ՍԱՐԳԻՍ ԲԻՋԱՆՈՎ

ԱԶԳԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ՀԱՅ ԲԵՄՈՒՄ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
СЕКТОР ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВ

САБИР РИЗАЕВ

ДРАМАТУРГИЯ МАКСИМА ГОРЬКОГО НА АРМЯНСКОЙ СЦЕНЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1956

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՍԵԿՏՈՐ

792.1(47.925)
Ռ-43

ՍԱԲԻՐ ՌԻԶԱՅԵՎ

ՍՏՈՒԳՎԱԾ Է 1961 Թ.

ՄԱՔՍԻՄ ԳՈՐԿՈՒ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ ՀԱՅ ԲԵՄՈՒՄ

Ա 206333

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1956

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

Մ. Գորկի
Նկար՝ Ա. Աճայանի

ՀՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ԳՈՐԿԻՆ ԵՎ ՆԱԽԱՌԵՎՈԼՅՈՒՑԻՈՆ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԸ

1

Մաքսիմ Գորկու պիեսները Կովկասում հայտնի դարձան 1900-ական թվականների սկզբներին, գրեթե նրա դրամատուրգիայի ստեղծման հետ միասին։ Կովկասյան մամուլը լայնորեն լուսաբանեց մեծ գրողի դրամատուրգիայի հետ կապված մի շարք խնդիրներ՝ նրա պիեսների ռուս և արտասահմանյան բեմադրությունների կապակցությամբ։ Այդ բուռն հետաքրքրությունը դեպի Գորկու դրամատուրգիան կապված է եղել բանվորական շարժման այն վերելքի հետ, որ տեղի էր ունենում Անդրկովկասում 19—20-րդ դարերի սահմանագլխին։ Դա բացատրվում է նրանով, որ անդրկովկասյան ժողովուրդներն իրենց ճակատագրով սերտորեն կապված էին ռուս ժողովրդի բախտի հետ, և 19-րդ դարի սկզբներից անցնում էին ազատագրական շարժման նույն փուլերը, ինչ որ վերապրել էր Ռուսաստանը։

Անդրկովկասը, փաստորեն լինելով Ռուսաստանի գաղութը, իր վրա կրում էր միապետության ազգային-գաղութայնացման քաղաքականության ողջ ծանրությունը։ Մյուս ազգերի հետ միասին դաժան շահագործման ու ճնշման էր ենթարկվում նաև հայ ժողովուրդը։ Դաժան հետապնդումների էր ենթարկվում և ազգային կուլտուրան։ 1895 թվականին փակվեցին հայկական ազգային դպրոց-

ները, իսկ երեք տարի անց՝ բռնագրավվեցին նաև նրանց դրամական միջոցները։

Ցարական գրաքննությունը խստորեն հետամուտ էր լինում հայկական ազգային հրատարակություններին, իրականացնելով ինքնակալության քաղաքականությունը Անդրկովկասի բոլոր ազգությունների նկատմամբ։

1904—1910 թվականներին ամբողջ Ռուսաստանում արգելված հրատարակությունների առավելագույն մասն ընկնում է հատկապես Կովկասի վրա[1]։

Քաղաքական և տնտեսական հարստահարումները բորբոքեցին Ռուսաստանի ժողովուրդների պայքարը շահագործողների դեմ։ Ժողովուրդը համախմբվեց հանճարեղ Լենինի հիմնադրած սոցիալ-դեմոկրատական պարտիայի շուրջը։ 1905—07 թթ. ռևոլյուցիոն պայքարի ելած Անդրկովկասի ժողովուրդներն ավելի համոզվեցին, որ նրանք լիակատար ազատության կարող են հասնել միայն ռուս պրոլետարիատի օգնությամբ, նրա հետ ձեռք ձեռքի տված։

Հայաստանի աշխատավորությունը պայքարի ելավ դասակարգային և ազգային ճնշման դեմ. Ռուսաստանի պրոլետարիատի ռևոլյուցիոն ելույթների ազդեցության տակ, բոլշևիկյան պարտիայի ղեկավարությամբ, կազմակերպված ելույթներ է ունենում նաև հայ պրոլետարիատը։ Դեռևս 1902 թվականին հիմնադրվեց «Հայ Սոցիալ-Դեմոկրատների Միությունը», որ իրեն նպատակ դրեց քաղաքական իշխանության գրավումը[2]։ Վ. Ի. Լենինը ջերմորեն ողջունեց այդ միության կազմակերպումը[3]։ Իսկ 1903 թվականին լենինյան «Իսկրան» իր էջերում պարբերաբար հաղորդումներ էր տպագրում հայ բանվորների և գյուղացիության ռևոլյուցիոն ելույթների մասին։

---

[1] Центральный Государственный Исторический Архив Ленинграда (ЦГИАЛ), фонд 776, книга описей 21 (հաշվումները մերն են—Ս. Ռ.).

[2] Հայ սոց. դեմ. մանիֆեստը, «Պրոլետար», 1902, № 1։

[3] «Искра», 1903, № 33։

Եվ հայ հասարակական առաջավոր միտքը, որ արձագանքեց 1900-ական թվականների ռևոլյուցիոն դեպքերին, չէր կարող անտարբեր մնալ Մաքսիմ Գորկու ստեղծագործության հանդեպ։ Գորկին դարձել էր պրոլետարիատի սիրելի հեղինակը ոչ միայն այն պատճառով, որ նրա ստեղծագործության մեջ պատմվում էր հասարակ մարդկանց, աշխատավոր ժողովրդի մասին, այլ ամենից առաջ այն պատճառով, որ նա իր ստեղծագործությամբ լավագույն ապագայի համար պայքարի և սոցիալական կարգերը արմատապես վերափոխելու կոչ էր անում։ Պատահական չէ, որ առանց հապաղման հայերեն էին թարգմանվում Գորկու այն երկերը, որոնց մեջ առավել ուժով էր արտահայտվում ռևոլյուցիոն ոգին։ «Միանգամայն օրինաչափական է այն իրողությունը, որ ցարիզմի շահագործման դեմ ժողովուրդների մղած ամենաբուռն պայքարի ժամանակ Գորկու «Բազեի երգը» առաջին ստեղծագործություններից մեկն էր, որ թարգմանվել է բոլոր ազգությունների լեզուներով»[1]։ Եվ, իրոք, դա Գորկու երկերից առաջիններից է, որ 1899 թվականին թարգմանվեց հայերեն[2]։

1898-ից մինչև 1905 թվականն ընկած ժամանակաշրջանում Գորկու գործերից հայերեն թարգմանվեցին շուրջ 30 երկ, որոնց թվում «Մրրկահավի երգը», «Պառավ Իզերգիլը» և այլ երկեր։ 1901 թվականին Գորկու ստեղծագործությունների թարգմանությամբ զբաղվում է նաև հայ ժողովրդի պանծալի զավակ Ստեփան Շահումյանը[3]։ Հե-

---

1 С. Балухатый, Песня о Соколе, в сб. М. Горький, Материалы и исследования, т. 3, Изд-во АН СССР, М., Л., 1941, էջ 263.

2 «Մուրճ», 1899, № 4—5, Լ. Թումանյանի թարգմանությամբ, ինչպես և Տ. Հովհաննիսյանի թարգմանությամբ՝ «Մշակում» 1900 թ., № 82 և «Լումա» ամսագրում՝ 1902, № 3։

3 1901 թ. Թիֆլիսում առանձին հրատարակությամբ, Ստ. Շահումյանի թարգմանությամբ լույս տեսավ «Մի անգամ աշնանը» պատմվածքը։

տագայում, ՌՍԴԲԿ 5-րդ համագումարում, որը հրավիրված էր Լոնդոնում, Շահումյանը ծանոթանում է Գորկու հետ և մեծ գրողին հայտնում իր հիացմունքը նրա տաղանդի հանդեպ[1]։ Հայ պրոլետարական պոեզիայի հիմնադիր Հակոբ Հակոբյանի վկայությամբ՝ Շահումյանը ռուս գրողներից ամենից շատ սիրում էր Գորկուն[2]։

Հայ մամուլում Գորկու ստեղծագործության մասին առաջին հոդվածները երևան են գալիս 1900-ական թվականներին. գրողի վիպակներն ու պատմվածքները բարձր են գնահատվում Տ. Հովհաննիսյանի կողմից։ Նա գրում է, որ Գորկու երկերը մրրկի են կոչում։ Ճիշտ ըմբռնելով Գորկու ստեղծագործության գաղափարական էությունը՝ նա գտնում է, որ «Գորկու գրվածքների մեջ լսվում են ինչ-որ մրրիկների մռնչյուններ։ Առնական, մրրկասեր, ըմբոստ տաղանդ է Գորկու տաղանդը»[3]։ Հենց այդ թվականին Խ. Սամվելյանը «Տարազ» ամսագրում տպագրում է մի ընդարձակ հոդված, ուր հատկապես ընդգծվում է Գորկու ստեղծագործությունների թեմատիկան, ցույց է տրվում, որ Գորկին «իր հանճարեղ գեղարվեստական գրչով ստեղծեց մի շարք փայլուն պատկերներ և ու՞մ — թափառաշրջիկների, բանվորների, մի խոսքով ռուս պրոլետարիատի կյանքից»[4]։

Գորկու ստեղծագործության ամենասերտ կապը ռևոլյուցիոն շարժման հետ դարձավ մեծ գրողի հանդեպ ժողովրդի տածած սիրո հիմքը։ Ռևոլյուցիոն շարժման վերելքի հետ միասին Անդրկովկասում աճում է նաև ժողովրդի սերը Գորկու և նրա ստեղծագործության նկատմամբ։ Հայկական և ռուսական պարբերական մամուլը, մեմուարային և նամակագրական տվյալները վկայում են, որ հայ դեմոկրատական թատրոնը վաղուց արդեն կապված է եղել

---

[1] «Մարտակոչ», 1925, № 218։

[2] Նույն տեղում։

[3] «Մշակ», 1900, № 101։

[4] «Տարազ», 1900, № 33։

Գորկու ստեղծագործության հետ դեռ մինչև 1908 թ. «Հատակում» պիեսի բեմադրությունը, և որ Գորկու ազդեցությունը հայ թատրոնի զարգացման վրա սկսվում է ոչ թե 1908 թվականից, այլ ավելի վաղ, ռուսական առաջին ռևոլյուցիային նախորդող քաղաքական վերելքի ժամանակաշրջանից:

Ճիշտ է, Գորկու պիեսները հայ թատրոնում դեռևս չէին բեմադրվում, բայց դա բնավ էլ չի նշանակում, թե հայ թատերական գործիչները նրա դրամատուրգիային դիմելու համար փորձեր չէին անում: Ընդհակառակը, «Հատակում» պիեսի բեմադրությունը, որ տեղի ունեցավ 1908 թվականին, պատահականություն չէր. դրան նախորդել էր մի հետաքրքիր ու բովանդակալից պատմություն, որ բացահայտում է հայ հասարակական մտքի առաջադիմական թևի պայքարը հանուն Գորկու դրամատուրգիայի:

Հայ թատրոնի դեմոկրատական գործիչների հետաքրքրությունը Գորկու ստեղծագործության նկատմամբ շատ պատճառներ է ունեցել: Դրանցից առաջինը հայ ժողովրդի կյանքի հասարակական-քաղաքական պայմաններն էին, որոնք հրամայաբար թելադրում էին միանալ Ռուսաստանի պրոլետարիատի ռևոլյուցիոն պայքարին, որովհետև միմիայն այդ ճանապարհով կարելի էր հասնել ազգային լիակատար ազատագրության: 1906 թ. բոլշևիկյան պարտիայի ականավոր գործիչ Ս. Սպանդարյանը հայ ժողովրդին ցույց էր տալիս, որ «նրա առաջ դրված է մեծ և պատասխանատու պարտավորություն՝ միացյալ ուժերով Ռուսաստանի պրոլետարիատի հետ անողոք կռիվ մղելու բռնակալության դեմ»[1]: Իսկ ռուսական պրոլետարիատի հետ միանալը ենթադրում էր նաև շփում նրա գրականության հետ, քանի որ մասսաների քաղաքական ձգտումները արտահայտվում էին ոչ միայն մարքսիստական-լենինյան գրականության

---

[1] Ս. Սպանդարյան, Հոդվածներ, նամակներ, փաստաթղթեր, Պետհրատ, Երևան, 1939, էջ 51:

և բանվորների գործունեության մեջ, այլև այն գեղարվեստական երկերում, որոնք հարազատորեն արտացոլում էին ժամանակի առաջավոր գաղափարները, ժողովրդին կոչ էին անում ոտքի ելնել ցարիզմի ու բուրժուազիայի դեմ։

Մաքսիմ Գորկին ռևոլյուցիայի ոչ միայն մրրկահավն էր, այլև ռուսական պրոլետարական շարժման հայելին, որ արտացոլում էր նրա պայքարի տարբեր էտապները, և սովորեցնում բոլոր ազգերի աշխատավորներին՝ պայքարել հանուն ազատության։ Ստեփան Շահումյանն ասել է, որ Գորկին «իր բնական զարգացման ընթացքով եկավ բանվորների մոտ, որոնց նա բերեց իր գեղարվեստական տաղանդը, կանգնեց նրանց հետ մի դրոշակի տակ, դարձավ նրանց երգիչն ու կենսագրագիրը»[1]։

Գորկին դարձավ աշխատավորության բարեկամը և ուսուցիչը։ Հենց դա է պատճառը, որ հայկական թատրոնի առաջադեմ գործիչները չէին կարող անտեսել Գորկու ստեղծագործությունը, չէին կարող չպայքարել նրա դրամատուրգիան հայ բեմում հաստատելու համար։

Երկրորդ մեծագույն գործոնը՝ հայ թատրոնում ռուսական կլասիկների բեմադրության տրադիցիան է, որը գալիս է դեռևս անցյալ դարի 60-ական թվականների կեսերից, դեռևս այն ժամանակներից, երբ նա ձևավորվում էր իբրև ազգային ռեալիստական թատրոն։ Հայ թատրոնի առաջադեմ գործիչները Գորկու մեջ տեսնում էին ռուս կլասիկ դրամատուրգիայի լավագույն տրադիցիաների շարունակողին։ Եվ այն պայքարը, որ մղում էր Գորկին թատրոնի հումանիստական բարձր գաղափարայնության, նրա դեմոկրատական բովանդակության ու բեմական ռեալիզմի զարգացման համար, պայքար, որ ուղղված էր իմպերիալիզմի էպոխայի բուրժուական անկումային արվեստի դեմ, կենսականորեն մոտ էր ու ընդունելի հայ թատ-

[1] Ստ. Շահումյան, Գրականության մասին, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատարակություն, 1948, էջ 61։

րոնի առաջադեմ գործիչներին, որոնք դաստիարակվել էին հայ, ռուս և եվրոպական կլասիկ դրամատուրգիայի լավագույն տրադիցիաներով։

Զարգացնելով ռուսական թատերական արվեստի այդ տրադիցիաները, պայքարելով ազգային դեմոկրատական թատրոնի ամրապնդման համար, իրագործելով ռուս մեծ ռևոլյուցիոն-դեմոկրատների և նրանց մարտական զինակից Միքայել Նալբանդյանի պատգամները՝ հայ բեմի առաջավոր գործիչները աշխատում էին թատրոնը «արվեստի տաճարից» վերածել հասարակական ամբիոնի, որտեղից պետք է հնչեին ժամանակի ամենաառաջադիմական գաղափարները։

Պրոլետարիատի ազատագրական պայքարի վերելքը առաջ քաշեց նորանոր հարցեր, որոնց, սակայն, անցյալում ստեղծված երկերը պատասխան տալ չէին կարող։ Անդրկովկասյան պրոլետարիատի ասպարեզ գալու էպոխայում պետք էր նոր դրամատուրգիա՝ նոր բովանդակությամբ, նոր թատրոն, որը կարողանար հարազատորեն արտահայտել ժամանակակից հասարակական շարժումը և նրա գաղափարախոսությունը։ 19—20-րդ դարերի սահմանագլխում ծնվեց նոր դրամատուրգիա՝ ի դեմս Գորկու, և նոր թատրոն՝ հանձին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի։ Քսաներորդ դարի սկզբին ծայր առավ սուր պայքար՝ Գորկու ռեպերտուարը և Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքները հայ բեմում հաստատելու համար։

Հայ հասարակական մտքի հետադիմական թևը, ընդհանրապես մերժելով Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքները, հայտարարեց,— ինչպես վկայում է Լ. Քալանթարը,— որ դա «մի խումբ հարուստ ինտելիգենտների օրապակաս մի հնարք է գերմանական մեյնինգենյան թատրոնի նմանությամբ»[1]։ Իսկ հայ թատրոնի առաջադեմ ներկայացու-

[1] Տես պրոֆ. Լ. Ա. Քալանթարի զեկուցումը ՄԽԱՏ-ի 50-ամյակը և հայ թատրոնը, Հայկական թատերական ընկերության (ՀԹԸ) ֆոնդ, էջ 7։

ցիչները, մասսայականացնելով Գեղարվեստական թատրոնի գործունեությունը, այն սերտորեն կապում էին Գորկու ստեղծագործության հետ։

2

Հայ մամուլում Գորկու դրամատուրգիայի մասին առաջին տվյալները երևան եկան 1902 թվականի դեկտեմբերին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում «Բաղքենիներ» պիեսի բեմադրությունից անմիջապես հետո։ Այդ պիեսը Գորկին ստեղծել էր սոցիալ-դեմոկրատիայի գաղափարների ազդեցությամբ և հենց դա էլ պայմանավորեց պիեսի պարզ ու որոշակի քաղաքական նպատակասլացությունը։ Համաշխարհային գրականության մեջ առաջին անգամ, որպես գլխավոր հերոս, հանդես էր գալիս ռևոլյուցիոն պրոլետարիատի ներկայացուցիչը։ Գորկին բոլորովին նոր լուծում տվեց նաև դրամատիկական կոնֆլիկտին։ Ծառանալով քաղքենիության մանր բուրժուական գաղափարախոսության դեմ, մեծ գրողը ցույց տվեց ոչ թե «հետամնաց հայրերի» և «լուսավորյալ որդիների» հակադրությունը, ինչպես այդ սովորաբար արվում էր մինչ այդ, այլ հանդես բերեց նոր, ռևոլյուցիոն դասակարգի ներկայացուցիչներ, որոնք անհաշտ պայքար էին մղում ամբողջ քաղքենիական աշխարհի՝ և՛ հայրերի և՛ որդիների դեմ։

Բուրժուական քննադատությունը շտապեց սքողել դրամատիկական այդ նոր կոնֆլիկտը, ներկայացնելով այն իբրև ավանդական ընտանեկան կոնֆլիկտ։ Այդ քննադատությունը «Բաղքենիները» մոտեցրեց Նայդյոնովի «Վանյուշինի զավակները» պիեսին, որտեղ, իրոք որ, ցույց է տրված ոչ թե երկու հակամարտ դասակարգերի, այլ պարզապես նույն դասակարգի երկու սերունդների միջև ընկած կոնֆլիկտը։

Գրականագետ Ալեքսանդր Ցոմինի դատողության իմաստը հենց այդ՛ էր։ Այդ դատողությանը, որ կար-

յացվել է Մոսկվայի Պատմական թանգարանում 1902 թվականին, ներկա են եղել նաև հայ ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչները։ Նրանցից մեկը «Նոր Դար» թերթում տպագրել է «Դատախազություն երկու պիեսների մասին» վերնագրով մի հոդված, որտեղ շարադրում է Ֆոմինի զեկուցման բովանդակությունը։ Ինչպես երևում է այդ հոդվածից, համեմատության նշան դնելով «Բաղքենիների» և «Վանյուշինի զավակների» միջև, Ֆոմինը գտել է, որ երկու հեղինակների երկերի մեջ արտահայտված է նույն բովանդակությունը, և առաջնությունը տվել է Նայդյոնովի պիեսին[1]։ Սակայն «Նոր Դարի» այդ հոդվածագիրը ի տարբերություն Ֆոմինի տեսակետի, հատկապես կանգ է առել Գորկու պիեսի վրա և ըստ արժանվույն գնահատել այն՝ նա գրում է, որ «Բաղքենիներ» պիեսը «մի ամբողջ տարածություն է առնում յուր շրջանակի մեջ և բնորոշում է ամբողջ մեշչանների դասակարգը Ռուսիայում՝ սկսած 19-րդ դարի սկզբից մինչև մեր օրերը։ Ինչպես Գոգոլի «Մեռած հոգիներ» գրվածքում զգացվում են այն մեռած հոգիները, որ գոյություն են ունեցել ռուսական կյանքի մեջ ամբողջ 19-րդ դարի առաջին կեսում, նույնպես և Գորկու «Մեշչաններում» պարզ կերպով դուրս են բերված բոլոր մեշչանները, վաճառականները, ազնվականները, աստիճանավորները և այլ բոլոր դասակարգերը, որոնք նսեմացնում են իրենց և ուրիշների կյանքը և համատարեցնում մեշչանների կյանքի չնչին իդեալների մակերևույթին։ Այդ մեշչաններն ամեն մի փոքրիշատե լավ զգացմունքի տեր մարդուն հասցնում են այն կետին, որ նրան չի մնում ոչ մի տեղ, ոչնչով և ոչ մի բանի համար ապրելու եռանդ։ Խնդիրը հեղինակի կողմից դրված է շատ ուժեղ կերպով։ Գորկու պիեսը թեպետ և կոչվում է դրամատիկական էսքիզ, բայց նա ավելի ուժեղ և գեղարվեստական է, քան մի

[1] «Նոր Դար», 1902, № 191։

քանի տասնյակ՝ ժամանակակից կյանքից առնված պիեսները»[1]։

Այսպիսով, հայ ընթերցողը դեռ մինչև Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի բեմադրության արձագանքները ծանոթ էր այդ պիեսին, որպես քաղքենիական գաղափարախոսությունը մերկացնող լավագույն մի ստեղծագործություն, թեև այն ժամանակ «Քաղքենիների» դասակարգային էությունը դեռևս չէր բացահայտված քննադատության կողմից։

Նույն 1902 թվականին «Մուրճ» ամսագրում հրատարակված «Ռուս գրականության նորությունները» հոդվածի հեղինակը ռեակցիոն դիրքերից է մոտենում «Քաղքենիներ» պիեսին։ Այն իրողությունը, որ նա պիեսի կոնֆլիկտը ջանում է պարփակել ընտանեկան առօրյա կոնֆլիկտի մեջ, վկայում է Գորկու ստեղծագործության սոցիալական նշանակությունը խլացնելու նրա ապարդյուն ջանքերը։ Հեղինակը բնավ չի ընդունում Նիլի կերպարը, պնդելով, թե դրամայի հերոսները Բեսսեմենով ամուսիններն են և նրանց զավակները՝ Պյոտրն ու Տատյանան։ Հոդվածագիրը «Քաղքենիներ» պիեսը համարում է դրամատիզմից ու գործողությունից զուրկ մի գործ[2]։ Սքողելով պիեսի դասակարգային կոնֆլիկտը, հոդվածագիրը ջանում է պիեսից դեն նետել քաղքենիության մերկացման պրոբլեմը։ Դրանով իսկ նա ճիգ է թափում հասարակական ուշադրությունը շեղել պիեսի էությունից, քաղքենիության մանր բուրժուական գաղափարախոսության դեմ մղվող այն պայքարից, որը ծավալել էին հայ կուլտուրայի առաջադեմ գործիչները։

Վ. Ի. Լենինը սովորեցնում է, որ քաղքենիությունը նեղ ազգային երևույթ չէ։ Քաղքենիությունը միայն ռուսական հասարակությանը չէ, որ մաշում է։ Գորկուն գրած իր նամակում մեծ առաջնորդը նշում է, որ «քաղքենիական

---

1 «Նոր Դար», 1902, № 194։

2 «Մուրճ», 1902, № 12, էջ 87։

ոգին, լինի այն ռուսական, թե օտար, համապատասխան վատթար երևույթ է»[1]։

Քաղքենիական գաղափարախոսությունը դիմակազերծ անելու խնդիրը ծառացել է նաև հայ ռևոլյուցիոն գործիչների առաջ և իր խորը լուծումը գտել Ստ. Շահումյանի և Ս. Սպանդարյանի հոդվածներում ու ելույթներում։ Հայ հասարակության ռևոլյուցիոն ներկայացուցիչները, առաջնորդվելով լենինյան գաղափարներով, այդ տարիներին սուր պայքար էին ծավալել քաղքենիական, մանր բուրժուական հոգեբանության դեմ, որը հատկանշական էր հայ ինտելիգենցիայի մի որոշ մասի համար ևս։

Հայ իրականության մեջ «քաղքենիական անդորրի» քայքայումն սկսվեց ռևոլյուցիոն գործիչների ուժերով։ Հայ ինտելիգենցիայի առաջադեմ մասը քաղքենիության դեմ մղած իր պայքարի ընթացքում հենվում էր նաև Գորկու ստեղծագործության վրա։ Քաղքենիական գաղափարախոսության դեմ մղվող պայքարը քաղաքական մի խնդիր էր, որ առաջ էր քաշել Վ. Ի. Լենինը։ Քաղքենիական գաղափարների և տեսության դեմ վճռական պայքարի ելավ Գորկին՝ ռուսական առաջին ռևոլյուցիայի ժամանակաշրջանի իր դրամատուրգիայով։

Այդ պայքարն իր արտահայտությունը գտավ նաև հայ թատրոնի ռեպերտուարում։ Սունդուկյանի, Օստրովսկու և մյուս կլասիկների դրամատուրգիան, որ հաստատուն տեղ էր գրավել հայ թատրոնի ռեպերտուարում, իր մի ծայրով ուղղված էր նաև քաղքենիության դեմ։ Բայց նոր դարաշրջանը թատրոնի առաջ դրեց նոր խնդիրներ, պահանջ դրեց ստեղծել մի նոր, այնպիսի դրամատուրգիա, որ կարող լինի արտահայտել այդ ժամանակաշրջանի հասարակական կյանքը։ Հենց այս ժամանակ էր, որ հայ թատրոնն իր որոնումների ընթացքում դիմեց Ս. Ա. Նայդյոնովի, Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի, Ա. Ի. Յուժին-Սումբատովի պի-

1 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 35, էջ 120։

եսներին, սակայն այդ գործերը ժամանակակից հասարակությունը քաղաքական քննադատության ենթարկելու տենդենցներ չունեին, ուստի և դրանց բեմադրության համար թույլտվություն ստանալը կապված չէր մեծ դժվարությունների հետ, մի բան, որ չի կարելի ասել Գորկու պիեսների մասին։ Ցարական գրաքննությունը ձեռք էր առնում բոլոր միջոցները, որպեսզի Գորկու պիեսները ռամպայի լույս չտեսնեին, մանավանդ՝ ազգային թատրոններում։

Հայ թատրոնի գործիչների բոլոր ջանքերը՝ Գորկու պիեսների բեմադրության թույլտվություն ստանալու համար, ապարդյուն էին անցնում՝ հանդիպելով գրաքննության սվիններին։

1903 թվականի հենց սկզբից արդեն հայ թատրոնը բեմադրության էր սպասում Գորկու «Քաղքենիներ» պիեսը։ Նոր-Նախիջևանի հայ թատրոնի գործունեությանը նվիրած իր հոդվածում Հ. Գենջյանը հաղորդում է, որ հատկապես թատրոնի համար էր թարգմանված «Քաղքենիները»[1]։ Բայց այդ ներկայացումը տեղի չի ունեցել, ինչպես այն տեղի չունեցավ նաև 1907 թվականին։ Պետերբուրգում «Քաղքենիներ» պիեսի բեմադրության գլխավոր փորձից հետո հատկապես՝ անհնար էր այն հայ թատրոնում բեմադրել։ Չէ՞ որ Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի և Կ. Ս. Ստանիսլավսկու համառ պահանջների շնորհիվ էր միայն, որ թույլտվություն ստացվեց «Քաղքենիները» բեմադրել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում։ Ահա այստեղ է, որ պիեսի գլխավոր փորձը վերածվեց «գլխավոր ճակատամարտի», որի մեջ նետվեցին կառավարության բոլոր ուժերը՝ սկսած ներքին գործերի մինիստրից և վերջացրած հանդիսասրահ խուժած և թատրոնի շենքը շուրջկալած ոստիկանությամբ։ Այդպիսի վիճակի էր հասցվում Գեղարվեստական թատրոնը, ինչպես և մյուս բոլոր թատ-

[1] «Մշակ», 1903, № 32։

րոնները, որոնք փորձում էին բեմադրել Մաքսիմ Գորկու պիեսը։ «Բաղքենիները» բեմադրության էր թույլատրվում միայն Ռուսական Թատերական Ընկերության միջնորդությամբ կամ էլ տեղական նահանգապետի գրությամբ, ըստ որում թույլ էր տրվում բեմ հանել պիեսի միայն այն օրինակը, որ «հատկապես նշված է դրամատիկական գրաքննիչի կողմից տվյալ բեմադրության համար և նահանգապետի այն երաշխավորությամբ, որ բեմական տեքստի մեջ չեն վերականգնվի գրաքննիչի ջնջումները»[1]։ Այսպես, Պինսկ քաղաքում ոստիկանապետը «Բաղքենիների» բեմադրության ժամանակ հանդիսասրահ բերեց ոստիկանական մի ամբողջ ջոկատ, մարտական լրիվ պատրաստությամբ, իբր թե կարգը պահպանելու համար[2]։ Իսկ դեռ որքա՜ն այդպիսի ոստիկանապետեր կային ողջ Ռուսաստանում, որոնք Գորկու պիեսների դեմ էին հանում ոստիկանական զինված ջոկատներ[3]։ Թեև Գորկու դրամատուրգիան կենսականորեն անհրաժեշտ էր թատրոնին, բայց թատրոնը չէր կարող անդրադառնալ այդ դրամատուրգիային՝ գրաքննական հալածանքների պատճառով։

Առավել ուժեղ, գրաքննչական կրկնակի հսկողության էին ենթարկվում Ռուսաստանի ժողովուրդների լեզուներով հրապարակվող երկերը։ Հայկական պիեսները, ինչպես և հայերեն թարգմանված ռուս հեղինակների պիեսները հաճախ գրաքննության էին ենթարկվում և՛ Պետերբուրգի մամուլի գործերի գլխավոր վարչությունում, և՛ մամուլի գործերի Թիֆլիսի կոմիտեում։

[1] С. Д. Балухатый, Драматургия М. Горького и царская цензура. Տես „Театральное наследие". сб. I, Л., 1934, էջ 205.

[2] Նույն տեղում, էջ 207։

[3] Գորկու հանդեպ ցարական գրաքննության ունեցած վերաբերմունքի մասին է վկայում հետևյալ հետաքրքրական փաստը, որ մենք հանդիպել ենք ЦГИАЛ-ի ֆոնդերում։ Արգելելով գրաքննության ներկայացված գործերից մեկը, գրաքննիչն այդ բացատրում է նրանով, որ այնտեղ Մաքսիմ Գորկուն դրվատող տեսարաններ կան։ Фонд 776, Опись № 26, Дело № 33, 1904, Лист 161.

II 20633

Ներկայացումների գրաքննական հալածանքները հաճախ հանգեցնում էին զավեշտական դիպվածների։ Դերասան Գր. Ավետյանն իր հիշողություններում պատմում է հետևյալ դեպքը, որ տեղի է ունեցել 1903 թվականին։ Երևանում հայկական թատերախումբը պետք է խաղար Շեքսպիրի «Համլետը»։ Աֆիշը տանում են ոստիկանապետի մոտ՝ թույլտվություն ստանալու։ Սա իր մոտ է կանչում քարտուղարին, որը, նայելով ռուս բեմերի համար թույլ տված պիեսների ցանկը, այնտեղ գտնում է «Համլետը», բայց առանց այն նշումի, թե պիեսի հեղինակը Շեքսպիրն է։ Ցուցակում նշված էր միայն այն, որ թարգմանությունը պատկանում է Պոլևոյին։ Ոստիկանապետը այլևս չի լսում հայ դերասանի բացատրությունները, աֆիշի վրայից ջնջել է տալիս Շեքսպիրի և նրա պիեսը բնագրից թարգմանող Հ. Մասեհյանի անունները և ստիպում, որ վերջինիս անվան փոխարեն հայերեն աֆիշի վրա գրվի «Թարգմանություն Պոլևոյի»[1]։

Այդպիսի պայմաններում հայ թատրոնը տարիներ շարունակ զրկված էր Գորկու պիեսը բեմ հանելու բոլոր հնարավորություններից։ Գորկու պիեսների ժողովրդականացման համեմատաբար դյուրին միջոցը պարբերական մամուլն էր, բայց այստեղ էլ հեշտ չէր արտահայտել Գորկու ռևոլյուցիոն գաղափարները։ Բնութագրելով Թիֆլիսում գոյություն ունեցող լեգալ թերթերի վիճակը, Ի. Վ. Ստալինը «Բրձոլայի» առաջին համարի առաջնորդողում գրել է՝ «Գրաքննիչներ կոչվող չինովնիկների մի ամբողջ ոհմակ է նշանակված այդ թերթերին հսկելու համար, և նրանք հատկապես հետևում են դրանց, դիմելով կարմիր թանաքին ու մկրատին, եթե թեկուզ մի ճեղքից ճշմարտության ճառագայթ է թափանցում»[2]։

---

[1] Գրիգոր Ավետյան, Քառասուն և հինգ տարի հայ բեմի վրա, Պետհրատ, 1933, էջ 69։

[2] Ի. Վ. Ստալին, Երկեր, հատ. 1, էջ 6։

Ցարական գրաքննությունը ոչնչի առաջ կանգ չէր առնում Գորկու ստեղծագործության մուտքը հայ տպագրության մեջ արգելելու համար։ Կալանքի տակ էին առնվում այն թերթերն ու ամսագրերը, որոնք հանդգնում էին տպագրել մեծ գրողի երկերի հայերեն թարգմանությունները։ Այսպես, 1903 թվականի ապրիլ ամսին, մամուլի գործերով զբաղվող գլխավոր վարչության գրաքննիչը հայտնում է. «...Ստացվել է հայերեն մի ձեռագիր «Բազեի երգը» վերնագրով, ստեղծագործություն Մ. Գորկու, թարգմանություն՝ Լ. Թումանյանի։ Ի նկատի առնելով... այդ ստեղծագործության մեջ պարունակած միտումները, ինչպես նաև իմ ստացած տվյալներն այն մասին, որ... «Բազեի երգը» բազմիցս արգելվել է գրաքննության կողմից, ինձ թույլ եմ տալիս ներկայացնելու իմ առաջարկությունն այդ երկն արգելելու մասին...»[1]։

Նման իրադրությունների մեջ, բնական է, որ Գորկու պիեսների ժողովրդականացումն սկսվեց սովորական գրախոսությունների ձևով։ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի «Հատակում» պիեսի բեմադրությունից մեկ ամիս անց, հայ մամուլում երևան են գալիս ներկայացման մասին հանգամանալից տեղեկություններ տվող հոդվածներ. շարադրվում է պիեսի մանրամասն բովանդակությունը, մեջ են բերվում գործող անձանց մենախոսություններն ու ռեպլիկները։ Կարելի է ասել, որ դրանք Գորկու դրամատուրգիայի հայերեն ամենաառաջին «թարգմանություններն» են։

Գորկու պիեսների ժողովրդականացումը միաժամանակ զուգակցվում էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի պրոպագանդով։ Հայտնի գրական գործիչ Ստեփան Լիսիցյանը «Հատակում» պիեսի իր տեսած առաջին ներկայացումների առթիվ գրած հոդվածում բարձր գնահատական է տալիս այդ բեմադրությանը, իսկ Գեղարվեստական

---

[1] ЦГИАЛ, С. Петербургский цензурный комитет, дело № 185, 1903 г.

թատրոնի մասին գրում է, որ այն «իր տեսակի մեջ մի եզակի երևույթ է ժամանակակից Ռուսաստանի մտավոր-գեղարվեստական կյանքում»[1]։ Այնուհետև Լիսիցյանը այդ թատրոնը կոչում է «արվեստի վսեմ մի տաճար»։ Թատրոնի ռեպերտուարի մասին նա գրում է. «Գեղարվեստական թատրոնը ներկայացնում է միայն տևողական նշանակություն ունեցող երկեր. Իբսեն, Հաուպտման, Չեխով, Տոլստոյ, Գորկի — ահա նրա սիրած հեղինակները»։

Գորկու, իբրև դրամատուրգի, անունը անքակտելիորեն կապված է Գեղարվեստական թատրոնի հետ, որտեղ նա հանդիսացել է թատրոնի հասարակական-քաղաքական ուղղության սկզբնավորողը։ Հայ քննադատության մեջ ևս Գորկու դրամատուրգիան սերտորեն կապվել է Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործության հետ։ Գնահատելով Գորկու պիեսը և նրա բեմադրությունը, Ստեփան Լիսիցյանը նույն այդ հոդվածում գրում է. «Վարագույրը միջից երկփեղկ բացվեց։ Ապշեցուցիչ ռեալականությամբ ներկայացրած է մեր առաջ թշվառության այն որջը, որ հայտնի է միայն մեծ քաղաքներում, ուր մարդավայել բնակարան ունենալու համար պետք է բախտավոր ծնվել։ Այդ ապաստարանում (ночлежка) գլուխ դնելու մի անկյուն են գտել քաղաքակիրթ հասարակության կյանքի «հատակում» գոյություն պահպանող «բոսյակները»։

Հատակի մարդկանց հերոսներին Ստեփան Լիսիցյանը բնութագրում է որպես «գոյության կռվում խորտակվածների»։ Կամենալով ընդգծել Գորկու պիեսի հերոսների ազատասիրությունն արտացոլելու թատրոնի ձգտումը, Լիսիցյանը ներկայացման նկարագրությունն ավարտում է այսպիսի խոսքերով. «Վերջում բոլորը սկսում են երգել մի սրտառուչ, տխուր և միաժամանակ ազատասեր երգ, որ ընդհատվում է «Բարոնի» հայտնած բոթով, թե ալկոհոլիկ դերասանը ինքն իրան կախեց»[2]։

[1] «Մուրճ», 1903, № 1։

[2] «Մուրճ», 1903, № 1 (ընդգծումը մերն է—Ս. Ռ.)։

Գորկու պիեսների գաղափարական բովանդակությունը խորը կերպով բացահայտվում է միայն հայ ռևոլյուցիոն գրաքննադատության կողմից։ 1903 թվականին Ստեփան Շահումյանը, «Հատակում» պիեսի բեռլինյան բեմադրության առթիվ մի հոդված է գրում[1]։ Բեռլինյան այդ բեմադրությունը առիթ է դառնում, որպեսզի նա հայ ընթերցողին հաղորդակից անի պիեսի գաղափարական բովանդակությանը։ Խոսելով «Հատակումի» չտեսնված հաջողության մասին, Շահումյանն ընդգծում է՝ «Օր չի անցնում, որ Մ. Գորկու այդ հռչակավոր երկը բեմ չդրվի»։ Այն տարիներին դա հնչում էր իբրև պարզ մի ակնարկ, թե անհրաժեշտ է, որ հայ թատրոնն էլ բեմ հանի այդ պիեսը։

Հասկանալի է, անշուշտ, որ այդ տարիներին, այն էլ հայ լիբերալ բուրժուազիայի լրագրում, Շահումյանը չէր կարող հայ թատրոնին պիեսը բեմ հանելու բացեիբաց կոչ անել։ Դա վկայում է Թիֆլիսի ռուսական թատրոնում պիեսի բեմադրության հետ կապված հետևյալ դեպքը։ Նույն 1903-ի հուլիսին (Ստ. Շահումյանի հոդվածը տպագրվել է սեպտեմբերին) Մաքսիմ Գորկին գալիս է Թիֆլիս։ Գրողի գալստյան պատվին Թիֆլիսի ռուսական թատրոնը նախապատրաստվում է բեմ հանել «Հատակումը»։ Այդ առթիվ Թիֆլիսի պահնորդական բաժանմունքը հեռագրում է ոստիկանության դեպարտամենտին. «Օրերս Թիֆլիս եկած Մաքսիմ Գորկին 21-ին մեկնեց Բաթում, որտեղից այսօր կամ վաղը կրկին այստեղ կգա։ Նրա պատվին տեղի թատրոնը, հենց այսօր և վաղը, հավանաբար իր իսկ ներկայությամբ, պետք է ներկայացնի «Հատակումը»... Նահանգապետը նախազգուշացված է»[2]։

Ներկայացումներից հետո, պահնորդական բաժանմուն-

---

[1] *«Մշակ», 1903, № 195։ Տես Գ. Հովնան «Մաքսիմ Գորկին և հայ կուլտուրան», ՀՍՍՌ ԳԱ հրատարակություն, Երևան, 1951, էջ 18։*

[2] Революционный путь Горького по материалам департамента полиции. Изд-во Госцентрархива, М., Л., 1933, էջ 80.

քը, հանգստանալով, զեկուցում է.«... Մաքսիմ Գորկու «Հատակում» պիեսի երկու ներկայացումները (հուլիսի 24-ին և 26-ին) տեղական նահանգային թատրոնում անցան առանց հասարակության կողմից որևէ ցուցարարական արտահայտությունների։ Ըստ գործակալության տվյալների, հեղինակը 300 ռ. նվիրատվություն է արել «Ռուսաստանի Սոցիալ-Դեմոկրատական Բանվորական Պարտիայի Միության» տեղական կոմիտեին»[1]։

Լինելով Սոցիալ-դեմոկրատական բանվորական պարտիայի կովկասյան կազմակերպության ակտիվ գործիչներից ու կառուցողներից մեկը, Շահումյանը քաջ տեղյակ էր նման փաստերին։ Բեռլինյան բեմադրության համար առիթն օգտագործելով, Շահումյանը կարողացավ իր խոսքը ասել «Հատակում» պիեսի, նրա սոցիալական նշանակության ու հասարակական բովանդակության մասին։

Ինչպես հայտնի է, «Հատակումի» բեռլինյան ներկայացումը, որը 1903 թվականին բեմադրվել է Մաքս Ռեյնհարտի թատրոնում՝ ռեժիսյոր Ռիխարդ Վալենտինի կողմից, մի շարք կողմերով կրել է սիմվոլիստական բնույթ։

Պիեսը մեկնաբանվել է որպես ճակատագրի ողբերգություն։ Ներկայացման մասին Շահումյանը ոչինչ չի գրում, այլ գոհանում է միայն նրանով, որ նշում է «դերակատարների մտածված և բնական խաղը»։ Ըստ երևույթին, դա բացատրվում է նրանով, որ «դերակատարների մեծ մասը,— ինչպես գրում է Ս. Բալուխատին,—խաղացել է ուրիշ պլանով և, հակառակ բեմադրության մտահղացմանը, նրանք մոտեցել են Գորկու ստեղծած տիպերի ճիշտ բացահայտմանը»[2]։ Շահումյանը, խոսելով պիեսի իդեական բովանդակության մասին, գրում է. «Գորկին, բանալով մեր առաջ հատակը և իր յուսավոր կանթեղով հանդես բերելով այն

[1] Революционный путь Горького по материалам департамента полиции. Изд-во Госцентрархива, М., Л., 1933, էջ 80.

[2] „На дне" М. Горького. Материалы и исследования. Изд. ВТО, М., Л., 1940, էջ 256.

մաայլ տիպերը, մեզ ցույց է տալիս, որ դրանք և մեր դեմքերն են, որքան էլ մենք չուզենանք դրանց տեսնել, դրանք ուրիշ արարածներ չեն, այլ միայն մարդիկ, մեր ընկերները, մեր եղբայրները, որոնք իրանց այդ ընկած դրության մեջ ոչ միայն զզվանքի, այլ՝ քնդճակատակը, ավելի սիրո և ավելի կարեկցության արժանի են, քան ուրիշները»[1]։

Իր հոդվածում Շահումյանը որոշակիորեն անց է կացնում այն միտքը, որ կապիտալիզմի պայմաններում բոլոր աշխատավորներին էլ կարող է վիճակվել Գորկու «Հատակի» հերոսների բախտը։

Դեռևս Ղազարոս Աղայանի հոբելյանին չարտասանված ճառում Շահումյանը գտնում է, որ ամենից առաջ պետք է կռիվ հայտարարել «այն պայմանների, քաղաքական այն կարգերի դեմ, որոնք արգելում են ժողովրդի — այդ հասարակական օրգանիզմի ազատ, բնական զարգացումը»[2]*։ Իսկ այստեղ, զարգացնելով իր այդ միտքը, Շահումյանը ցույց է տալիս, որ «Հատակում» պիեսը չի կորցնի իր այժմեականությունը, «քանի դեռ մարդը չի գիտակցում իր վսեմ կոչումը»։*

Այն ժամանակ, երբ բուրժուական քննադատությունը գրում էր, որ «Հատակում» պիեսը նույնիսկ կյանքի պատկերը չէ, այլ միայն դիալոգաձև դատողություններ կյանքի մասին՝ Շահումյանը մամուլի էջերում դրվատում էր Գորկու պիեսը, իբրև մի երկ, որի «պատկերներն առնված են կյանքի խորքից»։ Հոդվածում հատկապես նշվում է այն կարևոր հանգամանքը, որ գոյություն ունեցող կարգերում մարդիկ ստիպված են հոգալ միայն «մի կտոր հացի» մասին. «Արարածներից ամենակատարյալը, իր խելքով և իր զգացմունքներով ամենքի վրա թագավորողը, տնտեսական անողոք պայմանների և ընկերության անհավասար օրենքների շնորհիվ, ընկնում է իր վայել ստորիճանից ճահճոտ

---

[1] *«Մշակ», 1903, № 195 (ընդգծումը մերն է—Ս. Ռ.)։*

[2] *Ս տ. Շ ա հ ո ւ մ յ ա ն, Գրականության մասին, էջ 24—25։*

ու աղմալից խարխուլատի մեջ և հոգով ու մարմնով շաղախվում այդ ղանգվածի հետ։ Իր ողորմելի կացությունը այս հանցավոր երկրի վրա քարշ տալու. համար մարդարարածը ստիպված է այլևս ոչ մի միջոցի մեջ խտրություն չդնել. Նրա համար այլևս ոչ մի սրբություն չկա և իր ըմբոստ ոգին առանձին բավականությամբ ոտնակոխ է անում ամեն մի օրենք և ծաղրում ու արհամարհում հասարակական կարգերը։ Հացի խնդիրը մոռացնել է տալիս նրան ամեն մի իդեալական զգացմունք. «ճշմարտություն», «արդարություն»,՛ «խիղճ», «հավատք», «կարեկցություն» — լոկ ծնծղաներ են, որ ղողանջում են և ուրիշ ոչինչ»[1]։

Ժողովրդական ղանգվածները հեծում են բռնակալության լծի տակ, նրանք սովահար են լինում ու մեռնում,— ահա թե ինչ էր գրում Շահումյանը։

Ստեփան Շահումյանը Գորկու պիեսն օգտագործել է կապիտալիստական հասարակության խոցերը ցույց տալու և միաժամանակ ժողովրդին ազատագրական պայքարի կոչ անելու համար։ Այն ժամանակ, երբ բուրժուական քննադատները ջանում էին Գորկու պիեսին խորթ գաղափարական բովանդակություն վերագրել, սքողել նրա մերկացնող ուժը, այդ նույն ժամանակ Շահումյանը բացահայտում է պիեսի իսկական բովանդակությունը, ցույց է տալիս նրա իսկական արժեքը։ Նշելով, որ «Հատակումը» ներկայացնում է կյանքի «ցնցող պատկերներ», նա բացեիբաց ասում է, որ պիեսում եղած «մարդկային արժանապատվության ամեն մի վիրավորանք ականատեսն իր վրա է առնում՝ իբրև վիրավորանք հենց իր՝ հանդիսատեսի անհատականության հասցեին»։

Միաժամանակ, Շահումյանը շատ բարձր էր գնահատում Գորկու պիեսի հումանիստական փիլիսոփայությունը. «Մարդասիրություն — ահա այն իշխող գաղափարը, որով համակված է այդ երկը»,— գրում է նա։ Հոդվածի

---

[1] «Մշակ», 1903, № 195 (ընդգծումը մերն է—Ս. Ռ.)։

վերջում Շահումյանն ասում է. «Մարդ — որքան քաղցր է հնչում այս խոսքը Գորկու ականջին, որքան հպարտությամբ է արտասանում նա այդ բառը, և մի՞թե նրա չորս պատկերները այդ վսեմ արարածի գովեստի երգը չեն։ «Մարդ» սա շատ մեծ բան է. այդ բառի մեջն է ամեն բանի սկիզբը և վախճանը. ամեն ինչ մարդու մեջ է և ամեն ինչ մարդու համար է. գոյություն ունի միայն մարդը. մնացած ամեն ինչ միայն նրա ձեռքի ու մտքի արդյունքն են կազմում։ Մարդ — դա մի հրաշալի բան է. մարդ — հնչում է հպարտ. պետք է հարգել նրան և ոչ խղճալ ու ստորացնել նրան»։

1905—1907 թվականների ռևոլյուցիոն խմորումների նախօրյակին այս խոսքերը հնչում էին իբրև պայքարի կոչ։ Այդ մասին է գրում Գորկին 1928 թվականին Կուրսկի կարմիրբանակայիններին ուղղած իր նամակում, նշելով, որ «Սատինի խոսքերի, մարդուն տված նրա գնահատության մեջ»[1] կարելի է տեսնել ապստամբության կոչ։ Այդ կոչն ընկալվել ու ըմբռնվել էր հայ հասարակության ռևոլյուցիոն ներկայացուցիչների կողմից, որոնք ինքնակալության դեմ իրենց մղած պայքարում հենվում էին նաև Գորկու դրամատուրգիայի վրա։

Մեծ գրողի կոչը ամենատարբեր ճանապարհներով հասավ նաև հայ ընթերցողի ականջին։ «Հատակումից» հետո Գորկին գրում է իր նշանավոր «Մարդը» պոեմը։ Գորկու այս ստեղծագործությունը, որ ըստ էության, հանդիսանում էր Սատինի մենախոսության շարունակությունը, գրեթե անմիջապես թարգմանվում է հայերեն և տպագրվում «Մշակի» 1904 թվականի 17-րդ համարում։ Մի տարի անց «Մարդը» երկրորդ անգամ տպագրվում է «Ընկեր» թերթում (№ 25—26)։

Այդ տարիներին «Հատակումը» չի հաջողվում բեմ հանել։ Գրաքննությունը «Հատակումը» բեմադրելու հա-

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, т. 24, էջ 357.

մաձայնություն էր տալիս բացառապես Ռուսաստանի Թատերական Ընկերության կամ տեղական նահանգապետների հատուկ միջնորդության դեպքում։ Չսահմանափակվելով դրանով, 1903 թվականի վերջերին, «մինիստրը բարեհաճեց հրամայել. 1) ըստ հնարավորին հետագայում արգելք հանդիսանալ «Հատակումը» բեմ հանելուն և 2) փոքր թերթերի խմբագրություններին տալ համապատասխան ցուցումներ»[1]։ «Հատակում» պիեսի դեմ դուրս եկավ չինովնիկների մի ամբողջ ոհմակ ցարական մինիստրների և իրեն՝ Նիկոլայ երկրորդի գլխավորությամբ[2]։

Չնայած «Հատակում» պիեսի ցենզուրական արգելքներին պաշտոնապես վերջ տրվեց 1905 թվականի կեսերին, սակայն ժողովրդական և ազգային թատրոնի համար դեռևս երկար տարիներ պիեսը գտնվում էր խստիվ արգելքի տակ[3]։

---

[1] С. Д. Балухатый, Драматургия М. Горького и царская цензура. „Театральное наследие", сб. I, էջ *219.*

[2] *1903 թվականի հունվար ամսին Պետերբուրգի Ալեքսանդրինյան թատրոնում մտադրվեցին բեմադրել «Հատակումը», բայց Գորկու պիեսի բեմադրության դեմ դուրս եկավ Ներքին Գործոց մինիստր Պլեվեն։ Կայսերական թատրոնի դիրեկտոր Տելյակովսկուն Պլեվեն ասել էր հետևյալը. «Եթե բավարար պատճառ լիներ, ես մի րոպե անգամ չէի տարակուսի Գորկուն Սիբիր աքսորելու մասին»։ Տելյակովսկուն հաջողվեց այդ հարցի վերաբերյալ խոսել Նիկոլայ երկրորդի հետ, և այդ զրույցից հետո, նա իր օրագրում գրեց. «Թագավորը Գորկուն համարում է բեմադրության համար ընդհանրապես անհամապատասխան... Նիկոլայ երկրորդը ուղղակի մատնանշեց, որ Գորկու պիեսների արգելումը «պետական նշանակություն ունի»։ Տելյակովսկու օրագիրը, 9-րդ գիրք էջ, 3312—3317, Ա. Ա. Բախրուշինի անվան կենտրոնական Պետական Թատերական թանգարանի ձեռագրական ֆոնդից։ Մեջբերումը արված է Ս. Դանիլովի* „М. Горький и театр" *գրքի ձեռագրից։*

[3] „На дне" М. Горького, Материалы и исследования, էջ 287.

3

Հայ թատրոնը, առաջադեմ հայ հասարակությունը կենսականորեն զգում էր Գորկու դրամատուրգիայի կարիքը։ Առանձնապես կարևոր նշանակություն ունեին ինտելիգենցիային վերաբերող պիեսները։ Հայ հասարակության համար առանձին հետաքրքրություն էր ներկայացնում ինտելիգենցիայի և ժողովրդի փոխհարաբերության պրոբլեմը։ Ազատագրական շարժման պրոլետարական փուլում հայ հասարակության մեջ ծնունդ էր առնում ինտելիգենցիայի մի նոր սերունդ, որ սկսում էր իր ռևոլյուցիոն պայքարն ընդդեմ միապետության։ Ռևոլյուցիոն ինտելիգենցիայի դաստիարակման գործում վճռական դեր էին խաղում անդրկովկասյան մարքսիստական խմբակները։ Առաջադեմ երիտասարդությունը դաստիարակվում էր սոցիալ-դեմոկրատիայի ոգով՝ ռևոլյուցիայի ոգով։ Այդ տարիներին լայն չափերի է հասնում նաև թերթիկների հրատարակումը անդրկովկասյան ժողովուրդների տարբեր լեզուներով։ «Հիանալի գրված պրոկլամացիաները լույս էին տեսնում ռուսերեն, վրացերեն ու հայերեն լեզուներով և հեղեղում Թիֆլիսի բոլոր թաղամասերը,—գրել է լենինյան «Իսկրան» Թիֆլիսի սոցիալ-դեմոկրատների գործունեության մասին»[1]։ Հայ ռևոլյուցիոն ինտելիգենցիան իր շարքերից առաջ է քաշել այնպիսի սքանչելի մարտիկներ, ինչպիսիք էին Ստ. Շահումյանը, Սուրեն Սպանդարյանը, Բոգդան Կնունյանցը և շատ ուրիշներ, որոնք պրոլետարիատի մեջ «դասակարգային ինքնագիտակցություն են զարգացնում նրանց մեջ հայերեն լեզվով բանավոր և տպագիր պրոպագանդի և ագիտացիայի միջոցով...»[2]։

Ինտելիգենցիայի և ժողովրդի փոխհարաբերության պրոբլեմը ռուսական առաջին ռևոլյուցիայի ժամանակաշրջանում մի առանձին սրությամբ էր դրված Գորկու

---

1 Ի. Վ. Ստալին, Համառոտ կենսագրություն, էջ 17։

2 Ի. Վ. Ստալին, Երկեր, հատոր 1, էջ 45։

դրամատուրգիայում։ Այդ հարցը ևս Գորկին լուծեց ռևոլյուցիոն պրոլետարիատի դիրքերից։ «Քաղքենիներ», «Հովեկներ», «Բարբարոսներ» և «Արևի զավակները» պիեսներում հեղինակը հանդես է բերում դեմոկրատական և բուրժուական հետադիմական ինտելիգենցիայի երկու լագեր։

Հայ ինտելիգենցիան նույնպես միատարր չէր։ Եվ հայ առաջավոր հասարակական միտքը, ինտելիգենցիայի հետ կապված հարցերի լուծման ժամանակ, չէր կարող անտարբեր լինել նույն խնդիրը շոշափող Գորկու դրամատուրգիայի հանդեպ։ Բնութագրելով կապիտալիզմի դարաշրջանի բուրժուական ինտելիգենցիայի սոցիալական անկման ուղին, Լենինը գրում է. «...կապիտալիզմն ավելի ու ավելի է խլում ինտելիգենտից նրա ինքնուրույն դիրքը, վերածում է նրան կախյալ վարձվորի...»[1]։

Այսպիսին էր նաև կապիտալին վաճառված հայ բուրժուական ինտելիգենցիայի ուղին, ինտելիգենցիա, որ խոչընդոտ էր դարձել ժողովրդի առաջադիմության ճանապարհին[2]։ 1902 թվականին, Ստեփան Շահումյանի միջոցով, հայ առաջադեմ երիտասարդությունն իր վերաբերմունքն արտահայտեց բուրժուական ինտելիգենցիայի նկատմամբ, ասելով, որ հայ նոր դեմոկրատական ինտելիգենցիան չի շարունակի նրանց սկսած գործը. «Ընդհակառակը, մենք հայտարարում ենք, որ ոչ մի ժառանգություն չենք ընդունում ձեզանից, որ մեր ճանապարհները բոլորովին տարբեր են։ ... մենք քաղաքական-հեղափոխական կռիվ ենք քարոզում. բուրժուական «ազգասիրության» ու «ազատամտության» փլատակների վրա մենք կարմիր, պրոլետարական դրոշակ ենք պարզում, որի վրա գրում ենք առայժմ.

[1] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատոր 4, էջ 251։

[2] Ստեփան Շահումյան, Գրականության մասին, Հայպետհրատ, 1947, էջ 47։

«Կռիվ բռնակալության դեմ,
Կեցցե՛ քաղաքական ազատությունը»[1]։

Բուրժուական լիբերալիզմը քայքայում էր հայկական ինտելիգենցիային։ Վտանգը մեծանում էր նրանով, որ հայ ինտելիգենտի լիբերալիզմը անքակտելիորեն կապված էր նացիոնալիզմի հետ[2]։ Անհրաժեշտ էր սահմանազատվել լիբերալիզմից, այլապես հայ «ընթերցողի գլխում ստեղծվում է մի կատարյալ խառնաշփոթ, և նա ոչ մի պարզ պատկերացում չի ստանում հայ հասարակական գաղափարական հոսանքների մասին»[3]։

Բերդյաևների, Բուլգակովների և Ստրուվեների տիպի լիբերալներից սահմանազատվելու գաղափարն էր, որ Գորկին արտահայտեց ինտելիգենցիային վերաբերող իր պիեսներում։ Այդ գաղափարը հատկապես ցայտուն դրսևորվել է «Հովեկներ» պիեսում։ Գորկին Կ. Պ. Պյատնիցկուն գրում է. «Սկսել եմ գրել ևս մի պիես՝ «Հովեկները»։ Մտադիր եմ պատկերել ժամանակակից «բուրժուա-մատերիալիստական ինտելիգենցիային», ինչպես արտահայտվում է Բերդյաևը։ Շատ եմ ուզում դրանց բերանը մի լավ ծեփել»[4]։

«Իր «Հովեկներ» պիեսում Գորկին կոչ է անում իսկական դեմոկրատական ինտելիգենցիային՝ սահմանազատվել բուրժուազիայից և նրա սպասարկուներից։ 1905 թվականի նախօրյակին, առաջնորդվելով Լենինի գաղափարներով ու բոլշևիկյան պարտիայի դրույթներով, Գորկին դեմոկրատական ինտելիգենցիային կոչ արեց մասնակցել

---

1 Ստ. Շահումյան, Գրականության մասին, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատարակություն, 1948, էջ 29.

2 Ստ. Շահումյան, Գրականության մասին, Հայպետհրատ, 1947, էջ 89։

3 Ս. Սպանդարյան, Հոդվածներ, նամակներ, փաստաթղթեր, Պետհրատ, 1939, էջ 165։

4 М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, т. 6, էջ 552. Ռուսերեն բնագրում այսպես է՝ „Очень хочется подарить „всем сестрам— по серьгам“, в том числе и Бердяеву“.

պրոլետարիատի կողմից գլխավորվող ռուսական առաջին ռևոլյուցիային՝ ժողովրդական ռևոլյուցիային»[1]։

«Հովեկներ» պիեսի նախատիպերը գոյություն են ունեցել նաև հայ իրականության մեջ, և դրանով էլ բացատրվում է այն կենդանի հետաքրքրությունը, որ հայ մամուլը ցուցաբերում էր Գորկու պիեսների նկատմամբ։

«Հովեկները» առաջին անգամ բեմադրվեց Վ. Կոմիսարժևսկայայի «Դրամատիկական թատրոնում» Պետերբուրգում, 1904 թ. նոյեմբերի 10-ին։ Դա ռուս թատրոնի ռևոլյուցիոն խիզախ ելույթն էր 1905 թվականի դեպքերի նախօրյակին։ Առաջին ներկայացման ժամանակ հանդիսասրահում առաջ եկավ նույն այն պառակտումը, որ պատկերված էր հենց պիեսի մեջ։ Դեկադենտներ Դ. Մերեժկովսկին, Դ. Ֆիլոսոֆովը, Ս. Դյագիլևը և մյուսները փորձեցին ցույց կազմակերպել Գորկու դեմ, իսկ հանդիսատեսների դեմոկրատական մասը, ընդհակառակը, խանդավառ օվացիաներով դիմավորեց մեծ գրողին։

Քննադատությունը նույնպես պառակտվեց երկու լագերի։ «Նովոստի» թերթի գրախոսը գրում է. «Հանդիսատեսների մեջ ես չնկատեցի և ոչ մի անտարբեր դեմք։ Ես տեսա զայրալից, զարմացած, շփոթված, խանդավառ, հեգնանքով լի ու ոգեշնչված դեմքեր»[2]։ Քննադատությունը Գորկուն համեմատում էր հերոսական զինվորի հետ, որը վճռական կռվի է ելել այդ հասարակության դեմ։ Իսկ ոչ անհայտ բուրժուական քննադատ Ա. Կուգելը բացագանչում է. «Մենք բոլորս էլ հովեկներ ենք»[3]։ Քննադատներից մեկ ուրիշը ճիշտ է նկատել, որ «այդ պիեսին իրոք որ «հովեկներն» են սուլում, այսինքն այն մարդիկ, որոնք ցավով են զգացել պիեսի ճշմարտությունը»։

---

[1] Б. В. Михайловский, Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции. Изд-во АН СССР, М., 1951, էջ 132.

[2] „Новости" (СПБ), 1904, № 317.

[3] Նույն տեղում։

«Հովեկներ» կային նաև հայ իրականության մեջ։ Նրանք՝ հայ ժողովրդի այդ «լուսավորիչները», այժմ կանգնած էին ազգային բուրժուազիայի դրոշի տակ և ուղղակի հակադրըվում էին ժողովրդի շահերին, հրապարակորեն ցուցադրելով իրենց բուրժուական գարշելի կերպարանքը։

«Հովեկների» պետերբուրգյան ներկայացումից երեք շաբաթ անց հայ մամուլի էջերում այդ ներկայացման վերաբերյալ մի հանգամանալից հաշվետվություն է հրապարակվում։ «Ինչու՞ են վրդովվում»[1] հոդվածում արծարծվում են նաև ինտելիգենցիայի ճակատագրի հետ կապված մի շարք ընդհանուր հարցեր։ Հոդվածի սկզբում հեղինակը զարգացնում է այն միտքը, որ ժամանակակից բուրժուական հասարակարգում, որ չի հանդուրժում ճշմարտությունը, «կան և սաստիկ ուժեղ բռնկվող բնավորություններ», որոնք «ամբողջ իրանց էությամբ հավատում են, որ պետք է ջարդել, տրորել անպետք պաշտամունքները»։ Այդ նոր մարդիկ իրենց ամբողջ էությամբ հավատում են, որ հարկավոր է խորտակել փտած կարգերը։ «Բարձր թռիչքներ, լայն հորիզոններ — ահա նրա (այդ նոր հերոսի — Ս. Ռ.) հոգու տարերային ձգտումը»։ Ակնարկելով հայ իրականությունը, հեղինակը գրում է, որ թեև այդպիսի հերոսները դեռևս քիչ են, բայց «նրանք հարկադրում են խոսել, իրարով ընկնել, վիճել, դատել։ Նրանք կարող են հանճար չլինել, բայց այրող, տանջող խոսքի հերոսներ են լինում և այդպիսով էլ տիրում են մտքերի վրա»։

Ռևոլյուցիոն մարտիկների նոր սերունդ էր աճել նաև հայ ժողովրդի մեջ։

«Մշակի» հոդվածագիրը[2] կյանքի այդ նոր հերոսներին

---

[1] «Մշակ», 1904, № 268։

[2] «Մշակ», 1904, № 268։ Այս հոդվածը ստորագրված է — Լ.։ Մինչև այժմ էլ պարզված չէ, թե հեղինակն ով է։ Գրականության մեջ այն հավանական կարծիքն է հայտնվել, որ այս հոդվածը գրել է Ստեփան Լիսիցյանը (տես Ռ. Զարյան «Պայքար ռուս դրամատուրգիայի համար հայ թատրոնում» Հայպետհրատ, Երևան, 1954, էջ 103)։

կոչում է «առաքյալներ», որոնք ժողովրդին ճշմարտություն և ազատություն են բերում. այդ «հրաշք-դյուցազունների» առաջին շարքում նա դասում է Գորկուն։ Պետերբուրգյան ներկայացման առիթով նա գրում է. «Այդ տեսակ մի համարձակ, հանդուգն մերկացնող՝ ներկայումս վրդովել է Պետերբուրգի հասարակությունը։ Դա Մաքսիմ Գորկին է, այն ինքնուրույն, ուժեղ տաղանդը, որ վերջին տարիներում այնքան խոսեցնել է տվել իր մասին։

Ներկայումս Պետերբուրգի մի բեմի վրա ներկայացրին նրա նոր պիեսը, որի անունն է «Дачники» («Ամառանոցավորներ»)։ Դա մի ամբողջ մեղադրական ճառ է ռուս ինտելիգենցիայի դեմ։ Գորկին իրեն հատուկ լեզվով և խիտ գույներով ցույց է տալիս այդ դասակարգի ամբողջ մտավոր և բարոյական ոչնչությունը»։ Բնութագրելով բուրժուական լիբերալ ինտելիգենցիային՝ հոդվածագիրը հայտարարում է, որ «անկարողություն է ամենքի անունը։ Նրանք, ինչպես ասում է գործող անձինքներից մեկը՝ ծառան,— ջրի երեսին երևացող պղպջակներ են, որոնք կորչում են և ապա էլի երևում։ Կորչում և երևում են առանց մի լուսավոր հետք թողնելու, առանց կարողանալու կյանքի մեջ շավիղներ գծելու, անպետք ու անօգուտ»։

Այնուհետև, հեղինակը անցնում է ներկայացման, ավելի ճիշտ՝ նրա շուրջը ծավալվող դեպքերի նկարագրմանը. «Բեմի վրա այդ անկման տեսարանը, այդ ոչնչությունը, իհարկե, ավելի ազդու, ցնցող տպավորություն պիտի թողներ։ Հասարակության մեջ եղան վրդովվողներ էլ։ Եվ երբ երրորդ գործողությունից հետո հեղինակին բեմ կանչեցին, ծափահարությունների հետ բարձրացան և սաստիկ սուլոցներ։ Բայց անվեհեր մերկացնողը կանգնած էր այդ վըրդովվածների առաջ հպարտ ու անվախ հայացքով չափում էր դահլիճը, կարծես ուզում էր իմանալ, թե ո՞վքեր են անբավականները։ Պե՞տք է ասել, թե ովքեր էին դրանք։— Նույն ամառանոցավորները, նույն խոսող, դատարկ դես ու դեն վազող, բայց վերջիվերջո անկարող ու անպետք

ինտելիգենտները»։ Հոդվածագիրը պարզ ակնարկում է, որ այդ ինտելիգենցիան չէ՛, որ «երջանիկ ապագա պիտի պատրաստե իր գործունեությամբ»։ Հենց այդ ճշմարտությունն է, որ «ծակեց, հայելին չափազանց անողորմ էր իր պարզությամբ»։

«Ժողովրդի մարդ»—այսպես է բնութագրվում Գորկին վերոհիշյալ հոդվածում։

Հայ ընթերցողը, իմանալով Գորկու պիեսի ու նրա գաղափարների, ինչպես նաև առաջին ներկայացման ժամանակ տեղի ունեցած դեպքերի մասին, կամա թե ակամա մտահոգվում է իր ինտելիգենցիայի վիճակով՝ համեմատելով նրան այն բնութագրության հետ, որ Գորկին է տվել ռուս բուրժուական ինտելիգենցիային։ Այդ նույն հարցերն է բարձրացնում նաև հայ ռևոլյուցիոն մարքսիստական քննադատությունը։ Իր հոդվածներից մեկում Ս. Սպանդարյանը գրել է. «Հայ, ինչպես դեմոկրատական ինտելիգենցիան պետք է գրականությունը մոտեցնի ժողովրդին, այն դարձնի ժողովրդական՝ բառիս իսկական իմաստով...»․ և շարունակում է. «..։Անհրաժեշտ է թե՛ գրականության մեջ և թե՛ հասարակական ծառայության այլ ասպարեզներում անմիջականորեն և ընդհուպ մերձենալ ժողովրդական մասսաների իսկական կարիքներին ու ցավերին»[1]։

Բնական է, որ հայ բուրժուական քննադատությունը Գորկու պիեսը պետք է որ սվիններով դիմավորեր։ 1904 թվականին, երբ լույս տեսավ „Знание“ ընկերության երրորդ ժողովածուն, ուր տպագրված էր նաև «Հովեկները», հայ մամուլում երևացին մի շարք քննադատական հոդվածներ, որոնցից շատերը կրկնում էին ռուսական բուրժուական քննադատների ցասումնալից հարձակումները Գորկու պիեսի հասցեին[2]։ Դրանից երկու տարի անց,

[1] Ս. Սպանդարյան, Հոդվածներ, նամակներ, փաստաթղթեր, էջ 175։

[2] Գ. Հովնան, Մաքսիմ Գորկին և հայ կուլտուրան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատարակ., 1951, էջ 184։

«Ժամանակ» թերթում լույս տեսավ մի հոդված՝ «Մաքսիմ Գորկին և ռուս ինտելիգենցիան» վերնագրով, որ գըրված էր Բաթումի ռուսական թատրոնում բեմադրված «Բարբարոսները» պիեսի առիթով։ Հայ մամուլում հազվադեպ էր գրվում այդ թատրոնի բեմադրությունների մասին, բայց տվյալ դեպքում հայ բուրժուական ինտելիգենցիային առիթ էր պետք Գորկու նկատմամբ ունեցած իր վերաբերմունքն արտահայտելու համար։

Հայ բուրժուական քննադատը (Տիրոյան) «նեղացել» էր Գորկուց այն պատճառով, որ նա «Բարբարոսներ» էր կոչել ոչ թե Դահոմեի կամ Սանդվիչյան հեռավոր կղզիների բնակիչներին, այլ ժամանակակից ռուս ինտելիգենտներին։ Տարակուսելով, թե ինչու է Գորկին այդպես «վիրավորել» ինտելիգենցիային՝ հոդվածագիրը հարց է տալիս. «Ի՞նչ է պատահել։ Արդյոք ինտելիգենցիան դավաճանել է հայրենիքին կամ ներկա պատմական մոմենտին նա չի կատարել իր բարոյական պարտաճանաչությունը»[1]։ Հոդվածագիրը քաջ գիտեր, որ Գորկին բուրժուական ինտելիգենցիային խարազանում է հենց նրա դավաճանության համար, բայց, կեղծավորաբար, ճիշտ և ճիշտ «վեխովականների» նման, պատասխանել է՝ «ոչ այս և ոչ այն»։ Եվ գրախոսը գալիս է այն եզրակացության, թե «Բարբարոսներում» Գորկին պարզապես դավաճանել է ինքն իր գրչին, թե այդ ստեղծագործությունը զուրկ է գեղարվեստական արժանիքներից։ Հիշեցնենք նաև, որ համանման մի միտք արտահայտված է նաև հետադիմական գրականագետ Ֆիլոսոֆովի կողմից։ Սրա կարծիքով Գորկու այնպիսի երկերը, ինչպիսիք են «Բարբարոսները», «Ամերիկայում» և «Թշնամիները»՝ «ի հայտ են բերում նրա տաղանդի քայքայման այնպիսի նշաններ, որ գրող Գորկու վերածնությունը արդեն քիչ հավատ է ներշնչում»[2]։

---

[1] «Ժամանակ» (Թիֆլիս), 1907, № 7։

[2] Ցիտատը վերցված է О. Цеховицер-ի „Враги о „Врагах“, հոդվածից. տես „Литературная газета“, 1936, 30 հուլիսի։

Այդպիսով, ռուս և հայ հետադիմական բուրժուական քննադատությունը միասնական ճակատ է կազմում ընդդեմ պրոլետարական մեծ գրողի։ Այդ ռեակցիոն միասնության դեմ ծառացավ լենինյան մեծ գաղափարներով առաջնորդվող ռուս և հայ ռևոլյուցիոն քննադատական մտքի անխորտակելի միությունը։

4

Հայ իրականության մեջ Մաքսիմ Գորկու ստեղծագործության իսկական պրոպագանդիստներն էին բոլշևիկյան պարտիայի հավատարիմ զավակներ Ստ. Շահումյանը, Ս. Սպանդարյանը, Բոգդան Կնունյանցը, Հակոբ Հակոբյանը և ուրիշներ։ Մաքսիմ Գորկին, իր հերթին, ուշադրությամբ հետևում էր Անդրկովկասում ծավալվող իրադարձություններին։

Անդրկովկասյան ժողովուրդների միջև ցարական դահիճների հրահրած եղբայրասպան կոտորածները Գորկու սրտում ցասում առաջ բերին։ Եվ, 1905 թվականին, նա գրեց իր «Կովկասյան իրադարձությունների մասին» պամֆլետ-թռուցիկը, որի մեջ նա խորին վրդովմունքով է խոսում ինքնակալության արյունալի ոճրագործությունների մասին։ Այդ նույն թվականին «Մշակ» թերթը մի հատված թարգմանաբար տպագրում է այդ հոդվածից։ Ընթերցողին ծանոթացնելով ամբողջ հոդվածի հետ, թերթը գրում է. «Մեր կողմից, մեր հոգու բոլոր հզորությամբ ձայնակցենք մենք հանճարեղ ռուս գրողին, որ այնքան շատ նպաստում է՝ մտցնելու մասսայի խավար մտքերի մեջ եղբայրասիրություն, խաղաղություն, ազգային համերաշխության գաղափարներ»[1]։

Ռուսական առաջին ռևոլյուցիայի պարտությունից հետո վրա հասավ ստոլիպինյան դաժան ռեակցիան, որ ծանրացավ նաև Անդրկովկասի ժողովուրդների ուսերին։

---

1 «Մշակ», 1905, № 143։

1907 թվականի հուլիս ամսին Ս. Սպանդարյանը, դիմելով պրոլետարիատին, գրում էր, որ «Ռուսաստանյան հեղափոխության հիմնական պատճառները—երկրի տնտեսական լիակատար քայքայումը և այստեղից բխող պրոլետարիատի ու բազմամիլիոն գյուղացիության տառապանքներն ավելի և ավելի են ծավալվում ու խորանում»[1]։ Այդ նույն հոդվածում նա նշում է, որ պրոլետարիատը չի քնում, «բարձրանում է հեղափոխական ալիքը, սկսվում է մակընթացությունը»[2]։ Սպանդարյանն իր հոդվածն ավարտում է Գորկու նշանավոր խոսքով՝ «Թող շուտ պայթի փոթորիկը»։

Գորկու համար մղվող պայքարը գնալով ավելի սուր բնույթ էր ընդունում։ Հայ թատրոնի առաջադեմ գործիչները ժամանակի հուզող հարցերի պատասխանը փնտրում էին Գորկու դրամատուրգիայի մեջ։

Ռեակցիայի տարիներին հայ թատրոնի ռեպերտուարում տեղ էին գրավել գաղափարազուրկ և արատավոր թարգմանական ու ինքնուրույն պիեսներ։ Բեմի վրա իշխում էր անկումային տրամադրություն, բեմից քարոզվում էր ֆաթալիզմ ու անարխիստական անհատապաշտություն։ Հայ թատրոնի պահպանողական ուժերը բեմ են հանում բուրժուական Արևմուտքի և Ռուսաստանի գաղափարազուրկ, սնամեջ դրամատուրգիան։

Հայ բուրժուական հասարակությունը համակված էր անկումային տրամադրություններով։ Այդ տրամադրությունները իրենց արձագանքը գտան նաև թատրոնի ռեպերտուարում։ Հայ թատրոնի ռեակցիոն ուժերը ջանասիրությամբ մշակում էին կյանքից հեռանալու, իրենց անկումային «տխրությունը»։ Հենց այդ ժամանակ է, որ Սուրեն Սպանդարյանն իր «Ելք է պետք» հոդվածում գրում է. «Ծանրություն է իջնում մարդու սրտին և ակամայից

[1] Ս. Սպանդարյան, Հոդվածներ, նամակներ և փաստաթղթեր, էջ 100։

[2] Նույն, տեղում, էջ 101։

սարսափ ես զգում երկրի ապագայի համար, երբ ամեն մի նոր օրը մեզ տեղեկություններ է բերում երիտասարդության կործանման մասին, նրա շրջանում ծայր առած ինքնասպանությունների մասին, որոնք հասարակական խոշոր աղետի բնույթ են ստացել... Մոտիվներն են, գլխավորապես, կյանքից հիասթափվելը»[1]։

Ռեակցիոն դրամատուրգների պիեսները նպաստում էին հայ հասարակության մեջ անկումային տրամադրությունների տարածմանը։ Միաժամանակ հայ բուրժուազիան հայ հանդիսատեսի միտքը մի առանձին եռանդով թունավորում էր նացիոնալիզմի թույնով, բեմ հանում այսպես կոչված «պատմական» պիեսներ, որոնց մեջ գունազարդվում էր պատմական հեռավոր անցյալի հայ թագավորների կյանքը։ Նման ազգայնական պիեսների բեմադրությունները եռանդուն կերպով փառաբանվում էին, տոմսերի գները՝ իջեցվում[2]։ Սակայն «այդ ողորմելի պատմական» ներկայացումներին ներկա են լինում միայն Հավլաբարի առևտրականներն ու քաղաքի վաճառականները[3]։

Բոլշևիկյան պարտիայի ղեկավարությամբ աշխատավոր մասսաները բոյկոտի էին ենթարկում այդ նացիոնալիստական ներկայացումները։ Դերասան Գր. Ավետյանը պատմում է. «Բաքվում ծանոթ բանվորներ ու արհեստավորներ շատ ունեի, որոնք մեզ՝ դերասաններիս մեղադրում էին, թե այդ անօգուտ ու վնասակար պիեսները ինչու ենք բեմադրում։ Այդ պիեսներին նրանք չէին հաճախում. չէր հաճախում նաև Թիֆլիսի ու Բաքվի ուսանողությունը»[4]։

Հայ թատրոնի առաջավոր գործիչները դեմ ելան թատրոնի ռեակցիոն ռեպերտուարին։

Մամուլի էջերում սուր պայքար ծավալվեց ընդդեմ

---

1 Ս. Սպանդարյան, Հոդվածներ, նամակներ, փաստաթղթեր, էջ 188։

2 Գր. Ավետյան, Քառասունհինգ տարի հայ բեմի վրա, էջ 91։

3 Նույն տեղում, էջ 73։

4 Նույն տեղում, էջ 92։

անկումային պիեսների։ Բարձր գաղափարական ռեպերտուարի կրքոտ պաշտպաններից մեկը՝ Օ. Սևումյանը, բացականչեց. «Հայ թատրոնը լուրջ ճիվանդ է»[1]: Պարզաբանելով այդ հիվանդության պատճառները, նա ցույց է տվել, որ դրա արմատները թաքնված են ռեպերտուարի գաղափարազրկության մեջ։ Արտահայտելով առաջադեմ հանդիսատեսի և դերասանի կարծիքը, Սևումյանը բացագանչում է.

—Դարձյալ փտած պիեսներ։

—Հայ թատրոնը կորցրել է իր հետաքրքրությունը։

—Տվեք մեզ նոր ռեպերտուար[2]։

Լիարժեք ռեպերտուարի հարցը հասարակական լուրջ քննության էր դրված։

«Հայոց թատրոնի վերակազմությունը» հոդվածի հեղինակը նշում է, որ «Ռեպերտուարի ընտրությունը գլխավոր տեղ է բռնում թատրոնական գործում։ Պիեսը պետք է պարունակե իր մեջ միտք, որից կարողանա բավարարություն ստանալ ունկնդիր հասարակությունը... Եթե աչքի անցնենք մեր ռեպերտուարը, որի իննսունեինը տոկոսը զուտ թարգմանական է, մենք այնտեղ կգտնենք շատ քիչ քանակ խելացի պիեսներ...»։ Այդ պիեսները հեղինակը բաժանում է «մի քանի կատեգորիաների, այն է՝ անմիտ կոմեդիաների, մելոդրամների, պատմական ոչ-կլասիկ և պատմական կլասիկ պիեսների, և վերջին երկու տեսակների շատությունն է պատճառ, որ հայ դերասանը կյանքի պիեսներում կարծես թե իր կաշվի մեջ չի գտնվում»: Հոդվածագիրը իրավացիորեն պահանջում է «վերջնականապես հանել հայ բեմի ռեպերտուարից մելոդրամները, պատմական ոչ-կլասիկ պիեսները և մի շարք անմիտ գրվածքներ»[3]։

Հեղինակը վճռական պահանջ է դնում, որ թատրոնի

---

[1] «Հուշարար», 1908, № 3, էջ 34։

[2] Նույն տեղում։

[3] «Հուշարար», 1907, № 7, էջ 104։

ռեպերտուարում իր արտացոլումը գտնի ժամանակակից կյանքը։

Հետագայում հայ թատրոնի պրոգրեսիվ գործիչները ռեակցիոն ռեպերտուարի դեմ մղվող պայքարում հենվում են Մաքսիմ Գորկու հոդվածների վրա։ Հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում Դոստոևսկու ստեղծագործության բեմադրման կապակցությամբ Գորկու գրած հոդվածների արձագանքը։

Գորկու՝ «մարդ—հպարտ է հնչում» թևավոր խոսքի հեղինակի կրքոտ հոդվածները, որոնք հակադրված էին «հնազանդ եղիր, հպարտ մարդ» թեզին, հայ կուլտուրայի գործիչների կողմից ընկալվել են ըստ արժանվույն։ Գորկու գաղափարների պաշտպանության դիրքերի վրա էր Վրթանես Փափազյանը, գտնելով, որ «Գորկու կոչը պատշաճում է հայ մտքին էլ այս մեր թշվառ օրերում»[1]։ Փափազյանը մերկացնում էր նրանց, ովքեր գտնում էին, թե «չկա վնասակար գրականություն», «չկա որևէ ստեղծագործություն, որ վնասակար լինի, եթե նա պատկերացած է գեղարվեստորեն... Այդպիսի մտածողները երբեք վնասակար չեն համարել այն վեպն անգամ, որի մեջ ներբողվում է տափամոլությունը՝ իր բոլոր արտառոց, այլանդակված ու հիվանդագին երևույթներով»,—հեգնում է Փափազյանը։ Նա իրավամբ ցույց է տալիս, որ նման մոտեցման դեպքում կարելի է նույնիսկ արդարացնել «գեղարվեստորեն արտահայտված» մատնություն, սպանություն և այլ նման ախտեր»։

Գորկու դրույթները տարածելով նաև հայկական թատրոնի վրա, Փափազյանը կոչ է անում առողջացնել ռեպերտուարը, խորապես համոզված լինելով, որ հայ թատրոնի հիվանդագին երևույթները անցողիկ բնույթ են կրում. «Հոգու այդ աղքատության շրջանը, սակայն, անցողակի է, վիժվածքները երկար չեն ապրում»։

---

[1] «Հայ գրականություն», 1913, № 5։

Ռեակցիայի տարիներին հայ թատրոնը կանգնեց փակուղու առաջ։ Նրա առաջադեմ ուժերը ելքը փնտրում էին բարձր գաղափարական ռեպերտուարի մեջ, այնպիսի ռեպերտուարի, որ հարազատությամբ արտահայտեր ժամանակակից հասարակության կյանքը։ Եվ պրոլետարական մեծ գրողի դրամատուրգիային դիմելը հայ թատրոնի առաջ հասարակության առաջադիմական ձգտումներին ծառայելու լայն հնարավորություններ էր բացում։ «...Այսքան դժվար ժամանակներին,— գրում էր Սուրեն Սպանդարյանը,— երբ շնչելն այնքան ծանր է դարձել ոչ միայն ֆիզիկական, այլև,— որն առավել տխուր է,— հոգևոր ռեակցիայի մթնոլորտում,— բոլոր քիչ թե շատ ազնվաբար մտածող մարդիկ պետք է իրենց բոլոր ջանքերն ուղղեն դեպի մեր հասարակական կյանքի «մեռյալ կետի» հաղթահարումը»[1]։

5

Այդ «մեռյալ կետի» հաղթահարման առաջին քայլերից էր Գորկու «Հատակում» պիեսի բեմադրությունը։ Գորկու այդ պիեսի բեմադրությունը հայ թատրոնը ստիպված էր իրականացնել ոստիկանական հետապնդումների ծանր պայմաններում։ Ոստիկանական կամայականությունների մասին խոսվել է Ռուսաստանի ռեժիսյորների երկրորդ համագումարի ամբիոնից։ Նույնիսկ այնպիսի մի պահպանողական օրգան, ինչպիսին էր Ա. Կուգելի «Թատրոն և արվեստ» ամսագիրը, սկսեց խոսել այդ մասին[2]։

Ոստիկանական կամայականություն էր տիրում նաև Թիֆլիսում։ Այսպես, հայ բեմում «Հատակում» պիեսի առաջին բեմադրությունից մի ամիս առաջ՝ «Թատրոն և արվեստ» ամսագիրը հաղորդում էր. «Տոլստոյան օրերը Թիֆլիսում բոլորովին աննկատ անցան... Ընկերությունը մեծ

[1] Ս. Սպանդարյան, Հոդվածներ, նամակներ, փաստաթղթեր, էջ 202։

[2] „Театр и искусство", 1909, № 13.

աշխատանքի ու ջանքերի գնով կարողացավ հոբելյանական ներկայացում կազմակերպել։ Ադմինիստրացիան, թույլատրելով այդ երեկոն, հասկացնել էր տվել, որ լավ կլիներ, եթե այն բնավ չկայանար։ Իսկ հասարակությունը ահաբեկված էր հնարավոր անկարգությունների մասին տարածված լուրերից... ոստիկանության շատությունից, երկյուղածությամբ էր գալիս ներկայացմանը»[1]։

Շատ ավելի բարդ դրություն ստեղծվեց Գորկու «Հատակում» պիեսի բեմադրության ժամանակ։ Թեև գրաքննության արգելքը վերացված էր դեռևս 1905 թվականին, բայց և այնպես «Հատակումի» բեմադրության բոլոր ջանքերը հայ թատրոնում ապարդյուն էին անցնում։ Այդ փորձը հաջողությամբ պսակվեց միայն 1908 թվականի վերջին։

1908 թվականի հոկտեմբերի 27-ին Թիֆլիսի Արտիստական թատրոնում տեղի ունեցավ «Հատակում» պիեսի առաջին ներկայացումը (Գր. Ավետյանի թարգմանությամբ)։ Ներկայացմանը մասնակցել են՝ Սատին—Օ. Սևումյան, Լուկա—Գ. Ավետյան, Բարոն—Ա. Մամիկոնյան, Դերասան—Մ. Վանշիր, Նաստյա—Ս. Ադամյան, Նատաշա—Օ. Մայսուրյան, Վասիլիսա—Վ. Մելիքյան, Ալյոշկա—Օ. Գուլազյան, Բուբնով—Գ. Միրզոյան, Կլեշչ—Թաշչյան և ուրիշներ։ Բեմադրության ռեժիսորը եղել է Ստեփան Կափանակյանը։

Իրականացավ հայ թատրոնի պրոգրեսիվ գործիչների վաղեմի երազանքը՝ Գորկին հանդես եկավ հայ ազգային թատրոնի բեմում։ Գորկու համար մղվող պայքարում հայ թատրոնը մենակ չէր։ Հայ թատրոնի առաջադեմ գործիչների հետ միասին Գորկու ռեպերտուարի համար պայքարում էին նաև վրացական թատրոնի առաջադեմ գործիչները։ «Հատակում» պիեսը վրացական և հայկական բեմերում երևան եկավ գրեթե միաժամանակ։

---

[1] „Театр и искусство", 1908, № 38.

«Հատակում» պիեսի բեմադրությունը հայ թատրոնում հասարակական ու քաղաքական լայն արձագանք գտավ։ Պիեսի սոցիալական բովանդակությունը հարազատ էր հայ իրականությանը։ Ժողովրդի կյանքի պայմանները, երկրում տիրող քաղաքական վիճակը հիմք էին տալիս գործնական այդ ներկայացմանը հասարակական վիթխարի նշանակություն տալու համար։ Թիֆլիսի ընչազուրկ, մերկ ու սովալլուկ ժողովրդի[1] սրտին մոտ էին տիրող կարգերի զոհ այն հերոսները, որոնց պատկերել էր Գորկին։ Ահա «Հատակի» այդ մարդկանց ճակատագրի մասին էր գրում Ս. Սպանդարյանը. «Հասարակության այս կամ այն անդամը, որը հանցանք է գործած եղել պատահաբար, կյանքի ծանր պայմանների ճնշման տակ, վատ ազդեցությունների և աննորմալ դաստիարակության պատճառով,—բանտարկելությունից հետո հաճախ դուրս է գալիս արդեն որպես կատարյալ ոճրագործ»[2]։

Հայ ռեալիստական գրականության լավագույն ներկայացուցիչները՝ Պռոշյանը, Սունդուկյանը, Մուրացանը, Շիրվանզադեն, Նար-Դոսը և մյուսները, արդեն շատ էին գրել ժողովրդի անտանելի կյանքի, սոցիալական անարդարությունների անհամար զոհերի մասին։ Այն պրոբլեմները, որ Գորկին առաջ էր քաշում իր գործերում, խորապես հուզում էին նաև հայ հասարակությանը, և արդեն արծարծվել էին հայ առաջադեմ գրականության և հայ սոցիալ-դեմոկրատիայի մամուլի կողմից։ «Հատակում» պիեսի բեմադրությունը, որտեղ Գորկին նույն այդ պրոբլեմը լուսաբանում էր ռևոլյուցիոն պրոլետարիատի դիրքերից, հայ թատրոնի համար կենսական անհրաժեշտություն էր ներկայացնում։

---

[1] Ս. Սպանդարյանը հայ սոցիալ-դեմոկրատական մամուլում բազմիցս նշել է ժողովրդի այդ վիճակը։ Թիֆլիսի բանվորների մասին նա գրել է «Գործազուրկների մասին» հոդվածում («Կայծ», 1906, №19)։

[2] Ս. Սպանդարյան, Հոդվածներ, նամակներ, փաստաթղթեր, էջ 188։

Մամուլի տված կցկտուր տվյալների հիման վրա դըժվար է վերականգնել այդ բեմադրության պատկերը։ Բայց բավական պարզ է ու որոշակի այն, որ ներկայացումը հաջողություն է ունեցել և այն էլ այնպիսի մեծ հաջողություն, որ Գորկու դրամատուրգիայի թշնամիներն անգամ ստիպված են եղել ընդունել այդ իրողությունը։ „Закавказское обозрение“-ի հոդվածագիրը պարզորոշ գրում է, որ «սպասածին հակառակ, Գորկու «Հատակում» պիեսը հայ թատրոնի բեմում անցավ բավական հաջողությամբ»[1]։

Ռեակցիոն հայ մամուլը հայտնելով իր կարծիքը Գորկու պիեսի մասին, չէր թաքցնում, որ սպասում էին «Հատակումի» հայկական բեմադրության տապալմանը[2]։ Ինքնակալության սպասավորները իրենց մաղձը թափեցին պրոլետարիատի մեծ գրողի պիեսի վրա։ Նրանց մոլեգնությունը հասնում է այն աստիճանի, որ հայտարարում են, թե «Հատակում» պիեսն իսպառ զուրկ է գեղարվեստական արժանիքներից[3]։

«Հատակումի» բեմադրության հետ է կապված հայ բեմի՝ ռուս թատրոնի ռեալիստական տրադիցիաներով դաստիարակված գործիչների հաջողությունը։ Ռեժիսյոր Ստ. Քափանակյանը հայ դեմոկրատական թատրոնի այն ներկայացուցիչներից էր, որոնք համառ պայքար էին ծավալել Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական սկըզբունքները հայ բեմում հաստատելու համար։ «Թիֆլիսում ռեժիսյոր Ստ. Քափանակյանը սկսում է իր առաջին ռեժիսյորական փորձերը հին հայ թատրոնի ինդիվիդուալիստական ոճին հակադրելու անսամբլային թատրոնի սկզբունքը, վերացնելու գաղափարազուրկ էմպիրիզմը, ներկայացման կազմակերպումը կենտրոնացնել իդեական որոշակի մի

[1] „Закавказское обозрение“, 1908, 29 հոկտեմբերի։

[2] Տես «Գործ», 1908, № 41։

[3] Նույն տեղում։

տանջքի շուրջ, պիեսի և կերպարների կառուցումը խարըսխել հոգեբանական ճշմարտացի վերլուծության վրա»[1]։

Այդ ներկայացմանը մասնակցած Օ. Սևումյանը, Գր. Ավետյանը, Ս. Ադամյանը և Օ. Մայսուրյանը ռուսական բեմի սաներ էին։ Սևումյանը սերտորեն կապված էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի հետ, Գր. Ավետյանը աշխատել էր նաև ռուս թատրոնում, Ս. Ադամյանը սովորել էր Պետերբուրգում, Զիմակայի դրամատիկական դասընթացներում և, Վ. Միրզոյանի վկայությամբ, «ուշադրությամբ հետևել Վ. Ֆ. Կոմիսարժևսկայայի նոր դպրոցին»[2],

Օ. Գուլազյանին չի հաջողվել սովորել Ռուսաստանում, բայց Թիֆլիսի ռուսական բեմի և Թիֆլիս եկած ռուս թատրոնի լավագույն ուժերի ներկայացումները նրա համար «բեմական դպրոց» էին դարձել։ Այստեղ նա առաջին անգամն է տեսել Գորկու «Հատակումը» և ջերմորեն սիրել է Ալյոշկայի դերը, որ հետագայում դարձավ նրա լավագույն դերերից մեկը[3]։

Հայ բեմի վրա Գորկու դրամատուրգիայի բեմադրության առաջին փորձը զերծ չի եղել թերություններից։ Ներկայացման մեջ թույլ է հնչել Կլեշչի, Բուբնովի և Դերասանի թեման։ Հիմնական թերությունը եղել է մխիթարության փիլիսոփայության դեմ գորկիական պայքարի բթացումը։ Հայ բեմի տաղանդավոր դերասան Գր. Ավետյանը ստեղծել է Լուկայի յուրահատուկ տիպը։ Նրա Լուկան իր արտաքինով նման չի եղել Մ. Մոսկվինի ստեղծած կերպարին, բայց իր մեկնաբանությամբ քիչ է տարբերվել նրանից։ «Դերասան Ավետյանը Լուկայի կերպարը կերտել է ըստ այն «աստծո մարդկանց», որոնց նա հանդիպել է Մոսկվայում, եկեղեցիների ու վանքերի դռներին,—պատ-

---

1 Տես պրոֆ. Լ. Ա. Քալանթարի զեկուցումը «ՄԽԱՏ-ի 50-ամյակը և հայ թատրոնը», ՀԹԸ-ի ֆոնդ։

2 «Թատրոն և երաժշտություն», 1915, № 8—9, էջ 100։

3 Օ. Գուլազյան, Հուշեր, 1945, էջ 117։

մում է Վիկտորիա Ավետյանը։—Նա մանրամասն պատմել է ինձ այն «աստծո մարդու» մասին, որին նա վերարտադրել է իր Լուկայի մեջ։ Նա փոխ էր առել այդ մարդու շարժումները, խոսելու և ժպտալու ձևերը։ Այդ ամենը դերասանը պատմում և, առանց գրիմի ու զգեստի, իմ աչքերի առաջ առնում էր իր այդ ծանոթ ուխտավորի կերպարանքը[1]։

Կերպարի մեկնաբանության այդ ուղին թե ազդում էր այն ժամանակվա ՄԽՏ-ի պրակտիկան։ Վ. Ի. Կաչալովն իր հիշողություններում պատմում է, որ նա «...ամեն տեղից մի թելիկ հավաքել ու հյուսել է...»[2] Գորկու կերպարները։ Գորկին ինքն է Գեղարվեստական թատրոն ուղարկել բոսյակների լուսանկարները, որոնք եղել են նրա պիեսի կերպարների «կենցաղային» նախատիպերը։ Այդպես էլ Ավետյանը Լուկայի կերպարը կերտել է կենդանի մարդկանցից, «աստծո մարդկանցից» ստացած տպավորություններից։

Նշելով Ավետյանի բեմական գործունեության 25-ամյակը, հոդվածագիրներից մեկը, ներկայացնելով Ավետյանի և բոլոր հայ դերասանների վիճակը, գրում էր, որ «նրանց կյանքը ոչնչով էլ լավ չէր, քան Նեսչաստլիվցևի և Սչաստլիվցևի կյանքը Օստրովսկու «Անտառ» կատակերգության մեջ[3]։

Իր նամակներից մեկում Ավետյանը խոստովանում է, որ կյանքը տանջալիորեն ծանր է, որ նա ժամերով լաց է լինում, բայց ապագայի հույսը ստիպում է դիմանալ այդ բոլորին[4]։ Դերասանն իր այս անհատական տրամադրությունները դրել է իր ստեղծած կերպարի մեջ։ Սուբյեկտիվորեն նա ջանացել է հանդիսատեսի հոգու մեջ մտցնել լավագույն ապագայի իր հույսերը։ Բայց Գորկու Լուկան

---

1 ՀՍՍՌ ԳԱ Գրականության և Արվեստի թանգարան, Գր. Ավետյանի արխիվը, ձեռագիր № 3/228, էջ 43։

2 Ежегодник Московского Художественного театра, 1943, էջ 196։

3 „Каспий“, 1912, 23 նոյեմբերի։

4 Ցիտատը բերված է „На трудной стезе“ հոդվածից, „Баку“, 1912, № 23.

սում է գալիքի մասին խոսելիս, և հենց այդ սուտն է որ Ավետյանը չէր բացահայտում։ Ավետյանի Լուկան ի սրտե հավատում էր հաշտարարի՝ իր գործին։ Լուկա—Ավետյանը «մի մեղմասիրտ ասածո մարդ էր, որը բարի ու քնքուշ ժպիտով մխիթարում էր դժբախտներին... Նրա ընքանչելի ծերունի Լուկան հաշտարարությամբ էր զբաղված»[1]։

Լուկա—Ավետյանը սուբյեկտիվորեն աշխատում էր օգնել հարստահարման զոհերին, իսկ օբյեկտիվորեն հեռացնում էր նրանց իսկական պայքարի մտքից։

Մխիթարանքի «փիլիսոփայությունը» հայ իրականության մեջ ներկացվել էր սոցիալ-դեմոկրատական մամուլի կողմից։ Դեռևս 1906 թվականին Ս. Սպանդարյանը «Նոր խոսք» թերթում գրել է. «Բուրժուական հասարակության պահանջներին շատ գեղեցիկ կերպով համակերպվում են թե՛ քրիստոնեական և թե՛ ուրիշ կրոնները։

Այն մխիթարությունը, որ նրանք տալիս են խեղճ, աշխատավոր դասակարգին, խոստանալով «այստեղի» տանջանքների և տառապանքների փոխարեն «այնտեղի» երջանկությունը, խոնարհության, հպատակության, ստրկության այն քարոզն ու փիլիսոփայությունը, որի իմաստը կարելի է արտահայտել՝ «ամեն բան աստծուց է կախված» խոսքով, միշտ եղել է մի զորեղ լծակ հարստահարվածների գիտակցությունը բթացնելու, միաժամանակ տալով ազատ ասպարեզ բուրժուական սանձարձակություններին»[2]։

Սակայն այդ ժամանակաշրջանում հայ թատրոնը դեռևս չէր կարող հասնել Գորկու պիեսում դրված մխիթարության պրոբլեմի բացահայտմանը։ Այդ աստիճանին կարողացավ հասնել միայն սովետահայ թատրոնը, որ իր ստեղծագործական առաջավոր մեթոդով կարողացավ հաղթահա-

---

[1] В. Аветян, Прошедшие годы, էջ 64—65, Գրականության և արվեստի թանգարան, Գր. Ավետյանի արխիվ, ձեռագիր։

[2] «Նոր խոսք», 1906, № 6։

րել նախառևոլյուցիոն թատրոնի սխալները և հարազատորեն բացահայտել Լուկայի կերպարը։

«Հատակում» պիեսի 1908 թվականի այդ բեմադրությունը ուրիշ նպատակադրում ուներ՝ պաշտպան կանգնել մարդկային տրորված արժանապատվությանը։

Ստոլիպինյան ռեակցիայի ժամանակաշրջանում մարդկային իրավունքները ոտնակոխ էին արվում, ստորացվում ու վիրավորվում։ Դաժան կամայականությունների էր ենթարկվում նաև հայ ժողովուրդը։ Մարդու արժանապատվության ստորացումը, նրա տարրական իրավունքների ոտնահարումը վերին աստիճանի բնորոշ երևույթ էր այդ ժամանակաշրջանի համար։ Ամբողջ բուրժուական մամուլը, «բուրժուական լրագրային երգեհոնի ամբողջ ռեպերտուարը»,[1] Ս. Սպանդարյանի խոսքով ասած, ծառայում էր ռեակցիայի սև գործերն արդարացնելու նպատակին։ Ռեակցիան ջանում էր լռեցնել մարդկային իրավունքների պաշտպաններին, և նա հարձակվեց նաև հսկա Գորկու վրա։ Հայ բեմում «Հատակում» պիեսի բեմադրությունից մի քանի օր առաջ, Սպանդարյանը նշեց, որ բուրժուական մամուլում եղել է «Մ. Գորկուն կրունկից կծելու փորձ»[2]։

Այդ պայմաններում է, ահա, որ հայ թատրոնը կարողացավ իրականացնել մարդկային արժանապատվության կրքոտ պաշտպան Գորկու պիեսի բեմադրությունը։ Ներկայացումն իր սուր ծայրով ուղղված էր մարդկային արժանապատվության ստորացման դեմ։ Գորկու բոցաշունչ մտքերը մարդու վեհության մասին՝ հնչում էին իբրև մարդկային իրավունքների պայքարի կոչ։ Եթե փորձենք ավելի սեղմ ձևակերպել 1908 թվականի բեմադրության գաղափարական ուղղությունը, ապա դա կարտահայտվի Սա-

---

[1] Ս. Սպանդարյան, Հոդվածներ, նամակներ, փաստաթղթեր, էջ 129։

[2] Նույն տեղում։

տինի խոսքերով՝ «մարդ... այդ հոյակապ է, այդ հպարտ է հնչում»։

Թատրոնը ձգտել էր ցույց տալ կապիտալիստական հասարակարգի կողմից մերժված մարդկանց անել վիճակը, ընդգծել, որ բոլոր աղետների միակ հանցավորը ժամանակակից հասարակարգն է, որ նրանց իջեցրել է կյանքի հատակը։ Ներկայացման գրախոսը (Լ. Դ.) «Հատակումի» հերոսների մասին գրել է. «Հասարակական կարգերի ու շահագործությունների զոհ դարձած այդ թշվառների բանակը քարշ է տալիս իր ողորմելի գոյությունը...»[1]։

Հարգանք մարդ կոչման հանդեպ, ահա այն վսեմ իմաստը, որ հնչել է հայ բեմից՝ մարդուն ամենանենգ ձևերով ստորացնելու այդ ժամանակաշրջանում։ Եվ հենց այդ միտքն է, որ ներկայացմանը տվել է տիրող կարգերի դեմ կրքոտ բողոքի հնչեղություն։

«Ազատություն՝ ինչ գնով էլ լինի»[2], —այսպես է ձևակերպել Կ. Ստանիսլավսկին պիեսի էությունը, իսկ դա հըստակորեն արտահայտված է Սատինի կրակոտ խոսքերի մեջ։ Առանց վարանման պիեսի մեկնաբանության հենց այս ուղին էր ընտրել հայ թատրոնը։

Սատինի դերում հանդես էր գալիս Օվի Սևումյանը, որը և «Հատակում» պիեսի առաջին բեմադրության նախաձեռնողներից մեկն էր[3]։ Նրա կատարմամբ Սատինը զերծ էր այն կեղծ ռոմանտիզմից, որ այդ ժամանակաշրջանում նկատվում էր այն դերասանների խաղի մեջ, որոնք ձգտում էին ստեղծել «հմայիչ բոսյակի» կերպար։ Ինքն էլ ռեժիսյոր լինելով, Սևումյանը, Ստեփան Քափանակյանի հետ միասին, առանձին ուշադրություն դարձրին պիեսի

---

[1] «Մշակ», 1908, № 239։

[2] К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве. Изд-во Academia, 1933, էջ 456։

[3] Օ. Գուլազյանի անտիպ հիշողություններից (տես Ռ. Զարյանի՝ «Պայքար Գորկու համար հայ թատրոնում» զեկուցումը, ՀԹԸ-ի ֆոնդ), 1953, էջ 29։

վերջին գործողության և, հատկապես Սատինի հայտնի մենախոսության վրա։ Գրախոսը նկատում է, որ «Գ. Սևումյանը (Սատին) աչքի ընկավ իր խաղով առանձնապես վերջին գործողության մեջ»[1]։ Լավ հասկանալով Սատինի այդ մենախոսության կարևորությունն ու այժմեականությունը, դերասանը շեշտը դնում էր հատկապես այդ տեսարանի վրա։ Օ. Գուլազյանը վկայում է, որ այդ պատկերում Սևումյանը գերազանցեց իրեն՝ ուժեղ և սքանչելի իր կատարմամբ[2]։ Սատինի կերպարի այսպիսի մեկնաբանությունը, ըստ երևույթին, գրախոսին դուր չէր եկել. կերպարի մեջ նա ցանկացել է տեսնել ամենից առաջ բոսյակ մարդուն։ Եվ նա կշտամբել է Սևումյանին, թե դերասանն ավելի շատ ինտելիգենտ մարդու տպավորություն թողեց[3]։ Այդ խոստովանությունը մի անգամ ևս վկայում է ներկայացման հիմնական ուղղության մասին, որ կոչ էր անում հարգել մարդուն ու պայքարել նրա վսեմ կոչման համար։

Առանց Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի հետ ստեղծագործական կապ ունենալու, դժվար կլիներ հենց առաջին ներկայացման ժամանակ հասնել մեկնաբանության այսպիսի մակարդակի։ Իսկ այդպիսի կապ, այն էլ շատ անմիջական, գոյություն ունեցել է։ Հաճախելով Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացումներին, Սևումյանը ուշի-ուշով հետևել է Կ. Ստանիսլավսկու խաղին և նրա մեկնաբանությունից շատ բան է բերել հայ բեմ։ Որ իսկապես Սևումյանը Սատինի դերը կատարել է Կ. Ստանիսլավսկու տրադիցիայով, հաստատում է Վ. Ավետյանը, որը Սևումյանի հետ կատարած մի գաստրոլային շրջագայության ժամանակ խաղացել է Նատաշայի դերը։ Նա գրում է, որ «Սատին—Սևումյանը իր մտածված խաղով և արտաքին

[1] «Մշակ», 1908, № 239։

[2] Օ. Գուլազյանի անտիպ հուշերից։

[3] «Մշակ», 1908, № 239։

տեսքով հիշեցնում էր Ստանիսլավսկուն»[1]։ Նույնը պետք է ասել Ս. Քափանակյանի մասին, որը հաճախ էր լինում Մոսկվայում, դիտում և ուսումնասիրում Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացումները, շփվում ռուս թատրոնի գործիչների հետ։

Գորկու «Հատակումի» բեմադրությամբ հայ թատրոնը ամրացնում էր իր առաջավոր հասարակական-քաղաքական բովանդակությունը։ Ճիշտ է, այն ժամանակ նա չէր կարող ամբողջ խորությամբ բացահայտել պիեսի հարստությունն ու դասակարգային բովանդակությունը, բայց կարող էր հնչեցնել, և ամբողջ ուժով հնչեցրեց, մեծ գրողի մտքերը մարդ կոչման վսեմության ու գեղեցկության մասին։ Գորկու գաղափարները հասցնելով հանդիսատեսին, հայ թատրոնն օգնում էր վերջինիս Սատինի խոսքերի մեջ լսել և կռահել «ապստամբության կոչը»։

6

Գորկու «Հատակում» պիեսի բեմադրությունը նշանավոր էր ոչ միայն իր հասարակական-քաղաքական հնչեղությամբ. պիեսը ռեժիսուրայի և դերասանների առաջ ըստեղծագործական նոր խնդիրների, նոր խաղաոճի պահանջ էր դրել։ Ռեալիստական այն տրադիցիաները, որոնք նվաճված էին հայ, ռուս և արևմտյան կլասիկ դրամատուրգիայի մարմնավորման ընթացքում՝ շատ բանով օգնեցին Գորկու պիեսի վրա կատարած աշխատանքներին։ Սակայն ռեակցիայի տարիներին գաղափարազուրկ անճաշակ դրամատուրգիան թատրոնը զգալապես ետ էր մղել իր երբեմնի առաջավոր դիրքերից։ Դրա համար էլ «Հատակում» պիեսի բեմադրման պատմությունը հանդիսացել է հայ թատրոնի ստեղծագործական վերակառուցման այն ընդհանուր պայքարի մի մասը, որ ծայր էր առել դեռևս 1907—10 թվականներից։

[1] Գրականության և արվեստի թանգարան, Գր. Ավետյանի արխիվ, ձեռագիր № 3/228, էջ 66։ Այդ մասին վկայում է նաև ժող. դերասանուհի Օ. Գուլազյանը իր չհրապարակված հիշողություններում։

Հայ թատրոնը լրջորեն տառապում էր «գաստրոլյամոլությամբ»։ Դերասաններից մի-երկուսը մտածված կերպով պատրաստում էին իրենց դերերը, իսկ թատերական ամբողջ խումբը, որ հաճախ կազմված էր լինում թատերասերներից, լոկ ֆոն էր ստեղծում դերակատարի համար։

1900-ական թվականների երկրորդ կեսին Գեղարվեստական թատրոնի ազդեցությունը հայ թատրոնի վրա նկատելիորեն ուժեղանում է։ Օ. Սևումյանը մեկնում է Մոսկվա՝ Գեղարվեստական թատրոնի ռեժիսյորական արվեստն ուսումնասիրելու։

1908 թ. Մոսկվայում կայանում է Ռուսաստանի ռեժիսյորների առաջին համագումարը։ Սևումյանը ներկա է լինում այդ համագումարին։ Հետագայում նա համագումարի ամբողջ ընթացքը լուսաբանել է հայ մամուլում և հատուկ ուշադրություն է դարձրել Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի ելույթներին։ Սևումյանը պարզ գրել է, որ «հասարակությունը իսկապես պահանջում է անսամբլ»[1]։

Անսամբլ ստեղծելու հարցն ամբողջ սրությամբ դրվում է նաև հայ թատրոնի առաջ։ Լուծել այդ հարցը՝ նշանակում էր մեծապես օգնել դրամատուրգիայի գաղափարների բացահայտմանը։ «Հայ թատրոնը ռեժիսյոր չունի։ Ռեժիսյորը բեմի կենտրոնական սյունն է, և լավ ռեժիսյորից է կախված ներկայացման երեք-քառորդ հաջողությունը։ Բայց մեզ համար այդպես չէ, որովհետև մենք մինչև այժմ ռեժիսյորին չենք տվել այն նշանակությունը, որ հարկավոր է տալ նրան»[2]։

Այդ հոդվածում հեղինակը բացատրում է, թե ինչ ռեժիսյոր է պետք. «Հայ բեմն անհրաժեշտ կարիք ունի այնպիսի մի ռեժիսյորի, որ կարողանա արմատախիլ անել անուսուցիչ դերակատարների՝ մեծերից սովորած կեղծ ձևերը և արտասանության կեղծ եղանակը... Ուրեմն հարկա-

[1] «Հուշարար», 1908, № 5, էջ 66։

[2] «Հուշարար», 1907, № 5, էջ 67։

վոր է նոր շկոլայով ղեկավարվող ռեժիսյոր, առանց որի հայ բեմը էլի տասնյակ տարի կարող է նույն դրության մեջ անշարժ մնալ և ճահճանալ»։

Այդ է եղել թատրոնի պահանջը։ «Նոր շկոլայի» անվան տակ հասկացվում էր առաջավոր թատրոնի արվեստը, նրա գագաթը՝ Գեղարվեստական թատրոնը։ «Մեր բեմը ռուսաց բեմի և թատրոնական գրականության անմիջական ազդեցության տակ է գտնվում...»[1],—գրել է «Խոհեր մեր թատրոնի մասին» հոդվածի հեղինակը։ Հետագայում, 1911 թվականին, «Բաքու» թերթում Գրիգոր Ամիրյանը գրում է. «Անսամբլի բացակայությունը հայ թատրոնի անբաժան հատկանիշն է հանդիսացել։ Բայց վերջին շրջանում Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ազդեցությունն արտահայտվում է նաև հայ թատրոնի մեջ։ Ռեժիսուրան, որ հայերի մոտ գրեթե մոռացության էր մատնվում, այժմ իր պատշաճ տեղն է գրավում պիեսների բեմադրությունների մեջ»։

Գիտակցելով գեղարվեստական անսամբլի վիթխարի նշանակությունը, պայքարելով հայ բեմում այն հաստատելու համար, Սևումյանը իրավացիորեն նկատում է, որ «Աչքի ընկնող դերասաններ, որոնք, համարձակ կարող ենք ասել, որ օտար բեմերի վրա էլ ականավոր ույժեր կլինեին, հայ բեմը ունի և ներկայումս, հանձին տիկ. Սիրանույշի և պ. Աբելյանի, սակայն սրանք ոչ նորություն են հայ հասարակության համար և ոչ էլ կարող են գեղարվեստական անսամբլը փոխարինել»[2]։ Գեղարվեստական անսամբլը և ռեժիսուրան անհրաժեշտ էին հատկապես «Հատակում» պիեսի բեմադրության համար, որտեղ «ոչ մի ճակատագիր, ոչ մի կոնֆլիկտ ամբողջապես չի անցնում սկզբից մինչև վերջ. դրանք կարծես թե նշվում են պունկտիրով, ընդհատ-ընդհատ, դրվագ առ դրվագ, քանի որ բո-

[1] «Հուշարար», 1907, № 5, էջ 66։

[2] «Հուշարար», 1908, № 5, էջ 66։

լորը պիտի ձուլվեն թեմատիկ մի որոշակի համադրության մեջ, դառնալով «թեմայի» զարգացման, սոցիալ-փիլիսոփայական պրոբլեմի մասնակիցը»[1]։

Հատկապես այդ ժամանակաշրջանի հայ թատրոնում ավելի բորբոքվեց թատրոնի դեմոկրատացման համար մղվող պայքարը, պայքարը հանուն հանրամատչելի ժողովրդական թատրոնի, որը մոտ ու հարազատ էր գորկիական գաղափարներին։

Հայ բուրժուազիան, լավ իմանալով, թե թատրոնն ինչ ներգործություն կարող է ունենալ ժողովրդական լայն մասսաների վրա, ձգտում էր այն ենթարկել իր դասակարգային շահերին։ «Բարեգործների» անվան տակ բուրժուազիայի ներկայացուցիչները աստիճանաբար իրենց ձեռքը վերցրին թատերական գործը։ «Ուրվագրեր հայկական կյանքից» հոդվածում Ս. Սպանդարյանն ուղղակի խոսում է այդպիսի «բարեգործների» մասին, որպես գրականության և արվեստի կեղծ մեկենասների, որոնք «մի քանի գրոշով կհանգչեն «ազգի բարերարների» ու «գրականության և արվեստի» հովանավորողների «դափնիների վրա»[2]։

«Ընկեր» ամսագրի խմբագրությունը ժողովրդական թատրոնի մասին Օ. Սեումյանի գրած հոդվածի ծանոթության մեջ գրում է, որ այդ «բարի մարդկանց» մասնակցությունը քայքայիչ դեր է կատարում հայ թատրոնի «քաղաքական մաքրության» գործում, որ հույս դնել նրանց «թունաբեր» հազարների վրա՝ այդ նշանակում է խորտակել հայկական դեմոկրատական թատրոնը[3]։

Ռեակցիայի տարիների ազգային կուլտուրայի դաժան հետապնդումները շարժում առաջ բերին ի պաշտպանություն ազգային շահերի։ Ազգային դեմոկրատական կուլ-

---

[1] Б. Михайловский, Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции, էջ 67.

[2] Ս. Սպանդարյան, Հոդվածներ, նամակներ, փաստաթղթեր, էջ 174։

[3] «Ընկեր», 1906, № 36, էջ 283—284։

տուրայի հարցերի հանդեպ եղած այդ ուշադրությունը տարեց-տարի աճում էր։ Բոլշևիկյան պարտիան այդ ազգային ազատագրական շարժումը դնում է պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի հունի մեջ։ Դեմոկրատական ուժերը ձգտում են թատրոնը մոտեցնել ժողովրդին։ «Մենք կողմնակից ենք թատրոնի դեմոկրատացմանը։ Թող թատրոնը լինի մի աուդիտորիա, որտեղից գեղարվեստի ներկայացուցիչները քարոզեն նոր մտքեր, տան նոր տրամադրություններ, ներշնչելով իրենց գործին միտք և բովանդակություն»[1]։

Գորկու իդեան ժողովրդական թատրոնի մասին՝ հայ իրականության մեջ ջերմ արձագանք գտավ։ Հայտնի է, որ ժողովրդական թատրոն կազմակերպելու Գորկու առաջին փորձերը կապված են նրա Թիֆլիս ժամանելու հետ։ Այդ գործում Գորկին ներգրավեց նաև հայ ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչներին[2]։ Այդ միտքը հանգիստ չէր տալիս Գորկուն, ընդհուպ մինչև Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ ռևոլյուցիան, որն արմատապես լուծեց ժողովրդական թատրոնի պրոբլեմը։

Դեմոկրատական գործիչների համառ պայքարի հետևանքով հայ թատրոն մտցվեց բանվորների համար մատչելի ներկայացումներ կազմակերպելու սիստեմը։ Այդ ներկայացումները տրվում էին Թիֆլիսի Ավճալայի և Հավլաբարի աշխատավորության համար։ Հայ թատրոնի առաջադեմ գործիչները լայն գործունեություն ծավալեցին Զուբալովի անվան Ժողովրդական տանը, որը բացվել էր 1909 թվականի ապրիլի 25-ին։

Ժողովրդական թատրոնի պաշտպանությամբ հանդես եկավ Օ. Սևումյանը։ Խոսելով այդ թատրոնի ներկայացումների մասին, Սևումյանը նշել է, որ դրանք ցուցադրըվում էին չունևոր հանդիսատեսի համար, «հասարակ» կոչվող այն դասի համար, որ միշտ էլ հրճվանքով է հաճախել

---

[1] «Հուշարար», 1907, № 5, էջ 66։

[2] С. Вартанян, Максим Горький в Тифлисе, „Мир божий", 1903, кн. 3, էջ 19։

ժողովրդական ներկայացումներին։ Նա պահանջ է դնում, որ «անհապաղ հոգ տանեն կյանքից մերժված, ֆիզիկապես տանջված այդ դասի բարոյական դաստիարակության մասին, որի անդամներից շատերը երկար ու ձիգ ժամեր են անցկացնում գործարաններում»[1]։

Հայ բեմի լավագույն ներկայացուցիչները հասան նրան, որ ժողովրդական ներկայացումները ոչ միայն կայուն տեղ էին գրավում կյանքում, այլև իրենց գեղարվեստական մակարդակով չէին զիջում Դրամատիկ Ընկերության Թատերախմբի ներկայացումներին։

Ժողովրդական Թատրոնը, հավատարիմ իր կոչմանը, ռեպերտուարի մեջ մտցրեց «աշխատավոր ժողովրդին հասկանալի դրամատուրգների՝ Մուրացանի, Սունդուկյանի, Շիրվանզադեի, Գոգոլի, Գորկու պիեսները,—հեղինակներ, որոնց գործերը միշտ էլ դիտվում էին մեծ սիրով»[2]։

Նույնն է վկայում նաև ժողովրդական ներկայացումների եռանդուն կազմակերպիչներից մեկը՝ Գր. Ավետյանը[3]։

Այն ժամանակ, երբ հայ Թատրոնի առաջադեմ դերասաններն ու ռեժիսյորները ժողովրդական Թատրոնի բեմ էին հանում այնպիսի պիեսներ, որոնք պատմում էին իրավազուրկ ժողովրդի գրկանքներով լի կյանքի մասին, նույն այդ ժամանակ Թատրոնի հետադեմ ու պահպանողական ուժերը ջանում էին դատարկ, զվարճալի պիեսների միջոցով ժողովրդի ուշադրությունը շեղել ժողովրդական Թատրոնի բեմում ցուցադրվող պիեսներից։ 1913 Թ. լույս է տեսնում «Կ. Յա. Զուբալովի անվան քաղաքային Ժողովրդական տունը» գրքույկը, որտեղ ցույց է տրվում, որ ժողովրդի համար հանդեսներ կազմակերպող գործիչների Բեռլինի առաջին համագումարի օրինակով

[1] «Ընկեր», 1906, № 36։

[2] Հասմիկ, Թատերական հուշեր, Հայպետհրատ, Երևան, 1947, էջ 93։

[3] Տես Գր. Ավետյան, Քառասունհինգ տարի հայ բեմում, էջ 172։

պետք է հավանություն տալ այն արգելքին, որը ժողովրդական Տներում բացառում է այնպիսի պիեսների բեմադրությունը, որոնց մեջ «պատկերվում են այն թշվառությունն ու արատները, որպիսիք նա (ժողովուրդը—Ս. Ռ.) չափազանց հաճախ է տեսնում իրական կյանքում»[1]։

Մինչդեռ, հակառակ դրան, առաջադեմ գործիչները բեմ էին հանում հատկապես այն պիեսները, որոնք արտահայտում էին ժողովրդի անել վիճակը։ Ժողովրդական տան բացման առաջին իսկ տարին բեմադրվեց «Հատակում» պիեսը։ Բեմադրող Սևումյանը շատ բան ներդրեց այդ ներկայացման մեջ, որ բերել էր Մոսկվայի Գեղարվեստական Թատրոնի բեմադրությունից։ Ինչպես վկայում են Սևումյանի ժամանակակիցները, նա բացառիկ լրջությամբ էր աշխատում պիեսի բեմադրության վրա։ Սևումյանն ինքն է պատրաստել «Հատակում» պիեսի Մոսկվայի Գեղարվեստական Թատրոնի ներկայացման մակետը։ Մակետում գործող անձերի բուտաֆորային ֆիգուրների օգնությամբ նա ուսումնասիրել է Ստանիսլավսկու բեմադրության հիմնական միզանսցենները։ Շատ հաճախ կարելի էր Սևումյանին տեսնել «Հատակումի» այդ մակետի վրա աշխատելիս[2]։ Իբրև ռեժիսոր, Սևումյանը տարվել էր Ստանիսլավսկու սիստեմով և այդ բնագավառում մեծ աշխատանք էր կատարել։ Բնական է, որ հենց Սևումյանը պետք է ձեռնարկեր «Հատակում» պիեսի բեմադրությունը ժողովրդական տանը։

Սևումյանի ստեղծագործական հետագա կյանքում վճռական դեր է կատարել նաև ռուսական արվեստի մեծ վարպետների մոտ ուսանելը։ Երիտասարդ ռեժիսորի շփումը Գեղարվեստական Թատրոնի հետ՝ նրան օգնեց յուրացնել թատրոնի ստեղծագործական սկզբունքները և, մի-

---

[1] Городской народный дом им. К. Я. Зубалова, под ред. Ал. А. Джабара, Тифлис, 1913, էջ 14.

[2] Այդ մասին մեզ հայտնել են թատերագետ Ս. Մելիքսեթյանը և ռեժիսոր Ս. Քոչարյանը։

ժամանակ, մոտիկից ծանոթանալ Գորկու դրամատուրգիային։ Գորկու աշխարհագգացողությունը, որ համակել էր Գեղարվեստական թատրոնին, ոգևորեց նաև հայ ռեժիսորին։ Հայ ականավոր դերասանուհի Սիրանույշը հենց Սևումյանին դիմեց մի նամակով և խնդրեց, որ նոր պիեսների անուններ տա՝ թատրոնի ռեպերտուարում մտցնելու համար։ Բնավ պատահական չէ, որ նրանց նամակագրության մեջ արծարծվում է Գորկու «Արևի զավակները» պիեսը[1]։

Գորկու «Հատակումի» հանդեպ Սևումյանի տածած սերն է վկայում նաև հետևյալ հետաքրքրական փաստը։ Սևումյանի թատերախմբի անդամները, 1909 թ. Բուլղարիայում տված գաստրոլների ժամանակ, միացել և մի «կոմունա» էին կազմել, ուր ամեն ինչ բաժանում էին իրար մեջ հավասար կերպով։ «Մի անգամ՝ երբ հատկապես ուրախ տրամադրություն առաջացավ ընթրիքի ժամանակ, —պատմում է Վ. Ավետյանը, — Օվի Սևումյանը միտք արեց ու մեկ էլ հանկարծ հայտարարեց. «Գիտե՞ք ինչ, եկեք մեր կոմունային «Հատակում» անունը տանք»։ Սևումյանի միտքը բոլորի սրտին էլ դուր եկավ։ Իսկույն սկսեցինք դերերը բաժանել կոմունայի անդամների միջև։ Եվ դրանից հետո բոլորն սկսեցին կոչվել «Հատակումի» գործող անձանց անուններով։ Այն ժամանակ մեզնից ոչ ոք չէր կանխատեսում, որ մենք «Հատակում» պիեսը կխաղանք Բուլղարիայում, Վառնա քաղաքում, նույնպիսի դերաբաշխմամբ, ինչ որ արել էր ռեժիսոր Սևումյանը ընկերական ուրախ խնճույքի ժամին»[2]։

1909 թ. Ժողովրդական տանը բեմադրված «Հատա-

---

[1] Գրականության և արվեստի թանգարան, Սիրանույշի արխիվ-նամակներ (տես Ռ. Զ ա ր յ ա ն ի հոդվածը Սիրանույշի մասին, «Տեղեկագիր», 1954, № 1)։

[2] Գրականության և Արվեստի թանգարան, Գր. Ա վ ե տ յ ա ն ի արխիվը, ձեռագիր № 3/228, էջ 6։

կում» պիեսը լայն արձագանք գտավ մամուլի էջերում[1]։ Հակոբ Հակոբյանը ներկայացման մասին գրած իր գրախոսականում պահանջում էր այդ ոգով ավելի շատ պիեսներ տալ ժողովրդին[2]։ Պրոլետարական բանաստեղծը ջերմորեն պաշտպանեց Սևումյանին՝ Գորկու այդ պիեսն ընտրելու համար։ Նա բացեիբաց խրախուսանքի խոսք ասաց Սևումյանին և հույս հայտնեց, որ ռեժիսյորը կշարունակի ընթանալ Գորկու դրամատուրգիայի հետագա բեմադրությունների ճանապարհով։

Գնահատելով «Հատակում» պիեսի գաղափարական բովանդակությունը, Հակոբյանը գրում է. «Ըստ Մաքսիմ Գորկու՝ ինքը մարդը չի պատճառը, որ ընկնում է կյանքի տիղմի մեջ, այլ միջավայրի սոցիալական պայմանները»։ Նա ընթերցողներին և հանդիսատեսներին պարզ ու հստակ ցույց է տվել, որ Սատինի խոսքերով հեղինակն ազատության կոչ է անում։ Ամրապնդելով այն հաջողությունները, որ հայ թատրոնը ձեռք էր բերել 1908 թ. «Հատակում» պիեսի բեմադրությամբ, թատրոնը խորացրեց Սատինի մեկնաբանությունը, ուժեղացրեց ներկայացման կենսահաստատ ոգին։ Դա մի առաջքայլ էր Գորկու դրամատուրգիայի բեմադրության պատմության մեջ։ Այնուամենայնիվ, մի շարք էական թերություններ, որոնք բնորոշ էին 1908 թ. բեմադրության համար, տեղ գտան և այստեղ։ Առաջվա նման խորը չէր բացահայտված Լուկայի կերպարը։ Եթե Սևումյանն իր մտածված աշխատանքով կարողացավ հարստացնել Սատինի կերպարը, ապա դերասան Փիրումյանը ոչինչ չավելացրեց Գր. Ավետյանի ստեղծած Լուկային։ Փաստորեն, ըստ մամուլում եղած տվյալների, Փիրումյանը կրկնեց Ավետյանին։

---

[1] Ներկայացմանը մասնակցել են Սատին—Սևումյան, Դերասան—Հայկազյան, Բարոն—Տեր-Առաքելյան, Լուկա—Փիրումյան, Կոստիլև—Ղուշչյան, Բուբնով—Գրիգորյան, Վասկա Պեպել—Մանուկյան, Վասիլիսա—Ս. Ջմշկյան, Կլեշչ—Մանուկյան, Նաստյա—Սոլովյան, Նատաշա—Մխիթարյան և ուրիշներ։

[2] Տես «Մշակ», 1909, № 281։

Իր գրախոսականում Հ. Հակոբյանը խոսում է Լուկայի քարոզների կեղծության մասին։ Թատրոնը ձգտում է ցույց տալ, որ այդ մարդիկ անկում են ապրել կյանքի ծանր պայմանների հետևանքով, որ բոլոր այդ անօթևան մարդիկ երբեմ ունեցել են իրենց սեփական կյանքը, իրենց ձգտումները, տենչանքները. կյանքի ծանր պայմաններն են, որ զրկել են նրանց մարդու իրավունքներից։ Հատկանշական է, որ Հակոբյանի հոդվածում խոսվում է նաև Գորկու «Արևի զավակները» և «Թշնամիները» պիեսների՝ իբրև սոցիալական մեծ պրոբլեմներ շոշափող երկերի մասին։

7

Հայ բեմում Գորկու պիեսների բեմադրության գաղափարական և գեղարվեստական մակարդակի բարձրացմանը նպաստել է պրոֆեսիոնալ ռեժիսուրայի զարգացումը։

Ռուս ռեժիսյորների՝ հայ թատրոնին ցույց տված օգնության մասին խոսվել է դեռ 1909 թ. Ռուսաստանի ռեժիսյորների երկրորդ համագումարի ամբիոնից։ «Ներկրալի է հնչում հայ թատրոնի ողջույնը համագումարին, որ հղեց հայ դերասան Սևումյանը,— վկայում է Ն. Ուրվանցովը «Թատրոն և արվեստ» ամսագրում համագումարի ընթացքի մասին գրած իր հաշվետվության մեջ,— հռետորը, ողջունելով երկրորդ համագումարի աշխատանքը, իր ընկերների անունից վկայեց, որ ռեժիսյորների առաջին համագումարի աշխատանքները անհետևանք չեն անցել հայ թատրոնի համար»[1]։

Գորկու դրամատուրգիան հայ թատրոնին օգնել է, որ նա ստեղծի դերասանական կուռ անսամբլ, նպաստել է հայ ռեժիսուրայի զարգացմանն ու կատարելագործմանը։

1911 թ. մամուլում արդեն նշվում էր, որ հայ դերասանների խաղում նկատվում է ռեժիսյորական փորձված

[1] „Театр и искусство“, 1909, № 12, էջ 231.

ձեռքի ներկայությունը, որի բացակայությունը այնքան ուժեղ կերպով զգացվում էր անցյալում հայ բեմի վրա։

Գորկու պիեսի վրա աշխատելու համար ընտրվում էին այնպիսի ռեժիսյորներ ու դերասաններ, որոնք դաստիարակվել էին ռուսական բեմի ռեալիստական տրադիցիաներով։ Ս. Քափանակյանի կողքին հայտնվեցին նոր դեմքեր — Օ. Սևումյան, Ի. Ալիխանյան, Լ. Քալանթար և ուրիշներ։

1910 թ. Օլգա Մայսուրյանը Ժողովրդական թատրոնում «Հատակումը» բեմադրում է դերասանական նոր կազմով[1]։ Այդ սքանչելի հայ դերասանուհու ստեղծագործության համար բնորոշ է այն, որ նրա ռեպերտուարում ռուս կլասիկ դրամատուրգիայի կերպարները մեծ տեղ էին գրավում։ Հայ թատրոնում նա «Ամպրոպ» դրամայում Կատերինայի առաջին դերակատարն է։ «Հատակում» պիեսի առաջին իսկ ներկայացումից (որտեղ նա կատարում էր Նատաշայի դերը), Մայսուրյանն իր ռեպերտուարում մշտապես պահում է Գորկու դրամատուրգիայի կերպարները։

Օ. Մայսուրյանի բեմադրության մասին մամուլում երևում են մի շարք գրախոսական կարծիքներ։ Գրախոսներից մեկը գրել է, որ չնայած Գորկու պիեսը հայ կյանքից չի վերցված, սակայն շատ ավելի լավ է հայ բեմում տեսնել Գորկու պիեսները, քան կեղծ կլասիցիստական պատմական դրամաներ ու ողբերգություններ[2]։ Այդ ներկայացմանը Սատինի դերը առաջին անգամ կատարեց հայ բեմի վարպետներից մեկը՝ Իսահակ Ալիխանյանը։ Շարունակելով Սևումյանի տրադիցիան, նա ևս առանձին ուշադրություն է դարձնում այն տեսարանների վրա, որոնց մեջ

[1] Մասնակցում էին — Սատին — Ի. Ալիխանյան, Բարոն — Ա. Մամիկոնյան, Կոստիլյով — Հ. Հարությունյան, Բուբնով — Ջիլինգարյան, Լուկա — Վ. Միրզոյան, Ալյոշկա — Օ. Գուլազյան, Վասկա-Պեպել — Հ. Ոսկանյան, Վասիլիսա — Վ. Մելիքյան, Կլեշչ — Լ. Ալավերդյան, Նաստյա — Օ. Մայսուրյան, Նատաշա — Համիկ, Մեդվեդև — Աղայան, Կվաշնյա — Զաբել։

[2] «Սուրհանդակ», 1910, № 51, էջ 3։

արտահայտվում է Գորկու գլխավոր իդեան։ Գրախոսը նշել է Ալիխանյանի արտահայտիչ խաղը վերջին գործողության մեջ՝ որտեղ նա «փիլիսոփայական ընդհանրացումներ կատարեց»։ Ալիխանյանի ստեղծագործության առանձնահատկությունն այն է, որ նա կարողանում է ողջ էությամբ թափանցել կերպարի ներքնաշխարհը, վերապրել և վերզգալ դրամայի հերոսի ապրումները։ Եվ դա հնարավորություն է տվել նրան սպառիչ բացատրություն տալ Սատինի կերպարին։ Ալիխանյանի համար կերպարի գաղափարայնությունը, նրա հասարակական նշանակությունը ամենինչից վեր էին[1]։ Ալիխանյանի մտածված խաղի մասին են գրել նաև շատ ուրիշ գրախոսներ։

Նախահեղափոխական հայ թատրոնի մյուս առաջավոր դերասանների նման, Ալիխանյանը ևս Գորկու կերպարներին հաստատուն տեղ տվեց իր ռեպերտուարում։

1910 թ. բեմադրությունը մի անգամ ևս վկայում է այն մեծ նշանակությունը, որ Գորկու դրամատուրգիան ունեցել է հայ թատրոնի ստեղծագործական հնարավորությունների բացահայտման գործում։ Քննադատները նշել են դերասանների վարպետությունը, Գորկու պիեսի բեմադրության մեջ կուռ անսամբլի առկայությունը։ Գորկու երկի բեմադրությունը դարձավ հայրենական բեմի հաջողությունների գնահատության չափանիշը։

Սակայն Գորկու պիեսի բեմադրության դերը հայ բեմում դրանով չի սպառվում։ Դժվար է գերագնահատել այն դերը, որ մեծ գրողի դրամատուրգիան խաղացել է հայ թատրոնը սոցիալ-դեմոկրատիային մոտեցնելու գործում։ Հայ թատրոնը, անկասկած, նպաստել է ինքնակալության դեմ պայքարող առաջադիմական կազմակերպությունների աշխատանքին։

Հայ թատրոնի պատմության հիանալի էջերից են «Հայկական Կովկասյան Դրամատիկական Թատերախմբի» գաս-

---

[1] «Ընկեր», 1912, № 3, էջ 10։

տրոնային շրջագայությունները Բուլղարիայում՝ Ավետյանի և Սևումյանի գլխավորությամբ։ Իսկ դա կապված է «Հատակումի» բեմադրության հետ։

1909 թ. ամռանը հայ թատերախումբը ժամանեց Վառնա և սկսեց նաև ռուսական ներկայացումներ տալ։ Նրա կազմի մեջ էին Գր. Ավետյանը, Օ. Սևումյանը, Սաթենիկ Ադամյանը և ուրիշներ[1]։ Վառնայում անցկացրած օրերի մասին Գր. Ավետյանը պատմում է. «Երբ մենք եկանք Վառնա, մի քանի օրից մեզ մոտ մի երիտասարդ ռուս պատանի եկավ և սկսեց պատմել իր գլխին եկածները։ Նա ռուս բանվոր էր, քաղաքական էմիգրանտ, Ռուսաստանից աքսորված։ Լսելով, որ Ռուսաստանից ենք եկել, իսկույն վազել-եկել էր մեզ մոտ՝ իր հայրենակիցների հետ ծանոթանալու։ Մյուս օրն իր նման երկու աքսորված ընկերներ էլ հետը բերեց։ Նրանք երեքով էլ մեր ամենօրյա հյուրերը դարձան։ Տեղի սոցիալ-դեմոկրատների ակումբի վարչությունը մեզ խնդրեց՝ ռուսերեն լեզվով անպայման բեմադրել Գորկու «Հատակում» պիեսը և բոլոր տոմսերն իրենց տալ։ Մեր խմբում ռուսերենին տիրապետողները քիչ էինք, նրանք մեզ մոտ բերին ռուսերեն լավ իմացող մի քանի բուլղար դերասաններ։ Դերերը բաժանելով՝ պիեսը պատրաստեցինք ու ներկայացրինք։ Մեր աքսորականներից երկուսն իրենց դերերը շատ լավ կատարեցին»[2]։

Ինչպես վկայում է Ավետյանը, ներկայացումները ցուցադրվում էին սոցիալ-դեմոկրատների ակումբում, որտեղ կարմիր վարագույրի վրա բուլղարերեն գրված է եղել — «Պրոլետարներ բոլոր երկրների, միացե՛ք»։

Հետաքրքրական մանրամասնություններ է ավելացնում Վիկտորիա Ավետյանը։ Նա վկայում է, որ «Բուլղար երիտասարդությունը ռուսներից պակաս չէր գրավ-

[1] Այդ դերասանները ազատ կերպով տիրապետում էին ռուսաց լեզվին։ Նրանք հաճախ հանդես էին գալիս ռուսական բեմի վրա։

[2] Գ. Ավետյան, Քառասունհինգ տարի հայ բեմի վրա, էջ 110—111։

վում... պրոլետարական գրող Մաքսիմ Գորկու ստեղծագործություններով»[1]։

«Հատակում» պիեսի բեմադրության համար հայ թատերախմբի կատարողների քանակն անբավարար էր, և թատրոնին օգնության են հասնում Բուլղարիայում ապրող ռուս քաղաքական վտարանդիները, բուլղար թատերասերները և Մոսկվայի թատերական ուսումնարանի սաները, որոնք ազատ տիրապետում էին ռուսերեն լեզվին[2]։

Վերջապես եկավ բաղձալի օրը։ «Բուլղար նավաստիները հանդիսասրահում են, լցրել են պարտերի շարքերը։ Թատերախումբը ոգեշնչված էր, և բերկրանքը սահման չուներ... Բոլորը խաղում էին մեծ ներշնչանքով, և հանդիսասրահը դերասաններին վարձատրում էր բուռն ծափահարություններով։ Ներկայացումից հետո, այգում... երախտապարտությունը մեծարում էր դերասաններին և սիրելի պրոլետարական գրող Մաքսիմ Գորկուն։ Եվ մեզ վիճակվեց ներկայացումը կրկնել հանդիսատեսների խնդրանքով»[3]։

Այդ ներկայացումների քաղաքական հնչեղությանը նպաստում է և այն, որ այդ ժամանակ Վառնայում իր ամառային ռեզիդենցիայում հանգստանում էր ինքը՝ Ֆերդինանդ թագավորը[4], և սոցիալ-դեմոկրատիան օգտագործում էր այդ տիրող կարգերի դեմ ցույց կազմակերպելու համար։ Ելնելով ռուսական բոլշևիկների փորձից, նրանք օգտագործում են Գորկու պիեսների ներկայացումները։ Այդ կարևոր քաղաքական գործում հայկական թատերախումբը գորկիական ներկայացումներով իր ծառայությունն է մատուցում բուլղարական ռևոլյուցիոն շարժմանը։

«Հատակումի» բեմադրությունը Վառնայում պերճախոս վկայություն է, որ դրամատուրգ Գորկին հայ դեմո-

---

[1] Գրականության և Արվեստի Թանգարան, Գ. Ավետյանի արխիվ, ձեռագիր № 3/228, էջ 65։

[2] Նույն տեղում, էջ 67։

[3] Նույն տեղում, էջ 66—67։

[4] Նույն տեղում, էջ 69։

կրատական թատրոնը գաղափարապես և կազմակերպչորեն մոտեցրեց սոցիալ-դեմոկրատիայի և պրոլետարական ռևոլյուցիայի շարժմանը։

Հայ բեմում Գորկու դրամատուրգիայի մեկնաբանման մեջ մի նոր առաջաքայլ է «Հատակում» պիեսին անդրադառնալու փաստը, հատկապես Հոկտեմբերյան Մեծ ռևոլյուցիայի նախօրեին։ Որպես բեմադրողներ հանդես են գալիս Օվի Սևումյանը, Ամո Խարազյանը, Իսահակ Ալիխանյանը և Լևոն Քալանթարը։ «Հատակում» պիեսը բեմադրվում է 1917, 1918, 1919 և 1920 թվականներին։ Բոլոր այդ ներկայացումների ընդհանուր ուղղությունը հիմնականում համընկնում էր մինչ այդ հայ թատրոնում բեմադրված մյուս ներկայացումներին։ Դերասաններն ավելի լավ են խաղացել, բարձր է եղել ներկայացման գեղարվեստական մակարդակը։ Նրանք բոլորն էլ ծառայել են մի ընդհանուր նպատակի, նպատակ, որ առաջադրել էր մեծ իրադարձությունների փոթորկահույզ ժամանակաշրջանը — պայքար հանուն կյանքի անմարդկային պայմանների ոչնչացման, հանուն ազատ ապագայի, ազատ ու ստեղծագործ աշխատանքի։

Այդ տարիներին դերասանական նշանավոր ուժերը հաճախ իրենց բենեֆիսի համար ընտրում էին Գորկու «Հատակումը»։ Երկրի քաղաքական դրությունը, աշխատավորության ռևոլյուցիոն վերելքը ավելի հրատապ ու այժմեական էին դարձրել Գորկու պիեսը, և այդ է պատճառը, որ ներկայացումը դիտվում էր որպես հասարակական խոշոր երևույթ։ Գր. Ավետյանը, Ի. Ալիխանյանը և ուրիշներ «Հատակում» պիեսը բեմադրում էին բենեֆիսային օրերին։

Հակառևոլյուցիոն իշխանությունը մինչև իր գոյության վերջին օրերն անգամ չդադարեցրեց բացարձակ պայքարը Գորկու դեմ։ Տեսնելով, որ «Հատակումը» բեմադրվում է նաև բենեֆիսների ժամանակ և վիթխարի հաջողություն է ունենում, ռեակցիան փորձում է վարկաբեկել Գորկու պիեսը։ Օ. Սևումյանի (1917 թ.) բեմադրության մասին

«Մշակում» տպված մի գրախոսության մեջ այն միտքն է հայտնվում, թե չարժեր դիմել Գորկու «Հատակում» պիեսին[1]։

Գորկու և նրա ռեպերտուարի դեմ մղվող պայքարը օրեցօր սրվում է, ընդունելով ավելի ու ավելի բացահայտ հարձակումների բնույթ։ Նշանակալից տեղ է գրավում ռեժիսյոր Լ. Քալանթարի 1917 թ. բեմադրությունը, որ բարձր գնահատական է ստացել սոցիալ-դեմոկրատական «Պայքար» թերթի էջերում։ Ծավալուն այդ հոդվածի հեղինակը կրկին ու կրկին անդրադառնում է Գորկու երկերին՝ բարձր գնահատելով «Հատակումի» գաղափարական և գեղարվեստական արժանիքները։ «Գորկու «Հատակում» դրաման,— գրված է «Պայքարում»,— մեկն է այն ստեղծագործություններից, ուր իրական, հեղինակի ապրած, քաշած ու տեսած պատկերներն են անցնում հանդիսականի առաջ — մերթ իրենց ցնցող և սարսուռ ազդող առօրյա և մերթ՝ հատակի բնակիչների, այդ «նախկին մարդկանց» անհույս ձգտումների թևաբեկ շարժումներով...»[2]։ Թերթը համոզմունք է հայտնում, որ «Հատակումը» այլևս չի իջնի ժողովրդական թատրոնի բեմից։

Լ. Քալանթարի բեմադրությունը ուշագրավ է նաև Լուկայի կերպարի մեկնաբանությունը վերանայելու առաջին փորձով։ Ռեժիսյորի այդ նորարական քայլն ունի իր պատճառները։ Լ. Քալանթարը պատմում է, որ որպես «Հայ գրականության ժողովածուի» Մ. Գորկու խմբագրական աշխատանքի մասնակից, նրան վիճակվել է, պոետ Վահան Տերյանի հետ միասին, մի քանի անգամ լինել Գորկու մոտ Պետերբուրգում և Կարելական պարանոցում՝ Մուստամյակի կայարանի մոտ գտնվող Նեյվոլի գյուղում։ «Գորկու հետ ունեցած զրույցներից մեկի ժամանակ ինձ վիճակվեց լսել նրա կարծիքը Գեղարվեստական թատրոնի «Հատակում» պիեսի բեմադրության մասին։ Ալեքսեյ Մաքսիմովիչը այն-

[1] Տես «Մշակ», 1917, № 261։

[2] «Պայքար», 1917, № 9։

քան էլ գոհ չէր այդ ներկայացումից։ Նրա կարծիքով, թատրոնը, տարված պիեսի հոգեբանական ու կենցաղային կողմով, բթացրել էր նրա քաղաքական հնչեղությունը։ Գորկին շատ խոսեց առանձնապես Լուկայի մասին։ «Լուկան խարդախ է, իսկ ներկայացման մեջ քիչ է մնում սուրբ դուրս բերեն» — ափսոսանքով ասում էր Ալեքսեյ Մաքսիմովիչը։ Նա գտնում էր, որ մխիթարանքի փիլիսոփայությունը ռուս իրականության վտանգավոր և խոշոր արատն է։ «Մխիթարամոլությամբ» տառապում են հատկապես գյուղացիության և ինտելիգենցիայի որոշ խավերը։ Գորկին այն միտքը հայտնեց, որ «Հատակում» պիեսի բեմադրության ժամանակ պետք է ներկայացման սուր ծայրը ուղղել հատկապես այդ վտանգավոր և վնասակար «մխիթարության» փիլիսոփայության դեմ»[1]։

Ինչպես պատմում է Լ. Քալանթարը, մեծ գրողի հետ ունեցած զրույցը երիտասարդ ռեժիսյորի վրա ուժեղ տպավորություն է գործել։ «Աշխատելով Գորկու պիեսի բեմադրության վրա, — շարունակում է Լ. Քալանթարը, — ես ձգտում էի իրականացնել պրոլետարական գրողի մտքերը։ Այն դերասանը, որ կատարում էր Լուկայի դերը, օժտված չէր բնական մեծ ունակություններով։ Բայց ես ցանկանում էի Լուկայի դերը բացահայտել որպես վնասակար և վտանգավոր մխիթարիչի կերպար, թեև աշխատանքի այն ժամանակվա պայմանները թույլ չէին տալիս փոքր ի շատե խորանալ այդ մտահղացման մեջ։ Նկատի ունենալով Ժողովրդական թատրոնի հանդիսատեսների դեմոկրատական կազմը, ես ձգտում էի առաջին անգամ մեր բեմում և հատկապես այդ աուդիտորիայի առաջ բացահայտել Գորկու մտքերը՝ դատապարտել մխիթարության փիլիսոփայությունը»։

Բուրժուական թերթերը քննադատեցին Լուկայի դերը

---

[1] Գրի է առնված պրոֆեսոր Լ. Քալանթարի հետ ունեցած զրույցի ժամանակ, 1953 թվականի մայիսի 16-ին, Երևանում։

կատարող դերասան Ղուչչյանին։ Լ. Ֆալանթարի վկայությամբ, այստեղ մեծ նշանակություն է ունեցել և այն հանգամանքը, որ դա Լուկայի կերպարը այլ կերպ մեկնաբանելու առաջին փորձն էր, և բուրժուական քննադատությունը չըմբռնելով այդ, «մեղքն» ամբողջովին բարդել է դերասանի վրա։

Այսպիսով, դեռևս 1917 թվականին, հայ բեմը հարըստացել է «Հատակում» պիեսի ևս մի նոր բեմադրությամբ, որ նպատակ է ունեցել մերկացնել մխիթարության փիլիսոփայությունը։ Դա հայ թատրոնի և նրա ռեժիսուրայի գաղափարական և ստեղծագործական հաջողությունն է։

Սակայն Գորկու պիեսի սոցիալական բովանդակությունն ամբողջ խորությամբ ու հարստությամբ բացահայտելու բախտը վիճակվեց միայն սովետահայ թատերական արվեստին։

8

Հայ նախառևոլյուցիոն թատրոնում Գորկու ռեպերտուարի համար մղված պայքարը սերտորեն կապված է եղել ճնշման դեմ աշխատավոր ժողովրդի ընդվզման, ինչպես նաև հայ բուրժուազիայի ազգային ռեակցիոն տենդենցների դեմ առաջավոր գործիչների մղած պայքարի հետ։

Գորկու ռեպերտուարի համար մղվող պայքարի սկիզբը պետք է համարել ոչ թե 1908 թվականը, երբ առաջին անգամ հայ բեմ բարձրացավ նրա պիեսը, այլ 1900-ական թվականների սկիզբը, երբ պրոլետարական մեծ գրողի պիեսների մասին հայ մամուլն առաջին անգամ ասաց իր խոսքը։

Գրաքննչական դաժան հետապնդումների պատճառով Գորկու դրամատուրգիան հայ բեմի վրա մինչև 1905—07 թթ. ռևոլյուցիան չէր կարող երևան գալ։ Բայց այդ դրամատուրգիան ռեպերտուարի մեջ մտցնելու համար մղվող պայքարը ուրիշ կերպարանք առավ։

Գորկու պիեսների պրոպագանդը և նրանց գաղափարական բովանդակությունը հայ մամուլում արտահայտվում էր ռուսական լավագույն թատրոնների բեմադրությունների առիթով գրված կարծիքների միջոցով։ Հայ թատրոնի առաջադեմ վարպետների ձգտումները՝ Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական սկզբունքները յուրացնելու համար, սերտորեն առնչվել են Գորկու դրամատուրգիայի հանդեպ եղած խոր համակրանքի հետ։

1908 թ. «Հատակում» պիեսի առաջին հայերեն ներկայացմանը նախորդել է Գորկու պիեսների համար մղվող պայքարի մի հարուստ պատմություն։ Այդ պայքարը գլխավորում էին հայ հասարակական մտքի լավագույն ներկայացուցիչներ, բոլշևիկյան պարտիայի ականավոր գործիչներ Ստ. Շահումյանը, Ս. Սպանդարյանը և նրանց համախոհները։ Շահումյանն ու Սպանդարյանը և հայ սոցիալ-դեմոկրատական մամուլը ուժգին հարվածներ էին հասցնում Գորկու թշնամիներին։ 1911 թ. խմբագրելով „Современная жизнь" բոլշևիկյան թերթը, Ստեփան Շահումյանը մինչև վերջ մերկացնում է Մաքսիմ Գորկու դեմ Անդրկովկասի բուրժուական քննադատների ունեցած գրպարտչական ելույթները։ Գնահատելով Գորկու ստեղծագործությունը ռևոլյուցիոն պրոլետարիատի դիրքերից, Շահումյանը Գորկուն անվանում է «պրոլետարական գրականության զարդն ու պարծանքը»[1]։

Հայ բոլշևիկյան քննադատությունը հստակորեն բնութագրել է պրոլետարական մեծ գրողի հանդեպ բուրժուազիայի ունեցած վերաբերմունքի էվոլյուցիան, և ցույց է տվել, որ «երբ Գորկին ներկվեց վառ-կարմիր գույնով և երես դարձրեց բուրժուական հասարակությունից՝ դրանց թվում նաև իր արհեստակից գրողներից, որոնք այդ ժամանակամիջոցում կորցրել էին ամեն մի հակում անգամ դեպի վարդագույնը, — այն ժամանակ Գորկին իսկույն

[1] Ստեփան Շահումյան, Գրականության մասին, էջ 77։

նրանց աչքում զրկվեց իր հմայքից։ Երեկվա երկրպագուների սերը փոխարինվեց սառնությամբ, դժգոհությամբ, անգամ ատելությամբ, դեպի նա։ Ներկայումս դուք չեք գտնի ոչ մի, այսպես կոչված, «առաջադիմական» թերթ, մայրաքաղաքի կամ գավառական, որ ժամանակ առ ժամանակ, այս կամ այն ձևով, գիտակցաբար կամ անգիտակցորեն, վրիժառու չլիներ Գորկուց նրա համար, որ նա երես է դարձրել «հասարակությունից» և գնացել բանվորների մոտ»[1]։

1908—1911 թթ., Լենինի կողմից իբրև «փլուզման և երերումների դարաշրջան»[2] բնորոշված այդ ժամանակաշրջանում, հայ հասարակության ռեակցիոն խավը նույնպես երես դարձրեց Գորկուց, գրպարտելով մեծ հումանիստին։ Շահումյանը նշում է. «Հայտնի է, որ որքան ավելի էր Գորկին անհաճելի դառնում տիրող տարրերի համար, բուրժուական ինտելիգենցիայի համար, այնքան ավելի մոտ ու թանկարժեք էր դառնում բանվորների համար, պրոլետարական ինտելիգենցիայի համար, «դեմոսի» համար առհասարակ»[3]։

Մեծ է հայ բոլշևիկյան մամուլի դերը Գորկու ստեղծագործության ժողովրդականացման գործում։ Շահումյանի հանձնարարությամբ Գորկու երկերը թարգմանում են Հակոբ Հակոբյանը և Ասքանազ Մռավյանը և տպագրվում հայ բոլշևիկյան մամուլի էջերում։ Շահումյանը Գորկու առաջին թարգմանիչներից է հայ իրականության մեջ։

«Կայծ» և «Նոր խոսք» թերթերը պարբերաբար տեղեկություններ են տպագրում Գորկու և նրա ստեղծագործությունների մասին, լայն տեղ են տալիս նաև մեծ գրողի պատմվածքների ու վիպակների թարգմանություններին։ Հայ թատրոնի գործիչների համար Գորկին հարազատ ու սիրելի դրամատուրգ էր։ Այդ հոգեհարազատության վառ

[1] Ստ. Շահումյան, Գրականության մասին, էջ 61—62։

[2] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 25, էջ 64։

[3] Ստ. Շահումյան, Գրականության մասին, էջ 67։

ապացույցը «Հատակում» պիեսի բեմադրությունն է նախառևոլյուցիոն հայ բեմի վրա։ 1908-ից սկսած մինչև 1920 թվականը Գորկու պիեսը տասն անգամ բեմադրվել է հայ բեմում և մշտապես գրավել աշխատավոր լայն մասսաների ուշադրությունը։ «Հատակում» պիեսն այսքան հաճախակի բեմ հանելն ունեցել է իր պատճառները, որոնցից գլխավորն այն է, որ պիեսը հնչել է իբրև մեղադրական ակտ բուրժուական հասարակարգի հասցեին։

Գորկու դրամատուրգիային բեմական մարմնացում տալու ընթացքում հայ դերասաններն ու ռեժիսորները ստեղծագործական աճ են ապրում, կատարելագործում իրենց վարպետությունը, կարողանում են ռեալիստական հատուկ միջոցներով հաղորդել խորունկ մտքեր ու ապրումներ, որովհետև Գորկու դրամատուրգիան ժխտում է դերասանական խաղի ցուցադրական խաղաոճը։

Այդ տարիներին է, որ հայ մարքսիստական քննադատությունն առաջ է քաշում մարդկային հարուստ ներքնաշխարհը բեմի վրա բացահայտելու պահանջը։ Ս. Սպանդարյանը իր գրախոսություններից մեկում գրում է. «Մենք, ժամանակակից հանդիսատեսներս, սիրում ու գնահատում ենք ներքին ապրումները, որ դրսևորվում են շարժուձևով, դիմախաղով, ձայնով, աչքերով, տրամադրության այն հոգեբանական նուրբ կապը, որ պետք է ստեղծվի բեմի վրա և իրեն հետ կապի հանդիսասրահը»[1]։

Գորկու դրամատուրգիան հայ թատրոնի ռեպերտուարում հաստատելու գործում մեծ է եղել վաստակը հայ դերասանների սքանչելի մի սերնդի, որ դաստիարակվել էր ռուս թատրոնի ռեալիստական լավագույն տրադիցիաներով. Օ. Սևումյանը, Գր. Ավետյանը, Ի. Ալիխանյանը, Ս. Ադամյանը, Զարբելը. Օ. Մայսուրյանը, Համբիկը. Օ. Գուլազյանը, Արուս Ոսկանյանը և ուրիշներ ստեղծել են «Հատակումի» գործող անձանց ցայտուն, անմոռաց բեմական կերպարներ։

[1] Ս. Սպանդարյան, Հոդվածներ, նամակներ, փաստաթղթեր, էջ 243։

«Հատակում» պիեսի բեմադրության պատմությունը, ըստ էության, Գորկու համար մղած պայքարի պատմությունն է հայ թատրոնում[1]։

Այն ժամանակ, երբ թատրոնի առաջավոր գործիչները կոչ էին անում թարմացնել ռեպերտուարը, ստեղծագործական վերակառուցում կատարել և իրենց ձգտումներն իրականացնում էին բեմադրություններում, և ամենից ավելի՝ «Հատակում» ներկայացման մեջ, նույն այդ ժամանակ ռեակցիոն լագերը հանդես էր գալիս այդ ամենի ու հատկապես «Հատակումի» դեմ, պիեսը համարելով անիդեական մելոդրամ, որը խանգարում է հայ բեմի առողջացման գործին[2]։ Հաստատելով Գորկու ռեպերտուարը, հայ թատրոնն ընդհուպ մոտենում էր ռևոլյուցիոն պրոլետարիատի գաղափարախոսությանը, որ արտահայտված էր Գորկու պիեսներում։

Դրամատուրգ Գորկու համար մղվող պայքարը նախառևոլյուցիոն հայ թատրոնում պսակվեց հաղթանակով. ոչ մի ուժ չկարողացավ կասեցնել նրա ձգտումները սոցիալիստական գրականության մեծ հիմնադիրի ստեղծագործության հանդեպ։

---

[1] 1900-ական թվականներին երևան եկան աշխատավոր ժողովրդի կյանքն ու կենցաղն արտացոլող բազմաթիվ պիեսներ։ Դրանց մեջ Գորկու թեման «միայն կրկնվում էր նոր կերպարների միջոցով, որոնք տեղադրվում էին սյուժետային նոր շրջանակների մեջ» (տես С. Балухатый, „Драматургия Горького и царская цензура" հոդվածը)։ Նման պիեսներից մի քանիսը ներկայացվեցին նաև հայ բեմի վրա։ Օրինակ, «Գործազուրկները»՝ բանվորների կյանքից առնված մի պիես, որ պատկերում էր գործազուրկ մարդկանց դառն վիճակը և ուներ Բեսսեմենովին հիշեցնող դագաղագործ Սոսկյան Գավրիլովիչի կերպարը։ Չնայած գրաքննության արգելքներին, պիեսը 1916 թ. բեմադրվում է Ժողովրդական թատրոնում։ Մեկ ուրիշ «Կյանքից դուրս» պիեսը, որ նույնպես գրված էր Գորկու նմանողությամբ, բեմադրվել է երկու անգամ՝ 1911 և 1912 թվականներին։ Բոլոր այդ պիեսները Գորկու պիեսի թույլ նմանություններն էին միայն և զուրկ էին սոցիալական խոր բովանդակությունից։

[2] «Թատրոն և երաժշտություն», 1910, № 1—2, էջ 14—15։

ԳՈՐԿՈՒ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ ԵՎ ՊԱՅՔԱՐ ՍՈՑԻԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՀԱՄԱՐ ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

1

1917 թվականի Հոկտեմբերի պատմական օրերին, երբ Ռուսաստանի ռևոլյուցիոն պրոլետարիատը հաստատեց իր դիկտատուրան, որով և սկսվեց մարդկության պատմության մեջ նոր՝ սոցիալիզմի դարաշրջանը, բազմաչարչար հայ ժողովուրդը, զգալով մոտալուտ հաղթանակի ու ազատության շունչը, ոգեշնչվեց ազատագրական պայքարի վճռականությամբ։ Սակայն ժողովրդի երդվյալ թշնամիները՝ մենշևիկները, մուսավաթականները և դաշնակները, միջազգային ռեակցիայի օգնությամբ, կանգնեցին այդ պայքարի ճանապարհին։

Հայ ժողովրդի ազգային ազատագրությունը, նրա կուլտուրայի և արվեստի վերածնունդը իրականություն դարձան միայն Սովետական իշխանության օրոք։

Հայաստանում սովետական իշխանություն հաստատելու համար մղվող պայքարը ղեկավարեց մեծ Լենինը և նրա մարտական զինակիցները։ Կարմիր Բանակի զորամասերի աջակցությամբ Հայաստանի աշխատավորությունը 1920 թվականի նոյեմբերի 29-ին տապալեց դաշնակների անարգ տիրապետությունը և Հայաստանի Ռազմա-հեղափոխական կոմիտեն իր դեկրետով երկիրը հայտարարեց Սովետական։

Հայ ժողովրդի պատմության մեջ բացվեց նոր դարաշրջան՝ սոցիալիստական վերածննդի, տնտեսական ու կուլտուրական վերելքի դարաշրջան։ Սովետական Հայաստանի կառավարությունը, ժողովրդական տնտեսության վերականգնման հետ միասին, ձեռնամուխ է լինում լուսավորության գործի կազմակերպմանը և կուլտուրայի կարևորագույն օջախների ստեղծմանը։ Այդ օջախներից մեկն էլ պետական թատրոնի ստեղծումն էր,—մի խնդիր, որ չէր կարող միանգամից լուծվել, քանի որ «հարց էր դրվում ոչ թե արդեն առկա, թեկուզ և որակյալ ուժերը պարզապես մի նոր վայր փոխադրելու, այլ բոլորովին նոր սկզբունքներով ազգային թատրոն ստեղծելու մասին»[1]։

Իսկ այդպիսի թատրոնի ստեղծումը պայմանավորված էր նրանով, թե նախառևոլյուցիոն հայ թատրոնի առաջադեմ գործիչները ինչպես էին ըմբռնել իրենց առջև դրված հասարակական-քաղաքական խնդիրները, ինչպես ու ինչ չափով էին արդեն տիրապետել ռևոլյուցիոն արվեստի ստեղծագործական սկզբունքներին և ինչպես էին պահպանել դեմոկրատական հայ թատրոնի ազգային լավագույն տրադիցիաները։

Սովետական երկրի բոլոր ազգությունների թատրոնների կազմակերպման մեջ մեծ կշիռ է ունեցել և վճռական դեր է խաղացել ռուս առաջադեմ թատերական արվեստը։

Լ. Քալանթարը, որին հանձնարարված է եղել առաջին հայ պետական թատրոնի կազմակերպման գործը, աշխատել է ռուս սովետական թատրոնի ստեղծագործական սկզբունքները համադրել հայ թատրոնի ստեղծագործական լավագույն տրադիցիաների հետ[2]։

«Երևանի առաջին Պետական թատրոնում... տիրում էր Գեղարվեստական թատրոնի ոգին,—վկայում է Լ. Քալան-

[1] С. Меликсетян, Путь нашего театра, Армгиз, 1941, *էջ 28։*

[2] *Նոր թատրոնի ստեղծագործական սկզբունքների մասին Լ. Քալանթարը բազմիցս հանդես է եկել բանավոր և պարբերական մամուլում, «Պայքար», 1923, № 10—11։*

թարը,—... Եթե դերասանական վարպետության և անսամբլային խաղի տեխնոլոգիայի, ինչպես և թատերական ներկայացման բոլոր կոմպոնենտները միասնական գաղափարական և էսթետիկական մի առանցքի շուրջ կառուցելու բնագավառում սովետական հայ թատրոնը բարձրացել էր կուլտուրական մի նոր մակարդակի վրա, ապա, վերջնական հաշվով, այդ հնարավոր եղավ շնորհիվ Գեղարվեստական թատրոնի բեմական բարձր կուլտուրայի երկարամյա կուտակումների...»[1]։

Սովետահայ թատրոնն իր գոյության առաջին իսկ տարիներից կանգնեց ռեալիզմի ուղու վրա։ Եվ այդ ուղիով թատրոնի զարգացման գործում փոքր չի եղել նաև գորկիական ներկայացումների նշանակությունը։

Առաջնորդվելով պարտիայի ցուցումներով, օգտագործելով ռուս սովետական թատրոնի հարուստ փորձը, նորաստեղծ հայկական թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարությունը հենց սկզբից ռեպերտուարային ճիշտ քաղաքականություն է վարել։ Առաջիկա երկու թատերաշրջանի համար ենթադրվող ռեպերտուար մշակելով, թատրոնի ղեկավարությունը, ինչպես գրում է Լ. Քալանթարը, «ելնում էր թե՛ մեր աշխատավոր հանդիսատեսի կուլտուր-լուսավորական շահերից և թե՛ մեր թատրոնի դերասանական կադրերի բարձրորակ դրամատուրգիայի վրա դաստիարակելու և աճեցնելու անհրաժեշտությունից»[2]։ Եվ պիեսների ընտրության ժամանակ նկատի էր առնվում թատրոնի ղեկավարության մշակած ծրագրի առաջին կետը. «ա) Սոցիալական խոշոր հագեցվածություն ունեցող պիեսներ (կլասիկ և կամ ժամանակով մեզ մոտիկ) դասակարգային հակամարտության և կամ ռևոլյուցիոն պայքարի թեմատիկայով»[3]։

---

[1] Լ. Քալանթար, ՄԽՏ-ի 50-ամյակը և հայ թատրոնը զեկուցումից, էջ 12։

[2] Գրականության և արվեստի թանգարան, ձեռագիր № 1804, էջ 31։

[3] Նույն տեղում, էջ 32։

Դրա համաձայն էլ առաջին թատերաշրջանի ռեպերտուարը մտան Սունդուկյանի «Պեպո», Գորկու «Հատակում» և Շիլլերի «Ավազակներ» պիեսները։ «Հատակումը» բեմադրեց դերասան Իսահակ Ալիխանյանը՝ Մ. Մանվելյանի նոր թարգմանությամբ[1]։ «Հատակումի» բեմադրությունը հանձնարարվել էր Ալիխանյանին՝ նրա իսկ պահանջով[2]։

«Հայ թատերական աշխարհում Ալիխանյանը մշտական օպոզիցիոների համբավ ուներ։ Նա հաճախ խարազանում էր հայ թատրոնում տիրող ռուտինան, հանդես էր գալիս որպես ջատագով Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի և նրա աշխատանքի պրակտիկայի, ընդհանրապես ռուս թատերական արվեստի երկրպագու էր... Անցյալում իր քաղաքական համոզմունքներով նա մոտ էր Անդրկովկասի սոցիալ-դեմոկրատներին, անհատապես մոտ էր Ստ. Շահումյանին. նա անվերապահորեն և սրտաբաց ընդունեց սովետական կարգերի հաստատումը Անդրկովկասում[3]։

Սովետական հայ բեմում հենց Ալիխանյանն է ձեռնարկում «Հատակումի» առաջին բեմադրությունը։

«Հատակումի» բեմադրության փորձերը սկսվել են թատրոնի պաշտոնական բացումից դեռ շատ առաջ։ Թատերախումբը ներշնչանքով է լծվել գործի։ Փորձերը տեղի են ունեցել դժվարին պայմաններում։ Թատրոնը սարքավորված չի եղել, շենքը չի տաքացվել։ Դերասաններն ստիպված են եղել փորձերն անցկացնել դրսում, բաց երկնքի տակ։ Եվ ահա, նոյեմբերյան ցուրտ օրերին, ձյունապատ

---

1 «Հատակումի» առաջին թարգմանությունը կատարել է դերասան Գր. Ավետյանը 1908 թվին։ Գրականության և արվեստի թանգարանի ձեռագրերի բաժնում պահպանվում է պիեսի թարգմանության մեկ ուրիշ գրաքննչական օրինակ, որ կատարել է Ա. Տեր-Գևորգովը (№ 369) նույն 1908 թվականին։

2 Հ. Ղ ա լ ա ն թ ա ր, Հիշողություններ և ուրվագծեր Սունդուկյանի անվան թատրոնի պատմությունից, էջ 62, Գրակ. և արվեստի թանգարան, ձեռագիր։

3 Նույն տեղում, էջ 25—26։

սառը գետնին, առաջին Պետթատրոնի կոլեկտիվը պատրաստում է Գորկու պիեսի բեմադրությունը։ Բայց թատերախումբը «ոչ միայն անտրտունջ, այլ նույնիսկ ոգևորությամբ, մի տեսակ ազարտով, լիարժեք փորձեր էր կատարում ձյան բավականին հաստ շերտով ծածկված բակում—սառնամանիքում»[1]։ Եվ դերասանները, մրսած ու հոգնատանջ, տուն էին դառնում փորձերից՝ իրենց հետ տանելով Գորկու ոգեշունչ մտքերը. «Մարդ։ Դա հոյակապ է», «Մարդն ազատ է... Մարդը—ահա ճշմարտությունը»։ Հիմա արդեն այդ խոսքերը հնչում էին իբրև ազատագրված մարդու երջանկություն, այն մարդու, որ ազատ ու ստեղծագործ աշխատանք է կատարում հանուն հարազատ ժողովրդի...

Լ. Քալանթարը հիշում է, որ նրա «գործոն միջամտության» շնորհիվ՝ փորձեր արվեցին Լուկայի կերպարը մեկնաբանել իբրև բացասական կերպար։ Իհարկե, դրանով թատրոնը մի քայլ է արել դեպի առաջ, բայց այս մի հանգամանքը դեռ չէր կարող լուծել «մխիթարության» փիլիսոփայության մերկացման պրոբլեմը։ Լուկայի ռեակցիոն քարոզները մերկացնելու համար դեռ բավական չէր, որ կերպարի նկատմամբ բացասական վերաբերմունք ունենար հենց միայն ինքը՝ Լուկայի դերակատարը։ Հարկավոր էր ստեղծել բեմական այնպիսի միջավայր, որտեղ Լուկայի «մխիթարության» քարոզը հերքվեր ու մերկացվեր բեմի վրա գոյություն ունեցող կյանքի կողմից։ Այդ նպատակին կարելի էր հասնել ռեժիսյորի ու դերակատարների համատեղ ջանքերի շնորհիվ միայն։

Հայ սովետական թատրոնի գորկիական այդ առաջին ներկայացման մեջ կային բեմական հիանալի կերպարներ։ Հատկապես աչքի էին ընկնում Սատինը (Բերոյան), Բարոնը (Ի. Ալիխանյան), Կոստիլյովը (Մ. Մանվելյան)։ Տաղանդավոր դերակատարները յուրաքանչյուրն առանձին

---

[1] Լ. Քալանթար, Հիշողություններ և ուրվագծեր Սունդուկյանի անվան թատրոնի պատմությունից, էջ 34։

վերցրած, շատ արտահայտիչ մանրամասներ էին գտնում, հարստացնում էին կերպարը կենսական տպավորություններով, բայց այդ ամենը չէր ենթարկվում մի ընդհանուր մտահղացման։ Դրանք եղել են առանձին տաղանդավոր դիմանկարներ և էսքիզներ, բայց նկարի ընդհանուր կոմպոզիցիան դեռ գտնված չի եղել։ Այս իմաստով հատկանշական է Ի. Ալիխանյանի խաղը Բարոնի դերում։ Դերենիկ Դեմիրճյանը դեռևս նախառևոլյուցիոն տարիներին գրել է, որ «երբ մեր հասարակությունը սկսի սիրել ապրումների պիեսները, Ալիխանյանը կկանգնի առաջին շարքերում»[1]։

Ալիխանյանի ստեղծագործության այդ հատկանիշը, որ երևան է եկել դեռ նախառևոլյուցիոն շրջանում, մեծապես նպաստել է, որ դերասանը խորը բացահայտի Բարոնի կերպարը։ Բայց դրա հետ միասին, Ալիխանյանն իր դերակատարման մեջ մտցրեց բողոքի մի յուրահատուկ նրբերանգ։ Պիեսում Բարոնը չի բողոքում, հաշտվում է ստեղծված իրականության հետ, անտարբեր և անմասն ծիծաղով իր բախտակիցների տառապանքներին։ «Հատակում» բեմական պատմության մեջ քիչ չեն այնպիսի օրինակներ, երբ Բարոնի կերպարը վերածվել է պարզապես պարոդիայի՝ ուղղված արիստոկրատիայի դեմ։ Բարոն — Ալիխանյանին օտար չէր նման մեկնաբանությունը, սակայն նրա կատարման մեջ տեղ էր գտել նաև ողբերգական գունավորումը։ Նրա ողորմելի տեսքի և հավակնոտ արիստոկրատական սնթեվեթանքի միջև եղած հակադրությունը դերասանը կարողացել էր հաղորդել մի տեսակ ներքին ցավով, իբրև «վիրավորանք» մարդու հասցեին։ Այստեղ արտահայտվել է Ալիխանյանի ստեղծագործության համար բնորոշ այն հատկությունը, որ մշակվել է նրա մեջ ստորացման դեմ ընդվզող կերպարների վրա աշխատելիս։ Ալիխանյանը նախառևոլյուցիոն բեմում իր ստեղծած կերպարներին օժտել է

[1] Գրականության և Արվեստի Թանգարան, Դ. Դեմիրճյան, Հուշեր և խոհեր հայ դրամատուրգիայի և թատրոնի մասին, ձեռագիր № 1683, էջ 186։

հիվանդոտ ինքնասիրության զգացումներով։ Նույն այդ գունավորումն էր տրված նաև Բարոնի կերպարին։ Եվ այդ իմաստով դերասանը գտել էր շատ արտահայտիչ մանրամասներ և խորապես հուզիչ կտորներ։ Զուտ վարպետության տեսակետից դա եղել է փայլուն կատարում, բայց կերպարը հեռացել է հեղինակի մտահղացումից, եղել է մեկուսացված մի դիմանկար, և առաջին պլան է մղվել։ Թատրոնն իր այդ ներկայացման մեջ չի կարողացել ճիշտ լուծում տալ Գորկու պիեսի առաջադրած ստեղծագործական բոլոր խնդիրներին։ «Մխիթարության» քարոզի հետևողական մերկացումը միանգամից չի լուծվել հայ սովետական թատրոնում, այն կապված է եղել հայ թատերական արվեստի ընդհանուր աճի ու հասունացման հետ։

Եվս մի թերություն, որը ժամանակ առ ժամանակ կրկնվել է հայ թատրոնում։ Խոսքը վերաբերում է ներկայացումն ընդհանրացնող ռեժիսյորական մտահղացմանը, առանց որի Գորկու և ոչ մի պիես չէր կարող բեմական լիարժեք մարմնացում ստանալ։ Սովետական հայ թատրոնի զարգացման առաջին էտապում դեռևս զգացվել են ինդիվիդուալիզմի ռեցիդիվները, անսամբլի բացակայությունը և ռեժիսուրայի թուլությունը։ Ճիշտ է, սկզբից արդեն թատրոնը համառ պայքար էր մղում հին թատրոնից ժառանգություն մնացած այդ երևույթների դեմ, բայց երկու-երեք տարվա մեջ այդ բարդ խնդիրը լուծել չէր կարող։

«Հատակում» պիեսի 1922 թվականի բեմադրությունը կարևոր նշանակություն է ունեցել հայ սովետական թատրոնի պատմության մեջ նրա ձևավորման արշալույսին։ Դրանով սկիզբ է առնում գորկիական ներկայացումների պատմության շրջանը սովետահայ բեմում, ավելի որոշակի է դառնում թատրոնի ռեպերտուարային քաղաքականությունը և իրականացվում է թատրոնի հիմնական լոզունգներից մեկը—«դաստիարակել և դաստիարակվել»[1]։

[1] Բնորոշելով առաջին Պետթատրոնի ռեպերտուարային քաղաքականությունը, Լ. Քալանթարը գրել է, որ թատրոնի ղեկավարությունը

Նույն 1922 թ. Ի. Ալիխանյանը «Հատակում» պիեսը բեմադրում է նաև Թիֆլիսի հայկական պետական թատրոնում։ Առաջին ներկայացումը տեղի է ունենում հոկտեմբերի 26-ին։ Այդ ներկայացման ռեժիսյորը նոր խոսք չի ասում։ Այդ ժամանակ «Ի. Ալիխանյանի բեմադրությունները... հնի լավագույն կրկնությունն էին»[1], նկատում է Թիֆլիսի հայ թատրոնի պատմության հեղինակ Ա. Հայրապետյանը։ Կարևոր է միայն այն, որ այդ կրկնված ներկայացման մեջ «անհատապաշտական թատրոնի տրադիցիայի տարրերը... հանդես էին գալիս զուսպ վիճակում»[2]։

Գորկու դրամատուրգիայի վրա կատարած աշխատանքը հայ ռեժիսյորին և դերասանին սովորեցրել են խորը թափանցել կերպարների ներքնաշխարհը. և այդ ձգտումը զգացվել է և՛ Երևանի, և՛ Թիֆլիսի ներկայացումների մեջ։ «Բացահայտել մարդու ներքինը՝ ահա Ալիխանյան-ռեժիսյորի դեխզը, որին նա ուզում էր հասնել ոչ թե դերասանի արտաքին ժեստիկուլյացիայի, այլ նրա կողմից կերտվող կերպարի գործողության մեջ գործածված խոսքը վարպետորեն արտահայտելու միջոցով։ Այդ տեսանկյունով էր մեկնաբանված նաև «Հատակումը»[3]։

Այն, ինչ նախառևոլյուցիոն թատրոնում հաճախ խրականացվում էր արվեստագետի ինտուիցիայով, այժմ, սովետական շրջանում իրականացվում է խորին համոզմունքով։ Դա եղել է Գորկու դրամատուրգիայի ռեալիստական տրադիցիաների յուրացման ամենակարևոր խթաններից մեկը հայ թատրոնում։ Բայց, ինչպես ասել է Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն՝ «...գիտակցել դեռ ընավ էլ չի նշանակում

խնդիր է դրել իր առաջ՝ դաստիարակել և՛ նոր հանդիսատեսին և՛ դերասանական երիտասարդ կոլեկտիվը, խնդիր է դրել «դաստիարակել և դաստիարակվել»։ Գրակ. և արվեստի թանգարան, ձեռագ. № 1804, էջ 31։

[1] Գրակ. և արվեստի թանգարան, Թբիլիսիի հայկական պետական դրամատիկ թատրոնի պատմությունը, ձեռագիր № 1161, էջ 55։

[2] Նույն տեղում։

[3] Նույն տեղում, էջ 56։

պատրաստ լինել կատարելուն»[1]։ Գիտակցվածն իրականացնելու համար պետք է նոր մոտեցում ունենալ բեմական կերպարի հանդեպ, պետք է ռեժիսուրան կարողանար ստեղծել գաղափարական ու գեղարվեստական միասնական ուղղություն ունեցող ներկայացում։ Պետք է օրգանապես տիրապետեր պիեսի բովանդակության բացահայտման սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդին։ Սովետահայ թատրոնն իր ձևավորման հենց սկզբից չէր տիրապետում այս ամենին։ Զուր չէ, որ ռեժիսյոր Ի. Ալիխանյանը խոստովանում է, որ իր աշխատանքը Գորկու պիեսի վրա վերոհիշյալ պայմանների բացակայության պատճառով մնացել է անկատար[2]։

1920-ական թվականներին «Հատակում» պիեսի ներկայացումների որակը ավելի է բարձրանում, Գորկու պիեսի իդեական բովանդակությունը է՛լ ավելի խորն է բացահայտվում։ 1925 թ. Պետթատրոնում բեմադրված ներկայացման հանդիսատեսը հիացմունքով է խոսում նրա մասին. նկարագրելով դերասանների խաղը՝ նա հանգում է այն եզրակացության, որ խաղացողները սիրում են արվեստը և ամենագլխավորը, Գորկու պիեսը, որը հանդիսատեսի մեջ առաջ է բերում հասարակական և քաղաքական մեծ մտքեր։ «Գորկու «Հատակումը»,—շարունակում է գրախոսը,—դեռևս պահպանել է իր վառ հետաքրքրությունը։ Դիտում ես և աչքերիդ չես հավատում. չէ՞ որ այս բոլորը տեղի է ունեցել երեկ, այսինքն երեկ չէ մյուս օրը, որովհետև երեկ հեղափոխությունն էր»[3]։ Այդպիսի մտքեր է ծնել 1925 թ. «Հատակում» ներկայացումը հանդիսատեսի մեջ։

Հայ թատրոնը անխոնջ աշխատել է իր դերասանական

---

[1] Вл. Ив. Немирович-Данченко, Статьи, речи, беседы, письма, т. I., Изд-во „Искусство", М., 1952, էջ 168.

[2] Ալիխանյանն ասել է այդ մասին Աշ. Հայրապետյանին, որն իր օրագրերում նշել է այդ գրույցի մասին։ Տես Գրակ. և արվեստի թանգարան, ձեռագիր № 1161, էջ 56։

[3] «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 99։

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, «Հատակում» (1932). մի տեսարան ներկայացումից։

ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

վարպետության կատարելագործման վրա, տարեց տարի բարձրացնելով ներկայացումների որակը, հղկելով և նրբերանգներով հարստացնելով դերասանական կատարումները։ Արդեն 1928 թվականի «Հատակում» ներկայացումը, որ բեմադրված էր Մաքսիմ Գորկու ծննդյան վաթսուն և գրականհասարակական գործունեության երեսունհինգամյակի առթիվ, աչքի ընկավ «իր ներդաշնակ և հագվագյուտ անսամբլով»[1]։

Հոբելյանական օրերին հայ ժողովուրդը նորից ու նորից արտահայտեց սեր, մեծ գրողին։ Թատրոններում և ակումբներում դերասանները կարդում էին Գորկու գործերը։ Այդ օրերի հետ էր կապված նաև «Հատակում» նոր ներկայացումը Թիֆլիսի հայկական թատրոնում[2]։

Այդ օրերից երեք ամիս հետո, 1928 թ. հուլիս ամսին, Ալեքսեյ Մաքսիմովիչ Գորկին եկավ Հայաստան և հյուրընկալվեց Երևանում։ Մեծ գրողի հետ ունեցած հանդիպումները վերածվեցին սիրո մեծ ցույցի պրոլետարական գրականության հանճարեղ վարպետի հանդեպ։

2

1922-ից մինչև 1934 թվականն ընկած ժամանակամիջոցում հայ սովետական թատրոնի կյանքում տեղի ունեցան այն տեղաշարժերը, որոնք կանխորոշեցին նրա հետագա զարգացման ողջ ընթացքը։ Հենց այդ ժամանակ թատրոնը որոշեց իր գաղափարական դեմքը և պայքար ծավալեց սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդին տիրապետելու համար։

Գորկու պիեսների առաջին ներկայացումներն օգնեցին հայ թատրոնին՝ գիտակցելու նոր դրամատուրգիական երկերի ռեալիստական մեկնաբանման անհրաժեշտությունը, համոզվել այն անխախտելի ճշմարտության մեջ, որ բեմա-

---

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 77։

[2] «Պրոլետար», 1928, № 87։

կան ստեղծագործության գաղափարայնությունն ու գեղարվեստականությունը կախված է ոչ այնքան երկու կամ երեք դերասանների խաղից, որքան ամբողջ պիեսի ճիշտ ըմբռնումից ու բացահայտումից, թատերական արվեստի բոլոր կոմպոնենտները բեմադրական միասնական մտահղացմանը ենթարկելու կարողությունից։ Մինչև 30-ական թվականների սկզբներն այս խնդիրները դեռևս լրիվ կերպով չէին լուծված Գորկու պիեսների բեմադրություններում, քանի որ թատրոնը նախապատրաստված չէր դրա համար։ Սակայն, հարցը միայն ռեժիսուրայի անբավարար վարպետությունը չէր։ Նախառևոլյուցիոն հայկական թատրոնում գորկիական ներկայացումները դարձել էին նոր, սոցիալական բովանդակության և բեմական արվեստի նոր ձևերի համար մղվող պայքարի դրոշ։ Նրանց գլխավոր ուժը գեղարվեստականության զուգակցումն էր «...քաղաքական մարգարեության հետ, մարգարեություն, որ հագեցած է գալիք ազատության անսասան հավատով»[1]։ Թատրոնի առաջ ծառանում են նոր հարցեր, նոր խնդիրներ։ Սովետական իշխանության հաստատման առաջին տարիներին հանդիսատեսը լավ էր հիշում անցյալի ահավոր կյանքի պատկերները։ Հանդիսատեսը նայում էր Գորկու ներկայացումներին այն գիտակցությամբ, որ «այդ բոլորը տեղի է ունեցել երեկ, այսինքն երեկ չէ մյուս օրը, որովհետև երեկ հեղափոխություն էր»։ Հետագա տարիներին թատրոնի առաջ դրված խնդիրները փոխվեցին։ Պահանջվում էր նոր վերաբերմունք անցյալի իրականությունը պատկերող պիեսների հանդեպ։ «Սոցիալիստական ռեալիզմի մասին» հոդվածում Գորկին գրում է կյանքի, սոցիալիզմ կառուցողների առաջադրած այդ պահանջի մասին. «Անցյալի թունավոր, տաժանակրային ազդեցությունը լավ լուսաբանելու և ըմբռնելու համար անհրաժեշտ է մեր մեջ զարգացնել ներկայիս

---

[1] Вл. Ив. Немирович-Данченко, Статьи, речи, беседы, письма, т. I, էջ 141.

նվաճումների բարձրությունից, ապագայի մեծ նպատակների բարձրությունից նրա վրա նայելու հմտությունը»[1]։

Ահա այդ մոտեցումն է, որ չի եղել սկզբնական շրջանի սովետահայ թատրոնում Գորկու պիեսների, և ոչ միայն Գորկու պիեսների, բեմադրությունների նկատմամբ։ Եվ այդ չի եղել ոչ այն պատճառով, որ թատրոնը չէր ձգտում դրան, այլ այն պատճառով, որ այդ նոր մոտեցումը պետք է հանդիսանար սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդին տիրապետելու բնական հետևանք։ Եվ դրան հասնելու համար դժվարին ու համառ պայքար մղվեց հայ թատրոնում հակառեալիստական ուղղությունների դեմ։ Այդ պայքարում Գորկու պիեսները օգնեցին թատրոնին՝ ընդհուպ մոտենալու սոցիալիստական ռեալիզմին։ Գորկին օգնեց թատրոնին գտնելու այն ուղին, որով պետք է ընթանար սովետական թատրոնը սոցիալիստական ռեալիզմին հասնելու համար։ Գորկին բազմիցս արտահայտել է այն միտքը, որ «...սոցիալիստական ռեալիզմը... անշուշտ, կարող է ստեղծվել միայն սոցիալիստական փորձի փաստերի վրա»[2]։ Մի ուրիշ հոդվածում („О кочке и точке“), Գորկին սոցիալիստական ռեալիզմը բնորոշում է իբրև «այն մարդկանց ռեալիզմը, որոնք աշխարհն են վերափոխում, վերակառուցում», իբրև «սոցիալիստական փորձի վրա հիմնված ռեալիստական պատկերավոր մտածողություն»[3]։

Թատրոնին հարկավոր է եղել հենց այդ «սոցիալիստական փորձի վրա հիմնված ռեալիստական պատկերավոր մտածողությունը»։

Թատրոնի համար այդպիսի փորձի աղբյուր հանդիսացել և հանդիսանում է իրական կյանքը, որ արտահայտված է մեծ Գորկու և սովետական մյուս դրամատուրգների ստեղ-

---

[1] Մ. Գորկի, Գրական-հրապարակախոսական հոդվածներ, Հայպետհրատ, 1949, էջ 196։

[2] Նույն տեղում (ընդգծումը մերն է—Ս. Ռ.)։

[3] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, հատ. 27, էջ 44 (ընդգծումը մերն է—Ս. Ռ.)։

ծագործության մեջ։ Եվ միայն այդ աղբյուրն է սնուցում թատերական արվեստը և այնպիսի ուժով, որ անհրաժեշտ է լիարժեք արվեստ ստեղծելու համար, որովհետև «դերասանի աշխատանքի ինըտասներորդը, գործի ինըտասներորդն այն է, որ դերը զգացվի հոգեպես, ապրվի...»[1]։ Իսկ այդ կարող է ըմբռնվել միայն այն դեպքում, երբ ժամանակակից սովետական դերասանը ոչ միայն մտքի ամբողջ խորությամբ հասկանա իր գերագույն խնդիրը (сверхзадача), այլև իր ներքնաշխարհով ապրի դրանով ու ոգեշնչվի։

Սովետական դարաշրջանի դերասանը, զինված սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդով, այլ կերպ է մոտենում անցյալի կերպարներին։ Այդ նոր վերաբերմունքը չառաջացավ միանգամից, այլ զարգացավ աստիճանաբար՝ իբրև հետևանք «սոցիալիստական փորձի վրա հիմնված ռեալիստական պատկերավոր մտածողության»։ Սովետական իրականության գեղարվեստական ընկալումը տեղի է ունեցել ողջ սովետական դրամատուրգիայի միջոցով, որովհետև, ինչպես ասում է Կ. Ստանիսլավսկին, «ժամանակակից դրամատուրգիան թատրոնի անմիջական կապն է կյանքի հետ»[2]։

Սովետահայ թատրոնի գործիական ներկայացումների պատմությունը ցույց է տալիս, որ նա պրոլետարական գրողի դրամատուրգիայի խորն ըմբռնմանը հասավ այն բանից հետո, երբ անհրաժեշտ պրակտիկա կուտակեց «սոցիալիստական փորձի փաստերը» բացահայտող սովետական ռեպերտուարի մեջ։

Քսանական թվականների երկրորդ կեսին հայ թատրոնը իրականացնում է սովետական մի շարք առաջնակարգ պիեսների բեմադրությունը։ Թատրոնի իսկական ստեղծագործական հաջողությունն են եղել «Լյուբով Յարովայա», «Բեկում», «Խռովություն», «Զրահագնացք № 14—69» ներ-

---

[1] К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, Academia, 1933, էջ 713.

[2] Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, Изд.-во „Искусство", М., 1951, էջ 531.

կայացումները: Սովետական դրամատուրգիան հաղթականորեն հաստատվում է հայ բեմում և դառնում դերասանների ու ռեժիսորների ստեղծագործության հիմքը: Այդ հաջողությունների մեջ մեծ է եղել ռուս սովետական թատրոնի խաղացած դերը: 1930 թ. Մոսկվայում տեղի ունեցած ազգային թատրոնների համամիութենական օլիմպիադայի արդյունքներն ամփոփելիս նշվել է Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի մեծ հաջողությունները հատկապես սովետական ռեպերտուարի յուրացման գործում:

Երեսնական թվականներին հայ թատրոնը Գորկու պիեսների բեմադրությանը ձեռնարկեց սովետական դրամատուրգիայի բեմականացման ասպարեզում հարուստ փորձ կուտակելուց հետո, զինված այն նոր մեթոդով, որը ձեռք էր բերված հայ, ռուս և արևմտա-եվրոպական կլասիկների գործերի վրա տասնյակ տարիներ կատարած իր անդուլ աշխատանքի շնորհիվ:

Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնն իր զարգացման գլխավոր ուղղությունը տեսնում էր Գորկուն մոտենալու մեջ: Նույն այդ պրոցեսն էր տեղի ունենում նաև հայ թատրոնում, որ գնաց դեպի Գորկին՝ հասնելով այնպիսի փայլուն արդյունքի, ինչպիսին էր «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» ներկայացումը:

Գորկու դրամատուրգիայի լիարժեք մարմնացմանը քիչ վնաս չհասցրեց Գորկու պիեսների իբր թե բեմական չլինելու էսթետական «տեսությունը»: Այդ «տեսության» տարածումն ունեցել է իր պատճառները, որոնք կապված են եղել ֆորմալիզմի հետ: Իսկ ֆորմալիստական սխալներ տեղ են գտել նաև սովետահայ թատրոնում: 1932 թ., երբ առաջին Պետթատրոնի բեմում դեռևս պահպանվում էր ֆորմալիզմով տարվելու տենդենցը, թատրոնը բեմադրեց Գորկու «Հատակում»: Ներկայացման ռեժիսոր Ա. Գուլակյանը հատկապես այդ ժամանակ էր, որ առաջ քաշեց կլասիկնե-

րին «սրբագրելու», «խմբագրելու» իր վուլգար-սոցիոլոգիական թեզը[1]։

Ճիշտ է, նա այդ չարեց Գորկու նկատմամբ, բայց հրաժարվելով Գորկուն «սրբագրելուց», նա առհասարակ հրաժարվեց նաև հարցն ինքնուրույն կերպով լուծելուց։ Ներկայացման աֆիշներում այդպես էլ հայտարարվում էր, որ պիեսը ներկայացվում է ըստ Գեղարվեստական թատրոնի բեմադրության[2]։ «Այն, որ Գորկու պիեսի ոչ-ինքնուրույն բեմադրությունը նահանջ էր թատրոնի զարգացման գլխավոր ուղղությունից,—պատմում է Լ. Քալանթարը,— հայտարարվում էր համարյա թե պաշտոնական ձևով»[3]։

Եվ իսկապես, ռեժիսյորի մոտեցումը ստեղծագործական մոտեցում չի եղել, նրա բեմադրությունը լոկ նմանողություն է եղել։ Կրկնելով Գեղարվեստական թատրոնի բեմադրման արտաքին ձևավորումը և բոլոր հիմնական միզանսցենները, ռեժիսյորը միայն արտաքնապես է պատճենավորել Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացումը։ Իսկ այն, ինչ հանդիսացել է Գեղարվեստական թատրոնի բեմադրության հիմքը՝ կենսական խոր ճշմարտությունը, բարձր ռեալիզմը, վրիպել է ռեժիսյորի հայացքից։ Ավելին. Ա. Գուլակյանը ուշադրություն չի դարձրել այն հանգամանքին, որ Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացումն ևս, իր բազմամյա բեմական կյանքի ընթացքում ենթարկվել է փոփոխությունների, թարմացվել ըստ արդիականության պահանջների։ Որ Գորկու ռեալիզմը «երկու անգամ է հասկացվել» Գեղարվեստական թատրոնի կողմից, խոստովանել է ինքը՝ Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն։ 1936 թ. փետրվարի 14-ին Գորկուն գրած իր նամակի մեջ նա ցույց է տալիս, որ Գորկու դրամատուրգիան «հատուկ մի պահանջ է դնում,—

---

[1] «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 2, էջ 26—27։

[2] Գրականության և արվեստի թանգ., 1932 թ. աֆիշները։

[3] Գրված է Լ. Քալանթարի հետ ունեցած զրույցի ժամանակ, 1953 թ. օգոստոսի 26-ին, Երևանում։

Լենինականի պետթատրոն. «Հատակում» (1932). մի տեսարան վերջին գործողությունից։
Աջից երկրորդը՝ Սատին — Ց. Ամերիկյան։

ՀԱՅԿ ԳԻՏՈՒ...
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

եթե կարելի է այսպես արտահայտվել,—բարձր ռեալիզմի ոճի»[1]։

Այդ «բարձր ռեալիզմը» Գորկու հիմնական մեթոդն է՝ սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը։ Հայ թատրոնը դեռևս այդ աստիճանին չէր հասել «Հատակում» պիեսի 1932 թ. երևանյան բեմադրությամբ, բայց «Հատակումը» նոր ձևով ընկալելու թարմ շունչն զգացվում էր մի շարք դերասանների խաղի մեջ։

«Հատակումի» նոր բեմադրության լավագույն դերակատարումները վկայել են, որ սովետահայ թատրոնը պատրաստ է նոր, ավելի բարձր արվեստով հնչեցնել Գորկու դրամատուրգիան։ Այդ են վկայում այն կերպարները, որ ստեղծել էին Հասմիկը, Արուս Ոսկանյանը, Օլգա Գուլազյանը, Մկրտիչ Ջանանը, Վավիկ Վարդանյանը և ուրիշները։

Ինչով էր տարբերվում «Հատակումի» այդ ներկայացումը նախորդ բեմադրություններից։ Հանդիսանալով նախորդ ներկայացումների արդյունքն ու ընդհանրացումը, այն շարունակում էր հետևել հաստատված տրադիցիային, բայց դերասանների վարպետությունն այդ ներկայացման մեջ հասել էր ավելի բարձր արտահայտչականության։ Կատարման ոճով ներկայացումը եղել է ռեալիստական, թեև հասկանալի է, որ այդ դեռևս բավական չէր, որպեսզի նա դառնար իսկապես գորկիական։

Սատինի հետաքրքիր կերպար էր ստեղծել տաղանդավոր դերասան Մկրտիչ Ջանանը։ Ճիշտ է, այն միզանսցենները, որոնք ռեժիսյորն օգտագործում էր Սատինի կերպարը բացահայտելու համար, լրիվին չէին համապատասխանում դերասանի ընկալած ու կերտած տիպին, քանի որ միզանսցենները փոխ էին առնված Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացումից, ուր Սատինի դերակատար Կ. Ս. Ստանիսլավսկին այլ կերպ էր մեկնաբանում գորկիական դերը. չնայած դրան, Մ. Ջանանը կերտում էր ինքնուրույն մի

[1] Вл. Ив. Немирович-Данченко, Статьи, речи, беседы, письма, հ. 1, էջ 140։

տիպ։ Ջանանի Սատինը սոսկ ռուս մարդ չէր։ Սատինի երազանքներն ազատ աշխատանքի, հպարտ մարդու մասին՝ դերասանը դարձրել էր հայ մարդու երազանքը։ Ռուս մարդու արտաքինը չէր խանգարում ի դեմս Սատին—Ջանանին տեսնել և հայ մարդուն հատուկ գծեր, որոնք առավել ցայտուն էին վերջին գործողության մեջ։ Նա մի առանձին ոգևորությամբ էր արտասանում Սատինի նշանավոր մենախոսությունը մարդու մասին։ Սատին—Ջանանը իր այդ վսեմ մտքերը ուղղում էր ոչ այնքան ինքնիրեն, ինչպես էր Գեղարվեստական Թատրոնում Ստանիսլավսկին, որքան իր շուրջը բոլորած բոսյակներին։ Ահա թե ինչու այն միզանսցենը, որ ընդունելի էր Ստանիսլավսկու Սատինի համար և ակտիվորեն նպաստում էր նրա ստեղծած կերպարի բացահայտմանը, չէր կարող ընդունելի և նպաստավոր լինել Ջանանի Սատինի համար։ Իսկ ներկայացման ռեժիսյորը դա նկատի չէր առնում՝ պատճենավորելով Գեղարվեստական Թատրոնի «Հատակում» ներկայացման միզանսցենները։

Մենք այն համոզմունքի ենք, որ եթե ռեժիսյորը կարողանար Սատին—Ջանանի համար ստեղծել ինքնուրույն բեմական կերպարին համապատասխան միզանսցեններ և այդ ոգով տաներ ներկայացումը, այդ դեպքում շահած կլիներ ոչ միայն Սատինի դերակատարումը, այլև բեմադրությունն ամբողջությամբ առած։

Ուժեղ, տիրակալ կամքի տեր և դաժան—այդպիսին է եղել Վասիլիսան տաղանդավոր դերասանուհի Համբիկի կատարմամբ։ Համբիկի Վասիլիսայի մեջ ինչ-որ բան կար Վասսա Ժելեզնովայի խառնվածքից։ Զրկելով կերպարը մարդկային զգացմունքներից, Վասիլիսային ներկայացնելով նաև գեղեցիկ ու գրավիչ գույներով, Համբիկը խորապես համոզիչ կերպար է ստեղծել։ Դերասանուհու համար պարզ է եղել, որ Գորկու կերպարները հարուստ են զգացմունքներով, ինչպես ինքը՝ մարդկային կյանքը։ Նա խաղացել է կենդանի մարդուն իր բնավորության ամբողջ

հարստությամբ։ Այս ամենը Համմիկը հետագայում զարգացրել է Վասսա Ժելեզնովայի կերպարը ստեղծելիս, կերպար, որ դարձավ դերասանուհու ստեղծագործության լավագույն արժեքներից մեկը։

Նաստյայի ներքնաշխարհը դրամատիկական մեծ ուժով բաց էր արել Արուս Ոսկանյանը։ Դեռևս նախառևոլյուցիոն թատրոնում դերասանուհին կատարել է այդ դերը, արժանանալով հանդիսատեսի խանդավառ գնահատականին։ Նաստյայի տառապանքները, նրա անօգնական վիճակը հանդիսատեսի մեջ կարեկցանք են առաջ բերել դեպի «հատակի» մարդիկ։ Բայց այն ժամանակ, նախառևոլյուցիոն տարիներին, Նաստյա—Ոսկանյանը՝ տանջալից մտքերի ծանրության տակ, հուսահատության գիրկն էր ընկնում։

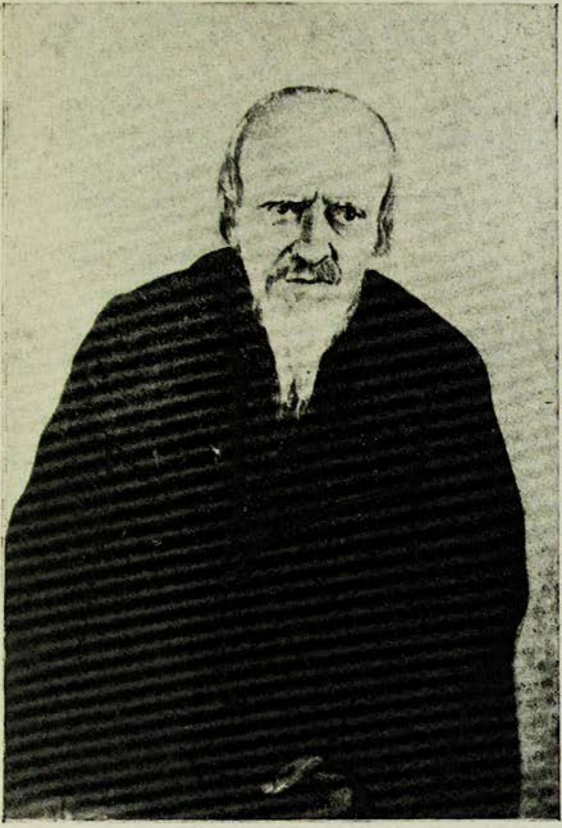
Այդպիսին չի եղել Նաստյա—Ոսկանյանը 1932 թ. ներկայացման մեջ։ Այս անգամ դերասանուհին «ընկած» Նաստյայի բնավորության մեջ ընդգծել է նրա երազկոտությունը։ Նաստյա—Ոսկանյանը մաքուր և արդարացի աշխարհ է երազել։ Հերոսուհու նվիրական զգացմունքներն ու խոհերը կենտրոնացել են վսեմ ու գեղեցիկ սիրո տենչանքի մեջ։ Նաստյա—Ոսկանյանը արտաքինով այնքան էլ գրավիչ չի եղել։ Ծանր կյանքը անջնջելի կնիք է դրել նրա դեմքին։ Զգացվել է, որ նա մի ժամանակ գեղեցիկ, հմայիչ կին է եղել, իսկ այժմ ամեն ինչ ջնջվել է դաժան կյանքի ծանրության տակ և միայն աչքերն են, որ մնացել են առաջվա պես խորունկ ու հմայիչ։

Այն ժամանակ, երբ Նաստյա—Ոսկանյանը բարձրաձայն արտահայտում է իր զգացմունքները մեծ սիրո մասին, նրա աչքերը վառվում են հավատի ինչ-որ սրբազան կրակով։ Դրանք իսկական անկեղծ ներշնչանքի պահեր են եղել, լիրիկական մեծ ուժի տեսարաններ։ Բայց հենց որ Նաստյա—Ոսկանյանը բախվում է իր մռայլ շրջապատի հետ, նրա մեջ կրքոտ բողոք է զգացվում կյանքի անտանելի պայմանների դեմ։ Ժամանակ առ ժամանակ Նաստյա—Ոսկանյանը ներանձնանում է և իր երազանքների հետ մեկ-

տեղ ճախրում դեպի անհայտ հեռուները... Նրա գեղեցիկ աչքերը թախիծ, տարակուսանք, երազանք են արտահայտում ինչ-որ մտերիմ ու թանկագին, բայց անմատչելի կյանքի համար։ Նաստյայի կերպարի զարգացման էությունը, ըստ Ոսկանյանի կատարման, այն է, որ Նրա հերոսուհին, ավելի ու ավելի համառ ու հանդգնորեն, ջանում է իրեն կորզել կյանքի հատակից։

Վ. Վարդանյանն անկեղծորեն ու համոզիչ ցույց էր տալիս բեմական արվեստի ասպարեզից դաժանորեն դուրս մղված Դերասանի ողբերգությունը։ Դերասան—Վարդանյանը հիվանդագին կերպով է վերապրում իր անկումը, ելք է փնտրում «հատակից» բարձրանալու համար, բայց տաղանդավոր Դերասան—Վարդանյանը չի կարողանում ըմբռնել ճշմարտությունը, չի տեսնում վերածննդի իսկական ուղին։ Նա հեշտությամբ է հավատում Լուկայի, Նրա քարոզներին, ուստի և «պատժվում է»։ Տաղանդը խաբեության կարիքը չի զգում—ահա թե ինչ էր ասում Դերասան—Վարդանյանի ճակատագիրը։ Եվ երբ նա դուրս է գալիս, որպեսզի խեղդամահ լինի, հանդիսատեսը հասկանում է, որ Դերասան—Վարդանյանը գործում է ակամա, որ նա այլ կերպ չի էլ կարող վարվել... Կյանքի հավատը, վերածննդի հավատը խորտակված է, խորտակվել են վերջին հույսերը, մերկացվել են բոլոր պատրանքները իբրև խաբեություններ և վրա է հասել տաղանդի վախճանը։

Բուբնովի կերպարին յուրովի մեկնություն էր տվել դերասան Ա. Ավետիսյանը։ Բուբնովի գործնական կասկածամտությունը, Նրա անտարբերությունն իր շրջապատի նկատմամբ, վանող չորությունն ու էգոիզմը,—այս ամենը եղել են կերպարի մեկնության գլխավոր սկզբունքը։ Բուբնով—Ավետիսյանը անց է կացնում իր ինքնուրույն գիծը։ Նա «իր խելքն ունեցող» մարդ է եղել։ Նրա մեջ թաքնված էր ինչ-որ ներքին թշնամական մի ուժ, որով նա հակադրվում է և՛ Բարոնին, և՛Սատինին, և՛ Լուկային ու Կլեշչին։ Բուբնով—Ավետիսյանի շարժումների, ամբողջ վարքա-



Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, «Հատակում» (1932). Լուկա—Գ. Ավետյան։

Ա.ԿԱԴԵՄԻԱ

գծի մեջ արտահայտվել է դեպի շրջապատն ունեցած անտարբերության, չարության ու դաժանության ուժեղ կնիքը։ Բուբնով—Ավետիսյանը մյուսներից տարբերվել է իր սառն կասկածամտությամբ։ Նա հավատացել է, որ այստեղ, կյանքի «հատակում» «ամեն ինչ փետրաթափ է եղել, մնացել է միայն մերկ մարդը»։ Ահա այդպես մերկ, հաշվենկատ և սառն է պատկերել դերասանը Բուբնովին։ Պետք է ասել, որ սա պատահական մեկնաբանություն չի եղել։ Հայ կլասիկ դրամատուրգիայում հանդես գալով գիշատիչ վաճառականների և դրամաշորթների դերերում՝ Ավետիսյանը մեծ ուժով է արտահայտել սեփականատեր քաղքենու հոգու բնորոշ գծերը։ Բուբնովի դերում դերասանը հմտորեն օգտագործել է և այն, ինչ ձեռք է բերել ազգային կլասիկ գործերի դերերի կատարմամբ։

Այս բոլոր դերասանները «Հատակում» պիեսի կերպարները ստեղծելուց հետո, անդրադարձան Գորկու դրամատուրգիայի մյուս կերպարներին։ «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները», «Դոստիգաևը և ուրիշները» և «Վասսա Ժելեզնովա» ներկայացումներում նրանք հասան գեղարվեստական ավելի բարձր ընդհանրացումների։

1932 թ. թատրոնին չհաջողվեց նոր, ինքնուրույն խոսք ասել Լուկայի կերպարի մեկնաբանության մեջ։ Այդ դերը կատարում էր Գր. Ավետյանը ճիշտ նույն սկզբունքներով, ինչ որ 1908 թվականին։

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի արխիվում պահպանվում են Լուկա—Ավետյանի լուսանկարները։ Ուշի-ուշով զննելով դերասանի ստեղծած կերպարը, նրա դեմքին տեսնում ես մտախոհության ու թախծի կնիքը։ Լայն ու բաց ճակատ, սեպաձև ցանցառ ու ճերմակ մորուք, թավ, սպիտակած հոնքեր, որոնց տակից նայում են տարեց մարդու մտախոհ աչքերը։ Լուկա—Ավետյանն աշխատում էր մխիթարել մարդկանց, հաշտեցնել նրանց անհաշտելի կյանքի հետ։

Առաջին իսկ ներկայացումներից հետո նշված է, որ Լուկա—Ավետյանը բարի է։ Հոդվածագիրներից մեկը՝ Սի-

րասը, նշել է, որ Ավետյանի Լուկան «դուրս է եկել բարի խորհրդատու» և ապա եզրակացրել. «հարկավոր է մտածել Գորկու ցուցումի մասին, որով և կստեղծվի Թափառական ծերունու լրիվ տիպը»[1]։

«Հատակումի» նոր ներկայացումը, ընդհանրացնելով հայ բեմում տեղ գտած տրադիցիոն մեկնաբանությունը, միաժամանակ անցում է եղել դեպի գորկիական բեմադրությունների ստեղծման հաջորդ փուլը։ «Հատակումի» այդ բեմադրությունը ևս մերկացրել է այն գրպարտիչ «տեսությունը», թե Գորկու պիեսները զուրկ են բեմական գործողությունից, և հաստատել Գորկու դրամատուրգիային ավելի ու ավելի մոտենալու թատրոնի իրավունքը։

Ամփոփելով անցած ճանապարհը, այս ներկայացումը Գորկու պիեսների բեմադրության մի նոր փուլի սկիզբը դրեց։

3

Սովետական ռեպերտուարի հաստատումը մի կողմից և Գորկու պիեսների բեմական չլինելու «տեսության» ջախջախումը մյուս կողմից՝ թատրոնին մոտեցրին այն գաղափարական-գեղարվեստական դիրքերին, որոնցից սկիզբ առավ Գորկու դրամատուրգիայի նոր մեկնաբանությունը, իսկ դա իր հերթին վճռական դեր խաղաց սովետահայ թատրոնում սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը հաստատելու գործում։

Հայաստանում Գորկու պիեսների բեմական պատմության նոր շրջանի «առաջին ծիծեռնակը» հանդիսացավ Լենինականի Երկրորդ Պետթատրոնում «Հատակում» պիեսի բեմադրությունը։ Ինչպես Առաջին Պետթատրոնում, այստեղ ևս պիեսը բեմ է հանվել Գորկու հասարակական-գրական գործունեության քառասնամյակի հոբելյանական օրերին։

---

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1932, № 254։

Սովետական թատրոնի պատմության մեջ այս տարեթիվը նշանակալից դարձավ երկու կարևորագույն փաստերի առկայության շնորհիվ։ «...Առաջին՝ Գորկու վերադարձը դրամատուրգիական ստեղծագործության, երկրորդ՝ թատրոնի վերադարձը դեպի Գորկու դրամատուրգիան»[1]։

Այդ ժամանակից ի վեր սովետական թատրոնի զարգացումն ընթանում է Գորկու ռեալիզմի նշանի տակ։ Սովետահայ թատրոնը նույնպես այդ շրջանից սկսեց զարգանալ Գորկու արվեստի, այսինքն՝ սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի անմիջական ազդեցության ներքո։

Լենինականում, 1932 թվականին, ռեժիսյոր Վ. Աճեմյանը ստեղծեց գորկիական փայլուն մի ներկայացում։ Երիտասարդ ռեժիսյորն իր աշխատանքի ընթացքում ստեղծագործական լուրջ դժվարություններ հաղթահարեց։ «Հատակումը» պետք է բեմադրեր տակավին անփորձ մի ռեժիսյոր, որ մինչ այդ չէր աշխատել և ոչ մի կլասիկ պիեսի վրա։ Վ. Աճեմյանը կարողացավ լուծել այդ խնդիրը և բեմադրությունը նրա ստեղծագործական կենսագրության մեջ շատ կարևոր տեղ գրավեց։

Ահա թե ինչ է պատմում Վ. Աճեմյանը. «Գորկու «Հատակում» պիեսն այն առաջին կլասիկ ստեղծագործությունն է, որի վրա ինձ վիճակվեց առաջին անգամ աշխատել։ Դեռևս երիտասարդ ռեժիսյոր, ես այն ժամանակ տարվում էի բեմական արտաքին էֆեկտներով։ Աշխատում էի ընդգծել կերպարների և միզանսցենների արտաքին դինամիկան։ Մի խոսքով՝ փոքր ինչ միակողմանիորեն հրապուրվում էի թատերական արվեստի զուտ արտաքին փայլով, իսկ դա իր հերթին նպաստում էր ձևի գերագնահատությանը»։

Սակայն, աշխատելով սովետական դրամատուրգիայի վրա, թափանցելով ժամանակակից պիեսների արտահայ-

[1] Ցիտատը բերվում է Բ. Բյալիկի «Գորկին ու թատրոնը» հոդվածից, որը տպագրված է „Советский театр" ժողովածուում, Всероссийское Театральное общество (ВТО), М., 1947, էջ 180—181։

տած գաղափարների և կերպարների էության մեջ, հետևելով ռուս թատրոնի լավագույն տրադիցիաներին, Վ. Աճեմյանն ըմբռնեց իր սխալը. «զգացի, որ դա չէ թատերական արվեստի էությունը,—պատմում է նա,—որ նա կոչված է շատ ավելի կարևոր դեր կատարելու, ավելի լուրջ խնդիրներ լուծելու։ Բայց դրա համար հարկավոր էր այնպիսի մի պիես, որ ցույց տար ամբողջ իմաստն ու կարևորությունն արվեստի այն ձևի, որին նվիրում ես ողջ կյանքդ։ Եվ այդպիսի պիես գտնվեց։ Ես բախտ ունեցա բեմադրելու Գորկու «Հատակումը»»։ Այստեղ շատ կարևոր է և մի հանգամանք, որի մասին Վ. Աճեմյանը պատմել է մեզ իր զրույցի ընթացքում. «մինչ այդ ես «Հատակում» պիեսի ոչ մի բեմադրություն չէի տեսել։ Ծանոթ էի միայն Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի բեմադրության վերաբերյալ եղած գրականությանը և իլյուստրացիաներին։ Բացի այդ, «Հատակումին» առաջին անգամ ծանոթանալով, ես այն տպավորությունն ստացա, թե դա ստատիկ պիես է (իհարկե, այդ տպավորությունը գալիս էր դինամիկայի մասին ունեցածս ըմբռնումից)։ Այդ ամենը հարուցում էին դժվարություններ, որոնք պետք է հաղթահարվեին ինքնուրույն կերպով։ Բայց դա միաժամանակ առավելություն էր նաև, քանի որ հնարավորություն էր տալիս ինքնուրույն կերպով, անմիջաբար ընկալել և հասկանալ պիեսը»[1]։

Պիեսի առաջին ծանոթությանը հաջորդեց ստեղծագործական ոչ տևական, բայց դժվարին աշխատանքը։

Վ. Աճեմյանը թանձր ու մռայլ գույներով տվել է «հատակի» մարդկանց կյանքի ծանր պատկերները՝ նրանց տառապալից առօրյան։ Ռեժիսյորն առաջին իսկ տեսարանում հանդիսատեսին կապում է «հատակի» մարդկանց կյանքի հետ։

---

1 Վ. Աճեմյանի հետ ունեցած զրույցից, 1958 թ., հուլիսի 1-ին։

... Խոնավ կացարանի կիսախավարում հազիվ են ուրվագծվում նկուղի բնակիչների ստվերները։ Ինչ-որ տեղից խավարի մեջ լսվում է մահամերձ Աննայի սրտակեղեք հազը։ Կլեշչը ղնգացնում է բանալիներն ու իր փականքները։ Եվ նորից քար լռություն է տիրում։ Այս համր պատկերի լռությունը խախտվում է Բարոնի անսպասելի բացականչությամբ—«հետո»։ Այս մի հատիկ բառը սովորական մի սկիզբ չէ։ Ռեժիսյորը նպատակ է դրել, որ այդ առաջին ռեպլիկը հենց սկզբից արտահայտի «հատակի» մարդկանց պատմության սկսվելու տրամադրությունը, «որպեսզի այդ բացականչությունը հնչի որպես «հատակի» մարդկանց պատմության շարունակությունը, «Ճետոճ» պահանջող ձայն»[1]։

Իրական կյանքի հարազատությամբ հանդիսատեսի առաջ բացվում են մարդկանց վերջին հույսերի խորտակման զարհուրելի պատկերները։ Բեմը շնչում է հուսահատության ու անհույս կյանքի տրամադրությամբ։ Բեմը կորել է խավարի մեջ։ Մութ ու խոնավ է կացարանում, հուսահատության խավարը պարուրել է և նրա բնակիչների հոգին։

... Սկսվում է ամենօրյա սարսափելի, ահավոր «Ճե-տոճ»: Մշտապես նույնն է՝ և՛ առավոտը, և՛ ցերեկը, և՛ երեկոյան, նույն խավարը, կեղտը, խոնավությունը, քաղցը։ Մարդիկ իջել են կյանքի հատակը։

Բուբնովը (Հ. Բադալյան) կոպտությամբ, գրեթե զայրացնած, նետվում է Սատինի վրա—«դու ինչ ես խոխոացնում»։ Կլեշչը (Ա. Հարությունյան) բորբոքված «սիրաբանում էր» Կվաշնյայի հետ. «սուտ ես ասում... լռիր, քավթառ շուն», Կվաշնյան (Ա. Ազնաուրյան) իր հերթին քրթմնջում է. «էյ դու, չեկ այծ», Բարոնը (Հայկասար), հակառակ իր «ինտելիգենտ» վարքագծին, բղավում է Նաստյայի վրա՝ «հիմար»։ Մարդիկ գազազել են և պատրաստ

---

[1] Վ. Աճեմյանի հետ ունեցած զրույցից, 1953 թ., հուլիսի 1-ին։

են իրար կոկորդ կրծել։ Մահամերձ Աննան, որ համակրանք առաջացնող միակ մարդն է, անողորմ պատասխան է ստանում Բուբնովից «աղմուկը մահվան չի խանգարում...»։ Այսպիսին է դատապարտված մարդկանց աշխարհը։

Կենդանի դիակներ—ահա առաջին տպավորությունը։ Բայց ահա Սատինը (Ց. Ամերիկյան) փիլիսոփայի նման պատասխանում է. «...երկու անգամ սպանել չի կարելի»։ Բոլորը լռում են։ Բախտակիցներն ասես միտք են անում Սատինի խոսքի վրա... Այո, կյանքն արդեն բոլորին էլ սպանել է և հազիվ թե որևէ մեկին սարսափելի թվա ֆիզիկական մահը։

Սատին—Ամերիկյանը տաղանդավոր մարդու տպավորություն է թողնում. Նա ամեն ինչ հասկանում է և լի է ըմբոստ մտքերով, բայց ջանում է ամեն կերպ վանել այդ մտքերը։ Նա փորձում է մոռացություն տալ իրեն, քանի որ ինքը անզոր է որևէ բանով օգնելու մարդկանց։ Եվ նա խմում է, խմում է, որպեսզի մոռանա ամեն ինչ...[1]

Սատին—Ամերիկյանը հարբեցողության մեջ մոռացել է շատ խոսքերի նշանակությունն ու իմաստը, որոնք մինչ այդ գիտեր։ Նա շատ բան է մոռացել։ Բայց նրա մեջ

[1] Մեզ հետ ունեցած զրույցի ժամանակ Ց. Ամերիկյանը պատմում է, որ նա «շատ Սատիններ է տեսել, խելացի և տաղանդավոր մարդկանց»։ «Դուք հարցնում եք, թե ինչու է խմում իմ Սատինը, դո՞ւր է գալիս այդ նրան։ Սատինը ստիպված է խմել։ Սատինն այնպիսին է, ինչպես այն մարդը, որին ես հանդիպեցի Բաթումում, Սև ծովի ափին»։ Մի այդպիսի Սատինի հետ ունեցած հանդիպման մասին Ց. Ամերիկյանը պատմում է հետևյալը. «Իննհարյուրական թվականների սկզբներին, երբ ես դեռ երիտասարդ էի և սովորում էի Բաթումի քաղաքային ուսումնարանում, սիրում էի ընկերներիս հետ զբոսնել ծովափնյա այգում։ Մենք այնտեղ խաղում էինք, զրուցում, պատմություններ լսում և այլն։ Այդ այգում շատ հաճախ հանդիպում էինք մի անծանոթ մարդու, որ միշտ խմած էր լինում։ Բայց մենք շատ էինք զարմանում, որ նույնիսկ հարբած վիճակում նա կարողանում էր ավազի վրա գծագրել և լուծել այն երկրաչափական խնդիրները, որոնց վրա մենք գլուխ էինք կոտրում։ Նա մեզ հետ շատ մտերմացավ։ Երբեմն մենք նրան հարցեր էինք տալիս.

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, «Հատակում» (1932).
Սատին — Մ. Ջանան

ԱԿԱԴԵՄԻԱ

Գ. Սունդուկյանի անվան Թատրոն, «Հատակում» (1932).
Նաստյա — Ա. Ոսկանյան։

ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ապրում է մի ինչ-որ մեծ ու խորը բան։ Եվ դա այնքան կարևոր է Ամերիկյանի Սատինի համար, որ նա միայն երբեմն է խոսում իր մտքերի մասին։ Այդ մտքերը շատ թանկ են նրա համար։ Սատին—Ամերիկյանը շատերի հետ չի վիճում, թեև առիթներ շատ է ունենում։ Ահա Բուբնովը «մարտահրավեր» է նետում Սատինին՝ «դուրս է գալիս՝ դրսից որքան էլ քեզ ներկես, միևնույն է, բոլորը կջնջվի... բոլորը կջնջվի»։ Հիանալի առիթ է, Սատինը կարող է իր մտքերն արտահայտել։ Բայց նա լռում է. «Հա... իսկ ոսկորներս ցավում են»,—ասում է փոքր ինչ լռելուց հետո։ Սատին—Ամերիկյանը հավատարիմ է ինքն իրեն, նա հասկանում է Բուբնովին, կարող է և պատասխանել, բայց ինչո՞ւ, դա գործին կօգնի՞ արդյոք, ինչու վիճել... Զարժե, ծխելն ավելի լավ է։ Եվ հենց այստեղ է, որ նա դիմում է հատկապես Բուբնովին, դրամ է ուզում, որպեսզի խմի և ամեն ինչ մոռացության տա։ Միայն թե մոռանա ամեն ինչ։ Եվ Սատին—Ամերիկյանը իր մտքերով տարված Դերասանին տխուր-տրտում ասում է. «Տուր ինձ հինգ կոպեկ և ես կհավատամ, որ դու տաղանդ ես, հերոս, կոկորդիլոս, մասնավոր պրիստավ... Կլեշչ, տուր ինձ հինգ կոպեկ»։

—Ինչու եք խմում, չէ՞ որ դա վատ բան է։

—Է՛, զավակներս, երբ ես խմում եմ, ինձ լավ եմ զգում... դրանք իմ կյանքի ամենալավ օրերն են, հարբած լինելը լավ բան է։

—Իսկ ինչու, չէ՞ որ հարբածները վատ են հասկանում,—պրպըտում էինք մենք։

Այդպիսի դեպքերում մեր ծերունին մտքի մեջ էր ընկնում, աչքերը թախծոտ էին դառնում և սրտնեղած ասում էր.

—Այդպես է հարկավոր, չարժե հասկանալ, պետք չէ՛ հասկանալ... եթե հասկանաս՝ ապրել չես կարող, կխորտակվես...

Մենք չէինք թափանցում նրա խոսքերի իմաստը, բայց այդ մարդու աչքերը ես մոռանալ չեմ կարող. որքա՜ն դառնություն ու թախիծ կար նրանց մեջ, ինչ խելոք աչքեր ուներ այդ մարդը... Ահա այդ մարդն իմ կենդանի Սատինն է, ինձ ծանոթ է նա, ես նրան տեսել եմ, հետը զրուցել։ (Գրի է առնված մեր կողմից 1958 թ. օգոստոսի 31-ին, Երևանում)։

Իսկ Կլեշչը մատը դնում է Սատինի ցավոտ տեղերին. խոսում է նրանց մասին, ովքեր չեն աշխատում։ Եվ դա հենց այն է, որ նստած է Սատինի հոգու խորքում, ալեկոծում է նրան։ Որքան ցավալի, վիրավորական է Սատին—Ամերիկյանի համար, որ մարդիկ շատ բան չեն հասկացել։ Սատին—Ամերիկյանն ընկնում է մտքերի մեջ, երկար-երկար միտք է անում այդ հարցի մասին։ «Աշխատանք ես ասում։ Այնպես արա, որ այդ աշխատանքն ինձ դուր գա, գուցե ես էլ աշխատեմ, այո»։ Սատին—Ամերիկյանը կասկածում է, թե կարող է արդյոք կրկին վերադառնալ դեպի իսկական կյանքը. «գուցե»—մտազբաղ ասում է նա։ Բայց միթե դա կարևոր է։ Նա շատերի պես տենչում է. «երբ աշխատանքը հաճույք է, կյանքը լավ է» Երազանք ազատ աշխատանքի մասին... բայց ազատ աշխատանք չկա աշխարհում։ Իսկ «երբ աշխատանքը պարտականություն է, կյանքը ստրկություն է»։ Ահա թե ինչ կա կյանքում։ «Դու, Սարդանապալ»։ Կյանքը վատ է, դաժան է, գնանք խմելու։ Այս զգացմունքներով համակված հեռանում է Սատին—Ամերիկյանը բեմից։

Վատ է։ Ծանր է ու տանջալից։ Բեմը կիսախավար է, հագեցած վհատությամբ։ Մարդիկ վիճում են, մտքերի մեջ ընկնում, ուզում են կռահած լինել, թե ով է մեղավոր։ Մնում են լոկ երազանքները ու մեկ էլ վեճերը պատվի ու խղճի վերաբերյալ։ Ո՞րտեղ է, վերջապես ելքը։ Թերևս Սատինը իրավացի է, հարկավոր է, որ աշխատանքն ազատ լինի։ Բայց ինչպես անել այդ, հնարավո՞ր է արդյոք։ Մարդիկ տանջվում են ծայր հուսահատության մեջ։ Մեռնում են, իրենց կյանքը խորտակում են գինով։ Համենայն դեպս նրանցից ոմանք սկսում են միտք անել, գլխի ընկնել, ելք են որոնում։

Մինչև Լուկայի հայտնվելը, այս մտքերն ու տրամադրություններն են իշխում բեմի վրա։ Լուկայի (Լ. Ջոհրաբյան) հայտնվելը նրա խորամանկ, գեղեցիկ խոսքերը «լուսավոր» կյանքի և «մարմարե» դղյակների մասին՝ ամ-

բողջ ներկայացման ընթացքում հնչում են որպես քնաբեր մեղեդիներ, որ թմրեցնում է հուսահատության հասած մարդկանց գիտակցությունը։ Լուկա—Ջոհրաբյանը խաբված հույսերի այս մարդկանց աշխարհն է բերում մի նոր ու գեղեցիկ, նուրբ ու թմրեցնող, ուստի և առավել վտանգավոր մի պատրանք։

Մինչև Լուկայի հայտնվելը բոլորը կանգ էին առել այն հարցի առաջ, թե ինչ պիտի անել, վերջապես, որտեղ է ճշմարտությունը։ Լուկան դառնում է այն անցորդը, որ կյանքից մերժվածներին հանդիպում է ճամբարաժան գծի վրա, ամենքին ցույց տալիս «իր արահետը», բայց բոլորին էլ տանում միևնույն ուղիով դեպի համբերության աշխարհը, «արդարակյանց երկիրը»։ Շատերը նրան իսկույն հավատ են ընծայում։ «Հատակում» նա է պատրաստի «փիլիսոփան», «պրոֆեսիոնալ» մխիթարողը, «սփոփանքի արհեստավորը»[1]։

Լուկան կարողանում է խոսել գեղեցիկ ու համոզիչ։ Այդ գործում նա մրցակից չունի։ Լ. Ջոհրաբյանն այդպես է ներկայացնում Լուկային։ «Մ. Գորկու «Հատակում» պիեսի ընթերցման ժամանակ (1907 կամ 1908 թվականներին) նա ինձ վրա ցնցող տպավորություն թողեց,—պատմում է դերասանը։—Ինչ վերաբերում է Լուկային, ապա նրա կերպարը ինձ ստիպել է կրկին անգամ վերհիշել, թե Նավահանգստային քաղաք Բաթումում ես ինչքան եմ հանդիպել այդպիսի ծերունիների, որոնք զանազան աղոթքներով և բանադրանքներով հիվանդություններ էին «բուժում»։ Լուկան անցել է այդպիսի պանդուխտ մարդու կյանքի երկար ու ձիգ ուղին։ Նա ամենուրեք ենթարկվել է հետապնդումների և զանազան պատիժներ կրել։ Ինքնապահովման բնազդը Լուկայի մեջ ստեղծել է «մեղմ» բնավորու-

---

[1] Մ. Գորկին այսպես է բնութագրել մխիթարիչներին իր «Պիեսների մասին» հոդվածում։ Տես «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 4, էջ 22—23։

թյուն և մխիթարողի վարպետություն։ Ձեռք բերելով բնավորության այդպիսի գծեր, Լուկան կարող էր հեշտությամբ սնունդ հայթայթել իր համար և ապաստան գտնել»[1]։

Լավ պատկերացնելով Լուկայի անցյալը, Լ. Զոհրաբյանն ստեղծել էր ցայտուն անհատականություն ունեցող կերպար։ Լուկա—Զոհրաբյանը հմայիչ է, խելացի, ճարտարախոս և ներշնչվող։ Եվ զարմանալի արագությամբ ու աննկատ՝ նա օթևանում ապրողների մտերիմ մարդն է դառնում, մերվում շրջապատին։ Պարզություն վերաբերմունքի մեջ, վարվեցողություն, համառություն և համոզելու ուժ,– այս ամենն օգնում են նրան անմիջապես սրտակից մարդ դառնալ։ Թվում է, թե նա բոլորին էլ օգնում է, ցավակցում սրտանց։ Նրա համար իսկապես որ միևնույնն է «ոչ մի լվիկ չէ վատիկ, բոլորն էլ սև են, բոլորն էլ թռչկոտում են...»

Դերասանը պնդում է, որ «չնայած Լուկայի նոր հատկությունների այլանդակ լինելուն, նա, համենայն դեպս, միաժամանակ պահպանել է նաև լավ հատկություններ... ձգտումը դեպի մարդկային միջավայրը, ուժը պատածի չափ տառապյալներին օգնելու. ձգտում և շրջապատի մարդկանց ծառայություններ մատուցելու եռանդ»[2]։

Լուկա—Զոհրաբյանը չի փիլիսոփայում, այլ կարծես իսկական ճշմարտությունից է խոսում և այն էլ այնքան համոզված, որ անհնարին է առարկել կամ կասկածել ասածի վրա։ Պեպելը պահանջում է, որ չերգի։ Իսկ նա պատասխանում է շատ հասարակ և նույնիսկ փոքր-ինչ բարեհամբույր. «Իսկ ես կարծում էի լա՛վ եմ երգում»։ Եվ նույն եղանակով էլ շարունակում է. «Ահա՛, միշտ այդպես է լինում. մարդ ինքն իրեն մտածում է, լա՛վ եմ անում,

[1] Լ. Զոհրաբյանի նամակից, որ գրված է 1953 թ. սեպտեմբերի 21-ին, սույն աշխատության հեղինակին։

[2] Նույն նամակից։

Լենինականի պետթատրոն, «Հատակում» (1932).
Լուկա—Հ. Զոհրաբյան։

իսկ հանկարծ մարդիկ գոհ չեն...» Այդպիսին է Լուկա—Ջոհրաբյանի «մեթոդը». Նա բոլորովին աննկատ կերպով մարդկանց ներշնչել է իր փիլիսոփայությունը, կարծես թե բոլորն էլ արդեն վաղուց գիտեն այդ։ Լուկան շատ բան ճիշտ է ասում, շատ դեպքերում նա արդարագույն մարդն է։ Բայց դա ևս նպատակին հասնելու միջոց է։ Երկրորդ գործողության մեջ մենք տեսնում ենք Լուկա—Ջոհրաբյանին իր «ամբիոնի» առաջ. Նա համբերություն է քարոզում, մխիթարում է։ Նույնիսկ աննկատելի, սովորական ձևերով. Նա «հմտորեն» մխիթարում է Աննային—«Ոչինչ, կհանգստանաս այնտեղ... Դեռ համբերի՛ր։ Բոլորն էլ, սիրելի՛ս, համբերում են...»

Երկրորդ գործողությունից Լուկա—Ջոհրաբյանի մոտ վճռականություն է նկատվում և նա սկսում է հարձակվել։ Բայց վճռականության հետ մեկտեղ, երևում է նրա խորամանկությունը, որն աննկատելի է մնում շրջապատի մարդկանցից շատերի համար։ Դերասանը հավատում է Լուկային։ «Նորից... սկզբից... այդ լա՛վ է... իհարկե, նորից... Դե... իհարկե... ես կարող եմ։ Չէ՞ որ կարո՛ղ եմ,— հարցնում է Դերասանը։—Մարդ ամեն ինչ կարող է, եթե միայն ցանկանա»,—հարձակման է դիմում Լուկա—Ջոհրաբյանը։ «Մահն ամեն ինչ հանգստացնում է» ներշնչում է Աննային։ Բայց ահա Վասկա Պեպելը կտրում է մի հարվածով «դու, եղբայր, կեցցե՛ս... դու լա՛վ ես ստում, հեքիաթները համով ես պատմում։ Ստի՛ր, ոչի՛նչ...»։ Լուկան չի պատասխանում, բայց նա արդեն անհանգստացած է, հուզված, նույնիսկ մի փոքր վախեցած։

Լուկա—Ջոհրաբյանը շտապում է, նա ուզում է տեղնուտեղը համաձայնեցնել սրան, համոզել նրան, հմայել երրորդին։ Նաև երկյուղ է կրում շրջապատից, իսկ ամենից ավելի՝ Սատինից։ Զգում է, որ կարող է վատ բան պատահել։ Մինչև Լուկայի հայտնվելը «հատակի» մարդկանց տանջող շատ կասկածներ կային։ Լուկայի գալուն պես կասկածանքները հույսի են փոխվում։ Լուկան մթագնում

է մարդկանց գիտակցությունը։ Իհարկե, ոմանք հավատում են դրան (Դերասանը, Նատոյան), մյուսները դեռ թերահավատ են (Պեպել), բայց կան և այնպիսիները, որոնք ուշադիր լսում են, բայց ձայն չեն հանում (Կրիվոյ Զոբ)։

Լուկան մոտենում է Նատաշային (Ս. Բերոյան)։ Նատաշան բախտ չունի, մինչև իսկ նախանձում է մեռած Աննային՝ «բայց չէ՞ որ... լավ է, որ նա մեռավ...»։ Նատաշան դատապարտված է ճակատագրի կողմից, սա լավ առիթ է Լուկա—Ջոհրաբյանի համար։ Այստեղ արդեն նա իր անելիքն ունի։ Նա քնքշանքով, ասես պաղատելով է խոսում։ Նատաշա—Բերոյանը Լուկայի խոսքերն ընկալում է որպես աստվածային ձայն, չէ՞ որ ինքը՝ Նատաշան է խնդրել. «տեր աստված, գոնե ափսոսային... գոնե մեկն ու մեկը մի որևէ խոսք ասեր...»։ Նատաշան դեռ չի էլ հասցնում դառնությամբ կշտամբել «է՜խ, դուք», երբ տեղնուտեղը հայտնվում է Լուկան։ Եվ Նատաշան արդեն նրա բռան մեջ է։ Լուկան իր հետևից տանում է թշվառ, տրորված Նատաշային, որի հոգու մեջ նորանոր հույսեր են վառվում։ Լուկան վարվում է նրա հետ ճիշտ այնպես, ինչպես Դերասանի հետ։

Իսկ Դերասան—Ս. Սուրենյանն արդեն հարբած է, թունավորված է ոչ միայն ալկոհոլով (դա այնքան էլ սարսափելի չէ), այլև Լուկայի սփոփանքով։ «Քաղաքը փնտրելու... բժշկվելու... հիվանդանոց կա օրգանիզմների համար... արբեցողների... Հրաշալի՜ հիվանդանոց է... մարմա՜ր... մարմարե հատակ։ Լո՜ւյս... մաքրությո՜ւն, կերակո՜ւր... ամենը՝ ձրի՜։ Եվ մարմարե՜ հատակ, այո։ Ես դա կգտնեմ, կառողջանամ և... նորից կվերադառնամ... Ես վերածնության ճանապարհին եմ...»

Դերասան—Սուրենյանն ամբողջովին գերի է դառնում այդ հույսերին։ Նա տենչում է նորից կյանք վերադառնալ, բեմ բարձրանալ, սիրած թատրոնը մտնել, խաղալ, լալ ու հեկեկալ, ապրել նվիրական արվեստի մեջ։ Ս. Սուրենյանի դրամատիկական խառնվածքը ինքնուրույն շատ գծեր է

մտցրել Դերասանի կերպարի մեջ։ Դերակատարն իր խառնըվածքից քիչ բան չէր դրել բեմական կերպարի մեջ։ Ջերմ, ֆանատիկ սեր դեպի թատրոնը, մարդկային խոր ապրումներ, անկեղծություն և մարդկայնություն,—ահա թե ինչ է ընդգծել Սուրենյանը Դերասանի կերպարի մեջ։ Դերասանի մենախոսությունները խորապես հուզել են հանդիսատեսին, նրանք դերակատարի սրտի խորքից են բխել։ Եվ երբ Ս. Սուրենյանն իր ազդու դրամատիկ ձայնով հարցնում է. «Ծերուկ, որտեղ է քաղաքը...» հանդիսատեսի առջև կանգնում է այն ջրահեղձը, որ ձեռքը ծղոտին է գցում։ Դերասանն իր ողջ էությամբ ճախրում է այդ քաղաքի լուսավոր մարմարյա պալատների պատրանքի մեջ։ Եթե զրկվի իր այդ պատրանքից՝ կորած է։ Ո՛չ, նա ապրել է ուզում, հավատում է, և Դերասան—Սուրենյանը մղվում է դեպի իր նպատակը, որոնում է, տենչում է հասնել։ «Ծերուկ, որտե՞ղ ես դու, եկ... չէ՞ որ այդ քաղաքը կա՛, ճի՛շտ է»։

Եվ հանկարծ, «ֆատա-մորգանա»։ Մարել է քեզ ծերուկը... Ոչինչ էլ չկա՛,—կտրում է նրա խոսքը Սատին-Ամերիկյանը։ Դերասանը աղերսական հայացքը դարձնում է դեպի փիլիսոփա—Սատինը։ Այո, «ոչինչ չկա, քաղաքներ չկան, չկան մարդիկ...», Լուկան խաբեց, խելքի եկ, բարեկամ, կյանքը պետք է լավ լինի, բայց վատ է, ունայնություն։ Վերջին անկայուն հենափայտն էլ դուրս ընկավ Դերասանի ոտքերի տակից, նա պառկած է, անդունդ է գահավիժում և կարծես անդունդի խորքից լսվում է Դերասան—Սուրենյանի հառաչանքը. «Մտնում եմ»։ Այդ հույսերի քայքայությամբ խորտակված հոգու ճիչն էր, խաբված մարդու ճիչը, կործանվողի հուսահատ հառաչանքը։ Այն պահին, երբ թվում էր, թե Լուկան արդեն հասավ իր նպատակին, Սատինն ամպրոպային մի հարվածով խորտակում է պատրանքների տաճարը։

Բոլորին թունավորել է Լուկան, բոլորը մեռնում են։ Դրանք մեռելներ են, «մեռածները չեն լսում, մեռածները

չե՛ն զգում... գոռա՛... ռո՛նա՛...», ցասմնալից բղավում է Սատին—Ամերիկյանը, այնպես է գոռում, ասես ուզում է մեռելներին հարություն տալ. Սթափվեցե՛ք, մարդիկ, նայե՛ք ձեր շուրջը, ո՞վ է վերջապես մարդասպանը...։ «Դռներում երևում է Լուկան։ Վարագույր»[1]։

Սատինն ու Լուկան դուրս են եկել մենամարտի։ Լուկան ազդել է Սատինի վրա, ինչպես «թթվուտը կաղներ ժանգոտած կեղտոտ պղնձադրամի վրա»։ Սկսվում է Սատին—Ամերիկյանի ճակատամարտը Լուկա—Ջոհրաբյանի հետ։ «Իմ Սատինը սկզբում հավատում է Լուկային, նրան դուր են գալիս Լուկայի որոշ մտքերը։ Բայց շատ շուտով նա կռահում է, որ ծերուկը սուտ է խոսում։ Իսկ երբ երկրորդ գործողության վերջում Սատինը ներս է մտնում Դերասանի հետ միասին՝ «Միկլուխա-Մակլայն է գալիս», նա արդեն ոտից գլուխ մերկացնում է Լուկային»—պատմում է Ամերիկյանը[2]։

Լուկա—Ջոհրաբյանն ավելի խորամանկ է դառնում։ Ավելի խորն է թափանցում իր զոհերի հոգու մեջ։ Նատաշային նա ուղղակի «խլում» է Բարոնի ու Բուբնովի ձեռքերից... Լուկա—Ջոհրաբյանը սքանչելի կերպով ուսումնասիրել է մարդկանց, նա գիտե ում հետ ինչպես վարվել։ Երբ Բարոնն ու Բուբնովը խորտակում են Նատաշայի հույսերը, Ջոհրաբյանը աճապարում է հեռու տանել նրան. «գնանք, սիրելիս, ոչի՛նչ... Քոնն է ճշմարիտը և ոչ նրանցը... Եթե դու հավատում ես, որ իսկական է եղել քո սերը... ուրեմն իսկակա՛ն է եղել։ Եղել է...»։ Թող ապրի պատրանքներով, ի՞նչ միտք ունի իրական կյանքի մասին մտածելը։ Լուկան համոզված է, որ կյանքը վատ է, բայց լավացնել անկարելի է, ուրեմն՝ պետք է ստել, խաբել։

Սատին—Ամերիկյանը ներկայացման մեջ իր մտքերով և իր ամբողջ էությամբ ճնշում է Լուկա—Ջոհրաբյանին։

---

[1] Մ. Գորկու ռեմարկան։

[2] Ց. Ամերիկյանի հետ ունեցած զրույցից։

Իսկ վերջին գործողության մեջ, երբ Լուկայի փիլիսոփայությունը լիակատար պարտություն է կրում, Սատինը զարգացնում է իր մտքերը. «Խորամանկ Լուկայի մխիթարանքներից...» անելով «ամեն մի մարդու արժանիքի մասին իր եզրակացությունը»[1]։

Եթե Լուկա—Ջոհրաբյանի քարոզները, նրա ոգեշունչ սփոփանքները չեն խախտում կյանքի հատակի մռայլ, անհրապույր պատկերը, ապա Սատին—Ամերիկյանը նոր գույներ, նոր տրամադրություն է բերում ներկայացման մեջ։ Ամեն անգամ, երբ նա բեմ է մտնում՝ կարծես լույսի շող է ընկնում խավար գետնահարկի մեջ, ավելի ու ավելի հստակ ու բարձր են հնչում մաժորային ակորդները և, վերջապես, մարդու մասին նշանավոր մենախոսության մեջ լսվում է «ապստամբության ազդանշանը»։ Մարդու վեհ կոչման մասին ասված միտքը լույսի շողի պես թափանցում է բեմի կյանքի խավարը և վերածննդի, նոր կյանքի հնարավորության իրական հույսեր է ծնում։ Այդ մեծ միտքը, կարծես, չի տեղավորվում նկուղի անձուկ, խոնավ պատերի մեջ. ջարդում ու ոչնչացնում է տիրող վհատ տրամադրությունը և ալիք տալով, ահագնաթափ խուժում հանդիսասրահ։

Այդպիսով, Աճեմյանին հաջողվում է հասնել արտահայտչականության, ճշմարիտ թատերայնության և պիեսի գաղափարների արտահայտման առավելագույն պարզության։ «Սուբյեկտիվորեն ես խնդիր էի դրել հակադրել Սատինի և Լուկայի քարոզները, և հենց այդ ակտիվ հակադրությունից էլ բխում է Լուկայի մերկացումը»,—պատմում է ռեժիսորը[2]։

«Հատակում» պիեսի բեմադրությունը էտապային նշանակություն ունեցավ ոչ միայն Լենինականի թատրոնի, այլև սովետահայ ամբողջ թատերական արվեստի հա-

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, հ. 24, էջ 358։

[2] Գրի է առնված մեր կողմից՝ 1953 թ. հուլիսի 1-ին։

մար։ Այդ ներկայացման նշանակությունը դուրս եկավ ռեսպուբլիկայի սահմաններից և ձեռք բերեց իր օրինական իրավունքը համարվելու «Հատակում» պիեսի լավագույն ներկայացումներից մեկը սովետական թատրոնում։ Եթե «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» Վախթանգովի անվան թատրոնում, «Թշնամիները» Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում հանդիսացել են սովետական թատրոնի ստեղծագործական փայլուն հաջողությունները, ապա «Հատակում» բեմադրությունը Լենինականի թատրոնում դարձավ ազգային թատրոնների ստեղծագործական աճի վկայություններից մեկը։ «Հատակում» ներկայացումը նշանավորեց Գորկու ուղղության հաղթանակի «նախօրյակը» հայ թատրոնում։ Իսկ հաջորդ՝ «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» բեմադրությունը դարձավ սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի տրիումֆը հայ թատրոնում։

Այդ երկու ներկայացումներով սովետահայ թատրոնն իր արվեստում հաստատեց Գորկու ուղղությունը՝ սոցիալիստական ռեալիզմը։

4

«Բուրժուազիայի մահվան դատավճիռ»,—այսպես ընկալեց հայ հանդիսատեսը «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» պիեսը Առաջին Պետթատրոնում[1], ռեժիսյոր Բ. Ջախավյանի բեմադրությամբ, որի առաջին ներկայացումը տեղի ունեցավ Վախթանգովի անվան թատրոնի հռչակավոր բեմադրությունից մի փոքր ժամանակ անց։

1933 թ. ապրիլի 26-ին, թատրոնում նշանակված է եղել «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» պիեսի ընթերցումը։ Նույն թվականի մայիսի 30-ին տեղի ունեցավ առաջին ներկայացումը, որը մեծ հռչակ բերեց հայ թատրոնին[2]։ «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» պիեսի հայկական բեմա-

[1] Թատրոնին Գ. Սունդուկյանի անունը շնորհվեց 1937 թ.։

[2] «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» պիեսը թարգմանել է Տ. Հախումյանը, բեմադրության նկարիչը եղել է Ս. Ալաջալյանը։

դրության առթիվ ունեցած իր զրույցներից մեկում Բ. Ջախավյան ասել է. «Բեմադրության ժամանակ ես ձգտում եմ դերասանական խաղի տեխնիկայի միջոցով դրսևորել պիեսի առանձնահատկությունները։ Գորկու դեմքերն այն յուրահատկությունն ունեն, որ նրանց մեծ մասը շատ կենտրոնացած, խոր մտածող մարդիկ են, և միայն այն դերասանը կկարողանա վերարտադրել Գորկու տված տիպը, որը ոչ միայն կխոսի նրա բառերով, այլև կստիպի հանդիսատեսին հավատալու, որ նա, այսինքն դերասանը, մտածում է այդ անձնավորության մտքերով»[1]։

Դժվար չէ նկատել, որ սա նույն պահանջն է, ինչ մշտապես դրել է Կ. Ստանիսլավսկին։ Ուրեմն այդ պահանջն իրագործելու համար պետք էր ելակետ ընդունել Ստանիսլավսկու սիստեմը, պետք է պոտենցիալ մեծ կարողություններ ունենար թատրոնը, որպեսզի մի ամսվա ընթացքում իրականացներ իր ամենաբարդ ներկայացումներից մեկը։

«Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» ներկայացումը հայ հանդիսատեսին պատմում էր բուրժուազիայի քայքայման, հին աշխարհի կործանման մասին, սեփականատիրական աշխարհը տապալող ռևոլյուցիոն իրադարձությունների մասին։ Բեմի վրա ներկայացվում է իրական կյանքն իր հակասություններով և ամբողջ բարդությամբ։ Բեմի վրա տեղի են ունենում առաջին հայացքից աննշան թվացող անցուդարձեր, դուք տեսնում եք վաճառականի անհրապույր կյանքը, իսկ ձեր մտքերը թռչում են դեպի ռևոլյուցիան, որ վճռում էր մարդկության ճակատագիրը։ Ջարմանալիորեն հստակ է, բայց և միաժամանակ արտասովոր բարդ Գորկու պիեսի հերոսների բեմական կյանքը։ Եվ ամենից առաջ անսովոր է թվում գլխավոր հերոս Եգոր Բուլըչովի՝ իր դասակարգը մերկացնող այդ բուր-

---

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1933, № 123

ժուայի օժտված մարդու կերպարը, որը, անկասկած, հենց սկզբից նվաճում է հանդիսատեսի համակրանքը։

Երեսունական թվականների սկզբներին մեր ողջ մեծ հայրենիքը թևակոխեց սոցիալիզմի հաղթանակի ուղին, իսկ Մաքսիմ Գորկին թատրոնին է հանձնում մի պիես, որի գլխավոր հերոսը վաճառական է։ Ինչպե՞ս պետք էր հասկանալ գլխավոր հերոսի կերպարը, ինչո՞վ բացատրել, որ Գորկին հատկապես այդ տարիներին դիմեց այդպիսի թեմայի։

Այն հանգամանքը, որ Գորկին 1917 թվականի իրադարձությունները վերարտադրեց «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» պիեսում, թելադրված էր հենց արդիականության կողմից։

Քսանական թվականների վերջերին և երեսունական թվականների սկզբներին մեր երկրում տեղի են ունեցել այնպիսի երևույթներ, որոնք Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ ռևոլյուցիային հավասար նշանակություն ունեին։ Այդ «երկրորդ» ռևոլյուցիայի ժամանակաշրջանում երկրի ներսում գոյություն ունեցող կապիտալիստական տարրերը գլուխ բարձրացրին՝ ձգտելով կասեցնել պատմության ընթացքը, տապալել Սովետական իշխանությունը և մեր երկրում վերականգնել բուրժուական կարգերը։ Եվ, անդրադառնալով անցյալին, Գորկին նրա մեջ գտնում է կապիտալիստների հույսերի անխուսափելի խորտակման անհերքելի ապացույցները։ Գորկին ցույց է տալիս, որ բուրժուական աշխարհը փուլ է գալիս, որ հին աշխարհը, որի կողմնակիցները փորձում էին գլուխ բարձրացնել, դատապարտված է կործանման։ «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» պիեսում պատմական անցյալի պատկերումը զուգորդված է ժամանակակից իրադարձությունների նկատմամբ հեղինակի ունեցած ակտիվ վերաբերմունքին։ Այս է Գորկու պիեսի գաղափարական ուղղությունը, պիես, որի ճիշտ ու խորունկ մեկնաբանությունը քրտնաջան և լուրջ աշխատանք էր պահանջում։ Բայց դժվարությունը միայն դրա

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, «Եգոր Բուլըչով և ուրիշները» (1952), մի տեսարան ներկայացումից

ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

մեջ չէր։ Դժվար էր միանգամից հասկանալ, թե ինչու Գորկին իր պիեսի կենտրոնում դրել է ոչ թե բուրժուազիայի «տիպական» կերպարը, այլ մի այնպիսի կերպար, որը երես է դարձրել իր դասակարգից։ Բ. Բյալիկը ճիշտ է նկատում, ասելով. «Գորկու վերադարձը դեպի այն կերպարներից մեկը, որոնց նա շատ անգամ էր պատկերել իր նախառևոլյուցիոն ստեղծագործություններում, այսինքն այն կապիտալիստի կերպարին, որ դուրս էր ընկել իր հունից և իր դասակարգում «սպիտակ ագռավ» էր դարձել, թերևս տեղի է ունեցել 20-ական թվականների վերջերին ու 30-ական թվականների սկզբներին կապիտալիստական իրականության մեջ պատահած մի շարք փաստերի մղումով։ Զրուցելով ռեժիսյորների և դերասանների հետ «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» պիեսի մասին և բացատրելով նրա գլխավոր հերոսի բովանդակությունը, Գորկին նշել է, որ եվրոպական և ամերիկյան բուրժուաների շրջաններում այն ժամանակ հաճախակի էին դարձել ինքնասպանության փաստերը, և դրանք համեմատեց համանման այն փաստերի հետ, որոնք երբևէ նկատվել են նաև ռուսական բուրժուական միջավայրում»[1]։ Այդ, իհարկե, միայն մեկն է (մեր կարծիքով, ոչ ամենից կարևորը) այն պատճառներից, որ դրդել էր Գորկուն դիմելու «սպիտակ ագռավի» կերպարին։ Բանն այն է, որ Գորկու զգացող բուրժուաները, դրանց թվում և Եգոր Բուլըչովը, գիտակցում էին վրա հասնող կատաստրոֆը, զգում էին իրենց դասակարգի մոտալուտ կործանումը, զգում էին, որ հողը իրենց ոտքերի տակ կարող է ճեղքվել (горбом выпирать) և այն ժամանակ «իրենց ամբողջ կյանքը հիմիվեր»[2] շուռ կգա։ Հատկանշական է, որ Մորոզովի, Բուգրովի, Գորդեևի, Բուլըչովի տիպի բոլոր այդ «բեկվող» մարդիկ օժտված են արտասովոր խելքով։ Գորկին տիպականացրեց բուրժուա-

[1] Б. Бялик, Драматургия М. Горького советской эпохи. Изд.-во АН СССР, М., 1952, էջ 87—88։

[2] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, հ. 15, էջ 220։

կան աշխարհի խորտակման էպոխայի ռուս իրականության այդ հետաքրքրական երևույթներից մեկը, նկատելով, որ այդ «բեկումը» տեղի է ունենում կապիտալիզմի առավել խելացի, օժտված և հեռատես ներկայացուցիչների միջավայրում։ «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» պիեսում Եգոր Վասիլևիչը բուրժուական դասակարգի միակ ներկայացուցիչը չէ։ Նրա կողքին հանդես են գալիս նաև Դոստիգաևը, Զվոնցովը և ուրիշները։ Բայց Եգոր Բուլըչովը բոլորից օժտվածն է ու հեռատեսը։ Ահա թե ինչու Բուլըչովի կասկածներն իր դասակարգի անկայունության մասին ավելի կարևոր են Գորկու համար, քան դատարկամիտ Զվոնցովի համոզմունքը կապիտալիզմի հավերժության մասին։

Հասկանալ և ճիշտ մեկնաբանել Գորկու իդեան, հավատարիմ մնալով պիեսի պատմական կոնկրետությանը՝ հեշտ խնդիր չէր։ Պատերազմի թեման գլխավորը չէ ոչ պիեսում և ոչ էլ ներկայացման մեջ։ Բայց դրանով է սկսվում և՛ պիեսը, և՛ ներկայացումը։ Պատերազմի մասին եղած խոսակցությունները և Բուլըչովի մտքերը հանդիսատեսն ընդունում է որպես միանգամայն ռեալ մտքեր։ Մ. Գորկին 30-ական թվականների իր հրապարակախոսական հոդվածներում, ելույթներում և զրույցներում բազմիցս անդրադարձել է պատերազմի թեմային։

Պատերազմի թեման Երևանի թատրոնի ներկայացման մեջ երկրորդական տեղ չի գրավել։ Այդ թեմայի հրատապությունը թելադրվում էր արդիականության պահանջով։

Բուլըչով — Վաղարշյանին խորապես մտահոգում է այդ հարցը։ Նա ուզում է հասկանալ, թե ո՞րն է ճշմարիտը։ Այդ օրը հիվանդանոց այցելելու և «անօգտակար» մարդկանց մասին խոսելու հանգամանքը առիթ է միայն՝ խոսակցությունն սկսելու համար։ Բուլըչովը սեփականատեր է, և Վաղարշյանը շատ լավ է հասկանում իր հերոսի բնավորությունը։ Նրա պատկերած Բուլըչովը դառնում է տիրոջ պես. «Հիմա ինչի՞ է պետք այդ ժողովուրդը։ Իսկ անօգտակար մարդիկ պատերազմից առաջ էլ շատ կային»։ Բուլըչովի

հաջորդ ռեպլիկը՝ «զուր տեղը խցկվեցինք այս պատերազմի մեջ...» Վաղարշյանի համար շատ կարևոր է։ Պավլինի հետ ունեցած զրույցը պատերազմի մասին Վաղարշյան — Բուլըչովին հանգեցնում է մեծ ու խորը մտքերի։ Թեև նրա զրույցը Պավլինի հետ է, բայց նրա մտքերն ուղղված են բոլորին և ամենից շատ՝ իրեն. «ոմանք կռվում են, ոմանք գոփում» — փիլիսոփայի պես հանգիստ դատողություններ է անում Վաղարշյանի Բուլըչովը։

Մեզ համար դեռևս անհասկանալի է, թե ինչն է դըրդում Բուլըչով — Վաղարշյանին այդ ամենն ասելու. որ նա սկսեց խոսել պատերազմի մասին՝ այդ հասկանալի է, բայց թե ինչու է հատկապես այդ մտքերը հայտնում և այդպես գնահատում երևույթները՝ մեզ համար դեռ պարզ չէ։ Բուլըչովի դերը կատարելը և նրա սոցիալական էությունը բանալը հնարավոր է միայն այն դեպքում, երբ ճիշտ է վերարտադրվում «մարդու հոգևոր կյանքը» (жизнь человеческого духа) (Ստանիսլավսկի)։ Ինչու Բուլըչովը «սպիտակ ագռավ» դարձավ, ինչու երես դարձրեց իր դասակարգից,— բոլոր այս հարցերը, որ հասկանալի են տեսականորեն, դերասանի համար դժվար է զգալ ու վերարտադրել բեմի վրա։ Դերասանը ոչ միայն պետք է գտնի կերպարի իդեան, այլև արտահայտի այն կերպարի բեմական կյանքի մեջ։ «Ամեն մի դեր, — գրել է Ստանիսլավսկին, — ունի իր կյանքը, իր պատմությունը, իր խառնվածքը, նրա հոգու և մարմնի կենդանի, այսպես ասած, օրգանական տարրերով»[1]։

Ի՞նչ պատճառներ են ընթացք տալիս Բուլըչովի արարքներին, ինչու է նա այդպես կրքոտ կերպով մերկացնում իր դասակարգի արատները։ Այս բոլորը պետք է ոչ թե պատմել, այլ ցույց տալ: Գորկու համար, իհարկե, պարզ էր, որ «սպիտակ ագռավները»՝ «իրենց դասակարգի շահերի դա-

---

[1] К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма. М., 1954, էջ 462։

վաճառները»[1], հատկապես առևտրական միջավայրում հաճախակի երևույթներ են եղել։ Գորկին հիանալի գիտեր այդ երևույթի պատճառները. և դերասանը, որ կատարում է Բուլըչովի՝ այդ «սպիտակ ագռավի» դերը, Գորկու մտքերի մեջ է գտնում իրեն հուզող հարցերի պատասխանները։ Բայց Բուլըչովին ճիշտ պատկերելու համար դա բավական չէ։ Պետք է հենց դերի մեջ գտնել այն կոնկրետ պատճառները, որ առաջ են մղում կերպարը, պայմանավորում հերոսի վարքագիծը։ Վ. Վաղարշյանը ստեղծում է կենդանի, բնական մի կերպար, որը գործում է կոնկրետ իրադրության մեջ, ստեղծում է ոչ թե վերացական, այլ իրական, շոշափելի կերպար։

Վ. Վաղարշյանի համար կարևոր է հավաստիանալ, թե Բուլըչովն ինչու է ամբողջ ներկայացման ժամանակ խարազանում կեղծավորությունն ու խաբեությունը, ինչու է Բուլըչովը, տվյալ կոնկրետ անհատը, այդպիսի ուղի բռնել։ Երևույթի պատմական պատճառները դերասանի համար հասկանալի էին, բայց հարկավոր էր գտնել նաև այն կոնկրետ պատճառները, որոնք կարող էին բացատրել Եգոր Վասիլևիչ Բուլըչովի վարքագիծը։

Դերասանի որոնումները կենտրոնացել են հատկապես առաջին արարի վրա, որ կարևոր նշանակություն ուներ ամբողջ ներկայացման համար։ Եվ պատահական չէ, որ «առաջին գործողությունն այնքան էլ հեշտ չէր հաջողվում» Շչուկինին[2]։

Ուշի-ուշով վերլուծելով պիեսի տեքստը, Վաղարշյանը հանգում է այդ հարցի շատ հետաքրքրական լուծմանը։ Նա իր Բուլըչովի համար ստեղծում է մի ամբողջ անդրկուլիսյան կյանք։ Չէ՞ որ այն ամենը, ինչ ասվում է պիեսի մեջ, մեծ մասամբ հետևանք է պիեսից դուրս տեղի ունե-

[1] М. Горький, Савва Морозов, Октябрь, 1941, № 6, էջ 6։

[2] Б. В. Щукин, Моя работа над Булычовым. Տե՛ս Сб. „Мастера театра об искусстве актера“, М., 1949, էջ 129։

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, «Հատակում» (1932).
Դերասան—Վ. Վարդանյան։

ՀՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹ...
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ցած երևույթների։ Դա շատ բնորոշ է հատկապես Գորկու պիեսների համար, որոնց մեջ յուրաքանչյուր բացագանչություն հնչում է որպես բազմաթիվ մտքերի և ապրումների խտացված հետևանք։ Եվ դա իրոք այդպես է։ Ի՞նչ է կատարվել Բուլըչովի հետ պիեսից դուրս, ինչու է նա պիեսում այդպես կրքով մերկացնում «յուրայիններին»։

Մինչև բժիշկ Նիֆոնտի հետ ունեցած զրույցը, որի բովանդակությունը ըստ պիեսի մեզ անհայտ է մնում, Վաղարշյանի Բուլըչովը դաժան է, ճիշտ է, խելացի և խորը, բայց անվրդով ու անկիրք։ Ուրիշ է դառնում Բուլըչովը բժշկի հետ ունեցած զրույցից հետո, «որովհետև,— պատմում է Վաղարշյանը,— ինձ համար պարզ դարձավ, որ Բուլըչովն արդեն ամեն ինչ հասկացել է։ Եգորը խելոք մարդ է։ Դեռ մինչև բժշկական քննությունը նա խնդրել է բժշկին առողջացնել իրեն, համաձայնել է ընդունել «ամենաթանկ ու ամենաթունդ» դեղերը, խոստացել նրա համար հիվանդանոց կառուցել և նրան գլխավոր կարգել... Նիֆոնտ Գրիգորևիչը համբերությամբ ամեն ինչ լսել է և քննել հիվանդին. Նա շատ կուզենար հիվանդանոց ունենալ, բայց, համոզվելով հիվանդության անբուժելիության մեջ, ըստ երևույթին, ասել է — «սատանան տանի... այո... բանդ բուրդ է»։ Վաղարշյանի Բուլըչովը տեսնում է, որ մահն անխուսափելի է, և բոլոր այն կասկածները, որ կային նրա սրտում, այժմ արդեն միս ու արյուն են դառնում։

Վաղարշյանը գտնում է Բուլըչովի գրգռվածության, շրջապատի հանդեպ ունեցած «տարօրինակ» վերաբերմունքի կոնկրետ պատճառը։

«Երբ ինձ հայտնի դարձավ, որ իմ Եգորը մահվան է դատապարտված, ես սկսեցի այլ կերպ հասկանալ նրան, մտքերի մեջ ընկա։ Իմ մեջ վիճելու, մերկացնելու անզուսպ ցանկություն առաջացավ։ Ես տեսնում եմ կեղծիքը և ուզում եմ շպրտել այդ ամեն մեկի երեսին... բայց թե ո՞րն

է ճշմարտությունը՝ ես չգիտեմ... Ապրել եմ ուզում, բայց ինչպե՞ս, ի՞նչ կյանքով ապրել»[1]։

Մահվան դեմ պայքարելու միտքը Բուլըչով — Վաղարշյանին մղում է պայքարի հանուն ճշմարտության, ընդդեմ հին հասկացողությունների։ Վաղարշյանի Բուլըչովը ուզում է իմաստավորել անցած-գնացած կյանքը, քննել իր կյանքի մնացած մասը, որը նա չի հասկանում։ Պայքարելով հանուն կյանքի, քննելով կյանքը՝ նա օբյեկտիվորեն մերկացնում է իր շրջապատը։

Այդպիսին է եղել բեմական կերպարի էվոլյուցիայի առաջին փուլը, որ առաջին իսկ արարից գրավում է հանդիսատեսին իր մտքերով, ճշմարտության որոնման իր բուռն ձգտումով, ճշմարտություն, որ մինչ այդ նրա համար անհասկանալի էր և օտար։

Մահը դարձել է այն խութը, որին դեմ է առել Բուլըչով — Վաղարշյանն իր դատողությունների ճամբաբաժնում։ Եվ մենք տեսնում ենք, թե նա ինչպիսի կրքով է վիճում Բաշկինի հետ պատերազմի մասին, և հիմա արդեն կռահում ենք, թե երբեմնի գործամոլ Բուլըչովը ինչո՞ւ է հրաժարվում Բետլինգին կաշառք տալուց։ Փիլիսոփայող վաճառական Բուլըչով — Վաղարշյանը մարտական փիլիսոփայի կերպարանք է առնում։ Քիչ առաջ Դոնատին հարցուփորձ էր անում տնտեսության մասին, իսկ հիմա, երբ Բաշկինը խոսում է գործի մասին՝ նա ավելի ու ավելի է խորանում հարցի «տեսության» մեջ։ «Ու գողանում ես ոչ թե դու, ուրի՛շն է գողանում։ Նա հենց ինքն իրենով արդեն գլխավոր գողն է...» Առաջ Բուլըչով — Վաղարշյանը հույս ուներ, որ կբուժվի, դեռ ցույց կտա այդ բոլոր «ուրիշներին», կարգի կբերի իր քայքայված տնտեսությունը, բայց հիմա արդեն տեսնում է, որ իր ունեցվածքը պետք չէ իրեն, և ավելի է ուժեղացնում նրա ատելությունը այդ «ուրիշների»՝ նրանց

---

[1] Վ. Վաղարշյանի հետ ունեցած զրույցից, 1953 թ. սեպտեմբերի 13, Երևան։

հանդեպ, որ այդպես ամուր կառչել են իր ունեցվածքին։ Եվ էլ դատողություններ չի անում, մեղադրում է միայն։ Անձնականը գերաճում է ընդհանուրի մեջ, վաճառականը շահույթի հակառակորդը և իր դասակարգի սկզբունքների անողոք մերկացնողն է դառնում։

Առաջ Բուլըչով—Վաղարշյանն իր միջավայրում իրեն տեր ու տնօրեն էր զգում, իսկ հիմա՝ «կալանավոր»։ Առաջին գործողության մեջ այդպիսին է Վաղարշյան—Բուլըչովի ներքին էվոլյուցիան։

...Ներքին խորը ցավով ու դառն ափսոսանքով Բուլըչով—Վաղարշյանի ձեռքերը թուլացած կախվում են, և նա մտամոլոր ավարտում է գործողությունը. «Կարծես կալանավոր լինեմ... բանտարկյալ ոնց որ...»։ Եվ այն էլ սեփական տան մեջ։ Էխ, Եգոր Վասիլևիչ, ի՞նչ օրի ես հասել։ Եվ Բուլըչով—Վաղարշյանի թախծոտ հայացքը սևեռվում է դեպի հեռուները։ Վարագույրը հանդարտ փակվում է և մեզնից թաքցնում այդ «ոնց որ բանտարկյալին»։

Բուլըչովն իրեն կալանավորի վիճակումն է զգում հենց իր սեփական միջավայրում. դա շատ բան է ասում։ Վաղարշյանի ներկայացրած Բուլըչովը, կասկածելով բուրժուական կարգերի կայունության վրա, երես է դարձնում իր դասակարգից։ Դոստիգաևները չեն կարող ներել դասալիք բուլըչովներին։ Եվ նրանց վրիժառությունն անուղղակիորեն արտահայտվել է նաև այն իրողության մեջ, որ Բուլըչովն իր սեփական տան մեջ իրեն զգում է որպես «կալանավոր»։ Նա, ով կապիտալի աշխարհում դավաճանում է կապիտալին՝ տեղ չունի այդ աշխարհում, նա պիտի մահվամբ հատուցի։ Բուլըչովի մահը ոչ միայն նրա հիվանդության հետ է կապված, այլև դոստիգաևների, զվոնցովների, մելանիաների և մյուսների վրիժառության։

Բուլըչով—Վաղարշյանի և դոստիգաևների, զվոնցովների, պավլինների ու մելանիաների և ուրիշների միջև եղած բախումները կազմում են ներկայացման հիմնական կոնֆլիկտը։ Որքան ավելի անկեղծ և հարձակողական է դառնում

Վաղարշյանի Բուլըչովը, այնքան ավելի են գազազում նրա թշնամիները։ Վաղարշյանի Բուլըչովը, կարելի է ասել, գործում է ակամա. անձնական ճակատագիրը, իրադարձությունները, պատմական էպոխան նրան դրել են այնպիսի դրության մեջ, որ նա՝ մի ժամանակ բուրժուական իդեոլոգիան կրքով պաշտպանող այդ մարդը, դառնում է այդ իդեոլոգիայի նույնքան կրքոտ թշնամին։

Բուրժուական իդեոլոգիան խորտակվում է — պիեսի այս հիմնական գաղափարախոսությունը բացահայտվում է ինչպես Բուլըչով—Վաղարշյանի ներքին պառակտման մեջ, այնպես էլ շրջապատի մարդկանց հետ ունեցած ընդհարումների ժամանակ։

Ներկայացման մեջ հանդիսատեսի աչքի առջևից անցնում է բուրժուական իդեոլոգիայի կատաղի պաշտպանների մի ամբողջ շարք։ Նրանք ընդհարվում են Բուլըչովի հետ ավելի շատ իրենց անձնական հաշիվներով։ Բայց յուրաքանչյուրը այդպիսի բախման մեջ, ինչպես մի կաթիլ ջրում, արտացոլվում է հին աշխարհի խորտակման թեման։ Մելանիան աշխատում է կորզել Բուլըչովի ժառանգության մի մասը։ Դա գիտե նաև Եգոր Վասիլևիչը, բայց դրա մասին չէ, որ խոսում են նրանք ներկայացման մեջ։ Վաղարշյանի Բուլըչովը գաղափարական մեծ վեճի է բռնվում մայրապետի հետ։ Իմանալով Մելանիայի այցելության բուն նպատակը, Վաղարշյանի Բուլըչովը պատրաստվում է ընդունել նրան «ինչպես հարկն է»։ Բուլըչով — Վաղարշյանը ցանկանում է նրան ընդունել դահլիճում և Մելանիային դիմակազերծ անել հանդիսավոր, մի տեսակ թատերային պայմաններում։ Դա էլ իր իմաստն ունի։ Բուլըչովը ուզում է դատաստան տեսնել Մելանիայի հետ։ Հասարակական հանդիսավոր մերկացումը մի առանձին կշիռ և ուժ է տալիս կատարվող գործողությանը։ Հիշենք, թե ինչպես է Համլետը «թակարդ» դնում։ Չէ՞ որ նա միայն իր համար չէր հնարել այդ։ Նա ուզում է և հասարակայնորեն, ի տես բոլորի մերկացնել Կլավդիոսին։ Վաղարշյանի Բուլըչովը կատարում

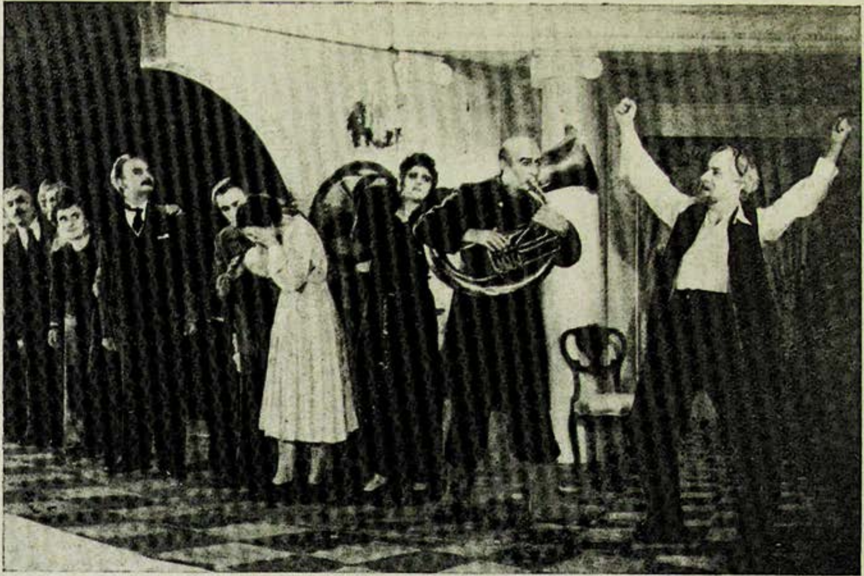
է ինչ-որ նման բան, նա ցանկանում է հանդիսավորությամբ «ոչնչացնել» Մելանիային և նրա «փիլիսոփայությունը»։

Մելանիա — Համբիկի կոչումը «Թույլ չի տալիս», որ նա մարդկային լեզվով խոսի։ Իսկ Բուլըչովը դիտմամբ աշխատում է նրան քաշել սովորական խոսակցության մեջ։ Մելանիայի ա՜հեղ կանխագուշակությանը՝ «հանկարծ ու կանչեց տերը...»՝ Վաղարշյանը պատասխանում է շատ անվրդով, սովորական, մարդկային՝ «իսկ ես նրա ինչ՞ն եմ պետք»։ Մելանիա — Համբիկը մի պահ շփոթվում է։ Նա վեճը քաշում է երկինք, դեպի աստված, նրա անունից Մելանիային ավելի ձեռնտու է խոսել մարդկանց հետ, իսկ Բուլըչով — Վաղարշյանը նրան ձգում է դեպի երկիր, մարդկային իրական աշխարհը ձգտում, որ մայրապետը իր հետ խոսի երկրային, մարդկային լեզվով։ Եգոր Բուլըչովի կըրքոտ բանավեճը Մելանիայի, աստծո և կրոնի հետ՝ վերածվում է ա՜հեղ ու արդար մեղադրանքի։ Եթե Մելանիա — Համբիկը վիթխարի ագռավի պես տարածում է թևերը մարդու՝ Եգորի վրա, ցանկանում է հնազանդեցնել նրան, ապա Բուլըչով — Վաղարշյանն իր ճշմարտությամբ ճախրելով նրանից ավելի վեր, պարտության է մատնում սոսխին։

Բուլըչով — Վաղարշյանը, հանդիպելով Մելանիային, դիմակազերծ է անում նրան՝ երկնքի սպասուհուն՝ սեղմելով մայր հողին։ Վաղարշյանի Բուլըչովը ավելի հեռու է գնում։ Պավլինի հետ ունեցած իր վեճում ջանում է սրա՛ն ևս իջեցնել գետին, ստիպել, որ սա՛ էլ խոսի մարդկային լեզվով։ Նրա մեջ փոթորկում է մի բուռն ցանկություն՝ աստծո սպասավորներին ստիպել, որ մարդկային բարբառով արտահայտվեն։ Դժվար է հավատալ, թե Պավլին — Վարդանյանը կարող է անկեղծ ու ճշմարիտ խոսք ասել, բայց նույնքան դժվար է չհավատալ Բուլըչով — Վաղարշյանի անկեղծությանը, որը, տեսնելով իր բոլոր անհաջողությունների գլխավոր հանցավորներին, պոկում է նրանց վրայից կեղծիքի քողը, լինի այդ դատարկամիտ Զվոնցովը, խորամանկ Բաշկինը, թե աստվածավախ Պավլինը։ Հիմա արդեն նա հանդիտ

գատողություններ չի անում Գավլինի հետ, ինչպես ներկայացման սկզբում, այլ հարձակվում է, որովհետև զգում է հին աշխարհի վերահաս կործանումը, գիտե, որ այդ աշխարհում ինքը տեղ չունի այլևս։

«Ես երկրային եմ։ Ոտից գլուխ երկրային եմ»,— դուրս է թռչում Բուլըչով — Վաղարշյանի սրտի խորքից։ Հանդիսասրահում արձագանք է տալիս խոլրապես մարդկային բողոքը։ «Երկրայինը փոշի է» — մարդու մոտալուտ մահը զգացող անգղի պես իր հերթին հարձակման է անցնում Գավլին — Վարդանյանը։ «Փոշի» վիրավոր գազանի նման մռնչում է Բուլըչով — Վաղարշյանը և, ծնկի իջած, խաչը ձեռքին, ձգվելով սեղանի վրայից, դիմում է Գավլինին. «Փոշի, իսկ խաչդ ոսկի է»։ Վաղարշյան—Բուլըչովի աստվածամարտությունը չի սպառվում բացահայտ աթեիզմով։ Մելանիայի, Գավլինի հետ վիճելիս, Զոբունովայի և Պրոպոտեյի հետ ունեցած տեսարաններում Վաղարշյանի համար կարևորը պայքարն է ընդդեմ հին աշխարհի, որին պաշտպան են կանգնում այդ մարդիկ։ Բուլըչովի վիճակի ողբերգությունը նաև այն է, որ անհույս հիվանդ լինելով հանդերձ, նա, համենայն դեպս, սրտի խորքում դեռ հավատում է, ավելի ճիշտ՝ ուզում է հավատալ իր փրկությանը։ Վաղարշյանի Բուլըչովը ընդունում է Զոբունովային և Պրոպոտեյին. գիտակցությամբ լավ է հասկանում, որ դա կեղծիք է, բայց հոգեպես ուզում է մի անգամ էլ փորձել բախտը,— ով գիտե, գուցե և բուժեն։ Այդպիսով, «վախեցնող» Մելանիան և Պրոպոտեյը, «փաղաքշող» Զոբունովան, Ուվեկովը, մասամբ նաև Գավլինը, հանդես են գալիս մխիթարության այն «փիլիսոփայության» կրողների դերում, որ Գորկին պսակազերծ էր արել «Հատակում» պիեսում։ Վաղարշյան — Բուլըչովի այդպիսի երկփեղկված վիճակն է, որ նրան մղում է դեպի խենթավուն արարքների։ Գիտակցելով կեղծիքը, շրջապատի մարդկանց ստորությունը, նա անկարող է ինչպես հարկն է պայքարել նրանց դեմ։ Միակ բանը, որ կարող է անել նրանց՝ ծաղր ու ծանակի



Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, «Եգոր Բուլըչով և ուրիշները» (1952).
երկրորդ գործողության ֆինալը

ՀՍՍՌ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ենթարկելն է, ծաղրելով վրեժ լուծելն ու դրա մեջ բավարարություն գտնելը։ Ահա բոլորը, ինչ կարող է անել իր դասակարգից երես դարձրած մարդը։ Վաղարշյանի համար Բուլըչովի հանդգնությունը բնավորություն չէ միայն։ Եվ այնտեղ, ուր Բուլըչով—Վաղարշյանը գրամոֆոնի պարեղանակի տակ պարելով «սահում է» դեպի մայրապետը և փողհարի հետ ունեցած տեսարանում «գժություններ» անելիս, պարզորոշ հանդես է բերում իր սպանիչ ծաղրը, սարկազմը՝ «ուրիշների» լագերի դեմ պայքարելիս Վաղարշյան—Բուլըչովի ունեցած վերջին զենքը։

Փողհարի տեսարանում այլաբանորեն բացատրվում է Բուլըչովի ողբերգության իմաստը. այդ տեսարանը կարևոր է Վաղարշյանի ստեղծած Բուլըչովին հասկանալու համար։ Երևանյան ներկայացման մեջ երկրորդ գործողության ֆինալը մի առանձին նշանակություն է ստացել իր բացառիկ կատարման շնորհիվ։ Բ. Զախավան երևանյան բեմադրության մեջ խորացրել է այդ տեսարանի մեկնաբանությունը և հասել մեծ արտահայտչականության։ Գաբրիել Ուվեկովը (Վ. Մարգունի) իր բասով Բուլըչովին հիշեցնում է աշխարհի վախճանն ազդարարող Գաբրիել հրեշտակապետին։ Վաղարշյանի Բուլըչովը, լսելով նրա բասի թնդյունը, վճռում է կծու ծաղրի ենթարկել այդ մարդկանց։ Դա և՛ խենթության, և՛ սպանիչ ծաղրի արտահայտություն է։ Բասի տագնապալից ձայնը թնդացնում է Բուլըչովի տունը։ Կարծես տան բոլոր անկյուններից վիթխարի փողեր են փչում։ «Աշխարհի վախճանն» սկսվում է վաճառականի տանը։ Խորտակվող նավից փախչող առնետների նման, բոլոր սենյակներից դուրս են թափվում ահաբեկված Դոստիգաևները, Զվոնցովները, Պավլինը, Քսենյան, Բաշկինը և ուրիշները։

Եվ այստեղ սկսվում է այն հոյակապ մտածված տեսարանը, որ արդեն քսան տարուց ավելի միշտ էլ, բոլոր ներկայացումների ժամանակ, արժանանում է որոտընդոստ ծափահարությունների։

«Թլացրու դրանց, Գավրիլա։ Դե չէ՞ որ Գաբրիել հրեշտակապետն է, փչում է աշխարհի վերջին փողը»,— գոռում է Բուլըչով — Վաղարշյանը։ Նրա ձայնի մեջ հնչում է մարդկային խորին վիշտ։ Բայց դժվար չէ դրա հետ միասին որսալ և այն հեգնանքը, որ բխում է նրա սրտի խորքից։

Բեմը պտույտ է գալիս։ Իր արարքից գրգռված ու ոգեշնչված Բուլըչով — Վաղարշյանը մռնչացող բասի ռիթմով հատակը գոփելով, սենյակների միջով շրջում է իր ամբողջ տունը։ Նրա հետևից ընթանում են փողհար Գավրիլան, Շուրան, Գլաֆիրան, ահաբեկված ագռավների երամի պես աղմուկով նրանց է հետևում «ուրիշների» խումբը։ Բեմը պտտվում է մարդկանց շարժմանը հակառակ ուղղությամբ։ Եվ ստեղծվում է, իրոք որ, ցնցող մի տեսարան, որի մեջ արտահայտված է Բուլըչովի փոթորկված հոգու ամբողջ ցասումը։ Այդ մրրկահույզ սիմֆոնիայում, որպես ողբերգության գլխավոր մոտիվ, հնչում է Բուլըչովի թեման։ Իսկ նա ինչ որ ինքնամոռացմամբ ընթանում է խելակորույս ամբոխի առջևից՝ գոչյուններով, ձեռքերով չափ տալով։

Այդ տեսարանը տևում է հազիվ մի քանի վայրկյան, բայց այնքան խորը, այնքան ուժեղ տպավորություն է թողնում հանդիսատեսի վրա, որ նա ակամա կտրվում է թատերական պայմանականությունից և նրա առջև հառնում է կեղծիքի, բռնության, ապականության աշխարհի կործանման մոնումենտալ պատկերը։

Հին աշխարհի, բուրժուական աշխարհի խորտակման անխուսափելիության գաղափարը կարմիր թելի պես անցնում է ամբողջ ներկայացման միջով, հասնում իր կուլմինացիոն կետին փողհարի տեսարանում և ավարտվում ֆինալում, ուր ռոմանտիկ շնչով արտահայտվում է նոր դարաշրջանի սկիզբը՝ 1917 թվականի ռևոլյուցիոն իրադարձությունների սկիզբը։

Վաղարշյանի ստեղծած Բուլըչովի մոնումենտալ կերպարի մեջ լրիվ և ամբողջական մարմնացվել է Գորկու փիլիսոփայությունը։ Դերասանն իր հերոսի մեջ զարգացնում

է այն միտքը, որ Բուլըչովն իր դասակարգից երես դարձրած մարդ է, բայց դեռևս անկարող է բոլոր կապերը խզել նրանից։ Կերպարի այս բարդությունն ու հակասությունը դերասանն արտահայտել է փայլուն կերպով։

Վաղարշյանի Բուլըչովն իր մեկնաբանության սկզբունքով գրեթե չի տարբերվում Շչուկինի Բուլըչովից։ Կարելի է խոսել յուրաքանչյուր դերասանի յուրահատուկ խաղի մասին, բայց չի կարելի ընդունել, որ նրանց կերտած կերպարները տարբեր են իրենց գաղափարական մեկնաբանությամբ, ինչպես պնդում է Բ. Բյալիկը։ Մեր կարծիքի մեջ համոզվելու համար մենք հատուկ նամակով դիմել էինք բեմադրող ռեժիսոր Բ. Զախավային։ Նա իր պատասխանի մեջ գրում է. «Բոլոր չորս ներկայացումների մեջ (երկու բեմադրություն Վախթանգովի անվան թատրոնում, և երկուսը՝ Սունդուկյանի անվան թատրոնում — Մ. Ի.) և բոլոր կատարողների խաղով էլ (Շչուկին, Վաղարշյան, Լուկյանով) Եգոր Բուլըչովի կերպարի գաղափարական մեկնաբանությունը եղել է նույնը։ Այլ կերպ ասած՝ կերպարի էությունը բոլոր դեպքերում ես միատեսակ եմ հասկացել։ Իսկ մեկնաբանության մարմնավորումը կենդանի և կոնկրետ մարդու բնավորության մեջ ամեն անգամ տարբեր է, պայմանավորված տվյալ դերասանի ստեղծագործական անհատականությամբ»[1]։

«Երկու կերպար» գրույցի կոնսպեկտում (Բուլըչով և Գոլոնիոս) Բ. Շչուկինը Բուլըչովի մասին գրել է. «Ներքին երկպառակություն... մուտքը և ա՛պա ներաճումը դասակարգի մեջ, և՛ նրա քննադատությունը, և՛ ձգտումը դեպի Լապտևը, և՛ իր դասակարգից պոկվելու անհնարինությունը։ Փոքր ինչ համլետյան դրություն»[2]։

Վաղարշյանի Բուլըչովը գտնվել է նույն այդ վիճակներում՝ «ներքին երկպառակություն», «մուտքը դասակարգի մեջ», և «նրա քննադատությունը», «ձգտումը դեպի Լապ-

[1] Բ. Զախավայի նամակը, 1953 թ. հոկտեմբերի 17, Մոսկվա։

[2] П. Новицкий, Борис Щукин. Изд.-во „Искусство", М.-Л., 1948, էջ 142.

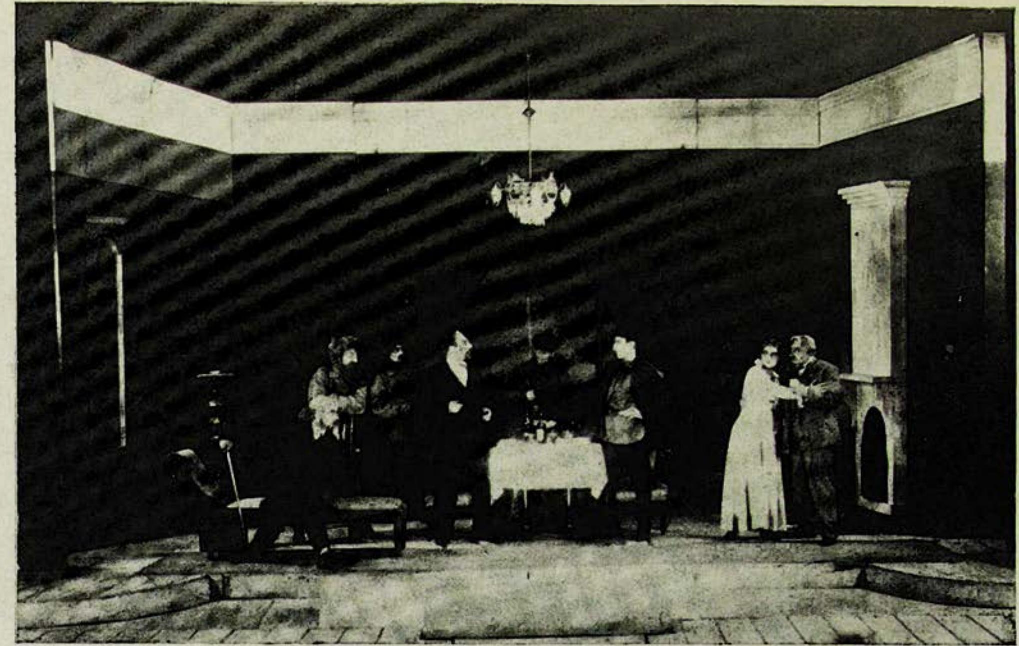
տևը» և «իր դասակարգից պոկվելու անհնարինությունը», նույնիսկ «փոքր ինչ համլետյան դրությունը»՝ Շչուկինի Բուլըչովի այս վիճակները՝ յուրովի հարազատ են եղել նաև Վաղարշյանին, որը նշել է. «Բուլըչովի և Համլետի կերպարներում ես տեսնում եմ ընդհանուր գծեր։ Նրա պայքարը կյանքի համար, դատողությունները կյանքի մասին՝ այդ բոլորի մեջ Համլետի կերպարի հետ կապող ինչ-որ ընդհանուր բան կա»։ Շչուկինը նշել է, որ Բուլըչովի կերպարում պետք է «խաղալ մահը ոչ թե մահվան ֆիզիոլոգիայի կամ նվազած էներգիայի միջոցով, այլ կյանքի կըրքոտ ծարավի, մահվան դեմ պայքարելու միջոցով»[1]։

Մահվան դեմ պայքարել է նաև Վաղարշյանի Բուլըչովը, բայց ոչ թե մահվան ֆիզիոլոգիայի միջոցով, այլ՝ «կյանքի կրքոտ ծարավի»։ Վաղարշյանի հերոսի այդ «կըրքոտ ծարավը» արտահայտվել է իրական աշխարհը ճանաչելու, ճշմարտությունն ու կորցրած հավատը գտնելու բուռն ձգտման մեջ։

Մենք արդեն ասել ենք, որ Բուլըչովի մահացու հիվանդությունը Վաղարշյանի համար լոկ մի առիթ էր հին աշխարհի դեմ ծառանալու համար։ Այդ պայքարում Բուլըչով — Վաղարշյանը մոռացության է տալիս մահը, որը մշտապես չի ներգործում Բուլըչովի վրա, այլ միայն առիթ է դառնում հետագա գործողությունների համար։ Շչուկինի Բուլըչովի ողբերգությունն այն է եղել, որ նա, քննադատելով իր դասակարգը, չի կարողանում կտրվել նրանից։ Վաղարշյանի Բուլըչովի ողբերգությունն այն է, որ հին հավատը կորցրել է, իսկ նորը՝ չի գտնում։

Առաջին երկու արարների ընթացքում Վաղարշյան — Բուլըչովի միտքը տենդորեն աշխատում է, պատեպատ է ընկնում, որոնում. ջանում է ինչ-որ բանի հասնել։ Դերակատարի համար հեշտ չի եղել որոշել, թե ինչ է կատար-

[1] П. Новицкий, Борис Щукин. Изд.-во „Искусство", М.-Л., 1948, էջ 142.



Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, «Դոստիգաև և ուրիշները» (1934). Ֆինալային տեսարանը։

ՀՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

վում Բուլըչովի հետ։ Միանգամից չէ, որ դերասանը կարողացել է հստակ ձևակերպել դերի «հատիկը», որի մասին Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն գրել է. «Երբեմն դերասաններին թվում է, թե դա հեշտ է հասկանալ, ուստի նաև իրականացնել»[1]։ Վաղարշյանը քաջ գիտակցել է, որ «դերի հատիկը բնորոշելը դժվարագույն խնդիր է», որ «մի քանի ներկայացումներից հետո էլ այն կարող է դեռևս ճիշտ ձևակերպված չլինել»։ «Բուլըչովի դերում,— պատմում է Վաղարշյանը,— ինձ երկար ժամանակ չէր հաջողվում ճշգրիտ ձևակերպել կերպարի այդ հիմնական հատիկը։ Ես երկար միտք եմ արել դրա մասին»։

Եվ միայն երրորդ գործողության մեջ է, որ Բուլըչով — Վաղարշյանն «իմաստավորում» է իր ողբերգությունը, գըտնում հենց այդ «հատիկը»։

... Հիվանդությունը գնալով ծանրանում է։ Բուլըչովի ոտքերը թուլացել են, դեմքին երևում է կրած տառապանքների կնիքը։ Կարծես «փոքրացել» է Վաղարշյանի Բուլըչովը։ Բայց դա ավելի է խորացրել կյանքի ծարավը, ավելի անողոք է դարձրել նրա ծաղրը, ավելի հարձակողական։ Նա չի կամենում հանձնվել. նա պարզ տեսնում է, որ երկար չի ապրելու։ Հարկավոր է խոսել գլխավորի մասին... «Հասկանում ես... ինչ է դուրս եկել... այն փողոցում չեմ ապրում։ Ուրիշ մարդկանց մեջ եմ ընկել... երեսուն տարի է ընկել եմ օտար մարդկանց մեջ»։ Բուլըչով — Վաղարշյանի ձայնը դողում է։ Մանկան պես զղջում է դստեր առաջ։ Կյանքն անցել է անօգուտ և անմիտ, «այն փողոցում չեմ ապրում»։ «Իմ հայրը լավ էր քշում»,— ինչ-որ ներքին հիացումով, բայց խորին, ասես, նախանձախառն թախիծով ասում է Վաղարշյանը։ Նրա ձեռքերը կախ են ընկնում, արցունքները խեղդում են կոկորդը, «իսկ ես... ահա» պոռթկում է դառն արցունքներով խեղդված նրա կրծքային

---

[1] Вл. Ив. Немирович-Данченко, Статьи, речи, беседы, письма, հ. 1, էջ 159.

ձայնը։ «Գիտես ինչ... տերտերնե՛ր, Թագավո՛ր, Նահանգապետնե՛ր... ո՛ր ցավիս են պետք դրանք»։ Թվում է, թե նա մտածում է,— գլխավորը չկա... Ես զրկվել եմ ամենակարևորից։ «Հավատս եմ կորցրել»,— ավելի ուժգին է պոռթկում Բուլըչով — Վաղարշյանը։

«Մի անգամ, ներկայացման ժամանակ (հիմա չեմ հիշում, թե որ ներկայացումն էր այդ),— պատմում է Վաղարշյանը,— հանկարծ տեղի ունեցավ ինչ-որ անսպասելի բան. ձեռքս ակամայից վեր բարձրացավ, իսկ մտքերս ու զգացմունքներս արտահայտվեցին «հավատս եմ կորցրել» բառերով։ Դրանից ես մի պահ շշմեցի (պիեսի բնագրում այդ բացագանչությունը չկա.— Ս. Ռ.)։ Ո՞րտեղից գտնվեցին այդ բառերը։ Հանգարտ իջեցնելով ձեռքս, ես մտքիս մեջ պահեցի այդ բացագանչությունը։ Դրանից հետո, ինքնաբերաբար ծնված այդ բացագանչությունը ես մտցրի իմ բեմական տեքստի մեջ, որովհետև հասկացա, որ դրա մեջ է ամփոփված իմ դերի «հատիկը»։ Ահա թե ինչպես է հնչել այդ տեքստը. «տերտերներ, Թագավոր, Նահանգապետներ... ո՛ր ցավիս են պետք դրանք, հավատս եմ կորցրել։ Աստծուն ես չեմ հավատում, էլ աստվածս, որն էր» և այլն, և այլն։..

Հատկապես այս պատկերում է երևան գալիս Վաղարշյանի Բուլըչովի ողբերգությունը։ Աղջկա և հոր տեսարանի կարևորության մասին Գորկին խոսել է Վախթանգովի թատրոնի կոլեկտիվի հետ ունեցած զրույցում։ Իր դիտողությունները անելիս Գորկին Բուլըչովի մասին ասել է. «այն, ինչ ասում է նա աղջկան, պետք է, որ լսելի լինի»[1]։ Իսկ Բուլըչովը դառերն ասում է, որ այն փողոցում չի ապրել, որ հավատը կորցրել է։ Հենց այդ պատկերին Վաղարշյանը մի առանձին նշանակություն է տալիս[2]։

---

[1] М. Горький, „Егор Булычов и другие". Материалы и исследования. Изд.-во ВТО, М., 1947, էջ 10.

[2] Պատասխանելով մեր հարցին, Վաղարշյանն ասում է, թե ներկայացման մեջ «ամենակարևոր պատկերը, այդ երրորդ գործողության

Վաղարշյանի Բուլըչովը մեծ հավատ է կորցրել, հավատն այն բոլորի նկատմամբ, ինչ որ սրբություն է եղել նրա ամբողջ կյանքի ընթացքում։ Կորցնել հին հավատը և նորը չգտնել, ոչ էլ կյանք ունենալ ճշմարտությունն իմանալու համար— մի՞թե սա ողբերգություն չէ։

Վաղարշյանը շարունակ շեշտում է այն միտքը, որ Բուլըչովն առհասարակ կորցրել է իր հավատը։ Այլևս չի հավատում ոչ Պավլինին, Բաշկինին ու Մելանիային ոչ Զվոնցովներին ու Դոստիգաևներին։ Չի հավատում այն ամենին, որին առաջ հավատում էր, իսկ հիմա մինչև անգամ «աստծուն ես չեմ հավատում»։ Հավատը կորցրած Բուլըչով—Վաղարշյանը սպանիչ ծաղրի է ենթարկում բոլոր նրանց, ովքեր դեռ կանգնած են իր կորցրած հին հավատի դիրքերում։ Պավլինը նրա հետ խոսում է «աստծո կամքի», Դումայի, հլու-հնազանդ լինելու մասին. Բուլըչով — Վաղարշյանը ծաղրում է նրան։ Մելանիան է խոսում աստծո մասին՝ Բուլըչովը ձեռ է առնում նաև Մելանիային։ Նա հավատ չունի, իսկ նրան հավատ են քարոզում։ Բուլըչով — Վաղարշյանի ծաղրը բխում է նրա անձնական ողբերգությունից, հավատը կորցրած մարդու ողբերգությունից։ Ողբերգությունն է, որ նրա մեջ սարկազմ է առաջ բերել։ Կերպարի այդ մեկնաբանության մասին արտահայտվել է և Բ. Զախավան։ Համեմատության մեջ դնելով Շչուկինի, Վաղարշյանի և Լուկյանովի մեկնաբանությունները՝ նա գրում է. «Շչուկինի Բուլըչովի մեջ մտածողի, փիլիսոփայի գիծն ավելի խորն ու վառ է արտահայտվել, քան Վաղարշյանի և Լուկյանովի խաղի մեջ, Լուկյանովի մեջ ավելի տարերային ուժ կա, քան Շչուկինի և Վաղարշյանի, իսկ Վաղարշյանի մեջ սարկազմ ու խենթու-

---

մեջ աղջկա և հոր զրույցի պատկերն է։ Ես շատ եմ սիրում այդ պատկերը...։ Առհասարակ ամբողջ երրորդ գործողությունը շատ ուժեղ է, խորիմաստ, այդ գործողության մեջ Բուլըչովը երևան է հանում իր ճշմարտությունը, նա այստեղ արտասովոր եռանդի, հոգու և խելքի տեր մարդ է»։

թյուն՝ ավելի շատ, քան մյուս երկու դերակատարներին»[1]։ Ինքը՝ երևանյան ներկայացման դերակատարն էլ ընդունում է, որ «ինձ մոտ սարկազմը ավելի շատ է»[2]։

Սակայն այն մարդիկ, որոնց ծաղրում, ձեռ է առնում Բուլըչովը, նենգորեն վրեժ են լուծում նրանից։ Բուլըչովի և «ուրիշների» միջև եղած կոնֆլիկտին սրություն է տալիս և այն, որ հանձին Բուլըչովի նրանց առջև կանգնում է մի մարդ, որ կասկածի տակ դնելով բուրժուական կարգերի ամրությունը, դրանով իսկ կասկածում է նրա արդարացիությանը։ Մելանիայի, Պավլինի, Զվոնցովների և Դոստիգաևների վրեժխնդրությունն ընկալվում է ոչ միայն որպես Բուլըչովի կապիտալին տիրանալու նրանց ցանկությունների դրսևորում, այլև իբրև վրեժխնդրություն «իր դասակարգի շահերի դավաճան» Բուլըչովից։ Առանձնապես ցայտուն է արտահայտված այդ երևույթը Պրոպոտեյի հետ հանդիպելու տեսարանում։

Ներկայացման մեջ ցայտուն, գունեղ են պատկերված բուրժուազիայի ներկայացուցիչների կերպարները, որոնք Գորկու պիեսում բաժանված են երկու խմբի։ Առաջին խմբի մեջ կարելի է համարել Քսենիային՝ Բուլըչովի կնոջը, և Բաշկինին։ Նրանք ավելի շահագրգռված են Բուլըչովի կապիտալով, նրանց քիչ է մտահոգում «Բուլըչովի հոգին»։ Բուլըչովի աննորմալ դրությունը Քսենիային ու Բաշկինին անհանգստացնում է այնքանով, որքանով դա կարող է վտանգել իրենց շահը։ Քսենիան, ինչպես այդ դերը կատարում է Օ. Գուլազյանը, իրենից ներկայացնում է խեղճ ու կրակ քաղքենուհու տիպական մի կերպար, որի քայլվածքն էլ է զգույշ ու անշշուկ, որպեսզի աննկատ մնա։ Քսենիա—Գուլազյանն ու Մելանիա—Հասմիկը, հարազատ քույրեր լինելով, նույն ծառի պտուղը չեն։ Տարբեր են նրանց բնա-

[1] Բ. Զախավայի նամակից՝ գրված 1953 թ. հոկտեմբերի 17-ին, Մոսկվայից։

[2] Վ. Վաղարշյանի հետ ունեցած զրույցից, 1953 թ. սեպտ. 13-ին։

վորությունները։ Քսենիան թույլ է ու երկչոտ, իսկ Մելա-
նիան՝ տիրական է ու դաժան։ Քսենիա—Գուլավյանն էլ ու-
զում է իշխող լինել, նույնիսկ փորձում է այդ անել, բայց
ոչինչ չի ստացվում, ընկնում է ծիծաղելի վիճակի մեջ.
Քսենիա—Գուլավյանի ամբողջ կերպարանքը, դեմքը, շար-
ժուձևն ու խոսելու եղանակն իրենց վրա բթամտության
կնիք են կրում։ Բուլըչով—Վաղարշյանի ներկայությամբ
Քսենիա—Գուլավյանը ավելի է բթամիտ, ուստի և ավելի
ծիծաղելի է դառնում։ Գուլավյանի ստեղծագործության հիմ-
նական թեման փոքր աշխարհում խեղված ու այլանդակված
մարդկային հոգու բացահայտումն է։ Եվ Քսենիայի մեջ
դերասանուհին ցույց է տվել մարդկային բնավորության
այլանդակության մի յուրահատուկ ձևը։ Բուլըչովի հարըս-
տությունը կորցնելու սարսափն է առաջնորդում Քսենիա —
Գուլավյանին։ Նա գործ չունի դասակարգային հասկացո-
ղությունների հետ, թեև ինքը հենց այդ դասակարգի այլան-
դակության մարմնացումն է։

Բաշկին — Օ. Բունիաթյանին քիչ է հետաքրքրում Բու-
լըչովի «փիլիսոփայությունը», նրան Բուլըչովի դրամներն
են գրավում, նույնիսկ պատերազմի, գյուղացիների և բան-
վորների մասին խոսելիս Բաշկին — Բունիաթյանին չի զբա-
ղեցնում խոսակցության էությունը, նրան անհանգստաց-
նում են միայն Բուլըչովի «տարօրինակությունները». հան-
կարծ խելքին չփչի իրեն գործից հանել և այն էլ հիմա,
երբ այնքան մոտ է Բուլըչովի ժառանգությունից մի բան
պոկելու հնարավորությունը։

Ո՛չ Քսենիան, ո՛չ Բաշկինը Բուլըչովի համար ռեալ
վտանգ չեն ներկայացնում, թեև անհամբեր սպասում են
նրա մահվանը, մանավանդ, որ հանդես չեն գալիս նրա «գա-
ղափարական» հակառակորդների դերում։

Շատ ավելի վտանգավոր է երկրորդ խումբը. կամքի
տեր, խելոք Վարվառա — Գարագաշն իր ամբողջ էությամբ
կարող է միայն ատելություն առաջացնել մոլի հակառևո-
լյուցիոների այն տիպի հանդեպ, որ իր բոլոր հարաբերու-

թյունների մեջ առաջնորդվում է իր դասակարգի գայլային օրենքներով։ Անգամ իր որդիական զգացմունքների մեջ նա մնում է նույն գիշատիչը։ Միաժամանակ Վարվառա—Գարագաշը իսկական «սալոնային» դամա է, նրա սալոնայնությունն այնքան է շեշտված ռեժիսյորի և դերասանի կողմից, որ Բուլըչով—Վաղարշյանը նրան ծանակելու պահանջ է զգում և տնազ անում նրա քայլվածքը։ Անմարդկայնության և սալոնայնության այդ զուգորդումը Գարագաշի Վարվառայի կերպարը դարձնում է անտանելի։

Եվ երբ նրա կողքին հայտնվում է սիրունատես Զվոնցով — Դ. Մալյանը, ապա սկզբում մինչև իսկ ափսոսում ես նրան։ Զվոնցով—Մալյանի և Վարվառա—Գարագաշի փոխհարաբերությունը զարմանք է հարուցում. Զվոնցովն ինչու է ամուսնացել Վարվառայի հետ։ Եվ ներկայացման մեջ ավելի է շեշտվում Զվոնցովի ստորությունը, որ իրեն վաճառել է փողի համար։ Զվոնցով—Մալյանն էլ իր հաշիվներն ունի։ Նա հույսը դրել է իր լիբերալիզմի, ճարտար լեզվի, թերևս նաև իր հմայքի վրա։ Զվոնցով—Ջանիբեկյանն ավելի շատ հույս է դնում իր եռանդի վրա։ Նա տենչում է ինչ գնով էլ լինի փայլուն կարիերայի հասնել, մինչդեռ Զվոնցով — Ադամյանը հիացած է իր խելքով և համոզված, որ նա հարկավոր մարդ է, որ հայրենիքն զգում է իր կարիքը։

Վարվառան Բուլըչովի բացարձակ թշնամին է և ներկայացման մեջ դա շատ լավ է զգացվում։ Բայց և այնպես Բուլըչովի ամենավտանգավոր թշնամին, ըստ պիեսի, Վասիլի Դոստիգաևն է։

1933 թ. բեմադրության մեջ Դոստիգաևի դերում հանդես էր գալիս Լ. Մսրլյանը, որ ստեղծել էր առերևույթ, մեղմ, բարեհոգի, բայց էությամբ գիշատիչ գազանի կերպարը։ Դոստիգաև—Մսրլյանը Բուլըչովի համար վտանգավոր է ավելի շատ իբրև խորամանկ մրցակից, քան հեռատես հակառակորդ։ Բուլըչովի ժառանգության համար մղվող պայքարը որոշ չափով ստվեր է գցում մի ուրիշ, թերևս առավել կարևոր թեմայի վրա՝ պայքար Բուլըչովի «դասալքու-

թյան» դեմ։ Մարլյանի Դոստիգաևը շատ գոհ և բավարարված կլիներ, եթե Բուլըչովի ժառանգության հարցը լուծվեր նրա օգտին։ Մենք հետո կտեսնենք, որ Ա. Ավետիսյանը մի փոքր այլ կերպ է մեկնաբանում այդ դերը։ Դոստիգաև—Մարլյանը ավելի շատ զբաղված էր իր կնոջով, նա ցանկանում է ապրել խաղաղ կյանքով, խմել, քեֆ անել, կյանքից վերցնել այն բոլորը, ինչ նա կարող է տալ։ Այդպիսի Դոստիգաևի համար դժվար էր ֆինալում անմիջապես կողմնորոշվել, որ պետք է մերվել նոր իրադրությանը, խառնըվել մոտեցող ցուցարարներին։ Նրա համար ավելի մատչելի են ինտրիգները, զուտ դրամական, քան քաղաքական գործարքները։

Դոստիգաև—Մարլյանը անհանգստացած է իր կնոջ՝ Ելիզավետայի վարքագծով, որը, Ն. Սեդարի կատարմամբ, հետաքրքիր, կյանք հասկացող կին է։ Նա կարծես հեռու է «մոսկովյան արդյունաբերողների», Ամերիկայի «ծաղկման» մասին եղած խոսակցություններից։ Նրան հետաքրքրում է Ժաննա Բեռլինգի պատմած «ծաղկի պես աքանչելի» անեկդոտը։ Սեդարը Ելիզավետային պատկերում է որպես կրքոտ կին։ Այնքան էլ հեշտ չէ հասկանալ Ելիզավետա — Սեդարին։ Վարվառա — Գարագաշը Ելիզավետային գլխի է գցում, որ դուրս տանի Տյատինին, իսկ Ելիզավետա — Սեդարը այնպիսի արվեստով է անում այդ, կարծես ինքը վաղուց էր ցանկանում կոկետություն անել Տյատինի հետ։ Խարդախ կին է,— մտածում ես այդ Ելիզավետայի մասին։ Երևում է, որ Դոստիգաևը տանջվում է նրա ձեռքին։ Պարտքը հատուցումով է գեղեցիկ. այդ հենց ինքը՝ Դոստիգաևն է սովորեցնում՝ հարկավոր է կյանքից վերցնել այն, ինչ հնարավոր է, և Ելիզավետան հավատարիմ է Թուում ամուսնու «փիլիսոփայությանը»։ Հանդիսատեսի համար հասկանալի են այդ «կենսասերների» կերպարները, մարդիկ, որ պատրաստ են շահի համար ծախել իրենց պատիվը, մարմինը, և սրտատրոփ սպասել հարազատ հոր մահվանը։

Երևանի թատրոնի ներկայացման մեջ բուրժուական աշխարհի կործանումը բացատրվում է ոչ միայն Բուլըչովի ողբերգությամբ. դա արտահայտվում է ներկայացման բոլոր այն տեսարաններում, ուր որևէ չափով ներս է հորդում դրսի մեծ կյանքը։ Կերպարների վարքագծերն իրենց վրա կրում են 1916—17 թթ. ծավալվող իրադարձությունների խոր կնիքը։ Ռևոլյուցիայի մասին խոսում են բոլորը, այդ մասին է խոսում ու մտածում երիտասարդությունը։

Անտոնինա և Ալեքսեյ Դոստիգաևները, Շուրան և Տյատինը հավաքվել են Բուլըչովների տան մի սենյակում։ Որքա՜ն տարբեր են նրանք միմյանցից։ Անտոնինա — Լ. Ալեքսանյանը ոտից-գլուխ սև հագած, դալուկ դեմքով, քարացած, սառը հայացքով նայում է անորոշ հեռուն։ Միապաղաղ, «սառած հոգով» նա անկումային ոտանավորներ է արտասանում։ Ալեքսեյ — Վ. Բագրատունին մի տեսակ լպրծուն արարած է, կիթառը ձեռքին երգում է «Վաղուց արդեն թոշնել է քրիզանթեմը պարտիզում...»։ Այո, սրանք իսկապես որ «անպետք ու դատարկ վաճառականի զավակներ են», ինչպես դիպուկ ասում է Անտոնինան իրեն և եղբոր մասին։ Սակայն տեսարանի իմաստը դրանով չի սպառվում։ Այստեղ է նաև Շուրան, այդ չարաճճի, կենսուրախ, լավ աղջիկը։ Թերևս նա առաջին անգամն է հանդիպում ճշմարիտ մարդու, և դա նրան շատ է զարմացնում։ «Դուք զարմանալի մարդ եք, Տյատին։ Տարօրինակ է, մի՞թե մարդիկ կարող են ճշմարտություն ասել։ Իսկ գուցե և խորամանկ։ Այո՞։ Դուք ճշմարտախաղի եք տալիս»։

Շուրա — Վարդանյանը թախծում է, որ Տյատինը լավ մարդ է երևում, բայց ինքը նրան դուր չի գալիս։ Դա վիրավորում է նրան. «ես ուզում եմ կոկետուհի լինել, ինչպես Զոլայի Նանան. ես անբարոյել եմ ուզում, վրիժառու լինել»։ «Ո՞ւմ, ինչի՞ համա՛ր,— հարցնում է վախեցած Տյատին—Աֆրիկյանը։ Ինչի՞ համար», ամեն ինչի, բոլոր այն վատ բաների համար, որ տեղի է ունենում երկրի երեսին։ «Նրա համար, որ շեկլիկ եմ, նրա համար, որ պապան հիվանդ է...

Ամեն ինչի համար։ Այ, երբ որ ռևոլյուցիան կսկսվի, ես այն ժամանակ կբացվեմ, կտեսնես»։ Իսկ ռևոլյուցիան անպայման կլինի, «այո, այո, ռևոլյուցիան լինելու է»,— համոզված եզրափակում է Տյատինը, որ կապ ունի Լապտևի հետ։ Ահա այդ տեսարանի երկու իմաստը — «անպետք ու դատարկ վաճառականի զավակները», և երկրորդ՝ «ռևոլյուցիան լինելու է»[1]։

Յակով Լապտևն է, որ անմիջականորեն կապված է ռևոլյուցիայի հետ։ Մենք նրան բեմի վրա քիչ ենք տեսնում։ Բայց նրա մասին խոսում են պիեսի գործող անձինք։ Լապտևի մուտքը Բուլըչովի տուն ռեժիսյորի կողմից լավ է նախապատրաստված։ ...Բեմը ընկղմված է կիսախավարի մեջ. ոչ մի շշուկ։ Լույսի մի շող լուսավորում է այն դուռը, որտեղից երևում է երիտասարդ, ամրակազմ Լապտևը։ Լապտև — Ավագյանը բեմ է մտնում զգույշ քայլերով, երկյուղ կրելով, թե կարող է հանդիպել տհաճ մարդկանց։ Նկատվում է, որ նա հոգնած է, փախել է, որ նա ընդհատակյա աշխատանք է կատարում։ Յակով — Ավագյանը ազատ ու անկաշկանդ դիմում է Գլաֆիրային. «Բարեկամներս քաղցած են ապրում... ալյուր չե՞ս գտնի»։ Գլաֆիրան վաղուց է, ինչ օգնում է Լապտևին և մյուս տղաներին։ Բայց միայն Գլաֆիրա՞ն է օգնում նրան։ Գլաֆիրա — Մելքումյանի վարքագիծը, Լապտև — Ավագյանի մտահոգությունը Եգոր Վասիլևիչի առողջության մասին, ակամա հարց է հարուցում. Թերևս Բուլըչովը գիտե՞ այդ օգնության մասին։ Գուցե և այն ժամանակ, երբ Գլաֆիրան լինում է Բուլըչովի մոտ, նրան պատմում է այդ բոլորի մասին։

Եվ ո՞վ իմանա, թե ուրիշ էլ ով է օգնում Յակովին։

---

[1] Մեր կարծիքով Բ. Զախավայի ռեժիսյորական մեկնությունը, որտեղ այդ հատվածը պարզապես անվանված է «անպետք վաճառականի զավակներ», չունի իր առանցքը։ Վերջիվերջո պատկերի ներքին իմաստը հանգում է Տյատինի ռեպլիկին — «ռևոլյուցիան լինելու է», որի մասին մեկնաբանման մեջ ոչ մի բառ չի ասված։ Տես՝ „Работа режиссера над советской пьесой", Госкультпросветиздат, М., 1952, էջ 102—103.

«Գլաֆիրան ու Տյատինը քեզ օգնում են հա՞», — հարցնում է Շուրան Լապտևին։ «Ես էլ եմ ուզում օգնել, լսում ես», — վճռականությամբ ասում է Շուրա — Վարդանյանը։ Դերասանուհի Ռ. Վարդանյանի կատարմամբ այդ տեսարանն ընկալվում է իբրև Շուրայի բնավորությունն արտահայտող մի պատկեր։ Չի կարելի կարծել, թե Շուրան հասկանում է կատարվող իրադարձությունների կարևորությունը։ Ռեվոլյուցիան նրա համար կարծես ինչ-որ շատ հետաքրքրական մի բան է։ Ցակով — Ավագյանը վարանոտ ժպիտով է ընդունում Շուրա — Վարդանյանի ցանկությունը։ Նրա համար պարզապես հետաքրքիր էր խոսել այդ «շեկ այծի» հետ։

Սա է Շուրայի և Ցակովի հանդիպումից ստացված առաջին տպավորությունը։ Ամենակարևոր պահին, երբ Շուրա — Վարդանյանը ջանում է նրանից ստանալ իրեն հուզող հարցերի պատասխանը, Վարվառան խանգարում է նրանց։ Բայց նրանք արդեն սկսել էին խոսել այնպիսի կարևոր հարցերի մասին, որ հազիվ թե Շուրան հանգիստ թողներ Ցակովին։ Կուլիսների հետևում Շուրա — Վարդանյանը շատ բան է իմանում Ցակովից։ Եվ երբ Շուրան նորից է երևում բեմի վրա, զգացվում է, որ նրա մեջ ինչ-որ փոփոխություններ են տեղի ունեցել, թեև դեռ ոչ այնքան որոշակի։ Գուցե Շուրան Լապտևի հետ խոսե՞լ է հոր մասին, գուցե ցանկացե՞լ է իմանալ, թե ում հետ է Բուլըչովը։ Համենայն դեպս նման միտք կարող է առաջանալ Ռ. Վարդանյանի խաղը դիտողների մեջ։ Սակայն մենք դրա պատասխանը չենք գտնում։ Այդ կռահում ենք ավելի ուշ, պիեսի երկրորդ բեմադրության ժամանակ։ Իսկ առայժմ Շուրա — Վարդանյանը իրեն վիրավորված է զգում հոր փոխարեն։ Նա հավատում է նրան, գիտե, որ հայրը լավ մարդ է. «իսկ դու, Դոնատ, բոլորովին ուրիշ մարդ ես դառել, դու չա՛ր ես դարձել»։ Իսկ Դոնատը կցանկանար «ուրիշ» դառնալ, բայց «ուշացել է»։ Նա հաստատ գիտե, որ «ամեն թռչուն իր փետուրն ունի», որ «բարկությամբ

ոչինչ չես ապացուցի», իսկ «ուրիշ դառնալ... ուշացել եմ ես»։ Տ. Այվազյանը մտովի փոխադրվում է այդ «ուրիշների» մոտ, Յակով Լապտևի մոտ։ Մենք ոչինչ չենք լսում, բայց տեսնում և հասկանում ենք, որ Դոնատ — Այվազյանը ճանաչում է այդ «ուրիշներին», ճանաչում և սիրում է նրանց։

Գլաֆիրա — Մելքումյանը աչքի չի ընկնում ոչ իր կանացիությամբ, ոչ էլ գեղեցկությամբ։ Եվ Բուլըչովի խոսքերը «Է՜խ, Գլաֆիրա, լա՜վ ես դու»,— ավելի շուտ վերաբերում են նրա մարդկային, հոգեկան գեղեցկությանը։ Նա սիրել է Բուլըչով — Վաղարշյանին մտերիմ մարդու, բարեկամի սիրով։ Կապույտ չթե շորը հագին, ձյունափայլ գոգնոցը կապած, նա միշտ կանգնում է ձեռքերը կրծքին խաչած և լուռ ու մունջ հետևում Եգորին։ Ի՞նչ է մտածել նա, ինչո՞վ է մտահոգվել։ Սակավախոս Գլաֆիրան հազվադեպ է «բացվում» և այդ պահերին նա խոսում է իր նվիրական զգացմունքների մասին։ Եվ երբ Եգորը կանչում է նրան, թվում է, թե այդ երկուսը փոքր ինչ նեղացած են իրարից։ Այն հարցին, թե «սիրո՞ւմ ես, այնուամենայնիվ», Գլաֆիրան պատասխանում է Եգորի պարանոցին փարվելով, զարկելով նախ մեկ, ապա մյուս ուսին և ասում սրտի խորքից. «այո. մի՛ հիվանդանա, Եգոր»։ Մելքումյանն այդ խոսքը ավելի հաճախ է կրկնում, քան տեքստում է։ Նա մի քանի անգամ կրկնում է — «մի՛», «մի՛», և դա ուժեղացնում է նրա ռեպլիկի հրամայական բնույթը[1]։ Այդ փոքրիկ մանրամասնությունը լավ է արտահայտում Գլաֆիրայի վերաբերմունքը Եգորի նկատմամբ, նրա սերը դեպի Եգորը։

---

[1] Վախթանգովի անվան թատրոնի ներկայացման առիթով արած իր դիտողություններում Գորկին ասել է. «Երբեմն շեշտը ճիշտ չեն դնում. Գլաֆիրան Եգորին ասում է. «մի՛ հիվանդանա» — հրամայական եղանակ»։ Տե՛ս „Егор Булычов и другие". Материалы и исследования, էջ 5։ Այդ ռեպլիկի հրամայական եղանակը շատ է ուժեղացնում Գլաֆիրա—Մելքումյանը, որ մեծ հմտությամբ է տանում վերոհիշյալ տեսարանը։

Հետաքրքիր է մեկնաբանված Պավլինի կերպարը։ Վարդանյանի Պավլինն էլ իր կենսագրությունն ունի։ Ահա թե ինչպես է պատկերացնում նրան դերակատար Վ. Վարդանյանը։ «Ի՜նարկե, Պավլինը ինչ-որ տեղ սովորել է, ըստ երևույթին, հոգևոր սեմինարիայում։ Նա կամաց-կամաց մարդամեջ է դուրս եկել, և հատուկ ջանք է թափում, որ ինտելիգենտ երևա։ Օձիքը միշտ օսլայած է, բազկակալները՝ մաքուր։ Միշտ լուրջ է ու գործնական, նույնիսկ խիստ... Ակնոցներն էլ հագնում է իրեն կարևորությունը շեշտած լինելու համար»[1]։ Այդպիսին է Վարդանյանի Պավլինը։ Եթե Մելանիան «համբերությունից դուրս է գալիս» և «հերետիկոս» Եգորի առաջ սարսափահար ճչում է աշխարհի վախճանի մասին, ապա Պավլինը մինչև վերջ էլ մնում է իր հոգևոր կոչմանը «պատշաճ» սահմաններում։ Վարդանյանի մոտ դա բխում է «քահանայի բնավորությունից, որ իրեն կրթյալ աստվածաբան է երևակայում, նույնիսկ խոշոր աստվածաբան։ Սկզբում նա աշխատում է գիտնականի նմանվել, հետո աստիճանաբար սկսում է ինքն էլ «հավատալ» դրան»[2]։ Պավլին — Վարդանյանի «պատկառելի» արտաքինի տակ հանդիսատեսը տեսնում է նրա կեղծ բարեպաշտությունը մի որկրամոլի, որ սիրում է լավ ուտել և լավ էլ խմել։ Վարդանյանի «Պավլինը դեմ չէ պատահած կնոջ հետ կապեր հաստատելուն»[3]։ Երբ Գլաֆիրան օղի և ուտելիք է բերում, Վարդանյանի Պավլինը, հայացքը չկտրելով հեռացող աղախնից, ակամա կռանում է, որպեսզի ակնոցների տակից մի լավ տնտղի նրա հաստլիկ իրանը... Հետո ուղղվելով, նա անմիջապես խաչ է հանում երեսին։ Ահա նրա կրոնն ու հավատը։ Ներկայացման այդ հատվածում դերասանը հօդս է ցնդեցնում քահանա Պավլինի ողջ

---

1 Վ. Վարդանյանի հետ 1958 թ. սեպտեմբերի 18-ին ունեցած զրույցից։

2 Նույն տեղում։

3 Նույն տեղում։

«փիլիսոփայությունը»։ Ակամա հիշում ես Գորկու այն միտքը, թե Տիցիանի Վեներայի կոնքերն ավելի մեծ կորուստ են բերել կրոնին, քան տասնյակ հատորներ։ Կնոջը նետած Վարդանյան — Պավլինի մի հայացքը ի չիք է դարձնում քահանայի բոլոր քարոզները։ Հետաքրքրական է հետեվել Վարդանյան—Պավլինի և Վաղարշյան — Բուլըչովի ներքին փոխհարաբերություններին։ Պավլին — Վարդանյանին միշտ թվում է, որ նա կկարողանա «խաբել, պլոկել» Բուլըչովին։ Նա դրանում չի էլ կասկածում։ «Իմ Պավլինը մտերիմ է, շատ մտերիմ է Բուլըչովին,— պատմում է Վ. Վարդանյանը,— շահած լինելով նրա վստահությունը, նա հույսը դրել է Եգորի վրա և միշտ էլ համոզված է եղել, որ նրա հետ կարող է «գործեր գլուխ բերել»։ Բայց աստիճանաբար համոզվում է, որ Եգոր Վասիլևիչն արդեն գիտե, թե ինքն ինչ պտուղ է, որ նա զրկվում է վաճառական Եգորից»։ Ներկայացման մեջ Վարդանյան — Պավլինը մինչև վերջ էլ չի հաշտվում վաճառական Եգորից և նրա դրամներից զրկվելու մտքի հետ։ Նա դիմակազերծ է լինում ոչ միայն իբրև հոգևորական, այլ իբրև տիրողների ներկայացուցիչ։ Եթե անկայուն է հին աշխարհի սոցիալական հիմքը, ապա անկայուն է և նրա գաղափարախոսությունը։ Հենց որ Պավլինը զգում է, որ սոցիալական հիմքը երերում է ոտքերի տակ՝ անհապաղ լքում է իր «մոտ բարեկամին» և կառչում է հոգու փրկության գաղափարին։

Էպոխայի պատմական իրադարձությունների ազդեցությամբ բոլոր գործող անձանց անձնական շահագրգռությունները, ճիշտ է, գնալով խորանում են, բայց և այնպես ի վերջո մանրանում են, դառնում երկրորդական։

Նույնն է տեղի ունենում նաև Դոստիգաևի հետ, որը փախչում է Բուլըչովի տնից, որպեսզի միանա ռևոլյուցիոն ցույցին, հոգա ամենակարևորի մասին — հանկարծ ռևոլյուցիայի վիթխարի ալիքը իրեն չորբի-տանի։

Կյանքը, ռևոլյուցիան խուժում է Բուլըչովի տան հեղձուկ մթնոլորտը, ավերելով ու քանդելով այն ամենը,

ինչի վրա մշտապես դողացել են նրա բնակիչները։ Հին աշխարհի խորտակման փաստի առաջ ներկայացման մյուս բոլոր սյուժետային ճյուղավորումներն օժանդակ բնույթ են ստանում, նման այն մանրիկ վտակներին, որոնք լեռներից հոսելով՝ թափվում են հզոր գետի մեջ ու անհետանում։ Գորկին ցույց է տալիս, թե պատմական կոլիզիան ինքը, ռեալ կերպով, կյանքի մյուս կոնֆլիկտները հետին պլան է մղում։

Ներկայացման ֆինալը նշանավորում է հին աշխարհի վերջը, «գարշանքի թագավորությունը... գազաններին», որտեղ «մարդը գայլ է մարդու համար», որտեղ տարրալուծվում են կենդանի մարդիկ, նեխվում են, ինչպես վիթխարի գերեզմանատան դիակներ։ Բուլըչովի տունը այդ գերեզմանատան անկյուններից է. մենք տեսնում ենք. թե այնտեղ ինչպես են պատեպատ ընկնում առողջ մարդիկ, ինչ դժվար են շնչում մատղաշ ծիլերը (Շուրա) այդ գարշ և հեղձուկ մթնոլորտում։ Սակայն գալիս է կյանքի հզոր ալիքը· քանդելով, բնաջնջելով իր ճանապարհին եղած այն ամենը, ինչ փտած է, իր դարն ապրած, նա հորդում է Բուլըչովի տան բաց պատուհանից ռևոլյուցիոն երգերով, սթափեցնում է Շուրային ու Գլաֆիրային՝ նոր կյանքի կոչում, իսկ մեծ գերեզմանատան բնակիչների համար հնչում որպես հոգեհանգիստ։

Բուլըչով — Վաղարշյանի ողբերգիզմն այն է, որ հնի թագավորության խորտակման մրրկի և ամպրոպի մեջ նա կործանվում է այդ թագավորության անպետքության խոր գիտակցությամբ։ Բայց թե դա՛ ի՞նչ ալիք է, ո՞ւր է տանում, ի՞նչ լուսավոր կյանք է խոստանում՝ դրան նա վերահասու չի լինում։ Վաղարշյանի Բուլըչովը տեսնում է, որ հին աշխարհը կործանվելիս «բոլորն են մեռնում... ինչու՞, նա՞, թող բոլորը մեռնեն... իսկ ե՞ս, ես ինչու... ես... Եգոր Բուլըչով... Եգոր»։

Ո՛չ։ Բոլորը չէ, որ մեռնում են, կյանքը հին աշխարհի կործանումից հետո է սկսվում։ «Արի՛ այստեղ, արի...»,—

կանչում է Շուրան Բուլըչովին դեպի վիթխարի ալիքը։ Արի՛։ «Է՜խ, Շուրա» — դուրս է թռչում անզոր հառաչանքը Բուլըչով — Վաղարշյանի սրտի խորքից այն պահին, երբ նա իր տան խավար անկյունում, այլևս ոչինչ չտեսնող աչքերը չռած, ընկնում է ծնկների վրա և ականջ դնում անցնող ցուցարարների երգին։ Նոր կյանքը, իսկական կյանքն սկսվում է այնտեղ, վերևում, Շուրայի մոտ, իսկ այստեղ կործանվում է Բուլըչովը։ Վարագույրը դանդաղ փակվում է և հանդիսատեսի աչքից ծածկում ֆինալային պատկերը. ցածում, հենց նախաբեմի մոտ, Բուլըչով — Վաղարշյանն է՝ սրտասվախառն աչքերով, ալեկոծող մտքերի մեջ ընկած, սրտում զուր ապրած կյանքի խորունկ ցավը։ Իսկ այնտեղ, վերևում, քամուց ծածանվող վարագույրի մոտ, բաց պատուհանի առաջ կանգնած է Շուրա — Վարդանյանը և թափահարում է գլխաշորը՝ ողջունելով ընդառաջ եկող նոր կյանքը։ Բանի գնում, այնքան ավելի ուժգին է հնչում ռևոլյուցիոն երգը „Смело, товарищи, в ногу...“

Բուլըչովի ողբերգությունն ավարտվեց... Սկսվում է Շուրայի երջանկությունը։

Թատրոնի մեծ հաղթանակը կրկին ու կրկին ողջունող որոտընդոստ ծափահարությունների մեջ արտահայտվում է նաև ժողովրդի երախտագիտությունը մեր դարաշրջանի հանճարեղ արվեստագետ Գորկու նկատմամբ։ Եվ, հեռանալով թատրոնից, հանդիսատեսներից յուրաքանչյուրն իր հետ տանում է մեծ ու խորը մի միտք, որ համահնչուն է Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի մտքին. «Իմաստուն է, իմաստուն, իմաստուն։ Աներկյուղ, լայնահոգի։ Այդպիսի պիես, այդպիսի առնական վերաբերմունք դեպի անցյալը, ճշմարտության այդպիսի խիզախում հաղթանակի, ռևոլյուցիայի վերջնական ու լիիրավ հաղթանակի մասին՝ ասում է ավելին, քան հարյուրավոր պլակատներ ու ցույցեր»[1]։

«Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» ներկայացումը վկա-

---

[1] Տես М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, հ. 18, էջ 420.

յում էր նաև սովետահայ բեմում սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի հաղթանակը։ Նրա բարձր գաղափարայնությունն ու գեղարվեստական կատարելությունը արդյունքն է տասնամյա այն համառ պայքարի, որ հայ թատրոնը մղել է սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի տիրապետման համար։ Վ. Վաղարշյանի այդ դերակատարումը բազմազգ սովետական թատերական արվեստի խոշոր հաղթանակն է։ Այդ դերով Վաղարշյանն ապացուցեց, որ նա մեկն է բեմի այն աչքի ընկնող վարպետներից, որոնք «իրենց անունն են տալիս դրամատուրգիայի կլասիկ կերպարներին»[1],— գրում է Դ. Զասլավսկին։

Վաղարշյանի «Թատրոնը» և «դպրոցը», ինչպես և սովետահայ թատրոնի դպրոցը հանդիսացել է սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստը, որ հայ բեմում այնպիսի լիարժեք մարմնացում գտավ Գորկու այս պիեսի ներկայացման մեջ։

5

«Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» ներկայացման հետ կապված է սովետահայ թատրոնի համար ևս մի նշանակալից երևույթ։ 1933 թ. Բուլըչովի դերում հանդես է եկել հայ ժողովրդի ազգային մեծ դերասան Հովհաննես Աբելյանը։ Լինելով նախառևոլյուցիոն հայ թատրոնի դեմոկրատական տրադիցիաների կրողը, Աբելյանն այդ դերում կրկին անգամ ապացուցեց, որ անցյալի արվեստի փառավոր տրադիցիաներն օգնում են սովետական դերասանին ստեղծելու բեմական բարձր արժեքներ, նպաստում են սովետական արվեստի զարգացմանը։

Հ. Աբելյանը, որ նախառևոլյուցիոն հայ բեմում կերտել է Լուկայի և Դերսանի կերպարները, ոգևորությամբ ու ներշնչանքով է լծվել գորկիական նոր կերպարի ստեղծման գործին։

[1] „Правда", 1941, 7 հունիսի։

Մեծ գրողի հետ Աբելյանին կապում էր ոչ միայն նրա ստեղծած կերպարներին բեմական մարմնացում տալը, այլև անձնական ծանոթությունը[1]։

Հայ մեծ դերասանը բարձր էր գնահատում Գորկու դրամատիկական երկերը, խորապես հասկանում պրոլետարական գրողի դրամատուրգիայի առանձնահատկությունները։ «Նրան գրավում էին Գորկու պիեսների գաղափարները, նրանց խորունկ և աֆորիստիկ մտքերը, որոնք, Աբելյանի կարծիքով, թե՛ ճշմարիտ և թե՛ չափազանց դիպուկ են, ապա երկերի փիլիսոփայական իմաստի հագեցվածությունը, տիպերի ռեալականությունը և յուրօրինակությունը, ազգային շունչն ու երանգը։ Նա ասում էր, որ

---

[1] Թիֆլիսում գտնված ժամանակ Աբելյանը մտերմացել է Գորկու բարեկամ Ֆ. Շալյապինի հետ։ Երբ ամեն անգամ Գորկին դեռ նախառևոլյուցիոն տարիներին գալիս էր Թիֆլիս՝ Շալյապինը միշտ հանդիպում էր նրան, իր հետ տանելով նաև Հ. Աբելյանին (այս հաղորդումն արել է թատերագետ Ս. Մելիքսեթյանը՝ Հ. Աբելյանի պատմածի հիման վրա)։

Ֆ. Շալյապինի և Հ. Աբելյանի մտերմության մասին վկայում են դերասանի դստեր՝ Մարիկա Աբելյանի հուշերը։ Ամերիկայում գտնվելու ժամանակ Աբելյանը հանդիպումներ է ունեցել Շալյապինի հետ։ Այդ հանդիպումներից մեկի մասին Մարիկա Աբելյանը պատմում է. «Հայրս հանդիպումներ էր ունենում Շալյապինի հետ։ Չիկագոյում էինք։ Շալյապինը հորս հրավիրեց իր «Սևիլյան սափրիչ» ներկայացմանը... Ներկայացումից հետո հրավիրեց ռեստորան՝ ընթրիքի։ Շալյապինը հորս ճանաչում էր դեռ երիտասարդական տարիներից, Թիֆլիսում։ Նրանք միմյանց հետ «դու»-ով էին խոսում։ Հայրս նրան «Ֆեդյա» էր կոչում, իսկ նա հորս՝ «Վանյա»։ Իհարկե, հայրս հիացած էր նրա խաղով, և նրանք ընթրիքի սեղանի շուրջը մտաբերեցին երիտասարդական տարիները։ Շալյապինը հարցրեց, թե հայրս ինչ է մտադիր անել։ Հայրս պատասխանեց, որ պատրաստվում է հայրենիք վերադառնալ և սպասում է վիզայի։ Այդ խոսքի վրա Շալյապինը ասաց, որ ինքն էլ է կարոտել հայրենիքին և անպայման հայրենիք կմեկնի իր հոբելյանը Մոսկվայում տոնելու։ Նա խփեց սեղանին և ասաց. «Սրանց հետ ինչ... պիտի տոնեմ, ախր սրանք փայտ են, և ոչ թե մարդիկ»։ Գրականության և արվեստի թանգարանի ձեռագրային ֆոնդ, ձեռագիր № 67. «Աբելյանի կյանքի ուղին։ Դստեր հուշերից»։

Գորկու պիեսները խաղալը դերասանի համար հեշտ չէ։ Նրանք առերևույթ պարզություն ունեն, կարծես թե դրամատուրգիայի դասական կանոնի ըմբռնումով գործողություն չունեն և անջատ-անջատ լիավարտ պատկերների տպավորություն են թողնում, բայց դա մի խոր թյուրիմացություն է։ Այդպիսի մոտեցումով դերասանը չի կարող ընդգրկել Գորկուն և բեմի վրա իսկականորեն մարմնավորել նրա կերպարները։ Լուրջ դերասանը պետք է խորամուխ լինի նրա պիեսի էության մեջ, զգա և հասկանա այդ մեծ գրողի գեղարվեստական մանները, մտնի տիպերի ներաշխարհը և այն ժամանակ որոշակի կտեսնի պիեսի ներքին օրինաչափական զարգացումը և նրանց մասերի զարմանալի օրգանական կապակցությունն ու գործողությունը, որը հեղինակն առավելապես փոխադրում էր գործող անձերի հոգեկան բնագավառը»[1]։

Աբելյանի հանդես գալը Բուլըչովի դերում մեծ հետաքրքրություն է առաջացրել հասարակայնության մեջ։ Գրախոսները նշում են, որ Աբելյանը խորն է արտահայտել Բուլըչովի ողբերգությունը, որ «Աբելյան — Բուլըչովը լարված մոմենտներին իր ետևից տանում էր շունչը պահած դահլիճը»[2]։

Այդ ներկայացման մեջ Աբելյանը հանդես եկավ իր բեմական գործունեության հիսուներորդ տարում։ «Այսօրվա պես հիշում եմ,— գրում է դերասանի դուստրը,— թե նա ինչ ակնածանքով էր աշխատում այդ դերի վրա։ Նստած սեղանի մոտ, նա բարձրաձայն արտաբերում էր ամեն մի ֆրազ և ականջ դնում... Իսկ ֆրազները հնչում էին հըստակ ու բնական։ Հետո ետ ու առաջ էր անում սենյակում, շարժումներ կատարում։ Շատ էր հուզվում...»[3]։

---

1 Սարգիս Մելիքսեթյան, Հովհաննես Աբելյան, Հայպետհրատ, 1954, էջ 198—199։

2 «Խորհրդային Հայաստան», 1934, № 283։

3 Գրականության և արվեստի թանգարան, ձեռագիր № 67, էջ 65։

Գորկու հանդեպ ունեցած պատասխանատվության զգացումը, Հոկտեմբերյան տոնակատարությունների օրերին խաղալու հանգամանքը, Գորկու ռեպերտուարի իր այդ նոր դերն ըստ արժանվույն կատարելու բուռն ձգտումը բեմի մեծ վարպետին շատ հուզմունք են պատճառել։ Առաջին ներկայացումից հետո նա գրել է. «Վերջապես, նոյեմբերի ութն արդեն անցել է։ Բայց անցավ այնպիսի տրիումֆով, ինչպիսին երբեք չէր եղել։ Մի անգամ ես իմ աստղը շողաց ամենից ավելի ուժեղ, և հին գվարդիան ավելի քան երջանիկ է...։ Իսկ դերը վիթխարի է... Մինչև ներկայացումը սոսկալի հուզվում էի։ Հիմա խաղացվել եմ և կարող եմ ոչ միայն նամակներ, այլև ամբողջ գրքեր գրել... Շիրվանը (Շիրվանզադեն—Ս. Ռ.) շատ ուրախ էր իմ հաջողությամբ»[1]։

Երեսնական թվականների սկզբներին գորկիական ներկայացումները մտան սովետական հայ թատրոնի պատմության մեջ, որպես սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի առաջին խոշոր հաղթանակները։ Այդ են վկայում «Հատակում» և «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» պիեսների բեմադրությունները։ Այդ հաջողությունները վկայում են նաև, որ հայ թատրոնի ուղին «Գորկուց» (20-ական թվականների գորկիական առաջին ներկայացումները) «դեպի Գորկին» (30-ական թվականների ներկայացումները) եղել է սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդին տիրապետելու ուղի, սոցիալիստական հայկական թատերական արվեստի ստեղծման ուղի։

Այդ պրոցեսի օրինաչափությունը նախ և առաջ պայմանավորված էր տնտեսական ու. քաղաքական այն փոփոխություններով, որոնք տեղի էին ունեցել մեր երկրում։ Հենց այդ տարիներին Մ. Շոլոխովը հրապարակ է հանում

---

[1] Նույն տեղում, էջ 65—66։ Իր ելույթներից հետո Աբեղյանը Բ. Զախավային մի հեռագիր է տալիս՝ հայտնելով իր հիացմունքը սովետական ռեժիսորի հիանալի աշխատանքի մասին։ Ի պատասխան՝ Բ. Զա-

«Խաղաղ Դոնի» երկրորդ և երրորդ հատորները, ինչպես և «Հերկած խոպանի» առաջին գիրքը, Ա. Տոլստոյը՝ «Պետրոս Առաջինի» առաջին մասը, Ա. Ֆադեևը գրում է «Վերջին ուդեհեն». Ա. Նովիկով-Պրիբոյը՝ «Ցուսիման», Ֆ. Պանֆյորովը՝ «Բրուսկին» և այլն։ Վլադիմիր Մայակովսկին ստեղծում է իր «Ամբողջ ձայնով» պոեմը։

Պրոլետարական գրականության հանճարեղ հիմնադիր Մաքսիմ Գորկու ստեղծագործությունն այդ ժամանակ մի նոր թափ է առնում։ Սովետական դրամատուրգիայի և թատրոնի զարգացման այդ էտապը իրավամբ պետք է կոչվի գորկիական էտապ։

Գորկիական ներկայացումները մեծ դեր կատարեցին հայ թատրոնի զարգացման մեջ։ «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» ներկայացումով հանրագումարի բերվեց հայ սովետական թատրոնի զարգացման մի ամբողջ ժամանակաշրջան և հենց դրանով էլ դրվեց թատերական արվեստի զարգացման նոր ժամանակաշրջանի սկիզբը։ «Եգոր Բուլըչովը» ներկայացման նշանակությունը դուրս է գալիս Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի հաջողությունների սահմաններից։ Մինչև այդ ներկայացումը, հայ բեմում, սկսած 1908 թվականից, բեմադրվում էր Գորկու միայն «Հատակում» պիեսը։

Սկսած 1934 թվականից, սովետական հայ թատրոնում ավելի ու ավելի մեծ տեղ է գրավում Գորկու ռեպերտուարը. իրար հետևից բեմ են հանվում Գորկու նշանավոր պիեսները։

Գորկու պիեսների բեմադրություններով հայ թատրոնն անսամբլայնության պրոբլեմի լուծման մեջ բարձրացավ մի նոր աստիճանի։ «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները»

խավան հեռագիր է ուղարկում և հայտնում իր ափսոսանքը, որ հնարավորություն չի ունեցել Աբելյանին տեսնելու Բուլըչովի դերում։

Տես Աբելյանի արխիվ, հեռագրեր (Գրականության և արվեստի թանգարան)։

ներկայացման մեջ բոլոր դերասանները ասես «միանգամից աճեցին»։ Բեմադրության առաջին գրախոսներից մեկը՝ Տ. Հախումյանը, գրել է. «Ջախջախյալի բեմադրությունը մեծապես արժեքավոր է հենց նրանով, որ նրա բոլոր դերակատարներն էլ գիտեն ու վստահ են իրենց կարևորությանը՝ անկախ դերի մեծությունից կամ փոքրությունից։ Նրանք ունեն իրենց տեղը, իրենց դեմքը և իրենց, միայն իրենց պատկանող դերը, որ ենթարկվում է ամբողջ բեմադրության հիմնական իդեային»[1]։

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» ներկայացման մեծ հաջողությունը նշվել է սովետական հայ կուլտուրայի խոշորագույն գործիչների կողմից։

Ալեքսանդր Շիրվանզադեն Առաջին Պետթատրոնի կոլեկտիվին գրել է. «Թույլ տվեք ինձ հայտնել խորին շնորհակալություն այն կատարյալ գեղարվեստական հաճույքի համար, որ ես առիթ ունեցա վայելելու «Եգոր Բուլըչովի» և «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» պիեսների ներկայացումներից։ Չորս տարի է, որ ես, ֆիզիկական տկարության պատճառով, թատրոն չեմ այցելում։ Այդ համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում Պետական Ակադեմիկ թատրոնը հսկայական առաջադիմություն է արել թե դերասանական խաղի, թե ռեժիսուրայի և թե բեմադրության ու ձևավորման տեսակետից»[2]։

Ալեքսանդր Շիրվանզադեն այդ ներկայացման մեջ իրավամբ տեսնում է հայ դերասանների վարպետության աճը։ «Միօրինակության և սխեմատիզմի դեմ պայքարելիս... մեր թատրոնը չէր կարող չդիմել Գորկու խորապես ռեալիստական դրամատուրգիային, որ պահանջում է դերասանական խաղի նույնպիսի գեղարվեստական-ճշմարտացի հնարներ»[3],—գրել է Վ. Վաղարշյանը։

---

[1] «Խորհրդային արվեստ», 1933, № 6, էջ 20։

[2] «Գրական թերթ», 1934, № 2։

[3] „Театральная неделя“, М., 1941, № 25, էջ 2.

Սովետահայ թատրոնում գորկիական գեղարվեստական սկզբունքի տարած հաղթանակը սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի հաղթանակն էր։

Սովետական Հայաստանի տնտեսական և քաղաքական վերածնությունը պայմանավորեց և հայ թատրոնի փայլուն հաղթանակը, հաղթանակ՝ որը դուրս բերեց սովետահայ թատերական արվեստը համամիութենական ասպարեզ։

Հենց այդ վերելքի մասին է ասել Մաքսիմ Գորկին, այցելելով Սովետական Հայաստանը. «Երբ ես իմ ստեղծագործություններում գրում էի մարդը մեծատառով, ես ինձ կոնկրետ չէի կարող պատկերացնել այդ մարդուն։ Շրջելով ձեր երկիրը, ուր դուք ավերից ու մոխրից բարձրացրել եք այս հոյակապ շինարարությունը, ուր ամուլ դաշտերը պատել եք ջրանցքներով, ավեր քաղաքները գործարաններով, ես նոր և հաստատ համոզվեցի, որ իմ նկարագրած այն մեծատառ մարդը դուք եք։ Ողջունում եմ ձեզ»[1]։

---

[1] Ալազան, Հանդիպումներ Գորկու հետ, «Գրական թերթ», 1932, № 20։

ԳՈՐԿԻԱԿԱՆ ՌԵՊԵՐՏՈՒԱՐԻ ՀԱՍՏԱՏՈՒՄԸ ԵՎ ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ՀԵՏԱԳԱ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ՍՈՑԻԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՈՒՂԻՈՎ

1

Սովետական ամբողջ դեղարվեստի համար 1934 թվականը նշանակալից է որպես գրողների համամիութենական Առաջին համագումարի տարի, համագումար, որտեղ սոցիալիստական ռեալիզմը հռչակվեց իբրև սովետական գրականության և արվեստի հիմնական մեթոդ։

Սովետական բազմազգ թատերական արվեստը, զարգանալով սոցիալիստական ռեալիզմի ուղիով, տիրապետելով սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդին, կարողացավ անցյալը տեսնել «ներկայիս նվաճումների բարձունքից», նա կարողացավ նաև ամբողջ խորությամբ ըմբռնել և բացահայտել Գորկու ստեղծագործության սոցիալիստական բովանդակությունը։

Այդ է վկայում 1935 թ. ՄԽՏ-ի ցույց տված սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի ևս շողշողուն մի օրինակը՝ «Թշնամիներ»-ի բեմադրությունը։

Բաց անելով Սովետական գրողների համամիութենական համագումարը, Գորկին ասաց. «Մենք հանդես ենք գալիս որպես կործանման դատապարտված աշխարհի դա-

տավորներ...»[1]։ Մեծ գրողը հենց իբրև այդպիսին հանդես եկավ իր վերջին դրամատուրգիական շարքի երկրորդ ստեղծագործության՝ «Դոստիգաևը և ուրիշները» պիեսի մեջ։

Կործանվող աշխարհի դատն այդ պիեսում ի կատար էր ածվում ոչ միայն գաղափարապես ու բարոյապես, այլև ցույց էր տրվում իբրև պատմական փաստ։ Պիեսի գործողությունը տեղի է ունենում 1917 թ. հուլիս-հոկտեմբեր ամիսներին, ոչ թե ռևոլյուցիայի «նախօրյակին»[2], այլ հենց Սոցիալիստական Մեծ ռևոլյուցիայի բուն օրերին։ Հանդես գալով որպես հին աշխարհի դատավոր, Գորկին իր պիեսում ամբողջ խորությամբ բացահայտեց նրա դատապարտվածությունը։ Գրող Վսեվոլոդ Իվանովը, որի համար Գորկին իր պիեսը կարդացել է Սորենտոյում, «Դոստիգաևը և ուրիշները» պատկերավոր ձևով այսպես է բնորոշել. «Հեռան վրայից մի քարաժայռ է գահավիժում՝ երկրաշարժից տեղահան եղած, քարաժայռ՝ վրան մի խումբ մարդիկ... բոլորն էլ բռնված միայն մի ցանկությամբ՝ մի կերպ կենդանի մնալ, մի կերպ փրկություն գտնել»[3]։

Եթե «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» պիեսում բուրժուական աշխարհի կործանումը, փետրվարյան ռևոլյուցիայի նախօրյակին, բացահայտված էր գլխավորապես հենց այդ բուրժուազիայի միջավայրում, ապա այս նոր պիեսում նույն այդ թեման, այս անգամ արդեն սոցիալիստական ռևոլյուցիայի օրերին, բացահայտվում է ռևոլյուցիայի դեմ բուրժուազիայի մղած պայքարի մեջ։ Սա, իհարկե, չի նշանակում, թե առաջին պիեսում չէր արտահայտված բուրժուազիայի մղած պայքարը ռևոլյուցիայի դեմ, կամ երկրորդում՝ հենց բուրժուազիայի միջավայրում տեղի ունեցող պայքարը։

---

[1] Մ. Գորկի, Գրական հրապարակախոսական հոդվածներ, Հայպետհրատ, 1949, էջ 270։

[2] Գորկին սկզբում այդպես էր կոչել իր «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» պիեսը։

[3] „Правда“, 1938, 1 նոյեմբերի։

Գորկու դրամատուրգիայի վերջին շարքն ուսումնասիրող գրականագետները, չգիտես ինչու, այնքան էլ հակված չեն «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները», «Դոստիգաևը և ուրիշները» և «Սոմովը և ուրիշները» պիեսները դիտելու իբրև մի տրիլոգիա, որի մեջ տրամաբանական հաջորդականությամբ բացահայտվում է նույն միտքը՝ բուրժուական գաղափարախոսության կործանումը, որ նկատել է Գորկին պատմական տարբեր պայմաններում։ Այդ գրականագետները ղեկավարվում են ավելի շուտ ժամանակագրական, քան պատմականության սկզբունքով, այդ պիեսները քըննության են առնում ոչ իբրև թեմայի տրամաբանական զարգացման արտահայտություններ, այլ ըստ այն հատկանիշի, թե որ պիեսը որ թվականին է գրվել։ Եվ այնպես է ստացվում, որ «Սոմովը և ուրիշները» պիեսը (ուր պատկերված է բուրժուական գաղափարախոսության կործանումն ավելի ուշ շրջանում), կտրվում է առաջին երկուսից ու հայտնվում տրիլոգիայի սկզբում միայն այն պատճառով, որ ավելի վաղ շրջանում է գրվել[1]։

«Դոստիգաևը և ուրիշները», ինչպես և «Սոմովը և ուրիշները» պիեսները թատրոնների կողմից այնպիսի ուշադրության չարժանացան, ինչպես «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները»։ «Դոստիգաևը» չունեցավ «Եգոր Բուլըչովի» հաջողությունը։ Դրա պատճառը նաև այն է, որ քննադատությունը և թատրոնները, ինչպես հարկն է, չխորացան պիեսի բովանդակության մեջ, չգտան այն ճշմարիտ բանալին, որ կարող էր ապարեզ հանել Գորկու պիեսի բոլոր արժանիքները։ Բացառություն չկազմեց նաև Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը, որի բեմի վրա, 1934 թ. մայիսի

[1] Այդ սկզբունքով է կառուցված, օրինակ, Բ. Բյալիկի «Մ. Գորկու սովետական դարաշրջանի դրամատուրգիան» գիրքը, թեև հեղինակը հարևանցիորեն նկատում է, որ «Գորկին ուզում էր «Սոմովը» միացնել արդեն սկսած դրամատուրգիական շարքին» (էջ 83)։

12-ին, տեղի ունեցավ «Դոստիգաևը և ուրիշները» պիեսի առաջին ներկայացումը[1]։

«Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» ներկայացումից հետո հանդիսատեսը նրա հերոսներին հանդիպում էր «Դոստիգաևը և ուրիշները» պիեսի մեջ. ուշի-ուշով հետևում ծանոթ կերպարների աստիճանական զարգացմանը, տեսնում նաև նոր մարդկանց։ Առաջինում նա տեսնում էր հին աշխարհի կործանման ցնցող պատկերը, թեև այդ կործանումն անմիջաբար չէր ցուցադրվում բեմի վրա, իսկ երկրորդում՝ հանդիսատեսի աչքի առաջ տեղի էր ունենում բուրժուազիայի քաղաքական իշխանության տապալման կոնկրետ ակտը, բայց այն ցնցող ուժը բացակայում էր։

Ժամանակին քննադատությունը կշտամբել է Գորկուն՝ ասելով, թե «Դոստիգաև» պիեսից «հեռացել է նրա հոգին՝ Բուլըչովը»։

Սովետահայ մամուլում, Սունդուկյանի անվան թատրոնի ներկայացման մասին տպագրված գրախոսականներում «Դոստիգաևի» մասին այդպիսի դիտողություն չի արվում։ Ընդհակառակը, քննադատությունը նշում է Գորկու ստեղծագործության գաղափարական ու գեղարվեստական արժանիքները, թեև պիեսի էությունը լրիվ չի բացահայտվում։ «Դոստիգաևի» մեջ քննադատությունը տեսել է միայն «ռուսական բուրժուազիայի տարբեր ներկայացուցիչների մի հոյակապ գալերեա»[2]։ Սակայն մեզանում ևս եղել են Գորկուն կշտամբողներ։ Մինչև իսկ այն միտքն է հայտնվել, թե Գորկին աղավաղել է պատմական ճշմարտությունը՝ համարվող բուրժուազիայի տիպը՝ Դոստիգաևին պատկերել այն ժամանակ, երբ «այդ շրջանում, 1917 թվականին, բուրժուազիայի առաջատար դերում կանգնած են եղել ոչ թե համարվողները (Դոստիգաև), ոչ թե

[1] Ռեժիսյոր՝ Վ. Վաղարշյան, նկարիչ՝ Մ. Արությունյան։ Պիեսի թարգմանությունը կատարել է Եղիշե Չարենցը։

[2] «Խորհրդային Հայաստան», 1934, 5 հունիսի։

սև-հարյուրակայինները (Նեստրաշնի), այլ բուրժուազիայի կադետական թևը։ Ֆինանսական կապիտալիզմի ներկայացուցիչները (պիեսում ներկայացված են Զվոնցովի և նրա կնոջ՝ Վարվառա Բուլըչովայի տիպերում), որոնք պիեսում, ըստ էության, անցել են երկրորդական պլանի վրա. դոստիգաևշչինան, որպես սոցիալական երևույթ, առաջացել է ավելի ուշ»[1]։

Այդ հոդվածի հեղինակ Գուրգեն Սարյանը ամենայն հավանականությամբ եղել է այն ռուս քննադատների ազդեցության տակ, որոնք դեռևս մեկ տարի առաջ, «Դոստիգաևը» Մոսկվայի թատրոններում բեմադրելու առթիվ արտահայտել էին այդ տեսակետը։ Հետաքրքրական է, որ «պիեսի պատմական բովանդակության մեջ որոշ շտկումներ կատարելու անհրաժեշտության մասին խոսում էին նաև պիեսի բեմադրության ղեկավարները Վախթանգովի անվան թատրոնում»[2]։ Այդ տեսակետի սնանկությունը լավ է ցույց տվել Բ. Բյալիկն իր ուսումնասիրության մեջ. «...դոստիգաևյան բուրժուայի տիպի բնորոշ չլինելու մասին եղած խոսակցությունները ոչ մի հիմք չեն ունեցել։ Ճիշտ և ճիշտ հակառակը. ժողովրդական մասսաների քաղաքական ակտիվության ու քաղաքական գիտակցության բուռն աճի շրջանում առավել հեռատես բուրժուաները հենց դոստիգաևյան դիմակ էին կրում՝ ընդունելով զուտ գործնական, տնտեսական գործերով զբաղված մարդկանց կերպարանք, բայց, ըստ էության, նրանք ոչնչով չէին տարբերվում Միլյուկովներից և Կոռնիլովներից»[3]։

Գորկին ստեղծագործական մտքի հանճարեղ ուժով ցույց տվեց ազատագրական շարժման պրոլետարական էտապի ռուսական կյանքում տեղի ունեցող երևույթների ու բնավորությունների ամբողջ բարդությունը։ Եվ եթե

---

[1] «Ավանգարդ», 1934, 6 հունիսի։

[2] Տես Б. Бялик, Драматургия М. Горького советской эпохи, էջ 141.

[3] Նույն տեղում, էջ 143։

մեծ գրողն իրավամբ համարվում է ռևոլյուցիոն պրոլետարիատի կերպարներն առաջին անգամ ստեղծող արվեստագետ, ապա դրա հետ միասին նա առաջինն էր, որ պրոլետարիատի դասակարգային դիրքերից ցույց տվեց բուրժուազիայի հարմարվողականության իսկական բնույթը։ «Որքան ես երևակայում եմ, — գրել է Մ. Գորկին, — որ ինձ հաջողվել է ինչ-որ նշանակալից բան ասել այդ կարգի մարդկանց մասին...»[1]։

Եվ իրոք, մի հայացք գցելով Գորկու ստեղծած այդ տիպերի վրա, մեր առաջ բացահայտվում է բուրժուական դասակարգի քայքայման պատմականորեն ճշմարտացի պատկերը, դասակարգ, որի միջից դուրս են եկել Ֆոմա Գորդեևի ու Գորդեյ Չերնովի, Եգոր Բուլըչովի ու Դոստիգաևի նման տիպեր։ Սովետական կարգերի համար առավել վտանգավոր ուժը դոստիգաևներն էին։ Ռևոլյուցիայի օրերին նրանք գործում էին ոչ թե բացահայտ, այլ քողարկվելով, իսկ առաջ էին մղում զվոնցովների, նեստրաշնիների, գուբիններին և մյուսների նման գործակալներին, շոշափում էին իրենց ոտքերի տակի հողը, ուղիներ ու սողանցքներ փնտրում։ Եվ դոստիգաևները համոզված էին իրենց նպատակին այնքանով, որ անցնում են դեպքերի կողքով, խուսափում էին ռևոլյուցիայի բոցերից ու պրոլետարների ալիններից, որպեսզի նրա հանդեպ «ոտնձգություն անեն ինչ որ զառիվայրի, անհայտ ճանապարհների վրա»[2]։

Երեսնական թվականների սկզբներին էր, երբ քողարկված թշնամին փորձում էր ոտնձգություն անել Սովետական իշխանության նկատմամբ, և հենց այդ ժամանակ Գորկին թատրոնին հանձնեց իր «Դոստիգաևը և ուրիշները», որ բացահայտում ու դիմակազերծ էր անում սոցիալիզմի թշնամիների դասակարգային պատկանելիությունը և գաղափարական արմատները, տալիս էր նրա սոցիալա-

[1] М. Горький, Собр. соч., т. 18, էջ 416.
[2] Նույն տեղում, էջ 171։

կան բնութագիրը։ Սակայն Գորկին, իբրև արվեստագետ, չէր կարող սահմանափակվել լոկ դրանով։ Գորկու հերոսներից յուրաքանչյուրը, կրելով սոցիալական այս կամ այն գաղափարը, միաժամանակ կենդանի մարդ է, գործող և ապրող։ Վասիլի Դոստիգաևի մասին Գորկին ասում է, որ նա «կենսասեր ու կենսունակ մարդ է»[1]։ Դոստիգաևը տիպիկ գորկիական կերպար է՝ գծագրված ճիշտ այն եղանակով, ինչ եղանակով որ պատկերված են Բուլըչովի, Վասսա Ժելեզնովայի և ուրիշների կերպարները։

Դոստիգաևի կերպարը հայ թատրոնում ունեցավ իր յուրահատուկ մեկնաբանությունները դերասաններ Ա. Ավետիսյանի և Լ. Մսրլյանի կատարմամբ։ Ներկայացման ամբողջ ընթացքում Դոստիգաև—Ավետիսյանը ուշի-ուշով կըշռադատում, զննում ու գնահատում է հանգամանքները։ Նա մշտապես մտորումների մեջ է, իր ճակատագրի համար երկյուղով ու անհանգստությամբ համակված։ Երբ Ավետիսյան—Դոստիգաևը լարված ուշադրությամբ ունկնդրում է Առևտրական ակումբում տեղի ունեցող զրույցներին, երբ մենակ մնալով ընկնում է մտքերի մեջ և աչքերը կկոցելով թաքցնում իր գիշատիչ հայացքը, ապա պարզ երևում է, որ այս Դոստիգաևը միայն իր փրկությամբ չէ, որ մտահոգված է։ Նրան հուզողը միայն անձնական բարեկեցությունը չէ, ինչպես Մսրլյանի Դոստիգաևի համար։ «Դոստիգաև—Ավետիսյանը,—գրում է Գ. Զախիրյանը,—նախ և առաջ իրենից ներկայացնում է իր դասակարգը...»[2], և իբրև այդպիսին, գործում էր զգույշ, խորամանկ, քողարկվելու համառ ձգտումով համակված։ Ավետիսյանի Դոստիգաևն այս իմաստով ավելի շուտ «կենսունակ» մարդ էր, քան «կենսասեր», այն ժամանակ, երբ Մսրլյանի Դոստիգաևն ավելի «կենսասեր» էր, և ոչ մի դեպքում «կենսունակ»։ Մինչդեռ Գորկին Դոստիգաևին

[1] М. Горький, Собр. соч., հ. 18, էջ 432։

[2] «Խորհրդային արվեստ», 1934, № 5—6, էջ 9։

բնութագրում է իբրև և՛ կենսունակ, և՛ կենսասեր անձնավորություն։ Միասնական կերպարն ասես երկփեղկվում էր բեմի վրա։ Ավետիսյանի Դոստիգաևի բոլոր արարքները հետապնդում են իր և իր դասակարգի կյանքն ապագայում ապահովելու նպատակը, իսկ Մսրլյան—Դոստիգաևն ուզում էր, որ իրեն ձեռք չտան հենց հիմա, ռևոլյուցիայի այդ բուռն ու վտանգներով լեցուն օրերին։ Դոստիգաևի կերպարի ճիշտ բացահայտման համար կարևոր նշանակություն ուներ ներկայացման ֆինալը, որտեղ ըստ էության տեղի է ունենում դոստիգաևների «սողոսկումը» սովետական իրականության մեջ։ Գորկին նշել է այդ հանգամանքի կարևորությունը, ասելով, որ Դոստիգաևի ամբողջական կերպարանքը երևան է գալիս միայն վերջին գործողության մեջ[1]։

Հայտնի է, որ ՄԽԱՏ-ի ներկայացման մեջ պիեսի ֆինալը փոփոխված էր և «կարմիր-գվարդիականները, մտնելով Դոստիգաևի տունը, կալանքի տակ են առնում ոչ միայն Նեստրաշնիին ու Գուբինին, այլև Դոստիգաևին»[2]։

Հաջորդ՝ «Ռյաբինինը և ուրիշները» պիեսում, որի գործողությունները տեղի են ունենում արդեն սովետական իրականության մեջ, Գորկին առանձին ուշադրություն պիտի դարձներ Դոստիգաևի կերպարի վրա, իսկ այդ ժամանակ նա՝ այդ Դոստիգաևն արդեն ուներ «... ամառանոց, ընդունելություններ էր կատարում, սեփական ավտոմոբիլ ուներ»[3]։

Այսպիսով, Գորկու համար շատ էական խնդիր էր՝ «Դոստիգաև» պիեսում ցույց տալ, որ դոստիգաևները ոչ միայն Թափանցեցին սովետական իրականություն, այլև կարևոր պաշտոններ գրավեցին։ ՄԽԱՏ-ի ներկայացման

[1] „Перед приходом зрителя (на репетициях „Достигаева")", „Вечерняя Москва", 1933, 28 հոկտեմբերի։

[2] М. Горький, „Достигаев и другие". Материалы и исследования, ВТО, էջ 78.

[3] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, հ. 18, էջ 433.

օրինակը ցույց է տալիս, թե պիեսի «խմբագրումը» ինչպես կարող է խանգարել ներկայացման գաղափարական հնչեղությանը։ Եվ եթե Երևանի ներկայացման մեջ այդ կարգի «խմբագրում» չէր կատարված, ապա այն առկա էր Լ. Մարլյանի դերակատարման մեջ։

Դոստիգաև—Մարլյանն իրեն հարազատ էր զգում նաև ֆինալային տեսարանում. երբ Մորուքավոր զինվորը սկսում է խուզարկությունը. նա գալարվում է հիստերիկ ծիծաղից։ Ինչից որ Մարլյանի Դոստիգաևը սարսափում էր ամենից ավելի՝ արդեն կատարվեց։ Եվ քանի որ նա շատ էր վախենում իր ներկայի համար, իսկ ապագան գոյություն չուներ, ապա նրա ծիծաղը հնչում էր իբրև վերջնական, «ֆինալային» ծիծաղ։ Դոստիգաև—Մարլյանը չի կարողանում տիրապետել իրեն, այդ ծիծաղով մատնում է իր էությունը։ Եվ եթե ձերբակալությունը բեմի վրա տեղի չի ունենում, միևնույն է, պարզ երևում է, որ այդ Դոստիգաևին անպայման կկալանավորեն, այնքան ակնհայտ է դա նրա վարքագծից։ Մարլյանի Դոստիգաևն այդ պիեսում հենց հասնում է իր վախճանին։

Նման մեկնաբանության սխալն առավել ակնհայտ կդառնա Ավետիսյանի Դոստիգաևի հետ համեմատելիս, որի ծիծաղը ներկայացման ֆինալում հնչում է լոկ իբրև մարդկային թուլության արտահայտություն։ Ավետիսյանը ներկայացնում է վտանգավոր բուրժուայի այն տիպը, որն հետագայում ծածուկ գործելու է ընդդեմ սովետական կարգերի։ Այս մոտեցումը կերպարի հանդեպ ոչ միայն ճիշտ էր, այլև խիստ արդիական, քանի որ 30-ական թվականների հանդիսատեսը՝ բեմի վրա տեսնելով այդ Դոստիգաևին, կյանքում, առօրյա աշխատանքի մեջ պայքարում էր նրա նմանների դեմ։

Սոցիալական խոշոր ընդհարումների հետևում Ավետիսյանը երբեմն-երբեմն կորցնում էր կերպարի անհատական հատկանիշները, իսկ «Մարլյանը, ընդհակառակը, որոնում է Դոստիգաևի խիստ անհատական, բնորոշ գծերը, որոնք հա-

տուկ են միայն Դոստիգաևին, և իր դերը խոշոր ընդհանրացումների չի ենթարկում»[1]։

Ինչպես նշում են գրախոսները, «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» ներկայացումից եկած կերպարներն այստեղ ավելի ամբողջական էին դարձել ու խորացել։ Գորկու դրամատուրգիական կերպարների էվոլյուցիան նպաստել էր նաև դերասանների ստեղծագործական վարպետության զարգացմանը։ Դա ակնհայտ էր հատկապես Վարդանյանի (Շուրա) և Գարոնիկյանի (Տասյա) դերակատարումների մեջ։ Եթե Շուրա—Վարդանյանը առաջ («Եգոր Բուլըչով» ներկայացման մեջ) տարակուսում էր, թե ինչու իրեն տեղյակ չեն դարձնում Լապտևի գործի գաղտնիքներին, ապա այժմ դիմելով ռևոլյուցիոներ Կալմիկովային, Շուրա—Վարդանյանը նեղացած ասում է. «Դուք միշտ էլ գաղտնիքներ կպահեք ինձնից»։ Սակայն Շուրա—Վարդանյանը իր ամբողջ էությամբ արդեն ընդունել է ռևոլյուցիան, ամբողջովին նվիրվել նրան, ուստի և նրա վիրավորվածությունը համոզիչ է հնչում, թեև երբեմն-երբեմն դրսևորվում է նրա «խենթությունը», բուլըչովյան խենթությունը և այդ պահերին պարզ երևում է, որ անկայուն բնավորությունը և հեղհեղուկ համոզմունքները Շուրային կգցեն «ձախ թեքման մեջ»[2],— ինչպես նրա մասին գրել է Գորկին։ Որքան էլ տարօրինակ է. կենցաղային տեսարաններում Շուրա—Վարդանյանի հանդես բերած վարքագծից հենց այդ տպավորությունն է ստացվում։ Ահա նա Տյատինին ծնկի է իջեցրել. նրա հետ ինչ որ բուլըչովյան քմահաճ խաղեր է անում և, ոչ մի բանի ուշադրություն չդարձնելով, հասնում է իր կամայականությունների կատարմանը։ Վարդանյանի Շուրայի համար ամեն ինչ անձնական բնույթ ունի. նա չի կարող անձնականը բաժանել այն գործից, որին նվիրաբերել է իր կյանքը։

---

[1] «Խորհրդային արվեստ», 1934, № 5—6, էջ 9։

[2] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, հ. 18, էջ 433.

«Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» ներկայացման մեջ Շուրա—Վարդանյանի ցայտուն բնավորության կողքին Տախյա—Գարոնիկյանը գրեթե չէր նշմարվում։ Նա հլու-հնազանդ ու անխոս, երկյուղածությամբ կատարում էր Մելանիայի բոլոր հրամանները։ Եվ միայն վերջին գործողության մեջ է, որ Տախյան բացվում է և նրա մեջ երևում է անմիջական ու սրտաբաց աղջիկը։ Բայց այդ պահին մի շառաչուն ապտակ է ստանում անողորմ Մելանիայից ու նորից ինքնամփոփ դառնում։ Ապտակին արտահայտությունն է այն ստորացման, որ ճաշակել է կյանքից այդ դեռատի աղջիկը։ Այն դառն արցունքները, որ հեղում է Տախյա—Գարոնիկյանը «Բուլըչովի» ֆինալում, առատորեն ոռոգում են ատելության սերմերն ընդդեմ ստրկական կյանքի, սերմեր, որոնք «Դոստիգաևում» արդեն ծաղիկներ են տալիս։ Գարոնիկյանի Տախյան «Դոստիգաևում» շատ ավելի ակտիվ է, ասես նրա աչքերը բացվել են՝ նա ասես խեղդվում է վանականուհու նեղ զգեստի մեջ։ Տախյայի մասին Գորկին ասել է թե նրա համար «վռազկոտությունը հատկանշական չէ»[1]։ Գարոնիկյանի Տախյան մինչև իսկ դանդաղաշարժ է։ Եթե, ըստ Գորկու մտահղացման, Տախյան «լրտեսողի պրոֆեսիա ունի, ընդ որում նա լրտեսում է երկու ուղղությամբ, քանի որ դա պետք է մայրապետին և, մյուս կողմից, դա պետք է հենց իր, անձնապես իրեն համար»[2], ապա Գարոնիկյանի Տախյան միայն երբեմն է լրտեսում մայրապետի համար, իսկ մնացած ամբողջ ժամանակվա ընթացքում նրա մեջ ներքին փոփոխություններ են տեղի ունենում և դրանք երկրորդ գործողության ֆինալում հանգեցնում են գժտության մայրապետի հետ, որին Տախյան դիպուկ կերպով «գայլամայր» է կոչում։ Մ. Գարոնիկյանը, որ կրքով էր խաղում այդ տեսարանը, չէր մնում գորկիական կերպարի սահմաններում։ Վախթան-

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, հ. 18, էջ 427.

[2] Նույն տեղում։

դովի անվան Թատրոնի կոլեկտիվի հետ զրուցելիս Գորկին այդ տեսարանի մասին ասել է. «Միայն թե չպիտի կարծել, թե այդ պոռթկումը այնպիսին է, որ կարող է որոշակիորեն բեկել մարդուն, նրան ուրիշ մարդ դարձնել»[1]։ Տախոյա—Պարոնիկյանի մեջ այդ որոշակի բեկումը տեղի էր ունենում և դժվար էր հավատալ, թե «նա կարող է կրկին բռնել իր հին ուղին, կրկին ծառայել ինչ-որ մեկին՝ իբրև լրտեսող...»[2] ինչպես պատկերացնում էր նրա կյանքի հետագա ուղին Մ. Գորկին։

«Դոստիգաևը և ուրիշները» ներկայացման մեջ ստեղծվել են Քսենիայի, Մելանիայի, Զվոնցովի, Պավլինի, Վարվառայի հոյակապ կերպարները, որոնց դերակատարները, նախորդ բեմադրության համեմատությամբ, հարստացրել էին իրենց խաղը։ Եվ, այնուամենայնիվ, այս ներկայացումը չունեցավ «Բուլըչովի» հաջողությունը։ Դա մի քանի պատճառ ուներ։ Դրանցից մեկը Դոստիգաևի բեմական կերպարի մեջ հարմարվող բուրժուայի տիպի թույլ և մակերեսային բացահայտումն էր։ Այնուհետև, ռեժիսյորը Վաղարշյանին չէր հաջողվել պիեսի իդեայի բացահայտման համար վճռող նշանակություն ունեցող մի քանի կարևոր կերպարների ճիշտ բնութագրություն տալ։ Քննադատությունը միաբերան նշում է դերասան Վ. Մարգունու անհաջողությունը Մոռուքավոր զինվորի դերում։ Ռեժիսյորի սխալն այն էր, որ Մոռուքավորի դերը հանձնարարել էր Մարգունուն, մի դերասանի, որ իր խառնվածքով հակված չէ դեպի էպիկական կերպարները։ Ըստ Գորկու, Մոռուքավորը «...էպիկական զինվոր է, սատանան գիտե, թե ինչեր է տեսել իր կյանքում... Դա այն ժամանակվա բնորոշ (տիպական) մարդն է... Նա մի տեսակ հանդարտ, էպիկական մարդ է... Նրա կյանքի ուղին սկիզբ է առնում 6 թվից, 12-ին՝ Լենայի գնդակահարությունն էր. տեսել է, թե ինչ-

[1] М. Горький, Собр. Соч. в 30 томах, հ. 18, էջ 428.
[1] Նույն տեղում, էջ 429։

պես են տառապել ընկերները, մասսաները։ Դա մի տեսակ մասսայական մարդ է, ինչ-որ մեկի ձեռքի մատը»[1]։

Մարգունու Մորուքավորը ոչ միայն էպիկական, ժողովրդական կերպար չէր, այլև «թեթևսոլիկ»[2] մարդու տպավորություն էր թողնում։

Դոստիգաևի մասին խոսելիս նշեցինք, որ Գորկին մի առանձին նշանակություն էր տալիս ներկայացման ֆինալին, ուստի և Մորուքավորի երևալուն՝ ֆինալային տեսարանում։ Բ. Շչուկինը Մորուքավորի և ֆինալին մասնակցող մյուս զինվորների դերակատարներին ասել է. «Չէ՞ որ դուք ամենագլխավոր հերոսներն եք... ամբողջ ներկայացման մեջ մենք ձեզ ենք սպասում»[3]։ Երևանյան ներկայացման մեջ Մորուքավորի կերպարի անճիշտ մեկնաբանության հետևանքով ամբողջ ֆինալային տեսարանը կորչում էր[4]։

Մորուքավոր—Մարգունին ներկայացման միակ թույլ կերպարը չէր։ Գրախոսներից մեկը մինչև անգամ հայտարարել է, թե «ընդհանրապես դրական տիպերն ուժեղ տպավորություն չեն թողնում իրենց խաղով»[5]։ Անճշտություններ կային նաև Նեստրաշնիի (Օ. Բունիաթյան), Պրոպոտեյի (Գ. Ասլանյան) ռեժիսյորական մեկնաբանության մեջ։ Բացի այդ, Հր. Ներսիսյանի խաղը Գուբինի դերում այդ կերպարը դարձնում էր Բուլըչովի նման խոշոր անհատ։ Գրախոսություններից մեկի մեջ բացահայտ նշվում է, թե «Գուբինը ևս Եգորի նման մուժիկ է եղել և հարստանալով դարձել է քաղաքագլուխ։ Նա հինգ մատի պես է ճանաչում իրեն շրջապատող նշանավոր մարդկանց, որոնց

---

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, հ. 18, էջ 430—431.

[2] *Տե՛ս Ռ. Աթայանի, Հ. Մուրադյանի և Ա. Ղազարյանի գրախոսությունը, «Խորհրդային Հայաստան», 1934, 6 հունիսի։*

[3] „Вечерняя Москва", 1933, 28 *հոկտեմբերի։*

[4] *Տե՛ս «Խորհրդային արվեստ», 1934, № 5—6, էջ 9։*

[5] *«Երևանի բանվոր», 1934, 5 հունիսի։*

նա արհամարհում է և չնչին համարում»[1]։ Մինչդեռ անվիճելի է, որ եթե Բուլըչովի և Գուբինի միջև ինչ-որ նմանություն կա, ապա դա արտաքին նմանություն է։ Մ. Գորկին նշել է, որ ռուսական բուրժուազիայի միջավայրից մեկ կողմ են թռել Բուլըչովի նման «սպիտակ ագռավներ», մեկ էլ մի ուրիշ կողմ՝ «Գորդեյ Չերնովի կամ Գուբինի, Բոլոտինի, Կուրվինի և մի ամբողջ շարք ուրիշ...» խուլիգաններ[2]։

Գուբինի բեմական կերպարը դրամատուրգիականից տարբերվում էր նրանով, որ բեմի վրա նա ուժեղ, ռևոլյուցիոն ուժերին հակադրվելու ընդունակ մարդ էր երևում։ Պահպանվել է ներկայացման ֆինալային տեսարանի լուսանկարը, որտեղ Գուբինը կանգնած է Լապտևի առաջ այնպիսի կեցվածքով, ասես նրա ամենազորեղ հակառակորդը լինի։ Այն ժամանակ, երբ Դոստիգաև—Ավետիսյանը, Նեստրաշնի—Բունիաթյանը մի կողմ են քաշվում, իսկ Պավլին—Վարդանյանը թաքնվում է վառարանի ետև, Գուբին—Ներսիսյանը, միանգամայն սթափ, բարձրացնում է գլուխը և նայում Լապտևի երեսին։ Ըստ հեղինակային ռեմարկի, «Գուբինը ուզում է վեր կենալ և, չկարողանալով, փըլվում է բազկաթոռի մեջ, մի առ մի նայելով բոլորին բութ ու չռած աչքերով։ Մնալով այդ դիրքում, մինչև որ քարշ են տալիս դուրս, նա միայն երբեմն-երբեմն բարձր խռըմփում է կարծես ուզենալով մի բան ասել, բայց ուժ չգտնելով, ննջում է տեղում այնքան ժամանակ, մինչև որ նրան դուրս են բերում»։

Գորկին իր պիեսում Գուբինի օպոզիցիան գնահատում է իբրև կարծեցյալ օպոզիցիա։ Եթե սկզբում Գուբինը հանդես է գալիս ընդդեմ բոլորի, խուլիգանություն է անում, ապա ֆինալում նա հաշտության ձեռք է մեկնում մինչև իսկ Նեստրաշնիին ու Պավլինին, որոնց հետ հին հա-

---

[1] «Երևանի բանվոր», 1934, 5 հունիսի։

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, հ. 18, էջ 419.

շիֆներ ուներ։ Հանդուգն ու կատաղի Գուբինը, որից բոլորը վախենում էին, վերջում «ուժ էլ չի գտնում» ինչ-որ բան անելու։ Մինչդեռ ներկայացման մեջ Գուբին—Ներսիսյանը մինչև վերջ էլ հավատարիմ է մնում իր մեկնաբանությանը։

Պետի ավելացնել նաև, որ «անկասկած, բացասաբար են անդրադառնում բեմադրության ընդհանուր ընթացքի վրա ակումբի սպասավորների կոմիկական շարժուձևերը...»[1]. Իսկ «ռեժիսյորը բավարար խորությամբ չի աշխատել պիեսի երրորդ գործողության վրա, համապատասխան բեմական մթնոլորտ ստեղծելու համար»[2]։

Այս բոլորից հետո պարզ են դառնում այն պատճառները, որոնք «Դոստիգաևը և ուրիշները» բեմադրությանը խանգարում էին հասնել իսկական գորկիական ներկայացման մակարդակին։

«Դոստիգաևը և ուրիշները» ներկայացման օրինակով մենք կրկին անգամ հաստատում ենք, որ առանց ռեժիսյորական միասնական մտահղացման անհնար է ճշմարիտ գորկիական ներկայացում ստեղծել։ Այդ նույնն էին վկայում նաև «Հատակում» պիեսի 1922 և 1932 թվականների Երևանյան բեմադրությունները, որոնց ռեժիսյորներն էին Ի. Ալիխանյանը և Ա. Գուլակյանը։ Այդ երևույթի արտահայտությունները երևացին նաև Վ. Վաղարշյանի բեմադրության մեջ։ Նման դեպքերում առանձին դերակատարներ կարող էին և հասնել Գորկու ռեալիզմի մակարդակին, բայց ամբողջ ներկայացումը, իբրև բեմական ամբողջական ստեղծագործություն, ոչ մի կերպ չէր հասնում Գորկու «բարձր ռեալիզմի», այսինքն՝ սոցիալիստական ռեալիզմի աստիճանին։

---

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1934, 6 հունիսի։

[1] «Խորհրդային արվեստ», 1934, № 5—6, էջ 7։

2

Սովետահայ թատրոնի ամեն մի գորկիական բեմադրություն դերասանի ու ռեժիսյորի արվեստը հասցնում էր մի որոշակի բարձրության, որ մի նոր աստիճան էր դառնում առավել բարդ խնդիրների լուծման համար։

Եթե 1934 թվականին ռեժիսյոր Վաղարշյանը գորկիական իր այդ առաջին ներկայացման մեջ չկարողացավ մինչև վերջ բացահայտել Գորկու պիեսի իդեան, ապա 1936 թվականին, Գորկու մեկ ուրիշ պիեսի բեմադրությունից մեկ տարի առաջ, ինչպես վկայում է նրա հոդվածը ռեժիսուրայի մասին[1], նա շատ ավելի խորն է հասկանում սովետական ռեժիսուրայի խնդիրները։

Գորկու պիեսների բեմադրությունները սովետահայ թատրոնում անքակտելիորեն կապված էին արվեստի մեջ ֆորմալիստական ու հակաժողովրդական հոսանքների դեմ մղվող պայքարի, սովետական ամբողջ բազմազգ թատրոնի ընդհանուր աճի հետ։

Սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստը թատրոնում հաստատվելու շնորհիվ, 30-ական թվականների երկրորդ կեսին արդեն բեմ է գալիս դրական հերոսի լիարյուն կերպարը։ Սովետահայ թատրոնում բեմադրվում են Ա. Կոռնեյչուկի «Պլատոն Կրեչետը», Վ. Գուսևի «Փառքը», Ա. Աֆինոգենովի «Հեռավորը» և «Ահը» և սովետական դրամատուրգների ուրիշ պիեսները։ Հայ թատրոնը, բեմական լիարժեք մարմնացում տալով սովետական մարդկանց կերպարներին, 30-ական թվականների վերջում արդեն կարողացավ բեմի վրա բացահայտել ժողովրդական մասսաների դերը, ներկայացնել ռևոլյուցիայի հանճարեղ առաջնորդ Լենինի և նրա գործի մեծ շարունակող Ստալինի կերպարները «Հրացանավոր մարդը» և «Լենին» բեմադրությունների մեջ։

---

1 «Ռեժիսյոր-դերասան-հանդիսատես», «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 1։

1936 թվականին, „Год девятнадцатый" ալմանախում տպագրվեց Գորկու «Վասսա Ժելեզնովա» պիեսը (երկրորդ տարբերակ), և դրանից մի տարի չանցած՝ Սունդուկյանի անվան թատրոնը բեմ հանեց այն[1]։

Գորկու այդ պիեսի բեմական պատմությունը ուսանելի է նրանով, որ բոլոր այն դեպքերում, երբ թատրոնը ջանացել է պիեսը մեկնաբանել որպես «բացահայտ դատական պրոցես հանցագործ Վասսա Ժելեզնովայի հանդեպ»[2], ապա հեռացել է Գորկու հղացումից, որ գտել է իր մարմնացումը պիեսի երկրորդ տարբերակում։ Նույնպես, եթե ոչ ավելի, մեծ սխալ են գործել այն թատրոնները, որոնք պիեսի հիմնական կոնֆլիկտը տեսել են ոչ թե Վասսայի և Ռաշելի, այլ Վասսայի և Նատալիայի բախման մեջ[3]։

Վ. Վաղարշյանի ծառայությունն ամենից առաջ այն է, որ պիեսի բեմադրության ժամանակ, երբ մեր գրականագիտության ու թատերագիտության մեջ դեռ այնքան էլ հստակ չէր բնորոշված «Վասսա Ժելեզնովայի» գլխավոր կոնֆլիկտը, իսկ Սերաֆիմա Բիրմանին հասցեագրված Գորկու պարզաբանող նամակը դեռևս հայտնի չէր հայ թատրոնի գործիչներին, նա իբրև ռեժիսոր ինքնուրույն կերպով ճիշտ ու խորը բացահայտեց Գորկու այդ վերջին պիեսի գաղափարական բովանդակությունը, որի բեմադրությունը տեսնել չվիճակվեց մեծ գրողին։

---

1 «Վասսա Ժելեզնովայի» պրեմյերան տեղի է ունեցել 1937 թ. մայիսի 29-ին։ Ռեժիսոր՝ Վ. Վաղարշյան, նկարիչ՝ Ս. Թարյան։

2 Այսպես է մեկնաբանել «Վասսա Ժելեզնովան» Ս. Բիրմանը 1936 թ. МОСПС թատրոնում։ Բիրմանի խոսքը մեջ է բերված ըստ З. Фельдман „С. Бирман" գրքի. „Искусство", 1948, М.

3 «Վասսայի և Նատալիայի բախման մեջ է պիեսի կենտրոնական կոնֆլիկտը,— գրել է Յու. Յուզովսկին,— և դրանից պետք է ելնել «Վասսա Ժելեզնովայի» երկրորդ տարբերակը ճիշտ գնահատելու համար»։

Սունդուկյանի անվան թատրոնը «շեշտել է և հիմնական է ճանաչել այն բախումը, որ առաջանում է Վասսայի և Ռաշելի միջև...»[1]։

Ճիշտ լուծելով պիեսի հիմնական կոնֆլիկտի հարցը, թատրոնը դրանով իսկ հերքում էր այն սխալ մոտեցումը, թե Վասսան «շրջադարձավոր Բուլըչով է»։

Պիեսի առաջին տարբերակում Վասսա Պետրովնա Ժելեզնովան իրոք որ հիշեցնում էր Բուլըչովին, քանի որ նա, ինչպես և Բուլըչովը, «սպիտակ ագռավ» էր իր դասակարգի մեջ, ճշմարտություն էր որոնում և երկփեղկված հոգու, մի կողմով ձգտում էր մաքրության ու ազնվության Պիեսի արմատական վերամշակման ամբողջ իմաստը կայացել է հենց Վասսայի կերպարի վերափոխման, բուրժուական դասակարգի ներկայացուցչի այնպիսի մի կերպար ստեղծելու մեջ, որ տարբեր լիներ և՛ Բուլըչովից, և՛ Դոստիգաևից. որոնց մասին պիեսներ գրվել էին արդեն։ Եվ եթե ուշի-ուշով դիտենք այդ տիպերը (Բուլըչով, Դոստիգաև, Ժելեզնովա), ապա մեր առաջ կբացվի սեփականատիրական աշխարհի անկման, բուրժուական գաղափարախոսության փլուզման՝ ստեղծագործական հղացման իմաստով զարմանալի մի պատկեր։ Այն պնդումը, թե «Վասսայի ու Ռաշելի բախման համար է, որ Գորկին ձեռնարկել է պիեսի ամբողջ վերամշակումը»[2], թեև ճիշտ, բայց լրիվ չի բացահայտում Գորկու կատարած վերամշակման նշանակությունը։ Վասսայի և Ռաշելի բախումը պիեսի երկրորդ տարբերակի գլխավոր կոնֆլիկտն է, որ լուսավորում է Վասսայի կերպարը մի նոր կողմից և նոր ուժով։ Չպետք է մոռանալ, որ այդ տարբերակը Գորկին ստեղծել է «Բուլըչովից» և «Դոստիգաևից», ինչպես նաև այս պիեսների

[1] Ռ. Զարյան, Զեկուցում Համլետի բեմական ստեղծագործության մասին, 1952, էջ 34, ՀԹԸ-ի ֆոնդ։

[2] Б. Бялик, Драматургия М. Горького советской эпохи, էջ 235.

բեմադրություններից հետո։ Եվ այդ՝ աշխատանքի ժամանակ նա չէր կարող անտեսել այն ամենը, ինչ ասված էր արդեն նախորդ պիեսների մեջ։ «Ժելեզնովայի» երկրորդ տարբերակը գրվել է ի տարբերություն և ի լրացումն նախորդ երկու պիեսների, քանի՛ որ առաջին տարբերակում Վասսան իրոք որ ինչ-որ չափով «շրջազգեստավոր Բուլըչով» էր։ Ահա թե ինչու Գորկին «Ժելեզնովայի» առաջին տարբերակի բեմադրության վրա աշխատող Ի. Բերսենևին հեռագրում է. «... ոչ մի իմաստ չեմ տեսնում պիեսն այդ վիճակում բեմադրելու մեջ»[1]։ Իր գաղափարական բովանդակությամբ «Ժելեզնովայի» երկրորդ տարբերակն առնչվում է Գորկու վերջին դրամատուրգիական շարքի հետ, որի մեջ մեծ գրողը տվել է ռուսական կապիտալիզմի անկման լայն պատկերը։

Գորկին ցույց է տալիս, որ հին աշխարհը դատապարտված է կործանման և անխուսափելիորեն պիտի փլվի, եթե մինչև անգամ Բուլըչովի նման օժտված, Դոստիգաևի նման խորամանկ և Ժելեզնովայի պես գործնական և ինքնավստահ ներկայացուցիչներ ունենա։

Այսպիսով, ճիշտ մեկնաբանելով Գորկու «Վասսա Ժելեզնովան», հայ թատրոնն իր գորկիական ներկայացումների շարքը ոչ միայն լրացրեց մի նոր անունով, այլև նույն այդ գորկիական մեծ թեման արտահայտեց մեկ ուրիշ կողմից։

Մենք արդեն նշեցինք, որ թատրոններում փորձ է արվել Վասսայի կերպարը մեկնաբանելու իբրև «դատական բացահայտ պրոցես» և, այդպիսով, անտեսելու Գորկու ստեղծած կերպարի հակասական ու բարդ լինելը։ Բնորոշ է, որ Ս. Բիրմանը, լինելով այդպիսի մեկնաբանության սկզբնավորողը, մի քանի տարի անց, դերի մեջ խորանալու ընթացքում, փոխել է կերպարի հանդեպ իր ունեցած վերաբերմունքը։ «Ութ տարի Վասսա Ժելեզնովայի կերպարի

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, հ. 18, էջ 434.

մեջ» հոդվածում նա գրել է, որ «Վասսան ծնվել է իբրև հոգու և տաղանդի տեր մարդ, բայց կապիտալիստական իրականության պայմաններում անկարող է եղել զարգացնել իր հոգու կորովը ու իր տաղանդը», մինչդեռ սկզբում Վասսայի կերպարը դերասանուհուն թվացել է «ամայացած հոգով, անհրապույր, ներփակված»[1]։ Վ. Պաշեննայան, մեր կարծիքով, Ժելեզնովայի լավագույն այդ դերակատարը, կերպարի մասին ասել է․ «Ես նրան չէ, որ դատապարտում եմ, ես նրա դարաշրջանն եմ դատապարտում»[2]։

Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրության մեջ Վասսայի կերպարը մեկնաբանվել է այս ճիշտ տեսանկյունից և, դրա շնորհիվ, բացահայտվել է «Ժելեզնովների» աշխարհի դաժան ներկայացուցչի ու մարդկային զգացմունքներով օժտված կնոջ կերպարը։ Սակայն այնտեղ, ուր Համիկը հարազատորեն է պատկերել կերպարի բարդ ու հակասական էությունը՝ քննադատությունը դերասանուհուն կշտամբել է պսիխոլոգիզմի մեջ ընկնելու համար։ Մինչդեռ Համիկը ստեղծում էր Վասսայի բարդ և հակասական կերպարը։ Վասսա—Համիկի հակասականությունը դրսևորվել է ներկայացման առաջին իսկ տեսարաններում։ Դերասանուհին կերպարը բացահայտել է իր բոլոր մանրամասներով, բեմական կենդանի, շոշափելի կյանքով։

Համիկի Վասսան գործնական է եղել տնտեսությունը վարելիս, քնքույշ՝ Լյուդմիլայի հետ, խիստ ու անզիջում՝ Նատաշայի հանդեպ, հպարտ ու տիրական՝ Մելնիկովի հետ ամուսնու գործերի մասին խոսելիս, անողորմ ու նենգամիտ՝ իրեն ենթակա մարդկանց, հատկապես Աննայի նկատմամբ։ Թեև տարբեր է եղել նրա վերաբերմունքը

---

[1] Մեջբերումներն արված են․ З. Фельдман „С. Бирман" մենագրությունից, էջ 29 և 31։

[2] Մեջբերումն արված է «Վասսա Ժելեզնովա» ներկայացման քննարկման ժամանակ դերասանուհու ունեցած ելույթից։ Լենինգրադի Թատրոնի ու երաժշտության գիտա-հետազոտական ինստիտուտ, 15 դեկտեմբերի, 1952, սղագրություն, էջ 29։

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, «Վասսա Ժելեզնովա» (1937).
Վասսա— Համբիկ։

ՀՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿ.
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

դուստրների հանդեպ, բայց երկուսի ճակատագիրն էլ խորապես հուզել է նրան։ Եվ դա արտահայտվել է Վասսայի ամբողջ վարքագծի մեջ, մշտապես ընդգծվել ու դարձել բեմական կերպարի լեյտմոտիվը։ Ժելեզնովա—Համբիկը ամենից առաջ մայր է եղել, և դերասանուհին այդ միջոցով է բացահայտել կերպարի մյուս հատկանիշները։

Համբիկի ստեղծագործական խառնվածքի համար հարազատ ու թանկ են եղել կլասիկ դրամատուրգիայի պատկերած մայրական կերպարները։ Նրանց միջոցով դերասանուհին, իրեն հատուկ հուզականությամբ ու ջերմությամբ, արտահայտել է զավակների դառն ճակատագրի համար տառապող հայ կնոջ զգացմունքները։ Ռուս կլասիկ դրամատուրգիայում Համբիկն ստեղծել է դաժան, անողորմ մոր տիպը Օստրովսկու «Ամպրոպի» մեջ Կաբանիխայի սքանչելի դերակատարմամբ։

Վասսա Ժելեզնովայի կերպարի մեջ դերասանուհին ստեղծագործաբար համադրել է մայրական այդ իրարամերժ կերպարների հատկանիշները և ստեղծել բոլորովին նոր կերպար, իսկական գորկիական տիպ։ Վասսա—Համբիկը և՛ անողորմ է, և՛ քնքուշ, նա չափից դուրս դաժան է վերաբերվում իր երեխաներին, բայց և չափից դուրս էլ խորն է ապրում նրանց բախտով։ Երբեմն միայն, Լյուդմիլայի հետ ունեցած փոխհարաբերության մեջ, երևան է գալիս նրա մայրական թուլությունը. այդ դեպքերում Համբիկի Վասսան չի զսպում իր հորդ զգացմունքները, և նա կանգնում է ամբողջ հասակով, իբրև խորապես սիրող, քնքուշ ու գթառատ մայր։ Մայրական զգացմունքը Համբիկի համար երբեք ինքնանպատակ չի եղել։ Այս դեպքում ևս այդ զգացմունքը մի առաջմղիչ ուժ է դառնում կերպարի համար, Կ. Ստանիսլավսկու ասած՝ այն կենսական ու ֆիզիկական տարրը, որ անհրաժեշտ է կերպար բացահայտելու համար։ Վասսա—Համբիկի այդ լեյտմոտիվի հիմքում մեծ միտք է ընկած, սոցիալական խորունկ բովանդակություն, որ առավել ակնհայտ է դառնում Ռաշելի բեմ գա-

լով։ Վասսա—Համիկը բախման մեջ է մտնում Ռաշելի հետ, որպես մայրը մոր հետ, բայց այն ամենը, ինչ բացահայտվում էր այդ երկու մայրերի բախման մեջ՝ սոցիալական կարգի խոր ընդհանրացում է պարունակում։ Քննադատությունը ժամանակին կշտամբել է դերասանուհուն, որ նա պիեսի կոնֆլիկտը դրել է ընտանեկան դրամայի հարթության վրա[1], իսկ իրապես դերասանուհին սկսում էր ընտանեկան դրամայից, բայց ավարտում այն իբրև սոցիալական-դասակարգային դրամա։

Այս ամենից դժվար չէ եզրակացնել, որ կերպարին կենցաղային հանգամանալից բնութագրություն տալով (մի բան, որ քննադատությունը հանիրավի դիտել է իբրև ռեժիսուրայի և դերասանուհու թերություն), Համիկը ստեղծում էր այն ֆոնը, որ խորապես անհրաժեշտ էր հիմնական սոցիալական կոնֆլիկտի բացահայտման համար, կոնֆլիկտ, որ ամենից ավելի բացահայտ երևում է Վասսայի ու Ռաշելի բախման մեջ, պիեսի վերջում։ «Հենց դրա հետ է կապված պիեսի նոր ու ինքնատիպ կառուցվածքը. Նրա առաջին մասը, ուր ցույց են տրվում Վասսայի հաղթահարած պատնեշները, կարծես մի ծավալուն նախաբան է հանդիսանում երկրորդ՝ գլխավոր մասի համար, ուր Վասսան դեմ է առնում անհաղթահարելի պատնեշի»[2]։ Պիեսի այս յուրահատուկ կառուցվածքն էլ իրենով պայմանավորել է բեմադրության ու գլխավոր դերակատարության յուրահատկությունը։ Բեմադրության առաջին մասում, պիեսի առաջին մասին համապատասխան, պատկերվում է Ժելեզնովների աշխարհը, որտեղ, Գորկու արտահայտությամբ, «տերերն անգադրում «նորմալ» կյանք են ստեղծում, իսկ գործերը գնալով աճում են, շահը՝ մեծանում»[3]։ Եվ այն առաջին մասում պետք էր լավ ցուցադրել Ժելեզնովների կենցաղը,

---

[1] Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1937, 5 հուլիսի։

[2] Б. Бялик, Драматургия М. Горького советской эпохи, էջ 237.

[3] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, հ. 25, էջ 313.

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, «Վասսա Ժելեզնովա» (1937). Խրապով—Ա. Ավետիսյան։

ՀՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

որ Գորկին համարել է «կոշմարային»[1] և որը բնութագըրվում է «Տները քարաշեն, իսկ մարդիկ՝ երկաթե»[2] (այստեղից էլ Ժելեզնովա ազգանունը—Ս. Ռ.) ասացվածքով։ Եթե բեմադրությունը ունեցել է թերություններ, ապա դա եղել է Ժելեզնովների ու Խրապովների կենցաղի թերի բացահայտումը։ Լ. Մոլյանը թեև հաջող է արտահայտել նավապետ Ժելեզնովի անզոր «բողոքը», սակայն նա թողնում էր հոգեպես խանգարված մարդու տպավորություն[3]։

Ճիշտ չէր բացահայտված Պրոխոր Խրապովի կերպարը։ Ներկայացման մեջ Խրապով—Ավետիսյանը միայն «արտխատ էր իր բնավորությամբ», «բարեհոգի», ինչպես բնութագրում է ինքն իրեն Պրոխորը։ Ռեժիսորն ու դերակատարը Պրոխոր Խրապովի մեջ տեսել են միայն հարբեցողի, մոռանալով, որ կերպարը թերևս ամենասուրն է Ժելեզնովների աշխարհում։ Մինչդեռ «Ավետ Ավետիսյանն ստեղծել է բարեհոգի ու պարզամիտ հարբեցողի խեղկատակ պատկերը»[4]։ Եվ բնավ պատահական չէ, որ դերակատարման լավագույն համարը դարձել է երրորդ արարի պարը, որը, նույն գրախոսի վկայությամբ, նման է եղել «համերգի»։ Գայթակղվելով հարբեցողի կերպարի այսքան «հրապուրիչ» էֆեկտով, դերասանը, այնուամենայնիվ, ֆինալում չի հրաժարվել կերպարին սոցիալական բնութագրում տալուց. ֆինալում նա «հաջող է արտահայտում Պրոխորի բնավորությունը»[5]։ Գրախոսն իրավամբ ցանկություն է հայտնում, որ դերասանը կերպարի մեկնաբանությունը փոփոխության ենթարկի ըստ ֆինալում տեղի ունեցող դեպքերի։

Քննադատության մեջ նշվել է Նատաշայի և Շուրա Բուլըչովայի կերպարների նմանությունը։ Հետաքրքիր է, որ

---

1 М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, հ. 25, էջ 299։

2 Նույն տեղում, էջ 298։

3 Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1937, 5 հուլիսի։

4 Նույն տեղում (ընդգծումը մերն է—Ս. Ռ.)։

5 Նույն տեղում։

երկու դերում էլ հանդես է եկել Ռ. Վարդանյանը։ Քննադատությունը, ճիշտ նշելով այս կերպարի կարևորությունը, ընկնում է մի այլ ծայրահեղության մեջ։ Եթե Ռաշելն ընկալվել է իբրև հետաքրքիր ու նպատակասլաց, սակայն ներկայացման հիմնական կոնֆլիկտի լուծման մեջ գլխավոր դեր չկատարող կերպար, ապա, գրախոսի կարծիքով, Նատաշան հենց այն կերպարն է, որի վրա պիտի հենված լինի ամբողջ ներկայացումը[1]։

Այսպիսին էր քննադատության կարծիքը, բայց ռեժիսյորն այդպես չէր կառուցել ներկայացումը։ Նատալիա—Ռ. Վարդանյանը ներկայանում էր իբրև վառ արտահայտված մի անհատականություն, որ հոռետեսորեն ժխտում է ամեն ինչ, մինչև անգամ ինքն իրեն։ Նատալիա—Վարդանյանի և Վասսա—Հասմիկի միջև ընկած կոնֆլիկտը բեմադրության մեջ եղել է կեղծ ու անիրական։ Գազազած Նատալիան Վասսային ժխտում է նույն ուժով ու անկեղծությամբ, ինչպես ժխտում է կյանքը ամբողջությամբ առած, մինչև իսկ այն ռևոլյուցիոն գործը, որին նվիրաբերվել է Ռաշել Տոպազը։ Շուրա Բուլըչովայից Նատալիա—Վարդանյանի մեջ մնացել է անարխիստական ոգին, որ լոկ արտաքնապես է հիշեցրել Բուլըչովայի բնավորությունը։

Ավելի բարդ է եղել Լյուդմիլայի կերպարի խնդիրը. այս դերը կատարող դրեթե բոլոր դերասանուհիները արտահայտել են միայն անմեղություն, անկեղծություն և մանկամտություն։ Հենց այդպիսին էլ եղել է Լյուդմիլա—Պարոնիկյանը։ «Նա տալիս է պարզ, անկեղծ, մանկան պես միամիտ, ջերմ ու անմիջական Լյուդմիլայի ամբողջական պատկերը»[2]։ Կերպարի այս միակողմանի մեկնաբանությունը չէր կարող ճիշտ եզրակացությունների հանդեցնել։ «Եթե ինքնին վերցրած Լյուդմիլան իրոք որ անվնաս է, ապա

---

1 «Խորհրդային Հայաստան», 1937, 5 հուլիսի։

2 Նույն տեղում։

նույնը չի կարելի ասել այն «փիլիսոփայության» մասին, որ նա անգիտակցաբար ընկալում է (մենք կավելացնենք նաև՝ ջերմորեն պաշտպանում է—Ս. Ռ.), հեզության ու խոնարհության «փիլիսոփայության» մասին»[1]։ Եվ իրոք, ռեոլյուցիոներ Ռաշելը Լյուդմիլային «անհրապույր» ու «գոռոզամիտ» է թվում. նա չի սիրում քրոջը՝ Նատալիային, որովհետև նա խելամիտ աղջիկ է, ճշմարիտ բաներ է ասում կյանքի, իրենց մոր մասին։ Իսկ Լյուդմիլան Վասսայի մեջ ուզում է տեսնել միայն «մարդկային կնոջը» (человеческая женщина), ըստ որում, նրան հակադրելով Ռաշելին։ Սակայն գիտակցաբա՞ր է անում Լյուդմիլան այդ ամենը։ Հազիվ թե։ Ուրեմն, շատ ավելի ճիշտ է Լյուդմիլային ներկայացնել որպես «երանելի» մի աղջկա, ինչպես նրա մասին ասում է Նատալիան։ Լյուդմիլայի «երանելությունը» արտահայտվել է դերասանուհիներ Ս. Ալավերդյանի և Լ. Ալեքսանյանի խաղի մեջ և այդ պատճառով նրանց խաղը զուր տեղը քննադատվել է ներկայացման գրախոսի կողմից։

Ժելեզնովների կենցաղի պատկերը ներկայացման մեջ լրացնում են այդ աշխարհի զոհերի՝ Աննայի ու Լիզայի կերպարները։ Ի տարբերություն Լիզա — Արագյանից, որն իր ամբողջ վարքագծով ու գեղեցիկ արտաքինով ջերմ համակրանք և կարեկցանք է հարուցել, Վ. Ստեփանյանի Աննան նողկանքի զգացում է առաջացրել։ Սա եղել է «տնային լըրտես», Վասսայի աչքն ու ականջը, «ստորահոգի, չոր, աչքածակ մարդ»[2], ինչպես բնութագրել է նրան Գորկին Ս. Բիրմանին գրած նամակում։

Ահա այսպես է պատկերված Ժելեզնովների աշխարհը ներկայացման մեջ, ուր հայտնվում է Արուս Ոսկանյանի Ռաշելը, հայտնվում այն ժամանակ, երբ Վասսա Բորիսովնան արդեն հաղթահարել է բոլոր խոչընդոտները և, սպա-

---

[1] Б. Бялик, Драматургия М. Горького советской эпохи, էջ 251.

[2] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах. հ. 18, էջ 434.

նել տալով ամուսնուն, «ապահովելը» իր ընտանիքի բարեհաջող ապագան, արել ամեն ինչ՝ իր օրինական ժառանգն ունենալու համար։ Ռաշելի ժամանելուց առաջ նա իր հնարագետ խելքով դուրս է հանել այն դժվարություններից, որ ծառացել էին նրա առաջ։ Եվ բնական է, որ նա իրեն առաջվանից ավելի ուժեղ ու ինքնավստահ է զգում։ Երբ նա բախման մեջ է մտնում Ռաշելի հետ, ապա դա ոչ թե ուժահատ Վասսայի և ռևոլյուցիոն գործչի բախումն է, այլ ուժեղ, իր բոլոր գործերը կարգի բերած Ժելեզնովայի և «փախըստական» Ռաշելի բախումը։ Պատահական չէ, անշուշտ, որ Գորկին Ռաշելին հակադրության մեջ է դնում Վասսայի հետ հենց այն ժամանակ, երբ վերջինս գտնվում է իր ուժերի ծաղկման մեջ։ Դա ուժգնություն է տալիս կոնֆլիկտին, իսկ նրա լուծումը՝ դարձնում համոզիչ։ Մինչդեռ ժամանակին ուժերի այս փոխհարաբերությունն այլ կերպ լուծելու փորձեր են արվել։ Վասսան, Ռաշելի գալու ժամանակ, ներկայացվել է թուլացած ու հոգնած, նրա մեջ ահագին տնտեսության ուժեղ տիրակալի հետքն անգամ չի երևացել։ Եվ այս սիտուացիայում Ռաշելը, իհարկե, չէր կարող դյուրին հաղթանակ չտանել, հեշտությամբ կոտրել արդեն մարող Վասսայի դիմադրությունը։

Ժելեզնովա—Հասմիկը մինչև վերջ մնացել է ուժեղ ու իշխող։ Եվ մինչև իսկ իր համար շահեկան այդ վիճակում տեղի է տալիս Ռաշելի առաջ, այն վիթխարի ու ամենահաղթ ուժի, որ կանգնած էր նրա թիկունքին։ Ժելեզնովա—Հասմիկի կործանման պատճառները ոչ այնքան իր մեջ էին (թեև դա էլ դերասանուհու կատարման մեջ փոքր դեր չի խաղացել), որքան Ռաշել—Ոսկանյանի։ Ականատեսների վկայությամբ ներկայացման մեջ Վասսայի և Ռաշելի տեսարանները մշակված են առանձին խնամքով։ Այդ տեսարաններն արտահայտել են երկու տարբեր բնավորությունների, աշխարհայացքների, երկու թշնամական լագերների հակադրությունը։ Բեմի վրա բախման մեջ էին մտնում երկու կին, երկու մայր, իսկ նրանց հետևում կանգ-

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, «Վասսա Ժելեզնովա» (1937).
Ռաշել—Ա. Ոսկանյան։

ԱԿԱԴԵՄԻԱ

նած էին երկու դասակարգ, երկու գաղափարախոսություն, որոնք Ռաշելի ու Վասսայի կերպարներում մարմնացում գտած, մենամարտի էին ելել։

Ռաշել—Ոսկանյանը չի գրոհում, դրա կարիքը չի էլ զգում. նրա վարքագիծը, ռևոլյուցիայի արդարության վրա ունեցած վստահությունն արդեն ճնշում էին Վասսա—Համլիկին, ստիպում նրան, ներքին խռովքը թաքցնելու համար, լարել բոլոր ուժերը։ Դրամատիզմի ուժը մեծանում էր այն պատճառով, որ Համլիկի Վասսան Ռաշելի հետ ունեցած տեսարանում էլ շարունակում էր մնալ իր արտաքին խստության մեջ։

Մենամարտի լարված, շիկացած այդ մթնոլորտում հանդարտ ու վստահ հնչում էր Ռաշել—Ոսկանյանի սքանչելի ձայնը։ Նրա խոսքերը, որպես հրեղեն լեզուներ, կիզում էին ժելեզնովներից ուժեղագույնին՝ Վասսա Ժելեզնովային։ Գորկին, Բիրմանին գրած նամակում, ասել է. Ռաշելը «խոսելով Վասսայի հետ, հասկանում է, որ ինքը հիմար թշնամու դեմ չէ սուր ճոճում»[1]։ Եվ Վասսա—Համլիկը «հիմար թշնամի չէ», այլ ուժեղ ու վտանգավոր. դա առավել համոզիչ է դարձնում Ռաշել—Ոսկանյանի հաղթանակը, ժելեզնովների աշխարհի կործանումը։

Արուս Ոսկանյանը Ռաշելի դերում «ո՛չ տանջահար մայր էր, որ կյանքը վտանգի տակ դնելով, ահագին ճանապարհ է կտրել, եկել հասել որդուն, ոչ էլ գաղափարի գերի, ռոմանտիկ հովերով տարված մի հերոսուհի»[2]։ Նա հասնում է դերի որոշակի պատկերմանը, ստեղծում հաստատակամ ռևոլյուցիոների կերպարը։ «Ռաշելը պարզ մարդ է, որ հաստատ հավատ ունի իր ճշմարտության հանդեպ»[3], —գրել է Գորկին։ Պարզ, հմայիչ և ժելեզնովների աշխարհի

---

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, հ. 18, էջ 435.

[2] Տես Ռ. Զարյանի «Վերջին դերը» (Ա. Ոսկանյանի ծննդյան 65-ամյակի առթիվ) հոդվածը, «Սովետական Հայաստան», 1954, № 6, էջ 7։

[3] М. Горький, Собр. соч., հ. 18, էջ 435.

ռևոլյուցիոն վերափոխմանը հավատացող կերպար է եղել Ոսկանյանի Ռաշելը։

Ներկայացման ֆինալային տեսարանն արտահայտել է բուրժուական աշխարհի կործանման գաղափարը։ Կործանվում է «երկաթե» Վասսան, զոհ է գնում օժտված ու հմայիչ Բուլըչովը, կորստյան են մատնվում Նեստրաշնիներն ու գուբինները, կործանման են դատապարտված խորամանկ ու նենգ դոստիգաևները։ Փրկություն չունի հին աշխարհը, իսկ նրա հերոսները՝ զուրկ են ամեն ինչից, նրանք ըստ էության, ոչինչ էլ չունեն։ «Ձե՞րը, այդ ի՞նչն է ձերը» —հնչում է Ռաշել—Ոսկանյանի ձայնը, և նրա առջև լուռ սառել է մահացած Ժելեզնովան, քար է կտրում երկյուղից դողացող Պրոխորը... Ռևոլյուցիոն գործչի առաջ ոչինչ չի դիմանում հին աշխարհից, որն անխուսափելի կործանման է դատապարտված։

Գորկու վերջին պիեսի բեմադրությամբ հայ թատրոնն ընդհանրացրեց սեփականատիրական աշխարհի, բուրժուական գաղափարախոսության կործանման գորկիական մեծ թեման։

«Բուլըչովից» և «Դոստիգաևից» հետո «Վասսա Ժելեզնովայի» բեմադրությունը հայ թատրոնում դիտվել է իբրև գորկիական ներկայացումների տրադիցիայի զարգացման մի նոր արտահայտություն, որի մեջ ռեժիսյորը «վարպետորեն դրսևորել է Մ. Գորկու տիպերի հոգեկան խորությունը, ստեղծել է մի ընդհանուր ոճ»[1].

3

Հայ ռեժիսուրայի ու դերասանների վարպետության աճը մի զգալի չափով էլ պայմանավորված է եղել Գորկու պիեսների փայլուն բեմադրություններով։ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի օրինակով Գորկու դրամատուր-

---

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1937, 5 հուլիսի։

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, «Վասսա Ժելեզնովա» (1937).
Վասսա — Հասմիկ, Ռաշել — Ա. Ոսկանյան։

ԱԿԱԴԵՄԻԱ

գիային են դիմում ռեսպուբլիկայի գրեթե բոլոր մյուս թատրոնները, ինչպես նաև Բաքվի և Թբիլիսիի հայկական թատրոնները։

Բաքվի հայկական Պետական դրամատիկական թատրոնը բազմիցս բեմ է հանել Գորկու «Հատակումը», Հոկտեմբերյան Մեծ ռևոլյուցիայի հաղթանակի առաջին իսկ տարիներին թատրոնը բեմադրել է «Հատակումը», ուր Դեբասանի կերպարի կատարմամբ հանդես է եկել հայ բեմի մեծ վարպետ Հովհաննես Աբելյանը։ Պիեսը պատշաճ տեղ գրավեց թատրոնի ռեպերտուարում՝ Ադրբեջանում սովետական կարգերի հաստատումից հետո։ Այդ ժամանակամիջոցում թատրոնը վերանայեց պիեսի տրադիցիոն մեկնաբանությունը, փոփոխություններ մտցրեց ներկայացման մեջ։ 1928—29 թատերաշրջանում «Հատակումի» բեմադրության վրա աշխատել է Լ. Քալանթարը, որ այդ տարիներին թատերախմբի ղեկավարն էր։ Այդ աշխատանքը հետապնդում էր ներկայացումն ավելի «բնական ու ճշմարիտ»[1] հնչեցնելու նպատակ։ Սակայն, դրանից հետո, թատրոնը երկար ժամանակ չի անդրադառնում Գորկու դրամատուրգիային։ Միայն 1937 թվականին թատրոնն իր ռեպերտուարի մեջ է մտցնում Գորկու «Մայրը» վեպի բեմականացված տարբերակը։ Սակայն ներկայացումը հաջողություն չի գտնում և մամուլի կողմից իրավամբ արժանանում է սուր քննադատության։ Բեմադրության անհաջողությունը պետք է բացատրել ոչ միայն «այն բարձր պատասխանատվության բացակայությամբ, որ պարտադիր է առանձնապես Մ. Գորկու երկերը բեմադրելիս»[2]։ Մեզ պատահական չի թվում այն փաստը, որ նման վիճակի առաջ է կանգնել մի թատրոն, որ դեպքից-դեպք է միայն անդրադարձել Գորկու դրամատուրգիային և տարի-

[1] Պ ա հ ա ր ի, Թատերական հուշեր և խոհեր, Գրականության և արվեստի թանգարան, ձեռագիր № 1674, էջ 54—55։

[2] «Կոմունիստ», Բաքու, 1937, № 107։

ների հետևողական աշխատանք չի կատարել մեծ գրողի պիեսների բեմական մարմնացում տալու վրա։ Անշուշտ, այստեղ խոշոր դեր է խաղացել և այն հանգամանքը, որ թատրոնը փորձել է բեմադրել Գորկու վեպի բեմականացված տարբերակը, և ոչ թե որևէ պիես մեծ գրողի դրամատուրգիայից, որ բեմական հարուստ տրադիցիա է ունեցել։ Սովետահայ թատրոնում Գորկու պիեսների բեմադրության պատմությունը ցույց է տալիս, որ նրա համար մեծ նշանակություն են ունեցել այդ ասպարեզում ռուս թատրոնի ձեռք բերած նվաճումները, Գորկու դրամատուրգիայի բեմական հարուստ տրադիցիան։

Այսպես, մինչև 1938 թվականը, Գորկու լավագույն պիեսներից մեկը՝ «Թշնամիները», հայ թատրոնում չի բեմադրվել։ Եվ պատահական չէ, իհարկե։ Անգամ ՄԽԱՏ-ում Գորկու այդ պիեսի բովանդակությունն ամբողջ խորությամբ բեմի վրա բացահայտվեց միայն 1935 թվականին՝ «միայն այն ժամանակ, երբ ՄԽԱՏ-ը կարողացավ անցյալը դիտել «ներկայի նվաճումների բարձրությունից, ապագայի մեծ նպատակների բարձրությունից», նա կարողացավ Գորկու ստեղծագործության մեջ տեսնել խորապես ժամանակակից քաղաքական գաղափարը, նրա սոցիալիստական բովանդակությունը»[1]։ Այդ հանգամանքը մեծապես նպաստեց, որ սովետահայ թատրոնը դիմեր «Թշնամիներ» պիեսին, որի առաջին բեմադրությունը կապված է Ամո Խարազյանի անվան շրջիկ թատրոնի հետ։

Թատրոնի ղեկավար Ամո Խարազյանը, ռեսպուբլիկայի հնագույն թատերական գործիչներից մեկը, «Թշնամիներն» իր թատրոնի ռեպերտուարը մտցրեց ՄԽԱՏ-ի ներկայացումը տեսնելուց հետո։ «Թշնամիները» շրջիկ թատրոնում 1938 թ. բեմադրել է ռեժիսյոր Ս. Քոչարյանը։

Իհարկե, «Թշնամիների» առաջին ներկայացումը՝ իրականացված երիտասարդ ռեժիսյորի կողմից և շրջիկ թատ-

[1] А. Анастасьев, МХАТ в борьбе с формализмом, էջ 183.

րանի ուժերով, չէր կարող պիեսի բովանդակության խորը բացահայտման հավակնություն ունենալ։ Այդ բեմադրության նշանակությունն այն է, որ դրանով սկիզբ դրվեց «Թշնամիների» բեմական պատմությանը հայ թատրոնում, Գորկու դրամատուրգիայի ճանապարհը բացեց դեպի շրջանային թատրոնները։ «Շրջանային թատրոնները դժկամությամբ էին բեմ հանում Գորկու պիեսները,—պատմում է Ա. Խարազյանը,— գտնելով, որ այդ պիեսները սակավ մատչելի են գյուղական հանդիսատեսին։ Ես միշտ դեմ եմ եղել այդ սխալ հայացքին և, չնայած խոչընդոտներին, ինձ հաջողվել է «Թշնամիները» մտցնել ռեպերտուար, և դա եղավ Գորկու դրամատուրգիան շրջանային թատրոնում բեմադրելու առաջին փորձը»[1]։ Թատերական խոշոր կոլեկտիվներին վաղուց արդեն հաջողվել էր հաղթահարել Գորկու դրամատուրգիայի բեմական չլինելու կեղծ տեսությունը։ Սակայն շրջանային թատրոնները Գորկու դրամատուրգիային ընդհուպ մոտեցան միայն 30-ական թվականների վերջերին։ Այդ նույն ժամանակաշրջանում «Թշնամիները» բեմ հանեց Թբիլիսիի հայկական դրամատիկական թատրոնը[2]։ Այստեղ պիեսի վրա կատարվող աշխատանքն ընդունեց գրեթե գիտա-հետազոտական բնույթ։ Թատերախումբը համառ աշխատանք է կատարել տեքստի վրա, բազմաթիվ նյութեր է ուսումնասիրել։ «Պատասխանատվության մեծ զգացումով թատրոնի կոլեկտիվը ձեռնարկեց Մաքսիմ Գորկու «Թշնամիներ» պիեսի բեմադրությանը։ Իմ ռեժիսյորական պրակտիկայում առաջին անգամ ես սկսեցի աշխատել նման լուրջ տեքստի վրա։ Գործի լրջությունը պահանջում էր լավ կերպով ուսումնասիրել բոլոր այն նյութերը, որոնք վերաբերում են Ալեքսեյ Մաքսի-

---

[1] Գրի է առնված 1954 թ. ապրիլի 28-ին, Ա. Խարազյանի հետ ունեցած զրույցի ընթացքում։

[2] Պրեմյերան տեղի է ունեցել 1938 թ. դեկտեմբերի 22-ին։

մովից Գորկու ստեղծագործությանը»[1],— գրել է ռեժիսոր Ա. Արաբյանը «Իմ աշխատանքը «Թշնամիներ» պիեսի վրա» հոդվածում։

Պիեսի առանձնահատկությունը հիանալի կերպով զգացել է Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն, որ 1936 թ. գրել է Գորկուն. «Դուք վերցնում եք դարաշրջանի մի հատվածը քաղաքական ամենաամուր իրադրության մեջ և բացահայտում ոչ իբրև արտաքին երևույթների շղթա, այլ շախմատային խորամիտ կոմպոզիցիայում դասավորված գեղարվեստական դիմանկարների միջոցով։ Կասեի նույնիսկ՝ իմաստուն կոմպոզիցիայի։ Իմաստությունը կայանում է նրանում, որ բնավորությունների պատկերված բախումների մեջ ամենասուր քաղաքական տենդենցը դառնում է ոչ միայն գեղարվեստորեն համոզիչ, այլև կենսականորեն օբյեկտիվ, անհաղթելի»[2]։

Սովետահայ թատրոնը ձգտել է ընդգծել պիեսի հենց այդ առանձնահատկությունը։ Ռեժիսորի ու դերակատարների համար Գորկու «Թշնամիները» «ոչ միայն լոկ գեղարվեստական ստեղծագործություն է, այլև, միաժամանակ, յուրատեսակ գեղարվեստական պատմա-հեղափոխական դոկումենտ»[3], որ արտացոլել է բանվոր դասակարգի պայքարը և պրոլետարիատի անպարտելիությունը։

Թատրոնի համար աշխատանքը «հնարավորություն տվեց նրան գտնել Գորկու ոճը»[4], ստեղծել «Գորկու պիեսի իդեան հանդիսատեսին մատչելի դարձնող, նպատակասլաց ու կուռ մի ներկայացում»[5]։

---

1 «Խորհրդային Վրաստան», Թիֆլիս, 1938, № 116։

2 Вл. Ив. Немирович-Данченко, Статьи, речи, беседы, письма т. 1, էջ 140.

3 «Խորհրդային Վրաստան», 1938, № 116։

4 Աշոտ Հայրապետյան, Թբիլիսիի հայկական դրամատիկական թատրոնի պատմությունը, Գրականության և արվեստի թանգարան, ձեռագիր № 1161, էջ 101։

5 „Заря Востока", Тбилиси, 1938, 29 դեկտեմբերի։

Ամբողջ ներկայացումը կառուցվել է երկու լագերի՝ պրոլետարիատի և բուրժուազիայի հակադրության վրա։ Պրոլետարիատի լագերը բնութագրվել է հանգստությամբ, ինքնավստահությամբ, իսկ բուրժուազիայի լագերը՝ շփոթվածությամբ։ «Պրոլետարական բանակի գիծն է հանգստությունը, բուրժուական բանակի բնորոշ գիծը՝ ցրվածությունը։ Այդ հանգստության և ցրվածության կոնտրաստը կազմում է պիեսի լեյտմոտիվը»[1]։

Ա. Լուսինյանը, որ Սինցովի դերը կատարելու համար ուսումնասիրել էր պրոֆեսիոնալ ռևոլյուցիոներների կենսագրությունը, հաջողությամբ է կերտել բանվոր դասակարգի այդ ներկայացուցչի կերպարը։ Բանվոր դասակարգի ուժերին վստահ, սակավախոս պրոլետարի կերպարն էր ստեղծել Ա. Բերոյանը Լյովշինի դերում։ Սրանք ներքին մեծ ուժով լեցուն, վաղվա օրվան վստահ նայող մարդկանց կերպարներ են եղել։ Ներկայացման մեջ զգացվել է նաև բեմից դուրս գոյություն ունեցող բանվորական կյանքի թարմ շունչը, «հանդիսատեսը լավ էր զգում հասունացող գործադուլի նախօրյակին գտնվող ֆաբրիկայի լարված, տագնապալից կյանքը»[2], թեև ֆաբրիկան պիեսում և բեմի վրա ցույց չէր տրվում։

Ռևոլյուցիոն դեպքերի, բանվորական շարժման ակտիվացման ազդեցությունը որոշակիորեն զգացվել է բուրժուաների կերպարների վարքագծի մեջ։ Որքան ակտիվ էին դառնում բանվորները, այնքան ավելի էին գազազում Միխայիլ Սկրոբոտովը (Ֆ. Բժիկյան) և Նիկոլայ Սկրոբոտովը (Գ. Աշուղյան)։ Բացահայտվում էր նաև Զախար Բարդինի իսկական դեմքը, որ նահանգում «կարմիրների» ներկայացուցչի համբավ էր վայելում։ Սկրոբոտովները գտնում

---

1 Ա. Աբարյան, Իմ աշխատանքը «Թշնամիներ» պիեսի վրա, «Խորհրդային Վրաստան», 1938, № 116։

2 Пьеса Горького „Враги" на сцене армянской Госдрамы. „Заря Востока", 1938, 29 դեկտեմբերի.

էին, որ ցարական կառավարությունը չափազանց «խստ» է և որ նա պիտի վճռական միջոցների դիմի, իսկ Զախար Բարդինը դեմ է ինքնակալության «ապօրինությունններին», դեմ է «ծայրահեղություններին», թեև իրականում նա նույն այդ միջոցներին է դիմում ընդդեմ բանվորների։ Կարևորն այն էր, որ բացահայտվի լիբերալի տեսք առած այդ գիշատիչ ու վտանգավոր թշնամին։

Զախար Բարդինի դերը կատարել է գորկիական տրադիցիաներով հարուստ մի դերասան՝ Իսահակ Ալիխանյանը։ Դերասանին շատ բանով օգնել են կյանքից առնված տպավորությունները։ «Ես ականատես եմ եղել 1905 թվականի հեղափոխությանը,—հիշում է Ի. Ալիխանյանը,— տեսել եմ և մոտիկից դիտել շատ և շատ բարդիններին։ Լսել եմ Ստեփան Շահումյանի ճառերը՝ բարդիններին մերկացնելիս»[1]։ Դերասանի հիշողության մեջ մեխվել է անդրկովկասյան մենշևիկների լիդեր Նոյ Ժորդանիայի երեսին Շահումյանի նետած խոսքը. «Դուք, պարոն Ժորդանիա, ամոթից պետք է գունատվեք և ոչ թե կարմրեք»[2]։

Բարդինների գաղափարական դիրքորոշումը պարզ է եղել դերասանի համար, բայց նա պիտի գեղարվեստորեն համոզիչ կերպով ցույց տար լիբերալի հակառեվոլյուցիոն էությունը։ Բարդին—Ալիխանյանի լիբերալության դիմակի տակ ըստ էության թաքնվում է բանվորների նույնպիսի թշնամին, ինչպիսին Սկրոբոտովներն են։ Ավելին. Զախար Բարդինը նրանցից ավելի վտանգավոր է։ Եթե սկրոբոտովները Հոկտեմբերյան Մեծ ռևոլյուցիայի շրջանում իսկույն ճանաչվել ու ոչնչացվել են, ինչպես նեստրաշնինները, գուբինները և ուրիշներ, ապա բարդինները քողարկվել ու սողոսկել են սովետական իրականություն, ինչպես Դոստի-

---

[1] «Խորհրդային Վրաստան», 1938, № 116։

[2] Նույն տեղում։ Պիեսում Պոլինայի «... իսկ Զախարին համարում են նահանգի կարմիրներից մեկը» ռեպլիկին Տատյանան այսպես է պատասխանում. «Ես կարծում եմ, որ նա կարմրում է միայն ամոթից և այն էլ ոչ այնքան հաճախ»։

զահները։ Եվ Ի. Ալիխանյանն իրավացի էր, երբ այնքան մեծ ուշադրություն էր դարձնում այդ կերպարին և ամբողջ կրքով դատապարտում նրան։

Ամիրբեկյանի կատարմամբ Ցակով Բարդինը ներկայանում էր իբրև «կենդանի դիակ», որի համար ինքնասպանությունը միայն ֆիզիկական մահ էր, քանի որ բարոյապես նա վաղուց արդեն մեռած էր[1]։ Տատյանայի կերպարին հետաքրքիր մեկնաբանություն էր տվել դերասանուհի Մ. Մոճոռյանը։ Ըստ պիեսի, Բարդինի կինը՝ Տատյանան, որ դժգոհում է իր դերասանական գործունեությունից, որովհետև հանդիսատեսի համար այնպիսի «կենդանի խոսքեր» չի գտնում, որ մարդկանց ստիպի «պոռթկալ, ճչալ, փախուստի դիմել...», հետաքրքրություն է հանդես բերում բանվորների հանդեպ, ինչ-որ նոր բան է փնտրում։ Տատյանան սկսում է կռահել, որ հաղթողը բանվորներն են լինելու, բայց և չի հարում նրանց։ Մոճոռյանի խաղի մեջ պահպանվում է այդ երկվությունը, բայց դերասանուհին ընդգծում է նաև, որ իվերջո իր հերոսուհին անպայման բանվորների կողմը կանցնի։ Պրոլետարիատի հաղթանակի թեման առավել ուժգին էր հնչում Նադյայի կերպարի մեջ, որ ստեղծել էր դերասանուհի Տիրոսյանը։ «Ներկայացման կենտրոնը Պոլինայի ազգական Նադյան է»[2]։ Նա համարձակորեն խզում է իր կապերը բուրժուազիայի աշխարհի հետ, բուռն կրքով մեղադրում նրան սպանության, ագահության, երկչոտության մեջ։ Տիրոսյանի կատարումից պարզ էր դառնում, որ Նադյան ոչ միայն կգնա բանվորների հետևից, այլև նրանց շարքերում կռիվ կմղի թշնամու դեմ։

Այս ամենով թատրոնը ձգտում էր ցույց տալ, որ «պայքարում են ոչ միայն երկու դասակարգ, այլև երկու

---

1 Տես «Խորհրդային Վրաստան», 1938, № 116։

2 Նույն տեղում։

տարբեր աշխարհ. մեկն ավարտում է, իսկ մյուսն սկսում է մարդկության պատմությունը»[1]։

Գորկու պիեսների բեմադրության մեջ խոշոր թատերախմբերի նվաճումները նպաստել են նաև շրջանային թատրոնների ներկայացումների գեղարվեստական մակարդակի բարձրացմանը։ Ա. Խարազյանի անվան թատրոնում «Թշնամիների» բեմադրությունից հետո, 1939 թ. Ստեփանավանի շրջանային թատրոնն իրականացրեց «Հատակում», ապա նաև «Վերջիններին» բեմադրությունը (ռեժ. Բժիկյան), 1938—39 թթ. թատերաշրջանում Կիրովականի թատրոնը բեմ հանեց «Թշնամիները», իսկ 1940 թ. Ալավերդու շրջանային թատրոնը բեմադրեց «Վերջինները»[2] պիեսը։

Ալավերդու թատրոնի այդ բեմադրությունը հատկանշական է «ոչ միայն նրանով, որ նա մեր ռեսպուբլիկայի թատրոններից առաջինն է, որ ձեռնամուխ է եղել Գորկու այդ պիեսի ցուցադրմանը, այլև նրանով, որ այդ ներկայացման օրինակով երևում է և՛ դերասանի, և՛ գյուղական հանդիսատեսի աճը»[3]։ Շրջանային թատրոնների համար գորկիական ներկայացումների ունեցած նշանակության մասին լավ է ասել Ա. Խարազյանը. «Մաքսիմ Գորկու դրամատուրգիայի վրա աշխատելով՝ մեր դերասանները դարձան ավելի լուրջ, շատ ավելի լուրջ։ Եթե սկզբում ոմանք սառնությամբ էին ընկալում Գորկու պիեսի ընթերցումը, ապա հետագայում, աշխատանքով տարված, նրանք մոռանում էին ամեն ինչ և գրավվում Գորկու հերոսների մտքերով ու զգացմունքներով, «Ա՛յ սա պիես է»։

1 «Խորհրդային Վրաստան», 1936, № 116։ Տես Ա. Աբարյանի հոդվածը։

2 Բեմադրող-ռեժիսոր Գ. Ջանիբեգյան, նկարիչ Ժ. Կարապետյան, թարգմանությունը՝ Գ. Ջանիբեգյանի։ Պրեմյերան կայացավ մարտի 12-ին։

3 „Коммунист", 1940, 29 марта

Աշխատելով Գորկու պիեսի վրա, դերասաններն ավելի ուշադիր դարձան ու պահանջկոտ՝ իրենց նկատմամբ»[1]։

4

Սովետահայ թատրոնում Գորկու պիեսների նախապատերազմյան շրջանի վերջին բեմադրությունն իրականացվեց 1940 թ. Ալավերդու թատրոնում, իսկ հայ թատրոնի գորկիական լավագույն ներկայացումները շարունակում էին ապրել լիարյուն կյանքով, ավելի էին ամրապնդվում ու բռնում ժամանակի քննությունը։

«Պետական երկրորդ թատրոնը վեց տարի է, ինչ բեմադրում է պրոլետարական հանճարեղ գրող, հեղափոխության մրրկահավ Մաքսիմ Գորկու «Հատակում» պիեսը։ Վեց տարի է, ինչ երկրորդ թատրոնի բեմից հնչում են հանճարեղ գրողի աշխարհահռչակ գործի խորունկ խոսքերը,—գրված է «Բանվորի» խմբագրական հոդվածում։—Կանցնեն բազմաթիվ տասնյակ տարիներ, բայց «Հատակումը» երբեք չի իջնի մեր բեմի վրայից, և ոչ միայն մեր, այլև համաշխարհային բեմից»[2]։

Լենինականի թատրոնի ստեղծագործական կոլեկտիվը, Վ. Աճեմյանի ղեկավարությամբ, շարունակաբար աշխատել է սիրելի ստեղծագործության վրա, խորացրել կերպարների մեկնաբանությունները։ «Հատակումի» հաջողությունը թատրոնից պահանջել է Գորկու պիեսների ուրիշ բեմադրություններ։ Դրա մասին պարզ ասված է վերոհիշյալ հոդվածում։ «Մեր հասարակությունը պահանջում է, որպեսզի թատրոնը բեմադրի Գորկու մյուս նշանավոր գործերից»։

Գեղարվեստական ավելի ու ավելի բարձր մակարդակի

---

[1] Գրի է առնված Ա. Խարազյանի հետ ունեցած զրույցի ժամանակ, 1934 թ., ապրիլի 28-ին։

[2] «Բանվոր», 1938, 24 մարտի։

էր հասնում Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» սքանչելի բեմադրությունը։ 1941 թ. թատրոնը գաստրոլների մեկնեց Մոսկվա և մեծ հաջողությամբ ցուցադրեց գորկիական այդ ներկայացումը։ Մինչ այդ, «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» բեմադրությունն արդեն ութ տարի անփոփոխ հաջողությամբ ցուցադրվում էր Երևանում։ Այդ ժամանակամիջոցում մոտ երեք հարյուր անգամ ցուցադրվել է և ունեցել գրեթե երկու հարյուր հազար հանդիսատես[1]։ Սակայն ներկայացումը ոչ մի չափով չէր կորցրել իր պրեմյերային փայլն ու թարմությունը, իսկ գեղարվեստական մակարդակը ոչ միայն չէր իջել, այլև ավելի էր բարձրացել։ Մոսկովյան բոլոր թերթերը, որ արձագանքել են այդ ներկայացմանը, նշել են նրա վիթխարի հաջողությունը, ընդգծել դերակատարների վարպետությունը։ «Սունդուկյանի անվան թատրոնը,— գրել է «Իզվեստիան»,— այդ ներկայացման մեջ ցույց տվեց թատերական բարձր կուլտուրա»[2]։

Դյուրին գործ չէր մոսկվացիների դրվատանքին արժանանալը, որոնք Վախթանգովի անվան թատրոնում տեսել ու սիրել էին «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները»՝ սովետական բեմի վարպետի՝ Բ. Շչուկինի մասնակցությամբ։ Եվ եթե երևանյան ներկայացումը լիներ այդ ներկայացման կրկնությունը, ապա հազիվ թե այն այդքան բարձր գնահատության արժանանար։ «Ռեժիսյորական մտահղացման նույնությամբ հանդերձ,— գրել է Դ. Զասլավսկին «Պրավդայում»՝ համեմատության մեջ դնելով Վախթանգովի անվան և Սունդուկյանի անվան թատրոնների բեմադրությունները,— դրանք երկու լեզուներով հնչող նույն ներկայացումը չեն, այլ երկու ինքնուրույն ներկայացումներ։ Դրանք համարժեք են։ Չի կարելի խոսել պատճենա-

[1] Տվյալները վերցված են «Եգոր Բուլըչովը» հայ բեմում հոդվածից, „Труд", 1941, 6 հունիսի.

[2] „Известия", 1941, 6 հունիսի.

վորման, կրկնության մասին։ Սունդուկյանի անվան հայկական թատրոնի ներկայացումը վկայում է այն մեծ ու հասուն թատերական կուլտուրան, որ հնարավորություն է տալիս բեմի վրա դնել ու հաջողությամբ լուծել ամենաբարդ դրությունները[1]։

Հայ թատրոնի գորկիական ներկայացումը «համարժեք» է ճանաչվել Վախթանգովի անվան թատրոնի «Եգոր Բուլըչովը» բեմադրությանը, մի ներկայացում, որ էտապային նշանակություն է ստացել սովետական ամբողջ թատերական արվեստի համար։ Դրանով իսկ գորկիական ներկայացումը հայ թատրոնն առաջ է մղել, դարձրել սովետական լավագույն, առաջավոր թատրոններից մեկը։

Ոգեշնչված իր հաջողություններով, հետագա աշխատանքի ստեղծագործական լիցք ստանալով, Սունդուկյանի անվան թատրոնը 1941 թ. հունիսի 20-ին Մոսկվայում ավարտեց իր գաստրոլները։

Երկու օր անց, 1941 թվականի հունիսի 22-ին հիտլերյան զավթիչները ուխտադրուժ հարձակում գործեցին մեր տերության խաղաղ սահմանների վրա. սկսվեց Սովետական Միության Հայրենական Մեծ պատերազմը ֆաշիստական Գերմանիայի դեմ։ Ավարտվեց սովետական հասարակության զարգացման խաղաղ ժամանակաշրջանը, վրա հասան պատերազմի ու փորձության դաժան օրերը, սովետական ժողովուրդի մղած մեծ պատերազմի ու պատմական հաղթանակի ժամանակաշրջանը։

Սովետական հայրենասիրության թեման դարձավ գլխավորը մեր թատրոնների ստեղծագործության մեջ։ Հայ թատրոնում իրենց բեմական վառ արտացոլումը գտան այնպիսի հայրենասիրական երկեր, ինչպիսիք էին Ա. Կորնեյչուկի «Ֆրոնտը», Կ. Սիմոնովի «Ռուս մարդիկը» և այլն։

---

[1] „Правда", 1941, 7 հունիսի.

Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին Մաքսիմ Գորկու՝ իմպերիալիստական ռեակցիայի, ֆաշիզմի դեմ անվեհեր մարտնչողի, ժառանգությունը մի առանձին նշանակություն ստացավ։ Սովետական հայրենիքի պատիվն ու անկախությունը պաշտպանող մարտիկների համար դեվիզ դարձավ Գորկու բոցաշունչ խոսքը. «Եթե թշնամին անձնատուր չի լինում՝ նրան ոչնչացնում են», խոսք՝ որ Ի. Վ. Ստալինը օգտագործում է սովետական մարտիկներին ուղղված իր հրամանի մեջ։ Գորկու հրապարակախոսությունը լայն տարածում գտավ հատկապես պատերազմի տարիներին, նորանոր սխրանքների մղեց սովետական ժողովրդին։

Ֆաշիզմի դեմ մարտնչող Գորկու կերպարը վառ կերպով արտացոլվել է պատերազմի շրջանի հայ մամուլում. տպագրվեցին Ա. Կարինյանի, Ա. Ոսկերչյանի, Ս. Արեշյանի հոդվածները, որոնց մեջ հայ ընթերցողը նորից ու նորից կարդալով Գորկու կրքոտ խոսքերը՝ ատելությամբ էր լցվում մարդկության թշնամիների հանդեպ։ Գորկու ստեղծագործության հակաիմպերիալիստական էությունը ցույց է տրվում հայ գրողների ու քննադատների շատ ուրիշ հոդվածներում։

Հայ թատրոնի գորկիական ներկայացումները պատերազմի տարիներին նոր իմաստ ստացան՝ համահնչուն արդիականության գաղափարներին։ «Հատակում» և «Եգոր Բուլըչով» հանճարեղ երկերը մի նոր ուժով ու նոր ձևով ընկալվեցին։ Ամեն օր ռադիոն ու մամուլը լուրեր էին հաղորդում ֆաշիստական հորդաների չարագործությունների մասին, պատմում, թե զավթիչներն ինչպես են ոտնահարում մարդու արժանապատվությունը, անարգում մարդ կոչումը։ Մարդկային հպարտության թեման, որ փիլիսոփայական մեծ ուժով բացահայտված է «Հատակումի» մեջ, այդ օրերին նոր ուժով էր հնչում։ «Մարդ—այդ հպարտ է հնչում»—լսվում էր նաև հայ թատրոնի բեմից։ Բուլըչովի մտքերը պատերազմի մասին, պատերազմին նրա տված

բնութագրությունն իբրև կապիտալիզմի աշխարհի «մեծ մահը», նոր սրություն էին ստանում։

Գորկու պիեսների վերլուծությամբ մենք տեսանք, որ 30-ական թվականներին ևս բուրժուական աշխարհի կործանման թեման շատ արդիական էր հնչում։ Այդ մասին արտահայտվել է նաև «Եգոր Բուլըչովը» բեմադրող Բ. Ջախավյան։ «Չնայած իր ազգային վառ կոլորիտին, «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» պիեսն արտացոլում է ամեն մի կապիտալիստական կառավարության համար բնորոշ երևույթներ, որոնք հանգեցնում են ագրեսիվ, զավթողական, իմպերիալիստական պատերազմի»[1]։

Գորկու երկերը, որոնց մեջ հարազատորեն ու խորը արտացոլված է կյանքի ամբողջ հարստությունը, միշտ, ամեն մի նոր դարաշրջանում կարող են հնչել նոր ձևով։ Ամեն մի դարաշրջան Գորկու ստեղծագործությունը կլուսավորի իր լույսով և նրա մեջ միշտ էլ կտեսնի այդ ժամանակին համահունչ մտքեր ու գաղափարներ։ Հանճարեղ երկերն անմահ են, որովհետև մարդկային հասարակության զարգացման կոնկրետ մի հատվածն արտացոլում են այնպիսի ուժով, որ թափանցում է հեռուները և լուսավորում այդ հասարակության ապագան։ Այդպիսին են Շեքսպիրի ու Մոլիերի, Պուշկինի ու Գրիբոեդովի, Չեխովի ու Գորկու, Սունդուկյանի և Շիրվանզադեի երկերը։

5

Իդեոլոգիական հարցերի մասին ՀամԿՊ Կենտրոնական Կոմիտեի կայացրած պատմական որոշումները հետպատերազմյան տարիներին ապահովեցին սովետական ամբողջ արվեստի, հետևապես և սովետահայ թատրոնի աճն ու զարգացումը սոցիալիստական ռեալիզմի ուղիով։

---

[1] К постановке „Егора Булычова и другие“, „Коммунист“, 1952, 19 մարտի.

Սովետական Հայաստանի թատերական արվեստի բուռն զարգացումը առաջ քաշեց երիտասարդ կադրերի պատրաստման խնդիրը։ Եվ 1944 թվականին հիմնադրվեց Երևանի Պետական թատերական ինստիտուտը։ Ապագա ռեժիսյորներն ու դերասանները կլասիկ և ժամանակակից պիեսների հիման վրա խորանում են թատերական արվեստի «գաղտնիքների» մեջ, յուրացնում նրա սկզբունքները։ Ինստիտուտի ուսումնական պրակտիկայում աչքի ընկնող դեր է խաղում Գորկու դրամատուրգիան։

Ինստիտուտի դիպլոմային ներկայացումները զուտ ուսումնական նշանակություն չեն ունեցել։ Երևանի թատերասեր հասարակայնությունը լայնորեն ծանոթացել է հայ թատրոնի գորկիական ռեպերտուարը հարստացնող այդ ներկայացումներին։

Սակայն Գորկու դրամատուրգիայի բեմական մարմնացման գործը հետպատերազմյան տարիների հայ թատրոնում շարունակվում էր նաև պրոֆեսիոնալ թատրոններում։

«Վասսա Ժելեզնովայի» բեմադրությունը[1] Էջմիածնի Ա. Խարազյանի անվան թատրոնում (նախկին շրջիկ թատրոն) ցույց տվեց, թե Գորկու դրամատուրգիան ինչ բարերար ազդեցություն կարող է ունենալ շրջանային թատրոնի և նրա հանդիսատեսի վրա։

Էջմիածնի բեմադրության գլխավոր հաջողությունը պիեսի հիմնական կոնֆլիկտի ճիշտ լուծումն է։ Վասսայի դերակատար Աշխեն Խարազյանը շեշտում էր կերպարի իշխելու, առաջվա պես տնտեսությունն իր ձեռքում ամուր պահելու ձգտումը։ Նա դառնում է անշունչ իրերի ստրուկը, կուրորեն հավատում նրանց ուժին։ Վասսա—Խարազյանի և Նատալիայի միջև կոնֆլիկտ չի եղել, այլ ավելի շուտ՝ ընտանեկան առօրյա գժտություն։ Բայց երբ պայքարի

[1] Բեմադրությունը տեղի է ունեցել 1950 թ., ռեժիսյոր Հ. Մանվելյան։

մեջ է մտնում Ռաշելը, ապա Վասսա — Ծարագյանը նրան հաղթելու համար գործի է դնում իր ամբողջ զորությունը։

Ինքնատիպ լուծում է գտել Վասսայի վախճանվելու տեսարանը։ Ժելեզնովա—Ծարագյանը ամբողջ ներկայացման ընթացքում ոչ մի անգամ չի ակնարկում իր հերոսուհու հիվանդությունը, մի բան, որ արել են այդ դերը կատարողներից շատերը։ Եվ միայն այն տեսարանում, ուր Վասսան ասում է. «Ռաշելը միշտ վախեցնում է ինձ, դողում է ագռավի պես — դասակա՛րգ, դասակա՛րգ... Ի՞նչ դասակարգ... դասակարգը ես եմ։ Եվ հենց ինձ էլ նա ատում է։ Այո։ Ի՛նձ։ Որդուս տարավ, ինչպես գնչուն՝ ձիուն։ Նու, իսկ իր որդուն չի՞ ստանա, չէ՞»․ հենց այս պահին նրա ձայնը խզվում է, շունչը բռնվում և նա, կուրծքը բռնած, նստում է բազկաթոռին։ Այնտեղ, ուր Վասսան արտահայտում է իր ուժը՝ ռեժիսյորն ու դերակատարը թեթևակի ակնարկում են նրա անզորությունը։

«Վասսա Ժելեզնովա» ներկայացումը մեծ հաջողություն է գտել։ Թատրոնը սպասարկել է Արարատյան դաշտավայրի շատ շրջաններ և ամենուրեք այդ ներկայացումը սիրով է ընդունվել։

1950 թվականին Լենինականի Ասքանազ Մռավյանի անվան թատրոնը բեմադրեց Գորկու «Թշնամիները»[1]։ Ռեժիսյոր Ա. Աբարյանը, այսպիսով, երկրորդ անգամ անդրադարձավ այդ պիեսին։ Վ. Վաղարշյանը, որ ծավալուն հոդված է գրել այդ բեմադրության մասին, այն գնահատում է իբրև «մի նոր հաջողություն Մ. Գորկու դրամատուրգիան հաղթահարելու գործում»[2] հայ բեմում։ Այդ ներկայացման մեջ ամենից ավելի խոր բացահայտվել է ռեվոլյուցիոն լագերը[3]։ Մարտնչող բանվորների կերպարները

---

[1] Պրեմյերան տեղի է ունեցել 1950 թ. ապրիլի 7-ին։

[2] «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1950, № 7, էջ 134։

[3] Ներկայացման վերլուծության ժամանակ օգտվել ենք Վ. Վաղարշյանի վերոհիշյալ հոդվածից և Ռ. Զարյանի «Գորկին հայ թատրոնում» զեկուցումից, ՀԹԸ-ի ֆոնդ։

ռեժիսյորն առաջին պլան է մղել։ Առանձին խնամքով մըշակվել է Սինցովի կերպարը։ Սինցով—Փաշայանի պարզությունն ու կորովը, նրա կտրուկ միտքն ու մարդկանց ճանաչելու կարողությունը, վճռական կամքն ու վարքագիծը նրան դարձրել են բանվորների պայքարի իսկական ղեկավար։ Շեշտելով նրա կերպարի այս հատկությունները, թատրոնն իր խոսքն է ասում «Թշնամիների» բեմական պատմության մեջ։ Բոլշևիկյան պարտիայի ղեկավար դերը բանվորական շարժման մեջ այստեղ ավելի վառ գույներով է արտացոլվել, քան Թբիլիսիի թատրոնի ներկայացման մեջ։ Դրանով թատրոնն ավելի խորն է բացահայտել այն միտքը, որ կոմունիստական պարտիան է լուսավորել բանվորական շարժման ուղին, բարձրացրել բանվորների ռևոլյուցիոն ինքնագիտակցությունը։

Բեմադրության լեյտմոտիվը կարելի է ձևակերպել Տատյանայի հակիրճ արտահայտությամբ. «նրանք կհաղթեն»։ Այդ վստահությամբ են շնչել ներկայացման բոլոր տեսարանները և իրենց պատկերավոր ավարտմանը հասել ֆինալային տեսարանում։ Պրոֆեսիոնալ ռևոլյուցիոներ Սինցով—Փաշայանի կողքին հանդես է գալիս փիլիսոփա բանվոր Լյովշին—Ա. Հարությունյանը։ Սինցով—Փաշայանի երկաթե կամքը վկայում է, որ իրոք «նրանք կհաղթեն», Լյովշին—Հարությունյանի խորամիտ զրույցները բանվորների, տերերի, Տատյանայի ու Նադյայի հետ՝ կրկին ու կրկին հաստատում են նույն այդ միտքը՝ «նրանք կհաղթեն»։ Լյովշին—Հարությունյանը կյանքի մեծ ուղի է անցել և հանգել այն հաստատուն մտքին, որ համախմբված գործելու համար բանվոր մարդիկ պիտի միանան։ Իր փիլիսոփայությունը Լյոշվին—Հարությունյանն արտահայտում է շատ ինքնատիպ ձևով մեղմ ու համոզիչ։ Նրա բերանով ժողովրդական իմաստությունն է խոսում, միշտ էլ հանգիստ ու անվրդով, բայց և կրքոտ, ճշմարիտ, մատչելի ու համոզիչ։ Եվ երբ Լյովշին—Հարությունյանը կրքոտ վստահությամբ ասում է. «Մեզ դուրս շպրտել չե՛ք կարող, չէ՛», Բա-

վակմն ՛է որքան դուրս շպրտեցիք։ Երկար ապրեցինք անօրինականության խավարի մեջ, հերիք է։ Այժմ ինքներս ենք բոցավառվել, այլևս չե՛ք կարող հանգցնել։ Չե՛ք հանգցնի մեզ ոչ մի երկյուղով, չե՛ք հանգցնի»,— ապա պարզ է դառնում, որ իրոք, աշխատավոր ժողովուրդն ինքն է բոցավառվել, նա չի կարող չհաղթել։

Այն միտքը, թե բանվորները պիտի հաղթեն անցնում էր բոլոր կերպարների միջով։ Տակավին երիտասարդ Ռյաբցովը (Վ. Հակոբյան) դառնում է յուրովի։ Նրան ուղղություն է տալիս Լյովշինը և սխրագործության մղում, և նա համարձակորեն իր վրա է առնում Սկրոբոտովի սպանության հանցանքը՝ ոստիկանության առաջ։ Սակայն Ակիմովը (Այվազյան) չի կարող հաշտվել այն մտքի հետ, որ իր փոխարեն պիտի Ռյաբցովը տուժի։ Նա ներկայանում է դատախազին, և զարմացած Պոլինայի, Զախարի, Նիկոլայի և մյուսների առաջ հայտարարում է, թե ինքն է սպանել դիրեկտորին։ Այդ ամբողջ տեսարանը, կառուցված բանվորների ազնվության ու տերերի ներքին դատարկության հակադրության վրա, առաջ է քաշում նույն միտքը,— բանվորները կհաղթեն։ Մյուս բանվորների կերպարները՝ Գրեկով—Ս. Զոլախյան, Ցագոդին—Մ. Հայկասար, նույնպես բացահայտվել են ներկայացման այդ լեյտմոտիվը հաստատելու ոգով։

Սակայն պիեսի հիմնական գաղափարը արտահայտվել է ոչ միայն բանվորների կերպարների մեջ։ Ներկայացման մեջ ցայտուն կերպով գծագրվել են նաև մյուս լագերի ներկայացուցիչները։ Սկրոբոտով—Ալիխանյանի սառն ու վանող հայացքը, դաժան ու անհոգի վերաբերմունքը բանվորների հանդեպ՝ հանդիսատեսների մեջ սուր ատելություն է առաջացրել։ Նույն այդ զգացմունքներն է առաջացրել Սկրոբոտով—Ռշտունին։ Արտաքնապես համակրելի Զախար Բարդինը Ց. Ամերիկյանի կատարմամբ, հազվադեպ է երևացրել իր նողկալի էությունը, բայց առավել ցայտուն է դարձրել նրա իսկական կերպարանքը։ Թշնամիների լագե-

րը, որի մեջ էին նաև Ջոհրաբյանի Պեչենգովը, Ռ. Օդաբաշյանի Կլեոպատրան, Դուրյան-Արմենյանի Պոլինան, Կ. Արծրունյանի Բոբոյեդովը, ընութագրվել է սատիրական գույներով և զարգացրել ներկայացման առաջատար միտքը՝ Թշնամիների այդ պայքարում հաղթությունը պատկանում է բանվորներին։ Նույն այդ դիրքերից են մեկնաբանվել Տատյանայի ու Նադյայի կերպարները։ Ժ. Թովմասյանի Տատյանան չի անցնում բանվորների լագերը, ինչպես Թբիլիսիի ներկայացման մեջ։ Դերասանուհին իր հերոսուհուն թողնում է տատանման մեջ։ Նրա Տատյանան պարզ տեսնում է բուրժուազիայի ոչնչությունը, բայց և երկյուղ է կրում ռևոլյուցիայից. նա մնում է ջրբաժան գծի վրա՝ հեռանալով «յուրայիններից»՝ չի հարում բանվորական շարժմանը։

Թբիլիսիի հայկական թատրոնի ներկայացման մեջ Նադյա—Տիրոսյանը կենտրոնական տեղ էր գրավում։ Այդ նույնը չի կարելի ասել Նադյա—Վ. Վարդերեսյանի մասին։ Եվ դրանից Լենինականի թատրոնի բեմադրությունը շահել է միայն։ Վարդերեսյանի Նադյան այնքան ազնիվ է ու մաքուր, որ նրա ներքին ձայնը երբեք չի դավաճանում նրան։ Նադյան ներքնապես է զգում բուրժուական աշխարհի կեղծիքն ու բանվորների ուժը։ Այն, ինչ առաջավոր բանվորներն ընկալում են գիտակցաբար, Վարդերեսյանի Նադյան ընկալում է սրտի ու ճշմարտության սուր զգացողությամբ։ Եվ երբ Նադյա—Վարդերեսյանը իր անապական հոգու ամբողջ ուժով մեղադրում է բուրժուաներին, ավելի է ընդգծվում այն միտքը, որ բանվորները կհաղթեն այդ մութ ուժերին։

«Թշնամիների» կոնֆլիկտը ներկայացման ֆինալում ավարտվում է բանվորների գաղափարական հաղթանակով։ Լյովշին—Հարությունյանը, առաջ մղվելով, ասում է. «Չեք հանգցնի մեզ ոչ մի երկյուղով, չեք հանգցնի»։ Բանվորի ձեռքը բռունցք արած՝ վեր է խոյանում՝ սպառնալով պրոլետարիատի բոլոր թշնամիներին։ Լյովշինի թիկունքում

կանգնած բանվորներն էլ նույնն են անում։ Եվ ռևոլյուցիոն երգի հնչյունների տակ վարագույրը դանդաղորեն փակվում է։ «Նրանք կհաղթե՛ն» — վստահ եզրակացնում է հանդիսատեսը՝ դիտելով բանվոր դասակարգի կյանքի ու պայքարի մասին պատմող այդ ներկայացումը։

Այս բեմադրությունից երկու տարի անց, Սունդուկյանի անվան թատրոնը կրկին դիմում է Գորկու «Եգոր Բուլըչովին»։

6

1952 թվականի մարտի 22-ին Սունդուկյանի անվան թատրոնում տեղի ունեցավ «Եգոր Բուլըչովի» պրեմյերան։ «Երկրորդ ծնունդը»[1]—այդպես է վերնագրել Ռ. Զարյանն այդ ներկայացմանը նվիրված իր հոդվածը, իրավամբ նշելով, որ թատրոնը խորացրել ու զարգացրել է 1933 թվականի բեմադրության մեջ ունեցած հաջողությունները։ Այս անգամ ևս բեմադրությունը իրականացրել է Բ. Զախավան՝ Վախթանգովի անվան թատրոնում նույն պիեսի բեմադրությունը վերականգնելուց հետո։

Այս բեմադրության մեջ կատարված էական փոփոխությունների մասին խոսելու հարկ և առիթ էլ չկա, քանի որ ռեժիսյորն իր նոր աշխատանքը չի հակադրել հնին, այլ պարզապես խորացրել է այն, ինչ եղել է առաջին բեմադրության մեջ։ «Նոր բեմադրության վրա աշխատելիս,— գրել է Բ. Զախավան,—ես առաջնորդվել եմ նույն այն ռեժիսյորական հիմնական սկզբունքային դրույթներով, որոնք իրագործել եմ 1932—33 թվականների իմ առաջին բեմադրությունների մեջ։ Այս և նախորդ բեմադրությունների միջև տարբերությունը մանրամասների, դերասանական կատարման երանգների մեջ է։ Նոր բեմադրության մեջ մեր

---

[1] Ռ. Զարյան՝ «Երկրորդ ծնունդը» («Եգոր Բուլըչովի» բեմադրության առթիվ), «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1952, № 8։

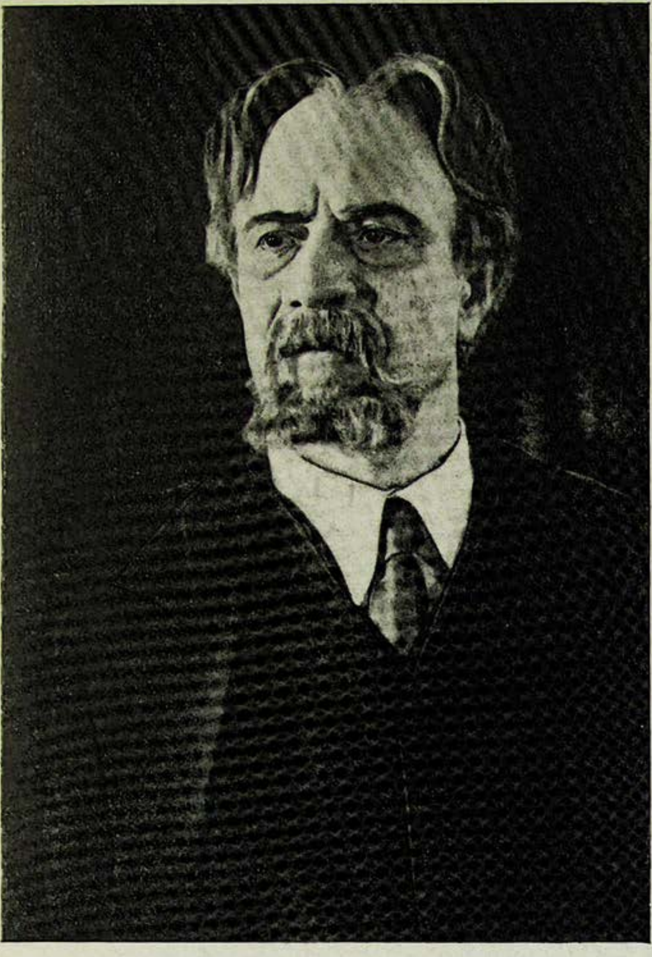
բոլոր որոնումները գնում են բեմական կերպարների առավել խորը, ռեալիստական բացահայտման ուղղությամբ»[1]։

Եթե հակիրճ ասելու լինենք, թե ինչով է արտահայտվել ռեժիսյորի աշխատանքը երկրորդ բեմադրության վրա, ապա կարող ենք ասել. ներկայացման այն տարրերի ուժեղացմամբ, որոնք նպաստում են հին աշխարհը կործանող, Բուլըչովների տունը խուժող և բոլոր գործող անձանց վարքագիծը պայմանավորող ռևոլյուցիոն դեպքերի ավելի խորը բացահայտման մեջ։ Ստեղծագործական այդ բարդ խնդիրը այնքան հետաքրքիր ու ինքնատիպ ձևերով է իրագործված, որ մեզ իրավունք է տալիս երկրորդ բեմադրությունը բնութագրել իբրև մի նոր աշխատանք՝ մանավանդ որ դերակատարների մեծ մասը փոխվել էր։

Բուլըչովի տան պատերից դուրս ծավալվող ռևոլյուցիոն դեպքերը ներգործություն են ունենում նաև Բուլըչովի վարքագծի վրա, իսկ ինքը՝ Բուլըչովը, նոր բեմադրության մեջ ավելի խորաթափանց ու խոհուն է երևում։ Վաղարշյանի Բուլըչովի էվոլյուցիան այժմ արդեն տեղի է ունենում ոչ այնքան անձնական տարակուսանքների ազդեցությամբ, որքան շրջապատի ամբողջ կյանքի ու այն դեպքերի, որոնք անորսալի թելերով ընթացք են տալիս նրա գործողություններին։ Բուլըչովի կապը ուրիշների հետ՝ ներկայացման մեջ արտահայտվել է կոնկրետ ու շոշափելի։ «Երկրորդ բեմադրության մեջ,— պատմում է Վ. Վաղարշյանը,— Բուլըչովի վերաբերմունքը դստեր, Գլաֆիրայի, Յակովի ու Դոնատի հետ ավելի է ճշտվել ու խորացել, իսկ Վարվառայի, Զվոնցովի, Մելանիայի, Պավլինի, Դոստիգաևի ու Բաշկինի հետ՝ ավելի է սրվել»։

Պետք է նշել, որ Բուլըչով—Վաղարշյանը իբրև այդպիսի կերպար՝ ամբողջականացել է ոչ թե միանգամից՝ հենց միայն երկրորդ բեմադրության վրա աշխատելիս, այլ առաջին բեմադրության ամբողջ պատմության ընթացքում, սկսած

[1] „Коммунист", 1952, 19 մարտի.



Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, «Եգոր Բուլըչով և ուրիշները» (1952). Բուլըչով—Վ. Վաղարշյան։

առաջին օրվանից։ Հայտնի է, որ հին ներկայացման մեջ Բուլըչով—Վաղարշյանի սարկազմը, խենթավուն արարքները երբեմն-երբեմն մղվել են առաջին պլան։ Սակայն տարիների հետ հասունացել է կերպարը, բացել իր ներքին անսպառ հարստությունը, հանդես բերել իր բնավորության նորանոր գծերը։ Եվ այսպես, արդեն 1941 թվականին Վաղարշյանի «Եգոր Բուլըչովի խաղը, նրա ներքին չարությունը, թախիծը ցույց են տրվել ավելի վառ»,[1] քան առաջ։

Անխուսափելի մահվան միտքը Բուլըչով—Վաղարշյանի մեջ առաջ են բերում փիլիսոփայական խոհեր։ Առաջ, Վաղարշյանը, ետ մղվելով, վեճի էր բռնվում շրջապատի մարդկանց հետ, իսկ նոր բեմադրության մեջ վեճին ավելանում է և խոհականությունը. «Ընդհանրապես մահվան, վաղաժամ մահվան պրոբլեմը հուզել է Գորկուն։ Ես այստեղ ես կապ եմ տեսնում մահվան մասին Գորկու ունեցած մտքերի հետ»,— ասում է Վաղարշյանը։ Բուլըչովի կերպարը բնութագրել մահվան մասին ունեցած խոհերով՝ կոպիտ սխալ է։ Սակայն դրանից չի հետևում, թե մահվան պրոբլեմը պետք է իսպառ վերանա Բուլըչովի դերակատարի տեսադաշտից։

Ներկայացման այն տարրերի ուժեղացումը, որոնք բացահայտում են շրջապատի կյանքի ակտիվ ներգործությունը Բուլըչովների տան մարդկանց վրա, զգացվել է ոչ միայն Բուլըչովի վարքագծի մեջ։ Դա արտահայտվել է նաև ռևոլյուցիային հարող և նրա հետ կապված կերպարների ակտիվացման մեջ։ Լապտևը միայն մի անգամ է երևում բեմի վրա և նրա մուտքը ռեժիսյորն աշխատել է այնպես նախապատրաստել ու մատուցել, որ կերպարը շատ բան ասի հանդիսատեսին դրսի աշխարհի մասին, ցույց տա այդ աշխարհի, ռևոլյուցիոն դեպքերի հզոր ազդեցությունը Բուլըչովների տան վրա։ Լապտև—Աշուղյանը ներս է մտնում ուրախ և առույգ։ Դրսի աշխարհից, մեծ կյանքից նա

---

[1] Տես Դ. Զ ա ս լ ա վ ս կ ո ւ հոդվածը, „Правда", 1941, 7 հունիսի։

հրճվանք է բերում, այն հրճվանքը, որ համակել է բովանդակ Ռուսաստանը։ Լապտև—Աշուղյանի հանդուգն ու համարձակ շարժուձևը նրան առանձնացնում է «ուրիշների» աշխարհից։ Նրա համար ասես նեղվածք է Բուլըչովի տունը, նա պարզապես մի թեթև այցելության է եկել, որ իսկույն էլ վերադառնա յուրայինների մոտ։ Առաջ Լապտևը Բուլըչովի տուն էր մտնում զգուշաբար, երկյուղ կրելով որևէ մեկին հանդիպելուց, իսկ նոր բեմադրության մեջ՝ համարձակ ու ինքնավստահ. նա պարզապես չի ցանկանում հանդիպած լինել Վարվառային, Անտոնինային... «Իսկ այնտեղ. Շուրայի մոտ. Տոնկա Դոստիգաևան է»,—ասում է Գլաֆիրան։ Լապտև—Աշուղյանը ոչ թե վախենում, այլ խորշում է նրանից և հեգնախառն պատասխան է տալիս Գլաֆիրային. «Բը՛ռռռ... դրան չուզեցինք»։ Լապտևը ո՛չ ժամանակ ունի, ո՛չ էլ տրամադրություն՝ տհաճ մարդկանց երեսը տեսնելու համար։ Առաջին ներկայացման մեջ ընդգծվում էր Լապտևի հետաքրքրությունը Բուլըչովի տան անցուդարձի հանդեպ, իսկ երկրորդում՝ ավելի ուժեղ ընդգծվում է Բուլըչովի տան մարդկանց հետաքրքրությունը Լապտևի ու նրա գործերի նկատմամբ։ Գլաֆիրան (Ա. Արազյան, Հ. Հովհաննիսյան) շատ ուշադիր է ունկնդրում Լապտևին, և նա ուզում է Յակովին օգնած լինել ոչ միայն այն պատճառով, որ Եգոր Վասիլևիչը շատ է սիրում այդ մարդուն (դա զգացվում է նրա խաղի մեջ), այլև այն պատճառով, որ Յակովի գործերը իրեն էլ շատ կարևոր են թվում։

Լապտևի ամեն մի հանդիպում Բուլըչովի տան մարդկանց հետ՝ բացահայտում էր վերջիններիս հետաքրքրությունը Լապտևի և նրա նմանների գործունեության նկատմամբ։ Քսենիա—Գուլազյանի խոսակցությունը Լապտևի հետ առաջին բեմադրության մեջ ընթանում էր Լապտևի հասցեին արվող կշտամբանքներով և մեղադրանքներով։ Քսենիան հարցնում էր Լապտևին Թագավորի մասին, և դա հնչում էր իբրև կշտամբանք այն մարդկանց հասցեին, ովքեր «Թագավորին ուզում են բռնել ու վանդակ դնել», իսկ

երկրորդ բեմադրության մեջ Քսենիա—Գուլազյանը շատ է անհանգստանում դրանով և շատ կուզենար Լապտևից իմանալ, թե ինչ է լինելու հետագայում, էլի ինչ են ուզում անել այս Լապտևի նման մարդիկ։

Լապտևի հանդեպ եղած հետաքրքրությունն ավելի վառ է արտահայտվում նրա և Շուրա—Մ. Սիմոնյանի հանդիպման ընթացքում։ Շուրա—Սիմոնյանի վերաբերմունքը Լապտևի հանդեպ ինչ-որ չափով տարբերվում է Շուրա—Ռ. Վարդանյանի վերաբերմունքից։ Վերջինս Լապտևի հետ խոսելիս ինքնամփոփ է. Յակովը նրան հետաքրքրում է այնքանով, որքանով ինքը կռահում է, որ նա ռևոլյուցիայի հետ կապված է։ Շուրան ուզում է նրան ցույց տալ, որ այդ ամենն իրեն էլ է հետաքրքրում։ Նեղացած է Շուրան, որ Լապտևն իրեն չի վստահում։ Իսկ Շուրա—Սիմոնյանը, լինելով ոչ պակաս չարաճճի աղջիկ, մղվում է դեպի ռևոլյուցիան. «Պոչդ մի խաղացնի, Յաշկա։ Դու շատ լավ ես հասկանում։ Ես էլ եմ ուզում օգնել, լսու՞մ ես»,—ասում է Շուրա—Սիմոնյանը, և հանդիսատեսը զգում է, որ Շուրան ռևոլյուցիայի մասնակիցը լինելու հաստատ ձգտում ունի։ Առաջ այդ խոսքը շարժել է Լապտև—Ավագյանի զարմանքը, և ուրիշ ոչինչ։ Նա չէր հավատում Շուրային և դա ընդունում էր իբրև չարաճճի աղջկա հերթական խենթություն։ Լապտև—Աշուղյանն էլ է զարմանում, բայց դրա մեջ ավելի շատ հիացմունք ու հրճվանք է զգացվում, քան անվստահություն։ Եվ երբ նրանք հեռանում են բեմից, այլևս կասկած չի մնում, որ Շուրան իր ասածը կանի, իսկ Լապտևն իրոք որ նրան կմղի դեպի ռևոլյուցիայի հորձանուտը։ Եթե Ռ. Վարդանյանի խաղը դիտող հանդիսատեսը միայն կռահումներ է անում այդ ամենի մասին, ապա Մ. Սիմոնյանի խաղը նրան հաստատ համոզում է, որ դա այդպես էլ կլինի։

Այսպիսով, Բուլըչովների տան մարդկանց վարքագծի վրա Լապտևի գործած ազդեցությունը հենց դրսի մեծ

կյանքի ազդեցությունն էր, որ նա բերում էր կոստրոմացի վաճառականի տունը։

Սակայն, երկրորդ բեմադրության մեջ կատարված շտկումները միայն Լապտևով ու նրա և շրջապատի մարդկանց փոխհարաբերություններով չեն սպառվում։ Որոշ փոփոխություններ են կատարվում նաև «ուրիշների» վարքագծի մեջ։ Առաջին բեմադրության մեջ վրա հասնող ռևոլյուցիոն դեպքերի ազդեցությամբ «ուրիշների» լագերի ներսում տեղի ունեցող կոնֆլիկտը թուլանում էր, կորցնում իր երբեմնի ուժը, «ուրիշները» հիմա ավելի մեծ վտանգի առաջ էին կանգնած։ Նոր բեմադրության մեջ ռեժիսորն ավելի հստակ է դարձնում ուժերի փոխհարաբերությունը, ռևոլյուցիոն դեպքերը «ուրիշներին» ստիպում են իսպառ մոռանալ իրենց ներքին գժտությունները և ի մի ձուլվել ընդդեմ ընդհանուր վտանգի։

Ռևոլյուցիան ավելի ահագնաթափ է խուժում «ուրիշների» կյանքի մեջ, ուստի և նրա դեմ ուղղված պայքարն ավելի շոշափելի է դառնում։ Հայր Պավլինի պատմությունները Պետական Դումայի վիճաբանությունների, Մոսկվայում սկիզբ առնող «մեծ խառնաշփոթության» մասին՝ այժմ ավելի մեծ տագնապ են առաջացնում «ուրիշների» լագերի մեջ։ Ավելի ակտիվ ու հարձակողական է դառնում Վարվառայի վարքագիծը, նրա մեջ ավելի ուժեղ է արտահայտվում դասակարգային թշնամանքի զգացողությունը։ Առաջ նա հոր հետ ընդհարվում էր գլխավորապես ժառանգության հողի վրա, իսկ հիմա նա ատում է հորը՝ նրա մեջ տեսնելով դասակարգի դավաճանին։

Վարվառա Ս.—Ալավերդյանը դժգոհ էր Զվոնցովից նախ և առաջ՝ նրա մեղմության, լիբերալիզմի համար։ Ժամանակի դեպքերը Վարվառայի վրա ավելի են ազդում, քան Զվոնցովի, սակայն Ս. Ալավերդյանը չի կարողացել ռեժիսյորի մտահղացումը բացահայտել այնպիսի խորությամբ, ինչպես Գ. Հարությունյանը Զվոնցովի դերում։ Զվոնցով—Հարությունյանը հանդես է գալիս իբրև կույր գործիք «ու-

րիչների» ձեռքին։ Նախորդ դերակատարներն առիթը բաց չեն թողել Զվոնցովի ինքնուրույն լինելն ընդգծելու համար։ Իսկ հիմա Գ. Հարությունյանը նրան խլում է ինքնուրույնությունից։ Մի փոքր անհասկանալի է Թվում, թե Բ. Զախավան ինչու է հրաժարվել մի հետաքրքիր միզանսցենից, որի մեջ ցայտուն արտահայտվում է Զվոնցովի հենց այդ հատկանիշը։ Երբ Բաշկինն ու Մոկրոուսովը ներս են մտնում, վերջինս ուզում է դիմել մի կողմ կանգնած Զվոնցովին։ Բաշկինը ձեռքի շարժումով նրան հասկացնել է տալիս, որ նրանից ոչինչ կախված չէ, որ ամեն ինչ Վարվառայի ձեռքին է և, դրանից հետո, Մոկրոուսովը դիմում է Վարվառային։ Նոր բեմադրության մեջ Մոկրոուսովի և Վարվառայի հանդիպման պահին Զվոնցովը բացակայում է։ Նոր միզանսցենի մեջ, ճիշտ է, Վարվառայի ուժն ավելի ցայտուն կերպով է ընդգծվում, բայց կորչում է «ուրիշների» աշխարհում Զվոնցովի վիճակը բացահայտող մանրամասներից մեկը։

Ժամանակի դեպքերն ազդում են նաև Մելանիա—Մկրտումյանի վարքագծի վրա։ Նա բռնված է երկյուղով։ Մելանիա—Համմիկը ներկայանում էր Բուլըչովին սեփական արժանապատվության զգացումով, վստահ իր ուժերին, որ Եգոր Վասիլևիչի մահից հետո ավելի հարմար ձևով կդասավորի իր կապիտալը։ Մելանիա—Մկրտումյանը գալիս է Բուլըչովի մոտ ահարբեկված, իր բախտի համար խորապես անհանգստացած։ Վախով ու տագնապով է խոսում, որ «ամբոխն ապստամբել է», երկյուղ է կրում, որ «նահանգապետին զրկել են իշխանությունից»։ Եվ որքան ուժեղ է արտահայտվում այդ երկյուղը, այնքան եռանդով է քարոզում ռևոլյուցիայի դեմ ուղղված իր փիլիսոփայությունը. «բիբլիական ժամանակներից ժողովուրդներին ղեկավարել է սրով ու խաչով զինված ձեռքը»։

Եվ «անպետք ու դատարկ վաճառականի զավակները» յուրովի են ապրում մոտալուտ ռևոլյուցիայի շունչը։ Ալեքսեյ—Գ. Ծածակյանը և Անտոնինա—Ս. Ավետիսյանը գնալով

ավելի են հեռանում կյանքից։ Որքան մոտ է ռևոլյուցիան, այնքան ավելի անպետք զավակներ են դառնում նրանք։ Եթե առաջին բեմադրության մեջ երիտասարդության զրույցի տեսարանը Շուրայի սենյակում ռեժիսորի կողմից ընդգծվում է իբրև «անպետք ու դատարկ վաճառականի զավակների» ցուցադրում, ապա երկրորդի մեջ դրան ավելանում է մի նոր գաղափար՝ «ռևոլյուցիան կլինի»։ Շուրա—Սիմոնյանը վստահ է, որ ռևոլյուցիա կլինի, և տագնապով սպասում է դրան։ Մ. Մուրադյանը, որ կատարել է նույն դերը, Մ. Սիմոնյանից տարբերվում էր իր ապրումների խորությամբ, զգացմունքների անկեղծությամբ։ Շուրա--Սիմոնյանը Բուլըչովի հարազատ կտորն է, նոր նման խենթ ու քմահաճ։ Շուրա—Մուրադյանը մի փոքր տարբերվում էր նրանից, և կարծես այնքան էլ շեկ չէր, ինչպես նախորդ դերակատարուհին։ Եթե առաջինը ի սրտե տենչում է ռևոլյուցիան, սպասում, որ նա կգա և կսրբի ամբողջ կեղծիքը, ապա երկրորդն ընդառաջ է գնում ռևոլյուցիային։ Եթե առաջինի համար ռևոլյուցիան ցանկալի է, որպեսզի ինքը դուրս գա կյանքի ճահճից, ապա երկրորդի համար ցանկալի է իր անձնական մասնակցությունը ռևոլյուցիային։

Երկրորդ բեմադրության մեջ առաջինից շահեկանորեն տարբերվում է նաև Գ. Գաբրիելյանի Տյատինը։ Եթե նախորդ Տյատինին նայելով դժվար էր կռահել, թե այդ կամազուրկ մարդը կդառնա՞ արդյոք Զվոնցովի անմաքուր գործերի մասնակիցը, թե ոչ, ապա Գաբրիելյանի Տյատինը ոչ մի կասկած չի թողնում, որ նա երբեք Զվոնցովի գործակիցը չի դառնա, նրա ուղին Շուրայի ուղին է։

«Ուրիշների» լագերում Դոստիգաևի և նրա կնոջ կերպարներն առանձնանում են։ Առաջին հայացքից այնպես է թվում, թե Դոստիգաևը մասնակից էլ չէ «ուրիշների» և ռևոլյուցիայի կոնֆլիկտին։ Բայց դա նրա վարքագծի լոկ ցուցադրական կողմն է, իսկ իրականում նա ռևոլյուցիայի ամենավտանգավոր թշնամին է։ Ելիզավետա—Ժ. Սարգսյանը կոկետուհու տպավորություն է թողնում, բայց դժվար չէ

Նրա այդ դիմակի տակ տեսնել խորամանկ ու նենգամիտ կնոջը։ Ելիզավետա—Սարգսյանի ամբողջ վարքագիծը տանում է դեպի այն քայլը, որ նա կատարում է ուրիշ՝ «Դոստիգաեր և ուրիշները» պիեսում, ամուսնուն փրկելով ամենավտանգավոր մի կացությունից։

Իսկ Դոստիգաեը բոլորից հեռատես է և ավելի խորամանկ վերաբերմունք ունի այն անցքերի հանդեպ, որ տեղի են ունենում Բուլըչովի տան պատերից դուրս։ Հանդես գալով Բուլըչովի առևտրական գործակցի դերում՝ նա ներկայացնում է հարմարվող բուրժուայի տիպը։ Ցածրահասակ, լավ հագնված, գիշատչի աչքերով և «հրեշտակային» ժպտով Դոստիգաև—Ա. Ավետիսյանը վտանգավոր թշնամի է նաև Բուլըչովի համար։ Ահա նա հիացած դատողություններ է անում Ռասպուտինի մասին։ Այն հրճվանքը, այն հիացմունքը, որ նա ապրում է խոսելիս, ոչ մի կասկած չեն թողնում, որ մեր առաջ կանգնած է «իր էպոխայի զավակը»։ Փող։ Փողով ամեն ինչ կարելի է գլուխ բերել։ Փողով կարելի է վաճառել ու գնել ում որ ուզենաս։ Փողի համար և հանուն փողի,—ահա Դոստիգաև—Ավետիսյանի էությունը։ Բուլըչովը «...անպայման կմեռնի» հազիվ նշմարվող ցնծությամբ ասում է նա Զվոնցովին։ «Եվ դու այդ փաստը հաշվի առ»,—խրատում է նա՝ նման գործերի հին մասնագետի պես։ Եվ ահա, արդեն իբրև «փիլիսոփա», այսպես է դատում. «Մեր կյանքի օրերն այնպես են, որ բերանը բաց ման գալ չի կարելի, ձեռքերը գրպանում պահելը վայել չէ»։

Վախթանգովի անվան թատրոնի դերասանների հետ ունեցած զրույցի ժամանակ Գորկին Դոստիգաևի մասին ասել է, թե «նա պիտի արագաշարժ լինի, բայց ոչ արագախոս»[1]։ Դոստիգաև—Ավետիսյանի խոսքը եղել է պարզորոշ, ասես քանդակված։ Դերասանը «քանդակել» է կերպարի ամեն մի խոսքը։ Նույն այդ զրույցի ընթացքում Գորկին

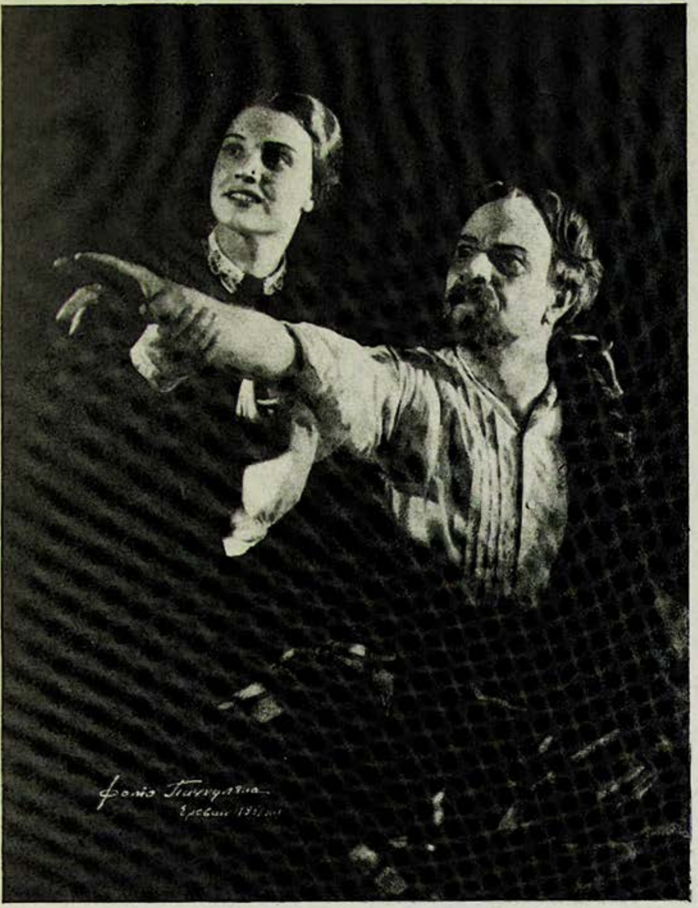
[1] „Егор Булычов и др.". Материалы и исследования, էջ 7.

տնել է նաև, որ Դոստիգաևը «ժեստեր ավելի շատ պիտի անի... պիտի խաղա ձեռքերով...»։ Ձեռքերի խաղը Ավետիսյանի նախասիրությունն է։ Դոստիգաև—Ավետիսյանի ձեռքերը շատ են շարժուն, մատները մի յուրօրինակ ձևով արտացոլում են Դոստիգաևի մտքերը։ Մեկ ձեռքը բռունցք կդարձնի, մեկ ճկույթը բաց կանի, մեկ էլ մատներն ամուր կհագցնի իրար մեջ. երևում է, որ այդ ձեռքերի տերը «շոյելով իր գրպանը, ձգվում է դեպի ուրիշինը»։

Ավետիսյանը ժեստիկուլյացիայի վարպետ է։ Ո՞վ չի հիշում «Պեպո» կինոնկարում նրա Զիմզիմովի ստվերանկարը, որ քարանում է պատի վրա։ Բավական է հիշել Ավետիսյանի Զիմզիմովը և Ջամբախովը («Խաթաբալա»), հասկանալու համար, թե դերասանն ինչպիսի խորությամբ է բացահայտել շահամոլ բուրժուայի ներքնաշխարհը։ Աշխատելով Գորկու ստեղծած կերպարների վրա, Ավետիսյանը մեջտեղ է բերում իր այդ փորձը, օգտագործում է այն՝ գորկիական տիպերի բացահայտման համար։

Ներկայացման ամեն մի, մինչև իսկ էպիզոդիկ, դեր մշակված է խորությամբ ու բազմակողմանիորեն, ինչպես պահանջում է Գորկու դրամատուրգիան։ Վ. Մարգունին անփոփոխ հաջողությամբ է կատարում փողհարի փոքրիկ, բայց շատ կարևոր դերը, Ա. Ասրյանը հիանալի է կատարում գրբաց Զոբունովայի դերը։ Ե՛վ մեկը, և՛ մյուսը տալիս են իրենց կերպարների ճշգրիտ պատկերը, բացում նրանց էությունը։

Ինչպես տեսնում ենք, Գորկու պիեսի գաղափարական մեկնաբանությունը երկրորդ բեմադրության մեջ խորացել է։ Իսկ գաղափարական մեկնաբանության խորացումը, ինչպես միշտ, այս անգամ ևս հանգեցրել է կերպարների ավելի խոր բացահայտմանը։ Ռեալիստական արվեստի մեջ երկի գաղափարական բովանդակության, գեղարվեստական առանձնահատկությունների ու բնավորությունների բացահայտումը սերտորեն պայմանավորված են միմյանցով, լրացնում են միմյանց և ստեղծում արվեստի մեծարժեք ստեղ-



Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, «Եգոր Բուլըչով և ուրիշները» (1952)
Բուլըչով — Վ. Վաղարշյան, Շուրկա — Մ. Սիմոնյան։

ՀՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ծագործություններ, որոնցից մեկն էլ «Եգոր Բուլըչովի» երկրորդ բեմադրությունն է հայ բեմի վրա։

7

Հայ թատրոնում Գորկու պիեսների բեմականացման պատմությունը ցույց է տալիս, որ եթե թատրոնը ճիշտ է բացահայտում մեծ գրողի դրամատուրգիան, ապա միշտ էլ հասնում է ստեղծագործական մեծ հաջողության։ Այդ խնդրի իրագործումը շատ կողմերով պայմանավորված է ռեժիսյորական վարպետության մակարդակով, ռեժիսյորական մտքի զարգացման աստիճանով։ Եթե Լենինականի թատրոնում «Հատակումը», Սունդուկյանի անվան թատրոնում «Եգոր Բուլըչովը» փայլուն հաջողություն են ունեցել, ապա դրանց մեջ մեծ է եղել բեմադրող ռեժիսյորների աշխատանքի նշանակությունը։ Ռեժիսուրայի թուլությունը ծանր է անդրադառնում հատկապես գորկիական ներկայացումների վրա։ Գորկու պիեսների բեմադրությունների վերլուծությունը վկայում է, որ մեծ մասամբ դերասանական վարպետությունը բարձր է եղել ռեժիսյորական վարպետությունից։

Այդ է վկայում նաև «Արևի զավակները» պիեսի բեմադրությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնում[1]։ Այդ պիեսն առաջին անգամ էր բարձրանում հայկական բեմ, ուստի և հայ թատրոնում բեմական տրադիցիաներ չի ունեցել։ Բնական է, որ դա դժվարացրել է թատրոնի կոլեկտիվի աշխատանքը։ Ճիշտ է, պիեսն ավելի քան հիսուն անգամ բեմադրվել է նախասովետական և սովետական շրջանի ռուսական թատրոնում, սակայն չի կարելի ասել, թե նա ունեցել է բեմական կայուն տրադիցիա, ինչպես, ասենք, «Հատակումը» կամ «Եգոր Բուլըչովը»։

---

1 Պրեմյերան տեղի է ունեցել 1953 թ. մայիսի 3-ին։ Ռեժիսյոր՝ Վ. Ակսյոնով, նկարիչ՝ Սարգիս Արուտչյան։

«Արևի զավակներր», ինչպես և «Հովեկներ» ու «Բարբարոսներ», մասամբ նաև «Բաղքենիներ» պիեսներում դըրված է ժողովրդի և ինտելիգենցիայի փոխհարաբերության պրոբլեմը ռուսական առաջին ռեվոլյուցիայի էպոխայում։

Ժողովրդից կտրված ինտելիգենցիայի ճակատագիրը,— այս է արտահայտում «Արևի զավակները» պիեսը։ Գլխավոր հերոսը՝ Պավել Պրոտասովը էապես տարբերվում է Բասովներից ու Շալիմովներից («Հովեկներ»), որոնք գիտակցաբար խզել են իրենց կապերը ժողովրդի հետ և ծախվել բուրժուազիային։ Պրոտասովը ազնիվ ու անշահախնդիր գիտնական է՝ տարված բնության «գաղտնիքներով»։ Սակայն Գորկին ցույց է տալիս, որ ինտելիգենտը, եթե կտըրված է ժողովրդից, չի հասկանում նրան, որքան էլ ազնիվ լինի և անշահախնդիր, միևնույն է, կդառնա «մաքուր գիտության» ջատագովը, դուրս կգա ժողովրդի ազատագրության պայքարից։ Այս հիմնական գաղափարը բեմից ամբողջ ուժով չի հնչել։ Եվ դրա պատճառն ամենից առաջ ռեժիսյորական լիարժեք աշխատանքի պակասն է։ Գորկու գաղափարն արտահայտելու համար դերասանների թափած ջանքերը ցանկալի արդյունքի չեն հասցրել, քանի որ ռեժիսյորը չի օգնել նրանց, իսկ երբեմն էլ մինչև անգամ խանգարել է։ Ներկայացման մեջ համոզիչ է բացահայտվել Պրոտասովի բնավորության միայն մի կողմը. հավատում ես, որ Պրոտասով—Վաղարշյանը ազնիվ, մաքուր հոգու տեր գիտնական է. նա ամբողջովին տարված է իր գիտությամբ, փորձանոթներով և չի տեսնում շրջապատի մարդկանց, չի հասկանում նրանց և տեղի ունեցող անցուդարձը։ Դրա հետևանքով էլ Պրոտասովը ընկնում է զավեշտական դրությունների մեջ։ Վաղարշյանն այդ բոլորն արտահայտում է համոզիչ, բայց Գորկու ստեղծած կերպարը չի սպառվում այդքանով։ Պրոտասովի «խենթությունները» փայլուն կերպով բացահայտելը, հերոսի սուբյեկտիվ լրջության պայմաններում նրա օբյեկտիվորեն ծիծաղելի վիճակը ցուցադրելը

դեռևս չի նշանակում բաց անել կերպարի ամբողջ հարըստությունը, նրա էությունը։

Ռեժիսյորի մեղքով ներկայացման մի քանի կարևոր տեսարաններ չեն հնչել ըստ արժանվույն։ Մի շարք տեսարանների դրամատիզմը կորել է Մելանիայի (Ս. Ալավերդյան) վարքագծի հարուցած ծիծաղի մեջ։ Մարդու վսեմ կոչման մասին Պրոտասով—Վաղարշյանի երազանքները երկրորդ պլան են մղվել, իսկ դրա փոխարեն առաջ են մըղվել կոմիկական պատկերները։

Տեսարանից-տեսարան կոմիկական տարրերը կուտակվում և համակում են ամբողջ ներկայացումը։ Եվ հանդիսատեսն ակամայից հետաքրքրվում է միայն սյուժեով, և ոչ թե ապրում արտահայտված խորունկ մտքերով, զգացմունքներով։ Հայտնի է, թե որքան մեծ ու վճռական նշանակություն ունի խոսքը Գորկու դրամատուրգիայում, իսկ դա ռեժիսյորը հաշվի չի առել։

Ներկայացումը նման է այն կտավին, ուր նկարիչը գծագրել է իր կոմպոզիցիայի սխեման և պատել այն մի երանգով. կերպարները թեև գունավորված են, բայց գլխավորը, էականը մնացել է կոմիկական երանգը, իսկ այդ միօրինակությունը վկայում է, որ կտավն անավարտ է ու թերի։ Դա չի կարելի կասկածի տակ առնել մանավանդ այն պատճառով, որ կերպարներից շատերն առանձին վերցրած, դերասանների կողմից գտել են իրենց ամբողջական մեկնաբանությունը։ Լիզայի, Եգորի, Տրոշինի, Անտոնովնայի, Ֆիմայի, Ելենայի ու Չեպուրնոյի կերպարները տրված են հյութեղ, հարուստ գույներով։ Նրանց մեջ կոմիկականի հետ միասին զգացվում է նաև տրագիկականի շունչը, կյանքի կենդանի արտացոլումը՝ կիսատոներով ու գունային համոզիչ անցումներով։

Գորկու ներկապնակը հարուստ է գույներով։ Եվ ռեժիսյորը որքան էլ ճիշտ բացահայտի Գորկու կերպարներն իր բեմական կտավի վրա, նա չի կարողանա ավարտված գործ ստեղծել, եթե այնտեղ չպահպանվեն դրամատուրգի հարուստ

գույները, բացակայի գորկիական գեղանկարչությունը։ Մինչդեռ հենց այդ վերջինն է, որ պակասում է ներկայացման կերպարներից շատերին։ Դա հետևանք է նաև տեքստի այն քմահաճ կրճատման, որ կատարել է ռեժիսյորը։ Գորկու տեքստի հանդեպ նրա ունեցած կամայական մոտեցումը հանգեցրել է կերպարների աղավաղմանն ու աղքատացմանը։ Մ. Գորկին միշտ էլ ազնիվ զայրույթով է բողոքել այն ռեժիսյորների դեմ, որոնք պիեսի հետ վարվում են այնպես, ինչպես «ատաղձագործը՝ տախտակի»։ Այդպես էր վարվել նաև «Արևի զավակները» ներկայացման ռեժիսուրան. պիեսից հանվել է շուրջ հարյուրհիսուն ռեպլիկ և ավելի քան քառասունը՝ կրճատվել է։ Պարզ է, որ այդ կրճատումները չէին կարող իրենց ազդեցությունը չունենալ ներկայացման գաղափարական-գեղարվեստական մակարդակի վրա։ Դա առավել ակնհայտ է երևում Մելանիայի կերպարի օրինակի վրա։ Այստեղ կրճատումները բոլորովին աղճատել են կերպարը, նրան դարձրել «օպերետային» կոկետուհի, որ ջանում է զվարճացնել ոչ միայն Պրոտասովին և մյուսներին, այլև հանդիսատեսներին։ Ռեժիսյորը ոչինչ չի խնայել կոմիկական գույները խտացնելու, Մելանիային կենտրոնական ֆիգուրա դարձնելու համար, իսկ դերասանուհի Ս. Ալավերդյանն ավելի է ընդգծել բեմական կերպարի գրոտեսկային բնույթը։

Պիեսում Պրոտասովի կերպարը բնութագրվում է ոչ միայն հենց իրեն՝ Պրոտասովի խոսքերով, այլև այն վերաբերմունքով, որ շրջապատը ունի նրա հանդեպ։ Եթե Վագինն ու Ելենան ի դեմս Պրոտասովի, տեսնում են իր փորձերով տարված գիտնականին, ապա Մելանիան նրա մեջ տեսնում է մեծ ու լուսավոր, մաքուր հոգու տեր մարդուն։ Մելանիայի բեմական կերպարը զուրկ է գրական կերպարին այնքան բնորոշ անկեղծությունից, մարդկային տառապանքներից մաքրագործվելու տենչանքից։ Մելանիայի վրա Պրոտասովի ունեցած ազդեցության մասին լավ է ասում Լիզան, Պրոտասովի քույրը. «Կար ժամանակ, որ

ինձ վրա էլ Պավելն ազդում էր ճիշտ այդպես... Կխոսեր, ու ինձ կթվար, թե աչքերիս, ուղեղիս վրայից փառն ընկնում է»։ Նրանց միջև տարբերությունն այն է, որ Լիզան ավելի ուշ է «ճանաչել իրական կյանքը՝ լեցուն կեղտով, վայրենությամբ, անմիտ դաժանությամբ», իսկ Մելանիան, ճաշակած լինելով կյանքի դաժանությունները, եկել է, որ իր աչքերի փառն էլ մաքրվի։ Ռեժիսյորն այսպես չի մոտեցել կերպարին։ Ծիծաղելին ուժեղ է այն աստիճան, որ Մելանիայի բեմ ելնելուց հետո հանդիսատեսն աչքը չի կտրում նրանից՝ հետևելով նրա կոմիկական արարքներին։ Դա հանգեցնում է լուրջ սխալի՝ շատ տեսարաններ խաղարկվում են դրամատիզմից։

Ներկայացման մեջ, չնայած տեքստի հանդեպ ռեժիսյորի ունեցած կամայական վերաբերմունքին, մի շարք դերակատարներ մեծ հաջողության են հասել։ Եթե նկատի առնենք, որ ինտելիգենցիայի կործանությունը ժողովրդից խորը չի բացահայտվել գրեթե ոչ մի ներկայացման մեջ (բացի Մոսկվայի Երմոլովայի անվան թատրոնի բեմադրությունից), իսկ Եգորի կերպարը դուրս է ընկել ներկայացումներից, ապա ավելի ակնհայտ կդառնա Եգորի դերակատար Ա. Ավետիսյանի հաջողությունը երևանյան բեմադրության մեջ։ Դերասանն ստեղծել է ներքնապես զուսպ, խորը բացահայտված կերպարն այն հասարակ փականագործի, որ չի հասկանում, թե ով է իր թշնամին, և ցասումով լցված՝ հարձակվում է իր կնոջ և Պրոտասովի վրա։ Այն մի քանի վայրկյանը, երբ Եգոր—Ավետիսյանն արտահայտում է վաղուց ի վեր իրեն տանջող մտքերը՝ «Ինձ ոչ ոք չի սիրում ու ոչ ոք չի հասկանում։ Կինս էլ չի սիրում... Իսկ ես ուզում եմ, որ ինձ սիրեն»՝ խոր ազդեցություն են թողնում հանդիսատեսի վրա։ Որքա՜ն վիշտ ու դառնություն, որքա՜ն զգացմունք է դրված այդ մի հատիկ ռեպլիկի մեջ։ Խիստ ու անողորմ մարդու կերպարն ստեղծող դերասանն այս տեսարանում մանկան պես նեղացած է, և այդ անըսպասելի անցումը հանդիսատեսին ստիպում է ապրել Եգո-

րի ճակատագրով, զգալ նրա ծանր կացությունը, տեսնել բանվոր մարդու կրծքի տակ տրոփացող սիրտը։

Ներկայացման մեջ ամենից ավելի ցայտուն բացահայտվել է Ջեպուրնոյի ու Լիզայի գիծը։ Դ. Մալյանը յուրահատուկ մեկնություն է տալիս շիտակ ու ազնիվ, «հերոսական» գործերի տենչանքով ապրող Ջեպուրնոյի կերպարին։ Ջեպուրնոյ—Մալյանն արտաքնապես հանգիստ է, խիստ ու մռայլ։ Մինչդեռ ներքուստ նա լի է զգացմունքներով, ծարավի է մեծ ու կարևոր գործերի։ Նա միայն մի անգամ է «դավաճանում» իր խառնվածքին. տագնապալից մտքերն ու զգացմունքները, չդիմանալով փորձությանը, պոռթկում են։ ...Ջեպուրնոյի վերջին հույսը՝ վերածնվելու, նոր կյանքով ապրելու, խորտակվում է. Լիզան մերժում է նրա կյանքի ընկերը դառնալու առաջարկը։ Մտախոհ ու տրտում՝ Ջեպուրնոյ—Մալյանը բեմ է գալիս. «վերջ ամեն ինչի»,—ասում է նրա դեմքը։ Չկա սեր, ուրեմն և կյանքի իմաստ։ Դանդաղաքայլ մոտենում է Լիզայի սենյակը տանող սանդուղքին և, հենվելով ճաղերին, հանդարտ խոնարհում է գլուխը, ասես սիրած աղջկա կրծքի վրա։ Լիզայի սենյակից հնչող թախծալի եղանակի հնչյունների տակ, նա հրաժեշտ է տալիս կյանքին։ Չէ՞ որ նա ոչինչ չգտավ այնքան սիրած կյանքի մեջ, միայն մի տեսիլք ունեցավ, որի մասին պատմել էր Լիզային. «...ասես գետի միջով սառույց է լողում, իսկ սառցակտորի վրա մի գոճի է նստած, մի շատ պստլիկ, շեկլիկ գոճի, և ճղղում է, հա ճղղում։ Եվ ահա ես նետվում եմ նրա մոտ, շրփում ջրի մեջ... և՝ փրկում եմ գոճուն։ Իսկ գոճին ոչ ոքի էլ պետք չի։ Եվ այնպես ես ափսոսում»։ Իսկ այդ տեսիլքը Ջեպուրնոյի կյանքի ողբերգությունն է. նա մեծագործություն է որոնում, իսկ դա ոչ ոքի հարկավոր չէ։ Ամբողջ հույսը երջանիկ սերն էր ու համատեղ կյանքը Լիզայի հետ, որի դերը փայլուն վարպետությամբ և հուզմունքով կատարում է Ա. Արազյանը։ Խորտակվեց նաև այդ հույսը։ Ջեպուրնոյ—Մալյանը հաստաքայլ, մարդկային մեծ վիշտը սրտում անթեղած, գնում է

անձրևի միջով այնտեղ... գետակի մոտ և ուռենու ճյուղից կախվելով վերջ է տալիս իր կյանքին։ Նրա գտած ելքն ընկալվում է իբրև հուժկու բողոք ընդդեմ ինքնակալության դաժան իրականության, ընդդեմ վագրինների անհոգի աշխարհի, ուր մարդիկ ուզում են «եփել իրենց երգը» միայն «իրենց համար»։

«Արևի զավակները» ներկայացման ուրիշ հաջողված կերպարներ էլ կան։ Մեծ ու փոքր այդ դերերը կատարվել են հմտությամբ ու ներշնչանքով։ Սակայն, այս ներկայացման օրինակով, կարելի է մի անգամ ևս հաստատել, որ ինչքան էլ լավ խաղան առանձին դերակատարներ, այնուամենայնիվ, իսկական գորկիական ներկայացում չի կարելի ստեղծել, եթե ռեժիսյորական միտքը ի մի չի բերում ամեն ինչ ու ենթարկում միասնական մտահղացման, եթե բեմադրության հեղինակը չի բացահայտում Գորկու դրամատուրգիայի առանձնահատկությունները։

* * *

Հայ թատրոնի զարգացման ուղին, վերջին հիսուն տարվա ընթացքում կապված է նաև մեծ Գորկու անվան հետ։ Այդ ուղին իմաստավորված է նաև Գորկու գեղարվեստական սկզբունքների հաստատման համար մղվող համառ ու հետևողական պայքարով։

Եթե նախահեղափոխական հայ թատրոնի առաջադեմ գործիչները, հաստատելով Գորկու ռեպերտուարը ընդհուպ մոտեցան ռևոլյուցիոն պրոլետարիատի գաղափարներին, ապա սովետական շրջանում մեծ գրողի պիեսները նպաստեցին հայ թատրոնում սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի հաստատմանը։

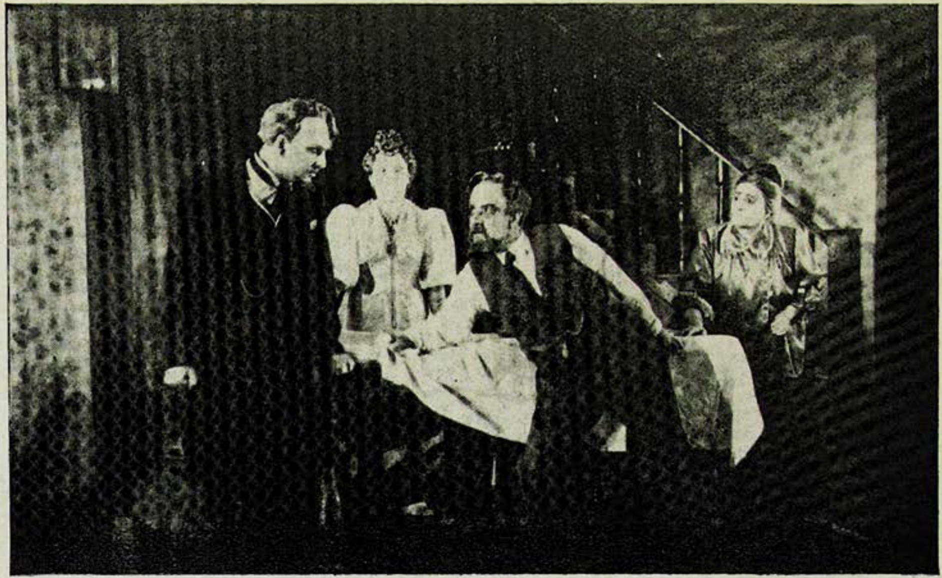
Ճշմարիտ է, այդ ընթացքում մեծ նվաճումների կողքին տեղ են գտել և առանձին սխալներ ու ձախողումներ. բոլոր բեմադրությունների մեջ չէ, որ հայ թատրոնը կարողացել է հասնել Գորկու «բարձր ռեալիզմի» մակարդակին ու լիուլի բացահայտել նրա երկերի բովանդակ հարըս-

տությունը։ Գորկիական ներկայացումների պատմությունը ցույց է տալիս, որ թատրոնն անհաջողություն է կրել այն դեպքերում, երբ մոռացության է մատնել Գորկու դրամատուրգիայի քաղաքական ու գաղափարական էությունը, տարվել «մաքուր գեղարվեստականությամբ»։ Գորկու դրամատուրգիայի ռևոլյուցիոն գաղափարների բացահայտումն է, որ թատրոնին ստեղծագործական մեծ հաջողություններ է բերել։

Սովետահայ թատրոնի դերասանները Գորկու կերպարների վրա աշխատելու մեծ փորձ ունեն։ Գորկու դրամատուրգիայի տրադիցիաների յուրացումը ինչպես ազգային բոլոր թատրոններին, սովետահայ թատրոնին ևս դուրս են բերում սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի լայն ճանապարհը, նրա առաջ բաց անում ստեղծագործական մեծ հեռանկարներ։ Պատահական չէ, որ Գորկու պիեսների բեմադրության մեջ հայ թատրոնը ստեղծագործական մեծ նվաճումների հասավ։ Խորը բացահայտելով Գորկու դրամատուրգիայի սոցիալիստական բովանդակությունը, հայ թատրոնը բարձրացրեց իր արվեստը, հասցրեց գորկիական մեթոդի մակարդակին։

Այն ամենալավագույնը, որ հայ թատրոնը ձեռք էր բերել հայ, ռուս և եվրոպական դրամատուրգիայի բեմական մարմնացման ճանապարհին, իր փայլուն արտահայտությունը գտավ նրա լավագույն գորկիական ներկայացումների մեջ։

Հայ թատրոնի գործիչները հպարտ են, որ մեծ գրողի պիեսները հայրենական բեմում երևան գալուց հետո երկար տարիներ հաստատուն տեղ են գրավում այնտեղ։ 1953 թ. հոկտեմբերին ռեսպուբլիկայի հասարակայնությունը լայնորեն նշեց հայ թատրոնում «Հատակում» պիեսի առաջին բեմադրության 45-ամյակը։ Քսան տարուց ավելի է, ինչ Սունդուկյանի անվան թատրոնում ապրում է «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» սքանչելի ներկայացումը։ Պատկառելի հասակ ունի նաև «Հատակում» պիեսի բեմադրությունը Լենինականի թատրոնում։ Դա մեծ գրողի ստեղծագործության



Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, «Եգոր Բուլըչով և ուրիշները» (1952). Ձախից աջ՝ Զվոնցով — Գ. Հարությունյան, Վառվարա — Ս. Ալավերդյան, Բուլըչով—Վ. Վաղարշյան, Քսենիա — Օ. Գուլազյան։

ՀՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
[illegible]
[illegible]
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

հանդեպ հայ ժողովրդի սերն ու հարգանքը վկայող եւ մի վառ ապացույց է։

Մաքսիմ Գորկու երազանքը իրականություն է դարձել։ «Ոչ մի տեղ աշխարհում,—գրել է Կանադա-Սովետական բարեկամության ընկերության նախագահը,—չի կարելի տեսնել մարդու հանդեպ Գորկու ունեցած հավատի այնպիսի հաստատում, ինչպես այսօր Սովետական երկրում... մարդ, ասել է Գորկին, այդ հպարտ է հնչում։ Ինչպե՜ս կհպարտանար Գորկին, եթե տեսներ այսօրվա հայ բանվորներին, կոլտնտեսականներին ու ինտելիգենցիային... Սովետական Հայաստան... Որպիսի՜ հպարտ երկիր»[1]։

Այդ հպարտ երկիրը՝ Սովետական Հայաստանը, մշտապես հպարտությամբ կպահպանի ժողովուրդների մեծ բարեկամի ու հանճարեղ արվեստագետի՝ Մաքսիմ Գորկու հիշատակը։

---

[1] „Коммунист", 1953, 1 սեպտեմբերի։

ԲԻԲԼԻՈԳՐԱՖԻԿ ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Մ. ԳՈՐԿՈՒ ՊԻԵՍՆԵՐԻ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Պիեսների անունը	Թարգմանիչ	Թարգմանության թիվը	Ծանոթություններ
1. «Քաղքենիներ»	—	1903	Ձեռագիրը և թարգմանչի անունը մեզ չեն հասել։
2. «Հատակում»	Գրիգոր Ավետյան	1908	Ձեռագիրը գտնվում է Գրականության և արվեստի թանգարանում։ Առաջին անգամ հրատարակվել է 1937 թ. «Մ. Գորկի.՝ Պիեսներ» ժողովածուում, Հայպետհրատ։
3. «Հատակում»	Ա. Տեր-Կեվորկով	1908	Ձեռագիրը գտնվում է Գրականության և արվեստի թանգարանում։ Հրատարակված չի եղել։
4. «Հատակում»	Միքայել Մանվելյան	—	Ձեռագիրը հայտնի չէ, թե որտեղ է։ Այդ թարգմանությամբ 1922 թ. I Պետթատրոնը բեմադրել է «Հատակումը» (Լ. Քալանթարի վկայությամբ)։
5. «Թշնամիներ»	Արշալույս Տեր-Հովհաննիսյան	1916	Պիեսը թարգմանվել է Թիֆլիսի Դրամատիկ ընկերության պատվերով։ Այս փաստը մեզ հայտնի դարձավ մեր աշխատությունը հրատարակչության հանձնելուց հետո։ Առաջին անգամ հրատարակվել է 1937 թ. վերոհիշյալ ժողովածուում։

6. «Եգոր Բուլըչով և ուրիշները»	Տիգրան Հախումյան	1933	Առաջին անգամ հրատարակվել է 1937 թ.։
7. «Թաղքենիներ»	Արշալույս Տեր-Հով-հանյան	1933	» » » »
8. «Դոստիգաև և ուրիշ-ները»	Եղիշե Չարենց	1934	Ձեռագիրը գտնվում է Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի արխիվում։ Հրատարակված չի եղել։
9. «Վասսա Ժելեզնովա»	Տիգրան Հախումյան	1936	Առաջին անգամ հրատարակվել է 1937 թ.։
10. «Վասսա Ժելեզնովա»	Արտ. Սամրոլցյան	—	Ձեռագիրը գտնվում է Գրականության և արվեստի թանգարանում։ Հրատարակված չի եղել։
11. «Բարբարոսներ»	Արշալույս Տեր-Հովհանյան	1937	Առաջին անգամ հրատարակվել է 1950 թ. Մ. Գոր-կու երկերի ժողովածուի 4-րդ հատորում։
12. «Վերջինները»	Գուրգեն Ջանիբեկյան	1940	Ձեռագիրը գտնվում է Գրականության և արվեստի թանգարանում։ Հրատարակված չի եղել։
13. «Զիկովները»	Վաղարշ Վաղարշյան	1952	Ձեռագիրը գտնվում է Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի գրադարանում։ Հրատարակված չի եղել։
14. «Արևի զավակները»	Վաղարշ Վաղարշյան	1953	Ձեռագիրը գտնվում է Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի արխիվում։ Հրատարակված չի եղել։

Մ. ԳՈՐԿՈՒ ՊԻԵՍՆԵՐԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Պիեսի անունը	Բեմադրության թիվը	Թատրոն	Ռեժիսյոր
1. «Հատակում»	1922, փետրվարի 25	Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն	Իսահակ Ալիխանյան
2. «Հատակում»	1922, հոկտեմբերի 26	Թբիլիսիի հայկական թատրոն	Իսահակ Ալիխանյան
3. «Հատակում»	1927	Թբիլիսիի հայկական թատրոն	Նիկոլայ Շեստով
4. «Հատակում»	1928, մարտ	Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն	Իսահակ Ալիխանյան
5. «Հատակում»	1929, մարտ	Բաքվի հայկական թատրոն	Լևոն Քալանթար
6. «Հատակում»	1932, հոկտեմբերի 2	Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն	Արմեն Գուլակյան
7. «Հատակում»	1932, նոյեմբերի 13	Լենինականի Ա. Մռավյանի անվան թատրոն	Վարդան Աճեմյան
8. «Հատակում»	1933, հունվար	Թբիլիսիի հայկական թատրոն	Իսահակ Ալիխանյան
9. «Եգոր Բուլիչով և ուրիշները»	1933, մայիսի 30	Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն	Բորիս Զախավա
10. «Դոստիգաև և ուրիշները»	1934, մայիսի 12	Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն	Վաղարշ Վաղարշյան

Պիեսի անունը	Բեմադրության թիվը	Թատրոն	Ռեժիսյոր
11. «Մայրը» (վեպի ինսցենիրովկա)	1937, ապրիլի 30	Բաքվի հայկական թատրոն	Թադևոս Սարյան
12. «Վասսա Ժելեզնովա»	1937, մայիսի 29	Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն	Վաղարշ Վաղարշյան
13. «Թշնամիներ»	1938, մայիս	Ամո Խարազյանի անվան շրջիկ թատրոն	Սարգիս Քոչարյան
14. «Թշնամիներ»	1938, դեկտեմբերի 22	Թբիլիսիի հայկական թատրոն	Ալեքսանդր Աբարյան
15. «Հատակում»	1939, ապրիլ	Ստեփանավանի շրջանային թատրոն	Ֆերդինանդ Բժիկյան
16. «Թշնամիներ»	1939, մայիս	Կիրովականի թատրոն	Ջերգիս Ժամհարյան
17. «Վերջիններըը»	1940, մարտի 12	Ալավերդու շրջանային թատրոն	Գուրգեն Ջանիբեկյան
18. «Վերջինները»	1941	Ստեփանավանի շրջանային թատրոն	
19. «Հատակում»	1946, հունիս	Լենինականի Ա. Մռավյանի անվան թատրոն (բեմադրության վերականգնում)	Վարդան Աճեմյան

Պիեսի անունը	Բեմադրության թիվը	Թատրոն	Ռեժիսյոր
20. «Թշնամիներ»	1950, ապրիլի 24	Լենինականի Ա. Մռավյանի անվան թատրոն	Ալեքսանդր Աբարյան
21. «Վասսա Ժելեզնովա»	1950, հունիս	Էջմիածնի Ամո Խարազյանի անվան թատրոն	Հրանտ Մանվելյան
22. «Եգոր Բուլըչով և ուրիշները»	1952, մարտի 22	Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն	Բորիս Զախավա
23. «Արևի զավակները»	1953, մայիսի 3	Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն	Վլադիմիր Աքսենով
Երևանի Թատերական ինստիտուտի դիպլոմային բեմադրությունները			
24. «Վասսա Ժելեզնովա»	1949, մայիս	Դերասանական ֆակուլտետ	Վաղարշ Վաղարշյան
25. «Քաղքենիներ»	1951, մայիս	Դերասանական ֆակուլտետ	Մուրադ Կոստանյան
26. Զրկվածները»	1952, մայիս	Դերասանական ֆակուլտետ	Վաղարշ Վաղարշյան

ԲԻԲԼԻՈԳՐԱՖԻԱ

ՆԱԽԱՌԵՎՈԼՅՈՒՑԻՈՆ ՄԱՄՈՒԼ

1. Խ. Սամվելյան. Գրական ակնարկներ, «Տարազ», 1900, № 38—39
2. Տ. Հովհաննիսյան. Մաքսիմ Գորկի, «Մշակ», 1900, № 101—149
3. Ա. Պ. Չեխովի և Ա. Մ. Գորկու Թիֆլիս ժամանելու մասին, «Մշակ», 1900, № 103
4. Տ. Հովհաննիսյան. Մ. Գորկի, «Մշակ», 1901, № 249
5. Մ. Բերբերյան. Մ. Գորկու կյանքն ու գրական գործունեությունը, «Լումա», 1902, № 3
6. Մ. Գորկին որպես գրող և մարդ, «Մշակ», 1902, № 233
7. Ռուս գրականության նորությունները [Մ. Գորկու «Քաղքենիները»], «Մուրճ», 1902, № 12
8. Դիտող. Մի դատախոսություն երկու պիեսի մասին [«Քաղքենիները»], «Նոր-Դար», 1902, № 194
9. Լ. Ս. «Հատակում» Գեղարվեստական թատրոնում, «Մուրճ», 1903 № 1
10. Հակոբ Գենջյան. Նոր-Նախիջևանի դրամատիկ. ընկ. («Քաղքենիները»), «Մշակ», 1903, № 32
11. Տ. „На дне" ներկայացումը Բեռլինում, «Մշակ», 1903, № 195
12. Г. Т. Максим Горький в Тифлисе, „Новое обозрение", 1903. № 6553
13. Ник. Кара-Мурза, Кавказские воспоминания о Горьком, „Новое обозрение", 1903, № 6559
14. С. Вартанян. Максим Горький в Тифлисе, „Мир божий", 1903, книга 3
15. Մի բացատրության արժեքը [«Քաղքենիները»], «Մշակ», 1903, № 105
16. Լ. Ինչու են վրդովվում, «Մշակ», 1904, № 268
17. Ռուսաց գրական նորություններ [Մ. Գորկի „Дачники"], «Մուրճ», 1905, № 4

18. Սևումյան. Ժողովրդական հանրամատչելի թատրոն, «Ընկեր», 1906, № 36

19. Т. [С. Спандарян], Политические заметки, „Бакинский пролетарий", 1907, № 2

20. Վ. Տ. Հայոց թատրոնի վերակազմությունը, «Հուշարար», 1907, № 1, 5, 8

21. Altasena. Խոհեր մեր թատրոնի մասին, «Հուշարար», 1907, № 5

22. Տիրոյան. Մաքսիմ Գորկին և ռուս ինտելիգենցիան, «Ժամանակ», 1907, № 7

23. Т. [С. Спандарян], Благородное возмущение, „Бакинский пролетарий", 1903, № 7—8

24. Vikast. Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնը, «Գեղարվեստ», 1908, № 1—2

25. Աշխատակից. Հասարակական կյանքում [Գորկու մասին], «Մշակ», 1908, № 114

26. Սևումյան. Մի առաջարկություն, «Հուշարար», 1908, № 3, 5

27. Սևումյան. Ռուսաստանի ռեժիսորների առաջին համագումարը, «Հուշարար», 1908, № 5

28. Հայկական ներկայացումներ [«Հատակում»], «Հուշարար», 1908, № 8

29. Լ. Դ. Թատրոն և երաժշտություն [«Հատակում»], «Մշակ», 1908, № 239

30. «Հատակում», «Գործ», 1908, № 41

31. Հայոց թատրոն [«Հատակում»], «Խաթաբալա», 1908, № 45

32. К. А., Армянский театр („На дне"), „Закавказское обозрение", 1908, № 39

33. Кавказская русско-армянская труппа на Варненской сцене, „Свободен час" (на болгарсяом яз.), 1909 от 2 августа

34. Հ. Հակոբյան. Թատրոն և երաժշտություն [«Հատակում»], 1909, № 281

35. Հայ թատրոն [«Հատակում»], «Թատրոն և երաժշտություն», 1910, № 1—2

36. Հորացիո. Թատրոն [«Հատակում»], «Սուրհանդակ», 1910, № 51

37. Հայկական ներկայացում [«Հատակում»], «Հորիզոն», 1910, № 4

38. «Հատակում», «Մշակ», 1910, № 3

39. Стивин [С. Шаумян], О Горьком. „Современная жизнь", 1911, № 1

40. Гр. Ам., Армянский спектакль, „Баку", 1911 от 12 марта

41. Друг театра, „Армянский спектакль", Тифлисский листок", 1911 от 26 октября

42. Ер. Палян, Армянская драма, Юбилей Аветяна, „Каспий", 1912 от 23 ноября

43. Ա. Մասվյան. [Մ. Գորկու հեքիաթները], «Պայքար», 1916, № 10

44. [Ս. Շահումյան] «Հայ գրականության ժողովածուի» մասին, «Պայքար», 1916, № 33
45. [Ս. Շահումյան] „Летопись" ամսագրի մասին, Մ. Գորկի, «Պայքար», 1916, № 37
46. Ա. Կարինյան. [Մ. Գորկու հեքիաթները], «Պայքար», 1916, № 38
47. Ա. Շիրվանզադե. Նոր գիրք, «Մշակ», 1916, № 119
48. «Հատակում», «Հորիզոն», 1917, № 258
49. «Հատակում», «Մշակ», 1917, № 261
50. Ս. Տարագիր. Ժողովրդական տանը [«Հատակում»], «Պայքար», 1917, № 9
51. «Հատակում», «Մշակ», 1917, № 38, 46
52. «Հատակում», «Մշակ», 1918, № 203, 205

ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ՄԱՄՈՒԼ

53. Տիգրան Հախումյան. Մաքսիմ Գորկին և դարձյալ ինտելիգենցիայի հարցը. «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 231
54. Լ. Քալանթար. Հայ թատրոնի հերթական խնդիրները, «Պայքար», 1923, № 10—11
55. Эри. Армянский театр („На дне"), „Заря Востока", 1923 от 5 марта
56. Դիտող. Թատրոն և երաժշտություն («Հատակում»), «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 99
57. Ս. Վարդանյան. Մաքսիմ Գորկին Թիֆլիսում, «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 36, 37
58. Մաքսիմ Գորկու հոբելյանը Երևանում, «Խորհրդային Հայաստան» 1928, № 77
59. Ն. Մ., Գորկուն նվիրված երեկո, «Պրոլետար», 1928, № 87
60. Մ. Գորկին Հայաստանում. «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 172, 173, 174
61. Հանդիսատես. «Հատակում» (1-ին Պետթատրոնում), «Խորհրդային արվեստ», 1932, № 1
62. Թատերասեր. Մ. Գորկու «Հատակումը» (Թիֆլիսի հայկ. թատրոն), «Պրոլետար», 1932, № 283
63. Գ. Մ. «Հատակում», «Պրոլետար», 1932, № 284
64. Ողջույն Գորկուն, «Խորհրդային Հայաստան», 1932, № 224
65. Սիրաս. «Հատակում», «Խորհրդային Հայաստան», 1932, № 254
66. Ալազան. Հանդիպումներ Գորկու հետ, «Գրական թերթ», 1932, № 20
67. «Հատակում», «Գրական թերթ», 1932, № 22
68. Ս-ման. «Հատակում» [Լենինականի թատրոնում], «Խորհրդային արվեստ», 1932, № 3

69. „Егор Булычов и другие“ на сцене гостеатра Армении, „Правда“, 1933, № 158
70. Ս. Բ. «Եգոր Բուլըչով և ուրիշները» առաջին պետթատրոնում, «Խորհրդային Հայաստան», 1933, № 123
71. Ե. Միրզոյան, Ռ. Աթայան. Սիրաս, Ա. Ղազարյան. Ռուսական բուրժուազիայի մահացու դատավճիռը, «Խորհրդային Հայաստան», 1933, № 129
72. Տ. Եգոր Բուլըչով և ուրիշները. «Բանվորական Երևան», 1933. № 48
73. Տիգրան Հախումյան. Մեծ ընդհանրացումների ներկայացում, «Խորհըրդային արվեստ», 1933, № 6
74. «Եգոր Բուլըչով և ուրիշները», «Գրական թերթ» 1933, № 10
75. «Հատակում», «Գրական թերթ», 1933, № 22
76. ՎԱ-ՆՆ. «Հատակում» 2-րդ պետթատրոնում, «Բանվոր», 1933, № 142
77. Գ. Սարյան. Ռուսական կապիտալիզմի կործանումը. «Ավանգարդ», 1933, № 126
78. А-лян. „Егор Булычов и другие“, „Коммунист“, 1934, № 131
79. Ռ. Աթայան, Հր. Միրզոյան, Ա. Ղազարյան, «Դոստիգաև» մեր թատրոնում, «Խորհրդային Հայաստան», 1934, № 129
80. Արմ. Թամրազյան. [Աբելյանը Բուլըչովի դերում], «Խորհրդային Հայաստան», 1934, № 283
81. Մ. Մ. «Դոստիգաև և ուրիշները» առաջին պետթատրոնում, «Երևանի բանվոր», 1934, № 26
82. «Դոստիգաև և ուրիշները», «Խորհրդային Հայաստան», 1934, № 128
83. «Դոստիգաև և ուրիշները», «Ավանգարդ», 1934, № 129
84. Գր. Զախիրյան. Գորկին առաջին կարմրադրոշ պետ. թատրոնում, «Խորհրդային արվեստ», 1934, № 5—6
85. Արամյան. «Դոստիգաև և ուրիշները», «Կուլտուրական ֆրոնտ», 1934, № 17
86. Գուրխո. Մեծ ճանապարհին, «Բանվորական Երևան», 1934, № 3
87. Շիրվանզադե. Նամակ պետթատրոնի դիրեկցիային, «Գրական թերթ», 1934, № 2
88. Ս. Մելիքսեթյան. Ռեպերտուարային խնդիրներ, «Խորհրդային Հայաստան», 1935, № 108
89. Գ. Ավետյան. Իմ արցունքներին փոխարինել է ժպիտը, «Խորհրդային Հայաստան», 1935, նոյեմբերի 29
90. Վ. Վաղարշյան. Ռեժիսյոր-Դերասան-Հանդիսատես, «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 1
91. Հ. Հակոբյան. Մ. Գորկի, «Պրոլետար», 1936, № 140
92. Տ. Վ., Գորկին հայ բեմում, «Խորհրդային արվեստ», 1936. № 12

93. Հովհան Գ. Հայ բոլշևիկյան քննադատությունը Գորկու մասին, «Գրական թերթ», 1936, № 17
94. «Վասսա Ժելեզնովան» Պետթատրոնում, «Խորհրդային Հայաստան», 1937, № 152
95. Հովհան Գ. Գորկին և հայ գրականությունը, «Գրական թերթ», 1937, № 19
96. Ամիրխանյան Հ. Ինչպես չպետք է մեկնաբանել [«Մայրը» Բաքվի հայկական թատրոնում], «Կոմունիստ», 1937, № 107
97. Варданян В., М. Горький и армянский театр, „Коммунист", 1938, № 71
98. Վարդանյան Վ., Գորկին և հայ թատրոնը, «Գրական թերթ», 1938, № 15
99. «Հատակումը» 2-րդ պետթատրոնում, «Բանվոր», 1938, № 69
100. К. Хор. Пьеса Горького „Враги" на сцене армянской драмы, „Заря Востока", 1938, № 297
101. Ա. Աբարյան. Իմ աշխատանքը «Թշնամիներ» պիեսի վրա, «Խորհրդային Վրաստան», 1938, № 116
102. [Ալիխանյան Իս., Ամիրբեկյան Ջորի, Մոճոյան Մ., Լուսինյան Ա. և ուրիշներ իրենց դերերի մասին «Թշնամիներ» ներկայացման մեջ], «Խորհրդային Վրաստան», 1938, № 116
103. Բալասանյան. «Թշնամիները» հայ պետթատրոնում, «Խորհրդային Վրաստան», 1938, № 116
104. Ստեփան Գրիգորի Քափանակյան. (Նրա մասին) «Խորհրդային Վրաստան», 1939, դեկտեմբերի 12
105. С. Барсегян. Пьеса „Последние" в Алавердском театре, „Коммунист", 1940 от 29 марта
106. Вагаршян Вагарш, Образы Горького на национальной сцене, „Советское искусство", 1941, № 25
107. Вагаршян Вагарш, Горький на армянской сцене, „Театральная неделя", 1941, № 25
108. Заславский Д., „Егор Булычов и другие", „Правда", 1941, № 156
109. Горбунова Е., „Егор Булычов и другие", „Советское искусство", 1941 № 23
110. Заславский Д., „Егор Булычов и другие", „Коммунист", 1941 от 10 июня
111. Ռուբեն Հովհաննիսյան. «Եգոր Բուլըչով և ուրիշները», «Սովետական Հայաստան», 1941, № 116
112. „Егор Булычов и другие" на армянском языке, „Труд", 1941, № 131

113. Альтман Иоган, Талантливый театр, „Вечерняя Москва", 1941 от 6 июня
114. „Егор Булычов и другие" на армянской сцене, „Правда", 1941, № 155
115. „Егор Булычов и другие" в театре им. Г. Сундукяна, „Известия", 1941, № 132
116. «Եգոր Բուլըչովի» հաջողությունը Մոսկվայում, «Ավանգարդ», 1941, № 133
117. Տիգրան Հախումյան, Հիշողություններ, հանդիպումներ, «Սովետական գրականություն», 1943, № 3
118. Ալ. Մանուկյան. Կիրովականի թատրոնը, «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1944, № 9
119. А. М. Горький — редактор и издатель армянской литературы, „Коммунист", 1946, № 140
120. Пьесы Горького на армянской сцене, „Коммунист", 1946, № 141
121. Արաքսման Ա., Մի մշտաթարմ ներկայացման մասին («Եգոր Բուլըչով և ուրիշները»), «Սովետական Հայաստան» 1946, № 62
122. „Егор Булычов и другие", „Коммунист", 1946, № 59
123. Թերզիբաշյան Վ., Մ. Գորկու պիեսները հայ բեմի վրա - «Գրական թերթ», 1946, 30 հունիսի
124. Աղաբաբյան Ս., Հախվերդյան Լ. Երկու փայլուն ներկայացում («Հատակում»), «Սովետական գրականություն և արվեստ» 1947, № 7
125. Արաքսման Ա., «Հատակում» (Լենինականի թատրոնի ներկայացումը Երևանում), «Սովետական Հայաստան», 1947, № 141
126. Овнан Г., Горький и армянское искусство, „Коммунист", 1946, № 141
127. Овнан Г., Горький и армянский театр, „Коммунист", 1948, № 6
128. „Враги" М. Горького на сцене ленинаканского драматического театра, „Коммунист", 1950 от 15 апреля
129. Ա. Հովսեփյան, Մ. Նարյան. Հաջող բեմադրություն, «Բանվոր», 1950, № 80
130. Մ. Բերոյան. Մ. Գորկու «Թշնամիները» Լենինականի պետական թատրոնում, «Գրական թերթ», 1950, № 17
131. Մ. Գորկու «Թշնամիները» Լենինականի թատրոնում, «Ավանգարդ», 1950, № 56
132. Վաղարշյան Վ., «Թշնամիները» (Լենինականի թատրոնում), «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1950, № 7
133. Барсегян С., О ленинаканском драматическом театре, „Коммунист", 1951, № 29

134. Ավ. Իսահակյան. Հայ ժողովրդի մեծ բարեկամը, «Սովետական Հայաստան», 1951, № 140

135. Վաղարշյան Վաղարշ. Միշտ Գորկու հետ, նույն տեղում (տես նաև Վաղարշյանի հոդվածը «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1949, № 1)

136. Գուրգեն Հովհան. Գորկին և հայ իրականությունը, նույն տեղում

137. Արեշյան Ս., Նոր արժեքավոր ուսումնասիրություն Գորկու մասին, «Սովետական Հայաստան», 1951, № 249

138. Арешян С., А. М. Горький и армянская культура, „Коммунист",1951, № 140

139. Меликова, Е. „Максим Горький и армянская культура", „Коммунист", 1951, № 191

140. К постановке пьесы „Егор Булычов и другие", „Коммунист", 1952, № 67

141. Ռ. Զարյան. Երկրորդ ծնունդ, «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1952, № 8

142. Ս. Հարությունյան. Գորկիական տրադիցիաների ուղիով, «Սովետական Հայաստան», 1952, № 88

143. Аксенов В., „Егор Булычов и другие" (в т-ре им. Г. Сундукяна), „Коммунист", 1952, № 137

144. Ս. Մելիքսեթյան. «Արևի զավակները», «Սովետական Հայաստան», 1953, № 150

145. Ризаев С., Из истории постановки армянским театром пьесы „На дне", „Коммунист", 1953, № 115

Ա Ն Վ Ա Ն Ա Ց Ա Ն Կ

Աբարյան Ալեքսանդր—176, 177, 180, 187
Աբելյան Հովհաննես—52, 138—142, 173
Աբելյան Մարիկա—139
Ագամյան Ալեքսանդր—128
Ագամյան Սաթենիկ—44, 62, 70
Ադնաուրյան Արուս—95
Աթայան Ռաֆայել—157
Ալազան Վահրամ—144
Ալաջալյան Սերգեյ—103
Ալավերդյան Լեոն—60
Ալավերդյան Սիրան—169, 196, 203, 204
Ալեքսանյան Լյուբա—130, 169
Ալիխանյան Իսահակ—60, 61, 64, 70, 75—77, 79, 80, 159, 178, 179
Ալիխանյան Ստեփան—189
Ակսենով Վ. Ն.—201
Աղայան Ղազարոս—23
Աղայան Մաթեոս—60
Աճեմյան Վարդան—93—95, 105, 181
Ամերիկյան Ցոլակ—96—98, 103—105, 189
Ամիրբեկյան Դորի—179
Ամիրյան Գրիգոր—52
Այվազյան—189
Այվազյան Տիգրան—133
Անաստասե Ա.—174
Աշուղյան Գեորգ—177, 193—195
Ասլանյան Գեորգ—157
Ասրյան Արուս—200
Ավագյան Հովհաննես—131, 132, 195
Ավետիսյան Ավետ—90, 91, 129, 151—153, 158, 167, 199, 200, 205
Ավետիսյան Սիրուշ—197
Ավետյան Գրիգոր—18, 37, 41, 44, 45, 46, 50, 55, 57, 58, 62, 63, 70, 75, 91
Ավետյան Վիկտորիա—45, 46, 49, 57, 62
Արագյան Ամալյա—169, 194, 206
Արեշյան Սալոմե—184
Արծրունյան Կարապետ—190
Արուտչյան Միքայել—148
Արուտչյան Սարգիս—201
Աֆինոգենով Ա. Ն.—160
Աֆրիկյան Գեղամ—130

Բագրատունի Վաչե—130
Բադալյան Հակոբ—95
Բալուխատըյ Ս.—7, 17, 22, 26, 71

Բերսենև Ի. Ն.— 163
Բերոյան Ասյա— 102
Բերոյան Արտեմ— 76, 177
Բժիկյան Ֆերդինանդ— 177, 180
Բիրման Սերաֆիմա— 161, 163, 164, 169, 171
Բյալիկ Բ.— 93, 109, 121, 147, 149, 162, 169
Բունիաթյան Օրի— 127, 157, 158

Գաբրիելյան Գուրգեն— 198
Գարագաշ Հայկուհի— 127—129
Գենջյան Հակոբ— 16
Գոգոլ Ն. Վ.— 13, 55
Գորչակով Ն. Մ.— 84
Գրիբոեդով Ա. Ս.— 185
Գրիգորյան Աբրահամ— 58
Գուլազյան Օլգա— 41, 44, 48—50, 60, 70, 87, 126, 127, 194, 195
Գուլակյան Արմեն— 85, 86, 159
Գուսև Վիկտոր— 160

Դանիլով Ս. Ս.— 26
Դեմիրճյան Դերենիկ— 77
Դյագիլև Ս.— 30
Դոստոևսկի Ֆ. Մ.— 39
Գուրյան-Արմենյան Եկատերինա— 190

Զարեհ— 60, 70
Զախավա Բ. Ե.— 106, 107, 119, 121, 125, 126, 131, 141, 143, 185, 191, 197
Զտոլավսկի Դ. Օ.— 138, 182, 193
Զարյան Ռուբեն— 31, 48, 57, 162, 171, 187, 191
Զոլա Էմիլ— 130

Զոհրաբյան Լևոն— 98—102, 104, 105, 190
Զուրաբով Կ. Յա.— 54, 55

Թարյան Ստեփան— 161
Թովմասյան Ժաննա— 190
Թումանյան Լևոն— 7, 19

Ժորգանիա Նոյ— 178

Իվանով Վսեվոլոդ— 146

Լենին Վ. Ի.— 6, 14, 15, 28, 29, 69, 72, 160
Լիսիցյան Ստեփան— 19, 20, 31
Լուկյանով Ս. Վ.— 121, 125
Լուսինյան Հարություն— 177

Խարազյան Ամո— 64, 174, 175, 180, 181
Խարազյան Աշխեն— 186, 187
Խաժակյան Գարուշ— 197

Կաչալով Վ. Ի.— 45
Կարապետյան Ժորժ— 180
Կարինյան Արտաշես— 184
Կնունյանց Բոգդան— 27, 35
Կոմիսարժևսկայա Վ. Ֆ.— 30, 44
Կորնեյչուկ Ալեքսանդր— 160, 183
Կուզել Ա.— 30, 40

Հախումյան Տիգրան— 105, 143
Հակոբյան Հակոբ— 8, 35, 58, 59, 69
Հակոբյան Վազգեն— 189
Հայկազյան— 58
Հայկասար Մ.— 95, 189
Հայրապետյան Աշոտ— 79, 80, 176
Հասմիկ (Հակոբյան)— 55, 60, 70, 87—89, 117, 126, 164—166, 168, 170, 171, 197

Հարությունյան Արծրունի— 95; 188, 190
Հարությունյան Գեղամ— 196, 197
Հարությունյան Հ.— 60
Հովհաննիսյան Հեղինե— 194
Հովհաննիսյան Տիգրան— 7, 8
Հովնան Գուրգեն— 21, 33

Ղազարյան Աշոտ— 157
Ղուշչյան — 58, 67

Մալյան Դավիթ— 128, 206
Մամիկոնյան Արշակ— 41, 60
Մայակովսկի Վլադիմիր— 142
Մայսուրյան Օլգա— 41, 44, 60, 70
Մանվելյան Հրանտ— 186
Մանվելյան Միքայել— 75, 76
Մանուկյան — 58
Մասեհյան Հովհաննես— 18
Մարգունի Վաղինակ— 119, 156, 157, 200
Մելիքյան Վարվառա— 41, 60
Մելիքսեթյան Սարգիս— 56, 73, 139, 140
Մելքումյան Վարյա— 131, 133
Մերեժկովսկի Դ.— 30
Միխայլովսկի Բ. Վ.— 30, 53
Միրզոյան Գ.— 41
Միրզոյան Վարդան— 44, 60
Մխիթարյան— 58
Մկրտումյան Անիկ— 197
Մոլիեռ Ժան— 185
Մոճոյան Մայրամիկ— 179
Մոսկվին Ի. Մ.— 44
Մռավյան Ասքանազ— 69
Մսրլյան Լևոն— 128, 129, 151—153, 167
Մուրադյան Հրայր— 157
Մուրադյան Մարգո— 198
Մուրացան— 42, 55

Յուզովսկի Յու. Յու.— 161
Յուժին-Սումբատով Ա. Ի.— 15

Նալբանդյան Միքայել— 11
Նայդենով Ս. Ա.— 12, 15
Նարդոս— 42
Նեմիրովիչ-Դանչենկո Վլ. Ի.— 15, 16, 51, 79, 80, 82, 86, 87, 123, 137, 176
Ներսիսյան Հրաչյա— 157—159
Նովիցկի Պ.— 121, 122
Նովիկով-Պրիբոյ Ա.— 142

Շահումյան Ստեփան— 7, 8, 10, 15, 21—25, 27—29, 35, 68, 69, 75, 178
Շեքսպիր Վիլյամ— 18, 185
Շիլլեր Ֆրիդրիխ— 75
Շիրվանզադե Ալեքսանդր— 42, 55, 141, 143, 185
Շոլոխով Միխայիլ— 141
Շչուկին Բ. Վ.— 112, 121, 122, 125, 157, 182

Ոսկանյան Արուս— 70, 87, 89, 90, 169. 170—172
Ոսկանյան Հովսեփ— 60
Ոսկերչյան Արտաշես-- 184

Չախիրյան Գրիգոր— 151
Չարենց Եղիշե— 148
Չեխով Ա. Պ.— 185
Չիլինգարյան— 60
Չմշկյան Սաթենիկ— 58
Չոլախյան Սերգեյ— 189

Պահարե— 173
Պանֆերով Ֆ.— 142
Պաշեննայա Վ. Ն.— 164
Պարոնիկյան Մայրանուշ— 154—156, 168
Պյատնիցկի Կ. Պ.— 29

Պոլեվոյ Ն. Ա.— 18
Պողոսյան Պերճ— 42
Պուշկին Ա. Ս.— 185

Ջաբար Ալեքսանդր— 56
Ջանան Մկրտիչ— 87, 88
Ջանիբեկյան Գուրգեն— 128, 180

Ռեյնհարտ Մաքս— 22
Ռշտունի Արամ— 189

Սամվելյան Խ.— 8
Սարգսյան Ժենյա— 198, 199
Սարյան Գուրգեն— 149
Սեբար Եվգինե— 129
Սիմոնյան Մետաքսյա— 195, 198
Սիմոնով Կոնստանդին— 183
Սիրանույշ (Քանթարճյան Մերովբե)— 52, 57
Սիրաս Հմայակ— 92
Սոլովյան— 58
Սպանդարյան Սուրեն— 9, 15, 27, 29, 33, 35—37, 40, 42, 46, 47, 53, 68, 70
Ստալին Ի. Վ.— 18, 27, 160, 184
Ստանիսլավսկի Կ. Ս.— 16, 48—50, 56, 84, 87, 88, 107, 111, 165
Ստեփանյան Վարդուհի— 169
Սունդուկյան Գաբրիել— 15, 42, 55, 75, 185
Սուրենյան Սուրեն— 102, 103
Սևումյան Օվի (Հովհաննես)—38, 41, 44, 48, 49, 51—54, 56—60, 62, 64, 70
Վալենտին Ռիխարդ— 22
Վաղարշյան Վաղարշ— 110—125, 127, 133, 135—138, 143, 148, 156, 159—161, 187, 192, 193, 202, 203

Վանշիր Միքայել— 41
Վարդանյան Ռուզաննա— 130, 132, 137, 154, 155, 168, 195
Վարդանյան Սերգեյ— 54
Վարդանյան Վավիկ (Անուշավան) — 87, 90, 117, 118, 134, 135, 158
Վարդերեսյան Վարդուհի— 190

Տելյակովսկի Վ. Ա.— 26
Տեր-Առաքելյան Մնացական— 58
Տեր-Կևորկով Ա.— 75
Տերյան Վահան— 65
Տիրոսյան Մարգո— 179, 190
Տիցիան— 135
Տոլստոյ Ա. Ն.— 142

Ցեխնովիցեր Օ.— 34

Ուրվանցև Նիկոլայ— 59

Փաշայան Արտաշես— 188
Փափազյան Վրթանես— 39
Փիրումյան Գևորգ— 58

Քալանթար Լևոն— 11, 44, 60, 64—67, 73—76, 78, 86, 173
Քափանակյան Ստեփան— 41, 43, 48, 50, 60
Քոչարյան Սարգիս— 56, 174

Օզարաշյան Ռիմա— 190
Օստրովսկի Ա. Ն.— 15, 45, 165

Ֆադեև Ա. Ա.— 142
Ֆելդման Զ.—161, 164
Ֆիլոսոֆով Դ.— 30, 34
Ֆոմին Ա.— 12, 13

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

	Էջ
Գորկին և նախառևոլյուցիոն հայ թատրոնը	5
Գորկու դրամատուրգիան և պայքար սոցիալիստական ռեալիզմի համար սովետահայ թատրոնում	72
Գորկիական ռեպերտուարի հաստատումը և սովետահայ թատրոնի հետագա զարգացումը սոցիալիստական ռեալիզմի ուղիով	145
Բիբլիոգրաֆիկ տեղեկություններ	211
Անվանացանկ	225

ՍԱԲԻՐ ԱԼԵՔՊԵՐԻ ՌԻԶԱՑԵՎ

«ՄԱՔՍԻՄ ԳՈՐԿՈՒ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ ՀԱՅ ԲԵՄՈՒՄ»

Պատ. խմբագիր Լ. Հախվերդյան
Հրատ. խմբագիր Խ. Գյուլնազարյան
Տեխ. խմբագիր Մ. Ա. Կափլանյան
Վերստուգող սրբագրիչ Ս. Շահբազյան

ՎՀԽ 308 Հրատ. 1238 Պատվեր 384 Տիրաժ 1000 ՎՖ 00597

Հանձնված է արտադրության 15/XI 1955 թ., ստորագրված է տպագրության 2/II 1956 թ., հրատ. 10 մամուլ, տպագրական $14^1/_2$ մամուլ +18 ներդիր։ Գինը 9 ռ., կազմը 2 ռ.։

Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչության տպարան, Երևան, Աբովյան, 124։

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
FL0006980

A II
20633