

624/5

2-9-7

792(47.925)

4-42



624



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
СЕКТОР ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВ

БАБКЕН АРУТЮНЯН

АРМЯНО-РУССКИЕ
ТЕАТРАЛЬНЫЕ
СВЯЗИ

КРАТКИЙ ОЧЕРК

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1955

2013-2008
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՈՒ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱ
ԱՐԿԵՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՍԵԿՏՈՐ

ԲԱՐԿԵՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ՀԱՅ-ՌՈՒՍԱԿԱՆ
ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ
ԿԱՊԵՐԸ

ՀԱՄԱՌՈՏ ԱԿՆԱՐԿ

127808

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՈՒ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԵՐԵՎԱՆԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ԿԱՊԵՐԸ
ԲՐԵՎԱՆ



Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների
ակադեմիայի Խմբագրական-հրատարակչական
խորհրդի որոշմամբ:



443-2003

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ
ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ
ՍԵԿՏՈՐԻ ԿՈՂՄԻՅ

Հայ-ռուսական բառերական կապերը մեր
բառրոնի պատմության կարևոր օղակն են կազ-
մում, պատմություն, որի գոյացումը անփակտե-
լիորեն կապված է ռուս մեծ ժողովրդի դեմոկրա-
տական կուլտուրայի հետ: Ստեղծելով իրենց ազ-
գային բառրոնը՝ հայ բեմի առաջավոր գործիչները
միշտ հենվել են ռուս բառերական արվեստի ռեա-
լիստական տրադիցիաների վրա, բառրոն, որը
դեռևս անցյալ դարում ձեռք էր բերել համաշխար-
հային հռչակ:

Մինչև ռուսացիոն հայ բառրոնի պատմության
մարֆսիստական լուսաբանումը հնարավոր է միայն
հայ-ռուսական բառերական կապերի լիակատար
ուսումնասիրության դեպքում:

Վերջին տարիներս սովետահայ բառերագե-
ները նշանակալի աշխատանք են կատարել այդ

քեմայի մշակման գործում՝ այն շոշափելով առան-
ձին գրեհում, հողվածներում, զեկուցումներում և
գիտական հաղորդումներում:

Ընթերցողի ուշադրությանն առաջարկվող ար-
վեստագիտության բեկնածու Բաբկեն Հարություն-
յանի ներկա աշխատության մեջ առաջին անգամ
փորձ է արվում հակիրճ հանրագումարի բերել
պատմա-ժամանակագրական կարգով հայ-ռուսա-
կան քատերական կապերի հարուստ պատմությու-
նը՝ անցյալ դարի 20-ական րվականների սկզբից
մինչև սովետական կարգերի հաստատումը Հա-
յաստանում:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

(1828—1861)

1

Հայ-ռուսական կուլտուրական կապերի առա-
ջացումը վերաբերում է դեռևս Կիևյան Ռուսիայի
ժամանակաշրջանին, սակայն առանձին ուժով այդ
կապերը զարգացան և ամրապնդվեցին միմիայն
Արևելյան Հայաստանը Ռուսաստանին միակցվե-
լուց հետո:

1828 թվականին իրականացավ Արևելյան Հա-
յաստանի միակցումը Ռուսաստանին, որը հայ-ժո-
ղովրդին ոչ միայն փրկեց թյուրքական և պարսկա-
կան ասիմիլյատորներից, այլև անկասկած մի խո-
շոր քայլ կատարեց նրա պատմական զարգացման
ճանապարհին: Պատմական այդ ակտի պրոգրեսիվ
նշանակությունը նախ և առաջ այն է, որ Արևելյան
Հայաստանի մուտքը Ռուսաստանի տնտեսա-քա-
ղաքական կյանքի ընդհանուր հունի մեջ նպաստեց
նոր, պատմականորեն ավելի պրոգրեսիվ, կապի-

տալիստական հարաբերությունների աճին ֆեոդալական մի ալյանսի հետամնաց երկրում, ինչպիսին էր այն ժամանակ Հայաստանը: Երկրորդ՝ բարերար ազդեցություն ունեցավ ռուսական առաջավոր մտքի ավելի, քան երբեք ակտիվ ներթափանցումը Հայաստան: Երրորդ՝ այդ միակցման հետևանքով ուժեղացավ ռուսական օրինատալիան նմանապես և Արևմտյան (Եվրոպական) Հայաստանում, որով ազգային-ազատագրական շարժումը այնտեղ մի նոր զարկ և թափ ստացավ:

Սերտ շփումը Ռուսաստանի ավելի բարձր կուլտուրայի, նրա գիտության, առաջադիմական-դեմոկրատական գրականության, արվեստի, թատրոնի հետ, որոնց նշանակությունը շնորհիվ դրանց հումանիստական գաղափարների և դեմոկրատիզմի վաղուց արդեն դուրս էր եկել ազգային շրջանակներից և բարերար ազդեցություն էր գործում շատ ուրիշ, առանձնապես արևելյան ժողովուրդների կուլտուրայի զարգացման վրա, — նրպաստում էր նաև Հայաստանի կուլտուրական վերելքին: Պատահական չէ, որ Կարլ Մարքսին ուղղած իր նամակներից մեկում Ֆրիդրիխ էնգելսը նշում էր Արևելքի համար Ռուսաստանի պրոդրեսիվ նշանակությունը¹:

¹ Տե՛ս Կ. Մարքս, Փ. Էնգելս, Сочинения, том 21, стр. 211.

Սկսած 1828 թվականից ցարական Ռուսաստանի կազմի մեջ մտած Արևելյան Հայաստանը իր էկոնոմիկայի և կուլտուրայի զարգացման մեջ գնում էր հիմնականում Ռուսաստանի հետ մի ընդհանուր ուղիով:

Ռուսաստանի ազատագրական շարժման աղերվականական շրջանում՝ 1828—1861 թվականներին¹ հայ հասարակական-քաղաքական միտքը ձևավորվում էր, այսպես կոչված, «լուսավորական շարժման» ազդեցության տակ:

Հայ, ինչպես և այլ երկրների լուսավորիչները, իրենց հարազատ ժողովրդի զարգացման գլխավոր նախապայմանը համարում էին լուսավորության լայն տարածումը: Այս ժամանակաշրջանում, որի մասին այստեղ խոսվում է, ռուսական առաջավոր հասարակական մտքի անմիջական ազդեցության տակ սկսվում է հայ ժողովրդի հոգևոր կուլտուրայի ծաղկումը նրա բոլոր բնագավառներում:

Մեկը մյուսի հետևից բացվում են հայկական ուսումնական հաստատություններ Ռուսաստանում, Անդրկովկասում, ինչպես և արտասահմանի հայ-

¹ Հայ-ռուս բառերական կապերի զարգացման հարցը քննելիս մենք ընդունում ենք լենինյան պարբերացումը Ռուսաստանում ազատագրական շարժման երեք փուլերի մասին (տե՛ս Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 20, էջ 297):

կական գաղութներում: Հիշենք, օրինակ, Արևելյան լեզուների Լազարյան ճեմարանը Մոսկվայում՝ 1815 թվականին, Ներսիսյան հոգևոր դպրոցը Թիֆլիսում՝ 1824 թվականին, դպրոցներ Երևանում, Շուշում, Նոր-Նախիջևանում, Պոլսում, Կալկաթայում և այլուր:

Հայկական զարգացող պարբերական մամուլի ներսում սկսվում է անհաշտ պայքար պրոգրեսիվ և ռեակցիոն ուղղությունների միջև՝ հայ ժողովրդի կյանքի համար ռուսական կուլտուրայի նշանակության գնահատման շուրջը: Հակառակ առանձին թերթերի և ամսագրերի ռեակցիոն ելույթներին՝ ավելի առաջավոր դեմոկրատական մամուլը հայ ժողովրդի ապագան տեսնում էր իր և ռուս հզոր ժողովրդի միասնության մեջ, և իր էջերում արժարժում էր հայ ժողովրդի հասարակական կյանքի առավել հրատապ հարցերը, այդ թվում նաև լեզվի, գրականության և արվեստի հարցերը:

Դեռևս XIX դարի սկզբից ծայր է առնում ռուս առաջավոր նկարչության, երաժշտության, գրականության և թատրոնի փորձի յուրացումը հայկական կուլտուրայի գործիչների կողմից:

Հատկապես խոշոր էր ռուսական պրոգրեսիվ գրականության դերը հայկական նոր կուլտուրայի դարդացման և ձևավորման գործում, որի հանձա-

րեղ հիմնադիրը հանդիսացավ Խաչատուր Աբովյանը (1805—1848):

Մեծ գրող-դեմոկրատ և լուսավորիչ Խաչատուր Աբովյանը հայ և ռուս ժողովուրդների բարեկամության բոցավառ մոնետիկն էր: Նրա «Վերք Հայաստանի» հայրենասիրական վեպում, որ այդ բարեկամության սքանչելի ջատագովությունն է, մեծ զգացմունքով նկարագրվում է հայ աշխատավոր ժողովրդի խանդավառ վերաբերմունքը դեպի ռուսական բանակը: Աբովյանը նկարագրում է, թե ինչպես էին «ծեր, մանուկ, աղջիկ, պառավ» ընկնում ռուս զինվորների վզովն «ու էնպես նվաղած հոգին քաղված մնում»¹:

Խաչատուր Աբովյանը խորապես համոզված էր, որ միայն Ռուսաստանը կարող է ազատագրել հայ ժողովրդին ֆիզիկական բնաջնջումից և նրա առաջ բաց անել կուլտուրական հետադարձացման անսահման հեռանկարներ: Դրա համար էլ նա գրում էր, թե «ըթուխքի քանդվիլը մեղավորների համար էն գինը չէր ունենալ, ինչպես Երևանու բերդի առնիլը հայերի համար»²:

Ըմբռնելով ռուս մեծ կուլտուրայի խոր նշա-

¹ Խաչատուր Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու ութ հատորով, Հայկական ՄՍՌ ԳԱ Հրատարակչություն, Երևան, 1948, հատ. 3, էջ 179:

² Նույն տեղում:

նակությունը հայ ժողովրդի կյանքում՝ հաշատուր Աբովյանը հրապարակ էր գալիս որպես նրա անխոնջ պրոպագանդիստը: Նրա ստեղծագործական ողջ կյանքի անբաժան մասն են կազմում կրթոտ սերը դեպի ռուս դեմոկրատական կուտուրան և սերտ կապը նրա հետ: Դեռևս ուսանողական տարիներին Դորպատում (էստոնական ՍՍՌ, այժմյան Տարտու քաղաքում) հաշատուր Աբովյանը ծանոթանում է ռուս հասարակության առաջավոր ներկայացուցիչների հետ: Նա դառնում է Ի. Ա. Կոնիովի առաջին թարգմանիչներից մեկը, որ մոտ էր նրան իր ստեղծագործության խորը գաղափարայնությամբ և ժողովրդայնությամբ: հաշատուր Աբովյանը թարգմանում է նաև Ն. Մ. Կարամզինի, Ի. Ի. Դմիտրևի և ռուս այլ հեղինակների մի շարք երկերը:

Զինված XIX դարի առաջին կեսի ռուս առաջավոր հասարակության դեմոկրատական հայացքներով՝ հաշատուր Աբովյանը հայ իրականության մեջ անխնա պայքարում էր ֆեոդալա-կղերական խավարամոլության դեմ: Իր ստեղծագործության մեջ նա աննկուն մարտնչում էր իրեն ժամանակակից հայ գրականության կլասիցիստական քարացած կանոնների դեմ, ժողովրդին անհասկանալի հին-հայերեն գրաբար լեզվի դեմ, որով գրված էին հայ դպրոցական թատրոնի կլասիցիստա-

կան ողբերգությունները, — հանուն աշխարհաբար լեզվի, հանուն ռեալիստական նոր գրականության և դրամատուրգիայի:

Հայ-ռուսական կուտուրական կապերի ամրապնդման նշանակալից վկայություններից մեկն էլ ռուս հեղինակների երկերի հայերեն թարգմանությունն է, որ կատարել են Ռուսաստանում սովորած և աշխատած՝ հայկական կուտուրայի առաջավոր գործիչները: հաշատուր Աբովյանի կատարած թարգմանությունների հետ միասին լույս են տեսնում ռուսական ռեդեգիայի լավագույն նրմուշների թարգմանությունները, մասնավորապես Ա. Ս. Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» և «Կովկասի գերին», որ կատարել էր Մոսկվայի Արևելյան լեզուների կազարյան ճեմարանի ռուսերեն լեզվի դասատու Մկրտիչ էմինը, իսկ 1843 թվականին կազարյան ճեմարանը Մոսկվայում, նույն ճեմարանի ուսանող Հ. Համադասպյանի թարգմանությամբ, հրատարակում է Ա. Ս. Պուշկինի, Մ. Յու. Լերմոնտովի, Վ. Ա. Ժուկովսկու և ռուս այլ գրողների երկերի ժողովածուն: Մի փոքր ուշ, 1848 թվականին, կազարյան ճեմարանը լույս է ընծայում Մ. Վ. Լոմոնոսովի, Գ. Ռ. Դերժավինի, Ի. Ա. Կոնիովի երկերի հայերեն ժողովածուն:

Իրենց հերթին ռուս հասարակական և կուտուրական գործիչները առանձին հետաքրքրություն

են հանդես բերում դեպի Հայաստանը, նրա պատմությունն ու արվեստը: Մ. Ս. Պուշկինը, Ա. Ս. Գրիբոեդովը, Դ. Վ. Դավիդովը, ինչպես և շատ դեկաբրիստներ, որոնք աքսորված են եղել Կովկաս՝ Ա. Ա. Բեստուժևը, Ա. Ի. Օդոևսկին, Վ. Կ. Կյուլինսկիները և ուրիշներ, եղել են Հայաստանում: Իրենց երկերում նրանք նկարագրել են բազմաշարժար հայ ժողովրդի ծանր կյանքը և հրապարակ են եկել որպես հայ-ռուսական բարեկամության ջատագովներ: Այդպիսին է, օրինակ, Ա. Ս. Պուշկինի «Դոն» բանաստեղծությունը: Ա. Ս. Գրիբոեդովը, ինչպես հայտնի է, մտադիր էր գրելու «Ռադամիստ և Զենոբիա» ողբերգությունը հայ-վրացական պատմությունից: Տարաբախտաբար այս երկից պահպանվել են լոկ սևագիր ուրվագծերը:

2

Հասարակական-կուլտուրական ստեղծված իրադրության մեջ հայկական նոր թատրոնի զարգացումը սերտորեն կապված էր ուսումնական-ժողովրդի դեմոկրատական թատերական կուլտուրայի հետ: Հայ բեմական արվեստի պրոգրեսիվ գործիչները, ինչպես XIX դարի սկզբին, այնպես էլ հետագայում, գտնվում էին ուսումնական թատրոնի հետ ստեղծագործական բեղմնավոր համագործակցության մեջ:

Շատ փաստեր են վկայում այդ մասին: Հայկական նոր թատրոնի առաջին ներկայացումները Անդրկովկասում բեմադրվել են դեկաբրիստների ապստամբության նախօրեին, Ռուսաստանի հոգեվոր կյանքի բուռն վերելքի տարում, այն ժամանակ, երբ Մոսկվայում բացվեց Փոքր թատրոնը (1824 թվականին): Այդ ներկայացումների կազմակերպիչը Թիֆլիսի Ներսիսյան հոգևոր դպրոցում՝ այդ դպրոցի ղեկավար Հարություն Ալամդարյանն էր (1796—1834), խաչատուր Աբովյանի ուսուցիչը, հայտնի բանասեր, մանկավարժ և բանաստեղծ, որն իր կրթությունը ստացել էր Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում և այդ ժամանակ աշխատում էր Թիֆլիսում՝ իբրև ուսուցիչ լեզվի դասատու:

Հարություն Ալամդարյանը, որը ջերմորեն ողջունեց Արևելյան Հայաստանի ազատագրումը և ուսումնական կուլտուրայի ծրարական ծրագրերի կողմից Երևանի բերդի առումը դիտեց որպես հայ ժողովրդի երջանիկ ապագայի հաստատ առհավատչյան՝ ուսումնական կուլտուրայի և գրականության մի կրքոտ պրոպագանդիստ էր հայ իրականության մեջ: Նրա դպրոցական թատրոնում ներկայացվում էին ինչպես իր՝ Հարություն Ալամդարյանի պիեսները, նույնպես և ուսումնական սան Գալուստ Շերմազանյանինը (վախճ. 1883 թ.), որը հետագայում XIX դարի առաջին

կեսի հայ թատրոնի ամենանշանավոր գործիչներից մեկն էր և իր վրա կրել էր ռուս առաջավոր դրամատուրգիայի և թատրոնի ուժեղ ազդեցությունը: Դեռևս 1826 թվականին, մինչև Արևելյան Հայաստանի Ռուսաստանի հետ միակցումը, լինելով Ներսիսյան հոգևոր դպրոցի աշակերտ, Գալուստ Շերմազանյանը իր «Ասորի-բեկ և Դիքի» դպրոցական շարադրության հերոսի բերանով, — որը նա հետո վերածեց պիեսի, — Հայաստանի պատմական ճակատագիրը կապում էր Ռուսաստանի հետ:

Հայ թատրոնի զարգացման վրա ռուս ռեալիստական դրամատուրգիայի ազդեցության ծավալման մեջ մեծ նշանակություն ունեցան ռուսերեն ներկայացումները, որ Անդրկովկասի հայերին ու վրացիներին ծանոթացրին Ա. Ս. Գրիբոեդովի «Խելքից պատուհաս» կլասիկ կոմեդիայի հետ: Առաջին ներկայացումը խաղացվեց Երևանում, 1827 թվականին, ռուս զորքերի կողմից Երևանի բերդի զրավումից անմիջապես հետո: Մամուլում այս պատմական ներկայացման մասին հիշվում է 1832 թվականին. «... «Խելքից պատուհաս» կոմեդիան խաղացվել է 1827 թվականին, Երևանի բերդում՝ հեղինակի ներկայությամբ: Կոմեդիան գրելիս արդյոք Գրիբոեդովը կարող էր կարծել, որ նրա բեմադրությունը ինքը կտեսնի

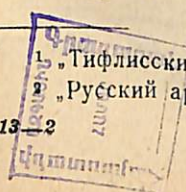
պարսկական սատրապի բնակարանում...»¹: «Խելքից պատուհասը» ներկայացվել է ռուսերեն լեզվով 20-րդ Հետևակ դիվիզիայի ռուս սպաներից և նրանց ընտանիքների անդամներից կազմված դերասան-սիրողների ուժերով: Ա. Ս. Գրիբոեդովի՝ այդ ներկայացմանը ներկա լինելու մասին վկայում է Ալեքսեյ Վեսելովսկու 1874 թվականին գրած ակնարկը «Խելքից պատուհասի» բեմական պատմության մասին. — «Թիֆլիսից Երևանի միջով անցնելիս Գրիբոեդովին խնդրեցին այցելել ներկայացմանը («Խելքից պատուհաս» — Բ. Հ.) և հայտնել իր կարծիքը նրա մասին»²:

Հատկապես «Խելքից պատուհաս» կոմեդիայի բեմադրության փաստը, այն էլ Երևանի բերդի պարսիկ սարդարի պալատում և հենց ռուս սպաների ուժերով՝ նշանակալից երևույթ է մի շարք հանգամանքներով:

Ինչպես հայտնի է, ցարական զորքնությունը արգելել էր «Խելքից պատուհաս» կոմեդիայի բեմադրությունը, որը դիմակազերծ էր անում աղնրվական-կալվածատիրական Ռուսաստանի շինովնիկական բյուրոկրատական ուղիարհը: Կոմեդիայի հեղինակը՝ Ա. Ս. Գրիբոեդովը մեծ մասնակցու-

1. Тифлиские ведомости, Тифлис, 1832, № 3.

2. "Русский архив", кн. 6, за 1874 год.



թյուն էր ունեցել պարսկական լծից Արևելյան Հայաստանի ազատագրման մեջ և ուստի հասարակության առաջավոր շատ մարդկանց հետ պարզևտրվել էր «Երևանի բերդի առումը» մեղալուծել: «Խեղճից պատուհասի» առաջին բեմադրությունը նախ և առաջ վկայում է այդ պիեսը բեմադրող սիրողների պրոգրեսիվ տրամադրությունների մասին, այն խոր հարգանքի մասին, որ նրանք տածում էին դեպի մեծ հեղինակը: Այդ բեմադրությունը մի պայծառ երևույթ էր նիկոլաևյան ռեակցիայի խավար ֆոնի վրա, — երևույթ, որը շատ ազնիվ զգացումների արթնացրեց հանդիսատեսների մեջ, քանի որ նրանց սրտերում դեռևս վառ էր դեկաբրիստների լավագույն ապագայի այդ մարտիկների, ապստամբության հիշատակը:

Ներկայացման հրատապությունը պարզ էր և Հայաստանի համար. կոմեդիայի գաղափարական էությունը համապատասխանում էր այն պայքարի ողջ բովանդակությանը, որ մղում էր հայ ժողովուրդը պարսիկ ասիմիլյատորների և կեղեքիչների դեմ: Վերջապես «Խեղճից պատուհասի» առաջին բեմադրության փաստը Երևանում, Սովետա-

¹ Տե՛ս Վ. Պարսամյանի «Արևելյան Հայաստանի միացումը Ռուսաստանին» հոդվածը, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», Երևան, 1954, № 10, էջ 15:

կան Հայաստանի ապագա մայրաքաղաքում՝ առանձնապես թանկ է հայ ժողովրդի համար, որ չի մոռանում իր հավատարիմ բարեկամ Ա. Ս. Գրիբոեդովին, որն այնքան շատ բան արեց պարսկական տիրապետությունից հայերին ազատագրելու համար: «Խեղճից պատուհաս» կոմեդիան հետագայում առավել ևս մեծ դեր խաղաց քննադատական ռեակիզմի համար հայ թատրոնի մղած պայքարում, մի դեր, որն ըստ էության, սկսվեց Արևելյան Հայաստանի ազատագրության առաջին իսկ օրերից:

Այդ բեմադրությունը շատ մեծ նշանակություն ունի նաև այն պատճառով, որ նա ժամանակի տեսակետից Ա. Ս. Գրիբոեդովի կոմեդիայի առաջին բեմական մարմնավորումն է, որովհետև, ինչպես հայտնի է, ուստական կայսերական բեմում «Խեղճից պատուհաս» կոմեդիան ներկայացվեց 1831 թվականից, իսկ ծայրամասերի թատրոններում՝ միայն 1863 թվականից: Ի նշումն այդ հիշարժան թվականի — Ա. Ս. Գրիբոեդովի անմահ կոմեդիայի առաջին բեմադրման — Երևանում հուշատախտակ է փակցված այն շենքի վրա, որ կառուցված է այժմ ճիշտ այն տեղում, որտեղ գտնվում էր սարդարի պալատը Երևանի բերդում, որտեղ և կայացել էր կոմեդիայի անդրանիկ բեմադրությունը:

Դժբախտաբար, «Խելքից պատուհասի» 1827 թվականի բեմադրության և գրիբոեդովյան կոմեդիայի բեմական պատմության ուսումնասիրման համար այդ նշանակալից փաստը հարկ եղած չափով չի գնահատվում կամ պարզապես ինչ-որ տարօրինակ մոռացության է մատնվում սովետական մի քանի թատերագետների կողմից: Այսպես, օրինակ, պրոֆ. Վ. Ա. Ֆիլիպովի վերջերս լույս տեսած բրոշյուրում, որը նվիրված է «Խելքից պատուհասի» պատմությանը ուսա բեմում, ճիշտ է, հաստատվում է, որ «1827 թվականին ենթադրվում էր կոմեդիայի բեմադրությունը Երևանում, սակայն իշխանությունը, իմանալով ներկայացման մասին, այն արգելեց»¹: Հեղինակը, սակայն, մոռանում է ավելացնել, որ մի ներկայացում համենայն դեպս կայացավ:

Թատերագետ Ռուբեն Զարյանը, այս առթիվ բանավեճի մեջ մտնելով պրոֆ. Վ. Ի. Ֆիլիպովի հետ իրավացիորեն նկատում է. «Գրիբոեդովի հիշատակն այնքան նվիրական է մեզ համար, որ նրա անվան հետ կապված յուրաքանչյուր փաստ պահանջում է հոգատար վերաբերմունք և խորա-

գույն ուշադրություն: Եվ ամեն մի անբարեխղճություն, թեկուզ և աննշան փաստի նկատմամբ, ոչ միայն վիրավորական է մեծ գրողի հիշատակի համար, այլև մի որոշ իմաստով խանգարող արգելք նրա թողած ժառանգության և այդ ժառանգության հետ կապված պատմության գիտականորեն հիմնավորված ուսումնասիրության գործում»¹:

Դրանից հետո «Խելքից պատուհասը» բեմադրվել է 1828 թվականին, Թիֆլիսում, Ներսիսյան հոգևոր դպրոցում: Ռուսերեն խաղացված ներկայացմանը մասնակցել են հայեր և ռուսներ՝ գեներալ Հախվերդյանի և Ալեքսանդր Ճավճավաճեի ընտանիքների անդամները: Ա. Ս. Գրիբոեդովը անձամբ ակտիվ մասնակցություն է ունեցել այդ ներկայացման նախապատրաստմանը և փորձերի ժամանակ ամեն կերպ օգնել է սիրողներին իր ցուցմունքներով: Այսպիսով, կարելի է ասել, որ այդ բեմադրության ռեժիսսորան այս կամ այն չափով կատարել է հենց ինքը՝ մեծ կոմեդիագիրը: Հանձարեղ հեղինակի մասնակցությունը այդ ներկայացման նախապատրաստմանը՝ տալիս է նրան առավել ևս մեծ արժեք:

¹ Проф. В. И. Филиппов, «Горе от ума» А. С. Грибоедова на русской сцене, Изд. «Знание», Москва, 1954, стр. 6.

¹ Ռուբեն Զարյան, Պայքար ուսա դրամատուրգիայի համար հայ թատրոնում, Հայպետհրատ, Երևան, 1954, էջ 18:

Շուտով, 1832 թվականին, Ա. Ս. Գրիբոեդովի կոմեդիան մի անգամ ևս բեմադրվում է Անդրկովկասում, դարձյալ Թիֆլիսում և նորից ուսանողներ լեզվով, նույն հայկական հոգևոր դպրոցի դահլիճում: Ներկայացմանը մասնակցել են թատերական սիրողներ՝ ուսանող, հայեր, վրացիներ: Այսպես, օրինակ, Չապկու դերը խաղացել է Դ. Զուբարյովը, Ֆամուսովի դերը՝ Մ. Ղամազյանը, իսկ Սկալոզուբինը՝ Ռ. Բագրատիոնը¹:

Ա. Ս. Գրիբոեդովի կոմեդիայի ուսանողներն այդ ներկայացումների մեջ Անդրկովկասում, որոնց մասնակցում էին նաև հայերը, — մենք հաստատում ենք, որ, իրոք, հայ սիրողական թատրոնի գործիչները խորը կերպով ծանոթ էին իրենց ժամանակակից ուսա դրամատուրգիայի լավագույն երկերին: Իսկ դա, անկասկած, կարևոր նշանակություն ուներ հայ-ուսական թատերական կապերի ամրապնդման համար: Դրա հետ միասին բերված փաստերը ապացուցում են այն ժամանակվա Ռուսաստանի ժողովուրդների —

¹ «Խելքից պատուհասի» այս և նախորդ բեմադրությունների մանրամասնությունների մասին տես Ռ. Չարյանի հոդվածներում՝ հրատարակված «Սովետական Հայաստան» թերթի 1945 թ. հունվարի 6-ի ու 16-ի համարներում և «Գրական թերթի» 1951 թ. մայիսի 28-ի համարում:

ուսանողների, հայերի և վրացիների — բեմի և դրականության առաջավոր գործիչների ստեղծագործական մոտիկությունը և համամտությունը:

Այս փաստերը մեծ նշանակություն են ստանում հայ կուլտուրայի պատմության ուսումնասիրության համար նաև նրանով, որ դրանք, հայ սիրողական թատրոնի ներկայացումների հետ միասին, վկայում են հայ իրականության մեջ գոյություն ունեցող լուսավորական հոսանքի մասին, որի արտահայտություններից մեկն էլ անշուշտ հենց այդ բեմադրություններն էին:

Ա. Ս. Գրիբոեդովի «Խելքից պատուհաս» և Ն. Վ. Գոգոլի «Ռեկզոր» հիանալի սատիրական կոմեդիաները խոր սկզբունքային դեր խաղացին հայկական դրամատուրգիայում և թատրոնում XIX դարի 40-ական և 50-ական թվականներին առաջացած և հետագայում, 60-ական թվականներին զարգացած քննադատական ռեալիզմի մեջ: Հենց այդ երևելի կոմեդիաների ազդեցության տակ էր գրված 1842 թվականին Գալուստ Շերմազանյանի «Նկարագրությունք ինչ-ինչ գործոց Կարապետ եպիսկոպոսի» սատիրական պիեսը, որ դիմակազերծ էր անում ցարական շինովնիկներին, հայ հոգևորականությանը և վաճառականությանը: Եվ բոլորովին պատահական չէ, որ «Նկարագրությունք ինչ-ինչ գործոց Կարապետ եպիսկոպոսի»

պիեսի բեմադրությունը շուտով արգելվեց, իսկ ինքը՝ հեղինակը հալածանքի ենթարկվեց:

Հայ դրամատուրգների ուսուսական կուլտուրայի հետ ունեցած շփման հետևանքներն զգացվում էին նաև այդ հեղինակների մի քանի երկերում. այդպես է, օրինակ, Խաչատուր Աբովյանի «Ֆեոդորա կամ որդիական սեր» (1841) պիեսը, որի գլխավոր հերոսուհուն՝ Ֆեոդորա անունով ուսուսական՝ հեղինակին օժտել է խոր մարդասիրության, անձնազոհության և հոգու կայունության բարձր հատկություններով:

Ժամանակակից հայ թատերագիտության առաջացումը նույնպես կապված է 20—30-ական թվականների ուսուսական հասարակական մտքի բարեբար ազդեցության հետ, Մոսկվայի համալսարանի, ուսուսական մեծ ուսուցիչներ-գեմոկրատ Վ. Գ. Բելինսկու անվան հետ, որի երկերը փոքր դեր չեն խաղացել հատկապես սկսած 60-ական թվականներից՝ հայկական ռեալիստական թատրոնի զարգացման մեջ:

20-ական թվականների վերջին և 30-ական թվականների սկզբին Մոսկվայի համալսարանում, Վ. Գ. Բելինսկու, Ա. Ի. Գերցենի, Ն. Պ. Օգարյովի և ուրիշների հետ սովորել են ոչ քիչ թվով հայեր¹:

¹ Տե՛ս Րուսեթ Օգաննիսյան, Из истории оценки русской литературы армянской общественной мыслью, Айпетрат, Ереван, 1952, стр. 25.

Դրանց թվում էր նաև Սարգիս Տիգրանյանը (1812—1873), որն ընդունվել էր համալսարան 1829 թվականին և սովորել Վ. Գ. Բելինսկու հետ՝ ֆիլոլոգիական ֆակուլտետում: Սարգիս Տիգրանյանը ակտիվ կերպով մասնակցում էր ուսանողական գրական խմբակում, որի շունչն ու հոգին էր ուսուսական հանձարեղ քննադատը:

Սարգիս Տիգրանյանի սերը դեպի թատերական արվեստը արտահայտվում է նրանում, որ նա, հայ ուրիշ ուսանողների հետ միասին (Թ. Խաղամյան և ուրիշներ) մասնակցում է դրամատիկ խմբակի ներկայացումներին, իսկ 1832 թվականին գրած և 1834 թվականին հրատարակած Ռասինի «Գոդֆոիա» ողբերգության իր թարգմանությանը կցում է դրամայի պատմության և թեորիայի մասին մի մեծ առաջաբան, որի մեջ, ինչպես մատնանշում են այս հարցի սովետական ուսումնասիրողներ՝ պրոֆեսորներ Ա. Արշարունին և Ռ. Հովհաննիսյանը, Ս. Տիգրանյանը արժարժում է նույն հայացքները, ինչ որ Վ. Գ. Բելինսկին՝ «Գրական երազանքներում»¹:

¹ Տե՛ս Րուսեթ Օգաննիսյան, Из истории оценки русской литературы армянской общественной мыслью, Айпетрат, Ереван, 1952, стр. 25. Ա. Արշարունու ձեռագիրը՝ «Մի էջ հայ թատերագիտական մտքի պատմությանը», պատրաստված տպագրության՝ ՀՍՍՌ ԳՍԱՀ Վ. Գ. Բելինսկու պատմության և տեսության սեկտորի կողմից:

Սարգիս Տիգրանյանի այս աշխատության նշանակությունը հայ-ուսական թատերական կապերի ամրապնդման համար կայանում է նրանում, որ այնտեղ խոսվում է նաև ուսուցողականության նախապուշկինյան շրջանի, հատկապես Ա. Սումարոկովի, Յա. Կնյաժնինի, Վ. Օգեբովի դրամատուրգիայի մասին: Նշանակալից է, որ հիշյալ դրամատուրգների երկերից ամենաբարձր տեղը նա հատկացնում է Վ. Օգեբովի ողբերգություններին՝ նրանց ազատասիրության և հայրենասիրության համար, այդպիսով, հրապարակ գալով, ուսուցչական քննադատության դեմ, որը Ա. Սումարոկովին համարում էր ուսական Շեքսպիր¹:

Ս. Տիգրանյանի այդ աշխատությունը ոչ միայն ուսուցողական դրամատուրգիայի առաջին գնահատականն էր հայ թատերադիտական մտքի կողմից՝ գրված Վ. Գ. Բելինսկու գաղափարական ազդեցության տակ, այլև նա «այն տարիներին, երբ Հայաստանը նոր էր միացնում մտել ուսական պետության կազմի մեջ, ուսուցչական և հայ ժողովուրդների բարեկա-

¹ Տե՛ս Ռ. Զարյանի «Ռուս-հայ գրական կապերի շուրջը» հոդվածը «Սովետական գրականություն և արվեստ» ամսագրում, Երևան, 1950, № 6, էջ 131—136 և Ռ. Հովհաննիսյանի վերևում հիշած գիրքը, էջ 26:

մությունը ամրապնդող մի օղակ հանդիսացավ»¹:

Ինչ վերաբերում է հայ թատրոնի ստեղծագործական կյանքին, ապա նա XIX դարի 50-ական թվականներին աճեց և զարգացավ ավելի սերտ գործակցության մեջ մտնելով ուսուցչական թատրոնի հետ, քան այդ տեղի ունեցող 30-ական թվականներին:

Եթե 30-ական թվականների սկզբին Մոսկվայի համալսարանի ներսում ծագում է հայ թատերադիտական միտքը և ներկայացումներ են տրվում հայ ուսանողների մասնակցությամբ, ապա 50-ական թվականները նշանավոր դարձան այդտեղ իսկ հայ կենցաղային դրամատուրգիայի երևան գալով. համալսարանի ուսանողներ Հովհաննես Գուրգենբեկյանը, Նիկողայոս Ալաբաթյանը, Անանիա Սուլթանշահը, Միքայել Պատկանյանը, Նիկողայոս Փուղինյանը և ուրիշները գրում են մի շարք պիեսներ և հենց իրենք էլ խաղում թատերասեր հայ ուսանողների հետ: Սրա հետ միասին երևան են գալիս նաև ուսուցչական դրամատուրգիայից փոխադրված պիեսներ: Այսպես, օրինակ, բժշկական ֆակուլտետի ուսանող Անանիա Սուլթանշահը 1859 թվականին վերափոխելով Ս. Ֆեո-

¹ Ռ. Զարյան, Ռուս-հայ գրական կապերի շուրջը, «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1950, № 6, էջ 136:

դորովի «Դաստիարակներ» պիեսը, գրում է «Հայոց ազգի լուավորիչը» կոմեդիան, ուր դիմակագերծ է անում հայ հոգեկորականությունը:

Հայ թատրոնի պատմության մեջ, Մոսկվայի համալսարանի նման, կարևոր դեր խաղաց նաև Մոսկվայի Արևելյան լեզուների կադրայան ճեմարանը, որի սաները նույնպես պիեսներ էին գրում և ներկայացումներ կազմակերպում: Հայերեն պիեսների հեղինակների շարքում էր նաև ճեմարանի ուսանող Սմբատ Շահազիզը, որ հետագայում դարձավ հայ աչքի ընկնող դեմոկրատ-բանաստեղծ:

Կադրայան ճեմարանում հայերեն ներկայացումներ կազմակերպելու համար լուրջ նշանակություն ունեցավ Մոսկվայի համալսարանի հայ ուսանողների օրինակը: Հայկական թատերական սիրողական խմբերի ներկայացումները թե՛ համալսարանում և թե՛ ճեմարանում սկզբնական շրջանում փակ բնույթ էին կրում, սակայն հետագայում այդ խմբերը միացան և այնուհետև նրանք ելույթներ էին ունենում քաղաքի թատրոններում, որոնցից մեկն էր Սեկրետարյովի մասնավոր թատրոնը¹: Բեմադրություններին մասնակցում էին

¹ Տե՛ս Ա. Արշարունի, Մոսկվայի համալսարանի հայ ուսանողները XIX դարի 50—60-ական թվականներին, հայկական ՍՍԻ ԳԱ «Տեղեկագիր», Երևան, 1954, № 9, էջ 66:

ուսանողները, որոնցից շատերը հետագայում աչքի ընկնող դեր խաղացին 60-ական թվականների հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնում (Ս. Մանդինյան, Ն. Ալադաթյան, Վ. Շահաթունյան, Ն. Փուլինյան, Մ. Պատկանյան և ուրիշներ):

Կարևոր է հիշատակել, որ նշված հայ սիրողական խմբերը ներկայացումներ էին տալիս նաև ուսերեն լեզվով, իսկ հայկական ներկայացումներին հաճախ մասնակցում էին ուսներ և վրացիներ:

Մոսկվայի հայկական թատրոնի գործունեության համար այդ տարիներին բարերար էր հենց Մոսկվայի թատերական կյանքի մթնոլորտը, ուսա թատրոնների, առաջին հերթին Փոքր թատրոնի՝ ռեալիստական արվեստի բարձր օրինակը: Դրամատուրգ Հովհաննես Գուրգենբեկյանը հիշում է. «Ուսանող ժամանակս Մոսկվայում բնակվում էի Փոքր թատրոնի կառավարչի մոտ, հենց թատրոնում և նրա ընտանիքի հետ ներկայացումներին անընդհատ հաճախում: Ահա այդ ներկայացումների տպավորությունն տակ փորձեցի պիեսներ գրել»¹:

Փոքր թատրոնի հռչակավոր դերասան Պրով Սաղովսկին, հավանորեն և ուրիշները, անկասկած հաճախում էին կադրայան ճեմարանի սանե-

¹ «Հուշարար», Թիֆլիս, 1908, № 15—16, էջ 244:

րի կազմակերպած ներկայացումներին¹ և պետք է ենթադրել, որ նրանք իրենց խորհուրդներով օգնում էին երիտասարդ սիրող-դերասաններին:

Պրոֆ. Ա. Արշարունին իրավացիորեն նշում է, որ «հայ դրամատուրգիայի մոսկովյան դպրոցը» զարգանում էր ուսումնական դրամատուրգիայի ոգով և հսկայական դեր խաղաց 60-ական թվականներին Գաբրիել Սունդուկյանի դրամատուրգիայի երևան գալու գործում²: Մենք դրան կավելացնենք, որ նշված տարիներին հայկական ներկայացումները Մոսկվայում միևնույն ժամանակ նաև դերասանական արվեստի ուսումնական դպրոց էին, որտեղ դերասաններ էին դաստիարակվում Մ. Ս. Շչեպկինի և Պ. Ս. Մոչալովի տրադիցիաներով և կազմավորվում էր 60-ական թվականների հայ երեկի դերասանների՝ Գևորգ Չմշկյանի, Միհրդատ Ամրիկյանի, Սեդրակ Մանդինյանի և այլոց փայլուն ստեղծագործությունը:

Մոսկվայում կայացած այդ ներկայացումները անպայման նշանակություն ունեին հենց բուն Անդերկովկասում ևս հայկական սիրողական խմբեր կազմակերպելու գործում, ընդ որում այստեղ ևս

¹ Տե՛ս «Հուշարար», Թիֆլիս, 1913, № 4:

² Տե՛ս Ա. Արշարունի, Մոսկվայի համալսարանի հայ ուսանողները XIX դարի 50—60-ական թվականներին, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1954, № 9, էջ 87:

խոշոր դեր խաղաց 1845 թվականից գոյություն ունեցող՝ Թիֆլիսի ուսական դրամատիկ թատրոնը:

Տասնիններորդ դարի առաջին կեսում ուսական թատրոնում, ինչպես հայտնի է, կատարի պայքար էր գնում ուսակցիոն-պահպանողական և պրոգրեսիվ-դեմոկրատական հոսանքների միջև: Թատրոնի առաջավոր գործիչները՝ Վ. Գ. Բելինսկու գաղափարական ղեկավարության ներքո հրապարակ էին գալիս Ն. Պոլեվոյի, Ն. Կոպոլնիկի և այլոց ոչ-գեղարվեստական, կեղծ-հայրենասիրական դրամատուրգիայի դեմ և պայքարում էին բեմի վրա Ն. Վ. Գոգոլի և Ա. Ս. Գրիբոեդովի՝ սոցիալական կյանքի արատները դիմակազերծ անող ուսական դրամատուրգիան հաստատելու համար:

Ռուս թատրոնում ծավալվող ահա այդ սկզբունքային պայքարն իր արտահայտությունը գտավ նաև այդ ժամանակ հիմնված հայկական թատրոնում: Այդ պայքարը մղվում էր հայ ուսական արվեստի համար մարտնչողների և այդ արվեստի հակառակորդների միջև: Տասնիններորդ դարի առաջին կեսին հայ թատրոնում ծայր առած այդ պայքարը ուժեղանում է հետևյալ տասնամյակներում և XX դարի սկզբում: Այդ

ամբողջ ժամանակաւն թացքում հայ բեմի պրոգրեսիվ գործիչները մասնակցում են այդ պայքարին՝ քննադատական ռեալիզմի արվեստի դրոշի տակ:

Պետք է ասել, որ այդ պայքարը ծավալվում էր հայ թատրոնի ռեպերտուարի ուղղութեան համար: Բանն այն է, որ շնայած հայ թատրոնում բեմադրվում էին կլասիցիզմի ոգով զրված հայերեն կեղծ-պատմական ողբերգութուններ, այնուամենայնիվ հենց այդտեղ էլ միաժամանակ խաղացվում էին և դեմոկրատական, կենցաղային բնույթի ակնեսներ:

Այս տեսակետից առավել բնորոշ օրինակ կարող է լինել Հակոբ Կարենյանի (1809—1872) և Միքայել Պատկանյանի (1808—1896) սիրողական թատրոնների միջև Թիֆլիսում՝ 50-ական թվականների վերջում մղվող պայքարը, որը կրում էր սուր բնույթ, բանավեճը ծավալվում էր «Մեղու Հայաստանի» թերթի էջերում:

Հակոբ Կարենյանի ռեակցիոն թատրոնը ձգտում էր բեմադրել գրաբարով զրված, հայկական կեղծ — պատմական կլասիցիստական ողբերգութուններ՝ հայտարարելով, որ հայկական իրականության թերութունները բաց անող ժամանակակից թեմաներով կենցաղային պիեսները միայն «վիրավորում» են հայերին: Մինչդեռ Միքայել

Պատկանյանը, որն իր կրթությունը ստացել էր Մոսկվայի համալսարանում, իր թատրոնում աշխատում էր բեմադրել գլխավորապես ինչպես իր, այնպես և ուրիշ դրամատուրգների աշխարհաբար լեզվով գրած ժամանակակից կենցաղային կոմիդիաները:

Այս, իհարկե, չի նշանակում թե Միքայել Պատկանյանը պատմական պիեսներին հակառակ էր: Այս նշանակում է միայն, որ նրա կարծիքով դրանք ևս իրենց բովանդակությամբ ինչ-որ ձևով պետք է արձագանքեն արդիական կյանքի հրատապ հարցերին:

Բանավեճի մեջ մտնելով Հակոբ Կարենյանի հետ՝ ժողովրդի կյանքում թատրոնի ուղղութեան, դերի և նշանակության հարցի շուրջը, Միքայել Պատկանյանը հենվում էր այդ հարցերի մասին Վ. Գ. Բելինսկու «Գրական երազանքներ», «Նվիմ կարծիքը Պ. Կարատիգինի խաղի մասին» ու այլ հոդվածներում արտահայտված մտքերի վրա, և առաջին անգամ հայկական թատերական քննադատության մեջ հիշատակում էր դրանք: Վ. Գ. Բելինսկու պրոգրեսիվ-դեմոկրատական հայացքները լուրջ օգնություն են ցույց տալիս և ամուր հենարան են հանդիսանում սկզբունքային այն կարևոր պայքարում, որ մղում էր Միքայել Պատկանյանը Հակոբ Կարենյանի դեմ՝ ի պաշտպանություն նոր,

կենցաղային, ժամանակակից թատերգության, ի պաշտպանություն հայկական ժամանակակից իրականության բացասական կողմերը քննադատող կոմեդիայի: Վ. Գ. Բեկինսկու քննադատական գործունեությունը օգնում էր Միքայել Պատկանյանին այն հիմնական աշխատանքում, որ նա կատարում էր իր թատրոնի բեմում ռեալիզմը հաստատելու ուղղությամբ¹:

Սոցիալական կյանքի արատները ծաղրող ժամանակակից կենցաղային կոմեդիայի համար մղած իր պայքարում Միքայել Պատկանյանը հենվում է ուսումնական, սատիրական դրամատուրգիայի հարուստ փորձի վրա: Պաշտպանվելով Հակոբ Կարենյանի մեղադրանքներից այն մասին, թե նրա՝ Պատկանյանի «Մոցիբով» կոմեդիան վիրավորական է հայ ազգի համար և որ, իբր, այդ կոմեդիայի հեղինակը «չի սիրում իր ժողովրդին»՝ Միքայել Պատկանյանը իրավացիորեն նկատում է, որ Ա. Ս. Գրիբոեդովը, որ անխնա դիմակաղերծ էր անում բարձր դասի բարքերը, այնուամենայնիվ, նվիրված ու ջերմորեն սիրում էր իր հայրենիքը:

¹ Վ. Գ. Բեկինսկու դերը հայ թատրոնի զարգացման մեջ՝ մանրամասն քննարկվում է Բ. Հովակիմյանի «Վ. Գ. Բեկինսկին և հայ թատերական քննադատությունը» հոդվածում, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1954, № 2, էջ 51—63:

Ռեակցիոն ուղղությունների դեմ մղած հայ թատրոնի պրոգրեսիվ գործիչների ակտիվ պայքարը, այդպիսով, երևան էր հանում նաև թատրոնի գերի և նշանակության մասին հայ հասարակական մտքի հակամարտ հոսանքների տարբեր ըմբռնումները:

Այսպիսով, այն ժամանակաշրջանում, որը Հայաստանում նշանավորվեց լուսավորիչների շարժումով և ըստ ժամանակի զուգահեռաց Ռուսաստանի ազատագրական շարժման ազնվական շրջանին՝ առաջ են գալիս հայ-ռուսական թատերական կապերը, որոնք առավել ևս ամրապնդվեցին և ծավալվեցին ուսումնական ազատագրական շարժման զարգացման հետագա ժամանակաշրջաններում:

Ռուս առաջավոր թատրոնի ազդեցության տակ մեր նշած տարիներին ձևավորվում է հայկական սիրողական նոր թատրոնը, ստեղծվում է հայ կենցաղային ռեալիստական դրամատուրգիան, երևան են գալիս հայ թատերագիտական առաջին աշխատանքները, որոնցում հիմնականում ճիշտ գնահատական է տրվում ուսումնականությանը, դրամատուրգիային և թատերական քննադատությանը: Հայ ռեալիստական թատրոնի համար այդ տարիներին ծավալված պայքարը ստեղծում է մի ռե-

պերտուար, որ ճշմարտացիորեն արտացոլում էր ժամանակակից հայ կյանքը և նախապատրաստում 60—70-ական թվականներին ծնունդ առած քննադատական ռեալիզմի հայ դրամատուրգիան:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

(1861—1895)

1

Վաթսունական թվականների սկիզբը չափավանց կարեոր՝ բեկման մոմենտ էր Ռուսաստանի պատմական զարգացման մեջ: 1861 թվականը ճորտատիրական իրավունքի վերացման տարի էր: Այդ գյուղացիական պոչատ «բարեփոխությունը», որը Ն. Գ. Չերնիշևսկին անվանել է «նողկալի», այդ տխրահռչակ «ազատագրումը», որը «...գյուղացիների ամենաանխիղճ թալանումն էր, բոնությունների շարան և կատարյալ ծաղրանք էր նրանց նկատմամբ»¹, այնուամենայնիվ, ինչպես նշել է Վ. Ի. Լենինը, որոշ պրոգրեսիվ դեր խաղաց, քանի որ տապալվեց Ռուսաստանում կապիտալիզմի զարգացումը կասեցնող ճորտատիրական իրավունքը:

¹ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 17, էջ 130:

1861 թվականից հետո Հայաստանում ևս սկսվում է կապիտալիստական հարաբերությունների աստիճանական զարգացումը: Ակտիվանում է հայ գյուղի շերտավորման պրոցեսը: Եկեղեցու հովանավորությամբ գյուղական բուրժուազիան է՛լ ավելի է ուժեղացնում գյուղացիության դաժան կեղեքումը: Բացի այդ, հայ ժողովուրդը, Ռուսաստանի կայսրության այլ ժողովուրդների հետ միասին, ապրում է ազգային ճնշման ամբողջ ծանրությունը և, ինչպես ցարական Ռուսաստանի Մյուս ճնշված ժողովուրդները, ուս ժողովուրդին հետևելով, ոտքի է կանգնում՝ ցարիզմի դեմ պայքարելու համար:

Վաթսունական թվականներին ուժեղանում է հայկական կուլտուրայի գործիչների հետաքրքրությունը դեպի ռուսական գրականությունը և արվեստը. հայ մամուլը պարբերաբար պրոպագանդում և տարածում է ռուսական արվեստի ստեղծագործությունները: Սակայն այդ աշխատանքը տարվում է երկու ուղղությամբ՝ երկու տարբեր, հակոտնյա դիրքերից:

Եթե «Հյուսիսափայլ» ամսագրում հրապարակ էին գալիս առավելապես ռուսական առաջավոր գրականության պրոպագանդիստները, ապա պահպանողական «Մեղու Հայաստանի», «Կոռնկ Հայոց Աշխարհի», «Հայկական Աշխարհ» և մի քանի

այլ պարբերականներում ավելի հաճախ էին տպագրվում ռուսական ռոմանտիկական, միստիկական պոեզիայի նմուշները՝ դրանց հայ կողմնակիցների թարգմանությամբ:

Ռուսաստանում այդ տարիներին գաղափարաքաղաքական սուր պայքար էր գնում մի կողմից՝ Ռուսաստանը կացնի կոչող Ն. Գ. Չերնիշևսկու գլխավորությամբ ռևոլյուցիոներ-դեմոկրատների և մյուս կողմից՝ լիբերալների ու կատաղի ռեակցիոներների միջև: Արտասահմանում իրենց ռևոլյուցիոն ակտիվ գործունեություն են ծավալում Ա. Ի. Գերցենը և Ն. Պ. Օգարովը:

Ռուս գրականության և արվեստի մեջ աննախընթաց ուժով երևան եկած այդ անհաշտ քաղաքական պայքարն իր արտացոլումը գտավ նաև հայ ժողովուրդի կուլտուրայի, գրականության և արվեստի մեջ: Ռուս ռևոլյուցիոն-դեմոկրատներ Վ. Գ. Բելինսկու, Ա. Ի. Գերցենի, Ն. Գ. Չերնիշևսկու և Ն. Ա. Դոբրոլյուբովի գաղափարական ազդեցության տակ զարգանում և ամրապնդվում է հասարակական առաջավոր միտքը: Այսպես, օրինակ, հայտնի է, որ հայ մեծագույն ռևոլյուցիոներ-դեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանի (1829—1866) հասարակական-քաղաքական հայացքների ձևավորման վրա վճռական ազդեցություն է ունեցել

ռուս ռեուլյուցիոն-դեմոկրատների մատերիալիստական փիլիսոփայությունը և էսթետիկան: Միքայել Նալբանդյանը Ն. Գ. Չերնիշևսկու և Ն. Ա. Դոբրոլյուբովի հետևորդն էր և զինակիցը դեռևս Մոսկվայի համալսարանում ուսանելու տարիներին (1855—1859): Միքայել Նալբանդյանի գործունեությունը հայ ռեուլյուցիոն-դեմոկրատական միտքն անքակտելի կերպով կապեց ռուս ռեուլյուցիոն-դեմոկրատիայի գաղափարների հետ:

Որպես թատերական քննադատ՝ Միքայել Նալբանդյանը գտնվում էր Վ. Գ. Բելինսկու դադափարական անմիջական ազդեցության տակ, չնայած նրան, որ Միքայել Նալբանդյանի աշխատություններում ոչ մի տեղ չի հիշատակվում Վ. Գ. Բելինսկու անունը: Հայ ռեուլյուցիոններ-դեմոկրատի մտքերը հասարակության զարգացման գործում թատրոնի ունեցած նշանակության, ռեալիզմի և ժողովրդային գրականության, ազգային դրամատուրգիայի, թարգմանական և կեղծ, կլասիցիստական դրամատուրգիայի մասին՝ շատ բաներով համընկնում են ռուս մեծ քննադատի մտքերի հետ, որոնք արտահայտված են նրա «Գրական երազանքներ», «Ալեքսանդրինյան թատրոնը», «Պետրովյան թատրոնը», «Եվ իմ կարծիքը Պ. Կարա-տիգինի խաղի մասին» և այլ աշխատություննե-

րում¹: Իր քննադատական գործունեության ընթացքում Միքայել Նալբանդյանը եղել է թատրոնի մասին Վ. Գ. Բելինսկու հայացքների իսկական խանդավառ պրոպագանդիստը՝ հայ իրականության մեջ²:

Հայ թատրոնին նվիրված Միքայել Նալբանդյանի հոդվածները տպագրվել են Մոսկվայում, «Հյուսիսսիբիրյալ» ամսագրում (1859) և Պոլսում՝ «Մեղու» թերթում (1861): Նալբանդյանի ելույթները հսկայական նշանակություն ունեցան հայ ռեալիստական դրամատուրգիայի հետագա զարգացման և նոր ժամանակի պրոֆեսիոնալ հայ թատրոն հիմնելու համար: Միքայել Նալբանդյանը առաջին հայ թատերական քննադատն էր այդ բառի այժմեական հասկացությամբ: Նա, ինչպես Վ. Գ. Բելինսկին ռուսական իրականության մեջ, հրապարակ եկավ ռեուլյուցիոն-դեմոկրատական դիրքերից հայկական կլասիցիզմի կեղծ-պատմական թույլ դրամաների դեմ, որոնց մեջ հեղինակները «...ամենայն ըոպի, զանազան ազգասիրական խոսքերով» աշխատում են «վարագուրել դրամա-

¹ Այդ մասին մանրամասն տես Բ. Հովակիմյանի «Վ. Գ. Բելինսկին և հայ թատերական քննադատությունը» հոդվածում, հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1954, № 2, էջ 51—63:

² Նույն տեղում, էջ 56:

տիկական գործողության պակասությունը և չբավորությունը»¹, դերասանական արվեստի և դրամատուրգիայի մեջ էպիգոն ուսմանտիղմի և մեկողրամատիղմի դեմ, բոլոր նրանց դեմ, ով թատրոնը դիտում էր իբրև սոսկ զվարճության վայր²: Միքայել Նալբանդյանը ցույց տվեց թատրոնի հսկայական ուժը՝ հայ իրականության բացասական կողմերը զորավոր սատիրայի միջոցով դիմակաղերծ անելու և հայ ժողովրդի հասարակական ինքնագիտակցությունը դաստիարակելու գործում:

Թատրոնի հասարակական նշանակության մասին Միքայել Նալբանդյանի մտքերն ու ասույթները համընկնում են Ա. Ի. Գերցենի, Վ. Գ. Բելինսկու հայացքների հետ, որոնք իրենց հերթին անմիջականորեն ձայնակցում են ռուս մեծ գրող Ն. Վ. Գոգոլի հայտնի խոսքերին, թե թատրոնը «դա այնպիսի մի ամբիոն է, որտեղից միանգամից մի ամբողջ հասարակության կենդանի դաս է կարդացվում...», ուր «...ցույց է տրվում ծանոթ, թաքնվող արատը» և «...երևան է հանվում ծանոթ, երկշոտությունը թաքնվող բարձր զգացումը...»³:

¹ Միքայել Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, Հայկական ՍՍԻ ԳԱ Հրատարակչություն, Երևան, 1945, հատ. 1, էջ 391:

² Նույն տեղում, հատ. 2, 1947, էջ 307:

³ Н. В. Гоголь, Собрание сочинений, ГИХЛ, М., 1950, том VI, стр. 117.

«Թատրոնական բեմը, — գրում էր Միքայել Նալբանդյանը իր «Ազգային թատրոնը Պոլսի մեջ» հոդվածում, — ստոր չէ ուսումնական ամբիոնից. թատրոնի բեմն է այն աթոռը, ուր նստում է փիլիսոփայությունը... Թատրոնի բեմն է այն բարոյական ահեղ դատաստանը, ուր արդարությունը և հանցանքը առանց աշառության ստանում են յուրյանց արժանի հատուցումը»¹:

Միքայել Նալբանդյանը հսկայական նշանակություն էր տալիս հայ թատրոնի ռեպրեսենտացիային, Նա, ինչպես և Վ. Գ. Բելինսկին, պահանջում էր, որ թատրոնը վճռականապես հրաժարվի ոչ-դեղոր թատրոնը վճռականապես հրաժարվի թարգմանական, մեկողրամատիկ թարգմանական պիեսների բեմագրություններից և ստեղծի հասարակական առաջավոր իդեալներ արտահայտող իր սեփական ինքնատիպ ռեալիստական դրամատուրգիան: «Ոչ ամենայն թատերգ, որ կարող է երևիլ որևիցե եվրոպական քաղաքներում, հարմար է հայկական բեմին»², — գրում էր Միքայել Նալբանդյանը՝ նկատի ունենալով եվրոպական մեկողրաման և ընտանեկան էթանագիկ դրաման:

Պայքարելով ռեալիզմի համար թատրոնում և

¹ Միքայել Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 2, էջ 308:

² Նույն տեղում, էջ 310:

գրված Ն. Վ. Գոգոլի «Մեռյալ հոգիները» անմիջական ազդեցության տակ¹:

Անհրաժեշտ է նաև հատկապես ընդգծել, որ Միքայել Նալբանդյանը բազմիցս մատնանշել է թատրոնի կարևոր դերը հայերեն գրական նոր լեզվի՝ աշխարհաբարի մշակման մեջ:

2

Վաթսունական թվականներին հայ թատրոնում քննադատական ռեալիզմի պայքարը զլխավորում էին հայ ռեալիստական դրամատուրգիայի և թատրոնի հիմնադիրներ Գաբրիել Սունդուկյանը (1825—1912) և նշանավոր դերասան ու թատերական գործիչ Գևորգ Չմշկյանը (1837—1915), որոնք իրենց արվեստի միջոցով շարունակում էին կենսագործել Միքայել Նալբանդյանի մեծ պատգամները: Հայ թատրոնի մյուս առաջավոր գործիչների հետ միասին՝ նրանք դարձան հայ պրոֆեսիոնալ նոր թատրոնի կազմակերպիչներն ու գաղափարական ղեկավարները (1863): Հայկական բեմական արվեստի այդ երկու կորիֆեյների անձնական և գաղափարական բարեկամությունը նույն խոշոր նշանակությունը ունեցավ նոր ժամանակի հայ

¹ Տես Միքայել Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 3, 1940, էջ 120:

ռեալիստական թատրոնի ստեղծման ու զարգացման համար, ինչ որ ռուս թատրոնի համար ուներ Ն. Վ. Գոգոլի և Մ. Ս. Շչեպկինի, Ա. Ն. Օստրովսկու և Պ. Մ. Սադովսկու ստեղծագործական համագործակցությունը:

Հայկական թատրոնում Գաբրիել Սունդուկյանի «Խաթաբալայի», «Էլի մեկ զոհի», «Պեպոյի» և այլ պիեսների բեմագրությունը նշանավորեց թատրոնի և դրամատուրգիայի զարգացման նոր ժամանակաշրջանի սկիզբը: Այդ երկերում հեղինակը ռեալիստորեն բաց է արել հայ իրականության մեջ գոյություն ունեցած ամենասուր հակասությունները և իր անողոք դատավճիռն է կարդացել շահագործող դասակարգերի նկատմամբ:

Հայ մեծ դրամատուրգի ստեղծագործությունը հագեցված էր կենսական ճշմարտացիությամբ, իր ժամանակի հայ հասարակության կյանքի բոլոր կողմերի խոր ճանաչողությամբ: Իր վարպետությամբ և գաղափարական ուղղությամբ նա շատ բանով կապված էր ռուս առաջավոր հասարակական մտքի, ռուս ռեալիստական դրամատուրգիայի և թատրոնի հետ:

Ինչպես արխիվային նոր և հետաքրքրական տվյալների հիման վրա դրամատուրգի ստեղծագործության մասին գրված իր ծավալուն մոնոգրաֆիայում համոզիչ կերպով ապացուցել է պրոֆե-

սոր Գեորգ Աբովը՝ «Սունդուկյանի գրական, հասարակական ըմբռնումները ձևավորվել են Գերցենի, Բելինսկու, Գրիբոեդովի, Պուշկինի, Գոգոլի ստեղծած մեծ տրագիգիանների ազդեցությամբ»¹ տակավին Պետերբուրգի համալսարանում նրա ուսանած տարիներին (1846—1850):

Իր իսկ Գաբրիել Սունդուկյանի խոստովանությամբ՝ նա շատ բանով պարտական է եղել ուսառնականության թատերական արվեստին և նրա մեծ ներկայացուցիչներ՝ Ա. Ս. Գրիբոեդովին, Ն. Վ. Գոգոլին և Մ. Ս. Շչեպկինին:

1898 թվականի սեպտեմբերի 30-ին Յուրի Վեսելովսկուն գրած իր նամակում հայ մեծ դրամատուրգը հիշում է, որ Ալեքսանդրինյան թատրոնում նրան Ա. Ե. Մարտինովի և ուրիշների հետ միասին՝ իր խաղով «ապշեցրել» էր «Մոսկվայից եկած» Մ. Ս. Շչեպկինը: «Շչեպկին-Ֆամուսովը, — շարունակում է նա, — այժմ էլ աչքերիս առջևն է, և ինձ թվում է, որ ես այժմ լսում եմ նրա ձայնը, թեև դրանից հետո անցել է ավելի բան հիսուն տարի»²:

¹ Գ. Աբովի Գաբրիել Սունդուկյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1953, էջ 45:

² Տե՛ս Յուրի Վեսելովսկու «К характеристике культурного воздействия русской словесности» հոդվածը, «Русские ведомости», М., 1904, № 313.

1909 թվականին Մոսկվայում Ն. Վ. Գոգոլի հուշարձանի բացման կապակցությամբ հոբելյանական հանձնաժողովը հրավիրում է նաև Գաբրիել Սունդուկյանին: Ծերացած դրամատուրգը, չկարողանալով մեկնել Մոսկվա՝ տոնակատարությանը մասնակցելու, պատասխանում է. «Այժմ ութսուններեք տարեկան եմ: Մտքով գնում եմ այն հեռավոր ժամանակը, երբ ուսանող էի Պետերբուրգում և Քաղաքապետի դերում տեսա հանգուցյալ Շչեպկինին: Այդ ժամանակ խորացավ և ամրապնդվեց իմ անսահման սերը դեպի թատրոնը, որին ես նվիրեցի իմ լավագույն տարիները, որին տվեցի իմ երկերը, իմ հոգու մասնիկները, իմ մտքերը և զգացումները: Գոգոլի անվան հետ են կապված իմ լավագույն հիշողությունները. այդ անվանը ես քիչ չեմ պարտական իմ սիրով դեպի թատրոնը: Ահա ինչու ամենախորին հարգանքի զգացումով խոնարհվում եմ «Մեռյալ հոգիներ»-ի հեղինակի հուշարձանի առջև և հեռավոր Կովկասից սրտագին ողջույն եմ հղում տոնակատարության կազմակերպիչներին, տոնակատարությանը, որ հավասարապես թանկ է Ռուսաստանի բոլոր քաղաքացիների համար, առանց ազգի խտրության»¹:

¹ «Закавказье», Тифлис, 1909, № 461. Այս և նախկին նամակը մեջբերվում է՝ Գաբրիել Սունդուկյան, 213—4

Գաբրիել Սունդուկյանը համալսարանում սովորել է Ն. Գ. Չերնիշևսկու հետ, որը Վ. Գ. Բելինսկուց հետո Ն. Վ. Գոգոլի և Ա. Ս. Գրիբոեդովի ռեալիստական դրամատուրգիայի կրթում պրոպագանդողն էր, և «Եթե հարյուրավոր ներկայացումների մեջ հենց «Ռեկվորն» ու «Խելքից պատուհան» են գրավել Սունդուկյանի ուշադրությունը, ապա այդ բանում քիչ դեր չի խաղացել առաջին հերթին Բելինսկու քննադատությունը, որը հարյուրավոր պիեսներին հակադրում և բարձր նշանակություն էր տալիս հենց «Խելքից պատուհան» և «Ռեկվորն»¹:

Կասկած չկա, որ հայ ռեալիստական թատրոնի զարգացման, Գաբրիել Սունդուկյանի դրամատուրգիայի զարգացման համար, Ա. Ի. Գերցենի, Վ. Գ. Բելինսկու, Ն. Գ. Չերնիշևսկու, Ն. Ա. Դոբրոլյուբովի ուսումնական-գեմնոկրատական մտքի հետ միասին՝ կարևոր նշանակություն ունեցող հայ թատրոնի գործիչների ծանոթությունը նաև ուսումնական դրամատուրգներ Ն. Վ. Գոգոլի, Ա. Ս. Գրիբոեդովի, Ա. Ն. Օստրովսկու ստեղծագործությանը, ստեղծագործություն, որ բարձր գնահատելիքի լիակատար ժողովածու չորս հատորով՝ Տեքստը պատրաստեց և ծանոթագրեց Ռուբեն Զարյանը, Հայկական ՄՍՌ ԳԱ Հրատարակչություն, 1952, հատ. 3, էջ 482 և 481:

¹ Գ. Աբով, Գաբրիել Սունդուկյան, էջ 48:

տական էր ստացել ռեալիստական-գեմնոկրատների կողմից:

Դրանցից Ա. Ն. Օստրովսկու երկերը իրենց բովանդակությամբ և կյանքի պատկերման բնութթով չափազանց ներդաշնակ էին Գաբրիել Սունդուկյանի ստեղծագործությանը: Գաբրիել Սունդուկյանի ստեղծագործական մոտիկությունը Ա. Ն. Օստրովսկու հետ երևան է գալիս, այնուամենայնիվ, ոչ այնքան սյուժեների, իրադրությունների և բնավորությունների նմանողությամբ, որքան այդ գրողների հայացքների ընդհանրությամբ, սոցիալաֆաղաքական այն միջավայրի ընդհանրությամբ, որի մեջ նրանք ստեղծել են իրենց երկերը ու որի մասին նշել է և նրանց ժամանակակից հայ քննադատությունը¹:

Նրկու դրամատուրգների ստեղծագործությունը, որպես նբանց կողմից իրենց ժողովրդի խորաթափանց ուսումնասիրության գեղարվեստական արդյունք, խորապես ինքնատիպ և ազգային է՝ այդ բանի ճշմարիտ իմաստով: Ա. Ն. Օստրովսկին և Գաբրիել Սունդուկյանը միաժամանակ են կիրառել կյանքում Վ. Գ. Բելինսկու, Ն. Գ. Չերնիշևսկու, Ն. Ա. Դոբրոլյուբովի և Միքայել Նալբանդյանի էսթետիկական հայացքները՝ հասարակական

¹ Տե՛ս «Մեղու Հայաստանի», Թիֆլիս, 1884, № 34:

կյանքում ռեալիստական թատրոնի էություն, դերի և նշանակության մասին: Միաժամանակ պետք է նշել այն անվիճելի փաստը, որ Ա. Ն. Օստրովսկին տիպեր ստեղծելու իր մեծ վարպետությամբ, դրամատուրգիական երկեր կառուցելու, կերպարների սոցիալական էությունը ռեալիստորեն բացահայտելու իր սկզբունքներով մեծապես նպաստեց նորաստեղծ հայ ռեալիստական թատրոնի և դրամատուրգիայի զարգացմանը¹: Գ. Սունդուկյանը ևս գեղարվեստական նույն ուժով, ինչպես և Ա. Ն. Օստրովսկին, դիմակազերծ էր անում հայ բուրժուազիայի և չինովնիկների աշխարհը: Ահա թե ինչու Գաբրիել Սունդուկյանը հարգանքի խոր զգացում էր տածում դեպի Ա. Ն. Օստրովսկին, որի հետ ծանոթ էր անձամբ:

Ա. Ն. Օստրովսկին իր հերթին՝ բարձր էր գնահատում Գաբրիել Սունդուկյանի ստեղծագործությունը. Թիֆլիսում լինելով՝ նա հայ դրամատուրգից վերցնում է նրա «Պեպո» պիեսը, որպեսզի այն բեմադրի Փոքր թատրոնում: Դժբախտաբար մահն արգելում է Ա. Ն. Օստրովսկուն՝ իրականացնելու իր այդ մտադրությունը:

Գաբրիել Սունդուկյանի և Ա. Ն. Օստրովսկու

¹ Տե՛ս Գ. Աբով, Գաբրիել Սունդուկյան, էջ 420:

դրամատուրգիայի երևան գալը հայ բեմի վրա՝ զգալապես փոխում է հայ թատրոնի ստեղծագործական դեմքը, թատրոնը դառնում է հասարակականորեն ակտիվ, խրվում ժամանակակից կյանքի ամենախորքերը, պայքարում նրա վերակառուցման համար: Դերասանական արվեստում այդ ձգտումների արտահայտիչը հանդիսացավ դերասան-ռեալիստների նոր սերունդը՝ Գևորգ Չմշկյանի գլխավորությամբ:

Գաբրիել Սունդուկյանի ստեղծագործական զինակիցը՝ հայ բեմի հայտնի դերասան և խոշորագույն գործիչ Գևորգ Չմշկյանի 60-ական թվականների նշանավոր դերասաններ Միհրդատ Ամրիկյանի, Սեդրակ Մանդինյանի, Արտաշես Սուքիասյանի և այլոց գաղափարական և ստեղծագործական ղեկավարն էր, — դերասանների, որոնք թատրոն եկան պրոգրեսիվ ղեկավարատական նոր հայացքներով և աննկուն պայքար մղեցին ռեալիզմի համար: Եվ պետք է ասել, որ այս պայքարում բացառիկ դեր խաղաց նրանց բոլորին ոգևորող ռուս թատերական ռեալիստական արվեստը:

Դեռևս երիտասարդ տարիներից հրապուրված վ. Գ. Բելինսկու հայացքներով և ոգևորված Փոքր թատրոնի ու հատկապես նրա հանձարեղ դերասան Պ. Ս. Մոշալովի արվեստով՝ Գևորգ Չմշկյանը դեմոկրատ-լուսավորչի դիրքերից, իր ողջ կրթոտու-

թյամբ, հարձակվում էր Հայաստանի անցյալը իդեալականացնող կեղծ-պատմական կլասիցիստական պիեսների վրա, հեղինանքով նկատելով, որ մեր թատրոնը դարձել է աուդիտորիա, ուր դասախոսություններ են կարդում Հայոց պատմությունից¹։ Գևորգ Չմշկյանը հայ թատրոնի համար կենսականորեն անհրաժեշտ էր համարում այնտեղ ժամանակակից թեմատիկա հաստատելը։ Նրա համար պարզ էր, որ ռեալիստական դերասանական արվեստի հաղթանակի, հայ ինքնատիպ դրամատուրգիայի զարգացման, հայ թատրոնի ռեպերտուարից ոչ-գեղարվեստական մեկոդրամատիկ պիեսները վտարելու և կյանքից հեռու կլասիցիստական տրագիդիաների դեմ պայքարելու համար անհրաժեշտ է հայ թատրոնի ռեպերտուարում, Գաբրիել Սունդուկյանի պիեսների հետ միասին, մտցնել նաև ռուս և արևմտաեվրոպական կլասիկ դրամատուրգիայի երկերը։

Գևորգ Չմշկյանը անխոնջ աշխատանք էր կատարում հայ ռեալիստական թատրոնի համար դերասանական կադրեր աճեցնելու և դաստիարակելու գործում, անողորմ կերպով վերացնելով արևմտաեվրոպական մեկոդրամատիկ և կլասիցիստական թատրոնի խաղի արհեստականությունը և

ջանում էր հայ բեմում պատվաստել շշեպկինյան շկոլայի ռեալիստական խաղի տրագիդիաները։

Հայ նոր ժամանակի թատրոնի պատմության մեջ կարևոր երևույթ էր XIX դարի 60-ական թվականներին ռուս մեծ դրամատուրգ-ռեալիստ Ա. Ն. Օստրովսկու պիեսների երևալը հայ բեմում — մի բան, որ խոշոր չափով նպաստեց հայ-ռուսական թատերական կապերի հետագա ամրապնդման։

Ա. Ն. Օստրովսկու պիեսների բեմադրությունները ընթանում էին հայ հասարակական մտքի պրոգրեսիվ և ռեակցիոն ուժերի սուր պայքարի մթնոլորտում։ Ռեակցիոն ուղղության կողմնակիցները կանգնած էին ազգայնական այն տեսակետի վրա, թե ռուս դրամատուրգիան հայերին պետք չէ և թե, իբր, Ա. Ն. Օստրովսկու խորը-կենցաղային դրամատուրգիան հետաքրքրություն կարող է ներկայացնել լոկ ռուսների համար և ուրեմն ոչ մի նշանակություն չի կարող ունենալ հայ հանդիսականի համար։ Իսկ ազգային թատրոնի պրոգրեսիվ գործիչները՝ Գևորգ Չմշկյանը, Սեդրակ Մանդինյանը, Միհրդատ Ամրիկյանը, Միքայել Պատկանյանը և ուրիշները — իրավացիորեն գտնում էին, որ Ա. Ն. Օստրովսկու ստեղծագործությունը, որն արտացոլում է ժամանակակից Ռուսաստանի կյանքը՝ շատ մոտ է հայ իրականությանը։ Այսպես, Սեդրակ Մանդինյանը գրում էր. «Նայե-

¹ Տես «Մեղու Հայաստանի», 1865, № 4, էջ 28։

ցեք ինչ զարմանալի նմանություն կա մեր և ուսաց վաճառականների և ստորին ժողովրդի կենաց մեջ: Օստրովսկու հեղինակությանց մեջ, եթե անունները փոխվեն, շատերը կարող են խաբվել և այդ հեղինակությունները մերայինքը կընդունեն իբրև մեր ազգային հեղինակություններ»¹: Եվ, իրոք, բուրժուական հարաբերությունների զարգացումը Ռուսաստանում և Հայաստանում առաջադրել էր սոցիալական նույն ընդհանուր հարցերը, և հենց այդ պատճառով էլ տվյալ դարաշրջանի կյանքն արտացոլող Ա. Ն. Օստրովսկու երկերը հավասարապես հասկանալի էին նաև հայ հանդիսատեսին:

Ա. Ն. Օստրովսկու ստեղծագործության գնահատման շուրջը ծավալվող այդ պայքարը, ինչպես նշում է Ռուբեն Զարյանը, շատ հեռու էր գնում մի դրամատուրգի ստեղծագործության գնահատականը տալու հարցի սահմաններից: Դա արդեն դառնում էր հայ թատրոնում ռեալիզմ մտցնելու, հասարակայնորեն-գիմակագերծող ուղղություն հաստատելու, ռեալիստական դրամատուրգիայի, ազգային թատրոնի ձևկատարի հարցերի շուրջը ծավալվող պայքար: Այդպիսով, պայքարը Ա. Ն. Օստրովսկու

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1864, № 34:

համար «պայքար էր ընդհանրապես ուս կլասիկ դրամատուրգիայի համար»¹:

Հայ բեմում Ա. Ն. Օստրովսկու առաջին պիեսը — «Ուրիշի սահնակին մի նստիր» — բեմադրվեց 1864 թվականի դեկտեմբերի 7-ին, Ռիֆլիսում Գևորգ Չմշկյանի կողմից (Գևորգ Տեր-Աղեքսանդրյանի թարգմանությունը): Այդ ներկայացումը, որ սկիզբ դրեց հայ բեմի վրա ուս կլասիկ դրամատուրգիայի հետագա հաստատման, մեծ հաջողություն ունեցավ: Առանձնապես աչքի էր ընկնում Գևորգ Չմշկյանի խաղը՝ Վիստրիկի դերում: Ներկայացմանը մասնակցում էին նաև Մ. Ամրիկյանը (Մալոմալսկի), Ս. Մանդինյանը (Բորոդկին), Ա. Սուբիասյանը (Ռուսակով), Բ. Արամյանը (Արինա), Գայանեն (Ավդոտյա Մաքսիմովնա), Ս. Դավթյանը (Աննա) և ուրիշներ²: Այդ բեմադրությունից է սկսվում հայ բեմում Ա. Ն. Օստրովսկու դրամատուրգիայի բեմական պատմությունը և հիմք է դրվում հայ թատրոնում Ա. Ն. Օստրովսկու տրագիդիաներին, որոնք իրենց առաջին պայծառ

¹ Տե՛ս «Սովետական դրականություն և արվեստ», 1953, № 5, էջ 147:

² Տե՛ս Գևորգ Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, Տեքստը պատրաստեց և ծանոթադրեց Ս. Ա. Մելիքսեթյանը, Հայկական ՄՍՌ ԳԱ Հրատարակչություն, Երևան, 1953, էջ 183:

արտահայտությունն ստացան Գաբրիել Սունդուկյանի և Գևորգ Չմշկյանի ստեղծագործության մեջ:

«Ուրիշի սահնակին մի նստիր» կոմեդիայի բեմադրությունից հետո Գևորգ Չմշկյանը 1865 թվականի գարնանը բեմադրեց Ա. Վ. Սուխովո-Կոբլինի «Կրեչինսկու հարսանիքը»՝ Սեդրակ Մանդինյանի թարգմանությամբ: Ռասպլյուեի դերում, ինչպես իր հուշերում նշում է Գևորգ Չմշկյանը, փայլուն հաջողությամբ հանդես է եկել Սեդրակ Մանդինյանը: «Շատերը հանդիսականներից, նաև նոքա, որոնք տեսել էին այդ դերում ոռոսաց երեվելի դերասան Սադովսկուն, Թիֆլիսում ապրող ոռոսներից շատերը անգամ, խոստովանում էին, որ Մանդինյանը աննման Ռասպլյուե է»¹: Կրեչինսկու դերը խաղում էր ինքը՝ Գևորգ Չմշկյանը, իսկ Լիդոլկայինը՝ Սաթենիկ Չմշկյանը:

Վաթսունական թվականներին հայ թատրոնում Գաբրիել Սունդուկյանի և ոռոսական դրամատուրգների երկերի բեմադրության հետևանքով աճեց դերասան-ռեալիստների մի սքանչելի պլեադա, որը խոշոր դեր խաղաց հայ թատերական ռեալիստական արվեստի զարգացման մեջ: Այդ դերա-

¹ Տե՛ս Գ և ո Ր Գ Չ մ շ կ յ ա ն, Ի մ հ իշատակարանը, Տեքստը պատրաստեց և ծանոթագրեց Ս. Ա. Մելիքսեթյանը, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչություն, Երևան, 1953, էջ 35—36:

սանների մեջ հատկապես պետք է նշել Սեդրակ Մանդինյանին, Միհրդատ Ամրիկյանին, Արտաշես Սուբիասյանին և այլոց:

Սեդրակ Մանդինյանը (1844—1915) դեռևս ուսանողական տարիներին Մոսկվայում (1857—1862) յուրացրեց ոռոս առաջավոր հասարակական մտքի գաղափարները և ոռոս ռեալիստական թատրոնի տրագիկոսները: Այդ մասին շատ հետաքրքիր տեղեկություններ են պարունակում Սեդրակ Մանդինյանի ազգական՝ դերասան Ամիրան Մանդինյանի հիշողությունները: Նա գրում է. «Սեդրակ Մանդինյանը հայտնի էր իբրև ընդունակ դերասան Մոսկվայի Լազարյան ձեմարանի հինգերորդ դասարանի աշակերտ ժամանակից: Բավական է հիշել միայն, որ Սադովսկու պես հայտնի և անվանի դերասանը, տեսնելով Սեդրակի խաղը անմահ Գոգոլի «Ռեկվոր»-ի մեջ, առաջարկեց նրան հենց նույն ներկայացման երեկոյին թողնել ամեն բան և նվիրվել դերասանության, իր վրա վերցնելով թե՛ կարևոր ծախսերը և թե՛ պատասխանատվությունը, որ ընդունված կլինի իբրև դերասան՝ Փոքր թատրոնում»¹: Այս փաստը խոստով է այն մասին, որ Սեդրակ Մանդինյանի արվեստը բավարարում էր

¹ «Հուշարար», 1913, № 4, էջ 25:

նույնիսկ այնպիսի մեծ վարպետ-ռեալիստի պահանջներին, ինչպիսին էր Պրոպ Սադովսկին:

Եվ ահա 1863 թվականին, երիտասարդ և գործունեությամբ ծառայվ Սեդրակ Մանդինյանը Մոսկվայից վերադառնում է հին Թիֆլիս: Նա ուսումնառական արվեստի ռեալիստական տրադիցիաները բերում է հայ բեմ: Հետագայում Սեդրակ Մանդինյանը դարձավ ոչ միայն հայ իրականության մեջ Վ. Գ. Բելինսկու գեղարվեստական-թատերական հայացքների լավագույն պրոպագանդիստներից մեկը և Ն. Վ. Գոգոլի ու Ա. Ն. Օստրովսկու դրամատուրգիայի ջերմ կողմնակիցը հայ բեմում, այլև ինքը ստեղծեց Ռասպլյուտի, Յուսովի, Բոբչինսկու բեմական հույակապ կերպարները, հայ դերասանի կողմից ուսական պիեսների սատիրական պերսոնաժների ռեալիստական մարմնավորման այդ սքանչելի նմուշները:

Նույնը կարելի է ասել նաև Միհրդատ Ամրիկյանի՝ (1843—1879) Գաբրիել Սունդուկյանի պիեսներում բացասական կերպարների լավագույն մարմնավորողի մասին: Պայքարելով ժամանակակից ռեալիստական դրամատուրգիայի համար՝ նա օգտագործում է Վ. Գ. Բելինսկու այն միտքը, թե որքան էլ տաղանդավոր լինի դերասանը, նա երբեք չի կարողանա բեմական լիարժեք կերպար ստեղծել դրամատուրգիական թույլ նյութի վրա:

Այդ հարցի կապակցությամբ մամուլի էջերում նրա ելույթները տոգորված են Վ. Գ. Բելինսկու գաղափարներով, իսկ տեղ-տեղ էլ պարզապես ազատ փոխադրումն են ուսումնասիրող քննադատի հոդվածների առանձին մասերի: Օրինակ, Վ. Գ. Բելինսկու հոսկավոր «Համլետ, Շեքսպիրի դրաման, Մոչալովը Համլետի դերում» հոդվածից Միհրդատ Ամրիկյանը օգտագործել է մի քանի հատվածներ¹:

Միհրդատ Ամրիկյանի տեսական հայացքները, որ զարգացել էին ուսումնասիրողական մտքի բարերար ներգործության և, առաջին հերթին, Վ. Գ. Բելինսկու գաղափարների ազդեցության տակ, հայ թատրոնի առաջավոր գործիչների մղած պայքարի անբաժան մասն են կազմում՝ ռեալիստական ազգային թատրոնի համար, ժամանակակից ճշմարտացի դրամատուրգիայի համար, — պայքար, որ մղվում էր կեղծ-պատմական պիեսների դեմ: Դա խոսում է հայ դեմոկրատական էսթետիկայի և մասնավորապես 19-րդ դարի 60-ական թվականների թատերական քննադատության բարձր մակարդակի մասին²:

¹ См. В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах. ОГИЗ, М., 1948, том 1, էջ 352—353, և Ամրիկյանի հոդվածը «Մեղու հայաստանի» ամսագրում, 1866, № 10:

² Մ. Ամրիկյանի էսթետիկական հայացքների մասին տես Ռ. Զաքյանի «Մի էջ հայ դեմոկրատական էսթետի-

Այսպիսով, քննադատական ռեալիզմի համար մեր թատրոնի առաջավոր գործիչների մղած պայքարը 60-ական թվականներին պատկվում է մի նոր հաղթանակով, ինչպես ժամանակակից հայ ռեալիստական դրամատուրգիայի ասպարեզում, նույնպես և դերասանական խաղի, որը զարգանում էր ռուս թատրոնի, դրամատուրգիայի և ռուս առաջավոր թատերագրիտական մտքի հետ անվիճելի ստեղծագործական համագործակցության մեջ:

3

Յոթնասունական թվականների վերջին և 80-ական թվականների սկզբին հայ թատրոնի ռեալիստական տրագիցիաները իրենց հետագա զարգացումն են ստանում կլասիկ երկերի բեմադրությունների միջոցով: Սակայն դրա հետ միասին այն ժամանակվա հայ բեմը ողողում է նաև մեկ դրամատիկ, բուրժուական էթանագին դրամատուրգիան, որը դերասանի արվեստի մեջ ևս զարգացնում է թե՛ վատ ճաշակ և թե՛ խաղի կեղծ, դեկլամացիոն ոճ:

կայի պատմությունից» հոդվածը, «Սովետական դրականություն և արվեստ», 1955, № 2, էջ 144—151:

Հայ թատերական քննադատության պրոգրեսիվ և պահպանողական բանականների միջև տեղի ունեցած պայքարը, որ փոխադրվել էր արդեն և՛ մամուլի էջերը՝ արտացոլվում է նաև հայ թատրոնի ռեպերտուարում, որն, ինչպես ասացինք, գեղարվեստական և գաղափարական տեսակետից միատեսակ չէր: Ավելի ու ավելի քիչ էին բեմադրվում հայ, ռուս և արևմտաեվրոպական դրամատուրգիայի լավագույն երկերը, և ընդհակառակը ավելի հաճախ էին խաղացվում կեղծ-պատմական հայկական պիեսներ, ֆրանսիական և իտալական մելոդրամներ, ռուս դրամաթուխ Վ. Դյաչենկոյի, Ա. Սոլոգուբի և այլոց նվազ-գեղարվեստական պիեսները, որոնք հայ հանդիսատեսին հեռացնում էին սոցիալական այրող պրոբլեմներից: Հենց այդ թույլ ռեպերտուարն է, որ սուր քննադատության էր ենթարկվում հայ պրոգրեսիվ քննադատների կողմից «Մշակ» լրագրի էջերում¹:

Գաբրիել Սունդուկյանը և Գևորգ Չմշկյանը, բնական է, որ չէին կարող հաշտվել իրենց հարադատ թատրոնի այդ տխուր դրության հետ: Նրանք նորից գլխավորում էին 60-ական թվականների հայ բեմի ռեալիստական տրագիցիաների պահպանման և զարգացման համար մղվող պայքարը:

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1878, № 137:

Նրանց շուրջն է համախմբվում հայ ռեալիստ-դե-
րասանների նոր սերունդը — Գևորգ Տեր-Դավթյան,
Ամիրան Մանգինյան, Վարդուհի և ուրիշներ:

Պայքար է դնում ռեալիզմի, Գաբրիել Սուն-
դուկյանի դրամատուրգիայի, ռուսական և արև-
մրտանվորական կլասիկայի համար, — մի պայ-
քար, որն ի վերջո պսակվեց առաջավոր ուժերի
հաղթանակով:

Տասնիններորդ դարի 80-ական թվականներին
և 90-ական թվականների սկզբին Գաբրիել Սուն-
դուկյանի, Շեքսպիրի, Մոլիերի, Շիլլերի դրամա-
տուրգիայի հետ միաժամանակ, վճռական դեր խա-
ղաց հայ բեմում ռուս կլասիկ դրամատուրգիայի
լայն տարածումը: Տասնիններորդ դարի ռուս դրա-
մատուրգիայի կլասիկների՝ Ա. Ն. Օստրովսկու,
Ն. Վ. Գոգոլի, Ա. Ս. Գրիբոեդովի, Մ. Յու. Լեբ-
մոնտովի հիմնական երկերը մեկը մյուսի ետևից
բեմադրվում էին հայ թատրոնում անցյալ դարի
80-ական թվականներին: Այսպես, օրինակ.
«Եկամտավոր պաշտոն»-ը — 1880 թ., «Չքավորու-
թյունն արատ չէ» — 1882 թ., «Բելուգինի ամուս-
նությունը» — 1887 թ., «Ռեկիզոր»-ը — 1882 թ.,
«Ամուսնություն»-ը — 1882 թ., «Խելքից պատու-
հաս»-ը — 1881 թ., «Դիմակահանդես»-ը — 1882 թ.:
1889 թվականին բեմադրվում է Ա. Պ. Չեխովի
«Առաջարկություն» վոդևիլը և այլն:

Ռուս ռեալիստական թատրոնի և դրամատուր-
գիայի դրական ազդեցությունը հայ թատրոնի,
մասնավորապես հայ դերասանների արվեստի վրա
առանձին ուժով երևան եկավ 80-ական թվական-
ներին: Հայ դերասաններից մի քանիսը իրենց
կրթությունը ստացան Ռուսաստանում, սերտ կեր-
պով շփվեցին ռուս թատրոնի գործիչների հետ,
մյուսները Անդրկովկասից դուրս չգալով՝ դաստիա-
րակվեցին Վ. Գ. Բելինսկու քննադատական աշխա-
տությունների, Ն. Վ. Գոգոլի, Ա. Ս. Գրիբոեդովի,
Ա. Ն. Օստրովսկու և այլոց դրամատուրգիայի վրա:
Ռուս թատերական արվեստի ազդեցությունը քն-
նադատական ռեալիզմի զարգացման վրա 80-ա-
կան թվականների հայ բեմական արվեստում կա-
րելի է պարզել թեկուզ հենց հայ հանձարեղ ողբեր-
դակ Պետրոս Աղամյանի փայլուն ստեղծագործու-
թյան ուսումնասիրությամբ:

Իսկապես, Պետրոս Աղամյանի ստեղծագոր-
ծական կյանքի պատմությունը ռուս ռեալիստական
արվեստի բարերար ազդեցությամբ հայ թատրո-
նում բեմական ռեալիզմի առաջացման մի հոյա-
կապ նմուշ է: Եվ այդ պրոցեսը տիպիկ ու բնորոշ
է ընդհանրապես 80-ական թվականների դրեթե
բոլոր դերասանների համար:

Պետրոս Աղամյանը (1849—1891) առաջին
անգամ բեմ բարձրացավ Պոլսում՝ 1867 թվակա-
նից — 5

նին: Այն ժամանակվա հայ թատրոնի ռեպերտուարը լի էր նվազ-գեղարվեստական ֆրանսիական և իտալական թարգմանական մեկողրամներով և հայկական կեղծ-պատմական պիեսներով: Դերասանների խաղը աչքի էր ընկնում սենտիմենտալությամբ և երգային դեկլամացիայով: Պետրոս Աղամյանի բացառիկ տաղանդը նույնիսկ այս թույլ պիեսներում նշանակալից հաջողություն էր ապահովում նրա համար, չնայած խաղի այն պակասություններին, որ հատուկ էին Պոլսի հայ բեմի բոլոր դերասաններին:

1879 թվականին Պետրոս Աղամյանը փոխադրվեց Թիֆլիս, որն այն ժամանակ Անդրկովկասի հայերի հոգևոր կուլտուրայի կենտրոնն էր: Թիֆլիսի հայ բեմում աշխատելու տարիները վճռական նշանակություն ունեցան Պետրոս Աղամյանի բեմական կենսագրության համար: Հենց այդ ժամանակ (1879—1882) նա տիրապետում է դերասանական արվեստի ռեալիստական ոճին:

Թիֆլիսում առաջին տարին Պետրոս Աղամյանը հրապարակ է գալիս իր սովորական ռեպերտուարով, որ կազմված էր հայկական կեղծ-պատմական պիեսներից և արևմտաեվրոպական թարգմանական մեկողրամներից: Չնայած դերասանի ունեցած հաջողությանը հանդիսատեսների որոշ մասի մեջ,

արդեն իսկ այն ժամանակ էլ առաջավոր հասարակայնությունը քննադատաբար արտահայտվեց ռեալիզմին խորթ խաղաոճի մասին:

Գևորգ Չմշկյանի և Թիֆլիսի հայ բեմի առաջատար դերասանների ռեալիստական ստեղծագործությունը վճռական դեր խաղաց Պետրոս Աղամյանի վարպետության ձևավորման մեջ: Նրանց արվեստի, ինչպես և անմիջականորեն Թիֆլիսի ռուսական թատրոնի և նրա գործիչների միջոցով, Պետրոս Աղամյանը ծանոթացավ ռուս թատրոնի ռեալիստական տրագիցիաների հետ: Պետրոս Աղամյանի համար խիստ բարերար եղավ այն հանգամանքը, որ 80-ական թվականներին ձգտումը դեպի ռուս գրականությունը և արվեստը, նրանց գնահատությունը և տարածումը հայ իրականության մեջ արդեն լայն թափ էր ստացել: Այդ տարիներին, երբ «ռուս գրականության հետ ծանոթ լինելու աստիճանը յուրաքանչյուր մարդու կուլտուրականության չափանիշն էր»¹, Աղամյանի ակտիվ բնավորությունը չէր կարող անտարբեր մնալ այդ երևույթի հանդեպ: Ռուս գրականության և հատկապես դրամա-

¹ Русет Оганнисян, Из истории оценки русской литературы армянской общественной мыслью. стр. 52.

տուրգիայի հետ հետագա ծանոթությունը այնքան զբաղեցնում էր, որ ռուս դրամատուրգիայի կերպարների մարմնավորումը Պետրոս Ադամյանի նվիրական ցանկություններից մեկը դարձավ:

1880 թվականի փետրվարի 21-ին Պետրոս Ադամյանը հանդես եկավ Ա. Վ. Սուխով-Կոբլինի «Կրեչինսկու հարսանիքը» պիեսում՝ Կրեչինսկու դերով, իսկ նույն տարվա դեկտեմբերի 22-ին մեծ հաջողությամբ խաղաց ժադովի դերը՝ Ա. Ն. Օստրովսկու «Նկամտավոր պաշտոն»-ում: Արտիստական կրակոտ տեմպերամենտը, դերասանական բարձր վարպետությունը, սքանչելի ձայնը և արտահայտիչ առողջանությունը ստեղծեցին հմայիչ և անմոռաց մի կերպար: «Պիեսի ուժեղ և ազնիվ ուղղությունը»¹ իր ճշմարտացի և բեմական մարմնավորումը գտավ ժադով-Ադամյանի կերպարում:

Պետրոս Ադամյանի անվան հետ է կապված նաև հայ հասարակության առաջին ծանոթությունը՝ Ն. Վ. Գոգոլի երկերի բեմադրության հետ:

Ճիշտ է, հայ հասարակայնությունը Ն. Վ. Գոգոլին զիտեր դեռևս նրա կենդանության օրոք: Նրա «Ռեկվորը» հայ սիրող-դերասանները ռուսերեն լեզվով խաղացել էին տակավին 50-ական թվականներին՝ Մոսկվայի Լադարյան ճեմարանում,

¹ Ն. Գ. Չերնիշևսկու խոսքերը:

իսկ 1865 թվականին այն խաղացվել էր Ալեքսանդրոպոլում (այժմ Լենինական): Սակայն հայ պրոֆեսիոնալ բեմում Ն. Վ. Գոգոլի դրամատուրգիան երևան եկավ մեծ կոմեդիագրի մահվան 30-ամյակի ժամանակ միայն՝ 1882 թվականին: Այդ տարվա հունվարի 14-ին բեմադրվեց «Ամուսնությունը», ապրիլի 12-ին «Ռեկվորը», որտեղ իրենց տակովի դերը կատարում էր Պետրոս Ադամյանը:

Այստեղ հարկ է նշել, որ պրոֆեսոր Վ. Վարդանյանի կարծիքով Ն. Վ. Գոգոլի պիեսները հայ բեմում, ճիշտ է, առաջին անգամ հանդես են եկել 1882 թվականին, բայց երկու տարի առաջ բեմադրվել է նրա «Խելագարի հուշերը» պատմվածքը¹: Մյուս ուսումնասիրող Գ. Հովնանը ենթադրում է, որ «Խելագարի հուշերի» առաջին բեմական ընթերցումը տեղի է ունեցել 1886 թվականին²: Երկուսի կարծիքով էլ ընթերցել է Պետրոս Ադամյանը:

Մեզ հավանական է թվում պրոֆեսոր Վ. Վարդանյանի փաստարկումը՝ հետևյալ նկատառումներով: Ն. Վ. Գոգոլի պատմվածքի Հ. Տեր-Գրիգորյան

¹ Տես Վ. Վարդանյան, Գոգոլի դրամատուրգիան հայ բեմում, Սովետական գրականություն և արվեստ, 1952, № 3, էջ 122:

² Տես Գոգոլի նշումներ, Ն. Վ. Գոգոլը և հայ գրականությունը, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչություն, Երևան, 1952, էջ 107:

նի կողմից կատարած թարգմանությունը, ինչպես
մենք ենք ենթադրում, կատարվել է հենց
Պետրոս Ադամյանի համար, և ոչ լրիվ, այլ հա-
վանաբար, այն չափով, որ չափով այդ պատմված-
քը պետք էր դերասանին՝ ընթերցելու համար: Այս
ենթադրությունը հավանական է թվում նաև այն
պատճառով, որ Հ. Տեր-Գրիգորյանի թարգմանու-
թյան մասին եղած տեղեկություն և առաջիկա ներ-
կայացման հայտարարության միջև անցել է լոկ
մի քան օր. — տեղեկությունը տպված է «Մշակ»-ում
մայիսի 14-ի № 79-ում, իսկ հայտարարությունը՝
նույն 1880 թ. մայիսի 17-ին, № 82-ում:

Եվ ապա՝ թե՛ երկու ուսումնասիրողները, և
թե՛ իր ժամանակի մամուլը հաստատում են, որ
Պետրոս Ադամյանը ծանոթ է եղել ուսա հայտնի
դերասան Վ. Ն. Անդրեև-Բուռլակի հետ: Այն ժա-
մանակ, երբ Վ. Ն. Անդրեև-Բուռլակը գաստրոլա-
յին ելույթներ է ունեցել Թիֆլիսում, բեմի երկու
վարպետները փոխադարձաբար տեսել և երկու-
ստեք բարձր են գնահատել միմյանց խաղը:

Վ. Ն. Անդրեև-Բուռլակի հանդես գալը Թիֆ-
լիսում «Խելագարի հուշերի» բեմադրության մեջ՝
Պոպրիշչինի դերում, վերոհիշյալ ուսումնասիրող-
ների հայտարարությամբ, այնքան դուր է եկել
Պետրոս Ադամյանին, որ ինքն էլ որոշել է հան-

դես գալ այդ դերով: Իսկ Անդրեև-Բուռլակի գաստ-
րոլները, ինչպես պետք է ենթադրել, տեղի են
ունեցել հենց 1880 թվականին: Մենք կարծում
ենք, որ Անդրեև-Բուռլակի օրինակով, իր սեպեր-
տուարում 1880 թվականին այդ հոգեբանական
էությունը մտցնելով՝ Պետրոս Ադամյանը երկար
ժամանակ կատարել է այն Հ. Տեր-Գրիգորյանի
թարգմանությամբ, իսկ 1886 թվականին Ալեք-
սանդր Շիրվանզադեն նրա համար նորից է թարգ-
մանել Ն. Վ. Գոգոլի պատմվածքի վերջին այն
մասը, որը միշտ խաղում էր Վ. Ն. Անդրեև-Բուռ-
լակը, ինչպես և Պետրոս Ադամյանը՝ դեռևս մինչև
1886 թվականը:

Այսպես թե այնպես, Ն. Վ. Գոգոլի պատմված-
քի առաջին ներկայացման ժամանակ, անկախ
նրանից, թե այն տեղի է ունեցել 1880 թվականի
մայիսի 18-ին, թե 1886 թվականի նոյեմբերի
28-ին՝ Պետրոս Ադամյանը խաղացել է Պոպրիշչի-
նի դերը և, ինչպես վկայում է մամուլը, խաղա-
ցել է լավ, իր սեփական մեկնաբանությամբ:

Համակեցության նորմաների անարդարությու-
նից ջախջախված և իր բանականությունը կորցրած
թշվառ չինովնիկ Պոպրիշչինը՝ Պետրոս Ադամյանի
կատարմամբ՝ իր դրություն ողջ ողբերգականու-
թյամբ ցնցող տպավորություն էր գործում: Դերա-
սանի ոգևորված խաղը արտահայտում էր սոցիա-

լական խորը բողոք մարդկային անձնավորութեան անարգանքի և ստորացման դեմ: Պետրոս Ադամյանի խաղի ողբերգական ուժը նշում էր և մամուլը. «Պ. Ադամյանը խելագարի տիպը ներկայացրեց ինքնուրույնաբար, այսինքն՝ նա Պոպրիշչինին դուրս բերեց բոլորովին այլ կերպով, քան թե, օրինակ, Անդրեև-Բուլակը: Վերջինը պատկերացնում է Գոգոլի խելագարին կոմիկ ձևով, այսինչ պ. Ադամյանը ավելի դրամատիկ ձևով ներկայացրեց»¹: Նրա խաղը շատ ուժեղ տպավորություն թողեց հանդիսատեսի վրա²:

Հետաքրքիր է ընդգծել, որ ինչպես և ուսուկլասիկ մյուս պիեսները, Ն. Վ. Գոգոլի կոմեդիան ևս հայ բեմի վրա երևան եկավ ոչ դյուրին պայքարից հետո: Ինչպես Ա. Ն. Օստրովսկին 60-ական թվականներին, նույնպես և Ն. Վ. Գոգոլը 80-ական թվականներին պահպանողական քննադատներին կողմից մեղադրվում էին տեղաշին սահմանափակվածության մեջ, նրանում, որ նրանց երկերը հասկանալի են ուսու ժողովրդին և այն էլ սոսկ նրա որոշ հատվածին, իսկ մյուս ժողովուրդներին անմատչելի են, որ այլ լեզուների թարգմանվելով՝ նրանք կորցնում են իրենց ամբողջ արժեքը: Այս

¹ «Արձագանք», Թիֆլիս, 1886, № 44;
² Նույն տեղում:

էր հայ՝ գաղափարապես սահմանափակ քննադատության այդ ներկայացուցիչների սիրած «փաստարկումը»: Այնուամենայնիվ, ինչպես Վ. Ն. Անդրեև-Բուլակը ուս թատրոնում, նույնպես և Պետրոս Ադամյանը հայ թատրոնում՝ «խելագարի հուշերի» բեմադրության մեջ իրենց հիանալի խաղով ոչ միայն հերքեցին այդ սխալ տեսակետը, այլև ստեղծեցին Պոպրիշչինի դերի կատարման տրադիցիա և ունեցան բազմաթիվ հետևորդներ, որոնցից ոչ ոք, սակայն, չհասավ նրանց բարձրությանը:

Ռուս դրամատուրգիայի կերպարների մարմնավորումը օգնեց Պետրոս Ադամյանին՝ տիրապետելու բեմական ռեալիզմին: Մեծ դերասանի ստեղծագործության մեջ խոշոր նշանակություն ունեցավ նրա աշխատանքը Չափկու կերպարի վրա: Իր սեփական խոստովանությամբ¹ և Վ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի վկայությամբ² Պետրոս Ադամյանը մտադիր էր նույնիսկ հատուկ հետադրություն գրել Ա. Ս. Գրիբոեդովի անմահ կոմեդիայի հերոսի մասին: Չափկու, ինչպես և Մ. Յու.

¹ Տե՛ս Պետրոս Ադամյան, Շեքսպիրը և յուր Համլետ ողբերգության պրբյուրն ու քննադատությունները, Թիֆլիս, 1887, էջ Ը:
² Տե՛ս Московская иллюстрированная газета, М., 1891, 7 июня.

Լեւոնտովի «Դիմակահանդես»-ում Արքեանին ղեկերը մոտ էին Պետրոս Աղամյանին թե՛ իրենց ռեալիզմով, և թե՛ բարձր ռոմանտիկականութեամբ: Այդ դերերից Արքեանինը հետագայում իր հաստատուն տեղը գրավեց Պետրոս Աղամյանի ռեպերտուարում: Մ. Յու. Լեւոնտովի ստեղծագործութեամբ հայ նշանավոր ողբերգակի հափշտակված լինելու մասին վկայում է նաև Պետրոս Աղամյանի՝ Դեմոնի դերում հանդես գալու փաստը ռուս մեծ պոետի համանուն պոեմի բեմադրության մեջ:

Այդ բեմադրությունների, ինչպես և «Ռեկվորի» ու «Խելքից պատուհասի» թարգմանությունների և բեմադրությունների հարցի շուրջը «Մշակ» լրագրի և պահպանողական «Մեղու Հայաստանի» ամսագրի էջերում 1881 թվականին ծավալվեց սուր պայքար: Եթե «Մշակի» քննադատը գտնում էր, որ Ն. Վ. Գոգոլի և Ա. Ս. Գրիբոեդովի դրամատուրգիան նպաստում էր հայ հասարակության պրոգրեսին, ապա «Մեղու Հայաստանի» ամսագրի քննադատին, ըստ երևույթին, ձեռնտու չէին Չաչկու ազատասեր կոչերը և ազնվա-ճորտատիրական կարգի անօղոք խարաղանումը: Ինչ վերաբերում է Մ. Յու. Լեւոնտովի «Դիմակահանդես»-ին, ապա պահպանողական քննադատն այն համարում էր թույլ և արհեստական մի հրկ, կամ՝ արևմտյան

դրամատուրգների պիեսների սոսկական մի ընդօրինակումն:

Պետրոս Աղամյանի ռուս ռեալիստական պիեսներից կազմված ռեպերտուարով դաստիարակվել են ոչ միայն Արևելյան Հայաստանի դերասանները՝ Գևորգ Տեր-Դավթյան¹, Մկրտիչ Ավալյան, Ամիրան Մանդինյան և ուրիշներ, այլև Արևմտյան Հայաստանի (Թյուրքահայաստանի) 80-ական թվականների դերասանների մի ամբողջ սերունդ, որը, ինչպես և Պետրոս Աղամյանը, եկել էր Պոլսից: Այդ հանգամանքը շատ կարևոր է նշել, քանի որ այն խոսում է ռուս թատրոնի ոչ միայն ուղղակի, այլև անուղղակի ազդեցության մասին՝ հայ բեմական արվեստի վրա: Այդ ազդեցությունը տարածվում էր Անդրկովկասի հայ դերասանների միջոցով նաև Մերձավոր Արևելքի և Բալկանյան երկրների վրա, որի մասին, սակայն, կխոսվի ներքևում:

Սուլթանական Թյուրքիայի գարշապարի տակ

¹ Օրինակ, Գևորգ Տեր-Դավթյանի (1850-1934) ստեղծագործության մեջ, հայ դրամատուրգիայի լավագույն կերպարների հետ միասին, աչքի ընկնող տեղ են գրավում նրա վարպետորեն խաղացած Բեռլոլուբովի՝ «Եկամտավոր պաշտոն»-ում, Մուլալիևի՝ «Խելքից պատուհաս»-ում, Շպրեյի՝ «Դիմակահանդես»-ում, Ժեմակիևի՝ «Ամուսնություն» մեջ և այլ դերերը:

գտնվող Արևմտյան Հայաստանից 80-ական թվականներին Անդրկովկաս եկած հայ խոշոր դերասանները իրենց արվեստում կարծես երկրորդ ծնունդ են ապրում: Խաղալով Գաբրիել Սունդուկյանի և ուսն կլասիկ դրամատուրգիայի ռեալիստական պիեսներում, ինչպես և արևմտահայկական դրամատուրգների (Շեքսպիր, Շիլլեր, Մոլիեր) լավագույն երկերում, այդ դերասանները ժամանակին հաղթահարում են Պոլսում յուրացրած իրենց կեղծ, ձևական, մեկողեկլամացիոն խաղաոճը: Այդպես էին այդ դերասաններից շատերը՝ Մարտիրոս Մնակյանը (1837—1920), Ազնիվ Հրաչյան (1853—1919), Գարագաշյան քույրերը՝ Երանուհի (1848—1924) և Վերգինե (1856—1933), Մարի-Նվարդը (1853—1885): Անդրկովկասում նրանք շուտով դարձան հայ ռեալիստական թատրոնի հայտնի վարպետները: Ռուս կլասիկ դրամատուրգիայի բեմական մարմնավորման մեջ նրանց ստեղծած կերպարները 80-ական թվականներին հայ թատրոնի պատմության լավագույն երևույթներից են:

Նշենք այդ դերերից մի քանիսը. «Դիմակահանդես»-ում Նինա և «Խելքից պատուհաս»-ում Սոֆիա — Ազնիվ Հրաչյայի կատարմամբ, Աննա Պավլովնա «Եկամտավոր պաշտոն»-ում և բարոնուհի Շտրալլ «Դիմակահանդես»-ում — Ծ. Գարա-

գաշյանի, Պոլինա «Եկամտավոր պաշտոն»-ում, Լիզա «Խելքից պատուհաս»-ում, Մարիա Անտոնովնա «Ռեկվոր»-ում — Վ. Գարագաշյանի, Ագաֆիա Տիխոնովնա «Ամուսնություն»-ում և Աննա Անդրեևնա «Ռեկվոր»-ում — Մարի-Նվարդի, Վիշնևսկի «Եկամտավոր պաշտոն»-ում, Պողկոլյուսին «Ամուսնություն»-ում, Քաղաքապետ «Ռեկվոր»-ում, Ջամուսով «Խելքից պատուհաս»-ում — Մ. Մնակյանի կատարմամբ:

Հայ թատրոնի պատմության մեջ հատուկ տեղ է զբաղում Մարտիրոս Մնակյանի մարմնավորած Ֆամուսովի կերպարը՝ «Խելքից պատուհասի» առաջին հայերեն ներկայացման ժամանակ՝ 1881 թվականի հունվարի 8-ին: Այդ ներկայացման մեջ դերերը կատարում էին — Պ. Ադամյան (Չաղկի), Գ. Չմշկյան (Սկալոզուբ), Սիրանուշ (Սոֆիա), Գ. Տեր-Դավթյան (Մուլալին), Ա. Մանդինյան (Բեպետիլով), Ա. Սուքիասյան (Ջագորեցիկ), Մ. Ավալյան (Պլատոն Միխայլովիչ) և ուրիշներ:

Բառերական առաջավոր բննադատությունը բարձր գնահատեց թե՛ պիեսը և թե՛ բեմադրությունը, նշելով նրա մի շատ կարևոր առանձնահատկությունը. «Երևում էր, որ գործին մասնակցողներից յուրաքանչյուրը բարեխղճաբար էր վերաբերվել իր պարտականությանը և աշխատել էր կարելության չափ աջակցել պիեսայի ամբողջ-

ընթացներ, որ բավական լավ էր: Լավ էր պիեսը ուսումնասիրված, բոլոր կետերի նշանակությունը լավ մեկնաբանված»¹: Հայ թատրոնի առաջավոր դերասանների նման վերաբերմունքը դեպի Ա. Ս. Գրիբոեդովի պիեսը անշուշտ պատահական չէր. դա առաջ էր գալիս հարգանքի այն խորը զգացումից, որ նրանք տածում էին դեպի ռուս մեծ դրամատուրգը: Վրաց թատերական հայտնի գործիչ, ռուս գրականության քաջածանոթ Դավիթ Էրիսթավին, նշելով, որ այդ ներկայացումը Ա. Ս. Գրիբոեդովի անմահ կոմեդիայի առաջին բեմադրությունն է այլ լեզվի թարգմանած, քանի որ «աշխարհիս ոչ մի բեմում նա դեռևս չի գնացել»², մանրամասն խոսում է Մարտիրոս Մնակյանի խաղի մասին Ֆամուսովի դերում: Դ. Էրիսթավին գրում է, որ Մ. Մնակյանը փայլուն կերպով հաղթահարեց բոլոր դժվարությունները և որ նրա Ֆամուսովը դերասանական վարպետության մի կատարելություն էր³:

Ինքը Մարտիրոս Մնակյանը, վերադառնալով Պոլիս, շեշտում էր այն դերը, որ իր, ինչպես և մի շարք արևմտահայ դերասանների ստեղծագործու-

թյան մեջ խաղացել են Անդրկովկասում եղած տարիները, ուր նա յուրացրել էր ռուս թատերական ռեալիստական դպրոցի տրագիցիաները: Մարտիրոս Մնակյանը գրում էր, որ Արևմտյան Հայաստանի դերասանները Թյուրքիայից Կովկաս բերին մեյուրամներ, իսկ Կովկասը նրանց արվեստը հարստացրեց ռեալիստական դրամատուրգիայով, որ «արվեստի խմորը մենք հայթայթեցինք, իսկ արվեստագետներ հոնկե եկան հոս արդեն կաղապարված ու կատարելագործված...»¹, որ «Կովկասի դրոշմը նվիրագործեց զմեզ արվեստագետի կնիքով»²:

Պետրոս Ադամյանի ստեղծագործության համար շատ բարենպաստ եղան Անդրկովկասում ապրած տարիները: Իսկ այնուհետև գաստրոլնե-րով շրջագայելով Ռուսաստանի տարբեր քաղաքները, Պետրոս Ադամյանը ոչ միայն ավելի սերտ և ավելի խոր մերձեցավ ռուս կուլտուրայի յուրացման, ուշադրությամբ ուսումնասիրելով ռուս արվեստը, այլև իր հերթին ցույց տվեց ռուս հանդիսատեսին իրեն հարազատ հայ ժողովրդի արվեստը: Այդ տեսակետից հատուկ նշանակություն

¹ «Մշակ», 1881, № 4:

² «Փորձ», Թիֆլիս, 1881, № 3, էջ 142:

³ Նույն տեղում, էջ 145:

¹ Մադգիս Մեղիքսեթյան, Թատերական ունարկներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1945, էջ 73:

² Նույն տեղում:

ունեն նրա ելույթները Մոսկվայում և Պետերբուրգում 1883 թվականին, որոնք և նրան համաշխարհային հռչակ բերին: Ռուս մամուլը շատ բարձր գնահատեց հայ մեծ ողբերգակի բեմական վարպետությունը, բազմաթիվ հոգովածներ նվիրելով նրան:

Մոսկվայում և Պետերբուրգում Պետրոս Ադամյանը ծանոթանում է ռուս թատրոնի ականավոր գործիչներ՝ Ա. Ն. Օստրովսկու, Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի, Պ. Վ. Սամոյլովի, Մ. Ն. Երմոլովայի, Մ. Գ. Սավինայի, Ա. Պ. Լենսկու, Վ. Ն. Դավիդովի, Վ. Պ. Դավմատովի, Մ. Ի. Պիսարևի և ուրիշների հետ:

Ա. Ն. Օստրովսկու հետ ունեցած իր հանդիպման մասին Պետրոս Ադամյանը 1883 թվականի փետրվարի 13-ի նամակում գրում է. «...երբ լսեց, որ «Արդյունավոր պաշտոն» պիեսան, որ յուր գրվածն է, թարգմանված է և ես ներկայացրել եմ ժադովը, սաստիկ ուրախացավ, ասաց շատ կցավիմ, որ հիվանդ եմ և չեմ կարող գալ Ձեր խաղը տեսնելու, բայց ունիմ բարեկամներ, որոնց խոսքին կհավատամ, և միշտ կկարդամ լրագրերում Ձեր մասին գրվածները»¹: Պետրոս Ադամյանի այդ

¹ Տե՛ս Պետրոս Ադամյանի նամակները, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարան, Պետրոս Ադամյանի արխիվ:

նամակը վկայում է Ա. Ն. Օստրովսկու մեծ հետաքրքրությունն մասին դեպի իր պիեսների բեմադրությունը հայ բեմում և դեպի հայ դերասանների խաղը:

Մոսկվայում Պետրոս Ադամյանը հանդես եկավ մի փոքր առաջ բացված Ա. Ա. Բրենկոյի «Պուշկինյան» թատրոնում, որի կազմակերպման մեջ գործոն մասնակցություն էին ունեցել Վ. Ն. Անդրեև-Բուռլակը և Մ. Ի. Պիսարևը, որը համարվում էր Արբենինի դերի լավագույն կատարողը: Այնուամենայնիվ Պետրոս Ադամյանը որոշում է Մոսկվայում հանդես գալ այդ դերով՝ ֆրանսերեն լեզվով: Հաջողությունը արտակարգ էր: Թատերական գործիչները հիշում են, որ Մ. Ն. Երմոլովան ներկայացումից հետո անձամբ շնորհավորում է Պետրոս Ադամյանին և ասում, որ այսուհետև խորհուրդ չի տալիս Մ. Ի. Պիսարևին՝ հանդես գալ Արբենինի դերով: Մի այլ հիշողության մեջ այդ բառերը վերագրվում են Մ. Գ. Սավինային: Այդ փաստերը վկայում են այն բարձր կարծիքը, որ ունեցել են ռուս մեծ դերասանուհիները Պետրոս Ադամյանի խաղի մասին: Արբենինի դերը Պետրոս Ադամյանի կատարմամբ անգերադանց էր

¹ Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, Պետրոս Ադամյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 69:

համարվում նաև ուսն քննադատության մեջ. «Ադամյանը սիրում էր Արքեանին խաղալ: Կատանողներին և ոչ մեկը այդ դերում այնքան չէր մոտենում լերմոստովյան հերոսին, որքան հայ Ադամյանը»¹:

Կարելի է համարձակ հայտարարել, որ «Դիմակահանդեսի» բեմական պատմության մեջ հայ ողբերգակը իրականացրեց մեծ Մոշալովի նվիրական երազը, ուստի բեմի վրա հաստատելով լերմոստովյան հերոսի խռովահույզ կերպարը: Դրա մասին ուղղակի վկայում է ուսն գրական և գեղարվեստական հայտնի քննադատ Վլ. Չուլկովի խոստովանությունը, որ նա արել է հայ հասարակական գործիչ և թարգմանիչ՝ Սենեքերիմ Արծրունու հետ զրուցելիս: «Երևակայեցեք, — ասել է Չուլկուն, — որ «Դիմակահանդեսը» Աղեքսանդրինյան բեմից վնդված էր իբրև մի անբեմական, ուշադրության անարժան գործ: Պետք էր, որ դա Պետերբուրգ պոլսեցի մի հայ դերասան, կատարե Արքեանինի դերը և ապացուցե, որ մենք սխալված ենք եղել, և թե լերմոստովը, բացի այն, որ մեծ բանաստեղծ է, նաև մեծ դրամատուրգ է: Շնորհիվ Ձեր Ադամյանի, «Դիմակահանդեսը» կրկին մտավ Աղեքսանդրինյան բեմի ռեպերտուարի մեջ և ներ-

¹ «Рампа и жизнь», М., 1916, № 22, стр. 6.

կայումս ներկայացնում են՝ հետևելով ձեր դերասանի տված հոգեբանության»¹:

Լրագրերը շեշտում էին, որ Արքեանինի դերում Պետրոս Ադամյանը ապացուցեց, որ ինքը հանձարեղ է, ցուցաբերելով իր ստեղծագործական մտքի ամբողջ պայծառությունն ու խորությունը, իր տաղանդի ամբողջ լայնածավալությունը, որ պսակված էր իր ստեղծած կերպարներին քննադատաբար մոտենալու ընդունակությամբ:

Մոսկվայից Պետրոս Ադամյանը մեկնեց Պետերբուրգ, ուր նրա հսկայական հաջողությունը միտք ներշնչեց Ալեքսանդրինյան թատրոնի ղեկավարներին՝ առաջարկել նրան երեք տարով պայմանագիր կապել թատրոնի հետ: Սակայն Պետրոս Ադամյանը մերժեց մայրաքաղաքի կայսերական թատրոնի դերասան դառնալու փայլուն հնարավորությունը, և ոչ նրա համար, որ վախենում էր ռուսաց լեզվին տիրապետելու դժվարություններից (ի դեպ՝ նա արդեն այնքան զիտեր ուսանեց, որ բերանացի կարդում էր «Դիմոնը», Չացկու մենախոսությունը և այլն)², այլ նրա համար, որ չէր

¹ Մ. Արծրունի, Ադամյանը Շեքսպիրի գերերում և Ադամյանի դերասանի մասին, «Ճարագ», Թիֆլիս, 1916, № 4—5, էջ 50.

² Տե՛ս Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանչենկովի հոդվածը, «Московская иллюстрированная газета» լրագրում, М., 1891, 7 июня.

կամենում լքել հարազատ հայ բեմը, թեկուզ և Պետերբուրգում փայլուն կարչերայի հեռանկարի համար: Դրանով իսկ հայ մեծ գերասանը հանդես բերեց մի հատկություն, որ պատկանում էր ոչ միայն նրան, այլև հայ բեմի բոլոր առաջավոր գործընկերին, այն է՝ թե ոռա գեղարվեստական կուլտուրայի խոր ուսումնասիրությունը, նրա առջև խոնարհվելը դեռևս չէր նշանակում մոռանալ իրենց հայրենասիրական պարտքը՝ ողջ մարդկության կուլտուրան, այդ թվում, անտարակույս, և ոռա մեծ ժողովրդից փոխառած կուլտուրան տալնել հասցնել հարազատ հայ ժողովրդին:

Մոսկվայից և Պետերբուրգից հետո Ադամյանը մեծ հաղթանակներով զատություններ ունեցավ Կիևում, Խարկովում, Պոլտավայում, Ելիզավետոպոլում, Դոնի Ռոստովում, Նիժնի-Նովգորոդում, Վլադիկավկազում, Տափաքոդում, Կազանում ու Ռուսաստանի և Ուկրաինայի այլ բազմաքներում:

Ռուսաստանում եղած տարիներին մեծ գերասանի արվեստը հասունացավ, դարձավ կենսականորեն ճշմարտացի, բովանդակալից, հալեցած ուսմանտիկ ոգևորությամբ, հերոսականությամբ: Պետրոս Ադամյանը դարձավ ոռա ռեալիստական դպրոցի գերասան, «ապրումների» մեթոդի գերասան: Դրանով էլ բացատրվում է նրա բացասական վերաբերմունքը դեպի խաղի Ֆրանսիական դրպ-

րոցը, դեպի «ներկայացնելու» մեթոդը, դեպի եվրոպական դերասանների մեղոգրամատիկ, վերամբարձ խաղը: Ահա թե ինչու, համեմատելով Մ. Ն. Երմոլովայի, Մ. Գ. Սավինայի, Սիրանուշի ռեալիստական բարձր արվեստը Սառա Բեռնարի արվեստի հետ՝ Պետրոս Ադամյանը, բնականաբար, առաջիններին բարձր էր դասում ֆրանսիական հռչակավոր դերասանուհուց¹:

Պետրոս Ադամյանը, իհարկե, չէր բացասում Սառա Բեռնարի արվեստի դրական կողմերը՝ ֆրանսիական դպրոցի փայլուն առողանությունը, կեցվածքի և շարժումների ուրույն արտահայտչականությունը, — սակայն այս ամենը, որ արվում էր էֆեկտի համար, Պետրոս Ադամյանի համոզմամբ գերասանուհուն բերում էր յոկ արտաքին հաջողություն: Այնինչ Սիրանուշի, Մ. Ն. Երմոլովայի, Մ. Գ. Սավինայի խաղում իշխում էր պարզությունը, խորությունը, կենսականությունը, կերպարն օրգանապես զգալու վարպետությունը, ըստ որում նրանք մի ըոպե անգամ չէին մոռանում իրենց կատարած դերի կենցաղային և հոգեբանական նույնիսկ ամենաաննշան մանրամասնությունների նուրբ ձևավորումը:

¹ Տե՛ս Երվանդ Շահագիրյան, Հռչակավոր դերասան Պետրոս Ադամյան, «Էջմիածին», 1949, մարտ-ապրիլ, էջ 56:

Հսկայական հաջողություն ունեցավ Պետրոս Ադամյանը Օդեսայում, ուր նա գնաց 1887 թվականին ռուս դերասանների հրավերով և մնաց մեկ ու կես տարի: Օդեսայում Ադամյանին նվիրված շատ հոգվածներ ու քննադատականներ են գրվել, իսկ այն ժամանակվա թատերական հայտնի քննադատներից մեկը՝ Ա. Յարիշկինը գրեց և առանձին գրքույկով հրատարակեց մի շատ մանրամասն հետազոտություն՝ «Ադամյանը Համլետի դերում» վերնագրով:

1888 թվականին Պետրոս Ադամյանը վերադառնում է Պոլիս: Եվ բնական է, որ յուրացնելով ռուս արվեստի ռեալիստական տրագիկաները և խանդավառվելով ռուս հասարակական մտքի առաջավոր գաղափարներով, նա այժմ արդեն այլևս անտանելի էր համարում Պոլսի նեխված մթնոլորտը: Նա կամենում է անմիջապես հեռանալ այնտեղից, սակայն ծանր հիվանդությունը՝ կոկորդի բարակացավը գրկում է նրան այդ հնարավորությունից:

Լսելով Պետրոս Ադամյանի հիվանդության և նյութական ծանր կացության մասին, հայտնի դերասանուհի Մ. Գ. Սավինան, Կ. Ա. Վառլամովի և ռուս ուրիշ դերասանների հետ 1891 թվականի ապրիլի 1-ին Պետերբուրգում կազմակերպում է

երեկոյթ¹, որի հասույթը ուղարկվում է Պետրոս Ադամյանին, սակայն, դժբախտաբար, արդեն ուշ էր: Մեծատաղանդ արտիստ Պետրոս Ադամյանն այլևս կենդանի չէր:

Պետրոս Ադամյանի ստեղծագործական գործունեությունը ծավալվել է ցարական ռեակցիայի տարիներին, երբ ռուս ռեակցիոն մամուլը ամեն կերպ հրահրում էր մեծապետական շովինիզմ, ատելություն և արհամարհանք դեպի Ռուսաստանի այլ ազգությունները, դրանց թվում նաև դեպի հայերը: Նման վիրավորանքներից չի խուսափել և Պետրոս Ադամյանը: Այսպես, օրինակ, «Русский курьер» թերթը հայտարարում է, թե Ադամյանը հայերեն չպետք է խաղա, գտնելով, որ այդ լեզուն «կոշտ է, կոպիտ է և անախորժ»²:

Իր հերոսական ստեղծագործությամբ՝ Պետրոս Ադամյանը բողոքում էր սոցիալական և ազգային ճնշման դեմ, պայքարում էր հայ ժողովրդի ապագայի և ազատության համար: Ութսունական թվականների մոռյլ իրադրության մեջ շարունակելով Գևորգ Չմշկյանի ռեալիստական տրագիկաները, Պետրոս Ադամյանը բարձրացրեց

¹ Տես «Մշակ», 1891, № 45, «Новое время», СПб, 1891, № 5418.

² Մեջ է բերվում «Մշակ» լրագրից, 1888, № 39:

դրանք մի նոր աստիճանի, որովհետև Պետրոս Ադամյանի հերոսականությամբ հագեցած ռեալիզմը բացահայտեց այդ ժամանակաշրջանի հայ թատրոնի հիմնական թեման՝ «իրականության և իդեալի հակադրության ողբերգությունը»¹։ Պետրոս Ադամյանը ցույց էր տալիս «իրականության հետ չհաշտվող, մաքառող հերոսներ, և, այդպիսով, կյանքի էր կոչում ժողովրդի հոգում փայլող ազատագրական-հումանիստական ձրգտումները»²։

Պետրոս Ադամյանի արվեստը հիացնում էր շատ ունույնցիոններների և ժամանակակից գեղարվեստագետների։ Ստեփան Շահումյանը Պետրոս Ադամյանին համարում էր հանճարեղ դերասան։ Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Պանչենկոն Ադամյանի մահվան կապակցությամբ իր հոդվածներից մեկում հիշում է. «Պատահում էր՝ հանդիպում էի ես նրան անհատական կյանքում։ Այստեղ ևս մի րոպե չէր կարելի մոռանալ նրա մեջ արտիստին և պոետին։ Միշտ խոսում էր նա ինչ-որ արտասովոր փափուկ ձայնով, թեև նա բարիտոն էր, և նրա ձայնի երաժշտականությունն ինքնին արդեն հմայիչ տպա-

¹ Ռուբեն Զարյան, Պայքար ռեալիզմի համար հայ թատրոնում, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչություն, Երևան, 1953, էջ 13։

² Նույն տեղում, էջ 15։

վորություն էր թողնում։ Ընդ որում՝ նա մի առանձին ձև ուներ — խոսում էր վերացած, պոետիկ պատկերներով և, թվում էր, երբեմն մոռանում էր զրուցակցին և դիմում իրեն միայն տեսանելի մի տեսիլքի։ Եթե դուք պատահաբար ընդհատում էիք նրա խոսքը որևէ բառով, նրա մեջ մի ակնթարթում ապշեցուցիչ փոփոխություն էր կատարվում. նա նայում էր ձեզ այն հատուկ հայացքով, որով նայում են քնից արթնացածները, հետո աստիճանաբար այդ հայացքը զարմացականից դառնում էր քնքույշ և հանկարծ ձեր առջև Համլետն էր կամ Չացկին և, պատասխանի փոխարեն՝ մի ամբողջ մենախոսություն։ Դուք մոռանում եք, թե ուր եք, Ձեր առջև արտիստն է, գեղարվեստական ոգևորության ամենաբարձր պահին»¹։ Եվ հետո Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Պանչենկոն ասում է Պետրոս Ադամյանի մասին. «Ողբերգակի նրա արտակարգ տաղանդը պատիվ կբերեր ամեն մի ազգի»²։ Իսկ Կ. Ս. Ստանիսլավսկին Պետրոս Ադամյանին անվանել է «մեծ ողբերգակ»³։

Այսպիսով, Ռուսաստանում ազատագրական

¹ «Московская иллюстрированная газета», М., 1891, 7 июня.

² Նույն տեղում։

³ Կ. Ս. Ստանիսլավսկու նամակը Վ. Տ. Վարդանյանին՝ դրված 1935 թվականի մարտի 10-ին, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1938, № 1, էջ 64։

շարժման ռազմաշին կամ ռեուլյուցիոն-դեմոկրատական ժամանակաշրջանում ռուս կլասիկ դրամատուրգիան, կովելով հակառակիստական ուղղությունների դեմ, տարածվում և հաստատվում է նաև հայ բեմի վրա, հայկական և արևմտանվոր պական կլասիկայի հետ օգնելով նրա առաջավոր գործիչներին՝ հայ թատրոնի ղեկավարումը մաքրելու կեղծ-պատմական, մեկուգրամատիկ պիեսներից ու ճանապարհ բաց անելու ազդային ռեալիստական դրամատուրգիայի և թատրոնի հետագա զարգացման համար: Սկսած 80-ական թվականներից հայ բեմում գերակշռող տեղ է զբաղում խաղի ռեալիստական ոճը: Այդ ժամանակ հայ թատրոնում դրամատուրգիական կերպարների մեկնաբանումը ավելի ու ավելի էր շեղվում պերսոնաժի կենցաղային պատկերումից՝ դեպի նրա սոցիալական մեկնաբանումը: Դրան ամեն կերպ նպաստում էին ռուս ռեուլյուցիոն-դեմոկրատների հայացքները, որոնք հարազատորեն յուրացրել էին բնագիտական ռեալիզմի համար պայքարող հայ բեմական գործիչները:

Այդ ժամանակաշրջանում, սակայն, հայ բեմում տակավին շարունակվում էր և խաղի մեկուգրակամացիոն, կլասիցիստական ոճը, որի դեմ առաջատար դերասանները ավելի մեծ ուժով պայքարում էին նաև հետագա տարիներին:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

(1895—1920)

1

Տասնիններորդ դարի վերջին և քսաներորդ դարի սկզբին, ազատագրական շարժման պրոլետարական էտապում, Ռուսաստանում տեղի են ունենում սոցիալ-տնտեսական լրջագույն փոփոխություններ: 1861 թվականից հետո արագ զարգացող ռուսական կապիտալիզմը XIX դարի վերջին մտնում է իր զարգացման բարձր շրջանը՝ իմպերիալիզմի շրջանը:

Իմպերիալիզմի շրջանում իր հերթին հզորանում է և պրոլետարական շարժումը: Ռուսաստանում և մասնավորապես Անդրկովկասում լայն տարածում է ստանում պրոլետարիատի ռեուլյուցիոն թեորիան՝ մարքսիզմը: Ռուս բանվորներին և ցարական Ռուսաստանի ճնշված ազդուլյունների բոլոր բանվորներին ղեկավարում է Ռուսաստանի սոցիալ-դեմոկրատական պարտիան:

վագույն պիեսներն առաջին անգամ Անդրկովկասում երևան եկան հենց այդ թատրոնի բեմում և դրանով իսկ դրոշմեցին հայ և վրաց թատրոններին՝ ձեռնարկել այդ դրամատիկական երկերի բեմադրությանը։ Այդպես բեմադրվեցին Ա. Ն. Օստրովսկու, Ն. Վ. Գոգոլի, Ա. Ս. Գրիբոեդովի, Լ. Ն. Տոլստոյի, Ա. Պ. Չեխովի և այլ անվանի հեղինակների շատ պիեսները։

Հայ թատրոնի գործիչները, հաճախելով ռուսական ներկայացումները, սովորում էին նրանցից ռեալիզմի բարձր արվեստը, կենսական ճշմարտությունը, յուրացնում էին ռուս դերասանների խաղի ոճը։

Թիֆլիսի ռուսական թատրոնի կատարած դերը հայ թատրոնի զարգացման գործում միայն այդ չէ։ Բանն այն է, որ Թիֆլիսի բեմի վրա ոչ սակավ գաստրոլային ելույթներ էին տալիս ռուս դերասանների լավագույն խմբեր, առաջին հերթին Փոքր թատրոնը, այսպես կոչված, «Մոսկվայի երկրորդ համալսարանը», ապա և առանձին նշանավոր դերասաններ։ Դժվար չէ հասկանալ այդ գաստրոլների նշանակությունը հայ դերասանների համար։ Հատկապես 90-ական թվականներին ներանք Թիֆլիսում դիտել են ռուս դերասանների բազմաթիվ գաստրոլային ներկայացումներ։

Դեռևս 1883 թվականին, Պետրոս Աղամյանի

օրոք, Թիֆլիս գաստրոլների էին եկել Մ. Ն. Երմոլովան և Գ. Ն. Ֆեդոտովան, Փոքր թատրոնի դերասաններ Օ. Ա. Պրավդինը և Ա. Ի. Յուժին-Սումբատովը։

1884 թվականին այստեղ հանդես եկավ նշանավոր դերասան Մ. Տ. Իվանով-Կոզելսկին։ 1890 թվականին Թիֆլիս գաստրոլների էր եկել Մ. Գ. Սավինան, իսկ 1891 թվականին՝ երկրորդ անգամ եկել էր Մ. Ն. Երմոլովան։ Նույն թվականին Թիֆլիսում խաղում էր Փոքր թատրոնի հիմնական խումբը՝ Ե. Կ. Լեշկովսկայայի, Օ. Ա. Պրավդինի, Ն. Կ. Յակովլևի և այլոց մասնակցությամբ։ Նույն այդ ժամանակ նշանավոր ողբերգակ Պ. Ն. Օրլենկո Թիֆլիսում խաղաց հետագայում աղմուկ հանած Ռասկոլնիկովի դերը՝ Ֆ. Մ. Դոստոևսկու «Ուճիր և պատիժ» վեպի փոխադրության մեջ։

1892 թվականին Թիֆլիսի թատերական կյանքը նշանավորվում է երկու մեծ դեպքով՝ Պետերբուրգի Ալեքսանդրինյան թատրոնի գաստրոլներով՝ Վ. Ն. Դավիդովի, Վ. Ա. Միչուրինա-Սամոյլովայի, Ռ. Բ. Ապոլոնսկու, Ե. Գ. Մեդվեդևայի, Պ. Դ. Լենսկու ու այլոց մասնակցությամբ և Պ. Ա. Ստրեպետովայի ելույթով։

1894 թվականին Թիֆլիսում առաջին անգամ հանդես է գալիս Վ. Ֆ. Կոմիսարժևսկայան և նորից գաստրոլների է գալիս Մ. Գ. Սավինան։

1898 թվականին լրիվ կազմով Թիֆլիս է գալիս Մոսկվայի Ֆ. Կորշի թատրոնը:

1900 թվականին Թիֆլիսեցիները նորից հիանում են Մ. Ն. Երմոլովայի և Մ. Գ. Սավինայի խաղով, իսկ 1901 թվականին այստեղ դաստրոնների է գալիս Փոքր թատրոնի մեծ խումբը՝ Օ. Ա. Պրավդինի, Ն. Օ. Վասիլևի, Ա. Ա. Յաբլոչկինայի, Ն. Գ. Տուրչանինովայի, Ա. Ֆ. Գրիբունինայի և այլոց մասնակցությամբ, ապա և ելույթ են ունենում նշանավոր ողբերգակներ՝ Ռաֆայիլ և Ռոբերտ Ադելհայմ եղբայրները:

Փոքր և Ալեքսանդրինյան թատրոնները ցույց տվեցին իրենց լավագույն ռեպերտուարը, ուր գերիշխող տեղ էին բռնում Ա. Ն. Օստրովսկու, Ն. Վ. Գոգոլի, Ա. Ս. Գրիբոեդովի, Ի. Ս. Տուրգենևի և այլոց պիեսները: Թիֆլիսեցիները, այդ թվում, իհարկե, և հայ դերասանները տեսան աչքի ընկնող ռուս դերասանուհիներ Մ. Ն. Երմոլովային, Գ. Ն. Ֆեդոտովային, Մ. Գ. Սավինային, Վ. Ֆ. Կոմիսար-ժևսկայային, Պ. Ա. Ստրեպետովային իրենց զբաղվող դերերում՝ Կատերինան՝ «Ամպրոպ»-ում, Մարիա Ստյոպարտը, Ֆեդրան, Ժաննա դ'Արկը, Լիզավետան՝ Ա. Ֆ. Պիսեմսկու «Դառն ճակատագիր»-ում, Մեդեան, Կրուչինինան՝ «Անմեղ մեղավորներ»-ում, Ադրիենան Լեկովերը և շատ ուրիշներ:

Թիֆլիսի մամուլը հիացմունքով էր արտահայտվում այդ ներկայացումների մասին: Գրում էին, որ երիտասարդ Վ. Ֆ. Կոմիսարժևսկայան ցնցեց Թիֆլիսեցիներին, որ Մ. Ն. Երմոլովան իր բարձր, մարդկային արվեստով անսահման սեր է վայելում, որ Թիֆլիսի ռուսական թատրոնը վաղուց չէր տեսել հասարակության այնպիսի հսկայական հոսանք, ինչպես Մ. Գ. Սավինայի մասնակցությամբ տեղի ունեցած ներկայացումներին:

Նշելով Փոքր և Ալեքսանդրինյան թատրոնների, Կորշի թատրոնի հաջողությունները, թատերական առաջավոր քննադատությունն այն ժամանակ աչք չէր փակում նաև նրանց ռեպերտուարի թերությանը: Ռուս և համաշխարհային կլասիկների հետ միասին՝ նրանց ռեպերտուարում փոքր տեղ չէին զբաղում նաև թույլ, հակադեղարվեստական, «զվարճացուցիչ» պիեսները, որոնք նկատելի առատությամբ սկսեցին երևալ ռեակցիայի տարիներին՝ 80-ական թվականների վերջին և 90-ական թվականների սկզբին:

Այդպիսի մթնոլորտում հետաքրքրությունը դեպի ռուս կուլտուրական կյանքը անտարակույս շարունակ աճում և խորանում էր: Այսպես, հայ մամուլում լայնորեն լուսաբանվում էին ռուսական կուլտուրայի նշանավոր տարեթվերը՝ 1891 թվականին՝ Մ. Յու. Լերմոնտովի մահվան 50-ամ-

յակը, 1895 թվականին՝ Ա. Ս. Գրիբոեդովի ծննդյան 100-ամյակը, 1899 թվականին՝ Ա. Ս. Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակը, 1900 թվականին՝ ռուսական առաջին պրոֆեսիոնալ թատրոնի հիմնադրման 150-ամյակը:

Ռուս և հայ ռեակցիոն մամուլը ձգտում էր մի կողմից՝ հայ կուլտուրան առանձնացնել ռուսականից և մյուս կողմից՝ վարկաբեկել թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը: Այս կապակցությամբ անհետաքրքիր չի լինի հիշատակել երաժշտական կյանքից հետևյալ փաստը, որ վկայում է այն ազգային-նիհիլիստական քաղաքականության մասին, որ այդ տարիներին վարում էր ցարական ռեակցիոն մամուլը: 90-ական թվականներին, շարունակելով Պետրոս Ադամյանի տրադիցիաները այս անգամ արդեն օպերայում, հայ խոշոր երգիչներից շատերը՝ դրամատիկ տենոր Ներսես Շահլամյանը, բարիտոն Բեգլար Ամիրջանյանը և ուրիշները հանդես են գալիս Մոսկվայի Մեծ և Պետերբուրգի Մարինսկի թատրոնների բեմերում: Եվ ահա, Թիֆլիսի ռուսական պաշտոնական «Кавказ» թերթը, անվանելով նրան «առաջին մեծության աստղ»՝ դժգոհում էր, որ երգչի ռեպերտուարի մեջ են մտցվել ռուս ռեալիստ-կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ և, հատկապես, հայ ժողովրդական երգեր: «Ինչո՞ւ նա չի կամենում, — բացազանչում է թերթը, — իրեն

ցույց տալ իսկական իտալական երաժշտության մեջ, այլ երգում է մեր, այսպես կոչված, ռեալիստ-նորարարներին: Ինչո՞ւ հասարակությանը հյուրասիրել «երաժշտական թյուրիմացություններով», այն ժամանակ, երբ արտիստը շատ տվյալներ ունի՝ ունկնդիրներին պատճառելու էսթետիկական բարձր հաճույք»¹: Իսկ հայ երգերի կապակցությամբ թերթը հայտարարում էր, որ նրանք «պարզապես չեն էլ հասնում» ունկնդիրներին:

Եվ այնուամենայնիվ, հակառակ նման նիհիլիստական քաղաքականության, ռուս հասարակական և կուլտուրական առաջավոր գործիչների հետաքրքրությունը դեպի հայ կուլտուրան զնալով ուժեղանում է և խորանում: Ռուսերեն են թարգմանվում հայ գրողների երկերը, ռուս բեմի վրա խաղացվում են Գաբրիել Սունդուկյանի պիեսները, գրվում են հետադոտական աշխատություններ և հոդվածներ հայ գրականության ու թատրոնի մասին, Ռուսաստանի հայ գաղութներում շարունակվում են հայերեն ներկայացումները, սկսվում են հայ պրոֆեսիոնալ խմբերի գաստրոլային ելույթները Ռուսաստանի համարյա բոլոր խոշոր քաղաքներում:

Այդ կարևորագույն դեպքերը նպաստեցին այն

¹ „Кавказ“, Тифлис, 1892, № 147.

բանին, որ հայ թատրոնի ստեղծագործական կյանքում 90-ական թվականների երկրորդ կեսից սկսվում է մի նոր վերելք՝ քննադատական ուսուցիչի՝ հակառակ հակաժողովրդական ուղղությունների նկատելի աշխուժության, է՛լ ավելի է հաստատվում հայ թատրոնի բեմում:

2

Հայտնի է, որ իմպերիալիզմի դարաշրջանում ավելի ևս սրվում է յուրաքանչյուր ազգային կուլտուրայում երկու տարբեր կուլտուրաների բախումը:

Գրականության և արվեստի մեջ համապատասխանորեն ուժեղանում են հակառեալիստական հոսանքները՝ դեկադանսը, իմպրեսիոնիզմը, սիմվոլիզմը, նատուրալիզմը: Այդ երևույթը նկատվում է ինչպես ուսումնական թատրոնում, նույնպես և Ռուսական կայսրության մի շարք ժողովուրդների, այդ թվում նաև հայ թատրոնում: Այդ ժամանակ հայ բեմ ներթափանցած մի քանի ուսումնական դրամատուրգների նվազ գեղարվեստական պիեսները, այլ ժողովուրդների հեղինակների նույնանման երկերի հետ միասին, նկատելի չափով քայքայում են նաև հայ թատրոնը և զրկում հանդիսականին կողմնորոշվելու հնարավորությունից՝ նույն քայքայիչ ազդեցությունը գործելով նրա վրա ևս:

Սակայն պետք է ասել, որ այդ ժամանակ էլ հայ թատրոնի առաջավոր գործիչները ուսումնական թատրոնի օգնությամբ շարունակում էին առաջ գնալ հայ բեմում ռեալիզմ հաստատելու ուղիով:

Իննսունական թվականների երկրորդ կեսին հայ բեմում շարունակվում են հաջողությամբ բեմադրվել «Խելքից պատուհասը», «Անմեղ մեղավորները», «Նկամտավոր պաշտոնը», «Աղքատությունը արատ չէ», «Ժլատ ասպետը» և այլն, սակայն հայ բեմական ռեալիզմի զարգացման մեջ առանձին նշանակություն ունի «Ռեկվորի» ներկայացումը՝ 1898 թվականի նոյեմբերի 3-ին Բաքվում և ապա նոյեմբերի 21-ին Թիֆլիսում, որը հետո վերաբեմադրություններով հասել է մինչև 1902 թվականը:

Այդ բեմադրության մեջ խաղում էին՝ Գևորգ Պետրոսյանը՝ Քաղաքապետ, Պողոս Արաքսյանը՝ Խլաստակով, Հովհաննես Աբելյանը՝ Օսիպ, Գրիգոր Ավետյանը՝ Բոբչինսկի, Գևորգ Տեր-Դավթյանը՝ Դոբչինսկի, Արամ Վրուչը՝ Լյապկին-Տյապկին և ուրիշներ: Ներկայացման ռեժիսորն էր Գևորգ Պետրոսյանը:

Թատերական պրոգրեսիվ քննադատությունը շատ բարձր գնահատական տվեց այդ բեմադրությանը, որպիսին հետևանք էր դերասանների կողմից հերոսների ներաշխարհի խոր ըմբռնման, հարթ, անթերի, ըստ ամենայնի մտածված ան-

սամբլի և այն բանի, որ դերասանները ոչ մի տեղ չկորցրին չափի թանկագին զգացումը ու կարողացան ցույց տալ բեմի վրա ուսուկյանքի տիպիկ բնավորությունները՝ մտցնելով իրենց կատարման մեջ ազգային այն ինքնուրույնությունը, որ հայ դերասանների խաղը տարբերում է այլ ազգությունների խաղից: «Վերաքննիչի» ներկայացումը, — գրում էր «Նոր-Դար» թերթի ռեցենզենտը, — մի անպայման հաջողություն էր մեր դերասանական մարմնին, որ քիչ անգամ այսքան կատարյալ ամբողջությամբ և արտահայտիչ բնորոշությամբ դուր էր եկել, որքան ներկա առթիվ: Կատակախաղի հինգ գործողության միջոցին դիտելի էր յուրաքանչյուր դերասանի քով նույն փութկոտությունը, նույն հոգածությունը գերազանցելու յուր խաղի մեջ յուր ընկերներին... Ամենքն էլ կատարյալ մարմնացումն էին իրենց դերերի... Ամեն ինչ մտածված է այս խաղում, բեմական արհեստական պահանջներին հարմարեցված են միմոսական, զվարթ և լուրջ ձևեր, որոնք հետաքրքրական և այնքան հաջող են անում «Վերաքննիչը»¹:

Մամուլը առանձնապես բարձր գնահատեց երեք դերասանի խաղը՝ Պետրոսյան-Քաղաքապետի, Արաքսյան-Խլեստակովի և Աբելյան-Օսիպի:

¹ «Նոր-Դար», 7 ֆեբրուարի, 1898, № 217:

Քաղաքապետի դերի կատարման և ամբողջ ներկայացման մասին գովասանքով է արտահայտվում գրող Ալեքսանդր Շիրվանզադեն, նշելով Գևորգ Պետրոսյանի խաղի լայն դիպագոսը¹: «Մշակը» գրում էր, որ Գևորգ Պետրոսյանը իր դերը «այնպես լավ կատարեց, որ հաջող կարող էր համարվել նույնիսկ ուսուցիչի վրա»²:

«Մշակ» թերթի կարծիքով՝ առանձնապես լավ էր Քաղաքապետի վերջին մենախոսությունը³: Նույն այդ կարծիքին էին և մյուս քննադատները: Այսպես, «Նոր-Դար» թերթը շեշտում էր, որ ֆինսլում Գևորգ Պետրոսյանը «եռանդուն պերճախոսությամբ, զգայուն, ցավոտ շեշտերով, կատաղի բարկությամբ, խուլական ինքնակորույս ձեռքերով տրորում էր, փրփրում էր, ուտում էր ինքն իրեն, և ամենից հետո ընդհանուր ապշության տեսարանը, իսկական վերաքննիչի գալստյան լուրի վրա՝ զորավոր էֆեկտով փակում է խաղը»⁴:

Արաքսյան-Խլեստակովի մասին գրում էին, որ դերասանը մեծ կարողությամբ պահպանեց

¹ Տե՛ս «Նոր-Դար», 1898, № 221:

² Մշակ, 1898, № 218:

³ Նույն տեղում:

⁴ «Նոր-Դար», 1898, № 217:

տակտը և չափը և այն էլ այնպիսի դերի, որը շատ հեշտութեամբ կարող էր փոխվել ծաղրանկարի¹:

Քննադատի վկայութեամբ, դերասանը ճիշտ էր գտել ինքնատակտի բնավորութեան մեջ այն հատկանշականը, որ «նա ստախտ է ոչ թե խաբելու կամ մի որևիցե շահադիտական նպատակով, այլ ինչպես սիրող, որն ինքն իր ստախտությունից ոգևորվում է և մինչև իսկ ինքնախաբեութեան է հասնում»²:

Հովհաննես Աբելյանի կենսական ճշմարտացիությունն էր շեշտում նրա դերակատարման ականատեսը, գրելով, որ «թվում էր, թե ուս տիպը կենդանացած կանգնած է բեմի վրա»³:

Ինչո՞վ բացատրել Ն. Վ. Գոգոլի հանճարեղ կոմեդիայի այսպիսի ճշգրիտ և խորը մեկնաբանումը հայ բեմի վրա: Նրանով, որ ներկայացման բոլոր կատարողները բազմակողմանիորեն ուսումնասիրել էին ուս թատրոնի փորձը և նրանցից շատերը մինչ այդ խաղացել էին ուս բեմի վրա:

Պետք է նշել, որ հայ դերասանների կողմից ուս թատրոնի ստեղծագործական փորձի յուրացումը Մոսկվայում և Պետերբուրգում սկսվել էր

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1898, № 218:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

վաղուց՝ դեռևս XIX դարի 40—50-ական թվականներին: Ուսումնական թվականներին այդ տրագիցիաներն առավել ամրապնդվում են Պետրոս Ադամյանի կողմից: Կամ թե հիշեցնենք, օրինակ, այնպիսի մի ռեալիստ-դերասանի, ինչպիսին Գրիգոր Աբրահամյանն էր (1859—1894), որը 80-ական թվականների վերջին փոխադրվում է Մոսկվա և «երկու տարի շարունակ, ամենայն լրջությամբ, հետևում է Մոսկվայի Փոքր թատրոնի արտիստների խաղին, աշխատելով մշակել յուր ներքինը և խաղի մի որոշ ձև իրացնել»¹: Փոքր թատրոնը վճռական դեր խաղաց այդ դերասանի ստեղծագործության մեջ, օգնեց նրան կանգնելու ռեալիստական դիրքերի վրա: Դաստիարակված մեծ Շչեպկինի տրագիցիաներով՝ Գ. Աբրահամյանը դերի պատրաստման մեջ գլխավորը համարում էր նրա հիմնավոր ուսումնասիրությունը, արտասանության մշակման վրա կատարած աշխատանքը, արտասանություն, որ պետք է պարզ լիներ և լի զգացմունքով: Գ. Աբրահամյանի համար «վատ» և «լավ» դերեր չկային, «նա դերի արժանավորությունը գրած թերթերի քանակով չէր չափում»² և շատ մեծ բարեխղճությամբ էր վերաբերում իր աշխատանքին:

¹ «Թատրոն», Թիֆլիս, 1895, № 3, էջ 91—92:

² Նույն տեղում, էջ 92:

Նույն այդ պրոցեսն է տեղի ունեցել նաև «Ռեհլզորի» ներկայացման մասնակիցների ստեղծագործության մեջ:

Հովհաննես Աբելյանը ևս 1889 թվականի ձմռանը համարյա չորս ամիս ապրեց Մոսկվայում, հաճախ լինում էր Փոքր թատրոնում, տեսնում էր Գ. Ն. Ֆեդոտովային, Մ. Ն. Նրոմովային, Օ. Օ. Սադովսկայային, Ա. Պ. Լենսկուն, Ա. Ի. Յուժին-Սումբատովին, Մ. Պ. Սադովսկուն և ուրիշներին¹: Իսկ 1895 թվականին Հովհաննես Աբելյանը արդեն գաստրոլներ էր տալիս Մոսկվայում: Նա հիանալի տիրապետում էր ռուսաց լեզվին, լավ ծանոթ էր ռուս կուլտուրային և ռուս բեմում խաղալու փորձ ուներ, ուր հաճախ էր հանդես եկել մինչև հայ թատրոն փոխադրվելը:

Գրիգոր Ավետյանը՝ Բորչինսկու այդ սքանչելի դերակատարը, իր դերասանական կոփվածքը ստացել էր նույնպես ռուս թատրոնում: Նրա ստեղծագործության համար, իր իսկ խոստովանությանմբ, բեկող նշանակություն է ունեցել Մոսկվայում ապրելը, ռուս դերասանների արվեստի հետ ունեցած մոտ ծանոթությունը: Ահա թե նա ինչ է պատմում այդ մասին. «Ամենից շատ սիրեցի և

¹ Տե՛ս Ս ա ր գ ի ս Մ ե լ ի ք ս ե թ յ ա ն, Հովհաննես Աբելյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1954, էջ 42:

չերմորեն հաճախում էի կայսերական Փոքր և Կորշի թատրոնները, ուր կոմեդիաներ շատ էին խաղացվում: Փոքր թատրոնում մի քանի անգամ տեսել եմ «Վերաքննիչ», «Խելքից պատուհաս» և Մուլիերի պիեսները: Ինձ չափազանց դուր չէին դալիս «Նրկրորդ երիտասարդություն», «Օրվա չարիք» և այլ թխված պիեսները: Կորշի մոտ էլ դնում էին «Վերաքննիչ» և նման պիեսներ, և այդտեղ էլ գնում էի՝ Փոքր թատրոնի հետ համեմատություն անելու համար: Կային Կորշի մոտ դերասաններ, որ որոշ դերերում ավելի լավ էին, քան Փոքր թատրոնում, և ընդհակառակը: Չէի սիրում Կորշի մոտ չափազանց հաճախ բեմադրվող ֆրանսիական թեթև, բայց նախը բովանդակության պիեսները¹: Իր վրա ռուս թատրոնի թողած ազդեցության մասին Գրիգոր Ավետյանը գրում է. «Մինչև Մոսկվա գնալս լավ չեմ հիշում, թե բեմի վրա ես ինչպես էի խոսում և ինձ պահում, բայց Մոսկվայից վերադառնալուց հետո ինքս գտնում էի, որ թե՛ խոսելու, թե՛ բեմի վրա մնալու և քայլելու ժամանակ բնականին ավելի մոտ եմ: Իմ ափանջն էր ծակում, երբ բեմի վրա խոսելու փոխարեն երգում էին: Հայ դերասանների դեպի լավը փոխվելու

¹ Գրիգոր Ավետյան, Քառասուն և հինգ տարի հայ բեմի վրա, Հայպետհրատ, Երևան, 1933, էջ 25:

պատճառը, — շարունակում է Գ. Ավետյանը, — ես գտնում եմ ուռաց ներկայացումների ազդեցություն մեջ: Մերոնք մեծ սիրով էին հաճախում նրանց ներկայացումները, և Թիֆլիսն ու Բաքուն ուռական բավականին լավ խմբեր էին պահում: Ռուս դերասաններին ես խոր համոզմունքով մեր ուսուցիչներն եմ համարել և այժմս էլ համարում եմ»¹:

Պողոս Արաքսյանը սովորել է Պետերբուրգում և հաճախ ներկա է եղել Ալեքսանդրինյան թատրոնի ներկայացումներին:

Ինչ վերաբերում է Գևորգ Պետրոսյանին՝ ապանրա, թեև կարճատև, սակայն բեմական հարուստ կյանքը հարազատ հայ թատրոնին ծառայելու մի հուզիչ օրինակ է և միաժամանակ դեպի ուռ թատերական արվեստն ունեցած խորը գիտակցված սիրո մի պայծառ նմուշ:

Հայ բեմի աչքի ընկնող գործիչ, դերասան ու ռեժիսոր Գևորգ Պետրոսյանը (1860—1906) նշանակալից դեր է խաղացել հայ թատրոնի կողմից ուռ ռեալիստական թատրոնի փորձը յուրացնելու հարցում: Երիտասարդ տարիներին նա հանդես է եկել Թիֆլիսում Պետրոս Աղամյանի հետ միասին

¹ Գ ր է ր Գ ր Ա վ ե տ յ ա ն, Բառասուրն և հինգ տար հայ բեմի վրա, էջ 51—52:

իսկ հետո երկու անգամ՝ 1883 և 1892 թթ., գնացել է Ռուսաստան և խաղացել Մոսկվայում ու Պետերբուրգում¹: Իր տեսական ելույթներում Գևորգ Պետրոսյանը եռանդուն կերպով պրոպագանդել է փոքր թատրոնի ռեալիստական տրադիցիաները:

Հայ թատրոնի պատմության մեջ նա հռչակվել է ուռ կլասիկ դրամատուրգիայի պերսոնաժների բեմական մարմնավորման սքանչելի նմուշների մի ամբողջ շարքով: Այդպիսիներից են Չացկին, Կրեկինսկին, Արբենինը, ինչպես նաև Բաղաբապետը՝ «Ռեիդոր»-ում, որը Գևորգ Պետրոսյանը խաղում էր մինչև իր կյանքի վերջը և համարում իր լավագույն դերը՝ ձգտելով ուռ բեմի հայտնի դերակատարների խաղի ոչ թե պարզ ընդօրինակման, այլ այդ կերպարի իր իսկ սեփական մեկնաբանման²:

Ահա թե ինչու ժամանակակից մամուլը «Ռեիդորի» վերոհիշյալ բեմադրության հաջողությունը բնութանում էր այն բանում, որ հայ դերասանները և հանդիսականները մինչև այդ ներկայացումը լավ ծանոթ էին Ն. Վ. Գոգոլի հանճարեղ երկին³:

Հայերեն առաջադեմ ամսագրերը և լրագրերը,

¹ Տե՛ս Ս ա ր Գ ի ս Մ ե լ լ ք ս ե թ յ ա ն, Հովհաննես Արեւյան, էջ 45:

² Տե՛ս «Մշակ», 1909, № 9:

³ Տե՛ս «Նոր-Դար», 1898, № 217:

նկատի ունենալով Գեորգ Պետրոսյանի բեմադրութեամբ «Ռեհիզորի» հաջողութիւնը, դերասանների առջև շատ որոշակի խնդիր էին դնում՝ բեմական ռեալիստական արվեստը սովորել միայն և միշտ ուսումնասիրել, նրանից սովորել բեմի վրա խոսելը։ «Ով ուզում է լսել ինչ աստիճանի գեղեցիկ կարող է լինել լեզուն, թող գնա Փոքր թատրոն»¹։

Այս կապակցութեամբ կամենում ենք հիշեցնել ևս մի փաստ։ Պահպանվել է դերասան Ամիրան Մանգինյանի եզրափակման խոսքի ձեռագիրը։ Այդ խոսքը նա արտասանել է 1898 թվականի ապրիլի 30-ին իր արտաստական գործունեության 25-ամյա հոբելյանին նվիրված երեկոյին։ Պատասխանելով ուսումնասիրողների գործիչների շնորհավորանքներին, Ամիրան Մանգինյանը խոսել է ուսումնասիրողների հետ ունեցած իր անձնական և ստեղծագործական խորը բարեկամության մասին, և այն մասին, թե հայ թատերական կուլտուրայի զարգացման համար որքան խոշոր նշանակություն ունի հայ բեմի գործիչների մշտական շփումը ուսումնասիրողների հետ²։

Ամիրան Մանգինյանի այդ միտքը, որին անվերապահորեն կարող էին միանալ հայ շատ դե-

¹ «Մշակ», 1898, № 181։

² Տե՛ս Հայկական ՄՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարան, Ամիրան Մանգինյանի արխիվը, ձեռագիր № 7։

րասաններ, հնարավորութիւն է տալիս հասկանալու, թե ինչու այդպես ճշմարտացի, ռեալիստորեն է հայ բեմում խաղացվել «Ռեհիզորը», որի բեմադրութիւնն ունեցել է նաև այն սկզբունքային նշանակությունը, որ օգնել է հայ թատրոնի բեմից վտարելու հակագեղարվեստական «Բաժանման ծաղիկները», «Հոգով աղքատները», «Մայրական սերը» և նույնանման այլ պիեսներ։

«Ռեհիզորի» ներկայացման շուրջը ևս, — ինչպես այդ միշտ լինում էր ուսական ռեալիստական դրամատուրգիայի բեմադրութիւնների ժամանակ, — ծավալվում է մեզ ծանոթ կրքոտ պայքարը։ Պահպանողական քննադատութիւնը հանդես է գալիս միշտ նույն մեղադրանքներով։ Հարցուրբորդ անգամ կրկնվում է այն միտքը, թե «Ռեհիզոր»-ում պատկերված կերպարները և սոցիալական միջավայրը հայ հանդիսականի համար անպիտք և անմատչելի են, որովհետև իբրև «տեղական» այստեղ («Ռեհիզոր»-ում — Բ. Հ.) միանգամայն գերակշռում է համամարդկայինը³։ Դրան հակառակ պրոգրեսիվ գործիչները միանգամայն դրականորեն են արտահայտվում այդ բեմադրության մասին։ Նրանք նշում են Ն. Վ. Գոգոլի կոմեդիայի դիմադերձող բնույթը, նրա քաղաքական նշանակությու-

³ Տե՛ս «Նոր-Դար», 1898, № 221։

նկատի ունենալով Գևորգ Պետրոսյանի բեմադրությամբ «Ռեհիզորի» հաջողությունը, դերասանների առջև շատ որոշակի խնդիր էին դնում՝ բեմական ռեալիստական արվեստը սովորել միայն և միշտ ուսումնասիրել, նրանից սովորել բեմի վրա խոսելը։ «Ով ուզում է լսել ինչ աստիճանի գեղեցիկ կարող է լինել լեզուն, թող դնա Փոքր թատրոն»¹։

Այս կապակցությամբ կամենում ենք հիշեցնել ևս մի փաստ։ Պահպանվել է դերասան Ամիրան Մանդինյանի եզրափակման խոսքի ձեռագիրը։ Այդ խոսքը նա արտասանել է 1893 թվականի ապրիլի 30-ին իր արտիստական գործունեության 25-ամյա հոբելյանին նվիրված երեկոյին։ Պատասխանելով ուսումնասիրող թատրոնի գործիչների շնորհավորանքներին, Ամիրան Մանդինյանը խոսել է ուսումնասիրողների հետ ունեցած իր անձնական և ստեղծագործական խորը բարեկամության մասին, և այն մասին, թե հայ թատերական կուլտուրայի զարգացման համար որքան խոշոր նշանակություն ունի հայ բեմի գործիչների մշտական շփումը ուսումնասիրող հետ²։

Ամիրան Մանդինյանի այդ միտքը, որին անվերապահորեն կարող էին միանալ հայ շատ դե-

¹ «Մշակ», 1898, № 181։

² Տե՛ս Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարան, Ամիրան Մանդինյանի արխիվը, ձեռագիր № 7։

րասաններ, հնարավորություն է տալիս հասկանալու, թե ինչու այդպես ճշմարտացի, ռեալիստորեն է հայ բեմում խաղացվել «Ռեհիզորը», որի բեմադրությունն ունեցել է նաև այն սկզբունքային նշանակությունը, որ օգնել է հայ թատրոնի բեմից վտարելու հակազեղարվեստական «Բաժանման ծաղիկները», «Հոգով աղքատները», «Մայրական սերը» և նույնանման այլ պիեսներ։

«Ռեհիզորի» ներկայացման շուրջը ևս, — ինչպես այդ միշտ լինում էր ուսումնական ռեալիստական դրամատուրգիայի բեմադրությունների ժամանակ, — ծավալվում է մեզ ծանոթ կրքոտ պայքարը։ Պահպանողական քննադատությունը հանդես է գալիս միշտ նույն մեղադրանքներով։ հարյուրերորդ անգամ կրկնվում է այն միտքը, թե «Ռեհիզոր»-ում պատկերված կերպարները և սոցիալական միջավայրը հայ հանդիսականի համար անպետք և անմատչելի են, որովհետև իբր թե «տեղականն այստեղ («Ռեհիզոր»-ում — Բ. Հ.) միանգամայն գերակշռում է համամարդկայինին»¹։ Դրան հակառակ պրոգրեսիվ գործիչները միանգամայն դրականորեն են արտահայտվում այդ բեմադրության մասին։ Նրանք նշում են Ն. Վ. Գոգոլի կոմեդիայի դիմադերձող բնույթը, նրա քաղաքական նշանակություն-

³ Տե՛ս «Նոր-Դար», 1898, № 221։

ներ: «Իրավացի այս գործը,— գրում էին թերթերը,— Գոգոլի հրաշակերտն է անվանվում և դասական գրականության գլուխ գործոցներից մինը... Դյուրավ ըմբռնում ենք, թե ինչու երկար ժամանակ այս խաղը մնաց թղթերի մեջ պահված՝ գրաքննչի խիստ տնօրինությանը...»¹:

Գաղափարական նույն սուր պայքարով է բացատրվում և այն, որ 1902 թվականին, Ն. Վ. Գոգոլի մահվան 50-ամյակի կապակցությամբ, մեծ բանավեճ էր ծավալվել լրագրերի և ամսագրերի էջերում այն թեմայով, թե Ն. Վ. Գոգոլի տիպերն արդյոք ընդհանուր ինչ-որ բան ունեն՞ն հայ կյանքի կերպարների հետ, թե՞ ոուս դրամատուրգի երկերում հայերի համար օգտակար և հետաքրքիր կողմեր չկան: Առաջավոր քննադատությունը պատասխանում էր — այո՛, ունեն, և շատ բան ²:

Այսպիսով, հայ թատրոնի կյանքում, 90-ական թվականների երկրորդ կեսին շարունակվում է հայ բեմական գործիչների կողմից ոուս դերասանների փորձի սիստեմատիկ յուրացման պրոցեսը: Մոսկվայի Փոքր և ռուսական այլ թատրոնների դերասանների գաստրոլները Թիֆլիսում, ինչպես և ոուս թատրոնի ստեղծագործական մշտական գործունեությունը Թիֆլիսում և Բաքվում, մի-մի դպրոց-

¹ «Նոր-Դար», 1898, № 217:

² Տե՛ս «Մշակ», 1902, № 36:

ներ էին՝ իրականությունը բեմական կերպարներով ռեալիստորեն արտացոլելու համար: Հայ թատրոնի շատ գործիչներ լինում էին Մոսկվայում, մոտիկից ծանոթանում ռուսական առաջավոր թատրոնների գեղարվեստական պրակտիկայի հետ, իսկ մի քանիսը, որոնք, ինչպես նշեցինք, առաջ խաղացել էին ռուսական բեմում, վերադառնում էին հարազատ բեմ՝ հարստացած ռուսական թատրոնի ռեալիստական մեծարժեք փորձով: Այդ դերասանները հետագայում իրենց շարքերից առաջ քաշելով հայ բեմի մի քանի սքանչելի վարպետներ, XIX—XX դարերի սահմանագծին պատմական դեր խաղացին ինչպես հայ ռեալիստական թատրոնի զարգացման, նույնպես և հայ-ռուսական թատերական կապերի ամրապնդման մեջ՝ նրանց զարգացման հետագա ավելի բարձր էտապներում:

3

Քսաներորդ դարի սկզբից, ինչպես Ռուսաստանում, նույնպես և Անդրկովկասում ավելի ու ավելի է ծավալվում բանվորական շարժումը՝ ամենաբարձրագույն թափի հասնելով 1905—1907 թվականներին Ռուսական առաջին ռևոլյուցիայի տարիներին:

Ամբողջ Ռուսաստանով մեկ հնչում է ռևոլյուցիայի մրրկահավ, ազատագրական շարժման
213—8

պրոլետարական էտապի գաղափարների արտահայտիչ Մարքսիմ Գորկու ձայնը:

Հայաստանում ևս թե՛ ռեոլյուցիոն պայքարը և թե՛ այն ժամանակվա հայ գրականությունը սերտորեն կապված էին ռուսական ռեոլյուցիայի և ռուս կուլտուրայի հետ:

Պատմական նշանակություն ունեւր այնպիսի փայլուն հայ մարքսիստ-քննադատների հանդես գալը, ինչպիսիք էին Ստեփան Շահումյանը և Սուրեն Սպանդարյանը, որոնք արվեստի այս կամ այն երկի գնահատման մեջ ամբողջապես և լիովին կանգնած էին Վ. Ի. Լենինի դիրքերի վրա:

Մեր թեմայի համար առանձնապես հետաքրքիր են այդ շրջանի թատրոնի վերաբերյալ հայ մարքսիստական քննադատության արտահայտած հիմնական դրույթները:

Ստեփան Շահումյանը և Սուրեն Սպանդարյանը գտնում էին, որ թե՛ թատրոնն իր ամբողջությամբ և թե՛ դերասանների արվեստը դաստիարակչական խոշոր նշանակություն ունեն: Պայքարելով արտաքին էֆեկտների դեմ, հանուն ռեալիզմի, հանուն ռեոլյուցիոն առաջավոր գաղափարներով տոգորված ժողովրդական թատրոնի, Սուրեն Սպանդարյանը առանձին տեղ էր հատկացնում գեղարվեստական կերպարի մեկնաբանմանը բեմում: Ստեփան Շահումյանը և Սուրեն Սպանդարյանը

վճռականապես ժխտելով նացիոնալիզմը՝ հանդես էին գալիս որպես պրոլետարական կուլտուրայի բոցավառ մարտիկներ, մարտիկներ, որոնք պայքար էին մղում անկումային, հակաժողովրդական ուղղությունների դեմ գրականության և արվեստի բոլոր բնագավառներում:

Այդ ժամանակաշրջանում սոցիալական խոր տեղաշարժերի ազդեցության տակ, որոնց հետևանքով հասարակության առաջատար ուժը դառնում է պրոլետարիատը, հայ թատրոնի ստեղծագործական կյանքում տեղի են ունենում նշանակալից փոփոխություններ: Այդ տեսակետից կուլտուրական ուշագրավ դեպք է, օրինակ, Թիֆլիսում ժողովրդական հանրամատչելի թատրոնի կազմակերպումը:

Սկսած 90-ական թվականներից հայ հասարակական առաջավոր միտքը՝ զինված թատրոնի մասին Վ. Գ. Բելինսկու գաղափարներով, հարց է դնում թատրոնը դեմոկրատացնելու և աշխատավոր ժողովրդին մոտեցնելու, ապա նաև տոմսերն էժանացնելու և ռեպերտուարի մեջ այնպիսի պիեսներ մտցնելու մասին, որոնք մոտ ու հասկանալի կլինեն բանվոր հանդիսականին, ընդունակ կլինեն օգնելու նրան կյանքում և պայքարում:

պրոլետարական էտապի գաղափարների արտահայտիչ Մաքսիմ Գորկու ձայնը:

Հայաստանում ևս թե՛ ունեցուցիտն պայքարը և թե՛ այն ժամանակվա հայ գրականությունը սերտորեն կապված էին ռուսական ունեցուցիայի և ռուս կուլտուրայի հետ:

Պատմական նշանակություն ունեն աշխարհի փայլուն հայ մարքսիստ-քննադատների հանդես գալը, ինչպիսիք էին Ստեփան Շահումյանը և Սուրեն Սպանդարյանը, որոնք արվեստի այս կամ այն երկի գնահատման մեջ ամբողջապես և լիովին կանգնած էին Վ. Ի. Լենինի դիրքերի վրա:

Մեր թեմայի համար առանձնապես հետաքրքիր են այդ շրջանի թատրոնի վերաբերյալ հայ մարքսիստական քննադատության արտահայտած հիմնական դրույթները:

Ստեփան Շահումյանը և Սուրեն Սպանդարյանը գտնում էին, որ թե՛ թատրոնն իր ամբողջությամբ և թե՛ դերասանների արվեստը դաստիարակչական խոշոր նշանակություն ունեն: Պայքարելով արտաքին էֆեկտների դեմ, հանուն ռեալիզմի, հանուն ունեցուցիտն առաջավոր գաղափարներով տոգորված ժողովրդական թատրոնի, Սուրեն Սպանդարյանը առանձին տեղ էր հատկացնում գեղարվեստական կերպարի մեկնաբանմանը բեմում: Ստեփան Շահումյանը և Սուրեն Սպանդարյանը

վճռականապես ժխտելով նացիոնալիզմը՝ հանդես էին գալիս որպես պրոլետարական կուլտուրայի բուցավառ մարտիկներ, մարտիկներ, որոնք պայքար էին մղում անկումային, հակաժողովրդական ուղղությունների դեմ գրականության և արվեստի բոլոր բնագավառներում:

Այդ ժամանակաշրջանում սոցիալական խոր տեղաշարժերի ազդեցության տակ, որոնց հետևանքով հասարակության առաջատար ուժը դառնում է պրոլետարիատը, հայ թատրոնի ստեղծագործական կյանքում տեղի են ունենում նշանակալից փոփոխություններ: Այդ տեսակետից կուլտուրական ուշագրավ դեպք է, օրինակ, Թիֆլիսում ժողովրդական հանրամատչելի թատրոնի կազմակերպումը:

Սկսած 90-ական թվականներից հայ հասարակական առաջավոր միտքը՝ զինված թատրոնի մասին Վ. Գ. Բելինսկու գաղափարներով, հարց է դնում թատրոնը դեմոկրատացնելու և աշխատավոր ժողովրդին մոտեցնելու, ապա նաև տոմսերն էժանացնելու և ռեպերտուարի մեջ աշխարհի պիեսներ մտցնելու մասին, որոնք մոտ ու հասկանալի կլինեն բանվոր հանդիսականին, ընդունակ կլինեն օգնելու նրան կյանքում և պայքարում:

Այդ ձգտումների գործնական արտահայտությունն էր 1895 թվականին Թիֆլիսի Կուկիա բանվորական թաղամասում, այսպես կոչված, «Ավճալյան» ժողովրդական աուդիտորիայում ուսուցիչներն և հայերեն առաջին հանրամատչելի ժողովրդական ներկայացումների կազմակերպումը:

Քսաներորդ դարի սկզբին բանվորական թատրոնների ցանցը ավելի ևս ընդլայնվում է: Նույն այդ, Թիֆլիսի Հավլաբարի ռայոնում, 1902 թվականին կազմակերպվում է ժողովրդական թատրոն՝ ուսական, վրացական և հայկական սեկցիաներով: Վերջինիս ղեկավարն էր Պողոս Արաքսյանը, որը բեմադրում էր հայ, ռուս և արևմտյան հեղինակների լավագույն պիեսները:

Այդպիսի ներկայացումների կարիքն առանձնապես զգում էր Բաքուն՝ Անդրկովկասի արդյունաբերական այդ խոշորագույն կենտրոնը: Այդ պատճառով էլ նույնպիսի շարժում է ծավալվում նաև Բաքվում, ուր խոշոր աշխատանք է կատարում ներկայումս Հայկական ՍՍՌ-ի ժողովրդական արտիստ Ամո Խարազյանը: Ամո Խարազյանն իր թատերական կրթությունը ստացել է Մոսկվայում՝ Վ. Ի. Նեմիրովիչ-Պանչենկովի ղեկավարությամբ տակ: 1901 թվականին Ստեփան Շահումյանի խորհրդով նա Բաքվի նավթարդյունաբերական շրջաններից մեկում, Բալախանիում, կազմակերպում է

հայկական բանվորական թատրոն, ուր ներկայացումներ էին տրվում նաև ռուսերեն լեզվով: Մամուլը նշում էր այդ թատրոնի մեծ հաջողությունը և բանվորների խոշոր ձգտումը դեպի թատրոն, որի դահլիճը երբեք չէր կարողանում տեղավորել բոլոր ցանկացողներին¹:

Այդ հանրամատչելի բանվորական թատրոնները, որոնք իրենց ռեպերտուարով և ստեղծագործական սկզբունքներով հակադրվում էին Թիֆլիսի Հայկական դրամատիկական ընկերության պաշտոնական թատրոնին, հիշյալ տարիներին շատ բան են արել թատերական արվեստը ժողովրդական հանդիսատեսին մոտեցնելու ուղղությամբ:

Նման թատրոնների ցանցի լայնացումը առանձին թափ է ստանում 1905—1907 թթ. ռևոլյուցիայի տարիներին, երբ դրանց ներկայացումներից շատերը վերածվում էին ցասումնալից բողոքի և զայրույթի ցույցի՝ ցարիզմի դեմ:

Ռևոլյուցիոն իրադրությունը ավելի ևս ակտիվացնում է հայ դերասանների գործունեությունը թատերական արվեստի ռեալիստական կենսահաստատ տրագիցիաների ամրապնդման գործում: Դրան օգնում են Փոքր թատրոնի գաստրոլները Թիֆլիսում և Բաքվում 1903 թվականին:

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1903, № 82:

Մամուլը նշել է Փոքր թատրոնի դերասանների սքանչելի արվեստը, նրանց ստեղծած կերպարների ամբողջականությունը, ռեալիստականությունը, «արտաքին շլացումներից խուսափելու» ձգտումը: «Այդ ներկայացումները թե՛ հաճելի են և թե՛ ուսանելի», — գրում էին թերթերը¹:

Այդ տարիներին շարունակելով բեմադրել ռուսական կլասիկայի լավագույն պիեսները, հայ թատրոնը միևնույն ժամանակ իր ռեպերտուարը հարստացնում է հայ, ռուս և վրաց դրամատուրգների նոր պիեսներով, այդ ձևով արտահայտելով իր բողոքը ցարիզմի և տեղական բուրժուազիայի նացիոնալիստական քաղաքականության դեմ Անդրկովկասում:

Այդ ժամանակ հայ բեմում հաջողությամբ բեմադրվում են «Պեպոն», «Պատվի համարը», «Ռեկզորը», «Նկամտավոր պաշտոնը», «Ավազակները», «Նորան», «Ուրվականները», «Դոկտոր Շտոկմանը», Ա. Յագարելու «խանութան» ու «Սիբիրականը» և այլն: Առաջին անգամ բեմադրվում են Ա. Ն. Օստրովսկու «Անօթիտը» (1902) և «Անտառը» (1903), Ս. Ա. Նալդյունովի «Վանյուշինի զավակները» (1902), Ա. Ի. Յուժին-Սումբատովի «Դավաճանությունը» (1904):

¹ «Մշակ», 1903, № 100:

Հայ թատրոնի դեմոկրատացման և հասարակական ակտիվացման, ինչպես և ռուս առաջավոր թատրոնի հետ նրա կապերի ամրապնդման մի նոր վկայությունն ու փաստն է 1905 թ. ռեոլյուցիոն տարում Ա. Պ. Չեխովի հայտնի «Որոր» («Чайка») դրամայի բեմադրումը հայ թատրոնում:

Չեխով-նովելիստին հայ դեմոկրատական ինտելիգենցիան ճանաչում և բարձր էր գնահատում դեռևս 80-ական թվականներին. նրա վոդեվիլները վաղուց արդեն խաղացվում էին հայ բեմում, սակայն նրա մեծ պիեսներին մեր թատրոնները վերաբերում էին ինչ որ անվստահությամբ և մասսամբ դրա պատճառներից մեկն էլ «Որորի» տապալումն էր՝ 1896 թվականին, Պետերբուրգի Ալեքսանդրինյան թատրոնում¹:

Ճիշտ է, հիմք կա կարծելու, որ հայ ականավոր դերասանուհի Սիրանուշը ձգտում էր խաղալ Ռանսկայայի դերը «Բալենու ալգոմ», որի մասին նա հիշատակում է իր նամակներից մեկում²: Սակայն Սիրանուշի այդ ցանկությունը այդպես էլ չիրականացավ:

Ա. Պ. Չեխովի դրամատուրգիայի հայ բեմում

¹ Տե՛ս «Նոր-Դար», 1896, № 189:

² Տե՛ս Ռ ու լ բ ն Ջ ա ր յ ա ն, Սիրանուշ, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1954, № 1, էջ 47:

երևան գալու գործում կարևոր նշանակություն է ունեցել այն բարձր գնահատականը, որ տվել է այդ դրամատուրգիային հայ դեմոկրատական թըն-նադատությունը: Դեռևս 1904 թվականին՝ Ա. Պ. Չեխովի մահվան կապակցությամբ՝ ռուս կլասիկ պոեզիայի հայտնի թարգմանիչներից մեկը՝ պոետ-դեմոկրատ Ալեքսանդր Ծատուրյանը Ա. Պ. Չեխովի ստեղծագործության մասին հրապարակեց մի մեծ հոդված, ուր գրում էր, թե Ա. Պ. Չեխովի պիեսները «գրված են նուրբ և պոետիկ, հագեցված լիրիկական տրամադրությամբ»¹, նրանք լի են հավատով՝ աշխարհիս երեսին՝ մարդու սքանչելի և դարմանալի նախասահմանված դերի մասին:

Եվ, վերջապես, «Որորի», «Նրեք քույրերի» ու «Բալենու այգոս» հոյակապ բեմադրությունները Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում, ինչպես և այդ պիեսների բեմադրությունները Թիֆլիսի ու Բաքվի ռուս բեմերում հայ թատրոնին ևս ստիպեցին հարկ եղած ուշադրությունը դարձնել դրանց վրա:

1905 թվականին, Բաքվում, դերասանուհի Քնարիկը իր բնեֆիսի օրը, իր թարգմանությամբ հայերեն բեմադրել է «Որորը» և խաղացել Նինա Զարեհնայայի դերը: Մյուս դերերը խաղա-

¹ «Մշակ», 1904, № 152:

ցել են նշանավոր դերասաններ Գևորգ Պետրոսյանը, Իսահակ Ալիխանյանը, Արամ Վրույրը, Հովհաննես (Օնիկ) Ստեփանյանը և ուրիշները: Ներկայացումը հաջող է անցել, դերասանները հիմնականում կարողացել են ճշտորեն դրսևորել այդ դրամայի առանձնահատկությունները:

Սակայն, XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբ-բին հայ ժողովրդի կյանքում սոցիալական տեղաշարժերը իրենց գեղարվեստական լավագույն արտացոլումը ստացան հայ մեծ դերասաններ Հովհաննես Արելյանի և Սիրանուշի ազգային ինքնատիպ ստեղծագործության մեջ, որն միաժամանակ հայ և ռուս թատրոնների լավագույն տրագիգիանների սքանչելի սինթեզն էր հանդիսանում:

Ականավոր ողբերգակ դերասանուհի Սիրանուշի (1857—1933) բեմական կյանքը ցույց է տալիս, որ դերասանուհին անցել է ստեղծագործական զարգացման գրեթե նույն ուղին, ինչ որ Պետրոս Աղամյանը: Դաստիարակված լինելով Պոլսում, արևմտեվրոպական սակավ-գեղարվեստական դրամատուրգիայի երկերի վրա՝ Սիրանուշը 1879 թվականին գալիս է Անդրկովկաս և հայկական ու ռուսական ռեալիստական արվեստի

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1905, № 12 և 200: «Նոր կյանք», 1906, № 27, էջ 341:

բարերար ազդեցության տակ ապրում է իր բեմական ստեղծագործության կատարյալ վերափոխությունը:

Սիրանուշի ստեղծագործության մեջ տեղի ունեցած այդ բեկումը առանձնապես կարևոր է նշել նրա համար, որ ժամանակակից թե՛ հայ և թե՛ ռուս մամուլը Սիրանուշին համարում էր ֆրանսիական դպրոցի դերասանուհի, մի դերասանուհի, որն իբր գտնվում էր հռչակավոր Սառա Բեռնարի ազդեցության տակ: Դա միանգամայն սխալ տեսակետ է: Ծիշտ է, Սիրանուշին իր գործունեության սկզբին հրապուրվում էր զուտ արտաքին տեսնիկայով և արտասանությամբ, սակայն դա 70—80-ական թվականներին էր, իսկ XX դարի սկզբից մոտիկից ծանոթանալով արևելա հայ և ռուս բեմական արվեստներին ու խաղի ճշմարտացի ձևերին, Սիրանուշը համոզված կերպով դառնում է թատերական ռեալիստական դրպրոցի դերասանուհի: Նրա ստեղծագործության մեջ տեղի ունեցած այդ փոփոխությունները նշել է ռուս մամուլը՝ 1912 թվականին դերասանուհու Մոսկվայում տված դաստրոլների օրերին: Քննադատությունը ընդգծել է նաև Սիրանուշի խաղի այն առանձնահատկությունները, որոնք անիմաստ են դարձնում նրա համեմատությունը Սառա Բեռնարի ֆրանսիական դպրոցի հետ: «Դերասանուհին կեր-

պարանափոխվում է գործող անձի և մոռանալով անձնական «եսը»՝ ամբողջովին խորանում է ստեղծած կերպարի շրջանակներում՝ իր ապրումներով զերելով հանդիսականին»¹: Ինչպես արդեն նշել ենք, ժամանակին Պետրոս Ադամյանն էլ Սիրանուշի, Երմոլովայի և Կոմիսարժևսկայայի խաղը հակադրել էր Սառա Բեռնարի արվեստին:

Ահա թե ինչ է պատմում այդ մասին ինքը դերասանուհին իր զրույցներից մեկում. «Երբ ես Կովկաս եկա, հատկապես Թիֆլիս, Բաքու, ապա եղա Մոսկվա, Օդեսա, Ռոստով, երբ բեմերի վրա տեսա հիշածս նշանավոր դերասանուհիներուն (Երմոլովային և Ֆեդոտովային — Բ. Հ.) խաղը, մասնավորապես Կոմիսարժևսկայինը՝ ես հետզհետե փոխեցի իմ խաղի էությունը, նրա բնույթը և աշխատեցա մոտենալ իրական դպրոցին»²:

Սիրանուշը ստեղծագործական հսկայական դիպագրոնի տեք դերասանուհի էր: Հաջողությամբ հանդես գալով Մեղեայի, Հուդիթի, Ժաննա դ'Արկի, Օֆելիայի ողբերգական դերերում, խաղալով նույնիսկ տղամարդու դեր (Համլետ), նա ոչ պակաս

¹ „Студия“, М., 1912, стр. 5.

² Ա Ղ Ո Ս Ա թ ա ն ա ս յ ա ն (Սալ-Ման), Հուշեր հայոց թատրոնի մասին, Հայկական ՍՍԲ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարան, ձեռագիր № 1102, էջ 143:

փայլով բեմում մարմնավորում էր նաև կոմեդիական և խարակտեր կերպարներ:

Ութսունական թվականներին Սիրանուշը ռուս կլասիկ դրամատուրգիայից խաղում է երեք դեր՝ Յուլինկա («Եկամտավոր պաշտոն», 1880), Լիդշկա («Կրեչինսկու հարսանիքը», 1880), Սոֆիա («Խելքից պատուհաս», 1881):

Սիրանուշը առանձնապես մեծ հաջողություն է ունեցել Յուլինկայի դերում: Յուրացնելով ռուս բեմական ռեալիզմի արտահայտչական միջոցները և օգտագործելով իր տաղանդի մեծ ուժը, դերասանուհին ստեղծել է Յուլինկայի խորապես անհատական և միևնույն ժամանակ տիպիկական բնավորությունը:

Սկսած 90-ական թվականներից Սիրանուշը ռուս կլասիկ դրամատուրգիայի ներկայացումներում հաջողությամբ հանդես է գալիս Կրուչինինայի («Անմեղ մեղավորներ»), Կարենինայի («Կենդանի դիակ»), Շտրայլի («Դիմակահանդես») դերերում, ինչպես և ոչ սակավ անգամներ խաղում է Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի, Ա. Յուժին-Սումբատովի և ռեիշների պիեսներում:

Ոգևորված ռուս առաջավոր թատրոնի լավագույն գաղափարներով և նրա ականավոր դերասանուհիներ Մ. Ն. Երմոլովայի, Գ. Ն. Ֆեդոտովայի, Վ. Ֆ. Կոմիսարովսկայայի խաղով՝ Սիրանուշն

իր ստեղծագործության մեջ հանդես էր գալիս հանուն մարդու ազատագրման, հանուն իր հայրենիքի ազատագրման, արտահայտելով հայ առաջավոր հասարակության ազատասիրական ձրգտումները և ամեն կերպ ձգտելով արվեստը մոտեցնել ժողովրդին: Սիրանուշի կատարողական արվեստը՝ դերասանուհու աչդ ձգտման և ռուս թատերական կուլտուրայի հետ շփվելու հետևանքով՝ ձեռք բերեց արտակարգ պարզություն, ճշմարտացիություն, դիմախաղի արտահայտչականություն, մանրամասնությունների մանրակրկիտ մշակում:

Սիրանուշի արվեստը բարձր գնահատվեց ռուս թատրոնի խոշորագույն վարպետների՝ Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի, Ա. Ի. Յուժին-Սումբատովի, Մ. Ն. Երմոլովայի և ռեիշների կողմից:

Սիրանուշի արվեստի հերոսական, ազդային ճնշման դեմ բողոքող ողբերգական էությունը Ռուսական առաջին ռեոլյուցիայի տարիներին առանձնապես ուժեղ կերպով երևան եկավ նրա կատարած վրաց թագուհի Զեյնաբի դերում (1904 թվականից) Ա. Յուժին-Սումբատովի Դավաճանություն» դրամայում, որ առաջին անգամ բեմադրվել է 1903 թվականին Մոսկվայի Փոքր թատրոնում՝ հեղինակի և Մ. Ն. Երմոլովայի մասնակցությամբ:

Այդ դերում Սիրանուշը, ինչպես և Մ. Ն. Երմոլովան Փոքր թատրոնում, իր հերոսուհու՝ վրաց ժողովրդի կեղծերիչների նկատմամբ ունեցած ատելությունը և հայրենիքի ազատագրումը տեսնելու անսահման ցանկությունը արտահայտում է հրաշալի արվեստով:

Հետաքրքրական է նշել, որ Մ. Ն. Երմոլովայի խաղի անմիջական տպավորության տակ Սիրանուշը վերացրեց այդ դերակատարման թույլ կողմերը և անդադար կատարելագործեց իր խաղը: Այսպես, օրինակ, քննադատությունը նշել է, որ պիեսի երրորդ գործողության մեջ, երբ Զեյնաբը ուրացող Օթար-բեկին, իր ամուսնու՝ Վրաստանի թագավորի նախկին զինակցին, պատմում է պարսկական լծի տակ հեծող իր հայրենիքի տանջանքների մասին, Սիրանուշն սկզբում չի կարողանում մինչև վերջ բաց անել իր դերի հայրենասիրական էությունը, որովհետև ուշադրություն չի դարձնում «առանձին բառերի շեշտերի» վրա, որոնք կարևոր նշանակություն ունեին կերպարի ողջ միտքը արտահայտելու համար, այն ժամանակ, երբ Մ. Ն. Երմոլովան այդ տեսարանում «հրաշքներ է գործում և բոլոր հուզմունքներ առաջ բերում հանդիսականների մեջ»¹:

Սիրանուշը հաշվի է առնում քննադատության դիտողությունները և իր խաղը ազատում այդ թերությունից, որի հետևանքով թե՛ Սիրանուշի և թե՛ Մ. Ն. Երմոլովայի ստեղծած Զեյնաբի կերպարը ռեոլյուցիայի օրերին, ինչպես և ռեակցիայի հետագա տարիներին գերում է դեմոկրատական հայացքներով տոգորված հանդիսականին «իր սուր արհամարհանքով դեպի ուրացողները և ժողովրդական գործից հեռացողները, իր հաղթական կոչով՝ դեպի հանուն ազատության պայքարը»¹:

Այդ ուղղությամբ պակաս դեր չի խաղացել Օթար-բեկի դերակատար հայ մեծ դերասան Հովհաննես Աբելյանը: Շնորհիվ Հովհաննես Աբելյանի և Սիրանուշի վերտուղ խաղի, երրորդ գործողության վերոհիշյալ տեսարանում այդ պատկերը անջնջելի հետք է թողել հանդիսատեսների և «Դավաճանություն» ներկայացման շատ մասնակիցների հիշողության մեջ (Օ. Գուլազյան, Գր. Ավետյան և ուրիշներ):

Հայ ռեալիստական թատրոնի ազգային տրագիցիաները՝ զուգորդված ռուսական դեմոկրատական բեմական արվեստի տրագիցիաների հետ,

¹ С. Н. Дурыйлин, Мария Николаевна Ермолова, Очерк жизни и творчества, Издательство АН СССР, М., 1953, стр. 447—448.

¹ «Մշակ», 1905, № 12:

ահա այն հիմքը, որի վրա աճում է հայ մեծ դերասան Հովհաննես Աբելյանի (1865—1936) ստեղծագործությունը, որն իր դերասանական ուղին, ինչպես արդեն նշվեց, սկսել է ուսումնական խոշոր, պայծառ տաղանդը և ռեալիստական վարպետության հսկայական փորձը մեծապես օգնեցին Հովհաննես Աբելյանին խորապես ըմբռնելու հայ դրամատուրգիայի էությունը ու շարունակելու և ավելի ու ավելի զարգացնելու Գևորգ Չմշկյանի, Պետրոս Ադամյանի և Սիրանուշի ազգային ռեալիստական դերասանական դպրոցի տրադիցիաները:

Այս տեսակետից նրա ստեղծագործության ճիշտ բնութագիրն է տալիս Ռուբեն Զարյանը. «Մինչև Աբելյանը հայ թատրոնում ռեալիզմը ոճական իմաստով երկու արտահայտությամբ է դրսևորվել. մի կողմից՝ հերոսականությամբ տոգորված ռեալիզմ, որի առաջին խոշոր ներկայացուցիչը մեզանում, ինչպես արդեն ասվեց, Չմշկյանն էր: Այս տրադիցիայի մյուս և ավելի խոշոր ներկայացուցիչը Պետրոս Ադամյանը եղավ: Այնուհետև այդ գործը շարունակում է ապրել Սիրանուշի ստեղծագործության մեջ: Մյուս կողմից՝ քննադատական ռեալիզմ, որի առաջին և ամենախոշոր ներկայացուցիչը Ամրիկյանն էր: Ռեալիզմի զարգացման այդ երկու գիծը հայ թատրոնում

ընթացել են, ճիշտ է, իրարից անկախ, բայց իրար լրացնելով: Առաջին խոշոր արվեստագետը, որի ստեղծագործության մեջ այդ երկու գծերը միախառնվեցին, դարձան մի կուռ ամբողջություն — Աբելյանն էր»¹:

Սկսած տասնիններորդ դարի 90-ական թվականների երկրորդ կեսից Հովհաննես Աբելյանը զառնում է ուսումնական դրամատուրգիայի ժողովրդականացնողը հայ հասարակության մեջ: Նա բազմիցս հանդես է գալիս Ա. Վ. Սուխով-Կոբիլինի (Ռասպլյուս), Ն. Վ. Գոգոլի (Օսիպ և Քաղաքազուխ), Ա. Ն. Օստրովսկու (Նեզնամով և Նեսաստիլցև), Լ. Ն. Տոլստոյի (Աբրեզկով), Ա. Մ. Գոբկու (Դերասան և Լուկա) ստեղծած դերերում, ինչպես և շատ հաճախ խաղում է Ս. Նայդյոնովի, Ա. Յուսին-Սումբատովի, Ա. Պոտեխինի և այլ դրամատուրգների պիեսներում:

Հայ բեմում ուսումնական դրամատուրգիայի բեմադրություններին Ռուսական առաջին ռեյտինգի նախօրերին և նրա ընթացքում շարունակում էր կատարել դիմադրել հայ թատերական ռեալիստիկ-պահպանողական քննադատությունը:

Այսպես, օրինակ, Հովհաննես Աբելյանի նա-

¹ Ռուբեն Զարյան, Պայքար ռեալիզմի համար հայ թատրոնում, էջ 22:

խաձեռնությունը 1903 թվականի նոյեմբերի 27-ին հայ թատրոնում առաջին անգամ բեմադրվում է Ա. Ն. Օստրովսկու «Անտառը»: Պիեսը բեմադրում է Պետերբուրգի Ալեքսանդրինյան թատրոնի ղեկավար Մ. Գ. Շեչենկոն: Ահա այս բեմադրությունը կատաղի դիմադրության է հանդիպում հետադիմականների կողմից: Հովհաննես Աբելյանի՝ Նեսախատիվցեի դերի կատարումը անխոցելի էր հետադիմ քննադատության համար, բայց դրա փոխարեն՝ այդ քննադատությունը հարձակվում է պիեսի վրա, իբրև «մեր իրականությանը չհամապատասխանող»¹, և դրանից անհեթեթ եզրակացություն է հանում, թե «երկու շրջիկ դերասանների (Նեսախատիվցեի և Սախատիվցեի — Բ. Հ.) մասնակցությունը կարելի էր բաց թողնել, և պիեսի հիմնական իդեան ոչ մի վնաս չէր կրել դրանից»²: Այդ քննադատությունը արտահայտում էր ցասումնալից վրդովմունք և բողոք՝ «նման» երկերի բեմադրության դեմ: «Մի՞թե ժամանակ է մեզ կերակրելու այդպիսի ոչ բեմական պիեսներով, որի մեջ ոչ կեցվածք կա, ոչ էլ լուծում: Միմիայն անպատակ մենախոսություններ, դատարկ և անգույն սիրահարություններ և ուրիշ ոչինչ»³:

¹ «Տարազ», 1904, № 37, էջ 317:

² «Նոր-Դար», 1903, էջ 217:

³ «Տարազ», 1903, № 37, էջ 327:

Հովհաննես Աբելյանի սքանչելի խաղի հաջողությունը տանկումընա է անում այդ կոպիտ ու անհիմն հարձակումները, որոնց նպատակն էր վարկաբեկել Ա. Ն. Օստրովսկու լավագույն պիեսներից մեկը, որն ուղղված էր մարդկային արժանապատվության ճնշման և ստորացման դեմ:

Հովհաննես Աբելյանը խորապես սիրում էր Փոքր և Գեղարվեստական թատրոնները և խոնարհվում էր Մ. Ս. Շչեպկինի, Պ. Ս. Մոչալովի ու Ի. Մ. Մոսկվինի տաղանդի առջև, արտիստներ, որոնց ստեղծագործությունը նրա վրա միշտ էլ բարեբար ազդեցություն է ունեցել:

Հայ թատրոնի պատմության մեջ Հովհաննես Աբելյանի խոշոր ծառայությունը կայանում է նրանում, որ նա կարողացավ ռուս ռեալիստական թատրոնի դեմոկրատական տրադիցիաները կիրառել հայ դրամատուրգների պիեսներում իր մարմնավորված կերպարների մեջ:

Ռուսական առաջին ռեալիստիայի օրերին, երբ հայկական թատրոնը ապրում էր ստեղծագործական չտեսնված վերելք, երբ նա լարում էր իր ուշադրությունը դեպի Անդրկովկասի ժողովուրդների բարեկամությունը, Հովհաննես Աբելյանի արվեստը ձեռք բերեց առանձնապես խոշոր նշանակություն:

նակություն: Նրա ելույթները Ա. Ի. Յուժին-Սում-բատովի «Դավաճանության» մեջ Օթար-բեկի դերում, վրաց դրամատուրգ Ա. Յագարելու «Սիրիական»-ում և հայ դեմոկրատ գրող Վրթանես Փափազյանի «Ժայռ» դրամայում փոխարկվում էին հայ առաջավոր հասարակության իսկական բողոքի ցույցի ցարիզմի դեմ և այն ժամանակ, անկասկած, ռևոլյուցիոն մեծ դեր խաղացին: Հովհաննես Աբելյանը պահպանեց իր ստեղծագործության դեմոկրատական գիծը նաև վրա հասած ռեակցիայի օրերին, համառ կերպով շարունակելով հանդես գալ Ա. Շիրվանզադեի, Ն. Գոգոլի և Մ. Գորկու, Վ. Շեքսպիրի և Հ. Իբսենի պիեսներում:

Որպես դերասան՝ Հովհաննես Աբելյանը աչքի էր ընկնում իր լայն դիապազոնով, փայլուն և ուժեղ տեմպերամենտով, ճշմարտացիությամբ, խաղի հյուսիսայինությամբ և կերպարի մեջ ներթափանցելու խորությամբ: Իր ստեղծագործության մեջ Հովհաննես Աբելյանը, իրոք որ, ժողովրդական արվեստագետ էր: Ահա թե ինչու նա նողկանքով էր խոսում ամերիկյան բուրժուական նեխվող արվեստի մասին, երբ 20-ական թվականներին Ամերիկայում գաստրոլներ տալուց հետո վերադարձավ իր հայրենիք՝ Սովետական Հայաստան:

4

Ռուսական առաջին ռևոլյուցիայի պարտությունից հետո սկսվում են ստոլիպինյան ռեակցիայի տարիները, երբ Ռուսաստանի և նրա ազգային ծայրամասերի ժողովրդական մասսաների ռևոլյուցիոն շարժումը ժամանակավորապես թուլանում է:

1907—1917 թթ. տասնամյակի մասին Մարսիմ Գորկին ասում էր, որ նա «...արժանի է ամենախայտառակ և ամոթալի անունը կրելու ռուս ինտելիգենցիայի պատմության մեջ»¹: Ա. Ա. Ժդանովը նշում էր, որ «1905 թվականի ռևոլյուցիայից հետո ինտելիգենցիայի զգալի մասը երես դարձրեց ռևոլյուցիայից, զլորվեց ռեակցիոն միստիկայի և պոռնոգրաֆիայի ճահիճը, գաղափարազրկությունը հռչակեց իբրև իր դրոշմ, իր ռենեգատությունը քողարկելով «գեղեցիկ» ֆրազով «և ես այրեցի այն բոլորը, ինչին երկրպագում էի, երկրպագեցի նրան, ինչ այրում էի»²:

Հայ թատրոնում դեռևս երբեք այնպիսի կատաղի պայքար չէր բորբոքվել, ինչպես Ռուսական առաջին ռևոլյուցիայից հետո եկած տարիներին,

¹ М. Горький. Литературно-критические статьи, ГИХЛ, М., 1937, стр. 647.

² Ա. Ա. Ժդանով, «Զվեզդա» և «Լենինգրադ» ամսագրերի մասին, Հայպետհրատ, Երևան, 1946, էջ 11:

ընդհուպ մինչև սովետական կարգերի հաստատումը Հայաստանում:

Ինչո՞վ բացատրել այդ: Նրանով, որ թատրոնում, ինչպես և գրականության ու արվեստի մյուս բնագավառներում, այդ տարիներին լայն տարածում են ստանում հակաժողովրդական, դեկադենտական, սիմվոլիստական ամեն տեսակ ուղղութիւններ:

Այսպես, օրինակ, հայ մամուլի օրգաններից մեկը հրապարակ է գալիս լեհ սիմվոլիստներից մեկի՝ Ստ. Պշիբիշևսկու դրամայի և թատրոնի մասին արտահայտած միստիկ-մոդեռնիստական հայացքների պրոպագանդիստի դերում¹: Եվ դա կատարվում է հենց այն ժամանակ, երբ հայ առաջավոր հասարակությունը նշում էր նոր ժամանակի հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի 50-ամյակը, ամեն կերպ ժողովրդականացնում էր նրա ռեալիստական տրագիդիաները, այն ժամանակ, երբ տոնվում էին Ն. Վ. Գոգոլի և Ա. Ն. Օստրովսկու հոբելյանները և երբ թատրոնի առաջավոր դործիչները, ինչպես Ռուսաստանում, նույնպես և Հայաստանում, հանդես էին գալիս հանուն այդ մեծ դրամատուրգների ռեալիստական տրագիդիաների ստեղծագործական զարգացման, — հենց

այդ ժամանակ, այսպես կոչված «նոր թատրոնի» ներկայացուցիչները դեմ էին դնում ռեալիզմին, Գորկու դրամատուրգիան անվանելով թույլ և անպետք, իսկ Ն. Ա. Օստրովսկուն՝ ոչ ավել, ոչ պակաս, քան սոսկական մի կենցաղագիր:

Ռուս սիմվոլիստական և ֆուտուրիստական թատրոնի այդ հակառեալիստական վնասակար տենդենցները ներթափանցում են նաև հայ թատրոն և հայ մամուլ, որոշ չափով խոչընդոտ հանդիսանալով հայ բեմում Ա. Ն. Օստրովսկու պիեսների բեմադրությանը:

Ավելին՝ այդ տարիներին գտնվում են մարդիկ, որոնք պաշտպանելով ապոլիտիկոնությունն ու գաղափարազրկությունը ժխտում են թատրոնի հասարակական հսկայական դերն ու նշանակությունը, սկսում են առհասարակ բացասել թատրոնը, հանդգնորեն հայտարարելով, թե թատրոնի, այսպես կոչված, «վերջը» եկել է այն պատճառով, որ «թատրոնը չի էլ սկսվել: Էսթետիկոնն նա չի կարող արդարացվել: Նրա փաստական գոյությունը դեռևս չի վկայում նրա խելացիության մասին: Թատրոնը արվեստի խաբուսիկ և ապօրեն ձևն է»¹:

Հայ թատրոնում այդ անկումային ուղղու-

¹ Տե՛ս «Հուշարար», 1908, № 8, էջ 114:

¹ «Студия», 1912, № 23, стр. 2.

թյունների աշխուժությունը արտահայտվեց բավական մեծ թվով արևմտյան, ռուս և հայ գրողների սիմվոլիստական, միստիկական, գաղափարազուրկ պիեսների, ինչպես և ազգայնական կեղծ-պատմական դրամաների բեմադրությամբ, որի դեմ մշտապես պայքարել է առաջավոր հասարակայնությունը, խոր վրդովմունքով դիմավորելով, օրինակ, Լ. Անդրեևի «Արքա, Օրենք և Ազատություն» պիեսը՝ հայտարարելով, որ դրա մոտաժող հայկական խմբի ռեպերտուարի մեջ կոպիտ սխալ է եղել¹:

Պրոգրեսիվ գործիչներն ավելի խիստ արտահայտվեցին հայ բեմի վրա Հ. Կարենյանի «Վարդան Մամիկոնյան» տխրահռչակ պատմական ողբերգության երկրորդ անգամ երևան գալու առթիվ, մի պիես, որը դեռևս 60-ական թվականներին ծաղրանքի էր ենթարկվել հայ պրոգրեսիվ քննադատության կողմից²:

Հայ թատերական դեմոկրատական քննադատությունը և թատրոնի առաջատար գործիչները մատնանշում էին այն տխուր հանգամանքը, որ ռեակցիայի այդ շրջանում հայ բեմի վրա մեծ տեղ էր գրավել հակառեակցիստական դրամատուրգիան,

¹ Տե՛ս «Кавказ», 1914, № 274.

² Տե՛ս «Մեղու Հայաստանի», 1865, № 4, էջ 28:

որ թատրոնը, իրոք, ապրում էր ստեղծագործական սուր ճգնաժամ, սակայն այդ երևույթի պատճառը նրանք որոնում էին ոչ թե թատրոնի «ապօրինություն» և «ոչ-խելացիություն» մտացածին թեորիաների մեջ, այլ սոցիալական կարգի երևույթների մեջ: Այստեղից հետևում էր բնական, տրամաբանական մի եզրակացություն՝ որ միայն հասարակության ներկա դրության փոփոխությունը կարող է վերացնել այդ ճգնաժամը նաև թատրոնի բնագավառում:

Հետադիմական, պահպանողական ուժերի դեմ Հայաստանում պայքարում էին դեմոկրատական ռեակցիստական արվեստի պաշտպանները և հայ-ռուսական թատերական կապերի հետագա ամրապնդման կողմնակիցները, որոնք ռուսական առաջավոր թատրոնի հետ անհրաժեշտ միավորման մեջ էին տեսնում հայ թատրոնի ռեակիզմի և առաջավոր տրադիցիաների փրկությունը:

Այդ տարիներին ռուս պրոգրեսիվ գրականությունը, արվեստն ու հասարակական առաջավոր միտքը պրոպագանդելու խնդրում առանձին դեր են խաղում մարքսիզմի հայ տեսաբաններ Ստեփան Շահումյանը, Սուրեն Սպանդարյանը ու նրանց զինակիցներ Բոգդան Կոնյանցը, Ասքանազ Մուսվանը և ուրիշներ, որոնք պայքարում էին հանուն Վ. Գ. Բելինսկու, Ն. Գ. Զերնիշկսկու,

Ն. Ա. Գորբուշովի հայացքների և ուսման գրողներ Ա. Մ. Գորկու, Լ. Ն. Տոլստոյի, Ա. Պ. Չեխովի և ուրիշների ստեղծագործության հիշատակումն ու տարածման:

Առանձին նշանակություն ունի այն հանգամանքը, որ XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին հայ թատրոնի հանդեպ ուսման գրողների և ժողովրդական հետաքրքրության ուժեղացման հետևանքով մամուլի էջերում սկսում են երևան գալ հոգվածներ հայ դրամատուրգիայի և դերասանների մասին, որ իր հերթին ակտիվացնում է հայ դեմոկրատական ընդադաժությունը, օգնելով թատրոնին՝ հաջողությամբ զարգանալու ռեալիզմի ճանապարհով: Այդ շրջանում թատերական ընդադաժությամբ սկսում են զբաղվել հայ ականավոր գրողներ Հովհաննես Թումանյանը, Հակոբ Հակոբյանը, Վրթանես Փափաղյանը, Ավետիք Իսահակյանը, Ալեքսանդր Շիրվանզադեն, Դերենիկ Դեմիրճյանը:

Հայ-ռուսական կուլտուրական կապերի ամրապնդման մեջ այդ տարիներին ակտիվ մասնակցություն են ունեցել Մաքսիմ Գորկին և Վալերի Բրյուսովը, որոնք մեծ հետաքրքրություն են հանդես բերել հայ պատմության ու արվեստի նկատմամբ և հայ գրականության ակտիվ պրոպագանդիստներ են դարձել Ռուսաստանում: 1916 թվա-

կանին Վ. Յա. Բրյուսովի խմբագրությամբ, նրա ընդարձակ առաջաբանով, Մոսկվայում լույս է տեսնում «Поэзия Армении» սովոր անթոլոգիան: Նույն թվականին Մաքսիմ Գորկին՝ հայ պոետ Վահան Տերյանի աշխատակցությամբ հրատարակում է «Сборник армянской литературы» ժողովածուն:

Հայ կլասիկ դրամատուրգիայից Ա. Մ. Գորկին շատ բարձր էր գնահատում Գաբրիել Սունդուկյանի «Պեպոն», որը Վահան Տերյանի թարգմանությամբ և իր՝ Գորկու խմբագրությամբ մտավ այդ ժողովածուի մեջ:

Հայաստանում բեմական ռեալիզմի գաղափարների կրողը եղավ դերասանների այն փառլուն պլեադան, որն ամբողջությամբ ու լիովին կապված էր ուսման դեմոկրատական թատրոնի առաջավոր տրագիցիաների և, առաջին հերթին, Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի հետ: Դա XX դարի սկզբի հայ նշանավոր դերասանների նոր դարի սկզբի հայ — Օլգա Մալսուրյան (1871—1931), սերունդն էր — Օլգա Մալսուրյան (1862—1912), Սաթենիկ Աղամյան (1875—1915), Իսահակ Ալիխանյան (1876—1946), Գրիգոր Ավետյան (1870—1946), Արշակ Մամիկոնյան (1872—1937), Միքայել Մանվելյան (1877—1944), Օլգա Գուլազյան (ծնվ. 1885 թ.) և ուրիշներ:

Նրանք բոլորը հիանալի ծանոթ էին ուս դրամատուրգիային ու թատրոնին, իսկ 1912 թվականին Մոսկվայում ունեցած իրենց գաստրոլների ժամանակ, մոտիկից ծանոթացան Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական կյանքի հետ: «Մեծ վարպետ Կաշալովի և ամբողջ խմբի ռեալիստական խաղի ձևը, — գրում է Օլգա Գուլազյանը, — այնպես էր հրապուրում մեզ, հայ դերասաններին, որ մի ինչ-որ զգացմունք՝ նրանց նման խաղալու բարի զգացմունք համակել էր մեզ բոլորին»¹: Օլգա Գուլազյանը առանձնապես շեշտում է Գեղարվեստական թատրոնի դերասանների զարմանալի մաքուր, պարզ առողջանությունը, որի շնորհիվ նույնիսկ «շշուկով արտասանած բառը իր նյութանների բոլոր նրբություններով ամբողջությամբ հասնում է հասարակությանը»²:

Օլգա Գուլազյանը հիշում է նաև Կ. Ս. Ստանիսլավսկու և Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի նրբազգաց վերաբերմունքը՝ ռեպի. հայ դերասանները, որոնք ամբողջ հայկական խմբին հատկացրել էին իրենց ռեփայորական օթյակը³:

Հայ նշանավոր դրամատիկ դերասանուհի

¹ Օլգա Գուլազյան, Հուշեր, Հայպետհրատ, Երևան, 1945, էջ 215,

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

Սաթենիկ Աղամյանի ողջ ստեղծագործությունը մի համոզիչ վկայություն է հայ դերասանների ռեալիստական բարձր արվեստի առաջացման հարցում ուս թատրոնի կատարած խոշոր դերի մասին: Հայ բեմում «Անօփիտի» մեջ լավագույն կերպան, դրամատիկական ուժեղ տեմպերամենտի և հոգեբանական խորության տեր դերասանուհի Սաթենիկ Աղամյանը ամենայն իրավամբ համարվում է հայ բեմի Կոմիսարժևսկայան:

Դեռևս 1899 թվականին Սաթենիկ Աղամյանը մեկնում է Պետերբուրգ, հաճախում Ալեքսանդրինյան թատրոնի դերասանուհի Մ. Մ. Զիտաուֆ բացած դրամատիկ դասընթացներին և սկսում ուսումնասիրել Վ. Ֆ. Կոմիսարժևսկայայի արվեստը: Ավարտելով դասընթացը՝ նա մի տարի խաղում է Յարոսլավլի ուսական բեմում, ապա գնում Բաբու և մտնում հայ թատրոն:

Վ. Ֆ. Կոմիսարժևսկայայի կրթոտ, ճշմարտացի խաղը՝ հագեցած մեծ և խորը գաղափարականությամբ՝ միշտ բարձր է գնահատվել հայ թատրոնի առաջավոր գործիչների կողմից: Նրանցից մեկն, օրինակ, այսպես է բնութագրում ուս մեծ դերասանուհու արվեստի սոցիալական բովանդակությունը. «Կոմիսարժևսկայան հեղինակ է կյանքը: Նա բացասություն է և հուսահատություն: Նա շատ շուտ նկատում է կյանքի պակասավոր կող-

մերը, նա ծաղրում և մտրակում է շրջապատողներին:

Կոմիսարժևսկայան խորշում է նազանքից և գգվանքից, նա խորթ զավակ է, նա բողոքող, դատապարտող ուժ է, նա ձգտում է վրեժխնդիր լինել և հետո իր կյանքը վերջացնել՝ իրեն ջուրը գցելով կամ գնդակահարվելով¹:

Սաթենիկ Ադամյանը, ինչպես և մինչ նրա ասպարեզ գալը՝ Սիրանուշը, շատ բան սովորեցին Վ. Ֆ. Կոմիսարժևսկայից: Ինչպես Վ. Ֆ. Կոմիսարժևսկայան, նույնպես Սաթենիկ Ադամյանը իր ստեղծագործության մեջ բողոք էր արտահայտում նրանց դեմ, ովքեր ոտնակոխ էին անում կանացի պատիվը և արժանապատվությունը: Ինչպես Կոմիսարժևսկայի, նույնպես և Սաթենիկ Ադամյանի ստեղծած բեմական կերպարները պասսիվ չեն, նրանք վրեժխնդիր են լինում հասարակությունից իրենց ստորացման համար և, կործանվելով հանդերձ՝ լի են հավատով դեպի ապագան: Հարազատ լինելով Վ. Ֆ. Կոմիսարժևսկայի արվեստին՝ Սաթենիկ Ադամյանի ստեղծագործությունը, միաժամանակ նաև խորապես ազգային է և այդ տեսակետից մոտենում է Սիրանուշի ստեղծագործությանը:

¹ «Մշակ», 1913, № 84:

Այդ տարիներին, ինչպես նշել ենք, բնորոշ և սովորական էր դարձել հայ դերասանների ձգտումը՝ իրենց կրթությունն ստանալու Ռուսաստանում՝ ուսւթատրոնի լավագույն գործիչների մոտ:

Հետաքրքիր է մեջ բերել հետևյալ բնորոշ փաստը՝ հայ-ռուսական թատերական կապերի պատմությունից: Հայ և ուսւթ բեմերում խաղացող երիտասարդ դերասանուհի Իզաբելլա Քալանթարը, որը հայ մամուլի վկայությամբ մեծ հույսեր էր տալիս հայ թատրոնին, 1908 թվականին Մոսկվայում է եղել և խրախուսանք է ստացել Ա. Ի. Յուժին-Սոմբատովից, որի երաշխավորությամբ էլ նա մեկնել է Պետերբուրգ՝ Կ. Յակովլևի և Ա. Պետրովսկու դրամատիկական եռամյա դասընթացներում ուսանելու¹:

Հետագայում, արդեն սովետական տարիներին, Ի. Քալանթարը դարձավ ուսւթական թատրոնի դրամատիկական առաջատար դերասանուհիներից մեկը և ՌՍՖՍՌ վաստակավոր արտիստուհի:

Քսաներորդ դարի հայ թատրոնի ամբողջ պատմությունը, կարելի է ասել, սերտորեն կապված է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի, Կ. Ս. Ստանիսլավսկու և Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի արվեստի հետ:

¹ Տե՛ս «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1909, № 3, էջ 168:

Աշխարհի լավագույն թատրոնի ստեղծագործության հետ հայ թատրոնի գործիչներն սկզբում ծանոթանում էին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացուցիչների մասին գրվող ռեցենզիաների, այդ ներկայացումների մասին ականատեսների պատմածների միջոցով: Այսպես, Հայաստանում գիտեին Գեղարվեստական թատրոնում Ա. Մ. Գորկու, Ա. Պ. Չեխովի, Ի. Ս. Տուրգենևի, Լ. Ն. Տոլստոյի և ուրիշ դրամատուրգների պիեսների բեմադրությունների մասին: Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի կյանքի հետ կապված բոլոր կարեորագույն դեպքերը կենդանի արձագանք էին գտնում հայ մամուլի էջերում: Այդ թատրոնի հետ էին կապում հայ առաջավոր գործիչները իրենց լավագույն երազները ազգային ռեալիստական, մնայուն թատրոն ստեղծելու մասին, հակառակ հետադիմական քննադատների, որոնք Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի արվեստը համարում էին «հնացած»¹: Նրանք առանձին նշանակություն էին տալիս Ա. Պ. Չեխովի և Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական բարեկամությանը, կոչ անելով Հայաստանի դրամատուրգներին՝ նույնպիսի կոնտակտ հաստատելու հայ թատրոնի հետ: «Չե-

¹ Տե՛ս «Кавказ», 1900, № 267.

խովը անհուն սիրով նվիրված էր Գեղարվեստական թատրոնին, ինչպես նաև վերջինս հսկայական դեր է խաղացել նրա տաղանդի զարգացման և մեծ հռչակի գործում», — գրում էր «Մշակը»¹: Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը, Ա. Պ. Չեխովի, Ա. Մ. Գորկու պիեսների՝ նրա բարձրարվեստ բեմադրությունները հսկայական դեր խաղացին հայ թատրոնի և կուլտուրայի գործիչների գեղարվեստական դաստիարակության մեջ: Ռեալիստիկ տարիներին հայերը Գեղարվեստական թատրոնի «ծրեք քույրեր», «Հատակում», «Որոր» և ուրիշ ներկայացումներից գալիս էին այն անխախտ համոզմանը, որ մեր կյանքը, իրոք, սքանչելի կդառնա, երբ իրականանան գեղեցկության և ճշմարտության այն իդեալները, որ պրոպագանդում է Գեղարվեստական թատրոնը:

Հայաստանի թատերական գործիչները հիացած էին Գեղարվեստական թատրոնի դերասանների խաղով և պրոպագանդա էին մղում հանուն այդ թատրոնի սկզբունքների: «Եվ հուզվում ենք այդ բոլորով (դերասանների խաղով — Բ. Հ.), մոռանում արտիստների անձնավորությունն ու մեր առաջ կարծես իրենք հերոսներն են տանջվում իրենց մրրկահույզ ձգտումներով, ներքին պայ-

¹ «Մշակ», 1910, № 22:

թումներով, հաղթանակներով ու գահավիժումներով»¹։

Հայտնի է այն շտեմնված հաջողությունը, որ հունցավ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի գաստրոլային շրջագայությունը Եվրոպայի քաղաքներում 1906 թվականին և գաղափարական այն մեծ ազդեցությունը, որ նա գործեց Արևմուտյան Եվրոպայի հանդիսականի վրա։

Այս կապակցությամբ շատ հետաքրքիր մի դեպք է պատմում հայ մի քննադատ, որ ներկա է եղել 1906 թվականի մարտի 30-ին, Դրեզդենում Գեղարվեստական թատրոնի բեմադրած «Բեռի Վանյայի» ներկայացմանը։ Այդ ներկայացման վերջում Դրեզդենի դերասանական խմբի անունից ելույթ է ունենում Պաուլ Վիկկենը, ասելով, որ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը ստեղծել է նոր ուղղություն, որին, իհարկե, պետք է հետևի գերմանական թատրոնը։ Ինչպես գրում է «Մշակի» թղթակիցը, Պաուլ Վիկկենը հայտարարեց, որ գերմանական թատրոնը իրեն համարում է պարտաված ռուսական թատրոնից և խոնարհվում է նրա առջև՝ մատուցանելով նրան առաջնության այն դափնին, որը մի ժամանակ Գյոթեն հանձնել էր Շիլլերին՝ ի նշան իր «պարտություն»²։

¹ «Գեղարվեստ», 1908, № 1, էջ 87—89։

² Տե՛ս «Մշակ», 1906, № 83։

Ապա հորվածի հեղինակը մեջ է բերում գերմանական թերթերի արտահայտությունները այն մասին, որ գերմանական թատրոնն ևս կարող է առաջ գնալ՝ միայն Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ուղղությանը հետևելով¹։

Հայ բեմում Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական սկզբունքների մարմնավորումը ամենից ավելի կապված է նշանավոր դերասան և ռեժիսյոր Օվի (Հովհաննես) Սևումյանի անվան հետ։

Օվի Սևումյանը (1878—1920) սերտ կապված էր ռուսական թատրոնի հետ, մասնակցել էր Գեղարվեստական թատրոնի գործնական աշխատանքներին, մոտիկից ծանոթ էր Կ. Ս. Ստանիսլավսկու և Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի ստեղծավսկու և Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի ստեղծագործությանը։ Այստեղ, Մոսկվայում, նա մասնակցեց Ռուսաստանի ռեժիսյորների 1908 թվականի առաջին համագումարին։ Այդ համագումարում դրված ստեղծագործական հարցերը, ռուս թատրոնի, այդ թվում նաև Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի նշանավոր գործիչների ելույթները շատ մեծ դեր խաղացին Օվի Սևումյանի թատերական հայացքների ձևավորման մեջ։

Վերադառնալով Թիֆլիս, նա սկսեց ոչ միայն

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1908, № 83։

գրչով (որ նա անում էր մինչև Մոսկվա դնալը), այլև իր ստեղծագործական աշխատանքով կրքոտ խանդավառությամբ պրոպագանդել Գեղարվեստական թատրոնի տրագիցիաները:

Գրավոր և բանավոր իր բոլոր ելույթներում Օվի Սևոմյանը պայքարում էր հայ ռեալիստական թատրոնի հետագա զարգացման համար՝ իբրև օրինակ վերցնելով Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը: Հայ թատրոնի վերակառուցման և այն իր ապրած ճգնաժամից դուրս բերելու համար Օվի Սևոմյանը ամենից առաջ անհրաժեշտ էր համարում թատերական կոլեկտիվի ստեղծագործական ղեկավարի, իսկական ստեղծագործ ռեժիսորի դաստիարակությունը: Նա գտնում էր, որ առանձին դերասաններ, նույնիսկ այնպիսիները, ինչպես Աբելյանն ու Սիրանուշը, չեն կարող սոսկ իրենց ուժով ու տաղանդով փրկել թատրոնը, որ դրա համար անհրաժեշտ է ստեղծագործական ողջ կոլեկտիվի համար գտնել և մշակել խաղի միասնական ոճ: Օվի Սևոմյանը դնում էր այնպիսի կարևոր պրոբլեմներ, ինչպիսին է դերասանական խաղի մեջ «վերապրումների» մեթոդի առավելությունը՝ «ներկայացնելու» մեթոդի համեմատությամբ, հարձակվելով շտամպի ու շինծուության վրա և պայքարելով դերասանների կողմից պիեսի գաղափարները գեղարվեստական կերպա-

վորմամբ և խնամքով վերարտադրելու համար: Հայ թատրոնը այդ բանը պետք է սովորի Գեղարվեստական թատրոնից, շեշտում էր Օվի Սևոմյանը: «Կրկնում եմ, տունը փլվում է, մի երկու նոր սյուններով նրան անհնար է պահել, հարկավոր է արմատից, հիմքից նորոգել»¹, — գրում էր Օվի Սևոմյանը՝ նույն Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի օրինակով բարեփոխվելու կոչ անելով հայ թատրոնին:

Օվի Սևոմյանը հարձակվում էր նրանց վրա, ովքեր լուկ «թեթև կյանքի» համար են ընտրում դերասանի պրոֆեսիան, որպիսին իրականում պահանջում է ստեղծագործական լարված ու զբժվարին աշխատանք:

Նա դուրս էր գալիս հետադիմական, ազգային-սահմանափակ այն գործիչների դեմ, որոնք ձգտում էին հայ թատրոնի զարգացումը անջատել ուս թատրոնից: «Ռուսական թատրոնը մեծ դեր է խաղում համաշխարհային թատրոնի պատմության մեջ. այդ խոստովանում են Եվրոպայի բեմական նշանավոր ռեժիսորները: Բնականաբար հայ թատրոնն էլ պետք է գտնվի նրա անմիջական ազդեցության տակ», — գրում էր Օվի Սևոմյանը:

¹ «Հուշարար», 1908, № 3, էջ 34—35:

Իր հայացքները և առաջարկությունները հայ թատրոնի վերակառուցման մասին Օվի Սևումյանը շարադրել էր մի ծավալուն ղեկուցման մեջ, կարգաթ 1913 թվականի հունիսի 1-ին Հայկական դրամատիկական ընկերության ընդհանուր ժողովում, որ նույն թվականին լույս տեսավ Թիֆլիսում առանձին զրթույկով: Այդ ղեկուցման մեջ նա առաջադրում է հայ թատրոնի ապագայի համար շատ կարևոր՝ ստուղիայի, մանկական թատրոնի, ռեպերտուարի, ազգային դրամատուրգիայի և այլ հարցեր:

Օվի Սևումյանի և հայ պրոգրեսիվ գործիչների մի ամբողջ սերնդի ձգտումը՝ ստեղծել հայկական նոր թատրոն, դժբախտաբար, չպսակվեց և չէր էլ կարող պսակվել հաջողությամբ ո՛չ ցարական և ո՛չ էլ հետագայում դաշնակցական Հայաստանի պայմաններում:

Իր արտիստական ստեղծագործության մեջ Օվի Սևումյանը՝ Գեղարվեստական թատրոնի դերասանների անմիջական ազդեցության տակ ստեղծեց մի շարք նշանակալից դերեր: Այդպիսին էր, օրինակ, նրա Սատինը՝ Մ. Գորկու «Հատակում» պիեսի ներկայացման մեջ, որ մոտ էր Սատին-Ստանիսլավսկուն՝ Գեղարվեստական թատրոնում:

Նրա ռեժիսյորական լավագույն աշխատանքներից են «Հատակում» (1909), «Կենդանի դիակ» (1912), «Ռեկզոր» (1914) պիեսների բեմադրությունները: Ուշագրավ է նաև այն, որ Մոսկվայում, 1910—1911 թթ. Սևումյանը բեմադրեց Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Եվգինեն» և Գաբրիել Սունդուկյանի «Պեպոն»:

Հակառեալիստական գաղափարազուրկ արվեստի կողմնակիցները դեմ, հայ դեմոկրատական թատրոնի լավագույն տրագիցիաները պահպանելու համար մղված պայքարը հիմնականում շոշափում էր ռեպերտուարի հարցը: Դա պայքար էր կլասիկ դրամատուրգիայի համար: Հայ թատրոնի լավագույն գործիչները եռանդուն կերպով պաշտպանում էին ռուս կլասիկայի բեմադրությունները: Այդ տարիներին առաջին անգամ հայ բեմում նրևան եկան Ա. Մ. Գորկու «Հատակումը» (1908), Լ. Ն. Տոլստոյի «Կենդանի դիակը» (1912), Ա. Կ. Տոլստոյի պատմական ողբերգությունները՝ «Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքան» (1909) և «Իոհան Ահեղի մահը» (1912), Ա. Ն. Օստրովսկու «Ամպրոպը» (1915) և շարունակում էին բեմադրվել «Ռեկզորը», «Դիմակահանդեսը» ու մի շարք այլ պիեսներ:

Չնայած քննադատության պահպանողական մասի ցասումնալից դիմադրությանը՝ առանձին

հաջողություն են ունենում Ն. Վ. Գոգոլի և Ա. Ն. Օստրովսկու պիեսների բեմադրությունները: «Ռեվիզորը» չորս անգամ թարգմանված է եղել հայերեն, «Ամուսնությունը»՝ հինգ անգամ: Ա. Ն. Օստրովսկու չորս պիեսը երեսունչորս թարգմանություններ են ունեցել և միաժամանակ խաղացվել են զանազան թատրոններում:

1914 թվականին Օվի Սևոմյանի բեմադրած «Ռեվիզորի» հսկայական հաջողությունը ապացուցեց, որ բոլոր վեճերը — պե՞տք է արդյոք թե ոչ «Ռեվիզորը» հայ հանդիսականին — զուրկ են որևէ հիմքից, որ «հայկական իրականության մեջ շատ և շատ կան զոգոլյան տիպեր, որոնք դեռ այսօր գործում են մեր կյանքի ասպարեզներում և ազդում իրերի այս կամ այն վիճակի վրա»¹, որ «կոմկասահայ երիտասարդությունը, որը կամ ուսել է պետության դպրոցներում, կամ տեսել է նշանավոր գրողի «Վերաքննիչ» պիեսը ռուսական և հայերի բեմերի վրա, կամ կարդացել է նրա հեղինակությունների բնագիրը և մասամբ հայ թարգմանություններով, կրթվել է Գոգոլի գրվածքների ազդեցության տակ, — նրան ընդունում է մոտ իր սրտին»²:

¹ «Մշակ», 1909, № 59:

² Նույն տեղում, № 58:

«Ռեվիզորն» Օվի Սևոմյանի բեմադրությամբ ապացուցեց հայ ֆորմալիստական քննադատության ողջ սնանկությունը, այն քննադատության, որն այդ տարիներին հանդես եկավ մի լողունգով, թե՛ կարևոր չէ «ինչ խաղալ», այլ «ինչպես խաղալ», և որն, այսպիսով, անջատում էր երկի գեղարվեստական ձևը նրա բովանդակությունից՝ դարձնելով այն ինքնանպատակ¹: Այդ քննադատությունը գիտակցաբար բացասում էր թատրոնի ակտիվ դերը հայ հասարակության առաջավոր հայացքների ձևավորման մեջ՝ հայտարարելով, թե իբր սխալվում են այն բեմական գործիչները, որոնք «նայում են թատրոնին որպես մտավոր կրթավայրի, ուստի և շարունակ պիեսների ընտրությունները կատարում են դրանց բովանդակության համեմատ»²:

Վերջապես կարևորն այն է, որ հայ հասարակության ռևոլյուցիոն շարժման վերելքի տարիներին երևան եկած «Ռեվիզորը» ավելի ևս ուժեղ կերպով է հրահրում հանդիսականների ատելությունը դեպի այն հասարակարգը, որ ծնունդ էր տալիս այդպիսի ծախու կաշառակերների ու անպիտանների, ինչպիսիներին պատկերել է պիեսի անմահ հեղինակը:

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1910, № 124:

² Նույն տեղում:

«Ռեկզորի» ներկայացման մեջ խաղում էին հայ թատրոնի լավագույն ուժերը՝ Մայսուրյան (Աննա Անդրեան), Ալիսանյան (Ելենատկով), Աբելյան (Օսիպ), Մամիկոնյան (Դորեխնակի), Ավետյան (Բորչինակի), Ժամեն (Մարիա Անտոնովնա), Հասմիկ (Պոլլոպկինա) և ուրիշներ: Թատերական քննադատությունը նշում էր ներկայացման զարմանալի գեղարվեստական մաքուր ճակատությունը, ինչպես և այն, որ նույնիսկ էպիզոդիկ դերերը ունեցող իրականության տիպիկ նմուշներ էին պատկերում¹:

Ինքը՝ Օվի Սևոմյանը տակավին 1911 թվականից սկսած համարվում էր Քաղաքապետի լավագույն դերակատարներից մեկը: Մի քննադատ, որ առաջին անգամ էր տեսել նրան բեմում, գրում էր. «Ո՛ւր էր, թե տիպական այդօրինակ գծերի նուրբ վերարտադրման օրինակներ կարողանար տալ մեզ պ. Սևոմյանը ուրիշ դերերում ևս»²:

Օվի Սևոմյանը Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում Քաղաքապետի դերում տեսել էր Ի. Մ. Ուրալովի սքանչելի խաղը, որ կարևոր նշանակություն էր ունեցել նրա կողմից այդ կերպարի ստեղծման գործում: Ընդհանրապես ունեցող գրամատ-

¹ Տե՛ս «Кавказ», 1914, № 257:

² «Արոր», Թիֆլիս, 1911, № 10—11, էջ 132:

տուրգիայի բոլոր այն դերերում, ուր նա հանդես էր գալիս՝ լինելով դա Քաղաքապետը, Նեզնամովը («Անմեղ մեղավորներ»), Թե Դիկոյը («Ամպրոպ»)՝ նա աչքի էր ընկնում դերի բազմակողմանի ուսումնասիրությամբ, դիմախաղի, շարժումների մանրազնին մշակմամբ, կերպարանափոխման վարպետությամբ¹:

1912 թվականի հունվարի 9-ին Օվի Սևոմյանը բեմադրում է Լ. Ն. Տոլստոյի «Կենդանի դիակը»: Լ. Ն. Տոլստոյի դրամատուրգիան ևս իր համար պայքարով էր ճանապարհ հարթում դեպի հայ բեմը²: Հանրաժանոթ է, թե ինչպիսի աղմուկ բարձրացրեց Լ. Ն. Տոլստոյի մահից հետո՝ նրա անվան շուրջը բուրժուական քննադատությունը: Հայ առաջավոր քննադատական միտքը, սակայն, դեռևս XIX դարի վերջերին շատ բարձր էր գնահատում Լ. Ն. Տոլստոյի դրամատուրգիայի անխնա ռեալիզմը, նշելով նրա դիմակազերծող հանճարի սոցիալական հսկայական նշանակությունը: Այսպես, ունեցող բեմում «Խավարի թագավորությունը» պիեսի բեմադրության մասին հայ քննադատներից մեկը գրում էր, թե նրա հեղինակը «իր գեղարվես-

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1911, № 145:

² Այս մասին մանրամասն տե՛ս Ռ ու լ լ ե ն Ջ ա ր-յ ա ն, «Կենդանի դիակը» բեմական պատմությունը, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1953, էջ 19—33:

որ սիստեմատիկ կերպով նսեմացներ հայ կուլտուրայի նվաճումները, փոխանակ իր ընթերցողներին Տոլստոյի երկի հետ ծանոթացնելու, — գրում էր, թե պիեսը թույլ է և նրա հաջողությունը բացատրվում է միայն նրանով, որ այն բեմադրել է Գեղարվեստական թատրոնը¹:

Թիֆլիսում ևս Ֆեդյա Պրոտասովի կերպարը առաջ բերեց մեծ դիսկուսիա, իսկ ռուսական թատրոնում «Կենդանի դիակի» բեմադրությունից հետո նույնիսկ դրամայի գլխավոր հերոսի գրական դատն են կազմակերպում:

«Կենդանի դիակի» հայերեն ներկայացման մեջ և՛ էպիզոդիկ, և՛ հիմնական դերերում խաղում էին մեր բեմի նշանավոր վարպետները. Պրոտասովը խաղում էր Ի. Ալիխանյանը, Լիզա՝ Օ. Մայսուրյանը, Կարենին՝ Օ. Սևումյանը, Կարենինա՝ Սիրանուշը, Աբրեզկով՝ Հ. Աբելյանը, Սաշա՝ Ժամենը, Աննա Պավլովնա՝ Զաբելը, Քննիչ՝ Մ. Մանվելյանը, Պետուշկով՝ Գ. Ավետյանը, Գնչուհի՝ Ա. Հարությունյանը և այլն:

Այդ ներկայացումը հիացմունքով ընդունվեց պրոգրեսիվ քննադատության կողմից, որն առանձնապես նշեց ինչպես ռեֆուսյորական բարձր կուլ-

տուրան, նույնպես և դերասանական սքանչելի անսամբլը: Կարևորն այն է, որ ռեֆուսյորը և գլխավոր դերակատար Իսահակ Ալիխանյանը, ինչպես նշել էր մամուլը, առաջնորդվել էին ոչ թե զուտ էսթետիկական պահանջներով, այլև երկի գաղափարական կողմով², դրա համար էլ քննադատները նրանց անվանում էին հայ բեմի բարեկարգիչներ³:

Եթե քննադատության դեմոկրատական թևը ոգևորությամբ ընդունեց ներկայացումը, ապա բուրժուական լիբերալ ինտելիգենցիան ուղղակի «վրդովվեց» նրանով: «Պարտերում նստած ինտելիգենտ հասարակությունը մի առանձին ախորժանք չէր զգում Տոլստոյի պիեսից»³:

Այդպիսով, «Կենդանի դիակ» պիեսի շուրջը մղված պայքարը հայ թատրոնում վերածվեց ռեալիզմի հաղթանակի համար մղվող պայքարի, «արվեստը արվեստի համար» գաղափարազուրկ տեսության դեմ մղվող պայքարի:

Այս ներկայացման հետ միասին անհրաժեշտ է նշել ևս երեք կարևոր իրադարձություն այդ տարիների հայ թատրոնի կյանքից:

Դա, նախ և առաջ, Ա. Ն. Օստրովսկու «Ամպ-

¹ Տե՛ս «Ընկեր», Թիֆլիս, 1912, № 3, էջ 10:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

¹ Տե՛ս «Մարտ», Մոսկվա, 1911, № 2, էջ 12:

րոպի» 1915 թվականի հունվարի 26-ին կայացած բեմադրությունն էր:

Ա. Ն. Օստրովսկու լավագույն դրամայի՝ «Ամպրոպի» հայ թատրոնում այդքան ուշ երևան գալը բացատրվում է պահպանողական քննադատության կողմից նրա դեմ սկսած կատաղի հարձակումներով: Այդ քննադատությունը պարզապես չէր կամենում, որ այդ պայծառ շողը լուսավորեր հայ իրականության «խավարի թագավորությունը»:

«Ամպրոպի» դեմ մղվող պայքարը սկսվել էր տակավին 80-ական թվականներին, դեռ այն ժամանակ, երբ Կատերինայի դերում Թիֆլիսում հսկայական հաջողությամբ հանդես եկան Մ. Ն. Նրմոլովան, Մ. Գ. Սավինան և Պ. Ա. Ստրեպետովան: Այդ ներկայացումների հաջողությունը պահպանողական քննադատությունը բացատրում էր միայն և միայն դերասանուհիների տաղանդավոր խաղով:

«Ամպրոպի» բեմադրության նախաձեռնությունը պատկանում էր Օլգա Մայսուրյանին, որն այդ պիեսն ընտրել էր իր բենեֆիսի համար: Քրոնիատներին մեկը, կշտամբելով դերասանուհուն այդ ընտրության համար, գրում էր հետևյալը. «Նկարագրված են սովորական սիրահարություններ, որոնց մեջ աչքի ընկնող ապրումներ չկան: Բեմը ծանրաբեռնում են ավելորդ մարդիկ (Դի-

կոյ): Իսկապես, ժամանակակից հասկացողությամբ, պիեսում դրամա չկա: «Փոթորիկը» (այսինքն «Ամպրոպը» — Բ. Հ.) գուցե որոշ հետաքրքրություն ներկայացնեի իր ժամանակին, բայց այժմ նման պիեսները հնացած պետք է համարել: «Փոթորիկը» տակավին գուցե մի բան ասե՞ր՝ զավառացի ռուսի սրտին, սակայն նա մեղ, հայերիս համար՝ անհարազատ է, և մասամբ դրա համար է, որ անհաջող ենք համարում նրա ընտրությունը»:

Իսկ ներկայացումը, որի մեջ բացի Օ. Մայսուրյանից, որ հանդես էր գալիս Կատերինայի դերում, մասնակցում էին Հասմիկը (Կաբանովա), Օ. Սևումյանը (Դիկոյ), Ա. Բերոյանը (Բորիս), Ի. Ալիխանյանը (Տիխոն), Ա. Մամիկոնյանը (Կուդրյաշ), Լ. Սևումյանը (Վարվառա), Վ. Միրզոյանը (Կուլիգին), — հանդիսականին բոլորովին հակառակն էր ասում: Ռուս մամուլը բարձր գնահատական տվեց դերասանների խաղին, նշեց ներկայացման մեջ պատկերված իրականության կենսունակությունը և տիպականությունը: Առանձնապես բարձր է գնահատվում Օ. Մայսուրյանի տաղանդավոր խաղը Կատերինայի դերում՝ 4-րդ գործողության մեջ: «Երբ Կատերինան գղջում է

¹ «Մշակ», 1915, № 19:

իր «Հանցանքը» և ուշաթափվում՝ տիկին Մայստուրյանը ցնցող տպավորություն է թողնում»¹:

1917 թվականի հունվարի 23-ին, ներկայումս նշանավոր ողբերգակ Վահրամ Փափազյանի բնեֆիսին կայացավ Մ. Յու. Լեոմոնտովի «Դիմակահանդես» դրամայի բեմադրությունը, լավագույնը հայ բեմում, որովհետև այն աղատված էր գրաքննչական կրճատումներից և նրանում առավել ուժեղ, քան երբեք, հնչեց Արբենինի սոցիալական ողբերգությունը: Եվ դա երկրորդ կարևոր իրադարձությունն էր այդ տարիների հայ թատրոնի կյանքում:

Վահրամ Փափազյանը Արբենինի դերում ստեղծեց տեմպերամենտով, գեղարվեստորեն ամբողջական, կատարյալ մի կերպար²: Մյուս դերերում մասնակցեցին՝ Սիրանուշը (բարոնուհի Շտրայլ), Հասմիկը (Նինա), Օվի Սևումյանը (Անհայտ) և ուրիշներ:

Այսպիսով, հայ թատրոնի լավագույն մասը ոռոս կլասիկ դրամատուրգիայի բեմադրություններով քայլ առ քայլ զարգացնում և ամրապնդում էր հարազատ թատրոնի ռեալիստական տրագիգիաները: Այդ տեսակետից նշանակալի դեր խա-

¹ „Кавказ“, 1915, № 22:

² Տե՛ս «Մշակ», 1917, № 14:

ղաց Մաքսիմ Գորկու «Հատակում» պիեսի ներկայացումը, որի մասին կխոսվի առանձին:

Այդ ժամանակաշրջանում մերթ ընդ մերթ հայ բեմում դեռևս երևան եկող կլասիցիստական կեղծպատմական դրամատուրգիայի դեմ մղվող պայքարում կարևորագույն նշանակություն ունեցավ ոռոս պատմական լիարժեք դրամատուրգիան, օրինակ, այնպիսի գործերը, ինչպես Ա. Կ. Տոլստոյի «Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքան» և «Իոհան Ահեղի մահը» դրամաները: Իոհան Ահեղի դերում փայլուն կերպով հանդես եկավ Հովհաննես Աբելյանը: Եվ դա, վերջապես, երրորդ կարևոր դեպքն էր այդ տարիների հայ թատրոնի կյանքում:

Ֆեոդոր արքայի անփոխարինելի դերակատարն էր Իսահակ Ալիխանյանը: Մամուլը գրում էր, որ այդ դերում Իսահակ Ալիխանյանը հասավ այնպիսի բարձունքի, «որին կնախանձեին նույնիսկ ոռուսաց շատ դերասաններ: Նա այնքան նուրբ, մտածկոտ, հոգեբանական և խարակտերի ճշտությամբ դուրս բերեց հիվանդոտ, կամփեղ զուրկ, թույլ, բարի թագավորին, որ դրանից ավելին դժվար է տեսնել»¹:

1916 թվականի փետրվարի 15-ին տեղի ունեցավ «Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքայի» նոր բե-

¹ «Հովիվ», Թիֆլիս, 1910, №1, էջ 13:

մադրությունը, որ լավագույններից էր հայ բեմում: Քննադատությունը գրում էր, որ Ա. Կ. Տոլստոյի պիեսը դեռ երբեք «այնպես կանոնավոր, մշակված ու սահուն» չէր խաղացվել, ինչպես այս անգամ, որ «այդ ներկայացումը պատիվ է բերում մեր դերասաններին»¹:

Այդ հաջողության մեջ, ինչպես նշում էին թերթերը, կարևոր դեր խաղաց ներկայացման բեմադրողը՝ ռուս ռեժիսոր, ներկայումս Ադրբեջանական ՍՍՄԻ ժողովրդական արտիստ Ա. Ա. Տուգանովը: Այդ մասին կարդում ենք. «Եթե հնարավոր լիներ թատերաշրջանի ընթացքում մի քանի ներկայացումներ տալ, մանավանդ երբ բեմադրվում են ռուսական և թարգմանական պիեսներ, փորձված ռուս ռեժիսորի ղեկավարությամբ, մայրենի բեմը կշահեր դրանից»²:

Խոսելով ներկայացման ռեալիզմի, պատմական իրականության ճշգրիտ արտացոլման մասին, քննադատությունը տեսնում էր այն հսկայական անջրպետը, որ բաժանում էր այդ բեմադրությունը հայկական կեղծ-պատմական պիեսների բեմադրություններից: Այդ բեմադրությունը իր բարձր կուլտուրայով և գեղարվեստական վարպետու-

¹ «Մշակ», 1916, № 36:

² Նույն տեղում:

թյամբ, իրոք որ, մեծ նվաճում էր մինչևեկուցիոն հայ թատրոնում: Քննադատությունը այսպես էր նկարագրում ներկայացումը. «Դերերի շատ լավ սերտողություն և շատ լավ գրիմներ, շարժումներն ու ձևերը կանոնավոր ու մտածված, խմբական տեսարաններն առանց շփոթի և խանգարման, խաղն ու միմիկան չափված ու ձևած, արտասանության տոնը բնական և ռուսական խաղակերպին համապատասխան: Մենք այդ երեկո որքան նախարարներ, իշխաններ, թագուհի, պալատականներ և այլ սպասավորներ ու ժողովրդի ներկայացուցիչներ տեսանք, բոլորն էլ բնական, մարդկային շարժումներով և ձևերով ու տոնով ցուցադրված, այլ ոչ ըստ սովորականին, երբ նույն դերասանները հայկական անցյալից կամ թարգմանական պատմական պիես են ներկայացրել, տվել են մեզ բեմի վրա արքաներ, նախարարներ և թագուհիներ, շինծու, կեղծ և արտաոտց քայլվածքով, կեղծ արտասանություն, խոսակցությունը երգելու նման և այլն»¹:

«Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքան» դրամայում հոյակապ էին խաղում նաև Հովհաննես Աբելյանը՝ Իվան Շույսկի, Օվի Սևումյանը՝ Բորիս Գոդոլնով,

¹ «Մշակ», 1916, № 36:

Համարիլը՝ Իրինա, Միքայել Մանվելյանը՝ Լուպ Կլեշնին:

Հայ դերասանների այն նշանավոր պլեադան, որն այդ տարիներին ճանապարհ էր հարթում ուսա դրամատուրգիայի համար դեպի հայ բեմը, սերտորեն կապված էր ուսա առաջավոր թատերական կուլտուրայի հետ և հայ դեմոկրատական հանդիսականի հայացքների իսկական արտահայտիչն էր հանդիսանում: Այդ դերասանները, բացի Հայկական դրամատիկական ընկերության ներկայացումներին մասնակցելուց, մշտական մասնակիցներն էին նաև Թիֆլիսի Զուբալովի անվան ժողովրդական տան հայկական դրամատիկական սեկցիայի ներկայացումների, ուր միաժամանակ աշխատում էին ուսական, վրացական, ուկրաինական սեկցիաները և այդ հանգամանքն անտարակույս խոշոր դեր խաղաց եղբայրական ժողովուրդների թատերական գործիչների բարեկամական հարաբերությունների ամրապնդման գործում:

Կարևոր է և այն, որ իր կազմակերպման առաջին օրերից, այսինքն 1909 թվականի ապրիլից, կապված լինելով Գաբրիել Սունդուկյանի դրամատուրգիայի հետ, հայկական սեկցիայի գործունեությունը միաժամանակ կապված էր նաև ուսա ռեալիստական պիեսների բեմադրության հետ. այդտեղ ևս գրվում էին «Ռեկվորը», «Նկամտավոր

պաշտոնը», «Անմեղ մեղավորները», «Վանյուշինի գավակները» և մի շարք այլ պիեսներ:

Այդ ժամանակաշրջանի հայ լավագույն դերասանների ռեալիստական արվեստը ցույց էր արվում Մոսկվայի և Պետերբուրգի հանդիսականներին, ուր Հայ դրամատիկական խումբը դաստիարակվում էր 1912 թվականի մարտ ամսին: Երկու տարի և ավելի ժամանակ Մոսկվայի Մ. Շիրվանզադեի «Նամուսը», Ա. Յուսիկ-Սումբատովի «Գավաճանությունը», Ա. Սուվորինի և Վ. Բուրենինի «Մեդեա», Հ. Զուբերմանի «Հայրենիք»:

Մոսկվայի և Պետերբուրգի մամուլը շատ բարձր գնահատեց հայ դերասաններ՝ Սիրանուշի, Հովհաննես Աբելյանի, Հովհաննես Զարիֆյանի, Օլգա Մալուրյանի և ուրիշների խաղը: Առանձնապես հաջողություն ունեցան Սիրանուշի Ա. Յուսիկ-Սումբատովի դրամայում՝ Զեյնաբի և Հովհաննես Աբելյանը՝ Օթար-բեկի դերերում:

Քննադատությունը անգերազանցելի համարեց Սիրանուշին Զեյնաբի, Մեդեայի և Մազպայի դերերում, գտնելով, օրինակ, որ Զեյնաբի դերում Սիրանուշի կատարմամբ մեծ վարպետությամբ

ներդաշնակվում էր «փառքի ձգտումը մայրական քնքույշ զգացման հետ»¹։

Հայ բեմի ներկայացուցիչներին ներկա էին լինում Կ. Ստանիսլավսկին, Վլ. Նեմիրովիչ-Պանչենկոն, Մ. Երմոլովան, Կ. Մարջանովը, Ա. Յուսով-Սումբատովը և ռուսական թատրոնի այլ նշանավոր գործիչներ, որոնք այն օրերին շատ զովասանական գնահատականներ են տվել հայ թատրոնի արտիստների կատարողական արվեստին։

Լրագրերը հաղորդում էին դերասանների մեծ հաջողության մասին, Սիրանուշի տարած հաղթանակի մասին, որ ծաղկեփունջ ստացավ Մ. Երմոլովայից², այն մասին, որ «Դավաճանության» ներկայացումից հետո Սիրանուշին և Մայսուրյանին ծաղկե կողովներ տրվեցին, իսկ Աբելյանին՝ դափնե պսակ։ Հեղինակից՝ Ա. Յուսով-Սումբատովից տիկին Սիրանուշին պսակ էր տրվել՝ հետևյալ մակագրությամբ. «Տաղանդավոր Զեյնաբ-Սիրանուշին՝ Դավաճանության» հեղինակից»³։

¹ «Раннее утро», М., 1912, 9 марта. Հայկական ներկայացուցիչներին՝ Մոսկովյան մամուլի տված դրական գնահատականների մասին տե՛ս «Студия», 1912, № 23, 24, 25; «Русские ведомости», 1912, 9 марта; «Раннее утро», 1912, от 9-го по 16-го марта; «Голос Москвы», 1912, 9-го и 18-го марта.

² Տե՛ս «Русские ведомости», 1912, 9 марта.

³ «Раннее утро», 1912, 9 марта.

Օլգա Գուլազյանը հիշում է խմբի, Սիրանուշի, Աբելյանի մեծ հաջողության մասին. «Մոսկվայում նրան տեսնողները ասում էին, որ Սիրանուշը բոլոր ազգերի Զեյնաբներից ամենահաջողն է ու կատարելության հասածը»¹։

Եթե Մոսկվայում հայկական խմբի ունեցած հաջողությունը հայ պահպանողական քննադատության սրտովը չէր, ապա մեր բեմի պրոգրեսիվ գործիչները դրանում տեսնում էին հայ թատրոնի ապագա ծաղկման հաստատ դրավականը և ռուս թատրոնի հետ նրա կապերի ամրապնդման անժխտելի վկայությունը։ Դրա համար էլ նրանք ցանկություն են հայտնում, որպեսզի հայ դրամատուրգիան էլ տեղ գտնի ռուս բեմում, որն «այսօր տիեզերական բեմի վրա առաջինն է»²։

Հայկական խումբը դեռևս Մոսկվայումն էր, երբ տեղեկություն ստացվեց հայ մեծ դրամատուրգ Գաբրիել Սունդուկյանի մահվան մասին։ Նշանավոր դրամատուրգին ծանոթ էին և բարձր էին գնահատում ռուս ժողովրդի կուլտուրայի խոշորագույն գործիչները։ Նրանցից շատերը՝ Ա. Ա. Յարլոշկինան, Ա. Ի. Յուսով-Սումբատովը և ու-

¹ Օլգա Գուլազյան, Հուշեր, էջ 209։

² «Մարտ», 1912, № 5-6, էջ 16-17։

րիշները Գաբրիել Սունդուկյանի մահվան կապակցությամբ խորը ցավակցություն հայտնեցին հայ ժողովրդին: Ա. Ա. Յաբլոչկինան, այժմ Փոքր թատրոնի հնագույն դերասանուհին, ՍՍՌՄ ժողովրդական արտիստուհին՝ գրում էր. «Խորապես զգացված եմ մեծ հայ դրամատուրգի մահվամբ: Ընդունեցեք իմ անկեղծ ցավակցությունը ձեզ հասած ծանր վշտի համար»¹:

Մոսկվայում և Պետերբուրգում տված գաստրոլները հայ թատրոնի կյանքում դարձան նրա արվեստի ստուգումը՝ ուս թատրոնի առաջավոր դործիչների դատաստանի առջև, միևնույն ժամանակ դա ստեղծագործորեն ավելի սերտ մոտեցրեց իրար թե՛ հայ և թե՛ ուս թատրոնները և թե՛ նրանց խանդավառ դործիչներին:

Այս կապակցությամբ մենք կամենում ենք նշել մի չափազանց կարևոր հանգամանք հայ-ուսական թատերական կապերի պատմության մեջ: Մեր թատրոնի պրակտիկայի ամբողջ պատմությունը ցույց է տալիս, որ հայ թատրոնը և նրա լավագույն ներկայացուցիչները եղել են ուս կլասիկ դրամատուրգիայի և ուս դերասանական դպրոցի պրոպագանդիստները ոչ միայն իրենց հայրենիքում՝ հայ բեմի վրա, այլև արտասահմա-

¹ «Սուրհանդակ», 1912, № 543;

նում՝ Թյուրքիայում, Իրանում, Բուլղարիայում, Ռումինիայում:

Բերենք մի քանի օրինակ:

1908 թվականին «Աբելյան-Արմենյան» գաստրոլային խումբը մեծ հաջողությամբ ներկայացումներ է տալիս Թյուրքիայի մի շարք քաղաքներում: Խմբի ղեկավարը բաղկացած էր հայ, ուս, արևմտաեվրոպական դրամատուրգների երկերից՝ Ա. Շիրվանզադեի «Պատվի համարը» և «Չար ոգին», Գ. Սունդուկյանի «Պեսոն», Ա. Սուխով-Կոբելի «Կրեչինսկու հարսանիքը», Ս. Նալդունովի «Վանյուշինի զավակները», Հ. Իրսենի «Դոկտոր Շտոկմանը», Ֆ. Շիլլերի «Սեր և խարզավանքը» և այլն: Այդ գաստրոլները բեկումնային դեր խաղացին Թյուրքական և մասնավորապես արևմտահայ թատրոնների համար, որոնք աչքի էին ընկնում իրենց խաղի շինծուությամբ և մեղրամատիկ ղեկավարությամբ («Փարիզի շրջմուլիկը», «Երկու որը», «Պատիվ և մահ» և ուրիշները): Եվ դա հատկապես նշվեց Թյուրքահայ մամուլում. «Երբ պոլսահայ թատրոնը ապրում էր անկում, ուսները բերում էին ղեկավարական արվեստի գոհարները»¹:

1910 թվականին, երբ Թեհրանում Հովհաննես

¹ «Ժամանակ», Պոլիս, 1909, № 126;

Աբելյանի խումբը խաղում էր Ն. Վ. Գոգոլի «Ռեկվորը», սիրողների տեղական խումբը՝ ոգևորված այդ ներկայացումով՝ խաղաց Գոգոլի այդ նույն կոմեդիան պարսկերեն։ Ներկայացման մասնակիցները և հանդիսականները ցանկություն հայտնեցին ավելի հաճախ տեսնել ողա ղրամատուրգիայի այդպիսի պիեսներ¹։ Եվ դա պատահական չէր, քանի որ «Ռեկվորը»-ում արտացոլված իրականությունը այնքան էլ հեռու չէր պարսկական իրականությունից։

Այդ ներկայացման մասնակիցներից մեկն էր հայ դերասանուհի Արմեն Տեր-Օհանյանը², ազգային թատրոնի հիմնադիրը Իրանում։ Նրա ստեղծագործական կենսագրությունը շատ նշանակալից է։ Նա սովորել էր Մոսկվայում՝ դրամատիկական կուրսերում և պլաստիկայի դպրոցում։ Իբրև դերասանուհի նա մի ժամանակ աշխատել էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում, իսկ իբրև պարուհի՝ Թիֆլիսի օպերային թատրոնում։

Ինչպես պատմում է ժամանակակիցներից մեկը, Արմեն Տեր-Օհանյանին բախտ էր վիճակվել դառնալ ազգային առաջին թատրոնի հիմնադիրը Իրանում։ Այդ գործը գլուխ բերելու համար

նա բացառիկ համառությամբ սկսում է ուսումնասիրել պարսկերեն լեզուն։ Երկու ամսվա ընթացքում նրան հաջողվում է այնքան տիրապետել պարսկերենին, որ կարողանում է իր դերերը կատարել այլևս առանց հուշարարի¹։

Թեհրանում ազգային թատրոնի հիմնադիրների առաջին ժողովը նախապատրաստում և հրավիրում է Ա. Տեր-Օհանյանը։ Այդ ժողովը որոշում է ռեպերտուարի մեջ մտցնել կլասիկ երկեր և պարսկական կենցաղային ինքնուրույն պիեսներ, ինչպես նաև թարգմանել ողա հեղինակների դրամատիկական լավագույն ստեղծագործությունները և միանգամայն մի կողմ նետել էթանագին վոդեվիլներն ու մելոդրամները։ Ներկայացումներից ստացված եկամուտը հատկացվելու էր դպրոցների բարեկարգությանը և լուսավորական նպատակներին²։ Առաջին ներկայացմանը բեմադրվեց Յ. Շիրվերի «Ավազակները» դրաման, և ապա միայն վերոհիշյալ «Ռեկվորը»։

Հայ դերասանների միջոցով ռուսական դրամատուրգիան լայնորեն տարածելու մի այլ համոզիչ օրինակ է՝ Յ. Դոստոևսկու «Ոճիր և պատիժ» վեպի փոխադրության բեմադրությունը Թավրիզում, 1912 թվականին։

¹ Տե՛ս «Кавказ», 1910, № 197։

² Նույն տեղում։

¹ Տե՛ս «Театр и искусство», 1910, № 5, стр. 104.

² Նույն տեղում։

Ռուսինիայում և Բուլղարիայում հայ թատրոնի կողմից ուսումնական հաստատությունների պիեսների բեմադրությունների և նրանց մեծ ընդունելության մասին պատմում է ժողովրդական դերասան Գրիգոր Ավետյանը իր հուշերում¹:

Այդ ժամանակաշրջանում հայ-ուսական թատերական կապերի ամրապնդման լավագույն արտահայտությունն է հայ բեմում ուսումնական դրամատուրգ Մաքսիմ Գորկու պիեսների բեմադրությունը:

5

Ռուսական առաջին ռեպրիզենտացիայի պարտությունից հետո և ապա դրան հաջորդող տարիներին, չնայած ցարական ռեակցիայի անընդհատ հալածանքներին, հայ ռեակցիայից թաքցնող լավագույն տրագիկոսների հետագա զարգացումը, այնուամենայնիվ, շարունակվում է: Այդ ժամանակաշրջանում հիշյալ տրագիկոսների զարգացմանը քիչ չի նպաստել հատկապես Մաքսիմ Գորկու դրամատուրգիան:

Հայ պրոգրեսիվ հասարակայնությունը ճանաչում էր և քննարկում Մաքսիմ Գորկուն նրա գրա-

¹ Տե՛ս Գրիգոր Ավետյան, Քառասուն և հինգ տարի հայ բեմի վրա, էջ 102—111:

կան կյանքի առաջին իսկ քայլերից: Ճիշտ է, ցարական դրամատուրգիայի բավական երկար ժամանակ թույլ չէր տալիս Գորկու պիեսների բեմադրությունը հայ թատրոնում, սակայն Գորկու դրամատուրգիայի շուրջը, նրա առաջին իսկ պիեսների ուսական բեմադրություններից սկսած՝ սուր պայքար էր մղվում նաև հայ մամուլի էջերում: Այսպես, երբ 1902 թվականին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում բեմադրվեց Մաքսիմ Գորկու «Քաղքենիները» առաջին պիեսը, հայ քննադատության մի մասը այն համեմատեց Ալ. Շիրվանզադեի, այդ նույն քննադատության կարծիքով թույլ «Ունե՛ր իրավունք» դրամայի հետ, (որն իր սուր ծայրով ուղղված էր բուրժուական ընտանիքի բարոյական հիմունքների դեմ՝ հանուն կնոջ ազատագրման) և օգտվելով հենց Գորկու հայտարարությունից, թե իր պիեսները, իբր թե «բեմական չեն»՝ փորձեց միանգամայն ի չիք դարձնել «Քաղքենիներին» նշանակությունը: Դրանով նա աշխատում էր մարել հայ թատերական գործիչների՝ Գորկու պիեսը բեմադրելու բոլոր ցանկությունը¹:

Հակառակ այդ հայացքներին, առաջավոր քննադատներից մեկը «Քաղքենիներին» առաջին

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1903, № 105:

իսկ ներկայացման կապակցությամբ գրում էր. «Գորկու պիեսը թեպետև կոչվում է դրամատիկական էսքիզ, բայց նա ավելի ուժեղ և զեղարվեստական է, քան մի քանի տասնյակ՝ ժամանակակից կյանքից առնված պիեսները»¹:

Կամ մի այլ օրինակ.

1904 թվականի նոյեմբերին Պետերբուրգում, Վ. Ֆ. Կոմիսարժևսկայայի Դրամատիկական թատրոնում բեմադրվում է Մաքսիմ Գորկու «Հովեկները» («Дачники») պիեսը: Այդ պիեսի առաջին ներկայացմանը «տեղի ունեցավ հանդիսականների դեմոկրատական մասի բուռն բախումը պահպանողական տրամադրությամբ համակված բուրժուական ինտելիգենցիայի հետ»²:

Այդ ներկայացմանը ներկա է եղել հայ պրոգրեսիվ գործիչներից մեկը, որը հետո մամուլում հրատարակել է մի հոդված: Հոդվածում նա նկարագրում է այն ցնցող տպավորությունը, որ գործել էր այդ ներկայացումը դեմոկրատական հայացքներ ունեցող հանդիսատեսի վրա, ինչպես և բուրժուական ինտելիգենտների զայրույթը, որոնք պիեսի մեջ տեսել էին անխնա պատկերված

¹ «Նոր-Դար», 1902, № 194:

² Б. В. Михайловский, Драматургия М. Горького эпохи первой революции, Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 14.

սեփական նկարագիրը. «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 շարժվում էր դահլիճը, կարծես ուզում էր իմանալ, թե ովքեր են անբավականները»¹:

Հոդվածի հեղինակը, կարծես թե, պատասխանում է Գորկուն. «Դրանք նույն ամառանոցավորներն են, նույն խոսող, դատարկ, դեռ ու դեռ վազող, բայց վերջիվերջո անկարող ու անպետք ինտելիգենտները: Ի՞նչպես չվրդովվեն: Երեկվա «բուսյակը», իր տաղանդի շնորհիվ, բարձրացել է անչափ և արհամարհանք է նետում այդ բասակարգի երեսին, որ դիպլոմներով է զարդարված, որ հասարակության աղն է համարվում և ամբողջ ժամանակ համոզված է, որ ծառայում է կուլտուրային... Եվ նրա երեսովն են տալիս, թե նա ոչնչություն է... Ծշմարտությունը ծակեց, հայելին անողորմ էր իր պարզությամբ... Վրդովվում են: Բայց խոսքը արտասանված է: Եվ այն ջնջելու համար շատ քիչ է վրդովմունքը»²:

¹ «Մշակ», 1904, № 268:

² Նույն տեղում:

Հողավածագիրը գալիս է այն եղրակացութեան, թե «մերկացման համարձակ ախոյանները» հենց այդպես էլ վարվում են: «Շատ վոր չեն լինում նրանք: Ժամանակը միշտ հարուստ չի լինում այդպիսի առաքյալներով: Երևում են նրանք մանավանդ հասարակական անկման, մտքի գերութեան և ամբողջական ժամանակներում: Եվ նրանց ույժը հենց այն է, որ նրանք ըմբռնում են վատությունը, պարզում են նրա հրեշավոր կերպարանքը և այդպիսով բարձր են կանգնում տափակ, գետնաբարձր շրջապատից»¹:

Դա հիշում նստած և բեմում գործող անձանց մեջ իրեն տեսնող բուրժուական ինտելիգենցիայի վրդովմունքը հեղինակը համեմատում է կապիկի վրդովմունքին, որը «նայում է հայելուն, տեսնում է նրա մեջ իր այլանդակ դեմքը և ջարդում է հայելին: Նա էլ վրդովված է»²:

Հայ բուրժուական քննադատները, ինչպես և նրանց ոռա կոլեգաները, անողոր կերպով հարձակվեցին Գորկու պիեսի վրա: Ինչպես հայտնի է, Գորկին իր պիեսներում դիմակազերծ էր անում ինտելիգենցիայի այն ներկայացուցիչներին, որոնք հեռու էին կանգնած ժողովրդից և «գլորվել էին

¹ «Մշակ», 1904, № 268:

² Նույն տեղում:

ռեակցիայի ճահիճը», նրանց, որոնք վերջնականապես կորցրել էին իրենց ինքնությունը և ամբողջովին կախված էին կապիտալից: Այդ պրոբլեմին Գորկին հատկապես նվիրել էր իր «Հովեկները», «Բարբարոսները» և «Արևի զավակներ» պիեսները: Բուրժուական քննադատությունը գոռում էր, թե իբր Գորկին դեմ է ինտելիգենցիային ընդհանրապես, որ նա ազգայնորեն սահմանափակ է, որ նա բացասում է քաղաքակրթությունը և այլն, և այլն:

Հայ հասարակական մտքի շրջաններում հակասական կարծիքներ առաջացրեց նաև «Հատակում» պիեսը: Այսպես, եթե հայ հասարակության պրոգրեսիվ գործիչները, բոլշևիկյան պարտիայի ներկայացուցիչների գլխավորությամբ, բարձր էին գնահատում Գորկու ստեղծագործության գաղափարական էությունը, ապա բուրժուական պահանջողական քննադատությունը աշխատում էր ամեն կերպ նսեմացնել Գորկու դրամատուրգիայի սոցիալական և գեղարվեստական նշանագրական այդ տիպի քննադատներից մեկը ապացուցում էր, թե իբր «Հատակում» պիեսը «միանգամայն զուրկ է գեղարվեստական արժեքից և հոգեբանական ամբողջությունից»¹:

¹ Տե՛ս «Հուշարար», 1908, № 8:

Այդ հարձակումներին պատասխանեցին մամուլում հայ կուլտուրայի առաջավոր գործիչները: Գրականագետ Ստեփան Լիսիցյանը, որ 1902 թվականի դեկտեմբերի 18-ին ներկա էր եղել «Հատակում» պիեսի առաջին ներկայացմանը Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում, այդ ներկայացման կուպակցությամբ իր մանրամասն հոգվածում գրում էր. «Այդ երկը, իսկապես, դրամա չէ սովորական մոտքով, այլ հզոր վրձինով նկարված զարմանալի տեսարաններ, որոնք առիթ են տալիս հեղինակին՝ հասարակության մեջ որոշ հայացքներ արժարժեցնել»¹:

Առանձին հիացմունքով է խոսում Ս. Լիսիցյանը՝ Գեղարվեստական թատրոնի դերասանների խաղի մասին:

«Հատակում» պիեսը բազմիցս բեմադրվել է եվրոպայում, առանձնապես շատ հաճախ այն ներկայացվել է Բեռլինում: Այդ ներկայացումներից մեկին ներկա է եղել նաև Ստեփան Շահումյանը: Եվ ահա՝ «Մշակ» լրագրում այդ օրերին հրկանագետ Գուրգեն Հովնանը, պատկանում է հենց Ստեփան Շահումյանի գրչին²:

¹ «Մուրճ», Թիֆլիս, 1903, № 1, էջ 191:

² Տե՛ս նրա հոգվածը. «Մ. Գորկին և հայ թատրոնը» տպագրված «Սովետական գրականություն և արվեստ» ամսագրում, 1950, № 4, էջ 119—120:

Ստեփան Շահումյանը գրում էր, որ «Հատակում» բեմադրությունը Բեռլինում մեծ հաջողություն ունի գերմանացի հանդիսատեսի մոտ և որ Մ. Գորկին դարձել է գերմանացիների ամենասիրելի գրողը, որ համարյա օր չի լինում, որ չբեմադրվի «Հատակումը», որ մեկը եթե տեսել է պիեսը մի անգամ՝ գնում է երկրորդ, երրորդ անգամ և «չնայած մինչև այժմ ավելի քան երկու հարյուր հիսուն անգամ ներկայացվել է, բայց և այնպես թատրոնը ամեն օր ծայրեփծայր լիքն է»¹: Ստեփան Շահումյանը այդ հոգվածում արտահայտում է այն կարևոր միտքը, թե «Հատակումը» — դա սոցիալական ողբերգություն է՝ ի հումանիզմով, Մ. Գորկու մեծ սիրով դեպի մարդը:

Հայ առաջավոր հասարակական միտքը նախապատրաստեց Գորկու դրամատուրգիայի հանդես գալը հայ բեմում, սակայն Գորկու պիեսների բեմադրությունը հաջողվեց իրականացնել ո՛չ շուտով և ո՛չ միանգամից:

Դեռևս 900-ական թվականների սկզբին, Սիրանուշը մտադիր էր բեմադրել Մ. Գորկու «Արեի դավալենները»²: 1903 թվականին, Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում «Քաղքենիները» բե-

¹ «Մշակ», 1903, № 195:

² Տե՛ս Ռ. Զարյան, Սիրանուշը, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեկեկադիր», 1954, № 1, էջ 47:

մադրելուց մեկ տարի հետո, Նոր-Նախիջևանում նույնպես սկսում են պիեսը բեմադրության պատրաստել, սակայն գրաքննությունը ներկայացումը արդելում է¹: Նույն քաղաքում 1906—1907 թթ. տեղական Հայկական դրամատիկական ընկերությունը «Քաղքենիները» մտցնում է իր ռեպերտուարի մեջ, սակայն ներկայացումը կայացել է, թե ոչ՝ հայտնի չէ²:

Հայ թատրոնի պայքարը Մ. Գորկու պիեսները բեմադրելու իրավունքի համար հաջողությամբ պսակվեց միայն 1908 թվականի հոկտեմբերի 17-ին, երբ Հայկական արտիստական ընկերության Թիֆլիսի խումբը վերջապես ցուցադրեց այդքան երկար սպասված «Հատակում» պիեսը: Սակայն, ինչպես ճիշտ եզրակացնում է Յատերագետ Ս. Ռիզաևը, «Գորկու դրամատուրգիայի յուրացումը հայ մինչևեկուցիոն թատրոնի գործիչների կողմից սկսվում է ոչ թե 1908 թվականին «Հատակում» պիեսի բեմադրությունից, այլ 1900-ական թվականների սկզբից»³:

¹ Տե՛ս Ռ. Զարյան, Պայքար հայ թատրոնում Մաքսիմ Գորկու դրամատուրգիայի համար, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1954, № 10, էջ 29—30:

² Նույն տեղում:

³ С. А. Ризаев, Драматургия М. Горького на армянской сцене (автореферат кандидатской диссертации), Ленинград, 1954, стр. 6.

Ե՛վ «Հատակումի» բեմադրության նախորդին, և՛ պիեսի բեմադրման պահին բուրժուական քննադատությունը համառոտեն շարունակում էր այն համարել ոչ-բեմական երկ՝ զուրկ գեղարվեստական արժանիքներից և ամբողջականությունից, գրում էր, թե դա ոչ թե պիես, այլ մեկը մյուսին չկապվող առանձին տեսարաններ են, որոնց մեջ որևէ ընդհանուր «թել» չկա¹: Այդ հանգամանքը առավել ևս բարձրացնում է տվյալ բեմադրության պատմական նշանակությունը, որի նախաձեռնողը Եղև է Օվի Սևումյանը²:

Հայ բեմում «Հատակումի» առաջին բեմադրության պատիվը պատկանում է հայ թատրոնի կուլտուրական գործիչներից մեկին՝ ռեժիսոր Ստեփան Քափանակյանին (1877—1944): Ավարտելով Լազարյան ճեմարանը և Մոսկվայի համատեղական պատմա-ֆիլոլոգիական ֆակուլտետը, Ս. Քափանակյանը լավ ծանոթ էր ռուս արվեստին և հատկապես ռուս թատրոնին: Իր Յատերական գործունեության մեջ նա ձգտում էր ռուս թատրոնի ռեալիստական սկզբունքները փոխա-

¹ Տե՛ս «Երկիր», Թիֆլիս, 1906, № 51: «Գործ», Թիֆլիս, 1906, № 36 և 41:

² Տե՛ս Ռ. Զարյան, Պայքար հայ թատրոնում Մաքսիմ Գորկու դրամատուրգիայի համար, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1954, № 10, էջ 37:

Ներկայացման մեջ խաղում էին հայ թատրոնի նշանավոր դերասաններ Օվի Սևումյանը (Մատին), Օլգա Մալսուրյանը (Նատաշա), Արշակ Մամիկոնյանը (Բարոն), Սաթենիկ Ադամյանը (Նաստյա), Գեղեոն Միրադյանը (Բուբնով), Վարվառա Մելիքյանը (Վասիլիսա), Միքայել Վանդիրը (Դերասան), Օլգա Գուլազյանը (Ալյոշա) և ուրիշներ¹։

Այդ օրվանից Մ. Գորկու «Հատակում» պիեսը այլևս չի իջնում հայ թատրոնի բեմից։ Գորկու դրամատուրգիայով դաստիարակվել է հայ դերասանների և ռեժիսորների նոր սերունդը, որ ձգվում էր վերակառուցել հայ թատրոնը՝ համաձայն Գեղարվեստական թատրոնի ռեալիստական սկզբունքների։

«Հատակումի» երկրորդ բեմադրությունը 1909 թվականին՝ իրականացվեց Օվի Սևումյանի ղեկավարությամբ, Զուբալովի անվան ժողովրդական Տանը։ Նա աչքի ընկավ Սատինի դերի ավելի խորը մեկնաբանությամբ, որը կատարում էր ինքը՝ Օվի Սևումյանը։

¹ Այս բեմադրության երեք դերակատարների մասին՝ Լուկա-Սվետլան, Սատին-Սևումյան, Ալյոշա-Գուլազյան տե՛ս Ռուբեն Զարյանի «Պայքար հայ թատրոնում Մաքսիմ Գորկու դրամատուրգիայի համար» հոդվածում, Հայկական ՍՍԻ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1954, № 10, էջ 38—44։

«Հատակում» պիեսի 1909 թվականի բեմադրության մասին հիացմունքով է խոսել հայ պրոլետարական զրոյ Հակոբ Հակոբյանը։ Ճիշտ գնահատելով պիեսի սոցիալական հսկայական նշանակությունը՝ Հ. Հակոբյանը շեշտում էր այն միտքը, որ հայ առաջավոր հասարակությունը պահանջում է բարձր գեղարվեստականությանը և խորը գաղափարայնությանը լեցուն երկեր։ Հ. Հակոբյանը գրում էր. «Տվեք այս ոգով շատ պիեսներ և հասարակությունը միշտ կգա՝ կլցնի թատրոնը։ Այս կողմից գովելի է ռեժիսոր Սևումյանի ընտրությունը։ Հուճանք, որ նա ապագայում ևս կզեկավարվի նույն ուղղությամբ»¹։

«Հատակումի» բեմադրությունը Օվի Սևումյանի ռեժիսյորական առաջին փորձերից մեկն էր։ Դրա համար էլ Հ. Հակոբյանի գովասանքը յուրջ նշանակություն ուներ նրա ռեժիսյորական հետագա աշխատանքի համար։

«Հատակումը» երրորդ անգամ բեմադրվեց 1919 թվականին՝ Օլգա Մալսուրյանի ռեժիսյորությամբ։ Այս անգամ ավելի ևս զգացվեց Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի բարերար ազդեցությունը, հատկապես Սատինի դերի մեկնաբանման մեջ։ Սատինի դերը խաղում էր Իսահակ Ալիխան-

¹ «Մշակ», 1909, № 281։

յանը: Նա առանձնապես հոյակապ էր վերջին գործողության մեջ՝ մարդու մասին իր հայտնի մենախոսության ժամանակ: Այստեղ Ալիխանյանի «խաղը մտածված էր և ձայնը հուժկու»¹: «Սուրհանդակ» թերթը նշում էր, որ «դերասանները խաղում էին ոչ վատ ոռա դերասաններից»²:

1913 թվականին լույս տեսան Գորկու «Կարամզովշինայի մասին» և «Դարձյալ Կարամզովշինայի մասին» նշանավոր հոդվածները՝ ուղղված ոռա թատրոնի ղեկավարության հիվանդագին, ֆատալիստական, միստիկական թեման դեմ, «դոստոևշինայի» դեմ: Այդ հոդվածները լիովին կարող էին օգտագործվել նաև հայ հասարակության սոցիալական խոցերի դեմ պայքարելիս: Հայ դեմոկրատ գրող և դրամատուրգ Վրթանես Փափազյանը նույն 1913 թվականին, Իզմիրում հրատարակվող «Հայկական գրականություն» ամսագրում, Գորկու այդ ելույթների լույսի տակ, նշում էր հայ գրականության և արվեստի ծանր դրությունը: Խիստ քննադատության ենթարկելով կեղծ-պատմական, կրոնա-միստիկական, ղեակ-ցիոն պիեսների բեմադրությունը հայ թատրոնի բեմում, Վրթանես Փափազյանը ցավով գրում էր.

¹ «Սուրհանդակ», 1910, № 51:

² Նույն տեղում:

«Մեր մեջ էլ սկսել է հնչել այն միտքը, թե «չկա վնասակար գրականություն», «չկա որեք ստեղծագործություն, որ վնասակար լինի, եթե նա պատկերացած է գեղարվեստորեն և եթե նրա մտքերը արհամարհանքի տան նույնիսկ ամեն վսեմ գաղափար, ամենայն շարժում...»¹:

Վրթանես Փափազյանը լավատեսորեն էր նայում հայ թատերական արվեստի և գրականության ապագային. «Հոգու այս աղքատության շրջանը, սակայն, անցողակի է, վիժվածքները երկար չեն ապրում..., Գորկու նման մարդկանց հզոր կոչերը «իզուր չեն անցնիլ»²:

Մ. Գորկու դրամատուրգիան նշանակալից դեր է խաղացել հայ պրոլետարական գրամատուրգիայի ծագման ու զարգացման գործում: 1912 թվականին գրվել է Անուշավան Վարդանյանի «Գործադուր» պիեսը, որը գրաքննչական հետապնդումների պատճառով միայն 1913 թվականին բեմ հանվեց՝ «Տգիտության զոհեր» վերափոխված անունով, և մեծ հաջողություն ունեցավ

¹ «Հայկական գրականություն», 1913, № 5: Մեջ է բերվում Գուրգեն Հովնանի գրքեց. «Մաքսիմ Գորկին և հայ կուլտուրան», Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչություն, Երևան, 1952, էջ 202:

² Գ ո ռ ք ե ն Հ ո վ ն ա ն, Մաքսիմ Գորկին և հայ կուլտուրան, էջ 203:

բանվորական շարժման նոր վերելքի շրջանում: Բեմադրության ռեժիսյորն էր այժմ Հայկական ՍՍՌ ժողովրդական արտիստ՝ Արմեն Արմենյանը:

Առաջավոր քննադատությունը ողջունեց հայ պրոլետարական դրամատուրգիայի այդ առաջին ծիծեռնակի հանդես գալը, մի գործի, որի մեջ առաջին անգամ ցույց էր տրվում պրոլետարիատի դասակարգային պայքարը: Քննադատությունը պահանջում էր, որ այն մտցնեն հայ թատրոնի ռեպերտուարի մեջ¹: Նա նշում էր նաև, որ երիտասարդ դրամատուրգի համար օրինակ պետք է լինի Մ. Գորկու դրամատուրգիան: «Մ. Գորկու «На дне»-ն «նախկին մարդկանց» հարազատ միջավայրով և դրամայի հետևողական զարգացմամբ, բնական հանգույցներով թող օրինակ ծառայի իր ապագա գործերի մեջ մեր սկսնակ ընկերոջը»²: Ա. Վարդանյանի պիեսի մեծ առավելությունն այն էր, որ դրամատուրգը, ինքը բանվորական շարժերից լինելով, հիանալի գիտեր այն միջավայրը, որը նկարագրել էր, — մի հատկություն, որ բնորոշ էր և Մ. Գորկու համար: Հետագայում այդ պիեսի պաշտպանությամբ հանդես է եկել բոլշե-

վիկյան քննադատությունը՝ հանձին Ասքանազ Մուսվյանի¹:

Հայ թատերական գործիչների վերաբերմունքը դեպի Գորկու դրամատուրգիան պարզելու համար հետաքրքիր է այն փաստը, որ երբ «Կովկասյան հայ դրամատիկական խումբը» 1909 թվականին Օւլի Սևումյանի և Գրիգոր Ավետյանի ղեկավարությամբ դաստրոլային շրջագայություն կատարեց իրանում, Թյուրքիայում և Բուլղարիայում, Վառնա քաղաքում (Բուլղարիա), նա տեղական սոցիալ-դեմոկրատների խնդրով ռուսերեն լեզվով ցուցադրեց Գորկու «Հատակում» պիեսը: Այդ ներկայացումը տեղի ունեցավ սոցիալ-դեմոկրատների ակումբում, որի կարմիր վարագույրի վրա բուլղարերեն գրված էր — «Պրոլետարներ բոլոր երկրներին, միացե՛ք»²: Ներկայացումը շատ մեծ հաջողություն ունեցավ և հանդիսականների պահանջով կրկնվեց: Այդ փաստը խոսում է ոչ միայն հայերի, այլև բուլղար հանդիսականի մեծ սիրո մասին Գորկու դրամատուրգիան: Ավելին, «Հատակում» բեմադրությունների ողջ բեմական պատմությունն ուղղակի վկայում է այն մասին, «որ

¹ Տե՛ս «Պայքար», Թիֆլիս, 1916, № 10:

² Գրիգոր Ավետյան, Քառասուն և հինգ տարի հայ բեմի վրա, էջ 102—111:

¹ Տե՛ս «Մեր կյանք», Աստրախան, 1912, № 15:

² Նույն տեղում:

Գորկու դրամատուրգիան գաղափարապես և կազմակերպորեն մերձեցրել էր հայ թատրոնը սոցիալ-դեմոկրատներին, պրոլետարական ռեոլյուցիոն շարժմանը¹:

Հայկական մինչև ռեոլյուցիոն թատրոնում «Հատակումի» բեմադրությունների մեջ կարևոր տեղ է բռնում 1917 թվականի բեմադրությունը, որ իրականացրեց ռեժիսոր, հետագայում սովետահայ թատրոնի հիմնադիր, այժմ Հայկական ՍՍՌ ժողովրդական արտիստ՝ Լևոն Քալանթարը (ծնվ. 1891 թ.): Այդ ներկայացումը ժամանակին դրական գնահատական է ստացել սոցիալ-դեմոկրատական «Պայքար» թերթում²:

Ինչո՞ւ է բացատրել այդ բեմադրության հաջողությունը և ինչո՞ւմ է նրա նշանակությունը:

Նախ և առաջ՝ ներկայացումը բեմադրել է մի մարդ, որի ստեղծագործական ամբողջ կենսագրությունը կապված է ռուսական թատրոնի հետ, և որի ռեալիստական սկզբունքները նա ընկալել էր դեռևս Պետերբուրգի համալսարանում ուսանող եղած ժամանակ: Դաստիարակված լինելով ռուս հասարակայնության առաջավոր գաղափարներով,

զինված բեմական մեծ կոլտուրայով, Լևոն Քալանթարը իր ամբողջ գիտելիքները ներդրել է Մ. Գորկու պիեսի վրա թափած աշխատանքի մեջ:

Երկրորդ՝ այդ ներկայացման կարևոր հատկությունն էր ռեժիսորի ձգտումը Լուկայի կերպարն ազատել իդեալականացման այն ծածկոցից, որով մինչ այդ նրան պնենել էին թե՛ հայկական և թե՛ ռուսական թատրոններում:

Հայ թատերական քննադատությունը Լուկայի կերպարը սխալ մեկնաբանելով՝ թատրոնին ևս ստիպում էր պատկերացնել նրան, որպես մի բարեհոգի «մարդ աստծո»¹:

Լևոն Քալանթարի այդ փորձը՝ բաց անել Լուկայի «փիլիսոփայության» ռեալիցիոն էությունը՝ կատարվել է Մ. Գորկու անմիջական ցուցմունք-կատարվել է Մ. Գորկու անմիջական ցուցմունքներ, որ նա ստացել էր մեծ գրողի հետ աշխատակցելիս, երբ Մ. Գորկին 1916 թվականին խմբագրում էր «Сборник армянской литературы» ժողովածուն: Մ. Գորկին այն ժամանակ ասել էր Լ. Քալանթարին, որ «Հատակում» ներկայացման ամբողջ սուր ծայրը պետք է ուղղել հենց Լուկայի վտանգավոր և վնասակար փիլիսոփայության

¹ С. А. Ризаев, Драматургия М. Горького на армянской сцене, стр. 8.

² Տե՛ս «Պայքար», 1917, № 8:

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1908, № 239:

դեմ¹: Այնուամենայնիվ, ռեոլյուցիայից առաջ
Լ. Քալանթարին այդպես էլ չհաջողվեց լիովին
իրականացնել Մ. Գորկու ցուցմունքը:

Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ ռեո-
լյուցիայի օրերին, երբ հասարակական միջոցառու-
թյունները առանձնապես էր շրկացած, «Հատակումի»
բեմադրությունը մամուլի էջերում առաջ բերեց
մի շարք հակասական կարծիքներ: Հակառակ
պիեսի սոցիալական խոշորագույն նշանակության՝
պահպանողական քննադատները հայտարարում
էին, թե նման պիեսները, որ «ոչ միայն ոչինչ
ընդհանուր բան չունեն հայ կյանքի հետ, այլև
զգալիորեն հարուցանում հանդիսատեսների մեջ
այն սարսափելի կեղտով, որ բեմ է հանվում,—
պետք է երբեք չբեմադրվեն»²:

Այսպիսով, հայ բեմում Մ. Գորկու դրամա-
տուրգիայի երևան գալը և հաստատվելը իրական
նշանավորում էր հայ թատրոնում քննադատական
ռեալիզմի զարգացման մի նոր էտապ: Մ. Գորկու
պիեսները հայ մինչռեոլյուցիոն թատրոնի պատ-
մության մեջ էտապային նշանակություն ունեցան,
որովհետև դրանք իրենց հետ բերին ոչ միայն կա-

պիտալիստական հասարակության դիմակազեր-
ծումը, այլև մարդկային ազատ անձնավորության
վեհության հաստատումը, ապա թե, և պրոլետա-
րական նոր հոմանիդն ու նոր կերպարներ: Մար-
սիմ Գորկու դրամատուրգիան նպաստեց հայ
թատրոնին և նրա զարգացմանը դեպի որա-
կապես նոր, բարձր աստիճան, դեպի սոցիալիս-
տական ռեալիզմի արվեստը, որ և վերջնակա-
նապես հաղթանակեց հայ բեմում Սովետա-
կան իշխանության տարիներին: Եվ միայն սովե-
տահայ թատրոնը կարողացավ հասնել Գորկու
պիեսների ամբողջ սոցիալական խորության իս-
կական գեղարվեստական բացահայտմանը, պիես-
ներ, որոնք կազմում են հայ սովետական թատ-
րոնի ռեպերտուարի զարդն ու պարծանքը:

Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ ռեո-
լյուցիան ամենալայն հնարավորություններ ստեղ-
ծեց ռուսական կուլտուրայի ազատ և անարգել
զարգացման համար: Հայ ժողովրդի հայացքն
ուղղված էր ռուս մեծ ժողովրդին: Նրանից էին
սովորում հայերն իրենց ազատագրումն տիրա-
հոշակ դաշնակցական «կառավարության» արյու-
նոս լծից, որն իր արկածախնդրական քաղաքա-
կանությամբ հայ ժողովրդին և նրա հոգևոր կուլ-
տուրան հասցրել էր կործանման եզրին:

¹ Տե՛ս С. А. Ризаев, Драматургия М. Горького на армянской сцене, стр. 8.

² «Մշակ», 1917, № 261:

Հայաստանում դաշնակցականների տիրապետության մոռյլ տարիներին (1918—1920) թատրոնն ապրում էր ծանր ու խորը մի ճգնաժամ: Հայ բեմի առաջավոր գործիչների փորձը՝ դուրս գալու այդ փակուղուց այն ժամանակ որևէ հաջողություն չունեցավ: Հայ թատերական ինտելիգենցիայի պահպանողական մասը խրվել էր նացիոնալիզմի ճահիճը, սկսել էր քարոզել ղեկադենտություն, հոռետեսություն և միստիցիզմ: Եվ միայն սովետական կարգերի հաստատումը 1920 թվականի նոյեմբերի 29-ին նոր դարաշրջան բացեց Հայաստանի պատմության համար—դարաշրջան նրա էկոնոմիկայի և կուլտուրայի ազատ զարգացման համար՝ ՍՍՌՄ ժողովուրդների եղբայրական ընտանիքում, ուստի մեծ ժողովրդի դիսավորությունը:

* * *

Այսպես, ընդհանուր գծերով քննելով մինչև փոլյուցիոն հայ-նուսական թատերական կապերի զարգացման ուղին XIX դարում և XX դարի սկզբին՝ մենք տեսանք, թե ինչպես ուսական բեմական առաջավոր կուլտուրան բարերար ազդեցություն է գործում հայ թատերական արվեստի վրա: Ռուս թատրոնի ռեալիստական դեմոկրատա-

կան տրագիցիաների յուրացումը հայ առաջավոր ռեալիստական թատրոնի կողմից կատարվում էր հայ հասարակական մտքի և արվեստի պահպանողական հոսանքների դեմ մղվող պայքարում:

Ամբողջ ասվածից հետևում է, որ մինչև փոլյուցիոն հայ թատրոնի հաստատուն տրագիցիան է եղել նրա կապերի ամրապնդումը եղբայրական ուրիշ ազգերի արվեստների և առաջին հերթին՝ ռուս մեծ ազգի արվեստի հետ: Այդ մեծապես օգնեց մինչև փոլյուցիոն դեմոկրատական հայ թատրոնին հասնելու ռեալիստական գեղարվեստական վարպետության մեծ բարձրության՝ հրեա շաահմանափակվելով ազգային նեղ շրջանակներով: Գաբրիել Սունդուկյանի, Գևորգ Չմշկյանի, Պետրոս Ադամյանի, Սիրանուշի, Հովհաննես Աբելյանի և մի շարք այլ հիանալի վարպետների ստեղծած ռեալիստական դպրոցի համար, հայ բեմը շատ բանով է պարտական ռուս ռեալիստական թատերական առաջավոր կուլտուրային:

Նոր ժամանակի հայ և ռուս դեմոկրատական թատրոնների բարեկամության տրագիցիան մի մեծարժեք ժառանգություն է, որն այժմ որակապես բարձրացված է նոր աստիճանի սովետական հայ թատրոնի կողմից՝ սոցիալիստական ազգերի կուլտուրական սերտ համագործակցության մեր էպոխայում:

Ռուս սովետական թատրոնի հետ ստեղծագործական շփումը, նրա գործիչների կողմից անմիջական օգնությունը և օժանդակությունը դառնում է Սովետական Հայաստանի բնական կուլտուրայի հետագա առավել հզոր աճի և ծաղկման ճշմարիտ երաշխիքներից մեկը:

Ա Ն Վ Ա Ն Ա Յ Ա Ն Կ

Մարքս կարլ—8

Էնգելս Ֆրիդրիխ—8

Լենին Վ. Ի.—9, 37, 114

Ստալին Ի. Վ.—92

Ժդանով Ա. Ա.—133

Արելյան Հովհաննես—101—102, 104, 106, 109, 121, 127—132, 148, 154, 158, 163, 165, 167—169, 171—172, 197

Աբով Գևորգ—48, 50, 52

Աբովյան Պաշտուր—11—13, 15, 24

Աբրահամյան Գրիգոր—105

Ադամյան Պետրոս—65—75, 77, 78—89, 94, 98, 105, 108, 121, 123, 128, 197

Ադամյան Սաթենիկ—139, 141—142, 186

Ադելինյա Ռաֆ. Լ.—96

Ադելինյա Ռոբ. Լ.—96

Աթանասյան Աշոտ—123

Ալաղաթյան Նիկողայոս—27—29

Ալամդարյան Հարություն—15

Ալիևյան Բահակ 121, 139, 154, 158—159, 161, 163, 188

Ամիրջանյան Բեգլար—98

Ամբիկյան Միհրդատ—30, 53, 55, 57, 59—61, 128

- Անդրեան-Բուռլակ Վ. Ն.—70—73, 81
 Անդրեան Լ. Ն.—136
 Ապուլոնսկի Բ. Բ.—95
 Ավայան Մկրտիչ—75, 77
 Ավետյան Գրիգոր—101, 106—108, 127, 139, 154, 158, 174, 185, 191
 Արաքսյան Պողոս—101—103, 108, 116, 139
 Արամյան Քեթևան—57
 Արմենյան Արմեն—171, 190
 Արշարունի Արշալույս—25, 28, 30, 44—45
 Արծրունի Սեփեքբերմ—82—83
- Բագրատիոն Ռոման—22
 Բելինսկի Վ. Գ.—24—26, 31, 33—34, 39—43, 48, 50—51, 53, 60—61, 65, 73, 115, 137
 Բեռնար Սառա—85, 122—123
 Բեստուժև Ա. Ա.—14
 Բերոյան Աբտեմ—161
 Բրենկո Ա. Ա.—81
 Բրյուսով Վ. Յա.—138—139
 Բուրենին Վ. Պ.—167
- Դայանե (Դավթյան)—58
 Դարազաշյան Երանուհի—76—77
 Դարազաշյան Վերգինե—76—77
 Դեբյեն Ա. Ի.—24, 39, 48, 50
 Դյոթե Վոլֆգանգ—146
 Դրեբունինա Ա. Ֆ.—96
 Դրեբունցով Ա. Ս.—14, 16—17, 19—23, 31, 34, 48—50, 64—65, 74, 78, 94, 96, 98
 Դուլազյան Օլգա—127, 139—140, 169, 186

- Դուբոսնեկյան Հովհաննես—27, 29
 Դոզու Ն. Վ.—23, 31, 42, 46—48, 50, 60, 64—65, 68—69, 71—72, 74, 94, 96, 104, 109, 111—112, 129, 132, 134, 152, 172
 Դոբկի Ա. Մ.—114, 129, 132—133, 135, 138—139, 144—145, 150—151, 163, 174—186, 188—195
- Դավառով Վ. Պ.—80
 Դավթյան Ս.—57
 Դավիդով Դ. Վ.—14
 Դավիդով Վ. Ն.—80, 95
 Դեմիճյան Դերենիկ—138
 Դեբժավին Գ. Ռ.—13
 Դմիտրիև Ի. Ի.—12
 Դյաչենկո Վ. Ն.—63
 Դուբին Ս. Ն.—127
 Դոբրոլյուբով Ն. Ա.—39—40, 50—51, 138
 Դոստոևսկի Ֆ. Մ.—95, 173
- Երիցկոյան Գրիգոր—44
 Երմոլով Մ. Ն.—80—81, 85, 95—97, 106, 123—127, 160, 168
- Զաբել—158
 Զաբելֆյան Հովհաննես—167
 Զարյան Ռուբեն—20—22, 26—27, 50, 56, 61, 88, 119, 128—129, 155, 181—183, 186
 Զուբարյով Դ.—22
 Զուգերման Հերման—167
- Էմին Մկրտիչ—13
 Էրիսթավի Դավիթ—78

Թումանյան Հովհաննես—138

Ժամեն (Գրիգորյան Մարիա)—154, 158

Ժուկովսկի Վ. Ա.—13

Իբսեն Հենրիխ—132, 171

Իվանով-Կոզեմիչ Մ. Տ.—95

Իսահակյան Ավետիք—138

Լենսկի Ա. Գ.—80, 106

Լենսկի Գ. Դ.—95

Լեշովսկայա Ե. Կ.—95

Լերմոնտով Մ. Յու.—13, 64, 74, 82, 97, 162

Լիսիցյան Ստեփան—180

Լոմոնոսով Մ. Վ.—13

Խաչամյան Թեոդորոս—25

Խարազյան Ամո—116

Մատուրյան Ալեքսանդր—120

Կարամզին Ն. Մ.—12

Կարտիզին Վ. Ա.—33, 40

Կարենյան Հակոբ—32—34, 136

Կաչալով Վ. Ի.—140

Կյուխելբեկեր Վ. Կ.—14

Կնուսյանց Բոդղան—137

Կնյաժնին Յա. Բ.—26

Կռիլով Ի. Ա.—13

Կուկոլնիկ Ն. Վ.—31

Կոմիտարժեսկայա Վ. Ֆ.—95—97, 123—124, 141—142

Կորշ Ֆ. Ա.—96—107

Հակոբյան Հակոբ—138, 187

Համադասյան Համադասյ—13

Հախվերդյան Ֆյոդոր—21

Համիկ (Հակոբյան)—154, 161—162, 166

Հարությունյան Արշակ—178

Հովակիմյան Բախտիար—34, 41

Հովնան Գուրգեն—69, 180, 189

Հովհաննիսյան Ռուսեթ—24—26, 67

Հրաչյա Ազնիվ—76

Ղամադյան Մաթևոս—22

Ճավճավաձե Ալեքսանդր—21

Մամիկոնյան Արշակ—139, 154, 161, 186

Մանդինյան Ամիրան—59, 64, 75, 77, 110

Մանդինյան Սեդրակ—29—30, 53, 55, 57—60

Մանվելյան Միքայել—139, 158, 166—167

Մայսուրյան Օլգա—139, 154, 158, 160—161, 167—168,

186—187

Մարջանով Կ. Ա.—168

Մարի-Նվարդ (Գարայան)—76—77

Մարտինով Ա. Ե.—48

Մեդվեդև Ե. Գ.—95

Մելիքյան Վարվառա—186

Մելիքբեթյան Սարգիս—57—58, 79, 103, 109

Միխայլովսկի Բ. Վ.—176

Միչուրինա-Սամոյլովա Վ. Ա.—95

Միրադյան Գեղեհոն—186

Միրզոյան Վարդան—161

Մնակյան Մարտիրոս—76—79

Մոլիեր Ժան—64, 76

Մոչալով Պ. Ս.—30, 53, 82, 131

Մոսկովին Բ. Մ.—131

Մոսկովյան Աստանազ—137—191

Յաբլոնկինա Ա. Ա.—96, 169—170

Յակովլև Ն. Կ.—95

Յակովլև Կ. Ն.—143

Յաբլոնկին Ա.—86

Յուսիկ-Սուլբատով Ա. Բ.—95, 106, 118, 124—125, 129, 132, 143, 167—169

Նալբանդյան Միքայել—39—46, 51

Նալբանդյան Ս. Ա.—118, 129, 171

Նեմիլովիչ-Դանչենկո Վ. Բ.—73, 80, 83, 88—89, 116, 124—125, 140, 143, 147, 168

Շահադիզ Երվանդ—85

Շահադիզ Սմբատ—28

Շահլամյան Ներսիս—98

Շահլամյան Վաղարշակ—29

Շահումյան Ստեփան—88, 114, 116, 137, 180—181

Շենչենկո Մ. Գ.—130

Շերմադանյան Գալուստ—15, 16, 23

Շերմադանյան Վելյամ—26, 64, 76, 132

Շիլլեր Ֆրեդրիխ—64, 76, 146, 171, 173

Շիրվանզադե Ալեքսանդր—103, 132, 138, 151, 167, 171—175

Շչեպկին Մ. Ս.—30, 47—49, 131

Չեխով Ա. Պ.—64, 94, 119—120, 138, 144—145

Չերնիշևսկի Ն. Գ.—37, 39—40, 45, 50—51, 68, 137

Չիտաու Մ. Մ.—141

Չիշկյան Գևորգ—30, 46, 53—55, 57—58, 63, 67, 77, 87, 128, 197

Չիշկյան Սաթենիկ—53

Չուլկո Վ. Վ.—82

Պատկանյան Միքայել—27, 29, 32—34, 55

Պարսամյան Վաղարշ—18

Պետրոսյան Գևորգ—101—103, 103—110, 121

Պետրովսկի Ա. Պ.—143

Պիսարև Մ. Բ.—80—81

Պիստոկով Ա. Ֆ.—96

Պլեբեշևսկի Ս.—134

Պրավդին Օ. Ա.—95—96

Պուշկին Ա. Ս.—13, 14, 48, 98

Պոլեպոյ Ն. Ա.—31

Պոտեխին Ա. Ա.—129

Ռասին Ժան—25

Ռեդաև Սարգիս—182, 192, 194

Սաղովսկայա Օ. Օ.—106

Սաղովսկի Մ. Պ.—100

Սաղովսկի Պ. Մ.—29, 47, 58—60

Սամոյլով Պ. Վ.—80

Սավինա Մ. Գ.—80—81, 85—86, 95—97, 160

Սևումյան Լյուսի—161

Սևումյան Օլի (Հովհաննես)—147—155 —58, 161—162, 165, 183, 186, 191

- Սիրանուշ (Քանթարճյան Մերովրե) — 77, 85, 119, 121—128, 142, 148, 158, 162, 167, 168—169, 181, 197
 Սպանդարյան Սուրեն — 114, 137
 Ստանիսլավսկի Կ. Ս. — 89, 140, 143, 147, 150, 168
 Ստեփանյան Գառնիկ — 81
 Ստեփանյան Հովհաննես (Օնիկ) — 121
 Ստրեպետովա Պ. Ա. — 95—96, 160
 Սուլթանյան Անանիա — 27, 45
 Սուխովո-Կորելին Ա. Վ. — 58, 68, 129, 171
 Սուսարով Ա. Պ. — 26
 Սունդուկյան Գաբրիել — 30, 46—54, 58, 60, 63—64, 76, 99, 139, 151, 166, 169—171, 197
 Սուվորին Ա. Ա. — 167
 Սուբխանյան Աբտալեան — 53, 57, 59, 70
 Վանշիր Միքայել — 186
 Վարդանյան Անուշավան — 190
 Վարդանյան Վալիկ — 69—89
 Վարդուհի (Նամուրազյան Աննա) — 64
 Վառլամով Կ. Ա. — 86
 Վասիլև Ն. Օ. — 96
 Վեսելովսկի Ա. Ա. — 17
 Վեսելովսկի Յու. Ն. — 48
 Վիկինյան Պաուլ — 146
 Վրույր Աբամ — 101, 121
 Տեր-Աղեքսանդրյան Գևորգ — 25—51
 Տեր-Գրիգորյան Հովհաննես (Վանո) — 69—71
 Տեր-Դավթյան Գևորգ — 64, 75, 77, 101
 Տեր-Հովհաննիսյան Գաբրիել — 45
 Տերյան Վահան — 139
 Տեր-Օհանյան Արմեն — 172—173

- Տիգրանյան Սարգիս — 25, 26
 Տոլստոյ Ա. Կ. — 151, 159, 163—164
 Տոլստոյ Լ. Ն. — 94, 129, 138, 144, 151, 155—158
 Տուգանով Ա. Ա. — 164
 Տուրգենև Ի. Ս. — 96, 144
 Տուրչանինովա Է. Դ. — 96
 Յագարելի Ավստինտե — 118, 132
 Ուրալով Ի. Մ. — 154
 Փափազյան Վահրամ — 162
 Փափազյան Վրթանես — 132, 138, 188—189
 Փուղինյան Նիկողայոս — 27, 29
 Քալանթար Իզարել — 143
 Քալանթար Լևոն — 192—194
 Քափանակյան Ստեփան — 183, 185
 Քիշմիշյան Ալեքսանդր — 44
 Քնարիկ — 120
 Օդարյով Ն. Պ. — 24, 39
 Օդոևսկի Ա. Ի. — 14
 Օզերով Վ. Ա. — 26
 Օրլենև Պ. Ն. — 95
 Օստրովսկի Ա. Ն. — 47, 50—52, 55—57, 60, 64—65, 68, 72, 80—81, 94, 96, 118, 129—131, 134—135, 151—152, 159—160
 Ֆեդոտովա Գ. Ն. — 95—96, 106, 123—124
 Ֆեդոտով Ս. Ն. — 27—28, 45
 Ֆիլիպով Վ. Ա. — 20

ԲՈՎԱՆ ԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Էջ

ՀՍՍՌ ԳԱ Արվեստների պատմությունը և	
տեսությունը սեկտորի կողմից	5
Գլուխ առաջին	7
Գլուխ երկրորդ	37
Գլուխ երրորդ	91
Անվանացանկ	199

Բաբկեն Բարեղամի Հարությունյան

«Հայ-ռուսական բառերական կապերը»

Պատ. խմբագիր Տ. Ս. Հախումյան
 Հրատ. խմբագիր Խ. Մ. Գյուլնազարյան
 Տեխն. խմբագիր Մ. Ա. Կափլանյան
 Կոնսերյու յրբադրել Ա. Հ. Շաղամյան

ԽՀԽ № 277	Հրատ. № 1183	Պատվեր 213	ՎՋ 12982
Հանձնված է արտադրության 2/V 1955 թ., ստորագրված է տպագրության 25/X 1955 թ., Տիրամ 1500, հրատ. 5,7 մամուլ, տպագր. 6,5 մամուլ, թուղթ 70×92 ¹ / ₂ Գինը կազմով 3 ո. 55 կ.			
Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչության տպարան, Երևան, Արուսյան, 12			

ՐՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Էջ

ՀՍՍՌ ԳԱ Արվեստների պատմություն և	
տեսություն սեկտորի կողմից	5
Գլուխ առաջին	7
Գլուխ երկրորդ	37
Գլուխ երրորդ	91
Անվանացանկ	199

Բաբկեն Բաբեղամի Հարությունյան

«Հայ-ռուսական քառերական կապերը»

Պատ. խմբագիր Տ. Ս. Հախումյան
 Հրատ. խմբագիր Խ. Մ. Գյուլնուզարյան
 Տեխն. խմբագիր Մ. Ա. Կափլանյան
 Կոնտրոլ սրբադրել Ա. Հ. Շաղգամյան

ԵՀԽ № 277	Հրատ. № 1183	Պատվեր 213	ՎՋ 12985
Հանձնված է արագընթյան 2/VI 1955 թ., ստորագրված է տպագրության 25/X 1955 թ., Տիրած 1500, հրատ. 5,7 մամուլ, տպագր. 6,5 մամուլ, թուղթ 70×92 ¹ / ₂ , Գինը կազմով 3 ռ. 55 կ.			

Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչության տպարան, Երևան, Արոյան, 12

Հայաստանի Ազգային գրադարան



NL0444434

ԳԻՆԸ 3 Ռ. 55 Կ.

1167