

ՎԱՎԷԿ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

**ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԵՌԱՋԱՎՈՐ
ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԿՈՒԼՏՈՒՐԱՅԻ
ԴԵՐԸ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ
ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՄԵՋ**

ԵՐԵՎԱՆ

1958





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
СЕКТОР ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВ
АРМЯНСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

БАВИК ВАРТАНЯН

**РОЛЬ РУССКОЙ ПЕРЕДОВОЙ
ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В
РАЗВИТИИ АРМЯНСКОГО ТЕАТРА**

ИЗДАНИЕ АРМЯНСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА
ЕРЕВАН

1958

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՍԵԿՏՈՐ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅՈՒՆ

792(47325)(03)

Վ-30

ՄՏՈՒԳՎԱՄ Է 1961 թ.

ՎԱՎԻԿ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԱՌԱՋԱՎՈՐ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ
ԿՈՒԼՏՈՒՐԱՅԻ ԴԵՐԸ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ
ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՄԵՋ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅԱՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ

1958

32037

A 20259

Խմբագրությամբ՝
ՍԱՐԳԻՍ ՄԵԼԻՔՍԵՅԱՆԻ

Երբ խոսում ենք հայ բառերնի մասին, չենք կարող մոռացության տալ ու շխտել հուսական բառերնի մասին, որի, բարեբախտաբար, անմիջական ազդեցության տակ է գտնվել և գտնվում է հայ բառերը:

Օ՛՛՛՛՛ ՍԵՎՈՒՄՅԱՆ

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Ներկա գիրքը մի մասն է հետազոտական այն մեծ աշխատության, որը նվիրված է հայ թատրոնի պատմության նշանակալից մի երևույթին՝ ռուս առաջավոր թատերական կուլտուրայի բարերար ազդեցությանը հայկականի վրա: Իսկ այս երևույթն ընդգրկում է համարյա 130 տարվա ժամանակաշրջան, սկսած 1827 թվականից, երբ Արևելյան Հայաստանը միակցվեց Ռուսաստանին:

Անհնար է ուսումնասիրել մինչևևսլուցիոն հայ թատրոնի պատմությունը՝ առանց երևան հանելու հսկայական նշանակություն ունեցող այդ փաստը, քանի որ դրա առկայությունը նկատվել է մեր բնական արվեստի զարգացման յուրաքանչյուր էտապում: Հենց ռուս դեմոկրատական առաջավոր թատերական կուլտուրայի այդ խոշոր դերը և հայ թատրոնի ներսում դրա համար մղվող պայքարն է, որն օգնեց մեր բնմում բարձր գաղափարայնության և ռեալիզմի հաստատմանը:

Ներկա գիրքը նվիրված է այդ մեծածավալ թեմային՝ մինչևևսլուցիոն հայ թատրոնի պատմության

վերջին ժամանակաշրջանին, սկսած անցյալ դարի 90-ական թվականներից ընդհուպ մինչև սովետական կարգերի հաստատումը Հայաստանում:

Հայ-ռուսական կուլտուրական կապերի ուսումնասիրությամբ զբաղվել են մեր թատերագետներն ու գրականագետները՝ Գ. Արով, Ա. Արշարունի, Գ. Գոյան, Ռ. Զարյան, Բ. Հարությունյան, Գ. Հովնան, Ռ. Հովհաննիսյան, Ս. Ռիզակ Դրանց աշխատություններից հատկապես պետք է առանձնացնել մի քանիսը, որոնք անմիջական կապ ունեն տվյալ թեմայի հետ, այն է՝ Բ. Հարությունյանի «Հայ-ռուսական թատերական կապերը», Ա. Արշարունու «Հայ թատերագիտական մտքի պատմությունից», Գ. Գոյանի «Հայ թատրոնի 2000 տարին» (2-րդ հտ., «Հայկական նոր թատրոնը» զլուխը), Ռ. Զարյանի «Պայքար ուս դրամատուրգիայի համար հայ թատրոնում» և «Սիրանույշ», Ս. Մելիքսեթյանի «Գևորգ Չմշկյան» (նախաբանը) և «Հովհաննես Արելյանը», Ս. Ռիզակի «Մաքսիմ Գորկու դրամատուրգիան հայ բեմում»:

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Վերջին դարերի ընթացքում նոր թափ ստացավ հայ ժողովրդի մղած ազատագրական պայքարը իր անկախության համար: Գտնվելով պարսկական և թուրքական ժանր լծի տակ, արևելյան դաժան բռնակալության ներքո, նա սկսում է ազատագրվելու ուղիներ որոնել: Եվ այդ ազատագրական պայքարում հայ ժողովուրդն իր հույսերը կապել է ուսւ մեծ ժողովրդի հետ:

Տասնիններորդ դարի սկզբից այդ պայքարը ստանում է նոր զարգացում և պսակվում է հայ ժողովրդի կյանքում այնպիսի մեծ իրադարձությամբ, որպիսին էր Արևելյան Հայաստանի միակցվելը Ռուսաստանին: Չնայած նրան, որ ցարիզմը հետապնդում էր զաղութարարական նպատակներ, այնուամենայնիվ, օբյեկտիվորեն պայմաններ էին ստեղծվում հայ ժողովրդին ֆիզիկական ունչացումից փրկվելու և հաղորդակից լինելու առաջավոր ուսւ դեմոկրատական կուլտուրային:

Հայ ժողովրդի մեծ զավակը՝ Խաչատուր Աբովյանը, (1805—1848) առաջինն էր, որ խոր բանաստեղծական

շնչով երգեց ռուս և հայ ժողովուրդների բարեկամությունը: Փառաքանելով Հայաստանի ազատագրումը ռուսների կողմից, Արուստան իր «Վերք Հայաստանի» վեպում գրում է հետևյալ ոգեշունչ տողերը. «Օրհնվի էն սհաթը, որ ռսի օրհնած ուտը հայոց լիս աշխարհը մտավ ու ղզրաշի անիծած շար շունչը մեր երկրիցը հալածեց: Քանի որ մեր բերնումը շունչ կա, պետք է գիշեր-ցերեկ մեր քաշած օրերը մտքընհրս բերենք. ու ռսի երեսը տեսնելիս՝ երեսներս խաշ հանենք, ասածուն փառք տանք, որ մեր աղոթքը լսեց, մեզ ռուս թագավորի հզոր, աստվածահաստատ ձեռի տակը բերեց»¹:

Զգտումը դեպի ռուսական առաջավոր կուլտուրան արտահայտվում է հայ մշակույթի համարյա բոլոր ասպարեզներում:

Երկուհազարամյա հայ թատրոնը, որ մեր ժողովրդի հոգեկան կուլտուրայի մի մասն է կազմում, սկսած 19-րդ դարի երկրորդ քառորդից ձգտում է հաղորդակից լինել ռուս մեծ ժողովրդի դեմոկրատական կուլտուրային, դրա մեջ տեսնելով իր հետագա զարգացման դրավականը:

Հաստատելով հանդերձ ռուս մեծ ժողովրդի թատերական կուլտուրայի բարերար ազդեցությունը հայ թատրոնի զարգացման վրա, դրանով չի նսեմանում հայկական բեմական արվեստի ինքնատիպությունը, քանի որ յուրաքանչյուր ժողովուրդ, շնորհիվ իր հոգեկան պահանջների, ստեղծում է իր կուլտուրան՝ սերտորեն կապված տվյալ ժողովրդի պատմական զարգացման յուրահատուկ պայմանների հետ:

¹ Խոշտուր Արուստան, «Վերք Հայաստանի», Պետհրատ, 1939, էջ 71—72:

Նոր շրջանի հայ թատրոնի գոյութիւն, նրա գաղափարական հազեցվածութիւն մեշ մեծ դեր են խաղացել մեծ ռեպրոյցիոն-դեմոկրատներ Բելինսկու, Չերնիշևսկու և Դորրոյուրովի հիմնական հայացքները՝ արվեստի և դրականութիւն մասին:

1834 թվականին Սարգիս Տիգրանյանի հայերեն թարգմանութեամբ լույս տեսած Ռասինի «Գոթոդիա» սղրերգութիւն համար թարգմանչի դրած առաջարանը՝ ըստ էութեան թատերադիտական մի հետազոտութիւն է: Տիգրանյանի կողմից առաջադրված բոլոր դրույթները արվեստի պատմութեան և տեսութեան կապակցութեամբ, իրենց գաղափարական կոնցեպցիայով համընկնում են Բելինսկու «Գրական երազանքներում» արտահայտված հայացքների հետ: Եվ դա հասկանալի է, քանի որ ուսանող Տիգրանյանը Մոսկվայի համալսարանում կապված էր այն խմբակի հետ, որի գաղափարական ոգեշնչողն էր Բելինսկին:

Անցյալ դարի երկրորդ կեսից սկսվում է նոր շրջանի հայ թատրոնի հասունացման ժամանակաշրջանը, որը սերտորեն կապված է հայ բեմի առաջավոր գործիչներին գաղափարայնութիւն և ռեալիստական արվեստի բարձր սկզբունքներ հաղորդող ռուս ռեպրոյցիոն-դեմոկրատական գաղափարների հետ:

Այս ժամանակաշրջանի հասարակական-քաղաքական շարժման արտահայտութիւններից մեկը՝ Մոսկվայում, 1859 թվականին, հայերեն լեզվով տրված ներկայացումն էր, որն իր էութեամբ բացառիկ երևույթ էր հայ հասարակական կյանքում: Հենց այս ներկայացման շուրջն է տեղի ունենում առաջավոր և ռեալիստիկ գործիչների մտքերի, գաղափարների և հայացքների բախումը՝ թատրոնի նշանակութեան մասին:

Առաջինը, իբրև այդ ներկայացման քննադատ, հանդես է գալիս հայ ժողովրդի մեծ դավակ ռևոլյուցիոն-դեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանը: Նրա հայացքները բխում էին այն էսթետիկական ընդհանուր տեսակետների կոմպլեքսից, որը ձևավորվել էր Բելինսկու, Չերնիշևսկու և Դոբրոլյուբովի ռևոլյուցիոն-դեմոկրատական էսթետիկայի ազդեցության տակ: Այդ դիրքերից էլ Նալբանդյանը մեկնաբանում է 1859 թվականին Մոսկվայում ներկայացված պիեսները: Նա վճռականորեն հանդես է գալիս Վանանդեցու «Արիստակես» ողբերգության դեմ, համարելով այն կեղծ-հայրենասիրական ռոմանտիզմով տոգորված ռեակցիոն գործ, որ իր քրիստոնեական բարոյախոսությամբ հրահրում է ազգայնական կրքերը, իդեալականացնում պատմական անցյալը:

Դրա հետ միասին, Նալբանդյանը մեծ համակրանքով է խոսում Ալադաթյանի «Ախ իմ կորած հիսուն ոսկին» կատակերգության մասին, որի թեման վերցված էր ժամանակակից կյանքից: Նալբանդյանը պայքարում էր այդ պիեսի համար՝ հանուն նրա ճշմարտացիության, հանուն նրա իրականության ճիշտ արտացոլման: Թատրոնում Նալբանդյանը տեսնում էր կյանքի երևույթների բացատրության անհրաժեշտ գործոնը և դատավճիռը դրանց դեմ: Նալբանդյանը թատրոնին տալիս էր հասարակական-քաղաքական մեծ նշանակություն, նրա մեջ նա տեսնում էր ստեղծագործական հզոր մի ուժ, որը կարող էր խորը ազդեցություն ունենալ մարդկանց սրբ-տերի և մտքերի վրա: Նա պայքարում էր բարձր գաղափարներ կրող թատրոնի համար:

Նալբանդյանի այս մտքերն ու գաղափարները, որ նա ժառանգել էր ռուս մեծ ռևոլյուցիոն-դեմոկրատ-

ներից, հետագայում հսկայական նշանակութիւն ունեցան հայ թատրոնի առաջավոր գործիչների համար:

Անցյալ դարի 60-ական թվականներից սկսած հայ թատրոնի բոլան աճն իր հետ բերում է նաև կատաղի պայքար: Այդ պայքարը տեղի էր ունենում առաջադիմական և պահպանողական ուժերի միջև ինչպես թատրոնի ներսում, նույնպես և թատրոնից դուրս: Հայ թատրոնի առաջադիմական թևը ռեպերտուարի մեջ մտցնում էր ժամանակակից կյանքից առնված ռեալիստական պիեսներ, այնինչ հակառակ կողմը պայքարում էր դրա դեմ հայտարարելով, որ արվեստի խնդիրների մեջ չի մտնում սև գույներով արատավորել ողջ ազնիվ հասարակութանը, բարձրատիճան աստիճանավորներին, վաճառականութանը և այլն: Հակոր Կարենյանի տիպի կրոնա-պատմական ողբերգութիւնների հեղինակների համար անիմաստ և սարսափելի էր կենցաղային ու ռեալիստական կատակերգութիւնների երևան գալը, որոնք քննադատութիւն սուր ծայրն ուղղում էին դեպի բոլոր թաղնիւր և վաճառականը: Նշանակալից է այն, որ զարգացող զաղափարական հակամարտութիւնում առաջավոր թևի ներկայացուցիչները իրենց պայքարում ելնում էին ուրա ռևոլուցիոն-դեմոկրատների դիրքերից: Այսպես, օրինակ, Միքայել Պատկանյանը խիստ բանավեճի մեջ մտնելով Կարենյանի հետ, հենվում է սերեւելի և առաջնակարգ մատենագիր և կրիտիկոս Բելինսկու մտքերի, ինչպես նաև Գրիբոեդովի դիպուկ խոսքերի վրա, որոնք ջախջախում էին կոնսերվատիզմը: Ռեալիզմի դիրքերի վրա գտնվող առաջնակարգ դերասաններ՝ Չմըշկյանը, Ամրիկյանը, Սուքիասյանը, Մանգինյանը մամուլում հանդես են գալիս դեկլարացիայով, որտեղ պաշտպանում են ռեալիստական նոր թատրոնի սկզբունքները,

ժամանակակից, թե՛ ինքնուրույն և թե՛ թարգմանական, ռեպերտուարը: Այդ իսկ գործիչների շանքերով 1864 թվականին խաղում են Ա. Օստրովսկու «Ուրիշի սահնակը մի նստիր», իսկ հետևյալ տարին՝ Ա. Սուխովու-Կուրիլինի «Կրեշինսկու հարսանիքը» պիեսները:

Հայ թատրոնի՝ ռեալիզմին ձգտող շարժումը հաջողությամբ է պսակվում Գարրիել Սունդուկյանի դրամատուրգիայի երևան գալով: Արվեստի բարձր սկզբունքներով առաջնորդվող Սունդուկյանի (1825—1912) գրական ժառանգությունը հայ ժողովրդի կուլտուրական գանձարանի անդնահատելի հարստությունն է: Նա իր ստեղծագործություններով մարտահրավեր ուղղեց բուրժուական այլանդակ կյանքի «խավարի իշխանությանը», պաշտպան կանգնելով կապիտալի ճիրաններում տառապող աշխատավորությանը:

Արվեստի մասին Սունդուկյանի ունեցած ըմբռնումներն ու տենդենցները անմիջականորեն բխում են ռուսացիոն-դեմոկրատ Նալբանդյանից և ռուսական առաջավոր կուլտուրայից: Օգտագործելով ժողովրդական ողջ իմաստությունը, հոգևոր կուլտուրայի հարստությունը, Սունդուկյանն իր հանճարեղ վրձինով ստեղծում է հայ աշխատավոր ժողովրդի ներկայացուցիչների անկրկնելի, ինքնատիպ գեղարվեստական կերպարներ: Ռուսաստանում դաստիարակված և ռուս թատրոնի արվեստի առաջավոր սկզբունքները ժառանգած գրողը կրել է ռուս կուլտուրայի ազդեցությունը, որի համար էլ նրան կոչել են «հայ Օստրովսկի»: Սակայն այդ անվանումը չէր նշանակում, թե նա կուրորեն ընդօրինակում էր ռուս դրամատուրգին, այլ, ավելի շուտ, ցույց էր տալիս երկու մեծ գրողների հայացքների և ստեղծագործական ձևերի նմանությունը:

Ինչո՞ւմն էր այդ նմանութիւնը:

Առաջինը՝ Սունդուկյանի ստեղծագործութիւնի ժողովրդայնութեան մէջ: Ըշմարտացիորեն պատկերելով ժողովրդի կյանքը, նրա աղնիւմ գծերը, նրա բարոյական հզորութիւնը, հասարակութեան աղաղակող անհավասարութիւնը, կապիտալի քայքայող ուժը՝ նա դեղարվեստական իր հզոր խոսքով պայքարում է ձրիակերներէն և հարուստների դեմ: Ժողովրդական ասացվածքների, առածների օգտագործումը նրա կերպարների նսալիս է կենսարար ուժ: Սունդուկյանի նկարագրած աշխարհում ցույց է տրվում հասարակութեան շերտավորումը, որ առաջանում է առևտրա-արդյունաբերական կապիտալի քայքայող ուժի հետևանքով: Սունդուկյանը բողոքում էր ժողովրդի իրավագուրկ դրութեան դեմ: Նա լայն մասսաների առաջագիմութեան պաշտպանն էր: Ժողովրդին ճանաչելու, նրա շահերը պաշտպանելու մեջ էր մեծ դրամատուրգի ժողովրդայնութեան ուժը:

Նմանութեան երկրորդ կողմը նրա երկերի դիմադրծող ուժի մեջ էր: Սովորական իմաստով ի՞նչ կատակերգութիւններ են, օրինակ, «Արդյունավոր պաշտոն», «Անմեղ մեղավորներ» և Օստրովսկու շատ այլ ստեղծագործութիւնները, կամ Սունդուկյանի «Պեպոն», «Էլի՛ մեկ զոհը», «Քանդած օջախը», երբ հուզիչ պատկերների միջոցով բացահայտված է աշխատավոր ժողովրդի դառը կյանքը, նրա կենցաղը, շահագործվելը: Նրանք ցույց են տալիս մի միջավայր, ուր ամենակարողը դրամն է և միմիայն դրամը: Օստրովսկին և Սունդուկյանը կատակերգութեան ժանրը ընդունում էին գոգոլյան մտքով և խարաղանդ սուր սատիրայով դիմակադրծած անում հասարակութեան արատներն ու անհավասարութիւնը:

Երրորդ կողմը կերպարների ուրվագծման մեջ է: Ո՞ւմ

են պաշտպանում և ո՞ւմ դեմ են պայքարում Օստրով-
 սկին և Սունդուկյանը։ Նույն անտադոնիստական աշ-
 խարհը, նույն հակադիր կերպարները՝ վերցված կոնկ-
 րետ իրականությունից։ Կարանովայի և Գուրմիժսկա-
 յայի, Մուրզավեցկայայի և Կնուրովի, Կորշունովի և
 Դուլերովայի հետ համահնչյուն են զիմդիմովները, ղամ-
 բախովները, փարսիղները, սամսոնյանները, որոնք ար-
 տահայտում են բուրժուազիայի բարոյա-սոցիալական
 արատները, նրա գիշատչական էությունը։ Մյուս կող-
 մից՝ որքան հարազատ են միմյանց Օստրովսկու և
 Սունդուկյանի դրական կերպարները։ Որքան սրտագին
 ու սիրող են նրանք և ինչպիսի կրքով հավատում են
 իրենց գաղափարների արդարությունը։ Երկու դրամա-
 տուրգների մոտ էլ ժողովրդի ներկայացուցիչները մեծ
 համանիստներ են, լի հոգեկան բարձր արժանիքներով։
 Սունդուկյանի դրական կերպարների բողոքը սոցիալա-
 կան անհավասարության դեմ, բուրժուազիայի դիմակա-
 ղերժումը հնչում է որպես ժողովրդական մտքերի, իղձե-
 րի և փիլիսոփայական պրպտումների ընդհանրացում։
 Ժաղովների, մելուգովների, լարիսանների, նեսչասուլիվ-
 ցանների շարքն են կանգնում նրանց հարազատ պեպոնե-
 րը, գիքոները, միքայելները, մարգարիտները և անա-
 նիները։

Հազար անգամ անիրավացի են այն դրականագիտ-
 ներն ու քննադատները, որոնք Օստրովսկու հետ Սուն-
 դուկյանի նմանությունը որոնում են առաջինի պատճե-
 նավորման, մեխանիկական ընդօրինակման մեջ։ Այս-
 պիսով, Սունդուկյանին «հայ Օստրովսկի» են անվանել
 ոչ թե նրա համար, որ նա արտաքուստ նման էր վերջի-
 նիս, այլ, նախ և առաջ, նրա համար, որ նրա ողջ թառ-
 րոնը իր գաղափարական, էսթետիկական և էթիկական

Հայացքներով շատ մոտ էր ուսման մեծ դրամատուրգին և որ Սունդուկյանը, Օստրովսկու նման, մերկացրեց և խորապես ընդհանրացրեց Հայ իրականության լիարժեքի իշխանությունը: Սունդուկյանի նմանությունը Օստրովսկուն պետք է որոնել ոչ թե այս կամ այն տեսարանի արտաքին ասոցիացիայի մեջ, այլ նրանց գաղափարական ամբողջականության և պատկերվածի ներքին բովանդակության մեջ, թեմատիկայի գեղարվեստական ընդհանրացումների և խորության մեջ:

Եիշտ է նկատել թատերագետ Ռուբեն Զարյանը, զրտնելով, որ Վերա (Օստրովսկու—Վ. Վ.) դրամատուրգիայի դերը մեր կյանքում պետք է գնահատվի Հայ թատրոնի առաջ ժառանգած խնդիրների լույսի տակ, ոչ թե մեր թատրոնի պատմության ընթացքից դուրս և անկախ, ինչպես Լորենց արվում է, այլ այն պրոգրեսիվ նշանակության տեսակետից, որ ուսման դրամատուրգիան ունեցել է ռեալիստական տրագիցիաների ընդերման ու ամրապնդման իմաստով, այն տեսակետից, թե որքան և ինչպես է տվյալ դեպքում, ասենք, Օստրովսկին նպաստել ռեալիստական թատրոնի զարգացմանը¹:

Սունդուկյանի էսթետիկական հայացքների ձևավորումը, որ առանձին զարգացում է ունեցել նրա ուսման տարիներին Պետերբուրգի համալսարանում, ուր այդ ժամանակ սովորել է նաև Զերնիշևսկին, խոշոր նշանակություն ունեցավ ապագա դրամատուրգի համար: Սունդուկյանը Պետերբուրգում շփվում է երիտասարդական այն խմբակների հետ, որոնց մտքերի վրա իշխում էին Գրիբոեդովը, Պուշկինը և Գոգոլը: Լինելով Պետեր-

¹ Ռ. Զարյան, «Պայքար ուսման դրամատուրգիայի համար Հայ թատրոնում», Հայպետհրատ, Երևան, 1954, էջ 77:



բուրգի գրական և թատերական խմբակներում, Սունդուկյանն անշնչելի տպավորություն է ստանում գաստրոլների եկած՝ ռուս ռեալիստական թատրոնի հիմնադիր Շչեպկինից, ինչպես նաև Մարտինովից, Կարատիզինից և ուրիշներից։ Սունդուկյանի բոցավառ սիրտը հիացմունքով է լցվում, որ նա արտահայտում է հետագայում, 1909 թվականին, Պետերբուրգում Գոգոլի հուշարձանի բացման առթիվ գրված իր նամակում։

Հատկապես արժեքավոր են Օստրովսկու և Սունդուկյանի միջև եղած անձնական հարաբերություններն ու բարեկամությունը, մասնավորապես առաջինի Կովկաս եղած օրերին, Սունդուկյանի բարեկամությունը ռուս թատրոնի հայտնի գործիչների՝ Ստրեպետովայի, Սավինայի, Ֆեդոտովայի, Յուժին-Սումբատովի, Յարլոշկինայի հետ։ Սունդուկյանի արխիվում պահվում են շատ փաստաթղթեր, որոնք խոսում են ռուս թատրոնի խոշոր ներկայացուցիչների դեպի հայ դրամատուրգն ունեցած խորին հարգանքի և գնահատության մասին։

Տեղին է հիշատակել, որ Սունդուկյանի «Պեպոն» Թիֆլիսի ռուսական խումբը, Պալմի անտրեսպրիդան 1879—80 թատերաշրջանում մի քանի անգամ խաղացել է ռուսերեն լեզվով։

Ռեալիստական դրամատուրգիայի հաստատման հետ միասին, անցյալ դարի 60-ական թվականներին պայքար է բռնկում նաև հանուն դերասանական արվեստի ռեալիստական մեթոդի։ Այդ շարժման գլուխն է կանգնում հայ թատրոնի ամենաակնառու գործիչներից մեկը՝ Գևորգ Չմշկյանը (1837—1915), որը կարողացավ իր շուրջը ստեղծել դերասանական կատարման ռեալիստական մեթոդի համար պայքար մղող թատերական գործիչների խմբակ։ Չմշկյանի և նրա համախոհների՝

Ամրիկյանի, Մանդինյանի, Սուբիասյանի և այլոց պահանջներով նախ և առաջ դրվում էր գրամատուրգիական նյութի բարձր գաղափարայնության, իրականության ճշմարտացի պատկերման և, այդ նախապայմանների հիման վրա, ռեալիստական ճշմարտացի կերպար ստեղծելու հարցը։ Եվ դրա համար, իրենց ստեղծագործական աշխատանքների հիմքում ունենալով Սունդուկյանի, Տիր-Գրիգորյանի կոմեդիաները, հավասար շահով նրանք իրենց հայացքներն ուղղում էին ռուս գրամատուրգների՝ Օստրովսկու, Սուխովո-Կորեյինի, Գրիբոեդովի, Լերմոնտովի և Գոգոլի կողմը։

Հայ թատրոնի գործիչների որոշ մասն իր կրթությունը ստացել է Մոսկվայի և Պետերբուրգի ուսումնական բարձրագույն հիմնարկներում։ Ապրելով Ռուսաստանի մայրաքաղաքներում, նրանք իրենց մեջ դաստիարակել են նոր թատրոնի գաղափարները, առանձնապես տարվելով Մոսկվայի Փոքր թատրոնով, նրա աչքի ընկնող գործիչներով և այդ թատրոնի՝ ժողովրդին ծառայելու բարձր գաղափարներով։ Դրա հետևանքն այն եղավ, որ արդեն իսկ 60-ական թվականներին, դառնալով հայ թատրոնի առաջատար ուժերը, նրանք չէին կարող հաշտվել իշխող կրոնա-պատմական գրամատուրգիայի, դերասանական խաղի կեղծ ու անկենդան ոճի հետ և իրենց կատարողական արվեստով հրապարակորեն դուրս եկան դրանց դեմ։

Հայ դերասանների ռեալիստական խաղին օգնեցին Սունդուկյանի ինքնատիպ ստեղծագործությունները և ռուս գրողների գրամատուրգիան, 1865 թվականին Սեդրակ Մանդինյանի կատարած Ռասպլյուսի դերը Սուխովո-Կորեյինի «Կրեյխնսկու հարսանիքը» պիեսում բարձր գնահատվեց ու հիմք դրեց նոր և ինքնուրույն խաղի

ձեռն, և այդ խաղի ձևը, որի մասին խոսում է Չմշկյանը, ռեալիզմն էր, որ գալիս էր ռուս թատրոնից՝ ռեալիստիկայի նուրբ ձևը՝ դարձավ նրանց «կրեդոն», որի համար պայքարում էին, և շնայած նրանց ճանապարհին հանդիպած մեծ խոչընդոտներին, նրանք աներեք առաջ տարան ռեալիզմի դրոշմը:

Անցյալ դարի 80-ական թվականներին Կովկաս եկած արևմտահայ թատրոնի գործիչները՝ Ադամյան, Սիրանույշ, Մնակյան և ուրիշներ, նույնպես վարակված էին խաղի կեղծ ձևերով: Եվ միայն շփվելով արևելահայ թատրոնի առաջավոր գործիչների հետ, ինչպես և ռուսական բեմի աչքի ընկնող դերասանների խաղը դիտելով՝ նրանք հիմնովին վերանայեցին իրենց ստեղծագործական մեթոդն ու կարճ ժամանակում կանգնեցին ռեալիստական ուղու վրա: Այդ պրոգրեսին օգնեց ռուս կլասիկ մի շարք պիեսների բեմադրությունը: Այսպես, 1880 թվականին բեմադրվում են Օստրովսկու «Արդյունավոր պաշտոնը» և Գոգոլի «Շեքսպարի հիշատակարանը», 1881 թվականին՝ Գրիբոեդովի «Շեքսպիրից պատուհասը», 1882 թվականին՝ Գոգոլի «Մեկիզորը» և «Ամուսնությունը», Լեոնովի «Դիմակահանդեսը» և Օստրովսկու «Աղքատությունը արատ չէ» պիեսները:

Անցյալ դարի 80-ական թվականներին հայ բեմի երկնակամարում առանձնապես փայլում էր հանճարեղ դերասան Պետրոս Ադամյանի աստղը: Շեքսպիրյան հերոսների նուրբ դերակատար Ադամյանն իր ռեպերտուարը միմյանց հետևից հարստացնում էր ռուս դրամատուրգիայի լավագույն կերպարներով՝ Կրեչինսկի, Ժադով, Չափկի, Խլեստակով, Արբենին և այլն: Ադամյանը ձգտում էր խոր և մեծ կրթերի, և միանգամայն բնական է, որ Չափկու դերակատարումից հետո նա դիմում է

Արրենինին, որը դարձավ նրա լավագույն դերերից մեկը։ Այդ դերով, սկսած 1883 թվականից, նա համարձակ հանդես է գալիս Մոսկվայում, Պետերբուրգում և Ռուսաստանի այլ քաղաքներում ու ամեն տեղ ունենում անխափան հաջողություն, որը նշել են այդ քաղաքների հասարակայնությունը և մամուլը։ Նրա ներկայացումներին ներկա էին գտնվում Մոսկվայի և Պետերբուրգի ուսանական թատրոնների աչքի ընկնող բոլոր դերասաններն ու քննադատները։

Այսպիսով, հայկական թատրոնը, կանգնելով ռեալիստական զարգացման ուղու վրա, հետզհետե դառնում է հայ ժողովրդի կուլտուրական կյանքի խոշորագույն գործոնը։

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

Անցյալ դարի 80-ական թվականներին Ռուսաստանի ներսում ուժեղացավ ռեակցիան, որի հետևանքով մեծ խոչընդոտներ հարուցվեցին թե՛ ռուսական և թե՛ մյուս ազգությունների առաջավոր կուլտուրայի զարգացման ճամփին:

Հայ կուլտուրայի առաջադիմական յուրաքանչյուր արտահայտության առջև դրվում էին շտեմնված դժվարություններ: Պորեդոնոսցևի քաղաքականության պատճառով ավելի մեծ շափերի հասավ ռուս մեծապետական շովինիզմը:

Ամեն կերպ ոտնահարվում էր փոքր ժողովուրդների կուլտուրան: Չափ չկար ճնշումներին: Մամուլը, դրականությունը հսկողության տակ էին առնված: Պետական հատուկ հրամանով փակվեցին հարյուրավոր հայկական դպրոցներ:

Հայ թատրոնն այդ օրերին քարշ էր տալիս արտակարգ ողորմելի գոյություն. նա գրաքննչական կասկածի տակ էր առնված:

Այդ ժամանակամիջոցում հայ թատրոնի առաջավոր

դործիչները ստիպւած մի կողմ են քաշւում և թատրոնի ղեկավարութիւնն անցնում է պատահական մարդկանց ձեռքը: Հայ թատրոնի ռեպերտուարից բոլորովին հան-վում են ուսու կլասիկների ստեղծագործութիւնները: Նույնիսկ հայ կլասիկները շատ հազվագյուտ են երևան գալիս բեմում: Իսկ դրանց փոխարինող երկրորդական և երրորդական դրամատուրգների դործերը, իրենց բուր-ժուական բարոյախոսութեամբ, նկատելի կերպով իշեց-նում են հայ թատրոնի գաղափարական մակարդակը:

Այդ տարիներին ռեպերտուարը շատ խայտարղետ էր: Հայ թատրոնում նորից կենդանանում է կղերա-պատ-մական դրամատուրգիան: Պարզ է, որ նման պիեսները, ինչպէս և ուսու թատրոնից վերցրած անարժեք դրամա-ները, հայ բեմը հետ էին տանում նրա գրաված առաջա-վոր դիրքերից: Այսպէս, օրինակ, Ի. Շպաժինսկու մեկո-դրամատիկ ստեղծագործութիւնները կամ Պ. Նեեժնիի և Վ. Կոիլովի պիեսները իրենց քաղքենական ճաշակով ստվեր էին գցում հայ թատրոնի այն նվաճումների վրա, որ ձեռք էր բերել նա՝ Սունդուկյանի, Գրիբոնդովի, Գոգոլի, Օստրովսկու և ուրիշների երկերի բեմադրու-թեամբ: Իսկ 80-ական թվականներին հայ բեմը, բացի վերոհիշյալ Շպաժինսկուց, Նեեժնիից և Վ. Կոիլովից, ողողւում է Ի. Օզնորիշինի, Ն. Պոտեխինի, Վ. Դյաչեն-կոյի և նմանների պիեսներով, բոլորովին անտեսելով ուսու կլասիկների երկերը:

Պատմական ազգայնական տրագիգիաների և ուսու երկրորդական դրամատուրգների պիեսների հետ միա-սին, սկսում են կենդանանալ էթանագին մեկոդրամանե-րը: Հայ թատրոնական գործը ղեկավարող զանազան անձնավորութիւններ ամեն ինչ անում էին հանդիսատես ձեռք բերելու համար, սակայն ապարդյուն: Մամուլում

մենք կարդում ենք հետևյալ տույները. «Հանելուկ չէ, ապա ի՞նչ է. հայոց թատրոն չկա. վրաց թատրոնը դատարկ է, օպերան միշտ լի էլ չի լինում, իսկ ռուսաց դրամատիկական ներկայացումները դատարկ են ու դատարկ»¹

Հոգվածի հեղինակը ստեղծված դրուժյունը հանելուկ է համարում և հոգվածի վերջում, միամիտ, կամ միամիտ ձևանալով, հարց է տալիս. «Հասարակութիւնն է մեղավոր այս բանում, թե՞ թատրոնը, — ահա հարց, որ պետք է լուծել»²

Նման դրվածքով անհնարին կլինեի այդ հարցը լուծել, քանի որ բացահայտված չէին այդ երևույթի իսկական արմատները: Ռեակցիայի մոլեգնության տարիններին խեղդվում էին առաջավոր բոլոր գաղափարները: Եվ դուր էին շատերի շանքերը, երբ հայ թատրոնի անկումը բացատրում էին մե՛րթ տաղանդավոր գերասանների բացակայությամբ, մե՛րթ հասարակության անտարբերությամբ և այլն:

Այս տեսակետից խիստ բնորոշ է այն, թե ինչուիս էր բացատրում բուրժուական պահպանողական մամուլը հայ թատրոնի անկման պատճառները 80-ական թվականներին: Պահպանողական «Նոր Դար» թերթը քննարկելով հայ թատրոնի գոյության պրոբլեմը, միաժամանակ առաջ քաշելով նրա ռեպերտուարի հարցը, գտնում է, որ Սունդուկյանը այլևս չի կարող բավարարել թատրոնի պահանջները: Նա գրում է. «Իսկ երբ կամենում են կոմեդիա ներկայացնել, խաղում են վերը հիշած կտորները և Սունդուկյանի կոմեդիաներից, որոնք ժո-

¹ «Մշակ», 1888, № 127:

² Նույն տեղում:

դովորդի ճաշակը փշացնելով, բարոյապէս շին զարգաց-
նում և շատ անգամ էլ թմբեցնում և հիմարացնում
ենք¹։ Միանգամայն հասկանալի է դառնում, թե ինչ
էր պահանջում պահպանողական մամուլը։ Նրա պա-
հանջն էր՝ դեմքով շրջվել դեպի Արեւմուտք, ուր երևան
էին եկել բուրժուական մորալով ներծծված նոր դրա-
մատիկ երկեր։ Նթե պահպանողական ուժերի համար
Սունդոսկյանի ուժեղ սատիրան՝ ուղղված իշխող դասա-
կարգի ալլանդակ կողմերի դեմ, նրա դիմակազերծող
և քննադատական ռեալիզմը թմբեցնում և հիմարաց-
նում է², ապա այստեղ տեղին է ասել, թե կոմենտար-
ներն ավելորդ են։ «Նոր Դարը» ամեն ջանք դրած է
դնում, որպէսզի ստորացնի և արժեքազրկի Սունդոսկ-
յանի ստեղծագործութիւնները։ Նա գրում է. «Բայց ի՞նչ
է նրա տեսածը և լսածը (խոսքը Սունդոսկյանի պիես-
ների մասին է — Վ. Վ.), միմիայն խարդախութիւն,
ստորութիւն, խարեւայութիւն, ընչասիրութիւն, հայ-
հոյանք, անվերջ և խայտառակ հայհոյանք և կարկուտի
պես տեղացող անեծք։ Մի՞թե ճշմարիտ, հայ ժողովրդի
կյանքում ոչինչ լավ գովելի կողմը չկա, որ հայոց բնմը
զարգարող կոմեդիաները կոչում ունենային խայտա-
ռակութեան դրոշմով միայն կնքելու հայի ճակատը»³։

Պահպանողական մամուլը դատապարտում է Սուն-
դոսկյանին նրա համար, որ նա «կարկուտի պես տեղա-
ցող անեծքներ» է թափում իշխող դասակարգի գլխին,
և նա «վիրավորված ազգի անուանից» կամենում է, որ
գովաբանեն այն, ինչ զգարդարում է⁴ հայ ազգը։ Նրանց
նպատակն էր քողարկել և պաշտպանութեան տակ առ-

¹ «Նոր Դար», Թիֆլիս, 1888, № 33։

² Նույն տեղում։

նել շահագործող դասակարգերի տնօրինությունները: Այստեղից էլ պարզ է դառնում, որ Սոնդուկյանի հերոսը՝ Պեպոն, որ պայքարում է ազնիվ աշխատանքի, սեփական քրտինքով ձեռք բերած մի կտոր հացի համար և պատուում է՝ իրենց տների ոսկե պատերը իր նմանների արյունով շաղախող զիմզիմովների դիմակը, չէր կարող դուր գալ բուրժուական ինտելիգենցիային: Ահա թե ինչու նա հակակրանք էր տածում Սոնդուկյանի «թմրեցնող» և «հիմարացնող» պիեսների նկատմամբ: Հակառակ մեծ դրամատուրգի՝ պահպանողական մամուլը այսպիսով պահանջում էր, որ գովաբանվի իշխող դասակարգի «ազնիվ արարքները»:

Հայ թատրոնի խոշոր գործիչներից մեկը, Գևորգ Զմշկյանը, ութսունական թվականները, մանավանդ երկրորդ կեսը, բնութագրում է որպես «հայ բեմի լիակատար անկում»¹:

Անիմաստ է խոսել հայ թատրոնի այդ տարիների որևէ նվաճման մասին: Նղած թատերական խմբերը կորցրել էին իրենց առաջավոր զաղափարական դիրքերը և թատրոնի ռեպերտուարը լցվել էր դրամատուրգիական անպետքություններով:

Անդրկովկասում կապիտալիզմի արագ զարգացման հետևանքով քայքայվում էր գյուղը, և ընչազուրկ մասսաները, աշխատանք գտնելու համար, դիմում էին քաղաք՝ նոր կազմակերպվող գործարաններն ու ֆաբրիկաները:

Արդյունաբերության և նրա մեջ զբաղված բանվորների աճման հետ միասին աճում էր և բանվորական շարժումը Ռուսաստանում, դառնալով քաղաքական

¹ «Новое обозрение», Тифлис, 1885, № 625.

լուրջ ուժ: Բանվորների պահանջները հաճախ փոխարկվում էին հզոր գործադուլների, երբ Ռուսաստանի պրոլետարիատը, ղեկավարվելով մարքսիստական կազմակերպությունների կողմից, առաջադրում էր իր տնտեսական և քաղաքական իրավունքները:

Նման հզոր գործադուլների ալիքը, բնականաբար, հասնում էր Անդրկովկաս, և այդտեղ առաջացած պրոլետարիատը ևս մտնում է բանվորական ընդհանուր շարժման մեջ:

Նվ ինչքան էլ հակաժողովրդական բուրժուա-ազգայնական պարտիաները աշխատում էին հեռու պահել հայերին, վրացիներին և ադրբեջանցիներին համառուսաստանյան ռևոլյուցիոն շարժումից, այնուամենայնիվ, մենք տեսնում ենք ժողովուրդների սերտ, հզոր բարեկամության նոր սաղմնավորում: Անդրկովկասյան ժողովուրդների այդ բարեկամությունն ավելի էր ամրապնդվում այն խոշոր վստահության շնորհիվ, որ տածում էին Անդրկովկասի ժողովուրդները և նրանց առաջավոր գործիչները ղեպի ուռւ ժողովուրդը: Ռուս պրոլետարիատի մեջ, առաջադեմ գաղափարներ արտահայտող նրա լավագույն մարդկանց մեջ փոքր ժողովուրդները տեսնում էին իրենց մեծ բարեկամին և, բնականաբար, ձգտում էին ղեպի այդ ժողովրդի մեծ կուլտուրան:

Այդ հանգամանքը դարձավ նոր մղիչ ուժ հայ-ռուս բարեկամական կապերի համար և նորից աշխուժություն մտցրեց հայ թատրոնի ստեղծագործական կյանքում: Հենց նույն այդ ժամանակաշրջանում հայ գրականություն մեջ հանդես են գալիս նոր ռեալիստ գրողներ, որոնք ճշմարտացիորեն պատկերում էին իրականությունը՝ նկարագրելով ինչպես քաղաքի, նույնպես և գյուղի սոցիալական կյանքը, ռեալիստորեն ենթադրաժանելով այն

շահագործող և շահագործվող դասակարգերի: Քննադատական ռեալիզմի հաղթանակով է նշանավորվում հայ թատրոնի նոր փուլը:

Անցյալ դարի 90-ական թվականների սկզբից հայ թատրոնում նորից աշխուժություն է սկսվում: Թատրոնի ղեկավարությունն անցնում է նոր գործիչների՝ Գևորգ Պետրոսյանին, Հովհաննես Աբելյանին, և ուրիշներին, որոնք իրենց բնական մկրտությունը և տացել էին ռուսական թատրոնում: Նրանք դառնում են հայ թատրոնի ստեղծագործական կուլեկտիվների ղեկավարներ, ռեալիզմի հետևողական պաշտպաններ:

Մինչև Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի կազմակերպումը, հայ թատրոնի առաջագիմ գործիչների համար Փոքր թատրոնի ստեղծագործական ուղղությունը շարունակ ղեկավար նշանակություն է ունեցել: Նրանք հետևում էին Մոսկվայի այդ նշանավոր թատրոնին, որովհետև նրա մեջ էին տեսնում այն օջախը, որն օգնում էր իրենց՝ արվեստի մեջ ժողովրդայնություն մտցնելու պայքարում:

Բուրժուական գործիչների ղեկավարության ներքո գտնվող թատրոնական կոմիտեն քեմին թելադրում էր իր պահանջները, որոնք, սակայն, խիստ դիմադրության էին հանդիպում դեմոկրատական ուժերի կողմից: Եվ այդ է պատճառը, որ հայ թատրոնի ռեպերտուարը, ինչպես այդ շրջանում, նույնպես և հետագայում, շուներ իր միասնական ոճը: Այդպիսին ստեղծելու հիմք չկար, քանի որ ռեպերտուարում մի կողմից առկա էին կլասիկների և ժամանակակից առաջավոր դրամատուրգների ռեալիստական ստեղծագործությունները, մյուս կողմից՝ կրոնա-պատմական հակազեղարվեստական և բուրժուական ինտիմ-ընտանեկան պիեսները:

Նշանակալից է այն, որ հայ թատրոնի առաջավոր գործիչները, շնորհիվ իրենց համառ և հետևողական պայքարի, կարողացան հաղթահարել ստեղծված դժվարությունները։ Նրանք նույնիսկ հրաժարվեցին բուրժուական թատրոնական կոմիտեի դեկլարությունից և գործն առաջ տանելու համար ստեղծեցին արտիստական կորպորացիա, թատրոնը մոտեցնելով ժողովրդական մասսաներին։ Դրա համար էլ ճիշտ չէ Գրիգոր Արծրունու այն միտքը, թե հայ թատրոնի ներսում տարբեր կուսակցությունների պայքար չի եղել և թե թատերական գործի պրոգրեսի համար անհրաժեշտ էր հարցերի լուծում լուկ կադմակերպչական տեսակետից¹։

Այնինչ, գաղափարական պայքարը գնալով ավելի էր սրվում։ Հայ դերասանները նույնիսկ նամակով դիմում են հասարակությանը, թե հրաժարվում են իրենց հաշվին ժողովրդականություն ձեռք բերել ցանկացող ամեն տեսակ մեկենասներից²։

Այդ ժամանակաշրջանում ինչպես մամուլում, առանձին ժողովներում, նույնպես և թատրոնի ներսում հայ բեմի ասպազայի հարցերի քննարկումը սուր բնույթ է ստանում։ Առաջավոր գործիչների կողմից դրվում է գեղարվեստական լիարժեք ռեպերտուարի, դերասանական խաղի ռեալիստական ոճի վերահաստատման հարցը։

«Մշակ» թերթը, որ իր էջերում երբեմն ճիշտ գնահատություն էր տալիս մեկողրամյաներին, համարելով նրանց հայ թատրոնի համար ոչ պիտանի, «անիմաստ, անբովանդակ, աննպատակ» պիեսներ, այնուամենայնիվ, ռեպերտուարի հարցում կողմնորոշվում է միայն դեպի

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1892, № 116։

² Նույն տեղում, 1895, № 99։

եվրոպական դրամատուրգիան՝ շրջանցելով առաջավոր
նուա դրամատիկական գրականությունը¹։

Ռեալերտուարի հարցի հետ միասին, հայ բեմի
առաջավոր գործիչները առաջ էին քաշում և՛ թատրոնի
հասարակական վիճակի, և՛ դերասանական անսամբլ
ստեղծելու հարցը։ Նրանց ցանկությունների լավագույն
թարգման դարձավ ռուսական թատերական առաջավոր
կուլտուրայի տրագիցիաներով դաստիարակված Գևորգ
Պետրոսյանը (1860—1906)։

Պետրոսյանը հայ բեմ է եկել ռուս թատրոնից։ Նա սո-
վորել էր Պետերբուրգում, լավագույն դերասանների մոտ
և 80-ական թվականներին ավարտել այնտեղի դրամա-
տիկական կուրսերը։ Մի քանի տարի մնալով ռուսական
բեմում, նա փոխադրվում է հայրենի թատրոն։ Նրա եզ-
րայրը՝ Քրիստափոր Պետրոսյանը նույնպես ռուսական
թատրոնի գործիչ էր։ Նա «Արվեստի և գրականության»
ընկերության՝ մեջ բեմ էր ելնում Կ. Ստանիսլավս-
կու հետ (Օթելլո — Ստանիսլավսկի, Յագո — Ք. Պետ-
րոսյան)։ Նույն այդ «Ընկերության» մեջ Քրիստափոր
Պետրոսյանը, Կ. Ստանիսլավսկու հետ միասին, աշխա-
տում էր որպես ռեժիսոր։ Ահա այսպիսի միջավայրում
է ձևակերպվել Պետրոսյանը։

Իննսունական թվականներին, վերջնականապես
անցնելով հայ թատրոն, նրա առաջին քայլերից մեկը
եղավ՝ մի ընդարձակ զեկուցում տալ հայ թատրոնի
մասին, որտեղ նա առաջ էր քաշում նրա վերա-
կառուցման հարցը՝ հիմնականում հենվելով ռուս թատ-
րոնի ռեալիստական տրագիցիաների վրա։ Նա ամեն
կերպ պայքարում էր՝ ընկալելու համար ռուս թատրոնի

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1891, № 103։

գեղարվեստական-կազմակերպչական աշխատանքի փոր-
ձը, որ այնքան պակասում էր հայ թատրոնին: Զե-
կույցման կազակցությամբ առաջարկված միջոցառում-
ների մեջ մտնում էին ինչպես դասագիտարակ-ան-գեղար-
վեստական, նույնպես և ստեղծագործական կարգապա-
հության հարցեր:

Գևորգ Պետրոսյանը Պետերբուրգում և Մոսկվայում
ուսանելու տարիներին հաճախ էր դիտել ուսւ աշքի
ընկնող գերասանների խաղը և ինքն էլ քիչ չէր խա-
ղացել ուսւ կլասիկների պիեսներում: Դրանով պիտի
բացատրել այն, որ նրա լավագույն դերերը ուսական
ռեալիստական դրամատուրգիայից էին՝ Զացկի, Ար-
բենին, Կրեչինսկի, Վիշնևսկի, Քաղաքապետ, Վանյուշին
և այլն: Նրա վրա մեծ ազդեցություն է թողել Նոմոլո-
վայի, Ֆեդոտովայի, Յուժին-Սումբատովի և Լենսկու
ռեալիստական խաղի ուսմանտիկ գունավորումը: Նա
աւանատեա էր հղել Պետերբուրգի Ալեքսանդրինյան
թատրոնի այն շրջանին, երբ այնտեղ հանդես էր դալիս
ստեղծագործական մի հիանալի անսամբլ՝ Դավիդով,
Վաուլաժով, Սավինա, Ստրելսկայա: Պետրոսյանի գոր-
ծունեությունը շատ նման էր Լենսկու ռեֆորմատորական
սկզբունքներին, և նա նույն ծրագիրն է կիրառում հայ
թատրոնի վերակառուցման գործում:

Նա չի սահմանափակվում լոկ գերասանական գոր-
ծունեությամբ: Նա առաջ է քաշում ռեֆիսուրայի, նրա
կարևորության և անհրաժեշտության հարցը, որպես
վճռական, գաղափարա-կազմակերպչական գործոն՝
միասնական ստեղծագործական անսամբլ ստեղծելու
հարցում: Պետրոսյանի և նրա համախոհների գործու-
նեությունը նշանավորում է հայ ռեալիստական թատ-
րոնի պատմության կարևոր փուլը:

Այդ շրջանի թատրոնի ռեպերտուարում, շնորհիվ առաջավոր գործիչների համառ սլայքարի, կարևորագույն տեղն է գրավում հայ ռեալիստական դրամատուրգիան: Վերստին բնմ են բարձրանում Սունդուկյանի անմահ կատակերգությունները, բնագրվում է նրա նոր ստեղծագործությունը՝ «Ամուսինները», որը խիստ հետապնդվել էր ցարական գրաքննչության կողմից: Հանդես են գալիս մեծ երգիծարան Հակոբ Պարոնյանի ռեալիստական ստեղծագործությունները: Հայրենասիրական իր «Ռուզան» ողբերգությունով Մուրացանը թատրոնին նոր որակ է տալիս: Բնական կյանք է մտնում Շիրվանզադեն, հանդես են գալիս նոր ռեալիստ-դրամատուրգներ՝ է. Տեր-Գրիգորյանը, Ա. Քիշմիշյանը և ուրիշներ:

Ինքնուրույն դրամատուրգիայի հետ միասին, հայ թատրոնի առաջավոր գործիչները, իրենց ռեալիստական ստեղծագործական դիրքեքն ամրապնդելու համար, անհրաժեշտ էին համարում դիմել նաև ուսուկլասիկ և ժամանակակից դրամատուրգիային: Նրանց այդ քաղաքականությունն անմիջական հետևանքն էր այն գործունեության, որ ծավալել էին Մոսկվայի Փոքր թատրոնի առաջադեմ գործիչները, նպատակ ունենալով պահպանել ռեալիստական արվեստի լավագույն տրագիցիաները: Երբ ռեակցիայի տարիներին ժամանակակից ռեպերտուարի մեծ մասը գաղափարապես թույլ էր, նրանք թատրոնում կլասիկներին առաջատար տեղ հատկացնելը պայքարի միակ և ճիշտ մեթոդն էին համարում: Այդպես վարվեցին նաև հայ թատերական առաջավոր գործիչները: Եվ ահա ստեղծագործական մեծ ոգևորությամբ նորից ներկայացվում են Գրիբոեդովի «Նեմեյից պատուհասը», Սուխով-Կորիլինի «Կրեյդինսկու հարսա-

նիքը», Օստրովսկու «Արդյունավոր պաշտոնը», Աղքատությունը արատ չէ» և «Անմեղ մեղավորները», Չեխովի «Առաջարկությունը», «Արշը» և այլն:

Երիտասարդ Պետրոսյանը հայ թատրոն գալու առաջին խի տարին, 1893 թվականին, հանդես է գալիս Չալիու դերով «Խելքից պատուհաս» ներկայացման մեջ, որը, ինչպես ամբողջովին, նույնպես և դերասանական խաղի տեսակետից, տարբեր գնահատականներ է ստանում:

Առաջին հերթին ջերմությամբ նշվում է, որ վերակառուցվող հայ թատրոնի համար ուսու կլասիկ պիեսների երևան գալն ընդհանրապես, և Գրիբոեդովի «Խելքից պատուհասը» մասնավորապես, դրական խոշոր իրադարձություն է: «Անշուշտ այդպիսի մի գրվածք ներկայացնելը շատ ավելի միտք ունեւ, քան զանազան «Օրվա շարիքներ», «Երկրորդ երիտասարդություններ» և այլն»¹:

Առաջավոր գործիչները «Խելքից պատուհասի» բեմագրությունը դիտում էին հայ իրականության համար անհրաժեշտության դիրքերից, որովհետև այդ անմահ կատակերգությունը կարծես թե անողորմար ծաղրի էր ենթարկում նաև հայ իրականության մեջ եղած արատները: Այդ տեսակետից նա դառնում էր ակտուալ ու կարևոր մի ստեղծագործություն, որը հարվածում էր հայ թատրոնի ռեպերտուարում տեղ գտած անարժեք պիեսներին:

«Խելքից պատուհասից» հետո, օրեցօր լայնանում է հայ թատրոնում ուսու կլասիկ ռեպերտուարի բռնած տեղը: Հիմնականում շարունակելով Օստրովսկու պիես-

¹ «Արձագանք», Թիֆլիս, 1893, № 41:

ների բեմադրությամբ ստեղծված տրագիցիաների կուտակումը, հայ թատրոնը իր ռեպերտուարում ռուս մեծ դրամատուրգին շատ ավելի լայն տեղ է տալիս, ներկայացնելով «Մեր մարդիկն են, յուր կզնանքը», «Աղքատությունը արատ չեն», «Արդյունավոր պաշտոնը» և «Անմեղ մեղավորները»:

1892 թվականից սկսած՝ «Արդյունավոր պաշտոնը» սկսում է իր նոր կյանքը հայ բեմում: Այդ շրջանում հիշյալ պիեսը, ունենալով նոր, փայլուն կատարողներ, ամենից շատ է խաղացվում:

Հայ հասարակության զանազան խավերը, մասնավոր տարբեր կարծիքներ են հայտնում այդ պիեսի մասին: Մի քանիսը գտնում են, որ նա կորցրել է իր թարմությունը, մյուսները, ընդհակառակը, պնդում են, թե այն ավելի քան ակտուալ է և ամեն կերպ ողջունում են հայ թատրոնի գործիչների այդ ընտրությունը: Այսպես, օրինակ, պահպանողական ընտր Դարձ լրագիրը պիեսի մեջ ոչ մի նոր բան չի գտնում ասելով, թե ընտր բան չներկայացրեց մեզ: Դիտավորյալ կերպով նա նվաստացնում է «Արդյունավոր պաշտոնի» մեջ նկարագրված աշխարհը, գտնելով, որ այն «արտահայտված է շատ թույլ կերպով»: «Այս պիեսը, — գրում է ընտր Դարձը — Օստրովսկու երկրորդական գրվածքներից է... նա մի շատ սահմանափակ շրջանի նկարագիր է... Նույնիսկ Ժադովը, որը կոմեդիայի մեջ գլխավոր հերոսն է՝ բավականին անգույն մի տիպ է»¹:

Այնուամենայնիվ, նույն լրագիրը ստիպված է խոստովանել, որ «թատրոնը լիքն էր, լիքն էր նաև վերնա-

¹ «Նոր Դար», 1893, № 13:

հարկը՝ եռանդուն, ոգևորված և պարտավորված ծափահարություններով...»¹

Թերթը չէր կամենում խոստովանել, որ այդ կատակերգությունը դուրս էր գալիս սահմանափակ շրջապատը նկարագրելու շրջանակներից և իր դիմակաղերժող ուժով հարվածում էր ցարական ողջ բյուրոկրատիզմին:

«Արդյունավոր պաշտոն» պիեսը այնպիսի լայն արձագանք է գտնում հայ հասարակայնության առաջավոր մասում, որ, բացի պրոֆեսիոնալ խմբերից, այն մեծ տեղ է գրավում նաև սիրողական խմբերի ռեպերտուարում: Շատ կարճ ժամանակամիջոցում նա բեմադրվում է Նրևնոսում, Բաքվում, Ալեքսանդրոպոլում, Շուշում և հայաշատ այլ վայրերում, ամեն տեղ ունենալով բացառիկ հաջողություն:

Այս տեսակետից բացարձակապես իրավացի է «Տարադ» ամսագիրը, երբ ասում է, թե «Արդյունավոր պաշտոն» պիեսում նկարագրված կյանքը քիչ է փոխվել նրա դրվելու օրերի համեմատությամբ: Թեպետև պիեսը նորերից չէ, սակայն բովանդակությամբ դեռ թարմ է մնացել, որովհետև այն շրջանը, որ դուրս է բերված, շատ դանդաղ, համարյա թե անդդալի կերպով է փոփոխվում, ենթարկվում առաջադիմական ընթացքին»²:

Այդ պիեսի շուրջն արտահայտված մտքերը շատ ցայտուն կերպով ցույց են տալիս այն պայքարը, որ մղվում էր պահպանողական և առաջադիմական ուժերի միջև: Հայ թատրոնի առաջավոր գործիչները, ի հակադրություն պահպանողական մամուլի կարծիքին, ինչպես

¹ «Նոր Դար», 1893, № 13:

² «Տարադ», Թիֆլիս, 1898, № 40:

ասացինք, ավելի մեծ շահով էին դիմում Օստրովսկու դրամատուրգիային, որովհետև այն՝ հայ առաջավոր դրամատուրգիայի հետ միասին, նպաստում էր նրանց ձգտած թատերական բնական, ռեալիստական արվեստի զարգացմանը:

Հայ դերասանները մեծ ոգևորությամբ էին խաղում այդ պիեսը: Ներկայացման մեջ հատկապես աչքի էին ընկնում ժադովի դերակատար Հովհաննես Արելյանը, Վիշնևսկու դերակատար Գևորգ Պետրոսյանը, Յուսովի դերակատարներ Գևորգ Տեր-Դավթյանը և Պողոս Արաք-սյանը, Յուլենկայի դերակատարուհի, ուսա մեծ դերա-
սանուհի Ֆեդոտովայի մոտ դաստիարակված, Ախաշյա-
նը և ուրիշներ:

Այսպիսով, Օստրովսկու դրամատուրգիան ժամանա-
կակից մամուլի վկայությամբ, մղիչ մեծ ուժ հանդիսա-
ցավ դերասանական արվեստի ռեալիստական ուղղու-
թյան համար:



Իննսունական թվականներին հայ մեծ դերասան Հովհաննես Արելյանի տաղանդը սկսում էր զարգանալ արագ թափով, և նա շուտով դառնում է հայ թատրոնի հիմնական սյուներից մեկը:

Իր ողջ ստեղծագործական կյանքում Արելյանը իրեն ցույց է տվել որպես ժողովրդին հավատարմորեն ծա-
ռայող հասարակական գործիչ և ռեալիզմի համար պայ-
քարող մարտիկ: Նրա դերասանական վարպետությու-
նը և սկսել է ձևավորվել դեռևս ուսա դերասանների մոտ:
Հայտնի է, որ իր գործունեության առաջին տարիներին
նա աշխատել է Բաքվում, Գոնչարովի ղլխավորած թա-

տերական ձեռնարկության մեջ, մոտիկից շփվելով հայտ-
նի պրովինցիալ դերասաններ Իվանով-Կոզելսկու և
Անդրեև-Րուսլակի հետ։ Երիտասարդ Արեւյանի վրա
խոշոր ազդեցություն են թողել ռուս ռեալիստական ար-
վեստը և այն տարիները, որ նա անցրել է ռուս թատ-
րոնում։ Եվ պետք է ասել, որ նա մինչև իր կյանքի վեր-
ջը մնաց որսյես ռուս ռեալիստական արվեստի շատա-
զով։

Ռուս բեմից հայ բեմ անցնելով, Արեւյանը առաջին
հերթին հափշտակվում է Ադամյանի արվեստով, ապա,
մտերմանալով Պետրոսյանի հետ, նրա հետ միասին
դառնում է հայ թատրոնի զարգացման ռեալիստական
ուղու ամենամեծ պաշտպանը։ Հետագայում Արեւյանի
և վիպասան-դրամատուրգ Շիրվանզադեի համատեղ
գործունեությունը շատ արդյունավետ հետևանքներ է
ունեցել։ Նրա ստեղծած կերպարները ազգային ռեալի-
ստաբուրմ, հատկապես Շիրվանզադեի դրամատուրգիա-
յում, իրոք հանդիսանում են հայ ռեալիստական դերա-
սանական արվեստի գագաթը։ Հայկական դրամատուր-
գիայում Արեւյանի ստեղծած կերպարները՝ էլիզբարով,
Բարխուդար, Գիժ Դանել, Արիստողոս աղա և այլն կազ-
մում են հայ դեմոկրատական թատրոնի պատմության
փայլուն էջերը։ Նրա արվեստի և ստեղծած կերպարների
մասին հայ մամուլում գրված քննադատական հոդված-
ները կարող են հատորներ կազմել։

Սակայն նա հյուսիսի կերպարներ է ստեղծել նաև
ռուսական պիեսներում։ Բավական է ասել, որ նա ռուս
դրամատուրգիայից խաղացել է մոտ յոթանասուն դեր,
և այդ ցանկն են մտնում այնպիսիները, որոնք մեծ
տրտիստի ստեղծագործական խոշոր հաղթանակների
լավագույն օրինակներ են հանդիսացել։ Ահա նրանք՝

Ժադով և Յուսով («Արդյունավոր պաշտոն»), Ռասպլյուն («Կրեյնսկու հարսանիքը»), Նեզնամով («Անմեղ մեղավորներ»), Քաղաքապետ և Օսիպ («Ռեկիդոր»), Նեսչաստլիվն («Անտառ»), Լյուբիմ Տորցով («Աղքատությունը արատ չէ»), Իվան Գրոդնի, Բերսենև («Քեկում»), Նգոր Բուլբուլ և շատ այլ գերեր: Բայց և այնպես մեծ դերասանի համար հիմնականը հայկական ռեպերտուարն էր և հատկապես Շիրվանշահի ռեպիստական կերպարների բեմական մարմնավորումը:

Նրա դերասանական շկոլան աղբյուրների շկոլա էր: Այդ ձևեր էր բերել նա ուսա թատրոնում: Փոքր թատրոնի և նրա վարպետների մեջ Արեւյանը դառել էր իր անմիջական ուսուցիչներին և մնում էր միշտ այդ թատրոնի կրքոտ երկրպագուն: Նա մտերմական կերպով կապված էր ուսա թատրոնի աչքի ընկնող գործիչների հետ, որ ամենացայտուն գործոնն էր հանդիսանում եղբայրական երկու ժողովուրդների արվեստագետների բարեկամության, որովհետև Արեւյանը ինքը՝ հայ թատրոնի վերջին հիսնամյակի պատմությունն էր:

Նրա ռեպիստական փայլուն վարպետությունը միահյուսվում էր արտիստի մեծ տաղանդի հետ: Արեւյանը, ըստ էության, խոր հուղականության և մեծ ներքինի արտիստ էր: Նա չէր ընդունում դերասանական ոչ մի շինծուություն, ոչ մի էֆեկտավորություն: Նրան խորթ էր այն ամենը, ինչ դուրս էր ճշմարտության սահմաններից: Բեմական նրա կրեդոն հերոսների կենսականությունն էր, ճշմարտացիությունը, նրանց նպատակասլացությունն ու բարոյական բարձր բովանդակությունը: Դրան էր նվիրել նա իր բեմական ողջ կյանքը: Արեւյանին չհաջողվեց գրել իր հուշերը, սակայն բարեկամական գրույցների պահին նա կրկնում էր միշտ, թե ինքը շրբ-

շել է ողջ աշխարհը, դիտել է եվրոպական բոլոր նշանավոր դերասանների խաղը, բայց այդ բոլորից միշտ բարձր է դասել ոռա դերասանների արվեստը, նրանց խաղի ճշմարտացիությունը, հուզականությունը:

Արեւլանը բարեկամական կապերով էր կապվել ոռա թատրոնի արտիստների հետ: Նրանք բարձր էին գնահատում Արեւլանին: Ռուս ականավոր արտիստուհի Ն. Ժիխարևան միատեղ ելույթ է ունեցել Արեւլանի հետ: Ռուս անվանի դերասան Մ. Շեչենկոն աշխատում է Արեւլանի հետ Նեսչաստլիվցևի դերի վրա՝ բեմադրելով «Անտառը»:

«Ամենից շատ նրան դուր էր գալիս Փոքր թատրոնը, — գրում է դերասանի դուստրը, — թատրոնի ամբողջ կոլեկտիվը նրա հին բարեկամներն էին»¹:

Սակայն առանձին ջերմությամբ դերասանը վերաբերվում էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնին, որի ղեկավարներից մեկի՝ Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի հետ նա առանձնապես մոտ էր: Քսանական թվականներին, երբ Գեղարվեստական թատրոնը Նյու-Յորքումն էր գլուխը դրվում, Արեւլանը բաց չէր թողնում և ոչ մի ներկայացում: «Երբ մենք Նյու-Յորքումն էինք, — գրում է նրա դուստրը, — այնտեղ եկավ Գեղարվեստական թատրոնը, և մենք հայրիկիս հետ գնում էինք նրանց ներկայացումները դիտելու: Մեզ առանձնապես դուր եկավ Ֆեոդորի դերակատար Մոսկվինը «Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքա» պիեսում: Գեղարվեստական թատրոնի բոլոր դերասաններից ամենից շատ հայրիկս խոնարհվում էր Մոսկվինի տաղանդի առջև: Նա հայրիկիս սիրած դերա-

¹ Մ. Արեւլան, ՀՍՍՌ Գրականության և արվեստի թանգարան, ձեռագիր № 1159:

սանն էր... Ինչքան հաճելի էր հայրենիքից հեռու լսել
ուրա լեզուն, տեսնել ուրա թատրոնը...»¹

Արեւյանը շատ բարեկամներ ուներ ուրա դերասան-
ների մեջ: Նրանց հետ միշտ սերտ. կապ էր պահպա-
նում: Առանձնապէս սիրում էր Շալապինին: Եվ եթե
մոտենանք ղերասանական անհատականության տեսա-
կետից, ապա մենք կտեսնենք այդ երկուսի մեջ որոշա-
կի նմանութիւն: Մասնավոր դրույցներում Արեւյանը
միշտ ասում էր, թե «Շալապինը անզուգական է, եթե
կուզեք՝ անկշկնելի: Նա օպերային արվեստի մեծ բա-
րեփոխիչն է»:

Արտասահման եղած ժամանակ Արեւյանը հանդի-
պում է Շալապինի հետ: «Հայրիկս, — դրում է Արեւ-
յանի դուտը, — հանդիպում էր Շալապինին: Դա Զի-
կադոյումն էր: Շալապինը հայրիկիս հրավիրեց «Սեիլ-
յան սափրիչ» իր ներկայացմանը... Ներկայացումից
հետո Շալապինը հայրիկիս հրավիրեց ռեստորան՝
ընթրիքի: Շալապինը նրան դիտեր դեռևս Թիֆլիսից,
երիտասարդ հասակից: Նրանք միմյանց հետ «դուռ-ով
էին խոսում և հայրիկս նրան «Ֆեդյա» էր անվանում, իսկ
նա հայրիկիս «Վանյա»... Եվ նրանք ընթրիքի ժամա-
նակ հիշեցին երիտասարդ տարիները: Շալապինը
հարցրեց հայրիկիս, թե ի՞նչ է մտադիր անել, հայրիկս
պատասխանեց, որ պատրաստվում է հայրենիք վերա-
դառնալ (Սովետական Հայաստան — Վ. Վ.) և սպասում է
վիզայի: Շալապինն այդ լսելով ասաց, թե շատ է կա-
րոտել հայրենիքին և անպայման կգնա Մոսկվա՝ տոնե-
լու իր հորեւյանը»²:

¹ Մ. Արեւյան, ՀՍՍՌ Գրականութեան և արվեստի թանգարան,
Ճեռագիր № 1159:

² Նույն տեղում:

Արեւլանի ռեալիզմը ձևակերպվեց աստիճանաբար, կենցաղային ռեալիզմից անցավ դեպի ռեալիստական տարրեր ունեցող ռոմանտիզմը, իսկ հետո խիստ շրջադարձ կատարեց դեպի քննադատական ռեալիզմը: Եվ այդ պրոցեսը բացարձակապես բնական է դառնում, երբ մենք քննում ենք հայ թատրոնի ստեղծագործական այն միջավայրը, որի մեջ նա գործում էր:

Հովհաննես Արեւլանի հղոր տաղանդը մեծ ազդեցութիւն գործեց մինչև 1917 թ. ժամանակաշրջանի հայ թատրոնի զարգացման հետագա ընթացքի վրա:



Սկսած 1897 թվականից հայ բեմում իր բեմական կյանքն է սկսում Օստրովսկու «Անմեղ մեղավորներ» պիեսը:

Ռուս մեծ դրամատուրգի այդ երկը բուրժուական պահպանողական մամուլը շատ սառն է ընդունում, դեռ ավելին, դնահատում է այն, որպես թույլ և որևէ արժանիքից զուրկ մի երկ: Այնինչ, հայ դերասանական կոլեկտիվը այդ պիեսը գտավ ավելի քան ակտուալ և նրա մեջ տեսավ ապօրինաժին երեխաների պաշտպանութան դադափարը: Բացի «անմեղ մեղավորների» պաշտպանութան հարցից, պիեսը արժարժում էր հայ թատրոնի համար բացառիկ կարևոր մի պրոբլեմ՝ արվեստի դերը և նշանակությունը:

Հասարակական այն միջավայրում, երբ հայ թատրոնը ապրում էր մեկենասների փշրանքներով, «Անմեղ մեղավորները» դերասանների համար պետք է դառնար ծրագրային մի գործ: Զէ՛ որ նրանում քննվում են նաև արվեստին նվիրված մարդկանց կյանքի այնպիսի հարցե-

րը, որոնք շատ մոտ պիտի լինեին հայ բեմի գործիչ-
ների սրտին: Այդպես էլ եղավ:

Կրուչինինայի և Նեզնամովի կողմից իշխող դասա-
կարգի հասցեին ուղղված դիմագրածող խոսքերը հայ
դերասանների բերանում հնչում էին որպես տարիներով
կուտակված բողոք: Ահա այդ էր, որ դուր չէր գալիս
բուրժուական գրչակներին, ահա դրա համար էլ «Անմեղ
մեղավորները» անվանեցին էժանագին մի մեկոգրամա և
ուշադրությանը ոչ արժանի պիես:

Ի հակակշիռ դրան, պրոգրեսիվ մամուլը գրկաբաց
ընդունեց «Անմեղ մեղավորների» բեմադրությունը: Եթե
«Մուրճ» ամսագիրը, արտահայտվելով 1898 թվականի
բեմադրության մասին, առանձին տեղ չի հատկացնում
«համակրելի գաղափարով» գրված «նշանավոր դրամա-
տուրգի» այդ պիեսին, ապա նույն ամսագիրը մի քանի
տարի անց բարձր գնահատեց «Անմեղ մեղավորները»,
նրա գաղափարական և գեղարվեստական արժանիքնե-
րը, մասնավորապես ապօրինածին, ամենքի կողմից
ոտնահարված Նեզնամովի կերպարը, որը դեռևս մա-
նուկ հասակից տառապում էր հասարակական անարդա-
րությունից, որին անդադար նախատում էին իր ապօ-
րինի ծնունդի համար: Եվ այդ միայնակ ու թշվառ հա-
լածականը, որը խորապես զգում էր իր դառը ճակա-
տագիրը և հասարակական իրավազուրկ դրությունը,
արհամարհում է բոլոր հզորներին ու հպարտությամբ
մերժում ամեն տեսակ կարեկցություն և խղճահարու-
թյուն: Նա բողոքում է ու հպարտանում իր բողոքով:

Հետաքրքիր է նկատել, որ առաջավոր մամուլը,
ամեն անգամ դիմելով «Անմեղ մեղավորներին», նախ
խոսում էր Նեզնամովի բողոքի և նրա ընդվզող հո-
գու մասին: Այդ հանգամանքը խիստ կարևոր է դառ-

նում, եթե հաշվի առնենք քաղաքական այն սխառացիան, որը նախորդում էր 1905 թվականի ռևոլյուցիային:

Խոսելով Եմազայի մասին, «Մուրճը» գտնում է, որ թեև նա գլորվել է մինչև հասարակության հատակը, բայց և այնպես չի կորցրել իր բնավորության նախկին սարկաւածիկ դեմքը: «Հրաշալի մի տիպ է այն... կյանքի ամենահետին մանրամասնության մեջ անգամ դեմ առ դեմ է հանում աշխարհի հզորների և խեղճերի հարբերության բոլոր անարդարությունը»¹ Խոսելով դել-խավոր կերպարի՝ Լյուբով Օտրոպինայի մասին, ամսագիրը գրում է. «Լյուբովը, աղքատ ու աղքատ աղջիկը, լքված մի անսիրտ երիտասարդից, կյանքի անթիվ դրամաների անմեղ զոհերից մեկն էր: Որչափ ունակ և անուշաբան, որքան կիզիչ ցավ կա նրա կրած հուսախաբության, նրա կրած տանջանքների մեջ: Սրանք բոլորն էլ տիպեր են և լավ մտածված տիպեր»²:

Եմազայի լավագույն կատարողներն էին տաղանդավոր կոմիկներ Տեր-Պավլյանը և Արաքսյանը: Մուրճի գերում հանգև էր դալիս Պետրոսյանը:

Կրուլինինայի հիանալի կատարող էր մեծ դերասանուհի Սիրանույշը, որը շատ բան էր սովորել ռուս ռեալիստական արվեստից:

Սիրանույշը Կովկաս էր եկել Պուլխի: Նա համարյա ստեղծագործական նույն էվոլյուցիան էր ապրել, ինչ և Ադամյանը: Բարձրատաղանդ դերասանուհին իր ստեղծագործական ուղին դառն էր Կովկասում, շփվելով այնպիսի խոշորագույն գործիչների հետ, ինչպիսիք էին Պետրոսյանը և Արեւյանը: Ականավոր դերասանուհու

¹ «Մուրճ», Թիֆլիս, 1902, № 10:

² Նույն տեղում:

աշփից շէին կարող վրիպել այն բոլոր իրադարձութիւնները, որոնք տեղ էին գտել արվեստի աշխարհում:

Սիրանուշը ստեղծագործական լայն դիտարկումներ, խորը ողբերգականությամբ օժտված անհատականութիւն էր: Կովկաս գալով, նա ուշադիր հետևում է ուսւթաւորոնի գործունէութեանը, ուսումնասիրում ուսւթաւորացիներին արվեստը: Ահա թէ ինչ է գրում դերասանուհու մասին Գրիգոր Ավետիսյանը: «Որովհետեւ Պուլի դերասանները ֆրանսիական շկոլային էին պատկանում, Սիրանուշն էլ Ռուսաստան եկած առաջին տարիները նույն շկոլայի ձևով, պաթոսով, կեղծ կլասիկ տոնով էր խաղում, սակայն երկար ժամանակ ապրած լինելով Ռուսաստանում և ուսւթաւորացիներին խաղը տեսնելով՝ իր խաղալու ձևը փոխել էր և խաղում էր բնական, հանգիստ, առանց մեղադրամաների կեղծ տոնի, և այդ բնականն էր նրա խաղի մեջ, որ գրավում էր ամենքի ուշադրութիւնը»:¹

Մեղեայի և Համլետի նշանավոր կատարող Սիրանուշը ստեղծագործական բարձր ոգևորությամբ մասնակից է լինում ուսւթաւորացի դրամատուրգիայի կերպարների մարմնավորման գործին: Հենց իր իսկ, դերասանուհու խոստովանությամբ, նրա վրա իրենց արվեստով մեծ ազդեցութիւն են գործել ուսւթաւորացի բեմի մեծ դերասանուհիներ Ծրմուկիան և առանձնապէս Կոմիտասիկայան: Սիրանուշը գրում է. «Սկզբում իմ խաղը իր բնույթով մոտենում էր Սառա Բեռնարի դպրոցին... Նրա խաղը պաթետիկ էր, ձայնը, ինչպէս որ այդ ժամանակները կըսեին, բեմական էր և հատուկ ֆրանսիական, դա այն

¹ Գրիգոր Ավետիսյան, Քառասունհինգ տարի հայ բեմի վրա, Պետհրատ, Երևան, 1933, էջ 66:

շրջանումն էր, երբ դեռ 14—15 տարեկան, Պոլսում Վարդուլյանի խմբում բեմ էի դուրս գալիս: Ես գտնվում էի ֆրանսիական դպրոցի ազդեցության տակ: Սակայն երբ ես Կովկաս եկա, հատկապես Քիֆլիս, Բաքու, ապա երբ շրջեցի Մոսկվա, Օդեսա, Ռոստով, երբ բեմի վրա տեսա հիշածս ռուս նշանավոր դերասանուհիներուն խաղը (Նրմուլովա, Ֆեդոտովա և Կոմիսարժևսկայա—Վ. Վ.), մասնավորապես Կոմիսարժևսկայայի, ես հետզհետե փոխեցի իմ խաղի էությունը, նրա բնույթը և աշխատեցա մոտենալ իրական դպրոցին, սակայն ոչ իրապաշտական, նատուրալիստական, առ որն իմ կարծիքով չափազանց դեհիկ է և ես այն շփրեցի¹:

Մեծ դերասանուհու այդ խոստովանությունը պերճախոս կերպով վկայում է այն մասին, թե ինչ հսկայական դեր է խաղացել ռուս թատրոնի նշանավոր վարպետների արվեստը հայ դերասանուհու ստեղծագործության մեջ ունակողմ ընդերելու և ձևակերպվելու հարցում: Եվ Սիրանույշը Շեքսպիրի, Շիլլերի և ուրիշների հերոսուհիների հետ միասին, ստեղծագործական բարձր ոգեշնչումով կերտում է Աննա Պավլովնայի («Արդյունավոր պաշտոն»), Սոֆիայի («Ենիքից պատուհաս»), Կրուչինինայի («Անմեղ մեղավորներ»), Աննա Վիկտորովնայի («Կյանքի արժեքը»), Զեյնարի («Դավաճանություն»), Բարոնուհի Շտրալի («Դիմակահանդես»), Աննա Դիմիտրենայի («Կենդանի դիակ») տիպերը:

Ավելի ուշ, երբ Սիրանույշը հանդես է գալիս Մոսկվայում և Պետերբուրգում, ռուս բեմի խոշորագույն գործիչներ՝ Վ. Նեմիրովիչ-Դանշենկոն, Նրմուլովան, Յու-

¹ Աշոտ Արամասյան (Սալ-Ման), Հուլիս հայ թատրոնի մասին, ՀՍՍՌ Գրականության և արվեստի թանգարան, ձեռագիր № 1102, էջ 143:

ժին-Սոմբատովը բարձր գնահատական են տալիս Սիրանուշի բացառիկ տաղանդին:

Այդ շրջանում նոր բեմադրությամբ խաղացվում են Գոգոլի «Մեկիզորը» և Սուխով-Կորիլինի «Կրեշնակու հարսանիքը»:

«Մշակ» լրագրում Հ. Սաղաթեյանը 1898 թվականի «Մեկիզորի» բեմադրության առթիվ գրած ռեցենզիայում միանգամայն սխալ դիրքերից է մոտենում այդ կատակերգության գնահատմանը: Նա տուրք է տալիս բուրժուական այն հայացքներին, թե «Մեկիզորը» անեկզատ է, զուրկ տիպականությունից, թե քիչ հավանական է այդ ամբողջ պատմությունը և, վերջապես, եթե նույնիսկ հաշտվենք պիեսի որոշ արժանիքների հետ, ապա, այնուամենայնիվ, դեպքը կատարվում է դավառական մի քաղաքում, որ ոչ մի կապ չունի պետական ողջ կարգի հետ: Ավելին. հեղինակը նույնիսկ դառնում է, որ այդ պիեսի հայերեն ներկայացումը ոչ մի արժեք չունի, քանի որ ինչ-որ մի դեպք, կատարված Ռուսաստանի մի հեռավոր քաղաքում, ոչ մի կապ չունի Անդրկովկասի իրականության հետ: Հեղինակը գրում է. «Նրա ներկայացրած միջավայրը և տիպերը, այսպես ասած, չէին կաշում օտար լեզվին և նկարագրած անձնավորությունները օտար աշխարհայեցողության մեջ կարիկատուրայի կնիք են ստանում: ...Օտարի աչքում երևույթները դուրս են գալիս հավանականության սահմաններից»¹:

Ռեցենզենտի բացասական դատողությունները պարզ երևում են դերասանական խաղի նրա գնահատման մեջ, քանի որ նա պնդում է՝ «տեղականն այստեղ (Մեկիզորում) — Վ. Վ.) միանգամայն գերակշռում է հանրամարդ-

¹ «Մշակ», 1898, № 227:

կայինը՝¹, դրա համար էլ դերասանների ստեղծած կերպարները արդեն չէին կարող հաջողություն ունենալ։ Պարզ է, որ «Մշակի» թղթակիցը չէր կամենում «մեկի-դորում», ամենի շուտ վեց աստիճանավորների մեջ տեսնել ժամանակակից բյուրոկրատիայի և պետական ապարատի ողջ ներկայացուցիչները։ Նրա հայացքը հեռավոր կերպով ձայնակցվում էր բուլղարիների և սենկովսկիների այն կարծիքների հետ, թե «մեկիդորը»՝ դա մի դրախտություն է, որ արված է հայրենիքի հասցեին։ Ի հակակշիռ դրան, հայ դերասանները «մեկիդորը» դիտում էին, որպես մի մերկացուցիչ երգիծանք՝ ուղղված Ռուսաստանի նողկալի իրականության դեմ, նրա պետական սխառմի դեմ, որի ներկայացուցիչը՝ նորին մեծություն փոխտրեբան, իշխում էր ամբողջ Կովկասի վրա։

Պետք է հիշատակել, որ հայ դերասանները, շրջելով Անդրկովկասի դավառները «մեկիդոր» պիեսով, մեծ ընդունելություն գտան ժողովրդի մեջ։ Այսպես, օրինակ, Շուշուց գրված մի թղթակցության մեջ ասվում է, որ ռուսաց հեղինակներից ոչ մեկին այնքան կատարելություն մեր չի հաջողվել դուրս բերել ռուս ժողովրդի կյանքը, ինչպես Գոգոլին։ Ռուս դրականությունը պատվավոր տեղ տալով նրան, նրա գլուխ-գործոցն իրավամբ համարում է «Մեռյալ հոգիներն» և «Վերաքննիչը»։ Վերջինս կոմեդիայի կատարելատիպ է համարում յուր մեջ դուրս բերված իրերի հաջորդականությամբ, իսկ իբրև բարքերի ձաղկումն՝ «Վերաքննիչը» մի սպանիչ զորվածք է՝²,

¹ «Մշակ», 1898, № 227.

² «Նոր Դար», 1899, № 129.

«Ռեկիզոր» պիեսի բեմադրությունը 1898 թվականին շատ մեծ տպավորություն թողեց:

Այդ բեմադրության մեջ առանձնապես աչքի ընկան ռուս թատրոնում բեմական դաստիարակությունն ստացած այն ժամանակվա լավագույն ուժերը՝ Պետրոսյան (Քաղաքապետը), Արեւյան (Օսիպ) և Արաքսյան (Խլեստակով): Դերասանական ամբողջ անսամբլի խաղը գնահատվեց որպես խոշոր հաղթանակ, և առանձնապես գնահատվեցին վերոհիշյալ դերասանները: «Առանց բացառության բոլորն էլ արտաքինով շատ տիպական էին, համաձայն հեղինակի թողած պատկերի, որը նա իր ձեռքով նկարել է»¹:

Այս վկայությունն ասում է այն մասին, որ դերասանների ստեղծած ներկայացումն իր անսամբլայնություն տեսակետից շատ բարձր էր կանգնած, և որ հայ դերասանները մեծ ակնածությամբ էին մոտենցել անմահ կոմեդիային: Ռեցենզենտը գրում էր, որ «այնպիսի մի նշանավոր պատմական-հասարակական մեծ նշանակություն ունեցող, ժողովրդական պիեսի խաղում, ինչպիսին է «Վերաքննիչը» ռուսական թանկագին գանձերից մեկը»², հայ դերասանները պատվով դուրս եկան:

Ինչպես հայտնի է, Սուխով-Կորիլինը ռուս դրամատուրգիայի պատմության մեջ գնահատվեց իբրև Գոգոլի հետևորդ, նրա գործը շարունակող: Բոլորովին պատահական չէ, որ հայ թատրոնն այդ շրջանում նորից դիմում է Սուխով-Կորիլինի դրամատուրգիային:

Սուխով-Կորիլինի դրամատուրգիան ավելի քան ժամանակակից էր հնչում: Հայ ժողովրդի և նրա առա-

¹ «Տարազ», 1898, № 46:

² Նույն տեղում:

շաւոր ինտելիգենցիայի կրած տառապանքները ուս-
ժանդարմերիայից, նրա ատելությունը իշխող դասա-
կարգի հանդեպ այնքան խորն էին, որ «Կրեչինսկու
հարսանիքը» պիեսի բեմադրությունը դիտւում էր բա-
ցառիկ հետաքրքրությամբ: «Կրեչինսկու հարսանիքի»
ներկայացման մասին ռեցենզենտը գրում է. «...Ժամա-
նակակից ձրիակեր ցեցերից մեկն է Միխայիլ Վասիլե-
վիչ Կրեչինսկին: Կրեչինսկին թեև դող ու ամազակի
կերտարանք շունի, նա ամենավերջին վաշխառուից էլ
վատ է, նա պատրաստ է գրավ դնել, ծախել յուրային-
ների ոչ միայն մարմինը, այլև հոգին, բայց արտաքի-
նով և յուր վարվեցողությամբ նա այդ տեսակ մարդ-
կանց էլ նման չէ. նա ստոր խարերա է և ձրիակեր:
Բայց դուք նրան այդ տեսակ մարդկանց էլ չեք նմա-
նեցնիլ. նա մի կատարյալ մարմնացումն է ժամանա-
կակից բացասական հատկություններով:»¹

Ինչպես տեսնում ենք, ռեցենզենտը գտնում է, որ
«Կրեչինսկու հարսանիքը» շատ ակտուալ էր հնչում,
բայց այդ շտեպով «Մշակի» ռեցենզենտը, որի համար
այդ ստեղծագործությունը «շարուն սյուժե ունեցող մի
պիես էր»:

«Կրեչինսկու հարսանիքը» կատակերգության բեմա-
դրությունը շերմությամբ ընդունվեց հայ առաջաւոր
հանդիսատեսի կողմից: Առանձնապես բարձր գնահա-
տականի արժանացան Պետրոսյանը և Արաքսյանը՝ Կրե-
չինսկու և Արեւյանը՝ Ռասսուլյուկի դերերում:

1899 թվականին Արեւյանը հանդես է գալիս «Ժլատ
ասպետի» մենախոսության կատարմամբ Պուշկինի հա-
մանուն պիեսից, որով մեծ գրողն առաջին անգամ հան-

¹ «Նար Դար», 1899, № 203.

դեռ էր գալիս հայ թատրոնում: Հասարակայնությունը շերմությամբ է ողջունում Արեւյանի այդ քայլը և ցանկություն է հայտնում, որ նման փորձեր «երեւելի զըրվածքից» շարունակվեն¹:



Հայ թատրոնի պրակտիկ գործունեության հետ միասին, մամուլում քննարկվում էին նաև էսթետիկական հարցեր: Այսպես, օրինակ, երևան է գալիս «Թատրոնի նշանակությունը» խորագրով մի հոդված: Հոդվածի հեղինակն իր դրույթները հիմնավորում է ուսումնական-դաստիարակական կարծիքներով, որ շարագրել էր նա իր «Գրական երազանքներում»: Ավելին. հոդվածի հեղինակը թարգմանաբար տալիս է Բելինսկուց հատվածներ: Չփխտելով հեղինակի առաջավոր ձգտումները, այնուամենայնիվ, պետք է նշել, որ նա թույլ է տվել հատվածների և տողերի աղաթ ընտրություն, որոշ շափով աղավաղելով Բելինսկուն: Բացատրելով Բելինսկու հայտնի դրույթը, թե «Եվ իրոք, արդյո՞ք նրա մեջ (Թատրոնում—Վ. Վ.) չեն կենտրոնանում գեղեցիկ արվեստների բոլոր հմայքները, բոլոր հրապուրանքները: Արդյոք նա բացառիկ ինքնիշխան տերը չէ մեր զգացմունքների...»,—հոդվածի հեղինակը տալիս է տարօրինակ մի բացատրություն, թե թատրոնը «թռցնում է դեպի ուրիշ աշխարհ, որ բոլորովին նման չէ մերին, ուր տիրապետում է միայն գեղեցիկն ու չքնադը, ապրել է տալիս մի կյանքով, որ նման չէ աշխարհային մեր

¹ «Նոր Դար», 1899, № 203:

մանր կյանքին, մի կյանքով, ուր հացի խնդիրը միշտ
երկրորդական տեղ է բռնում...»¹

Սա ուսման մեծ քննադատի մտքի իսկական աղավա-
ղումն է։ Ստացվում է, որ Բելինսկին թատրոնը, արվես-
տը դնում էր կյանքից դուրս և կոչ անում հեռանալ մեր
կյանքից ինչ-որ մի իդեալական աշխարհ։ Իսկ ո՞ւր
մնացին հապա նրա այն խոսքերը, որ հողմածի հեղի-
նակը բաց է թողել. «Եվ ձեր աչքի առաջ հոսում է մարդ-
կային կրեմլի ու ճակատագրի անվերջ աշխարհը...»²

Միշտ է, Բելինսկին գտնում է, որ թատրոն մտնելով,
«դուք վայրկինապես բաժանվում եք երկրից, աղատ-
վում առօրյա հարաբերություններից»³, այնուամենայ-
նիվ այստեղ խոսքն այն հողի մասին է, ուր այնպիսի
փոխհարաբերություններ էին իշխում, որոնց հետ ոչ մի
կերպ չէր կարող հաշտվել մեծ դեմոկրատը, որի իդեալն
էր ժողովուրդների երջանկությունն ու բարեկեցությունը։
Նա փառաբանում էր ժողովրդական մեծ թատրոնի գա-
ղափարը։ Այնինչ, ըստ հողմածի հեղինակի խոսքերի,
Բելինսկին կոչ էր անում այնպիսի թատրոնի գաղափար,
որը ոչ մի կապ չպետք է ունենար կյանքի հետ, և թատ-
րոնը գոյություն պիտի ունենար նրա համար, որ մար-
դը, այնտեղ մտնելով, փոխադրվեր երազների աշխար-
հը, իսկ մարդկանց ճակատագրի և հացի հարցը՝ դրանք
երկրորդական և ոչ-կարևոր հարցեր են։

Այս կերպ բացատրել Բելինսկու դրույթները՝ նշա-
նակում է շհասկանալ նրա էսթետիկական հայացքների
էությունը։ Ի հակադրություն այդ հողմածի հեղինակի՝

¹ «Նոր Դար», 1888, № 122։

² Վ. Գ. Բելինսկի, Փիլիսոփայական ընտիր երկեր, Հայպետ-
հրատ, Երևան, 1934, էջ 134։ Հնդգծումը մերն է։

³ Նույն տեղում։

հայ դերասաններն իրենց ստեղծագործական կյանքում միանգամայն հակառակն էին պնդում:

Պետք է նկատել, որ հայ առաջավոր գործիչները շատ մեծ նշանակություն էին տալիս Բելինսկու էսթետիկական հայացքներին: Դա կարելի է հաստատել ևս մի փաստով:

1901 թվականին հրատարակվում է Մուրացանի «Մեռածան» ողբերգությունը: Պատմական այդ դրաման խաղացվել էր հայ բեմում 80-ական թվականներին: «Մեռածանը» միանգամայն ներհակ է կրոնա-պատմական այն ողբերգություններին, որոնց մասին մենք վերև հիշատակեցինք: Նա շնորհիվ իր հայրենասիրական բարձր արժանիքների, դառնում է հայ թատրոնի «սպերտուլարային լավագույն պիեսներից մեկը և արդեն յոթանասուն տարուց ավելի՝ ապրում է հայ բեմում:

Երբ պիեսը հրատարակվում է, նրա դադափարական դիրքերի և դրամատուրգիական կառուցվածքի դեմ մամուլի էջերում պայքար է սկսվում: Հեղինակը հարկադրված էր հրապարակորեն հանդես գալ և պաշտպանել իր երկի հիմնական դրույթները: Այստեղ հետաքրքիր է պարզել, թե գեղարվեստական ինչ դիրքերից, էսթետիկական ինչ սկզբունքներով է դեկլարվում Մուրացանը՝ իր դրաման պաշտպանելիս:

Քննադատը «Է.» ստորագրությամբ, հարձակվում է Մուրացանի «Մեռածանի» վրա նրա համար, որ վերջինս, այդ դրաման գրելիս, ստրկորեն չի վերաբաղվել պատմական դեպքերը, թույլ է տվել շեղումներ, մտացածին կերպարներ և դրույթներ: Այդ հանգամանքը առանձնապես վրդովել է այդ քննադատին, որը պնդում էր, թե գեղարվեստական նման երկի մեջ «...ամենից առաջ և ամենից շատ պետք է լինի պատմական ճշմարտություն:

շկա այդ նշմարտութիւնը և պատմական երկը կներկայացնէ մի ողորմելի կեղծիք»¹։

Այս սխալ կարծիքի դեմ հանդես եկաւ պիեռի հեղինակը, որն իր դիրքերը ամրացնելու համար դիմում է Բելինսկուն, համոզւած լինելով, որ մեծ քննադատի էսթետիկական հայացքները հայ գրողի համար մի լավագույն պաշտպանութիւն են։ Մուրացանը գրում է. «Այս առիթով կարևոր եմ համարում առաջ բերել այստեղ ռուսաց գրականութեան փայլուն աստղերից մեկի՝ Բելինսկու կարծիքները պատմական դրամայի վերաբերյալ»²։ Եվ Մուրացանը թարգմանութեամբ բերում է Բելինսկու «Մոսկովսկի նաբլյուդատելի» քննադատութեան և՛ գրական կարծիքների մասին» հոգւածից բաժական մեծ հատված։ Իր հոգւածում Մուրացանը ընդարձակ կերպով օգտագործում է Բելինսկու այն մտքերը, որոնցով քննադատը մեղադրում էր Շեվիբին՝ պատմական դրամայի նրա ռեցեպտների համար։ Այստեղ Բելինսկին արդարացի կերպով բացականչում է. «Որտե՞ղ է մնում ուրեմն քերթողի ազատութիւնը», կամ՝ «բանասերը չի կարող և չպիտի լինի պատմութեան ստրուկը», որովհետև թե մեկ և թե մյուս դեպքում նա կդառնար միայն արտագրող, ընդօրինակող և ոչ թե ստեղծագործող»։ Բելինսկու հոգւածներից բազմաթիւ մեջբերումներ անելուց հետո, Մուրացանն առանձնապէս ընդգծում է, որ «էլինելով անհավատարիմ պատմական նշմարտութեանը, նրանք վերին աստիճանի հավատարիմ են մարդկային հոգու, մարդկային սրտի հավիտեական նշմարտութեանը, հավատարիմ են բանաստեղծական նշմարտութեանը,

¹ «Մուրն», 1901, № 7։

² Նույն տեղում։

որովհետեւ ընտրովի կամ մտացածին չեն, այլ ինքնագործ...»¹։

Հողվածի վերջում Մուրացանը գրում է. «Առաջ բերելով հայտնի կրիտիկոսի այդ կարծիքները սլատմական դրամայի վերաբերմամբ, կարծեմ, ինձ այլեւ ոչինչ չի մնում ավելացնել՝ համոզելու համար «Ռուզանի» քննադատ սյ. Լ-ին, որ ես իմ դրամայում ուղիղ ճանապարհ եմ ընտրել քերթողական արվեստի օրենքներին և նրա հավիտենական ճշմարտությանը հավատարիմ մնալու համար»²։

Չնայած նրան, որ քննադատ Լ-ն դարձյալ հրապարակորեն հանդես է գալիս Մուրացանի դեմ հայտարարելով, որ «Բելինսկու ժամանակից հայացքները փոխվեցան», այնուամենայնիվ կյանքը ցույց տվեց, թե որքան իրավացի էր Մուրացանը՝ իր էսթետիկական հայացքներում Բելինսկուն հետևելով. «Ռուզանը» առ այսօր էլ տեղ ունի հայ բեմում։

Ընդհանրացնելով նախընթաց ժամանակաշրջանը, մենք համարձակ կարող ենք պնդել, որ անցյալ դարի 80-ական թվականների վերջին հայ թատրոնը, ապրելով իր ճգնաժամը, մի կողմից հայ ժողովրդի նկատմամբ ուսական ցարիզմի քաղաքականության, և մյուս կողմից ազգայնական, ռեակցիոն մտայնության աշխուժացման հետևանքով, իջեցնում է իր գաղափարա-դեղարվեստական մակարդակը։ Այդ հանգամանքը առաջացնում է հայ-ռուս թատերական կապերի թուլացում և միայն դարեվերջին, սկսած իննսուներկան թվականների կեսից, նոր վերելք ապրելով՝ հայ թատրոնը ոտքի է կանգնում, շնորհիվ առաջավոր այն գործիչների, որոնք եկան հայ թատրոն՝ դինված ռուս թատերական առաջավոր կուլտուրայով։

¹ «Մուրե», 1901, № 7։ Ընդգծումները Մուրացանինն են—Վ.Վ.։

² Նույն տեղում։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

Անցյալ դարի վերջին Անդրկովկասում սկսվում է ուսույցիոն պայքար՝ սոցիալ-դեմոկրատիայի ղեկավարության ներքո: Անդրկովկասի բանվորների ինքնավիտակցության աճման հետ միասին այդ պայքարը հետզհետե ընդունում է խոշոր գործադուլների և քաղաքական ցույցերի ձևեր: Հիմնվում է բոլշևիկյան իսկրայական մամուլ, որը հսկայական դեր է խաղում անդրկովկասյան պրոլետարիատի և աշխատավոր ինտելիգենցիայի քաղաքական կողմնորոշման մեջ:

Լենինի ղինակիցներ և աշակերտներ Ստեփան Շահումյանը, Սուրեն Սպանդարյանը և ուրիշները լայն աշխատանք են ծավալում, որով և հայ բանվորության մեջ մարքսիստական շարժումը ուժեղանում է: Հիմնվում են մարքսիստական իսկրայական լրագրեր հայերեն լեզվով՝ «Պրոլետարիատ», «Պրոլետարական կռիվ», «Կայծ» և այլն, որոնք մարքսիստական դիրքերից, «Искра»-ի դիրքերից շախչախիչ հարվածներ էին հասցնում բուրժուա-ազգայնական հոսանքներին: Նույն լրա-

գրեցում մեծ տեղ են հատկացվում նաև գաղափարական հարցերին:

Մարքսիստական շարժումը խոշոր ազդեցություն ունեցավ նաև հայ առաջավոր գեղարվեստական ինտելիգենցիայի վրա: Հայ թատրոնում ավելի քան աշխուժանում է պայքարը գաղափարական արվեստի համար, այդ պայքարում հետևելով ուրա թատրոնի առաջավոր այն թևին, որը, ռևոլյուցիայի հասունացած դեպքերի ազդեցության տակ, առաջ էր քաշում նոր խնդիրներ: Մեր բեմի գործիչների՝ մի շարք համարձակ արարքների համար օրինակ հանդիսացավ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի պրակտիկան. նրանց համար պարզվեց հետևյալ երկու հանգամանքը: Առաջինը, որ թատրոնը պետք է հենվի ժողովրդական կուլտուրայի հարստությանների վրա, լավագույն այն երկերի վրա, որոնք ստեղծվել էին երկար տարիների ընթացքում: Երկրորդը, որ եթե թատրոնը կամենում է առաջավոր գաղափարների պաշտպանը լինել, ապա նա անպայմանորեն պետք է սերտ կերպով կապված լինի իրականության հետ:

Ռուսական առաջին ռևոլյուցիային նախորդող տարիներին հայ թատրոնը լիովին օգտագործում էր ազգային ռեալիստական դրամատուրգիան (Սունդուկյանի, Պարոնյանի պիեսները): Բացի այդ, ռեպերտուարում տեղ էին գտել բոլոր այն ինքնուրույն թատերական գործերը, որոնք արտացոլում էին ազատագրական պայքարը՝ Աբովյանի Վերք Հայաստանի՝ ինսցենսիրովկան, Մուրացանի «Ռուզան» ողբերգությունը, Բաֆֆու «Մամվել» վեպի ինսցենսիրովկան, էմին Տեր-Գրիգորյանի «Բարեգործության դիմակի տակ» պիեսը, Լևոն Մանվելյանի մի շարք պիեսներ և այլն: Հենց այդ ժամանակաշրջանում է, որ իր նոր դրամատիկական երկե-

րով հանդես է գալիս Շիրվանզադեն, նշանակալից դեր խաղալով հայ թատրոնի զարգացման գործում:

1901 թվականին բեմադրվում է Շիրվանզադեի «Եվդինեն», որը հասարակությանը հուզող պրոբլեմների արծարծման շնորհիվ, շատ լավ է ընդունվում: 1902 թվականին հրապարակ է գալիս նույն հեղինակի «Ունե՞ր իրավունք» երկը, իսկ 1904 թվականին՝ նրա գլուխ-գործոցը՝ «Պատվի համարը»: Առաջին երկու պիեսները նվիրված էին կնոջ ազատագրման հարցին: Հայ դրամատուրգիայի գլուխ-գործոցներից մեկը՝ «Պատվի համարը» դրաման գեղարվեստական համոզիչ կերպարների օգնությամբ, ունակ էր ցուցաբերել խոսքի և արտաքին արտահայտության խոստացած դրամայական զեղծ էր անում կապիտալիստների նողկալի էությունը և նրանց բարոյական անկումը: 1904 թվականից սկսվում է «Պատվի համարի» բեմական փառավոր ուղին հայ թատրոնում: Հատկապես նշանավոր են այդ պիեսի ներկայացումները 1905—07 թթ. Ռուսլոցիոն վերելքի տարիներին: Այդ օրերին նրա հասարակական ուժգնանքը շատ բարձր էր:

Համարձակ կարելի է ասել, որ դրամատուրգիական լավագույն ինքնուրույն երկերը ոչ մի ժամանակաշրջանում ցուցադրված չէին հայ թատրոնում այնպիսի առատությամբ, ինչպես այդ տարիներին:

Բացի հայկական պիեսներից, որոնք 1905 թվականին նախորդող քաղաքականապես լարված տարիներին կարող էին բավարարել առաջավոր հասարակայնության պահանջները, հայ թատրոնը բեմ է բարձրացնում ռուս և արևմտահայրդական կլասիկ ու ժամանակակից դրամատուրգիայից այնպիսի երկեր, որոնք համահնչյուն էին օրվան: Այսպես, օրինակ, ռուս կլասիկ պիեսներից ընտրվում էին այնպիսիները, որոնք անմի-

չականորեն մերկացնում էին իշխող կարգերի փտածությունն ու ողնշությունը: Այդ տարիներին հուժկու էին հնչում Օստրովսկու «Անմեղ մեղավորները», «Արդյունավոր պաշտոնը», «Անօժիտը» և «Անտառը»: Վերջին երկու պիեսները, որոնք աչքի էին ընկնում մերկացնող ուժով, բեմադրվում էին առաջին անգամ: Ինքնըստինքյան հասկանալի է, թե ինչու էին ընտրվել հատկապես այդ երկերը:

1903 թվականի նոյեմբերի 23-ին ներկայացվում է «Անտառը»: Բեմադրության մեջ դրադված էին հայ թատրոնի լավագույն ուժերը: Արեւլյանը կատարում էր Նեսչաստիվցևի դերը, Ավետյանը՝ Արկաշայի, Զարելը՝ Գուրմիժսկայայի, Խիթարյանը՝ Աքսյուշայի, Հարությունյանը՝ Վոսմիրրատովի դերերը:

Երիտասարդության, առավելապես ուսանողության կողմից պիեսի ունեցած ընդունելության ազդեցության տակ հայ մամուլի որոշ մասը ստիպված էր կես-բերան խոստովանել, որ պիեսը «յուր իդեալով, շոշափած հարցերով ու առաջ բերած տիպերով որոշ չափով պատկանում է ռուսական հասարակական ներկա կյանքին, հետևաբար և դեռ չի կորցրել յուր ամբողջ կենսունակությունը»¹:

«Նոր Դար» թերթի կարծիքին հակառակ երիտասարդությունը հիացմունքով ընդունեց «Անտառը»: Պահպանողական մամուլի ռեցենզենտին դուր չեկավ այդ երկի մերկացնող ոգին, և նա առաջարկում է «Անտառ» պիեսից հանել Նեսչաստիվցևի և Սչաստիվցևի կերպարները ու եղբայրացնում է, որ «պիեսի հիմնական իդեան ոչ մի վնաս չի կրի դրանից»: Ռեցենզենտը ցանկություն

¹ «Նոր Դար», 1903, № 216.

է հայտնում, որ «Անտառում» պատկերվեն միայն կրքի
և սեռական ձգտումների տեսարանները: Եթե վերոհիշ-
յալ կերպարները այդպես էր զնահատում պահպանո-
ղական մամուլը, ապա հասարակությունը և առանձնա-
պես նրա երիտասարդական շերտը կրքով ընդունեց
հենց նեպշաստլիվցևի կերպարը, տեսնելով նրա մեջ
մեծ ազնվություն, զգալով նրա մերկացնող ուժը, որ
կարողանում էր «անտառում» ասորող դադանների երե-
սին շարաւել դիմակազերծող խոսքեր: Նեպշաստլիվցևի
նշանավոր մենախոսությունը մի կող էր իշխող դասա-
կարգի դեմ. «Արկադի, մեզ հալածում են: Եվ իրոք...
ինչո՞ւ մենք եկանք, ինչպե՞ս մենք ընկանք այս ան-
տառը... Ինչո՞ւ մենք, եղբայր, վախեցրինք բուերին...»:

Նույն նշանակությունն ունեւ Օստրովսկու մյուս
երկը՝ «Անօթիաը»: Բուրժուական քննադատներն ու ռե-
ցենզենտները բացասական վերաբերմունք ցուցաբերե-
ցին նրա նկատմամբ: Նրանք ձգտում էին ամեն կերպ
վարկարեկել պիեսը, գտնելով, որ նա առանձնապես «մի
համեղ պատառ չէ մեր ռեպերտուարում և որ առանց
նրան էլ կարելի է յուրա զնայ»:

«Անօթիաը» 1903 թվականի բեմադրության մեջ Լա-
րիսայի դերում հանդես եկավ Սաթենիկ Ադամյանը,
որը հայ թատրոնի լավագույն ուժերի թվին էր պատ-
կանում: Նա իր թատերական կրթությունն ստացել է
ռուս վարպետների մոտ, Պետերբուրգում, հրապուրված
էր Վ. Զ. Կոմիսարժևսկայայով և հետևում էր նրա
խաղի ոճին: Հայ թատրոնում Սաթենիկ Ադամյանին
անվանում էին «հայկական Կոմիսարժևսկայա»: Նա
այն առաջավոր գործիչներից էր, որոնք ներքին ձգտում
ունեին բարելավել հայ թատրոնի դրությունը, հատկա-
պես այն տարիներին, երբ թատրոնը գտնվում էր ծանր

վիճակի մեջ՝ իմպերիալիստական առաջին պատերազմի տարիներին։ Այդ բարեկամները, բարեփոխումները վերաբերում էին թատրոնի ստեղծագործական կյանքի խնդիրներին։

1915 թվականին Սաթենիկ Աղամյանի մահվան առթիվ Լևոն Քալանթարը գրել է, որ դերասանուհին նոր թատրոնի համար պայքարում էր «ռուսական առողջ թատրոնում» ստացած հասկացողությունների և ընկալումների ազդեցության դիրքերից։ Դա պայքար էր ռեալիզմի համար այն օրերում, երբ մշուշապատված էր հայ թատրոնի ապագան¹։

Առաջին ռևոլյուցիային նախորդող տարիներում հայ բեմում ռուս-կլասիկներից նորից խաղացին Սուխովուկորիլինի «Կրեյդինսկու հարսանիքը», Գոգոլի «Մեկիզորը», Լեոնովի «Դիմակահանդեսը», ինչպես և ժամանակակից ռուս դրամատուրգներից բազմաթիվ երկեր, որպիսիներն էին՝ Վ. Լ. Նեմիրովիչ-Մանշենկոյի «Կյանքի արժեքը», Նույն հեղինակի և Ա. Յուժին-Սումբատովի «Բազեներ և ագռավները», վերջինից «Շղթաները» և «Դավաճանությունը», Ս. Նայդյոնովի «Վանյուշինի զավակները» պիեսները և Ա. Չխովի վոդևիլները։ Դրանցից ամեն մեկը այս կամ այն չափով շոշափում էր օրվա հրատապ հարցերը և իր առաջ քաշած դադափարական դրույթներով նպաստում առաջավոր հանդիսատեսի պահանջներին, որը և թատրոնին տալիս էր արդիականության ոգի։ Առանձնապես մեծ հաջողություն էր վայելում «Դավաճանությունը», որը հաճախ էր կրկնվում և տմեն անգամ լեփ-լեցուն դահլիճով, որտեղից բացակայում էր ռևոլյուցիայից վախեցած բուրժուական ինտելիգենցիան, որը,

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1915, № 158։

ինչպես նշում էր մամուլը, «կամ արտասահմանումն էր և կամ շէր կամենում թատրոն հաճախել»:

Երկիրը համակած ուռլուցիոն շարժմանը ավելի ակտիվորեն արձագանքելու համար, հայ թատրոնի ռեպերտուարում տեղ են դրավում եվրոպական կլասիկներին երկերը՝ Շեքսպիրի «Օթելլոն», «Համլետը» և «Լիր արքան», Եիլլերի «Ավադակները», «Սեր և խարդավանքը» և «Օռլեանի կույսը», Մոլիերի մի շարք երկերը, Բոմարշեի «Սևիլյան սափրիչը» և Իրսենի «Ժողովրդի խշամին» («Դոկտոր Ծոռկման»): Հիշյալ պիեսների սոսկ թվարկումը յկայում է այն մասին, թե ինչպես էին արձագանքում հայ թատրոնի գործիչները ռուս առաջին ուռլուցիայի դեպքերին:



Ծանր վիշտ ասլոց հայ ինտելիգենցիան, երբ լսեց ռուս մեծ դրող Անտոն Պավլովիչ Չխոսովի մահը: Չխոսովի երկերը մեզ մոտ սկսեցին թարգմանվել և բեմադրվել դեռևս անցյալ դարի 80-ական թվականներից, նրա պատմվածքները մեծ ընդունելություն գտան հայ ընթերցողի մոտ:

Դերասաններ՝ Հ. Արեւյանի, Գ. Պետրոսյանի, Գ. Տեր-Դավթյանի, Գր. Ավետյանի, Ի. Ալիխանյանի, Ա. Վրուլրի, Օ. Մայսուրյանի, Ամո Խարադյանի, Հ. Ստեփանյանի, Ա. Ոսկանյանի, Օ. Գուլադյանի և ուրիշների ռեպերտուարում չխոսովյան «Արջ» և «Առաջարկություն» վոդևիլների կերպարները սիրված և փայփայված դերեր էին:

Չխոսովի մահվան առթիվ հայ մամուլում լույս տեսած բազմաթիվ հոդվածներում առանձին տեղ է գրա-

վում Ալեքսանդր Մատուրյանի հոգևածը, որ գրված էր անմիջապես գրողի մահվանից հետո: Բանաստեղծը Չեխովին զնահատում է որպես «արդի ռուսաց գրականության դարդերից մեկը»: Բարձր զնահատելով Չեխովի տաղանդը՝ նա գրում է. «Իր նորանոր և բազմաթիվ երկերում Չեխովն արդեն ներկայանում է որպես նուրբ դեղարվեստագետ, որպես խորը գիտող ու վերլուծող կյանքի պես-պես երևույթները, մարդկանց դորժերն ու արարքները: Նրա հումորն սկսում է մոտենալ Գոգոլի հումորին. ծաղրի ու ծիծաղի մեջ զգացվում է խորությույն, սրտի թաքուն արտասուք, ծածկված վիշտ ու թախիծ... Պատկերացնելով մայրենի կյանքի անփայլ ու անլույս երևույթները, իր ժամանակի դժգոհությունը, կյանքի ու մարդկանց մանրացումը, նամանավանդ ռուսական դավառի ճահճային նեխվածությունն ու անշարժությունը — և այդ բոլորը ճկուն, գունեղ լեզվով — նրա քնարն սկսում է հնչել մեղամաղձոտ, ցավադին, բայց ոչ անհույս... Նա թախծելով երազում է դարուն օրեր և հավատում է այդ ոսկի երազների իրականանալուն: Նա հավատում է, որ ապագան պետք է լինի լուսադարդ, որ իր ժամանակակից կյանքի դատարկությունը պետք է լցվի, որ անգույն կյանքը պետք է գունավորվի, պետք է դառնա բովանդակալի, թովիչ ու շքնաղ, որ մանրացած մարդը պետք է մեծանա և ապրի վեհ գործի, բարձր նպատակների համար... Այդ հավատը, գեղեցիկ ու շքնաղ կյանքի այդ կարոտը կարմիր թելի պես անցնում էր մանավանդ նրա բանաստեղծական նուրբ հույզերով, մեղամաղձիկ տրամադրությամբ ներշնչված պիեսներում»¹:

¹ «Մշակ», 1904, № 152:

Այդպիսի զնահատականը առաջին ռևոլյուցիայի նախօրյակին՝ հնչում էր որպես հայ-ռուս կուլտուրաների մերձեցման կոչ։ Մի այլ անգամ «Մշակը» գրում է, որ «Զեխտովի տաղանդի ամենաաչքի ընկնող ուժը նրա դիտելու ընդունակությունն է։ Նա զարմանալի սրամտությամբ տեսնում, ընդգրկում է այնպիսի երևույթներ, որոնց մոտից նույնիսկ շատ ավելի տաղանդավոր մարդիկ տառնց նկատելու կանցնեն։ Ահա այդ հատկությունն է, որ կապում է ընթերցողին Զեխտովի գրությունների հետ։ Բացի այդ խոշոր հատկությունից, նրա մեջ պարզ նկատվում է վերլուծելու, անալիզի կարողությունը»¹։

Այնուամենայնիվ, նույն այդ «Մշակը» ի վիճակի չէր, որ տեսնել ու հասկանալ Զեխտովի քննադատական ռեալիզմի ուժը, երբ հայտարարեց, թե նա իրր ըլի կարողանում արտահայտել ամբողջական աշխարհայացք։ Այսպիսով թերթը հարցականի տակ է դնում Զեխտովին խոշոր գրողների շարքը դասելու հարցը։

Նար-Դոսը գեղեւ 1905 թվականին ասել է. «Նորագույն գրողներից ես շատ սիրում եմ Զեխտովին, որի յուրաքանչյուր նոր փոքրիկ երկը՝ քաղմահատոր վեպ արժե։ Իմ կարծիքով, Նորագույն ռուս վիպասաններից միայն Զեխտովն է հանդիսանում ռուս պատմողական ստեղծագործության լավագույն տրագիցիաներ կրողը»²։

Նմանության շատ գծեր կարելի է գտնել Զեխտովի և Նար-Դոսի միջև։ Նրկուան էլ խոշոր գեմոկրատ գրողներ էին։ Ինքը Նար-Դոսն էր խոստովանում, որ շատ մեծ էր ռուս գրականության ազդեցությունը իր ստեղծագոր-

¹ «Մշակ», 1904, № 140.

² «Новое обозрение», Тифлис, 1905, № 180.

ծության, հատկապես իր պատմվածքների վրա: Նար-
Դոսի մեծ սերը դեպի Չեխովը՝ հիմք էր տալիս մի
շարք քննադատների՝ նմանություն գտնել Չեխովի «Ճա-
յի» և Նար-Դոսի «Սպանված աղավնու» միջև:

Միանգամայն պատահական չէ, որ հենց ռեուլու-
ցիայի հուզումնալից օրերին, 1905 թվականին, հայ
թատրոնի ստեղծագործական ուժերը ձեռք են զարկում
Չեխովի դրամատիկական խոշոր երկի՝ «Ճայի» բեմա-
կան մարմնավորմանը: Դժբախտաբար այդ կարևոր
իրագործությունը ըստ արժանվույն չի գնահատվել և
անգամ չի ուսումնասիրվել հետագա հետազոտողների
կողմից:

«Ճայի» բեմադրությունը հայ թատրոնում ունի սկզբ-
բունքային մի քանի կողմ: Նախ՝ հայ թատրոնի գործիչ-
ները կամենում էին այդ պիեսով արձագանքել հրայր-
քոտ օրերի պայքարին՝ կարծես ասելով. «Տոկուն և զնյ
փորձությունների հանդեպ, մի վախենաք կյանքից և
կոփեք ձեր հոգեկան ուժերը»: Պիեսի լեյտմոտիվը՝
դա հաղթանակի գաղափարն է, Կ. Ս. Ստանիսլավսկու
արտահայտությամբ՝ «դալիք նախադրումը»: Ներկայա-
ցումը, նրա մասնակիցների վկայությամբ, պատրաստ-
վում էր մեծ ոգևորությամբ: Դերասանները շատ էին
հուզվում, թե ինչպես կընդունի այդ հանդիսատեսը:
Նրանց շատ լավ հայտնի էր «Ճայի» շուրջը եղած պատ-
մությունը Ալեքսանդրինյան թատրոնում: Սակայն նրանց
լավ ծանոթ էր և այն հաջողությունը, որ ունեցավ պիե-
սը Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում: Այնուամե-
նայնիվ պատասխանատվությունը շատ մեծ էր: Առանձ-
նապես հուզված էր դերասանուհի Փնարիկը, որն իր
բենեֆիսի համար ընտրել էր Նինայի դերը: Ավելին,
«Ճայը» թարգմանել էր ինքը՝ դերասանուհի Փնարիկը,

որը ողևորված էր պիեսով և ամեն կերպ պայքարում էր նրա բեմադրութեան համար:

Ինչ ասել կուզի, որ հայ թատրոնի համար դժվար էր Չեխովի դրամաները խաղալ, ըստ էութեան նա դեռևս ոչ տարաստ չէր դրան:

Երկրորդ կողմը՝ մի շարք սկզբունքային պրոբլեմներ էին, կապված հայ թատրոնի բարեկարգման հետ: Հետևելով Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի հաջողութեանը, հայ թատրոնի տաղանդավոր երիտասարդ ուժերը խորասլան հետաքրքրված էին բեմում դերասանական վարպետութեան նոր սկզբունքներ ներդնելու գործով:

Չեխովյան դրամատուրգիան պահանջում էր նուրբ մոտեցում, մարդկային հոգեբանական ապրումների խորը բացահայտում և, ինչպես արտահայտվել է Ստանիսլավսկին՝ «Չեխովին խաղալու համար հարկավոր է նախ և առաջ պեղել-հասնել նրա ոսկերի հանքին, անձնատուր լինել նրան ուրիշներից տարբերող ճշմարտութեան զգացմունքին, նրա հմայքի թովանքներին, հավատալ բոլորին, և այն ժամանակ պոետի հետ միասին դնալ նրա երկի հոգեկան գծով դեպի սեփական գեղարվեստական գերգիտակցութեան դադտնի դռները: Այնտեղ, հոգեկան այդ խորհրդավոր արհեստանոցներում, ստեղծվում է Չեխովյան տրամադրութունը, այն անոթը, որի մեջ պահվում են Չեխովյան հոգու բոլոր անտեսանելի, հաճախ ըմբռնման շենթարկվող հարստութիւններն ու արժեքները»¹:

Այդ տեսակետից, մինչև ևս չուցիոն հայ թատրոնը

¹ Կ. Ս. Ստանիսլավսկի, «Իմ կյանքը արվեստում», Հայպետհրատ, Երևան, 1954, էջ 292:

լեխովյան դրամատուրգիան մարմնավորելու համար, իհարկե, պատրաստ չէր: Չի կարելի մոռացության տալ, որ լեխովյան դրամատուրգիան դժվար բեմադրելի էր նույնիսկ ուս լավագույն թատրոնների համար:

Մի կողմից՝ այս հանգամանքը, իսկ մյուս կողմից էլ այն, որ թատերական գործի որոշ ղեկավարները՝ բուրժուա-լիբերալները ամեն տեսակ խոչընդոտներ էին հարուցում լեխովյան դրամատուրգիայի համար: Նրանք սլնդում էին այն միտքը, թե Չեխովը տաղտկալի գրող է, որ հայ բեմի վրա նա ոչ մի հաջողություն չի ունենա: Այդ պատրվակի տակ էլ ուս մեծ գրողի դրամատիկական երկերը թողին ռեպերտուարից դուրս:

Չնայած դրան, ճիշդը ունեցավ իր որոշակի նշանակությունը: Նա դրամատուրգիական հարցերի շուրջը և, հատկապես, դերասանական արվեստի մասին նոր մտքեր ու խոհեր ծնեցրեց հայ թատրոնի գործիչների մեջ: Այդ պիեսը խաղացին և՛ 1905, և՛ 1906 թվականներին: 1905 թվականի ներկայացման մասին թերթը գրում էր. «...Մեր խումբը թեև շատ թույլ, աղուտ և խաթխափող քայլերով, մասամբ տվեց Չեխովի դրամաներին հատուկ տրամադրությունը, որ մի և ամբողջովին ծանրացած է Չեխովի և նրան հետևողությունով գրված դրամաների առանձնահատկությանը: Չեմ կարող աննշմար անցնել, որ այդ օրը ամենից լավ, ճիշտ և ուժեղ ըմբռնել էին այդ տրամադրությունը՝ Պետրոսյանը և Քնարիկը, մասամբ Ալիխանյանը և Վրույրը¹: Իսկ 1906 թվականի ներկայացման կապակցությամբ մամուլը գրում էր, որ Չեխովի պիեսների մեջ յուր առանձնահա-

¹ «Մշակ», 1905, № 12: «Ճայ» ներկայացման մեջ Պետրոսյանը կատարում էր Տրիգորինի դերը, Քնարիկը՝ Նինայի, Ալիխանյանը՝ Տրեպլովի, Վրույրը՝ Սորինի դերերը:

տուկ գողտրիկությամբ և բնավորությունների զորեղ ընդգծումներով աչքի է ընկնում նրա «Ճայ» կոմեդիան»¹։

Այդ ներկայացման առթիվ մամուլում ասված է, թե «Այդ օրը մեզ միանգամայն հիացրեց յուր տաղանդավոր խաղով Ստեփանյանը։ Խորին հարգանքի արժանի արտիստը ճիշտ և ճիշտ, առանց մի որևիցե պակասության, հիմնավորապես ըմբռնել էր բեղտորիստ Տրիգորինի դժվար ու բարդ տիպը. նա յուր դերի իսկական խորքն էր թափանցել, շնայելով ոչ մի շանք իրենից ներկայացնելու Տրիգորինի կատաղիլատիպը։ Մենք մեր խորին շնորհակալությունն ենք հայտնում համեստ արտիստին, որ յուր տաղանդավոր խաղով այն օրը մեզ ծանոթացրեց իսկական և հարազատ Տրիգորինի հետ։ Պ. Ստեփանյան, «Ճայում» Տրիգորինի դերը միշտ ձեռք է պատկանում»²։

1910 թվականին տոնվում է Չեխովի ծննդյան 50-ամյակը։ Այդ օրերին հայկական մամուլը նորից մեծ գովեստով է արտահայտվում Չեխովի ստեղծագործության մասին։ «Տարազ» էջերում գրվում է, որ «Չեխովի անունը շատ հույզեր և հիշողություններ է առաջացնում։ Օժտված լինելով մի զարմանալի դիտողականությամբ, բնության և գեղեցկի ըմբռնումով, Չեխովը իրրև գեղապիր հարստացրեց ուս պրականությունը իր մի շարք սիրուն պատկերներով, պատմվածքներով և թատրոնական գրվածքներով»³։

Չեխովի ծննդյան 50-ամյակի առթիվ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում տրված հորեկյանական

¹ «Նոր կյանք», 1906, № 27։

² Նույն տեղում. ընդգծումը հոդվածագրինն է։

³ «Տարազ», 1910, № 1։

ներկայացման մասին «Մշակը» մանրամասն տեղեկություն է տալիս, հիշատակելով նաև Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի ներածական խոսքը: Հոդվածագիրը ընթերցողին այն միտքն է հայտնում, որ «Չեխովը սերտ կերպով կապված էր Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի և Ստանիսլավսկու թատրոնի հետ. նա ամբողջ հինգ տարի մտերիմ կապ է պահպանել իսկական գեղարվեստական այդ տաճարի հետ: Չեխովը անհուն սիրով նվիրված էր Գեղարվեստական թատրոնին, ինչպես նաև վերջինս հսկայական դեր է խաղացել նրա տաղանդի զարգացման և մեծ հռչակի գործում»¹:

Ռուս թատրոնում «Երեք քույրեր» պիեսի բեմադրման մասին հայկական մամուլում տպագրված են հետևյալ տողերը. «Չեխովի նուրբ վրձինը, նրա մանրադնին և զարմանալի դիտողականությունը հմայում էր հանդիսատեսներին»:

Երեք քույրերի տանջանքն ու թախիժը այդ երեկո համակեց շատ կանանց և օրիորդների, որոնք արցունք էին թափում նրանց հետ միասին»²:



Ցարիզմն ամեն կերպ աշխատում էր կասեցնել և խեղդել Անդրկովկասում ծագած ռևոլյուցիոն շարժումը: Իր այդ նպատակն իրագործելու համար նա դիմում է նողկալի միջոցի՝ ազգամիջյան կռիվների հրահրման: Հայ առաջավոր խավերը չեն ենթարկվում այդ պրո-

¹ «Մշակ», 1910, № 22:

² Նույն տեղում, 1915, № 228:

վեկացիային և ամեն կերպ ամրապնդում էին ժողովուրդների բարեկամությունը: Բարեկամության դադափարների պաշտպան էին, առաջին հերթին, մարքսիստական կադմակերպությունները:

Այնուամենայնիվ, շնայած առաջավոր գործիչների համառ ջանքերին՝ ամուր պահել ժողովուրդների բարեկամությունը, այն երբեմն խախտվում էր երկրում տիրող ծանր պայմանների հետևանքով, և հատկապես ազգայնական պարտիաների ստոր գործելակերպի հետևանքով:

Դրությունը ավելի ևս բարդանում է 1905 թվականի ռևոլյուցիայի պարտությունից հետո, դաժան ռեակցիայի ժամանակաշրջանում, երբ առաջ են գալիս բուրժուական այնպիսի հոսանքներ, որոնք քայքայում են մտքում հասարակական կյանքում: Դա փաստորեն կոնտրռևոլյուցիայի հարձակումն էր ռևոլյուցիայի և դեմոկրատական բոլոր տեսակի երևույթների վրա: Քայքայումն ու անկումն առանձնապես ուժեղացան ինտելիգենցիայի մեջ:

Արվեստի և գրականության ոլորտը օղակներում նման վիճակը առաջ է բերում անկումային տրամադրություններ: Ստոլիպինյան ռեակցիայի սարսափելի մթնոլորտում խեղդվում էր առաջավոր ամեն մի երևույթ: Լենինն այդ ժամանակաշրջանի մասին ասում էր, որ «Միջնադարյան վայրի ցուլերը ոչ միայն նախաբեմն էին լցրել, այլև բուրժուական հասարակության ամենալայն խավերի սրտերը լցրել էին վեխական տրամադրությամբ, վհատությամբ, ուրացողության ոգով: Ոչ թե հնի բարենորոգման երկու եղանակների ընդհարումը, այլ հավատի կորուստը դեպի որևիցե բարենորոգումը, «հեզություն» և «զղջման» ոգին, հակահասարակական ու-

մունքներով հափշտակվելը, միատիցիզմի մոդան և այլն, — ահա թե ինչ ստացվեց մականբույսի վրայ»¹։

Ռուսական իրականության մեջ ծագած դեկադենտական ուղղությունները ինչ-որ շահով բացասական ազդեցություն ունեցան նաև հայ թատրոնի վրա։ Ծիշտ է, որ միատիցիզմը, սիմվոլիզմը, պայմանական թատրոնը և բոլոր թատրոններում դրսևորված այլ ուղղություններ հայ բեմում առանձնակի գոյության տեղ չգտան, ասենք թատերական որևէ խմբավորման տեսական պլատֆորմի կամ Վյաչ. Իվանովի և Սվրեխնովի տիպի ելույթների ձևով, սակայն, անկասկած է, որ դեկադենտական և միատիկական առանձին արտահայտություններ սողոսկեցին թատրոնի գործունեության մեջ։ Դրան նպաստեցին կոնտրակուլցիայի կողմն անցած այն գործիչները, որոնք ղեկավարում էին հակաժողովրդական պարտիաները և հավակնություն ունեին ղեկավարելու հայ իրականության գաղափարական բոլոր ճակատները։

Հայ թատրոնի բեպերտուարում տեղ են գրավում Ծ. Դոստոևսկու վեպերի ինսցենիրովկաները՝ «Ապուլը», «Ոճիք և պատիժը» և «Կարամազով եղբայրները»։ Նրանց մեջ աչքի էր ընկնում «Ապուլը», որը սկսած 1908 թվականից, խաղացվում էր հայ բեմում։ Սակայն պետք է ասել, որ հայ թատրոնի ստեղծագործական որոշ աշխատողների անքննադատ մոտեցումը բոլոր մեծ գրողի երկերին՝ ներկայացման մեջ հանգեցրեց գաղափարական ոչ ճիշտ գրույթների։ Դոստոևսկու՝ «ժողովրդից կտրված հերոսների հիվանդագին ապրումներով տոգորված կերպարները նրանց թվում էին դրական,

¹ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատոր 17, էջ 31—32։

բարձր իդեալներով օժտված կերպարներ։ Սվ դրա համար էլ բեմադրության մեջ շնչեղ նաստասիա Ֆիլիպովնայի ընդվզումը և, ընդհակառակը, բարձրացվեց Միշկինը, որին ռեալցիոն հայ մամուլը համարում էր «մի ամբողջական հոգեկան մաքրություն, բարոյական անաղաքություն»¹։ Փոխանակ երևան հանելու աչն արժեքավորը, որ կա մեծ գրողի ստեղծագործության մեջ, որպես մարդկային տառապանքների արտահայտիչ, բեմադրության մեջ առաջին պլան էր քաշված Միշկինը՝ որպես համատարած հաշտարարի կերպար։

Այդ տարիներին հայ բեմում տեղ դառան Լ. Անդրեևի դրամատիկական երկերը։ Հեղինակի դեկադենտական, անկումային տրամադրությունները երևան եկան ռեալցիայի տարիներին գրված նրա պիեսներում։ Բեմադրվեցին «Մեր կյանքի օրերը», «Արքա, Օրենք և Ազատությունը» և «Միտքը» պիեսները, որոնց միջից կարմիր թելով անցնում է այն միտքը, թե մարդը խաղալիք է ճակատագրի ձեռքում, թե կյանքը անիմաստ է դարձել և որ այդտեղից էլ ծագում է թերահավատությունը ռեալցիայի հանդեպ։ Իր դրամատուրգիայի մեջ հեղինակը օգտագործում է սարսափն ու մղձավանջը. նման դրույթները բխում էին ռեալցիայի օրերին ռեալցիայից կտրված ինտելիգենցիայի հոգեբանությունից։ Լ. Անդրեևի պիեսները հատկապես գովում էր ռեալցիոն հոգևորական մամուլը։ Գնահատելով հեղինակին՝ մամուլը մեջքերումներ էր անում հատկապես այն տեղերից, որոնք հավաստում էին ճակատագրի գոյությունը կամ ուր հերոսները չէին կարողանում գրտնել սահմանը կյանքի, իրականության և մահվան միջև,

¹ «Հոգիզոն», Թիֆլիս, 1914, № 47։

և, հետևաբար, նրանց համար միևնույն էր լինել-չլինելը¹։

Տուրք տալով որոշ տրամադրություններին հայ թատրոնի մի քանի դերասան, համաձայն այն ժամանակ գոյություն ունեցող սովորության, իրենց բենեֆիսներին դնում էին այնպիսի պիեսներ, որոնք իրենց թեմատիկայով հաստատում էին ինտիմ ապրումների, քրեական դրամաների ժանրը։ Այդ տեսակետից խիստ հատկանշական էր Լ. Ուրվանցևի «Վերա Միրցևան»։ Պիեսը թեպետ ունի հետաքրքրաշարժ բովանդակություն, բայց հիմքում արատավոր լինելով՝ ոչ մի դեպքում չէր կարող առաջ տանել, առանց այն էլ լիմպերիալիստական առաջին պատերազմի տարիներին կործանման եզրին կանգնած հայ թատրոնը։ Քննադատների ողջախոհ թևը տեսնում էր այդ և ցասումով հարձակվում նման պիեսների «գեղարվեստական արժանիքները» պաշտպանողների վրա, պիեսների, որոնց հերոսների «հուզմունքները մակերեսային են, սարքովի, արհեստական ու վաղանցուկ գեղարվեստի և գրականության համար, սլարդ է, որ այդ տեսակ թխտվի գովածքները ոչ մի արժեք չեն ներկայացնում»²։

Բնորոշ էր նաև Մ. Արցիբաշևի «Խանդը»։ Պիեսը է ասել, որ այդ գրողի դրամատուրգիան ճշնում էր ստեղծել մի այնպիսի ժանր, որի հիմքը կաղմեր սեռական պրոբլեմը, իսկ դա, ըստ էության, պոռնոգրաֆիական գրականության մի փայլուն ցույց էր։

Հայոց Դրամատիկական ընկերության բուրժուական ղեկավարները ամեն կերպ խրախուսում էին կեղծ հայ-

¹ Տե՛ս «Հովիտ», 1914, № 42։

² «Մշակ», 1916, № 288։

րենասիրական, միաստիկական և դեկադենտական պիեսները, որոնք իրենց գաղափարական անառողջ դրույթներով աշխատավորութիւնը կտրում, հեռացնում էին ռեալիստիկոն պայքարից, հոռետեսական հայացքներ առաջացնելով ապագայի հանդեպ: Բացի այդ դրամատուրգիայից, կար և ռարվեստը արվեստի համարձակցիոն թնորիւն:

Այսպիսով, կնշանակի, հայ թատրոնում դրվում էին մի կողմից սիմվոլիստական, դեկադենտական, գաղափարազուրկ պիեսներ, մյուս կողմից, շնորհիվ առաջավոր գործիչների, հայ, ռուս և Եվրոպական կլասիկներից՝ լավագոյն նմուշները: Այդ դրույթունը նրանից առաջացավ, որ Դրամատիկական ընկերութիւններին ռեալիստիկոն դեկավարները առաջ էին քաշում ամեն տեսակ արժեքից զուրկ ռեպերտուար, որին դիմադրում էր թատրոնի ներսի առողջ թւը: Դա մի երկարատե բանավեճ առաջացրեց, որը ըստ էութիւն, գաղափարական ճակատում պայքարի մի արտահայտութիւն էր դեմոկրատական և ռեալիստիկոն ուժերի միջև:

Ուրախալին այն էր, որ որոշ դեպքերում տուրք տալով դեկադենտական, միաստիկական և այլ տիպի բուրժուական դրամատուրգիային, իր ներքին էութիւն մեջ հայ թատրոնը հավատարիմ էր մնում ռեալիստական տրագիկաներին: Օրինակ, նրա լավագոյն գործիչների ճնշման տակ, վերոհիշյալ գաղափարազուրկ ռեպերտուարի շարքում հաստատուն տեղ էր գրավում ոչ միայն հայ կլասիկ և ժամանակակից ռեալիստական դրամատուրգիան՝ Սունդուկյան, Պարոնյան, Շիրվանզադե, Մուրացան, Փափազյան, այլև ռուս կլասիկներ՝ Գրիբոեդով, Լերմոնտով, Գոգոլ, Օստրովսկի, Սոփոկով-Կոբրին և Տոլստոյ: Նշանակալից է և այն, որ ահռելի

ռեակցիայի տարիներին Հայ թատրոնի առաջավոր գործիչներին հաջողվեց 1908 թվականին, առաջին անգամ, բեմադրել Մաքսիմ Գորկու «Հատակում» դրաման:

Ռեալիստական այդ ռեպերտուարը Հայ դերասաններին հող և ուժ էր տալիս դադափարազուրկ, գոհիկ, հակաժողովրդական դրամատուրգիայի դեմ պայքարելու համար:



Գոգոլի «Ռեկիզորը», ինչպես տեսանք, միշտ էլ Հայ հանդիսատեսի և թատրոնի գործիչների սիրված պիեսներից մեկն է եղել: Հայ դերասանները հաճախ են դիմել «Ռեկիզորին»:

1911 թվականին «Ռեկիզորը» բեմ հանվեց միանգամայն նոր բեմադրությամբ: Ներկայացման ռեժիսորը Հովհաննես Արելյանն էր: Այդ բեմադրության մեջ, հին դերակատարների կողքին հանդես են գալիս և նորերը — Օվի Սևումյանը՝ Փաղաքապետ, Օ. Մայսուրյանը՝ Աննա Անդրեևնա, Ի. Ալիխանյանը՝ Խլեստակով և ուրիշներ: «Ռեկիզորի» հետևյալ արժեքավոր բեմադրությունը 1914 թվականին էր, երբ արդեն ռեժիսոր-բեմադրողի դերում հանդես եկավ Օվի Սևումյանը: Մինչ այդ նա ուղարկվել էր Մոսկվա՝ կատարելագործվելու, ուր մասնակցում էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական աշխատանքներին:

Հայ առաջավոր հանդիսատեսը ջերմորեն արձագանքեց «Ռեկիզորի» նոր բեմադրությանը: Դահլիճում շտեմարված ծիծաղ էր, ինչպես ասվում է, ծիծաղ՝ արցունքների միջից: Բոլորը մի բան էին զգում, այն, որ Գոգոլի պատկերած կերպարները շեն կորցրել իրենց թարմու-

թյունը և որ նրանց կարելի էր ամեն բոլոր հանդիպել կյանքում, որ այժմ էլ խլեատակովները ավելի գոյության իրավունք են ձեռք բերում, քան թե օրինավոր աղնիվ մարդիկ:

Հայ թատրոնում «մեկիզորի» նոր բեմադրությունները հանդիսատեսի առաջ նորից կենդանացրին Գոգոլի անմահ կերպարները: Կաշառակերությունը, ծեծը, ցարական սլետական ասլարատի ողջ նողկալիությունը կենդանի կերպով և զեղարվեստական բարձր կատարմամբ՝ նորից ներկայացրին ժողովրդին:

Հայ դերասաններին միշտ գրավել էր նաև Հերմոնտովի «Բիմակահանդեսը», որը մի քանի անգամ բեմադրվել է հայ թատրոնում: Սակայն ռեակցիոն մամուլը հայ դերասաններին մեղադրում է նրանում, որ նրանք բեմադրում են այնպիսի մի պիես (խոսքը «Բիմակահանդեսի» մասին է — Վ. Վ.), որը «անզեղարվեստական լինելու շափ ուժեղ է», կամ թե՛ «չութակահարություն է ներվերի վրա»¹: Ի հակակշիռ այդ մտքին, լայն հասարակայնությունը մեծ գոհունակությամբ է ընդունում «Բիմակահանդեսը», որը անցյալ դարի առաջին կեսի Ռուսաստանի խնդդող իրականության զեղարվեստական ավարտված պատկերն է և որը շատ սերտորեն կապվում էր ժամանակակից դրության հետ:

Նույն այդ շրջանում, հայ դերասանները նորից դնում են Սուխովո-Կորեյինի «Կրեչինսկու հարսանիքը»: Երկու տաղանդավոր արտիստներ՝ Աբելյանը և Արաքսյանը Ռասպլյուժի և Կրեչինսկու դերերում կարծես մերցության էին դուրս եկել միմյանց դեմ: Ի՞նչ մոտիվներով էին ղեկավարվել դերասանները, երբ նրանք նախ-

¹ «Էդիկզոն», 1917, № 17:

ընտրել էին հենց «Կրեչինսկու հարսանիք» պիեսը: Մենք արդեն խոսել ենք «Կրեչինսկու հարսանիքի» բեմադրությունների մասին հայ թատրոնում՝ նրա վաղ ժամանակաշրջանում: 1905 թվականից հետո այդ պիեսը շարունակաբար դրվում էր Նախ՝ պիեսը է նշել, որ հայ դերասաններն այդ պիեսը հնացած չէին համարում, այլ, ընդհակառակը, դադափարական իր դրույթներով և մերկացնող ուժով այն համարում էին շատ համահնչյուն ժամանակին: Ժամանակակից իրականություն մեջ քիչ չէին այնպիսի դատարկախոսներ, որոնք արտաքին փայլի տակ թաքցնում էին գիշատչի ոգին: Նման մարդկանց դիմակադերժումն էլ հենց դարձավ ներկայացման հիմնական թեման:

Ռուսական ռեպերտուարից Ռասպլյուսկի կերպարը Աբելյանի կատարմամբ ամենահաջողվածներից էր: Մեծ դերասանի խաղը գրավում էր իր անմիջականությամբ և բազմակողմանիությամբ: Նրա Ռասպլյուսկը ծիծաղելի մոմենտներ չուներ, նրա մեջ գերակշռում էր այն ողբերգական դրությունը, որը նա ապրում էր ծանր իրականության ճնշման հետևանքով: Հենց այդ պատճառով էլ դերասանը դերին տալիս էր որոշ դրական գծեր: Իր կերպարը բարձր գեղարվեստականության հասցնելով, Աբելյանը սակայն, հաշվի չէր առել «Տարեկինի մահը» տրիլոգիայի երրորդ մասը, ուր Ռասպլյուսկը կերպարանափոխված է: Եվ այդ ոչ նրա համար, որ դերասանը ծանոթ չէր նրան, այլ պարզապես բեմական այն տրագիգիայի յուրահառկության պատճառով, երբ Ռասպլյուսկի դերը խաղում էին տրիլոգիայից անջատ:

Խնչպես անցյալում, այնպես էլ այդ շրջանում Ա. Օստրովսկին չէր իշնում հայ բեմից: «Արդյունավոր պաշտոնի» և հատկապես «Ամպրոպի» բեմադրություն-

ները կարևոր նշանակութիւն են ստանում այդ տարի-
ների հայ թատրոնի ստեղծագործական կյանքում: Ռուս
կլասիկ ժառանգութեան օգտագործումը ոչ միայն բարձ-
րացնում էր հայ թատրոնի գեղարվեստական և գաղա-
փարական մակարդակը, այլև մեծ դեր էր խաղում դե-
րասանական նոր սերնդի վարպետութեան, նրա ստեղ-
ծագործական ուղու ձևավորման գործում: Դերասանները
լավ գիտակցելով ռուս կլասիկ դրամատուրգիայի օգտա-
կարութիւնն ու արժեքը, նրան մեծ տեղ էին հատկաց-
նում, ամեն անգամ իրենց աչքի առջև ունենալով ռու-
սական լավագույն թատրոնների պրակտիկան:

«Արդյունավոր պաշտոնը» շատ անգամ է խաղացվել:
Առանձնապէս այդ պիեսը սիրում էր հայտնի դերասա-
նուհի Զարեղը, որն անզուգական Կովուշկինա էր:
«Արդյունավոր պաշտոնի» նոր բեմադրութիւնը, սկսած
1906 թվականից, մեծ հաջողութիւն ունեւր: Մամուլը և
հասարակայնութիւնը միշտ խոստովանում էին, որ այդ
երկը ռուս մեծ գրողի լավագույն պիեսներից մեկն է,
որ նրա հիմքում դրված են սոցիալական հարցեր, և որ
նա երբեք չի կորցնի իր թարմութիւնը, քանի որ գրված
լինելով մեծ ճշմարտացիութեամբ՝ գեղարվեստորեն վե-
րարտադրում է կյանքը:

Այդ պիեսը բեմադրվում էր հիանալի անսամբլով:
Ժադովի փոխարեն այժմ Աբելյանը մեծ վարպետու-
թեամբ հանդես էր գալիս Յուսովի դերում, Սիրանուշը՝
Աննա Պավլովնայի, Սեւմյանը՝ Վիշնևսկու, Ալիսան-
յանը՝ Ժադովի դերերում:

Պետք է նշել, որ մամուլում շատ հաճախ սխալ էին
արտահայտվում այնպիսի կենդանի կերպարի մասին,
որպիսին Ժադովն է: Նրան իդեալիստ էին անվանում:
Հավանորեն այդ նրանից էր, որ կապիտալի իշխանու-

թյան ժամանակ ազնիվ ժադովի ձգտումները անիրականանալի էին թվում և նրան իդեալիստների շարքն էին դասում։ Սակայն շնայած առանձին քննադատների նման գնահատականներին, ժադովի կերպարը հայ դերասանների կատարմամբ միշտ կենդանի էր հնչում և ժամանակակիցների, հատկապես երիտասարդության սրտում ծնեցնում էր ազնիվ զգացումներ։

Հայ թատրոնի ռեպերտուարից անբաժանելի «Անմեղ մեղավորները» շարունակում էր հուզել և՛ դերասաններին, և՛ հանդիսատեսին։ 1911 թվականին թատրոնը առանձին խնամքով բեմ է բարձրացնում այդ պիեսը, նոր բեմադրությունը նվիրելով ուսւ մեծ դրամատուրգի մահվան 25-րդ տարեդարձին։

Նախկին գլխում մենք կանգ առանք այդ երկի վրա և գնահատեցինք դադափարական այն նշանակությունը, որ տալիս էին նրան հայ թատրոնի գործիչները։ Սակայն տասական թվականներին քիչ չէին նաև պիեսի վրա հարձակվողները։ Օրինակ, «Մշակի» ռեցենզենաը, որոշ գնահատանքից հետո գտնում է, որ «Անմեղ մեղավորները» իր սյուժեով և թե մյուս կողմերով չի տարբերվում ֆրանսիական արցունք քամող, չղայնացնող մեղորոշմաներից։ Իսկ որպես բեմական զբվածք դուրկ է գործողությունների կանոնավոր, հաշորդական զարգացումից, հանգույցի բնական, անխուսափելի լուծումից»¹։

Չնայած նման որակումներին, հայ դերասանները, հատկապես վարպետները, հետևողականորեն դնում էին այդ պիեսը, և քանի գնում այնքան ավելի էր ընդլայնվում ներկայացումների մեջ մտած դերասանների ցու-

¹ «Մշակ», 1911, № 145։

ցակր։ Այդ շրջանի կատարողների մեջ հատկապես աչքի էին ընկնում Սևումյանը (Նեղնամով) և Արաքսյանը (Շմադա)։

Հայ բեմում «Անմեղ մեղավորների» ունեցած հաջողության մասին է վկայում այն փաստը, որ մինչսովետական ժամանակաշրջանի հայ մամուլում այդ պիեսի ներկայացումների մասին գրվել է մոտ հարյուր քննադատական հոդված։

Դեռևս 1911 թվականից շատ հաճախ բեմ է բարձրանում Օստրովսկու և Սոլովևի «Բելուգինի ամուսնությունը» կատակերգությունը, որի հերոսների բարոյական բարձր գծերը, նրանց ազնվությունը կաշառում էին հանդիսատեսին։ Եիշտ է, Անդրեյ Բելուգինը բառիս լայն առումով՝ իսկական դրական հերոս չէ, թերևս նատիպական էլ չէ, սակայն շրջապատող իրականության մեջ նրա վարքի բարոյական բարձր նորմաները հմայիչ են դարձնում նրան։ Մամուլը ըստ արժանվույն գնահատեց «ռուսական կյանքի խավար պետության այդ տաղանդավոր նկարիչ Օստրովսկու» երկը¹ և այն շանքը, որ թափել էին հայ դերասանները «գեղարվեստական կողմերով հարուստ»² այդ պիեսի բեմական մարմնավորման վրա, որի մեջ առանձին հաջողություն ունեցան Հովսեփ Ոսկանյանը (Անդրեյ) և Արուս Ոսկանյանը (Նլինա)։ Այդ հաջողությունը մասամբ և բացատրվում է նրանով, որ դերասանները, թեև ոչ շատ վճռականապես, փորձեցին դուրս գալ մեկոդրամատիկ մեկնաբանությունից։

Հայ թատրոնի համար կարևոր իրադարձություն էր

¹ «Մշակ», 1918, № 10։

² Նույն տեղում, 1912, № 114։

Օստրովսկու ստեղծագործության գլուխ-գործոց «Ամպրոպի» բեմադրությունը 1915 թվականին: «Ամպրոպի» բեմադրության հարցն իր բենեֆիսի կապակցությամբ առաջ է քաշում ականավոր դերասանուհի Օլգա Մայսուրյանը, որը ներկայացման մեջ հանդես է գալիս Կատերինայի դերում: Չնայած այն հանգամանքին, որ դեղարվեստական շատ բարձր արժանիքներ ունեցող «Ամպրոպի» ներկայացումը ինքնին շատ հետաքրքրական մի փաստ էր, այնուամենայնիվ նա շատացավ իր ճշմարտացի մարմնավորումը, հարկ եղած շափով չհնչեց: Դրա գլխավոր պատճառներից մեկն այն էր, որ նման պիես բեմադրելու համար ուժեղ ռեժիսուրա չկար: Այնուհետև պիեսը չէր մեկնարանված հասարակական լայն պրոբլեմների տեսանկյունից, և վերջապես, ըստ արժանվույն մինչև վերջ չէին ուսումնասիրված խավարի իշխանության նկատմամբ ռեպրուցիոն դեմոկրատների հայացքները, որի հետևանքով և Կատերինան չէր դիտված իրրև լուսո շող՝ թափանցած խավարի իշխանությունը:

Բուրժուական մամուլը պնդում էր, որ բենեֆիցիանտուհին ճիշտ ընտրություն չի կատարել, որովհետև պիեսը զուրկ է արժանիքներից, որ այն «60-ական թվականների գործ է և ներկա կյանքի վրա անդրադարձում չի կարող ունենալ...»: Իսկ իր դիրքերին միշտ հավատարիմ կրոնա-պահպանողական մամուլը, գրում է. «Զգայուն, կրոնամուլ Կատյան խղճի խայթից հանդուստություն չի գտնում, պատմում է ամեն ինչ ամուսնուն, վերջը շտանելով այդ խայտառակությունը՝ իրեն գետն է գցում»¹:

¹ «Հովիտ», 1915, № 4:

Այսպիսով, «Ամպրոպի» բոլոր արժանիքները իշեցվել և հասցվել էին սովորական, ինտիմ-ընտանեկան մի գրամայի կամ թե գործած շահանջանքի» վախի հատուցմանը՝ քրիստոնեական բարոյախոսության տեսակետից։ Միանգամայն արժեքազրկվում են գրամայի հսկայական նշանակությունը ունեցող մոտիվները և արհամարհվում է այն աշխարհը, ուր մարդիկ տառապում էին խավարից։ Այնինչ «...դա թաքուն, կամացուկ հառաչող վշտի աշխարհն է, բուք, կսկծացող ցավի աշխարհը, — ինչպես գրում է Դորրոյուրովը, — բանտային, դադաղի լուսնի աշխարհ, որը միայն շատ հազվագյուտ դեպքում կենդանանում է խուլ, անզոր տրտունջից, որը երկչոտ մեռնում է հենց իր ծաղման բույսին։ Չկա ոչ լույս, ոչ ջերմություն, ոչ ազատություն. նեխածություն և խոնավություն է շնչում մութ և նեղ բանտը։ Ոչ մի ձայն աղաթ օդից, ոչ մի ճառագայթ լուսավոր արևից չի մըտնում այնտեղ»¹։

«Ամպրոպի» այդ ներկայացումը մինչսովետական ժամանակաշրջանում առաջինն ու վերջինն էր։ Չնայած դրան և ի հակակշիռ մի շարք ռեցենզենտների, «Кавказ» թերթում գրվեցին մի քանի տող, որոնք վկայում էին, որ «հասարակությամբ լեփ-լեցուն թատրոնում անվերջանալի օվացիաներով Մայսուրյանը տոնեց իր արտիստական անվանակոչությունը»²։

Համենայն դեպս «Ամպրոպը» խորը հետք թողեց հայ դերասանների սրտերում։ Կատարողներից շատերը ասել են, թե լինել մի հզոր ձեռք, որը կարողանար պարզ կերպով բանալ պիեսի գաղափարական կողմը,

¹ Ն. Ա. Դորրոյուրով, Քննադատական հոդվածներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1947, էջ 95։

² «Кавказ», 1915, № 22։

ապա կատարեցին շատ արժեքավոր մի ներկայացում, քանի որ այն աստիճանով էր կատարողների հիանալի անսամբլով: Ինքը, Մայսուրյանը բոլոր տվյալներն ուներ՝ ավելի ճշմարտացիորեն ստեղծել Կատերինայի կերպարը: «Ամպրոպում» մյուս դերերը կատարում էին. Կարանովա՝ Հասմիկ, Դիկոյ՝ Սևոմյան, Վարվառա՝ Լյուսի Սևոմյան, Կուդրյաշ՝ Ա. Մամիկոնյան, Տիխոն՝ Ի. Ալիխանյան, Բորիս՝ Ա. Բերոյան, Կուլիգին՝ Վ. Միրզոյան և այլն:

Հայ ռուս թատերական կապերի տեսակետից խոշոր իրադարձություն էր նաև Լ. Տոլստոյի «Կենդանի դիակ» պիեսի բեմադրությունը:

Ինչպես հայտնի է, Տոլստոյի «Կենդանի դիակը» առաջին անգամ դրվել է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում, 1911 թվականի սեպտեմբերի 23-ին, երբ հեղինակն արդեն մեռած էր:

«Կենդանի դիակ» պիեսի բեմադրությունը մեծ աղմուկ հանեց: Ռեցենզենտների մի մասը գտնում էր, թե այդ բեմադրությունը Գեղարվեստական թատրոնի հաղթանակն էր, թե այդ ներկայացման մասին պետք է գրել ռոսկն գրչով, թե ներկայացման օրը, պետք է համարել ռուս գրականության համար պայծառ մի տոն» և այլն: Սակայն, մյուս կողմից, սկսվեցին և սաստիկ հարձակումներ: Հակառակորդները պնդում էին, թե իբր պիեսը հեղինակի կողմից լիովին չի ավարտված, թե Տոլստոյը միայն ուրվագծել է պիեսը, սակայն չի վերջացրել, և նման շատ նկատողություններ:

Բուրժուական բարոյագիտության ողջ խաբեությունն ու կեղծիքը բացահայտող այդ պիեսի երևան գալը ողջ Ռուսաստանի թատերական հասարակայնության ուշադրության կենտրոնումն էր: Մոսկվայի Գեղարվեստա-

կան թատրոնից հետո այդ պիեսը շատ բեմեր շրջեց, խաղացվեց նաև Թիֆլիսի ռուսական բեմում, ուր մեծ վիճարանությունների առիթ տվեց։ Ավելին, Թիֆլիսի ռուսական դրամայի պրեմյերայից հետո կազմակերպվեց դրական դատ, ուր մեղադրյալների ավոկատն նստել էր Պրոտասովի դերակատարը։ Բուրժուա-լիբերալ գործիչները հարձակվում էին նրա վրա մեղադրական ճշմունտ ճառերով։ Նրանք միաձայն պնդում էին, և այլ կերպ չէին էլ կարող վարվել, որ «Պրոտասովների ժամանակն անցել է, նրանք պետք է վերանան... Ֆեդյային հարկավոր է դատապարտել իրրև անպետք, փտած, դիակի... իսկ այդպիսին պետք է մեռնի...»¹։

Ինչպես մամուլում ղետեղված դատական պրոցեսի հաշվետվությունից երևում է, դահլիճը երկու մասի էր բաժանված, մի մասը մեղադրում էր Ֆեդյային, մյուս մասը՝ պաշտպանում։

Հայ թատրոնը ահա այսպիսի լարված մթնոլորտում բեմադրեց Տոլստոյի «Կենդանի դիակը»։ 1912 թվականի հունվարի 9-ին խաղացված ներկայացումը նույնպես կրքերի հրահրում, մամուլի հարձակումներ, հակադիր մտքերի բախումներ առաջացրեց։

Առաջավոր գործիչները պաշտպանության տակ առան պիեսը, քանի որ նա ամբողջովին մարմնավորում էր այն. անարդարությունը, որը դոկություն ունեւր բուրժուական աշխարհում՝ մարդու իրավական և բարոյական իրավունքների նկատմամբ։

Հայ դերասանները, աչքի առաջ ունենալով «Կենդանի դիակը» բեմադրության փորձը Մոսկվայի Գեղարվեստական և այլ թատրոններում ու նրա շուրջը ստեղծ-

¹ «Աշակ», 1911, № 258.

ված մթնոլորտը, առանց վարանման կամեցան ասել իրենց խոսքը: Այդ հանգամանքն այնքան կատաղեցրեց մի թղթակցի, որ նա, հեգնելով բեմադրություն փաստը, ասում է. «Խնչպե՞ս կարելի է շհետևել ուրիշների օրինակին և շանել այն, ինչ որ անում է ամբողջ աշխարհը... կարելի՞ է, որ հայերը հետ մնան»¹:

Ռեակցիոն մամուլն աշխատում է ամբողջովին արատավորել պիեսը: Խոստովանելով հեղինակի մեծությունը, նա այդ պիեսը մեծ գրողի վիժվածքն է համարում: «Այս անկատար և միանգամայն թույլ պիեսայի շուրջը ստեղծվել է այնպիսի կեղծ մթնոլորտ, որ միանգամայն նսեմացնում է մեծ հեղինակի մեծ անունը: Ամբոխային ճաշակի գերի լրագրերը, սնոթիզմ կոչված անբուժելի ախտով վարակված, փքեցրին ու մեծացրին մի գործ, որ եթե լիներ մի անհայտ գիշի արտադրություն, պիտի դատապարտվեր մահվան իր ծնվելու առաջին օրից իսկ... Կարճ ասենք, «Կենդանի դիակը» ոչ ընթերցանության ժամանակ և ոչ մանավանդ բեմից չի թողնում այն տավրոթությունը, որ սպասելի է ոչ միայն Տոլստոյի նման մի մեծ հեղինակից, այլև մի միջակ տաղանդի ստեղծագործությունից»²:

Հասկանալի է, որ այդպիսի մտածողության տեր թղթակիցն ընդունակ չէր կարող լինել տեսնելու պիեսի էությունը, որը այնպես դիպուկ հարվածում է ինքնակալական, ոստիկանական Ռուսաստանում փարթամ կերպով զարգացած թարախապալարներին և կեղծիքին: Եվ այդ է պատճառը, որ նա ամբողջ պիեսում չի նկատում և ոչ մի ամբողջացրած և կատարելագործված տիպ,

¹ «Հորիզոն», 1912, № 51.

² Նույն տեղում:

«և որ զլիսավոր հերոս Պրոտասովի նկարագիրը համարում ենք թերի և անկատար... մի ողորմելի և ճշմիտ պատկեր»¹,

Հակառակ դրան «Կենդանի դիակի» ներկայացումը լայն ընդունելություն է գտնում առաջավոր հանդիսատեսի կողմից: Ծիշտ դիրք է ընդունում «Ընկեր» թերթի ռեցենզենտը, ասելով, թե «Պրոտասովի մեջ մենք տեսնում ենք վեհ հոգի, մի կատարյալ անձնավորություն, նրա մեջ զարթնել է մարդը, և զգվանքով նայում է նա թունավորված կյանքին, բայց դժվարանում է վճռել կյանքի ամենազլիսավոր ու էական հարցը»², Իսկ մի այլ անգամ նույն թերթը գրում է. «Տոլստոյի դրաման բարձրագույն գեղարվեստի անդուգական մի երկ է... Տառապյալ մարդկության ընդհանրական դրաման է դա, որ խաղացվում է հազարամյակների ընթացքում, թուլակազմ, մոլորամիտ, բայց հոգու խորքում ազնիվ Պրոտասովի բերանով ամբողջ մարդկությունն է խոսում»³:

«Կենդանի դիակի» հայերեն բեմադրությունը գեղարվեստական թատրոնի ներկայացման կույր ընդօրինակումը չէր, այլ պարզապես մի ներկայացում էր, որ «ընթերցվել» էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի դիրքերից: Բերենք օրինակ. ինքը, ռեժիսյոր-բեմադրող Օվի Սևոմյանը, ներկայացման պատրաստումից բացի վերցնում է Կարենինի դերը, որի բացահայտման մեջ նա ելնում էր Կալալովի դիրքերից, այսինքն՝ կերպարը մեկնաբանում էր իբրև ներքնապես արատավոր և ոչ կարգին մի մարդ, ի հակադրություն Տոլստոյի ռեժար-

¹ «Հորիզոն», 1912, № 5:

² «Ընկեր», 1911, № 40:

³ Նույն տեղում, 1912, № 3:

կին, որ բնութագրում է Կարենինին, որպես «ուժեղ, թարմ» մի մարդու Սևումյանը տալիս էր Կարենինին, իբրև մի անկենդան անձնավորություն, որ օժտված էր կեղծ-բարերարի գծերով: «Մշակը» ավաստում էր, որ դերասանը «էջր հաղորդել ներքին կորով, հոգեկան ջերմություն, որոշ տրամադրություններ» Կարենինի դերին¹:

Այն ժամանակ, երբ ռեալիցիոն մամուլը Կարենինին հայտարարում էր ռուս ազնվականության հիանալի կերպար, առավել պրոգրեսիվ մամուլը նրան «ֆորմալիստ» էր անվանում:

Գեղարվեստական թատրոնին հետևելու սկզբունքը ռեժիսյոր Սևումյանի մոտ արտահայտվում էր նաև նրանում, որ նա նույնիսկ ամենափոքր դերերը հանձնել էր հայ թատրոնի ամենատաղանդավոր և աչքի ընկնող դերասաններին: Դերերը կատարում էին. Արբեղկով՝ Աբելյան, Աֆրեմով՝ Մամիկոնյան, Պրոտասով՝ Ալիխանյան, Լիզա՝ Մայսուրյան, Կարենինա՝ Սիրանուշ, Աննա Պավլովնա՝ Զարել և այլն:

Սևումյանը և Ալիխանյանը, առաջինը բեմադրող և Կարենինի դերակատար, երկրորդը՝ գլխավոր դերակատար, հայտարարվեցին հայ թատրոնի բարենորոգիչներ: Հետագրքի է «Մշակ» թերթի տված գնահատականը. «Ընդհանրապես Ալիխանյանը ներկայացնում է Ֆեդյային ավելի լուրջ, ավելի զգաստ և ավելի խորամիտ...»²: Սա վկայում է այն մասին, թե որքան առաջադեմ էին իրենց ձգտումների մեջ Ալիխանյանի նման գործիչները: Հակառակորդները չիմանալով, թե ինչ

¹ «Մշակ», 1912, № 5.

² Նույն տեղում:

սլատևառ բռնեն և ավելի ցավագին խայթեն դերասաններին՝ «Կենդանի դիակի» դերակատարներին և բեմադրողին մեղադրում են ընդօրինակման մեջ։ Նրանցից մեկը գրում է. «Գրիմները մեծ մասամբ վերցրած էին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնից։ Այդ համառ նմանողականությունը մենք գտվել չենք կարող»¹։ Խոսք չկա, որ արվեստի մեջ կույր ընդօրինակությունը խիստ դատապարտելի երևույթ է։ Սակայն այստեղ այդպիսի ընդօրինակություն չկար, ինչի մասին խոսում է ռեցենզենտը։ Հարցն ավելի խորն էր, այն, որ, ինչպես տեսանք, նրանք չէին ընդունում պիեսն իբրև այդպիսին, չէին ընդունում նրա բեմադրությունը հայ թատրոնում։

Մենք համարձակ կերպով կարող ենք պնդել, որ «Կենդանի դիակի» բեմադրությունը խոր հետք թողեց հայ թատրոնում։ Հետևելով ուսման թատրոնի լավագույն օրինակին, հայ թատրոնի առաջավոր գործիչները շատ կարևոր և ուղղություն տվող հարցեր էին լուծում։ Ռեկուլցիոն վերելքի ժամանակաշրջանում «Կենդանի դիակի» բեմադրությունը խոշոր, առաջագիծ երևույթ էր։

Մինչև ռեկուլցիոն հայ թատրոնի վերջին տասնամյակում բեմադրվեցին Ալեքսեյ Տոլստոյի «Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքան» և «Իոհան Ահեղի մահը» սլատևական դրամաները։

Հասկանալի է, որ այդ խոշոր կտավների երկերը հետաքրքիր նյութ էին հայ դերասանների ստեղծագործական աշխատանքի համար։ Երբ Գեղարվեստական թատրոնն առաջին անգամ դրեց «Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքան», (հենց դրանով էլ այդ թատրոնը կյանք մտավ), ժամանակակից հայ բեմը դեռևս ի վիճակի

¹ «Հորիզոն», 1912, № 5.

չէր հետեւելու նրան՝ մի շարք պատճառներով, շնայած որ «Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքայի» բեմադրությունը հայ դերասանների ամենօրյա խոսակցության առարկան էր: Նախ՝ իշխում էր այն միտքը, թե այդ դրաման այնքան յուրահատուկ ուռա երկ է, որ հաղիվ թե հասկանալի լինի հայ հանդիսատեսին և, երկրորդ, այդ ներկայացումը հսկայական ծախսեր և մասսայական տեսարանների համար մեծ աշխատանք է պահանջում, որ շունի հայկական մշտական խումբը: Սակայն «Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքայի» երկարատև բեմական կյանքը ցույց տվեց, որ պիեսն ուներ մի շարք այլ արժանիքներ, որոնք անկասկած, խոշոր նշանակութուն կունենան նաև հայ թատրոնի համար:

«Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքան» հայ բեմում խաղացվել է այն մոմենտին, երբ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը 1909—1910 թթ. թատերաշրջանում նշանակալի փոփոխութուններ մտցրեց իր բեմադրության մեջ: Այդ նոր խմբագրութունը առաջ քաշեց դերասանական խաղի նոր հարցեր, որի հետևանքով բեմադրական պլանում շեշտը գլխավորապես դրվում էր կերպարների ներքին էության իմաստավորման վրա: Հայ դերասաններն առանձին հուզմունքով էին խոսում Մոսկվիների խաղի մասին: Բացի այդ, պետք է ասել, որ նրանց բախտ վիճակվեց նույն դերում տեսնել նաև Օդեսեին, և պարզ է, որ վեճերին ու համեմատություններին վերջ չկար:

Երբ 1910 թվականին, Իսահակ Ալիխանյանի բեռնֆիսին, առաջին անգամ բեմադրվում է «Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքան», ներկայացման ռեժիսյորը չէր կանգնած իր կողման բարձրության վրա: Դրա հետևանքով, Ալիխանյանի խառնվածքն ունեցող դերասանի խաղը, որը

հայտնի էր, հին տերմինով ասած, իրրև ճնշվրաստե-
նիկ» ամսյուլուայի դերասան, շկարողացավ ապահովել այդ
ողորբողության բացահայտումը այն սկզբունքներով,
որոնցով նա բացահայտված էր Մոսկվայի Գեղարվես-
տական թատրոնում։ Ավելի ճիշտ, Ֆեոդորի դերակա-
տարումը Ալիխանյանի կողմից խառնուրդ էր դերի օռ-
լենովյան և մոսկվինյան մեկնաբանությունների։ Այդ
պիսի ավելի ուշ բեմադրության ժամանակ, 1916 թվա-
կանին նույն դերակատարի մոտ մեծ էվոլյուցիա է կա-
տարվում, փոխվում է խաղի բնույթը, այն ավելի ռեա-
լիստորեն է զարգանում։

Ինչ խոսք, որ Մոսկվինի և Ալիխանյանի արտիստա-
կան խառնվածքների միջև հսկայական տարբերություն
կար։ Եթե Ֆեոդորի կատարման մեջ Մոսկվինի խաղում
գերակշռում էր ռուսական հեքիաթների սիրված թագա-
վորի կերպարի բարոյությունը, հմայքը, որը կապված էր
հարազատ հողի հետ և իր պարզությամբ ու շքմու-
թյամբ մոտ էր մարդկանց, ապա Ալիխանյանի մոտ
հիմնական շեշտը դրված էր անառողջ արտահայտու-
թյունների, խաղի էֆեկտիվության և հուզամալուրդյան
մոմենտների վրա, որը կերպարը գրկում էր «հողեղեն»
բնույթից։ Եվ պատահական չէ, որ կղերական մամուլը,
մեծ գովեստներ տալով Ալիխանյանի խաղին, գրում
էր, «թե՛ Պիեռը մեր առօրյա կյանքի հետ ոչ մի կապ
չունի...» և դերասանի խաղի հիմնական գիծը տեսնում
էր նրա «հիվանդության» մեջ, որ նա համարյա թե
սուրբի կերպար էր։ Պարզ է, որ Ֆեոդորն այդպիսի
գծեր ունի, սակայն Ալիխանյանի խաղը կտրված էր
իրականությունից և նրա բնույթը գերազանցապես հիմ-
նված էր անառողջ, նյարդերը գրգռող մոմենտների
վրա։ Սակայն հետաքրքիրն այն է, որ հաջորդ բեմա-

դրության ժամանակ մեկնաբանության փոփոխությունների շնորհիվ, նույն այդ Ալիխանյանի խաղը խորացավ ռեալիստորեն: 1916 թվականին «Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքան» բեմադրվում է երկրորդ անգամ: Ներկայացման հեղինակն էր ուսւթաւթը թատրոնի ռեժիսյոր Ալեքսանդր Տուգանովը, մի մարդ, որ շատ մոտ էր կանգնած Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնին:

«Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքան» հայ բեմում սկզբունքային խոշոր նշանակություն է ստանում այն տեսակետից, որ նրանով պատմական դրաման ձեռք էր բերում իր իսկական մարմնավորումը: «Մշակ» թերթը գրում է. «Մենք այդ երեկո նախարարներ, իշխաններ, թագուհի, պալատականներ, այլ սպասավորներ և ժողովրդի ներկայացուցիչներ տեսանք, բոլորն էլ բնական մարդկային շարժումներով և ձևերով ու տոնով ցուցադրված, այլ ոչ ըստ սովորականին, երբ նույն դերասանները հայկական անցյալից և կամ բարգմանական պատմական պիես են ներկայացրել, տվել են մեզ բեմի վրա արժանք, նախարարներ և բազմաթիւն շինծու, կեղծ և արտառոց փայլածփով, կեղծ արտասանությամբ, խոսակցութիւնը երգելու նման և այլն: Այդ ամենը բացակայում էր այս ներկայացմանը»¹:

Բեմադրությունն աչքի ընկավ նաև ներդաշնակ անսամբլով, մանրամասնորեն մշակված մասսայական տեսարաններով, պատմական ճշգրտությամբ և մեծ հոգատարությամբ պատրաստված բեմական աքսեսուարներով, որոնք ներկայացմանը տալիս էին մեծ ճշմարտացիություն և ռեալիստականություն: Նրան մասնակցում էին լավագոյն ուժերը: Բավական է հիշատակել, որ

¹ «Մշակ», 1916, № 36: Հնդգծումները մերն են.— Վ. Վ.

Շուշուկու դերը խաղում էր Արեւլանը, Գոգունովինը՝
Սևումյանը, Իրինայինը՝ Մայսուրյանը:

Ոգևորված «Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքայի» առաջին
բեմադրության հաշողությամբ, հայ թատրոնը 1913 թվա-
կանին բեմադրում է Ա. Տոլստոյի տրիլոգիայից նաև
«Իոհան Ահեղի մահը» ողբերգությունը: Բեմադրության
ռեժիսյորը նույն Տուգանովն էր: Հիմքում ունենալով
հատուցման դադափարը, ըստ որի անպայման պետք է
պատժվեր շարը կրողը, հեղինակը ձգտել է պիեսը շատ
բեմական դարձնել: Իհարկե, ողբերգությունը ճշտորեն
չէր վերականգնում Իոհան Ահեղի պատմական ժամա-
նակաշրջանը, բայց այն մի ամբողջական երկ էր՝ հա-
րուստ հետաքրքիր դրություններով: Այդ էր պատճառը,
որ Իոհանի կերպարը ոգևորել էր այնպիսի մի դերասա-
նի, ինչպիսին Հովհաննես Արեւլանն էր:

Մեծ արտիստի հզոր ռեալիզմը, բարձր տաղանդը
առանձին փայլ տվեց Իոհան Ահեղի կերպարի ձևավոր-
մանը: Ժամանակակից մամուլը շատ բարձր գնահա-
տեց նրա դերակատարումը: Ելնելով Ա. Տոլստոյի դիր-
քերից, նա հավատարիմ մնաց կերպարի հեղինակային
մեկնաբանմանը, դրան ավելացնելով իր անհատական
կատարման բարձր վարպետությունը: «Իման թագավորը
կենտրոնական դերը կատարում էր Հ. Արեւլանը,—
գրում է թերթը,— այդտեղ խոշոր մի տիպ էր դրված
դերասանի առաջ, տիպ մի դեմքի, որ միացնում էր իր
մեջ մարդագազանին իր ահարկու բնազդներով և ար-
յունարբու հակումներով, ապաշխարության և նախա-
պաշարումների ճնշումների տակ: Նա (Արեւլանը —
Վ. Վ.) անցավ այն բոլոր ելևէջներով, որով թույ-
ցած մարմինը և ճնշված հոգին բորբոքվում են վրե-
ժի և կատաղի բարկության շանթերով, և հանդիսացավ

մի տարերք, որին վերջ կարող էր գնել միայն մահճը¹։
Մենք շենք կարող Արեւյանի մասին ասել, որ Իոհան
Ահնդի կերպարը նա միակողմանի էր դիտում, որ նրա
կողմից գնահատված չէր այն դրականը, որ ուներ Իո-
հանը՝ որպես սեփական խոշոր գործիչ, որպես կենտ-
րոնացած պետականության քաղաքականություն վարող,
որպես «ոռւ հողերը ի մի բերող»։ Այդ չէր տալիս հե-
ղինակը և այդ էլ դժվար էր պահանջել դերասանից։
Հավատարիմ մնալով հեղինակին՝ Արեւյանը ստեղծեց
մի կերպար, որը դարձավ նրա ստեղծագործական կյան-
քի ամենալավագույն, ամենահետաքրքիր և ամենահու-
զիչ էջերից մեկը։

Ռուսական, հատկապես կլասիկ, ռեպերտուարը լայն
տեղ գտավ նաև հայկական ժողովրդական թատրոն-
ներում, որոնք, սկսած 1900 թվականից, լայն ցանցով
գործում էին Թիֆլիսի և Բաքվի բանվորական շրջան-
ներում։

Ծիշտ է, բուրժուական ինտելիգենցիան իր ազդե-
ցությունն ուներ դրանցից մի քանիսի վրա՝ թելադրելով
նրանց դադափարապես անընդունելի պիեսներ, այնու-
ամենայնիվ, առողջ և դեմոկրատիկ թևի թատերական
գործիչների՝ Արաքսյանի, Ամո Խարազյանի, Վանշիրի,
Սևոմյանի, Զարեղի, Քալանթարի, Հասմիկի, Գուլազ-
յանի և այլոց ջանքերի շնորհիվ, ժողովրդական բե-
մերի ռեպերտուարում, ռեալիստական ինքնուրույն եր-
կերի կողքին, լայն տեղ էր հատկացվում նաև ոռւս
կլասիկային՝ Գոգոլին, Սուխովո-Կորիլինին, Օստրով-
սկուն և Գորկուն։ Այդ հանգամանքը խոշոր նշանակու-
թյուն ուներ, քանի որ դրանով նրանք բանվորական և
այլ աշխատավորական մասսաներին ծանոթացնում էին
ոռւս դրամատուրգիայի լավագույն նմուշների հետ։

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

Խոշոր իրադարձություն էր Մաքսիմ Գորկու մուտքը հայ թատրոն 1908 թվականին, ռեակցիայի մոլեգնություն տարին: Բեմադրված անդրանիկ պիեսը «Հատակումն» էր: Դա հայ թատրոնի դեմոկրատական ուժերի հաղթանակն էր: Սակայն այդ պիեսը մինչև հայ թատրոնում բեմադրվելն էլ՝ Գորկին արդեն շատ լավ ճանաչված էր հայ առաջավոր հասարակության կողմից:

Հայ ինտելիգենցիայի որոշ ներկայացուցիչներ Գորկու հետ ծանոթ էին դեռևս անցյալ դարի 90-ական թվականներից, նրա Կովկաս գալու ժամանակից: Ինչպես հայտնի է, իր դրական առաջին քայլերը Գորկին արել է Կովկասում: 1892 թվականին, Քիֆլիս եղած ժամանակ, «Кавказ» թերթում տպագրվում է նրա առաջին երկը՝ «Մական Զուգրան», իսկ նրա դրամատիկական երկերի մասին հայ մամուլում հանդիպում ենք տեղեկությունների դեռևս 1902 թվականից սկսած:

1902 թվականի դեկտեմբերի 18-ին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը բեմադրում է Գորկու «Հատակումն»:
Հանրածանոթ է, թե ինչպիսի համաշխարհային հռչակ

ձեռք բերեց «Հատակում» ներկայացումը Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում: Մեզ հետաքրքրող հարցն այն է, թե պիեսը և ներկայացումը ի՞նչ արձագանք են գտնում հայ հասարակական կյանքում, ի՞նչ դնահատականի են նրանք արժանանում:

Այդ պիեսի մոսկովյան բեմադրության մասին «Մուրճ» ամսագրում գրականագետ Ստեփան Լիսիցյանը գրում է մի ընդարձակ հոդված: Նա համարյա շարադրելով պիեսի ողջ բովանդակությունը, բարձր գնահատական է տալիս նրան և բացառիկ հիացմունքով խոսում ներկայացման մասին:

Լիսիցյանը առաջին հերթին ծանոթացնում է ընթերցողին Գեղարվեստական թատրոնի էություն, այսպես նրա ղեկավարների հետ, խոսում է ընդհանրապես թատրոնի ռեպերտուարային քաղաքականության և բեմադրական սկզբունքների մասին, հիանալով թատերական աշխարհում եղած այդ արտասովոր երևույթով: Այնուհետև եզրակացնում է, որ այդ թատրոնը Վիկտոր Երևույթ է ժամանակակից Ռուսաստանի մտավոր-գեղարվեստական կյանքում¹:

Լիսիցյանը պատկերավոր կերպով վերարտադրում է «Հատակումի» ամբողջ բեմադրությունը՝ տալով յուրաքանչյուր կերպարի, միզանցների գնահատականը և այն նպատակը, որին ձգտում է յուրաքանչյուր գործող անձ:

Այստեղ հետաքրքրականն այն է, որ դեռևս 1903 թվականի սկզբին, երբ պիեսը դեռ հրատարակված չէր, հայ ընթերցողն այդ հոդվածով կարող էր ճիշտ ընկալել համարյա ամբողջ պիեսը՝ նրա գաղափարական և գեղարվեստական ամբողջականությունը: Իր հոդվածը Լի-

¹ «Մուրճ», 1903, № 1:

սիցյանն ավարտում է հետևյալ տողերով. «Ես կարողացա հաղորդել ընթերցողին այս զորեղ գրվածքի միայն կմախքը, որովհետև Գորկու այդ պիեսը դեռ չի տպված, իսկ հիշողությունս մեշ, այն էլ մի ամիս անց, շատ բան ընականարար, ազոտ կերպով է պահպանվել: Կարելի է համարձակ ասել, որ այլ բեմի վրա երբեք այն հաջողությունը չէր ունենալ «На дне»-ն, ինչ որ նա ունեցավ Քեդարովհաստական թատրոնի հռչակավոր խմբի աննման խաղով և դարմանալի գրվածքով: Այդ երկը իսկապես դրամա չէ սովորական մտքով, այլ հզոր վրձինով նկարված դարմանալի տեսարաններ, որոնք առիթ են տալիս հեղինակին՝ հասարակության մեջ որոշ հայացքներ արձարձելու»¹:

Հոգվածագրի խոշոր ծառայությունն այն է, որ նա դեռևս չհրատարակված պիեսի մասին, լուկ միայն ներկայացումը տեսնելով, ժամանակին կարողացավ գալ ճիշտ եզրակացության և այն մերձեցնել հայ առաջավոր հասարակությանը:

Նույն տարին «Մշակ» թերթում տպագրվում է ծավալուն մի հոդված՝ նվիրված Գորկու «Հատակում» պիեսի բեռլինյան ներկայացմանը: Հոդվածի հեղինակը մեծ ջերմությամբ է խոսում Գորկու պիեսի մասին: Հիմնականում ճշմարտացիորեն որոշելով մի շարք դրույթներ, հեղինակը տալիս է Լուկայի կերպարի սխալ մեկնարանում: «Գորկու գաղափարները — գրում է հոդվածի հեղինակը, — ամենից շատ արտահայտված ենք տեսնում հանձին Լուկայի: Մարդասիրական գաղափարների մի մարմնացում է այդ ծերունին, որ իրրև պահապան հրեշտակ մտնում է այդ թշվառ հասարակության մեջ և

¹ «Մուրն», 1903, № 1: Հնդգծումները մերն են — Վ. Վ.:

քաղցր ու խելոք խորհուրդներով աշխատում է ամենքի վշտերը թեթևացնել, ամենքին մխիթարություն տալ»¹։

Գծվար է համոզվել, որ Լուկայի՝ մարդկանց հանդես պատկերելու կարեկցության մեջ պետք է տեսնել Գորկու «մարդասիրական գաղափարների մարմնացումը», ինչպես դրում է հեղինակը։ Չէ՞ որ Լուկայի հնազանդության և համբերատարության փիլիսոփայությունը շատ հեռու է Գորկուց, որպեսզի ղեկավարող գաղափար լինեին մեծ դրողի համար։ Այդ սխալ կարծիքը շատ տարածված էր «Հատակումի» մինչև 1903 թվականները և 1904 թվականին, Պետերբուրգում, Վ. Ֆ. Կոմիսար-ժևսկայայի թատրոնում առաջին անգամ բեմադրվում է Գորկու «Ամառանոցավորները»։ Հայտնի է, որ այդ բեմադրությունը աղմկոտ արձագանք ունեցավ։ Բուրժուական հանդիսատեսը ամեն կերպ աշխատում էր

Այսպիսով, սկսած 1903 թվականից, հայ ընթերցողն արդեն ծանոթ էր այդ խոշոր երկի հետ և առիթ էր փնտրում՝ տեսնել նրան բեմում։

Վերոհիշյալ երկու հոգվածները Գորկու դրամատուրգիայի նկատմամբ բուռն հետաքրքրություն առաջացրին հասարակայնության մեջ, որի առաջավոր խավը գնալով ավելի ու ավելի էր ծանոթանում Գորկու դրամատիկական երկերի հետ։

1904 թվականին, Պետերբուրգում, Վ. Ֆ. Կոմիսար-ժևսկայայի թատրոնում առաջին անգամ բեմադրվում է Գորկու «Ամառանոցավորները»։ Հայտնի է, որ այդ բեմադրությունը աղմկոտ արձագանք ունեցավ։ Բուրժուական հանդիսատեսը ամեն կերպ աշխատում էր

¹ «Մշակ», 1903, № 195։

² Մեզ անհայտ է, թե ո՞վ է այդ հոգվածի հեղինակը, քանի որ ես հանդես է եկել «Տ» անվանատառի տակ։ Հետազոտողներից մի քանիսն այն կարծիքին են, թե այդ հոգվածի հեղինակը Ստեփան Եահումյանն է։ Մեզ դա հավանական չի թվում այն պարզ պատճառով, որ Ստեփան Եահումյանի նման բոցավառ ռևոլյուցիոները հազիվ թե Լուկային, հնազանդության և համբերատարության այդ պաշտպանին, համարեր Գորկու գաղափարների կրող։

տապալել բեմադրութիւնը, իսկ դեմոկրատական հանդիսատեսը, օգտագործելով ներկայացման ժամանակ Գորկու ներկայութիւնը, բեմ կանչեց նրան և բռն օվաքիա սարքեց իր սիրելի դրողին: «Ամառանոցավորները» պիեսով հուզված էին նրանք, որոնց այդքան սուր ծաղրի էր ենթարկել Գորկին՝ ի ցույց հանելով նրանց անհատականութիւն բուրժուական փիլիսոփայութիւն կործանումը:

Այդ բեմադրութիւնը իր անմիջական արձագանքն է դառնում հայ մամուլում: Թղթակիցն այսպես է խորագրում իր հոդվածը՝ «Ինչու են վրդովվում»: Հոդվածը խիստ էր գրված և ուղղված էր նրանց դեմ, որոնք այդ երեկո հուզված էին և սուլում էին Գորկուն¹:

Հոդվածի հեղինակը կարողացել էր ճշմարտացիորեն վերլուծել պիեսը, բացահայտել անօգուտ մարդկանց ներքին դատարկութիւնը: Առաջավոր հանդիսատեսը իրօք կարող էր խորը հասկանալ Վարվառա Միխակովնայի ասած խոսքերի իմաստը. «Ինտելիգենցիան մենք չենք, մենք ինչ-որ մի ուրիշ բան ենք... Մենք ամառանոցավորներ ենք մեր երկրում... Ինչ-որ դրսից եկող մարդիկ: Մենք իրար ենք անցնում, կյանքում հարմար տեղեր ենք փնտրում... մենք ոչ մի բան չենք տնում և զգվելի կերպով շատ ենք խոսում... Եվ մեր խոսակցութիւնների մեջ սարսափելի շատ սուտ կա: Որպեսզի միմյանցից թաքցնենք մեր հոգեկան աղքատութիւնը՝ մենք զգեստավորվում ենք գեղեցիկ ֆրազներով, գրքային իմաստութիւններով և ժանազին ցնցոտիներով...»:

Եվ այս կապակցութեամբ «Ինչու են վրդովվում» հոդվածը լավագույններից մեկն է, որ պաշտպանութիւն

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1904, № 268:

տակ է առնում Գորկուն և դիմագրծում այդ ամառա-
նոցավորներին, որոնք, գեղեցիկ ֆրազների տակ, թաք-
ցնում են իրենց հոգեկան մերկութունը:

Եթե առաջավոր գործիչներն ամեն կերպ աշխատում
էին ծանոթացնել հայ հասարակությանը Գորկու խոր
հումանիզմով տոգորված դրամատուրգիայի հետ, ապա
կային և այնպիսիները, որոնք, ելնելով բուրժուական
դիրքերից, ամեն կերպ պախարակում էին գրողին: Գոր-
կու «Հատակում» պիեսի հերոսների մասին նրանք
ասում էին, որ այդ մարդիկ «ղղվելու շափ կեղծ են,
շինծու, կոպիտ, հսակա՜ն, հոգեպես տգեղ, անկամ և
անսիրտ մարդուկներ են՝ զուրկ որևէ հասարակական
բարձր գաղափարներից»¹:

Սակայն հայ առաջավոր գործիչները մեծ ուշադրու-
թյամբ հետևում էին Գորկու յուրաքանչյուր նոր երկին:
Նրանք հայերեն թարգմանեցին և հրատարակեցին «Մա-
կար Չուդրա», «Չելկաշ», «Դանկոյի սիրտը» և այլ եր-
կեր: Հայ մամուլում քիչ հոգվածներ չկան՝ նվիրված
Գորկու անձնավորությանն ու ստեղծագործությանը,
որոնցում շատ հաճախ նրա հերոսների վարքագիծը
բնութագրվում է որպես սապառնական բողոք, թարմ մի-
ութ, որը ձգտում է վերակառուցման:

1907 թվականին բեմադրվում է Գորկու «Բարբարոս-
ները»: Ռուս թատրոնի այդ բեմադրությունն էլ արձա-
գանք է գտնում հայ մամուլում: Հոգվածի հեղինակը երե-
վան է բերում լիբերալ մոտեցում, նա կարծես դնահա-
տում է Գորկուն որպես գրողի և գտնում, որ «նա միակն
է եղել, որ դասակարգային սանդուխտներով իշխել է սո-
ցիալական անհավասարության այն անգութ ծննդա-

¹ «Երկիր», 1906, № 51:

վայրը, ուր տիեզերքի ազգաբնակչության պատկառելի մեծամասնությունն է տառապում, ապրել է այնտեղ հոգեպես և ապա լույս աշխարհին ծանուցել, թե ինչ սարսափներ են կատարում հասարակական կատեգորիաների անարդար դասավորությունները¹։

Հոգվածի հեղինակը կարծես ցանկացել է հասկանալ Գորկուն, բայց չի կարողացել ընկալել նրա ռեպուցիոն հոգին, որովհետև նա գրողի միսիան միայն նրա մեջ է տեսնում, որ Գորկին կամեցել է ծանուցել աշխարհին²։ Նա վիրավորված է նրանով, որ Գորկին ռուս բուրժուական ինտելիգենցիային անվանել է բարբարոս³։ «Գոնն մենք այսքանը գիտենք,—գրում է հոգվածագիրը,— որ ամեն մի ազգի մտավոր աստիճանը և քաղաքակրթության ընդունակությունը նրա ինտելիգենցիայով է որոշվում, իսկ բովանդակ կուլտուրական ուժը՝ այդ ինտելիգենցիայի քանակով։ Բայց Գորկու հայեցակետը այլ կերպ է տրամադրված, նա ժխտում է ինտելիգենցիա, և ըստ նրա տրամաբանության՝ ինտելիգենցիան մի կատարյալ պատուհաս է...»²։

Հեղինակը, կանգնած բուրժուական քաղաքակրթության դիրքերին, չի կարողացել ռեալիստորեն ընկալել հասարակության մեջ տեղի ունեցող դասակարգային սուր շերտավորումը։ Նրա կարծիքով, Գորկին կանգնած է պահպանողական դիրքերի վրա և կամենում է, որ նահապետական կյանքը մնա անփոփոխ։ «Գորկին կուղենար,— գրում է հոգվածագիրը,— որ այդ հետ ընկած քաղաքը շփում չունենար մտավոր աշխարհի հետ և այն ժամանակ, իհարկե, ճահիճը կպահպաներ», ի մեծ

¹ «Ժամանակ», 1907, № 7։

² Նույն տեղում։

հաճություն հեղինակի, իր տգիտության հրաշալիքները-
բայց «դժբախտաբար» հակառակն է պատահել, գիտու-
թյան ներկայացուցիչները եկել են մի կուլտուրական
գործ կատարելու, և այդ գործը կատարելով հանդերձ
մի փոքրիկ պերեստուրբացիա են առաջացրել»¹:

Նախ և առաջ հոգվածագիրը չի հասկացել, որ շեր-
կունների, ցիգանովների բերած քաղաքակրթությունը
այն քաղաքակրթությունն էր, որ բերում էր կապի-
տալիզմը ամենախուլ անկյունները, քաղաքակրթություն՝
հիմնված շահագործման օրենքների վրա: Այդ տեսակե-
տից բնական է դառնում, որ հոգվածագիրը չի նկատել
ազնիվ, դեմոկրատական շերտերի հետ կապված լուսի-
նին, որի պայքարը գնում էր մարդկության ազատա-
գրության ուղիով:

Հոգվածի հեղինակը չէր կամեցել տեսնել ինտելի-
գենցիայի շերտավորումը: Նրա համար բուրժուական
ինտելիգենցիայի՝ շերկունների բերած կուլտուրան
իդեալ էր: Հոգվածագրի կարծիքով, եթե այդ ինտելիգեն-
ցիայի շրջանում ստեղծվում է «փոքրիկ պատմություն»,
ապա դրանից երբեք չի կարելի հետևություն անել՝ «նվ
այս փոքրիկ պատմությունը, — գրում է նա, — միակ
շարժառիթն է, որի հիման վրա Գորկին ինտելիգենցիան
հալածում է, անվանելով նրան «բարբարոս... Արդյո՞ք
կատակ է սա...»²:

Հակառակ դրան Գորկին հետապնդում և դիմակա-
զերծ էր անում բուրժուական իդեալները, երևան հանե-
լով նրա ինտելիգենցիայի իսկական դեմքը, բուրժուա-
կան քաղաքակրթության կործանիչ դերը: Եվ դա ոչ թե

¹ «Ժամանակ», 1907, № 7:

² Նույն տեղում:

«փոքրիկ պատմություն» է, ինչպես կարծում էր վերոհիշյալ հոդվածի հեղինակը, այլ ամբողջ սիստեմի դիմակադերծում է, սոցիալական անհավասարությունը պատկերող խոշոր կտավի մի երկ:

Այսպիսով, ընայած Գորկու դրամատուրգիան արդեն ծանոթ էր հայ հասարակությանը, հայկական բեմը դեռ ձեռնամուխ չէր եղել նրա դրամատիկական երկերի բեմադրությանը:

1903 թվականին Նոր-Նախիջևանի հայկական խմբի ռեսպրեզենտները մտցված «Քաղքենիները» բեմ չբարձրացավ: Դրա պատճառը պետք է փնտրել այն արգելակներում, որ հարուցում էր ցարական գրաքննությունը Գորկու հանդեպ: Եթե «Հատակում» պիեսի բեմադրության թույլտվությունը Նեմիրովիչ-Դանշենկոն կարողացավ կորզել գրաքննչական օրգաններից, ապա այլ թատրոններին, մանավանդ ազգային թատրոններին, այդ համարյա արգելվեց: Եվ եթե որևէ մեկին հաջողվում էր թույլտվություն ստանալ, ապա դա կապված էր լինում մեծ դժվարությունների հետ, այն էլ հաջողվում էր միայն «հատուկ աջակցության» դեպքում:

Դրան պետք է ավելացնել նաև այն, որ, օրինակ, «Հատակումի» հայ բեմում ավելի վաղ երևան գալուն խոշընդոտ հանդիսացան թատրոնի ղեկավարները, որոնք ամեն կերպ խանգարում էին Գորկու դրամատուրգիայի մուտքը հայ թատրոն: Իհարկե, բուրժուական թատերական գործիչներն իրենց արգելանքը բացեիրաց չէին արտահայտում, այլ քողարկում էին այն առարկությամբ, իբր «Հատակումը» ոչ բեմական պիես է:

Չնայած այս բոլոր խոշընդոտներին, հայ թատրոնի դեմոկրատական գործիչները կարողացան հաղթահարել

հակամարտ ուժերի դիմադրությունը և, ինչպես նշեցինք, ստույգիսկյան սանձարձակ իշխանության օրերին, 1908 թվականին, խաղացին «Հատակում» պիեսը: Այս երևույթը անկասկածորեն ապացուցում էր այդ գործիչների մեծ մասի առաջավոր ձգտումները: Մի հանգամանք ակնբախ էր, որ նրանցից շատերը իրենց գաղափարական, ստեղծագործական աշխատանքում հետևում էին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնին, որի փառքը և ազդեցությունը տարեց տարի աճում էին ու նոր հեռանկարներ բաց անում ազգային թատրոնների համար:

«Հատակում» պիեսի բեմադրությունը մեծ ոգևորություն մեք ընկալեց հայ հասարակության առաջավոր մասը: Դրանում նա տեսավ իր խոշոր հաղթանակներից մեկը, մինչդեռ որոշ շրջաններ սվիններով ընդունեցին «Հատակումը»: Այսպես, օրինակ, մենք կարդում ենք. «Գեղարվեստական արժեքից միանգամայն զուրկ այս թատերախաղը՝ չունի հոգեբանական ամբողջություն. առ առավելն սա մի շարք պատկերներ են՝ իրարից անկախ, թքով կպցրած, որոնց մեջ բոլորովին բացակայում է հիմնականը, ղեկավար թելը»¹:

Մի այլ տեղ կարդում ենք. «Բոսյալների կյանքից վերցրած այս պիեսը առանձին հետաքրքրություն չի ներկայացնում, նա միանգամայն զուրկ է թե գեղարվեստական արժեքից և թե հոգեբանական ամբողջությունից»²:

Նրանք ամեն կերպ աշխատում էին պախարակել պիեսը և ծաղրի էին ենթարկում հեղինակին, իբրև թե

¹ «Գործ», 1908, № 41:

² «Հուլիս», 1908, № 8:

Գորկին բոսյակների միջոցով կամենում է աշխարհը շրջել: Նրանք չէին ուզում ընդունել, որ դիմելով հասարակության ստորին խավին, Գորկին, գեղարվեստական խոսքի ուժով, դիմակազերծ էր անում, մերկացնում կապիտալիստական աշխարհի խոցերը, խոսելով կյանքի իսկական ճշմարտության մասին: Պահպանողականների դիմադրությունը, այնուամենայնիվ, չկարողացավ խանգարել պիեսի բեմադրությանը, «Հատակում» ունեցավ աղմկոտ հաջողություն հայ հասարակության լայն խավերում:

Սակայն ամենահետաքրքրականն այն է, որ նույն այդ հողմածների հեղինակները ստիպված էին խոստովանել. «Մենք սպասում էինք, որ այս պիեսը («Հատակում» — Վ. Վ.) մեր բեմի վրա պիտք է անցներ թույլ, քանի որ սրա արժեքը միմիայն ուռաաց լեզվի ուրույն ոճերի մեջն էր, ժողովրդական լեզվի, բոսյակների ժարգոնի, որը հայերեն թարգմանության մեջ պիտք է դուստովեր, ոչնչանար. բայց սպասածից հաջող դուրս եկավ խաղն առհասարակ»¹:

Մյուս հողմածագիրը, պիեսը պախարակելուց հետո, այնուամենայնիվ հավաստում է. «Ընդհանրապես հաջող անցավ»:

Եթե պիեսի հաջողությունը ստիպված էին խոստովանել նույնիսկ նրա հակառակորդները, ապա առաջավոր հանդիսատեսը ընդունեց այն գրկաբաց:

Հայ թատրոնի ստեղծագործական կոլեկտիվը մեծ պատասխանատվությամբ մոտեցավ պիեսի բեմադրությանը: Պիեսը թարգմանել էր Գրիգոր Ավետյանը, որը կատարում էր Լուկայի դերը, բեմադրել էր Ստեփան

¹ «Գործ», 1908, № 41:

Քափանականը, որ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքների ջերմ հետևորդներից մեկն էր:

Թերթը գրում էր. «Այգալիսի մի դժվար դրամայի հաջող ներկայացման համար կարող ենք շնորհավորել Հայ դերասանական ընկերակցությանը: Դերակատարները լավ էին ուսումնասիրել և լավ ըմբռնել իրենց դերերը»¹:

Ռուս մամուլն այսպես էր արտահայտվում. «Հակառակ սպասածին՝ Գորկու «Հատակումը» հայ թատրոնի բեմում միանգամայն հաջող անցավ: Թվում էր, թե շատ էլ հեշտ չէր հայերեն լեզվով տալ Գորկու հերոսների տիպական գծերը, սակայն, շատ փոքր բացառություներով, ամեն ինչ հաջող անցավ»²:

Ներկայացման մեջ զբաղված էին լավագույն ուժերը: Սատինի դերը կատարում էր Օվի Սևոմյանը, Բորոնի՝ Ա. Մամիկոնյանը, Նաստյայի՝ Օ. Մայսուրյանը, Կոստիլյովի՝ Ա. Հարությունյանը, Բուքնովի՝ Գ. Միրազյանը և այլն: Այնուամենայնիվ, շնայած մեծ հաջողությանը, «Հատակումի» բեմադրական սկզբունքի, ավելի շուտ, Լուկայի դերի բացահայտման մեջ թույլ էր տրվել նույն սխալը, ինչ որ շատ ուրիշ թատրոններում: Ռեժիսյոր-բեմադրող Քափանականը, ինչպես և Լուկայի դերակատար Ավետյանը, իդեալականացրել էին Լուկային, նրա մեջ տեսնելով ճշմարտասեր մեծ մարդու, մարդկային հոգիների մխիթարիչի: Դերի մեկնաբանության հիմքն այն սխալ դրույթն էր, թե իբր Լուկայի ցույց տված

¹ «Մշակ», 1908, № 239:

² «Закавказское обозрение», 1908, № 39, St'ya № 1 «Рампа», 1908, № 12:

ուղին այն ուղին էր, որին պետք է ձգտեն մարդիկ, որ-
պեսզի կարողանան թեթևացնել իրենց ծանր վիճակը։
Այնինչ Լուկայի կողը պայքարի կոչ չէր, այլ պասսիվ
դիմադրություն, ավելի ճիշտը՝ հնազանդության կոչ, որը
երբեք չէր կարելի Գորկու գաղափարը համարել։

Գորկին Լուկային վտանգավոր մարդ էր համարում։
Եթե մենք չենք սխալվում, հեղինակը Լուկայի անունն
ընտրելով՝ կամենում էր նրան «Дукавын» (խորամանկ)
միտք տալ կամ թե նմանեցնել Ղուկաս, «Լուկա» մար-
գարինին։ Եվ իրոք, Լուկան շատ «Дукавын» է (Ղուկասը
շատ խորամանկ է)։ Շատերին մոլորության մեջ է
դրում այն հանգամանքը, որ այնպիսի մի մարդ, որ-
պիսին Սատինն է, վերջին գործողության մեջ պաշտ-
պան է կանգնում Լուկային։ Բայց չէ որ Սատինը Գոր-
կու իգեալական հերոսը չէր, և եթե նրա բերանով ար-
տասանվում են այդպիսի վերամբարձ խոսքեր, ապա,
հենց իր իսկ՝ Գորկու խոստովանությամբ, այդ շրջապա-
տում «բացի Սատինից ոչ ոք չկար, որ դրանք արտասա-
ներ...»¹։

«Հատակում» պիեսը մինչև Հոկտեմբերյան ռևոլյու-
ցիան մի քանի անգամ է բեմադրվում հայ թատրոնում։
Երկրորդ անգամ այդ երկը խաղացվում է 1909 թվա-
կանին, Թիֆլիսի Ժողովրդական տան հայկական սեկ-
ցիայի կողմից։ Այդ բեմադրության առթիվ հրապարա-
կորեն հանդես է գալիս հայ պրոլետարական գրականու-
թյան հիմնադիր Հակոբ Հակոբյանը, Հիմնականում ճիշտ
գնահատելով «Հատակումը»՝ իբրև «ժողովրդի սրտին
մոտ պիես», Հակոբյանը, այնուամենայնիվ, Լուկայի

¹ А. М. Горький, Письма к Пятницкому, Гослитиздат, М.,
1953, стр. 94.

կերպարի լուսաբանման մեջ սխալվում է: Ըստ նրա, Գորկին ասում է, «Որ եթե հավատում ես, թե գեղեցիկ կերպով ասված սուտը թեթևացնում, ամոքում է մարդուն, իր անկման ժամանակ, թողեք, որ նա ապրի այդ գեղեցիկ ստից առաջացած իլյուզիայով»¹:

Սա ճիշտ դրույթ չէ: Ավելի ճիշտը՝ դա Լուկայի դրույթն է: Լուկան չէր հավատում այն մարդկանց ուժին, որոնք կարող են պայքարի ելնել և ուժով ձեռք բերել իրենց իրավունքը: Դրա փոխարեն, Լուկան առաջարկում էր ապրել ստի մեջ, հեղությամբ տանել իրենց թխալք, այդպես, ըստ Լուկայի, հեշտ է ապրելը:

Հակոբ Հակոբյանը ճիշտ է նկատում, որ ըրստ Մաքսիմ Գորկու ինքը մարդը չէ պատճառը, որ ընկնում է կյանքի տիղմի մեջ, այլ միջավայրի սոցիալական պայմանները²: Նա բարձր է գնահատում Գորկու առաջադրած մարդու հասկացողությունը, կոչ է անում հայ թատրոնի գործիչներին. «Ճվեք այս ոգով շատ պիեսներ և հասարակությունը միշտ կգա կլեցնի թատրոնը: Այս կողմից գովելի է ռեժիսոր Սևոմյանի ընտրությունը»³:

Մամուլից մեզ հայտնի է, որ ներկայացումը մեծ հաջողություն ունեցավ, դերասաններն ճարճանացան ծափահարությունների հասարակության կողմից, որ եկել լցրել էր թատրոնի սրահը⁴:

Նշանավոր դերասանուհի Օլգա Մայսուրյանը, որը միևնույն ժամանակ երբեմն ռեժիսորությամբ էր զբաղվում, 1910 թվականին բեմադրում է «Հատակում»: Այդ փաստն արդեն ասում է այն մասին, որ այդ պիեսը

¹ «Մշակ», 1909, № 281:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

⁴ Նույն տեղում:

ինչպես հայ հասարակության, նույնպես և դերասանների սիրած պիեսներից մեկն էր «Հատակումը», ինչպես վկայում է թերթը, «բռնում է հանդիսականների ուշադրությունը բեմի վրա, շնորհիվ այն իրական դիտողությունների, որ արձանագրել է հեղինակն իր պիեսում»¹:

Շատ արժեքավոր է սոցիալ-դեմոկրատական «Պայքար» թերթի ռեցենզիան՝ ժողովրդական տանը, Հայ դրամատիկական խմբի կողմից «Հատակում» պիեսի բեմադրության կապակցությամբ: Թերթը հանդիմանում է խմբին, որ ութ տարվա իր գոյության ժամանակամիջոցում նա ժլատ է եղել «Հատակումի» և սոցիալական նման պիեսների նկատմամբ: Հոգվածագիրը ուրախությամբ գրում էր, որ «Այժմ նշաններ կան, որ Հայ դրամատիկ խմբակցությունը փորձում է կանգնել ուղիղ ճանապարհի վրա... Այդ մեզ շափազանց ուրախացնում է և մենք ողջունում ենք խմբակցության նոր քայլերը»²:

Հայկական սոցիալ-դեմոկրատական մամուլը, որ մեծ աշխատանք է կատարել հայ աշխատավոր մասսաներին Գորկու հետ ծանոթացնելու գործում, ամեն անգամ առիթը բաց չէր թողնում՝ նորից ու նորից խոսելու Գորկու մասին: «Նախքան «Հատակումի» դերակատարների մասին խոսելը, — գրում է հոգվածագիրը, — ավելորդ չենք համարում մի քանի խոսք ասել հեղինակի և պիեսայի մասին, իբր նորագույն դրականության հազվագյուտ ու սակավաթիվ ստեղծագործություններից մեկի: Գորկին, որ իրավամբ վաստակել է համաշխարհային հռչակ, այն եղակի գրողներից է, որոնք ժողո-

¹ «Մշակ», 1910, № 3:

² «Պայքար», 1917, № 9:

վըրդի ամենախիտ զանգվածի միջից դուրս գալով՝ ամենավառ ու ապրումներով էլ հարուստ ստեղծագործություններ է տվել ու տալիս է, մինչև օրս էլ հավատարիմ է մնացել ժողովրդական մասսաներին: Գորկու «Հատակում» դրաման մեկն է այն ստեղծագործություններից, ուր իրական, հեղինակի ապրած, քաշած ու տեսած պատկերներն են անցնում հանդիսականի առաջ — իրենց ցնցող ու սարսուռ ազդող առօրյա և մերթ հատակի բնակիչների, այդ «նախկին մարդկանց» անհույս ձգտումների թևարկ շարժումներով¹:

Վերլուծելով «Հատակումի» գործող անձանց, հոգևածագիրը առանձնապես կանգ է առնում Լուկայի կերպարի վրա և որպեսզի վերջինս ավելի հասկանալի լինի հայ հանդիսատեսի համար, նմանեցնում է նրան հայ իրականության մեջ գոյություն ունեցող «կրոնական միսիայով թափառող» «մեր կլասիկական խաչագողների»²: Ըստ հոգևածագրի, Լուկան կեղծություն ունի խոստում է վերապահումներով՝ «թե որ», հավակնություն ունի սփոփիչ լինել, հաշտվում է ամեն ինչի հետ: Այդ բնութագրումը համեմատաբար մոտ է իրականությանը, քան նրանք, որ տրվում էին այդ կերպարի առաջին բեմադրություններում: Ողջունելով «Հատակումի» ներկայացումը՝ հոգևածագիրն ավարտում է հոգևածը հետևյալ բառերով. «Հույս ենք հայտնում, որ այսուհետև այդ պիեսը հայ ժողովրդական թատրոնի ռեպերտուարից չի հանվի»³:

«Հատակումի» 1917 թվականի բեմադրությունը պատկանում էր այն ժամանակ երիտասարդ ռեժիսոր Լևոն

¹ «Պայքար», 1917, № 9:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

Քալանթարին: Աշխատելով «Сборник армянской литературы» գրքի վրա և այդ կապակցությամբ հանդիպելով ժողովածուի խմբագիր Գորկու հետ, Քալանթարը լսել էր մեծ գրողից, թե նա ինչպես է բնութագրում Լուկային: Խոսելով Լուկայի կերպարի սխալ մեկնաբանման մասին, Գորկին պնդում էր, որ Լուկան խարդախ է, այնինչ նրան ներկայացնում են համարյա իբրև մի սուրբ մարդ:

Ի՞նչ նոր բան մտցրեց Գորկու դրամատուրգիան հայ թատրոնում:

Նախ՝ առաջավոր հանդիսատեսը ողջունեց Գորկուն ժամանակակից կյանքը շոշափելու, մարդկանց մեջ այնպիսի մտքեր արթնացնելու համար, որոնք երկար խորհրդածությունների առարկա էին դառնում: Դերասանների վկայությամբ, Գորկու կերպարները խաղալով, իրենք ևս ստեղծագործական շափազանց մեծ բավականություն էին ստանում, որովհետև դրանցից յուրաքանչյուրը կյանքից է վերցված, բովանդակալից է և, ամենագլխավորը, ստիպում է խորհրդածել:

«Հատակումի» բոլոր բեմադրությունների ժամանակ նկատված երկրորդ կարևոր հանգամանքն այն է, որ հայ թատրոնը այդ պիեսով կարողացավ ստեղծել մի սքանչելի անսամբլ, որն սկսեց արմատավորվել հայ թատրոնում՝ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ազդեցության շնորհիվ:

Երրորդ կարևոր հանգամանքն այն էր, որ շնորհիվ «Հատակումի» և նման այլ պիեսների, սոցիալական արժեք ունեցող դրամատուրգիան սկսում է ամուր տեղ գրավել հայ թատրոնի ռեպերտուարում: Իրավացի է թատերագետ Ս. Ռիզակն իր եզրակացության մեջ, թե՛ «Հաստատելով Գորկու ռեպերտուարը, հայ թատրոնն

ընդհուպ մոտենում էր ռևոլյուցիոն պրոլետարիատի գաղափարախոսությունը, որ արտահայտվում էր Գորկու պիեսներում¹։

Այսպիսով, «Հատակում» պիեսը, սկսած 1908 թվականի իր առաջին բեմադրությունից մինչև 1920 թվականը, այսինքն՝ մինչև Անդրկովկասում սովետական կարգերի հաստատումը, հայ թատրոնում հատուկ տեղ էր զբաղում։ Դժբախտաբար, Գորկու դրամատիկական այլ ներկերը մինչև ռևոլյուցիան հայ թատրոնում չեն բեմադրվել։ Սակայն, դրա փոխարեն «Հատակում» ունեցել է մոտ տասը բեմադրություն, որ կարելի է համարել աննախընթաց երևույթ այն ժամանակվա հայ թատրոնի համար։

Եվս մի հատկանշական հանգամանք։

Ամեն անգամ, երբ բեմադրվում էր «Հատակում» պիեսը, դերասանական խմբի առաջավոր մասի կողմից հարց էր բարձրացվում հայ թատրոնի բարեկարգման մասին։ Պարզ էր մի բան, որ այն անսամբլայնությունը, որով ստեղծվում էր «Հատակում» բեմադրությունը, ցանկություն էր առաջացնում հայ դերասանների մեջ՝ ունենալ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքների բարձրության վրա գտնվող մի թատրոն։ Սակայն այդ ամենը լոկ բարի ցանկություններ էր և երազ։ Այդ բարեկարգության համար չկային նախապայմաններ։

Այստեղ մենք կկամենայինք կանգ առնել մի շատ կարևոր փաստի վրա էլ։ Դա անմիջական կապ ունի Գորկու և նրա նկատմամբ հայ առաջավոր ինտելիգենցիայի

¹ Ս. Ռիգան, Մաքսիմ Գորկու դրամատուրգիան հայ բեմում, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1956, էջ 71։

վերաբերման Դեպքի Ինչպես հայտնի է, 1913 թվականին Գորկին հրապարակով հանդես է գալիս Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրները» և «Դևեր» վեպերի ինսցենսիրովկաների դեմ: Բուրժուական մամուլն օգտագործում է այդ հանգամանքը՝ Գորկու վրա հարձակվելու համար: Գորկու դեմ բարձրանում է մի շտեմնված ունեց, որի միջից լսվում էր մեղադրանք, թե իբր նա Դոստոևսկու նկատմամբ, իրեն է վերապահել գրաքննչական իրավունքը և այլն, և այլն: Այնինչ Գորկու «Կարամազով-շչինայի» և «Նորից Կարամազովշչինայի» հոդվածների հիմնական նպատակը այն էր, որ հեռու պահեր ուսա թատրոնը՝ ուսա հասարակության համար վնասակար դեր խաղացող նման ներկայացումներից:

Գորկու համար մղված պայքարին մասնակցեցին նաև հայ հասարակայնության ներկայացուցիչները: Օրինակ, գրող-դրամատուրգ, դեմոկրատ Վրթանես Փափազյանն իր պարտքն համարեց հրապարակորեն հանդես գալ և պաշտպանել Գորկուն, մանավանդ որ այդ հոդվածների դրույթները մեծ չափով վերաբերում էին նաև հայ հասարակական մտքի զարգացմանը:

Վրթանես Փափազյանն իր ձայնը միացնում է Գորկու ձայնին՝ բողոքելով նման ինսցենսիրովկաների բեմադրության դեմ: Նա մեկ առ մեկ քննության է առնում Գորկու բոլոր թեզիսները: Հենց Գորկու խոսքերով էլ նա պատասխանում է դրված բոլոր հարցերին և կրքոտ կերպով հարձակվում Գորկու հակառակորդների զարգացրած դրույթների վրա: Ելնելով իր ազնիվ համոզմունքներից՝ նա չէր կարող ամենափոքր չափով անգամ համաձայնել Գորկու հակառակորդների հետ և պաշտպանական դնել ռեակցիոն, շովինիստական, հակահումանիստական գաղափարներին:

Ահա թե Փափազյանը իր հոգվածի երկրորդ մասում ինչ է ասում. «Նկենք այժմ, հայ ընթերցողներ, փոխենք այս բոլոր ասածների մեջ «ոռւ» բառը «հայ» բառի և զննենք պահ մի, թե արդյոք հայ գրական ու մտավոր շարժումը ևս չի՞ ապրում նույնպիսի հոգեկան աղքատության մի շրջանում, ուր ամեն ուժ պատիկացել է. և պատիկության հետ թե շնչինություններն են մեծության կարգ անցել և թե մարդկային ու քաղաքացիական պարտականությունների մերժումը՝ ազատասիրության անուն ստացել: Հիրավի, Գորկիի ողբը պատշաճում է հայ մտքին ևս այս մեր թշվառ օրերում: Հայ բազմատանջ ազգը, իր բոլոր բաժիններում, ապրում է այժմ խորապես ողբերգական մի կյանքով: Ռուսաստանում ոռւա հոգու պատիկության ազդեցությամբ շատ ավելի պատիկանում են՝ ենթակա մանր աղգների հոգիները...

Ծանաչում եմ ես... հայկական բնավորությունը: Գիտեմ ես... հայկական ոգու ողորմելի հողղողությունը և հակումը դեպի ամեն տեսակ տարափոխիկ ախտերը:

Զէ՛, պարոններ, վատ է հայ ժողովրդի մտավոր կյանքը, շատ վատ է»¹:

Իր հոգվածը նա ավարտում է Մաքսիմ Գորկու արդարացի խոսքերով. «Անհրաժեշտ է աշխուժություն քարոզել, անհրաժեշտ է հոգեկան առողջություն, գործ և ոչ թե ինքնազննում, անհրաժեշտ է վերադարձ դեպի եռանդի աղբյուրը — դեպի դեմոկրատիան, ժողովուրդը, հասարակայնությունը, դիտությունը»²:

Հայ իրականության մեջ, ռեակցիայի տարիներին, գրականությունը և դրամատուրգիան ապրում էին մըտ-

¹ «Հայ գրականություն», Զմյուռնիա, 1914, № 5:

² Նույն տեղում:

քի նույն աղքատութիւնը, և դրա համար էլ միանգամայն հասկանալի է դառնում Վրթանես Փափազյանի բողոքը, Գորկու աղղեցութեան տակ պայքարի այն կողմնորոշումը, որ մղվում էր գրականութեան մաքրութեան և զաղափարական բարձրութեան համար:

Հայ առաջափոր գրողներն ու դրամատուրգները միշտ ձգտել են կապեր հաստատել Գորկու հետ, սովորել նրանից, քանի որ ինքը, մեծ գրողն էլ խորին հարգանքով էր վերաբերվում Ռուսաստանում ապրող ժողովուրդների կուլտուրային: 1916 թվականի փետրվարի 1-ին Ալեքսանդր Շիրվանզադեին ուղղած նամակում Գորկին գրում էր. «Հարգելի եղբայրակից.

Ձեր գովասանքը խորապես հուզեց ինձ իր անկեղծութեամբ — սրտագին շնորհակալութիւն Ձեզ: Գիտեմ, որ Ձեր խոսքերն ավելի քան հաճելի են ինձ համար, չեմ կասկածում, որ ես չեմ վաստակել այդպիսի վերաբերմունք Ձեր կողմից:

Բայց Դուք գրող եք, մի մարդ, որ ապրում է աշխարհի բոլոր ցավերով և ուրախութիւններով: Դուք ինքներդ գիտեք, որքան զնահատելի, որքան ուրախալի է իմանալ, որ Ձեր խոսքը հասկանալի է Կովկասում և Անդլիայում, Սկանդինավյան թերակղզում և Իտալիայում: Շնորհակալութիւն որ արձագանքեցիք, սրտագին շնորհակալութիւն:

Ինձ համար հաճելի է հայտնել Ձեզ, որ ես մի քիչ ճանաչում եմ Ձեզ — կարդացել եմ Ձեր գործերը: Իսկ Ձեր անունն առաջին անգամ լսել եմ 92 թվականին, Բիֆլիսում, և հետո՝ 97 թվականին, երբ նստած էի Մետեխի բանտում, տեսնո՞ւմ եք — մենք հին ծանոթներ ենք:

Ճանկանում եմ Ձեզ հաշտութիւն:

Հայտնեցեք ինձ Ձեր անունը և հայրանունը, որ ես

կարողանամ մակագրություն անել այն գրքերի վրա, որ ուղարկելու եմ Ձեզ:

Ողջ եղեք:

Մաքսիմ Գորկին¹:

Գորկին ձեռնարկեց կուլտուրական մեծ գործ, ծանոթացնելով ռուս ընթերցողին եղբայրական ժողովուրդների գրական արժեքների հետ: Գորկուն վրդովում էր այն անարդարացի և իրավազուրկ վիճակը, որի մեջ գտնվում էին Ռուսաստանի փոքր ժողովուրդները, և այդ պատճառով էլ նրանց հոգեկան կուլտուրայի հարստությունները լայն հրապարակ հանելու գործը դարձավ նրա նվիրական նպատակներից մեկը:

1916 թվականին, Գորկու խմբագրությամբ հրատարակվում է «Сборник армянской литературы» ժողովածուն, ուր ի մի էին հավաքված հայ գրականության նմուշները: Այդ ժողովածուն կազմելու և խմբագրելու գործում Գորկուն մեծ օգնություն են ցույց տալիս Վահան Տերյանն ու Լևոն Քալանթարը, որոնց համար այդ աշխատանքի ընթացքում Գորկու հետ ունեցած հանդիպումները շատ արժեքավոր են:

Այդ ժողովածուի մեջ տեղ է գտնում հայ դրամատուրգիայի գլուխ-գործոց «Պեպոն»: Այդ կապակցությամբ Վահան Տերյանը բանաստեղծ Ալեքսանդր Մատուրյանին նամակ է ուղարկում՝ հետևյալ բովանդակությամբ. «Մեր «տղերքը» պատմած կլինեն քեզ այն ժողովածուի մասին, որ Մաքսիմ Գորկին ուզում է հրատարակել իր խմբագրությամբ և որի կադմեին ու կադմակերպելը (այսինքն թարգմանիչներ գտնելը, հոգված-

¹ Գուրգեն Հովնաթ, Մաքսիմ Գորկին և հայ կուլտուրան, ՀՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչություն, Երևան, 1951, էջ 133—134:

ներ և այլն) հանձնել է ինձ և ի. Քալանթարին... «Պեպոն»¹ որ խնդրել էի քեզնից՝ հենց Գորկու համար էր. ասել էր, որ գուցե իմ օգնությունը թարգմանի, բայց դեռ վերջնական բան չի ասել այդ մասին»¹:

Պեպոն Գորկու սիրելի հերոսներից էր Խնքը, Գորկին խմբագրական մեծ աշխատանք էր տարել «Պեպոյի» վրա, որի տողացի թարգմանությունն արել էր Վահան Տերյանը: Վերջինիս ասելով, Գորկուն չէին բավարարում դոյություն ունեցող թարգմանությունները, Իր նամակներից մեկում բանաստեղծն ասում է, որ Գորկին, բացի «Պեպոյից» հետաքրքրվում էր Սունդուկյանի «Կտակով»: «Գորկին կարդացել է և գտնում է, որ «Կտակը» շատ օրիգինալ է, ուղղում է անպատճառ լինի (ժողովածուի մեջ — Վ. Վ.)»²:

Իր ընկերներին գրած մի ուրիշ նամակում Տերյանը հաղորդում է նաև հետևյալը. «Նժե «Պեպոն» ռուսացնես — նա հետաքրքրական չէ ռուսին. այդպես է ասում ամենից առաջ Գորկին.... Նա շատ ավելի բաներ էր պահպանել, բայց ես շտկել տվի... Փո առաջարկած մեթոդով: «Պեպոն» թարգմանել է Վեսելովսկին և Գորկին ասաց, որ իմ թարգմանությունը անհամեմատ լավ է և որ Վեսելովսկունը վատ է»³:

«Сборник армянской литературы» ժողովածուն խմբագրելիս Վահան Տերյանը հյուր էր Գորկու մոտ: Մի շարաթ ապրում է նրա մոտ՝ Մուստա-Մյակիում: Նրանց միջև շատ սերտ կապ է ստեղծվում: Նրանց զրույցները առավելապես գրականության և արվեստի շուրջն էին

¹ ՀՍՍՌ Գրականության և արվեստի թանգարան, Վ. Տերյանի արխիվ, ֆոնդ № 205:

² Նույն տեղում, ֆոնդ № 220:

³ Նույն տեղում, ֆոնդ № 231:

պատմում: Վի միշի ալլոց պատմեց այն դեպքը, թե ինչպես Շալլապինը թթագավորի առաջ ծոնկ է շոքել,— գրում է իր նամակներից մեկում Տերյանը,— բանից դուրս է գալիս ոչ մի նման բան չի եղել, և երբ այդ լուրերը տարածվել են Փարիզում՝ նրան սուլել են, նա քիչ է մնացել ինքնասպանութուն գործի: Գորկու մըտքից էլ չի անցնում, թե Շալլապինը կարող էր նման բան անել: Ինչպես երևում է՝ շատ է սիրում նրան: Երբ երրորդ անգամ նրա մոտ գնացի, ասաց (խոսք բացվեց Ֆեոդոր Իվանովիչ Շալլապինի մասին)— ափսոս, երկու օր առաջ նա այստեղ էր, եթե գայիք ես կծանոթացնեի ձեզ նրան: Ես էլ ափսոսացի — իսկապես հետաքրքիր կլինեիր տեսնել այդ մարդուն¹:

Վահան Տերյանը շատ բարձր գնահատական է տալիս Գորկուն: Նա գրում է. «Ինքը Գորկին շատ ազնվական մարդ է և շատ սիրելի— այնքան սրտով ու պարզ, որ երևակայել չես կարող և միևնույն ժամանակ օտար և ոչ համակրելի մարդկանց նկատմամբ խիստ ու կծու: Իսկ երեկոներին պատմում էր իր կյանքից, պատմեց մի քանի սրտաշարժ և դեղեցիկ էպիզոդ»²:

Հայտնի է, թե ինչ հոգատարութուն էր երևան բերում Գորկին դեպի յուրաքանչյուր սկսնակ գրող: Մեծ գրողը նրանց ուղղութիւն էր տալիս, ոգևորում և հետագայում հետևում նրանց ստեղծագործական աճին:

¹ ՀՍՍՌ Գրականության և արվեստի թանգարան, Վ. Տերյանի ֆոնդ № 222: Խոսքը Շալլապինի ծոնկ շոքելու մասին է 1911 թվականին, «Բորիս Գոգունովի» ներկայացման ժամանակ, որով, իբր Շալլապինն արտահայտել էր իր հպատակութան զգացումները թագավորին: Դրա շուրջը, փարիզեցիների կողմից, Գորկու ասելով «մեծ աղմուկ է բարձրացել»:

² Նույն տեղում:

Ձերմ և հայրական վերաբերմունք է ցուցաբերում Գորկին՝ այն ժամանակ սկսնակ դրամատուրգ Տիգրան Հախումյանի նկատմամբ ։

Գորկու ոչ միայն քաղաքական-գեղարվեստական փոսքն էր կոփում և ամրապնդում հայկական կուլտուրայի առաջավոր մարտիկներին, այլև նրանց հետ մեծ դրողի անձնական մոտեցումն ու բարեկամությունը հրակայական դեր էին խաղում հայ-ռուսական կուլտուրական կապերի ամրապնդման գործում ։

¹ Տե՛ս, М. Горький, Собрание сочинений в 30-и томах, т. 29, стр. 370—371

ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐԴ

Պրուետարական գաղափարախոսության զարգացումը հայ իրականության մեջ գնալով ավելի մեծ շահերի է հասնում շնորհիվ այն պայքարի, որ Վլադիմիր Իլյիշ Լենինի հայ հետևորդները մղում էին ցարիզմի և բուրժուազիայի դեմ, ուղնուծուծով ռեակցիոն հայացքների՝ նացիոնալիզմի և անկումային գաղափարների դեմ։ Այդ պայքարն առանձնապես ուժեղանում է բանվորական շարժման վերելքի տարիներին, ապա առաջին իմպերիալիստական պատերազմի շրջանում, երբ ավելի ևս աշխուժացան ազգայնական արտահայտությունները թատրոնում և գրականության մեջ, ինչպես և փիլիսոփայության բնագավառում։

Ռեակցիոն այդ հայացքների դեմ հանդես էին դալիս դարաշրջանի առաջավոր գաղափարախոսության կրողները՝ մարքսիստները, որոնք զինված լինելով դասակարգային պայքարի փորձված զենքով, հասարակական մտքի զարգացման ճիշտ դրույթներով, ինչպես և արվեստի ու գրականության լենինյան էսթետիկական

թեորիայով, դադափարախոսության բնագավառում ակ-
տիվ կերպով պայքարում էին ամեն տեսակ աղավաղ-
ման դեմ:

Այդ մարքսիստ-լենինյանների պայծառ ներկայա-
ցուցիչներից էին ականավոր ռևոլյուցիոներներ Ստե-
փան Շահումյանը և Սուրեն Սպանդարյանը: Հայ մարք-
սիստներից նրանց շուրջը համախմբվեցին՝ Ա. Մռավ-
յանը, Ա. Ամիրյանը, Հ. Հակոբյանը, Ա. Կարինյանը,
Արազին և ուրիշներ:

Ինչպես հայտնի է՝ մարքսիստական էսթետիկական
հայացքները ձևավորվել են բուրժուական ազգայնական
ու այլ գույներով ներկված հակազիտական և մանր-
բուրժուական օպորտունիստական «թեորիաների» դեմ
մղած սկզբունքային պայքարում:

Հայ իրականության մեջ Շահումյանը և Սպանդար-
յանը սկսում են իրենց հասարակական, քաղաքական և
զիտական գործունեությունը դեռևս ռուսական առաջին
ռևոլյուցիային նախորդող տարիներին: Լենինի այդ
անձնվեր աշակերտները միշտ էլ սկզբունքային հետևո-
ղական մարտ են մղել հանուն առաջավոր և դեմոկրա-
տական արվեստի, բոլոր դեպքերում ելնելով բոլշևիկ-
յան պարտիայի դիրքերից:

Նրանց պայքարի ոլորտի մեջ մտել են թատերական
արվեստի բնագավառին վերաբերող հարցեր էլ, որոնց
վրա անհրաժեշտ է կանգ առնել:

Շահումյանը, Սպանդարյանը և նրանց զինակիցները
առանձին ուշադրություն են դարձրել ռեպերտուարի
հարցերին, որոնց քննության ընթացքում երևան են
եկել՝ անցյալից ժառանգություն ստացած կլասիկներին
օգտագործելու լենինյան դրույթները:

Նրանք անհրաժեշտ էին համարում իր ողջ պարզության մեջ լուսարանել գրական երկերի և ներկայացումների գաղափարական կողմը, առանց որի ստեղծագործության իսկական գնահատականը գոյություն չի կարող ունենալ:

Նույն այդ պահանջը դրվում էր նաև դերասանների կատարողական արվեստի առաջ: Անհրաժեշտ էր պարզ կերպով լուսաբանել, թե դերասանները գեղարվեստական երկը մեկնաբանելու ընթացքում գաղափարական ի՞նչ խնդիրներ են դրել իրենց առջև, ի՞նչ դիրքերից են նրանք մոտենել գրական երկերի գնահատմանը և ինչո՞ւմ էր նրանց շափանիշը: Իրենք, հայ լենինյանները, իրենց գրական ելույթներում այդ բոլորի լավագույն օրինակներն էին ցույց տալիս:

Դեռևս վաղ հասակից, իր մի նամակում թատրոնի և դերասանների մասին Շահումյանն արտահայտել է հետևյալ միտքը. «Թատրոնը հասարակական կյանքի էիշտ արտահայտիչն պետք է լինի. որպես մի հայելի՝ նա պետք է ներկայացնի այդ կյանքը ճշտությամբ, այնպես, ինչպես, որ նա կա...»¹:

Շահումյանը մեծ պահանջկոտությամբ էր մոտենում դերասանի կոշմանը և նրա հասարակական դերին: Նա չէր ընդունում իր հասարակական-գաստիարակական դերը չգիտակցող, անուս դերասան: «Անցյալ օրը ևս գնացել էի թատրոն: Դերակատարների մեջ կային այն տեսակները, որոնք թուփակի նման անդիր էին արել իրենց դերերը և առանց մի բան հասկանալու «ճեղքում էին օդը իրենց ձեռքերով»... Սվ ոչ մեկը նրանցից չի հասկանում նաև իր դերը և ապա առհասարակ ի՞նչ

¹ «Լենինգրադսկե տրվեստ», Երևան, 1935, № 20, էջ 3:

բան է բեմը, թատրոնը, գեղարվեստը: Այդ բոլորին «հասարակությունը գեղարվեստի միջոցով կրթելու» գործին իբր թե կոչված այդ գերասանները, այդ մարդկության ուսուցիչները շափազանց զգվելի և միևնույն ժամանակ շափազանց ողորմելի էին թվում ինձ: Մարդկային պատվասիրությունը վիրավորված էի համարում ես...»¹:

Դեռևս 1898 թվականին Շահումյանն իր նամակներից մեկում հիացմունքով խոսում է Բելինսկու մասին և հետաքրքիր հատվածներ է բերում նրա՝ Պուշկինի «Բորիս Գոգոլենովին» նվիրված քննադատական հոդվածից:

Բարձր գնահատելով ռեուլյուցիոն-դեմոկրատների լավադույն տրադիցիաները, Շահումյանը ոչ մի կերպ չի կարողանում հաշտվել, երբ մարդիկ արվեստի և գրականության հարցերին մոտենում են շահագիտական նպատակներով և կեղտոտ ձևերերով:

Հարձակվելով մարքսիզմը աղավաղողների վրա և պայքար ծավալելով գրական բարքերի մաքրության համար, Շահումյանը գրում է. «Եվ հարկավոր է հարվածել ու հարվածել նրանց ոչ միայն նրա համար, որ նրանք շահագործում են ու ապականում այդ մեծ ուսմունքը, այլև հանուն գրական բարքերի մաքրության և առհասարակ հանուն Բելինսկու, Չերնիշևսկու մեզ թողած սրբազան գրական ավանդների: Գրականությունը մի տաճար է, ուր կարելի է մտնել միայն մաքուր խղճով և ազնիվ միտումներով: Իսկ երբ մարդիկ մոտենում են այդ տաճարին մանր փառասիրական տենչերով, շահագիտական նպատակներով և խաբեբայական հակումնե-

¹ «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1935, № 20, էջ 3:

րով — դա ամենամեծ ոճրագործութիւնն է, որ կատար-
ւում է ժողովրդի դէմ¹։

Շահումյանը, դեռևս 1902 թվականին, հայ ականա-
վոր գրող Ղազարոս Աղայանի գրական և հասարակա-
կան գործունեության 40-ամյա հոբելյանին, իր շուրջը
խմբված ռեպուցիտն երիտասարդության անունից գրած
իր նշանավոր ճառում² երևան է հանում մարքսիստական
դիրքերի վրա հիմնված մի ամբողջ շարք էսթետիկական
տեսակետներ։

Նա գտնում է, որ կուլտուրական ամեն մի նորամու-
ծութիւն անհնար է այնպիսի մի երկրում, ուր իշխող
հասարակարգը դաժանորեն ճնշում է յուրաքանչյուր
ձեռնարկ։ Եվ հարց է դնում արմատապես փոխել երկի-
րը կառավարող հասարակարգը։ Միայն և միայն սո-
ցիալական, հիմնական փոփոխութիւնները կկարողա-
նան ասպահովել ժողովրդի և նրա կուլտուրական վերա-
ծնունդը։

Շահումյանը առաջինն էր հայ գրականութիւն մեջ,
որը մարքսիստորեն որոշեց գրականութիւն և արվեստի
դերն ու տեղը հասարակական կյանքում, իբրև գաղա-
փարական մի երևույթ, իբրև դասակարգային գիտակ-
ցութիւն ձևերից մեկը։

Ըիշտ զնահատելով գրականութիւն և արվեստի վի-
ճակը և հաշվի առնելով առաջավոր գրողների և արվես-
տագետների դրական աշխատանքը, Շահումյանը գրում
է. «Մեր կարծիքով նա, ով ուզում է, որ հայ ժողովուրդը
գրականութիւն ունենա՝ նա պիտի ամենից առաջ կռիւ
հայտարարի այն պայմանների, քաղաքական այն կար-

¹ Ստ. Շահումյան, *Ընտիր երկեր*, Հայպետհրատ, Երևան,
1948 թ., էջ 369—370։

² Նույն տեղում, էջ 8։

դերի դեմ, որոնք արգելում են ժողովրդի, այդ հասարակական օրգանիզմի ազատ, բնական զարգացումը. նա պիտի աշխատի այնպիսի պայմաններ ստեղծել, որ ժողովրդի միջից դուրս եկող մարդիկ — բաֆֆիններն ու շիրվանզադեները անհատներ չլինեն, այլ խմբեր, մասսաներ: Մի երկրում, որտեղ չկա խոսքի ու մտքի ազատություն, որտեղ ժողովուրդը, շնորհիվ տիրող պետական քաղաքականության՝ աղքատ է ու տգետ և քաղաքակրթության բարիքները վայելելու արտոնությունը սպառնալու է միայն փոքրաթիվ ապահով դասակարգին, որտեղ օրենքի տեղ տիրում է ցենզուրական կամայականությունը, երբեք չի կարող իր կոշմանը ծառայող, հասարակական-ժողովրդական գրականություն լինել:

Նույնը պետք է ասել և թատրոնի մասին... Այդտեղ էլ կարող են երևան գալ շնորհքով դերասաններ (Աբելյանի նման) կամ նույնիսկ հանճարեղ (Ադամյանի նման), կարող են ունենալ տաղանդով կնքված պիեսներ, բայց երբեք, ներկա պայմաններում, մենք չենք ունենա մշտական, կարգին, բնական զարգացման նապարհի վրա դրված հասարակական քառոն, երբեք չենք ունենա ինֆեուրույն ազգային գեղարվեստ: Թատրոնը մի կերպ քարշ կտա իր դոյությունը շնորհիվ զանազան կոմիտեների մուրացկանության, բայց նա ոչ մի դեր չի կարողանա կատարել հասարակական տեսակետից: Նա կծառայի միայն իբրև զվարճության միջոց մեր «ազատամիտ» կրթված բուրժուալիկների համար, որոնք իրենց տիկիներին հետ «բարեգործական նպատակով» ներկայացումներ կտան և «հասարակական դրժիլներին» փառք կվաստակեն»¹:

¹ Ստ. Շահումյան, *Ընտիր երկեր*, էջ 17—18:

Ինչպես տեսնում ենք, Մահումյանը և նրան շրջապատող ռևոլյուցիոն երիտասարդությունը դեռևս 1902 թվականին, ռուսական առաջին ռևոլյուցիայի նախօրյակին, մշակեցին գրականության և արվեստի ուղիների զարգացման պարզ ծրագիր:

Մահումյանը, արտասահման գնալով, ծանոթություն և բարեկամություն է հաստատում լենինի հետ և վայելում է նրա ջերմ համակրանքը: Պրոլետարիատի մեծ առաջնորդի հետ Մահումյանի սերտ կապը ևս առավել ամրապնդում է նրա մեջ լենինյան ուսմունքը՝ գրականության և արվեստի մասին:

Հազարոս Աղայանի հոբելյանի առթիվ գրված վերահիշյալ ճառից բացի Մահումյանի՝ գրականության և արվեստին վերաբերող երկերից խոշոր արժեք են ներկայացնում Տոլստոյի, Գորկու, Վրթանես Փափաղյանի, Ինչպես և «Сборник армянской литературы» ժողովածուի մասին նրա քննադատական հոդվածները, որոնց մեջ երևան են գալիս խոշոր ռևոլյուցիոնների գրականագիտական և գեղարվեստական հայացքները: Նա բողևակյան մտքի ողջ պայծառությամբ մեկնաբանում է և Տոլստոյի աշխարհայացքի հակասականությունը: Զի համաձայնում այն մարդկանց հետ, որոնք Տոլստոյին ընդունում են որպես «կյանքի ուսուցիչ», չարին չընդդիմադրելու ռեակցիոն թեորիայի պրոպագանդիստ: Մեծ գրողի մասին գրած իր երկու հոդվածում՝ «Ընթերցողի տարակուսանքը» և «Մի քանի խոսք Լ. Ն. Տոլստոյի կրոնի մասին», Մահումյանը նրան արժեքավորում է որպես գեղարվեստական խոսքի հանճար, միևնույն ժամանակ բացահայտելով Տոլստոյ-բարոյագետի ներքին հակասությունը:

Շատ արժեքավոր է նաև Գորկու մասին գրված նրա

Հողվածք: Դեռևս 1907 թվականին Շահումյանը ծանոթանում է Գորկու հետ՝ Ռուսաստանի սոցիալ-դեմոկրատական պարտիայի հինգերորդ համագումարին, լոնդոնում: Գորկին Շահումյանի սիրած գրողն էր: Եվ ահա, երբ 1911 թվականին անդրկովկասյան բուրժուական «Баку» թերթում հրատարակվում է մեծ գրողի գաղափարական և դեղարվեստական դրույթները ազավաղող մի քանի հողված, Շահումյանը բոլշևիկյան մամուլում հանդես է գալիս մի կրքոտ հողվածով՝ պաշտպանություն տակ առնելով Գորկուն բուրժուական մամուլի հարձակումներից:

Հողվածի առաջին իսկ տողերը ցույց են տալիս հեղինակի վերաբերմունքը դեպի մեծ գրողը: Խոսելով նրա մասին, նշում է, որ Գորկին ուսա բանվորների կողմից սիրված գրող է: Իր հողվածում ըստ արժանվույն գնահատում է նրա ստեղծագործությունը՝ գրողի անձնավորություն մեջ տեսնելով այն մարդուն, որը ժողովրդի հետ կապված է հաղարավոր թելերով:

Իր հողվածներում անխնա շախշախելով Գորկու դեմ ելած բուրժուական բոլոր տեսակի գրչակներին, Շահումյանը միաժամանակ բարձրացնում է և փառաբանում ուսա մեծատաղանդ գրողին: Նա, իհարկե, անդրադառնում է Գորկու որոշ սխալներին, բայց, շնայած դրան, հետևյալ եզրակացությունն է անում. «Եվ բանվորները պարծանքով կարող են հայտարարել — «Այո, Գորկին մերն է, նա մեր արվեստագետն է, մեր բարեկամն ու զինակիցը՝ աշխատանքի ազատագրության վեհ պայքարի մեջ»¹:

Ստեփան Շահումյանը բարձր է գնահատում Գորկու

¹ Ստ. Շահումյան, Հետիւր երկեր, էջ 296:

նախաձեռնությունը «Сборник армянской литературы» ժողովածուն ստեղծելու գործում: Նա իր քննադատական խոսքն է ասում ժողովածուի մեջ տեղ գտած հայ գրողների երկերի մասին: Գոհունակություն է հայտնում, որ Սունդուկյանի գլուխ գործոց «Պեպոն» լիակատար թարգմանությամբ տեղ է գտել ժողովածուի մեջ: Սունդուկյանի մասին Շահումյանը գրում է. «Սիրված և ճանաչված դրամատուրգը Սունդուկյանն է»:

Աքսորից իր երեխաներին ուղարկած նամակներից մեկում բոցավառ ռևոլյուցիոները գրում է. «Արդյոք զեռ՝ ամ եք թատրոն: Դա անհրաժեշտ է, երեխաներ: Բեկինսկին իր հողավածների մեջ ինչ-որ տեղ հարց է տալիս. «Արդյոք դուք զեռ՝ ամ եք թատրոն: Օ՛, զնացեք թատրոն, զնացեք և մեռեք, եթե կարող եք»: Նա շատ հրապուրվող մարդ էր—և ես, իհարկե, ոչ ոքին խորհուրդ չեմ տա թատրոնում մեռնել, սակայն զնալն անհրաժեշտ է: Ինչ որ կլասիկներից կներկայացվի, բոլորը առնվազն պետք է տեսնել,—Շեքսպիրին, Շիլլերին, Իբսենին, Օստրովսկուն, բոլոր օպերաները և այլն: Նոր պիեսները՝ իմացողների խորհրդով»¹:

Հայ թատերական մտքի զարգացման համար հսկայական նշանակություն ունեցան նաև կոմունիստական սլարտիայի մի այլ խոշոր գործչի՝ Սուրեն Սպանդարյանի գրական-թատերագիտական հողավածները:

Նրանց մեջ արժանավոր են թատերական կյանքի բոլոր կողմերը՝ գաղափարական հարցերը, ժողովրդա-

¹ Ստ. Շահումյան, Ընտիր երկեր, էջ 82: Բեկինսկու խոսքերը թատրոնի մասին Ստ. Շահումյանը մեջբերում է հիշողությամբ: Բեկինսկու մոտ գրված է. «Օ, զնացեք, զնացեք թատրոն, ապրեք և մեռեք այնտեղ, եթե կարող եք»: В. Г. Боланский, Сочинения в трех томах, 1948, М., том I, стр. 66.

կան թատրոնը, ռեպերտուարը, ստեղծագործական ուժերի դաստիարակությունը, կատարողական արվեստը և այլն։ Սպանդարյանի թատերական հայացքները առանձին արժեք են ձեռք բերում, երբ դրանց մոտենում են թատերական կենցաղում իշխող պրակտիկայի տեսակետից, երբ ռեպերտուարում մեծ տեղ էր բռնում դեկադենտական-սիմվոլիստական դրամատուրգիան։

Նրա առաջ քաշած հիմնական հարցերից մեկը՝ ժողովրդական թատրոնի համար մղված պայքարն էր։ Սպանդարյանը սուր քննադատության է ենթարկում ժողովրդական տանը կից՝ թատերական սեկցիաներում ստեղծված պրակտիկան։ Ժողովրդական տան դեկավարները ճիշտ չէին դրել թատերական խմբակների դեկավարության հարցը։ Այստեղ հսկայական տեղ էր գտել ժողովրդականությունը։ Բացառիկ կերպով շահադրողված լինելով բանվոր հանդիսականի գեղարվեստական դաստիարակությամբ, Սպանդարյանը բացարձակորեն չի ժխտում ինքնագործունեությունը և գնահատում է այն մասսայական գործը, որը դրված է ճիշտ ուղու վրա։

Մասսայական բանվորական ինքնագործունեության զարգացումը համարելով մասսաներին ակտիվորեն հասարակական կյանքի ներգրավելու պայմաններից մեկը, Սպանդարյանը, միևնույն ժամանակ առաջ է քաշում ժողովրդական տանը պրոֆեսիոնալ դերասանական խմբեր ունենալու անհրաժեշտության հարցը, որոնք կկարողանային էժան գներով՝ բարձրորակ ներկայացումներ տալ և դրանցով զարգացնել բանվոր հանդիսատեսի ճաշակը։

Ռեպերտուարի հարցը Սպանդարյանի համար հիմնական հարցերից մեկն էր։ Նա չէր կարողանում հաշտ-

վել այն գաղափարազուրկ, դեկադենտական, սիմվոլիստական ռեպերտուարի հետ, որն այն ժամանակաշրջանում փարթամորեն փթթել էր ինչպես պրոֆեսիոնալ թատրոնի, նույնպես և ժողովրդական տան բեմերում:

Այսպես, օրինակ, Սպանդարյանը քննադատում է Շչեգլով Իվան-Լեոնտևի «Կարմիր ծաղիկը», իտալացի Բրակկոյի «Սիրո մայրամուտը», գտնելով, որ «անունները գրավիչ են, բայց ամեն պսպղուն բան ոսկի չէ», որ այդ երկերը շատ թույլ են իրենց բովանդակությամբ և գաղափարական դրվածքով: Նա քննադատում է թատերական խմբակների դեկլամարությանն այն բանի համար, որ «ձգտում է թատրոնի դեմոկրատացման, դրամայի «վերածնունդին» մեղ մոտ, Թիֆլիսում, բայց այդպիսի ռեպերտուարով նրա առաջադրած համակրելի նպատակին չի կարելի հասնել»¹:

Սպանդարյանը քննադատում է մի շարք պիեսներ, ինչպես, օրինակ, Յուսիկ-Սումբատովի «Արկադանովները», որը շնայած բեմական մի շարք հաջող դրոբյուններին, զուրկ է ներքին խորը բովանդակությունից և որը ավելի հիշեցնում է լավան մի մեղողրամա: Սպանդարյանը դիպուկ կերպով բնութագրում է այն պիեսները, որոնք սակավարժեք են և չպետք է բեմ հանվեն: Անրի Բատայլի «Հիմար կույսը» պիեսի մասին ուղղակի ասում է. «...Ֆրանսիական գրական խոհանոցի մի տիպիկ երկ: Այդ պիեսի գրական արժանիքների, գաղափարի, նրա հարուցած մտքերի մասին հարկ չկա խոսելու»²: Կամ թե, հայտարարություններից և լրագրային հոդվածներից դատելով՝ այդ պիեսը պետք է սեղոնի

¹ Սուրեն Սպանդարյան, Հոգվածներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1949, էջ 78:

² Նույն տեղում, էջ 87:

«մեխը» դառնար: Դրա մասին նա գրում է. «Բայց «մեխը» շատ անհաշող դուրս եկավ... ամբողջ տեսարանի անհեթեթության և անսպասելիության հետևանքով»¹:

Բոլշևիկյան կրքոտությունը Սպանդարյանը հարձակվում է Լենգիելի «Թայֆուն» դրամայի վրա, որի մասին իր ժամանակին բուրժուական մամուլը մեծ գովասանքով էր խոսել: Սպանդարյանը ցույց է տալիս այդ պիեսի գաղափարական վտանգավոր էությունը, մարքսիստական դիրքերից քննադատական կրակի տակ առնելով հեղինակի մտքի անհեթեթությունները: Նա հաստատապես պնդում է, որ «...Ճապոնիայում նույն սոցիալական սրված պայքարն է տեղի ունենում, ինչպես և հին Նվրոպայում»² ...և նշանակում է ամեն տեսակ «համերաշխության» մասին մեծախոսությունները ոչ մի արժեք չեն ներկայացնում...

Խոսելով Սմոգեդովսկու «Մոռացված կայսրան» դրամայի մասին, Սպանդարյանը կատեգորիկ կերպով բացասում էր այդ ժամանակաշրջանում թատերական ռեպերտուարը ներխուժած դատարկ և անբովանդակ պիեսները, որոնք իրենց գաղափարականության և գեղարվեստականության տեսակետից դաստիարակչական ոչ մի արժեք չունենին:

Սպանդարյանը թատրոնից պահանջում էր, որպեսզի նա կանգնեի ժամանակի առաջավոր գաղափարների դիրքերի վրա, արտահայտեր ժողովրդի հույսերն ու ակնկալիքները, օժանդակեր նրան ապագայի լավ օրերի համար մղված պայքարում: Նա առաջ էր քաշում բովանդակալից ռեպերտուարի խնդիրը, պաշտպանու-

¹ Սուրեն Սպենդարյան, Հոգվածներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1949, էջ 89:

² Նույն տեղում, էջ 80:

թյան տակ առնում այն պիեսները, որոնց քաղաքական նպատակասլացությունը և գեղարվեստականությունը կկարողանային մարդկանց դաստիարակել ռևոլյուցիոն ոգով: Այդ է պատճառը, որ Սպանդարյանը հիացմունքով է ընդունում Շիրերի գերմանական քաղաքական-տենդենցիոզ առաջին դրաման՝ «Խարդավանք և սերը»: Շիրերին ընդամենը է Բելինսկու խոսքերով, որպես «մարդկության ազնիվ փաստաբանի»՝ գտնելով, որ նրա երկի առաջ նսեմանում են ժամանակակից գրողների տաղտկալի ստեղծագործությունները: Նա բարձր է գնահատում «Խարդավանք և սեր» պիեսի քաղաքական և գեղարվեստական տենդենցիոզությունը: Ներկայացումը մեծ հաջողություն ունեցավ: Սպանդարյանը բացականչում է. «Թող ավելի շատ լինեն այդպիսի ներկայացումները, և դրամայի ավերածնության» գործը մեղանում, կարծում ենք — հաջող կընթանա»¹:

Ավելի շատ այդպիսի պիեսները, — նույն միտքն է կրկնվում Սպանդարյանի մոտ՝ «Թվանով» պիեսի մեկնաբանման ժամանակ: Ըիշտ է, այս դեպքում Սպանդարյանը գոհ չէ դերասանական կոլեկտիվից, որը չի կարողացել հարկ եղած չափով վերհանել Չեխովին:

Հետաքրքրական է, թե Սպանդարյանն ի՞նչ դիրքերից է մոտեցել «Թվանով» պիեսին և ի՞նչ պահանջներ է դրել դերասանական խմբի առջև:

Ի հակակշիռ «Թվանովի» այն ժամանակ ընդունված մեկնաբանությանը, նա պիեսում նախ և առաջ տեսնում էր, թե ինչպես է այնտեղ երևան հանվում ուսական իրականության ողջ նողկալիությունը, և երկրորդ՝ որ այդ իրականության մեջ ապրող լավագույն անձնա-

¹ Սուրեն Սպանդարյան, Հոգվածներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1949, էջ 80:

վորութիւնները շին կարողանում հասնել իրենց իդեալին, ճանապարհի կեսին անձնատուր են լինում, կորցնում իրենց: Բացի այդ, պիեսը կարծես բերում էր այն եղրակացութեան, թե ժամանակը վերջ կտա նման թուլութիւններին: Եթե հերոսը կտրված է իրական կյանքից, չի գտնում ուժեր, ապա նա դառնում է ինչ-որ «ավելորդ մարդ»: Այժմ «ավելորդ մարդիկ» պետք չեն, և նրանք ասպարեզից պետք է մաքրվեն, շնայած նրան, որ արդեն հենց քննադատութեամբ Իվանովն ասպացուցեց, որ ինքը չի հաշտվել նողկալի իրականութեան հետ:

Ճիշտ գնահատական է տալիս Սպանդարեանը և մյուս կերպարներին: Այսպես, օրինակ, Իվանովին կվոյի հետ համեմատելով՝ գտնում է, որ առաջինը «դալն է»։ Նա բացարձակ կերպով դժգոհ է Շուրայի դերակատարուհուց, որը դերը երանգավորել է կոկետութեամբ: Բարձր գնահատելով Զեխովի դրամատուրգիան, Սպանդարեանը սլահանջ էր դնում ավելի շատ բեմադրել նման պիեսներ:

Մեր իրականութեան մեջ Սուրեն Սպանդարեանը, ինչպես և Ստեփան Շահումյանն ու հայ այլ մարքսիստները, հանդիսացավ ժողովրդի ստեղծած կուլտուրայի արժեքները լենինյան դիրքերից համարձակ գնահատող ահմիլիան: Պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի այդ գաղափարակիրները ոչ միայն ընդգծում էին իրենց ժողովրդի հոգևոր արժեքները, այլև խորապես հարգում ու մեծարում էին ուրա և այլ ժողովուրդների ներկայացուցիչների տաղանդավոր ստեղծագործութիւնները:

Այդ տեսակետից բնորոշ է և Տոլստոյի համար Սպանդարեանի մղած պայքարը:

Բուրժուական կադետական մամուլը ունեց բարձրացրեց, երբ բոլշևիկյան լրագրերում հոդվածներ տպագրվեցին Տոլստոյի 80-ամյա հոբելյանի առթիվ:

Բոլշևիկյան մամուլի այդ հոդվածների դեմ շուշան հանդես գալ նաև անդրկովկասյան բուրժուա-կադետական — «Баку» և «Бакинский листок» լրագրերը: Հենց այդ հարձակումների դեմ էլ, 1903 թվականին, հանդես է գալիս Սպանդարյանը «Бакинский рабочий» բոլշևիկյան թերթում, Տոլստոյի գնահատության հարցում հենվելով լենինյան դիրքերի վրա:

Նա, միաժամանակ, քննադատության կրակի տակ է առնում բուրժուական լրագրերի գրչակներին, հանրամարդկային և ապադասակարգային արվեստի ու գրականության մասին արված նրանց կեղծ դատողությունները:

Նրբ առիթ էր ներկայանում՝ Սպանդարյանը լուսաբանում էր ինչպես էսթետիկայի ընդհանուր, այնպես էլ մասնավորապես ձևի և բովանդակության հարցերը: Այդ տեսակետից հետաքրքրական է մանավանդ քաղաքացիական շինարարության և ճարտարապետության նվիրված հոդվածը, որտեղ նա ցույց է տալիս քաղաքաշինարարության մեջ թույլ տված հակադեղարվեստական, հակաէսթետիկական սխալները:

Նույն այդ դիրքերի վրա էին կանգնած նաև մյուս բոլշևիկները, ինչպես, օրինակ, Ա. Մուսվյանը, Ա. Կարինյանը, Ա. Ամիրյանը և ուրիշներ: Հայ բոլշևիկյան մամուլում քիչ հոդվածներ չեն տպագրվել թատրոնի, նրա ռեպերտուարի և այլ հարցերի մասին:

1912 թվականին առաջին անգամ բեմ հանվեց հայ սրբլիտարական դրամատուրգիայի հիմնադիր Անուշավան Վարդանյանի «Գործադուլը» (ԵՏգիտության զոհ-

րը») պիեսը: Այդ հանգամանքը նշանակալից երևույթ էր հայ թատրոնում: Ռևոլյուցիոն շարժման վերելքի պահին այդ պիեսի ներկայացումը ջերմ ընդունելություն գտավ առաջավոր հանդիսատեսի, հատկապես բանվոր-հանդիսատեսի կողմից: Պիեսը գրված էր դեռևս 1905 թվականին, սակայն հեղինակին չէր հաջողվել բեմադրել այն ժամանակ, և միայն 1912 թվականին, շնորհիվ ռեժիսոր Արմեն Արմենյանի ջանքերի, այդ երկը ստանում է իր բեմական մարմնավորումը: Ներկայացման առթիվ Հակոբ Հակոբյանը գրում է. «Մեր ազգայինները շտապել են թատրոն դալ, հարկավ միայն ծաղրելու բանվոր դրամատուրգին: Եվ, օ, սարսափ: Արտիստական թատրոնը, որ լեփ-լեցուն էր բանվոր և ինտելիգենտ հասարակությանմբ, այնպիսի օվացիա սարքեց հեղինակին, որ ազգայինների ամբողջ մամուլն անգամ այդ մասին չհիշատակեց իրենց թերթերում: Առաջին անգամն է, որ հայ բեմն իր սկզբնավորության օրից տեսավ հայ բանվորին ծխախոտի ֆաբրիկայում կոփվ մղելիս ֆաբրիկանտի ու նրա կառավարչի դեմ»¹:

Կարևոր է նշել, որ մինչհոկտեմբերյան «Путь правды» թերթը դրական գնահատական է տալիս Անուշավան Վարդանյանի ստեղծագործությանը², որին ավելի ուշ միանում է նաև հայ բոլշևիկյան մամուլը³:

Ինչպես «Правда»-ն Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի առաջ դնում էր գաղափարական կարգի հարցեր, այնպես էլ իսկրայական ուղղության հայկական բոլշևիկյան թերթերում քննադատական կրակի տակ էին առնվում դեկադենտական-անկումային և սիմվոլիստա-

¹ «Մարտակոչ», Թիֆլիս, 1924, № 228:

² «Путь правды», 1914, № 50:

³ «Պայքար», 1916, № 10:

կան պիեսները, որոնք բնագրովում էին այդ շրջանի հայ թատրոնում: Օրինակ, ծաղրելով այն էսթետներին, որոնք բացասում էին պրոլետարական դրամատուրգիան, առելով, թե «ի՜նչ դրամա կարող է լինել կապիտալի և աշխատանքի ընդհարման մեջ», և որոնք զրուսում էին, որ պրոլետարական դրամատուրգիայի մեջ «ոչ միայն ամբողջացած, այլ նույնիսկ սովորական դեմք էլ չկա, կա տխուր ու մրոտ բանվորություն»¹. Բոլշևիկյան մամուլի քննադատը դիմակազերծ է անում այդ էսթետների վնասակար ու վտանգավոր եղրակացությունը: Այն հարցին, թե դրամայի համար ի՞նչ նյութ կարող են ծառայել 1905—06 թվականների դեպքերը, բոլշևիկները պատասխանում են, թե միայն ժողովրդի թշնամիները կարող են շտեմներ այդ հսկայական պայքարը՝ «համաշխարհային» սոցիալական ամենամեծ ընդհարումներից մեկը, որին մասնակից է եղել և հայ ժողովուրդը»¹:

Եվ այդ բոլորն առնել է այն ժամանակ, երբ հայ ժողովուրդը ապրում էր իր ծանր սպահներից մեկը: Արվեստի ռեակցիոն տեսարանները կամենում էին հեռու պահել հասարակությունը սոցիալական հարցերից, և «մաքուր արվեստի» դիրքերից հարձակվում էին ծնունդ առնող պրոլետարական դրամատուրգիայի վրա:

Արվեստը հասարակական կյանքին ծառայեցնելը, նրա օգնությամբ մասսաներին կապիտալի դեմ պայքարի մեջ ներգրավելը, ռեալիստական, առողջ այնպիսի պիեսներ առաջ քաշելը, որոնք իրենց մեջ պարունակեն իմացական մեծ արժեք և կարողանային գեղարվեստորեն մարմնավորել այն բոլոր լավը, որ կրում էր իր մեջ ժողովուրդը. ահա այդ ամենը դարձավ առաջավոր գործիչների նպատակը: Այդ պահանջները բխում

¹ «Պայքար», 1917, № 2:

էին արվեստի պարտիականութեան մասին հիմնական
այն դրույթներէից, որոնք արժարժաթ էին վ. Ի. Լենինի
աշխատութեանն երկուսը:

Մինչև 1916 թուականի հալ թուականի մասովը 1916 թվա-
կանին Սովետականի Պետական ընդհանրական մա-
սին գրում էր. «Ժողովուրդը բարձրացած տրամադրու-
թյամբ հետևում էր պիտի, Պետական մի անգամ ևս հու-
զեց, ծիծաղեցրեց, ազնիվ բողոքի կայծեր ցրեց ժողովուրդի
սրտում... Անբռնազրոսիկ ռեալիզմի հետ Պետական
ունի մի ուրիշ արժանիք ևս. Պետական շահախախտ է վա-
րակիշ ակտիվութեամբ ու խիզախ է: Պետական անհաշտ
բողոքող է ու ձգտում է վրեժխնդրութեան»¹

Կամենսկով 70-ական թվականներին գրած «Պե-
տական կապիլ ժամանակակից կյանքի հետ, պրոլետա-
րիատի պայքարի հետ, և ցույց տալ նրա արժանիքները,
հողմածագիւրդ, «Պետական» հակադրելով անկումային
պիտաններին, նկատում է. «Ուրեմն Պետական և բանվոր
դասակարգի սոցիալական բողոքի մեջ սկզբունքային
տարբերութեան կա: Բայց այդ շարքի խանգարի ասե-
լու, որ «Պետական» ժողովրդական թատրոնի համար ար-
ժանավոր և ուսուցանող պիտի է և իրրեւ այդպիսին պի-
տի հաճախակի բեմ հանվի»²:

Ժողովրդական տան մասին Ասքանազ Մուսկանն
ասում է. որ այդ թատրոնի ղեկավարները պարտավոր
են շատ զգուշ և խնամքով վերաբերվել իրենց գործին:
Նրա ղեկավարները պիտի միշտ էլ նկատի առնեն այն
կարևոր հանգամանքը, որ մեծ եռանդով թատրոն գնա-
ցող մեր դեմոսը անցած դարի գաղափարազուրկ քաղա-
քային խառնիճաղանջ ամբողջը չէ:

¹ «Պայքար», 1916, № 14:

² Նույն տեղում:

Նա, այդ դեմոսը, արթնացել է խոր քնից և հասարակական-գաղափարական որոնումների ունի... Դեմոկրատիզմը և գեղարվեստը իրար ժխտող հասկացողություններ չեն, ընդհակառակը, լավ և խոր հասկացված դեմոկրատիզմը մեր ժամանակի ամենամեծ գեղեցկությունն է, ամենագեղեցիկ և ամենակենսունակ սլոգանը¹։

Ավելի քան անխնա էին նրանք նաև թատրոնի ռեպերտուարի հարցում։ Մուսկյանը դրոմ է. «Ո՛ւմ և ի՞նչ ասաց Շեմանսկու «Արյուն» դրաման։ Դրամայի մեջ կար փող, գինի, լրտեսներ, պոռնիկ կանայք, կնոջ սպանություն, շան սպանություն, ինքնասպանություն... մի խոսքով՝ կինեմատոգրաֆային «զարհուրելի» պիեսների բոլոր տարրերից, բայց չկար այն, ինչ անհրաժեշտ է ժողովրդական թատրոնի համար — առողջ, անբռնազրոսիկ ռեալիզմ, անկեղծ ու գրավիչ մարդկային տրամադրություն... Կայտառ ու կենսունակ ժողովրդին հեռու պահեք այդ տեսարանից, որովհետև նրա մեջ գեղեցկություն չկա, կյանքի առողջ շունչ չկա»²։

Այսպիսով, ինչպես Շահումյանը, Սպանդարյանը, Մուսկյանն ու հայ այլ բոլշևիկներ, նույնպես հայ բոլշևիկյան մամուլը, սկսած 20-րդ դարի սկզբից մինչև Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ ռևոլյուցիան, իրենց քաղաքական գործունեության հետ միասին, մեծ տեղ էին հատկացնում նաև գաղափարախոսական հարցերին, և մարքս-լենինյան դիրքերից պայքարում էին բուրժուական գաղափարախոսություն դեմ։

Այդ պատճառով զարմանալի չէ այն բուռն ու մեծ

¹ «Պայլատ», 1916, № 6։

² Նույն տեղում։

սերը, որ դեռևս ցարիզմի ժամանակ դերասանների մեջ
վայելում էին թե՛ Շահումյանը, թե՛ Սպանդարյանը և
թե՛ մյուս ռևոլյուցիոն գործիչները: Հայ թատրոնի գոր-
ծիչներն առանձին հետաքրքրությամբ ունենդրում և խո-
շոր նշանակություն էին տալիս նրանց մտքերին և ար-
տահայտություններին:

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

Քսաներորդ դարի առաջին տասնամյակի հայ թատերական գործիչների երիտասարդ սերունդը սկսեց հատուկ հետաքրքրություն երևան բերել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի նկատմամբ: Եթե հայ բեմական արվեստի ավագ սերունդն իրեն համարում էր Մոսկվայի Փոքր թատրոնի հետևորդ, ապա ամբողջ երիտասարդությունը հրապուրված էր Գեղարվեստական թատրոնի նորարարությամբ:

Առաջին անգամ Գեղարվեստական թատրոնի մասին հայ մամուլում մանրամասն տեղեկություններ են տրվում Գորկու «Հատակում» պիեսի բեմադրության կապակցությամբ: Մենք արդեն առիթ ունեցանք հիշատակելու այդ հոգվածի մասին, որը հրապարակվել է 1903 թվականի հունվարին: Այստեղ մեզ հետաքրքրում է, թե ինչ դնահատական է տրվել իրեն՝ Գեղարվեստական թատրոնին և ո՞ր սկզբունքներն ու նորարարական պրակտիկան է գրավել հայ երիտասարդ գործիչներին:

Վերահիշյալ հոգվածի հեղինակ Ստեփան Լիսիցյանը գրում է. «Գեղարվեստական թատրոնի դերասանական

խմբի զլիսավոր կազմակերպող-ղեկավար և կարելի է
ասել ոգին Ստանիսլավսկին է, մի հարուստ, կրթված
ու նուրբ ճաշակի տեր անձնավորություն, որի իսկական
ազդանունը Ալեքսեև է (միշին կրթությունը ստացել
է Լադարյան ճեմարանում)։ Ստանիսլավսկին ոչ միայն
իդեալական ոեթիսյոր է, այլ տաղանդավոր դերասան,
նշանավոր դրամատուրգների երկերի ոգին ու տրամա-
դրությունը նուրբ և խոր կերպով մեկնող գեղարվես-
տագետը¹։

Ասլա Լիսիցյանը կանգ է առնում Գեղարվեստական
թատրոնի մի շարք սկզբունքների վրա՝ հեղինակների
ընտրության, պրեմիերաների քանակի, դերասանական
խմբի խաղի, ոճի և բեմադրական աշխատանքների
վրա։ Նա նշում է նույնիսկ այնպիսի մանրամասնու-
թյուններ, ինչպես, օրինակ, վարագույրը բարձրացնելու
ընդունված ձևին հակառակ Գեղարվեստական թատրո-
նում նրա «մեղտեղից բացվելը դեպի երկու կողմերը»։
Ամեն ինչ նոր էր հոգվածագրի համար, ամեն ինչից
փարմություն էր բուրում։

Հայ թատրոնի շնորհալի երիտասարդությունը քայլ
առ քայլ հետևում էր Գեղարվեստական թատրոնի ստեղ-
ծագործական կյանքին։ Ծիշտ է, հաճախ կրճատ վեճեր
էին ծագում Գեղարվեստական թատրոնի այս կամ այն
դրույթի շուրջը, սակայն նա միշտ մնում էր նորաստեղծ
թատրոնի հետևողների կողմը, որքանով որ թատրոնի
սլրակտիկան հաստատում էր առաջ քաշած բոլոր դրույթ-
ները։ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի պաշտ-
պանները նրա հետ կապված էին և այլ կապերով։ Ինչ-
պես ասվեց, Ստանիսլավսկին իր միջնակարգ կրթու-

¹ «Մուրճ», 1903, № 1, էջ 186—187։

թյունն ստացել էր Լազարյան ճեմարանի գիմնադիր-
յում, որի տերերը հայ Լազարյաններն էին, և ուր մեծ
մասամբ հայ ուսանողություն էր սովորում:

Շատ արժեքավոր են հայ թատրոնի գործիչներից
մեկի՝ Գևորգ Զուբարի հիշողությունները Ստանիսլավ-
սկու մասին: Նա այսպես է նկարագրում իր հանդիպու-
մը մեծ արվեստագետի հետ: «Իմ օրով ճեմարանում
ուսանում էին երկու եղբայրներ: Դրանք ունե էին,
Ալեքսեև ազգանունով: Դրանցից մեկը բեմի սիրա-
հար էր: Նա վերին դասարաններում, ազատ ժամերին
միշտ պարապում էր Շեքսպիրի, Շիլլերի և ուրիշ կլա-
սիկների ընթերցանությամբ:

Ժամանակ առ ժամանակ նա վարչությունից զաղտ-
նի, իհարկե, կազմակերպում էր ներկայացումներ նեմ-
զինովի թատրոնում: Այդ ներկայացումներին մասնակ-
ցում էի և ես: Ո՞վ կարող էր կարծել, որ Ալեքսեևը մի
օր պիտ դառնա հայտնի Գեղարվեստական թատրոնի
ստեղծողը: Ո՞վ կարող էր երազել, որ այդ համեստ,
համակրելի երիտասարդ ուսանողը մի օր հեղափոխու-
թյուն պիտի մտցնե ուն թատրոնական աշխարհում:

«Ամեն ինչ բնական» — ահա նրա նշանաբանը դեռ
մեր աշակերտական ներկայացումների ժամանակ: «Բե-
մը կյանք է և կյանքը բեմ» — ասում էր նա մեզ:

Եվ մինչև այժմ նա հետևում է այդ նշանաբանին:
Մի ժամանակ ուսանող Ալեքսեևը այժմ դերասան Ստա-
նիսլավսկին է:

Հայտնի դերասան, մեծ ռեժիսյորը¹:

Լազարյան ճեմարանի նախկին սաները պատմում

¹ «Թատրոն և երաժշտություն», Բաքու, 1917, № 3:

կն, որ Ստանիսլավսկին երկար տարիներ պահպանել էր իր սերը Լազարյան ճեմարանի ուսանողության նկատմամբ և, լինելով Գեղարվեստական թատրոնի ղեկավարը, հաճախ ձրի տոմսեր էր ուղարկում ճեմարանի ուսանողությանը:

Ստանիսլավսկու գաղափարական ընկեր, Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի հիմնադիրներից մեկը՝ Գեորգի Սերգեևիչ Բուրշալովը, ազգությամբ հայ լինելով, շահագրգռված էր և բոլոր առիթներն օգտագործում էր, որ հայ թատերական գործիչների մեջ արմատավորի այն սկզբունքները, որոնց հետևում էր ինքը: Մենք արդեն գիտենք, որ Մոսկվայի հայ ուսանողության կողմից տրված ներկայացումները ունեին իրենց լավագույն տրագիցիան: Նրանց գեղարվեստական ղեկավարությունն իր վրա էր վերցրել Բուրշալովը:

Դեռևս 1903 թվականին, Մոսկվայում հայ ուսանողության կողմից կազմակերպված և մեծ հաջողություն գտած Շիրվանզադեի «Եվգինե» դրամայի բեմադրության մասին մամուլը նշում է, որ բեմադրողը հիանալի կերպով լուսաբանել էր պիեսի խոր հոգեբանական մոմենտները: Իսկ ներկայացման ռեժիսորը Գ. Բուրշալովն էր:

Հետագայում Բուրշալովը հաճախ էր ղեկավարում Մոսկվայում տեղի ունեցող հայերեն ներկայացումները:

Հայ մամուլը միշտ էլ առանձին սիրով արձագանքում էր Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացումներին: Խոսելով այս կամ այն բեմադրության մասին, ճիշտ կամ սխալ պարզաբանելով Գեղարվեստական թատրոնի գաղափարական ուղղությունը, այնուամենայնիվ հոգևածագիրները միշտ հզորակացնում էին. «Գեղարվեստական թատրոնը ամենայն իրավմամբ արժանի

է կոչվելու ուստի ժամանակակից գծադարվեստի հոյակապ կոթողներից մեկը»¹։

Մինչևևուրջիոն հայ մամուլում քիչ չի խոսվել Գեղարվեստական թատրոնի հիմնադիր Ստանիսլավսկու մասին։ Դեռևս 1908 թվականին մամուլում նշվում էր, որ «Ստանիսլավսկին խոշոր տաղանդ է. նա մեծ է ոչ միայն իբրև արտիստ, նա ասեղծագործող և Ռուսաստանում գեղարվեստական նորանոր ձևեր մտցնող ռեժիսոր է»²։ Մի այլ կապակցությամբ խոսելով Գեղարվեստական թատրոնի մասին, հայկական մամուլը հաստատում է այն միտքը, թե նա «...ահագին դեր է խաղացել ոչ միայն ռուսական, այլև համաշխարհային թատրոնի պատմության մեջ։ Իր ամբողջ գոյության ընթացքում զբաղվել է և այժմ էլ զբաղվում է որոնումներով. նա շարունակ նոր և նոր ուղիներ է փնտրում»³։ Մինչևևուրջիոն հայկական մամուլում Գեղարվեստական թատրոնի և նրա գործիչների մասին զետեղված են նման բազմաթիվ բնութագրեր։

Հայկական մամուլում հատկապես մեծ տեղ է հատկացվել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի 10-ամյա հոբելյանին։ «Գեղարվեստ» ամսագիրը գրում է. «Գեղարվեստական թատրոն։ Ի՞նչ երևույթ է այդ նոր թատրոնը, դա մի ամբողջ աշխարհ է նոր մտքերի, հույզերի, հոգեկան պայքարների, հեռվից ժպտացող նոր հորիզոնների»⁴։ Սակայն հոգվածագիրը չի կարողացել ճիշտ կողմնորոշվել և գովաբանում է այն ներկայացումները, որոնք ոչ մի կերպ չեն հաջողվել Գեղարվեստա-

¹ «Թատրոն և երաժշտություն», Բաքու, 1917, № 3։

² «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1908, № 2։

³ «Պոպկանի լրաբեր», Թիֆլիս, 1912, № 53։

⁴ «Գեղարվեստ», 1908, № 1։

կան թատրոնին և նրա համար հատկանշական շէին։ Նա հիացմունքով է խոսում Համսունի և Անդրեւի այն ներկայացումների մասին, որոնք պատահական էին Գեղարվեստական թատրոնի ուղղութեան համար։ Չնայած դրան, նա ճիշտ է հասկացել ռուս թատրոնի պատմութեան մեջ Գեղարվեստական թատրոնի դերը և բնութագրել խոշոր բարեփոխիչ Ստանիսլավսկուն։

Հոգւածագիրը երկար կանգ է առնում ներկայացումների ներդաշնակութեան, դերասանների բարձր կատարողականութեան և կոլեկտիվի զաղափարապես հագեցված ու միաձուլ աշխատանքի վրա։

Հայկական մամուլում և դերասանական կոլեկտիվներում շատ էր խոսվում այն մասին, որ պետք է գնալ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ճանապարհով, սակայն մինչև 1912 թ. հայ թատրոնը չկարողացավ իրականացնել այդ երազը, քանի որ նա նման սկզբունքներով թատրոն ստեղծելու անհրաժեշտ պայմաններ չուներ։ Այդ է պատճառը, որ երբ խոսում էին Գեղարվեստական թատրոնի մասին և կամենում էին զուգահեռ անցկացնել նրա և հայ թատրոնի միջև, ճշմարտութեամբ էին մտաբերում մեծ։ Մամուլում մեկը հիացմունքով նշում է, որ երբ տեսնում եմ, թե ինչպիսի սիրով, երկյուղածությամբ և պատկառանքով են վերաբերվում այդ բարձր կուլտուրական մարդիկը իրենց գործին — սկսած Ստանիսլավսկու նման տաղանդից մինչև վերջին ստատիստը՝ բարի նախանձ է շարժվում¹։

Բազմաթիվ են նման խոստովանութունները ևս։ Ես կանն այն է, որ սկսած Գեղարվեստական թատրոնի գոր-

¹ «Երկրային լրագր», 1912, № 53։

ծունեության առաջին տարիներից, նրա ստեղծագործական մեթոդը գրավում էր հայ դերասաններին: Նրանցից շատերը ձգտում էին Մոսկվա, որպեսզի մոտիկից ծանոթանան Գեղարվեստական թատրոնի պրակտիկ կյանքին: Օրինակ, դեռևս 1896 թվականին, Ամո Խարազյանը սովորում է Նեմիրովիչ-Դանշենկոյի մոտ, նրա ֆիլհարմոնիական դասընթացներում, Միքայել Մանվելյանը ջանասիրությամբ ուսումնասիրում է Գեղարվեստական թատրոնի համարյա ամբողջ ռեպերտուարը, Դուրյան-Արմենյանը 1906 թվականին սովորում է Սուլեիբիցկու մոտ, Զարիֆյանը 1911 թվականին ազատ ունկնդիր էր Գեղարվեստական թատրոնում, այդ նույն նպատակով Մոսկվա է գնում 1912 թվականին Ժամենը և այլն:

Պոլսից եկած տաղանդավոր արտիստ Վահրամ Փափազյանը նույնպես տարվում է ռուսական ռեպերտուարով: Թե՛ Թիֆլիս և Բաքու եղած ժամանակաշրջանում, թե՛ արտասահմանում նա հաճախակի ելույթներ է ունենում — դոկտոր Կերթենցեի (Լ. Անդրեև «Միտք»), Մորսկոյի (Վ. Նեմիրովիչ-Դանշենկո «Կյանքի արժեքը»), Արբենինի (Լեոմոնտով «Դիմակահանդես») և այլն դերերում: Նրա երազն է դառնում հանդես դալ Մոսկվայի և Պետերբուրգի հասարակության առաջ:

Ի՞նչ է գրում Ամո Խարազյանը. «Նեմիրովիչ-Դանշենկոն այն դասատուներից էր, որ դիտեր ոգևորել, համակել և ճանաչել անգամ իր ուսանողների առանձնահատկությունները: Նա կարծես սիրեց ինձ, իսկ ես սիրում ու պաշտում էի նրան: Նա ամբողջ ուսանողության պաշտելին էր: Այդտեղ ծանոթացա ռուս կլասիկների հետ, դրանք եղան իմ պաշտամունքը... Նրա (Վ. Նեմի-

րովիշ-Դանշենկոյի—Վ. Վ.) դասախոսություններն ընկա-
լում էինք մենք հետաքրքրությամբ¹։

Ամո հարազյանը ուսանում է Նեմիրովիշ-Դանշեն-
կոյի մոտ համարյա երկու տարի։ «Ուսանողներս,—
գրում է Ամո հարազյանը,— ներկա էինք «Ֆեոդոր Իո-
հաննովիշ արքայի» վերջնական փորձերին։ Դիսցիպլինան
իր գաղաթնակետին էր։ Ստանիսլավսկին մի կտորի
միտ — վերջին տեսարանը, եթե ասեմ քսան անգամ
կրկնել տվեց, գուցե քիչ լինի,— դա որոնումների, եր-
կար ուղիների սկզբնաքայլն էր²։

Հայրենի բնմ վերադառնալուց տասը տարի անց Ամո
հարազյանը գնում է Փարիզ։ Ֆրանսիայի մայրաքաղա-
քի թատրոնները հաճախելուց հետո, նա գրում է. «Պոլ
Մյուսենն ըկարողացավ գրավել ինձ իր ուղղությամբ...
Նեմիրովիշ-Դանշենկոյի ազդեցությունն անշափ ուժեղ
էր...»³։

Ռուս առաջավոր կուլտուրային ավելի մոտից շփվե-
լու, հատկապես Դեղարվեստական և Փոքր թատրոն-
ներին ծանոթանալու ու գնահատելու, ինչպես և հայ
արվեստը ցուցադրելու նպատակով, հայ դերասանների
մի խումբ Արեւլյանի ղեկավարությամբ, երկու անգամ
մեկնում է Մոսկվա և Պետերբուրգ։ Մայրաքաղաքների
թատերական հասարակայնութունը և մամուլը բարձր
գնահատական են տալիս հայ դերասանների խաղին։
Շիրվանզադեի «Պատվի համար» պիեսը ընդունվում է
մեծ ոգևորությամբ։ «Русское слово» թերթը գրում էր, որ
«ներկայացումն անցավ մեծ հաջողությամբ»⁴։ Մի այլ

¹ Վ. Վարդանյանի արխիվից։

² Նույն տեղում։

³ Նույն տեղում։

⁴ «Русское слово», 1911, № 88։

թերթում, Մագդալի դերում («Հայրենիք») Սիրանույշի խաղի մասին մենք կարդում ենք. «...Դրամատիկ ուժեղ ձիրք, հաճելի, երգեցիկ ձայն, շնորհալի գեղեցիկ շարժումներ՝ միացած արևելյան խառնվածքի հետ՝ տիկին Սիրանույշին դարձնում են դրամատիկ մեծ և հետադրքիր դերասանուհի: Տիկին Սիրանույշը ռեալական շկոլայի դերասանուհի է... Անկասկած է մեծ և արժանի հաջողությունը»¹:

«Русские ведомости»-ում գրվում է. «Մոսկվան առաջին անգամն է տեսնում այդ դերասանուհուն, որը շատ տարիներ է, որ հանդիսանում է հայ բեմի լավագույն զարդը: Տիկին Սիրանույշը իսկական, մեծ դերասանուհի է: Տիկին Սիրանույշի հաջողությունը խիստ մեծ էր: Անվերջ բեմ էին հրավիրում: Դերասանուհին ծաղկեփունջ ստացավ Մ. Ն. Երմոլովայից»²:

Հայկական խմբի ներկայացումները Մոսկվայում և Պետերբուրգում, ինչպես 1911, նույնպես և 1912 թվականին, բացառիկ հաջողություն ունեցան: Այդ ներկայացումներին ներկա էին ռուս թատրոնի ակնառու գործիչներ՝ Վ. Նեմիրովիչ-Դանշենկոն, Ա. Յուժին-Սումբատովը, Մ. Երմոլովան, Գ. Բուրչալովը և շատ ուրիշներ:

Ռուս մայրաքաղաքները այցելած հայ դերասանների հիշողություններում կարելի է գտնել հուզիչ տողեր, թե ինչպես, Մոսկվա գալով, նրանք իրենց սրբազան սլարտքն են համարել այցելել Գեղարվեստական թատրոնը, այն տաճարը, որի մասին իրենք այնքան շատ էին լսել: «Այն դերասանները, — գրում է ժողովրդական դերասանուհի Օլգա Գուլազյանը իր հիշողություննե-

¹ „Ваннее утро“, М., 1912, № 57.

² „Русские ведомости“, М., 1912, № 57.

րում, — որոնք մեզ մոտ գիշերը չէին դադարում, գնում էին Գեղարվեստական թատրոնը: Ստանիսլավսկին և Նեմիրովիչ-Պանչենկոն իրենց ռեժիսյորական օթյակը հատկացրել էին մեր խմբին: Առհասարակ Գեղարվեստական թատրոնի դիրեկցիան վերին աստիճանի լավ ու սրտատուլ վերաբերմունք ցույց տվեց մեր խմբին:

Համարյա երեք տասնյակ տարի է անցել այն օրից, — դրում է Օլգա Գուլազյանը, — բայց մինչև հիմա էլ հիացմունքով եմ հիշում նրանց թատրոնում իմ տեսած ներկայացումները. այդ օրերին Գեղարվեստական թատրոնում խաղում էին Տուրգենևի պիեսները: Մեծ վարպետ Կաչալովի և ամբողջ խմբի ռեալիստական ձևը այնպես էր հրապուրում մեզ, հայ դերասաններին, որ մի ինչ որ զգացմունք, նրանց նման խաղալու բարի զգացմունք համակել էր մեզ բոլորին¹:

Նման ռեկորդայամբ էլ դրում է նաև Արմեն Արմենյանը, որ ներկայացումներ տալու նպատակով իր խմբի հետ գնացել էր Մոսկվա: Չնայած սահմանափակ կարճ ժամանակամիջոցին, նրանք պարտք համարեցին այցելել Գեղարվեստական թատրոն:

1912 թվականի ասրիլին Դոնի Ռոստովում գաստրոլներ էր տալիս ռուս բեմի ականավոր դերասան Վ. Ն. Դավիդովը, նույն այդ ժամանակ էլ գաստրոլներով Նոր-Նախիջևան էր եկել հայկական խումբը՝ Արեւյանի և Միրանուշի ղլխավորությամբ: Վ. Ն. Դավիդովի խաղացանկը կազմված էր Գրիբոեդովի «Նեւթից պատուհասից», Դոգուլի «Մեկիզորից», Սուխով-Կորիլինի «Կրեչինսկու հարսանիքից» ու «Գործից» և այլ պիեսներից:

Հայ դերասաններն իրենց ազատ օրերին գնում էին

¹ Օ. Գուլազյան, «Հուշեր», Հայպետհրատ, Երևան, 1945, էջ 214—215: Ընդգծումները մերն են—Վ. Վ.:

դիտելու մեծ արտիստի խաղը: Իմանալով, որ Դոնի Ռոստովին կից Նախիջևանում հայ դերասանները ներկայացումներ են տալիս, Վ. Ն. Դավիդովը շատ է հետաքրքրվում տեսնելու հայ թատրոնի մեծատաղանդ դերասանների խաղը: Սիրանույշի բենեֆիսի օրը Վ. Ն. Դավիդովը գալիս է ներկայացման: «Театр и искусство» ամսագիրը տալիս է հետևյալ տեղեկությունը. «Տիկին Սիրանույշի բենեֆիսին եկավ Վ. Ն. Դավիդովը: Խումբը, իմանալով, որ դերասանը թատրոնումն է, նրան բնավ էն տանում և բաց վարագույրի առաջ մեծարում: Հասարակությունը երկար ժամանակ չլռող, որոտընդոստ ծափահարություններով է դիմավորում նրան: Խմբի անունից խոսում են տիկին Սիրանույշը և Արելյանը: Պարոն Դավիդովը ջերմորեն շնորհակալություն է հայտնում դերասաններին և արտահայտում իր խորը բավականությունն այն առթիվ, որ իրեն հաջողվեց լինել տիկին Սիրանույշի՝ հայ բեմի այդ պարծանքի բենեֆիսին: Պարոն Դավիդովը տիկին Սիրանույշին մատուցում է դափնեկապ»¹:

Առաջին հայացքից մանր թվացող այս փաստերի մեջբերումները նպատակ ունեն ասացուցելու, որ մինչ-ռուսացիոն ժամանակաշրջանում հայ դերասանները ոչ միայն ձգտում էին հետևել ռուս թատրոնի ռեալիստական ուղղությանը, այլև անձնական բարեկամական կապեր էին հաստատում ռուս բեմի խոշորագույն վարպետների հետ և փոխադարձ խոր հարգանք վայելում վերջիններիս կողմից, մի հանգամանք, որը շատ բարենպաստ ազդեցություն էր ունենում հայ թատրոնի զարգացման վրա:

Հայ բեմի առաջադեմ գործիչները պահանջ էին

¹ «Театр и искусство», СПб 1912 № 17.

դնում արմատապես վերակառուցել թատրոնը։ Պահանջ էր դրվում ստեղծել գաղափարա-գեղարվեստական բարձր սկզբունքների վրա հիմնված թատրոն։ Մինչևևս-լյուցիոն հայ թատրոնն իր ստեղծագործողների կազմում սննդի վառ անհատականություն մեր օգտված վարպետներ, սակայն չկար միասնական սկզբունքով ձուլված կոլեկտիվ, որը երկար կյանք ունենար։

Այդ հարցը շատ էր մտահոգում ինչպես հանդիսատեսների առաջավոր թևին, նույնպես և թատրոնում աշխատող ու նորին ձգտող գործիչներին։ Նման թատրոն ստեղծելու հարցով շահագրգռված մարդիկ միշտ օրինակ էին բերում Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը։ Սակայն քիչ չէին և այնպիսիները, որոնք հավատ չէին տածում դեպի Գեղարվեստական թատրոնը, և դառնում էին, որ այդ թատրոնում բացակայում է կենդանի խաղը, որ դերասանական խաղի ամեն մի մասնաժաման նախապես որոճում են, որի հետևանքով էլ կորչում է դերասանական խաղի փայլը և աչքի ընկնող մոմենտների հրապույրը։

Եիշտ է նկատում թատերագետ Բ. Հարությունյանը, երբ գրում է, որ «ոռա թատրոնի ռեալիստական դեմոկրատական տրագիցիաների յուրացումը հայ առաջավոր ռեալիստական թատրոնի կողմից կատարվում էր հայ հասարակական մտքի և արվեստի պահպանողական հոսանքների դեմ մղվող պայքարում»¹։

Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքների ամենահռադդուն պաշտպանը տաղանդավոր դերասան և ռեժիսյոր Օվի Սևումյանն էր (1878—1920), որը ամենքից շատ էր զգում հայ թատրոնի ծանր վիճակը և պայքա-

¹ Բաթկեն Հարությունյան, Հայ-ռուսական թատերական կապերը, ՀՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչություն, Երևան, 1955, էջ 196—197։

րում նրա բարենորոգման համար, 1910 թվականին նա մեկնում է Մոսկվա, մտնում Գեղարվեստական թատրոնը իբրև ազատ ունկնդիր-պրակտիկանտ, մասնակցում նրա գեղարվեստական կյանքին, ուսումնասիրում թատրոնի ներսում ստեղծագործական, էսթետիկական և կազմակերպչական հարցերի դրվածքը: Նրկու տարի, հետևողական կերպով, նա մասնակցում է Գեղարվեստական թատրոնի աշխատանքներին, և բավականին փորձ ձեռք բերելով՝ վերադառնում է հայրենիք հայ թատրոնում արմատական բարեփոխություններ կատարելու վառ երազանքներով:

Սևուճյանը պարզ կերպով գիտակցում էր, որ լույցանկույթունը բավական չէ, որպեսզի ստեղծվի Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքներին հետևող հայկական թատրոն: Անհրաժեշտ էին բազմաթիվ այլ ու այլ պայմաններ: Եվ ահա այդ պատճառով էլ, Սևուճյանը սկսեց խոր ու լուրջ կերպով ուսումնասիրել ժամանակակից հայ թատրոնը, որպեսզի կարողանա գտնել միջոցներ, ուղիներ՝ նրա բարենորոգման և առաջադիմության համար:

Այդ ուսումնասիրությունն հետևանքն այն եղավ, որ 1913 թվականին Սևուճյանը մանրամասն զեկուցում կարդաց, որը և նույն տարին Թիֆլիսում, առանձին զրթույկով հրատարակվեց: Իր զեկուցման մեջ Սևուճյանը քսաներեք կետով շարադրեց հիմնական այն խնդիրները, որոնց լուծումից կախված էր հայ թատրոնի առաջխաղացումը:

Հիացած Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական կյանքով, Սևուճյանն իր զեկուցման մեջ նշում էր ռուս թատրոնի բարերար ազդեցությունը հայ թատրոնի վրա: Նա ասում էր. «Երբ խոսում

ենք հայ թատրոնի մասին, չենք կարող մոռացության տալ ու շխտել ուսական թատրոնի մասին, որի, բարերախտարար, անմիջական ազդեցության տակ է գըտնելի և գտնվում է հայ թատրոնը:

Լոնի այդ թատրոնի մասին՝ մեծ հանցանք է, և մանավանդ այն ժամանակ, երբ համաշխարհային թատրոնական պատմության մեջ նշանավոր դեր խաղացողը, ահագին հեղաշրջում առաջ բերողը եղել է ուսական թատրոնը:

Նվթասական թատրոնների ամենաաչքի ընկնող ռեֆորմատոր-գիտնականները խոստովանում են ուսական թատրոնական արվեստի առաջնությունը, իսկ մենք ուսական թատրոնի, այսպես ասած, քթի տակ, գրեթե չենք կարողանում կամ չենք ուզում օգտվել նրանից¹:

Այստեղից մեզ համար միանգամայն հասկանալի է դառնում, թե Սևումյանն ինչ դիրքից էր ելնում հայ թատրոնի բարեփոխման իր ծրագրերն առաջ քաշելիս: «Ռուսական թատրոն» ասելով՝ նա, առաջին հերթին, նկատի ուներ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը: Վերը մենք արդեն խոսեցինք Սևումյանի բեմադրությունների մասին և դնահատեցինք նրան որպես ռեֆորմատոր, սակայն նրա այստեղ առաջ քաշած հարցերը ավելի լայն էին և վերաբերում էին ողջ թատրոնի բարեկարգմանը:

Անհրաժեշտ էր վերից-վար վերանայել հայ թատրոնը, անհրաժեշտ էր վերադնահատման ենթարկել այն ամենը, ինչ խոշրնդոտ էր հանդիսանում, ինչ չէր նպաստում թատրոնի առաջադիմությանը:

¹ Սևումյան, Ջեկուցում հայ թատրոնի ցանկալի բարեփոխություններից անհրաժեշտագույնների մասին, *Քիֆլիս*, 1913, էջ 13:

Սևոմյանի առաջարկած փոփոխությունները վերաբերում էին թատրոնի բոլոր բնագավառներին, որոնցից ամենագլխավորները ռեպերտուարի, ղեկավարության, դերասանական կուլտուրայի, կադրերի դաստիարակության, էտիկայի, հանդիսատեսների կազմակերպման և այլ հարցերն էին:

Ռեպերտուարի հարցում Սևոմյանը հարում էր այն կարծիքին, որ թատրոնը պիեսների բեմադրությամբ պետք է պատասխանի ժամանակակից հրատապ հարցերին, պետք է արտացոլի նրա խոհերն ու իդեալները: Թատրոնը չի կարող հեռու մնալ հասարակության կյանքից և լինել սոսկ դիտողի դերում, այլ ընդհանրապես, նա պետք է ներգործի և ցույց տա ապագայի ուղիները:

Պատմական պիեսների հարցում Սևոմյանը նույնպես ճիշտ դիրք է ընդունում: Ներկա լինելով Գեղարվեստական թատրոնի «Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքա» պատմական պիեսի բեմադրությանը՝ Սևոմյանը ասելի է համոզվում պատմական պիեսների մասին իր ունեցած հայացքների մեջ: Նա կտրուկ կերպով դեմ էր կեղծ կրոնա-պատմական այն պիեսներին, որոնք դեռևս պահպանել էին իրենց գոյությունը հայ թատրոնում: Խոսելով արժեքավոր պատմական պիեսների բեմադրության մասին, նա նկատի ուներ այնպիսիները, որոնք կկարողանային պատմական պրիզմայից անցկացնել հասարակական ակտուալ հարցեր, տեսնել ժամանակակիցը անցյալի ֆոնի վրա: Պատմականը ակտուալ պիսի լինի՝ դա էր Սևոմյանի պահանջը:

Սևոմյանը առաջին հերթին առաջ է քաշում ժամանակակից ինքնուրույն ռեպերտուարի հարցը: Սակայն այստեղ ևս նրան չէին կարող բավարարել անկոմային և ղեկադեմտական պիեսները:

Նա առանձնապես մտահոգված էր հայ թատրոնի ռեժիսուրայի սրբորվեմով: 1908 թվականին մասնակցելով թատերական գործիչների համառոտաստանյան համագումարին, Սևոմյանը հայ մամուլում լուսաբանեց ամբողջ համագումարի ընթացքը: Նրա ցանկությունն էր, որ հայ հասարակայնությունը ավելի լավ ծանոթանա համագումարում ծավալված մտքերի փոխանակությանը և դրան համապատասխան՝ նշի թատրոնի ապագա ուղղությունը: Թղթակցություններից պարզ երևում էր, թե ինչ դիրքերի վրա էր կանգնած ինքը Սևոմյանը: Նա առանձնապես կլանված էր Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի ելույթով, որը հիմնականում, նվիրված էր նոր թատրոնի ստեղծման հարցին, որը և ամենից շատ հուզում էր Սևոմյանին: Գրում է, թե Նեմիրովիչ-Պանչենկոն շատ երկար խոսեց, և որ ժի-երկու խոսքով այստեղ ասելը ևս ոչ միայն ափսոսում եմ, այլև անհնար համարում, սակայն մոտ ապագայում կաշխատենք մեր ընթերցողների՝ ճշտությամբ տալ այդ հազվագյուտ և քանկագին դասախոսությունը¹:

Ինչպես տեսնում ենք, ռեժիսուրայի, թատերական ստեղծագործական անսամբլի, գաղափարայնության մասին Վ. Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի առաջադրած դրույթները խորը արմատներ են ձգել հայ թատերական գործչի սրտում, որը մինչև ևս ցուցիչ էր հայ թատրոնում սիստեմատիկ կերպով ընդերել է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքները:

Կարո՞ղ էր արդյոք Գեղարվեստական թատրոնի աշխատանքի ոճի բոլոր հրապույրները վայելած կրքոտ

¹ «Հուլիս», 1908, № 5: Ընդգծումները մերն են — Վ. Վ.:

և լուրջ գեղարվեստագետ Սևոմյանը անտարրեր մնալ մայրենի բեմի ռեժիսուրայի ծանր վիճակի հանդեպ:

Իր ղեկուցման մեջ Սևոմյանն ասում է. «Ներկայացման գեղարվեստական անսամբլի նշանակության հետ կապված ռեժիսյորի նշանակությունը այնքան է բարձրացել, որ առաջ են եկել մի շարք ռեժիսոր-մատուր-ռեժիսյորներ համաշխարհային հռչակով (խոսքը Կ. Ստանիսլավսկու և Վ. Նեմիրովիչ-Դանշենկոյի մասին է — Վ. Վ.) ...Ռեժիսյորի կատարելիք դերը շատ ավելի խորն է ու նշանակալի, քան մի ճաշակով սալոնի սարքելը կամ կահ-կարասիքով բեմ լցնելը: Ռեժիսյորը պետք է լինի այնքան խոր հոգեբան, որ կարողանա ամենանուրբ կերպով ուսումնասիրել յուրաքանչյուր դերասանի գրված խավոր հրակը և աստիճանական ճիշտ զարգացման ճանապարհով նպաստի թատրոնի այդ կոլեկտիվ աշխատանքին, հրկրի այս կուլտուրական-հասարակական մեծ ինստիտուտի բարգավաճմանը: Թատրոնի կենտրոնական հետաքրքրությունը և ներքին բովանդակությունը կայանում է այն գեղարվեստական գլուխ-գործոցի մեջ, որ ստեղծվում է դրամատուրգի, ռեժիսյորի և դերասանական տաղանդների միացյալ աշխատանքով: Դրամատուրգի և դերասանի միջնորդը՝ ռեժիսյորը, կոչված է հարթելու, կանոնավորելու և դերասանական ստեղծագործության համար անհրաժեշտ պայմաններ ստեղծելու... Դրամատիկական դերասանի տաղանդը կարող է աճել, զարգանալ միայն այն ժամանակ, երբ նա շրջապատված է բարեհաջող, նպաստավոր ազատ զարգացման պայմաններով... Ռեժիսյորը պետք է թատրոնի էությունը կազմող բոլոր առանձին-առանձին ստեղծագործությունները հավաքի, հարթի, ներդաշնակի և այն-

սրեա ներկայացնի հասարակութիւնը¹։ Օգտագործելով «հալածութիւն», «հարթել», «ներդաշնակել» բառերը, Սևումյանը նկատի ունի ամբողջական ներկայացումը, որը հաղեցված է նպատակասլացութեամբ։

Հայ թատրոնում ռեժիսորի հարցը ամենահիմնական հարցերից մեկն էր։ Ռեժիսորի պարտականութիւնները մեծ մասամբ կատարում էր առաջատար դերասաններից մեկնումեկը կամ զանազան կոմիտենների «ազդեցիկ» մարդկանցից որեւէ մեկը։ Սակայն այս դեպքում ևս ռեժիսորի պարտականութիւնների հասկացողութիւնը տեխնիկական հարցերից այն կողմ չէր անցնում։

Նոյն եւ դեպքեր Չմշկյանի ժամանակ, երբ ինքը՝ հեղինակը հանդես էր գալիս որպէս ռեժիսոր։ Սակայն այդ բոլորը շատ կարճատեւ երևույթներ էին։ Նոյն եւ նաև դեպքեր, երբ ասպարեզ եւ եկել համապատասխան մարդիկ, որոնք կկարողանային զլխավորել այդ պատվարեր գործը, ինչպէս, օրինակ, Ստեփան Փափանակյանը, սակայն այդպիսիներն էլ շէն կարողացել երկար դիմանալ՝ բարենպաստ պայմանների բացակայութեան պատճառով։ Միայն մինչև 1910-ական հայ թատրոնի վերջին տարիներին հանդես եկան լիարժեք ռեժիսուրայի ներկայացուցիչներ (Օվի Սևումյան, Արմեն Արմենյան, հետագայում՝ Լևոն Քալանթար), որոնց գործունեութիւնն անգամ չկարողացավ փրկել ընդհանուր դրութիւնը։

Այստեղ հետաքրքրականն այն է, որ հայ թատրոնի գործիչները, ռեժիսուրայի հարց բարձրացնելով, միշտ էլ ելակետ էին ընդունում Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը և կամենում էին նրանից օրինակ վերցնել։

¹ Սևումյան, Զեկուցում։

Հայ նշանավոր դրամատուրգ Ալ. Շիրվանզադեն բազմիցս արժարժեել է ռեժիսուրայի հարցը և սլաշտպանել Սևոմյանի այն դրույթը, թե պետք է ունենալ «գրականագետ-ռեժիսոր»։ Այդտեղ նա ակնարկում էր Նեմիրովիչ-Շանշենկոյին։

Ամո խարազանը գրում էր. «Գործի հիմնաքարը ռեժիսյորությունն է, մինչդեռ ամենաողորմելի դրույթան է հասած գործի այդ գլխավոր հենակետը... Ռեժիսյորը մեզ մոտ միմիայն անվանական է, դա գրվում է լուկ աֆիշաներին փայլ տալու համար, բայց ոչ երբեք գործին»¹։ Այնուհետև ավելացնում է, թե ռեժիսյորը պետք է «հեղինակի իդեայի ճշգրիտ թարգմանը հանդիսանա»։ Նա խոսում է ներկայացումների անսամբլայնության մասին, որին կարելի է հասնել միայն հմուտ ռեժիսուրայի ղեկավարության տակ, և առաջ է քաշում պատրաստված ռեժիսյոր-մասնագետ ունենալու պահանջը։

Հայտնի դերասան Արամ Վրույրը հարցն այսպես է դնում. «Ռեժիսյորը պետք է և իր կնիքը դնի ներկայացման վրա»։ Նա այդ ասելով՝ գտնում էր, որ թատրոնի կոլեկտիվը պետք է գաղափարապես կոփված լինի, իր ստեղծագործական աշխատանքում բերվի մի միասնական հայտարարի։ Նման տեսակետները հետզհետե տիրող են դառնում, և հարց է հարուցվում՝ հետևել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնին։

Արդարացիորեն առաջ քաշված կենտրոնական խրեդիրներին մեկն էլ դերասանական կուլտուրայի և վարպետության հարցն էր։ Ըստ որում, Սևոմյանը պարզ կերպով ըմբռնում էր, որ թատրոնում վերափոխություններ մտցնելը՝ նախ և առաջ նշանակում էր փոխել

¹ «Մշակ», 1915, № 217.

մարդկանց՝ փոխել կենդանի ստեղծագործողներին:

Այդ հարցում Սևումյանը ելնում էր Գեղարվեստական թատրոնի պրակտիկայից, նրա ստեղծագործական կյանքից: Բնական է, որ 1913 թվականին Սևումյանը չէր կարող հայ թատրոն մտցնել Ստանիսլավսկու «սխառեմը», քանի որ այն դեռևս իր հեղինակի մոտ էլ լիովին ձևավորված չէր: Մեծ բարենորոգիչը այն ժամանակ դեռևս ապրում էր «սխառեմի» կուտակման շրջան: Սակայն Գեղարվեստական թատրոնի պրակտիկան այնքան ուսանելի էր և այնքան վսեմ, որ նրան հետևելը Սևումյանը համարում էր միակ ճիշտ ուղին, եթե մարդիկ ուղենային վերափոխություններ կատարել:

Գեղարվեստական թատրոնում եղած ժամանակ Սևումյանը շատ էր լսել թատրոնի անցած ուղու մասին: Դրանից դատ նրա ժամանակ Գեղարվեստական թատրոնը մի շարք պիեսներ էր բեմադրել, որոնք շատ կարևոր նշանակություն ունեին, այն է՝ Տոլստոյի «Կենդանի դիակը», Տուրգենևի «Մի ամիս գյուղում», Գոգոլի «Ռեկվորը» և այլն: Նույն այդ ժամանակ, ինչպես հայտնի է, բեմադրվել էին Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրները» և Շեքսպիրի «Համլետը»:

Հետաքրքիրն այն է, որ Սևումյանն իր եզրակացությունները չէր անում երկու վերջին բեմադրություններից, այլ դերազանցապես այն ներկայացումներից, որոնք անուն և փառք էին բերել Գեղարվեստական թատրոնին, այն է՝ Գորկու, Չեխովի, Օստրովսկու, Տոլստոյի պիեսներից: Կարևոր է այն փաստը, որ Սևումյանը, ընդունելով Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքները, իր ստեղծագործական աշխատանքում հենվում էր հենց այդ հեղինակների վրա:

Դերասանի դաստիարակության և նրա վարպետու-

թյան կատարելագործման հարցում Սևուսյանը ղեկավարվում էր ապրումների սկզբունքով, գտնելով, որ դա միակ ուղին է՝ արվեստի մեջ ճշմարտությանը հասնելու համար։ Նա հենց այդպես էլ գրում է, որ կան «խաղացող» դերասաններ և «վերապրող գեղարվեստագետներ»։ «Խաղացող» դերասանն այն է, որը արտաքին էֆեկտների հետևից ընկնելով՝ չի ապրում դերով, այլ մտածում է իր համար բեմում առավել շահավետ վիճակներ ստեղծել և շատ հաճախ ձգտում է ամեն ինչ ենթարկել իր անձնական խաղին, դեպ իրեն սեփական հանդիսատեսի ուշադրությունը, որի համար էլ շատ հաճախ դիմում է աններելի միջոցների։ «Խաղացող» դերասանը, — ասել է Սևուսյանը, — անկարելի է, որ շունենա իր շարլոն ձևերը, որոնցով արտահայտեր սերը, բարկությունը, ուրախությունը, վախը, նախանձը, սարսափը, բարությունը և այլն, և դրա համար էլ, մի անգամ այդ ձևերը յուրացնելով՝ դրանք նրա համար դառնում են միս ու արյուն, և դա է սլատճառը, որ միշտ անկախ պիեսից ու դերից, բոլոր դեպքերում նա նույն շարլոնն է կիրառում. այդպիսի դերասանի համար միևնույն է, թե պիեսը ինչ կյանքից է, ինչ ժամանակաշրջանից, ինչ դարից և ինչ միջավայր է արտացոլում։ Այդ բոլորը նրա համար նշանակություն չունի։ Այս կամ այն ապրումը նա կարտահայտի իր շարլոն ձևերով։ Արքա կխաղա, թե ծաղրածու, գեղջուկ, թե կոմս՝ տարբերությունը միայն զգեստի մեջ կլինի։

Սևուսյանը չէր ընդունում ոչ այն դերասանի խաղը, որ հետևում է ճանկայացնելու արվեստի տեսությունը, ոչ էլ դերասան-արհեստավորին. նա ժխտում է երկուսին էլ և միակ ճիշտ ուղին ընդունում է «վերապրումի» տեսությունը։ Վերապրողը, դա ստեղծագործող դերա-

սանն է, ասում է Սևոմյանը, դերը ստանալով, նա չի սահմանափակվում այն միայն բերանացի սովորելով. նրա համար դերի բառերը այն հենքն են միայն, որի վրա նա ստեղծագործում է: Նախ և առաջ՝ նա կամենում է իմանալ, թե ի՞նչ է ուզում ասել հեղինակը: Նա իր ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացնում է այն դադարների ապրումների վրա, որոնք թաքնված են տողերի միջև, որոնց չի կարելի արտահայտել բառերով: Նա կամենում է ընկալել, իր մեջ պարփակել հեղինակի գաղափարը, գործող յուրաքանչյուր անձի ներքին, թաքնված ապրումները: Շնաղացող՝ դերասանի արտաքին էֆեկտների ամբողջ կոմպլեքսի մասին խոսելով՝ Սևոմյանն ասում է, որ ինքը դեմ է այս կամ այն զգացումը արտահայտելու համար կանոն դարձած շարժումների օգտագործմանը:

Այստեղ մենք արդեն լիովին տեսնում ենք Սևոմյանին, որպես Ստանիսլավսկու ուսմունքի հետևորդի, որպես մի գործչի, որը մինչև 1917-1918 թվականները հայ թատրոնում պայքարում էր արմատացնելու՝ «սիստեմի» վաղ ժամանակաշրջանի հիմնական դրույթները: Իր արտահայտությամբ ասած՝ «հայկական գեղարվեստական» թատրոն ստեղծելու համար մղած Սևոմյանի պայքարը չէր կարող, բնականաբար, հաջողություն ունենալ նախառևոյուցիոն թատրոնում իշխող հնամուլության պատճառով: Սևոմյանն իր ողջ ճիգերը գործ էր դնում նոր կոլեկտիվ ստեղծելու վրա, մտածելով, որ նոր մարդկանց հետ միասին կկարողանա իրականացնել իր երազանքները:

Եիշտ է, Սևոմյանին հաջողվեց ստեղծել մի քանի բարձրանսամբլային և ներդաշնակ ներկայացումներ, սակայն նա չկարողացավ իրականացնել իր երազը՝

Թատերական ստուդիայի ստեղծումը: Այդտեղ, ստու-
 դիայում, գործ ունենալով հին Թատրոնի ախտով շվա-
 րակված Թարմ ուժերի հետ, Սևումյանին թվում էր, թե
 նա կկարողանա հասնել իր նպատակին, հետևել Գե-
 ղարվեստական Թատրոնից ժառանգած սկզբունքներին:
 Այդ հարցի առնչությամբ նա բազմիցս հրապարակա-
 յին ելույթներ է ունեցել: Սևումյանը գտնում էր, որ
 դրամատիկական ստուդիան այն հիմնարկը կհանդիսա-
 նա, որն իր շուրջը կհամախմբի արևելահայ և արևմը-
 տահայ երիտասարդ ուժերը, նրանցից կպատրաստի
 «որոշ սկզբունքներ» ունեցող կուլտուրական մարդիկ,
 օժտված գեղարվեստական բարձր զգացումով: Գործի
 առավել հաջող կազմակերպման համար Սևումյանը
 հրապարակորեն մամուլում հարց է բարձրացնում ստու-
 դիայի ղեկավարության համար Մոսկվայի Գեղարվես-
 տական Թատրոնից հրավիրել դերասան-ռեժիսոր Գ. Ս.
 Բուրջալովին: Նկատի ունենալով, որ Բուրջալովը հայրե-
 նակից է և ունի հարկ եղած հեղինակությունը, Սևում-
 յանը գտնում էր, որ հարցի նման լուծումը գործի հա-
 չողության լավագույն ելքը կհանդիսանա: Դրա համար
 էլ նա առաջարկում է, այդ հարցի կապակցությամբ,
 հատուկ դիմում ուղարկել հասարակայնության անունից
 Մոսկվայի Գեղարվեստական Թատրոնի ղեկավարույթյա-
 նը: Ավելին. այդ դիմումը, ըստ Սևումյանի, պետք է
 ուղարկվեր հատուկ մարդու միջոցով, որն ի վիճակի
 լիներ Ստանիսլավսկուն և Նեմիրովիչ-Պանչենկոյին
 մանրամասն զեկուցելու հայ Թատրոնի արդի վիճակի
 մասին:

Սակայն այդ ժամանակ քաղաքական դրությունն
 այնքան բարդ էր, որ հայ Թատրոնի զարգացման, առա-
 վել ևս բարեկարգման համար օբյեկտիվ ոչ մի պայման

շկար։ Նրա երազները մնացին անկատար, որովհետև
ռեակցիայի տարիներին առաջացած ճգնաժամը զնալով
ավելի ու ավելի էր խորանում, առավել ևս իմպերիա-
լիստական առաջին պատերազմի տարիներին, երբ երկ-
րի ժանր դրոթյունը իր կնիքն էր դրել նաև կուլտու-
րայի վրա։

Իմպերիալիստական առաջին պատերազմի տարի-
ներին երկրի ճգնաժամը խորացավ, իսկ Անդրկովկասի
հակառևույժիոն պարտիաների և նրանց «կառավարու-
թյունների» ժամանակավոր իշխանության տարիներին
հասավ իր գագաթնակետին։ Այդ օրերին հայ թատրոնը
կանգնեց փակուղու առաջ՝ շունենալով ոչ մի հեռա-
նկար։

Հայ թատրոնի գոյությունն այնքան ծանր էր, որ
քննարկման առարկա դարձավ նույնիսկ բուրժուական
մամուլի էջերում։ Հոդվածները լույս էին տեսնում «Մեռ-
նում է հայ թատրոնը», «Փրկեցե՛ք» և այլ խորագրերով։
Դրանց հեղինակները շխորհանալով անկման իսկական
պատճառների մեջ, շարունակ կրկնում էին «խայ-
տառակություն հայ ազգին» շարլոն խոսքերը։ Այնինչ,
հայ թատրոնի ճգնաժամը սկսվել էր մի շարք պատճառ-
ներից։ Այն սուր բնույթ ստացավ ամբողջ երկրի վիճա-
կի սոսկալի վատթարացման հետևանքով։

Ռուս թատրոնում առաջացած ճգնաժամը իր ազդե-
ցությունն ունեցավ հայ թատրոնի վրա։ Երբ ռուս թատ-
րոնում այս կամ այն ուղղության ռեժիսյորը ստեղծում
էր իր թատրոնը, հայ թատրոնում այդ ամբողջը պար-
փակվում էր թատերական մի կամ երկու մարմնում։ Մի
ժամանակ Ռուսաստանում «թատրոնի ճգնաժամի» շուր-
ջը սկսված բանավեճն իր արձագանքը գտավ նաև հայ

թատրոնում: Սակայն այդտեղ նա ուրույն արտացոլում
գտավ: Մի կողմից՝ ամենաէական պահանջներից մեկը
դարձավ առողջացնել հայ թատրոնը, ամրացնել նրա
գաղափարական դիրքերը, նրա ռեպերտուարը, ռեժի-
սուրան, բարձրացնել դերասանական կուլտուրան և
տալ նրանց նոր որակ: Մյուս կողմից՝ քաղաքական և
սոցիալական կյանքում ստեղծված ծանր դրուժյունը
թատերական որոշ գործիչների մղում էր դեպի էժանա-
գին արվեստը, բուլվարային ռեպերտուարը և հատկա-
պես խալտուրային օպերետները, որոնց գոյությունը
պարզապես ձեռնառու էր միայն մեծ թվով գործող զա-
նազան անտրեսպրիզների համար:

Այսպիսով, լիարժեք թատրոն ստեղծելու խնդիրը
դարձավ դիսկուսիայի առարկա, որովհետև մի քանիսի
կողմից առաջարկված ուղիները հակասական էին: Այս-
պես, օրինակ, էսթետացող դիրքերի վրա կանգնած Մ.
Աղյանը մամուլում հայ թատրոնը կործանումից փր-
կելու իր ռեցեպտն էր առաջարկում: Իրեն համարելով
Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի շատագույն, բա-
ցարձակապես չհասկանալով Գեղարվեստական թատրո-
նի զարգացման իսկական ուղղությունը, նրա պատմա-
կան դերը ուսա թատրոնի կյանքում, հրապուրված այդ
թատրոնի ժամանակավոր շեղումներով, որոնք բոլորո-
վին բնորոշ չէին Գեղարվեստական թատրոնի համար,
նա հայ թատրոնին առողջացման հետևյալ ուղիներ էր
առաջարկում:

Նա գրում էր. «Թատրոնը մեղ համար մտավոր և
բարոյական կրթավայրից առաջ գեղարվեստական տա-
ճար է... մենք մինչև օրս նայել ենք թատրոնին որպես
մտավոր կրթավայրի, ուստի և շարունակ պիեսների ընտ-
րություններ ենք կատարել իրանց բովանդակության

համեմատա՝, Եվ միանգամայն կատեգորիկ կերպով պնդում է, որ արդեն գոյություն չունի նոր թատրոնի համար «ի՛նչ խաղալը»։ Այժմ առաջնահերթ խնդիր է հանդիսանում «ինչպե՞ս խաղալը»։ Իր «գեղարվեստական» հայացքներով Մ. Ազյանը կանգնած էր ֆորմալիզմի դիրքերի վրա և այդ դիրքերից էլ երկար տարիների ընթացքում առաջ էր քաշում «արվեստը արվեստի համար» հետադիմական թեզը։ Այսպիսով, Ազյանի համար կարևոր էր ոչ թե «ինչը», այլ «ինչպեսը», ոչ թե բովանդակությունը, այլ ձևը, ոչ թե մտքերի և զգացմունքների կազմակերպումը, այլ միայն «էսթետիկական հանույթը»։

Հոգվածներից մեկում նա նույնիսկ զարմանում է, որ իր առաջ քաշած հարցերի նկատմամբ, մեծ մասամբ, հանդիպում է բացասական վերաբերմունքի, որը ճգնում է բացատրել նրանով, որ «...գեղարվեստը գեղարվեստի համար» մեր մեջ գոյություն ունենալ չի կարող, որովհետև հայը էապես բավականին հեռու է գեղեցիկի հասկացողությունից, և որ նրան քաղաքացիական մոտիվները միշտ գերադասելի է եղել և դեռ երկար ժամանակ էլ գերադասվելու է գեղարվեստական մոտիվներից»¹։

Սխալ մեկնաբանելով Գեղարվեստական թատրոնի զաղափարական դիրքերը, մեծ տուրք տալով դեկադենտական ուղղությանը՝ սիմվոլիզմին և ֆորմալիզմին, Ազյանը արվեստի հարցերը քննարկում է «մաքուր արվեստի» դիրքերից և չի կարողանում թույլ տալ ոչ մի տենդենցիոզություն։ Անկման տարիներին, նրա կարծիքով, հայ թատրոնում «փայլատակեց» մի հույս, որը

¹ «Մշակ», 1910, № 124։

² «Թատրոն և երաժշտություն», 1917, № 2։

կարող էր հայ թատրոնն էլ դնել արվեստի «ճշմարիտ ճանապարհի» վրա և ապահովել նրա պայծառ ապագան՝ ռեպերտուարի մեջ մտցնելով դեկադենտական պիեսներ։

Այդ և նման տեսակետները, պարզ է, որ կտրականապես պիտի մերժվեին և դատապարտվեին հայ թատրոնի առաջադեմ ուժերի կողմից, ուժեր, որոնց նախընտրած ուղին բոլորովին այլ էր։ Մեծ հավատով նրանք նայում էին ապագային, իրենց զբաղեցնող հարցերի լուծումը սպասելով նրանից։

1920 թվականին Հայաստանում հաստատված սովետական կարգերը նրանց հրազը իրականութուն դարձրին։

ՀԱՅ ՆԱԽԱՌԵՎՈՒՅՈՒՑՈՒՑԻՈՆ ԲԵՄՈՒՄ ԽԱՂԱՑՎԱԾ
ՌՈՒՍԱԿԱՆ ՊԻԵՍՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Ալեքսանդրով Վ.

- Արի բաժանվե՛նք
Մի ամուսնուրյուն
Կյանքի խնջույքում
Վարձու կի՛ն
— Մեր կյանքի օրերը
Քաղա՛վոր, Օրե՛նք և Ազա՛տու-
րյա՛նք

Անդրե՛կ Լ.

- Մի՛տք
— Մոլեղբորի՛կ կրակներ
— Խելագարը
— Մերունի՛ները
— Խանդ
— Սև կառու
Տան փեսա
Աշխարհը մեր ետևում է՝
Երկու փեսա

Անտրոպով Լ.

- Նաբլոցկու կարիերան
— Գործազուրկներ
Հուդայի համբույրը
Եվայի մեղքը
Հալածվածները
Անառակ Միթրոդորա
Խավարի կի՛նք

Ապուխտին Ա.

Ավերչենկո Ա.

Արցիբաշև Մ.

Բախչիսարայցև Է

Բաբյանիսկի Վ.

Բելայա Ս.

Յիլիքին Վ.

Գարին-Վինդինգ Դ.

Գե Գ.

Գե Ի.

Գենդիշ

Գոգու Ն.

Դալուքին

Դարկի Մ.

Դուրկին-Օվերին Ն.

Դրիքսեղով Ա.

Դրիգարե-Իսառմին Ն.

Դյաշենկա Վ.

Դոստոևսկի Յ.

Զախարին Ի.

Իվանով Լ.

Իվանով Վ.

Յակովլև Ա.

Յուսին-Սուլթանով Ա.

Յուսին-Սուլթանով Ա. և

Նեմիրովիչ-Դանչենկա Վ.

— Փաղափաղարություն
Զարմանալի փոխարկում
Պատշան կարգեր
Խոսող համեր
Սուլֆիդայի առևանգումը
Մետամորֆոզ

— Հարկավոր չէ

— Մանապատիժ

Կովկասյան գիշերներ

Թորոս պատգամներով

Տրիլի

— Ո՛վ է հանցավորը

— Այրվող նամակներ

— Խելագարի հիշատակարանը

Վերաֆենիշ

Ամուսնություն

— Փակված դռան մոտ

— Հատակում

— Ուղեպաններ

— Խելից պատուհաս

— Կեղծով Բույրերը

— Զոհի փոխարեն զոհ

Ժամանակակից սեր

Դուվերեյոր

— Ապուշ

Հանցանք և պատիժ

Եղբայր Կարամազովներ

— Դազանի հոսից

— Ըստ հայտարարության

Սիրտը հանելուկ է

— Վարձու կին

— Աղյամ և Եվա կամ Կոնտեց

հետաքրքրություն

— Դավանանություն

Շղթաներ

— Բազեններ և ազգավներ

Յուշկէի՝ Ս.

Յուրիշկէի՝

Լեւոնտով Մ.

Լիսենկո-Լոնի՝ Ի.

Լորանով

Լուիսմանովա Ն.

Լուկաշի՝ Կ.

Խուստով Վ.

Կարամզին Ն.

Կարամիզին Պ.

Կարեկ Զ.

Կարպինսկայա Վ.

Կարապետ Ս.

Կոստրոմով Ա.

Կուզուշկ Գ.

Կուլիկով Ն.

Կոիլով Վ. (Ալեքանդրով)

Մախիմով Գ.

Մենշիկով Պ.

Մեշչերսկի Ի.

Մյասնիցկի Ի.

— Քազալսեր

— Տեսակցութիւն

— Դիմականագրեա

Օտարոտի մարդ

— Վերջկայի գաղտնիք

Կենդանի ներքայներ

Ընդունելության օրը

— Վայր ընկնող աստղեր

— Նապոլեոն առաջինի մահը

— Մադիկների մեջ

— Զարագուշակ նատարան

— Սոփիա

— Սեղանը պատրաստ է

շկույի վարձապետը

Անծանոթ ծանոթներ

— Զարագուշակ բայլ

— Խնդիր № 1371

— Մեր երիտասարդություն

— Դարձանային հեղեղ

— Անանուն կատակ

— Աշնանային երեկո գյուղում

Փոստային կայարանում

— Ընտանիք

Ժամանակակից սեր

Եկեք քաժանվե՛ք

Համեղ պատառ

Քակարդի մեջ

Չնչին հանույթներ

Խառն ու շփոթ հանգամանքներ

— Նախ մեռան հետո ամուսնացան

— Կատակ

— Փաստաբանի մոտ

— 200.000

Ոչ մի բոլոր հանգիստ

Եւ մեռա

Խուզարկու

Այս ռում գլխարկն է, տիրուհի

Նազարովա Կ.

Նայդենով Ս.

Նեյզարդ Ա.

Նեմիրովիչ-Դանչենկո Վ.

Նեվեժին Պ.

Նիմանսկի Ա.

Նուխին Կ.

Նշեգլով Ի.

Նպամինսկի Ի.

Ուրվանցի Լ.

Ջարգոնին Ա.

Ջիխով Ալ.

Ջեխով Անտոն

Ջերեյեսկի Ի.

Ջիւնարով Ռ.

Ջիրիկով Է.

— Փոքորիկ

— Վանյուշինի զավակները
N 13

— Քաւրոնի կառավարչի մոտ

— Լույս և խավար

Տոնածառ

Կյանքի արժեք

— Երկրորդ երիտասարդություն

Հեկերակիցներ

Անսխալական

— Արյուն

— Ճապոնիայի և Չինաստանի
պատերազմը

— Դոկտոր Քաբոս

Կանացի ցանցառություն

Ի բնի կոմիկ

Կարմիր ծաղիկ

Չինգիզ խանի արշավանքները

Ամառային վիճակում

Հեշտ ապրում

— Մեղանշնց կորավ

Գաղանի ուժ

— Վերա Միքեկա

— Աստվածունի մրցակիցը կամ
Աթոզիտեի բռնունին

— Պլատոն Անդրեևիչ

— Արշը

Մխախտի վնասարարության
մասին

Առաջարկություն

Տրագիկ տառնց իմ կամքի

Հոբելյան

Սատանա

Ճայ

— Ուզում եմ դերասան դառնալ

— Քանկազին համբույր

— Հեկաներ

Չյուսինեա Օ.	— Անուշ
Չուլակեկի Կ.	— Խելագար
Պենկով Վ.	— Հատուկ տեսակի դժբախտու- բյուն
Պերսիանեովա Ն.	— Բարեգործունի
Պոտապենկո Ի. և Սերգիենկո	— Կյանք
Պոտապենկո Ի.	— Ժուլիկ Իրավագուրկը Խոր կյանք Շղթայված բևեր Կյանքից դուրս Օտարներ Փունջ Դյուրական հեփաք Գաղտնի խորհրդականի երազը
Պոտեխին Ա.	— Շահավետ ձեռնարկություն
Պոտեխին Ն.	— Օրվա շարիք Հոգով աղփատներ
Պոլյակով Ս.	— Հրաշեկ օդակ Ջէինք սպասում
Պուշկին Ա.	— Ժլառ ասպետ Ջրահարսը
Պրոտոպուզով Վ.	— Կյանքից դուրս Եերլոկ Հոլմս Սև բռնուն Պատրանքներ
Ռեդկին Ա.	— Խառնաշփոք հանգամանքներ
Ռոկչանին Ն.	— Կեֆի բռնկում
Սարաչիկով-Մամարին Ն.	— Հո՞ երբաս Մեծ հանցավորը
Սոլոգուբ Վ.	— Նկարիչներ
Սոկոլով Ա.	— Ջոֆանչի գալուստը
Սուխովո-Կոբիլին Ա.	— Կրեյնսկու հարաանիքը
Սուվորին Ա. և Բուրենին Վ.	— Մեղեք
Սուվորին Մ.	— Խաբերայություն
Սուրգուչով Ի.	— Աշնանային չուրականեր
Վելիչկո Վ. և Մուրա Մ.	— Նավթի ֆանտան

Վիկտորով
Վիեննեկո Վ.
Վադիմիրովա Ն.
Վալիսևսկի Գ.
Տիմկովսկի Ն.

Տալստոյ Ա.

Տալստոյ Լ.

Տակարև Գ.
Տրախտեմբերգ Վ.
Տիմկով
Տոդիսլավսկի Վ.
Տուսկովսկի
Օզնորիշին Ի.
Օստրոսկայա Կ.
Օստրովսկի Ա.

Օստրովսկի Ա. և Սոլովյով Ն.
Յիլիպով Յ.
Յոնվիգին Դ.

— Ընտանեկան փոքորիկ
— Մեղք
— Իրավագուրկ կիներ
— Ժուժու
— Պաշտպան
Ուժեղներ և բույլեր
— Իսկան անեղի մահը
Ծար Ֆեոդոր
— Կենդանի դիակ
Լուսավորության պատուհաններ
Խավարի իշխանությունը
— Փառանձեմ
— Ինչպես նրանք բողիմ ծխելը
— Ցանկալին և անսպասելին
— Հացի ու ջրի հույսով
— Տունը տակն ու վրա
— Ընտանեկան փոքորիկ
— Ոսկե վանդակ
— Աղքատությունը արատ չէ
Անմեղ մեղավորներ
Անօժիտը
Փոքորիկ (Ամպրոպ)
Արդյունավոր պաշտոն
Անտառ
Ով որ էօր բարը չէ, նրա հետ
մի ձգվի (Ուրիշի սահմակին
մի նստի)
Մեր մարդիկն են, յուր
կզնանք
Անտեր փողեր
— Բնույզինի ամուսնությունը
— Փշոտ նախապարհ
— Բրիգադիր

ԱՆՎԱՆԱՑԱՆԿ

- Արեւիյան Հ.— 8, 28, 36—41, 43, 48—50, 58, 61, 74—77, 86,
91—92, 145, 147—148
- Արեւիյան Մ.— 39—40
- Արոզ Գ.— 8
- Արոզյան Կ.— 9—10, 56
- Աղամյան Պ.— 20, 37, 43
- Աղամյան Ս.— 59—60
- Աղյան Մ.— 162—163
- Աթանասյան Ա.— 45
- Ալադաթյան Ն.— 12
- Ալեքսանդրով Վլ.— 165
- Ալիխանյան Իս.— 61, 66, 74, 77, 82, 86, 88—90
- Աղայան Ղ.— 122, 124
- Աղաշյան Է.— 36
- Ամիրյան Ա.— 119, 132
- Ամբիկյան Մ.— 13, 19
- Անդրեե-Քուռլակ Վ.— 37
- Անդրեե Լ.— 21, 143—144
- Անարոպով Լ.— 165
- Ապուխտին Ա.— 165
- Ավետիսյան Գր.— 44, 58, 61, 103—104
- Աբաղի Մ.— 119
- Ավերեհեկո — 165

Արաքսյան Գ.— 36, 43, 48—49, 75, 79, 92

Արժրունի Գր.— 29

Արմենյան Ա.— 133, 147, 155

Արշարունի Ա.— 8

Արցիքաշահ Մ.— 72, 165

Բախշոսարայցի է.— 165

Բատայլ Շ.— 128

Բարյասինսկի Վ.— 165

Բելայա Ս.— 165

Բելինսկի Վ.— 11—13, 50—54, 121, 126, 130

Բեռնար Ս.— 44

Բերոյան Ա.— 82

Բիլիբին Վ.— 166

Բոմարշի — 61

Բրակկո Ռ.— 128

Բուրենին Վ.— 169

Բուրչալով Գ.— 141, 146, 160

Գարին-Վինգրինգ Դ.— 166

Գե Գ.— 166

Գե Ի.— 166

Գնեդիշ — 166

Գոգու Ն.— 17—20, 23, 46—48, 60, 62, 73—74, 92, 147, 157,
166

Գոյան Գ.— 8

Գուլուբին — 166

Գոնչարով Ա.— 36

Գորկի Մ.— 74, 92—93, 95—101, 103—107, 109—117, 124—125,
138, 157, 166

Գուլազյան Օ.— 61, 92, 146—147

Գրիբոեդով Ա.— 13, 17, 19—20, 23, 33, 73, 147, 166

Գրիգորև-Իսառովին Ն.— 166

Գուբկին-Օվերին Ն.— 166

Դավիդով Վ.— 31, 147, 148

Դաշենկո Վ.— 166

Դոբրոյարով Ն.— 11, 12, 81

Դաստակերի Ֆ.— 70, 111, 157, 166

Դուրյան-Արմենյան Ե.— 144

Եվրեինով Ն.— 70

Երմոլովա Մ.— 31, 44—45, 146

Ջարեւ — 58, 77, 86, 92

Ջախարին Ի.— 166

Ջարյան Ռ.— 5

Ջարիֆյան Հ.— 144

Ժաման — 144

Ժիխարեա Ե.— 39

Իրսեն Դ.— 61, 126

Իվանով Լ.— 166

Իվանով Վ.— 166

Իվանով-Կոզելսկի Մ.— 37

Լանգիւլի — 129

Լենին Վ. Ի.— 69—70, 118—119, 124, 135

Լենսկի Ա.— 31

Լիսիցյան Սա.— 94, 138—139

Լևրմոնտով Մ.— 19—20, 60, 73, 75, 144

Լիսենկո-Կոնիչ Ի.— 167

Լորանով — 167

Լուիմանովա — 167

Լուկաշեիչ Կ.— 167

Խարազյան Ա.— 61, 92, 144—145, 156

Խիթարյան Ա.— 58

Խուլոպով Վ.— 167

Մատուրյան Ալ.— 62, 114

Կալաշով Վ.— 147

Կարամզին Ն.— 167

Կարասիգին Վ.— 18, 167

- Կարենյան Հ.— 13
 Կարեն Զ.— 167
 Կարինյան Ա.— 119, 132
 Կարպինեկայա Վ.— 167
 Կարտաշով Մ.— 167
 Կոմիտասբեկայա Վ.— 44—45, 59, 96
 Կոստրոտով Ա.— 167
 Կոխլով Վ.— 23, 167
 Կուզուշև Գ.— 167
 Կուլիկով Ն.— 167

 Հախումյան Տ.— 117
 Հակոբյան Հ.— 105—106, 119, 133
 Համսուն Կ.— 143
 Համիկ — 82, 92
 Հարությունյան Ա.— 53, 104
 Հարությունյան Բ.— 8, 149
 Հովհաննիսյան Ռ.— 8
 Հովնան Գ.— 8

 Մայսուրյան Օ.— 61, 74, 80—82, 86, 91, 104, 106
 Մամիկոնյան Ա.— 82, 86, 104
 Մանդինյան Ս.— 13, 19
 Մանվելյան Հ.— 56
 Մանվելյան Մ.— 144
 Մարտինով Ա.— 18
 Մաքսիմով Գ.— 167
 Մելիքսեթյան Ս.— 8
 Մենշիկով Պ.— 167
 Մեշերսկի Ի.— 167
 Միրազյան Գ.— 104
 Միրզոյան Վ.— 82
 Մյասնիցկի Ի.— 167
 Մնակյան Մ.— 20
 Մուլիեր — 61
 Մոսկովին Ի.— 39, 88—89
 Մունե Պ.— 145
 Մուրացյան — 32, 52—54, 56, 73

Մոսկւան Ա.— 119, 132, 135—136

Մարտ Մ.— 169

Յարլաշկինա Ա.— 18

Յուսին-Սումբատով Ա.— 18, 31, 45, 60, 128, 146, 166

Յուշկինի Ս.— 167

Յուրիշկինի — 67

Նազարովա — 168

Նալբանդյան Մ.— 12, 14

Նալդենով Ս.— 168

Նար-Դոս — 63—64

Նեմզինով — 140

Նելզարզ Ա.— 168

Նեմիրովիչ-Դանչենկո Վլ.— 39, 45, 60, 68, 101, 144—146, 153—
154, 156

Նեվեժին Ա.— 23, 168

Նալյապին Յ.— 40, 116

Նաշուսյան Սա.— 55, 96, 119—126, 131, 136, 137

Նեմանսկի Ա.— 168

Նեիբ — 53

Նելենկո Մ.— 39

Նեքսպի Վ.— 20, 45, 61, 126, 140, 157

Նիլեր Յ.— 45, 61, 126, 130, 140

Նեմանսկի — 136, 168

Նիբանդադե Ա.— 32, 37, 38, 57, 73, 113, 128, 141, 145, 156

Նելզով-Իվան Լեոնտիևսկի — 128, 168

Նելպին Մ.— 18

Նզամինսկի Ի.— 23, 168

Նոյեմբեր Կ.— 168

Ոսկանյան Ա.— 61, 79

Ոսկանյան Լ.— 79

Չարզոնին Ա.— 168

Չեխով Ալ.— 168

Չեխով Ա.— 33, 60—68, 130—131, 157, 168

Զերեթահակի Ի.— 168
 Զերեթահակի Ն.— 11—12, 17, 121
 Զինարոճ Ռ.— 168
 Զիրիկոճ Է.— 168
 Զմշկյան Գ.— 8, 13, 18, 20, 26, 155
 Զյւմինա Օ.— 109
 Զուար Գ.— 140
 Զուլահակի Կ.— 169

Պալմ Ս.— 18
 Պատկանյան Մ.— 13
 Պարոնյան Հ.— 32, 56, 73
 Պենկոճ Վ.— 169
 Պեարոսյան Գ.— 28, 30—31, 33, 36—37, 43, 48—49, 61, 66
 Պեարոսյան Փր.— 30
 Պերսիանինոճա Ն.— 169
 Պրեզնոսցն Կ.— 22
 Պոլյակով Ս.— 169
 Պոտապենկո Ի.— 169
 Պոտեխին Ա.— 169
 Պոտեխին Ն.— 23, 169
 Պոտոպոպով Վ.— 169
 Պուշկին Ա.— 17, 49, 121, 169

Ռիզան Մ.— 8, 109—110

Սաճինա Մ.— 18, 31
 Սևոսյան Լ.— 82
 Սևոսյան Օ.— 6, 74, 77, 79, 82, 85—86, 91—92, 104, 106,
 149—160
 Սերգիենկո — 169
 Սիրանույշ — 8, 20, 43—46, 77, 86, 145, 146—148
 Սմոգեզովսկի — 129
 Սոբոլշիկով-Սամարին Ն.— 169
 Սոլոգուբ Վ.— 169
 Սոլովյով Ն.— 170
 Սուլեյրթիցկի Լ.— 144

- Սուխովո-Կորբին Ա.—14, 19, 33, 46, 48, 60, 73, 75, 92, 147, 169
 Սուեդուկյան Գ.—14—19, 23—26, 32, 56, 73, 115, 126, 135
 Սուվորին Ա.—169
 Սուվորին Մ.—169
 Սուրգուշով Ի.—169
 Սուրխայան Ա.—13, 19
 Սպանդարյան Ս.—55, 119, 126—132, 136—137
 Ստանիսլավսկի Կ. (Ալեքսեն) — 30, 64—65, 68, 139—143, 145—
 146, 154, 157, 159—160
 Ստեփանյան Հ. (Օնիկ) — 61, 67
 Ստրելակալա — 31
 Ստրեսկուտովա Պ.—18

 Վանանդեցի Ս.—12
 Վանշիր — 92
 Վառլամով Կ.—31
 Վարդանյան Ա.—132—133
 Վարդավյան Հ.—45
 Վելիշկո Վ.—169
 Վինիշենկո Վ.—170
 Վեսելովսկի Յու.—113
 Վիկտորով — 170
 Վլադիմիրովա — 170
 Վոլխովսկի Պ.—170
 Վրույր Ա.—61, 66, 156

 Տեր-Գրիգորյան Է.—32, 56
 Տեր-Գրիգորյան Մ.—19
 Տեր-Դավթյան Գ.—36, 43, 61
 Տերյան Վ.—114—116
 Տիգրանյան Ա.—11
 Տիմկովսկի Ն.—170
 Տուստոյ Ալ.—87
 Տուստոյ Լ.—73, 82—85, 124, 131—133, 157, 170
 Տուգանով Ա.—90
 Տուրգենև Ի.—147, 157

Տոկարե Գ.— 170
Տրախտեմբերդ Վ.— 170

Դաֆֆի — 56, 123
Բիժկով — 170
Բոգիսլավսկի — 170
Բուսկովսկի — 170

Ուրվանցե Լ.— 72

Փափազյան Վ.— 144
Փափազյան Վրթ.— 73, 111—113, 124

Փալանթար Լ.— 60, 92, 109, 114—115, 155
Փափանակյան Ստ.— 104, 155
Փիշիշյան Ա.— 32
Փնարիկ — 64, 66

Օղեորիշին Ի.— 23, 170
Օռլենե Գ.— 88
Օսարոթակայա Կ.— 170
Օսարովսկի Ա.— 14—20, 23, 33—34, 36, 41, 58—59, 73, 76, 79—
80, 92, 126, 157, 170

Ֆեդոտովա Գ.— 18, 31, 36, 45
Ֆիլիպով Ֆ.— 170
Ֆոնվիզին Դ.— 170

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հեղինակի կողմից	.	.	.	.	.	.	62
Ներածութիւն	.	.	.	.	.	.	7
Պիւլիս տաաջին	.	.	.	.	.	.	9
Պիւլիս երկրորդ	.	.	.	.	.	.	22
Պիւլիս երրորդ	.	.	.	.	.	.	55
Պիւլիս չորրորդ	.	.	.	.	.	.	93
Պիւլիս հինգերորդ	.	.	.	.	.	.	118
Հայ նախառնայուցիոն բեմում խաղացված առաջին	.	.	.	.	.	.	138
պիւսնների ցանկ	.	.	.	.	.	.	165
Անվանացանկ .	.	.	.	.	.	.	171



ՎԱՎԻԿ ՏԻԳՐԱՆԻ ՎԱՐԴԱՆՑԱՆ

ՎՈՌԻՍԱԿԱՆ ԱՌԱՋԱՎՈՐ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԿՈՒՆՏՈՒՐԱՅԻ
ԴԵՐԸ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՄԵՋ՝

Հրատ. խմբագիր
Բ. ՀԱՐՈՒԹԵՈՒՆՅԱՆ

Տեխ. խմբագիր
Ա. ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Մրբագրիչ
Ս. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ՎՅ 04849

Գառվեր 1057

Տիրամ 1000

Հանձնված է տարագրության 28/3 1958 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 15/5 1958 թ.:

Թուղթը 64X108²/₃₂, հրատ. 6,3 մամուլ, տպագրական 11¹/₄ մամ.:

Գինը 5 ռ.:

ՀՍՍՐ Կուլտուրայի մինիստրության հրատարակչության ներքին և

Գուլիգրաֆարգյունարերության Գլխավոր Վարչության

№ 6 տպարան, Երևան, Հենիկի պող. № 51:

ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0007185

A II
20259

ԳԽԸ 5 Ռ.