

Ռ. Զարյան

«ԿԵՆԴԱՆԻ ԴԻԱԿԻ» ԲԵՄԱԿԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ*

1

Ռուսական դրամատուրգիայի բեմական տրադիցիան հայ թատրոնում շատ հարուստ պատմություն ունի:

Դեռ անցյալ դարի 60-ական թվականներից սկսած՝ ռուս դրամատուրգների աչքի ընկնող երկերը խաղացվել են հայ թատրոնում: Առաջին ռուս դրամատուրգը, որ մուտք է գործել հայ թատրոն՝ Օստրովսկին էր: Օստրովսկուց հետո բեմ բարձրացան Սուխովո-Կորեիլինի, Գրիբոյեդովի, Գոգոլի, Լեոնովի և ուրիշների պիեսները: Մի խոսքով՝ չկա ռուսականավոր մի դրամատուրգ, սկսած Ֆոնվիզինից մինչև Տուրգենևը, Լեոնովից մինչև Զեյսովն ու Գորկին. որ խաղացված չլինի հայ բեմում:

Ռուսական դրամատուրգիան հայ թատրոնի առաջավոր գործիչներին՝ դրամատուրգներին ու դերասաններին կողմնորոշել է դեպի ռեալիզմ, դեպի քննադատական վերաբերմունք իրականության հանդեպ, կոչել հումանիստական իդեալների պաշտպանության, կոչել միշտ բարձր պահելու թատրոնի հասարակական-կրթական դերը:

Ռուսական դրամատուրգիայի պրոգրեսիվ նշանակությունը հայ թատրոնի առաջխաղացման գործում՝ անկասկած է: Դրա համար էլ հայ դեմոկրատական թատրոնի գաղափարական հակառակորդներն իրենց սլաքներն ուղղում էին հայ ռեալիստ դրամատուրգների հետ միասին՝ նաև հայ թատրոն մուտք գործող ռուս նշանավոր հեղինակների դեմ:

Զափազանց բնորոշ է այն պայքարը, որ «Հայկական Աշխարհի» էջերից ռեակցիոն-պահպանողական քննադատությունը ծավալեց ոչ միայն Սունդուկյանի և Միքայել Տեր-Գրիգորյանի, այլև Օստրովսկու ու Սուխովո-Կորեիլինի դեմ: Զի կարելի ասել, թե ռուս դրամատուրգների դեմ ռեակցիոն ուժերի մղած պայքարն ավարտվում է այն ամօթալի պարտությամբ, որ նրանք կրեցին Օստրովսկու և Սուխովո-Կորեիլինի առնչությամբ՝ 60-ական թվականներին: Այս պայքարը շարունակվել է նաև հետագայում: Նման մի պայքար էլ 80-ական թվականներին ծավալվել է Գրիբոյեդովի անմահ կոմեդիայի շուրջը: Ավելի ուշ, արդեն 900-ական թվականներին՝ հայ թատրոնի և գրականության դեմոկրատական գործիչները պայքարում են Գորկու դրամատուրգիայի համար:

* Զեկուցված է 1953 թ. սեպտեմբերի 8-ին, հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի ինստիտուտի դիմացի սեմինարում, նվիրված Լ. Ն. Տոլստոյի ծննդյան 125-ամյակին:

Ռ. Զարյան, Պայքար Օստրովսկու համար. Սովետական գրականություն և արվեստ, 1953, № 5:

Ուրեմն, ինչպես հայ թատրոնի պատմության փաստերն են վկայում, այդ պայքարը երբեք չի դադարել, տարբեր ձևեր է ընդունել այն, երբեմն բացահայտ, երբեմն քողարկված, բայց անընդհատ եղել է, որովհետև ռուսական դրամատուրգիան միշտ էլ հայ թատրոնի կյանքում կազմել է նրա գործունեության առողջ, զարգացնող, առաջ մղող ազդակներից մեկը:

Հայ թատրոնի կապը ռուսական դրամատուրգիայի հետ օրգանական է եղել: Հայ բեմի վարպետներն ու գործիչները սիրել ու պրոպագանդել են հայ իրականության մեջ ռուսական թատրոնի առողջ տրադիցիաները, ռուսական դրամատուրգիայի առաջավոր և լավագույն արժեքները:

Այս բոլորից հետո հարց է ծագում — կարո՞ղ էր պատահել, որ հայ թատերական աշխարհն անտարբեր գտնվեր մի այնպիսի մեծ գրողի դրամատուրգիական ժառանգության նկատմամբ, ինչպիսին է և Նիկոլանիշ Տոլստոյն է:

Բհարկե, չէր կարող:

Ռուս թատրոնի և դրամատուրգիայի նկատմամբ հանդես բերված սերն ու հետաքրքրությունը մեզանում տարեց-տարի այնպես է աճել, այնպես ամրապնդվել, ռուսական դրամատուրգիայի արժեքների ընդգրկման շրջանակն հետևողհետև այնպես է լայնացել, որ շատ տարօրինակ և արտառոց կլիներ, եթե հայ մամուլն ու թատրոնը չանդրադառնային ռուս մեծ գրողի դրամատուրգիային:

Չնայած դրան, Տոլստոյի դրամատուրգիան հայ իրականության մեջ ուշ է գտել ճանապարհ դեպի բեմ, և ընդհանրապես Տոլստոյը մեղանում ուշ է գիտակցվել որպես դրամատուրգ, որպես դրամատիկական գրականության մի եզակի ու հզոր ներկայացուցիչ:

Դրա պատճառներից մեկն այն է, որ ցարական գրաքննությունը, շատ լավ հասկանալով Տոլստոյի գրչի հասարակական-մերկացնող ուժը, ամեն կերպ խոչընդոտում էր նրա պիեսների բեմադրությունը: «Խավարի իշխանությունը» և «Ղուափորության պտուղները» մի քանի տարի շարունակ արգելքի տակ են եղել, իսկ պալատներում և երկրի ծայրամասերում, ինչպես Անդրկովկասն էր, երկար ժամանակ չէր թույլատրվում այդ պիեսների բեմադրությունը:

Առաջին պիեսը, որ բեմադրվել է Տոլստոյից նախասովետական հայ թատրոնում, «Կենդանի դիակ» դրաման էր: «Կենդանի դիակի» բեմադրությունը կարևորություն է ստանում որպես թատերական կյանքի մի փաստ ոչ միայն նրա համար, որ Տոլստոյի դրամատուրգիայի բեմական պատմությունը հայ թատրոնում սկսվում է նրանով, այլև այն պայքարով, որ ծավալվել է հայ մամուլում այդ բեմադրության շուրջը:

2

«Կենդանի դիակի» սյուժեի հիմքում, ինչպես հայտնի է, ընկած է իրական մի գիպը՝ Գիմեր ամուսինների քրեական գործը:

1900-ին Տոլստոյը սկսում է գրել «Կենդանի դիակը»: Մի առանձին հավելչաակությամբ նա աշխատում է պիեսի վրա և նույն տարին էլ ավարտում սեագիր վիճակում: Տոլստոյի դրամատիկական նոր երկի մասին լուրեր են տպագրվում մամուլում, ուր համառոտ կերպով պատմվում է նաև բովանդակությունը: Ահա դրանց հիման վրա էլ նույն տարին, 1900-ին, «Տարազը» լույս

է ընծայում մի ընդարձակ հաղորդում ռուս մեծ գրողի նոր պիեսի մասին՝ «Տարադի» հոգվածից, որ գրված է պատկառանքի խոր զգացումով դեպի Տոլստոյը, մեծ հետաքրքրությամբ և ակնկալությամբ նրա նոր ստեղծագործության նկատմամբ, երևում է, որ պիեսն իր վաղ շրջանում, երբ դեռ «Դիակ» էր կոչվում, իր սյուժետային կառուցվածքով շատ տարբեր է եղել նրանից, ինչ որ հիմա մեզ հայտնի է, և որ գործողության ընթացքով շատ մոտ կյանքում պատահած այն իրադարձություններին, որոնք հիմք են ծառայել սյուժեի կառուցման համար:

Տոլստոյը շարունակում է մշակել պիեսը, փոխել սյուժեի շատ կողմեր, խորանալ հերոսների փոխհարաբերության մեջ, սակայն մի հանգամանք նրան ստիպում է կանգ առնել, այլևս չշարունակել աշխատանքը և, ընդհանրապես, հրաժարվել պիեսը երբևէ ավարտելու մտքից:

Մամուլում հրապարակված նյութերից Տոլստոյի նոր երկի մասին իմանում է այն կինը, որի կյանքի դեպքերն էին նկատի առնված պիեսում: Նա դիմում է Տոլստոյին և խնդրում չհրապարակել պիեսը, որովհետև դա կստիպի իրեն նորից վերապրել մի ժամանակ կրած և արդեն հուշ դարձած հոգեկան տառապանքները, դուցե և պատճառ դառնա դատական նոր գործի հարուցման: Տոլստոյը խոստանում է չհրապարակել այն, և, ինչպես տանեցիներն են վկայում, այդ կապակցությամբ ասել է, թե «մարդկային կյանքը թանկ է ամեն տեսակի գրվածքից»¹:

Տոլստոյը մինչև իր կյանքի վերջը ճշտությամբ պահպանեց իր խոսքը, բայց նրա մահից հետո, մի տարի անց, պիեսը հրատարակվում և բեմադրվում է:

Մեծ գրողի երկի հետմահու հրատարակությունը ահապին աղմուկ առաջացրեց: Տոլստոյի հանճարի այդ նոր փայլատակումով հիացողների դեմ վիտում էր թշնամաբար տրամադրվածների մի խայտաբղետ բազմություն, որ կանգ չէր առնում ոչ մի միջոցի առաջ՝ «Կենդանի դիակը» վարկաբեկելու համար: Գտրնվեցին նույնիսկ այնպիսիները, որոնք Տոլստոյին պաշտպանելու անվան տակ, մի առանձին եռանդով ապացուցում էին, թե դա մեծ գրողի հեղինակությունը չէ, որ այդ երկը ժառանգները հրապարակ են հանել շահագրիտական նկատառումներով: Սակայն այդ և նման այլ փորձերը չխանգարեցին, որ Տոլստոյի դրաման շտեպսված չափերով լայն տարածում գտնի:

«Կենդանի դիակի» անդրանիկ բեմադրությունը պատկանում է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնին: Դրանից անմիջապես հետո ներկայացվում է բազմաթիվ թատրոններում, ինչպես Ռուսաստանում, այնպես էր արտասահմանում: Մի վիճակագրության համաձայն, Տոլստոյի նոր պիեսը 1912-ի հունվարի 7-ից մինչև նույն թվականի հոկտեմբերի 15-ը, ուրեմն՝ ընդամենը ինն ու կես ամսվա ընթացքում բեմադրվել է 243 թատրոնում և խաղացվել ինը հարյուր անգամ²:

Սա մի աննախընթաց երևույթ է թատրոնի պատմության մեջ:

¹ «Տարադ», 1900, № 48.

² Л. Н. Толстой, Полное собрание художественных произведений, т. IX, 1929, էջ 470.

³ Նույն տեղում:

⁴ «Кавказ», 1911, № 234.

⁵ Л. Н. Толстой, Собрание сочинений художественных произведений, т. XI, 1952, էջ 388.

Տոլստոյի նոր երկի շուրջը աշխույժ հետաքրքրություն է առաջանում նաև Անդրկովկասում, հատկապես Թիֆլիսում: Հայկական և ռուսական, վրացական և ադրբեջանական թերթերը հրապարակում են հոդվածներ, մամուլի էջերում ծավալվում է մտքերի փոխանակություն, դասախոսություններ են կարդացվում, թատրոններն անմիջապես բեմադրում են: Սկզբում բեմադրում են Թիֆլիսի ռուսական թատերախմբերը, ապա հայկական և վրացական թատրոնները:

3

«Կենդանի դիակի» հայկական բեմադրության մասին խոսելուց առաջ, կամենում ենք կանգ առնել մի ուշագրավ փաստի վրա, որը, մեր կարծիքով, հր նշանակությունն է ունեցել մեր թատրոնի համար:

Թիֆլիսում, 1911-ին, «Կենդանի դիակի» ռուսական երկու բեմադրությունից հետո—մինչև հայկական և վրացական ներկայացումները, կազմակերպվում է գրական դատ՝ պիեսի գլխավոր հերոս Պրոտասովի վրա:

Մեղադրյալների խոսքը զրպարտչական բնույթ էր կրում: Պրոտասովին նրանք հայտարարում են պորտաբույծ, անբարոյական, ստախոս¹, բուրձալկան ոչնչություն, հանցավոր էգոիզմի տեր², մի խոսքով՝ հասարակության նկատմամբ հանցավոր անհատ: Պաշտպանը իր բարձրության վրա չէր. նա Պրոտասովի մեջ տեսնում է բարության հոգեպես մաքրագործվողին³: Չնայած վիճաբանությունների բուռն ընթացքին, դատարանի որոշմանը⁴, որ, երկիմաստ լինելով, տուրք էր տալիս և՛ մեղադրողներին, և՛ պաշտպանին, այդ ամբողջ դատն իր լիբերալ ֆրադաբանությանը այսօր դժվար թե հետաքրքրություն հարուցեր, եթե չլիներ մեղադրյալ Պրոտասովի ելույթը, որի անունից հանգես է եկել ռուս դերասան Սմոլենսկին և որի ճառը տոգորված է եղել հասարակական կարգերի քննադատությամբ: Մամուլը, դժբախտաբար, ոչ միայն լրիվ չի հրապարակել մեղադրյալի ելույթը, այլև, ինչպես երևում է, կրճատել է ճառի սուր հատվածները: Այսպես, օրինակ, մի տեղ ճառն ընդհատվում է և «Մշակը» գրում է. «Սմոլենսկին այստեղ բավական խիստ ոճով սկսեց մեղադրել բուրձուական, հարուստ, արիստոկրատ խավերին» և այլն⁵: Ինչ վերաբերում է «Կավկազին» և «Տիֆլիսսկի լիստոկին», ապա նրանք վրդովվելու չափ հուզվել են: «Կավկազը», որ ցարական կառավարության պաշտոնական թերթն էր Անդրկովկասում և, ինչպես կտեսնենք, խիստ բացասական դիրք էր բռնել Տոլստոյի նոր պիեսի նկատմամբ, վարկաբեկիչ գնահատական է տվել Սմոլենսկու ելույթին, ասել է թե՛ «Սմոլենսկու ճառը գլխավորապես հույս ուներ էֆեկտ հարուցել և էժանադին ծափահարություններ շահել»⁶: Իսկ «Տիֆլիսսկի լիստոկը», որ պաշտպանում էր «Կենդանի դիակը» ամեն տեսակի հարձակումներից և, կարելի է ասել այն ժամանակ Թիֆլիսում լույս տեսնող բոլոր թերթերից համեմատաբար ավելի մոտ էր Պրոտասովի կերպարի ճիշտ ըմբռմանը,

¹ «Մշակ», 1911, № 258.

² „Кавказ“, 1911, № 260.

³ «Մշակ», 1911, № 258.

⁴ Նույն տեղում, № 260.

⁵ Նույն տեղում, № 260.

⁶ „Кавказ“, 1911, № 260.

զայրագին մեղադրում է դատարանի նախագահին, որ ժամանակին չի կանգնեցրել Սմոլենսկուն և կարգի չի հրավիրել¹:

Գաղափարական պայքարի այն փաստերից է սա, երբ Տոլստոյի պիեսի գնահատության հարցում հակառակ դիրքերի վրա կանգնած ռեակցիոն և լիբերալ թերթերը միավորվել էին իրենց ընդհանուր սոցիալական հակառակորդի՝ դեմոկրատիայի ներկայացուցչի դեմ:

Մենք անհրաժեշտ ենք համարում մի-երկու հատված բերել Պրոտասովի—Սմոլենսկու ճառից:

Այն շրջանում, ինչպես մամուլի նյութերի ուսումնասիրությունն է ցույց տալիս, Պրոտասովի կերպարի շուրջը, զանազան հարցերի հետ միասին, երկու հայացք է բխվել: Ըստ մի տեսակետի՝ Պրոտասովը բացասական կերպար է, որովհետև հեռացել է տնից ու ընտանիքից, կապվել գնչուների հետ, արբեցողության տվել իրեն, վերջն էլ ինքնասպանություն է գործում: Բանը հասավ այնտեղ, որ Պրոտասովի դատապարտողներից մեկը հայտարարեց, թե «հենց Ֆեդիայի անձնասպանության մեջ էլ էգոիստական ներշնչում պետք է նկատել»²: Այս տեսակետի հիմքը բուրժուական հասարակության օրենքների և բարոյականության պաշտպանությունն էր: Մյուս տեսակետի կողմնակիցները պաշտպանում էին Պրոտասովին, ասելով, թե նա չէ մեղավորը, այլ շրջապատը. նա հեռացել է, որովհետև չէր կարող հաշտվել իր միջավայրի հետ, գնչուների հետ է կապվել, որովհետև նրանց մեջ տեսնում է հասարակության քարացած օրենքներից ազատ մարդկանց, ինքնասպանություն է գործում, որովհետև նրան կամենում են բռնի ուժով վերադարձնել դեպի նախկին անազատ կյանքը:

Ահա այս տեսակետից էլ Սմոլենսկին պաշտպանել է Պրոտասովի կերպարը դատի ժամանակ:

Մեղադրյալի ճառը մի կարևոր փաստաթուղթ է, նամանավանդ որ նրա հեղինակը. Սմոլենսկին հենց այն դերասանն է, որ ժողովրդական Տան բեմադրության մեջ հանդես է եկել Պրոտասովի դերակատարումով: Այս հանգամանքը կրկնակի հետաքրքրություն է հաղորդում փաստին:

«Դուք դատում եք ինձ,— ասում է նա, խոսքն ուղղելով դատավորներին և հասարակությանը,— այն պատճառով, որ ես խիզախ կերպով բարձրացրի այն քողը, վարագույրը, որ ծածկում էր ձեր ամբողջ ստությունը, կեղծիքը, ձեր կենցաղը... ես ձեզ ներկայացրի ձեր իսկական կերպարանքով, ձեր ոշնշություններով: ...Նա բողոքեցի եկեղեցական արտաքին անիմաստ ծեսերի դեմ: Նվերը դուք այդ կրոնական խղճուկ կանոնների մեջ աշխատեցիք կաղապարել ինձ, երբ ձեր մերկ օրենքներով փորձեցիք ինձ վերստին հետ կանչել կնոջս մոտ ու վերստին ստելու ստիպել, օհ, այն ժամանակ ես դիմադրեցի և մեռա, որպեսզի ուրիշներին խոչընդոտ չլինեմ, որպեսզի ձեր ստրուկ կարենիններն իրենց հասկացած երջանկությունը վայելեն:

Դուք,— շարունակում է մեղադրյալը,— ձեր աշխարհային օրենքներով կաշկանդում եք հազարավոր օրիորդների, շղթայում եք նրանց հոգին ու միտքը, որ միշտ ստեն նրանք, ընկած մնան: Նվ երբ ես ձեր բոլորիդ երեսին գոռում եմ՝ «ոչ, ես չեմ կարող», գուց ինձ ասում եք՝ «տիրեմն, դու պետք է ոշնշանաս»:

¹ «Тифлисский листок», 1911. № 263.

² «Մշակ», 1911, № 258:

Ես չեմ կամենում լսել ձեր դատավճիռը. ես դրանից շատ բարձր եմ, բարձր եմ ձեր սին, պալարոտ դատավճիռից:

Դուք շարունակեցեք ձեր սողալը, ձեր մերկանտիլ, անօգուտ, կեղծավոր կյանքը:

Կգա ժամանակ, որ ինձ կհասկանան¹:

Սմոլենսկին հանդես է եկել Պրոտասովի պաշտպանությամբ ընդհանրապես և մասնավորապես այն կեռպարի, որ ինքն է ստեղծել բեմում: Դա նրա խոսքին հաղորդել է պոլեմիկական ներքին իմաստ. խնդիրն այն է, որ դատից մոտ տաս օր առաջ «Կավկազը» անհաջող համարեց Սմոլենսկու խաղը Պրոտասովի դերում, սխալ՝ նրա մեկնաբանությունը: Օրինակ քննադատին դուր չի եկել, որ Պրոտասովի մենախոսությունը դատաքննության տեսարանում, դերասանն ասել է ուժեղ. մի առանձին կրթով ու պաթոսով:

Սակայն ճիշտ չի լինի կարծել, որ նրա ճառը մնում է այդ շրջանակներում: Ինչպես Պրոտասովի դերակատարությամբ բեմից, այնպես էլ այժմ, գրական դատի ժամանակ. նա օգտագործում է ամբիոնը՝ հասարակական-մերկացնող խոսք ասելու համար: Հետաքրքիրն այն է, որ նա ոչ թե ընդհանրապես է խոսում, ու վերացական դատողություններ անում, այլ, ըստ էության դարգացնում է այն միտքը, որ իրենք այժմ էլ ապրում են Տոլստոյի նկարագրած հասարակության մեջ: Նա մեղադրում է հասարակությանը, նրա օրենքները, ինչպես ինքն է ասում՝ «ներկա հասարակական կարգերի աննորմալ վիճակը, այդ կարգերի կոպիտ ուժը անհատի հոգու և սրտի վրա»²: Կարևոր է նաև այն, որ Սմոլենսկու ըմբռնումով Պրոտասովը մեռնում է ոչ թե հուսահատությունից, այլ անհաշտությունից: Նա պարզ ասում է, որ բուրժուական հասարակության օրենքներին չենթարկվողներին, ինչպես Պրոտասովն է, տիրույնները ոչնչացնում են: Դրա համար էլ նա պահանջում է մեղադրյալի աթոռին նստեցնել և իրեն մեղադրողներին, և՛ հասարակությանը³:

Այսպիսով, ուրեմն, Սմոլենսկին իր ճառի ընթացքում մեղադրյալից դարձել է մեղադրող:

«Կենդանի դիակի» հետ կապված բոլոր այս իրադարձությունները, ռուսական բեմադրություններից սկսած մինչև դասախոսությունները, մամուլի ելույթներն ու դրական դատը, նախորդելով «Կենդանի դիակի» հայկական բեմադրությանը, պարտավորեցրին մեր թատրոնի գործիչներին՝ որոշակի դիրք բռնել դեպի իրարամերժ տեսակետները և ասել իրենց խոսքը:

4

«Կենդանի դիակի» հայկական առաջին բեմադրությունը տեղի է ունեցել 1912-ի հունվարի 9-ին:

Ներկայացման ռեժիսորը Օվի Սևումյանն էր, Պրոտասովի դերակատարը՝ Իսահակ Ալիխանյանը: Այս արձանագրում ենք ոչ այնքան որպես ներկայացման կարևոր փաստերից մեկը, որքան ընդգծելու համար, որ Սևումյանի և Ալիխանյանի անվան հետ այդ բեմադրությունը կապված է ոչ պատահականորեն:

¹ «Մշակ», 1911, № 260.

² «Кавказ», 1911, № 248.

³ «Մշակ», 1911, № 260.

⁴ «Тифлисский листок», 1911, № 263.

Օվի Սևումյանը մեկն է այն թատերական գործիչներից, որ հայ թատրոնն ամենասերտ կերպով կապված էր համարում ռուսական թատրոնի հետ: Սևումյանը առաջինը չէր, որ այդպես էր մտածում, սակայն նա առաջիններից էր, որ ձգտում էր հայ իրականության մեջ ընդերել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի տրագիցիաները: Իր թատերական ուսումնառությունն անցնելով Գեղարվեստական թատրոնի ղեկավարների՝ Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի ձեռքի տակ՝ Սևումյանը հասկացել էր, որ յուրաքանչյուր թատրոն, եթե շահագրգռված է իր ապագա բախտով, պետք է հետևի Գեղարվեստական թատրոնին, նրա ճանապարհով գնա:

Օվի Սևումյանի ամբողջ կյանքը ոչ այլ ինչ է եղել, բայց եթե պայքար գաղափարազուրկ պրոֆեսիոնալիզմի դեմ, շտամպի ու պրեմյերականության դեմ, արտաքին էֆեկտի դեմ, հանուն գաղափարապես հագեցված բեմական ստեղծագործության, հանուն ներդաշնակ, անսամբլային տեսակետից կուտ ներկայացման, հանուն կյանքի ճշմարտության՝ բեմական արվեստում:

Գեղարվեստական թատրոնի հետևորդներից լինելով՝ Սևումյանը պաշտպանում էր ռուսական կլասիկ դրամատուրգիայի տրագիցիան հայ թատրոնում: Նա առանձնապես ոգևորված էր այն հեղինակներով, որոնք մոտ էին Գեղարվեստական թատրոնին, ինչպես Գորկին, Չեխովը, Տոլստոյը: Ճիշտ է, սրան չհաջողվեց Չեխով բեմադրել հայ թատրոնում, բայց «Հատակումի» և «Կենդանի դիակի» բեմադրությունները նրա անվան հետ են կապված:

Ուրեմն՝ «Կենդանի դիակի» ընտրությունը մի պատահականություն չէր, դա կապված էր թատերական այն ձգտումների հետ, որոնց իրականացման համար պայքարում էր Օվի Սևումյանը և նրա շուրջը համախմբված դերասանական նոր սերունդը, որին պատկանում էին Իսահակ Ալիխանյանը, Միքայել Մանվելյանը և ուրիշներ: Այդ սերունդը դրոշ ունենալով Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի հաղթանակները, եռանդ չէր խնայում հայ թատրոնը լծացումից հանելու համար:

Դրա վրա հատուկ ուշադրություն է դարձրել «Կենդանի դիակ» ներկայացման ռեյնդենտներից մեկը:

«Մինչև որս չենք տեսել, — գրում է «Ընկեր» թերթի հոդվածագիրը. — որ մի դերասան պիեսների ընտրության գործում ղեկավարվեր հատկապես իդեական տեսակետով. սովորաբար դերասանները ղեկավարվում են գեղարվեստի արտաքին ըմբռնման տեսակետով, նրանք ընտրում են այն տեսակ պիեսներ, որ իրենք շատ «խաղ» ունենան...»¹:

Անդրադառնալով «Կենդանի դիակի» ընտրությանը՝ թերթը դրական գնահատական է տալիս, որովհետև Տոլստոյի դրաման նա համարում է ոչ միայն «բարձրագույն գեղարվեստի մի անզուգական երկ», այլև մի պիես, որ առաջադրում է էսթետիկական նոր պահանջներ: Մամուլն արձանագրել է, որ էսթետիկական այդ նոր պահանջի զգացողությունը թատրոնի զարգացման տվյալ շրջանում ամենից ավելի հանդես են բերել Օվի Սևումյանը որպես ռեժիսոր և Իսահակ Ալիխանյանը՝ որպես դերասան: Մամուլը նրանց հայտարարում է հայ բեմի ռեֆորմատորներ²: Անշուշտ այստեղ որոշ չափազանցություն գոյություն ունեւր, հատկապես Ալիխանյանի նկատմամբ, բայց ներկա դեպքում դա չէ կա-

¹ «Ընկեր», 1912, № 3:

² Նույն տեղում:

րևորը, որքան այն, որ թատերական առաջավոր հասարակայնությունը ճիշտ է դիտել հայ բեմի գործիչների շրջանում ծնունդ առած առողջ ձգտումները, քաջալերանքի խոսք է ասում, պաշտպան կանգնում:

«Կենդանի դիակի» բեմադրությամբ Սևումյանը ոչ միայն ծանոթացրեց հայ հասարակությանը Տոլստոյի դրամատուրգիային, այլև մեծ շափերով օգնեց հայ թատրոնին՝ դուրս գալու անհատապաշտական, ֆատալիստական, միստիկական պիեսների ոլորտից, որոնցով հեղեղվել էր բեմը շատ մոտիկ անցյալում՝ ռեակցիայի ազդեցությամբ:

«Կենդանի դիակի» բեմադրությունն ուներ գաղափարական-սկզբունքային նշանակություն ընդհանրապես, այն ժամանակ՝ մասնավորապես:

Թատրոնի խաղացանկում բավական լայն տեղ դրավող անկումային դրամատուրգիան գունաղարդված էր ներկայացնում բուրժուա-կալվածատիրական կյանքը, փառաբանում բուրժուական բարոյականությունը, քարոզում իրականության հետ հաշտվելու ռեակցիոն գաղափարը: Ուստի մի այնպիսի պիեսի բեմադրություն, ինչպիսին «Կենդանի դիակն» է, ուր Տոլստոյը հանդես է գալիս որպես մի ամբողջ հասարակարգի մեղադրող, ուր մեծ ռեալիստը ցույց է տալիս, թե որքան ծանր, անմարդկային ու դաժան են ժամանակակից կարգերը նույնիսկ արտոնյալ խավերի ներկայացուցիչների համար, եթե նրանք համարձակվում են բախման մեջ մտնել նրանց հետ, չհաշտվել, բողոքել՝ իրենց էությունամբ մարդու բնական զգացողությանն ու ձգտումներին հակառակ բուրժուական հասարակության օրենքների դեմ, ահա այդպիսի պիեսի բեմադրությունը, իհարկե, գաղափարական խոշոր երևույթ էր հայ թատրոնի կյանքում:

Վ. Ի. Լենինի այն միտքը, թե «Տոլստոյը հսկայական ուժով ու անկեղծությամբ խարազանել է իշխող դասակարգերին, մեծ ակնառությամբ մերկացրել է այն բոլոր հաստատությունների ներքին կեղծիքը, որոնց օգնությամբ պահպանվում է ժամանակակից հասարակությունը՝ եկեղեցին, դատարանը, միլիտարիզմը, «օրինական» ամուսնությունը, բուրժուական դիտությունը»¹ — ամբողջապես վերաբերում է նաև մեծ գրողի դրամատուրգիային և հատկապես «Կենդանի դիակին»:

Մենք չենք ուզում կարծել, որ Սևումյանն ու Ալիխանյանը, նրանց հետ միասին բեմադրության մեջ զբաղված դերասանները, պիեսի գաղափարական բովանդակությունն ըմբռնել են այսպիսի խորությամբ: Ստեփանյան այն հանգամանքը, որ նրանք բեմադրել են Տոլստոյի պիեսը և, րստ որում, ինչպես քիչ հետո կտեսնենք, բեմադրել են հակառակ բուրժուական այն շրջանների, որոնք ճնշող ազդեցություն ունեին մամուլի, դրականության ու թատրոնի վրա, ինքնին արդեն մի խիղախ քայլ էր, հասարակական հանդգնություն, նամանավանդ որ դա հնարավորություն էր տալիս թատրոնի առաջավոր գործիչներին՝ նոր աշխուժով շարունակել պայքարը ռեալիզմի պահպանման համար, վերակենդանացնել հասարակական-մերկացնող ուղղությունը: Իսկ ռեալիզմի ամեն մի աշխուժացում այդ շրջանում, ինչպես գրել է «Պրավդան» 1914-ին «Ռիալիզմի վերածնունդը» հոդվածում՝ արտահայտում էր «հասարակական ուժերի նոր տեղաշարժ, հասարակության գեմոկրատական շրջանների վերադարձը դեպի կյանք»²:

¹ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 10, 1950, էջ 401:

² „Доктябрьская „Правда“ об искусстве в литературе“, 1937, էջ 16:

5

«Կենդանի դիակի» բեմադրության մեջ հանդես են եկել հայ բեմի ամենա-
լավագույն ուժերը. Ֆեդյա Պրոտասովի դերը կատարում էր, ինչպես ասա-
ցինք, Իսահակ Ալիխանյանը, Լիզայինը՝ Օլգա Մայսուրյանը, Վիկտոր Կարե-
նինի դերը ինքը՝ Օվի Սևումյանը: Կարենինի մոր դերը ստանձնել էր Սիրա-
նույշը, իսկ Հովհաննես Աբելյանը խաղում էր իշխան Աբրեղկով: Ներկա-
յացմանը մասնակցում էին նաև Միքայել Մանվելյանը, Ջաբելը, Ժամմեսը,
Արշակ Հարությունյանը, Գրիգոր Ավետյանը և ուրիշներ:

Խմբում շունենալով մի այնպիսի դերասանուհի, որ արտաքին ու ներքին
տվյալներով համապատասխան լիներ Մաշայի համար, բայց միաժամանակ
վոկալ հնարավորություններ ունենար և կարողանար կատարել այնպիսի ուրույն
երգեր, ինչպես ղնչուականն են, Սևումյանը հրավիրում է Յուլիաննա Սպեն-
դիարյանին, որը թատերասեր լինելով՝ ոչ բեմական վարժություն ուներ և ոչ էլ
սյրոֆենսիոնալ մեծ բեմերում հանդես գալու որևէ փորձ: Այս վտանգավոր
ձեռնարկությունը կատարելիս՝ ռեժիսորը ամենայն հավանականությամբ հլել է
այն բանից, որ Մաշայի երգը ոչ միայն գնչուական կոլորիտի ստեղծման իմաս-
տով էր կարևոր, այլև նրա ու Պրոտասովի փոխհարաբերության բացահայտ-
ման, որի համար անհրաժեշտ էր, որ երգեր ինքը, Մաշայի դերակատարը և ոչ
թի մի ուրիշը նրա փոխարեն, ինչպես հաճախ լինում էր թատրոնում: Ռեժի-
սորի այս համարձակ փորձը դրական արդյունք տվեց: Մամուլն անդրա-
դարձել է Սպենդիարյանի հաջողությանը, ասելով, որ նա աչքի է ընկել ոչ մի-
այն երգելով, հատկապես երկրորդ պատկերում, այլև խաղով, առանձնապես
այն տեսարանում, երբ համոզում է Պրոտասովին՝ կյանքին վերջ չտալ. այս-
տեղ, ինչպես մամուլն է գրել, նա արտահայտում էր «և՛ սեր, և՛ կամք, և
արիություն»¹:

Ուշադրության արժանի է և այն, որ, չնայած Աբելյանի մասնակցությա-
նը, գլխավոր հերոսի դերը կատարել է Ալիխանյանը, որը նոր դեմք չէր
թատրոնում և առանձին սեր ուներ դեպի ռուսական դրամատուրգիան ու իր
ունեցած հռչակի համար ավելի շուտ պարտական էր այնպիսի ռուսական կեր-
պարների ստեղծմանը, ինչպես Ֆեոդոր Իվանովիչ արքան, Խլեստակովը, Նեդ-
նամովը և այլն: Բե ինչպես է Ալիխանյանը կատարել Պրոտասովի դերը՝ քիչ
հետո կտեսնենք, սակայն մամուլը, հատկապես «Ընկեր» թերթը, որը ողջունել
է նրա Պրոտասովը, միաժամանակ ցանկություն է հայտնել Աբելյանին էլ
տեսնել նույն դերում: «Մենք կուզենայինք, — դրում է թերթը, — Աբելյանին ևս
տեսնել Պրոտասովի դերում, տեսնել նրան տառապող մարդկության հիվան-
դոտ ներկայացուցչի դերում»²: Աբելյանի խաղը, իհարկե, խոշոր երևույթ կլի-
ներ մեր թատրոնի կյանքում, նամանավանդ որ նա կկարողանար բոլորովին այլ
կյանք հաղորդել և ընդգրկել այն մի այնպիսի խորությամբ, որը, իհարկե,
անմատչելի էր Ալիխանյանի համար:

«Կենդանի դիակը» այն ներկայացումներից էր նախասովետական հայ
թատրոնում, ուր բեմի այնպիսի մեծ վարպետներ, ինչպես Աբելյանը և Սիրա-
նույշը, հանդես էին գալիս փոքրիկ, երկրորդական դերերում: Աբելյանի բեմա-
կան կյանքում նման դեպքեր էլի են եղել. օրինակ՝ Փափազյանի «Ժայռում»³.

¹ «Մշակ», 1912, № 5:

² «Ընկեր», 1912, № 3:

Գրիգոր-աղայի փոխարեն հանձն է առել Բաղդասար-ամու շատ փոքրիկ դերը։ Սիրանուշի կյանքում դա, գոնե այդ ժամանակ, մի եզակի նորություն էր։ Այսպիսով, Սիրանուշն ու Արելյանը, որոնք անստորագրելի հեղինակություններ էին թատերական աշխարհում, իրենց այդ խաղերով հաստատում էին շեպկինյան հայտնի ճշմարտությունը, թե չկան լավ և վատ դերեր, այլ կան լավ և վատ դերասաններ։ Օրինակ՝ «Տիֆլիսյան լիտուրգիա» Սիրանուշի խաղի մասին գրել է. «Այդ երեկո առանձնապես փայլեց տիկին Սիրանուշը»¹։ Իսկ Արելյանի մասին «Ընկեր» թերթը գրել է. «Կենդանի դիակի» մեջ Արելյանը կատարում էր մի աննշան դեր, բայց կատարում էր այնպիսի մեծ ըմբռնողությամբ ու վարպետությամբ, որ ուղղակի զմայլվում էր մեր սիրտը»²։

Անհրաժեշտ ենք համարում ասել, որ մի այնպիսի էպիլոգիկ դեր, ինչպիսին ճեք զնչուի կերպարն է, ռեժիսյորը հանձնարարել է Արշակ Հայրությունյանի նման հմուտ և փորձված դերասանի։ Նույնը կարելի է ասել նաև Պետրոսյանի դերակատար Գրիգոր Ավետյանի և Աննա Պավլովնայի դերը կատարող Զարելի մասին։ Երեքն էլ արդեն անուն հանած դերասաններ էին և մի շարք բեմական հաջողությունների հեղինակ։ Սևումյանը շատ լավ հասկանում էր, որ իրենց վարպետությամբ նրանք կկարողանան աննշան դերերը կենդանացնել ու ստեղծել, թեև փոքր, բայց մի-մի ամբողջական պատկեր։ Եվ ռեժիսյորը չէր սխալվել։ Երիտասարդ, համեմատաբար ավելի քիչ փորձ ունեցող դերասաններին, ինչպես Մանվելյանն էր և Ժամբենը, հանձնված էին փոքր դերեր (քնիշ, Սաշա), այնպիսի հնարավորությամբ, որ կարողանան դրսևորել իրենց և հետ շման վարպետ խաղընկերներից։ Վարպետների խաղի հետ միասին մամուլը նշել է երիտասարդների հաջողությունը. հատուկ նշված է, որ Մանվելյանը կարողացել է տիպական զծեր գտնել կերպարի համար։ Իսկ Ժամբենի մասին ասված է, որ Սաշան այնքան էլ փոքր դեր չէր երիտասարդ դերասանուհու համար, բայց նա առանձնապես ուշադրություն զրավեց Ֆեդյայի հետ ունեցած տեսարանում, որովհետև կարողացավ համապատասխան հուզական տրամադրություն առաջացնել։

Այս փաստերը վկայում ու հաստատում են, որ Սևումյանն ամեն ինչ արել է, որ ներկայացման մեջ ոչ մի կերպար, որքան էլ այն աննշան լինի, չկորչի և իրեն վերապահված չափով նպաստի մյուս կերպարների, նրանց փոխհարաբերությունների ճիշտ ու կենդանի բացահայտմանը, ընդհանրապես բեմադրության ամբողջացմանը։ Այլ կերպ ասած՝ Սևումյանը ձգտել է անսամբլային ներկայացում ստեղծել և, իհարկե, հասել է իր հետապնդած նպատակին։

Կերպարների արտաքին բեմանկարը լուծելիս՝ Սևումյանը, որպես ներկայացման ռեժիսյոր, աչքի առաջ է ունեցել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի փորձը։ Դա, անկասկած, դրական քայլ է, նամանավանդ որ մեխանիկական ընդորինակման բնույթ չէր կրում, այլ ընդհանրապես Գեղարվեստական թատրոնին հետևելու, նրա փորձը հայ իրականության մեջ տեղափոխելու առողջ ձգտում ու ցանկություն։ Եվ այն կշտամբանքը, որ այդ կապակցությամբ մամուլում հայտնվել է, ազգային սահմանափակվածության արտահայտություն էր և նպատակ ուներ, անկախ և ինքնուրույն զարգացման անվան

¹ «Тифлисский листок», 1912, № 8.

² «Ընկեր», 1912, № 3.

³ «Հորիզոն», 1912, № 5.

տակ՝ դիմադրել Գեղարվեստական թատրոնի բարերար ազդեցությանը հայ թատրոնի վրա:

Մամուլն առանձնապես շեշտել է, որ, ի տարբերություն հայկական այլ ներկայացումների, դերասաններն այս անգամ աչքի են ընկել կերպարների խոր և հիմնավոր ուսումնասիրությամբ:

Ի՞նչպես է Սևումյանը լուսաբանել Տոլստոյի պիեսը, ի՞նչ խնդիրներ է դրել իր առաջ՝ որպես բեմադրության հեղինակ: Այս մասին, դժբախտաբար, չատ նյութ չի պահպանվել: Այսքանը միայն կարելի է ասել, որ Սևումյանը և նրա հետ միասին Պրոտասովի դերակատար Իսահակ Ալիխանյանը փորձ են արել մի փոքր այլ կերպ մեկնաբանել գլխավոր հերոսի կերպարը, քան այն ժամանակ ընդունված էր: Նյութերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այդ շրջանի բեմադրությունների մեծ մասում շեշտվել է Պրոտասովի բարոյական անկման թեման: Ալիխանյանի Պրոտասովը, գրում է «Մշակը», «չէ գործում ընկած-կորածի տպավորություն»¹: Այնուհետև «Մշակը» գրում է. «Մի քանի տեսարաններում նա Դեմոն և տպավորիչ կերպով ուրվագծեց անկեղծ, ազնվասիրտ, բայց դժբախտացած Ֆեդյային: Ընդհանրապես Ալիխանյանը, — շարունակում է թերթը, — ներկայացնում է Ֆեդյային ավելի լուրջ, ավելի զգաստ և ավելի խորամուխ»²: Նույնը հաստատում են նաև ուրիշ թերթեր: Օրինակ՝ «Սուրհանդակը» գրում է. «Նրա ներկայացրած Ֆեդյան ավելի շուտ շափազանց մտածող ու մելանխոլիկ տիպ էր»³:

Սակայն տարբերությունն այն է, որ «Մշակը» հիմնականում դրական է դնահատել դերասանի մոտեցումը, իսկ «Սուրհանդակը», ընդհակառակը, դժգոհ է: Նա քննադատում է Ալիխանյանին, որ չի տվել «գինեմոլի, վայրենի միտք ծարավ, այլանդակ մարդու տիպը»⁴:

Մի՞թե այժմ պարզ չէ, թե ինչու Ալիխանյանի Պրոտասովը չի գոհացրել «Սուրհանդակի» քննադատին: Քննադատի կարծիքով Պրոտասովը գինեմոլ է, այնինչ դերասանը ներկայացրել է նրան մտածող, քննադատի կարծիքով նա այլանդակ մարդ է, ցեխի և ապականության մեջ ընկած, այնինչ դերասանը ներկայացրել է ազնվասիրտ, բայց դժբախտ անձնավորություն:

Ալիխանյանը քննադատին չի բավարարել ոչ թե նրա համար, որ իսկապես վատ է խաղացել, այլ որովհետև դերասանն այնպես չի ներկայացրել կերպարն այդ տեսարանում, ինչպես ինքն է պատկերացնում: Թեև միաժամանակ պետք է նկատել, որ «Սուրհանդակի» արտահայտած կարծիքը Պրոտասովի գրական կերպարի վերաբերյալ բավական հակասական է: Մի կողմից նա նրան «արբեցության ու զեխ կյանքի» անձնատուր եղած մի այլանդակ մարդ է համարում, մյուս կողմից այն ճիշտ միտքն է հայտնում, թե նա «մի ամբողջացրած վրեժխնդրություն է ժամանակակից կարգերի և օրենքների դեմ»⁵:

Այսպիսով, ուրեմն, ռեժիսյորը և դերասանը հակադրվել են Պրոտասովի դատապարտողներին, մարդկային տառապանք են տեսել նրա ողբերգության մեջ և պաշտպան կանգնել նրա հողու տանջալից արտահայտություններին:

Այսպիսի լուսաբանությունը մենք համարում ենք ոչ-պատահական. և՛

¹ «Մշակ», 1912, № 5:

² Նույն տեղում:

³ «Սուրհանդակ», 1912, № 481:

⁴ Նույն տեղում:

⁵ Նույն տեղում:

Սևումյանը, և՛ Ալիխանյանը ժողովրդի հետ կապված, նրա ցավերով ապրող դեմոկրատական ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչներ էին։ Մեզ թվում է, որ նրանք ոչ միայն այդպես են ընկալել կերպարը, այլև նպատակահարմար են համարել ներկայացնելու այնպես, որ խաղը հոռի, հիվանդագին տրամադրություններ չառաջացնի հասարակության մեջ։

Արդյոք, այսպիսով, այդ նույն տրամադրությունները չե՞ն դեկլարել «Ընկեր» թերթի հոգվածագրին, որը դրական, կասեինք՝ մեծ գոհունակությամբ խոսելով պիեսի մասին՝ արտահայտվել է ընդհանրապես հուսալքումների դեմ։ Նա վեճ է մղում Տոլստոյի հերոսի հետ. «Տեսնել կյանքի տանջանքները, կեղծիքը, ցինիզմը, — գրում է նա, — զգվել այդ մթնոլորտից և ապա, փոխանակ, կռիվ, պատերազմ մղելու նրանց դեմ, փախչել կյանքից՝ դա սխալների սխալն է»¹։ Իհարկե քննադատն այնքան նախիվ չէ, որ իսկապես վեճի մեջ մտնե՞ր դրական կերպարի հետ։ Պրոտասովի կյանքի ողբեղգական պատմությունը նրա համար մի պարզ առիթ է, որից նա օգտվում է՝ անկումային տրամադրությունները դատապարտելու համար։ Դրա հետ միասին, նա մարդկանց նոր կյանքի ու կյանքի է կոչում։

Մեզ թվում է, որ Սևումյանի և Ալիխանյանի համար կողմնորոշող նշանակություն է ունեցել նաև ռուսական թատրոնի փորձը։ Ժողովրդական Տան ռուսական թատերախումբը պիեսը և հատկապես Պրոտասովի կերպարը մեկնաբանելիս, հակառակ մյուս թատրոնների, հեռացել է բարոյական անկման պատկերացումից։ Թատրոնի այդ մոտեցումը երևան եկավ, ներկայացումից բացի, նաև, ինչպես տեսանք, դրական դատի ժամանակ։

Սակայն, ինչպես մամուլում եղած ակնարկներից է երևում, Ալիխանյանը առանձնապես շեշտել է Պրոտասովի մեջ խոհականը։ Դա, անկասկած, առողջ հիմք էր՝ կերպարը ճիշտ և հետաքրքիր ներկայացնելու համար։ Երևի դրանով պետք է բացատրել, որ մի-երկու թերթ դժգոհել են Ալիխանյանի խաղի առաջին մասից. մի թերթ, օրինակ, պարզ գրում է. «Նա մինչև դիակ դառնալը հաջող չէր խաղում»²։ Դերասանը ճիշտ է վարվել, որ, ասենք, գնչուական տեսարանում շատ չի ոգևորվել օղու բաժակներ դատարկելով, այլ ներկայացրել է Պրոտասովին որպես մի մարդ, որ հոգու դառնությունից ոչ այնքան իրեն արհեստական ու գեյս կյանքի է տվել, որքան այդ ուրախ շրջապատում տխուր ու տրուտում, անձնատուր եղած իր խոհերին, կամենում է հասկանալ կյանքը։ Սակայն միաժամանակ չենք կարող չհամաձայնել քննադատի հետ, թե «դատական քննիչի երեսին նետած խոսքերը պիտի արտասանվեին բողոքողի ավելի բուռն շեշտերով»³։

Զպետք է երբեք մոռացության տալ, որ Պրոտասովի կերպարը հայ թատրոնում բեմական մարմնացումն է գտել մի այնպիսի ժամանակ, երբ հասարակությունը նոր-նոր միայն թոթափում էր ռեակցիայի մղձավանջը իր վրայից։

6

Սակայն անխոհեմ լավատեսություն կլինե՞ր կարծել, որ հայ իրականության մեջ ամենքը ոգևորված են եղել Տոլստոյի դրամայով։

¹ «Ընկեր», 1911, № 40.

² «Սուրհանդակ», 1912, № 481.

³ Նույն տեղում։

«Ընկեր» թերթի հոգվածագիրը ներկայացման թողած ընդհանուր տպավորությանն անդրադառնալով՝ գրել է, թե պարտերում բազմած «հասարակությունը մի առանձին ախորժակ չէր զգում պիեսից»։ Հոգվածում ակնարկվում են նաև «ղեկավար ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչները»¹։ Պարզ է, որ հոգվածի հեղինակը նկատի ունի բուրժուական ինտելիգենցիային։

Ինչպես ռուսական իրականության մեջ, այնպես էլ մեզանում, Տոլստոյի պիեսն ունեւր գաղափարական հակառակորդներ։

«Կենդանի դիակի» բեմադրությունը դեմ հանդես եկավ «Հորիզոն» թերթը։ Նա ծաղրում էր «Կենդանի դիակի» բեմադրության նախաձեռնությունն ու նրա հեղինակներին, մեղադրում նրանց սնոբիզմի մեջ։

«Ինչպես կարելի է շհետեւել ուրիշների սրինակին և շանել այն, ինչ որ ասում է ամբողջ աշխարհը, — գրում է հեգնանքով թերթը։ — Կրագրերն ամեն օր հաղորդում են, թե Տոլստոյի «Կենդանի դիակը» ներկայացվում է այստեղ, այնտեղ, և ամեն տեղ, կարելի է, որ հայերը հետ մնան։ Եթե նրանք ևս չթարգմանեն և չներկայացնեն աշխարհահռչակ հեղինակի գործը, ո՞վ նրանց կհամարի «կուլտուրական ազգ»»։

«Հորիզոնը» Տոլստոյի դրաման հայտարարում է «անկատար և միանգամայն թույլ պիես», նրա շուրջը ստեղծված աղմուկը՝ կեղծ մթնոլորտ, պարապմարդկանց գործ, որոնք «փքեցրին ու մեծարեցին մի գործ, որ եթե լիներ մի սոնհայտ գրողի արտադրություն, պիտի դատապարտվեր մահվան՝ իր ծնվելու առաջին օրն իսկ»²։

«Հորիզոնը» մենակ չէր։ Նրա հետ և նրանից առաջ «Կենդանի դիակը» ոչնչացնելու հանդուգն փորձով հանդես էր եկել «Կավկազը»։ Օրինակ, անդրադառնալով «Կենդանի դիակի» բեմադրությանը ռուսական թատրոնում, «Կավկազը» դայրացած զարմանքով գրում է, թե ինչու «սորից հարություն է առել մի շաբաթ առաջ թաղված դիակը»³։

Եվ նույն «Կավկազը», իբր թե վեճ է մղում նրանց դեմ, ովքեր ասում են, թե «Կենդանի դիակը» Տոլստոյը չի գրել, կաշվից դուրս է գալիս հաստատելու համար, որ դա, ըստ էության, նրա հեղինակությունը չէ. «Անձամբ ինձ համար միանգամայն պարզ է, որ «դիակը» Տոլստոյը չէ գրել, այսինքն գուցե և ինքը Լև Նիկոլաևիչը, սակայն ոչ երբեք «Պատերազմ և խաղաղության» հեղինակը»⁴։

«Հորիզոնի» և «Կավկազի» հոգվածագրերը «Կենդանի դիակի» և նրա պաշտպանների վրա ցեխ են նետում Տոլստոյի հետևը թաքնվելով, որպեսզի տպավորություն ստեղծեն, թե իբր իրենք մտահոգված են Տոլստոյի հեղինակությամբ, որ չի նի թե նսեմանա, ինչպես «Հորիզոն» է ասում՝ «մեծ հեղինակի մեծ անունը»⁵։

Այդ նույն միտքը «Կավկազն» արտահայտել է ոչ այդպես բացահայտ, բայց շատ ավելի կեղծավորությամբ։ Թերթն ասում է, թե հեղինակը չի հրապարակել իր գրածը, այդ ցույց է տալիս, թե «որքան Լև Նիկոլաևիչ Տոլստոյը հարգանքով էր վերաբերում Տոլստոյ-գրողին։ Սակայն, մեր ժամանակներում

¹ «Ընկեր», 1912, № 5։

² «Հորիզոն», 1912, № 5։

³ Նույն տեղում։

⁴ «Кавказ», 1911, № 234։

⁵ Նույն տեղում։

⁶ «Հորիզոն», 1911, № 5։

սովոր չեն դրա հետ հաշվի նստել: Երկյուղած հարգանքով վերաբերվել գրողի հիշատակին, նրա նկատմամբ երևան բերել որոշ նրբանկատություն, պահպանել նրա հետմահու հեղինակության անհամխտելիությունը — այս բոլորը հնացած սենսիմենտալություն է»¹:

Ծիշտ այս ձևով էին արտահայտվում «Կենդանի դիակի» հակառակորդները՝ ռուսական գրականության մեջ:

Սակայն այս ռեբրանսները ո՛չ այնտեղ, ո՛չ էլ մեզ մոտ, իրերի ճշմարիտ պատկերը չեն փոխում: Դա ոչ թե մի քմահաճ շփականություն էր կամ ընդհանուրին դեմ դնալու, ընդհանրապես ինքնատիպ երևալու գավառական ձգտում, այլ գաղափարական հարձակում՝ Տոլստոյին պաշտպանելու անվան տակ՝ ընդդեմ Տոլստոյի:

«Կենդանի դիակի» դեմ գրված հոդվածների ու նրա հեղինակի ետևը կանգնած էին մարդիկ, որոնց դեմ էր փաստորեն ուղղված Տոլստոյի պիեսը, համենայն դեպս, որոնք գրականության մեջ ներկայացնում էին Տոլստոյի պիեսում մերկացված դասակարգերի շահերը:

Մեծ վշտի տեր, իր շրջապատից բարոյապես բարձր կանգնած Պրոտասովը, «Հորիզոնի» կարծիքով, «մի ողորմելի և ճղճիմ» անձնավորություն է, իսկ հնավանդ Կարենինը «ռուս ազնվականության սքանչելի տիպար»²: Մի՞թե պարզ չէ, որ հոգվածագիրը Կարենինի տեսակետից է քննության առնում հարցերը: Հոգվածագիրը քննադատում է Տոլստոյին այն բանի համար, որ ո՛չ Կարենինը և ո՛չ էլ Պրոտասովը չեն պատասխանում քննիչի հարցին Սարատով ուղարկված դրամի մասին: Նա այդ լռությունը բացատրում է մի քստմենկի ենթադրությամբ, որ պիեսում անցնում է միայն քննիչի և այժմ էլ «Հորիզոնի» քննադատի մտքով:

Տոլստոյի պատկերած քննիչի համար անհասկանալի է Պրոտասովի պահանջը՝ կեղտոտ ձեռքերով շխառնվել ուրիշների կյանքին: Ծիշտ այսպես էլ Տոլստոյի պիեսից բխող այն դիպուկ միտքը, թե այնքան անխիղճ ու անմարդկային են բուրժուական հասարակության օրենքները, որ բարոյությունը բավական չէ՝ կյանքում արդարություն հաստատելու համար, — չէր կարող տիրողների շահերի պաշտպանությամբ հանդես եկած քննադատի սրտովը լինել:

«Կենդանի դիակի» այդպիսի կրքոտ մերժման պատճառներից մեկն այն էր, որ «Հորիզոնը» կանգնած էր մեծ գրողի ժառանգության ռեակցիոն կողմերի՝ տոլստոյականության պաշտպանության դիրքերում: Եվ պարզ է, որ չէր կարող պաշտպանել մի պիես, որը, վերջին հաշվով, ուղղված էր իր բռնած դիրքի դեմ:

Շատ կարճ ժամանակ անց՝ «Հորիզոնը» նորից հայտնեց իր անբավականությունը, որ ներկայացումներ տալու համար Երևան մեկնած Արմեն Արմենյանը և Դուրյան-Արմենյանը բեմադրել են «Կենդանի դիակը»³:

Այս փաստը մեզ իրավունք է տալիս կասկածել, որ «Հորիզոնը», օգտագործելով իր ունեցած կապերն ազդեցիկ շրջանների հետ՝ խափանել է «Կենդանի դիակի» հետագա ներկայացումները: Դրանից հետո մի՞թե պարզ չէ, որ «Մշակի» հոգվածագրի հետևյալ տողերը՝ «այժմ հասկանալի է, թե ինչու բռնապետական տենչերով առաջնորդվող հասարակության վրա է. Ն. Տոլստոյի

¹ «Кавказ», 1911, № 248.

² «Հորիզոն», 1911, № 5.

³ Նույն տեղում, 1912, № 23.

պիեսը այն խորունկ ու մեծ ազդեցությունը չպիտի ունենար, ինչպես սպասվում էր»¹։ Այս տողերը վերաբերում էին նաև «Հորիզոնին»։

Այս պատմության պայքարի շարունակությունն էր, որ սկսվել էր 60-ական թվականներին։ Տոլստոյի դեմ «Հորիզոնը» հանդես եկավ որպես ազգային-պահպանողական «Հայկական Աշխարհի» իդեական ժառանգորդ։

Տոլստոյի «Կենդանի դիակի» առաջին բեմադրությունը, ինչպես տեսանք, տեղի է գաղափարական սուր բախումների մթնոլորտում։ Եվ դա հասկանալի է, որովհետև հարցը միայն «Կենդանի դիակի» մեջ չէ, այլ այն նոր ու թարմ հոսանքի, որի պաշտպանության արտահայտություններին էր Տոլստոյի պիեսի բեմադրությունը։ Իրավացի էր «Ընկեր» թերթը, երբ «Կենդանի դիակի» պիեսի ու նրա ներկայացման նկատմամբ բուրժուական ինտելիգենցիայի բացասական վերաբերմունքը բացատրել է նաև նրանով, որ այդ ինտելիգենցիան նախազդում էր, թե ինչպես վերածնվող թատրոնը «կատարելապես ջարդուփշուր է անելու նրանց շարունական էսթետիկան»²։

Այսպիսով, ուրեմն, «Կենդանի դիակի», ինչպես և դրանից առաջ «Հատակումի» բեմադրությունը հիմք է տալիս անելու այն կարևոր հետևությունը, թե պրոգրեսիվ-դիրքերի վրա կանգնած հայ դեռասանների առողջ ձգտումներն ու ծրագրերը, որոնք ձևակերպվել էին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ազդեցության տակ, ճիշտ է, ուժեղ դիմադրության էին հանդիպում, բայց բեմական արվեստի զարգացման նոր հորիզոններ էին բացում հայ թատրոնի առաջ, որոնք, սակայն, նվաճվեցին միայն ապագայում՝ սովետահայ թատրոնի ստեղծումով։

¹ «Աշակ», 1911, № 282,

² «Ընկեր», 1912, № 3,