

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԴԻԱՅԻ ՍԿԶԵՆԱՎՈՐՈՒՄԸ

Վ. Ա. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

20-ական թվականների սովետահայ դրամատուրգիան զարգանում էր ռեալիզմի համար մղվող սուր պայքարի մթնոլորտում: Բաղմապիսի գրական ժողովուրդների, որոնումների և փորձերի միջից համաոորեն և հաստատուն իրեն համար ճանապարհ էր ճեղքում ռեալիստական արվեստի հղոր հոսանքը:

Սովետահայ դրամատուրգիայի զարգացումը ընթանում էր սովետական գրականության զարգացման հետ համատեղ, սերտորեն առնչվելով սովետահայ թատրոնի սկզբնավորմանը և ձևավորմանը:

Գաղափարական և գեղագիտական վեճերի ընթացքում հայ թատրոնը պետք է որոշեր իր գեղագիտական հավատամքը, իսկ դա կապված էր որոշ դժվարությունների և առաջին հերթին ստեղծագործող մտավորականության գաղափարական դիրքորոշման հետ: Մի կողմից շփոթություն և հուսալքում, մյուս կողմից համառ որոնումներ, դժվարին և սուր պայքար, որի պայմաններում ձևավորվում էր պրոլետարական արվեստը:

Նոր աղգային խաղացանկի բացակայության պատճառով հայ ռեժիսորները ստիպված էին բեմադրել ոուս և ալլադդի դրամատուրգների դործերը, ջանալով իրենց ինքնուրույն խոսքն ասել, իսկ այդ ամենը իր հետ բերում էր ոուս մեծանուն ռեժիսորների հայտնի բեմադրությունների կրկնողության վտանգը:

Հայ թատրոնը ստեղծագործական որոնումների մեջ էր: Նոր գաղափարները ենթադրում էին հեղափոխական թեմատիկայի նորադույն արտահայտչական հնարներ: Այդ տարիներին արվեստի և դրականության մեջ ամենից ուժգին հնչեց հեղափոխության թեման, առաջ բերելով արտահայտման համապատասխան՝ մոնումենտալ ձևեր:

Դրամատուրգիայի ասպարեզում որոշ հակասական երևույթներ էին նկատվում: Թատրոնը վերակառուցվում էր, հին ձևերը տեղի էին տալիս նորաստեղծներին: Բեմական տեխնիկան վերավիճարման ճանապարհով ընթացավ ավելի վաղ, քան երևան եկան սովետական դրամատուրգիայի արժեքավոր երկերը: Հին բովանդակությունը շատ հաճախ արհեստականորեն նոր թաղանթով էր պատվում: Որոշ դեպքերում ռեժիսորները փորձում էին անջատել թատրոնը գրականությունից, օգտապործելով իրենց նորարարական ոճաձևերը մաքուր թատերայնության ոլորտում: Մյուս կողմից դրամատուրգիան կտրվելով գեղարվեստական գրականությունից, թատրոնի ետևից էր գնում և դատապարտված էր, Դեմիոճյանի արտահայտությամբ, «ոորինգոնյան» գոյության:

Թատրոնը նպատակ ունենալով արտացոլել իրականությունը և անմիջականորեն արձագանքել երկրում կատարվող իրադարձություններին, ստեղ-

ծեց ինքնագործ և ազիտացիոն դրամատուրգիա, մյուս կողմից, սակայն, նա չէր կարող այդ ձևով հարատևել, որովհետև, վերջին հաշիվով, թատրոնը չէ որ ւտեղծում է դրամատուրգիա, այլ դրամատուրգիան է թելադրում թատրոնին նրա անելիքը: Թատրոնի սիրտը—խաղացանկն է,— ասում էր Վ. Մեյերխոլդը. իսկ ռեպերտուարի ճգնաժամը, որը ապրում էր սովետահայ թատրոնը, սպառնում էր նրա իսկ գոյությանը:

20-ական թվականներին արդեն տեղի էր ունենում նոր անհատի ձևավորման րարդ պրոցեսը: Այդ գործում վճռական դեր ունեւր կատարելու արվեստը և առանձնապես՝ թատրոնը, որպես ամենից մասսայական, ամենից գործուն և լավագույն միջոց «մարդկային րանականությունը ամենաարագ կերպով դիւնելու հորը զենքով և պայծառ լույսով զարթեցնելու ժողովրդի դիտակցությունը»¹:

Հեղափոխական անցուդարձերը իրենց զեղարվեստական մարմնավորումը ստացան ինքնագործ թատրոններում, որոնք չնայած իրենց ոչ հասուն լինելուն, լսկ որոշ զեպքերում՝ նաև պարզունակությունը՝ այնուամենայնիվ միավորում էին հաղարավոր մարդկանց մի րնգհանուր հուղառատ սլոոթկմամբ և ողևորում հեղափոխական և սոցիալիստական զաղափարներով:

Այդօրինակ թատրոնը, մասսայական ներկայացումները, «կենդանի թերթեր», թատերայնացված իմպրովիզացիաները, իրենց զերր կատարելով, անհրաժեշտ և հրամայական զարձրին հեղափոխությունը նվիրված մարտիկների, քաղաքացիական կոիւնների հերոսների, նոր սոցիալիստական մտածելակերպ ունեցող մարդկանց կերպարներ ստեղծելու:

Նոր թատրոնի խնդիրներին նվիրված դրական դատերից մեկում Դ. Դեմիդյանը իր ելույթի մեջ հանդես եկավ սովետական դրականության ճիշտ դիրքերից. սխալ կլինի ժխտել դասական արվեստի ժառանգությունը, միևնույն ժամանակ հարկավոր է մտածել նոր կենցաղ ստեղծելու մասին, որը իմք կծառայի նոր թատրոնին²:

Բոլորովին այլ էր Եղիշե Չարենցի րմբոնումը: Ապագա հայ թատրոնը Չարենցը պատկերացնում էր, որպես ազիտացիոն-միտինգային թատրոն: Նա, Մեյերխոլդի, Մայակովսկու, Պրոլետկուտի տեսաբանների նման, ծայրահեղություն սեջ ընկավ՝ ամբողջովին ժխտելով նախահեղափոխական դրականություն և թատրոնի դասական ժառանգությունը: Նոր դրամատուրգիան ոչինչ չպետք է վերցնի հնից, թատրոնը—նույնպես:

Չարենցի հայացքները թատրոնի և դրամատուրգիայի վերաբերյալ իրենց արտացոլումը գտան Մոսկվայում 1924 թ. Մ. Մաղմանյանի և Կ. Հալարյանի հետ միասին հրատարակած «Standart» ամսագրի ղեկլարացիայում:

«Standart»-ը չէր ընդունում ոչ մի ձևով հոգերանական արվեստը. սովետահայ դրամատուրգիայի ապագա ժանրերն էին համարվում ազիտ-պիեսը, հերոսական ազիտացիոն դրաման, քաղաքական բուֆոնադը: Չարենցը պահանջում էր վերականգնել թատերական արվեստի սինկրետիկ բնույթը, թատրոնը պետք է ստանա իր սկզբնական՝ հրապարակային ժողովրդական ներկայացման ձևը: Չայնակցելով Վ. Մայակովսկուն, Չարենցը ձևակերպում է իր

¹ Л. С. Мерсье, О театре или Новый опыт о драматическом искусстве, цит. по книге: Р. Роллан, Народный театр, Собр. соч., т. 14.

² «Մարտակոչ», 1923, № 74:

թատերական ռեֆորմը ժողովրդական թատրոնի սկզբունքներով դրված «կապ-կաղ թամաշայում»։ Նախաբանում նա գրում է.

«Ընկերներ
Բավական է ինչքան ձեզ խաղան
Անտիդոնես,
Նամուս,
Օթելլո,
Քին,
Ինչերի՞դ է էսօր հարկավոր
«Դատաստան»
«Ջանդ ջրասույզ»³։
Նույն տեղում Ղարան դիմում է հանդիսատեսներին.
Տեսնո՞ւմ եք.
Բեմը—
դատարկ է, բան չկա.
ոչ անտառ,
ոչ օթաղ,
ոչ էլ ուրիշ գեկոր⁴։

Ջարենցը իր ծայրահեղություններով հանգերձ թաւրմ նորարարական շունչ տվեց ծնվող պրոլետարական արվեստին։

Թատրոնի արմատական վերափոխում էր պահանջում հայկական ֆուտու-րիզմի ներկայացուցիչ Կարա-Դարվիշը, որը ծայրահեղ «ձախ» գիրքերից էր հանդես գալիս. «Լինելով հեղափոխական արվեստի զաղափարախոսն ու սլաշտպանը,— գրում էր Կարա-Դարվիշը 1921 թ.— ես անմիտ և աննպատակ եմ համարում կառուցել նոր հայկական թատրոնը Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքներով և ավանդներով»⁵։

Ինչպես սովետահայ, այնպես էլ ամբողջ սովետական դրամատուրգիայի համար բնորոշ էր ժողովրդական թատրոնի ղեկավարական սկզբունքների օգ-տագործումը։ Մեծանուն ռեժիսոր, սովետահայ թատրոնի հիմնադիրներից մեկը՝ Արշակ Բուրջալյանը, ուսումնասիրելով հին հայկական դուսանական թատրոնի պատմությունը, այն տեսնում էր վերածնված սովետահայ բեմում Բուրջալյանի կարծիքով, ժողովրդական թատրոնի սկզբունքների հիման վրա է կառուցվելու նոր սովետահայ թատրոնը, որը «կձգտի լայնացնել իր պատերը մասսայի համար»⁶։

Ժողովրդական թատրոնի կողմնակից էր Արմեն Արմենյանը։

«Պրոլետարական թատրոն» հոդվածում Ա. Արմենյանը գրում էր. «...խա-ղաղ ստեղծագործական շրջանում պիտի իր իսկական ձևակերպումը ստանա ու դարգանա «պրոլետարական» կամ ավելի ճիշտը՝ լայն ժողովրդական թատրո-նը՝ իսկական աշխատավորական, համայնական, բաղոյակըթական, հանրա-մատչելի գեղարվեստական ըմբռնումով»⁷։

3 Ե. Ջ ա ր Ե ն ց, Ընտիր երկեր, Ե., 1955, էջ 53։

4 Նույն տեղում, էջ 55—56։

5 «Կարմիր աստղ», 1921, N 156։

6 Ա. Բ ու ռ ջ ա լ յ ա ն, Հոդվածներ, Նամակներ, Ժամանակակիցները նրա մասին, Ե., 1959, էջ 56։

7 Գրականության և արվեստի թանգարան, Ա. Արմենյանի արխիվ, ֆ. 10, 11 — 148։

Լրարեր 10—4

Մասսայական ժողովրդական թաարոնի դադափարը, մի թատրոնի, որտեղ հանդիսականը դադարում է լոկ կողմնակի հայեցող լինելուց և դառնում է ներկայացման ակտիվ մասնակից, Արմենյանին այնպես էր ոգևորել, որ 1923 թ. նա ձեռնամուխ է լինում Գ. Ալթունյանի «Սասունցի Գավիթ» դրամայի առաջին բացօթյա ներկայացմանը: Արմենյանը ստեղծեց անմոռանալի մի տեսարան, դործի դնելով իր հարուստ ռեժիսյորական փորձը և զեղազետի նուրբ ճաշակը: «Այս ներկայացումը, — գրում էր Արմենյանը, — մի հսկայական աշխատանքի արդյունք էր, որի նմանը ես չեմ ունեցել իմ ամբողջ ռեժիսյորական կյանքի ընթացքում»⁸:

Մասսայական բեմականացումները իրենց մեջ ընդգրկում էին, Ե. Վախթանգովի խոսքերով, «ժողովրդի խռովահույզ ողին», նրանք մատուցում էին հանդիսատեսին պատմական կոնկրետ իրադարձությունները գրեթե առանց հնարանքի, որը եթե անդամ կար, ապա թատերական արտահայտչական միջոցներում:

Մասսայական բեմականացումների ռեժիսյորները լայնորեն կիրառում էին սիմվոլիկան և ալլաբանությունը, որոնք այդ ներկայացումներին վերացականության որոշ գունավորում էին տալիս՝ կապակցված ադիտացիոն նպատակադրման հետ: Հանդիսատեսի վրա ազդելու տեսակետից նրանք հավասարը չունեին. այստեղ տեղի էր ունենում զերասանի և հանդիսատեսի մոտեցումը, որի մասին երազում էին պրոլետարական թատրոնի հիմնադիրները: Ա. Բլոկը նախադուշակելով «մեծ կրթերի և ցնցող իրադարձությունների»⁹ թատրոնի մոտալուտ դալիքը, տեսնում էր բուն ժողովրդական թատրոնի վերածնունդը:

Փսանական թվականները մեծ թափ ներշնչեցին ադիտացիոն դրամատուրգիային, որի ամենաբնորոշ գծերից մեկն էր իրադարձությունների պատկերման կոնկրետությունը, ոճի պարզությունը և հստակությունը, գործողության համոզիչ ուժը:

Ադիտոգրամատուրգիայի մասին խոսելիս, Մեյերխոլդը օգտագործում էր օպերմիտիվ տեսղենցիություն» արտահայտությունը, որը ինքնրստինբյան բացասում է լիարժեք չեղարվեստական կերպարների ստեղծման հնարավորությունը: Փաղաքացիական կռիվների և առաջին սովետական տարիների շրջանում հարկ չէր լինում խոսել զազափարագուրկ կամ ոչ միտումնավոր ստեղծագործությունների մասին: Ավելի ճիշտ կլիներ տարբերել զեղարվեստական ձևերի այն բազմազանությունը, որը արտահայտում էր այս կամ այն միտումը, զաղափարը: Այս տեսակետից, մեզ արհեստական է թվում ադիտացիոն դրամատուրգիայի բաժանումը երկու տեսակի՝ անմիջական ադիտացիա և ադիտացիա ալլաբանությունների միջոցով: Ադիտացիան մնում է ադիտացիա, տարբերությունը զեղազետների արվեստի մեջ է, պիեսի հիմնական դադափարը հանդիսատեսին հասցնելու ընդունակության մեջ:

«Կապույտ բաճկոն» թատրոնի համար ռեժիսյոր Տիգրան Շամիրխանյանը Ալադանի տերստի հիման վրա գրում է «Երիտասարդական շարժում Հայաստանում» ներկայացումը, որը արտացոլում է Հայաստանում սովետական

⁸ Նույն տեղում, ֆ. N° 10:

⁹ А. Блок, Собр. соч., т. 12, стр. 47.

կարգերի հաստատման նախօրյակին տիրող իրադրությունը: Սա յուրահատուկ խրոնիկա է, Չարենցի «կապկազ թամաշայի» անժխտելի ազդեցությամբ գրված: Գործող անձինք—նկարագրվող դեպքերի մասնակիցներ են: Տամիր-խանյանի թատերախնացված ներկայացումը (և ոչ թե պիեսը ավանդական իմաստով) կառուցված է այդ տարիներին լայն տարածում գտած կոնստրուկտիվիստական ներկայացումների սկզբունքներով. օգտագործելով բացատրական պլակատներ, լուսային էֆեկտներ, ռադիո, դեկորների միեմում և զործողության ընդգծված պայմանականություն:

Պրոլետուլտային ազդեցության տակ են գրված մի շարք ինմականացումներ, որոնք գովերգում են մեքենան, էլեկտրականությունը, տեխնիկան: Այդպիսիներից էր Ս. Քոչարյանի «Հնդամյակը շորս տարում»⁷ մասից բաղկացած դրամատիկական ներկայացումը:

Սովետահայ դրամատուրգիան դերժ շմնաց պրոլետարական դրականության ռոմանտիկական ձգտումներից: Քաղաքացիական կռիվների ժամանակաշրջանում զեպի ռոմանտիզմը առաջացած ձգտումը օրինաչափ երևույթ էր: «Ժամանակի հեղավոխական իմպուլսը, նրա մասշտաբայնությունը և հերոսականությունը կարող էին արտահայտվել միայն ռոմանտիկական արվեստի միջոցներով»—գրում է թատերագետ-արվեստագետ Գ. Բոյաջևը¹⁰: Պատմական թեմատիկայում դրամատուրգները որոնում էին «ներկա ժամանակի հետ զուգահեռներ» (Վ. Բրյուսով): Սովետահայ դրամատուրգները ընտրելով սյուժեներ ազգային հերոսապատումից, առասպելներից, նախրնորում էին «Սասունցի Դավիթ» էպոսը, որը նյութ ծառայեց Վ. Թոթովենցի «Սասմա Մոքեր», Գ. Ալթունյանի «Սասունցի Դավիթ», Ա. Աթայանի «Սասունցի Դավիթ» դրամաների համար:

Նորարարական մոտեցումը արտահայտվում էր դրամատուրգների կողմից պատմության մոգեոնացման, ժամանակի ոգուն հարմարվելու մեջ:

Սովետահայ դրամատուրգիայի պատմական առաջին ողբերգության («Արտավազդ-ի») հեղինակ Եկատերինա Բահաթուրը արքա Արտավազդին վերադրել էր հեղափոխական մարտիկի և ժողովրդական հերոսի գծեր:

Ե. Բահաթուրը հաշվի էր առել այն երկակիությունը, որը բնորոշ է արքայազնի առասպելական կերպարի համար. մի կողմից Արտավազդը—հերոս է, որին գերել են մար-վիշապները, մյուս կողմից՝ շար և նախանձոտ արքայազն, որին շղթայել են քաջքերը, լաշխարհը ազատելով բոլոր հնարավոր արհամարիքներից:

Բահաթուրը յուրովի է մեկնաբանում Արտավազդի կերպարի հակասությունը: Նրա ողբերգության հերոսը Արտաշեսի և Սաթենիկի զավակը չէ, այլ մի ռամիկի որդի, որով փոխարինել են իսկական արքայազնին: Այսպիսով, Արտավազդի բոլոր դրական կողմերը՝ արիությունը, հերոսությունը, բարիությունը Բահաթուրը բացատրում է նրա ռամկական ծագումով: Արտավազդն ինքը իրեն անվանում է վրեժխնդիր բոլոր կատարված հանցանքների, բոլոր անմեղ զոհների համար: Նա խորապես հավատում է իր ժողովրդի լուսավոր ապագային: «Թող իմ քաջերը արիանան,— դիմում է նա ապստամբներին,—

¹⁰ А. Анастасьев, Г. Бояджиев, А. Образцова, К. Рудницкий. Новаторство советского театра, М., 1963, стр. 199.

ևս նրանց հետ եմ... անցյալը չքացավ, նորն է սկսվում: Ու՛ր կհանդգնի հակառակն՝ թշնամի է մեզ»:

Իր բացերով հանդերձ ե. Բահաթուրի «Արտավազդ» ողբերգությունը որոշ ծառայություն մատուցեց սովետահայ դրամատուրգիայի և թատրոնի զարգացման գործին:

Ավելի հաջող և բնական էր Սասունցի Դավթի կերպարի մոդեռնացումը Վ. Թոթովենցի «Սասմա Ծոեր» դրամայում: Սասմա Ծոերի ապստամբությունը Դավթի ղեկավարությամբ, հանդիսատեսը ընկալում էր որպես սիրելի հերոսի սխրագործությունների շարունակություն:

Ազդեցություն դրամատուրգիան, ինչպես արդեն ասացինք, լայնորեն օգտագործում էր սիմվոլիկան և այլաբանությունը, բայց որում այս ղեկավարում սիմվոլիզմը ոչ թե տուրք էր տալիս վաղ զեկազենտական սիմվոլիզմին, այլ օրինաչափ երևույթ էր, իրականության բնույթից բխող: Հեղափոխության թեմատիկայի սկզբնական մեկնաբանումը մենք տեսնում ենք Խորացել Ալահվերդյանի «Փոթորիկ» դրամայում, որտեղ բարձրացված են կարևոր փիլիսոփայական և բարոյական պրոբլեմներ, որոնք անխուսափելիորեն առաջանում են դասակարգային ուժերի բախման, հեղափոխությունների և կոնֆլիկտների ժամանակաշրջանում:

Պիեսի հիմնական կոնֆլիկտը՝ բախումն է հայր և որդի Պլիտերների միջև: Ավաղ Պլիտերը զլխավորում է հետադիմական ուժերը, Ֆրանցը՝ հեղափոխականների առաջնորդն է:

Ալահվերդյանի դրաման հետաքրքրաշարժ սյուժե ունի, սուր կոնֆլիկտ, սակայն վերացական է: Նրա սիմվոլիկայում հանդիսատեսը նկատեց միայն «համահունչություն ժամանակին», իսկ բացարձակ միստիկայի տարրերը (Ծերունու կերպարը) խորթ էին և անհասկանալի հայ հանդիսատեսին:

Մարդու հեղափոխական ինքնագիտակցության դարթոնքը այլաբանական ձևով է պատկերում Գեորգ Անանյանը «Մարգարիտներ» (1923) դրամայում, նույն թեման, արդեն ռեալիստական տարրի զերակշռությամբ կազմում է նույն հեղինակի «Մութ կամարների տակ» (1923) պիեսի առաջըրը: Այստեղ գործողությունը կատարվում է հայկական միջավայրում, գործարաններից մեկում:

Սովետահայ դրամատուրգիայի պատմության առաջին տարիներին հեռաբերություն է առաջանում հին դրամատիկական ժանրերի՝ միստերիայի, մելոդրամի նկատմամբ: Այդ հետաքրքրությունը բացատրվում էր նրանով, որ մասսաները սպասում էին, լուսաշարսկու բնորոշմամբ, «ուշադրավ տպավորության, հակասությունների, շքեղ կեցվածքի, հնչեղ խոսքի թատրոնի, որը մի ծայրով կոթնում էր տիտանական պաթոսին, մյուսով՝ խենթ բուֆֆոնադին»¹ Ինքը՝ լուսաշարսկին մի շարք մելոդրամների հեղինակ էր, նրանք իրենց կայուն տեղն ունեին սովետական թատրոնի խաղացանկում:

Քաղաքացիական կոնֆլիկտի տարիներին և ավելի ուշ շրջանում մեծ հահաջողություն ուներ Ալեքսանդր Վերմիշևի «Կարմիր ճշմարտություն» մելոդրամը:

1926 թ. «Նորը» հանդեսում լույս տեսավ Դ. Դեմիրճյանի հերոսա-ուսման-տիկական մելոդրամը՝ «Հաղթական սիրո երգը» խորագրով:

Քսանական թվականների սովետահայ դրամատուրգիան հիմնականում ընթացավ կատակերգության ուղղությամբ: Կատակերգական ժանրը ավելի քան ուրե՛ղ ուրիշը համապատասխանում էր երկրի քաղաքական մթնոլորտին և միաժամանակ հաստատում էր ռեալիստական ուղղության հաղթանակը սովետահայ դրամատուրգիայում:

Իրենց կյանքը ապրած բոլոր հասկացողությունների և ընկալումների երգիծական պատկերավորումը, այն ամենի, ինչը զեն էր նետված պատմության հետնաբակերը, նկատվում էր ոչ միայն դրամատուրգիայում, այլ ամբողջ սովետահայ գրականության մեջ: Նոր հասարակական ուժերը կոչված էին ոչ ընչացնելու առաջագիմության ճանապարհին ընկած բոլոր խոչընդոտները և այստեղ նրանց օգնության եկավ երգիծանքը՝ հնի, խարխուլածի, իր կյանքը ապրածի դեմ պայքարի հզոր զենքը:

20-ական թթ. սովետահայ դրամատուրգիան, զինվելով երգիծանքով և հումորով՝ իրականությունը մարմնավորեց քաղաքական, սոցիալական և կենցաղային կատակերգության ժանրում: Այս ճյուղի նշանավոր ստեղծագործություններից էին Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» անմահ կատակերգությունը, Ե. Չարենցի նորարարական ձևով գրված «Կապկաղ թամաշան», Ա. Շիրվան-ղազեի «Մորդանի խնամին» կատակերգությունը, Մ. Դարբինյանի «Մինիստրներ» քաղաքական սատիրան, Գ. Մահարու ագիտօպերետները, Ալ. Հակոբյանի «Էմիգրանտի երազը» և ուրիշներ:

Այսպիսով, ագիտդրամատուրգիան անցավ երկու էտապ. վաղ շրջանի ագիտթատրոնը գոլերգում էր հեղափոխությունը և ծաղրում նրա թշնամիներին, հետագայում գնալով դեպի իր վախճանը, ագիտդրամատուրգիան մատչելի ձևով էր հասցնում հանդիսատեսին կառավարության տարբեր որոշումներն ու ղեկրետները, անարգում սովետական կարգերի թշնամիներին և փորձում էր նոր հերոսի կերպար ստեղծել: Հետագայում այդ կարողացավ անել հոգեբանական դրաման. 1926 թ. սովետահայ դրամատուրգիայում շարժում տեղի ունեցավ դեպի խոր բովանդակություն ունեցող ճշմարիտ պիեսներ, սխեմատիզմից՝ սովետական իրականության բաղմակողմանի ռեալիստական պատկերում: Այս տենդենցը իր արտացոլումը գտավ առաջին հայ պրոլետարական դրամատուրգ Ան. Վարդանյանի «Կարմիր պարտիզաններ», «Դանիել աղա», «Բանդիտներ», «Ազնիվ քաղաքացիներ» պիեսներում, Վ. Վաղարշյանի «Օղակում», Վ. Թոթովենցի «Երկու սուր» դրամաներում:

Նոր սովետական իրավակարգը ձևավորվում էր գաժան պայքարի պայմաններում, որի ընթացքում կոփվում էր հասարակ սովետական մարգու բնավորությունը, դարգանում նրա սոցիալիստական մտածելակերպը: Այս պրոբլեմներին դիմեցին դրամատուրգներ Ա. Ղարադյուլյանը՝ «Կոմսոմոլ Աստղիկը» և «Շուշանաձորում» պիեսներում, Վ. Միրաքյանը՝ «Մանուշի հարսանիքը», «Խողարածի կինը» դրամաներում և այլն:

Սովետահայ դրամատուրգիան, հավատարիմ մնալով հայ գրականության լավագույն դեմոկրատական ավանգույթներին, ընթացավ իրականությունը ռեալիստական գույներով պատկերելու ճանապարհով:

ЗАРОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОЙ АРМЯНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

В. А. ГРИГОРЯН

Резюме

Развитие советской армянской драматургии двадцатых годов, протекавшее в общем русле советской литературы, было неразрывно связано с возникновением и формированием советского армянского театра.

Двадцатые годы в истории советской армянской драматургии ознаменовались острой борьбой за реализм. Тема революции и народа, ставшая ведущей, вылилась в соответствующие формы выражения—монументальные, масштабные. События эпохи революции и гражданской войны нашли свое художественное воплощение впервые в массовых театрализованных представлениях и зрелищах, инсценировках, разыгрываемых на площадях в присутствии десятков тысяч зрителей. Подобные массовые представления заключали в себе зачатки нового театрального искусства и активно несли новую социальную тематику. Их общественно-политическая роль состояла в том, что они действовали на зрителя масштабностью изображения героических картин народной революционной борьбы.

С началом мирного строительства в армянской драматургии двадцатых годов появляются пьесы с глубоким социальным содержанием, в которых схематизм уступает место реалистическому изображению действительности.