

ԳԱՐՐԻԵԼ ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԻ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԻ ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԱՄԱՅԱ ԲԱՐԱՅԱՆ

Գ. Սունդուկյանը թատերագրության ասպարեզ է մտել վոդեկինեռով: Վոդեկինի ժանրը XIX դ. առաջին կեսին արտակարգ ծաղկում էր ապրում և գրավել էր աշխարհի բեմերը: Պետերբուրգի Ալեքսանդրյան թատրոնում 1826—1855 թթ. խաղացված 1606 ներկայացումից 850-ը եղել է վոդեկին¹: Թիֆլիսի ռուսական թատրոնում ևս խաղացվում էին բազմաթիվ ռուսական և ֆրանսիական վոդեկիներ: Հետևաբար, 1860-ական թվականներին հայկական բեմում վոդեկինի հանդես գալը բնականոն երևույթ էր:

Հայկական թատերագրության վերելքի ժամանակաշրջանը համընկնում էր հայ ազգային թատրոնի կազմավորման հետ: Սակայն և՛ թատերագրությունը, և՛ նորաստեղծ թատերական ուժերն ի վիճակի չէին տալ մեծ կտավի բարձրարժեք գեղարվեստական գործեր: Ուստի, վոդեկինը ժանրային տեսակետից, դերասանական փորձ ձեռք բերելու և բեմականացման մատչելիության իմաստով՝ դառնում է այն օրինաչափ և նախընտրելի սկիզբը, որը պիտի հետագայում հանգեցնեի արդիական լուրջ խնդիրներ շոշափող բարձրարժեք կատակերգության ստեղծմանը: Վոդեկինը նաև շատ բանով հիշեցնում էր Բարեկենդանի օրերին Ղեյսուբայի ժամանակ խաղացված զվարճալի կատակները, որոնք այնքան սիրելի էին հին թիֆլիսցիներին: Նկատենք, որ Ռուսաստանում սովորած հայ երիտասարդների թատերական հետաքրքրությունների մեջ զգալի տեղ էր գրավում հատկապես այս ժանրը: Գ. Սունդուկյանը տարիներ հետո գրել է. «Ես սիրեցի թատրոնը և այն ժամանակվանից չէի բաց թողնում ոչ մի հայտնի պիես, որ ներկայացվում էր Ալեքսանդրինյան թատրոնում, որտեղ ինձ ապշեցնում էին իրենց խաղով նաև Մարտինովը, Կարատիգին 2-րդը, Մոսկվայից եկող Շչեպկինը և շատ ուրիշներ»²: Այս դերասանները եղել են նաև վոդեկինային դերերի անզուգական կատարողներ և բացառված չէ, որ Սունդուկյանը նրանց տեսած լինեի նաև վոդեկինեռում: Սունդուկյանը Պետերբուրգում սովորել է 1846—1850 թթ.³:

XIX դ. 60-ական թվականների հայկական վոդեկին ունի մի շարք առանձին հատկություններ: Այն նախապես առաջացել է իբրև բեմական, և ոչ թե գրական երևույթ, ստեղծվել է բացառապես բեմի համար, հետևաբար, չի ունեցել գրական հղկվածություն և կատարելություն: Վոդեկինն այն պիեսն է, որտեղ երկխոսությունը և դրամատիկ գործողությունը՝ կառուցված հետաքրքրական ինտրիգի, անեկդոտիկ սյուժեի վրա, զուգակցվում է երաժշտությամբ,

¹ В. Сахновский-Панкеев, О комедии, М.—Л., 1964, с. 173.

² Գ. Սունդուկյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1952, էջ 465:

³ Նույն տեղում, հ. 4, Երևան, 1961, էջ 428:

քառյակերգով, պարով»⁴։ Մինչդեռ հայկական թատերագրության մեջ վոդեկիլի ժանրային շրջանակները խստորեն չեն պահպանվել։ Հաճախ նրանում ֆարսային տարրերն այնքան շատ են եղել, որ պիեսներն անվանել են ֆարս-վոդեկիլ կամ ֆարս-կատակ։

Հայ բեմում վոդեկիլը հանդես է եկել իր կենցաղային տարատեսակով, որտեղ պատկերվել է թիֆլիսահայության ժամանակակից կյանքը՝ կապված տեղի ունեցող խոշոր տնտեսական և մշակութային փոփոխությունների հետ։ Կենցաղային թեմատիկայի ընտրությունը պայմանավորված էր նաև թատրոն հաճախող հանդիսականով։ Նորաստեղծ հայ թատրոնի հիմնական հանդիսատեսը և սատարը համբարն էր, շնայած թատրոն էին գալիս նաև մտավորականներ, վաճառականներ, Հետևաբար, վոդեկիլի նյութը և որոշակի հասարակական խավերից կերպարների ընտրությունը պայմանավորված էր համբարի հետաքրքրություններով։ Վոդեկիլագրի ստեղծագործությունը չէր կարող կտրված լինել հանդիսատեսի պահանջներից, նրան հուզող հարցերից։ Սա թատրոնի համար կենսական խնդիր էր, իսկ գրողի համար՝ ստեղծագործական կողմնորոշում։

1860-ական թվականների հայկական վոդեկիլների ժանրային բազմազանության մասին խոսք անգամ լինել չի կարող, քանի որ դրա համար պահանջվում էր մշտական գործող թատրոն՝ վարպետ դերասաններով, բեմական բարվոք պայմաններ և, որ ամենակարևորն է, թատերագրական դպրոց, որ չունենր մեր նորակազմ թատրոնը։ Այնպես որ, եթե ֆրանսիական և ռուսական վոդեկիլը բանավիճական էր, իրադրային, կենցաղային, ապա հայկականը եղել է գերազանցապես կենցաղային՝ իր հետ բերելով ժողովրդական կյանքն ու բարբը ռուսումնասիրելու և նկարագրելու ընդհանուր ուղղվածություն։ Այս փաստը, թերևս, նպաստել է, որ անցումը դեպի ռեալիստական կատակերգություն կատարվի արագ, որպիսի իրողությունը դրսևորվել է մասնավորապես Սունդուկյանի ստեղծագործության մեջ։

Վերը ասածը հավաստի դարձնելու համար վերցնենք «Գիշերվան սարը խեր է» վոդեկիլը և «Խաթաբալա» ու «Օսկան Պետրովիչը էն կինը»-ը՝ պիեսների առաջին տարբերակները, որովհետև հետագա խմբագրություններում եղած փոփոխություններն այնքան շատ են և նշանակալից, որ սխալ կլինի բոլորը քննել գեղարվեստական մտածողության համաժամանակյա մակարդակով։

«Գիշերվան սարը խեր է» վոդեկիլը Սունդուկյանի անդրանիկ գրական ստեղծագործությունն է։ Պիես գրելու մասին նա առաջին անգամ մտածել է Ն. Փուլիսյանի «Դալալ Ղաղո» վոդեկիլի բեմադրությունը դիտելուց հետո։ Թատերագիրը Ա. Քալանթարի հետ ունեցած զրույցներից մեկի ժամանակ պատմել է. «Ես հաճախում էի Թիֆլիսում հայոց թատրոնը, բայց կլասիկ և պատահական պիեսներն ինձ չէին գրավում։ Սակայն մի օր, երբ Թիֆլիսի բեմի վրա ես տեսա «Դալալ Ղաղոն» բոլորովին անհանգիստ դրուսյան մեջ զգացի ինձ։ Ես ոգևորվեցի և սկսեցի մտածել պիեսներ գրելու մասին»⁵։

«Գիշերվան սարը խեր է» վոդեկիլի ստեղծման ուղղությամբ Սունդուկյանը սկսել է մտածել 1863 թ. ապրիլից։ Գրելու առիթը շուտով ներկայա-

⁴ «Краткая литературная энциклопедия», т. 1, М., 1962, с. 1003.

⁵ «Արտ», 1910, № 1, էջ 53.

նում է. «Երիտասարդությանս ամենավառվառն ժամանակն էր,— գրում է Սունդուկյանը:— Իտալացի մի ինչ-որ անտրեպրենյոր կապալով էր վերցրել այն ժամանակվա Թամամշյանի թատրոնը և օպերային խումբ էր պահում: Հենց այդ ժամանակ էր, որ հիշյալ իտալացի անտրեպրենյորը նյութական խոշոր վնաս կրելով, թողեց Թիֆլիսն ու հեռացավ իր խմբով: Այդ բանը իմ մեջ մի այսպիսի կուրյոզ միտք ծագեցրեց.— ի՞նչ աչքով կնայեր արդյոք հայ վաճառականը այդ դեֆիցիտի վրա և ի՞նչ կարծիք պիտի հայտնե՞ր այդօրինակ առևտրական ձեռնարկության վրա: Այս միտքն էր, որ սկիզբ դրեց «Գիշերվան սաբրը խեր է» վոդեկիլի գրելուն»: Գրելու ընթացքում, սակայն, այս միտքը զնալով աղոտ է դառնում և մնում է միայն թատրոնը վարձով վերցնելու դրվագը:

Որպես առաջին գրական փորձ, «Գիշերվան սաբրը խեր է» վոդեկիլը գերծ չէ աղդեցություններից: Ընտրված թեման և նախադրությունը նման են Միք. Պատկանյանի «Միջի մարդ» վոդեկիլին, հանգույցի լուծման եղանակը հիշեցնում է Ն. Փուլինյանի «Դալալ Ղաղոն»: Այսպես. թե՛ «Գիշերվան սաբրը խեր է», թե՛ «Միջի մարդ» վոդեկիլը սկսվում են հետևյալ տեսարանով. գլխավոր հերոսների կանայք՝ Նատոն («Միջի մարդ») և Մարթան («Գիշերվան սաբրը խեր է») մտահոգված են իրենց աղջիկներին ամուսնացնելու հարցով: Երկուսն էլ ուզում են աղջիկներին անպայման չինովնիկների տալ: Իսկ ամուսինները, ընդհակառակը, դեմ են կանանց մտադրությանը, գերադասում են իրենց խավից ընտրած փեսացու ունենալ: Կամ՝ Ն. Փուլինյանի «Դալալ Ղաղոն» մեջ Ղաղոն որոշում է իր անապահով վիճակը բարելավել բաղնիքը վարձով վերցնելով և շահավետ օգտագործելով, իսկ Սունդուկյանի հերոսի՝ Օսկանի, մոտ միտք է ծագում աղջկա օժիտի դրամը ձեռք բերել հայ թատրոնը վարձակալելով: Երկուսի համար էլ փող աշխատելը հույժ կենսական խնդիր էր, քանի որ փողն էր որոշում նրանց և նրանց ընտանիքների տեղը հասարակության մեջ:

«Գիշերվան սաբրը խեր է» վոդեկիլը, սակայն, զգալիորեն տարբերվում է նախորդներից: Նրա մեջ կա վոդեկիլային ժանրի սահմաններից դուրս գալու միտում: Սա վերաբերում է գործի կառուցվածքային հյուսվածքին: Նախ՝ պիեսը վոդեկիլին հատուկ սուր ինտրիգ կամ անեկդոտ չէ: Այն զվարճալի կատակ է, որն ունի անակնկալ, երջանիկ ավարտ: Ապա՝ վոդեկիլում չկան ավանդական երգ ու պարը, որ պիտի ներդաշնակվեին տեքստի հետ և շեշտեին նրա առանձին դրվագները: Ժիշտ է, տեսիլ ԺԱ-ում Կեկեկը երգում է «Հայոց աղջիկները», իսկ խաղը վերջանում է ծառա Քիտեսու պարով, սակայն ո՛չ այս երգը, ո՛չ էլ պարը չեն առանձնանշում պիեսի ժանրը, որովհետև երկուսն էլ կենսական անհրաժեշտություն չեն և չեն կազմում երկախոսության կամ գործողության տրամաբանական շարունակությունը: Այնուհետև՝ ավարտը նույնպես վոդեկիլային չէ: Վոդեկիլը, որպես կատակերգային առանձին ժանր, ավարտվում է քառյակերգով կամ առնվազն այնպիսի բառերով, որոնք անպայման պետք է ուղղված լինեն դահլիճին: Դերասանները դիմում են հանդիսականին և կարծիք հարցնում իրենց խաղի մամին: Այդպես են վերջանում «Միջի մարդը», «Դալալ Ղաղոն»: Մինչդեռ «Գիշերվան սաբրը խեր է» վոդեկիլը

վերջանում է սոսկ ուրախ նշանադրությամբ: Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ վոդեկիլի արտաքին ձևական սահմանները պահպանված չեն: Գուցե սա է նկատի ունեցել հեղինակը, որ այն սկզբում անվանել է վոդեկիլ, հետո՝ կատակերգություն, ապա՝ կատակ: Բայց Սունդուկյանի այս պիեսը միանգամայն վոդեկիլային է թեմատիկ ընդգրկմամբ, սյուժետային կառուցվածքով և կերպարներով: Նպատակն է՝ ուրախացնել հանդիսականին, էությունը՝ անկեղծ ու անհոգ ծիծաղել է: Այն որևէ լուրջ արդիական հարցադրում չունի. տվյալ ժանրի շրջանակներում հնարավոր չէ ներկայացնել ու պարզաբանել հասարակական հնչողություն ունեցող խնդիրներ: Վոդեկիլում չկա մարդկային հարաբերությունների, դեպքերի ու իրադրությունների, կյանքի հակասությունների բարդ ցանց: Սյուժեն ուղղագիծ է, ֆաբուլայի հետ միահյուս, գործողությունը սրբնթաց է, նպատակային: Չկան այնպիսի շեղումներ, ինչպես, օրինակ, Միք. Պատկանյանի «Միջի մարդ» վոդեկիլում, որտեղ գործողության ընթացքը դանդաղում է, և երկը տուժում է երկար խրատական կամ բարոյախոսական դիտողություններից: «Գիշերվան սաբրը խեր է» վոդեկիլը չունի նաև դուդահեռ ընթացող օժանդակ թեմա, ինչպես Ն. Փուլինյանի «Դալալ Ղաղոն» (պանդխտության թեման): Այստեղ գործողության ընթացքը շեշտակի է, և ամեն ինչ ուղղված է մի նպատակի:

Դալով կերպարներին՝ նշենք, որ պիեսի առաջին տարբերակի կերպարներն իսկապես վոդեկիլային են: Դրանք ուրվագծային են, միակողմանի, հեռու տիպական լինելուց: Այսուհանդերձ, «Գիշերվան սաբրը խեր է» վոդեկիլը հաջողություն է ունենում, որը և շրջադարձային փուլ է հանդիսանում նորընծա հեղինակի համար: Նրա մեջ անթեղված սերը՝ դեպի թատրոնն ու թատերագրությունը, նորովի բուցավառվում է: Զրույցներից մեկի ժամանակ Սունդուկյանն ասել է. «Հենց այն հանգամանքը, որ ծառայությունս զրկում էր ինձ այդ (խաղալու—Ա. Բ.) հնարավորությունից, իմ մեջ ավելի զորեղացրեց թատրոնի սերը: Բաժանվել նրանից չէի կարող, խաղալ՝ նույնպես, մնում էր պիեսաներ գրել, որին և նվիրվեցի ամբողջովին»⁷: Սակայն Սունդուկյանը շուտ է նկատում իր առաջին ստեղծագործության անկատարությունը: «Վոդեկիլը բեմ հանվեց,— գրում է նա,— և շատերի կողմից նույնիսկ հավանություն գտավ: Սակայն ես այդ բանին նշանակություն չտվի. իմ անդրանիկ պիեսի ամենախիստ քննադատը ես էի: Նրա առաջին իսկ ներկայացումից ես նկատեցի բոլոր թերություններս ու համոզվեցի, որ ծաղրական տիպեր և կարիկատուրաներ բեմ հանելը,— ինչպես արել էին իմ նախորդները՝ Տեր-Գրիգորյանն ու Փուլինյանը,— ոչ մի նպատակ չունեի: Հարկավոր էր իրական տիպերի ճշգրիտ պատկերներ հանդես բերել, որով թե՛ թատրոնը կանգնած կլիներ իր կոշման բարձրության վրա, և թե՛ ժողովուրդը սերտ կերպով կկապվեր նրա հետ»⁸: Ուրեմն՝ պետք էր առաջ գնալ: Վոդեկիլն արդեն Սունդուկյանի համար նվաճված սահմանագիծ էր:

Երեք տարի անց՝ 1866 թ., Սունդուկյանը գրում է «Խաթաբալա» կատակերգությունը: Այս ընթացքում հեղինակը շատ է կարդում, սովորում, որոնում: Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ դեռ չկար մարմնավորելու նյութը, գոյու-

⁷ «Ժամանակակիցները Սունդուկյանի մասին», Երևան, 1976, էջ 102:

⁸ Նույն տեղում, էջ 100:

թյուն ուներ արթուն ենթագիտակցական պրպտումն այդ ուղղությամբ: «Նա-
թաբալան» իր բնույթով ժանրային անցման օղակ է Սունդուկյանի ստեղծա-
գործության մեջ. այն այլևս վոդեկիլ չէ, կատակերգություն է՝ իր կառուցված-
քով, կերպարներով: Միաժամանակ այն «Գիշերվան սաբրը խեր է» վոդեկիլի
բնական շարունակությունն է՝ ֆարսա-վոդեկիլային տարրերի առատությամբ,
առաջադրված խնդրով և բախումի լուծման եղանակով:

«Նաթաբալա» կատակերգության առաջին տարբերակը միմյանց հա-
կադրվող շերտերի ամբողջությունն է՝ հարցադրման և լուծման, խոսքի և գոր-
ծողության, առանձին տեսիլների, նախադրության և հանգույցի միջև: Այստեղ
ներդաշնակ շեն բախումը և դրա լուծումը: Բախումը պրորբեմային է, լուծու-
մը՝ զավեշտական: Կատակերգային ինտրիգը, որն ունի քննադատական, ոեա-
լիստական միտում, հանգուցալուծվում է խաբեության պարզունակ բացա-
հայտմամբ: Պիեսի առաջին տարբերակին բնորոշ այս անհամամասնությունը,
տեղ-տեղ գերիշխող քննադատականի և ներողամիտ-զավեշտականի հերթա-
գայությունը, վոդեկիլից դեպի կատակերգություն ժանրային անցման հետե-
վանք է: Վերջինս, իր հերթին, բխում է դեռևս չձևավորված ստեղծագործա-
կան մեթոդից:

«Նաթաբալայի» առաջին տարբերակը բաղկացած է երկու գործողու-
թյունից և 12 պատկերից: Պիեսի ծավալն ինքնին վկայում է հեղինակի գեղար-
վեստական մտածողության աստիճանական զարգացման մասին: Բովանդա-
կությունից զգացվում է, որ «Նաթաբալայում» ֆարսային տարրեր շատ կան,
որոնք, հաճախ, ընդհատում են գործողության սահուն ընթացքը և թուլաց-
նում նախորդ գործողության կամ խոսքի ազդեցությունը: Այսպես, օրինակ,
Մախլասովի (Մասիսյանց) պայծառ, սիրազեղուն տրամադրության տպավո-
րությունն ընդմիջվում է Օյինբազովի (Զամբախով) բառերով: «Սրա տերն էլ
կոսե, թե նախրումը էշ ունիմ»⁹։ Կամ՝ տակառի տեսարանը, սկզբից մինչև
վերջ վոդեկիլային լինելով, հակասում է նույն գործողության սկզբում Օյինբա-
զովի մենախոսության լրջությանն ու խոհականությանը: Պիեսում մերթ ան-
ցում է կատարվում դեպի ֆարսը, մերթ՝ դեպի բարձր կատակերգություն: Այս
փաստը վկայում է, որ Սունդուկյանը դեռ չի հասել կառուցվածքային ամբող-
ջականության և ներդաշնակության:

Խոսքային հյուսվածքի և գործողության հակադրությունը կատակերգու-
թյան մեջ ամենից լավ երևում է հանգույցի լուծման ժամանակ, երբ գործո-
ղության դրամատիկ ընթացքն ամբողջովին խաղացվում է զավեշտական
միջոցներով: Այստեղ գլխավորը կերպարներն են և հեղինակն արդեն կանգ-
նած է նոր, տիպական կերպարներ ստեղծելու ճանապարհին: Առանձին կեր-
պարների մեջ, և նույնիսկ մեկ կերպարի սահմաններում, երևում է ստեղծա-
գործական մտածողության ընթացքը՝ վոդեկիլայինից դեպի լուրջ կատակեր-
գայինը: Թուղցիկ, վոդեկիլային կերպար է նատալիան: Մախլասովն իր խոս-
քով և գործով մերթ հանդես է գալիս իբրև թեթևասրտիկ, մերթ իբրև լրջմիտ
երիտասարդ: Միամիտովի (Իսայի) կերպարի մեջ իսպառ բացակայում է վո-
դեկիլի տարրը: Միաժամանակ այն ցայտուն բնավորություն չէ: Ընդհանուր

9 Գ. Սունդուկյան, Երկեր, հ. 1, Երևան, 1951, էջ 355:

անցունություն մեջ ընդգծվում է նրա միամիտ ազնվությունը, որը շատ արագ բեկբեկվում է Օյինբազովի խոսքերի ազդեցությամբ:

«Խաթաբալա» կատակերգության մեջ որակապես նոր կերպար է Օյինբազովը: Սա նվաճված մի նոր աստիճան է, որ առանձնացվում է պիեսի ողջ ֆոնի վրա: Օյինբազովի կերպարն այլևս մակերեսային չէ: Այն բնավորություն է, որն ունի իրեն բնորոշ հոգեբանություն: Վերջինս հենց սկզբից չի երեւում, այլ պարզվում է գործողության ընթացքում: Օյինբազովի արարքները բխում են նրա ներքինի, հոգեբանության և սկզբունքների թելադրանքից: Առաջին գործողության սկզբից մինչև վերջ կերպարն աստիճանական բացահայտման մեջ է: Սկզբի սովորական «ձալոն» երկրորդ գործողության մեջ վերաճում է գիշատիչ-խաբեբա Օյինբազովի:

Օյինբազովի մենախոսությունը («Բանս լավ է գալի. ամեն կոնեմեն յոնդրենիրը ձգիլ իմ...»)¹⁰, որով բացվում է երկրորդ գործողությունը, իր ընդհանուր գծերով «Խաթաբալալի» առաջին իսկ տարբերակում արդեն հաղթահարված մակարդակ է: Սա Սունդուկյանի կարևորագույն նվաճումներից է: Օյինբազովի մենախոսության միջոցով հեղինակը մի կողմից երևան է հանում կերպարի ներքին էությունը, մյուս կողմից կառուցում է այն հիմքը, որի վրա պիեսի հենվեն հետագա գործողությունները: Մենախոսությունն ունի երկու միտում՝ կիրտել բնավորություն և ստեղծել գործողությունների կուռ պատճառաբանվածություն: Սակայն Օյինբազովի կերպարային ամբողջականությունը մինչև վերջ չի պահպանված: Վերջում այն թուլանում է (հատկապես տակառի պատմության դրվագում) և ստանում զավեշտական վոդեկլիլային կերպարի գծեր, որ չի համապատասխանում բնավորության ներքին տրամաբանությանը: Սա մասամբ բացատրվում է նրանով, որ ամբողջ տեսարանը վոդեկլիլային է և կերպարը ենթարկվել է գործողությանը:

Ձևի հաղթահարման առումով յուրատեսակ խոչընդոտ էր նաև «Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը» վոդեկլիլը: Սունդուկյանն իր անդրանիկ պիեսի հաջողությունից ոգևորված՝ լրջորեն մտադրվում է թատերագիր դառնալ: Նա սկսում է դրական գործունեությանը զուգընթաց սովորել, գրողի աչքերով ուսումնասիրել կյանքը: Խոսքն այն մասին չէ, թե Սունդուկյանը չէր ճանաչում կյանքը, այլ՝ արժեքների վերագնահատման, աշխարհայացքային կողմնորոշման և սկզբունքների գրական մարմնավորման մասին է: Եթե «Գիշերվան սաբըր խեր է» վոդեկլիլի և նույնիսկ «Խաթաբալալի» մեջ հեղինակի դիրքորոշումը թույլ է դրսևորված, ապա «Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը» վոդեկլիլում այն հնչում է խրոխտ թե՛ սյուժեի, թե՛ հանգույցի լուծման միջոցով: Մի կողմ դրած վոդեկլիլային անկողմնակալությունը, հեղինակը վճռական դիրք է գրավում, բացահայտ ցույց է տալիս իր վերաբերմունքը: Ամենադժան պատիժների և շարժարանքների մատնելով գողերին և խաբեբաներին, Սունդուկյանը հետապնդում է մի նպատակ՝ ազնվացնել կյանքը, դաստիարակել մարդկանց: Ինչպես արդեն նկատեցինք, առաջին երեք պիեսներում հեղինակն ապրեց գաղափարական շրջադարձ և հասունացում՝ կողմնորոշվելով դեպի քննադատական ունալիզմը: Սակայն, երբ անդրադառնում ենք «Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը» գործի ժանրային բնութագրմանը, տեսնում

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 369:

ենք, որ այն ունի վոդեկիլային, մասամբ, ֆարսին բնորոշ կառուցվածք, իրադրություն, գործողություններ, կերպարներ, բայց ոչ երբեք գաղափարային նպատակադրվածություն: Վոդեկիլի ժանրը զրկվել է բովանդակությունից, մնացել է սոսկ իբրև ձև:

«Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը» վոդեկիլը հեղինակի ստեղծագործության մեջ մի յուրատեսակ փորձանկար է ապագա տիպերի համար: Այնտեղ չկա մեկ ամբողջական կերպար: Նույնիսկ գլխավոր հերոսի՝ Օսկան Պետրովիչի, կերպարը կառուցված է տարանցիկ, հաշվի առնելով, որ հանդիսատեսն արդեն գիտի նրան: Բոլոր հերոսները ծառայում են մեկ ընդհանուր տիպի, կարելի է ասել նաև՝ երևույթի, բազմակողմանի քննմանն ու բացահայտմանը: Սունդուկյանը ցուցադրում է գողությունը, խաբեությունը, կեղծ կրոնամոլությունը, ազգասիրությունը և այլն, ամեն մի որակ կենտրոնացնելով մեկ հերոսի մեջ. Օսկան Պետրովիչ, Թաթո, Գարասիմ Ցակուլիչ, Բայդուշով, Զանգակով, Օսան, Ալսթանով չբավարարվելով, նա հետագա խմբագրությունների ժամանակ ավելացրել է նաև քահանային, եպիսկոպոսին և հեղինակի անուից (իբրև գործող անձ) հայտնել իր դավանանքը՝ «...իս ջիր էլի շատ օմբնիր պիտի մեհիգան ըրիրմ ու ղրգիմ դեսը (դժոխքը—Ա. Բ.)...»¹¹: Կյանքի հնարավորին չափ շատ կողմերի ցուցադրումն ու բնորոշումը օգնում են Սունդուկյանին՝ հասնելու տիպական հերոսի: Եվ պատահական չէ, որ հաջորդը՝ «Մախլաս» պիեսում միակ հաջողված կերպարը շահամուլ, խաբեբա Սերգեյ Տարասիչն է: «Մախլասն» այն երկն է, որով Սունդուկյանն անցնում է լուրջ կատակերգության, ինչ-որ տեղ նույնիսկ դրամայի, լիովին հաղթահարելով վոդեկիլի ժանրը:

ДРАМАТУРГИЯ ГАБРИЭЛА СУНДУКЯНА РАННЕГО ПЕРИОДА

АМАЛИЯ БАБАЯН

Резюме

Первая половина XIX в. была периодом необычайного расцвета водевиля на европейской и русской сценах. Закономерным следствием распространения этого жанра в 60-х годах прошлого века стали постановки водевилей и на сцене тифлисского армянского театра. Их авторами были Никогайос Пугинян, Микаэл Тер-Григорян, Габриэл Сундукян и другие. Ранний период творчества Сундукяна представлен тремя произведениями: «Ночное чихание—к добру», «Хатабала», «Оскан Петрович на том свете». Водевильный жанр этих пьес имеет особенности, которые характерны для творчества драматурга и обуславливают постепенный переход от водевиля к комедии.

¹¹ Ծ. Զարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Գ. Սունդուկյանի արխիվ, րաթ. 1, № 20: