

Ռ. ԶԱՐԵԱՆ

ՊԱՅԲԱՐ
ՌՈՒՍ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ՀԱՄԱՐ
ԿԱՑ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

792.1(47.925) 25806

Q-39 Qարյուն, Է.

Դպրարդ և ուսուցիչները
այդ համար հայրանքը

Հրե. 80.704.

792-1(47-325)

2-32

ՌՈՒՔԵՆ
ԶԱՐՅԱՆ

ՍՏՈՒԳՎԱՆ Է 1961

ՊԱՅԺԱՐ
ՌՈՒՍ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ՎԱՄԱՐ
ՎԱՅ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

(Կարգի պատմությունից)



ՀԱՅԴԵՏԶՐԱՏ

ԵՐԵՎԱՆ 1954

25806
A 20641

Р. В. Зарян

БОРЬБА ЗА РУССКУЮ ДРАМАТУРГИЮ
В АРМЯНСКОМ ТЕАТРЕ

(из истории вопроса)

(На армянском языке)

Армянское государственное издательство

(Айпетрат)

Ереван, 1954

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Այս գիրքը մենագրական ուսումնասիրություն չէ, այլ մի ժողովածու, որի մեջ հեղինակը հավաքել է, ճիշտ է, տարբեր ժամանակ և տարբեր առիթրներով, սակայն, ըստ էության, մի քեմայի շուրջ գրած իր հոդվածները:

Հայ բառերական կոլտուրայի զարգացման մեջ ուսական բատրոնի պրոգրեսիվ դերի լուսաբանությունը մեր բատրոնի պատմաբանների առաջնահերթ խնդիրներից է:

Ճիշտ է, քեկ դեռևս չկա այդ խնդիրը բացահայտող որևէ ֆիլ թե շատ ամբողջական աշխատություն, սակայն, վերջին տարիներս, պարբերական մամուլի էջերում, բավական հաճախակի են երևացել նրա առանձին կողմերը պարզող հոդվածներ ու ուսումնասիրություններ:

Այդ ընդարձակ քեմայից գրքիս հեղինակին առանձնապես զբաղեցրել է միայն մի հարց՝ հայ բատրոնում դեռևս անցյալ դարի 60-ական թվականներից սկսած ուսական դրամատուրգիայի համար ծավալված պայմարը: Սակայն հեղինակն անհրաժեշտ համարեց իր այս ժողովածուի մեջ տեղավորել նաև իր այն հոդվածները, որոնք պարզում են ուսական դրամատուրգիայի մասին հայ իրականության մեջ, ինչպես և հայ բնեղատական մտքի կողմից ուս գրականությանը տրված անդրաբնիկ գնահատականը:

Ժողովածուի վերջին երեք էյուրը ժամանակին կարդացվել է որպես գեկուցում. առաջին երկուսը Թատերական ընկերությունում՝ Օստրովսկու ծննդյան 130-րդ տարելիցին և «Հատակում» պիեսի հայկական անդրաբնիկ քեմադրության 45-ամյակին նվիրված երեկոներին, իսկ երկրորդը՝ Գիտությունների ակադեմիայում՝ Մ. Արեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտի սեսիայում, որ հրավիրված էր Տոլստոյի ծննդյան 125-ամյակի առթիվ:

Բոլոր նյութերը, որոշ կրճատումներով, հրապարակվել են պարբերական մամուլում («Սովետական Հայաստան», «Սովետական գրականություն և արվեստ», «Գրական քերթ», Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի «Տեղեկագիր» և «КОММУНИСТ»): Այժմ նրանք լույս են տեսնում ոչ կրճատ, աննշան վերանայումով: Բոլոր տեսակի հավելումները և ճրջատումները, որոնց կարիքը զգացել է հեղինակը վերահրատարակության կապակցությամբ, նպատակահարմար գտնվեց տալ տողատակի ծանոթությամբ:

Հեղինակը հեռու է այն մտքից, քե իր այս գիրքը որևէ շափով հանդիսանում է արժարժվող հարցի սպառիչ պարզաբանում: Սակայն նա հսկված է կարծելու, որ այն հետաքրքիր և նույնիսկ օգտակար կարող է լինել խնդիրն իր ամբողջության մեջ հետազոտողի համար, մանավանդ որ այստեղ կուտակված փաստական նյութը և նրա կապակցությամբ առաջ բաշված հարցերը, ըստ էության, առաջին անգամն են բարձրացվում մեր գրականության մեջ:

ՌՌԻՍԱԿԱՆ
ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ՄՈՒՏԻԸ
ՀԱՅ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ



«ԽԵԼՔԻՅ ՊԱՏՈՒՀԱՍԻ»

ԱՌԱՋԻՆ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՁ

(Ա. Ս. Գրիբոյեդովին նվիրված մի գրքի առթիվ)

Այս տարի, գրեթե միաժամանակ՝ երկու տարբեր, երկու իրար միանդամայն հակառակ դնահատական ստացավ վաղուց հայտնի մի պատմական իրադարձություն:

Հայաստանի դրական-թատերական և գիտական հասարակայնությունը 1954-ի մայիսի 30-ին Նրեանում, գեղատեսիլ Զանգվի փոխին, «Արարատ» գործարանի բաղալտաշեն պատին (ուր առաջ գտնվում էր Նրեանի Սարգար Հուսեյն խանի ամրոցը) մի առանձին հանդիսավորությամբ փակցրեց հուշատախտակ, որի վրա գրված է՝ «Այստեղ, 1827 թվականին, հեղինակի ներկայությամբ առաջին անգամ բեմադրվեց ռուս մեծ գրող Ալեքսանդր Սերգեևիչ Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհաս» անմահ կոմեդիան»¹:

Այդ նույն ժամանակ Մոսկվայում, Քաղաքական և գիտական գիտելիքների տարածման ընկերությունը լույս ընծայեց «Ա. Ս. Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհասը» ռուսաց բեմում» խորագրով մի գրքույկ, որտեղ, ճիշտ հակառակը, բացասվում է մի այդպիսի կարևոր պատմական իրողություն:

«1827 թվականին, — գրված է վերոհիշյալ գրքույկում, — նախատեսվում էր կոմեդիայի (խոսքը «Խելքից պատուհասի»

¹ «Коммунист», 1954, № 128.

մասին է — Ռ. Զ.) բեմադրությունը նրեանում, բայց «իշխանությունն իմանալով ներկայացման մասին, արգելեց այն»¹:

Գուցե և կարիք չգագավեր անդրադառնալու այս հակասությանը, եթե գրքույկի հեղինակը պրոֆ. Վ. Ա. Ֆիլիպովը չլիներ, մի դեմք, որն առաջին անգամ չէ, որ հանդես է գալիս «Խելքից պատուհասի» բեմական պատմությանը նվիրված ուսումնասիրություններով:

Մեր երկյուղն այն է, որ պրոֆ. Ֆիլիպովի այդ պնդումը կարող է ընկալվել, որպես մի հիմնավորված հղրակացություն և, ուրիշներն էլ, վստահելով նրան, կամ հենվելով նրա հայտարարության վրա, կարող են կրկնել ու տարածել այն, մանավանդ որ պրոֆ. Ֆիլիպովը միակը չէ, ոչ էլ առաջինը, որ կասկածի տակ է դնում 1827-ի ներկայացման փաստը:

Մի նմուշ:

Լ. Իլինսկին իր մի հետազոտության մեջ 1827-ի ներկայացման մասին պահպանված տեղեկությունը ավանդություն է համարում²:

Կամ ահա մի այլ օրինակ:

«Սովետական մեծ հանրագիտարանի» էջերում մեղ հետաքրքրող փաստի մասին երկու անգամ է գրվել և երկու անգամն էլ, որքան էլ դա զարմանալի է, իրարամերժ տեսակետ է արտահայտվել. մի հատորում գրված է, որ «Խելքից պատուհասը» բեմադրվել է հեղինակի մահից հետո միայն, հատվածաբար 1829-ին, իսկ լրիվ՝ 1831-ին³: Իսկ մի այլ հատորում ասված է, որ նրեանում, 1827-ին, հեղինակի ներկայությամբ խաղացվել է այն⁴:

Պրոֆ. Ֆիլիպովը, ինչպես ասվեց, առաջին անգամ չէ,

¹ Проф. В. А. Филиппов, „Горе от ума“ А. С. Грибоедова на русской сцене, 1954, стр. 6.

² „Литературное наследство“, 47—48, А. С. Грибоедов, 1946, стр. 335.

³ „Большая советская энциклопедия“, второе изд., 12, стр. 583.

⁴ Նույն տեղում, 3, էջ 100:

որ արտահայտվում է «խելքից պատուհասի» անդրանիկ բեմադրության մասին: Օրինակ՝ իր մի հետազոտության մեջ, որ կոչվում է «խելքից պատուհասի» վաղ բեմադրություններ», հիշատակում է այդ ներկայացումը: «Տեղեկություններ կան այն մասին, — գրում է նա վերոհիշյալ ուսումնասիրության մեջ, — որ կոմեդիան խաղացվել է 1827-ին, հեղինակի ներկայությամբ, Երևանի բերդում, Սարգսրի ամրոցի սենյակներից մեկում»¹: Այս էլ ասենք, որ այդ հետազոտությունը գրելիս նրան հայտնի է եղել, որ գրականության մեջ գոյություն ունի և հակառակ տեսակետ: Սակայն նա այդ հիմք չի բնդունել, թեև անհրաժեշտ է համարել դրա մասին հիշատակություն անել զոնե ծանոթագրության մեջ²:

Ի՞նչն է պրոֆ. Ֆիլիպովին ստիպել իր իսկ բռնած դիրքը վերանայել, բնդունել մի այլ, ճիշտ հակառակ տեսակետ, անհասկանալի է: Գուցե նա նոր փաստաթուղթ է հայտնաբերել: Սակայն ոչ մի նոր փաստաթղթի հիշատակություն չենք գտնում նրա գրքում: Գուցե նա եղած փաստաթղթերի և վկայությունների խորազնին հետազոտությամբ հանգել է նոր եզրակացության: Ո՛չ և ո՛չ, որովհետև նրա գրքույկում վերոհիշյալ հայտարարությունը հիմնավորելու ամենաթեթև փորձ անգամ չի արված:

Պրոֆ. Ֆիլիպովին իր գրքույկում «խելքից պատուհասի» երևանյան բեմադրության մասին ի միջի այլոց է խոսում, հատկացնելով նրան ոչ տվելի, քան երկու տող: Դրա համար չի կարելի կշտամբել Ֆիլիպովին: Գրքույկի ծավալը և բնույթը թույլ չեն տվել ծավալվելու և խորանալու: Սակայն ավելի կարևոր է մի այլ հանգամանք. ըստ երևույթին, հետադոտած շլիներով նյութը, նա մեզ հետաքրքրող հարցին անդրադառնալիս հենվել է ուրիշի վրա, առանց աղբյուրը նշելու, առանց իր օգտագործած աղբյուրի հեղինակի անունն հիշատակելու:

¹ „Литературное наследство“, 47—48, А. С. Грибоедов, 1946, стр. 299.

² Նույն տեղում, էջ 322:

Եվ, այդպիսով, նա հակասության մեջ է այժմ ոչ միայն մի քանի տարի առաջ իր իսկ կողմից պաշտպանած դրույթի դեմ, այլև գրիբոյեդովադիտության մեջ այդ հարցի շուրջը վաղուց ի վեր գոյություն ունեցող և արդեն տրադիցիայի ուժ ձեռք բերած հայեցակետի դեմ:

Ֆիլիպովի դրքուկում եղած նոր պնդման դեմ վիճելու համար՝ նախ և առաջ անհրաժեշտ է ժխտել նրա ազդյուրը:

Ո՞ւմ վրա է հենվել պրոֆ. Ֆիլիպովը: Մեզ հաջողվեց պարզել, որ նա, որքան էլ այդ դարմանալի և տարօրինակ լինի, աչքի առաջ է ունեցել Դրիզենի «Նյութեր ռուս թատրոնի պատմության համար» աշխատությունը: Մեր նպատակը չէ այդ աշխատությունը որևէ չափով արժեքազուրկ անել, նամանավանդ որ ռուս թատրոնի պատմաբանները ոչ սակավ անդրադառնալով նրան, գտնում են այնտեղ փաստական նյութի բավական հարուստ կուտակում: Եվ, շնայած դրան, «Խեղճից պատուհասի» վաղ բեմադրությունների պատմությունն ուսումնասիրողը, եթե նրան հատկապես զբաղեցնում է հրեական ներկայացումը, այդ գրքի էջերում իր համար, բացարձակապես, ոչինչ հետաքրքիր չի գտնի:

Նախ, տեսնենք, թե Դրիզենն ինչ է ասում այդ մասին, ապա միայն անդրադառնանք նրա քննությանը:

Պատմական դեպքի և նրա կապերի մասին քիչ, թե շատ ամբողջական պատկերացում տալու նպատակով պետք է սկսենք մի փոքր հեռվից:

1824-ին Գրիբոյեդովը ծանոթների շրջանում կարդում է «Խեղճից պատուհասը»: Տպավորությունը ցնցող էր: Սակայն Գրիբոյեդովին չհաջողվեց կոմեդիան բեմ հանել և հրատարակության հանձնել, շնայած ունեցած կապերին: Մի քանի հատված միայն լույս տեսավ պարբերական մամուլում: Չնայած դրան՝ կոմեդիան, որը ժամանակի առաջավոր գաղափարներով էր սողողրված, ավելի արագ տարածվեց, քան այդ կարող էին երևակայել «Խեղճից պատուհասը» փակի տակ պահողները:

Գրիբոյեդովը հանգիստ չուներ. սկզբում բոլորը խնդրում էին նրան կարդալ իրենց համար, հետո սկսեցին արտագրել, և «Խելքից պատուհասը» հազարավոր օրինակներով տարածվեց, հասնելով Ռուսաստանի մի ծայրից մյուսը:

Գրիբոյեդովին նվիրված մի ակնարկից, որ գրված է մեմուարային գրականության տվյալների հիման վրա, խմանում ենք հետևյալը. կոմեդիան տարածվել է տասնյակ հազարավոր օրինակներով՝ արտագրված վիճակում: Գրագիրներն ահագին գումարներ են վաստակում, արտագրելով և տարածելով կոմեդիան, որի պահանջն օր-օրի վրա ավելանում էր: Գրասեր և թատերասեր հասարակայնությունը խմբերով հավաքվում էր և որևէ մեկի թելադրությամբ գրի առնում: Մի խոսքով, ոչ մի գիրք այն ժամանակ չի տարածվել այնքան քանակությամբ, ինչ որ «Խելքից պատուհասի» արտագրված օրինակները¹:

Գրիբոյեդովի օրոք թատերական ուսումնարանը փորձ է անում ներկայացնել «Խելքից պատուհասը», բայց այդ էլ դուրս չի գալիս: Ահա թե ինչ է պատմում թատերական ուսումնարանի աշակերտներից մեկը, որ այդ ներկայացման մեջ պետք է կատարեր Ռեպետիլովի դերը:

«1824 թվականին երեսց Գրիբոյեդովի անմահ կոմեդիան՝ ձեռագիր վիճակում: Երկու, թե երեք տեսարան միայն տպագրվեց մամուլում, իսկ ամբողջ կոմեդիան այն ժամանակ արգելված պոռոզ էր... Գրիգորեի հետ մենք առաջարկեցինք Ալեքսանդր Սերգեևիչին՝ «Խելքից պատուհասը» խաղալ մեր դպրոցական թատրոնում. նա հիացալ մեր առաջարկից... մեծ ջանք գործ դրինք, մինչև որ բարի տեսուչը՝ Բոկլը թույլ տվեց սաներին՝ մասնակցել այդ ներկայացմանը... արագ գործի անցանք, մի քանի օրում դերերն արտագրեցինք, մի շաբաթում՝ բերան արինք... Գրիբոյեդովը գալիս էր փորձերին և ջանասիրությամբ սովորեցնում մեզ... պետք էր տեսնել, թե ինչպիսի»

¹ В. Вересаев, Спутники Пушкина, т. 2, 1937, стр. 268—269.

անկեղծ բավականությունը նա ձեռքերը շփում էր, տեսնելով իր «խելքից պատուհասը» մեր մանկական թատրոնում... վերջապես կոմեդիան արդեն բոլորովին պատրաստ էր. հաջորդօրը նշանակվեց ներկայացումը... բայց, ավա՜ղ, մեր բոլորի հույսերը և հոգսերը պայթեցին սապնի պղպջակի նման: Ներկայացման նախօրյակին, վերջին փորձի ժամանակ եկավ տեսուչ Բուկը և հայտարարեց զրաֆ Միլերդովիչի ահեղ հրամանը, որ մենք չհամարձակվենք տղատամուկ և որ զրաքնություն կողմից չթույլատրված պիեսը չի կարելի թատերական ուսումնարանում խաղալ... բոլորս էլ սարսափելի վշտի մեջ ընկանք... Գրիգորիի հետ ամիջապես դնացինք Գրիբոյեդովի մոտ՝ հայտնելու այդ ճակատագրական լուրը, որը նրան, իհարկե, խիստ վշտացրեց:

Եվ այսպես, բանաստեղծին չվիճակվեց բեմի վրա (նույնօրյակ աշուխի թշվառ կատարումով, ինչպիսին մերն էր) իր անմահ կոմեդիան տեսնել¹:

«Խելքից պատուհասի» այս ներկայացման պատմության փաստերը բերելով, Գրիգենը հետևյալն է գրում.

«Եթե չենք սխալվում, — ասում է նա, — 1828 թ. «Խելքից պատուհասը» բեմում ներկայացնելու մի փորձ էլ է եղել. այս անգամ ներկայացման նախաձեռնությունը պատկանում է Երեմիայի քաղաքի գինվորական զարնիզոնին, ուր այդ ժամանակ Երեմիայի անցնելիս գտնվում էր Գրիբոյեդովը: Հետևանքները, սակայն, նույնն էին՝ իշխանությունն իմանալով ներկայացման մասին, թույլ չի տվել»²:

Ապա նույն էջում, տողատակի ծանոթության մեջ ասված է.

«Ի դեպ, այդպես էլ Գրիբոյեդովին չհաջողվեց կենդանության ժամանակ իր երկը բեմում տեսնել: «Խելքից պատուհասը» առաջին անգամ ներկայացվել է 1831 թվականի հունվարի

¹ П. Каратыгин, Записки, 1929—1930, т. 1, стр. 216.

² Н. В. Дризен, Материалы к истории русского театра, 1905, стр. 84.

26-ին, Պետերբուրգում, այսինքն՝ հեղինակի մահից երկու տարի հետո»¹:

Դրիզենի դիրքը, որ անկասկած հետաքրքրություն է ներկայացնում փաստական նյութի կողմից, թերի է իր այն մասում, որ վերաբերում է մեզ հետաքրքրող հարցին: Ըստ երևվույթին, ինքն էլ մի առանձին կարևորություն չի տվել և գրել է. հիշողությամբ վերաբրտագրելով այդ մասին մի տեղ կարգացածը: Այդ պատճառով էլ տեղի է ունեցել թվականի շփոթ, ինչպես և այնպիսի հայտարարություն, որի համար գոյություն ունեցող փաստաթղթերում ոչ մի հիմք չկա:

Սակայն այս դեպքում հետաքրքիր Դրիզենը չէ, այլ պրոֆ. Ֆիլիպովը, որ չես հասկանում, թե ինչու այդքան նշանակություն է տվել Դրիզենին և հենվել նրա վրա: Զե որ նա կարող էր բազմաթիվ այլ աղբյուրներ հիշել, ոչ միայն նոր, ժամանակակից, այլ հին, որ գրվել են Դրիզենից առաջ, նրա ժամանակ, նրանից հետո, և բոլորովին ուրիշ, տրամագծորեն հակառակ տեսակետ են պաշտպանում: Ի՞նչ հարկ կար այդ ամենը մի կողմ թողնել և որպես հիմք ընդունել եղած հիշատակություններից ամենաանվստահելին: Զարմանալի է, որ Ֆիլիպովը փոխանակ աչքի առաջ ունենալու գրիբոյշեովադիտության այն էջերը, ուր այդ հարցի մասին խոսվում է փաստաթղթերի հիման վրա, նկատի է առել, ըստ էության, մի կամայական շարադրանք: Վերջապես պրոֆ. Ֆիլիպովը կարող էր ոչ ոքի վրա էլ չհենվել և ուղղակի դիմել սկզբնաղբյուրներին:

Այժմ տեսնենք, թե ինչ է ասված սկզբնաղբյուրներում և կա՞րողյոք այնտեղ այդպիսի պնդման համար որե՛է հիմք, որ, հիմնվելով Դրիզենի վրա, արել է պրոֆ. Ֆիլիպովը:

Առաջին և շատ կարևոր սկզբնաղբյուրը վերաբերում է 1832-ին:

Թիֆլիսում լույս տեսնող «Тифлисские ведомости» ասական պարբերականը 1827-ից 4 տարի հետո տպագրել է մի-

¹ Н. В. Дризен, Материалы к истории русского театра, 1905, стр. 84.

հողված, որտեղ առաջին անգամ խոսվում է այդ ներկայացուման մասին:

«Ես մոռացա ասել,— գրում է հողվածագիրը,— որ «հեկրից պատուհաս» կոմեդիան խաղացվել է 1827 թվականին Երևանի բերդում Սարգարի պալատի սենյակներից մեկում: Կարող էր արդյոք Գրիբոյեդովն իր կոմեդիան գրելիս, մտածել, որ նրա առաջին ներկայացումը ինքը կտեսնի պարսկական սատրապի բնակարանում»¹:

Հողվածը, որից մեջբերում արինք, լույս է տեսել «Պուստինիկ Գորնտուբանակի» ստորագրությամբ, որը, ինչպես հետագայում, միայն 1875-ին² պարզվեց, Դմիտրի Զուբարյովն է:

Ո՞վ է Զուբարյովը:

Ահա, թե մեր բանասիրական գրականության մեջ ինչ ենք գտնում նրա մասին:

Դմիտրի Ելիսեևիչ Զուբարյովը այն ռուսական պաշտոնյաներից է, որ 1828-ին հայկական մարզ էր գործուղվել: Նրան, Շոպենին, ինչպես և ուրիշներին Անդրկովկաս էր հրավիրել Գրիբոյեդովը: Անդրկովկաս գալուց հետո, մինչև 1830-ը, Զուբարյովին հանձնարարված էր Երևան և Ղարաբաղ պրովինցիաների ուսումնասիրությունը և նկարագրությունը³:

Զուբարյովը, ինչպես տեսնում ենք, պատահական մի հանձնավորություն չէ, այլ մեկը, որ հաճախ լինում էր Երևանում և շփվում էր ինչպես քաղաքի բնակչության տարբեր խավերի, այնպես էլ նրա պաշտոնական շրջանների հետ, անձնական ծանոթություն ունեւր Գրիբոյեդովի հետ և այլն:

Զուբարյովն իր հողվածում, դժբախտաբար, շատ քիչ տե-

¹ «Тифлиссские ведомости», 1832, № 3.

² «Вестник Европы», 1875, книга VII (Տես Մ. Գ.-ի հողվածը «Первые представления комедии „Горе от ума“, 1827—1832, из воспоминаний участника»).

³ Վ. Ա. Պարսամյան, Ա. Մ. Գրիբոյեդովը և հայ-ռուսական հարաբերությունները, 1947, էջ 68:

դեկլոթյուններ է հաղորդել: Ինչ խոսք, որ նա շատ ավելի է խմացել, քան զրել է: Այդ ամենը կասկածից վեր է, թեկուզ նրա համար, որ նա հարկ չի համարել այդ մասին հասուկ արտահայտվել, գրել, խոսել է այլ առիթով և այնպես, ի միջի այլոց: Եվ այդ պատճառով էլ շատ մանրամասնություններ, որ այնպիսի կարոտ հետաքրքրությամբ որոնել է և շարունակում է գրիբոյեղովագիտությունը որոնել, այստեղ չեք գտնի:

Միթե պրոֆ. Ֆիլիպովն ավելի ճիշտ վարված չէր լինի, եթե հիմք ընդուներ Զուբարյովին, որ մեզ հետաքրքրող պատմական դեպքին թեև ականատես չի եղել, բայց, համենայն դեպս ժամանակակից է:

Կամ ասա մի այլ սկզբնաղբյուր ևս:

1874-ին Ալեքսեյ Վեսելովսկին հրապարակել է «Խելքից պատուհասի» նախնական պատմությանը նվիրված մի ակնարկ, որով գրիբոյեղովագիտությունը հարստացավ նոր, մինչև այդ անհայտ արժեքավոր տվյալներով:

Անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ Վեսելովսկին իր ակնարկը կազմելիս, բացի տպագիր աղբյուրներից, օգտագործել է Գրիբոյեղովի ժամանակակիցների վկայությունները, որ պատմել են իրեն¹:

Մեզ հետաքրքրող հարցին վերաբերող հատվածը բերում ենք ամբողջությամբ.

«Սովորաբար կարծում են, — ասում է Վեսելովսկին, — որ Գրիբոյեղովին այնպես էլ չհաջողվեց երբեք տեսնել իր կոմեդիան բեմի վրա: Այդ այնքան էլ ճիշտ չէ: Նույն պատվավոր անձնավորությունը, որը տվել էր մեզ վերև հիշված մի քանի տեղեկությունները «Խելքից պատուհասի» մասին, հաղորդեց մեզ հետևյալ հետաքրքիր տեղեկությունը «Խելքից պատուհասի» բեմադրության մասին, որին ներկա է եղել Գրիբոյեղովը: 1827 թվին Երևանի շրջանի օկուպացիոն 20-րդ հետևակ դիվի-

¹ „Русский архив“, 1874, книга VI.

զիայի պետ Ա. Ի. Կրասովսկին, որը մշտական հոգացողութիւն ունէր իր ստորագրչալների շահերի, հարմարութիւնների և նույնիսկ զվարճութիւնների մասին, կազմակերպել էր Երևանում թատրոն, ուր սպաները բեմադրում էին ընտիր պիեսներ, որոնց թվում «Խելքից պատուհասը», որը դեռ տպագրված չէր և տարածված էր ձեռագրերով: Երբ Գրիբոյեդովը Բաժրիզից անցնում էր Երևանի վրայով, նրան խնդրեցին գալ ներկայացման և արտահայտվել, թե ի՞նչն է գտնում նա աջող և անհաջող, և նա ամենայն պատրաստակամութեամբ արտահայտել էր իր կարծիքը: Այդ ներկայացումները, լրացնում է մեր թղթակիցը, տեղեցին ոչ երկար և արդելվեցին գրաթ Պասկևիչ-Երևանսկու հրամանով»¹:

Այս ակնարկի հեղինակին, ինչպես երևում է, հայտնի չի եղել Զուբարյովի հոգվածը. 1827-ի ներկայացման անդրանիկ արձագանքը մամուլում ոչ մի անդրադարձում չի գտել նրա գրածի մեջ: Կարևոր է նշել և հետևյալը. միևնույն պատմական դեպքի մասին որքան շատ, իհարկե, իրար չհակասող վկայութիւն է պահպանվում, այնքան ավելի հավաստի է դառնում այն:

Այժմ տեսնենք, թե ի՞նչ է վկայում այս սկզբնաղբյուրը, արդեն հայտնի պատմական փաստի վրա ի՞նչ նոր կողմերից է լույս սփռում:

Նախ՝ պարզվում է, թե ովքեր են բեմադրել, մի տեղեկութիւն, որի մասին ոչինչ չի ասված Զուբարյովի մոտ: Երկրորդ՝ այս աղբյուրը հնարավորութիւն է տալիս ավելի ճշտելու ժամանակը. եթե մինչ այդ գիտեինք, որ ներկայացումը տեղի է ունեցել 1827-ին, բոլոր դեպքերում այդ թվականի հոկտեմբեր-դեկտեմբեր ամիսների ընթացքում, որովհետև ոռոսաց զորքերը Երևանի բերդը գրավել են այդ տարվա հոկտեմբերի 1-ին, ապա այժմ, այս վկայութիւնից պարզվում

¹ „Русский архив“, 1874, книга VI.

է, որ խոսքը վերաբերում է միայն ղեկտեմբերին¹, որովհետեւ Գրիբոյեզովը այդ երեք ամիսների ընթացքում միայն մեկ անգամ է Թավրիդից Երևան եկել: Այնուհետեւ ալատեղ շատ ամէկի պարզ և որոշակի է ասված այն մասին, որ Գրիբոյեզովը եղել է իր պիեսի ներկայացմանը, որ նույնիսկ նրան խնդրել են արտահայտուիլ և նա էլ սիրով իր դիտողութուններն արել է. այս փաստը վկայում է այն մասին, որ Երևանի շրջանի օկուպացիոն 20-րդ դիվիզիայի սպաները մտադիր էին ներկայացումը կրկնել և այլն:

Այս հարցն առանձնապէս կարեւոր է, նամանավանդ որ Գրիբոյեզովադիտների մեջ մինչև հիմա էլ գտնվում են այնպիսիները, որոնք կասկածի տակ են դնում հեղինակի ներկայութիւնը 1827-ի բեմադրութեանը²: Եւ միանգամայն ան-

¹ Տարբեր կարծիքներ գոյութիւն ունեն այս հարցի շուրջը. օրինակ՝ Շլյապկինը մատնանշում է նույնիսկ ամսաթիւ. նրա կարծիքով ներկայացումը տեղի է ունեցել ղեկտեմբերի 24-ին (Полное собрание сочинений А. С. Грибоедова под ред. И. А. Шляпкина, 1889, т. 1, стр. XXXVIII). Օրովը մատնանշում է հոկտեմբեր ամիսը (տես նրա „Грибоедов“ 1952-ին լույս տեսած գրքի էջ 65): Իսկ պրոֆ. Պարսամյանը այլ կարծիքի է. «Մենք,—գրում է նա,—օրը-օրին հետեւի ենք Գրիբոյեզովի կյանքին ու զործունեութեանը Հայաստանում: 1827 թվականին նա միայն մի անգամ է Թավրիդից (Պասկելիչի մոտից) Երևան վերադարձել, ըստ երեւոյթին, Թիֆլիս գնալու մտադրութեամբ, այն էլ ղեկտեմբերին: 1827 թ. ղեկտեմբերի 13-ից լու մտադրութեամբ, այն էլ ղեկտեմբերին: 1827 թ. ղեկտեմբերի 13-ից մինչև 24-ը Գրիբոյեզովը կրաստովսկու և ուրիշների հետ ճանապարհորդել է Երևանի մարզում, եղել է Փարաքարում, Էջմիածնում, Սարգաբարազում, Կարա-Կալայում, Կողբում, Հաջի-Բայրամում, Թալինում և Գյումրիում: Դեկտեմբերի 20-ին նա Գյումրուց զալիս է Երևան և ապա վերադառնում Պասկելիչի մոտ:

Ենելով այս ավայաններից, կարելի է ենթադրել, որ «Խելքից պատուհասի» առաջին բեմադրութիւնը Երևանում, Գրիբոյեզովի ներկայութեամբ, տեղի ունեցած լինի 1827 թ. կամ ղեկտեմբերի սկզբներին մինչև 13-ը կամ ղեկտեմբերի վերջերին, այսինքն՝ այն ժամանակ, երբ Գրիբոյեզովը եղել է Երևանում («Ա. Ս. Գրիբոյեզովը և հայ-ռուսական հարաբերութիւնները», էջ 71):

² В. Н. Орлов, Грибоедов, 1952, стр. 65, իսկ մի այլ գրքում



հասկանալի է, թե ինչու: Անըմբռնելի է, թե ինչ հիմունքով գոյություն ունեցող փաստաթղթի տվյալների մի մասն ընդունում են, մյուս մասը՝ կամայական կերպով մերժում են: Եթե փորձ անեին իրենց տեսակետը որևէ չափով հիմնավորել կամ գոնե փորձեին ապացուցել, թե Գրիբոյեդովն այդ ժամանակ Երևանում չի եղել կամ չէր կարող լինել, որ, իհարկե, անհնար է, այլ հարց է:

Միթե բնականաբար հարց չի ծագում, թե ինչու է պրոֆ. Ֆիլիպովը թողել այս փաստաթուղթը, ինչպես և սրան նախորդողը, որոնք համենայն դեպս ժամանակակիցների վկայություններ են, և հենվել է Գրիգենի՝ հիշողությամբ գրածի, ըստ որում ոչ մի փաստով չհիմնավորված տեսակետի վրա:

Գրիբոյեդովի հիշատակն այնքան նվիրական է մեզ համար, որ նրա անվան հետ կապված յուրաքանչյուր փաստ պահանջում է հոգատար վերաբերմունք և խորագույն 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:

Հարցն այն չէ, թե ով ինչ կարծիքի է, ոչ էլ խնդրի դրական լուծումը կախված է այն թվաբանական հաշվից, թե երևանյան բնագործությունը քանի կողմնակից ունի և որքան հակառակորդ: Վճռողն այստեղ պատմական իրականությունն է, հետևապես՝ ճիշտ և հիմնավոր տեսակետն այն է, որը հիմնվում է իրականության գիտական ուսումնասիրության վրա:

Թվում է, թե արդեն ժամանակն է, որ այս հարցի մեջ մեկընդմիշտ պարզություն և որոշակիություն մտնի և եղած բոլոր կասկածները հայտարարվեն անհիմն, որովհետև հոգում ճիշտ հակառակն է ասված (տես С. Петров, А. С. Грибоедов, 1945, стр. 85).

Ֆրեանյան բեմադրության են խոսում սկզբնաղբյուրները, որոնց դիմաց կասկած հարուցող հեղինակները գտնե մինչև այժմ ոչ մի սկզբնաղբյուր չեն կարողացել մատնանշել:

Հարցը չի վերաբերում շարքային մի ներկայացման: «Խեղճից պատուհասի» երեսնյան բեմադրությունը նշանակալից երևույթ է, որովհետև տեղի է ունեցել այն շրջանում, երբ ցարական գրաքննությունն արգելքի տակ էր պահում պիեսը և, վերջապես, նրանով է սկսվում անմահ կոմեդիայի բեմական պատմությունը: Եվ հենց այն հանգամանքը, որ դու տեղի է ունեցել Երևանում, այն էլ 1827-ին, նրա պատմական նշանակությունը դարձնում է մի փոքր ավելի լայն, քան ուղաաց թատրոնի պատմության շրջանակներն են և մի այլ, հայ կուլտուրայի այդ շրջանի պատմության տեսակետից մի նոր իմաստ է տալիս: Այդ բեմադրությունը պատմական դեպքերի բախտավոր բերումով զուգադիպեց լուսավորական շարժման դեմոկրատական իդեաների տարածմանը հայ իրականության մեջ, իսկ այդ շարժումը ենթադրում էր ամենամոտիկ, իսկ ապագայում լայն շփում և ծանոթություն ուսական առաջավոր կուլտուրայի, նրա ականավոր ներկայացուցիչների հետ, որոնց դերը հայ գրականության և արվեստի զարգացման մեջ անկասկած խոշոր է եղել:

ԴԱՐՁՅԱԼ «ԽՆԵԼՔԻՅ ՊԱՏՈՒՀԱՍԻ» ԱՌԱՋԻՆ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Մեր բանասիրական գրականության մեջ Գրիբոյեդովի «խնելքից պատուհասի» երկու բեմադրություն է հայտնի, երկու ներկայացում, որոնք վերաբերում են նշանավոր կոմեդիայի բեմական պատմության վաղ շրջանին: Առաջինը նրեանում, 1827-ին տեղի ունեցած ներկայացումն է, երկրորդը՝ Թիֆլիսում, 1832-ին, Ղամադյանի ղեկավարությամբ, ուռս, վրացի և հայ սիրողների միացյալ ջանքերով կազմակերպված բեմադրությունը:

Այս երկրորդ ներկայացման փաստը մեր բանասիրական գրականության մեջ հայտնի դարձավ վերջին տարիները միայն¹, իսկ առաջինի մասին խոսվում է վաղուց, մեղմում հիշատակվում ամեն յանդամ, երբ առիթ է ներկայանում Գրիբոյեդովից խոսելու: Այդ մասին հաճախ, բայց ոչ միշտ, կարելի է հանդիպել նաև «խնելքից պատուհասի» բեմական պատ-

¹ Այդ մասին առաջին անգամ զրվել է 1945-ին, Գրիբոյեդովի ծննդյան 150-ամյակի կապակցությամբ և լույս է տեսել «Մովսեսական Հայաստան» թերթի այն համարում (№ 10), որի մի էջն ամբողջապես նվիրված էր ուռս մեծ գրողին: Այնուհետև, մոտ երկու տարի հետո, 1947-ին լույս տեսավ Վ. Պարսամյանի «Ա. Ս. Գրիբոյեդովը և հայ-ուռսական հարաբերությունները» խորագրով աշխատությունը: Որտեղ խոսվում է նաև այդ մասին (էջ 69—70):

մությանը նվիրված ուսանական հետազոտություններում և ուսումնասիրություններում: Եվ դա հասկանալի է: Այն հանդամանքը, որ «Խելքից պատուհասը» երևանում խաղացվել է պիեսի արդելված շրջանում, հեղինակի ներկայությամբ, ինչպես և այն, որ այդ ներկայացումով է սկսվում «Խելքից պատուհասի» բեմական պատմությունը, բնականաբար, մի առանձին կշիռ է հաղորդում վերոհիշյալ փաստին: Ինչ վերաբերում է 1832-ի ներկայացմանը, ապա այն «Խելքից պատուհասի» բեմական պատմության տեսակետից առանձին հետաքրքրություն չի ներկայացնում: Գրիբոյեդովի կոմեդիան այդ տարիներին, ճիշտ է, գրաքննության կողմից կրճատված, ազավազված վիճակում, քայց արդեն խաղացվում էր թե՛ Մոսկվայում, թե՛ Պետերբուրգում և այն էլ ոչ թե սիրողների ուժերով, ինչպես վերոհիշյալ երկու դեպքումն է, այլ դերասանների: 1832-ի ներկայացումը շատ ավելի հետաքրքիր է փրբ մի երեույթ, որ տեղի է ունեցել մեր, հատկապես հայկական և վրացական թատերական կուլտուրայի, դրամատուրգիայի և թատրոնի նոր շրջանը ոտք դնելու առաջին քայլերի պահին: Կարևոր է և այն, որ վերոհիշյալ ներկայացումն սկզբում ընտանեկան բնույթ է կրել, ապա, տեղափոխվելով Ներսիսյան դպրոցի դահլիճ, ստացել է հասարակական նշանակություն:

«Խելքից պատուհասի» այս երկու ներկայացումները հարկավոր չափով ուսումնասիրված չեն: Որոշ խնդիրներ դեռ լուսաբանության կարոտ են: Մեր նպատակը չէ այդ ներկայացումների պատմությունը տալ, ոչ էլ հավակնություն ունենք հանձն առնել լուսաբանելու բոլոր չափարված հարցերը: Մեզ վերադեցնողն այստեղ առաջին բեմադրության հետ կապված երկու խնդիր է միայն:

Մինչև հիմա այնպես է ներկայացվել իբր «Խելքից պատուհասի» երևանյան բեմադրությունը երջանիկ պատահակա՝ նության հետևանքով տեղի ունեցած մի դեպք է: Այս այնքան էլ ճիշտ չէ, որովհետև սկզբնաղբյուրները, ավելի ստույգ՝ նրանցից մեկը, որտեղից քաղված է «Խելքից պատուհասի»

ներկայացման փաստը, այլ վկայություն է պարունակում: Մինչև հիմա այդ վկայությունը պարզապես նկատի չեն առնել անմահ կոմեդիայի անդրանիկ բեմադրությամբ զբաղվողները, այդ թվում և մենք, որ մի առիթով անդրադարձել ենք այդ ներկայացմանը¹:

Գրիբոյեդովի կոմեդիայի անդրանիկ բեմադրության մասին բավականաչափ շատ է գրվել, սակայն այդ ամբողջ դրականությունն ստեղծվել է երկու փաստաթղթի հիման վրա: Դրանցից մեկը և ժամանակագրական կարգով առաջինը Դմիտրի Զուբարյովի հոգվածն է, որ գրվել է ու լույս է տեսել 1832-ին, ճիշտ է, այլ առիթով, բայց որտեղ չափազանց արժեքավոր հիշատակություն կա «Նեկքից պատուհասի» մասին²: Երկրորդը՝ վերաբերում է ավելի ուշ շրջանի. 1874-ին Ա. Վեսելովսկին հրապարակեց ««Նեկքից պատուհասի» սկզբնական պատմության ակնարկներ» վերնագրով ուսումնասիրությունը, որտեղ խոսվում է նաև կոմեդիայի երևանյան բեմադրության մասին, հիմնվելով մի ժամանակից հազարգած տեղեկությունների վրա:

Մեզ հետաքրքրող վկայությունը գտնում ենք այդ երկրորդ փաստաթղթում. բերում ենք մեզ հետաքրքրող հատվածը: Ահա թե ինչ է գրում Վեսելովսկին.

«1827 թվականին Երևանի շրջանի օկուպացիոն 20-րդ հետևակ դիվիզիայի պետ Ա. Ի. Կրասովսկին... կազմակերպել էր Երևանում թատրոն, ուր սպաները բեմադրում էին ընտիր պիեսներ, որոնց թվում և «Նեկքից պատուհասը», որը դեռ տպագրված չէր և տարածված էր ձեռագրերով»³:

Ուրեմն՝ խոսքը վերաբերում է ոչ թե մի ներկայացման, այլ, թեև կարճատև շրջան, բայց մի առժամանակ գործող

¹ «Մովետական հայաստան», 1945, № 4:

² «Тифлиссские ведомости», 1832, № 3.

³ «Русский архив», 1874, книга VI. Թարգմանությունը բերում ենք Գրիբոյեդովի մասին «Նոր ուղիւում» տպագրված Մ[ամիկոն] Գ[ևորգյանի] հոգվածից (1929, № 2—3):

թատրոնի, որտեղ բեմադրվել են մի շարք պիեսներ, այդ թվում նաև «Խելքից պատուհասը»:

Ահա սրա վրա է, որ մինչև հիմա ոչ մի ուշադրություն չի դարձվել և այդ կապակցությամբ բոլոր գրողներն էլ այնպես են ներկայացնում փաստը, թե իբր խոսքը մի առանձին և պատահական ներկայացման մասին է:

Ով փորձիշատե ծանոթ է այդ շրջանի ռուսական դրամատուրգիային, վստահ կարող է ասել, որ մյուս, թեկուզ և ընտիր անվանված պիեսները, որ խաղացվել են այդ թատրոնում, չէին կարող ներկայացնել այն հետաքրքրությունը, ունենալ այն արժեքն ու նշանակությունը, ինչ «Խելքից պատուհասը»: Կարևորն այն է, որ Երևանում հիմնվել է թատրոն, որի գործունեությունը ռուսական կուլտուրայի պրոպագանդա է հանդիսացել: Չնչր կասկածում, որ կգա ժամանակ, երբ կպարզվի, թե բացի «Խելքից պատուհասից» ինչ պիեսներ են խաղացվել և գործի վրլւն իսկապես ուլքեր են կանգնած եղել:

Շատ է կարևոր և այն հարցը, թե ինչն է ռուս սպաներին ստիպել բեմադրել «Խելքից պատուհասը»: Արդյոք դա մի պատահական ընտրություն է, թե դրա տակ թաքնված է Գրիբոյեդովի պիեսում արտահայտված դադափարների նկատմամբ ներկայացման մասնակիցների ունեցած համակրությունը, ավելին, գուցե և այդ դադափարները արտահայտելու, տարածելու նրանց խիզախ ձգտումը:

Այն շրջանում բավականաչափ դեկաբրիստներ էին աքսորված Կովկաս: Նրանց թիվը քիչ չէր և Երևանը գրավող զորամասերի մեջ: Վրաց տեսաբաններից Վ. Շադուրին իր մի հետազոտության մեջ, որ կոչվում է «Գրիբոյեդովը և 1820-ական թվականների վրաց գրական-հասարակական շրջանները»¹, հիշատակում է Կովկաս աքսորված դեկաբրիստների

¹ „Литературное наследство“, 47—48, А. С. Грибоедов, 1946, стр. 276.

բավական մի մեծ խումբ. 1826-ին 6 հոգի, 1827-ին՝ 9 և 1828-ին՝ 4, ավելի ուշ՝ 15. այդ թվում այնպիսի անվանի դեմքեր, ինչպես գրողներ Բեստուժև-Մադլինսկին, Օդոևսկին, Տեպլյակովը, Շիշկովը (երկրորդ) և ուրիշները¹: Պրոֆ. Պարսամյանը Գրիբոյեդովին նվիրված իր շաշխատության մեջ մի շարք հետաքրքրական փաստեր է բերում աքսորյալների նկատմամբ Գրիբոյեդովի ունեցած վերաբերմունքի մասին²: Նա միաժամանակ այն, ճիշտ է հարևանցի, բայց շատ հավանական միտքն է հայտնում, թե «եկեքից պատուհասի» բեմագրությանը նրանում կարող է կապված լինել «դեկլարիստների գործունեության, նրանց ձգտումների ու ցանկությունների հետ»³:

Նիկողայ առաջինը երկյուղ ունենալով, որ դեկլարիստների կոտակումը Կովկասում, այն էլ այդպիսի մեծ թվով, կարող է «անցանկալի հետևանքներ» տալ, Կովկասի գլխավոր հրամանատարից պահանջում էր խստագույնս հետևել նրանց: Եվ չնայած ցարական կառավարության ձեռք առած բոլոր միջոցներին, Կովկասում գտնվող դեկլարիստները, ինչպես և նրանց համախոհները համախմբվելու հնարք գտնում էին: Մեմուարային գրականությունից, հատկապես դեկլարիստ Ա. Ս. Գանգեբլովի, Միխ. Բեստուժևի և բարոն Տորնատի հիշողություններից պարզվում է, որ նրանք ընկերական զրույցի պատրվակի տակ հավաքվում էին երբեմն մեկի, երբեմն մի ուրիշի տանը: Շաղուրին ասում է, թե՝ դեկլարիստները Թիֆլիսում և այլուր, որոշ տեղեկությունների համաձայն, 20-ական թվականների երկրորդ կեսին, ունեցել են նույնիսկ կազմակերպված խմբակներ, ուր, ի միջի այլոց, հաճախ կարդացվել

¹ «Литературное наследство», 47—48, А. С. Грибоедов, 1946, стр. 283.

² Վ. Ա. Պարսամյան, Ա. Ս. Գրիբոյեդովը և հայ-ռուսական հարաբերությունները, 1947, էջ 66:

³ Նույն տեղում էջ, 68:

է նաեւ «Խեղճից պատուհասը»¹։ Այս փաստերը ցույց են տալիս, թե իր գաղափարական բովանդակությամբ Գրիբոյեդովի կոմեդիան որքան մոտ էր ու հարազատ դեկաբրիստներին։ Ավելորդ չենք համարում հիշել նաեւ այն, որ սովետական գրականագիտական միտքը հանձին Մ. Վ. Նեշկինայի բավական հիմնավոր և խորը կերպով կարողացել է ցույց տալ, որ Գրիբոյեդովի կոմեդիան մտահղացվել, աճել ու զարգացել է նրա հետ միաժամանակ ծնունդ առած դեկաբրիզմի շրջանում, որը և հանդիսացել է կոմեդիայի ծննդյան հասարակական մթնոլորտը²։

Ահա թե ինչու մեզ թվում է ոչ անհիմն այն ենթադրությունը, թե «Խեղճից պատուհասի» բեմադրությունը նրեանում կարող է կապված լինել դեկաբրիստների, ընդհանրապես ռուս առաջավոր մարդկանց գործունեության հետ կովկասում։

Նկատենք, սակայն, հետևյալը. Վեսելուվսկու հրապարակած փաստաթղթում, որ այդ հարցով զբաղվող բոլոր բանասերներին հայտնի է, կա մի վկայություն, որի վրա անհրաժեշտ ուշադրություն չեն դարձրել «Խեղճից պատուհասի» առաջին բեմադրության մասին գրողները, զրանց թվում և պրոֆ. Պարսամյանը։

Պահպանվել է վկայություն ոչ միայն այն մասին, որ

¹ «Литературное наследство», 47—48, А. С. Грибоедов, 1946, стр. 278. Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում ասել, որ մեր այս հոդվածի հրապարակումից հետո («Գրական թերթ», 1951, № 10) պրոֆ. Պարսամյանն հանդես եկավ «Դեկաբրիստները Հայաստանում» խորագիրը կրող նախնական հաղորդումով («Գրական թերթ», 1951, № 48), ուր հիշատակում է մի շարք դեկաբրիստների անուններ, որոնք իրենց քաջագործություններով աչքի են ընկել ինչպես 1827-ի հուլիսի 5-ին Արաբսի ափին Զեան-Բուլդաղի մոտ տեղի ունեցած ճակատամարտերում, այնպես էլ նույն թվի հոկտեմբերի 1-ին Նրեանի բերդը զբաղեցրած չորսրկած է Հաբլովսկուն Ալամդարյանի նամակը դեկաբրիստ Միխայիլ Իվանովիչ Պուշկինին՝ զբամալան օդանավում ցույց տալու անհրաժեշտության մասին։ Ալամդարյանը Պուշկինին անվանում է «հանճարեղ երիտասարդ» և այլն։

² М. В. Нечкина, А. С. Грибоедов и декабристы, 1947.

Թատրոն է հիմնվել Երևանում, պիեսներ փն խաղացվել, այդ թվում և «Նեկըից պատուհասը», այլև այն, որ այդ ներկայացումները «երկար շեն տեղում և փակվում են դրաֆ Պասկելիշ-Երևանակու հրամանով»¹։

Այն, որ Երևանում կազմակերպված Թատրոնի ներկայացումները առիթ են տվել Պասկելիշին այդպիսի կտրուկ միջոցառման դիմել, մի որոշ շափով լույս է սփռում այն հարցի վրա, թե վերոհիշյալ ներկայացումներն ընդհանուր առմամբ վերցրած ինչ բնույթ են կրել։ Այս փաստը վկայում է այն մասին, որ երևանյան Թատրոնը, թեկուզ և իր կարճատև գործունեության ընթացքում, կասկածի տեղիք է տվել, գուցե և դիտվել է որպես պետության կողմից անբարեհույս ճանաչված տարրերի գործունեության հնարավոր մի ձև։ Պասկելիշը հազիվ թե ընդհանրապես դեմ լիներ ներկայացումների տալու, որովհետև նրա օրոք և մանավանդ նրանից առաջ, Երմոլովի տարիներին ընտանեկան ներկայացումները, հատկապես Բիֆլիսում, ընդունված էին, և բավականաչափ տարածված լինելով, կարելի է ասել՝ նույնիսկ կոլտուրական տրագիդիա էին արդեն դարձրել։ Իսկ եթե այդ այդպես է, ապա ուրեմն Երևանի Թատրոնը նրա կողմից փակելու փաստի մեջ, միանգամայն իրավացի, կարող ենք քաղաքական բովանդակությույն դնել։ Ասել է թե՛ Թատրոնի գործունեության, այդ ներկայացումների մեջ Պասկելիշը տեսնում էր այնպիսի կողմեր, որոնք հակասում էին պետության շահերին, ռուսական ցարիզմի դիրքերի ամրապնդմանը նորանվաճ երկրում։

Ինչպես ասացինք՝ հայտնի է, թե բացի «Նեկըից պատուհասից» էլ ինչ պիեսներ են խաղացվել։ Երեկ ռուսական վոդեվիլներ, որոնք չափազանց տարածված էին և շատ էին խաղացվում այն ժամանակվա դավառական Թատրոններում։ Սակայն վստահ կարելի է ասել, որ հազիվ թե Թատրոնը փակելու միտքը Պասկելիշը հղանար մի այլ գործի, ասենք վոդեվիլների կապակցությամբ, քան Գրիբոյեդովի կոմեդիայի։

¹ «Русский архив», 1874, книга VI.

Գերցենն ասում էր թե՛ զայրույթից վրդովված, երազով և զաղափարներով լի Չափկին հանդես եկավ Ալեքսանդր առաջինի թագավորության վերջին պահին և Իսակովյան հրապարակում տեղի ունեցած ապստամբության նախօրյակին: Չափկին դեկաբրիստ է ¹, — եզրակացնում էր նա: Բայց այդ հասկանում էին դարաշրջանի ոչ միայն առաջավոր մարդիկ, այլև ռեակցիոն ուժերը, որոնք ամեն ջանք դործ էին դնում արդեթի տասկ պահելու ոուս գրականության ու թատրոնի երևելի կոթողներից մեկը:

Տեղին է այստեղ հիշել, որ շնայած «Խելքից պատուհասը» լույս չէր տեսել, այլ տարածվել էր միայն ձեռագիր վիճակում, սակայն 1825-ին նրա գնահատության շուրջը ծավալվեց մի աշնպիսի պայքար, որը դրսևորում էր գրականության մեջ գործող հակադիր ուժերի բախումը:

Պայքարի համար առիթ հանդիսացավ Գրիբոյեդովի վաղեմի հակառակորդի հոդվածը «Խելքից պատուհասի» լեզվի դեմ: Սրան պատասխանեց Ա. Բեստուժևը, այնուհետև կոմեդիայի պաշտպանությամբ հանդես եկավ Օ. Սոմովը, որին, սակայն, ծաղրեց Ա. Ի. Պիսարևը՝ լույս ընծայելով պարզապես մի հալհոյական հոդված «Խելքից պատուհասի» դեմ: Պայքարին մասնակից դարձավ նաև Վ. Ֆ. Օդոևսկին, որն ամենաոտուր վեճի մեջ մտնելով Մ. Ա. Դմիտրևի հետ՝ բարձր գնահատեց Գրիբոյեդովի երկը: Վերջինիս դեմ հանդես եկավ նորից Պիսարևը, և ինչպես անցյալ անգամ, նույնպես և այժմ, թաքնվելով Պիլհադ-Բելուզին ծածկանվան տակ, հարձակվեց Գրիբոյեդովի և նրա պաշտպանների վրա: Ահա այստեղ էլ պայքարն ընդհատվեց, որովհետև վրա հասավ 1825-ի դեկտեմբերի 24-ը:

«Խելքից պատուհասի» շուրջը սկսված և ընդհատված պայքարի հիմնական հարցն այն էր, թե Գրիբոյեդովը արդյոք ճիշտ է պատկերել իրականությունը: Ռեակցիոն թևը անխնա

¹ М. В. Нечкина, А. С. Грибоедов и декабристы, 1947, стр. 10.

քննադատության ենթարկելով կոմեդիան, պնդում էր, թե նրանում պատկերված իրականությունը հնարված է, ոչինչ ընդհանուր չունի կյանքի հետ: Կոմեդիայի պաշտպանները մեծ մասամբ դեկարրիստական շարժման ներկայացուցիչներ էին կամ նրանց համախոհներ. սրանք պնդում էին, թե ընդհակառակը՝ կոմեդիայում ճիշտ է արտացոլված կյանքը և, եթե հակառակորդներն այսպես կատաղում են, ապա նրա համար, որ գրիբոյեդովյան հայելու մեջ տեսել են իրենց սեփական պատկերը ¹:

Մենք չգիտենք Պասկևիչը հասկանում էր արդյոք, որ նոր միայն գրավված Նրևանում մերկացվում է ֆամուսովյան Մոսկվան, այն սոցիալական ուժը, որի վրա հենվում էր ռադմա-ֆեոդալական ցարիզմը, որ բեմից ներկայացվում է մի մարդու կերպար, որն ընդոստ հակադրվում է հասարակությանը, ամեն տեսակի բռնության և կրքոտ պաշտպանում է մարդու ազատությունը, նրա արժանապատվության բարձր զգացումը: Մենք չգիտենք, Պասկևիչը հասկանում էր, որ Չափու կյանքը բեմի վրա հասարակական-քաղաքացիական վարքագծի բարձր օրինակներից է: Պասկևիչը, լայն մտահորիզոնից զուրկ, սահմանափակ Պասկևիչը դժվար թե հասկանար այս ամենը: Եվ դուք երբա շուտանձին կարիքը չկար էլսակայն նրա շրջապատում քիչ էին այնպիսիները, որ հասկանալով և պարզելով դրա վտանգավորությունը կհուշեին նրան թատրոնն անհապաղ փակելու միտքը:

Այդ տեսակետից չափազանց բնորոշ է հետևյալ փաստը: Կովկասի փոխարքա Վորոնցովի նախաձեռնությամբ, ինչպես հայտնի է, 1845-ին, Թիֆլիսում ռուսական թատրոն հիմնվեց: Թատրոնի նպատակը պետք է լիներ, ինչպես գրել է Վորոնցովը ցարին ուղղված զեկուցագրի մեջ, նպատել «տեղացիների միաձուլմանը ռուսներին»: Այս թատրոնում

¹ М. В. Нечкина, А. С. Грибоедов и декабристы, 1949, стр. 411—426.

այլ պիեսների հետ միասին ներկայացվել են նաև «Խելքից պատուհասը» և «Ռեիդորը»։ Անդրադառնալով ռուսական թատրոնի գործունեության հարցերին, Սոլովոբրև իր մի, թեև լրագրային, բայց բավական ընդարձակ հոդվածում, որ կոչվում է «Նոր թատրոն Թիֆլիսում», կասկած է հայտնում, թե որքան արդյոք նպատակահարմար է ներկայացնել այնպիսի պիեսներ, ինչպես «Խելքից պատուհասը» և «Ռեիդորը»։ «Միթե,— գրում է Սոլովոբրև,— բանալով նրա (այսինքն՝ տեղական ժողովրդի) առաջ թատրոնի դռները, ցույց տալով նրան գործունեության նոր ասպարեզ, մի նոր, մինչև օրս նրա համար անհայտ հաճույք, մենք միայն սովորեցնելու ենք նրան դառը և խելոք ծիծաղել մեզ վրա, ծանոթացնելով նրան «Ռեիդորի» և «Խելքից պատուհասի» հետ»¹։ Եթե այդպես մտածել են 40-ական թվականներին, ինչու այդպես չէին կարող մտածել նաև 20-ական թվականներին Պասկևիչի շրջապատում գտնվող ցարական պաշտոնյաները, նամանավանդ որ կոմեդիան այդ ժամանակ արգելքի տակ էր։ Միանգամայն բնական է, որ ցարական պաշտոնեությունը կառավարության և երկրում տիրող դասակարգերի համար միանգամայն անշահավետ և նույնիսկ վտանգավոր պիտի ճանաչեր Գրիբոյեզովի կոմեդիայի տարածումը, այն էլ բեմից և մանավանդ Կովկասում։ Ըստ որում նկատենք, որ Գրիբոյեզովի մահից հետո նրա կոմեդիան թույլ տրվեց ներկայացնել Մոսկվայում և Պետերբուրգում, բայց ոչ երկրի ծայրամասերում, ուր եղած բեմադրությունները կրել են էպիգոնիկ բնույթ, քանի որ «Խելքից պատուհաս» կոմեդիայի բեմադրությունը դավառական բեմերում «բարձրագույն հրամանով արգելված էր»։ Այդ արգելքը վերացել է միայն 1863-ից։

Այսպիսով, ռուսական թատրոնի գործունեությունը նրևանում և հատկապես «Խելքից պատուհասի» բեմադրությունը

¹ „Кавказ“, 1851, № 29. (Մեջբերումը կատարված է „Театр в Тифлисе с 1845—1856 гг.“ աշխատությունից, էջ 71)։

Նրա բեմի վրա, ոչ միայն ուշադրության արժանի փաստ է
Պրլես կոմեդիայի անդրանիկ ներկայացում, ինչպես մինչև
Հիմա դիտվել է, այլև որոշ հասարակական-քաղաքական
աղբամաղություններ արտահայտող երևույթ:

1951

ՆՈՐԱՀԱՅՑ ՄԻ ԷՋ «ԽԵԼՔԻՑ ՊԱՏՈՒՀԱՍԻ» ՎԱՂ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

«Խելքից պատուհասի» երևանյան բեմադրության կապակցությամբ մի այսպիսի միտք է հայտնված.

«Փաստը մնում է փաստ, որ հայ ժողովրդի լայլ բարեկամի անմահ գործի առաջին և հեղինակի կենդանության ժամանակ միակ բեմադրությունը կատարվել է Հայաստանի մայրաքաղաքում՝ Երևանում»¹:

Այս միտքը հայտնվել է և առաջ²: Հիմա էլ հաճախ կրկնվում է: Եվ դարմանալի չէ, որովհետև հրապարակի վրա եղած փաստերը այդպիսի վկայություն են տալիս: Մի փոքր այլ կերպ է խորհում պրոֆ. Ֆիլիպովը: Վերջինս «Գրական ժառանգության» դրիբոյեզության հատորյակում հրապարակել է մի տեսություն, որ կոչվում է ««Խելքից պատուհասի» վաղ բեմադրությունները», ուր ասում է, թե՝ «հեղինակի կենդանության օրով «Խելքից պատուհասը» բեմադրելու երեք փորձ է կատարվել». առաջինը՝ թատերական ուսումնարանի սաների փորձն է (1824) բեմադրելու առանձին հատվածներ, որ սա-

¹ Վ. Ա. Պաբսամյան, Ա. Ս. Գրիբոյեզովը և հայ-ռուսական հարաբերությունները, 1947, էջ 71:

² Նույն միտքը կարելի է գտնել և մեր հոդվածում. «Դա եղավ «Խելքից պատուհասի» առաջին և վերջին ներկայացումը հեղինակի կենդանության օրով և նրա ներկայությամբ» («Սովետական Հայաստան», 1945, № 4):

կայն, չներկայացված արդեւիւնք: Երկրորդը՝ երևանյան բեմադրութիւնն է (1827) և վերջապես՝ որպէս երրորդ փորձ նա նշում է Պետերբուրգում տեղի ունեցած մի շրջիկ ներկայացում¹: Վերջինիս թվականը Ֆիլիպովն անհասկանալի պոտճառներով չի հիշատակում, թեև մատնանշում է այն աղբյուրը, որտեղից քաղել է նա այդ տեղեկութունը²:

Սակայն խնդիրն այն է, որ նրա մատնանշած աղբյուրը ոչ այլ ինչ է, բայց եթե հենց այդ ներկայացման մասնակիցներին մեկի հիշողութիւնները: Հուշերի հեղինակը Մ. Ղամադջանն է, որ այդ ներկայացման մեջ, ինչպէս արդեն մի առիթով ասել ենք, կատարել է իշխանովայի դերը: Ղամադջանը պատմում է ներկայացման մանրամասնութիւնները և նշում թվականը: Ղամադջանի ասելով, իսկ մենք նրան շփաւատալու ոչ մի հիմք չունենք, այդ ներկայացումը տեղի է ունեցել Պետերբուրգում, 1830-ին³: Ուրեմն՝ ոչ թե Գրիբոյենովի կենդանութեան ժամանակ, այլ նրա մահից հետո: Հետաքրքիրն այն է, որ «Գրական ժառանգութեան» գրիբոյենովյան հատորում Ֆիլիպովի տեսութեանը հաջորդում է Լ. Իլինսկու ««Խելքից պատուհասը» դավառական բեմում» վերնագրով տեսութիւնը, որ նույնպէս խոսւում է պետերբուրգյան ներկայացման մասին, պարզ և որոշ հիշատակելով ժամանակը⁴:

Չնայած այս սոսի բանասիրական կարգի թյուրիմացութեանը, պետք է ասել, որ Գրիբոյենովի կենդանութեան ժամանակ «Խելքից պատուհասը» ներկայացնելու, իրոք, երեք փորձ է եղել. առաջին երկուսը հենց այն, որ նշում է պրոֆ. Ֆիլիպովը, իսկ երրորդը մի բեմադրութիւն է, որը վերջերս միայն հայտնի դարձավ:

¹ «Литературное наследство», 47—48, А. С. Грибоедов, 1946, стр. 299.

² Նույն տեղում, էջ 323:

³ «Вестник Европы», 1875, книга VII.

⁴ «Литературное наследство», 47—48, А. С. Грибоедов, 1946, стр. 334.

Այսպես ուրեմն՝ նոր, այս վերջերս միայն գտնված փաստերը ցույց են տալիս, որ այն պնդումը, թե միակ ներկայացումը, որին ներկա է եղել հեղինակը, երևանյանն է, ճիշտ է: Պարզվում է, որ երևանյան ներկայացումը Գրիբոյեդովի անմահ գործի առաջին բեմադրությունն է, բայց ոչ միակը հեղինակի կենդանության օրով: Նոր փաստերն ու ավալները վկայում են «Ներքին պատուհասի» առաջին ներկայացմանը շատ կարճ ժամանակից հաջորդած մի այլ բեմադրություն Ռիֆլիսում, ոչ միայն հեղինակի ներկայությամբ, այլև նրա ղեկավարությամբ կազմակերպված ներկայացում, որի պատմա-հասարակական նշանակությունը մեզ համար մի շարք կողմերով անշափ հետաքրքիր է:

Այդ ներկայացման մի շարք մանրամասնությունները գտնում ենք Նրեանի Ռատերական թանգարանում գտնվող՝ Գարեգին Նրիցյանի ձեռագիր մի աշխատության մեջ, որը հայ թատրոնի պատմության նոր շրջանի ուսումնասիրության տեսակետից հետաքրքրական փաստական նյութ է պարունակում:

Գարեգին Նրիցյանը անցյալում հայտնի բանասեր և պատմաբան Ալեքսանդր Նրիցյանի որդին է: Եվ այս աշխատությունն, ըստ երևույթին, գրված է հոր հարուստ արխիվի հիման վրա¹: Իսկ Նրիցյանը, ինչպես հայտնի է, կապված է

¹ Այս հոգվածը հրապարակելուց առաջ, դեռևս 1950-ին, նամակով զիմեցինք Լենինգրադում ապրող Գարեգին Նրիցյանին, խնդրելով պարզել մի քանի տարահուսանք: Նրիցյանից պատասխան չստանալով, ստիպված եղանք հրապարակել հոգվածը («Գրական թերթ», 1951, № 17): Սակայն մոտ երեք և կես տարի հետո ստացվեց Նրիցյանից նամակ: Պարզվում է հետևյալը. պատրաստվելով պատասխանել, այնքան է զբեղ, որ ստացվել է Գրիբոյեդովի մասին շուրջ 5 մամուլից բաղկացած մի աշխատություն, որի մեջ, ինչպես ասված է նամակում, «տրվում են մինչև հիմա բոլորովին անհայտ և բանաստեղծի կենսագրերն երև համար արժեքավոր տեղեկություններ: Այդ նյութերը եռ քաղել եմ, — գրում է Նրիցյանը, — Յուրի (Գևորգ) Ալավերդովի տեղերից, որ պահվում էին իմ հոր արխիվում: Իր տեղերում Ալավերդովը

էր, Գրիբոյէդովի հետ ծանոթ էր Պետերբուրգից և մոտիկ բա-
րեկամական կապերի մեջ էր, նամանավանդ որ դրամատուր-
գը քնքուշ զգացումներ էր տածում դեպի նրա քույրը՝ Դա-
րիա Խվոստովան։ Այս ընտանիքի հետ կապված էին Ռիֆլիսի
նշանավոր մարդկանցից շատերը, այդ թվում նաև Ճավճավա-
ձեները։ Հայտնի վրաց բանաստեղծ, իշխան Ալեքսանդր Ճավ-
ճավաձեն, իր աղջիկների, այդ թվում և Նինայի դաստիարա-
կությունը հանձնել էր Հախվերդյանի կնոջը։ Մտածելով, որ
իր կինը՝ Սալոմեն, թեև իշխանուհի է, բայց հազիվ թե ի վի-
ճակի լինի նրանց դաստիարակելու, ինչպես հարկն է, տալու
նրանց այն, թեկուզ արտաքին փայլը, որ այնպես անհրաժեշտ
էր բարձրատոհմիկ ընտանիքների, ընդհանրապես ազնվա-
կանական շրջանում։

Պրոսկովյա Նիկոլտեևան պետերբուրգյան սալոնների
օրինակով սիրում էր հավաքույթներ, երեկոներ կազմակեր-
պել, իր շուրջն համախմբելով ինչպես ուսու, այնպես էլ վրա-
ցական և հայկական բարձրաստիճան պաշտոնյաներին,
մայրաքաղաքի ինտելիգենցիայի աչքի ընկնող դեմքերին։
Գրիբոյէդովն այդ «սալոնի» մշտական և, իհարկե, սիրված
այցելուներից էր. սրամտությունը, բազմազան լեզուների
իմացությունը, բացառիկ հարուստ էրուրուցիան, գրական
համբավը և վերջապես՝ փայլուն դաշնակահարությունը նրան
կարճ ժամանակից դարձրել էին սալոնի կենտրոնական դեմ-
քը։ Նինայի հետ նշանավոր դրամատուրգը ծանոթացել ու
մտերմացել է Հախվերդյանների տանը։

«Խեղբից պատուհասը» ներկայացնելու իդեան Հախվերդ-
յանների տանը և նրանց շրջապատում գտնում է ջերմ արձա-
դանք։ Դերերը բաշխվում են գլխավորապես նրանց տան այս-
պես ասած «սալոնի» մշտական հաճախորդների մեջ։

Փորձերը կատարվում էին Հախվերդյանների տանը, իսկ
ներկայացումը տեղի է ունենում իշխան Բաղրատիոնի մոտ։
«Խեղբից պատուհասի» բեմադրությանը ներկա գտնվելու ցան-
կացողների թիվն այնքան մեծ է լինում, որ ստիպված էին

ներկայացումը տեղափոխել Ներսիսյան դպրոցի շենքը: Շատ կարևոր է ներկայացման պատմության տեսակետից այն **փաստը**, որ հայ հոգևոր իշխանությունը դեմ է եղել դպրոցական դահլիճը թատերասրահ դարձնելուն, այդ պատճառի տակ, ըստ երևույթին, թաքցնելով պետության կողմից արգելված սիկեսի նկատմամբ ունեցած իր վերաբերմունքը: Սակայն **հետո ստիպված է** լինում դիջելու Բստ երևույթին, այդ հարցում դեր է խաղում **հեղինակի պաշտոնական** շրջաններում ունեցած բարձր դիրքը, նրա բարեկամական կապերը երկրի ղեկավար կառավարիչ Պասկևիչի հետ¹:

Ներկայացման մասնակիցների մասին, դժբախտաբար, շատ քիչ տվյալներ են պահպանվել:

Մեղրոդներին քաջալերելու համար տանտիրուհին հանձն էր առել կատարելու պառավ կոմսուհու դերը: Նինա Ճավճավաձեն կատարում էր նրա աղջիկներից մեկի դերը:

Ներսիսյան դպրոցի դահլիճում «Խելքից պատուհասը» մի քանի անգամ խաղալուց հետո, ներկայացումները կրկին տեղափոխվում են իշխան Բագրատիոնի տունը, որովհետև արիստոկրատիան և ընդհանրապես հասարակության, այսպես կոչված, արատնյալ շրջանին պատկանող հանդիսատեսները չէին ցանկանում շփվել Ներսիսյան դպրոցի դահլիճն հաճախող «խառն» հասարակության հետ:

Ահա այս շրջանում Գրիբոյեդովն ամուսնանում է Նինա Ճավճավաձեի հետ: Հեղինակի և նրա դեռահաս կնոջ Պարսկաստան մեկնելուց առաջ մի և փաստորեն վերջին անգամ ներկայացվում է «Խելքից պատուհասը», բայց այս անգամ արդեն Ճավճավաձեների տանը:

¹ Մեզ հայտնի աղբյուրներում հոգևորականության գիմադրության մասին ոչ մի հիշատակություն չկա: Սակայն, կարևորելով վատուրը, մենք բերում ենք, քաղելով այն սյուժե. Լ. Քալանթարի ուսուհայկական թատերական կապերի պատմության հարցին նվիրված գեղուցումից, ենթադրելով, որ մի այսպիսի հայտարարություն անելու համար նա անպայման ունեցել է որևէ հիմք:

Բացի այս ամենից, Գարեգին Երիցյանը հայտնում է նաև, որ Գեորգ, այն ժամանակ Յուրի Ախվերդյանի ձեռքով կազմված ներկայացման ծրագրի մի օրինակը պահպանվել էր իր հոր՝ Ալեքսանդր Երիցյանի թատերական արխիվում:

Ահա այսօրնով էլ սպառվում են այն տեղեկությունները, որ դառնք Երիցյանի ձեռագիր աշխատության մեջ զրիբոյնդովյան նորահայտ ներկայացման մասին:

Այժմ տեսնենք, թե Գարեգին Երիցյանի հաղորդած ներկայացման մասին զրադանություն մեջ որևէ այլ հիշատակություն պահպանվե՞լ է, թե ոչ և ընդհանրապես հնարավո՞ր է որևէ այլ հետք գտնել:

Այդ ուղղությամբ մեր կատարած պրպտումներն առայժմ տվել են հետևյալ արդյունքը:

Այդ մասին մի անուղղակի ակնարկ գտնում ենք կոմեդիայի հին հրատարակություններից մեկում:

1875-ին լույս է տեսել «Խելքից պատուհասի» երկու հրատարակություն. մեկը Ա. Վեսելովսկու, մյուսը՝ Ի. Գարուսովի խմբագրությամբ: Վերջին հրատարակությունը կոմեդիայի քառասուներորդ հրատարակությունն է, որին խմբագիրը կցել է բաղմամբով ծանոթագրություններ: Ահա այդ հրատարակության մեջ Գարուսովը տեքստային մի խնդրի կապակցությամբ ասում է, թե՝ այդպես է եղել «սկզբնական, Գրիբոյեզովի կողմից ուղղված այն օրինակում, որով «Խելքից պատուհասը» խաղացվել է Թիֆլիսում, հեղինակի ներկայությամբ»¹: Այնուհետև, նույն Գարուսովը մատնանշում է, որ տեքստի «70—73 տողերը Գրիբոյեզովի կողմից ուղղվել են 1827-ին թիֆլիսյան ընտանեկան ներկայացման համար»²: Իսկ ծանոթագրությունների ընդհանուր բաժնում Գարուսովը ջգվելով, որ կոմեդիայի ձեռագրի վերահիշյալ օրինակը իր տրամադրության տակ չի եղել, գրում է. «Որտե՞ղ և ո՞ւմ մոտ

¹ А. С. Грибоедов, Горь от ума, редакция текста, примечания и объяснения составлены И. Д. Гарусовым, 1875, стр. 244.

² Նույն տեղում, էջ 250:

է դտնւում թիֆլիսյան թատրոնի համար հեղինակի կողմից ուղղված ձեռագիրը»¹:

Քննադատությունը կշտամբել է Գարուսովին, ասելով, որ նա փաստերը շփոթում է: Քննադատությունն ասում էր, թե՝ երեւի խոսքը վերաբերում է երեսնյան բեմադրությանը, որին իսկապես ներկա է եղել հեղինակը, իսկ թիֆլիսում «Խելքից պատուհասը» առաջին անգամ ներկայացվել է 1832-ին, երբ Գրիբոյեդովն արդեն կենդանի չէր²:

Այժմ պարզվում է, որ քննադատությունը անիրավացի է կշտամբել, որ Գարուսովը, թեև շփոթել է թվականը, 1828-ի փոխարեն գրել է 1827, բայց մի որոշ հիմք է ունեցել թիֆլիսում, 1832-ից ավելի վաղ, այն է 1828-ի եղած ներկայացման կապակիցութեամբ հեղինակի կողմից փոփոխած տեքստի մասին խոսելու: Գարուսովը, դժբախտաբար, չի հիշել աղբյուրը, որը կարող էր օգնել Երիցյանի հաղորդած փաստի ոչ միայն հաստատմանը, այլև նրա մի շարք նոր, գուցե և շատ կարևոր կողմերը լուսաբանելու:

Ահա և մի ուրիշ վկայութուն:

Գրականության մեջ գտնում ենք մի անուղղակի հիշատակութուն:

Գրականության մեջ այն միտքն է հայտնվել, թե Գրիբոյեդովի թիֆլիսում լինելը, ինչպես և նրա ամուսնությունը Ալ. Շալվափաձեի աղջկա հետ, շփումը տեղական աղնվակա-նության և ինտելիգենցիայի հետ, նպաստեցին, որ «Խելքից պատուհասը» անդրկովկասյան շրջաններում բավական վաղ տարածվի. «Խելքից պատուհասը» թիֆլիսում տարածվել է ոչ միայն ձեռագիր վիճակում, այլև, ինչպես տեսանք, ընտանիկան ներկայացումների ձևով: «Թատրոնը թիֆլիսում 1845—1856 թթ.» աշխատության մեջ թիֆլիսում կաղմակերպված առաջին ռուսական ներկայացումների մասին, գրված է.

¹ А. С. Грибоедов, Горь от ума, редакция текста, примечания и объяснения составлены И. Д. Гарусовым, 1875, стр. 410.

² „Вестник Европы“, 1875, книга VII.

«Այն ժամանակ Թիֆլիսում պարբերական մամուլ չկար, որ հետաքրքրական մանրամասնություններ պահպաներ այն շրջանի ղեկավարված տասներեքի մասնավոր ձեռնարկումների մասին: Բայց շատերի հիշողության մեջ մնացել են իշխան Պետրե Բաղրատիոնի, Գրիբոյեզովի աներ իշխան Ալեքսանդր Ծավճավաձեի տանը, ինչպես և Մուխրանյան փողոցի մոտերքում գտնվող հայկական ներսիսյան դպրոցում տեղի ունեցած «Խելքից պատուհասի» ներկայացումները»¹:

Քվիականը, ղժբախտաբար, չի հիշատակվում, բայց ամենայն հավանականությամբ նկատի է առնված 1828-ի ներկայացումը, որը, ինչպես արդեն տեսանք, իրոք որ տեղի է ունեցել և՛ Բաղրատիոնի, և՛ Ծավճավաձեի տանը, և՛ ներսիսյան դպրոցում:

Այդ դրքի հեղինակը, ինչպես հայտնի է, Ալեքսանդր Երիցյանն է: Վերջինս բավականաչափ լավ ծանոթ էր անցյալ դարի առաջին հիսնամյակի պատմաքաղաքական, հասարակական-կուլտուրական անցուդարձին, հետևապես նա չէր կարող փաստական անիրադեկություն հանդես բերել, թվականների տվյալներ շփոթ թույլ տալ: Ինչ-ինչ, բայց կասկածել, որ Երիցյանը չի իմացել, թե 1832-ին Թիֆլիսում պարբերական հրատարակություն գոյություն ունե՞ր, թե ոչ, ճիշտ չի լինի: Եվ հենց այն հանգամանքը, որ Երիցյանի նման փաստական նյութի լավատեղյակ պատմաբանն ասում է, թե այն ժամանակ պարբերական հրատարակություններ չկային, բավական հիմնավոր վկայություն է, որ խոսքը վերաբերում է մի ներկայացման, որ տեղի է ունեցել մինչև ոչ միայն 1832-ը, այլ 1828-ի երկրորդ կեսից առաջ, որից հետո միայն Թիֆլիսում պարբերական մամուլ է հիմնվել:

Նույն մտքին հանդիպում ենք հայ պարբերական մամուլում լույս տեսած մի հոդվածում ևս:

«Խելքից պատուհասի» անմահ կոմեդիայի հեղինակ

¹ „Театр в Тифлисе с 1845—1856“, стр. 124.

Ա. Ս. Գրիբոյեդովի կենդանության ժամանակ, որը, ինչպես հայտնի է, առաջին անգամ թատերասերները ներկայացրին Թիֆլիսում, Ներսիսյան դպրոցի դահլիճում: Թիֆլիսում այն ժամանակ չկային պարբերական հրատարակություններ և այս իրադարձությունները մնացին միայն ժամանակակիցների հիշողությունների մեջ¹:

Ասված է նաև, որ այս տեղեկությունները «քաղված են դիվանական փոշոտ քրոնիկոններից»²:

Հեղինակը, որ հայտնի է, թե ով է, որովհետև հոգևածր լույս է տեսել անստորագիր, գծախտաբար, թիվ չի մատնանշել: Գուցե խոսքը 1832-ի ներկայացման մասին է, որը նույնպես խաղացվել է Ներսիսյան դպրոցում: Սակայն փառաթղթից քաղված բոլոր տվյալները լիովին համընկնում են այն ամենի հետ, որ հաղորդվում է Նրիցյանին վերագրվող գրքում: Նախ՝ այստեղ խոսվում է այն մասին, որ պիեսը խաղացվել է հեղինակի կենդանության ժամանակ, ուրեմն՝ 1832-ից առաջ: Հետո, ասվում է, որ դա եղել է այն ժամանակ, երբ Թիֆլիսում մամուլ չկար, իսկ 1832-ին լույս էր տեսնում «Тифлисские ведомости» պարբերականը:

Շատ ցավալի է, որ հոգևածի անհայտ հեղինակը փաստաթուղթը բերելու փոխարեն, նրա բովանդակություն է շարադրել: Սակայն այն հանդամանքը, որ իր ասած տվյալները նա վերցրել է, ինչպես ինքն է ասում՝ «դիվանական փոշոտ քրոնիկոններից», իրավունք է տալիս մտածելու, որ մի օր հնարավոր կլինի հայտարարել այս հաղորդման բուն աղբյուրը³:

¹ «Հուշարար», 1908, № 2:

² Նույն տեղում:

³ 1828-ի ներկայացումը հաստատող մի նոր վկայություն էլ դոնում ենք Նրիցյանի նամակներից մեկում: «Յեկելից պատուհասի» դարձած լույս հրատարակության ծանոթագրությունների հերքումով ժամանակին, ինչպես հայտնի է, հանդես է եկել Ղամադյանը, երբ դրում էր իր հիշողությունները պետերբուրգյան և Թիֆլիսյան ներ-



Ի՞նչ արժեք և պատմական հետաքրքրություն է ներկայացնում այս նոր տվյալը:

Նախ, այս ներկայացման փաստը վկայում է, որ «Նեկրից պատուհասի» բեմական պատմության վաղ շրջանը հաստատապես կապված է Անդրկովկասի հետ: Նշանակում է երեւմյան բեմադրությունը մի եզակի փաստ չէ և «Նեկրից պատուհասի» նկատմամբ անդրկովկասյան ժողովուրդների առաջավոր ինտելիգենցիայի հետաքրքրությունը՝ մի օրդանական երևույթ է:

«Նեկրից պատուհասի» բեմական պատմության մեջ երեւմյան ներկայացումը, բացի անդրանիկը լինելուց, առանձնապես կարեւորվում է և նրանով, որ հեղինակը դիտել է ներկայացումը: Թիֆլիսյան բեմադրությունը այդ իմաստով ավելի կարեւոր է, որովհետեւ ներկայացման զաղափարը պատկանում է իրեն՝ Գրիբոյեդովին: Փորձերը ղեկավարել է հեղինակը, ընդհանրապես զլխավորելով սկսած գործը սկզբից մինչև վերջ:

Ինչպես 1827-ի բեմադրությունը, այնպես էլ 1828 և յայտ 1832 թվերի բեմադրությունները կարեւոր են և այն տեսակետից, որ վկայում են ռուսական առաջավոր կուլտուրայի մուտքը անդրկովկասյան իրականություն: Ուրեմն՝ դեռ 20-ական թվականներին մեր ինտելիգենցիան ստացավ հնարավոր-

կայացումների մասին: Ղամադյանի ելույթը Գարուսովի դեմ, որով բացասվում էր 1828-ի ներկայացման փաստը, երկրյանը բացատրում է «Նեկրից պատուհասը» Թիֆլիսում առաջին անգամ ներկայացնելու նախաձեռնության պատիվը իրեն վերադրելու ցանկությամբ: «Այժմ ես գտել եմ տետր, որտեղ Գամազովը,—ըրում է երեցյանը,—իր հոգւածից երկու տարի անց, սեփական ձեռքով ղերում է Թիֆլիսի 1828 թվականի ներկայացման վորձի մասին, որ կատարվել է հեղինակի ներկայությամբ: Այդ տետրը զտնվել է Գամազովի արխիվում, որն անհրաժեշտ չի համարել հրատարակել նորույթը, որպեսզի չհակասի իր արդեն տպագրած հոգւածին»:

բովթյունն ոչ միայն շփոխելու ռուսական կուլտուրայի ականա-
վոր դեմքերի հետ, այլև ծանոթանալու նրանց ստեղծագոր-
ծությանը: Եվ հայկական ու վրացական, ինչպես և ադրբեջա-
նական կուլտուրաների զարգացման տեսակետից շատ է կա-
րևոր այն, որ մեր ժողովուրդները բախտ ունեցան հենց
սկզբից ռուս թատրոնի և գրականության ամենաառաջավոր
երևույթների հետ ծանոթանալու:

Այնուհետև այս բեմադրության կարևորագույն կողմերից
մեկն էլ այն է, որ մի քանի անգամ ներկայացվել է Ներսիս-
յան դպրոցի դահլիճում: Այս հանգամանքը ներկայացմանը
տալիս է առանձին արժեք: Թե՛ 1828-ին, թե՛ 1832-ին Ներ-
սիսյան դպրոցի դահլիճում «Խելքից պատուհասի» ներկա-
յացմանը ներկա է եղել ու դիտել հայ ինտելիգենցիան, այն
ուսանող երիտասարդությունը, որն այդ շրջանում արդեն
խանդավառված էր հայկական թատրոն ստեղծելու դադափա-
րով: Եվ պարզ է, թե «Խելքից պատուհասն» իր առաջավոր
դադափարներով ինչ մեծ ազդեցություն պետք է գործեր
նրանց վրա, որոնք հետագայում դարձան հայ թատրոնի գործն
առաջ մղողներին:

Հայ թատրոնի վաղ շրջանի գործիչների ծանոթությունը
ռուսական կուլտուրայի և մանավանդ մի այնպիսի առաջավոր
երևույթի հետ, ինչպիսին Գրիբոյեդովի կոմեդիան է, վճռա-
կան նշանակություն ունեցավ մեր թատրոնի ու դրամատուր-
գիայի զարգացման համար, առաջին իսկ քայլերից կողմնո-
րոշելով նրան դեպի սթափ ունալիզմը:

Կա և մի այլ կարևոր հանգամանք: «Խելքից պատուհասի»
1828 և 1832 թվականների բեմադրությունները, որ կազմա-
կերպվել են ռուսների, հայերի և վրացիների միացյալ ջանքե-
րով, ամրապնդել են ժողովուրդների բարեկամության դադա-
փարը, հաստատելով եղբայրական համագործակցության այն
երևելի տրագիդիան, որը շարունակվեց նաև հետո, վրաց և
հայ թատրոնների պատմության մեջ գրելով փայլուն էջեր:

Երևանի թատերական ինստիտուտի գիտական սեսիա-

յում պրոֆ. Լևոն Քալանթարի կողմից, Մոսկվայում համա-
միութենական թատերագիտական կոնֆերանսում հայ թատ-
րոնի պատմության ուսումնասիրության հարցերին նվիրված
զեկուցման ժամանակ՝ մեր կողմից «Խելքից պատուհասի»
1828-ի ներկայացման փաստի հիշատակությունը, որպես նո-
րություն մեծ հետաքրքրություն առաջ բերեց ինչպես թատե-
րական, այնպես էլ զրական հասարակայնության մեջ: Այս
փաստի նկատմամբ եղած նման հետաքրքրությունը կրկնա-
պատկում է մեր բանասիրական մտքի պատասխանատու-
թյունը լրջորեն զբաղվելու այս հարցով, շարունակելու
պրպոտումները՝ փաստը հաստատող, տարակուսանքի առիթ
տվող կետերը (ինչպես, ասենք՝ Գեորգ Ախվերդյանի մասնակ-
ցությունը և այլն) ճշգրտող, նրա այլ կողմերի վրա լույս
ափռող նոր վկայություններ գտնելու համար:

ՄԻ ԷՋ «ԽԵԼԻՔ ՊԱՏՈՒՀԱՍԻ» ԲԵՄԱԿԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԻՅ

Գրիբոյեդովի կյանքի այն բոլոր կողմերը, որ այս կամ այն չափով կապվում են հայ իրականության հետ՝ մեզ համար առանձնապես հետաքրքիր են, թեկուզ առաջին պահ նրանք աննշան երևան։ Ճիշտ է, ժամանակը, որ մեզ բաժանում է Գրիբոյեդովի ասլորած օրերից՝ շատ տվյալներ է կուտակել նրա մասին։ Բայց կարելի է կապերի մի ամբողջ շարք հիշել, որ մինչև այսօր ուսումնասիրված չէ։ Մի մասի էլ հետքն է միայն դառնված։ Եթե մի խանդավառ բանասեր փորձի պրպտել՝ անշուշտ նոր և անհայտ կապեր մեջտեղ կբերի, որոնք շատ բան կարող են պարզել՝ խոսեցնել տալով մի շարք լուռ մնացած փաստերի։ Զանասեր պրպտողը Գրիբոյեդովին մեր կյանքի հետ կապող դեռ շատ դրվագներ երևան կբերի։ Թող լինեն դրանք կցկտուր տեղեկություններ, առանձին փաստեր։ Այդ ամենը ի մի բերվելով՝ մի օր կամբողջացնեն հայ ժողովրդի ազնիվ բարեկամի պատկերագրի՝

* * *

Ալեքսանդր Սերգեևիչ Գրիբոյեդովը Թիֆլիսում եղած ժամանակները կապված է եղել Ներսիսյան դպրոցի հետ։ Ասում են, որ Ալամդարյանի օրոք Գրիբոյեդովը մի քանի անգամ դըպ-

րոց է եկել, նույնիսկ դաս է լսել: Գալուստ Շերմազանյանը, որ
այն ժամանակ աշակերտ էր Ներսիսյան դպրոցում, ըստ որում
Ալամդարյանին շատ մոտ կանգնած, սիրելի և վստահված
աշակերտ, վկայում է, որ ինքը հաճախ է տեսել Գրիբոյեդովին
Ներսես արքեպիսկոպոսի հետ իրենց դպրոցը գալիս¹:

Մի պահ կամենում ենք շեղվել բուն նյութից և կանգ առ-
նել հարակից մի խնդրի վրա:

Գրիբոյեդովը, ինչպես պարզվել է նրա մահից բավական
անց, մտադիր էր գրելու մի ողբերգություն, նյութ ունենալով
Հայաստանի և Վրաստանի պատմական անցյալը, մոտավորա-
պես առաջին թվականը՝ մեր թվարկությունից հետո: Ողբերգու-
թյունը կոչվելու էր «Родамист и Зенобия»: Նրա թղթերի մեջ
գտնվել է ապագա ողբերգության առաջին և երկրորդ գործողու-
թյունների ծրագիրը²:

Գրիբոյեդովսպետները ենթադրում են, որ դրամատուրգին
որպես հիմնական աղբյուր ծառայել են հոռոմեական պատմա-
րան Տակիտոսի «Տարեգրությունները»³: Միաժամանակ հնա-
րավոր են համարում, որ Գրիբոյեդովը ծանոթ էր նաև Մովսես
Խորենացու «Հայոց պատմությանը», որի առաջին ուսումնական
թարգմանությունը լույս է տեսել 1809-ին⁴: Այդ նույն թեման

¹ Գալուստ Շերմազանյան, «Նյութեր ազգային պատ-
մության համար երևելի Հայկազունքի Պարսկաստան», 1890, էջ 21:

² Грибоедов. Сочинения, редакция, вступительная статья
и примечания Вл. Орлова, 1945, стр. 311.

³ Նույն տեղում, էջ 598: Այդ տեսակետից ուշադրավ հիշատա-
կություն կա Մ. Վ. Նեչկինայի «Ա. Ս. Գրիբոյեդովը և ղեկարդիտ-
ները» գրքում, հեղինակը շատ հավանական է համարում, որ Գրիբո-
յեդովն օգտված լինի Տակիտոսից, որի «Տարեգրությունները» Պլու-
տարքոսի «Կենսագրականների» հետ միասին ներմուծվի համար սեզանի
գրքերն էին կոպիտում, իսկ դրամատուրգը, ինչպես հայտնի է, ազատ
մուտք ուներ նշանավոր գինեթափի տունը: Այնուհետև, Նեչկինան մի
այլ, թերևս շատ ավելի կարևոր հիշեցում է անում, ասելով, որ ղե-
կարդիտների շրջանում Տակիտոսն ընդհանրապես ոչինչ չէր գեր է
կատարել (1951, էջ 535 - 536):

⁴ Նույն տեղում:

մշակել է նաև ֆրանսիական դրամատուրգ Կրեբիլիոն-ավազը, գրելով «Հրամիզդ և Զենոբիա» ողբերգությունը, որի ռուսական թարգմանությունը լույս է տեսել 1810-ին և խաղացվել ռուսական բեմում: Ենթադրվում է, որ դրան նույնպես ծանոթ էր, թեև Գրիբոյեդովի «Ժրադիրը նրա հետ ընդհանուր ոչինչ չունի, բացի վերնադրից և մի քանի գործող անձերի անուններից»¹:

Այս բոլոր ենթադրությունները շատ մոտ են հավանականություն: Դրանց վրա կուղեինք ավելացնել մի այլ, մեր կարծիքով, ոչ պակաս հավանական ենթադրություն:

Նույն թեմայով ողբերգություն է գրել նաև Հարություն Ալամդարյանը, որ Գրիբոյեդովի Թիֆլիսում եղած ժամանակը Ներսիսյան դպրոցի տեսուչն էր: Այն մասին, որ Ալամդարյանը «Հրամիզդ և Զենոբիա» անունով դրամատիկական երկ է գրել՝ հայտնի է դարձել բավականաչափ ուշ, շուրջ մեկ հարյուրամյակ հետո²: Ալամդարյանի գործը, թեև ասում են, որ ժամանակին տպագրվել է առանձին գրքով, չի պահպանվել³, հետևապես այժմ դատել նրա մասին բավականաչափ դժվար է, է՛լ ավելի դժվար համեմատել այն Գրիբոյեդովի գրելիքի հետ, թեկուզ և մեղ հասած ծրագրի հիման վրա: Սակայն տրվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրողը հարցի այդ կողմը չէ, նամանավանդ որ Ալամդարյանը և Գրիբոյեդովը, լինելով ժամանակի առաջավոր մարդկանցից, այնուամենայնիվ տարբեր աշխարհայացքի տեր էին, և մենք շատ բնական ենք համարում, որ նրանց մոտեցումն էլ դեպի միևնույն պատմական իրադարձությունը, պատմական նյութի զգացողությունը էապես պետք է որ զանազան եղած լինի:

¹ Նույն տեղում:

² «Հայաստան», 1925, № 1:

³ Այս հոդվածի հրատարակումից յոթ տարի անց «Տեղեկագրում» լույս է տեսել Ծ. Նաղարյանի հաղորդումը «1846 թվականին Գանձակում բեմադրված մի պիեսի մասին» վերնագրով, ուր, ի միջի այլոց, հիշատակվում է այն փաստը, որ Ալամդարյանը «գրել է մի պիես «Հրամիզդ և Զենոբիա» պատմական ողբերգությունը, որի ձևագիրը թերի մի օրինակը պահվում է Պետ. Մատենադարանի արխիվում»:

Մեզ զբաղեցնող հարցն այն է, թե չէ՞ր կարող առդյոք Ալամդարյանը աղբյուր ծառայած լինել Գրիբոյեդովին:

Եթե ճիշտ է, որ նրանք ծանոթ են եղել, հանդիպումներ են ունեցել, իսկ դա, ըստ երևույթին, ճիշտ է, որովհետև մինչև հիմա ոչ ոքի կողմից չի հերքվել, ինչու ուրեմն ապա Ալամդարյանը, տեսնելով ռուս գրողի իսկական հետաքրքրությունը դեպի հայոց պատմությունը, չէր կարող զրույցի ժամանակ պատմել նաև այդ իրադարձության մասին: Կամ ինչո՞ւ չէր կարող նա ասել, թե այսինչ պատմական նյութի շուրջն ինքը դրամա է գրում, որով նրան հստակ միտք տված լինի անդրադառնալու դրան: Այս վերջինն այն ժամանակ կարելի կլինի պնդել, եթե ճշտվի, թե երբ է Ալամդարյանը գրել իր ողբերգությունը և պարզվի, որ գրել է 1828-ին կամ մանավանդ՝ մինչև այդ¹: Կարող է և հակառակը եղած լինել, բայց բոլոր դեպքերում անկասկած է, որ Գրիբոյեդովի և Ալամդարյանի միջև այդ մասին խոսք ու զրույց եղել է: Ենթադրվում է, որ Գրիբոյեդովն իր «գրամայի ծրագիրը կազմել է 1828-ի հուլիսից ոչ ուշ»²: Կարո՞ղ է պատահել, որ այդ շրջանում կամ դրանից հետո, երբ նա շատ է եղել Թիֆլիսում, հանդիպած լինի Ալամդարյանին և դրա մասին հետը խոսած չլինի, նամանավանդ որ Ալամդարյանը լուսավորված, զարգացած հայի համբավ ուներ քաղաքում: Այս փաստը ևս, անկախ նրանից, թե մեր առաջ քաշած ենթադրությունն ինչ չափով ճիշտ կճանաչվի, միևնույն է, մի ավելորդ անգամ վկայում է այն մասին, որ Գրիբոյեդովն իսկապես կապված էր

¹ Բանասիրական գրականության մեջ հետևյալ միտքն է հայտնվել այդ մասին. «Ալամդարյանը վախճանվել (սպանվել) է Նոր-Նախիջևանում 34 թվականի կեսին, ուրեմն և նա իր ողբերգությանը պետք է լինեք ամենաուշը 30-ականի առաջին երկու-երեք տարին, թեև մենք չունենք ապացույցներ, թե իր թատերական գործը նա ավելի շուտ—Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի տեսչության ժամանակ արդեն գրած չէ ունեցել» («Հայաստան», 1925, № 1):

² Грибоедов, Сочинения, редакция, вступительная статья и примечания Вл. Орлова, 1945, стр. 598.

Ներսիսյան դպրոցի հետ և մոտիկից գիտեր նրա տեսչին՝ Ալամդարյանին:

Որ Գրիբոջեգովը իսկապես ճանաչում էր այդ դպրոցը, նրա սաներին բարձր դնահատում՝ անկասկած է: Մի օրինակ:

1827-ի սկզբին Պարսկաստանի դեմ ուղղված ռազմական գործողությունները տեղի էին ունենում Նրեանյան խանության տերիտորիայում: Իսկ գլխավոր ուժերը, որ դառնում էին Պասկևիչի հրամանատարության տակ, կենտրոնացած էին Թիֆլիսում և պատրաստվում էին արշավանքի: Պատրաստվում էր արշավանքի նաև Գրիբոջեգովը, որի տրամադրության տակ բավական մեծ թվով թարգմանիչներ կային, մեծ մասը Ներսիսյան դպրոցի շրջանավարտներից:

Գրիբոջեգովը, կազմակերպելով հայերի դաշինք Պարսկաստանից՝ մտահոգված էր նրանց ազատ հողամասեր հատկացնելով, ապա նրանց դուջրի պահպանումով՝ դաշինք վայրերում:

Գրիբոջեգովը Պասկևիչին ուղարկած իր մի գրության մեջ պատմում է դաշնականների թշվառությունը, պաշտոնյաների անկարողությունը, զեղծումները և խնդրում է մի քանի պաշտոնյաներ ուղարկել «գոնե Թիֆլիսի հայոց դպրոցի աշակերտներից»:

Այս ցույց է տալիս Գրիբոջեգովի վերաբերմունքը դեպի դաշնող հայերը մի կողմից՝ և այն մեծ նշանակությունը, որ նա տալիս էր Ներսիսյան դպրոցի աշակերտներին՝ որպես կյանքում անկաշառ գործելու ընդունակ հայրենասեր երիտասարդության՝ մյուս կողմից: Գրիբոջեգովի մյուս և ամենածանր հոգսը եղավ այն գերի բնակիչներին ազատելը, որոնց պատերազմի սկզբում Հայաստանից և ուրիշ տեղերից պարսկական զորքերը բռնի կերպով քշել-տարել էին: Դրա հետևանքները շատ ծանր եղան: Պարսկաստանը դիմադրում էր, իսկ Գրիբոջեգովը, որպես Ռուսաստանի լիազոր դեսպան Պարսկաստանում՝ համառում, պնդում: Պասկևիչին ուղարկած այդ գրությունից մի քանի ամիս անց Գրիբոջեգովը շարաշար սպանվեց պարսիկ ամբոխի ձեռքով՝ հայրենիք վերադառնալու համար

Գրիբոյեդովի պատասպարութիւնը գտած գերիներին պաշտպանելիս:

Գրիբոյեդովի մահից երեք տարի հետո, 1832-ի հունվարի 21-ին, Ներսիսյան ուսումնարանի սաները իրենց դպրոցական բեմի վրա դիտում էին «Խելքից պատուհասը»՝ երախտագիտութեամբ մտաբերելով նրա հեղինակի անկաշառ սերը դեպի հայ ժողովուրդը:

Ահա այդ ներկայացման մանրամասնութիւնները:

Այդ ներկայացման մասին, որքան մեզ հայտնի է, երեք վկայութիւն է պահպանվել: Նախ՝ այդ ներկայացման մասնակիցներից մեկը, Զուբարյով¹ ազգանունով ծածկանվամբ՝ 1832 թվականին հոգւած է տպագրել, ապա մի քանի տասնամյակ անց նույն ներկայացման մի այլ մասնակից, որն իր ասելով, միաժամանակ, եղել է դրա նախաձեռնողը, հրապարակել է իր հիշողութիւնները: Դրա մասին գրել է նաև Յուրի Կոբչակովը Թիֆլիսի թատրոնի անցյալին նվիրված իր հոգւածաշարքում, որը, ի միջի այլոց, գրված է վերոհիշյալ աղբյուրների հիման վրա²:

Որքան էլ տարօրինակ է, բայց փաստ է, որ այդ ներկայացման մասին հայ բանասիրական գրականութեան մեջ չի գրվել, թեև պետք է որ մի առանձին հետաքրքրութիւն ներկայացնէր այն հայ թատրոնի պատմութեան համար, նրա սկզբնավորման շրջանի տեսակետից:

Այն հանգամանքը, որ Գրիբոյեդովը ոչ միայն ապրել, այլև պարզապէս տանու մարդ է եղել Թիֆլիսի բազմաթիւ աչքի ընկնող ընտանիքներում՝ այն արդյունավետ հետեանքն ունե-

¹ Զուբարյովը, ինչպէս պարզվում է, պալատի խորհրդական է եղել, խելոք և կրթված մարդ, սիրված բոլորի կողմից, «Тифлиссские ведомости»-ի խմբագիրներից մեկը, որ, սովորաբար, հաճեա էր գալիս ծածկանվամբ: Այդ նույն Զուբարյովն է գրել «Խելքից պատուհասի» առաջին բեմադրութեան մասին՝ նրկանում:

² Ю р и й К о б я к о в, Очерк из прошлого Тифлисского театра («Библиотека театра и искусства», 1913, книга V).

ցավ, որ, ինչպես բազմիցս նշվել է գիականության մեջ, «սեւ-
քից պատուհասին» Թիֆլիսում ավելի վաղ ծանոթացան, քան
Ռուսաստանի շատ և շատ քաղաքներում: «սեւքից պատուհա-
սը» ձեռագիր վիճակում շրջել է Թիֆլիսում, ձեռքից-ձեռք ան-
ցնել՝ արգելված պտուղի ամենազոր հմայքով:

Մի երիտասարդ գինվորական, Մ. Ղամադյան¹ անունով
Պետերբուրգում եղած ժամանակ շատ տարված է եղել թատ-
րոնով:

Ղամադյանն ասում է, որ դժվար էր որոշել, թե ինքն ինչով
էր ավելի զբաղվում՝ իր անմիջական պարտականությամբ,
թե թատրոնով: Նա ոչ միայն թատրոնի մշտական հաճախորդ-
ներից էր, այլև մեկը, որ սերտ կապերի մեջ էր թատերական
աշխարհի ու նրանց մարդկանց հետ: Եվ ահա 1830-ին, Պետեր-
բուրգում «մի քանի երիտասարդ անգիր են անում «սեւքից
պատուհասի» երրորդ գործողությունը, համապատասխան
ղեկստավորումով և դիմականերով, այդ թվում և ես, որ կատա-
րում էի ինքստովայի դերը — պատմում է Ղամադյանը, — կա-
րեւնեւորով շրջում ենք քաղաքը, ունենալով հետներս վեց թե-
յոթ երաժիշտ: Կանգ առնելով շքեղ տների լուսավորված պա-
տուհանների դիմաց, տանտերերին ուղարկում էինք այցեւտոմս,
վրան գրած՝ «սեւքից պատուհասի» երրորդ գործողությունը»:
«Մեզ հրավիրում էին ներս, մենք ներկայացնում էինք մեր նվա-
զախմբով, խաղում երրորդ գործողությունը, որը վերջացնում
էինք կատակ-կադրիլով, ես պառավ ինքստովայի դերում պա-
րում էի Ֆամուսովի, Սկոլոդուբը կոմսուհի Խրյումինայի, խուլ
իշխանը Նատալիա Դմիտրենայի, Մուլալինը՝ իշխանուհու
հետ»²: Ղամադյանն իր հիշողություններում ասում է, որ ինքը
ինքստովայի կերպարը մարմնավորելիս աչքի առաջ ուներ

¹ Արդյոք այս Ղամադյանը ազգականը չէ՞ այն Ղամադյանի,
որի մասին հիշատակություն կա Պասկևիչին գրած Գրեբոյեզովի նա-
մակում՝ զաղթի գործում իշխան Արզուսթյանի հետ աչքի ընկնելու
կապակցությամբ:

² «Вестник Европы», 1875, книга VII.

լովի զնալով: Ֆամուսովի և ապա Մոլչալինի սիրաբանությունը
Լիզայի հետ, կոմեդիայի սկզբում, Սոֆիայի գիշերային ժա-
մադրությունը վերջում — անպատեհ մի բան էր այն ժամա-
նակվա բարքերի համար, և ոչ մի կին, անգամ իշխանական-
ազնվական դաստիարակությամբ, հոժար չէր այդ տեսարան-
ները ներկայացնելու բեմից՝ հասարակության առաջ:

Ոչ ոք չէր ուզում հավատալ, որ հնարավոր կլինի այդպիսի
ուժերով հաղթահարել պիեսը: Բայց ներկայացումը, որ տեղի
ունեցավ սկզբում իշխան Բագրատիոնի տանը, հետո ներսիս-
յան դպրոցի դահլիճում, խոշոր հաջողությամբ է անցել: Ժա-
մանակին մամուլը, արձագանքելով ներկայացմանը, գրում է,
թե «ընդհանրապես պիեսը խաղացվեց որքան հնարավոր էր
լավ», «դերակատարումը գերազանցեց հանդիսականների
սպասելիքը»¹ և այլն:

Ղամազյանը կատարել է Ֆամուսովի դերը և աչքի է ընկել՝
արժանանալով բոլոր ծափահարությունների: Ղամազյանի հա-
ջողությունը պայմանավորված էր և նրանով, որ պետերբուրգ-
յան բեմի վրա տեսել էր Վ. Ի. Ռյադանցևի փայլուն խաղը
Ֆամուսովի դերում, մի գերակատարում, ուր նա, «ղիջում էր
թերեւ միայն կոմեդիայի տիտանին՝ Շչեպկինին, որի դպրո-
ցում, զարգացել էր նրա տաղանդը»²: Աչքի է ընկել նաև Ռե-
պետիլովի գերակատար Սեաստյանովը: «Ֆամուսովը և Ռե-
պետիլովը, — գրում է ներկայացման քննադատը, — գրեթե
կատարելության հասան»³: Մի վրաց իշխանուհի, որի անունը,
հասկանալի պատճառներով չի տրված լրագրում, նատալիա
Դմիտրենայի դերը «կատարել է սքանչելի», խաղի ընթացքում
արժանանալով ծափահարության⁴: Հետագայում հրապարակ-
ված նյութերից պարզվել է, որ այդ իշխանուհին եղել է Օրբելի-
յանին, որի խաղի մասին մեմուարային գրականության մեջ

¹ „Тифлисские ведомости“, 1832, № 3.

² „Вестник Европы“, 1877, книга VII.

³ „Тифлиссские ведомости“, 1832, № 3.

⁴ Նույն տեղում:

ասված է, թե «հրաշալի էր և ինքնատիպ»¹: «Մնացած ան-
ձինք,— գրում է ներկայացման ժամանակակից քննադատը,—
նույնպես հասկացել էին իրենց գերերը և հաջողությամբ էին
կատարում»²: Նատալիա Դմիտրենայի ամուսնու գերը կա-
տարում էր Լավրովսկին, Մուլալինի կերպարը՝ Օլշևսկին:
Ղամազյանն իր հիշողություններում ասում է, թե վերջինս
Մուլալինի գերը կատարում էր «բավականին ճիշտ», ներկա-
յացնելով նրան՝ խարույաշ, ոչ բարձրահասակ, բարակ-բարակ
ոտքերով և համեստատես արտաքինով»³: Շատ լավ է եղել,
Ղամազյանի ասելով, Սկոլոզուբը: «Սկոլոզուբն անզուգական
էր,— գրում է նա,— աչքայիս՝ Սկոլոզուբ չի եղել և ոչ մի
հրապարակային թատրոնում. իշխան Ռոմանը, որ կատարում
էր այդ գերը, բարձրահասակ էր և ձիգ, ինչպես լար, հաստ սև
հոնքերով և բեղերով, հոյակապ բասով, գեմքն արտահայ-
տիչ»⁴: Սոֆիայի գերը կատարել է տանտիրուհու քույրը և
ինչպես ասում են՝ ոչ վատ: Լիզայի գերը խաղացել է իշխանի
սղան:

Չացկու գերը հանձնված է եղել Դմիտրի Զուբարյովին:
Խաղը ստացվել է անգույն: Գեղեցիկ արտաքինը պատշաճ էր
Սոֆիայի սիրով տարված Չացկու համար, բայց բեմական
ձիրքից իսպառ զուրկ լինելով՝ Զուբարյովը չի կարողացել ար-
տահայտել զրիբույեղովյան հերոսի փոթորկահույզ հոգին:
Զուբարյովն ինքն էլ էր զգում այդ: Թաքնվելով «Գորետու-
բանսկի պուստիննիկ»⁵ տարօրինակ ծածկանվան տակ՝ Զու-
բարյովը մի հոգված է գրել իրենց ներկայացման մասին՝ մե-
կիկ-մեկիկ վեր հանելով ամեն մեկի խաղը, բոլորի համար
զրվատանքի խոսքեր գտնելով, բացի Չացկու գերակատարից,

¹ «Тифлиссские ведомости», 1832, № 3.

² Նույն տեղում:

³ «Вестник Европы», 1875, книга VII.

⁴ Նույն տեղում:

⁵ Մինչև Ղամազյանի հիշողությունների հրապարակումը հայտ-
նի չէր, թե ով է թաքնված «Գորետուբանսկի պուստիննիկ» ծածկան-
վան տակ:

որի մասին բացասաբար է արտահայտվել: «Միայն Չացկին էր ոչ բոլոր ղեպքերում հաջող,— գրում է նա ինքն իր մասին,— սիրո բացատրության պահերին չափազանց սառն էր»¹:

Ըստ որոշ տվյալների այս ներկայացումը խաղացվել է երեք անգամ. մեկ Բազրատիոնի տանը, մեկ Ալեքսանդր Ճավաձեի տանը, մեկ էլ՝ Ներսիսյան դպրոցում²:

Այս ներկայացումը մեծ ազդեցություն ունեցավ Թիֆլիսի հայ և վրացի երիտասարդության վրա: Բոլորը, անշուշտ, հիշում էին կոմեդիայի հեղինակին, իրենց ժամանակակից Գրիբոյեդովին, որ այժմ մի այլ կյանք առած՝ ապրում էր նրանց մեջ ոգեկոչելով ղեպի գործ: Թե՛ հայերը, թե՛ վրացիները երևի «Խելքից պատուհասի» այդ ներկայացման ազդեցության տակ՝ մտահոգվեցին ազգային թատրոն ստեղծելու գաղափարով: Դրա ապացույցը Աբել Գուրգենբեկյանի նամակն է՝ գրված 1832-ի փետրվարի 10-ին՝ Ալամդարյանի անունով, որը վաղուց հեռացված էր ոչ միայն Ներսիսյան դպրոցի ղեկավարությաննից, այլև Թիֆլիսից և այդ ժամանակ գտնվում էր Քիշինեոմ: Այդ նամակում ասված է, թե վրացիները մտադիր են վրաց լեզվով ներկայացումներ կազմակերպել և լավ կլինի, որ նույնն արվի և հայերեն լեզվով «ուսումնարանի (խոսքը Ներսիսյան դպրոցի մասին է — Բ. Չ.) աշակերտների և Վասիլևի պանսիոնում ուսանող հայ աշակերտուհիների ձեռքով և այսուհետև շարունակել այդ քանը»³:

Այս նամակը գրված է «Խելքից պատուհասի» ներկայացումից մոտ քսան օր հետո:

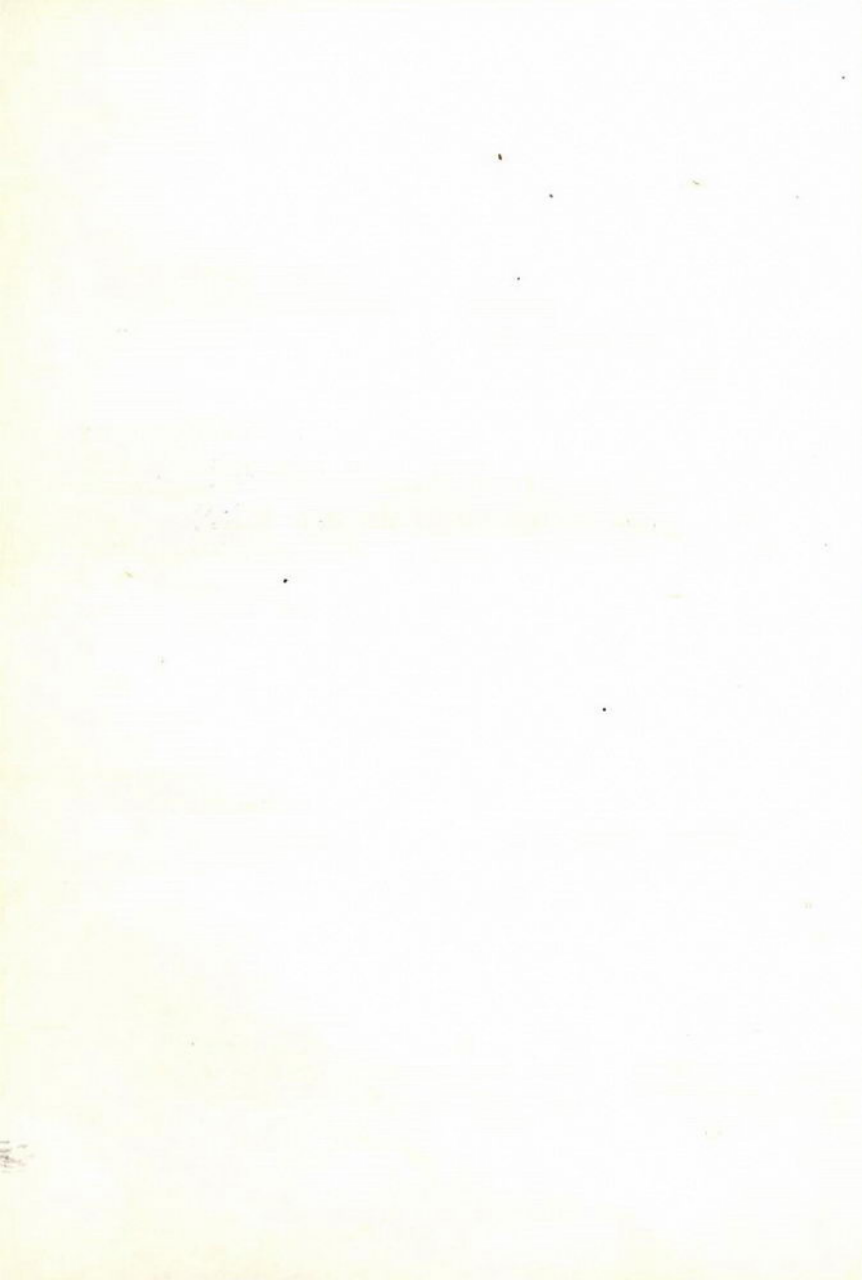
1945

1 „Тифлиссские ведомости“, 1832, № 3.

2 „Театр в Тифлисе в 1845—1856 г.“, 1883, стр. 124.

3 Ալեքսանդր Երեցյանց, Պատմություն 75-ամյա գյուղական Ներսիսյան հայոց հոգևոր դպրոցի, հատոր Ա (1824—1850), 1938, էջ 256:

ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ
ԱՌԱՋԻՆ ԳՆԱՀԱՏԱԿԱՆԸ
ՀԱՅ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ



ՄԻ ՄՈՌԱՅՎԱԾ ԱՆՈՒՆ ԿԱՄ ՌՈՒՍ-ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆ ԿԱՊԵՐԻ ՇՈՒՐՁԸ

Ռուս գրականությունյան մուտքը հայ իրականության, նրա
դերը մեր կուլտուրայի զարգացման գործում և վերջապես հայ
հասարակական մտքի վերաբերմունքը դեպի ռուս գրակա-
նությունն ու նրա լավագույն գեմքերը, մի թեմա է, որի բաղ-
մակողմանի ուսումնասիրությունը սովետահայ քննադատու-
թյան անհետաձգելի գործն է:

Այս խնդիրների ուսումնասիրությունն առանձնապես մեծ
պատմություն չունի: Եվ դա հասկանալի է: Թեև անցյալում
էլ այս հարցերը երբեմն շոշափվել են հայ և ռուս գրականու-
թյունների մեջ, բայց մեր օրերում միայն կարևոր նշանակու-
թյուն ստացան նրանք: Եվ այն էլ գլխավորապես այս վերջին
տասնամյակում: Եվ, չնայած դրան, բավականաչափ փաստա-
կան նյութ է հավաքված, առանձին հարցերի շուրջը հետաքր-
քըրական մտքեր են արծարծվել, որոշ երևույթների ընդհան-
րացման ուղադրավ փորձեր էլ արդեն կան:

Այս հարցը լուսաբանող ամեն մի նոր նյութ, հետազո-
տողների տեսադաշտից դուրս մնացած յուրաքանչյուր փաստ,
ամեն մի մոռացված էջ, որ կտրող է պարզություն մտցնել,
հշգրտել կամ լրացնել, պետք է ասպարեզ հանվի: Այս ձևով
միայն աստիճանաբար կարելի է ընդհուպ մոտենալ այդ մեծ
պրոբլեմի ամբողջական ուսումնասիրությանը:

Ահա մի այդպիսի մոռացված, հետադուռողների ուշա-
դրութեանը շարժանացած, բայց անշափ ուշադրավ մի փաստի
է վերաբերում մեր խոսքը, որը ոչ միայն նորութիւնն է, այլև
որպէս այդպիսին, հնարավորութիւնն է տալիս ուղղելու մի ոչ
ճիշտ եզրակացութիւն:

Մեր գրականութեան մեջ այն հարցն է արծարծուել, թե
ե՛րբ, որտե՛ղ, ո՛վ և ինչպե՛ս է առաջին անգամ հայ իրակա-
նութեան մեջ արտահայտուել ռուս գրականութեան մասին,
գրել, ենթարկելով այն տեսական գնահատութեան¹:

Մինչև վերջին ժամանակներն այնպէս էր հայտնի, թե
30-ական թվականների վերջերին, 40-ական թվականների
սկզբներին Մկրտիչ Էմինը, լինելով Լազարյան ճեմարանի
դասատու, իր դասերին խոսել է ռուս գրականութեան, հատ-
կապէս Պուշկինի և Լերմոնտովի մասին, հայերեն թարգմա-
նելով նրանց որոշ գործերը:

Այս տվյալի հիմքը Ռաֆայել Պատկանյանի վկայութիւնն
է, ուր ասված է, թե Էմինը «այդ կերպով մեր մեջ սեր և ճա-
շակ էր ձգում այդ (այսինքն՝ Պուշկինի և Լերմոնտովի — Ռ. Զ.)
և ուրիշ հեղինակների մասին»², ինչպէս և Յուրի Վեսելովսկու
մի հոդվածը, որ հիմնվում է Մսերյանցի հայտնած տվյալների
վրա³:

Չանտեսելով այս փաստը, պրոֆ. Ռ. Հովհաննիսյանը
«Ռուս գրականութիւնը հայ հասարակական մտքի գնահատ-
մամբ» աշխատութեան մեջ ձգտել է այդ հարցի մեջ ավելի
որոշակիութիւն և պարզութիւն մտցնել: Եվ դրա համար էլ
նա չի հիմնվել մեմուարային գրականութեան մեջ պահպան-
ված վկայութիւնների վրա, այլ պարզապէս նկատի է առել,
թե մեր գրականութեան մեջ ե՛րբ և ո՛վ է առաջինը հոգւած

¹ Մ ու լ ե ն հ ա ր ու թ յ ու ն յ ա ն, Պուշկինի հարյուրամյա
կյանքը հայ գրականութեան մեջ, 1935, էջ 5—6:

² «Մ կր տ ի չ է մ ի ն ի երկասիրութիւնները», 1897, էջ 210:

³ Ю р и й Веселовский, Литературные очерки, 1904,
էջ 402—407:

կամ ուսումնասիրություն տպագրել ուս պրակտիկայում:

«Բաղմամկիւսը» 1845-ին տպագրել է Քրիլով ռուս բանաստեղծը՝ վերնագրով մի անստորագիր հոդված: Նույն տարեբերականը 1846-ին լույս է ընծայել մի այլ հոդված, այս անգամ արդեն առասկապի Ի. Ի. Դմիտրևի մասին:

Հովհաննիսյանը հիշատակում է այս հոգվածները, վեր-
լուծում նրանցում արժարժված մտքերը, ասելով, որ դրանք-
այդ հոգվածներն «առաջին ինքնուրույն քննադատական տալի-
ստիկ տեսական գնահատումներն են ռուս գրողների մասին
հալ դրականությամբ մեզ»¹:

Հովհաննիսյանի այս եզրակացությունը կարոտ է ճշտման
և լրացման:

Այս ճշտումը կարևոր է ոչ միայն այն տեսակետից, որ ռուս գրականության ղեկավարությունը հայ իրականության մեջ տեղի է ունեցել մի 10—12 տարով ավելի վաղ, քան այդ մատնանշում է Հովհաննիսյանը: Կարևոր է այստեղ խնդրի մի այլ կողմ: Այս հարցի ճշգրտումը կարող է օգնել հայ հասարակական մտքի կողմից ռուս գրականությանը ղեկավարելու փաստերի պարզ ժամանակագրության հետևել տեսնելու, զարգացում, զարգացման տարբեր աստիճաններ: Այն ժամանակաշրջանը, որ Հովհաննիսյանը ցույց է տալիս որպես ռուս գրականության ղեկավարության առաջին փորձ հայ իրականության մեջ, ընդհակառակը, նշանավորում է մի նոր և ավելի բարձր փուլ. այդ հարցում: Այդ տարիներին Աբովյանը այն միտքն է հայտնել, թե ռուս ժողովրդի դերը մարդկության պատմության մեջ դուրս է գալիս մի երկրի ազգային սահմաններից, ձեռք է բերում ավելի լայն, ընդհանրական բնույթ: Ռուս ժողովրդի պատմական դերի այսպիսի գիտակցության լույսի տակ Աբովյանը, բնականաբար, ռուսաց լեզվին, ընդհանրապես ռուսական կուլտուրային տալիս է ոչ

1. Պրոֆ. Ռուսեթ Հովհաննիսյան, Ռուս գրականության թյունը հայ հասարակական մտքի զննաստամոմբ, 1949, էջ 50:

միայն բարձր գնահատություն, այլև խոշոր դեր, որ վերապահված է նրան խաղալու ուրիշ ժողովուրդների կյանքում: Աբովյանը ռուսական կուլտուրայի արժեվորման խնդրում բարձրացավ ոչ միայն «Բազմավեպի» անհայտ հոգվածադրից, այլև կանխեց նույնիսկ իր շատ հեռավոր հաջորդներին:

Մոսկվայում, 1834-ին, լույս է տեսել Ռասինի «Գոթոդիա» ողբերգության հայերեն թարգմանությունը: Թարգմանությունը կցված է մի ընդարձակ առաջաբան, շուրջ հարյուր էջից բաղկացած մի հետազոտություն: Ինչպես թարգմանության, այնպես էլ այդ ընդարձակ առաջաբանի հեղինակը Մոսկվայի համալսարանի լեզվաբանական բաժնի դեռ բուլբուլին երիտասարդ, հաղիվ քսաներկուամյա ուսանող Սարգիս Տիգրանյանն էր:

Տիգրանյանի մասին հայ գրականության մեջ քիչ է խոսվել: Նրա անվան հիշատակությանը հանդիպում ենք Նալբանդյանի նամակներից մեկում¹, «Հիշատակարանում»² և այդ կապակցությամբ էլ նամակների մասին գրված ծանոթություններում: Անցյալում մի կենսագրական հոգված է գրվել³, իսկ ընդհանրապես անարժան կերպով մոռացված անուն է: Մեր օրերում էլ, եթե գրվել է նրա մասին, ապա, մեր կարծիքով, ոչ ճիշտ գիրքերից⁴: Այն միտքն է հայտնվել, թե Տիգրանյանն իր այդ առաջաբանը, որ կոչվում է «Ինչ ինչ զեղերերգութենէ», գրել է «ռուսական արխատոկրատիայի շարքերում տեղ բռնած հայ ազնվականների զեղազիտական պահանջների տեսակետից», որ իբր նա կեղծ կլասիցիզմի էսթե-

¹ Միքայել Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր չորրորդ, 1949, էջ 189:

² Նույն տեղում, հատոր առաջին, 1945, էջ 392:

³ «Արձագանք», 1891, № 10:

⁴ Այդ տեսակետից բացառությամբ է կադմուտ Նալբանդյանի երկերի զիտական հրատարակության առաջին հատորում եղած ծանոթագրական հիշատակությունը, թե «Նրա գրական աշխատանքներից հիշատակության արժանի է «Ռասինի «Գոթոդիա» թարգմանությունը, ընդարձակ և խիստ արժեքավոր մի ներածականով» (1945, էջ 551):

տիկայի ներկայացուցիչ լինելով, մեծարում է Ռասինին և ընդհանրապես, պախարակում Շեքսպիրին և այլն¹:

Ինչ վերաբերում է Տիգրանյանի հասարակական հայացքների գնահատությանը, ապա վերոհիշյալ բնութագրությունը ոչ այլ ինչ է, բայց եթե մի շմտածված տուրք վուլգար սոցիոլոգիզմին: Գալով Շեքսպիրին, պետք է նկատենք, որ Տիգրանյանի քննադատը, եթե չաւսենք աղավաղել է, ապա չի հասկացել նրա գրածը: Դրա պատճառը թերևս այն է, որ Տիգրանյանը գրել է գրաբար, ճիշտ է, բավական խորթին գրաբարով, որը նա ծաղրանքով անվանում է «ճոռոմ»:

Տիգրանյանի քննադատը գրում է. «Շեքսպիրին թեպետ անվանում է «շոտրհաշուր», բայց գտնում է, որ «զուրկ էր սամենին երկուց գլխավոր խթանացն հանճարոյ օրինակաց և ի նախանձորդաց»²: Այո՛, ճիշտ այդպես էլ գրված է Տիգրանյանի մոտ, բայց դրանից բնավ էլ չի բխում այն եզրակացությունը, որին հանգել է քննադատը: Տիգրանյանի միտքն այն է, թե Շեքսպիրը ծաղկում էր, թեև զուրկ էր այն երկու պայմաններից, որոնք, սովորաբար, խթանում են հանճարի գործին: Որո՞նք էին այդ երկու պայմանները: Տիգրանյանն ուզում է ասել, որ նա շուներ նախորդ, որի փորձի վրա հենվեր և Անգլիայում չկային նրա գործին նպաստող պայմաններ և այլն: Միայն այսպես պետք է բացատրել Տիգրանյանի միտքը: Եվ դա ճիշտ կլինի, որովհետև հաստատվում է այն բուլբուլ, ինչ որ Տիգրանյանն ասում է Շեքսպիրի մասին ընդհանրապես:

Տեսնենք, թե ի՞նչպես է Տիգրանյանը գնահատել Շեքսպիրին:

Տիգրանյանն ասում է, թե Շեքսպիրը, չնայած վերոհիշյալ երկու խանգարող հանգամանքներին, «նվիրվելով բնածին տուրքին, հումկու և բեղմնավոր ոգուն, և լինելով ազատ մե-

¹ «Հայ գրականության պատմություն», երկրորդ հատոր, 1933, էջ 22—23:

² Նույն տեղում:

նայն կանոններից, բարձրացավ մինչև բարձրության և գերազանցության վայրը, մինչև որ անչափ հեռավորություն թողեց իր և իր ապրած դարի մեջ»¹։ Տիգրանյանի ասելով, դեռևս ոչ ոք չի հասել նրան «լեզվի քաջավարժության մեջ գերադույն աստիճանի, դեռևս ոչ ոք չի կարողացել մարդկային ոգին արտահայտել այդպիսի բազմակողմանիությամբ, ցույց տալով և՛ կիրք, և՛ վսեմությունը, և՛ թախծագինը, և՛ ղվարթը»։

Այս բոլորից հետո կարելի է ասել, որ Տիգրանյանը Շեքսպիրին չի դնահատել։ Իսպառ ոչ։ Տիգրանյանը, ընդհակառակը, ծաղրում է, «անդուգական եղերգուն» քննադատելու հանդգնություն ունեցողներին։ «Չնաշխարհիկ բանաստեղծիս երկերի վրա անաչառ և ողջախոհ դատաստան անելու համար,— գրում է նա,— անհրաժեշտ է նրա նման ունենալ լեզվի հաստահիմն գիտություն, երևակայության խոյանքներ, մեկնաբանությունների ընթացք, պատկերների գեղեցիկ գունավորություն և այլազանություն, անօրինակ քաջավարժություն զանազան բնավորությունների նկարագրությունների մեջ և այն հավետ բնիկ հեղինակությունը, որով նա գերազանցում է այլ եղերերգուներին»²։ Եվ, իհարկե, ամենևին զարմանալի չէ, որ այսպիսի բարձր և ջերմ գնահատությունից հետո Տիգրանյանը կրկնում է անգլիական շեքսպիրագետներից մեկի այն միտքը, թե Շեքսպիրը «արժանի է նախագահության Եվրոպայի բոլոր թատրոնական բանաստեղծների մեջ»³։

Այս մի օրինակը թվում է թե լիովին բավական է Տիգրանյանին վերագրված հակաշեքսպիրականության տենդենցը մերժելու համար։

Մենք երկար կանդ առանք այս խնդրի վրա և այդ ոչ միայն այն պատճառով, որ Շեքսպիրին տրված գնահատականը դրական կողմից է բնութագրում Տիգրանյանին, այլև

¹ «Գոթողիա», Եղերերգություն, թարգմանեաց ի Գաղղիական Պարզիս Տիգրանյան նախընտանցի, Մոսկվա, 1834, էջ 57—60։

² Նույն տեղում։

³ Նույն տեղում։

նրա համար, որ Շեքսպիրին նվիրված հատվածը Տիգրանյանի առաջաբանում մեծ դրամատուրգին նվիրված անդրանիկ գրավոր խոսքն է¹ հայ գրականության մեջ, ոչ միայն լիովին գրական, գրված միանգամայն առաջավոր դիրքերից, այլև ըստ էության գեպի նրա դրամատուրգիան կողմնորոշող:

Այժմ վերադառնանք մեզ հետաքրքրող հարցին:

Տիգրանյանի հետադոտությունը հայ գրական-թատերական քննադատական մտքի ուշագրավ էջերից է: Դա հայ թատերագիտական անդրանիկ աշխատությունն է: Այստեղ երիտասարդ հեղինակը ուրվագծել է դրամայի, ավելի ճիշտ՝ ողբերգության պատմական ուղին հնագույն դարերից մինչև XIX դարի սկզբները, ընդհուպ մինչև 1812 թվականի Հայրենական պատերազմի շրջանի գրականությունը: Նա նկատի ունի գրեթե բոլոր երկրները: Պետք է ասել, որ հեղինակը, չնայած իր երիտասարդ հասակին, հանդես է բերել նյութի բավական հմուտ իմացություն: Անտիկ դրամատուրգներից Տիգրանյանը կանգ է առնում էսքիլեսի, Սոփոկլեսի, Եվրիպիդեսի վրա, իսպանականից՝ Լոպե դե Վեղայի, անգլիականից՝ Շեքսպիրի, ֆրանսիականից՝ Կոռնելի և Ռասինի, գերմանականից՝ Լեսինգի, Շիլլերի և Գյոթեի վրա: Խոսում է նաև Վոլտերի, Մոլիերի, Արիստոֆանի և ուրիշների մասին, բայց ավելի շուտ

1 Ըստ Մ. Աղամովի «Հայերը և Շեքսպիրը» հոդվածի՝ անգլիական մեծ դրամատուրգի երկերը հայ իրականության մեջ շատ ավելի վաղ են հայտնի եղել: Այդ հոդվածում ասված է, որ Լոնդոնում Շեքսպիրին նվիրված մի գրականական հավաքույթի ժամանակ, մի շարք մարդիկ ելույթներ են ունեցել, այդ թվում նաև Հովհաննես Մանուկյանն ու Արամ Բաքսին: Վերջինս հայտարարել է, թե... «տասնյոթերորդ դարի վերջում լույս առած մի հայկական դրբում (սիմա-ցություն ծաղիկ)» դրսևում ենք հիշատակություն Շեքսպիրի պիեսների մասին» («Армянский вестник», 1916, № 21): Թե որքան ստույգ է այդ հայտարարությունը, դժվարանում ենք ասել, որովհետև վերոհիշյալ դրբը («Цветок познания») մինչև այժմ հայտնաբերված չէ, հետևապես նրա մասին արված հայտարարությունը, որքան էլ հետաքրքիր լինի, մինչև հիմա էլ շարունակվում է մնալ ոչ փաստարկված:

հիշատակում է նրանց, քան վերլուծում ու բնութագրում: Տիգրանյանը խոսում է նաև ուսու դրամատուրգիական գրականության մասին, և, թեև շատ համառոտ, բայց կանգ է առնում նաև հայ թատրոնի՝ կվոլում կազմակերպված հայկական ներկայացումների վրա, հիշում է Դավիթ Անհաղթին, «Գիրք պատույիցը» և պարզում, թե մի շարք հասկացողություններ ինչպես են ըմբռնված եղել հայ հին գրականության մեջ:

Տիգրանյանի այս աշխատությունն ընդհանրապես արժանի է հատուկ ուշադրության, խնամքոտ և մանրամասն ուսումնասիրության: Թողնելով այդ ասպարաշին՝ պետք է նկատել, որ թատրոնի և դրամատուրգիայի, ավելի ճիշտ՝ ողբերգական գրականության մասին՝ Տիգրանյանի գրած այս ներածական ուսումնասիրությունը սնունդ է տուել ուս հասարակական-տեսական մտքի ազդեցության մթնոլորտում: Սովորելով Մոսկվայի համալսարանում, երիտասարդ Տիգրանյանի տեսական պատկերացումները խմորվել ու ձևակերպվել են այն շրջանում ուս հասարակության մեջ տարածված գրքերի, ինչպես և համալսարանական ամբիոնից ուս պրոֆեսորների արտահայտած մտքերի ազդեցության ներքո:

Ի միջի այլոց ասենք, որ Տիգրանյանի թատերագիտական այս աշխատությունը գրվել է ավելի վաղ (1832), բայց լույս է տեսել 1834-ին, այսինքն՝ այն տարին, երբ տպագրվեց Բելինսկու առաջին ծավալուն քննադատական հոդվածաշարքը՝ «Գրական երազանքները», որից և սկիզբ առավ ուս մեծ քննադատի ժողովրդականությունը:

Չափազանց հետաքրքիր կլիներ դրադվել թատրոնի և դրամատուրգիայի վերաբերյալ Բելինսկու վաղ շրջանի հայացքներով, որոնք արտահայտվել են գլխավորապես «Գրական երազանքներում», ինչպես և դրանից առաջ նամակներում, ժամանակակիցների հիշողություններում և այլն, համեմատելով Տիգրանյանի արժարժած մտքերի հետ: Չէ՞ որ նրանք միաժամանակ են սովորել Մոսկվայի համալսարանում: Տիգրանյանը Մոսկվայի համալսարանն ընդունվել է 1829-ին,

այսինքն՝ ճիշտ այն տարին, երբ Բելինսկին, թողնելով պեճ-
զենսկյան գիմնազիան, մտել է Մոսկվայի համալսարանի բա-
նահյուսական բաժինը: Ուրեմն՝ մինչև 1832-ը, այն թվականը,
երբ Բելինսկին հեռացվում է համալսարանից, այսինքն՝ հրեք
տարի շարունակ Տիգրանյանը և ապագա մեծ քննադատը սո-
վորել են միևնույն բաժնում, շնչել են նույն գրական-հասա-
րակական մթնոլորտը, լսել են նույն դասախոսությունները:
Շատ հնարավոր է, որ նրանք ճանաչել են միմյանց, հանդի-
սվել, գրուցել, գուցե նույնիսկ ընկերական կապերի մեջ եղել:
Բոլոր հիմքերը կան հուսալու, որ գալիք ժառանգն արդարեւ-
ները շատ ուրիշ մութ կողմերի հետ միասին կարող են լույս
սփռել նաև Բելինսկու և Տիգրանյանի կապերի վրա¹:

Ի՞նչ է ասել Տիգրանյանը ռուսական դրամատուրգիայի
մասին:

¹ Մեր այս հոդվածից հետո լույս տեսավ պրոֆ. Ա. Արշարունու
գրախոսությունը «Ռուս դրականությունը հայ հասարակական մտքի
գնահատմամբ» աշխատության մասին, ուր, ի միջի այլոց, ասված էր
նաև հետևյալը. «Հազարյան ճեմարանում 1832—1835 թվականներին
որպես ուսուցիչ և հայոց լեզուների դասատու աշխատել է Սարգիս Տիգ-
րանյանը: Այդ նույն շրջանում նա Մոսկվայի համալսարանի ուսանող
էր և իր ուսանողական կյանքի ողջ ընթացքում սերտ բարեկամու-
թյան մեջ է եղել Վ. Գ. Բելինսկու հետ: ...Հետաքրքիր է մատնանշել,
որ միևնույն տարին, այսինքն՝ 1834 թ. հրատարակվեց Վ. Գ. Բելին-
սկու և «Գրական երազանքները», և Սարգիս Տիգրանյանի «Գրամայի
սկզբնական և տեսություն» մասին ուրույն գրվածքը, որը հայ թա-
ղերադիտության հիմքը դրեց... Հայ երիտասարդ տեսաբանի աշխա-
տության վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ նա արտահայտում է
հենց այն մտքերը, ինչ-որ Բելինսկին իր «Գրական երազանքների»
մեջ» («Дружба народов», 1950, № 4): Ի դեպ է ասել, որ «Գրական Ժա-
ռանգության» Բելինսկուն նվիրված հատորյակում հրապարակված է
Մ. Պոլյակովի հետազոտությունը «Բելինսկու ուսանողական տարիները»
վերնագրով, որին կցված են մեծ քննադատի հետ սովորած ուսանող-
ների և ունկնդիրների ցուցակները: Դրանցից մեկում այլ հայ ուսա-
նողների հետ միասին հիշված է նաև Տիգրանյանը. «Тигранов Сер-
гей, из армян, 1829» («Литературное наследство», 56, В. Г. Белин-
ский, II, 1950, стр. 24^а):

Ռուս դրամատուրգներից Տիգրանյանը հիշատակում է Տրեդյակովսկուն, Լոմոնոսովին, Կնյաժնինին: Նա նույնիսկ հիշատակում է Խերասկովին, Մայկովին, Նիկոլենին և ասում, որ սրանք ողբերգության մեջ շունեցան այն հաջողությունը, ինչ-որ ուրիշ ժանրերում:

Պարզ է, որ այս շարքից չէր կարող դուրս մնալ Սումարոկովը: Տիգրանյանը հիշում է նրա գրվածքները, մեջ է բերում այնուհետև Մերզլյակովի կարծիքը նրա մասին:

Ի դեպ, նկատենք, որ այս անունները Տիգրանյանը չի բավականանում թվարկելով, նա հիշատակում է նրանց կարեոր գործերը, հիշտ է, շատ համառոտ, հազիվ մի երկու խոսքով, բայց բնութագրում է նրանց, արժեվորում, երբեմն հեղինակներին համեմատում իրար հետ, ցույց տալիս մեկի առավելությունը մյուսի նկատմամբ և այլն:

Ռուս դրամատուրգիային նվիրված հատվածը Տիգրանյանն ավարտել է Օզերովով: Վերջինս զբաղեցնում է հատվածի ամենաընդարձակ մասը, նույնիսկ կարելի է ասել, որ նրա մասին Տիգրանյանը խոսում է եթե ոչ ավելի, քան զբաղեցնում է նույնքան, որքան բոլորի մասին գրվածը միասին վերցրած:

Տիգրանյանը հիշում է Օզերովի երախայրիքը — «Դրեկեանաց իշխան Օլեգի մահը»: Նա ասում է, թե այդ բավական էր, որպեսզի Օզերովի հետ բոլորը մեծ հույսեր կապեն: Այնուհետև ասում է, թե «էդիպոսը Աթինքում» դրամատիկական գրվածքը «հատուցեց հասարակության ակնկալությունը»: Եվ ապա թվում է Օզերովի գրած դրամատիկական երկերը՝ «Փինդարը», «Դմիտրի Դոնսկոյը», «Պոդլիբսենեն»: Այս վերջինը նա համարում է նյութի կառուցվածքի տեսակետից ընտիր գործ: Տիգրանյանը նկատում է, որ այստեղ առանձնապես է փայլում «կանացի բնավորությունը կենդանադրելու» Օզերովի ճարտար ձիրքը:

Օզերովին Տիգրանյանը համեմատում է Սումարոկովի և մյուսների հետ և բոլորից բարձր դասում: Ի՞նչն է սրա պատճառը: Արդյո՞ք միայն այն, որ իր նախորդների համեմատու-

Քյամբ Օզերովն ավելի հմուտ էր տիրում դրամատիկական Տիգրանյանը պետք է շատ ավելի ծանրակշիռ հիմքեր ունեմեջ 10-ական և 20-ական թվականներին ահագին պայքար կար:

Օզերովի ստեղծագործության շուրջը ուռւ դրականության արվեստին: Իհարկե, ոչ: Այդպիսի դնահատության համար նար:

Օզերովի ստեղծագործությունը ծնունդ է առել ու կազմավորվել նապոլեոնյան պատերազմների ժամանակաշրջանում, Հայրենական պատերազմի կապակցությամբ առաջացած, իր նախընթացը չունեցող հայրենասիրական խանդավառության տարիներին, ինչպես և դրան հաջորդած ռեակցիայի խմորումների հետեանքով, խմորումներ, որոնք հող նախապատրաստեցին դեկաբրիզմի համար:

Օզերովի նախորդները շատ էին կարեորտ ճակատագիրը. Օզերովն առաջ քաշեց զգացմունքը, որով և ողբերգության հերոսի կերպարին բոլորովին այլ լուծում տվեց: Նա այն համոզմանն էր, որ զգացմունքները մարդուն ազատ են պահում կրոնական նախապաշարումների անձուկ շրջանակներից: Կրոնական նախապաշարմունքի դեմ արտահայտված քողորքը Օզերովի ստեղծագործության մեջ հենվում էր պանթեիզմի վրա, հասնելով երբեմն այնպիսի ընդհանրացման, թե նահապետական հետամնաց բարոյականության, ինչպես և եկեղեցու սահմանած պարտականության սկզբունքը ծանր ու ճնշված դրության մեջ է դնում մարդուն, մանավանդ կնոջը: Եվ ամենևին պատահական չէ, որ պահպանողականները դատապարտում էին Օզերովին, հարձակվում նրա վրա, այն ժամանակ, երբ «Արզամասի» շուրջը համախմբված առաջավոր դրողներն ու գործիչները պաշտպանում էին Օզերովին, երբեմն նույնիսկ դրոշ դարձնում նրան:

Օզերովը կլասիկներից հեռանալու առաջին փորձն արավ միայն, սակայն, հաղթահարել ամբողջովին չկարողացավ: Այնինչ նրա պաշտպանները մի որոշ ժամանակից կլասիցիզմի

ժխտման գործում շատ քառաջ գնացին: Օգերովը դրականության դարգացման հետ աճել անկարող եղավ, հետ մնաց, ուստի դրամատուրգիայի պատմության մեջ ներկայացնելով փոխանցման շրջանը:

Օգերովը ուստի դրականության մեջ սիրվել ու գնահատվել է իր բարձր ազգային զգացումի, ինչպես և այն հանդուգն քայլի համար, որով նա փորձ արեց, պահելով կլասիցիզմի արտաքին ձևերը, նոր բովանդակություն արտահայտել:

Տիգրանյանը գնահատելով Օգերովին, նկատի ունի նրա ստեղծագործության առաջավոր հասարակական-հայրենասիրական նշանակությունը: Տիգրանյանին ամենից ավելի դրավում է Օգերովի վառ հայրենասիրությունը, որով տոգորված է նրա գրած ողբերգություններից «Դմիտրի Դոնսկոյը»:

Այն ժամանակ, — գրում է Տիգրանյանը, — երբ Ռուսաստանը պատերազմ էր մղում Եվրոպայի նեղիչի դեմ, Օգերովն իր «Դմիտրի Դանասիեանով» հիշեցրեց հայրենիքի վաղեմի փառքը: Երբ մեծամեծների սքանչելիակա դաշտերում, որոնք ողողում է Դանախսը, անհնարին հարվածների մատնվեց խրոխտապանծ Մամայը: Այս եղբերգության մեջ վառ փայլում է հայրենիքի սերը, որը կենդանի և ազդողազդու անդրաշողում է բոլորի սրտի մեջ»:

Օգերովի դրամատուրգիական ստեղծագործության մեջ, այսպիսով, ըստ Տիգրանյանի, ամենանշանակալիցն իր բնույթով հայրենասիրական գործն է, մի երկ, որը ուսանելի հայրենասիրական զգացումները, ազատագրական ոգին բորբոքել է մի նոր ուժով:

Ռուս թատրոնի պատմությունից հայտնի է, թե Օգերովի «Դմիտրի Դոնսկոյը» ինչ մեծ հաջողություն է ունեցել: Ոչ մի գործ այդ շրջանում հասարակության կողմից այդպիսի ջերմ ընդունելության չի արժանացել:

Там Озеров невольна дани
Народных слез, рукоплесакний
С молодой Семеновой делил...

Այսպես է արձանագրել Պուշկինը «Եվգենի Օնեգինում» Օդերովի ողբերգությունների հաջորդությունը թատրոնում: «Դմիտրի Դոնսկոյի» ամեն մի ներկայացում, ժամանակակիցների վկայությամբ, վերածվում էր հասարակական-քաղաքական իրադարձության: Եվ, իհարկե, դրա պատճառը ողբերգության հայրենասիրական բնույթն էր: Հանդիսականները զուգահեռ էին անցկացնում պատմական և ժամանակակից դեպքերի միջև:

Եվ այս միանգամայն հասկանալի է:

Օդերովի հայրենասիրությունը ողբերգիկում մի պատճառն էլ երիտասարդ թատերագետի իր հայրենի երկրի ու ժողովրդի պատմական ճակատագրի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքն է: Տիգրանյանն իր քաղաքական համակրություններով կանգնած է Նապոլեոնի վավթողական արշավանքի դեմ ռուսների մղած աղատագրական պայքարի դիրքերի վրա: Պարզ է, որ նա չէր կարող աչք փակել այն ամենի վրա, որ շատ մոտիկ անցյալում տեղի էր ունեցել իր սեփական հայրենիքում: Ռուսների մոտքը Հայաստան, ռուսական ղեկի հաղթանակը պարսկական վայրագ տիրապետության դեմ, բնական է, որ Տիգրանյանը պետք է դիտեր իբրև մի նոր կյանքի սկիզբ հայրենի ժողովրդի պատմական կյանքում: Այս տեսակետից էլ պատմական թեման, անցյալի հերոսական դրվագները պատկերող պատմական գրվածքները նրա աչքում առանձին կարեկրություն էին ձեռք բերում:

Օդերովին նվիրած այս հատվածը հնարավորություն է տալիս հասկանալու, թե մի շարք խնդիրների ինչպես էր մոտենում Տիգրանյանը: Չափազանց բնորոշ է, օրինակ, այն դնահատականը, որ նա տալիս է Նապոլեոնի դեմ ռուսների մղած պայքարին: Դրան նա տալիս է շատ ավելի լայն նշանակություն և բնավորություն, քան միայն հայրենիքի պաշտպանության համար մղված պատերազմն է: Բնորոշ է Տիգրանյանի համար նաև այն, որ նա տարբեր ժամանակներ տեսլի ունեցած պատմական դեպքերը և դեմքերը կարողանում է

կապել իրար հետ: Այսպես, օրինակ, նա Մամայի մեջ տես-
նում է Նապոլեոնի նախորդին: Իհարկե, Տիգրանյանը չի
նույնացնում նրանց, հավասարության նշան չի դնում նրանց
միջև, բայց գիտեւ և լավ է հասկանում, որ դրանք, թե՛ մեկը,
թե՛ մյուսը, օտար զավթիչներ են, որոնք պալիս են իրենց
բռնության կապանքների մեջ պահելու ժողովրդի ազատատենչ
ոգին: Եւ ամեն անգամ, երբ թշնամին սպառնում է, Տիգրան-
յանի կարծիքով պետք է ժողովրդին հիշեցնել նրա հերոսա-
կան անցյալը, օտար զավթիչների դեմ քաջարի նախնիների
տարած փառահեղ հաղթանակները:

Հենց այս հանգամանքն էլ մի որոշ չափով պարզում է, թե
Տիգրանյանն ինչու է իր նախասիրություններով հակված դեպի
ողբերգական ժանրը: Նա միանգամայն բնական է համարում
ողբերգակ հեղինակների պատմական նյութի նկատմամբ ու-
նեցած հետաքրքրությունը: Սակայն նա կանգնած էր այն տե-
սակետի վրա, թե պատմության պատկերումը դրամատուր-
գիայում ինքնանալատակ չէ, որ այդ պատկերումը ծառայելու
է արդիականությանը:

Այդ տեսակետից անշուշտ ուշադրության արժանի է այն
հարցը, թե Տիգրանյանն ինչու է անսլացման «Գոթոդիան»
թարգմանել: Արդյոք այս ևս մի ձև չէ՞ր, որ նրան հնարավո-
րություն էր տալիս, գուցե և քողարկված ձևով, ընթերցողին
մղելու դեպի համեմատությունն այն դեպքերի, որ տեղի են
ունենում «Գոթոդիայում» և իր հայրենի երկրի ճակատագրի
միջև¹:

¹ Այս հարցի պարզարանումը տվել է պրոֆ. Ա. Արշարունին
«Սօսրիս Տիգրանյան» հոգիածում, որ լույս է տեսել 1954-ին «Սովե-
տական Հայաստան» ամսագրում (№ 2): «Մեր գրականության և թատ-
րոնի պատմաբանները սնդուում են, — գրում է նա, — թե «Գոթոդիայի»
հայերեն թարգմանիչը այն շրջանում, երբ նա հրատարակել է իր գիր-
քը, կանգնած է եղել կլասիցիզմի տեսակետի վրա: Որպես ասացույց
այդ հայացքի նրանք բերում են թարգմանության նյութը, ասելով,
որ Ռասինը կլասիցիզմի ականաւոր ներկայացուցիչն է, հետևաբար նրա
ողբերգությունը այդ ուղղության արտահայտությունն է:

Տիրապանչանի աշխատութիւնն ընդհանրապէս, ռուս գրականութեանը նախընտրած էջերը մասնավորապէս, պետք է գնահատել, նկատի ունենալով կոնկրետ պատմական իրադրութիւնը, հայ հասարակական մտքի զարգացման աստիճանը:

Իսկ ի՞նչ ժամանակ է նա գրել իր այդ գործը:

Աբովյանի կյանքի դորալատյան շրջանն է այդ, որի գալիք գործունեութիւնը գրականութեան և թատրոնի հարցերում նոր, անհամեմատ բարձր աստիճան էր նշանավորելու: Այս շրջանում Ներսիսյան դպրոցում այլևս չկար այն հայրենասիրական շիկացած մթնոլորտը, որ ծանոթ է Ալամդարյանի գլխավորած տարիներին, այս այն շրջանն է, երբ Աբել Գուրգենքեկյանի նամակը հայ թատրոն կազմակերպելու մասին,

Ստեփան, այսպէս գատողները միանգամայն սխալ կարծիքի են և ահա թե ինչու:

Ռասինի «Գոթոդիա» ողբերգութիւնը, որ հեղինակի կենդանութեան ժամանակ հաջողութիւն չգտավ և նույնիսկ ֆրանսիացի դրամատուրգի փառքի շինման պարագաներից մեկը զարձալ, կլասիցիզմի կանոնների խախտման նշանակալից երկերից մեկն է: Ռասինը «Գոթոդիայում» հանգես է դալիս որպէս կլասիցիզմի հիմունքները վերանայող:

Ռասինի «Գոթոդիա» ողբերգութեան մեջ հեղինակը արտահայտում է հետեյալ կարեւոր քաղաքական գաղափարները.

ա) Բոլոր թագավորները, բռնակալները, ինչ հասակի և ինչ սեռի էլ պատկանելու լինեն, ժողովրդի շահերը թշնամիներն են.

բ) Ժողովուրդն է, որ վերջին հաշիւով պիտի անի նրանց դատասանը:

Այն քաղաքական հայացքները, որ հայ ազգի երիտասարդ թատերագետը արտահայտել է իր ռուսամասերութեան մեջ, գտել է Ռասինի «Գոթոդիա» ողբերգութեան էջերում:

Մի էական կէտ կա, որ լուսարանութեան կարիք է զգում:

Ռուսական բեմից հանված էր Ռասինի «Գոթոդիա» ողբերգութեանը գեղարքիտների ապստամբութեան անհաջող փորձերից հետո՝ նրանում հակամիապետական գաղափարներ արտահայտելու առնչութեամբ: Հանգուղի երիտասարդն իր թարգմանութեամբ ցույցի է դուրս գալիս, քողարկելով իր իսկական նպատակը: Հրատարակիչն ու գրագործն իր հասկացել հարցի բուն իմաստը: Պիեսի նյութը վերցված քննիչը չեն հասկացել հարցի բուն հեղինակը՝ անվանի ֆրանսիական գրահեղին հրեական կյանքից, իսկ հեղինակը՝ անվանի ֆրանսիական գրահեղինը է: Այս է եղել բողաբիման միջոցներից մեկը, որի շնորհիվ գիրքը լույս է տեսել» (էջ 23—24):

Ներսիսյան դպրոցի ղեկավարները թողնում են անպատաս-
խան¹։ Առավել վատթար էր դրությունն էջմիածնում։ Այս այն
շրջանն է, երբ հազիվ մի երկու ամիս ժրաջան գործունեություն
ծավալած Թաղիադյանը հալածանքներից նեղվելով, ստիպված
է լինում էջմիածնից մի գիշեր փախուստի դիմել։

Այս նույն ժամանակները Սարգիս Տիգրանյանն իր վերո-
հիշյալ աշխատությունն է գրում։ Սարգիս Տիգրանյանը որպես
մտածող նախաաբովյանական շրջանի գրական-թատերական
մտքի արտահայտությունն է։ Ռուս դրամատուրգիայի մասին
նրա գրածը ոչ թե միայն ռուս գրականության մասին առաջին
տպագրված տեսական գնահատությունն է, այլև այն տարի-
ներին, երբ Հայաստանը նոր էր միայն մտել ռուսական պե-
տության կազմի մեջ, ռուս և հայ ժողովուրդների բարեկա-
մությունը ամրապնդող մի օղակ։

Ռուսական կուլտուրայի ամեն մի պրոպագանդա առաջա-
վոր դիրքերից, ռուսական կուլտուրայի առողջ տրագիցիաները
հայ իրականության մեջ պատվաստելու ամեն մի ձգտում,
նպաստելով մեր կուլտուրայի առաջխաղացմանը, կողմնո-
րոշող դեր խաղալով նրա զարգացման մեջ, օգնել է հայ ժո-
ղովրդին ընդհուպ մոտենալու Ռուսաստանին, մասնակից
դառնալու նրա քաղաքական, իդեական կյանքին և ի վերջո իր
բախտն անվերադարձ կերպով կապելու ռուսական ազատա-
գրական շարժումների հետ։

Ահա այս լույսի տակ էլ պետք է գնահատվի հայ իրա-
կանության մեջ ռուս գրականության մասին ասված առաջին
խոսքը։

Եվ մի՞թե կարելի է ձեռքի տակ այսպիսի փաստեր ունե-
նալուց հետո Տիգրանյանի մասին գրել, թե նա «հակադրում
էր իրեն ռուսական ազատամտությանը և դեմոկրատիային»²։

¹ Ա. Գ. Երևցյանց, Պատմություն 75-ամյա գոյության Ներ-
սիսյան հայոց հոգևոր դպրոցի, հատոր Ա (1824—1850 թ.), 1898,
էջ 256։

² «Հայ գրականության պատմություն», երկրորդ հատոր, 1933,
էջ 23։

Այդ արտառուց, ոչնչով չհիմնավորված տեսակետը արտահայտվել է այն տարիներին, երբ վուդար-սոցիոլոգիզմի գոհն էին դառնում հայ գրողները Աբովյանից սկսած: Օրինակ, Աբովյանը հայտարարվում էր ուսսական ինքնակալության առաջ գլուխ խոնարհած գրող, Պոռշյանը մեկնաբանվում էր որպես մանրբուրժուական գաղափարական պահպանողական հոսանքի ներկայացուցիչ, որ դավանում է կղերաֆեոդալական հայացքներ, Սունդուկյանը և նրա հերոս Պեպոն՝ լիբերալ բուրժուազիայի շահերի արտահայտիչ և այլն: Միթե պարզ չէ, որ գրական մտածողության այս միջնորոտում ինչ գնահատության կարող էր արժանանալ Տիգրանյանը: Սակայն դարմանալի է, որ գրանից հետո էլ, մինչև վերջին ժամանակներս ոչ մի փորձ չի արվել Տիգրանյանի վրայից վերցնելու վուդար-սոցիոլոգիզմի փակցրած պիտակը, մի գործիչ, որի ճակատագիրը ժամանակին զբաղեցրել է ուսուցիչոն-դեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանին¹:

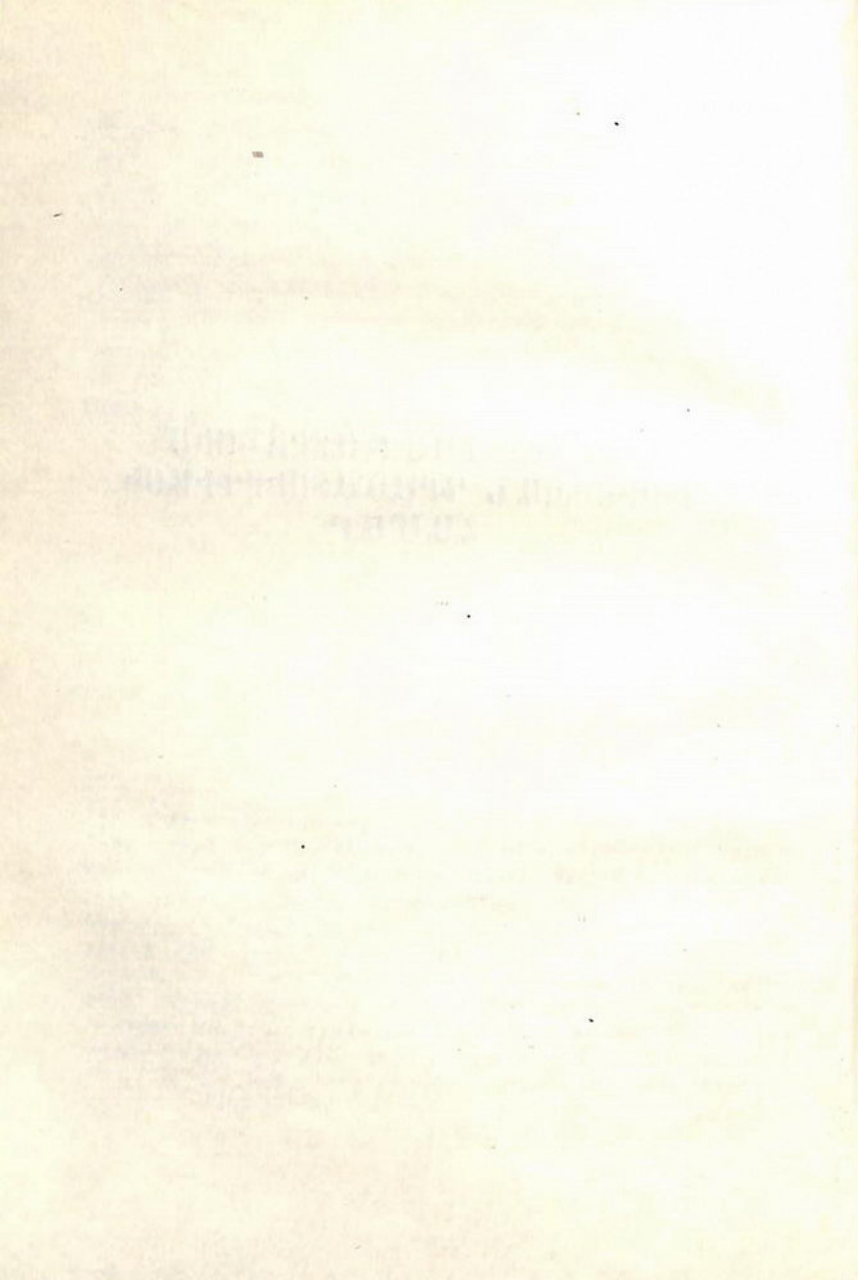
¹ Նալբանդյանն իր եղբորը՝ Ղազարին գրած նամակում ցավ է հայտնում, որ Տիգրանյանին մերժել են: Թե ի՞նչ կադակցությամբ է Տիգրանյանը մերժում ստացել, հայտնի չէ: Պետք է հուսալ, որ Նալբանդյանով զբաղվող մեր բանասերները ժամանակին կկարողանան պարզել այս հարցը: Պետք է, որ հասարակական նշանակություն ունեցող մի խնդիր լինի այդ, որ մտահոգել է Նալբանդյանին, նույնիսկ բանտում եղած ժամանակը: Նամակի այդ կետի պարզաբանմանը, դժբախտարար, չի անդրադարձել նաև Նալբանդյանի երկերի գիտական հրատարակության ծանուցագրողը (տե՛ս չորրորդ հատոր, 1949, էջ 378): Նալբանդյանագետների ուշադրությանն ենք հանձնում հետևյալ ենթադրությունը: Պրոֆ. Աբշարունին զբախտելով պրոֆ. Ռ. Հովհաննիսյանի արդեն հիշված աշխատությունը, հիշատակում է մի փաստ նրա գործունեությունից, որ մինչև հիմա անհայտ էր: Ս. Տիգրանյանը 19-րդ դարի 60-ական թվականներին Թեոդոսիայում փորձել է կազմակերպել «Հայրենավեպ» («Отечественные записки») անունով ամսագրի հրատարակություն: Նկատի ունենալով հրատարակվելիք պարբերականի անունը, Աբշարունին ասում է, թե զբաղով գործի նախաձեռնողները կամենում էին բնագծել իրենց կապը առևտրական ժողովրդի հետ, ուսսական դեմոկրատական մտքի փառավոր տրագիցիա-

Մեր նպատակը չէ քննել և լուսաբանել Սարգիս Տիգրանյանի գրական-թատերագրիտական հայացքները: Դա, ինչպես ասացինք, առանձին խնդիր է: Մեր նպատակն էր մի ուշագրավ փաստով լրացնել և ճշգրտել պրոֆ. Ռ. Հովհաննիսյանի աշխատության այն թեզը, թե ե՞րբ, որտե՞ղ և ինչպե՞ս է առաջին անգամ գնահատվել ռուս գրականությունը հայ հասարակական մտքի կողմից: Վերահիշյալ փաստը իրավունք է տալիս պնդելու, որ ռուս գրականության մասին առաջին տպագրված տեսական գնահատությունը եղել է ոչ թե 1845—46 թթ., այլ գրանից 10—12 տարի առաջ, 1834-ին, ոչ թե Վենետիկում, այլ Մոսկվայում, Սարգիս Տիգրանյանի կողմից:

1950

ները շարունակելու ձգտումը: «Հավանական է, — գրում է նա, — որ այդ հանգամանքն էլ խանգարել է ժուռնալի լույս տեսնելուն» («Дружба народов», 1950, № 4): Արշարունու ասածից երևում է, որ Տիգրանյանի զիմուքը ամսագիր հրատարակելու մասին մերժվել է: Ի՞նչ հեռուություն կարելի է անել սրանից: Նալբանդյանն իր նամակը գրել է 1863 ապրիլի 8-ին: Տիգրանյանի այս մտադրությունը վերաբերում է 60-ական թվականներին: Եթե պարզվի, որ Տիգրանյանն ամսագրի հրատարակության համար ղեմել է թույլտվություն ստանալու այդ նույն թվականին, մինչև ապրիլ ամիսը, կամ նրանից առաջ, անհավանական չէ, որ Նալբանդյանի նամակում Տիգրանյանի մասին եղած խոսքը վերաբերում է վերահիշյալ ամսագրի մերժմանը կառավարության կողմից:

ՊԱՅԻԱՐ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ
ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ
ՀԱՄԱՐ



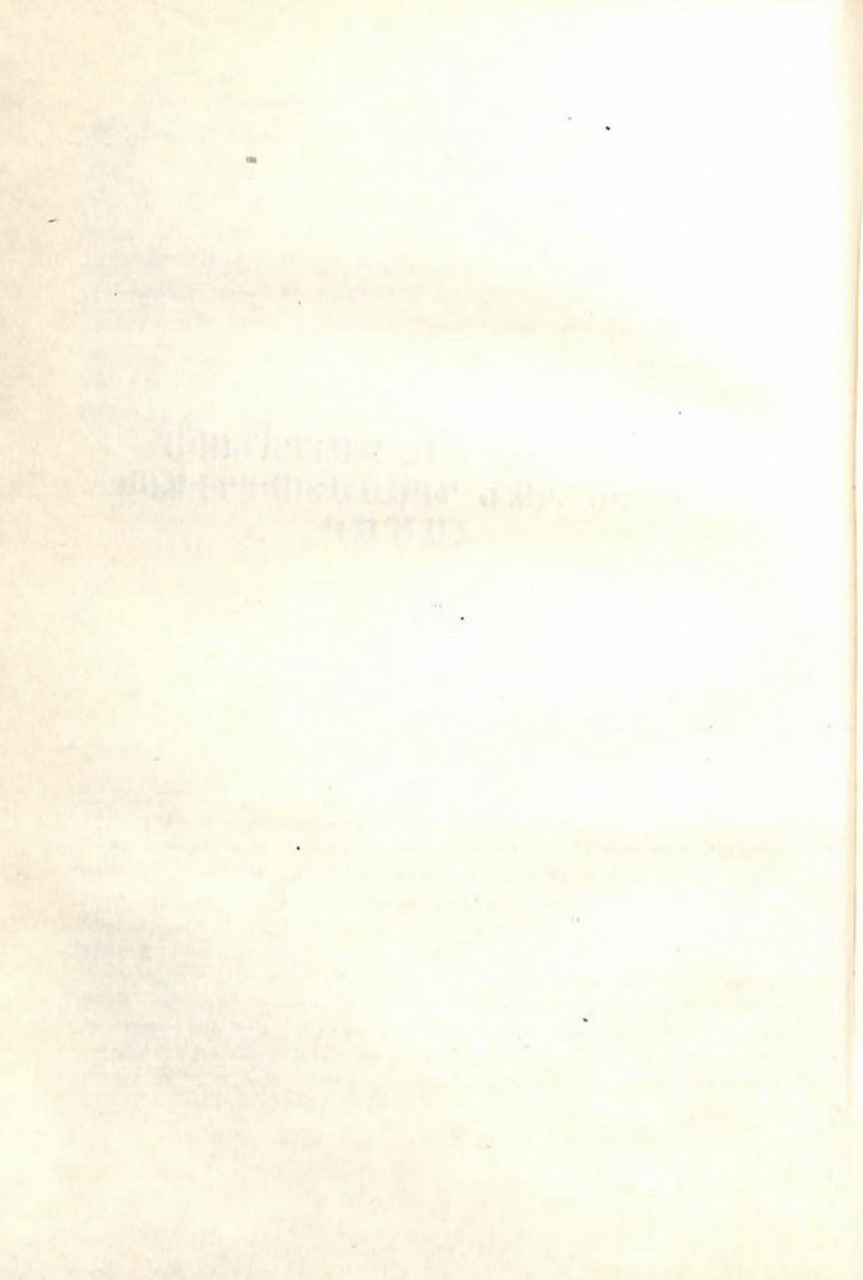
ՊԱՅԻՄԱՐ ՕՍՏՐՈՎՍԿՈՒ ՀԱՄԱՐ

Աւերաբասանողը Նիկողանիչ Օստրովսկին առաջին ռուս խոշոր գրողն է, որի դրամատուրգիան մոռտք է գործել հայ թատրոնը:

Նրա դրամատուրգիայի դերը մեր կյանքում պետք է գնահատվի հայ թատրոնի առաջ ծառացած խնդիրների լույսի տակ, ոչ թե մեր թատրոնի պատմության ընթացքից դուրս և անկախ, ինչպես երբեմն արվում է, այլ այն պրոգրեսիվ նշանակության տեսակետից, որ ռուս դրամատուրգիան ունեցել է ռեալիստական տրագիցիաների ընդերման ու ամրապնդման իմաստով, այն տեսակետից, թե որքա՛ն և ինչպե՛ս է տվյալ դեպքում, ասենք, Օստրովսկին նպաստել ռեալիստական թատրոնի զարգացմանը:

Այն պայքարը, որ եղել է մեղմում Օստրովսկու շուրջը, նրա դեմ և նրա համար, ոչ այլ ինչ էր, բայց եթե մի անբաժան մասը թատրոնի շուրջը ծավալված այն դադափարական պայքարի, որի մեջ իր պարզ արտացոլումը դտավ մի ազգի մեջ երկու ազգային կուլտուրաների՝ դեմոկրատական և լիբերալ-պահպանողական կուլտուրաների՝ բախումը:

Ռուսական կլասիկ դրամատուրգիայի բեմադրությունը, լինի դա Օստրովսկու «Նկամտավոր պաշտոնը», թե Գրիբոյեդովի «Խեղբից պատուհասը», Գոգոլի «Ռևիզորը», թե Սուխովո-Կորեկինի «Կրեչնակու հարսանիքը», Տոլստոյի «Կենդանի»:



ՊԱՅԻՄԱՐ ՕՍՏՐՈՎՍԿՈՒ ՀԱՄԱՐ

Ալեքսանդր Նիկոլաևիչ Օստրովսկին առաջին ուռա խոշոր գրողն է, որի դրամատուրգիան մոտք է գործել հայ թատրոն:

Նրա դրամատուրգիայի դերը մեր կյանքում պետք է գնահատվի հայ թատրոնի առաջ ծառացած խնդիրների լույսի տակ, ոչ թե մեր թատրոնի պատմության ընթացքից դուրս և անկախ, ինչպես երբեմն արվում է, այլ այն պրոգրեսիվ նշանակության տեսակետից, որ ուռա դրամատուրգիան ունեցել է ռեալիստական տրագիդիաների ընդերման ու ամրապնդման իմաստով, այն տեսակետից, թե որքա՛ն և ինչպե՛ս է տվյալ դեպքում, ասենք, Օստրովսկին նպաստել ռեալիստական թատրոնի զարգացմանը:

Այն պայքարը, որ եղել է մեզնում Օստրովսկու շուրջը, նրա դեմ և նրա համար, ոչ այլ ինչ էր, բայց եթե մի անբաժան մասը թատրոնի շուրջը ծավալված այն դադափարական պայքարի, որի մեջ իր պարզ արտացոլումը գտավ մի սզգի մեջ երկու ազգային կուլտուրաների՝ դեմոկրատական և լիբերալ-պահպանողական կուլտուրաների՝ բախումը:

Ռուսական կլասիկ դրամատուրգիայի բեմադրությունը, լինի դա Օստրովսկու «Եկամտավոր պաշտոնը», թե Գրիբոյեդովի «Խեղճից պատուհասը», Գոգոլի «Ռևիզորը», թե Սոլսովո-Կորիլինի «Կրեչինսկու հարսանիքը», Տոլստոյի «Կենդանի»

դիակը», թե Գորկու «Հատակումը», միևնույն է, օգնիլ ու մեծ չափով օժանդակել է հայ թատրոնի դեմոկրատական ուժերին՝ բեմարվեստը կողմնորոշելու դեպի ռեալիստական տրագիգիան, ամուր և հաստատ պահելու թատրոնի կապը ժողովրդի ու կյանքի հետ և ընդհանրապես բարձր պահելու թատրոնի հասարակական-կրթական նշանակությունը:

Այսպիսով, ռուսական դրամատուրգիան մեծապես օգնել է այն պայքարին, որ հայ առաջավոր դերասանները մղել են կղերա-պահպանողական, լիբերալ-բուրժուական ազդեցությունների դեմ՝ հանուն թատրոնի պրոգրեսիվ-դեմոկրատական ուղղության պաշտպանության:

* * *

Անցյալ դարի 60-ական թվականների սկզբներին հայ ռեալիստական թատրոնը նոր էր միայն ձևավորվում: Այդ թատրոնի գլուխ անցած առաջավոր գործիչները՝ Գևորգ Չմշկյանը, Միհրդատ Ամրիկյանը և մյուսները՝ շատ լավ էին ըմբռնում այն ղեկավար սկզբունքը, թե ռեալիստական թատրոնի հիմքը ռեալիստական դրամատուրգիան է: Նրանք հասկանում էին, որ միայն ռեալիստական դրամատուրգիան կարող է թատրոնի և ժողովրդի միջև հաստատուն կապ ստեղծել և ընդհանրապես թատրոնը դարձնել կյանքի վրա ռեալ ազդեցություն ունեցող մի գործոն:

Վաթսուկական թվականների սկզբներին հայ ինքնուրույն դրամատուրգիան իր առաջին և, կարելի է ասել, դեռ բավականաչափ թույլ ֆալսերն էր անում: Բացի Միքայել Պատկանյանի պիեսներից, այդ շրջանում հրապարակի միայն էր Նիկողայոս Փոպոխյանի հայտնի, ընդհանուր առմամբ հաջողություն գտած կոմեդիան («Դալալ Ղաղո»): Իր մոդելներով նոր էր միայն հրապարակ դալիս Միքայել Տեր-Գրիգորյանը: Ասպարեզի վրա էր Գաբրիել Սունդուկյանի անդրանիկ պիեսը՝ «Գիշերվան սարը խեր է», ինչպես ինքն է անվանել՝

կատակը, որը շատ կողմերով դեռևս կապված էր նախասուն-
դուկյանական դրամատուրգիայի տրագիցիաների հետ:

Այդ դրամատուրգիայի կատարած պատմական դերն ան-
կասկած է: Ժամանակին նա փորձ կատարեց և հող նախա-
պատրաստեց ռեալիստական լայնակտավ դրամատուրգիայի
զարգացման համար: Սակայն այդ դրամատուրգիան թե՛ իր գե-
ղարվեստական դեռևս ցածր մակարդակով և թե՛, մանավանդ,
դադափարական բովանդակությամբ՝ չէր կարող, իհարկե,
լուծել թատրոնի առաջ կանգնած խնդիրները: Բանն այն է, որ
այդ շրջանում մենք գործ ունեինք ռեալիզմի բավականաչափ
նախվ արտահայտությունների հետ: Դրամատուրգիայի շուշա-
փած հարցերի շրջանակը սահմանափակ էր, այլ կերպ ասած՝
արդիական թեմատիկան գրեթե դուրս չէր գալիս կենցաղային
իրականությունը պատկերելու ոլորտից:

Որքան էլ հասարակությունը, հատկապես նրա դեմոկրա-
տական հատվածը ջերմ էր ընդունում հայ ռեալիստական
դրամատուրգիայի վաղ շրջանի այդ երկերը, որքան էլ ժամա-
նակի առաջադիմական դործիչները իրավացի կերպով պաշտ-
պանում էին դա, միևնույն է, այդ դրամատուրգիան չէր կարող
վերջնական հաղթանակ չահել պատմական ողբերգություն-
ների դեմ: Սխալ կլինի կարծել, թե նրանք ընդհանրապես
ժխտում էին պատմական թեման: Սակայն նրանք դեմ էին
ռեպերտուարում պատմական ողբերգությունների տիրապե-
տությանը, ինչպես իրենց հակառակորդների թատրոնումն էր,
մանավանդ որ հրապարակի վրա եղած՝ անցյալի իդեալակա-
նացմամբ տողորված պատմական ողբերգությունների մեծ
մասը լիարժեք դրամատուրգիա չէին համարում: Պատմական
ողբերգությունների բեմադրությունը համարվում էր ոչ առաջ-
նահերթ, մի որոշ խմաստով նույնիսկ ակամա դործ: Թե՛ թատ-
րոնի ղեկավարները, թե՛ հասարակության ղեմոկրատական
հատվածը, թե՛ առաջավոր քննադատությունը պատմական
ողբերգությունները համարում էին «անհամ ու անլի», «ծիծա-
ղաշարժ և միմոսական»: ...«Մենք խորհուրդ կուայինք մեր

հարգութեամբ հարգանքներն, որ շատ հազիւ և ալ չէ մեծ ընտրութեամբ հերկայացնեն որեւիցե ողբերգական խաղարկութիւն»¹, — գրում է Օստրովսկու պիեսի ներկայացման քննադատը:

Նկատի ունենալով հակառակորդ թատրոնի նախորդ տարւի փորձը՝ Չմշկյանը և նրա ընկերները գրում էին՝ «թատրոնն անցյալ տարի էնպես հեռացաւ իր ճշմարիտ ուղղութիւնից, որ կարծես թե դա մի առաջնորդաւ դառաւ, որտեղ կարողում են հայոց պատմութիւնը»²: Նույն տեսակետը պաշտպանում էին նաև քննադատութեան պրոգրեսիւ ղեմքերը: Նրանք խորհուրդ էին տալիս հրաժարուել «անհամ և անբնական նոր հայկական ողբերգութիւններից, որոնք թատրոնական բեմի վրա դառնում են կատակերգութիւններ»³:

Ահա այս շրջանում էլ դեմոկրատական թատրոնի ղեկավարների, առաջին հերթին Գևորգ Չմշկյանի առաջ, որ 60-ական թվականների հայ ռեալիստական թատրոնի իդեալային պարագլուխն էր, ծառանում է ռեպերտուարի հարցը: Եւ բնական է, որ թարգմանական ռեպերտուարը կազմելիս նրանք իրենց հայացքը պետք է դարձնէին դեպի Մոսկւայի Փոքր թատրոնը: Չմշկյանի ու նրա համախոհների համար այդ թատրոնը կողմնորոշող փարոսի նշանակութիւն ունէր: Ինքը՝ Չմշկյանը Մոսկւայում էր ոգևորւած: Փոքր թատրոնի ներկայացումները հայ թատրոնի դերասաններից մի քանիսի համար առաջին ստեղծագործական դպրոցն են եղել: Ինչպիսի, և շմեռնէին պատահական չենք համարում, որ Սոնդովկայանը, թեև իր ուսանողական տարիներն անց էր կացրել Պետերբուրգում, բայց Մոսկւայի Փոքր թատրոնի դերասանների և նախ և առաջ Շչեպկինի արվեստի երկրպագուներից էր: Չմշկյանի և մյուսների համար ոչ մի թատրոն չունէր այն անառարկելի հեղինակութիւնը, ինչ որ Փոքր թատրոնն իր դեմոկրատական հիմ-

¹ «Մեղու հայաստանի», 1864, № 10:

² Նույն տեղում, 1865, № 4:

³ Նույն տեղում, № 10:

քով և խորը ժողովրդայնությամբ: Ուստի միանգամայն հասկանալի է, որ նրանք պետք է աչքի առաջ ունենային այդ թատրոնի փորձը, ռեպերտուարի բնագավառում վարած նրա քաղաքականությունը:

Առաջին ռուս հեղինակը, որի վրա կանգ առավ Չմշկյանի ու նրա ընկերների հայացքը, Օստրովսկին էր, որի պիեսները, ինչպես հայտնի է, իրենց բեմական կատարյալ մտրմնավորումն էին դտել Մոսկվայի Փոքր թատրոնում:

1864 թվականի դեկտեմբերի 7-ին հայ բեմ է բարձրանում Օստրովսկին: Ներկայացվում է նրա «Ուրիշի սահնակին մի նստիր»¹ կոմեդիան, թարգմանված Գևորգ Տեր-Աղեքսանյանի կողմից թիֆլիսահայ բարբառով («Ուլ որ քու բարբ չէ՝ նրա հիդ մի ձգվե»):

Մինչ այդ Օստրովսկին երբեք չէր բեմադրվել հայ թատրոնում. նրա պիեսների բեմական պատմությունը մեզնեմ սկսվում է այս ներկայացումից: Այս ներկայացումը մի նշանակալից էջ է հայ թատրոնի պատմության մեջ: «Ուրիշի սահնակին մի նստիր» պիեսը ոչ միայն Օստրովսկու՝ հայ բեմում խաղացված առաջին գործն է, այլև ընդհանրապես ռուսական դրամատուրգիայից վերցված անդրանիկ պիեսը, որ բեմադրվել է հայ թատրոնում¹: Հաջորդ գործը, որ ընտրվում է ռուսական պիեսներից՝ Սուխով-Կորիյինի «Կրեչինսկու հարսանիքը» կոմեդիան է, որը նույնպես թարգմանվել է թիֆլիսահայ բարբառով:

«Ուրիշի սահնակին մի նստիր» ներկայացմանը մասնակցում էին 60-ական թվականների հայ թատրոնի ամենալավ վագույն ուժերը՝ Գևորգ Չմշկյան, Միհրդատ Ամրիկյան,

1 Նկատենք, սակայն, որ դրանից առաջ ներկայացվել են պիեսներ, որոնք ռուսականից են հայացված: Այդպիսի պիեսների թվին է պատկանում, օրինակ, Նիկողայոս Այադաթյանի «Վայ իմ կորած հիսուն ոսկին»՝ վերնադրով վողեիլը: Պիեսը տպագրության հանձնելիս հեղինակն իր պարտքն է համարել գրուշացնել, որ «նյութը քաղված է ռուսականից» («Հայկական Աշխարհ», 1866, № 7):

Քեթեան Արամյան, օրիորդ Գայանե, Սեդրակ Մանդինյան, Արտաշես Սուրխասյան և ուրիշներ¹։

Ներկայացրածը, ինչպես վկայում է ժամանակակից մամուլը, անցել է բացառիկ հաջողութեամբ, «ինչպես ոչ մի պիես դեռ հայերեն չէր ընդունվել թիֆլիսի մեջ»²։ «Բոլոր գլխավոր դերեր խաղացող դերասանները և դերասանուհիք, — գրում է ներկայացման քննադատը, — այնքան կատարյալ և լավ էին, որքան միայն հնար էր նրանցից պահանջել, մինչև անգամ շատ տեղ հուսացածներին էլ վեր էին»³։

Պատահական չէ, իհարկե, «Ուրիշի սահնակին մի նստիր» պիեսի ընտրությունը։ Չմշկյանի և նրա համախոհների աչքից չէին կարող լրիպել պիեսի սոցիալական բովանդակությունը, նրա դեղարվեստական արժանիքները։

Անդրադառնալով Օստրովսկու «Ուրիշի սահնակին մի նստիր» պիեսին՝ Դորբոլյուբովը, հակառակ լիբերալ-բուրժուական քննադատության բռնած դիրքին, չի թաքցնում դրամատուրգի առանձին շեղումները կյանքի ռեալիստական

¹ Անցյալ դրականությունից դիտենք, որ Ավգոտիայի դերը կատարել է օրիորդ Գայանեն (տե՛ս Չմշկյանի «Թատրոնական հիշողություններ» «Փորձի» 1876-ի № 2-ում)։ Ելնելով Չմշկյանի մյուս դերակատարումներից, նրա հաջողություններից և անհատականությունից մենք այն համոզման ենք եկել, որ նա պետք է մտնում լինի Վիլհելմի դերը (տե՛ս մեր հոդվածը Գեորգ Չմշկյանի մասին «Սովետական դրականություն և արվեստ» ամսագրի 1951-ի № 5-ում)։ Իսկ թե ընդհանրապես ով ինչ դեր է խաղացել՝ մինչև վերջին ժամանակներս հայտնի չէր. Գեորգ Չմշկյանի «Իմ հիշատակարանի» ծանոթագրություններում բերված է հետևյալ դերաբաշխումը. Գ. Չմշկյան՝ Վիլհելմ Վիլսոն, Ա. Սուրխասյան՝ Ռուսակով, Ս. Մանդինյան՝ Բարդուխ, Մ. Ամբիկյան՝ Մալո-Մալսկի, օրիորդ Գայանե՝ Ավգոտիա Մաքսիմովնա, Բ. Արամյան՝ Արինա, Ս. Դավթյան՝ Աննա և այլն (Երևան, 1953, էջ 183)։ Ծանոթագրությունների հեղինակը, որ Ս. Մեֆեսթյանն է, ղժարատարար, չի մատնանշել, թե ինչ աղբյուրից են քաղված վերոհիշյալ տեղեկությունները։

² «Մեղու. Հաստատի», 1864, № 49։

³ Նույն տեղում։

պատկերման սկզբունքից, սակայն երկը, նրա դադարաւարական բովանդակութիւնը զնահատելիս, նկատի է առնել զլիսավորը՝ կոմեդիայի առողջ հատիկը: «Սրա իմաստն այն է,— դրո՞ւմ է նա,— որ սամոդոլոքութիւնը, ինչպիսի շաւիավոր ձևերով էլ արտահայտվի, ինչպիսի բարի խնամակալութեան բնույթ էլ ընդունի, այնուամենայնիւ, նրան ենթարկւած մարդկանց հասցնում է, առնչաւն դիմազրկութեան, իսկ դիմազրկութիւնը բոլորովին հակառակ է ամեն մի ազատ ու խելացի գործունեութեան. հետեաբար իր վրա ծանրացած սամոդոլոքութեան ազդեցութեան տակ դիմազրկ դարձած մարդը կարող է, հակառակ իր կամբի, անդիտակցաբար ամեն տեսակ ոճրագործութիւն կատարել և խորժանվել լոկ հիմարութիւնից և ինքնուրուշնութեան պակասութիւնից»¹:

Գեմոկրատական լայն խաւերին, լինեն դրանք ոռոտական, թե հայկական, միեւնույն է, Օստրովսկու այդ կոմեդիան մոտ էր ու հարազատ այն ջերմ համակրանքով ու զգայուն կարեկցանքով, որ դրամատուրգը ցուցաբերել է դեպի ցավի ու վիրավորանքի մեջ ընկճւած մարդը: Օստրովսկու կոմեդիայում հայ հանդիսատեսներին չէր կարող խորապէս չհուզել պիեսի հերոսների ճակատագիրը, չէր կարող մղում ու առիթ չտալ մտածելու կյանքի սոցիալական անարդարութեան մասին:

Օստրովսկու այս կոմեդիան հայ դերասանների համար թանկ էր իր խորը մարդկայնութեամբ, հումանիստական այն դադարաւարներով, որոնք կարճ ժամանակից հետո, ինչպէս հայտնի է, դարձան նաև Սունդուկյանի դրամատուրգիայի զլիսավոր առանցքը:

Այսպիսով, Գեորգ Չմշկյանի և ընդհանրապէս դեմոկրատական առաջավոր դերասանների գործունեութեամբ մեր թատրոնը կարողացավ հայ բեմում հաստատել ռուսական դրամատուրգիայի տրագիցիան:

¹ „А. Н. Островский в русской критике“, 1948, էջ 113—114 (տե՛ս ն. Ա. Գ Ե ր ր ւ յ ու ր ւ լ, Քննադատական հոդւածներ, 1947, էջ 138):

Նույն այդ շրջանում Չմշկյանի գլխավորած թատրոնի ուսպերտուսարը, բացի թարգմանական պիեսներից, հարստանում է նաև Սունդուկյանի կոմեդիաներով, որոնք ինչպես հայտնի է, հայ հասարակական-տնտեսական կյանքի հարադատ ծնունդը լինելով՝ սերտորեն կապված էին ուսական կուլտուրայի ուսալիստական տրագիցիաների ստեղծագործական յուրացման հետ:

Օստրովսկին և մյուս խոշորագույն ուս գրամատուրգները ոչ միայն սեր են զորացրել Սունդուկյանի մեջ դեպի թատրոնը, այլև իրենց հարուստ փորձով նրան օգնել են ճիշտ կողմնորոշվելու հայ ուսալիստական ազգային գրամատուրգիան ստեղծելիս, որի առաջին հաստատուն հիմնաքարը «Խաթաբալա» կոմեդիան եղավ: Իսկ Օստրովսկու և Սունդուկյանի միջև եղած նմանությունները ոչ թե փոխառություն են, ինչպես ճշման են հաստատել բուրժուական քննադատություններկայացուցիչները, վկայակոչելով առանձին արտահայտությունների և սյուժետային գծերի ղուղադիպություններ, այլ ուս և հայ իրականությունների, սոցիալ-տնտեսական պայմանների, զրանցից բխող հարցերի և նրանց զաղափարական լուծման ընդհանրության արդյունք:

Չմշկյանի գլխավորած թատրոնը ներկայացրեց «Խաթաբալան»: Այս բեմադրությունը ևս իր հաջողությամբ աննախընթաց էր: «Խաթաբալայի» ներկայացումը, — գրում է Չմշկյանն իր հիշողություններում, — այնպիսի մեծ հաջողություն ունեցավ, որ ոչ մեկ պիես, թե դորանից առաջ և թե դորանից հետո՝ երբեք չէ ունեցել»¹: «Խաթաբալան» լայնակտավ սոցիալական կոմեդիայի առաջին փորձն էր հայ գրամատուրգիայում:

«Խաթաբալան» ամրապնդեց «Ուրիշի սահնակին մի նըստիր» ներկայացումով նվաճված հաջողությունը, հանդիսանա-

¹ «Փորձ», 1876, № 2:

լով հայ թատրոնի հասարակական-մերկացնող գծի դրանորումը:

Թե՛ Օստրովսկու պիեսի, թե՛ «Խաթաբալայի» ներկայացման քննադատությունը շեշտել է դերասանական կատարման բարձր որակը: Մամուլը ճիշտ է բացատրել այդ երկու դեպքումն էլ պիեսի նյութը քաղված է ժամանակակից կյանքից, որ դրանց մեջ գծադրված կերպարները կենդանի են, դիալեկտը՝ հյուսվել, մարդկային հարաբերությունները՝ բնական ու պարզ, ինչպես կյանքում: Քննադատությունը նշել է, կարելի է ասել՝ նույնիսկ հատկապես ընդգծել այն ճիշտ միտքը, թե ռեալիստական դրամատուրգիան ինչպիսի լայն հնարավորություններ է ընձեռում գերասաններին՝ իրենց ստեղծագործական կարողությունները դրսևորելու համար¹:

Վստաֆ կարելի է պնդել, որ մեր ազգային թատրոնի դերասանական անդրանիկ սերունդը Օստրովսկու, Սունդուկյանի և Սուխովո-Սորբիլինի դրամատուրգիայի հիման վրա դոստիաքակվեց ռեալիզմի ոգով:

Այսպիսով, Օստրովսկու և Սունդուկյանի դրամատուրգիան վճռական դեր խաղաց ոչ միայն նոր ռեպերտուարի ստեղծման, այլև ռեալիստական բեմադրվեստի զարգացման գործում, ոչ միայն կեղծ հաշրենասիրական ոգով գրված պատմական ողբերգությունների դեմ մղվող պայքարում, այլև ընդդեմ փրուն, ճոռում կատարման, շինծու և արհեստական այն խաղակերպի, որ հաստատվել էր հայ թատրոնում՝ պատմական ողբերգությունների ազդեցությամբ: Պատկերայնությունը (картинность) փոխարինվեց անպաճուճ պարզությամբ, դուռում դռչունը, հետոքական ինտոնացիան բնական, հյուսվել խոսքով, անարշուն կերպարները՝ կենդանի բնավորություններով, ռոմանտիկ վերացականությունը՝ կյանքի ճանաչողությամբ, միջավայրի, կենցաղի սուր զգացողությամբ:

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1864, № 49:

Եթե թատրոնը և նրա շուրջը համախմբված հասարակության դեմոկրատական հատվածը ոգևորված էր Օստրովսկու կոմեդիայի բեմադրությամբ և սլաշտապանում էր դա, ապա թի՛ կղերական-պահպանողական, թե՛ լիբերալ-բուրժուական շրջանները, դժգոհ թատրոնի դեմոկրատական ոգուց, հարձակվեցին Չմշկյանի ու նրա ընկերների վրա՝ անխնա քննադատության ենթարկելով Օստրովսկու պիեսի բեմադրության զաղափարը:

Դեմոկրատական թատրոնի զաղափարական հակառակորդներն օգտագործում էին այն միտքը, թե «մեկ ազգի համար հասկանալին անհասկանալի է ուրիշ ազգերին»: Այս սխալ, վնասակար, ըստ էության ազգայնական սկզբունքն առաջ քաշելով՝ նրանք փաստորեն ուզում էին մի անանցանկի պարսպով իրարից անջատել ժողովուրդներին և դրանով ոչ միայն հակադրվել ռուս կուլտուրային, այլև կանխել, թույլ չտալ, որ զարգանա ռուսական դրամատուրգիայի ու թատրոնի ազդեցությունը հայ թատերական կուլտուրայի վրա:

Որպես մի անհաղթահարելի դժվարություն, որպես մի անկարելի բան՝ նրանք առաջ էին քաշում թարգմանական արվեստի այն սկզբունքը, թե ազգային կոլորիտով հագեցած երկերը դժվար թարգմանելի են: «Այս պիեսայի ամեն մի խոսքը, — կարդում ենք «Ուրիշի սահնակին մի նստիք» կոմեդիայի հայկական ներկայացման առթիվ գրված մի հոգեւածում, — ամեն մի խոսքի արտաբերությունը ռուսաց լեզվում հասկանալի է ռուսաց համար և ունի նույն լեզվում նշանակություն, բայց տալ այս պիեսային ռուսի ազգային կերպարանք և հայոց լեզուն՝ ծիծաղելի մի գործ է, որով կարող են հպարտանալ Չմշկյանցի նման ընտրյալ անձինք և նրա համախոհ ընկերները»¹:

Ըստ էության, դա ռուսական բուրժուական քննադատու-

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1865, № 6:

Յայն ասն անճիշտ դրույթի փոխակերպումն էր, թե Օստրովսկու նշանակութիւնը նեղ, միայն աղգային լինելով՝ պարտական է տեղական անձուկ շրջանակներում, նույնիսկ մատչելի չէ ուստական լայն հասարակայնութեանը: Այդպիսի հայացք հետադաշում մշակվեց նաև Սունդուկյանի նկատմամբ, որը երկի նկատի ունենալով դրամատուրգը՝ ասաց, թե ինքը պատկերել է «ընդհանուր մարդկային զգացմունքները և դադարներ»¹:

Այս և նման հարձակումների հասարակական-դասակարգային հիմքերը շատ որոշ էին: Դեմոկրատական թատրոնի հակառակորդներն այսքան կարեւորութիւն էին տալիս Օստրովսկու բեմադրութեան հարցին, որովհետեւ դա դուրս էր գալիս թատերական ռեպերտուարի շրջանակներից և ստանում ընդհանուր գաղափարական նշանակութիւն:

Հայ դեմոկրատական թատրոնի իդեալական պարագլուխները նպատակ էին դրել ստեղծել հասարակական-կրթական նշանակութիւն ունեցող թատրոն, որը, ինչպես Փոքր թատրոնը Մոսկվայում, պետք է կառուցուի լինելու կյանքի հետ, խորանար ժամանակակից իրականութեան սոցիալական հարցերի էութեան մեջ, մերկացնել «փողի թագավորութիւնը», առաջ քաշել դեմոկրատական-հումանիստական գաղափարներ, ծառանար կնոջ ստրկական վիճակի դեմ, պաշտպանել մարդկային արժանապատիւնն ընդդէմ՝ բռնութեան, նախապաշարմունքի, լճացման, ընդհանրապէս խավարամտութեան:

Փոքր թատրոնի դերասաններն ու Օստրովսկին իրենց հասարակական-քաղաքական հայացքներով ռեուլյուցիոներներ էին: Նույնը և Չմշկյանը, Ամբրիկյանն ու Սունդուկյանը: Նրանք դեմոկրատներ էին, լուսավորիչ դեմոկրատներ: Ո՛չ Օստրովսկին, ո՛չ էլ Շչեպկինը չբարձրացան մինչև Չերնիշևսկու ռեուլյուցիոն դեմոկրատիզմը: Նույնը նաև մեր իրականութեան մեջ. թե՛ Սունդուկյանը, և թե՛ Չմշկյանն ու Ամբրիկյանը անկարող եղան հասնելու Նալբանդյանին, բայց նրա դեմոկրատա-

¹ «Մշակ», 1901, № 96:

Սակայն դա զարմանալի չէ, որովհետեւ «Հայկական Աշխարհը» Նալբանդյանին համարում էր «աշխույժ, թեթևադրիչ երիտասարդ»: Հակադրվելով Նալբանդյանի անվան շուրջը եղած ամենաշափավոր ոգևորությունն անդամ, նրանով համըշտակվելը անմտություն համարելով՝ «Հայկական Աշխարհը» պարզ և որոշակի ասում է. «Նալբանդյանը հաստատրմատ ուղղություն մի կարող չէր ունենալ և շունք»¹:

Մի՞թե պարզ չէ, թե այդպիսի հայացքներով ղեկավարվող ամսագիրն ինչպես պետք է դիրքորոշվեր դեպի թատերական հարցերը: Երբեմն թեև հակասելով, այնուամենայնիվ, պարզ է, որ նա պետք է հակառակ լիներ այն ուղղությանը, որի առաջին պաշտպանը հայ իրականության մեջ Նալբանդյանն է եղել: Հասկանալի է, որ նա պետք է քաջասեր այն թատրոնը, որ Նալբանդյանի նախադժած շավղով էր քննա-նում:

«Հայկական Աշխարհը» մեղադրում է Չմշկյանին և նրա համախոհներին, որ հրապարակով հայտարարել են, թե «թատրոնը ազգային դաստիարակության տալան է» և հանկարծ... Սունդուկյանի «Խաթաբալան» են բեմադրում: Նրա կարծիքով «Խաթաբալայի» բեմադրությունը հակառակն է հաստատում: «Դուք, — դիմում է «Հայկական Աշխարհը» թատրոնի ղեկավարներին, — հրապարակով անդամ քարոզում էիք, որ թատրոնը ազգային դաստիարակության տալան է, բայց ցավալին այն է, որ ամենայն բանում ձեր խոսքը և գործը մի չեն»²: Եթե ազգային դաստիարակություն տեսելով՝ թատրոնը հասկանում է ժամանակակից կյանքի արտացոլում, քննադատական վերաբերմունք դեպի իրականությունը, ապա նրա, այսպես կոչված՝ քննադատը մերժելով դա՝ դռնում էր, որ ժողովրդին պետք է կրթել, դաստիարակել անցյալի հիշատակներով:

«Մեր ժողովրդի պես ժողովրդի համար, — գրում է Թիֆլիսեցի Հայր «Հայկական Աշխարհում», — պետք է խաղացվին

¹ «Հայկական Աշխարհ», 1867, № 9:

² Նույն տեղում, 1866, №№ 6—7:

կան-ռեալիստական էսթետիկայի կիրառողները հանդիսա-
ցան: Թե՛ Օստրովսկին, թե՛ Սունդուկյանն ու Չմշկյանը կապ-
ված էին ժողովրդի աշխատավորական խավերի հետ և արտա-
հայտում էին նրա տրամադրությունները: Ժողովրդայնությունն
ու դեմոկրատիզմը նրանց օգնեց սուր քննադատության են-
թարկել ազնվական բուրժուական միջավայրը: Եվ այն խորն
ատելությունը, որ առաջացնում էին Օստրովսկու ու Սունդուկ-
յանի պիեսները և Փոքր թատրոնի ու Չմշկյանի դլխավորած
թատրոնի ներկայացումները ընդդեմ սոցիալական ճնշման,
կամայականության, քարացածության, ինչ խոսք, նպաստում
էին ունելուցիտն-ազատագրական շարժման գործին: Բուր-
ժուա-պահպանողական շրջանները, հասկանալով դա և նպա-
տակ ունենալով թատրոնը ենթարկել իրենց ազդեցությանը,
այն միտքն էին հայտնում, թե իբր հայ և ռուս ժողովուրդների
կենսական հետաքրքրությունները զանազան են և նրանց իրար
հետ միացնող ընդհանուր շահեր չկան: Այսպիսով, նրանք
կամենում էին մեր թատերական գործիչներին թելադրել Փոքր
թատրոնից մի այլ, բոլորովին տարբեր ուղի:

Պատահական է, անշուշտ, որ «Հայկական Աշխարհ» ամ-
սադիրը նույնպես անդրադարձել է այդ հարցերին:

«Հայկական Աշխարհը», ինչպես հայտնի է, բուրժուա-
պահպանողական ուղղության էր պատկանում: Ամսադրի
բնույթի մասին գաղափար կազմելու համար բավական է հի-
շել, որ հակադրվելով այն առողջ հայացքին, թե «ազատու-
թյունը և կրոնը անբավելի են միասին, կարող չեն միասին
լինել», նա պնդում է ճիշտ հակառակը՝ ասելով, թե «ազատու-
թյունը բարվոքացնում է բարքը և կրոնասիրություն է տարա-
ծում»¹: Եվ այս կրոնապահպանողական անհեթեթություն
արտահայտվել ու պաշտպանվել է 60-ական թվականներին,
երբ հայ իրականության մեջ Միքայել Նալբանդյանի գլխավո-
րությամբ վաղուց արդեն ձևավորվել էր ունելուցիտն-դեմո-
կրատական հոսանքը:

¹ «Հայկական Աշխարհ», 1867, №№ 6, 7, 8:

ազգային ողբերգություններ, որովհետև մեր անկիրթ ժողովուրդը պետք է հնովին ապրի և հպարտանա իր առաջվա ազգային հերոսներով, երևելի մարդկանցով»¹:

«Հայկական Աշխարհը» ոչ մի նշանակություն չի տալիս այն հաջողությանը, որ Սունդուկյանի կոմեդիան դառել է ժողովրդի մեջ: «Հայկական Աշխարհը» խոստովանում է մի առիթով, թե իրեն հանդիմանողներ կան, իր հետ վիճողներ, որոնք ասում են, թե «Խաթաբալան» արժանի է ամենայն դրվասանության, վասն զի նա դառել է ժողովրդի հավանությունը»², մի ալ կասկեցությամբ, դարձյալ «Խաթաբալայի» մասին արտահայտվելիս, գրում է. «ասենք մեր կարծիքը այդ պիեսի վերա, որովհետև դա արդեն փառք է ստացել»³:

Այս հայտարարությունները հարցի քննության տեսակետից հետաքրքիր են, որովհետև նախ՝ պարզ ցույց են տալիս ամսագրի բռնած հակաժողովրդական դիրքը և երկրորդ՝ Սունդուկյանի պիեսի ունեցած հաջողության լայն չափերը:

«Խաթաբալայի» մասին «Հայկական Աշխարհը» հրապարակել է Թիֆլիսցի Հայի քննադատական դիտողությունները: «Դա մերը չէ, դա բաղադ խանինն է»⁴, — գրում է նա «Խաթաբալայի» մասին: «Մենք մերժում ենք, հերքում ենք»⁵, — հայտարարում է դարձյալ նա: Եվ, ահա, նպատակ ունենալով թատրոնի վրա ազդել՝ ասում է. «Պետք է հուսալ, որ թե պ. Սունդուկյանցի և թե պ. պ. խաղացողների ինքնասիրությունը, եթե չենք սխալվում, ներելու չէ նոցա կրկնելու այդ պիեսը ամբողջապես...»⁶:

Սակայն, թատրոնը, հաշվի չառնելով այդ դժուարացումը՝ մի քանի անգամ կրկնեց «Խաթաբալան».

¹ «Հայկական Աշխարհ», 1865, №№ 3, 4:

² Նույն տեղում, 1866, №№ 6, 7:

³ Նույն տեղում, №№ 1, 2:

⁴ Նույն տեղում:

⁵ Նույն տեղում:

⁶ Նույն տեղում:

խարհը» կրկին հանդես եկավ՝ այս անգամ արդեն իր դիտողությունները հրապարակելով Հայասեր ստորագրությամբ։ «Թիֆլիսի հայկական թատրոնը, — գրում է նա, — նույն անմխիթար պիեսներն է ներկայացնում»¹։ Այնուհետև, ողևորությամբ խոսելով Ֆասուլաճյանի ներկայացրած «Կուլյրի զավակ» մեկտղամայի մասին, առիթն օգտագործում է՝ կրկին անդրադառնալու «Խաթաբալայի» գնահատությունը։ «Այս պիեսը, — գրում է Հայասերը «Կուլյրի զավակի» մասին, — բավական ընդունելություն գտավ ժողովրդի կողմից, ավելի, իհարկե, քան թե «Նինոյի նշնվիլը», «Խաթաբալա» և սոցա նման բազարային պիեսները»²։

Եվ «Հայկական Աշխարհը» ծրագիր է առաջադրում։

«Այս պիեսի սցենական հաջողությունը, — շարունակում է նա, — դոնե թող ապացուցանե մեր պատվելի պարոններին «Հայկական Աշխարհի» միտքը, թե հնարավոր է թարգմանություններ ներկայացնել, և այն ևս խիստ ընտրությամբ թարգմանված պիեսներ. վերջապես գրող դառնալու համար հարկավոր է տալանտ ունենալ, պարոններ»³։

Թարգմանական ռեպերտուար ասելով «Հայկական Աշխարհը», ինչպես քիչ հետո կտեսնենք, նկատի չունիք Օստրովսկու և Սուխով-Կորիլինի այն պիեսները, որ բեմադրվել էին հայ թատրոնում, ընդհանրապես ռեալիստական կլասիկ դրամատուրգիան, այլ «Կուլյրի զավակը» և նման ուրիշ մեկտղամաներ։

Սակայն «Հայկական Աշխարհը» սրանով չբավականացավ և մի առժամանակ հետո այդ նույն հարցերի շուրջը՝ հրապարակեց Մոսկվայից ուղարկած մի հոդված՝ ում ներկայանի ստորագրությամբ։

Նկատի ունենալով Մոսկվայում հայ ուսանողների քանքերով կազմակերպվող ներկայացումները՝ «Հայկական Աշ-

1 «Հայկական Աշխարհ», 1867, № 4, 5։

2 Նույն տեղում։

3 Նույն տեղում։

խարհի» մտակողւյան թղթակիցը ևս ամսագրի էջերից հարձակումներ է գործում Սունդուկյանի «Խաթաբալայի» վրա, այն մարդկանց դեմ, որոնք զրովատում կամ իրենց պաշտպանութեան տակ էին առնում այն պիեսը: «Ի՞նչ խաղ է,— հարցընում է Նդիազարյանը և շարունակում,— ...գոված «Խաթաբալա» կոմեդիան, որ մեծ առաջադիմութիւն է ունեցել Թիֆլիսի բեմի վրա: Բայց մեր կարծիքով՝ ավելի լավ է խաղալ «Ապրիլի 1-ը» կամ սրա նման մի ուրիշ կոմեդիա, քան թե «Խաթաբալայի» նման մի պիեսը, որից մեր հասարակութիւնը կարող է միայն վնաս քաշել: Ավելորդ ենք համարում հիշել և մյուս զրոված պիեսների մասին, երբ ամենազոյելի պիեսը չունի բարձր արժանավորութիւններ»¹:

Նդիազարյանի հարվածները միայն «Խաթաբալայի» դեմ չէին ուղղված. իր նամակում նա հեղինակում է նշում, որ բեմագրովող պիեսների մեծ մասը վաճառականների կյանքից է, «որտեղ, բացի միշտ փող կրկնել բառից և մարդ ու կնոջ կովելուց, աղջկան մարդի չտալու կամ մի ուրիշ պատճառով, ուրիշ ոչինչ միտք չկա»²:

Նրա կարծիքով, ավելի լավ է «Խաթաբալայի» փոխարեն ներկայացնել «Ապրիլի 1-ը» կամ դրա նման մի այլ կոմեդիա: Եվ դա այն ժամանակ, երբ հոգւածագրի գերադասած «Ապրիլի 1-ը», հենց իր իսկ ասելով, չունի «ոչ մի իդեա և չի կարող մինչև անգամ կրիտիկայի տակ ընկնել»³:

Տեսակետը, ինչպես տեսնում ենք, նույնն է. մեկը հանձնարարում է անբովանդակ «Ապրիլի 1-ը», մյուսը՝ զգայացունց «Կուրի դավալը»: Խաղաթղթերը նույնն են, տարբեր է միայն դարկը. մեկը խաղում է թաքուն, խորամանկելով, ճառելով այն մասին, որ «թատրոնը աղգային դաստիարակութեան ատյան է», իսկ մյուսը իր կեղծ խաղաթուղթը սեղան է նետում անպատկառ անկեղծութեամբ:

¹ «Հայկական Աշխարհ», 1867, № 1:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

Եվ մի՞թե զարմանալի է դրանից հետո, որ «Հայկական Աշխարհի» մոսկովյան թղթակիցը Սունդուկյանի հետ միասին մերժում է նաև Օստրովսկուն և Սուխովո-Կորեիլինին:

Ահա թե ինչ է գրում նա հայ թատրոնի թարգմանական ռեպերտուարի մասին.

«Իսկ թարգմանություններ պիտի ընտրությամբ անել. — օրինակ, մենք չենք հասկանում, թե ի՞նչ նշանակություն կարող է ունենալ հայերի համար ... «Не в своих сани не садись», «Свадьба Кречинск.» և ուրիշ նման պիեսների թարգմանությունները»¹:

Ամեն ինչ պարզ ասված է: Այստեղ շատ որոշակի և բավական հետևողական մի տեսակետ է արտահայտված, մի կազմակերպված մտայնություն, որի նպատակն էր շեղել թատրոնն ուղիղ ճանապարհից, զաղափարադրել, հեռացնել այն մերկացնող ուղղությունից, որն հայ թատրոնում այդ ժամանակ կապված էր Սունդուկյանի, Օստրովսկու և Սուխովո-Կորեիլինի անվան հետ:

Վերոհիշյալ մեջբերումը կրկրին հաստատում է, որ «Խաթարալայի» մերժումը մի պատահական ու կամայական քրննադատության փորձ չէ, այլ մի ամբողջական հայացքի արտահայտություն: Քննադատի մերժման ելակետը նույնն է, — եթե նա մերժում է Օստրովսկուն, պետք է մերժի նաև Սունդուկյանին, եթե մերժում է Սունդուկյանին, պարզ է, որ պետք է մերժի և Սուխովո-Կորեիլինին: Եվ ուրիշ կերպ չէր էլ կարող լինել, որովհետև սրան հետաքրքրողն այս կամ այն պիեսը չէ և ոչ էլ այս կամ այն հեղինակը, այլ սկզբունքը, էսթետիկան, ուղղությունը, այսինքն՝ հենց այն, որ երեք դրամատուրգի մոտ էլ նույնը լինելով, միավորում էր նրանց:

Ռեալիստական թատրոնի զաղափարական հակառակորդներն երբեմն այնքան հեռուն էին դնում, որ մերժում էին ամեն ինչ: Օստրովսկու, Սունդուկյանի, Սուխովո-Կորեիլինի պիեսների հետ միասին նրանք բացասում էին նաև Վիկտոր

¹ «Հայկական Աշխարհ», 1867, № 1:

Հյուպոյի դրամաները. «մենք չենք հասկանում, — գրում է մի քննադատ, — թե ինչ նշանակութիւն կարող է ունենալ «էոնանի», «Լուկրեցի Բորջիան»¹ և այլն: Կային և այնպիսիները, որ դեմ էին նույնիսկ Շեքսպիրի բեմադրութեանը. օրինակ՝ քննադատներից մեկը գրում է. «Այս պարտոնները ինչպես լսում ենք կկամենային մինչև անգամ Շեքսպիրի խաղերին մերձենալ»²: Մի դեպքում վարկաբեկվում էր դրամատուրգը, մի այլ դեպքում՝ դերասանները: Սրա վրա չէին կարող ուշադրութիւն չդարձնել թատրոնի պաշտպանները: «Առաջ ասում են, թե մենք կամենում ենք, որ անպատճառ թատրոնը լինի և շարունակվի, — գրում է նրանցից մեկը թատրոնի հակառակորդների մասին, — և միևնույն ժամանակ ասում են թե ոչինչ մի ներկայացրեք, որովհետև մեր պիեսները կամ էոնանիի նմաններ են, կամ խաթաբալայի նմաններն են կամ He в ссон сани не садись-ի նմանները, ուրիշ չունենք դեռ: Եթե Օթելլոն էլ խաղան, ինչպես կարծես մտադիր են խաղալ, ես հավաստի դիտեմ, որ էն ժամանակ կասեն թե էդ էլ պետք չէ խաղալ, որովհետև մենք դեռ չենք կարող հասկանալ հայր բանաստեղծին... Ուրեմն թատրոնը կողպվի», չէ, ասում են թող շարունակվի, ապա ի՞նչ խաղան եթե թատրոնը շարունակվի»...³

Այսպիսով, ռեակցիոն դիրքերում կանգնած քննադատներն իրենց հարվածներն ուղղում էին դրամատուրգիայի այն բոլոր երևույթների դեմ, որոնք 60-ական թվականներին մեր թատրոնի զարգացման ամենաառողջ, ամենադեմոկրատական հատիկն էին կազմում:

* * *

Օստրովսկու Լոմեդիայի բեմադրութիւնից անմիջապէս հետո Գևորգ Չմշկյանը, Միհրդատ Ամրիկյանը, Սեդրակ Ման-

¹ «Հայկական Աշխարհ», 1867, № 1:

² «Մեղու Հայաստանի», 1863, № 38:

³ Նույն տեղում, 1867, № 10:

դինյանը և Արտաշես Սուքիասյանը հրապարակեցին մի դեկլարացիա, որով դժեցին նոր թատրոնի դարգացման հեռանկարները՝ շոշափելով նրա հետ առնչվող մի շարք հարցեր:

Հիմնական հարցերից մեկը թատրոնի դեմոկրատացումն էր: Դեկլարացիայի հեղինակներն ասում էին, թե չի կարելի ժողովրդին ստիպել, որ սիրի թատրոնը. «պետք է, որ ինքը, թատրոնը ապացուցանե, թե ինքը սիրելի է»¹: Ուրեմն՝ թատրոնը պետք է այնպիսին լինի, որ ժողովուրդը պահանջ դրա հաճախելու, իսկ սա այդպիսին կարող է դառնալ, երբ ժամանակի հուղող հարցերը արժարժի: Դրա համար, նրանց կարծիքով, թատրոնի ռեպերտուարում տիրապետող արդիական դրամատուրգիան պետք է լինի: Օստրովսկու կոմեդիայի բեմադրությունը, ինչպես արդեն տեսանք, պայմանավորված էր թատրոնի առաջ կանգնած հենց այդ խնդրի լուծման կենսական անհրաժեշտությամբ: Նույն նպատակն էր հետապնդում թատրոնը Սունդուկյանին և Սուխովո-Կորիլինին բեմից ներկայացնելով:

Քաջալերելով թատրոնին հասարակական-կրթական հշանակություն հաղորդելու սկզբունքը՝ առաջադիմական դիրքերի վրա կանգնած քննադատությունը գրում է. «Ժողովուրդը միշտ ուրախությամբ է ընդունում ինչ-որ իրա ներկա կյանքիցն է վեր առած, և այս ձևով միայն թատրոնական խաղարկությունքը, հարձակվելով հասարակությանը մեջ եղած վատ սովորությանց վերա և ջատագովելով լավ հատկությունքը, կարող են հասնել իրանց նպատակին, որ է՝ կրթել ժողովուրդը»²:

Օստրովսկու կոմեդիայի բեմադրության առթիվ եղած քննադատությունը նկատի առնելով՝ դեկլարացիայի հեղինակները պարզ ու որոշակի ասացին, թե իրենց կարծիքով, Օստրովսկին ավելի հասկանալի է ու մոտ ժամանակակից հանդիսատեսին, քան հայ պատմական անցյալին նվիրված ող-

1 «Մեղու Հայաստանի», 1865, № 4:

2 Նույն տեղում, 1866, № 13:

բերգությունները: Դրանք այն հանդիսատեսներն էին, որոնց մասին նրանք ասում էին — «Թատրոնը դրանց համար մտավորական կերակուր է»: Եվ շորս դերասանները հայտարարում էին, թե «դրանց համար ենք ներկայացրել Օստրովսկի... Դրանց համար ենք պատրաստում «Կրեչինսկու հարսանիքը»¹:

Դեկլարացիայի հեղինակները չէին կասկածում, որ հեռու չէ և շուտով կդա այն ժամանակը, երբ ամեն մի հանդիսատես «կսիրի մեր թարգմանած պիեսները և հեռու կբռնե իրան անհասկանալի տրագեդիաներից»²:

Նրանք չէին սխալվում: Պատմությունը հաստատեց Չմշկյանի և նրա ընկերների իրավացիությունը: Ինչպես պարզվում է պահպանված տեղեկություններից, պատմական ողբերգությունները հիշյալ շրջանում չեն ունեցել այն հաջողությունը, ինչպես դա ներկայացրել է բուրժուական պատմադրությունը: Ավելին, մամուլում խոսվել է, որ «անցյալ տրագեդիաների տխուր և անախորժ տպավորությունը» հանդիսատես հասարակությանը կտրել է թատրոնից³:

Անպատասխան չմնաց նաև «Հայկական Աշխարհը»:

Մամուլում հանդես եկավ Սեդրակ Մանդինյանը, որ այն ժամանակ կանգնած էր առաջավոր դիրքերի վրա, և պաշտպանեց Չմշկյանի գլխավորած թատրոնը «Հայկական Աշխարհի» հարձակումներից: Նա խիստ զարմացած էր և տարրական տրամաբանություն անգամ չէր գտնում հակառակորդների պնդումների մեջ: Մանդինյանն ասում է, որ ինքը չի հասկանում, թե ինչո՞ւ են պահանջում Սունդուկյանի, Օստրովսկու, Սուխով-Կոբլինի պիեսները չթարգմանել, չբեմադրել»...

...«Ինչու Օստրովսկուն չի կարելի թարգմանել, — ասում է Մանդինյանը, — ...էդ անհասկանալի է»: Եվ ապա վճռականորեն հայտարարում է. «Իսկ իմ կարծիքով, եթե պետք է պիեսներ թարգմանվի, նախ և առաջ Օստրովսկին պիտի թարգ-

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1865, № 4:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում, 1866, № 13:

մանվի»։ Մանդինյանն այս հարցին տալիս է հետևյալ բացատրությունը. «Մեր վաճառականաց կյանքը և ռուսաց վաճառականների կյանքը շատ քիչ զանազանություն ունին, և ուրեմն մեզ հասկանալի կլինի և ախորժելի կլինի տեսնել մեր քեմի վրա մեր կյանքը»¹։

Իսկ մի ալլ առիթով էլ անդրադառնալով «Հայկական Աշխարհի» էջերում փառաբանված «Կուլրի զավակը» մեկուդրամային, նույն Մանդինյանը ասում է, թե «ամաչում ենք և, կարմրում ենք պ. Ստեփանեի geminus Հայասերի տեղ, որ դա համալսարանի դիպլոմ ունենալով, էդպես ճաշակ ունի և քարոզում է։ Ով որ չի տեսել էդ պիեսան, ո՞վ դիտե ճշմարիտ կարծե, թե մի աննման գրություն է»... և ապա վերլուծելով պիեսի մեկուդրամատիկ բովանդակությունը, ցույց տալով նրա գեղարվեստական խեղճությունը, բացազանցում է. «Ով ամհնապարունակ «Աշխարհ», ինչու չեք ասում, թե «Կուլրին զավակը» էֆեկտներով լիքն է, բայց անպիտան գրություն է, արքայության զվարճացնելու գրություն է, ինչու դրան իրա տեղը չեք տալի։ ...Ինչպես եք համարձակվում հանդգնաբար աղաղակել, թե «Կուլրին զավակը» բարձր է, քան «Նիհոյի նշնվիլը» և «Խաթարալան»²։

Այսպիսով, Մանդինյանը պաշտպանում է Օստրովսկու պիեսները թարգմանելու նախաձեռնությունը, «Խաթարալայի» բեմադրության դադափարը։ Նա սկզբունքային նշանակություն է տալիս Օստրովսկու թարգմանությանը, որովհետև մեծ ընդհանրություն է տեսնում նրա պիեսներում պատկերված կյանքի և հայ իրականության միջև։

Անդրադառնալով ռեալիստական թատրոնի նկատմամբ «Հայկական Աշխարհի» և նրա խմբագրի բռնած դիրքին՝ Չմշկյանը ծաղրում է նրան, անվանում «Հայ լեզվի ինքնակոշ ռեֆորմատոր»³, հեգնում, որ մեկ թիֆլիսցի Հայ, մեկ Հայա-

¹ «Մեղու. Հայաստանի», 1876, № 8։

² Նույն տեղում, № 28։

³ «Փոքր», 1877, № 3։

սեր ստորագրութիւններն տակ թաքնվելով, չնչին հարցեր քննելու վրա «ահագին քանակութեամբ մեկան է վատնում», քայց չի տեսնում թատերական աշխարհում կատարվող իրադարձութիւնները, և եթե նույնիսկ անդադառնում է՝ գրում է այդ մասին, ապա դրանք կաղմված են «մեկ քանի նիհար և յուր լրագրի պէս մաշված նախադասութիւններից»¹, նամանավանդ, որ մեծ մասամբ, դա եղել է վեճ հայ թատրոնի և դրամատուրգիայի մասին արտահայտված ճիշտ մտքերի դեմ:

* * *

Ամփոփենք: Առաջին հարվածը, ինչպէս տեսանք, բուրժուական քննադատութիւնն ուղղեց Օստրովսկու պիեսի բեմադրութեան դեմ: Սակայն թատրոնի ղեկավարները՝ Չմշկյանն ու նրա ընկերները իրենց տեսակետի մեջ անդրգլխի մնացին: Նրանք, հավատարիմ իրենց սկզբունքներին, մի տարի անց բեմադրեցին Սովսով-Կոբելինի «Կրեչինսկու հարսանիքը»: Ռեալիզմի քննադատութիւնը նորից քարծրացրեց իր ձայնը: Դեմոկրատական թատրոնի պատասխանը եղավ այն, որ ուղիղ մի տարի հետո բեմ քարծրացավ Սունդուկյանի «Խաթաբալան»: «Խաթաբալայի» բեմադրութիւնից հետո հարձակումներն ավելի սաստկացան: Սակայն թատրոնը, ոգևորված պիեսի աննախընթաց հաջողութիւնից, շարունակեց իր գործը նույն ոգով:

Սակայն Չմշկյանը և սրա ընկերները չբավականացան միայն դրանով և Օստրովսկու ու մյուս հեղինակների համար մղվող պայքարը տեղափոխեցին նաև մամուլի էջերը:

Ինչ է վկայում պայքարի այս ամբողջ պատմութիւնը:

Չմշկյանի և նրա ընկերների թատերական գործի դեմոկրատական ծրագիրն ու այդ ծրագրի իրականացման համար մղվող պայքարը լուսավորեց թատերական առաջավոր կուլ-

¹ «Փորձ», 1877, № 3:

տորայի զարգացման հետագա ընթացքը: Ազգային-ոեալիս-
տական թատերական տրադիցիան հայ իրականութեան մեջ
ծնունդ առաւ ու կազմակերպւից, աճեց ու ամրապնդւեց այն
պայքարում, որ դեմոկրատական ուժերը մղում էին բուրժուա-
կղերական շրջանների դեմ:

Օստրովսկու դրամատուրգիայի մուտքը հայ իրականու-
թյուն՝ համընկաւ ազգային-ոեալիստական թատրոնի կազ-
մավորման շրջանին:

Սակայն սխալ կլինի կարծել, թե 60-ական թվականների
դեմոկրատական թատրոնի տարած հաղթանակով ավարտ-
ւում է այդ պայքարի պատմութեանը: Օստրովսկու համար
սկսւած պայքարն այդ պատմութեան առաջին էջերից է: Այդ
պայքարը շարունակւեց նաև հետո, և՛ 80-ական թվականնե-
րին, և՛ 90-ական թվականներին, և՛ Գրիբոյեդովի շուրջը, և՛
Գորկու դեմ:

Օստրովսկու համար մղվող այս պայքարը, ինչպես տե-
սանք, դուրս է գալիս մի դրամատուրգի դնահատման հարցի
սահմաններից: Դա հայ թատրոնում ոեալիզմն ընդերերու հա-
մար, թատրոնի հասարակական-մեթոդացնող ուղղութեանը
հաստատելու համար, ինչպես նաև հայ ոեալիստական դրա-
մատուրգիայի և ազգային թատրոնի ասպնդա քախտի համար
մղվող պայքար էր: Պայքարն Օստրովսկու համար՝ պայքար
էր ընդհանրապես ուսա կլասիկ դրամատուրգիայի համար,
պայքար էր ազգային սահմանափակութեան դեմ, պաշտպա-
նութեան այն դերի ու նշանակութեան, որ ունեն և պետք է
ունենար ուսական կուլտուրան հայ ժողովրդի կյանքում:

ՄԱՔՍԻՄ ԳՈՐԿՈՒ ՄՈՒՏԻՔԸ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆ ԵՎ ՊԱՅԻՄԱՐ ՆՐԱ ՀԱՄԱՐ

1

Մաքսիմ Գորկու գրամատուրգիայի նկատմամբ հայ իրականության մեջ բավական վաղ է հետաքրքրություն ծագել: Կարելի է ասել, որ այդ հետաքրքրությունը համընկել է Գորկու պիեսների բնական շանդրանիկ մարմնավորմանը՝ ռուսական թատրոնում:

Եվ ուրիշ կերպ չէր էլ կարող լինել:

Գորկու «Քաղքենիները» և «Հատակումը» նշանավորում էին զարգացման մի նոր փուլ ռուսական գրամատուրգիայում: Այդ պիեսները նոր խոսք էին ոչ միայն գրամատուրգիական առանձնահատկության տեսակետից, այն խիզախության, որով գրողը ծառացավ գրամատուրգիայում դարերով մշակված կանոնների դեմ, այլև իրենց դադափարական բովանդակությամբ, պատկերված աշխարհով ու մարդկանցով. առաջ քաշած հարցերով ու մտքերով:

Գորկու գրամատուրգիան ծնունդ առավ այն հուզումների և խմորումների շրջանում, որոնք նախորդեցին ռուսական առաջին ռեոլյուցիային: Եվ բնական է, որ հասարակության դեմոկրատական հատվածները, հատկապես ռեոլյուցիոն տրամադրությամբ համակված շրջաններն իրենց հուզող հարցերի պատասխանը գեղարվեստական գրականության մեջ պետք է որոնեին նախ և առաջ Գորկու ստեղծագործության, այդ թվում և նրա գրամատուրգիայի մեջ:

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

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

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

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

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

Դրանով պետք է բացատրել, որ մամուլի էջերում լույս

տեսած ամեն մի հաղորդում, թե Գորկին նոր պիես է գրել, ընդհանուր աշխույժ էր առաջ բերում, սպասում, հետաքրքրություն և՛ բարեկամների մեջ, և՛ թշնամիների շրջանում:

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

«Ներկայումս, — գրում է Շահումյանը՝ Գորկուն նախընտրելով մի հոգևածում, — դուք չեք դանի ոչ մի այսպես կոչված «առաջադիմական» թերթ, մայրաքաղաքի կամ գավառական, որ ժամանակ առ ժամանակ, այս կամ այն ձևով, դիտակցաբար կամ անդիտակցորեն, վրիժառու չլիներ Գորկուց նրա համար, որ նա երես է դարձրել «Հասարակությունից» և գնացել է բանվորների մոտ»¹:

Այս պայքարն է դրողի դեմ, որ Սուրեն Սպանդարյանը «Ազնիվ գայլույթ» հոգևածում անվանել է «Գորկու կրոնիկից կծելու փորձ»²:

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

Մեր այս միտքը հաստատվում է թեկուզ Գորկու «Ամառանոցավորներ» պիեսի օրինակով: Այդ պիեսի անդրանիկներկայացումը, որ տեղի է ունեցել 1904-ին, ուսուսական թատ-

¹ «Современная жизнь», 1911, № 1 (տես Ս տ ե փ ա ն Շ ա հ ու մ յ ա ն, Գրականության մասին, 1948, էջ 62):

² «Бакинский рабочий», 1908, № 7—8 (տես Ս ու ռ ե ն Ս պ ա ն դ ա ռ յ ա ն, Հոգևածներ, 1949, էջ 9):

րոնի պատմության մեջ հայտնի է այն բուռն բախումով, որ առաջացել է ներկայացման ժամանակ թատերասրահում, հանդիսատես հասարակության դեմոկրատական հատվածի և ռեակցիոն տրամադրված բուրժուական ինտելիգենցիայի միջև ¹:

Այս պատմական իրադարձությանը ներկա է եղել հայ պրոդրեսիվ ինտելիգենցիայի դեմքերից մեկը, որը Գորկու դրամատուրգիայի առաջին պրոպագանդիստներից է մեր իրականության մեջ: Նա «Մշակի» էջերում մի հոդված է գրել Լ. ստորագրությամբ ²: Հոդվածը վերնագրված էր՝ «Ինչու են վրդովվում»: «Մի համարձակ, հանդուգն մերկացնող ներկայումս վրդովել է Պետերբուրգի հասարակությանը, — գրում է հոդվածի հեղինակը: — Դա Մաքսիմ Գորկին է, այն ինքնուրույն, ուժեղ տաղանդը, որ վերջին տարիներում այնքան խոսեցնել է ամբողջ իր մասին»: Հարցն այն չէ, թե նա որչափ է կարողացել այն ժամանակ բարձրանալ մինչև Գորկու պիեսի դադափարական իմաստը: Ավելի էականն այն է, որ նա, նախ՝ ողորդվել է դրողի նոր երկով, իսկ այսպիսիների թիվն այն ժամանակ ընդհանրապես շատ չէր, և հետո այն, որ նա ճիշտ է ըմբռնել, թե այդ պիեսն ուղղված է բուրժուական ինտելիգենցիայի դեմ, և բաժանելով երկի տեսակետը, հրապարակով

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

2 Մինչև հիմա պարզված չէ, թե ով է այս հետաքրքիր հոդվածի հեղինակը: Մեզ թվում է, որ այս հոդվածը գրել է Ստեփան Լիսիցյանը: Նախ նա Գորկու դրամատուրգիայի առաջին գնահատողներից է եղել հայ իրականության մեջ և այս հոդվածը մոտ է նրա այն ժամանակվա զաղափարական գիրքավորմանը: Լինելով Մոսկվայում և Պետերբուրգում, թատերասեր Լիսիցյանը բաց չի թողել ոչ մի նոր ներկայացում, անձամբ ծանոթ էր Գորկու հետ և հետն էլ լուսանկարվել է: Վերջապես, հայտնի է, որ նա աշխատակցել է «Մշակին», հանդես գալով երբեմն իր ազդանվամբ, երբեմն էլ՝ տարբեր ստորագրությամբ: Այս անգամ, ըստ երևույթի, նպատակահարմար է դրել հոդվածն հրապարակել, զննելով տակը միայն իր ազդանվան սկզբնատառը՝ Լ.:

իր վրդովմունքն ու զայրույթն է հայտնել ներկայացման ընթացքը խանգարող, Գորկուն սուլոցներով դիմավորող բուրժուական ինտելիգենցիայի դեմ:

«Դա մի ամբողջ մեղադրական ճառ է ուս ինտելիգենցիայի դեմ,— դրո՞ւմ է նա,— Գորկին իրեն հատուկ ուժեղ լեզվով և խիստ գույնեղով ցույց է տալիս այդ դասակարգի ամբողջ մտավոր և բարոյական ոչնչությունը: Հասարակության ճրագները խոսում են զանազան նյութերի վրա, նրանց մեջ կան և՛ նյութամուլ փորապաշտներ, և՛ զվարճությունների երկրպագուներ, և՛ դադափարտական հարցերով զբաղվողներ: Կանայք ու տղամարդիկ միասին են: Եվ խոսում են, վիճում են, գործում են, բայց ոչինչ չէ դուրս գալիս: Անկարողություն է ամենքի անունը: Նրանք, ինչպես ասում է գործող անձերից մեկը,— ծառան,— ջրի երեսին երեացող պղպշակներ են, որոնք կորչում են, ապա էլի երևում:

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

Պե՞տք է ասել, թե ովքեր են դրանք:— Նույն ամառանոցավորները, նույն խոսող, դատարկ, դեռ ու դեռ վաղող, բայց վերջ ի վերջո անկարող ու անպետք ինտելիգենտները: Ինչպես չվրդովվեն: Նրեկվա «բոսյակը», իր տաղանդի շնորհիվ եկել, բարձրացել է անչափ և արհամարհանք, աստելություն է նետում այդ դասակարգի երեսին, որ դիպլոմներով է զարդարված, որ հասարակության աղն է համարվում և ամբողջ

ժամանակ համոզված է, որ ծառայում է կուլտուրային ու լուսավոր, երջանիկ ապագա պիտի պատրաստե իր գործունեության մեջ: Նա այդպես մտածում, այդպես է իրեն հռչակում, — այդ դասակարգը: Եվ նրա հրեայուն են տալիս, թե նա ոչնչություն է իր մանրություն — իր բարոյական անզորություն, թե նրան վիճակված է միայն մի խեղճ, ցուրտ դեռնաքարը գոյություն տանել այնքան կարծրություններով լի կյանքի մեջ: Ահա ինչու են վրդովվում: Ծշմարտությունը ծակեց, հաշիվին չափազանց անողորմ էր իր պարզություն: Ժողովրդի մարդը, նա, որ դժբախտության, հանցանքների անդունդներն է նկատողը և դուրս է այնտեղ մարդկային հոգու հուժկու կարողություններ, այժմ իր վրեժն է հանում այն դասակարգից, որ խոսում է ու երեակայում, բայց չի կարողանում ոչինչ անել՝ այդ ժողովուրդը երջանկության ճանապարհով առաջնորդելու համար:

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

Գորկու դրամատուրգիայի ազդեցության աշակերտի պարզ և որոշակի դիրքավորման այլ փաստեր էլ կան: Սակայն եղել են և տրամադծորեն ճիշտ հակառակ տրամադրություն և հայեցակետ արտահայտող ելույթներ:

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

Ահա մի օրինակ:

¹ «Մշակ», 1904, № 268:

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

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

«Ժամանակը» և նրա շուրջը համախմբված դրողներն ու գրականագետները, որ հավանաբար այն կեղծ տպավորության տակ էին, թե իրենք էլ հայ հասարակության սերույցն են, չէին կարող, մեղմ ասած, հաշտվել Գորկու հետ, որն ամբողջ ռուս գրականության մեջ առաջինը համարձակորեն պատկերեց ինտելիգենցիայի մեծ մասի կախումը բուրժուազիայից: Ցույց տալով, որ կյանքի սոցիալական վերափոխման

¹ «Ժամանակ», 1907, № 7:

մեջ ինտելիգենցիան չի կարող ինքնուրույն և անկախ ուժ լինել, Գորկին, այդպիսով, առաջինը պարզ և որոշակի ասաց, թե ինտելիգենցիան պատմության գլխավոր հերոսը չէ և ոչ էլ նրա վճռող ուժը¹։

Ինտելիգենցիայի պրոբլեմի այս լուծումը դրամատուրգի պայտմ, միանգամայն համապատասխան էր ոչ միայն հասարակական ուժերի դարգացման պրոցեսին, որ տեղի էր ունենում դարեվերջին և դարասկզբին, այլև այն տեսական-ընդհանրացմանը, որին մարքսիզմն հասել էր Ռուսաստանում։ Իր մի հոգվածում Լենինը գրում էր. «Կապիտալիզմն ավելի ու ավելի է խլում ինտելիգենտից նրա ինքնուրույն դիրքը, վերածում է նրան կախյալ վարձկանի»²։ Լենինյան այս ընդհանրացումը, որ նախորդել է Գորկու պիեսներին, անկասկած, դեկավրտող նշանակություն է ունեցել դրամատուրգի համար։

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

¹ Б. В. Михайловский, Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции, 1951, стр. 106.

Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հ. 4, 1948, էջ 251։

Այլանքը՝ բանվոր դասակարգի մղած պայքարից դուրս կամ
ասնկալաւ:

«Ժամանակի» հոգւածագիրը Օստրովսկու և Սուխովո-Կո-
բիլինի դեմ դրողների «միամտութիւնը» շունչեր: Այլ էին ժա-
մանակները: Եւ նա հանդես է եկել Գորկուն Գորկուց պաշտ-
պանելու անվան տակ: Հոգւածագիրն ասում է, թե Գորկին
պատկերացման իր ուրույն աշխարհն ունի և հենց որ դրանից
դուրս է դալիս, փորձում է ընդհանրացնել մի այլ աշխարհ,
ասենք՝ ինտելիգենցիայի կյանքը, անմիջապես «կորցնում է
իր հմայքը»:

Բուրժուական քննադատութեան փորձած հնարներից է
այդ, որ հետապնդում է առաջ քաշված հարցի անկողմնապահ,
օբյեկտիւլ քննութեան պատրանք առաջացնելու նպատակը:

2

«Քաղքենիները» Գորկու դրամատուրգիայի առաջնեկն է:
Բեմադրութեան առաջին փորձը, ինչպես հայտնի է, Մոսկուայի
Գեղարվեստական թատրոնն է կատարել: Դա 1902-ին էր:
Հազիւ մի տարի անց, 1903-ին, հայկական թատերական
շրջանները միտք հղացան բեմ հանել Գորկու այդ պիեսը:
Առաջին նախաձեռնողները Նոր-Նախիջևանում գործող դե-
րասանները եղան: Նրանք թարգմանել էին «Քաղքենիները»
Նոր-Նախիջևանի բարբառով և նույնիսկ սկսել ներկայացման
պատրաստութիւնը: Մամուլում հաղորդում է տպագրվել այդ
մասին¹. ներկայացումը եղել է, թե ոչ՝ մենք ոչ մի տեղեկու-
թիւն չունենք: Համենայն դեպս, մինչև այժմ կատարված
պրպտումները դրական արդյունք չեն տվել: Ամենայն հավա-
նականութեամբ, ներկայացումը չի կայացել: Շատ հավանա-
կան է, որ դրաքննութիւնն արդեւրի տակ է դրել արդեն
պատրաստ ներկայացումը:

¹ «Մշակ», 1903, № 32:

Ի՞նչ հիմք կա այսպիսի ենթադրության համար:

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

«Քաղքենիներ» պիեսը Գեղարվեստական թատրոնը առաջին անգամ բեմադրել է, ինչպես հայտնի է, Պետերբուրգում, զաստրոնների ժամանակ: Թատրոնի այդ նոր բեմադրությունը խիստ անհանդատություն էր առաջացրել, և չբավականանալով պիեսում գրաքննության ավերիչ կրճատումներով, ամբողջ «կառավարող» Պետերբուրգը թատրոն էր եկել ներկա գտնվելու գլխավոր փորձին: «Թատրոնում և նրա շուրջը, — պատմում է Ստանիսլավսկին, — գտնվում էր ռուսականության ուժեղացված մի ջոկատ. թատրոնի առաջ, հրապարակում հեծյալ ժանդարմներ էին անցուղարձ անում: Կարելի էր կարծել, որ սրտորաստվում էինք ոչ թե գլխավոր փորձի, այլ գլխավոր ճակատամարտի»¹:

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

Կառավարական շրջանների երկյուղն անհիմն չէր: Օրինակ՝ 1903-ին, Բելոստոկում, «Քաղքենիների» բեմադրության ժամանակ, թատերասրահում ցույց է տեղի ունեցել, լողունդներ են արձակվել — «կորչի ինքնակալությունը, կամայականությունը, կեցցե աղատությունը» և այլն: Ոստիկանությունը

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

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

Այանքը՝ բանվոր դասակարգի մղած պայքարից դուրս կամ
ասնկալաւ:

«Ժամանակի» հոգւածագիրը Օստրովսկու և Սուխովո-Կո-
բիլինի դեմ դրողներին «միամտությունը» շուներ: Այլ էին ժա-
մանակները: Եւ նա հանդես է եկել Գորկուն Գորկուց պաշտ-
պանելու անվան տակ: Հոգւածագիրն ասում է, թե Գորկին
պատկերացման իր ուրույն աշխարհն ունի և հենց որ դրանից
դուրս է գալիս, փորձում է ընդհանրացնել մի ալլ աշխարհ,
«ասենք՝ ինտելիգենցիայի կյանքը, անմիջապես «կորցնում է
իր հմայքը»:

Բուրժուական քննադատութեան փորձած հնարներից է
այդ, որ հետապնդում է առաջ քաշված հարցի անկողմնապահ,
օբյեկտիվ քննութեան պատրանք առաջացնելու նպատակը:

2

«Քաղքենիները» Գորկու դրամատուրգիայի առաջնեկն է:
Բեմադրութեան առաջին փորձը, ինչպես հայտնի է, Մոսկւայի
Գեղարվեստական թատրոնն է կատարել: Դա 1902-ին էր:
Հաղիվ մի տարի անց, 1903-ին, հայկական թատերական
շրջանները միտք հղացան բեմ հանել Գորկու այդ պիեսը:
Առաջին նախաձեռնողները Նոր-Նախիջևանում գործող դե-
րասանները եղան: Նրանք թարգմանել էին «Քաղքենիները»
Նոր-Նախիջևանի բարբառով և նույնիսկ սկսել ներկայացման
պատրաստութիւնը: Մամուլում հաղորդում է տպագրվել այդ
մասին¹. ներկայացումը եղել է, թե ոչ՝ մենք ոչ մի տեղեկու-
թիւն չունենք: Համենայն դեպս, մինչև այժմ կատարված
պրպտումները դրական արդշունք չեն տվել: Ամենայն հավա-
նականութեամբ, ներկայացումը չի կայացել: Շատ հավանա-
կան է, որ դրաքննութիւնն արգելքի տակ է դրել արդեն
պատրաստ ներկայացումը:

¹ «Մշակ», 1903, № 32:

Ի՞նչ հիմք կա այսպիսի ենթադրության համար:

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

«Քաղքենիներ» պիեսը Գեղարվեստական թատրոնը առաջին անգամ բեմադրել է, ինչպես հայտնի է, Պետերբուրգում, գաստրոլների ժամանակ: Թատրոնի այդ նոր բեմադրությունը խիստ անհանդատություն էր առաջացրել, և չբավականանալով պիեսում գրաքննության ավերիչ կրճատումներով, ամբողջ «կառավարող» Պետերբուրգը թատրոն էր եկել ներկա գտնվելու գլխավոր փորձին: «Թատրոնում և նրա շուրջը, — պատճում է Ստանիսլավսկին, — գտնվում էր ռուսականության ուժեղացված մի ջոկատ. թատրոնի առաջ, հրապարակում հեծյալ ժանդարմներ էին անցուղարձ անում: Կարելի էր կարծել, որ պատրաստվում էինք ոչ թե գլխավոր փորձի, այլ գլխավոր «ճակատամարտի»¹:

Այդ ամենը, սակայն, չկարողացան արգելք լինել ոչ Գեղարվեստական թատրոնի ձեռք բերած հաջողությանը և ոչ էլ Գորկու պիեսի տարածմանը, որի առաջն առնելու համար գրաքննությունը նոր խտություններ էր հանդես բերել — այն է՝ յուրաքանչյուր բեմադրության համար անհրաժեշտ էր նոր թույլտվություն ստանալ, և, բացի այդ, պիեսն արգելված էր բեմադրել ժողովրդական թատրոններում կամ խաղալ Ռուսաստանում ապրող այլ ժողովուրդների լեզուներով²:

Կառավարական շրջանների երկյուղն անհիմն չէր: Օրինակ՝ 1903-ին, Բելոստոկում, «Քաղքենիների» բեմադրության ժամանակ, թատերասրահում ցույց է տեղի ունեցել, լողունդներ են արձակվել — «կորչի ինքնակալությունը, կամայականությունը, կեցցե ազատությունը» և այլն: Ոստիկանությունը

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

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

խառնվել է իրար, ներկայացումը չի ավարտվել և թատրոնում սկսված քաղաքական ցույցը շարունակվել է փողոցում, տեղով չորս ժամ, մինչև որ զորամասեր են կանչվել ¹:

Մի այլ օրինակ. 1905-ին, Կիևում, «Ամառանոցավորների» ներկայացման ժամանակ թատերասրահում պրոկլամացիաներ են տարածվել հեղինակի նկարի հետ միասին, հանդիսականները բացազանչել են՝ «Լեցցե՝ ազատությունը», «Կորչի՝ ինքնակալությունը» և այլն ²: Այս դեպքից անմիջապես հետո «Ամառանոցավորներ» պիեսի բեմադրությունն արգելվեց ³:

Այս քոլորից հետո մեզ շատ հավանական է թվում այն ենթադրությունը, թե նոր-նախիջևանցիների պատրաստած «Քաղքենիներ» բեմադրությունը ձախողվել է՝ ներկայացման թուլությունը չստանալու պատճառով:

Այսպիսով, ուրեմն, Գորկու դրամատուրգիան հայ իրականության մեջ բեմ բարձրացնելու առաջին իսկ քայլը հանդիպել է դիմադրության ու խափանվել:

«Քաղքենիներ» ներկայացման մի փորձ էլ արվել է հետագայում: Մամուլում հրապարակված լուրերից երևում է, որ նոր-նախիջևանում դորժող հայոց դրամատիկական բնկերությունը 1906—1907 թատերաշրջանի ռեպերտուարում մտցրել է «Քաղքենիները» ⁴:

Խաղացվել է, թե ոչ՝ դարձյալ չգիտենք:

Սակայն Գորկուն բեմադրելու ջանքերը ի դերև չանցան, և 1908-ի հոկտեմբերի 27-ին, Թիֆլիսի Հայոց Արտիստական Ընկերության թատերախումբը ներկայացրեց «Հատակում» պիեսը:

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

¹ «Искра», 1903, № 5.

² «Революционный путь М. Горького», 1933, стр. 100—101.

³ Նույն տեղում:

⁴ «Նոր խոսք», 1907 (տես Գ. Հովնանի «Մաքսիմ Գորկին և հայ կուլտուրան», էջ 181):

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

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

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

Համոզվելու համար բավական է թերթել «Գործի» 1908-ի այն համարները, որոնք նախորդել ու հաջորդել են «Հատակումին» նվիրված ոեցենդիային:

Վերցնենք թեկուզ մի փաստ:

«Գործը» մի ընդարձակ հոգված է տպագրել Շիրվանդա-

¹ «Երկիր», 1906, № 51:

² «Գործ», 1908, № 41:

դեի «Ամերակաների վրա» պիեսի մասին, որն այն ժամանակ նոր էր բեմադրվել: Թերթը դժգոհ է, խիստ անբավական դրամատուրգի նոր պիեսից: Հարցն այստեղ Շիրվանզադեի նոր պիեսի գնահատությունը չէ, այլ այն էսթետիկական ելակետը, որ այդ գնահատությունն համար չափանիշ է ծառայել, նամանավանդ որ քննադատը այս պիեսից հանած իր հիմնական եզրակացությունը տարածում է Շիրվանզադեի դրամատուրգիայի վրա ընդհանրապես:

Ոչ այնքան պարզ, բայց այն միտքն է հայտնված, թե Շիրվանզադեի դրամատուրգիան արդեն անցյալին է պատկանում, որովհետև հիմա այլևս այդպես չի կարելի գրել, որ դրամատուրգիայի զարգացումը մի այնպիսի աստիճանի է հասել, երբ վաղեմի գրելակերպը չի կարող գոհացնել և այլն: Ի՞նչ է ուղում ասել:

Շիրվանզադեն, «Գործի» կարծիքով, չունի ընդհանրացման կարողություն. «Նա տեսնում է մասնավորը, անհատականը, շոշափելին, կոնկրետը, բայց հավաքածուն այդ բոլորի, ընդհանուրը, վրիպում են նրա տեսադաշտից»¹:

Այս մտքի հետագա զարգացումից հետևում է, որ քննադատը չի ընդունում այն դրամատուրգիան, որը կերպարներով պատկերացումը հասցնում է ռեալական կոնկրետության, ասարկայականության այնպիսի չափերի, երբ պարզ է դառնում, թե այս կամ այն գործող անձը ինչ սոցիալական միջավայրի ծնունդ է: Նա, ընդհակառակը, պահանջում է գրողից, որ ֆարդուն պատկերացնի ընդհանրապես, հավիտենական կատեգորիայի տեսանկյունից: «Նա,— ասում է հոգևածաղիբը Շիրվանզադեի մասին,— ճանաչում է այս կամ այն մարդը, բայց մարդուն ընդհանրապես, մեր կարծածի համաձայն, նա լավ չի ճանաչում»²:

Գորկուն ժխտող թերթը, այդպիսով, ինչպես տեսնում ենք, ռեալիստական դրամատուրգիայից եկող տրադիցիաների

¹ «Գործ», 1908, № 36:

² Նույն տեղում:

բացասումով, ըստ էության, առաջ է քաշում իդեալիստական էսթետիկայի գլխավոր սկզբունքներից մեկը՝ մարդու, նրա հոգեբանության պատկերումը՝ ժամանակից և տարածությանից անկախ:

Այս պնդումը անհիմն ենթադրություն չթվալու համար, ասենք, որ «Գործը» ողորդված հետևում էր Լեոնիդ Անդրեևի դրամատուրգիային և շատապես էր ընթերցողներին իրազեկ դարձնել, թե նա ինչ նոր երկ է գրել կամ ինչ է մտադիր գրելու¹: «Գործը» ընդարձակ հոգվածներ է նվիրել Պշիբշևսկուն, մեծարել է նրան՝ որպես նորագույն դրամատուրգիայի փայլուն ներկայացուցիչ: «Գործի» համար Պշիբշևսկու դրամատուրգիան կատարելության այն տիպարն է, որին, նրա կարծիքով, պետք է ձգտի ժամանակակից դրամատուրգը: Օրինակ, թերթը խանդավառ տողեր է նվիրել նրա «Երջանկության համար» խոբագրով դրամային և մի առանձին բավականությամբ մատնանշել մարդկային հոգեբանության երևույթները, թեկուզ, ասենք՝ երջանկության հարցը, քննության է առել «համամարդկային» տեսանկյունից: Բացասելով և ետ մղելով կյանքի երևույթների սոցիալական ըմբռնումը, թերթը երկրորդում է դրամատուրգին, այն համոզումը հայտնելով, թե մարդը չի կարող իսկապես երջանիկ լինել, որովհետև այն գիտակցությունը, թե մեկի երջանկությունը ձեռք է բերվում մի ուրիշի դժբախտությամբ՝ վերջ ի վերջո գրելում է ամենաերջանիկ մարդուն անդամ անդորրից, պատճառելով այնպիսի հոգեկան աանջանքներ, որ, վերջ ի վերջո, նա էլ է դառնում դժբախտ²:

Կյանքի, դրականության ու արվեստի երևույթների ապա-դասակարգային ըմբռնմամբ ղեկավարվելով՝ «Գործը» հիացմունքով դրում է, թե Պշիբշևսկին «բեմին նայում է դուռ գեղարվեստական տեսակետից. մյուս բոլոր տեսակետները՝ ինչպես են կրթական, բարոյական և այլն, միանգամայն բացասում է»³:

¹ «Գործ», 1908, № 27:

² Նույն տեղում, № 42:

³ Նույն տեղում:

Իդեալիստական էսթետիկայի հիմունքների քարոզով հանդես եկող «Գործը» մի թե պարզ չէ, որ պետք է մերժեր Շիրվանզադեի պիեսները, կամ կարող էր այդ թերթին ընդունել Գորկու «Հատակումը»: Իհարկե, ոչ: Եվ դա միանգամայն պարզ է ու հասկանալի, որովհետև շատ որոշակի սոցիալական խնդիրներ էր առաջադրում Գորկու դրամատուրգիան, և իր էսթետիկական բնույթով էլ միանգամայն հակառակ էր «Գործի» կողմից այնպես ջերմորեն պաշտպանված պշիրշևսկիների և ասդրենների դրամատուրգիային:

Սակայն դրանով պայքարը Գորկու պիեսի դեմ չավարտվեց: Օրինակ, շատ տարիներ հետո, «Մշակը» նորից է անդամադառնում այդ հարցին և բացասող դիրք բռնում: Այսպես, թերթը գրում է. ...«Մենք գտնում ենք, որ այդպիսի գրվածքները, որոնք ոչ թե միայն ոչինչ ընդհանուր բան չունեն հայ կյանքի հետ, այլև զգվանք են հարուցում հանդիսատեսների մեջ այն սարսափելի կեղտով, որ բեմ է հանվում՝ պետք է երբեք չբեմադրվեն»¹:

Կարողացա՞ն արդյոք սկզբում «Գործը», հետո նաև «Մշակը» ազդել թատրոնի, ավելի ճիշտ՝ մեր այն արվեստագետների վրա, որոնց անվան հետ էր կապված «Հատակում» պիեսի բեմադրությունը: Չկարողացան. ընդհակառակը, հետագա տարիները ցույց տվին, որ դերասանները Գորկու պաշտպանության հարցում հետևողական գտնվեցին, «Հատակումը» հաստատ պահեցին իրենց խաղացանկում, և հանդիսատես հասարակության հետաքրքրությունն էլ դեպի այդ պիեսը՝ գնալով մեծացավ և ավելի ջերմացավ:

3

Ինչպե՞ս է հասկացվել պիեսը:

«Հատակում» պիեսի մասին առաջինն արտահայտվել է «Մուրճը»: Նրա էջերում հանդես է եկել Ստեփան Լիսիցյանը,

¹ «Մշակ», 1917, № 261:

որը ներկա գտնվելով Գորկու պիեսի անդրանիկ ներկայացմանը Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում, մի թղթակցության մի հասարակությանը ծանոթացնում է Գորկու նոր պիեսի, նրա թողած ահագին տպավորության հետ: «Այդ երկը — գրում է նա, — իսկական դրամա չէ սովորական իմաստով, այլ հզոր վրձինով նկարված զարմանալի տեսարաններ, որոնք առիթ են տալիս հեղինակին հասարակության մեջ որոշ հայացքներ արծարծելու»¹:

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

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

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

Այս արտակարգ հաջողության գլխավոր պատճառը Շահումյանը համարում է այն, որ պիեսը «կյանքի խորքից առնված պատկերներից» է կազմված: «Մարդասիրություն. ահա այն իշխող դադափարը, որով համակված է այդ երկը», —

¹ «Մուրճ», 1903, № 1:

² Հոդվածը լույս է տեսել S ոտոբադությունում: Շահումյանի կյանքի և գործունեության այնպիսի գիտակ, ինչպիսին Գ. Հովնանն է, ասում է, որ այդ հոդվածը պատկանում է Շահումյանի գրչին (տես նրա «Մարքսի Գորկին և հայ կուլտուրան», 1951, էջ 186):

³ «Մշակ», 1903, № 195:

ասում է նա: Գորկին, նրա կարծիքով, պատկերել է, թե ինչպե՞ս լատինական անողորմ պայմանների և ընկերության անհավասար օրենքների շնորհիվ մարդը կործանվում է»: Այսպիսով, ուրեմն, ըստ Շահումյանի, Գորկու պիեսի գլխավոր շառարկան մարդու ողբերգությունն է՝ սեփականատիրական հասարակության մեջ:

Շահումյանն ասում է, որ հատակի մարդիկ օպոզիցիայի մեջ են տիրող օրինականության ու բարոյականության նկատմամբ: «Նրանք,— գրում է Շահումյանը,— ոտնակոխ են անում ամեն մի օրենք և ծաղրում ու ոտնահարում հասարակական կարգերը»: «Այգալիսիները,— ասում է Շահումյանը,— որոնք քաջություն ունեն հրապարակով ոտնակոխ անել լուկ բառերով միայն գոյություն ունեցող գաղափարները»՝ անշուշտ «օրենքի աչքում ոճրագործներ են համարվում»¹: Շահումյանը ցույց է տալիս, որ հասարակ մարդիկ ոչ միայն բացասող հոգիներ են, այլև ազատ ու ճշմարիտ կյանքով ապրելու բաղձանքով տոգորված մարդիկ: «Բայց հենց այդ ընկած հասարակությունը, անտարբերների այդ խումբը, իր այդ բոլոր դժբախտ պայմանների մեջ իր կոշումը չի մոռանում, և մենք տեսնում ենք որոշ բուպեններ, երբ նրանք հիասթափված իրենց ընկած վիճակից, գիտակցության ամենաբարձր աստիճանին են հասնում և խիստ խելացի, ճշգրիտ կերպով որոշում են մարդու էության և պարտականության սահմանները: «Նրանց մեջ,— շարունակում է Շահումյանը,— բռնկում է վայրկենական մի տենչանք՝ քանզի իրենց կաշկանդող կապանքները, դուրս գալ այդ անդնդից և ձգտել ու աշխատել մի նոր կյանքով ապրելու»²:

Շահումյանը ցույց է տալիս, որ Գորկին չի իդեալականացրել իր հերոսներին, սակայն դա չի խանգարել, որ նա իր պիեսը հազեցնի մեծ սիրով գեղի մարդը: Գորկու պիեսը, Շահումյանի կարծիքով, մարդու փառաբանությանն է նվիրված:

¹ «Մշակ», 1903, № 195:

² Նույն տեղում:

«Մա՛րդ. որքան քաղցր է հնչում այս խոսքը Գորկու աղան-
ջին,— գրում է Շահումյանը,— որքան հպարտությամբ է ար-
տասանում նա այդ բառը, և մի՞թե նրա շորս պատկերները
այդ վսեմ արարածի գովեստի երգը չեն: Մա՛րդ. սա շատ մեծ
բան է, այդ բառի մեջ է ամեն բանի սկիզբը և վախճանը.
ամեն ինչ մարդու մեջ է և ամեն ինչ մարդու համար է. գոյու-
թյուն ունի միայն մարդը. մնացած ամեն ինչը միայն նրա
ձեռքի ու մտքի արդյունքն են կազմում: Մա՛րդ — դա մի հրա-
շալի բան է. մա՛րդ — հնչում է հպարտ. պետք է հարգել նրան
և ոչ խղճալ ու ստորացնել նրան: Եվ դեռ երկար կհնչի
Գորկու այդ երկը, քանի դեռ մարդը չի գիտակցում իր
վսեմ կոչումը»¹:

Իր ամբողջ հոգվածի մեջ Շահումյանն այն միտքն է զար-
գացնում, որ հատակի մարդիկ ոչ այլ ինչ են, բայց եթե «հան-
ցավոր երկրի», «ոչ մարդավայել կյանքի», «տնտեսական
անողոք պայմանների», «ընկերության անհավասար օրենք-
ների», մի խոսքով՝ բուրժուական, կապիտալիստական հա-
սարակության զոհերն են:

Այսպիսով, հայ հասարակական միտքը, հանձին իր
սամենաառաջավոր ներկայացուցչի, դեռևս 1903-ին կարողա-
ցել է թափանցել Գորկու պիեսի սոցիալական էությունը, հաս-
կանալ նրա գլխավոր, ղեկավարող գաղափարը և դրանով հիմք
դնել ոչ միայն «Հատակումի», այլ ընդհանրապես գորկիական
ստեղծագործության մարքսիստական ըմբռնմանը:

Գրականության մեջ Գորկուն կշտամբել են այն սիրո հա-
մար, որ նա հանդես է բերել դեպի իր պիեսի հերոսները:
Բուրժուական քննադատությունը պիեսի հերոսներին հայտա-
բարում է ժամանակակից հասարակության տականք, և զար-
մանում, նույնիսկ մեղադրում դրամատուրգին, որ նրանց փա-
ռաբանում է: Օրինակ՝ «Երկիր» թերթը գրում է, որ պիեսի
հերոսները «անզգա, կոպիտ, ետական, հոգեպես տգեղ, անկամ

¹ «Մշակ», 1903, № 195:

և անսիրտ մարդուկներ են» և «Գորկին աշխատում է իդեալականացնել հասարակության թափթփուկներին»¹:

Այնքան ուժեղ է թերթի հակագորկիական յիրքը, որ նա չի կարողանում կամ, պարզապես, չի կամենում ճիշտ ներկայացնել պիեսում պատկերված իրականությունը:

Կարելի՞ է անկամ անվանել Կլեշչին, որ աչքի է ընկնում իր անխոնջ աշխատասիրությամբ. մի՞թե անդգամ է հոգեպետ այնքան մաքուր նատաշան, կամ նատիան, որ ամբողջ դործողությունն ընթացքում ապրում է չքնաղ սիրո երազով. կարելի՞ է ասել, որ թուրքը կոպիտ մի մարդուկ է, երբ նա ազնիվ կյանքով ապրելու ամենահետևողական պաշտպանն է պիեսում: Իսկ ո՞վ է պիեսում կոպիտ, ետական, հոգեպես տգեղ — Պեպե՞լը, որ ծարավի է մի լավ կյանքի, թե Սա՞տինը, որ մարդու մասին այնպիսի սքանչացումով է խոսում:

Գորկու մեծությունն հենց այն է, որ նա, չնայած իր հորոսների այդ լավ գծերին, չի իդեալականացրել նրանց, ցույց է տվել այն կեղտը, որի մեջ ընկղմված են նրանք: Այդ, ինչպես տեսանք, շատ լավ ըմբռնել էր Շահումյանը: Նույնը կարելի է ասել նաև Հավոր Հակոբյանի մասին, որը «Հատակումի» հայկական բեմադրության առթիվ գրած ռեցենզիայում ասում է, թե նրանք թեև այժմ կյանքի հատակի տիղմն են ընկղմված, բայց դարձյալ ամեն մեկը նրանցից հուզվելու, ոգևորվելու և վերածնվելու ձգտումներ է ցույց տալիս»²:

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

Գորկին չի իդեալականացրել հատակի մարդկանց, բայց նա ցույց է տվել, թե այդ մարդիկ, որոնցից մեկը գող է, մյուսը հարբեցող, երրորդը պոռնիկ — ինչպիսի հոգեկան գեղեցիկ գծերի տեր են, հոգեկան գեղեցկություն՝ որ թեև կա, բայց չի

¹ «Երկիր», 1906, № 51:

² «Մշակ», 1909, № 281:

բացահայտվել, ընթացք չի ստացել և արտահայտվում է լսկորպես հնարավորություն, որովհետև կյանքը ճնշել, կաշկանդել և աղավաղել է նրանց:

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

Շահումյանն իրավացի էր, երբ իր վերոհիշյալ հոդվածում ասում էր, թե կյանքն է նրանց այդպես դարձրել: Եվ Շահումյանի այդ մտքի ազդեցությամբ չէ՞ արդյոք, որ «Հատակումի» առաջին բեմադրության ռեցենզենտը «Մշակում», Լևոն Դանիելյանը, ասում է, թե թշվառների այդ բանակը «հասարակական կարգերի ու շահագործությունների դոհն է»¹:

Նույնը, բայց ավելի դիպուկ, նկատել է նաև Հակոբ Հակոբյանը: «Ըստ Մաքսիմ Գորկիի,— գրում է նա,— ինքը մարդը չէ պատճառը, որ ընկնում է կյանքի տիղմի մեջ, այլ միջավայրի սոցիալական պայմանները»²:

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

4

«Հատակում» պիեսի առաջին բեմադրությունը մի շատ կարևոր, խոշոր, աչքի ընկնող երևույթ է հայ թատրոնի պատմության մեջ: Օլգա Գուլազյանը, իր անտիպ հուշերում, որ նվիրված է Գորկու պիեսի առաջին ներկայացման որոշ մանրամասնություններին, «Հատակումի» բեմադրությունը հայ թատրոնում համարում է խիզախում: Եվ, իսկապես, դա մի խիզախ քայլ էր, եթե նկատի ունենանք ժամանակը, այն ամ-

¹ «Մշակ», 1908, № 239:

² Նույն տեղում, 1909, № 281:

բողջ դժվարութիւնը, որ կապւած էր այդ պիեսի բեմական մարմնավորման հետ:

Մի այնպիսի դրամատուրգ, ինչպիսին Գորկին է, որի շուրջը ռուսական իրականութեան մեջ, ամբողջ Եվրոպայում, բուն հետաքրքրութիւն էր առաջացել, վերջապես մոտոք գործեց հայ թատրոն: Այսպիսով, հայ թատրոնը, որտեղ բավական ուժեղ էին զոգոյւան և օտորովակիական տրագիցիաները՝ Գորկու դրամատուրգիայի բեմական մարմնավորման առաջին փորձն արեց: Եվ այն հաջողութիւնը, որ ձեռք բերեց հայ թատրոնն իր այս համարձակ քայլով, վկայում էր բեմական արվեստի զարգացման մի այնպիսի աստիճան, որը նրա հետագա առաջխաղացման համար լայն հնարավորութիւններ էր բնձնոտւմ:

«Հատակում» պիեսի բեմադրութիւնը կապւած է գլխավորապես այն դերասանների հետ, որոնք լավ, կարելի է ասել նույնիսկ շատ լավ գիտեին Ռուսաստանը, ռուսական իրականութիւնը, ռուս մարդուն, նրա հոգեբանութիւնը, ուրույն նիստ ու կացը: Նրանց մեջ կային նույնիսկ այնպիսիները, ինչպես, օրինակ, Օլգա Մալսուրյանը (Նատիա), որոնց մայրենի լեզուն ռուսերենն էր և հայերեն սովորել էին միայն հայ բեմ բարձրանալուց հետո: Բեմադրութեան մեջ զբաղւած դերասանների մեծ մասը՝ Արշակ Մամիկոնյան (բարոն), Սաթենիկ Ադամյան (Նատաշա), Օվի Սեւոյան (Սատին), Գրիգոր Ավետյան (Լուկա)՝ շատ լավ գիտեին ռուսական զբաղանքութիւնը, ռուսական թատրոնը և նրա առաջավոր և լավագոյն տրագիցիաների՝ հայրենասիրութեան, հումանիզմի, ժողովրդայնութեան ոգով էր դաստիարակւած:

Բեմադրութեան մեջ զբաղւած դերասանների մի մասն էլ, այդ էլ շատ բնորոշ է, ժողովրդական դեմոկրատական թատրոնի տրագիցիաներով դաստիարակւած դերասաններ էին, ինչպես Գեղեոն Միրադյանը (Բուբնով), Օլգա Գուլազյանը (Ալոշկա) և ուրիշներ:

Դա հայ թատրոնի առաջավոր դեմքերի գործունեութեան

գաղափարական, գեղարվեստական շրջանակներն ընդլայնում էր, մերում դեպի մի նոր հուն, որը, Ստանիսլավսկու խոսքով տասած՝ հասարակական-քաղաքական ուղղությունն էր թատրոնում:

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

Այդ սերնդի ամենաաչքի ընկնող ներկայացուցիչը դերասան, ապա և ռեժիսոր Օվի Սևոմյանն էր:

Ծիշտ է, հետագայում, հատկապես 10-ական թվականներին, նրանից հետո, երբ հայ դերասանական խումբը գաստրոլների գնաց Մոսկվա և Պետերբուրգ, Գեղարվեստական թատրոնով շատ հայ դերասաններ են հիացել: Օլգա Գուլազյանն իր հիշողություններում պատմում է, թե ինչպես իրենք, Մոսկվայում եղած օրերին, եթե ներկայացման մեջ զբաղված չէին՝ ապա անպայման Գեղարվեստական թատրոնումն էին: «Մեծ վարպետ Կաշալովի և ամբողջ խմբի ռեալիստական խաղի ձևը, — գրում է նա, — այնպես էր հրապուրում մեզ, հայ դերասաններին, որ մի ինչ-որ զգացմունք, նրանց նման խաղալու բարի զգացմունք համակել էր մեզ բոլորին»¹:

Այդ արդեն 1912-ին էր, մինչդեռ Սևոմյանը դրանից առաջ և դրեթի մենակ է սկսել Գեղարվեստական թատրոնի պրոպագանդը՝ հայ իրականության մեջ, ոչ միայն խոսքով, ոչ միայն մամուլում հրապարակված հոդվածներով, այլև հայ թատրո-

¹ Օլգա Գուլազյան, Հուշեր, 1945, էջ 215:

նում՝ Ստանիսլավսկու գաղափարները կենսագործելու շատ որոշակի ձգտումով:

Ահա դրա մի արտահայտություններից էր նաև «Հատակումի» բեմադրությունը:

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

Սևոմյանը Ալեքսանդրապոլի թատրոնում մի տարու շարք գործելուց հետո մեկնում է Մոսկվա, ուր միառժամանակ մնում է և ապա վերադառնում հայրենիք: Մի տարի Բաքվում գործելուց հետո տեղափոխվում է Թիֆլիս, որտեղ 1908-ին հայ Դրամատիկական Ընկերության խմբի ռեժիսոր էր հրավիրված Ստեփան Բափանակյանը, մի գործիչ, որը քավական ընդհանուր կողմեր ուներ Սևոմյանի հետ: Սևոմյանը փաստորեն ստաջին անդամ պետք է հանդես գար Թիֆլիսի հասարակության առաջ: Նրա դերչուտի կամ, ինչպես մամուլում է գրված, «բեմ ելքի առիթով»¹ բեմադրվում է Գորկու «Հատակումը», ուր նա հանդես է գալիս Սատինի դերակատարմամբ: Այդ նույնը հաստատում է նաև Օլգա Գուլապյանը: Դերասանուհին ասում է. «Օվի Սևոմյանը, որ նոր մարդ էր մեր խմբում, իր նոր ու հառաջագեմ գաղափարներով, նա է տվել Դրամատիկ Ընկերության վարչությանը՝ «Հատակումը» բեմադրելու միտքը»²:

Գորկու «Հատակում» պիեսի բեմադրության թողած ընդհանուր տպավորությունը միանգամայն գոհացուցիչ է եղել: Օրինակ, «Ջակավիկադսկոյե Օբոդրենիե» թերթը գրում է. «Սպասածին հակառակ, Գորկու «Հատակումը» հայ թատրոնի բեմի վրա միանգամայն հաջող անցավ: Թվում էր, թե չափազանց դժվար էր հայ լեզվով տալ գորկիական հերոսների տիպական դժբեր, սակայն, շատ քիչ բացառությամբ, ամեն ինչ բարեհաջող անցավ»³:

¹ «Գործ», 1908, № 41:

² Օլգա Գուլապյանի անտիպ հուշերից:

³ „Закавказское обозрение“, 1908, № 39.

Նույն միտքն են արտահայտել նաև այլ թերթեր: «Այսպիսի մի դժվար դրամայի հաջող ներկայացման համար, — գրում է «Մշակը», — կարող ենք շնորհավորել հայ դերասանական ընկերությունը»¹: Ներկայացումը դրական են գնահատել նաև «Սուրհանդակը»² և «Հուշարարը»³: Ներկայացման թողած ընդհանուր տպավորությունն այնքան դրական է, որ նույնիսկ մի այնպիսի թերթ, ինչպիսին «Գործն» է, ստիպված է եղել խոստովանել այդ. «Մենք սպասում էինք, — գրում է նա, — որ այս պիեսը մեր բեմի վրա պետք է անցներ թույլ, քանի որ արժեքը միմիայն ուս լեզվի ուրույն ոճերի մեջն էր, ժողովրդական լեզվի քարբառների ժարգոնի, որը հայերեն թարգմանության մեջ պիտի դուռնառվեր, ոչնչանար. բայց մեր սպասածից հաջող դուրս եկավ խաղն առհասարակ»⁴: Ուրեմն հաջողությունը սրբան բացարձակ է եղել, որ «Գործը», չնայած իր թշնամական դիրքին, ստիպված է եղել խոստովանել այն:

Ներկայացման հաջողությունը ամենից առաջ պայմանավորել է ռեժիսորական հսկողությունը, այն ղեկավար ձեռքը, որ կարողացել է մի ընդհանուր ամբողջության մեջ ներգրավել բոլոր դերակատարներին և ներդաշնակ անսամբլ ստեղծել: Իսկ այս գրեթե նոր երևույթ էր հայ թատրոնում: Դրա համար էլ մամուլում հրապարակված ռեցենզիաներում խոսք կա ներկայացման ընդհանուր ներդաշնակության մասին⁵: Նույնը և դերակատարման կապակցությամբ. մեր մամուլում հաճախ չի գրվել, թե «դերակատարները լավ էին ուսումնասիրել և լավ ըմբռնել իրենց դերերը»⁶: Մամուլային գրականության մեջ քիչ փաստեր չեն պահպանվել այն մասին, թե ինչպես անցյալ հայ թատրոնում ներկայացումը շատ անգամ պատրաստվել է.

1 «Մշակ», 1908, № 239:

2 «Սուրհանդակ», 1910, № 51:

3 «Հուշարար», 1908, 8:

4 «Գործ», 1908, № 41:

5 «Հուշարար», 1906, № 8:

6 «Մշակ», 1908, № 239:

անկախ նախապես դերասաններին ամբողջ պիեսի հետ ծանոթացնելուց: Այդ մասին շատ է գրվել մամուլում և դրա կապակցությամբ էլ, 1908-ին, մինչև «Հատակում» պիեսի ներկայացումը, դեռևս զարնանք, Մոսկվայում տեղի ունեցած ռեժիսորական համագումարի կապակցությամբ, մեղնում առանձնապես սրվել է դեղարվեստական անսամբլ ստեղծելու խնդիրը, և այն դիտակցությունը, թե դա հնարավոր կարող է դառնալ այն դեպքում միայն, երբ թատրոնն ապահովված լինի ռեժիսորով¹:

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

5

Քննադատական գրականության մեջ «Հատակում» պիեսի հայկական առաջին բեմադրության, հատկապես դերակատարումների մասին, զեբախտաբար, շատ քիչ տվյալներ են պահպանվել, եթե չասենք՝ գրեթե ոչինչ: Մամուլում և արխիվային տաղավարի անտիպ նյութերում եղած մի քանի կցկտուր մանրամասնություններ մեզ ուրող հիմք են տալիս գնահատելու նրանք դերակատարում: Խոսքը Գրիգոր Ավետյանի Լուկայի, Օվի Սևումյանի Սառինի և Օլգա Գուլազյանի Ալյոշկայի մասին է:

Լևոն Դանիելյանը, որ, ինչպես ասվեց, «Հատակում» պիեսի անդրանիկ բեմադրության առաջին ռեցենզենտներից է, ասում է, որ չնայած ներկայացման մեջ զբաղված էին հայտնի և հասարակության խողովից այնպիսի սիրված արվեստագետներ, ինչպես Օլգա Մայսուրյանը և Սաթենիկ Աղամյանը, այնուամենայնիվ, հանդիսատես հասարակությունը, հատկապես երիտասարդությունը, «բարձր տրամադրությամբ ծափահարում էր Ավետյանին, Սևումյանին և Գուլազյանին»²:

¹ Օվի Սևումյան, Ռուսաստանի ռեժիսորների առաջին ժողովը («Հուլիսյան», 1908, № 6—7):

² Լևոն Դանիելյանի անտիպ հուշերից:

Գրիգոր Ավետյանի Լուկան ժամանակակիցները շատ բարձր են դնահատել: Բոլոր հոգովածներում կ'այս, կ'այլ ներկայացրածների կապակցությամբ ասվել է, թե դերասանը ինչպիսի կենդանի դժերով կարողացել է Լուկայի կերպարը վերաստեղծել:

Նախ՝ ասենք, որ Լուկայի կերպարը, համենայն դեպս նրա արտաքին բեմանկարը, ընդհանուր բնութագրիժը, կենցաղային հրանդը, խոսքի ինտոնացիան, ոչ այնքան երեսակայնությամբ ուժով էին դոնված, որքան, պարզապես կյանքից քաղված:

Վիկտորիա Ավետյանն իր անտիպ հիշողություններում ասում է, թե «Ավետյանը Մոսկվայում, ընդհանրապես Ռուսաստանում եղած ժամանակ շատ էր տեսել Լուկայի նման թափառաշրջիկ ծերունիների, հանդիպել էր նրանց եկեղեցիների բակերում, ուխտատեղիներում ու ժամերով, շատ երկար, դիտել, ուսումնասիրել է նրանց ախպրը, թե ինչպես են իրենց պահում, ինչպես են խոսում, ժպտում, արտահայտվում»¹: Կյանքից կուտակած այդ տպավորությունները, արվեստագետի սուր աչքով դիտածը Ավետյանը տեղափոխել է բեմ, որը հիմնավորապես օգնել է նրան՝ այդ ուրույն, խիստ ուստակա կերպարը հենց առաջին հայացքից դարձնել համոզիչ:

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

Ավետյանի Լուկան, եթե կարելի է ասել, տրագիցիոն էր: Այսինքն՝ նրա խաղի հիմքում ընկած էր կերպարի տրագիցիոն

¹ «Дядя Гриша» (Թատերական թանգարան, Գրիգոր Ավետյանի արխիվ): Վ. Ավետյանի հիշողությունների վրա մեր ուշադրությունը հրավիրել է թատերագետ Մարիե Ռիգակը:

ըմբռնումը, որ, իհարկե, դալիս էր և՛ պիեսից, և՛ Մոսկվինի մեկնաբանությունից, և՛ քննադատությունից:

«Հատակում» պիեսի դերասկառարներից երկուսը — Լուկա-Գրիշա Ավետյանը և Սատին — Օվի Սևումյանը — ասում է Գուլազյանը, — իրենց բարձր արվեստի որակի խաղով առանձնապես շատ ուժեղ տավորություն են թողել ինձ վրա, որպես այդ ներկայացման ամենափայլուն դերակատարներ: Ավետյանի Լուկան, — շարունակում է Գուլազյանը, — զարմանալի ամբողջացած էր. թե՛ խտղը, թե՛ գրիմը, թե՛ հագուստը հենց առաջին մուտքից յուժնու հետաքրքրություն էին շարժում իմ մեջ: Այն հանգիստ ու խաղաղ, բոլոր մարդկանց լավը ցանկացող, յուրահատուկ մեղմ տոնը գրավում էր ինձ իր կատարելությամբ¹:

Մոտավորապես նույնն է վկայում նաև Վիկտորիա Ավետյանը. «Ահա իմ առաջ կանգնած է, — հիշում է նա, — հանգիստ, բարի մի մարդ, մեղմ ժպիտով, և մխիթարում է դըժբախտ աղջկան»²:

Լուկայի կերպարը երկու կողմ ունի: Լուկան խոսում է այն մասին, որ մարդուն պետք է սիրել, հարգել, որ մարդը — դա ինքը համարությունն է, որ պետք է երեխաներին դուրգուրել, ճանապարհ, լայն ասպարեզ տալ: Այս բոլորը հենց այն դրական հատիկն է, որ համակրական է դարձնում նրա կերպարը, բարի, մարդասեր. ընկել է հուսահատ մի միջավայր, բայց ինքը հուսահատված չէ, ընկել է թշվառության մի աշխարհ, որի վրա ծանրացած է բար անտարբերություն, բայց ինքը անտարբեր չէ, անշահախնդիր բարությունը հետևում է մարդկանց ճակատագրին: Սակայն Լուկան ունի և մի այլ կողմ, մի ամբողջ փիլիսոփայություն, ստի, այսպես ասած՝ ղեղեցիկ ստի, սփոփանքի, մխիթարանքի փիլիսոփայություն, որը, վերջի վերջո ոչ այլ ինչ է, բայց եթե մարդկանց իրականու-

¹ Օղա Գուլազյանի անտիպ հուշերից:

² «Дяд Гриша» (Թատերական թանգարան, Գր. Ավետյանի արխիվ):

Թյան հետ հաշտեցնելու մի ձգտում: Այս փրկիսոփայությունը, իհարկե, մարդասիրական հիմքերից զուրկ է, պարզապես վնասակար: Ճշմարիտ ու բարձր սերը պետք է մարդուն ոչ թե հաշտեցնի կյանքի դառնությունների հետ, այլ հանի, ոտքի կանգնեցնի ու զինի նրան դառնությունների դեմ:

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

Այս էլ ասենք, որ անկախ նրանից, թե Ավետյանը Լուկայի «գեղեցիկ ստի» անհրաժեշտության տեսակետի վրա ամբողջապես էր կանգնած, թե ոչ՝ վերջի վերջո չէր կարող դուրս գալ պիեսի հնարավորության սահմաններից: Իսկ պիեսը, անկախ Լուկայի կերպարի կատարումից, ինքը մերկացնում էր Լուկային, ավելի ճիշտ՝ նրա փրկիսոփայության վնասակարությունը, որովհետև վերջին գործողության մեջ կատարվող դեպքերը հատակի գրեթե բոլոր մարդկանց շատ առիթներ են տա-

¹ «Մշակ», 1903, № 239:

լիս համոզվելու, որ ծերուկի խորհուրդները, նրա ներշնչած հույսերը բարի, բայց անհիմն ցանկություններ են միայն:

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

Մեմուարային գրականության մեջ եղած փաստերը վկա-
յում են, որ Սատինի կերպարը Սևումյանը ստեղծել է Գեղար-
վեստական թատրոնի ներկայացման տալավորության տակ:

Գեղարվեստական թատրոնում Սատինի դերը, ինչպես
հայտնի է, կատարում էր Ստանիսլավսկին: Բատերական
թանգարանում պահպանվել են Վիկտորիա Ավետյանի անտիպ
հիշողությունները, որտեղ, «Հատակումի» մի ներկայացման
կապակցությամբ, ի միջի այլոց, գրված է հետևյալը. «Սա-
տին—Սևումյանը,— պատմում է նա,— հիշեցրեց Ստանի-
սլավսկուն իր մտածված խաղով և արտաքին նմանությամբ»:
Նույնը հաստատում է նաև Գուլազյանը: Անդրադառնալով
«Հատակումի» 1908-ի առաջին ներկայացմանը՝ նա գրում է.
«Ես զմայլված դիտում էի կուլիսներից և մտածում. այսքան
կարճ ժամանակում, ռուսական թափառական ծերուկ Լուկայի
դերը, ինչ համոզիչ, ճիշտ տոներով ու խաղով է կատարում
Ավետյանը: Նույնը և Սևումյանը: ...Տարիներ անց, երբ բախտ
ունեցա տեսնելու երկրազնդի ամենամշտարիտ ու բարձր ար-
վեստի՝ Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացումը Մոսկվա-
յում, ես հասկացա, թե որքան ուժեղ է ռուսական թատրոնի
ազդեցությունը հայ դերասանների վրա, մասնավորապես Գրի-
շա Ավետյանի վրա Մոսկվիկների Լուկան և Սևումյանի վրա՝ Սա-
տինսլավսկու Սատինը»¹:

Սևումյանը տեսել էր ռուս մեծ վարպետի խաղը, և նրա
ազդեցության տակ գտնվելով՝ իր ստեղծած կերպարը թե՛ ար-

¹ Յուլիա Գուլազյանի անտիպ հուշերից:

տաքին բեմանկարի, թե՛ լուսաբանության կողմից, կառուցել էր Ստանիսլավսկու նմանությամբ:

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

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

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

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

Մամուլում ասված է, որ Սևուճյանի Սատինն առանձնապես ուժեղ տպավորություն է թողել վերջին դործողության մեջ¹: Այս վկայությունը շատ կարևոր է, մանավանդ որ այն հաստատում է և այլ աղբյուրներով, ինչպես, օրինակ, Գուլազյանի պատմածով: Իսկ ի՞նչն է պատճառը, որ դերասանի խաղը շորթորդ դործողության մեջ է իր դադաթնակետին հասել, կամ այդ դործողության ո՞ր տեսարանի մասին է խոսքը: Այս առթիվ Գուլազյանը պատմում է հետևյալը. «Չորրորդ դործողության մեջ իր ուժեղ մոնոլոգը մարդու մասին «մարդը ազատ է, մարդ — ահա ճշմարտությունը, հասկանո՞ւմ ես, դա ահագին է... ամբողջը մարդու համար» և այլն: Այս մոնոլոգը

¹ «Մշակ», 1908, № 239:

արտահայտելիս, Սևոմյանն ինքն իրեն էր գերազանցում, այնքան ուժեղ, ցնցող ու հոյակապ էր կատարում այդ տեսաբանը»¹:

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

Դժբախտաբար հայտնի չէ, թե ինչպե՞ս է դերասանը խաղացել, ինչպե՞ս է ասել այդ հայտնի մենախոսությունը, որ հասել է այդպիսի մեծ ներգործության: Թերևս այդ տեսակետից կարող են օգտակար լինել Գեղարվեստական թատրոնի բեմադրության ռեժիսորական գրառումները: Այն հատվածների դեմաց, որոնք վերաբերում են մարդու մեծարմանը, ըստ Ստանիսլավսկու՝ Սատինը պատկերվում էր մշտահարբ, բայց հետզհետե ոգևորվելով: Ձգացվում էր ինչ-որ մի դառնություն, թերևս զղջում: Նրա մեջ այստեղ հնչում էին դեռևս ոչ բոլորովին կտրված, բայց երկար ժամանակ լուռ մնացած լարեր, որ լավագույնն էին նրա հոգում: Ձգացվում էր տաղանդավոր մարդը, արվեստագետի հոգին: Խոսում էր շարունակ լավ զգացումով: Մարդու մեջ շատ սեր կա և գեղեցկության զգացում²:

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

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

Սատինի այդ մենախոսությունը միշտ էլ նշանավոր է եղել

¹ Օլգա Գուլազյանի անտիպ հուշերից:

² „Ежегодник Московского художественного театра“, 1945, том 1, стр. 225—22).

և ամեն անգամ էլ այն դառնալի է ուշադրության կենտրոնում, իր բարձր մարդկայնությանը, զգացմունքի վեհությանը ու գեղեցկությանը: Սակայն տվյալ դեպքում մեզ հարցը զբաղեցնում է ոչ թե ընդհանրապես, այլ իր պատմական կոնկրետության մեջ, թե ե՞րբ և ի՞նչ ժամանակներում է հնչել այդ վեհ խոսքը, հասարակական-քաղաքական կյանքի ինչպիսի՞ մթնոլորտում է դերասանը նվաճել այդ հաջողությունը:

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

Այս շրջանում, երբ քարոզում էին, թե մարդը խղճով ոչնչություն է, մի անդոր արարած, որ պետք է հուսահատադրություն անթարկվի ճակատագրին, որքան էլ այն ծանր լինի, այսինքն՝ իրականության հետ հաշտվելու ռեակցիոն դադափարն էր առաջ քաշվում ու պաշտպանվում, — ահա այդ վհատության և հուսահատության մթնոլորտում պարզ է, թե ինչպես պետք է հնչեր մարդու գորկիական հպարտ մեծարանքը բեմից:

«Լինում են մոմենտներ, — գրել է Սուրեն Սպանդարյանը ռեակցիայի տարիներին, — երբ առույգ խոսքը մեծ օգուտ է բերում հասարակությանը և նրա ուժերը խելացի կերպով զարթեցնելու իմաստով»¹:

Սևումյանի խաղը Սատինի դերում, հատկապես նրա մենախոսությունը վերջին գործողության մեջ՝ հենց այն առույգ

¹ Ս ու ռ Ե ն Ս պ ա ն դ ա ռ յ ա ն, Հոգվածներ, 1949, էջ 65:

խոսքն է, որ ծանր տարիներին օգնում էր մարդկանց՝ հաղթահարելու հասարակական անտարբերությունը, դուրս գալու ներամիտիտմից, նորից վերագառնալու դեպի կյանք:

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

Անհրաժեշտ ենք համարում կանդաւնել նաև Ալյոշկայի կերպարի վրա, որի դերակատարմամբ հանդես է եկել Օլգա Գուլազյանը:

«Նրբ պիեսի հետ ծանոթացա, — պատմում է Գուլազյանը, — չգիտեմ ինչու բոլորն ցանկություն ունեցա խաղալու հարբեցող կոշիկակար Ալյոշկայի դերը: Ես արդեն տրագիցիոն կերպով խաղում էի փոքրիկ տղաների դերեր: Բայց, իհարկե, Ալյոշկան այլ էր: Մինչ այդ ես խաղում էի փոքրիկ, անմեղ, լիրիկ, երբեմն նույնիսկ դրամատիկ ապրումներով տղա երեխաներ, կամ թե ուրախ ու զվարթ, չարաճճի, անզուսպ, կենսուրախ մանուկներ: Ռեժիսոր Քափանակյանը շատ զարմուցած իմ Ալյոշկա խաղալու ցանկության վրա, բայց միևնույն ժամանակ համաձայնեց՝ ասելով «փորձենք, դա իսկապես օրիգինալ բան կստացվի»... Անցանք դորժի»¹:

Օլգա Գուլազյանը, այն ժամանակ դեռ բոլորովին երկտասարդ դերասանուհի, ճիշտ բնկալելով Ալյոշկայի կերպարը, թե ինչու է նա զուլսը գինուն և օղուն տվել, ըմբռնելով նրա կծու-ծաղրական արտահայտությունների ներքին իմաստը, փոքրիկ դերից ստեղծել էր մի ինքնուրույն, գունեղ և ամբողջական պատկեր, սկզբից մինչև վերջ մի այնպիսի համոզիչ խաղ, որն արժանացավ քննադատության բարձր գնահատություն:

Ալյոշկան, ինչպես հայտնի է, բեմ է մտնում գարմոշկան ձեռին, խմած, հանդուգն, «ինչու՞մ եմ ես ուրիշներից վատ»:

¹ Օլգա Գուլազյանի անտիպ հուշերից:

գրողալով: Տեղի է ունենում Ալյոշկայի և Վասիլիսայի հանդիպումը: Վասիլիսան՝ անողոք ու շարակամ մի կին, չի սիրում Ալյոշկային, որովհետև զգում է, որ, թեև խմած վիճակում ասված, բայց նրա սանձարձակ պահվածքը, ընդհանրապես հանդուգն միտքն ուղղված է իր դեմ և օրերից մի օր կարող է իրեն տհաճ անակնկալի առաջ կանգնեցնել: Երբ նա հարձակվում է Ալյոշկա-Գուլազյանի վրա, վերջինս կատմի ճարպիկությամբ մտնում է թախտի տակ և այնտեղ դարմոշկա նվազում. «Իմ մեջ,— պատմում է Գուլազյանը,— բուռն ցանկություն էր դարձնում՝ կատաղեցնել, պայթեցնել նրան... Ձեռք լռենել, ծաղրել նրա ունևոր տանտիրոջ դիրքը...¹: Եվ այսպես, պառլամենտի դորժելով թախտի շուրջը, նվազելով դարմոշկան, նա խաղում էր նրա հետ, ինչպես կատուն մկան հետ, և ապա քրքիջով ու սուլելով դուրս փախչում:

Գուլազյան-Ալյոշկան նման տեսարան ուներ նաև ոստիկան Մեդվեդևի հետ: «Նույնպիսի բուռն ու անզուսպ ցանկություն ունեի՝ ծաղրել ու ձեռք լռենել Մեդվեդևին»²,— հիշում է Գուլազյանը: Կովի, տուրուգմբոցի տեսարանում Ալյոշկա-Գուլազյանը Մեդվեդևի հետևից ծածուկ քանդում էր նրա սուլիչը և ապա բարձրանալով պատի վրա՝ այնտեղից կատաղի կերպով սուլում էր, իսկ երբ ոստիկանը ընկնում էր նրա հետևից, Ալյոշկա-Գուլազյանը ճարպիկ կերպով թռչում էր պատից և սուլելով անդադար պառլամենտի դորժում ոստիկանի շուրջը:

Գուլազյանի խաղը Ալյոշկայի դերում ընդհանրապես բարձր է գնահատվել: Ժամանակակիցների վկայությունից երևում է, որ դերասանուհու խաղի թողած տպավորությունն այնքան ուժեղ էր, որ հանդիսատես հասարակությունը նրան դասել է ներկայացման այնպիսի հիմնական դերակատարների շարքը, ինչպիսիք էին Սևոմյանը և Ավետյանը:

Սակայն լսվել է նաև քննադատական ձայն: Թերթերից

¹ Օլգա Գուլազյանի անտիպ հուշերից:

² Նույն տեղում:

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

Գուլազյանը պատմում է, որ իր խաղը, իր այսպես ասած, չարաճճիությունները Վասիլիսայի և մանավանդ ոստիկանի հետ՝ միանգամայն տարբեր ոեակցիա էին առաջացնում հասարակության մեջ, նայած թե ներկայացումը որտեղ էր տեղի ունենում — Արտիստական թատրոնում, թե Ժողովրդական Տանը։

Ձգարմանալի կերպով, — պատմում է դերասանուհին, — այս տեսարանը բռնն ծափահարությանը էր ընդունվում հասարակության կողմից, երբ խաղում էի Զուբալովի անվան Ժողովրդական թատրոնում, և, ընդհակառակը, ոչ մի ոեակցիա չէր տալիս, երբ խաղում էի Արտիստական թատրոնում։ Մեղանշած չլինելու համար ասեմ, որ Արտիստական թատրոնը նույնպես օվացիա էր սարքում, բայց միայն դալյորական, ուր ուսանողները և բանվորները քառասուն-կոպեկանոց տոմսերով էին դալիս ներկայացումը դիտելու։ Իսկ սարտերի թավշյա բազկաթոռների մեջ բազմած բուրժուաների դեմքին վախից ծամածոված ժպիտ էր անցնում»²։

Այս վկայության լույսի տակ՝ դերասանուհու հասցեին արված կշտամբանքը սոցիալական իմաստ է ստանում³։

¹ „Закавказское обозрение“, 1908, № 39.

² Օլգա Գուլազյանի անտիպ հուշերից։

³ Մեր այս ուսումնասիրությունը, որպես դեկուցում արդեն կարգացված էր Հայկական թատերական ընկերությունում «Հասարակումի» առաջին հայկական բեմադրության 40-ամյակին նվիրված երեկոյին, 1953-ի հոկտեմբերի 26-ին, որ Գիտությունների ակադեմիայի

Նկատի ունենալով, որ Արտիստական Ընկերության ներկայացումներն այնքան էլ մատչելի չէին ժողովրդական լայն խավերին, Սևուժյանը, մի տարի հետո, 1909-ին, «Հատակում» բեմադրում է ժողովրդական Տանը՝ թատերասերների ուժով: Մամուլում տեղեկություն է պահպանվել այն մասին,

Արվեստների պատմության և տեսության սեկտորի ասպիրանտ Օլգա Մելիք-Վրթանեսյանը մեզ արտմեջ հետևյալը.

«Արտիստական թատրոնի հայ գերասանական խմբի հուշարարի հետ ունեցած զրույցի ժամանակ հաջողվեց վերականգնել Գորկու «Հատակում» պիեսի 1908 թ. բեմադրության մի շատ հետաքրքրական էպիզոդ, որը մեզ հնարավորություն է տալիս որոշ հարցերի նկատմամբ կոնկրետ եզրակացություններ հանգել:

Ներկորդ գործողության առաջին պատկերում, երբ Նաստիան իր երազած մաքուր սիրո հեքիաթին է հյուսում, Բարոնը զաղտագողի մոտենում է նրան և պատռելով աղջկա ծնկներին ընկած «ճակատագրական» սերը զրթի էջը, ծխախոտ է փաթաթում, վառում է այն և ապա այրված թղթի մնացորդները չարախնդությամբ վերադարձնում Նաստիային:

Ռեժիսորական աշխատանքի այս հիանալի օրինակը գալիս է հաստատելու այն միտքը, որ 1908 թ. բեմադրության ղեկավարները, գտնվելով Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի բեմադրության ազդեցության տակ, հանդես են եկել որպես ինքնուրույն ստեղծագործողներ, իրենց առաջնպատակ դնելով ճիշտ և խոր բացահայտել Գորկու պիեսի ոչ միայն սոցիալական, այլև փիլիսոփայական կողմը: Բարոնն ու Բուրնովը պիեսում հանդես գալով որպես սկեպտիցիզմի ներկայացուցիչներ, իրենց կյանքի երջանկությունը գտնում են միայն ուրիշների երազանքները, հույսերն ու ձգտումները խորտակելու մեջ: Նաստիան երջանկության զաղաթնակետին է, իսկ Բարոնը այրում է նրա միակ հույսը, «ճակատագրական սեր» զիրքը, այսինքն՝ այն կամուրջը, որով Նաստիան ցանկանում էր դուրս գալ հատակի տիղմից:

Պատճառաբանված և գեղեցիկ այս դետալով, ռեժիսորները կարողացել են միանգամից բացահայտել պիեսի երկու կարևոր պերսոնաժների՝ Նաստիայի և Բարոնի հոգեբանական, փիլիսոփայական էությունը, որը և միաժամանակ վկայում է նրանց բեմական կուլտուրայի, ռեժիսորական մտահղացումների, բեմական մարմնավորման անժխտելի ունակությունների մասին»:

որ «երկու-երեք օր առաջ, արդեն բոլոր տոմսակները ծախված-վերջացած էին, նույնիսկ օրկեսատրային բաժանմունքում դարսված ավելորդ աթոռներն անգամ բռնված էին»¹:

Ինչո՞վ բացատրել այսպիսի հետաքրքրությունը:

Եթե նկատի չունենանք իրեն՝ Սևումյանին, որ կատարում էր Սատինի դերը, ապա մյուս դերակատարները մեծ մասամբ բեմը սիրող բանվորներ ու արհեստավորներ էին, որ իրենց ազատ ժամանակը նվիրում էին թատրոնին: Հազիվ թե ճիշտ լինի ասել, որ դերակատարների խաղն էր այսպիսի հետաքրքրության աղբյուրը: Ավելի ճիշտ կլինի մտածել, որ նախ՝ հետաքրքրության գլխավոր շարժառիթը Գորկին, բանվորների սիրելի գրողը և ապա Ժողովրդական Տան տոմսակները չափազանց էժան էին և այդ պատճառով էլ նրա ներկայացումներին հավաքվում էր բանվորների, ուսանողների ու աշակերտների, արհեստավորների ու ծառայողների մի մեծ բաղմունք:

Ի՞նչ արձագանք գտավ «Հատակումի» նոր բեմադրությունը:

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

¹ «Հորիզոն», 1909, № 48:

«Տվեք այս ողով շատ պիեսներ,— գրում է Հակոբ Հակոբ-
յանը,— և հասարակությունը միշտ կդա, կլեցնի թատրոնը:
Այս կողմից գովելի է ուժիսոր Սևումյանի ընտրությունը:
Հուսանք, որ նա, յապագայում ևս, կընկալվարվի նույն ուղղու-
թյամբ»¹:

Մեմուարային դրականության մեջ ակնարկ կա այն մա-
սին, որ Հակոբյանը և Սևումյանը ջերմ բարեկամությամբ էին
կապված: Այդ բարեկամությունը պատահական չենք համա-
րում, այլ ծնված՝ զաղափարների ու ձգտումների ընդհանրու-
թյան հողի վրա: Չի կարելի ասել, որ Սևումյանն իր հայացք-
ներով կարողացավ բարձրանալ մինչև Հակոբյանի աշխար-
հայացքի մակարդակը: Դա չէր կարող չզգալ պրոլետարական
բանաստեղծը: Գուցե դրա համար էլ նա չի բավականացել այն
գրույցներով, որ տեղի են ունեցել երկու արվեստագետների
միջև, և նա մամուլի էջերում հանդես է եկել իր թեև երիտա-
սարդ, բայց և ընդհանուր առմամբ ճիշտ և առողջ ճանա-
պարհի վրա կանգնած ընկերոջ աշխատանքի դրական գնա-
հատությամբ: «Հատակումը» Սևումյանի ուժիսորական առա-
ջին քայլերից էր, և Հակոբյանը շատ լավ էր հասկանում, որ
դրա հրապարակային պաշտպանությունն ու քաջալերանքը
էապես անհրաժեշտ էին: Դա պետք էր ոչ միայն որպես դործի
ուժով զնահատություն ընդհանրապես, անկախ ամեն ինչից,
այլ նկատի ունենալով միջավայրը, դժվարությունները և դը-
լիավորապես այն դիմադրությունը, որ ծառացած էր երիտա-
սարդ արվեստագետի դեմ՝ նրա ստեղծագործական կյանքի
առաջին փորձերից սկսած: Վերջապես, դա էական նշանա-
կություն ուներ ոչ միայն Սևումյանի համար: Դա կարևոր էր
ընդհանրապես թատրոնի, վերջապես, այն ուժերի համար, որ
Սևումյանի հետ կամ նրանից անկախ, բայց նույն մոտեցումն
ունեին դեպի թատրոնի հարցերը:

¹ «Մշակ», 1909, № 281:

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

Օվի Սևոմյանի և Գրիգոր Ավետյանի գլխավորությամբ, 1909-ին կազմվում է «Կովկասյան Հայկական Դրամատիկական խումբ», որը մեկնում է Պարսկաստան, հետո Թյուրքիա, իսկ այնտեղից՝ Բուլղարիա:

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

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

Դրանից հետո կոմունայի յուրաքանչյուր անդամ կրում է Գորկու պիեսի որևէ գործող անձի անունը, և հետո այդ անունով էլ նրանք կոչում էին իրար: Նույն հիշողություններում կարդում ենք հետևյալը. «բայց այն ժամանակ ոչ ոք չէր ենթադրում, թե մենք, Բուլղարիայում, Վառնա քաղաքում, կիսադանք «Հատակումը» և հենց այն դերաբաշխումով, որ ընկերական ուրախ ընթրիքի պահին արել էր ռեժիսոր Սևոմյանը²:

Զվարթ տրամադրության պահին, կատակով արված և բո-

¹ „Дяд Гриша“ (Թատերական թանգարան, Գր. Ավետյանի արխիվ):

² Նույն տեղում:

լորի կողմից սիրով ընդունված այս առաջարկը պատահակա-
նություն չէր: Մեր դերասանները սիրում և բարձր էին գնա-
հատում Գորկուն և իրենց համարում էին նրա անվան հե-
տնադերձություն կապված: Եվ դա զարմանալի չէ, եթե մանա-
վանդ նկատի առնվի թատերախմբի կազմը, այսինքն՝ այն,
որ խմբի մեծ մասը ռուսական առաջավոր կուլտուրայի ոգով
զատիարակված արվեստագետներ էին, որոնք ռուսական
կուլտուրայի ոչ միայն խանդավառ պրոպագանդիստներն էին
իրենց հայրենիքում և, ինչպես փաստերն են ցույց տալիս,
նրա սահմաններից դուրս, այլև խոր ակնածությամբ էին լըց-
ված Ռուսաստանի նկատմամբ: Այդ իմաստով բնորոշ է թե-
կուզ այն փաստը, որ Պլովդիվ քաղաքը հասնելով հայ դերա-
սանները, քաղաքի տեսարժան վայրերում լինելով, իրենց
պարտքն են համարում այցելել նաև Բուլղարիայում զոհված
ուսւ պիւլոբների դերեղմանատունը, որը, ինչպես պատմում
են նրանք, «շնորհակալ բուլղարացիները խնամում էին՝ միշտ
թարմ ծաղկեփնջեր դնելով հողաթմբերի վրա»¹:

Հայ դերասանները Բուլղարիայում շփման մեջ են եղել
տեղական ինտելիգենցիայի, բուլղար դերասանների և թատե-
րասերների հետ: Իրենց ներկայացումները Պլովդիվում նրանք
տվել են սոցիալ-դեմոկրատների ակումբում, որ կոչվում էր
Ժողովրդական Տուն: «Մեզ, ցարական Ռուսաստանից եկած-
ներին վրա, — հիշում է Վիկտորիա Ավետյանը, — ահագին
տպալորոտթյուն թողեց բեմի կարմիր վարդույլի վրա գըր-
ված — «Պրոլետարներ բոլոր երկրների, միացե՛ք» լոգոնգը²:

Պլովդիվում և Վառնայում հայկական ներկայացումներից
բացի, «Կովկասյան Հայկական Դրամատիկական խումբը»,
տեղացիների պահանջով, մի քանի ռուսական ներկայացում է
տվել, մանավանդ որ հայ դերասաններից մի քանիսը, ինչպես

¹ „Дяд Гриша“ (Թատերական Թանգարան, Գր. Ավետյանի ար-
տիվ):

² С. Ризаев, Из истории постановки армянским театром
пьесы „На дне“ („Коммунист“, 1953, № 115).

Գրիգոր Ավետյանը, Սաթենիկ Աղամյանը, Օվի Սևումյանը և ուրիշները, պարզապես ազատ տիրապետում էին ուսաց լեզվին:

Վիկտորիա Ավետյանն ասում է, թե «բուլղարացի երիտասարդությունը ոչ պակաս ուսականից, հրապուրված էր պրոլետարական գրող Մաքսիմ Գորկու երկերով»: Իսկ Գրիգոր Ավետյանն իր հուշերում պատմում է հետևյալը. «Տեղիս սոցիալ-դեմոկրատների ակումբի վարչությունը մեզ խնդրեց, ռուսերեն լեզվով անպայման բեմադրել Գորկու «Հատակում» պիեսը և բոլոր տոմսակներն իրենց տալ»¹:

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

Հիմնավոր փորձերից հետո, ներկայացվում է «Հատակումը»: Լուկայի դերով հանդես է գալիս Ավետյանը, Սատինի՝ Սևումյանը, Վատիլիսայի՝ Սաթենիկ Աղամյանը և այլն: Դահլիճը լեփ-լիցուն է եղել: Թատրոնում էին բուլղարական նավատորմի ղի սպայական զրեթե յամբողջ կազմը և նավաստիները, Ռուշչուկից եկած ուսուցիչներ և ուսուցչուհիներ: «Ուռաջատար դերասաններն իրենց բարձրության վրա էին... երիտասարդությունը նույնպես», — գրում է Վիկտորիա Ավետյանը, որը նույնպես մասնակցել է ներկայացմանը՝ Նոտաշայի դերակատարմամբ: Բոլորը խաղում էին մեծ ուղեորությամբ, և հասարակությունը վարձատրեց նրանց ջերմ ծափահարություներով: Ներկայացումից հետո, այդուհի, ընթրիքի ժամա-

¹ Գրիգոր Ավետյան, Քառասունհինգ տարի հայ բեմի վրա, հիշողություններ, 1933, էջ 110—111:

նակ, երիտասարդությունը մեծարեց դերասաններին և ուրեկի-
պրուլեստարական դրող Մաքսիմ Գորկուն: Ներկայացումը հարկ-
եղավ կրկնել հասարակության պահանջով¹:

Այս փաստերը վկայում են և հաստատում հայ դերասան-
ների առաջավոր շրջանների դեպի ռուս դրամատուրգիան,
դեպի Մաքսիմ Գորկին ռենցած սերը: Այս հաստատում է
նաև այն, որ հակառակ եղած ակնասրկներին, թե ինչ հարկ-
կա Գորկու պիեսը բեմադրել, որ նա ոչ միայն օգուտ չի կա-
րող տալ, այլև վնաս է հասցնում հայ բեմին՝ մեր բեմի լավա-
դույն արվեստագետները «Հատակում» պահում էին իրենց
խաղացանկում և ավելի ամրապնդում մեկ անգամ արդեն
նվաճված հաջողությունը:

Գորկու պիեսով ոգևորված էին, բացի Սևոմյանից և
Ավետյանից, նրանց հետ շրջագայության ելած դերասաննե-
րից և դերասանուհիներից, նաև ուրիշները: Այդ հաստատվում
է թեկուզ այն փաստով, որ «Հատակումի» անդրանիկ բեմա-
դրության երեք առաջատար դերակատարների՝ Օվի Սևոմյա-
նի, Գրիգոր Ավետյանի, Սաթենիկ Ադամյանի բացակա-
յությունը չի խանգարել, որ 1910-ին նորից բեմադրվի Գոր-
կու պիեսը, որտեղ Սատինի դերը կատարել է Իսահակ Ալի-
խանյանը, իսկ Լուկայինը՝ Վարդան Միրզոյանը: Թեկուզ և
այն, որ Սևոմյանին փոխարինել է Ալիխանյանը և, ինչպես
մամուլն է վկայում, հաջողությամբ², հաստատում է այն
ճշմարտությունը, որ Գորկիով, նրա ստեղծած կերպարներով
հայ իրականության մեջ առաջին հերթին հրապուրվել են մեր
այն դերասանները, որոնք իրենց համարում էին Մոսկվայի
Գեղարվեստական թատրոնի հետնորդներ:

Մեր նպատակը չէ այստեղ կանգ առնել «Հատակում»
պիեսի մյուս բեմադրությունների վրա, որոնց թիվը, ի դեպ,
այնքան էլ փոքր չէ: Մեր նպատակն ավելի չէր, քան ցույց տալ

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

² «Մուրհանգակ», 1910, № 51:

Գորկու նշանավոր պիեսի բեմական պատմության առաջին էջը, իսկ մնացածը, ամբողջ պատմությունը, որ շատ ուշադրավ է, անշափ կարևոր, առանձին ուսումնասիրության առարկա է։

Ի՞նչ է հետևում այս բոլորից։

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

Գորկու պաշտպանության գործը զլխավորել են մարքսիստական մտքի առաջին հայ ներկայացուցիչները։

Գորկու դրամատուրգիայի բեմական պատմության առաջին էջերը կապված են հայ թատրոնի ղեկապետական նոր սերնդի, ընդհանրապես այն առաջավոր ղեմքերի անվան հետ, որոնք, համակված լինելով Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի տրագիցիաները հայ իրականության մեջ ընդերելու գաղափարով, իրենց եռանդուն և նվիրված գործունեությամբ բեմական արվեստի զարգացման նոր հորիզոններ էին գծում։

Գորկու դրամատուրգիայի համար մղված պայքարը հայ թատրոնի հասարակական-քաղաքական դժի համար մղվող պայքար էր։ Հայ թատրոնի բոլոր խոշոր նվաճումները կապված են հասարակական-մերկացնող յուզման հետ, որը վտանգի տակ էր ռեակցիայի տարիներին։ «Հատակումի» բեմադրությամբ գորկիական տրագիցիայի հիմքը դրվեց, որ ամենից առաջ նշանակում էր ռեակիդմի պահպանում։ Իսկ այդ էլ, հասարակական կյանքի այս նոր շրջանում, նշանակում էր մեղադրական մի ահեղ դատավճիռ կապիտալիստական հասարակարգին, որը ճգմում էր մարդկանց, նհուում նրանց փոսը, չաղավաղում նրանց հոգիները։ «Գորկին անխնա ճշմարտացիությամբ ցույց էր տալիս, որ տիրապետող դասակարգերի բարեկարգ, կուշտ ու զարգարուն կյանքի կողքին գոյություն ունեւ այդ հասարակությունից անխուսափելիորեն

Յնունդ առած՝ լիակատար ազքատության, անհոն տան-
ջանքների սոսկալի աշխարհը, աշխարհն այն մարդկանց,
որոնք դրված են ծայր աստիճան անմարդկային պայմաննե-
րում — նրանցից խլված է պատիւը, մարդկային արժանա-
պատւությունը, սիրտ, մայրության, ընտանիքի հնարավո-
րությունը, ամեն տեսակ հավատ և հույս. ամեն ինչ ոտնա-
տակ է արված, ցեխին հավասարեցված»:

Սակայն գորկիական տրագիցիան նշանակում էր ոչ
միայն մերկացնել, ցույց տալ, թե կապիտալիզմն ինչպես է
մարդկանց այլանդակում, այլև փառաբանել մարդուն, բարձ-
րացնել մարդկային արժանապատւությունը, նրա գովքն առնել
ընդդեմ կարեկցության, հայ բեմից հնչեցնել ճշմարտության,
ազատության հպարտ երգը:

«ԿԵՆԴԱՆԻ ԴԻԱԿԻ» ԲԵՄԱԿԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԵՑ

1

Ռուսական դրամատուրգիայի բեմական տրագիցիան հայ թատրոնում շատ հարուստ պատմություն ունի:

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

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

Ռուսական դրամատուրգիայի պրոգրեսիվ նշանակությունը հայ թատրոնի առաջխաղացման գործում՝ անկասկած է: Դրա համար էլ հայ դեմոկրատական թատրոնի զարգացման հակառակորդներն իրենց սլաքներն ուղղում էին հայ

ռեալիստ դրամատուրգների հետ միասին՝ նաև հայ թատրոն մուտք գործող ռուս նշանավոր հեղինակների դեմ:

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

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

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

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

Իհարկե, չէր կարող:

Ռուս թատրոնի և դրամատուրգիայի նկատմամբ հանդես

բերված սերն ու հետաքրքրությունը մեզանում տարեցտարի աճնքան է աճել, այնպես ամրապնդվել, ուսուական դրամատուրգիայի արժեքների ընդդրկման շրջանակն հետզհետե աճնպես է լայնացել, որ շատ տարօրինակ և արտառոց կլինեք, եթե հայ մամուլն ու թատրոնը չանդրադառնային ուս մեծ դրողի դրամատուրգիային:

Ձնայած դրան, Տոլստոյի դրամատուրգիան հայ իրակա-նության մեջ ուշ է ճանապարհ գտել դեպի բեմ, և ընդհանրապես Տոլստոյը մեզնում ուշ է գիտակցվել որպես դրամատուրգ, որպես դրամատիկական գրականության մի եզակի ու հզոր ներկայացուցիչ:

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

Հայկական մամուլում, առանձնապես «Մշակ» լրագրում լույս են տեսել հոդվածներ Տոլստոյի՝ «Խավարի իշխանություն» և «Լուսավորության պտուղներ» պիեսների մասին: Դրանք, ինչպես և «Հարություն» ու «Աննա Կարենինա» վեպերի բեմականացման մասին մեր մամուլում գրվել է այն ներկայացումների կապակցությամբ, որ կազմակերպել են տեղական ուսական թատերախմբերը կամ Ռուսաստանից եկած, հատկապես Մոսկվայի Փոքր թատրոնի դերասանները Պրավդինի ղեկավարությամբ:

Այդ հոդվածները մեծ մասամբ նվիրված են վերոհիշյալ պիեսների գաղափարական բովանդակության բացահայտմանը: Հոդվածներն իրենց առաջ նպատակ են դրել ծանոթացնել հայ ընթերցող հասարակայնությանը մեծ դրողի պիեսներին, մանավանդ որ «Խավարի իշխանությունը» բավականաչափ

ասղմուկ էր հանել և «որի մասին թե նվրոպայում և թե Ռուսաստանում մի ահագին դրահանություն էր կազմվել»¹, որովհետև այն մի կողմից «առաջ բերեց սքանչացում, դավասանք, իւրեւ մի մեծ գեղարվեստական արտահայտություն և փիլիսոփայական ու հոգեբանական խոր մտքեր պարունակող գործ»², իսկ մյուս կողմից՝ հայտարարվեց՝ «ոչ-հայրենասիրական... նույնիսկ իրականության սրեւ հիմք չբովանդակող ստեղծագործություն», «սաստիկ դատապարտություն», որի համար «չըրվածքը երկար ժամանակ արգելվեց ոչ միայն ներկայացման, այլև ընթերցման համար»³:

Արձադանքելով «Լուսավորության պտուղներին», «Մշակը» գրում է. «Տոլստոյի «Плоды просвещения» պիեսը՝ մի քարդ, դրամատիկական կատարելություններ ունեցող դրվածք չէ, այլ մի պարզ, անպաճուճ պատկեր, որը գեղարվեստական ճշտությամբ ներկայացնում է բուսաց հասարակության կյանքը՝ իր բոլոր կողմերով»⁴: Հոգվածագրին ամենից ավելի դրադեցրել է պիեսի քննադատական ոգին: Նա ասում է. «Դուք տեսնում եք ձեր առաջ ժողովրդի արյուն-քրտինքով ապրող ռուս կարվածատիրոջ, տեսնում եք՝ ոչինչ գործ ու զբաղմունք չունեցող երիտասարդություն, որի ամենամեծ իդեալը՝ «վեյոսիպեկը» և «շներն» են, տեսնում եք արիստոկրատ օրիորդներ, որոնց օրվա մտածմունքը՝ «կուպլեսներ երգել ու լսելն է», տեսնում եք՝ ջղոտ, հիվանդոտ, բարոյապես և մտավորապես թուլացած, քայքայված ռուս արիստոկրատ կնոջ, տեսնում եք, թե ինչպես քաղաքային հեշտասեր կյանքը կլանում և ապականում է գյուղական թարմ տարրը, տեսնում եք, թե ինչպես լուսավորված մարդկանց մի ահագին լեզիոն, բան ու գործ թողած, առավոտից մինչև երեկո, խելագարվածի նման, զբաղված են հիպնոտիզմի սեանսներով, տեսնում եք վերջա-

¹ «Մշակ», 1895, № 143:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

⁴ «Մշակ», 1892, № 2:

պես ռուս դշուղացուն իր խորին տգիտությամբ, իր ամբողջ աղքատությամբ, և տեսնելով այդ բոլորը, դուք քիչ է մնում, որ արտասվեք, հիշելով, որ այդ բոլորը բացառություններ չեն, այլ իրականության ընդհանուր պատկեր...»¹:

Հոգվածագրերը ընդհանուր առմամբ ճիշտ վեր հանելով Տոլստոյի պիեսների մերկացնող ոգին, ճիշտ գնահատելով պիեսների մեջ պատկերված իրականությունը, տիպերը, միաժամանակ բանավեճ են մղել նրանց սխալ ըմբռնման դեմ: Այսպես, օրինակ, «Լուսավորության պտուղներին» կապակցությամբ հաճախ է գրվել, թե իբր Տոլստոյը հանդես է եկել լուսավորության դեմ: «Մշակի» հոգվածագիրն ասում է. «Նա զգվանք է հարուցանում ոչ թե լուսավորության դեմ, այլ միայն կեղծ, շինծու, չհասկացող լուսավորության դեմ»²:

Մամուլը մասնավորապես շեշտել է Տոլստոյի պիեսներին ազդեցությունը, այն ավտիվ ներգործությունը, որ նրանք ունենում են հանդիսատես հասարակության վրա՝ մղելով նրանց դեպի նոր մտքեր և խորհրդածություններ, մշակում նրանց մեջ քննադատական վերաբերմունք դեպի իրականությունը: «Մեծ գեղարվեստագետը, — գրում է մի հոգվածագիր, — արժանի է խորին երախտագիտության, որ նա իր գեղարվեստական գրչով կարողանում է այնպես ուժեղ ցնցում պատճառել և ստիպել մտածելու, թե պետք է պատռել այդ խավարը...»³:

Առաջին պիեսը, որ բեմադրվել է Տոլստոյից նախասովետական հայ թատրոնում «Կենդանի դիակ» դրաման էր Նար-Դոսի թարգմանությամբ⁴: «Կենդանի դիակի» բեմադրությունը

¹ «Մշակ», 1892, № 2:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում, 1895, № 143:

⁴ «Կենդանի դիակի» հայերեն թարգմանությունը նախ լույս է տեսել «Սուրհանդակի» էջերում, 1911-ին, ապա՝ նույն տարին, առանձին գրքույկով: Ավելորդ չենք համարում հիշատակել, որ «Կենդանի դիակից» մի հատված (Պրոսպեկտի մենախոսությունը քննիչի մոտ) թարգմանել է Գաբրիել Սուսլովյանը թիֆլիսահայ քարառով (տես Գաբրիել Սուսլովյանի «Երկերի լիակատար ժողովածու», երրորդ հատորի 423—424 և 665—666 էջերը):

կարևորություն է ստանում որպես թատերական կյանքի մի փաստ ոչ միայն նրա համար, որ Տոլստոյի դրամատուրգիայի բեմական պատմությունը հայ թատրոնում սկսվում է նրանով, այլև այն պայքարով, որ ծավալվել է հայ մամուլում այդ բեմադրության շուրջը:

2

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

1900-ին Տոլստոյը սկսում է գրել «Կենդանի դիակը»: Մի տոանձին հափշտակությամբ նա աշխատում է պիեսի վրա և նույն տարին էլ ավարտում սեպտեմբերի 1-ին: Տոլստոյի դրամատիկական նոր երկի մասին լուրեր են տարածվում մամուլում, ուր համառոտ կերպով պատմվում է նաև բովանդակությունը: Ահա դրանց հիման վրա էլ նույն տարին, 1900-ին, «Տարազը» լույս է ընծայում մի ընդարձակ հաղորդում ուսմեծ գրողի նոր պիեսի մասին¹: «Տարազի» հոդվածից, որ գրված է պատկառանքի խոր զգացումով դեպի Տոլստոյը, մեծ հետաքրքրությամբ և ակնկալությամբ նրա նոր ստեղծագործության նկատմամբ, երևում է, որ պիեսն իր վաղ շրջանում, երբ դեռ «Դիակ» էր կոչվում իր սյուժետային կառուցվածքով տարբեր է եղել նրանից, ինչ որ հիմա մեզ հայտնի է, և որ գործողության ընթացքով շատ մոտ կյանքում պատահած այն իրադարձություններին, որոնք հիմք են ծառայել սյուժեի կառուցման համար:

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

¹ «Տարազ», 1900, № 48:

Մամուլում հրապարակված նյութերից Տոլստոյի նոր երկի մասին իմանում է այն կինը, որի կյանքի դեպքերն էին նկատի առնված պիեսում: Նա դիմում է Տոլստոյին և խնդրում չհրապարակել պիեսը, որովհետև դա կստիպի իրեն նորից վերապրել մի ժամանակ կրած և արդեն հուշ դարձած հոգեկան տառապանքները, դուցե և պատճառ դառնա դատական նոր գործի հարուցման¹: Տոլստոյը խոստանում է չհրապարակել այն, և, ինչպես տանեցիներն են վկայում, այդ կապակցությամբ ասել է, թե «մարդկային կյանքը թանկ է ամեն տեսակի գրքովածքից»²:

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

Մեծ դրողի երկի հետմահու հրատարակությունը ահադին աղմուկ առաջացրեց: Տոլստոյի հանճարի այդ նոր փայլատակումով հիացողների դեմ վխտում էր թշնամաբար տրամադրվածների մի խաչաբեղառ բաղմունք, որ կանգ չէր առնում ոչ մի միջոցի առաջ՝ «Կենդանի դիակը» վարկաբեկելու համար: Գտնվեցին նույնիսկ այնպիսիները, որոնք Տոլստոյին պաշտպանելու անվան տակ, մի առանձին եռանդով ապացուցում էին, թե դա մեծ դրողի հեղինակությունը չէ, որ այդ երկը ժառանգները հրապարակ են հանել շահադիտական նկատառումներով³: Սակայն այդ և նման այլ փորձերը չխանդարեցին, որ Տոլստոյի դրաման չտեսնված չափերով լայն տարածում գտնի:

«Կենդանի դիակի» անդրանիկ բեմադրությունը պատկանում է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնին: Դրանից անմիջապես հետո ներկայացվում է բազմաթիվ թատրոններում, ինչպես Ռուսաստանում, այնպես էլ արտասահմանում: Մի

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание художественных произведений, т. IX, 1929, стр. 470.

² Նույն տեղում:

³ «Кавказ», 1911, № 234.

վիճակագրության համաձայն, Տոլստոյի նոր պիեսը 1912-ի հունվարի 7-ից մինչև նույն թվականի հոկտեմբերի 15-ը, ուրեմն՝ ընդամենը ինն ու կես ամսվա ընթացքում բեմադրվել է 243 թատրոնում և խաղացվել ինը հազար անգամ¹:

Այս մի աննախընթաց երևույթ է թատրոնի պատմության մեջ:

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

3

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

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

Մեղադրյալների խոսքը զրպարտչական բնույթ էր կրում: Պրոտասովին նրանք հայտարարում են պորտաբույժ, անբարոյական, ստախոս², բարոյական ոչնչություն, հանցավոր էգոիզմի տեր³, մի խոսքով՝ հասարակության նկատմամբ հան-

¹ Л. Н. Толстой, Собрание сочинений художественных произведений, т. XI, 1952, стр. 386.

² «Մշակ», 1911, № 258:

³ „Кавказ“, 1911, № 260.

ցալոր անհատ: Պաշտպանը իր բարձրության վրա չէր. նա Պրոտասովի մեջ տեսնում է քարությամբ հոգեպես մաքրագործվողին¹: Չնայած վիճաբանությունների բուռն ընթացքին, դատարանի որոշմանը², որ, երկիմաստ լինելով, սուրբ էր տալիս և՛ մեղադրողներին, և՛ պաշտպանին, այդ ամբողջ դատն իր լիբերալ ֆրադաբանությամբ այսօր դժվար թե հետաքրքրություն հարուցեր, եթե չլինեիր մեղադրյալ Պրոտասովի ելույթը, որի անունից հանդես է եկել ուսու դերասան Սմոլենսկին և որի ճառը տողորմած է եղել հասարակական կարգերի քննադատությամբ: Մամուլը, դժբախտաբար, ոչ միայն լրիվ չի հրապարակել մեղադրյալի ելույթը, այլև, ինչպես երևում է, կրճատել է ճառի սուր հատվածները: Այսպես, օրինակ, մի տեղ ճառն ընդհատվում է և «Մշակը» գրում է. «Սմոլենսկին այստեղ բավական խիստ ոճով սկսեց մեղադրել բուրժուական, հարուստ, արիստոկրատ խավերին» և այլն³: Ինչ վերաբերում է «Կավկազին» և «Տիֆլիսսկի լիստոկին», ապա նրանք վրդովվելու չափ հուզվել են: «Կավկազը», որ ցարական կառավարության պաշտոնական թերթն էր Անդրկովկասում և, ինչպես կոտեսներ, խիստ բացասական դիրք էր բռնել Տոլստոյի նոր պիեսի նկատմամբ, վարկաբեկիչ գնահատողական է տվել Սմոլենսկու ելույթին, ասել է թե՛ «Սմոլենսկու ճառը գլխավորապես հույս ունեւ էֆեկտ հարուցել և էժանագին ծափահարություններ շահել»⁴: Իսկ «Տիֆլիսսկի լիստոկը», որ պաշտպանում էր «Կենդանի դիակը» ամեն տեսակի հարձակումներից և, կարելի է ասել, այն ժամանակ Թիֆլիսում լույս տեսնող քոլոր թերթերից համեմատաբար ավելի մոտ էր Պրոտասովի կերպարի ճիշտ ըմբռնմանը, զայրագին մեղադրում է դատարանի նախագահին, որ ժամանակին չի կանգնեցրել Սմոլենսկուն և կարգի չի հրավիրել»⁵:

¹ «Մշակ», 1911, № 258:

² Նույն տեղում, № 259:

³ Նույն տեղում:

⁴ «Кавказ», 1911, № 260.

⁵ «Тифлисский листок», 1911, № 262.

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

Մենք անհրաժեշտ ենք համարում մի երկու հատված բե-
քել Պրոտասով-Սմոլենսկու ճառից:

Այն շրջանում, ինչպես մամուլի նյութերի ուսումնասի-
րությունն է ցույց տալիս, Պրոտասովի կերպարի շուրջը, զա-
նազան հարցերի հետ միասին, երկու հայացք է բախվել: Ըստ
մի տեսակետի՝ Պրոտասովը բացասական կերպար է, որով-
հետև հեռացել է տնից ու ընտանիքից, կապվել զնչուների
հետ, արբեցողության տվել իրեն, վերջն էլ ինքնասպանու-
թյուն է գործում: Բանը հասավ այնտեղ, որ Պրոտասովի դա-
տապարտողներից մեկը հայտարարեց, թե «հենց Ֆեդիայի
անձնասպանության մեջ էլ էգոիստական ներշնչում պետք է
նկատել»¹: Այս տեսակետի հիմքը բուրժուական հասարակու-
թյան օրենքների և բարոյականության պաշտպանությունն էր:
Մյուս տեսակետի կողմնակիցները պաշտպանում են Պրոտա-
սովին, ասելով, թե նա չէ մեղավորը, այլ շրջապատը, նա
հեռացել է, որովհետև չէր կարող հաշտվել իր միջավայրի
հետ, զնչուների հետ է կապվել, որովհետև նրանց մեջ տես-
նում է հասարակության քարացած օրենքներից ազատ մարդ-
կանց, ինքնասպանություն է գործում, որովհետև նրան կա-
մենում են բռնի ուժով վերադարձնել դեպի նախկին անազատ
կյանքը:

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

Մեղադրյալի ճառը մի կարևոր փաստաթուղթ է, նամա-
նավանդ որ նրա հեղինակը, Սմոլենսկին հենց այն դերասանն
է, որ ժողովրդական Տան բեմադրության մեջ հանդես է եկել
Պրոտասովի դերակատարումով:

¹ «Մշակ», 1911, № 258:

Այս հանգամանքը կրկնակի հետաքրքրություն է հաղորդում փաստին:

«Դուք դատում եք ինձ,—ասում է նա, խոսքն ուղղելով դատավորներին և հասարակությանը,— այն պատճառով, որ ես խիզախ կերպով բարձրացրի այն քողը, վարագույրը, որ ծածկում էր ձեր ամբողջ ստությունը, կեղծիքը, ձեր նեխված կենցաղը... Ես ձեզ ներկայացրի ձեր իսկական կերպարանքով, ձեր ոչնչությունը: ...Ես բողոքեցի եկեղեցական արտաքին առիմաստ ծեսերի դեմ: Եվ երբ դուք այդ կրոնական խղճուկ կանոնների մեջ աշխատեցիք կաղապարել ինձ, երբ ձեր մերկ օրհնքներով փորձեցիք ինձ վերստին հետ կանչել կնոջս մոտ ու վերստին ստելու ստիպել, օ՛հ, այն ժամանակ ես զիմաղրեցի և մեռա, որպեսզի ուրիշներին խոչընդոտ չլինեմ, որպեսզի ձեր ստրուկ Կարենիներն իրենց հասկացած երջանկությունը վայելեն:

Դուք,— շարունակում է մեղադրյալը,— ձեր աշխարհային օրհնքներով կաշկանդում եք հազարավոր օրիորդների, շղթայում եք նրանց հոգին ու միտքը, որ միշտ ստեն նրանք, ընկած մնան: Եվ երբ ես ձեր բոլորի երեսին դռում եմ՝ «ո՛չ, ես չեմ կարող», դուք ինձ ասում եք՝ «ուրեմն, դու պետք է ոչնչանաս»:

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

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

Կգա ժամանակ, որ ինձ կհասկանան»¹:

Սմոլենսկին հանդես է եկել Պրոտասովի պաշտպանությանը ընդհանրապես և մասնավորապես այն կերպարի, որ ինքն է ստեղծել բեմում: Դա նրա խոսքին հաղորդել է պոեմիկական ներքին իմաստ. խնդիրն այն է, որ դատից մոտ տասը օր առաջ «Կավկազը» անհաջող համարեց Սմոլենսկու խաղը Պրոտասովի դերում, սխալ՝ նրա մեկնաբանությունը: Օրինակ

¹ «Մշակ», 1911, № 259:

քննադատին դուր չի եկել, որ Պրոտասովի մենախոսությունը դատաքննության տեսարանում, դերասանն ասել է «ուժեղ, մի առանձին կրքով ու պաթոսով»¹:

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

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

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

¹ „Кавказ“, 1911, № 248.

² «Մշակ», 1911, № 259:

³ „Тифлисский листок“, 1911, № 263.

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

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

Օվի Սևոմյանը մեկն է այն թատերական դործիչներից, որ հայ թատրոնն ամենասերտ կերպով կապված էր համարում ռուսական թատրոնի հետ: Սևոմյանը առաջինը չէր, որ այդպես էր մտածում, սակայն նա առաջիններից էր, որ ձգտում էր հայ իրականության մեջ ընդերել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի տրադիցիաները: Իր թատերական ուսումնառությունն անցնելով Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի դեկավարների՝ Սոանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի ձեռքի տակ՝ Սևոմյանը հասկացել էր, որ չորաքանչյուր թատրոն, եթե շահագրգռված է իր ապագա բախտով, պետք է հետևի Գեղարվեստական թատրոնին, նրա ճանապարհով գնա:

Օվի Սևոմյանի ամբողջ կյանքը ոչ այլ ինչ է եղել, բայց եթե պայքար դադափարազուրկ պրոֆեսիոնալիզմի դեմ, շտամպի ու պրեմյերականության դեմ, արտաքին էֆեկտի դեմ, հանուն դադափարապես հագեցված բեմական ստեղծագործության, հանուն ներդաշնակ, անսամբլային տեսակետից կոտ Ներկայացման, հանուն կյանքի ճշմարտության՝ բեմական արվեստում:

Գեղարվեստական թատրոնի հետևողներից լինելով՝ Սևոմյանը պաշտպանում էր ռուսական կլասիկ դրամատուրգիայի տրադիցիան հայ թատրոնում: Նա առանձնապես ոգեվորված էր այն հեղինակներով, որոնք մոտ էին Գեղարվեստական թատրոնին, ինչպես Գորկին, Չեխովը, Տոլստոյը:

Ճիշտ է, նրան չհասցողվեց Չեխով բեմադրել հայ թատրոնում, բայց «Հատակումի» և «Կենդանի դիակի» բեմադրությունները նրա անվան հետ են կապված:

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

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

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

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

¹ «Ընկեր», 1912, № 3:

² Նույն տեղում:

«առաջավոր հասարակայնությունը ճիշտ է դիտել հայ բեմի գործիչների շրջանում ծնունդ առած առողջ ձգտումները, քաջալերանքի խոսք է ասում, պաշտպան կանգնում նրանց:

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

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

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

Վ. Ի. Լենինի այն միտքը, թե «Տոլստոյը հակառակորդում ու անկեղծությամբ խարաղանել է իշխող դասակարգին, մեծ ակնառությամբ մերկայցրել է այն բոլոր հաստատությունների ներքին կեղծիքը, որոնց օգնությամբ պաշտպանվում է ժամանակակից հասարակությունը՝ եկեղեցին, դատարանը,

միլիտարիզմը, «օրինական» ամուսնությունը, բուրժուական դիտությունը¹, — ամբողջապես վերաբերում է նաև մեծ գրողի դրամատուրգիային և հասկապես «Կենդանի դիակին»:

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

5

«Կենդանի դիակի» բեմադրության մեջ հանդես են եկել հայ բեմի ամենալավագույն ուժերը. Ֆեդյա Պրոտասովի դերը կատարում էր, ինչպես ասացինք, Իսահակ Ալիխանյանը, Լիլյային՝ Օլգա Մալաուրյանը, Վիկտոր Կարենինի դերը ինքը՝ Օվի Սևոմյանը: Կարենինի մոր դերը ստանձնել էր Սիրանուշը, իսկ Հովհաննես Արելյանը խաղում էր իշխան Արրեզ-

1 Վ. Ի. Լևնին, Երկեր, հատ. 16, 1950, էջ 461:

2 „Доктябрьская „Правда“ об искусстве и литературе“, 1937, էջ 16: Այս շատ արժեքավոր հոդվածը, որ լույս է տեսել ծածկանվամբ, ինչպես այժմ պարզվում է, գրել է Արտաշես Կարենյանը:

կով: Ներկայացմանը մասնակցում էին նաև Միքայել Ման-վելյանը, Զարեկը, Ժասմենը, Արշակ Հարությունյանը, Գրիգոր Ավետյանը և ուրիշներ:

Խմբում շունենալով մի այնպիսի դերասանուհի, որ արտաքին ու ներքին տվյալներով համապատասխան լինիր Մաշայի համար, բայց միաժամանակ վրկալ հնարավորություններ ունենար և կարողանար կատարել այնպիսի ուրույն երգեր, ինչպես գնչուականն են, Սևոմյանը հրավիրում է Յուլիաննա Սպենդիարյանին, որը թատերասեր լինելով՝ ոչ բեմական վարժություն ուներ և ոչ էլ պրոֆեսիոնալ մեծ բեմբրում հանդես դալու փորձ: Այս վտանգավոր ձեռնարկությունը կատարելիս՝ ռեժիսորը ամենայն հավանականությամբ ելել է այն բանից, որ Մաշայի երգը ոչ միայն գնչուական կոլորիտի ստեղծման իմաստով էր կարևոր, այլև նրա ու Պրոտասովի փոխհարաբերության բացահայտման, որի համար անհրաժեշտ էր, որ երգեր ինքը, Մաշայի դերակատարը և ոչ թե մի ուրիշը նրա փոխարեն, ինչպես հաճախ լինում էր թատրոնում: Ռեժիսորի այս համարձակ փորձը դրական արդյունք տվեց: Մամուլն անդրադարձել է Սպենդիարյանի հաջողությանը, ասելով, որ նա աչքի է ընկել ոչ միայն երգելով, հատկապես երկրորդ պատկերում, այլև խաղով, առանձնապես այն տեսարանում, երբ համոզում է Պրոտասովին՝ կյանքին վերջ չտալ. ալստեղ, ինչպես մամուլն է գրել, նա արտահայտում էր «և՛ սեր, և՛ կամք, և՛ արիություն»¹:

Ուշադրության արժանի է և այն, որ, չնայած Արելյանի մասնակցությանը, գլխավոր հերոսի դերը կատարել է Ալիխանյանը, որը նոր դեմք չէր թատրոնում և առանձին սերունդներ դեպի ռուսական դրամատուրգիան ու իր ունեցած հրաշակի համար ավելի շատ պարտական էր այնպիսի ռուսական կերպարների ստեղծմանը, ինչպես Ֆեոդոր Իվանովիչ արքան, Խլեստակովը, Նեդնամովը և այլն: Թե ինչպես է Ալիխանյանը

¹ «Մշակ», 1912, № 5:

կատարել Պրոտասովի դերը՝ քիչ հետո կտեսնենք, սակայն մամուլը, հատկապես «Ընկեր» թերթը, որը տղջունել է նրա Պրոտասովը, միաժամանակ ցանկություն է հայտնել Աբելյանին էլ տեսնել նույն դերում: «Մենք կուզենայինք, — գրում է թերթը, — Աբելյանին ևս տեսնել Պրոտասովի դերում, տեսնել նրան տառապող մարդկության հիվանդոտ ներկայացուցչի դերում»¹: Աբելյանի խաղը, իհարկե, խոշոր երևույթ կլիներ մեր թատրոնի կյանքում, նամանավանդ որ նա կկարողանար բոլորովին այլ կյանք հաղորդել կերպարին և ընդգրկել այն մի այնպիսի խորությամբ, որը, իհարկե, անմատչելի էր Ալի-խանյանի համար:

«Կենդանի դիակը» այն ներկայացումներից էր նախատվիտական հայ թատրոնում, ուր բեմի այնպիսի մեծ վարպետներ, ինչպես Աբելյանը և Սիրանուշը, հանդես էին գալիս փոքրիկ, երկրորդական դերերում: Աբելյանի բեմական կյանքում նման դեպքեր էլի են եղել, օրինակ՝ Վրթանես Փափազյանի «Ժայռում» Գրիգոր-աղայի փոխարեն հանձն է առել դուլաջիններից մեկի շատ փոքրիկ դերը: Սիրանուշի կյանքում դա, գոնե այդ ժամանակ, մի եզակի նորություն էր: Այսպիսով, Սիրանուշն ու Աբելյանը, որոնք անառարկելի հեղինակություններ էին թատերական աշխարհում, իրենց այդ խաղերում հաստատում էին շշեպկինյան հայտնի ճշմարտությունը, թե չկան լավ և վատ դերեր, այլ կան լավ և վատ դերասաններ: Օրինակ՝ «Տիֆլիսսկի լիստոկը» Սիրանուշի խաղի մասին գրել է. «Այդ երեկո առանձնապես փայլեց տիկին Սիրանուշը»²: Իսկ Աբելյանի մասին «Ընկեր» թերթը գրել է. «Կենդանի դիակը» մեջ Աբելյանը կատարում էր մի աննշան դեր, բայց կատարում էր այնպիսի մեծ ըմբռնողությամբ ու վարպետությամբ, որ ուղղակի զմայլվում էր մեր սիրտը»³:

Անհրաժեշտ ենք համարում ասել, որ մի այնպիսի էպի-

¹ «Ընկեր», 1912, № 3:

² «Тифлисский листок», 1912, № 8.

³ «Ընկեր», 1912, № 3:

զողովակ դեր, ինչպիսին ծեր գնչուի կերպարն է, ռեժիսորը հանձնարարել է Արշակ Հարությունյանի նման հմուտ և փորձված դերասանի: Նույնը կարելի է ասել նաև Պետուշկովի դերակատար Գրիգոր Ավետյանի և Աննա Պավլովնայի դերը կատարող Զաքելի մասին: Երեքն էլ արդեն անուն հանած դերասաններ էին և մի շարք բեմական հաջողությունների հեղինակ: Սևումյանը շատ լավ հասկանում էր, որ իրենց վարպետությունը նրանք կկարողանան աննշան դերերը կենդանացնել ու ստեղծել, թեև փոքր, բայց մի-մի ամբողջական պատկեր: Եվ ռեժիսորը չէր սխալվել: Երիտասարդ, համեմատաբար ավելի քիչ փորձ ունեցող դերասաններին, ինչպես Մանվելյանն էր և Ժառմենը, հանձնված էին փոքր դերեր (քննիչ, Սաշա) այնպիսի հնարավորությամբ, որ կարողանան դրսևորել իրենց և ետ շման վարպետ խաղընկերներից: Վարպետների խաղի հետ միասին մամուլը նշել է երիտասարդների հաջողությունը, հատուկ նշված է, որ Մանվելյանը կարողացել է տիպական գծեր գտնել կերպարի համար: Իսկ Ժառմենի մասին ասված է, որ Սաշան այնքան էլ փոքր դեր չէր երիտասարդ դերասանուհու համար, բայց նա առանձնապես ուշադրություն դրավեց Ֆեդյայի հետ ունեցած տեսարանում, որովհետև կարողացավ համապատասխան հուզական տրամադրություն առաջացնել:

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

Կերպարների արտաքին բեմականարը լուծելիս՝ Սևումյանը, որպես ներկայացման ռեժիսոր, աչքի առաջ է ունեցել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի փորձը: Դա, անկասկած,

դրական քայլ է, նամանավանդ որ մեխանիկական ընդօրինակման բնույթ չէր կրում, այլ ընդհանրապես Գեղարվեստական թատրոնին հետևելու, նրա փորձը հայ իրականության մեջ տեղափոխելու առողջ ձգտում ու ցանկություն: Եվ այն կշտամբանքը, որ այդ կապակցությամբ մամուլում¹ հայտնվել է, աղգային ուսման արվածություն արտահայտություն էր և նպատակ ուներ, անկախ և ինքնուրույն զարգացման անվան տակ՝ դիմադրել Գեղարվեստական թատրոնի բարեբար աղղկ-ցությունը հայ թատրոնի վրա:

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

Ինչպես է Սևոմյանը լուսարանել Տոլստոյի պիեսը, ի՞նչ խնդիրներ է դրել իր առաջ՝ որպես բեմադրության հեղինակ: Այս մասին, դժբախտաբար, շատ նյութ չի պահպանվել: Այսօր միայն կարելի է ասել, որ Սևոմյանը և նրա հետ միասին Պրոտասովի դերակատար Իսահակ Ալիխանյանը փորձ են արել մի փոքր այլ կերպ մեկնաբանել գլխավոր հերոսի կերպարը, քան այն ժամանակ ընդունված էր: Նյութերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այդ շրջանի բեմադրությունների մեծ մասում շեշտվել է Պրոտասովի բարոյական անկման թեման: Ալիխանյանի Պրոտասովը, գրում է «Մշակը», «չէ գործում ընկած-կորածի տպավորություն»²: Այնուհետև «Մշակը» գրում է. «Մի քանի տեսարաններում նա ուժեղ և տպավորիչ կերպով ուրվագծեց անկեղծ, ազնվասիրտ, քայք դժբախտացած Ֆեդյային: Ընդհանրապես Ալիխանյանը, — շարունակում է թերթը, — ներկայացրեց է Ֆեդյային ավելի լուրջ, ավելի զգաստ և ավելի խորամիտ»³: Նույնը հաստատում են նաև ուրիշ թերթեր: Օրինակ՝ «Սուրհանդակը» գրում է. «Նրա ներ-

¹ «Հորիզոն», 1912, № 5:

² «Մշակ», 1912, № 5:

³ Նույն տեղում:

կայացրած Ֆեդյան ավելի շուտ չափազանց մտածող ու մե-
լանխոլիկ տիպ էր»¹:

Սակայն տարբերությունն այն է, որ «Մշակը» հիմնական-
նում դրական է գնահատել դերասանի մոտեցումը, իսկ «Սուր-
հանդակը», ընդհակառակը, դժգոհ է: Վերջինս քննադատում
է Ալիխանյանին, որ չի տվել «գինեմոլի, վայրենի սիրո ծա-
րավ, այլանդակ մարդու տիպը»²:

Մի՞թե այժմ պարզ չէ, թե ինչու Ալիխանյանի Պրոտասովը
չի գոհացրել «Սուրհանդակի» քննադատին: Քննադատի կար-
ծիքով Պրոտասովը գինեմոլ է, այնինչ դերասանը ներկայաց-
րել է նրան մտածող, քննադատի կարծիքով նա այլանդակ
մարդ է, ցեխի և ապականության մեջ ընկած, այնինչ դերա-
սանը ներկայացրել է աղնվասիրտ, բայց դժբախտ անձնավու-
րություն:

Ալիխանյանը քննադատին չի բավարարել ոչ թե նրա հա-
մար, որ իսկապես վատ է խաղացել, այլ որովհետև դերասանն
այնպես չի ներկայացրել կերպարն այդ տեսարաններում,
ինչպես ինքն է պատկերացնում: Թեև միաժամանակ պետք է
նկատել, որ «Սուրհանդակի» արտահայտած կարծիքը Պրոտա-
սովի գրական կերպարի վերաբերյալ բավական հակասական
է: Մի կողմից նա նրան «արբեցության ու զեխ կյանքի», անձ-
նատուր եղած մի այլանդակ մարդ է համարում, մյուս կողմից
այն ճիշտ միտքն է հայտնում, թե նա «մի ամբողջացրած
վրեժխնդրություն է, ժամանակակից կարգերի և օրենքների
դեմ»³:

Այսպիսով, ուրեմն, ռեժիսորը և դերասանը հակադրվել
են Պրոտասովին դատապարտողներին, մարդկային տառա-
պանք են տեսել նրա ողբերգության մեջ և սլաշտպան կանգ-
նել նրա հոգու տանջալից արտահայտություններին:

Այսպիսի լուսաբանությունը մենք համարում ենք ոչ-պա-

¹ «Սուրհանդակ», 1912, № 481:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

կայացրած Ֆեդյան ավելի շուտ չափազանց մտածող ու մե-
լանխոլիկ տիպ էր»¹:

Սակայն տարբերությունն այն է, որ «Մշակը» հիմնակա-
նում դրական է գնահատել դերասանի մոտեցումը, իսկ «Սուր-
հանդակը», ընդհակառակը, դժգոհ է: Վերջինս քննադատում
է Ալիխանյանին, որ չի տվել «գինեմոլի, վայրենի սիրո ծա-
րավ, ալլանդակ մարդու տիպը»²:

Մի՞թե այժմ պարզ չէ, թե ինչու Ալիխանյանի Պրոտասովը
չի գոհացրել «Սուրհանդակի» քննադատին: Քննադատի կար-
ծիքով Պրոտասովը գինեմոլ է, այնինչ դերասանը ներկայաց-
րել է նրան մտածող, քննադատի կարծիքով նա ալլանդակ
մարդ է, ցեխի և ապականության մեջ ընկած, այնինչ դերա-
սանը ներկայացրել է աղնվասիրտ, բայց դժբախտ անձնավու-
րություն:

Ալիխանյանը քննադատին չի բավարարել ոչ թե նրա հա-
մար, որ խսկապես վատ է խաղացել, այլ որովհետև դերասանն
այնպես չի ներկայացրել կերպարն այդ տեսարաններում,
ինչպես ինքն է պատկերացնում: Թեև միաժամանակ պետք է
նկատել, որ «Սուրհանդակի» արտահայտած կարծիքը Պրոտա-
սովի գրական կերպարի վերաբերյալ բավական հակասական
է: Մի կողմից նա նրան «արբեցության ու զելս կյանքի», անձ-
նատուր եղած մի ալլանդակ մարդ է համարում, մյուս կողմից
այն ճիշտ միտքն է հայտնում, թե նա «մի ամբողջացրած
վրեժխնդրություն և ժամանակակից կարգերի և օրենքների
դեմ»³:

Այսպիսով, ուրեմն, ռեժիսորը և դերասանը հակադրվել
են Պրոտասովին դատապարտողներին, մարդկային տառա-
պանք են տեսել նրա ողբերգության մեջ և պաշտպան կանգ-
նել նրա հոգու տանջալից արտահայտություններին:

Այսպիսի լուսաբանությունը մենք համարում ենք ոչ-պա-

¹ «Սուրհանդակ», 1912, № 481:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

խոհականը: Դա, անկասկած, առողջ հիմք էր՝ կերպարը ճիշտ և հետաքրքիր ներկայացնելու համար: Երևի դրանով պետք է բացատրել, որ մի երկու թերթ դժգոհել են Ալիխանյանի խաղի առաջին մասից, մի թերթ, օրինակ, պարզ գրում է. «Նա մինչև դիակ դառնալը հաջող չէր խաղում»¹: Դերասանը ճիշտ է վարվել, որ, ասենք, դնշուական տեսարանում շատ չի ոգևորվել օղու բաժակներ դատարկելով, այլ ներկայացրել է Պրոտասովին որպես մի մարդ, որ հոգու դառնությունից ոչ այնքան իրեն ազդեցություն ու զխա կյանքի է տվել, որքան այդ յուրախ շրջապատում տխուր ու տրտում, անձնատուր եղած իր խոհերին, կամենում է հասկանալ կյանքը: Սակայն միաժամանակ չենք կարող Համաձայնել քննադատի հետ, թե «դատական քննիչի երեսին նետած խոսքերը պիտի արտասանվեին բողոքողի ավելի բուռն շեշտերով»²:

Չպետք է երբեք մոռացության տալ, որ Պրոտասովի կերպարը հայ թատրոնում բեմական մարմնացումն է գտել մի այնպիսի ժամանակ, երբ հասարակական կյանքը նոր-նոր միայն թոթափում էր ռեակցիայի մղձավանջը իր վրայից:

«Ընկեր» թերթի հոգվածագիրը ներկայացման թողած ընդհանուր տպավորությանն անդրադառնալով՝ գրել է, թե պարտերում բազմած «հասարակությունը մի առանձին աստիճանի վրա էր գտնվում պիեսից»: Հոգվածում ակնարկվում են նաև «չեկավար ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչները»³: Պարզ է, որ հոգվածի հեղինակը նկատի ունի բուրժուական ինտելիգենցիային:

Ինչպես ռուսական իրականության մեջ, այնպես էլ մեզնում, Տոլստոյի պիեսն ուներ դադափարական հակառակորդներ:

«Կենդանի դիակի» բեմադրության դեմ հանդես եկավ «Հորիզոն» թերթը: Նա ծաղրում էր «Կենդանի դիակի» բեմա-

¹ «Մուրհանգակ», 1912, № 481:

² Նույն տեղում:

³ «Ընկեր», 1912, № 3:

դրուժյան նախաձեռնությունն ու նրա հեղինակներին, մեղադրում նրանց սնորհիմի մեջ:

«Ինչպես կարելի է չհետևել յուրիշների օրինակին և չանհալն, ինչ որ անում է ամբողջ աշխարհը,— գրում է հեգնանքով թերթը:— Լրագրերն ամեն օր հաղորդում են, թե Տոլստոյի «Կենդանի դիակը» ներկայացվում է այստեղ, այնտեղ, և ամեն տեղ, կարելի է, որ հայերը հետ մնան: Եթե նրանք ևս չթարգմանեն և չներկայացնեն աշխարհահռչակ հեղինակի գործը, ո՞վ նրանց կհամարի «կուլտուրական ազգ»¹:

«Հորիզոնը» Տոլստոյի դրաման հայտարարում է «անկասար և միանգամայն թույլ պիես», նրա շուրջը ստեղծված աղմուկը՝ «կեղծ մթնոլորտ, պարապ մարդկանց զբաղմունք, որոնք փրեցրին ու մեծացրին մի գործ, որ եթե լիներ մի անհայտ գրողի արտադրություն, պիտի դատապարտվեր մահվան՝ իր ծնվելու առաջին օրն իսկ»²:

«Հորիզոնը» մենակ չէր: Նրա հետ և նրանից առաջ «Կենդանի դիակը» ոչնչացնելու հանդուգն փորձով հանդես էր եկել նաև «Կավկազը»: Օրինակ, անդրադառնալով «Կենդանի դիակի» բեմադրությանը ռուսական թատրոնում, նա զայրացած դարմանքով գրում է, թե ինչո՞ւ «նորից հարություն է առել մի շարաթ առաջ թաղված դիակը»³:

Եվ նույն «Կավկազը», իբր թե վեճ է մղում նրանց դեմ, ուժերը ասում են, թե «Կենդանի դիակը» Տոլստոյը չի գրել, կաշվից դուրս է գալիս հաստատելու համար, որ դա, ըստ էության, նրա հեղինակությունը չէ. «Անձամբ ինձ համար միանգամայն պարզ է,— գրում է մի քննադատ, որ «Դիակը» Տոլստոյը չէ գրել, այսինքն գուցե և ինքը և՛ Նիկոլաևիչը, սափայն ոչ երբեք «Պատերազմ և խաղաղություն» հեղինակը»⁴:

«Հորիզոնի» և «Կավկազի» հողվածագրերը «Կենդանի

1 «Հորիզոն», 1912, № 5:

2 Նույն տեղում:

3 «Кавказ», 1911, № 234.

4 Նույն տեղում:

դիակի» և նրա պաշտպանների վրա ցեխ են նետում Տոլստոյի հետևը թաքնվելով, որպեսզի տպավորություն ստեղծեն, թե իբր իրենք մտահոգված են Տոլստոյի հեղինակությամբ, որ չլինի, թե նսեմանա, ինչպես «Հորիզոնն» է ասում՝ «մեծ հեղինակի մեծ անունը»¹։

Այդ նույն միտքը «Կավկազը» արտահայտել է ոչ այդպես բացահայտ, բայց շատ ավելի կեղծավորությամբ։ Թերթը ասում է, թե հեղինակը չի հրապարակել իր գրածը, այդ ցույց է տալիս, թե «որքան և՛ Նիկոլասիչ Տոլստոյը հարգանքով էր վերաբերում Տոլստոյ-գրողին։ Սակայն, մեր ժամանակներում սովոր չեն դրա հետ հաշվի նստել։ Երկյուղած հարգանքով վերաբերվել գրողի հիշատակին, նրա նկատմամբ երևան բերել որոշ նրբանկատություն, պահպանել նրա հետմահու հեղինակության անձեռնմխելիությունը, — այս բոլորը հնացած սանտիմենտալություն է»²։

Ըիշտ այս ձևով էին արտահայտվում «Կենդանի դիակի» հակառակորդները՝ ուսական գրականության մեջ։

Սակայն այս ուեբանսները ոչ այնտեղ, ոչ էլ մեզ մոտ, իրերի ճշմարիտ պատկերը չեն փոխում։ Դա ոչ թե մի քմահաճ չհավանություն էր կամ ընդհանուրին դեմ գնալու, ընդհանրապես ինքնատիպ երևալու գավառական ձգտում, այլ գաղափարական հարձակում՝ Տոլստոյին պաշտպանելու անվան տակ՝ ընդդեմ Տոլստոյի։

«Կենդանի դիակի» դեմ գրված հոդվածների ու դրանց հեղինակների հետևը կանգնած էին մարդիկ, որոնց դեմ էր փաստորեն ուղղված Տոլստոյի պիեսը, համեմատյան դեպ, որոնք գրականության մեջ ներկայացնում էին Տոլստոյի պիեսում մերկացված դասակարգերի շահերը։

Մեծ վշտի տեր, իր շրջապատից բարոյապես բարձր կանգնած Պրոտասովը, «Հորիզոնի» կարծիքով, «մի ողորմելի և ճշմարիտ անձնավորություն է, իսկ հնավանդ Կարենինը ռուս

¹ «Հորիզոն», 1912, № 5։

² «Кавказ», 1911, № 248.

աղնվականությունը սքանչելի տիպարը»¹։ Մի՞թե պարզ չէ, որ հոգվածագիրը Կարենինի տեսակետից է քննության առնում հարցերը։ Հոգվածագիրը քննադատում է Տոլստոյին այն բանի համար, որ ո՛չ Կարենինը և ո՛չ էլ Պրոտասովը չեն պատասխանում քննիչի հարցին Սարատով ուղարկված դրամի մասին։ Նա այդ լուսնությունը բացատրում է մի քստմենելի ենթադրությամբ, որ պիեսում անցնում է միայն քննիչի և այժմ էլ «Հորիզոնում» հանդես եկող քննադատի միջոցով։

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

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

Եստ կարճ ժամանակ անց՝ «Հորիզոնը» նորից հայտնեց իր անբավականությունը, որ ներկայացումներ տալու համար Երևան մեկնած Արմեն Արմենյանը և Դուրյան-Արմենյանը բեմադրել են «Կենդանի դիակը»²։

¹ «Հորիզոն», 1912, № 5։

² Նույն տեղում, 1912, № 23։ Այդ կապակցությամբ մի նամակով դիմեցինք ժողովրդական արտիստ Արմեն Արմենյանին. բերում ենք մի երկու բաղվածք նրա պատասխանից. «Դժբախտաբար չպիտի կարողանամ ձեզ զոհացնել... — դրում է նա, — չի՞շողությամբ միայն պիտի կարողանամ պատասխանել, այն էլ եթե, իմ այս տարիքում, ինձ չղավաճանե։ Բացի Երևանից, «Կենդանի դիակը» մենք բեմադրել ենք

Այս փաստը մեզ իրավունք է տալիս կասկածել, որ «Հո-
րիզոնը», օգտագործելով իր ունեցած կապերն ազդեցիկ շըր-
ջանների հետ՝ խափանել է «Կենդանի դիակի» հետագա ներ-
կայացումները: Դրանից հետո մի՞թե պարզ չէ, որ «Մշակի»
հոդվածագրի հետևյալ տողերը՝ «այժմ հասկանալի է, թե ին-
չու բռնապետական տենչերով առաջնորդվող հասարակության
վրա Լ. Ն. Տոլստոյի պիեսը այն խորունկ ու մեծ ազդեցու-
թյունը չպտի ունենար, ինչպես սպասվում էր»¹, վերաբերում
էին նաև «Հորիզոնին»:

Սա այն գաղափարական պայքարի շարունակությունն էր,
որ սկսվել էր 60-ական թվականներին: Տոլստոյի դեմ «Հորի-
զոնը» հանդես եկավ որպես ազդային-պահպանողական «Հայ-
կական Աշխարհի» իդեական ժառանգորդ:

Տոլստոյի «Կենդանի դիակի» առաջին բեմադրությունը,
ինչպես տեսանք, անցել է գաղափարական սուր բախումների
մթնոլորտում: Եվ դա հասկանալի է, որովհետև հարցը միայն
«Կենդանի դիակի» մեջ չէ, այլ այն նոր ու թարմ հոսանքի,
որի պաշտպանության արտահայտություններից էր Տոլստոյի
պիեսի բեմադրությունը: Իրավացի էր «Ընկեր» թերթը, երբ
«Կենդանի դիակ» պիեսի և նրա ներկայացման նկատմամբ
բուրժուական ինտելիգենցիայի բացասական վերաբերմանը
բացատրել է նաև նրանով, որ այդ ինտելիգենցիան նախա-

նաև Բաբյում, 1914 թ., որտեղ իսկական ցիդանական խումբ ենթ
հրավիրել, օգտվելով նրանց դաստրոլներից և մենք, Դուրյան-Մաշայի
հետ միասին նրանցից սովորելով միասին երգել ենք «Շեկմե վեստան»
և այլն: Թե ովքեր էին մյուս մասնակիցները՝ չենք հիշում... Պրոտա-
սովին ես մեկնաբանել եմ և խաղացել որպես չափազանց զգայուն, ազ-
նիվ հոգու տեր, պայքարի անընդունակ, զզվանքով իր միջավայրից հե-
ռացած և ազնիվ, մաքուր «ներքին խաղում» հոգեկան անդորրությու-
նը պարզ. բնդհանուր դայրույթի պոթիկումը կուլմինացիոն առաի-
ճանով դուրս եմ տվել՝ հարցաքննիչ գոտավորել երեսին»:

¹ «Մշակ», 1911, № 282:

«զգում էր, թե ինչպես վերածնվող թատրոնը «կատարելապես ջարդուվիշուր է անելու նրանց շաբլոնական էսթետիկան»¹։

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

1953

¹ «Բնիկեր», 1912, № 3։

ԲՈՎԱՆ ԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հեղինակի կողմից	Էջ 3
Ռուսական դրամատուրգիայի մուսքր հայ իրականություն	
«Խեղբից պատուհասի» առաջին բեմադրություն հարյուր շուրջ . .	7
Դարձյալ «Խեղբից պատուհասի» առաջին բեմադրության մասին .	20
Նորահայտ մի էջ «Խեղբից պատուհասի» վաղ բեմադրությունների պատմություն մեջ	31
Մի էջ «Խեղբից պատուհասի» բեմական պատմությունից	44
Ռուսական դրամատուրգիայի առաջին գնահատականը հայ իրականության մեջ	
Մի մոռացված անուն կամ ուսուհայ դրական կապերի շուրջը . .	57
Պայմար ռուսական դրամատուրգիայի համար	
Պայքար Օստրովսկու համար	77
Մաքսիմ Գորկու մուտքը հայ թատրոն և պայքար նրա համար . .	106
«Կենդանի գիւղի» բեմական պատմությունից	144



Խմբագիր՝ Ա.Բ. ՀՈՒՆԱՆՅԱՆ
Տեխն. խմբագիր՝ Խ. ՍԱԲՎԵՆՅԱՆ
Կոնսրուկ սրբագրել՝ Դ. ԹԱՆԻՅԱՆ

ՎՃ 05595

Գառվեր 467

Տիրաժ 3000

Հանձնված է արտադր. 15/VIII 1954 թ., ստորագրված է տպագր. 15/XII 1954 թ.,
Թուղթ 84×103¹/₂, տպագր. 10.75 մամ., հրատ. 8,0 մամ.,
Դիւրը 7 ս. 20 կ., կազմը 1 ս. 50 կ.

Հայկական ՍՍԻ ԴԱ Հրատարակչության տպարան, Երևան, Արտվան, 1954.

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0006988

$\frac{11}{A}$
20641