

ՆԱԻՐԱ ՇԱՀՎԱԼԱԴՅԱՆ
ԳԱԹ

ԴՐՎԱԳՆԵՐ ՀԱՅ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ (ԱՉՆԻՎ ՀՐԱՉՅԱ ԵՒ ԱՐՈՒՄ ՈՍԿԱՆՅԱՆ)

ԺԹ. դարավերջին եւ Ի. դարասկզբին հայ իրականության մեջ դերուսույց եւ բեմագրիչ (ռեժիսոր) բառերը գործածվել են նույն իմաստով: Ռեժիսորը հետեւել է դերաբաշխմանը ու կառուցել միզանսցենր, հետեւել ընդհանուր տոնայնությանը, ղեկավարել փորձերը: Ալեքսանդր Շիրվանզադեն զարգացրել է ռեժիսուրայի պատկերացումը հետեւյալ խոսքերով. «Մի մոռացեք, որ ռեժիսորի պաշտոնը միայն հարգարելը, դեկորասիոն փոխելը եւ դերասաններին իրանց տեղերը ցույց տալը չէ: Ռեժիսորը նախ եւ առաջ գործ ունի հեղինակի հետ: Ամենից առաջ նա պարտավոր է հասկանալ պիեսը եւ ուսումնասիրել, բացատրել նրա տիպերը եւ հոգեբանական բարդությունները եւ այլն: Այս դեպքում ռեժիսորը եւ հեղինակ է, եւ դերասան, եւ ադմինիստրատոր»¹: Այս խոսքերը վերաբերում են այն շրջանին, երբ ռեժիսուրան սկսել էր դառնալ ինքնուրույն արվեստ: Այս առումով էլ Ազնիվ Հրաչյայի ռեժիսորական աշխատանքները համահունչ են եղել ժամանակի բեմական արվեստում սկզբնավորվող եղանակներին: Դերասանուհին մասնագիտական դասեր է տվել, պարապել նաեւ այն դերասանների հետ, ովքեր նոր դեր են ստացել այլ ռեժիսորների բեմագրություններում եւ խնդել են, որ օգնի իրենց: Հրաչյան երբեմն իր նախաձեռնությամբ, երբեմն էլ ընկերների խնդրանքով, օգնել է սկսնակ դերասանուհիներին հասկանալու եւ յուրացնելու դերերը:

Ժամանակի շրջիկ թատերախմբերը երկրորդական դերերի համար դժվարությամբ էին դերասաններ վարձում, որոնք իրենց հետ շրջելու էին քաղաքից քաղաք: Ավելի հարմար էր դերակատարներ ընտրել հյուրընկալող քաղաքի թատերասեր երիտասարդությունից, ուսանողներից կամ սիրողներից: Ներկայացումները կառուցված են եղել մեկ-երկու անհատի նկատառումով, մյուսներն օժանդակ դեր են կատարել: Բաքվի սիրող դերասանուհիներից Աննա Բուդաղյանը պատմում է, որ Ազնիվ

¹ Ա. Շիրվանզադե, Երկերի լրակատար ժողովածու, հտ. 9, Երեւան, 1955, էջ 343:

Հրաչյան իր եւ Տիկ. Յուզբաշյանի հետ նախապես պատրաստել է դերերը, ապա մի քանի օրով ժամանել է Հովհաննես Աբեղյանը եւ ներկայացումներն սկսել են։ Համատեղ աշխատանքը տեւել է երկու թատերաշրջան՝ 1903–1905 թթ.։ Դերասանուհիները Հրաչյայի մոտ աշակերտել են Շիրվանզադեի խորհրդով. «Մի օր Շիրվանզադեն ասաց. «Քեզ պիտի ծանոթացնեմ մի զարգացած արվեստագետ տիկնոջ հետ, այն է տիկ. Յուզբաշյանի, նա նույնպես սիրում է բեմը, ինչպես եւ դու, եւ դուք միասին պիտի աշխատեք Հրաչյայի հետ»։ Նույն օրը ծանոթացա տիկին Յուզբաշյանի հետ եւ մյուս օրը մենք արդեն Հրաչյայի մոտ էինք, որը մեզ ընդունեց գրկաբաց։ Նա շատ էր լսել մեր մասին Աբեղյանից եւ Շիրվանզադեից։ Հրաչյան մեզ բացատրեց, որ ուզում էր մեր մասնակցությունը եւ իր ռեժիսորությունը մի փոքրիկ դրամատիկ խումբ կազմել ներկայացումներ տալու համար, որ գոնե այդպիսով հագեցնի իր բեմի ծարավը»²։ Բուդաղյանը հուշերում նշում է միայն Հրաչյայի մոտ աշակերտելու փաստը։ Իրենց համատեղ աշխատանքի մանրամասները չի պատմում, երեւում է միայն Հրաչյայի նկատմամբ ականածանքը եւ նման ուսուցիչ ունենալու հպարտությունը։ Շիրվանզադեն երիտասարդ դերասանուհիներին փոխանցել է իր հարգանքը Հրաչյայի նկատմամբ։ Նրա համակրանքը դերասանուհու հանդեպ երեւում է 1900 թվականին գրված «Հայոց խումբը Բաքվում» հոդվածից, երբ խոսում է իր ժամանակի թատրոնի մասին, ընդգծում է հատկապես Ադամյանի եւ Ազնիվ Հրաչյայի բացակայությունը բեմում. «Ցավալի է հարկավ, որ այժմ մենք չունենք Ադամյանին հավասար դերասան։ Ցավալի է նաեւ, որ տիկ. Հրաչյան անձնական տկարության պատճառով մեզ զրկում է իր նուրբ խաղի հաճույքները վայելելու առիթից»³։ Մի ուրիշ տեղում հայտնում է գրեթե նույն միտքը. «Բաքվի հայ խումբը այժմ պարունակում է յուր մեջ այն բոլոր ուժերը, որ ունի հայ բեմը։ Ես չգիտեմ, կա՞ն Պոլսում լավ դերասաններ, բայց Ռուսիայում լինողներից միայն տիկին Հրաչյայի տկարության պատճառով խմբից հեռանալն է զգալի։ Մյուս բոլոր՝ խմբից դուրս լինողներին փոխարինողներ կան»⁴։

Ազնիվ Հրաչյան մտահոգված է եղել թատերական դպրոց ստեղծելու եւ պահպանելու գաղափարով։ Նա մշտապես իր շուրջն է համախմբել

² Ա. ԲՈՒԿԱՂՅԱՆ, Հովհաննես Աբեղյան, «Անահիտ», թ. 1–2, 1937, էջ 62։

³ Ա. ՇԻՐՎԱՆԶԱԴԵ, նշվ. աշխ., էջ 258։

⁴ Ն. տ., էջ 252։

արվեստի մարդկանց եւ իր տունն արվեստագետների հավաքատեղի դարձրել: Դեռ Պոլսում, երբ մոտ տասը տարի նա հեռացել էր բեմից, նրա ընկերները թատերական գործին վերաբերող ամեն հարց քննարկել եւ հաշվի են նստել Հրաչյայի հետ: «Տիկին Հրաչեայ իր ընտանեկան յարկին տակ՝ կհետեւի թատերական գործին բոլոր երեւոյթներուն. հին ու նոր մեր դերասանուհիներն ու դերասանները կերթան, կը խորհրդակցին իր հետ, իր կարծիքը կառնուն՝ երբ նոր ձեռնարկութիւն մը կայ կամ ծրագիրներ պիտի հիմնեն»⁵: Իսկ դերասանուհու Բաքվի տան մասին շատերն են գրել: Արուս Ոսկանյանի մայրը՝ Արաքսյա Դարբասյանը, նշում է. «Նրա տունը արվեստի եւ գիտութեան գործիչների մի տեսակ հավաքատեղի էր: Նրա մոտ լինում էին նաեւ Թիֆլիսից կամ ուրիշ քաղաքներից ժամանող արվեստագետներից շատերը, որոնք առանց այդ գեղարվեստի քրմուհուն տեսնելու չէին հեռանում: Նրա մոտ էին լինում Շիրվանզադեն, Հովհ. Թուրանյանը, Գարեգին Լեւոնյանը, Արմեն Արմենյանը, տիկին Դուրյան-Արմենյանը, Հովհ. Աբելյանը, իսկ Հովհ. Զարիֆյանն իր կնոջ հետ նրա մշտական հյուրն էր»⁶: Արուս Ոսկանյանը հիշում է, որ Ազնիվ Հրաչյան օժտված է եղել խոսակցութունը հետաքրքիր եւ հմայիչ դարձնելու ձիրքով: Այդ մասին գրում է նաեւ Վահրամ Փափազյանը. «Այդ կինը, որի աչքերի կրակոտ ցուլքն այրում էր ու մոխրացնում դավաճան գումարը իր տարիների, բացի բազում շնորհներից, օժտված էր եւ խոսելու ու խոսեցնելու անսովոր կարողութեամբ, եւ սովորական կահ-կարասիով իր փոքրիկ տունը լուսավոր մտքերի ժամադրավայր էր այդ ժամանակներում: Նա գիտեր խոսակցութունը վերածել այնպիսի նուրբ մի սրախաղի, որը եթե մահացու էլ չէր, ապա հետաքրքիր էր այնքան եւ այնքան գրավիչ, որ հիշեցնում էր Վոլտերից մինչեւ տիկին Ռեկամյե Փարիզում ծաղկող սալոնների անանց հմայքն ու Մենդելսոնի կամ Մոցարտի մի սոնատի հրապույրը: <...> Այն կարճ ժամանակը, որ ես անցկացրի Բաքվում, ինչէր չտեսա այդ տանը, ես տեսա բոլորը, ինչ ուներ Կովկասը, նրա ձյունապատ լեռների ոգին ոսկի բառերի ջրվեժ էր դառնում Հրաչյայի փոքրիկ սալոնում, մտքերի բախման այնպիսի հմայիչ պատկեր, որ ես երբեմն մոռանում էի Պոլսո հետ՝ Փարիզն անգամ»⁷: Նրա տունը նման է եղել գործող դպրոցի, որտեղ հավաքվել են տարբեր քաղաքներից ու երկրներից ժամանող

⁵ Ն. ՊԵՇԻԿՅԱՆ, Թատերական դեմքեր, Լիբանան, 1969, էջ 674:

⁶ Ա. ԴԱՐԲԱՍՅԱՆ, Իմ Արուսը, Երեւան, 1955, էջ 106:

⁷ Վ. ՓԱՓԱԶՅԱՆ, Սրտիս պարտքը, Երեւան, 1959, էջ 137:

արվեստագետներ՝ նորոգություններով ու հետաքրքիր մտքերով: Զրույցների մեջ նոր մտքեր են հասունացել, ճշտվել են մարդկանց հայացքները: Հրաշայի արտիստական հմայքը, փորձն ու շփումները, ինքնուրույն դատողությունները հանգեցրել են ուսուցանելու ուրույն եղանակի: Այդ մասին գրում է նրա աշակերտուհի Արուս Ոսկանյանը. «Հրաչյան թեեւ չունէր թատրոնի տեսական կրթություն, բայց իբրեւ կուլտուրական կին հետեւել էր այն ժամանակվա թատրոնական հոսանքներին... Իբրեւ արտակարգորեն բնատուր խելքով օժտված արվեստագիտուհի, նա՝ իր ուսուցիչ Մաղաքյանի սիստեմը, իր կարգացածները եւ իր փորձառական եզրակացությունները համեմատելով՝ ստեղծել էր աշխատանքի մի սիստեմ բոլորովին ինքնուրույն»⁸: Ոսկանյանն իր հուշերում գրում է, որ Հրաչյան մեծ պաշտամունք ուներ Մաղաքյանի ռեժիսորական հմտության հանդեպ: Մաղաքյանը, որ առաջին դերուսույցն էր պոլսահայ թատերական միջավայրում, եղել էր Պոլսում գործող իտալական թատերախմբի ռեժիսոր Ջեզարե Աստիի ասիստենտը: Ինչ է ժառանգել Հրաչյան իր ուսուցչից եւ իր նախորդներից, եւ որտեղ է ինքնուրույնի սահմանը, հնարավոր չէ բաժանել: Նա երբեմն իր ուսուցչի՝ Մաղաքյանի պես կիրառել է դասավանդման խիստ միջոցներ ցանկալի արդյունք ստանալու համար: Արուս Ոսկանյանը գրում է. «Նա պարապում էր պլաստիկայով, միմիկայով: Հաճախ իբրեւ սկսնակ վախենում էի մի մեծ շարժում անելուց, եւ հանկարծ ստացվում էր խոսքին անհամապատասխան դիրք կամ շարժում: Հրաչյայի հարվածը հասնում էր ոտքիս կամ ձեռքիս: Երբեմն հարկ էր լինում լաց լինել կամ տխուր դեմք պատկերացնել, ու այդ ինձ չէր հաջողվում, Հրաչյան չէր քաշվում թեւերս կսմթելուց եւ այդպիսով ստացվում էր ցանկալի միմիկան»⁹: Ռեժիսորի նման պահվածքը գալիս էր Եւրոպայից: Մեր օրերում սա, իհարկե, անընդունելի եղանակ է, սակայն այստեղ հետաքրքրական է «խոսքի անհամապատասխան դիրք եւ շարժում» արտահայտությունը: Հրաչյան սովորեցրել է խոսքն ընդունել որպես գործողության դրդիչ եւ ելակետ: Արուս Ոսկանյանը Հրաչյայից բեմական խոսքի եւ դերասանի վարպետության դասեր է առել 1910-ական թվականներին: Նախաձեռնողը եղել է Ազնիվ Հրաչյան: Հովսեփ Ոսկանյանի խումբը պատրաստվել է բեմադրելու «Կրեչինսկու հարսանիքը» կատակերգությունը: Թատերախմբի փորձերից մեկին պատահաբար ներկա է եղել Ազնիվ Հրաչյան: Արուս

⁸ ԳԱԹ, Արուս Ոսկանյանի ֆոնդ, Թ. 11:

⁹ Ն. տ.:

Ոսկանյանը փորձել է Լիզիայի դերը: Փորձի վերջում Հրաչյան մոտեցել է եւ ասել. «Աղջիկս, այդ տետրակդ վաղը կառնես, ինձ մոտ կուզաս»¹⁰: Արուս Ոսկանյանը գրում է, որ Հրաչյան աշխատել է իրեն տալ իր բեմական կարողության առավելագույնը եւ ուրախացել է աշակերտուհու հաջողություններով, երբ թերթերը գրել են Ոսկանյանի մասին, Հրաչյան երեխայի պես հրճվել է: Հետագայում Արուս Ոսկանյանը նաեւ Թիֆլիսից է իր մասին գրված հոգովածներ ուղարկել, եւ նրանք միասին քննարկել են թատերախոսականների քննադատական հատվածները: Հրաչյան ոգեւորել է երիտասարդ դերասանուհուն, կոչ է արել մշտապես աշխատել եւ կատարելագործել դերասանական վարպետությունը: Արուս Ոսկանյանի մայրն իր հուշերում գրում է, որ նա բարյացակամ էր, ուշադիր էր սկսնակների հանդեպ, հետեւում էր երիտասարդ դերասանների աճին, իր խորհուրդներով աջակցում:

Հրաչյայի աշակերտներից միայն Ոսկանյանի հուշերում կարելի է գտնել աշխատանքային ընթացքը նկարագրող մանրամասներ: Արուս Ոսկանյանը 1913 թ. առաջարկ է ստացել Աբեղյանի խմբում խաղալու Դեզդեմոնայի դերը եւ պատրաստվելու համար դիմել է Հրաչյային: Ոսկանյանը հիշում է, որ առոգանությունը պարզ ու հստակ դարձնելու համար՝ իրեն ուղարկել է հարեւան սենյակը, փակել դուռը եւ հրամայել է արտասանել: Կրկնել է տվել հստակ չլսվող վանկը կամ բառը: Հրաչյան ուշադրություն է դարձրել նաեւ շարժմանն ու դիմախաղին, մշակել է խոսքին համապատասխանող ժեստը կամ դիրքը: Դերասանի կեցվածքն ու դիմախաղը հոգեվիճակի նույնքան պատճառաբանված արտահայտություններ են, որքան առոգանությունը: Եթե նկատի ունենանք, որ խոսքը գործող անձի կամքի եւ զգացմունքի արդյունքն է, ապա շարժումը, դիմախաղը լրացնում եւ ամբողջական են դարձնում խաղը: Պատահական չէ, որ հետագայում Վաղարշ Վաղարշյանը Արուս Ոսկանյանի արվեստի մասին խոսելիս նկատել է. «Հիանալի տիրապետելով հայոց լեզվին, նա կարողանում է ֆրազը կառուցել տրամաբանական ճիշտ շեշտադրությամբ եւ արտաբերել ենթադրվող հոգեկան կացությանը համապատասխան ինտոնացիաներով: Նրա արտասանած բառը չի կորչում հանդիսականի համար, որովհետեւ տիրապետում է բեմից խոսելու բարձր արվեստին: Այս բոլորի հետ մեկտեղ կարողանում է խոսքը համեմել գեղեցկությամբ, արվեստի բարձր

¹⁰ Ա. ԴԱՐԲԱՍՅԱՆ, նշվ աշխ., էջ 105:

կարողություններով»¹¹: Գեղեցիկ բեմական խոսքի մասին գրել է նաեւ Լեւոն Քալանթարը. «Երիտասարդ գերասանուհին ունի գեղեցիկ բեմական արտաքին, հաճելի եւ լավ տիրապետվող (утилизируемый) արտիստական ձայն, գեղեցիկ հայերեն արտասանություն, որը, ինչպես հայտնի է, հազվագեպ երեւույթ է հայկական բեմում»¹²: Շիրվանզադեն գրել է. «Ավելացրեք դրան եւ տիկնոջ հնչյուն ձայնը, հայերենի սքանչելի արտասանությունը, գեղեցիկ առոգանությունը, բնական եւ հոգեբանորեն ճիշտ խաղը»¹³: Այսօրինակ հոգվածները շատ են: Նրա մասին պատմող գրեթե բոլոր հեղինակները անգրագառնում են Արուս Ոսկանյանի խոսքին: Իսկ նա այդ վարպետությունը յուրացրել էր Ազնիվ Հրաչյայի դասերից:

Արուս Ոսկանյանն իր «խոսքի կուլտուրան մեր թատրոններում» հոգվածում ուշադրություն է հրավիրել հոգեբանորեն ոչ ճիշտ արտասանած խոսքին¹⁴: Այս հոգվածից երեւում է, որ սկսնակ գերասաններից նա պահանջել է հստակ արտասանել հնչյունները, այսինքն այն, ինչ իրենից պահանջել է Ազնիվ Հրաչյան: Նա առանձնացնում է մի քանի խնդիր, որ նկատել է իր խաղընկերների մոտ. «1. ձայնավորներ կուլ տալ, այնպես որ բառից մի վանկ կամ ավելի պակասում է, 2. բաղաձայնների հնչյունները փոխել կամ կորցնել, 3. հայերեն լեզվին չտիրելու պատճառով աղավաղումներ անել, 4. լեզվի պահանջած տառադարձություններին չենթարկվել»¹⁵: Մեկ ուրիշ տեղում գրում է. «Այս բոլոր միջոցները համոզիչ եւ գեղարվեստականորեն ճշմարիտ են դառնում միայն այն դեպքում, երբ նրանք ծառայում են պիեսի բովանդակությունը լրիվ կերպով բաց անելու, նրա գաղափարախոսությունը, ձգտումը, միտքն ու հույզերը տեղ հասցնելու: Իսկ եթե նրանք կատարվում են լոկ ձեւապաշտական ձգտումներով, ապա դառնում են չոր, անպետք եւ անարյուն»¹⁶:

Ավելի ուշ, երբ Արուս Ոսկանյանն աշխատել է արդեն որպես բեմական խոսքի ուսուցչուհի, Հրաչյայից ստացած գիտելիքների, նաեւ սեփական փորձի ու դիտարկումների հիման վրա, կես առ կես նա բեմական խոսքի դասավանդման ծրագրեր է մշակել: Արուս Ոսկանյանի

¹¹ Վ. ՎԱՊԱՐՇՅԱՆ, Երկեր, հտ. 2, Երեւան, 1975, էջ 186:

¹² «КАВКАЗКОЕ СЛОВО», №. 220, 1917.

¹³ «Մշակ», №. 3, 1918:

¹⁴ ՏԷՍ Ա. ՈՍԿԱՆՅԱՆ, Խոսքի կուլտուրան մեր թատրոններում, «Խորհրդային արվեստ», #3, 1938:

¹⁵ Ն. տ.:

¹⁶ Ն. տ.:

Ֆոնդում, որը պահվում է Եղիշե Չարենցի անվան Գրականության եւ արվեստի թանգարանում, կան այդ ծրագրերի տարբերակները: Դերասանուհին կարելու է համարում շարակարգում գտնել տրամաբանական շեշտերը: Նա առաջարկում է համառոտել դերը, այն է՝ սեփական դարձվածքներով նշել միայն գլխավոր մտքերը: Այս ձեւը պայմանականորեն անվանում է «կմախքացում»: Խոսքի տրամաբանական շեշտն ըմբռնելու համար, նա առաջարկում է բոլոր նախադասություններում հատկանշող բառերը կամ ածականները, այդ թվում եւ միջանկյալ բառերը անջատել եւ թողնել միայն հիմնական միտքը:

Մենախոսության կատարումը բացատրելիս, Արուս Ոսկանյանը նուրբ դիտարկում է արել. «Դա բարձրաձայն մտածմունք է: Ձայնը մեքենաբար արտահայտում է ասողի մտքերը: Նա կորցնում է իր գունեղությունը եւ այն բոլորներին, երբ միտքը ավելի արագ է վազում, ձայնի բարձրությունը եւ ուժը զգալի չափով ընկնում են: Տրամաբանական շեշտը լրիվ չի պահպանվում եւ ինտոնացիայի տեղափոխությունը սովորական երեւույթ է: Գլխավոր կանոն, միջոցների խնայողություն: Տոնի եւ ուժի աստիճանականություն, պլան»¹⁷:

Առողջանությունը պարզ ու հստակ դարձնելու համար, եթե Ազնիվ Հրաչյան Արուս Ոսկանյանին ուղարկել է հարեւան սենյակը, դռան հետեւից կրկնել տվել հստակ չլսվող վանկը կամ բառը, հետագայում այս եղանակին հետեւել է Հայկուհի Գարագաշը, որ Ոսկանյանի խաղընկերն էր: Թատերական ինստիտուտում աշխատելիս գրեթե նույն եղանակով, նա ուսանողին նստեցրել է լսարանի հեռավոր ծայրում, տվել է բառերի ցանկը եւ պահանջել է կարդալ միջին տոնից ցածր, բայց այնպես, որ ինքը բոլոր բառերը հեռվում լսի, սովորեցրել է բաղաձայններն «ամուր» արտասանել¹⁸: Ելակետն, ինչպես տեսնում ենք, Ազնիվ Հրաչյայի գործնական դպրոցն է, եւ սերնդից սերունդ փոխանցված բեմական խոսքի դասավանդման այս եղանակն այսօր եւս չի կորցրել իր կենսունակությունը:

Հրաչյան եղել է խստապահանջ: Նա չի հանդուրժել ոչ մի կեղծիք, ոչ մի չիմաստավորված խոսք կամ դրույթ: Արուս Ոսկանյանը գրում է. «Մի քանի օր աշխատանքները ընթանում էին նյութի եւ տիպերի վերլուծման, իսկ հետո արդեն իմ տեքստի մանրամասն լուսաբանման

¹⁷ ԳԱԹ, Արուս Ոսկանյանի ֆոնդ, «Տրամաբանական շեշտը գտնելու միջոցները», թ. 103:

¹⁸ Հենրիկ Հովհաննիսյանի բանավոր դիտարկումներից:

[ուղղությամբ]: Ես խանդավառ ոգեւորությամբ աշխատում էի ուրախանում, երբ Հրաչյան հավանություն էր տալիս իմ ընթերցման, եւ սաստիկ ընկճվում ու ամաչում էի, երբ նրա սպասած արդյունքին չէի հասնում: Երբ իմ տեքստը բավականին պատրաստ էր, Հրաչյան խաղում էր իմ պարտնյորների փոխարեն եւ հետեւում էր իմ խաղին: Նա մեծ ուշադրություն էր դարձնում լսելու արվեստին եւ հենց որ կեղծ գրության մեջ ընկնեի, ընդհատում էր խաղը եւ ինձ մանրամասնորեն բացատրում, թե տվյալ գրության մեջ Դեզդեմոնան ի՞նչ հոգեբանություն եւ ի՞նչ վերաբերմունք կունենար: Նա ինձ բացատրում էր նրա բնավորության բազմազանությունները, նրա էպոխային, միջավայրին ու դաստիարակության հատուկ գծերը: Վերջապես այդ բոլոր բեմական արտահայտչականությամբ պատկերացնելու բոլոր միջոցները, խոսք, ձայն, առոգանություն, ինտոնացիա, շարժում, միմիկա նրա ուշադրության տեսադաշտից երբեք չէին վրիպում»¹⁹:

Հրաչյան հետեւել է խոսքի եւ շարժման փոխհամաձայնեցմանը: Բեմական արտահայտչականության միջոցները՝ ժեստերը, խոսքը, միմիկան, շարժումը ձայնը մշակելով ստացել են էսթետիկական որակ: Հրաչյան ուշադրություն է հրավիրել ինտոնացիայի վրա: Ինտոնացիան ենթադրում է խոսքի ներքին տոն, որի մասին Հենրիկ Հովհաննիսյանը գրում է. «Բեմում ներքին տոնով է իրականանում մարմնի պլաստիկան որպես ձեւ, ձեւի շնորհիվ ձեռք բերում իմաստ, ձեւային բովանդակություն՝ տոնային արտահայտչական ենթակա»²⁰: Արուս Ոսկանյանը նույն հուշերի Ձ-րդ տարբերակում ավելացնում է. «Երբ մեծատաղանդ արվեստագետի դիմաց զգում էի որ իմ գտած ինտոնացիաները, ելեւէջները, արագությունը, դանդաղությունը կամ արտահայտչական ուրիշ միջոցները հաջող են, երբ Հրաչյան, որ չէր սիրում նախօրոք ինքը ցույց տալ, եւ ցանկանում էր որ ստեղծագործողը, թեկուզ եւ երիտասարդ, ինքը գտնի ճշմարիտը, իրականը, հանկարծ գոչում էր՝ սուտ է, կեղծ է: Եւ հետո երբ հուսահատ հայացքով ու անօգնական նայում էի նրան, սկսում էր բացատրել, իմ հերոսուհու հոգեբանական գրությունը, բաց էր անում նրա ներքին աշխարհի բոլոր ծալքերը, եւ ինձ համար հետզհետեւ կարծես ամեն ինչ պարզ էր դառնում»²¹:

¹⁹ ԳԱԹ, Արուս Ոսկանյանի ֆոնդ, «Իմ Դեզդեմոնան», թ. 17:

²⁰ Հ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը, Երեւան, 2002, էջ 282:

²¹ ԳԱԹ, Արուս Ոսկանյանի ֆոնդ, «Իմ Դեզդեմոնան», թ. 17:

Նույն տեղում դերասանուհին պատմում է. «Այսպես 6-7 օր տեքստի վրա աշխատելուց հետո սկսեց ինձ փորձել եւ խաղալ: Դժվար էր առանց խաղընկերների փորձել խաղալ եւ ահա Հրաչյան, ինքն էր խաղում ինձ հետ Օթելլոյի, էմիլիայի Կասիոյի եւ ուրիշ դերասանների փոխարեն: Այստեղ սկսվեց ինձ համար ամենադժվարինը, որովհետեւ հայերենի տիրապետելու եւ արագ սովորելու ընդունակությունն ինձ նպաստել էին որոշ արդյունքի հասնելու, սակայն որքան դժվարանում էի խաղընկերին լսելու ժամանակ: Թե՛ կյանքի եւ թե՛ բեմական անփորձություն շնորհիվ, ոչ մի կերպ չէի կարող Օթելլոյի անթիվ եւ անսահման լուտանքները լսելու ճշմարիտ վերաբերմունքը, հետեւաբար եւ ճշգրիտ գույներ ձեւեր գտնել: Ներքին զգացմունքս ինձ թելադրում էր բողոքի ճիշդ պատասխանել նրան: Այստեղ Հրաչյան ինձ հասկացրեց, որ Դեզդեմոնան վերածնություն չըջանի կնոջ իդեալական կերպարն է, որ չի բողոքում, այլ զարմանում է, եւ նույնիսկ իր սիրած ամուսնու ցասման պատճառը որոնում է իր որեւէ սխալմունքի մեջ...»²²:

Վեց-յոթ օր կարդացել են միայն տեքստը հասկանալու համար, աշխատել են տեքստից առաջ չընկնել, կարդացել են ցածրաձայն, մինչեւ խոսքն սկսել է ներգործել, թելադրել իր տրամադրությունը: Հրաչյան դերասանուհուն մղել է դրությունները կառուցելու ըստ գրական շարակարգի, սովորեցրել է բեմում լսել խաղընկերոջը, մի բան, որ ավելի բարդ է, քան խոսելը:

Ազնիվ Հրաչյայի դասավանդման հիմնական երեք սկզբունքներին անդրադարձել է Արմեն Արմենյանը: Նա իր հուշերում պատմում է, որ Հրաչյային առաջարկել են ինքնագործ մի խմբակի գեղարվեստական ղեկավարությունը: Դերասանուհին համաձայնել է, գրի առել առաջին դասի երեք կետերը. «Ա. Գիտենալ կարդալ, Բ. Գիտենալ արտահայտել, Գ. Գիտենալ լսել»²³: Այս կետերի մասին առավել մանրամասն կարդում ենք 1937 թ. «Անահիտ» հանդեսում: Արշակ Զոպանյանը տպագրել է Ազնիվ Հրաչյայի 1908 թ. Բաքվում ունեցած ելույթի բնագիրը, որի ծանոթագրության մեջ պարզաբանում է, որ ճառի բնագիրը գրված է եղել Հրաչյայի հիշողությունների տետրի վերջին էջերում, եւ այն 1909 թ. Բաքվում դերասանուհին անձամբ հանձնել է իրեն: Այս ելույթում Հրաչյան վերոհիշյալ կետերի մասին խոսելիս նշում է. «Ինձ համար առաջին եւ

²² Ն. տ.:

²³ Ա. ԱՐՄԵՆՅԱՆ, 60 տարի հայ բեմի վրա, Երեւան, 1954, էջ 81:

գլխավոր կետը, կարգալե առաջ մենք պետք է սովորենք կարգալ աշն-պես որպես թե խոսում ենք. պետք է աշխատինք որ մեր ձայնը ներկայացնե, այսինքն արտահայտե՝ ուժեղ կամ մեղմ շեշտերով, ըստ նյութի. երկրորդ, մենք պիտի ստիպենք մեր դեմքը արտահայտել այն բառը ինչ որ մենք կարդում ենք. երրորդ, մենք պիտի սրենք մեր լսելիքը մեր ընկերոջ կարգալու ժամանակ, մեր վրա թողած ազդեցությունը, այդ բառերից առաջ եկած մեր ներքին հուզումը կամ ուրախությունը (պետք է ջանանք) արտահայտել մեր դեմքերի վրա: Եթե մենք կարողանանք այդ երեք գլխավոր կետերուն տիրապետել, այլևս ոչ մի դժվարության չենք հանդիպելու, նրանից հետո հեշտությամբ կարող ենք հպատակեցնել մեր ձեռքերը. վերջապես մեր ձեռքերը, մեր գլուխը, աչքերը կանեն այն ինչ որ մենք ենք ցանկանում, ուրեմն մենք կսկսենք կարգալ»²⁴: Հրաչյայի այս խոսքերը մոտեցնում են դրույթյան գաղափարին: «Ասել նշանակում է կրել ինչ-որ վիճակ, ինչը տվյալ պահին խոսքի եւ խոսքային իրադրության մեջ չէ, այլ լսողի մտքում, որպես զգացված, ապրված, մտածված, ակնհայտ կամ ոչ ակնհայտ պայման, պահի ներքին արդարացում՝ այն է ինչ ունես մտքումդ,՝ գրում է Հենրիկ Հովհաննիսյանը, մեկ այլ տեղում ավելացնում,՝ Բեմում լսողը ներկայանում է իր ներքին խոսքով եւ անդրադարձնում է լսածը ըստ այդմ, իր կամային նշաններով «թարգմանում» է դիմացիին՝ համաձայն իր մղումների ու սպասումների»²⁵: Ստեղծագործողի բնագրով Ազնիվ Հրաչյան գործող անձանց միմյանց վրա ազդելու եւ հակազդելու միջոցով խաղը դարձրել է չընդմիջվող:

Հրաչյայի երկրորդ կետը՝ «գիտենալ արտահայտելը», բխում է առաջինից: Ընթերցանության ժամանակ գտնելով ներքին տրամադրությունը՝ նա դերասանին մղել է հույզի ելակետ փնտրելու գրական պատումի հիմքում, շարակարգից դուրս բերել խոսքի տոնը: Հենրիկ Հովհաննիսյանն իր «Բեմական խոսքի պոետիկան» գրքում գրում է. «Խնտոնացիայի եւ պլաստիկայի հոգեբանական հիմունքների տեսակետից մեզ համար էական է այն, որ նրանց պատկերացումը ծագում է գրական նյութից՝ խոսքի տրամադրությունից, ֆրազի ռիթմա-ինտոնացիոն կառուցվածքից եւ այլն: Խոսքը բերում է իր միմիկան՝ իր օբյեկտիվ իմաստներով եւ ընդհանուր արտահայտությունմբ, որը կոնկրետանում է դերասանի

²⁴ «Մեծանուն հայ դերասանուհի տիկին Հրաչյայի ճառը արտասանած Բաբու, 1908 հոկտ. 3-ին», «Անահիտ», թ. 1-2, 1937, էջ 60:

²⁵ Հ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը, Երեւան, 2002, էջ 234-237:

պատկերացրած բեմական իրադրություն մեջ»²⁶։ Եւ Ազնիվ Հրաչյայի այն միտքը, թե՛ «պիտի ստիպենք մեր դեմքն արտահայտի այն բառը ինչ մենք կարդում ենք», քանի որ դիմախաղը, որպես բեմական զգացմունքի արտահայտություն, բխում է խոսքից, հենց այս մասին է։ Այս է պատճառը, երբ Արուս Ոսկանյանի փորձի ժամանակ նրա գտած «ինտոնացիաները, ելեւէջները, արագությունը, դանդաղությունը (ռիթմա-ինտոնացիոն կառուցվածքը,- Ն. Շ.) կամ արտահայտչական ուրիշ միջոցները» չեն համապատասխանել հերոսուհու հոգեբանությանը, Հրաչյան բղավել է՝ Սուտ է, կեղծ է։

Երբ դերասնուհուն չեն հասկացել, բացատրել է օրինակներով, մանրամասն։ Արուս Ոսկանյանը գրում է. «Հրաչյան գիտեր խոսել, օրինակներով համեմել իր խոսքը։ Նրա ամեն մի զրույցը մի տեսակ թատերական դասախոսություն էր։ Նրա թատերական մտքերը, դերերի մոտեցման, ուսումնասիրության ու լուծման տեսակետները մինչեւ այժմ էլ պահպանում են իրենց արժեքը»²⁷։ Թե ինչպես էր հանգել թատերական մանկավարժության, Հրաչյան ինքն է իր ճառում գրում. «Բեմը կրթում է, բեմը մեր ավելորդ ձեւերը կտրատելով ինչպես ծառի անպետք ճյուղերը, սարքում կոկում է անհատներին, բեմը տաշում սրում է եւ ազնվացնում մեր զգացմունքները, բեմը ուսուցանում է հեղինակների հոգին թափանցելու ձեւը, բեմը սովորեցնում է ուսանել եւ ուսուցանել»²⁸։

Ազնիվ Հրաչյան մտահոգված է եղել հայ թատրոնի ճակատագրով, դպրոց ստեղծելու եւ պահպանելու գաղափարներով։ Եւ դերասանների հետ աշխատելու նրա ձգտումը, նույնիսկ այն դեպքում, երբ բեմադրող-ռեժիսորն ինքը չէ, այս համատեքստում է։ Բնատուր տաղանդը, աշխատասիրությունն ու բեմական փորձը դերասանուհուն հնարավորություն են տվել զբաղվելու թատերական մանկավարժությամբ։ Հրաչյան լուրջ աշխատանք է տարել դերասանների հետ, հետեւել է ստեղծագործական կարգապահությանը, բացատրել է ինչպես պետք է արտասանել տեքստը, ինչպես հասնել վարքագծի հոգեբանական հավաստիությանը։ Փաստերը վկայում են, որ Ազնիվ Հրաչյայի երիտասարդ սերնդի հետ աշխատելու նվիրումը բարձր են գնահատել թե՛ նրա աշակերտները, թե՛ խաղընկերները։

²⁶ Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, Բեմական խոսքի պոետիկան, Երեւան, 1973, էջ 145։

²⁷ ԳԱԹ, Արուս Ոսկանյանի ֆոնդ, թ. 11։

²⁸ «Մեծանուն հայ դերասանուհի տիկին Հրաչյայի ճառը արտասանած Բաքու», էջ 59։

Ժամանակակիցները ներշնչվել են նրա անձով ու գործով: Ազնիվ Հրաչյայի դերասանական արվեստի ըմբռնումները նորություն են եղել: Հաճախակի խոսելով դերն ուսումնասիրելու անհրաժեշտության մասին՝ Հրաչյան նկատի է ունեցել հերոսի հոգեբանական վիճակների իմաստավորումը: Ե՛լ որպես դերասանուհի, ե՛լ որպես ռեժիսոր ու դերուսույց, Հրաչյայի համար բեմական վարքագծի հոգեբանական հիմնավորումը, խաղի հոգեբանական հավաստիությունը դարձել են գեղարվեստական ճշմարտության չափանիշ եւ ստեղծագործական նպատակ: Հիմք ընդունելով սեփական փորձը եւ ստեղծագործողի բնագրը՝ Հրաչյան մշակել է սկսնակների հետ աշխատելու իր եղանակը: Արուս Ոսկանյանն իր ուսուցչից ժառանգել է արեւմտահայ դերասանական դպրոցի լավագույն ավանդները, փորձը: Դերասանուհին դարձել է Ազնիվ Հրաչյայի գործի շարունակողը: Արուս Ոսկանյանի մասին հոգվածներից ու հուշերից երեւում է, որ նա դերերը կառուցել է ըստ իր ուսուցչուհու պահանջների: «Դերը ես կառուցում եմ ներքին բովանդակությունից, բնավ մտահոգված չեմ, որ դեմքս փոխված է, թե ոչ: Օբրազը կազմակերպում եմ համապատասխան գրիմով, առանց ֆոկուսների: Այսինքն առույգ կամ գունատ, նուրբ կամ կոպիտ հոնքեր, մազերի գույն եւ սանրվածք, զգեստ իր ժամանակաշրջանի եւ իր բնավորության համեմատ: Եւ որ գլխավորն է շարժումներ, խոսելու եղանակ եւ այլն եւ այլն: Նույնիսկ խորշում եմ, երբ կարիք է լինում քիթ մեծացնել կամ կերպարանափոխվելու այս տեսակ միջոցների դիմել: Ինչ մի արժանիք է, չեմ հասկանում, այնպես փոխվես արտաքինով, որ քեզ չճանաչեն»²⁹:

Գրեթե բոլորը գրում են Արուս Ոսկանյանի բնական խաղի, պլաստիկայի, արտահայտչականության, խոսքի, նրբին ինտոնացիայի, խաղընկերոջ հետ բեմում ճիշտ շփման մասին: Հրաչյա Ներսիսյանն իր խաղընկերուհու մասին գրում է. «Տաղանդավոր դերասանուհու ամենամեծ ծառայություններից մեկն էլ այն է, որ նա բեմի վրա ոչ միայն ինքն է ստեղծագործում, այլեւ միեւնույն ժամանակ աշխատելու լայն հնարավորություններ է տալիս խաղընկերներին»³⁰: Գրեթե նույն բանն է գրում Գուրգեն Զանիբեկյանը: Արուս Ոսկանյանի արվեստի մասին կարեւոր գնահատական է տալիս Վաղարշ Վաղարշյանը. «Արուսը մեծ էրուզիցիայի տեր արվեստագետ է, եւ նրա համար առանձին դժվարություն չի

²⁹ «Արուս Ոսկանյան» (ժողովածու), կազմ.՝ Ս. Հարդենյան, Երեւան, 1973, էջ 87:

³⁰ Ն. տ., էջ 34:

ներկայացնում նախ եւ առաջ որոշել այս կամ այն պիեսի ընդգրկած դարաշրջանը, իդեան, գործող անձանց սոցիալական այս կամ այն խմբին պատկանելը, նրանց փոխհարաբերությունները, պիեսի գործողությունների շարժիչ մոտիվները եւ այլն: Ներկայացման ամբողջությունը պահպանելու համար նա շատ հեշտություն մե կարողանում է որոշել, թե իր ստանձնած դերը ինչ նշանակություն ունի պիեսի մեջ եւ ինչ տեղ պետք է բռնի ներկայացման ժամանակ: Նա, մեծ նշանակություն տալով կերպարի արժեքի չափին ու տեղին, երբեք ջանք չի անում այն քաշել ներկայացման առաջին պլան, բայց երբեք չի զիջում, որ նա քաշվի հետին պլան»³¹: Այս հուշից երեւում է, որ Արուս Ոսկանյանը դերերը կառուցելիս, հետեւել է Ազնիվ Հրաչյայի խորհուրդներին: Նա իր ուսուցչից սովորել է ուշադրություն դարձնել պիեսի դարաշրջանին, այս մասին Հրաչյայի հետ նա զրուցել է Դեզդեմոնայի դերը պատրաստելիս. փոքր դերը չանտեսել, բեմում զբաղեցրած ժամանակը եւ տեղը իմաստավորել՝ ելնելով բեմադրության պահանջներից:

Նա իր ուսուցչից ժառանգել է նաեւ երիտասարդների հանդեպ ուշադիր եւ հոգատար վերաբերմունքը, նրանց կրթելու ու դաստիարակելու անհրաժեշտությունը: Արուս Ոսկանյանը պահպանել է այն ավանդույթը, երբ փորձառու դերասանը դառնում է երիտասարդ դերասանի ուսուցիչը: Լուիզա Սամվելյանը «Անձի ու արվեստի գլխավոր հատկանիշները» հոդվածում ուշադրություն է հրավիրում այն փաստի վրա, որ այս ավանդույթի կրողը Մաղաքյանից հետո եղել են Ադամյանն ու Ազնիվ Հրաչյան. «Հայ բեմականների մեջ նման վարպետ-աշակերտ հարաբերությունները հազվադեպ են այնքան, որ երկար փնտրտուքից հետո անգամ, Պետրոս Մաղաքյանից եւ նրա երկու սաներից՝ Ադամյանից ու Հրաչյայից բացի դժվար է ուրիշ օրինակ մտաբերել»³²: Նույն հոդվածում Սամվելյանը գրում է նաեւ, որ. «Ազնիվ Հրաչյան հազիվ թե կամենար ստանձնել դաստիարակությունը մի նորընծայի, որի բնածին շաղախն ու գեղարվեստական հակումները հոգեմերձ չլինեին իրեն»³³:

Արուս Ոսկանյանի մասին հուշերից երեւում է, որ դերասաններից հենց նա է կարեւորել երիտասարդ սերնդի դաստիարակության եւ կրթության հարցերը: Նրա արվեստը մեծ ազդեցություն է ունեցել

³¹ Ն. տ., էջ 172:

³² Անդ, էջ 115:

³³ Անդ, էջ 116:

Մետաքսյա Սիմոնյանի վրա: Խոսելով Մետաքսյա Սիմոնյանի արվեստի մասին, քննադատներն ընդգծում են դերասանուհու բեմական խոսքին տիրապետելու հմտությունը: Վահրամ Փափազյանի գնահատականից երեւում է, որ դերասանուհու համար նույնպես խոսքը եղել է գործողության դրդիչ եւ ելակետ. «Խոսքի վարպետությունը Մետաքսյայի շրթներում լավագույն զենքն է նրա համար բեմում, եւ նա իր կարիերայի սկզբի օրերից սովորեց գործածել այդ զենքը: Նա կարողանում է իր ինքնուրույն բեմական խոսքով ոչ միայն կենդանացնել հեղինակի միտքը, այլեւ իր արտաքինը, որը միջակ չափերի համադրություն է բնությունից, մեծացնել՝ ենթարկելով իր անձը խոսքի չափերին: Ահա թե ինչու Մետաքսյան փոքր է, քնքուշ, մեծ եւ հսկա՝ ըստ խոսքի պահանջի եւ կերպարանափոխությունը նրա՝ բեմահարթակում համաբնույթ է հեղինակի հղացմանը: Սա մի հազվագյուտ շնորհ է, որով Մետաքսյան տարբեր կին է՝ տարբեր կերպարում, ինչպես նույն այդ տվյալ կերպարի տարբեր ըոպաներում»³⁴: Մետաքսյա Սիմոնյանի խոսքը եղել է հանգիստ, կրծքային, բառը լեցուն, հնչյունները հստակ: Նա դեռ տասներկու տարեկանում պիոներ-դպրոցականների պալատում աշակերտել է Արուս Ոսկանյանին, հետագայում խաղալով նույն բեմում շարունակել է սովորել, հետեւել է նրան:

Քննելով Արուս Ոսկանյանի դերասանական արվեստը, տեսնում ենք, որ Հրաչյայի ստեղծագործական սկզբունքներն ու ուսուցման եղանակը եղել են կենսունակ, եւ դրսևորվել նրան տեսնողների, հետեւողների արվեստում:

РЕЗЮМЕ

Азнив Рачия была обеспокоена судьбой армянского театра, созданием актерской школы и сохранением идей. И, несмотря на то, что она не являлась режиссером-постановщиком, эта задача для нее была одной из главных. Врожденный талант, трудолюбие и сценический опыт дали возможность актрисе заниматься театральной педагогикой. Рачия начала серьезно работать с актерами, следила за творческой дисциплиной, чтением текста, создавая и сохраняя психологическую достоверность. Придавала значение пластике и мимике, вырабатывала позу или жест. На сцене она не допускала неосмысленного слова и фальши. Согласовывала слово с движением. Совершенствуя средства сценической

³⁴ Գ. ԶԱՐԵՅԱՆ, Մետաքսյա Սիմոնյան, Երեւան, 1971, էջ 51:

выразительности (слово, голос, жесты, мимика, движение) актеры достигали эстетического уровня. Для полного усвоения текста чтение длилось шесть-семь дней. Старались не опережать текст, читали тихо до того, как слово само не повлияет и продиктует настроение. Рачия направляла актрис к построению ситуации исходя из литературного контекста. Учила слушать партнера на сцене, что гораздо сложнее произнесения текста. Для Рачия, как актрисе, режиссеру и театральному педагогу, психологическое обоснование сценического поведения и достоверность игры стали эталоном художественной правдивости и творческой целью.

SUMMARY

Azniv Hrachya was concerned about the fate of the Armenian theater and the ideas of founding and preserving an acting school. And in spite of not being the stage director, this task was one of the main ones for her. Inborn talent, hard work and stage experience enabled the actress to engage in theater pedagogy.

She began working seriously with actors, supervised their creative discipline, explained them how the text should be delivered by creating and maintaining the veracity of psychological behavior. She attached importance to the plastique and mimicry, worked out a pose or gesture based on the text. She never tolerated any fraud, senseless speech or situation on stage coordinating words with movements.

Improving the means of stage expressiveness, such as the speech, voice, gestures, mimicry, movements, the actors reached an aesthetic level. For mastering the text, they read it for six to seven days. They tried to go with the text, read it quietly, waiting for words to create the mood. Azniv Hrachya guided the actresses to build a situation based on the literary context, taught them to listen to their partner on the stage, which is actually more difficult than talking. For her as an actress, director and theater pedagogue, the psychological substantiation of the stage behavior and the psychological authenticity of the performance became the benchmark of artistic truthfulness and creative purpose.

