

Ռ. Զարյան

ՊԱՅՔԱՐԸ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ
ՄԱՔՍԻՄ ԳՈՐԿՈՒ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ՀԱՄԱՐ

1

. Մաքսիմ Գորկու դրամատուրգիայի նկատմամբ հայ իրականության մեջ բավական վաղ է հետաքրքրություն ծագել: Կարելի է ասել, որ այդ հետաքրքրությունը համընկել է Գորկու պիեսների բեմական անդրանիկ մարմնավորմանը՝ ռուսական թատրոնում:

Եվ ուրիշ կերպ չէր էլ կարող լինել:

Գորկու «Քաղքենիները» և «Հատակումը» նշանավորում էին զարգացման մի նոր փուլ ռուսական դրամատուրգիայում: Այդ պիեսները նոր խոսք էին ոչ միայն դրամատուրգիական առանձնահատկության տեսակետից, այն խիզախությամբ, որով գրողը ծառացավ դրամատուրգիայում դարերով մշակված կանոնների դեմ, այլև իրենց գաղափարական բովանդակությամբ, պատկերած աշխարհով ու մարդկանցով, առաջ քաշած հարցերով ու մտքերով:

Գորկու դրամատուրգիան ծնունդ առավ այն հուզումների և խմորումների շրջանում, որոնք նախորդեցին 1905 թվականի ռևոլյուցիային: Եվ բնական է, որ հասարակության դեմոկրատական հատվածները, հատկապես ռևոլյուցիոն տրամադրությամբ համակված շրջաններն իրենց հուզող հարցերի պատասխանը գեղարվեստական գրականության մեջ պետք է որոնեին նախ և առաջ Գորկու ստեղծագործության, այդ թվում և նրա դրամատուրգիայի մեջ:

Գորկին պատկերեց ռևոլյուցիոն ժամանակների Ռուսաստանը, ռուս ժողովրդի այն մեծ պատմական անցումը, որ նա կատարում էր կամայականության, դրամի թագավորության, նրա գայլային օրենքների, հլու-հնազանդության, ասիական հետամնացության աշխարհից դեպի հոգեկան ուժերի արթնացում ու վերելք, դեպի սոցիալական ազատություն, դեպի մարդկային պրոգրես, դեպի դասակարգային պայքար՝ տառապածների ու ճնշվածների բախտի համար:

Դեպի հայրենի երկիրն ու ժողովուրդն ունեցած մեծ սերը, այն բարձր ու նոր մարդկայնությունը, որով հանդես էր գալիս Գորկին, նրա խոսքը դարձնում էին շիկացած, մերկացումն անխնա, ոչ միայն կալվածատիրության և բուրժուազիայի նկատմամբ, այլև քաղքենիության, ընդհանրապես ամեն մի կեղտի դեմ, որ լճացնում էր կյանքը, քարացնում այն, բորբոսով պատում մարդկանց միտքն ու հոգին: Թերևս ոչ մի գրող ռուս մարդու բարոյական մաքրությունը, նրա հումանիստական բնույթը, ճշմարիտ ու մեծ կյանքով ապրելու մշտական ձգտումն այնպես խոր չի արտահայտել, ինչպես Գորկին, բայց և ոչ մի գրող այնպիսի ցնցող ուժով չի ցույց տվել, թե ինչպես է մարդն այլանդակվում սեփականատիրական հասարակության մեջ, միտքն աղավաղվում, հոգեպես ընկնում, ինչպես Գորկին:

Նա ոչ միայն արտահայտեց իսկական կյանքի կարոտն ու երազանքը, այլև ցույց տվեց ելքը, ճանապարհը, միաժամանակ պատկերեց դրա համար պայքարող միակ ճշմարիտ ուժը՝ պրոլետարիատին, և նրա ապագայի հետ իր ճակատագիրը կապած դեմոկրատական ինտելիգենցիային:

Գորկու դրամատուրգիայում բարձրացված հարցերը, արժարժված ու լուսաբանված են բանվոր դասակարգի դիրքերից, ուղղությունից շահերից:

Գորկու դրամատուրգիայով, ինչպես միանգամայն ճիշտ է բնութագրել Ստանիսլավսկին, թատրոնում հաստատվում էր հասարակական-քաղաքական ուղղությունը:

Դրանով պետք է բացատրել, որ մամուլի էջերում լույս տեսած ամեն մի հաղորդում, թե Գորկին նոր պիես է գրել, ընդհանուր աշխույժ էր առաջ բերում, սպասում, հետաքրքրություն և՛ բարեկամների մեջ, և՛ թշնամիների շրջանում:

Գորկու դրամատուրգիան նոր խոսք լինելով՝ իր համար ճանապարհ էր հարթում դեպի թատրոն, դեպի ժողովուրդ, զաղափարական բախումների շիկացած մթնոլորտում: Անկեղծ ոգևորողների հետ միասին՝ Գորկու դրամատուրգիան ուներ զաղափարական հակառակորդներ, որոնց մի մասը հարձակվում էր հեղինակի վրա բացահայտ, մյուս մասը գործում քողարկված:

«Ներկայումս, — գրում է Շահումյանը՝ Գորկուն նվիրված իր մի հոդվածում, — գուր չեք գտնի ոչ մի այսպես կոչված «առաջադիմական» թերթ, մայրաքաղաքի կամ գավառական, որ ժամանակ առ ժամանակ, այս կամ այն ձևով, գիտակցաբար կամ անգիտակցորեն, վրիժառու չլիներ Գորկուց նրա համար, որ նա երես է դարձրել «հասարակությունից» և գնացել է բանվորների մոտ»:

Այս այն պայքարն է դրոշի դեմ, որ Սուրեն Սպանդարյանը «Աղնիվ դայրույթ» հոդվածում անվանել է «Գորկուն կրունկից կծելու փորձ»:

Այսպես էր ոչ միայն ռուսական, այլև հայկական իրականության մեջ: Եվ դա հասկանալի է, որովհետև Գորկին վաղուց թարգմանված լինելով՝ մեղանում էլ արդեն հռչակված էր որպես դրող: Հայ իրականության մեջ էլ Գորկին ուներ բարեկամներ ու պաշտպաններ, ինչպես և հակառակորդներ ու հարձակվողներ:

Մեր այս միտքը հաստատվում է թեկուզ Գորկու «Ամառանոցավորներ» պիեսի օրինակով:

Այդ պիեսի անդրաձևիկ ներկայացումը, որ տեղի է ունեցել 1904-ին, ռուսական թատրոնի պատմության մեջ հայտնի է այն բուռն բախումով, որ առաջացել է ներկայացման ժամանակ թատերասրահում, հանդիսատես հասարակության դեմոկրատական հատվածի և ռեակցիոն տրամադրված բուրժուական ինտելիգենցիայի միջև:

Այս պատմական իրադարձությանը ներկա է եղել հայ պրոգրեսիվ ինտելիգենցիայի դեմքերից մեկը, որը Գորկու դրամատուրգիայի առաջին պրոպագանդիստներից է մեր իրականության մեջ: Նա «Մշակի» էջերում մի հոդված է գրել Լ. ստորագրությամբ: Հարցն այն չէ, թե նա որչափ է կարողացել այն ժամանակ բարձրանալ մինչև Գորկու պիեսի զաղափարական իմաստը: Էյա-

¹ «Современная жизнь», 1911, № 1 (տե՛ս Ասելվան Շահումյան, Իրականության ճասին, 1948, էջ 62):

² «Бакинский рабочий», 1908, № 7—8 (տե՛ս Սուրեն Սպանդարյան, Հոդվածներ, 1949, էջ 9):

³ Б. В. Михайловский, Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции, 1951, стр. 14.

կանն այն է, որ նա նախ ոգևորվել է գրողի նոր երկով, իսկ այգալիսիների թիվն այն ժամանակ ընդհանրապես շատ չէր, նա ճիշտ է ըմբռնել, որ այդ պիեսն ուղղված էր բուրժուական ինտելիգենցիայի դեմ, և բաժանելով Գորկու տեսակետը, հրապարակով իր վրդովմունքն ու զայրույթն է հայտնել ներկայացման ընթացքը խանգարող, Գորկուն սուլոցներով դիմավորող բուրժուական ինտելիգենցիայի դեմ:

«Պա մի ամբողջ մեղադրական ճառ է ռուս ինտելիգենցիայի դեմ,—գրում է նա:— Գորկին իրեն հատուկ ուժեղ լեզվով և խիստ գույներով ցույց է տալիս այդ դասակարգի ամբողջ մտավոր և բարոյական ոչնչությունը: Հասարակության ճրագները խոսում են զանազան նյութերի վրա, նրանց մեջ կան և՛ նյութամուլ փորապաշտներ, և՛ զվարճությունների երկրպագուներ, և՛ դադափարական հարցերով զբաղվողներ: Կանայք ու տղամարդիկ միասին են: Եվ խոսում են, վիճում են, գործում են, բայց ոչինչ չէ դուրս գալիս: Անկարողություն է ամենքի անոմը: Նրանք,— ինչպես ասում է գործող անձերից մեկը, ծառան,— ջրի երեսին երևացող պղպջակներ են, որոնք կորչում են, ապա էլի երևում:

Կորչում և երևում են առանց մի լուսավոր հետք թողնելու, առանց կարողանալու կյանքի մեջ շափիղներ գծելու, անպետք և անօգուտ: Բեմի վրա այդ անկման տեսարանը, այդ ոչնչությունը, իհարկե, ավելի ազդու, ցնցող տպավորություն պիտի թողներ: Հասարակության մեջ եղան վրդովվողներ էլ: Եվ երբ երրորդ գործողությունից հետո հեղինակին բեմ կանչեցին, ծափահարությունների հետ բարձրացան և սաստիկ սուլոցներ: Բայց անվեհեր մերկացնողը կանգնած էր այդ վրդովվածների առաջ, հպարտ ու անվախ հայացքով չափում էր դահլիճը, կարծես ուզում էր իմանալ, թե ովքեր են անբավականները:

Պե՛տք է ասել, թե ովքեր են դրանք:— Նույն ամառանոցավորները, նույն խոսող, դատարկ դես ու դեն վազող, բայց վերջիվերջո անկարող ու անպետք ինտելիգենտները: Ինչպես չվրդովվեն: Երեկվա «բոսյակը», իր տաղանդի շնորհիվ եկել, բարձրացել է անշափ և արհամարհանք, ատելություն է նետում այդ դասակարգի երեսին, որ դիպլոմներով է զարդարված, որ հասարակության աչն է համարվում և ամբողջ ժամանակ համոզված է, որ ծառայում է կուլտուրային ու լուսավոր, երջանիկ ապագա պիսի պատրաստե իր գործունեությամբ: Նա այդպես մտածում, այդպես է իրեն հռչակում,—այդ դասակարգը: Եվ նրա երեսովն են տալիս, թե նա ոչնչություն է իր մանրությամբ, իր բարոյական անզորությամբ, թե նրան վիճակված է միայն մի խեղճ, ցուրտ գետնաքար զոյսություն տանել այնքան կարծրություններով լի կյանքի մեջ: Ահա ինչու են վրդովվում: Ճշմարտությունը ծակեց, հայելին չափազանց անողորմ էր իր պարզությամբ: Ժողովրդի մարդը, նա, որ դժբախտության, հանցանքների անդունդներ է նկարագրել և գտել է այնտեղ մարդկային հոգու հուժկու կարողություններ, այժմ իր վրեժն է հանում այն դասակարգից, որ խոսում է ու երևակայում, բայց չի կարողանում ոչինչ անել այդ ժողովուրդը երջանկության ճանապարհով առաջնորդելու համար:

Վրդովվում են: Բայց խոսքը արտասանված է: Եվ այն ջնջելու համար քիչ, շատ քիչ է վրդովմունքը»¹:

Գորկու գրամատուրգիայի ազդեցության այսպիսի պարզ և որոշակի դեր-

¹ «Մշակ», 1904, № 268.

քավորման այլ փաստեր էլ կան: Սակայն եղել են և տրամագծորեն ճիշտ հակառակ տրամադրություն և հայեցակետ արտահայտող ելույթներ:

Նախ ասենք, որ դժվար է Գորկու մասին, հատկապես նրա դեմ արտահայտված որևէ պնդում մատնանշել հայկական մամուլում, որ չլինի Ռուսաստանում արդեն ասված որևէ մտքի կրկնությունը: Եվ դա հասկանալի է. ոչ թե նրա համար, որ հայ հակագորկիականները դրական թշնամանքի մեջ ինքնուրույնություն չունեին, այլ որովհետև հայացքի, տեսակետի սոցիալական արմատները միատեսակ էին, եթե չասենք նույնը,— թեև այդ էլ ճիշտ կլինի,— ապա շատ իրար նման: Մի խոսքով այն, ինչ տեղի էր ունենում ռուսական իրականության մեջ, մոտավոր նույնությամբ կրկնվում էր և մեզանում:

Ահա մի օրինակ:

Ինտելիգենցիայի թեման, ինտելիգենցիայի և ժողովրդի փոխհարաբերության պրոբլեմը, նրանց միջև եղած անջրպետը Գորկուն շատ է զբաղեցրել: Նրա գրեթե բոլոր պիեսներում այդ հարցը շոշափված է, սակայն նա երեք պիես հատկապես ինտելիգենցիայի պրոբլեմին է նվիրել: Դրանցից է և «Բարբարոսներ» պիեսը: Այս և մյուս պիեսների («Ամառանոցավորներ», «Արևի զավակներ») կապակցությամբ ռուսական բուրժուական քննադատությունը հարձակվեց Գորկու վրա՝ մեղադրելով նրան, որ նա հանդես է եկել ինտելիգենցիայի բացասմամբ, որ նա վարկաբեկում է նրանց, ովքեր հասարակության սերուցքն են համարվում: Ծիշտ նույն այս մտքերին ենք հանդիպում «Բարբարոսների» ռուսական բեմադրության առիթով գրված մի հոդվածում, որ լույս է տեսել 1907-ին ազգայնական տրամադրություններով հազեցած հայկական «Ժամանակ» լրագրում: «Նա ժխտում է ինտելիգենցիային»,— գրված է հոդվածում:— «Ըստ նրա (այսինքն՝ Գորկու) տրամաբանության՝ ինտելիգենցիան մի կատարյալ պատուհաս է»,— կարդում ենք նույն հոդվածում¹:

Այսպիսի բարբարոսական մտքեր վերագրելով Գորկուն, «Ժամանակի» հոդվածագիրը հանգում է այն անհեթեթ եզրակացության, թե իբր դրամատուրգը կանգնած է ազգային սահմանափակության դիրքերի վրա, որ նա դեմ է քաղաքակրթությանը, որ իբր սյն, նրա կարծիքով, «անբարոյականացնում է նահապետական կյանքը» և այլն:

«Ժամանակը» և նրա շուրջը համախմբված գրողներն ու դրականագետները, որ հավանաբար այն կեղծ տպավորության տակ էին, թե իրենք էլ հայ հասարակության սերուցքն են, չէին կարող, մեղմ ասած, հաշտվել Գորկու հետ, որն ամբողջ ռուս դրականության մեջ առաջինը համարձակորեն պատկերեց ինտելիգենցիայի մեծ մասի կախումը բուրժուազիայից: Եույց տալով, որ կյանքի սոցիալական վերափոխման մեջ ինտելիգենցիան չի կարող ինքնուրույն և անկախ ուժ լինել, Գորկին, այդպիսով, առաջինը պարզ և որոշակի ասաց, թե ինտելիգենցիան պատմության գլխավոր հերոսը չէ և ոչ էլ նրա վճռող ուժը²:

Ինտելիգենցիայի պրոբլեմի այս լուծումը դրամատուրգիայում, միանգամայն համապատասխան էր ոչ միայն հասարակական ուժերի զարգացման պրոցեսին, որ տեղի էր ունենում գարեվերջին և դարասկզբին, այլև այն տեսական ընդհանրացմանը, որին մարքսիզմը հասել էր Ռուսաստանում: Իր մի հոդվա-

¹ «Ժամանակ», 1907, № 7.

² Б. В. Михайловский, Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции, стр. 106.

ծում է ենթինը գրում էր. «Կապիտալիզմն ավելի ու ավելի է խլում ինտելիգենտից նրա ինքնուրույն դիրքը, վերածում է նրան կախյալ վարձկանի»¹։

Էենինյան այս ընդհանրացումը, որ նախորդել է Գորկու պիեսներին, անկասկած, ղեկավարող նշանակություն է ունեցել նրա դրամատուրգիայի համար։

«Ժամանակը» այս հասկանում էր, թե չէ. դժվար է ասել, և տվյալ դեպքում դա այնքան էլ կարևոր չէ, բայց որ այդպիսի հարցադրումը հակառակ էր նրա գաղափարախոսությանը՝ միանգամայն պարզ է։ Չկամենալով Գորկու պիեսը ընթերցողներին ներկայացնել այնպես, ինչպես որ նա իսկապես կա «Ժամանակի» համար շահավետ էր դրամատուրգին հանդես բերել որպես ամբողջ ինտելիգենցիային բացասող ու վարկաբեկող, որպես կյանքի հետամնաց ձևերի պաշտպան, և այդպիսով նրա դեմ հանել ինտելիգենցիայի որքան հնարավոր է լայն շրջանները։ Եվ այդ այն ժամանակ, երբ Գորկին դրամատուրգիայում, ընդհանրապես իր ամբողջ ստեղծագործության մեջ, մերկացնելով բուրժուական ինտելիգենցիայի հասարակական բնույթը, մեծ սիրով ու ջերմությամբ գծել է դեմոկրատական ինտելիգենցիայի այն ներկայացուցիչներին՝ կերպարը, որոնք կապված էին ժողովրդի հետ և չէին պատկերացնում իրենց կյանքը՝ բանվոր դասակարգի մղած պայքարից դուրս կամ անկախ։

«Ժամանակի» հոգվածագիրը Օստրովսկու և Սուխովո-Կոբելինի դեմ դրողների «միամտությունը» շունչը։ Այլ էին ժամանակները։ Եվ նա հանդես է եկել Գորկուն Գորկուց պաշտպանելու անվան տակ։ Հոգվածագիրն ասում է, թե Գորկին պատկերացման իր ուրույն աշխարհն ունի և հենց որ դրանից դուրս է գալիս, փորձում է ընդհանրացնել մի այլ աշխարհ, ասենք՝ ինտելիգենցիայի կյանքը, անմիջապես «կորցնում է իր հմայքը»։

Բուրժուական քննադատության փորձված հնարներից է այդ, որ հետապնդում է առաջ քաշված հարցի անկողմնապահ, օբյեկտիվ քննության պատրանք առաջացնելու նպատակը։

2

«Քաղքենիները» Գորկու դրամատուրգիայի առաջնեկն է։ Բեմադրության առաջին փորձը, ինչպես հայտնի է, Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնն է կատարել։ Դա 1902-ին էր։ Հազիվ մի տարի անց, 1903-ին, հայկական թատերական շրջանները միտք հղացան բեմ հանել Գորկու այդ պիեսը։ Առաջին նախաձեռնողները Նոր-Նախիջևանում գործող դերասանները եղան։ Նրանք թարգմանել էին «Քաղքենիները» Նոր-Նախիջևանի բարբառով և նույնիսկ սկսել ներկայացման պատրաստությունը։ Մամուլում հաղորդում է տպագրվել այդ մասին²։ Ներկայացումը եղել է, թե ոչ՝ մենք ոչ մի տեղեկություն չունենք։ Համենայն դեպս, մինչև այժմ կատարված պրպտումները դրական արդյունք չեն տվել։ Ամենայն հավանականությամբ, ներկայացումը չի կայացել։ Շատ հավանական է, որ գրաքննությունն արգելքի տակ է դրել արդեն պատրաստ ներկայացումը։

Ի՞նչ հիմք կա այսպիսի ենթադրության համար։

Բավական է մի-երկու փաստ հիշել Գորկու առաջին պիեսի բեմական պատմությունից, որ վերոհիշյալ ենթադրությունը ռեալ հիմքերով ամրապնդվի։

¹ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 4, 1943, էջ 231։

² «Մշակ», 1903, № 32։

«Քաղքենիներ» պիեսը Գեղարվեստական թատրոնն առաջին անգամ բեմադրել է, ինչպես հայտնի է, Պետերբուրգում, գաստրոլների ժամանակ։ Թատրոնի այդ նոր բեմադրությունը խիստ անհանգստություն էր առաջացրել, և չբավականանալով պիեսում գրաքննության ավերիչ կրճատումներով, ամբողջ «կառավարող» Պետերբուրգը թատրոն էր եկել գլխավոր փորձին։ «Թատրոնում և նրա շուրջը, — պատմում է Սուանիսլավսկին, — գտնվում էր ոստիկանության ուժեղացված մի ջոկատ։ Թատրոնի առաջ, հրապարակում հեծյալ ժանդարմներ էին անցուդարձ անում։ Կարելի էր կարծել, որ պատրաստվում էինք ոչ թե գլխավոր փորձի, այլ գլխավոր ճակատամարտի»¹։

Այդ ամենը, սակայն, չկարողացան արգելք լինել ո՛չ Գեղարվեստական թատրոնի ձեռք բերած հաջողությանը և ո՛չ էլ Գորկու պիեսի տարածմանը, որի առաջն առնելու համար գրաքննությունը նոր խստություններ էր հանդես բերել, այն է՝ յուրաքանչյուր բեմադրության համար անհրաժեշտ էր նոր թույլտվություն ստանալ, և, բացի այդ, պիեսն արգելված էր բեմադրել ժողովրդական թատրոններում կամ խաղալ Ռուսաստանի ժողովուրդների լեզուներով²։

Կառավարական շրջանների երկյուղն անհիմն չէր։ Օրինակ, 1903-ին, Էելուտովում, «Քաղքենիների» բեմադրության ժամանակ, թատերասրահում ցույց է տեղի ունեցել, լողունգներ են արձակվել՝ «Կորչի՛ ինքնակալությունը, կամայականությունը, կեցցե՛ ազատությունը» և այլն։ Ոստիկանությունը խառնվել է իրար, ներկայացումը չի ավարտվել և թատրոնում սկսված քաղաքական ցույցը շարունակվել է փողոցում, տեկելով չորս ժամ, մինչև որ զորամասեր են կանչվել³։

Մի այլ օրինակ. 1905-ին, Կիևում, «Ամառանոցավորների» ներկայացման ժամանակ, թատերասրահում պրոկլոմացիաներ են տարածվել հեղինակի նկարի հետ միասին, հանդիսականները բացազանչել են՝ «Կեցցե՛ ազատությունը», «Կորչի՛ ինքնակալությունը» և այլն⁴։ Այս դեպքից անմիջապես հետո «Ամառանոցավորներ» պիեսի բեմադրությունն արգելվեց⁵։

Այս բոլորից հետո մեզ շատ հավանական է թվում այն ենթադրությունը, թե նոր-նախիջևանցիների պատրաստած «Քաղքենիների» բեմադրությունը ձախողվել է՝ ներկայացման թույլտվություն չստանալու պատճառով։

Այսպիսով, ուրեմն, Գորկու դրամատուրգիան հայ իրականության մեջ բեմբարձրացնելու առաջին իսկ քայլը հանդիպել է դիմադրության ու խափանվել։

«Քաղքենիներ» ներկայացման մի փորձ էլ արվել է հետագայում։ Մամուլում հրապարակված լուրերից երևում է, որ նոր-նախիջևանում գործող Հայոց դրամատիկական ընկերությունը 1906—1907 թատերաշրջանի ռեպերտուարում նորից մտցրել է «Քաղքենիները»⁶։ Խաղացվել է, թե ոչ՝ դարձյալ չգիտենք։

Սակայն Գորկուն բեմադրելու ջանքերը ի դերե չանցան, և 1908-ի հոկտեմբերի 27-ին, Ռիֆլիսի Հայոց արտիստական ընկերության թատերախումբը ներկայացրեց «Հատակում» պիեսը։

¹ К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, 1936, стр. 368.

² М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 6, 1951, стр. 547.

³ «Искра», 1903, № 5.

⁴ «Революционный путь М. Горького», 1933, стр. 100—101.

⁵ Նույն տեղում։

⁶ «Նոր խոսք», 1907 (տե՛ս Գ. Հովնան, Մարտիմ Գորկին և հայ կուլտուրան, էջ 181)։

Նախքան բեմադրությանն անցնելը՝ տեսնենք, թե ինչպես է վերաբերվել մամուլը Գորկու այս պիեսին:

3

Առաջին հարցը, որ առաջ է քաշվել մեր մամուլում, այն է, թե պե՞տք է արդյոք հայ թատրոնը «Հատակումը» բեմադրի, թե ոչ: Երկու հակառակ տեսակետ է հայտնվել. օրինակ, «Մշակը», «Սուրհանդակը» Գորկու պիեսի բեմադրության փաստը ողջունել են, իսկ, ասենք, «Գործը» կամ նրանից առաջ «Երկիրը» դեմ են եղել: Այս վերջին լրագիրը գրում է. «Թվում է, որ այս պիեսի երգն արդեն երգված պիտի համարել»¹: «Գործը», կամենալով բացասել Գորկու պիեսի արժեքը, ասում է. «Այս դրամ կոչեցյալը», իսկ այնուհետև պարզ գրույթ է, թե դա «գեղարվեստական արժեքից միանգամայն զուրկ պիես է, ամբողջությամբ զուրկ մի գործ», «առ առավելն սա մի շարք պատկերներ են,—գրում է հոգվածագիրը,— իրարուց անկախ, թքով կպցրած, որոնց բոլորին բացակայում է հիմնականը՝ ղեկավարող թելը»²:

Ահա այս հենքի վրա էլ, ըստ էության, հյուսվել է Գորկու դրամատուրգիայի անբեմականության մասին եղած առասպելը:

Այդ հանգամանքը չէին կարող նկատի չառնել և չօգտագործել Գորկու գաղափարական հակառակորդները: Եվ եթե «Գործը» Գորկու պիեսի գնահատությունը սկսում է նրա գեղարվեստական էության բացասումից, ապա դրանով նա նպատակ ունի երկը բոլոր կողմերից վարկաբեկել, ասել, որ տվյալ ստեղծագործությունն ամեն տեսակետից էլ անարժեք է: Դա կազմակերպված գրական մտայնության արտահայտություն էր, շատ որոշակի դիրք, որ «Գործը» բռնել էր գրականության և թատրոնի նկատմամբ ընդհանրապես:

Համոզվելու համար բավական է թերթել «Գործի» 1908 թվականի այն համարները, որոնք նախորդել ու հաջորդել են «Հատակումին» նվիրված ռեցենզիային: Այսպես, «Գործը» մի ընդարձակ հոգված է տպագրել Շիրվանզադեի «Ավերակների վրա» պիեսի մասին, որն այն ժամանակ նոր էր բեմադրվել: Թերթը դժգոհ է, խիստ անբավական դրամատուրգի նոր պիեսից: Նա այն միտքն է հայտնում, թե Շիրվանզադեի դրամատուրգիան արդեն անցյալին է պատկանում, որովհետև հիմա այլևս այդպես չի կարելի գրել, որ դրամատուրգիայի զարգացումը մի այնպիսի աստիճանի է հասել, երբ վաղեմի գրելակերպը չի կարող զոհացնել և այլն: Շիրվանզադեն, «Գործի» կարծիքով, չունի ընդհանրացման կարողություն. «Նա տեսնում է մասնավորը, անհատականը, շոշափելին, կոնկրետը, բայց հավաքածուն այդ բոլորի, ընդհանուրը վրիպում են նրա տեսադաշտից»³:

Այս մտքի հետագա զարգացումից հետևում է, որ քննադատը չի ընդունում այն դրամատուրգիան, որը կերպարների պատկերացումը հասցնում է ռեալական կոնկրետության, առարկայականության այնպիսի չափերի, երբ պարզ հղանում, թե այս կամ այն գործող անձը ինչ սոցիալական միջավայրի ծնունդ է: Նա, ընդհակառակը, պահանջում է գրողից, որ մարդուն պատկերացնի ընդ-

¹ «Երկիր», 1906, № 51:

² «Գործ», 1908, № 41:

³ Նույն տեղում, № 36:

հանրապես, հավիտենական կատեգորիայի տեսանկյունից: «Նա,— ասում է հոգվածագիրը Շիրվանզադեի մասին,— ճանաչում է այս կամ այն մարդը, բայց մարդուն, ընդհանրապես, մեր կարծածի համաձայն, նա լավ չի ճանաչում»¹:

Գորկուն ժխտող թերթը, այդպիսով, ինչպես տեսնում ենք, ռեալիստական դրամատուրգիայից եկող տրագիցիաների բացասումով, ըստ էության, առաջ է քաշում իդեալիստական էսթետիկայի գլխավոր սկզբունքներից մեկը՝ մարդու, նրա հոգեբանության պատկերումը՝ ժամանակից և տարածությունից անկախ:

Այս պնդումը անհիմն ենթադրություն չթվալու համար, ասենք, որ «Գործը» ոգևորված հետևում էր Լենինի Անդրեևի դրամատուրգիային և շտապում իր ընթերցողներին իրազեկ դարձնել, թե նա ինչ նոր երկ է գրել կամ ինչ է մտադիր գրելու²: «Գործը» ընդարձակ հոգվածներ է նվիրել Պշիբշևսկուն, մեծարել և նրան՝ որպես նորագույն դրամատուրգիայի փայլուն ներկայացուցչի: «Գործի» համար Պշիբշևսկու դրամատուրգիան կատարելության այն տիպարն է, որին, նրա կարծիքով, պետք է ձգտի ժամանակակից դրամատուրգը: Օրինակ, թերթը խանդավառ տողեր է նվիրել նրա «Երջանկության համար» խորագրով դրամային և մի առանձին բավականությամբ մատնանշել մարդկային հոգեբանության երևույթները, թեկուզ, ասենք՝ երջանկության հարցը, քննության է առել «համարողային» տեսանկյունից: Բացառելով և հետ մղելով կյանքի երևույթների սոցիալական ըմբռնումը, թերթը երկրորդում է դրամատուրգին, այն համոզումը հայտնելով, թե մարդը չի կարող իսկապես երջանիկ լինել, որովհետև այն գիտակցությունը, թե մեկի երջանկությունը ձեռք է բերվում մի ուրիշի դժբախտությամբ՝ վերջիվերջո զրկում է ամենաերջանիկ մարդուն անզամ անդորրից, պատճառելով այնպիսի հոգեկան տանջանքներ, որ, վերջիվերջո, նա էլ է դառնում դժբախտ³:

Կյանքի, գրականության ու արվեստի երևույթների ապադասակարգային ըմբռնմամբ ղեկավարվելով՝ «Գործը» հիացմունքով գրում է, թե Պշիբշևսկին «բեմին նայում է դուռ գեղարվեստական տեսակետից. մյուս բոլոր տեսակետները՝ ինչպես են կրթական, բարոյական և այլն, միանգամայն բացասում է»⁴:

Իդեալիստական էսթետիկայի հիմքերի քարոզով հանդես եկող «Գործը» մի՞թե պարզ չէ, որ պետք է մերժեր Շիրվանզադեի պիեսները, կամ կարող էր այդ թերթին ընդունել Գորկու դրամատուրգիան, նրա «Հատակումը»: Իհարկե ոչ:

Սակայն դրանով պայքարը Գորկու պիեսի դեմ չավարտվեց: Օրինակ, շատ տարիներ հետո, «Մշակը» նորից է անդրադառնում այդ հարցին և ճիշտ հակառակ դիրք բռնում, ժխտում, բացասում: Այսպես, թերթը գրում է. «...Մենք գտնում ենք, որ այդպիսի դրվածքներ, որոնք ոչ թե միայն ոչինչ ընդհանուր բան չունեն հայ կյանքի հետ, այլև զգվանք են հարուցանում հանդիսատեսների մեջ այն սարսափելի կեղտով, որ բեմ է հանվում՝ պետք է երբեք չբեմադրվեն»:

Կարողացա՞նք արդյոք սկզբում «Գործը», հետո նաև «Մշակը» ազդել թատրոնի, ավելի ճիշտ՝ մեր այն արվեստագետների վրա, որոնց անվան հետ էր կապված «Հատակումը» պիեսի բեմադրությունը: Զկարողացան. ընդհակառակ-

• 1 «Գործ», 1908, № 36:

2 Նույն տեղում, № 27:

3 Նույն տեղում, № 42:

4 Նույն տեղում:

կը, հետագա տարիները ցույց տվեցին, որ գերասանները Գորկու պաշտպանության հարցում հետևողական գտնվեցին, «Հատակումը» հաստատ պահեցին իրենց խաղացանկում, և հանդիսատես հասարակության հետաքրքրությունն էլ դեպի այդ պիեսը՝ գնալով մեծացավ և ավելի ջերմացավ:

4

Իսկ ի՞նչպես է հասկացվել պիեսը:

«Հատակում» պիեսի մասին առաջինն արտահայտվել է «Մուրճը» նրա էջերում հանդես է եկել Ստեփան Լիսիցյանը, որը ներկա գտնվելով Գորկու պիեսի անդրանիկ ներկայացմանը Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում մի թղթակցությամբ հասարակությանը ծանոթացնում է Գորկու նոր պիեսի, նրա թողած ահագին տպավորության հետ: «Այդ երկը,— գրում է նա,— իսկական դրամա չէ սովորական իմաստով, այլ հզոր վրձինով նկարված զարմայալի տեսարաններ, որոնք առիթ են տալիս հեղինակին հասարակության մեջ որոշ հայացքներ արծարծելու»¹:

Այդ հայացքների քննությանն է նվիրված հայ պարբերական մամուլում լույս տեսած երկրորդ հոդվածը, որը մեր գրականության մեջ վերագրվում է Ստեփան Շահումյանին²:

«Հատակումը», ինչպես հայտնի է, շատ է բեմադրվել նաև Եվրոպայում: Գորկու պիեսն առանձնապես մեծ հաջողություն գտավ Բեռլինում: Եղավ մի այնպիսի շրջան, երբ թատրոնը միառժամանակ ամեն օր ներկայացրել է «Հատակումը»: Ահա բեռլինյան այդ ներկայացումներից մեկին ներկա է գտնվել Շահումյանը և գրել իր հոդվածը:

Շահումյանն ասում է, թե Գորկին դարձել է գերմանացիների ամենասիրելի հեղինակը, գրեթե օր չի լինում, որ «Հատակումը» չբեմադրվի, որ մի անգամ տեսնողը գնում է երկրորդ, երրորդ անգամ, «չնայած որ մինչև այժմ ավելի քան երկու հարյուր հիսուն անգամ ներկայացվել է, բայց և այնպես թատրոնը ամեն օր ծայրեփծայր լիքն է»³:

Այս արտակարգ հաջողության գլխավոր պատճառը Շահումյանը համարում է այն, որ պիեսը «կյանքի խորքից առնված պատկերներից» է կազմված: «Մարդասիրություն. ահա այն իշխող գաղափարը, որով համակված է այդ երկը»,— ասում է նա: Գորկին, նրա կարծիքով, պատկերել է, թե ինչպես «տնտեսական անողոր պայմանների և ընկերության անհավասար օրենքների շնորհիվ» մարդը կործանվում է: Այսպիսով, ուրեմն, ըստ Շահումյանի, Գորկու պիեսի գլխավոր առարկան մարդու ողբերգությունն է՝ սեփականատիրական հասարակության մեջ:

Շահումյանն ասում է, որ հատակի մարդիկ օպոզիցիայի մեջ են տիրող օրինականության ու բարոյականության նկատմամբ: «Նրանք,— գրում է Շահումյանը,— ոտնակոխ են անում ամեն մի օրենք և ծաղրում ու ոտնահարում հասարակական կարգերը»: «Այդպիսիները,— ասում է Շահումյանը,— որոնք

¹ «Մուրճ», 1903, № 1:

² Հոդվածը լույս է տեսել Տ ստորագրությամբ: Շահումյանի կյանքի և գործունեության այնպիսի դիտակ, ինչպիսին Գ. Հովսեփյանն է, ասում է, որ այդ հոդվածը պատկանում է Շահումյանի գրչին (տես նրա «Մաքսիմ Գորկին և հայ կուլտուրան», 1951, էջ 186):

³ «Մշակ», 1903, № 195:

քաջություն ունեն հրապարակով ոտնակոխ անել չով բառերով միայն գոյություն ունեցող գաղափարները»՝ անշուշտ «օրենքի աչքում ոճրագործներ են համարվում»¹։ Շահումյանը ցույց է տալիս, որ հասարակ մարդիկ ոչ միայն բացասող հոգիներ են, այլև ազատ ու ճշմարիտ կյանքով ապրելու բաղձալիքով տոգորված մարդիկ։ «Բայց հենց այդ ընկած հասարակությունը, անտարբերների այդ վստմբը, իր այդ բոլոր դժբախտ պայմանների մեջ իր կոշումը չի մոռանում, և մենք տեսնում ենք որոշ բույներ, երբ նրանք հիասթափված իրենց ընկած վիճակից, գիտակցության ամենաբարձր աստիճանին են հասնում և խիստ խելացի, ճշգրիտ կերպով որոշում են մարդու էության և պարտականության սահմանները։ «Նրանց մեջ,— շարունակում է Շահումյանը,— բռնկում է վայրկենական մի տենչանք՝ քանզի իրենց կաշկանդող կապանքները, դուրս գալ այդ անդնդից և ձգտել ու աշխատել մի նոր կյանքով ապրելու»²։

Շահումյանը ցույց է տալիս, որ Գորկին չի իդեալականացրել իր հերոսներին, սակայն դա չի խանգարել, որ նա իր պիեսը հաղեցնի մեծ սիրով դեպի մարդու Գորկու պիեսը, Շահումյանի կարծիքով, մարդու փառաբանությանն է նվիրված։ «Մա՛րդ. որքա՛ն քաղցր է հնչում այս խոսքը Գորկու ականջին,— գրում է Շահումյանը,— որքա՛ն հպարտությամբ է արտասանում նա այդ բառը, և մի՞թե նրա շորս պատկերները այդ վսեմ արարածի գովեստի երգը չեն։ Մա՛րդ. սա շատ մեծ բան է, այդ բառի մեջ է ամեն քանի սկիզբը և վախճանը. ամեն ինչ մարդու մեջ է և ամեն ինչ մարդու համար է. գոյություն ունի միայն մարդը. մնացած ամեն ինչը միայն նրա ձեռքի ու մտքի արդյունքն են կազմում։ Մա՛րդ. դա մի հրաշալի բան է. մա՛րդ՝ հնչում է հպարտ. պիես է հարգել նրան և ոչ խղճալ ու ստորացնել նրան։ Եվ դեռ երկար կհնչի Գորկու այդ երկը, քանի դեռ մարդը չի գիտակցում իր վսեմ կոշումը»³։

Իր ամբողջ հոգվածի մեջ Շահումյանն այն միտքն է զարգացնում, որ հատակի մարդիկ ոչ այլ ինչ են, բայց եթե «հանցավոր երկրի», «ոչ մարդավայել կյանքի», «տնտեսական անողոք պայմանների», «ընկերության անհավասար օրենքների», մի խոսքով՝ բուրժուական, կապիտալիստական հասարակության զոհերն են։

Այսպիսով, հայ հասարակական միտքը, հանձին իր ամենաառաջավոր ներկայացուցչի, դեռևս 1903 թվականին կարողացել է թափանցել Գորկու պիեսի սոցիալական էությունը, հասկանալ նրա գլխավոր, ղեկավարող գաղափարը և դրանով հիմք դնել ոչ միայն «Հատակումի», այլ ընդհանրապես գորկիական ստեղծագործության մարքսիստական ըմբռնմանը։

Գրականության մեջ Գորկուն կշտամբել են այն սիրո համար, որ նա հանդես է բերել դեպի իր պիեսի հերոսները։ Բուրժուական քննադատությունը պիեսի հերոսներին հայտարարում է ժամանակակից հասարակության տականք, և զարմանում, նույնիսկ մեղադրում դրամատուրգին, որ նրանց փառաբանում է։ Օրինակ, «Երկիր» թերթը գրում է, որ պիեսի հերոսները «անզգա, կոպիտ, եսական, հոգեպես տգեղ, անկամ և անսիրտ մարդուկներ են» և «Գորկին աշխատում է իդեալականացնել հասարակության թափթփուկներին»⁴։

Այնքան ուժեղ է թերթի հակագորկիական կիրքը, որ նա չի կարողանում

¹ «Մշակ», 1903, № 195.

² Նույն տեղում։

³ Նույն տեղում։

⁴ «Երկիր», 1905, № 51.

կամ, պարզապես, չի կամենում ճիշտ ներկայացնել պիեսում պատկերված իրականությունը:

Կարելի՞ է անկամ անվանել Կլեշին, որ աչքի է ընկնում իր անխոնջ աշխատասիրությամբ. մի՞թե անզգա է հոգեպես այնքան մաքուր նատաշան, կամ նաստիան, որ ամբողջ գործողության ընթացքում ապրում է չքնաղ սիրո երազով. կարելի՞ է ասել, թե թուրքը կոպիտ մի մարդուկ է, երբ նա ազնիվ կյանքով ապրելու ամենահետևողական պաշտպանն է պիեսում: Իսկ ո՞վ է պիեսում կոպիտ, եսական, հոգեպես տգեղ՝ Պեպե՞լը, որ ծարավի է մի լավ կյանքի, թե Սատի՞նը, որ մարդու մասին այնպիսի սքանչացումով է խոսում:

Գորկու մեծությունը հենց այն է, որ նա, չնայած իր հերոսների այդ լավ գծերին, չի իդեալականացրել նրանց, ցույց է տվել այն կեղտը, որի մեջ ընկղմված են նրանք: Այդ, ինչպես տեսանք, շատ լավ ըմբռնել էր Շահումյանը: Նույնը կարելի է ասել նաև Հակոբ Հակոբյանի մասին, որը «Հատակումի» հայկական բեմադրության առիթով գրած ռեցենզիայում ասում է, թե «նրանք թեև այժմ կյանքի հատակի տիղմն են ընկղմված, բայց դարձյալ ամեն մեկը նրանցից հուզվելու, ոգևորվելու և վերածնվելու ձգտումներ է ցույց տալիս»¹:

Գորկին չէր կարող նրանց իդեալականացնել ոչ միայն նրա համար, որ կյանքն այդպես չէր և դրանով կհեռանար իրականությունից, այլև նրա համար, որ դա միանգամայն կհակասեր իր գլխավոր նպատակին:

Գորկին չի իդեալականացրել հատակի մարդկանց, բայց նա ցույց է տվել, թե այդ մարդիկ, որոնցից մեկը գող է, մյուսը հարբեցող, երրորդը պոռնիկ՝ ինչպիսի հոգեկան զեղեցիկ դժերի տեր են, հոգեկան զեղեցկություն, որ թեև կա, բայց չի բացահայտվել, ընթացք չի ստացել և արտահայտվում է լոկ ուրպես հնարավորություն, որովհետև կյանքը ճնշել, կաշկանդել և աղավաղել է նրանց:

Գորկու նստատուկն էր հասարակության ուշադրությունը հրավիրել այն բանի վրա, թե սոցիալական անհավասարությունը մինչև ուր կարող է հասնել մարդուն:

Շահումյանն իրավացի էր, երբ իր վերոհիշյալ հոդվածում ասում էր, թե կյանքն է նրանց այդպես դարձրել: Եվ Շահումյանի այդ մտքի ազդեցությամբ չէ՞ արդյոք, որ «Հատակումի» առաջին բեմադրության ռեցենզենտը «Մշակում», Լևոն Դանիելյանը, ասում է, թե թշվառների այդ բանակը «հասարակական կտրգերի ու շահագործությունների զոհն է»²:

Նույնը, բայց ավելի դիպուկ, նկատել է նաև Հակոբ Հակոբյանը: «Ըստ Մաքսիմ Գորկու,— գրում է նա,— ինքը մարդը չէ պատճառը, որ ընկնում է կյանքի տիղմի մեջ, այլ միջավայրի սոցիալական պայմանները»³:

Այսպիսով, ուրեմն, մարքսիստական միտքը և պրոգրեսիվ ինտելիգենցիան գրականության մեջ, դեմոկրատական ուժերը թատրոնում պաշտպանում էին Գորկու պիեսը, պրոպագանդում այն:

5

«Հատակում» պիեսի առաջին բեմադրությունը մի շատ կարևոր, խոշոր, աչքի ընկնող երևույթ է հայ թատրոնի պատմության մեջ: Օլգա Գուլազյանը իր

¹ «Մշակ», 1909, № 281:

² Նույն տեղում, 1908, № 239:

³ Նույն տեղում, 1909, № 281:

անտիպ հուշերում, որ նվիրված է Գորկու պիեսի առաջին ներկայացման որոշ մանրամասնություններին, «Հատակումի» բեմադրությունը հայ թատրոնում համարում է խիզախում: Եվ, իսկապես, դա մի խիզախ քայլ էր, եթե նկատի ունենանք ժամանակը, այն ամբողջ դժվարությունը, որ կապված էր այդ պիեսի բեմական մարմնավորման հետ:

Մի այնպիսի դրամատուրգ, ինչպիսին Գորկին է, որի շուրջը ուսական իրականության մեջ, ամբողջ եվրոպայում, բուռն հետաքրքրություն էր առաջացրել, վերջապես մուտք գործեց հայ թատրոն: Այսպիսով, հայ թատրոնը, որտեղ բավական ուժեղ էին գոգույան և օստրովսկիական տրագիցիաները՝ Գորկու դրամատուրգիայի բեմական մարմնավորման առաջին փորձն արեց: Եվ այն հաջողությունը, որ ձեռք բերեց հայ թատրոնն իր այս համարձակ քայլով, վկայում էր բեմական արվեստի զարգացման մի այնպիսի աստիճան, որը նրա հետագա առաջխաղացման համար լայն հնարավորություններ էր ընձեռում:

«Հատակում» պիեսի բեմադրությունը կապված էր գլխավորապես այն դերասանների հետ, որոնք լավ, կարելի է ասել նույնիսկ շատ լավ գիտեին Ռուսաստանը, ուսական իրականությունը, ուս մարդուն, նրա հոգեբանությունը, ուրույն նիստ ու կացը: Նրանց մեջ կային նույնիսկ այնպիսիները, ինչպես, օրինակ, Օլգա Մայսուրյանը (Նաստիա), որոնց մայրենի լեզուն ուսերենն էր և հայերեն սովորել էին միայն հայ բեմ բարձրանալուց հետո: Բեմադրության մեջ զբաղված դերասանների մեծ մասը՝ Արշակ Մամիկոնյան (բարոն), Սաթենիկ Ադամյան (Նատաշա), Օվի Սևումյան (Սատին), Գրիգոր Ավետյան (Լուկա) շատ լավ գիտեին ուսական դրականությունը, ուսական թատրոնը, և նրա առաջավոր և լավագույն տրագիցիաների՝ հայրենասիրության, հումանիզմի, ժողովրդաշինության ոգով էր դաստիարակված:

Բեմադրության մեջ զբաղված դերասանների մի մասն էլ, այդ էլ շատ բնորոշ է, ժողովրդական-դեմոկրատական թատրոնի տրագիցիաներով դաստիարակված դերասաններ էին, ինչպես Գեդեոն Միրադյանը (Բուրնով), Օլգա Գուլազյանը (Ալյոշկա) և ուրիշներ:

Դա հայ թատրոնի առաջավոր դեմքերի զործունեության գաղափարական, գեղարվեստական շրջանակներն ընդլայնում էր, մղում դեպի մի նոր հուն, որը, Ստանիսլավսկու խոսքով ասած՝ հասարակական-քաղաքական ուղղությունն էր թատրոնում:

Այս գործոնները եղել են և առաջ, մինչև Գորկու պիեսի բեմադրությունը. 90-ական թվականներին, նույնիսկ ավելի վաղ, իրենց նշանակությունը պահպանել են նաև հետադայում, դրեթե միշտ, որովհետև պայքարը ուսական դրամատուրգիայի համար երբեք դադար չի առել, կամ մինչև որ այն որոշակի ավարտակետի չի հասել: Նորությունն այժմ այն էր, որ Գորկու դրամատուրգիայի բեմական մարմնավորման տրագիցիան կապվում էր դերասանական այն սերնդի հետ, որի համար ամենամեծ և անառարկելի հեղինակությունը թատերական աշխարհում Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնն էր:

Այդ սերնդի ամենաաչքի ընկնող ներկայացուցիչը դերասան, ապա և ոեժիսյոր Օվի Սևումյանն էր:

Ճիշտ է, հետագայում, հատկապես 10-ական թվականներին, նրանից հետո, երբ հայ դերասանական խումբը դաստրոլների գնաց Մոսկվա և Պետերբուրգ, Գեղարվեստական թատրոնով շատ հայ դերասաններ են հիացել: Օլգա Գուլազյանն իր հիշողություններում պատմում է, թե ինչպես իրենք, Մոսկվա-

յում եղած օրերին, եթե ներկայացման մեջ զբաղված չէին, ապա անպայման Գեղարվեստական թատրոնումն էին: «Մեծ վարպետ Կաշալովի և ամբողջ խմբի ռեալիստական խաղի ձևը, — գրում է նա, — այնպես էր հրապուրում մեզ, հայ դերասաններին, որ մի ինչ-որ զգացմունք, նրանց նման խաղալու բարի զգացմունք համակել էր մեզ բոլորին»¹:

Այդ արդեն 1912 թվականին էր, մինչդեռ Սևումյանը դրանից առաջ և գրեթե մենակ է սկսել Գեղարվեստական թատրոնի պրոպագանդը հայ իրականության մեջ, ոչ միայն խոսքով, ոչ միայն մամուլում հրապարակված հոդվածներով, այլև հայ թատրոնում՝ Ստանիսլավսկու գաղափարները կենսագործելու շատ որոշակի ձգտումով:

Ահա դրա մի արտահայտություններից էր նաև «Հատակումի» բեմադրությունը:

Նախ ասենք, որ Գորկու պիեսը հայ թատրոնի ռեպերտուարի մեջ մտել է Սևումյանի առաջարկով:

Սևումյանն Ալեքսանդրապոլի թատրոնում մի տարու շափ գործելուց հետո մեկնում է Մոսկվա, ուր միառժամանակ մնում է և ապա վերադառնում հայրենիք: Մի տարի Բաքվում գործելուց հետո տեղափոխվում է Թիֆլիս, որտեղ 1908 թվականին Հայ դրամատիկական ընկերության խմբի ռեժիսյոր էր հրավիրված Ստեփան Քափանսկյանը, մի գործիչ, որը բավական ընդհանուր կողմեր ուներ Սևումյանի հետ: Սևումյանը փաստորեն առաջին անգամ պետք է հանդես գար Թիֆլիսի հասարակության առաջ: Նրա դերյուտի կամ, ինչպես մամուլումն է գրված, «բեմ ելքի յուրթով»² բեմադրվում է Գորկու «Հատակումը», ուր նա հանդես է գալիս Սատինի դերակատարմամբ: Այդ նույնը հաստատում է նաև Օլգա Գուլազյանը: Դերասանուհին ասում է. «Օվի Սևումյանը, որ նոր մարդ էր մեր խմբում, իր նոր ու հառաջադեմ գաղափարներով, նա է տվել Դրամատիկ ընկերության վարչությանը՝ «Հատակումը» բեմադրելու միտքը»³:

Գորկու «Հատակում» պիեսի բեմադրության թողած ընդհանուր տպավորությունը միանգամայն դոհացուցիչ է եղել: Օրինակ, «Ջակավկազսկոյե օբոզրենիե» թերթը գրում է. «Սպասածին հակառակ, Գորկու «Հատակումը» հայ թատրոնի բեմի վրա միանգամայն հաջող անցավ: Թվում էր, թե շափազանց դժվար էր հայ լեզվով տալ գորկիական հերոսների տիպական դժերը, սակայն, շատ քիչ բացառությամբ, ամեն ինչ բարեհաջող անցավ»⁴:

Նույն միտքն են արտահայտել նաև այլ թերթեր: «Այսպիսի մի դժվար դրամայի հաջող ներկայացման համար, — գրում է «Մշակը», — կարող ենք շնորհավորել հայ դերասանական ընկերությանը»⁵: Ներկայացումը դրական են գնահատել նաև «Սուրհանդակը»⁶ և «Հուշարարը»⁷: Ներկայացման թողած ընդհանուր տպավորությունն այնքան դոհացուցիչ է եղել, որ նույնիսկ մի այնպիսի թերթ, ինչպիսին «Գործն» է, ստիպված է եղել խոստովանել այդ. «Մենք սպասում էինք, — գրում է նա, — որ այս պիեսը մեր բեմի վրա պետք է անցներ

¹ Օլգա Գուլազյան, հուշեր, 1945, էջ 215:

² «Գործ», 1908, № 41:

³ Օլգա Գուլազյանի անտիպ հուշերից:

⁴ «Заквказское обозрение», 1908, № 39:

⁵ «Մշակ», 1908, № 239:

⁶ «Սուրհանդակ», 1910, № 51:

⁷ «Հուշարար», 1908, № 8:

թույլ, քանի որ արժեքը միմիայն ուռա լեզվի ուրույն ոճերի մեջն էր, ժողովրդական լեզվի բարբառների ժարգոնի, որը հայերեն թարգմանության մեջ պիտի գունատվեր, ոչնչանար. բայց մեր սպասածից հաջող դուրս եկավ խաղն առհասարակ»¹:

Ներկայացման հաջողությունը, ամենից առաջ, պայմանավորել է ռեժիսյորական հսկողությունը, այն ղեկավար ձեռքը, որ կարողացել է մի ընդհանուր հաջողության մեջ ներգրավել բոլոր դերակատարներին և ներդաշնակ անսամբլ ստեղծել: Իսկ այս գրեթե նոր երևույթ էր հայ թատրոնում: Դրա համար էլ մամուլում հրապարակված ռեցենզիաներում խոսք կա ներկայացման ընդհանուր ներդաշնակության մասին²: Նույնը և դերակատարման կապակցությամբ. մեր մամուլում հաճախ չի գրվել, թե «դերակատարները լավ էին ուսումնասիրել և լավ ըմբռնել իրենց դերերը»³: Մեմուարային գրականության մեջ քիչ փաստեր չեն պահպանվել այն մասին, թե ինչպես անցյալ հայ թատրոնում ներկայացումը շատ անգամ պատրաստվել է, անկախ նախապես դերասաններին ամբողջ պիեսի հետ ծանոթացնելուց: Այդ մասին շատ է գրվել մամուլում և դրա կապակցությամբ էլ, 1908 թվականին, մինչև «Հատակում» պիեսի ներկայացումը, դեռևս գարնանը, Մոսկվայում տեղի ունեցած ռեժիսյորական համագումարի կապակցությամբ, մեզանում առանձնապես սրվել է գեղարվեստական անսամբլ ստեղծելու խնդիրը, և այն գիտակցությունը, թե դա հնարավոր կարող է դառնալ միայն այն դեպքում, երբ թատրոնն ապահովված լինի ռեժիսյորով⁴:

«Հատակում» առաջին այդ ներկայացումներից էր, և մամուլն էլ նշել է այն դրական արդյունքը, որին թատրոնը հասել է ռեժիսյոր Քափանսկյանի գլխավորությամբ:

6

Քննադատական գրականության մեջ «Հատակում» պիեսի հայկական առաջին բեմադրության, հատկապես դերակատարումների մասին դժբախտաբար շատ քիչ տվյալներ են պահպանվել, եթե չասենք՝ գրեթե ոչինչ: Մամուլում և արխիվային տակավին անտիպ նյութերում եղած մի քանի կցկտուր մանրամասնություններ մեզ որոշ հիմք են տալիս գնահատելու երեք դերակատարում: Խոսքը Գրիգոր Ավետյանի, Լուկայի, Ովի Սևումյանի Սատինի և Օլգա Գուլազյանի Ալլոշկայի մասին է:

Լևոն Դանիելյանը, որ, ինչպես ասվեց, «Հատակում» պիեսի անդրանիկ բեմադրության առաջին ռեցենզենտներից է, ասում է, որ, չնայած ներկայացման մեջ զբաղված էին հայտնի և հասարակության կողմից այնպիսի սիրված արվեստագետներ, ինչպես Օլգա Մայսուրյանը և Սաթենիկ Ադամյանը, այնուամենայնիվ, հանդիսատես հասարակությունը, հատկապես երիտասարդությունը, «բարձր տրամադրությամբ ծափահարում էր Ավետյանին, Սևումյանին և Գուլազյանին»⁵:

¹ «Գործ», 1908, № 41:

² «Հուլիս», 1908, № 8:

³ «Մշակ», 1908, № 239:

⁴ Ովի Սևումյան, Ռուսաստանի ռեժիսյորների առաջին ժողովը («Հուլիս», 1908, № 6—7):

⁵ Լևոն Դանիելյանի անտիպ հուշերից:

Գրիգոր Ավետյանի լուկան ժամանակակիցները շատ բարձր են գնահատել: Բոլոր հոգվածներում և այս, և այլ ներկայացումների կապակցությամբ ասվել է, թե դերասանը ինչպիսի կենդանի գծերով կարողացել է լուկայի կերպարը վերաստեղծել:

Նախ ասենք, որ լուկայի կերպարը, համենայն դեպս, նրա արտաքին բեմականարը, ընդհանուր բնութագիրը, կենցաղային երանգը, խոսքի ինտոնացիան, ոչ այնքան երևակայության ուժով էին գտնված, որքան, պարզապես, կյանքից քաղված:

Վիկտորիա Ավետյանն իր անտիպ հիշողություններում ասում է, թե Ավետյանը Մոսկվայում, ընդհանրապես Ռուսաստանում եղած ժամանակ շատ էր տեսել լուկայի նման թափառաշրջիկ ծերունիների, հանդիպել էր նրանց եկեղեցիների բակերում, ուխտատեղիներում ու ժամերով, շատ երկար դիտել, ուսումնասիրել էր նրանց տիպերը, թե ինչպես են իրենց պահում, ինչպես են խոսում, ժպտում, արտահայտվում¹: Կյանքից կուտակած այդ տպավորությունները, արվեստագետի սուր աչքով դիտածը Ավետյանը տեղափոխել է բեմ, որը հիմնավորապես օգնել է նրան՝ այդ ուրույն, խիստ ուսական կերպարը հենց առաջին հայացքից դարձնել համոզիչ:

Սրա հետ միասին, Ավետյանին մեծապես օգնել է և այն, որ նա տեսել էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի լուկան, Մոսկվինի նշանավոր լուկան, որը մինչև հիմա էլ համարվում է չգերազանցված: Դերասանի ժամանակակիցներից Օլգա Գուլազյանն ասում է, որ լուկայի դերը Ավետյանը կատարում էր Մոսկվինի խաղի թողած ընդհանուր տպավորության ներքո, այդ պատճառով էլ նրանց խաղերի մեջ նմանություն շատ կար:

Ավետյանի լուկան, եթե կարելի է ասել, տրագիցիոն էր: Այսինքն՝ նրա խաղի հիմքում ընկած էր կերպարի տրագիցիոն ըմբռնումը, որ, իհարկե, գալիս էր և՛ պիեսից, և՛ Մոսկվինի մեկնաբանությունից, և՛ քննադատությունից:

«Հատակում» պիեսի դերակատարներից երկուսը՝ լուկա—Գրիշա Ավետյանը և Սատիրը—Օվի Սևումյանը,—ասում է Գուլազյանը,—իրենց բարձր արվեստի որակի խաղով առանձնապես շատ ուժեղ տպավորություն են թողել ինձ վրա, որպես այդ ներկայացման ամենափայլուն դերակատարներ: Ավետյանի լուկան,—շարունակում է Գուլազյանը,—գարմանալի ամբողջացած էր. թե՛ խաղը, թե՛ դրիմը, թե՛ հագուստը հենց առաջին մուտքից ուժեղ հետաքրքրություն էին շարժում իմ մեջ: Այն հանդիստ ու խաղաղ, բոլոր մարդկանց լավը ցանկացող, յուրահատուկ մեղմ տոնը դրավում էր ինձ իր կատարելությամբ²:

Մոտավորապես նույնն է վկայում նաև Վիկտորիա Ավետյանը. «Ահա իմ առաջ կանգնած է,—հիշում է նա,—հանգիստ, բարի մի մարդ, մեղմ ժպտով, և մխիթարում է դժբախտ աղջկան»³:

Լուկայի կերպարը երկու կողմ ունի: Լուկան խոսում է այն մասին, որ մարդուն պետք է սիրել, հարգել, որ մարդը՝ դա ինքը ճշմարտությունն է, որ պետք է երեխաներին գուրգուրել, ճանապարհ, լայն ասպարեզ տալ: Այս բոլորը հենց այն դրական հատիկն է, որ համակրական է դարձնում նրա կերպարը, բարի,

¹ „Лядя Гриша“ (Թատերական թանգարան, Գրիգոր Ավետյանի արխիվ): Գ. Ավետյանի հիշողությունների վրա մեր ուշագրությունը հրավիրել է Թատերագետ Սարիկ Ռիզակը:

² Օլգա Գուլազյանի անտիպ հուշերից:

³ „Лядя Гриша“ (Թատերական թանգարան, Գրիգոր Ավետյանի արխիվ):

մարդասեր. ընկել է հուսահատ մի միջավայր, բայց ինքը հուսահատված չէ, ընկել է թշվառության մի աշխարհ, որի վրա ծանրացած է քար անտարբերության, բայց ինքը անտարբեր չէ. անշահախնդիր բարության մեջ հետևում է մարդկանց ճակատագրին: Սակայն լուկան ունի և մի այլ կողմ, մի ամբողջ փիլիսոփայություն, ստի, այսպես ասած՝ գեղեցիկ ստի, սփոփանքի, մխիթարանքի փիլիսոփայություն, որը, վերջիվերջո, ոչ այլ ինչ է, բայց եթե մարդկանց իրականության հետ հաշտեցնելու մի ձեռնարկ: Այս փիլիսոփայությունը, իհարկե, մարդասիրական հիմքերից զուրկ է, պարզապես վնասակար: Ճշմարիտ ու բարձր սերը պետք է մարդուն ոչ թե հաշտեցնի կյանքի դառնությունների հետ, այլ հանի, ոտքի կանգնեցնի ու զինի նրան դառնությունների դեմ:

Կերպարի այս հակասական բնույթը որևէ արտացոլում գտե՞լ է Ավետյանի խաղի մեջ՝ դժվարանում ենք ասել, մասնավոր, որ նրա ժամանակ ընդունված և տիրապետող հայացքի համաձայն՝ լուկան ընկալվում էր որպես դրականի մարմնացում: Դրական էր խաղում նրան և Մոսկվինը: Սակայն նույն Մոսկվինի մասին ասում են, որ նա որևէ չափով չէր իդեալականացնում կերպարը, չէր քաղցրացնում նրա խոսքը և ոչ էլ նրա սուտը դարձնում բոլոր շարիքների դեմ ամենազոր: Այս նույնը կարող էր և Ավետյանի խաղի մեջ լինել, քանի որ այն, ինչպես արդեն ասվեց, «տեղծվել է Մոսկվինի ազդեցության ներքո: Օրինակ, ռեցենզիաներից մեկում դիտողություն է արված, թե լուկայի դերակատարը «իր տոնի մեջ մտցնում էր կոմիկական նոտկա»¹, Դժվար է այժմ ասել, թե քննադատն այդ դիտողությունն անելիս ինչ է նկատի ունեցել, ոչ արդյոք այն, որ այդ կոմիկական նոտկան խախտում է կերպարի միանգամայն դրական բնույթը, առանց որի, իսկապես, գուցե և կերպարը իդեալականացման վտանգի տակ կլիներ:

Այս էլ ասենք, որ անկախ նրանից, թե Ավետյանը լուկայի «գեղեցիկ ստի» անհրաժեշտության տեսակետի վրա ամբողջապես էր կանգնած, թե ոչ՝ վերջիվերջո չէր կարող դուրս գալ պիեսի հնարավորության սահմաններից: Իսկ պիեսը, անկախ լուկայի կերպարի կատարումից, ինքը մերկացնում էր լուկային, ավելի ճիշտ՝ նրա փիլիսոփայության վնասակարությունը, որովհետև վերջին գործողության մեջ կատարվող դեպքերը հատակի գրեթե բոլոր մարդկանց շատ առիթներ են տալիս համոզվելու, որ ժերուկի խորհուրդները, նրա ներշնչած հույսերը բարի, բայց անհիմն ցանկություններ են միայն:

Սատինի դերը փայլուն հաջողությամբ կատարել է Սևումյանը, այնքան լավ, որ մեր անցյալ թատրոնում այդ կերպարը կապվել է նրա անվան հետ, չնայած այդ դերով մի-երկու տարի անց, և կասեինք ոչ պակաս հաջողությամբ, հանդես է եկել Նաև Իսահակ Ալիխանյանը:

Մեմուարային գրականության փաստերը վկայում են, որ Սատինի կերպարը Սևումյանը ստեղծել է Գեղարվեստական թատրոնի տպավորության տակ:

Գեղարվեստական թատրոնում Սատինի դերը, ինչպես հայտնի է, կատարում էր Ստանիսլավսկին: Թատերական թանգարանում պահպանվել են Վիկտորիա Ավետյանի անտիպ հիշողությունները, որտեղ, «Հատակումի» մի ներկայացման կապակցությամբ, ի միջի այլոց, գրված է հետևյալը. «Սատին— Սևումյանը,— պատմում է նա,— հիշեցրեց Ստանիսլավսկուն իր մտածված խաղով և արտաքին նմանությամբ: Նույնը հաստատում է նաև Գուլադյանը:

¹ «Մշակ», 1903, № 239:

Անդրադառնալով «Հատակումի» 1908-ի առաջին ներկայացմանը՝ նա գրում է. «Ես զմայլված դիտում էի կուլիսներից և մտածում. այսքան կարճ ժամանակում, ռուսական թափառական ծերուկ Լուկայի դերը, ինչ համոզիչ, ճիշտ տոներով ու խաղով է կատարում Ավետյանը: Նույնը և Սևումյանը: ... Տարիներ անց, երբ բախտ ունեցա տեսնելու երկրագնդի ամենաճշմարիտ ու բարձր արվեստի՝ Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացումը Մոսկվայում, ես հասկացա, թե որքան ուժեղ է ռուսական թատրոնի ազդեցությունը հայ դերասանների վրա, մասնավորապես Գրիշա Ավետյանի վրա Մոսկվինի Լուկան և Սևումյանի վրա՝ Ստանիսլավսկու Սատինը»¹:

Սևումյանը տեսել էր ռուս մեծ վարպետի խաղը, և նրա ազդեցության տակ գտնվելով՝ իր ստեղծած կերպարը թե՛ արտաքին բեմանկարի, թե՛ լուսաբանության կողմից, կառուցել էր Ստանիսլավսկու նմանությամբ:

Այս վկայությունը խիստ էական է: Նշանակում է Գեղարվեստական թատրոնի ազդեցությունը հայ արվեստագետների վրա այնչափ ուժեղ էր, որ ոչ միայն նրա ղեկավարների սկզբունքներն էին հայ թատրոն թափանցել, այլև խաղը, նրանց բնորոշնակելու ձգտումը:

Ստանիսլավսկու նմանությամբ խաղալու Սևումյանի այս փորձը, որ միակը չէ մեր թատրոնում, սոսկ ընդօրինակություն չէր: Եվ եթե Վիկտորիա Ավետյանն այդ փաստը հիշատակում է, ապա ոչ թե Սևումյանի խաղը նսեմացնելու, այլ նրան մեծարելու նպատակով, ցույց տալու համար, թե որքան մեծ էր նրա հափշտակությունը Գեղարվեստական թատրոնով, թե ինչպիսի մեծ հեղինակություն էր Ստանիսլավսկին նրա համար:

Կատարյալն աչքի առաջ ունենալու, նրանից սովորելու առողջ ձգտում էր այդ:

Սևումյանի Սատինի մասին, դժբախտաբար, շատ նյութեր չեն պահպանվել, որ կարելի լինի ցույց տալ, թե վերոհիշյալ նմանությամբ հանդերձ, հայ դերասանի անհատականությունն ինչ նոր երանգներ և գծեր է հաղորդել կերպարին:

Մամուլում ասված է, որ Սևումյանի Սատինն առանձնապես ուժեղ տպավորություն է թողել վերջին գործողության մեջ²: Այս վկայությունը շատ կարեւոր է, մանավանդ, որ այն հաստատվում է և այլ աղբյուրներով, ինչպես, օրինակ, Գուլաղյանի պատմածով: Իսկ ի՞նչն է պատճառը, որ դերասանի խաղը չորրորդ գործողության մեջ է իր գագաթնակետին հասել, կամ այդ գործողության ո՞ր տեսարանի մասին է խոսքը: Այս առթիվ Գուլաղյանը պատմում է հետևյալը. «Չորրորդ գործողության մեջ իր ուժեղ մոնոլոգը մարդու մասին՝ «մարդը ազատ է, մարդ—ահա ճշմարտությունը, հասկանո՞ւմ ես, դա ահագին է... ամբողջը մարդու համար» և այլն: Այս մոնոլոգը արտահայտելիս, Սևումյանն ինքն իրեն էր գերազանցում, այնքան ուժեղ, ցնցող ու հոյակապ էր կատարում այդ տեսարանը»³:

Ուրեմն, մարդուն նվիրված Սատինի մենախոսությունը 1908-ի ներկայացման, եթե ոչ ամենագլխավոր, ապա հիմնական, որոշող հատվածներից է եղել:

¹ Օլգա Գուլաղյանի անտիպ հուշերից:

² «Մշակ», 1908, № 239:

³ Օլգա Գուլաղյանի անտիպ հուշերից:

Դժբախտաբար հայտնի չէ, թե ի՞նչպես է դերասանը խաղացել, ի՞նչպես է ասել այդ հայտնի մենախոսությունը, որ հասել է այդպիսի մեծ ներգործության: Թերևս այդ տեսակետից կարող են օգտակար լինել Գեղարվեստական թատրոնի բեմադրության ռեժիսյորական գրառումները: Այն հատվածների դիմաց, որոնք վերաբերում են մարդու մեծարմանը, ըստ Ստանիսլավսկու, Սատինը պատկերվում էր մշտահարբ, բայց հետզհետե ոգևորվելով: Զգացվում էր ինչ որ մի դառնություն, թերևս զղջում: Նրա մեջ այստեղ հնչում էին դեռևս ոչ բոլորովին կտրված, բայց երկուր ժամանակ լուռ մնացած լարերը, որ լավագույնն էին նրա հոգում: Զգացվում էր տաղանդավոր մարդը, արվեստագետի հոգին: Խոսում էր շարունակ լավ զգացումով: Մարդու մեջ շատ սեր կա և դեղեցկության զգացում¹:

Ահա այս պատկերացումն է ընկած եղել Ստանիսլավսկու Սատինի կերպարի հիմքում: Հավանորեն Սևուժյանի խաղն էլ ահա այս նմանությամբ պետք է կերտված լինի, մանավանդ որ, ինչպես տեսանք, այդ հաստատող վկայություն պահպանվել է:

Սակայն ավելի կարևոր է այս հարցի մի այլ կողմը: Սատինի մենախոսությունը մարդու մասին՝ ուժեղ տպավորություն է թողել, այն աստիճան, որ մամուլը հարկ է համարել նշել այդ, մինչև հիմա էլ անջնջելի է մնացել այն ժամանակակիցների հիշողության մեջ:

«Հատակումը», ինչպես ասվեց, բեմադրվել է ռեակցիայի տիրապետության շրջանում, այն տարիներին, երբ հուսաբեկ տրամադրությունն էր համուկել ինտելիգենցիային, ոչ միայն նրանց, որոնք միշտ հեռու էին կանգնած քաղաքականությունից, այլև նրանց, որոնք երեկ խանդավառված էին պրոլետարիատի ռևոլյուցիոն պայքարով: Հոգևոր ռեակցիայի մթնոլորտում, գրականության և արվեստի մեջ, ինչպես և, իհարկե, թատրոնում, աշխուժացան սեռի պաշտամունքն ու ճակատագրայնությունը, հասարակական անտարբերությունն ու միստիցիզմը, ընդհանրապես անկումային, հիվանդագին տրամադրությունները:

Այս շրջանում, երբ քարոզում էին, թե մարդը խղճուկ ոչնչություն է, մի անգոր արարած, որ պետք է հլու-հնազանդությամբ ենթարկվի ճակատագրին, որքան էլ այն ծանր լինի, այսինքն՝ իրականության հետ հաշտվելու ռեակցիոն գաղափարն էր առաջ քաշվում և պաշտպանվում, — ահա այդ վհատության և հուսահատության մթնոլորտում սլարգ է, թե ինչպես պետք է հնչեր մարդու գորկիական հպարտ մեծարանքը բեմից:

«Լինում են մոմենտներ, — դրել է Սուրեն Սպանդարյանը ռեակցիայի տարիներին, — երբ առույգ խոսքը մեծ օգուտ է բերում հասարակությանը և նրա ուժերը խելացի կերպով զարթեցնելու իմաստով»²:

Սևուժյանի խաղը Սատինի դերում, հստկապես նրա մենախոսությունը վերջին գործողության մեջ՝ հենց այն առույգ խոսքն է, որ ծանր տարիներին օգնում էր մարդկանց՝ հաղթահարելու հասարակական անտարբերությունը, դուրս գալու ներամիտումից, նոոից վերադառնալու դեպի կյանք:

Այսպիսով, ուրեմն, կարելի է վստահ խոսել այն դրական նշանակության մասին, որ ունեցել է Սատին-Սևուժյանը՝ հասարակական տրամադրությունների աշխուժացման մեջ՝ ռեակցիայի տարիներին:

¹ «Ежегодник Московского художественного театра». 1945, т. 1, стр. 225. 229.

² Սուրեն Սպանդարյան, Հոգիածներ, 1949, էջ 63.

Անհրաժեշտ ենք համարում կանգ առնել նաև Ալյոշկայի կերպարի վրա, որի գերակատարմամբ հանդես է եկել Օլգա Գուլազյանը:

«Երբ պիեսի հետ ծանոթացա, — պատմում է Գուլազյանը, — չգիտեմ ինչու բուռն ցանկություն ունեցա խաղալու հարբեցող կոշկակար Ալյոշկայի դերը: Ես արդեն տրադիցիոն կերպով խաղում էի փոքրիկ տղաների գերեր: Բայց, իհարկե, Ալյոշկան այլ էր: Մինչ այդ ես խաղում էի փոքրիկ, անմեղ, լիրիկ, երբեմն նույնիսկ դրամատիկ ապրումներով տղա երեխաներ, կամ թե ուրախ ու զվարթ, չարաճճի, անզուսպ, կենսուրախ մանուկներ: Ռեժիսյոր Քափա-նակյանը շատ զարմացավ իմ Ալյոշկա խաղալու ցանկության վրա, բայց միև-նույն ժամանակ համաձայնեց՝ ասելով՝ «փորձենք, դա իսկապես օրիգինալ բան կստացվի»...: Անցանք գործի»¹:

Օլգա Գուլազյանը, այն ժամանակ դեռ բոլորովին երիտասարդ դերասա-նուհի, ճիշտ ընկալելով Ալյոշկայի կերպարը, թե ինչու է նա գլուխը գինում և օղուն է տվել, ըմբռնելով նրա կծու-ծաղրական արտահայտությունների ներ-քին իմաստը, փոքրիկ դերից ստեղծել էր մի ինքնուրույն, գունեղ և ամբողջա-կան պատկեր, սկզբից մինչև վերջ մի այնպիսի համողիչ խաղ, որն արժանա-ցավ քննադատության բարձր գնահատությանը:

Ալյոշկան, ինչպես հայտնի է, բեմ է մտնում դարմոշկան ձեռին, խմած, հանդուգն, «ինչո՞ւ էմ ես ուրիշներից վատ» գոռալով: Տեղի է ունենում Ալյոշ-կայի և Վասիլիսայի հանդիպումը: Վասիլիսան անողոր ու շարակամ մի կին, չի սիրում Ալյոշկային, որովհետև զգում է, որ, թեև խմած վիճակում ասված, բայց նրա սանձարձակ պահվածքը, ընդհանրապես, հանդուգն միտքն ուղղված է իր դեմ և օրերից մի օր կարող է իրեն տհաճ անակնկալի առաջ կանգնեց-նել: Երբ նա հարձակվում է Ալյոշկա-Գուլազյանի վրա, վերջինս կատվի ճարպ-կությունը մտնում է թախտի տակ և այնտեղ զարմոշկա նվազում. «Իմ մեջ, — պատմում է Գուլազյանը, — բուռն ցանկություն էր զարթնում՝ կատաղեցնել, պայթեցնել նրան... Ձեռք առնել, ծաղրել նրա ունևոր տանտիրոջ դիրքը...»²: Եվ այսպես, պտույտներ գործելով թախտի շուրջը, նվազելով զարմոշկան, նա խաղում էր նրա հետ, ինչպես կատուն մկան հետ, և ապա քրքիջով ու սուլելով դուրս փախչում:

Գուլազյան-Ալյոշկան նման տեսարան ուներ նաև ոստիկան Մեդվեդևի հետ: «Նույնպիսի բուռն ու անզուսպ ցանկություն ունեի՝ ծաղրել ու ձեռք առնել Մեդվեդևին»³, — հիշում է Գուլազյանը: Կովի, տուրուղմփոցի տեսարանում Ալ-յոշկա-Գուլազյանը Մեդվեդևի հետևից ծածուկ քանդում էր նրա սուլիչը և ապա բարձրանալով պատի վրա՝ այնտեղից կատուղի կերպով սուլում էր... Իսկ երբ ոստիկանը ընկնում էր նրա հետևից, Ալյոշկա-Գուլազյանը ճարպիկ կերպով թռչում էր պատից և սուլելով՝ անդադար պտույտներ գործում ոստիկանի շուրջը:

Գուլազյանի խաղը Ալյոշկայի դերում ընդհանրապես բարձր է գնահատ-վել: Ժամանակակիցների վկայությունից երևում է, որ դերասանուհու խաղի թողած տպավորությունն այնքան ուժեղ էր, որ հանդիսատես հասարակությունը նրան դասել է ներկայացման այնպիսի հիմնական դերակատարների շարքը, ինչպիսիք էին Սևումյանը և Ավետյանը: Սակայն լսվել է նաև քննադատական

¹ Օլգա Գուլազյանի անտիպ հիշողություններից:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

ձայն: Թերթերից մեկը, օրինակ, այն միտքն է հայտնել, որ իբր Գուլազյանը չափազանցության մեջ է ընկնում¹: Թերեւս կարելի էր կանգ չառնել այդ դիտողության վրա, համարել այն թյուր տպավորության արդյունք, մանավանդ, որ հակառակ կարծիք ունեցողների թիվն ավելի շատ էր, եթե դա իսկապես թյուր տպավորության արդյունք լիներ և ոչ, ասենք, սկզբունքային հակառակություն այն բոլորի, ինչ որ անում էր բեմի վրա դերասանուհին:

Գուլազյանը պատմում է, որ իր խաղը, իր, այսպես ասած, շարաճճրությունները Վասիլիսայի և մանավանդ ոստիկանի հետ՝ միանգամայն տարբեր ռեակցիա էին առաջացնում հասարակության մեջ, նայած թե ներկայացումը որտեղ էր տեղի ունենում՝ Արտիստական թատրոնում, թե՝ Ժողովրդական տանը:

«Զարմանալի կերպով,— պատմում է դերասանուհին,— այս տեսարանը բուռն ծափահարությամբ էր ընդունվում հասարակության կողմից, երբ խաղում էի Զուբայովի անվան Ժողովրդական թատրոնում, և, ընդհակառակը, ոչ մի ռեակցիա չէր տալիս, երբ խաղում էի Արտիստական թատրոնում: Մեղանշած չլինելու համար ասեմ, որ Արտիստական թատրոնը նույնպես օվացիա էր սարքում, բայց միայն գալյորկան, ուր ուսանողները և բանվորները քառասուն կոպեկանոց տոմսերով էին գալիս ներկայացումը դիտելու: Իսկ պարոտերի թավշյա բազկաթոռների մեջ բազմած բուրժուաների դեմքին վախից ծամածուված ժպիտ էր անցնում»²:

Այս վկայության լույսի տակ դերասանուհու հասցեին արված կշտամբանքը սոցիալական իմաստ է ստանում:

7

Նկատի ունենալով, որ Արտիստական ընկերության ներկայացումներն այնքան էլ մատչելի չէին Ժողովրդական լայն խավերին, Սևուժյանը, մի տարի հետո, 1909-ին, «Հատակումը» բեմադրում է Ժողովրդական տանը՝ թատերասերների ուժով: Մամուլում տեղեկություն է պահպանվել այն մասին, որ «երկու-երեք օր առաջ, արդեն բոլոր տոմսակները ծախված-վերջացած էին, նույնիսկ օրկեստրային բաժանմունքում դարսված ավելորդ աթոռներն անդամ բռնված էին»³:

Ինչո՞վ բացատրել այսպիսի հետաքրքրությունը:

Եթե նկատի չունենանք իրեն՝ Սևուժյանին, որ կատարում էր Սատինի դերը, ապա մյուս գերակատարները մեծ մասամբ բեմը սիրող բանվորներ ու արհեստավորներ էին, որ իրենց ազատ ժամանակը նվիրում էին թատրոնին: Հաղիվ թե ճիշտ լինի ասել, որ դերակատարների խաղն էր այսպիսի հետաքրքրության աղբյուրը: Ավելի ճիշտ կլինի մտածել, որ Ժողովրդական տան տոմսակները չափազանց էժան էին և այդ պատճառով էլ նրա ներկայացումներին հավաքվում էին բանվորների, ուսանողների ու աշակերտների, արհեստավորների ու ծառայողների մի մեծ բազմություն:

Ի՞նչ արձագանք գտավ «Հատակումի» նոր բեմադրությունը:

¹ «Закавказское обозрение», 1908, № 39.

² Օլգա Գուլազյանի անտիպ հուշերից:

³ «Հորիզոն», 1909, № 48:

Գորկու պիեսի պաշտպանությամբ հանդես են գալիս մեր գեղարվեստական ինտելիգենցիայի այն ներկայացուցիչները, որոնք ոչ միայն աշխարհայացքով, այլև իրենց գործունեությամբ կապված էին այն ժամանակ երկրի գաղափարական կյանքը ընդհատակից ղեկավարող Կոմունիստական պարտիայի հետ։ Սևումյանի այս բեմադրության մասին «Մշակում» քննադատական հոդված է հրապարակել բանաստեղծ Հակոբ Հակոբյանը։ Նա բարձր է գնահատում թատրոնի աշխատանքը. պրոլետարական բանաստեղծին առանձնապես չի զբաղեցրել, թե ո՞ր դերակատարն ինչպես խաղաց, թե ներկայացման ո՞ր հատվածում նրանք առանձնապես հաջողություն ունեցան, կամ ինչ թերություններ կային։ Դա չէր հետաքրքիրը, այլ ղեկավարող նպատակակետը, ուղղությունը, որի մի նմուշն էր թատրոնի այս ներկայացումը։

«Տվեք այս ոգով շատ պիեսներ, — գրում է Հակոբ Հակոբյանը, — և հասարակությունը միշտ կդա, կլեցնի թատրոնը։ Այս կողմից գովելի է ռեժիսոր Սևումյանի ընտրությունը։ Հուսանք, որ նա, ապագայում ևս կղեկավարվի նույն ուղղությամբ»¹։

Մեմուարային գրականության մեջ ակնարկ կա այն մասին, որ Հակոբյանը և Սևումյանը ջերմ բարեկամությամբ էին կապված։ Այդ բարեկամությունը պատահական չենք համարում, այլ ծնված՝ գաղափարների ու ձգտումների ընդհանրության հողի վրա։ Չի կարելի ասել, որ Սևումյանն իր հայացքներով կարողացավ բարձրանալ մինչև Հակոբյանի աշխարհայացքի մակարդակը։ Դա չէր կարող չզգալ պրոլետարական բանաստեղծը։ Գուցե դրա համար էլ նա չի բավականացել այն զրույցներով, որ տեղի են ունեցել երկու արվեստագետների միջև, և նա հանդես է եկել իր, թեև երիտասարդ, բայց և ընդհանուր առմամբ ճիշտ և առողջ ճանապարհի վրա կանգնած ընկերոջ աշխատանքի դրական գնահատությամբ՝ մամուլի էջերում։ «Հատակում» Սևումյանի ռեժիսորական առաջին ֆայլերից էր, և Հակոբյանը շատ լավ էր հասկանում, որ դրա հրապարակային պաշտպանությունն ու քաջալերանքը էապես անհրաժեշտ էին։ Դու պետք էր ոչ միայն որպես գործի ռեալ գնահատություն ընդհանրապես անկախ ամեն ինչից, այլ նկատի ունենալով միջավայրը, դժվարությունները և գլխավորապես այն դիմադրությունը, որ ծառացած էր երիտասարդ արվեստագետի դեմ՝ նրա ստեղծագործական կյանքի առաջին փորձերից սկսած։ Վերջապես, դա էական նշանակություն ուներ ոչ միայն Սևումյանի համար։ Դա կարևոր էր ընդհանրապես թատրոնի, վերջապես, այն ուժերի համար, որ Սևումյանի հետ կամ նրանից անկախ, բայց նույն մոտեցումն ունեին դեպի թատրոնի հարցերը։

8

Պահպանվել են մի շարք արխիվային նյութեր, որոնք ցույց են տալիս, թե մեր այն դերասանները, որոնց անվան հետ է առնչված «Հատակում» պիեսի առաջին բեմադրությունը հայ թատրոնում, որքան կապված էին Գորկու պիեսի հետ՝ նույնիսկ կենցաղում։

Օվի Սևումյանի և Գրիգոր Ավետյանի գլխավորությամբ, 1909-ին կազմվում է «Կովկասյան հայկական դրամատիկական խումբ», որը մեկնում է Պարսկաստան, հետո Թյուրքիա, իսկ այնտեղից՝ Բուլղարիա։

¹ «Մշակ», 1909, № 261։

Ինչպես պատմում է Վիկտորիա Ավետյանն իր անտիպ հիշողություններում, այդ թատերախումբը Բուլղարիայում եղած ժամանակ վաստակած եկամուտը հավասարապես բաժանվում է նրա անդամների մեջ:

«Մեկ անգամ, — պատմում է նա, — երբ առանձնապես ուրախ էր ընթրիքի պահին, Օվի Սևումյանը մտածմունքի մեջ ընկավ և հանկարծ հայտարարեց. «Գիտե՞ք ինչ, եկեք մեր կոմունան անվանենք «Հատակում»: Սևումյանի առաջարկը բոլորիս սրտովն էր»¹:

Դրանից հետո կոմունայի յուրաքանչյուր անդամ կրում էր Գորկու պիեսի որևէ գործող անձի անունը, և հետո այդ անունով էլ նրանք կոչում էին իրար: Նույն հիշողություններում կարդում ենք հետևյալը. «Բայց այն ժամանակ ոչ ոք չէր ենթադրում, թե մենք, Բուլղարիայում, Վառնա քաղաքում, կիսադանք «Հատակում» և հենց այն դերաբաշխումով, որ ընկերական ուրախ ընթրիքի պահին արել էր ռեժիսյոր Սևումյանը»²:

Զվարթ տրամադրության պահին, կատակով արված և բոլորի կողմից սիրով ընդունված այս առաջարկը պատահականություն չէր: Մեր դերասանները սիրում և բարձր էին գնահատում Գորկուն և իրենց համարում էին նրա անվան հետ անխզելիորեն կապված: Եվ դա զարմանալի չէ, եթե մասնավոր նկատի առնվի թատերախմբի կազմը, այսինքն այն, որ խմբի մեծ մասը ռուսական առաջավոր կուլտուրայի ոգով դաստիարակված արվեստագետներ էին, որոնք ռուսական կուլտուրայի ոչ միայն խանդավառ պրոպագանդիստներն էին իրենց հայրենիքում և, ինչպես փաստերն են ցույց տալիս, նրա սահմաններից դուրս, այլև խոր ակնածությամբ էին լցված Ռուսաստանի նկատմամբ: Այդ իմաստով քնորոշ է թեկուզ այն փաստը, որ Պլովդիվ քաղաքը հասնելով՝ հայ դերասանները, քաղաքի տեսարժան վայրերում լինելով, իրենց պարտքն են համարում այցելել նաև Բուլղարիայում զոհված ռուս զինվորների գերեզմանատունը, որը, ինչպես պատմում են նրանք, «շնորհակալ բուլղարացիները խնամում էին՝ միշտ թարմ ծաղկեփնջեր գնելով հողաթմբերի վրա»³:

Հայ դերասանները Բուլղարիայում շփման մեջ են եղել տեղական ինտելիգենցիայի, բուլղար դերասանների և թատերասերների հետ: Իրենց ներկայացումները Պլովդիվում նրանք տվել են սոցիալ-դեմոկրատների ակումբում, որ կոչվում էր Ժողովրդական տուն: «Մեզ, ցարական Ռուսաստանից եկածներիս վրա, — հիշում է Վիկտորիա Ավետյանը, — ահագին տպավորություն թողեց բեմի կարմիր վարագույրի վրա գրված՝ «Պրոլետարներ բոլոր երկրների, միացե՛ք» լոզունգը»⁴:

Պլովդիվում և Վառնայում հայկական ներկայացումներից բացի, «Վովկասյան հայկական դրամատիկական խումբը», տեղացիների պահանջով, նաև ռուսական ներկայացումներ են տվել, մասնավոր, որ հայ դերասաններից մի քանիսը, ինչպես Գրիգոր Ավետյանը, Սաթենիկ Ադամյանը, Օվի Սևումյանը և ուրիշները, պարզապես ազատ տիրապետում էին ռուսաց լեզվին:

Վիկտորիա Ավետյանն ասում է, թե «բուլղարացի երիտասարդությունը ոչ պակաս ռուսականից, հրապուրված էր երիտասարդ պրոլետարական գրող

¹ «Дядя Гриша» (Թատերական թանգարան, Գր. Ավետյանի արխիվ):

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

⁴ С. Ризаев, 113 истории постановки армянским театром пьесы «На дне», «Коммунист», 1953, № 115.

Մաքսիմ Գորկու երկերով»։ Իսկ Գրիգոր Ավետյանն իր հուշերում պատմում է հետևյալը.

«Տեղիս սոցիալ-դեմոկրատների ակումբի վարչությունը մեզ խնդրեց, ռուսերեն լեզվով անպայման բեմադրել Գորկու «Հատակում» պիեսը և բոլոր տոմսակներն իրենց տալ»¹։

Հայ դերասանները համաձայնում են այն պայմանով միայն, որ տեղական ուժերից մի քանիսը, թեկուզ թատերասերներ, մասնակցեն, որովհետև ռուսերենին տիրապետող դերասանների թիվը հայկական խմբում այնքան մեծ չէր։ Ներկայացմանը մասնակից են դառնում փոքրիկ դերերով բուլղար ուսանողներ, որոնց մեջ եղել են նույնիսկ այնպիսիները, որ միառժամանակ սովորել էին Մոսկվայի թատերական ուսումնարաններում, իսկ մեկն իր բեմական վարժությունն անցել էր, օրինակ, հայտնի Լենսկու ղեկավարությամբ։

Հիմնավոր փորձերից հետո, ներկայացվում է «Հատակումը»։ Լուկայի դերով հանդես է գալիս Ավետյանը, Սատինի՝ Սևումյանը, Վասիլիսայի՝ Սաթենիկ Աղամյանը և այլն։ Դահլիճը լեփ-լեցուն է եղել։ Թատրոնումն էին բուլղարական նավատորմիղի սպայական գրեթե ամբողջ կազմը և նավաստիները, Ռուշչուկից եկած ուսուցիչներ և ուսուցչուհիներ։ «Առաջատար դերասաններն իրենց բարձրության վրա էին... երիտասարդությունը նույնպես», — գրում է Վիկտորիա Ավետյանը, որը նույնպես մասնակցել է ներկայացմանը՝ Նատաշայի դերակատարմամբ։ — Բոլորը խաղում էին մեծ ոգևորությամբ, և հասարակությունը վարձատրեց նրանց ջերմ ծափահարություններով։ Ներկայացումից հետո, այգում, ընթրիքի ժամանակ, երիտասարդությունը մեծարեց դերասաններին և սիրելի պրուլետարական գրող Մաքսիմ Գորկուն։ Ներկայացումը հարկ եղավ կրկնել հասարակության պահանջով»²։

Այս փաստերը վկայում են և հաստատում հայ դերասանների առաջավոր շրջանների դեպի ռուս դրամատուրգիան, դեպի Մաքսիմ Գորկին ունեցած սերը։ Այս հաստատում է նաև այն, որ հակառակ եղած պնդումներին, թե ինչ հարկ կա Գորկու պիեսը բեմադրել, որ նա ոչ միայն օգուտ չի կարող տալ, այլև վնաս է հասցնում հայ բեմին՝ մեր բեմի լավագույն արվեստագետները «Հատակումը» պահում էին իրենց խաղացանկում և ավելի ամրապնդում մեկ անգամ արդեն նվաճված հաջողությունը։

Գորկու պիեսով ոգևորված էին, բացի Սևումյանից և Ավետյանից, նրանց հետ շրջագայության ելած դերասաններից և դերասանուհիներից, նաև ուրիշները։ Այդ հաստատվում է թեկուզ այն փաստով, որ «Հատակումի» անդրանիկ բեմադրության երեք առաջատար դերակատարների՝ Օվի Սևումյանի, Գրիգոր Ավետյանի, Սաթենիկ Աղամյանի բացակայությունը չի խանգարել, որ 1910-ին նորից բեմադրվի Գորկու պիեսը, որտեղ Սատինի դերը կատարել է Իսահակ Ալիխանյանը, իսկ Լուկայինը՝ Վարդան Միրզոյանը։ Թեկուզ և այն, որ Սևումյանին փոխարինել է Ալիխանյանը և, ինչպես մամուլն է վկայում, հաջողությամբ³, հաստատում է այն ճշմարտությունը, որ Գորկիով, նրա ստեղծած ձերպարներով հայ իրականության մեջ առաջին հերթին հրապուրվել են

¹ Գրիգոր Ավետյան, Քառասուն և հինգ տարի հայ բեմի վրա, հիշողություններ, 1933, էջ 110—111։

² «Дня Греша» (Թատերական թանգարան, Գրիգոր Ավետյանի արխիվ)։

³ «Սուրհանդակ», 1910, № 31։

մեր այն դերասանները, որոնք իրենց համարում էին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի հետևորդներ:

Մեր նպատակը չէ այստեղ կանգ առնել «Հատակում» պիեսի մյուս բեմադրությունների վրա, որոնց թիվը, ի դեպ, այնքան էլ փոքր չէ: Մեր նպատակն ավելի չէր, քան ցույց տալ Գորկու նշանավոր պիեսի բեմական պատմության առաջին մի քանի էջը, իսկ մնացածը, ամբողջ պատմությունը, որ շատ ուշադրավ է, անշափ կարևոր, առանձին ուսումնասիրության առարկա է:

Ինչ է հետևում այս բոլորից:

Պայքարը ռուս դրամատուրգիայի համար հայ թատրոնում, որ սկսվել էր անցյալ դարի 60-ական թվականներին, շարունակվելով և հետագայում, հասավ մինչև դարասկիզբը և մի առանձին ուժով բորբոքվեց Գորկու կապակցությամբ: Գորկու համար հայ իրականության մեջ մղված պայքարը նշանավորեց մի նոր աստիճան այդ պայքարի պատմության մեջ:

Գորկու պաշտպանության գործը գլխավորել են մարքսիստական մտքի առաջին հայ ներկայացուցիչները:

Գորկու դրամատուրգիայի բեմական պատմության առաջին էջերը կապված են հայ թատրոնի դերասանական նոր սերնդի, ընդհանրապես այն առաջավոր դեմքերի անվան հետ, որոնք, համակված լինելով Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի տրադիցիաները հայ իրականության մեջ ընդերելու գաղափարով, իրենց եռանդուն և նվիրված պորձունեությամբ բեմական արվեստի զարգացման նոր հորիզոններ էին գծում:

Գորկու դրամատուրգիայի համար մղված պայքարը հայ թատրոնի հասարակական-քաղաքական գծի համար մղվող պայքար էր: Հայ թատրոնի բոլոր խոշոր նվաճումները կապված են հասարակական-մերկացնող ուղղության հետ, որը վտանգի տակ էր ռեակցիայի տարիներին: «Հատակումի» բեմադրությամբ գորկիական տրադիցիայի հիմքը դրվեց, որ ամենից առաջ նշանակում էր ռեալիզմի պահպանում: Իսկ դա էլ, հասարակական կյանքի այս նոր շրջանում, նշանակում էր մեղադրական մի ահեղ դատավճիռ կապիտալիստական հասարակարգին, որը ճգմում էր մարդկանց, նետում նրանց փոսը, աղավաղում նրանց հոգիները: «Գորկին անխնայ ճշմարտացիությամբ ցույց էր տալիս, որ տիրապետող դասակարգերի բարեկարգ, կուլտուրա զարգացումն կյանքի կողքին գոյություն ուներ այդ հասարակությունից անխուսափելիորեն ծնունդ առած՝ լիակատար ուղքատության, անհուն տանջանքների սոսկալի աշխարհը, աշխարհն այն մարդկանց, որոնք դրված են ծայր աստիճան անմարդկային պայմաններում՝ նրանցից խլված է պատիվը, մարդկային արժանապատվությունը, սիրտ, մայրություն, ընտանիքի հնարավորությունը, ամեն տեսակ հավատ և հույս, ամեն ինչ ոտնատակ է տրված, ցեխին հավասարեցված»:

Սակայն գորկիական տրադիցիան նշանակում էր ոչ միայն մերկացնել, ցույց տալ, թե կապիտալիզմն ինչպես է մարդկանց աշխարհակամ, այլև փառաբանել մարդուն, բարձրացնել մարդկային արժանապատվությունը, նրա ուժքն անել ընդդեմ կարեկցության, հայ բեմից հնչեցնել ճշմարտության, ազատության հպարտ երգը: