վիճակ կունենա:

«Ինչպես տեսանք,—գրել է Ճշկյանը,—թատրոնական խաղերի գիշերվա ամենամեծ մուտքը եղել է 560 ռ., իսկ ամենափոքրը 200 ռ., այսինքն միջին թվով 360 ռ.: Եթե ունենայինք մեր սեփական թատրոն, այն ժամանակ տարվա մեջ ամենաքիչը կարելի էր տալ 60 ներկայացումն, որից ամենափոքր մուտքը, 200-ական ռուբլով, կլիներ 12000 ռ.:

Դուրս գալով այս գումարից ծախս ամեն գիշերվա համար 60 ռ.—երաժշտության (օրկեստրի), երագավառույթի, տախտացնելու և ուրիշ ծախսերի համար, ընդամենը 3600 ռ., կմնար զուտ գումար 8400:

Դիցուք թե այդպիսի մեկ տուն շինելու համար, որի մեջ կարելի լիներ տալ թատրոնական ներկայացումներ, նստեր 15000 ռ (և կարելի է շինել) այն ժամանակ հաշվելով այդ գումարի տոկոսիքը 15 տոկոս, որը կկազմե տարին 3250 ռ., և հանելով այս տոկոսիքը մայր գումարից 8400-ից կմնար 4150 ռ.:

Այսպիսի մեկ ներկայացումների համար հարմարված մեկ դահլիճ տարվա մեջ կարող է ստանալ 1500 ռ. վարձ զանազան կոնցերտներից, ֆոկուսնիկներից, այլ և այլ լեզվով տված սիրողների ներկայացումներից, հասարակական դասախոսություններից, հաշվելով այդպիսի վարձական գիշերներ տարվա մեջ 15 անգամ (ամենաքիչն եմ ասում), առնելով գիշերը 100-ական ռուբլի: Դուրս գալով սորանից, այսինքն 1500 ռ. ծախս գիշերվա համար 60-ական ռուբլի, կմնար զուտ օգուտ 600 ռ.:

Ասել է 15000 ռ. գումարը իր 15 տոկոսական տոկոսի հետ ստանալուց հետո, կունենար և պրոֆիտ՝ տարին 600 ռ.:

Ուրեմն 4150 ռ. ստացած հայ-թատրոնական խաղերից և 600 ռ. դահլիճի վարձից, կկազմվեր տարին 4750 ռ.:

Այսպիսի գումարով կարելի էր պահպանել ոչ թե հայ թատրոնի համար ընտիր և կանոնավոր դերասանական խումբ, ապա կարելի էր հայ թատրոնը բարելավեցնել մինչև եվրոպական միջակ թատրոնների աստիճանը» («Մշակ», 1873, № 48):

Ժամկյանն իր հոդվածում հիշել է Կ. Պոլսո հայ թատրոնական գործի առավել վիճակն ըստ իր հարցի դրվածքի:

«Կ. Պոլսի հայ հասարակությունը ներկայումս ունի երեք թե չորս թատրոն, որոնց մեջ կանոնավոր ձևով տալիս են համարյա ամեն օր (թատրոնական սեզոնի ընթացքում) հայերեն ներկայացումներ» (նույն տեղ, № 51):

Ինչո՞ւ է այդպես:

Որովհետև հարուստ վաճառականները, ազնվականները և էֆենդիները, որոշելով, որ իրենք պետք է աճպարարի թատրոն ունենան, «կազմեցին խմբեր, խոսացին, գրեցին, վիճաբանեցին և վերջապես հիմնեցին գումար, շինեցին տուն թատրոնի համար, վարձեցին դերասանական խումբը... գործը սկսվեց և գնում է մինչև այսօր» (նույն տեղ):

Հայկական պատմական ողբերգություններից ներկայացվել են 9 անուն: Տասներկու տարվա ընթացքում ամենից շատ խաղացվել է Սրապիոն Հեքիմյանի «Սամվել»: Հայկական արդիական կյանքը պատկերող պիեսներից ներկայացվել են 20, որից 8-ը՝ Միքայել Տեր-Գրիգորյանի պիեսներից, իսկ 7-ը՝ Գաբրիել Սունդուկյանի: Ըստ որում, Տեր-Գրիգորյանը 1869-ին վախճանվել է, իսկ Սունդուկյանն իր ծաղկուն շրջանն էր ապրում որպես դրամատուրգ:

Թարգմանական պիեսների թիվը խաղացանկում չի անցել 14-ից: Ամենաշատ խաղացվել են «Սեր և նախապաշարմունք» և «Կարդինալ Ռիշելիե» պիեսները՝ 5-ական անգամ: Հայեցի փոխադրված պիեսները 5-ն էին, որոնց մեջ առանձնապես մասնակցություն է վայելել Նիկողայոս Փուղինյանի «Վուր տրաֆվիս,

պիտի պսակվիսը», որի հիմքում ընկած էր Մոլիերի «Բռնի ամուսնությունը»: Խաղացվել է 3 անգամ:

Այդ տարիներին և ավելի ուշ՝ 80-ական թվականներին, հազվադեպ է պատահել, որ մի ներկայացում նույն տարվա մեջ կրկնվեր: Նման բացառությունների թվին են պատկանել «Արշակ Բ», «Սամել», «Դալալ Ղաղո» պիեսները, որ 1863-ին խաղացվել են 2-ական անգամ, «Սեր և նախապաշարմունքը»՝ 1864-ին, «Խաբաբալան»՝ 1866-ին, «Վույ ֆի իմ վեչերը»՝ 1867-ին, «Թուղթ խաղացողի կյանքը»՝ 1872-ին, «Պեպոն»՝ 1874-ին,—բոլորը նույն տարվա ընթացքում 2-ական անգամ, իսկ «Ավազակները»՝ բացառիկ դեպք՝ 1873-ին 3 անգամ:

Ջմշկյանի դերասանախմբի և ընդհանրապես Թիֆլիսի թատերական կյանքի անցուդարձի վրա բացասական ազդեցություն են ունեցել թատրոնի շենքի հետ կապված նախորդ պատահարները:

1865-ի հունիսի 27—28-ին, համարների ապատամբության ժամանակ, այրվել է Շերմազանյան դարպասի վերնահարկը և դրանից հետո այնտեղ ներկայացումներ չեն տրվել: Ճիշտ է, մեզ հետաքրքրող ժամանակաշրջանում ո՛չ պերճական թատերախումբը, ո՛չ Ջմշկյանի դերասանախումբը, ո՛չ էլ երբ այս երկու խումբը հանդես են եկել միացյալ, համարյա ներկայացումներ չեն տվել Շերմազանյան դարպազում, բայց այդ դահլիճը հաճախ է տրամադրվել հայ և վրաց թատերասերներին:

Քանի որ խոսք բացվեց Շերմազանյան դարպազի մասին, բնական է դարպազը փակելու վերաբերյալ Միխայել Պատկանյանի անհաճոյքը մնացած կոչը, որը, պատկերն ամբողջացնելուց բացի, տալիս է ոչ այնքան տարածված, բայց անպայման հետաքրքրիր տեղեկություններ:

«Պ. Շերմազանեանի տանը սարքած Թիֆլիզո հայոց առանին թեատրոնը որի վրա շատ պատվավոր անհիմ մեծ աշխատություն հաշեցին և ոսկիմ մսխեցին, որ երկու տարվա միջոցումը 30 անգամ վայելչություն տվեց շատերին և որ բավականին բարեկարգված օրըստօրե աշխատում էր առաջանալ,—էս օրերումս սաստիկ հիվանդացած հոգեվարք է: Պ. Մերլո իտալացի դեկորատորը ներկա ամի սկզբումը իրա ծախսով շինեց լոժեմ, թեատրի հին

պարտքը վճարից և երեք անգամ թեատրոնական շորեր վարձից, հուսալով, թե երեք բենեֆիսումը կարող է հաճել իրա ծախքը, որ ընդամենն է 160 մանեթ: Բայց նրա հույսը չը կատարվեցավ, ըստ որում յուրաքանչյուր ներկայացնելու համար ծախքը լինում էր մինչև 70 մանեթ, իսկ ընդհանրությունից գումարը 60 մանեթից պակաս: Երկար ժամանակ ես հուսադրում էի նրան, թե մեր թեատրոնի հոգաբարձուքը և մեր մեծատան հայազգիքը չեն զրկիլ նրան մեկ ընարհով կվարձատրեն նրա կորուսքը. բայց իմ խրախուսանքը նրա մոտ և բերեցացի գանկատները մեր պատվելի հայիր մոտ մնացին անպտուղ:

Հիմի պ. Մերլոն պատրաստվել է բանդել և ծախել թեատրոնական բեմը, լոժեքը, բոլոր վարագույրները, կուլիսները և դեկորասիոնները, որ 350 մանեթից ավելի նստեցան շինելու ժամանակը, ինչպես հայտնի է շատերին:

Ցավալի սրտով պարտավորություն եմ համարում ինձ համար հայտնել մեր պատվելի բիֆիզաբնակ հայազգյացը էսպիսի տխուր համբավը, և խնդրում եմ չկորցնել էնքան աշխատանքով և բռնքով սարքած թեատրոնը: Նա հիմի հոգեվարք հիվանդի պես սպասում է այցելությանը, և եթե մինչև ամսույս վերջը օմին ձեռը չըտարածի նրան, անպատճառ կմեռնի և հասկացող անձանց սրտումը կթողնի տրտմաբեր հիշատակ» («Մեղու Հայաստանի», 1861, № 40):

Բացի Շերմազանյան դարպազից, ներկայացումներ են կազմակերպվել (խոսքը մինչմասնագիտական թատրոնի մասին է) Հիպիենց դարպազում, Գուրգենբեկյանի տանը, Թամամշյանի դարպազում, Էդիգարյան տանը (Հավլաբար), ինչպես նաև Շադինյանի տանը: Բացի այդ, որպես թատերասրահ են օգտագործել Ներսիսյան դպրոցի հին ու նոր շենքերի դահլիճները:

1874-ի հոկտեմբերի 11-ին հրդեհվել է Ալեքսանդր Թամամշյանի բաղաքային թատրոնի շենքը, որտեղ հայ մասնագիտական թատրոնը տվել էր իր գրեթե բոլոր ներկայացումները:

Թամամշյանի թատրոնն այրվելուց հետո, ներկայացումները կազմակերպվել են մեծ մասամբ Գերմանական ակումբում: Երբեմն-երբեմն նաև՝ երաժշտական ընկերության դահլիճում

(նախկին Ներսիսյան դպրոցի դահլիճը), մի քանի անգամ էլ Ամաոայիճ թատրոնում:

Թատրոնի կազմակուծմանը մեծ չափով նպաստել են նաև արտաքին դիպվածները, որոնք որոշիչ դեր ունեին հաջողությամբ շարունակելու արվեստի այն ասպարեզը, որի հարատևության հիմքը խմբական համագործակցությունն էր:

Տարիների ընթացքում, տարբեր պատճառներով, թատրոնից հեռացել են անփոխարինելի ուժեր:

Կարևոր այնպիսի մի արվեստագետ, որպիսին Սեդրակ Մանդինյանն էր, թատրոնից հեռացել էր դեռ 1868-ին: Նպատակ ունենալով ավիրվել մանկավարժությանը, մեկնել է Պետերբուրգ. այնուհետև՝ Գերմանիա, մասնագիտական կրթություն ստանալու:

Մյուս դերասանը, որ 70-ական թվականների կեսերին թողել է թատրոնը, Արտաշես Սուքիասյանն է: Բոլորովին երիտասարդ, 25 տարեկան հասակում կյանքին հրաժեշտ է տվել Ստեփանոս Մատինյանը:

1873-ին թատրոնից հեռացել է Քեթևան Արամյանը, փոխադրվելով Քութայիս:

Ընտանեկան պատճառներով թատրոնից հեռացել է նաև Սոփիա Մելիք-Նազարյանը, որ հայտնի էր Նվարդ ծածկանունով:

Վաղ հասակում՝ 35 տարեկան, կյանքին հրաժեշտ է տվել Գեղեոն Միրաղյան:

Վերջապես, ամենածանր կորուստն այն էր, որ 1873-ին Պոլիս է մեկնել Միհրդատ Ամրիկյանը:

Ո՞ւմ հետ էր գործ տեսնելու Զմշկյանը: Շուրջն ամայացել էր, չկային համախոհները: Մնացել էին իմն ու Սաթենիկ Զմշկյանը: Ճիշտ է, 70-ական թվականների սկզբից և կեսերին նոր անուններ էին ասպարեզ եկել՝ Մկրտիչ Ավալյան, Գևորգ Տեր-Դավթյան, Ամիրան Մանդինյան, Վարդուհի: Սրանք բոլորը սունդուկյանական թատրոնի դերասաններ էին, ոգով ու դաստիարակությամբ մոտ ու հարազատ Զմշկյանին, բայց երիտասարդ էին, անփորձ, անանվարժ և նույնը նրանց վրա դնել չէր կարելի:

Նրանով սրանով պետք է բացատրել, որ դեռևս 1872-ին Զմշկյանն ստիպված է եղել «Ոիշիլիեն» ներկայացնել՝ դերասաններին

և թատերասերների միացյալ խումբ կազմելով («Մշակ», 1872, № 16):

Անա այս թատրոնն էր, որ խաղացանկով և բեմական արվեստով ապրում էր իր մայրամուրը:

Չմշկյանի հետ, երկարատև կամ կարճ ժամանակով, համագործակցել են հետևյալ դերասանները.

Միհրդատ Ամրիկյան
Առաքել Սուքիասյան
Սեդրակ Մանդինյան
Ստեփաննոս Մատինյան
Գևորգ Միրաքյան
Հովհաննես Տեր-Ասատուրյան
Սաքենիկ Չմշկյան
Քեթևան Արամյան
Օր. Գայանե (Սարգիս Մեհրաբյան)
Սոփիա Մելիք-Նազարյան

չհաշված նրանց, որ ամփոփված են «և ուրիշներ» խորագրի տակ: Սրանց հետ նաև՝ Գևորգ Աբովյանը, Նիկողայոս Փուղինյանը, Միքայել Տեր-Գրիգորյանը և Գաբրիել Սունդուկյանը՝ թվով 15 մարդ, որոնց անվան հետ է կապված թատրոնի պատմության ամբողջ մի շրջափուլ:

Հիշենք Չմշկյանի հուսահատական խոսքերը, որոնցով ավարտվում էր 1873-ին գրված «Հայոց թատրոն» հոդվածը:

«...Ես պարտավորություն եմ համարում անկեղծորեն հայտնել հայ հասարակության, որ եթե նա այս հաշիվները գննելուց և շոշափելուց հետո, կմնա դարձյալ յուր անտարբերական, ոուն մտած դրության մեջ, այն ժամանակ ես իրավունք կունենամ նամեմատելու իմ և իմ ընկերներիս 13 տարվա գործունեությունը՝ Դոն Քիշոտի համու չրախաղացների դեմ պատերազմելու հետ, և ափսոսալով իմ կորցրած ժամանակս, կունենամ իրավունք մյուս ընկերներիս պես հեռանալ հասարակական ասպարեզից, կրկնելով լատինական հին առածը, «ես արի ինչ կարողացա, թող ուրիշները ինձանից շատ գործեն»:

Սրանք այն մարդիկ էին, որոնց կարելի էր հերոս կոչել: Սրանք հասարակական-քաղաքացիական դեմքեր էին, բարոյական առկուտության օրինակ, որ իրենց մեջ զորություն էին գտել վեր կանգնելու տգիտությունից, նախապաշարմունքից, հետամնացությունից և կարողացել էին դնել մասնագիտական թատրոնի հիմքերը և ստեղծել իրապատում ոճի թատրոն, որ ուներ կրթող, մերկացնող, վերջապես՝ ազգային, ուղղություն:

Անհրաժեշտ եմ համարում նշել, թե հերոսներից ով քանի տարեկան է եղել 1863—1864 թվականներին, այն ժամանակ, երբ դրվում էին թատերական գործի հիմքեր:

Միհրդատ Ամրիկյան՝ 20—21
Արտաշես Սուքիասյան՝ 22—23
Սեդրակ Մանդինյան՝ 19—20
Ստեփաննոս Մատինյան՝ 20—21
Գևորգ Միրալյան՝ 23—24
Հովհաննես Տեր-Ասատուրյան՝ 16—17
Սաքենիկ Ճշկյան՝ 14—15
Քեթևան Արամյան՝ 18—19
Օր. Գայանե՝ 16—17
Սոֆիա Մելիք-Նազարյան՝ 20—21:

Գևորգ Ճշկյանը տարիով մեծ է եղել բոլորից՝ 26—27 տարեկան: Սոֆիա Շահինյանի և Սոֆիա Դավթյանի ծննդյան տարեթվերը հայտնի չեն:

Եզրակացություն՝ մեծ գործին ձեռնամուխ են եղել երիտասարդ մարդիկ: Ճշկյանին չհաշված, այդ տարիներին ամենատարեց դերասանը եղել է 22—23 տարեկան, ամենակրտսերը՝ 14—15: Թեև անփորձ և կյանքին անգիտակ, ունեցել են, սակայն, գործին անմնացորդ տրվելու, փափագ, իմքնամոռացության և անձնազոհության հասնող եվիրում: Նրանք իմքնավստահ էին, հավատացած, որ հանուն գաղափարի կարող են մոռանալ և՛ տուն, և՛ իրենց անձնականը, գոնեղով, որ տուն էլ, վայելքն էլ՝ թատրոնն է:

Ճշկյանի դերաշրջանն ավարտվում էր: Նախանշվում էր

թատրոնի պատմության նոր ժամանակաշրջանը, որն իր վրա էր կրելու Պետրոս Ադամյանի հզոր ազդեցությունը: Գևորգ և Սաթենիկ Զմշկյանները, Աբտաշես Սուխիասյանը, որ սունդուկյանական թատրոնից ողջ մնացած միակ ուժերն էին, տեղ և անելիք չունեին ադամյանական թատրոնում: Նրանք ավանդույթի կենդանի կրողներն էին՝ ոչ ավելի: Ասվածը, իհարկե, չպետք է բառացի հասկանալ, որովհետև 80-ական թվականներին երբեմն էլ երբեմն ընդգրկվել են դերասանախմբերում: Փոխըմբռնման պակասը, որ կար Զմշկյանի և Ադամյանի միջև, ոչ թե արդյունք էր նրանց տաղանդի չափի տարբերության, այլ՝ ուղղության և ոգու: Որքան էլ նրանց մեջ ծագած գժտություններ լինեին աննշանակ ու վերագրվեին Աբամյանի հաջողությունների հանդեպ նախանձի արտահայտության, դրանք հետևանք էին ազգային այն նոր որակի, որ կապ ուներ պատմության ոգու հետ, զերծ հողի ու ջրի մեջ հենակետեր որոնելուց, որ ոչ միայն ըմբռնելի չէր Զմշկյանին, այլև անընդունելի էր ու կործանարար:

Տարբերություններից մեկն էլ այն էր, որ Զմշկյանական թատրոնը ծնել էր Տեր-Գրիգորյան և Սունդուկյան, իսկ ադամյանական թատրոնը կապված չէր որևէ հայ թատերագրի հետ, եթե նկատի չառնենք մի հատիկ պատմական դրամայի հեղինակ Մուրացանին, որը, սակայն, թատրոնի պատմության ընթացքի մեջ չուներ այն տեղն ու դերը, որ ունեցել էր Սունդուկյանը նախորդ թատրոնի կյանքում, ապա և Շիրվանզադեն՝ հետադամյանական շրջափուլում: Ադամյանի թատրոնը հենվելու էր ռուսական և եվրոպական թատերագրության վրա և նրա օգնությամբ էր հասնելու ազգային ողբերգական պաթոսի ինչեցմանը: Սա արդեն այլ հարց է, որի շուրջ հանգամանորեն խոսվելու է թիֆլիսահայ թատրոնի հաջորդ շրջափուլի հարցերն ու դեմքերը լուսաբանելիս:

Վերադառնանք մեր նյութին:

Թատերական լեզվով ասած՝ Զմշկյանի թատրոնի վարագույրն իջել էր:

Թիֆլիսահայ թատրոնի պատմության մեջ 1863-ը նշանակալի թվական էր: Այդ տարին Թիֆլիսում դրվեց մասնագիտական հայ թատրոնի սկիզբը:

Այդ թատրոնն իր ժամանակի հարազատ ծնունդն էր:

Երկար կյանք չունեցավ այդ թատրոնը, բայց որքան էլ հակամարտություններով լի էր նրա անցած ճանապարհը, նա ծառայեց ազգային-լուսավորական գաղափարների տարածմանը:

Դա պայքարի դժվար ասպարեզ էր, որովհետև մի հարվածով չէր կարելի լուծել այն դժվարություններն ու հակասությունները, որ տասնամյակների և դարերի արդյունք էին և որոնց հաղթահարումը պահանջում էր ժամանակ, համբերատարություն և հեռատեսություն: Առավել ևս դժվար էր որպես գործունեության ասպարեզ, քանի որ թատրոնի գոյությունը պայմանավորված էր դերասանների համագործակցությամբ: Եվ, երբ տարբեր էին բնավորությունները ու խառնվածքները, տարբեր են հայացքները ու գաղափարները, անխուսափելի են դառնում և վեճերն ու բախումները: Բայց հենց այդ վեճերի ու բախումների մեջ էր ծրնվելու այն նշմարտությունը, որ թատրոնին էայլ ատ էայլ մոտեցնելու էր իրեն ծնող ժողովրդին:

1986

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հեղինակի խոսքը 3
Նախաբեմ Ներ 9
Թատերական գործիչներ, դերասաններ, հարցեր 36

Պերճ Պռոշյան 36
Գրիգոր Իզմիրյան 42
Մարկոս Ազաբեկյան 49
Վազգրշակ Շահխաթունյան 61
Գևորգ Չմշկյան 71
Մկրտչյան Ամրիկյան 103
Արտաշես Սուքիասյան 130
Սկզբակ Մանդինյան 136
Սոփիա Շահինյան 147
Մաքենիկ Չմշկյան 149
Քեռիան Արամյան 158
Օրիորդ Գայանե 165
Սոփիա Մելիք-Նազարյան 174
Ստեփանոս Մատինյան 181
Ֆատուտաֆյաններ 189
Գևորգ Միրաղյան 206
Հովհաննես Աստատրյան 210
Եվ ուրիշներ 213
Սունդուկյանը բեմադրիչ 216
Գևորգ Աբովյան 221
Պարբերական մամուլը և թատրոնը 227
Թատերական տեսիլքներ 233
Միքայել Նալբանդյանը թատրոնի մասին 237
Թատերական դեկլամացիա 247
Գ. Չմշկյանը բեմական կերպարի մասին 254
Մ. Ամրիկյանը դերասանի արվեստի մասին 258
Մարկոս Ազաբեկյանի դասախոսությունը 262
«*Պեպոյի*» *ստեղծման պատմությունից* 268
Ինչպես գրվեց «Քանդած օջախը» 276
Հայ և վրաց դերասանների համագործակցությունը . . . 279
Հայ թատրոնի առաջին պատմաբանը 283

Տարեգրության վերջին էջը 291

ՌՈՒԲԵՆ ՎԱՐՈՍԻ ԶԱՐՅԱՆ

ԷՋԵՐ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

РУБЕН ВАРОСОВИЧ ЗАРЯН

СТРАНИЦЫ ИЗ ИСТОРИИ АРМЯНСКОГО ТЕАТРА

(на армянском языке)

Союз театральных деятелей Армении
Ереван, 1989

Խմբագիր՝ Ս. Մ. ՀԱՐՊՆՆՅԱՆ
Նկարիչ՝ Վ. Ա. ՋՐԱՂԱՅՊԱՆՅԱՆ
Գեղ. և տեխ. խմբագիր՝ Լ. Ս. ԱՋԻՋՐԿՅԱՆ
Վերատեսուղ սրբագրիչ՝ ՅՈ. Բ. ՁԱԽՈՅԱՆ

Հանձնված է շարվածքի 12. 06. 89 թ.։ Ստորագրված է տպագրության 2. 04. 90 թ.։ ՀՖ 02837, թուղթ՝ տպագրական № 1, չափսը՝ 60×84 1/16, տառատեսակ «Արամյան», տպագրությունը՝ բարձր, 19,75 պայմ. տպ. մամ. 14,5 հրատ. մամ.։ Տպաքանակը՝ 1000։ Պատվեր 390, գինը՝ 1 ռ. 30 կոպ.։

Հայաստանի թատերական գործիչների միություն
Երևան—15, Կարմիր բանակի փ. 8
ՀԽՍՀ ԳԱ Հրատարակչության Երևանի տպարան
Մարշալ Բաղրամյանի պող. 24

Союз театральных деятелей Армении
Ереван-15, ул. Кармир Банаки, 8.

Типография Издательства АН АрмССР,
Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24.

А П 81403