

ԵՂԻԶԵ ՉԱՐԵՆՑԸ ԵՎ ՄԱՆՈՒԷԼ ՄԱՐՈՒԹՅԱՆԸ

ԱՆԱՀԻՏ ՉԹՅԱՆ*

Հղման համար. Չթյան, Անահիտ: «Եղիշե Չարենցը և Մանուէլ Մարությանը»: Արվեստագիտական հանդես, N 1 (2024): 86-99. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-86

Եղիշե Չարենցը հեղափոխական հայացքների տեր այն արվեստագետներից էր, որը նաև ի պաշտոնե կոչված էր շրջադարձային փոփոխություններ իրականացնելու արվեստի բոլոր և թատրոնի ասպարեզում՝ հատկապես: Դասական թատրոնը և դրա թատերական գործիչներն այդ ժամանակ դիտվում էին նոր կառուցվող բեմարվեստից դուրս և կարող էին զրկվել լիարժեք գործունեության հեռանկարից: Մանուէլ Մարությանը նրանցից մեկն էր: Չգտնելով իր տեղը հայրենի բեմարվեստում, Մանուէլ Մարությանը ստացավ կայանալու լայն հնարավորություն Սփյուռքում: Լինելով հայակենտրոն բազմաթիվ համայնքներում, Մարությանը ժամանակի ընթացքում ճանաչվեց որպես Միջին Արևելքի հայ թատրոնի կազմակերպիչ: Արդյունքում, Եղիշե Չարենցն իր նորարարական, իսկ Մանուէլ Մարությանը՝ ավանդապաշտ հայացքներով, ծառայեցին նույն՝ հայ բեմարվեստի զարգացման գործին՝ ինչպես հայրենիքում, այնպես էլ՝ Սփյուռքում:

Եղիշե Չարենցը, իրենց հանդիպման օրը, Մանուէլ Մարությանին որակեց որպես հայ բեմի «մի նոր նահատակ»: Ժամանակը ցույց տվեց, որ պոետն իր այդ խոսքերով գուշակեց նաև Մարությանի ապագան: Մարությանն իրոք հայ թատրոնին ծառայեց որպես մի «գաղափարապաշտ Նահատակ», արժանապատվորեն անցնելով «դժնդակ Գողգոթայի» ի՛ր բաժինը:

Եղիշե Չարենցի կյանքի ճանապարհը շատ ավելի դժնդակ էր, կիսով չափ էլ կարճ: Այսուհանդերձ, տարբեր ճակատագրեր ունեցող և հակոտնյա հայացքների տեր արվեստագետներին միավորեց նրանց անձնվիրական վերաբերմունքը հայրենի և Սփյուռքի թատրոնի կառուցման, ուրեմն նաև՝ հայ ժողովրդի հարատևման գործին:

Բանալի բաներ՝ Եղիշե Չարենց, Մանուէլ Մարության, արտիստ, թատրոն, նորարար, բեմ, ռեժիսոր:

Ներածություն

Հեղափոխական ժամանակները հզոր անհատականությունների ժամանակներ են: Եղիշե Չարենցի նման մարդկանց ժամանակներ, «Դարի բանաստեղծի» [12, էջ 325], որը լինելով պատմական իրադարձությունների կիզակետում, որոշեց հայ գրականության հետագա ընթացքը, ճակատագրական դեր կատարելով նաև իրեն հանդիպածներից շատերի կյանքում: Մանուէլ Մարության (1901-1985) այդ շատերից մեկն էր:

Բանաստեղծն ու դերասանը ծանոթացան երիտասարդ տարիքում. Չարենցը՝ 24, իսկ Մարությանը՝ 20 տարեկան էին: Եվ, չնայած դրան, Եղիշե Չարենցն

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, anahit.anahit.art@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 25.12.2023, գրախոսելու օրը՝ 01.02.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

արդեն հայտնի էր որպէս «Ամբոխները խելագարված» պոեմի հեղինակ, իսկ Մանուէլ Մարությանը՝ Վարդան Միրզոյանի դրամատիկական ստուդիայի ուսանող էր, խաղացել էր Հովհաննէս Զարիֆյանի (1879-1937) թատերախմբում, մասնակցել ստուդիայի մրցույթին՝ արժանանալով առաջին մրցանակին: Երկրորդը շնորհվեց նրա համակուրսեցի Գուրգեն Զանիբեկյանին (1897-1978) [9, էջ 110]:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Չնայած երիտասարդ տարիքին, երկուսն էլ իրենց քաղաքական դիրքորոշումն ունեցող, կայացած անձնավորություններ էին՝ հեղափոխականներ: Միայն, Եղիշե Չարենցը մարքսիստ էր՝ կոմունիստ, իսկ Մանուէլ Մարությանը՝ Հայ հեղափոխական դաշնակցություն կուսակցության անդամ: Վանից գաղթած արտիստն իր քաղաքական հայացքները ժառանգել էր հորից, անվանի դաշնակցականներից շատերին էլ գիտեր մանկուց: Արամ, Կոմս, Մալխաս, Հարություն... Ոչ միայն քաղաքական, այլև, ինչպէս պարզվեց հետագայում՝ նաև գեղագիտական հայացքներում հակասական դիրքորոշում ունեցող երիտասարդների հանդիպումը կայացավ ոչ այնքան բանաստեղծական մի վայրում՝ գինետանը: «Ի՞նչ գործ ունի նա այստեղ, այս կեղտոտ և անշնչելի «Հատակում»» [9, էջ 120], - մտածեց Մարությանը: Մինչդեռ արտիստը գտնվում էր այդ նույն «Հատակում», և նրանց ծանոթությունը բնական էր, գուցե և՛ անխուսափելի: Եղիշե Չարենցը, թերևս, կռահելով, որ գործ ունի իր քաղաքական հակառակորդի հետ, խոսակցությունը տարավ հարձակողական շեշտերով. «Երևի թատրոնի այս նոր նահատակը չգիտե, որ ես կոմունիստ եմ, մարքսիստ... այո, այո, բոլշևիկ...» [9, էջ 122]:

Այս երեք՝ կոմունիստ, մարքսիստ, բոլշևիկ բառերով բանաստեղծը, կարծես, կամենում էր շեշտել, որ իր դիրքորոշումը ոչ միայն անասան էր, այլև կարող էր ունենալ հետևանքներ: Իրոք, եթե Եղիշե Չարենցը ընդամենը մի քանի տարի անց՝ 1929-ին, պիտի գրեր դաշնակցականներին նվիրված բանաստեղծություն, որում կան հետևյալ տողերը՝

Ինչպէս միշտ՝ ահա կրկի՛ն ու կրկի՛ն

Մեզ քշել դեպի կործանում ու մահ,

Մեզ լծել, ծախու գրաստի նման,

Թե՛ հայ, թե՛ օտար տերերի կառքին [10, էջ 108],

ապա նա դժվարությամբ կհանդուրժեր գեթ մեկ դաշնակցականի ներկայությունն իր կողքին: Իսկ Մանուէլ Մարությանին հանդիպելն անխուսափելի էր. Չարենցը հաճախ էր գալիս դրամատիկական ստուդիա: Բանաստեղծի ընտրյալը՝ Արփինե Տեր-Աստվածատրյանը, Մարությանի համակուրսեցին էր: Այդ տարիներին ստուդիայի ուսանողներ էին նաև Վարդան Աճեմյանը (1905-1977)՝ Մանուէլ Մարությանի մանկության և պատանեկության ընկերը, Վալիկ Վարդանյանը (1900-1967), Նաիրի Զարյանը (1900-1969), Օրի Բունիաթյանը (1895-1870) և ուրիշներ: Եղիշե Չարենցը ծանոթ էր նրանց բոլորի հետ, իսկ որոշ ժամանակ անց՝ 1920-ին, երբ նա դարձավ լուսժողկոմի արվեստի բաժնի վարիչ, ստուդիա էր գալիս ի պաշտոնէ:

Եղիշե Չարենցը թատրոնով հրապուրվել էր պատանեկան տարիքից, և այժմ, ստանալով գործունեության լայն ասպարեզ, նա, քաղաքական գործիչներից շատերի նման, թատրոնը դիտարկում էր նաև որպես հեղափոխական գաղափարները մարդկանց հաղորդելու կարևոր միջոց: Չարենցն ուներ այն հստակ գիտակցումը, որ երկրի հասարակական կյանքում հեղափոխական վերափոխումներ իրականացնելուց հետո անհրաժեշտ էր հիմնարար փոփոխություններ իրականացնել նաև արվեստի բոլոր և հատկապես թատրոնի ասպարեզում: Սոցիալիստական նոր մշակույթի շինարարությունը նա դիտարկում էր «ծախ» արվեստի դիրքերից՝ բացասելով դասական ժառանգության նշանակությունը: Բանաստեղծի, ինչպես նաև Կարո Հալաբյանի (1897-1959) և Միքայել Մազմանյանի (1899-1971) նորարարական ծրագրերը տեղ գտան «Երեքի դեկլարացիայում» (1922), ««Standart»-ի կուրսը» ամսագրում և մի շարք քննադատական-տեսական հոդվածներում [6, էջ 19]: Ըստ Եղիշե Չարենցի՝ «թատրոնը պետք է գոհացնի ժողովրդի պահանջը: Այն պետք է լինի մեծ հավատի ու մեծ շիտակության քուրա, ճշմարիտ ռոմանտիկայի, մարդկային վսեմ գաղափարների և հույզերի օջախ» [6, էջ 28]: Հիմնովին պետք է փոխվեին թատերական արվեստի բոլոր բաղադրիչները. «Նոր դրամատուրգիա՝ նոր նյութով, իրականության արտացոլման նոր մեթոդով ու արտահայտչական նոր եղանակներով, նոր դերասանով, նոր ռեժիսուրայով, թատերական շենքի նոր ճարտարապետությամբ, նոր հանդիսականով» [6, էջ 19-20]:

Բանաստեղծն իր քնարական ստեղծագործություններում նույնպես «պաշտպանում էր հասարակայնորեն նշանակալի, ռևոլյուցիոն, իրոք ժողովրդային արվեստի սկզբունքները» [10, էջ XX]: Միտում, որն ընդհանրապես բնորոշ է հետհեղափոխական ժամանակներին: Անցյալ դարասկզբին Ֆրանսիայի և Ռուսաստանի արվեստն ու գրականությունը անցան որոնումների և հայտնությունների նույնանման մի ճանապարհ: Հեղափոխական գործիչներն ու մտավորականները հանգեցին ժողովրդական թատրոն ստեղծելու գաղափարին: «Ժողովրդական թատրոնը, - գրում է Ռոմեն Ռոլանը, - նոր արվեստի ամբողջ մի աշխարհի բանալի է, մի աշխարհի, որը դեռևս արվեստը նախազգալու փուլում է» [15, էջ 240]:

Հետհեղափոխական Ռուսաստանում նույնպես թատրոնի բարեփոխումներն ընթացան ժողովրդին մերձենալու ճանապարհով: Հերոսի կողքին բեմում ժողովրդական զանգվածներ տեսնելու անհրաժեշտությունը թելադրեց այլոժետային կառուցվածքի փոփոխություն՝ բեմադրությունները դարձնելով բազմամարդ, դրանց հաղորդելով էպիկական բնույթ: Վլադիմիր Մայակովսկու (1893-1930) «Միստերիա բուֆը», ըստ Անատոլի Լուինաչարսկու (1875-1933), առաջին և այն ժամանակ դեռևս միակ պիեսն էր, որ գրվեց հեղափոխության անմիջական ազդեցության ներքո, դառնալով յուրօրինակ մարտահրավեր՝ բեմարվեստի նախկին կանոններին [14, էջ 44]: Ներկայացման պրեմիերան կայացավ հեղափոխության առաջին տարելիցին՝ 1918 թ. հոկտեմբերի 7-ին՝ Վսեվոլոդ Մեյերխոլդի (1874-1940) բեմադրությամբ: Պիեսը գրված է միջնադարյան միստերիաների, ռուսական բալագանի ոգով՝ կիրառելով կրկեսային արվեստի և նույնիսկ միտինգային խոսքի տարրեր: Նորարար արվեստագետը գտավ Մայակովսկու

գործին համապատասխան գեղագիտական լուծումներ. «Առանց որևէ դադարի, հոգեբանության և «ապրումների»: [...] Պետք է կայանա հանդիսատեսի ներգրավվածությունը գործողությանը և ներկայացման արարման կոլեկտիվ ընթացքին. ահա սա է մեր թատերական ծրագիրը» [14, էջ 46]:

Հայաստանում Եղիշե Չարենցն էր այն հեղափոխական գործիչը, որը նոր թատրոնի պահանջներին համապատասխան՝ գրեց «Կապկազ թամաշա» (1923) դրամատիկական պոեմը. ըստ թատերագետ Լևոն Խալաթյանի՝ «ոչ միայն Մայակովսկու գեղագիտական ոճով կյանքի կոչված սատիրական մի երկ, այլև Մեյերխոլդի ծառացած թատրոնի ոգին, հայ ժողովրդական զվարթ խաղերի Նաիրյան շողքը վրան» [6, էջ 35]:

Չարենցի այս երկն իրո՞ք գրված է Վլադիմիր Մայակովսկու անմիջական ազդեցության ներքո: Սակայն, այդ ազդեցությունը չէր լինի, եթե բանաստեղծի գեղագիտական պատկերացումները սերտորեն չհամընկնեին ոչ միայն Մայակովսկու, այլև ընդհանրապես հեղափոխական գործիչների ըմբռնումների հետ: Ժխտելով հին թատրոնը, նա, ինչպես և Ժան-ժակ Ռուսոն, ժխտում էր նախ դրամատիկական հին ստեղծագործությունները.

Բավական է ինչքան խաղալ

Անտիգոնե,

Նամուս,

Օթելլո,

Քին:

Ինչներիդ է էսօր հարկավոր

«Դատաստան»,

«Չանգ ջրասույզ»... [6, էջ 34]

Եվ, ինչպես Մայակովսկին, որը «Միստերիա բուֆի» ռեմարկում նշում է, որ «Անտիգոնեները» պատահաբար են հին թատրոնի վարագույրը, այնպես էլ Չարենցը գրում է, որ «Ժամանակակից թատրոնը ձգտում է ազատագրվել պայմանական վարագույրից, դեկորից, քանդել բեմը, լայնացնել այն մինչև հրապարակայինի սահմանները... գալիք թատրոնի տեղը հրապարակն է» [6, էջ 33]:

Նույն կարծիքի էին նաև ֆրանսիացի հեղափոխականները: Ըստ Ռոբեսպիեռի (1758-1794) և մի խումբ քաղաքական գործիչների՝ Հեղափոխության (ներկայում՝ Կոնկորդ) հրապարակը պետք է վերածվեր «բոլոր կողմերից հասանելի մի լայնածավալ արենայի, որը պետք է ծառայեր ազգային տոնակատարություններին» [15, էջ 214]: Ազգային տոնակատարությունների շարքում պետք է լինեին նաև Հանրապետության հաղթանակները գովաբանող ներկայացումներ:

«Կապկազ թամաշան» դարձավ նոր թատրոնի մասին Եղիշե Չարենցի ունեցած պատկերացումների իրականացումը, և պատահական չէ, որ այն, ինչպես և Վլադիմիր Մայակովսկու «Միստերիա բուֆը», երգիծական ժանրի է: «Կապկազի» կողքին հայտնվեցին Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» և Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Մորզանի խնամին»: «Ուշագրավ է, - գրում է Ռոբերտ Դավթյանը, - որ այս երեք գործերն էլ սատիրական կոմեդիաներ են՝ իրենց ժանրային առումով: Սա նույնպես օրինաչափ է, որքանով մարդկությունն

իր անցյալից հաճախ բաժանվում է ծիծաղելով» [15, էջ 32]:

Եղիշե Չարենցի բարեփոխումների ծրագրի կարևոր կետերից էր նաև դերասանական նոր ուժերի պատրաստումը: Բանաստեղծ-մշակութային գործիչը գտավ նաև այս հարցի լուծումը: 1920 թ. դեկտեմբերի 30-ի հրամանով Վարդան Միրզոյանի դրամատիկական ստուդիան ստացավ պետական կարգավիճակ: 1921 թ. հունվարի 1-ից ստուդիայի ուսանողները համարվեցին պետական թատրոնի դերասանախմբի անդամներ: «Ըստ էության, - գրում է Ռոբերտ Դավթյանը, - սա առաջին լուրջ քայլն է Հայաստանում պետական թատրոն հիմնելու գործում» [15, էջ 17]:

Եղիշե Չարենցը ճանապարհ հարթեց պրոֆեսիոնալ թատրոն հիմնելու համար: Դժվարին խնդիր, որը կարող էին իրականացնել բազմակողմանի գիտելիքների տեր, ստեղծագործական հարուստ ուղի անցած այնպիսի արվեստագետներ, ինչպիսիք էին Արշակ Բուրջայանը (1879-1946) և Լևոն Քալանթարը (1891-1959): Այսուհանդերձ, հայրենիքից դուրս ուսում ստացած Բուրջայանը, ըստ երևույթին, քաջատեղյակ չէր հայ արվեստի պատմությանը: Քսանական թվականների իր հոգվածներից մեկում նա նշում է, որ հայերն անցյալում թատերական արվեստ չեն ունեցել: Հայտարարություն, որը վրդովեցրեց շատերին, իսկ Եղիշե Չարենցին՝ հատկապես: Թատերագետ Սարգիս Մելիքսեթյանը (1899-1980), որը հետևում էր այդ իրադարձություններին, հիշում է, թե ինչպես սրճարաններից մեկում, որն արվեստագետների հավաքատեղին էր, բանաստեղծը և գրականագետ Յուլյա Խանզադյանը վեճի բռնվեցին ռեժիսորի հետ: Չարենցը, դիմելով Բուրջայանին, ասաց. «Եթե Ձեր խոսքը վերաբերեր բեմադրական կուլտուրային, ես չէի վիճի, եթե ականարկը լայն մասշտաբի կուլտուրայի մասին լիներ, դարձյալ չէի առարկի, թեպետ կպահանջեի մտքի ճշգրտություն, իսկ եթե Դուք նկատի ունեք նաև թատերական այն արժեքները, որ անցյալի լուրջ նվաճումներ են եղել, ապա ես նրանց բացասումը չեմ ընդունում և բողոքում եմ» [3, էջ 154]: Այնուհետև Չարենցն ու Խանզադյանը մի կարճ էքսկուրս կատարեցին հայ թատրոնի պատմության շուրջ՝ Բուրջայանին համոզելով, որ ինքը հեռու էր իրականությունից: Մելիքսեթյանը հիշում է. «Վերջինս լուռ լսում էր: Երբ նրանք վերջացրին իրենց խոսքը, Բուրջայանը դարձավ նրանց:

- Խոստովանում եմ, որ ես առայժմ լավ իրազեկ չեմ մեր ժողովրդի անցյալ կուլտուրային և չեմ ուզում համառել, քանի որ ուրիշները, ըստ երևույթին, ինձ մոլորության մեջ են ձգել: Ձեր վրդովմունքը տեղին է» [3, էջ 154]:

Եղիշե Չարենցը, կարևորելով թատրոնի մասին տեսական գիտելիքների տարածումը մանավանդ երիտասարդ դերասանների շրջանում, դրամատիկական ստուդիայի աշխատանքին հետևելուց բացի, հնարավորության դեպքում՝ ինքն էր հանդես գալիս դասախոսություններով: Մանուէլ Մարությանը Չարենցի ելույթներից մեկի մասին գրում է. «Իր գաղափարները նոր էին, երբեմն արտառոց, բայց խորիմաստ, մտածված և ճշմարիտ: Որտեղի՞ց էր ամբարել թատրոնի մասին այդքան գիտելիք» [9, էջ 125]: Նույն հարցը հետաքրքրել է նաև Ռոբերտ Դավթյանին, որը գրում է. «Ե՛րբ և ինչպե՞ս է կարողանում Չարենցն այդքան երիտասարդ տարիքում կուտակել արվեստաբանական հարուստ գիտելիքներ,

հիմա դժվար է ասել [...]» [6, էջ 17]:

Հավանաբար, թատրոնի մասին իր գիտելիքները բանաստեղծը ձեռք բերեց դեռ Կարսում՝ 1913-1915 թվականներին մասնակցելով աշակերտական-բակային ներկայացումներին: Այնուհետև՝ Մոսկվայում սովորելու տարիներին (1916-1918), երբ Սուրեն Խաչատրյանի (1889-1934) և Ռուբեն Սիմոնովի (1899-1968) ղեկավարած ստուդիայի ուսանողների հետ միասին եղել է նրանց դասախոսությունների ունկնդիրը և բեմադրությունների մասնակիցը: Ստուդիականների հետ պարբերաբար հաճախել է Մոսկվայի թատրոնները, հետաքրքրվել հատկապես Եվգենի Վախթանգովի (1883-1922) և Վսեվոլոդ Մեյերխոլդի բեմադրություններով [6, էջ 19]: «Թատերական Մոսկվան իր բազմազան գեղարվեստական հոսանքներով ու որոնումներով, - գրում է Ռ. Դավթյանը, կարծես, պատասխանելով իր իսկ հարցին, - նոր մտքեր է տալիս Ե. Չարենցին՝ զբաղվելու ավանդական հայ թատրոնի վերակառուցման հարցերով» [6, էջ 19]:

1925 թվականին Եղիշե Չարենցը ծանոթանում է Թիֆլիսի թատերական կյանքում կատարվող նորարարական փորձերին, ինչպես նաև Պետրոս Ադամյանի (1849-1891), Սիրանույշի (1857-1932), Հովհաննես Աբեյանի (1865-1936), Հովհաննես Չարիֆյանի արվեստին: «Սխալված չենք լինի, եթե ասենք, - գրում է Ռ. Դավթյանը, - որ Թիֆլիսում է ձևավորվում Չարենցի թատերական ճաշակը, որը և հնարավորություն է տալիս նրան Երևանում կրելու թատրոնի շինարարի անունը» [6, էջ 16]:

Այսպիսով, հայ և ռուս մշակութային կենտրոնների թատերական կյանքին առնչվելուց հետո Եղիշե Չարենցի պատանեկան տարիների հրապուրանքը վերածվեց երկրի հասարակական կյանքում բեմարվեստի կարևորության և նոր թատրոն ստեղծելու անհրաժեշտության խորքային գիտակցության: Եվ, ի պաշտոնե ստանձնելով Հայաստանի մշակութային կյանքի ղեկավարությունը, բանաստեղծը չէր հանդուրժում և ոչ մի խոչընդոտ, որը կարող էր խաթարել նրա մտահղացումների իրականացմանը: Իսկ եթե այդպիսիք լինում էին, և դրանցից մեկը եղավ Մանուէլ Մարությանի պատճառով, ապա պատասխանն անխուսափելի էր:

Մի օր Եղիշե Չարենցը, երկու զինված մարդկանց ուղեկցությամբ, եկավ ստուդիա և Վարդան Միրզոյանից պահանջեց իրեն տրամադրել մի քանի ուսանող՝ գերմանացի մարքսիստների հիշատակին նվիրված երեկույթին մասնակցելու նպատակով: Ընտրվածներից մեկը Մանուէլ Մարությանն էր: Ինչպես և կարելի էր սպասել, դաշնակցական Մարությանին չհետաքրքրեց մարքսիստներին նվիրված միջոցառումը և նա փորձեց հրաժարվել՝ ասելով, որ պատրաստ չէ: Չընդունելով և ոչ մի պատճառաբանություն, Չարենցը պատասխանեց. «Գիշերը ժամը 8-ին» [9, էջ 127], - և գնաց:

Մարությանն այդպես էլ չհնազանդվեց, իսկ հետևանքները սպասել չտվեցին: Հաջորդ իսկ օրն արտիստին կանչեցին լուսժողկոմ: «Գիտեմ, որ դաշնակցական ես, և ուզում եմ սաբոտաժի ենթարկել մեր ձեռնարկները...: Լավ չեք անում: Գնա՛: Եթե մի ուրիշ անգամ էլ կրկնվի, այլևս չմեղադրեք ինձ» [9, էջ 127]:

«Ուրիշ անգամը» չկրկնվեց: Մանուէլ Մարությանի համար ակնհայտ էր, որ

իր հայացքների տեր արվեստագետը հազիվ թե հեռանկար ունենար հայրենիքում: Բացի այդ, նորարարական փոփոխությունների ուղին ընդունած թատրոնը խորթ էր նրա գեղագիտական ըմբռնումներին: Մարությանն ավանդապաշտ էր և դերասանի իր ապագան տեսնում էր դասական գործերից կազմված խաղացանկի սահմաններում:

Արտիստը որոշեց լքել Հայաստանը և տեղափոխվել Իրան: Մի երկիր, որի հայ համայնքն ուներ թատերական հարուստ ավանդույթներ: Երիտասարդ արվեստագետի համար սա ևս մեկ փորձություն էր: Մինչդեռ, ինչպես հաճախ է պատահում կյանքում, փորձությունը կարող է ճանապարհի հարթել անսպասելի հաջողությունների համար, և Եղիշե Չարենցը, փաստորեն, նպաստեց, որպեսզի Մանուէլ Մարությանի կյանքն ընթանար իրեն նախատեսված հունով:

Հաստատվելով Թավրիզում, Մանուէլ Մարությանն ընդգրկվեց հազվագյուտ մի արվեստագետի՝ Մկրտիչ Թաշճյանի (1888-1958) [11, էջ 140-150] խմբում: Կատակերգական՝ Բաղդասարի (Հակոբ Պարոնյան՝ «Պաղտասար աղբար») դերով բեմ ելած արտիստը Թաշճյանից սովորեց հավասարապես տիրապետել բոլոր ժանրերի դերերին, հղկեց իր արվեստը՝ ամենաբարդ դերերը խաղալով զուսպ արտահայտչամիջոցներով: Մեկ տարի անց արտիստն արդեն տիրապետում էր բավականաչափ հմտությունների, որպեսզի կարողանար կազմել իր՝ «Հայ ուսանող դերասանների» խումբը և մեկնել Եվրոպա հյուրախաղերի՝ նպատակ ունենալով ուսումը շարունակել Պրագայի գյուղատնտեսական համալսարանում: Նախախնամությունը, սակայն, մեկ անգամ ևս իր ուղղումն արեց Մարությանի ճակատագրում. հայ բարերար՝ գորգավաճառ Աբրահամ Բոյաջյանի օգնությամբ Մանուէլ Մարությանը հնարավորություն ստացավ կրթությունը շարունակելու Վիեննայի թատրոնի վարժարանում: Մայրաքաղաքի գունեղ մշակութային կյանքը, ուսումնարանում ձեռք բերած գիտելիքների հետ միասին հարստացրեցին արտիստի պատկերացումները բեմարվեստի տարբեր ուղղությունների մասին: Պրոֆեսոր Հյումանի շնորհիվ նա վերջնականապես համոզվեց, որ ավանդական դիրքորոշումը հուսալի ելակետ է՝ դերասանական ուղին շարունակելու համար: «Պիտի իմանաք, սիրելիս, որ թատրոնական ուղղությունները մի անհատով և կամ մի փոքր ժամանակամիջոցում չեն փոխվում, - մի առիթով ասաց պրոֆեսորը: - Ճիշտ է, արվեստը քարացած չափսի լինի, նոր թոփշներ և որոնումներ են պետք, բայց դրանք պիտի կատարվեն երկար ժամանակների ընթացքում և ծանր որոնումներով» [9, էջ 17]: Հեղափոխական փոփոխություններին հակառակ տեսակետ, որը դերասանին օգնեց կողմնորոշվելու նաև խաղացանկի ընտրության հարցում. Գաբրիել Սունդուկյան՝ «Պեպո», Լևոն Շանթ՝ «Հին աստվածներ», «Օշին Պայլ», Ալեքսանդր Շիրվանզադե՝ «Չար ոգի», «Պատվի համար», Վիլյամ Շեքսպիր՝ «Համլետ», «Օթելլո», Կարլ Գուցկով՝ «Ուրիել Ակուստա», Ֆրիդրիխ Շիլլեր՝ «Ավագակներ» և այլ, 37 հեղինակների ավելի քան 150 դեր: Այս շրջանում էլ կազմավորվեց արվեստագետի հիմնական ստեղծագործական սկզբունքը. մնալով ավանդական խաղացանկի սահմաններում, դրամատուրգիական երկերը և դերերը մեկնաբանել արդիական թատրոնի կանոններով: «Հին տակառներում՝ նոր գինի» [4]. սա դարձավ Մանուէլ Մարությանի

կարգախոսը՝ թատերական արվեստի բոլոր բնագավառներում: Իսկ նա հմտացավ ինչպես դերասանության, այնպես էլ ռեժիսուրայի և թատերագրության ասպարեզներում, ուներ նաև կազմակերպչական հիմնալի տվյալներ: Ի վերջո, Մանուէլ Մարությանը կայացավ որպես Սփյուռքին բնորոշ և Սփյուռքին անհրաժեշտ արվեստագետ: Ձգտելով սատարել հայ թատերական շարժմանը տարբեր համայնքներում, Մարությանը շրջագայեց Եվրոպայի, Միջին Արևելքի, Հարավային և Հյուսիսային Ամերիկաների հայաշատ կենտրոններում՝ այցելելով շուրջ 27 երկիր և 125 քաղաք [8, էջ 12]: Ամենուր նպատակը մեկն էր. հայ թատրոնի ազգային նկարագրի, հայոց լեզվի պահպանումն ու հզորացումը: Ֆրանսահայ համայնք նա եկավ տեղի մտավորականության հրավերով (1926): Վազգեն Շուշանյանը, Շավարշ Նարդունին, Հարություն Բուռնազյանը և այլք, գնահատելով նորավարտ արվեստագետի մասնագիտական ունակությունները, լիազորեցին, որ նրան կհաջողվեր կանոնավորել տարերային վիճակում գտնվող համայնքի թատերական կյանքը: Ազգային և, հատկապես, Լևոն Շանթի դրամատուրգիան ճանապարհի հարթեցին այդ հարցի լուծումն իրականացնելու համար:

Այստեղ մնալով համեմատաբար երկար ժամանակ՝ մոտ տասը տարի, Մանուէլ Մարությանը Մարսելում կազմակերպեց դերասանական ստուդիա՝ ուսուցողական գործընթացը վարելու համար հրավիրելով բարձրակարգ մասնագետների: Հետագա տարիներին արտիստը նմանօրինակ ստուդիաներ կազմակերպեց նաև Հալեպում և Թեհրանում: Եվ եթե Մարսելի և Հալեպի հայ թատրոնն այսօր էլ ապրում է ստեղծագործական հարուստ կյանքով, իսկ Թեհրանի ուսանողներից շատերը (Լիդա Աթայան, Սիրամարգ Ատովմյան, Ժենյա Բիանկի, Լևոն Բզնունի և այլք) դարձան առաջատար դերասաններ, ապա դա Մանուէլ Մարությանի շնորհիվ է: Այս առումով արտիստը, անշուշտ, իր ունակությունների սահմաններում նման է Եղիշե Չարենցին. երկուսն էլ, գիտակցելով դերասանական նոր կարգեր պատրաստելու կարևորությունը, մտահոգված էին հայ թատրոնի ապագայով: Չարենցը՝ Հայաստանում, իսկ Մարությանը՝ Սփյուռքում:

Հատկանշական է, որ Հալեպում, Մարսելում և Թեհրանում անցան նաև Մանուէլ Մարությանի ստեղծագործական կյանքի առավել նշանակալից փուլերը: Նրա բեմադրած «Աշխարհի դատաստանը» (Միքայել Սարաջյան) և «Օթելլոն» (Վիլյամ Շեքսպիր) առաջին անգամ դիտեցին և գնահատեցին Հալեպում՝ 1923 թվականին, երբ Մարությանն իր խմբով դեռ Եվրոպայի ճանապարհին էր՝ հույս ունենալով շարունակել իր ուսումը: Շեքսպիրյան ողբերգությունը, որը, ըստ Եղիշե Չարենցի, այլևս տեղ պիտի չունենար ժամանակակից թատրոնում, դարձավ ոչ միայն Մանուէլ Մարությանի, այլև հայ բեմարվեստի ձեռքբերումներից մեկը:

Հալեպի հայության համար դժվար ժամանակներ էին: Կոտորածից նոր սթափվող հանդիսատեսը, այդուհանդերձ, շտապում էր թատրոն. «հայի հոգին ապրում էր: Կյանքը իր հունի մեջ էր» [9, էջ 179], - գրեց Մարությանը: Իրոք, եթե հանդիսատեսը շտապում է թատրոն, տոմսը գնում սև շուկայում, որտեղ հինգ դրուշանոց տոմսը վաճառվում էր քսանով, ուրեմն, կյանքն, իրո՞ք հունի մեջ էր: «Չտեսնված և չլսված բան հայ թատրոնի պատմության մեջ: Աննախըն-

թաց ոգևորություն» [9, էջ 18]: Ներկայացումների հասույթը փոխանցվեց որբանոցներին, և մեծահասակներից բացի, մանուկ հանդիսատեսը նույնպես իր հուշերում պահեց մավրի կերպարը: Տասնամյակներ անց, 1950 թվականին, հեռավոր Բուենոս Այրեսում (Արգենտինա) Մարությանին ուղեկցող մի մեծահարուստ հայ արտիստին ցույց տվեց նրա այցետոմսը, որի վրա գրված էր. «Այս հինգ որբերը, մեր բոլոր ներկայացումներին, իրավունք ունեն առանց վճարի նստել առաջին կարգում» [9, էջ 183-184]: Մեծահարուստ Սարաֆյանը, որն այդ օրվանից դարձավ ոչ միայն Մանուել Մարությանի, այլև «հայ թատրոնի լավագույն բարեկամը» [9, էջ 185], այդ հինգ որբերից մեկն էր:

Հալեպի հյուրախաղերից հետո անցան տարիներ: Մարսելում Մարությանը երկրորդ անգամ բարձրացավ բեմ իր ուսուցչի՝ Հովհաննես Զարիֆյանի հետ: Զարիֆյանը Օթելլոյի դերում շարունակում էր ցնցել հանդիսատեսին, իսկ Մանուել Մարությանը, կատարելով Յագոյի դերը, հղկում էր իր արվեստը՝ հանգելով շեքսպիրյան կերպարների սեփական, և, որ ավելի կարևոր է՝ նորովի մեկնաբանմանը:

Եգիպտոսում Մանուել Մարությանը ներկայացավ «Օթելլոյի» ի՛ր բեմադրությամբ (1938): Օթելլոն զինվորական էր և, ըստ Մարությանի՝ այստեղից էին բխում մավրի ինչպես ուժեղ, այնպես էլ՝ թույլ կողմերը: Վահան Թեքեյանն (1878-1945) առաջիններից էր, որ նկատեց արտիստի այս բացահայտումը և «Արև» թերթում գրեց հետևյալը. «Անիկա զինվորականի իր հանգամանքը կպահե մինչև իր մատներու ծայրը, որոնք տառապանքի թուղենքներն իսկ սեղանի վրա զինվորական քայլերգներ կծեծեն» [4]: Մարտի դաշտում հմուտ, անպարտելի հրամանատարը հասարակական կյանքի ամենօրյա լուռ պայքարում խոցելի էր, «աշխարհն էլ նրա համար դարձավ ճակատագրական թաշկինակից էլ փոքր» [13 էջ 49]: Կերպարի նման մեկնաբանումը հանգեցրեց կուլմինացիոն՝ Օթելլոյի և Դեզդեմոնայի բացատրության տեսարանի որքան տպավորիչ, նույնքան հավաստի մեկնաբանմանը: Մավրի հոգեկան ապրումները Դեզդեմոնայի ֆիզիկական տառապանքից ավելի ազդեցիկ էին: Եվ այդ ապրումներն արտիստը ներկայացնում էր գրեթե անձայն. մոնչյունի փոխարեն՝ միայն շշուկ, որը վերածվում էր լռության: «Հակառակ իր արտաքին ամբողջ զարհուրանքին, - գրում է Լիպարիտ Նազարյանը, - մենք ավելի կարեկցանք ունինք դժբախտ մարդասպանի, քան թե իր անմեղ զոհին հանդեպ» [4]: «Ան եվրոպական իմաստով, դերասան է, - եզրակացնում է բանաստեղծ և հրապարակախոս Գևորգ Չեքիջյանը: - Մշակված են իր մեջ ամեն գեղարվեստական արժեքներ, որոնք ծնունդ են իր աստվածատուր տաղանդին» [4]:

Չլինելով նորարար՝ Մանուել Մարությանը, կիրառելով նոր, նույնիսկ անսպասելի լուծումներ, դասական այս կերպարին հաղորդեց արդիական հնչեղություն: «Այդպես է Մարությանի Օթելլոն, որ մեկն է այն լավագույններէն, որոնք երևցած են հայ բեմի վրա» [4], - արտահայտելով նաև հանդիսատեսի կարծիքը՝ գրեց Լիպարիտ Նազարյանը:

Մարությանի Անդրեաս Էլիզբարովը (Ալեքսանդր Շիրվանզադե՝ «Պատվի համար») ներգործության իր ուժով, թերևս, չէր գիշում Օթելլոյին: Նրա դաժա-

նությունը, միանալով այդ կարգի մարդկանց բնորոշ սառը դատողությանը, դառնում էր ավելի սարսափելի: Ինչպես «Օթելլոյում», Մանուէլ Մարությանն այստեղ ևս առանձնապես տպավորիչ էր կուլմինացիոն՝ Մարգարիտի հետ բացատրության տեսարանում: Խոսելով բարության մասին՝ նրա դեմքը բարձրանում էր վեր, դեպի երկինք՝ դժոխային փայլն աչքերում: Եթե Օթելլոն իր հոգեկան տառապանքներով նույնիսկ շահում էր հանդիսատեսի կարեկցանքը, ապա սառնասիրտ, ապրումներից բոլորովին զուրկ Էլիզբարովն այդ պահին ստեղծում էր իրական սպանության պատրանք: Սա, արդեն, նոր ժամանակների՝ հոգևոր արժեքները մերժող և նյութականը միայն գիտակցող մի կերպար էր, որը, Մանուէլ Մարությանի մեկնաբանությամբ, ամբողջական պատկերացում էր տալիս ոչ միայն մարդկային այդ տեսակի, այլև այդ տեսակը ծնող հասարակարգի մասին:

Թեհրանում անցած տարիները Մարությանի հասուն արվեստի ժամանակներն էին: Եվ այդ տարիներին էլ դերասանը ստեղծեց Ալեքսանդր Շիրվանզադեի ևս մեկ հանրաժանոթ՝ Գիժ Դանիելի («Չար ոգի») կերպարը: Հանդիսատեսը, Հովհաննես Աբելյանի (1865-1936), Հովհաննես Չարիֆյանի և այլ արտիստների շնորհիվ, Գիժ Դանիելի մասին արդեն ուներ որոշակի պատկերացումներ՝ նրան պարզելով հուզական, նույնիսկ մելոդրամատիկ հատկանիշներ՝ որոշակիորեն հաստատելով նաև հերոսի «Գիժ» մականունը: Մարությանի Գիժ Դանիելը հանգիստ, սակայն ներքուստ իր կրքերը սանձող մի մարդ էր. չէր բղավում, «գժություն» չէր անում՝ սոսկ տպավորություն թողնելու նպատակով [1]: Թեհրանի թատերախոս Օշին Գլակը գրում է, որ եվրոպական մակարդակի դերասանը միայն կկարողանար այդպես ազնվացնել իր հերոսին: «Իր Գիժ Դանիելը նրբին էր ու գեղեցիկ, - գրում է նա: - Ցավն էր պոռթկում իր խաղի մեջ, առանց գոռոռոցի, առանց աղմուկի, կոպտությունն ու վիշտը, նրբության հասցրած, «եվրոպականացրած», բարձրացնելով այդպիսով իր Գիժ Դանիելի արժեքը, հիվանդ և ոչ գիժ մարդու ապրումները, առավելագույն տպավորությունները» [1]:

Հատկանշական է, որ տարբեր համայնքներում, տարբեր հայացքների տեր արվեստագետներ, Մանուէլ Մարությանի խաղը բնութագրեցին գրեթե նույն հատկանիշներով: Ժամանակի ընթացքում արտիստը գնահատվեց որպես Միջին Արևելքի թատերական կյանքը համախմբող և, ընդհանրապես, համասփյուռքյան մեծության թատերական գործիչ: «Մարությանը կդառնա Միջին Արևելքի հայ թատրոնի ստեղծիչն ու կազմակերպողը» [4], - գրվեց նրա մասին:

«Հայ թատրոնի ստեղծիչ ու կազմակերպող», որը, ինչպես Եղիշե Չարենցը Հայաստանում, ուներ նաև Սփյուռքի դրամատուրգիա ստեղծելու գիտակցումը: Արտաշխարհի մտավորականներից շատերի նման, Մանուէլ Մարությանը նույնպես հանգեց այն մտքին, որ Սփյուռքի հասարակական կյանքն ինքնին հիանալի նյութ է՝ դրամատուրգիական ստեղծագործությունների համար: Ամերիկահայ գրող և դրամատուրգ Նշան Տեստեկյուլը «տեսնում է, թե որքան մեծ նյութ կարող է հայթայթել ամերիկահայ գաղութը հայ գրականությանը, մասնավորաբար, հայ թատրոնին» [5, էջ 419], - գրում է Կարլեն Դալլաքյանը: «Կուսակցություններ

ունինք, բարեգործական միություններ, մշակութային ու մարզական կազմակերպություններ, դպրոցներ, նույնիսկ համալսարան: [...] Հերոսներ ու հերոսական գործեր չունինք, Հայրենիք-Սփյուռք փոխհարաբերությունները հապա՞» [7, էջ 72], - հարցնում է սիրիահայ թատերական գործիչ Թորոս Թորանյանը: Մանուէլ Մարությանը գրեց թատերախաղեր, որոնք դարձան այս հարցերի պատասխանը. «Երկիրն է կանչում», «Կարմիր սուլթանը», «Նրանք երգելով մեռան», «Վարդանանք» և այլ գործեր: «Կոմիտաս» դրաման, ներկայացնելով Վարդապետի անցած ուղին, պատասխանն է Թորանյանի հարցերից կարևորին. «Հերոսներ և հերոսական գործեր չունինք»: «Իր «Կոմիտաս» կխոստանա հայ բեմին պատիվ բերող արժեքավոր գործ մը դառնալ» [4], - գրեց «Կոմիտաս» ներկայացմանը ծանոթ Բեյրութի «Երիտասարդ հայուհի» պարբերականը:

Մանուէլ Մարությանի գրական գործունեությունը մեծապես նպաստեց ինչպես Սփյուռքի տարբեր համայնքների, այնպես էլ հայրենի մշակութային գործիչների միջև ստեղծագործական կապերի հաստատմանն ու ամրապնդմանը: 1964 թվականին ընտրվելով Իրանահայ գրողների միության վարչության նախագահ, Մանուէլ Մարությանն իր ավանդն ունեցավ նաև Սփյուռքում իր նախադեպը չունեցող այդ կառույցում: Համայնքի գրական գործիչները, մի կողմ թողնելով իրենց քաղաքական համոզմունքները, համախմբվեցին մեկ գաղափարի շուրջը. իրենց երկերում արտացոլելով Սփյուռքի և Հայրենի հասարակական կյանքը, անդրադառնալ ժողովրդին հուզող հարցերին, ծառայել իրենց կոչմանը՝ մնալով միության կարգախոսին հավատարիմ. «Հայ ժողովրդի համար և հայ ժողովրդի հետ» [2]:

Ժողովուրդն էլ, իր հերթին, գնահատեց Մանուէլ Մարությանի վաստակն ու նվիրվածությունն արվեստին: «Ու՛րկե այս մոլեռանդ առաքյալը թառեր է գաղթական ժողովրդի գլխին, զոր կբռնադատե իր հավատքին դառնալ, հոգ չէ թե իր քարոզչության ճամբին քարկոծվի, խաչվի, նյութապես կամ բարոյապես:

Նյութապաշտ այս դարուն մեջ, երևակայելի՞ է այս տիպարով գաղափարապաշտ Նահատակ, որ հանձն կառնե ամենեն դժնդակ Գողգոթան» [4]:

Եղիշե Չարենցն իրենց հանդիպման օրը Մանուէլ Մարությանին որակեց որպես հայ բեմի «մի նոր նահատակ»: Ժամանակը ցույց տվեց, որ պոետն իր այդ խոսքերով գուշակեց նաև Մարությանի ապագան: Մարությանն իրո՞ք հայ թատրոնին ծառայեց որպես մի «գաղափարապաշտ Նահատակ», արժանապատվորեն անցնելով «դժնդակ Գողգոթայի» ի՞ր բաժինը:

Եզրակացություն

Եղիշե Չարենցի կյանքի ճանապարհը շատ ավելի դժնդակ էր, կիսով չափ էլ կարճ: Այսուհանդերձ, տարբեր ճակատագրեր ունեցող և հակոտնյա հայացքների տեր արվեստագետներին միավորեց նրանց անձնվիրական վերաբերմունքը հայրենի և Սփյուռքի թատրոնի կառուցման, ուրեմն նաև՝ հայ ժողովրդի հարատևման գործին:

Գրականություն

1. «Ալիք» (Թեհրան), 1934, 4 դեկտեմբերի:
2. «Ալիք» (Թեհրան), 1964, 7 դեկտեմբերի:
3. Արշակ Բուրջալյան. Հոդվածներ, նամակներ, ժամանակակիցները նրա մասին. Երևան, ՀԹԸ, 1959:
4. Գրականության և արվեստի թանգարան, Մ. Մարությանի ֆոնդ:
5. Դավթյան Կ. Ակնարկներ սփյուռքահայ հասարակական մտքի պատմության (1920-ական թվականներ). Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1994:
6. Դավթյան Ռոբերտ. Չարենցը և արվեստը. Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2005, 288 էջ:
7. Թորանեան Թորոս. Սուրիահայ թատրոնը և Բարսեղ Արվեստի հուշերը. Պէյրութ, 1973:
8. Մամեան Արսէն. Իրանահայ վերջին 50-ամեայ թատրոնի վաստակավորներ. Թեհրան, 1985:
9. Մարութեան Մ. Երբ իջնում է վարագոյրը, հ. Ա. Թեհրան, 1969:
10. Չարենց Եղիշե. Ընտիր երկեր. Երևան, Հայպետհրատ, 1954:
11. Չոյան Անահիտ, Մկրտիչ Թաշճյան. Տաղանդավոր դերասանը, բեմադրիչը, նկարիչը, Արվեստագիտական հանդես, 2021, № 2, էջ 140-150:
12. Ջրբաշյան Էդվարդ. Չորս գագաթ. Երևան, «Սովետական գրող», 1982:
13. Айхенвальд Ю. Этюды о западных писателях. М., «Научное слово», 1910.
14. История русского советского драматического театра, Кн. 1. (1917-1945). М., «Просвещение», 1984.
15. Роллан Р. Новый театр. В кн.: Роллан Р. Собр. соч. в 14-ти т., т. 14. М., «Художественная литература», 1958.

References

1. “Aliq” (Tehran), 1934, 4 dektemberi.
2. “Aliq” (Tehran), 1964, 7 dektemberi.
3. Arshak Burjalyan, hodvacner, namakner, jhamanakakicnery nra masin. Yerevan, HTY, 1959.
4. Grakanutyan ev arvesti tangaran, M. Marutyani fond.
5. Dallaqyan K. Aknarkner spyurqahay hasarakakan mtqi patmutyan (1920-akan tva-kanner). Yerevan, HH GAA “Gitutyun” hrat., 1994.
6. Davtyan Robert, Charency ev arvesty. Yerevan, “Voskan Yerevanci”, 2005.
7. Toranean Toros, Suriahay tatrony ev Barsegh Aboveani hushery. Peyrut, 1973.
8. Mamean Arsen, Iranahay verjin 50-ameay tatroni vastakaworner. Tehran, 1985.
9. Marutean M. Erb iinum e varagoyry, h. A. Tehran, 1969.
10. Charenc Eghishe, Yntir erker. Yerevan, Haypethrat, 1954.
11. Chtyan Anahit, Mkrtich Tashchyan. Taghandavor derasany, bemadrichy, nkarichy, Arvestagitakan handes, 2021, № 2, ej 140-150.
12. Jrbashyan Edvard, Chors gagat. Yerevan, “Sovetakan grogh”, 1982.
13. Ajhenvald Ju. Jetjudy o zapadnyh pisateljah. M., “Nauchnoe slovo”, 1910.
14. Istoriya russkogo sovetskogo dramaticheskogo teatra, Kn. 1. (1917-1945). M., “Prosveshhenie”, 1984.
15. Rollan R. Novyj teatr. V kn.: Rollan R. Sobr. soch. v 14-ti t., t. 14. M., “Hudozhestvennaja literatura”, 1958.

ЕГИШЕ ЧАРЕНЦ И МАНУЭЛЬ МАРУТЯН

АНАИТ ЧТЯН*

Для цитирования: Чтян, Анаит. “Егише Чаренц и Мануэль Марутян”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 86-99. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-86

Егише Чаренц был одним из тех художников революционных взглядов, которые и по долгу службы были призваны претворять в жизнь коренные изменения во всех областях искусства, в театре в частности. То были времена, когда классический театр и его подвижники рассматривались вне строившегося нового сценического искусства и могли лишиться перспективы полноценной деятельности. Мануэль Марутян был в их числе. Оказавшись невостребованным на родине, он сумел реализовать себя в качестве театрального деятеля в армянской диаспоре и со временем стал признанным организатором армянского театра в странах Ближнего Востока. В итоге два художника – Егише Чаренц и Мануэль Марутян, первый с новаторскими, второй с традиционными взглядами, послужили общему делу развития армянского театра – один на Родине, другой – за ее пределами.

В день, когда они встретились, Егише Чаренц разглядел в Мануэле Марутяне «Новомученика» армянской сцены. Время показало, что своим метким наблюдением поэт предопределил будущее Марутяна: он и в самом деле прожил жизнь в служении армянскому театру и, как «идеалист-Мученик», с достоинством прошел свой отрезок тягостного пути к «Голгофе».

Вдвое короче и во много раз жесточе был жизненный путь Егише Чаренца.

Несмотря на столь разные судьбы и полярные взгляды, этих художников объединяла самоотверженная преданность делу становления армянского театра на родине и в диаспоре, а в конечном счете – делу долгоденствия армянского народа в целом.

Ключевые слова: Егише Чаренц, Мануэль Марутян, артист, театр, новатор, сцена, режиссер.

* Старший научный сотрудник отдела искусства армянской диаспоры и международных связей Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, anahit.anahit.art@gmail.com, статья представлена 25.12.2023, рецензирована 01.02.2024, принята к публикации 03.06.2024.

YEGHISHE CHARENTS AND MANUEL MAROUTIAN

ANAHIT CHTIAN*

For citation: Chtian, Anahit. “Yeghishe Charents and Manuel Maroutian”, *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 86-99. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-86

Yeghishe Charents was one of those artists of revolutionary views who by their official position, too, were to effectuate radical changes in all the branches of culture, theater in particular. Those were times when classical theater and its followers were regarded outside of the newly arising stage art, and were facing the prospects of being deprived of full-fledged activity. Manuel Maroutian was one of them. An uncalled for artist in his Homeland, he, however, was able to realize himself in the Armenian Diaspora and in the course of time become recognized as an organizer of the Armenian theatre in the countries of the Middle East. Ultimately, both of these artists – Yeghishe Charents and Manuel Maroutian, the former with his innovative, and the latter with his traditional views, served the common cause – that of the advancement of the Armenian theatre in the Homeland and beyond its borders.

On the day they met, Yeghishe Charents discerned in Manuel Maroutian Marutyan a “New Martyr” of the Armenian stage. Time showed that, with this shrewd observation of his, the poet prophesied the future of Marutian, who, indeed, had lived his life serving the Armenian theater and, like a “Martyr-idealist”, covered his stretch of the road to “Calvary” with dignity.

Twice as short and much harsher was Yeghishe Charents’ life.

Regardless of their unlike destinies and opposing views, what these two artists had in common was their selfless commitment to the cause of Armenian theater in the Homeland and Diaspora, and ultimately – to the cause of sustainability of the Armenian nation as a whole.

Key words: Yeghishe Charents, Manuel Maroutian, artist, theater, innovator, stage, producer.

*Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, anahit.anahit.art@gmail.com, The article was submitted on 25.12.2023, reviewed on 01.02.2024, accepted for publication on 03.06.2024.