

ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ СООБЩЕНИЯ

ՍՈՎԷՏԱԶԱՅ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ԿԱԶՄԱՎՈՐՄԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ
(1920—1930 թթ.)

Վ. Ա. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Սովետահայ դրամատուրգիան ծնունդ առավ դժվարին 20-ական թվականներին, երբ գրական և գաղափարական սուր պայքարի ընթացքում գծադրվում էր ապագա սոցիալիստական գրականությունը: Քաղաքական խզատություն և ազգային անկախություն ստացած հայ ժողովուրդը ստեղծագործական բուռն ոգևորությամբ քայլ առ քայլ կառուցում էր իր նոր մշակույթը:

Հայաստանում սովետական իշխանություն հաստատվելուց հետո սեփական ազգային թատրոնի ստեղծման հարցը դարձավ կարևորագույն հարցերից մեկը, որ առաջիկայում պետք է լուծեր երիտասարդ խորհրդային հանրապետությունը: Եվ 1922 թ. հունվարի 25-ից, երբ Գաբրիել Սունդուկյանի «Պեպո» պիեսի բեմադրությամբ իր գործունեությունն սկսեց Առաջին պետական թատրոնը, փաստորեն սկսվեց հայ թատրոնի վերելքը:

Նոր հայկական թատրոնի՝ խորհրդային մշակույթի, այդ նոր օջախի ըստեղծման հետ ազգային դրամատուրգիա ունենալու պահանջը, բնականաբար, ավելի շոշափելի դարձավ: Թատերական գործիչների համար միանգամայն պարզ էր, որ նորոգված խաղացանկը այն վճռական գործոնն է, որի շնորհիվ միայն կարող է գոյություն ունենալ նոր թատրոնը: Դրամատուրգների պատկերմամբ ապագա դրաման պետք է սկզբունքորեն տարբերվեր նախահեղափոխական դրամայից, իսկ թե ինչպիսին է նա լինելու—այս հարցի պատասխանը պետք է ծնվեր տարիների ընթացքում:

Թատերական գործիչները հեղափոխական ժամանակաշրջանին համարժեք ձևեր որոնելիս կանգ առան նախ մասսայական «թամաշա»-ներկայացումների վրա, որպես ժողովրդի հերոսական պաթոսի ամենաճշգրիտ բեմադրարվեստական արտահայտման միջոցի, և ապա ագիտացիոն-պրոպագանդիստական թատրոնի վրա՝ որպես «ժողովուրդը լուսավորելու դպրոցի»:

Ժամանակի իրականությունը իր արտացոլումը նախ և առաջ գտավ ինքնագործ թատրոնում, որի մասնագիտական դիմագծին և պահանջներին միանգամայն համապատասխանում էին հանպատրաստից ներկայացումները, ուղիտ-հանգեսները, «կենդանի թերթերը»: Պրոֆեսիոնալ թատրոնը իր տրամադրության տակ շուներ ժամանակակից բովանդակությամբ բարձրարվեստ դրարվեստական երկեր և հիմնականում իր գոյութունը պահպանում էր հին խաղացանկից փոխառված, ժամանակին «համահնչյուն» դասական պիեսներով, որոնց մեջ ջանում էր գտնել արդիականությունը:

Ինչո՞վ բացատրել դասական դրամատուրգիային դիմելը այդ տարիներին:

Դասական դրամատուրգիայի բովոժ անցած հին թատրոնի ղերասանները աշժմ իրենց կարողությունները ի սպաս էին դրել խորհրդային թատրոնին և աժելի մեծ ոգևորություններ էին կատարում ժաղուց ծանոթ դերերը: Նոր խաղացանկ կազմելիս խորհրդային թատրոնի կազմակերպիչներն առաջին հերթին աչքի առաջ ունեին անտիկ հնդինականների, XIX դարի ժերջի և XX դարի սկզբի ոուս և արևմտահւլրոպական առաջադիմական դրամատուրգիայի, ինչպես նաև ազգային դրամատուրգիայի այն լաժագույն նմուշները, որոնք հաճեցժած էին սոցիալական բոժանդակություններ, դասակարգային և հնդափոխական պայքարի պաթոսով, ստեղծագործություններ, որոնց մեծ պատմա-ճանաչողական նշանակությունը ակնհայտ էր: Այսպես, 20-ական թթ. Առաջին պետական թատրոնի խաղացանկում մենք տեսնում ենք Սոֆոկլեսի, Շեքսպիրի, Մոլիերի, Գոլդոնիի, Ֆ. Շիլլերի, Իբսենի, Հաուստմանի, Մ. Գորկու, Դ. Սունդուկյանի, Դեմիժյանի և այլոց գործերը:

Դիմելով այն պիեսներին, որոնք իրենց գաղափարական բոժանդակություններ և միտումներով ընդունելի էին սովետական հանդիսատեսի կողմից, ուժիսյորները ջանում էին դուգահեռներ գտնել բեմում ներկայացժող դեպքերի և շրջապատի իրականության միջև:

Այնուամենայնիժ նման փորձերը՝ ժերցժած անցյալի դասական ժառանգությունից, չէին կարող ելք դառնալ հայկական թատրոնի համար: Բոլոր դեպքերում թատրոնը չէր կարող ներկար դիմանալ՝ անժելով լոկ «համահնչյունություններ» ու դուգահեռներով: Դեռևս մեր դարասկզբին, երբ որոշժում էր ապագա հայ թատրոնի դերն ու կոշումը, Ալեքսանդր Շիրժանզաղեն, պաշտպանելով ազգային խաղացանկ ունեցող թատրոնի գաղափարը, իր թատերական հողժածներից մեկում գրում էր. «Կերակրել հայ թատրոնը միայն թարգմանականով՝ կնշանակե նեթարկել նրան հյուժախտ ստանալու և մահացման ժտանգին: Զկա աշխարհի երեսին մի ազգ, որի թատրոնը թարգմանական պիեսներով ապրելու ցնորք ունենա: Մախսեցեք թեկուղ միլիոններ, ունեցեք թեկուղ տասնյակ հանճարեղ դերասան ու դերասանուհիներ, չեք փրկի թատրոնը, եթե շունեք ինքնուրույն պիեսներ»¹:

Մեծ ժիպագրի և դրամատուրգի այս արտահայտությունը լիովին օգտագործելի է սովետական առաջին տարիների հայ թատրոնի նկատմամբ, երբ բեմը բառացիորեն ողողժած էր թարգմանական պիեսներով: Դրությունը չէին կարող փրկել անդամ ոուս սովետական դրամատուրգների լաժագույն գործերը՝ Կ. Տրենյովի «Լյուբով Յարովայան», Բ. Լաժրենյովի «Բեկումը», Վս. Իժանովի «Զրահագնացք 14—69», Ս. Տրետյակովի «Մոնչա, Զինաստանը», Վ. Կիրշոնի «Խեյսերը գրնգում են» և «Հողմերի քաղաքը», Ա. Լունաչարսկու դրամաները: Անտրակուսելի է, որ նշժած բոլոր պիեսները կարեոր դեր կատարեցին սովետահայ թատրոնի կազմաժորման գործում, սակայն հայ հանդիսատեսը թատրոն էր գալիս իր սեփական կյանքը բեմի ժրա տեսնելու ցանկությամբ: Այնքան հուժկու էր արդիականության տեսչը, որ ներողամտաբար չէին նրկատժում դեղարժեստական թերությունները՝ միայն թե ժամանակակից կյանքըն արտացոլող պիես լիներ:

Որոշներ էին այն գործոնները, որ ազղել էին սովետահայ դրամատուրգիայի ձեաժորման ժրա: Դա, նախ և առաջ, ազգային թատերգության լաժագույն

¹ Ա. Շիրժանզաղե, Երկերի ժող., հատ. 10, Երևան, 1962, էջ 505:

գեղարվեստական ավանդներն էին, որոնք հիմք ծառայեցին երիտասարդ նորաստեղծ դրամատուրգիայի համար, երկրորդ՝ ռուս սովետական դրամատուրգիան, իսկ հետագայում՝ 30-ական թթ., ՍՍՀՄ ժողովուրդների թատերական փոխազդեցությունները, և երրորդ՝ նոր հանդիսատեսի գեղագիտական պահանջները:

Հիշատակելով հայ դրամատուրգիայի գեղարվեստական ավանդույթները, մենք նկատի ունենք ռեալիստական դրամայի ձևավորումը և զարգացումը, որն առաջին հերթին կապված է Գաբրիել Սունգուկյանի անվան հետ, և որը շարունակվում է Հակոբ Պարոնյանի և Ալեքսանդր Շիրվանզադեի ստեղծագործություններում: Ռեալիստական դրաման իր դիրքերն էր ամրապնդում՝ մըշտապես պայքարելով կեղծ-հայրենասիրական պատմական ողբերգության և քաղթենիական մելոդրամայի դեմ:

Յուրաքանչյուր նորաստեղծ թատրոն իր գործունեությունը սկսում էր ավանդները «ջարդելուց» և փորձում էր ստեղծել սեփական, միայն իր համար բնորոշ ոճ: Օրիգինալությամբ տարվելու արդյունքը եղավ այն, որ թատերական վարպետությունը նկատելիորեն նվազեց: Հինը մերժվում էր, իսկ նորը հնարավոր չէր ստեղծել դատարկ տեղում: Թատրոնը տազնապալից դրությունից փրկելու համար հարկավոր էր ոչ միայն բեմական տեխնիկայի, այլև խաղացանկի կերպարանափոխում: Չարենցն, օրինակ, առաջարկում էր վերականգնել ժողովրդական հրապարակային թատրոնը, Ա. Բուրջալյանը հիմնական հարցի պատասխանը փնտրում էր միմոս-գուսանների հին և միջնադարյան հայ թատրոնում, Ա. Արմենյանը նույնպես ժողովրդական թատրոնը վերականգնելու կողմնակից էր:

Հերավի, անխուսափելի էին որոնումները, փորձերը, սխալները, սակայն սովետահայ թատրոնի առաջին իսկ քայլերից նրա համար պարզ դարձավ, որ հրաժարվել ավանդներից նա չի կարող: Բնորոշ է այն փաստը, որ Առաջին պետական հայ թատրոնը բացվում է դասական դրամատուրգի պիեսով:

Քաղաքացիական կռիվների տարիներին, կտրված լինելով ռուսական թատերական կուլտուրայից, հայ դրամատուրգիան և թատրոնը հեռու մնացին այն փոփոխություններից, որ արդեն կատարվել էին ռուս թատրոնում: Հետագայում, երբ կոնտակտների համար ավելի բարենպաստ պայմաններ են ստեղծվում, հայ թատրոնը զարգանում է միասնական սովետական կուլտուրայի ընդհանուր հունի մեջ:

Հայտնի է, որ հայ թատրոնը շուներ ռեժիսուրայի հարուստ փորձ, և հազվագյուտ չէին այն դեպքերը, երբ փոխառնվում էին ռուս ռեժիսորների արդեն հայտնի բեմագրությունների սկզբունքները: Հայաստանում Առաջին պետական թատրոնը կազմակերպելուց հետո արվեստը զարգացավ այն թատերական գործիչների ջանքերով, որոնք ռուսական ռեժիսորական դպրոց էին անցել (Լ. Քալանթար, Ա. Բուրջալյան, Ա. Խարադյան, Ս. Խաչատրյան և ուրիշներ):

Ռուսական սովետական դրամատուրգիան, որը ստեղծվեց խաղաղ սոցիալիստական շինարարության տարիներին, հայկական թատրոն մուտք գործեց համարյա ռուսականի հետ միաժամանակ: Առաջին ռուս սովետական դրամատուրգը, որի պիեսները ներկայացվեցին հայ բեմում, Ա. Վ. Լունաչարսկին էր:

Սովետահայ թատրոնի խաղացանկը անընդհատ հարստանում է ռուսական սովետական դրամատուրգիայի լավագույն գործերով: Նրանցից յուրաքանչյուրի բեմադրությունը մի իրադարձություն էր հայ մշակութային կյանքում: Նրանց հաջողությունը սկզբնական շրջանում (1920—30 թթ.) բացատրվում էր այն հանգամանքով, որ բովանդակությամբ և գաղափարով նրանք մոտ էին և հասկանալի սովետական մարդկանց: Սովետական դրամատուրգիայի թեմատիկան, իր բոլոր ազգային առանձնահատկություններով հանդերձ, փաստորեն նույնն էր երկրի տարբեր ժողովուրդների գրականության համար: Սրանով էր բացատրվում այդ տարիներին լայն տարածում գտած այսպես կոչված փոխադրությունների մեծ քանակը, որոնք նպատակ ունեին հանդիսատեսին տեղափոխել իրեն հարազատ միջավայր և դրանով իսկ ավելի ազդու դարձնել բեմական արվեստը: Հայ բեմի պատմության մեջ առավել հաջողված փոխադրություններից էր ռուս դրամատուրգ Յանովսկու «Ցասում» պիեսը, որի «հայացված» տարբերակը (հեղինակ՝ Տ. Հախումյան) փաստորեն դարձավ սովետահայ դրամատուրգիայի ինքնուրույն գործերից մեկը:

Առաջին քաջերն անելիս սովետահայ դրամատուրգիան իր վրա զգաց ռուսական դրամատուրգիայի անմիջական ազդեցությունը: Ռուս դրամատուրգները արդեն ստեղծել էին ժամանակակից կյանքն արտացոլող նշանավոր գործեր, մինչդեռ սովետահայ դրամատուրգիան դեռևս որոնումների շրջան էր ապրում, ջանալով սահմանել ապագա դրամայի տեսակը: Ահա թե ինչու ռուս հեղինակների կողմից ստեղծված պատրաստի օրինակները բարերար ազդեցություն ունեցան սովետահայ դրամատուրգիայի վրա: Նոր թատրոնի խրնդիրներին նվիրված գրական բանավեճերից մեկում Դ. Դեմիրճյանը սկզբունքորեն մերժելով այն կարծիքը, թե սովետահայ դրամատուրգիան պետք է րստեղծվի միայն հայ գրականության ավանդույթների հիման վրա, իրավացիորեն նշում էր, որ սովետահայ կուլտուրան տակավին անզոր է, որպեսզի զարգանա անկախ:

Հեղափոխական վիթխարի դարաշրջանը պետք է ստեղծեր թատրոն, որը կոչված էր լիովին արտացոլելու նրա մեծ գաղափարները, հավատն ու հաղթանակը: Իհարկե, հայկական նոր թատրոնի հիմնադիրները ենթադրում էին, որ կկարողանան գտնել կատարված պատմական տեղաշարժին համապատասխան ձևեր:

Գրականության և թատրոնի գործիչները յուրովի էին պատկերացնում հայ դրամատուրգիայի ապագան և, չնայած դրան, տոգորված էին մի ընդհանուր ցանկությամբ. ստեղծել նոր՝ հնից տարբերվող, արդիականությունն արտացոլող դրամատուրգիա:

Հեղափոխությունը, նոր կյանքը իրենց մարմնավորումը գտան նախ և առաջ ինքնագործ թատրոնում, որը, չնայած իր անփորձությանը, երբեմն էլ միամտությանը, հազարավոր մարդկանց էր միաձուլում, դործուն միջոցներով ժողովրդին հաղորդակից դարձնում արվեստի աշխարհին:

Մասսայական ներկայացումների ալիքը տարածվեց երկրով մեկ, գերեց «անդիսատեսին» նրա զիտակցությանը հասցնելով նոր հանրակարգի հիմնական սկզբունքները: Այդ շրջանում լայն տարածում ստացած ադիտացիոն դրամատուրգիան ուներ մի շատ արժեքավոր հատկություն՝ պատկերվող իրադարձությունների կոնկրետություն, ոճի պարզություն և հստակություն, ճշմարտացիություն և համոզվածություն:

Այժմ, շատ տարիներ անց, հարկ է ընդգծել իրական փաստեր պատկերելու այն ձգտումը, որը իշխում էր նորաստեղծ գրականության մեջ: Մասսայական ներկայացումները ակտիվորեն յուրացնում էին սոցիալական նոր թեմատիկան: Նրանց գաղափարական արժեքը և հասարակական-քաղաքական դերն այն էր, որ բերելով իրենց հետ նորը, նրանք հուզում էին հանդիսատեսին հեղափոխական ժողովրդական պայքարի հերոսական դրվագների պատկերման մասշտաբայնությամբ: Դրանք, Ե. Վախտանգովի արտահայտությամբ՝ պարփակում էին «ժողովրդի խռովահույզ ոգին», վերարտադրում էին կոնկրետ պատմական իրադարձությունները համարյա առանց մտացածին հորինվածքի, որը եթե կար էլ, ապա ավելի շուտ թատերական արտահայտչամիջոցներում: Հանդիսականի վրա ներգործման ուժի առումով այս բեմադրությունները հավասարը չունեին: Այդտեղ կատարվում էր դերասանի և հանդիսատեսի այն միաձուլումը, որին ձգտում էին նոր թատրոնի կազմակերպիչները: Այսպես, Ա. Բլոկը, կանխագուշակելով «մեծ կրքերի և ցնցող իրադարձությունների»² թատրոնի մոտալուտ գալիքը, խոսում էր իսկական ժողովրդական թատրոնի վերածնության մասին, որտեղ և՛ դերասանի, և՛ հանդիսատեսի դերը կատարելու էր ինքը ժողովուրդը:

Այսպիսի ներկայացումներից էր Գ. Ալթունյանի «Սասունցի Դավիթ» դրաման՝ բեմադրված Արմեն Արմենյանի կողմից Ալեքսանդրապոլում (Լենինականում) 1922 թ.: Դա մի վիթխարի ներկայացում էր, որին մասնակցում էին մանկատների 150 սան (դերակատարներ) և դիտում էին մոտ տասը հազար հանդիսատեսներ: Ներկայացումը վերածվեց ժողովրդի հերոսական պայքարի, նրա դարավոր ազատասիրական ձգտումների արտահայտման: Քաղաքի մերձակայքում գտնվող ձորը Ա. Արմենյանը օգտագործեց որպես բնական բացօթյա թատրոն: Ձորի մի լանջը ծառայում էր որպես «ամֆիթատրոն» հանդիսատեսների համար, իսկ մյուսը՝ «բեմ»: Այս ներկայացումը կարծես վերածնեց հին թատերական արվեստը, նրա սինկրետիկ բնույթով:

Հրապարակային թատրոնի գաղափարը կարևոր տեղ էր գրավում Ե. Չարենցի թատերական հայացքների՝ համակարգում, որը շարադրված էր «Standard» ամսագրի առաջին և միակ համարում (1924 թ., Մոսկվա): Ագիտացիոն-միտինգային թատրոն,— ահա Ե. Չարենցի կարծիքով, սովետահայ թատրոնի ապագան: Նոր դրամատուրգիան հնից վերցնելիք չունի: Թատրոնը նույնպես: Թատրոնը պետք է ձգտի իր նախնական ձևին՝ հրապարակային ներկայացումներին, դրանց բնորոշ բոլոր առանձնահատկություններով: Դրամատուրգիայում կհաստատվեն ագիտ-գրամայի, ագիտ-բուֆֆոնադի ժանրային տեսակները: Ծիշտ բացատրելով ագիտականների անհրաժեշտությունը, Չարենցը ինչ-որ չափով գերազնահատում էր նրանց դերը: Չարենցի տեսակետը այնուամենայնիվ կարելի է հասկանալ. նա պաշտպանում է մարտնչող արվեստը՝ «գեղագիտական քաղցրավենիներով» չհամեմված, զերծ ամեն տեսակ դեկադենտական քմայքներից և կեղծ սիրունությունից:

Թատրոնը բարեփոխելու Չարենցի ցանկության մեջ, նրա պահանջում՝ այն դուրս հանել հեղձուցիչ սրահներից դեպի փողոցները և հրապարակները, ելք տալ ժողովրդի ստեղծագործական լիցքին, բողոք էր թաքնված հայ թատ-

² А. Блок, Собр. соч., т. 5, М.—Л., 1962, էջ 271:

րոնի անփոփոխ խաղացանկի, հեղափոխության հետ սեթևեթելու դեմ: Այդ բողոքը հնացած թատերական ձևերի դեմ բավականաչափ սուր հնչեց Չարենցի առաջին դրամատիկական երկում՝ «Կապկաղ» (1923) պիեսում, որը ինքը Չարենցը կոչել էր «թամաշա», ակնարկելով կապր ժողովրդական թատրոնի հետ: «Կապկաղը» ռեալիստական և պայմանական թատրոնների միասնությունն է, որում նշմարվում են նաև էպիկական թատրոնի տարրերը:

Ժողովրդական ներկայացումների և քաղաքական ագիտացիայի տարրերը վարպետորեն զուգակցվում էին Գուրգեն Մահարու ագիտ-օպերետներում՝ «Խորհուրդ խորին», «Խնդիր մ'ալ առեք», «Կովկասի տերերը»: Այս երեք փոքրածավալ պիեսները հայկական ագիտ-դրամատուրգիայի առավել հաջողված գործերից էին. այստեղ արտահայտվեց հեղինակի փայլուն հումորը, սուրկոմիկական դրոթյուններ և սրամիտ երկախոսություններ ստեղծելու նրա ձիրքը:

Հեղափոխության և քաղաքացիական կռիվների տարիներին վերակենդանանում է հետաքրքրությունը հին թատերական ժանրերի (միստերիա, մելոդրամա, ֆարս, բուֆֆոնադ և այլն) նկատմամբ: Որոշ դեպքերում այդ հետաքրքրությունը իր արտահայտությունն է գտնում տարբեր ժամանակաշրջանների ներկայացումների ոճավորված վերակառուցման մեջ, այլ դեպքերում էլ՝ իրենց արվեստով նոր, սովետական թատրոնի զարգացմանը աջակցող դրամատուրգների և թատերական գործիչների կողմից ժողովրդական արվեստի ավանդույթները օգտագործելու, վերաիմաստավորելու մեջ: Նորաստեղծ արվեստը պետք է արտահայտի ժողովրդի կամքով և ուժով կատարված հեղաշրջման էությունը: Թատերական արվեստի կամերայնությունը այլևս անընդունելի է, այն պետք է տեղը զիջի այն թատրոնին, ուր անդամ հասարակ մարդկային զգացմունքը ձևոք է բերում էպիկական թափ: Անձը ձուլվում է զանգվածի հետ, նա «երկաթե հեղեղի» մարմնացում է, ամենահաղթ ժողովրդական ոգու խորհրդանիշ:

Արվեստի այսպիսի ըմբռնումը, որը 20-ական թթ. սկզբին օրինաչափ երևույթ էր, հետագայում՝ արդեն 30-ական թթ. ինչ-որ չափով խոչընդոտ գարծավ ռեալիստական արվեստի զարգացման ճանապարհին:

Նոր հասարակական ուժերը կոչված էին ոչնչացնելու առաջադիմությանը արգելակող տարրեր երևույթները. այստեղ նրանց օգնության հասավ ծիծաղը՝ հին, իր կյանքը ապրածի դեմ մղվող պայքարի հզոր զենքը՝ բոլոր ժամանակների բոլոր ժողովուրդների մոտ: Որոշ դեպքերում դա իր թուլությունները ծաղրող մարդու մեղմ, բարեսիրտ ծիծաղն է, այլ դեպքերում՝ անողոք, ոչնչացնող, մտրակող ծիծաղ՝ հիրավի մարտական զենք: Հենց այս երկրորդ հատկությունը նկատի ունեն Մայակովսկին, կոչ անելով դրամատուրգներին և թատերական գործիչներին երգիծական գույներով արտացոլել կյանք. «Равны революциям—взрывы пьес. Сатира, как стачка, за брюхо берет. Товарищи актеры! Слово наперевес! Вперед!»:

Սովետահայ դրամատուրգիայի նշանակալից գործերից է Դ. Դեմիրճյանի «Բաջ նալար» (1923) կատակերգությունը: Այստեղ, անտարակույս, զգացվում էր քաղաքական բնույթի նպատակադրում, ակնարկվում էր դաշնակցականների իշխանության գլուխ անցնելը և նրանց անփառունակ վախճանը: Այս ևր կատակերգության այժմեականությունը, նրա ագիտացիոն նպատակը: Սա-

կայն «Քաջ Նազարի» նշանակությունը միայն դրանում չէ, հակառակ դեպքում նա՝ այդ շրջանի բազմաթիվ դրական իլյուստրացիաների նման, բավականին կարճատև կյանք կունենար: Դեմիրճյանի հերոսը ժողովրդական հերիաթի այն հիմար գեղջուկը չէ, որին բախտը ժպտացել էր, այլ մի մարդ, որը քայլ առ քայլ բարձրանում է դեպի գահ՝ խորամանկության, հնարամտության, ճարպկության շնորհիվ, այսինքն այն գծերի, որոնք հատուկ չէին ֆոլկլորային Նազարին: Այն, որ «Նազարիզմը» կարող է դառնալ սոցիալական երևույթ, Դեմիրճյանը ապացուցում է 1934 թ. գրված «Նապոլեոն Կորկոտյան» կատակերգության մեջ: Որի հերոսը՝ Բարեղամ Պահլավունին, շատ լավ է հասկացել մի պարզ ձշմարտություն. միշտ կարելի է գտնել մարդկանց, որոնք կօգնեն քեզ քո հանցագործություններում: Եվ ինչպես Նազարն էր իրեն շրջապատել «հավատարիմ» մարդկանցով, այնպես էլ Պահլավունին բոլոր սղմինիստրատիվ պաշտոնները բաժանել է «մոտիկ» մարդկանց միջև:

Կատակերգական միջոցներով էր մեկնաբանվում նաև վտարանդիության ինքնաճան: «Մորզանի խնամին» (1926) մեր դասական դրամատուրգի վերջին գործն է, որտեղ Շիրվանզադեն սուր ծաղրի է ենթարկում վտարանդիների՝ հայրենիքը «փրկելու» ցնորամիտ գաղափարների սնանկությունը և որտեղ տրամաբանորեն ավարտվում է նրա ստեղծագործության հիմնական թեման՝ կապիտալիստական հասարակարգի քայքայման արտացոլումը: Շիրվանզադեն կարողացավ տեսնել վտարանդիների միջավայրի շերտավորումները և ըստեղծեց իրարից տարբեր տիպեր. վտարանդիության ամենառեակցիոն մասը կազմող մոլի միապետականները (Շպուլենկո, Արգուտով-Լայնակզակ, Մինթոն), իրենց բախտը պատահականությանը հանձնած, մի օրվա կյանքով ապրող մարդիկ (Ժորժ Մինթոն, Նատաշա, Ստյոպա, Գրիշա) և, վերջապես, վտարանդիների այն հատվածը, որը տառապում էր իր սխալի գիտակցությունից և հայրենիքի կարոտից (Լիդիա, Արտաշես): «Մորզանի խնամին» գրված է դասական կատակերգության ոճով և դասական գրողի կողմից, որը ավարտեց իր ստեղծած կերպարների պատկերասրահը կատակերգական պերսոնաժներով: Մինթոնները, մեղբուրդները, շպուլենկոները անհետացող հին աշխարհի ստվերներն են:

Ա. Շիրվանզադեի «Մորզանի խնամին» պիեսի ազդեցության տույն է գրված Ալ. Հակոբյանի «Էմիգրանտի երազը» (1928) կատակերգությունը: Հետագայում, 30-ական թթ. սկզբին, նույն թեման իր արտացոլումը գտավ Վ. Վաղարշյանի «Ֆինանսների մինիստր» (1934) կատակերգության մեջ:

Սովետահայ դրամատուրգիան զերծ չմնաց պրոլետարական գրականության ոռոմանտիկական ձգտումներից: Հատկապես քաղաքացիական կռիվների ժամանակաշրջանում դեպի ոռոմանտիզմը առաջացած ձգտումը օրինաչափ երևույթ էր: «Ժամանակի հեղափոխական իմպուլսը, — գրում է թատերագետ Գ. Բոյաջիևը, վերլուծելով սովետական թատրոնի առաջին քայլերը, — նրա մասշտաբայնությունը և հերոսականությունը կարող էին արտահայտվել միայն ոռոմանտիկական արվեստի միջոցներով»³:

³ А. Анастасьев, Г. Бояджиев, А. Образцова, К. Рудницкий, Новаторство советского театра, М., 1963, էջ 199:

Դիցարանական և պատմական սյուժեներին դիմելը 1920—30 թթ. կապված էր հին և հարգված ժանրը՝ պատմական ողբերգությունը, սովետահայ դրամատուրգների հայ բեմում վերականգնելու փորձերի հետ։ Անտարակույս, պատմական ողբերգությունը այն ձևով, ինչպես մինչ այդ նա մատուցում և մեկնաբանում էր պատմական դեմքերը և դեպքերը, սովետահայ հանդիսատեսին այլևս հետաքրքրել չէր կարող։ Սովետահայ դրամատուրգիան, չդավաճանելով ազգային ավանդույթներին, սյուժեներ էր ընտրում սեփական պատմությունից։ Եթե 20-ական թթ. դրամատուրգները անցյալ պատմության մեջ զուգահեռներ էին փնտրում իրենց ապրած դարաշրջանի հետ (Ե. Բահաթուր՝ «Արտավազդ», Վ. Բոթովենց՝ «Սասմա ծուեր»), ապա 30-ական թթ. պատմական թեմատիկայի յուրացման մեջ նկատվում է զգալի տեղաշարժ. համաժողովրդական իրադարձություններում և անձնական ճակատագրերում հեղինակները կարողանում են նկատել հասարակական զարգացման առաջատար տենդենցները (Դ. Դեմիրճյան՝ «Երկիր հայրենի», Մ. Զանան՝ «Շահնամ»):

Այս բոլորով հանդերձ թատրոնը ժամանակակից կյանքը վերարտադրող դրամատուրգիայի կարիքն էր զգում։ «Նոր ժանրի մասին» հոդվածում (1933) Դ. Դեմիրճյանը գրում էր. «Խորհրդային կյանքը ներկայացնում է մի վիթխարի լայնապարփակ պատկեր դիտողի և մասնակցի համար։ Հենց այդ կյանքից էլ պետք է մեկնել, և այդ կյանքն հետզհետե կպարզի և կթելադրի իր ժանրը»⁴։ Եվ, իրոք, եթե 20-ական թթ. սովետահայ դրամատուրգիան հիմնականում զարգացավ կատակերգության նշանաբանով, ապա 30-ական թթ. կարելի է բնութագրել որպես «լուրջ» ժանրի շրջան, երբ դրամատիկական իրադրություններով լեցուն կյանքը իր արտացոլումն է գտնում դրամայի ժանրում։

1920—1930 թթ. ամբողջ սովետահայ գրականությանը հուզող պրոբլեմները մոտ էին նաև դրամատուրգիային, շնայած այն չկարողացավ վերջնականապես հաղթահարել կենցաղայնությունը և սխեմատիզմը։ Այդ տարիների դրամաների մեծամասնությանը բնորոշ էր մի էական թերություն՝ նկարագրայնություն, որը ոչ մի ձևով չէր առնչվում դրամատիկական երկի էության հետ։ Ան. Վարդանյանի, Վ. Միրաքյանի, Ա. Ղարազյուլյանի, Վ. Հարությունյանի, Ա. Գուլակյանի և այլ հեղինակների դրամաները ակնհայտորեն կրում էին նկարագրայնության դրոշմը։

Դրամայի հիմքը և բնույթը Մ. Գորկին տեսնում էր կոնֆլիկտի գործունե զարգացման մեջ՝ բնավորությունների բախման միջոցով։ Այս դրույթը հանդամանորեն զարգացնում էր նաև Դ. Դեմիրճյանը՝ թատրոնին և դրամատուրգիային նվիրված իր բազմաթիվ հոդվածներում։ Նրա պահանջն էր «մարդ-խարակտեր» հակառակ մարդ-սխեմայի»։ Ինքը՝ Դեմիրճյանը, փորձեց իր պիեսները կառուցել հենց իր տեսական ըմբռնումների հիման վրա, ձգտելով ստեղծել բնավորությունների դրամա։

Այսպիսով, հաղթահարելով որոշումների և ծայրահեղությունների շրջանը, հավատարիմ մնալով հայ գրականության լավագույն դեմոկրատական ավանդույթներին, սովետահայ դրամատուրգիան ընթացավ իրականությունը ռեալիստական գույներով պատկերելու ճանապարհով։

⁴ Դ. Դեմիրճյան, Երկրի ժողովածու, հատ. 8, Երևան, 1963, էջ 64։

ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ СОВЕТСКОЙ АРМЯНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ
(1920 — 1930 гг.)

В. А. ГРИГОРЯН

(Р е з ю м е)

Развитие советской армянской драматургии 20—30-х годов, протекавшее в общем русле советской литературы, было неразрывно связано с возникновением и формированием советского армянского театра.

Тема революции и народа, ставшая ведущей, вылилась в соответствующие монументальные и масштабные формы выражения. События эпохи революции и гражданской войны нашли свое художественное воплощение впервые в массовых театрализованных представлениях и зрелищах, инсценировках, разыгрываемых на площадях в присутствии десятков тысяч зрителей.

В драматургии, которая обращается к тем же темам и проблемам, что и проза и поэзия, художественное осмысление действительности происходит медленно и с трудом. Источником вдохновения для армянских драматургов становится на первых порах героическое прошлое армянского народа, в котором они ищут параллели с переживаемым временем.

Со временем, в условиях мирного созидательного труда, когда меняются и эстетические запросы советских людей, театр и драматургия идут по пути поисков новых тем и героев, воплощая действительность в жанрах политической и социальной комедии, героической и психологической драмы и т. д.