

ՀԱՅ-ՌՈՒՍԱԿԱՆ
ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ
ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ



Ե Ր Ե Վ Ա Ն



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

АРМЯНО-РУССКИЕ
ТЕАТРАЛЬНЫЕ
С В Я З И

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1978

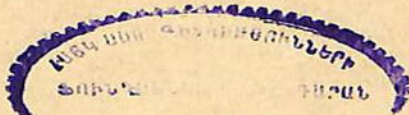
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅ-ՌՈՒՍԱԿԱՆ
ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ
ԱՌՆՁՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

A II
64107

~~40509~~

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԳՐԵՎԱՆ 1978



Ժողովածուի նյութերը լուսարանում են հայ և ռուս ժողովուրդների թատերական կապերը: Հոգվածները զաղափար են տալիս, թե ռուսական գրականության նշանավոր երկերը ինչ լուսարանություն են ստացել հայ բեմում: Միաժամանակ բացահայտվում է, թե հայ նոր և սովետական թատրոնի վրա ինչ ազդեցություն են ունեցել ռուսական բեմական արվեստի առաջադեմ ուղղությունները:

Պատասխանատու խմբագիր
արվեստագիտության դոկտոր

Բ. Բ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել՝

բանառ. գիտ. դոկտոր

Լ. ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆԸ

և արվեստագիտ. քեկ.

Հ. Վ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԸ

80101
Հ $\frac{703}{703 (02)} - 78$ 73—78

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1978

«ԿԵՆԴԱՆԻ ԴԻԱԿԻ» ԲԵՄԱԿԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԻՑ

1

Ռուսական դրամատուրգիայի բնական տրագիցիան հայ թատրոնում շատ հարուստ պատմություն ունի:

Դեռ անցյալ դարի 60-ական թվականներից սկսած՝ ռուս դրամատուրգների աչքի ընկնող երկերը խաղացվել են հայ թատրոնում: Առաջին ռուս դրամատուրգը, որ մուտք է գործել հայ թատրոն՝ Օստրովսկին էր: Օստրովսկուց հետո բնավարձրացան Սուխով-Կոբիլինի, Գրիբոյեդովի, Գոգոլի, Լեռմոնտովի և ուրիշների սիրեսները: Մի խոսքով՝ չկա ռուսականավոր մի դրամատուրգ, սկսած Ֆոնվիզինից մինչև Տուրգենևը, Լեռմոնտովից մինչև Չեխովն ու Գորկին, որ խաղացված չլինի հայ բեմում:

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

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

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

Զափազանց բնորոշ է այն պայքարը, որ «Հայկական աշխարհի» էջերից ռեակցիոն-պահպանողական քննադատությունը ծավալեց ոչ միայն Սունդուկյանի և Միքայել Տեր-Գրիգորյանի, այլև Օստրովսկու ու Սուխովո-Կորեիլինի դեմ: Զի կարելի ասել, թե ռուս դրամատուրգների դեմ ռեակցիոն ուժերի մղած պայքարն ավարտվում է այն ամոթալի պարտությամբ, որ նրանք կրեցին Օստրովսկու և Սուխովո-Կորեիլինի առնչությամբ՝ 60-ական թվականներին: Այս պայքարը շարունակվել է նաև հետագայում: Նման մի պայքար էլ 80-ական թվականներին ծավալվել է Գրիբոյեդովի անմահ կոմեդիայի շուրջը: Ավելի ուշ, արդեն 900-ական թվականներին՝ հայ թատրոնի և գրականության դեմոկրատական գործիչները պայքարում են Գորկու դրամատուրգիայի համար:

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

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

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

Իհարկե, չէր կարող:

Ռուս թատրոնի և դրամատուրգիայի նկատմամբ հանդես բերված սերն ու հետաքրքրությունը մեղանում տարեցտարի այնքան է աճել, այնպես ամրապնդվել, ռուսական դրամա-

տուրգիայի արժեքների ընդգրկման շրջանակն հետզհետե այնպես է լայնացել, որ շատ տարօրինակ և արտաոտց կլինեն, եթե հայ մամուլն ու թատրոնը շանդադառնային ուս մեծ գրողի դրամատուրգիային:

Չնայած դրան, Տոլստոյի դրամատուրգիան հայ իրականության մեջ ուշ է ճանապարհ գտել դեպի բեմ, և ընդհանրապես Տոլստոյը մեղանում ուշ է գիտակցվել որպես դրամատուրգ, որպես դրամատիկական գրականության մի հզաւէի ու հզոր ներկայացուցիչ:

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

Հայկական մամուլում, առանձնապես «Մշակ» լրագրում լույս են տեսել հոգւածներ Տոլստոյի՝ «Խավարի իշխանութեան» և «Լուսավորութեան պտուղներ» պիեսների մասին: Դրանք, ինչպես և «Հարութեան» ու «Աննա Կարենինա» վիպերի բեմականացման մասին մեր մամուլում գրվել է այն ներկայացումների կապակցութեամբ, որ կազմակերպել են տեղական ուսական թատերախմբերը կամ Ռուսաստանից եկած, հատկապես Մոսկւայի Փոքր թատրոնի դերասանները Պրավդինի ղեկավարութեամբ:

Այդ հոգւածները մեծ մասամբ նվիրված են վերոհիշյալ պիեսների գաղափարական բովանդակութեան բացահայտմանը: Հոգւածներն իրենց առաջ նպատակ են դրել ծանոթացնել հայ ընթերցող հասարակայնութեանը մեծ գրողի պիեսներին, մանավանդ որ «Խավարի իշխանութեան» բովանդակաւոր աղմուկ էր հանել և «որի մասին թե նվրոպայում և թե Ռուսաստանում մի ահագին գրականութեան էր կազմվել»¹,

¹ «Մշակ», 1895, № 143:

որովհետեւ այն մի կողմից «առաջ բերեց սքանչացում, գովասանք, իբրեւ մի մեծ գեղարվեստական արտահայտություն և փիլիսոփայական ու հոգեբանական խոր մտքեր պարունակող գործ»², իսկ մյուս կողմից՝ հայտարարվեց՝ «ռ-հայրենասիրական... նույնիսկ իրականության որեւէ հիմք չբովանդակող ստեղծագործություն», «սաստիկ դատապարտություն», որի համար «գրվածքը երկար ժամանակ արգելվեց ոչ միայն ներկայացման, այլև ընթերցման համար»³:

Արձագանքելով «Լուսավորության պտուղներին», «Մշակը» գրում է. Տոլստոյի պիեսը՝ «...մի բարդ, դրամատիկական կատարելություններ ունեցող գրվածք չէ, այլ մի պարզ, անպաճուճ պատկեր, որը գեղարվեստական ճշտությամբ ներկայացնում է ռուսաց հասարակության կյանքը՝ իր բոլոր կողմերով»⁴: Հոգվածագրին ամենից ավելի զբաղեցրել է պիեսի քննադատական ոգին: Նա ասում է. «Դուք տեսնում եք ձեր առաջ ժողովրդի արյուն-քրտինքով ապրող ռուս կավածատիրոջ, տեսնում եք՝ ոչինչ գործ ու զբաղմունք չունեցող երիտասարդություն, որի ամենամեծ իդեալը՝ «վելոսիպեդը» և «շներն» են, տեսնում եք արիստոկրատ օրիորդներ, որոնց օրվա մտածմունքը՝ «կուպլիսներ երգել ու լսելն է», տեսնում եք՝ ջղոտ, հիվանդոտ, բարոյապես և մտավորապես թուլացած, քայքայված ռուս արիստոկրատ կնոջ, տեսնում եք, թե ինչպես քաղաքային հեշտասեր կյանքը կյանում և ապականում է գյուղական թարմ տարրը, տեսնում եք, թե ինչպես լուսավորված մարդկանց մի ահագին լիգիտն, բան ու գործ թողած, առավոտից երեկո, խելագարվածի նման, զբաղված են հիպնոսիզմի սեանսներով, տեսնում եք վերջապես ռուս գյուղացուն իր խորին տգիտությամբ, իր ամբողջ աղքատությամբ, և տեսնելով այդ բոլորը, դուք փչել է մնում, որ արտասվեք, հիշելով, որ այդ բոլորը բացառություններ չեն, այլ իրականության ընդհանուր պատկեր»⁵:

2 Նույն տեղում:

3 Նույն տեղում:

4 «Մշակ», 1892, № 2:

5 Նույն տեղում:

Հոգւածագրերն ընդհանուր առմամբ ճիշտ վեր հանելով Տոլստոյի պիեսների մերկացնող ոգին, ճիշտ գնահատելով պիեսների մեջ պատկերված իրականությունը, տիպերը, միաժամանակ բանավեճ են մղել նրանց սխալ ըմբռնման դեմ: Այսպիս, օրինակ, «Լուսավորության պտուղների» կապակցությամբ հաճախ է գրվել, թե իբր Տոլստոյը հանդես է եկել լուսավորության դեմ: «Մշակի» հոգւածագիրն ասում է. «Նա զգվաճք է հարուցանում ոչ թե լուսավորության դեմ, այլ միայն կեղծ, շինծու, չհասկացող լուսավորության դեմ»⁶:

Մամուլը մասնավորապես շեշտել է Տոլստոյի պիեսների ազդեցությունը, այն ակտիվ ներգործությունը, որ նրանք ունենում են հանդիսատես հասարակության վրա՝ մղելով նրանց դեպի նոր մտքեր և խորհրդածություններ, մշակում նրանց մեջ քննադատական վերաբերմունք դեպի իրականությունը: «Մեծ գեղարվեստագետը,— գրում է մի հոգւածագիր,— արժանի է խորին հրախտագիտության, որ նա իր գեղարվեստական գրչով կարողանում է այնպես ուժեղ ցնցում պատճառել և ստիպել մտածելու, թե պետք է պատռել խավարը...»⁷:

Առաջին պիեսը, որ բեմադրվել է Տոլստոյից նախասովետական հայ թատրոնում «Կենդանի դիակ» դրաման էր Նար-Դոսի թարգմանությամբ⁸: «Կենդանի դիակի» բեմադրությունը կարևորություն է ստանում որպես թատերական կյանքի մի փաստ ոչ միայն նրա համար, որ Տոլստոյի դրամատուրգիայի բեմական պատմությունը հայ թատրոնում սկսվում է նրանով, այլև այն պայքարով, որ ծավալվել է հայ մամուլում այդ բեմադրության շուրջը:

⁶ Նույն տեղում:

⁷ «Մշակ», 1895, № 143:

⁸ «Կենդանի դիակի» հայերեն թարգմանությունը նախ լույս է տեսել «Սուրհանդակի» էջերում, 1911-ին, ապա՝ նույն տարին, առանձին զրգույկով: Ավելորդ շենք համարում հիշատակել, որ «Կենդանի դիակի» մի հատված (Պրոտասովի մենախոսությունը քննիչի մոտ) թարգմանել է Գարրիել Սունդուկյանը թիֆլիսահայ բարբառով (տե՛ս Գարրիել Սունդուկյանի «Ներկերի լիակատար ժողովածուի» երրորդ հատորի 423—424 և 665—666 էջերը):

«Կենդանի դիակեր» սյուժեի հիմքում ընկած է իրական մի դեպք՝ Գրիմեր ամուսինների քրեական գործը:

1900-ին Տոլստոյը սկսում է գրել «Կենդանի դիակը»: Մի առանձին համալրակությամբ նա աշխատում է պիեսի վրա և նույն տարին էլ ավարտում սեագիր վիճակում: Տոլստոյի դրամատիկական նոր երկի մասին լուրեր են տպագրվում մամուլում, ուր համառոտ պատմվում է նաև բովանդակությունը: Ահա դրանց հիման վրա էլ նույն տարին, 1900-ին, «Տարազը» լույս է ընծայում մի ընդարձակ հաղորդում ուսումնական գրողի նոր պիեսի մասին⁹: «Տարազի» հոդվածից, որ գրված է պատկառանքի խոր ղգացումով դեպի Տոլստոյը, մեծ հետաքրքրությամբ և ակնկալությամբ նրա նոր ստեղծագործության նկատմամբ, երևում է, որ պիեսն իր վաղ շրջանում, երբ գեռ «Դիակ» էր կոչվում, իր սյուժետային կառուցվածքով տարբեր է եղել նրանից, ինչ որ հիմա մեզ հայտնի է, և որ գործողության ընթացքով շատ մոտ՝ կյանքում պատահած այն իրադարձություններին, որոնք հիմք են ծառայել սյուժեի կառուցման համար:

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

Մամուլում հրապարակված նյութերից Տոլստոյի նոր երկի մասին իմանում է այն կինը, որի կյանքի դեպքերն էին նկատի առնված պիեսում: Նա դիմում է Տոլստոյին և խնդրում չհրապարակել պիեսը, որովհետև դա կստիպի իրեն նորից չհրապարակել մի ժամանակ կրած և արդեն հուշ դարձած հոգեվերապրել մի ժամանակ կրած և արդեն հուշ դարձած հոգեկան տառապանքները, գուցե և պատճառ դառնա դատական նոր գործի հարուցման¹⁰: Տոլստոյը խաստանում է չհրապար-

⁹ «Տարազ», 1900, № 48:

¹⁰ Л. Н. Толстой, Полное собрание художественных произведений, т. IX, 1929, стр. 470.

բակել այն, և, ինչպես տանեցիներն են վկայում, այդ կապակցությամբ ասել է, թե «մարդկային կյանքը թանկ է ամեն տեսակի գրվածքից»¹¹։

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

Մեծ գրողի երկի հետմահու հրատարակությունը ահագին աղմուկ առաջացրեց։ Տոլստոյի հանձարի այդ նոր փայլատակումով հիացողների դեմ վխտում էր թշնամաբար տրամադրվածների մի խայտաբղետ բազմություն, որ կանգ չէր առնում ոչ մի միջոցի առաջ՝ «Կենդանի դիակը» վարկաբեկելու համար։ Գտնվեցին նույնիսկ այնպիսիները, որոնք Տոլստոյին պաշտպանելու անվան տակ, մի առանձին եռանդով ապացուցում էին, թե դա մեծ գրողի հեղինակությունը չէ, որ այդ երկը ժառանգները հրապարակ են հանել շահագրտական նկատառումներով¹²։ Սակայն այդ և նման այլ փորձերը չխանգարեցին, որ Տոլստոյի դրաման շտեմնված չափերով լայն տարածում գտնի։

«Կենդանի դիակի» անդրանիկ բեմադրությունը պատկանում է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնին։ Դրանից անմիջապես հետո ներկայացվում է բազմաթիվ թատրոններում, ինչպես Ռուսաստանում, այնպես էլ արտասահմանում։ Մի վիճակագրության համաձայն, Տոլստոյի նոր պիեսը 1912-ի հունվարի 7-ից մինչև նույն թվականի հոկտեմբերի 15-ը, ուրեմն՝ ընդամենը ինն ու կես ամսվա ընթացքում բեմադրվել է 243 թատրոնում և խաղացվել ինը հազար անգամ¹³։

Սա մի աննախընթաց երևույթ է թատրոնի պատմության մեջ։

Տոլստոյի նոր երկի շուրջը աշխույժ հետաքրքրություն է առաջանում նաև Անդրկովկասում, հատկապես Թիֆլիսում։

¹¹ Նույն տեղում։

¹² «Кавказ», 1911, № 234.

¹³ Л. Н. Толстой, Собрание сочинений художественных произведений, т. XI, 1952, стр. 386.

Հայկական և ռուսական, վրացական և ադրբեջանական թերթերը հրապարակում են հոգեվաճենք, մամուլի էջերում ծավալվում է մտքերի փոխանակություն, դասախոսություններ են կարդացվում, թատրոններն անմիջապես բեմադրում են: Սկզբում բեմադրում են Թիֆլիսի ռուսական թատերախմբերը, ապա հայկական և վրացական թատրոնները:

3

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

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

Մեղադրյալների խոսքը զրպարտչական բնույթ էր կրում, Պրոտասովին նրանք հայտարարում են պորտաբույծ, անբարոյական, ստախոս¹⁴, բարոյական ոչնչություն, հանցավոր էգոիզմի տեր¹⁵, մի խոսքով՝ հասարակության նկատմամբ հանցավոր անհատ: Պաշտպանը իր բարձրության վրա չէր նա Պրոտասովի մեջ տեսնում է բարության հոգեպես մաքրագործվողին¹⁶, ջնայած վիճաբանությունների բուռն ընթացքին, զատարանի որոշմանը¹⁷, որ, երկիմաստ լինելով, տուրք էր տալիս և մեղադրողներին, և պաշտպանին, այդ ամբողջ դատն իր լիբերալ ֆրադաբանության մասին դժվար թե հետաքրքրություն հարուցեր, եթե չլիներ մեղադրյալ Պրոտասովի ելույթը, որի անունից հանդես է եկել ռուս դերասան Ամոլենսկին և որի ճառը տոգորված է եղել հասարակական

¹⁴ «Մշակ», 1911, № 258:

¹⁵ «Кавказ», 1911, № 260.

¹⁶ «Մշակ», 1911, № 258:

¹⁷ «Մշակ», 1911, № 259:

կարգերի քննադատությամբ: Մամուլը, դժբախտաբար, ոչ միայն լրիվ չի հրապարակել մեղադրյալի ելույթը, այլև, ինչպես երևում է, կրճատել է ճառի սուր հատվածները: Այսպես, օրինակ, մի տեղ ճառն ընդհատվում է և «Մշակը» գրում է. «Սմոլենսկին այստեղ բավական խիստ ոճով սկսեց մեղադրել բուրժուական, հարուստ, արիստոկրատ խավերին» և այլն¹⁸: Ինչ վերաբերում է «Կավկազին» և «Տիֆլիսսկի լիստոկին», ապա նրանք վրդովվելու շափ հուզվել են: «Կավկազը», որ ցարական կառավարության պաշտոնական թերթն էր Անդրկովկասում, և, ինչպես կտեսնենք, խիստ բացասական դիրք էր բռնել Տոլստոյի նոր պիեսի նկատմամբ, վարկաբեկիչ գնահատական է տվել Սմոլենսկու ելույթին, ասել է թե՛ «Սմոլենսկու ճառը գլխավորապես հույս ուներ էֆեկտ հարուցել և էթանազիկ ծափահարություններ շահել»¹⁹: Իսկ «Տիֆլիսսկի լիստոկը», որ պաշտպանում էր «Կենդանի դիակը» ամեն տեսակի հարձակումներից և, կարելի է ասել, այն ժամանակ Թիֆլիսում լույս տեսնող բոլոր թերթերից համեմատաբար ավելի մոտ էր Պրոտասովի կերպարի ճիշտ ըմբռնմանը, զայրագին մեղադրում է դատարանի նախագահին, որ ժամանակին չի կանգնեցրել Սմոլենսկուն և կարգի չի հրավիրել»²⁰:

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

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

Այն շրջանում, ինչպես մամուլի նյութերի ուսումնասիրությանց է ցույց տալիս, Պրոտասովի կերպարի շուրջը, զանազան հարցերի հետ միասին, երկու հայացք է բխվել: Ըստ

¹⁸ Նույն տեղում:

¹⁹ «Кавказ», 1911, № 260.

²⁰ «Тифлиссский листок», 1911, № 262.

մի տեսակետի՝ Պրոտասովը բացասական կերպար է, որովհետև հեռացել է տնից ու ընտանիքից, կապվել զնշունների հետ, արբեցողության տվել իրեն, վերջն էլ ինքնասպանություն է գործում: Բանը հասավ այնտեղ, որ Պրոտասովի դատապարտողներից մեկը հայտարարեց, թե «հենց Ֆեդյայի անձնասպանության մեջ էլ էգոիստական ներշնչում պետք է նկատել»²¹: Մյուս տեսակետի կողմնակիցները պաշտպանում են Պրոտասովին, ասելով, թե մեղավորը շրջապատն է, նա հեռացել է, որովհետև շէր կարող հաշտվել իր միջավայրի հետ, զնշունների հետ է կապվել, որովհետև նրանց մեջ տեսնում է հասարակության քարացած օրենքներից ազատ մարդկանց, ինքնասպանություն է գործում, որովհետև նրան կամենում են բռնի ուժով վերադարձնել դեպի նախկին անապատ կյանքը:

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

Մեղադրյալի ճառը մի կարևոր փաստաթուղթ է, նախանավանդ որ նրա հեղինակը, Սմոլենսկին հենց այն դերասանն է, որ ժողովրդական տան բեմադրության մեջ հանդես է եկել Պրոտասովի դերակատարումով:

Այս հանգամանքը կրկնակի հետաքրքրություն է հաղորդում փաստին:

«Դուք դատում եք ինձ,— ասում է նա, խոսքն ուղղելով դատավորներին և հասարակությանը,— այն պատճառով, որ ես խիզախ կերպով բարձրացրի այն քողը, վարագույրը, որ ծածկում էր ձեր ամբողջ ստությունը, կեղծիքը, ձեր նեխված կենցաղը... ես ձեզ ներկայացրի ձեր իսկական կերպարանքով, ձեր ոչնչությամբ: ...Ես բողոքեցի եկեղեցական արտաքին անիմաստ ծեսերի դեմ: Եվ երբ դուք այդ կրոնական խղճուկ կանոնների մեջ աշխատեցիք կաղապարել ինձ, երբ ձեր մերկ օրենքներով փորձեցիք ինձ վերստին հետ կանչել

21 «Մշակ», 1911, № 258:

կնոջս մոտ ու վերստին ստեղծու ստիպել, օհ, այն ժամանակ
ևս դիմադրեցի և մեռա, որպեսզի ուրիշներին խոչընդոտ չլի-
նեմ, որպեսզի ձեր ստրուկ Կարենիններն իրենց հասկացած
կրքանկությունը վայելեն:

Դուք,— շարունակում է մեղադրյալը,— ձեր աշխարհա-
յին օրենքներով կաշկանդում եք հազարավոր օրիորդների,
շղթայում եք նրանց հոգին ու միտքը, որ միշտ ստեն նրանք,
ընկած մնան: Եվ երբ ես ձեր բոլորի երեսին գոռում եմ՝ «ոչ,
ես չեմ կարող», դուք ինձ ասում եք՝ «ուրեմն, դու պետք է
ոչնչանաս»:

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

Դուք շարունակեցեք ձեր սողալը, ձեր մերկանտիլ, ան-
օգուտ, կեղծավոր կյանքը:

Կդա ժամանակ, որ ինձ կհասկանան»²²:

Սմոլենսկին հանդես է եկել Պրոտասովի պաշտպանու-
թյամբ և մասնավորապես այն կերպարի, որ ինքն է ստեղ-
ծել բեմում: Դա նրա խոսքին հաղորդել է պոլեմիկական ներ-
քին իմաստ. խնդիրն այն է, որ դատից մոտ տասը օր առաջ
«Կավկազը» անհաջող համարեց Սմոլենսկու խաղը Պրոտա-
սովի դերում, սխալ՝ նրա մեկնաբանությունը: Օրինակ, քննա-
դատին դուր չի եկել, որ Պրոտասովի մենախոսությունը դա-
տաքննության տեսարանում, դերասանն ասել է «ուժեղ, մի
առանձին կրքով ու պաթոսով»²³:

Սակայն ճիշտ չի լինի կարծիք, որ նրա ճառը մնում է այդ
շրջանակներում: Ինչպես Պրոտասովի դերակատարությամբ,
բեմից, այնպես էլ այժմ, զրական դատի ժամանակ, նա օգ-
տագործում է ամբիոնը՝ հասարակական-մերկացնող խոսք
ասելու համար: Հետաքրքիրն այն է, որ նա ոչ թե ընդհան-
րապես է խոսում ու վերացական դատողություններ անում,
այլ, ըստ էության, զարգացնում է այն միտքը, որ իրենք
այժմ էլ ապրում են Տոլստոյի նկարագրած հասարակության

22 «Մշակ», 1911, № 259:

23 «Кавказ», 1911, № 248.

մեջ: Նա մեղադրում է հասարակությանը, նրա օրենքները, ինչպես ինքն է ասում՝ «ներկա հասարակական կարգերի ան-
 նորմալ վիճակը, այդ կարգերի կոպիտ ուժը անհատի հոգու
 և սրտի վրա»²⁴: Կարևոր է նաև այն, որ Սմոլենսկու ըմբռնու-
 մով Պրոտասովը մեռնում է ոչ թե հուսահատությունից, այլ
 անհաշտությունից: Նա պարզ ասում է, որ բուրժուական հա-
 սարակության օրենքներին չենթարկվողներին, ինչպես Պրո-
 տասովն է, տիրողները ոչնչացնում են: Դրա համար էլ նա
 պահանջում է մեղադրչալի աթոռին նստեցնել և իրեն մե-
 ղադրողներին, և հասարակությանը²⁵:

Այսպիսով, ուրեմն, Սմոլենսկին իր ճառի ընթացքում
 մեղադրչալից դարձել է մեղադրող:

«Կենդանի դիակի» հետ կապված բոլոր այս իրադար-
 ձությունները, ուսսական բեմադրություններից սկսած մինչև
 դասախոսությունները, մամուլի ելույթներն ու գրական դա-
 տը, նախորդելով «Կենդանի դիակի» հայկական բեմադրու-
 թյանը, պարտավորեցրին մեր թատրոնի գործիչներին՝ որո-
 շակի դիրք բռնել դեպի իրարամերժ տեսակետները և ասել
 իրենց խոսքը:

4

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

Ներկայացման ռեժիսորը Օվի Սևուդյանն էր, Պրոտա-
 սովի դերակատարը՝ Իսահակ Ալիխանյանը: Այս արձա-
 նադրում ենք ոչ այնքան որպես ներկայացման կարևոր փա-
 տերից մեկը, որքան ընդգծելու համար, որ Սևուդյանի և Ալի-
 խանյանի անվան հետ այդ բեմադրությունը կապված է ոչ
 պատահականորեն:

Օվի Սևուդյանը մեկն է այն թատերական գործիչներից,
 որ հայ թատրոնն ամենասերտ կերպով կապված էր համա-

²⁴ «Մշակ», 1911, № 259:

²⁵ «Тифлисский листок», 1911, № 263.

րում ուսական թատրոնի հետ: Սեւումյանը առաջինը չէ, որ այդպես էր մտածում, սակայն նա առաջիններից էր, որ ձգտում էր հայ իրականության մեջ ընդերել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի տրագիցիաները: Իր թատերական ուսումնառությունն անցնելով Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ղեկավարների՝ Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի ձեռքի տակ՝ Սեւումյանը հասկացել էր, որ չուբաքանչյուր թատրոն, եթե շահագրգռված է իր ապագա բախտով, պետք է հետևի Գեղարվեստական թատրոնին, նրա ճանապարհով դնա:

Օվի Սեւումյանի ամբողջ կյանքը ոչ այլ ինչ է եղել, բայց եթե պայքար գաղափարազուրկ պրոֆեսիոնալիզմի դեմ, շտամպի ու պրեմյերականության դեմ, արտաքին էֆեկտի դեմ, հանուն գաղափարապես հագեցված բեմական ստեղծագործության, հանուն ներդաշնակ, անսամբլային տեսակետից կուռ ներկայացման, հանուն կյանքի ճշմարտության՝ բեմական արվեստում:

Գեղարվեստական թատրոնի հետևողներից լինելով՝ Սեւումյանը պաշտպանում էր ուսական կլասիկ դրամատուրգիայի տրագիցիան հայ թատրոնում: Նա առանձնապես ոգեշնչված էր այն հեղինակներով, որոնք մոտ էին Գեղարվեստական թատրոնին, ինչպես Գորկին, Չխովը, Տոլստոյը: Ժիշտ է, նրան չհաջողվեց Չխով բեմագրել հայ թատրոնում, բայց «Հատակումի» և «Կենդանի դիակի» բեմագրությունները նրա անվան հետ են կապված:

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



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

«Մինչև օրս չենք տեսել,— գրում է «Ընկեր» թերթի հոդվածագիրը,— որ մի դերասան պիեսների ընտրության գործում ղեկավարվեր հատկապես իդեալական տեսակետով. սովորաբար դերասանները ղեկավարվում են գեղարվեստի արտաքին ըմբռնման տեսակետով, նրանք ընտրում են այն տեսակ պիեսներ, որ իրենք շատ «խաղ» ունենան»²⁶:

Անդրադառնալով «Կենդանի դիակի» ընտրությանը՝ թերթը դրական գնահատական է տալիս, որովհետև Տոլստոյի դրաման նա համարում է ոչ միայն «բարձրագույն գեղարվեստի մի անզուգական երկ», այլև մի պիես, որ առաջադրում է գեղագիտական նոր պահանջներ: Մամուլն արձանագրել է, որ գեղագիտական այդ նոր պահանջի զգացողությունը թատրոնի զարգացման տվյալ շրջանում ամենից ավելի հանդես են բերել Օվի Սեռոյանը որպես ռեժիսոր և Իսահակ Ալիխանյանը՝ որպես դերասան: Մամուլը նրանց հայտարարում է հայ բեմի բարենորոգիչներ²⁷: Անշուշտ այստեղ որոշ չափազանցություն գոյություն ունի, հատկապես Ալիխանյանի նկատմամբ, բայց ներկա դեպքում դա չէ կարևորը, որքան այն, որ թատերական առաջավոր հասարակայնությունը ճիշտ է դիտել հայ բեմի գործիչների շրջանում ծնունդ առած առողջ ձգտումները, քաջալերանքի խոսք է ասել, պաշտպան կանգնել նրանց:

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

«Կենդանի դիակի» բեմադրությունն ունի գաղափարա-

²⁶ «Ընկեր», 1912, № 3:

²⁷ Նույն տեղում:

կան-սկզբունքային նշանակությունը նոգհանրապես, այն ժամանակ՝ մասնավորապես:

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

Վ. Ի. Լենինի այն միտքը, թե «Տոլստոյը հակայական ուժով ու անկեղծությամբ խարազանել է իշխող դասակարգին, մեծ ակնառությամբ, մերկացրել է այն բոլոր հաստատությունների ներքին կեղծիքը, որոնց օգնությամբ պահպանվում է ժամանակակից հասարակությունը՝ եկեղեցին, դատարանը, միլիտարիզմը, «օրինական» ամուսնությունը, բուրժուական գիտությունը»²⁸, — ամբողջապես վերաբերում է նաև մեծ գրողի դրամատուրգիային և հատկապես «Կենդանի դիակին»:

Մենք չենք ուզում կարծել, որ Սևոսյանն ու Ալիխանյանը, նրանց հետ միասին բեմադրության մեջ ղեկավարված դերասանները պիեսի գաղափարական բովանդակությունն ըմբռնել են այսպիսի խորությամբ: Սակայն այն հանգամանքը, որ նրանք բեմադրել են Տոլստոյի պիեսը և, ըստ որում, ինչպես քիչ հետո կտեսնենք, բեմադրել են հակառակ բուրժուա-

28 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 16, 1950, էջ 461:

կան այն շրջանների, որոնք ճնշող ազդեցություն ունեին մամուլի, գրականության ու թատրոնի վրա, ինքնին արդեն մի խիղախ քայլ էր, հասարակական հանդգնություն, նամանավանդ, որ դա հնարավորություն էր տալիս թատրոնի առաջավոր գործիչներին՝ նոր աշխուժով շարունակել պայքարը ռեալիզմի պահպանման համար, վերակենդանացնել հասարակական-մերկացնող ուղղությունը: Իսկ ռեալիզմի ամեն մի աշխուժացում այդ շրջանում, ինչպես գրել է «Պրավդան» 1914-ին «Ռեալիզմի վերածնունդը» հոդվածում՝ արտահայտում էր «հասարակական ուժերի նոր տեղաշարժ, հասարակության դեմոկրատական շրջանների վերադարձը դեպի կյանք»²⁹:

5

«Կենդանի դիակի» բեմադրության մեջ հանդես են եկել հայ բեմի ամենալավագույն ուժերը. Ֆեդյա Պրոտասովի դերը կատարում էր, ինչպես ասացինք, Իսահակ Ալիխանյանը, Լիզայինը՝ Օլգա Մայսուրյանը, Վիկտոր Կարենինի դերը ինքը՝ Օվի Սևումյանը: Կարենինի մոր դերը ստանձնել էր Սիրանուշը, իսկ Հովհաննես Արելյանը խաղում էր Իշխան Աբրեղյովը: Ներկայացումներ մասնակցում էին նաև Միքայել Մանվելյանը, Զաբելը, Ժասմենը, Արշակ Հարությունյանը, Գրիգոր Ավետյանը և ուրիշներ:

Խմբում շունենալով մի այնպիսի դերասանուհի, որ արտաքին ու ներքին տվյալներով համապատասխան լիներ Մաշայի համար, միաժամանակ վոկալ հնարավորություններ ունենար և կարողանար կատարել այնպիսի ուրույն երգեր, ինչպես դնշուականն են, Սևումյանը հրավիրում է Յուլիաննա Սպենդիարյանին, որը թատերասեր լինելով՝ ոչ բեմական վարժություն ուներ և ոչ էլ պրոֆեսիոնալ մեծ բեմերում հան-

²⁹ «Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе», 1937, էջ 16: Այս շատ արժեքավոր հոդվածը, որ լույս է տեսել ծածկանվամբ, ինչպես այժմ պարզվում է, գրել է Արտաշես Կարենյանը:

դէս գալու փորձ: Այս վտանգավոր ձեռնարկութիւնը կատարելիս՝ ռեժիսորը մահնայն հաժանականությամբ ելել է այն բանից, որ Մաշայի երգը ոչ միայն գնչուական կոլորիտի ստեղծման իմաստով էր կարեւոր, այլև նրա ու Պրոտասովի փոխհարաբերության բացահայտման, որի համար անհրաժեշտ էր, որ երգեր ինքը՝ Մաշայի դերակատարը և ոչ թե մի ուրիշը նրա փոխարեն, ինչպես հաճախ լինում էր թատրոնում: Ռեժիսորի այս համարձակ փորձը զրական արդյունք տվեց. մամուլն անդրադարձել է Սպենդիարյանի հանդուրժանք, ասելով, որ նա աչքի է ընկել ոչ միայն երգելով, հատկապես երկրորդ պատկերում, այլև խաղով, առանձնապես այն տեսարանում, երբ համոզում է Պրոտասովին՝ կյանքին վերջ չտալ. այստեղ, ինչպես մամուլն է գրել, նա արտահայտում էր «և սեր, և կամք, և արիւթյուն»³⁰:

Ուշադրության արժանի է և այն, որ, ընայած Աբելյանի մասնակցութեանը, գլխավոր հերոսի դերը կատարել է Ալիխանյանը, որը նոր դեմք չէր թատրոնում և առանձին սեր ուներ դեպի ռուսական դրամատուրգիան ու իր ունեցած հռչակի համար ավելի շատ պարտական էր այնպիսի ռուսական կերպարների ստեղծմանը, ինչպես Ֆեոդոր Իվանովիչ արքան, Խլեստակովը, Նեղնամովը և այլն: Թե ինչպես է Ալիխանյանը կատարել Պրոտասովի դերը՝ քիչ հետո կտեսնենք, սակայն մամուլը, հատկապես «Ընկեր» թերթը, որը ողջունել է նրա Պրոտասովը, միաժամանակ ցանկութուն է հայտնել Աբելյանին էլ տեսնել նույն դերում: «Մենք կուզենայինք, — գրում է թերթը, — Աբելյանին ևս տեսնել Պրոտասովի դերում, տեսնել նրան տառապող մարդկութեան հիվանդոտ ներկայացուցչի դերում»³¹: Աբելյանի խաղը, իհարկե, խոշոր երեւոյթ կլինէր մեր թատրոնի կյանքում, մանավանդ որ նա կկարողանար բոլորովին այլ կյանք հաղորդել կերպարին և ընդգրկել այն մի այնպիսի խորութեամբ, որը, իհարկե, անմատչելի էր Ալիխանյանի համար:

30 «Մշակ», 1912, № 5:

31 «Ընկեր», 1912, № 3:

«Կենդանի դիակը» այն ներկայացումներից էր նախասովետական հայ թատրոնում, ուր բեմի այնպիսի մեծ վարպետներ, ինչպես Աբելյանը և Սիրանուշը, հանգես էին դալիս փոքրիկ, երկրորդական դերերում: Աբելյանի բեմական կյանքում նման դեպքեր էլի են եղել, օրինակ, Վրթանես Փափազյանի «Ժայռում» Գրիգոր աղայի փոխարեն հանձն է առել գլուղացիներից մեկի շատ փոքրիկ դերը: Սիրանուշի կյանքում դա, գոնե այդ ժամանակ, մի եղակի նորություն էր: Այսպիսով, Սիրանուշն ու Աբելյանը, որոնք անառարկելի հեղինակություններ էին թատերական աշխարհում, իրենց այդ խաղերով հաստատում են շեպկինյան հայտնի ճշմարտությունը, թե չկան լավ և վատ դերեր, այլ կան լավ և վատ դերասաններ: Օրինակ՝ «Տիֆլիսսկի լիստոկը» Սիրանուշի խաղի մասին գրել է. «Այդ երեկո առանձնապես փայլեց տիկին Սիրանուշը»³²: Իսկ Աբելյանի մասին «Ընկեր» թերթը գրել է. «Կենդանի դիակի մեջ Աբելյանը կատարում էր մի աննշան դեր, բայց կատարում էր այնպիսի մեծ ըմբռնողությամբ ու վարպետությամբ, որ ուղղակի զմայլվում էր մեր սիրտը»³³:

Անհրաժեշտ ենք համարում ասել, որ մի այնպիսի էպիգոդիկ դեր, ինչպիսին ծեր գնչուի կերպարն է, ռեժիսորը հանձնարարել էր Արշակ Հարությունյանի նման հմուտ և փորձված դերասանի: Նույնը կարելի է ասել նաև Պետուշկովի դերակատար Գրիգոր Ավետյանի և Աննա Պավլովնայի դերը կատարող Զաբելի մասին: Երեքն էլ արդեն անուն հանած դերասաններ էին և մի շարք բեմական հաջողությունների հեղինակ: Սևուսյանը շատ լավ հասկանում էր, որ իրենց վարպետությամբ նրանք կկարողանան աննշան դերերը կենդանացնել ու ստեղծել, թեև փոքր, բայց մի-մի ամբողջական պատկեր: Եվ ռեժիսորը չէր սխալվել: Երիտասարդ, համեմատաբար ավելի քիչ փորձ ունեցող դերասաններին, ինչպես Մանվելյանն էր և Ժամսենը, հանձնված էին փոքր դերեր

32 «Тифлисский листок», 1912, № 8.

33 «Ընկեր», 1912, № 3:

(քննիչ, Սաշա) այնպիսի հնարավորությամբ, որ կարողանան դրսևորել իրենց և հոտ շմանն վարպետ խաղընկերներից: Վարպետների խաղի հետ միասին մամուլը նշել է երիտասարդների հաջողությունը, հատուկ նշված է, որ Մանվելյանը կարողացել է տիպական գծեր գտնել կերպարի համար: Իսկ Ժամսենի մասին ասված է, որ Սաշան այնքան էլ փոքր դեր չէր երիտասարդ դերասանուհու համար, բայց նա առանձնապես ուշադրություն գրավեց Ֆեդյայի հետ ունեցած տեսաբանում, որովհետև կարողացավ համապատասխան հուզական տրամադրություն առաջացնել:

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

Կերպարների արտաքին բեմանկարը լուծելիս՝ Սևոմյանը, որպես ներկայացման ռեժիսոր, աչքի առաջ է ունեցել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի փորձը: Դա, անկասկած, դրական բայլ էր, մանավանդ որ մեխանիկական ընդօրինակման բնույթ չէր կրում, այլ ընդհանրապես Գեղարվեստական թատրոնին հետևելու, նրա փորձը հայ իրականության մեջ տեղափոխելու ձգտում ու ցանկություն: Եվ այն կշտամբանքը, որ այդ կապակցությամբ մամուլում³⁴ հայտնվել է, ազգային սահմանափակվածության արտահայտություն էր և նպատակ ուներ, անկախ և ինքնուրույն զարգացման անվան տակ՝ դիմադրել Գեղարվեստական թատրոնի բարերար ազդեցությունը հայ թատրոնի վրա:

Մամուլն առանձնապես շեշտել է, որ, ի տարբերություն հայկական այլ ներկայացումների, դերասաններն այս ան-

դամ աչքի են ընկել կերպարների խոր և հիմնավոր ուսումնասիրությամբ:

Ինչպես է Սևուսյանը լուսաբանել Տոլստոյի պիեսը, ինչ խնդիրներ է դրել իր առաջ՝ որպես բեմադրության հեղինակ: Այս մասին, դժբախտաբար, շատ նյութ չի պահպանվել: Այսօր քանը միայն կարելի է ասել, որ Սևուսյանը և նրա հետ միասին Պրոտասովի դերակատար Իսահակ Ալիխանյանը փորձ են արել մի փոքր այլ կերպ մեկնաբանել գլխավոր հերոսի կերպարը, քան այն ժամանակ ընդունված էր: Նյութերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այդ շրջանի բեմադրությունների մեծ մասում շեշտվել է Պրոտասովի բարոյական անկման թեման: Ալիխանյանի Պրոտասովը գրում է «Մշակը», «չէ գործում ընկած-կորածի տպավորությունը»³⁵: Այնուհետև «Մշակը» գրում է. «Մի քանի տեսարաններում նա ուժեղ և տպավորիչ կերպով ուրվագծեց անկեղծ, ազնվասիրտ, բայց դժբախտացած Ֆեդյային: Ընդհանրապես Ալիխանյանը, — շարունակում է թերթը, — ներկայացնում է Ֆեդյային ավելի լուրջ, ավելի զգաստ և ավելի խորամիտ»³⁶: Նույնը հաստատում են նաև ուրիշ թերթեր: Օրինակ՝ «Սուրհանդակը» գրում է. «Նրա ներկայացրած Ֆեդյան ավելի շուտ չափազանց մտածող ու մեղանխուրիկ տիպ էր»³⁷:

Սակայն տարբերությունն այն է, որ «Մշակը» հիմնականում դրական է գնահատել դերասանի մոտեցումը, իսկ «Սուրհանդակը», ընդհակառակը, դժգոհ է: Վերջինս քննադատում է Ալիխանյանին, որ չի տվել «գինեմոլի, վայրենի սիրո ծարավ, այլանդակ մարդու տիպը»³⁸:

Միթե այժմ պարզ չէ, թե ինչու Ալիխանյանի Պրոտասովը չի գոհացրել «Սուրհանդակի» քննադատին: Քննադատի կարծիքով Պրոտասովը գինեմոլ է, այնինչ դերասանը նրան ներկայացրել է մտածող, քննադատի կարծիքով նա այլանդակ մարդ է, ցեխի և ասպականության մեջ ընկած, այնինչ

35 «Մշակ», 1912, № 5:

36 Նույն տեղում:

37 «Սուրհանդակ», 1912, № 481:

38 Նույն տեղում:

դերասանը ներկայացրել է ազնվասիրտ, բայց դժբախտ անձ-
նավորութիւն:

Ալիխանյանը քննադատին չի բավարարել ոչ թե նրա հա-
մար, որ իսկապես վատ է խաղացել, այլ որովհետեւ դերա-
սանն այնպես չի ներկայացրել կերպարն այդ տեսարաննե-
րում, ինչպես ինքն է պատկերացնում: Թեև միաժամանակ
պետք է նկատել, որ «Սուրհանդակի» արտահայտած կար-
ծիքը Պրոտասովին գրական կերպարի վերաբերյալ բավական
հակասական է: Մի կողմից նա նրան «արեւցողթյան ու զեխ
կյանքի» անձնատուր եղած մի այլանդակ մարդ է համարում,
մյուս կողմից այն ճիշտ միտքն է հայտնում, թե նա «մի ամ-
բողջացրած վրեժխնդրութիւն է ժամանակակից կարգերի և
օրենքների դեմ»³⁹:

Այսպիսով, ուրեմն, ռեժիսորը և դերասանը հակադրվել
են Պրոտասովին դատապարտողներին, մարդկային տառա-
պանք են տեսել նրա ողբերգութիւն մեջ և պաշտպան կանդ-
նել նրա հոգու տանջալից արտահայտութիւններին:

Այսպիսի լուսաբանութիւնը մենք համարում ենք ոչ պա-
տահական. և Սեւմյանը, և Ալիխանյանը, ժողովրդի հետ
կապված, նրա ցավերով ապրող զեմոկրատական ինտելի-
գենցիայի ներկայացուցիչներ էին: Մեզ թվում է, որ նրանք
ոչ միայն աջակց են քննադատ, այլև նպատակա-
հարմար են համարել ներկայացնելու այնպես, որ խաղը հո-
ռի, հիվանդագին տրամադրութիւններ չառաջացնի հասարա-
կության մեջ:

Արդոք, այդ նույն տրամադրութիւնները չեն ղեկավա-
րել «Ընկեր» թերթի հոդվածագրին, որը գրական, կասեինք՝
մեծ գոհունակութեամբ խոսելով պիեսի մասին՝ արտահայտ-
վել է ընդհանրապես հուսալքումների դեմ: Նա վեճ է մղում
Տոլստոյի հերոսի հետ. «Տեսնել կյանքի տանջանքները, կեղ-
ծիքը, ցինիլմը, — գրում է նա, — զղվել այդ մթնոլորտից և
ապա, փոխանակ, կռիվ, պատերազմ մղելու նրանց դեմ,

39 Նույն տեղում:

փախչել կյանքից՝ դա սխալների սխալն է»⁴⁰։ Իհարկե, քննադատն այնքան միամիտ չէր, որ իսկապես վեճի մեջ մտներ զրական կերպարի հետ։ Պրոտաստվի կյանքի ողբերգական պատմությունը նրա համար մի պարզ առիթ է, որից նա օգտվում է՝ անկումային տրամադրությունները դատապարտելու համար։ Դրա հետ միասին, նա մարդկանց նոր կյանքի ու կռիվ է կոչում։

Մեզ թվում է, որ Սևումյանի և Ալիխանյանի համար կողմնորոշող նշանակություն է ունեցել նաև ռուսական թատրոնի փորձը։ Ժողովրդական տան ռուսական թատերախումբը պիեսը և հատկապես Պրոտաստվի կերպարը մեկնաբանելիս, հակառակ մյուս թատրոնների, հեռացել է բարոյական անկման պատկերացումից։ Թատրոնի այդ մոտեցումը երևան եկավ ներկայացումից բացի, նաև, ինչպես տեսանք, զրական դատի ժամանակ։

Սակայն, ինչպես մամուլում եղած ակնարկներից է երևում, Ալիխանյանը Պրոտաստվի մեջ առանձնապես շեշտել է խոհականը։ Դա, անկասկած, առողջ հիմք էր՝ կերպարը ճիշտ և հետաքրքիր ներկայացնելու համար։ Երևի դրանով պետք է բացատրել, որ մի երկու թերթ դժգոհել են Ալիխանյանի խաղի առաջին մասից, մի թերթ, օրինակ, պարզ գրում է. «...նա մինչև դիակ դառնալը հաջող չէր խաղում»⁴¹։ Դերասանը ճիշտ է վարվել, որ, ասենք, գնչուական տեսարանում շատ չի ոգևորվել օղու բաժակների դատարկելով, այլ ներկայացրել է Պրոտաստվին որպես մի մարդ, որը հոգու դառնությունից ու այնքան իրեն դելիս կյանքի է տվել, որքան այդ ուրախ շրջապատում տխուր ու տրտռած, անձնատուր եղած իր խոհերին, կամենում է հասկանալ կյանքը։ Միաժամանակ չենք կարող չհամաձայնել նույն քննադատի հետ, թե դատական քննիչի երեսին նետած խոսքերը պիտի արտասանվեին բողոքողի ավելի բուռն շեշտերով։

40 «Ընկեր», 1911, № 40։

41 «Սուրհանդակ», 1912, № 481։

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

«Ընկեր» թերթի հոդվածագիրը ներկայացման թողած ընդհանուր տպավորութեանն անդրադառնալով՝ գրել է, թե պարտերում բազմած «հասարակութունը մի առանձին ախորժակ չէր զգում պիեսից»: Հոդվածում ակնարկվում են նաև «ղեկավար ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչները»⁴²: Պարզ է, որ հոդվածի հեղինակը նկատի ունի բուրժուական ինտելիգենցիային:

Ինչպես ռուսական իրականության մեջ, այնպես էլ մեղնում, Տոլստոյի պիեսն ունեւր գաղափարական հակառակորդներ:

«Կենդանի դիակի» բեմադրության դեմ հանդես եկավ «Հորիզոն» թերթը: Նա ծաղրում էր «Կենդանի դիակի» բեմադրության նախաձեռնութունն ու նրա հեղինակներին, մեղադրում նրանց սնոբիզմի մեջ:

«Ինչպես կարելի է չհետեւել ուրիշների օրինակին և չանել այն, ինչ որ անում է ամբողջ աշխարհը,— գրում է հեղինանքով թերթը:— Լրագրերն ամեն օր հաղորդում են, թե Տոլստոյի «Կենդանի դիակը» ներկայացվում է այստեղ, այնտեղ, և ամեն տեղ, կարելի է, որ հայերը հետ մնան: Եթե նրանք ևս չթարգմանեն և չներկայացնեն աշխարհահռչակ հեղինակի գործը, ով նրանց կհամարի «կուլտուրական աղգ»⁴³:

«Հորիզոնը» Տոլստոյի դրաման հայտարարում է «անկատար և միանգամայն թույլ պիես», նրա շուրջը ստեղծված աղմուկը՝ «կեղծ մթնոլորտ, պարապ մարդկանց զբաղմունք, որոնք փեքցրին ու մեծացրին մի գործ, որ եթե լիներ մի

42 «Ընկեր», 1912, № 3:

43 «Հորիզոն», 1912, № 5:

անհայտ գրողի արտադրություն, պիտի դատապարտվեր մահվան՝ իր ծնվելու առաջին օրն իսկ»⁴⁴:

«Հորիզոնը» մենակ չէր: Նրա հետ և նրանից առաջ «Կենդանի դիակը» ոչնչացնելու հանդուգն փորձով հանդես էր եկել նաև «Կավկազը»: Օրինակ, անդրադառնալով «Կենդանի դիակի» բեմադրությանը ռուսական թատրոնում, նա զայրացած վարմանքով գրում է, թե ինչու «նորից հարություն է առել մի շաբաթ առաջ թաղված դիակը»⁴⁵:

Եվ նույն «Կավկազը», իբր թե վեճ է մղում նրանց դեմ, ովքեր ասում են, թե «Կենդանի դիակը» Տոլստոյը չի գրել, կաշվից դուրս են գալիս հաստատելու համար, որ դա, ըստ էության, նրա հեղինակությունը չէ. «Անձամբ ինձ համար միանգամայն պարզ է, — գրում է քննադատը, — որ «Դիակը» Տոլստոյը չի գրել, այսինքն գուցե և ինքը և Նիկոլաևիչը, սակայն ոչ երբեք «Պատերազմ և խաղաղության» հեղինակը»⁴⁶:

«Հորիզոնի» և «Կավկազի» հոգվածագրերը «Կենդանի դիակի» և նրա պաշտպանների վրա ցեխ են նետում Տոլստոյի հետևը թաքնվելով, որպեսզի տպավորություն ստեղծեն, թե իբր իրենք մտահոգված են Տոլստոյի հեղինակությամբ, որ չլինի, թե նսեմանա, ինչպես «Հորիզոնն» է ասում՝ «մեծ հեղինակի մեծ անունը»⁴⁷:

Այդ նույն միտքը «Կավկազը» արտահայտել է ոչ այդպիսի բացահայտ, բայց շատ ավելի կեղծավորությամբ: Թերթն ասում է, թե հեղինակը չի հրապարակել իր գրածը, այդ ցույց է տալիս, թե «որքան և Նիկոլաևիչ Տոլստոյը հարգանքով էր վերաբերում Տոլստոյ-գրողին: Սակայն, մեր ժամանակներում սովոր չեն դրա հետ հաշվի նստել: Երկյուղած հարգանքով վերաբերվել գրողի հիշատակին, նրա նկատմամբ երևան բերել որոշ նրբանկատություն, պահպանել նրա հետ-

44 Նույն տեղում:

45 «Кавказ», 1911, № 234.

46 Նույն տեղում:

47 «Հորիզոն», 1912, № 5:

մահու հեղինակության անձեռնմխելիությունը, — այս բոլորը հնացած սանտիմենտալություն է»⁴⁸:

Ծիշտ այս ձևով էին արտահայտվում «Կենդանի դիակի» հակառակորդները՝ ռուսական գրականության մեջ:

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

«Կենդանի դիակի» դեմ գրված հոդվածների ու դրանց հեղինակների հոտերը կանգնած էին մարդիկ, որոնց դեմ էր փաստորեն ուղղված Տոլստոյի պիեսը, համենայն դեպս, որոնք գրականության մեջ ներկայացնում էին Տոլստոյի մերկացրած դասակարգի շահերը:

Մեծ վշտի տեր, իր շրջապատից բարոյապես բարձր կանգնած Պրոտասովը, «Հորիզոնի» կարծիքով, «մի ողորմելի և ճշճիմ» անձնավորություն է, իսկ հնավանդ Կարենինը «ռուս ազնվականության սքանչելի տիպարը»⁴⁹: Միթե պարզ է, որ հոգվածագիրը Կարենինի տեսակետից է քննության առնում հարցերը: Հոգվածագիրը քննադատում է Տոլստոյին այն բանի համար, որ ոչ Կարենինը և ոչ էլ Պրոտասովը չեն պատասխանում քննիչի հարցին Սարատով ուղարկած դրամի մասին: Նա այդ լուծությունը բացատրում է մի քստմենելի կենթադրությամբ, որ պիեսում անցնում է միայն քննիչի և այժմ էլ «Հորիզոնում» հանդես եկող քննադատի մտքով:

Տոլստոյի պատկերած քննիչի համար անհասկանալի է Պրոտասովի պահանջը՝ կեղտոտ ձեռքերով շխառնվել ուրիշների կյանքին: Ծիշտ այդպես էլ՝ Տոլստոյի պիեսից բխող այն դիպուկ միտքը, թե այնքան անխիղճ ու անմարդկային են բուրժուական հասարակության օրենքները, որ բարությունը բավական է՝ կյանքում արդարություն հաստատելու հա-

48 «Кавказ», 1911, № 248.

49 «Հորիզոն», 1912, № 5:

մար,— չէր կարող տիրողների շահերի պաշտպանությամբ հանդես եկած բնագաղափար սրտովը լինել:

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

Շատ կարճ ժամանակ անց՝ «Հորիզոնը» նորից հայտնեց իր անբավականությունը, որ ներկայացումներ տալու համար Երևան մեկնած Արմեն Արմենյանը և Դուրյան-Արմենյանը բեմադրել են «Կենդանի դիակը»⁵⁰:

Այս փաստը մեզ իրավունք է տալիս կասկածել, որ «Հորիզոնը», օգտագործելով իր ունեցած կապերն ազդեցիկ շերտ-ջանների հետ՝ խափանել է «Կենդանի դիակի» հետագա ներկայացումները: Դրանից հետո միթե պարզ չէ, որ «Մշակի» հոգվածագրի հետևյալ տողերը՝ «...այժմ հասկանալի է, թե ինչու բռնապետական տենչերով առաջնորդվող հասարակության վրա Լ. Ն. Տոլստոյի պիեսը այն խորունկ ու մեծ ազդե-

50 «Հորիզոն», 1912, № 23: Այդ կապակցությամբ մի նամակով դիմեցինք ժողովրդական արտիստ Արմեն Արմենյանին. բերում ենք մի երկու քաղվածք նրա պատասխանից. «Դժբախտաբար չպիտի կարողանամ ձեզ գոհացնել...— գրում է նա,— հիշողությամբ միայն պիտի կարողանամ պատասխանել, այն էլ, եթե իմ այս տարիքում, ինձ չղավաճանի: Բացի նրանից, «Կենդանի դիակը» մենք բեմադրել ենք նաև Բարվում, 1914 թ., որտեղ խեղական ցիգանական խումբ ենք հրավիրել, օգտվելով նրանց գաստրոլներից և մենք, Դուրյան-Մաշայի հետ միասին նրանցից սովորելով միասին երգել ենք «Շելմե-վեստան» և այլն: Թե ովքեր էին մյուս մասնակիցները՝ չենք հիշում... Պրոտասովին են մեկնարանել եմ և խաղացել որպես չափազանց զգալուն, ազնիվ հոգու տեր, պայքարի անընդունակ, զգվանքով իր միջավայրից հեռացած և ազնիվ, մարդու «ներքնախաղում» հոգեկան անգործություն գտած մարդ. քնդհանուր զայրույթի պոսթկոմը կուլմինացիոն աստիճանով դուրս եմ տվել՝ հարցաբնիչ դատավորի երեսին»:

ցությունը չստի ունենար, ինչպես սպասվում էր»⁵¹, վերաբերում էին նաև «Հորիզոնին»:

Տոլստոյի «Կենդանի դիակի» առաջին բեմադրությունը, ինչպես տեսանք, անցել է դադափարական սուր բախումների մթնոլորտում: Եվ դա հասկանալի է, որովհետև հարցը միայն «Կենդանի դիակի» մեջ չէ, այլ այն նոր ու թարմ հոսանքի, որի սլաշտպանություն արտահայտություններից էր Տոլստոյի պիեսի բեմադրությունը: Իրավացի է «Ընկեր» թերթը, երբ «Կենդանի դիակ» պիեսի և նրա ներկայացման նկատմամբ բացասական վերաբերմունքը բացատրել է նաև նրանով, որ սլաշտպանական մտավորականությունը նախադրում էր, թե ինչպես վերածնվող թատրոնը «կատարելապես ջարդուփշուր է անելու նրանց շաբլոնական էսթետիկան»⁵²:

Այսպիսով, «Կենդանի դիակի», ինչպես և դրանից առաջ «Հատակումի» բեմադրությունը հիմք է տալիս անելու այն կարևոր հետևությունը, թե առաջադիմական դիրքերի վրա կանգնած հայ դերասանների առողջ ձգտումներն ու ծրագրերը, որոնք ձևակերպվել էին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ազդեցության տակ, ճիշտ է, ուժեղ դիմադրության էին հանդիպում, բայց բեմական արվեստի զարգացման նոր հորիզոններ էին բացում հայ թատրոնի առաջ:

⁵¹ «Մշակ», 1911, № 282:

⁵² «Ընկեր», 1912, № 3:

ՍՏԱՆԻՍԼԱՎՍԿՈՒ ՀԵՏ

Մեր դարը համաշխարհային թատերական մշակույթի պատմութեանը տվեց բեմի՝ տակավին այսօր էլ անգերազանց, բարենորոգիչ Ստանիսլավսկուն։

Մեր դարում դեռ չի եղել թատրոնի մեկ այլ գործիչ, որի ստեղծագործությունը այդքան միահամուռ ու տևականորեն ընդունեն բեմի վարպետները։ Թատրոնը և Ստանիսլավսկու անունը, ահա արգեն ութ տասնամյակ, օրգանապես կապված են իրար հետ։ Դրա համար է, որ աշխարհի ծայրերից դեպի Ստանիսլավսկին էին ձգտում բոլոր նրանք, ում համար թանկ էր հայրենի բեմարվեստի ճակատագիրը։ Թատրոնի նորահայտ կուռքի երկրպագուների թվում կային շատ հայեր, որոնց ստեղծագործական և բարեկամական կապերը Ստանիսլավսկու հետ տարիների պատմություն ունեն։

* * *

Սկսվեց նրանից, որ Մոսկվայում, 1878 թ. աշնանը, պատանիների մի խումբ եկավ դեպի Հայկական նրբանցքը։ Երկթևանի դեղնավուն շենքի մուտքի մոտ կանգնած էր աստիճանավորի հագուստով մի հսկիչ, որը լուռ դիմավորելով պատանիներին, նրանց տարավ Լադարյանների ճամբարանի՝ այն ժամանակ ուսուցման իր բարձր մակարդակով և խիստ կարգապահությամբ Մոսկվայում հայտնի այդ հաստատություն, գրասենյակը։

Երբ ճեմարանի դիրկկտորը կարգաց Ալեքսեև ազգանունը, ներս մտան ատլետիկ կադմիաժոքով երկու պատանիներ:

Նրանցից մեկը իրեն անվանեց Վլադիմիր, մյուսը՝ Կոստանդին:

Լազարյան ճեմարանի սովորողներից մեկը՝ Քերովբե Աճեմովը իր հուշերում պատմում է. «...դեպքի բերումով, հինգերորդ դասարան փոխադրված Կոստանդին Ալեքսեևը եկավ ու նստեց իմ կողքին: Հենց այստեղ էլ մենք մտերմացանք: Նա հիանալի բնավորություն ուներ, համբերատար էր: Հին լեզուներ չէր սիրում»¹:

Լազարյան ճեմարանում Ալեքսեևը (ապագա Ստանիսլավսկին) իրեն գտավ հայերի շրջապատում: Ինչպես գիտենք, Լազարյան ճեմարանը, որ բացվել էր 1814 թվականին, հայ մշակույթի խոշորագույն օջախներից մեկն էր: Նախահեղափոխական հայ մտավորականության շատ անվանի գործիչներ Լազարյան ճեմարանի նախկին սաներն էին: Հայ երիտասարդության լավագույն մասը Անդրկովկասից և Ռուսաստանի տարբեր մասերից այնտեղ էր գնում ուսանելու:

Եփվիլով հայ երիտասարդների ու դասատուների հետ՝ Կոստանդին Ալեքսեևը մոտիկից ծանոթանում է հայ մշակույթին, ճանաչում հայ ժողովրդին: Կ. Ստանիսլավսկու պատանեկան օրագրերում բաղմամբով ջերմ խոսքեր են գրված լազարյանցիների, նրանց հետ անցկացրած իր անհոգ տարիների, մանկական շարաճճիությունների մասին:

«Լազարյան ճեմարանում, — վկայում է ճեմարանցի, հետագայում թատերական գործիչ Գ. Զուբարը, — Ստանիսլավսկին ազատ ժամերին ընթերցում էր Շեքսպիրի, Շիլլերի և դասական այլ գրողների դրամատիկական ստեղծագործությունները: Ժամանակ առ ժամանակ, — շարունակում է Զուբարը, — նա, իհարկե, ղեկավարներից զաղտնի, կադմակերպում էր ներկայացումներ: Այդ ներկայացումներին ես էլ էի մասնակցում: Ում մտքով կանցներ, որ Ալեքսեևը երբեք դառնալու է Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծողը: Ով կարող

¹ ՄեԱՏ-ի թանգարան, Ստանիսլավսկու արխիվ, գործ № 4516:

էր մտածել, թե այդ համեստ, համակրելի երիտասարդ ուսանողը երբեք հեղափոխելու է ուսական թատերական աշխարհը»²:

Լազարյանցիների հետ իր կապը Ստանիսլավսկին պահպանեց մինչև ճեմարանի գոյության վերջը: Հայտնի է, օրինակ, որ արդեն Գեղարվեստական թատրոնի ղեկավար, Կոստանդին Սերգեևիչը անվճար տոմսեր էր ուղարկում ճեմարանցիներին: Տարիներ շարունակ Ստանիսլավսկին հանդիպումներ էր ունենում իր հայ բարեկամների՝ Լազարյանցիների հետ:

* * *

Ստանիսլավսկու արտիստական ինքնուրույն գործունեության առաջին իսկ քաջերից նրա բարեկամների ու խաղընկերների թվում հայեր էլ կային: Նրա խմբակին ակտիվ մասնակցություն է ունենում Գեորգի Բուրջալովը, որ հետո դարձավ Ստանիսլավսկու հավատարիմ բարեկամն ու համախոհը:

...Մոսկովյան «Արվեստի և գրականության» ընկերությունը՝ բեմադրության էր պատրաստում «Օթելլոն»:

Ստանիսլավսկին շեքսպիրյան այդ ողբերգության վրա աշխատել էր տեական ու համառ, նույնիսկ ուղեորվել էր Վենետիկ՝ ուսումնասիրելու «Օթելլոյի» գործողության վայրը: Վերադառնալով Իտալիայից, Ստանիսլավսկին մանրակրկիտ աշխատել սկսեց «Արվեստի և գրականության» ընկերության» թատերասերների հետ: «Իմ կյանքը արվեստում» գրքում Կոստանդին Սերգեևիչը գրել է. «Ժիշան ասած, մեր խմբի ուժերը այդ պիեսի համար բավական շեղան: Յագո չգտանք, թեև փորձեցինք բոլորին, ով կար ընկերությունում: Ստիպված էինք զրաից հրավիրել փորձված մի արտիստի: Ինչպես Դեղդեմոնայի, այնպես էլ Յագոյի այս դերակատարը միայն արտաքինով էր դերին բռնում՝ լավ դիմք, շարագուշակ ձայն և աչքեր»: Այդ հրավիրված արտիստը Քրիստափոր Պետրոս-

2 «Թատրոն և երաժշտություն», 1917, № 3:

յանն էր, հայ անվանի դերասան Գևորգ Պետրոսյանի եղբայրը: Այնուհետև Ստանիսլավսկին գրել է, որ «Օթելլոն» ներկայացնել չհաջողվեց, քանի որ չկային ոչ իսկական Օթելլոն, ոչ Դեզդեմոնան, ոչ Յագո:

Քր. Պետրոսյանը և Ստանիսլավսկին կրկին համատեղ աշխատում են Սոլոգոլովիկովի թատրոնում՝ «Գանեկի» բեմադրության վրա³:

Ընկերությունում Ստանիսլավսկու հավատարիմ զինակիցն էր Գևորգի Բուրջալովը: Երիտասարդ Բուրջալովի մասին Ստանիսլավսկին արտահայտվում է իբրև Ընկերության թատերախմբի տաղանդավոր արտիստի:

Այստեղ նրանց միջև հաստատվում է այնպիսի փոխըմբռնում, որը հիմք է դառնում, որ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը կազմակերպելիս Գ. Բուրջալովը դառնա արվեստի այդ հիասքանչ տաճարի ակտիվ կառուցողներից մեկը: Ընկերության մեջ ընդունվում է նաև Բուրջալովի կրտսեր եղբայրը՝ Արշակ Բուրջալյանը, որ Մոսկվա էր եկել 1896 թվականին: Այդտեղ երկու տարի աշխատելով, Արշակ Բուրջալյանը մեկընդմիշտ սիրահարվում է և՛ թատրոնին, և՛, ինչպես ինքն է արտահայտվել, «հսկա Ստանիսլավսկուն»:

Թատրոնի հնազույն գործիչներից մեկը՝ Գարեգին Նրիցյանը, տողերիս հեղինակին հասցեագրված մի նամակում հավաստում է, որ «Ստանիսլավսկին տանու մարդ էր Բուրջալովների ընտանիքում և շատ էր սիրում նրանց հորը՝ հայ թատրոնի երկրպագու՝ աստրախանցի Սերգեյ Բուրջալովին»: Վերջինս, սկսած 1859 թվականից, Մոսկվայի ուսանողական թատերախմբի հայկական ներկայացումներում կատարել է զլխավոր դերեր: Թատրոնի հանդես սերը նրանից էր անցել քրդիներին:

Արշակ Բուրջալյանը հետագայում՝ Ստանիսլավսկու հանձնարարականով դարձել է Գեղարվեստական թատրոնին

³ Այդ մասին 1957 թ. պատմեց Կ. Ս. Ստանիսլավսկու արխիվի վա-
րիչ Սերգեյ Վահանովիչ Մելիք-Չախարովը, որը սիրով տրամադրեց նաև
հայ թատրոնի գործիչներին Ստանիսլավսկու գրած մի շարք նամակներ:

կից կազմակերպված «Զղշիկ» թատրոնի ղեղարվեստական ղեկավարի՝ Բալիևի, օգնականը:

Այդ ինքնատիպ թատրոնում Ա. Բուրջալյանը հաճախ էր հանդիպում ոչ միայն Գեղարվեստական թատրոնի խոշորագույն վարպետներին, այլև նրա ղեկավարներին: Ստանիսլավսկու հետ հանդիպումները, նրա փորձերին ներկա գտնվելը, անմիջական շփումը երիտասարդ Բուրջալյանի մեջ դաստիարակեցին Ստանիսլավսկու սխառմի համոզված կողմնակցին: Եվ պատահական չէ, որ հետագայում Բուրջալյանը, հրբ արդեն ինքնուրույն ռեժիսոր էր, խոստովանել է. «Մենք բոլորս Ստանիսլավսկու աշակերտներն ենք»:

Ստանիսլավսկու թատերական մեթոդի անմիջական ազդեցությամբ է ձևավորվել Արշակ Բուրջալյանի ստեղծագործական դիրքորոշումը:

Ա. Բուրջալյանի անձնական արխիվում պահպանվել են ծոցատետրեր, որոնցում ռեժիսորը գրել էր առնում իր մտքերը: Ահա այդ գրառումներից մեկը. «Ես Կ. Ս. Ստանիսլավսկու աշակերտն եմ: Պատանի հասակից աշխատելով նրա հետ, ես օրգանապես ներծծել եմ այն սկզբունքները, այն վերաբերմունքը ղեպի ղեղարվեստական աշխատանքը, որը գիտեր ներշնչել միայն Ստանիսլավսկին»:

Ինչպես արդեն ասացինք, Գեղարվեստական թատրոնի կազմակերպման և ամրապնդման շրջանում Ստանիսլավսկին հանձին Գեորգի Բուրջալյանի գտավ իր հավատարիմ բարեկամին, արվեստում իր համախոհին: Նա բարձր էր գնահատում Բուրջալյանի արտիստական տաղանդը, հրճվում նրա կազմակերպչական ունակություներով: Բուրջալյանը Ստանիսլավսկու անմիջական օգնականն էր Գեղարվեստական թատրոնը ղեկավարելու գործում: Նրան էր հանձնարարվում ստեղծագործական կարեոր աշխատանքներ: Նա ուղեկորվելով Նորվեգիա, Գերմանիա, Իտալիա, ինչպես և Ռուսաստանի նահանգները նյութեր էր հավաքում Ստանիսլավսկու շատ բնագործությունների համար:

Ստանիսլավսկին Բուրջալյանի մասին ասել է. «Մենք բոլորս պետք է երախտագիտությամբ հիշենք Գեորգի Սեր-

դեկելին: Նրա հոգեկան նկարագիրը մտաբերելով կարող ենք հավաստել, որ թատրոնում կային այնպիսի էնտուզիաստներ, որոնք ապրել, աշխատել և շատ բան են արել: Այդպիսիները թերևս հենց այն հիմնական շաղախն էին, որ միացնում ձուլում էին բոլորիս: Նա իր բարոյթյամբ, իր զգայունությամբ ու սիրով կարողանում էր հարթել բոլոր անհարթությունները, չափավորել տարբեր տեմպերամենտներ, վատ ձգտումները և միշտ պաշտպան կանգնել այն ամեն լավին, ինչ արվում էր Գեղարվեստական թատրոնում»⁴:

Շատ խոր և սրտառու էր Ստանիսլավսկու և Բուրջալյանի անձնական բարեկամությունը, մի բան, որ կարևոր դեր կատարեց Գեղարվեստական թատրոնի աշխատանքներում հայ արվեստի գործիչների լայն շրջան ընդգրկելու գործում:

Բուրջալյանի ամուսնությունից առիթով Ստանիսլավսկին նրան ուղարկել էր մի ջերմ ու սրտառու նամակ. ահա մի հատված. «Անչափ ուրախ եմ, անչափ երջանիկ եմ ձեր երկուսի համար, վերջապես: Ես այնքան երկար սպասեցի, որ երբ կատարվեց, լսածիս չէի հավատում...

Ինչ ցանկանալ ձեզ:

Դուք երկուսդ էլ արժանի եք ամենալավ բարեմաղթանքների: Ամենից առաջ՝ ումանտիկա: Որքան կարելի է շատ ու հարատև... Այնուհետև ցանկանում եմ Ձեզ, նաև ինձ, ծերանալ Գեղարվեստական թատրոնում և, վերջապես, ցանկանում եմ ձեզ լավ դերեր...»

Հոգով նվիրված, Ձեզ սիրող ու հարգող Կ. Ալեքսեև, Կիսլովոդսկ: 9 օգոստոսի 1907 թ.»:

Նրանց այսօրինակ բարեկամությունը պահպանվեց մինչև Գ. Բուրջալյանի կյանքի վերջը: Բուրջալյանի մահից ոչ շատ առաջ, երբ նա ծանր հիվանդ էր, Ստանիսլավսկին նրան գրել էր. «Թանկագինս, իմ լավ ու սիրելի Գեորգի Սերգեևիչ: Մենք բոլորս ամենաանկեղծ կերպով վշտացած ենք Ձեր հիվանդության պատճառով և ցավում ենք, որ ստիպված եղանք առաջին անգամ «Հատակում» խաղալ առանց Ձեզ (Բուր-

⁴ ՄեԱՏ-ի թանգարան, Կ. Ս. Ստանիսլավսկու արխիվ, գործ 353:

ջալլանը խաղում էր Կոստիլևի դերը—Ս. Ռ.): Կալ կլինե՞ր, որ Դուք կարողանայի՞ք Ձեր սրտին շատ մոտ շընդունել մեզ շրջապատող ամեն տեսակ անախորժությունները... Մենք այնքան մաքուր ենք մեր արվեստում, որ ոչ թե մենք, այլ ուրիշները պիտի ամաչեն ու վախենան: Դե, ուրեմն ուրախացրե՞ք մեզ և առաջվա պես առուչդ եղե՞ք ու առողջ: Թող տերը պահպանի Ձեզ: Գրկում եմ քնքշանքով ու սիրով, համբուրում եմ կնոջդ ձեռքը: Սրտանց Ձեզ սիրող՝ Կ. Ալեքսեև: 4 դեկտեմբերի 1924 թ.»⁵:

Ստանիսլավսկու համար ամենադժվար պահերին Գ. Բուրջալլանը նրա կողքին էր, օգնում ու քաջալերում էր նրան: Այն շրջանում, երբ թատերախումբը ժամանակավորապես կազմալուծվել էր, երբ Ստանիսլավսկու խոսքով ասած, իրենք «փակուղու մեջ էին ընկել», 1924 թ. մայիսին Գ. Բուրջալլանը Նյու-Յորքից Կոստանդին Սերգեևիչին գրում էր. «...Չնայած սկզբունքային որոշ տարաձայնություններին, մենք իրավունք չունենք բաժանվելու մեր այս տարիքում:

Այո, այս կամ այն պատճառով, համախոհներ քիչ են մնացել, դրա համար մենք պետք է առավել հաստատուն կանգնենք «Սպիտակ ճայի» ղրոշի մոտ ունեցած մեր դիրքերում... Ընդմիջտ Ձեր Գեորգի Բուրջալով»:

Ստանիսլավսկին ըստ արժանվույն գնահատեց Բուրջալլանի վերաբերմունքը: Մեծ ուժիսորը Գեորգի Սերգեևիչին է նվիրում անգլերեն լեզվով Բոստոնում լույս տեսած իր «Իմ կյանքը արվեստում» գիրքը՝ հետևյալ մակագրությամբ. «Հին, սիրելի ընկերոջս, մաքուր հոգով, նվիրված, հավատարիմ, դգայուն Գեորգի Սերգեևիչ Բուրջալովին՝ ի հիշատակ թատրոնում մեր երեսունհինգամյա համատեղ աշխատանքի: Ի նշան նրա մատուցած շատ ծառայությունների (հատկապես 1905 թ. Պովարսկոյի վրա գտնվող ստուդիայում):

Մինչև գալիք կյանքի դռները անբաժան մնալու ցանկու-

⁵ Այս նամակները պահվում են ՄԽՍ-ի Թանգարանում:

Բյամբ՝ անկեղծորեն սիրող, հոգով նվիրված ընկերոջից։
Կ. Ստանիսլավսկի (Ալեքսեև)»⁶։

Գ. Բուրջալյանը լինելով ուսն թատրոնի գործիչ, միաժամանակ սերտորեն կապված էր հայ թատերարվեստի հետ։ Իր բեմական գործունեությունը սկսելով Աստրախանի սիրողական խմբերի ներկայացումներում, Բուրջալյանը հայ թատրոնի հետ ավելի է մերձենում Մոսկվայում։ Այստեղ նա ակտիվորեն մասնակցում է հայկական ներկայացումների կազմակերպմանը, 1909—1910 թթ. Սևուսյանի հետ ստեղծում է թատերախումբ, որը բեմադրում է Սունդուկյանի, Շիրվանյանի գործերը։

Գ. Բուրջալյանը Մոսկվայի հայկական ակումբի ակտիվ անդամներից էր։ Նրա բարեկամներն էին Ա. Զիվելիգովը, Ե. Վախթանգովը, բանաստեղծ Ալ. Մատուրյանը, գրող Կարեն Միքայելյանը, նկարիչներ Վ. Սուրենյանցը և Գ. Յակուլովը, ռեժիսոր Օվի Սևուսյանը, դերասաններ Հ. Աբելյանը, Հ. Զարիֆյանը, Ա. Շահխաթունին, Ի. Ալիխանյանը, Օ. Մատուրյանը և ուրիշներ։

Պատահական չէ, որ երբ նացիոնալիստական կուսակցությունների տիրապետության շրջանում Անդրկովկասում թատրոնը կործանման եզրին հասավ, Օվի Սևուսյանը հանդես եկավ մի հոգեվածով. «Ես առաջարկում եմ հրավիրել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի դերասան պ. Գևորգ Բուրջալյանին, որը չափազանց օգտակար կլինի առհասարակ հայ թատրոնական գործի կանոնավորման համար։ ...Սրա համար ես կարծում եմ, նպատակահարմար կլինի, բացի պ. Բուրջալյանից մի հատուկ դիմում էլ ուղարկել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի վարչությանը։ Համոզված կարող եմ ասել, որ Գեղարվեստական թատրոնի վարչությունը ամենաճեղքված էրաբերմունքը պիտի ցույց տա այս առաջարկին, որովհետև դա միանգամայն համապատասխանում է նրանց վաղուցվա ցանկությունը...»⁷։

⁶ Նույն տեղում։

⁷ «Նոր աշխատավոր», 1919, № 164։

Գեղարվեստական թատրոնում Ստանիսլավսկու հայ բարեկամներից էին նաև Ն. Բալիեր, Ն. Տարասովը, Օ. Մելքոնովան, Ռ. Թամանցեան, Ն. Ասլանովը և ուրիշներ:

Նիկիտա Բալիեր (Մկրտիչ Բալյան) դերասան էր ՄԽԱՏ-ում: Հենց որ սկսեցին կազմակերպել Գեղարվեստական թատրոնի նշանավոր կապուստնիկներն ու սատիրական երեկոները, Ն. Բալիեր իսկույն աչքի ընկավ իր սրամտությամբ և իմպրովիզացիայի ձիրքով: Ստանիսլավսկին հիշում է. «Որպես confèrencier այդ կապուստնիկներում առաջին անգամ հանդես եկավ և իր տաղանդով փայլեց մեր դերասան Ն. Ֆ. Բալիերը: Նրա անսպառ հնարագիտությունը, սրամտությունը և ըստ էության, և ըստ իր՝ բեմական կատակները մատուցելու ձևի, համարձակությունը, որ հաճախ հանդգնություն էր հասնում, հանդիսասրահը իր ձեռքում պահելու կարողությունը... այդ բոլորը նրան՝ մեզ համար նոր ժանրի արտիստական հետաքրքիր դեմք էր դարձնում»⁸:

Ավելի ուշ Ն. Բալիեր՝ Ստանիսլավսկու առաջարկով, դարձավ «Չղջիկ» թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարը, թատրոն, որ լայն ճանաչում գտավ ոչ միայն Ռուսաստանում, այլև արտասահմանում: Ստանիսլավսկին միշտ էլ բարձր է գնահատել նրա արտասովոր տաղանդը: Բալիեր Ստանիսլավսկուն և Գեղարվեստական թատրոնին առանձնապես շատ է օգնել 1922—24 թթ. արտասահմանյան շրջադալուսյունների ժամանակ: Ստանիսլավսկու արխիվում պահվում են շատ նամակներ, որոնցում Բալիեր Ստանիսլավսկուն խորհուրդներ է տալիս, օրինակ, թե, ինչպիսի ներկայացումներ կարելի է տանել Եվրոպա և ինչպիսիները՝ Ամերիկա: Ստանիսլավսկու արխիվի մի շարք փաստաթղթեր վկայում են, որ ԱՄՆ-ում ՄԽԱՏ-ի հյուրախաղերի ժամանակ Բալիեր ամենաակտիվ մասնակցություն է ունեցել ներկայացումների կազմակերպման գործում:

Ն. Բալիեր, Գ. Բուրջալյանի նման, անմիջական կապի մեջ էր հայ մշակույթի հետ, ուներ հայ բարեկամների իր

⁸ Կ. Ս. Ստանիսլավսկի, Իմ կյանքը արվեստում, Երևան, 1954, էջ 475:

շրջանը, մասնակցում էր Մոսկվայի հայկական ակումբի ներկայացումներին: «Չղջիկ» թատրոնում նա հատուկ երեկույթներ կայացրումներ էր կազմակերպում հայերի համար:

Բալիեի հետ Գեղարվեստական թատրոնում մի քանի տարի աշխատում էր Նիկոլայ Լազարի Տարասովը: Ինչպես գրում է Ստանիսլավսկին. «...այդ հայազգի երիտասարդը, շափազանց տաղանդավոր կատակային համարների հեղինակ էր, թատրոնի բազմաթիվ փայտերներից մեկը, հետագայում թատրոնի վարչության անդամ, մեր անփոխարինելի բարեկամը: Նա, խոշոր գումար տալով, օժանդակեց մեզ մեր դրժվարին բուպին՝ Գերմանիայում մեր ունեցած հյուրախաղերի ժամանակ»⁹: Այնուհետև Ստանիսլավսկին շարունակում է. «Կապուստնիկում արտիստների կատակների ու զվարճալի սրախոսությունների մեջ աչքի էին ընկնում համարներ, որոնք Ռուսաստանի համար միանգամայն նոր՝ կատակի, կարիկատուրայի, սատիրայի, գրոտեսկի թատրոնի ակնարկներ էին: Այդ գործին էլ ձեռնարկեցին Ն. Ֆ. Բալիեը և տաղանդավոր Ն. Լ. Տարասովը»¹⁰:

Ն. Տարասովի ճակատագիրը ողբերգորեն դասավորվեց: Նա 27 տարեկան հասակում սիրո հողի վրա վերջ տվեց իր կյանքին: Տարասովի քույրը՝ Օլգա Մելքոնովան, ամուսնանալով ՄԽՍՏ-ի դերասան Պոդգոռնու հետ, դարձավ թատրոնի աշխատակիցը, Ստանիսլավսկու մերձավորներից մեկը: Ստանիսլավսկին նրան անվանում է «Գեղարվեստական թատրոնի ճշմարիտ բարեկամ, սիրելի և անմոռանալի Նիկոլայ Լազարելի փոխարինող»:



Մի քանի տարի Գեղարվեստական թատրոնում է աշխատել հայազգի դերասան Ն. Պ. Ասլանովը: Ստանիսլավսկու և Ասլանովի փոխհարաբերությունների մասին կարելի է դատել ՄԽՍՏ-ի թանգարանում պահվող նրանց նամակներից:

⁹ Նույն տեղում:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 476:

1900-ական թվականներին Ասլանովը խուսմբ ստեղծելով մեկնել է հյուրախաղերի: Սակայն նամակագրական կապը նրանց միջև չի ընդհատվել: «Ինձ համար չկա ավելի մեծ երջանկություն, քան աշխատել Ձեզ հետ, Ձեր գործում, չկա ավելի մեծ դառնություն, քան այդ հնարավորությունից զրկվելը: Խնդրում եմ մի ընդունեք սա իբրև հաճոյախոսություն, այդ տասը տալիները, որ ես անց եմ կացրել Ձեզանից հեռու, ինձ համար գուրկ են եղել այն բնագավառի ներքին իմաստից ու հոմայքից, որ ես ընտրել եմ»: Ստանիսլավսկին Ն. Ասլանովին առաջարկել է աշխատել երկրորդ ստուգիայում: Ստանիսլավսկու հորդորներով, շնայած որոշ դժվարություններին, Ասլանովը վերադարձել է թատրոն:

Երկրորդ անգամ թատրոնից հեռանալուց առաջ Ասլանովը Կոստանդին Սերգենիչին գրել է. «Ստեպանչիկովոյի» մեկուկես տարվա փորձերի համար (խոսքը «Ստեպանչիկովո գյուղը» ներկայացման փորձերի մասին է—Ս. Ռ.), ընդունեք իմ զուտ արտիստական խորին երախտագիտությունը, քանի որ, իմ համոզմամբ, այն ամենը, ինչ ես ընկալեցի փորձերի ընթացքում, իսկական, խորագույն ճշմարտություն է արվեստում: Եվ եթե,— ես դա մեծագույն ամսոսանքով եմ նշում,— ինձ չվիճակվեց ստացածս կիրառել Ձեզ մոտ, Ձեր թատրոնում, ապա, ով գիտե, դուցե դա կհաջողվի անել այս կամ այն ձևով, այս կամ այն թատրոնում»¹¹:

Արմեն Արմենյանը գրում է, որ իրեն ցնցել է Ստանիսլավսկու մաքուր, բազմակողմանի, հավիտենական ու հասկանալի արվեստը:

Հովհաննես Աբելյանը շնորհավորելով Ստանիսլավսկուն նրա ծննդյան օրվա առթիվ, նրան համարում է խոշորագույն արտիստ:

1928 թվականին, երբ Վահրամ Փափաղյանը առաջին անգամ Փոքր թատրոնի կոլեկտիվի հետ հաղնես եկավ Օթելլոյի դերում՝ փայլուն կերպով հաստատելով շեքսպիրյան ողբերգության իր ըմբռնումը, Ստանիսլավսկին ծանր հիվանդ էր

11 ՄեԱՏ-ի թանգարան, Ստանիսլավսկու արխիվ, գործ 323:

և չէր կարող դիտել հայ ողբերգակի խաղը: Այդ օրերին Ստանիսլավսկին հայտնի ուսա ողբերգակ նիկոլայ Պետրովիչ Ռոսսովից ստանում է մի նամակ. «Մոտ օրերս Մոսկվայի Մեծ թատրոնում նշանակված են հայ դերասան Փափաղյանի դաստրոնները: Խորհուրդ եմ տալիս անպայման նայել նրա Օթելլոն: Սալվինիից հետո ես չեմ տեսել ավելի լավ Օթելլո, քան Փափաղյանն է: Չափի անսովոր զգացում, տեմպերամենտ, դերասպետների խստություն, գեղանկարչություն, ձայնի և ժեստի երաժշտականություն, դարաշրջանի ոճի զարմանալի հոտառություն, գույների շլացնող պայծառություն, ձեր առաջ ասես վառ, աննկարագրելի գեղեցիկ բեմգալյան առյուծի կենդանի մարմնացումն է: Ընդ որում՝ նույնիսկ համաշխարհային անուն հանած արտիստների մոտ հրեք չեղած մի առանձնահատկություն. Փափաղյանը Օթելլոյի դերում ոչ մի տեղ չի գոռում— և շնայած դրան տպավորությունը հարկ հղածին պես, այսինքն՝ ուժեղ... Անպայման նայեք նրան»¹²: Այդ առթիվ Թամանցեան¹³ Ռոսսովին գրում է. «Գրում եմ Կոստանտին Սերգեևիչի հանձնարարությամբ, որը տակավին անառողջ է և պառկած է անկողնում: Կ. Ս.-ն շնորհակալություն է հայտնում Ձեզ ուշադրության համար և խնդրում է հաղորդել, որ Փափաղյանի մասնակցությամբ տրվող «Օթելլո» ներկայացմանը հիվանդության պատճառով գնալ չի կարող...»:

Կ. Ս. Ստանիսլավսկու հայ բարեկամների մասին տողերիս հեղինակին պատմել է Գարեգին Նրիցյանը. «Իմ բարեկամներից էին Վարսենիկ և Աստղիկ (Աստրա) Աբրահամյան քույրերը: Դեռևս զիմնադիստներ՝ նրանք մասնակցում էին բոլոր համերգներին, իսկ Կարա-Մուրզայի երգչախմբում առաջին ձայներից էին: Երբ ես ուսանող էի, նրանք երգում էին Պետերբուրգի հայկական եկեղեցու երգչախմբում... Աստղիկը երաժշտական սքանչելի ունակություններ ուներ: Կոն-

¹² Նույն տեղում, գործ 997:

¹³ Բ. Կ. Թամանցեան երկար տարիներ եղել է Ստանիսլավսկու բարատուգրութի:

սերվատորիան ավարտելով, նա իսկույն դարձավ Խոլմսկայայի «Մուռ հայելի» թատրոնի պրիմադոննան: Նշանավոր «Վամպուկիում» նա խաղում էր Վամպուկի, իսկ ներկայացման վերջին բաժինը մենակ էր տանում՝ կատարելով մենահամարներ: 1911 թ. ևս մեկնեցի Պետերբուրգ... Մի անգամ բուլրերը այցելեցին ինձ, Աստղիկը ասաց, որ «Театр и искусство» հանդեսի խմբագիր Կուզելը և նրա կինը՝ Խոլմսկայան, ցանկանում են ծանոթանալ ինձ հետ և խնդրել են անցնել իրենց մոտ: Գնացինք Աստղիկի հետ, շուտով եկան նաև ուրիշ հյուրեր՝ Ստանիսլավսկին, որը գործով ժամանել էր Պետերբուրգ... Նա հետաքրքրությամբ հարցուփորձ արեց ինձ հայ թատրոնի մասին, նաև Սևումյանի մասին... Այդ երեկո ուշադրության կենտրոնում, այնուամենայնիվ, Աստղիկ Աբրահամյանն էր: Նա անվերջ երգում էր, և Ստանիսլավսկին չէր հեռանում նրանից, ստիպելով նորից և նորից երգել... Զրույցի ժամանակ, Ստանիսլավսկին հիշատակեց հայ բեմի արտիստներին Սիրանուշին և Աբելյանին, գիտեր նաև Ադամյանի մասին»:

* * *

Ստանիսլավսկու բեմադրություններին իր անմիջական մասնակցությունն է բերել Վարդգես Սուրենյանցը, որը մեծ սեփական հետ ծանոթացել է տակավին անցյալ դարի վերջին: Հետագայում Սուրենյանցին հանձնարարվել է ձևավորել «Ծալի» վերականգնված բեմադրության առաջին արարը:

1904 թ. Ստանիսլավսկին բեմադրել է Մետերլինկի երեք փոքր պիեսները՝ «Կույրերը», «Այնտեղ՝ ներսում» և «Ինքնակոչուհին»: Այդ բոլոր մանրապատումները ձևավորել է Սուրենյանցը: «Իմ կյանքը արվեստում» գրքում Ստանիսլավսկին խոստովանում է, որ նոր արտահայտչամիջոցների որոնումների այդ շրջանը իր համար շատ կարևոր էր, և որ այդ շրջանում իրեն շատ է օգնել Վ. Սուրենյանցը:

Հայտնի է նաև, որ Ստանիսլավսկին ցանկանում էր Գեղարվեստական թատրոնի աշխատանքներին մասնակից

դարձնել Ալեքսանդր Թամանյանին՝ Ա. Բլոկի «Վարդ և խաչ» ներկայացումը ձևավորելիս:

Մարտիրոս Սարյանի հետ Ստանիսլավսկին հանդիպել է արդեն սովետական տարիներին, երբ նրան հրավիրել է «Ոսկե աքլորիկ» օպերան ձևավորելու:

1900-ական թվականներին Ստանիսլավսկու հայ բարեկամների թվում հայտնվում են նոր անուններ: Գարեգին Երիցյանի վկայությամբ Ստանիսլավսկին մտերմացել է գրող Կարեն Միքայելյանի հետ: Այդ տարիներին Մոսկվայում հավաքվել էր հայ մտավորականների մի խումբ, որ հաճախակի հավաքվում էր Ստանիսլավսկուն մոտիկից ճանաչող Ալեքսեյ Կարպովիչ Ջիվելեկովի տանը (ուշագրավ է Ջիվելեկովի և Ստանիսլավսկու «Ճանապարհորդությունը» Եվրոպայում առաջին համաշխարհային պատերազմի նախօրեին), երբ նրանք ստիպված էին զաղտնի անցնել Ռուսաստան):

Այդ օրերի մասին ականատեսներից մեկը՝ Գ. Եղիզարյանը, պատմում է¹⁴, որ Ջիվելեկովների տանը ամիսը երկու անգամ կազմակերպվում էին երեկոներ, ուր հավաքվում էին աչքի ընկնող ողու գրողներ, արտիստներ ու երգիչներ: Գալիմ էին նաև Վահան Տերյանը, Ալեքսանդր Մատուրյանը, Պողոս Մակինցյանը, Օվի Սևումյանը, երգիչ Արշակ Կոստանյանը և ուրիշներ: Հենց այստեղ էլ Եղիզարյանը հանդիպել է երիտասարդ Վախթանգովին: Այդ երեկոներին երբեմն լինում էր նաև Կ. Ստանիսլավսկին:

1910 թվականից Ստանիսլավսկու և Գեղարվեստական Բատրոնի հետ է կապվում Սուրեն Խաչատրյանի ճակատագիրը: Նա Մեծ ԱՄՆ-ի առաջին ստուդիայում աշխատում է նախ իբրև ռեժիսորի օգնական, ապա՝ ռեժիսոր: Իր նամակներից մեկում Խաչատրյանը Ստանիսլավսկուն գրել է. «Ձեզ եմ պարտական այն բոլոր լավի ու մարդկայինի համար, որ ես կրում եմ իմ մեջ: Եվ ես դա երբեք չեմ մոռանա»¹⁵:

14 Գ. Եղիզարյանի պատմածը գրի եմ առել 1956 թ. հուլիսի 29-ին
— Ս. Ռ.:

15 Մեծ ԱՄՆ-ի Թանգարան, Ստանիսլավսկու արխիվ:

Ստանձնելով հայկական դրամատիկ ստուդիայի ղեկավարութունը Սուրեն Խաչատրյանը ստեղծագործական ու կազմակերպչական աշխատանքում առաջնորդվում էր Գեղարվեստական թատրոնի ստուդիայի փորձով, ի նկատի ունենալով հենց իր՝ Ստանիսլավսկու խորհուրդները: Խաչատրյանը իր նամակներից մեկում Ստանիսլավսկուն խնդրում է լինել հայկական ստուդիայի գեղարվեստական դաստիարակը: Ստանիսլավսկին միացյալ պարապմունքներ էր անցկացնում հրեական, հայկական, Չեխովյան և Վախթանգովյան ստուդիաների համար: Նրա արխիվում պահպանվել են այդ պարապմունքների կոնսպեկտները:

Ստուդիականների հետ իր զրույցը Ստանիսլավսկին սկսում էր ներածականից՝ բացատրում էր սիստեմի նշանակությունը, ապա հանգամանորեն կանգ էր առնում վերապրման արվեստի ընդհանուր հիմունքների վրա: Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհասի» և «Համլետի» առանձին տեսաբանների մանրազնին քննությունը մի քանի պարապմունք է նվիրել: Հետաքրքրական է, որ Ստանիսլավսկին գործնական պարապմունքների ժամանակ ընտրում էր էտյուդների՝ հայ ուսանողների համար մոտ ու հարազատ թեմաներ, օրինակ, «Խաղողաքաղը»¹⁶:

Հայտնի է, որ Ստանիսլավսկին մտադիր էր այդ շորս ստուդիաներում սովորողների ուժերով բեմադրել «Վենետիկի վաճառականը», որում արևելյան իշխանների դերերը պետք է կատարեին հայերը:

* * *

Մեր դարի սկզբին հայ թատրոնի առաջ ծառացել էր ստեղծագործական այն բարդ պրոբլեմը, որ մի քանի տարի առաջ փալլուն կերպով լուծվել էր նոր ծնունդ առած Գեղարվեստական թատրոնում՝ հանձինս Ստանիսլավսկու մեթոդի: Թատրոնի հայ գորիչների մղումը դեպի Գեղարվեստական

¹⁶ Նույն տեղում, գործ 667, թերթեր 8 և 12:

Յատրոն լոկ անձնական ցանկություն չէր, այլ պատմականորեն անհրաժեշտ ու բնական մի ընթացք:

Արդեն 1900-ական թվականների սկզբին հայ թատրոնում դերասանական երիտասարդ սերունդը՝ Օվի Սևումյանի, Միքայիլ Մանվելյանի, Իսահակ Ալիսանյանի, Սաթենիկ Աղամյանի, Ամո Խարազյանի և այլոց գլխավորությամբ, բնական արվեստում բարձրագույն հեղինակություն էր ճանաչում Գեղարվեստական թատրոնը, նրա հանճարեղ ղեկավարին: Նրանց հուզում էր գեղարվեստական անսամբլի խնդիրը, որի լուծմանը հենց ձեռնարկել էր Գեղարվեստական թատրոնը: Եվ ամենևին էլ պատահական չէ, որ այդ թատրոնի առաջին իսկ ներկայացումները զբաղեցին հայ թատրոնի ապագայով մտահոգված մարդկանց ուշադրությունը: Հայկական մամուլում հայտնվեցին Ստանիսլավսկու մեթոդին նվիրված հոդվածներ:

Օվի Սևումյանը և Միքայիլ Մանվելյանը փորձում են Ալեքսանդրապոլում կազմակերպել նոր տիպի թատրոն: «Մեղ հեռվից հեռու ոգևորում էր Գեղարվեստական թատրոնը», — հիշում է Մ. Մանվելյանը իր «Թերթիկներ իմ կյանքից» գրքում: «Մեր միջև փոխանակված նամակների միակ նյութը մեր այնքան փայփայած և տենչալի նոր թատրոնն էր, որի միտքն ամուր նստած էր մեր գլուխներում: Ծրագրեր էինք կազմում, նոր ընկերներ փնտրում... Այդ նոր թատրոնի գաղափարը շարունակվեց մինչև Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը»:

Նախահեղափոխական շրջանում հայ գործիչներին չհաջողվեց ստեղծել նոր թատրոն: Դրա փոխարեն նրանցից շատերին հաջողվեց մոտիկից ծանոթանալ Ստանիսլավսկու արվեստին, անձամբ նրա հետ:

Ամենագործնական քայլերին դիմեց Օվի Սևումյանը, որը երեք անգամ տեղական ժամանակով մեկնեց Մոսկվա, հղավ Ստանիսլավսկու փորձերին, ծանոթացավ նրա հետ, ուսումնասիրեց նրա սիստեմը:

Ինչպես պատմում էին Լյուսի Սևումյանը, Գ. Եղիզարյանը, Վիկտորյա Ավետյանը և ուրիշներ, Սևումյանը Մոսկ-

վայում լաբորատոր հղանակով ուսումնասիրում էր Ստանիսլավսկու աշխատանքի մեթոդը, կառուցում Ստանիսլավսկու բեմադրությունների մակեաները, գրանցում դրված միզանսցենները: Ուսումնասիրության արդյունքը լինում է այն, որ Սեումյանը անվերապահորեն ընդունում է Ստանիսլավսկու սխառմը. «Հին թատրոնը խաղի, պոզաների, արտաքին շարժումների, լավ կեղծելու թատրոն է: Նոր թատրոնը նուրբ ճշմարտության, ներդաշնակ անսամբլի թատրոն է»: Սեումյանը պարզորոշ գծագրում է Ստանիսլավսկու մեթոդի՝ երկու տիպի դերասանական արվեստի էությունը, մանրամասն բացահայտում է «խաղացող» և «վերապրող» դերասանի սկզբունքային տարբերությունը¹⁷:

Նույն սկզբունքային, ստանիսլավսկիական դիրքերի վրա է կանգնած Սեումյանը ռեժիսորի արվեստը բնորոշելիս: «Ռեժիսորը,— ասում է նա,— պետք է թատրոնի էությունը կազմող, բոլոր առանձին-առանձին ստեղծագործությունները հավաքի, հարթի, ներդաշնակի և այնպես ներկայացնի հասարակության»¹⁸:

Ստանիսլավսկու դերասանական և ռեժիսորական արվեստը այնքան խոր տպավորություն էր թողել Սեումյանի վրա, որ նա ոչ միայն Ստանիսլավսկու ազդեցությամբ էր խաղում Մատինի դերը «Հատակումի» մեջ, այլև ամբողջ ներկայացումն էր կառուցել նրա բեմադրության ոգով:

Ուշագրավ է, որ «Հատակումի» Ավետյան-Սեումյան թատերախմբի 1909 թ. Բուդաբիայում տրված ներկայացումը գրավեց տեղական սոցիալ-դեմոկրատական կազմակերպության ուշադրությունը և ճնշողների դեմ մանիֆեստացիայի առիթ ծառայեց:

Այդ նույն ժամանակ, թերևս Սեումյանից մի փոքր առաջ, հայ թատրոնում Ստանիսլավսկու մեթոդը կիրառելու առա-

17 Օվի Սեումյան, Թատրոնի վերածնության խնդիրները, «Նոր աշխատավոր», 1919, № 182:

18 Տե՛ս Սեումյանի 1913 թ. կարդացած ղեկուցումը, Թիֆլիս, հրատ. «Հերմես», 1913:

ջին գործնական քայլերն է արել Գեղարվեստական թատրոնի ջերմ հրկրապազու Ստ. Քափանակյանը:

Ստանիսլավսկու ուսմունքը հայ թատրոնում կիրառելու նախահեղափոխական տարիների այդ փորձերը, սակայն, չէին կարող բավարար արդյունք տալ, քանի որ հասարակական պայմանները չէին ապահովում թատերական մշակույթի նորմալ զարգացումը:

Աևումյանի, Ս. Խաչատրյանի, Ռ. Մամուլյանի և Լևոն Քալանթարի փորձերը՝ կազմակերպել ստուդիա, ուր պետք է ուսուցվեր Ստանիսլավսկու մեթոդը, հաջողություն չպսակվեց:

Այդ բոլոր հարցերը իրենց լուծումը գտան սովետական տարիներին:

Հայ գործիչների նախանձախնդիր մասնակցությամբ Ստանիսլավսկու ուսմունքը թափանցեց Մերձավոր և Միջին Արևելքի ժողովուրդների թատրոնները: Այսպես, Թուրքիայում Ստանիսլավսկու մասին իմացան հայկական աղբյուրներից: Ավելին, թուրքական պրոֆեսիոնալ թատրոնը, որ հիմնադրել են հայերը (սա խոստովանում են և իրենք՝ թուրքական թատրոնի պատմաբանները), Ստանիսլավսկու բեմական զպրոցի ազդեցությունը կրեց հենց հայ թատրոնի գործիչների միջոցով:

Ինչ վերաբերում է պարսկական պրոֆեսիոնալ թատրոնին, ապա այն ստեղծվել է Ստանիսլավսկու աշակերտուհի Արմեն Տեր-Օհանյանի անմիջական ղեկավարությամբ:

1910 թ. Կոպելի «Театр и искусство» հանդեսում հայտնվեց Մ. Կրինսկու թղթակցությունը «Ազգային թատրոնի ստեղծումը Պարսկաստանում» խորագրով: Հոգվածում խոսվում էր Պարսկաստանում բեմական արվեստի բացակայության մասին, նկարագրվում էր «Տադիկ» պաշտամունքային արարողությունը: Հենց այնտեղ էլ կարդում ենք. «Իմ քային արարողությունը: Հենց այնտեղ էլ կարդում ենք. «Իմ առաջ դրված է Թեհրանում ազգային թատրոն հիմնադրողների առաջին ժողովի արձանագրությունը: Ժողովը հրավիրել

էր ուսական դպրոց անցած երիտասարդ դերասանուհի Արմեն Տեր-Օհանյանը, որ հաստատվել էր այնտեղ»¹⁹:

Արմեն Տեր-Օհանյանը Գեղարվեստական թատրոնի պրակտիկանտ էր, Սևուճյանի հետ այցելում էր փորձերին, դրամատիկական արվեստն ուսանում Ստանիսլավսկու սիստեմով: Այնուհետև նա սովորում է Լ. Նիլիզովայի պարարվեստի դպրոցում, դառնում հայտնի պարուհի: Եվրոպական տիպի պարսկական թատրոն կազմակերպելիս Արմեն Տեր-Օհանյանը հենվում էր Գեղարվեստական թատրոնում իր յուրացրած սկզբունքների վրա:

Թահրանում նա բեմադրում է Գոգոլի «Ռեկզորը», Շիլլերի «Ավազակները» և Մոլիերի կոմեդիաները:

Ստանիսլավսկու մոտ պրակտիկանտներ էին նաև Հ. Զարիֆյանը, Ա. Շահխաթունին, որոնք իրենց հերթին Ստանիսլավսկու ուսմունքը տարածում էին այն վայրերում, ուր նրանց նկատում էր բախտը՝ Եվրոպայում և Ամերիկայում:

Ստանիսլավսկու հետ նախահեղափոխական հայ թատրոնի գործիչների կապերը դեռևս քիչ են ուսումնասիրվել: Այդ ուղղությամբ առաջին փորձը ի հայտ է բերում բազմաթիվ հետաքրքրական փաստեր, որոնք մանրադնին ուսումնասիրուի՞յան և լրացման կարիք ունեն: Սակայն մի բան պարզ է, որ Ստանիսլավսկու տիտանական գործունեությունը հենց սկզբից դառնվում էր հայ թատերական գործիչների ուշադրության կենտրոնում, իսկ Ստանիսլավսկին, իր հերթին, հետաքրքրվում էր նրանցով:

Ստանիսլավսկու և նրա ուսմունքի հետ հայ թատրոնի ստեղծագործական կապերը էլ ավելի ամրապնդվեցին ու խորացան սովետական տարիներին: Հայ սովետական թատրոնի աչքի ընկնող գործիչները Ստանիսլավսկու բեմական դպրոցի հետևորդներն են. ստուդիաներում և թատերական ինստիտուտում, իսկ այժմ գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում երիտասարդ հայ դերասանների ու ռեժիսորների ուսուցումը տարվում է համաձայն Ստանիսլավսկու սիստեմի:

¹⁹ «Театр и искусство», 1910, № 5, стр. 103, 104.

ՎԱՆԹԱՆԳՈՎԸ ԵՎ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ԳՈՐԾԻՉՆԵՐԸ

(Թոուցիկ անդադարձ)

Նա Ստանիսլավսկու առաջին աշակերտն էր։ Թերևս ամենատաղանդավորը, ամենասիրելին ու երբեմն էլ անհնազանդ, ինչպես հարադատ զավակը կարող է լինել իր հոր նկատմամբ։ Վախթանգովն առաջինն էր, որ արձագանքեց թատերական արվեստում նոր ուղիների հաստատելու Ստանիսլավսկու կողին, զարգացրեց մեծ ուսուցչի սխտեմը, այդ սխտեմի լավագույն կիրառողն ու քարոզիչը հանդիսացավ և իր հերթին թողեց այնպիսի հետևորդներ, որոնք բարձր պահեցին ու պահպանում են ժամանակակից սովետական թատրոնի հեղինակությունը։

Մենք հաճախ ենք խոսում Կ. Ս. Ստանիսլավսկու կատարած խոշոր դերի մասին հայ, առանձնապես սովետական հայ թատրոնի ստեղծագործական սկզբունքների վերափոխման իմաստով և ձգտում ենք անմիջական կապեր գտնել, այս կամ այն կցկտուր փաստի վրա տեսակետներ շարադրել այն, ինչի համար միշտ չէ, որ համոզիչ հիմքեր ունենք։ Մոռանում ենք ուղիղ կամուրջը, պիրկ օղակը, որ կապում է հայ թատերական իրականությանը Ստանիսլավսկու բուն ուսմունքի, ուսա ժամանակակից թատրոնի խոշոր նվաճումների հետ։

Դա առաջին հերթին Վախթանգովն է։ Եվ ինչո՞ւ, երբ ամերիկյան որոշ քննադատներ երբեմն Վախթանգովի օրա-

տնտրելից հատվածներ քերելով են լուսաբանում Ստանիսլավսկու սիստեմը, հենվում նրա անձնական ըմբռնումների և մեկնաբանությունների վրա՝ այդ սիստեմը բաղմակողմանի և ճիշտ հատկանալու համար, մենք չպետք է տեսնենք Ստանիսլավսկուն Վախթանգովի աչքերով, այսինքն՝ դնահատենք մեծ բարենորոգչին այդ նույն հայ թատրոնի վրա ունեցած վախթանգովյան ազդեցությունների մեջ:

Ի վերջո, պետք է արձանագրել, որ ռուսական թատրոնի բարեբեր XX դարը հայ իրականություն մուտք է գործել հիմնականում Վախթանգովի շնորհիվ:

Դժվար է ասել, թե ինչու մինչև օրս այդ հարցը լայնորեն չի շոշափվել, անգամ հանգամանորեն չենք անդրադարձել հայ բեմի գործիչների հետ Վախթանգովի ունեցած կապերին ու դրա զնահատությունը: Մինչդեռ այդ ազդեցությունն ու կապերը թանկ արժեն: Զե՞ որ նաև այդ զորավոր ազդեցության հետևանք են վերջին հիսուն տարվա ռեժիսորական հայ արվեստի նվաճումները:

Հայառուս ընտանիքում ծնված Վախթանգովը կարող էր երբեկից գոշակել, թե մի օր հայ թատրոնի պատմաբանները նրա անողղակի մասնակցությամբ հայ բեմարվեստի վերափոխման ասպարեզում բախտորոշ նշանակություն են տալու: Հանրահայտ է միայն, որ Վախթանգովը Մոսկվայի հայկական ստուդիայում 1920 թվականին վարել է մի քանի պարապմունք. Ստանիսլավսկու սիստեմի բեմական վարժությունների դասեր, ընդահանուր հաշվով 120 ժամ: Դա եղել է մայրաքաղաքում ճանաչված ռեժիսոր, Վախթանգովի լավ բարեկամ Սուրեն Խաչատրյանի ջանքերի շնորհիվ¹: Հե-

¹ Սերաֆիմա Բիրմանը վերհիշում է մի քանասեղծություն, որ նվիրված է եղել Դեղարվեստական թատրոնի առաջին ստուդիային, ավելի շուտ նրա մանկությանը: Դա երգիծական օրորոցային է, դրված Մ. Լերմոնտովի նմանությամբ: Այնտեղ կան այսպիսի տողեր.

Спи, младенец мой прекрасный

Баяшки баю,

Тихо смотрит Станиславский

В колыбель твою.

առաքրքրական է նաև այն փաստը, որ հայ բեմի բարենորոգման հարցերով խորապես մտահոգված այնպիսի ռեժիսոր, ինչպիսին Օվի Սևումյանն էր, 10-ական թվականներին Մոսկվայում հաճախակի հանդիպումներ է ունեցել Վախթանգովի հետ և մտերիմ հարաբերություններ են ստեղծվել նրանց միջև: Սևումյանը նախասովետական հայ բեմը ստեղծագործական լճացումից դուրս բերելու միակ ելքը գտնում էր Ստանիսլավսկու սիստեմի կիրառման, ռուսական բեմի՝ հատկապես Գեղարվեստական թատրոնի նոր ու առաջավոր արվեստի սկզբունքները հայ իրականության պայմաններում ընդերելու մեջ: Եվ պատահական չէ, որ Սևումյանը այդ գործում դիմել է Վախթանգովի օգնությանը:

Հայ բարենորոգիչ ռեժիսորի տեսաբանական հայացքներում երբեմն բառացիորեն կրկնվում էին Վախթանգովի՝ վաղ շրջանում գրսևորած, մի շարք դրույթներ՝ «վտարել թատրոնը թատրոնից» ընդհանուր սկզբունքի տակ, որ նույնպես պատահական չպիտի համարել:

Սևումյանից բացի, 10-ական թվականներին Մոսկվայում «Մեծագույն բեմադիր Վախթանգովի հովանավորության տակ է» ուսանել հայ նշանավոր արտիստ Արշավիր Շահխաթունին, որը Վախթանգովին համարում է ոչ այլ կերպ, քան «Ստանիսլավսկու աջ բաղուկ»²: Նույն ժամանակաշրջանում հայադղի մեծ արվեստագետի հետ մոտիկից շփվելու բախտ են ունեցել երկու ականավոր կինոռեժիսոր՝ Ռուբեն Մամուլյանը³ և Ա. Բեկ-Նազարյանը: Ուշագրավ է վերջինիս վկայությունն այն մասին, որ Վախթանգովը 1916-ին հատուկ հետաքրքրություն է հանդես բերել կինոարվեստի նկատմամբ

Ապա մի քանի տող հետո. По камням струится Терек

Спит и лес и дол,

Злой Сурен ползет на берег

Строчит протокол.

(«Сурен Хачатурян», Ереван, 1969, стр. 48).

² Ս. Մելիքեյան, *Մեծ արվեստի ուժը*, Երևան, 1968, էջ 144:

³ ՏԽՍ «Հայրենիքի ձայն», 1966, 11 սեպտեմբերի:

և ցանկություն ունեցել իրեն լրիվ նվիրելու այդ բնագավառին⁴։ Սակայն, տեղում, հայ իրականության մեջ թատրոնի պայմանները խղճուկ էին, սահմանափակ, էլ շենք խոսում կինոյի մասին։ Ի՞նչ կարող էր անել Վախթանգովը։ Նրան ուրիշ ճակատագիր էր սպասում, այլ հորիզոններ, իսկ կյանքի օրերը հաշված էին։

Թե ո՞վ էր Վախթանգովը և ի՞նչ դեր խաղաց նա ուսումնականության թատրոնի կյանքում, դա բոլորին հայտնի է, հայտնի է նաև այն, որ Ստանիսլավսկին նրան համարում էր «հեղափոխական նոր արվեստի ստեղծող», «իմաստուն մանկավարժ» և վերջապես «ռուսական արվեստի ապագա ղեկավար, ուսումնական թատրոնի հույս»։ Մ. Գորկին, Վ. Նեմիրովիչ-Պանչենկոն, Ա. Լոնաչադսկին, Վ. Մեյերխոլդը, Վ. Կաշալովը և շատ ուրիշ խոշոր արվեստագետներ արդեն անվերապահորեն ընդունում էին Վախթանգովի մեծությունը։ Հայտնի է, որ նա որոշակի դեր է խաղացել այնպիսի խոշոր արտիստ-ռեժիսորների ստեղծագործական կյանքում, ինչպես Մ. Զինովը, Բ. Շչուկինը, Ա. Օրոշկոն, Ռ. Սիմոնովը, Ալ. Պոպովը, Յու. Զավադսկին, Ս. Բիրմանը, Ս. Գիացիստովան, Վ. Մարեցկայան և ուրիշներ և, ի վերջո, բոլորին ծանոթ է Վախթանգովի կարկառուն ժառանգությունը՝ Մոսկվայի նրա անունը կրող թատրոնը, ուր այսօր էլ ապրում է բեմարվեստի վախթանգովյան ոգին, որ բեմադրությունն էլ դիտելու լինենք։ Զուր չէ, որ նրա մասին Ա. Լոնաչադսկին գրել է. «...հիմնականում մահը անժամանակ վրա չհասնեիր, ապա նրա աշակերտների սիրահարվածությունն էլ բավական էր, որ նա դառնար գեղարվեստի սքանչելիքների արարող մեծագույն զորապետներից մեկը...»⁵։

Թատրոնին ծառայելը Վախթանգովը սխրագործություն էր համարում, նրա ամբողջ կյանքն էլ թատերական մի

⁴ А. Бек-Назаров, Записки актера и режисера, 1965, стр. 86—89.

⁵ А. Луначарский, О Вахтангове и Вахтанговцах, М., 1959, стр. 9.

սխրագործություն էր, կարծես դիցաբանական հերոսի կյանք, որ յուրովի վերաիմաստավորում է թատրոն հասկացությունը։ Այս ամենը բոլորը գիտեն կամ պիտի գիտենան։ Սակայն բշերին է հայտնի և շատ թուցիկ են արժեքավորված այն նոր ու հետաքրքիր փաստերը, որոնք յուրովի իմաստավորում են Վախթանգովի կապերն ու տեղը ժամանակակից հայ բեմավիճակում։

ՊԱՏԱՆԵԿՈՒԹՅԱՆ ԸՆԿԵՐՆԵՐԸ

Վլադիկավկազը, ուր ծնվել ու հասակ է առել Վախթանգովը, Ռուսաստանում հայտնի է իր հայաշատ ազգաբնակչությամբ։ Հայ բեմի գրեթե բոլոր ականավոր արտիստներն ու թատերախմբերը հաճախ են այցի գնացել այդ քաղաքը։ Հայ մշակույթի մի շարք նշանավոր գեմքեր ծնվել կամ երկար ժամանակ գործել են Վլադիկավկազում։ Դրանցից մեկն էլ հայ կերպարվեստի խոշորագույն գործիչ Հակոբ Կոչոյանն էր, Վախթանգովի հասակակիցն ու պատանեկության մտերիմ ընկերներից մեկը։

Նկարիչն իր հուշագրերում պատմում է, թե ինչպես Վախթանգովը դեռևս 90-ական թվականներին լուրջ ուշադրություն է ցուցաբերել դեպի գեղանկարչությունը, նրա մեջ որոնել թատրոնը, տեսել թատերականը. «Հաճախ էր լինում մեր տանը,— գրել է նա,— ուշադիր հետևում էր, թե ինչպես ևս սկսում ու ավարտում էի նկարը, դեռ այն ժամանակ նրա մեջ արվեստագետն էր նստած, որին, իհարկե, ամենից շատ գործի կառուցվածքի հիմնորոշ գծերը, սկիզբը, կուլմինացիան և ֆինալն էին հետաքրքրում։ Ջանում էր որսալ իմ «ստեղծագործությունների» դրամատիկական իմաստը, գուցե և էլ ինչ-որ բան, ով գիտե... Շատ էր սիրում հայկական միջնադարյան մանրանկարչությունը,— Վլադիկավկազի հայկական եկեղեցում, իսկ հետո էլ Մոսկվայի և ուրիշ քաղաքների թանգարաններումն էր ծանոթացել։ Նույն ձևով տեսել էր ու սիրել Սուրենյանցի գործերը»⁶։

Ուշագրավ փաստ է. հայկական միջնադարյան մանրանկարչությունը, ինչպես և պոեզիան շատերին է հրապուրել, հոգեկան սնունդ տվել շատերի ստեղծագործությանը: Ո՞վ գիտե, գուցե և այդ մանրանկարչության ազդեցությամբ է սկիզբ առել Վախթանգովի ռեժիսորական արվեստի մեջ հետագայում ցայտուն դրսևորված պլաստիկական նրբագեղությունը, շքեղ գույների ներդաշնակությունը, ավարտված ու կուռ կոմպոզիցիայի փայլուն զգացողությունը, ծաղրանկարի յուրօրինակ ընկալման հղանակը: Չէ՞ որ հայկական միջնադարի մանրանկարչությունը հարուստ է թատերականացված դետալներով, սուր ու սլացիկ կառուցվածքով, ռիթմի ու ներքին դինամիկայի աշխույժ երանգավորմամբ:

Նույն հուշագրերից պարզվում է, որ Վախթանգովը երիտասարդական շրջանում մոտ է կանգնած հեղև հայ թատրոնին, տեսել է հայ բեմի հանճարեղ ողբերգակ Սիրանուշին մի քանի դերերում, շփվել է հետը: «Մոտ 20—25 տարեկան կլինեիր, երբ Վախթանգովկազում (եկել էինք մեր ծնողներին տեսության) տեսանք Սիրանուշին խաղը,— շարունակում է Կոջոյանը:— Ոչ մի ներկայացում բաց չէր թողնում: Մի օր Սիրանուշին հրավիրել էինք մեր տուն և, իհարկե, այնտեղ էր և Վախթանգովը: Ոգևորված՝ Սիրանուշին հետ խոսում էր թատրոնի մասին: Ապագա մեծ ռեժիսորը երիտասարդական կրքով ծառանում էր նատուրալիզմի դեմ—անտանելի գոհակություն է, երբ նատուրալիզմը մոտք է գործում բեմ, թափանցում բեմադրության, ռեժիսուրայի, դերասանների խաղի, նկարչական ձևավորման մեջ,— տաքացած ասում էր նա, գտնելով Սիրանուշին հավանությունը»⁷:

Շատ բնորոշ է սա Վախթանգովի համար: Նատուրալիզմը արվեստում չարիք համարող ստեղծագործողը առիթը բաց չէր թողնում արտահայտվելու, և տվյալ դեպքում, գուցե և ստուգել է իր տեսակետները՝ Սիրանուշին մեջ գտնելով իր համախոհին:

Կոջոյանը մինչև մահ էլ առանձին հուզմունքով էր հի-

⁷ Նույն տեղում:

շում իր պատանեկության օրերի լավագույն ընկերոջը, պարծենում էր նրանով ու ավելացնում. «...ափսոսում եմ, որ հետագայում նրան այլևս չհանդիպեցի, մեկնեցի Մյունխեն ուսանելու: Իսկ հետո, երբ Թավրիզ էի գնացել, Ա. Թամանյանից լսեցի, որ Մոսկվայում բոլորին շամեցրել է նրա «Տուրյանդոտը»: Ասում էին դա էլ հեղափոխություն է թատրոնի մեջ»⁸:

Հիմքեր կան ենթադրելու, որ Վախթանգովը, Կոջոյանեն-լի ընտանիքում, Սիրանուշից բացի, ծանոթացել է նաև Աբել-յանին, դիտել նրա մի շարք դերակատարումները և «բարձր գնահատել նրա բեմական վարպետությունը»⁹:

Այստեղ կարելի էր մասամբ սահմանափակել երիտա-սարդ Վախթանգովի նախասովետական շրջանի կապերն ու առնչությունները հայ նշանավոր գործիչների հետ, եթե վեր-ջերս նրա մի այլ ականավոր ընկերոջ մասին փաստեր չհայտնաբերվեին: Դա Արտեմ Կացյանն է (1886—1943), առաջին հայ օդաչուն և առհասարակ հայրենական ավիա-ցիայի ականավոր դեմքերից մեկը, միաժամանակ տաղան-դավոր նկարիչ ու քանդակագործ, որը Կոջոյանի հետ զրեթե նույն տարիներին ուսանել է Մյունխենի գեղարվեստների ակադեմիայում: Պարզվում է, որ 900-ական թվականներին Վլադիկավկազում նրանք մոտիկ ընկերներ են եղել, հաճախ միասին համերգներ են կազմակերպել, Ա. Կացյանը պատ-րաստել է «ներկայացումների դեկորներ, որոնցից օգտվել է նրա դպրոցական ընկեր Վախթանգովը»¹⁰: Սրան պիտի ավե-լացնել Վախթանգովի գլխավորությամբ Վլադիկավկազում գործող դրամատիկական խմբակի մասնակցությունը Հայոց բարեգործական ընկերության մի համերգին, ուր նա բե-բեմադրել է Բալլմոնտի «Մասուրը» Մ. Պոպովի երաժշտու-

8 «Литературная Армения», 1963, № 2, стр. 73.

9 Տե՛ս Ա. Մ. Բարսեղյանի հուշերը «Հովհաննես Աբելյան» գրքում, Երևան, 1965, էջ 168:

10 «Երեկոյան Երևան», 1964, 20 հոկտեմբերի:

թյամբ, ինքն էլ լինելով հինգ ղերակատարներից մեկը, հանդես է եկել մեկոդեկլամացիայով¹¹:

«ՏՈՒՐԱՆԴՈՏԻ» ԱՌԱՋԻՆ ԶՈՂԸ

Հայ բեմի գործիչներից շատերը, դժբախտաբար, Վախթանգովին ճանաչել ու զնահատել են նրա մահից հետո: Դա պայմանավորված էր գլխավորապես «Հաղիբուկ» և «Տուրանդոտ» ներկայացումների ուժեղ ազդեցությամբ: Ժամանակակից հայ թատրոնի խոշորագույն գործիչներից առաջինը Վաղարշ Վաղարշյանն էր, որ 1922-ին մեկնեց Մոսկվա, «Արքայադուստր Տուրանդոտը» տեսնելու հատուկ նկատառումով:

Հուշերի գրքում նա հանգամանորեն շարադրում է իր տպավորությունները, նկարագրում այդ բեմադրության մի քանի դրվագ և վերջում ավելացնում. «Արքայադուստր Տուրանդոտի» արտակարգ հաջողությունն էր պատճառը, որ ներկայացումները դիտելիս իմ միտքը փնտրում էր, թե հայկական ռեպերտուարում ո՞ր պիեսը կարելի է բեմադրել «Տուրանդոտի» սկզբունքներով: Ու, չգիտեմ ինչու, իմ մտքում մեխվեց «Սասունցի Դավիթ» հերոսավեսը»¹²:

Ուշագրավ հետևություն: Թեև Վաղարշյանը «Տուրանդոտը» բնութագրելիս ավելի շատ խոսում է նրա թատերային-գեղարվեստական, կատակերգական առանձնահատկությունների, բեմական պատկերավոր և դիպուկ էֆեկտների մասին, սակայն նրա ընդհանուր սկզբունքների կիրառման հայ ապարիզ ընտրելիս կանգ է առնում այնպիսի հերոսական նյութի վրա, ինչպիսին հայկական ժողովրդական էպոսն է՝ «Սասունցի Դավիթը»:

Ըստ երևույթին, արվեստագետ և հանդիսական Վաղարշյանի մեջ գոյություն է ունեցել ներքին անհաշտություն, և

11 «Беседы Вахтангова», Л., 1940, стр. 201.

12 Վ. Վաղարշյան, Ընկերներս, բարեկամներս և ես, Երևան, 1959, էջ 476:

հաղթողը, ի վերջո, հանդիսականն է հղել, հաղթել է հանդիսականի փնփնազգացողությունը:

Խոսքից գործի անցնելով, Վաղարշյանի նախաձեռնությամբ, նույն 1922-ին Կրասնոդարի հայկական թատրոնում բեմադրվեց «Սասունցի Դավիթ» նորաստեղծ դրաման: Ներկայացումը առանձնահատուկ հետաքրքրական կողմեր ունեւր բեմական արտաքին էֆեկտների, հիպերբոլայի և գրոտեսկային սկզբունքների կիրառման տեսակետից: «Երբ Բաղին, Կողբատին,— վերհիշում է Վաղարշյանը,— Մսրա Մելիքին պատմում էին, թե ինչպես Դավիթն իրենց ծնծել ու Սասունից դուրս է վռնդել, թաշկինակներն աչքերին սեղմած երեխաների պես հեկեկում էին և շուտ-շուտ թաշկինակները մղում, որոնցից արցունքներ էին հոսում»: Կամ մի ուրիշ մանրամասն. «Մսրա Մելիքը գրիմն այնպես էր արել, որ նրա հոնքերը կիտելիս ծածկում էին դեմքը: Նրա քիթը մեծ էր ու շարժուն: Կողքի մարդուն տեսնելու համար ձեռքով քաշում-ծալում էր քիթը, որպեսզի աչքերն ազատվեն թաքստոցից»:

«...Ես այնքան գերված էի «Արքայազուստր Տուրանդոտի» բեմադրության գունագեղությամբ,— խոստովանել է Վաղարշյանը,— որ չէի նկատում, որ Գ. Ալթունյանի գրած դրաման իր ոճով, նյութի նշանակությամբ լրիվ կերպով չէր կարող ենթարկվել «Տուրանդոտի» բեմադրական սկզբունքներին: Այնտեղ լիրիկական հեքիաթ էր սիրային մոտիվներով, աչտեղ էպիկական վեպ հերոսական մոտիվներով: Որպես ռեժիսոր ես աշխատում էի իրականացնել տուրանդոտային իմ հղացումները, որպես Դավիթի դերակատար՝ միջոցներ չէի գտնում այդ հղացումները իրականացնելու»¹³: Ստացվում է, որ այդ բեմադրությունը չի ունեցել ժանրային և ոճական ամբողջականություն, սինթեզված չեն հղել ձևն ու բովանդակությունը: Այլ կերպ ասած ներկայացումը զուրկ է հղել դադափարական նպատակասլացությունից:

¹³ Նույն տեղում, էջ 477: Հուշերի սույն գրքում Կրասնոդարի փոխարեն սխալմամբ գրված է Արմավիր և չի նշված, որ Մսրա Մելիքի դերակատար Հ. Շահինյանը նաև ներկայացման հեղինակներից մեկն է:

Դժվար էր այդքան շուտ և այդպես արագ յուրացնել Վախթանգովի նորարարական սկզբունքները, կիրառել դրանք հայ թատրոնի պայմաններում և այն էլ աղգային նյութի հիման վրա:

Այնուամենայնիվ, Վաղարշյանի ձգտումներն ու ջանքերը ապարդյուն չանցան: Տարիներ անց, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմի վրա նա հանդես եկավ Բուլիշովի դերով: Կերպարի դրական ու բացասական նկարագրի ցայտուն մարմնավորման, նրա բուն էությունը խորությամբ բացելու իմաստով, Վաղարշյանը Բուլիշովի և՛ պաշտպանն էր, և՛ դատախազը: Այն, ինչ դժվար էր հաղթահարել որպես մտածող ու ժխտող, արտիստը փալլուն կերպով հաղթահարեց իր դերառանական պրակտիկայում: Դա ոչ միայն հայ բեմի հաղվադյուտ հաղթանակներից էր, այլև վախթանգովյան արվեստի յուրօրինակ և բարձր դրսևորումը հայ թատրոնի պատմության մեջ: Վախթանգովի հավատարիմ աշակերտի՝ Բորիս Զախավայի բեմադրության մեջ աչքի ընկավ ոչ միայն Վաղարշյանը, որն այդ դերն անընդմեջ ու անփոխարինելի կատարեց ուղիղ քսանհինգ տարի, այլև ողջ անսամբլը, բոլոր դերակատարներն առանց բացառության: Այստեղ զգացվում էր Վախթանգովի կենդանի ներկայությունը:

Վաղարշյանն իրավունք ուներ ասելու, որ «Վախթանգովյան արվեստի թափով ու ուժով է ստեղծվել «Եզոր Բուլիշով» ներկայացումը թե իր անվան, թե մեր թատրոնում»¹⁴: Ժամանակակից հայ բեմը շատ թեկնույթ է կապված նրա արվեստի և նրա անվան թատրոնի հետ: Վախթանգովի արժանավոր աշակերտները քիչ բան չեն ներդրել հայ թատրոնի դարգացման մեջ, նպաստել մեր թատերական մշակույթի աճին թե ուժիստրական, թե դերասանական ստեղծագործության բնագավառում:

Բուլիշովից հետո Վաղարշյանը, լինելով առաջինը հայ իրականության մեջ, նույն վարպետությամբ ու գեղարվեստական ուժով ստեղծեց կենինի բեմական կերպարը: Պատա-

¹⁴ «Սովետական արվեստ», 1958, № 3, էջ 61:

հական չէ, որ մեղանում վաղարշյանին հաճախ համեմատում
էն վախթանգովի փառաբանված աշակերտներից մեկի՝ Բո-
րիս Շչուկինի հետ:

ՎԱԽԹԱՆԳՈՎԻ ՄՈՒՆՈՒԱՆԻ ՀԵՏԵՎՈՐԻԷ
ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Հայ իրականության մեջ այժմ շատ քիչ արվեստագետ-
ներ կան, որոնք բախտ են ունեցել դիտելու մեկից ավելի
վախթանգովյան ներկայացուցիչներ. առավել քիչ են այն ու-
ժիտորները, որոնց ստեղծագործական կյանքում վախթան-
գովի դավանած արվեստը ճակատագրական դեր է խաղացել:
Այդ բախտավոր մարդկանցից մեկը Վարդան Աճեմյանն էր,
այն ուժիտորը, որ շուրջ հիսուս տարի գլխավորեց մեր հան-
րապետության նշանավոր դրամատիկական թատրոնների
գեղարվեստական կյանքը, իր մեջ կարծես ամփոփելով այն
լավագույնը, որ կարող էր տալ վախթանգովյան իր բեմագրու-
թյուններով՝ անուղղակի շփման եզր գտնելով հայ մեծանուն
ուժիտորի հետ:

Ինչպես հայ բեմի շատ անվանի գործիչներ, այնպես էլ
Աճեմյանը իր մասնագիտական կրթությունն ստացել է Մոսկ-
վայում 20-ական թվականներին: Այդ տարիների թատերա-
կան կյանքից նրա տպավորությունների մեջ խոր հետք են
թողել վախթանգովյան ներկայացուցիչները:

Ահա թե ինչ էր նա պատմում.

«Մեր հանրակացարանը գտնվում էր Հայկական կուլտու-
րայի տանը, որի ձախ թևը հրեական «Հարիմա» թատրոնին
էր տրամադրված: Այն ժամանակ (1924—1925) նրա բեմում
արտաստվոր հաջողությամբ զբեթի ամեն օր ցուցադրվում էր
վախթանգովի «Հադիբուկը»¹⁵: Բայց լավ է իմ տեսած վախ-

15 Այս առիթով կամենում ենք բերել մի փաստ, որ խոսում է վախ-
թանգովի հայ իրականության հետ մանկուց կապված լինելու մասին:
«Հարիմա» թատրոնի արտիստները իրենց հուշագրերում նշել են վախ-
թանգովի սիրած հայկական մեղեդին, որ նա հաճախ նվագել է դաշնա-

Քանգուվյան ներկայացումների մասին սկզբից պատմեմ։ Առաջինը «Սուրբ Անտոնիոսի հրաշագործությունն» էր։ Մինչ այդ իմ տեսած ներկայացումներից՝ և ոչ մեկին չէր հիշեցնում այն ոչ ձևավորմամբ, ոչ խաղարկման ոճով։ Դա մի արտասովոր ներկայացում էր, ուր հիպերբոլան ու թատերական գրոտեսկը խիստ պայմանականություն հետ ներմուծել էին բեմ։ Ժլատ գրաֆիկական նկարի տպավորություն էր թողնում։ Եվ շարունակում է նա վերականգնել իր հիշողությունները վախժանգուվյան ներկայացումներից։ Հռչակավոր «Տուրանդուդ» նրանք դիտել են խմբովին։ Դա ՄԽԱՏ-ի երրորդ ստուդիայի շենքում էր, Արբատում։ Բոլորովին նոր զգացողություն և նոր տպավորություն է ստանում Աճեմյանը նույն թատրոնից և նույն ռեժիսորից։ Կարելի է ասել մենում է կախարդված։

«Դարձյալ շքեղ թատերայնություն,— պատմում է նա,— զարմանալի հմայիչ էին դիմակները, երաժշտությունը, պլաստիկան, լույսերը։ Կարծես հեքիաթում լինի։ Միաժամանակ դերասանական բարձր արվեստ։ Այդտեղ միայն ես հասկացա, որ բեմահարթակը արտահայտչական միջոցի անսպառ հնարավորություններ է ընձեռում։ Ինձ ամենից շատ ապշեցրեց այն, թե ինչպես ներկայացումը կարող է լինել այդքան սինթետիկ, միաձուլ, ունենալ ժամանակակից ոճ, այժմեականություն սուր զգացողություն»։

Այս ամենը անհուն մի սիրով զրավում է Աճեմյանին դեպի թատրոն, հատկապես դեպի ռեժիսուրա։ «Ես այն ժամանակ նախանձով էի նայում իմ այն ընկերներին, որոնք այդ ներկայացման պահին բեմի հոտեում նվագում էին սանրի վրա»,— ասում էր նա։

Աճեմյանը առիթ է ունեցել դիտելու նաև առաջին ստուդիայի բեմագրություններից «էրիկ տասնչորսերորդը», իսկ

մուրի վրա «Հադիբուկ» ներկայացման փորձի ընդմիջումներին։ Այդ երգի նոտագիրը հրապարակվել է Խ. Խերսոնսկու «Վախժանգով» աշխատության մեջ (Մոսկվա, 1940, էջ 249)։ Այդ երգը Թիֆլիսի քաղաքային ֆուլկլորից առնված մեղեդի է հիշեցնում։

իրերի բերումով, շատ հաճախ ներկա է գտնվել «Հաղիբուկ» ներկայացմանը: «Այնտեղ լեզու իմանալը բնավ պարտադիր չէր, — ասում էր նա, — դարձյալ նույն զարմանահարշ թատերայնությունը: Լակոնիկ ձևավորմամբ, երաժշտական նրբերանգներով հարուստ ներկայացում էր, ուրիշի հաճախակի և նուրբ անցումներով, երբեմն էլ ուժեղ կոնտրաստների վրա կառուցված: Ես տեսա, թե ինչպես ուժիսորը Կենցաղային պիեսից կարող է հասնել ողբերգական ընդհանրացումների, այդքան խոր բանալ երկի սոցիալական էությունը, արտաքսված սիրո զգացմանը հաղորդել ումանտիկ վեհություն»¹⁶:

Աճեմյանը մինչև կյանքի վերջին օրերը ամենայն մանրամասնությամբ էր վերհիշում գլխավոր հերոսուհու պարը, հարսանիքի և հոգևոր դասի մերկացման տեսարանները, նկարագրում վախթանգովյան գրոտեսկի մաներան, ուժիսորական կառուցվածքի բացառիկ վարպետությունը:

Գծվար է գերազնահատիկ ազդեցությունների այն մթնոլորտը, որ տվեց Աճեմյանին վախթանգով-ուժիսորը, տվեց նրա ընկալումներով հարուստ մտքին ու սրտին, նպաստեց նրա գեղարվեստական ճաշակի ձևավորմանը: Եվ, որ գլխավորն է, նա եկավ այն բարձր դիտակցությանը, որ սովետական արվեստագետը չի կարող կտրված լինել իրականությունից, ժամանակի շունչն ու ոգին, նրա հեղափոխական թափը շերերի թատրոն:

Աճեմյանի ուժիսորական պրակտիկայում քիչ չեն այն գեպերը, երբ նա վախթանգովի և վախթանգովցիների օրինակով, հայ բեմի վրա ստեղծել է հեղափոխական իրականություն և հայրենասիրական մեծ շնչի ցնցող պատկերներ («Մարտիկո», «Բեկում», «Լենին»), կյանքի ու պայքարի տրիբուն է դարձրել բեմահարթակը («Երկիր հայրենի», «Երիտասարդ գվարդիա»), թատրոնի և թատերայնության ճոխ հնարավորություններն ու միջոցները վավերացրել («Տասներկուերորդ դիշեր», «Արա Գեղեցիկ», «Նամուս», «Պաղտասար աղբար»):

¹⁶ «Литературная Армения», 1963, № 2, стр. 75.

և կամ ուրախության շքերթի վերածել բեմահարթակը, ինչպիսին «Մեծապատիվ մուրացկաններն» էր ձևի և բովանդակության միասնությունը, հիպերբոլայի և գրոտեսկի փաշտոն նկարագրով, կատակերգականի և ողբերգականի բացառիկ նուրբ ու ցնցող իր հյուսվածքի մեջ: Զուր չէ, որ հաճախ «Մեծապատիվ մուրացկանները» համարվում է հայկական «Տուբանդոտ»:

Վախթանգովն ասում էր. «պիտի խաղալ ժողովրդի խռովահույզ ոգին»: Մի՞թե դրա յուրօրինակ իրականացումը չէր Աճեմյանի «Դեպի ապագա» բեմագրությունը, ուր խելագարված ամբոխների ոգին էր թեւածում և բարձր հնչում «աղատություն համաշխարհային երգը»: Աճեմյանն այդ ամենին հասնում էր վախթանգովյան արվեստի էություն խոր ուսումնասիրությունը, հետևելով նրան, զարգացնելով նրա ավանդները հայ թատերական իրականության մեջ: Պատահական չէ, որ Ռուբեն Սիմոնովը գրել է. «Վարդան Աճեմյանը Մոսկվայում ձեռք բերեց վախթանգովյան արվեստի գիտելիքները... Դա վերադարձնեցի գծով դերասանի հետ տարվող աշխատանքն է ըստ Ստանիսլավսկու և երկրորդը (որին մեծ նշանակություն էր տալիս Վախթանգովը, ինչպես և ես որպես նրա աշակերտը), մարմնավորման արվեստը, այսինքն՝ բովանդակությունն ու ձևը ներդաշնակորեն ձուլված միմյանց»¹⁷:

Ռ. Սիմոնովը, Բ. Զախավան, ինչպես և ուրիշներ, եղել են այն ազնիվ հաղորդիչները, որոնց միջոցով արվեստի վախթանգովյան մտածողությունը մուտք է գործել ժամանակակից հայ բեմարվեստի մեջ: Արմեն Գուլակյանն էլ հաստատում է այդ Վախթանգովի ծննդյան 75-ամյակին նվիրված իր հոգվածում. «Ոչ միայն Ռ. Սիմոնովի և նրա հայ ուսանողների, այլև Բ. Զախավայի և այլ արվեստադեմոստրի միջոցով Վախթանգովի շողուն արվեստը, նրա խիզախ, որոնող ոգին մուտք գործեց մեր բեմը»¹⁸:

¹⁷ «Коммунист», 1975, 21 декабря.

¹⁸ «Սովետական Հայաստան», 1958, 13 փետրվարի:

«Վախթանգովը մեր դարի թատերական արվեստի սքանչելի հրեղեյթներէից է, հզոր տաղանդ, մեծ քաղաքացի,—գրել է նույն առիթով Աճեմյանը:— Վախթանգովն անմահ է, որովհետեւ նրա արվեստի սկզբունքները կենսունակ են, հավերժ թարմ ու հրապուրիչ... Մեր ազգային թատրոնի նվաճումների մեջ ապրում է Վախթանգովը: Նա եղավ մեր առաջին ուսուցիչը... Դա բախտավորութուն է մեր ազգային թատերական արվեստի համար, որ հեղափոխութունից անմիջապես հետո նոր-նոր էր ոտքի կանգնում և ձևավորվում: Մենք պետք է թանկ գնահատենք այդ բախտը, գործի մեջ,— ոչ միայն ելույթներում,— հիշենք Վախթանգովի ավանդները»¹⁹:

Ով՞ ով, բայց Վարդան Աճեմյանը իր բուն գործի մեջ միշտ հավատարիմ մնաց Վախթանգովի ավանդներին:

Հայ թատրոնի գործիչները, հատկապես ռեժիսորները, բոլորն էլ ավելի կամ պակաս չափով սիրել ու մեծարել են Վախթանգովին, ձգտել իրենց արվեստով մոտենալ նրան, ստեղծագործական պրակտիկայում կիրառել նրա ավանդները: Վախթանգովի բեմադրած պիեսների ցանկն իսկ հրապուրել է հայ ռեժիսորներին: Անշուշտ զրան պիտի վերագրել այն փաստը, որ քսանական թվականներին Լ. Քալանթարի և Ս. Քափանակյանի ջանքերով հայ թատրոնում բեմադրվել են Գ. Բերգերի «Ջրհեղեղը», Մ. Մետերլինկի «Սուրբ Անտոնիոսի հրաշագործությունը»՝ այն էլ երկու թատրոնում և Զ. Դիկկենսի «Օջախի ձոխեր»: Ա. Բուրջալյանը «ցանկություն է ունեցել բեմադրելու «Արքայադուստր Տուրանգութը», նույնիսկ ապագա ներկայացման նախագիծն է կազմել:

Վախթանգովի բեմադրությունները հայ իրականության մեջ չափանիշ են եղել այս կամ այն գործչի աշխատանքը գնահատելու կամ քննադատելու համար: Այդ դիրքերից են բարձր գնահատվել Բուրջալյանի «Երեւակայական հիվանդ» (1923) և Վ. Վարդանյանի «Հրացանավոր մարդ» (1938) ներկայացումները, այդ մոտեցմամբ էլ որոշակի դժգոհություններ են հայտնվել Ա. Գուլակյանի «Խաթաբալա» (1927) կամ

19 «Սովետական արվեստ», 1958, № 3, էջ 61:

Վ. Աճեմյանի «Սեր և խարդավանք» (1934) բեմադրությունների կապակցությամբ: Անկախ նրանից, թե որքանով ճիշտ և հիմնավորված է եղել այդ դժգոհությունը, կարևորն այն է, որ Վախթանգովյանն է եղել չափանիշ: Իսկ վերջին տարիներս նաև Հր. Ղափլանյանի ստեղծագործությունն է գնահատվում այդ տեսանկյունից:

1965 թ. մայիսին, երբ Հայաստանում կազմակերպվեց ուսական երաժշտության տասնօրյակ, ՌՍՖՍՀ կուլտուրայի մինիստր Ա. Պոպովը ասաց. «Եվզ. Վախթանգովի կյանքն ու ստեղծագործությունը կապված է ավելի Ռուսաստանի, Մոսկվայի հետ, քան Հայաստանի: Սակայն իր ձիրքի անկրկնելիությամբ, իր գեղարվեստական խառնվածքով նա սլարտական է այն շնորհալի ժողովրդին, որի զավակն էր նա»²⁰:

1966 թ. հոկտեմբերի 4-ին Հայաստանում, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմի վրա ցուցադրվեց վախթանգովյանների «Տուրանդոտը»: Դա մեր «Բարեկամություն» թատրոնի հիասթանչ անակնկալն էր, բայց բնավ անակնկալ չէր մեր ժողովրդի, մտավորականության համար, այլ վաղուց ի վեր սպասվող անհրաժեշտություն և հանդիպման երջանիկ առիթ:

«Մեծ վարպետի՝ Կոնստանտին Սերգեևիչ Ստանիսլավսկու ծառը լայն ճյուղեր արձակեց. դրա լուսավոր արտահայտությունը Վախթանգովն էր: Նրա զավակներն են եկել մեր տուն... իր տուն է եկել Եվգենի Վախթանգովը»:

Այսպես ողջունեց հուշակավոր թատրոնին Վահրամ Փափազյանը, խորիստ կանգնած Ռուբեն Սիմոնովի դեմ-դիմաց: Եվ երբեմնի զվարճասեր Տրուֆալդինոն հրաման արձակեց, որ թատերական շքահանդեսն սկսվի:

...Վախթանգովի և վախթանգովյանների շնորհիվ հայ թատրոնում արմատավորվել է ստեղծագործական ազնվությունը, բեմական արվեստի հուղական շունչը, քաղաքացիական կիրքն ու սլաթոսը, զաղափարական նպատակասլացությունը և նրա անմար կապը ժողովրդի և արդիականության հետ:

²⁰ «Երեկոյան Երեան», 1965, 28 մայիսի:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ՍՏՈՒԴԻԱՆԵՐԸ ՄՈՍԿՎԱՅՈՒՄ (1918—1947)

Հայաստանում Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից առաջ գոյություն չի ունեցել թատերական ուսումնական հաստատություն: Հայ թատրոնի առաջադեմ շատ գործիչներ փորձեր են արել Անդրկովկասում հիմնադրել դրամատիկական ստուդիաներ: Դեռ 1905 թվականին, Հայոց դրամատիկական քննկրության նախաձեռնությամբ, Թիֆլիսում կազմակերպվեց ստուդիա, որը շուտով քայքայվեց: Ստուդիական շարժումը հատկապես ուժեղացավ այն տարիներին, երբ, Անդրկովկասում իշխող հակահեղափոխական բուրժուական կառավարությունների վարած քաղաքականության հետևանքով, հայ թատրոնն ապրում էր խոր ճգնաժամ:

Հայ բեմարվեստի ճանաչված բարենորոգիչ, ռեժիսոր-գիրասան Օվի Սևումյանն առաջին դեմքն էր, որ մեր իրականության մեջ լրջորեն զբաղվեց դրամատիկական ստուդիա կազմակերպելու խնդրով: Սևումյանի նպատակն էր հայ իրականության մեջ ստեղծել իր գեղարվեստական նկարագրով նոր թատրոն: Նա Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքների հետևորդն էր և գիտեր, որ այդ սկզբունքները մեղանում կարող էին իրականանալ միայն ստուդիական ուսուցման ճանապարհով: Նրա ստուդիան բացվեց Թիֆլիսում 1917-ի սեպտեմբերին և իր գոյությունը պահպանեց մինչև 1918-ի ամառը: Սևումյանը ստուդիայի գործունեությունը քնդարձակելու և դերասանական նոր ուժեր հրավիրե-

յու նպատակով մեկնեց Կ. Պոլիս: Եվ այստեղ էլ նրա ծրագրերն ավարտվեցին ողբերգական վերջակետով: Սևումյանը մեռավ Պոլսում 1920-ին:

Թիֆլիսում թատերական ստուդիա բացելու փորձեր են արել նաև Լևոն Քալանթարը, Ռուբեն Մամուլյանը, Սուրեն Խաչատրյանը, Ամո Խարազյանը, իսկ Երևանում և Բաքվում՝ Վարդան Միրզոյանը և Անտոն Մալիլյանը: Սակայն այս բոլոր նախաձեռնությունները հաջողություն չունեցան այն ժանր ճգնաժամային պայմանների պատճառով, որոնք ստեղծվել էին Անգրկովկասում Հոկտեմբերյան հեղափոխության նախօրյակին:

Թաաերական ուսումնական հաստատությունների բացակայությունը մեղանում ստիպում էր հայ թատրոնի շատ գործիչներին մասնագիտական կրթություն ստանալ Մոսկվայում և Պետերբուրգում, ինչպես նաև դերասանական վարպետությունը բարձրացնելու նպատակով խաղալ ռուսական բեմում: Այսպես, օրինակ, Օվի Սևումյանը Մոսկվայի Գեղարվեստական ինստիտուտում, Կ. Ս. Ստանիսլավսկու և Վ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի ղեկավարությամբ, երեք տարի ուսումնասիրեց ռեժիսորական արվեստը: Նույն թատրոնի դերասանական արվեստի ուսումնասիրությամբ Մոսկվայում զբաղվել են Հովհաննես Զարիֆյանը, Միրայել Մանվելյանը, Եկատերինա Դուրյան-Արմենյանը, Ժասմենը, Աշո Շահխաթունին, Իսահակ Ալիխանյանը, Հովսեփ Ոսկանյանը և ուրիշներ: Մոսկվայում է աշխատել սովետահայ թատրոնի հիմնադիրներից մեկը՝ ռեժիսոր Արշակ Բուրջալյանը, իսկ մյուսը՝ Լևոն Քալանթարը, ինչպես նաև դերասանուհի Սաթենիկ Աղամյանը իրենց բեմական կրթությունը ստացել են Պետերբուրգում, իսկ Ամո Խարազյանը՝ Մոսկվայի Ֆիլհարմոնիային կից Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի ղեկավարությամբ շորժող ուսումնարանում, որի հիման վրա հետագայում կազմակերպվեց այժմյան Լուսաշարսկու անվան թատերական արվեստի պետական ինստիտուտը (ԳԻՏԻՍ), որտեղ, ի դեպ, ուսանել են սովետահայ թատրոնի շատ գործիչներ, դերասաններ և ռեժիսորներ: Ռուսական դրամատիկական կուրսերում ուսա-

նել են նաև Գեորգ Պետրոսյանը, Աննա Խիթարյանը, Նիկոլայոս Հովհաննիսյանը և ուրիշներ:

Վերոհիշյալ դերասանների և ռեժիսորների սերունդը, հարստացած ռուսական ռեալիստական բեմական դպրոցի լավագույն ավանդներով, վերադարձավ մայրենի բեմ, ուր խոշոր դեր կատարեց հայ թատրոնի զեղարվեստական զարգացման ու նրա ազգային ինքնատիպության հաստատման գործում:

Հեկտեմբերյան հեղափոխությունը լայն հնարավորություններ ստեղծեց Սովետական Միությունում ապրող ազգերի, այդ թվում հայ ժողովրդի, մշակույթի զարգացման համար: Երբ Հայաստանում սովետական իշխանություն դեռ չէր հաստատվել, Մոսկվայում, նոր Ռուսաստանի մայրաքաղաքում, ծնվեց հայկական գրամատիկական ստուգիա ստեղծելու գաղափարը: Մոսկվայի ստուգիայի կազմակերպումը օրինաչափ շարունակությունն էր հայ-ռուսական թատերական կապերի հարուստ ավանդների: Հայկական ստուգիայի հիմնադրումը ուներ նաև մի այլ, ոչ պակաս կարևոր պատճառ: Դա Մոսկվայի թատերական կոլեկտիվի բարձր մակարդակն էր: Եվ ահա երջանիկ հնարավորություն էր ստեղծվում ապագա ստուգիականների համար, այն է՝ ուսանել ռուսական բեմարվեստի հայտնի բարենորոգիչների և մանկավարժների մոտ՝ Կ. Ստանիսլավսկու և Շ. Վախթանգովի գլխավորությամբ:

Ռուսաստանի Ազգությունների ժողովմատին կից Հայկական գործերի կոմիտեարիտը ստուգիայի կազմակերպումը հանձնարարեց Սուրեն Խաչատրյանին, որը իր թատերական կրթությունն ստացել էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի առաջին ստուգիայում, Կ. Ստանիսլավսկու մոտ: Հայկական ստուգիայի մասին նա երազել էր հեղափոխությունից առաջ: Ստանալով այդ առաջարկությունը, նա ներկայացրեց ապագա ստուգիայի նախագիծը, որը կոմիտեարիտի կողմից արժանացավ հավանության և Սուրեն Խաչատրյանը 1918-ի դեկտեմբերի 6-ին նշանակվեց ստուգիայի վարիչ: Այդ օրը

ծնվեց Մոսկվայի հայկական պետական դրամատիկական ստուդիան:

Մոսկվայի փողոցներում և հրապարակներում 1918-ի ղեկտեմբերի վերջերին, հայերեն և ռուսերեն լեզուներով, երևացին բազմաթիվ աղագրեր՝ այսպիսի բովանդակությամբ. «Ամենամոտ ապագայում Հայոց գործերի կոմիսարիատը Մոսկվայում բացելու է Հայկական դրամատիկական ստուդիա: Գրվել ցանկացողները կարող են դիմել կոմիսարիատ: Լյուբյանսկայա հրապարակ, № 2, բն. № 3: Ընդուն. ժամը 12—4-ը»:

Պահպանվել է հետաքրքիր փաստաթուղթ՝ Հայկական գործերի կոմիսարիատի 1919 թ. հունվարի 23-ի օրդերը՝ ստուդիայի համար կոմիսարիատի շենքը տրամադրելու մասին: Բայց այդ հսկայական բնակարանը, որտեղ անցյալում տեղավորված էր «Բոսսիա» ապահովագրական բնկերությունը, բաղկացած չոթ սենյակից, բոլորովին հարմար չէր թատերական ստուդիայի համար: Անհրաժեշտ հղավ բնակարանն ամբողջովին վերակառուցել, նրա մի մասը դարձնել հանդիսասրահ՝ բեմահարթակով: Որոշվեց, որ ստուդիան ենթարկվելու է Հայկական գործերի կոմիսարիատին և Ռուսաստանի Լուսժողկոմատին: Միաժամանակ աշխատանք էր տարվում ստուդիայի ծրագիրը և կանոնադրությունը կազմելու ուղղությամբ:

1919-ի մարտի սկզբներին ավարտին էին մոտենում նախապատրաստական աշխատանքները, որոնք տարվում էին քաղաքացիական պատերազմի ծանր օրերին: Մարտի 8-ին կայացավ ստուդիայի կազմակերպիչների խորհրդակցություն, ուր քննարկվեց ստուդիայի բացման առթիվ հրավիրվող հանդիսավոր ժողովի հետ կապված հարցերը: Այդ խորհրդակցությունում, որին ներկա էին ինը հոգի, լսվեց Ս. Խաչատրյանի ղեկուցումը ստուդիայի կազմակերպչական և գաղափարազեղարվեստական հիմունքների մասին: Այդ ղեկուցումով նա պետք է հանդես գար ստուդիայի հանդիսավոր բացմանը: Խորհրդակցությունում խոսվեց այն մասին, որ ստուդիան ստեղծվում է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ստու-

դիւնների օրինակով, բայց դա չի նշանակում, որ մեր ստուգիան լինելու է դրանց պատճենը: Այն պետք է լինի հայկական ոչ միայն խաղացանկով, այլև, որ շատ կարևոր է, իր ստեղծագործական ոճով և ուսուցման սկզբունքներով: Այդ միտքը ավելի վաղ Ս. Խաչատրյանն արծարծել էր Կ. Ստանիսլավսկուն գրած նամակում, ուր նա մեծ արվեստագետին խնդրում էր դառնալ նոր ստեղծվող ստուգիայի գեղարվեստական ղեկավարը: Մեզ Հանքոզվեց գտնել այդ նամակի պատասխանը, բայց Ստանիսլավսկին իր «Իմ կյանքն արվեստում» գրքում գրական է արտահայտվում Ս. Խաչատրյանի մասին, իբրև ստուգիայի կազմակերպչի:

Ս. Խաչատրյանը երազում էր ստուգիայում ստեղծել Լերիտասարդ դերասանների օրինակելի կոլեկտիվ, այնպիսին, ինչպիսին Գեղարվեստական թատրոնի առաջին ստուգիան էր:

1919 թ. մարտի 13-ին հանդիսավոր պայմաններում կայացավ հայկական ստուգիայի բացումը, նրա անդամների կազմակերպչական ժողովը: Այսպիսով, հայ թատրոնի պատմության մեջ առաջին անգամ ստեղծվեց պետական թատերական ուսումնական հաստատություն հայերի համար, և դա հնարավոր դարձավ շնորհիվ սովետական իշխանության:

Այդ ժողովում ներկա էին ստուգիայի դասախոսները, Հայկական գործերի կոմիսարիատի աշխատակիցները, ռուս և հայ գրողներ, նկարիչներ, դերասաններ, ռեժիսորներ, երաժիշտներ, արվեստագետներ, պատմաբաններ: Ժողովում հաստատվեց ստուգիայի ծրագիրը՝ նրա խնդիրներն ու նպատակը. «ստեղծել հայկական նոր ժողովրդական թատրոն և թատերական կոլեկտիվ ստեղծագործության հետ հաղորդակից դարձնել հայ աշխատավորական զանգվածներին»: Ստուգիայի ծրագրում ասված է. «Օրվա հարց է դարձել հայ նոր թատրոնի ստեղծման անհրաժեշտությունը: Հին թատրոնն իր հնացած ձևերով այլևս չի բավարարում լայն զանգվածներին: Անհրաժեշտ են նոր ձևեր, նոր դերասաններ, երիտասարդ ուժեր, որոնցից կծնվի նոր թատրոն, ապագայի թատրոն»:

Ժողովում քննարկվեց և հաստատվեց ստուգիայի կանոնադրությունը, որը հետո, 1921-ին հրատարակվեց Մոսկվայում՝ հայերեն և ռուսերեն լեզուներով: Համաձայն հիշյալ կանոնադրության՝ ստուգիայում սովորելը ձրի էր, ուսուցումը կատարվելու էր հայերեն և ռուսերեն, դասախոսների և ուսանողների փոխհարաբերությունները պետք է լինեին ընկերական, շրջանավարտները պարտավոր էին աշխատել հայ թատրոնում և այլն:

Ստուգիականները պետք է անցնեին ուսումնառության երեք շրջան. ա) ընդհանուր և մասնագիտական կրթություն՝ հայոց լեզու, ռուսաց լեզու, ընդհանուր պատմություն, գրականություն, պատմություն, արվեստի պատմություն, հայ, ռուս և եվրոպական թատրոնների պատմություն, հայ մշակույթի պատմություն, հոգեբանություն, գեղագիտություն, բնական արվեստ, Մասնիսլավսկու սիստեմ, նկարչություն, ձայնի մշակում, ռիթմիկ մարմնամարզություն, զրիմ, զգեստների պատմություն, արտասանություն. բ) ստուգիական բնագործության պատրաստում (սկզբում՝ հատվածաբար, ապա՝ ամբողջությամբ). գ) ստուգիականների ցուցադրական ելույթներ Հայաստանում և այն վայրերում, ուր ապրում են մեծ քանակությամբ հայեր (Անդրկովկաս, Հյուսիսային Կովկաս, Միջին Ասիա, Ուկրաինա և այլն):

Ստուգիայի առաջին դասախոսների թվում էին Վալերի Բրյուսովը և Վահան Տերյանը, պատմաբաններ Հովսեփ Օրբելին, Նիկողայոս Ադոնցը և Աշոտ Հովհաննիսյանը, լեզվաբան Նիկոլայ Մառը, նկարիչներ Գեորգի Յակովլովը և Հակոբ Գյուրջյանը, զրոգ Կարեն Միքայելյանը: Մասնագիտական առարկաները դասավանդում էին Ա. Վ. Տրեբինսկայան, Ե. Ֆ. Վիտաչեկ-Գնեսինյան, Ե. Ի. Ռաբենեկը, Մ. Վ. Միսլինան:

Ստուգիայի ուսանողների անդրանիկ կազմում էին Միսաս Գևորգյանը, Արտավազ Աղանբեկյանը, Վարդուշ Ստեփանյանը, Անահիտ Մասչյանը, Մուրադ Կոստանյանը և ուրիշներ՝ Մոսկվայից, Երևանից, Թիֆլիսից, Բաքվից, Ախալցխայից, Ալեքսանդրապոլից (այժմ Լենիկական), Ազովիսից, Ելի-

զավետսուլից (այժմ Կիրովաբադ) և այլ քաղաքներից: Ստուդիականների մեծ մասը ծառայողներ էին, արհեստավորներ, այլ ուսումնական հաստատությունների ուսանողներ: Նրանք մտնում էին ուսանողական կազմակերպության մեջ և պարտավոր էին ենթարկվել նրա կանոնադրությանը: Կազմակերպությունն ուներ իր լրագիրը, որի էջերում տպագրվում էին հոդվածներ հայ թատրոնի մասին, բանաստեղծություններ, մեկ գործողությամբ պիեսներ և այլ կարգի նյութեր:

Ստուդիայի անդրանիկ դասը կայացավ 1919-ի մարտի 18-ին: Այդ օրը Ս. խաչատրյանը դասախոսություն կարդաց Ստանիսլավսկու սխտեմի մասին, որը պետք է դառնար ստուդիայի աշխատանքների հիմքը: Այնուհետև տեղի ունեցան Վահան Տերչյանի դասախոսությունը հայ պոեզիայի, Գ. Յակովլովինը՝ ղեկորատիվ արվեստի, Ա. Հովհաննիսյանինը՝ հայ կուլտուրայի մասին: Ստուդիայի կյանքը մտավ իր հունի մեջ: Դասերը տեղի էին ունենում երեկոյան ժամը 7-ից 11-ը:

Հանրակրթական առարկաներին զուգընթաց ստուդիականներն աշխատում էին դասական գրականությունից վերցրած հատվածների բեմականացման վրա: Որպես բեմական խոսքի նյութ ուսանողները վերցնում էին հատվածներ ժամանակակից հայ գրողների, ռուս և եվրոպական հեղինակների ստեղծագործություններից: Դրանց թվին էին պատկանում Վրթանես Փափաղյանի «Ըմբոստի մահը», Գրգորի «Մեռած հոգիները», Մոպսսանի «Նավահանգստում», Զ. Լոնգոնի «Անբարոյական կինը»: Ստուդիականները կազմակերպում էին ստեղծագործական երեկոններ, որոնց ներկա էին լինում ականավոր պետական գործիչ Ս. Տեր-Գաբրիելյանը, պրոֆեսոր Ա. Զիվելեգովը, բանաստեղծներ Վ. Բրյուսովը և Յու. Բալտրուշյակտիսը, զերասան և ռեժիսոր Գ. Բուրջալովը, գրականագետ Ա. Կարինյանը, պատմաբան Ա. Հովհաննիսյանը, քանդակագործ Հ. Գյուրջյանը և ուրիշներ, որոնք գրական կարծիք հայտնելով ստուդիայի մասին, ցանկանում էին այն տեսնել ավելի բնորոշակված. լայն գործունեություն ծավալած: Իսկ դա տեղի ունեցավ այն ժամանակ, երբ ստուդիան

տեղափոխվեց նախկին Լազարյան ճեմարանի շենքը (1919, հուլիս): Ռուսաստանի Ժողովրդական Նախագահ Վ. Ի. Լենինի ստորագրությամբ որոշում էր կայացվել Լազարյան ճեմարանը դարձնել հաշվական պետական անդրանիկ բարձրագույն ուսումնական հաստատություն: Հայաստանում խորհրդային իշխանության հաստատումից հետո ճեմարանը հանձնվեց նրա կառավարությանը՝ իբրև Հայաստանի կուլտուրայի տուն, որը նշանակալից դեր խաղաց սովետական արվեստի զարգացման գործում:

Ստուդիայի կյանքում նշանավոր իրադարձություններ էին Կ. Ստանիսլավսկու և Ե. Վախթանգովի պարապմունքները: Վախթանգովը ստուդիա հրավիրվեց՝ դասավանդելու Ստանիսլավսկու սիստեմը և բեմական վարժություններ: Եվգենի Բագրատիոնովիչը այդ պաշտոնում հաստատվեց 1920-ի հուլիսի 6-ին, բայց հիվանդության պատճառով կարողացավ աշխատել ընդամենը երկու ամիս: Զրկված լինելով դասերը պարբերաբար շարունակելու հնարավորությունից, Վախթանգովը չէր դադարում հետաքրքրվել ստուդիայի կյանքով, հաճախ էր լինում փորձերին: Երկու ամիս (1920-ի հոկտեմբեր-նոյեմբեր) հայկական, հրեական, վախթանգովյան և չեխովյան ստուդիաների աշակերտների հետ պարապեց Կ. Ստանիսլավսկին («Հաբիմա» ստուդիայի շենքում): Բացի իր սիստեմին վերաբերող տեսական դասերից, Կոստանդին Սերգենիչը մտադրվել էր ընթաց ստուդիաների ուժերով բեմադրել Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականը», ուր արևելյան իշխանների դերերը պետք է կատարեին հայկական, հրեաների դերերը՝ հրեական, իսկ մնացած դերերը՝ Վախթանգովի և Չեխովի ստուդիաների աշակերտները:

Խաղացանկում հիմնական տեղը հատկացված էր հայ գրամատուրգիային. ստուդիան պարտավոր էր պահպանել և խորացնել հայ բեմական արվեստի ազգային գծերը, այլապես չէր կարողանա իրագործել իր առջև դրված լուրջ և պատասխանատու խնդիրը՝ երիտասարդ հայ դերասաններ աճեցնելու ուղղությամբ:

Հենց առաջին ամիսներից ստուգիան Ս. Խաչատրյանի ղեկավարությամբ սկսեց աշխատել Միքայել Մանվելյանի «Հեթիաթ» դրամատիկական էտյուդի վրա: Ներկայացումը ձևավորել էր նկարիչ Հովակիմ Միգանաջյանը, հրաժշտությանը՝ գրել էր Վ. Օրանսկին: Պահպանվել են նկարչի էսքիզները և կոմպոզիտորի նոտային ձեռագրերը: Դրանք վկայում են Միգանաջյանի և Օրանսկու բարձր օժտվածության և գեղարվեստական նուրբ ճաշակի մասին:

Ստուգիան գտնվում էր նյութական սուղ պայմաններում, և որպեսզի ավելացնեն իր դրամական միջոցները, Մոսկվայի ակումբներում և համերգային դահլիճներում կազմակերպում էր ստեղծագործական երեկոներ: Այդ երեկոները հետապնդում էին նաև մեկ այլ նպատակ՝ մոսկովյան հանդիսատեսին ծանոթացնել հայ հրաժշտությանը, պոեզիային, պարարվեստին և դրամատուրգիային: Երեկոներին մասնակցում էին նաև Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ղեկավարներ Ի. Մոսկովին, Մ. Չեխովը, Օ. Պիժովան, Ս. Գիացինտովան, հայտնի երգիչներ, կատարողներ, Մեծ թատրոնի մենեդժերներ:

Սակայն ինչքան էլ արդյունավետ ընթանար ստուգիայի կյանքը, այնուամենայնիվ զգացվում էր նրա կտրված լինելը հայ իրականությունից, մի հանգամանք, որ մեծապես խանգարում էր ստուգիան բուն Հայաստանից նոր աշակերտներով համալրելուն: Անդրկովկասում սովետական իշխանություն հաստատվելուց հետո, հայ մտավորականությունը սկսել էր կենտրոնանալ Երևանում, որտեղ և պետք էր փնտրել Մոսկվայում սովորել ցանկացող երիտասարդ և ընդունակ մարդկանց: Ահա թե ինչու Ռուսաստանի լուսժողով Ա. Վ. Լուսնաշարսկու կարգադրությամբ Անդրկովկաս ուղարկվեց երեք հոգուց բաղկացած մի հանձնաժողով Ս. Խաչատրյանի գլխավորությամբ: Խմբի նպատակն էր հրավիրել դասախոսներ, ընտրել նոր ուսանողներ, նյութեր հավաքել հայ թատրոնի սրտամուկության, հրաժշտության, բանահյուսության, գեղանկարչության, ազգագրության, դրամատուրգիայի վերաբերյալ:

Ս. Խաչատրյանն իր խմբով Երևան հասավ այն օրերին, երբ այնտեղ հյուրախաղերի էր եկել Քիֆլիսի Ս. Շահումյանի անվան դրամատիկական թատրոնը: Ներկայացրածներն ունեցած մեծ հաջողություն: Ս. Խաչատրյանին հնարավորություն տրվեց ծանոթանալ խմբի երիտասարդ ստեղծագործողների հետ և ընտրել նոր ուսանողներ: 1921 թ. օգոստոսի 4-ին Ս. Խաչատրյանը ընդարձակ ղեկուցագրով դիմում է Հայաստանի լուսժողկոմ Աշոտ Հովհաննիսյանին: Զեկուցագրում նա արժարժում էր բազմաթիվ և բազմաբնույթ հարցեր՝ առնչված հայ թատրոնի վերակառուցման խնդիրների հետ: Առաջարկում էր թատերական երիտասարդությունն ուղարկել Մոսկվա ուսանելու, լուսժողկոմատում ստեղծել մի կազմակերպություն, որը պետք է զբաղվեր խաղացանկի հարցերով, նյութեր հավաքել և գրեր հայ թատրոնի պատմությունը՝ հեթանոսական ժամանակներից մինչև մեր օրերը, ստեղծեր մենագրություններ հայ նշանավոր դերասանների մասին, թարգմաներ համաշխարհային թատերագիտական գրականության լավագույն նմուշները հայերեն, Մոսկվա պարարվեստի ուսումնարան կամ կոնսերվատորիա գործուղեր շնորհալի երիտասարդների՝ ապագայում Երևանում օպերայի և բալետի թատրոն հիմնադրելու համար, Մոսկվայում, հայկական կուլտուրայի տան հիմքի վրա, կազմակերպեր «Խորհրդային Հայաստանի արվեստների տուն», որը պետք է ունենար ստուդիաներ բոլոր արվեստների գծով:

Ստուդիայի ընդունելության քննությունները կայացան Երևանի Ս. Շահումյանի անվան ակումբում, օգոստոսի 11-ին: Մոսկվայում սովորել ցանկացողների մեջ էին Շահումյանի անվան թատրոնի երիտասարդ դերասան-դերասանուհիներից շատերը:

Ս. Խաչատրյանի խումբը Երևանից մեկնեց Քիֆլիս, որտեղ նույնպես զբաղվեց ընդունելության քննությունների կազմակերպմամբ: Դրա համար անհրաժեշտ էր հայ թատերական հասարակայնությանը ծանոթացնել ստուդիայի նպատակների և խնդիրների, կառուցվածքի, ինչպես նաև ընդունելության պայմանների հետ: Ս. Խաչատրյանը Քիֆլիսի հայ-

կական և ուստական մամուլում հանդես եկավ ընդարձակ հոգ-վածներով, որոնց նպատակն էր հայ արվեստագետների շեր-ջանում ստուգիան դարձնել հանրամատչելի: 1921 թ. օգոս-տոսի 21-ին Թիֆլիսի Հայարտան դահլիճում կայացավ առա-ջին քննությունը: Քննական հանձնաժողովի աշխատանքների մասին պահպանված փաստաթղթերը վկայում են, թե ինչ-պիսի խոշոր նշանակություն էին տալիս ստուգիային հայ մշակույթի նշանավոր գործիչները, և թե ինչքան մեծ էր սո-վորելու, կատարելագործվելու ձգտումը ոչ միայն երիտա-սարդների, այլև արդեն փորձ ունեցող, ճանաչված դերասան-ների մոտ: Բավական է նշել այն փաստը, որ քննական հանձ-նաժողովի նախագահն էր Հովհաննես Թումանյանը, իսկ ան-դամներ՝ Դերենիկ Դեմիրճյանը, Արուս Ոսկանյանը և Օլգա Մայսուրյանը: Ստուգիա ընդունվել ցանկացողների մեջ էին Շլյա Գուրգյանը, Արտեմ և Մարի Բիրոյանները և ուրիշներ: Դիմողները պետք է քննություն հանձնեին հայոց լեզվից և գրականությունից (Հ. Թումանյանին), արտասանությունից (Դ. Դեմիրճյանին), բեմական էություններից (Ա. Ոսկանյանին, Շ. Մայսուրյանին, Ս. Խաչատրյանին): Պահանջները շատ բարձր էին և ցանկացողների թիվը շատ մեծ:

Այսպիսով Խաչատրյանի գործն ավարտվեց հաջողու-թյամբ: Նոր ընդունված ստուգիականների մեջ էին Արմեն Գուրակյանը, Սուրեն Քոչարյանը, Արշավիր Կորկոտյանը, Տիգրան Շամիրխանյանը, Սարգիս Աբովյանը, Նվգինե Սե-բաբը, Արփենիկ Մելյանը և ուրիշներ: Մոսկվա մեկնողների հետ էին նաև հին ստուգիականներից Վարդուշ Ստեփանյա-նը, Արտավազդ Աղանբեկյանը, Վարդուհի Մելքոնյանը, ինչ-պես նաև իբրև դասատուներ հրավիրված ռեժիսոր Ստեփան Քափանակյանը, նկարիչ Միքայել Մաղմանյանը, կոմպոզի-տոր Մարտին Մաղմանյանը: Խմբի հետ Մոսկվա մեկնեց Ս. Խաչատրյանի կրտսեր եղբայրը՝ Արամը, ապագա նշանա-վոր կոմպոզիտորը: Նրանք Թիֆլիսից Մոսկվա մեկնեցին 1921-ի սեպտեմբերի 4-ին, երկու ասպանքատար վագոնով: Ճանապարհը տեղից մի ամբողջ ամիս: Ստուգիականները ստիպված էին ելույթներ ունենալ երկաթուղային կայարան-

ներում, որպեսզի դրամ հավաքին ճանապարհը շարունակելու համար: Դժվարությունները չվերացան Մոսկվա հասնելուց հետո ևս: Բայց այդ բոլորը չվհատեցրին խանգավառ երիտասարդներին, որոնք լի էին սովորելու, իրենց սիրած մասնագիտության մեջ կատարելագործվելու անհաղթահարելի ձգտումով: Դժվար էր ստուգիականներին ապահովել հագուստով, սննդամթերքով, ճաշարանով և այլն: Այդ գործում նրանց մեծ օգնություն ցույց տվեց Մոսկվայի հայկական կուլտուրայի տան ղրիեկտոր Կարեն Միքայելյանը:

Ստուգիայի նոր դասատուների մեջ էին Ս. Բիրյանը (Ստանիսլավսկու սիստեմ), Ս. Քափանակյանը (հայ բեմական խոսք), Կ. Զայցևը (ձայնի մշակում), Ն. Մ. էյսենգուլցը (Թատրոնի պատմություն), Ն. Դ. Ֆիշմանը (պլաստիկա), Ա. Ա. Գեյրոտը (դերասանի վարպետություն), Միք. Մազմանյանը (նկարչություն), Ն. Մ. Ֆորեգերը (բեմադրեստի պատմություն), Աշխեն Մամիկոնյանը (ռիթմիկա):

Ստուգիայի ուսումնական խաղացանկում էին Դ. Դեմիրճյանի «Դատաստանը» (ռեժ. Ս. Խաչատրյան), Զ. Դիկկենսի «Նեկագարը» (ռեժ. Ս. Բիրյան), է. Լաբիշի «Երկու վախկոտները» (ռեժ. Ա. Գեյրոտ):

Ստուգիականները, բացի պարապմունքներից շարունակեցին պարբերաբար կազմակերպել հայ դասական պոեզիայի (Նահապետ Քուչակ, Սայաթ-Նովա, Թումանյան, Իսահակյան, Տերյան), երաժշտության (Ա. Սպենդիարյան, Ռ. Մելիքյան, Կոմիտաս, Ա. Մայիլյան) երեկոներ, որոնք օգնում էին մոսկվացիներին առավել խոր ու բաղմակողմանի ծանոթանալ հայ հոգևոր մշակույթին:

Ստուգիական ներկայացումների անդրանիկ ցուցադրական երեկոները կայացան 1922-ի մայիսի 30—31-ին: Խաղացվեցին Ա. Ահարոնյանի «Արցունքի հովիտը» (հատված) և Մ. Մանվելյանի «Հեքիաթը»:

Նույն տարվա աշնանը ստուգիան ավարտեց իր նոր աշխատանքը՝ է. Լաբիշի «Երկու վախկոտները»: Այդ բեմադրությունն աչքի էր ընկնում մշակված կոմպոզիցիայով, լարված ռիթմով, շարժուձևերի մշակվածությամբ, և ստուգիականներ-

րի բեմական կատարողական մակարդակը բարձրացնելու տեսակետից կարևոր նշանակություն ունեցավ:

Խոշոր աշխատանք էր տարվում, որպեսզի ստուգիականները ինչքան հնարավոր է բաղմակողմանիորեն ծանոթանան Մոսկվայի թատերական կյանքին, սիստեմատիկաբար հաճախեն ներկայացումներին, ինչպես նաև փորձերին: Օրինակ նախկին ստուգիականների հիշողության մեջ իբրև անմոռաց թատերական իրադարձություն վառ է մնացել այն օրը, երբ նրանք Ս. Խաչատրյանի ղեկավարությամբ ներկա գտնվեցին Վախթանգովի նշանավոր «Արքայադուստր Տուրանդոտ» բեմադրության ավարտական փորձին:

1922 թ. սեպտեմբերի 10-ից Ս. Խաչատրյանը ստիպված էր հիվանդության պատճառով թողնել ստուգիայի ղեկավարությունը: Նրա հեռանալով ավարտվում է Մոսկվայի ստուգիայի պատմության ամբողջական և նշանակալից մի շրջանը, բայց, իհարկե, չի դադարում նրա գործունեությունը: Ս. Խաչատրյանի սկսած գործը շարունակվում է: Ստուգիականները դիմում են Վախթանգովին և խնդրում, որ նա վերցնի ստուգիայի ղեկավարությունը: Վախթանգովի հանձնարարությամբ գործի գլուխ է անցնում նրա ամենասիրելի և նվիրված աշակերտներից մեկը՝ Ռուբեն Սիմոնովը:

1923 թ. Գեղարվեստական թատրոնի երրորդ ստուգիայի ղեկավարն Ռ. Սիմոնովը հաջկական ստուգիա եկավ և Ի. Մ. Ռապոպորտի, Ա. Ա. Գեյրոտի, Ս. Գ. Քափանսկյանի հետ միասին անցավ աշխատանքի: Նա ձգտում էր ոչ միայն պահպանել ստուգիան, այլև լայնացնել և խորացնել նրա գործունեությունը, առավել ամուր համախորել ստուգիականներին, որոնք Ս. Խաչատրյանի հեռանալուց հետո ինչ-որ չափով խուճապի էին մատնվել: Սիմոնովը, Ռապոպորտը և Գեյրոտը Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ստուգիաների ղեկավարներից էին, Քափանսկյանը այդ թատրոնի մոլի երկրպագուներից ու հետևորդներից էր հայ ռեժիսուրայում: Դրանով է բացատրվում, որ 1923 թ. մայիսին ստուգիայի բեմադրած Սերվանտեսի «Երկու շատախոսները» և «Սալամանկայի քարանձավները», որոնք երկար ժամանակ մնում էին ստուգիա-

յի խաղացանկում, իրենց ոգով և ոճական լուծումներով շատ հարազատ էին Գեղարվեստական թատրոնի բեմադրություններին:

1923 թ. հոկտեմբերից ստուդիայի գեղարվեստական ղեկավարությունն անցավ Ռուբին Սիմոնովին: Ս. Քափանակյանի և Ա. Գեյրոտի հեռանալուց հետո հրավիրվեցին Բ. Վ. Շուկինը, Վ. Ս. Ամիրջյանը, Ի. Մ. Կուդրյավցևը և ուրիշներ: Դասախոսություններ սկսեցին կարդալ Ա. Կ. Ջիվիլեզովը, Դր. Տեր-Սիմոնյանը, Պ. Մակինցյանը, Ա. Մոսվյանը: Ընդունվեցին նոր ուսանողներ, որոնց մեջ էր Թադևոս Սարյանը: Ստուդիայի ուսումնաստեղծագործական աշխատանքը դարձավ ավելի լարված ու բովանդակալից:

Սիմոնովը հրաշալի հասկանում էր, որ ինչքան էլ արժեքավոր բեմական նյութ են արևմտաեվրոպական նշանավոր դրամատուրգների երկերը, առանց ինքնուրույն պիեսների վրա աշխատելու, ստուդիականները չեն կարող տիրապետել ազգային թատերական արվեստին: Եվ քանի որ ժամանակակից խորհրդային դրամատուրգիա Հայաստանում դեռ ստեղծված չէր, Սիմոնովը ընտրեց Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» սատիրական վիպակի բեմականացումը: Այդ բեմադրության վրա Սիմոնովի հետ աշխատում էր վախժանգովյան թատրոնի ոճի մի այլ դերասան՝ Ի. Կուդրյավցևը, որը ցավոք չապրեց մինչև ներկայացման հանձնումը: Նկարչական ձևավորումը կատարել էր Վ. Կոմարդենկովը, որը օգտագործել էր Գ. Յակոլովի նուրբ ճաշակով և գեղանկարչական վարպետությամբ իրագործված էսքիզները:

«Մեծապատիվ մուրացկաններ» բեմադրության վրա ստուդիան աշխատեց յոթ ամիս ու կես: Դա մանրակրկիտ, լարված ու քրտնաջան աշխատանքի ժամանակ էր: Այդ ընթացքում ստուդիայի գործունեությունն ավելի ու ավելի էր իր վրա սեևում գեղարվեստական մտավորականության և թատերասեր հասարակայնության ուշադրությունը: Ստուդիայի հաճախակի հյուրերն էին Մարտիրոս Սարյանը, Յու. Ա. Զավադսկին, Նզիշև Զարենցը, Արտաշես Կարինյանը, Աշոտ

Հովհաննիսյանը, Սերգո Համբարձումյանը, Մոսկվայի վրացական ստուդիայի ղեկավար Վ. Լ. Մշեղեղովը և ուրիշները։ Նրանք ներկա էին լինում ստուդիայի ուսումնական պարապմունքներին և փորձերին, աշխատում էին ամեն կերպ օգնել։ Այդ ժամանակ ստուդիայում ձայնի մշակման դասեր էր տալիս Բորիս Վասիլևիչ Շչուկինը։ Նա ստուդիականների հետ կարողում էր ժամանակակից համաշխարհային դրամատուրգիայի նմուշներ (օրինակ, Ա. Ստրինբերգի «Սամումը»), օգնում էր բանիմաց խորհուրդներով։ Նախկին ստուդիականները, այժմ թատրոնի հայտնի դարձած գործիչներ, իրենց սրտերում պահել են ամենաջերմ և շնորհակալ հիշողություններ Շչուկինի մասին։ Յու. Զավադսկին ստուդիայի մշտական դասատուներից չէր, բայց հաճախ էր լինում այնտեղ, ուսանողների հետ անց էր կացնում զրույցներ Ստանիսլավսկու սխառնի մասին։ Նա ակտիվորեն մասնակցում էր «Մեծապատիվ մուրացկանների» փորձերին, նույնիսկ ինքն էր արել Արշավիր Կորկոտյանի գրիմը Աբխազում աղայի ղեկում։ Այդ դնորոշ գրիմը շատ էր դուր եկել ռեժիսորին և գրեթե անմիջապես դարձել էր իր ուսուցիչներին՝ Շչուկինին, Զավադսկուն, Սիմոնովին։ Բ. Շչուկինը հաճախ էր ասում ստուդիականներին. «Ես սիրում եմ հայ դերասաններին, բայց թե ինչ է նշանակում իսկական հումոր, ես հասկացա այն ժամանակ, երբ գիտեցի Կորկոտյանի խաղը»։

«Մեծապատիվ մուրացկաններին» ռեժիսորներն ու դերակատարները ներկայացման մեջ խուսափել էին կենցաղայնությունից, ձգտել էին գտնել բեմական արտահայտչականության նոր, ժամանակակից ձևեր, ազատագրվել կերպարների հոգեբանական մեկնաբանման շտամպից և խաղը դարձնել շարժուն և արտահայտիչ։ Հատուկ ուշադրություն էին դարձրել ձայնի, միմիկայի, շարժման արտահայտչականությանը, բեմագրություն տեսչին ու ռիթմին, ինչպես նաև յուրաքանչյուր դերակատարի առողջանության մշակմանը։

Բեմադրության վրա շատ որոշակի երևում էր վախժան-
գովյան «Արքայադուստր Տուրանդոտի» ազդեցությունը: Եթե
Սերվանտեսի ինտերմեդիաները բեմադրված էին Մոսկվայի
Գեղարվեստական թատրոնի ոճով, ապա ստուգիայի այդ նոր
աշխատանքը աչքի էր ընկնում իր մոտիկությանը և հարա-
զատությանը վախժանգովյան բեմադրական ձևագրին:
Կենցաղայնությունից հեռանալու ձգտումը երևում էր և՛ գրի-
մում, և՛ բեմադրեստներում, և՛ ձևավորման, և՛ երաժշտու-
թյան, և՛ պարարվեստի մեջ: Այդ էլեմենտներն ամբողջու-
թյամբ և օրգանապես ենթարկված էին բեմադրության ու-
ժիստրական հիմնական մտահղացմանը:

Նկարիչների աշխատանքն աչքի էր ընկնում ծայրագույն
պարզությամբ: Բեմադրության արևելյան կոլորիտը ընդգրծ-
ված էր մոխրագույն ֆոնի վրա օգտագործված գորգերով:

«Մեծապատիվ մուրացկանների» պրեմիերան, որ կա-
յացավ 1924 թ. մայիսի 18-ին, այն շրջանում, երբ սովետա-
հայ թատրոնը նոր էր ձևավորվում, ունեցավ ողջ հայ թատե-
րական կյանքի համար նորարարական նշանակություն: «Մե-
ծապատիվ մուրացկանները» հայ իրականության մեջ թատե-
րական իրադարձություն է,— գրեց «Պրավդան»,— և առանց
չափազանցման կարելի է ասել, որ այդ պրեմիերայով Պե-
տական ստուգիան ապագա հայ թատրոնի համար բացում է
թատերական ձևերի և հոսանքների նոր դարաշրջան... Նրա-
նում լավում են և հեղափոխական մոտիվներ, և մանր բուր-
ժուազիայի հանդեպ անքնն հումոր, և հակակրոնական պրո-
պագանդա, և առողջ ծիծաղ»¹:

Ստացվել էր շատ նորը ներկայացրած՝ դերասանական
կուռ անսամբլով, որտեղ առաջին ջութակի դերը կատարում
էր սրամիտ Արշավիր Կորկոտյանը: Պարզությունը, թեթևու-
թյունը, բեմավիճակների մանրակրկիտ մշակումը բեմադրու-
թյան վրա էր բեկեռել ոչ միայն հայ, այլև մոսկովյան այլազգի
հանդիսատեսների ուշադրությունը: Այս աշխատանքով ստու-
գիան հիմնավորեց իր գոյության իրավունքը: Ստուգիային

¹ «Правда», 1924, 20 июня, № 137.

օգնելու համար Մոսկվայում կազմակերպվեց կազմբյուրո», որի մեջ մտան Դ. Տեր-Սիմոնյանը, Ե. Չարենցը, Կ. Միքայելյանը, Ռ. Սիմոնովը, Պ. Գալաջիկը և Ի. Ռապոպորտը: Կազմբյուրոն շատ բան արեց դրամական միջոցներ հայթայթելու ուղղությամբ՝ ինչպես «Մեծապատիվ մուրացկաններ» բեմադրության իրագործման, այնպես էլ ստուդիայի հյուրախաղերը Անդրկովկասում կազմակերպելու համար:

Ժամանակակից խաղացանկ ստեղծելու նպատակով ստուդիան սկսեց աշխատել Ե. Չարենցի «Կապկադ-թամաշա» սատիրական կատակերգության վրա: Բեմադրության համար հրավիրվեց Լ. Վ. Բարատովը, բայց այդ աշխատանքը մնաց անավարտ:

1924-ի ամռան սկզբում Հայաստանի լուսժողովոմի կոլեգիայի որոշմամբ Մոսկվայի պետական դրամատիկական ստուդիան անցավ Հայկական ԽՍՀ իրավասության տակ և վերանվանվեց Հայաստանի դրամատիկական ստուդիա՝ Մոսկվայում: Նույն տարվա ամռան կեսերին ՀԽՍՀ լուսավորության կոմիսար Ա. Մուսվաթյանից ստանալով դրամական օգնություն, ստուդիան մեկնեց շրջագայության՝ Երևան—Լենինական—Կիևովական—Թիֆլիս: Երևանում տրվեց չորս ներկայացում՝ երեք անգամ «Մեծապատիվ մուրացկաններ» և մեկ անգամ՝ ստուդիական աշխատանքների երեկո:

Ռուսաստանի լուսժողովոմ Ա. Վ. Լունաչարսկու Երևան ժամանելու առթիվ, նրա պատվին ներկայացվեց «Մեծապատիվ մուրացկանները»: Ներկա էին նաև Խորհրդային Հայաստանի կուսակցության և կառավարության անդամները: Կազմակերպվեց ներկայացման քննարկում, որտեղ զեկուցեց Ռ. Սիմոնովը, մտքերի փոխանակությանը մասնակցեցին Աշոտ Հովհաննիսյանը, Ասքանազ Մուսվաթյանը, Եղիշե Չարենցը, Լևոն Քալանթարը, Արշակ Բուրջալյանը, Կարո Հալաբյանը, Մկրտիչ Զանանը: Լունաչարսկին, որ ժամանակին շատ էր օգնել ստուդիային, միջնորդեց, որ նրան ցույց տրվի անհրաժեշտ օգնություն: Հայաստանի ժողովուրդի հախազահ Ալեքսանդր Մյասնիկյանի կարգադրությամբ ստուդիային հատկացվեցին զգալի դրամական միջոցներ:

Ա. Կերկրոտյանի հիվանդության պատճառով խոսմքը չկարողացավ մեկնել Լենինական և Կիրովական: Նրա առողջանալուց հետո «Մեծապատիվ մուրացկանները» երկու անգամ ներկայացվեց Թիֆլիսում: Այստեղ էլ, ինչպես Երևանում, հայ թատրոնի շատ նշանավոր գործիչներ թատերախոսականներով հանդես եկան մամուլում:

Ամառային շրջագայության ժամանակ ստուգիան կազմակերպեց ընդունելություն: Ընդունվածների մեջ էին Վարդան Աճեմյանը, Վափիկ Վարդանյանը, Անահիտ Մկրտումյանը, Արտաշես Արևշատյանը, Գեղամ Աֆրիկյանը և ուրիշներ:

Նոր ոստումնական տարին սկսվեց սեպտեմբերի 15-ից: Սկսեց լույս տեսնել ռաանոդական «Ուղտ» ձեռագիր ամսագիրը, որի էջերում արտացոլվում էր ստուգիայի գործունեությունը: Ստուգիայի վարչության (Ա. Աղանբեկյան, Ս. Արովյան, Ն. Քեչեկեղյան) նախաձեռնությամբ խոշոր աշխատանք էր տարվում հրատարակելու «Տարեգիրք», որի անդրանիկ համարը պետք է լույս տեսներ 1925-ի մայիսին: Նրա էջերում պետք է տպագրվեին հոգվածներ հայ, ռուս, արևմտահվրդական թատրոնների, ստուգիայի խաղացանկի, Մոսկվայի թատերական կյանքի մասին: «Տարեգրքին» աշխատակցում էին Ռ. Սիմոնովը, Յու. Զավադսկին, Ա. Զիվելեգովը, Ա. Կարինյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Գ. Յակուլովը, Գ. Լեոնյանը, Ե. Զարենցը, Դ. Տեր-Սիմոնյանը և ուրիշներ: «Տարեգիրքը», գծրախտարար, չտպագրվեց:

Ստուգիան պատրաստում էր Սունդուկյանի «Պեպոն»: Ռեժիսորն էր Ի. Մ. Ռապոպորտը, նկարչական ձևավորման հեղինակներն էին Գ. Բ. Յակուլովը, Պ. Ս. Գալաշիևը, Մ. Դ. Մազմանյանը: Ռ. Սիմոնովը նախապատրաստական աշխատանքներ էր տանում Լեոն Ծանթի «Հին աստվածներ» դրամայի և Մ. Լեոնտովի «Դե» պոեմի հիման վրա գրված պիեսի բեմադրությունների վրա: Գեղարվեստական թատրոնի առաջին ստուգիայի դերասան Ս. Վ. Պոպովին հանձնարարվել էր Զ. Լոնգոնի «Գալի հոգիներ» երկի բեմականա-

քումը: Հիշյալ աշխատանքներից ներկայացվեց միայն «Պե-
պոն», որի պրեմիերան մեծ հաջողությամբ կայացավ
1925-ի ապրիլի 20-ին: Դերերը կատարում էին Սարգիս
Աբովյանը (Պեպո), Վարդուշ Ստեփանյանը (Շուշան), Ար-
փենիկ Մելյանը (Կեկել), Սուրեն Քոչարյանը (Կակուլի),
Մուրադ Կոստանյանը (Գիքո), Արշավիր Կոթկոտյանը (Զիմ-
զիմով), Զարուհի Անդրեասյանը (Էփեմիա), Վարդան Աճեմ-
յանը (Գիգուլի), Վավիկ Վարդանյանը (Սամսոն):

Ստուդիան արդեն երիտասարդ ղեկապաններ պատրաս-
տելու մեծ փորձ էր կուտակել: Եվ հանկարծ, Հայաստանի
լուսծովկոմատի որոշմամբ 1925-ի մայիսի 1-ին այն փակվեց:
Այդ որոշումը բացատրում էին նրանով, որ անհրաժեշտ էր
երևանի թատրոնները համալրել երիտասարդ ուժերով: Ցա-
վոք ստուդիայի շրջանավարտների միայն մի մասը մեկնեց
երևան, նրանք հիմնականում տեղավորվեցին Թիֆլիսի և
Բաքվի թատրոններում, մի քանիսն էլ մնացին Մոսկվա-
յում՝ իրենց ուսումը շարունակելու այլ թատերական ուսում-
նական հաստատություններում:

Սրանով ավարտվեց հաջկական առաջին ստուդիայի
գործունեությունը, որը նշանակալից դեր կատարեց սովետա-
հայ թատրոնի կյանքում:

Մեկուկես տարի հետո Մոսկվայում հաջկական կուլտու-
րայի տունը կազմակերպեց նոր ստուդիա, որը ղեկավարելու
համար դարձյալ հրավիրվեց Ռուբեն Սիմոնովը: Երկրորդ
ստուդիան, որ կրում էր «Հաջկական թատերական արվեստա-
նոց» անվանումը, բացվեց 1926-ի նոյեմբերի 15-ին: Ուսա-
նողները հիմնականում առաջին ստուդիայի սաներն էին,
որոնք արդեն ունեին ընդհանուր պատրաստություն: Ահա
թե ինչու արվեստանոցը որոշեց անմիջապես սկսել աշխա-
տանքը բեմադրությունների վրա, նպատակ ունենալով սե-
փական խաղացանկ ստեղծելու ճանապարհով դառնալ ինք-
նուրույն ազգային թատրոն, որը ի վիճակի կլիներ սպասար-
կել հայ հանդիսատեսին, ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ
Ռուսաստանում:

Արվեստանոցն իր ստեղծագործական դեմքով հոգեհարազատ էր վախճանագրվյալն թատրոնին: Ռ. Սիմոնովը ոգեվորված Հ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանների» հաջողությամբ, Ի. Ռապոպորտի հետ որոշեց այս անգամ էլ բեմադրել նույն հեղինակի «Պաղտասար աղբար» կատակերգությունը՝ «Ապահարզան» վերնագրով: Ապագա բեմադրությունը ձևավորում էին Կարո Հալաբյանն ու Միքայիլ Մալմանյանը, երաժշտությունը գրում էր Արամ խաչատրյանը:

Արվեստանոցը համառ և երկարատև աշխատանքով էր ստեղծում այդ ներկայացումը: Ահա թե ինչպես է նկարագրում բեմադրության փորձերից մեկը մոսկովյան մամուլը. «Լազարյան ինստիտուտի վերանորոգումն է, խակ նրա ցուրտ, բոլորովին շտաբացվող դահլիճում ընթանում է «Պաղտասար աղբարի» փորձերը: Ղեկավարը պահանջկոտ է, նա ստիպում է մի քանի անգամ կրկնել նույն տեսարանը: Բայց երիտասարդությունը դրանից չի հոսահատվում, մինչև ուշ գիշեր, փոշու մեջ կորած, այստեղ-այնտեղ դիզված փայտակույտների, ներկարարական հարմարանքների արանքում շարունակվում էր փորձը»²:

Պարոնյանի փայլուն կատակերգությունը դերասանական վարպետությունը բարձրացնելու հրաշալի նյութ էր, մի հանգամանք, որ շատ կարևոր էր երիտասարդ ստուդիականների համար:

1927 թ. մայիսի 14-ին կայացավ առաջին ներկայացումը: Մոսկովյան թատերական քննադատությունը բարձր գնահատեց դերասանական կոլեկտիվի խաղը, ուր առանձնապես աչքի էր ընկնում Թադևոս Սարյանը Պաղտասարի դերում: Արդեն այն ժամանակ երիտասարդ դերասանը կարողանում էր մեղմ հոմորով ստեղծել կենդանի ու տպավորիչ բեմական կերպարներ³:

1927 թ. աշնանից ստուդիայի ուսումնական ծրագրում մտցվեցին մի շարք մասնագիտական առարկաներ՝ Ստանիս-

2 «Новый зритель», М., 1927, № 23, стр. 7.

3 «Правда», 1927, 21 мая, № 113.

չավակու տեսեմը, ձայնի մշակում, բեմական շարժում, ութմիկա: Պարապմունքները ղեկավարում էին Օ. Բասովան, Է. Բերսենեան, Մ. Գևորգյանը, Ա. Մամիկոնյանը:

«Պաղտասար աղբարի» պրեմիերայից մեկ տարի անց Ռ. Սիմոնովը և Ի. Ռապոպորտը պատրաստեցին Գ. Սունդուկյանի «Խաթաբալա» կատակերգության բեմադրությունը, որի առաջին ներկայացումը կայացավ 1928-ի փետրվարի 1-ին (նկարչական ձևավորումը կատարել էր Սեմյոն Ալաշավը, երաժշտության հնդինական էր Արամ Խաչատրյանը):

Պիեսը բեմադրված էր սատիրական կատակերգությանը բնորոշ հնարանքներով, որոնցով ավելի էր սրված հնդինական մտահղացումը: Ճիշտ է, պիեսի կերպարները ներկայացված էին գրոտեսկային որոշ գծերով, բայց ճշմարտացի էին, համոզիչ: Եվ այս բեմադրության մեջ քննադատությունը նշեց արվեստանոցի ստեղծագործական մերձավորությունը վախժանգովի թատրոնին⁴: Դերակատարներեց հատկապես աչքի ընկան Կարո Ալվարյանը (Զամբախով), Վարդուշ Ստեփանյանը (Մարգրիտ), Մուրադ Կոստանյանը (Իսայի), Անահիտ Մկրտումյանը (Նատալյա):

Հաջևական թատերական արվեստանոցի վերջին բեմադրությունը Հ. Պարոնյանի «Ատամնաբույժն արևելյան» կատակերգությունն էր, որի վրա աշխատեցին Ռ. Սիմոնովը և Ի. Ռապոպորտը, նկարիչ Գ. Յակուլովը, կոմպոզիտոր Արամ Խաչատրյանը: Ներկայացման մեջ հիշատակման արժանի են Թ. Սարյանի (Թափառնիկոս), Վ. Ստեփանյանի (Մարթա), Ա. Մկրտումյանի (Երանյակ) դերակատարումները:

1928-ի մայիսի 16-ին արվեստանոցը լրիվ կազմով, նվագախմբով, որը ղեկավարում էր Ա. Խաչատրյանը, մեկնեց Հայաստան (Երևան, Լենինական) հյուրախաղերի: Առանձնապես հաջողություն ունեցավ շրջանային կենտրոններում, որ հանդիսատեսների խնդրանքով ներկայացումները կրկնվում էին 2—3 անգամ:

⁴ «Комсомольская правда», 1928, 19 февраля, № 43.

Հյուրախաղերից հետո Հայաստանի լուսժողովոմատի որոշմամբ արվեստանոցը վերակառուցվեց կենտրոնական շրջիկ թատրոնի, որի հիմնական աշխատավայրը լինելու էր Լենինականը: Սակայն ստացվեց այնպես, որ արվեստանոցի ստուդիականների գերակշռող մասը ընդունվեց նոր կազմակերպված Լենինականի Մուսկվայի անվան դրամատիկական թատրոն: Նրանց մեջ էին Թ. Սարյանը, Վ. Աճեմյանը, Մ. Կոստանյանը, Վ. Ստեփանյանը, Ա. Մասչյանը, Ա. Մըկըրտումյանը, Ա. Ներսիսյանը, Ս. Աբովյանը: Այստեղ ներանց ուժերով վերականգնվեցին «Ատամնաբույժն արևելյան», «Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Խաթաբալա» բեմադրությունները:

Այսպիսով ավարտվեց նաև Մոսկվայի երկրորդ ստուդիայի՝ հայկական թատերական արվեստանոցի գործունեությունը:

Երրորդ ստուդիան Մոսկվայում կազմակերպվեց 1934 թ. սեպտեմբերին: Նորից ղեկավար նշանակվեց Ռուբեն Սիմոնովը, որն այդ ժամանակ արդեն ճանաչված ռեժիսոր էր Մոսկվայի Վախթանգովի անվան թատրոնում, ուներ իր սեփական ստուդիան: Հայկական ստուդիան, որի ղեկավարն էր նշանավոր դերասան Իսահակ Ալիխանյանի որդին՝ Սոս Ալիխանյանը (ապագա ճանաչված գիտնական-կենսաբանը), բեմական խոսք առարկան դասավանդելու համար հրավիրեց նախկին շրջանավարտ Սուրեն Քոչարյանին, որն արդեն հանրահայտ ասմունքող էր դարձել: Դասատուների մեջ էին նաև Վահրամ Արիստակեսյանը (արևելյան պարեր), Վ. Գ. Վաղրինյան, Յու. Տ. Չերնովալենկոն, Ի. Մ. Ռապոպորտը, Ի. Կ. Լիպսկին, Ն. Վ. Պաժիտնովը, Վ. Կ. Լվովան և Ա. Ա. Աղանբեկյանը (դերասանի վարպետություն), Տ. Ա. Դիննիկը (ռուս թատրոնի պատմություն), Ա. Ի. Խաչատրյանը (երաժշտություն), Մելիք-Նուբարովյան (ձայնի մշակում), Ս. Ալաջալովը և Ի. Կարալովը (նկարչություն), Ե. Ալիբեկյանը և Մ. Լիսիցյանը (ռեխնիկա, պլաստիկա), Ե. Ն. Խոս-

յրեւան (պլաստիկա), Ստեփան Բարխուդարյանը (երգեցողութիւն):

Ռ. Սիմոնովն այս ստուդիայում աշխատեց Գ. Դեմիրձյանի «Քաջ Նազար» (Նազար—Սարգիս Քոչարյան, Ուստիան—Ի. Մկրտչյան), Ֆ. Շիլլերի «Խարդավանք և սեր» (Ֆերդինանդ— Գ. Աշուղյան և Վ. Մուրադբեկյան, Լուիզա— Տ. Սադանդարյան), Հ. Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» (Պաղտասար — Լ. Ֆիդանյան, Կիպար — Գ. Աշուղյան, Անուշ— Ի. Մկրտչյան, Օգսեն — Գ. Բալայան), Մ. Գորկու «Հատակում» (Սատին—Ս. Բաբլոյան, Բարոն—Գ. Բալայան, Լուկա — Կ. Սեկոյան), Գ. Հովհաննիսյանի «Ռոստամ և Ջոհրար» (Ռոստամ — Ս. Բաբլոյան, Ջոհրար — Գ. Աշուղյան) պիեսների վրա, սակայն ավարտին հասցրեցին միայն երկու բեմադրութիւն:

1935 թ. հունիսին ստուդիան բեմադրեց Գ. Սունդուկյանի «Քանդած օջախը» (բեմադրութիւն՝ Ռ. Սիմոնովի, նկարիչ՝ Ի. Կարաւրով, կոմպոզիտոր՝ Ա. Խաչատրյան), դերակատարներից աչքի ընկան Ե. Շահնազարյանը (Օսեփ), Տ. Սադանդարյանը (Նատո), Հ. Ումիկյանը (Մարմարով), Մ. Լիսիցյանը (Սալոմե), Լ. Ֆիդանյանը (Փարսիդ), Գ. Բալայանը (Գիթ Մոզի): Հետո, նույն ամսում հանձնվեց Գ. Բերգերի «Հեղեղ» (ռեժիսոր՝ Ի. Ռապոպորտ, նկարիչ՝ Ս. Ալաջալով, կոմպոզիտոր՝ Արտեմի Այվազյան). դերակատարներից աչքի ընկան Ս. Հովհաննիսյանը (Ստրետտեն), Ա. Շերենցը (Չարլի), Ա. Սահակյանը (Բիր), Ի. Մկրտչյանը (Լիզի), Գ. Սիմոնյանը (Օ'Նել), Գ. Բալայանը (Ֆրեդեր): Այս երկու ներկայացումներով երրորդ ստուդիան հուլիս-օգոստոս ամիսներին հյուրախաղերի մեկնեց Դոնի Ռոստով, Արմավիր, Մալկոպ, Սոչի, Սուխումի, Նովորոսիյսկ, Օրջոնիկիձե և ամեն տեղ ընդունվեց ջերմորեն: Սակայն հյուրախաղերի վատ կազմակերպման հետեանքով ստուդիան հանդիպեց դրամական դժվարութիւնների և լիկվիդացվեց:

1935 թ. օգոստոսի 14-ին Մոսկվայի Ռ. Սիմոնովի ստուդիային կից կազմակերպվեց հաջկական թատերական խումբ,

ուր երրորդ ստուգիացից, իբրև Հայաստանի լուսժողովմատի
թոշակառուներ, ընդունվեցին 16 հոգի: Յավոք, այդ խմբի
պարապմունքները պարբերական և կանոնավոր չէին,
այն չնայած գործեց գրեթե երկու տարի, բայց ոչ մի բեմա-
դրություն չավարտվեց: Մի քանի անգամ փակվեց, նորից
բացվեց, ու վերջնականապես բացքայվեց 1937 թվականին:
Չնայած բոլոր դժվարություններին և թերություններին, ուս-
ման տարիները ստուգիականների համար շանցան անհետե-
վանք: Նրանց վերջին, անավարտ բեմադրություններն էին
Ա. Շիրվանզադեի «Նամուսը», Հ. Պարոնյանի «Քաղաքավա-
րության վնասները» և Ա. Դավուրիյի «Վոլկովների ընտանի-
քը»: Ստուգիականներին ղգալի օգուտ բերեց նրանց պարբե-
րական ելույթները Մոսկվայի ժողովրդական ստեղծագոր-
ծության թատրոնում:

1937 թվականին ստուգիայում մնացել էին միայն 8—9
մարդ, որոնք ուզում էին մասնագիտանալ ռեժիսուրայի
բնագավառում: Նրանց վերջին ելույթը կայացավ 1937 թ.
հուլիսի 11-ին: Ներկայացվեցին «Քանդած օջախի» առաջին
արարը, «Պաղտասար աղբարի» առաջին և երկրորդ արար-
ները:

Այդպես ավարտեց իր գործունեությունը երրորդ ստու-
գիան, որի շրջանավարտներով համալրվեցին Անդրկովկասի
դրամատիկական և երաժշտական թատրոնները: Նրանց մեջ
էին, բացի վերևում հիշվածներից, Վաչե Բագրատունին, Թա-
մար Դեմուրջանը, Աղասի Բադալյանը, Նրվանդ Շահնազար-
յանը, Հայկ Ումիկյանը, Աղասի Ալաջանը, Հովհաննես Կա-
րապետյանը, Թամար Շահնազարյանը, Ազատ Շերենցը:

Հետագայում Մոսկվայում ստուգիա ստեղծելու դարձյալ
երկու փորձ արվեց: Հայաստանի ժողովուրդահին կից ար-
վեստի գործերի վարչության որոշմամբ 1940 թ. սեպտեմ-
բերի 1-ից, Ռ. Սիմոնովի և Ի. Ռապրոպոտի ղեկավարու-
թյամբ Մոսկվայում կազմակերպվեց IV ստուգիան, որ պետք
է՝ նրեանում բացվող երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի
համար պատրաստել ստեղծագործական ուժեր: Այդ ստու-

դիան շնայած փակվեց Հայրենական պատերազմի պատճառով, բայց նրա սաներից շատերը՝ Սոնա Էհրամջյան, Էդվարդ Համբարձումյան, Գևորգ Իվանյան, Հենրիկ Ասլանյան և ուրիշներ, դարձան պատերազմի տարիներին Երևանում կազմակերպված երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի դերասաններ:

Հայրենական պատերազմի ավարտից հետո, 1946 թ. հունվարի 1-ից Մոսկվայի հայկական կուլտուրայի տանը կից, Ռուբեն Սիմոնովի ղեկավարությամբ գործող ռեժիսորական դասընթացներն ավարտեցին Հ. Կարապետյանը, Հ. Վարձիգուլյանը, Ռ. Արմենյանը, Ռ. Մինասյանը, Տ. Վարդադարյանը, Յու. Երզնկյանը, Լ. Վաղարշյանը, Վ. Թաշչյանը, Ե. Մատուրյանը, Դ. Քիշմիրյանը, Գ. Կոտովը, Արմո Արմենյանը, Գ. Էհրամջյանը, Ս. Հովհաննիսյանը և ուրիշներ, որոնք հետագայում իրենց որոշակի վաստակն ունեցան սովետահայ դրամատիկական, երաժշտական թատրոնների կյանքում, ինչպես նաև կինոարվեստում:

Այսպիսով Մոսկվայի հայկական ստուդիաները, որոնք ընդմիջումներով գործեցին շուրջ երեսուն տարի, բացառիկ դեր կատարեցին հայ երիտասարդ դերասանների և ռեժիսորների պատրաստման, նրանց վարպետության և բնդհանուր կուլտուրայի բարձրացման գործում: Ստուդիայի շքրջանավարտներից Արմեն Գուլակյանը, Վարդան Աճեմյանը, Վալիկ Վարդանյանը, Թադևոս Սարյանը, Արտավազդ Աղանբեկյանը, Գագիկ Տեր-Գաբրիելյանը, օգտագործելով Մոսկվայի փորձը, դարձան հայկական ստուդիաների կազմակերպիչներ և ղեկավարներ Երևանում, Թբիլիսիում, Բաքվում, Լենինականում:

Մոսկվայի հայկական պետական դրամատիկական ստուդիաների պատմությունը հայ-ռուսական թատերական փոխառնությունների արդյունավետության և կենսունակության նոր, ինքնատիպ դրսևորումն է: Գաղափարական-ստեղծագործական աչդ պրոցեսը այսօր էլ շարունակում է խորանալ և ամրանալ առավել նպաստավոր պայմաններում:

ՌՈՒՍ ՀԵՂԱՓՈԽԱԿԱՆՆԵՐԸ ՀՐԱԶՅԱ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Դեռ պատանի՝ նա հափշտակված ընթերցում էր Դոստոևսկու և Տոլստոյի վեպերը, երևակայությամբ փոխադրվելով ձյունածածկ անծայր տափաստանների, անտառների «խորհրդավոր» երկիրը։ Ու թեև շատ էր կարդացել, շատ էր լսել ուսաների մասին, այնուամենայնիվ ուսական բնավորությունը անմիջականորեն հաղորդվելու, ուսական բնավորությունը խորապես ճանաչելու հնարավորություն ունեցավ հայրենիքում՝ Սովետական Հայաստանում։ Եվ դա սկսվեց ուս սովետական հեղինակների պիեսներից, ղեպի հեղափոխությունն ընթացող մարդկանց կերպարների վրա աշխատելու ժամանակ։

Ներսիսյանը ուս հեղափոխականների և ժողովրդական ըմբոստ հերոսների կերպարներին դիմեց տառապանքների ողբերգական հրկար ուղի անցնելուց հետո։ Անհնար է ինչպես հարկն է հասկանալ ղերասանի ստեղծագործական խիզախումը, առանց հասկանալու իրեն՝ Ներսիսյանին, նրա մարդկային, բաղաբացիական դիրքորոշումը ժամանակակից կյանքի ու աշխարհի հանդեպ։

Բնավորությամբ Ներսիսյանը հեռու էր առօրյա կյանքի մանր տագնապներից ու մտահոգություններից, հեռու էր այնքան, որ բարեկամներից ու ընկերներից ոմանք նրան անտարբեր մարդ էին համարում։ Սակայն Ներսիսյանին, որ

նման էր, Հեմինգուեյի խոսքերով ասած, «կիսով չափ՝ Դոն Կիխոտին, կիսով չափ՝ Համլետին», մտահոգում և տագնապ էին պատճառում ժամանակակից մասշտաբային իրադարձությունները: Լինելով իր երկրի քաղաքացին, նա հրեք չէր դադարում ողջ մոլորակի քաղաքացին լինելուց. իսկ այդ մոլորակի վրա իրոք մեծ իրադարձություններ էին տեղի ունենում նրա ապրած տարիներին:

Չորս տասնամյակի ընթացքում, որ հայ բեմին նվիրեց նա, անճանաչելիորեն փոխվեց մեր երկրի ժողովուրդների կյանքը, բայց և նույն ժամանակամիջոցում մարդկությունը բանտի խուցերի մեջ, պատերազմի դաշտերում, համակենտրոնացման ճամբարներում քառասուն միլիոն կյանք կորցրեց...

Բեմ ելնելով, Ներսիսյանն իր ժամանակակիցներից չէր ուզում թաքցնել ոչ այն հրճվանքը, որ հարուցում էր նոր մարդն իր մեծ առաքելությամբ և ոչ էլ այն մեծ տագնապը, որ առաջ էր դալիս մարդու ճակատագրին սպառնացող վտանգից և տառապանք պատճառում արվեստագետին: Եվ որքան էլ տարբեր լինեին դերասանի ստեղծած բեմական կերպարները, նրանց միավորում էր մի ընդհանուր գաղափար, ուր զուգորդվում էին մարդու մաքրության ու վսեմության հարուցած հրճվանքը և անհանգստությունն ու տագնապալի մտորումը նրա ճակատագրի վերաբերյալ:

Արտիստի և ժամանակի երկխոսության փոխադասարանքն այս բովանդակությունն է ահա այն գլխավորը, որ Ներսիսյանին դարձրել է Ներսիսյան: Նա ստեղծագործության «Հալածոնիան հանրահաշվով ստուգող» արվեստագետ չէր, այլ Մոցարտի նման արտահայտում էր այն, ինչ ապրում էր նրա մարդկային ես-ում, ինչ թանկ էր նրա յուրաքանչյուր ժամանակակցի համար:

Այս վերաբերմունքով էին ներթափանցված նաև ռուս հեղափոխականների ներսիսյանական կերպարները: Դերասան-արվեստագետ Ներսիսյանին առանձնապես մոտ ու հարազատ էին ժամանակակից մարդկանց կերպարները: Եվ

ՌՈՒՍ ՀԵՂԱՓՈԽԱԿԱՆՆԵՐԸ ՀՐԱԶՅԱ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Դեռ պատանի՝ նա հափշտակված ընթերցում էր Դոստոևսկու և Տոլստոյի վեպերը, երևակայությամբ փոխադրվելով ձյունածածկ անծայր տափաստանների, անտառների «խորհրդավոր» երկիրը։ Ու թեև շատ էր կարդացել, շատ էր լսել ուսաների մասին, այնուամենայնիվ ուսական բնավորությանը անմիջականորեն հաղորդվելու, ուսական բնավորությունը խորապես ճանաչելու հնարավորություն ունեցավ հայրենիքում՝ Սովետական Հայաստանում։ Եվ դա սկսվեց ուս սովետական հեղինակների պիեսներից, դեպի հեղափոխությունն ընթացող մարդկանց կերպարների վրա աշխատելու ժամանակ։

Ներսիսյանը ուս հեղափոխականների և ժողովրդական ըմբոստ հերոսների կերպարներին դիմեց տառապանքների ողբերգական հրկար ուղի անցնելուց հետո։ Անհնար է ինչպես հարկն է հասկանալ դերասանի ստեղծագործական խիզախումը, առանց հասկանալու իրեն՝ Ներսիսյանին, նրա մարդկային, բաղաքացիական դիրքորոշումը ժամանակակից կյանքի ու աշխարհի հանդեպ։

Բնավորությամբ Ներսիսյանը հեռու էր առօրյա կյանքի մանր տաղնապաններից ու մտահոգություններից, հեռու էր այնքան, որ բարեկամներից ու ընկերներից ոմանք նրան անտարբեր մարդ էին համարում։ Սակայն Ներսիսյանին, որ

նման էր, Հեմինգուեյի խոսքերով ասած, «կիսով չափ՝ Դոն Կիխոտին, կիսով չափ՝ Համլետին», մտահոգում և տագնապ էին պատճառում ժամանակակից մասշտաբային իրադարձությունները: Լինելով իր երկրի քաղաքացին, նա երբեք չէր դադարում ողջ մոլորակի քաղաքացին լինելուց. իսկ այդ մոլորակի վրա իրոք մեծ իրադարձություններ էին տեղի ունենում նրա ապրած տարիներին:

Չորս տասնամյակի ընթացքում, որ հաշվեման նվիրեց նա, անճանաչելիորեն փոխվեց մեր երկրի ժողովուրդների կյանքը, բայց և նույն ժամանակամիջոցում մարդկությունը բանտի խոցերի մեջ, պատերազմի դաշտերում, համակենտրոնացման ճամբարներում քառասուն միլիոն կյանք կորցրեց...

Բեմ ելնելով, Ներսիսյանն իր ժամանակակիցներից չէր ուզում թաքցնել ոչ այն հրճվանքը, որ հարուցում էր նոր մարդն իր մեծ առաքելությամբ և ոչ էլ այն մեծ տագնապը, որ առաջ էր գալիս մարդու ճակատագրին սպառնացող վտանգից և տառապանք պատճառում արվեստագետին: Եվ որքան էլ տարբեր լինեին գերասանի ստեղծած բեմական կերպարները, նրանց միավորում էր մի ընդհանուր գաղափար, ուր զուգորդվում էին մարդու մաքրության ու վսեմության հարուցած հրճվանքը և անհանգստությունն ու տագնապալի մտորումը նրա ճակատագրի վերաբերյալ:

Արտիստի և ժամանակի երկխոսության փիլիսոփայական այս բովանդակությունն է ահա այն գլխավորը, որ Ներսիսյանին դարձրել է Ներսիսյան: Նա ստեղծագործության «հարմոնիան հանրահաշվով ստուգող» արվեստագետ չէր, այլ Մոցարտի նման արտահայտում էր այն, ինչ ապրում էր նրա մարդկային ես-ում, ինչ թանկ էր նրա յուրաքանչյուր ժամանակակցի համար:

Այս վերաբերմունքով էին ներթափանցված նաև ողու հեղափոխականների ներսիսյանական կերպարները: Դերասան-արվեստագետ Ներսիսյանին առանձնապես մոտ ու հարազատ էին ժամանակակից մարդկանց կերպարները: Եվ

ինքն էլ, որ սովորաբար լուսկյաց էր, երբ խոսք էր լինում սեփական ստեղծագործության մասին, գիտակցաբար ընդգծում էր իր արվեստի օրգանական կապը սովետական թատերագրության հետ: 1959 թվականին, հիշելով իր արտիստական երիտասարդությունը, «Լիտերատուրնայա զազետայում» նա գրել է. «Երբ ես՝ երիտասարդ, անփորձ մի դերասան, վերադարձա հայրենիք, ինձ իր մեջ առավ նոր սովետական թատերագրության հզոր ալիքը: Նրա մեջ ինչ-որ կենարար, զարմանալի թարմ, բայց արդեն բյուրեղացած, ջահել ու իմաստուն, հուզող ու խորհել ստիպող բան կար:

Խաղալու շատ բան ունեի: Եվ եթե, օրինակ, քսանական և երեսնական թվականների ընթացքում ես ինչ-որ հաջողության հասա բեմում, ապա ոչ միայն Շեքսպիրի ու Շիլլերի, Տոլստոյի ու Հումպոմանի, Սունդուկյանի ու Շիրվանզադեի շնորհիվ: Գորկի, Տրենյով, Լավրենյով, Կիրշոն, Աֆինոգենով, Պոգոդին, Վս. Իվանով — սա իմ խաղացանկն է, և ես հպարտանում եմ նրանով»¹:

Թերևս ոչ մի հայ դերասանի չի վիճակվել այնքան հաճախակի և արդյունավետ հանդես գալ ժամանակակից խաղացանկում, որքան Ներսիսյանին: Քսանական և երեսնական թվականներին Ներսիսյանը տասնյակ դերեր է կատարել սովետական պիեսներում, խաղացել է առանձին փայլով, նոր մարդու հոգեկան աշխարհը թափանցելու իրեն հատուկ վարպետությամբ: Կարելի է համարձակորեն ասել, որ Ներսիսյանն իր ժամանակի հերոսի բեմական կերպարի մարմնացումն էր: Նրա ստեղծած կերպարներն միջոցով հանդիսականը հաղորդակից եղավ ժամանակակից մարդու ներքին բարդ պայքարին, նրա հակասական ու հարուստ հոգեկան աշխարհին: Այն տարիներին, երբ ժամանակակից մարդուն բեմում, բազմաթանակ պլակատներում ու գրքերում հաճախ պատկերում էին միագույն ու ուղղագիծ, Ներսիսյանը՝ խոր հոգեկան խառնվածքի դերասան, ժամանակի հերոսի բազմակողմանի և բազմազույն կերպարն էր կերտում: Հավատում

¹ «Литературная газета», 14 мая, 1959 г.

էին նրա հերոսին, որովհետեւ մարդկային էր ու հասկանալի իր բարդութեան մեջ, հավատում էին, որովհետեւ դերասանն ինքը ծայր աստիճան վստահում էր հանդիսականին, անսահման սիրում էր իր հերոսներին: Եղան տարիներ, երբ թվում էր՝ Ներսիսյանն ու նրա ստեղծած Կոշկիւնի («Լյուբով Յարովայա»), Վլադիմիրի («Բուք»), Բերսենեի («Բեկոմ»), Վերշինին («Զրահագնացք 14-69») կերպարները ի մի են ձուլվել, դարձել մի անհատականություն՝ միշտ սիրելի, միշտ արժանի ընդօրինակման: Մարդիկ հատուկ թատրոն էին գրնում Ներսիսյանի Վլադիմիրը, Վերշինինը կամ Բերսենեը տեսնելու:

Ներսիսյանի հերոսների մեջ ինչ-որ անսահման սեր էր զգացվում մարդու հանդեպ, ոչ սովորական, այլ յուրահատուկ, մի տեսակ «ներսիսյանական» սեր: Հայ ականավոր բանաստեղծներից երկուսը՝ Վահան Տերյանն ու Եղիշե Չարենցը առանձնապես մոտ էին վաղ շրջանի Ներսիսյանի ըստեղծագործությանը: Տերյանի թախծոտ քնարականությունն ու Չարենցի քաղաքացիական կիրքը համատեղվեցին Ներսիսյանի հերոսների կրծքի տակ:

Մարդկային խոր տրտմությունն ու պոռթկուն խինդը, ողբերգական հուսալքումն ու անսահման հավատը, զսպվող կիրքն ու պատանեկան հափշտակվածությունը Ներսիսյանի վաղ ստեղծագործության մեջ միահյուսվեցին ու դարձան անկրկնելի մի մեղեդի, որը լսելու էր շտապում ամեն ոք: Ներսիսյանն իր խաղը զերծ էր պահում թատերական պայմանականությունից, հանդիսականին տանում էր ճշմարիտ կրքերի, ժամանակակից մտքերի աշխարհը. զորեղ կրքերի, մատչառային մտքերի աշխարհը:

Շատ հաճախ, Ներսիսյանի արվեստի մասին խոսելիս, այն համեմատում են «հրաբխի», «տարերային անսանձ ուժի» հետ: Սա ճիշտ է: Բայց միայն մասամբ: Ներսիսյանի տաղանդն իրոք կարելի է համարել հրաբխային, բայց երբեք անսանձ:

Ներսիսյանի բեմարվեստին բնորոշ է զսպվածությունը:

Սակայն մի բան է՝ զսպել սովորական կրքերը, բոլորովին այլ բան՝ սանձել անսանձերին: Հրաշյա Ներսիսյանն իր տեմպերամենտի հզոր ուժը, թեև դժվարությամբ, բայց և այնպես կարողանում էր զսպել: Եռեփող կրքի ու նրա զսպված ուժի այս մագնիսական դիմակայության մեջ է հենց ներսիսյանական «կախարդանքը», որին շարունակ ենթարկվում էր հանդիսականը: Ներսիսյանի արվեստի այս առանձնահատկությունն առավել վառ էր արտահայտվում նրա ստեղծած՝ ռուս հեղափոխականների կերպարների պատկերասրբահում:

Առաջին նշանակալի հաղթանակը եղավ Կոշկինի դերը «Լյուբով Յարովայա» ներկայացման մեջ: Եվ ընդհանրապես այս ներկայացման հետ է կապվում հայ բեմում սովետական դրամատուրգիայի հաղթական հաստատումը:

Ներսիսյանի Կոշկինի մասին հիացական շատ արձագանքներ են պահպանվել, որոնք նրա հերոսի մեջ ընդգծում են տոկուն, եռանդուն բնավորությունը, երկաթյա կամքը, նվիրվածությունը հեղափոխության գործին: Բայց թերևս Կոշկին-Ներսիսյանի ամենանշանակալից հատկանիշը նրա հավատն էր առ հեղափոխությունը, իր գործի արդարացիության գիտակցումը: Եվ հենց այս ներքին, անխոտոր հավատով էր թելադրվում արտիստի գործելակերպը բեմահարթակի վրա: Ոչ մի ավելորդ բան չէր նկատում և չէր կատարում բեմական Կոշկինը, ծայրահեղ հավաքված էր նա ու կենտրոնացված: Ի հակադրություն ներկայացման մյուս գործող անձանց, Կոշկինը ուղղակի զարմացնում էր շարժումների հստակությամբ, միշտ տեղին ու ճիշտ ժեստով, սուր ու թափանցող հայացքով: Առաջին իսկ մուտքից, չվախենանք այս բառից, ինչ-որ մեքենայական ճշգրտություն էր նկատվում Կոշկին-Ներսիսյանի գործելակերպում: Նա շատ գործնական մոտենում էր Պանովային, թելադրում հրամանը, ապա դարձյալ խիստ ու կտրուկ զրուցում և հեռանում հատու բալլվածքով: Երբ նա բեմում էր, շուրջը ամեն ինչ առանձնապես զուսպ ու հավաք տեսք ուներ: Այս բանին նպաստում էր նաև

Միքայել Արուտչյանի նկարչական ձեւավորումը, որ լուծված էր հարթամակերեսային կոնստրուկցիաներով, մեկ գունային զամմայով: Նման պայմանական ֆոնի վրա ցայտուն ընդգծվում էին դերակատարների ֆիգուրները, և ոչինչ չէր խանգարում շարժումների ութմի լիակատար հաղորդմանը:

Բեմագրող-ռեժիսոր Լ. Քալանթարը իր ելույթներից մեկում հատուկ շեշտել է, որ ինքը այս գործում հսկայական նշանակութիւն է տվել ներկայացման ութմիին: Կոշկինի բեմական գործելակերպը շատ բանով որոշել է նաև ամբողջ ներկայացման ութմի: Կոշկինի գործելակերպի այս յուրօրինակ «մեքենայական» ութմիը կարող էր խանգարել հեղափոխականի կերպարի ճշմարտացի լուծմանը, եթե դերասանը գիտակցաբար չխախտեր այն: Կերպարի ութմի խախտման այս պահերն էլ հենց հիրոսի ներաշխարհի արտահայտման կուլմիսացիոն պահերն էին դառնում: Ներսիսյանի կատարման մեջ նման պահերը շատ չէին, բայց ճշմարիտ ներսիսյանական էին:

Պրոֆեսոր Գորնոստաևի հետ զրույցի ժամանակ (մտավորական, որ հեղինանքով և նույնիսկ խորշանքով է ակնարկում «անխտիր համընդհանուր ժողովրդական կրթութիւն» մասին երազող Կոշկինի անգրագետ լինելը) արտիստը դուրս էր գալիս սովորական ութմիից, այլևս նրբակերտ և հատուկ չէին նրա խոսքն ու քայլվածքը: Կոմիսարն իրեն կորցնում էր ասված խոսքերի ճշմարտութիւնից, ժեստի մեջ չէր պահպանվում նախկին գործնական գծանկարը, սուր հայացքը դառնում էր շփոթահար: Եվ, միաժամանակ, ինտոնացիայում աննկատելիորեն ի հայտ էր գալիս այնպիսի անկեղծութիւն, մարդկային այնպիսի թախիթ, գիտելիքների այնպիսի ծարավ, որ այժմ էլ Գորնոստաևն էր անհարմար վիճակի մեջ ընկնում: Նրան ապշեցնում էր կաշվե բաճկոնակով այդ հեղափոխականի մարդկայնութիւնը, նա չէր կարողանում հասկանալ, թե այդպիսի Կոշկինը ինչպես էր կարողանում գնդակահարել մարդկանց: Մի քանի ակնթարթում ներսիսյանը բացահայտում էր իր հիրոսի ներքին ողջ հարստու-

թյունը, հմայում էր հոգու գեղեցկությամբ և կրկին «քաշվում» իր գործնական առօրյայի մեջ:

Առանձնապես լարված էր ընթանում Գրոզնոյի՝ Կոշկինի այդ «արյամբ զոդված հղբոր» գնդակահարության տեսարանը:

Երևանյան ներկայացումից շորս ամիս առաջ «Լյուբով Յարովայա» ներկայացման պրեմիերան կայացավ Փոքր թատրոնում: Այս նշանավոր դասական ներկայացման մեջ Կոշկինի դերը խաղում էր Պ. Սաղովսկին, որի դերակատարումը շատ բարձր գնահատվեց քննադատության կողմից: Սաղովսկին Գրոզնոյի գնդակահարության տեսարանը լուծել էր, ինչպես ճիշտ նկատել է քննադատությունը, ողբերգական պլանով: Գրոզնոյին գնդակահարելուց հետո Կոշկին-Սաղովսկին «...բեմ էր վերադառնում խորապես ցրնցված ու տառապած: Ծանր շնչելով, նա ասես ներսում թաքցրնում էր այն ամենը, ինչ ապրել էր քիչ առաջ: Տիրապետելով իրեն, նա կերկերուն ձայնով շարունակում էր թելադրել մեքենագրուհուն»²:

Այս տեսարանը այլ կերպ էր լուծում ներսիսյանը: Նրա Կոշկինի մեջ ողբերգական նոտան ծնվում էր նախքան գնդակահարությունը, այն պահին, երբ պարզվում էր, որ Գրոզնոյը դավաճան է: Կոշկինը դժվարություններ էր հավատում Պանովայի պատմածին, չափազանց ուշադիր հարցաքննում էր իրեն՝ Գրոզնոյին, զննող հայացքով երկար նայում էր նրա աչքերի մեջ, ասես ցանկանալով թափանցել նրա հոգին: Ոչ ոք չէր կարող դիմանալ այդ հայացքին, ինչպես ներսիսյանի Ջերժինսկու հայացքին չէին դիմանում «Լենինը 18 թվին» ներկայացման մեջ: Գրոզնոյը տեղի էր տալիս, խոստովանում: Եվ հենց այս պահին էլ խախտվում էր երկաթյա կոմիսարի ներքին հավաքվածությունը, մի ակնթարթ նա անճանաչելիորեն ալլալվում էր. իսկ ահավոր է այն, երբ ուժեղ մարդն է կորցնում գլուխը և չի կարողանում ինքն իրեն տի-

² «Очерки истории русского советского драматического театра», т. 1, М., 1954, стр. 272 (բնագծումը իմն է—Ս. Ռ.):

քապետել: Կոշկիներ հրկար մնում էր նույն դիրքում և շտեմ-
նող հայացքով նայում մի կետի: Այդ պահին, անշուշտ,
պատկերների անվերջ մի շարան էր անցնում նրա աչքերի
առջևով՝ հեղափոխությանը նվիրաբերված իր կյանքը, Գրոզ-
նոյի կյանքը, բազմաթիվ զինակից բարեկամների մահը և
ուրիշ շատ ու շատ բաներ, որ «արյամբ զոդել էր» նրանց:
Ներսիսյանի աչքերը հետզհետե կենդանանում էին, նրանց
մեջ բորբոքվում էր ցասման հուրը, որ հայտնված արցունք-
ներն անգամ չէին կարողանում մարել: Կոշկիներ սովոր
կտրուկ շարժումով շուռ էր գալիս, հրաման արձակում: Եր-
կու վաղեմի ընկերները քայլում էին դեպի խավար ու նեղ-
լիկ միջանցքը: Լույսի շողն ընկնում էր նրանց դեմքերին...

Կրակոց:

Կոմիսարը վերադառնում էր իր սովորական քայվածքով
և հանգիստ ձայնով շարունակում թևադրել. «Քաղաքը թող-
նելով հեղափոխական լիակատար կարգուկանոն հաստատ-
ված վիճակում...»:

Ներսիսյանի Կոշկիներ միահամուռ ընդունվեց որպես ողջ
սովետահայ թատրոնի ստեղծագործական հաղթանակ, թատ-
րոն, որ իր բեմում առաջին անգամ և աջգլխ փայլուն մարմ-
նավորել ու հաստատել էր հեղափոխական հերոսի կերպարը:

Այնուհետև ոչ մի հայ ռեժիսոր սովետական պիես բե-
մադրելիս, երբ անհրաժեշտ էր հեղափոխականի կերպար
մարմնավորել, չէր ցանկանում գործի դիմել առանց Հրաչյա
Ներսիսյանի: Ասենք, ինքը՝ Ներսիսյանը ևս արդեն չէր պատ-
կերացնում իր ստեղծագործական կյանքը առանց այն կեր-
պարների, որ ապրում էին ազատության հրավառ սիրով:

Կոշկիներն հաջորդեցին նոր դերեր՝ առավել հետաքրքիր
ու բազմակողմանի:

Վլադիմիրը՝ Շչեգլովի «Բուք» պիեսից, լայն հնարավո-
րություններ բաց արեց արտիստի համար: Ներսիսյանն այս
դերը խաղաց Կոշկիներից անմիջապես հետո:

«Բուք» պիեսի բեմադրությունը բեկումնային էր Լ. Քա-
լանթարի ստեղծագործության մեջ: Ռեժիսորն այն միտքն է
հայտնել, թե, սկսած այդ բեմադրությունից, իր գործունեու-

թյան լեյտոմոտիվն է դարձել բեմական ռեալիզմի սկզբունքների հետևողական արմատավորումը: Դերասանական կերպարներն առավելագույն չափով ցայտուն ներկայացնելու նպատակով ռեժիսորը հրաժարվեց նկարիչ-ձևավորողից, որի կոնստրուկցիաները, և. Քալանթարի կարծիքով, խանգարում էին գործող անձանց ներաշխարհի հոգեբանական խոր բացահայտմանը: Այդ ներկայացման մեջ ամեն ինչ ենթարկվում էր դերասանի ստեղծագործությանը:

Սովետական թատրոնի պատմության ձևափոխումներում շատ է խոսվել Շչեգլովի «Բուք» պիեսի թերությունների մասին, այնպես որ հարկ չկա անդրադառնալ դրանց: Բայց պիեսը մի շատ կարևոր արժանիք ունի, որ գրեթե չի հիշվում և որը ի հայտ է բերվել երևանյան ներկայացման մեջ: Խոսքը բոլշևիկի կերպարի հոգեբանական բազմակողմանի նկարագրի մասին է, որ ներկայացման մեջ բավական վառ է արտահայտված:

Եթե Փոքր թատրոնի ստուդիայի բեմագրության մեջ «Բուքը» ընթերցվել է որպես «առողջ էրոտիկայի» և «գասակարգի ձայնի» գոհճիկ-սոցիոլոգիական հակադրություն, որպես պաշար երկու «արունների միջև՝ մի էգի համար», ապա միանգամայն այլ է եղել վերաբերմունքը պիեսի նկատմամբ Երևանի թատրոնում: Քննադատությունը նկատել է պիեսի ջեկլոնդոնյան ինտոնացիան, որը թերևս, առավել չափով ներհատուկ էր Ներսիսյանի Վլադիմիրին, որ ասես քանդակված էր գրանիտի ամբողջական հսկա բեկորից: Զեկ Լոնդոնի հյուսիսային հերոսների խիստ բարբերոն ու ստոիկյան ոգին մոտ ու հարազատ են Ներսիսյանի Վլադիմիրին, որի մեջ, ինչպես կարծր համաձուլվածքում, միահյուսված էին վեհանձնությունն ու խստությունը, սերն ու ատելությունը:

Ամբողջ ներկայացման ընթացքում Վլադիմիրը մնում էր զարմանալի հանգիստ, սառնարյուն և նույնիսկ, ուղղակի ասենք, վեհապանծ: Այս վեհապանծությունը, որ ռուսական լայնարձակ տարածությունների շունչն ունի, մենք հետո կտեսնենք Ներսիսյանի կերտած Վերշինինի կերպարում:

Դեպքերի բերումով անդեն Վլադիմիրը հաճախ երես առ երես հանդիպում է իր կատաղի թշնամուն՝ Հենրիին, որ ուժեղ, խելացի և հանդուգն թշնամի է, ինչպես նրան ներկայացնում էր Ջանանը: Ականատեսները պատմում են, որ Ներսիսյանի հերոսը մի շաբթ տեսարաններում հանգիստ թիկունք էր դարձնում իր հակառակորդին: Վլադիմիրը հոգեբանորեն զինաթափ էր անում նրան, սարսափ ներշնչում ոչ թե ուժով, այլ մարդկային վեհ խստությամբ: Ներսիսյանի հերոսը չափազանց վստահում էր մարդուն, նույնիսկ այն ժամանակ, երբ համոզված էր, որ ապարդյուն են Հենրիին մարդկային վարքուբարքի վերադարձնելու իր ջանքերը: Իմանալով, որ Հենրին թաքցրել է կացինն ու դահուկները՝ Վլադիմիրին կենդանի բաց շթողնելու նպատակով, Ներսիսյանի հերոսը անխուռլ ստոնասրտությամբ վերադառնում էր յուրտ և ընդհուպ մոռնալով թշնամուն: Նրա ողջ կերպարանքում այնքան ուժ, այնքան արժանապատվություն կար, այլուղ հայացքում այնպիսի համոզվածություն էր ղգացվում, որ Հենրին այլալվում էր: Եվ նույնքան հանգիստ դուրս էր գալիս Վլադիմիրը՝ այդ վտանգավոր մենամարտը շահելուց հետո:

Վլադիմիր-Ներսիսյանը մարդու նկատմամբ վստահությունը, մարդու սերն էր հրգում: Բայց դա քրիստոնեական սերը չէր առ մերձավորը: Ներսիսյանի հայացքում երբեմն բռնկվում էր ցասման հուրը, և ձայնի մեջ մետաղի պաղ հնչյուն էր լսվում: Այդ պահերին Վլադիմիրը նման էր մահացու թուիչի պատրաստ առյուծի: Մարդու նկատմամբ համապարփակ հավատն էր ղեկավարում Ներսիսյանի հերոսի գործն ու վարքը:

Քննադատությունը Ներսիսյանի Վլադիմիրին անվերապահորեն համարեց «բուլշևիկի կերպարի մարմնացում», «անմոռաց կատարում», «բուլշևիկյան գործչի խորացված կերպար»:

Բայց որքան էլ հետաքրքիր ու խոր լինեին Կոշկինի և Վլադիմիրի կերպարները, որքան էլ զարմացնեին բնավորու-

թյունների ամբողջականությանը, այնուամենայնիվ, նրանց մեջ չկար այն ներքին կոնֆլիկտայնությունը, առանց որի չի կարող բացահայտվել մարդկային հոգու զաղտնարան-խոր-քը: Մինչդեռ հենց այդ խորությունների մեջ էր իրեն հիանալի զգում ներսիսյանի դերասանական տաղանդը: Եվ նրա համար այդպիսի կերպարներ եղան կապիտան Բերսենեը և սլարտիզան Վերշինինը:

Լավրենյովի «Բեկուս» պիեսի ներկայացումը Սունդուկյանի անվան թատրոնում, ինչպես գրել է Միխայիլ Կուցովը, «միանգամայն խելացնոր հաջողություն»³ է ունեցել, երբ կարդում ես այս ներկայացմանը վերաբերող կարծիքները, ծանոթանում թատրոնի այս աշխատանքին ուղեկցած բանավեճի նյութերին, նկատում ես, որ «միանգամայն խելացնոր հաջողությունը» պայմանավորված է ոչ միայն դինամիկ մասսայական տեսարաններով, սրանց հանդիսավոր պաթոսով, գաղափարապես հակադիր գործող անձանց կերպարների պարզորոշ ու նուրբ գծանկարով, այլև, թերևս մեծ մասամբ, այն հանգամանքով, որ ճշմարտացի է պատկերված գեպի հեղափոխությունն ընթացող մարդու հոգեկան բեկման պրոցեսը: Վախթանգովի անվան թատրոնի և հատկապես լենինգրադյան Դրամատիկական մեծ թատրոնի՝ ժամանակին աղմուկ հանած բեմադրությունները վեճեր էին հարուցում այն կապակցությամբ, որ ներկայացումների մասսայական տեսարանների հեղափոխական պաթոսը դուրս էր մղում մի այլ կարևոր մոտիվ՝ հոգեկան բեկման պրոցեսի հոգեբանական վերլուծությունը:

Երևանյան ներկայացման հասցեին ևս կշտամբանքներ են եղել, բայց այլ բնույթի: Թատրոնին մեղադրել են այն բանում, որ այստեղ ալիլի մեծ ուշադրություն են նվիրել Բերսենեի տանը տեղի ունեցող «հոգեկան իրադանցման» ցուցադրմանը, որ կերպարների հոգեբանական կողմի ծայրահեղ սրումը վնասել է ներկայացման հեղափոխական ոգուն:

³ «Правда», 2 ноября, 1928 г.

Ներսիսյանն ավելի էր բարդացրել Բերսենեկի առանց
այն էլ բարդ ներաշխարհը, սակայն քառս չէր ստեղծել, այլ
հասել էր ճամփաբաժանում կանգ առած-մնացած մարդու
ապրումների բյուրեղացման, թափանցիկ պարզության: Հե-
րոսի խոստովանության պահերը Բերսենեկի կերպարը լուսա-
վորում էին շլացուցիչ բռնկումներով, ի ցույց դնելով այդ
հպարտ և արտասովոր ուսման մտավորականի ներաշխարհը:
Բերսենեկի կերպարում նկիզը առավ արտիստի ստեղծագոր-
ծության նոր մոտիվը՝ ինտելեկտուալ, փիլիսոփայական
ոգորումը: Հատկանշական է, որ Բերսենեկից հետո Ներսիս-
յանը խաղաց Վերշինին, Խոմուտով, Բորոգին, Լեինսոն, աշ-
սինքն՝ մարմնավորեց ինտելեկտուալ բարդ ու հակասական
աշխարհ ունեցող, աշխարհայացքային ճգնաժամ ապրող
մարդկանց կերպարներ:

Այս կերպարներն ստեղծելու ընթացքում ի հայտ եկավ
Ներսիսյանի ստեղծագործության մի առանձնահատկությունը
ևս՝ կոնֆլիկտի ինտելեկտուալ բովանդակության էմոցիոնալ
հաղորդման զարմանալի ունակությունը: Ինտելեկտը և էմո-
ցիան նրա կատարումներում միշտ միաձուլվում էին միաս-
նական ստեղծագործական տարերքի մեջ, որ հարուստ էր
գույներով, անմիջականությամբ և մարդկային առանձնա-
հատուկ անկեղծությամբ:

Բերսենեկի դիրք այնքան էլ մեծ տեքստ չունի, բայց Ներ-
սիսյանի հերոսի բնական կյանքը շատ լայն էր: Դերի ամ-
բողջական պարտիտուրայում գրական տեքստին արված դե-
րասանական լրացումներն ու մեկնությունները առաջատար
տեղ ունեին: Երբ Բերսենեկ-Ներսիսյանը՝ բարեկազմ, վայել-
լուշ, ծովային հրամանատարի համազգեստով հայտնվում
էր «Զարյա» հաժանավի տախտակամածի վրա, անհնար էր
նրան նայել առանց ներքին հուզմունքի, առանց նման ուժեղ
ու առնական տղամարդու նկատմամբ պատկառանքի և հը-
պարտության զգացում ունենալու: Հանդիսականը հավա-
տում, սիրահարվում էր նրան: Եվ ոչ միայն նրա առնակա-
նության ու կամքի, այլև հոգեկան ազդակների բացահայտ-

ման համար, ազդակներ, որոնց շնորհիվ մարդ դառնում է հեղափոխության գիտակից մարտիկ: Եթե Շչուկինը վախթանգովի անվան թատրոնի ներկայացման մեջ բացահայտում էր «Բերսենեի համար հատկանշական՝ բնավորության ամբողջականությունը, զգացմունքների ներքին հավաքվածությունն ու սրվածությունը»⁴, ապա Ներսիսյանը հայտնաբերում էր այն ուղիները, որոնցով բնավորության ամբողջականացման պրոցեսն էր ընթանում, ցույց էր տալիս, այսպես ասած, հոգեկան բարդ կոմպլեքսի բաղկացուցիչ մասերը:

Պատմում են, թե ինչպես էր բեմում իրեն պահում Բերսենե-Ներսիսյանը մատնիչներ Շտուբեի և Շվաչի զընդակահարության տեսարանում: Հենց նոր, քիչ առաջ վտանգի տակ էր Բերսենեի կյանքը: Գողոմը կարողացել էր կանխել ծովալիներին ինքնազատաստանը: Այժմ հատուցման պահն է: Բերսենեը գրկում է դստերը, որի ամուսնուն տեղնուտեղը գնդակահարում են: Ներսիսյանի Բերսենեը, հանգրստացնելով ահաբեկված աղջկան, չէր թաքցնում իր ապրումները, չէր դիմում կերպարի կեղծ հերոսականացմանը: Նա արիաբար ցույց էր տալիս իր հերոսի վալթրենական թուլությունը, նրա մարդկային նորմալ հուզմունքը: Բերսենեը շոյում էր Տատյանային, բայց մատների շարժումներում ավելի շատ սեփական անհանգստությունն էր մատնում: Եվ Բերսենեի վարքագծի այդ կողմը բացահայտվում էր ուղղակի ֆինալից առաջ, այսինքն՝ հերոսի աշխարհայացքում կատարվող վերջնական շրջադարձից առաջ: Այսօր կերպարի նման վարքագիծը միանգամայն բնական է թվում, բայց այն տարիներին, երբ բեմերը լցված էին ոչ մի կոմպրոմիսի չենթարկվող պերսոնաժներով, երբ հեղափոխության մարտիկների բնավորության մեջ ամեն տեսակի «ճեղքվածք» այլ կերպ չէր ընդունվում, քան որպես զաղամիարական նահանջ,

⁴ «Очерки истории русского советского драматического театра», т. 1, стр. 321.

Ներսիսյանի մեկնաբանությունը գրեթե ստեղծագործական սխրագործություն էր:

Ներսիսյանի մարմնավորած հեղափոխականների կերպարները աչքի էին ընկնում ոչ միայն իրենց առնական բնավորությամբ, այլև հենց կերպարների նկատմամբ դերասանի առնական մոտեցումով: Առավել ստեղծագործական ու համարձակ էր Վերշինինի դերի ներսիսյանական ընթերցումը Վս. Իվանովի «Ջրահագնացք 14-69» պիեսում:

Ներսիսյանն աներկչու թափանցեց մարդու հոգու ամենախորունկ գաղտնարանները, նույնիսկ այն դեպքում, երբ աչդ մարդը հեղափոխական ականավոր գործիչ էր: Չպետք է մոռանալ, որ մեր թատրոնի կյանքի որոշակի շրջանում հեղափոխական շարժման ղեկավարների անձնական ապրումները (բեմարվեստի աչդ հիմքերի հիմքը) կիսապաշտոնական քննադատության կողմից դիտվում էին որպես կերպարի կոնցեպցիոն թերություն: Ներսիսյանը երբեք չնահանջեց իր արվեստի գլխավոր սկզբունքից՝ ցույց տալ մարդուն նրա ինտելեկտուալ և էմոցիոնալ աշխարհի ողջ բարդ կառուցվածքով: Համեմատն ու Դոն Կիխոտը նրա Վիրգիլիոսը մնացին մինչև դերասանական կյանքի վերջը:

Վերշինինի կատարման ուժով Ներսիսյանը, ինչպես վրկայում են ականատեսները, չէր զիջում Վ. Կաշալովին: Հայ բեմում Վս. Իվանովի պիեսը ինքնուրույն մեկնաբանություն էր ստացել՝ խորացված հոգեբանական պլանով: Սա, ամենայն հավանականությամբ, պայմանավորված էր Ներսիսյանի ստեղծած կերպարով: Քննադատությունը նույնիսկ կշտամբում էր թատրոնին այն բանի համար, որ առանձին տեղերում չափից ավելի խորացված էր Վերշինինի կերպարի հոգեբանական մշակումը, որը, թատերախոս-քննադատի կարծիքով, խլացրել էր որոշ տեսարանների հեղափոխական պաթոսը:

Իսկ ի՞նչ տեսարաններ էին դրանք: Ամենակարևորն այն

Վերշինինի համար, որ մարմնավորում էր Ներսիսյանը: Ամենից առաջ դա այն պահն էր, երբ Նիկիտա Վերշինինն իմանում է ղալակներին կործանման մասին: Բուն պիեսում այդ պահը պատկերված է զրամատիկորեն՝ ծովի ալեբախտություն, պարեկների կանչեր, ֆելետայի վհատ ունոց, գիշերվա տաղնասլալի խավարում: Երեանյան ներկայացման մեջ հնչյունային այս ողջ ֆոնը, Ներսիսյանի խաղի շնորհիվ, առանձնապես տպավորիչ էր: Իր շրջապատում ոչ ոքի չնկատելով, Վերշինին-Ներսիսյանը դանդաղ անցնում էր բեմով: Ուղիղ նախաբեմի մոտ նրան տեղում գամում էր կնոջ ողբերգը, որ անսպասելիորեն ղատվում էր ալեբախտության միալար աղմուկից: Վերշինինը քարանում էր տեղում: Այդպես կանգնում էր երկար: Նույնիսկ՝ շատ երկար: Դժվար էր հավատալ, որ այդ անկենդան արձանը, այդ քանդակադործական ռեզվիեմը կարող էր շունչ առնել, շարժվել, խոսել: Վերշինինը լուռ էր: Որովհետև տե անհնար էր ողջ վիշտն արտահայտող խոսքեր գտնել: Խոսում էին աչքերը: Պատմում էին բաներ, որ ոչ մի հեղինակ զրել չի կարող: Դա խոստովանանք էր մի մարդու, որի համար կյանքը վերջացած էր: Ներսիսյանը Վերշինինի վիշտը հասցնում էր ողբաբաղան անսահմանության, չմտածելով այն մասին, որ իր հերոսը դեռ պալքարի երկար ուղի է անցնելու: Անդունդի եզրին, որից այն կողմ բացվում են մարդկային ապրումների անհայտ գաղտնարանները, Ներսիսյանի Վերշինինը ետ էր նայում և, ամբողջովին տարված իր անձնական վշտով, նկատում էր այդ խորխորատը: Կարելի էր այնտեղ կործանվել ու ձախողել զերը: Բայց, միաժամանակ, հաղթողին մեծ հաղթանակ էր սպասում: Ներսիսյանը Վերշինինի ասպագայի համար հոգեբանական մենամարտ էր մղում այդ համր տեսարանում, պալքարում էր՝ դեմադրեմ կանգնած հանդիսատեսի առաջ, և դա աղնիվ ու խիզախ մենամարտ էր:

Այդ տեսարանը գաղաթնապես էր, որովհետև հենց այստեղ էր դերասանը լուծում իր համար առավել կարևոր հարցը՝ լինե՞լ, թե՞ չլինել ժողովրդական վրիժառու: Անձնական

վշտից դեպի ժողովրդական արհամարիքի գիտակցումը. ահա այն հսկայական ուղին, որ պետք է կերտեր Ներսիսյանի Վերշինինը բեմի փոքր տարածության մեջ: Հնարավոր էր արդյոք: Ներսիսյանն ապացուցում էր գրեթե անհնարինի հնարավորությունը: Այն պահին, երբ Վերշինինն ամբողջությամբ տարված էր իր վշտով, ուզում էր վանել իրենից ամենքին և ամեն ինչ, ստիպել, որ լռեն և նաստյուշկան, և ալիքները, և ֆլեյտան, և պարեկների կանչերը: Նա փակում էր աչքերը, խորասուզվում ինքն իր մեջ, փախչում էր մարդկանցից, աշխարհից, կյանքից: Նրան խանգարում էր ամեն մի հնչյուն, և նա ֆլեյտայի ձայնից ճնշվելով, դժվարությամբ ասում էր. «Տես՝ ոնց է ոռնում շվին»... Բայց ահա Վերշինինի մարած աչքերը հետզհետե կենդանանում էին, նա ինչ-որ այլ կերպ էր ականջ դնում ալիքների ու ֆլեյտայի ձայնին: Սկսում էր մտածել: Մտքերը հրմշտում էին իրար, խառնվում: Եվ այդ ամենը պարզորոշ կարգացվում էր արտիստի դեմքին: Ահա այստեղ էլ նա արտասանում էր ռեպլիկի շարունակությունը. «Տես՝ ոնց է ոռնում շվին: Նա էլ է մորմոքվում, նա էլ է ուզում հասկանալ...»: Ներսիսյանի Վերշինինը նույնպես ուզում էր հասկանալ: Հանդիսականի աչքի առջև փոխվում էր նա, ուրիշ մարդ դառնում. այսուհետ նրա համար կյանք չկա առանց վրեժի: Հետագա տեսարաններում Վերշինինը չէր բաժանվում այդ մտքից, որ ամեն անգամ կոմունիստ Պեկլեանովին հանդիպելիս ավելի ու ավելի էր լայնանում և խորանում: Ու թեև Ներսիսյանի Վերշինինը գլուղացի էր, արտաքինապես քիչ էր տարբերվում երևանյան բեմի մյուս գլուղացիներից, այնուամենայնիվ նրա մեջ ինչ-որ յուրօրինակ բան կար, որ առանձնացնում էր նրան բոլոր մյուսներից: Եթե Կաշալովի Վերշինինը, իր խել արտահայտությամբ, «մերվում է պարտիզաններին, չի առանձնանում նրանց մասսայից», ապա Վերշինին-Ներսիսյանի՝ այդ ուժեղ ու ակնառու անհատականության կողմն են ձգվում իրենք՝ պարտիզանները:

Ամբողջ ներկայացման ընթացքում Վերշինին-Ներսիս-

յանի կերպարը հետևողականորեն ավելի ու ավելի է կարևորվում, խոշորանում: Կերպարը հասցնելով մոռումնետալ մասշտաբների, Ներսիսյանը ֆինալի տեսարանում Վերջինինի ապրումներն ուղղում էր դեպի ողբերգականի բարձր ոլորտները: Երկու տեսարան, երկու ռեքվիեմի նման, որոշակիորեն բարձրանում, առանձնանում էին Ներսիսյանի կատարման մեջ՝ զավակների մահն ու Պեկլեանովի կործանումը:

Սպանված Պեկլեանովի մարմինը դուրս էին բերում դատարկ բն: Բոլորը հեռանում էին: Հնչում էր սգո մեղեդին: Հանդիսականը հիշում էր, թե ինչպես է հայտնվում Վերջինինը իր զավակների մահը ողբալու տեսարանում: Այժմ իրադրությունն ասես կրկնվում է, բայց ուրիշ մարդ է արդեն Նիկիտա Վերջինինը, որ, մամուլի վկայությամբ, ներս է մտնում համլետյան քայլերով: Թատերախոսի այս շատ կարևոր վկայությունն ասված է որպես կշտամբանք դերասանին՝ կերպարը հոգեբանորեն շափից ավելի սրելու համար: Վերջինին, և «համլետյան քայլեր»... Բանն էլ հենց այն է, որ Ներսիսյանը ժամանակակից մարդուն նայում էր Համլետի աչքերով, իսկ Համլետին՝ ժամանակակից մարդու աչքերով:

Այո, համլետյան քայլերով էր Վերջինինը մոտենում զոհված կոմունիստի աճյունին և համլետյան ձևով էլ արտասանում էր. «Ննջել է քո սիրտը... Չե՞ս լսում, չե՞ս զգում, թե ինչպես ենք հավատում քեզ»: Եվ դա իսկապես խոստովանա՞նք էր կոմունիստի՝ կուսակցության, ժողովրդի առաջ: Ներսիսյանը խոստովանում էր այնպես ինքնամոռաց, որ քննադատությունն այդ տեսարանը որակել է որպես ավելի շուտ եկեղեցական ծիսակատարություն, քան հեղափոխական ելույթ: Իրոք, այդ տեսարանում Ներսիսյանն իր խաղը հասցնում էր սրբազնագործության, իսկ հերոսի զգացումները՝ Պեկլեանովի գործի նկատմամբ սուրբ հավատի աստիճանի:

Ներսիսյանի մարմնավորած ուսս հեղափոխականների
կերպարներից յուրաքանչյուրի մեջ ներքին սուրբ հավատ էր
զգացվում մարդու, նրա բանականության, նրա հոգու ան-
սահման բարության հանդեպ: Արտիստը ժամանակակիցի
կերպարը խցշորացնում էր, դարձնում մոնումենտալ, նրա
ապրումները հասցնում վիթխարի մասշտաբների, որոնց
կողքին տեղ չէին կարող ունենալ ոչ շնչին կրքերը և ոչ էլ
մանր-մունր վիրավորանքները: Ամեն ինչ պետք է մեծ ու
վսեմ լինի մարդու մեջ՝ նրա և՛ սերը, և՛ ատելությունը, և՛
հուսահատությունը, և՛ հավատը: Այդ և միայն այդ չափանի-
շով էր ականավոր դերասանը մոտենում հեղափոխականների
կերպարներին: Վստահել մարդուն, ստուգել նրան վստա-
հությանմբ և ոչ թե կասկածամտությամբ, հավատ ներշնչել
մարդուն՝ ահա թե ինչ էին ասում հանդիսականին Հրաչյա
Ներսիսյանի ուսս մարդիկ:

ՀԱՐՏԱՐԱՊԵՏԻ ԵՐԱԶԱՆԲԸ

Հայ կերպարվեստի, մանավանդ թատրոնի պատմության մեջ Թամանյանի անունը սակավ է հիշվում, կամ հիշվում է սոսկ որպես ժողովրդական տան, ներկայիս օպերային թատրոնի շենքի նախագծողի հեղինակ: Մինչդեռ արվեստի պատմության համար, ճարտարապետի մտահղացումների տեսակետից, ինքնըստինքյան հետաքրքիր է այդ գործի նախապատմությունը: Դա, փաստորեն, թատերական բուռն իրադարձությունների, հեղափոխության ծնունդ էր:

Մի փոքր ետ գնանք:

Գործնականում Թամանյանը որպես նկարիչ թատրոնի հետ շփվել է երկու առիթով: 1916-ին, Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի պատվերով, Մ. Դոբրոժինսկու համագործակցությամբ աշխատել է Ա. Բլոկի «Վարդն ու խաչը» պիեսի ձևավորման վրա, որը շուրջ երկու տարի պատրաստվել, բայց այդպես էլ չի ցուցադրվել թատրոնի և դրամատուրգի միջև հղած սկզբունքային տարաձայնության հետևանքով: Իսկ մյուսը, դարձյալ նույն Դոբրոժինսկու հետ, Պետրոգրադի Ողբերգության թատրոնում նրա ձևավորած «Մակբեթն» է, որի առաջին ներկայացումը կայացել է 1918-ի օգոստոսին և մեծ հետաքրքրություն չարժեկ:

Սրանք ամենևին էլ պատահական փաստեր չեն Թամանյանի կենսագրության մեջ:

Ապագա մեծ ճարտարապետը բեմարվեստը սիրել է մանկուց, իսկ երիտասարդության տարիներին ամենօրյա

շփման մեջ է եղել նկարիչներ Ա. Բենուայի, Ե. Լանսիերի և Մ. Դորուֆինսկու հետ¹, որոնց ստեղծագործական կյանքում թատրոնը բացառիկ տեղ ուներ։ Այդ հանգամանքը չէր կարող Թամանյանին ավելի չմղել դեպի բեմարվեստը։

Մեզ առավել հետաքրքրողն այժմ «Մակբեթի» բեմադրությունն է։ Ձևավորումը իրականացվել է արտասովոր պայմանների մեջ՝ Չինիդելիի կրկեսային արենայում։ Հենց դա էլ առիթ է եղել, որ նորաստեղծ Ողբերգության թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարության՝ Մ. Գորկու, Մ. Անդրեևայի, Ֆ. Շալյապինի, Յու. Յուրևի և այլոց առաջարկով ձևավորման աշխատանքների մեջ ներգրավվի ճարտարապետ Լս։ Ընտրում են Թամանյանին, որը հրավերն ընդունում է սիրահոժար և մեծ եռանդով անցնում գործի։

Սովետական իրավակարգի գոյության առաջին իսկ ամիսներին ստեղծվեց այս համարձակ, թերևս աննախադեպ ձևավորումը՝ ճարտարապետական ղեկորների իրացման անդրանիկ փորձը։ Հետագայում այդպես էլ նշվել է. «...Բեմադրության ճարտարապետական ոճի հաստատման փորձեր, ընդհուպ մինչև այդ գործի մեջ որպես ղեկորատոր ճարտարապետի ներգրավելը, կատարվել են և Հոկտեմբերի առաջին շրջանում։ Ներկայացման այդ խնդրի լուծման փորձ է արել ճարտարապետ Թամանովը՝ կրկեսում «Մակբեթը» ձևավորելիս»։ սա արձանագրվել է Գ. Ստերնիցկու «Դեկորացիոն արվեստի հիմնական հոսանքների մասին» հոդվածում, 1927 թվականին²։

Կրկեսային արենայի՝ ճարտարապետական ոճով ձևավորված զրամատիկական ներկայացումը սկզբունքային նշա-

1 Մրանք բոլորն էլ Ա. Թամանյանի մտերիմ ընկերներն են եղել և նրա կնոջ՝ Կամիլա Էվգարսի մոտիկ ազգականները։ Ա. Բենուան իր կյանքի վերջում՝ 1959-ին, Փարիզից Մ. Սարյանին հասցեագրած մի նամակում քանիցս հիշում է Թամանյանին և հետաքրքրվում նրա կնոջ վիճակով (ընագիրը գտնվում է Մ. Սարյանի անձնական արխիվում)։

2 «Театрально-декорационное искусство в СССР, 1917—1927», М., 1927, стр. 70. Սույն հոդվածի մեջ Թամանյանին է վերագրված նաև «Էգիպտ արքայի» ձևավորումը, որ թյուրիմացության արդյունք է։

նախնական ունեւր այն տարիներին: Դա կոտորում էր բեմա-
խորշի ավանդական հասկացութիւնը և հնարավորութիւն
տալիս հանդիսականին՝ ավելի մոտիկից շփուելու դերասանի
հետ. անմիջական կապ էր հաստատուում ժողովրդական մաս-
սաների և արվեստի միջև: «Թամանովին առանձնապես
գրավում էր մասսայական բեմադրութիւնների սկզբունքը,
որը, ինչպես իրեն էր թւում, նոր ձևերի պահանջ էր ներկա-
յացնում, ընդհուպ մինչև ճարտարապետական նոր կառույց-
ները, որոնք պիտի հարմարեցված լինէին նման. մասսայա-
կան թատերախաղերին», — գրել է «Մակբեթի» բեմադրու-
թյան նախաձեռնողներից մեկը, գլխավոր դերակատար
Յու. Յուրկը³:

Այսպես, հեղափոխական գաղափարներով տոգորված
թատրոնը առաջին անգամ հարց է դնում շենքը ձևափոխելու:
Ի դեպ, Թամանյանի փորձն էլ նախափորձ ուներ: Դեռևս
1910-ին գերմանական թատրոնի մեծ բարենորոգիչ Մաքս
Ռեյնհարդտը կրկնապէս արենայում բեմադրել էր «էդիպ
արքան» Մոիսիի մասնակցութեամբ և ներկայացրել պետեր-
բուրգյան հանդիսականին: Դա իր արձագանքը գտավ սոցիա-
լական նոր պայմաններում. հեղափոխական Պիտերի կրկն-
ապէս արենայում, սակայն, հաջողութիւն չգտավ այդ
«կրկնութիւնը», ինչպես որակել է արվեստաբան Վ. Վսեվո-
լոդսկին (Գերնգոտսը). «...1918-ի մայիսին, նույն կրկեսում
Յու. Յուրկի նախաձեռնութեամբ բեմադրված Սոֆոկլեսի
«էդիպ արքան» լոկ պատճենավորումն էր և Ռեյնհարդտի
մտահղացման կրկնութիւնը: Բայց հանգամանքները չէին
կարող չկոշել և ինքնուրույն փորձի, որն արտահայտվեց
նույն թվականին, նույն կրկեսում բեմադրված Շեքսպիրի
«Մակբեթի» մեջ⁴:

³ Ю. Юрьев, Записки, т. II, М., 1963, стр. 279.

⁴ «Театрально-декорационное искусство в СССР...», стр. 144—145.
Թամանյանի ձեռքով նկարված որևէ էսքիզ մեզ չհաջողվեց գտնել: Լե-
նինգրադի թատերական թանգարանի ցուցասրահում, ինչպես և Յու. Յուրկի
«Հուլագրերի» 1948 թ. հրատարակութեան մեջ զետեղված է ճարտարապե-
տական ոճով լուծված մի էսքիզ Մ. Դորոժինսկու ստորագրութեամբ:

Կրկեսի սովորական շրջանաձև կառուցվածքը դրամատիկական ներկայացումներ կազմակերպելիս արենայի տարածական լուծման դժվարություններ է հարուցում: Խնդրի այս կողմը հաղթահարելու համար, ներքին համաձայնություններ, աշխատանքի բաժանում էր կատարված ձևավորողների միջև: Մ. Դոբուժինսկին ղեկորների գունանկարչական աշխատանքներ էր կատարել, իսկ Թամանյանն առանձնապես մտահոգվել էր ճարտարապետական միջոցներով հանդիսասրահը կազմակերպելու հարցով:

«Կրկեսի ամֆիթատրոնի արգելագծերը վերից վար կառուցապատված էին ղեկորներով, որոնք, կարծես, գրանիտե մոխրագույն սալեր լինեին,— վերհիշում է «Մակբեթի» դերակատար Յուրևը: — Նախկին ցարական օթյակի տեղում, ինչպես և նրա դրամաց, ուր սովորաբար գտնվում էր նվագախումբը, ծառացել էին համարյա թե բնական շափեր ունեցող երկու միջնադարյան դղյակ՝ առջևի տեռասաձև լայն հրապարակներով: Այս ամենը նախատեսված էր ողբերգության գործողությունների համար և իրագործված Ա. Ի. Թամանովի ձեռքով»⁵:

Զևավորումն առանձնապես մեծ տպավորություն էր թողնում կրկեսի գմբեթի տակից ղեկորները լուսավորելու պահերին, մանավանդ Դոնեկայի մուտքի ժամանակ: Նախ մի քանի վայրկյան մթնում էր արենան և ապա, աստիճանաբար, աննկատելիորեն, լույսի ցուրտն ընկնում էին բացառիկ հոգացողության, մեկամեկ մշակված ճարտարապետական մանրամասների և զեղանկարչական ղեկորների վրա: Այդ մանրամասները, ինչպես Յուրևն է ընդգծում, Թամանյանն իր ձեռքով էր մշակել, չվստահելով անգամ շատ փորձված նկարիչ-կատարողների: Պիտի ենթադրել, Թամանյանի համար դա սոսկ ճարտարապետական նշանակություն չունեի: Նա այդ կերպ գուցե փորձել էր յուրովի հաղ-

⁵ Այս ձևավորման, ինչպես և Ողբերգության թատրոնում ծնունդ առած Թամանյանի թատերական այլ ծրագրերի մասին տե՛ս նաև՝ *Ю. Юрьев, Записки, М., 1963, т. II, стр. 279, 292, 297.*

թահարել արեւնային բեմի մի ալլ պաղասություն ևս, չէ՞ որ
կրկեսը վարագույր շունի, ոչ էլ օթոված է բեմի հայելիով:
Ո՞վ գիտե... Շրջապատի խավարի մեջ լուսարձակով պայծա-
ռացած ձևավորման մանրամասները գծագրվում էին շատ
ավելի ցայտուն: «Եվ ամեն անգամ, երբ միայն միջից հան-
կարծ երևում էր վառ լուսավորված դղյակը... այդ պահին
սրահից միշտ լսվում էին համերաշխ ծափահարություն-
ներ», — վկայում է Յուրեր: Իսկ ժամանակի մամուլն արձա-
նագրել է. «Դեկորները, լուսավորությունը, մասսայական
տեսարանները, բոլորն էլ լավ էին, բոլորն էլ անսահմանորեն
բարձր մեր թատրոնի սովորական շաբլոնից»⁶:

«Մակերեթի» ձևավորումը Թամանյանի ստեղծագործա-
կան կյանքում խոր հետք թողեց: Նա աջնքան էր ոգևորվել
«արեւնայի բեմի» և առհասարակ թատրոնի գաղափարով, որ
շատ շանցած, ձեռնարկեց ճարտարապետական հատուկ մի
շենքի նախագիծ և հանձն առավ նույն Ողբերգության թատ-
րոնում ձևավորելու նաև Բաշրոնի «Կայենը»: Այս ծրագրերը,
դժբախտաբար, մնացին անկատար՝ վերոհիշյալ թատրոնը
փակվելու պատճառով: Ստեփան անկատար շմնաց արեւնային
բեմով թատրոնի կառուցման ծրագրերը: 1918-ին Պետրոգը-
րադի հեղափոխական իրադարձությունների հորձանքում
ծնված մտահղացումները, կասկածից վեր է, հիմք ծառայե-
ցին Թամանյանի ժողովրդական տան նախագծի ստեղծման
համար:

Ինչպես փաստերն են վկայում, Սովետական Հայաստա-
նում այդ մեծ գործն իրականացնելիս, Թամանյանը սոսկ
ճարտարապետական խնդիրներ չէր դնում իր առջև: Նա հար-
ցին մոտենում էր նաև որպես թատերական գործիչ և մտա-
ծող: Այսպես, ժողովրդական տան հատակագծի մեջ մեկի
փոխարեն նա նախատեսել էր երեք բեմ և դրանց ղուգահեռ
տեխնիկական այնպիսի սարքավորումներ, որ անհրաժեշտու-
թյան դեպքում գործողությունները այդ բեմերից անմիջա-

⁶ «Петроградская правда», 1918, 29 сентября.

պես փոխադրվեն հանդիսասրահի կենտրոն: «Դահլիճները՝ աչսօրինակ կազմությունը,— գրում է Թամանյանը,— հնարավորություն է տալիս իրականացնելու նոր թատրոնի ձրդտումը— դերասաններին և հանդիսականներին մոտեցնել իրար, վերացնելով պայմանական միջնորմերը»⁷:

Մեծ ճարտարապետը ձգտում էր նոր թատրոնին և նրա հանդիսատեսին ընձեռնել ստեղծագործական և գեղարվեստական հանգստի լավագույն պայմաններ: Դա պետք է լիներ ազգային մշակույթի տաճար ներկա և ապագա բոլոր սերունդների համար, պալատ՝ գեղարվեստական բարձր մթնոլորտով: Ու թեև հետագայում ամեն ինչ չէ, որ Թամանյանի ծրագրերի ու ցանկությունների համաձայն եղավ, սակայն ստեղծվածն էլ՝ օպերային թատրոնի շենքը Հայֆիլհարմոնիայի մեծ դահլիճով, որպես հանդիսադասին մոնումենտալ կառույց, բավական է հավաստելու, որ ճարտարապետի թատերային բաղձանքներն անկատար չմնացին:

Թամանյանի համար բեմարվեստ հասկացողությունը լայն էր ու համապարփակ: Նա շատ բան էր տեսնում այդ հասկացության տակ և, առաջին հերթին, կրթական անսահման հնարավորություններ: Այլապես նրա միտքը այդքան զբաղված չէր լինի ժողովրդական տան ապագա հեռանկարներով: Չէ՞ որ ինքն էլ ցանկություն էր հայտնել ձևավորել հենց առաջին ներկայացումը: Դա պիտի լիներ մասսայական տեսարաններով հարուստ և դրամատիկական բուռն զգացմունքների մի երկ, ուր երաժշտական հույակապ նյութի շուրջ բախվում են հայրենիք, սեր և ազատություն հասկացությունները: Թամանյանը երազում էր «Արդայի» բեմադրության մասին⁸: Սակայն կյանքն այլ կերպ տնօրինեց...

7 «Ալեքսանդր Թամանյան», Երևան, 1960, էջ 27:

8 Նույն տեղում, Մարկ Գրիգորյանի հուշերը, էջ 162:

ՍՈՒՐԵՆ ՔՈՉԱՐՅԱՆԸ ԿԱՏԱՐՈՒՄ Է
«ԿՐԵՅՅԵՐՅԱՆ ՍՈՆԱՏԸ»

«Ռա վաղ զարնանն էր: Երկրորդ օրն էր, ինչ ճանապարհին էինք...»: այսպիսի հասարակ, առօրյա խոսքերով, հանդարտ տոնով է սկսում Սուրեն Քոչարյանն այս զարմանալի, դժուրիշ վերնագիրն ունեցող վիպակի կատարումը:

Հարմար տեղավորվելով բազկաթոռին, վիպակի հեղինակի դերն իր վրա առած արտիստն առանց շտապելու պատմում է իր ուղեկիցների և այն զրույցի մասին, որ ծայր է առնում վազոնի կիսամութի մեջ, անիվների համաչափ թխթխկոցի ուղեկցությամբ: Եվ հանկարծ ինչ-որ ձայներ են «խուժում» պատմողի խոսքի մեջ՝ ընդհատելով նրա ձայնը: Քիչ ատաջ նա մենակ էր բեմում, իսկ հիմա մենք լսում և տեսնում ենք (այո, տեսնում ենք) նրա հարեաններին ևս՝ մի ոչ երիտասարդ տիկնոջ, որ սիրում է դատողություններ անել, նրա ուղեկցին՝ հաջողակ մի փաստաբանի և կարտուզը գրլխին մի ավանդամուկ ծերունու:

Եվ ինչ սուր, տաք վեճ է բռնկվում նրանց միջև:

Ավանդամուկ ծերուկը մի կողմն է ընտանիքին և ամուսնությանը վերաբերող այն վեճի, որ սկսվում է «Կրեյցերյան սոնատի» առաջին իսկ էջերից: Որքան էլ ղայրանա ծերունին «նոր բարբերի» վրա, միևնույն է, ընթերցողները (ամուսնքի ունկնդիրները) հասկանում են, որ նա ղեպի ետ, ղեպի անցած-գնացած ժամանակները դառնալու կողմնակիցն է:

Վեճի երկրորդ լուծումն առաջարկում է ոչ երիտասարդ

տիկիներ՝ ասելով ծերունուն. «Չէ որ գլխավորն այն է, որ չեն հասկանում այսպիսի մարդիկ, այն, որ ամուսնությունն առանց սիրո ամուսնությունն չէ և այն ամուսնությունն է ճշմարիտ, որ լուսավորված է սիրով»:

Ինչպիսի՞ լավ, պայծառ ու ճշմարիտ խոսքեր: Բայց Քոչարյանն այս ի՞նչ է անում: Ինչո՞ւ է նա այս խոսքերն ասում «առանց վերելքի»», իբրև վաղուց ի վեր հայտնի տափակ ճշմարտություններ: Եվ ինչո՞ւ է նա թեկուզև մի քիչ, բայց ակնհերերեն հեգնում տիկնոջը, որ այդպես տաք-տաք պաշտպանում է «կնոջ ազատությունը»: Արտիստը ցույց է տալիս, թե տիկինն ինչպես է սեթևեթում իր ուղեկիցներին առաջ, ինչքա՞ն նրան դուր է գալիս այդ զգայացունց զրույցը, որքան հաճելի է կրկնել այլևս սովորական դարձած խոսքերը կնոջ էմանսիպացիայի, կյանքի ընկեր ընտրելու կնոջ ազատության մասին:

Այն խաղացկուն ինտոնացիան, որով Քոչարյանը մատուցում է փաստաբանի խոսքերը, կասկած չի թողնում, որ ամուսնալուծության գործեր վարած փաստաբանը ևս, տիկնոջ նման, այդ այրող թեման վաղուց արդեն դարձրել է թեթև, նյարդեր գրգռող աշխարհիկ զրույցի առարկա և այն լավ խոսքերը, որ նրանք ասում են ընտանիքի ու ամուսնության մասին՝ խոսքեր են միայն...

Իսկ ի՞նչ է կատարվում իրոք: «Տիկնոջ խոսքի կեսին,— շարունակում է պատմողը,— իմ թիկունքից լավեց ասես ընդհատված ծիծաղի կամ հեծկլտանքի ձայն և, շուտ գալով, մենք տեսանք իմ հարևանին, ճերմակահեր միայնակ մի մարդու՝ փայլող աչքերով»: Այս խոսքը, որ ասվում է լուրջ տոնով, տարօրինակ մի ուժով խփում է ունկնդրի նյարդերին, ստիպում նրան շունչը պահել և ականջ դնել: Այս ո՞ւմ մեջ է, որ սիրով լուսավորված ամուսնությանը վերաբերող խոսքերն այսպիսի ծանր ու անհասկանալի արձագանք դառն:

Մենք դեռևս չենք տեսնում նրա դեմքը, բայց արդեն հասկանում ենք, որ այն ամենը, ինչ լսել ենք մինչ այդ պա-

հը, «Կրեյցերյան սոնատի» նախերգանքն է, նախաբանը միայն, իսկ գլխավորը սկսվում է այն պահից, երբ վագոնի կիսամոլթի միջից հայտնվում է տենդագին փայլ ունեցող աչքերով մարդը: «Ի՞նչ է նշանակում սեր»,— հարցնում է նա:

Այդ մարդն այնքան հուզախուռով էր, որ տիկինը փորձում է իսկույնեկթ ընդհատել խոսակցությունը և շտապում է պատասխանել. «Ամեն ոք գիտե ինչ է սերը»:

«Իսկ ես չգիտեմ»,— ասում է ճերմակահեր մարդը և հանկարծ խոսում ժամանակակից ամուսնովյունների ահավոր սխալների մասին, և խոսում է այնպես տաքացած ու կրքոտ, որ ոչ ոքի թույլ չի տալիս մի բառով անգամ ընդհատել իրեն:

Բայց ահա փաստաբանին հաջողվում է մի խոսք ասել «ամուսնական կյանքի կրիտիկական պահերի» մասին, և ճերմակահեր պարոնի խոսքի հնդեղը հանկարծ ընդհատվում է: Գունատվելով, նա հարցնում է. «Դուք, ինչպես տեսնում եմ, իմացա՞ք ով եմ ես»: Եվ մի րոպե անց հայտարարում. «Ես Պողոսիշեն եմ, նա, որի հետ պատահեց այն կրիտիկական պահը, որ նա սպանեց կնոջը...»:

Անհլով այս ահավոր խոստովանությունը, նա շուտ է գալիս և գնում իր տեղը՝ վագոնի մթովթյան մեջ:

Պողոսիշենի առաջին հայտնվելու տեսարանն արտիստը ներկայացնում է հոյակապ: Ոչ թե պատմում, այլ հենց ներկայացնում է: Մենք նախ լսեցինք «պողոսիշենյան» բնորոշ ձայնը՝ նման ընդհատված հեծկլտանքի կամ ծիծաղի... Հետո տեսանք նրա տենդորեն փայլող խոշոր աչքերը: Պողոսիշենի առաջին երկու-երեք ուսյլիկը, մատուցված ծայրահեղորեն հուզախուռով, խլացված ձայնով՝ բացահայտում են նրա ներքին խռովքը: Նրա համար անտանելի է լսել փաստաբանի և տիկնոջ աշխարհիկ շաղակրատանքը սիրո և ամուսնովյան մասին, բայց և նա չի կարող ստիպել, որ նրանք լռեն: Ինքն իրենից դուրս դալով, Պողոսիշենը խառնվում է խոսակցությանը և բացահայտում, թե ով է ինքը: Եթե

իր ուղեկիցների աչքին Պողգնիշեւը վագր դառնար՝ նրանք, Լրեւի, ավելի քիչ շփոթվելին ու վախենալին, քան իմանալով, որ իրենց առաջ այն մարդն է, որ սպանել է կնոջը:

Տիրում է անհարմար, ճնշող լուսթյուն: Շատ չանցած փաստաբանն ու տիկինն անցնում են ուրիշ վագոն, իսկ պատմողը, ջանալով քնած ձկանալ, Պողգնիշեւի հետ մնում է մեն-մենակ: Նա պետք է կնամ փախուստ տար, ինչպես «կնոջ աղաւտութեան» պաշտպանները, կամ մնար ու լսեր Պողգնիշեւի խոստովանութիւնը: Նա վճռում է մնալ և լսել:

Սկսվում է «Կրեյցերյան սոնատի» գլխավոր մասը՝ Պողգնիշեւի խոստովանութիւնը: Մեր աչքի առաջ բեմում կատարվում է երկրորդ կերպարանափոխութիւնը. այլևս չկա պատմողը, որ հանդես էր գալիս հեղինակի անունից, մեր առջև վիպակի հերոսն է: Անըմբռնելի է, թե բեմական ժամանակի քանի՞ վայրկյանում է դա կատարվում և ի՞նչ միջոցներով է արվում այդ: Բայց ոչ մի տարակույս՝ մեր աչքի առջև ոչ թե «Կրեյցերյան սոնատը» պատմող Քոչարյանն է, այլ Պողգնիշեւը, իր կնոջն սպանողը, այն մարդը, որ իր մասին ասում է՝ «Զէ՞ որ ես գրեթե խելագար եմ...»:

Այո՛, Պողգնիշեւը, ինչպես ինքն է ասում մի քանի անգամ, մի մարդ է, որ ունի խախտված, հիվանդ երեակաշուքիւն: Եվ դատարանը նրան արդարացրել է: Երեխաներին նրանից խլել են: Նա օրերն ապրում է բոլորից լքված, նա ոչ ոքի պետք չէ և ոչ էլ ընդունակ է որեւէ բանի: Նա ավերակ է և՛ ֆիզիկական, և՛ հոգեպես: Ուրեմն, նա ի՞նչ պիտի պատմի մարդկանց: Արժե՞ լսել նրան: Լև Տոլստոյն ինչո՞ւ է վերադարձրել նրա կիսախելագար, երբեմն շատ անկապ խոստովանութիւնը: Եվ դրա մեջ ի՞նչ հետաքրքիր ուսանելի բան է գտել Պողգնիշեւի դերը խաղացող արտիստը:

Այս հարցերի պատասխանը միայն մեկը կարող է լինել:

Տոլստոյի Պողգնիշեւն իր պատմութիւնն անում է ոչ այնքան սիրտ և ամուսնութեան մասին իր լսած «գեղեցիկ խոսքերը» հերքելու, այլ ամենից առաջ իր հոգին թեթևաց-

նելու համար: Խաղալով Պողոսին՝ ղեր, Քոչարյանը պահպանում է այդ մոտիվը, բայց իր կողմից ավելացնում է ևս մեկը՝ և ամենից կարևորը: Քոչարյան-Պողոսինը ասում է իր ունեցողի՝ «Մարդիկ: Մի եղեք այնպիսին, ինչպիսին եղել եմ ես: Պահպանեցեք ձեզ և ձեր երջանկությունը շարիքից, որ խորտակեց իմ կյանքը, կործանեց ինձ և իմ ընտանիքը»:

Ոչ վիպակի, ոչ էլ ասմունքային կոմպոզիցիայի մեջ չկան այս խոսքերը: Բայց կան է՛լ ավելի ուժեղ, ավելի այրող խոսքեր այդ նույն մտքի՝ կնոջ և տղամարդու հարաբերությունների մաքրության, սիրո և ամուսնության հավատարմության, ընտանեկան պարտականությունների անսասան լինելու մասին:

Քոչարյանը լիովին օգտվել է այն հիանալի գեղարվեստական հնարանից, որին մենք հանդիպում ենք «Կրեյցերյան սոնատում» և Տոլստոյի ուշ շրջանի ուրիշ գրվածքներում: Դա այն է, որ գլխավոր դեպքի նախապատմությանը ծանոթանում ենք ոչ թե նախքան դեպքը, այլ դրանից հետո: «Իվան Իլյիչի մահը» գրվածքում Տոլստոյը նախ հայտնում է, թե ինչպես մեռավ Իվան Իլյիչը և հետո է ցույց տալիս, թե նա ինչպես էր ապրել: «Կրեյցերյան սոնատում» ևս մենք նախ տեղյակ ենք դառնում աղետին և ապա խորանում նրա պատճառների մեջ: Այստեղ ևս նախապատմությունը հաջորդում է բուն պատմությանը:

Անձնավորելով վիպակի գլխավոր հերոսին, Սուրեն Քոչարյանը կարող էր մեղմել և՛ գույները, և՛ տոնի խստությունը: Բայց այդ դեպքում նա մեղանշած կլիներ Տոլստոյի՝ խստաշունչ, անողորմ և անդիշում ճշմարտության արվեստագետի առաջ:

Մենք նայում ենք արտիստի դեմքին, լսում ենք ձայնը: Այո, դա Պողոսինն է իր ֆիզիկական և հոգեկան կատարյալ հավաստիությանը:

Պողոսինը մանրամասն ու ճշմարտացի պատմում է կնոջ հետ ունեցած առաջին գոտություն մասին, հարսանի-

քից հետո երրորդ թե չորրորդ օրը: Այդ պատկերը մեր աշ-
քին երևում է վառ ու կենդանի: «Սոսկալի տպավորություն
թողեց առաջին գծությունը»,— ասում է Պողգնիշկը: Սի-
րահարվածությունը, որի տակ թաքնված է եղել լուկ դգայա-
կանությունը, կարճ ժամանակում ցնդում է և Պողգնիշկի
աչքի առաջ բացվում է նրա «Իրական հարաբերությունը կը-
նոջ հետ»: Նա տեսնում է, որ երկուսն էլ էգոիստներ են և
միասնգամայն օտար մարդիկ միմյանց հանդեպ:

Անցնում է ինչ-որ ժամանակ, ամուսինների հարաբե-
րությունը սկսում է հարթվել, և հանկարծ պայթում է մի
նոր գծություն: «Երկրորդ գծությունն ինձ վրա ազդեց
ավելի, քան առաջինը»,— ասում է Պողգնիշկը:

Քոչարյանը ցույց է տալիս Պողգնիշկների առաջին, երկ-
րորդ, երրորդ գծությունները, և մենք տեսնում ենք, թե
ինչպես է ահագնանում ամուսինների փոխադարձ ատելու-
թյունը, թե այդ անհեթեթ, քստմենլի, մարդկային արժա-
նապատվությունը վիրավորող վեճերն ու կռիվները որքան
ծանր ու տանջալի են երկու կողմի համար էլ:

Պողգնիշկն առանց տատանվելու իրեն էգոիստ է համա-
րում: Եվ նա իրոք այդպիսին է: Բայց նա տառապող հա-
սեր է: Չոր, անսիրտ ու անհոգի մարդուն այնպիսի «դա-
տարկ» բաները, ինչպես վեճերն են կնոջ հետ, շատ քիչ
կվշտացնեին: Հիվանդ, բեկտված հոգու տեր մարդ է պատ-
կերում Քոչարյանն իր կատարմամբ: Պողգնիշկի սառը, չար
փալլ արձակող աչքերը հանկարծ մարում են, ուսերը կռա-
նում են, թևերն ուժահատ ցած են կախվում: Նա կծկվում է,
ծերանում մեր իսկ աչքի առաջ: Մարդը տանջվում է, փշրը-
վում է ֆիզիկապես և հոգեպես: Եվ այդ պահերին մեր մեջ
կարեկցանք է ծնվում նրա՝ վաղուց ի վեր խորապես տա-
ռապող մարդու, նկատմամբ:

Հետո Պողգնիշկը կնոջ մասին շատ է ասում դառն ու
նուլյնիսկ վիրավորական խոսքեր: Բայց այդ խոսքերը լսելիս
էլ մենք հիշում ենք այն, որ նա կատարվածի ամբողջ մեղքն
առնում է իր վրա: «Ամենից վատն այն էր,— ասում է Պողգ-

նիշերը,— որ իմ սրտկերացման մեջ ես ինձ ոչ մի բանում մեղավոր չէի դգում: Մեղավորը կինս էր: Նրա բնավորութիւնը: Բայց, իհարկեւ, մեղավորը նա չէր: Նա այնպիսին էր, ինչպէս մշուսները, դաստիարակված էր այնպէս, ինչպէս պահանջում է կնոջ դրութիւնը մեր հասարակութեան մեջ: Արտիստի ձայնի մեջ սարկաստիկ նոտաներ են հնչում, երբ նա խոսում է իր հասարակութեան և կնոջ դերի մասին այդ հասարակութեան մեջ:

Այստեղ, ինչպէս և իր ամուսնքի մշուս մասերում, կատարողը հատկապէս ընդգծում է, որ Տոլստոյը դատում և դատապարտում է ոչ թէ Պողգնիշեին ու նրա կնոջը, այլ այն հասարակութիւնը, ուր կինը միայն խոսքով է համասարտըամարդուն, ուր ամուսնութիւնն այլ բան չէ, քան առուծախ, մի գործարք, որի մեջ նշանակութիւն է տրվում ոչ թէ բարոյական պահանջներին, այլ միայն իրավական պարտավորութիւններին: Նա, ով այդպիսի ամուսնութեան մեջ որոնում է սեր, հալատարմութիւն, հոգեկան մտերմութիւն՝ չարաչար սխալվում է: Ի՞նչ լավ բան կարող էր տալ այդօրինակ ամուսնութիւնը երկու կողմերին: Պողգնիշեի անկեղծ պատմութիւնն իր ընտանեկան կյանքի մասին այդ հարցի պատասխանն է:

Սուրեն Քոչարյանի կոմպոզիցիայում հստակորեն արտահայտված է Պողգնիշեի ընտանեկան դրամայի սոցիալական նշանակութիւնը: Դա զլխավորապէս բացահայտվում է իր միջավայրի մարդկանց մասին նրա տված վառ բնութագրութիւններում: Մեջ բերելով այդ վկայութիւնները, Պողգնիշե-Քոչարյանը շեշտում է. «Դուք կարծում եք ես շեղվե՞մ եմ իմ պատմութիւնից: Բնա՛վ: Ես պատմում եմ այն, թե ինչպէս սպանեցի կնոջս»: Քոչարյանն այնպէս է կառուցել պատումը, որ Պողգնիշեի խոստովանութիւնը նմանվում է բժշկական էպիկրիզի, որը կարող է ընկալվել իբրեւ «Պողգնիշեաների ընտանիքի հիվանդութեան և խորտակման պատմութիւն»: «Ճշմարիտ, ամուր ընտանեկան կյանք չի եղել»,— այս է վերջնական դիագնոզը:

Պողգնիշեկի և իր կնոջ միջև տիրում է փոխադարձ առե-
ջություն դեռ նախքան այն պահը, երբ երաժիշտ Տրուխա-
շևսկին մուտք է գործում նրանց կյանքի մեջ: Նա զավիս է
Պողգնիշեկի մոտ իբրև հին բարեկամ:

Այս տեսարանից սկսած մենք Պողգնիշեկին տեսնում ենք
ժայռահեղձերն զրգոված, կույր խանդով բռնված: Հանգիս-
տը կորցրած, նա իրեն և կնոջը տանջում է մութ կասկած-
ներով:

Քոչարյանը շատ գույներ է գտել հերոսի այդ նոր վի-
ճակն արտահայտելու համար: Ահա նա խանդոտ աչքերով
հետևում է իր կնոջ ամեն մի հայացքին, որը եղել է «հրա-
պուրիչ, տազնապալիորեն գեղանի»: Նա հայացքը չի կտրում
Տրուխաշևսկուց: Նա չի թաքցնում, թե որքան հակակրեկի է
այդ մարդն իր համար, և շնայած դրան, ի դեմս նրա տեսել
է տաղանդավոր երաժիշտի և կարողացել է գնահատել նրա
նվագի արժանիքները: Բայց նա լավ է ճանաչում այն մարդ-
կանց միջավայրը, որին պատկանում է Տրուխաշևսկին և
կասկած չունի, որ նա իր կնոջը նայում է այնպես, ինչպես
«բոլոր անբարո մարդիկ նայում են գեղեցիկ կանանց»:
Պողգնիշեկին թվում է, թե Բեթհովենի «Կրեյցերյան սոնատի»
ներշնչված կատարմամբ ջութակահար Տրուխաշևսկին նվա-
ճել է իր կնոջը, ձեռք է բերել նրա վրա այնպիսի իշխանու-
թյուն, որ կարող է «հյուսել նրան պարանի պես, դարձնել
այն, ինչ կամենա»:

Բեթհովենի երաժշտությունը նրանց մղել է դեպի բարու-
թյուն, դեպի գեղեցկություն ու երջանկություն: Եվ նրանցից
ամեն մեկը «Կրեյցերյան սոնատից» օգուտ է քաղել յու-
րովի:

Իր տաղտկալի կյանքը փոխելու փորձի համար ամենից
թանկ վճարում է Պողգնիշեկի կինը. ամոթանք, անպատվու-
թյուն, հեղված արշուն, տառապանք, անզոր ատելություն
մարդասպան ամուսնու նկատմամբ, մահվան սարսափը և
մահն է բաժին ընկնում նրան: Տրուխաշևսկին ստորաբար

փախուստ է տալիս հատուցումից: Պողգնիշէնը հատուցում է գիտակցութեան կորուստով:

Պողգնիշէնը մանրամասն պատմում է, թե ինչպես է սպանել կնոջը: Խոստովանութեան այս հատվածը բացառիկորեն դժվար է կատարման համար: Տուստոյի գրվածքում սպանութեան տեսարանը գրված է այնպես, որ ահաւոր է կարդալը: Դյուրին չէ լսել և Պողգնիշէն-Քոչարյանին, երբ նա խոսքոտ ու խեղդվող ձայնով պատմում է կնոջ սպանութեան մանրամասնութեանն իր մասին: Այդ ժամանակ դժվար է նայել նրան: Անմարդկային տառապանքից ծամածուղող դիմք, սպիտակ մազերի թանձր փունջ, որ մեկ ծածկում, մեկ բաց է անում կիսախեղազար փայլ արծաղող աչքերը, ասես նորից ու նորից դանակով ճակատագրական հարվածներ տեղացող ձեռքերի ջղաձիգ շարժումներ: Եվ գրեթե հիստերիկ քրքիջ, որ ընդհատվում է հեծկտանքով՝ նման հալածվող միայնակ դաշլի ոռնոցի...

Եվ եթե այս մուշլ տեսարանին չհաջորդեր լիցքաթափում ու թեթևացում՝ դա քարի պես կծանրանար ունկնդիրների հոգու վրա և ասմունքի գեղարվեստական և բարոյական արդյունքը կարող էր բացասական լինել: Բայց Քոչարյանը վիպակի վերջին էջերում գտել է լուսավոր մի մոտիվ և հնչեցնում է այնպիսի ուժով, որ դա ձեռք է բերում յուրահատուկ կատարսիսի՝ մաքրագործման նշանակություն:

Ավարտելով իր խոստովանությունը, Պողգնիշէնը չի ասում բարձրաշունչ և նշանակալի խոսքեր: Բայց մենք հասկանում ենք, որ նա խոսում է ամենից կարևորի, այն մասին, որ մարդկային կյանքն անգեահատելի է և ոչ ոքի թույլ չի տրված ձեռք բարձրացնել նրա վրա: Իսկ այդպես վարվողին պատժում է արդարացի բարոյական օրենքը: Դրա անողորմ ծանրությունը Պողգնիշէնը իր վրա է դրում:

Վիպակի հերոսը մեր առաջ բաց արեց իր հոգին: Բայց դա թեթևացում չբերեց նրան: Ասես նորից վերապրելով իր ամբողջ կյանքը, երևակայության մեջ կենդանացնելով իր

ապրած դրաման՝ Պողգնիշե-Քոչարյանը լքում է բեմը ծայրահեղորեն ուժասպառ և բարոյապես դատարկված:

Դրա պատճառն այն չէ, որ շափաղանց ծանր էր ասմունքողի ստեղծագործական խնդիրը՝ բեմական ժամանակի մեկուսկես ժամ ապրել այդ բարդ դրամատիկական կերպարում: Որքան էլ դժվարին է «Կրեյցերյան սոնատի» հերոսի դերը, Քոչարյանն, անկասկած, ուժ կունենար ասմունքն այլ կերպ ավարտելու համար: Կարելի է, օրինակ, պատկերացնել և հոգով խաղաղված մի Պողգնիշեի, որին թեթևութուն է բերել իր խոստովանությունը, Բայց այդօրինակ ավարտը հեռու է եղել կոմպոզիցիայի հեղինակի և կատարողի մտահղացումից: Քոչարյանը չի արդարացնում Պողգնիշեին, չի թեթևացնում նրա անձնական մեղքը, ինչպես չի թեթևացնում նրա տառապանքը, ոչ մի ամենաառիկ չի խոստանում այն լսարանի կողմից, որի առաջ հերոսը խոստովանում է իր գործած շարիքը:

Ոչ թե հաշտված, հոգին թեթևացրած է բեմից հեռանում Պողգնիշե-Քոչարյանը, այլև իր խոստովանությանն առմիշտ խաչված՝ ունեկնդիրներին թողնելով խորին մտահոգության մեջ:

Եվ դա խորապես ճշմարտացի ավարտակետ է, օրգանապես կապված կերպարի այն մեկնաբանության հետ, որ քնկած է Սուրեն Քոչարյանի կոմպոզիցիայի և ասմունքի հիմքում: Պողգնիշեը մեր առջև ներկայանում է իբրև տառապանք պատճառող, միաժամանակ տառապող իբրև հանցագործ և զոհ, իր միջավայրի նախապաշարումների, դատարարկության, հանգամանքների, այն ամենի զոհը, որ նրան հանգեցրեց անդառնալի ոճրագործության:

Բեմական արտահայտչականության առումով Քոչարյանը Պողգնիշեի կերպարը կերտել է անթերի: Հնչերանգների այն հարստության մեջ, որի օգնությամբ արտիստը հաղորդում է Պողգնիշեի տրամադրության հաճախակերպ փոփոխությունները, շոշափելի է դարձնում նրա ապրումները, կամի լեյտմոտիվ, առաջատար մի նոտա: Դա դժվար է արտա-

Հայտել, բայց դրա խմաստը հասկանալի է կատարելապես՝ դա խորտակված կյանքի վշտի նոտան է: Բոլոր զգացմունքների՝ խանդի, շարության, ատելության, հուսահատության, արհամարհանքի, ցավի, բոլոր այս և սրանց առնչվող զգացմունքների հյուսվածքում անլուրի հնչում է վշտի այս տրտմալի մեղեդին: Դրա ամբողջ ցավը Պողգնիշև-Քոչարյանն արտահայտում է մեռնողի այս խոսքի մեջ. «Ինչո՞ւ, ինչո՞ւ այսպես եղավ»:

Եվ մի՞թե այդ հարցին պատասխանելու համար չէ, որ Լև Տոլստոյը գրել է «Կրեյցերյան սոնատը»: Հենց հանուն այդ պատասխանի էլ Սուրեն Քոչարյանը պատրաստել է իր կոմպոզիցիան:

Այն մեծ հաջողությունը, որ վայելում է «Կրեյցերյան սոնատը» Սուրեն Քոչարյանի ասմունքով, ցույց է տալիս, որ Տոլստոյի այդ «դժվար» ստեղծագործությունն ընդունվում է մեր հասարակության անմենալայն խավերի կողմից:

ՋԱՆԻԲԵԿՅԱՆԻ ՎԱՌԱՎԻՆԸ

Գուրգեն Ջանիբեկյանի ստեղծագործության վերջին շրջանի լավագույն դերը, անտարակույս, Վառավինն է Ա. Սուխով-Կոբլիինի «Դատական գործ» պիեսում:

Ոչ բոլոր խոշոր արվեստագետներն են ունենում այդպիսի «ուշ շրջան»: Շատ գրողներ, նկարիչներ, դերասաններ հասնելով ստեղծագործական հասունության, մի տեսակ հանգստանում են, սկսում կրկնել իրենք իրենց, որ հանգեցնում է ինքնաէպիգոնեության և, ի վերջո, իջեցնում նրանց արտիստական գործունեության գեղարվեստական մակարդակը:

Բայց լինում են նաև այնպիսի երջանիկ դեպքեր, երբ խոշոր տաղանդը ծնվում է երկրորդ անգամ: Եվ ինչպես ամեն մի ծնունդ, այն կատարվում է ոչ թեթև, դժուրին, ալ ուղեկցվում է ստեղծագործական որոշ ճգնաժամով, երբ դերասանը ստիպված է լինում հրաժարվել իր տեխնիկայի շատ հնարներին (որովհետև ստեղծագործության առաջին շրջանում իրենց հիանալի արդարացրած այդ հնարները կարող են աչժամ միայն վնաս բերել):

Մեծ վաստակ ունեցող վարպետն ասես կրկին քննության է հանձնում հանդիսատեսին, ժողովրդին, որպեսզի երկրորդ անգամ նվաճի «ժողովրդական արտիստ» կոչվելու իրավունքը, և ոչ միայն դիրքով, այլև իր մեծ ու նորացված տաղանդի ճշմարիտ արժանապատվությանը: Եվ ի՞նչ հոյակապ է լինում նման հաղթանակը, ի՞նչ վառ ու թարմ գույ-

ձերով կարող են փթթել այդ փառաբանված տաղանդներն իրենց բեմական կյանքի աշնանը...

Ակամա մտաբերում ես երեք այդպիսի երջանիկ օրինակ. Ա. Օստրովսկը Օթելլոյի և Ուրբել Ակոտալյի, Վ. Պաշենայան Վասսա ժելեզնովայի և Տանտիրուհու («Քարի բույն»), Կտորովը Շոռի («Սիրելի ստախոս») դերերում:

Եվ ահա մեծ տաղանդի ուշահաս ծաղկման հայկական տարբերակը՝ Գուրգեն Ջանիրեկյանի Վառավիճը:

Ինձ հայտնի են Սուխովո-Կորելինի «Դատական գործի» երեք բեմադրություն: Առաջինը, հանձարեղ Միխայիլ Չելսովի մասնակցությամբ (Մուրոմցե), բարի և մաքուր սրտի ողբերգություն էր, գրեթե սուրբ մարդու ողբերգություն, մի մարդ, որ հավատում է առաքինությանն ու բարի գործին, որպես մարդկային կեցության հիմքի, և մահացու խորտակվում է այդ հավատի կորստից: Երկրորդ բեմադրության մեջ, որ իրականացրել էր Ա. Պոպովը, գաղափարական կենտրոն էր դարձել Տարեկիինի տրագիկոմիկական ճակատագիրը, մի մանր գիշատիչ, որ ալիւրի խոշոր գիշատչի դոհ է դառնում: Եվ, վերջապես, երրորդ ներկայացման մեջ, որ բեմագրել էր Ն. Ակիմովը Լենինգրադում, Տարեկիինն այնքան դինամիկ էր և գործողություններում վիրտուոզ, որ, թվում էր, միայն պատահաբար չի շահում Վառավիճի դեմ մղած մենամարտը:

Այս բոլոր երեք ներկայացումներում Վառավիճը կենտրոնում չէր: Եվ եթե Ակիմովի բեմադրության մեջ այդ կերպարը համեմատաբար նկատելի էր, ապա կոմեդիական վառ գույների և ոչ թե սատիրական ուժի շնորհիվ: Տարեկիինն այս ներկայացման մեջ Վառավիճի ցանցն է ընկնում ոչ թե վերջինիս խորամանկության ու ազահության պատճառով, այլ պարզապես այն բանի, որ կյանքի կռվում շահելու վարժված այդ հաջողակ գիշատչի բախտը պարզապես բերում է... Վառավիճը Ակիմովի բեմադրության մեջ մարմնավորում էր չինովնիկության այն մասը, որ արդեն դուրս է եկել մարդամեջ: Նա խոսելու իր տոնով և վարքուբարքով հիշեցնում է

բարձր հասարակություն մուտք գործած մարդու: Այդ մը-
տահղացումն իր տրամաբանությունն ունի, բայց կերպարը
զրկվել էր իր այն ուժից, որ նրան դարձնում է հասարակ
անուն: Մինչդեռ Սուխովո-Կոբելիւնի համար հենց Վառա-
վիկն է ողբերգական պատումի առանցքը, նա է ներկայաց-
նում արդարադատությունը՝ որպէս ժողովրդի նկատմամբ
անօրինության գլխավոր լծակ: Եվ հենց այդ պլանով է, իմ
կարծիքով, Գուրգեն Զանիբեկյանը կատարում Վառավիկի
դերը:

Նա կենտրոնն է, Վարդան Աճեմյանի բեմագրության
գլխավոր շարժիչ ուժը:

Այս Վառավիկը խորամանկ Յանուսի նման ոչ թե եր-
կու, այլ նուշխակ երեք երես ունի, նա իր «Հպատակների»,
իր ցանցն ընկած զոհերի համար վսեմության և օրենքի
մարդու մարմնացումն է, իրեն ենթակա չլինելիկների հա-
մար՝ անառարկելի հեղինակություն և ինտրիգների մեծա-
գույն վարպետ, իսկ պայծառափայլ իշխանավորների համար՝
անբասիր նվիրվածության և հաճոյակատարության խորհրդ-
դանիշ:

Դերի այս բոլոր տեսանկյունները դերասանը ցուցադը-
րում է ըստ հարկ եղածի, տարբեր կերպարանք առնելով՝
կաշառակերության փորձված ստրատեգի վարպետութամբ:
Դերերի այդ անընդմեջ փոփոխումը պահանջում է արտա-
սովոր խելք, հնարամտություն և տաղանդ: Համապատաս-
խան այն բանին, թե ում հետ է խոսում Վառավիկը՝ Մու-
րումցեի, Տարեկիւնի, թե կարևոր դեմքի, փոխվում են նրա
խոսելու եղանակը, ձայնը, պատասխան, շարժումները: Դի-
մակների այս փոփոխումը կերպարը չի մասնատում երեք
խաբակտերի, այլ, ընդհակառակն, ստեղծում է ամբողջա-
կան և բազմակողմանի ֆիգուր:

Զանիբեկյանի Վառավիկը օժտված է արտաքին մոնու-
մենտալության բոլոր գծերով և միաժամանակ շափաղանց
գործուն է, դինամիկ, ուստի և կենցաղային իմաստով շատ
հավաստի: Այստեղ մոնումենտալությունը սխեմայի չի վե-

րածում խարակտերը, այլ նրան հաղորդում է անհրաժեշտ կշիռ, ահաբեկող ուժ, և դրանով իսկ ընդգծում է կերպարի սրված սոցիալական մեկնաբանությունը:

Սակայն դերի երեք տեսանկյունները առաջ են եկել գործելու, ալաինքն՝ կողոպտելու անհրաժեշտությունամբ, և Վառավինը լիակատար ցինիզմով դրանք օգտագործում է որպես զենք՝ գողի նման: Ամեն ինչ ալստեղ կատարվում է գործիմացորեն ու ճշգրիտ: Վառավինը պետք է վերցնի փողը (Մուրոմցիից), չտա (Տարեկինին) և թաքցնի իր կողոպուտը («պայծառափայլություններից»):

Միանգամայն կոնկրետ նպատակների համաձայն էլ փոփոխվում է դեպարտամենտի գլխավորի կերպարանքը:

Մուրոմցիի համար Վառավինը օրենքի մարմնացում է: Ջանիբեկյանն ալստեղ գտնում է ամենաանաչառ ինտոնացիաները և մեծավայելուչ շարժումները, դրանով իսկ արտահայտելով հպատակների վրա գործող օրենքի բացարձակ ուժը, որ հավերժական է ու անխախտ: Վառավինը, դերի այս տեսանկյունից, մարմնացյալ ստատիկա է: Նման զանգվածը աշխարհում ոչ մի ուժ տեղից շարժել չի կարող, բացի խորապես գաղտնի կաշառքից (միայն խոշորը՝ ամբողջ ունեցվածքը և ոչ մի ուրբի պակաս, այն էլ՝ երկրորդ մարդու, Տարեկինի ձեռքով):

Տարեկինի համար Վառավինը, ընդհակառակը, ամբողջովին դինամիկա է: Իր կամակատարին ծեր գելխեղդը պետք է որսի ուղարկի շան նման և ժամանակին նրա երախից դուրս քաշի որսը: Նա ուզում է և՛ կողոպուտի մասնակից ունենալ, և՛ միաժամանակ անվտանգ դարձնել նրան որպես հանցագործության հնարավոր վկայի: Եվ Ջանիբեկյանն ալստեղ չափազանց գործունյա է, հնարամիտ, նա Տարեկինի համար և՛ «հարազատ հայր» է, և՛ խիստ պետ, և՛ «երիտասարդ շնորհալիներին» աճյարարություն վարժեցնող վարպետ վիրտուոզ, և՛, վերջապես, ամբողջ «եղնջի սերմերի» կեղտոտ հրտաակալամբի պարագլուխ:

Հիշեցեք, թե դրամատիզմի ինչ վիթխարի ուժով է ալ-

րանում է ամենախղճալի, սպասողական դիրքում... Վառա-
վինը ճանկում է նրան ձախ ձեռքով, իսկ աջով եռանդազին
թափահարում է խոսելուն համընթաց՝ ամենազոր է օրենքը,
և աչդ օրենքի ներկայացուցիչը ինքն է՝ Վառավինը, և միայն
ինքը...

Ձայնը որոտում է դեպարտամենտի միջանցքներում,
Վառավինի ճանկերում կծկվել է խղճով Տարեկինը, և այս
ամենը հիշեցնում է Գոյայի «Յուպիտերը հողոտում է իր դա-
վակներին» նկարը: Այսպիսի աստվածակերպ կեցվածքով է
դերասանն ավարտում Վառավինի դերը: Բայց աչդ մոռու-
մինտալ կերպարը, այնուամենայնիվ, ծաղրված է ներքուստ
և ասես Ուխտագուհի տապալված է կրկնի հրապարակը...

Խոսենք նաև դերի երրորդ տեսանկյան մասին:

Վառավինը և բարձր իշխանավորները: Ուզես-չուզես՝
այդ շփացած պարոնների, աչդ խրտվիլակների ու խեղկա-
տակների մոտ պետք է հիմար ձևանաս և ցույց տաս, որ
ինքդ էլ ես տիկնիկային թատրոնի այնպիսի մի ֆիգուր,
ինչպիսին նրանք: Վառավինը մանրաքայլ ասես գլորվում է
«ձերդ պայծառափայլությունների» առջև, «նկլբից պատու-
հասի» հռչակավոր Մաքսիմ Պետրովիչի նման պատրաստ է
տանել ամեն մի ստորացում, միայն թե շահի մեծերի բարե-
հաճ վերաբերմունքը և հեռացնի իրենից վերահաս աղետը...

Եվ ահա Վառավինը բարեհաջող ավարտել է ծաղրա-
ծուի իր դերը, իշխանավորները, ինչ խոսք, հավատացել են
ու թե հացվորին, այլ նրան՝ իրենց խոնարհ ծառային: Փո-
ղերը զրպանում են, կյանքի գլխավոր նպատակը կատարված
է, աշխարհը կարելի է գնալ հանգստի: Վաստակած և ամենայն
հարգանքի արժանի հանգիստ...

Դերը և պիեսն ավարտվում են Վառավինի հաղթանա-
կով, աչդպես է պիեսում, և աչդպես էլ խաղում է Ջանիբեկ-
յանը:

Բայց և այնպես, աչդ հաղթանակը կարծեսցալ է, Վա-
ռավինը կործանվում է իր անձնավորության բոլոր երեք
տեսանկյուններից. Մուրումցեի առջև նա անխիղճ-անհոգի

շահամու է, Տարեւիկինի առջև՝ ամենատոտր սրիկա, իշխանավորների առջև՝ ողորմելի ոշնշութուն։ Ընդհանուր առմամբ, ստացվում է այնպես, որ նրա կյանքի ավարտը, երբ թվում է՝ հասել է մարդկային կեցութեան դադարին, միաժամանակ նրա վերջնական և լիակատար պարտութունն է։ Եւ այդ անարդ հանրագոտմարն իր մեջ սուր մերկացնող սատիրական էֆեկտ ունի։ Պարզվում է, որ այդ ահեղ ֆիզուրը սնամեջ է, փքված...

Ահա այս է շեշտում դերասանը իր ստեղծած զորեղ սատիրական կերպարով։

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

«Կենդանի դիակի» բեմական պատմությունից—Ռուբեն Զարյան	5
Ստանիսլավսկու հետ—Սարիբ Ռիզակ	32
Վախճանագովը և հայ թատրոնի զործիչները—Լևոն Խալաթյան	51
Հայկական պետական դրամատիկական ստուդիաները Մոսկվայում (1918—1947)—Բաբկեն Հարությունյան	67
Ռուս հեղափոխականները Հրաչյա Ներսիսյանի արվեստում—Սարիբ Ռիզակ	92
Ճարտարապետի երազանքը—Լևոն Խալաթյան	110
Սուրեն Բոշարյանը կատարում է «Կրեյցերյան սոնատը»—Կ. Լոմոնոզ	116
Ջանիբեկյանի Վառավիչը—Գրիգոր Բոյաջիկ	127



ՀԱՅ-ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ
ԱՌՆՁՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր
Ս. Ա. ԱՆԱՍՏԱՍՅԱՆ

Նկարիչ

Գ. ՆԱԶԱՐՅԱՆ

Գեղարվեստական խմբագիր

Հ. Ն. ԳՈՐԾԱԿԱՆՅԱՆ

Տեխնիկական խմբագիր

Ս. Կ. ԶԱԲԱՐՅԱՆ

Սրբագրիչ

Ռ. Ս. ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

ՎՅ 01353 Պատվեր 451 Հրատ. 4757 Տպագրանակ 2000

Հանձնված է շարվածքի. 18. 04. 1978 թ.: Ստորագրված է տպագրության.

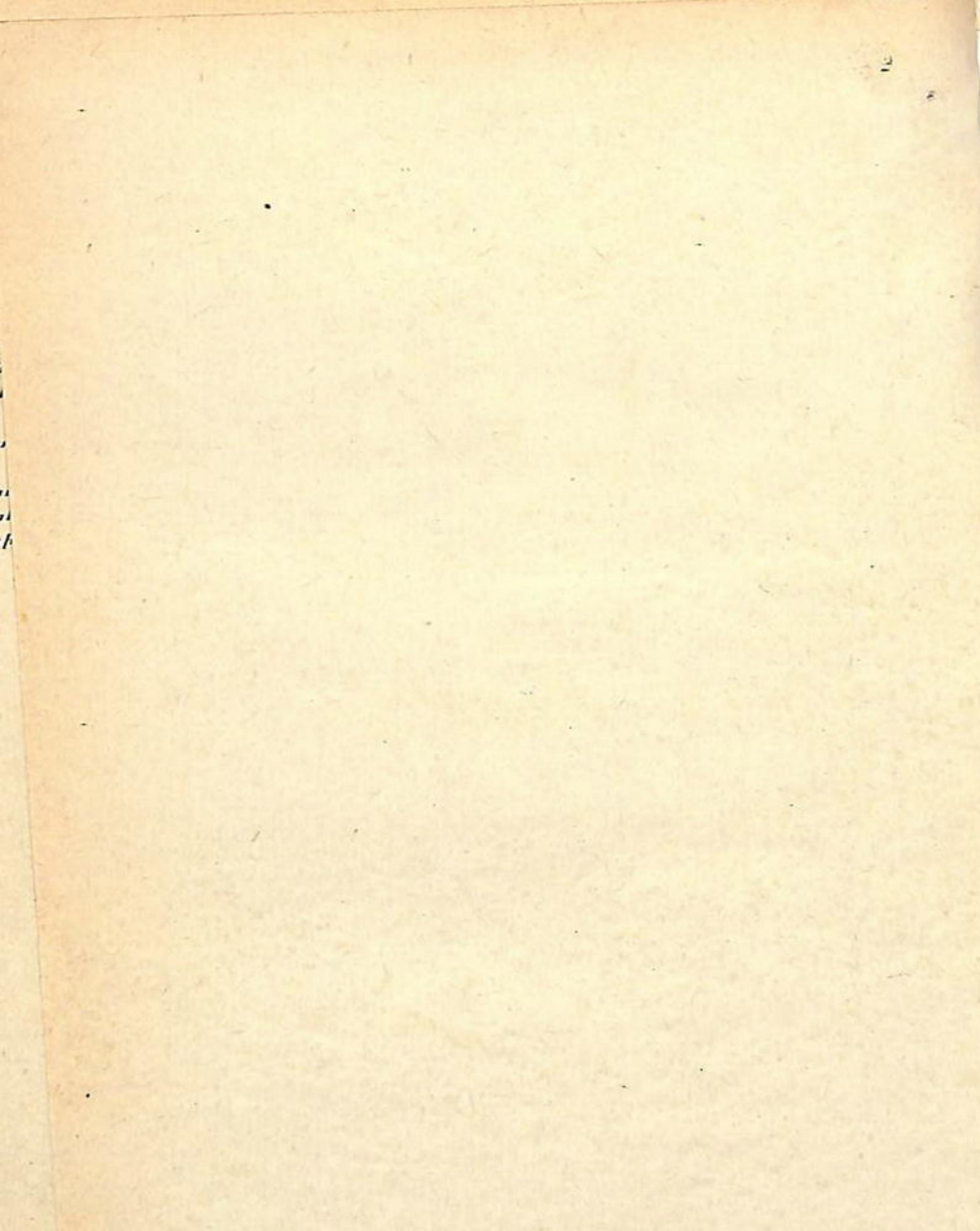
12. 07. 1978 թ.: Տպագրական 8,5 մամուլ, հրատ. 5,65 մամուլ,
պայման. 7,14 մամուլ: Թուղթ $84 \times 108 \frac{1}{32}$: Գինը 90 կոպ.

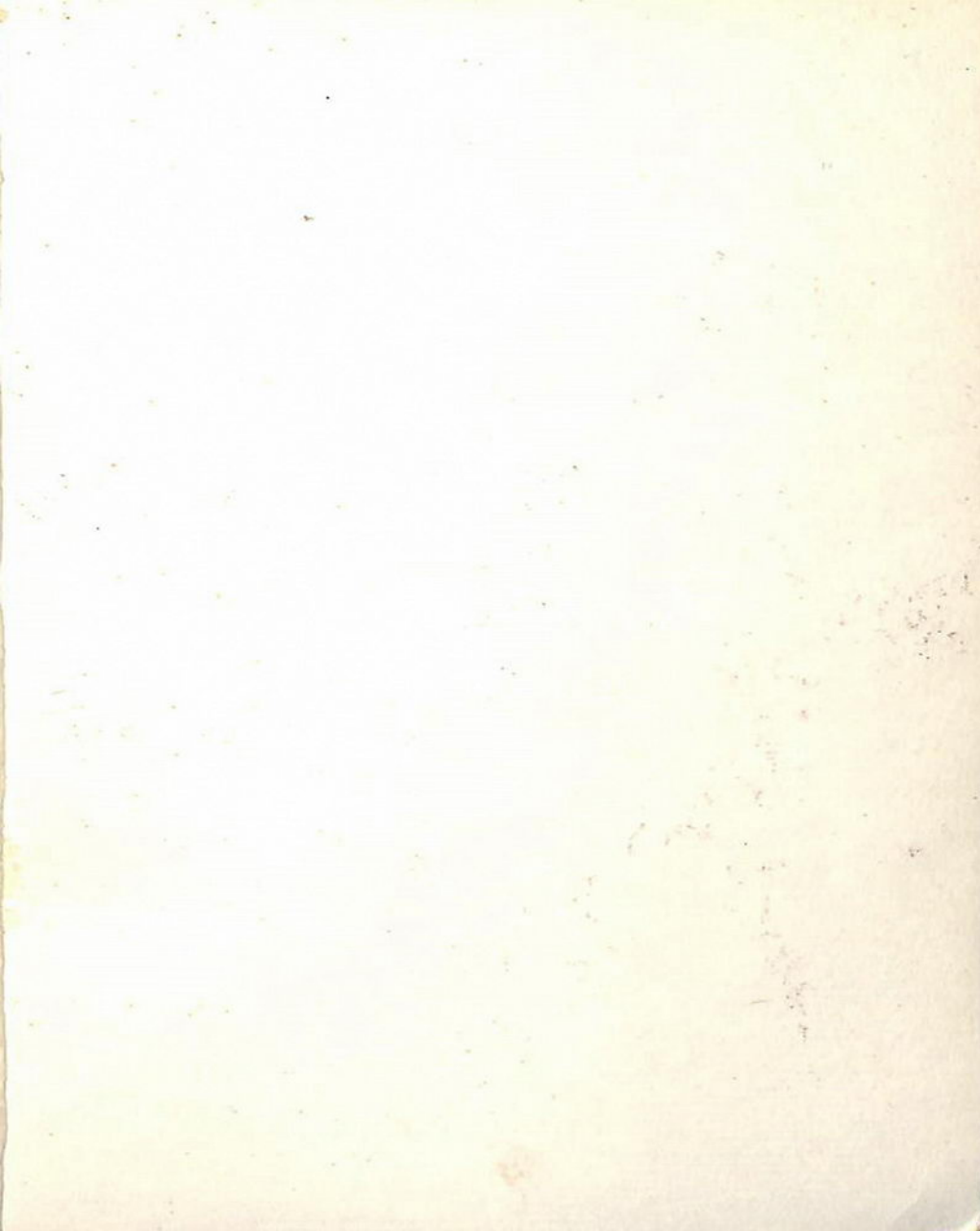
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան,
Բարեկամության 24 գ.

Издательство АН Армянской ССР, 375019, Ереван.
Барекамутян, 24-г.

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության Երևանի տպարան,
Բարեկամության 24

Типография издательства АН АрмССР, 375019, Ереван,
Барекамутян, 24.





ԳԻՆԸ 90 ԿՈՊ.:



ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220061107