

ՀԱՅ ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ ԴԱՐԱՍԿԶՐԻՆ*

(ՍԻՐԱՆՈՒՅՇ, ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ, ԱՐԵՎԻԿԱՆ «ՄԵՍ ԵՌՅԱԿԸ»)

Լ. Հ. ՀԱՆՎԵՐԴՅԱՆ

Ռաճասիրական գիտությունների դոկտոր

Զարմանքի արժանի իրողությունն է, թե ինչպես դարասկզբին, նոր թատրոնի հիմնադրումից ընդամենը չորս տասնամյակ անց, հայ թատրոնն ունեցավ մասնագետ դերասանների այնպիսի պատկանելի քանակություն, որով կարելի էր առնվազն երկու-երեք թատերախումբ պահել:

Քննության առարկա շրջափուլի վերջում, 1904-ին, «Մշակում» արձանագրվեց երևույթը. «Շնորհիվ այն հանգամանքի, որ վերջին 6-7 տարիների ընթացքում մեր դերասանական ուժերը այսպես թե այնպես վարձատրվում են, արդեն կազմվել է մեզանում և հետզհետե զարգանում է դերասանական դասակարգ: Մշակվում է մի ամբողջ դպրոց»¹:

Հիշավի, դերասաններն այլևս հատուկենտ անհատներ չէին, այլ գեղարվեստական մտավորականության մի ամբողջ շերտավորում (որին, ժամանակի բառապաշարով, «Մշակը» դասակարգ է կոչում): Մի կես դար առաջ արվեստի մտավորականություն չունեցող ազգը դարասկզբին արդեն ուներ հասարակական կյանքում ժանրակշիռ տեղ գրավող արվեստի մտավորականություն: Հայ թատրոնն ուներ արդեն բավականաչափ մեծ ու զորեղ ստեղծագործական կազմ՝ որքան հարուստ, նույնքան խայտառղետ: Միանգամայն տարբեր միջավայրերի ծնունդ, տարբեր վայրերից եկած, հանրակրթական ու մասնագիտական տարբեր կրթության տեր մարդիկ՝ հայ դերասանները, ըստ այս ամենի էլ ստեղծագործական տարբեր համոզումներ ու ձգտումներ ունեին:

Ժամանակաշրջանի հայ դերասանական արվեստում ամենից բարձր երևում են երեք մեծ կերպարանք՝ Սիրանույշ, Գևորգ Պետրոսյան, Հովհաննես Աբելյան: Խաղացանկային լայն ընդգրկման դերասաններ, որ հարազատ էին միմյանց հոգեբանական խաղի նախատիրություններ, դասական արվեստի ավանդների հավատարմությամբ: Նրանք են խաղացել ամենից աչքի ընկնող դերերը, նրանց ընտրությունն է ամենից ավելի ազդել հայ թատրոնի խաղացանկի ձևավորման վրա, նրանք են «ստոն տվել» ժամանակի հայ դերասանական արվեստին, վերջապես նրանք էին ամենասիրված ու ճանաչված անունները:

ՍԻՐԱՆՈՒՅՇԸ (Մերոպե Գանթարձյան, 1857—1932), ինչպես ժամանակի մամուլում գրել են՝ «հայ բեմի առաջնուհին», դարասկզբին իր փառքի գագաթին հասած դերասանուհի էր: Այնքան ճանաչված ու սիրված, որ երբ

* ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի և կինոյի բաժնի վարիչ Լ. Հախվերդյանն աշխատում է ժայ դրամատիկական գրականությունը և թատրոնը 1901—1920 թթ. ուսումնասիրության վրա: Տպագրում ենք մի հատված այդ ուսումնասիրությունից:

¹ «Մշակ», 9. IX. 1904.

1902—1903 թթ. թատերաշրջանում Բաքվի երիտասարդ թատերախումբը հանդիսատես չհավաքելով կանգնում է դժվարության առաջ՝ դրուժյունը փրկելու համար Թիֆլիսից հրավիրում են Սիրանուշին: Եվ չեն սխալվում: Մեծ արվեստն ու համբավն անում են իրենցը:

Ուժերի ծաղկման մեջ գտնվող, փառքով ու պատվով պսակված դերասանուհին, այսուամենայնիվ, ապրում էր ստեղծագործական դժվարին կյանքով, որ նրան մղում էր տենդագին որոնումների: Դա տեներ առնվազն երկու պատճառ, մեկը՝ պայմանավորված իրենով, մյուսը՝ ժամանակի տեղաշարժերով:

Իրենով պայմանավորված առաջացող տարիքն էր. քառասունչորսը դեռ չբոլորած Սիրանուշի մասին Շիրվանզադեն արդեն հարկ է համարում գրել, թե երբ նա «կատարում է չափազանց աշխույժ, շարժուն, կրակոտ ու նուրբ երիտասարդ կանանց դերեր»՝ նա «իր ամանում չէ», քանի որ իր «ոչ տարիքը, ոչ կազմվածքը, ոչ խաղի ընդհանուր ոգին չեն համապատասխանում այդպիսի դերերին»²: Ամեն դերասանի կյանքում անխուսափելի այս բեկումը ավելի դժվար է կատարվում հերոսական դերերի սորոսի ստուգիչների հետ, ինչպիսին էր Սիրանուշը: Բայց ստեղծագործական իմաստով ավելի մեծ բարդություն էր ներկայացնում ժամանակի տեղաշարժերով պայմանավորված պատճառը, քանի որ դա առաջադրում էր և՛ խաղացանկի, և՛ խաղատնի նորոգման հրամայական պահանջներ:

Ժամանակի քննադատությունը չի վարանել արտահայտելու այդ պահանջները:

Դարակազմի Սիրանուշը հետևողականորեն մարմնավորում էր կերպարներ, որոնց գլխավոր թեման անհատի ազատությունն էր, կնոջ մարդկային և հասարակական իրավունքների բոլորանվեր հաստատումն էր: Ժամանակաշրջանի ռուս ու եվրոպական նշանավոր դերասանուհիներին առաջնորդող այդ գլխավոր թեման յուրովի էր բեկվել Սիրանուշի արվեստի ու դերացանկի մեջ: Դարիս առաջին տարիներին, և դրանից հետո էլ, նա խաղում էր Մեդեա, Սաֆո, Իգիթ (համանուն պիեսներում), Հովհաննա («Օռլեանի կույսը»), Տոսկա («Հայրենիք»), Մարգարիտ Գոտիե («Քամեղի ազարդ տիկինը») և այլն:

Սա դերասանուհու ավանդական դերացանկն էր, որ անցել էր երկու դարի սահմանափակում: Բայց դարասկզբին արդեն այդ դերացանկը ենթարկվում էր քննադատության: Հայ բեմում և հանդիսատեսի հոգեբանության մեջ դանդաղ, բայց և հետևողականորեն արմատ գցող ռեալիստական արվեստի ճաշակը, արդիական կյանքի պատկերման պահանջը դերասանուհուն առաջադրում էին հեռու ժամանակների դասական կերպարներից անցում կատարել դեպի արդիական կյանքի իրական հերոսուհիները:

Բայց խաղացանկի նորոգումը ենթադրում էր նաև խաղատնի նորոգում: Ծուծին-Սոմբատովի «Շղթաներ» ժամանակակից դրամայի հերոսուհուն չէր կարելի անձնավորել այն միջոցներով, որ նա գործի էր դնում Մեդեայի կամ Սաֆոյի դերերը խաղալիս: Քննադատությունը նկատում ու ողջունում էր դերասանուհու և՛ խաղացանկի, և՛ խաղատնի նորոգման ընթացքը: Ու չէր խնայում մեծահամբավ արտիստուհուն, երբ նա համդես էր գալիս հնօրյա խաղացանկով և խաղի հնօրյա մաներաներով:

Դարակազմի Սիրանուշը մեղ ներկայանում է ստեղծագործական բարդ,

² «Թատրոն», XII. 1900:

ինչ-որ չափով հակասական նկարագրով՝ ներքին խմորման ու նորոգման դժվարին ընթացքով:

Ինչպես իր մեծ ժամանակակիցներ էլեոնորա Դուդեն, Սառա Բեռնարը, Մարիա Նրմոլովան, Սիրանույշը ևս չէր կարողանում, ասենք, չէր էլ կամենում հրաժարվել այնպիսի էֆեկտավոր, թեկուզ և մեկոդրամատիկական դերերից, որոնք հուզական ազդեցիկ խաղի և սեփական հզոր տարերքի արտահայտման լայն հնարավորություն էին տալիս:

Սիրանույշի սիրած, տարիներով մշակած, կատարելության հասցրած հին դերերից էր Մարգարիտ Գոտիեն՝ Դյումա-որդու հերոսուհին: Նրա խաղն այդ դերում հարուցել է մշտական հիացմունք: Համբարձում Առաքելյանը այդ դերի առիթով դրել է. Սիրանույշի անձնավորումը, «Հոգեկան հուզմունքները, նրանց ելեղները, նրանց քնքույշ և բուռն արտահայտությունները այնքան բնական էին դերասանուհու խաղի մեջ, որ հասարակությունը մոռանում էր թե թատրոնում է գտնվում և տեսնում էր իր առաջ մի խոբապես տանջվող կնոջ, որ գիտե խորապես սիրել և տանջվել: Եվ տաղանդավոր խաղի հետ միասին հայ բեմի վրա հնչում էր մի երաժշտական հայոց լեզու, մեղմ, քաղցրահնչուն, լսելիքը գգվող ու փայփայող»³:

Դասական կերպարների և դասական խաղաոճի կայուն նախասիրությամբ դերասանուհին ցույց էր տալիս խորունկ և ուժեղ կրքեր արտահայտելու իր արվեստը: Եվ, այնուամենայնիվ, արտահայտչական մեծ հնարավորությունների տեր, հոգեկան բարդ ու հարուստ կյանքով ապրող Սիրանույշին այդ դերերը բավական չեղան: Նա իրեն առաջադրում էր ստեղծագործական ավելի ու ավելի բարդ խնդիրներ, որոնցից ամենադժվարինը Համլետի դերակատարումը եղավ (պրեմիերան՝ 1901-ի նոյեմբերի 19-ին):

Ի՞նչն էր, որ միանգամայն ապահով փառքի տեր դերասանուհուն մղեց դեպի այդ ստեղծագործական հանդուգն, վտանգներ թաքցնող քայլը: Իր նշանավոր ժամանակակիցին՝ Սառա Բեռնարին, նմանվելու ձգտումը, Հայկական անձուկ միջավայրում Սիրանույշը գուցե և չդիմեր այդ հանդգնությանը, եթե չունենար նրա օրինակը: Բայց արդեն միանգամայն անտարակուսելի է, որ նա Համլետ չէր խաղա, եթե իր մեջ չտեսներ առնվազն երկու հիմք՝ սեփական ասելիքը և դերի պլաստիկական անձնավորման իր հնարավորությունը: Հատկապես առաջինը: Նույնիսկ Դերենիկ Դեմիրճյանը, որ նույնպես չի կարողացել հաղթահարել կին Համլետ տեսնելու նախապաշարմունքը⁴, դա ընդունել է անվերապահորեն, «Համլետի բոլոր երանգների համար տվյալներ ունեւ Սիրանույշը: Եվ արդարադատության ու ճշմարտության ձգտումները, և՛ ցասումնալի վրեժխնդրության վճիռը, և՛ դառն բողոքը բարոյական այլանդակությունների դեմ, և՛ թունավոր ծաղրը ստորաքարշության, դավաճանության, սրբապղծության դեմ, և՛ հոգեկան տատանումները, և՛ տանջող խոհերի բեռը, և՛ այլ բազմազան կնճիռները, որով խճճված է Համլետը,—այս ամենն արտահայտելու բոլոր տվյալներն ունեւ Սիրանույշը: Եվ պատահական էլ չէր Համ-

³ Մշակ, 11. I. 1903:

⁴ Սես ևս չէի կամենում, որ նա Համլետի դերում հանդես գա, «Եվ այժմ էլ չեմ կարող հաղթահարել այդ նախապաշարմունքը»,— գրել է Դ. Դեմիրճյանը շատ տարիներ անց: (Տե՛ս «Հուշեր և խոհեր հայ դրամատուրգիայի ու թատրոնի մասին», Դ. Դեմիրճյան, Երևան, 1958, էջ 616):

լետի ընտրությունը Սիրանույշի դերացանկում», «Խոշոր արվեստագետը, բաղմահարուստ հոգեկան կազմ ունեցող, ապրող և, կասեմ, բնականորեն խոհական Սիրանույշը, թերևս իր բազմազան «զգացմունքների» և «փոթորկող» դերերից հետո ձգտում էր մի խորը, խոհուն և բարձր հոգու թռիչք ունեցող դերում հանդես գալ, արտահայտել նաև իր հոգու շարժումները»⁵։

Սա էր, որ կնոջ տառապանքի ու ձգտումների երգիչ Սիրանույշին մղեց դեպի Համլետի դերը։ Ժամանակի քննադատությանը չափից դուրս շատ է զբաղեցրել այն խնդիրը, թե դերասանուհուն որքանով է հաջողվել տղամարդ հերոս անձնավորել, այնքան շատ, որ տրամեցրել է արտիստուհուն՝ մի՞թե դա է ամենից էականը։ Չափազանց տարբեր, նույնիսկ իրարամերձ են ժամանակակիցների կարծիքները։ Դա, ըստ երևույթի, պայմանավորվել է նրանով, թե ով ինչպիսի կարևորություն է տվել այդ խնդրին։ Բարեբախտաբար պահպանված վկայությունները հնարավորություն են տալիս դատելու դերակատարության ոչ միայն գեղարվեստական բարձր մակարդակի, այլև ուղղության, մեկնաբանության մասին։

Իսկ դերի գաղափարական մեկնաբանության մեջ Սիրանույշը հասավ մի արդյունքի, որ սպասվածի ուղիղ հակառակը եղավ՝ դա համլետյան տարակուսանքները, ճիշտ ու հուսահատ տրամադրությունները հեռու վանող հերոս էր։ Դերասանուհի Սիրանույշը ցույց տվեց ավելի վճռական մտածողության, ավելի առնական, ավելի տղամարդ Համլետ, քան իրենից ամիսներ առաջ ցույց էին տվել դերասաններ Կարապետ Գալֆայանը և Նիկողայոս Հովհաննիսյանը նույն 1901-ի ապրիլին։

«Ինձ թվում է, որ ոչ թե թույլ ու տատանվող չէր երբեք, այլ ընդհակառակը ուժեղ ու վճռական էր՝ երբ հարկը պահանջեր»⁶, — այսպես է գրել Սիրանույշը Համլետի մասին և այդպես է խաղացել նրա դերը։ Դա շատ հիմնավոր ցույց է տվել թատերագետ Ռ. Զարյանը՝ հենվելով ականատեսների այսպիսի կարծիքների վրա, որ ժամանակին հայտնվել են իբրև կշտամբանք, իսկ այժմ կարող են ըմբռնվել ճիշտ հակառակ իմաստով. «Մի բան, որ պակասում է նրա խաղին, այդ թախիծն է, Համլետի թախիծը, նրա անբաժան ընկերը։ Մեծահասակ լինի, թե պատանի, նեհար, թե գեր, իսկական խելագար, թե ձևացող, բայց պարզ է, որ նա մեկամաղձոտ է ու թախժոտ։ Եթե այդ թախիծն ակնհայտի լիներ տաղանդավոր դերասանուհու խաղի մեջ, մենք կարծում ենք, որ գոհացումը կատարյալ պիտի լիներ», «Զէր երևում անվճռականություն խորին թախիծ և պարտքի կատարման հանդեպ ունեցած թուլության զգացումի տառապանքը», «Եթե այդպես է, այլևս ուրեմն «լինել-չլինելու» անորոշություն չկա... Մինչդեռ անորոշությունն ու տատանումը պետք է գերակշռեր բոլոր մյուս բնութագրումներին»⁷։

Այս և համանման ուրիշ կարծիքներ, որ ժամանակին ունեցել են նեգատիվ-բացասող միտում, այժմ, տարիների հեռվից ընդունում են պոզիտիվ-հաստատական կերպարանք՝ անհերքելի ցույց տալով, որ մեծ դերասանուհին Համլետի դերում ևս ոչ թե լքման ու հուսահատության տրամադրություն, այլ մաքառման հերոսական ոգի է ներշնչել ժամանակակիցներին։ Երկյուղ

⁵ Նույն տեղում, էջ 616, 617։

⁶ Թեոդիկ, Ամենույն տարեցույցը, 1907։

⁷ Ռ. Զարյան, Սիրանույշ, Երևան, 1956, էջ 230։

չկրելով մոռնալ շերեւակու սպառնալիքից, հեռու մնալով նկույն ու փխրուն Համ-լետ ներկայացնելու գայթակղությունից, որ ամենից հեշտը կլինեի իր համար, հեռու վանելով կասկածամտության և խոհածության գերի Համլետի նորագույն պատկերացումը՝ Սիրանույշն իր դասական արվեստով, հավատարիմ իր ար-վեստի հերոսական ուղուն, Համլետի դերով արտահայտեց հենց այն գաղա-փարները, ինչ ամենից ավելի էր հարկավոր իր ժամանակին:

Ինչպես ամեն մի մեծ արվեստագետ, Սիրանույշն, իհարկե, մշտապես նույն, թեկուզ և բարձր, կետի վրա չէր: Դերասանուհին չէր ապավինում մեկ-րնդմիշտ գտնված վարպետությանը: Նա մշտապես նորոգվում էր նոր դերա-ցանկի, գեղագիտական նոր պահանջների, հանդիսատեսային ճաշակի փո-փոխման հետ: Բայց նորոգման արդ ընթացքը չէր կարող կասեցում կամ դա-դար չունենալ: Եկավ ժամանակ, երբ Սաթենիկ Աղամյանի կամ Օլգա Մայ-սուրյանի արվեստը համարվեց ավելի արդիական և իմաստալի, քան Սիրա-նույշինը: Դարասկզբի առաջին տարիները դեռ արդ ժամանակները չէին: Սի-րանույշն ընթացքի մեջ էր: Եթե նրա արվեստը երկար տարիների գործադր-ման մեջ ներկայացնում է մի բարդ կորագիծ, ասլա դրա ամենաբարդ, ելե-վէջներով հարուստ հատվածը բաժին է ընկել դարասկզբին:

Ռ. Զարյանն իր մեծագրության մեջ ունի մի վկայակոչում, որ շատ էա-կան է Սիրանույշի արվեստի գնահատության համար: Դա Աշոտ Աթանասյանի հարցազրույցն է Սիրանույշի հետ: Դերասանուհին խոսել է իր կրած ազդեցու-թյուններից: Բեմական կյանքի ամենավաղ շրջանում նա կրել է ֆրանսիական դպրոցի ազդեցությունը. «Սկզբում իմ խաղը մոտենում էր Սառա Բեռնարի դպրոցին», «... Պոլսում, Վարդուկյանի խմբում բեմ էի դուրս գալիս և գտնվում էի ֆրանսիական դպրոցի ազդեցության տակ»,—խոստովանել է դերասանու-հին և ապա ավելացրել. «Սակայն երբ ես Կովկաս եկա, հատկապես Թիֆլիս, Բաքու, ապա երբ շրջեցի Մոսկվա, Օդեսա, Ռոստով, երբ բեմերի վրա տեսա ուսու նշանավոր դերասանուհիներուն խաղը⁸, մասնավորապես Քոմիսարովս-կայային, ես հետզհետե փոխեցի իմ խաղի էությունը, նրա բնույթը և աշխա-տեցի մոտենալ իրական դպրոցին, սակայն ոչ իրապաշտական, նատուրալիս-տական, որն իմ վարժիքով չափազանց գոհացիկ է և ես այն շարիցի: Ասել, սակայն, որ ես ամբողջովին որդեգրված եմ հիշածս դպրոցին—հազիվ թե ճշ-մարիտ կլինի, որովհետև մոտ քսանամյա հին սովորույթս, անշուշտ, դեռ թո-ղած պիտի ըլլա իմ խաղին վրա իր կնիքը. գոնե այդպես կըսեն ինձ իմ ըն-կերակիցներից անքն, որոնք հետևած են իմ խաղի աստիճանական զար-դացմանը»⁹:

Լրջամիտ, խորունկ, վերին աստիճանի կարեւոր և, ինչպես կտեսնենք իրերի ճշմարիտ դրությունը ներդաշնակող խոստովանություն:

Այն Սիրանույշը, որ կշտամբվում էր բազառապես ամենագլխավոր ու ամենաշահեկան դերեր խաղալու, անսամբլի շահերը սեփականին ենթարկելու համար, դարասկզբին արդեն Համլետի, Մեդեայի, Կրուչինյանի և նման ու-րիշ դերերի կողքին կարող էր հանդես գալ կոստյւմային Հենշելի կնոջ փոքր դե-րոս և արժանանալ այսպիսի գնահատության. «Տիկ. Սիրանույշը շատ լավ էր արել, որ յուր տաղանդի համար չնչին չէր համարել Հենշելի մեղմող կնոջ

⁸ Խոսքը վերաբերում է Եմմուկովային և Ֆեդոտովային:

⁹ Ռ. Զարյան, նշվ. աշխ., էջ 239:

փոքրիկ դերը. ոչ ոք չէր կարող նրանից ավելի լավ կատարել մահճի մեջ տա-
ռապող կնոջ դերը»¹⁰:

Այն Սիրանուշը, որին կշտամբում էին «կորած ժամանակների ցնորա-
կան հերոսուհիների» դերերը վարելու և ժամանակակից «հասարակ մահկա-
նացունների» կերպարներից խոստովելու մեջ, դարասկզբին այսպիսի շատ դե-
րեր է խաղում. դրանցից էր Վոլնցևան (Յուսիկ-Սումբատով՝ «Շղթաներ»), որի
անձնավորման առիթով մամուլն այսպես արտահայտվեց. «Մինչդեռ շատ
առաջնակարգ դերասանուհիների տաղանդն այդ հասակում քարանու է և
շատ անգամ ետադիմում, ընդհակառակը՝ տիկ. Սիրանուշը տարեցտարի ա-
ռաջագիմության խոշոր նշաններ է ցույց տալիս յուր խաղը կատարելագործե-
լու տեսակետից»¹¹, Այդպիսի դեր էր Աննա Վիկտորովնան (Նեմիրովիչ-Պան-
չենկո՝ «Կյանքի արժեքը»), որի անձնավորումը դիտվեց իբրև «ամբողջ ներ-
կայացման հաջողության պատկեր»¹²: Սա ժամանակի ռուսական խաղացանկի
հայտնի դերերից էր: Թատերախոսներից մեկը գրեց, որ ինքը շատ հայտնի
ռուս դերասանուհիների է տեսել այդ դերում, բայց Սիրանուշի պես «տաղան-
դավոր, ուժեղ և նուրբ հոգեբանական խաղ ինձ չէ վիճակվել տեսնել և ոչ մի
անգամ»¹³:

Սա դերացանկի նորոգում էր և, դրա պարտադիր թելադրանքով, նաև խա-
ղաձի նորոգում, որ նկատվում էր ու գնահատվում: Իհարկե, ժամանակի
ռուս նորագույն թատերագրության գործերում, ժամանակի ռուսական միջին
խավերը ներկայացնող կանանց դերերում նա չէր կարող անփոփոխ գործի
դնել իր հին զինանոցը, որ ներդաշնակ էին Մեդեայի, Սաֆոյի կամ Նուլնիսկ
Մարգարիտ Գոտիեի դերերին: Նկատենք նաև այն, որ Սիրանուշը փոխում էր
իր դերացանկը, բայց ոչ ստեղծագործության թեման: Այս դերերում էլ նա
մնում էր կնոջ հասարակական ու մարդկային իրավունքների երդվյալ պաշտ-
պանը, նրա ազատության ու տառապանքի երգիչը, միայն թե՛ ժամանակակից
կյանքի համագամանքներում, արդիական «սովորական» պայմաններում, ժա-
մանակակից ռեալիստական, նույնիսկ նատուրալիստական դրամաներում:
Ըստ երևույթին, Սիրանուշն այս դերերում չհասավ ժամանակի մոդեռն խա-
ղաձի հատակը:

Ծվ իրոք, 1903-ին, երբ Սիրանուշը հանդես եկավ Մարգարիտ Գոտիեի՝
իր ավանդական դերերից մեկում, քննադատությունը նկատեց, որ արտիստու-
հին «շատ շոշափելի ձևով փոխել է և բնականին մոտեցրել իր խաղը»,
բայց չբաշվեց ասել, թե ցանկալի է ավելին, այն, որ նա կարողանա «ընդ-
միշտ անդամդը գլորել իր նախկին ձևերը»¹⁴:

Բայց դա արդեն հնարավոր չէր, մասնավորապես որ արտիստուհին չէր էլ կա-
մենում հրաժեշտ տալ իր իսկ արվեստի ավանդներին, Ահա ինչու նա տրքան
էլ ընդառաջ գնաց ժամանակի հասարակական ու գեղագիտական պահանջ-
ներին, որքան «իջավ» սովորական մահկանացուների անձնավորելու մակար-
դակին, որքան էլ «հասարակացրեց» իր խաղը՝ նա չարեց և չէր կարող ա-

¹⁰ «Նոր-դար», 6. X. 1901:

¹¹ Նույն տեղում, 22. I. 1903:

¹² «Մշակ», 28. X. 1901:

¹³ Նույն տեղում, 15. I. 1904:

¹⁴ «Տարազ», 19. I. 1903:

նեւ անհնարինը՝ դառնալ այն արվեստագետը, որ հենց այդ պահանջների ծնունդն էր, ինչպես Վերա Կոմիսարժևսկայան ժամանակի ռուս և Սաթենիկ Ադամյանը հայ լատրոնում։ Մինչև վերջ էլ Սիրանույշը չկորցրեց իր դասական ազնվաշուք կերպարանքը, որքան էլ նրա հերոսուհին կթեր կյանքի հարվածների տակ՝ նա չէր աղավաղվում, նրա ձայնը չէր խեղվում, ներաշխարհը չէր ավերվում։ Նա մշտապես մնում էր պարկեշտ, գթառատ, անձնվեր, վեհապանծ։ Վիշտը նրա հերոսուհուն չէր կարող դառն հեգնանքի, հուսահատ բողոքի, հոգեկան խեղումի եզրերը հասցնել։ Նորագույն դրամաներում նույնպես նրա հերոսուհիները ինչ-որ բան էին թաքցնում դերասանուհու դասական կերտվածքից։

Սիրանույշը չդարձավ պատմության ասպարեզ իջած հեղափոխական ուժերի գաղափարախոսը, սոցիալական վերափոխումների երգիչը, երիտասարդության տրամադրությունների արտահայտիչը։

Սերնդագայություն բոլոր օրենքներով դա, իրեն ներդաշնակող խաղառնով, բաժին ընկավ դերասանական հաջորդ սերնդին։

Մյուս խոշոր դեմքը, որ, անցնելով երկու դարի սահմանագիծն իբրև ավարտված վարպետ, մեծ ազդեցություն է գործել ժամանակի հայ թատրոնի վրա, Գեվորգ Պետրոսյանն էր (1859—1906)։ Մեծ, նույնիսկ վճռող ազդեցություն, առանց, սակայն, ունենալու այնպիսի վարդ, համապարփակ տաղանդ, որով առատորեն օժտված էին իր ավագ ժամանակակից Սիրանույշը և կրտսեր ժամանակակից Հովհաննես Աբելյանը։

Սա այն դեպքն է, երբ բնատուր ձևերից ավելի մեծ դեր են խաղում արտիստական կուլտուրան, անցած դպրոցը, կիրթ ճաշակը, զարգացած միտքը, հատկանիշներ, որ երբեմն կարևորվում են շատ ավելի, քան նույնիսկ տաղանդը։ Հենց այդ հատկանիշները, խսկ ամբողջական հավաքականությունը՝ ռեալիստական ուղղությունը հայ դերասանական միջավայրում հաստատելու մեջ է կայանում նրա պատմական ծառայությունը։

Գևորգ Պետրոսյանն ադր կուլտուրան բերել էր Պետերբուրգի թատերական միջավայրից, ուր նա մեկնել էր 1893-ին, հայ թատրոնի ներկայացումներին խթան սիրող մասնակցելուց հետո։ Պետերբուրգում նա ուսանել էր տեխնոլոգիական ինստիտուտում, քայքայ շատ ավելի համակվել էր թատրոնով, շփվել արվեստի մարդկանց հետ, խաղացել ռուս թատերախմբում։

1890 թ. Գևորգ Պետրոսյանը վերադարձավ Թիֆլիս հայրենական թատերական արվեստը ոտքի հանելու նվիրական ձգտումով։ Շատ բան նրան հաջողվեց ի կատար ածել, և դա եղավ նրա վաստակը անցյալ դարի վերջին տասնամյակի հայ թատերական կյանքում։ Գրեց մարդկանց գործի կոչող, ասպարեզ եկողներին խրախույս կարդացող հոդվածներ, համախմբեց գործիչներին թատրոնի շուրջը։ Նա մեկնեց Պոլիս և գործունեության հրավիրեց Սիրանույշին, Դավիթ Թուրյանին ու տակավին երիտասարդ Արմեն Արմենյանին։ Դրանով, սեփական ստեղծագործությամբ, ինչպես և անձնական հրմայքով, գեղեցիկ բնավորությամբ նա դարասկզբի հայ գեղարվեստական միջավայրում վայելում էր անմեղքելի սեր և անառարկելի հեղինակություն։

Ժամանակի թատերական քննադատության մեջ դա երևում է ավելի քան պարզորոշ։ Նույնիսկ զարմանալի է, թե իրարամերժ, երբեմն վայրիվերո գնահատություններով լեցուն ադր քննադատությունն ինչքան միասնական,

պուսպ, տակտի ու չափի զգացում պահող է դառնում, երբ խոսքը գալիս է Գևորգ Պետրոսյանին:

Արքեպիսկոպոս Ղեկավարման առիթով «...չենք կարող ասել, որ նա փայլուն խաղաց, բայց, ինչպես միշտ, այս անգամ էլ մտածված խաղաց և ընդհանուր տիպ դուրս բերեց. շատ լավ էր խելագարության տեսարանը, Պ. Պետրոսյանը յուր տաղանդի թերի կողմերը լրացնում է լուրջ ուսումնասիրությամբ և մտածված խաղով»¹⁵:

Արքա Լիր. «...արտաքին և զորեղ ձայնը բավական հարմարում են Լիր արքայի դերին», «Մեծ տակտով տարավ հիասթափության տեսարանները և կարողացավ չափ պահպանել խելագարության տեսարաններում»¹⁶:

Վանյուշինի (Նալդունով՝ «Վանյուշինի զավակները») դերակատարման առիթով՝ նույն դերում հանդես եկած Արեկյանի համեմատությամբ. Արեկյանի մեջ ռուսն զգացմունք և միայն զգացմունք, և այդ էր նրա խաղի գլխավոր արժանիքը, ղորանով էր նա մեզ վրա իշխում, մինչդեռ Պետրոսյանը մեզ ներկայացնում էր իբրև մտածող, փիլիսոփա տեսուցիչ»¹⁷:

Ծվս մի համեմատություն ժամանակի հայ թատրոնի այդ երկու առաջնակարգ և պուշտար դերասանների միջև. «...այնտեղ, ուր հարկավոր է բուռն դրացմունքներ արտահայտել, զորեղ հույզեր առաջ բերել, ցնցել հանդիսականներին, Արեկյանն առաջադիմության դափնին կարող է վաստակել, իսկ այնտեղ, ուր դերասանը պետք է ցույց տա զարգացած, մշակված միտք, հոգեբանություն, այնտեղ, ուր պետք է խոսեն ոչ թե զգացմունքները և սիրտը, այլ հոգին, միտքը, Պետրոսյանն իր կոչման բարձրության վրա է»¹⁸:

Ի վերջո, մի քանի ընդհանուր բնութագրումներ. «Պետրոսյանն այժմյան հայ բեմի արմատն է, որի շուրջը բարձրանում են ընկերները»¹⁹, «Պետրոսյանը կրթված, զարգացած, բարեխիղճ և վերին աստիճանի վայելուչ դերասան է՝ նա երբեք և ոչ մի դեր չի փչացնում: Նա չունի բավականաչափ ստեղծագործական ուժ, ճիշտ է, բայց ձիգով է և աշխատասեր: Նրա խաղն ու ձևերը մի փոքր միատեսակ են, բայց յուր միատեսակության մեջ անգամ շատ հաճելի արտիստ է»²⁰:

Տարբեր տարիների, տարբեր թերթերում և ամսագրերում, տարբեր քննադատներ ստեղծագործ միասնությամբ ներկայացնում են Գևորգ Պետրոսյանին նույն առավել և ստվերոտ կողմերով: Նրա ականատեսային գնահատությունների մեջ չկա ոչինչ իրարամերժ ու հակասական. նա եղել է խաղացանկային մեծ ընդգրկման դերասան, որի վարպետությունը, միտքը, զարգացումը լիովին բավական են եղել այդպիսի ընդգրկումն արդարացնելու համար, բայց բնատուր տարերքը, դրամատիկական շունչը՝ ոչ: Ահա ինչու նրա բավականաչափ մեծ դերացանկի մեջ անվերապահորեն գնահատվել են ոչ թե ողբերգական լայնաշունչ դերերի կատարումները (որոնց մեջ նա եղել է համոզիչ բացատրող ու մեկնաբանող, բայց ոչ հուզականորեն համակող ու վա-

¹⁵ «Նոր-դար», 7. II. 1901:

¹⁶ Նույն տեղում, 7. XI. 1901:

¹⁷ «Թատրոն», գիրք Բ, 1903:

¹⁸ «Մշակ», 15. I. 1904:

¹⁹ «Տարազ», 18. XI. 1901:

²⁰ «Լուսա», 1903, № 1:

յակող), այլ այնպիսի դերերի կատարումները, որոնք պահանջել են ոչ այնքան դրամատիկական շունչ, որքան միտք, խոհ, տրամադրություն:

Ժամանակակիցները ընդունել ու գնահատել են նրա Օթելլոն, Արքա Լիրը, Շալոկը, Ուրիել Ակոստան, Քինը, բայց չեն հիացել դրանցով, մինչդեռ հիացմունքը եղել է նրա մշտական ուղեկիցը, երբ հանդես է եկել Պետրուշիոյի (սևսանձի սանձահարումը), Միլլերի (սևեր և խարդավանք), Դոն Կառլոսի (սևնանի), քաղաքապետի (սևիզոր), պաստորի (սևալյանական տուն), նապոլեոնի (սևադամ Սան-Ժեն), Դեմոկրիի (սևյանքի արժեքը), Ստեփանոս Նաղարյանի (սևըշալույս), Օգսենի (սևադատասար աղբար), վանյուշինի (սևանյուշինի զավակները) դերերում:

Այս և այսպիսի դերերում Գևորգ Պետրոսյանին ոչինչ չի պակասել, ոչ արտաքին, ոչ էլ ներքին բարեմասնություններ: Բարեմասն արտաքին, մշակված շարժված, կիրթ դեմք, ոչ այնքան զորեղ, բայց հաճելի բարիտոնալ ձայն, գեղեցիկ խոսվածք, բնական ու անկաշկանդ, բայց և զուսպ, խորապես իմաստավորված խաղ, ունակ ստանալ հավաստի անձնավորման սկզբունքներ, վերջապես՝ ամենուրեք նուրբ ճաշակ և շարժի պարտադիր զգացում, ահա հատկանիշներ, որոնք, հատուցելով հուզական տարերքի պակասը, Գևորգ Պետրոսյանին տեղ էին տալիս ժամանակի հայ թատրոնի ամեն եռյակում՝ Սիրանույշի և Արեկյանի հետ միասին:

Նա էր իր կիրթ արտաքինով ու խաղակերպով Սիրանույշի սազական խաղընկերը, ավելի սազական, քան նույնիսկ Արեկյանը, որի արվեստը դարասկզբին դեռևս հղկված չէր: Գևորգ Պետրոսյանը Յազոն էր Սիրանույշի Մեդեայի հետ, Դեմոկրի էր նրա Դեմոկրիականի հետ (սևյանքի արժեքը), ավագ Դյուվալ նրա Մարգարիտ Գոտիեի հետ, կառապան Հենշել նրա Ֆրանկ Հենշելի հետ, նապոլեոն նրա Կատրին Լեֆելի հետ (սևադամ Սան-Ժեն) և այսպես շարունակ:

Սիրանույշի հետ միասին Պետրոսյանն էր կաղամբում առանցքն ու հիմքը այն ներկայացումների, որոնք իմացական և կրթական մտկայողակ էին տալիս հայ թատրոնին: Ֆրանսիական արվեստի ազդեցությամբ ձևավորված արտիստը և ուսական արվեստի ազդեցությամբ ձևավորված արտիստը, այսպիսով, հայ թատերական հողի վրա գտան ոչ միայն շփման եզրեր, այլև հաստատեցին գեղարվեստական ներդաշնակություն: Ավելին, նրանք եղան հայ դերասանական արվեստի ամենից առաջադիմական թևի պարագլուխները, Ադամյանի ավանդների շարունակողները:

Եթե նույնիսկ Պետրոսյանը չլիներ թատերական գործի եռանդուն կազմակերպիչ, իր ամբարած կուլտուրայով՝ հմուտ դերուսույց ու ռեժիսոր, թատերական հոգվածների հեղինակ, հանգամանքներ, որ, իհարկե, ամրապնդում էին թատերական գործի առաջնորդի դիրքերը, — նա էլի կլիներ մեկն այն սակավաթիվ արվեստագետներից, որոնք «եղանակ էին ստեղծում» ժամանակի հայ թատրոնում, տոն էին տալիս բովանդակ հայ դերասանական արվեստին:

Որո՞նք էին դրա հիմքերը. իր ստեղծագործության պաթոսը, թեման, ներքին խորհուրդը, որ կիրթ մարդու դրաման էր բիրտ հասարակության մեջ:

Ինչպես բոլոր ճշմարիտ արվեստագետները, Պետրոսյանն իր արվեստում արտահայտում էր ոչ թե վերցնովի մի գաղափար, այլ այն գաղափարը, որ

կրում էր անձնապես, իբրև անհատ: Կարդացած, զարդացած, կիրթ մարդ (զուր չէր, որ նա վայելում էր Թումանյանի, Շիրվանզադեի, Լևոն Մանվելյանի ընկերությունն ու աջակցությունը) Պետրոսյանն ապրում էր այն դրաման, որ չէր կարող չապրել դարասկզբի Ռուսաստանի ամեն մի մտածող քաղաքացի, առավել ևս, եթե նա պատկանում էր անողորմաբար ճնշվող ազդային փոքրամասնության: Դա էր նրա արվեստի գաղափարական հիմքը:

Նույնպիսի անփոխարինելի դեր հայ թատրոնի պատմության մեջ Պետրոսյանը կատարեց իր արվեստի ռեալիստական ուղղությամբ, որ նույնքան առաջադիմական էր ռոմանտիկական արվեստի ավանդները դեռևս չհաղթահարած հայ թատրոնի համար, որքան և նորագույն մտավորականության հոգու հետ խոսելու նախասիրությունն ու կարողությունը:

Երկու հիմնորոշ հատկանիշ, որ Գևորգ Պետրոսյանին առաջնորդող դեր էին կերպարում ոչ միայն իբրև գործիչ, այլև իբրև ստեղծագործող: Դրանց շնորհիվ էլ նրա արվեստն խորապես արդիական էր:

Եթե Սիրանուշի հերոսական ոգին մաքառման ուժ էր ներշնչում դրա պահանջն ունեցող իր ժողովրդին և դրանով էր արդիական, եթե Արեւլյանը վիրավորված ազնիվ հոգու բողոքն էր հնչեցնում՝ հարազատ հանրավի տառապող ժողովրդի հոգեբանությանը և դրանով էր արդիական, ապա Պետրոսյանն արտահայտում էր կիրթ, մտածող մարդու դրաման՝ հարազատ դարասկզբի նաև հայ մտավորականության տրամադրություններին, և դրանով էր նրա ստեղծագործությունն արդիական:

Մտավորականության դրաման, նուրբ և կիրթ հոգիների շփոթմունքը մարդկային ավանդական արժեքները ոչնչացնող նոր հարաբերությունների ներխուժման առաջ՝ ուժեղ շեշտ էր տվել դարասկզբի Ռուսաստանի գեղարվեստական մշակույթին: Որոշ կողմերով դրա արտահայտությունն էր Զեյնուվի ստեղծագործությունը, բեմական արվեստում՝ Գեղարվեստական թատրոնը:

Հասարակական և բարոյական նույն պայմաններում ապրող արևելահայ ժողովրդի հոգևոր մշակույթը չէր կարող նույնպիսի հակումներ չունենալ: Դարասկզբի հայ հասարակությունն ուներ արդեն մտավորականության բավական ծանրակշիռ շերտավորում՝ մանկավարժներ, բժիշկներ, լրագրողներ, գեղարվեստի տարբեր ճյուղերի սպասավորներ, ուսանող երիտասարդություն:

Մշակվում, ձևավորվում, բյուրեղանում էր գրականության, արվեստի երկերի ըմբռնման նոր ճաշակ: Եվ այդ ընթացքի մեջ բեմական արվեստում շատ մեծ եղավ Գևորգ Պետրոսյանի դերը:

Ժամանակաշրջանի հայ դերասանական արվեստի մեծ եռյակի երրորդը դեմքը ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՐԵՆԼՅԱՆն էր (1866—1936), հազվագյուտ տաղանդի և բեմական բախտալիքի ճակատագրի այդ դերասանը: Նրան վիճակվեց անմիջաբար Ադամյանից, Սիրանուշից, Պետրոսյանից իր իսկ ձեռքով առնել հայ բեմական արվեստի լավագույն ավանդները և անմիջաբար, իր իսկ ձեռքով հանձնել հայ սովետական բեմի ապագա վարպետներին:

1901 թ. երեսունհինգը բոլորած, իր նախորդների ռոմանտիկական ազդեցությունը հաղթահարած, ստեղծագործական սեփական խառնվածքը ռեալիստական ուղղության մեջ հայտնաբերած Հովհաննես Արեւլյանն արդեն իսկ

տեղ ունեւ հայ թատրոնի մեծ եռյակում: Եթե Սիրանուշն այդ եռյակի արվեստի դասական կատարելությունն էր, Գևորգ Պետրոսյանը՝ միտքը, ապա Արեւիյանը դրա երիտասարդական հուզմունքն էր ու ավյունը:

Որքան էլ մեծ ու ինքնատիպ լինի արվեստագետը, նա իր սեփական նկարագիրը միանգամից չէ, որ հայտնաբերում է: Դրա համար նա պետք է անցնի ազդեցությունների հաղթահարման պարտադիր մի շրջան Թումանյանի այն մտքի տրամաբանությամբ, թե «Ազդեցությունը էն սանդուղքն է, որով սկսնակը բարձրանում է դեպի ինքնուրույնությունը»: Հովհաննես Արեւիյանը մինչև անցյալ դարի վերջերը, ինչպես Հովհաննես Թումանյանը ճիշտ նույն շրջանում, ապրում էր իր նախորդների ռոմանտիկական ազդեցությունների հաղթահարման և սեփական էության հայտնաբերման ու հաստատման ընթացքը:

Եվ ինչպես Թումանյանը, Արեւիյանը ևս դարասկզբին երկու ոտքով կանգնած էր արմատական ռեալիզմի և ազգային գեղարվեստական մտածողության հողի վրա: Դա բովանդակ հայ գեղարվեստական մշակույթի զարգացման անխուսափելի տրամաբանությունն էր, որ գրական արվեստում ամենից հզոր արտահայտությունը գտավ Թումանյանի, բեմական արվեստում՝ Արեւիյանի ստեղծագործության մեջ:

Մարդկային և արտիստական այդ ազնիվ, տաքարյուն, կովկասյան բընաշխարհի նման հուժկու, բայց և նրա նման էլ անհարթ ու անհավասարակշիռ խառնվածքը դարասկզբի տարիներին էլ շարունակում էր հղկվել Սիրանուշի ու Պետրոսյանի մերձավոր ազդեցությամբ՝ ավելի ու ավելի բյուրեղացնելով սեփական արտիստական նկարագիրը:

Դարասկզբի հայ թատրոնի երկնակամարում Հովհաննես Արեւիյանը բարձրացել էր իբրև առաջին մեծության աստղ, իբրև իր ստեղծագործական դեմքն ու ասելիքը, կերպարի զգացմունքներով ապրող դերասանական խաղառձ ունեցող, ռեալիզմի հողի վրա ամուր կանգնած մի արտիստ՝ պլաստիկական անձնավորման վարպետությամբ:

Ալեքսանդր Շիրվանզադեն, հայ թատրոնի թերևս ամենախստապահանջ քննադատը, դեր վերարտադրող դերասանին տարբերում էր դեր ստեղծող, ստեղծագործող դերասանից: Իր հոգվածներից մեկում, որ տալիս է ժամանակի հայ դերասանների սեղմ բնութագիրը, նա Արեւիյանին, ի դեպ, իր մորաքրոջ որդուն, դասում է երկրորդների շարքը: Այն բնութագիրը, որ նա 1900 թ. տվել է Արեւիյանին, դուրս եկավ նույնքան անսխալ, որքան այդ հոգվածի մյուս մեծաթիվ բնութագրերը: Նա Արեւիյանին համարում է մի դերասան, որ գիտե «ոչ միայն լավ խաղալ, այլև ստեղծագործել», դերասան, որ հաջողում է «զորեղ դրամատիկական դերերի մեջ», մինչդեռ նրանը չեն «ոչ երիտասարդ սիրահարի և ոչ կոմիկական դերերը»: Այդ լուրջ դերասանը, թատերախոսի համոզմամբ, անելիք չունի «ոչ լուրջ գրականական դերերում»: Կնահատեղով Արեւիյանի անձնավորման արվեստը (այն աստիճան, որ դերասանը «չքանում» է դերի, պատկերվող տիպի մեջ), նա, այնուամենայնիվ, քննադատական վերաբերմունք ունեւ դերասանի բեմական խոսքի նկատմամբ՝ լավ է արտասանում, «բայց լեզուն չի գեղեցկացնում»: Հայ լեզվի մեջ այնքան մեծ տեղ բռնող բաղաձայնները Արեւիյանը չգիտե մեղմացնել. ճ, չ, զ, ու, ջ տառերը նրա արտասանությամբ ականջ են ծակում»: Քննա-

դասն, ի վերջո, եզրակացնում է. «Կեղարվեստական ներուժն ու ամբողջություն—ահա ինչ է պակասում նրան»²¹:

Ամեն մի բնութագրի ճշտություն, մանավանդ երբ խոսքը վերաբերում է անցած-գնացած ժամանակների բնական արվեստի արժեքներին, որոշվում է ըստ այնմ, թե դա ինչպես է հաստատվում հետագա վկայություններով. Արեւիյանի արվեստին Շիրվանզադեի տված բնութագիրը գտնում է մեկից ավելի հաստատումներ:

Սիրանուշի՝ Կրուչինինայի հետ հանդես դառնալով նեղնամովի դերում, Արեւիյանն առ ապօրինի զավակի անարվեստ կոպտությունը, պարզությունը, անկեղծությունը, կյանքի ճնշումների, զրկանքների տակ կազմակերպված բնավորության բիրտ գծերը... գեղարվեստական ճաշակով, մտածված և տիպիկ կերպով արտահայտեց²²:

Ժամանակի քննադատներից մեկը (Դիտոլ ծածկանունով), Շիրվանզադեից երկու տարի անց այսպես է տեսնում Արեւիյանին. հայ դերասանների շարքում առաջին տեղն ամենայն իրավամբ պատկանում է պ. Արեւիյանին. նա այն դերասաններից է, որոնք ոչ միայն իսկույն ըմբռնում են հեղինակի միտքը, այլև երբեմն լրացնում են իրենց խաղով. նրա խաղը ազդու է, իմաստալի է բնական, գիտե՛ս իր աստվածային կայծը արտահայտել խելացի շափով, «օժտված է բնությունից բավական առատորեն: Նա յուր կազմվածքով և համարձակ, անվախ ձևերով ստեղծված է դրամատիկական հերոսների դերերի համար»: Այս տվյալները նրան իրավունք են տալիս շեքսպիրյան դերերի, որ նա ճշգրտում է հաջողությամբ: Բայց և այնպես, իբրև ճշգրտարար արտիստ նա տակավին կշտամբելի է: Քննադատի կշտամբանքը վերաբերում է Արեւիյանի խոսքի և շարժման կոպտությանը. արտասանությունը ճշգրտաբանորեն չէ, «սահուն չէ» և ապա՝ արտաքին ձևերը ձեռք չեն, քայլում է բեմի վրա միշտ խոշոր, հսկայական քայլերով, որ շատ անգամ չեն համապատասխանում դերի բնավորությանը²³:

Ուրեմն, դարասկզբի առաջին տարիներին ևս Արեւիյանի արտիստական վարպետությունը դեռևս կարող էր հղկման, կատարելագործման, թեև առանձին դերերում նա հասել է անձնավորման արվեստի բարձունքներին: Վինկելմանի (Ջուդերման՝ «Թիթեռնիկների կռիվը») դերակատարման առիթով մամուլը գրել է. «Դերասանի անհատական անձնավորությունը չբացել էր և ձեր առաջ նստած էր ամբողջովին ջղեր դարձած մի կծծի ծերուկ, որ ոչ ոքի չէր սիրում և որին ամենքն ատում են»²⁴: Շիրվանի «Ավագակներին» ներկայացման մեջ կառլ Մոորի դերում «օրվա հերոսը Արեւիյանն էր. նա ուղղակի ֆուրոր արավ. ամեն ինչ բնական էր նրանում, հիանալի էր, մանավանդ պատերի առաջ խոսելիս և թշվառ հորը հանդիպած ժամանակ»²⁵:

Սրանք են, մոտավորապես, ակադեմիկոսների այն տպավորություններն ու գնահատությունները, որոնք հնարավորություն են տալիս գաղափար կազմելու Արեւիյանի արտիստական նկարագրի մասին:

21 «Թատրոն», XII. 1900:

22 «Մշակ», 23. X. 1901:

23 «Լույս», 1901, № 1:

24 «Նոր-դար», 20. XI. 1903:

25 «Մոռ», 1903, № 11:

Իսկ ի՞նչ հիմքեր ունենք դատելու այն մասին, թե ո՞րն էր դերասանի արտահայտած հուզմունքների առանցքը, մշտահոլով միտքը, ներքին գաղափարախոսությունը, ուրիշ խոսքով ասելիքը:

Իրա համար մենք չունենք ավելի արժանահավատ, անվերապահորեն համոզիչ հիմք, քան հուշերն են այնպիսի խորունկ և սուր մտքի տեր գրողի, ինչպիսին Դերենիկ Դեմիրճյանն էր: «Ժամանակակիցները նրան փորձում էին կշտամբել բաղմամպիլուա դերեր հանձն առնելու համար: Նա հանդես էր դալիս և՛ տրագիկ, և՛ դրամատիկ, և՛ կոմիկ դերերում: Խաղում էր ամեն ուղղության պիեսներում: Այսօր նա «Պոտալ և Պերլամուտր» պիեսումն էր բեմ դուրս գալիս, մյուս շաբաթ «Լիր արքայում»: Մի այլ անգամ Բարխուդար էր, որպեսզի հետևյալ անգամ հանդես գար դոկտոր Շտոկմանի դերում»²⁶: Աչքի առաջ ունենալով Արեւիյանի խաղացանկի այս վերին աստիճանի խայտաբղետ հարստությունը, Դեմիրճյանն, այբուաբենային, նկատում է չափազանց հուզառատ դերասանի հուզմունքների ամենից բնորոշ երակը, կենտրոնաձիգ առանցքը: Մտաբերելով արտիստի տվյալները («Հաճելի էր դիտել Արեւիյանին և լսել նրա ձայնի այն հատուկ շեշտը, բնական մեղմաթախիժ, սրտալի...»²⁷), Դեմիրճյանը գրել է. «Նրան շատ էր սազում վերավոր սրտի բողոքը, հանդիմանությունը, պաթետիկ մոնոլոգը, բուռն կրքերի պոռթքումը»²⁸. և վերստին՝ «Շատ էր հարմարվում նրան անարդարացի և խոր վերավորվածի բողոքը»²⁹:

Այս մտքերը շատ նման են Նույն Դեմիրճյանի այն դատողություններին, որ նա արտահայտել է Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության վերաբերյալ. «Ջարմանալի երևույթ—Թումանյանի մոտ շատ համառորեն կրկրվում է մի քանի այլ թեմաների մեջ մի լայնմտիվ թեմա. մի էակ, մի պանդուխտ, մի ճամփորդ հալածված գնում է իր ճամփան «դեպի տուն», «դեպի վայրերը իր անցած կյանքի», հայրենիքից էլ հալածված՝ «դեպի անհայտ մի երկիր», «դեպի Արևելքն աստվածային—հայրենիքը իր հոգու»: Այս հալածվածությամբ թախիժով տոգորված է, ողորկված Թումանյանի լիրիկայից սկսած մինչև էպիկան և դա հնչում է բազմապիսի լաբերի միջով»³⁰:

Անհնար է, Դեմիրճյանի ընկալման միջով, շտեմել այն ընդհանրությունը, որ եղել է Հովհաննես Թումանյանի և Հովհաննես Արեւիյանի՝ ազգային մեծագույն բանաստեղծի և ազգային ամենամեծ դերասանի ստեղծագործության միջև՝ անարդարորեն հալածված արդար ու վսեմ հոգու բողոքը: Եվ նույնքան անհնար է շտեմել նույն շրջանում ստեղծագործող արվեստագետների ընդհանրության քաղաքական, հասարակական, հոգեբանական հիմքը, որը նույնն էր՝ ժողովրդի կեցությունը, այն, ինչ Թումանյանը գրել է. «Ի՞նչն է հայի համաժողովրդական ցավը, կամ ուրիշ խոսքով՝ ի՞նչ վիճակ է ունեցել հայությունը—հալածանք, տանջանք, տարագիր վիճակ, պանդխտություն»³¹:

Երկուսն էլ հայկական բնաշխարհի ծնունդ, երկուսն էլ իրենց ամենախոր արմատներով ժողովրդի կեցության մեջ խրված, երկուսն էլ ժողովրդական հոգեբանության ոչ միայն արտահայտիչներ, այլև մարմնացումներ, երկուսն

26 Գ. Դեմիրճյան, Նշվ. աշխ., էջ 592:

27 Նույն տեղում, էջ 596:

28 Նույն տեղում, էջ 594:

29 Նույն տեղում, էջ 602:

30 Նույն տեղում, հ. 8, 1963, էջ 139:

31 Հովհ. Թումանյան, Թրեքի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1950, էջ 435:

Լի հայ ժողովրդի հալածանքների ականատես՝ նրանք կամա թե ակամա, զիստակցաբար թե ենթագիտակցաբար իրենց ստեղծագործության գերիշխող, առանցքային մոտիվը դարձրին ճանարդարացի և խոր վիրավորվածի բողոքը՝

Ո՞րն էր այն պատմական դերը, որ այս տարիներից ի վեր Արեւելանը կատարում էր հայ թատրոնում:

1936 թ. Արեւելանի մահվանից անմիջապես հետո, Լևոն Քալանթարն անդրադարձել է այդ խնդրին: Թատրոնի խորաթափանց տեսաբանն ու ռեժիսորը, Արեւելանի խաղի մշտական հանդիսատեսը նրա պատմական դերը տեսնում է ռեալիստական արվեստի և ազգային խաղաոճի սկզբունքների հաստատման մեջ. «...անկախ նրանից՝ կհասներ, թե չէր հասնի Արեւելանը Ադամյանի արվեստի կատարելությանը, պատմությունը նախապատրաստել էր նրա համար շատ ավելի խոշոր գեր հայ թատերական արվեստի ծավալման ասպարեզում»: Իբրև երևույթի հիմք համարելով այն, որ Արեւելանի տաղանդն ընդերքային տաղանդ էր, հաջ ու հարազատ իր բնաշխարհի ստեղծագործական ակունքներին³², նա արել է նշված երկու հիմնական ելրակացությունը այն պատմական դերի մասին, որ Արեւելանը կատարեց հայ թատրոնում ռեալիզմի և ազգային խաղաոճի հաստատման մեջ:

Քննենք երևույթը: Անցյալ գարի 80-ական թվականներին, երբ Արեւելանը եկավ ասպարեզ, հայ դերասանական արվեստում իշխում էին երկու ուղղություն: Դրանցից մեկը ռոմանտիկականն էր (ստացական՝ էր), որի հանձարեղ կրողն էր Պետրոս Ադամյանը (Լ. Քալանթարը նրա արվեստը համարում է «Ֆրանս-իտալական, լավ է ասել՝ ռոմանական թատերական կուլտուրայի փոխանցում, հետագայում ռուսական թատերական կուլտուրայի որոշ տարրերի ընդգրկումով»³³), ապա նաև Միրանուշը, Գևորգ Պետրոսյանը, Օլգա Մայսուրյանը, Արմեն Արմենյանը և ուրիշներ: Մյուսը կենցաղային ռեալիզմի ուղղությունն էր, որ տեղական էր՝ ձևավորված Սունդուկյանի թատերադրության հիման վրա: Սրա խոշորագույն ներկայացուցիչն էր Գևորգ Չըմբրեկյանը, ապա և Միհրդատ Ամրիկյանը, Վարդուհին, Գևորգ Տեր-Պավլյանը, Գեղեկան Միրադյանը և ուրիշներ:

Հակոտնյա այս ուղղությունները տասնյակ տարիներ լնթանում էին զուգահեռ, թեև ավելի ու ավելի ակնհայտ էր դառնում առաջինի գերիշխանությունը, քանի որ նրա գաղափարական խաղացանկային ընդգրկումը շատ ավելի մեծ էր:

Այս երկուսի միջև անցնող ջրբաժան գիծը, որ երևում էր միանգամայն պարզորոշ, պետք է աստիճանաբար վերանար, պետք է, որ տեղի ունենար համադրություն՝ փոխադարձ հարստացման ճանապարհով, մեկին պակասող ազգային նկարագիր հաղորդելու և մյուսին պակասող ընդհանրացման ուժն ու խաղացանկային ընդգրկումը մեծացնելով:

Երկու հակոտնյա ոճերի համագործողն ու շաղկապողը, ավելի շուտ՝ պատմական այդ ընթացքի առաջնորդը կարող էր լինել մեծ տվյալների տեր բնաշխարհի մի դերասան:

Այդ դերասանը Հովհաննես Արեւելանը եղավ:

Այդ դերը նրան վիճակվեց, իհարկե, ոչ միայն իր բացառիկ տաղանդի,

32 Լ. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, Երևան, 1963, էջ 184:

33 Նույն տեղում:

ւլլե համազդային թատերական կուլտուրա (ոչ միայն թիֆլիսահայ միջավայրին մատչելի ու սիրելի) ստեղծելու պատմական պահանջի և նույն այդ պահանջի դրսևորում՝ Ալ. Շիրվանզադեի դրամատուրգիայի շնորհիվ:

Աբելյանի արվեստը, պայմանաբար ասած, այնքան «եվրոպական» չէր, որքան Սիրանուշինը, ոչ էլ այնքան «ռուսական», որքան Պետրոսյանի արվեստը, բայց, մյուս կողմից, նույնքան, եթե ոչ ավելի, հեռու էր սունդուկյանական դերասանների կենցաղային ռեալիզմից, տեղական կուլտուրի խտույրից, ազգայնությունից:

Աբելյանի արվեստն ազգային էր առանց ազդագրական լինելու: Մտաբերելով նրա շարժումներ, Դեմիտրյանը գրել է. «Այդպես բայում և շարժվում է ավելի մեր երկրի մարդը, քան եվրոպացին»³⁴, Դերասանի խաղում մշտապես ղղացվել է այդ պարագան: «Աբելյանը թարգմանական պիեսներում որքան էլ կարողանում էր թափանցել եվրոպացու կամ ռուսի հոգեբանության մեջ, տալ նրանց սպիցիֆիկան, այնուամենայնիվ, տեղական կուլտուրի զգացվում էր նրա և՛ ձայնի, և՛ շարժումների, և՛ բռնկումների մեջ: Աբելյանը նույնիսկ օտար պիեսներում խաղալիս անուղղելի հայ էր՝ իր մանեթների, առգանությունների, ինտոնացիայի և ժեստերի մեջ: Զիշտ է, նրա ողջ արտահայտչական միջոցները զալիս էին ժողովրդական զանգվածների հոգեբանությունից, բայց անմշակ չէին և զավառական կնիք չէին կրում, այլ ազնվացրած, կուլտուրականացրած էին այն աստիճանի, որ կարելի էր հանձնարարել իբրև օրինակ՝ հայ բեմական արվեստին»³⁵:

Որքան էլ բոլոր դերերում «անուղղելի հայ», Աբելյանը կառողացել է եվրոպական պիեսներում հասնել այնպիսի պլաստիկ անձնավորման, որ շարժել է իր բանիմաց ժամանակակիցների զարմանքը: Նույն Դերեմիտրյանը հիացմունքով է մտաբերել նրա Շտոկմանը, իսկ Վահրամ Փափազյանը գրել է. «Այստեղ արդեն նա հասավ համաշխարհային արվեստի սահմաններին», «Եվրոպայում և մեզանում շատ եմ տեսել Շտոկմանի դերակատարներ և հանճարեղ դերասաններ, Աբելյանի Շտոկմանը, սակայն, մտքիցս երբեք չի հեռացել»³⁶:

Սկանդինավյացի դոկտոր Շտոկմանի յուրահատուկ կերպարի հարազատ անձնավորումն այն բարձրակետն էր, որ Աբելյանը կառողացավ նվաճել եվրոպական խաղացանկում:

Մյուս կողմից, ազգային խաղացանկում նա չէր խուսափում կենցաղային, նույնիսկ ազգագրական կոլորիտից, եթե բանը վերաբերում էր ոչ թե զուտ թիֆլիսյան, Սունդուկյանի պիեսների առաջարկած կոլորիտին, այլ իր ծննդավայրի, Ալ. Շիրվանզադեի պիեսների առաջարկած կոլորիտին, բայց այս կոլորիտը, այս ազգագրությունն արդեն արվելի լայն, համազգային երևույթ էր, ինչպես առհասարակ Շիրվանզադեի դրամատուրգիան Սունդուկյանի դրամատուրգիայի համեմատությամբ և՛ հոգեբանությամբ, և՛ գրական-համաժողովրդական հայերենով: Աբելյանը, ինչպես ցույց է տալիս իրողությունը, ապազգային (թեկուզ և օտար խաղացանկում) խաղակերպից հեռու էր վանվում այնպես, ինչպես կենցաղային ռեալիզմի ազգագրությունից:

34 Դ. Դեմիտրյան, նշվ. աշխ., հ. 6, էջ 593:

35 Նույն տեղում, էջ 596:

36 Վ. Փափազյան, Հետադարձ հայացք, հ. 1, Երևան, 1956, էջ 186:

Նա արնայես էլ չդարձավ սունդուկյանական դերասան նույնիսկ այն ժամանակ, երբ դեռևս չէր էլ բացվել իր հարագատ ասպարեզը՝ «Շիրվանզադեի թատրոնը», որի խոշորագույն վարպետը դարձավ հետագայում:

Ավելին, սունդուկյանական դպրոցի հաջորդ սերնդի դերասաններին նա կենցաղային ռեալիզմի տրոտից քաշեց դեպի ռեալիստական արվեստի ավելի լայն, ընդգրկուն, հեռանկարային ոլորտները, ոչ միայն իր արտիստական վիթխարի հեղինակությամբ, այլև իր գործունեությամբ իբրև դերասանապետ, դերուսույց, ռեժիսոր:

АРМЯНСКОЕ ДРАМАТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В НАЧАЛЕ ВЕКА

Л. О. АХВЕРДЯН

Доктор филологических наук

Резюме

С конца прошлого века и в начале нынешнего в армянской художественной культуре происходил бурный процесс преодоления романтических традиций и утверждения принципов реалистического стиля. Сценическое искусство не составляло исключения. Тенденцию развития армянского актерского искусства особенно ярко можно проследить на примере трех выдающихся мастеров сцены—Сирануиш, Петросяна и Абеяна, искусство которых определило характер армянского театра данного периода.