

Ա. Հարությունյան

ԼՍԵՐՈՒՆԻ ԴԵՍ



ՀԱՅԴԵՏԿՐՈՍ

Կ. ԱՄԵՆ

ՍՈՒՐԵՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

891.99.09

3-41

ՀՍՏԻԳԼԱՄ Է 1961 թ.

14025 A $\frac{11}{31020}$

ԱՄԲԻՈՆԻ ՎՐԱ



ԵՐԵՎԱՆ

ՀԱՅԳՐԱԴԱՐԱՆ

1947

СУРЕН АРУТЮНЯН

На кафедре

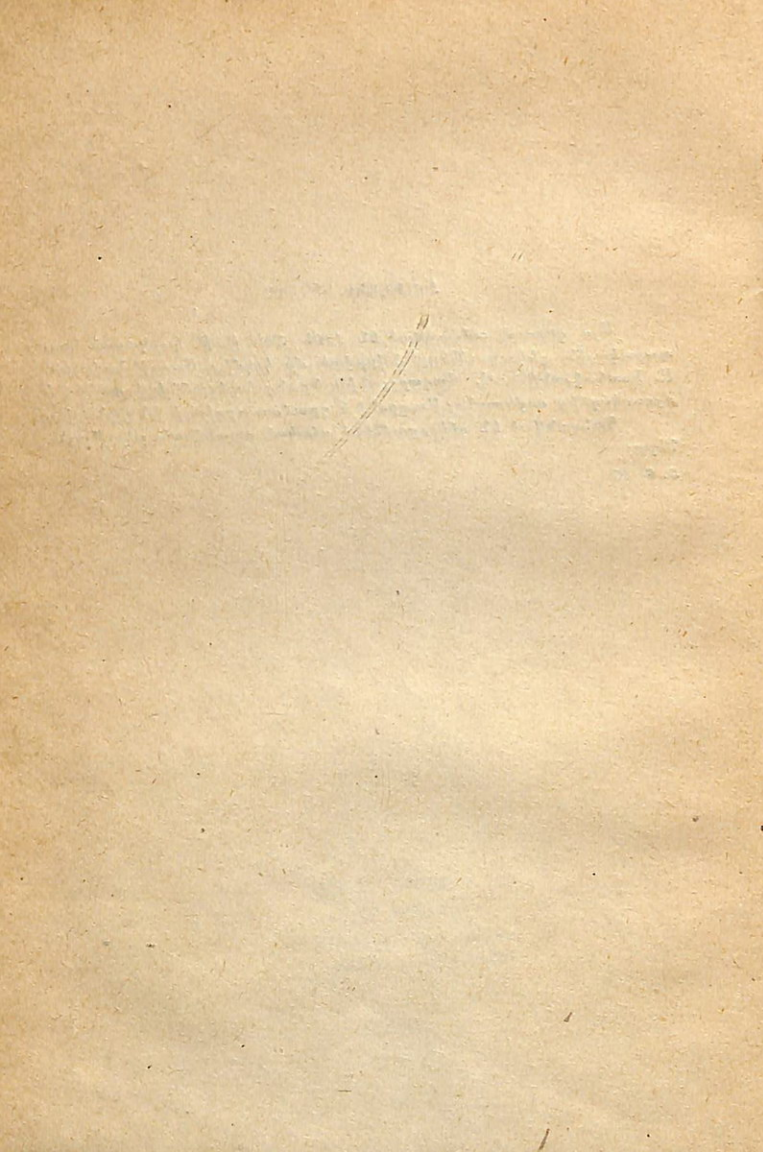
(На армянском языке)

Армгиз, Ереван, 1947.

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Այս գրքում ամփոփված են 1943—1946 թ. թ. կարգացած հրապարակային զեկուցումները՝ նվիրված մի կողմից՝ Սայաթ-Նովային, Ա. Իսահակյանին, Վ. Վաղարշյանին, նրանց հոբելյանների առթիվ և մյուս կողմից, սովետահայ թատրոնի և դրամատուրգիայի խնդիրներին:

Պատկանում են զեկուցումների ոճական առանձնահատկությունները:



ՍՍՏԱԹ-ՆՈՎԱ

(Մահվան 150-ամյակի առթիվ)

I

ՍՍՏԱԹ-ՆՈՎԱՅԻ ՍՏԵՂԵԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայ Ժողովրդի ճակատադրից ծնված՝ իմաստուն և դառն է եղել Սայաթ-Նովայի կյանքը։ Հայրենի հողին ձգտող հայ Ժողովրդի թափառական հատվածները Սայթ-Նովային հայր են տվել Հալեպից, մայր են տվել Կովկասի հայությունից։

«Մերըս հավարարցի, հերըս հալաբլու», — ասել է նա իր մասին։

Կցկտուր է Սայաթ-Նովայի մեզ հասած կենսադրությունը։ Հարություն . Սայադյանցը սկզբում ջուլհակ է, ապա և ջուլհակ-մեքենավար . ճորտ, աղա և ականջը սաղին լսել է մադոգի ռիթմիկ ձայնը և դեղձեղել իր հորինած երգը։ Մեր մատենագիրների պես Արուսիքը դավթարում փորագրում է բառեր, որոնց ամեն մեկի դեմաց զգացված էր մի ծանրաքաշ իրականութուն։ Որոշքը նրա համար դառնում է կախարդանք և իր սեփական հնչյունների հետ Արուսիքին մղում քաղաքի հրապարակը։ Արուսիքը դառնում է Սայաթ-Նովա, որ կնշանակի «երգասացությունների արքա»։ Արքա, որ սակայն չարունակում էր սարուկ մնալ։ Մի կողմից մեջլիս ու քաղաք, մյուս կողմից բերդ ու ամրոց։ Սայաթ-Նովան ընկնում է Հերակլ II թագավորի պալատը և դառնում պալատական երգիչ ու բանաստեղծ։ Այստեղ ու աղնվահանության միջավայրում նա ճանաչում է մի այլ աշխարհ։ Նրա ուրիշ առարկան՝ Աննան պատկանելիք

է եղել այդ աշխարհին: Սրան բանաստեղծը հռչակեց իր մեծ սրտի սպեղանի՝ կյանքի հակասութիւններին ընդդէմ: Բայց Սայաթ-Նովան սիրուց անբավարար մնաց: Պալատի ու ազնւական միաջամայրի և Սայաթ-Նովայի միջև եղած կոնֆլիկտը խորանում է, և նրան հալածելով պալատից, առաջարկում են ընդունել հոգեւոր կոչում:

Մնում է խարույկի վրա տառապանքի բոցը երկինք հասցնող Սայաթ-Նովայի հոգին: Նրան սպասում էին Հախպատի վանքի խավարանխտ պատերը, դուցն թե փրկվեր այդ հոգին: Բայց այդ խավարում ավելի պայծառ էր երեւում ետեւում թողած խարույկը, ու Սայաթ-Նովան թողեց վանքը, որ մանի քաղաք, ուր չոքել էր Աղա-Մամեդ խանի արհաւիրքը: Իր եղբրական մահվանից մի քանի վայրկյան առաջ նա փրկում է զավակներին և հետո, հայ ժողովրդի մարտիրոսացած հերոսների նման, տալիս իր կյանքը հայրենիքին, նրա պատվին և հպարտութեանը: Իսկ որդիները տարել էին իրենց հետ ու փրկել, ի երջանկութիւն մարդկութեան, մեծ զոհի իմաստութեան ու հավերժական սիրո մատչանը: Հայ զեղանկար տառնյակ հազարավոր ձեռագրերին ավելացել էր ժայռակուռ խոռքի ևս մի ձեռագիր, որի լույսընծայումը, մեր պատմութեան բերումով, կապված էր հայ ժողովրդի նոր դարթոնքի հետ՝ XIX դարում:

Զարմանք բան է. ահա քանի սերունդ կարգում է Սայաթ-Նովային և նորից ծարավ է նրան:

Սայաթ-Նովայից շուրջաբար գովք է բխել՝ ուղղված բնութայնը, արվեստին, սիրուն, մարդուն: Փոխարենը նա ստացել է մարդկային սերունդների գովքը՝ ուղղված իրեն: Երգերից մեկում նա ասում է, թե օրրած էակին նվիրված գովքի գիրքը փիղ է պետք, որ տանի: Մենք գծվարանում ենք ասել, թե ի՞նչ է պետք՝ մեր գովքը նրան տանելու համար:

Բայց ի՞նչ է այդ գովքի հիմքը և հիմնավորումը:

Սայաթ-Նովան շատ է կապված հողին, իր արմատին, մեր պատմական, սոցիալական և ազգային գոյավիճակին:

րին: Դա ինքը թանձրացյալ կյանքն է՝ Գիշ է ասել ռեա-
լիզմ. պետք է ասել նրա կատարյալը, գերազանց ըմբռնո-
ղությունը դոյի, կեցութեան: Սայաթ-Նովան ունի հայրե-
նիքի և ժողովրդի գլխակցութիւնը. նա դառը գանգատվում
է, որ սիրուհին զրկել է իրեն վաթանից ու ժողովրդից,
որից դուրս արդեն օտարութիւն է:

Սայաթ-Նովան ժամանակի ամենակրթված մարդկանցից
էր: Նա դիտեր Եվրոպայի և եվրոպական ժողովուրդներին
մասին: Նա ունեց Ենի դունյայի, աշխինքն Նոր աշխարհի՝
Ամերիկայի լուրը: Սայաթ-Նովան իր լայն ու խոր հայացքի
տակ առավ և հայ ժողովրդի իրականութիւնը և ամենայն
համոզութեամբ տեսավ սուլթանին առանձին, շահին ա-
ռանձին, վալիներին ու թավադներին: Նա ապրեց ճորտա-
տիրութիւնը և թաղալորի բռունցքն ու դիտեց ազնվակա-
նութեան քայքայման պատկերը. «Քսանն մե ղուլ չին պա-
հում, — աղերումեն ըեզարիլ իմ»: Նա ունի թաղալորի
լիակատար ըմբռնումը և կարող է մատնանշել, թե ի՛նչ է
նաև ինքնակալ թաղալորը, որ միահեծան է. «Թաղալոր
իս, ղուլ ըսպանող»: Թող որ Սայաթ-Նովան չիմանա Ծրի-
կին, բայց նա դատում է Ծրիկի նման.

Վուրըն ախկատ, վուրըն օսկով մե զանգին.

Մեկին դամ ու վայիլք, մեկին ցավ ու սուք:

Երկու բան կա, որ թշնամի են միմյանց հապիտյան,
ստում է Սայաթ-Նովան: Եվ սոցիալական ներհակութիւն-
ներին նա միահյուսում է նաև կյանքի ու մահվան կռիվը:
Եվ աղաներին նախազգուշացնում էր Սայաթ-Նովան, թե
«նրանց առջիվ հետախ ղուլում կու չոքի»: Ու դժոխքի դեմ
նա երազում է «Չաննաթը», որովհետեւ կարծում էր, որ
նախ՝

«Մարթըս թե վուր հալալ ըլի,

Կալից կառնե միշտ օրահաց», և ապա՝ «ճշմարտութեան
ղուրըն միշտ բաց է»:

Սայաթ-Նովայի դիտած և հասկացած «արար-աշխարհը»
անարդարութեան հետևանքով կորցնում է իր մեծութիւն-

նը — Ֆիզիկապես կրկին մեծ մնալով՝ երգչի աչքում բարոյապես այն դառնում լուկ մի «փանջարա», փոքր ու ճշնշող:

Ընդհանրացումներ են սրանք, որ Հափաղանց հողերն են:

Այստեղ մենք ստիպված ենք մի դիտողություն անել: Մեզ նախորդած պատմադրության մեջ Սայաթ-Նովան անըվում էր իբրև աշուղ և որպես այդպիսին առանձնացվում ու կղզիացվում: Այդ պատմադրությունը կաշկանդված էր արվեստի տեսակների սխալ ըմբռնումով: Դա մոլորություն էր: Սայաթ-Նովան հենց ինքը ժխտումն է ամենայն սահմանափակության և մեր մշակույթի մեջ նա տիպարն է արվեստների սինթեզի և ներկայացնում է իր դարաչքանի բովանդակությունը հանճարեղ ձևի մեջ:

Եվ լճնչ իմաստ ունի պատմության մեջ Սայաթ-Նովայի համար դեր և տեղ որոնելը, երբ թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը արդեն վերադարձված էր նրան մեր կլասիկ դրականության ամբողջ պարզացումով, իբրև հայկական վերածնունդի մի վերջին, փառահեղ արժանապշություն և նորադարի սկզբնասկորում, իբրև XVIII դարի ուսանական ու եվրոպական դրականության ու պոեզիայի հայկական գուդահեռ, իբրև Արուսյանի դործի ու նոր վերածնունդի ծովի մեջ թափվող մի հորդառատ հոսանք:

Ամենևին կարևորություն չուանք Սայաթ-Նովայի լեզվի բարբառ լինելուն, որովհետև որպես աշխարհիկ կենդանի ժողովրդական լեզվի սկզբունք, այդ բարբառը իր դարաչքանում դբաբարին հակոտնյա ուժ էր և հին վերածնունդության ու նոր դարթոնքի աշխարհադիտակցության օկոլ հիմք՝ թե՛ Գրիգորիս Ախթամարցու ու Քուչակ Նահապետի և թե՛ Աբովյանի համար: Սայաթ-Նովան լեզուն հրաշագործեց՝ հաղորդելով նրան լեզվի և հայ լեզվի պատմության մեջ աներևակայելի հատկություններ, ամենից առաջ տալով այդ լեզվին իր պարզությամբ հանդերձ խորունկ բովանդակություն:

Թե վուր սարերուն հանդիբիս, կու հադիս մումի
նըման.

Կամ՝ Աշխարհս աշխարհով կըշտացավ, իմ սիրտըս
քեզնից սով մընաց.

Է՛ թե վուր հագուտ կամքն իս անում, մարմինդ
քեզամաղ է ըլում...

Գաղափարներ ու պատկերացումներ են սրանք, որոնք
արտահայտելու համար բարբառն անգոր էր, բայց Սայաթ-
Նովայի գրչի տակ այդ հնարավոր է դարձել, և այդպիսի
հրաշագործ լեզու է նրա ամբողջ պոեզիայի լեզուն: Սա-
յաթ-Նովան խոսքի հետ կախարդի նման ինչ է անում և
տալիս է խոսքին բյուրավոր երանգներ՝ ապշեցնելով ըն-
թերցողին: Եվ լեզվական հրաշագործությունյամբ նա հասնում
է բարձրագույն երաժշտականության, որպիսի հասկու-
թյամբ քչերն են օժտված.

Ասիր «ջեյրան իմ» քուդ քի սե'յր անիմ. յա'ր, մըսիկ'
անիմ.

Մուտ բաղչեն նագով, քիզ գովիմ սագով, յա'ր իթի-
մագով:

Կամ՝ Թե մանիշակ ասիմ՝ տարեմեն կոսին,
Թե ջավահիր ասիմ՝ քարեմեն կոսին,
Թե վուր լուսին ասիմ՝ տարեմեն կոսին,—
Արեգակի նըման փարա իս, գոգալ:

Պարսկաված մարդկային հոգեբանության ութթմի ամե-
նանուրբ զգացողությունների վրա,— մի զգացողության,
որ Սայաթ-Նովային համակել է ամբողջությամբ և լիո-
վին,—նրա խոսքը դառնում է մեղեդի՝ արթնացնող, ոգե-
ցրնող և կենսախինդ դարձնող: Սայաթ-Նովայի լեզուն
միտք է և զգացմունք, խոսք է և մեղեդի: Կուլտուրական,
հոգեբանական լեզվական մեծ արվեստի այս արժանիքնե-
րով օժտված նա վերցրել և յուրացրել է «Հովտաց չուշա-
նի»— երգ-երգոցի ղրաբարի տարրը, վրաց լեզվի տարրը,
Փարսերեն, արաբերեն՝ մի ընդարձակ լեզվադաշտ և թբի-

լիսահայ բարբառը այդ ամենով նրա գրչի տակ հնչում է սրայեւ լայն հորիզոններով մի լեզու։ Սայաթ-Նովան դրել և երգել է նաև վրացերեն և ադրբեջաներեն։ Ավելի'ն. նրա վրացերենի զգացողութիւնը այսօր էլ այժմեական է, այսինքն համարյա ժամանակակից վրաց լեզուն է։ Լեզվական այս հենքի վրա Սայաթ-Նովան թեւակոխել է Կովկասի կուլտուրական աշխարհը, այդ հենքի վրա նա յուրացրել է այդ աշխարհի և արեւելյան կլասիկ պոեզիայի մեջ տարբարութեամբ Փոլիկորի ու պոետական ընդհանուր մոտիվները՝ Լեյլի-Մեջնունի, Ռոստոմ Զալի և Ռաշ Զեյրանի մոտիվներ։

Հայկական վերածնունդի ոգին, աշխարհիկ լեզվից բացի, ուղղակի հարաբերութիւն ունի Սայաթ-Նովայի ոգուն։

Վերածնունդ, այսինքն կենդանացում մահւման դեմ, արեւ՝ խաւարի դեմ։ Բնութիւն—և մարդը բնութիւն զարդն ու դաժնեպատիւը։ Արյուն երակների մեջ՝ խուցերի մամռապատ սառնութեանը ներհակ։ Մարդկային ոգու պանծացում, նրա մտքի և կենսաբաղձ զգացումների խոյանքներ՝ կապանքների և մոայլութեան զնդանի դեմ։ Բնութեան, տիեզերքի և մարդկութեան ճանաչողութեան ծաւալ, որ ծառանում էր խորտակելու կույր վիճակներն և մարդուն վերադարձնելու նրա իրաւունքը՝ վայելելու իրական կյանքը հանուն կյանքի։ Սա էր հայկական վերածնունդի ոգին և Սայաթ-Նովայի ոգին։ Դա մի նոր կենսազգացողութիւն էր՝ իր էութեամբ բանաստեղծական։ Եվ իսկական պոետիկան, իրեն երջանկութեան ու վայելքի աշխարհատեսութիւն, բխում էր վերածնունդի արյունից և նրա այրող արեւից, որը և հզոր ջերմութիւն էր հաղորդում այդ գրականութեան մեջ վետիկտոդ բլբուլին և վարդին, Երզնկացիներին, Գրիգորիս Աթամարցու անվերջ դարուններին և սիրատուր տաղերին։

Գիւնով եմ, գիւնով, հարբել եմ սիրով։

Գիւնով եմ, գիւնով գիշերս երազով։

Սալաթ-Նովայի լալ բաղեղխանն ու ծովեմեն հանած անդին ջալահիրը, նրա մանուշակը՝ բաց արած հովին, նրա ուհանը— նրանից դարեր առաջ ողի առած թափառում էին Ախթամարցու արեակալած աշխարհներում՝ կապելով «ծիրանի ծովի երկնակամարը»։ Իսկ Դավիթ Սալաճորցու ծաղկաբանական լայնարձակ կոնցեպցիաները գալիս հասնում էին Սալաթ-Նովայի ոսնդե-ուանդ սմբուլ ու չուչաներին, վարդին ու մեխակին։ Նահապետ Քուչակը աչսպես է տեսլ․

Սէրն երբ ի յաշխարս եկաւ, եկաւ իմ սիրտս քառեցաւ.
Հապա իմ սրտէս ի դուրս երկրէ երկիր քափեցաւ.

Եկաւ ի գլուխս եկաւ և յըզեղս եկաւ քառեցաւ,
Աչիցս արտասուէ ուզեց, նա արիւն ի վար վաքեցաւ:

Սա արդեն Սալաթ-Նովայի կերպարի հանճարեղ կանխատեսումն էր, նրա էության, նրա պատկերային աշխարհընդգրկող մտածողության նախօրինակը. մեզանում։ Բնության բոլոր ուժերը իր կամքին ենթարկելու Քուչակ Նահապետի մտածումները մեջ կա զոհաբերության այն պատրաստակամությունը, որ համակել է և Սալաթ-Նովային։ Երբ Քուչակը ուզում է, որ նունուֆարի ջուրը մտնի, կտրի աչն, ծաղիկը չորանա, իր աչքերից առուններ հանի որ նունուֆարին ջուր տա՝ պայծառանա, Սալաթ-Նովան երազում, այրվում, պաղատում է, որ զոհի իրեն սիրո մեծազորությանը և նա ևս մի ցանկություն ունի.

Ղարուլ ունիմ՝ քու խաքրաւ ինձ սրպանին.

Հենչաֆ ըլի, յա՛ր, գաւ իմ գերեզմանին,—

Ածիս խողըն վրբես ափով, նազանի:

Բայց եթե Երզնկացիների, Ախթամարցու և Քուչակ Նահապետի ոտքերի տակ համեմատաբար ամուր էր վերածնունդի ունակ հողը, Սալաթ-Նովայի ոտքերի տակից պատմությունը հանել էր այդ պատվանդանը, որովհետև հայկական վերածնունդը նրա ժամանակներում արդեն անցնելու

վրա էր, եթե չատենք որ արդեն անցել էր, և մեծ բանաստեղծին մնում էր կառչել անցնող Ֆորմացիային, որոնել պատմական ու սոցիալական նոր ուժեր, գտնել այդ ուժերը, հենվել դրանց ու ինքնադեկտակցության բերել: Եվ Սայաթ-Նովան ոչ այնքան դեպի ետ դնաց, որքան ընդառաջ լուսավորության շրջանին, որը դեռ պետք է դար, որը դեռ պետք է նախապատրաստվեր: Անցած վերածնունդի հենարանը Անին էր, Կիլիկիայի պետականությունն էր, քաղաքներն էին ու աշխարհներ անցնող քարավանների հերոսները: Սայաթ-Նովայի դարաշրջանի հիմնական կոնֆլիկտը երկու կողմ ուներ՝ ներքին խավերի հակադրություն՝ ընդդեմ, ինչպես Սայաթ-Նովան է ասում, «դեղում» մելիք ստանուտերի, քաղքում՝ սուլթան ու խանի» և իշխանության ու անհատի միջև: Խմորվում էր բոլորովին մի այլ կեցություն, որ սաղմնային վիճակի մեջ էր Սայաթ-Նովայի էպոխայում, բայց որը լիակատար կերպարանք կստանար մի քանի տասնամյակ հետո և մարդաբանական են հնչում բանաստեղծի այն խոսքերը, թե՝

«Իս էն Սայաթ-Նովասին չիմ, վուր ամզի վրա հիմնաւամ»:

Այս ասում էր ինքնադեկտակցության եկած անհատը, որի մեջ խոսում էր իրականում ամուր հիմք գտեղծելու, բայց և ապագային իր «ուրիշ դրերն» հասցնելու մարդը:

Դեռ չկա հայկական XVIII դարի միասնական պրոցեսի ուսումնասիրությունը: Մխթարյանների Վենետիկյան միաբանության հիմնադրմանը հետևել է կուլտուրական այլ դադունքների գործունեությունը, որոնց մեջ հնդկահայ դասվութը ներկայացնում էր եվրոպական ռեպրեզենտացի մտքի հայկական ալյատեսակությունը, իսկ արևելյան Հայաստանում մենք տեսնում ենք դեպի Ռուսիան դիվանսդեկտրեն և ռադմականորեն դիմադարձ եղած հայկական ադատաբանական չարժույթ:

Հատկապես ուշադրավ է Սայաթ-Նովայի դարաշրջանին ամբողջապես համընկնող Հովսեփ Էմինի գործունեու-

թյունը, Անդրկովկասի բաղձալեզու միջավայրի գիտալեզու-
մով, որի մի այլ արտահայտութիւնը նույն այդ կուլտու-
րաների հետ շփմելու և այդ միջավայրը յուրացնելու իմաս-
տով՝ հանգիստանում է գերականութեան մեջ Սայաթ-Նովայի
օրինակը: Նազաչ Հովնաթանից հետո Սայաթ-Նովան էր,
որ իր բաղձալեզու քնարերգութեամբ կատարեց Կովկասի
լմբունման դեղարվեստական սիրազործ քայլը և վերջրեց
իր մեջ այն ոգին ու բնույթը, որ մշակւում էր XVIII դա-
րում հայութեան հատվածներով:

Սայաթ-Նովայի ստեղծագործութիւնը անջնջելի մտքի
և անանցանելի զգացմունքի ձուլածո համերժական մի
կերտվածք է: Սայաթ-Նովան շատ է գործածում «փիւր»,
«ուստադ», բայց և ուղղակի «իմաստուն», «իմաստնասի-
րաց» հասկացողութիւնները: Իր քնարերգութեան մեջ նա
որքան և ջերմաջրմ է ու կիզիչ, նույնքան և խոհուն: Նա
ասում է, որ ամենաթանգ վճարը մտքի համար արվող
վճարն է: Ինտելեկտի գերադրական աստիճանի այս ուղաշո-
ւախութիւնը հասցրել է նրան ճանաչողութեան խորխո-
բատներ, որոնցից նա երջանիկ եղրահանգումներ է հեկել.
«Իմաստունիւրըն չը տեսան էս աշխարիս հուտն ու համ-
բըն...»:

Վայելքի համար ծնված Սայաթ-Նովան իր բանականի
միջոցով հասած դառնադի իրականութեան իմացութեանը և
մի պահ ամփոփեց այն հարցը, թե ինչ որ իրական է՝ ին-
չի՞ն է շահ: Աշխարհի նեոը ստատնայի կերպարանքով
նստել է չորս գլխանի ռաշի վրա և ջարդում է մարդու ճա-
կատագիրն և տարածում իր չարութեան որոմը: Ողբում
է մանուկը, որովհետեւ բաժանված է մորից, ողբում է ռա-
միկը, որովհետեւ «կաշ անիրն ինչի՞ն է շահ», չուռ է եկել
«չարխի վաւաղը և ում հագին հին շալ ին տեսնում, էլ
չին ասում թե էս ով ա»: Ի՞նչ կա տարակուսելի, եթե
Սայաթ-Նովայի աչքում չարժումը երբեմն պատկերանում
է իւրեւ ոչնչացման տանող մի վիճակ, որովհետեւ կեղծիքը
տիրող է դարձել:

Սալաթ-Նովան որքան և անկուշտ է աշխարհը ճանաչելու մեջ, նույնքան և ընդունակ դարձանքի և զմայլանքի: Սատկերը երկնքի հրաշքն են, իսկ մարդը բնության: Բայց մարդու վրին թուր է դրած, այն մարդուն, որին երկրպագում է Սալաթ-Նովան և ասում

«Կըրաի էլ տաս, քըշմարիտին ման չը կա»:

«Անդուռ, անհիրթ մե հուջրա է միր հոքին»․ այսքան մեծ դիտելով մարդու ներքնաշխարհը՝ Սալաթ-Նովան բնականաբար իրեն տեսնում էր՝ գեշեր-ցերեկ մտքի ծովում, վերջ է վերջո հավատալով, որ աշխարհում չար մարդ չպիտի մնա: Ավելի՛ն: Նա ազատագրված է տեսնում իրեն ստրկությունից, որովհետև ստրկացնող ուժերը տեսնել չի ուզում: Կա մի ապավեն՝ եթե իրականությունը ապավեն չէ և մինչև որ «իմաստնասիրաց խաբարով» աշխարհը չտկվե, պետք է գերը սիրել, դալամը սիրել, հոգին քիթել և սիրել բանականը, կուռք դարձնել մարդեղենը, նրա զգացումը:

Մեզ անհայտ է, թե ի՞նչ է մտածել Սալաթ-Նովան իր վախճանի մասին: Զգացե՛լ է նա երբևէ և որևէ կերպ, որ կընկնի արյունոտ յաթաղանից, որ կիզվի նրա կյանքը վայրենի միջամտությամբ: Բայց քնարերգության մեջ նա ունի զոհի դիտակցությունը:

Ղարիբ իմ, արուն իմ լալի,
Դժար դարի հանդիքելով,
Տեր իմ կանչում կըսկծալի,
Կինեմում չարի հանդիքելով:

Կամավոր մահ վերցնելը հանուն մարդու սիրուն՝ Սալաթ-Նովայի հումանիստական աշխարհազգացողությունն կողմերից մեկն է:

Ողորմի տալով աշխարհ ու կամուրջ շինողներին՝ Սալաթ-Նովան մտահոգված է եղել այն հոգսով, թե ո՞ր կշնա նրա անձնագոհությունը, և հայրենիքի եղբրքին ապ-

րելով՝ զգացել է իր մեջ վախճանի կարոտը, ասելով թե ես էլ սարեր անցա եկա՝ իմ ազիզ վաթսնն եմ ուզում, և դարեր բլրուկի մոտիվը դուցե թե ունի իր հարաբերությունը հայրենիքին, որովհետեւ միանգամայն անկասկած է, որ խալխի նոքարը իր իսկ խոստովանությամբ խալխի համար «կենք է մաշել ու ջան տվել» և զոհարերության գիտակցությունը նրա երգերում բազմաթիվ երանգներ ունի՝ դեպի կենք, մարդը, զոհարերություն խալխին ու վաթսնին:

Բայց ահա՛ սերը՝ նրա քնարերգության սկիզբը և վախճանը, սե՛ր, որ ընդունել է իր մեջ սահղծադործության բովանդակությունը և տվել վերջինիս հաղարամոր դույններ: «էշխն վուր կա հաղար բարաթ հանդ ունե», «էշխն հաղար ծաղիկ ունե», ասում է բանաստեղծը: Եվ Սայաթ-Նովան հավաքում է արեւելքի ամբողջ բնությունը, տիեզերքը, սրանցից առաջացող պատկերները և, ամենը տրամադրում սիրո գովելին: Սերն էլ աշխարհ է բռնում:

Մե նաղըդ Արաբ անցկացավ, մե նաղըդ Հրեդոտան
գնաց.

Մե նաղըդ Ղարիմ անցկացավ, մե նաղըդ Դադստան
գնաց,

Մե նաղըդ Ուրումեյ կացավ, մեկըն Փռանգստան
գնաց,—

Ով քու տուրաքըն տեսնում է, ասում է՝ քահարիդ
երենկ:

Սիրո զգացմունքը, իր աշխարհակալության պես, ասում ծավալվում է՝ կազմելով ծով և օվկիանոս և Սայաթ-Նովան էշխի ծովի մեջ ընկած՝ մաշվում է նրա խորքերում: Սերը սակայն իր դարդով էլ վաշեւելքի նման անսահման է ու, Սայաթ-Նովան մեկ վաղում է նրա երջանկությանը, մեկ իր կուրծքը դեմ տալիս էշխի դաշույնին:

Սիրո նաղանքը և սիրո ճեմը Սայաթ-Նովան երգել է ապշեցուցիչ նվաղացնությամբ՝ ստեղծելով դրանց լիակատար պատրանքը.

Հափիտ գարըն ալ իս արի.

Բըլբուլի հիդ լաց իս արի.
Բարկ երեսիդ խալ իս արի.

Խալ իս արի—.

Ձկա ֆիզի նման, չկա ֆիզի նման.

Քիզ նման, ֆիզ նման—.

Դուն իս աննման:

Անհայտ է, թե անձամբ Սայաթ-Նովան սիրե՞լ է «Իրիզ քսան ու տաս խալ» ունեցող կնոջ, բայց նրա պընդղիան վերցնում է այդ խալերն իր վրա, ինչպես նաև դաշտերի, սարերի և պարտեզների բոլոր բույսերն ու ծաղիկները, ավելացրած աստղեր, արև և լուսին, ծով և աշխարհներ: Աշխարհը մեկ է, յարը մեկ—

Թամամ աշխար պըտուտ եկա, չթողի Հաբաշ,

նազանի...

Ձը տեսա քու դիդարի պես՝ դուն դիփունիս քաշ,

նազանի:

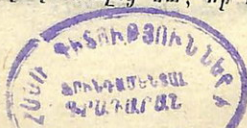
Սերը կյանք է, սերը մահ է: Իրականությունը տարրալուծվում է սիրո մեջ և սիրո ծովից առաջանում է մի նոր իրականություն՝ ամենալավը: Սերը կայրի, կոչնչացնի իր մեջ աշխարհի նեոը և կծնի մի նոր կյանք: Ուրեմն կա և «սիրո ջաննաթ», սիրո դրախտ. սրան է ձգտում Սայաթ-Նովան: Էջֆի թրով սիրտը պատառող Սայաթ-Նովան սիրո վարդի մեջ տեսնում է իրականության վրա սփռված նրա գույնը և, վարդը վարդ է, և ինչ վարդ «չէ՝ դարձյալ վարդ է.

Աչքը վարք է, ունեք վարք, գեմքը վարք,
Սպիտակը վարք, կանանչը վարք, ալը վարք.
Բառը վարք է, լիզուն վարք, խընդալը վարք,
Դուշը վարք է, ծոցը վարք է, շալը վարք.
Հուրը վարք է, կըրակը վարք, սերը վարք:

Ամեն ինչ վարդացած է ոչ միայն դուռնով, այլ և էությամբ, մաքրված և աղնվացած վարդի թաղավորության մեջ: Սայաթ-Նովան — սա է կարեւորը — իր երեակայության մեջ ժխտեց հրամաններ արձակող և մահ տարածող սուլթանին և շահին և դահ բարձրացրեց սիրո արքային, որ ունի հաճելի բռնության բոլոր կապանքներն ու չղթաները, և աղատված ճորտությունից և դիմադարձ աղնվականությունից՝ նա ճորտադրվեց սիրուհուն, որպես դարի բրբուլը ոսկի վանդակին և կանդնեց յարի դռանը որպես նրա դուռը:

Որպես հանճարեղ անհատականություն՝ Սայաթ-Նովան ունեցել է անմահության դիտակցությունը: «Թեզուդ անմահութին ուզիս, սիրով կուճարիմ քիզ համար», ասել է նա սիրուհուն: Սայաթ-Նովայի կյանքն ինքնին մարտիրոսություն էր, իսկ նրա ստեղծագործությունը՝ ժողովրդի սիրադործություն արվեստի բնադավառում: Նա հորինել է երգը և լուծել է կուլտուրայի ամենաբարդ խնդիրները մեկը — հավիտենապես ապրող երգի առեղծվածը, դրանով իսկ նպաստելով մարդու հոգեկան կյանքի անդորրությանը: Սայաթ-Նովայի երգը դաստիարակում է ներդաշնակության շղատումներ, ութմի բնադղն է արմատավորում մեր մեջ, ութմ, որ դրեղ գործոն է մարդու հոգեկան աշխարհը կադմակերպելու արվեստում: Այսպիսի անքնին ճանապարհներով նա թափանցում է բոլորիս ներքնաշխարհը, բարոյակրթում և կատարելագործում մեզ: Սայաթ-Նովայի իմաստության և սիրո դպրոցի մեջ սերունդներն ստացել են և անչափելի ժամանակներ դեռ կստանան էսթետիկական ամենաաղնիվ գաստիարակություն: Եվ աղնիվ հայացքը կյանքի վրա, որ բխում է այդ էսթետիկայից, հպարտ է պահում մարդուն, հպարտ է դարձնում մի ամբողջ ժողովուրդ:

Սայաթ-Նովան տիպարն է այն մեծության, որ կարող է հայ ժողովրդի պատասխանատվությունը կրել մարդկության կուլտուրայի հանդեպ: Ծնվեց նա, որ դա դեպ իր



Ժողովուրդը: Եվ այդ նա արավ: Խոշորացավ և հզորացավ
Ժողովրդի պատմութեան ընդերքում, ստացավ ժողովրդա-
կան հանճարի իմաստուն կերպարանքը, կանգնեց նրա ար-
ժեքների մակարդակին և սեր տարածելով դեպի հոգին, սեր
դեպի սերը, դպրությունը, ստեղծագործությունը, ազնվու-
թյունը, պատիվը և արդարությունը, սեր դեպի բարի աղն
ու հացը, տառապյալը, հպարտ սեր հանուն ճշմարտու-
թեան՝ դնաց իր ժողովրդի անունով այս ամեն վսեմու-
թյունները հայտնելու հարևան ժողովուրդներին և ներ-
կայացնելու նրան մարդկութեան առաջ: Սայաթ-Նովային
ճանաչեցին Կովկասում, Ռուսիայում:

II

ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄՏԵԻ ՊԵՏԱՌԻԹՅԱՆ ՄԵԶ

Ի թիվս այլ հարցերի, գրականագիտական մտքի պատ-
մութեան մեջ առաջացել է ևս մի հարց, որ այնուհետև կոչ-
վել է «Սայաթ-Նովայի» հարց. դրանից էլ աճել է սայաթ-
նովագիտությունը: Սայաթ-Նովայի հարցը իր հերթին ան-
ցել է զարդացման մի զդալի ուղի: Օրինակ՝ պրոֆ. Լ. Մե-
լիքսեթ-բեկի կարծիքով Սայաթ-Նովայի հարցն անցել է
երեք էտապ. 1) 1852—1903 թ. թ., 2) 1913—1924 թ. թ.
և 3) 1926 թվից հետո: Այստեղ նկատել է առնված բանասի-
րական-հետադոտական, փաստերի հայտարարման ժամանա-
կադրությունը և ոչ թե դրանց ներքին բովանդակութեան
քննությունը: Այդ պատճառով դժվար է դրադացիա անց-
կացնել այդ էտապների որոշակիությունը պարզելու համար:
Բայց եթե հնարավոր չէ խոսել Սայաթ-Նովայի հարցի
պատմութեան բազմաթիվ էտապների մասին՝ կարելի է և
սկսեք է խոսել այն մասին, որ նրանով երբեմն
տարվել են հախուռն թափով, պատահել է, որ նրան
անուշադրութեան են մատնել, հետո կրկին ողբալովել և

այդպես պարբերաբար մինչև մեր օրերը, երբ ստեղծվեցին սովետական պետականության կողմից տրված բոլոր հնարավորությունները Սայաթ-Նովայի ժառանգության նկատմամբ սխտեմատիկ աշխատանք տանելու համար:

Բայց ի՞նչ է Սայաթ-Նովայի հարցը:

Լեոն այսպես է պատասխանում՝

«Սայաթ-Նովայի հարցը:

Կա, այո՛, և այսպիսի հարց: Եվ այսօր չէ, որ նա իջնում է հրապարակ: Մոտ 75 տարի է, որ նյութեր են կուտակված այդ հարցի համար: Բայց վերջնական մարմնավորում նա դտավ վերջին երկու տասնամյակի ընթացքում, երբ Սայաթ-Նովան իբրև մեծ ժողովրդական երգիչ, արժանապես դարձավ մեղանում գրական պաշտամունք: Այսօր Սայաթ-Նովայի հարցը մի անհրաժեշտություն է, որ հասունացել է վաղուց, մանավանդ այն օրից, երբ իրականություն դարձավ կովկասյան երեք հանրապետություններին՝ Փեղեկացիան:

Ի՞նչ հարց է այդ:

Այն՝ որ մեր ունեցած Սայաթ-Նովան ամբողջական Սայաթ-Նովա չէ, իսկ մենք պարտավոր ենք ունենալ ամբողջական Սայաթ-Նովա: Այսպես են մեզ պարտավորեցնում մեր ամբողջ մշակույթը, մեր անցյալն ու ներկան» («Սորհրդային Հայաստան», 1926 թ., № 2):

Լեոն խոսում է Սայաթ-Նովայի ամբողջական հրատարակության մասին: Այդ հարցն էլ նա համարում է քաղաքացիություն ստացած «Սայաթ-Նովայի հարց»: Ամենևին կասկածի տեղիք չի կարող տալ Սայաթ-Նովայի ադրբեջանական երգերի հրատարակության խնդիրը: Դա շատ կարևոր է: Սակայն Լեոն սահմանափակվել է երգերի լիակատար հրատարակության հարցով, մինչդեռ Սայաթ-Նովայի հարցը շատ ավելի լայն շրջանակներ պետք է ունենար՝ դիտելով Սայաթ-Նովային XVIII դարի սոցիալական ու պատմական պայմաններում, արժեքավորելով նրան որպես աշխարհիկ կուլտուրայի ներկայացուցչի՝ ավատական Փոր-

մացիայի տիրապետութեան պայմաններում, գլխական հիմնավորում տալով Սայաթ-Նովայի կենսաբերութեան պրոբլեմներին, քննելով Սայաթ-Նովայի տեղը և դերը հայ գրականութեան մեջ, ինչպես նաև ագրեջանական ու վրացական գրականութեաններին մեջ և այլն, և այլն:

Անդրադառնալով գրականագիտական մտքի վերաբերմունքին դեպի Սայաթ-Նովան՝ ամենից առաջ պետք է խոսել այն մասին, թե ե՞րբ կարող էր երևան գալ Սայաթ-Նովայի հարցը: Դա կատարվում է XIX դարի առաջին կեսին հասարակական զարգացման բուրժուական փուլը թևակոխած երևույթների հետ: Արդեն նախապատրաստվում էր նոր զարթոնք, նոր հետաքրքրութուն դեպի ժողովրդական ստեղծագործությունը, կուլտուրայի աշխարհիկ տարրերը, աշուղական արվեստը և այլն: Խաչատուր Աբովյանը արդեն ծրագրել էր մի գրականութեան ստեղծում, որը պետք է ծառայեր «հարիւր հազարի»: Եթե Աբովյանի ուշադրութեան կենտրոնը նույն այդ ծրագրի համաձայն դառնում է իրեն ժամանակակից ժողովրդական ստեղծագործությունը, մի այլ հայ մտավորական՝ Մկրտիչ էմինը աշխարհիկ հոգևոր կուլտուրայի տարրերը փնտռում է պատմական Հայաստանի իրականութեան մեջ՝ Մովսես Խորենացու պատմութեան մեջ: Պաշտպանելով աղգային կուլտուրայի ինքնուրույնութեան սկզբունքը՝ էմինը կամեցել է ապացուցել, որ հին ժամանակներից ի վեր հայ ժողովուրդը ևս ապրել է հոգևոր ստեղծագործութեան ինքնուրույն կյանք: Նա պախարակում է «Ի հայրենի ժառանգութենէ» հրաժարվողներին և իր աշխատանքով նպատակ է ունեցել ի մի ժողովել ժողովրդական հին բանահյուսությունը: Նույն պահանջին էր արձագանքում Գ. Պատկանյանի «Արարատը», որը մասնավորապես 1851 թվին տեղեկություններ է տպագրում ուղղակի Սայաթ-Նովյանց տան մասին. «Սայաթ-Նովյանց տանեն, — գրում է «Արարատը», — հարյուր տարեկն ավելի է, որ բանաստեղծական հոգին երբեք պակասած չէ, համարյա թե որդևոց որդիա ժառանգու-

Թյամբ դալիս է այն շնորհը: Հարյուր տարի ասացի, որովհետև այսքան ժամանակվա արձանագրերն այժմ հայտնի կան թե՛ մեր ձեռքն և թե՛ այլ բանասիրաց ձեռքն, որ մեծավ՝ աղգասիրության հոգւով վառված կամենում են լույս ընծայել: Ինչպես տեսնում ենք՝ «Արարատ»-ը տեղյակ է Գ. Հախվերդյանի Սայաթ-Նովայի երգերի վրա կատարած աշխատանքին: Նույն այս միջոցով արտահայտություն պետք է համարել 1852 թվին լույս տեսած «Հայոց երգ ուսմակահանք» Ալիշանի լույս ընծայած զիւրքը և դուսանական երգերի մի քանի տետրակները հրատարակություններ:

Հայ գրականության այս թարմացումը դրավել էր նաև ուսմ բանաստեղծ Յակով Պոլոնսկուն, որը դարձյալ Հախվերդյանի միջոցով ծանոթանալով Սայաթ-Նովային և նրա երգերին՝ առաջինն է լինում, որ ուսմ հասարակությունը ծանոթացնում է նրա հետ: Պոլոնսկին, հարկ է ասել, ընդհանրապես բարձր է գնահատել Սայաթ-Նովային, ջերմությամբ է խոսել Սայաթ-Նովայի անսահման ժողովրդականության մասին և կանխադուշակել նրա ստեղծագործության անվախճան կյանքը առաջացում:

Գ. Հախվերդյանի աշխատանքը մեծարվել է «Մասյաց Աղավնու» էջերում, մի սղարբերական, որ այդ աշխատանքը համարել է «հանճարեղ», «խմաստուն»: «Մասյաց Աղավնին» 1855 թվին իր էջերում լույս է ընծայում Հախվերդյանի առաջաբանը արեմտահայերենի վերածված և Փրանսիերեն թարգմանությամբ՝ նույն կերպ վարվելով Սայաթ-Նովայի մի քանի երգերի հետ:

Բայց ի՞նչ էր Հախվերդյանի գործը:

Մասնագիտությամբ և կրթությամբ բժիշկ, Ռուսաստանին և ուսմ կուլտուրային քաջատեղյակ Գ. Հախվերդյանը շատ լուրջ ու տևական ուշադրություն է ցուցաբերում կուլտուրական կյանքին և նրա տնտեսական ու քաղաքական անցուդարձին: Հայտնի է Գ. Հախվերդյանի միջամտությունը ընդդեմ ցարիզմի տնտեսական քաղաքական

նության՝ կայունացնելու համաքարությունները կոմկա-
սում:

Գլխական հետազոտող Հախվերդյանի աշխատանքը
սկսվել էր վաղ ժամանակից: Նա հմտությամբ ուսումնասի-
րել էր նաև Հայաստանի պատմությունը, հայ լեզուն, բա-
նահյուսությունը: Հախվերդյանի անունը հռչակվում է
Թբիլիսիում և Թբիլիսիից դուրս: Նա դառնում է բանա-
սիրական, բանահավաքման աշխատանքի մի կենտրոն, մի
տեսակ հետազոտական «ինստիտուտ», որից շատ սպասե-
լիքներ է ունեցել հայ մտավորականությունը:

Հախվերդյանի ջանքերով Սայաթ-Նովայի ձեռագիրը
վերվելից կորուստից: Սա է նրա անգնահատելի առաջին դոր-
ծը: Դրանից հետո անհրաժեշտ էր ունենալ Հախվերդյանի
լեզվագիտական և լեզվաբանական մեծ հմտությունը, որ-
պեսզի Սայաթ-Նովայի տեքստը հասկացվեր: Եվ Հախվեր-
դյանը բառ առ բառ կարդում է Սայաթ-Նովայի վրացատառ
հայերեն երգերը: Հախվերդյանն իր ընթերցանության ժա-
մանակ վերականգնում է աշուղական տաղաչափությունը՝
այդ տաղաչափության կանոններով վերծանելով Սայաթ-
Նովայի երգերը: Նա վերջինիս տեքստի մեջ մտցնում է իր
կետադրությունը:

Հախվերդյանը մեղմանում ստեղծեց գիտական տեքստո-
լուգիայի տրագիցիան, որը և դարձավ նրա երկրորդ դործը:
Հետազոտության գլխավոր առարկաներից մեկը համարելով
Թբիլիսիի հայ բարբառի ուսումնասիրությունը և նրա գի-
տական բացատրությունը՝ Հախվերդյանը կազմեց դրա քե-
րականությունը, ասաց առաջին լուրջ խոսքը այդ բարբառի
մասին: Իր լեզվաբանական հետազոտություններով Հախ-
վերդյանը հիմնադրեց Թբիլիսիի հայ բարբառի գիտությու-
նը, որը վստահելի աղբյուր հանդիսացավ մեր բոլոր լեզ-
վաբանների և հետադա բոլոր սայաթ-նովադեանների հա-
մար: Սա նրա երրորդ դործն էր: Հախվերդյանը սկզբուն-
քային նշանակութուն է տվել ժողովրդական բանահյուսու-
թյանը և աշուղական ստեղծագործությանը՝ համարելով իր

աշխատանքը հայ ազգության ժամանակակից վիճակին ծանոթանալու մի անհրաժեշտութիւն : Հախվերդեանը ստեղծեց աշուղների «խալխի նոքար» լինելու տեսութիւնը և ցույց տվեց, որ դրանք «անց են կացրել բոլոր կյանքն խաղասելում, ավանդել են մեզ իրենց սրտի ցավերն ու տարփանքը ու վարքն ժողովրդի. էնդուր էլ սրանց մի քանի խաղերից տվել ենք նկատում ազգային հոգին ու ոճն, քան թէ պատմադրական հաստ-հաստ դրժերիցն : Էս վերջի հանգամանքն ավելի հորդորում է ինձ, որ հաղորդեմ ազգակիցներուս մեր աշուղներու երգերն՝ սկսելով Սայաթ-Նովու խաղերիցն. սրանցից կու հայտնվի մեզ աղբի ճաշակը, ազգային բանաստեղծներու մտաց արճումն ու օտարական ազդեցութիւնը» :

Բացի վերոհիշյալից, Հախվերդեանը տվել է մեզ Սայաթ-Նովայի առաջին կենսագրութիւնը : Հետագա բոլոր հետազոտութիւնները նկատի են ունեցել այդ կենսագրութիւնը և մինչև այժմ որքան էլ հարստացել է Սայաթ-Նովային վերաբերող գրականութիւնը՝ այնուհանդերձ հիմքը մնում է նույն Հախվերդեանի կազմած և աշխատութիւնը կցված Սայաթ-Նովայի կենսագրութիւնը :

Հախվերդեանն է եղել նաև Սայաթ-Նովայի առաջին քննադատը և շատ բարձր է գնահատել նրան՝ մատնանշելով ժողովրդի անհուն սերը դեպի բանաստեղծը, նրա հաջադատութիւնը խալխի ամենալայն խավերին : «Հանճարեղ հանկարծախոս» աշուղի երգերի գաղափարական ու բարոյախոսական կողմը նույնպես նշել է Հախվերդեանը : Առանձնապես նա շեշտել է Սայաթ-Նովայի աշխույժ ու «սիրտենչական» հոգու անդրադարձումը նրա երգերում : Քննադատի աչքից չի վրիպել Սայաթ-Նովայի արձող ողբերգութիւնը շրջապատի պայմաններում, երբ «ղուրթն ճամփա չի գնում, էնդուր վուր շատացել է խալխի սուտն» :

«Ձենք մեղանչիլ, եթե պնդենք,— դրում է «Ազգադրական Հանդեսի» խմբագրութիւնը Հախվերդեանի մասին, նրա «Հայ աշուղներ» գրքի հառաջաբանում,— որ 60-ական

թվականներին Ռուսաստանից ողողող դեռական ուղղութիւն-
նը հայի մեջ մակարդվեցավ Հախվերդյանի մառանում» :
Սա չափազանց կարեւոր դէտողութիւն է և լույս է սփռում
Հախվերդյանի կատարած աշխատանքի վրա : Մեծ էր Հախ-
վերդյանի աղղեցութիւնը նաև բանասերներէ հետադա սե-
րունդներէ վրա, և եթէ հիշելու լինենք լոկ մի վրաստ՝ Գ.
Տեր-Ալեքսանդրյանի հայտնի «Թիֆլիսեցոյ մտավոր կյան-
քը» աշխատութիւնը, ապա կտեսնենք, ո՞ր աղղ դերքը նը-
վիրված է Գ. Հախվերդյանի «անմոռանալի հիշատակին»,
ստեղծված է նրա, ինչպէս նաև իմաչատուր Արմէյանի դոր-
ծի աղղեցութեան տակ : Գ. Հախվերդյանի աղղեցութիւնը
հասնում է մինչև Գ. Լեոնյան, Գ. Ասատուր, Մորուռ
Հասրաթյան, Լ. Մելիքեթ-բեկ և ուրիշներ, որոնք և զնա-
ցել են նրա ճանապարհներով՝ ավելի կամ պակաս չափով
հարստացրել Հախվերդյանի ժառանգութիւնը :

Գ. Հախվերդյանի աշխատանքը չի վրիպել Միքայել
Նալբանդյանի աչքից : Մասնավորապէս «Հյուսիսափայլի»
չրջանում Նալբանդյանը դրականութեան ու բանահայտու-
թեան մեջ փնտռել է ժողովրդական առողջ ոգի՝ աղատա-
գրված ծխական աղգայնականութիւնից և կղերական
մտայնութիւնից : Նալբանդյանի ինտելեկտուալ հակայա-
կան պահանջներին, եղել է մի շրջան, երբ պահպանողական
կողմեր ունեցող աշուղները չէին կարող բավարարութիւն
ստալ : Եւ Նալբանդյանը աղղ շրջանում քննադատում է
դրանց : Նալբանդյանը կարծում էր, որ «ինչպէս աղղն է,
աղղի կյանքն, այնպէս է և նորա պատմութիւնը, իսկ ինչ-
պէս պատմութիւնն է, այնպէս է և նորա բանաստեղծու-
թիւնը» : Նալբանդյանը կենդանի, կենսաբուխ ստեղծա-
գործութեան պաշտպան է, բայց միաժամանակ գտնում է,
որ բանաստեղծութիւնը բարձրանում է իրականից դեպք
մի ալլ անչափելի տարածութեամբ լայն աշխարհ, մի ան-
նյութ կամ հոգեկան աշխարհ :

Գործունեութեան հետադա տարիներին փոխվեց Նալ-
բանդյանի վերաբերմունքը դեպի աշուղական և ժողովրդ-

դական ստեղծագործութիւնը: 1863 թվին եղբորը բանտից
 դրած նամակում նա խնդրում էր ուղարկել իրեն Գ. Հախ-
 վերդյանի Սայաթ-Նովայի երգարանը: Նալբանդյանի եղ-
 բային ուղարկում է մեկ ուրիշ գիրք: Այդ առթիվ Միքա-
 յելը գրում է. «Քո ուղարկած այս չնչին ոտանավորները
 դրված են ոչ թե մի որևէ դրականական բարբառով բառիս
 բուն իմաստով, այլ որևէ բնավորութիւնից զուրկ աղճատ-
 ված լեզվով: Այնինչ Սայաթ-Նովայի երգարանը դրված
 է լրջորեն, բացառապես այն բարբառով, որով խոսում են՝
 Վրաստանի հայերը: Սայաթ-Նովա որ ասում են, դա
 1853-ին թե՞ 54 թվականին (պետք է լինի 1852 թ. Ս. Հ.)
 Մոսկվայում տպագրված մի բավականին մեծածավալ գիրք
 է, որի մեջ դետեղված է նաև Յուրի (Գեորգ) Ախվերդյանի
 հիշյալ բարբառի վերլուծութիւնը»: (Ե. Շահալիզ—«Դիվ.
 Մ. Ն.—ի», էջ 274—275):

Առավել ևս հետաքրքրական է դառնում այս փաստն
 այն պատճառով, որ մեզ հայտնի են ուսումնական-դեմոկրատ
 Նալբանդյանի աշխատանքի եղբակացութիւնները շարա-
 դրված «Կրիտիկայի» ամբողջական հրատարակութիւն մեջ,
 որտեղ այլևս չենք գտնում «Մեռելահարցուկի» դատողու-
 թիւնները ժողովրդական և աշուղական ստեղծագործու-
 թիւնը ժխտելու մասին: Բերդից դրած նամակում գնահա-
 տութիւն դրական խոսք ասելով Հախվերդյանի հրատարա-
 կութիւն ասելով «Կրիտիկայի» մեջ Նալբանդյանը գտնում
 էր, որ նոր լեզվի ցանկալի համազգային միութիւնը հաս-
 նելու ուղիներից է նաև բարբառների օգնութիւնը այդ
 լեզվին: Կասկած չկա, որ Սայաթ-Նովայի լեզուն այլևս
 դրական երևույթ է Նալբանդյանի աչքում, իսկ նրա
 պոեզիան մտնում էր հրապարակախոսի հետաքրքրութիւն
 լայն շրջանակներին մեջ:

1870—80—90 թվականներին հետաքրքրութիւնը դեպի
 Սայաթ-Նովան նվազել էր: Մամուլը չէր հետաքրքրվում,
 հարցեր ու խնդիրներ չէին հարուցվում: Բայց արդեն
 1905 թ. ուսումնական առաջ՝ 1903 թվին հետաքրքրութիւն

նը դեպի Սայաթ-Նովան սկսում է նորից աճել: Նրա մասին զրում են պատմաբանները, Սայաթ-Նովան երևում է երգարաններում, նրա մասին հոգւածներ են տպւում պարբերական մամուլում: 1903 թվին Գ. Ասատուրը հայտաբերեց Սայաթ-Նովայի նոր երգեր և տվեց Գիտությունների Իկադեմիայի ձեռագրերի մեջ դռնվող աշուղի դավթարի նկարագրությունը: Սա արդեն մի նոր քայլ էր Սայաթ-Նովայի անհայտ ժառանգությունը լույս աշխարհ հանելու սղղությամբ: Գ. Ասատուրի ջանքերով մենք ստացանք Սայաթ-Նովայի հայերեն ութ նոր երգ, իրկու բաղմալեզու երգ և ծանոթ մի քանի երգերի վարիանտներ: Քնարերգուի երգերի հետագա հրատարակությունների մեջ դրանք այնուհետև դրվել են Հախալերդյանի հրատարակած երգերի շարքը:

Սակայն առանձնապես ուշադրություն պետք է դարձնել այն խնդրին, թե ի՛նչ են ասել հայ զրականության պատմաբանները Սայաթ-Նովայի մասին: Վերցնենք Լեոի «Ռուսահայոց գրականություն» աշխատությունը:

«...1852 թվին Մոսկվայում լույս տեսավ Սայաթ-Նովայի երգերի ժողովածուն: Հրատարակողը և լուսաբանողը երիտասարդ դիտնական Ախվերդյանն էր, որ մի սիրուն իմաստալից առաջաբանում բացատրում էր, թե ի՛նչ են եղել ժողովրդական երգիչները, աշուղները մեր այնքան տխուր պատմական անցյալում: Սայաթ-Նովա, Թիֆլիսի մի հասարակ արհեստավոր, ապրում և երգում էր 18-րդ դարի 2-րդ կիսում: Դա տաղանդավոր աշուղ էր: Ոչ սովորությունը, ոչ լեզվի աղքատությունը չեն կարողանում խլացնել երկնային շնորհքը նրա մեջ և նա հյուսում է պարզ, անարվեստ տողեր...»: Ահա և ամբողջը: Գրականության պատմագրության մեջ քիչ թե շատ ուշադրության արժանի տեսություն ունի Վրթանես Փափաղյանը: Սա փորձ է արել մոտենալ դուստնական պոեզիայի հարցի մեկնաբանությանը՝ քննելով դրաբար և աշխարհիկ սոսեղծագործության փոխհարաբերության հարցը

և կարևորութիւն տալով այն մտքին, որ ժողովրդական ստեղծագործութիւնը սերտ հարաբերութիւն ունի ժողովրդական կյանքի հետ: Բայց Փափաղյանը նույնպէս ի վիճակի չի եղել լուրջ կեցւով մեկնաբանելու Սայաթ-Նովայի սրեղիայի էսթետիկական հատկութիւնները: Կղերական մտայնութիւնը Սայաթ-Նովայի հարցում արտահայտւած է «Բաղմալեպ» ամսագրում, որտեղ, օրինակ, կարդում ենք այսպիսի տողեր Սայաթ-Նովայի վերաբերյալ. «Խրատահանը, բարոյականը երգեր է ժամին դուռը կուճ եկած մութացիանի ողորմուկ ու պարզուկ համեստ սրինգով: Հայ նահապետական սիրուն խրատներ են ասոնք, որոնք դուլթող կընային ըլլալ, եթէ Սայաթ տար անոնց քերթողական կրակ, հրապույր, քաղցրութիւն, բանաստեղծական նեկտարով համեմված...»: Բնականաբար «Բաղմալեպի» հետ մենք և ոչ մի ելք չենք գտնում: Այլեւի՛ն. Սայաթ-Նովան իր ամբողջ էութեամբ բողոքում է այդ բնութագրութեան դէմ:

Անցաւ մի քանի տարի և 1912 թվին պարբերական մամուլում տպագրուեց Սայաթ-Նովայի երկու անտիպ խառ: Միսվում էր հետաքրքրութեան այն բուռն շրջանը, որ 1913, 1914, 1915 թվերին դիտավորեց Թումանյանը: Թումանյանը հրապարակ բերեց Սայաթ-Նովայի հետ կապված բազմաթիւ հարցեր, հրատարակեց մի նոր ժողովածու, կազմակերպեց երեկոյթներ, տպագրեց հոդվածներ: Մտալորականութեանը հետաքրքրում էր Սայաթ-Նովային մահարձան կանգնեցնելու հարցը, որի առիթով նկարիչ և արձակագիր Գ. Բաշինջաղյանը հրապարակ եկաւ մամուլում՝ ուղղելով մի «կոչ հայ ժողովրդին»: Թումանյանը և Բաշինջաղյանը մեղադրում էին հայ ինտելիգենցիային, որ մեղք է գործված Սայաթ-Նովայի հիշատակի հանդեպ: «Էսքան հոյակապ մի տաղանդ, էսքան խորունկ մի հոգի, էսքան աղնիվ ու կենդանի սիրտ ու էսքան մոռացված մի գերեզման»: Ըստ Թումանյանի՝ Սայաթ-Նովան ծառայութիւններ է մատուցել թե՛ իբրեւ լիբիկ, թե՛ իբրեւ բարոյական հղոր մի ուժ,

ու թե իբրեւ մի մեծ անուն : Թումանյանը ստեղծում է Սա-
 յաթ-Նովայի մի նոր պաշտամունք : Սա յաթ-Նովայի հարցը
 առիթ է դառնում , որպեսզի Թումանյանը և նրա հետ միա-
 սին պրոպեդեսիվ մտավորականութունը վերստին երևան
 բերեն , հայ ժողովրդի ճակատագրի հետ կապված հիմնա-
 կան խնդիրներ ու իմպերիալիստական առաջին պատերազմի
 նախօրյակին և այդ պատերազմի առաջին տարիներին մի-
 ջոցներ դառնեն պաշտպանելու հայ ժողովրդի իրավունքնե-
 րը : Հոգևոր արժեքներ չհավաքագրումը , ինչպես նաև Սա-
 յաթ-Նովայի վերածնունդը , մեր կարծիքով , ուներ հենց
 այն իմաստը , որ հայ ժողովրդին պետք է ներկայացնել որ-
 պես բարոյական ու դադալարական բարձր հատկութուն-
 ներով օժտված մի ժողովուրդ : Հայ իրականութունից այս
 հետաքրքրութունը , որ ստեղծվել էր Սա յաթ-Նովայի նը-
 կատմամբ , տարածվեց նաև վրաց և ուսս ինտելիգենցիայի
 շրջանակներում : Այդպես ծագեց Ի. Գրիչաշվիլու ցանկու-
 թյունը՝ լույս աշխարհ հանելու Սա յաթ-Նովայի վրացերեն
 երգերը , որը և պետք է հիմք դնել վրաց սա յաթ-նովայի-
 տությանը : Այդպիսով Գրիչաշվիլին դառնում էր վրաց
 Հախվերդյանը : Նա դեռևս 1918 թվականին , մեղչակիների
 տիրապետության օրերին , գտնում էր , որ «Սա յաթ-Նովան
 թունավորված է չովինիստական հաշիշով . նա սինթեզի
 էր ենթարկում Կովկասի միասնութունը» : Վրացական
 աղբյուրների հիման վրա Գրիչաշվիլին հրատարակեց Սա-
 յաթ-Նովայի վրացերեն 28 խաղ , որոնցից տասը նա հանել
 էր ձեռագրերից , երեքը արտատպել Խլիա ձայնավածի «Ի-
 վերիա» թերթից , որտեղ այդ երգերը տպագրված են եղել
 1878 թվին , իսկ մնացած 15 երգը ստացել էր ակադեմիկոս
 Մառից , որը արտագրել էր այդ երգերը Սա յաթ-Նովայի
 Պետերբուրգում (Լենինգրադ) գտնված ձեռագիր դավթարից :
 Վ. Բրյուսովը անհամեմատ բարձրացրեց Սա յաթ-Նովա-
 յի հարցը և տվեց նրան Թումանյանի ու Գրիչաշվիլու հետ
 միասին մեծ կարեորութուն : Բրյուսովը Սա յաթ-Նովային
 մոտեցեց ուսս ծով գրականության մեջ և իր աննման թարգ-

մանություններով նպաստեց նրա համառոտական հռչակին: Բրյուսովը պաշտպանել է Սայաթ-Նովայի ժողովրդական բանաստեղծ լինելու տեսակետը, միաժամանակ զիտական հիմնավորում տալով բանաստեղծի սրտիտիկայի և նրա պատմական դերի հարցերին: Բրյուսովն առաջինն է թերևս գրական պատմադիրների մեջ, որ հմտորեն մատնանշել է Սայաթ-Նովային նախորդող գուսանական ստեղծագործության հետ նրա ունեցած նմանություններն ու տարբերությունները: Ձե⁶ որ ոչ մի հայ պատմաբան այդ աշխատանքը չէր կատարել և Բրյուսովն էր, որ Սայաթ-Նովային դիտեց լայն ճանապարհի վրա:

Միանգամայն վտխովում է պատկերը սովետական իրականության մեջ: Թումանյանը Հայաստանի սովետական կռավարությանը հանձնեց Սայաթ-Նովայի մայր դավթարը: 1922 թվին Երևանում Սայաթ-Նովային նվիրված երեկոյթի առթիվ լույս է տեսնում նրա 10 խաղից բաղկացած մի ժողովածու, լույս են տեսնում երաժշտական հրատարակություններ, Սայաթ-Նովան մտնում է դասագրքերի մեջ: Բայց այդ բոլորը սկիզբն էր աջ մեծ աշխատանքի, որը ծավալվեց հետագայում: Նորից հրապարակ եկավ Սայաթ-Նովայի ագրբեջանական երգերի հրատարակության խնդիրը և այժմ, Մոսկու Հասարթյանի ջանքերի շնորհիվ, հաջողվել է զգալի չափով լուծել այդ խնդիրը: Սովետական օրերին հրատարակվեցին մի շարք աշխատություններ Սայաթ-Նովայի մասին, որոնց մեջ Լ. Մելիքսեթ-բեկի, Գ. Լեոնիձեի, Գ. Լեոնյանի և այլոց աշխատությունները նը չանավորեցին մի չտեսնված վերելք ոայաթ-նովադիտության պատմության մեջ: Արդեն քննության են առնվել տեքստաբանական բաղմաթիվ խնդիրներ, լեզվական շատ հարցեր, թարգմանվել են Սայաթ-Նովայի վրացերեն երգերը հայերենի, ինչպես նաև հայերեն երգերը վրացերենի: Այժմ բոլոր հիմքերը կան ստեղծելու Սայաթ-Նովայի ամբողջական հրատարակությունը, մի խնդիր, որ անցյալում համարվում էր հենց «Սայաթ-Նովայի հարց»: Տասնամյակ-

ներ շարունակ ամբողջական Սայաթ-Նովա ունենալու հար-
ցը զբաղեցրել է բաղմաթիվ հետազոտողների և բանասե-
րի և այժմ համարյա թե լուծված է: Սա է սայաթ-նո-
վաբնութայն հարյուրամյա պատմութայն արդյունքներից
մեկը:

Այս կարևորագույն աշխատանքի կողքին պետք է հիշա-
տակել նաև այն աշխատանքը, որ սովետական մարքսիստա-
կան քննադատությունը ծավալեց Սայաթ-Նովային ըմբռնե-
լու հարցը: Հիշավի Սայաթ-Նովան այժմ դուրս է բեր-
վել անպատմական կացությունից և դիտվում է հայ դրա-
մանության պատմության մեծ ճանապարհները վրա իրե-
նակու մեծ էպոխաներ զոգող մի դեմք՝ իր արվեստով ու-
սանելի թե՛ անցյալ, թե՛ ներկա ու ապագա դրականության
համար: Սայաթ-Նովան մահ է աղբարարել դարեր շարու-
նակ լիբելկան և մարդուն կաշկանդող ֆեոդալիզմին և իր
ստեղծագործության մարդկային աշխարհիկ բնույթով նը-
պաստել նորի կառուցմանը՝ հայ կուլտուրայի պատմու-
թյան մեջ:

1945

ԱՎԵՏԻՔ ԻՍԱՀԱԿՅԱՆ

(Ծննդյան 70-ամյակի առթիվ)

II

Եթե ամեն մի հորեկյան կրում է իր մեջ մի ավարտ-ված դադափար, ապա, ուրեմն, Ավետիք Իսահակյանի ծը-նընդյան յոթանասնամյակը հայ կուլտուրայի նշանավոր հորեկյաններից մեկն է: Մի մեծ խոհ է իջած բոլորիս վրա-այս հանդիսավոր վայրկյաններին: Այդ խոհը — բնու-թյան երջանկավետ բերումով մեզ հետ ապրող Ավե-տիք Իսահակյանի կյանքի և դործի գիտակցումն է: Եվ որ-քան էլ դժվար լինի մեր ուղին դեպի բանաստեղծը, բարի ժպիտը դեմքին նա օգնում է մեզ — մոտենալու իրեն: Փորձենք հասկանալ նրան:

3

Յոթ տասնամյակ առաջ ծնվել է նա, որ ապրի որպես բանաստեղծ և փիլիսոփա: Նա, դեռ պատանի, ծառա է ել-նում այն ամենի դեմ, ինչ կազմում է հայ գրողի ճակատա-դիրը: Իր ամբողջ կյանքում մի օր, մի ժամ նա չի հազել պաշտոնյայի կաշկանդիչ համադրեհատ, բայց յոթ տասնա-մյակ ծառայել է իր մտքին, իր հոգուն: Ինքնիշխան հոգևոր կյանքը, սակայն, որդեգրել է նրա համար հայրենի երկրի և հայաստանի դանդաղածները պատմական դառն ճակատագրի դադափարը և պանդխտի ցուպը ձեռքին թափառել աշխարհ-

ներ՝ օտարություններէ մեջ Հայաստանը ներկայացնելու և հարադատներ գտնելու նպատակով: Եվրոպական տարազ հաղած զաղարապատցի Ալփոն, մեր ոսկեղարի և միջնադարի վերածննդի թափառաչըջիկ խոստատսերներէ պէս, բախել է մաքի բազում դարպասներ, ծեծել է հին Ռուսաստանի, Գերմանիայի, Շվեյցարիայի, Ֆրանսիայի, Իտալիայի, Ալստրիայի, Հունաստանի, Բալկաններէ, Լեհաստանի դուռները, ունկնդրել նրանց համալսարաններէ ամբիոններէ հարափոփոխ խոսքը, որոնք վիլլիսոփայական, հասարակական գիտություններէ ու հոսանքներէ ակունքները, մտածել, խոսել ու դրուցել և ինքն իր համար սրտչել, որ «աշխարհը հարց է, մեծ ու խոշոր, անսկիզբ ու անվախճան մի առեղծված»: Ղաղարապատի ջաղացքաբերից էջ ֆելյան աշտարակը բարձրացած Ալետիք Իսահակյանի մեջ Եվրոպան ներծծվեց և մեռավ, որ ապրի Հայաստանը: Պատմական Շիրակում ու Անիի ավերակ պարիսպներէ տակ, հալերժական Արագածի ու Արարատի մեղմանուչ հովերի և ահագնող փոթորիկներէ մեջ անված Իսահակյանի աղղային բնավորությունն իր այդ կայունությամբ և կարծրությամբ Եվրոպայում հարություն էր տալիս Միլիթար Սերաստացու և Իսրայել Օրոտ ուրվականներին, գոտեմարտի բռնվելու նոր ժամանակներէ դաժան հարցադրումների և սյայմանների հետ:

Իսահակյանը չի որոշել, թե ինքը կարող և բանաստեղծ լինել: Նա բանաստեղծ էր ծնվել «ասածո ողորմածությամբ», սակայն մեծադուքն չափով դեացել ճշմարիտ արվեստի անսպառ նշանակությունը ժողովրդի կյանքը հավաքական և վեհամասո դարձնելու մեջ: Բանաստեղծ — մտածող, բանաստեղծ — պատգամախոս, ղափակ-ժողովրդի, բնկերը ժողովրդի, նրան ձայնող, նրան ունկնդիր, ժողովուրդը նրան ունկնդրող, — այս հատկությունն ունի Իսահակյանի պոեզիան: Եվ ո՞րտեղից եկավ այդ հատկությունը, Իրենից:—

Յարքս նստել վանքի դռան
Նուռ ու խնձոր կը ծախսե.
Հարս ու աղջիկ քովը կուգան,
Էծան կուտա, կը բաշխե:
Ա՛խ, յարս ինձեմ խռովել է,
Ինձի շատ քանց կծախսե:

Համարյա արձակի սղատ տողերը տալովորություն դոր-
ծող այս ոտանաօրը բանաստեղծական է ներքուստ՝ հե-
շիմակի պարզ ու մճիտ կենսազգացողության շնորհիվ:
Իսահակյանի պոեզիայի կուլտուր-պատմական հսկայա-
կան արժեքը այդ կենսազգացողությունն է, — իրերի, ա-
ռարկաների, հարաբերությունների պոետիկ պանծացումը:

Իսահակյանը իր կյանքը դարդարել է պոեզիայով: Նրա
պոեզիան դարդարում է բոլորիս: Բոլոր հասակների կյան-
քում, սերունդների դիտակցության մեջ և նրանց ներքնաճ-
խարհում, — կա՛ իսահակյանի պոեզիան, որպես և՛ սփո-
վանք, և՛ հույս, և՛ սեր, որպես ուսուցիչ և դաստիարակ,
և մեր ստացած քաղաքացիական ու անհատական դաստիա-
րակության մեջ մենք որոշակի դգում և տեսում ենք այդ
պոեզիայի ազդեցությունը: Արիստոտելի, Բեռնակու,
Նալբանդյանի խոտալահանջ էսթետիկայի ողու վրա
հենած Իսահակյանի գեղարվեստական պատկերը դաստիա-
րակել է մեզ դատառ կենսազգացողության վերաբերմունքով
դեպի իրականութունը և դա է հայ պոեզիայի պատկերա-
յնության էվոլուցիայի վերջին, տրամաբանական եզրակա-
ցությունը Վահագնի երգից մինչ «Սասմա Մհեր» Իսահակ-
յանի վիպերովը, որի տողերը այլևս զրված չեն, այլ փո-
րազրություն ժեռուտ ապառաժների վրա:—

«Ով գերկաթն իշխե՛ իշխանն է մարդուս»—

հայտնում է Դավիթը տիկին Սանդուխին փոքր Մհերի
ծննդյան առթիվ:

Սա է պոետական մտքի ստեղծագործության սահմանը,
որից այն կողմ պարզություն չի կարող լինել:—

Ինձնից բռնեցե՛ք, խորտակված մարդիկ,
ես ժայռի նման կանգնած եմ ամուր:
Ձեր խարիսխները ռոփիս տակ ձգե՛ք,
ես ժայռի նման կանգնած եմ ամուր:

Իսահակյանի սյուզերիան իր հավաքականության մեջ այս խստաշունչ տողերին ավելացրել է խոսքի ծաղիկներ, ընդունել դույններ, որոնք մեղմելու էին խստաշունչ տողերի ուղին, բայց և ներկայացնելու հայրենի բնությունը և երգելու կույսի սերը: «Մարմար Զարոյի» պատկերը իր դույններով դնում և հասնում էր Գրիգորիս Ախթամարցու երգերին, վարդին և սոխակին: Իսկ արաբական բանաստեղծի քարտիանի միջնադարյան ղողանջները լուր արձագանքն էին այն հաղթական քայլերի, որոնցով անցնում էր Իսահակյանը բուրժուական հասարակության միջով դեպի մարդու արևոտ ապագան:

Ավետիք Իսահակյանի ստեղծագործական կյանքի մեջ այսօր բոլորովում և ավարտվում է հայ դասական դրական ության բաղմադարյան պատմությունը՝ կանգնած սովետական մարդկության արդարամիտ խոսքի և մեծ խղճի առաջ: Ծնվեց «Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական վեպը, որ ծնվի Իսահակյանի Պրոմեթևս — Մհերը: Առաջ եկավ ժողովրդական հաղթական հումորը և ծիծաղը, որ Իսահակյանը նրանց սուստորեն չաղ տար, նախ և առաջ «Ուստա Կարոյի» մեջ: Դարերում կանգուն մնացին հայ ճարտարապետության կոթողները, որպեսզի Իսահակյանը տեսներ մեր անպարտելի ոգին հավիտենական մարմնի մեջ: Անհամեր անպարտելի ոգին հավիտենական մարմնի մեջ: Անհամեր Սայաթ-Նովայի կողմից, որպեսզի Իսահակյանը երգեր այդ զգացմունքը մարդու նոր պատմության օրերին: Երկարեց հայկական տառապանքը, որպեսզի նա գտնի իր ջահակիր ասպետին՝ Ավետիք Իսահակյանին:

Այսպես, ահա՛, — ապրում է նրա մեջ և՛ պատմիչը, և՛ դուստնը, և՛ ժամանակակից մարդը: Կանգնած է մեր առաջ

բանաստեղծ-իլիւրտիան, որը դանդաղ քայլերով անցել է և
կտրել ամենամեծ տարածութիւններ:

3

Բանաստեղծի մտաւոր պատկերային կառուցումները
մեջ Շիրակը — իր վաթսնը — երևան եկավ որպէս մի ու-
րույն աշխարհ: Ավետիք Շիրակացի — այսպէս կարող էինք
մենք հասկանալ նրան, որպէս հին աշխարհում հասկացել
են Մովսէսին, տալով նրան խորենացի անունը, Գրիգորին՝
Նարեկացի անունը: Իսահակյանն անմահացրեց Շիրակը և
անմահացավ ինքը: Նրա դժուարարությունը մեր պոեզիա-
յի մեջ պատկանում է Իսահակյանին: Նա իր ծննդավայրի
հետ կապւել է մանկական և պատանեկական տարիներին
անմիջական տալովորութիւններով. տեսել է այնտեղ և՛
դէռդ, և՛ քաղաք, և՛ անցյալ, և՛ ներկա և ապրել իր վա-
թանի ապագայով: Իսահակյանի պրստող մտքի և որոնող
հայացքի համար Շիրակը հետաքրքիր էր անկրկնելի յուրա-
հատկութիւններով. և Իսահակյանը մեծ ծարաւով ըմպել
է Շիրակը՝ նրա կենցաղի, նրա պատմութեան ու ճարտա-
րապետութեան, նրա սրամիտ բնակիչներին, նրա մով եր-
կընքի ու կապույտ լճերի ու փառահեղ Արագածի պատ-
կերներով ու դարերով եկած ու հարստացած սրտառուչ
Փոլիկորով: Շիրակի մեջ Իսահակյանը դտել և կառուցել է
մի պոետական շքեղ ապարանք և բաղմել այնտեղ, որպէս
նրա տերն ու արքան: Ահա ինչու Շիրակի յուրահատկու-
թիւնը:

Մի գղացմունք, մի տիրապետող ուղի կա չիրական պո-
եզիայի մեջ — դա Իսահակյանի օղեղեն, երկնային վերա-
բերմունքն է իր վաթսնին: «Մաքուր ու ջինջ», «վարդ ու
արոտ», «գուլալ», հեքյաթային է նա — վաթսնը: Ռոման-
տիկայի դերադրական աստիճանն է սա — անհաս սիրո և
մաքրութեան ու բախտավորութեան երգը, երբ մի համբույր
կարող է աշխարհ լեցնել. —

էդ համբույրեմ մի հատ էլ տո՛ւր,
Տանիմ աշխարհս ման տամ.
Ինչքան դառն սրտեր տեսնեմ՝
Տամ, հոտն առնին, անուշնան:

Զմբուխտե և աղամանդե աշխարհն է դա, ուր սինամ
հալքերը կթռչեն ու կտանեն Երազ հեռուներ: Մարդս
կրպակացած ծիրանալատ թաղուհիներէ մեջ կլսե ոսկի հեք-
յաթ աշխարհներն դյուլթական: Մարդու անեացման զգա-
ցողությունն է սա, երբ ամեն ինչ չքանում է զարուհիներէ,
բուրմունքի, արեւի շողերի և սիրո բույրերի մեջ:

Սարի գիշեր, սիրուն գիշեր,
Մեղր կիջնի աստղերն.

Ոգեկացած է, հերավի, բաճառեղծի վերաբերմունքը
դեպի իր վաթանը. իրենից այդ վերաբերմունքը նա տարա-
ծում է ողջ բնության վրա և բնությունն ամբողջութեամբ,
մինչև վերջին շրջը, ապրում է ոգեշարժ այդ կերքը,—

Ծի՛վ-ծի՛վ հավեր կտուց՝ կտցի,
Ծաղկունքի մեջ, փուն մտան.
Հավերքի պես ե՛կ, ծոց ծոցի,
Ի՛մ հագար սեր սիրեկան,
Խմեմք երկնի մեղրագինին,
Ծաղկունքի մեջ փուն մտնեմք,
Լուռ նայելով վառ աստղերին՝
Աստղերի մեջ փուն մտնեմք:
Իբար գրկած՝ ես ու դուն՝
Երագներով հովերու,
Հավերժ քնչինք ես ու դուն՝
Աստղերն աստղ, ու հեռո՛ւ...

Մարդկային ապրումների ամենապատարյալ նրբա-
ցումն էր այս զգացողութունը, մի զգացողու-
թյուն, որ համակել էր Ռուսաստանի և արևմտյան Եվրո-

սլաշի, ղեպի աւելետը գերադանցապէս թեքլած ստեղծա-
գործական ինտելլեկտնային և որի հարկ ու պատշաճ ու
բարձր արտահայտութիւնը մեղանում հանդիսացաւ Ալե-
տիք Իսահակյանի զգացողութիւնն իր վաթամիւս ուսմանտիկ
դժուարարութեան նկատմամբ պոեզիայի մեջ:

Իայց այս գժուարարութիւնն Ալետիք Իսահակյանի
համար ունեցաւ երկու հետեանք. մեկը — միշտ թարմ
սերը ղեպի վաթանը, որ աճեց և կաղմեց մի բարդ ու խո-
շոր գաղափար և դարձաւ դոմինանտ զգացմունք և երկ-
րորդը — որպէս նոր քաղաքակրթութեան բանաստեղծ, նա
զգաց, որ անհատն արագորին կատարելագործվում է իր
մեջ, դառնում խիստ անհանգիստ ու գիտակցելով տիրա-
պետող բուրժուական հասարակութեան նկատմամբ ունե-
ցած իր բարոյական առավելութիւնները, պատրաստվում է
զարնալիւ նրա հետ, բախլիւ և գոտեմարտել:



Ալետիք Իսահակյանը համապարփակ անհատականու-
թիւնն է:

Ինչպէս կարող էր անհատը դառնալ համապարփակ:
Մեր պատմութեան հասունութեամբ: 19-րդ դարի առաջին
կիսին հայ վերածնունդը մարմնավորվեց Աբովյանի և Նալ-
բանդյանի մեջ: 19-րդ դարի երկրորդ կիսին բանաստեղ-
ծութիւնն ապրում էր նոր վերածննդի դժվար երկունք:
Հովհաննիսյանով սկիզբ առած, նոր վերածնունդը Թու-
մանյանի մեջ նշանավորվեց գերադանցապէս էսպիկական սո-
ցիալի հաղթանակով: Իսահակյանը որոնեց ուղին ղեպի
վերածնունդը դարաշրջանի անհատական բեկմամբ: Եւ եթե
«մեծ Օհանեսը» ինչպէս հաճախ սիրում է ասել Իսահակ-
յանը, լայնահուն ընթացքով գնաց ղեպի վերածնունդ, Ի-
սահակյանն ընկաւ մարդկային դոյութեան և մտքի խոր-
խորատներ, քրքրեց մարդկային հասարակութեան վերքե-
րը, երդեց այդ վերքերը և ափ գուրս եկաւ, վաստակելով

իր բառերով ասած «քրքրված սիրտ»։ Ուրեմն և դժվարին պետք է լիներ նրա ապաքինումը։ «Լեւոնոստովը իմ սրտի վերքն է».— ասում է Իսահակյանը զրուցյցների ժամանակ։ Վերքի պատկերը Իսահակյանի ստեղծագործութեան մեջ արտացոլումն է այն ողբերգութեան, որ ապրել է նա Փետրտացուումն է այն ողբերգութեան, որ մեջ ընդունած բուրժուական-դաւլիզմի մնացորդներն իր մեջ ընդունած բուրժուական-քաղքենիական հասարակութեան մեջ։ Այդպիսին է եղել Իսահակյանին շրջապատող կացութիւնը, որ պահպանվում էր բանաստեղծին ազգային վիրավորանք և վիշտ պատճառող ցարական բիրտ պաշտոնեութեամբ։ Քնարական հոգի — և չուղունե ծանրութեամբ այդ հոգու վրա իջած պետականութիւն, որ իրենը չէր նույնքան խորթ կլիներ, եթե իրենը լինէր։ Հայ, ռուս և եվրոպական հին և հուման նոր կուլտուրան իր մեջ վերցրած բանաստեղծը կանգնած էր պատմական որքան նոր, նույնքան և հին հասարակական ու պետական կյանքի հակասական շերտավորումների բարդ և անլուծելի հանգուցյների առաջ, և սակայն, ձգտում է լուծել այդ հանգուցյները, ձգտում է ներդաշնակութեան և նորոգ կյանքի։ Առաջիկ ևս խորանում և ընդարձակվում էր Իսահակյանի ստեղծագործական անհատականութեան նշանակութիւնը, և հայ իրականութեան համար նրա քնարերգութիւնը ստանձնում էր կարևորագույն մի խնդիր — վարել հայ գեղարվեստական խոսքը և կյանքի վրա նրա ունեցած ներգործութիւնը «հայոց վշտի» ու բաղձաբախ բռնակալութիւնների բոլոր նախաբեկումներով, վերք տալ, վերք առնել, և՛ լալ, և՛ ինդալ, և՛ նզովել ու նզովվել, և՛ մարդարեանալ ու հողեղեն գլալ, և՛ «անիծել մարդուն, որի հույսն է մարդը», և՛ լինել այնպես, որ մահվան վայրկյաններին անգամ քաղցր թվա իմաստասիրութեան նոր լույսը։

Իսահակյանը մեկ անհատականութիւն է, բայց նրա մեջ բեկված է բաղձաթիւ շերտավորումներով, հակասութիւններով ու հանգուցյներով, հնի և նորի, նորից նորի և հնի պայքարներով ապրող մեր հասարակական գիտակցութիւնն

ու մինչ-սոցիալիստական պատմական դոյաւիճակը: Այդ
դոյաւիճակի ինքնադիտակցութիւնը դառած մեծ անհատա-
կանութիւնը (դարմանալին հենց այս է), — ժամանակի
վերքերը հռչակել է իբրև իր վերքեր. նա որոնել և դառել
է իսկապէս այն համապարփակ շրջադիժը, որ բոլորին և
ամեն ինչ՝ իրենց բոլոր և ամեն ցաւերով ու վշտերով,
պետք է առնել իր մեջ և աշխարհի ցաւը պատասպարել իր
սրտի տակ: Բանաստեղծն ասում է. —

— Սի'րտըս երկինք է...

Ամեն արարած

Աստղ ունի այնտեղ —

Գահ ունի այնտեղ:

— Սի'րտըս երկինք է...

Բո'ւյր կուտա ծաղկին,

Սեր կուտա կույսին,

Կյանք կուտա անկյանք,

Չոր անապատին —

Ամայի սրտին...

— Սիրտըս երկինք է...

Նույնիսկ կես դար այս տողերից հետո Իսահակյանը
տիեզերքի ծանրութիւնը կվերցնի իր վրա, որպէսզի տիե-
զերքը փոխադարձաբար կախված լինի իրենից, —

Տիեզերքն այս անսահման

Իր ծանրութեամբ ահագին

Կախված է սուս մի մագից, —

Եվ այդ մագն է իմ հոգին:

Սակայն խոցված անհատի, ստրկացված աղքատի և
«աշխարհի խորթ տղերքի» ու «դառը դատած, դատարկ
նստած». սոցիալական ճշացող անհամասարութիւնների
բանաստեղծը իրական մարդ էր և տիեզերքի անհունութիւն-
նից դիտել սլանալ դեպի երկիր ու տառապազին դիտել. —

Մարդն հողեղեն խեղն նինու է,
Հողի վրա միշտ պիտ սողա.

Ավետիք Իսահակյանն ապրել է ստեղծագործական անհատականության ամենամեծ վիշտը — մենակությունը։ Ինչպես խարաղանն է եղել, որով տիրող հին հասարակությունն ու բռնակալությունները կամեցել են ջարդել նրան, լսել նրանից նրա ջերմ կենսապայքոցությունը։ Նվ Իսահակյանի մեջ մենք կկարգանք անհատի մեծ ողբերգության արյուն-արցունքոտ բաղձաթիվ տողեր, որ թափել է նա իրեն մենակության դառն հատուցումով։ —

Մեկը չեղավ, որ իմանար վշտերս,
Փեմուշ ձեռքով դարման աներ վերքերիս...

Նվ ահա։ —

Իմ հոգին տարագիր մի քոչուն՝
Մրբիով զարնված, քեռքափ.
Հողմերն են հեգ գլխիս շառաչում,
Նվ ուղիս աճիստնում և աճափ։

Ժամանակակից սերունդներին Իսահակյանը մատուցել է այն խոշորագույն ծառայությունը, որ անցյալ ժամանակներին ճակատին խարակել է այլևս անջնջելի այս դատախիւր։ —

Ե՛ր դու մահվան անմահ աշխարհ,
Գեղեզմանի պես տխուր,
Բախտ ես կուել մարդուս համար,
Զնդան ամուր, ամրակուռ։

Այսպիսի տողեր ծնվում են տասնամյակներ մեկ անգամ, իբրև պատմությունից արված դաժան եզրակացություն, որին հասել էր բռնություններից ու անաղատություններից «մրբիով զարնված», բայց աշխարհի ցավով բեռնված բանաստեղծը։ —

Ու օրերիս փարավանք,—

տըխուր-տրտում առաջ կերթա.

Հազար ցավով, մարդկանց ցավով

ծանրը բեռնած ֆամբա կերթա:

Մարդու ծանրադին վշտերը ուրեղորած Իսահակյանի քնարերգությունը, այդ վշտերի խորության հետեանքով, փոխակերպվում և ընդարձակվում է տառապանքի էսթետիկան երգի, լայն և օբեկտիվ հայացքի մարդու նկատմամբ: Մեր արվեստի մեջ սա այն հատկությունն է, որը այսպես կոչված փոքր ձևին տվել է մեծ միտք և այդ միտքն արտահայտելու խոշոր արվեստ:

5

Իր համապարփակ անհատականությունը Ավետիք Իսահակյանն ի սպաս դրեց մարդկային ուղու ճանաչողությունը, մարդու ձեռքի և մտքի արդասիք հանդիսացող իրակա-
նություն, աղա և ընություն և նույնիսկ այն անընդհատ կե-
տարածություն իմացությունը, որ նրա լեզվով կոչվում է տիեզերք: Թո՛ղ նա ասի թե արեւային համակարգությունը
կախված է բանաստեղծից. Թո՛ղ որ մյուս զեպքում տիե-
զերքի հանդեպ նա զգա իրեն մի անօղնական ճնճղուկ.
Թո՛ղ որ արեն անգամ անհայտով ու մթություն մշտադա-
լինի. միևնույն է — այն ոգին, որ «չինում է միշտ՝ քան-
զելու նորից».— չէ գերադանց իր «խեղճ հյուսիսից». որին
տրված է և՛ դիտակցություն, և՛ տեսողություն ամենայն-
ինչ ճանաչելու երջանկությունն ապրելու համար: Սակայն
Իսահակյանի համար ճանաչողությունը կարող էր դալ՝ ճշ-
մարտության հասնելու ղենով: Ճանաչողությունը դիտակ-
ցության երջանկությունն է, եթե կա ճշմարտություն: Եվ
բանաստեղծի ուղին եղել է ճշմարտության անվերջ որո-
նումների ուղի: Սարխավիման, ու խաբեություն, անդիտակ-
ցության աշխարհը նրան թվացել է խալար աշխարհ, որին
լույս կտա միայն ճշմարտությունը: Ավելի խորունկ զգալ

այդ ուղին, ավելի ճիշտ ճանաչել սեփական կոչումը, քան
այդ դժացել ու ճանաչել է Իսահակյանը 20-րդ դարամուտ-
քին — 1900 թվին, դժվար է պատկերացնել, երբ կարողում
էս այս տողերը։—

Ձայնըս հնչում է խավարի խորփից,—
Գըքա՛, հայտնվի՛ր, սուրբ ողորդություն..
Ես քեզ եմ փնտոել իմ կյանքի շեմփից,
Եվ տե՛ս, քարացա անհուն տանջանքում։

Բյուր ուղիներով ես դիմեցի քեզ,
Քո հետքն ու շուքը նույնիսկ չը գրտա,
Տե՛ս, սրտության մեջ, մոլորության մեջ
Ձախջախվեց կյանքը... ու դու չե՞ս գըքա...

Հոգնած եմ հիմա, անուծ ու հիվանդ,
Բայց հավատում եմ — ունիս գոյություն...—

Բայց էլ չը մնաց մի ուղի անհայտ...—

Ա՛խ, երևացիր, մեծ ողորդություն...—

Եվ ես ուժ կառնիմ, կը գոտեպընդվիմ,
Ցուպըս կը վերցնեմ և ճամբա կերթամ,
Լույսըդ կավետեմ խավար աշխարհին,
Մոլոր մարդկության վեհ կյանքըդ կուտամ...

Սա բանաստեղծի ինքնանկարն է, ճամարտության ան-
հրաժեշտության ինքնազնուակցումը, նրա բյուր ուղիներ-
ում անհուն տանջանքով քարանալու ամենամեղմ խոս-
տովանությունը։ Այս տողերից հառնում է Իսահակյանի
պատկերը, ճամարտության տառապանքի խորշոմները ճա-
կատին։

Սակայն որո՞նք են այդ ուղիները։ Մենք ի վիճակի
չենք մեկ առ մեկ թվարկել դրանք. դժվար է նույնիսկ
հասկանալ բանաստեղծի բանականության բոլոր կեռաման-
ները։ Բայց անկասկած է այն, որ էպիգրամիկ խորությամբ
տրված նրա եղբայրամիտների մեջ ամենից առաջ բաղխվել

են կյանքի և մահվան ուղիները: Եվ որովհետև հին ու
տիրապետող հասարակութիւնը Իսահակյանին կյանքի
սովորներ չի տվել, այլ և սպառնացել է խել նրա ստեղ-
ծաբերական կայսառ ոգին, բանաստեղծին մնում էր ան-
վերջ դիմադրել մահվանը և միաժամանակ տեսնել թե ինչ
մեծ է եղել մահվան շարժումը.—

Ասես, անձայն,
Մի քարավան
Գիշեր ու գօր
Կերթա՛, կերթա՛...
Ողջ աշխարհքը

Կը տրորե՛,
Փռչի կանե,
Քամուն կո՛ւտա:

Եվ հավիտյան
Կերթա՛ կերթա՛...

Դա մահն է.

Աշխարհն՝ հավիտյան
Մահվան բերանում,
Եվ մահը նրան
Ծամում է, ծամում:

Համամարդկային վշտակցութեան դժացումը Իսահակ-
յանին օգնում է դուրս դալու լաբիրինթոս և ճանաչելով
մահվան ուղին, նա վերստին դառնում է կյանքին: «Հա-
մայն աշխարհի բախտը սղացող» բանաստեղծը երգում է
«Ասպետի սերը» և «Հավերժական սերը»՝ այսինքն մարդու
բուն խել էութիւնը կազմող զգացմունքներ, որոնք բախ-
վում են մահվան, օջնջացնում ոջնջացումը: Հավերժակա-
նը կյանքն է.—

Ժամանակը իր վախճանին կհասնի
Եվ արևը մի բուռ մոխիր կդառնա,

Բայց իմ սերը վախճան չունի, հուն չունի,
Նա հավերժ է, նա անշեշ է, նա անմահ...

Ռեակցիայի տարիներին դրված հայ արձակի ամենացնցող երկերից մեկում՝ «Անանդան և մահը» պատմվածքում, ուր տրված է մահվան և կյանքի բախումները՝ վիճակագրական նկարագրերը, Իսահակյանն ընթերցողին բերում էր այս եղբակացությանը՝

«Կյանքն է ամենադուրը, հավերժականը և իրականը, իսկ մահը՝ սոսկ մղձավանջ։... մահը չի կարող անխացել նեղ իմ եսը՝ ժամանակ — տարածությունը։

Ես եմ իրը մշտադուռ, հավերժ ու անփոփոխ, իսկ մահը՝ երեւելի միայն»։

Եթե կյանքն է հավերժականը, Իսահակյանի համար, ապա, սերը կյանքի սինոնիմն է։ Սեր դեպի մարդը, սեր դեպի բնությունը, իր բովանդակ ծավալով, սեր դեպի ծովը, ծաղիկը, սեր դեպի անապատը, դեպի հարազատը, մանուկը և վերջապես — սեր կնոջ նկատմամբ, սրբազան սեր դեպի մայրը։ Իսահակյանի երեակայություն մեջ տեղ ունի ամեն տեղ. նրա համապարփակ անհատականությունը ստեղծագործության մեջ ընդգրկել է կլասիկ արեւելքի պատմությունն ու միտքը, արեւմուտքի հոսանքները, անտիկ աշխարհը, ժամանակակից մարդկությունը, բոլոր ցնցումների ու պատերազմների պահին. և այդ բոլորի մեջ հայ ժողովուրդը, հայ հայրենիքը որպես երազների կղզակետ։ Ամեն տեղ և մարդու բոլոր հայրենիքներում Իսահակյանը գտել, առանձնացրել, բարձրացրել է մարդկայինը՝ այն, ինչ միասնացնում է խորհող ու վիճաբանող, ստեղծող և աղբյուր մարդկությունը։ Մեծատառ մարդ, մեծատառ մարդկություն — այս իդեալն է նա կոնկրետացրել իր խոհական ստեղծագործության մեջ։ Ահա՛ ինչու նրա արվեստը ժխտել է աղբյուրն սահմանափակությունը, որպեսզի աղբյուրին արժանապատվությունը մեծարվի համամարդկայնության մեջ։ Այդպես էլ նրա սերը։ Իսահակյանի սերը

ուշնիւններս ալ զգացմունք է, որը նա շուրջ կերպով շաժանել է բոլորին: Սեր, որ բխել է մի աղբյուրից, բայց գտել բազմերանդ և բազմապիսի արտահայտութիւններ և դա է պատճառը, որ Իսահակյանը ինչի մասին էլ գրի, միշտ հեան է սերը՝ նրա բոլոր հասակներում: Այդ է պատճառը, որ նրա պոետական տողից անբաժան է անտեսանելի մի ստիւնը, մի շղարշ, մի զեփրոս, որ բանաստեղծի սիրուցն է, նրա շոյող զգացմունքից: Բայց ինչո՞ւ մի մարդու այդքան սեր է տրված: Այս հարցին պատասխան չկա, որովհետեւ պատասխան չկա այն հարցին թե ինչ կերպեր կյանքը, եթե սերը չլինէր: Իսահակյանն աշխարհ եկավ, որ սեր տա, սեր առնի: Նա սկսեց իր սերը գոյւլիստանի բոլոր վարդերով ու արեւելյան ապարանքներէ բոլոր աղամաններով: Այդ սիրո համար նա չխնայեց ո՛չ սիրտ, ո՛չ արցունք, ո՛չ ժամանակ և ո՛չ էլ խոսք: Նա երկար ուրոնեց այդ սերը, հանուն նրա անձրեւներ ու կարկուտ կերպի, մոռացալ իրեն: Վաթանի հպարտությամբ պարուրեց իր սերը և մի պահ հալատում էր, որ կա՛, կլինի նա: Բայց, ավա՛ղ, սիրո քաղցրութիւնը երազ է, չքանում է նա և տեղը մնում տխրութիւն, թախիծ: Մոռւելում է բանաստեղծի հոգին և նա կոչում է սիրուհուն — հասկանալ եթե ոչ բանաստեղծին, ապա հենց իր կենարար առավելութիւնը:—

Հոգի կուտամ, հոգի տա՛ւր ինձ,

Իմ նագելի աչագեղ:

Միրտա — սև արտ, սերդ ալ վարդ,

Թո՛ղ բողբոջի նա այնտեղ.

Միրտըս — գիշեր. սերդ — վառ աստղ,

Թո՛ղ շողշողա նա այնտեղ...

Սակայն, չնայած Իսահակյան — պոետի անթիւ ու անհամար խոստովանութիւններին — լինել ամեն ինչ — սիրո մեջ սիրովելու համար, — սիրուց մնացել են միայն «չոր փշեր»: Մղվելով իրական սիրուց դուրս — դեպի ե-

թեր, երազներն մեջ անցնում էր սերը օրոր ու շորոր, ինքը ընկած ջարդված ու անհույս: Իսահակյանի սերը «հասել էր արևներուն», խոկ պատառխախտել էր և սառույցի նման սառը. այս ահագին հակասութիւնը, ընականաբար, սիրո ունեցերը դարձնում էին դահճի կեռ թուր և նրա հարսանի-կան հաղուստը սիրող սրտի արյան արտացոլում:

Իր հաստունութեամբ Իսահակյանի սերը վերականգնաց-նում էր Քուչակ Նահապետին, իր տխրութեամբ — Սայաթ-Նովային: «Սիրտս արյուն է լալիս», — ասում է Իսահակյանը, — «Սրտասուքս արյուն չինիր» — երգել է տարա-րախոս Սայաթ-Նովան: Թե՛ այս և թե՛ սիրո ընդհանուր հոգեբանութեամբ Իսահակյանը հալատարիմ էր մնացել հայ պոեզիայի սիրային քնարերգութեան ուղղակի դարա-վոր տրագիգիաներին: Բայց մենք պետք է ասենք, որ եր-կու մոմենտում առանձնանում էր այդ սերը իր դարավոր պատկերացումից. — Բացի նրանից, որ Իսահակյանը գե-ղեցկութիւնը հռչակեց հավերժական վշտի աղբյուր: —

«Ուրտեղ սիրուն կին կտեսնեմ,
կնոքանան դարդերս» . —

և սիրո մեջ լուծեց անսահման տարածութիւններ, —

«Յա՛ր, աչերդդ արեգական
շողփով վառված ծովի նման» .

կամ թե, և հենց սիրո համար, —

«Սիրտըս նորեմ կալեկոծվի
Հնդստանու ծովի նման» . . .

Սակայն մեկ մոմենտն այն է, որ սիրո անհատական տառապանքը խորացրեց բանաստեղծի հասարակական վիշ-տը և մյուսը — այս դեպքում ևս Իսահակյանը փոքր ձևից անցավ էպիգրական զգացմունքների և լիրիգական աղբյուր-ներից հյուսեց սիրային ողբերգութիւններ՝ «Աստուտի սե-րը», «Հավերժական սերը», «Լեյլի և Մեջնուն», «Սիրահար Նազոն» և այլ գրվածքներում: Այլևս հետաքրքիր չէ դեպքը

և անձը. սերը պետք է ճանաչի օրեկտիվ իրականությունը. սիրո և իրականության բախման մեջ ճանաչվում է աշխարհը և Իսահակյանի խոհական կառուցումների մեջ, վերջի-վերջո, սիրո տառապանքը միաձուլվում է ընդհանուր տառապանքին և բոլորը մեկ տեղ խորացնում են ժամանակի կնճիռները: Աշխարհը, ապա և արդեն ճանաչված է որպես և՛ սիրո, և՛ մարդու, և՛ կյանքի հակոտնյա ուժ:

Իսահակյանի սիրո իդեալը մայրն է: Սա — Իսահակյանական զդացողություն է, նրան է պատկանում մոր, որպես սիրո աստվածություն հռչակելու պատիվը: Մայրը — անխառը, մաքրամաքուր սերն է: Մայրը օջախ է: Մայրը — հայրենիք է: Մայրը — տառապանքի ողջակեղն է, մայրը հույս է, սիրտանք է, փարոս է, որ իր լույսով կանչում է կենսական ծովի դռն արևներին կուլ դնացող զավակներին: Մայրը ինքը հավատարմությունն է և ամենամեծ վիշտը և ամենամեծ ուրախությունը: Չկա մայրերի եսը, բայց կան նրանց — պտուղները, որ վայելում է մարդկությունը: Հայ մայրը հավաքել է հայրենիքը՝ հալածանքների ու աշխարհակալությունների դեմ, պահել է մոխիրը և այդ մոխիրների տակ հայրենիքի արթնացման հույսի կըրակը: Մայրն է, որ միացնում է բոլոր հասակները և ծեր մարդուն մանուկ թողնում: Կա մայրական ամենաճանաչ մի բնագույն, որ գտել է հոգեբան Իսահակյանը, — ամենայն ինչ, տրը նյութական է, կարող է տրվել ուժ ուզում եք, բայց մայրը կպահի զդացմունքը, կպահի հոգեկանը, որպեսզի չկորցնի ամենահեռավոր պանդուխտ որդուն անգամ ճանաչելու կարողությունը:—

«Ա՛խ, բալա ջան, դարիբ բալա,
էդ դռ՞ն ես».

Ծով համբերության մեջ մոր սիրտը նույնչափ ներդաժիտ է և անհիշաչար: Անվերջ բարություն, անվերջ հեղհամատություն և տառապանքի տապանաքարը հավերժ իր վրա — այսպիսին է Իսահակյանական մոր պատկերը մեր

սրբեղիայի մեջ: Իսահակյանի ստեղծագործության մեկ էջն է սա, սակայն զարգարուն էջը, որ պատկանում է ամբողջ զրականությանը: Սնցցալուծ մենչված ժողովուրդները, որոնց թվում և հայ ժողովուրդը, կարող են հասկանալ մոր պատկերի ձգական ուժի նշանակությունը, հայրենի օջախի ծուխը վառ պահելու և այն բորբոքելու մեջ: Նրանք հասկանում են Իսահակյանի կերտած սրտատուչ մայրական կերպարի բարոյական ազդեցությունը մարդկային հասարակության դաստիարակություն դործում:

Բայց ո՞չ հավերժական սիրո իդեալը և ո՞չ մայրական բարձր կերպարը հին հասարակության համար չէին: Այդ հասարակությունը մերժեց թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը, լրբենի ծաղրով ծաղրելով այդ հավիտենական տրժեքները: Իսահակյանը ստեղծագործում էր ապագայի համար: Ուրեմն և սովելի ցառկոտ էր դառնալու նրա բողոքը ամեն ինչ առուժախտի հանած հասարակության ու պետականության դեմ: Սերը վաճառված, կինը վաճառված, մայրը տարաբախտ, սրգին պանդուխտ, հայրենիքը թշվառ և պերճ արոտավայր լիրբ հարուստների, մարդ, որի սիրտը վերքով է պատած, մարդկություն, որ ցախով է բռնված:

Ի՞նչ անել:

Այս բարդ և ծանրագույն իրականությունն ընկալելու մեջ Իսահակյանը երեան բերեց մի դարմանալի հատկություն, այն է — ներանձնավորվեց իրեն սխալալ անհատ՝ չարիքի ընդդեմ: Նրա խոսքը դարձավ առնական, նա գտավ և՛ պատգամաբերի, և՛ մեղադրողի լեզու, դիտեց անչարժությունը, ճաշակեց դրա ամբողջ դառնությունը և մթնոլորտի թույնն առավ իր մեջ՝ ոչնչացնելու արտաքին աշխարհի թույնը: Այս պարագաներում ծնվեց անապատի պատկերը. —

... Եվ ես ապատում և անապատում
Լուռ քափառում եմ հոգիս ծանրացած.
Անլույծ խոհերով, վշտով անպատում
Եվ տենչանքներով տիեզերատարած:

Բանաստեղծը կանգնած է դուռը իրականության վրա և
ահեղ դատաստան է կարգում ամբոխի հացեին՝ նրա
հոգու մեջ դահալիժերու համար, նրան խայթելու, և՛ քա-
րոզելու, և՛ արտասվելու, և՛ այրվելու... Սմբոխին նա
ավելացնում է «նյութի տաճարում արբած ճոխ սեղանի
մարդկանց» որոնց համար «կղա ուղու սուլ»։ Սա այն ջըր-
րածան գիծն է, որ դատում է ստեղծագործ ուժը և ողին
անշարժ ամբոխից ու ոսկու հերոսներից, անհատի սեփա-
կանությունը մնալու համար։ Մի սլահ քարանում է բա-
նաստեղծը սոցիալական իրականության հանդեպ, դարհու-
րած նրա դաժանությունից՝

կյանքն է պայքար գոռ ու դաժան.

ձգմի՛ր մարդուն և քոի՛ր վեր.

իրավունքը ուժն է միայն,

վա՛յ հաղթվածին, հազա՛ր վայեր։

Տեր կամ բսորուկ պիտի լինիս,

ձշմարտություն չը կա ուրիշ։

Ուրեմն,—

Ձեռ սպանի, քեզ կսպանեն,

Դու սպանի՛ր, քեզ չսպանեն։

Սոցիալական անարդար կռվի մեջ բանաստեղծը սուրը
վայր է դնում, որովհետև այդ կռվում նա չի ուղում,—

խել բերանից արնոտ հացը աղֆատի,

վատ քրտինքը ծրծել տանջված ֆակատի...

Գտնվել էր փրկարար դադափարին հասնելու ուղին։
Իսահակյանը հենց 1905 թ. առաջին ռեվոլյուցիայի տա-
րին, լեցված «անհուն վրեժի և ատելության կրակով»,
դրվածին չի բերում հաշտության դավաճանական խոս-
քը։ Նա սրում է թշվառների, անտունիների, անօթինե-
րի, շղթայակալների, քրտինքը դառն ծովացրածների
ժանիքը և նրանց քարացած բռունցքում դնում ահեղ ճըշ-

մարտի սուրը և վառում աղատության ու իրավունքի խա-
րույկը: Մա արդեն կոչ է ուղղված աղատության զանգին, —

Եվ բավական է՝ անարգ լծի տակ
Մենք ստրուկ մնանք՝ ձեռները շղթա...

Եվ մեզ ամենքիս մրոնչա՛, կոչե՛՛

Մռնվան ու փառփի դաշտը պայծարի.

Սրբազան ռազմի շեփորը գոչե՛՛

Ընդդեմ բռնության, ամբարիշտ Չարի:

«Բյուր ուղիներ» անցնելով, Իսահակյանը հասել էր
ժողովուրդների եղբայրության դադարիսրին՝ ընդդեմ սո-
ցիալական և ազգային բռնության:

Այս մաքառումներում առնականացած նրա մեծ տա-
ղանդը ռեակցիայի տարիներին կանգնեց անհատի համար
դերմարդկային մի մեծադույն և ամենածանր խնդրի ա-
ռաջ — պատկերել տիրող հասարակութունը, նրա բոլոր
ինստիտուտները, նրա հիմնական օրենքները, ծավալել
նրա բոլոր հիմքերի ընդարձակ ճննադատությունը: Իսա-
հակյանը կանգնած էր մասնաշրջո՛ր սեփականատիրական հա-
սարակարգի բացասման խնդրի լուծման առջև:



Մեծ է Ալետիք Իսահակյանի բացասման ոգին: Մարդ-
կության անցյալ պատմության նկատմամբ նա ճաշակեց
ամեն ինչ, որ չընդունի ոչինչ: Նա գաղաղեց այն փիլիսո-
փայությունից, որն ազդարարում էր՝ «բանական է
այն, ինչ իրական է»: Իսահակյանը, ի լուր աշխարհին,
հայտնեց, որ իրականը չինված է բանականության հա-
կառակ: Եվ նա չընդունեց, մերժեց, ժխտեց հին հասա-
րակությունների, պետությունների ու ազգությունների
կյանքի իրականությունը, ծառացա՛վ նրանց դեմ ոչ միայն
մեկիկ-մեկիկ, այլ և հաղթականորեն, ամբողջությամբ:
Իսահակյանը չամաց մի տեղ, մի տարածության վրա, մի

ժամանակի մեջ: Նա իր երևակայությամբ թևակոխեց
ընդհանուր պատմության ոլորտները և դուրս բերեց այն-
տեղից բացասման ենթակա մեծ կերպարներ ու ամենայն
կրթոտությամբ դատապարտեց դրանց:

Աթենքի ամբոխավար ատյանը մահվան է դատապար-
տել Սոկրատեսին, որ ձաղկել էր «չար կարգերը պիտու
թյան» և «փոխարեն օրենքների մարդադավ» իմաստու-
թյան կատարն էր բարձրացրել խղճի ձայնը, ազատ միտ-
քը, գեղեցիկը, ճշմարիտը»:

Աթենյան բարձրացնում է ահեղ սուրբ արևմտյան աշ-
խարհի դեմ: Նրա բորբոքած խարույկներին ամպերը ծած-
կում էին Նվրոպյան: Աթենյան սրի քաջաց և հովիվ-
ներին, ռամիկներին, ազատներին, գեղջուկներին, թափեց
արյան ծովեր և սակայն չհաղեցավ նրա սուրբ: Մահվան
սարսուռն նա տարածեց աշխարհի չորս կողմ և արյան ահ-
հաղ արբեցումի տենչով վառված սուրբն ահավոր դործում
էր անընդհատ, մինչև որ մի քանից իրեն իսկ՝ Աթենյայի
կուրծքը:

Սերբիայի դահիճ, ահեղ բռնակալ Սեդուլյահ փաշան
կեռ յաթաղանով սպանում էր արյունաթաթախ եղած ճեղ-
մակ Բեղերադն ու նրա շուրջը փռված երկիրը: Բռնակա-
լությունը ցանում է քամիներ, որ հնձի ժողովրդի ցամաք
փոթորիկներ:

Շի—Հոհանգ—Տի Բողդիխանը սպանում է Միտքը և
Ոգին, որ աշխարհակալի բիրտ ուժով և մարդու համար
ամեն ինչ միս անգիտության մեջ:

Սուլթան Փաթիհ Մեհմեդը իր արյունոտ տիրակալու-
թյունը տարածել է Բալխանների վրա և անբավ ոճիրներով
ու մարդադավ խորամանկություններով է պահպանում
ելիանությունը:

Ձին կայսր՝ Ծին—Շե—Հոհանգ—Թին կառուցել է չինա-
կան մեծ պարիսպը, նրա տակ կործանելով միլիոնավոր
կյանքեր: Մահվան հողմ է փչում այդ պարսպից ժողովրդի
հողում...

Աղղերի արյունով չաղախեց Ձինդիդ խանը Ղարա-Ղո-
րումի պարիսպները և նրա մոռյլ կամարների տակ պտըտ-
վում են արյունլիկ եղած բյուրավոր դոհերի ուրվական-
ներ :

Այս երկնակամարի վրա երևաց Աբու-Լալա-Մահարու
կերպարը և կենդանացած կանգնեց բացասվող աշխարհի
դեմ-հանդիման : Թո՛ղ որ Աբու-Լալան տեսերորդ դարձւ
ունեցած լինի իր նախատիպը : Իսահակյանի դրջի տակ հա-
րություն էր առնում անձնավորությունը՝ նոր պատմու-
թյան մեջ : Իսահակյանի մեջ լուծվեց հինը և ահադնեց նո-
րը : Եվ Աբու-Լալա-Մահարին — բացասման ողին — ժխտեց
բոլոր ժամանակներում ստեղծված և հակասությունների
վրա տապալվող հասարակությունները : Նա ժխտում էր
իրեն դերաղանց մի անհատականություն, արդարամիտ ու
ցասկոտ : Նրա մեջ խոսում էր սիրո բառը՝ վռնված ա-
տելության, ատելությունը դարձած թույն, խոսք, որ
ծածկել է մարդու հոգու դժոխքը — այսպես է խորհում
առաջին պահերին Բաղդադից հեռացող բանաստեղծը :
Կին, հայրենական տուն, հայրենիք, օրենք, հասարակու-
թյուն, իշխանություն, ամենը պետք է ժխտվեն, որով-
հետեւ չարիք են նյութում : Իսահակյանի բացասման այս
մեծ ընդդրկումներն ունեին իրական ելակետներ : Նա
ճանաչել էր իրականությունը իր կոպտության մեջ և շղ-
թաների աշխարհում : Նա վրդովմունքի և բարկության
չանթեր է արձակում բոլոր նրանց, որոնք չունին առաջ-
նորդող միտք և հանդուրժել են կապանք և իշխանություն
— այն բռնի ուժը, — արյան մեջ թափված սերունդներ
լափող անցյալ հասարակությունների այդ մեծ ավազա-
կին : Բռնակալության հալածող պատկերն է տրված Իսա-
հակյանի դատապարտության թողերով՝

«Նա հրեշի պես կրծքիս է նստել, բռունցքն է անել
սեղմել նակատիս,
եվ ամեն քայլիս շղթա է գարկել, փակաճ է դրել
լեզվիս ու մտքիս :

Նա փշրում է միշտ մեր ուսերը վար, ամենուր
հասնում, մզում է մարդուն,
եվ իրավունքի դաժան անունով բյուր կառափներից
բուրգեր է կերտում:

Ռուրը կրոնները, կապիտալի տիրակալութունը, նյութ-
թին զոհված հասարակութունը, այն որ կլանում է թույ-
լին ու տկարին — նշում է, որովհետև շղթա են կռում
և կոտորում ստրկության զնդաններ: Բռնության, ստրկու-
թյան, խաբեության և կեղծիքի թաղավորութունը ժըլ-
տած, Իսահակյան — Աբու-Լալա-Մահարին տենչում էր՝
«լինել անսահման ազատ, անսարսուռ, անխիստան, ալի ա-
նաստված» — տենչում էր՝ «միմիայն մեծ ազատության՝
անհուն, անտարած...» և դա կլինե՞ր արևի թաղավորու-
թյունը: Մռայլ պատկերներին հաջորդում են լույսի վա-
ռաբանության ոսկեծին պատկերներ: Այլևս արեւին է
փարված բանաստեղծը. —

«Դու աստծուց հզոր, դու միակ իմ սեր, դու միակ
իմ մայր, մայրական դու գիրկ,
Դու միայն բարի, դու միայն սա՛րբ, սա՛րբ, դու
գերահրաշ, միակ գեղեցիկ»...

Նրկրադնդի վրա դոյություն տնեցող իրականու-
թյունն ալևս ժխտված է Իսահակյանի կողմից մեր ու-
վոլուցիայից տարիներ առաջ: Մեծ բացասումը աղղա-
բարված էր: Ո՞րն էր լինելու դրա մեծ հակադրությունը,
որովհետև Իսահակյանի համար ևս պարզ էր, որ Աբու-
Լալա-Մահարու արևը պետք է լեզու առներ և խոսեր
մարդկային կյանքի բարբառով:



Իսահակյանը վաղուց ի վեր գնահատել էր ժողովրդա-
կան ստեղծագործությունը: Իր արվեստի վճիռ ու խո-

բունկ կենսադպացողութեամբ ու արքայազնութեան պո-
եղիայով նա արդեն շոշափել էր ֆոլկլորի հիմերը: Սա-
կայն հարցը միայն այդ չէր: Իսահակյանը նշումներ քա-
ղեց ժողովրդի անանուն ստեղծագործութիւնից և
գրողից իր վարպետութեան կնիքը նրանց վրա: Այդպես
ծնվեց մոր պատկերը, այդ ակունքով եկավ վաթանի գյու-
տարարութիւնը: Այդ ակունքներով բացվեց նրա առաջ
ժողովրդի մտածողութեան կոնցեպցիան, որ նոր հենարան
դարձավ աշխարհաճանաչողութեան դժվար դործի մեջ:
Փոլկլորը տվեց նրան հումոր և Իսահակյանը փոխեց ժողո-
վորդի էպիքական այդ վերաբերմունքը աշխարհի վրա: Ժո-
ղովրդը երանդավորեց նրա լեզուն և այն ինչ եկավ ժո-
ղովրդից, վերապրվեց նրա մոտ ու վերածնվեց որպէս
կուլտուրական բարդ երևույթ: Ժողովրդը Իսահակյա-
նին — Իսահակյանը ժողովրդին այս փոխադարձութեան
մեջ են նրանք տասնամյակներ շարունակ: Այլեւին, Իսա-
հակյանը հազեցած է, ծայրելիծայր լեցուն է ֆոլկլորով և
նրա ոճի ու գրուցամիտութեան, նրա ծանր, բայց խորունկ
խոսքը, ինչպէս նաև ճանաչողութեան ամենաքննին հատ-
կութիւնն — ամբողջապէս հայ ժողովրդական ծագում
ունի և այդպիսին է:

Հարցի մեթոդաբանական կողմն այն է, որ ֆոլկլորը
Իսահակյանի էվոլուցիայի բոլորման ռեալ հիմքը դարձավ:
Իր իդէալների կոնկրետացումը բանաստեղծը տեսաւ ժո-
ղովրդական կյանքից ու նրա պատմական դոյութիւնից
բղխող եզրահանգումների մեջ: Կա իրական զանգվածային
մի կյանք, իրական պատմական, ազգային, սոցիալական
ընթացքով: Եւ անհատը դուրս չէ այդ ընթացքից: Եւ Իսա-
հակյանը ձուլվեց կենսական օրինաչափութիւններին:
Սակայն բեկումը պետք է լինէր ցասկոտ՝ ընդդէմ բոլո-
րին, ով կանգնած էր Իսահակյանի և ժողովրդի միջև և
այդ բեկումը եկավ հանձին Մհերի կերպարի և հայ ժողո-
վրդական վեպի ոգու, որին ամելացաւ հայ ժողովրդի և
մարդկութեան նորագուն պատմութեան փորձի ճանաչու-

մը: Նորադուլն պատմութիւնն ու ժողովրդական կյանքի
դարաւոր անցյալը Իսահակյանի գրչի տակ զուգադիպե-
ցին, ստացան նոր արտահայտութիւն և Մհերը վերստին
ծնվեց — այս անգամ որպէս ժողովրդական լմբոստության
դրոշակակիր:

Իսահակյանի Մհերը իրենով նորից էր սկսում ժողո-
վրդական ամենալայն զանգւածների սոցիալական կեն-
սագրութիւնը և ամենաառողջ բնազդներով ու մտքով ճա-
նաչում բուն ժողովրդական կյանքը —

Ռամիկ չարադատ
Չոր կուտե,
Հարուստ պարապ-մարդ
Մեղր կուտե:

Ռամկական բռնեբով արտահայտված էր դարաւոր
ճշմարտութիւնը. —

էս էլ կյանք չէ.
էս չար մահ է.
Հացն ու ջուրը էս պիղծ տեղի —
Օձու լեղի...

Մինչդեռ «Հացն է աշխարհքիս իսկն աղատութիւն և
ռամիկն է աշխարհ-արարատ պահող շահողը»: Իրական
կյանքից Իսահակյանը դուռն և դեն էր վանում անաշխա-
տութիւնը և իր Մհերի պէս երազում «ռամիկ օրենք,
ռամիկ արդարութիւն»: Այս հիման վրա Իսահակյանը
պատմության անցյալն է նետում բռնակալութիւնը, ճոր-
տութիւնը և շահագործումը, կոչ ուղղելով կործանել չա-
քը ժողովրդով մեկ. —

Է՛յ դուք, Սասմա ծոեր ու մետ,
Է՛յ դուք, գեղջուկ մշակ ու մորս,
Ձեռնել գիտցող նիգակ ու նետ,
Ձեռնել գիտցող գուրգ ու գեղարդ.

Թող ամենքը ասպագինվեն,
 Գան ինձի հետ —
 Քանդենք հիմեն աշխարհը չար
 Ու ռամկություն բերենք աշխարհ,
 Ռամկի օրենք ու իրավունք,
 Որ տեր դառնա ռամիկն իրեն
 Արդար հացին, սուրբ վաստակին:

*Ժողովրդական դիտակցության հասունացման հետ մի-
 առին, (մի բան, որ չափազանց շատ է մտահոգել իսկա-
 հակյանին) Մհերը կազմ ու դրահալորված սպասել է վո-
 թորկի ժամին: Հազար ու հազար ու բյուր հազար մարդ
 ու.*

Նորեն հագար, հագար ու բյուր
 ձորտ ու ըսարուկ, բանվոր, մշակ.
 Ծով կապեցին Մհերի շուրջ,
 Ծով կապեցին փաթորկաշունչ.
 Գրոհ տվին բոլոր մեկ տեղ՝
 Արքաներու, իշխաններու,
 Սեպուհներու, ավատներու
 Հարուստներու վրա մեկտեղ.
 Ավերեցին աշխարհը չար,
 Ու ռամկություն բերին աշխարհ,
 Ռամկի օրենք ու իրավունք,
 Որ տեր դառնա ռամիկն իրեն
 Սուրբ վաստակին, արդար հացին:

*Այս է իսահակյանի դրական մեծադուլյն իդեալը, որը
 նա հակադրեց բացասման ենթարկված աշխարհին և միա-
 ժամանակ նրա հաղթական իդեան՝ մեր ռեվոլուցիայից
 ծնունդ առած: Այդ իդեալից ծնվեց նոր հայրենիքը, որի
 նախահայրերը, իսահակյանի հղորդ պատկերացմամբ, կռի-
 լ ու կռիվ էին նրա հավերժական հիմերը — հայրենիքը,
 որի «բալեքը անցյալում լող են տվել արուսն ծովի մեջ»*

իսկ այժմ հպարտությամբ պահում են «Հայրենիքի սիրո համար միշտ բարձրացած թուր կայծակին»։ Իսահակյանը նոր հայրենիքում երգեց իր ժողովրդի փառքը և նրա իրավունքը իր ժառանգությունը պահպանելու, և հարստացնելու վերաբերյալ։ Հայ ժողովրդի թշնամիները և սոսիսները նրանից միշտ ցածր են եղել։ Իսկ այժմ նա դռնեպնդված է «իր անսպարտելի, լուսաբաղձ ոգու» իրականացված երազներով։

Բայց սա միաժամանակ վկայությունն է այն բանի, որ Իսահակյանի համար, ինչպես նաև թուժամյանի և մեր ամբողջ դասական գրականության համար, հայ կյանքի փրկությունը պետք է դար, որպես աղբային և սոցիալական միասնացած արդարության և ներդաշնակության հետևանք՝ ընդդեմ աղբային և սոցիալական անարդարության։



Հայ արվեստի տասնօրյակի օրերն էին Մոսկվայում։ 1939 թվին։ Հիշում ենք, Իսահակյանը ինքն իր մեջ հղանում էր մի ստեղծագործություն և ինքն իր համար շնջում ստեղծագործության բառերը։ Հանկարծ ասաց. — «վերցրու թուղթ և մատիտ»... և ծայրեիծայր հորինեց այն ուսանվորը, որ նվիրված է «Մեծ Մտալինին»։

Բարձրացրել ես դու պատմության սուրբ ասեղ
Երկրի վրա՝ ոգիքներով ծանրաբեռ.
Ստեղծագործ խոսքերդ հոգր և անշեղ
Ողջ աշխարհի սրտում կրակ է վառել։

Մարդկության ապագան բանաստեղծը տեսնում էր մեծ Առաջնորդի մեջ և ստեղծագործորեն կանխատեսում այն համաշխարհային-պատմական իրադարձությունները, որոնց գլուխն պետք է անցներ Առաջնորդը։

Պատերազմն արդեն բռնկվել էր Եվրոպայում։ Նրա

կըսէր մոտեցաւ մեր սահմաններին ու երբ պայթեց, Ա-
վետիք Իսահակյանի համար կրկին և կրկին հրապարակ էր
գալիս հայրենիքի պաշտպանութեան մեծագործ գաղափարը:
Նա, որ անձամբ տեսել և ճանաչում էր Գերմանիան,
երևան բերեց նորագույն ժամանակի խորը գիտութիւնը և
իր անդուգական էրուզիցիայով նպաստեց մեզ մեր պայ-
քարին ընդդէմ Փաշիզմի: Իսահակյանի հեղինակաւոր
խոսքն իր դերը խաղաց նաև մեր երկրի սահմաններից
դուրս՝ համախմբելու պրոգրեսիւի տարրերը: Նա հալա-
տում էր հաղթական ելքին և իր ձայնը միացրած ունեւր
ՍՍՌՄ ժողովուրդներին լավադույն գալակներին ձայնին՝
հաղթանակի վերարելոյս: Պատերազմի ծանր օրերին Իսա-
հակյանի այդ ձայնը հնչեց որպէս խրոխտ մարտակոչ:—

Գեպի ռազմի դաշտ, դեպ հերոսացում,
Գեպի ռազմի դաշտ սուրբ դրոշի տակ,
Գեպի բարձունքը մահի ու փառքի,
Վանեցեք հեռու քշնամուն վայրագ.
Մեր խրճիթներէց, մեր հնձաններէց,
Մեր արտ ու կալից վանեցեք հեռու:
Հավերժ պիտ մնա հայրենիք մեր,
Հգոր և ագաւ և հալերժ կանգուն,
Մեր իդեալների սուրբ արևի տակ:

Իսահակյանը ոտխնեքին շատ լավ էր ճանաչում, որ-
պէսպի այս անգամ առանձին իմաստ ստանալին նրա
հայտնի տողերը:—

Չես սպանի, քեզ կսպանեն,
Դու սպանիր, քեզ չսպանեն:

Դպրեքի և Հայնեքի երկրում նստած էին մապորժ-
ներ, որոնք արյունատ կացինը ձեռքերին ժայթքում էին
ուսանների հակադրութեան թույնը: Հայ բանաստեղծ Ա-
վետիք Իսահակյանը, մարդկութեան քաղաքակրթութիւնը
փրկող ուսու ժողովրդի ստեղծագործական հանճարը մար-

մնալորած Պուշկինի և Լերմոնտովի հետ մասնակցեց պատերազմին, որպեսզի Գլոթեն և Հայնեն վերադարձվեն իրենց երկրին՝ ոճիրներից մաքրվող Գերմանիայում:

Մեզ հետ է Խառակյանը — հայ կլասիկ դրականության դեմքը, հայ դրականության նահապետը, համամիութենական սովետական դրականության մեջ ապրող կլասիկ դրականության պատգամաբերը, որի շուրջը կայտառությամբ զործում է, ահա՛, քանի նոր սերունդ:

1945

ՎԱՊԱՐԶ ՎԱՊԱՐԶՅԱՆ

(Ծննդյան 50-ամյակի և արժիստական գործունեության 30-ամյակի առթիվ)

Պատմական վայրերից մեկում՝ հինալուրց Շուշի քաղաքում է ծնվել այսօրվա մեր հոբելյարը։ Դա իսկապես լո՛ստատալորված մի կյանք է, որ պահպանել է իբր ծննդավայրի, նրա կուլտուրական մակարդակի անդադարձումները և արտացոլել այն շարժումը, որ կապված է մինչևևուրեցիոն հայ արվեստի հետ՝ Անդրկովկասում և Հյուսիսային Կովկասում, իսկ գերադանցապես սովետական տարիներին, երբ հեքիաթական արդությամբ հասակ է առնում ապագա ժողովրդական արտիստի փայլուն տաղանդը։ Վաղարշ Վաղարշյանի արվեստը մեծադույն չափով պատկանում է սովետական հայ թատրոնի պատմությանը և նրա բեմական անհատականությունը նշանավորում է այն նորն ու պրոգրեսիվը, որ խթանել է սովետական հայ թատրոնի առաջխաղացումը։

Այսօր մենք անտարբերությամբ չենք լսում արտիստի կենսագրությունը, երբ նա տակավին ութ-ինն տարեկան՝ հացթուխ նահապետական ծնողներից թաքուն մուսք է որոնում Շուշու Սանդամիրյանի թատրոնի դահլիճը, ուր խաղում էր անմահ Սիրանույշը՝ Օրլեանի կույսի տրադիկ դերը։ Մանուկ Վաղարշ Տեր-Պողոսյանին հայ թատրոնը դիմալորում է բարձր կուլտուրայով և սա արդեն թանկագին ավանդ էր՝ պահպանել նրա արժանապատվությունը նոր սերնդի աչքում։ Սիրանույշը հեռանում է, բայց մնում է սերը դեպի թատրոնը և Թեմական դպրոցի աշակերտ-

ները, Վաղարշի հնարամտությամբ, գտնում են մի ինչ որ պատշգամ, որի տակ կախում են մի վարադուլը և մանկական անմեղ ներկայացման մասնակիցները փայտե դռնույնով մահ են տալիս ու մահ առնում:

Առավել հետաքրքրական չէ՞ այն, որ հայ դերասանական խումբը Սմո խարաղյանի ղեկավարությամբ, արդեն Թբիլիսիում ռեդուցիայից առաջ ամենայն լրջությամբ բեմ է բարձրացնում սլատանի Վաղարշյանի «Փող և տաղանդ» առաջին պիեսը՝ շարժելով թե՛ Հով. Թումանյանի դրական շահադրությունը և թե՛ հայ թատրոնի վարպետներ Սրմեն Սրմենյանի և Գալֆայանի ուշադրությունը դեպի խոստումնալից սլատանին: Թբիլիսի—Բաքու—Ղրղւլար—Սրմալի—Կրասնոդար—Ռոստով, այսպես է սկսվում Վաղարշ Վաղարշյանի դերասանական կյանքի ընթացքը, երբ վերջապես ռեդուցիոն իրականությունը նրա առաջ բացում է թափառական կյանքի ավարտի և պետականորեն կազմավորվող թատրոն ունենալու արդատավոր հեռանկարը: Վաղարշյանը նվիրում է իրեն սովետական թատրոնի կառուցմանը՝ 1923 թվին հրավեր ստանալով փոխադրվել Նրևան:

Հայաստանում սոցիալիս թատրոնն արդեն դուրս էր եկել աստանդական վիճակից և սովետական պետականության հաստատուն հողի վրա արվեստի նոր ուղիներ էր դնում: Նոր թատրոնը առաջ էր բերել դադափարական, անկերտուարային և վարպետության շատ կարևոր հարցերի հետ նաև դերասանի կերպարի մշակման հարցը: Վ. Վաղարշյանը, իր սերնդի միջավայրում լծվում է այդ կերպարի ստեղծման աշխատանքին:

Հայ սովետական թատրոնի համար այս հանգամանքը ցեմենտող նշանակություն է ստանում՝ ապահովելու նրա սովելի բան մեծ ապագան: Սա մի կողմից: Վ. Վաղարշյանը իր ետևում ուներ դերասանական անցյալ՝ Կրեչենսկի, Յագո և այլն, բայց չունեի սրբֆեսիոնալ կրթություն և այդ պակասը նա լրացնում է ոչ միայն համառ ու անդուլ աշխա-

տանքով, հասնելով փայլուն հետևանքներին. նա օժտված էր բնական անմարելի ընդունակություններով, իրականությունը դիտելու և այն գեղարվեստորեն յուրացնելու ակնառու հատկությամբ և երկրի դադախարական կյանքի պրոդրիսին հետամուտ լինելու անհաղ ծաղալով: Վ. Վաղարշյանը դառնում է նոր պետականության նոր արվեստը հաստատող և դարգացնող խոհական ներկայացուցիչ՝ մեղանում՝ պահպանելով և բաղձապատկելով այդ թանկագին արժեքները մինչև այսօր:

Իբրև դերասան, նա սրբազրուծ է բեմական վարպետության մասին եղած և արդեն քարացած ըմբռնումներն այսպես կոչված առաջնայի վերաբերյալ և կանգնում պատկերող և ապրող թատրոնի ու դերասանի դիրքերի վրա: Հենց առաջին տարիներին հանդիսատեսը նրան դիտում է բաղձալի դերերում՝ Տրանյո (Շեքսպիր՝ «Կամակոռ կնոջ ասանձահարումը»), «Ֆինսկոյի դավադրության» մեջ Մալբ (Շիլլեր), Սեստակով («Ռեպիդոր»՝ Գոգոլ), Վալեբ (Մոլլեր՝ «Տարտյուֆ»), Բելադուրով («Եկամտախոր պաշտոն»՝ Օստրովսկի), Տիկոն (Օստրովսկի՝ «Ամպրոպ»):

Սովետական հայ թատրոնը արդեն իսկ 1923—29—30 թվերին օրդանապես մերված է զգում իրեն ուսանական թատրոնի խնդիրներին և գեղարվեստական իդեալներին, իոչոր տեղ է հատկացնում Լուսնաչարսկու, Փայկոյի, Տրենյովի, Լավրենյովի նոր դրամատուրգիային՝ բառի ամենալայն իմաստով բարձրացնելով հայ թատրոնը համաժողովրդական, գուցե և միջազգային ոեղնանա ունեցող հարցերի և պրոբլեմների մակարդակին: Վ. Վաղարշյանին տեսնում ենք Լուսնաչարսկու «Կարմիր դեմակ» (Բարոնի դերում) և «Թույն» պիեսների բեմադրություններին մեջ, Փայկոյի «Վարժապետ Բուրուս» ներկայացման մեջ, «Մանդատում», «Մերը ծիփների տակ» Իբսենի դերում, «Սոսիալիզմ» մեջ Իվանի դերում, «Բեկովի» մեջ Ֆոն-Շտուբենի դերում և այլապես, զուգահեռաբար և զուգընթաց հայ թատրոնի աննախընթաց վերելքին՝ նրա դարգացման բոլոր էտապներ:

րում: Մը հաղվադոլտ տաղանդին կարող էր հաջողվել մի
երեկո ստեղծել և հյուսել Մալբրի՝ արեւելցու արեւառ դույ-
ները, մի այլ երեկո շլացնել հասարակությանը Յընս-
տակովի հանճարեղ խաբեությամբ, երրորդին՝ կերպա-
րանախոխել՝ շնչելու Օստրովսկու օդը, այսպէս անընդ-
հատ՝ մինչ այն աստիճան, որ ժամանակի մամուլը նը-
շում է, թե Վաղարշ Վաղարշյանը «անբռնադրօտիկ էր, ին-
տոնացիան և միմիկսն - համապատասխան: Աչքի էր ընկ-
նում բոլոր դերակատարներին մեջ իր նուրբ և թեթե խա-
ղով»: Կամ Բելագուրովի մասին՝ Վաղարշյանի «խաղն ա-
ռաջնակարգ է, էլաստիկ, կուլտուրական, պատկերաւո-
րումն անթերի»: Վաղարշ Վաղարշյանի ներկայությամբ
բեմը դառնում է բուռն կրքերի և անդուսպ զգացումների
արտահայտության մի վայր, ուր դերասանն ինքն այրվում
է դրանց գերազույն լարման ջերմության մեջ:

Վաղարշ Վաղարշյանը կյանք էր դարձնում այն սկզբ-
բունքը, որ դերասանի արվեստի մեջ լայլ ճշմարիտն է:
Հարկավոր է լայլ խաղալ, պետք է ճշմարիտ լինել. դա է
բարձր արվեստը և հանձին Վաղարշյանի ու նրան շրջապա-
տող արվեստակից սերնդի հայ թատրոնը սենտիմենտալ-ռո-
մանտիլեական և սիմվոլիստական — դեկադենտական թատ-
րոնի հակառակորդը լինելով՝ կառուցում էր մարդու և
մարդկայնության առողջ, կենսախինդ, ռեալիստական մար-
տաշունչ թատրոն:

Այդ գեղարվեստական ճշմարտության հասնելու համար
Վ. Վաղարշյանը ընտրում է երկու ճանապարհ — դերասա-
նական դորժի տեխնիկան հասցնել իսկական արտիստիզմի
մակարդակին, դիտել սեփական արվեստն իբրև բարձրա-
դույն հաճույք և ոգեշնչում: Արտիստ՝ բառի բուն իմաս-
տով և դերասան՝ այս բառի ներշնչական կատարելու-
թյամբ: Արտիստ Վ. Վաղարշյանը միշտ էքստազի մեջ է և իբր
խաղընկերներին երբեք չէ կոչում կենցաղային անուններով.
նրանք բոլորը նրա համար արտիստներ են և համարա-
պես բաժանում են բեմի վրա իրենց բաժին ընկած մարդ-

կային սերն ու ատելությունը, խինդն ու վիշտը, անկումն ու թռիչքը, մահն ու կյանքի հաղթանակը: Սրտխտիղմի վաղարշյանական պահանջների մեջ ամենաստույգ կետը հի-
րավի մոդական կերպարանափոխութունն է: Կերպարանա-
փոխվել՝ եթե այսօր խեղատակովի դերումն ես, կերպարա-
նափոխվել՝ եթե վաղը քեզ է վիճակվել պատկերել դահլիճ-
կեց արքայի և կամ սլացիկ պատանու դիմանկարը:

Հայ թատրոնը Լ. Գալանթարի և Ա. Բուրջալյանի ռե-
ժիսսուրայի պայմաններում զորավիթ հանդիսացավ արվեստի
այս բարձր հատկություններով օժտված արտիստ Վաղարշ
Վաղարշյանին՝ նրա ստեղծագործական կյանքի հետագա
բարդ շրջանում:

Այդ բարդությունն սկզբնապես կապված էր ինքնու-
րույն սովետական հայ դրամատուրգիայի ստեղծման և նրա
բեմականացման հետ: Սովետական հայ թատրոնն ուներ
ուրախության այնպիսի առիթ, որպիսին Գ. Դեմիրճյանի
«Քաջ Նազարն» էր, որի թատերականացմամբ երջանկորեն
գրեգորովում էր դեղարվեստական դրամատուրգիան դեղար-
վեստական թատրոնի հետ:

Սովետական հայ թատրոնը անվերջ ցանկություն ուներ
և նրա համար հրամայական պահանջ էր՝ նպաստել դրա-
մատուրգիային առաջ բերելու սեփական դրամատիքական
երկեր: Պատմական այդ պահանջին ընդառաջում է և ար-
տիստ, բեմին քաջ գիտակ Վաղարշ Վաղարշյանը՝ հրապա-
րակ բերելով «Օղակում» հայտնի պիեսը: Մամուլը, զննա-
դատությունը, թատերական և դրական հասարակայնու-
թյունը, հայ թատրոնը՝ Հայաստանում, Ադրբեջանում,
Վրաստանում ողջունեցին «Օղակում»-ի երևան գալը և նրա
տալանորիչ բեմադրությունն Ա. Գուլակյանի կողմից: Վ.
Վաղարշյանը վերստին դատապարտում էր իմպերիալիզմի
կռքին լծված դաշնակ վարձկաններին՝ սրտաղին ջերմու-
թյուն տեսնելով եղբայրական հայ և ադրբեջան դյուղա-
ցիության միջև: Նա ինքը ողևորությամբ ստեղծագործում
է փաստուն, պարզասիրտ և վեհ ծերունի Ասլան Ամու դե-

ըլ, վերստընելով հայրենի և հարազատ լեռնցու ողին՝ հայ
ժողովրդի համար բախտորոշ քաղաքացիական կռիւների
օրերին: Վաղարշյանին այս դերակատարմանը իր մեծ ար-
վեստի ամբողջ թովչանքով արձագանքեց Հովհ. Աբելյանը՝
նույն Ասլան Ամու սրտահույզ և հսկայատիպ կերպարի
վերստեղծմամբ:

Վաղարշապետութեան որակական մի աստիճանին գալիս է
հաջորդելու վաղարշապետութեան որակական մի նոր աստիճան:

Երեսասարդ դերասանի նորահայտ Վաղարշ անունը
հիմք էր ծառայել նրան հրապիրելու Հայաստան: Ձի անց-
նում երկու-երեք տարի և մամուլն ու հասարակայնութիւն-
նը միաբերան վկայում են, որ հանձին Վաղարշյանի նորաս-
տեղծ հայ տղետական թատրոնը ձեռք է բերել խոշոր ըն-
դունակութիւններով վալլող և է՛լ ավելի խոշոր ապագա
ունեցող, երևույթ՝ դառնալու կարողութեամբ առլեցուն մի
արտիստի: Հյուսվում է մի զարմանալի ներդաշնակութուն
հին և նոր սերնդի միջև. Գր. Ավետյան, Համիկ, Գուրգ-
յան, Մանվելյան, Արուս Ոսկանյան, Հր. Ներսիսյան Ավետ
Ավետիսյան, Գուրգեն Ջանիրեկյան, Դ. Մալյան, Սյուզան-
Գորազադ. . . Ստեղծվում են արժեքներ, որոնք համաժողո-
վրդական հռչակ են ձեռք բերում Հայկական Սովետական
Ռեսպուբլիկայի կուլտուրական զարթոնքի ընդհանուր հո-
սանքի մեջ: Սա Վ. Վաղարշյանի արվեստի հասունութեան
և ճանաչողութեան նշանաւոր մեկ աստիճանն է:

Վաղարշ Վաղարշյանի արվեստը սակայն կանդնած էր
հայ թատրոնի տրադիցիաները պահպանելու և նրանց լայն
շարդացման դժվարին խնդրի առջև: Եվ նա կարողանում է
լուծել այդ խնդիրը՝ ընդունելով ամեն արվեստագետի հա-
մար կենսական նշանակութուն ունեցող իր ձիրքերի
և տաղանդի անսահմանափակ դրսևորման տւղին և սկզբուն-
քը:

Վաղարշ Վաղարշյանի տաղանդը ոչ միայն պրովինցիա-
լեզմի ժխտումն է: Նա ազգային տաղանդ է. ավելին՝ նա
հանդես է բերել և ազգային սահմանափակութունը հաղ-

Թահարելու խոշոր կարողություններ: Վաղարշյանի արվեստը ընդհանուր մարդկային գծեր ունի և ընդհանուր արվեստի ելակետեր: Եթե չենք մոռացել, նա կենցաղային կոնկրետություն չի դրսևորում. նրա վրձինը խիտում է մեկ այս դրամատիկական երկին, մեկ այն՝ ծայրահեղորեն հակառակ կրճերի և մտքերի կերպարներին:

Եվ հայ թատրոնի տրադիցիաների սլահաբանումը նրա կողմից արտահայտվեց նրանով, որ նա ստեղծագործեց մեր թատրոնի համար բնորոշ և հարազատ հայկական, ռուսական և արևմտա-եվրոպական՝ այս երեք ռեպերտուարային ուղղություններով, այն էական տարբերությամբ, որ խոշոր այդ ուղղությունների մեջ դառավ և ամփոփեց նոր բովանդակություն և արվեստի նոր ոգորումներ:

Ինչպիսի՞ ուժգնությամբ արտաիայեց Վաղարշյանի տաղանդը Սուրենի դերում: Դա անմոռանալի է հենց իրեն՝ արտիստի համար, դա անմոռանալի է և մեր թատրոնի համար: Այդ առթիվ գրվում է մամուլում այսպես՝ «դերակատարումը գեղարվեստական տեսակետից մշակված է նրբորեն և խորը: ... Դերասան Վ. Վաղարշյանը Սուրենի դերը կատարում է արտիստորեն: Նա մի շնչով կերտում է ճշմարտացի և դունեղ մի կերպար, որի մեջ կյանքը կայտնում է: Նրա ամեն մի մուտքը բեմը լցնում է գեղարվեստական հմայքով: Նա ճկուն է, թեթև, ռիթմիկ, չարժումները սլափսլիկ, ժեստերն անբռնադրոս և արտահայտիչ: Նա իր կերպարը համակել է անմիջական ու անկեղծ զգացումների ջերմությամբ: Նրա խոսքերը, մտքերը բխում են սրտի խորքից, որոնց ճշմարտությունը հանդիսականը հավատում է» («Մ. Հ.», 1939):

Այդ դերակատարումը ամուր կպել է Վաղարշյանին, ապրում է նրա հետ և նրա մեջ. այսպիսի եզրակացություն է հանդուժեցողությամբ քննադատը՝ Մարիեստա Շահինյանը:

Մեզին իսկ լուրջ նախադրյալներ էին ըստեղծված հայկական ռեպերտուարի բեմականացումը մի նոր աստիճանի բարձրացնելու համար: Վաղարշյանը որոնում էր գտնելու

այն հնարավորութիւնը, որը նրա տաղանդին և ձիրքերին թույլ կտար բացվել բացարձակ չափով: Այդ հնարավորութիւնը տալիս է Դ. Դեմիրճյանը «Ներկեր Հայրենի» պատմական դրամայով:

Մեր երևակայութեան մեջ բոլորս փոխադրվում ենք Անիի միջնաբերդ, արևելյան և արևմտյան աշխարհակալութիւններին դիմադրող հայ ժողովրդի պատմական անցյալը՝ հանուն իր անկախութեան, պատվի և մարդկայնութեան: Անին իր ճարտարապետութեամբ, արվեստով և կյանքով, ժողովրդի, նրա դոյութեան, նրա փառքի պերճախոս վկայութիւնն էր: Բայց դժվար էին ժամանակները, աշխարհակալութիւնները սպառնում էին ոչնչացման ահռելի վտանգով: Նվ հանկարծ Բագրատունի մի պատանի, որպէս փրկութեան ոգի, նետում է իրեն ներհակ դրութիւնների ջրապտույտը համախմբելու կենտրոնաձիւղ ուժերը և ջլատելու կենտրոնախույսներին: Կռիւ մեկ նժարի վրա դրված է հայրենիքի անկախութիւնը, մյուսում՝ նրա կործանումը: Ի՞նչ է լինելու հայրենի երկրի ճակատագրերը: Քաղաքական այս հակայական հարցին էր նվիրված «Ներկեր Հայրենի» ներկայացումը այն որոշակի պատասխանով, որ բանակարութեամբ, դործի ջանասիրութեամբ և պայքարի ճանապարհով միայն կարհպանվի և կգա երազած անկախութիւնը: Վաղարշ Վաղարշյանը ստանձնում է Գաղիկ թագավորի դերը: Խնդիրը միայն այն է, որ հասուն մարդը նորից պետք է վերադառնա պատանեկութեան դիրքը: Սովետական Միութեան մեջ դուքս քիչ կդռնվեն արվեստագետներ, որոնք վառվումն պատանու ճարպիկութեամբ և ճկունութեամբ հանդես կգան այնպիսի դերում, ինչպիսին Գաղիկ թագավորի դերն է: Վաղարշյանը հաղթահարում է հասակի արդեւքները և դա նրա արտակարգ հաջողութեան առաջին դրամական էր «Ներկեր Հայրենի» ներկայացման մեջ: Նրա դերակատարման ընթացքում մենք տեսնում ենք, որ դահլիճ Գաղիկի համար նպատակ է, Վաղարշյան-Գաղիկը դահլիճ անսովոր

մարդ է, նա շարժվում է դահլի յլրա՝ ամեն անգամ ոտքերին հենարան գտնելու համար, կամ ցատկում վրայից դեպի վեստ-Սարգիսը՝ մոլեգնելով դավաճանի դլխին: Գազիկ-Վաղարշյանը ներքին ատելությամբ է լեցված Բյուզանդիայի դեսպանի նկատմամբ, բայց դիտե սրհայանել և արտաքին պատշաճությունը՝ սրտնեղելով դիվանագետի ծիսակատարությունից: Ամբողջ երեկո Գազիկ-Վաղարշյանին ուղեկցում է յստահ մարդուն սլաշաճաղ արհամարհանքը և քծնալից դեպի թշնամիները և տատանվողները, բայց և սերը, հարգանքն ու պատշաճը դեպի մայրը, ընկերը և հարսնացուն: Վաղարշյան-Գազիկը մտքի պայծառատեսությամբ արժեքավորում է հայ ոսմիկի ուժը ազատագրական պատերազմում՝ հատուցելով իր հարգանքը Զեյնոն վարդեսին և նրա համհարգներին: Վաղարշյան-Գազիկն անվերջ շարժման մեջ է: Սահասարակ Վաղարշյանին հատուկ է դործողության զգացողությունը՝ թեկուզ և անշարժության վայրկյաններին: Նա համակ դործողություն է և շարժում: Շարժվում է մարմնի բոլոր մասերով, աչքերով, գլխով, միշտ դեպի մի նոր դրուժյուն, դեպի մի նոր վիճակ, նա ուզում է ասել, որ դեռ ամեն ինչ չի ասված, ունայել ևս դեռ ամեն ինչ չի արված, կա սկիզբ, զարգացում, բայց կա և կուժինացիա, կա դործողության վախճան, որին պետք է հասնել, որին պետք է ձգտել:

Այդպիսին է և Գազիկը: Անցնելով կրակի և հրի միջով՝ Գազիկ-Վաղարշյանին մենք տեսնում ենք հաղթանակի փառքով սլակված, Անլիո հաղթական դարպասներին մոտ: Սա է կերպարի քաղաքական-գաղափարական հոյակապ էությունը՝ արված անջնջելի և մեծաշունչ կտավի վրա: Դա այն դերերից և բեմական արվեստի այն արժեքներից մեկն էր, որը դրավեց միութենական հասարակարկի նության սեւեռուն ուշադրությունը: Ազգային պատմություն և հայ սովետական դրամատուրգիայի ընձեռած հնարավորությամբ Վաղարշ Վաղարշյանը ճանապարհ է հարթում դեպի միութենական արվեստը: Մոսկվայում Գ.

Սուսուդուկյանի թատրոնի պատրուկներին Գաղիկի մասին
«Պրավդա»-ն դրում էր. «Պիեսում չափազանց ընդգծված
Գաղիկի կերպարը, նա (Վաղարշյանը) պատկերում է խո-
շոր, երբեմն դիտալորյալ կոպիտ գծերով: Այդ նրա հերո-
սի դիմանկարին հաղորդում է ուժ, ծանրություն, մոնու-
մենտալ հատկություն: Դերասանի տրամադրությունները
և արարքները այնպես անբռնադրոսիկ, պարզ և բնական
ձևով են կապված բեմի վրա տեղի ունեցող դործողությու-
ներին, որ Գաղիկ-Վաղարշյանին չհավատալ չի կարելի»
(«Պրավդա», 16 հունիսի, 41 թ.):

Այսպիսով Գաղիկ թաղալորի դերակատարումը փայ-
լուն կերպով ամփոփում է դերասան Վաղարշ Վաղարշյանի
երկարամյա դործունեությունը հայկական կերպարների և
հայկական ռեպերտուարի բեմական-գեղարվեստական ըս-
տեղծագործության ասպարիզում:

Վաղարշ Վաղարշյանի արտիստական հոգեբանության
մեջ ռուսական տարերքը, բուն ռուսականը կենսատու և
սուաջիդիչ դեր է կատարել: Ասացինք տաքերքը, որովհետև
հիրավի նրա համար և նրա արվեստի մեջ ռուսականը ըզ-
րացմունք է և միտք միաժամանակ, էություն է և հոգե-
վիճակ բնականոն կերպով: Նրա արտիստական տաղանդի
լայն դիտպագներ և ռուսական հոգու ամլիլի քան անեղրու-
թյունը ներդաշնակ են: Ռուսական տարերքի մեջ ազատ է
չնչում Վաղարշյանը և այստեղ էլ նա դործել է որպես
ինքնաբերի արվեստագետ:

1938 թիվն է. Պեստական թատրոնում բեմադրվում է
«Անհանդիստ ծերություն» դրաման, որի հերոսը պրոֆե-
սոր Պոլեժակն է՝ հուշակալոր Տիմիրյազևի գրական կեր-
պարը: Թատրոնի ձգտումն է՝ տեսնել մեծ դիմանկանին
ռեվոլուցիայի հետ, նվաճել նրան ռեվոլուցիայի համար:
Ռուս մտածողներին և ռուս հոգուն հատուկ անհանգստու-
թյունը, նրանց մտքի խիզախությունը առնչվող քաղաքա-
ցիական սիրադործությունը կապվում էին կենցաղի և
վարքագծի պարզության և բարոյական ծայրահեղ մաքրու-

թյան հետ: Վաղարշ Վաղարշյանին դրավում է և դերում
ինտելեկտը, ուսումնանը բնավորության մեջ և բնավորու-
թյունը դարձած: Նա դուգորդում է մանկան պարզասրտու-
թյունը մեծ մարդու լրջությանը և ծանրախոհությանը,
ուղղամտությունը նրա անկաշառ վարքագծին: Պրոֆեսոր
Պոլեթանից Վաղարշյանն ափնածում էր և միաժամանակ
համերաշխ էր նրան՝ դաժան խստությամբ դեպի իր ար-
վեստը, պահանջկոտությամբ դեպի իր անձը և ներքին հա-
վաքվածությամբ իր գործունեության ամբողջ ընթաց-
քում: Ինտելիգենտը իբրև դիսցիպլինար մտքի և բարձր
բարոյականության մարմնավորում. այսպիսին էր Վաղարշ-
յան-Պոլեթանը և դա աղբում էր և ներգործում: Պոլեթանի
դերակառարության մեջ ցայտուն կերպով արտահայտվեց
Վաղարշյան-արտիստի ինտելեկտի ուժը և դա կարևոր դեր
խաղաց նրան հասկանալու և այդ ուժը հետադաշում ևս
օգտագործելու համար: Վաղարշյանն ինտելեկտի իր դա-
վանանքը դրսևորել էր թե՛ մինչ Պոլեթանը և թե՛ նրանից
հետո՝ նաև Գազելիի մեջ: Վաղարշ Վաղարշյանին է պատ-
կանում Գորկու «Դաստիարակը և ուրիշները», ինչպես նաև
«Վաստա ժեղհնովա» պիեսների բեմադրության պատիվը
մեր թատրոնում: Ռեժիսյորի համար Գորկին ամենա-
բարդ հեղինակներից էր և Վաղարշյանը դնում է դի-
մադրության ուժեղ ճանապարհով, բեմադրելով Գորկուն:
Բայց այդ հավատը դեպի իր աշխատանքը նրա մեջ առաջ
էր եկել մի շատ ավելի նշանավոր և պատասխանատու
ստեղծագործության հետևանքով...

Խոսքը եղոր Բուլիչևի մասին է:

Բուլիչևը խոշոր իրադարձություն է հայ սովետական
արվեստի պատմության մեջ. դա մի դարաշրջան է հայ
թատրոնի կյանքում, դա դեպի ուսմ մարդը և նրա պատ-
մական ճակատագրի նկատմամբ հայ մարդու ունեցած ան-
միջական և ամենաանկեղծ վերաբերմունքի ջերմագին ար-
տահայտությունն է: Բուլիչև-Վաղարշյանն ապացուցեց,

որ հայ և ռուս մարդու միջև տռաջացել և արմատավորվել են հոգեկան անքակտելի կապեր :

Վաղարշյան-Բուլիչներ հասնում է և վայելում իր տիրապետությունը իր հասարակարգի փրկողման նախօրեին : Մի ժամանակ տափաստաններից եկած այդ մարդը մուտք գործելով գերիշխանության սֆերան՝ սեփական կապիտալը ենթարկում է իր խառնվածքին և ոչ թե ենթարկվում նրան : Բուլիչը-Վաղարշյանն իր մեջ չի խեղդում ազատության զղացողությունը, երբ ինքը մեկն է գերիշխողներից և իր գիրքը գերիշխանության նուրբ գործիք : Բուլիչը-Վաղարշյանի մեջ առաջանում է կապիտալիզմի ստեղծած փառսի դեմ մարքասելու բուռն շարժում, որովհետև արդեն քանդվում էր երբեմնի կարգը : Բուլիչը-Վաղարշյանը միապետի պաշտպան է ոչ թե տեսությամբ, այլ որովհետև մոնարխիզմի շրջանում նա անհանգստանալու առիթ չուներ : Հիմա նա ընկել է էքսպրեսիայի մեջ և արթուն զիտակցությամբ տեսնում և համոզում է, որ ինքը, իր ընտանիքը, իր բարոյականությունը, հայր Պավլինը և ինքը՝ վերին դատավորը — բոլորը կանգնած են կործանման անգնդի եզրին : Մի՞թե սա է աստվածության ուժը : Բուլիչը-Վաղարշյանը նետում է իր վրա մահվան, դուցե և պատանդի կոտորների զգալու, առայժմ միմիայն զգալու, թե ի՞նչ է մահվան մոտալուտ արամադրությունը և ահադնում է մահվան դեմ, աստվածության դարավոր հեղինակության դեմ : Ստեպներում և Վոլգայի ափերին նա կյանք էր տեսել . Բուլիչը-Վաղարշյանը շնչել է կյանքը որպես առաջին կերպ և անհրաժեշտություն : Բուլիչը-Վաղարշյանի համար ամենաապրտաիկինն մենակությունն է : Բաղմաժխոր վոթորիկներ ապրած Բուլիչը մենակությունից խորշում էր մահվան չափ . . . Վերջին պատկերում, երբ մոտ է մաքառման ավարտը, Բուլիչը-Վաղարշյանը նետում է իրեն մի սենյակից այլ սենյակ, բարձրանում աստիճաններիով, դռում-կանչում, կարոտում մարդ էակին այնպես, ինչպես զուցե ներքե, գլորվում և պահպնվում, բայց այս ան-

դամ՝ վերջին անգամ... մարդը չկա... սահայն բաց պատահանի մոտ նստած է նրա սիրելի Շուբկան, որը և առաջին ճառագայթներին ողջունում է փողոցներով և հրապարակներով անցնող ռեուլուցիոն մասսաներին... Բուլիչևը մեռավ նոր հասարակարդի շեմքին, որպեսզի ծնունդ տանի նրա խելացի և եռանդուն ու անկեղծ մնացած դուստրը: Վաղարշյան-Բուլիչևը մարդու կերպարն է, տառապանքը դեմքին, վիշտ ընդունող և վշտի դեմ ընդվզող, իրոնիկ, չարաճճի, չար և ներող, բայց ամեն տեղ և ամեն դրուժյան մեջ, մերկացնելով իր ներքինը, իր էությունն հետամամբ միշտ՝ անկեղծ և ճշմարտության հետամուտ...

Բուլիչևի դերում Վաղարշյանը փայլուն կերպով օգտագործում է իր վարպետությունը և հարուստ փորձը: Կործնելով լայն բաց արած, ինքնիշխան և հաստատ քայլերով այդ մարդը բեմի վրա հայացքի ամբողջ ուժով կենտրոնացնում է իր վրա բոլորի ուշադրությունը: Նա խաղում է ամեն բոսի, ամեն վայրկյան՝ այսինքն Բուլիչևն է ամեն աչքն-թարթ: Անկողին նետվելիս անդամ, Գլաֆիրայի թևերի առկ ընկած, նա քայլում է տարածություն կլանող քայլերով և իր ձայնին՝ բարեկության և ցամաքի պարագաներին հաղորդում մի ներքին մտերմություն, մի լնչ-որ թաքուն ներողամտություն: Վաղարշյան-Բուլիչևը դիտե սահմանադատվել բոլոր նրանցից, որոնց ատում է, և մոռեցնել իրեն բոլոր նրանց, որոնք կարող են կապվել իրեն մաքուր զգացումներով: Վաղարշյանի Բուլիչևը չնայած նրա աղքատ ըզկալից հակասություններին՝ իր տիրապետող տրամադրությունում հերոսատիպ կերպար է: Հանդիսականից նա կարեկցություն չի կորցում, ինքը ոչ մեկի նկատմամբ խղճահարություն չի զգում և մանավանդ չի արտահայտում: Մենք դործ ունենք դաժան իրականություն հետ և նույնքան դաժան մարդու հետ. բայց Վաղարշյան-Բուլիչևը հերոսանում է անդամ մահվան պարագային: Առհասարակ պետք է դիտել, որ Վաղարշյանի արվեստի, աշխարհագրական տեղիքով ասած՝ միջին բարեխառնությունը դրսևի

էֆսայրեսիւ ի հերոսականն է: Այդ է նրա հիմնական գղացողութիւնը և նրա ներքին ոճի շեշտուն տարրը: Այդ էքզոպրեսիւ հերոսականով նա հանդես է եկել հայ, ռուս և արեւմտաեվրոպական պիեաներում՝ ասելու իր ուրույն խոսքը:

Միութենական մամուլը իրավացիորեն նկատում է, որ Վաղարշյանի Եզոր Բուլիչը և Վախտանգովի թատրոնի Շչուկինի նույնքան նշանավոր Բուլիչը ոչ միայն հակա-վեր չեն, այլև իրավագործ և անչափ հետաքրքիր՝ իբրև երկու երեւելի ինքնուրույն ստեղծագործութիւններ:

Այստեղ մեծ չկա: Կարևոր է այն, որ ռուսական՝ դուր-կիական թատրոնի մեջ Վաղարշյանը ձեռք էր բերում համալրութենական հռչակ: Վաղարշյանի Բուլիչի առիթով պատերազմի նախօրյակին «Պրավդա»-ն գրում էր:

«Մտալինյան մրցանակի լաուրէատ, ժողովրդական ար-տիստ Վ. Բ. Վաղարշյանը մեկն է բեմի այն նշանավոր վարպետներից, որոնք ստեղծում են մի որոշ ժամանակա-շրջանի թատրոն, ստեղծում են իրենց չկողան, իրենց ա-նունն են տալիս դրամատուրգիայի կլասիկ կերպարներին: Նա մեծ կուլտուրայի արվեստագետ է, և դիմավորը՝ մեծ հոգու արվեստագետ: Առաջին իսկ խոսքից նա նվաճում է հանդիսականին իր ձայնի, հայացքի, ժեստի բնականու-թյամբ: Նաղը մերվում է կյանքին: Գեղարվեստական կեր-պարի մեջ կատարած հոգեբանական ներթափանցման խո-րովրթյամբ և նշանակալիությամբ դերասանը բարձրանում է նատուրալիստական պարզունակութիւնից... Վաղարշյանի խաղով ամբողջ ներկայացումը բարձրացվել է գեղարվես-տական խոշոր մակարդակի վրա» («Պրավդա», 7 հունիսի 41 թ.):

Վաղարշյանի Բուլիչը հայ թատրոնի պատմութեան երջանկութիւններից մեկն է, նրա վարպետութեան բացար-ձակ դրսևորումը. այլևս միանգամայն ակնհայտ էր հայ սո-վետական թատրոնի կողմից միութենական թատերական

արվեստի զանազանը կատարված ներդրման նշանակութիւնը:

Մեր արվեստն ընդհուպ մոտեցել էր պարտիայի և ժողովրդի առաջնորդների պատկերման դժվարագույն, բայց և ամենաչնորհալի խնդրին: Այդ ժամանակաշրջանն այնքան էլ հեռու չէ և հիշում ենք, թե ուժերի որակի լարում և խոհուն տրամադրութիւն էր սիրում արվեստի բոլոր բնագավառներում՝ մասնավորապէս ինքնուրույն դրամատուրգիայի և թատրոնի ասպարեզում: Երեւան է գալիս Գուլակյանի «Մեծ բարեկամութիւն» պիեսը և բեմադրվում է Պետական թատրոնում (բեմադրող Տ. Շամիրիօսյան), Վաղարշ Վաղարշյանի Սուրեն Սպանդարյանի դերակատարումով: Իրեն հասուկ պատասխանատվության զգացումով համարված Վաղարշյանը կերտում է Սպանդարյանի կերպարը՝ լիապէս դիտակցելով, որ լավը լավագույնի թշնամին է: Թո՛ղ վեճեր լինեն, թո՛ղ ասվի, որ դրամատուրգիան նախնական քայլեր էր կատարում: Բայց Վաղարշյանը Սպանդարյանին կերտելիս, ինչպէս գրում էր դարձյալ «Պըրալդա»-ն, «ներքոտ մարմնավորվել է որպէս Սպանդարյան, սիրել է նրան, ցանկացել է լինել այդպիսին, ցանկացել է հաղորդել հանդիսականին իր սեփական սերը այդ կերպարին և իր հարզանքը դեպի նա: Եվ դա այն խաղն է, որ հանդիսասրահում բոլորքում է հավատի և ջերմութեան զգացումը, ստիպում մշտապէս աչքերով հետեւել Սպանդարյանին բեմի վրա, հավատալ նրան, սովորել նրանից» («Պըրալդա», 11 հունիսի 41):

1938 թիվն է: Բեմադրվում է «Հրացանավոր մարդը» (բեմադրող Վ. Վարդանյան): Լենինի դերը կատարում է Վաղարշյանը՝ առաջին անգամ հայ բեմի վրա: «Խաղալ մարդկութեան հանճար Վլադիմիր Իլյիչ Լենինի դերը մեծ բախտավորութիւն է սովետական արտիստի համար, — ասում է Վաղարշյանը: Սակայն խաղալ այն տաղանդավոր դերատոններ Շչուկինից և Շարաուխից հետո, կամ նրանց հետ, և այնուամենայնիւ, բախարարել մեր սրահանջկոտ

հանդիսականին—մեծ երջանկություն էր» («Ալանդարդ», 23 նոյեմբ., 1938 թ.) :

Դերակառարմանը նախորդել էր երկարատե ուսումնասիրական աշխատանք Մոսկվայում, Լենինի թանգարանում, թատրոնի մեջնալսյունում : Վաղարշյանը միացնում էր դիտական պահանջկոտությունը գեղարվեստական մարմնավորման հետ :

Մենք սպասում էինք առ առավելն արտաքին նմանության և դա նույնպես կզոհացներ : Բայց մեծ էր մեր վարմանը, երբ Վաղարշյանը իր տաղանդի գերադույն լաբման հետեանըով, արտաքին նմանության հասնելու խնդիրը բարենաջող կերպով լուծելուց հետո՝ ոչինչ չի խնայել դրամներու վաղեմի իլյիչ Լենինի բնակարանության դռերը, նրա խարակտերը՝ ամենաբազմազան դրությունների մեջ : Ռեուլուցիայի հանճարի մեծ ինտելեկտն ու խորաթափանցությունը նա պատկերում է մարդկային պարզության և անմիջականության հետ միաժամանակ : Այս դերակառարության մեջ ավելի, քան մեկ այլ գեպքում Վաղարշյանը երևան է բերում կերպարանափոխվելու իր հմայիչ արվեստը : Հիշում ենք Լենինին ցուցամատը բարձրացրած խոսելիս : Վաղարշյանը իր դերի մեջ չքանում է, տպավորելով այնքան պարզ Լենինին, ժպտը դեմքին : Վաղեմի իլյիչը կանգնած է Ստալինի կողքին : Տեսարանը մեծ է և անվերջ խմատակից, և հանդիսականն անսահման շնորհակալ է արտիստներ Վաղարշյանից և Ջանիբեկյանից, վարդիտության այդ աստիճան կերպարանափոխության համար՝ իրենց մեզ պատճառած մեծադույն հաճույքով : Երբեք չի մոռացվելու այն պատկերը, երբ Վաղեմի իլյիչը Վաղարշյանի դերակառարմամբ նստում է խոր բաղկաթոռի մեջ և տխրում է գրել : Վաղարշյանը իջնում է ափս պահին, երբ Վաղեմի իլյիչն արագացնում է գիրը. դիրն արագանում է. խորհում է Լենինի և շարադրում իր մտքերը թղթի վրա. մոռանում ենք, որ նստած ենք թատրոնում. մենք մերանում ենք, իլյուզիան կատարյալ է և հալատացած ենք, որ գրում է և չտա-

պում Լենինը: Վարադույրն իջել է, սակայն Վլադիմիր Ի-
լյիչը շարունակում է մտածել և գրել մեր երևակայության
մեջ: Դա շարունակական ստեղծարարություն էր, որ բե-
մից լրացվում էր և ամբողջանում հաղարամոր հանդիսա-
կանների վրա արտիստ Վադարչյանի թողած ուժեղ տպավո-
րությամբ: Դա ներշնչման արդյունք էր, իսկ ներշնչումը
հասցրել էր նրան ճշմարտության: Հայ սովետական թատ-
րոնը ցնծում էր. նրա բեմհարթակի վրա դրսևված էր Լենի-
նի կերպարը և դա լեցնում էր հպարտության զգացումով
հանդիսականին, թատրոնը, արտիստին, վերջապես երկի-
րը, որի ծնունդն էր Լենինի կերակատար Վադարչ Վադարչ-
յանը: Այսպիսով, հայ թատրոնը լուծում էր ամենաբարդ
խնդիրներից մեկը՝ ստեղծել էր Լենինի կերպարը: Սա ևս
միութենական խոշոր ուղղության առաջ բերեց և բարձրացրեց
հայ թատրոնը մի նոր ստորիճանի վրա:

Հայրենական պատերազմի նախօրյակին թատրոնը
դրսևվում էր Մոսկվայում: Վադարչյանը այդ օրերին մի
անգամ ևս գրայեց մեծ Միության մայրաքաղաքի հասա-
րակայնության և մամուլի ուշադրությունը, որպես խոշոր
կուլտուրայի տեր արտիստ: Այդ արդեն նրա, արվեստի
լիակատար ճանաչումն էր և զնահատությունը:

Առաջինը արտիստի ստեղծարարություններից, որ ա-
վարտել է նա պատերազմի պայմաններում, «Համլետն» է:
Այս աշխատանքը շարունակում էր Վադարչյանի արևմտա-
եվրոպական ռեպերտուարի բնագավառում ցույց տված
հնարքերը թյունը և ամփոփում այդ ուղղությունը՝ գոնե
մինչ այդ ժամանակ: Համլետի դերակատարության համար
արտիստը մեծ չափով օգտագործում է իր տաղանդի ինտե-
լեկտուալ կարողությունը և տեմպերամենտը: Նա դնում է
այդ գործի մեջ իր շունչը և ձայնին ու մարմնին տիրելու
փորձը: Մեր թատրոնի շեքսպիրյան տրագիկոսները և նրա
կուլտուրական ընդհանուր մակարդակը ստեղծում էին լուրջ
նախադրյալներ Վադարչյանի ձգտումն իրականացնելու հա-

մար: Եւ ներկայացումը դառնում է բեմական արվեստի բարձր արտահայտութիւններից մեկը մեղանում: Այդ բանին խոշոր չափով նպաստում է Վաղարշյանի կուլտուրան: Վաղարշյանը Համլետին դիտում է մաքառումների վայրկյաններին, գուցե և միակողմանի:

Վաղարշյանի Համլետը ճշմարտութիւնն չի որոնում. նա գտել է այդ ճշմարտութիւնը, իսկ այժմ հետադնդում է չարիքը երեան բերելու և ոչնչացնելու փոթորկահույզ միտքը: Բյուրեղային աղնվությամբ դեպի իր նպատակը կատարված սլացիկ ընթացքով՝ Վաղարշյանը Համլետի դեմքին տալիս է անվարատելի վշտին միախառնված առնականութիւն: Դա ինքը՝ խտացած աղնվութիւնն է, որին աշխարհը բանտ է թելում: Վաղարշյանի դերակատարմամբ առաջանում է ոչ թե այն հարցը, որ Համլետը մենակ է, այլ թե ինչու է նա մենակ և որ մենակ լինել չի կարող: Մարդը տեղերից զարդն է ասելով՝ Վաղարշյանը Համլետին ուղղում է տանել դեպի ուրախութիւն, մի ճանապարհ, որ նրա համար անանցանելի էր հենց իր կատարելութիւն և ժամանակի դաժանութիւն հակասութիւն հետեանքով:

Այս սուր, բայց և թարմ առեղծվածը կարող էր վեճեր առաջացնել: Սակայն վիճելով հանդերձ, միանդամայն պարզ էր հարցադրման իսկ տաղանդավոր և խիզախ էութիւնը:

Համլետի կերպարը կերտելիս Վաղարշյանը ողբերգականութեան սկզբունքի մեջ ներմուծում է իրեն հատկանշական էքսպրեսիվ հերոսական տարրը և դա նրա Համլետն է, որովհետեւ նա՝ արտիստը ըստ երեւութի ջանկացել է տրադիցիան վերանայել նրան հարստացնելու մի նոր հատկութեամբ: Բոլոր մյուս կողմերով շեքսպիրյան ներկայացումը ծառայում էր բռնութիւնը և բարոյական հիմքերի անկումը դատապարտելուն, թեև դա ձեռք էր բերվելու մեծ զոհողութիւնների գնով:

«Համբար» երեւանյան բեմադրութեան արձագանքները հասնում են Մլիութեան զանազան վայրեր և նախ և առաջ դարձյալ Մոսկւլա՝ այն դիտելու և վերստին արժեքավորելու համար:

Գալիս է սովետական ռազմական դրամատուրգիան: Արտիստ Վաղարշյանի համար թատրոնը ձեռք է բերում նոր իմաստ: Նա հանդես է գալիս Աշոտ Երկաթի դերում: Բայց նրան հարազատ է և՛ ինժեներ Սերգեյը՝ սովետական կառուցողի արժանապատուութեան դիտակցութեամբ: Վաղարշյանը ժլատ դու՛նեբրով, բայց առանձին շնորհունակութեամբ ստեղծում է Նիկոլայ կայսեր կերպարը՝ գեներալ Բրուսիլովին նվիրված ներկայացման մեջ՝ մեն մի շտրիխով կենդանութիւն տալով անկենդան մարմնին: Այս դեպքում արտիստ Վաղարշյանին հետաքրքրում է մանրուքը, որի դուռտարարութեւնը նրան իսկ խոշոր բաղականութեւն է սլատառում: Դա և դրան հարող կերպարներ Վաղարշյանի տեսադաշտում լոկ չնչին տեղ են բռնում, որովհետեւ արտիստի տաղանդը մնում է գեռես անօդաւորձելի, որովհետեւ նա կարող է ամէլին ստեղծել, քան ստեղծում է՝ դրական սահմանափակ նյութի հիման վրա:

Մեզ համար ակնհայտ կարեւորութիւն է ներկայացնում Վաղարշ Վաղարշյանի դերը սովետական մարդու դրական հոգեբանութեան դրսևորման մեջ Միլոն Գոռլովի կերպարը կերտելիս: Արտիստը Փիքսացիայի է ենթարկում նոր մարդկայինը, այն, ինչ մեր հասարակարդի սեփականութեւնն է: Այս դիժը նրա արվեստի մեջ սկիզբ է առնում Պոլեֆանկց և հասնում մինչև Միլոն Գոռլով, երբ վերջինս հակառակ հետամնացութեան ու ռեակցիայի՝ պաշտպանում է միմիայն պրոգրեսիվը և սկզբունքային գործնականութիւնը:



Մենք շատ բան չստացինք: Վ. Վաղարշյանի դրամատուրգիան և նրա ռեփատուրան լոկ հիշատակվեցին: Սա թե-

բություն է մեզ համար, բայց թերություն չէ նրա համար։
 Վաղարշյանի արտիստական դործունեությունը իր ուժեղ
 կնիքն է դրել նրա դրամատուրգիայի և նրա ռեժիսուրայի
 վրա. ձիրքերի բազմակողմանի դրսևորումը ունի մի
 սկզբնաղբյուր, որ բոլոր դեպքերում նույն ինքը Վաղարշ-
 յանն է։ Նրա կյանքում քաղաքացիական պարտքի գիտակե-
 ցությունը դարձյալ խոշոր տեղ է բռնում։ Վաղարշյանը
 քաղաքացի արտիստ է և ժողովրդական գիտակցական ար-
 վեստի վառ ներկայացուցիչը մեզանում։ Սովետական Միու-
 թյան դերագույն օրգանի դեպուտատ Վաղարշյանի մեջ ա-
 մենից ավելի պայծառ կերպով է դրսևորվում արվեստի
 դերը ստալինյան հոյակապ դարաշրջանում։ Լենինի-Ստա-
 լինի դործի հավատարիմ գինյորը, իր հարազատ ժողովրդ-
 դի արժանավոր զավակը այսօր, իր հոգեկանին ներկայա-
 նում է արվեստի մեծագույն սխրագործութուններով՝ և
 փառս հաղթանակող Հայրենիքի։

1944

ՁԵՐՍԳԻՐԸ ԵՎ ՂԱՅ ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԸ *

Հին հայ թատրոնը, հենց իր անախատեան դոյութեան պայմաններում, խորը հետաքրքրութիւն է ցուցաբերել զեպի Շեքսպիրը: Հայտնի է նմանապէս, որ Աղամյանի, Սիրանուշի, Արեւիկայի, Փափաղկայանի և մեր մյուս անվանի արտիստները արվեստը հռչակել են ամենից ավելի շեքսպիրյան դերակատարումների շնորհիւ:

Շեքսպիրի նկատմամբ հայ թատրոնի ցուցաբերած հետաքրքրութիւնը սովետական ժամանակաշրջանում նոր բնույթ է ստանում: Սնդիկական դրամատուրգի ստեղծագործութեան օգտաւործումն այս անգամ զուգադիպում է վերածննդած հայ ժողովրդի կուլտուրայի շինարարութեանը:

Հայ հին թատրոնը ստեղծել է շեքսպիրյան մեծ հերոսի բեմական կերպարի տրագիցիա, — Համլետ — Աղամյան, Համլետ—Սիրանուշ, Օթելլո—Արեւիկայ, Օթելլո—Փափաղկայան, Շալոկ—Պետրոսյան և այլն: Բայց որովհետեւ հայ հին թատրոնը պետական չէր, այն ի վիճակի չէ եղել շեքսպիրյան անսամբլային ներկայացում ունենալու: Հին թատրոնն ինդիվիդուալիստական թատրոն էր:

Կրելով XIX և XX դարերի մտավոր կյանքի և արվեստի զանազան ուղղութիւնները, հայ հին թատ-

* Թարգմանութիւն ուսերեն ընագրից:

րոնը Շեքսպիրի նկատմամբ արտացոլել է դրանցից բոլոր
եկգրուներն: Սովետական հայ թատրոնը, հակառակ հնի
հակասական ուղղությունների, ընթացել է ռեալիզմի հաս-
տատման ճանապարհով, ձգտելով շարունակաբար իր ար-
վեստը հարստացնել նորանոր երանգներով: Դրա նպատակն
է եղել և այդ նույն աշխատանքի նպատակն է այժմ ամելի
կարը, ամելի լայն ըմբռնել Շեքսպիրին:

Ժամանակակից հայ թատրոնը բարդ օրդենիզմ է և
Շեքսպիրին նա բեմականացնում է իր կոմպոնենտ տարրե-
րի միասնության մեջ, ունենալով ռեփայտ, նկարիչ, կոմ-
պոզիտոր, բեմական տեխնիկայի պրոֆեսիոնալ կադրեր,
դանսիստի հիմնալի թատերական տաճարներում: Կարող
էր արդյոք մեծ Ադամյանը երազել այն մասին, որ շեքս-
պիրյան ներկայացումների երաժշտական կոմենտատորների
համեառ դերում հանդես կդնա խոշոր կոմպոզիտորներ
Ալեքսանդր Սպենդիարյանը, Արամ Խաչատրյանը, կամ
Յազուրովի վրձինը կողնի նրան՝ հայ բեմի վարդեսին,
դանսի և կոմպիլիս հանձնել ուրախ Վենետիկի կենդանի
պատկերներն ու էլաիստի մուսյուլթյունը: Հին հայ թատ-
րոնին ծանոթ չէր ժամանակակից նոր թատերական կեն-
ցադը՝ լայն հասկացողությամբ վերցրած: Ուրեմն, առա-
վել ևս նա ստիպված է եղել հենվելու իր անհատական
կարողություններին վրա:

Սովետական հայ թատրոնի համար բեմական անցյալ
անունները լոկ ուրվականներ չէին. նրանք ուղեկիցների
նշանակութուն ստացան՝ իրենց անկաշառ վերաբերմուն-
քով դեպի արվեստը, իրենց հայտնի վարպետությամբ:
Այդ վարպետությամբ նրանք խորտակել են աղբային սահ-
մանափակության չրջանակները և մասնավորապես շեքսպի-
րյան դերակատարումներով հայ դերասանությունը բարձ-
րացրել համաշխարհային դարդացման մակարդակի վրա
(Ադամյան): Դա առաջավոր թատերական մի կուլտուրա
էր, ստեղծված Արևելքի և Արևմուտքի իտալական ճանա-
պարհներին: Անցյալում հայ թատրոնն ապացուցել է, որ

ոչ արտաքուստ և ոչ ներքուստ ոչ «Համբար» , ոչ «Լիբ արքան» չպետք է հարմարեցնել արևելյան կենցաղագրությանը և կամ իջեցնել նրանց մեկնաբանություն ղժվարին դործը կենցաղային մտածողության աստիճանին , այլ նույն «Համբար» և «Լիբ արքան» դիտել մարդկային հոգեբանության և ինտելեկտի մեծ ընդհանրացումների տեսանկյունով :

Հայ հին թատրոնի այս արադիցիան ևս յուրացրել է սովետական թատրոնը , իր մեջ ընդունելով աչ միայն դրամատիկությունը , այլև ժառանգությունը կրողներին — Աբելյանին , Արմենյանին , Փափաղյանին , Արուս Ոսկանյանին , Գրեգոր Սվետյանին , Միքայել Մանվելյանին , Հասմիկին , Օլգա Գուլաղյանին , Համո Պարաղյանին :



Սակայն «սահսլանել ժառանգությունը — բոլորովին չէր նշանակում սահմանափակվել ժառանգությամբ» : Լեւինյան այս սլառամբ հավասարապես վերաբերում էր ինչպես հին , այնպես էլ հայ թատրոնի նոր սերնդին : Ռեյտուցիայի հենց երկրորդ օրը հայ թատերական խմբերը Հյուսիսային Կովկասում , Անդրկովկասում և Հայաստանում (սովետական կարգերը հաստատվելու հետ միասին) դործել են կլասիկ ռեպերտուարով , որի մեջ Շեքսպիրը աչքի ընկնող տեղ է դրավել : Սովետական իշխանության առաջին օրերին միայն Վ. Փափաղյանի կատարմամբ հանդիսականը հնարավորություն է ստանում դիտելու «Համբար» , «Մակբեթը» , «Վենետիկի Վաճառականը» , «Օթելլոն» : Շեքսպիրի և նրա դրամատուրգիայի նման սլոպադանդ առաջ է տարվում երիտասարդ ռեսպուբլիկայի համարյա բոլոր անկյուններում , ռեսպուբլիկա , — ուր այն ժամանակ սկսել էր փոխադրվել և կենտրոնանալ հայ ժողովրդի մտավոր , կուլտուրական և տնտեսական ու քաղաքական կյանք : Քիչ ավելի ուշ Շեքսպիրի սլոպադանդայով զբաղվում

է Հովհ. Աբելյանը, մեծ հմայքով շարունակելով հանդես գալ Սթեյլլոյի դերում: Շեքսպիրի և կլասիկներէ պրոպագանդը դիտվել է որպէս առհասարակ յուրաքանչյուր թատրոնի գործունեութեան հիմնական ֆունկցիաներէց մեկը և այդ մինչ այն աստիճան, որ հարցին տրվել է նույնիսկ տեսական բնույթ, օրինակ, Վ. ֆախադյանի կողմից, որի կարծիքով «Թատրոնը նախ և առաջ մեծ գրողներէ դրամատիկական դրականութեան մեկնարանողն է ու պրոպագանդիստը. . .»

Այսպիսով, պարզ է մի կացութիւն, — այն, որ հայ ժողովրդի քաղաքական ազատագրութիւնը համընկնում է կլասիկներէ և Շեքսպիրի մշտական և մասսայական պրոպագանդի դործի հետ: Այդ թելադրվել է սովետական դիտողի հոգեւոր կյանքի ներքին հասունութեան պահանջով: Անկասկած է նաև մի այլ հանգամանք. կլասիկայի և Շեքսպիրի եռանդուն պրոպագանդը և նոր դիտողի առաջնորդութեան իրաւի կազմակերպումը զարգացման խթան հանդիսացան թատրոնի համար: Ահա թե ինչու Աբելյանի, ֆախադյանի, Արուս Ոսկանյանի, Մանվելյանի և մյուսների կերտած կերպարները հաջողութեամբ էին նոր մտածողութեամբ և էսթետիկական նոր մեկնարանումներով: Ժառանգութիւնը ինքը զարգանում էր և լրացվում այն կրողների ստեղծած արժեքներով:

Այժմ մենք հնարաւոր ենք համարքւմ խոսել Վ. ֆախադյանի շեքսպիրյան դերակատարութեան մասին, և դա պատճառով, որ ֆախադյանն իրավամբ հանդիսացավ հին և նոր սերունդները կամրջող դեմք և իր արվեստով, աշխատանքով, խոշորագույնը: Մյուս կողմից սովետական ժամանակակից, խոշորագույն ճանապարհ կտրեց և այն մանակաշրջանում նա այնպիսի ճանապարհ զարգացում, որ նա, ինչպէս նշանակալից է նրա արվեստի զարգացումը, որ նա, առհասարակ, լույս է սփռում շեքսպիրյան հայ թատրոնի վրա:

Անընդմեջ զարգացում, հետևողական վերելք դեպի կատարելութիւն — այս է ֆախադյանի տաղանդի առանձնատարելութիւնը — այս է ֆախադյանի տաղանդի առանձնատարելութիւնը — այս է ֆախադյանի տաղանդի առանձնատարելութիւնը

որ ազնվութիւնը տեղ չունի այդտեղ, և փառապաշտ —
Օթեկոն ամէլի արագ է դահաւիթովում՝ դեպի կործանման
անդունդը: Փառապանի պատկերմամբ Օթեկոն ամենից
առաջ մարդ է և նրա ողբերգութիւնը բղխում է թե քաղա-
քական և ազգային, պետական և անհատական հակասու-
թիւնների բաղխումներից և թե մարդկային իրարամբ-
արամադրութիւններից: Օթեկոն սիրում է խելադարի պէս,
որովհետեւ խելացի կերպով սիրել չկարողացաւ: Փառապ-
անի համար Օթեկոն պարզապէս մարդ է, որն ուզում է
ստանալ «իր բաժին բախտալորութիւնն արեւի տակ և մա-
քառում է դրա համար մինչև մահ»:

Այս մարդասիրական, վեհ, խկական մարդկային կեր-
պարը վ. փառապանը կերտել է գեղարվեստական՝ զարմա-
նալի կոնկրետութեամբ: Նա ուսումնասիրել է մալիքի և նրա
միջավայրի նիստ ու կացը, շարժումները: Փառապանը ար-
տաքին մեծ հմայք է հաղորդում իր կերպարին՝ գեղեցկու-
թիւն, զորաւարին պատշաճ կեցիւածք, խրոխտութիւն, և
այս բոլորը ներդաշնակած Օթեկոյի ներքին աշխարհին,
ներքին հարստութեանը, նրա բարդ անցումներին՝ մի վի-
ճակից մի այլ վիճակ:

վ. փառապանի Օթեկոն սովետական հայ թատրոնի
համար մեծ կարեւորութիւն է ներկայացնում: Դա ուսանե-
լի է դերասանի համար. ուսանելի է դիտողի համար. ուսա-
նելի է կուլտուրայի պատմաբանի համար և խիստ ուսանե-
լի է հոգեբանի համար:

Փառապանը մեծապէս նպաստում է թատրոնի զարգա-
մանը Սովետական Հայաստանում՝ նրա առաջին շրջանից
սկսած: Բայց նա հեռանում է երեանի թատրոնից: Նրան
հաջորդում են նոր դերասաններ, մի ամբողջ նոր սերունդ,
որի գործունեութիւնը սկզբունքային նշանակութիւն
ստացաւ նույն թատրոնի կյանքում:

1923 թ. ղեկավարները նշանաւոր ամիս է շեքսպիրյան հայ տարեգրութեան մեջ: Այդ ամիս 10-ին բեմադրվել է «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» կատակերգութեանը: Թատրոնի ղեկավարութեամբ տեսնում ենք «Ուրիել Ակոստա» (Գուցկովի), «Երկու տիրոջ ծառա» (Գուլդենի), «Մոննա Վաննա» և «Սուրբ Անտոնիոսի հրաշքը» (Մեյերլինդի), «Սալոմե» (Ուայլդի), «Երեւակայական հիւանդ», (Մոլլերի), «Մեյվիդոր» (Գուլդի), «Պատվի համար» (Շերվանդադեի), — այսինքն տարբեր էպոխաների, ուղղութեաններ և ոճերի բարդ համադրութեան միեւնոյն բեմի վրա, միեւնոյն ամիսներին:

Շեքսպիրի կատակերգութեանը ցույց է տրվում այսպիսի շրջապատում, բայց արդեն Պետական Թատրոնում, ռեժիսորայի կողմից, Թատրոնի կոմպոնենտ բոլոր տարրերի մասնակցութեամբ, հին վարպետների և սաղանդավոր երիտասարդների կողմից՝ իրականացված: Երիտասարդները թվին էին պատկանում այժմ առաջավոր հանդիսացող դերասանական սերնդի ներկայացուցիչներ Վ. Վաղարշյանը, Հր. Ներսիսյանը, Այ. Ավետիսյանը և ուրիշները: «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» կատակերգութեանը բեմադրող Լեոն Քալանթարը ձգտել էր կենդանաւոր ներկայացում ստեղծել, հորդահոս ծիծաղի ներկայացում, որ համապատասխաներ շեքսպիրյան կատակերգութեան և վերածննդի ոգուն: Բեմադրողի ներքին ցանկութեանն էր եղել՝ անգլիական դրամատուրգի տված հնարավորութեամբ բնագրիկի աշխարհի կողմեր, որոնք որեւէ կերպ առնչութեան ունենային հայ ժողովրդի վերածննդի կյանքի հետ: Եվ Երևանի Թատրոնի բեմում Կատարինյան և Պետրուչիոն, Քրիստափոր Սլայը, Լյուչենցիոն և Գրումեոն — բախտ որոնողների և ուրախ մարդկանց այդ խումբը բարձրացնում էր անբռնադրոս և անսանձ ծիծաղի մի իսկական փոթորիկ: Կատակերգութեան ինտրոդուկցիան ծառայել էր որպէս բանալի:

ներկայացումը կառուցելու անդլիական ու եվրոպական հին ժողովրդական թատրոնի ոճով, խելահեղ տեմպով, ուրախ դիմահաճանդեօի դիսակորույս չարժամար և ռիթմով: Դա մի խելական և սարսափելի ուժի կրտսակ էր, մեծահասակ ֆարգելանց խաղ պատանեկական սիրային զգացումներով, որ ոչ մի իշխանություն չի ճանաչում: Հնարավոր է, որ բեմի վրա կատարվում էր մի բան, որ նման էր հարբած Սլայի կողմից իրականության ընկալմանը: Այլապես ինչպես բացատրել այն, որ դործող անձինք հրաժարվել էին քաղաքակրթական սովորություններից, և լինելով խստաբարո արխատիկրատներ, իրենց զգում էին բնության դերի վերադարձած և դանակներն ու պատռաքաղների փոխարեն օգտադործում էին ձեռներն ու մատները:

Կատարինյան ժողովրդական դերապանուհիներ Արուս Ոսկանյանի և Հասմիկի խաղով երևան էր բերվել տարբեր յուրահատկություններով:

Արուս Ոսկանյանը իր մեծ կուլտուրայով, սրբազան վերաբերմունքով դեպի դրամատուրգի խոսքը, հմայիչ ձայնով և գեղեցիկությամբ, վարպետորեն պատկերում էր և՛ կամակորուքյուն և՛ կանացիություն ու սրտայի փափկություն: Հասմիկը, բեմական խարակտերներն ու տիպեր կերտելու այդ առաջնորդը, Կատարինյային ցույց էր տալիս նրա բնական կուլտուրայամբ, անսանձ կամակորուքյամբ և արիությամբ: Սակայն նա խաղն ալարտում էր անսահման սիրով դեպի Պետրուչիոն, որի սանձահարման արվեստը խոտանում էր միայն «խաղաղություն, հանդստություն, սեր, բարձր իշխանության նկատմամբ հարգանք, կարճ ափս ամենը, ինչ բախտ է համարվում»: Ամբողջ ներկայացումը մի լուրջ դարոց էր Վ. Վաղարշյանի համար (Տրացուհի), Ավ. Ավետիսյանի համար (Գրումիո), Հր. Ներսիսյանի համար (Լյուչենցիո), Հ. Խաչանյանի համար (Գրեմիո): Սրանք բոլորը պատրաստվում էին շեքսպիրյան լուրջ տեսերուտարի համար:

«Կամակոր կնոջ սանձահարումից» անցնում է քսան տարի: Հայաստանում թատրոնները ցանց է ստեղծվում: Բարդանում է թատերական կուլտուրան: Ոչ թե նստուրայիստական դույներ, ոչ թե դեկլարատիվ ռամանտիզմ և ֆորմալիստական անմիտ «հնարադիտություն», այլ բովանդակալից արվեստ, մարդկային ճշմարիտ ապրումների թատրոն, — այսպես էր հասկացվում խնդիրը, և Շեքսպիրն օգնում էր այդպիսի թատրոն ստեղծելու գործին: Արևմտակվրուպական թատրոնը, հատկապես իմպերիալիստական առաջին պատերազմից հետո, իբրև ինտուիցիայի և թափառող ստիներների թատրոն, թշնամի էր Շեքսպիրին, նրան խորթ էր դրամատուրգի աչողջ ռեալիզմը: Սովետական թատրոնը, ընդհանրապես, ընդունելով սոցիալիստական ռեալիզմը որպես ստեղծագործական հիմնական մեթոդ, իբրևն ավելի և ավելի մոտ էր գլուխ Շեքսպիրին: Ամբողջականություն և բազմազանություն՝ ձգտման մեջ սովետական թատրոնի համար Շեքսպիրը դառնում էր հարազատ հեղինակ և նպաստում հայ ազգային սովետական թատրոնի ուժական առանձնահատկության մշակմանը: Բայց այս մասին — հետո:

Լենինականի սկստական թատրոնում և Ստանիսլավսկու անվան ռուսական սկսական թատրոնում բեմադրված «Վենետիկի վաճառականով» Լեվոն Քալանթարը չարունակում էր Շեքսպիրի նոր մեկնաբանություն ուղղությամբ կատարվող իր աշխատանքը: Այս անգամ Քալանթարի խնդիրն է լինում՝ ստեղծել կենտրոնական դադափարով հագեցած և թատերականորեն լավ կադամբերված ներկայացումներ:

Թատրոններում դրույթյուն ունեցող այն հարցը, թե ո՞ւմ համակրել, — Շալոկի¹⁰ն թե Անտոնիոսին, — Քալանթարը փորձում էր նոր կերպ մեկնաբանել՝ վերադարձնելով հերոսության խնդրին նրա քաղաքական և սոցիալական բովանդակությունը:

«Վենետիկի վաճառականը» ներկայացումը մի սատիրա էր Անտոնիոյի հասարակական և առհասարակ՝ տիրող բարեքերի նկատմամբ: Սատիրական ծաղրի էր ենթարկւում դասաւրանը, Շայլոկի ժլատութիւնը: Այդ ծաղրն արտահայտւում էր ուրախացող, պարող և երգող Վենետիկի բնութագրութեամբ: Պահպանւում էր, սակայն, քաղաքի ֆոնը, լերեքականութեամբ տրված Պորցիայի ամբողջ գիծը, որը բերում էր ժամանակի հարցերի ներդաշնակ լուծմանը: Հնարավոր է, որ դերասանական կուլիսովները լրիվ չափով չէին կարողացել իրականացնել բեմադրողի մտահղացումը: Երեք Շայլոկ միայն Լենինականի թատրոնում — Արմենյան, Ամիրիկյան, Զոհրաբյան — բավականաչափ տարբերութիւններ էին ներմուծում ներկայացման և նշանաւոր դերի կատարման մեջ: Մասնաւորապէս Արմենյանն այդ դերը խաղաց սովետական տարիներին, և հիանալի ճանաչելով Յվրոպան, մեխանիկորեն չէր ներկայացնում արևմտ-եվրոպական օրինակը: Այժմ էլ մենք լսում ենք նրա վերիժառու ձայնը, որով նա սլահանջում էր հասուցել մուրհակի դիմաց ո՛չ օտակ մուրհակի համար, այլ հանուն հրեութեան դատի՝ պաշտպանութեան՝ վերջինիս թշնամիներէ առաջ: Արմենյանի հարուստ տեխնիկան և փորձը նրան հնարավորութիւն էին տալիս սակեղծելու Շայլոկի արամք-դրութիւններին, արտաքինի և խոհերի բարդ ամբողջութիւն:

Պորցիայի դերակատարումը Արուս Ասրյանի, Բասանեոյի և Անտոնիոյի դերակատարումները Արտավազդ Փաշայանի և Գեղամ Հարութիւնյանի կողմից, ինչպէս նաև դերասան Կարապետ Արծրունյանը Մարոքքի իշխանի դերում՝ նոր երեւույթ էին կալմում մեր ռեսպուբլիկայի տաղանդավոր երիտասարդութեան դատարարական կոթիւնը:

Շեքսպիրի երկրորդ կատակերգութիւնը, որ բեմադրւել է մեզանում, «Վինձորի չարաճճի կանայք»-ն է (Վաստակ. դերասան Գ. Գաբրիելյանի բեմադրութեամբ): Երե-

վան էր բերվում Ֆարստաֆի կերպարը: Կատակերգութեան
ճանաչողական նշանակութիւնը անչափ խոշոր էր: Ուրա-
խութեան շատրվան էր խփում Շեքսպիրի պլեյադը: Դրան
դուզընթաց ցույց էր տրված աշխատելու ասպետութեան,
պատկազուրիկ և անբարոյական մարդու կերպարը: Ներկա-
յացումը բոլոր մասերում հավասար չէր: Հիմա, տաքինե-
րանց, ներկայացման հետ կապված հիշողութիւնը դժբախ-
տաբէս Հր. Ներսեսյանի հետ կապված հիշողութիւնն է,
նրա Ֆարստաֆի հետ կապված հիշողութիւնը: Այս հան-
գամանքը առհասարակ է այն բանի, որ սեւեռ է կատա-
կերգութիւնը նորից բեմադրել՝ այն իբրեւ ամբողջութիւն
և նրան լիարժեք ձևով մատուցելու համար: Ներսիսյանը
սակզում էր կերպարն իր տիպական հատկութիւններով:
Բացի դրանից, հայ թատրոնը շեքսպիրյան ողբերգութիւն-
ներից հետո ձեռք էր բերում կատակերգութիւն բեմադրե-
լու ուսանելի փորձ, այժմ մոնումենտալութիւն դառնելով
կատակերգութեան մեջ:

Այդ փորձը ներկայումս հարստանում է նոր գծերով՝
պատանի հանդիսատեսի Պետթատրոնում Շեքսպիրի «Ամա-
ռային գիշերվա երազ» կոմեդիայի բեմադրութեան մեջ:
Տիգրան Շամիրխանյանի բեմադրութիւնը հետապնդում էր
խիստ դժվարին մի խնդիր. ներկայացումը կերտել հեքիաթի
պլանով, բայց պահպանելով երկի այն ոճը, որը մոտիկ է
«դիմախների» թատրոնին: Ներկայացման երաժշտական հա-
րակցութիւնը մասով բեմադրութեան ընդհանուր հյուսված-
քի մեջ: Երաժշտութիւնը կատարողական ուժ է: Բացի
դրանից, երաժշտականորեն է տրված հեղինակի տեքստը
հայերեն թարգմանութեամբ, որ անցյալ դարում կատարել
է հայ հայտնի արվեստագետ Վարդգէս Սուրենյանը: Ռա-
նախորդի հնչեղութիւնը, նրա երգայնութիւնը նույնպէս
ներթափանցված են ներքին երաժշտութեամբ: Եթե կարելի
է այսպէս արտահայտվել, երաժշտութիւնը և երաժշտա-
կանութիւնը — դա ներկայացման որակի կեսն է: «Դիմա-
խների տիպի» երկում այդպիսի մոմէնտ պահպանելով, Շա-

ժերխանյանն աշխուհեալ իրականացրել է իր մի այլ մտահղացումը, — պարեր և պլաստիկ մտցնելը որպես դերասանական կատարման մաներա։ Այդ ևս բխում է ամբողջ ներկայացման երաժշտական, ոճային զգացողությունից։ Իսկ ներկայացման գլխավոր խնդիրը ընդհանուր ձևի նրա այդ հատկությունները չեն։ Շամիրխանյանը և դերասաններն անսամբլը ստեղծեցին լիրիքական հնչունություն հեքյաթ — ֆեերիա ներկայացում։ Եվ այդ բեմադրություն հիմնական մոտիվը նրանք իմաստավորեցին որպես վեհ սիրո մոտիվ։ Պատանի հանդիսատեսի Պետթատրոնում «Ամառային գիշերվա երազը» մի ներկայացում է անհանգիստ ու ազնիվ սիրո մասին, որը բարձր նպատակներ է հասնելու ճանապարհին հաղթահարում է ամեն տեսակ անջրպետներ։ Կա նաև մի ուրիշ մոմենտ, — ներկայացման ձևավորումը նրա ընդհանուր գույներով, որ անկասկած հեքյաթային է և իր մեջ ներծծել է ինչ-որ բան հայ ազդային էլեմենտից՝ թե գույների պայծառությունը և թե հավերժական ուրախության ու բնության բանաստեղծական ապրումի զգացումով։ Այդ էլեմենտն էր լեռնում թատրոնի նախընթաց բեմադրության — «Հազարան Բլբուլի» մեջ։ Տվյալ դեպքում այդ ոչ թե մեխանիկական փոխադրում է, այլ Շեքսպիրի բնութագրած իրադրության ինքնուրույն, օբյեկտիվ ըմբռնում։

Կատակերգությունների բեմադրությունների շարքում աչքի ընկնող տեղ է գրավում «Տասներկուերորդ գիշերվա» ներկայացումը Վ. Աճեմյանի կողմից, Լենինականի պետական թատրոնում։

Այս ներկայացման մեջ պահպանված է հայ թատրոնը բնորոշող կենսահաստատման դիժը։ Ուրախ ներկայացում ու իդիլիկ միջավայր։ Մի ներկայացում, որ արթնացնում ու բորբոքում է անօրինակ կայտառություն, ջերմություն և սիրո անկաշառ զգացումներ։ Սրամիտ է նաև ձևավորումը, որ որոշ չափով վերածնում է շեքսպիրյան ժամանակի ներկայացման արտաքին մատուցման եղանակը։

Այսպիսով ամփոփվում է կատակերգական ներկայացումներին մինչ այժմյան փորձը, որից բղխում է մի հիմնական եզրակացություն, — այն, որ հայ սովետական թատրոնը հետամուտ է եղել՝ դանելու կատակերգություն մեծ ձևը, նրա, եթե կարելի է ասել, մշտնջենական անողջ հատկությունը — կենսահաստատման փելիսոփայությունը:



Շեքսպիրի երկերի նոր բեմադրությունների սերիան կապված է Սրբակ Բուրջալյանի ռեժիսսուրայի հետ: Հայ թատրոնը նորից վերադառնում է իր սիրած ստեղծագործություններին: Այս շրջանն ընդգրկում է համարյա թե երկու տասնյակ տարի, — սկսած 1924 թվականից, երբ Ար. Բուրջալյանը իրականացնում է «Համլետը» — մինչև 1942 թվականը, երբ նույն ռեժիսսուրայով, բայց այլ մեկնաբանություն մեր դիտողը կրկին տեսնում է դանիական արքայազն իշխանին՝ Վալարչյանի, Ջանիբեկյանի կատարմամբ:

«Համլետը» հայ պետական թատրոնի բեմի վրա է: Մեթե երկչոտություն չէր զգացվում Ազամյանից և Սիրանուշչից հետո Համլետ խաղալու ցանկություն մեջ: Այս աչք երկչոտությունը դոյութուն ուներ, բայց, բարեբախտաբար, այն մեղմանում էր արդեն նրանով, որ Համլետի դերակատար երկտասարդ արտիստ Հր. Ներսիսյանը չէր թողնվել բախտի քմահաճույքին, — դոյութուն ուներ ուժեղ անոամբլ և մեղանում այն ժամանակ «Համլետը» նախ՝ արվում էր օրպես թատերական ներկայացում: Հիշում եմ նաև, թե ինչպես հարևան ռեսպուբլիկայում նույն դերում հանդես էին գալիս՝ Ուշանդի Զխեիձեն — աղնիվ և էներգիկ Համլետը, և Դավիթաշվիլին — մարդկություն բախտի մասին խառորեն խորհրդածողը, որ դանդաղորեն իջնում էր էլանորի վերձիդ աստիճաններով: Հայ բեմը հենց այն ժամանակ ճանաչեց Համլետ — Իսահակ Ալիխանյանին:

Բայց նա տեսաւ նաեւ վահրամ փափաղյանին մերթ էպի-
րականորեն հանգիստ և հարուստ ինտելեկտով օժտված
երկրասարդ արքայադնի կերպարում, մերթ ժամանակների
կողմ հաստատելուն և չարիքը հնազանդեցներուն տանջա-
լիորեն ծարավի Համբո-Փափաղյանին: Փափաղյանը դիտո-
ղի վրա ուժեղ ազդում էր ոչ միայն արտասանվող Փրավի
հուշական դուռնավորմամբ և «Համլետիզմի» քարոզով, այլև
կերպարի ներքին աշխարհի արտաքին արտահայտությամբ,
դտնելով քանդակման ձևեր մոնումենտալություն պատկե-
րելու մեջ:

Օգտվելով առաջավոր ուսումնական թատրոնի վործից,
կ.ր. Բուրջալյանը հիմնականորեն օգնեց հայ սովետական
թատրոնին՝ կազմակերպելու ներկայացումը որպես ավարտ-
ված բեմական արտադրանք: Բուրջալյանը թշնամի էր բե-
մական բացառիկությունների, որոնք խախտում են ներկա-
յացման կառուցման միասնական դիմը: Մյուս կողմից նա
պաշար է մղում դերասանական արվեստում կեղծ-ոտման-
տիկական պաթոսի գեմ՝ դերասանի արտահայտչական բոլոր
միջոցները ենթարկելով պարզության և բնականության
պահանջներին: Բայց Բուրջալյանը չէր ժխտում ոտմանտի-
կական ողևորումը դերասանի կատարողական մասերա-
յում — նաև շեքսպիրյան դերերում՝ հաճախ տարվելով այդ
ոտմանտիկայով:

Իր բեմադրություններում Արշակ Բուրջալյանը թառե-
րականությունը չեղում էր դործողությամբ: Գործողու-
թյուն և չարժում, ռիթմի դդացում և հուզվածություն
բեմական արարմունքներում — ահա թե ինչն էր հան-
դելու թառերականության: Ըստ որում նա չէր հրաժար-
վում նաև արտաքին դույններից և նույնիսկ դուռնադեղու-
թյունից:

Բուրջալյանը միևնույն չափով հողատար է Շեքսպիրի
կոմեդիայի ու տրագեդիայի ռիթմը դտնելու մեջ: Անստմը-
րայնության դդացումը հաղորդելով շեքսպիրյան ներ-
կայացումներին, Բուրջալյանն այն անց էր կացնում ամբողջ

կոմեդիայում և ամբողջ տրագեդիայում այն միասնական
նշխարով, որ պետք է համապատասխաներ մի դեպքում
Շեքսպիրի երկերի կոմեդիականության, մյուս դեպքում
տրագեդիականության: Բուրջալյանի ներկայացումներում
դուք միշտ զգում էք մի առանձին շունչ, տրամադրություն-
ների իր աշխարհը: «Համբատում» դերասանների հետ ե-
ղած տեսարանը — դա թատրոն է, դերեզմանոցի տեսարա-
նը — մի տեղ, ուր մահվան առկայությունն է զգացվում:
«Օթելլոյում» կլարոսում եղած տեսարանը — դա տաղնա-
պալից գիշեր է, որը լեցուն է անցած և հնարավոր ուղ-
մական իրադարձություններով:

Բուրջալյանի բեմադրություններում, ինչպես նաև
դրանցից առաջ, բայց հատկապես այդ բեմադրություննե-
րում, մի առանձին փայլով է հանդես եկել Արուս Ոսկան-
յանը: Մենք կրկին անգամ հիշեցինք նրան Կատարինայից
հետո: Այլ կերպ լինել չի կարող: Արուս Ոսկանյանն ան-
խոնջ «չեքստերական է», բաղմամաստակ, թերևս ամենա-
բաղմամաստակ «չեքստերականը» հայ տաղանդավոր դերա-
սանություն մեջ:

Ստամբուլ — հին Թբիլիսի, նոր Թբիլիսի, Անդրկով-
կաս, Հյուսիս Կովկաս, Երևան, Մոսկվա, Ղարձալ Երևան:
Ինքնական բարեկամություն Արևելյանի, Սիրանուշի, փա-
վաղյանի հետ, հանդիպումներ և ուսուցում դերասանուհի
Հրաչյայի հետ, աշխատանք նոր սերնդի հետ: Մի կյանք,
որ նվիրված է եղել հայրենական և արևմտա-եվրոպական
դրամատուրգիային: Կատարինա, Պորցիա, Միստրին Փորդ,
Օֆելիա, Դեզդեմոնա, Լեդի Մակբեթ, ու միևնույն ժա-
մանակ Նորա (Իսսեն), Անտիոննե (Մոֆոկլես), Կրուչի-
նինա (Օստրովսկի), Ռաուտանդեբայն («Ջրասույզ Չան-
գը»), Մարգարիտ (Շիրվանդադեի «Պատվի համար»), —
բարձր ինտելեկտի և բուռն հուզականության կուլտուրա,
խոհուն, լուրջ, միշտ ուսյալ և բեմում արվեստի ճշմար-
տությունը միշտ որոնող, — այսպես է մեր Արուսը: Նա
«ուրբանիստ» էր իր մտածողության ամբողջ կառույց-

վածքով և ուրբանիստական մեծ քաղաքակրթության դե-
րասանուհի:

Ին՞չն է բնութագրում դերասանուհու վերաբերմունքը
դեպի շեքսպիրյան կերպարը՝ հրաշալի արտաքինի ներկա-
յության և արտաքին մաներայնության բացակայության
պայմաններում: Արտաքուստ նա համեստ է, ներքուստ —
փառահեղ: Նա կերպարին խորամուխ էր լինում մինչև այդ
կերպարն առավելագույն չափով ապրելը: Նա կերպարը
համակում էր սևիական վարպետության միս ու արյունով,
նշելով խորամարանորեն հետևողական վարձագրիծը, մինչ-
քան լիակատար վախճան: Լինելով դրամատիկական
մեծ դերասանուհի, նա ուներ թատերական
վարպետի ամենաթանկագին հատկությունը — կերպարի
ռիթմի գլխացումն ու դաստիարակումը և շարժման էքսպրե-
սիվությունը: Բեմի վրա նա անսահմանորեն իմաստուն էր,
այդ իմաստությունն առատաձեռնությամբ սփռելով իր հա-
յացքով, ժեստերով, խոսքով, որը նա միշտ համարում էր
իր արվեստի հիմնական դործիքը: Արուս Ռսկանյանը խոս-
քից հրաշք էր կերտում՝ մանրակրկիտորեն դռնելով դրա-
մատիկական երանգները: Նա իմաստի, իդեայի, էմոցիայի
դերասանուհի էր: Նրա բեմական դերի երաժշտականու-
թյունը մշակվել էր մինչև պոետիկ վերտոկոտվածություն:

Հայ թատրոնի պատմության մեջ Արուս Ռսկանյանը
միակն է, որը շեքսպիրյան կին կերպարների մի ամբողջ
պատկերաբան ստեղծեց:

Կատարինա՞: Նա կատարինա էր: Պո՞րցիա: Նա Պորցիա
էր: Միստրիա Ֆո՞րդ: Նա Վինձոքի սանամայր էր: Արուս
Ռսկանյանն այդ դերերում հիանալի դուպակցում էր Պորցի-
այի բանաստեղծականությունն ու խոհունությունը, կովա-
բարությունն ու կանացիությունը, գլխաճուլությունն ու բա-
րոյականությունը: Դերասանուհին ստեղծում էր անադարտ
ու վեհ, բայց և «երկրային» սիրո կերպարներ: Մի՞թե
ապշեցուցիչ է նրա հրաշանման կարողությունը՝ շեքսպիր-
յան կատակերգական դերերից սուղվել Օֆելիայի, ապա և

Դեղբեմոնայի ողբերգական տառապանքների ծովը, որպեսպէս
հասնել մռայլ ու արի լեզի Մակրեթին, որ ավելի չար,
ավելի քաջարի է, քան ինքը Մակրեթը: Սարսափելի է
հիշել այն հռչակավոր տեսարանը, ուր Արուս Ռսկանյան —
Լեզի Մակրեթը ոչ միայն օրհնում է Մակրեթին՝ սպանու-
թյուն կատարելու, այլև ինքն էլ ավարտում է նրա չարա-
գործությունը՝ երկու արջունոտ դաշույնները ձեռքին դուրս
դալով այն սենյակից, ուր կատարված է ոճիրը: Դրա հետ
միտան Մակրեթի մէջ առաջացած խզելի խայթը աճում է
Լեզի — Ռսկանյանի հոգում: Դերասանուհին պատշաճ դույ-
ներ է դնում կերպարի կանացի բնությունը և դրա նոր
հակասություններն արտահայտելու համար:

Դեղբեմոնա — Արուսն անմոռանալի է բոլորովին այլ
հատկություններով, քան Օֆելիան, էլ չխոսենք Լեզի Մակ-
րեթի մասին: Ինչպիսի հաիշտակությամբ էր նա լսում
մոտրի պատմածներն իր կյանքի դաժան օրերի մասին: Նա
Օթելլոյին սիրեց նրա հետ համերաշխության դժացումից
դուրս, համակրելով նրան, նրա թողութիւն, նրա մօրը,
որի համար Դեղբեմոնան, վեցնախկցի աղնվազարմ այդ աղ-
ջիկը ցանկալի հարս կլինէր: Միայն իր բախտի համար չէ,
որ սենատում Արուս — Դեղբեմոնան անհանդատություն էր
զգում: Նա հայացքով փնտրում էր մայրին և վախենում
նրա վիճակի համար: Արուս Ռսկանյանը տեղն ու տեղը,
բեմում սուրբում էր երկու կյանքով — մեկը պատկանում էր
ծերունի հօրը, մյուսը — մայրին, դորսվարին: Անհանդու-
սությունն ուժեղանում էր: Դերասանուհին անասելի ճի-
գեր էր թափում սենատի առաջ լիակատար պատշաճություն
պահպանելու համար, երջանկության սպասող անարատ
աղջկա զգացումը ճիշտ և խորը պատկերելու համար:

Եվ երբ հայրը, Բրաբանցիոն անիծում է աղջկան,
մայրին հաժառարկիւմ լինելու պատճառով, Արուսն իր գու-
լիւ թեքում է Օթելլոյի կրծքին՝ որոնելով փրկություն իր
ճակատագրից: Հանուն մարդու հանդեպ ունեցած պարագի-
նա մայրին խնդրում է ներել Կաստիոյին, և դա այնքան

անմեղսականորեն է կատարում դերասանուհին : Չէ՞ որ ոչ թե բանականությունը, այլ սրտերի մտերմությունն է Դեղդեմոնային տանում մարտական Կիպրոս : Եվ մավրն ի՞նչ պես կարող էր չհավատալ նրա անաղարատության, որ առավելագույն պարզությամբ ցույց է տալիս դերասանուհին : Դեղդեմոնայի մարդասիրական հոգին ընդունակ էր տառապելու Օթելլոյի համար, Կասսիոյի համար, իր և բոլոր նրանց համար, ովքեր պաշապանության կարիք ունեին : Մեռնելիս Արուս-Դեղդեմոնան խնդրում է խնայել ոչ թե իրեն, — ինքը հազար անգամ անմեղ է, — այլ դարձյալ Կասսիոյին : Սա պետք է ապրի, պետք է ապրեն Օթելլոն և ինքը, ապրեն սիրո և մարդկայնության համար : Սակայն մահը վաղուց էր հետապնդում Դեղդեմոնային : Դերասանուհին համալիչ կերպով նախապատրաստում էր դործողությունները, ողբերգական ընթացքը, որն արագացվում էր Փաղոյի չարանենդ ձեռքով : Արուս — Դեղդեմոնան անմիջական է, մանկան պես մաքուր է մարդկանց հետ ունեցած փոխհարաբերություններում, նրա դեմքին միշտ զարմանք է արտահայտվում մավրի տարօրինակ արարմունքների հանդեպ :

Ռենեսանսի դարաշրջանի կնոջ կերպարը դերասանուհին վերարտադրում էր բացառապես վեհացնող երանդներով : Նրա կատարմամբ Կատարինան, Պորցիան, Դեղդեմոնան սոսկ միայն հիշեցումներ չեն անցյալի մասին :

Արուսի Դեղդեմոնան, ոչ թե խանդի, այլ սիրո զոհըն է : Կատարինայի դերում նա կռվարար է ոչ կռվարարության համար : Պորցիայի դերում նա բնավ էլ հաշվենկատ կին չէ, որն իր համար փեսացու է ընտրում : Պոռտիկությունը համակված սեր — այս հատկությունը նրա համար ամենարժեքական զգացումն էր, և դերասանուհին պայքարում է հենց իսկական մարդկային հոգեկան բարձր հատկությունների համար, որոնք հարկավոր են ոչ թե անցյալի, այլ ապագայի մարդկանց : Մեր կարծիքով այս է Արուս Ռսկանյանի մեծ ծառայությունը հայ բեմում չեղնապիրյան կերպարների ստեղծման բարդ պրոցեսում :

Վերևում շարադրվածը մի անգամ ևս ցույց է տալիս ազգային սահմանափակվածության լիակատար հաղթահարումը թատրոնում, արվեստի այն արժեքները, ստեղծումը, որոնք միութենական հասարակայնության ուշադրություն են գրավում:

Հայկական շեքսպիրյան թատրոնի զարգացումը ընթացել է, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, կուլտուրայի ստեղծման այն ուղիներով, որոնք դեռ հայկական ռենեսանսի ժամանակներից իրենց էությունը կրել են հումանիտական՝ Արևմտյան Եվրոպայում Ռենեսանսի բացակայության պայմաններում:

Սովետական ժամանակ հայ թատրոնը հատուկ տեսակետով կադմակերպվեց որպես մասսաների վրա ներգործող հակայական ուժ իր արվեստի օրգանիզմով, որ արդեն խիստ բարդ էր:

1922—23 թ.թ. առաջին «սաղմային» բեմադրություններից մինչև «Համլետի» և «Օթելլոյի» Ֆեոտիլավային ներկայացումները հայ շեքսպիրյան թատրոնը, հաղթահարելով հակառակիստական ազդեցությունները, նորանոր առանձնահատկություններ էր ձեռք բերում և դրսևորվում էր որպես իր հատուկ տեմպերամենտն ունեցող թատրոն: Անցյալի ժառանգությունը ո՛չ միայն զարգանում էր: Սկսեց իշխել բեմի նոր վարպետների սովետական սերունդը: Այժմ կարող է խոսք լինել նոր ժառանգությունը պահպանելու և զարգացնելու մասին:

Այսպիսի հանգամանքներում էր իր շեքսպիրյան ներկայացումներն իրականացնում Արմեն Գուլակյանը:

Շեքսպիրյան նոր ներկայացումների աչքի ընկնող կողմը այն էր, որ նրանց մեջ կարելի էր նկատել բեմական ընդհանուր կուլտուրայի հետադա վերելքը:

Այդ ներկայացումները ուղենիշների նշանակություն էին ստանում այն իմաստով, որ նույնիսկ «Մակբեթի» բե-

մադրությունը 1930 թ., նրա ամբողջ միջնակուցյամբ հանդերձ, և Շեքսպիրը «նոր ձևով» տալու ձգտումով, ախտիվորեն միջամտելով դրամատուրգի աշխարհայացքին և տրագեդիայի կառուցման սկզբունքին, — կրկնում եմ, նույնիսկ 1930 թ. «Մակբեթը» բուռն հետաքրքրություն առաջացրեց դեպի կլասիկ դրամատուրգիան և Շեքսպիրի ինտերպրետացիան:

«Մակբեթի» բեմադրությամբ մերջ դրվեց այն ընդմիջման, որ եղել էր Շեքսպիրի երկերի վրա կառավարող աշխատանքում: «Մակբեթի» ներկայացմանը, բացի «ձերերից» մասնակցում էին Հր. Ներսիսյանը (Մակբեթ), Ռուդան Վարդանյանը (Լեդի Մակբեթ, Արուս Ռսկանյանի հետ միասին), Գ. Զանիրեկյանը (Մակդուֆ), Վ. Վարդանյանը (Բանկո), Ալ. Ալեքսիսյանը (Անդուս): Պետք է մատնանշել, որ Ա. Գուլակյանի մեկնաբանությամբ Անդուսի համեմատաբար փոքր դերը մեծ նշանակություն ստացավ: Արտիստ Ալեքսիսյանը պայծառությամբ տվեց պալատական խորամանկ ինտրիգանի կերպարը՝ օգտագործելով իր տաղանդի բոլոր միջոցները՝ դեպուտիտի անկման ու վերականգնման ներքին պատճառներն արտացոլելու համար: Վարպետորեն թաղցրած չարիքի մարմնավորման սկզբունքով ստեղծված, Անդուս-Ալեքսիսյանը այդ չարիքի դեմ բողոքի դաջում էր առաջացնում: Խարակտերի այդ պայծառությունն անմոռանալի է մնում այն լավագույն կերպարների շարքում, որ ստեղծել է հայ չեքսպիրյան թատրոնը:

«Օթելլոյի» նոր բեմադրության մեջ Արմեն Գուլակյանը դեկլավարվում է մի սկզբունքով — ճանաչել երկն այնպես, ինչպես որ այն կա — դրա ներքին բարդությամբ: Ոչ թե լայնությամբ, այլ խորությամբ, ոչ թե կոնցեպցիա առանց խարակտերների, այլ կոնցեպցիա խարակտերներում և դրանց շարժման մեջ:

Գուլակյանը մարդուն փնտռում է նրա առավելագույն մարդկային հատկություններում, ըստ որում այն տրա-

մարանությունը, որով զեկամարվում է նա, պետք է հանգեր ազնիվ մարդկայնության, որն իշխում է չարիքի վրա: Հաղթում է մարդը, այն ամենն, ինչ որ նրա մեջ առաջադիմական է: Գուլակյանի «Օթելլոն» նոր մալրեր ու Յազոններ, նոր Դեզդեմոնաներ ու էմիլիաներ է ծնում: Ո՛չ առանց որոշ հալարտության կարելի է ասել, որ հաղթադյուռ են այն թատրոնները, որոնք Շեքսպիրի ամենաբարձր տրագիկան կատարողների դրեթե երեք կազմ ունեն: 1941 թ. ապրիլի 19-ին, 20-ին, 21-ին ռեսպուբլիկայի մայրաքաղաքի դիտողը Օթելլոյի դերում տեսավ Փափաղյանին, Ջանիրեկյանին և Ներսիսյանին, Յազոյի դերում — Մանվելյանին, Ալեխոյանին, Բեյլերյանին, Դեզդեմոնայի դերում — Արուս Ոսկանյանին, Ռուզան Վարդանյանին, էմիլիայի դերում — Աննա Մկրտումյանին, Վարվարա Մեղրումյանին: Այդ ներկայացումներին մասնակցում էին այն դերասանները, որոնք լուրջ փորձ ունեին Շեքսպիրի վրա կատարվող աշխատանքում, օրինակ, Վ. Վարդանյանը Կասիոյի դերում: Թատրոնի դերասանական խմբում կային այնպիսի դերասան-դերասանուհիներ (օրինակ, Գարազաշ, Դավիթ Մալյանը), որոնք հաճախակի մասնակցել էին հայկական շեքսպիրյան ներկայացումներին:

Օթելլո-Ջանիրեկյանը և Օթելլո-Ներսիսյանը խնդիրը լուծում էին յուրաքանչյուրն օրիգինալ կերպով: Նրանցից յուրաքանչյուրի կատարման մեջ հանդես էր գալիս դերասանական ուրույն անհատականությունը:

Գ. Ջանիրեկյանի դերակատարմամբ Օթելլոյի կերպարի մեջ դիտողը տեսնում է, թե ինչպես է սկիզբ առնում նրա ողբերգությունը և իր ներքին արամաքանությամբ գալիս հասնում վախճանին, — այսինքն Օթելլոյի հոգեբանության էվոլյուցիան: Հր. Ներսիսյանի դերակատարմամբ ներքին արամաքանությունը կարծեք խախտված է: Եթե Ջանիրեկյանը «զսպում է» կրքերը, Ներսիսյանն «անդուսպ է»։ մեկը իշխում է իրեն, մյուսը բաց է թողնում կրքերի երասանակը՝ փոթորիկ առաջացնելով: Ջանիրեկյանի Օթելլոն ամե-

նից առաջ ապրում է մարդով և նրա ապրումներով: Ներսիսյանը սկզբում բարեհոգի զինվորական է, որ կարող է հեշտությամբ իրեն հանձնել փոթորիկներին՝ վերջում խելահեղ ցնցումների և կործանման առաջ կանգնելու համար:

Երկու Յագո — Մանվելյան և Ավետիսյան — նույնպես տարբեր են: Ավետիսյանն արտաքուստ հանգիստ է և աշխատում է լինել համակրելի: Մանվելյանը չարագործի գերը խաղում է նախապես որոշած միտումներով, մինչդեռ Ավետիսյանը բացվում է իբրև չարագործ գործողության ընթացքում: Մանվելյանի Յագոն կարծեք միշտ և շարունակ չոքած է իր զոհի հոգուն, մինչդեռ Ավետիսյանն իրեն պահում է Օթելլոյից մի որոշ տարածություն վրա, որպեսզի լինի նուրբ, բայց և արյունարբու:

Սակայն անցնենք «Համլետին», որը վերաբեմադրվեց պատերազմի օրերին և նոր նշանակություն ստացավ:

Մեղանում դա ամենակազմակերպված չեքսպիրյան ներկայացումն է իր մասսայական տեսարաններով, իր ձևակայացումն է իր մասսայական տեսարաններով, իր ձևավորման սկզբունքով: Ոչ սովորական մեկնաբանություն էր տրված ուրվականին: Երևում է միայն ուրվականի գլուխը՝ լույսի ճառագայթը երեսին ընկած. թվում է թե շարժվում և քայլում է մի գլուխ և ուրիշ ոչինչ, — այն էլ համատարած խավարի մեջ: Դա աղբում էր դիտողի երեակայության վրա, համարյա թե ֆիզիքական վախ պատճառելով նրան:

Ներկայացումը մտահղացված էր այն նպատակով, որ ցույց տրվի պալատական կյանքի խժուժությունը և բռնակալության արյունոտ գեմը, միաժամանակ Համլետը՝ որպես ակտիվ դեմք: Վաղարշյանի Համլետն ալպիսին է, մինչդեռ Զանիրեկյանը վերականգնում էր տրադիցիան: Նա ընդառաջում էր համլետականություն հասկացողությանը, իսկ Վաղարշյանը չեչուում նրա բնավորության ակտիվությունը՝ իծնե ակտիվ եռանդուն բնավորությունը: «Լինե՞լ թե չլինե՞լ» ոչ այնքան այդ առեղծվածի լուծման համար, որքան լինել պայքարելու համար՝ հանուն չարիքի

ողնջացման: Վաղարշյանի Համլետը դուրս է պրծնում հա-
կատություններից, որպեսզի հաստատի գործելու իր իրա-
վունքը:

Կարելի՞ է վիճել Վաղարշյանի հետ. կարելի է. վիճել
են նրա հետ և վիճերը մինչև այսօր չեն դադարում: Կա-
րելի է ասել, որ նա ոգևորվում է Համլետի բնավորության
մեկ կողմով, քիչ և կամ պակաս ուշադրություն դարձնե-
լով այլ կողմերի վրա: Կարելի է ասել, որ նա փիլիսոփա
Համլետից դերադասում է գործող Համլետին, բայց ան-
ժխտելի է Վաղարշյանի խիզախությունը և իր մտահղաց-
ման մեջ ոճի զգացողությունը: Վաղարշյանը կատարում է
նաև տեքստի կոմենտատորի դերը, — կարծեք նա բացա-
տրում, մեկնաբանում է տեքստի այս կամ այն հատվածը,
և որովհետև այդ ֆունկցիան կատարում է իր մտածողու-
թյան ուժով, ապա նա ակտիվ է ոչ միայն ցանկություննե-
րից և կամքից դեղված, այլև մտքից և մտածողությունից:



Այժմ հիմք կա փորձել պատասխան տալու այն հարցին,
թե ո՞րն է Շեքսպիրի դերը հայ թարտոնի ոճի կադմավոր-
ման պրոցեսում, մասնավորապես նրա զարգացման սովե-
տական շրջանում: Բայց կա նաև մի ուրիշ հարց. հայ ի-
րականության մեջ չկա՞ն արդյոք այն ձևերը և դրանց
զգացումը, որոնք զուգակցվեին շեքսպիրյան ոճի մոնումեն-
տալության հետ: Այս հարցը գիտականորեն մշակված չէ
և մեր պատասխանը ոչ ակադեմիական բնույթ կկրի:

Այժմ բացատրելու չէ, թե ինչու պետք է վերհիշել այն
խորը կիրճը, որ ծածկված է ահեղ անտառով, և նեղ,
դժվարանցանելի արահետը հետիոտնի համար, որ հաղթա-
հարվում է մարդու կամքի լարումով, ձգվում է կիրճով
դեպի ներքև, և ապա վեր, դեպի բաց հորիզոնը, որ կըռթ-
նած է հարթավայրին, իսկ այստեղ հպարտ կանգնած է դեռ
չբանդված Տաթևի վանքը — ժողովրդի ողբերգությունների

և բնական աղետները վիճան: Բացատրելու չէ, թե շեքսպիր-
յան մոնոսոնիան տալու թյան հետ ինչպիսի, թեկուզ հեռավոր
առնչություն կարող է ունենար հայկական բնության այդ
հրաշքը, որ միավորում է անսահմանորեն ահավոր և իր
ծավալով վիթխարի կիրճի երկու կողմերը,— Սատանայի
կամուրջը, որը մարդու ձեռքով չի կառուցված, բայց իր
ծանրությամբ և ներգործման ուժով որոշ տարածության
վրա թաղցրել է իր տակ և ստիպել է լռել աղմկալից Որո-
տան գետը: Միայն ազատվելով Սատանայի կամուրջի տի-
րակալությունից, Որոտանը հսկայական վիշապ-օձի
նման, ամբողջովին փրփրադեղ, դալարվում-ձգվում է դեպի
կիրճի խորքը:

Մենք դառնում ենք վանքի շենության ամենաբարձր
կետում, որտեղից բացվում է բնության հոյակապ սլա-
կերը անտեսանելի ձգողական ուժով, որ կոչում է դեպի
ոչնչացում՝ հիշաչար քարակույտերի միջև: Այստեղ տեղի
էր ունեցել արյունոտ դատաստան հայ ժողովրդի ազատա-
րարները դեմ: Եվ այստեղ այնպես սարսափելի է, ինչպես
Յագոն ու Ռիչարդը:

Կիրճով ներքև ենք իջնում: Մի ուրիշ արահետ: Հան-
կարծ այն հասավ մի հրապարակ, որ նվաճված է նույն
այդ ահեղ բնությունից: Ազատված վայրի մի նեղ շերտում
կանգնած է տիրաբար և ճարտարապետորեն քնքույշ բյու-
րեղացած, մեծածախալ խաչքարը, որ իշխում է վիթխարի
կիրճի ամբողջ տարածության վրա: Ներքևում, Որոտան
դետի մոտ գտնվում են հնադարյան բերդի ավերակները,
որ ժողովուրդը վերադրում է մեծ զորավարին, որը վե-
րադարձրել է իր երկրի անկախությունը: Իսկ վանքի բա-
կում հարաչարժ սյունը, որ կառուցված է մեր նախնիների
ձեռքով, մի՞թե չի ասլշեցնում մեզ, ինչպես և հայկական
հրաչալի ճարտարապետության այն բոլոր բեկորները, ո-
րոնք հանդիպում են մեր ճանապարհին և որոնց մոնումեն-
տալ ձևերը այժմ փոխադրված են Կառավարական Տան
ամբողջ շենքի և Պետոպերայի շենքի վրա, ուր մտել է

Շեքսպիրն իր Օթելլոյի և Դեղդեմոնայի երաժշտական ներկայացման ամբողջ մոնումենտալութեամբ:

Այն, ինչ որ շեքսպիրական է, մեղանից է և մեր մեջ է: Մի՞թե մեր թատրոնը չէ, որ յուրացնելու է պատմութեան մեծ շնչի այդ ոճը: Մի՞թե այդ զգացումները չէին, որ վերակենդանացան Ադամյանի, Սիրանուշի, Աբելյանի փառալուստի ստեղծած կերպարներում:

Մեր օրերի հայ թատրոնը Շեքսպիրից սովորում է կենսահատառուում, զգացումների անվերջութուն և խորք միտք: Հենց այդ էլ նշանակում է ստեղծել ու դաստիարակել այն հատկութիւնները, որոնք մոտիկ են հայ ժողովրդին:

Մենք հեռու ենք այն մտքից, որ հայ սովետական բեմում Շեքսպիրն անցնում է ոճային առանձնահատկութիւնների կուտակման պրոցեսից դուրս: Մեր թատրոնի պրակտիկան խոսում է այդ առանձնահատկութիւնների պոյութեան և այն մասին, որ դրանք փոխանցվում են ուրիշ, նոր առանձնահատկութիւններին: Արտիստների դրեթե չորս սերունդ աշխատում է առանց Ադամյանի ու երկու սերունդ — առանց Սիրանուշի: Բայց Ադամյանի և Սիրանուշի խաղի պարտիտուրան թանգարանային ուսումնասիրութեան առարկա չի դարձել (նրանց իրերն են գտնվում թանդարանում), — այն գտնվում է մեր ժամանակակից վարպետների կենդանի ստեղծագործութեան մեջ: Դիմադրելով XIX դարի 80-ական թվականների ռեակցիայի շրջանի միստիկային ու պեսսիմիզմին, Ադամյանն իր համլետին հասցնում է ճշմարտութեան և բարձր մորալի: Ադամյանի ստեղծած կերպարը Սիրանուշի խաղի մեջ մի նոր գիծ է ձեռք բերում — ինտելեկտի ուժը: Աբելյանն Օթելլոյին տվեց բանաստեղծականութիւն, Փառալուստը — հրեղեն տեմպերամենտ: Ընթացողութեան և մորալի հաղթանակ, ինտելեկտի ուժ, բանաստեղծականութիւն, հրեղեն տեմպերամենտ և անաղարտ սիրտ ծաղալ, — այսպես է մեզ պատկերանում շեքսպիրյան այն կերպարը, որ ստեղծվել էր դեռ մինչ սովետական ժամանակ: Մինչ սովետական

Թատրոնում կլավիշիոսը արքայական կոչում կրող սոսկական չարագործից սովետական Թատրոնում վերածում է հումանիստ Համլետի դեմ պայքարող ուժի: «Օթելլո» տրագեդիան այլևս դոյություն չունի որպես տրագեդիա խանդի մասին, այլ յուրացվում է որպես սիրո և ազնվության տրագեդիա: Մարդկայնությունը դարձավ հայ չեքոսլովյան ներկայացումների ընդհանուր գիծը: Այս է դործի էությունը: Այս արդեն հաջողություն է: Մենք դնում ենք դեպի միասնական Շեքսպիրի միասնական գիտակցությունը:



Եզրակացություն:

Հայ սովետական Թատրոնն աշխատել է չեքոսլովյան ժառանգության պատասխանատու մասի վրա: Նա սխտեմաարկորեն վերադառնում էր այն երկերին, որոնք կազմում են անգլիական դրամատուրգի համաշխարհային փառքը:

Մշտապես առնչվելով Շեքսպիրի հետ, հայ քատրոնն ընդլայնեց սեփական ստեղծագործության հորիզոնը:

Շեքսպիրով դաստիարակվել են հայ սովետական բեմի վարպետների նոր սերունդները:

Մեր դիտողին դաստիարակել **հումանիզմի**, սիրո, իդեալների, բարձր բարոյականության, սովետական վերածնունդի էպոխայի մարդու փիլիսոփայական ու գեղարվեստական ձգտումների ոգով, — սրանումն է կայացել և կայանում է մեր չեչտակի առաջնությանը Շեքսպիրի ժառանգության լիակատար յուրացման ճանապարհին:

ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ՀԱՅ ԴՐԱՄԱՏՈՒԳԻՒԱՆ ՀԱՅՐԵՆԱԿԱՆ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ ԵՐԿՈՒ ՏԱՐՈՒՄ

ՄԻ ԶԱՆԻ ԽՈՍՔ ՆԵՐԱԾՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽԱՐԵՆ

Գերմանական Ֆաշիզմի դեմ մղվող Հայրենական մեծ պատերազմը նոր էջ բաց արավ արվեստի, թատրոնի, ինչպես նաև դրամատուրգիայի համար։ Այժմ դրամատուրգիան ապրում է նոր էտապ և նրա պռաջ ծառացած խնդիրները նոր խնդիրներ են, ամենահուղիչ խղետներ և էմոցիաներ, որ երբևէ մարդ իր կյանքում կարող էր ապրել։ Երևան եկավ սովետական մարդուն նոր իրադրություն մեջ նկարագրելու անհրաժեշտությունը և պահանջը։ Հայրենիքի պաշտպանության դադափարի արտացոլումը այս իրադրության մեջ նոր թափ ստացավ։ Գերմանական Ֆաշիզմի մերկացման և ոչնչացման խնդիրը դրամատուրգիան պետք է որդեգրեր իրրև բարձր խնդիր։

Դրամատուրգի համար զծագրվեցին դադափարների, զգացումների, պատկերների նոր հեռանկարներ։ Դրամատուրգի նշանակությունն աճեց և, թեև հեռավոր անցյալում, ինչպես օրինակ՝ Շիլլերին թվում էր, որ դրամատուրգի քաղաքական անփորձությունը դուրե նրա բանաստեղծական առավելությունն է, սակայն մենք կարող ենք ասել, որ այդ պայմանը մերը չէ և լինելով գեղարվեստական պատկերի պաշտպան՝ մերժում ենք այն հայեցողական դարձնելու միտումը։ Ինքը՝ Շիլլերը եղել է նաև ահաբեկ պատկերի գեղարվեստագետ և հրապարակախոս,

երբ օրինակ՝ «Ճիւստիցիա դաժադրության» մեջ, ի թիւս
այլ մտքերի, հայտնել է և այն միտքը, որ եթե գերմանա-
ցիները օտար երկրում, ինչպիսին Իտալիան է, բռնակալ-
ների կատաղի թնամիններ են, ապա որպիսի՝ մոլեգնու-
թյամբ նրանք կաշառականն բռնակալներին իրենց երկ-
րում...

Հատկապէս դրամատուրգիայի ասպարիզում քաղաքա-
կան անխորճությունը ոչ միայն բանաստեղծական առաջի-
նության համար նախադրյալ լինել չի կարող, այլ և ընդ-
հակառակը, բանաստեղծական առաջնություն ձեռք բերե-
լու համար հարկավոր է քաղաքական մտածողություն և
փորձառություն ձեռք բերել: Տարբալուծվելով իր ստեղծած
դորձող անձանց մեջ՝ դրամատուրգը չի դադարում դա-
տախազ լինելուց և որ նույնպէս կարևոր է՝ նա ամենա-
խելացի մարդն է լինելու, քան նրա բոլոր դորձող ան-
ձինք և ամենախելացի մարդկանցից մեկը՝ օժտված ան-
պայման պետական ուղեղով: Նրա դրվածքում երևան է
դալիս ոչ միայն անհատն իր «ճակատագրով»․ նրա դըր-
վածքում երևան են դալիս մարդկային դանդաղներ, ժո-
ղովուրդներ և պետութայններ, և կարծեք թե դրամատուր-
գի ձեռքին է այն մոգական դաժադանը, որով տնօրինվում
և կամ տնօրինվելու է ազգութայնների և պետական կար-
գերի բախտը: Իհարկէ մոգական դաժադան դոյություն
չունի, բայց պետք է լինի ուսալ պետական մտածողություն
և դա է թափանցում դրամատիկական երկի էութայնը:

Գուցէ իսկապէս ոչ մի ժամանակի դեղարվեստական
պատկերի ախտիվիտետն այնքան բարձր չի եղել, որքան
այժմ և դրամատուրգի մտածողության պետական բնույթն
այնքան ահնհայտ, որքան Հայրենական պատերազմի շըր-
ջանում: Եվ դա հասկանալի է — դրամատուրգիան ոչ մի-
այն դրականություն է, դրամատուրգիան թատրոնի բո-
վանդակութայնն է, իսկ թատրոնը կենդանի հանդիսատե-
սին վերադարձնում է այն, ինչ դրամատուրգիան վերց-
րել է իրականութայնից: Այսպէսով, տասնյակ և հարյուր

հազարավոր հանդիսականներ դրամատուրգի շնորհիվ դե-
տում են իրենց հուզող կյանքը՝ անմիջականորեն չմխելով
ներա բոլոր կողմերին։ Թատրոնն ստեղծում է դոկտրին
ունեցող իրականության պատրանքը, այսինքն նրա երկ-
րորդ «իրականացումը» — այժմ արդեն կյանքից բեմի-
վրա։ Եվ այդ բարդ պրոցեսի մեջ միշտ էլ վճռական նշա-
նակություն է ստացել դրամատուրգի մտածողությունը և
ներա ստեղծած դեղարվեստական պատկերը։

Սրա դեմ կարծեք թե առարկություն չկա, կամ ան-
հայտ է նույնիսկ թե ի՞նչու պետք է առարկություն լինի։
Իայց երբ դալիս հասնում ենք Հայրենական պատերազմի
ժամանակաշրջանի դրամատիկական ստեղծագործություն
հարցերին՝ ապա դրամատուրգներից ոմանք մնալ ասում
են. «Հիշեցե՛ք հին ասացվածքը — երբ թնդանոթները որո-
տում են՝ մուսաները լռում են», կամ դրամատուրգի հա-
մար հիմա կարող է միայն ժամանակավոր դործ լինել,
ժամանակը շտապում է, մենք նրա հետևից, միևնույն է՝
չենք հասնի»... Ճիշտ այս հոգեբանությամբ օժտված
մարդիկ շտապում են ժամանակից շուտ «սպանել» նույն-
իսկ այն սակավաթիվ երկերը, որոնց վրա հիմնվել կա
տաղանդավորության դրոշմը, միայն այն պատճառաբա-
նությամբ, բառացիորեն այսպես է ասվում, որ օրվա
դրությունը փոխվեց, պետք է վերանայվի նաև «գրվածքի
ազդեցությունը նշանակության ակցիան»։

Հետաքրքիր է ոչ այնքան այս դատողությունները
ծաղման աղբյուրը, որովհետև վերջիվերջո դժվար է
կռահել, որ դրանց հեղինակը խորը թիկունքում նստած
բեռնահանգստացող գրողն է։ Մեզ դառնացնում է մի այլ
հարց — թե ի՞նչու թիկունքի դրամատուրգիան ստեղծա-
գործական ուղու լարման այն աստիճանին չպետք է հասնի,
ինչ աստիճանի, որ մարդկային ոգին լարվում է պատե-
րազմի պայմաններում։ Պատերազմը արտակարգ սրություն
է հասցրել մարդկային միտքը։ Իր տրամաբանական խրո-
տությամբ պատերազմը մարդուն մղում է նորանոր

խնդիրները: Այլ պայմաններում դուք մարդն այն-
 քան արագ էի փոխվում և հասունանում, որքան պա-
 տերադմի պայմաններում: Փոխվում է հեռեւապես մարդու
 գործունեության ութթիւ, տեղի է ունենում կամքի կենտրո-
 նացում: Իսկապես ստեղծագործող անհատը որոնում և
 գտնում է նոր թուիչքների հնարավորություններ՝ և ապ-
 րում է այդ թուիչքները: Անհատի ստեղծագործական ոգին
 աղատաբերական արդար պատերազմում խտացնում է իր
 կարողությունները և այն, ինչ արտահայտվելու էր դի-
 ցուք երկար ժամանակի մեջ՝ դրսևորվում է անհամեմատ
 կարճ ժամանակում և ավելի թանձր վիճակում: Գաղտնի-
 լսն ոչ միայն աղատաբերական պատերազմի ռազմական ար-
 քահայտություններից մեկն է, այլև ստեղծագործական ո-
 դու լարման բարձրագույն դրսևորումն է, որի համար-
 ժեքը արվեստի մեջ կոչնենար իր հարատև կենսական նը-
 չանակությունը: Զիտեելով դեռևս դրամատուրգի աշխա-
 տանքի ժանրային յուրահատկության մասին, մի բան սա-
 կայն անկասկած է — որ դրամատուրգի, որպես դրողի
 համար ավելի քան պարտադիր է ստեղծագործական կա-
 րողության կամ ինչպես ասում են ոգու լարվածության
 թարմություն և արթնություն: Դրամատուրգը նաև ժա-
 նրային յուրահատկության թեյադրանքով շարունակ ան-
 հանդիստ է, որոնումների մեջ, հանգուցյների մեջ,
 կոնֆլիկտների տեսող, արթուն, երեւոյթները կապակ-
 ցող: Պատերազմի անմիջական մթնոլորտում ծնվեցին
 Շեստսելովիչի Դ-րդ սխաֆոնիան, Տոլստոյի և Էրենբուր-
 դի իտսքը, Վանդա Վասիլևսկայայի անողոք «Ծիա-
 ծանը», Սիմոնովի պարզ և վեհ պոեզիան, Լեոնովի
 «Արշավանքը», Կորնեյչուկի «Պրոնտ» դրամատիկական
 երկը: Դրամատուրգի համար ժամանակի տեղողությունը ո-
 րչիչ զործոնն է. որոշիչ գործոնը — տաղանդն է, այսին-
 քըն անսող աչքը, արթուն միտքը, իրականությունը դե-
 դարվեստորեն կարգալու ունակությունը և ձեւի վարպե-
 տությունը:

Դիւիզ անհանգստացող դրամատուրգը մոռացութեան է մատնում ևս երկու դրուժյուն: Նախ այն, որ գերմանական մարդակուլ իմպերիալիզմի դեմ մղվող պատերազմը արմատական փոփոխութիւն մտցրեց դրամատուրգիայի թեմատիկայի և դրամատիկական կոնֆլիկտների մեջ: Կենաց և մահու բախումներ տեղի ունեցած ժողովուրդներին կյանքում, Նվրոպայում խորտակւեցին պետական կարգեր, որոնք աղգայնորեն ինքնորոշվել էին վաղուց ի վեր, կործանվեցին մարդկային մեծ արժեքներ և կուլտուրայի ու աշխատանքի կոթողներ. տեղահան արվեց և միլիոններով ոչնչացվեց ժողովրդի մարդը և նրա ընտանիքը: Դեռ անցյալ դարի 80-ական թվականներին Շեդրիւնը դրել է, թե գերմանացին ուզում է աշխարհը խժռել, իսկ այսօր աշխարհը խժռելու ելած այդ գերմանացին իր երախը բաց արած ցինիկորեն հայտարարում է. «Լավ է գերմանական սուտը, քան մարդկային ճամարտութիւնը»:

Սկսվեց աւաղակային արշավանքը Սովետական երկրի վրա՝ վերացնելու նրա անկախ դոյութիւնը, ոչնչացնելու գերեմարելու և ստրկացնելու մեր ժողովուրդները: Մարդն իր նշանակութեամբ երբեք այնքան չէր բարձրացել, որ քան մեր աղատադրական պատերազմում, երբ նրա առաջ կանգնած էր մարդկային կյանքի կործանման կամ պահանջման, ապա և հետագայ շինարարութեան հարցը: Ձշնչել այս մթնոլորտի օդը և չդիտել մարդուն այս կոնֆլիկտների մեջ՝ հետաձգելով այդ գործը ինչ-որ հեռավոր ապագայի — առնվազն անհասկանալի է:

Երկրորդ. Հայրենական պատերազմի ժամանակաշրջանում թատրոնի դերը անհամեմատ աճեց: Հանդիսականը տարբերութիւն չի դնում թատերական պայմանականութեան և ռեալ իրականութեան միջև: Նա հավատում է բեմին այնպես, ինչպես հավատում է իր դոյութեանը: Թատրոնը ձեռք է բերել հանդիսականի վստահութիւնը և այդ վստահութիւնը չափաք է չարաշահվի: Աննկատելի կերպով թատրոնը դառնում է ուխտատեղի. — բեմից լսվում

կն պարզ խոսքեր պատմության համար ծանրակշիռ դեպ-
քերի մասին։ Դերասանը պատկերում է և խորհում, ցու-
ցադրում է և դատապարտում, և՛ ուսուցանում։ Թատրոնը
իր աղբյուրության ուժով նյութականացնում է իդեաներ և
էմոցիաներ։ Թատրոնի ձգական ուժը դահլիճ է բերել հան-
դեսականի նոր խավեր։ Արտակարգ աշխուժով և խուռնե-
րամ այդ հանդիսականը թափանցել է թատերասրահ՝ բե-
րելով իր հետ և՛ ռադմադաշտի թարմ տպավորությունը,
և՛ թիկունքի լարված միտքը, և՛ դաշտավայրի բուրմուն-
քը, և՛ լեռան բքի շունչը։ Նոյեմբերի 7-ը Սունդուկյանի
թատրոնում և հունվարի 23-ը Մտանխալսկու թատ-
րոնում — «Փրոնտի» բեմադրության առաջին օրերը —
խոր բովանդակությամբ տոնական օրեր էին։ Ղամարվում
նոյեմբերի 28-ին, ներկայացմանը, չնայած ցրտին և այն
բանին, որ վարադույրը բացվեց 9-ից անց և փակվեց դե-
ռեբվա ժամը մոտ 2-ին — հասարակությունը մինչև վերջ
մնաց դահլիճում, իսկ դա այն հասարակությունն էր, որի
մի գլալի մասը թատերական նոր և հիանալի շենքում
սամպայի լույսը տեսնելուց մի քանի բոպե առաջ գտնվում
էր կայարանում և ռադմաճակատ էր ուղարկում իր հարա-
զատներին։ Այսօր սիմվոլիկ նշանակություն է ստացել
որևէ ներկայացում Արագածի լանջերին, երբ Ղփչաղ դյու-
ղի բնակիչը ծափահարում է պատմական հերոսի կեղծամ
հաղած և փայտե թուր գործածող ու հաղթանակող Վա-
րադգատին։ Այս տարի մեր թատրոնները կունենան միայն
Հայաստանում ավելի քան մեկ միլիոն հանդիսական։ Ահա
թե ի՞նչպես է դիմավորում ժողովուրդը դրամատուրգի
թե ի՞նչպես է դիմավորում ժողովուրդը դրամատուրգի
թե ի՞նչպես է դիմավորում ժողովուրդը դրամատուրգի
թե ի՞նչպես է դիմավորում ժողովուրդը դրամատուրգի
թե ի՞նչպես է դիմավորում ժողովուրդը դրամատուրգի

նյակ պիտի: Ըստ երևույթին մենք նորից ապրում ենք «նախնական կուտակման մի շրջան» և այս շարժումը չի կարող չբերել իր որակական արդյունքն ապագայում և մեր նպատակն է՝ խնամքով վերաբերվել երևան եկած երկերին, զբաղվել դրանցով, ոչ այնքան պատմողական շարադրությամբ, որքան հարցեր հարուցել դրանց մասին և դրանց առիթով՝ ասելով թե ի՞նչ է իրերի դրուժյունը և ի՞նչ է մեր ցանկությունը:

ԳՐԱՄԱՑՈՒՐԳԻԱՅԻ ԹԵՄԱՑԻԿՔԵ ԻՐԱՆԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐԱՐԵՐՈՒԹՅԱՄԲ

Այս հարցը խիստ հետաքրքրական է, որովհետև պարզել է պետք, թե իրականության անվերջ բազմազան արտահայտություններից դրամատուրգիան ի՞նչ է «յուրացրել»... Մի բան ակներև է—այն, որ արդիականության հարցերն ու երևույթները դրամատուրգիայի ճնշող և դերադանց նյութն են կազմում: 100-ից անցնող պիեսների թեմատիկան զգալի չափով հայրենական պատերազմն է: Մենք կարծես թե իրավունք չունենք դանդատվելու և ասելու, որ դրամատուրգը ըստ մեծի մասի լռել է և անտեսել ներկա իրադրությունը: Ռեպերտուարում այդ պրոպոզիցիան զգալի տեղ է բռնում և նկատի ունենալով դրամատուրգիայի արդիական թեմատիկան՝ ասվում է նաև այն, որ թատրոնները նույնպես շրջադարձ են կատարել: Հիշալի դրամատուրգիան փոքր ձևից մեղանում անցավ խոշոր ձևի և վերջին շրջանում մենք ստացանք երկեր, որոնք բեմադրվեցին մեր կենտրոնական թատրոններում: Դա անկասկած դրամատուրգիայի հաջողությունն է: Եվ մենք սկսում ենք հանդատանալ, բայց հարկավոր է այնքան էլ չընդհատել լինել հասկանալու համար, որ թեմատիկան դեռևս ամեն ինչ է, որ թեման դեռևս գրվածքի իդեան է, որ իդեան իր հերթին գեղարվեստական կերպար է, ուրեմն և քեմալից մինչև գեղարվեստական

աւտեղծագործութիւնն ահաւերն ճանապարհ կա անցնելու։ Թեման ինքնին նախնական մի նշում է՝ էմպիրիկ նյութի մակարդակից քիչ ավելի բարձր, սակայն դրամատուրգներին ինքիւնն է ո՛չ միայն միմյանց չկրկնել, այլ լայնացնել ընդգրկւող նյութի սահմանները։ Երբ դրողը չի գնում ըստ խորութեան, ապա նա պարտաւոր է գոնե ըստ լայնութեան քայլել և չկրկնել դրամատուրգիայում արդեն բազմիցս շոշափւած նյութը։ Մինչդեռ տեսեք ի՞նչպիսի պատկեր է ստացւում — դրամատիկական ներկա արտադրանքի մեջ առատորեն երևան է բերված և դեռ չարունակւում է երևան բերվել դրամատուրգիայի «հին բարեկամ» և մարդկութեան հալիտենական թշնամին՝ դաւաճանը։ Մի դեպքում նա կոչւում է Լյապուշկին («Հրաբխի վրա» — Արաքսում), մյուս դեպքում Սիւլայդին («Հայրենիքի դաւալը» — Տ. Հախումյան), երրորդ դեպքում Յուզին Ստեպան («Ցասում» Ա. Գուլակյան)։ Սրանք հայտնի են, բայց մեծ թիւ է և կաղմում լույս չտեսած և չբեմադրված պիեսների դաւաճանները։ Դաւաճանութեան թեման ինքնին վերցրած արդեն կրկնվում է՝ անցնելով մի պիեսից մի այլ պիեսի, իսկ եթե հայկական պիեսներին ամօքացնելու ջիւղինք ուսական մի քանիսը (օրինակ «Ինժեներ Սերգեյ» — Սոյկինի կերպարը) ապա կստացվի դաւաճանների մի ամբողջ շղթա։ Հասկանալի է, որ առանց դաւաճանի դժվար է սյուժե կառուցել և ինտրիգներ հօրինել — այս իմաստով էր ասված, որ դաւաճանի կերպարը դրամատուրգիայի «հին բարեկամն է», սակայն մինչև ե՞րբ մեր բեմերում կթափառի այդ դաւաճանը՝ դրավելով այնպիսի կերպարների տեղն ու դոյությունը, որոնք կարող էին իրական-կենսական մեծ օրինաչափություններ արտահայտել։ Դաւաճանութեան անկասկած աղքատացնում է դրամատուրգիայի թեմատիկան առհասարակ։ Սրա մասին է խոսքը։

Ամենայն իրավամբ խոչոր ցանկութիւնն ունեինք և այդ ցանկութիւնը օրեց օր աճում է մեր մեջ՝ տեսնել բե-

մի վրա ժողովրդական մեր խիղախ և վառապան՝ վրիժառուներին: Դրամատուրգիայի մեջ, չնչին բացառութեամբ, սկսվեց մի իսկական ուխտադնացութիւն առ ի պարտիզան: Պիեսներում երեւան բերվեցին տասնյակներով զարտիզաններ: Դրանք այսպես են կոչվում — «Պապ» Անդրեյ Երմոլայ («Անտառի խորքում» — Գ. Սարգսյան) կամ ուղղակի «Կարմիր պարտիզաններ» (Նաիրի Զարյան «Վրեժ»), Զերենցով, Պախոմիչ, Օրեշկին, Կապուստին «Շախ և Մաթ» — Ա. Փարանջյան), Տրուբաչ, Շուտով, Շեստկո («Անտառները շարժվում են» — Արաքսման): Մի այլ պիեսի դործող անձինք ուղղակի այսպես են տրված՝ «պարտիզան պապը, պարտիզաններ՝ Նիկոլայ, Վորոն, Պավլիկ, պարտիզանի աղջիկը, այլ պարտիզաններ»: Պիեսներում կդառնանք ամեն հասակի պարտիզան՝ պապից մինչ թոռնիկ, տատիկից մինչ դարձյալ թոռնիկ: Վերցնելով գլորվածքի պարտիզաններին՝ մեր դրամատուրգներն զգուշութեամբ «անցան կրակի դիմը» և սովետական թիկունքից փոխադրվեցին գերմանական թիկունքը: Այդ վայրկյանից սկսած մենք մեր դրամատուրգներին այլևս չտեսանք նրանք խորատուգլեցին իրենց գրվածքների «պարտիզանական անտառի մեջ»: Թաքցնելով այնտեղ իրենց գրական չնորհքը: Իսկ եթե մեր դրամատուրգներին սովետական թիկունքում չենք տեսնում՝ դրա փոխարեն տեսնում ենք նրանց պապերին և թոռնիկներին, սակայն իսկապես հերոս վրիժառուները բեմի վրա քայլում են լոկ որպես տեղույն սաղեր: Սովետական հայ դրամատուրգիան չնայած իր խոր համակրանքին դեպի պարտիզանը, այնուհանդերձ նորից սահմանափակել է իրեն և իր եռանդի մեծ մասը նվիրել գերմանական թիկունքին: Այսպես ահա գծադրվում է արդեն դրամատուրգիայի թեմատիկայի մի զգալի հատվածը — մի կողմից դավաճանութիւն, իսկ մյուս կողմից պարտիզանը գերմանական թիկունքում: Գուցե բացառութիւն է կադմում «Վրեժ» պիեսը, որի գլխավոր հերոսներից մեկը գերմանական հրամանատարութեան երկու

հատվածի հարցն է, և Գուգուկյանի «Ցատում» պիեսը, որի մեջ հակադրված են դատարարական զերմանական և սովետական սխառմաները: Փորձեր են արված հաղթահարելու թեմատիկայի սահմանափակությունը և լայնացնելու այն. օրինակ՝ «Հրաբխի վրա» պիեսում նյութ է վերցված մեր մարդկանց դիմադրությունը զերմանական օկուպացիայի դեմ, իսկ «Վրեժ» պիեսում Նաիրի Չարյանի մյուս լլխավոր խնդիրն է եղել ցույց տալ սովետական ժողովուրդների ներկայացուցիչների միատեղ կռիվն ընդդեմ ֆաշիզմի: «Շախ և մաթ» պիեսում արտահայտություն է դրսևել զերմանական և ռումինական հակասությունը, բայց այդ տրված է հարևանցիորեն և հիմնական հարց չէ: Կդտնենը և դիվերսանտներ, ծպտյալ հետախույզներ և այլն, և այս կարգի գործող անձանց մասին մեր դիտողությունը մնում է ուժի մեջ — սովետական հայ դրամատուրգիան թեմատիկայով միատարր է և համարյա միապաղապ: Չնայած թեմատիկայի առատությանը՝ այս, մեր դրամատուրգիան թեմատիկայի կրեդիտ է ապրում: Այս մասին պետք է բարձրաձայն խոսել, այս դրությունը պետք է դիտակցել ամենայն շիտակությամբ: Օգտագործված թեմաների ակտուալությունն անշուշտ խիստ ակնհայտ է, բայց պետք է նկատի ունենալ և այն դրությունը, որ դրամատուրգիայի թեմատիկ սահմանափակությունը սահմանափակում է նաև թատրոնի ստեղծագործական լայն լիատանքը: Այսպես օրինակ՝ եթե 1941—42 թ. ռեպերտուարում դերիշխում էր «Վրեժ» պիեսը և այն բեմադրվեց, ապա թատերական համարյա բոլոր թատրոններում, նաև արգելիտ լիատանքի համարյա բոլոր թատրոններում, 1942—43 թ. ձեռնային ակնհայտ թարգմանությամբ, 1942—43 թ. ձեռնային ակնհայտ թարգմանությամբ, «Հրաբխի վրա» պիեսը: Ուրեմն սովետական հայ դրամատուրգիայից զգալապես այս երկուսից մեկը զերմանական մեր մեծահասակ հանդիսականի հոգեդրամատիկ մի բան, որ հիմնական սահմանափակում է թատրոնի զարգացման և զեղարկետական գործունեությանը:

Իսկ ի՞նչ բնույթ ունին օգտագործված թեմաները:

դանել ու բեմ հանել նրա դրամատիկական կողմերը։
Պարզ է, որ թիկունքը պատկերելը հեշտ գործ է։ Մեր
դրամատուրգի համար ուժեղ գեղագրության ուղին կլինի
թիկունքի պատկերման ուղին։ Դրամատուրգն ըստ երեւոյ-
թին խուսափում է գեղարուեստներից և մենք դեռևս
նույնիսկ որոշակի ասել չենք կարող — արդյո՞ք թիկունքի
պատկերման օրինակով չպետք է ստուգվի դրամատուրգի
դրույթները։ Թվում է, որ թիկունքի մարդու նկարագիրը
դրամատուրգին կկանգնեցնի ստեղծագործական թեմաների
յուրացման անհրաժեշտության առաջ։ Ո՛չ թե սխեմատիկ
դրություն և արատակցիա, այլ ռեալ ամենօրյա իրակա-
նություն, ոչ թե դատողություններ, այլ մարդու հոգե-
կան աշխարհի շարժում — ահա թե ինչ կարող է բերել
իր հետ թիկունքի թեմատիկան։

Սույետական հասարակության կյանքը, քաղաքացու
անցումը զինվորականի, տեխնիկական մտքի և արդյունա-
բերության ու ինտելիգենցիայի համառ ստեղծագործական
աշխատանքը, ռազմաճակատի դրության անդրադարձումը
թիկունքի մարդու կենցաղում և հոգեբանության մեջ —
այսպիսի և է՛լ ավելի բազմազան խնդիրներ ու երեւոյթ-
ներ դրամատուրգի համար հետաքրքրության նյութ չեն
կարող չդառնալ։ Ձի կարելի հաշտվել նաև այն կարծիքին,
որ թիկունքում կոնֆլիկտներ չկան և դրամատուրգիան
ինքնին ժխտված է։ Իսկ ի՞նչպիսի գեղարուեստներ է
հաղթահարում թիկունքի մարդը և ո՞չ թե գեղարուեստնե-
րի մի ավելք, այլև երկրորդ, երրորդ ավելք։ Հոգեկան
ինչ ուժ է ստիպում երիտասարդ կնոջը, որի ամուսինը
ձակատումն է, ասել հրամանատարությանը, որ իրենց
տանը փոքրիկ չկա, մինչդեռ փոքրիկը կա, և մեկնել զին-
վորական ծառայության։ Այդ ինչ պրոցես է ապրել
գեղջկուհի նանին, որի որդին ձակատում սպանվելուց հե-
տո, նախ խստորեն դժգոհում է զինկոմից, որ իր որդուն
ձակատ է ուղարկել և որի սպանության պատճառը հա-
մարում է զինվորական կոմիսարին, բայց իրականության

լազմական ապավորությունների ու մտածումների խաչա-
ձև ազդեցության տակ պառաջ նանին իր միջթարուծյու-
նը դառնում է նույն զինկումի մեջ. նանին այժմ վալելում
է զինկումի բարեկամությունը, իսկ առեւության զգացում-
ներն ուղղված են Փաշիգմի դեմ:

Դրամատուրգիայի թեմատիկայի մեջ մենք թառաւում
ենք շրջադարձի — դեպի բազմազանություն և թարմա-
ցում, դեպի ստեղծարարական թեմատիկա: Ռազմաճակա-
տի հարուստ նկարագրութեանից բացի դրամատուրգիան
պետք է իր ուշադրութեւնը նվիրի թիկունքին՝ սպառնալի-
քով հայ ժողովրդի անձնիւր մաքնակցութեւնը Հայրենա-
կան մեծ պատերազմին. այս է խնդիրներից մեկը: Այս
նպատակին է ծառայում և 1943 թվի լավագոյն պիեսի
կոնկուրսը:

**ԻՐԱՆԱՆՈՒԹՅԱՆ ՃԱՆԱՅՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՆՐԱ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԶԳՍՅՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Իսկ ճիշտ չի լինի, եթե բավարարվենք միայն թեմա-
տիկայի բազմազանութեամբ և թարմացմամբ: Կարող են
նոր երկեր գրվել և ներկայացվել նոր թեմաներով, բայց
դա՛ կլինի նախնական մի քայլ դեպի մի ավելի բարդ խնդիր:
Մենք նկատի ունենք իրականութեան ճանաչողութեւնը և
նրա զեղարկատական ուսուցողական զգացողութեւնը
դրամատուրգիայի մեջ: Թեմատիկան պետք է բարձրացվի
իրականութեան ճանաչողութեան մակարդակին: Իսկ ի՞նչ
են մեզ հաճախ հրամցնում: Միայն չոր շարադրանք և ար-
ձանագրութեւն: Դրամատուրգիան այսօր է՛ր իրականա-
ցընում՝ զերմանական, աղաւ և սոփեական հրամայողութե-
ւնի թեմատիկան:

ԳՆԴԱՊԵՏ. (Մտաւում է ռաբիոյին, հագնում է
սափոյեքը և միացնում: Ապա հագնում է գրգռելը և
կրքեմն հնումներ կատարում: Պաուզա: Ակտում է բքի
տակ երգել...): Ահա, վերջապես հաղորդագրութեւն

է: Ի՞նչ, ... սա ո՞ր առդիակայանն է: «Կենտրոնակա՞ն՝
ճակատում, Ե... քաղաքի համար մղվող մարտերում...
15-րդ, 77-րդ մոտոզկվիլիան... 10-րդ տանկա-
յին... 13-րդ, 187-րդ, 293-րդ, 268-րդ զինվորները
զինովին ջախջախվել են... 8 զինվորա... այդ ո՞ւմ
զինվորները... Ուրեմն մերոնք են...»

Այսպես չարունակվում է սովադական մի ամբողջ
էջ... Հետո մեր մարզիկ այդ գնդապետին գերի են վերց-
նում և կապիտանը ասում է.—

ԿԱՊԻՏԱՆ.— Մեր հայրենիքի պարծանք հերոսներ, ապ-
րելք, շատ ապրելք: Դուք արժանի եք ավելի մեծ առա-
ջադրանքի և այդ կոտանք: (Դեպի ֆաշիստները)
Ահա՛, տեսնո՞ւմ եք այսպես են դաստիարակվել մեր սե-
րունիները» և այլն:

Ներս է մտնում լեյտենանտ Կորոտկովը, որ նոր միայն
առաջադրանք էր ստացել և այժմ ղեկուցում է:

ԿՈՐՈՏԿՈՎ.— (Շտապ ներս է գալիս գեկուցման) Ընկեր-
հրամանատար: Մեզ վրա դրված առաջադրանքները
լիովին կատարված են: Թշնամու կողմից գետն անց-
նելու բոլոր փորձերը ձախողված են: Մեր թիկունքն
իջեցրած օդային դեսանտների մինչև վերջինը ոչնչաց-
ված են: (Եվ այլն): Սպասում ենք ձեր նոր հրամա-
նին:

ԿԱՊԻՏԱՆ.— (Կորոտկովին) Պատրաստ մարտի և այլն:
(Հ. Բեյլերյան — «Հայրենիքի համար», Պետհրատ,
պիեսներ էջ 114, 118—19-ը):

Այս ամենը հերափի արձանագրական թեմատիկ առա-
ջադրանք է, որ դեռ չափազանց հեռու է արվեստ լինելուց:

Մի այլ պիեսում տրված է սովետական մարդու և գեր-
մանացու դիալոգը այսպիսի շարադրությամբ:

ՆԵՖԵԴՈՎ.— Եվ ո՞րն է ձեր այդ «վեհ» նպատակը:

ԿԻՐԻԳԵ.— Գերմանիան պետք է քայլի ամբողջ աշխարհով:
Թե ո՞վ և ո՞ր ժողովուրդը կճգմվի այդ քայլերի տակ»

մեղ չի հետաքրքրում: Մեր ժողովուրդը կատարում է
իր պատմական միսիան:

ՆԵՖԵՆԴՈՎ. — Ժամանակակից պատմությունը չի կարող
արյունով դրվել:

ԿԻՐԻԳԵ. — Պատմությունը դրվել է արյունով և հավիտյան
պետք է դրվի արյունով:

Եվ այն և այս ոգով շարունակվում է, մինչև որ Նե-
ֆեդովին այցի է գալիս իր հոր ուրվականը և զրուցում որ-
դու հետ, ապա և հեռանում:

Կրկին ներս է մտնում Կիրիգեն և Նեֆեդովից նոր
խոսքեր լսելով՝ հիստերիկ ծիծաղով բացականչում է. —
«Հիանալի՛ է, հիանալի՛... Ուրեմն դո՞ւք եք հրամանա-
տար Նեֆեդովը: Ի՞նչ դանքն իհնեն... Շնորհակալ եմ ձե-
զանից: Մեծ բավականություն օրեր-լեյտենանտ Գեվորգ
Կիրիգեի համար: Ինձ չատ է հետաքրքրում սովետական
հրամանատարի անատոմիան: (Նույն տեղ, էջ 62—63,
Արաքսման):

Դժվար չէ տեսնել, որ հեղինակների թեմատիկ ճիշտ
եկատառումները դործող անձանց բերանում ոչ սակավ ան-
գամ լուկ բացականչությունների, հաճախ անխմստ բացա-
կանչությունների բնույթ են ստանում: Գրական շարա-
դրության մեջ սա այն օրինակն է, երբ թեմատիկ առաջա-
դրանքը ղեղարվեստական պատկեր չի դարձել:

Չենք տեսնում թե էմպիրիկ նյութը ե՛րբ է փոխանց-
վում ղեղարվեստական պատկերի: Չենք նկատում, որ թե-
ման հագենա իդեայով և փոխակերպվի ու անցնի կամ ստա-
նա ղեղարվեստական արտահայտություն: Այլ կերպ ասած՝
այս կարգի պիեսներում չկա նյութի ղեղարվեստական ղգա-
ցողությունը:

Մեր դրամատուրգիայի մեջ խոչոր տեղ է բռնում դա-
տողական ենթադրությունը: Այդ դատողական ենթադրու-
թյամբ, օրինակ՝ մեր երիտասարդ դրամատուրգը փոխա-
դրվում է Գերմանիայի ժամանակակից դյուղը, ընդհանուր
սխեմայի համաձայն հակադրում միմյանց սոցիալական:

ապրիլը խալիեր և մեր մարդկանց, որոնց զերելարել են
Գերմանիա, դարձնում այդ խալիերի կոլախնձոր։ Սրան
ալեկանում է ուսսայական մոմենտը։ Սկսվում է մի կա-
տարյալ իրարանցում հարցերի, թեմաների, դատողու-
թյունների և ենթադրությունների միջև։ Իրականության
ճանաչողության, այդ ճանաչողության կոնկրետության և
երա գեղարվեստական դրացողության ոչ մի նշույլ չի ե-
րևում։

Ո՞ր պիեսում երևան չի բերված ուսսայականության
հարցը—բոլոր պիեսներում։ Բայց և ո՛չ մի պիեսում դրա
գեղարվեստական պատկերը չկա։ Մեր թշնամին մեր պիես-
ներում անվերջ հայհոյում է մեզ—«Դուք չունեք, սոսր,
դուք ապրելու արժան չեք, դուք ցածր ռասայի ժողովուրդ-
ներ եք, մենք ենք ապրելու, դուք համար եք, մենք մար-
դիկ ենք»— և այսպես անվերջ։ Դրամատուրգը նույն ձևով
է պատասխանում հակառակորդին՝ նեղություն չկրելով
գեղարվեստական պատկերը ստեղծելու այդ երկու նյութա-
յի և դարելի և իսկապես բորենու։ Դրամատուրգը բա-
ռեղ է գործածում, երբ դրամատուրգիայում հարկավոր է
շիրծեր գործածել, և թե ոչ հայտարարել, այլ պատկերել։
Խարիովին վերաբերող նկարագրության մեջ իսկական
գայրույթ է առաջացնում մանրուք թվացող այն հիշատա-
կությունը, որ ուկրաինացին ուղում է փողոցի անունն ի-
մանալ, բայց ցուցանակի վրա դրված է եղել գերմաներեն։
Ինչու գերմաներեն և ո՛չ ուկրաիներեն և ոչ ռուսերեն—
որովհետև այդպիսին է գերմանական իմպերիալիզմը։ Երբ
Վերսալի «Արշավանք» պիեսում գերմանացին զնդակահա-
րում է ռուսին միայն այն պատճառով, որ այդ ռուսը
հիացական ինքնամոռացության մեջ ընկած համարձակվեց
գերմանացիների ներկայությամբ ռուսերեն բարձրաձայն
խոսել։ Մեր առաջ զձադրվում է գերմանական Փալիզմի
պատկերը։ Երբ «Ծիածան» միայակում՝ Վանդա Վասիլևսկա-
յան առանց որևէ ավելորդ բառ գործածելու, տպադրա-
կան 7-8 էջի վրա նկարագրում է գերի ընկած և՛ հղի,

և՛ մերկ, և՛ սառնամանիքում մեռնող պարտիզանուհի Օլե-
 նայի ապրումները՝ մենք ցնցվում ենք և անսահման ատե-
 լույթյամբ լցվում զերմանական մարդակերների դեմ: Նրբ
 նույն վիպակում Օլենային մի կտոր հաց տանող փոքրիկ
 Միշային զերմանացի զինվորն սպանում է, իսկ Միշայի
 մայրը երեխայի գիական անարդանքից փրկելու համար երեք
 հարյուր մետր ճյան վրա սահելով՝ այդ դիակը բերում է
 իր խրճիթը և իր մյուս փոքրիկների հետ մատներով խըր-
 ճիթի հաչտում հողը փորելուց հետո զերեզման է դնում—
 մեր առաջ կանգնում է Հիտլերն իր ճիպադային կերպարան-
 քով: Վասիլևսկայան և Լեոնովը պատկերում են և իրենց
 վերաբերմունքը արտահայտում են արվեստին հատուկ ճա-
 նապարհով և դա՛ է որ և՛ ցուցադրում է, և՛ մեկնաբա-
 նում, և՛ դատապարտում, և՛ վրեժի կանչում: Բոլորովին
 համեստ ոճով և զեղարվեստաբանի զբաղողությամբ Միմո-
 նովը «Ռուս մարդիկ» պիեսում կերտել է զերմանացի Ռո-
 ղենբերգի տիպը, որը նման է՝ զրամատուրդիական բաղմա-
 թիվ զերմանացիների, բայց որի էությունը իսկապես, ֆա-
 շիստական է: Այդ Ռոգենբերգը եկել է Ռուսաստան, և թա-
 ւանելու, և՛ հոգեբանական «էտյուդներ» կառուցելու հա-
 մար: Եթե վերները սպանում է բացարձակապես, Ռոգեն-
 բերգը սպանում է սադիստական դանդաղ մահով — նախ
 արյունալի և արյան ուռնվականը հիշեցնող ակնարկներով,
 ապա և ոչնչացնելով մարդու մեջ մարդկայինը: Նրան մեծ
 հաճույք է պատճառում ասել կարմիրբանականի մորը,
 ուր նրա որդին սպանված է: Դիմելով որդեկեղծույս սովե-
 տական մորը՝ Ռոգենբերգը պահանջում է հայտարարել, որ
 որդու կորուստը բախտավորություն է, ինչպես ստիպված է
 հայտարարել նաև հայրը: Սմարտը պիեսում ճշացող ոչ մի
 Փրադ ենք դռնի: Բայց արտաբնական խաղաղ այդ պիեսում
 ետև են կրքեր, մտքեր են հայտնվում, ինչպես օրինակ՝
 Վալյան, երբ խոսում է հայրենիքի մասին, որոնք պարզ
 են թվում, բայց որոնց մեջ կա կենսական մեծ բովանդա-

յուրաքանչյուր իր իրադրությունը: իրադրությունը մասնա մաս

կուխտուն և այդ բովանդակութեան գեղարվեստական գլխ-
ցողութիւնը:

Դուք պատկերացնում եք թե դերասանը կամ դերակա-
տարները խումբը ինչ դրութեան մեջ է գտնւում, երբ բե-
մադրում և խաղում է աքաղաղատ ենթադրութիւններով
լեցուն գործեր, որոնք աղաղակում են իրենց գոյութեան
իրավունքը սլահանջելով: Որքան անգամ այնքի պետք է
աղաղակել, որպէսզի դրամատուրգի աղաղակը դառնա հա-
մոզիչ. և մեր բեմերում սկսում է գերիշխել բարձրաձայն
խոսքը, երբ դրա սլահանջը չկա: Թատրոնի ոճը և դերա-
սանական խաղարկութեան ոճը խարսխւած է դրամատուր-
գիայի ոճին և եթե այսօր իրականութեան ճանաչողութեան
և նրա գեղարվեստական զգացողութեան հարցն է սրվում,
ապա դա մի գլխի չափով դրամատուրգի գրող լինելու
հարցն է: Թող տարօրինակ չթւա այս, որովհետեւ եթե
դրամատուրգ լինելու իրավունքը սահմանափակված չէ,
ապա ո՞վ է խել նրանից գրող դառնալու իրավունքը: Իսկ
սա նշանակում է ամենից առաջ ճանաչել իրականութիւնը
և էկոնոմ միջոցներով գեղարվեստորեն զգալ ու պատկերել
այն:

Ս Յ Ո Ւ Ճ Ե

Ի՞նչ սյուժեներով երևան եկաւ մեր դրամատուրգը,
ի՞նչ բնույթի սյուժեներ են դրանք:

Նոր պիեսներում սյուժեներ կաղմկեցին՝ կապւած նախ
և առաջ պատերազմական իրադրութեան հետ: Գ. Սարգսի
«Անտառի խորքում» պիեսի սյուժեն օրինակ՝ կառուցված
էր այն բանի վրա, որ թե՛ կարմիր բանակային զորամա-
սը և թե՛ պարտիզանական ջոկատը ձգտում են տակտիկա-
կան մի խնդիր լուծել — պայթեցնել մի կամուրջ՝ հակառա-
կորդին վնասելու համար: Այդ նպատակի համար են գոր-
ծում բանակի մարդիկ, որոնց թվում մի հայ՝ Սուրեն Մել-
յան անուն ազգանունով: Ենթակա գիծը վարում է քույր

Գալինա Մատվեևան, որը և ծախյալ ներկայանում է գերմանացիներին, իսկ Մելյանը գերի է ընկնում պարտիզանների ձեռքը, որոնց նա անհայտ էր և միայն պարտիզանուհի Պելագեյայի շնորհիվ ազատվում է գերությունից ու միահամուռ ուժերով խնդիրը լուծվում է:

Գուլյե և այս պիեսը միակ համեստ տոն ունեցող պիեսն է: Բայց թող թույլ տրվի ասելու, որ տվյալ դեպքում այդ համեստությունը հարստությունից չի դալիս, իսկ չքավորությունը ամենից առաջ սյուժեի և խարակտերների մեջ է: Խնդիրը միայն այն չէ, որ մեր ուշադրությունը դրադեցնում է մի տանկ. եթե խարակտերների խորությամբ լրացվի սյուժեի պակասը՝ այդ լավ է. աղքատ է և սյուժեն, և թույլ է դժագրված մարդկանց խարակտերը: Պիեսի կուլմինացիան կապված է Սուրենի թյուրիմացական գերության հետ՝ յուրայինների շրջանում, իսկ լուծումը՝ Գալինայի և գերմանացիների փոխհարաբերության հետ: Միասնական գործողություն չկա, այնպիսի՝ գործողություն, որ թափանցի երկի բոլոր մասերը:

«Վրեժ» պիեսում Նաիրի Զարյանը ավելի բարդ թեմա է չոչափում, քան թույլ է տալիս պիեսի սյուժեն: Նկատի ունենք գերմանացիներին՝ կապիտանի և զնդապետի հարաբերությունները: Ոճի տեսակետից այս երկու պիեսների սյուժեները տարբեր են, մի դեպքում Գ. Մարյանը տանում է դեպի «մանրուք» և մանրացնում է թեման, մյուս դեպքում Ն. Զարյանը տանում է դեպի ամբիոն, խոչորացնում, հրապարակախոսացնում է թեման:

Սյուժե կառուցելու իմաստով «Վրեժ»-ն ունի այդ առավելությունը, որից զուրկ է առաջին պիեսը:

«Ցասում» (Ս. Գուլակյան) պիեսում կդառնենք ավելի ընդարձակ մի սյուժե, քան վերոհիշյալ երկուսն են: Գուլակյանը հակադրության մեջ է դրել սովետական և գերմախական ընտանիքներ, սովետական և գերմանական մայրեր, նական ընտանիքներ, սովետական և գերմանական աղապաններ, ըստ որում երեսփեսական և գերմանական պատանիներ, ըստ որում երեսփեսական և գերմանական պատանիներ: Գործողությունը հյուսում է պատանի Կոլյան, որին հաջողվում

է դերի տանել զերմանացի պատանուն և դրանով իսկ նոր-
վայրում խորացնել երկու կողմերի հակադրությունը: Կոլ-
յան զոհվում է, բայց հաղթանակը մնում է պարտիզաննե-
րին և Պյոտր Իլիչ ծեր ուսուցչին, որը և բորբոքում էր
ընդհանուր ատելությունը հակառակորդի դեմ:

«Յատում» պիեսի, ինչպես նաև «Հրաբխի վրա» պիեսի
սյուժեն զերազանցապես դրամատիկական բնույթ ունի—մի
հատկություն, որով օժտված է Տ. Հախումյանի «Հայրե-
նիքի դավալ» պիեսը Ս. Փալանջյանի «Շախ և մաթ»
պիեսը, որը կոմեդիա է և դրամատիկական սյուժե ունե-
նալ չէր կարող: Վերջին երկուսից առաջինի՝ Հախումյանի
պիեսի սյուժեն պատմողական է, որի պատճառով գործո-
ղության բնիկացիք դանդաղում է և նվազել է սյուժեի հե-
տաքրքրականությունը: Կա նաև այն, որ Հախումյանը
սյուժեառային 2-րդ և 3-րդ սլաններ չի սիրում, ավելացրած
սրան արտավարազուրային էքսպոզիցիայի բացակայու-
թյունը—մի ունհրաժեշտ տարր, որ բացակայում է առհա-
սարակ շատ պիեսներում: Դա արդեն տրված և պատրաստի
ինտրիգի սկզբնավորության բացակայությունն է, որը վա-
րազույթը բացվելուց հետո սկսում է իր դերը խաղալ և
խճողել ու բարդացնել դրությունները՝ դրամատիկական
հետաքրքրականություն առաջացնելու նպատակով, մինչ-
դեռ դրամատուրգիան սիրում է սյուժեառային դրություն-
ների մի շերտի վրա ամօքացնել 2-րդ շերտը, սրան՝ 3-րդը
և ընթերցողն ու հանդիսատեսը չգիտեն, թե շերտ շերտի
վրա եկած և ամօքացրած ինտրիգը ո՞ւր կարող է բերել
գործողության վախճանը:

Սրա հետ է կապված մեր պիեսների սկզբի և վերջավո-
րության հարցը: Երբ ինտրիգը և սյուժեառային շերտերը
չկան՝ պիեսի սկիզբն ու վերջավորությունը նույնպես խիստ
միատեսակ է արվում և ձանձրալի: Ուրեմն չնայած մեր
պիեսների սյուժեների փոփոխությանը և ընդարձակու-
թյանը՝ նրանք մինչև այսօր մնում են աղքատ վիճակում:

Բայց սյուժե կառուցելու թերությունը միայն այդ չէ:
Կա երկու հարց ևս—դա սյուժեի տեխնոլոգիայի և նրա

օրդանական լինելու հարցն է: Հայտնի է, որ կլասիկ դրամատուրգիան սյուժեի տեխնոլոգիան չէր բաժանում նրա օրդանական հատկությունից: Որոշնք այնքա՛յ պարզ. կլասիկ դրամատուրգիան մշակեց սյուժեներ, որոնք ունեն իրենց հարուստ տեխնոլոգիան և վարպետ կառուցումներ են: Բայց այդ հարուստ տեխնոլոգիան և վարպետ կառուցումը ենթարկված է խարակտերներին և հրկի էությանը: Այս վերջին դեպքում սյուժեն՝ դառնում էր և միջոց հրկի էությունը գրեթե անհետ համար, և իր հիմնական ուղղություններով նույն այդ սյուժեն արտահայտում էր կենսական օրինաչափություններ: Այս էր նրա օրդանականությունը: XIX դարում Սիլբերը, Սարգուսն և նրանց չկողմի ու տիպի դրամատուրգներ համարյա թե մոռացության մատնեցին սյուժեի օրդանականության հարցը՝ մնալով, ինչպես ասել է Մ. Գորկին՝ «պիեսների ճարպիկ և խելացի ֆարերիկանուններ»: XIX դարում բուրժուական թատրոնը ենթարկեց իրեն Սիլբերին, Սարգուսն և դարձրեց նրանց դրամատործություն վարպետներ, հաճախ մեծ վարպետներ: Դա դերադանցապես սուր, հետաքրքիր, ճարպիկ, թատրոնին սաղական սյուժեի դրամատործություն էր, որ դնալով համարյա թե հեռացավ կյանքի ճանաչողությունից:

Սովետական դրամատուրգիան դրամատործներ չի դատարակում և դրամատործությունը նա թխտում է: Սակայն մեր օրերի դրամատուրգիական մասսայական պրոդուկցիան իր աղբառ, բայց սարքովի սյուժեներով ձգտում է, դիտակցարար թե անդիտակցարար, ընթանալ դրամատործության ճանապարհով, և թատրոնները, և ոչ միայն թատրոնները, հայնություն են տալիս նախ և առաջ այն պիեսներին, որոնք դռնե սյուժեներ ունեն, որովհետև սյուժեն թատրոնին հարկավոր է, իսկ առանց օրիգինալ պիեսի թատրոնը միևնույն է՝ աշխատել չի ուղղում: Այսպիսով հրահրվեց և պաշտպանվեց նախ և առաջ սյուժեներ ունեցող դրամատուրգիան՝ երկրորդական նշանակություն տալով իրադրություն ճանաչողության և դործող անձանց տիպականության հարցերին: Այս կարգի պաշտպանու-

թյունը տվեց իր օգուտը և այդ օգուտն ա՛յն եղավ, որ դրամատուրգիան մի բան և մի սահանջ հաշվի առավ — հորինեց սյուժե և այդ հորինված սյուժեով թատրոն մտավ ու բեմ բարձրացավ: Բայց նույն պաշտպանությունն ունեցավ իր տխուր հետևանքները — դրամատուրգիան օգտվելով «սյուժեական հովանավորությունից», քիչ դբաղվեց իրականության ճանաչողությունը և նրա գեղարվեստական տիպականությունը և սյուժեի թիշից հանեց նրա օրգանականությունը:

Մեր դրամատուրգիայում շարունակ կրկնվում են բեմական միևնույն դրությունները, օրինակ դուք անվերջ կտեսնեք հարցաքննության տեսարաններ, երգումներ, հրդեհներ: Չափազանց շատ չարաչահվեց գործող անձանց ծպտելու մեթոդը: Սկսած Գ. Սարյանի Գալիսա Մատվենայցից, որ ծպտվելով դալիս է գերմանացիներին մոտ հետախուզության, վերջացրած «Շախ և մաթ»-ով, որտեղ պարտիզանական ջոկատի պետ Չերնեցովը Հոֆման անվան տակ երկար ու անվնաս գործում է գերմանացիներին միջավայրում, կամ նույն պիեսում գեստապոյական գործակալ Վոլֆը, որ ծպտված գործում է պարտիզաններին շրջանում՝ ներկայանալով իբրև սովետական մարդ: Արաքսմանի ՋՀրաբրելի վրա» պիեսում դրամատուրգիական պարզունակ այդ պրիոմը օգտագործված է անսահմանորեն, երբ մի քանի մահերի կողքին՝ հանդիսատեսը ականատես է դառնում պիեսը լցնող կերպարանափոխումներով: — Մենիկը, որ մանտյոր է և ընդհատակյա աշխատող, Ալլան աղախին, երբ փաստորեն աղախին չէ, Սաշան Յ-րդ գործողության մեջ մատնություն է սնում գերմանացիներին, երբ մառնիչ չէ, Գվայը ձևանում է միամիտ և լոյալ, երբ նույնպես ընդհատակյա առաջադրանքներ է կատարում, իսկ ծերունի Տիգրան Ստեփանիչը առաջին գործողությունից մինչև 4-րդ գործողության վերջը լռում է և հանդիսատեսը նրա մասին ոչինչ չգիտի, երբ 4-րդ գործողության վերջում հանկարծ իմանում ենք, որ նա է գործարանն

այսինքն: «Միպատեցե՛ք ես ձեզ ցույց կտամ», — ուզում է ա-
սել դրամատուրգը և անվերջ կերպարանափոխում է իր
հերոսներին կամ խորհրդավոր անհայտության մեջ պա-
հում: Ո՞րտեղ է խարակտերները բախումը, ո՞րտեղ է
դրամատիկական հիմնական կոլիզիան. դրանք չկան, բայց
դրանց փոխարեն օրինակ՝ դավաճաններ Լյադուշկինը
(«Հրաբխի վրա») և Սիլյադզինը (Հախումյան — «Հայրե-
նիքի դավաճը») դարձել են սյուժե կառուցելու հիմնական
հնարներ սովետական դրամատուրգի երկերում, ուր պետք
է որ պատկերվեն մեծ դադափարներ, բախումներ, հակա-
դիր կենսական երևույթներ, ուր մարդը կարող էր երևան
գալ բոլորովին այլ դրուժյուններում: Դա մեր պիեսների
սյուժետիկայի ամենամեծ պահանջն է, երբ փոխանակ նոր
երևույթներ ընդգրկելու և նոր դրուժյուններ բացահայտե-
լու՝ կրկնում է արդեն հայտնի դրուժյունները: Մինչդեռ
սյուժետիկայի դարդացումը թվում է, թե պետք է ընթա-
նար կենսական նոր երևույթների ու դրուժյունների ար-
տահայտություն հետ զուգահեռաբար: Ինչո՞ւ «Փրոնտ»
պիեսում չկան հայտնի և հնամաշ սյուժետային դրուժյուն-
ներ — որովհետև նյութը բացասում է այդ դրուժյունների
ներկայությունը: Գործնչուկը կարծեք թե նույնիսկ սյու-
ժե չի հորինել, բայց ուշադիր աչքը կնկատի, որ սյուժե
կա — դա մի կողմից ռադմական գործողություններից
Օդեսի համար բղխող դրուժյուններն են (Յ-րդ և Զ-րդ
պատկերներում), իսկ մյուս կողմից Գոռլովի խարակտերից
բղխող դրուժյուններն են (1-ին և 2-րդ պատկերներում):
«Փրոնտ» պիեսում իդեան կրում է և սյուժեի ֆունկցիան,
այսինքն իդեայի աբստրակտության եղանակը պայմանա-
վորում է և գործողությունների ընթացքը: Ահա ինչո՞ւ մեզ
թվում է, որ Մերոնի, Իվան Իվանովիչ և Սերգեյ Իվա-
նովիչ Գոռլովների ազդակցությունը «Փրոնտ»-ի իդեայի
տեսակետից նույնիսկ սյուժետային մի հետամնաց, մենք
կասեինք ընտելետների լեզվով՝ ռուդիմենտար դրուժյուն
է, առանց որի Գոռլովի և Օդեսի հակամարտությունն ան-

չուչտ կարող էր դրսևորվել։ Այդպիսով թյան մոմենտը մեր կարծիքով միայն օժանդակ դեր է խաղում հիմնական դրուժյուններն ալիլի ընդգծելու համար։ Վերջապես Գորկու և Չեխովի օրինակն ասում է, որ կարող է անսյուժե դրամատուրգիա գոյություն ունենալ, միայն թե պետք է հասկանալ, որ Գորկու և Չեխովի երկերում սյուժեն արտաքին չէ, այլ ներքին և երկրորդ՝ նրանց պլենոներում սյուժեն տարրալուծված է տիպերի հոգեկան և մտածողական աշխարհի շարժման մեջ։ Սա անհամեմատ ավելի բարդ երևույթ է և սակավ տաղանդներ կարող են Գորկու և Չեխովի ճանապարհով գնալ։ Դրամատուրգը, թատրոնը և հանդիսականը սյուժեի պաշտպաններ են, բայց նրա տեխնոլոգիան և նրա օրգանական հատկությունը պետք է որ միաձուլվ լինի և նպաստի ամենահիմնական խնդրի լուծմանը — արտացոլել բարդ իրականությունը տիպական դրուժյուններով։ Այս առնչությամբ արժե ավելացնել, որ դրամատուրգիան, հատկապես պատմական նյութ վերցնելիս՝ էպիլոգային սկզբունքից պետք է անցնի միասնական գործողության սկզբունքին, միաժամանակ դաստիարակելով հանդիսականի մեջ ոչ թե լոկ սյուժեի զգացողություն, այլ նախ և առաջ, իդեաների, էմոցիաների ու խարակտերների զգացողություն՝ տեղի տալով սյուժետային օրգանական ու արամբանական գլուխ-թյուններով։

ԿՆՐՊԱՆՐ ԵՎ ՏԵՊ

Կերպարի և տիպի ստեղծումը՝ դրամատուրգիայի լեզվի հետ միասին, նրա ամենապատասխանատու բնագավառն է։ Դա էպոսն մարդու պատկերն ստեղծելու բնագավառն է։

Ի՞նչ է մտածել մեր դրամատուրգիան մարդու մասին, ի՞նչպես է հասկացել նրան։ Այժմ ավելի քան երբևէ դրամատուրգիան դադարաբանական ակտուալ խնդիրներ է հե-

տապնդում: Նա կարող է հզոր դործոն դառնալ՝ բորբոքել-
 լով և քառապատկերով մեր հանդիսականի հայրենասիրու-
 թյունը դեպի հայրենիքը և ատելությունը դեպի թշնամին:
 Կամենալով այդ փառափոր խնդիրը կատարել՝ դրամատուր-
 գիան ցանկացալ երևան բերել Հայրենական պատերազմի
 հերոսի կերպարը մի կողմից և հակառակորդի կերպարը
 մյուս կողմից: Պիեսների դործող անձինք օժտվեցին ինչ-
 ինչ Փունկյիաներով, հանդես եկան ինչ-ինչ դրուժյուննե-
 րի մեջ: Այսպես, օրինակ՝ «Անտառի խորքում» պիեսում
 հրամանատար Բելովը կրում է սովետական մարդու բարձր
 կոչումը, հրամաններ է արձակում, ծրագիր մշակում,
 կաթաղարում և հաղթանակում: Նույն պիեսում կդռնենք
 ուսու, ուկրաինացի, հայ, որոնք մտածում են Բելովի նման
 և հաղթում են նրա հետ միասին: Տղամարդկանց կողքին
 դործում են սովետական կանայք՝ Գալինա, Պելագեյա:
 Սրանց լուրերին միացնում է գաղափարական նվիրվածու-
 թյունը Հայրենիքին, անձնագոհ մարդիկ են և կոչված
 օպտիմիստական տրամադրություն ներշնչելու հանդիսակա-
 նի մեջ: Բայց դործող անձինք իրենց Փունկյիոնալ հատկու-
 թյուններից արվեստի մակարդակին չեն բարձրանում:
 Նրանք կատարում են իրենց դերը, խոսում են, ազդարա-
 րում ճշմարտություններ, նրանց և հայրենասեր հանդիսա-
 կանի միջև ստեղծվում է գաղափարական բարեկամու-
 թյուն, սակայն դրամատուրգիան անչափ ժլատ է նրանց
 բնութագրելու մեջ և Փունկյիոնալ հատկությունից այն
 կողմ չի անցնում:

«Վրեժ» պիեսում Վասիլի Գերասիմովը, Մուչեղ Արամ-
 յանը, Լարիսա Լիվչիցը կրում են նույն բարձր գաղա-
 փարները: Սրանք ավելի համարձակ են, քան Գ. Սար-
 յանի հերոսները, ավելի դատող և ավելի շատ են
 առնչվում նոր կուլտուրայի հետ: Հեղինակն օժտել է
 զրանց մեր ժամանակի հասկացողություններով և յուրա-
 քանչյուրը զրանցից այդ հասկացողությունների արտա-
 հայտիչն է: Ընդհանուրն այն է, որ սրանք երդվել են հա-

վատարիմ լինել և հավատարիմ են մնում՝ չնայած տմեն տեսակ խոշտանդումներին։ Մական Զարյանը կենդանի մարդու հոգեբանություն հետ շատ չի սիրում հաշվի նրա տեղ և այն աստիճան, որ համարձակվում է սիրային հայտնություններ կատարել սիրահարների Ֆիդիլիական դոյության ամենաաղետալի վայրկյաններին։ Գործող անձանց Ֆունկցիոնալ դերը — դադարաբաժան ծառայությունը — հերոսների համարյա միակ գլխավոր դերն է։ Դրանք ռացիոնալիստական, դատողական կերպարներ են և ոչ էմոցիոնալ կամ իդեալի և էմոցիալի միասնական արտահայտությունը։

Ֆունկցիոնալ կերպարներ են նաև «Հրաբխի վրա» պիեսի այսպես կոչված դրական մարդիկ, օրինակ Մեդնիկը, որ մի կատարյալ սխեմա է։ Հեղինակը կերպարները նըշումներ է կատարել, ցանկացել է մեկին դարձնել խորամանկ և ճարպիկ, մյուսին, օրինակ Գվային՝ և՛ նայիվ, և՛ ճարպիկ, և՛ ռոմանտիկ, բայց չի գտել կերպարի հասելը, որից կարող էր կերպարն աճել։

Մեր մարդիկ պիեսներում խիստ միօրինակ են, ներկայացվում են մի գույնով, դրա համար նրանց պահասում է էմոցիան և խոր մտածողությունը։ Այն տեսակետը կամ այն տեսությունը դոյություն ունի, ըստ որի շարժային թվացող մարդուց բարձր և բարդ կերպար չի կարող առաջվել։ Հասարակ թվացող մարդը պարզություն ունի և խոր է իր պարզության մեջ։ Ըստ երևույթին չվիժվում է հասարակը և պարզը, որ պարզունակ չէ՝ այսինքն պիեմիալի չէ։ Որ հասարակ թվացող մարդու կերպարը կարող է պրիմիտիվ չլինել՝ այդ երևում է նաև մեր դրամատուրգիայից, օրինակ՝ Գուլակյանի նույն «Ցասում» պիեսում նկարագրված ծերունի ուսուցիչ Պյոտր Իլիչի կերպարից։ Պյոտր Իլիչը մինչև պատերազմը քիչ է մտածել հակառակորդի դեմ այրող ատելություն հրահրելու մասին։ Այժմ նա դուրս է մղված իր խաղաղ կյանքի հոռից, զգում է իր սխալը և չնայած այն բանին, որ զրկված է

դպրոցական շենքից ու տարրական հարմարություններից, թշնամու աչքից հեռու, փոսի մեջ սիրելի աշակերտների հետ դասի ժամանակ այժմ խոսում է ատեւության մասին: Իր աշակերտներին Պյոտր Իլիչն այսպես է ասում. — «Ես մի մեծ սխալ եմ դործել, իմ դատարարակության մեջ մեծ թերություն եմ ունեցել, իմ սաների մեջ ինչպես հարկն է չեմ արթնացրել ատեւության դպրոցումը դեպի մեր երկրի թշնամիները: Ես քարոզել եմ մարդասիրություն, բայց չառ քիչ եմ քարոզել ատեւություն դեպի թշնամին... Ես թշնամուն չեմ ճանաչել... Իմ չկայացած դասն եմ եռ այսօր ավտոդու: Մենք պետք է լցվենք կատաղի ատեւությամբ պեպի դերմանացիները, այնպիսի ատեւությամբ, որ դառնա ուժ, ղենք՝ նրանց ոչնչացնելու համար...»:

Այստեղ հատիկը դանված է, հասարակ թվացող Պյոտր Իլիչի համար ատեւությունն այժմ քաղաքական խնդիր է, և՛ աշխարհայեցողություն, և՛ աշխարհադպրոցություն: Մա նույնպես չառ կարևոր է—ատեւությունը դեպի Փաշեղմը դարձնել և՛ իդեա, և՛ էմոցիա: Առհասարակ դրամատուրգիան քիչ է մտահոգված երկրի էմոցիոնալ հաղեցվածությամբ և սա խոշոր արատ է:

Մեր դրամատուրգիայի առաջ կանգնած է սովետական մարդու կերպարն ստեղծելու դժվարին, բայց վերին աստիճանի շնորհակալ խնդիրը: Մարդկային նոր որակ՝ իր բարձրադասի հատկություններով և ամենից առաջ իր հոգեկան հատկություններով, դպրոցումներով ու մտավոր բարձր օժտվածությամբ — այսպիսին է այն հեռանկարը, որ բացում է սովետական մարդը դրամատուրգի առաջ:

Եվ ի՞նչ է բեմհարթակի բովանդակությունը: Ոչ թե մարդկանց թիվը. բեմը լեցվում է ոչ թե ա՛յն ժամանակ, երբ այնտեղ կանգնած են 30—40 հոգի: Բեմը կարող է դատարկ լինել, երբ նրա վրա կանգնած են 100 հոգի. բեմը կարող է բովանդակալից լինել, երբ այնտեղ կարող է լինել միայն մի մարդ: Քայլում է այդ մարդը բեմի

վրա և նրա հետ քայլում է նրա պրոբլեմը և նրա էմոցիո-
 նալ աշխարհը: Մեր հանդիսատեսը տեսնում է ներկայա-
 ցումներ, որոնք ունին և՛ սյուժե, և՛ կոմիկ, և՛ մարդա-
 սպանություն, բայց բովանդակություն չունեն: Իր հե-
 տեկց բովանդակություն քաշող մարդ—այս ենք մենք ու-
 դում—որը և՛ ընդունակ կլինի շարժվելու, և՛ դարդանա-
 լու, և՛ աճելու իր ներսում և արտաքին շրջապատի հետ
 ունեցած վտխահարաբերությունների ամբողջ ընթացքում:
 Իսկ մեր պրեսներում մարդու շարժում չկա. ամեն ոք
 ստատիկ է և սահմանափակ: Այստեղ դեր է խաղում դեմ-
 խառնակաբան սյն, որ դրամատուրգը չի տալիս իր կեր-
 պարներին կենսական հիմնավորումը: Կերպարի ստաջաց-
 ման կամ նրան սնող կենսական աղբյուրը մեզ մնում է
 անհայտ: Ուստի կերպարին քիչ ես հավատում: Վերջերք
 «Վրեժ» պրեսում կապիտանի կերպարի առաջացման կեն-
 սական սկզբնաղբյուրի հարցը և պատասխան տվեք այս
 հարցին—ո՞վ, ի՞նչ պարագաներում առաջ բերեց կապի-
 տանի մտածելակերպը: Հիտլերի իմպերիալիստական կառ-
 քին 10 տարի լծված այդ կապիտանը այժմ նույն Հիտլե-
 րին համարում է «վաճառված», «ստահակ» և «առում է
 նրա լիտի մտրակը», համարելով նրան «ծաղրածու՝ ա-
 ոաջնորդ դարձած»: Կապիտանին ինքը եղել է վայրագու-
 թյունների հեղինակ, իսկ այժմ հայտարարում է. «Մի
 չնչին մարդուկ կախարդել է մեզ, տանում է անդուլ ոճի-
 րից ոճիր»: Բանն այնտեղ է հատնում, որ կապիտանը ար-
 տահայտվում է այսպիսի լեզվով և տեղմիններով. «Ժողո-
 վուրդների ատելությունն է մեր դեմ ծառայել»:

Երբ գնդապետը կապիտանին ասում է, որ «Մարքսիդ-
 մը այս իսկ վայրկյանից գլխիցը հանիր»—նա պատասխա-
 նում է՝ «Ոչ, ես մարքսիստ չեմ, ես մտածում եմ...»: Կա-
 պիտանը Գյոթեին լսել է հանաչում, բայց մարքսիստ
 չլինելով՝ մտածում է, մեր մարդկանց համարում է քաջ և
 հերոս, թեև թշնամի: Կապիտանը այսպես է մտածում—
 վերադարձ դեպի կապերական Գերմանիա, դեպի Շվեյն,

Սնագլխայի վրա, նախ յուրացնել Ֆրանսիան, ապա դալ ուսմական հսկայի վրա: Ընթերցողը կամ հանդիսատեսը հաբց է տալիս — եթե կապիտանի և զնդապետի միջև միայն տակտիկայի և ստրատեգիայի տարբերություն կա, եթե Հիտլերի և կայսերի տարբերությունը կա, ինչո՞ւ Ջարյանը այդքան մեծ տարբերություն է տեսնում զնդապետի և կապիտանի՝ երկու իմպերիալիստ դերմանացիների միջև: Կապիտանի խիղճը արթնացել է և նա այլևս չի ուզում չոկոլաթ ուտել՝ գերադասելով «մի կտոր սև հաց», իսկ խայտառակության համար անձնասպանությամբ վերջ է տալիս իր կյանքին: Հեղինակը կամեցել է տալ դերմանական երկու թևի ներկայացուցիչների կերպարներ, բայց եթե դտել է զնդապետի հիմնադրուածը՝ չի դտել կապիտանի հիմնադրուածը, որովհետև կապիտանի մասին նա ենթադրություններ է արել՝ մոռանալով այն, ինչ տիպական է իմպերիալիզմի կառքին լծված դերմանացու համար, նրա նկարագրի համար և խղճի ու մի կտոր սև հացի սենտիմենտալ կատեգորիաներով քաղցր ու մեղցր է դարձրել նրան:

Մեր դրամատուրգիայի համար էական նշանակություն ունի գործող անձանց կերպարային նախնական նը շումներից անցնելը լրիվ և ամբողջական կերպարների, ապա և տիպերի: Չգիտես ինչու համար դրամատուրգը և քննադատը հրաժարվել են տիպ ըմբռնողությունից: Տիկին Կառլցկուն դրված նամակում էնգելսը խոսում է այն մասին, որ դրվածքի «յուրաքանչյուր դեմք տիպ է, բայց միաժամանակ և բոլորովին որոշակի անհատականություն — «այս» ինչպես կասեր Ծերուկ Հեգելը: Այդ այդպես էլ պետք է լինի»: Էնգելսը պահանջում էր յուրաքանչյուր դեմքի անհատականացում և տիպական խարակտերների դրսևորում տիպական հանդամանքներում: Մի Չամբախով, մի էլիզբարով — դա ե՛ր «այս էր», և՛ պատմական-սոցիալական երեույթի տիպականություն: Եվ գործող անձանց

տիպականացման մեջ է մեր դրամատուրգիայի ելքը դեպի գրականութիւն :

Լ Ե Ջ Ո Ւ

Դրամատուրգիայի մեջ նրա թելութիւնները դուրս աշխարհ ահնարախ չլինեն, եթե նրա լեզվական կուլտուրայի ոչ բաւարար մակարդակը նույնպէս ահնարախ չլինէր : Դրամատուրգի լեզվական ներկա մակարդակը իր հետ վից տանում է նրա մյուս պակասները և մեր այն եզրակացութիւնը, որ դրամատուրգիան ելք ունի դեպի դրամատիկութիւն՝ հիմնված է այն լայնատեսական հեռանկարի վրա, որ դրամատուրգիան ելք կ'առնի դեպի գեղարվեստական լեզու :

Որո՞նք են դրամատուրգիայի լեզվական թելութիւնները :

Նկատի չունենալով կլասիկ դրամատուրգիայի լեզվի գեղարվեստականութեան տրագիկիան՝ մեր դրամատուրգիան վերջին շրջանում իր լեզվի առանձնահատկութեան վրա քիչ է ուշադրութիւն դարձնում : Խնդիրը անգրագիտութիւնները չեն, որոնք չպետք է լինեն. լեզուն կարող է գրագետ լինել, սակայն դեռևս հեռու լինել գեղարվեստական լեզվից :

Վերցնենք թեկուզ լեզվի պատկերացնութեան հարցը : «Մի խոսք մի աշխարհք է» —ասել է Թումանյանը : Խոսքի գերագույն խտացում պատկերացին համեմատութեան միջոցով — այսպիսի լեզվի փոխարեն մեր դրամատուրգը հաճախ մեզ հետ խոսում է արձանադրութեան լեզվով և ժգտ լինելով մաքրի արտահայտութեան մեջ՝ առատաձեռն է բառի գործածութեան մեջ : Պատանի կուլյան գեղուցում է սովետական կապիտանին. — Ընկե՛ր հրամանատար : Ֆաչիստական իժերի որջը շրջապատված է : Նրանց ղեկավարներին գերի ենք վերցրել : Օրվա հերոսներն ահա սրանք են՝ մեր քաջարի սերունդը : Կապիտանը պատա-

խափում է. — «Կեցցե՛ք, ճուտիկնե՛ր»։ (Պիեսներ, էջ 117—118)։ Քերականորեն ամեն ինչ թիվում է կանոնադր, բայց չկա համեմատությունների մեջ տրամաբանություն։ Եթե խոսքը խժերի մասին է՝ ղեկավար պատկերը «խժեր» հասկացողությանը չի համապատասխանում, իսկ «օրլա հերոսներ» հասկացողությունը չի համապատասխանում «մեր քաջարի սերունդ» ընդհանրացնող իմաստին, իսկ «ճուտիկներ» պատկերը կատաղի հակասության մեջ է «քաջարի սերունդ» պատկերին։ Նույն դրամատուրգը դժբուխ է. — «Զիտրձեք «Մեծ Գերմանիայի» դոմարտակի պետին մոտենալ», երբ պետք է լինի «Մեծ Գերմանիա» դոմարտակ, որ տարբեր իմաստ է հաղորդում նախադասությանը։ Դրամատուրգը դրում է՝ «Թիկունքն իջեցրած օդային դեսանտների մինչև վերջինը ոչնչացված են», երբ պետք է լինի ոչնչացված է և միևնույն ժամանակ ինչո՞ւ է մոռացված, որ դեսանտը մի ղրկվոր չէ, այլ հավաքակա-նություն։

Պիեսներում դարձածվում են բառեր, որոնք ոչ մի կապ չունեն տեքստի հետ, բայց բեմական են համարվում։ Դրանցից է «Այդպե՛ս, այդպե՛ս» բառը, որը գերասանը դրամատուրգի թույլտվությամբ և կամ առանց թույլ-տվության՝ դուրձ է ածում այն բոլոր դեպքերում, երբ հարկավոր է վերաբերմունք ցույց տալ և մտքեր հայտնել։ Այս բառի դարձածությունն ականջ է ծակում «Հրաբխի վրա» սրիեսում, որին միանում է Լյադուշիկին անվերջ դուր-ծածվող «այսպե՛ս սասած»-ը։ Այս անչուշտ միասին վերց-րած՝ աղքատացնում է պիեսի լեզուն։ Պիեսներում քաղ-վածքներ են բերվում հոգվածներից ճիշտ և ճիշտ լրա-գրական հոգվածի նման՝ առանց ղեղարկեստագետի մի-ջամտության։ Նույն «Հրաբխի վրա» սրիեսում կա այսպի-սի նախադասություն՝ «Պլակատների կապակցությամբ ձեռքակալվելու են 100 մարդ ինտելիգենցիայից» և այլն— մի բառակաղմություն, որ հատուկ չէ ղեղարկեստական գրվածքի լեզվին։

Թերթի և հրապարակախոսութեան լեզվի մեջ տարած-
վելու հետ միասին մեր պիեաների լեզուն ձեռք է բերել հի-
պերբոլիկ ուռնանդակական մի ամբողջ շերտավորում, որ
դալիս է «պոնտական» ներբողական լեզվից: Հերոսները
ճառեր են ասում, դիմումներ են անում արևին, լուսնին
և աստղերին, խոսում են այնպես՝ կաբժես ամբիոնից
պատմութեան, ռազմագիտութեան կամ բարոյականութեան
դասեր են տալիս: Օրինակ՝ Ն. Զարյանի նույն կապիտանի
մի մենախոսութեան մեջ կղանենք մի ոճ, որ ոչ միայն
անհատականացված է, այլ և դրժային է, և երևան են
բերված բազմաթիվ հարցեր մի քանի վայրկյանում արտա-
հայտելու համար:

Ես նոր եմ դուռ, որ թե ինչ կորցրինք մենք այն
օրվանից,

Երբ այդ Հիտլերը նստեց Բիսմարկի աթոռի վրա:
Մինչդեռ Շլիֆերը և Ռայկալերի մարչալները հին
Գծագրեր էին Մեծ Գերմանիայի հաղթական ուղին
Գեպի Արևմուտք... Մեզ հարկավոր էր ամենից առաջ
Փոլադնել Ֆրանսիան, Մեծ Բրիտանիայի ուժը

խորտակել,

Աշխարհի բոլոր օվկիանոսները նրա դեմ փակել,
Տասնյակ տարիներ խաղաղ ամրանալ, դառնալ աննվաճ,
Նոր այն ժամանակ նետվել ուստական հակայի վրա:
Ֆրիդրիխն ասում էր, զգուշ լինենք Ռուսաստանի դեմ,
Տասնյոթ թվին Վիլհելմ կայսերը զզաց անինա,
Որ հարձակվել էր երկու ճակատով... Բայց ուշ էր արդեն:
Հիտլերը նրանց այդ մեծ դասերը մոռացման մասնեց. և
այլն:

Կա և առարկություն չվերցնող լեզվի օրինակը: «Հայ-
րենիքի գալաղը» պիեսում Հախումյանի հերոսները խո-
սում են կանոնավոր լեզվով, որը և համեստ է, և ունի իր
բնական ձայնը, ինչպես նաև Գեղամ Մարյանի լեզուն է
«Սնատուի խորքում» պիեսում: Բայց առարկություն չվեր-

ցնող այս լեզուն միաժամանակ չեղոք լեզու է, այսինքն ոչ կրքոտ և դարձյալ ոչ անհատականացված: Հախումյար նի մարդկանցից մեկը խոսում է այսպես.

Ղաթին.— Այստեղ, սիրելի՛ս, դիտես ի՞նչ.

Դրուժյունն այնպես է, որ չիտաին ասած,
Երկար մտածելու միջոց չկա... Ինչ գնով լինի,
Պիտի պնանք այնտեղ, որտեղ կախում են կախաղանը.

Պարզ է:

Եթե չկա հարմար միջոց,

Փորձենք ուրեմն, ա՛յո. և այլն:

Ոճի դպացողությամբ մեծ է տարբերությունը Զարյանի և Հախումյանի լեզուների միջև, բայց և մեծ է տարբերությունը սրանց և Լեոնովի «Արշավանք» պիեսի լեզվի միջև, որի մասին կարելի է ասել, թե իրոք գեղարվեստական լեզու է և՛ անհատականացված և՛ ոճավորված ըստ դրժող անձանց խարահանքի ու հոգեբանության:

Եթե անգամ ոճավորելու հարց է ծագել՝ մեր դրամատուրգներից ոմանք չեն դրսևորում միջավայրի և նրա լեզվական յուրահատկության դպացողություն: Հակառակ քննադատ ի՞նչո՞ւ էր կամ ի՞նչպես բացատրել, որ օրինակ՝ պիեսներից մեկում, որի մեջ գործողությունը տեղի է ունենում Արևմտյան Ուկրաինայի ոբևէ դյուզում, ուկրաինացիները խոսում են արարատյան բարբառով.

Ջիճա.—Մտե՛լ են դո՞ւր խողը վերցրել, տարել են:
Բա սա օրենք ա՞ր...

Բսե՛նյա.—Մեզնից է՛լ եկել, հավերին են տարել:
Բա սա կարգ ու կանոն ա՞ր...

Հիշեցնենք դրամատուրգ Տրենյովի կարծիքը. «Ամեն-նազվիստությամբ մեր պիեսների լեզուն է: Յովոք սրտի մեր սովետական դրամատուրգը դեռ համարձակ կերպով էր մասին կարող է ասել հետևյալ առածով.—«Լեզուն իմ թշնամին է իմ»: Բայց ինչպես հայտնի է՝ թշնամու հետ

պայքարում են և եթե սովետական դրամատուրգիան հրա-
 պարակ է հանել որակի պայքարի լողունգը, ապա իմ կար-
 ծիքով այդ պայքարը պետք է լինի նախ և առաջ լեզվի հա-
 մար: Գրականութան ամբողջ դաստիարակը լեզվի մեջ է,
 իսկ դրամատուրգիան այն չափով է դրամատուրգիա, որ-
 չափով որ նա դրականություն է»: Այսպես է մտածում
 սովետական դրամատուրգ Տրենյովը: Պատերազմը չի նշա-
 նակում անիմաթուրգյուն լեզվի բնագավառում: Լեզվի մեջ
 արտացոլվում է մարդու սոցիալական փորձը: Լեզվի հար-
 ցը դրամատիկական երկում դառնում է սինթետիկ հաս-
 կության մի հարց, որովհետև և՛ խարսկտեր, և՛ կենցաղ,
 և՛ միջավայր, և՛ մտածողություն խաչաձևված եղանակով
 արտացոլվում են լեզվական մտածելակերպի և լեզվական
 գեղարվեստական սրտկերի մեջ: Սոսեյով խարսկտեր ըս-
 տեղծելու ուղիների մասին՝ Գորկին դրամատուրգներին
 դիմում էր այս խոսքերով: «Դրամատուրգն իրավունք ու-
 նի, վերցնելով որևէ մեկը այդ հատկություններից (մար-
 դու բնավորության հատկություններից, Մ. Հ.) խորաց-
 նել լայնացնել այն, տալ նրան սրություն և արտահայտ-
 չականություն, դարձնել պիևսի այս կամ այն դեմքի
 գլխավոր և որոշիչ բնավորությունը: Հենց դրան է հան-
 դում բնավորություն ստեղծելու աշխատանքը, և հասկա-
 նալի է, որ դրան կարելի է հասնել միայն լեզվի ուժով,
 ամենադժուարակուն, ճշգրիտ խոսքերի մանրակրկիտ ընտ-
 րությամբ, ինչպես անում էին Նվրոպայի մեծագույն
 դրամատուրգները: Մեզանում օրինակելի ուսուցանող պի-
 եսը Գրիբոեդովի իր կատարելությամբ հրաշալի «Պեղեկ
 պատահաս» կատակերգությունն է, որը ծայրահեղորեն
 է կոնոմ, ոչ մեծ քանակությամբ Փրադներով ստեղծել է
 այնպիսի դեմքեր, ինչպես Փամուսովը, Սկալազուրը, Մոլ-
 չալինը, Ռեպետիլովը—դեմքեր որոնց մեջ էպոխան ար-
 տացված է պատմականորեն ճշգրիտ, յուրաքանչյուրի
 մեջ պայծառորեն տրված են նրա դասակարգային և «պրո-
 ֆեսիոնալ» նշանները, և որոնք հեռու հեռացան իրենց է-

պիտանից՝ ապրելով մինչև մեր օրերը, այսինքն արդեն ոչ թե խարակտերներ են, այլ տիպեր, ինչպես օրինակ՝ Շեքսպիրի Փալստաֆը, ինչպես Մովսիսի Միդանթրոսը և Տարտյուֆը, և այս կարգի այլ տիպեր։ Պիեսում մարդը այնպես պետք է ստեղծվի, որ նրա յուրաքանչյուր ֆրազը, դործողութունը բոլորովին պարզ լինի, որ հնար լինի նրան որպես կենդանի մարդու արհամարհել, ասել և «խրել» :

Մյան կարելի է պատասխանել, թե պահանջները շատ մեծ են։ Բայց այդ պահանջները իրավացի պահանջներ են և խորապես կարող են նպաստել դրամատուրգիայի զարգացմանը եթե նկատի առնվեն և եթե յուրաքանչյուր դրամատուրգ կիրառի այդ պահանջներն իր ստեղծագործության մեջ՝ իր շնորհի ու տաղանդի չափով :

Վ. Ա. Ն. Բ. Ն. Բ.

Վաղուց հայտնի ճշմարտութուն է, որ դրամատուրգիայի կուլտուրան արտահայտվում է և ժանրերի գիտակցությամբ ու բազմապատկերմամբ։ Բայց մեր այս օրերի դրամատուրգիան այդպիսի գիտակցությամբ ու բազմապատկերմամբ շատ պարզեցնալ է կարող, թեև վերջերս առաջ եկան պիեսներ, որոնք առանձին-առանձին ժանրային հոբոյուններ են կրում։ Այսպես օրինակ՝ «Հրաբխի վրա» պիեսը հեղինակի կողմից ստացել է «դրամա—պոեմ» անունը։ Երբ Ն. Զարյանի «Վրեժ» պիեսը կոչվում է դրամատիկական պոեմ՝ դա հասկանալի է թեկուզ և միայն արտաքին հատկութունների համար, որոնցով օժտված է արտաքին հատկութունների համար, որոնցով օժտված է այն—չափածո տողեր, ներքին սլացիկ մի ութմ, իրեն հատուկ բարձր ոճ և այլն։ «Հրաբխի վրա» պիեսի ժանրը եթե գիտելու լինենք «դրամա—պոեմ» անվան տեսանկյունով՝ մեզ անհայտ է մնում։ Գուցե Գլայն է պոեմը մտքամալորում իր ջութակով, որը երբեք ֆուլյար չունեցավ։ Ի՞նչ է այդ անվանակոչության ներքին հիմնավո-

նաչափ չլարվեն: Եվ դրա համար փառարանել մեր պայ-
քարի զոհերին, պատկերել այժմ արդեն հաղթական պայ-
քարի զոհերը—այդ անկասկած ժամանակակից տրագեդիա-
յի համար կարեւորագույն խնդիր է և հիմնադր հիմք»
(1938 թ., էջ 25):

«Յասուում» դրամայում պատանի Կոլյան զոհվում է գեր-
մանական զավթիչների դեմ մղված կռիվում և նրա մահը
այսպիսի ռեալիզմ է առաջ բերում Կարենի մեջ.—«Ես խո-
նարհվում եմ քո առաջ, փոքրիկ առաջ տղա, քո մեծ սրտի,
քո մեծ սիրտ, քո մեծ ատելության առաջ»:

Կոլյան, չնայած իր կորստյան, որ միշտ էլ պարտա-
դիր է, դառնում է խորհրդանշան՝ հաղթանակի համար,
թեև եղելությունը դրամատիկական է և բխել է Հայրե-
նական ազատագրական պատերազմի և գերմանաֆաշիս-
տական ադրեսիտայի միջև տեղի ունեցող պայքարի կոնֆ-
լիկտից:

Հաղթական—դրամատիկական դրացմունքը իր օպտի-
միստական ելքով մեր դրամայի համար կարող է և պետք
է ընդունելի լինի: Առհասարակ մեր դրամատուրգիան
պետք է ձգտի բազմազանության և ժանրային սրռակիլու-
թյան գոնե իր հիմնական դժերով՝ նպատակ ունենալով
դարձյալ նույն բազմազանությունը: Դեռևս չկա լիբրեթա-
կան դրամա, չկա լիբրեթական կոմեդիա, չի գրված խոր
բովանդակությամբ պատմական ողբերգություն՝ նույնպես
իր օպտիմիստական փիլիսոփայությամբ:

Դրամայի ողբերգությունն նոր ըմբռնումը՝ պատմական
սրտցեսի մարքսիստական մեկնաբանությունն պայմանի-
րում՝ կարող է թարմություն բերել պատմական նյութ
սեփեցող բեմական գրվածքներին: Հայրենական պատե-
րազմի շրջանում պատմական նյութը մեր հանդիսականին
մատուցվեց Մուրացյանի և Րաֆֆու երկերի փոխադրու-
թյուններով: «Գեվորդ Մարգալետունի» պիեսը ոչ մի կերպ
չի պահպանել իր սկզբնաղբյուր վեպի գրական լրջություն-
նը և պատմական այն տրամադրությունն ու կոլորիտը,

սլատմական այն հաստ կեղևը, որով տված է վեպի բու-
վանդակությունը, այս դեպքում՝ այսինքն փոխադրու-
թյան մեջ չի պահպանված, չխոսելով նաև լեզվի մասին,
եթե Մուրացանի լեզվական սլատմական հատկությունը
փոխարինված է ոչ ճիշտ հասկացված լեզվական, էպիգրա-
ման լեզվի փոխարեն՝ ռոմանտիկական վերամբարձ բա-
նաստեղծական լեզվով: Սլատմական նյութի դեպքում ժան-
րի խորացումը ամենի քան հնարավոր է և ամենի քան
անհրաժեշտ, իսկ կան դրամատուրգներ, հատկապես երի-
տասարդները չըմանում, որոնք չեն օգտագործում այդ
հնարավորությունը: Վիպական երկերի փոխադրության
հակառակ Գերենիկ Գեմիրճյանը «Երկիր հայրենի» պիեսի
օրինակով ցույց տվեց սկզբնաղբյուրների վրա աշխատե-
լու ուղին, որ հայ դրականության մեջ աղբյուր հայտնի
ուղի էր, միայն թե հարկավոր էր նոր, սովետական դրա-
մատուրգիայի մեջ այդ ուղին բարձրացնել պրակտիկ-ստա-
տիկ, մեթոդոլոգիական նոր հիմքերի վրա:

Այսպիսով ժանրերի հարցը դառնում է էական հարց,
էթե իրականության ճանաչողությունը կհասցնի և ժան-
րի գիտակցության, որովհետև ոչ ոք չի կարող ժխտել
այն ճշմարտությունը, որ ժանրը նույնպես սլատմական
կատեգորիա է և իրականության արտացոլման եղանակը
թեև աղբյուր է իր առեկտման ձևը և կերպը դրականության
ու դրամատուրգիայի մեջ:

Սակայն այժմ մեծ է հողը և կարևորությունը նաև
բաղադրական կատակերգության համար: Փաշիգմբ, որի
նախակարապետներին հանձարեղ կերպով ծաղրել է դեռ
Շչեդրինը, պետք է դանի իրեն ոչնչացնող սատիրիկին և
կատակերգակ հեղինակին: Նյութ—որքան կուրիք—առատ
է և սպասում է հնձվորին: Այս իմաստով միակն է մեր
երբի դրամատուրգիայի մեջ Ա. Փալանջյանի «Շախ և
մատ» կատակերգությունը, որի վրա մեր քննադատու-
թյունը և թատրոնը կարող են ուշադրություն դարձնել:
Այս պիեսում կա պրիմիտիվություն և անհասունություն,

բայց անուրանալի է նաև այն, որ հեղինակը մտածել է
 դտնել այնպիսի տարրեր, որոնք կատակերգության հա-
 մար լինեն հատկացուցիչ: Խնդիրն այն է միայն, որ
 ուսմիթական մայրի անունը պիտու՞մ փախչեակու է,
 որովհետև, իսկապես, սովետադերմանական ճակատնե-
 րում ուսմիթական բանակն արդեն ջախջախված է: Խնդի-
 րը նաև այն է, որ դերմանական ղեղապետի սպասյակ
 ուսմիթացի Անտոնը, որից հեշտությամբ առաջ է դալիս
 Անտոնեակու անունը, ըստ իր դրության և վիճակի, դժ-
 ղահում է գերմանա-ուսմիթական դաշինքից և ամեն առա-
 փոտ մաքրելով հիտլերյան ղեղապետի սապոգները՝ թքում
 է դրանց վրա և գերմանա-ուսմիթական դաշինքի վրա: Այդ
 Անտոնին աչք է տնկում ղեղապետի և բոլորի սիրուհի
 էլլյան և ստիպում ղեղապետին «կլլել» դրանից առաջ ե-
 կող կոմիքական դրությունները: Բոլոր այս տեսարաննե-
 րում հեղինակը գտել է սատիրայի տարրեր և նրա ծաղրը
 արհամարհական է: Սովետական միջավայրում նրա ծաղրը
 արդեն ծիծաղ է, բայց մեկի՝ պարտիզան Կապուստինի
 նկատմամբ դտնված են խարակտերի ծիծաղելի կողմեր—
 այն, որ ուտիլիտարյոյի շրջանային գրասենյակի նախկին
 գործախար, իսկ այժմ պարտիզան Կապուստինը տառապում
 է բարեհոգության տխմար հիվանդությամբ և շարունակ
 ընկնում է Չախորդ Փանոսի դրության մեջ: Այս պիեսը
 թարմացում է և սրա վրա ինչ-որ չափով գրողի աչք է
 դիպել: Միաժամանակ սա ցույց է տալիս, որ ղեղապետ լի-
 նելու դեպքում, երբ ելակետը դրական չափն է, իրակա-
 նությանը կարելի է ավելի խոքը նայել և իրականության
 ճանաչողության ու նրա գեղարվեստական ղեացողության
 ճանաչարհով դիտել ու գտնել նաև դրվածքի ժանրային
 տաանձնահատկությունը:

ՄԻ ԳՍՆԻ ԽՈՍՔ ՎԵՐՋՈՒՄ

Մեզ կարող են ասել,—ինչո՞ւ եք ի մի հավաքել Արիս-
 տոտելից—Հեդել, Բելլինսկուց—Գորկի մշակված և հայտ-

նի թուր կատեգորիաները և պաճանջում դրանց կենսա-
գործումը պատերազմի հրատապ պայմաններում, երբ
դրամատուրգը կատարում է ազնիւացիոն—պրոպագանդիս-
տական ֆունկցիա: Նախապես պատասխանում ենք—ճիշտ
է, որ այստեղ հիշատակածն այն ամենն է, որով սպառ-
վում է խոսքը դրամատուրգիայի մասին: Մայրահեղ մե-
ծամտություն կլինեն այդպես մտածել: Ճիշտ կլինի եթե
ասենք, որ հիշատակած կատեգորիաները միայն անհրա-
ժեշտ նախադրյալներ են դրամատուրգիական աշխատանքն
է՛լ ավելի արդյունավետ դարձնելու համար: Մի ցանկո-
թյուն ունեինք՝ վերհիշեցնել այն, ինչ կարող է պատահել
մոռացել ենք կամ վատ ենք հիշում—դրամատուրգիան
բարձրացնելու նրա սպրած նոր էտապի խնդիրների մա-
կարդակին, որովհետեւ այս օրերին նա ավելի նվազ չափով
է առաջադիմել, քան թատերական արվեստը մի կողմից և
դեռւս հեռու է դրամատուրգիայի դրական հասուն տար-
դիցիաներից—մյուս կողմից:

Իսկ պատերազմը—արդարացնո՞ւմ է արդյոք դրամա-
տուրգիայի այժմյան վիճակը: Ոչ միայն չի արդարացնում,
այլև օրըստօրե խստացնում է իր պաճանջները: Ի-
հարկն անուբանալի է մեր այս օրերի դրամատուրգիայի
ազնիւացիոն—պրոպագանդիստական նշանակությունը, բայց
այդ նշանակությունն անհամեմատ մեծ կլինի, եթե խո-
րանա նրա արվեստը: Դրամատուրգիայի և թատրոնի
պրոպագանդիստական նշանակությունը ուղղակի հարաբե-
րություն ունի նրանց որակի հետ: Որքան խոք է արվես-
տը, այնքան մեծ է դրամատուրգիայի պրոպագանդիստա-
կան ֆունկցիան:

Այն, ինչ ասվեց—թմատիկայի յուրացում, իրակա-
նության ճանաչողություն և նրա գեղարվեստական զգա-
ցողություն, սյուժե, կերպար և տիպ, լեզու, ժանրեր—
այդ ամենը դրամատիկական երկերի մեջ դառնում են մի
ներդաշնակ միասնությամբ տրված և ամբողջական դրա-
մայի կամ կատակերգության միասնական սխեման է կապ

մում: Այն, ինչ ասվեց անհրաժեշտ էր ոչ միայն պատերազմից առաջ և անհրաժեշտ էլ լինի պատերազմից հետո եկող դրամատուրգիայի համար. այդ ամենը գիտակցել և կենսագործել է հարկավոր հենց Հայրենական պատերազմի ժամանակաշրջանի դրամատուրգիայի մեջ: Նորից վերհիշենք կերպարի ստեղծման հարցը այս վերջին առումով: Մեր հարգելի դրամատուրգը մեզ ասում է,— «Ես տալիս եմ կերպարներ»: Այժմ մենք նրան բարեկամաբար սրտասխանում ենք.— Միրելի՛ դրամատուրգ,— ձեր կերպարը լրիվ կերպար չէ, այլ նրա նախնական նշումը, որովհետև դուք նախադիր որոշմամբ դործող անձնավորությունն ուղեցել եք օժտել այս կամ այն հատկությամբ և ուրիշ ոչինչ: Մտածողական — հոգեբանական և մարդկային շարժումներ, և բաղձազանություններ դուք նկատի չեք առնում, իսկ մենք ոչ միայն ձեր նախնական նշումով չենք ուզում բավարարվել, այլև հիմա առաջ է քաշվում այս ձևակերպումը՝ կերպար—խարակտեր— տիպ:

Դրամատուրգը մեզ կրկին միջամտում է,— «Ես դրում եմ կրքոտ»: Ընթերցողը և հանդիսատեսը նրան պատասխանում են.— Կիրքը մեծ առավելություն է, բայց այդ կիրքը պետք է պատկեր դարձնել և հրապարակաստական իդեան արտահայտել հոգեկան—զգացումային թրթիռներով:

Դրամատուրգը արդիական թեմատիկայի ջերմ պաշտ պանն է, լայց ընթերցողը և հանդիսատեսը շտապում են նրան ասել,— դա կրկին առավելություն է և այդ առավելությունը պատկանում է համարյա թե մեր ամբողջ դրամատուրգիային, որովհետև նա իսկապես որ արդիական թեմատիկան վերցրել և դարձրել է իր ստեղծագործության հիմք, բայց թեման դեռ առաջին քայլն է, իսկ դրա հետ միասին ընթերցողը և հանդիսատեսը ուզում են, որ մեր դրամատուրգը կտտարի երկրորդ քայլը— թեման կերպարանափոխվի գեղարվեստական կերպարի, խարակտերի և տի-

պահանութեան և երկը բարձրանա իդեական, Թեմային պատշաճ բարձր մակարդակի վրա:

«Ես ունեմ սյուսե և դտել եմ կոնֆլիկտներ»: Դրամատուրգը լսում է այդ խոսքերի այս պատասխանը—սյուսե, այո՛, կա և դա նույնպէս լավ է, որովհետեւ վերջիվերջո ամէլի լավ է ունենալ սյուսետաւոր դրամատուրգի, քան թէ ոչինչ չունենալ և սյուսե դտնելը կրկին մեր դրամատուրգի առաւելութիւնն է: Բայց արդիական դրամատիկական երկի սյուսեն պետք է կրի արդիականութեան օրինաչափ ընթացքի ազդեցութիւնը և մյուս կողմից՝ կոնֆլիկտը չի կարող նույնպէս ինքնանպատակ լինել.— իր բնութեամբ սյուսեն և կոնֆլիկտը,— ասում է հանդիսատեսը և ընթերցողը դրամատուրգին,— լինելու են այնքան թարմ և այնքան նոր, որքան ինքը Թեման, ապա թէ ոչ, մենք հին ձեւին նոր բովանդակութիւն ենք տալիս, որ արդեն դիտմանս է արժանի: Ուրեմն ընթերցողն ու հանդիսատեսը դալիս են դրամատուրգին օգնելու և եթե երբեմն նրանք խիստ են՝ դրա պատճառը հանդիսատեսի և ընթերցողի ամէնորդ խոտութիւնը չէ, այլ ինքը դրամատուրգը, որին ընծայաբերված է Ռեսպուբլիկայի Թատրոնի կանցնի, միլիոնից ամէլի հանդիսատես, Թատրոնն իր մարդկային ոսկե ունեցվածքով, իր հեղինակութեամբ, որին վերջապէս ցույց է տրվում պետական բարձր հովանս փորութիւն: Դրամատուրգին վերապահված է Թատրոնի միջոցով ժողովրդական զանգվածների գաղափարական դաստիարակութեան և նրանց գեղարվեստական ճաշակի մշակման անսահմանորեն պատկաւոր դործը: Ո՞ւնի իրավունք դրամատուրգը կանցնելու դերասանական վարպետութեան զարգացումը և կամ հարմարվելու հետամնաց հանդիսատեսին: Այդ իրավունքը նա չունի և երբ նրա դործը ընթերցողին և առաջաւոր հանդիսատեսին չեն բավարարում, մենք հիշեցնում ենք նրան իր իրավունքները: Հանդիսականը և ընթերցողը դրամատուրգին վերադարձնում են դուցե և հենց նրա կողմից մոռացութեան արված

վարպետութեան իրավունքը և բուռն ցանկութիւն ունեն, որ դրամատուրգը տեր կանգնի այդ իրավունքին: Որովհետեւ ամեն ինչ տրված է դրամատուրգին—և՛ թատրոն, և՛ հանդիսատես, և՛ բարձր հովանավորութիւն—նրանից մի բան է պահանջվում չզիջել որակի իրավունքը և դատապարտել բոլոր նրանց, ովքեր կարծում են, որ դրամատիկական երկի նկատմամբ ունեցած մեր կարիքը վատ դրամատիկական երկը փրկում և դարձյալ առավելութիւն է դարձնում: Կարծում ենք դրամատուրգը պետք է դրանց պատասխանի այսպես.— Ձեռքով իմ դրվածքի հակադրական կարիքին՝ վատորակ երկը առավելութիւն չէ և չի կարող մեղմել այդ կարիքը:

Այժմ կարծեք թե նպատակը պարզ է—բարձրացնել վարպետւթյամբ լավ ծառայել Հայրենական պատերազմի իրադրութիւններից բխող խնդիրներին:

Իսկ ո՞րն է ղլխավորը այդ խնդիրներից:

Դրամատուրգի վարպետութիւնն ի սպաս բերել հերոսականի արտացոլմանը նոր երկերում և բեմի վրա: Հերոսականը— բոլոր բնադավառներում — ճակատում և թիկունքում, ամենուրեք և ամենյայն ժամ արտահայտվող սովետական հերոսականը. արտացոլել հերոսականը, ըստեղծել հերոսի կերպարը, խորհուրդը և տիպը — նրա մահացու առեւտրութեամբ ընդդէմ ֆաշիզմը: Սրա շուրջն է այժմ կազմավորված սովետական մարդու մտածողութիւնը և հոգեկան աշխարհը՝ իր բոլոր կողմերով ու արտահայտութիւններով: Սա սահմանափակ խնդիր չէ: Մեր կյանքի պատմական այս մոմենտին այս խնդիրը համայնապարփակ բովանդակութիւն ունի, որովհետեւ չկա ավելի մեծ և ավելի սղնիմ հարց, քան մարդու ոխակալ թե՛ նամու կործանման հարցը, որի մեջ արտացոլվում և անդրադառնում են բոլոր մշակութային հարցերը, դոյալիճակները և դրութիւնները:

Սովետական հասարակայնութիւնը հրահրում է ստեղ-

ծագործական մրցակցութիւնն դրամատուրգիայի ասպարիզում բազմաթիւ միջոցներով, որոնցից լավագույնն պիեռի հայտարարված կոնկուրսը թերեւս ամենալուրջ միջոցներից մեկն է, որը պետք է խթան հանդիսանա դրամատուրգիայի որակական նոր թուիչքի համար՝ դադարաբական շատ որոշակի նպատակադրմամբ, ինչպիսին է՝ արտացոլել հայ ժողովրդի մարտական գովախներին ռազմաճակատի իրար դէմ թիկնելու մեջ, արտացոլել հայ ժողովրդի հերոսական աշխատանքը թիկունքում, Անդրկովկասյան եղբայրական ժողովուրդների համատեղ պայքարը Փաշիվմի դեմ, նրանց եղբայրական պայքարը օտարերկրյա նվաճողների դեմ սլաւամական անցյալում:

Այս նպատակադրումն ամբողջովին համընկնում է դրամատուրգիայի ապրած նոր էտապի հարցերին: Թատրոնը և հանդիսատեսը համոզված են, որ մեր դրամատուրգիայի հին վաստակի փորձված կադրերը և նրա երիտասարդ աճող սերունդը, ներգաշնակ ջանքերով կընդառաջեն նրանց նոր խնդիրներում, իսկ հաղթանակող հերոսականի արտացոլումը բարձր վարպետութեամբ թող լինի այն կէտ նպատակը, որին ձգանքու են բոլոր նրանք, որոնք իրենց ամբողջ էութեամբ ուղղում են ապահովել մեր հաջողութիւնը նաև դրամատուրգիայի ասպարիզում:

1943

ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ՀԱՅ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ՉԱՐԳԱՅՄԱՆ ՀԱՐՑԵՐԸ

ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ԱՌԱՆՔՆԱՀԱՅ.
ԵՌԻՎԱՆԻՆԸ

Սովետական դրամատուրգիայի զարգացման խնդիրներն այս համադրումարում քննության են դրվում, երբ արդեն հրապարակվել է Համկ(բ) Պարտիայի Կենտկոմի ս. թ. օգոստոսի 26-ի որոշումը «Դրամատիկական թատրոնների սեպերատուրի և նրա բարելավման միջոցառումների մասին»։ Սովետական դրամատուրգները և թատերական աշխատողները երջանիկ են, որ իրենց աշխատանքում այսուհետև ղեկավարվելու են և արդեն ղեկավարվում են այդ որոշման մեջ սպառիչ կերպով լուսարանված դրույթներով և ցուցումներով։ Որոշումը բազմակողմանի կերպով մեկնաբանում է մեր անելիքները դրամատուրգիայի և թատրոնի բնագավառում՝ պահանջելով «ստեղծել զաղափարապես և գեղարվեստորեն լիարժեք պիեսներ և ներկայացումներ»։

Սովետական դրամատուրգիան ստացել է զարգացման բացառիկ պայմաններ։ Սովետական պետության ստեղծած տնտեսական հաստատուն հիմքը և նրա վրա կառուցված ու աճող թատերական ցանցը դրամատուրգիայի առաքիտորիան հանցրին մինչ այդ պատմության մեջ չտեսնված չափերի։ Դրամատիկական մի երկ այժմ կարող են դիտել մի քանի հարյուր հազար հանդիսական միայն ՀՍՍՌ սահմաններում։ Սհա այս հարյուր հազարավոր հանդիսականների առաքիտորիան և ընդարձակվող սյեռական թատերա-

կան ցանցը հրահրում են սովետական մարդու բոլոր հասակները դադարարական ու էսթետիկական պահանջները բավարարելու հրատապ խնդիրը:

Իսոյց այդ հնարավորությունները լոկ մի մասն են դրամատուրգիայի համար բարենպաստ այն պայմանների, որ ստեղծել է «սովետական կարգի կենսական հիմքը» նրա քաղաքականությունը:

Կարևորագույն պայմաններից մեկն այն է, որ սովետական հայ դրամատուրգիան (և թատրոնը) թեաև խնցիր պատմության նոր շրջանը, երբ հայ ժողովուրդն սկսեց ապրել ինքնուրույն, անկախ սովետական պետականության մեջ, հակառակ անցյալի դադարեցան, ազգային ստորացման և ճնշման իրականությանը: Գրականության (նաև դրամատուրգիայի) դործը, Լենինի քննադատմամբ դարձավ «կադմակերպիչ», սլանաչափ:

Սովետական դրամատուրգիայի համար կենսական հակադասական նշանակություն ունեցավ Լենինի—Ստալինի ուսմունքը, մեք ժամանակի անընդմեջ ստեղծագործական մեծ ճանապարհներով ընթացող, քաղաքական միտքը Այդ միտքը փարոսի պես լուսավորել է դրամատուրգիայի ուղին, միշտ թարմություն և կենսունակամեծություն հաղորդել նրան: Սա այնպիսի մի առաջնություն է, որ չեն ունեցել անցյալում դրամատուրգները և ո՛չ մի ժամանակ, և ո՛չ մի երկրում: Գոնիվեց անցյալը լայն ու մեծ հայացքով մեկնաբանելու բանալին և մանաթանդ արդիականությունն իմաստավորելու հնարավորությունը: Ազգային ալքև մաքրվեց ազդայնականի հաշիւից: Նոր վերաբերմունք մշակվեց մարդու նկատմամբ՝ ազատագրելով մարդու մեկնաբանությունը բխողիական, նիցչեական, աստայական Փաշխատական «ուսմունքներից», ընդգծելով մարդու մեջ մարդկայինը, սոցիալականը, ինտելեկտուալը, առաջադիմական մարդու զգացումների հումանիտարական ուղղությունը: Այս աեսակետից անգնահատելի դարձավ ողորդական և ժամանակակից գրականության ու արվեստի ծառայությունը:

Յովնատական հայ դրամատուրգիային տրված է եղել սովնատական բոլոր ժողովուրդների կյանքի, նրանց կուլտուրայի (և դրամատուրգիայի) ստեղծագործական փորձի ճանաչողութեան հնարավորութիւնը, իսկ այս բոլորովին նոր երանգներ և նոր հատկութիւն՝ ինտերնացիոնալիստական-հումանիտատական բնույթ է հաղորդում նրան :

Որոշիչ դեր խաղացին ուսւ կուլտուրան և դրամատուրգիան : Աղղեցութեան և կուլտուրական հարակցութեան գլխավոր աղբյուրն այժմ դառնում է սովետական ուսւ կուլտուրան :

Մեր դրամատուրգիայի զարգացման մեկ այլ պայմանը հանդիսացաւ դասական ժառանգութեան օգտագործման լենինյան ուսմունքը : Բուրժուական հասարակութիւնը դասական ժառանգութեան տերը չէր և արգելակում էր նրան ճանաչելու գործը : Միայն սոցիալիստական դրամատուրգիայի առաջացման պայմաններում դասական դրամատուրգիան իր իսկական արժեքավորումն ստացաւ, վերածնվեց և ձեռք բերեց կենդանի օրինակի նշանակութիւն : Այդ նշանակութիւնը պահպանված է մինչև օրս :

Մեր դրականութեան և արվեստի զարգացման նոր ուղիքանը սոցիալիստական ռեալիզմն է՝ իբրեւ ստեղծագործական հիմնական մեթոդ : Սոցիալիստական ռեալիզմը դրամատուրգիային առաջադրեց իրականութեան լայն ու խոր ճանաչողութեան սկզբունքը, հետախնդրանութիւն, ռոմանտիկական վեհութիւն :

Դրամատուրգիան (և թատրոնը) դարձաւ ժողովրդային՝ իր էութեամբ և համաժողովրդական՝ իր հեղինակութեամբ : «Արվեստը սրտեանում է ժողովրդին : Նա իր խորագույն արժատներով պետք է զնա աշխատաւոր լայն մասսաների սովոր վանգովանների մեջ : Նա պետք է հասկացվի այդ մասսաներից և սիրված լինի նրանցից : Նա պետք է միացնի այդ մասսաների զգացմունքը, միտքը և կամքը, բարձրացնի նրանց» (Լենին) : Լենինը գտնում էր, որ բանվորները և գյուղացիները «իրավունք են ստացել իսկական մեծ արվեստի համար», դրանով իսկ որոշելով

դրամատուրգիայի և թատրոնի մեծ արվեստ դառնալու խնդիրը:

Այս է սովետական դրամատուրգիայի առանձնահատկութիւնը: Հասկանալի է այն լայն շահադրդութիւնը, որ մեր հասարակայնութիւնը ցույց է տալիս դրամատուրգիայի (և թատրոնի) վեճակի և դարգացման հարցերին՝ ձգտելով տեսնել թե ո՞րչափ խորը և կրքոտ կերպով է արտացոլում այն սովետական ժողովրդի շահերը, պետութեան շահերը, պարտիայի շահերը: Դրամատուրգիայի (այս և թատրոնի) դերն ու նշանակութիւնը երբեք այնքան պետականորեն չեն բնութագրւել, որքան այժմ:

Որպեսզի զեթ մի վտրք չափով պատկերացնենք մեզ դրամատուրգիայի առաջ ծառացած խնդիրները և դրանց մասշտաբները, բաւական կլինի ասել, որ մենք, նախ, համաշխարհային երկրորդ պատերազմից դուրս եկանք որպէս հաղթող և է՛լ ավելի ամբացած երկիր ու պետութիւն, և ապա, բարձր պահելով մեր միջազգային հեղինակութիւնը, իրականացնում ենք աստիճանաբար սոցիալիզմից կոմունիզմին անցնելու ծրագիրը: Պատերազմում հաղթանակեց սովետականը կյանքի, իրականութեան, կուլտուրայի, տեխնիկայի, կրթութեան, բարոյականութեան՝ բոլոր բնագավառներում և մարդերում հասակ առած սովետականը: Պատերազմում հաղթանակեց սովետական ժողովուրդը, նրա ուղմական, աշխատանքային և զաղափարական ու բարոյական հզորութիւնը: Մեր առաջնորդ ընկեր Ստալինի հոգատար ձեռքով աճեցրած մարդը պատերազմից դուրս եկավ է՛լ ավելի տոկոս, խիզախ, է՛լ ավելի կենսասեր, հայրենասեր, կենսահայաստ և կյանքի առաջընթացին նախանձախնդիր: Ժամանակակից պատմութեան մեծագույն բախումը — պատերազմը — մենք լուծեցինք հաղթանակով: Այժմ հաղթանակի ոգին իշխում է աշխատանքային, դործունեութեան բոլոր բնագավառներում: Այդպիսին է սովետական մարդը՝ նա օպտիմիստորեն պայքարեց և հաղթանակեց մեծ ռեուլուցիայի օրերին, նա օպտիմիստորեն մաքառեց և հաղթանակեց քաղաքացիական կոիմունե-

րի տաքիներէն, նա օպտիմիստորէն պայքաբեց իր տնտե-
 սութեան վերականգնման համար: Սոսկետական մարզն
 օպտիմիստորէն պայքարեց և լուծեց արդյունաբերութեան
 սոցիալիստական վերակառուցման խնդիրը: Հաղթանակող
 օպտիմիզմով նա ապահովեց գյուղի սոցիալիստական հե-
 դաշրջումը, կենսագործեց ժողովրդական կուլտուրական
 ունեւոյցիւն: Սոսկետական մարզը մարտականորէն կենսա-
 դրժեց ստալինյան հնգամյակների վիթխարի ծրագրերը և
 ամբարտեւում պատերազմը՝ ձեռնամուխ եղաւ Գ-րդ հնգա-
 մյա պլանի իրադրութեան: Հասկանալի չէ՞ միթէ, որ մեր
 օպտիմիզմը և հաղթանակի մեր հողերանութեան ունեն
 իրենց խոր արմատները մեր պայքարի անցյալում, մեր
 ներկայում և ապագայում: Արվեստի, դրականութեան և
 դրամատուրգիայի համար սրանից բխում է էական և ար-
 դեն հիմնադրւած այն հատկանիշը, որ իրենք օպտիմիս-
 տական և հաղթական ուղով հազեցած արվեստ և դրամա-
 տուրգիա պետք է լինեն և որ այդ հատկանիշը նրանց օր-
 ցանական էութեանն է: Ժամանակը ծնում և մեզ հուշում
 էր արդիական դրամայի հիմնական հատկանիշները իբրեւ
 մի նոր որակի դրամայի, որի մեջ կենտրոնական դեմքը լի-
 նելու էր նոր մարդը, իսկ դրաման իր քնդհանուր բնույ-
 թով՝ ժողովրդական: Արդիական դրաման, իբրեւ ժողովրդ-
 ական դրամա, կենտրոն ունենալով նոր մարդուն՝ իրա-
 կանում պետք է արտացոլէր ժամանակի պայքարը, մաքա-
 ումները և դրանց բովից ծնւած հաղթանակը, հաղթա-
 նակ, որ տարվել է մեզ անցյալից ծանր ժառանգութեան
 մնացած նույնիսկ ֆեոդալական մնացուկների դեմ, կապի-
 տալիզմի և խմբերիալիզմի դեմ, գյուղում մնացած բուր-
 ժուական դասակարգերի դեմ, ժողովրդի թշնամիների
 դեմ: Հետամնացութեան, ուռաւիմայի, հին՝ դիշատիչ բա-
 րոյականութեան դեմ՝ հանուն կյանքի, կենցաղի, շինա-
 րարութեան և ապագայի կատարյալ ձեերի և մարդու իրա-
 կան բարօրութեան:

Ի՞նչ ամէլի մեծ երազ կարող է ունենալ հայ դրամա-
 տուրգիան, եթէ ոչ հայ ժողովրդի վերածննդի գեղարվես-

տական պատկերումը: Հայ ժողովրդի վերածնունդը բացում է մեծ մտքերի, հույզերի, պատկերների ստեղծագործման անվերջ և շնորհակալ աշխատանքի ասպարեզ, ուր դրամատուրգիան սուրիս ունի հակադրելու հին՝ կործանվող աշխարհը և նոր՝ հարուստ և բազմազան, պատկերելու ժողովրդի հավաքն իր վաթսույնի երկնակամարի տակ, նրա փրկությանը՝ բնաջնջումից, նրա նոր ընդլայնման՝ ապահովելու և պահպանելու վերածնունդը: Սովետական հայ ժողովուրդն արդեն նոր պատմական երևույթ է, հին ժողովրդի նոր որակ, որի կյանքը խորսխված է քաղաքակրթության ամենապատմական հիմքերի վրա և որի մասնակցությունը Հայրենական պատերազմին՝ նրա զանազաներին տարալ համամարդկային առաջադեմ պայքարի բարձրակետը: Այսօր կենսագործվում է նոր հնգամյակը, փոխվում երկրի տնտեսական և ֆիզիկական քարտեզը, փոխվում և վերափոխվում մարդու մտածողությունը և հողբանությունը սոցիալիստական աշխատանքի մեջ: Այդ ամենը պետք է, որ մարմնավորվի մեր դրամատիկական արվեստում, հազեցած խակական դրամատիզմով, իրական, կենդանի դրամատիզմով:

Իսկ ի՞նչ ունենք մեր դրամատուրգիայի մեջ այսօր:

ԴՐԱՄԱԹԵԱԿԱՆ ՍՈՑԻԱԼԻՍՏԻԱԿԱՆ ԵՐԿՐԻ ԷՑՍՊ

Քննության ենթակա դրամատուրգիան կարելի է բաժանել երկու էտապի: Սովետական հայ դրամատուրգիայի պատմությունը մի զղալի ճախով արդեն ակադեմիական ուսումնասիրությունն ինքն է և մեր խնդիրն այսօր այդ է:

Առաջին համադրումարից մինչև ներկա մոմենտը դրամատուրգիան ապրեց խակապես որ երկու էտապ՝ 1934 թվից 1941 թվից և պատերազմի տարիների շրջանը՝ 1941—1945 թվերը: Առաջին էտապում ակտիվ դործունեություն ծա-

վալեց Դերենիկ Դեմիրճյանը: «Փոսֆորային շող», «Կապուտան», «Նապոլեոն Կորկոտյան», «Երկիր հայրենի», սրանք Դեմիրճյանի դրամատիկական երկերն էին, որ գրվեցին իբր հետաքրքրությունը և արժեքը մինչ այսօր պահպանած «Քաջ Նապար»-ից հետո: Իբրև դրամատուրգ երևան եկան Վ. Վաղարշյանը՝ հրապարակ բերելով բացի «Սգահում»-ից, «Փխնանների միևիտոր», «Նավթ», «Սասունցի Դավիթ» պիեսները, Ա. Գուլակյանը՝ հրապարակ բերելով «Այլալուսին», «Մեծ բարեկամություն», «Գանձ» պիեսները, Տ. Հախումյանը՝ հրապարակ բերելով «Թշնամին» պիեսից հետո «Մայր» դրաման: Միջին և երիտասարդ սերունդից հենց այդ ժամանակամիջոցում հասարակությանը հայտնի դարձան Լ. Միքայելյանը («Գոշի» և «Վարադդատի» հեղինակը), Վաչե Հարությունյանը («Ջալիլ» հեղինակը), Արաքսմանը («Էմանուելի» հեղինակը), Մելիք-Քոչարյանը («Կույր երաժշտի» հեղինակը), Հացադորձյանը—Խոջապետյանը («Թող բացվեն վարդերը» կոմեդիայի հեղինակները): Բանաստեղծ Փեղամ Սաբյանի գրչին են պատկանում «Երեք երգ» և «Զրպարություն» պիեսները: Պրոլետարական դրամատուրգիայի առաջին ներկայացուցիչ Ա. Վաղդանյանը հրապարակեց մի նոր պիես՝ «Արաքսի ափին»:

Իբր հիմնական մասով վերահիշյալ դրամատուրգիան նվիրված է արդիականությանը և պատմա-ռևոլուցիոն անցյալին: Նրա լուի մի հատվածը շոշափում է պատմական և ֆորկլորային թեմատիկա: Այս տենդենցը՝ իրականությանը մոտ կանգնելու տենդենցը՝ ծաղիկ էր դեռևս սովետական դրամատուրգիայի արշալույսին, բայց թույլ էր նրա զարգացումը և միայն ստալինյան հնգամյակների շրջանում, մեր կյանքի ողջիշխոտական վերակառուցման տարիներին դա ուժեղացավ: «Փոսֆորային շող», «Կապուտան», «Նավթ», «Թշնամին», «Մայր», «Կույր երաժշտ», «Արաքսի ափին» պիեսներում առանձնապես շեշտված էր չինարարական թեմատիկան, գյուղի վերակառուցման և բուրժուական վնասարարության մերկացման թեմատիկան:

Ընտանիքի և նոր բարոյականութեան հարցը անդ էլ դուր
 դրանց մեջ և այլ պիտաներում՝ դարձյալ ընդգծված
 շարիիններով: Իրականութեանը մոտ կանգնելու միտումը,
 որ առաջ միտում էր, իր դրական դերը կատարեց պատե-
 րաբար առաջին խնդիրը: Պետք է նկատել, որ թա-
 րոններին տեսնողներից կարճ ժամանակ անց հանդիպելի և
 կամ երկար կյանք չունեցան «Զրպարտութիւն», «Երեք
 երգ», «Նստիմ», «Գանձ» պիեսները: Շատ քիչ օգտագործ-
 վեց «Արաքսի ամիր» պիեսը: Հենց այդ ժամանակ նկատ-
 վեց մինչ օրս ազդող այն երևույթը, որ թատերականների
 շրջանային ցանցն ամբիջ թույլ դրամատուրգիա ստացավ,
 քան մայրաքաղաքի և Լենինականի թատրոնները: Հարթ ու
 սահուն չանցավ և Դեմիրճյանի նոր դրամատուրգիայի
 կյանքը՝ սպերելով ոչ երկար տարիներ: Բացառութիւն
 կազմեց «Երկիր Հայրենի» դրաման, որը այսօր էլ մնում
 է օղակաշարի մեջ: Այլևի քիչ պատմութեան ճանաչողու-
 թիւն և ամբիջ շատ սանտիմենտալ սյուժե, որ լալիանու-
 թիւն և մեղմ դրամատիկ ուժեղ տարր էր մտցրել դրամայի
 մեջ — այդպիսին է «Վարազդատը»: Մեր ժողովրդական
 էպոսը դրամատիկորեն մշակելու մի խնդիր մտրձ հատա-
 րեց Վաղարշյանը: Բայց պիեսում նա վաճառականութեան
 ինքնուրույն սոցիալական դեր հատկացրեց Սասնա հասա-
 րակութեան մեջ, այդպիսով հավասարադր դարձնելով
 աշտաքին և ներքին թշնամիներին՝ Հայաստանին ներկայաց-
 ված վտանգը, մինչդեռ հայտնի է, որ մեր էպոսի քաղա-
 քական սրութեանն ուղղված է նախ և առաջ արտաքին աշ-
 խարհակալութիւններին դեմ: Գոհհիլ սոցիոլոգիական մո-
 տեցումը և վիպի մոդեռնիզացիան դրաման զրկել է ինք-
 նուրույն արժանիքներից: Պատմա-ոռնոլոցիոն թեմատիկա
 պարունակող դրամատուրգիայի մեջ մեզ հիստորիոլոգիոն
 չէր սպասում: Վաղարշյանի «Օղակում»-ից հետո երևան
 եկած «Արշալույսին» դրամայում մենք տեսանք ժողովրդա-
 կան պայքարի դրվագներ, որոնք հենց զրկածքին ժողո-
 վրդական դրամայի բնույթ են տալիս: Մայր Աննայի կեր-
 սարը հիւրասական մարդու հատկանիշներով է օժտված:

«Մեծ բարեկամութիւն» պիտեամ արլամ է կարեւորագոյն մի թեմա՝ առաջնորդ ընկեր Ստալինի և նրա զինակից ու աշակերտ Սուրեն Սպանդարյանի ունեւոյցիոն բարեկամութեան թեման: Ռուսական սովետական դրամատուրգիայի փորձով, մեղանում ևս խիզախից բեմի վրա ցուցց տալ Առաջնորդի կերպարը, նրա զինակիցներին՝ Օրջոնիկիձէի, Շահումյանի կերպարները: Անհրաժեշտ է դիտել, որ հեղինակը իր մտահղացումները տարածելով մեծ թափով գործող անձանց մեջ և միջադեպը դարձնելով հիմնական գործողութիւն՝ չի դաւել կերպարներին խորացման ուղին:

Առաջին էտապի դրամատուրգիայի բնութագրմանը պետք է ամօքացնել ևս մի հատկանիշ, և դա վերաբերում է դրամատիկական ժանրերին՝ այսինքն ժանրերի բացմադանութեանը, որ մեխանիկական երևույթ է, որովհետեւ և՛ դրամայի և՛ կատակերգութեան և՛ հոգեբանական պիեսի հէրապերը խոր կապ ունենին իրականութեան ճիշտ ճանաչողութեան և նրա արտացոլման պրոբլեմներին հետ: Այսպէս օրինակ՝ սամեմէին չի կարելի երգիծանքի հին և զանազաներով հանդէս դալ մեր օրերում և կամ վերականգնել գոգոլյան կատակերգութեան ժանրը՝ եթէ ծաղրի ու ուարկան բացարձակապէս թշնամական չէ: Վաղարշյանը ճիշտ է վարվել «Ծինանսնների մինխտոր» սատիրայում ծաղրելով դաշնակցական ճահիճը գոգոլյան կատակերգութեան եղանակով: Նրան խանդարել է ինքնակոչ ժառանգի հետ կապված սյուսիի չափից ամօքի խճողված լինելը և մեկի փոխարեն երկու ինքնակոչ ժառանգների ինտրիկով հաւփըշտակվելը, որը և արհեստականութիւն է հաղորդում սատիրայի կառուցվածքին՝ ի վնաս կերպարների: «Նապոլեոն Կորկոտյանի» մեջ ընդհանրապէս՝ կատակերգութեան կառուցվածքի թերութիւնը բխել է մեր իրականութիւնը լայն կերպով չընդգրկելուց, քայց այդ կատակերգութիւնում ստեղծված սովխոզի դիրեկտոր Բարեղամ Գալստափի տիպը ակնառու ներգրում է մեր դրամատուրգիայի մեջ:

Արդիականութեանը նվիրված դրամատուրգիան ունի

մեկ ընդհանուր թերի կողմ ևս: Դա կյանքի սխեմատիկ վերաբրտադրությունն է, սխեմատիզմ, որ չհաղթահարվեց և ուրի պատճառներին մենք կանգնադասանք ստորև:

Այսպիսի հատկանիշներով մեր դրամատուրգիան թեև կոխեց երկրորդ էտապը՝ պատերազմի չրջանը: Դրամատուրգիայի առաջ ծառացած խնդիրները բխում էին պարտիազի և պետություն հիմնական պահանջից՝ «ամեն ինչ ռազմաճակատի համար, ամեն ինչ հաղթանակի համար»: Դրամատուրգիան հանդես եկավ իր քաղաքացիական պարտքի դիտակցությունը և լմբռնեց նոր չրջադարձի կարևորությունը: Գրվեցին հարյուրավոր պիեսներ: 1942 թվին լույս տեսած պիեսների ժողովածուն արագ որոշեց դրամատուրգիայի հիմնական թեմատիկան՝ արդիականության պատկերման անհրաժեշտությունը, բայց այստեղ զետեղված պիեսները չափ չուտ մոռացվեցին: Գուլաիյանը դրեց «Ցասում» պիեսը, Վաղարշյանը՝ «Վան լաճոր» դրաման, Սադաթեյանը՝ «Կարմիր մանյակ» մեկուդրաման: Պատերազմի ժամանակ նորույթ էր Նաիրի Զարյանի դրամատուրգիան՝ «Վրեժ», «Այրող դիմակ», «Ամենազապան», ապա և «Արա դեղեցիկ»: Գ. Սարյանն առաջիններից մեկը արձադանքեց նոր պահանջին և հրապարակեց «Անտառի խորքում» պիեսով: Ինտենսիվ աշխատեց Ալեքսանդր Արաքսյանը՝ տալով «Անտառները չարժվում են», «Հրաբլիի վրա», «Արծվիկ», ապա և «Մեարոպ Մաշտոց» դրամաները: Հախումյանը մրցանակաբաշխության մեջ չահեց «Պարզ հոգիներ» դրամայի համար: Աչքի ընկավ դրամատուրգիական մի նոր սերունդ՝ Աշոտ Փալանջյան, Բեյլերյան, Պապայան եղբայրները, Ծողերյան, Տարոնցի, Գրաշի, Հանգուցյալ Հուրյան, Դաշտենց, Կորյուն, Յաղճյան:

Ռուսական սովետական դրամատուրգիան պատերազմի չրջանում ևս տվեց մեզ մի նոր չափանիշ: Մենք նկատի ունենք Ա. Կորնեյչուկի «Ռազմաճակատ», Կ. Միմոնովի «Ռուս մարդիկ» և Լ. Լեոնովի «Արշավանք» պիեսները: Այդ չափանիշը մտքիլիզացնող դեր կատարեց նաև մեր

դրամատուրգիայի կյանքում՝ պարզելով, թե որն է արդի դրամատուրգիայի թույլ կողմը և որն է նրա ուղին:

Հարկ է ընդգծել, որ պատերազմի շրջանում արդիականաւթյանը նվիրված դրամատուրգիայի կողքին իրատեսաւթյանը պատմական անցյալը և ֆոլկլորը նյութ ունեցող դրամատուրգիան: Պատմական անցյալը և ֆոլկլորը նյութ ունեցող դրամատուրգիան արատն այն է, որ դաւաճաններն առատութեամբ ցուցադրվեցին և դա միակողմանի դարձրեց պատմական պրոցեսի պատկերումը:

Մյուս արտոն այն է, որ հին հայրենասիրութեան և նոր սոցիալիստական հայրենասիրութեան միջև չէր դիտվում նրանց բաժանող սոցիալական բովանդակութեանը և միևնույն դադարաւթն ընդհանրացվում էր հասարակական բոլոր ֆորմացիաների համար: Վերջապես պատմական և ֆոլկլորային նյութ ունեցող մի քանի պիեսներում և նրանց բեմադրութեաններում («Վարդգես», «Գեորգ Մարգարե», «Սամվել», «Ռուսլան») մեր նախնիները նման էին տնտեսաւթններին, քան թե նորմալ մարդկանց, որոնք պետք է որ ընդունակ եղած լինեին և՛ հուզվելու, և՛ սիրելու, և՛ սիրվելու, և՛ միաժամանակ լինեին քաջակորով: Նրանց մեծապես պակասում էր մարդկայինը, իսկ դա իր վատ հետեւանքներն ունեցաւ նաև թատերական արվեստում, որքանով որ այդ երկերում և ներկայացումներում ռեալիզմը տեղի տվեց կեղծ պոթոսին և անհող ու աննյութ ռոմանտիզմին: Բայց որովհետև արդիականութեանը նվիրված դրամատուրգիան քիչ է օգտաւթրմել և կամ փոխարինվել է անբովանդակ և անորակ երկերով, իսկ պատմական դրամատուրգիան մնացել է ու պահպանվել, ուստի միանգամայն իրավացի է պարտիայի Կենտրոնական կոմիտեն, երբ իր հայտնի որոշման մեջ նշում է այն իրողութեանը, որ շատ դրամատուրգներ գնացին դեպի անցյալը, որ թատրոնները ևս հաւշտակվեցին անցյալին վերաբերող պիեսներին բեմադրութեաններով, մի երեսով, որն այդ դրամատուրգներին և թատրոնները հեռացրեց արդիական

նության արմատական հարցերից: Այդ դրամատուրգները «չգիտեն ժողովրդի կյանքը և՛ պահանջմունքները, չեն կարողանում արտացոլել սովետական մարդու լավագույն կողմերը և հատկանիշները»: Հարկավոր է հիշատակել այն փաստը, որ սովետական հայ դրամատուրգային հաջողած երկերից են նախ և առաջ Գ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար», «Երկիր Հայրենի» և Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» պատմական թեմա ունեցող դրամատիկական դործերը: 1922 թ. սկսած մեղանում հրապարակ են դալիս Եկատերինա Բաշաթուրի «Արտսլադ», Մամիկոն Գևորգյանի «Վարդապար» դրամաները, որոնք ունեն առավելություններ, բայց դրանց՝ հատկապես «Վարդապար»-ի մեջ տիրում է հայեցողականութունը և ժողովրդական մարդու արտաքին թրջնամուդեմ ուղղված պայքարը տրված է շատ պատմիկ կերպով, իսկ թշնամին՝ (Իրանի տեսարանում) բարոյական մեծ առաքինություն: Այդ օրերից սկսած մինչև ամենական երկամարտ բանաստեղծ Աշոտ Գրաչին, որ հրապարակել է «Ամդա բերդ» դրաման, պատմական թեմատիկան խորացել է ի վնաս արդիականության պատկերմանը: Մյուս կողմից, պատմական թեմատիկայի առատությունը հոգ առնողնեց անցյալի իդեալացման համար՝ չարաչահելով քնթեցողի և հանդիսատեսի ազդեցին զգացմունքը և թաքնվելով ազդեցին պատյանի մեջ, կենդանություն առնող բուրժուական նացիոնալիզմի ուղեղիվներին, որն «ուղղված է մասսաների կոմունիստական դաստիարակության և սովետական կարգի դեմ»: Պատմական թեմատիկան խալառելի ժխտվում, բայց արդիական թեմատիկան պետք է լինի առաջատարը և վճռականը: Սա բոլորովին անկասկած է:

Ի՞նչ ուժեղ և ի՞նչ թույլ կողմեր ունեցավ պատերազմի շրջանի արդիականությունը նվիրված դրամատուրգիկան: Նրա ուժեղ կողմն այն կրքոտությունն էր, որով նա հարձակվեց թշնամու վրա և ատելություն հրահրեց նրա նկատմամբ: Այդ դրամատուրգիկան օպտիմիստական էր: Նրա թույլ կողմը գաղափարական ոչ մեծ մասշտաբներն են

և դեղարվեստական միջոցների օգտամատակութիւնը: Եթե՛ Ն. Զարյանի, Գուլակյանի, Վաղարշյանի դրամատուրգիայում գործող անձինք կանգնած են ինտելեկտուալ դարդացման մի որոշակի մակարդակի վրա, մյուս դեպքերում (Արաքման, Բարսեղյան և այլն) այդ մակարդակն իջնում է, իսկ Բարսեղյանի պիեսներում («Վալածաղիկ», մասամբ նաև «Հայ կինը») մարդիկ, ըստ մեծի մասի, կարծես նույնիսկ անգլուխ են, անկուլտուրական, հնին կառչած, իսկ իրենց բեմադրութիւններում թատրոններն այդ կողմերը խտացնում էին: Պարտիզանական թեմատիկայի մեջ մեր դրամատուրգիան մնում էր վերացականութեան շրջանակում, կոնկրետ չէր, նյութը չգիտեր: Անցավ բալական ժամանակ, մինչև որ դրամատուրգիան սկսեց պատկերել թիկունքը և նրա հերոսներին («Վանքաձոր» և այլն): Բացի դրանից, դերմանական Փաշխտներին նկարագրելիս մեծ մասամբ իջնում էր պլակատը: Պատերազմի շրջանում հայ դրամատուրգիան անշուշտ լայնացրեց իր թեմատիկան: Բայց սովետական հայ դրամատուրգիայի համար ընդող դարձող հիմնական արատը — մեր դարաշրջանի դադափարական բարձրութեան հասնելը և սխեմատիզմը — դարձյալ մնում էր ուժի մեջ:

ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ՄԱՐԴՈՒ ԿԵՐՊՍԸՐ ՀԱՅ ԳՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՑՈՒՄ

Հարցը վերաբերում է մարդկային հասարակութեան մեջ հանդես եկած նոր մարդուն, նորի զգացումը կրող մարդուն, որն անընդհատ ուժլուցիտն պրոցեսի մեջ է, անընդհատ ներգործում է չրջապատի վրա, ձևափոխում է իրական կյանքը՝ մարդկային կեցութեան կատարյալ ձևերին հասնելու համար: Այս մարդու ընդող գիծը բոլշևիկյան պարտիականութեամբ հագեցած դիալեկտիկական-մատերիալիստական աշխարհայեցողութիւնն է և ակտիվ չինարար գործունեութիւնը հասարակութեան մեջ: Գաղա-

փարականությունը սովետական մարդու առաջին հասկա-
նիչն է։ Սովետական մարդու կերպարը դրական մարդու
կերպար է և նրա մեջ են խառնում ժամանակակից բարձե-
րը, իդեալները և բարոյականությունը։ Թվում էր, թե
սովետական մարդը դրամատուրգիայի մեջ կլինի իրոք
դրամատիկական դեմք, իրոք դործունյա, բոլոր և ամեն
տեսակի խոչընդոտներ հաղթահարող։ Բայց ահա Նաիրի
Զարյանի «Վրեժի» հերոսները՝ Վասիլի, Մուշեղ, Լարիսա՝
գաղտնիարներով սովետական մարդիկ են, բայց պիեսի
սյուժեն այնքան փոքր է, որ գաղտնիարները ծախվածան
փոխարեն մենք լսում ենք մեծ չափերի հասնող ռեալիզմ
և դատողություններ։ Իր հերոսների հարկություններին
Զարյանը չի ավելացրել նրանց հոգեբանության և հուշա-
կան աշխարհի նկարագրերը։ «Այբոլ դիմակ» դրամայում
մենք ունենք սովետական մարդկանց մի շարք կերպար-
ներ՝ Երվանդյան, Նադենիկ և այլն։ Աղաքարովող մտքե-
րից մենք դիտենք, որ այս մարդիկ սխալ չեն դործի և
կաման հայրենիքին նվիրված մարդիկ, Հեղինակի մտա-
հղացմամբ հերոսուհին գրվել է դժվար կացության մեջ —
գերմանացու մոտ գերի մնալուց հետո նա պետք է պահ-
պաներ իր բարոյական և ֆիզիկական մաքրությունը։ Բայց
հերոսուհու փոխարեն գործում են պարտիզանները, որոնք
գերմանացու վրա բեմի ետևում կրակ են բացում, ուրեմն
երկրորդ դործողության մեջ նա արդեն հիվանդ է, երրորդ
գործողության մեջ Նադենիկը չկա, իսկ չորրորդ գործողու-
թյան մեջ պիեսն ավարտվում է, որովհետև քաղաքը Կար-
միր դրամատերը ետ էին վերցրել, երբ Նադենիկն էլ իր նի-
տած ուսմբից վիրավորված է և Երվանդյանին մոտ էր
փարատել իր խանդը և կասկածները կնոջ նկատմամբ։
Պարզ չէ՞ միթե, որ հեղինակի նպատակը դործ չի դարձել
և արտաքին հանգամանքներն արհեստականություն են սյուժե
սյուժեին։

Սովետական մարդկանց նկարագրի մեջ ներմուծած իր
ռեալիզմից դրամատուրգ Արաքսամյանը փորձեց հեռանալ՝

հրապարակ բերելով Արծվիկի կերպարը (Համանուն պիե-
սից)։ Արծվիկը դերասանուհի է և պատերազմի օրերին ան-
ճամբ Համոզվում է, որ իր արվեստն աննպատակ չէ։ Բայց
ահա այլանդակված վիճակում նա հանդիպում է իրեն ախ-
րելի մարդուն։ Ի՞նչ անել։ Արծվիկը ուժ պետք է դռներ
Հաղթահարելու անձնական վիշտը։ Արծվիկի սիրելի մարդն
առողջանում է և կրկին մեկնում բանակ։ Բայց նա պետք
է բաժանվի Արծվիկից ու նոր վիշտ է բարդվում հերոսու-
հու վրա։ Թեման այս դեպքում ներկայացվում է անհատի
մեջ, դործողության ընթացքում իր դադափարական լիար-
ժեք և հասարակական արտահայտությունը չի ստանում,
ուրեմն և մանրանում է այն նպատակը, որ դրել էր իր առ-
ռաջ հեղինակը։

«Հայ կինը» պիեսում դրամատուրգ Բարսեղյանը հա-
կադրություն մեջ է դրել դրական և բացասական կերպար-
ներ՝ կոլտնտեսություն նախադաս Միրուշին և պահեստա-
պետ Կոնիոյին, որը հանրային բարիքը խժոռո դեմքերից
է։ Դրականի և բացասականի պայքարն այս պիեսում չէր
ստեղծում այն անհրաժեշտ տպավորությունը, որ դրականը
պետք է հաղթանակ տանի ըստ էության և ոչ ըստ այն
ռեմարկներին, որ դրել էր դրամատուրգը։ Բացասականը՝
Կոնիոն ստացվել էր մարմնեղ և ուշադրություն էր գրա-
վում, փոխելով և պիեսի ժանրը դրամայից կոմեդիայի,
իսկ հայ կինը փոքրացվել էր, առանց այն էլ նրան խճողել
էին կենցաղային անհիմն մեղադրանքներին մեջ։ Առհասարակ
մեր դրամատուրգիայի մեջ սա դառնում է ընդհանուր
երևույթ, որը և մատնանշված է պարտիայի Կենտկոմի
որոշման մեջ — սովետական մարդիկ թշնամիներից թույլ
են հռչակվում։ Գյուղական միջավայրը նկարագրելիս մեր
դրամատուրգները սիրում են հերոսներին խճողել կենցաղ-
ային կապերի մեջ՝ փակելով նրանց առաջ սոցիալական և
դադափարական պայքարի մեծ ճանապարհները։ Ավելի
դրական նկարագրեր ունի Պյոտր Իլյիչի կերպարը Գուլա-
կյանի «Յասում» պիեսից)։ Սա հենց պատերազմի առաջին

օրերին զգացել է, որ տառապում է բարեհոգության հիմար հիվանդությամբ, իսկ այժմ ընդհատակյա դալորոցում այրող ատելություն է քարոզում դեպի թշնամին: Ռեալիտե մարդու, կյանքն արարող մարդու բնավորությամբ է օժտված Լուսիկը (Վաղարշյանի «Վանքածոր» պիեսից): Նա կոլանտեսությունը դուրս է բերում առաջադրանքի շարքը: Եվ այնուամենայնիվ մենք դիտենք Լուսիկի կերպարի մեկ կողմը և ոչ մի քանիսը, դիտենք նրան միայն գյուղի միջավայրում: Լուսիկին ևս հատուկ է դառնում գործունեության սահմանափակությունը:

Այս բոլորից երևում է, որ սովետական մարդը մեր դրամատուրգիայի մեջ տիրապետող դեմքն է, մինչդեռ նա պետք է կազմի մեր դրամատուրգիայի էական բովանդակությունը: Սովետական մարդու պատկերն աչքնան պակասափոր է ներկայացված, որ չի կարող համեմատվել մեր դարաշրջանի մարդու հետ:

ԻՐԱՆԱՆՈՒԹՅԱՆ ԽՈՐ, ԲՍՉՄԱՆՈՂՄԱՆԻ ՃԱՆՍՁՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

Ինչպե՞ս կարող էր պատահել, որ օրինակ պատերազմին նվիրված պիեսում («Սնատուի խորքում» Գ. Սարյանի) ամբողջ խնդիրը հանդեր մի կամուրջի պայթեցմանը, կամ «Տատյանա Բելկինա» պիեսում (հեղինակ Մ. Երզնկյան) ռազիոյով հերոսուհին լսում է, որ իր սովետինը ողջ է, բայց հիվանդ, և երբ մեկնում է նրա մոտ, տեսնում է իր ամուսնուն տնուն և աղքատուն ունեցող մեկ այլ մարդու և որոշում է մնալ հիվանդին խնամելու համար: Այս դեպքում նույնպես մի փաստ է վերցված, կյանքի մի փոքրիկ արտահայտություն: Մեր դրամատուրգիան աշուղտի օրինակներ չառ ունի: Բացասական կերպարներ ունեցող պիեսներում երեան է բերվում կյանքից բերված մի փաստ և այդ փաստը զոհաբերվում է ճշմարտությանը: Քաղցինիական մոտածուրությունը կանգ է առնում մեկ փաստի վրա, կառչում է

նրանից, բոլոր երանգներով գունախորում այն: Քաղքենի-
 ական մտածողութեան ուժը մեկ փաստի մեջ է, բայց և
 զրա մեջ է նրա ամբողջ թուլութիւնը և ողորմելիութիւնը:
 Դրա հետեանքով ստացվում է խղճուկ, աղքատիկ մի երկ:
 Քաղքենիական մտածողութեան մեկ ուրիշ կողմն այն է,
 որ ցանկալի փաստը նա անշատում և մեկուսացնում է իրեն
 ու հանկալի փաստերի տրամաբանութիւնից և այդպիսով
 խառն աղքատացնում և աղճատում իրականութեան նկա-
 լառքերը: Միայն իրականութեան խոր և բազմակողմանի
 ճանաչողութեամբ կարելի է հասկանալ կյանքի իրական
 կացութիւնը և դրանով իսկ հաղթահարել քաղքենիական
 մտածողութիւնը, որը վերջիվերջո վախենում է կյանքից,
 խուսափում է նրանից և չի հավատում նրան ճանաչելու
 հնարաւորութեանը: Մինչդեռ սովետական դրամատուրգը
 պետք է նետի իրեն կյանքի մեջ, խորամուխ լինի երևույթ-
 ների և փաստերի կապակցութիւններին, պատճառներին ու
 հիմնաւորումներին և կարողանա կյանքը ճանաչել լայնա-
 հուն ընթացքի մեջ: Ահա ինչու դրամատուրգիայի համար
 էսեյան նշանակութիւն ունի կյանքի այդ ընթացքը բազ-
 մակողմանիորեն լուսաբանող մարքս-լենինյան փիլիսոփա-
 յութեանը խորնայն տիրապետելը, սովետական պետու-
 թեան քաղաքականութեանը շատ լավ ծանոթ լինելը, ու-
 րովհետեւ դրամատուրգիան, ինչպես նշում է պարտիայի
 կենտրոնական կոմիտեն, պետք է ստանձնի այդ քաղաքա-
 կանութեան պրոպագանդիստի դերը: Միայն այս պայմա-
 նով դրամատուրգիան ի վիճակի կլինի իր ստեղծագործու-
 թեան մեջ կենսադործել Լենինի այն դրույթը՝ ամփած
 մարդկային ճանաչողութեան մասին, որ մարդկային ճա-
 նաչողութիւնն է «կենդանի, արդյունատեղծ, ձգարիտ,
 հորը, ամենակարող, օրեկտիվ, արտոյլուտ»:

Մեզանում շատ հազվադէպ են այնպիսի երկեր, ու-
 րոնց մեջ ցույց տրվի մեր չարժման հեռանկարը: Դրանցից
 է «Վանքաճորը», բայց այստեղ էլ այդ հեռանկարը դիտ-
 ված է միայն տվյալ կոյտնտեսութեան տեսանկյունով:

Եւ, որպէսզի դրամատուրգը տեսնի հեռանկարը՝ պէտք է նկատի ունենա, որ իրականությունը դառնում է անընդհատ դարգացման ընթացքի մեջ, երբեք կանգ չի առնում և մանաւանդ չի կրկնում իրեն։ Պարտիայի Կենտրոնական կոմիտեի ցուցումները մեջ մեր կյանքի առաջնութեան պատկերման հարցը առանձին կարեւորություն է ստացել։ Իսկ այն դրամատուրգը, «որը չի ըմբռնում դարգացումը, երբեք ճշմարտությունը չի տեսնի, — որովհետեւ, ասում է Լուինաչարսկին, — ճշմարտությունն ինքն իրեն նման չէ, նա չի նստած մի տեղում, ճշմարտությունը թռչում է, ճշմարտությունը դարգացում է, ճշմարտությունը կտնճիկիւ է, ճշմարտությունը պայքար է, ճշմարտությունը վաղձաօրն է, և ճշմարտությունը հենց այդպէս էլ պէտք է տեսնել, իսկ ով ճշմարտությունն այդպէս չի տեսնում՝ նա բուրժուական ուսուցիչ է և դրա համար՝ պետիվիտ, մրթմրթացող և հաճախ խաբերա ու կեղծող և համեմայն դեսոս, կամա թե ակամա, հակաուժողովոսներ և վնասարար»։

Մեր դրամատուրգիայի հետամնացութեան պատճառներէն մեկն է այս և նրա հաղթահարման ուղին իրականութեան խոր և բաղձակողմանի ճանաչողությունն է՝ նրա դարգացման պրոցեսի մեջ, ճանաչողություն, որ պէտք է կատարել մարքս-լենինյան ուսմունքի հիման վրա։

ԹԵՄԱՏԻԿԱՅԻ ԱՆՅՈՒՄՆ ԻՂԵՍՆԵՐԻ

Ի՞նչպէս է պատահել, որ մեր դրամատուրգիայի մեջ մեծ է եղել պիետետի «մահացութեան տոկոսը»։ Առանձնապէս ի՞նչն է պատճառն այն բանի, որ օրինակ «Արաքսի ափին» (Ա. Վարդանյան), «Հայրենիքի համար» (Հ. Բեյլերյան), «Հրաբխի վրա» (Ա. Արաքսյան) և այլ պիետետներ, թեև արդիական, բայց չափ քիչ են ապրել։ Պատճառն այն է, որ դրանք եղել են թեմատիկ առաջադրանքի պիետետներ։ Հեղինակը որոշել է այսինչ կամ այնինչ թեմայով պիետ

դրել և դրել է, թեման կա, բայց չկա կյանքի շնչառութիւնը, մարդը չկա: Ընտրելով կոլտնտչինարարութեան թեման՝ ընկ. Վարդանյանն ամբողջ ուշադրութեամբ դարձրել է իւր թեմայի իշխատարացիային, մոռացութեան տարեք դիտմամբ դիտել համար ամենաշահեկան խնդիրները, որոնց մեջ նախ և առաջ կարեւորը՝ թեմայի անցումն իդեաներին, որովհետեւ թեման ինքնին դեռ ոչինչ չի որոշում, նա իդեա չէ: Գրովածքի մեջ որոշիչ դեր ունի կատարելու ոչ թե թեման, այլ իդեան, իդեան է երկի բովանդակութիւնը: «Հրաբխի վրա» պիտեւ որովածքի թեման որոշված է եղել որպէս թշնամու թիկունքում սովետական մարդկանց պայքարի թեմա: Բայց երկը շարադրում է մեղ պիտեի թեման և չի ընդհանրացնում իդեան: Այստեղ սխեմատիկ է պայքարի գլխավոր դեմքը՝ Միլինիլը: Նույն ադ սիւեմատիկում տարածվել է մյուս գործող անձանց վրա, և հայ դրամատուրգիայի մեջ երևացած պարտիզանները մեծադուշն մտաւ, ինչպէս նաեւ թշնամու թիկունքում գործող մարդկանց կերպարները, կենդանի մարդու հատկութիւն չունեցան:

Թեմատիկ առաջադրանքը դրամատուրգիայի մեջ չի ըմբռնվել որպէս իդեական ընդհանրացման առաջադրանք՝ դերադնահատելով նյութը և թերադնահատելով իդեան: Հետեանքը եղել է այն, որ արգիւականութեանը նմիբոված պիտեաների մեջ հաճախ աղղարարվում է գրովածքի թեման, իսկ մարդու կերպարը խղվում է գաղափարից և մարդը դառնում է թեման ղեկուցող մեքենա:

ԿԵՐԱՅԻՐԻ ՄԱՍԻՆ

Ինչպէս է պատահել, որ մինչև այժմ մեր դրամատուրգիան չի սովել սովետական մարդու ամբողջական կերպարը: Այս կերպարները՝ Զոյա, Արծվիկ, Սիրուշ, Վառիլի, Մուշեղ, Լարիսա, Նադենիկ, Պյոտր Իլիչ, Կոլյա, Ասլան ամի, Լուսիկ — այսօր մեղ չեն դոհացնում: Մեր

դրամատուրգները չտեսան մեր մարդուն և դեռ չեն տես-
 նում: Երպես մի անհատականություն, իսկ անհատակա-
 նություն աճի հիմքը կրկին մեր ժամանակն է, նրա բո-
 վանդակությունը, անհատի դերը հասարակությունում պե-
 տություն մեջ, ըստ որում, ինչպես նշել է պարտիայի
 կենտրոնական կոմիտեն, սովետական մարդուն հատուկ
 կողմերը հատուկ են միլիոնավոր մարդկանց և ո՛չ առան-
 ձին մարդկանց, առանձին հերոսներին: Խնդիրն այն է,
 որ մեր դրամատուրգիայի մեջ մարդը վերցվում է մի ան-
 պամ ընդմիջադ յուրաքանչյուր միջակում: Դրամատուրգները փո-
 խում են հերոսի դերքը (սյուժեանտեսը դառնում է կոլ-
 տեանություն նախագահ, բյուրոկրատ, ղեկավար, և
 այլն), և կամ փոխվում են հերոսի չուրջը տեղի ունեցող
 դեպքերը: Մեր դրամատուրգիան դեռ չի տվել մարդու
 ներքին զարգացումը (բացառությունը միայն Սեթո դա-
 յին է «Վանքաձորից»): Մեր դրամատուրգները բա-
 ցառում են մարդու հոգեբանության զարգացումը պարզից
 բարձր, վերլուծությունը, աչքումների ինքնատիպություն-
 նը: Հակասականն այն է, որ դրամատուրգները տեսնում են
 սովետական հասարակությունը զարգացումը, բայց չեն
 տեսնում անհատի զարգացումը: Դրամատուրգն առաջա-
 դրում է թեզ և ուղում, որ մարդիկ հավատան իր թեզին,
 ամփոփելով այն բանով, որ հերոսի սովետական սրտկա-
 ներթուփումը նրա պիեթում կիրկի ամեն ինչից: Մինչդեռ
 կարևոր է համոզել, թե ինչո՞ւ հերոսի մարքագիծն այս է
 և ոչ այն: Բոլոր այն թերությունները սկզբնապատճառն
 այն է, որ մեր դրամատուրգիայի մեջ մարդը նկարագրը-
 վում է կերպարի նախնական աստիճանի վրա: Դրամա-
 տուրգիական սրտկապիտալում տաքցվել է այնպես, որ կեր-
 պարից խլել են նրա բնավորությունը: Ի՞նչ են «Վրեժի» և
 «Արտոյ դիմակի» հերոսները. կերպարներ, բնավորու-
 թյուններ, թե տիպեր: Նրանք կարող էին տիպեր լինել,
 որովհետև նրանց միացնում է սովետական մարդկանց հա-
 տուկ զարգացմանությունը, բայց նրանք կոնկրետ չեն:

Մենք կառուսեալ ենք համակուսակէնդէնդէն աստ է, թէ վերադարձնու հոգեւորական ղեկը տալ է, բայց և բոլորովին որոշակի անձնաւորութիւն — «այս», ինչպէս կասեր ծերունի Հեգելը: Այդպէս էլ տեսք է լինի, — սակայն տեսք է կենդանի: Մեր դրամատուրգիայի համար ելքն այն է, որ սովետական մարդու կերպարը կերպի և որպէս բնավորութիւն, որպէս տիպ, և որպէս «այս» — սա կլինի ժամանակակից մարդու լիարժեք պատկերման արդեալ:

ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԿՈՆՔԵՍՏԱՆՏԻ ԶԱՐԳ

Սովետական հայ դրամատուրգիան վերջին տարիներին բախումներ չի նկարագրում կամ թույլ է նկարագրում: Պատեքադմի չըջանում դրամատիկական բախումները մոխադրվեցին Փաշիգի դեմ մղվող պայքարի միջապայր: Եվ դա միանգամայն հասկանալի է: Երկու սխառմաների՝ սոցիալիզմի և կապիտալիզմի միջև զոյութիւնը պահպանած հակառակութիւնները մնում են և այսօր: Դրամատուրգիան աշտակ կտեսնի շատ երեւոյթներ, որոնք կրում են այդ հակառակութիւնները: Անշնելով մեր կյանքի պատկերմանը՝ դրամատուրգները մտածում են այսպէս. Գորկին, Սունդուկյանը, Պարոնյանը, Շիրվանզադեն, Շեքսպիրը, Իրանը դործ ունեն մեծ բախումների հետ, դրանից էլ նրանց դրամատուրգիան աշխուժ էր և զործողութիւնը հարուստ: Մեր երկրում դասակարգային հակամարտութիւններ չկան, անհատի շահերը ներդաշնակում են պետութեան և հասարակութեան շահերին, անհատի ողբերգութիւն չկա: Այս առեւը բոլորին հայտնի ճշմարտութիւն է: Բայց մեր որոշ դրամատուրգներ մոռացութեան են մատնել լենինիզմի այն դրույթը, որ սոցիալիզմի կառուցումն ինքնին չի արվել, այլ ձեռք է բերվել ժողովրդի և մարդու հակադաւալ և լքված աշխատանքի ու պայքարի հետևանքով: Երբ

պարտեայի կենտրոնական կոմիտեն դրականութեանից, դրամատուրգիայից և թատրոնից պահանջում է այնպիսի երիտասարդութիւն զատարարակել, որը արդիւններէն չվախենա, պատրաստ լինի հաղթահարել ամեն տեսակ արդիւններ — սա նշանակում է զատարարակել երիտասարդութիւնը պայքարի ոգով: Վերցնենք կադիտալիզմի մնացածներէ վերացման խնդիրը: Որքա՛ն դրամատիկական նյութ է տալիս դա մեր հեղինակներին: Վերցնենք Օդեսի և Գոտյովի միջև կատարվող բախումը, որը նորի զգացման և հնին կառչած մնալու բախումն է: Մեր դրամատուրգիայի մեջ հերոսը նկարագրվում է որպէս մի Ռոբինզոն: Ո՞րտեղից են վերցրել այդքան ուժ «Արծիւկի» Հրաչյան, «Վանքաձորի» դնդապետ Դանիելը, Չոյան, «Վրեժի» Մուշեղը, «Այրող դիմակի» Նադեժդին: Դրամատուրգներն այս հարցի պատասխանն ունեն, բայց նրանց պիտաները պատասխան չունեն: Ո՞ւմ հետ է բախվել հերոսը, ի՞նչ է հաղթահարել նա իր ճանապարհին, ի՞նչ միջավայրում — այս հարցերը մնում են անլուծելի: Մենք չունենք սովետական մարդու լինելիութեան բնթացքն ընդարձակորեն պատկերող դրամատուրգիա և այդ այն պատճառով, որ դրամատուրգները որոշել են բախումներ չտեսնել: Դրամատուրգիան չպետք է խուսափի ցուցց տալուց հետամնաց տարրերի հաղթահարումը մեր առաջադեմ ուժերի կողմից, մարդու էվոլուցիան, որպէս կենդանի բախումներ ի մի պլոտցես, թույլ մտքից և պարզունակ զղացմունքներից հղոր մտքերին և ուժեղ զղացումներին հասնելը, հոգեբանութեան պահպանողական կողմերի հաղթահարումը, մարդու կոիվը բնութիւնը հետ, ճարդու, մանկան, պատանու, երիտասարդի իրական դատարարականութիւնը, հաղթական օրինաչափութեան հաստատումը մեր կյանքում: Բախումների ցուցադրման ուղին է ընտրել Բորիս Լափրենյովը «Ծովայինների կենացը» ապրիլյան մրցահաղթի արժանացած դրամայում, պատկերելով սովետական մարդուն, որպէս սոբորդակախութեան ձգտող մարդու:

Սյուսիսի և դրա հետ կապված դրամատիկական երկի կոմպոզիցիայի հարցը այժմ հատուկ կարևորութիւն է ստանում: Մեղանում դեռևս սյուսիսի ստեղծման մեծ դուրձ չկա: Հին դրամատուրգիան մշակել է հայտնի սյուսիսներ, կայուն սյուսիսներ: Դրանցով բուրժուական կուլտուրան դրամատուրգիայի մեջ հալիւթացնում էր տիրող հասարակութեան, կեցութեան ձևերը և դրութիւնները: Մենք ոչինչ քարացնել չենք կարող: Բայց իրականութեան խոր և բաղձալիցմանի ճանաչողութիւնը մեզ կտալի որոնել և դրանք նրա արտահայտութեան համարժեք ձևը: Խնդիրն այն է, որ մեք բովանդակութեանը տրվի նոր ձև: Դրամատուրգիայի ձևի տարրերի ընդհանուր թիւը մեծ է. նրանց մեջ է մտնում և՛ լեզուն, որը միայն ձևի վարպետութեան կարևորագույն մոմէնտ է, այլ և կերպարի կերաման ամենանուրբ գործիք: Անհրաժեշտ է նկատել, որ մեր դրամատուրգները լիովին չեն զիտակցել դրամայի հեղինակային լեզվի սկզբունքային կարևորութիւնը — հեղինակային լեզու, որ պետք է ներդաշնակի աղագային լեզվի նորագույն ու ամենարարժք աստիճանի լեզվաչինարարութեան շահերին: Երկրորդ՝ դրամատուրգիայի մեջ հաճախ է բացակայում սկզբունքի լեզուն, որ պետք է նպաստի նրա տիպականացմանը: Պարտիայի Կենտրոնական Կոմիտեն վճռականաբար դատաւարտում է լեզվին չտիրապետելը, և պահանջում, որ թատրոնը և դրամատուրգիան լինեն կուլտուրայի բարձր տիպի օջախներ:

Մեր դրամատուրգիայի մեջ սյուսիս, որպէս տեխնիկական պրիմների մի դոմար, դեռ նոր է մշակվում, իսկ սյուսիս՝ որպէս օրդանական կառուցվածք՝ այսինքն կյանքի տիպական երևույթներն արտահայտող մի միջոց, նույնիսկ դեռևս չի զիտակցված: Մենք պետք է ստեղծենք նոր դրամատուրգիայի նոր սյուսիսներ ու կոմպոզիցիա: Սա ևս նույնաորութեան մի բնագաւառ է: Անդրադառնալով

մեր օրինակներին, հիշատակենք «Կարմիր մանյակի» սյու-
ժեն: Հայտնի է, որ Նավասարդը սովետական 20 տարին
տատապում է իր չգործած հանցանքի համար: Լենինգրա-
դից վերադառնալով սպանված Նազիկի որդի Զավենը՝
հանկարծ հիշում է, որ մոր սպանության ժամանակ կառու-
րից ելեացել են զույգ աչքեր: Եթե սյուժեն ըմ-
բռնվիր որպես մեր կյանքում առաջացած նոր հարաբերու-
թյունների արտահայտության միջոց, Նավասարդը չէր
կարող լսել, այն էլ 20 տարի: Սյուժեի աշխույժ ծաղկա-
ման դեպքում Զավենն իր դերը կկատարեր շատ տարիներ
ստալ և Նավասարդը կվերկվեր անտեղի տատապանքներից,
ու պիտի սուր ծայրը կուղղվեր մարդասպան և դատաւար-
դային թշնամի Խոջա Ներսիսի կողմը: Եթե սյուժեն ըմ-
բռնվիր իրրե մեր կյանքի տիպական դրույթներն արտա-
հայտող միջոց՝ «Վանքաձորում» ցուրենի դրույթյունը չէր
դառնա գրամայի սյուժեի հիմնական գործողությունը:
«Այբույ դիմակ» պիեսի սյուժեն, փոխանակ նպատակու
հերոսուհուն, ուղղված է նրա հոգեկան ուժերը բացահայ-
տելու պիես: Մյուս կողմից հայտնի է գրամատուրգ Մելիք-
Բախարյանի փորձը, որն առողջ հասարակության փախա-
րաբերությունները սերում է գրսևորել կույրերի միջոցով:
Սյուժեի կառուցման մի տարօրինակ եղանակ: Պատերազ-
մին նվիրված պիեսներում չարաչափելու չափ կրկնվեցին
սյուժետային այնպիսի դրույթյուններ, ինչպես՝ անվերջ
ժպտամաներ, փոխադարձ խաբեություններ, դավաճանու-
թյուններ, հրդեհներ, կամուրջի պայթեցումներ, հարցա-
քննության տեսարաններ և այլն: Սյուժետային առաջինի
հնարքներով անհնարին էր ճիշտ արտացոլել մեր կյանքի
կար լավանդակությունը:

ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԺԱՆՐՆԵՐԻ ՀԱՐՑԸ

Սովետական դրամատուրգիայի մեջ նկատվեց անցյա-
լի դրամատուրգիայի ժանրային «նորմաները» մեկտանիկո-

րեն մեր պիեաները վտխադրելու երևույթը: Դրամատուրգ-
ները մի պահ մոռացան, որ ժանրը նույնպես պատմական
կատեգորիա է, ունի իր ծնունդը, կյանքը և վախճանը,
մեխանիկորեն չի կարող վերածնվել, և թե նրա պահանջը
չկա և եթե նա չի դանի արտահայտչական նոր եղանակ-
ներ՝ համապատասխան իր նոր բովանդակութանը: Մե-
խանիկորեն լմբռնելով կատակերգության ժանրը՝ մեղա-
նում ահապես տարածվել թյուրիմացություններ հորինելու
տեխնիկան և սովետական մարդիկ նետվում էին թյուրի-
մացությունների լարյուրինթոսը՝ խելահորույս լինելու
առաջնան: Դա մի անընդունելի եղանակ է, որը ծուռ հա-
յերաւ մեջ է ցույց տալիս մեր իրականությունը: Կատա-
կերգություն ստեղծելու այդ եղանակն ամենից ավելի տա-
րածված է ամերիկյան արհեստական, անբովանդակ և
դադարադադուրի, ինչպես նաև եվրոպական ժամանակա-
կից կատակերգության մեջ, որոնց նմուշները հասան նաև
մեր թատրոններին, օրինակ՝ «Ճաշի եկած հյուրը» (Ռու-
սական թատրոնում): Մեղանում թյուրիմացություններով
տարվեցին, որպեսզի ինչ գնով էլ լինի հանդիսականից ծի-
ծաղ կարգին: Այդ նպատակով դրվեց «Երեք ամուրիներ»
դադարադադուրի կատակերգությունը (Ա. Տեր-Հովհա-
նյան): Թյուրիմացությունների կերպն օգտագործված է
և «Մեծ հարսանիք» կատակերգությունում, սակայն այս
դեպքում պահպանված է չափի զգացումը հօգուտ բովան-
դակության: Այստեղ պերսոնաժները սոցիալական դրական
դեր են կատարում: Մեղանում օգտագործվեց և՛ խոսքի
կամիզը, սակայն օրինակ «Հայ կինը» պիեսում հեղինակը
դրան հասնում է բառերի ազավաղումով, իսկ նույն հեղի-
նակի «Կռվածաղիկ» կատակերգության հերոսները՝ Կոկոշ և
ալլա, վերին աստիճանի պրիմիտիվ լեզու ունեն: Մեր հոմե-
դան կարող է և պետք է իդեալական լինի: Միջադպարին թե-
մաներ մշակելիս մեղանում դրվեցին «Ամենագաղան»
երգիծանքը (Ն. Զարյան), «Շախ և մաթ» կատակեր-
գությունը (Ա. Փալանջյան), որոնք չնայած իրենց դրական

քննադատելի կողմերին, ունեն դատախարարական սրբություն: Իմպերիալիզմի և Փաշլիզմի մնացորդները ոչնչացնող ծաղրը մեր կատակերգության նպատակներինց մեկը պետք է լինի: Մեր իրականությունից նյութ վերցնելիս, սովետական կատակերգությունը պետք է օգնի մեզ վճռական պայքար մղելու մարդկանց դիտակցության և վարքագծի մեջ կապիտալիզմի մնացորդները վերացնելու համար: Այս կատակցությունը տեղին և խիստ իրավացի է հետևյալ հարցադրումը, որ վերաբերում է «Կրոկոդիլին», բայց կարող է վերաբերվել և կատակերգության — «սատիրայի զենքը ամենատուր զենքն է»: Ծիծաղի զենքով «Կրոկոդիլը» կոչված է հարվածել սոցիալիստական շինարարության թըշնամիներին, այրել մոլախոտերը, որ խանդարում են սովետական հասարակության հետագա առաջընթացին դեպի կոմունիզմը: Սատիրայի զենքով ամսաթիվը կոչված է մերկացնել հանրային սեփականությունը վատնողներին, դժոխողներին և դողերին, սամոգուրներին և դոբժամոլներին, տխմար բյուրոկրատներին և մարտնչող ապետներին: Ծիծաղի զենքով շատ բան կարելի է անել, որպեսզի ավելի աքաղ հաղթահարվեն կապիտալիզմի մնացորդները՝ կաշառակերությունը, պետական դույքը հափշտակելը, շահամոլությունը և էգոիզմը, սնապարծությունը և հաճոյակատարությունը, սին փառասիրությունը և դժվելիությունը» («Կուլտուրա ի Ժիզն» № 3, 1946): Ահա և երգիծական կատակերգության խնդիրը:

ՄԵՐ ՀՐԵՏԱՊԻՆԴԻՆԵՐԸ

ՀամԿ(բ)Պ Կենտկոմի որոշման մեջ ասված է. «Սովետական Գրողների Միության վարչությունը, որի պարտականությունն է ուղղություն տալ դրամատուրգների ստեղծագործությանը հօգուտ արվեստի և դրականության հետադարձ պարզացման շահերի, փառասիրեն հեռացել է դրամատուրգների գործունեության ղեկավարությունից, ոչինչ

չի անում նրանց կողմից տեղծվող երկերի գաղափարա-
կան-դեղատրվեստական մակաբանիկ բարձրացման համար,
չի պաշարում դրամատուրգիայում տեղ գտած զգվելիու-
թյան և խոտանի դեմ»:

Այս խոչը լեհությունն ամբողջութեամբ վերաբերում
է հ' Հայաստանի Սովետական Գրողների Միութեան Վար-
չությանը: Գրողներին Միությունը ոչինչ չձեռնարկեց դրա-
մատուրգիայի դարձացման համար: Գրողներին Միությու-
նում ընդգրկվին չեն զբաղվել երիտասարդ դրամատուրգ-
ներին դաստիարակությամբ, նրանց գաղափարական-տեղ-
ծադրծական օգնութեան ցույց տալու հարցով, իսկ այդ
օգնութեան կարիքն զգում են այսօր և՛ Արաքսյանը, և՛
Պարսյանը, և՛ Լյուդվիգ Միքայելյանը, Շողերյանը, Բալ-
սեղյանը: Գրողներին Միութեան Վարչութեանը բոլորովին
չի պաշարել դրամատուրգիայի մեջ երևան եկած ան-
կույտութեան, գաղափարազրկության և խոտանի
դեմ: Այս անտարբերութեանը դրամատուրգիայի վրա ան-
զբառարժույթ բացասաբար, և մենք այսօր ստիպված ենք
աղձալնադրել, որ դրամատուրգիան իբրև դրականութեան
չի ըմբռնվել, իբրև դրական ամենաբարդ տեսակ չի հառ-
կացվել:

Այս դրությունն այլևս անհանդուրժելի է:

Պարտիայի Կենտրոնական Կոմիտեն պահանջում է ամ-
բասցնել թատրոնների և դրամատուրգների տեղծագործա-
կան կողմը: Այս դործում մենք ունենք և լավ օրինակ:
Սունդուկյանի անվան Պետական թատրոնն օգնեց դրամա-
տուրգ Լևոն Սաղաթելյանին՝ բեմադրելու նրա «Կարմիր
մանյակ» պիեսը: Լենինականի Պետական թատրոնն օգնեց
Արաքսյանին, Միքայելյանին: Ընդ. Միկոյանի անվան
Պատանի Հանդիսատեսի թատրոնն օգնել է Բեյլերյանին,
Յուլյանին: Բայց մեկ հայտնի են և այնպիսի օրինակներ,
երբ Արվեստի Վարչութեանում և թատրոններում ձգձգվել
է սովետական պիեսներին քննարկումը: Ամիսներ շարունակ
չի լուծվել օրինակ Վ. Վաղարշյանի «Իմ հերոսները» նոր

դրամայի հարցը: Պատահել է, որ պիեսը թատրոն կտոմ
Արվեստի վարչաւթյունն է մտել մեկ կոնցեպցիայով, դուրս
է եկել հսկառակ կոնցեպցիայով: Թատրոնները՝ ուսուցիչ-
տուարներում սովորողներն պիեսները քիչ տեղ են դնել
իսկ դրանցում հետո պատշաճ վերաբերմունքի չեն արժա-
նացել: Վաղարշյանի «Վանքաձոր» դրամայի ներկայացման
մեջ թերին այն էր, որ հեղինակի բովանդակալի դիալոգը
խոր դրսևորում չէր տալ: Ստանիսլավսկու անվան Պետական
թատրոնում տեղ դրան ցածրորակ պիեսներ: Նա չկարո-
ղացավ «Ֆրոնտից», «Արշավանքից» ու Սկոֆոուլի պիեսնե-
րից հետո պահել այս աստղը դիմը և իրար ետևից բնա-
հանեց «Մակուշկայար աղվիկը» և «Արտակարգ օրենքը» և
այժմ Կատալի «Հանդստյան օր» կատակերգությունը, է՛լ
չխոսեցով «Հյուրը ճաշին» և «Նյու-Յորքի ճանապարհին»
բուրժուական բարոյախոսությունն պարունակող պիեսների
բնադրության մասին: Այս դույներն առանձնապես խոտ-
ցան Լենինականի թատրոնում, որտեղ «Ռուս մարդիկ»,
«Այդպես էլ կլինի», «Կարմիր մանյակ» պիեսները բնա-
դրել են միայն երկրորդ ուժիսորները՝ տալով հապճեպ,
հում հիմներ կայացումներ:

4:

դէր պետք է լինէ մեր դրամատուրգիայի կենտրոնական
դեմքը: Պարսիսան, պետութեանը և ժողովուրդը պահան-
ջում են ստեղծել մեր ժամանակի հարուստ բովանդակու-
թյամբ հաղեցած դեղարվեստական բարձրորակ գործեր:
Այսօր առանձին իմաստ է ստանում էնգելսի պրոգնոզը ա-
պագա դրամայի մասին՝ «Գաղափարական մեծ խորու-
թյան... պատմական դիւակցական բովանդակութեան լիա-
կատար միաձուլումը շեքսպիրյան կենդանութեան և դոր-
ժոդութեան հարստութեան հետ՝ հալանորեն կիրառործի
միայն ապագայում, և դուքս բոլորովին էլ ոչ դերմանանցի-
ներէ ձեռքով: Ընչո՞ւ է, հենց այդ միաձուլման մեջ եմ ես
տնոնում դրամայի ապագան»: Այս ապագան մեր դրամա-
տուրգիայի ձեռքին է:

1946, սեպտեմբեր,
Գրողների II համագումար:



ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հեղինակի կողմից	3
Մայաթ-Նովա	
I. Մայաթ-Նովայի ստեղծագործությունը	5
II. Մայաթ-Նովան դրականագիտական մտքի պատմության մեջ	18
Ավետիք Իսահակյան	31
Վաղարշ Վաղարշյան	60
Շեքսպիրը և հայ սովետական թատրոնը	80
Սովետական հայ դրամատուրգիան հայրենական պատերազմի եր- կու տարում	106
Սովետական հայ դրամատուրգիայի զարգացման հարցերը	151

Պատ. խմբագիր՝ Ռ. ԶԱՐՅԱՆ

ՎՁ 00997. Գ. 457. Տիրած 3000. 11¹/₄ տպ. մամ. հեղ. 8,25մամ:
Ստորագրված է տպագրության 25/1-47 թ.

ՀՄՍՌ Ֆինիստրների Սովետին կից Պոլիգր. և Հրատ. Վարչ. № 1
տպարան, Երևան 1947.

ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220031070

(In 204)

ԳԻՆԸ 12 Ռ.

=9841

