

ԱՐԱ ԽՁՄԱԼՅԱՆ

ՇԻՐՎԱՆՁԱՂԵՆ ԵՎ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՉԱՓԱՆԻՇՆԵՐԸ
ԲԵՄԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հայ թատերագիտական միտքը 19-րդ դարի 90-ական թթ. անկախ չէ գրականագիտությունից և հաճախ հակված է բարոյահասարակական խնդրառության: Թատերախոսականներում քննվում են ոչ այնքան դերասանի բեմական վարքագիծը, խաղային մանրամասները, որքան՝ գրական հերոսների միջոցով հեղինակի արտահայտած գաղափարները, նրա բռնած դիրքը սոցիալ-հասարակական իրականության հանդեպ: Նկատի ունենանք, որ ինչպես Եվրոպայում, այնպես էլ Ռուսաստանում թատերագիտական միտքը որոշ ինքնուրույնության է հասնում միայն 20-րդ դարում, չունենալով սակայն միասնականացված և սահմանումների բերված հասկացական համակարգ: 19-րդ դարավերջի հայ քննադատները ներկայացումը չեն դիտել որպես իր նյութով ու ձևով ինքնուրույն գեղարվեստական իրականություն: Դերասանն էլ ընկալվել է որպես բեմում դրամատուրգիական հիմքի իրականացմանը մասնակից մի տարր, որ դարձնում է այդ առարկայական իրականություն՝ ծայրի, դիմախաղի և շարժման միջոցով: Դերասանի արվեստի նման ըմբռնումը ինքնին որևէ տարակուսանք կամ անհամաձայնություն չէր հարուցի, եթե քննադատները դրանով չսահմանափակեին դերասանի արվեստը և չամտեսեին դրա անկախ էությունը, որ կար գործնականում և գիտակցված չէր տեսակադրեն: Այսպես, խոսելով Ադամյանի Համլետի մասին՝ Շիրվանզադեն նշում է, թե նրա արտաքին տեսքը Համլետ լինելու համար ավելին ոչինչ չի պահանջում, վերապահում ունենալով միայն մի կետում: Նախորդ շրջանի քննադատության մեջ խոսվել է Համլետի գեր լինելու մասին: Այդ մասին ասված է նաև պիեսում: „Our son is fat,“, - ասում է Համլետի մայրը: Շիրվանզադեն տարակուսում է, թե ինչու՝ է Ադամյանն անտեսում այդ համազամանքը¹: Ինչպես նկատում ենք, դերասանի արվեստի քննադատության ելակետն այստեղ գրական հիմքն է: „Դերասանը պետք է լինի գործիքի նման մի ինչ-որ բան, - գրել է Հեգելը, - սպունգ, որ կլանում է բոլոր ներկերը և նույնությամբ ետ վերադարձնում,“²: Բեմական արվեստի՝ դրամայից ածանցված լինելու հայեցակետը պետք է որոնել ոչ միայն այստեղ: Այս ելակետն ունեին նաև Լուսավորականության

դարաշրջանի բեմական արվեստի որոշ ներկայացուցիչներ՝ Չարլզ Մաքլինը և այլք:

Նկարիչը կամ քանդակագործն իր նյութին (ներկի, քարի) ձև տվողն է: Բեմական արվեստում հեղինակը միջնորդվում է դերասանի անձով՝ նրա անհատական խառնվածքով ու արտաքին կազմով: Դերասանն այստեղ դիտվում է որպես միջնորդ: Սրանից ելնելով՝ 19-րդ դարավերջի հայ քննադատները (այդ թվում՝ Շիրվանզադեն) դերասանից պահանջում են հավատարմություն հեղինակի մտահղացմանը և ամենշան շեղումն իսկ համարում աններելի անփութություն: Այսպիսով, դերասանին ներկայացվող պահանջը հիմքում առավելապես էթիկական է: „<...> մենք ավելի անհարմար ենք համարում պիեսայի ճշտությունից շեղվելը: Ինչ որ է, պիսի ներկայացնել <...>,, - գրել է Շիրվանզադեն:”³

19-րդ դարի երկրորդ կեսից սկսած քննադատական ռեալիզմի ձևավորմանը զուգահեռ գրականագիտության և թատերագիտության կենտրոնական խնդիրներից մեկը դառնում է հեղինակի մտահղացումը որոշելը: Այդ ուղղությունը նպատակ ուներ քննել հասարակական արատները, ընթերցողի մեջ արթնացնել քննադատական վերաբերմունք իրականության հանդեպ և գեղարվեստական գրականության միջոցով բացահայտել ու ընթերցողին ներշնչել քաղաքական և սոցիալական ճշմարտություններ, այնպես, ինչպես քաղաքագետները, հրապարակախոսները և բարոյագետները միասին առնված: Դերասանն էլ, որպես հեղինակի թարգման, հավատարիմ մնալով վերջինիս բարոյական ու հասարակական իդեալներին, պարտավոր է դրանք փոխանցել հանդիսականին՝ դարձյալ իրականության հանդեպ քննադատական վերաբերմունք առաջացնելու նպատակով: Նշված դատողություններից բնականորեն ելնում են հետևյալ հարցերը. նախ՝ որոշելի՞ է արդյոք հեղինակի մտահղացումը և ինչ է ենթադրվում այս հասկացության տակ, այնուհետև՝ որքանով է հնարավոր դրա բեմական կերպավորումն ու վերարտադրումը:

Վաղուց է ասված, թե գեղեցիկն ընկալողը մասնակից է նրա արարմանը, և արվեստն իրականանում է այն ժամանակ, երբ ընկալվում է դիտողի կամ ունկնդրողի կողմից: Գեղարվեստական երկը, դուրս գալով հեղինակի գրչի տակից, ծեռք է բերում ինքնուրույն կյանք, և այդ կյանքն իրական է ընթերցողի հոգում: Հեղինակը ներհայում է ինչ - որ բան և օբյեկտիվացնում այդ որպես անփոփոխ գոյացություն, որն, այնուամենայնիվ, տալիս է նորանոր, իրենց բնությամբ և ուղղվածությամբ ոչ միայն տարբեր, այլև հակասական մեկնությունների ու բեմական վճիռների հնարավորություն: Թատրոնի պատմությանը հայտնի են դեպքեր, երբ հեղինակն ու բեմադրիչը տարակարծիք են եղել այս

կամ այն կերպարի կամ տեսարանի շուրջ: Այսպես Չեխովն անբավարար է մնացել 1904թ. գեղարվեստական թատրոնի „Բալետու այգին,, ներկայացումից: Նա պահանջում էր հավատարմություն այն իմաստին, որն ինքն էր տեսնում իր գրվածքի մեջ: *Պրամատուրգիական երկն, ինչպես արվեստն առհասարակ, մշտագո ինարավորություն է՝ իրականացնան սպասող:* Այս առումով, ստեղծագործության մեջ հեղինակի ներդրած իմաստն իհարկե մեկն է: Սակայն, ինչպես մեր օրերում գրում է Խաչիկ Թյոյոյանը. „<...> իսկական արվեստի գործը կառույց մըն է՝ որ անհամար իմաստներու հրավեր կհանդիսանա „⁴:

„Ի՞նչ է ենթադրում հեղինակն իր ստեղծագործությամբ,, հարցը բավական անորոշ է և, որպես այդպիսին, հեռու է տանում արվեստն ընկալելու ուղիներին, հնարավորություն տալով արվեստից դուրս ծավալուն խոսակցությունների: Նման հարցադրումը ենթադրում է ստեղծագործական պրոցեսի զուտ դատողական հիմքեր: Հայտնի է, որ գեղարվեստական մտածողությունն սկզբունքորեն տարբեր է տրամաբանական մտածողությունից: Սա չի նշանակում, թե արվեստը՝ որպես ներհայեցվող իրականություն, զուրկ է տրամաբանությունից: Այստեղ գործում է զգացմունքի ու սիմվոլի տրամաբանությունը, որը պետք է դիտել ու քննել ոչ պոզիտիվիստական կոնտեքստում:⁵

Հեղինակի բարոյահասարակական նպատակը որոշելու միտումը հաղթահարվեց միայն 20-րդ դարում Բենեդեկտտո Կրոչեի տված՝ արվեստի պարզ ու խորին մի սահմանումով. „Արտահայտումը <...> ներհայեցումն է մի ինչ-որ բանի <...> ուստի չի կարելի արտահայտումը մասնատել կամքի վերացական բաղադրիչների՝ միջոցի և նպատակի...“⁶

Բեմում եթե ինարավոր է կերպածնել հեղինակի գաղափարը, ապա ինարավոր է ոչ այլ կերպ, եթե ոչ գեղարվեստական այլ իրականության և այլ սիմվոլի վերածելով: Պրա գիտակցմանն է մոտենում Շիրվանզադեն՝ բաժանելով դերասաններին երկու խմբի՝ „ընդօրինակող,, և „ստեղծագործող,,: Ընդօրինակել դրամատուրգիական երկի բովանդակությունն անհնար է: Գրական երկը խոսք է, իսկ խոսքը կարող է տոնային արտահայտություն ստանա լ այսինքն՝ փոխակերպվել, ոչ թե ընդօրինակվել: „Ընդօրինակումը,, բեմական արվեստում գործածելի է առավելապես բառիս էսթետիկական իմաստով, այն է՝ կերպարի կերտումն ըստ ենթադրվող նախապատկերի: Շիրվանզադեն „ընդօրինակող,, դերասանների կարգին է դասում, օրինակ, Գևորգ Պետրոսյանին: Վերջինիս, որ 1891թ. հանդիսատեսին է ներկայացել Ուրիել Ակոստայի (Կարլ Գուցկով՝ „Ուրիել Ակոստա,,) դերով, չի անգարել Աղամյանի խաղի հուշը. քննադատներն ընդունել ու բարձր են գնահատել նրա կատարումը: Շիրվանզադեն բարձր է գնահատել նաև նրա Լիրը: Հայ հասարակությունը Աղամյանի մահից հետո

տագնապել է, թե դրանով ընդհատվելու է շեքսպիրյան պիեսների կյանքը հայ թատրոնում: Շիրվանզադեն, սակայն, տեսել է Ադամյանի „երկու խոշոր,, փոխարինողներին՝ Աբելյանին „արագ հասունացող տաղանդով,, և Պետրոսյանին՝ „հայ դերասանի համար ոչ սովորական աշխատասիրությամբ,,: Նրանք Ադամյանից հետո բեմ են հանում Օթելլոյի և Լիրի կերպարները, ըստ Շիրվանզադեի, „երկուսն էլ անվիճելի հաջողությամբ,,: Սա մտածել է տալիս, թե Պետրոսյանն ինքնուրույն է եղել իր կատարումների մեջ, և խոսքն այստեղ որևէ դերասանի ընդօրինակելու մասին չէ: Շիրվանզադեն, „ընդօրինակող,, ասելով, նկատի ունի այն դերասաններին, որոնց արվեստը չունի ինքնուրույն բովանդակություն ու կյանք:⁷ Այս կարգի դերասանները հեղինակային բովանդակության վերարտադրողներն են: „ Եթե նրա (Պետրոսյանի - Ա. Խ.) խաղի մեջ պակասում է ստեղծագործությունը, գոնե հարթությունը լրացնում է այդ պակասը: Նա ոչ մի դեր չի փչացնում և, իբրև այդպիսին, առաջինն է խմբի մեջ: Նրա խաղը հավասար է, թեև երբեմն միատեսակ, բայց երբեք տաղուկալի,,:⁸

Պետրոսյանը մինչև 1890թ. եղել է ռուսական թատերական միջավայրում, Մոսկվայի Կորշի թատրոնի (1882-1932) դերասան, հետևել Վասիլի Անդրեև - Բուլակի, Գրադով - Սոկոլովի, Իվան Կիսելյովսկու և այլոց կատարումներին, Փոքր և Ալեքսանդրինյան թատրոնների ներկայացումներին և իր հետ բերել է ռուս դերասանին հատուկ մասնագիտական բնավորություն: Դարաշրջանն ստեղծել էր դերասանի իր տիպը՝ մտածող, նպատակամետ և գիտակցորեն ստեղծագործող, կենցաղում ու արվեստում մտավորականի իր կեցվածքը մշտապես պահպանող, բարեխիղճ ու լուրջ: Ալեքսանդրինյան թատրոնում այսպիսիք էին, օրինակ, Դավիդովն ու Ավոբոդինը, Փոքր թատրոնում՝ Լենսկին: Դայ թատրոնում դերասանական այս տիպն է ներկայացրել Չեռոգ Պետրոսյանը: Նա իր անծի ներդաշնակությունը դրսևորել է իր գործում, բեմը դիտել որպես բարձր իդեալների ու լուսավոր գաղափարների հաստատման իրականություն: Թվում է՝ Պետրոսյանի ստեղծագործական նպատակներն ու գործելակերպը խորթ են եղել հայ թատրոնական միջավայրին, և դա հիասթափության է հասցրել նրան, վերածվել անձնական դրամայի: Այսպիսին է պատկերանում մեզ Պետրոսյանը Շիրվանզադեի „Թատրոնի չարդախում,, վոդևիլում:⁹ Վոդևիլը վոդևիլ, կատակը կատակ, բայց երևում է ճշմարտությունը: Տեսնում ենք միջավայրից բարձր կանգնած մարդուն, որ հող չի գտնում իր գաղափարների իրականացման համար: Այս առումով, Պետրոսյանին առավելապես հաջողվել են այն կերպարները, որոնք հարազատ են եղել իր դրությամբ ու աշխարհայացքին, իր բարոյական նպատակներին ու գեղարվեստական միտումներին: Ժամանակի երիտասարդությանն ու արատները պարսավող Դբուլցև-հայր (Ի.

Պոտապենկո՝ „Օտարները,», համոզված գիտնական Բելոզերով (Ի. Պոտապենկո և Պ. Սերգենկո՝ „Կյանք,», Դասան – Ջալալ (Մուրացյան՝ „Ռուզան,»), Միլլեր (Ֆ. Շիլլեր՝ „Սեր և խարդավանք,»), սրանք են, ահա, Պետրոսյանի լավագույն կատարումները։ Պետրոսյանի արվեստի այս առանձնահատկության մեջ պետք է որոնել նաև Լիր արքայի հաջողության պայմանը։ Պետրոսյանը որոնել է ընդհանուր եզրեր սեփական անձի և դերի միջև. „օտարումը,», թվում է, հատուկ չի եղել նրա արվեստին։ Նրա արվեստը համահունչ էր ռուսական թատրոնում ձևավորվող հոգեբանական ուղղությանը, որի ծայրահեղացումը եղավ Ստանիսլավսկու „վերապրումի,» տեսությունը։ Իմաստավորված արարքներ, պատճառաբանված հոգեբանական անցումներ ու կենսականորեն հավաստի ծներ, ամեն ինչ կյանքի ճշմարտության դիրքերից, թպեոս բեմական – պայմանական իրադրություններում։ Սրանք են հոգեբանական ուղղության հիմնական առանձնահատկությունները, և այս էր հաստատում Պետրոսյանն իր արվեստով հայ թատրոնում։ Կենցաղի տրամաբանության ու բեմական տրամաբանության շփոթը, գործողությունների ու արարքների զուտ հոգեբանական պատճառաբանումը եթե դառնում են միակ նպատակը, կանխում են խաղային տարերքը։ Տրամաբանական գործողությունն ու ներշնչված խաղը երբեմն տարբեր բաներ են։ Շիրվանզադեն նկատել է Պետրոսյանի արվեստի այս պակասությունը։ Դբուլց – հոր դերակատարման առիթով նա գրել է հետևյալը. „Նրա բեմական ծիրքը առհասարակ զուրկ է ստեղծագործող ուժից, բայց չէ՞ որ ստեղծագործող դերասանները հազվագյուտ են մերինից ավելի հարուստ բեմերի վրա։ Այսպես ուրեմն, պ. Պետրոսյանը վերին աստիճանի վայելուչ դերասան է, և այս պատիվ է բերում նրա աշխատասիրությանը։ Նա մի կենդանի ապացույց է, որ *դերասանը առանց խոշոր տաղանդի էլ երբեմն կարող է խոր տպավորություն անել հանդիսականի վրա* (ընդ. իմն է – Ա.Խ.), ինչպես արավ Դբուլց – հոր դերում,»¹⁰ Աշխատասիրությամբ նա հասել է բեմական վարքագծի հետևողականության (օրինակ՝ Դենշելի դերում (1900թ), սակայն այն տեսարաններում, ուր հարկավոր են եղել „մեծ խաղ,» զորեղ խառնվածք, Պետրոսյանն իր քննադատին հոգնած է թվացել։ Պետրոսյանի մեկ այլ քննադատը՝ Արշարունին, նրան համեմատել է զարգացած տեխնիկա ունեցող ջութակահարի հետ, որ տիրում է գործիքին, բայց դժվարանում է ապրել ու ապրեցնել։

Ինչպես արդեն նկատեցինք, Շիրվանզադեն դերասաններին բաժանել է երկու խմբի՝ „ընդօրինակող,» և „ստեղծագործող,»։ 1900թ. գրած իր հոդվածում նա նկատել է, որ Աբելյանն իր խաղի մեջ մտցրել է հոգեբանություն և երբեմն էլ ստեղծագործում է, այսինքն խաղում է ոչ իբրև սոսկական դերասան, այլ

արվեստագետ: Նա ուղղակի պատասխան չի տալիս այն հարցին, թե ինչ նկատի ունի „ստեղծագործող դերասան,, հասկացության տակ: Հայտնի է դրա ելակետը՝ դրամայի ամավարտ լինելու գաղափարը, որի կրողներն էին դարավերջի քննադատները (Ավետիք Արասխանյան, Վահան Նալբանդյան և այլք): Դերասանի տաղանդը, նրա խաղի ուժը, ըստ նրանց, հեղինակին ուղեկցում, նրա գործը շարունակելու, լրացնելու և ավարտելու մեջ է: Այն դերասանները, որոնք հեղինակի միտքն ըմբռնելուց և դա որևէ կերպ արտահայտելուց հեռու չեն գնում, համարվել են արհեստավորներ կամ, լավագույն դեպքում՝ „ընդօրինակող ::: Այն դերասաններն էլ, որոնք „ ոչ միայն իսկույն ըմբռնում են հեղինակի միտքը , այլև երբեմն լրացնում են իրենց խաղով „¹¹, համարվել են արտիստներ: Այսպիսիք էին, օրինակ, Ադամյանը, Աբեյանը, եվրոպական բեմում՝ Սալվինին, Ռոսսին և ուրիշներ: Իր թատերախոսականներից մեկում Շիրվանզադեն „ստեղծագործող,, հասկացությանը տալիս է հավելյալ մի իմաստ. ստեղծագործել նշանակում է՝ „ներկայացրած տիպերին տալ բոլոր բնորոշ հատկությունները „¹²: Այս միտքը կարող է փոքր-ինչ անորոշ թվալ, եթե նկատի չունենանք դրա թիկունքում կանգնած դերասանին՝ Հովհաննես Աբեյանին, որի ամենադիպուկ քննադատներից է եղել Շիրվանզադեն: Ելնելով Աբեյանի արվեստի առանձնահատկությունից (ինչին ավելի մանրամասնորեն կանդրադառնանք քիչ հետո)՝ հանգում ենք այն եզրակացության, որ, ըստ Շիրվանզադեի, ստեղծագործել նշանակում է՝ կոնկրետացնել և որոշակիացնել կերպարն ըստ դարաշրջանի, միջավայրի, ազգային պատկանելության, բնավորության, արտաքինի և այլն: „Պ.Աբեյանը լուրջ դերասան է, խորհող, ստեղծագործող: Նա այն դերումն է իր տեղում, ուր կա *հոգեբանություն, միտք, գաղափար* (ընդ.իմն է - Ա. Խ.): Նա չափի իր ձիրքը մանրացնի,,¹³: Շվարցեի (Հ.Զուդերման՝ „Հայրենական տուն,,) դերակատարման առիթով Շիրվանզադեն նշել է Աբեյանի անհերքելի առավելությունները՝ զգացմունքը, տեմպերամենտը, նկատելի գեղարվեստական տակտը: Հավանաբար նա նկատի է ունեցել Աբեյանի չափի զգացումը զգացմունքներ արտահայտելու խնդրում և հավասարակշռությունը: „Նրա խաղը խելացի է և ազդու, մանավանդ տիպական ուժեղ և զգայուն անձանց դերերում,,¹⁴: Այսպիսին էր Աբեյանի Նեզնամովը՝ ապօրինության դրոշմը ճակատին և ծագման հանելուկը հարցական հայացքում: Մինչ այս գործին Աբեյանի դիմելը հայ թատրոնում այն ներկայացվել է ընդամենը երկու անգամ. մախ՝ 1897թ., Գանձակի թատերասերների կողմից, որտեղ Կրուչինինայի և Նեզնամովի դերերում հանդես են եկել դերասանուհի Ջաբելն ու Արշակ Հարությունյանը (թարգմ.՝ Գ. Ատովյան), այնուհետև՝ նույն թվականի հուլիսի 9-ին, Շուշու Խանդամիրյանի թատրոնում

(ռեժ. Վ.Ֆելեկյան, Նեզնամով Դ.Օհանյան): Արեւմտեան առաջին անգամ ,, Ամեն ինչ անհավորները,, մերկայացրել է 1898թ. հունվարի 13-ին: Սա Արեւմտեան շատ խաղացած դերերից է (1898-ից մինչև 1902թ. ընդամենն ինն անգամ, որին այլևս չենք համոզվում Արեւմտեան հետազոտողներին), ինչը հիմքում ունի իր պատմաբանները: Օստրովսկին ,,Ամեն ինչ անհավորները,, համարել է իր 50-րդ ինքնատիպ գործը: Իրականում դա ածանցված էր եվրոպական բեմում հաջողությամբ մերկայացվող մեկոդրամաներից, ինչը նկատել է մաև Շիրվան-զադեն (առաջին գործողությունը որպես մախաբան, չափազանցված զգացմունքայնություն, առաքինության և արատի ընդգծված հակադրություն, ապօրինի և կոռուպցիոն զավակ, վշտաբեկ մայր, պատահական համոզված, բարոյախրատական ընդգծված մպատակ), որի մեկոդրամա լինելու փաստը ունի փորձել են հերքել՝ ըստ կարելիության ընդգծելով երկի սոցիալ-բարոյական շերտը: Արեւմտեան մեկոդրամատիստ չէր (թեպետ մեր խաղացանկում շատ են մեկոդրամաները), և, ունենալով ռեալիստական մտածողություն, կերպարի ստեղծման ընթացքում փնտրել է իրական հող ու հավաստի հոգեվիճակներ, ինչը, բնականաբար, ամենակարևորը չէր Օստրովսկու այս երկում: Արեւմտեան առավելապես գրավել է հերոսի սոցիալական վիճակը և դրանով պայմանավորված բնավորությունը: Նա գտել էր որոշ մեմորիաներ իր անձնական խառնվածքի հետ (ուղղամտություն, անմիջականություն՝ հաճախ կոպտության հասնող, անսպասելի պոռթկումներ և այլն): Արեւմտեան այստեղ գտել է իր դերասանական տարերքի էական գիծը՝ ,,վիրավոր սրտի բողոքը, հանդիմանությունը,, (Պ. Դեմիրյան): Զգացմունքային, պոռթկուն խաղը հատուկ է եղել դարավերջի բազում դերասանների (օրինակ՝ Սիրանույշին), սակայն դա ամեն դեպքում ռոմանտիզմ չէր, այլ մի եղանակ, որ չէր պատկանում որևէ կոնկրետ դարձի և ուղղության: Սա, կարելի է ասել, կրքերի ռոմանտիկան է¹⁵ կամ, ինչպես բնութագրել է Արեւմտեան մեկ այլ քննադատ, ,, զգացմունքների տարերակյալ արտահայտություն,, -ը¹⁶: ,,Պիեռի գլխավոր հերոսի՝ ապօրինի ծնված ու փողոց մեծված Նեզնամովի դերը կատարում էր պ. Արեւմտեանը, - գրել է Շիրվանզադեն: - Դերասանը մի անգամ ևս ապացուցեց, որ ընդունակ է կատարած դերերին տալ *որոշ ինքնուրույն բնավորություն* (ընդ. իմն է - Ա. Խ.): <...> Ստեղծագործության տեսակետից նա այժմյան բոլոր հայ դերասաններից բարձր է,,¹⁷ Այստեղ Շիրվանզադեն զուգահեռում է տիպականացնող և ստեղծագործող հասկացությունները:

Արեւմտեան արվեստին տված Շիրվանզադեի և այլոց բնորոշումներում հակասություն չկա: Քննադատներն ու Արեւմտեան խաղընկերները թատերախոսականներում ու հուշերում գործածել են միևնույն մակդիրները . ,, խաղը

որոշ էր ու տիպական ,, , ,, բնական էր և տիպական ,, , ,, նրա ամեն մի շարժումը, ծայնաերանգը, բառաշեշտը զարմանալի մտածված էր, իմաստավորված, համոզիչ, դյուրահաղորդ , և այլն: Ինչպես Պետրոսյանը, այնպես էլ Աբեյանը հետևել է արարքների և գործողությունների, ապրումների ու հոգեբանական անցումների տրամաբանությանը, բեմական վարքագծի հետևողական ընթացքին: Բայց, ի տարբերություն Պետրոսյանի, Աբեյանը եղել է տիպականացման վարպետ և կողմնորոշվել է ոչ ըստ գաղափարների, այլ՝ իրականության մեջ գոյություն ունեցող դեմքերի ու վիճակների („ո՞վ գիտե, որտեղ սուր աչքով դիտած ու որսացած ,, (Դ. Դեմիրճյան)՝ մշտապես մնալով բնական արտահայտության ու կյանքի ճշմարտության սահմաններում : Քննադատները նկատել են, որ Աբեյանի Շտոկհոլմում չի ունեցել իդեալականացված կերպարանք , եղել է բնական ու նույնիսկ բերել է պողոպայիկ արտաքին գծեր: Նրա Օթելլոն էլ ներկայացել է խիստ մարդկային: Աբեյանը ծագել է տիպականացնել անգամ այն կերպարները, որոնք այնքան էլ ենթակա չեն տիպականացման, օրինակ՝ Սոկրատի կերպարը (Ս. Թառայան՝, Սոկրատ,), որին տվել է արևելցու, թերևս հայի, կերպարանք ու գույն: Վերացականությունը մերժող, միշտ կոնկրետ, շոշափելի, հավաստի, հոգեբանական երանգներով հագեցած խաղ. այս է եղել Աբեյանի արվեստը: Սա դասական ռեալիզմն է և շատ մոտ հոգեբանական ռեալիզմին:¹⁸ ,, Չայնի սրտաշարժ տեմբր, հարուստ դիմախաղ, բնորոշ գրիմ, դերի հոգեբանական ուսումնամասիրություն, ազդու արտահայտություն լուռ հույզերի, տանջանքների և բերկրության -ահա ընդհանուր խոսքերով Աբեյանի արժանավորությունները: <...> Պարզ է և հոգեբանորեն ճիշտ, ուրեմն և գեղարվեստական , վասնզի գեղարվեստի բուն իմաստը պարզության մեջ է, այսինքն՝ իրականության, կյանքի, հոգեբանական ճշմարտության (ընդ. իմն է - Ա. Խ):¹⁹

Հայտնի է, որ դրամատուրգն իր երկը գրելիս կողմնորոշվում է բեմի առանձնահատկություններով և կոնկրետ դերասանական անձերով: Դրանով է պայմանավորվում դրամատիկական երկի բեմականությունը և դրա՝ որպես բեմադրական մյուսի կենսունակությունը : Շիրվանզադեն դրամատիկական ժանրին է դիմել ներնչված դարավերջի բեմական դեմքերով՝ Սիրանուշով, Գևորգ Պետրոսյանով ու Հովհաննես Աբեյանով: Իր առաջին դրամատիկական երկը՝ ,, Իշխանուհին ,, (1891թ.), մազրել է Սիրանուշի անձով ու բեմական կերպարով ներշնչված, էլիզբարովի դերը („Պատվի համար..)՝ Պետրոսյանով ներշնչված: Բայց Շիրվանզադեի թատերական էսթետիկայի կողող բեմում Աբեյանն էր: Դարասկզբից նրա արվեստը կապվում է Շիրվանզադեի հերոսների հետ, ինքն էլ համարվում դրանց լավագույն դերակատարը

հայ բեմում („եզակի արտիստ էր, անկրկնելի՝ առանձնապես Շիրվանզադեի պիեսներում,, (Ս.Սարյան): Դեռևս 1872թ. Բաքվի հայ թատերասերների ներկայացումներին մասնակցող, այնուհետև 1879-ին Բաքվի ռեալական դպրոցում աշակերտական ներկայացումների կազմակերպմանը ձեռնամուխ եղած Աբելյանն ու Շիրվանզադեն դառնում են Սուևդուկյանի ու Չմշկյանի զուգահեռը: „Իմ արվեստը մասամբ կյանք է առել նրա (Շիրվանզադեի - Ա.Խ.) թատերգությունից,- ասել է Աբելյանը,- նրա թատերգությունը կյանք է առել իմ արվեստից: Երկուսիս արվեստները պսակվել են իրար հետ բարեհաջող, և նրանցից ծնվել են մեր զավակները՝ Էլիզբարյան, Գիժ Դանիել, Բարխուդարը,,:²⁰

Շիրվանզադեի դրամատուրգիայի և Աբելյանի արվեստի առնչություններն առանձին ուսումնասիրության նյութ են, ուստի սույն հոդվածում շրջանցում ենք դրա քննությունը:

1. Տես Շիրվանզադե, ԵԼԺ, «Հայպետհրատ», 1955, հ. 9, էջ 53: Համլետի նրբակազմ լինելու տեսակետը հերքել է նաև Ադամյանի մեկ այլ քննադատող Շ ստորագրությամբ (Տես « Արծազանք », 1887, N 19): Թատերագիտական գրականության մեջ մի շփոթումով այս թատերախոսին նույնացրել են Շիրվանզադեի հետ: Իրականում Շ-ը Սարիամ Սատինյանն է (Տես Բ. Հովակիմյան, « Պետրոս Ադամյանի « Շեքսպիր և յուր Համլետ... » գրքի ստեղծման պատմությունը », Ե., 2002, էջ 52-55):
2. Гегель, Эстетика, "Искусство", М., 1971, т. 3, с. 568.
3. Շիրվանզադեն, նույն տեղում, էջ 52:
4. Խաչիկ Թեյաթեան, «Սփյիռքի մեջ», «Յառաջ», 1980, էջ 258:
5. Հմմտ. Сюзен Лангер, „ Философия в новом ключе „ , М., 2000, с.196.
6. Бенедетто Кроче, „ Эстетика „ М., 1920, с. 127.
7. Տես Դ. Հովհաննիսյան, «Հայ թատրոնի պատմություն. 19-րդ դար» Ե., 1996 , էջ 445:
8. Շիրվանզադե, Երկ. Ժող., Ե., 1962, հ. 10, էջ 251:
9. Տես « Տարազ », 1903, N 5, 6, 7:
10. Շիրվանզադե, 1955, հ. 9, էջ 241:
11. «Լուսնա », 1903, N 3, էջ 245:
12. Նույն տեղում, էջ 254 - 255:
13. Նույն տեղում, էջ 263:
14. «Տարազ», 1898, N 10:
15. Այս հասկացությունը փոխառված է Դ. Հովհաննիսյանի նշվ. աշխ.- ից, էջ 473:
16. Տես « Աշակ », 1906, 23 դեկտ.:
17. Շիրվանզադե, հ. 9, էջ 245:
18. Հմմտ. Դ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 495:
19. «Անահիտ», 1907, N 10, 11, 12:
20. «Սովետական արվեստ», 1967, N 9-10, էջ 61: