



ՍԱԲԻՐ ՌԻԶԱԵԿ

ԱՆԴՐԿՈՎԿԱՍԻ ԺՈՂՈՎՈՒՐԴՆԵՐԻ  
ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՓՈԽՀԱՐՄՏԱԶՈՒՄԸ

ԹԱՏՐՈՆ · ԿԻՆՈ





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

САБИР РИЗАЕВ

**ВЗАИМОБОГАЩЕНИЕ  
ИСКУССТВ  
НАРОДОВ ЗАКАВКАЗЬЯ  
ТЕАТР, КИНО**

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР  
ЕРЕВАН 1976



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ս Ա Ք Ի Ր Ռ Ի Զ Ա Ե Վ

ԱՆԴՐԿՈՎԿԱՄԻ ԺՈՂՈՎՈՒՐԴՆԵՐԻ  
ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ  
Փ Ո Ւ Հ Ա Ր Ս Տ Ա Յ ՈՒՄ Ը  
ԹԱՏՐՈՆ. ԿԻՆՈ

A  
11  
56743

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ 1976



Գրքույկում գիտա-հանրամատչելի ձևով վեր է հան-  
վում անդրկովկասյան եղբայրական ժողովուրդների  
թատրոնի և կինոյի բնագավառում ընթացող փոխներ-  
թափանցման և փոխհարստացման պրոցեսը, նշվում է  
վերջին հարյուրամյակում այդ ժողովուրդների մշա-  
կութային կապերի դարգացման ուղիները:

Պատ. խմբագիր

Ռ. Վ. ԶԱՐՅԱՆ

Ռ  $\frac{80105}{703 (02) - 76}$  93—76

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1976

Մշտապես և հետևողականորեն զբաղվելով սոցիալիս-  
տական ազգերի արվեստի ինտերնացիոնալիզմի պրոբլեմով,  
մարքսիստական-լենինյան գեղագիտությունը մշակել է մի  
շարք սկզբունքային դրույթներ, որոնց մեջ արտացոլված է  
սովետական ժողովուրդների մշակույթի միասնության նշմա-  
րիտ ոգին: Գեղարվեստական այդ ընդհանուր դրույթները  
հաղված են սովետական հասարակության գեղարվեստական  
կյանքից և հիմնավորված են եղբայրական ժողովուրդների  
արվեստի կենդանի ընթացքով: Անսահմանորեն բազմազան  
են ինտերնացիոնալիզմի դրսևորման ձևերն ու եղանակները  
սովետական ժողովուրդների արվեստում: Եվ սոցիալիստա-  
կան մշակույթի զարգացման այդ կարևորագույն հատկությու-  
նը ուսումնասիրելիս ամենահրատապ ու հետաքրքիր խնդիր-  
ներից մեկը ժողովուրդների արվեստների փոխառնչության  
պրոբլեմն է:

Սովետական ժողովուրդների՝ բաղաժանան և գեղագի-  
տական ընդհանուր իդեալներով միավորված արվեստը իր  
պատմական զարգացման մեջ փոխհարստացման միտում  
ունի, քանի որ Սովետական Միության ժողովուրդների մշա-  
կույթի ազգային ողջ յուրօրինակությունից, զարգացման  
նպիների ողջ ինֆնուրյունությունից զատ գոյություն ունի և  
զարգացում է ապրում սովետական ամբողջ մշակույթի, սո-  
վետական արվեստի ընդհանրությունը: Վերջինիս կարևոր  
բաղադրիչ մասն է մեր ժողովուրդների մշակույթների փոխ-  
ներառականացման երևույթը, ստեղծագործական մի փոխներ-

քափանցում, որ հարստացնում է գեղարվեստական մշակույթը, ապահովում հոգևոր ինտելեկտի առաջնությունը իրականության պայմաններում: Այդ պրոցեսն ընթանում է ավելի ու ավելի անող շափերով, քանի որ ավելի սերտ են դառնում սոցիալիստական ազգերի բաղափառական, տնտեսական և մշակութային կապերը, ավելի է ուժեղանում փոխկապակցությունը մեր հասարակության կյանքի բոլոր ոլորտներում:

Սովետական ժողովուրդների արվեստների փոխհարստացման բնորոշ կողմերի ուսումնասիրումն ու ընդհանրացումը արդիական կարևոր խնդիր է, այն կարող է իրագործվել սովետական արվեստաբանների բազմազգ ջոկատի ընդհանուր ջանքերով:

Ընդհանուր խնդրի լուծմանը կնպաստեն նրա առանձին օղակներին նվիրված աշխատանքները: Այս առումով Անդրկովկասի ժողովուրդների արվեստների փոխառնչության պատմությունը կարող է այն արգասավոր հոդը լինել, որի վրա փոխհարստացման երևույթը կբացահայտվի առանձին որոշակիությամբ: Սովետական իշխանության տարիներին եղբայրական հանրապետությունների համերաշխ ընտանիքում Անդրկովկասը դարձել է զարգացած տնտեսության և բարձր մշակույթի երկիր: Անդրկովկասյան ժողովուրդների արվեստը հասել է գեղարվեստական այնպիսի մակարդակի, որ արժանի է համընդհանուր հանաչման: Այսօր հայտնի են Անդրկովկասի կոմպոզիտորների, նկարիչների, հարառապետների, կինոյի և քառերգի վարպետների ակնառու ստեղծագործությունները:

Պատմական այդ ոչ մեծ ժամանակամիջոցում կազմավորվեց անդրկովկասյան ժողովուրդների սոցիալիստական, խորապես ազգային, անցյալի լավագույն ավանդույթները ժառանգած նոր արվեստը, որի գաղափարական ընդհանրությունն ու մարդասիրական էությունը հետազոտության առարկա են դարձել մարքսիստական-լենինյան գեղագիտության համար:

Անդրկովկասյան ժողովուրդներից յուրաքանչյուրի արվեստը իր վառ ու ինքնատիպ նկարագիրը, իր ավանդույթները, գեղարվեստական առանձնահատկությունները, ազգային կոլորիտն ունի: Բայց ժողովրդի ընդհանուր մշակույթի մի մասը լինելով, արվեստը զարգանում է պատմական նակատագրով առնչվող հարևան ժողովուրդների մշակույթի հետ սերտ փոխհարաբերության պայմաններում: Ժողովրդական կյանքի արտահայտիչը լինելով, արվեստը, բնականաբար, արտացոլում է նաև եղբայրական ժողովուրդների նակատագրերի այդ ընդհանրությունը, և՛ նրանց բարեկամությունը, և՛ աշխարհընկալման դարերով մշակված առանձնահատկությունները, բնավորության ազգային կերտվածքը:

Անդրկովկասյան ժողովուրդների արվեստում ապրում է ընդհանրության մի ոգի, որ ծնվել ու սնվել է սոցիալական և ազգային ազատագրության համար մղված պայքարի ընդհանրությունից, այդ վեհ ու գեղեցիկ լեռնաշխարհի էթնիկական և աշխարհագրական ընդհանրությունից, ժողովրդական սովորույթների և բարբերի ընդհանրությունից: Անդրկովկասյան ժողովուրդների պատմական նակատագրի, ուրեմն և նրանց արվեստի, պատմական ընդհանրությունը հաստատող հզոր գործոն եղավ ողու ազատագրական շարժումը, որ իր ուղեծրի մեջ առավ Անդրկովկասը:

Պատմական այդ նախադրյալները այն հուսալի հիմք է եղան, որի վրա բարձրացավ Անդրկովկասյան ժողովուրդների արվեստը սովետական շրջանում, մի շրջան, որ ոչ միայն նշանավորվեց իրեն արվեստի զարգացման սկզբունքներն նոր փուլ, այլև իրենով պայմանավորեց ժողովրդական ստեղծագործական ուժերի բուռն ծաղկումը: Այս փուլում Անդրկովկասի սովետական ժողովուրդների արվեստի զարգացման ուղիների ընդհանրությունն ավելի սերտ ու միաձույլ դարձավ տնտեսական և քաղաքական անհատների միասնության շնորհիվ:

Անդրկովկասյան ժողովուրդների արվեստի գործիչների բարեկամության մասին շատ են գրել Հայաստանի, Ադրբե-



շանի և Վրաստանի արվեստաբանները, ինչպես և ուսումնա-  
տագոտողները: Մեր ժողովուրդների արվեստների բարեկա-  
մության և փոխառնչության բեման, երբ խոսքը ուսումնա-  
սիրության մեթոդաբանության մասին է, ունի երկու դիտանկյուն.  
Պատմա-բանասիրական դիտանկյունը, որով մինչև այժմ  
մշակվել է այդ բեման, անհրաժեշտ փուլ էր ոչ միայն փաս-  
տագրական նյութ կուտակելու առումով: Երբեմն փաստերն  
իրենք այնքան բովանդակալից և արժեքավոր են լինում, որ  
դրանց սոսկական արձանագրումն անգամ բացահայտում է  
այս կամ այն նշանակալի երևույթի էությունը: Փաստերի  
հենց այս առանձնահատկությունն էլ գրավում է հետազո-  
տողներին, որոնք անդրկովկասյան ժողովուրդների արվես-  
տի գործիչների բարեկամության փայլուն դրվագներ են ար-  
տացոլում:

Անդրկովկասյան ժողովուրդների արվեստների կապի  
պատմությունը հիրավի հարուստ է և գեղեցիկ: Հենց այդ  
պատճառով էլ մեր ժողովուրդների արվեստի գործիչների  
բարեկամության բեմային անդրադառնալիս անկարելի է  
չըշանցել բուն պատմական փաստերը, բեռնաշար առավել  
կարևոր ու նշանակալի է արվեստների կապի ուսումնասիրու-  
թյան մյուս դիտանկյունը՝ սովետական ժողովուրդների ար-  
վեստների ստեղծագործական փոխհարստացման պրոբլեմի  
մշակումը, քանի որ այս պրոբլեմի հետևանքն է սովետական  
բազմազգ արվեստի գաղափարա-գեղարվեստական ընդհան-  
րությունը: Ինչպես և ի՛նչ ուղիներով են հարստանում եղ-  
բայրական ժողովուրդների արվեստները ստեղծագործական  
փոխառնչությունների պրոբլեմում, — անա բեմայի հետազո-  
տության արվեստաբանական դիտանկյան էությունը:

Փոխհարստացումը կյանքի է կոչում ևս մի էական երե-  
վույթ, որ հանգեցնում է ժողովուրդների մշակույթի փոխա-  
դարձ մատչելիության: Սովետական մշակույթը դառնում է  
հիրավի մասսայական՝ ամենալայն, համամարդկային ընդ-  
գրկումով: Սոցիալիստական փոխհարստացող մշակույթնե-  
րի մասսայականությունն իր բնույթով ներհակ է բուրժուա-  
կան հասարակության «մասսայական մշակույթին»:

Ժողովրդական զանգվածների հետ արվեստի օրգանական կապը և սոցիալիստական եղբայրական ազգերի արվեստների ընդհանրությունը ոչ մի ընդհանուր բան չունեն «մասսայական մշակույթի» տեսության հետ, որ այնպես ակտիվորեն արմատավորվում է արդի բուրժուական իրականության մեջ:

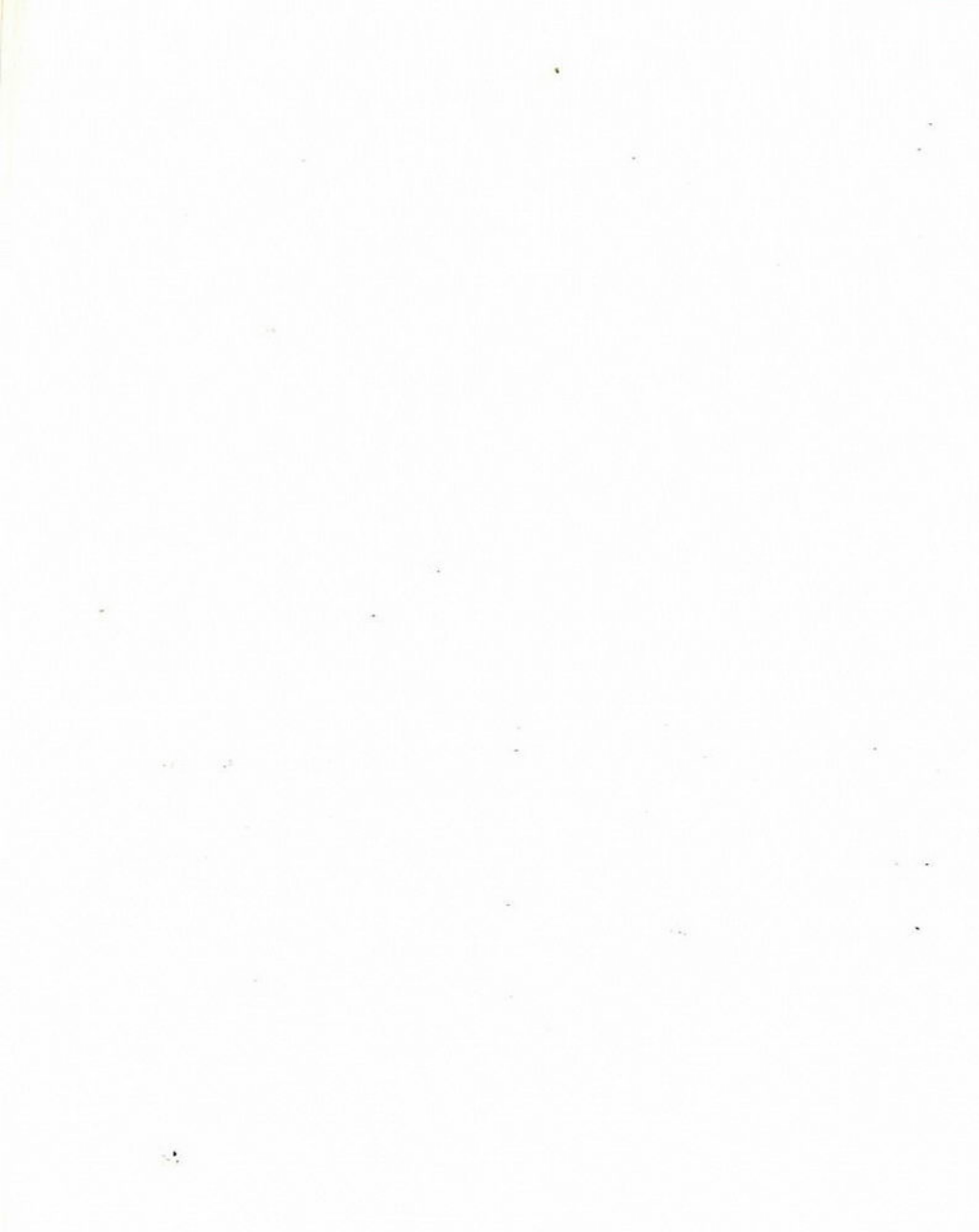
«Հատկանշական է, որ կապիտալի աշխարհում մասսայական մշակույթի ակտիվ արմատավորումը կառավարվում է արվեստի և լայն զանգվածների միջև խզումը հաղթահարելու նշանաբանով: Իբր ժողովրդին մոտ ու մատչելի արվեստ ստեղծելու անհրաժեշտությունից ելնելով է ստեղծվում արվեստի դեմոկրատացման պատրանքը: Բուրժուական արդի գեղագիտության այս միտումը պատահական չէ, այն հարկադրական ռեակցիա է աշխատավորության անող ինքնագիտակցության ու ակտիվության դեմ. բուրժուական գիտակցության մեջ խեղաքյուրված մի տուրբ ժամանակի պահանջներին»<sup>1</sup>:

Այսպիսով, ժամանակի պահանջը կապիտալիստական հասարակության մեջ ծնում է արվեստի կեղծ դեմոկրատացման պրոցես, «մասսայական մշակույթի» անվան տակ պարզունակացնում և համահարքում է այդ արվեստը, այնինչ սոցիալիստական հասարակության պայմաններում ավելի ու ավելի է անում մշակույթների մերձեցման, տարբեր ժողովուրդների արվեստների փոխհարստացման ընթացքը:

Դրա նշմարիտ արտահայտությունը կարելի է տեսնել անդրկովկասյան ժողովուրդների արվեստների փոխառնչության օրինակով:

---

<sup>1</sup> «Эстетика и жизнь», вып. 2, М., 1973, стр. 9.





Անդրկովկասյան ժողովուրդների արվեստների բարեկամութունը գալիս է դարերի խորքից: Բարեկամական այս կապերը միահյուսված են եղել այնպես սերտորեն, որ հետագոտողները դժվարացել են ստույգ սահմանադատել, ասենք, ժողովուրդների ֆոլկլորային և երաժշտական ստեղծագործության, ճարտարապետության և այլ երևույթներ: Այսպես, ադրբեջանական էպոսի հերոս Քյոռոզլին այնքան մոտ ու հարազատ է դարձել Անդրկովկասի բոլոր ժողովուրդներին, որ նրանք Քյոռոզլու երգերը կատարում են իբրև հարազատ երգեր: Եվ երաժշտության այս փոխներթափանցված ընդհանրությունը հետևանք է այն գաղափարների ընդհանրության, որոնց համար պայքարել է Քյոռոզլին՝ կարիճների իր բազմազգ ջոկատի հետ: Հայ գրամատուրգիայի կլասիկ Գաբրիել Սունդուկյանին վրացիները համարել են հարազատ գրող, նրա պիեսները, որ խնքը՝ հեղինակն է վրացերեն թարգմանել, եղբայրական ժողովրդի բնմում ներկայացվել են նույն հաջողությամբ, ինչ հայ թատրոնում: Ալեքսանդր Շիրվանզադեն Ադրբեջանը համարել է իր երկրորդ հայրենիքը, փակ ադրբեջանցիները նրան ընդունել են իբրև հարազատ գրող: Հայ գրող Վասակ Մաղաթովին, որն իր հանրահայտ վոդեկիլները գրել է ադրբեջաներեն, Ադրբեջանում իրավամբ համարել են ազգային գրամատուրգ: «Անդրկովկասում, — դիպուկ նկատում է երաժշտագետ Ս. Գինդերուրզը, — վրացիների, հա-

յերի և աղբբեջանցիների բնակված տերիտորիաների շերտերնդմիջության պատմական պայմանները և դարավոր համառեղ ազատագրական պայքարը նախապայման են դարձել ստեղծագործական միանգամայն բնական փոխառնչությունների համար: Դեռևս 1850 թվականին «Կավկազ» թերթի մի հոդվածում հեղինակը պատմում է Անդրկովկասի ժողովուրդների այն ժամանակվա փենցաղում նկատված մի երևույթի մասին, թե ինչպես էին նրանք եղբայրաբար փոխանակում զեղարվեստական արժեքները: «Այդ երգերի խառնուրդը,— գրում է նա,— այնքան է սովորական, որ հաճախ վրացին ու հայը խնջույքի թեժ պահին կամ միայնություն մեջ աղբբեջանական սրտալի երգ է գեղեցիկում»<sup>2</sup>: Աղբբեջանական երաժշտության կլաոիկ Ուզելի Զաջիբեկովը վկայում է, թե «աղբբեջանցին և վրացին դուրսովյամբ են հասկանում ու գնահատում Հայաստանի արվեստը: Կան բազմաթիվ երգեր և էպիկական ասեր, որոնք հավասարապես մոտ ու հարազատ են Անդրկովկասի բոլոր ժողովուրդներին: Աղբբեջանի, Վրաստանի և Հայաստանի կոմպոզիտորների արվեստում ընդհանուր մի ոգի կա, ընդհանուր հայացք արտահայտչաձևերի նկատմամբ»: Մեր ժամանակների ականավոր կոմպոզիտոր Արամ խաչատրյանը խոստովանում է. «Ծնվել եմ Թբիլիսիում, ծնողներս Աղբբեջանից են, Նախիջևանի շրջանից, և վաղ մանկությունից իմ շուրջը հնչել են ոչ միայն հայկական, այլև վրացական ու աղբբեջանական ժողովրդական մեղեդիներ, վրացական ու աղբբեջանական երաժշտություն: Ինձ համար շատ հաճելի էր, երբ մի անգամ ասացին. խաչատրյանը ամբողջ կյանքի ընթացքում իր մեջ կուտակել է երեք հանրապետությունների մշակույթը»:

Անժ ողբերգու Վահրամ Փափաղյանը, որ ղեռ կենդանություն օրոր անդրկովկասյան երեք ժողովուրդների արվեստի միասնության խորհրդանիշն էր դարձել, Հուսեյն Արաբլինսկուն հարազատ եղբայր էր համարում:

2 «Музыкаведение и музыкальная критика в республиках Закавказья» (сб.), Музгиз, М., 1956, стр. 224—225.

Արվեստի գործիչների եղբայրացումը ուղղակի հետևանքն է Անդրկովկասի ժողովուրդների եղբայրացման:

Մշակութային խոշորագույն օջախը, ուր սկզբնավորվեց անդրկովկասյան ժողովուրդների արվեստի գործիչների բարեկամությունը, երկրամասի վարչական կենտրոն Թիֆլիսն էր՝ բաղմալու ու բաղմալեզու մի քաղաք, որին իրավամբ Կովկասի մարգարիտ են կոչել, գեղեցիկ ու անխնայող մի քաղաք, ուր ապրել ու ստեղծագործել են հայկական, վրացական և ադրբեջանական արվեստի ականավոր ներկայացուցիչները: Այս քաղաքում ծնունդ առավ ադրբեջանական դրամատուրգիան՝ հիմք դառնալով ազգային թատրոնի ստեղծման, այստեղ կազմավորվեց հայ նոր լատրոնը, այստեղ դույացավ վրացական պրոֆեսիոնալ թատրոնը:

Թիֆլիսը վիթխարի մի տաճար էր, ուր եղբայրական ժողովուրդների արվեստի գործիչները, ստեղծագործական սերտ փոխհարաբերություն պայմաններում, ստեղծում էին ազգային գեղարվեստական մշակույթի հույակալ արժեքներ: Այս քաղաքում երգեր էին հնչում երեք լեզուներով, և նույն լեզուներով այստեղ ներկայացումներ էին բեմադրվում, որոնց հանդիսատեսներն էին հայերը, վրացիները, ադրբեջանցիները: Թիֆլիսի թատրոններում վրացի դերասանները հանդես էին գալիս հայկական բեմում, հայ դերասանները՝ վրացական ու ադրբեջանական բեմերում, և հանդես էին գալիս թե՛ մայրենի, թե՛ եղբայրական ժողովուրդների լեզուներով, իսկ Թիֆլիսի ինտերնացիոնալ հանդիսատեսի համար հավասարապես մատչելի և հասկանալի էին բոլոր այդ ներկայացումները:

Թիֆլիսից էին ելնում և տեպի Թիֆլիս էին ձգվում աշուղների ու դերասանների, երգիչների ու կոմպոզիտորների, նկարիչների ու դրամատուրգների ուղիները, այստեղ էին նրանք հանգիստում ու եղբայրանում, կիսում ստեղծագործական բերկրանքը և ազատություն տենչացող իրենց ժողովուրդներին վիճակված դառնությունները:

«Թիֆլիզը Կովկասի լեռների անցքի առջև տարածված



մեծ հանգույցն է եղել հին ժամանակներից,— գրում է Հովհաննես Թումանյանը,— նրա մեջ եկել խառնվել, միացել էին Արևելքի զանազան ժողովուրդները իրենց բարբառներով, կրոններով, փիլիսոփայություններով ու ազգային ստեղծագործություններով ու ստեղծել էին մի ինքնատիպ քաղաք, որի վրա հիանում էր ամբողջ Փոքր Ասիան ու Մերձավոր Արևելքը»<sup>3</sup>:

Բանաստեղծը հին Թիֆլիսը պատկերավոր բնութագրում է իբրև «մի ուրախ հարսանքատուն, ուր հրավիրված էին Կովկասի բոլոր ազգերն ու ցեղերը— քեֆ քաշելու»<sup>4</sup>:

Այս քաղաքում կառուցվում էին թատրոնական շենքեր և կանգնեցվում հուշարձաններ, այստեղ հարուստ մեկկենասները մրցում էին մշակութային օջախներ հիմնելու ասպարեզում: Օրինակ, Զուբալովը կառուցեց ժողովրդական տուն, ուստի պաշտոնաթող գեներալ Մուրաչկոն ստեղծեց մի թատրոն, ուր հանդես էին գալիս հայկական և վրացական թատերախմբերը, Փիթոկը հիմնադրեց Արտիստական ընկերության խառնուրդ:

Թիֆլիսի աշխատավորական թաղամասերում ծնունդ առան վրացական և հայկական առաջին ժողովրդական թատրոնները՝ Ավճալայի և Հավլաբարի լսարանները: Այդ թատրոնները համատեղ ներկայացումներ էին կազմակերպում հայերեն ու վրացերեն, և այստեղ բարեկամներ ու եղբայրներ էին դառնում աշխատավոր մարդիկ: Համատեղ ներկայացումներ իր աշխատավոր ավանդույթը տարածում գտավ ամբողջ Անդրկովկասում, զրավեց Վրաստանի, Ադրբեյջանի և Հայաստանի աշխատավորների ուշադրությունը: Այստեղ՝ Թիֆլիսում, 1905-ին ստեղծվեց հայկական առաջին պրոլետարական պիեսը՝ Անուշավան Վարդանյանի «Գործադուլը»: Շուկինիստական մոլուցքի այդ ծանր օրերին Թիֆլիսի զխաւոր պոզտայով թեանցուկ քայլում էին երկու մեծ թիֆլիսե-

<sup>3</sup> Հովհաննես Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 4, Երևան, 1951, էջ 257:

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 236:

ցի՝ Գաբրիել Սունդուկյանը և Ակակի Ծերեթելին, բացահայտորեն ի ցույց դնելով երկու ժողովուրդների բարեկամությունն ու եղբայրությունը: Այստեղից՝ մուսուլմանական աշխարհով մեկ հրապարակաբար շանթի պես տարածվեց Զալիլ Մամեդկուլիզադեի «Մուլլա Նասրեդդին» սատիրական հանդեսը՝ մոլեռանգության ախտով բռնված հասարակության խոցերը մերկացնող արտահայտիչ ծաղրանկարներով: Այդ պատկերազարդ հանդեսի հրատարակությանը (հանդես, որը գեղարվեստական ձևավորմամբ և սատիրայի ուժով ու շեշտակիությամբ բնավ չէր զիջում մայրաքաղաքային հանդեսներին)<sup>5</sup>, գործնական խոշոր օգնություն են ցույց տվել Հրատարակչությունների վրացական ընկերությունը և տպարանի ղերեկտոր Ա. Զաբարդին, որը «մի քանի անգամ ենթարկվելով ծանր պատժի, հանդեսի խմբագրի հետ միասին նստել է մեղադրությանի աթոռին»<sup>6</sup>:

Թիֆլիսում 1909-ին բացվեց Զուբալովի անվան ժողովրդական տունը, որ գործում էր աշխարհում միակ թատրոնը, որ ներկայացումներ էր տալիս ինը լեզվով (ռուսերեն, վրացերեն, գերմաներեն, լեհերեն, հայերեն, ադրբեջաներեն, ուկրաիներեն, օսեթերեն ու ասորերեն) և կազմված էր ոչ միայն սիրողական ուժերից, այլև պրոֆեսիոնալներից: Ժողովրդական տան սրահում հաճախ կազմակերպվում էին նաև երաժշտական երեկոներ ու ցուցահանդեսներ:

Եվ հենց Թիֆլիսում եղբայրական երեք ժողովուրդների արվեստի գործիչները հաղորդակից դարձան հեղափոխական շարժումներին: Նրանք ներկայացումներ էին տալիս, որոնց հասույթը տրամադրվում էր ՌՍԴԲԿ տեղական կազմակերպություններին, նկարում էին հեղափոխական պլակատներ, երգիչներն ու ինքնագործ երգչախմբերը կատարում էին հեղափոխական երգեր: Այստեղ՝ Թիֆլիսում, թատրոնի պատ-

5 Տե՛ս «Кавказское утро», լրագիրը, 1906, № 2:

6 А. Гаджиев, Тифлисская литературная среда, Баку, 1965, стр. 7.

մության մեջ առաջին անգամ, բեմական մարմնավորում  
ստացավ հեղափոխության առաջնորդ Լենինի կերպարը:

1919-ին Զուբալովի անվան ժողովրդական տան հայկա-  
կան թատերական բաժանմունքը, որի ղեկավարն այդ տա-  
րիներին Ամո խարազյանն էր, ակտիվ գործունեություն էր  
ծավալել: Մի ներկայացումից հետո հանդիսատեսները մնա-  
ցին իրենց տեղերում: Երբ նորից ետ գնաց վարագույրը՝  
նրանք բեմում տեսան Լենինին՝ շրջապատված բանվորնե-  
րով: Բեմական կենդանի սլակատ էր դա, որ պատկերում էր  
հեղափոխության առաջնորդին աշխատավորության առջև  
ելույթ ունենալիս: Դահլիճը փոթորկվեց բուռն ծափահարու-  
թյունից, որ ասես վերջ չուներ: Մափահարում էին հոտնկույս:  
Ապոթեզ— պատկերը բեմադրողը Ամո խարազյանն էր, իսկ  
Լենինի դերում հանդես էր գալիս Բաքվից եկած բանվոր Ապ-  
րես Մխիթարյանը<sup>7</sup>:

\* \* \*

Վրաց և հայ թատերական գործիչների բարեկամությունը  
սկիզբ է առել Բիֆլիսում երկու ժողովուրդների թատրոնների  
սկզբնավորման հետ: Գաղափարական և գեղարվեստական  
ընդհանուր խնդիրները մերձեցրել են երկու ժողովուրդների  
թատրոնների կազմակերպիչներին: Հայ պարբերական մա-  
մուլում լայնորեն արժարժվել են վրաց թատրոնի խնդիրնե-  
րը, իսկ վրացական մամուլը պարբերաբար հոգվածներ է  
տպագրել հայոց թատրոնի, երկու ժողովուրդների թատրոն-  
ներին հուզող ընդհանուր պրոբլեմների մասին: Ավելին, թե՛  
այս և թե՛ այն թատրոնի արտիստները հանդես էին գալիս  
վրացական և հայկական ներկայացումներում: 1860—1870-  
ական թվականներին արդեն վրացիները հայ արտիստներ Գե-  
վորգ Զմշկյանին, Միհրդատ Ամրիկյանին, Աբել Սուքիասյա-  
նին, Քեթևան Արամյանին իրենց դերասաններն էին համա-  
րում, իսկ հայկական բեմում հանդես էին գալիս Վաստ Աբա-

---

7 Տե՛ս Ս. Սարգսյան, Ամո խարազյան, ՀԹՂ հրատարակչություն,  
Երևան, 1959, էջ 54—55:



շիճեն, նիկո Գոցիբիճեն, Անդրո Աղամիճեն, Երզնուհի Գաբու-  
նիա-Յագարելին և ուրիշներ:

Հայ-վրացական թատերական կապերի պատմության  
մեջ հատուկ տեղ է զբաղում Գաբրիել Սունդուկյանը: Սուն-  
դուկյանի զրամատիկական երկերը գրեթե միաժամանակ են  
հայտնվել հայկական և վրացական բեմերում: «Պեպոն» առա-  
ջին անգամ վրացերեն հնչել է 1874-ին Քութայիսում՝ վրաց  
թատերախմբի բեմադրությամբ: Ուղիղ մեկ տարի անց պիե-  
սը բեմադրվել է Թիֆլիսի վրաց թատրոնում: Պեպոյի դերում  
հանդես է եկել Գևորգ Չմշկյանը, խաղալով վրացերեն: Ներ-  
կայացումը պատրաստելու գործին ակտիվ մասնակցություն  
է բերել հեղինակը, որին պրեմիերայի օրը հանդիսատեսն ըն-  
դունել է խանդավառությամբ: «Պեպոյի» վրացական աչս  
ներկայացումներից էլ սկսվում է վրաց թատրոնում հայ դա-  
սական զրամատուրգի պիեսների բեմադրության հաբուստ  
պատմությունը: Հաջորդ տարին ներկայացվում է «Էլի մեկ  
Դոհր», 1877-ին՝ «Խաթաբալան» և այնուհետև Սունդուկյանի  
մյուս պիեսները: Այդ գործերի վրացական բեմադրություն-  
ներից շատերում մեծ հաջողությամբ հանդես են եկել հայ  
արտիստները, իսկ դրամատուրգը բեմադրությունների մեծ  
մասի ռեժիսորն է եղել: Վրացի արտիստների վկայությամբ.  
Սունդուկյանը փորձերի ընթացքում հանգամանորեն վերլու-  
ծում էր կերպարները և պարզաբանում պիեսի զաղափարը:

Ի դեպ, վրացական ներկայացումներում շատ երգեր կա-  
տարվում էին Գր. Օրբելիանու և Ալ. Ճավճավաձեի տեքստե-  
րով, և վրացական նույն երգերը վրացերեն լեզվով կատար-  
վում էին Սունդուկյանի պիեսների հայկական բեմադրու-  
թյուններում: Իր պիեսներում Սունդուկյանն օգտագործել է  
վրացական բառեր ու դարձվածքներ, առածներ ու ասաց-  
վածքներ, որոնք առանձին կոլորիտ են տալիս նրա երկերին:

Վրաց ժողովրդի ճակատագիրը Սունդուկյանին հուզում  
էր այնպես, ինչպես հարազատ հայ ժողովրդի ճակատագիրը:  
«Վրաստանի վշտին և ուրախությանը միշտ մասնակից ենք  
եղել ու կլինենք», — ասել է նա:



Սունդուկյանի դրամատուրգիան կարևոր դեր խաղաց վրաց թատրոնի զարգացման ամենաճգնաժամային շրջանում, երբ իր գոյության առաջին տարիներին թատրոնը փակվեց և քառորդ դար, ականավոր գերասան Կոտե Ղիփիանու խոսքով ասած, թաղված էր «լեթարգիական քնի մեջ»։ Վրաց թատրոնն այդ երկարատև «քունը» թոթափեց ու վերակենդանացավ Սունդուկյանի ստեղծագործության շնորհիվ։ Թիֆլիսի կյանքը խոր ճշմարտացիությամբ արտացոլող նրա պիեսները վրացի գերասաններն ընկալում և ընդունում էին որպես ազգային երկեր, և դա վճռական նշանակություն ունեցավ այդ իմաստով։

Կոտե Ղիփիանին «Պեսյոյի» 30-ամյակի երեկոյին (1901) ողջունելի խոսքում ասել է.

«Թանկագին Գաբրիել Նիկիտիչ.

Վրացական թատրոնի պատմությունն ապրեց իր գոյության երկու դարը շրջան։ Առաջին շրջանը 1850-ական թվականներն են, երբ մեր հասարակության մեջ հանդես եկավ անմոռաց թավադ Գեորգի Էրիսթավին, որը հիմք դրեց վրաց թատրոնին և նրա առաջադիմության համար ստեղծեց իր դրամատիկական գործերը։ Նույնպիսի մի գործիչ էր Զուրաբ Անտոնովը, որի պիեսներով իր գոյությունն էր պահպանում այն ժամանակ վրաց թատրոնը։ Հետագայում նկատվեց տեղատվություն։ Այլևայլ պատճառներով վրացական մշտական թատրոնը փակվեց, և անողոր ժամանակը, որը ոչ ոքի չի խնայում, հասարակական ասպարեզից հեռացրեց այդ մարդկանց, և վրացական թատրոնը նիհիլեց 25 տարուց ավելի։ Բայց նրա գործիչները շարունակում էին խորհել։

Եվ ահա հանդես եկաք Դուք, ու վրացական թատրոնի համար բացվեց մի այլ շրջան։ Սկսվեց նոր կյանք։ 25 տարվա լեթարգիական քնից հետո, եկավ նրա (վրացական թատրոնի) վերածնության շրջանը։

Այս վերածնության համար մեր թատրոնն ամբողջովին պարտական է Ձեզ, քանի որ Դուք, Ձեր դրամատիկական ստեղծագործությամբ նորից շունչ տվիք և թատրոնի մարած

զարկերակին հնարավորութիւն տվիք նոր բաժով բաբախելու: Դուք, որ բարձր եք պահել արվեստի դրոշը, որի ծփանքի ու շուքի տակ տվեցիք մեզ բարձրարվեստ ստեղծագործութիւններ, պոետական վսեմ գործեր (պիեսներ), Դուք ոչ միայն զրամատուրգ եք, այլև բանաստեղծ, բանաստեղծ, որ ստեղծագործում է ոչ թե չափածո և ոչ էլ հանգավոր, այլ մեր կենդանի խոսքով:

Ձեր կերտած տիպերին մենք բոլորս հանդիպում ենք կյանքի ճանապարհին, չուրաբանչուր քայլափոխին: Նրանց հանդիպում ենք և այժմ, բայց ոչ մեկը մեզանից ուշադրութիւն չէր դարձնում, մինչև որ Դուք մարմնավորեցիք նրանց Ձեր զրամաներում և կատակերգութիւններում, մինչև որ դրանով մեր աչքերը բաց արիք շրջապատի նկատմամբ... Այդպիսի քանքարով Դուք թարմացրիք մեր հասարակութեանը, և մեզ մոտ երևան եկավ զրամատուրգների, ինքնուրույն հեղինակների, թարգմանիչների և փոխադրիչների մի ամբողջ համաստեղութիւն, և այդպիսով Դուք առաջ մղեցիք մեր զրականութիւնը: Ձեր երկերի շնորհիվ մեզ մոտ առաջ եկավ դերասանների և դերասանուհիների մի ամբողջ համաստեղութիւն, Ձեր ստեղծագործութիւնները մեզանում երևան բերեցին տաղանդներ, որոնց մենք մինչ այդ չէինք ճանաչում:

Այո, Դուք բանաստեղծ եք, քանի որ մեր ամենօրյա գորշ, շահամուլական կյանքից բարձրացրիք այնպիսի տիպեր, որոնք երբեք չեն նսեմանա, որոնց Դուք անմահութիւն տվիք: Մի՞թե կարող են մոռացվել Ձեր Զամբախովի, Օսկիի, Զիմզիմովի, Պեպոյի, Կակուլու, Գիբոյի, Էփեմիայի, Օսկան Պետրովիչի, Իսայու, Մասիսյանցի և Մարգարիտի տիպերը:

Վրացական բեմն այսօր տոնում է Ձեր բեղմնավոր գործունեութեան 30-ամյակը: Այսօր լրանում է 30 տարին այն օրվանից, ինչ լույս է տեսել Ձեր հռչակավոր «Պեպոն», որ այս գիշեր խաղացինք և որի մեջ 30 տարի առաջ ես խաղացի նույն Գիբոյի դերը, ինչ որ այսօր:

Որպես վրացական թատրոնի ավագագույն գործիչ, ես մեծ ուրախութեամբ շնորհավորում եմ այսօրվա տոնը: Մենք՝



հարազատ թատրոնի գործիչներս, աճել և դաստիարակվել ենք Ձեր պիեսներով»:

Ահա մշակույթիների փոխներգործության իրոք շրջափուլային նշանակություն ունեցող մի վառ օրինակ: Կարելի է նկատել, թե ինչպես Կ. Ղիփիանին հատուկ ընդգծում է, որ հենց Սունդուկյանի պիեսների շնորհիվ է աճել վրացի դերասանների ու դերասանուհիների մի ամբողջ համաստեղություն և ի հայտ են եկել այնպիսի տաղանդներ, որոնք անհայտ էին մինչ այդ<sup>8</sup>:

Կոտե Մեսխին, վրաց թատրոնի գործիչների կարծիքն արտահայտելով, ասել է. «Մենք, վրացի արտիստներս, հպարտ ենք, որ բախտ ենք ունեցել Սունդուկյանի հերոսների դերակատարները լինելու»: Հետաքրքիր է, որ Սունդուկյանի հերոսների դերերում հանդես են եկել վրացի նշանավոր գրողներ Ակակի Ծերեթելին, Ալեքսանդր Ղազեբգին, Ռաֆայել էրիսթավին, Իոսեբ Բաբրաձեն, Ասիկո Յագարելին, Ռ. Իմերելին, Նիկո և Իլյա Նակաշիձենները, Իոսեբ Գրիշաշվիլին և ուրիշներ<sup>9</sup>: Եվ Սունդուկյանի հերոսների զեղարվեստական հմայքը չէ միայն, որ բեմ է բարձրացրել վրացի այդ պատկառելի գրողներին, այլ ամենից առաջ հոգեհարազատությունը և ձգտումների միասնությունը: Նրանք ցանկանում էին հայ գրամատուրգի հերոսների շուրթերով ասել այն, ինչ հուզում էր ժամանակի առաջադեմ մարդկանց: Իհարկե, ամենից առաջ գրավում էր ձկնորս Պեպոյի կերպարը, որի դերը կատարելու ցանկություն է հայտնել նաև Մաքսիմ Գորկին, երբ ծանոթացել է Սունդուկյանի պիեսին: Որովհետև, ինչպես Հովհաննես Թումանյանն է ասում, «...անվերջ մեծ Պեպոն կյանքի բեմի վրա մաքուր, հաղթական՝ Զիմդիմովի դեմը կանդնած իր հալալ աշխատողի կոշտ ձեռքը կզարկի մուրհակին ու Թիֆլիզի բարձառով կորոտա, — բու սրտումն փնչ է գրած... ու կվարի իր ազնիվ կոիվը, ոչ թե մուրհակի հա-

8 Տե՛ս «Տեղեկագիր», Արմֆան, 1941, № 2:

9 Տե՛ս Ի. Գրիշաշվիլու հոգվածք «Սովետական գրականություն և արվեստ» հանդեսում, 1950, № 7:

մար— այլ ճշմարտության համար, արդարության համար»<sup>10</sup>։

Կյանքի այն բեմը, որի վրա Պեպոն իր ազնիվ կոխվն էր վառում, անդրկովկասյան իրականությունն էր՝ հայ, վրացի է և ադրբեջանցի աշխատավորների ծանր ու պայքարով լի կյանքը։

Հայ-վրացական թատերական առնչությունների պատմությունը, բնականաբար, չի սպառվում սունդուկյանական թեմայով։ Վրաց բեմում ներկայացվում էին Ալեքսանդր Շիրվանշահի լավագույն երկերը՝ «Պատվի համար», «Նամուս», «Զար ոգի», Վրթանես Փափազյանի «Ժալոը» սոցիալական դրաման, Լևոն Մանվելյանի, Ալեքսանդր Աբելյանի պիեսները, մի շարք հայկական վոդեվիլներ։ Իրենց հերթին, հայ թատրոնում բեմադրվում էին վրաց հեղինակների պիեսները, որոնց մեջ առանձին ժողովրդականություն էին վայելում Ա. Յագարելու «Խանուման», Ալ. Սումբաթաշվիլի—Յուժինի «Դավաճանությունը», Ալ. Ղազրեգիի «Արսենը», ինչպես նաև «Խաբված աստղերը» և այլն։ «Դավաճանություն» դրամայում մշտապես հանդես էին գալիս հայ արտիստական լավագույն ուժերը՝ Սիրանույշ, Հովհ. Աբելյան, Վահրամ Փափազյան, Օ. Մայսուրյան, Ի. Ալիխանյան, Օ. Գուլազյան։

Նախահեղափոխական Հայաստանում արդասավոր գործունեություն էին ծավալում վրաց սիրողական թատերախումբերը, որոնք այստեղ ապրող վրացիներին ու հայերին ծանոթացնում էին վրացի հեղինակների թատերագրությանը։ Հատկանշական է և այն, որ սիրողական խմբերը գործում էին հիմնականում Երևանի, Ալեքսանդրապոլի, Ղարսի, Մարիդամիշի երկաթուղային աշխատավորության շրջանում։ 1903-ին Երևանում կազմակերպվեց վրացական մի երեկո, ուր հանդես եկան սիրող ղերասանները, երգիչներն ու պարողները։ 1909-ին առաջին անգամ Երևանում ներկայացվեց Ա. Յագարելու «Այլ են հիմա ժամանակները» պիեսը։ Դրանից տասը տարի առաջ Ղարսում տեղի վրացական թատերա-

<sup>10</sup> Հովհաննես Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 4, Երևան, էջ 238։



խումբը վրացի և հայ հանդիսատեսին ցույց էր տվել Ղազբեգիի «Արսեն», Յագարելու «Խենթութեան», «Մաթիկո», «Այլ են հիմա ժամանակները», Ա. Մերեթելու «Փոքրիկ կախեթցին» ներկայացումները:

1907-ին Հայաստանում հյուրախաղերով հանդես է եկել Թիֆլիսի վրաց թատրոնի դերասանների մի խումբ, որը Դ. Էրիսթավիի «Հայրենիք» և Վ. Գունիայի «Նղբայր և քույր» պիեսների ներկայացումներով եղել է Նրեանում, Ալեքսանդրապոլում ու Ղարսում:

1916-ին վրացի դերասան և ռեժիսոր Դավիդ Կոբախիձեն Ալեքսանդրապոլում կազմակերպեց սիրողական թատերախումբ, որը ներկայացրեց Պ. Իրեթելու «Պարտվածները», Ի. Գումարթելու «Խրճիթում», է. Նիկոշվիլու «Գոգիա Ուշվիլի» պիեսները: Այս ներկայացումներից ստացված հասույթի մի մասը վրացական խումբը հատկացրեց զաղթած հայերի օգնության ֆոնդին<sup>11</sup>:

Ականավոր ռեժիսոր Կոտե Մարջանիշվիլու կապը հայ թատրոնի հետ սկզբնավորվել է դեռևս մինչհեղափոխական տարիներին: 1914—1915 թվականներին Ջարայակու և Գրիշինի անտրեսպրիզում Դոնի Ռոստովում աշխատելիս՝ Մարջանիշվիլին բեմադրել է «Հին աստվածները»: Սա Լևոն Շանթի պիեսի անդրանիկ մարմնավորումն է ռուսական բեմում: Թատերախոսի վկայությամբ, Մարջանիշվիլու շնորհիվ Շանթի նշանավոր պիեսը բեմական սպառնիչ մեկնաբանություն է ստացել: Այնուհետև թատերախոսը, որ հավանաբար անձամբ զրուցել է Մարջանիշվիլու հետ, հաղորդում է, թե ռեժիսորը մտադիր է «Հին աստվածները» բեմադրել Մոսկվայում և Պետերբուրգում<sup>12</sup>: Դրան խանգարեց պատերազմը, որը վերջնականապես խառնեց ռեժիսորի ստեղծագործական բոլոր ծրագրերը: Մարջանիշվիլին մեկնեց ռազմաճակատ:

Հայ-վրացական թատերական կապերի պատմության

<sup>11</sup> Այս տեղեկությունները բաղված են Գ. Բուխնիկաշվիլու զեկուցումից, որ կարդացել է Հայկական թատերական ընկերությունում, 1967-ին:

<sup>12</sup> Տե՛ս «Գաղութ» (Դոնի Ռոստով), 1914, սեպտեմբերի 28:

նշանակալի էջերից է 1903-ին Թիֆլիսի Հավլաբար թաղամասում կազմակերպված «Արաքսյան թատրոնի» գործունեությանը, թատրոն, որի ներկայացումներին մասնակցում էին հայ և վրացի պրոֆեսիոնալ ղեկասաններն ու սիրողները։ Ներկայացումները տրվում էին հայերեն և վրացերեն, թատրոնի խաղացանկում էին Սունդուկյանի «Պեպոն», Սուխովուկոբիլի «Կրեչինսկու հարսանիքը», Օստրովսկու «Արդյունավոր պաշտոնը», Շիլլերի «Ավազակները», ալսինը՝ սոցիալական խոր բովանդակությամբ ունեցող դասական երկեր։ Թատրոնի ուղեցույց ծրագրում նախատեսված էր հատուկ ուշադրություն նվիրել ժամանակակից խաղացանկին, աշխատավորության կյանքը պատկերող պիեսներին։ Պողոս Արաքսյանը դերասան և թատերական գործիչ Գևորգ Փիրումյանի հետ միասին սերտ կապ էր հաստատել սոցիալ-դեմոկրատական բանվորական կուսակցության Թիֆլիսի կազմակերպության հետ և տալիս էր այնպիսի ներկայացումներ, որոնց հասույթն ամբողջությամբ հատկացվում էր կուսակցության ֆոնդին։ Ամենաուշագրավն այն էր, որ այդ ներկայացումներում արտիստները իմպրովիզացիաներ էին անում քաղաքական թեմաներով։ Իր հուշերում Գ. Փիրումյանը պատմում է, թե Թիֆլիսի ՌՍԴԲԿ կոմիտեն իրենց առաջարկել է 1906 թ. մայիսից ներկայացումներ կազմակերպել հօգուտ կոմիտեի։ Առաջարկն ընդունվել է և նրանք մեկնել են Գորի, Մոլինովալի, Ախալքալակ, Մետեխի, Բորժոմ... ներկայացումները մեծ հաջողություն են ունեցել։ Ոստիկանությունը կասկածելով նրանց գործունեությանը, մանրակրկիտ քննել է պիեսների տեքստերը։ Գործում ոստիկանապետը ստիպել է պիեսներից ամբողջ հատվածներ հանել։ Սակայն ղեկասաններն, ի պատասխան՝ ներկայացված ժամանակակից պիեսներում հանպատրաստից հավելումներ են արել։ Այսպես, «Մեղանոյցի արկածներում», երբ ձերբակալում են մսագործ Արուցիոյին, ավելացվում էր. «Ա՛յ թե որն է ձեր օրինականությունը, ձեր արդարությունը... Ինչպե՞ս ժողովուրդը չբողոքի, ինչպե՞ս չապրտամքի՝ տեսնելով այդ խարդավանքներն ու անօրինա-

կանությունները»: Կամ «Հարստության զոհեր» պիեսի ակտեսարանում, ուր մեծատուն Գիորգին աշխատանքից հեռացնում է ծեր բանվոր Զախար Զախարեիչին, ավելացվա էր այսպիսի տեքստ «Դեռ հարցնում եք, թե ինչու է ժողովուրդը ապստամբում... Ոչ թե ապստամբել, այլ ձեզ ամեն բիդ խողխողել է պետք խոզերի նման»: Այս ներկայացումները ոչ միայն գեղարվեստական մշակույթի երևույթներ, դարձան, այլև մի ամբիոն, որտեղից հեղափոխական կոչ էին արձակվում<sup>13</sup>:

Հայ և վրաց ժողովուրդների թատերական մշակույթի փոխհարստացումը մինչհեղափոխական տարիներին, ինչպես ցույց է տալիս փաստերի թուղթիկ հիշատակումն անգամ հիմնվում էր զաղափարական ձգտումների և ժողովրդական ակնկալությունների ընդհանրության վրա: Հայերն ու վրացիները թատրոնն ընդունում էին իբրև միավորող մեծ ուժ, իբրև մի ամբիոն, որտեղից կարելի է դիմել հարազատ ժողովրդին միասնության և համախմբման կոչով: Հենց այդ մասին է խոսել վրաց դրամատիկական ընկերության նախագահ Նիկո Էրիսթավիլին Թիֆլիսի հայոց թատրոնի 50-ամյակի երեկույթին (1908 թ. հունվարի 27). «Դաժան հանգամանքներում եզր՝ հարևան երկու ժողովուրդներին, զգացնել են տվել, թե ինչ դժբախտություն է ժողովրդի համար, երբ ճնշում են նրան, նրա լեզուն: Նման պայմաններում ժողովրդի համար միակ սփոփանքը հայրենի թատրոնն է, և այդ թատրոնը առաջնորդ է ժողովրդի զարգացման, բարվոք ապագայի հույս ներշնչող... Բեմը ոչ միայն կյանքի հայելի է, այլև մշակույթի, լուսավորության և ժողովրդի ինքնագիտակցության զարգացման լավագույն միջոց»<sup>14</sup>:

Մինչհեղափոխական շրջանում եղբայրական երկու ժողովուրդների թատերական արվեստի փոխհարստացման պրոցեսը բարդանում էր այն բանով, որ անհրաժեշտ էր ընդհան-

<sup>13</sup> Տե՛ս Գրականության և արվեստի թանգարան, Գ. Փիլոմյանի արխիվ:

<sup>14</sup> «Իսարի», 1908, № 24:



րապես պայքար մղել հանուն ազգային բեմի պահպանման։ Այդ մասին խոսք կա վրաց թատրոնի կեսդարյա հոբելյանին հայ թատերական գործիչների հղած ողջույնի մեջ. «Այսօր մենք, երկու ժողովուրդներս, ունենք մեր ազգային թատրոնները, սակայն նրանց ուղիները փուշ ու տատասկով են պատված և շատ խոշընդոտներ են սպասում մեր թատրոններին։ Ուստի, բարեկամներ, եկեք ձեռք-ձեռքի տված հաղթահարենք այդ դժվարությունները։ Եկեք միասին մաքրենք այդ փուշ ու տատասկը, որպեսզի թատրոնի հարյուրամյակի տոնակատարությանը հարթ ու շիտակ լինի դեպի այդ շքեղ տաճարը տանող ուղին, որպեսզի ապագա սերունդները վստահ են անարգել կարողանան սուրբ հշմարտությանն էլ լսել նրա կամարների տակ»<sup>15</sup>։

Երկու ժողովուրդների թատերական գործիչներին համակած այս ցանկություններն իրականացան սովետական իշխանության տարիներին։

\* \* \*

Վրացիների և ադրբեջանցիների թատերական կապերը ևս սկզբնավորվել են Թիֆլիսում, ուր ապրել ու ստեղծագործել է ադրբեջանական դրամատուրգիայի հիմնադիր Մ. Ախունդովը։ Թատերական Թիֆլիսը, շփումը վրացի ականավոր դրամատուրգ Գիորգի էրիսթավիի հետ ղեռ անցյալ դարի 40-ական թվականներին հիմք դարձան վրաց-ադրբեջանական թատերական առնչությունների համար։ Եվ Ախունդովի դրամատիկական երկերն էլ, մայրենի լեզվով ներկայացվելուց առաջ, բեմադրվել են Թիֆլիսում ռուսերեն։

Թիֆլիսը եղել է ադրբեջանցի մի ուրիշ ականավոր գրողի՝ Ա. Հախվերդիի դրամատուրգիական ստեղծագործության օրրանը։ Հախվերդիին ինքը գրել է, թե Թիֆլիսում պարբերաբար թատրոն հաճախելուց հետո է միայն ըմբռնել բեմարվեստի էությունը։

Թիֆլիսում ադրբեջանական ներկայացումներ են բեմադրվել անընդմեջ, սկսած 1886 թվականից։ Այն ժամանակ

<sup>15</sup> «Իրերիա», 1900, № 2։



Թատրոնի խաղացանկում էին Ախունդովի կատակերգությունները և վրացի դրամատուրգ Զուբաբ Անտոնովի «Քյոտոզլի ողբերգությունը: Թիֆլիսի ադրբեջանական թատրոնի գործունեությունը աշխուժացավ 1905 թ. հեղափոխությունից հետո, երբ Մաջահնում ստեղծվեց, այսպես կոչված, Մուսուլմանական լսարանը: Հետագայում Զուբալովի անվան ժողովրդական տանը սկսեց գործել ևս մի ադրբեջանական թատերախումբ: Երկու խմբերի խաղացանկերում էլ վրացի հեղինակների սյիեսներ կային: Այսպես, 1910-ին Մուսուլմանական լսարանում բեմադրվեց Մճեղիշվիլու «Ավագակ Քերիմ» սյիեսը, նույն գործը բեմադրեց Բարվի «Սաֆա» ընկերության թատերախումբը, իսկ 1916-ին այն ներկայացվեց ադրբեջանցի ողբերգու Հուսեյն Արաբլինսկու բենեֆիսին:

Վրաստանը և նրա պատմությունը հատուկ տեղ ունեն ադրբեջանական արվեստում: 1907-ին ադրբեջանական թատրոնի խաղացանկում հաստատվում է Հախվերդիևի «Աղա Մուհամեդ շահ Կաջար» ողբերգությունը, որի իրադարձությունները կապված են իրենց անկախության համար ոտք ելած անդրկովկասյան ժողովուրդների պայքարը դաժանորեն ճնշող պարսից շահ Կաջարի բռնապետության հետ: Տեսարաններից շատերի գոթոթղության վայրը Վրաստանն է Առանձնապես դրամատիկական են այն դրվագները, որոնք մեջ պատկերված են Թիֆլիսի դրավումն ու հրդեհումը: Այս տեսարաններում, ինչպես գրում է Զ. Զաֆարովը, «հեղինակը մեծ համակրանքով ցույց է տվել իրենց երկրի անկախության համար պայքարող վրացի զորավարների համառ դիմադրությունը»<sup>16</sup>:

Ուզբեկ Հաջիբեկովի «Շեյխ Սանան» օպերայի հիմքում ընկած է հայտնի լեգենդը մի շեյխի մասին, որը սիրահարվել է վրացի մի աղջկա և հրաժարվել իր հոգևոր կոշտաբեկ «Շեյխ Սանան» օպերան առաջին անգամ բեմադրել է «նի

<sup>16</sup> Дж. Джафаров, Азербайджанский драматический театр. ББК, 1962, стр. 107.

ջաթ» ընկերության թատերախումբը 1909-ին: Հետագայում վրացուհուն սիրահարված շեյխ Սանանի լեզենդը հիմք է ծառայել ադրբեջոնական մի շարք դրամատիկական երկերի համար, որոնց մեջ, ինչպես Հաջիբեկովի օպերայում, կոնֆլիկտի էությունն է դարձել այլադավան մարդկանց օտարացնող կրոնը մերժելու ընդհանրական գաղափարը:

Վրաց-ադրբեջանական թատերական կապերի տարեգրության մեջ նշանակալի իրադարձություն եղավ Ախունդովի «Լենքորանի խանության վեզիրը» կատակերգության թարգմանությունը վրացերեն: Թարգմանիչը Ակակի Մերեթևին էր, որը բարձր էր գնահատում ադրբեջանցի դրամատուրգի ստեղծագործությունը: «Լենքորանի խանության վեզիրը» բեմադրվեց Թիֆլիսի վրաց թատերախմբի ուժերով, 1898-ին, և մեծ հաջողություն ունեցավ:

Վրաց միջհեղափոխական բեմում առանձին ժողովրդականություն էին վայելում Ուզեիր Հաջիբեկովի երաժշտական կոմեդիաները, մասնավորապես «Արշին մալ ալանը», որը, թատերագետ Գ. Բուխնիկաշվիլու վկայությամբ՝ «իշխում էր վրաց բեմին այնպես, ինչպես Անդրկովկասի մյուս բեմերին: Թերևս Վրաստանում չկար մի թատրոն, որը հոժարությամբ չխաղար «Արշին մալ ալանը» դերասանական լավագույն ուժերով»<sup>17</sup>:

Ադրբեջանցիներին վրաց թատերական մշակույթին ծանոթացնելու ասպարեզում արգասավոր եղավ վրացական թատերախմբերի դործունեությունը Բաքվում, Գյանջայում: 1907-ին Բաքվում հիմնվեց վրացական ակումբը, որի երեկոներին և ներկայացումներին սիրով հաճախում էին ոչ միայն նավթարդյունաբերության մեջ և երկաթուղում աշխատող վրացիները, այլև ադրբեջանցիները, հայերը, ռուսները: Ակումբի հանդիսավոր բացմանը ասմունքով հանդես է եկել Հուսեյն Արաբլինսկին:

Մի քանի անգամ հյուրախաղերով Բաքու են եկել վրաց պրոֆեսիոնալ թատերախմբերը, Լադո Մեսխիշվիլու (1900-ա-

<sup>17</sup> Գ. Բուխնիկաշվիլու ղեկուցումը, ՀԹԸ ֆոնդ:

կան թվականների սկզբին) Շալվա Դադիանիի (1914 թ. գլխավորությամբ:

Բարձրում աշխատող վրացի բանվորները դեռ 1900-ական թվականներին կազմակերպել են մշտական դրամատիկական խմբակ, որի ղեկավարն էր հայտնի ուժիսոր Ալեքսանդր Մոծունավան: Խմբակի ներկայացումներին մասնակցել են Թիֆլիսից հատուկ հրավիրված վրացի նշանավոր արտիստներ Բարձրում հաճախակի կազմակերպվել են նաև թատերական նախշված երաժշտական երեկոներ՝ ամբողջ Անդրկովկասում հայտնի կատարողներ Սաշա Օզանեկաշվիլու, Զարար Կարյազդիկիս և Կուրբան Պրիմովի մասնակցությամբ:

Այս խումբը 1911-ին Բարձրում մեծ հաջողությամբ տեսարաններ է ներկայացրել «Ֆահրադ և Շիրին» օպերայի (բնու նիգամու համանուն պոեմի, լիբրետոյի հեղինակ Մ. Յուսուֆզադե): Այդ կատարողների ելույսը հյուրախաղերով եղել է Ռուսաստանի ու Եվրոպայի քաղաքներում կազմակերպելով արեւելյան երաժշտության երեկոներ, որոնց ամենուրեք հաջողություն են ունեցել:

Վրաց-ադրբեջանական թատերական առնչությունները դեռևս սակավ ուսումնասիրված բնագավառ է երկու ժողովուրդների մշակութային փոխհարաբերությունների պատմության մեջ: Այս հարցի արվեստագիտական մշակումը կարելի է իրագործվել նրա փաստագրական սպառնիչ մշակումից հետո միայն:

Շատ հետաքրքիր է թվում, օրինակ, ադրբեջանական երաժշտական կոմեդիաների բեմադրությունը վրաց թատրոնում: Հայտնի է, որ Ուզեիր Հաջիբեկովի՝ ամբողջ Կովկասում տարածված երաժշտական կոմեդիաների հանրաժանությամբ կոչերիտային կերպարները երաժշտա-բեմական չափազանց ինքնատիպ մեկնաբանություն են ստացել վրացի արտիստների կատարմամբ: Հենց այս արտիստներն են առաջին անգամ ադրբեջանական կենցաղային երաժշտական կոմեդիաների գործող անձանց էությունը բացահայտել զեղարվեստական առաջին արտահայտիչ միջոցներով: Եվ, բնականաբար:



կենցաղայինի և ընդհանրացվածի, զուտ ազգայինի և փոքր-ինչ ոճավորվածի այս զուգորդումը, ինչպես նաև ներկայացումները վրաց սեփականության թատրոնին բնորոշ վառ թատերայնություններ հագեցնելու պարագան խիստ հարստացրել են ադրբեջանական երաժշտական կոմեդիաները և զրգել նոր արտահայտչամիջոցների օգտագործման: Ադրբեջանական երաժշտական կոմեդիաների վրացական բեմադրությունների այս առանձնահատկությունները լիովին փհայտ եկան արդեն սովետական տարիներին, երբ Թբիլիսիի երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը բեմադրեց Հաջիբեկովի «Արշին մալ-ալան» կատակերգությունը, մի ներկայացում, որ դարձավ թատերական վառ երևույթ:

\* \* \*

Հայ և ադրբեջանական արվեստի գործիչների եղբայրական բարեկամության պատմությունը հարուստ է նշանակալի իրադարձություններով: Մշակութային այս կապերը ծնունդ են առել և ամրապնդվել են ամենուրեք, ուր հայեր և ադրբեջանացիներ են ապրել՝ լինի Հայաստանում, Ադրբեջանում, թե՛ վրաստանում:

Երևանը՝ նահանգական այդ հին քաղաքը, թատերական քաղաք չէր այնպես, ինչպես Թիֆլիսն ու Բաքուն:

Հին Երևանի բնակիչները լայն հաղորդակցություն չունեին կուլտուրական աշխարհի հետ: Միայն դեպքից դեպք բանաստեղծներ ու երաժիշտներ էին ելույթ ունենում Հոսեյն խանի տպարանում, մեկ էլ ուղտերի քարավաններով Փոքր Ասիան ծալրեծալր կտրած վաճառականներն էին լուրեր բերում հրաշք երկրների մասին, շրջիկ դերասանների ցույց տված հերիաթային հանդիսանքների մասին: Իսկ իրենք՝ երևանցիները հնարավորություն ունեին տեսնելու և լսելու միայն քաղաքի հատուկ նշուղտներին ու զուգուկահարներին: Իրենք էին երգում, ուրախանում երեսա ծնվելիս, իրենք էին երգում, ողբում հանգուցյալի վրա: Եվ այդպես, նման միջոցառում կողք-կողքի ապրում էին հայերն ու ադրբեջանացիները՝ ամեն մեկն իր աստծուն աղոթելով:



Երևանցիներին թաւորոնի պատմութեան «Հաղորդակի դարձնող» առաջին ներկայացումն ընդհանրապէս թատերական առաջին հանդիսանքն էր այս քաղաքում: Խոսքը Ա. Գրիբոեդովի «Խելքից պատուհաս» պիեսի ներկայացման մասի է, որ ռուս սպանների ուժերով բեմադրվեց սարգարի հենց նոր գրավված պալատում, 1827-ի դեկտեմբերին: Հանդիսատեսների մեջ էր նաև ինքը՝ հեղինակը: Սակայն բուն երևանցիներին անմատչելի էր սարգարի պալատը:

Փոքրիկ քաղաք էր Երևանն այդ տարիներին: Խոշոր տնակների տափուկ կոտորների վրա իշխում էին սարգար շքեղ պալատը, յոթ եկեղեցիների զանգակատներ և ութ մըզ կիթնների կապույտ զմբեթներ: Մոլեռանդ հավատացյալներ և թափառական դերվիշների քաղաք, ծայր-աղքատութեան փարթաւութեան քաղաք, սոցիալապէս նիւհած և կոլտուրապէս մոռացված քաղաք:

Մինչև անցյալ դարի կեսերը երևանցիները կյանքը չէին «խախտվում» մշակութային որևէ իրադարձութեամբ: Բնակիչների մտքի ու հոգու վրա իշխում էին եկեղեցիներն ու մզկիթները:

1850-ի հունիսյան շոգ մի օր Երևանում արտակարգ աշխուժութեան սկսվեց: Արհեստավորներն ու առևտրականները ժամանակից վաղ փակեցին իրենց արհեստանոցներն ու գործանները, ամենքն ուղղվեցին դեպի Յախի մեյդան, որտեղից զուռնայի զիւ ձայն էր դալիս: Գնում էին նրանք, ովքեր գիտեին, թե ինչ ասել է «թատրոն», բայց և գնում էին նրանք, ովքեր առաջին անգամ էին լսում այդ բառը: Գնում էին՝ երկյուղած աչք պցելով եկեղեցիների կամարներին ու մզկիթների զմբեթներին, գնում էին՝ ականջ չդնելով ասածու սուրճաւորների այն հորդորանքին, թե Յախի մեյդանում ինքը՝ սատանա-շեյթանն է՝ որողայթ պատրաստել մուրյալների համար: Գնում էին հայերն ու ադրբեջանցիները՝ «թատրոն» բառն իրենց շուրթերին: Եվ առաջին անգամ երևանցիները ականջին հնչող այդ բառը ձանշում, հավաքում էր տարբեր աղգերի մարդկանց, համախմբում, միավորում էր նրանց՝ դի-

տելու համար Ստամբուլից եկած «Արամյան թատրոնի» ներկայացումը:

«Արամյան թատրոնը» իսկական պրոֆեսիոնալ հայկական թատրոն էր, որ գործեց մոտ երկու տասնամյակ (1848—1866), ուներ ութիսորոններ, նկարիչ-ձևավորողներ, երաժիշտներ և դերասանական հաստատուն կազմ:

Թատերախումբը Երևան էր եկել ընդամենը մի քանի օրով, չհավատալով, թե հանդիսատես կունենա թատրոնից զաղափար անգամ շունեցող այդ քաղաքում, սակայն մնաց մեկ ամսից ավելի:

«Արամյան թատրոնի» հյուրախաղերը միանգամից փոխեցին երևանցիների առօրյան: Թատրոնը Երևանում մնաց համարյա քառասուն օր, ցույց տալով իր ամբողջ խաղացանկը:

Երևանցիները խանդավառությամբ էին ընդունում Ստամբուլից եկած թատերախմբին, որի ներկայացումները հաճախ թուրքերեն էին: Առաջին անգամ թատերական հանդեսի ականատես լինելով, երևանցիներն արձագանքում էին բուռն ու անմիջական և, ինչպես վկայում է Գարեգին Լևոնյանը, դերասաններին խրախուսում էին հիացական կանչերով՝ «Կեցցեք», «մաշալլահ», «սաղ օլ»... Հաջորդությունն այնքան մեծ էր, որ ներկայացումներին սկսեցին հաճախել նույնիսկ հայ և աղբբեջանցի կանայք: Իսկ սա արդեն գրեթե անհավանական, անհավատալի կարող է թվալ, եթե հիշենք հին Երևանի բարբերը: Եվ, այնուհանդերձ, թատրոնը կատարեց այդ հրաշքը: Գարեգին Լևոնյանի վկայությամբ, Երևանում «Արամյան թատրոնի» ներկայացումները դիտել են ոչ միայն արհեստավորները, սոսկառականներն ու ուսուցիչները, այլև չաղրա զցած կանայք<sup>18</sup>:

Թատերական առաջին իսկ ներկայացումները Երևանում առաջադիմական վիթխարի դեր խաղացին, մերձեցնելով հայերին ու աղբբեջանցիներին, միավորելով նրանց:

<sup>18</sup> Տե՛ս Գարեգին Լևոնյան, Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1946:

Երևանցիները երկար տարին էր «Արամյան թատրոնի», ներկայացումների ազդեցության տակ էին, և այդ տպավորությունները ժամանակի ընթացքում ոչ միայն չխամբեցին, այլև հող պատրաստեցին Երևանում թատրոն կազմակերպելու համար:

1863-ին Ռիֆլիսից սալլով Երևան եկան արևելահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի հիմնադիրներ Չմշկյանը, Մանգինյանը և Ամրիկյանը: Նրանք կազմակերպեցին ազգային պատմական պիեսների մի քանի ներկայացում՝ տեղի բնակիչների մասնակցությամբ: Ծիշտ է, ադրբեջանցի բնակչության լայն շերտերի համար անմատչելի էին այդ ներկայացումները, քանի որ խաղում էին գրաբար և այն էլ՝ սուրբ Սարգիս եկեղեցու գավթում, իսկ կրոնը ադրբեջանցիներին արգելում էր մուտք գործել հայկական եկեղեցի: Բայց և այնպես, Չմշկյանի խմբի ներկայացումները հուշեցին, որ Երևանցիներն իրենք էլ, սեփական ուժերով, կարող են ներկայացումներ տալ: Այդ բանն իրագործվեց արդեն հաջորդ տարում՝ 1866-ին, հայկական դպրոցում:

Հայ եկեղեցու և դպրոցի միությունը հայերին թույլ էր տալիս սիրողական ներկայացումներ կազմակերպել: Գոյ մզկիթի և ադրբեջանցի ուսուցիչների հակամարտությունն արգելք էր դառնում ադրբեջաններին ներկայացումների համար: Չպետք է մոռանալ, որ Երևանի Գոյ մզկիթը մուսուլմանական կրոնի ամենամոլեռանդ և ուժեղ օջախներից էր ամբողջ Անդրկովկասում, և ադրբեջանցիների համար դժվար էր հաղթահարել այդ ուժը: Սակայն այլևս ոչ մի բան չէր կարող Երևանցիներին ետ պահել թատրոնից: Եվ ինչպես հայերեն, այնպես էլ ադրբեջաններեն սիրողական անդրանիկ ներկայացումները ծնունդ առան տեղի գիմնազիայի ուսուցիչների շրջանում, գիմնազիա, ուր սովորում էին հայերի և ադրբեջանցիների երեխաները:

Երևանում ադրբեջանական առաջին ներկայացման նախաձեռնողն ու կազմակերպիչը դարձավ գիմնազիայի ուսուցիչ, շուշեցի Ֆիրուզիբեկ Քոչարլին, որը 1885-ին ավարտել էր Գորիի սեմինարիան և նույն թվականին եկել Երևան:



Իսկական խիզախում կաշեկի է համարել Երևանում ադրբեջանական ներկայացում կազմակերպելու գործը: Քսան-երկուամյա Ֆիրուզինբեկ Քոչարլին այստեղ եկավ այնպիսի ժամանակ, երբ ադրբեջանցիները մոլեռանդորեն ենթարկվում էին կրոնական սովորույթներին, երբ մզկիթները իշխում էին ոչ միայն կավաշեն քաղաքի շինությունների, այլև մուսուլմանների մտքի և հոգու վրա, երբ նրանցից ամենահամարձակներն էին միայն իրենց Երեսաներին ուսման տալիս, երբ գիրքն ու թատրոնը շեյթանի որոգայթ էին համարում: Հարյուրավոր մուլաների և հազարավոր մոլեռանդ հավատացյալների դեմ կանգնած էր անձնվեր մտավորականների մի խումբ՝ Քոչարլիի գլխավորությամբ: Հաղորդակցվելով իրենց հայ բարեկամների հետ, ադրբեջանցի ուսուցիչները պաշարի ընդհանուր ճակատ ստեղծեցին ընդդեմ պահպանողականության և խավարամոլության: Քոչարլին 1886-ին բեմադրեց Ախունդովի «Մսյո Ժորդան և դերվիշ Մաստալիշահ» կատակերգությունը: Այդ թվականն էլ պետք է ընդունել Երևանում ադրբեջանական թատրոնի գոյությունության սկիզբ:

Ասես պայթյուն էր դա, կրոնի ամենազոր իշխանության դեմ ադրբեջանցիների ընդվզմանը հավասար: Մոլեռանդ կրոնավորներն ու հավատացյալները հասան այն բանին, որ արգելք դրվեց ադրբեջաներեն թատերական ներկայացումների վրա: Ուղիղ տասը տարի ադրբեջանցիները զուրկ էին մայրենի լեզվով ներկայացումներից: 1896-ին Քոչարլիի աշակերտները Երևանի Ջանիոլադյանների ակումբում ցուցադրեցին «Մսյո Ժորդանը»: Սա արդեն զարգացական նեղ շրջանակներից դուրս թատերական բաց ներկայացում էր:

Եվ կրկին թատրոնը նպաստեց այլադավան մարդկանց հասարակական միավորմանը, նրանց հոգևոր մերձեցմանը, եղբայրացմանը:

«Մսյո Ժորդան» ներկայացումն աղմկալի հաջողություն ունեցավ: Ինչպես հաղորդում է նրա հայ առաջին թատերախոս, Երևանում թատերական գործի էնտուզիաստ էմին Տեր-Գրիգորյանը, դահլիճը լեփ-լեցուն էր ադրբեջանցի, հայ, ռուս



Հանդիսատեսներով, տոնական մթնոլորտ էր տիրում թատրոնում:

Անցյալ դարի վերջին Երևանում ապրող ադրբեջանցիներին հաջողվեց ապացուցել, որ սեփական թատրոն ունենալու իրավունք են վաստակել: Այս պաշտպարն արմատավորվել ու տարածում էր գտել ժողովրդական զանգվածների և մտավորականության հասարակական ակտիվության աճին համապատասխան: Տեղի ադրբեջանցիները թատրոնի ստեղծման սլաքբարում հենվում էին և՛ սեփական ուժերի, և՛ հայերի օգնության վրա: Ահա թե ինչու հայերը հաճախում և պրոպագանդում էին ադրբեջանական ներկայացումներն աշխատ, ինչպես ադրբեջանցիները՝ հայկական ներկայացումները: Նման ամեն մի ներկայացում, — հայկական թե ադրբեջանական, — դառնում էր ոչ միայն մշակութային, այլև հասարակական վիթխարի նշանակություն ունեցող իրադարձություն, հայերի և ադրբեջանցիների ինտերնացիոնալ միասնության մի նոր աստիճան:

Երևանյան այս իրողությունների տարեգրությունը հայադրբեջանական թատերական կապերի պատմության մի օղակն է միայն:

Երկու ժողովուրդների թատրոնների փոխառնությունը դրսևորման վառ ձևերից են եղել համատեղ ներկայացումները: Հայ զեչաւսաններ Ստեփան և Ալմա Սաֆրազյան աճուսիները անցյալ դարի 80-ական թվականներին արգասավոր գործունեություն են ծավալել ադրբեջանական ներկայացումներ ստեղծելու ուղղությամբ: 1882-ին նրանք Շուշիում հիմնեցին մի թատերախումբ, որը ներկայացումներ էր տալիս «Բաջի վե կարդաշ» ակումբում: Բեմադրվում էին Ախունդովի պիեսները, ադրբեջաներենով ստեղծագործող հայ դրամատուրգ վասակ Մաղաթովի վոդեկիները: Այնուհետև Սաֆրազյանները ներկայացումներ տվեցին Բաքվում, հյւրախաղերի մեկնեցին Լենքորան, Ղուբա, Դերբենտ, Գյանջա, Նախիջևան, Օրդուբադ և այլուր:

Ադրբեջանական բեմում շարունակ հանդես է եկել հայ մեծ արտիստ Հովհաննես Արելյանը: Նա, ինչպես ինքն է

գրում ինքնակենսագրության մեջ, խաղացել է Ախունդովի զբեթի թուր պիեսներում: Ի դեպ, եղբայրական ժողովուրդների դրամատուրգներից, որ հայերեն է թարգմանվել, առաջինը եղել է Ախունդովը: Դեռ 1874-ին, Գևորգ Չմշկյանի խնդրանքով, Ալ. Երիցյանը թարգմանել է «Լենքորանի խանության վեզիրը» կատակերգությունը: Աղբբեջանցի շատ դերասանների, մասնավորապես ականավոր արտիստ Ջահանգիր Զեյնալովի սրտագին բարեկամ Հովհաննես Աբելյանի անվան հետ է կապված աղբբեջանական թատրոնում Շեքսպիրի «Օթելլոյի» առաջին բեմագրություններից մեկը: 1904-ին Շուշիում «Օթելլոյի» բեմագրության ռեժիսորը Աբելյանն էր, ներկայացմանը մասնակցում էին հայ դերասանուհիներ Ազնիվն ու Զարիֆյանը՝ էմիլիայի և Դեզդեմոնայի դերերով: Ներկայացումը բացառիկ հաջողություն ունեցավ:

Հետագայում, երբ աղբբեջանական բեմը հանձին Հուսեյն Արաբլինսկու ձեռք բերեց Օթելլոյի փայլուն մի դերակատար, նրա անփոփոխ խաղընկերը դարձավ դերասանուհի Մելիք-Շահնազարյանը:

Հայ և աղբբեջանցի արտիստների համատեղ ելույթները հատկապես կարևոր նշանակություն ստացան 1905 թ. հեղափոխության շրջանում և ռեակցիայի տարիներին, երբ ազգամիջյան երկպառակություններ էին հրահրվում:

Այսպես, 1905-ին Բաքվում կազմակերպվեցին, այսպես կոչված, կովկասյան երեկոներ: Բաքվի աղբբեջանցի և հայ երիտասարդության նախաձեռնած այդ երեկոներից մեկում ներկայացվեց Մաղաթովի հանրահայտ «Կրոթ-կրոթ» վոդևիլը Աղա Ալիևի և Պողոս Ավալյանի մասնակցությամբ: «Մական հանդիսատեսների համար հաճելի անակնկալը այն կենդանի պատկերներն էին, որ սովորող երիտասարդները խաղացին ծրագրի վերջում: Ներկայները համակ ուշադրությամբ էին դիտում այդ կենդանի պատկերները, որոնք հանգում էին հետևյալին. Կովկասի բոլոր ժողովուրդները, միավորվելով, նետում են «ստրկության դարավոր շղթաները» և

քաղաքական աղատություն պահանջում: Երիտասարդները, «հաղադություն» մակագրով սպիտակ դրոշի առջև կանգնած, ոգեշունչ արտասանում էին ինտերմեդիայի տեքստը... Սա ժողովրդական զանգվածների զարթոնքի համար մղվող պայքարի յուրատեսակ շարունակությունն էր...»<sup>19</sup>:

Շատ հաճախ թատերական համատեղ բեմադրություններն օգտագործվում էին իբրև եղբայրական ժողովուրդների բարեկամության ցույց այն պահերին, երբ ինքնակախությունն ու հակաժողովրդական խմբավորումները փորձում էին ազդամիջյան երկպառակություններ բորբոքել երկու ժողովուրդների միջև: Այս առումով հետաքրքիր է Շուշիում տեղի հայ և ադրբեջանցի սիրողների ուժերով կազմակերպված ներկայացումը: Բեմադրվել է նաջաֆ-բեկ Վեզիրովի «Անձրևից պրծանք» անձրևաչուրն ընկանք» սիեսը: «Հուշարար» հանդեսը գրում է, թե ներկայացումը խանդավառ ընդունելություն է գտել, հայերն ու ադրբեջանցիները կողք-կողքի նստած, բուռն ծափահարությամբ իրենց գոհունակությունն են հայտնել դերասաններին: Հանդեսի խմբագրությունն իր կողմից մեկնաբանում է, թե նման ներկայացումները ուրախություն են պատճառում երկու ժողովուրդներին, զառնալով եղբայրական բարեկամության արտահայտություն, մինչդեռ որոշ մարդիկ կազմակերպում են սիրողական այնպիսի խմբեր, որոնց նպատակը երկու ժողովուրդների կրոնի ու զավանանքի հակադրության ցուցադրումն է: Խմբագրությունը հայ սիրողներին կոչ է անում ավելի հաճախակի կազմակերպել համատեղ ներկայացումներ, հաղորդակցվել և բարեկամություն հաստատել ադրբեջանցիների հետ<sup>20</sup>:

Երկու տարի անց, 1910-ին Նուխիից հաղորդում են, թե այստեղ ադրբեջանցի, հայ և ռուս սիրող դերասանների ուժերով բեմադրվել է «Վաթան» պատմական դրաման ադրբեջաներեն: Նուխիի սիրողներն այդ տարիներին սկսում էին ավելի ու ավելի հաճախ ադրբեջաներեն ներկայացումներ բեմա-

19 «Искусство Азербайджана», кн. II, Баку, 1965, стр. 125.

20 Տե՛ս «Հուշարար», 1908, № 4, էջ 63:



դրել հայ արտիստների և սիրողների մասնակցությամբ: Ժողովրդի համար մեծապես ուսանելի այդ ներկայացումների շահավետության մասին է խոսվում «Մշակի» թղթակցության մեջ<sup>21</sup>:

Ղարաբաղի ողբերգության օրերին, երբ ցարիզմի քաղաքականությունը ահավոր բախում առաջ բերեց եղբայրական երկու ժողովուրդների միջև, ադրբեջանական և հայ թատրոնների դործիչները չենթարկվեցին թշնամական այդ դրգմանը, այլ հանդես եկան եղբայրության և միասնության կոչով: Հենց այդ տարիներին էր, որ ադրբեջանական թատրոնի մի խումբ երիտասարդներ, հայ արտիստ խաչատուր Պետրոսյանի հոբելյանին՝ դիմելով նրան, հայտարարեցին. «Սրտանց ողջունելով Ձեզ, իբրև կովկասյան բեմի ներկայացուցչի, և շնորհավորելով Ձեր բենեֆիսի օրվա առթիվ, մուսուլման (այն է՝ ադրբեջանցի—Ս. Ռ.) երիտասարդությունը կոչ է անում Ձեզ անձուրի աշխատել իր հետ միասին հանուն մեր բեմի բարօրության: Թող մեր առաջին քայլը ժողովուրդներին միավորող ամուր օղակ դառնա»<sup>22</sup>:

Ադրբեջանական ներկայացումներին հայ արտիստների մասնակցությունը ամենևին էլ չի սպառվում վերը բերված փաստերով: Այսպես, նշանավոր դերասան Գրիգոր Ավետյանը երկար ժամանակ խաղացել է ադրբեջանական տարբեր թատերախմբերում: 1910—1911 թթ. թատերաշրջանում Գրիգոր Ավետյանը որպես ռեժիսոր հրավիրվում է Թիֆլիսի ադրբեջանական թատրոն: Այստեղ նա բեմադրում է Շամսադինի «Դարբին Գյավե» հայտնի պիեսը: Ներկայացումը մեծ հաջողություն է ունենում և կրկնվում է մի քանի անգամ: Նույն պիեսը Գ. Ավետյանը թարգմանում է հայերեն և բե-

21 Տե՛ս «Մշակ», 1910, № 260:

22 Արտիստ խ. Պետրոսյանը երկար տարիներ աշխատել է «Գրականության և արվեստի ընկերության» թատրոնում, որի ղեկավարն էր Կ. Ստանիսլավսկին, ապա Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում: Նա Ստանիսլավսկու խաղընկերն էր (Յագո) «Օթելլոյի» հայտնի բեմադրության մեջ:



մադրում Զուբալովի անվան ժողովրդական տան հայկական բաժանմունքի թատերախմբի ուժերով:

Հայ պարբերական մամուլում մի շատ հետաքրքիր տեղեկություն կա այն մասին, որ տեղ անցյալ դարում Սունդուկյանի «Պեպոն» բեմադրվել է Թավրիզում՝ ադրբեջաներեն: Բեմադրությունն իրականացրել են հայ սիրողները, ներկայացումը տեղի է ունեցել 1899-ի մարտի 18-ին: Պիեսը ադրբեջաներեն թարգմանել է Աստվածատուր Մանվելյանը, որը հայտնի է իբրև Մուլիերի կատակերգությունների թարգմանիչ<sup>23</sup>:

Ադրբեջանցի թատերական գործիչների միջավայրում ավելի ու ավելի է աճում հետաքրքրությունը Սունդուկյանի Վոլոխգործոցի նկատմամբ: 1912-ին հրապարակ է գալիս «Պեպոյի» ադրբեջաներեն բարձրարվեստ թարգմանությունը, որի հեղինակն է Ա. Հախվերդիեր:

Արտիստների համատեղ ելույթներն առանձնապես հաճախակի են եղել հայկական և ադրբեջանական վոդեվիլների բեմադրություններում, երաժշտական երեկոներում: «Կրոկլոթ» վոդեվիլը համարվել է «եռահարկ» և ինտերնացիոնալ գործ, քանի որ նրա հերոսները խոսում են ադրբեջաներեն, հայերեն և ռուսերեն, իսկ ներկայացումներում սովորաբար համատեղ հանդես են եկել երկու թատրոնների արտիստները:

Ուզեիր Հաջիբեկովի օպերետներում, որոնք միշտ էլ մեծ հաջողություն են ունեցել հայ հասարակության մեջ, ադրբեջաներեն խաղացել են նաև հայ արտիստներ: Այսպես, 1916-ին, Ու. Հաջիբեկովի բենեֆիսին, Թադևի թատրոնում ներկայացվել է «Արշին մալ-ալան» օպերետը հայ հռչակավոր դերասանուհի Արուս Ոսկանյանի մասնակցությամբ<sup>24</sup>:

Հաջիբեկովի մի այլ օպերետը՝ «Օ օլմասըն, բու օլսուն» («Սա չիհնի, նա լիհնի») խաղացվել է նույն թվականին ադրբեջաներեն և հայերեն: Ընդ որում, առաջին արարը կատար-

23 Տե՛ս «Տարազ», 1900, № 12, էջ 179—180:

24 «Բաք», 1916, № 116.

վել է հայերեն, երկրորդը՝ ադրբեջաներեն, իսկ երրորդը՝ թեմեկ, թե մյուս լեզուներով:

Անհնար է նույնիսկ թվարկել ադրբեջանական օպերետներին, մասնավորապես «Արշին մալ-ալանի», բոլոր հայկական բեմադրությունները, այնքան շատ և հաճախակի են դրանց անդրադարձել հայ թատրոնում: Հաջիբեկովի օպերետներում խաղացել են հայ բեմի այնպիսի դերասան-դերասանուհիներ, ինչպիսիք են Արամ Վրույրը, Արուս Ոսկանյանը, Փառանձեմը, Գ. Փիրումյանը, Աստղիկ Երեմյանը, Արմեն Արմենյանը և ուրիշներ:

Դարասկզբից Բաքվում և Թիֆլիսում կազմակերպվում էին համատեղ «արևելյան» համերգներ, ուր հանդես էին գալիս հայ և ադրբեջանցի կատարողներ: Այդ երեկոները մեծ ժողովրդականություն էին վայելում հայերի և ադրբեջանցիների շրջանում:

Նման համերգներ էին լինում նաև Թիֆլիսում: Այսպես, 1916-ին, այստեղ եկած Ալ. Սպենդիարյանի պատվին կազմակերպված հատուկ երեկոյին, Հովհաննես Թումանյանը հրավիրել է վրացի, հայ և ադրբեջանցի աշուղների ու սազանդարների, որոնք կովկասյան ժողովուրդների տաղերի ու վիպերգեր են կատարել: Ինքը՝ բանաստեղծն այդ երեկոյին ողբելունը խոսք է ասել Սայաթ-Նովայի երգերի, ժողովրդական երաժշտության մասին<sup>25</sup>:

Սկսած 1906 թվականից Բաքվում հսկայական գործունեություն է ծավալել հայ կոմպոզիտոր Անտոն Մայիլյանը: Նա հրատարակել է «Թատրոն և երաժշտություն» հանդեսը, որի էջերում Արեելիքի երաժշտության զարգացման հարցերն էին արծարծվում:

Մինչհեղափոխական շրջանում թատրոնների բարեկամության ձևերից մեկն է եղել եղբայրական բեմերի արտիստների անձնական կապը:

Հայտնի է, օրինակ, որ Հովհաննես Աբելյանը միշտ էլ

---

<sup>25</sup> Տե՛ս Նվարդ Թումանյան, Հուշեր և գրույցներ, Երևան, 1969, էջ 159—160:

սերտորեն հաղորդակցվում էր ադրբեջանական մշակույթին, մտերմական-բարեկամական հարաբերությունների մեջ էր ադրբեջանցի շատ ու շատ արտիստների և դրամատուրգների հետ:

Հայ բեմի մի ուրիշ նշանավոր արտիստ՝ Գրիգոր Ավետ-ջանը նույնպես լայն կապեր էր պահպանում ադրբեջանական թատրոնի գործիչների հետ, Աբելյանի և հայ ուրիշ շատ արտիստների նման հաճախ էր հանդես գալիս ադրբեջանական բեմում՝ խաղալով ադրբեջաներեն: Ավետյանի երիտասարդ բարեկամներից էր Հուսեյն Արաբլինսկին, որը, այցելելով հայ արտիստին նրա տանը, գրական այս յուրօրինակ սալո-նում հանդիպում էր հայ բեմի գործիչներից շատերին, հե-տաքրքիր զրույցներ ունենում թատերական արվեստի շուրջ: Արաբլինսկին հենց այստեղ՝ Ավետյանի մոտ ծանոթացավ Արամ Վրուչրի հետ, որը հետագայում նրա մասին բազմիցս հոգվածներ տալագրեց իր հրատարակած «Հուշարար» թա-տերական հանդեսում:

Իր հերթին, Բաքվում Վրուչրի հոբելյանական տոնակա-տարությամբ ամենագործուն մասնակցություն բերեց Հուսեյն Արաբլինսկին:

Վրուչրի բեմական գործունեության 25-ամյա հոբելյանի տոնական մթնոլորտը շատ էր յուրահատուկ և ինչ-որ չափով քնորոշ անդրկովկասյան ժողովուրդների թատրոններին բնո-հանրապես: Այդ երեկոյին հայ, ռուս, ադրբեջանցի և վրացի արտիստները մեծարման խոսքեր հղեցին հարազատ թա-տրոնին, իրենց արվեստին, եղբայրության գաղափարին: «Բա-կինսկոն էխո» լրագիրը (1908) հոբելյանի առիթով գրեց. «...Ծափերի որոտի ներքո հոբելյարին բեմ բերեց տիկին Սիրանուշը... Ապա, երբ լռեցին ծափերն ու ողջույնի բացա-կան շուրթերը, դերասանուհին ասաց. «...Հասարակու-թյանն ստիպել ծիծաղելու այն ժամանակ, երբ դու կուլիսնե-րում դառն արցունքներդ ես սրբում, ստիպել նրան թեկուզ մի ակնթարթ մոռանալ իր վիշտը, երբ ինքդ համակված ես վշտով, համոզվել նրան համառ ջանքերով պաշարելու կյան-



քի բուրբ ձախողանքների դեմ, երբ շատերն են անզոր ու հուսաբեկ լքել պայքարի այդ դաշտը, համաձայնիր, սիրելի՛ք՝ ընկեր, որ դրանից թանկ ոչինչ չկա աշխարհում: Ուստի և ընդունիր ողջունես, թանկագին Վրույր, և շարունակիր քայլել քո տառասնկոտ ուղիով և վստահ եղիր, որ ապագան քեզ է պատկանում...»:

Երեկոյին ելույթ ունեցավ Հուսեյն Արաբլինսկին: Նա այսպես դիմեց իր հայ բարեկամին. «Թանկագին եղբայր Արամ: Դու շատ երջանիկ մարդ ես: 25 տարի շարունակ դեմքդ «կեղտոտելով» մրով և ալյուրով, դու ծառայել ես քո ազգի բեմին: Կա՞րողոք դրանից մեծ երջանկություն: Ես՝ երիտասարդ ադրբեջանական թատրոնի երիտասարդ սպասավորս, սրտանց ողջունում եմ հայկական հին թատրոնի հին սպասավորին: Բեմն արտիստներին եղբայր է դարձնում: Հուսով եմ, որ բեմը ժողովուրդների եղբայրությունն ամրապնդող հզոր միջոց կլինի»:

Խորապես զգացված ու կշռադատված էր այն մեծ գաղափարը, որի սիրուն ելույթ ունեցավ ադրբեջանցի արտիստը: Արաբլինսկին ասում էր այն, ինչ ապրել էր ու խորհել: Ինքը՝ կյանքն էր նրան բերել այն մտքին, որ տարբեր ազգությունների արտիստներին եղբայրացնում է բեմը: Եվ մի՞թե նույնը չի ասում Վահրամ Փափազյանը, Արաբլինսկուն «արվեստակից եղբայր» անվանելով, արդյոք նույնը չի՞ հաստատում Միրզա Ադա Ալիևը՝ հիշելով. «Հայ արտիստ Գրիշա Ավետյանը ինձ կառղաշ էր ասում, ես էլ նրան՝ ախպեր, և այդ բառերն արտահայտում էին մեր ջերմ, անկեղծ, անկաշառ զգացմունքները»:

Մինչհեղափոխական շրջանում անդրկովկասյան ժողովուրդների արվեստի գործիչների բարեկամական կապերի պատմությունը, որ թեթևակի ուրվագծեցինք միայն, մեր ժողովուրդների անգնահատելի ժառանգությունն է, ժողովուրդներ, որոնք սովետական տարիներին ոտք դրեցին լեռնյայն ազգային քաղաքականության սկզբունքների վրա հիմնված փոխհարաբերությունների բարձրագույն ոլորտը: Եվ մշա-



կուլթի այն ծաղկումը, մեր ժողովուրդների արվեստների ստեղծագործական փոխառնչության այն ցայտուն դրսևորումները, որ եղան սովետական շրջանում, իրենց խոր արմատներն ունեն։ Պատկերացնելու համար, թե ստեղծագործական ինչ հետաքրքիր երևույթներ էին տեղի ունենում, երբ թատերական գործիչները դիմում էին եղբայրական ժողովրդի երկերին, բավական է հիշել «Արշին մալ-ալան» երաժշտական կոմեդիայի հայկական բեմադրություններից մեկի պատմությունը։

Ուզեիր Հաջիբեկովի երաժշտական կոմեդիաների լայն ժողովրդականությունն ունեւ իր ստվերոտ կողմերը։ Պրանք երբեմն բեմադրվում էին սիրողական այնպիսի ուժերով, որոնք բնավ ի վիճակի չէին բացահայտելու երկի երաժշտական ու բեմական հմայքը։ Կատակերգությունների վերադարձները ծաղրանկարային մեկնաբանություն էին ստանում. սիրող դերակատարների համար գլխավորը միամիտ հանդիսատեսից ծիծաղ կորզելն էր։ Եվ ահա Հաջիբեկովի երաժշտական կոմեդիաների ժողովրդականությունն ու մատչելիությունը սկսեցին հետզհետե հավասարվել երաժշտության և կենցաղային կոմեդիայի ինչ-որ մակերեսային վերարտադրության։ Քիչ ջանքեր չպահանջվեցին ազդրբեջանական թատրոնի պրոֆեսիոնալ արտիստներից՝ Հաջիբեկովի մեծատաղանդ գործերը «պարզերես դարձնելու» համար։ Այս առումով շատ բան արեցին նաև նրանց հայ և վրացի արվեստակիցները։ Ինչպես արդեն ասվեց, վրաց թատրոնը ազդրբեջանական երաժշտական կոմեդիաները հարստացրեց ճշմարիտ հանդիսանքային թատերայնությամբ։ Հաջիբեկովի կատակերգությունների բեմական պատմությունն մեջ ստեղծագործական հետաքրքիր և նշանակալի ներդրում ունեցան նաև մինչհեղափոխական հայ թատրոնի գործիչները։

Նախ՝ հայ պրոֆեսիոնալ թատերախմբերը շատ հաճախ էին դիմում «Արշին մալ-ալանին»։ Թե որքան տարածված էր այդ կատակերգությունը, թե ինչպիսի հաջողություն ունեւր ամբողջ Կովկասում, կարելի է պատկերացնել թեկուզ դերասանուհի Աստղիկ Երամյանի հուշերից։

Արտիստուհին գրում է, որ «պրեմիերայի օրը թատրոնի փողոցը լցված էր բազմությամբ, իսկ ներկայացման ժամանակ ստիպված էին թատրոնի դռները բաց թողնել, որովհետև, միևնույն է, կկոտրեին: Մարդիկ կախվել էին սյուներից և թվում էր, թե ուր որ է, կթափվեին: Հաջողությունն աննկարագրելի էր»<sup>26</sup>:

Նույնը «Արշին մալ-ալան» երաժշտական կոմեդիան Թիֆլիսում բեմադրել էր Գևորգ Փիրումյանի ղեկավարությամբ: Այնուհետև «Արշին մալ-ալան» և «Մաշադի Իբաթ» ներկայացումներով հյուրախաղերի մեկնեց Երևան: Աստղիկ Երեմյանը պատմում է, որ խմբի հաջողությունը աներևակայելի էր: Ներկայացումներին հաճախում էին ինչպես ազդեցալիցները, այնպես էլ հայերը՝ բնականաբան: «Ազդեցալիցի կանայք գալիս էին կուլիսների ետևը և մենք նրանց տեղավորում էինք այնպիսի հարմար դիրքում, որտեղից նրանք կարողանային դիտել ներկայացումը: Մենք այնպես բարեկամացանք ու մոտիկացանք այդ խանումներին, — շարունակում է արտիստուհին, — որ նրանք գալիս էին մեր հանգրձանը, տալիս էին իրենց զարդարանքները, որպեսզի մենք խաղալինք ոչ թե կեղծ, այլ իսկական ոսկեղեններով: Նրանք մեզ էին տալիս նաև իրենց ծածկոցները»<sup>27</sup>:

Ուշագրավ են հայ բեմի վեհերան Արմեն Արմենյանի հիշողությունները «Արշին մալ-ալանի» հայերեն բեմադրության մասին: Ահա թե ինչ է գրում նա. «Ինչպես հայտնի է, «Արշին մալ-ալանը» իր ժամանակին շատ աղմուկ էր հանել: Այդ երաժշտական կոմեդիան լրջորեն մրցակցում էր հայկական դրամայի հետ: Հիշում եմ, Բաքվում հայկական դրամայի ներկայացումներին շատ քիչ հանդիսականներ էին հաճախում, որովհետև արտիստ Հովսեփ Ոսկանյանը Նիկիտինների թատրոնում բեմադրում էր «Արշին մալ-ալանը»: Ես դեռ չէի տեսել այդ օպերետան:

26 Ե. Զարենցի անվան դրականության և արվեստի թանգարան, «Ա. Երամյանի հուշերը», էջ 22:

27 Նույն տեղում, էջ 26—27:

Մի անգամ Թիֆլիսում ես գնացի «Արշին մալ-ալանի» Կնեթկայացմանը Գևորգ Փիրումյանի ղեկավարած թատրոնում: Վերջին գործողությունից հետո ես մտա արտիստների մոտ և շնորհավորեցի նրանց, ասելով, որ իզուր են թերագնահատում այդ օպերետան: Միայն հարկավոր է բեմադրել այն շատ խնամքով, արվեստով: Անհրաժեշտ է խուսափել շարժից, գեհակացումից: Այստեղ ոչ մի դեր, նույնիսկ ծառա Վալին, չի վերածվում շարժի: Դա սիրո անհատնում մեղեդի է, սրամիտ կատակներով լի, հագեցված որոշակի գաղափարայնությամբ և կենցաղային ու պաշտամունքային մնացուկների քննադատությամբ: Եվ քանի որ այստեղ կան երաժշտություն և երգեր, որոնցից մի քանիսն անգամ արևելյան շատ լավ կոլորիտով, ապա հարկավոր է կատարել դրանք հատուկ խնամքով, լավ երաժիշտների ու երգիչների մասնակցությամբ»<sup>28</sup>:

Այնուհետև Ա. Արմենյանը պատմում է, որ արտիստները շատ ուրախացան իր կարծիքը լսելով: Արմենյանն այդ ժամանակ պատրաստվում էր մեծ տուրների ղեպի Կովկաս և Ռուսաստան: Նա վճռում է իր խաղացանկի մեջ մտցնել Հաջիբեկովի օպերետը, նախօրոք ընտրելով լավագույն երաժիշտների և գերակատարներին: Հրավիրվեց Ալբերտ անուոնով արևելյան պարերի հատուկ կատարող, որը ոչ միայն բեմադրեց պարերը, այլև ինքն էլ մասնակցեց կնեթկայացմանը: Զանազիր նախապատրաստությունից հետո, երբ օպերետը կարելի էր ներկայացնել բեմում, Արմենյանը որոշեց դիմել հեղինակին՝ Ուզեիր Հաջիբեկովին: Արտիստը պատմում է. «Եվ այսպես, ես գնացի օպերետայի տեսչոյի և երամում է. «Եվ այսպես, ես գնացի օպերետայի տեսչոյի և երաժիշտության հեղինակ Ուզեիր Հաջիբեկովի մոտ՝ խորհրդակցել և համաձայնեցնել նրա հետ բեմադրության պլանը: Նա շատ դարմացավ և ապա ուրախացավ, որ ես որոշել եմ այդ գործը վերցնել իմ ձեռքը: Կոմպոզիտորն արտահայտեց

<sup>28</sup> Արմեն Արմենյան, 60 տարի հայ բեմի վրա, Հայպետհրատ, 1954, էջ 194:



իր անբավականությունը այն խեղաթյուրումների առթիվ, որոնք տեղ էին գտել Թիֆլիսի ու Բաքվի խմբերի կողմից Իր ստեղծագործությունների բեմադրությունների մեջ»<sup>29</sup>:

Արմենյանի բեմադրած «Արշին մալ-ալան» ներկայացումը ցուցադրվեց Աստրախանում, Յարիցինում, Ռոստովում, Եկատերինոդարում և բոլոր այն քաղաքներում, ուր հղավ Արմենյանի խումբը, ամենուրեք ունենալով հաջողություն:

Միանգամայն ակներև է, որ հայ թատրոնի փորձառու ռեժիսոր, նշանավոր արտիստ Արմեն Արմենյանը մեծապես նպաստել է ադրբեջանական երաժշտական կոմեդիաները անճաշակության և դավենշտախաղի փոշեծածկույթից «մաքրելուն»: Հայկական թատերախմբի «Արշին մալ-ալանը», այդ լիակատար անսամբլային ներկայացումը, կարող էր երաժրշտական կոմեդիայի բեմական լուծման օրինակ համարվել, որ, ինչ խոսք, հաշվի առան այդ օպերետի ադրբեջանցի բեմադրիչները: Այժմ դժվար է ավելի որոշակիորեն ցույց տալ, թե Արմենյանի բեմադրությունը ինչ ներգործություն է ունեցել ադրբեջանցի և հայ ռեժիսորների հետագա աշխատանքների վրա՝ այդ ժանրի երկերի բեմական մարմնավորման մեջ, քանի որ մինչհեղափոխական մամուլում համապատասխան նյութեր չկան: Սակայն չպետք է կասկածել, որ Արմեն Արմենյանի բարձր պրոֆեսիոնալ ռեժիսուրան ունեցել է իր ստեղծագործական ազդեցությունը:

Եղբայրական ժողովուրդների թատերական մշակույթի փոխհարստացման պրոցեսը արվեստաբանական կոնկրետ վերլուծության դժվար ենթարկվող բարդ երևույթ է, մանավանդ երբ հետազոտողը բավականաչափ փաստական նյութ չունի ձեռքի տակ կամ ինքը այդ երևույթների ականատեսը չէ:

Ահա թե ինչու անդրկովկասյան ժողովուրդների արվեստների փոխառնչության մինչհեղափոխական պատմությունը, բանասիրական տեսություն կառուցելու առատ նյութ



տալով, քիչ է ենթարկվում արվեստաբանական խոր վերլուծության: Մենք սոսկ առաջին փորձն արեցինք՝ այնտեղ, ուր հնարավոր է, բացահայտելու անդրկովկասյան ժողովուրդների թատերական արվեստի փոխառնչությունների փաստերով շատ հարուստ պատմության ստեղծագործական կողմը:

Սոցիալիստական հեղափոխությունը, արմատապես վերափոխելով անդրկովկասյան ժողովուրդների կյանքը, նաև նրանց մշակույթի նոր հիմքը դրեց: Հեղափոխության շնորհիվ իրականությանն ընդհուպ մոտեցած արվեստում սովետական բաղմազդ գեղարվեստական մշակույթի հիմնական սկզբունքների ձևավորման բարդ պրոցես էր կատարվում: Իր զարգացման նոր փուլում անդրկովկասյան ժողովուրդների արվեստը, մնալով խորապես ազգային, ձեռք բերեց նոր հատկանիշներ, որոնք, Մարիետա Շահինյանի խոսքերով ասած, հատկանիշներն էին «ապագա այն վիթխարի ունիվերսալության, այն փոխներթափանցման, որով մարդկությունը կոմունիզմ պիտի կերտի աշխարհում»<sup>30</sup>:

Սովետական տարիներին Անդրկովկասի եղբայրական ժողովուրդների արվեստի բարեկամության հոյակապ ավանդույթները աննախադեպ թափ առան, ընդլայնվեցին ու զարգացան իրավահավասար և ինքնուրույն սոցիալիստական հանրապետությունների սերտ փոխհարաբերության պայմաններում: Գաղափարական և գեղագիտական այս տեղաշարժերը կարող էին առաջ գալ միայն ժողովուրդների սոցիալիստական կեցության պայմաններում:

Եթե առաջներում մեր ժողովուրդների արվեստի գործիչների բարեկամությունը արտահայտվում էր առավելապես

<sup>30</sup> Мариэтта Шагинян, Об армянской литературе и искусстве, Ереван, 1961, стр. 179.

գաղափարական միասնության մեջ, եթե այդ բարեկամությունը ստեղծվում էր առանձին գործիչների միջև, ապա սովետական շրջանում գաղարկեց սոսկ այդպիսին լինելուց և դարձավ արվեստի գաղափարական ու զեղարվեստական զարգացման առաջատար սկզբունքներից մեկը։ Ուստի եղակի փաստերն արդեն կորցրին իրենց համապարփակ նշանակությունը, որ ունեին մինչհեղափոխական տարիներին։ Անձնական բարեկամությունը, արվեստի գործիչների հանդիպումները, թատրոնների հյուրախաղերը, միացյալ կոնֆերանսներն ու ստեղծագործական բանավեճերը դարձան հարևան ժողովուրդների արվեստի գոյության և զարգացման պայմանը։ Այդ բարեկամության դրսևորման ձևերի ու փաստերի սոսկական թվարկումն իսկ կարող է ծավալուն մի աշխատություն կազմել, ինչպիսին, ի դեպ, արժե որ ստեղծեն մեր երեք հանրապետությունների արվեստաբանները։ Անդրկովկասյան ժողովուրդների արվեստի բարեկամության հարուստ պատմությունը հնարավորություն է ընձեռում խոսելու զեղարվեստական մշակույթների փոխկապակցության և փոխներթափանցման մի շարք պրոբլեմային հարցերի մասին, որ ծագել են սոցիալիզմի դարաշրջանում։ Ընդ որում, իհարկե, չեն կարող անտեսվել նաև արվեստի բարեկամության պատմության նշանակալի իրադարձությունները, որոնց մեջ առավել վառ է դրսևորվել ժողովուրդների փոխհարաբերություններից, հոբելյաններից, օլիմպիադաներից, ստուգատեսներից բացի, նման իրադարձություններից է նաև այնպիսի մի ինքնատիպ երևույթ, ինչպիսին է, օրինակ, Գ. Սունդուկյանի ծննդյան 100-ամյակի հոբելյանական երեկոյին թրի-լիսիում ցուցադրված «Պեպո» ներկայացումը։ Ռուսթավելու անվան թատրոնում 1926-ի հունվարի 13-ին հայ մեծ դրամատուրգի անմահ կատակերգությունը խաղացվեց երեք լեզվով. առաջին արարը՝ հայերեն (Գիբոյի դերում՝ հայ բեմի վետերան Գ. Տեր-Դավթյան), երկրորդը՝ վրացերեն (Զիմզի-մովի դերում՝ Վասո Աբաշիձե) և երրորդը՝ ադրբեջաներեն

(Գիքոյի դերում՝ Միրզա Ալի Աբասով): Երեկոն ավարտվեց թատերական ապոթեոզով, որին մասնակցեցին Սունդուկյանի պիեսների գործող անձինք՝ Գիգո Շարբաբջյանի ինքնատիպ դեկորացիոն միջավայրում: Երեկոյի և ներկայացման ռեժիսորներն էին Կոտե Մարջանիշվիլին, Սանդրո Ախմետելին, Իսահակ Ալիխանյանը, Իսֆահանյին և Գիևսկին: Դա իրոք Անդրկովկասի արվեստի գործիչների ինտերնացիոնալ միավորում էր:

Մի ուրիշ ինտերնացիոնալ ներկայացում էր «Օթենլուն» Բաքվի ռուսական թատրոնում: Առաջին գործողությունը կատարվեց ռուսերեն, նաում Սոկոլովի մասնակցությամբ (Օթենլո), երկրորդը՝ ադրբեջաներեն (Օթենլո—Ուլվի Ռաջաբ), մնացած գործողությունները՝ հայերեն, Վահրամ Փափաղյանի մասնակցությամբ: Հայ մեծ ողբերգուի վկայությամբ, երեք օթենլոների ներկայացմանը հանդիսատես էր «ամբողջ Բաքուն», և ցնցող էր տպավորությունը:

Սովետական իշխանության հաղթանակի առաջին իսկ օրերից բոլոր երեք հանրապետություններում կազմակերպվում էին «պրոլետարական ինտերնացիոնալ երեկոներ», ուր ցուցադրվում էին թատերականացված փոքրիկ տեսարաններ՝ օրվա հրատապ հարցերին նվիրված, ընթերցվում էին պրոլետարական բանաստեղծների գործերից, կատարվում հեղափոխական երգեր, ժողովրդական պարեր:

Սովետական շրջանում արվեստի հին ձևերի կողքին, Անդրկովկասում սկսեց զարգանալ աղգային կինեմատոգրաֆիան: Տասներորդ մուսան շատ արագ վիթխարի մասսայականություն ձեռք բերեց և դարձավ ստեղծագործության այնպիսի նոր ձև, որի համար բնորոշ երևույթ էր ռեժիսորների, ղեկավարների և նկարիչների ինտերնացիոնալ համախմբումը:

Այս ամենն ընդլայնեց արվեստի գործիչների բարեկամության զրահորման ոլորտը, հող պատրաստեց Անդրկովկասի ժողովուրդների գեղարվեստական մշակույթի փոխներթափանցման խոր պրոցեսների համար:



Սովետական տարիներին արվեստի ասպարեզում հայ-վրացական կապերը նոր բովանդակություն ստացան: Արվեստի գրեթե բոլոր ճյուղերում հայերի և վրացիների համագործակցությունը դարձավ իսկապես ստեղծագործական:

Սովետական վրաստանում կինոարտադրության մեջ գործուն դեր խաղաց անցյալում հայտնի կինոդերասան Համո Բեկնազարյանը: Նա լուսժողովրդատի կինոյի սեկցիայի անդրաբնիկ ղեկավարն էր, կինոստուդիայի գլխավորը, և նա էլ կազմակերպեց մի շարք ֆիլմերի նկարահանումը: Նվ հենց վրաստանում Համո Բեկնազարյանը հաղորդակից դարձավ կինոռեժիսուրային: Այստեղ նա բեմադրեց «Հայրասպան», «Կոբալձաժ գանձեր» և «Նաթելա» կինոնկարները: Ընդունված կարծիք կա, թե Բեկնազարյանի այս առաջին ֆիլմերը թեև աչքի էին ընկնում պրոֆեսիոնալ մակարդակով, բայց և այնպես արևելքը ներկայացնում էին մինչհեղափոխական ավանդական էկզոտիկ ֆիլմերի եղանակով, և որ իր հայկական առաջին՝ «Նամուս» կինոնկարում միայն ռեժիսորը կանգնեց Արևելքը ճշմարտացիորեն պատկերելու դիրքերի վրա: Մինչդեռ իր անդրանիկ՝ «Հայրասպան» ֆիլմում արդեն, որի հիմքում ընկած էր Ա. Ղազբեգիի համանուն վեպը, ռեժիսորը վրացի արտիստների սերտ համագործակցությամբ փորձ արեց խորտակելու արևմուտքի կինեմատոգրաֆիայում հաստատված պատկերացումը Արևելքի վերաբերյալ: Այդ մասին Բեկնազարյանը խոսում է իր նոթերում. «...Այս ֆիլմն արդեն, ըստ իս, էկրանի վրա Արևելքի ավանդական, «օրինետալիստական» ցուցադրման դեմ թեկուզև ոչ միանգամայն գիտակցաբար ընդվզելու հատիկ ուներ իր մեջ»<sup>31</sup>: Պետք է ենթադրել, «Նամուսի» խստաշունչ ոևալիզմը, որ հայկական համր կինոյի ոճական յուրատեսակ կամերտոնը դարձավ, պատահական ծագում չունեի, այլ նախապատրաստված էր

31 А. Бекназаров, Записки актера и кинорежиссера, М., 1965, стр. 111.

հայ ռեժիսորի վրացական առաջին ֆիլմերով: Արվեստում մոտիվների և միտումների փոխներթափանցման այս դժվար որսալի պրոցեսը, անշուշտ, հատուկ մանրակրկիտ հետազոտություն է պահանջում, սակայն ակնառու է այն փաստը, որ Բեկնազարյանը ստեղծագործական լիցքավորում է ստացել վրացական կինոյում, ինչպես նաև այն, որ նա առաջինը կինեմատոգրաֆ բերեց վրացի տաղանդավոր դերասաններ Նաթա Վաչնաձեին, Ա. Վասաձեին, Ա. Խորավային և ուրիշներին:

Հետագայում ռեժիսորի տաղանդը փթթեց հայրենի հայկական կինեմատոգրաֆում, և իրավամբ՝ վերջինիս հիմնադիրն է համարվում Բեկնազարյանը, որ իր ստեղծագործությունն բարձունքին հասավ «Պեպո» կինոնկարում:

«Պեպոն» վիթխարի հաջողություն գտավ ամենուր և հատկապես Ռբիլիսիում: Բայց բանը միայն այդ չէ: «Պեպոն», որ անընդմեջ բեմադրվել է վրաց մինչհեղափոխական թատրոնում, ուներ մեկնաբանության իր հաստատուն ավանդույթները: 1951-ին Ռուսթավելու անվան թատրոնում ռեժիսոր Դ. Ալեքսիձեն կատակերգությունը բեմադրեց նոր մեկնաբանությամբ, որ հենվում էր կինոնկարի նվաճումների վրա և զարգացնում դրանք: Հայտնի է, որ ֆիլմում լայնորեն ներկայացված է սոցիալական ֆոնը, այստեղ ոչ միայն Պեպոյի գիտակցության արթնացման պատմությունն է արվում, այլև բացահայտվում է այն միջավայրի զարթոնքը, որի ներկայացուցիչն է Պեպոն: Հենց այս միտումն էլ նախընտրեց վրաց սովետական թատրոնը, ստեղծելով սոցիալական մեծ հնչողության ներկայացում: Սունդուկյանի պիեսի բեմական պատմության մեջ առաջին անգամ ստեղծվեց այսքան լայն ֆոն, որի վրա ծավալվում էին դեպքերը: Ներկայացման մեջ հանդես եկան գործող անձինք, որ չկան պիեսում: Նրանք լրացնում էին Պեպոյի և Զիմզիմովի շրջապատը, մասնակցում նրանց բախմանը, սրում կոնֆլիկտը: Դա պահանջում էր ներկայացման բոլորովին այլ դեկորացիոն լուծում: Նկարիչ Պ. Լափիշվիլին, ռեժիսորական հղացմանը համապա-

Սովետական տարիներին արվեստի ասպարեզում հայ-վրացական կապերը նոր բովանդակություն ստացան: Արվեստի գրեթե բոլոր ճյուղերում հայերի և վրացիների համագործակցությունը դարձավ իսկապես ստեղծագործական:

Սովետական Վրաստանում կինոարտագրություն մեջ գործուն դեր խաղաց անցյալում հայտնի կինոդերասան Համո Բեկնազարյանը: Նա լուսժողովմաստի կինոյի սեկցիայի անդրանիկ ղեկավարն էր, կինոստուդիայի գիրեկտորը, և նա էլ կազմակերպեց մի շարք ֆիլմերի նկարահանումը: Նվ հենց Վրաստանում Համո Բեկնազարյանը հաղորդակից դարձավ կինոռեժիսորային: Այստեղ նա բեմադրեց «Հայրասպան», «Կոբալաժ գանձեր» և «Նաթելա» կինոնկարները: Ընդունված կարծիք կա, թե Բեկնազարյանի այս առաջին ֆիլմերը թեև աչքի էին ընկնում պրոֆեսիոնալ մակարդակով, բայց և այնպես արևելքը ներկայացնում էին մինչհեղափոխական ավանդական էկզոտիկ ֆիլմերի եղանակով, և որ իր հայկական առաջին՝ «Նամուս» կինոնկարում միայն ռեժիսորը կանգնեց Արևելքը ճշմարտացիորեն պատկերելու դիրքերի վրա: Մինչդեռ իր անդրանիկ՝ «Հայրասպան» ֆիլմում արդեն, որի հիմքում ընկած էր Ա. Ղազբեգիի համանուն վեպը, ռեժիսորը վրացի արտիստների սերտ համագործակցությամբ փորձ արեց խորտակելու արևմուտքի կինեմատոգրաֆիայում հաստատված պատկերացումը Արևելքի վերաբերյալ: Այդ մասին Բեկնազարյանը խոսում է իր նոթերում. «...Այս ֆիլմն արդեն, ըստ իս, էկրանի վրա Արևելքի ավանդական, «օրինատալիստական» ցուցադրման դեմ թեկուզև ոչ միանգամայն գիտակցաբար ընդվզելու հատիկ ուներ իր մեջ»<sup>31</sup>: Պետք է ենթադրել, «Նամուսի» խստաշունչ ռեալիզմը, որ հայկական համր կինոյի ոճական յուրատեսակ կամերտոնը դարձավ, պատահական ծագում չուներ, այլ նախապատրաստված էր

31 А. Бекназаров, Записки актера и кинорежиссера, М., 1965, стр. 111.



հայ ռեժիսորի վրացական առաջին ֆիլմերով: Արվեստում մոտիվների և միտումների փոխներթափանցման այս դժվար որսալիս պրոցեսը, անշուշտ, հատուկ մանրակրկիտ հետազոտություն է պահանջում, սակայն ակնառու է այն փաստը, որ Բեկնազարյանը ստեղծագործական լիցքավորում է ստացել վրացական կինոյում, ինչպես նաև այն, որ նա առաջինը կինեմատոգրաֆ բերեց վրացի տաղանդավոր ղեկավարներ Նաթա Կաշնաձեին, Ա. Վասաձեին, Ա. Խորավային և ուրիշներ:

Հետագայում ռեժիսորի տաղանդը փթթեց հայրենի հայկական կինեմատոգրաֆում, և իրավամբ՝ վերջինիս հիմնադիրն է համարվում Բեկնազարյանը, որ իր ստեղծագործությունն բարձունքին հասավ «Պեպո» կինոնկարում:

«Պեպոն» վիթխարի հաջողություն գտավ ամենուր և հատկապես Ռբիլիսիում: Բայց բանը միայն այդ չէ: «Պեպոն», որ անընդմեջ բեմադրվել է վրաց մինչհեղափոխական թատրոնում, ուներ մեկնաբանության իր հաստատուն ավանդույթները: 1951-ին Ռուսթավելու անվան թատրոնում ռեժիսոր Դ. Ալեքսիձեն կատակերգությունը բեմադրեց նոր մեկնաբանությամբ, որ հենվում էր կինոնկարի նվաճումների վրա և զարգացնում դրանք: Հայտնի է, որ ֆիլմում լայնորեն ներկայացված է սոցիալական ֆոնը, այստեղ ոչ միայն Պենկի գիտակցության արթնացման պատմությունն է արվում, այլև բացահայտվում է այն միջավայրի զարթոնքը, որի ներառյալ է Պեպոն: Հենց այս միտումն էլ նախընտրեց վրաց սովետական թատրոնը, ստեղծելով սոցիալական մեծ հնչողության ներկայացում: Սունդուկյանի պիեսի բեմական հնչողության մեջ առաջին անգամ ստեղծվեց այսքան լայն ֆոն, որի վրա ծավալվում էին դեպքերը: Ներկայացման մեջ հանդես եկան գործող անձինք, որ չկան պիեսում: Նրանք լրացնում էին Պեպոյի և Զիմզիմովի շրջապատը, մասնակցում նրանց բխմանը, սրում կոնֆլիկտը: Դա պահանջում էր ներկայացման բոլորովին այլ դեկորացիոն լուծում: Նկարիչ Պ. Լափիշվիլին, ռեժիսորական հղացմանը համապա-



տասխան, ստեղծել էր Թիֆլիսի ընդարձակ համայնապատկերը, բեմում ցուցադրել էր Պեպոյի խրճիթը՝ հարթ կտուրով, բաղն ու փողոցը, իսկ երկրորդ պլանում՝ բազմաթիվ նման տնակներ: Եվ ահա ֆինալում, երբ Պեպոյի տուն էր գալիս ոստիկանությունը՝ ձկնորսին բանտ տանելու, բեմը պտտվում էր, և հանդիսատեսի առջև, հրապարակում ու փողոցում, հայտնվում էր վիթխարի մի ամբոխ, որ եկել էր Պեպոյին ուղեկցելու: Ոստիկանները տանում էին Պեպոյին, և թափորը հետևում էր նրան: Փողոցներից ելնում էին նոր խմբեր, բեմը լցվում էր մարդկանցով՝ ասես ամբողջ քաղաքն էր եկել իր համակրանքը հայտնելու ազնիվ պայքարի մեջ մտած աշխատավոր մարդուն: Սա արգեն Պեպոյի միջավայրի զարթոնքն էր, որ առաջին անգամ այդպես համոզիչ ցուցադրվում էր թատրոնում: Նման կոնցեպցիոն լուծումը, ինչ խոսք, համահնչուն էր «Պեպո» կինոնկարի ֆինալին, ուր դեպի Մետեխի բանտն էր գնում Թիֆլիսի կինոտոների հսկա թափորը՝ ինտերնացիոնալ «Քյորոզլի» երգով:

«Պեպոյի» վրացական ներկայացման մեջ գլխավոր դերակատարը Ա. Խորավան էր, հետագայում՝ Դ. Աբաշիձեն և Թ. Տատիշվիլին: Իսկ ներկայացումներից մեկում վրացերեն Պեպո է խաղացել Բաբկեն Ներսիսյանը: Այս երեկոն ինտերնացիոնալ բարեկամության մի նոր համոզիչ արտահայտություն էր:

«Պեպոյի» վրացական բեմադրությունից տասը տարի անց կատակերգությունը բեմադրվեց Սունդուկյանի անվան թատրոնում (թատրոնի կեսդարյա պատմության մեջ պիեսի հինգերորդ բեմադրությունը): Այս անգամ բեմադրողը վարդան Աճեմյանն էր: Նա պիեսի մեկնաբանության մեջ սկզբունքային փոփոխություններ մտցրեց, որոնց առանձին տարրերը կարելի է տեսնել արգեն վրացական ներկայացման, մասնավորապես Պեպոյի դերակատար Դ. Աբաշիձեի կատարման մեջ: Պիեսի նախկին բեմադրություններում ձրկնորս Պեպոն ընդգծված կերպով տարբերվում էր իր շրջապատի մարդկանցից և՛ խոսելակերպով, և՛ հերոսական կեց-

վածքով, և՛ տեմպերամենտի շիկացմամբ, և՛ արտաքին լայն շարժումներով: Պեպոն ներկայանում էր իբրև բացառիկ անհատ, — այսպիսին էր թատերական ավանդույթը:

Աճեմյանի բեմադրություն մեջ պահպանված է Պեպոյի արարքների հերոսական էությունը, սակայն վերացված է հերոսականացման նախկին ձևը, հերոսական ցայտուն արտահայտվածությունը, և դրա շնորհիվ ընդգծված է այն միտքը, որ հերոսականը բացառիկ անհատների մենաշնորհ չէ, որ յուրաքանչյուր ազնիվ մարդ կարող է և պետք է վարվի այնպես, ինչպես Պեպոն, քանի որ վերջինս էլ սովորական մարդ է եղել: Ազնվությունը չի հասցվում սխրագործության մարդ է եղել: Այլ բացահայտվում է որպես վարվելակերպի աստիճանի, այլ բացահայտվում է որպես վարվելակերպի նորմ: Պեպոյի կերպարի այդ ըմբռնմանն էր մոտեցել նաև Դ. Աբաշիձեն Դ. Ալեքսիձեի բեմադրած ներկայացման մեջ:

«Պեպո» կինոկարի և կատակերգության վրացական ու հայկական բեմադրությունների գաղափարական ու գեղարվեստական փոխներթափանցման միտումները հանգեցրին եղբայրական երկու ժողովուրդների գեղարվեստական մշակույթի փոխհարստացման:

Եվ մի՞թե հայ թատրոնը ստեղծագործաբար չի հարստացել այնպիսի երևույթով, ինչպիսին «Ֆուենտա օվեսու-նայի» բեմադրությունն էր Շահումյանի անվան թատրոնում՝ Կոտե Մարջանիշվիլու հուշակավոր բեմադրության ռեժիսորական սկզբունքներով, վրացի տաղանդավոր նկարիչ Ի. Գամբեկելու ստեղծագործական համագործակցությամբ, որը հայ թատրոնում ձևավորել է ռեժիսոր Ա. Բուրջալյանի «Վենետիկի վաճառականը», «Մալոմեա», «Դիվան», «Դա-տաստան» ներկայացումները կամ հայ թատրոնում այնպիսի նկարիչների աշխատանքով, ինչպիսիք են Ելենա Ախվի-զիանին, Պ. Օցխելին, Մ. Գոցեբրիձեն, Թ. Աբակելիան, Դ. Կա-կաբաձեն և ուրիշներ:

Հայ թատրոնում բեմադրություններ են արել վրացի ռե-ժիսորներ Վ. Աբաշիձեն («Խաթիշ», 1931, Սունդուկյանի անվան թատրոն), Դ. Անթաձեն («Բցկա Ռիփինաշվիլի», 1933, Լենինականի թատրոն) և ուրիշներ:

Նշանակալի փաստ էր Ա. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի բեմադրությունը վրաց թատրոնում 1932-ին (ռեժիսոր՝ Ա. Մուծունավա, դիրիժոր՝ Ս. Ստուկերման): Երևանյան բեմադրությանը նախորդած այս ներկայացման դրական կողմերը ստեղծագործաբար կիրառվեցին հայ թատրոնում: Վրացի նկարիչները հետաքրքրությամբ ընդունեցին Գ. Յակուլովի աշխատանքը «Կարմենսիտայի» ձևավորման վրա (1927, Ռուսթավելու անվան թատրոն, ռեժիսոր՝ Ս. Ախմետելի), ինչպես և առանց վրացի նկարիչների ազդեցության անկարելի է պատկերացնել Ալ. Բաժբեուկ-Մելիքյանի, Գեորգ Գրիգորյանի (Ջոտտո) և մի շարք ուրիշ հայ նկարիչների արվեստը: Ե. Քոչարը պատկերավոր արտահայտել է այն միտքը, թե ինչ ազդեցություն է ունեցել լադո Գուդիաշվիլին նկարիչների Փրոսմանիի, Գրիգորյանի և Վանո Խոջաբեկյանի ստեղծագործության վրա, ասելով, թե նրանք «բոլորը լադոյի մտքի «բարտեզն» են գծում»<sup>32</sup>: Իսկ ինքը՝ Գուդիաշվիլին բոլորովին վերջերս այսպես է արտահայտվել ժողովուրդների ինտերնացիոնալ եղբայրության մասին. «Մեր հասարակության, ՍՍՀՄ բոլոր ժողովուրդների մեծագույն բախտավորությունն է այդ բարեկամության հնարավորությունը: Առանց դրան անգամ Սարյանը այդքան մեծ չէր լինի: Նա զգաց, որ իր արվեստը բոլորին է հետաքրքրում, բոլորի համար է սիրելի, հարազատ, անհրաժեշտ է ամենքին: Իսկ այդ զգացողությունը թե է տալիս մարդուն...

Բարեկամությունը մերձեցնում է լավագույն մտքերն ու արտերը, կամուրջներ նետում երկրից երկիր, ժողովրդից ժողովուրդ: Ամենաթանկ բանն է բարեկամության զգացողությունը...»<sup>33</sup>:

\* \* \*

Խորանում և ընդլայնվում էին Վրաստանի և Ադրբեջանի արվեստի գործիչների ստեղծագործական կապերը: Երաժրշ-

<sup>32</sup> «Սովետական արվեստ», 1962, № 1, էջ 42:

<sup>33</sup> «Սովետական արվեստ», 1972, № 7, էջ 12:



տական կողիկտիվների, զրամատիկական թատրոնների, առանձին կատարողների հաճախակի գաստրոլները, ինչպես նաև Թբիլիսիում՝ ադրբեջանական և Բաքվում՝ վրացական թատրոնների երկարամյա գործունեությունը ամրապնդեցին արվեստի աշխատողների բարեկամական կապերը: Առաջվա պես ադրբեջանական թատրոնների խաղացանկում պատվավոր տեղ ունեին վրացի հեղինակները: Այսպես, Ազիզբեկովի անվան թատրոնը սովետական իշխանության հաստատումից անմիջապես հետո բեմադրեց Մճեղիլիշվիլու «Ավագակ Բերիմ» պիեսը, որը մի քանի տարվա ընթացքում վերաբեմադրվեց երեք անգամ: Այժմ արդեն վրաց թատերագրության էին դիմում ոչ միայն Բաքվի, այլև ադրբեջանական մյուս թատրոնները: Այսպես, 1933-ին Նախիջևանի թատրոնը բեմադրեց Շանշիաշվիլու «Անդորը» (ռեժիսոր՝ Մ. Աբաշիձե): 1935-ին Կիրովաբադի թատրոնի գլխավոր ռեժիսորն էր Շ. Աղսաբաձեն, որի բեմադրություններից շատերի նկարչական ձևավորման հեղինակն էր Ս. Վիրսալաձեն: Շ. Աղսաբաձեն և Ի. Գամրեկելին Բաքվի օպերային թատրոնում բեմադրեցին «Շահ-Սանամը», և նույն թատրոնի բեմում Շ. Բադալբեյլին իրականացրեց վրացական «Դախի» օպերայի բեմադրությունը:

Վրացի և ադրբեջանցի արվեստի գործիչները սերտ կապերի մեջ էին նաև զեղարվեստական կինեմատոգրաֆիայի ասպարեզում: Ճշմարիտ ստեղծագործական համագործակցության փալուն օրինակ էր 1933-ին ստեղծված «26 կոմիսարներ» ֆիլմը, որ բեմադրեց վրացի ռեժիսոր Ն. Շենգելայան Ա. Ռժեշևսկու սցենարով: Հայտնի է, որ ադրբեջանական կինոստուդիան դեռ 1920-ական թվականների սկզբին մտադիր էր ֆիլմ ստեղծել Բաքվի 26 կոմիսարների մասին: Այդ դիր էր ֆիլմ ստեղծել Բաքվի 26 կոմիսարներ Վալդերի, Ժամանակ բանակցություններ էին վարվում Մեյքրիսովի, սպա Համո Բեկնազարյանի հետ. պահպանվում է Ադրբեջանի Լուսժողկոմատի պաշտոնական հրավերը Վալդեր Գալազյանին՝ Ստ. Շահումյանի դերի համար: Բայց հանգամանքները խանգարեցին, և ֆիլմի ստեղծումը զլուխ չեկավ:



«26 կոմիսարներ» ֆիլմի մասին շատ է գրված, այն ժամանակին բուռն վեճեր է հարուցել, այժմ էլ սովետական կինոգիտության մեջ ֆիլմը համարում են ոչ միայն վիճելի, այլև սխալ, թեև Ադրբեջանի ու Վրաստանի երիտասարդ քննադատների ջանքերով սկսվել է այդ տաղանդավոր երկի ճշմարիտ գնահատությունը:

Կինոնկարի ռեժիսորական հղացումն իրոր անսպասելի էր ու համարձակ, թեև հաշվի չէր առնվել այն պատմական պատճառների ամբողջ միազումարը, որոնք հանգեցրին ողբերգության՝ 1918-ի սեպտեմբերի 20-ին, անգրկասպյան անապատներում: Սակայն այդ հղացումը ճշմարիտ ողբերգության լիցք ուներ, ոչ թե անհատի, այլ ժողովրդական ողբերգության: Ահա թե ինչու ֆիլմի կենտրոնում Բաքվի սրուլետարիատն էր, նրա ընդհանրացված կինեմատոգրաֆիական կերպարը: Ռեժիսորին հետաքրքրել էր ոչ թե առանձին գործող անձանց, այլ պրուլետարիատի հոգեբանությունը: Միաժամանակ ֆիլմը նախանձելի հետևողականությամբ բացահայտում էր ժողովրդական զանգվածների ինքնագիտակցության փուլերը, որ հանգեցրին զինված պայքարի ընդդեմ հեղափոխության թշնամիների և հանուն Ադրբեջանում սովետական իշխանության հաստատման: Նկատի ունենալով ֆիլմի այս առանձնահատկությունները, Ա. Դովժենկոն ասել է, թե «ամբողջ նկարն ընթանում է բնթշովենյան հանդիսավոր տոներով: Խոսքը վիթխարի ողբերգության մասին է, որն իր մեջ հաղթանակի գրավական ունի»<sup>34</sup>:

Մեր խնդիրը չէ «26 կոմիսարներ» կինոնկարի բազմակողմանի վերլուծությունը: Այստեղ կարևոր է, թեկուզև ընդհանուր գծերով, հիշատակել ադրբեջանական կինոյում վրացի ռեժիսորի ներդրումը, որը շմոռացվեց և հետագայում յուրացվեց ստեղծագործաբար:

Ն. Շենգելայայի ներդրումը ադրբեջանական կինեմատոգրաֆիայի մեջ, այսպես ասած, երկակի է: Միանգամայն

34 А. Довженко, Мужественно и сурово, газ. «Кино», 1933, от 10 января.

իրավացի է ն. Գաշինսկայան, ասելով, թե «Ֆիլմը կարևոր դպրոց եղավ նաև ստուդիայի ստեղծագործական ուժերի համար: Ստեղծագործական պատասխանատվության այն մեծ զղացումը, որ ունեցավ Շենգելայան իր հղացումն իրականացնելիս, շատ բան սովորեցրեց ադրբեջանցի երիտասարդ կինեմատոգրաֆիստներին», «Շենգելայան արեց՝ երկու բան,— ասել է Ս. Յուսուկևիչը «26 կոմիսարներին» նվիրված բանավեճի ժամանակ,— նկարի հետ միասին նա ստեղծեց կինեմատոգրաֆիա, ստեղծեց Ազերկինո ֆաբրիկան, ստեղծեց հազար ու մի բան, որ առաջ չկար...»<sup>35</sup>:

Բայց սա հարցի մի կողմն է: Ավելի կարևոր է Շենգելայայի ֆիլմի ազդեցությունը ադրբեջանական ազգային կինեմատոգրաֆիայի հետագա զարգացման վրա:

Բանն այն է, որ «26 կոմիսարներ» ֆիլմի ոճը էապես տարբերվում է ադրբեջանական կինեմատոգրաֆում հաստատված՝ պատումի գեղարվեստական եղանակից: Ադրբեջանի ազգային կինոարվեստն ի սկզբանե հենվել է թատրոնի դերասանի ռեալիստական արվեստի վրա: 1920-ական թվականների ադրբեջանական լավագույն ֆիլմերում, որոնց բեմադրողը թատրոնի նշանավոր դերասան և ռեժիսոր Ա. Շարիֆզադեն էր, ադրբեջանական թատրոնի դերասանի արվեստով է պայմանավորվել պատումի ոճական ուղղությունը: Այս ֆիլմերի համար հատկանշական էին գործող անձանց հավաստի վարվելակերպը, կերպարների մաքուր զականությունը, ռեալիստական պատկերավոր մանրամասները: Այնպիսի ֆիլմեր էին դրանք, որոնց մեջ դերասանական կերպարն էր իշխողը: Սա էր ադրբեջանական համր կինոյի առանձնահատկությունն ու ուժը: Միաժամանակ հենց դրա մեջ էր ֆիլմերի կինեմատոգրաֆիական աղբատառցման, մոնտաժի անսահման հնարավորությունների թերազնահատման վտանգը, այն, որ փոքր-ինչ անտարբեր էին ընդունվում կինոլեզվի ընդհանրացնող ունակությունները: Այս ամենը հանգեցրեց ադրբեջանական ֆիլմերում ազգագրական տարրի ուժեղաց-

35 «История советского кино», т. I, М., 1969, стр. 695.

ման, ինչպես նաև խիստ շարժանցիված, երբեմն սենտի-  
մենտալության հասնող հուզականության: Շենգելայայի ֆիլ-  
մի կինոլեզուն ադրբեջանական ֆիլմերում հաստատված լեզ-  
վի հակապատկերն էր, նրա մեջ անտեսվել էին դերասանա-  
կան կերպարը, նեղ ազգագրական տարրը, առաջատար տեղ  
էր հատկացվել կինոմոնտաժին, ընդհանրացման բարձր աս-  
տիճանի էին հասցվել պատկերվող իրադարձությունները:  
Սա մի այլ ծալրահեղություն էր, որը, սակայն, սուր ընդդը-  
ծում էր կինոընդհանրացման բաղմակերս լեզվին համարձա-  
կորեն դիմելու անհրաժեշտությունը, առանձնապես ժողովրդ-  
դական զանգվածներ պատկերելու դեպքում: Ա. Գովժենկոն  
իր արդեն հիշատակված ելույթում հատուկ շեշտում էր Շեն-  
գելայայի ֆիլմի հենց այդ յուրահատկությունը. «Շենգելա-  
յայի ծառայությունը զանգվածների հոգեբանությունը խորա-  
պես ըմբռնելու մեջ է... Մի ամբողջ շարք զրվագներում  
զանգվածների գործողությունը, ըստ իս, անզուգական է:  
Մենք գիտենք, որ էյդենշտեյնի և իմ նկարներում լուծված  
են մի շարք նման իրավիճակներ: Բայց երբ հիշում եմ իմ  
աշխատանքները, այն զգացողությունն եմ ունենում, թե  
գրանք կառուցված են ինչ-ինչ յուրատեսակ հույզերի վրա,  
թե մտքից վեր հուղական վերնաշենք կա, այն թեթև շարժե-  
րը տալովորություն է թողնում: Շենգելայայի մասսայական  
տեսարանները գերծ են նման բանից, և դա հարցի լուծման  
մեջ մեծ համարձակություն ցուցաբերելու վկայություն է»:

«Հուղական վերնաշենքի» այդ վստահ հաղթահարումը,  
կինոլեզվի հնարավորությունների առավել բաղմազան օգ-  
տագործումը, համարձակ ընդհանրացումների ձգտումն էլ  
հենց միանգամայն օգտակար եղան ադրբեջանական կինո-  
մատողաֆիլայի համար: Ադրբեջանական ազգային կինո-  
արվեստի հետագա նվաճումները, ստեղծված գեղարվեստա-  
կան բարձրարժեք ֆիլմերն այդ բանի ակնառու ապա-  
ցույցն են:

Արվեստի ասպարեզում հայ-ադրբեջանական կապերի  
ամբողջ պատմությունը հաշվեցած է ինտերնացիոնալիզմի  
պաթոսով:



Սկսած 1920 թվականից, Ազիզբեկովի անվան թատրոնում «Պեկոյի» առաջին բեմադրությունից, որ իրականացրել էր ադրբեջանցի նշանավոր արտիստ Սիդգի Ռուհուլլան, մինչև մեր օրերը հայ դրամատուրգիան Սովետական Ադրբեջանի թատրոնների խաղացանկում գրավում է ամենապատվավոր տեղերից մեկը:

Երկար տարիներ ադրբեջանական և հայկական թատրոնները աշխատում էին նույն շենքում, սերտ փոխհարաբերություն մեջ համատեղ լուծելով ստեղծագործական շատ հարցեր: Արվեստի գործիչների այս համախմբումը նույն հարկի տակ՝ Բաքվում, Թբիլիսիում, Երևանում, Եղբայրական մերձավորություն էր ստեղծում նրանց միջև: Խոսում էր ինտերնացիոնալ միասնական ընտանիքի զգացողություն:

Սովետական տարիներին ևս հաճախ էր պատահում, որ ադրբեջանական ներկայացումներում հանդես էին գալիս հայ արտիստներ, հայկականներում՝ ադրբեջանցիներ: Ալսպես, Հովհաննես Աբելյանը Օթելլո և Բարխուդար («Նամուս») էր խաղում Ազիզբեկովի անվան թատրոնում, Մարգիա Դավուդյան՝ Դեզդեմոնա և Սուսան, Ռզա Աֆղանլին՝ Յագո և Սեյրան հայկական թատրոնում, էլ չենք խոսում Վահրամ Փափազյանի մասին, որը 1926-ին Թբիլիսիի թատրոնում առաջին անգամ ադրբեջաներեն Օթելլո խաղաց, հետո իր այդ զուլփագործոց դերով անընդմեջ հանդես եկավ Երևանի, Բաքվի, Թբիլիսիի ադրբեջանական թատրոններում: Մեծ ողբերգուն բարձր է գնահատում ադրբեջանցի արտիստների խաղը: Իր «ադրբեջանուհի Դեզդեմոնայի» — Մ. Դավուդովայի մասին նա ասել է, թե աշխարհի շուրս ծագերում ինքը շատ դեզդեմոնաներ է ունեցել, սակայն Մարգիայի նման այդքան պլաստիկ, խելացի և հմուտ Դեզդեմոնա չի տեսել երբեք:

Հովհաննես Աբելյանը, այդ «լավատես ողբերգուն», ինչպես Մ. Շահինյանն է կոչել նրան, համընդհանուր սիրո արժանացած մարդ էր Սովետական Ադրբեջանում: Նա հաճախ հանդես էր գալիս ադրբեջաներեն, իր Եղբայրներն էր համարում ադրբեջանցի շատ դերասանների: Մարինետա Շահինյա-



ներ իրավացիորեն նկատել է, թե Աբելյանը «անդրկովկասյան պրոլետարիատի առաջավոր բանակի՝ Բաքվի բանվորների սիրելի արտիստն էր»<sup>36</sup>:

Ալեքսանդր Շիրվանզադեի գրեթե բոլոր պիեսները բեմադրվել են ադրբեջանական թատրոնում: Այդ պիեսների մոտիվներից շատերը կապված են ադրբեջանական միջավայրի հետ, և պատահական չէ, որ ներկայացումները խիստ մոտ ու հարազատ էին ադրբեջանցի հանդիսատեսին: Ինքը՝ Շիրվանզադեն ասել է. «Իմ երկերի բովանդակությունը ինտերնացիոնալ է. սիրում եմ Արևելքի կոլորիտը, ռճը, յուրահատկությունները, սակայն մարդկային ճշմարտությունը նույնն է ամենուրեք»<sup>37</sup>:

Սովետական շրջանում հայ դրամատուրգի պիեսի վրա ադրբեջանական թատրոնի աշխատանքի փորձը մի անդամ էս. այն միտքն է հաստատում, որ ուժեղացել ու մեծ թափ էր առել եղբայրական ժողովուրդների մշակույթի ստեղծագործական փոխթափանցման պրոցեսը:

1929-ին Ազիզբեկովի անվան թատրոնում բեմադրվեց «Նամուսը», որը «թատրոնի պատմության մեջ մտավ իբրև քառունի ստեղծագործական դեմքը որոշող սեպիստական ամենակատարյալ ներկայացումներից մեկը»<sup>38</sup>: Ադրբեջանական թատրոնի ստեղծագործական գեմբը որոշելու տեսակետից այդքան կարևոր դեր խաղալով, այդ ներկայացման ղեկավարվածական նվաճումները մուտք գործեցին նաև հայ թատրոն:

Հայտնի է, որ «Նամուս» պիեսը տարիներ շարունակ մեկնաբանվում էր որպես կենցաղային դրամա: Հովհաննես Աբելյանի անկրկնելի Բարխուդարի շնորհիվ հայ թատրոնում

---

<sup>36</sup> Мариэтта Шагиня, Об армянской литературе и искусстве. стр. 161.

<sup>37</sup> Ա. Տուգանովի հուշերից, Ադրբեջանական ՍՍՀ Զ. Զարարու անվան պետական թատերական թանգարան, ձեռագիր № 2773:

<sup>38</sup> Джафар Джафаров, Сочинения в двух томах, т. I, Баку, 1969, стр. 208.

«Նամուսի» քնարական մոտիվը մղվում էր հրկրորդ պլան, ազաթի զոհ հերոսների բեմական կյանքը չէր կարողանում պատռել պիեսի կենցաղային թաղանթը: Ազրբեջանական ներկայացման մեջ զեղարվեստական գլխավոր շեշտը դրվում էր քնարական հերոսների՝ Սուսանի և Սեյրանի կերպարների վրա: Մարզիա Դավուդովան Սուսանի դերում, Ռզա Աֆղանլին և ապա Ի. Իսֆահանլին Սեյրանի դերում իրենց ոգեշունչ խաղով ակտիվորեն խախտեցին «Նամուսի» ավանդական ժանրը; ներկայացման ժանրային առանցքն ուղղելով՝ դեպի քնարական դրամա:

«Նամուս» պիեսի ավանդական մեկնաբանությունը վերանայելու այս առաջին, բայց խիստ էական փորձերը հետագայում իրենց զարգացումն ու խորացումն ստացան հաջորդ բեմադրության մեջ, որ իրականացրեց ռեժիսոր Ա. Իսկենդերովը 1952-ին: Այս ներկայացումը, Զ. Զաֆարովի վկայությամբ, «շատ ավելի պակաս «կենցաղային» էր, քան 1929-ի ներկայացումը»<sup>39</sup>: Հորումա Կուրբանովան (Սուսան) և Ալի Զեյնալովը (Սեյրան) իրենց հերոսների կրքերը բացահայտեցին ողբերգական պլանով: Կարելի է համարձակորեն ասել, որ Շիրվանզադեի պիեսի ողբերգական թեման «Նամուսի» բեմական պատմության մեջ առաջին անգամ աչդպիսի ուժով հնչեց հենց ազրբեջանական ներկայացման մեջ: Սուհեդուկանի անվան թատրոնում 1954-ին Վ. Ահմեյանի բեմադրած «Նամուսը», որը, Գ. Բոյաջիևի բնորոշմամբ, ընդհանրապես «վերջին ժամանակների զեղարվեստական հետաքրքիր երևույթներից էր»<sup>40</sup>, լուծված էր պոետական ողբերգության ժանրով, և սրա մեջ չի կարելի շտեմնել ստեղծագործական ժառանգորդության հանգամանքը:

Ստեղծագործական առումով հետաքրքիր էին հայկական երկու պիեսի՝ Շիրվանզադեի «Մորգանի խնամու» և Ս. Բաղդասարյանի «Արշունոտ անապատի» ներկայացումները Բաքվի բանվորական թատրոնում: Այս թատրոնն աչքի էր ընկ-

<sup>39</sup> Նույն տեղում, էջ 218:

<sup>40</sup> Գ. Բոյաձյուե, Поэзия театра, М., 1960, стр. 219.

նում իր նորարարական դիրքորոշմամբ, որի ձևավորման վրա մեծ ազդեցություն էին ունեցել սատիրայի և ազդեցիկ ազդեցչանական թատրոնի սկզբունքները: Այս կուլեկտիվի հիմքի վրա էլ աճեց Բանվորական թատրոնը, ուշադրութան կենտրոնում պահելով ժամանակակից խաղացանկի և թատերական արտահայտչականության նորարարական լեզվի խնդիրները, ուր «ձախ» թատրոնի հնարանքներն իշխում էին ավանդական հոգեբանական թատրոնի լեզվի վրա:

Այն բանից հետո, երբ Բաքվի հայկական թատրոնը բեմադրեց «Մորզանի խնամին», բանվորական թատրոնը Շիրվանզադեի կատակերգությունն իսկույն ևեթ իր խաղացանկն առավ: «Ձախ» թատրոնի ցայտուն հնարանքներով լուծված բաղաբանական սուր ներկայացումներ ստեղծող Բանվորական թատրոնին չէր կարող շահագրգռել ու շարավել նույն պիեսի բեմադրությունը հայկական թատրոնում, որի ղեկավարն այդ ժամանակ նորարարական փորձարարության սիրահար Լևոն Քալանթարն էր: Ներկայացումը լուծված էր բաղմամբով պատկերների դինամիկ մոնտաժի սկզբունքով: Այս սրբնթաց մոնտաժի մեջ հաստատուն տեղ ունեին երաժշտությունը, պարերը, կինոկադրերը, որոնք, կենդանի պլակատներին նման, ցուցադրում էին Փարիզում դեռ «պատմության շրջադարձին» սպասող տարագիրների կյանքի պատկերները:

Բանվորական թատրոնի ներկայացման մեջ, որ բեմադրել էր Լևոն Քալանթարը, տարագիրների փարիզյան կյանքի դրվագները բացահայտվում էին այնպիսի սուր արտահայտչականությամբ, ռեժիսորական այնպիսի պատկերավոր բեմավիճակներով, որ հանդիսատեսին չէր կարող հիացմունք չպատճառել բեմական շարժման արտահայտչականությունը: Նկարիչ Ռուստամ Մուստաֆաևը, ռեժիսորական հղացմանը կատարելապես ներդաշնակ, ղեկորացիան կառուցել էր թեթև կոնստրուկցիաներով, լայն հնարավորություններ ստեղծել բեմական կերպարի պլաստիկան արտահայտելու համար:

Հայ ռեժիսուրայի վարպետ Լ. Քալանթարի աշխատանքն ազդեցչանական Բանվորական թատրոնի կուլեկտիվի հետ



ստեղծագործաբար հարստացրեց ղերասանների արվեստը։ Բանը միայն այն չէ, որ ռեժիսորը բեմադրել էր հետաքրքիր ու նպատակամետ ներկայացում։ Լևոն Քալանթարը միշտ էլ բեմադրության վրա կատարվող կոնկրետ աշխատանքը կարողանում էր վարպետորեն զուգորդել ղերասանների ստեղծագործական դաստիարակության ընդհանուր խնդիրների հետ։ Ընդ որում, նա այն հաստատ համոզմանն էր, թե ստեղծագործական որոնումներն առանձնապես արգասավոր են ժամանակակից խաղացանկում, քանի որ նոր բովանդակությունն արդեն նոր արտահայտչաձևեր է թելադրում։ Եվ այդպես էր նաև «Մորզանի խնամին» պիեսի բեմադրության մեջ, ուր ադրբեջանցի արտիստները՝ Հուսեյն Զավադովը (Մին-թու), Ֆաթմա Կադրին (Նատաշա) և ուրիշներ փայլեցին կերպարի պլաստիկ նկարագիր ստեղծելու ունակությամբ։

Այս ներկայացման «ներքին» նվաճումները ղերասաններին մեծապես օգնեցին հաջկական մի ուրիշ պիեսի՝ «Արյունոտ անասլատի» բեմադրության ժամանակ։ Եվ նորից՝ քաղաքականապես նպատակասլաց, ռեժիսորական սեր ու ցայտուն ձևերով լուծված մի ներկայացում, որն աչքի էր բնկնում բեմական կերպարների պլաստիկ նկարագրով։

Իրոր բազմազան են արվեստի ստեղծագործական փոխհարստացման ձևերն ու ուղիները, երբ կա զառափարական ու գեղարվեստական միասնական դիրքորոշում, որը միավորում է տարբեր ժողովուրդների մշակույթի գործիչներին։ Այդպիսի միասնությունն է միայն ընդունակ ճշմարիտ ստեղծագործական բնույթ տալու արվեստի նվաճումների փոխներթափանցման պրոցեսին, հասցնելու շահագրգռությունների և հետաքրքրությունների մի ընդհանրության, որը լիովին բացառում է ազգային սահմանափակությունն ու սնապարծությունը։ Հենց դրա վկայությունն են Սովետական Անգլերկովկասի ժողովուրդների թատրոնի և կինոյի գործիչների ստեղծագործական կապերը։

Մի ուրիշ հաջկական պիես էլ շատ հարազատ դարձավ ադրբեջանական թատրոնին՝ Մկրտիչ Զանանի «Շահնամեն»։ Պիեսը 1935-ին բեմադրվեց Երևանի և Լենինականի հաջկա-



կան թատրոններում, ունեցավ վիթխարի հաջողություն և ստեղծագործական նվաճում դարձավ թատրոնի համար: Լենինականի բեմադրության հեղինակը Վարդան Աճեմյանն էր, որը կարողացել էր գեղարվեստորեն վառ ու ցայտուն բացահայտել պատմական դրամայի արդիական ոգին: Վարդան Աճեմյանը, ճշմարիտ արվեստագետի կրթությունամբ, արտահայտել էր իշխանության համար մղվող պայքարի մղձավանջային մթնոլորտը՝ դաժանություն, խարդավանք, համընդհանուր կասկածամտություն ու անվստահություն իրար նկատմամբ, որդին դավաճանում է հորը, եղբայրը՝ եղբորը, կինը՝ ամուսնուն, ընկերը՝ ընկերոջ...

Թվում է, Աճեմյանի ներկայացումից հետո դժվար էր որևէ նոր բան ասել այս պիեսի ուրիշ բեմադրությամբ: Բայց ահա 1936-ին Ադիգբեկովի անվան թատրոնում Ի. Իդայաթ-ղազեն բեմադրեց «Շահնամեն», և ներկայացումը ոչ միայն «խոշոր երևույթ դարձավ հանրապետության թատերական կյանքում»<sup>41</sup>, այլև, ինչպես նկատել է հեղինակը՝ Մ. Զանա-նը, իր պիեսի բեմական լավագույն մարմնավորումն է եղել բոլոր այն ներկայացումների մեջ, որ իներ տեսել է Անդրկովկասի թատրոններում<sup>42</sup>:

Ադրբեջանական բեմում հայ հեղինակի պիեսը հարևատացել էր հետաքրքիր մոտիվներով: Զ. Զաֆարովը պատմում է, թե այստեղ ոչ պակաս կարեոր նշանակություն է ունեցել այն, որ «պիեսը ստեղծված է Մ. Ֆ. Ախունդովի լայնորեն հայտնի «Խաբված աստղեր» վիպակի հիման վրա: Պիեսի բեմադրությանը նախորդել է լաբորատոր մեծ աշխատանք՝ նրա դրամատուրգիան բարելավելու և խորացնելու ուղղությամբ: Թարգմանիչ Սաբիթ Ռահմանի հետ մեկտեղ ունեցան հաջողվել է շատ բան վերամշակել տեքստում, պիեսը մոտեցնել սկզբնաղբյուրին՝ «Խաբված աստղերին», հադեցնել պատմական բովանդակությամբ»<sup>43</sup>:

41 Дж. Джафаров, т. I, стр. 215.

42 Նույն տեղում, էջ 218:

43 Նույն տեղում, էջ 215:

Պիեռի վրա կատարված ստեղծագործական աշխատանքը հնարավորություն է ընձեռել ստեղծելու շափազանց հետաքրքիր և ինքնատիպ ներկայացում, որը «Շահնամեի» մյուս բեմադրություններից տարբերվել է իր հավաստիությամբ, պատմական ֆոնի, կենցաղի և սոցիալական միջավայրի համոզիչ պատկերմամբ, մի հանգամանք, որ էապես հարստացրել է հայկական պիեսի բեմական պատմությունը: «Իբրև հեղինակ, պետք է ասեմ, որ Ադրբեջանի պետական դրամատիկական թատրոնում «Շահնամեի» բեմադրության մեջ իրանական կյանքը շատ ճշմարտացի ու արտահայտիչ է ցուցադրված, — գրել է Մ. Զանանը: — Ամենից ավելի ինչ դուր եկան շուկայի և գորգագործական արհեստանոցի տեսարանները: «Շահնամե» բեմադրած նշանավոր շատ ռեժիսորներ կա՛մ չեն կարողացել հարկն եղածի պես բեմադրել այդ տեսարանները, կա՛մ ընդհանրապես բաց են թողել դրանք, մինչդեռ ԱՊԴԹ-ի ներկայացման մեջ այդ տեսարանները լավագույններն են: Շատ տեղին են իրանական հրապարակային ներկայացումը և արհեստանոցում կատարվող ռիթմիկ երգը...»<sup>44</sup>: Ընդհանրապես ադրբեջանական ներկայացման մեջ լայնորեն օգտագործվել էին Իրանի ֆոլկլորը, ժողովրդական զվարճալի տեսարաններ<sup>45</sup>:

Իր հերթին, ադրբեջանական սովետական արվեստը ստեղծագործաբար հարստացել է հայ արվեստակիցների նվաճումներով, ընդլայնելով մշակույթների փոխներթափանցման պրոցեսը: Ինչպես հայ դրամատուրգիան էր մոտ ու հարստացել ադրբեջանական թատրոնի գործիչներին, այնպես էլ ադրբեջանական պիեսներն էին հաստատուն տեղ գրավում հայկական շատ թատրոնների խաղացանկում, ուր բեմադրվել են Մ. Ախունդովի, Ա. Հախվերդի, Զ. Զաքարյու, Ս. Վուրդունի և ուրիշների երկերը:

Առանձնապես մեծ ընդունելություն ունեին Զ. Զաքարյու պիեսները, մասնավորապես «Սեիրը», որը բեմադրվել է ան-

<sup>44</sup> Նույն տեղում, էջ 216:

<sup>45</sup> Տե՛ս Նույն տեղում:

դըրկովկասյան գրեթե բոլոր թատրոններում: Ջաբարլու այդ պիեսի ժողովրդայնությունն այնքան մեծ էր Հայաստանում, որ շատ հայեր իրենց դուստրերի անունը Սևիլ էին դնում:

Ադրբեջանական թատրոնում «Սևիլի» առաջին բեմադրությունից անմիջապես հետո, 1929-ին պիեսը ներկայացվեց Բաքվի հայկական թատրոնում: Հայկական ներկայացման պրեմիերային ներկա էր Զ. Ջաբարլին, որին հանդիսատեսներն ու արտիստները ողջունեցին խանդավառությամբ: Իր հուզիչ պատասխանում դրամատուրգը խոսեց մեր երկրի ժողովուրդների բարեկամության մասին:

Սևիլի կերպարը ՍՍՀՄ ժողովուրդների դրամատուրգիայում ժամանակակից կնոջ ամենավառ գեղարվեստական կերպարներից է: Եվ ամենևին պատահական չէ, որ հայ բեմի այնպիսի առաջատար դերասանուհիներ, ինչպիսիք են Արուս Ոսկանյանն ու Ժամանը, իրենց խաղացանկի լավագույն գործերից էին համարում «Սևիլը»:

Հայ երկու հիանալի արտիստուհիները, որոնք ստեղծագործական մեծ հակում ունեին իրենց մարդկային արժանապատվության համար պայքարող կանանց կերպարների նկատմամբ և վարպետորեն խաղում էին նորա (Իբսեն—«Նորա»), Կատերինա (Օստրովսկի—«Ամպրոպ»), բնականաբար հանգեցին նաև Սևիլի կերպարին, որը ողբերգական ինտոնացիա ուներ՝ դասական դրամատուրգիայում այդ դերասանուհիների ստեղծած բեմական կերպարներին հատուկ ինտոնացիա: Հայ դերասանուհիների կատարմամբ Սևիլի կերպարը ավելի «մաքրվեց» կենցաղայնությունից և ողբերգական խորք ստացավ:

Ադրբեջանցի հանդիսատեսը սիրեց Սևիլ-Ժամանին բնական ու համոզիչ անձնավորման համար: Հայ դերասանուհին, որ տեսել էր Մարգիա Խանումի անկրկնելի Սևիլը, երկար տարիներ Բաքվում հանդես գալով նույն դերում, կերպարը հարստացրեց նոր նրբերանգներով, հասավ կերպարլատագային ընկալման շրջանակներից դուրս բերող գեղարվեստական ընդհանրացման:



Բաքվի հայկական թատրոնում բեմադրվելուց հետո «Սևիլը» ներկայացվեց հայկական ուրիշ շատ բեմերում՝ Ստեփանակերտի, Սուխումի, Խարկովի, Տաշքենդի, Աշխաբադի, Կիրովաբադի, Հայկական ՍՍՀ շրջանային թատրոններում։ Իսկ ինչո՞ւ բացատրել «Սևիլի» այդքան լայն, իրոք ժողովրդական մասսայականությունը հայ հանդիսատեսների շրջանում։

Դժվար է սպասել ներկայացնել «Սևիլ» պիեսի հուզական ամբողջ բովանդակությունը՝ դիտարկելով այն սոսկ երկի ընդհանուր թեմայի, այսինքն՝ կնոջ ազատագրման թեմայի տեսանկյունից։ Իհարկե, «Սևիլը» գլխավորապես պատմում է կնոջը դարավոր կախյալ վիճակից ազատագրելու մասին։ Այս թեման հուշել է շատ գրողների, նրան անդրադարձել է մինչհեղափոխական գրականությունը։ Ինչպես աղբյուրներից, այնպես էլ հայկական մինչհեղափոխական գրականության մեջ կնոջ ճակատագիրը ամենանշմարելի տեղերից մեկն է դրավել։ Բայց ինչպես գրականության գլխավոր պրոբլեմներից շատերը չէին կարող մինչև վերջ լուծվել առանց սոցիալական հեղափոխության, այնպես էլ կնոջ պրոբլեմն իր լուծումը չստացավ մինչև մեծ Հոկտեմբերը։ Պատահական չէ, որ «Սևիլը» ծնվեց հենց աղբյուրներից հանդիսական գրականության մեջ։ Կնոջ ազատության հիմնը ամենից ավելի ուժեղ հնչեց այն ժողովրդի շուրթերին, որի կանայք ճնշված ու ստրկացված էին ամենամարդկային կերպով։ Միաժամանակ սոցիալիստական հեղափոխությունն ի վիճակի չէր իսկույն մինչև վերջ լուծելու կնոջ պրոբլեմը, քանի որ դա կապված էր երկրի տնտեսական վերածննդի հետ։ Սովետական իշխանության առաջին տարիներին աղբյուրներից կինը կենցաղում դեռ շարունակում էր կրել դարավոր սոցիալական հարաբերությունների ծանր լուծը։

Պետք է հշտեր ցատկոտ ու կրքոտ մի ձայն՝ ընդունակ խոտվելու այդ դարավոր լճացումը։ Այդ ձայնը «Սևիլը» եղավ։ Հենց միայն պիեսի սյուժեին հետևելով՝ կարելի է տեսնել, թե որքան ինքնատիպ է լուծված գեղարվեստական այդ պրոբ-



լեմբը: Սյուժեն կառուցված է այնպես, որ նրա մեջ կարելի է տեսնել կանացի վրիժառուության դիժը, թեև առաջին հայացքից Սևիլը պիեսի ամբողջ ընթացքում միայն տառապանքներ և զրկանքներ է կրում: Սևիլի անձնական վրիժառուությունը հասարակական վրիժառուության արտահայտությունն է, և սա է պիեսի գրամատիկական զսպանակը, սրա մեջ է պիեսի հուզական շիկացումը:

Զարարու հղացման գրամատիկական խորքի առիթով ուղում եմ դիմել համաշխարհային գրամատուրգիայի լավագույն երկերին: Դրամատիկական յուրաքանչյուր գլուխգործոցի հիմքում մի շատ պարզ պատմություն է ընկած: Բայց հենց այդ պարզ պատմությամբ դարաշրջանի ամենաբարդ պրոբլեմը բացահայտելու հմտությունն էլ գրամատուրգի տաղանդն է: Մի՞թե պարզ ու հասարակ չէ Օթելլոյի և Դեղդեմոնայի պատմությունը: Չէ՞ որ ոչ մի բարդ բան չկա նրա սյուժեում: Եվ մի՞թե նույն պարզությունը բնորոշ չէ, ասենք, Շիլլերի «Սեր և խարդավանք» կամ Գոգոլի «Ռեկզոր», Օստրովսկու «Եկամտավոր պաշտոն» կամ Սունդուկյանի «Պէպո» պիեսներին: Պարզ ու հստակ է «Սևիլի» սյուժեն: Սակայն այս պարզության մեջ վիթխարի միտք ու իմաստ կա, որ գրամատուրգիայի գլխավոր թեմաներից մեկն է բարձրացնում: Հեղինակին հաջողվել է «Սևիլում» գտնել սյուժետային այնպիսի կոնցեպցիա, այնպիսի մի պարզ ճակատագիր, որի մեջ, ինչպես ջրի կաթիլում, արտացոլվում է Արևելքի կանանց ընդհանրացված ճակատագիրը:

Քննադատությունը, մասնավորապես հայ քննադատությունը, նկատել է, որ «Սևիլում» շոշափված խնդիրները խիստ հրատապ են, որ կողք-կողքի ապրող հայ և ադրբեջանական ժողովուրդները ընդհանուր շատ բան են ունեցել, սակայն գրականության ու գրամատուրգիայի միջոցով դեռ իրար քիչ են ճանաչում, և որ «Սևիլը» հայ հանդիսատեսին կօղնի ավելի լավ ճանաչելու իր հարեանին, ուրեմն և՛ փնքն իրեն<sup>46</sup>:

46 Տե՛ս «Կոմունիստ» (Բաքու), 1929, մարտի 17:

Հայ բնում Սեփի լավ դերակատարներ թերևս աղբբե-  
ջանականից քիչ չեն եղել: Սեփը նույնքան հասկանալի ու  
սիրելի է եղել հայերին, որքան Սուսանը՝ աղբբեջանցիներին:  
Ժողովրդի մեջ գրականության և արվեստի սիրված կերպար-  
ների միասնական ընկալման արմատները գնում են դարերի  
խորքը, ապա վեբադառնում գեպի հեղափոխական փառավոր  
տարիները, երբ հայերն ու աղբբեջանցիները հավերժ կապ-  
վեցին սովետական իշխանության դադափարով համակված  
եղբայրական բարեկամության: Հենց այդ մասին է պատ-  
մում Զաբարու մյուս նշանակալի գործը՝ «1905 թվականին»  
պիեսը. այն մասին, թե ինչպես ուսսական առաջին հեղափո-  
խության օրերին կոփվեց ու ամրապնդվեց ժողովուրդների  
բարեկամությունը:

Բարձր աղբբեջանական և հայկական թատրոնները  
1931—1932 թթ. իրենց թատերաշրջանը բացեցին «1905  
թվականին» ներկայացումով: Բարձր թատրոնից հետո Զա-  
բարու պիեսը բեմադրվեց Ստեփանակերտի հայկական թատ-  
րոնում, ապա հայկական ուրիշ թատրոններում:

Վարդան Աճեմյանի և Լենինականի դրամատիկական  
թատրոնի ստեղծագործական կենսագրության մեջ խոր հետք  
թողեց «1905 թվականին» պիեսի բեմադրությունը (1937 թ.),  
որը միաժամանակ պիեսի բեմական պատմությունը հարբս-  
տացրեց նոր փալլուն գլուստերով:

Վ. Աճեմյանը մեծ աշխատանք էր տարել գրական  
տեբատի վրա, ստեղծելով պիեսի բեմական ամփոփ մի տար-  
բերակ: Ներկայացումը, որ խիստ պարզորոշ ի հայտ էին  
գալիս պիեսի հիմնական թեմաները, հիրավի բաղմապլան էր  
և մոտմենտալին: Կենտրոնական թեման կաղմված էր հիմ-  
նական մոտիվների միահյուսումից, որ Աճեմյանը մշակել  
էր կենցաղային հավաստի մանրամասների և դեպքերի պայ-  
մանական-թատերային ընկալման ներդաշնակ միաձուլման  
սկզբունքով: Ներկայացման մեջ սոցիալ-բաղաբական ֆոնը  
մշակված էր չափազանց մանրակրկիտ: Թշնամական բանա-  
կը ներկայացված էր այնքան ճշմարտացի ու համոզիչ, որ

իրոք սահմակելի տպավորութիւն էր թողնում: Ընդ որում, ռեժիսորը չէր դիմել բացասական հերոսների բնութագրման շարուն հնարանքներին: Կարելի է համոզված ասել, որ Զաբաբլու պիեսի ամբողջ բեմական պատմութիւն մեջ առաջին անգամ լենինականյան բեմագրութիւն հեղինակները հասել էին սոցիալ-քաղաքական ֆոնի և թշնամիների կերպարների ճշմարիտ գեղարվեստական բնութագրման:

Լեոն Զոհրաբյանը կենսականորեն հավաստի էր պատկերել Գեներալ-նահանգապետի կերպարը: Սա բացասական տիպի միանշանակ դիմակ չէր, ինչպես սովորաբար ներկայացնում էին այդ կերպարը հայկական նախորդ բեմագրութիւններում: Զոհրաբյանի նահանգապետը հաճախ էր ժրպտում մարդկանց և ժպտում էր մեղմորեն, բարեհամբույր էր, քաղաքավարի, նույնիսկ փափկաբարո: Նա եղբայրասպան պատերազմի պլան էր մշակում այդ ժպիտը շուրթերին, «բարեհամբույր» ու «քաղաքավարի», և առանձնապես ահաւոր էր հենց դրանով:

Որքան ներքուստ զարհուրելի էր թվում Զոհրաբյանի նահանգապետը, այնքան ցանկալի էր դառնում նրա սպանութիւնը: Բեմագրիչը չափազանց հմտորեն էր կառուցել այդ տեսարանը, նույնիսկ մարդկային սխրանքի ծիսակատարութիւն որոշ երանգ հաղորդելով գործողութիւնը: Նվ, քնդհանրապես, լենինականի թատրոնի ներկայացման մեջ թշնամիների, — երկու ժողովուրդների բարեկամութիւն թշնամիների, — գեմ մղվող պայքարի թեման մեկնաբանված էր շատ ավելի լայն, քան պիեսի նախորդ բեմագրութիւններում:

Ներկայացման մեջ հատուկ տեղ էր գրավում ժողովուրդների բարեկամութիւն թեման, որ ռեժիսորը լուծել էր որպես հավերժական, քաղաքական իրավիճակի «քմահաճույքներից» ազատ կատեգորիա: Աճեմյանի ներկայացման մեջ բարիկադների տեսարանն իր սլրա էր կրում դադափառական հիմնական բեռը, հենց այստեղ էր բարեկամութիւն թեման հասնում գեղարվեստական բարձրագույն արտահայտչականութիւն և քաղաքական պարզորոշ բացահայտման: Կենցաղային հյուսիս մանրամասները վարպետորեն միահյուսւելով



պայմանական թափերայնության հետ, Աճեմյանն այս տեսարանում հասել էր ամեն մի պատենշ խորտակող մարդկային բարեկամության թեմայի բանաստեղծական հնչեղության: Տեսարանի տրագիկոմիկական իրավիճակի շնորհիվ, երբ երկու բարեկամները հայտնվում էին բարեկազմների տարբեր կողմերում, սոսկ ընդգծվում էր ներկայացման գաղափարը:

Աճեմյանն ամբողջ ներկայացումը կառուցել էր երկու ծայրահեղ «վիճակների» հակադրության վրա, այն է՝ թշնամիների արտաքին բարեկազմություն ու ներքին նողկալիություն, հասարակ մարդկանց ամուր բարեկամության տենչ ու տարբեր բանականերում նրանց լինելու հարկադրանք: Ներկայացման կոնցեպցիայով էր պայմանավորված նրա ոճը, որը հիմնվում էր կենցաղի հավաստի պատկերման և պայմանական թափերային լեզվի, կոնստրուկտիվ կառուցվածքների և մի շարք տեսարանների գեղանկարչական լուծման (նկարիչ՝ Կ. Մինասյան), ռուսական հեղափոխական երգերի և Արևելքի սրտահույզ մեղեդիների (կոմպոզիտոր՝ Գ. Նդրազյան) զարմանալի հավասարակշռության վրա: Խորացնելով կերպարների հոգեբանական մեկնաբանությունը, ստեղծելով բեմական համուլիշ իրավիճակներ, ռեժիսորը կարողացել էր դյուրությամբ ներկայացմանը «մերել» բուշեիկյան ընդհատակի գիծը, որ չէր հաջողվում շատ թատրոնների:

Վ. Աճեմյանը գրել է, թե Ջաբարլու պիեսը հատկանշվում է հայերի և ադրբեջանցիների բարեկամության մեծ թեմայի գեղարվեստական բացահայտմամբ, թե դրամատուրգը ժողովրդական աշխարհայեցողությանը հատուկ պարզությամբ արել է մի պատմություն, ուր ուսունելի շատ բան կա եղբայրական երկու ժողովուրդների համար: «Ինձ, որպես բեմադրող ռեժիսորի, — ասում է նա, — շատ օգնեց իմ և Ազիզբեկովի անվան թատրոնի գործիչների այն ստեղծագործական կապը, որ հաստատվեց Ջաբարլու «1905 թվականին» պիեսի կապը, որ հաստատվեց Ջաբարլու «1905 թվականին» պիեսի վրա աշխատելիս»: Հայտնի է, որ լենինականյան բեմադրու-



թյան շրջանում ռեժիսոր Ի. Իզախյան-զադեն Զաբարյու պիեսը նորովի ընթերցելու հաջող փորձ արեց Բաքվում: Նաստեղծեց պիեսի բեմական մի նոր տարբերակ, որ աչքի էր ընկնում քաղաքական-գեղարվեստական սուր և ճշմարտացի հնչելովթյամբ: Այսպիսով, գրեթե միաժամանակ ադրբեջանական և հայկական թատրոնները նորովի բացահայտեցին Զաբարյու գրամատուրգիական լավագույն երկերից մեկը:

«1905 թվականին» պիեսի բեմական ընթերցման մեջ Լենինականի թատրոնի ձեռք բերած հաջողությունները ամրապնդվեցին Բաքվի հայկական թատրոնի նոր բեմադրությամբ, որ իրականացրեց ռեժիսոր Ա. Իսկենդերովը: Բաքվի հայկատեղրամայի ներկայացման պրեմիերան տեղի ունեցավ 1937-ի գեկտեմբերի 30-ին:

Հայկական մամուլը, անմիջապես արձագանքելով այդ ներկայացմանը, բարձր գնահատական տվեց պիեսին, որի մեջ տաղանդավոր հեղինակը ռեալիզմի ամբողջ ուժով արտահայտել է ադրբեջանցի, հայ և մյուս ժողովուրդների եղբայրական բարեկամությունը, ինտերնացիոնալ միասնությունը<sup>47</sup>:

Իսկ Լենինականի թատրոնի հաջողությունները, մասնավորապես գեներալ-նահանգապետի կերպարի մեկնաբանությունը, ինչ-որ չափով նախապատրաստել էին ադրբեջանական թատրոնի արտիստները: «1905 թվականին» պիեսի Լենինականյան բեմադրությունից երկու տարի առաջ այն բեմադրել էր Նրեհանի ադրբեջանական պետական թատրոնը. գեներալ-նահանգապետի դերի համար Բաքվից հրավիրելով նշանավոր արտիստ Ռզա Աֆղանյուն: 1935-ին բեմադրված այս ներկայացումը (ռեժիսոր՝ Բ. Քալանթարի, նկարչակաշխատավորուհի՝ Ն. Լևիանյանի, երաժշտությունը՝ Ա. Սաթյանի) դիտել էր վաղարշ Վաղարշյանը, որի հետ տողերիս հեղինակը պատահություն է ունեցել զրուցելու տարիներ առաջ: Արուսյը տպագրվել է «Ադրբեջանական թատրոնը Հայաստան»

<sup>47</sup> Տե՛ս «Կոմունիստ» (Բաքու), 1938, հունվարի 10:

նում» և «էջեր բարեկամության» գրքերում: Վաղարշյանն ասում է. «Ինձ հիրավի հուզեց Ռդա Աֆղանլու խաղը «1905 թվականին» ներկայացման մեջ, Գենեբալ-նահանգապետի գերում: Աֆղանլու խաղը դիտելով, ես հիանում էի այդ բացառիկ արտիստի վարպետությամբ: Ես սիրում և բարձր եմ գնահատում այն արտիստներին, որոնք ինտելեկտուալ առումով հարստացնում են իրենց անձնավորած կերպարները: Ռդա Աֆղանլին ինտելեկտուալ ուղղության արտիստ է: Եվ նա ինձ մոտ ու հարազատ է ստեղծագործաբար: Աֆղանլու Գենեբալ-նահանգապետը զարմացրեց ինձ այն բանով, որ ես ակամա ենթարկվեցի նրա վարվելակերպի տրամաբանությանը: Այնքան վարպետ ու բանիմաց էր արտիստի պահվածքը բնմում, որ խաղընկերները չէին կարող նրան չհավատալ: Խոստովանեմ, Ջաբարլու պիեսի և Աֆղանլու խաղի շնորհիվ ես մի տեսակ ներքուստ և խորապես հասկացա Շուշիի սղերըգության պատճառները: Անհնար է չմատնվել Աֆղանլու նահանգապետի խարդավանքներին: Եվ դրա շնորհիվ ամբողջ «1905 թվականին» ներկայացման զազափարբ բացահայտվում էր առանձին խորությունը»:

Ականատեսների պատմածների և այդ ներկայացման թատերախոսականների հիման վրա կարելի է, թեկուզե մոտավոր, պատկերացում կազմել Աֆղանլու ստեղծած կերպարի մասին: Խախտելով ավանդական ուղղագիծ մոտեցումը բացասական գործող անձանց, Ռդա Աֆղանլին Գենեբալ-նահանգապետին ներկայացնում էր բազմապլան եղանակով: Անկաբեղի էր անմիջապես հասկանալ այդ Գենեբալ-նահանգապետին, ինչպես դժվար էր ճանաչել նման մարդկանց սոսական ինքնակալության ունալ իրականության մեջ: Ե՛վ բարբ ժպիտը, և՛ կարեկից հայացքը, և՛ նույնիսկ այն, թե ինչպես էր հալածաբար թփթփացնում դիմացինի ուսին, — այս ամենը նրբորեն քողարկում էին նեղ պրոֆիկտորի իսկական դեմքը: Եբբ հետը խոսում էին ադրեջանցիները, շատ անկեղծորեն համոզում էր նրանց, թե որքան է համակրում մոսկովմաններին, և անհնար էր չհավատալ Գենեբալ-նահանգապետ-Աֆղանլուն: Բայց ահա հաջորդ տեսարանում

ընդունում էր հայերին և դարձյալ, նույնքան անկեղծորեն, համոզում էր նրանց, թե հոգում է միայն ու միայն քրիստոնյաների մասին: Մերթ ընդ մերթ միայն կայծկլտում էին նահանգապետ-Աֆղանլու խորամանկ ու խելացի աչքերը, ասես փայլակի նման լուսավորելով նրա նենգ էությունը, բայց իսկույն էլ հայացքը մեղմվում էր բարեհոգի ժպիտով: Դա իրոք ահավոր թշնամի էր:

Միանգամայն ակներև է ներկայացման այս կարևոր դերում Լևոն Ջոհրաբյանի և Ռդա Աֆղանլու մեկնաբանությունների ստեղծագործական ժառանգորդությունը:

«1905 թվականին» ներկայացման հետ կապված է եղբայրական ժողովուրդների մշակույթի գործիչների փոխառնչության հետաքրքիր մի էջ ևս, որի մասին պատմել է Վաղարշ Վաղարշյանը:

Այդ օրերին Վաղարշյանն աշխատում էր Մ. Գորկու «Դոստոյեվսկի և ուրիշներ» պիեսի բեմադրության վրա: Պիեսը թարգմանել էր Եղիշե Չարենցը: Մեծ բանաստեղծը հաճախ էր գալիս թատրոն, հետևում փորձերին: Այն ժամանակ հայկական և ադրբեջանական թատրոններն աշխատում էին նույն շենքում: «Մի անգամ,— պատմում էր Վաղարշյանը,— Չարենցը թատրոն եկավ հուզված, մի տեսակ զրկված: Մտածեցի, որ նրան մեծ անախորժություն է պատահել: Իսկ անախորժություններ Չարենցին հաճախ էին պատահում: Երբ փորձեցի իմանալ, թե ինչումն է բանը, Չարենցը հանեց «Դրական թերթի» թարմ համարը, ուր տպագրված էր նրա հեռագիրը Ջաբարլու մահվան կապակցությամբ: Հնսոս Չարենցը ելավ տեղից, նյարդային հոտառաջ քայլեց առանձնասենյակում և կտրուկ ասաց. «Մենք դնահատել չգիտենք խոշոր տաղանդներին: Նա խոշոր, մեծ արվեստագետ էր: Հոյակապ ու ազնիվ մարդ»:

Նս արդեն դիտեի, որ մեր հարևանները՝ ադրբեջանական թատրոնը բեմադրության է պատրաստում «1905 թվականին» պիեսը: Երբ այդ մասին հայտնեցի Չարենցին, նա ասաց. «Կավ է: Շատ լավ է: Հարկավոր է թատրոնը կոշել



նրա անունով: Եվ, որ գլխավորն է, այդ թատրոնը պիտի լինի այնպես հետաքրքիր, այնպես լուսավոր ու ազնիվ, ինչպես ինքը՝ Ջաբարլին էր: Այն ժամանակ արժե թատրոնը նրա անունով կոչել...»: Ջարենցին այդպես էլ չվիճակվեց տեսնել «1905 թվականին» ներկայացումը... Համոզված եմ, որ եթե տեսներ, գոհ կմնար»:

Երևանի ադրբեջանական թատրոնն ստացավ Ջաֆար Ջաբարլու անունը, նրա կոլեկտիվը ձգտում էր արժանի լինել ականավոր դրամատուրգի անվանը: Այդ են վկայում հաշ բեմի վարպետներից շատերը: Նույն Վաղարշյանն այս թատրոնում բեմադրեց «Օթելլոն»: Եվ ահա թե որքան հետաքրքիր ու ստեղծագործաբար արգասավոր եղավ համատեղ աշխատանքը շեքսպիրյան գլուխգործոցի վրա:

Վաղարշ Վաղարշյանը «Օթելլո»-ի ադրբեջանական ներկայացման մեջ հետաքրքիր փորձ կատարեց: «Սովորաբար, — պատմում էր Վաղարշյանը, — իմ տեսած ներկայացումներում նվազ համոզիչ էր թվում Յագոյի և Օթելլոյի կոնֆլիկտի բեմական լուծումը: Եվ չէի կարողանում հավաստի զգալ Յագոյի վիթխարի շարագործությունների բոլոր կոնկրետ պատճառները: Բեմում հաճախ ստացվում էր այնպես, որ կարծես Յագոն ոխակալ է ի ծնե և վճռել է ուղղակի քննը հանել մարդկանցից, կարծես որոշակի անձնավորություն չէ նա, այլ սոսի շարի մարմնացում: Յագոյի կերպարի նման ըմբռնումը ես չեմ ընդունում: Ես համոզված եմ, որ Յագոն շատ ունակ պատճառներ ուներ: Այդ պատճառները շարադրված են պիեսում և հաշտնի են բոլոր նրանց, ովքեր ուշադիր կարդացել են շեքսպիրյան տեքստը: Սակայն ինչո՞ւ էր բեմական Յագոն ոչ այնքան ճշմարտանման ստացվում: Դրա պատճառներից մեկն այն է, որ Յագոյի դերակատարը միշտ լինում է ավելի նվազ տեմպերամենտի տեր դերասան, քան Օթելլոյի դերակատարը: Ես որոշեցի խախտել այս ավանդույթը: Ադրբեջանցի երիտասարդ արտիստ Ալի Զեյնալովը բուռն տեմպերամենտով շատ հարմար էր Օթելլոյի դերին: Բայց ես նրան հանձնարարեցի Յագոյի դերը, իսկ Օթելլոն տվեցի իմ շատ



սիրելի Դադատանլուն: Զորեղ Յազո-Զեյնալովը շատ բան փոխեց ներկայացման մեջ: Ես շատ դո՛հ եմ, որ ադրբեջանցի արտիստները պատվով հանձնեցին դժվարին քննությունը՝ շեքսպիրյան ներկայացումը: «Օթելլոյի» վրա աշխատելիս ինձ շատ օգնեց ռեժիսոր Քալանթարլին: Եվ ընդհանրապես իմ սերտ շփումը ադրբեջանական թատերախմբի հետ մեծ հաճույք պատճառեց և շահավետ եղավ ինձ համար: Իմ ուսուցիչ և մտերիմ բարեկամ Արշակ Բուրջալյանը, որը հաճախ էր բեմադրություններ անում ադրբեջանական թատրոնում, ասում էր, թե ինքն էլ մեծ հաճույքով է աշխատում ադրբեջանցի արտիստների հետ: Եվ այն կարծիքն էր հայտնում, թե ադրբեջանական դերասանական արվեստում կա մի շատ լավ ավանդույթ՝ վուռ արտահայտված թատերայնության ձգտում:

Ես նույնպես այդ բանն զգացի «Օթելլոյի» վրա աշխատելիս: Ադրբեջանցի արտիստների նույն առանձնահատկությունը զգացի նաև այն ժամանակ, երբ Ա. Բուրջալյանը Ադրբեջանական պետթատրոնում բեմադրեց իմ «Օղակում» պիեսը: Ես լինում էի փորձերին, մի քանի անգամ դիտեցի ներկայացումը և ամեն անգամ համոզվում էի, որ իմ պիեսում ադրբեջանցի արտիստները շատ բան են բացահայտել ցայտուն, պատկերավոր ու թատերայնորեն արտահայտիչ»:

Վարդան Աճեմյանի անվան հետ, որը, ի դեպ, նրեանի ադրբեջանական թատրոնում հանդես եկավ Ախունդովի «Հաջի Կարա» պիեսի տաղանդավոր բեմադրությամբ, կապված է ևս մի ստեղծագործական խոշոր հաղթանակ ադրբեջանցի հեղինակների երկերի չորացման ասպարեկում: Հայկական դրամատիկական թատրոնում Աճեմյանը փայլուն կերպով հաստատեց ժողովրդա-հերոսական դրամայի ոճը այնպիսի ներկայացումներում, ինչպես՝ «Երկիր հայրենի», «Արա Գեղեցիկ», «Գեպրի ասպազան» և այլն: Աճեմյանը նույնն արեց նաև հայկական օպերային թատրոնում, ուր նրա անդրանիկ բեմադրությունը, իրականացված դեռ Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին, Ուզեիր Հաջիբեկովի «Քյոոօղլի» օպերան էր:

Լիովին ենթարկվելով երաժշտական դրամատուրգիայի սկզբունքներին, Աճեմյանը, այնուհանդերձ, փորձեց օպերային ներկայացումն ազատել նրա ավանդական ստատիկ բնույթից, որ ամենևին չէր բխում բովանդակությանից, այլ ավանդույթի ինքնցիայի պարտադրանքն էր: Դրանից առանձնապես տուժում էին մասսայական տեսարանները: «Քյոռօղլի» օպերան, որ իր հիմքում մոտենում էր ժողովրդա-հերոսական էպոսի ժանրին, միանգամայն բարենպաստ հող էր ստեղծագործական փորձարարության համար: Վարդան Աճեմյանը համարձակորեն խախտեց մասսայական տեսարանների «անշարժությունը», ռեժիսորական առումով ժողովրդական զանգվածների կերպարը բերեց առաջին պլան, մասսայական տեսարանները օրդանապես ներառնելով ներկայացման դրամատուրգիայի մեջ: «Քյոռօղլիում» առաջին անգամ ժողովրդական զանգվածը ոչ միայն իր իսկական դերն ու նշանակությունը ստացավ, այլև անկրկնելի բազմադիմության միջից ի հայտ եկող անհատական բնույթ ձևեր բերեց: Սա հայ ռեժիսորի ստեղծագործական սկզբունքային հաղթանակն էր, որ հարստացրեց այդ հույակապ օպերայի բեմական պատմությունը: Ներկայացումը դիտելով Ուզեիր Հաջիրեկովը ճշտիվ նկատեց ստեղծագործական այն նորարարությունը, որ Աճեմյանին էր: Կոմպոզիտորը գրեց, թե ինչ նուրբ աշխատանք է կատարել ռեժիսորը՝ հետաքրքիր ու հնարամիտ շատ բան բերելով ներկայացում, օպերան ճշտորեն մեկնաբանելով իբրև ժողովրդա-հերոսական ոճի գործ, թե ինչպես ռեժիսորի հմուտ ձեռքը զգացվում է ոչ միայն ժողովրդական խոշոր զանգվածների շարժման մեջ, այլև բեմական առանձին կերպարներում<sup>48</sup>:

Նրևանում ադրբեջանական սովետական թատրոնի կազմակերպման գործում անդնահատելի վաստակ ունի հայ արտիստ Մկրտիչ Ջանանը, որը, իբրև թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար, նրա գործունեությունը վարում էր ճշմարիտ

48 Տե՛ս «Սովետական Հայաստան», 1943, օգոստոսի 20:

աեալիստական թատերական մշակույթի ուղիով: Այս թատրոնում բեմադրություններ են արել Հայ բոլոր նշանավոր ռեժիսորները՝ Լ. Քալանթարը, Ա. Բուրջալյանը, Ա. Գուլակյանը, Վ. Աճեմյանը, ներկայացումները ձևավորել են վարպետ նկարիչներ Մ. Արուստյանը, Ս. Թարյանը, Վ. Վարդանյանը և ուրիշներ: Իրենց հայ արվեստակիցների հետ ազդրեջանցի արտիստների շիտմը մեծապես հարստացրեց նրանց ստեղծագործությունը, ինչպես և ազդրեջանական ներկայացումներին հաճախելը հարստացրեց հայ արտիստների ստեղծագործությունը<sup>49</sup>:

Անդրահատելի օգնություն ցույց տվեց Ա. Բուրջալյանը Թիֆլիսի ազդրեջանական թատրոնին, ուր բեմադրեց մի շարք ներկայացումներ և մանկավարժական աշխատանք տարավ<sup>50</sup>:

Եղբայրական երկու ժողովուրդների ստեղծագործական կապերն արգասավոր եղան նաև կինոարվեստում: Առաջին իսկ հայկական ֆիլմերում հաջողությամբ հանդես էին գալիս ազդրեջանցի արտիստները, իսկ ազդրեջանական առաջին նկարում Բաբվի խանի կերպարն անձնավորեց Վահրամ Փափազյանը («Կույսի աշտարակը»):

Համո Բեկնազարյանի վրացական ֆիլմերի առիթով արդեն ասացինք, որ հայ կինոռեժիսորի ստեղծագործության մեջ նորովի լուծված Արևելքի թեման սնվում էր անդրկովկասյան եղբայրական ժողովուրդների մշակույթի փորձից:

Ռեալիզմի առումով ամենաանողոր կինոնկարներից մեկը, որ Արևելքի իսկական դեմքն էր բացահայտում, «Ճապիտան» էր: Այս ֆիլմում Համո Բեկնազարյանը կինոյի պատմության մեջ առաջին անգամ պսակազերծ արեց սոցիալապես նիթհոլ Արևելքի մասին եղած ստահոգ առասպելը և տաղանդավոր կերպով բացահայտեց արևից խանձված, աղքատությունից քայքայված, ժողովրդական ցասումից եռա-

49 Այդ մասին մանրամասն տե՛ս *Сабир Ризаев*, Азербайджанский театр в Армении, Баку, 1963.

50 Տե՛ս «Արշակ Բուրջալյան», ժողովածու, Երևան, 1959:



ցող Արևելքի ճշմարիտ նկարագիրը: Կինոնկարը ոչ միայն հանդիսատեսային հաջողություն ունեցավ, այլև նրա շուրջ առաջ վեճեր բորբոքվեցին, և վեճը հիմնականում խառնուշներին պատմական շարժման, ֆեոդալական հասարակության ընդերքում ծավալող սոցիալական կոնֆլիկտների մասին էր: «Խառնուշը» մի յուրօրինակ շրջափուլ դարձավ Արևելքի իսկական դեմքը հայտնաբերելու ձեռնամուխ եղած համաշխարհային կինոյի պատմության մեջ: Անրի Բարբյուսը, կինոնկարը դրսևելով, ասաց. «Ես մեծ հաճույք ստացա, տեսնելով նկարի կոմպոզիցիան, նրա դինամիկան, անսամբլի ներդաշնակությունը, կյանքի ողջ ուժն ու զեղեցիկությունը, բրոնցով հագնեցած է այս ֆիլմը: Սա իրոք այն ցնցող կինոնկարներից է, ինչպիսիք երբեք չէին գիտել եմ էկրանի վրա: Խանդավառված ճշմարիտ արտիստների և իսկական հեղափոխականների ստեղծագործությամբ, ես ամենայն անկեղծությամբ իմ հիացմունքն եմ հայտնում Հայաստանի կինոյին»:

«Խառնուշը» նկարահանելիս Համո Բեկնազարյանին ստեղծագործական օգնություն ցույց տվեց ադրբեջանցի արտիստ Ֆունուս Նուրին, որը հանդես է եկել հայ կինոռեժիսորի մի շարք ֆիլմերում:

Ահա թե ինչ է պատմում Բեկնազարյանը.

«1927-ին ես ձեռնամուխ եղա Պարսկաստանի լյումպեն-պրոլետարիատի կյանքից առնված կինոնկարի՝ «Խառնուշի» բեմադրությանը:

Իմ առջև խնդիր էր դրված Արևելքը ներկայացնել առանց «օրինետալ» զուռապարզման, առանց շարբաթի ու ռահաթ-լոխումի:

Ուզում էի ցույց տալ իսկական Արևելքը՝ մի կողմից աղքատության և իրավադրկության, մյուս կողմից՝ ծուլության և պերճանքի մեջ թաղված Արևելքը:

Օպերային քաղցր-մեղմ պայմանական շտամպներն էին իշխում այն կադրերի վրա, որոնք Արևելքին նվիրված շատ ու շատ նկարներում սովորաբար պատկերում էին բեկերի, աբրեկների, հարեմներ, դաշույններ, առևանգումներ:

Վերջապես, հարկավոր էր ճշմարիտ խոսք ասել Արևելքի մասին:

Այդ նպատակով ես սկսեցի աշխատանքի մեջ ներգրավել Արևելքը ոչ թե շտամպային նկարներից իմացող, այլ միլիոնավոր աղքատ մարդկանց իսկական, չգուճադարձված կյանքին անմիջականորեն տեղյակ մարդկանց: Առաջիններից մեկը, որ ուշագրությունս դրավեց, Նրեանի ազդեցական թատրոնի դերասան Ընկ. Յունուսն էր:

Նա իրեն դրսևորեց իբրև լրջմիտ ստեղծագործող, ընդունակ՝ կերպարի վրա ինքնուրույն աշխատելու, օժտված արտաքին լավ տվյալներով:

Ընկ. Յունուսն ինձ շատ հետաքրքրեց, և հաջորդ օրն իսկ մենք ստուգիչալում երկար զրույց ունեցանք: Ընկ. Յունուսը քաջատեղյակ էր Արևելքի իրական կյանքին, առանց գունազարդման ու չափազանցման: Նրա պատմություններն ինչպես իր, այնպես էլ բարեկամների փորձությունների մասին խորտակում էին բոլոր առասպելները «գողտրիկ» ու քաղցր-մեղքը Արևելքի վերաբերյալ:

Ընկ. Յունուսին հանձնարարեցի նկարի ամենապատասխանատու գերերից մեկը: Եվ չսխալվեցի: Նա ստեղծեց աղքատ մարդու մի դեր, որ հրկար ժամանակ է, ինչ չի ջնջվում հանդիսատեսի հիշողությունից: Նրա ապրումների խոր անկեղծությունը, անմիջականությունը, ճշմարտացիությունը օրգանական էին և բնութագրում էին նրան իբրև լրջմիտ դերասանի:

Նրա աշխատանքը կինոնկարում չսահմանափակվեց սոսկ իր դերակատարումով: Նա իմ ամենամեծավոր խորհրդատուն էր, և ես օգտվում էի Արևելքի կենցաղին, բարբերին և սովորույթներին վերաբերող նրա խորհուրդներից»<sup>51</sup>:

Երկու հանրապետությունների կինեմատոգրաֆիստների համագործակցությունը տարիների ընթացքում ճշմարիտ

51 2. Բեկնազարյանի ելույթը ՀԹԸ-ում, 1960 թ. հունվարի 10-ին: Ելույթի տեքստն ամբողջությամբ հրապարակված է «Страницы дружбы» զրբում, Բաքու, 1964:

ստեղծագործական բնույթ ստացավ: 1928-ին Հայ և աղբր-բեջանցի կինեմատոգրաֆիստները համատեղ նկարահանեցին «Տունը հրաբխի վրա» ֆիլմը:

Սցենարի նախնական հղացումը պատկանում էր Ասքանազ Մուսվյանին և Պ. Ֆոլյանին, որը մասնակիցն էր եղել Բաքվի պրոլետարիատի հեղափոխական շարժման: «Տունը հրաբխի վրա» ֆիլմը պատմում է հիրավի ողբերգական աղետի մասին, որ տեղի է ունեցել «Զաբրատ» նավթահանքում. ուր բանվորների համար տուն էր կառուցված հրաբխային գազեր պարունակող տարածության վրա: Ֆիլմի մոտիվներում զգացվում է նաև Շիրվանգազիի «Քաոս» վեպի ազդեցությունը. այստեղից են առնված Հայ, Ռուս և աղբրբեջանցի բանվոր ընկերների կերպարները: Ավելացված է մի շորերող կարևոր գործող անձ՝ վրացի բանվոր: Բաքվի պրոլետարիատի ինտերնացիոնալ միությունը մարմնավորող այս բանվորների ճակատագրի մասին է ահա պատմում Համո Բեկնազարյանի բեմադրած «Տունը հրաբխի վրա» ֆիլմը:

Սա պրոլետարիատի հեղափոխական շարժման աճի ընթացքը բացահայտող առաջին ֆիլմն էր հայկական և աղբրբեջանական կինեմատոգրաֆում: Միանգամայն պատասխանատու ստեղծագործությունն ինչպես երկու հանրապետությունների կինեմատոգրաֆիստների, այնպես էլ ռեժիսոր Համո Բեկնազարյանի համար, որն ահա թե ինչ տեղ է տվել «Տունը հրաբխի վրա» կինոնկարին իր կենսագրության մեջ. «...էկզոտիկ «Նաթեղլայից» տոցիալ-կենցաղային թեմատիկայի միջով ես հասա պատմա-հեղափոխական մի ֆիլմի, ուր արդեն գործում էր ոչ թե խասիուշների սովալլուկ ամբոխը, այլ կուսակցության ղեկավարությամբ առաջնորդվող, դիտակից, քաղաքականապես հասունացած պրոլետարիատը»<sup>52</sup>:

Նավթահանքերում աշխատող և բողջեիկների ղեկավարությունամբ, դեպի ինտերնացիոնալ միասնություն ու ազատագրական պայքար ընթացող ուսանողի, հայերի, աղբրբեջանցիների

52 А. Бекназаров, Записки актера и кинорежиссера, М., 1965, стр. 155.



և վրացիների բարեկամությունը, պրոլետարական համերաշխությունն էլ հենց այն մեծ գաղափարն է, որ մարմնավորվել է ֆիլմում: Ինտերնացիոնալ էր նաև կինոնկարի ստեղծագործական խումբը: Բանվորների դերերում նկարահանվել են Հրաչյա Ներսիսյանը (Պետրոս), Ալեքսեր Ալեքսերովը (Հասան), Դավիթ Ղիփիանին (Գիորգի) և Ալեքսանդր Շիրաչը (Վոլոդյա):

Մինչև «Տունը հրաբխի վրա» համատեղ ֆիլմը հայկական և ադրբեջանական կինեմատոգրաֆիայում ստեղծվել էին Արևելքի զարթոնքի թեման արտացոլող նշանավոր դորժեր: Այդ ֆիլմերը ներդրում էին սովետական բազմազգ կինոարվեստում, համաշխարհային կինոյի պատմության մեջ առաջին անգամ բացահայտում էին սոցիալապես փոթորկուն Արևելքի ճշմարիտ նկարագիրը, ի հակադրություն դաշույնադիպակային էկզոտիկ Արևելքի: «Տունը հրաբխի վրա» ֆիլմի տարբերիչ հատկանիշն այն էր, որ նրա մեջ մարմնավորվեց Արևելքի սոցիալական խմորման բարձրագույն ձևը՝ պրոլետարիատի ինտերնացիոնալ համախմբումը: Եվ առանձին իմաստ ունի այն, որ նման ֆիլմն ստեղծվեց անդրկովկասյան կինեմատոգրաֆիստների համագործակցությամբ:

Կինոնկարի գաղափարն առաջ քաշեց նաև ստեղծագործական այնպիսի նոր խնդիրներ, որոնցից գլխավորներն այն ժամանակ դեռ մինչև վերջ լուծված չէին հայկական և ադրբեջանական կինոարվեստում: «Խնդիր ունեինք բացահայտելու ոչ թե մեկ, այլ մի քանի գլխավոր հերոսի կերպար, հետևելու նրանց բնավորությունների զարգացմանը... Անհրաժեշտ էր պատկերել նաև ժողովրդին: Եվ պարզվեց, որ դա այնքան էլ հեշտ բան չէ...»<sup>53</sup>, քանի որ, ինչպես ֆիլմի ռեժիսորն է բացատրում, խոսքը ոչ թե ժողովրդական զանգվածների սովորական տարերային շարժման մասին է, որ դժվար չէ ցույց տալ էկրանի վրա, այլ այնպիսի տարերային շարժման մասին, որը վերաճում է աշխատավորության կադմակերպված դիտակից պայքարի:

<sup>53</sup> Նույն տեղում:

Առաջ եկավ ժողովրդական զանգվածների հոգեբանությունը մշակելու պրոբլեմ, որ ստեղծագործական բարդ խնդիր էր: Կինեմատոգրաֆիստների համատեղ ջանքերով հաջողությամբ լուծվեցին զաղափարական և ստեղծագործական այդ բարդ ու նշանակալի պրոբլեմները, և «Տունը հրաբխի վրա» ֆիլմը սահմանագիծ դարձավ Հայաստանի և Ադրբեջանի կինոյի զարգացման ճանապարհին, հատկապես սլաոմահեղափոխական ֆիլմի ժանրում:

Համո Բեկնազարյանը, այդ իսկական ինտերնացիոնալ արվեստագետը, որին իրենցն էին համարում և՛ վրացի, և՛ ադրբեջանցի, և՛ ուզբեկ, և՛ տաջիկ, և՛ նանայ, և՛ չեչեն, և՛ վերջապես, ռուս կինեմատոգրաֆիստները, հեղինակ դարձավ ևս մի ֆիլմի, որն ամրապնդեց հայկական և ադրբեջանական կինոյի ստեղծագործական կապերը: «Իմ ռեժիսորական գործունեության առաջին տարիներն անցան վրաստանում, — գրում է Համո Բեկնազարյանը, — և վրաց մշակույթի գործիչները, ինչ խոսք, շատ բան տվեցին ինձ: Հետո աշխատեցի Երևանում: Իսկ «Տունը հրաբխի վրա» ֆիլմի հանձնումից մի քանի օր անց ես Բաքու պիտի գնայի: Ինձ սպասում էր ադրբեջանցի ականավոր դրամատուրգ Ջաֆար Ջաբարլին: Նրա հույսկապ «Սևիլ» պիեսի հիման վրա ֆիլմ պիտի նկարահանեի»<sup>54</sup>:

Աշխատանքը «Սևիլ» ֆիլմի վրա վերածեց ստեղծագործական ճշմարիտ բարեկամության հայ ազգային կինեմատոգրաֆիայի հիմնադիր Համո Բեկնազարյանի և ադրբեջանական սովետական դրամատուրգիայի կորիֆեյ Ջաֆար Ջաբարլու միջև, մի բարեկամություն, որ հարստացրեց երկուսին էլ, անդրադարձավ արվեստում նրանց հետագա աշխատանքի վրա: Սա արդեն եղբայրական ժողովուրդների արվեստի խոր փոխներթափանցման ուղորտ էր: «Սևիլը» նկարահանելիս աշխատանքի փուլերից շատերը խորհրդանշական էին, սովետական արվեստի ինտերնացիոնալ փոխառնչությունն արտացոլող: Նկարահանումների վերջում Բաքու եկավ

<sup>54</sup> Նույն տեղում, էջ 160.

կինոռեժիսուրայի վարպետ Վսեվոլոդ Պուզովկինը, նաեւ նկարահանված ժապավենները, ստեղծագործական խորհուրդներ տվեց: «Նա երկար զրուցեց Ջաֆարի հետ: Վերջինս, հիացած հշուրով, հանդամանորեն վերապատմեց պիեսի բովանդակությունը: Պիեսի սյուժեն շատ զուր եկավ Պուզովկինին:

Երեկոյան տեղի ունեցավ ռեժիսորի ընկերական հանդիպումը նկարահանող ամբողջ խմբի հետ: Պուզովկինը պատմեց կինեմատոգրաֆիական կյանքի վերջին նորություններից, խոսեց այն մեծ դերի մասին, որ, իր կարծիքով, մոտակա տարիներին կոչված են խաղալու ազգային կինեմատոգրաֆիաները: Նա երիտասարդ ադրբեջանցիներին հրավիրեց Մոսկվա՝ սովորելու»<sup>55</sup>:

Համո Բեկինազարյանի ստեղծագործական բարեկամությունը ադրբեջանցի կինեմատոգրաֆիստների հետ աւելի ու աւելի էր ամրապնդվում: Թե Ադրբեջանի կինեմատոգրաֆիստները որքան մոտ ու հարազատ էին համարում հայ ռեժիսորին, պերճախոս վկայում է հետևյալ պատմությունը:

Տաղանդավորագույն կինոռեժիսոր Սամեդ Մարդանովը սկսել էր «Քենգլիլյար» («Գյուղացիներ») ֆիլմի նկարահանումները, երբ ծանր հիվանդացավ: Մահվանից առաջ Մարդանովը ցանկություն հայտնեց, որ իր ֆիլմը շարունակի և ավարտի Համո Բեկինազարյանը:

Բեկինազարյանն իր գրքում գրում է. «Կարո՞ղ էի արդյոք չկատարել նրա կտակը: Կարո՞ղ էի արդյոք շարդարացնել այդ խոշոր արվեստագետի հույսերը, արվեստագետ, որի տաղանդը ճակատագրի բերումով այդպես էլ չկարողացավ ծավալվել իր ամբողջ ուժով:

«Քենգլիլյար» ֆիլմի վրա իմ աշխատանքի յուրօրինակությունն այն էր, որ ես ամեն կերպ ձգտում էի հեռանալ իմ սեփական ձեռագրից, իմ նախասիրած ռեժիսորական հնարանքներից: Խստորեն հավատարիմ մնալով Մարդանովի մաներային, աշխատելով թափանցել նրա հղացումների բուն

55 Նույն տեղում, էջ 165:



խորքը, եւ հոգատարութեամբ և խնամքով էի վերաբերվում նրա նկարահանած յուրաքանչյուր կադրին, իսկ նոր կադրեր անելիւ շարունակ հարց էի տալիս ինքս ինձ՝ արդյոք այսպէ՞ս կ'մտածեր նա, արդյոք այսպէ՞ս կ'նկարահաներ:

Հանդիսատեսը լավ ընդունեց ֆիլմը, սակայն ինձ համար լավագույն գնահատականը ոեցենզիաներից մեկի այն տողերն էին, թե ամբողջ նկարը, սկզբից մինչև վերջ, ներթափանցված է նրա բեմադրիչ Սամեդ Մարգարովի ինքնատիպ, ճշմարիտ ազգային տաղանդով...»<sup>56</sup>:

Հիրավի ստեղծագործական հարազատութիւն, ամրապընդված եղբայրական ժողովուրդների արվեստի գործիչների գաղափարների ու գեղարվեստական գիրքորոշումների հարազատութեամբ:

Այս ֆիլմից անմիջապէս հետո Համո Բեկնազարյանը հրավիրվեց նկարահանելու էպիկական ուղղութիւն ունեցող «Սաբուխի» ֆիլմը՝ նվիրված ազրբեջանական ժողովուրդի մեծ դավակ Միրզա Ֆաթալի Ախունդովին: Կինոնկարի հիմքում ընկած էր Մ. Ռաֆլիի վեպը, և գրողն էլ հենց սցենարի հեղինակն էր:

Այդ մոնումենտալ կինոկտավի վրա կատարված աշխատանքը շատ տեսակետներից ուսանելի և ստեղծագործորեն օգտակար եղավ ինչպէս ազրբեջանցի կինեմատոգրաֆիստների, այնպէս էլ իր՝ Համո Բեկնազարյանի համար:

Ֆիլմի հերոսներն էին Ախունդովը, Աբովյանը, Բեստուժեւը, Բաբխանովը, և նրա բովանդակութիւնը, ինչպէս նաև գերասանների և նկարահանող խմբի ինտերնացիոնալ կազմը կյանքի կոչեցին ստեղծագործական հետաքրքիր որոնումներ, որոնց մասին հանգամանորեն պատմում է ֆիլմի բեմադրիչը արդեն հիշատակված իր գրքում:

Պետք է ասել, որ աշխատանքը «Սաբուխի» ֆիլմի վրա երկու ժողովուրդների արվեստների փոխհարստացման պրոցեսը բացահայտող մի հիանալի օրինակ էր:

Բեկնազարյանը նկատում է, որ «Սաբուխի» ֆիլմում

ստեղծագործական բարդ խնդիր էր պատմական դարաշրջանի, Թիֆլիսի սոցիալական միջավայրի ճշմարտացի պատկերումը, մի միջավայր, ուր ապրել է ֆիլմի գլխավոր հերոսը՝ Ախունդովը: Եվ ահա հայկական «Պեպո» ֆիլմի նվաճումները միանգամայն օգտակար եղան «Սաբուխին» նկարահանելիս: Բեկնազարյանը վկայում է, որ «Պեպոյում» ի հայտ բերված՝ պատմական ժամանակաշրջանը վերապատկերելու միջոցները ստեղծագործաբար կիրառվել են «Սաբուխի» ֆիլմում, դրանով իսկ հարստացնելով եղբայրական ադրբեջանական ժողովրդի կինեմատոգրաֆիան:

Միաժամանակ հայ ռեժիսորն իրեն օգտակար շատ բան էր քաղում: Համո Բեկնազարյանը գրում է. «Սաբուխի» նկարից հետո «Ինձ համար հեշտ էր անցնել պատմական այնպիսի հսկա մի կտավի բեմադրության, ինչպիսին «Դավիթ Բեկն» էր, որի սցենարն արդեն գրեթե պատրաստ էր այն ժամանակ, երբ ես, հանձնելով «Սաբուխին», Բաբլից վերադարձել էի հայրենիք, Երևան»<sup>57</sup>:

Այսպես արվեստի գործիչների առօրյա կյանքում միահյուսվում էին նրանց ինտերնացիոնալ կապերը, ամրապնդվում էր նրանց ստեղծագործական համագործակցությունը, որը, գալով հեռավոր ժամանակներից, շտեպնում ծաղկման հասավ սովետական բոլոր ժողովուրդների մեծ համագործակցության փառավոր տարիներին:

\* \* \*

Կասկած չկա թերևս, որ սովետական ժողովուրդների արվեստների փոխհարստացման պրոցեսն ընթանում է ամենատարբեր բնագավառներում, ընթանում է այնպիսի ուրույն ուղիներով, որոնք միշտ չէ, որ հայտնվում են հետադուրս համար տեսանելի մակերևույթին: Բայց և այնպես, անհրաժեշտ է ուշադիր ուսումնասիրել մեր ժողովուրդների մշակույթների փոխառնչության երևույթները:

---

57 Նույն տեղում, էջ 221:

Անդրկովկասյան ժողովուրդների գեղարվեստական մշակույթների փոխներթափանցումն ու փոխհարստացումը սոցիալիստական ազգերի մշակույթների նորաբնույթ կապերի առաջացման ընդհանուր բարդ երևույթի կոնկրետ արտահայտությունն է:

Եղբայրական ժողովուրդների բաղաբաղական և սոստեսական սիստեմի, գեղագիտական իդեալների ընդհանրությունը և կենսաձևի հիմքի միասնությունը խթան են դարձել նաև այն ընդհանուր հատկանիշների կազմավորման պրոցեսի համար, որոնք բնորոշ են սովետական ժողովրդի ամբողջ արվեստին: Միայն այս պայմաններում էր հնարավոր արվեստում միասնականության ֆենոմենի ի հայտ գալը, որի վառ գրասերունդներից է հայ կոմպոզիտոր Արամ Խաչատրյանի սահղծագործությունը:

Բ. Ասաֆյեը, որն Արամ Խաչատրյանին անվանել է «մեր երաժշտության Ռուբենս», կոմպոզիտորի ստեղծագործության ահույնքները տեսնում է Անդրկովկասի ժողովուրդների երաժշտության մեջ. «Խաչատրյանական ինտոնացիաների այդ աղբյուրը Արևելքի ժողովուրդների բազմազան պատկերավոր երգչությունն է և պարային ու թմբից (ամենից առաջ նկատի ունեմ կովկասի և Անդրկովկասի երկրներն ու ժողովուրդներին, որոնք սերտորեն կապված են ուս երաժշտական մշակույթի հետ...)<sup>58</sup>: Նույն միտքն է հաստատում Գ. Խուրո-վը, գրելով, թե հենց «Հայաստանի, Ադրբեջանի և Վրաստանի ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների փոխառնչու-թյան և փոխներգործության մեջ, դրանց մշտական հաղոր-թյան և փոխանցման աղբյուրը, որի ուժը մեծապես բազմապատկ-հարստացման աղբյուրը, որի ուժը մեծապես բազմապատկ-վում է նաև ուս և ընդհանրապես հիմնական ամբողջ երա-ժշտական մշակույթի հետ Անդրկովկասի (և ավելի լայն՝ Արևելքի) ժողովուրդների երաժշտության բացառիկ արգա-սավոր փոխառնչություններով»<sup>59</sup>:

58 Арам Хачатурян (сб.), Ереван, 1972, стр. 32.

59 Георгий Хубов, Арам Хачатурян, М., 1962, стр. 419.



Մնալիով ճշմարիտ ազգային հայ կոմպոզիտոր, Արամ իսախանյանը սովետական ժամանակներում ձևավորված իր ստեղծագործության մեջ սինթեզել է անդրկովկասյան ժողովուրդների հարուստ մելոսը: Երաժշտական այդ ճոխ համաձուլվածքում ամրապնդող ուժ է դարձել ռուսական երաժշտական դպրոցը, որը հզոր ներգործություն է ունեցել քնդհանրապես սովետական ժողովուրդների երաժշտական արվեստի զարգացման վրա:

Անդրկովկասյան ժողովուրդների գունեղ ու մեղեդային երաժշտությունը, վերաձուլված Արամ իսախանյանի հրաշալու տաղանդով, նոր որս է ստացել, որի մասին Բ. Սաֆևը գրում է. «Ռուբենյան ինչ-որ բան կա մելոդիկայի կենսաբուխ ճոխության և նվագախմբային շքեղ հնչողության մեջ: Եվ այստեղ ոչ միայն պերճանք կա, այլև լիություն, շռայլություն՝ մեղեդիների ողկույզներ ու զարդանախշեր...»

Նա չի կարող ստեղծագործել արևի, լույսի զգացողությունից զուրս, առանց զգալու հյուսվածքի պայծառությունը մեղեդիների և ռիթմերի խաղի մեջ, առանց նվագախմբի դույնների հյութեղության, ավելին, նա ստեղծագործում է «դեղորնիզմի մթնոլորտում»<sup>60</sup>:

Արամ իսախանյանի ստեղծագործությունը բնութագրող արևի և լույսի, տոնահանդես-հաղորդակցության, կյանքի հրճվագին ընկալման, մի տեսակ հուզառատ կենսասիրության հենց այդ զգացողությունն է բնորոշ անդրկովկասյան ժողովուրդների գեղարվեստական մշակույթի ականավոր գործիչների արվեստին: Ռեժիսոր Կոտե Մարջանիշվիլին, Ա. Լուինաշարսկու արտահայտությամբ, «Թատրոն-տոնահանդեսի սպասավոր էր, և դա նրա մոտ ստացվում էր ինքնըստինքյան, նրա ներսում ծաղկում-ուռճանում էր մի գեղեցիկ տոնահանդես, որ հուրհրատում էր շքեղ լույսերով, հնչում երաժշտությամբ և ճոխ գույներով»<sup>61</sup>:

Հասկա հանճարեղ Մարտիրոս Սարյանի՝ արվեստի արե-

60 Арам Хачатурян (сб.), стр. 31.

61 К. А. Марджанисвили, т. I, Тбилиси, 1958, стр. 405.

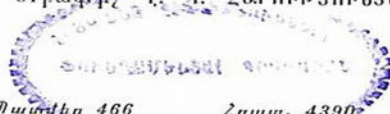
վայնության խորհրդանիշ դարձած ստեղծագործությունը, նկարիչ, որ մանկուց տոգորվել է Արևելքով, Հարավով (Սարյանի արտահայտությունն է), և որը, ինչպես ասում է «Գրառումներ իմ կյանքից» գրքում, և՛ իրեն, և՛ իր արվեստը համարում է Արևելքի արվեստի մի մասը: Հապա «քաղմերանգ արևի» տեսությունը, որ Գեորգի Յակուլովը հայտնագործեց Արևելքի արվեստի ընդերքում, ինչպես և թատերական նկարչության այդ կախարդի բուն ստեղծագործությունը, որ ներթափանցված է գույների ու ձևերի տոնահանգների հրճագին զգացողությամբ: Հապա իրական ու փոթորկահույզ Արևելքը, որ էկրանի վրա առաջին անգամ վերապատկերեցին Անդրե-կովկասի սովետական կինեմատոգրաֆիստները, Զ. Զաքարյու պիեսների վառ կերպարները, Կարա Կարաևի թովիչ երաժշտությունը... Մի՞թե այս ամենը անդրկովկասյան ժողովուրդների սոցիալիստական նոր արվեստի կազմավորման ընդհանուր պրոցեսի արտահայտությունը չէ, որի խոր հիմքում Անդրկովկասի արվեստագետների միասնական ջանքերով գրվում են կյանքի ընկալման ու արտացոլման զեղապիտական ընդհանուր սկզբունքները: Այն լուսեղ ու արևային կյանքի, որ հաղթանակել է Անդրկովկասի գեղեցիկ ու հպարտ լեռնաշխարհում:

ՍԱՌԻՐ ՌԻԶԱԵՎ  
САБИР РИЗАЕВ

ԱՆԴՐԿՈՎԿԱՍԻ ԺՈՂՈՎՈՒՐԴՆԵՐԻ  
ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՓՈԽՀԱՐՍՏԱՑՈՒՄԸ  
ԹԱՏՐՈՆ, ԿԻՆՈ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ  
արվեստի ինստիտուտի  
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր  
Ս. Ա. ԱՆԱՍՏԱՍՅԱՆ  
Նկարիչ՝ Կ. Կ. ՂԱՅԱԳԱՐՅԱՆ  
Տեխնիկական խմբագիր  
Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ  
Սրբագրիչ՝ Լ. Կ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ



ՎՖ 05584

Պատվիր 466

Հրատ. 4390

Տպաքանակ 3000

Հանձնված է շարվածքի 20. 8. 1976 թ. Ստորագրված է տպագրության  
10. 8. 1976 թ.: Տպագր. 5,63 մամուլ, հրատ. 3,65 մամուլ, պլան. 4,72  
մամուլ: Թուղթ № 1, 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>: Գինը 37 կոպ.:

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, բարեկամության 24դ

Издательство АН Арм. ССР, Барекамутян 24г.

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության, տպարան, բարեկամության 24





ԳԻՆԸ 37 Կ.

