

ՌՈՒՍ ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԴԵՐԸ ԶԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ԽԱՂԱՅԱՆԿԻ
ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՄԵՋ (XX դարի սկիզբ)

ԱՆՆԱ ԲՈՅԱՆՉՅԱՆ

Թե ինչ դեր է կատարել ռուս թատերագրությունը հայ թատրոնի խաղացանկի ձևավորման մեջ, հայ-ռուսական թատերական կապերի պատմության հարց է, բայց նաև՝ մի ամբողջ ժողովրդի քաղաքական և կուլտուրական կողմնորոշման հարց։ Մի որևէ ազգային թատրոն, տվյալ դեպքում հայ թատրոնը, չէր կարող իր պատմության նոր շրջանի սկզբնավորումից (1864) ի վեր խաղացանկում առատորեն տեղ տալ ռուսական թատերագրության գործերին, եթե այդ թատրոնը և իր հանդիսատեսը չունենային կողմնորոշում դեպի Ռուսաստանն ու նրա կուլտուրան։

Հայ-ռուսական բարեկամության պատմության մեջ թատրոնի ասպարեզին վերապահվում է բացառիկ տեղ։ Պատճառն ասպարեզի առանձնահատկությունն է, այն հանգամանքը, որ թատրոն ասելով մենք իր հանդիսատեսներին հետն ենք հասկանում (առանց մեծաթիվ հանդիսատեսների այդ արվեստը գոյություն ունենալ չի կարող), ուստի և մի որևէ թատրոնի կողմնորոշում նշանակում է նաև իր հանդիսատեսների հոծ զանգվածների, ուրիշ խոսքով՝ ժողովրդի կողմնորոշում։ Ասվածը, որ ճիշտ է ընդհանրապես, հայ թատրոնի վերաբերմամբ ճիշտ է առավել ևս, քանի որ այդ թատրոնը, մի զգալի չափով հյուրախաղային թատրոն լինելով, ծառայել է ամբողջ հայ ժողովրդին՝ բնաշխարհում և գաղթօջախներում։

Ահա թե ինչու հայ-ռուսական թատերական կապերի չափազանց հարուստ պատմությունն արժանացել է հայ գրականագետների և թատերագետների այնքան սեևոուն ուշադրությանը։ Սարգիս Մելիքսեթյան, Ռուբեն Զարյան, Գուրգեն Հովնան, Սաբիր Ռիդան, Աշոտ Արզումանյան, Բաբկեն Հարությունյան և ուրիշներ բազմաթիվ աշխատություններ են նվիրել հարցի պատմությանը, դրա կարևորությունն իմաստավորելով ոչ միայն գրականագիտորեն և թատերագիտորեն, այլև քաղաքական-գաղափարական տեսակետներից՝ երկու ժողովրդի թատերական կապերի մեջ տեսնելով նրանց պատմական զարգացման միասնական ընթացքը և ներքին անքակտելի հոգեհարազատությունը։ Այսպիսի ընդհանրացում կատարելու համար հայ թատրոնի պատմությունը փաստական շատ հիմքեր է տվել։ Այնքան շատ են երևույթը հաստատող փաստերը, որ հայ թատրոնի պատմաբաններն իրենց գլխավոր ուշադրությունը, բնականաբար, դարձրել են ռուս դրամատուրգիայի դասական արժեքների՝ Մ. Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսի», Ն. Գոգոլի «Ռեկվիզիտի», Ա. Օստրովսկու «Զալյա» դրամաների հայկական բեմադրությունների վրա։ Բայց հայ նախահեղափոխական թատրոնի խաղացանկում տեղ են գտել ռուս թատերագրության ոչ միայն դասական արժեքները, այլև շատ ու շատ ուրիշ պիեսներ, որոնք, ճիշտ է, այժմ մոռացվել են, բայց ժամանակին խաղացվել են ու պակաս հաճախադեպ և առաջադիմական գեր են կատարել հայ բեմական արվեստի զարգացման մեջ իրենց գաղափարական բովանդակությամբ, ճանաչողական արժեքով, ինչպես նաև դերասանական արվեստի կատարելագործմանն ընդհանուր հնարավորություններով։ Այդ պիեսներում նույնպես խաղացել են Միլ-րանուշը, Հովհաննես Աբելյանը, Գևորգ Պետրոսյանը, Օլգա Մայսուրյանը, Արշակ Մամիկոնյանը, Հովհաննես Զարիֆյանը՝ ժամանակաշրջանի աչքի ընկնող բոլոր հայ դերասանները։ Հանդես գալով Թիֆլիսում, Բաքվում, Ալեքսանդրապոլում, Երևանում, Գանձակում, Շուշիում, նաև Անդրկովկասից դուրս

գտնվող հայկական գաղթօջախներում՝ նրանք ներկայացրել են ռուս մարդուն, նրա ազգային բնավորությունն իր բարոյական բարձր հատկանիշներով, լավագույն կյանքի ձգտումներով, հասարակական իդեալներով, ցույց են տվել, թե ինչով էր ապրում և շնչում ռուս հասարակությունը պատմական զարգացման տարբեր փուլերում և հանդիսատեսներին մղել են սիրելու այդ հերոսներին, ապրելու նրանց խոհերով ու ձգտումներով:

Պատմական աննպաստ հանգամանքների բերումով հայ ժողովուրդը ստիպված է եղել ցրվելու աշխարհով մեկ, Ռուսաստանի ամբողջ տարածքով՝ ոչ միայն Անդրկովկասում, այլև Դոնի Ռուստովից մինչև Միջին Ասիա: Եվ հայ թատրոնի գործիչները, որոններով իրենց հանդիսատեսին, շրջել են ամենուրեք իրենց հետ տանելով իրենց խաղացանկը՝ ռուս թատերագրության երկերով հանդերձ: Սա վերաբերում է ոչ միայն սովորական թատերախմբերին, որոնք կազմվում էին հյուրախաղերի մեկնելու նպատակով, այլև Հայոց դրամատիկական ընկերության թատերախմբին, որի մեջ էին հայ բեմի գրեթե բոլոր նշանավոր վարպետները: Իրենց թատերաշրջանը (աշխարհից մինչև գարուն) անցկացնելով Թիֆլիսում, հանդես գալով Արտիստական թատրոնում, մնացած ժամանակ նրանք մեկնել են հյուրախաղերի, ընդգրկելով բավական մեծ աշխարհագրական տարածք և, որ ավելի կարևոր է՝ հայ ժողովրդի բոլոր սոցիալական շերտերը:

Այսպիսով, Ռուսաստանի և ռուս կուլտուրայի հանդեպ ունեցած իր կողմնորոշումը հայ թատրոնը հաղորդում էր ոչ միայն թատերասեր ընտրյալներին, այլև գավառներում և գաղթօջախներում բնակվող հայությանը, ամբողջ հայ ժողովրդին:

Թատրոնի գործունեության հիմքը, ինչպես հայտնի է, իր խաղացանկն է: Թատրոնի խաղացանկային քաղաքականությունն է որոշում նրա դիմագիծը, նրա գաղափարական և գեղագիտական նախասիրությունները: Եվ այն հանգամանքը, որ հայկական թատերախմբերի խաղացանկում ազգային թատերագրությունից հետո ամենից մեծ տեղ գրավում էին ռուս հեղինակների պիեսները, շատ բան է ասում հայ թատրոնի ռուսական կողմնորոշման մասին: Իրանում կարելի է դուրսբերել համոզվել՝ թերթերով հայ թատրոնի տարեգրության ծավալուն հատորները¹: Այդ հատորներում օր առ օր նշված են այն բոլոր գործերը, որ հայ թատերախմբի խաղացանկ են մտնում 1801-ից մինչև 1960 թվականը: Զննելով այդ տարեգրությունը, կարելի է տեսնել, որ հայ դերասաններն ամենից շատ խաղացել են ազգային թատերագրության և գրականության երկերը: Ամենից առաջ դասական թատերագիրներ Սոկրատեսի, Պարոնյանի, Մուրացանի, Շանթի պիեսները, ապա՝ Աբովյանի և Բաֆֆու վեպերի բեմավորումները, հայ պատմական ողբերգությունները, ինչպես նաև ժամանակի այն թատերագիրների պիեսները, որոնց անուններն այժմ մոռացվել են: Ինչ վերաբերում է թարգմանական խաղացանկին, ապա այստեղ առաջին տեղը պատկանում է ռուս թատերագրությանը: Նախահեղափոխական հայ թատրոնն, իհարկե, անհաղորդ չի մնացել հմրոպական թատերագրությանը: Հայ բեմի համար ավանդական դրամատուրգներ Շեքսպիրից, Մոլիերից, Շիլլերից բացի, նրա խաղացանկում աչքի ընկնող տեղ են գրավել Իբսենը, Հաուպտմանը, Մետերլինկը, Պշիբլեսկին, Զուդերմանը և ուրիշներ: Եվ, այսուհանդերձ, հայ թատրոնը առավել հաճախադեպ ներկայացրել է ռուս ինչպես դասական, նույնպես և ժամանակակից հեղինակներին: Անգնահատելի է այն դերը, որ նրանց պիեսները կատարել են հայ ժողովրդի քաղաքական ու կուլտուրական կողմնորոշման, ռուս մարդուն, նրա բնավորությանը հայ ժողովրդին ծանոթացնելու, հոգեբանորեն մերձեցնելու, հարազատ ու սիրելի դարձնելու մեջ: Սա՝ ամենից առաջ: Բայց երևույթը պետք է առանձնապես կարևորել և իմաստավորել ևս երկու առումով՝ սոցիալական ու դեղագիտական: Ռուսական կայսրության մեջ ներառնվելուց ի վեր Արևելյան Հայաստանը և նրա բնակչությունը

1 Բ. Հարությունյան, XIX—XX դարերի հայ թատրոնի տարեգրություն (1801—1922), հ. 1, Երևան, 1980, հ. 2, Երևան, 1980, հ. 3, Երևան, 1981:

նր, ինչպես Ռուսաստանի տարածքի տարբեր վայրերում ապրող հայությունն, ապրում էր քաղաքական ու տնտեսական նույն կյանքով, ինչով որ ուս ժողովուրդը։ Այն բոլոր սոցիալական տեղաշարժերը, որ կատարվում էին Ռուսաստանում, վերաբերում էին ոչ միայն ուս ժողովուրդին, այլև Ռուսաստանաբնակ բոլոր ազգություններին, ուստի նաև հայերին։ Այդ տեղաշարժերն իմաստավորում էին ոչ միայն քաղաքական գործիչները հեղափոխական անլեզալ, ինչպես և լեզալ մամուլում, ոչ միայն հրապարակախոսները, այլև գրողներն ու թատերագիրները, արվեստագետները՝ յուրաքանչյուրն իր արվեստի լեզվով։

Ռուս թատերագրությունը և թատրոնն այս շարքում վերջին տեղը չէին գրավում։ Մտաբերներ ուս թատերագրության ամենանշանավոր անուններն իրենց երկերով՝ Գոգոլ, Ոստրովսկի, Սուխովո Կոբելին, Չեխով, Գորկի, և կըհամոզվենք, թե որքան ճշմարտացի, որպիսի հետեղականություններն անհրաժեշտորեն իմաստավորել, առաջադիմական դիրքերից մեկնաբանել են Ռուսաստանի պատմական զարգացման ընթացքում։ Կատարված տեղաշարժերը, հասարակական շրջադարձային երևույթները՝ ճորտատիրության ժամանակներից մինչև Ռուսական առաջին հեղափոխությունն ընկած ժամանակաշրջանը և դրանից հետո. «Ռեկզոր», «Ամպրոպ», «Եկամտաբեր պաշտոն», «Դատական գործ», «Ճալը», «Բալենու ագին», «Հատակում», «Քաղցրենիներ» և շատ ուրիշ պիեսներ, լինելով առաջնակարգ գրական երկեր, բնական մարմնավորում գտնելով մեծատաղանդ դերասանների խաղով՝ մշակել են ուս հասարակական միտքը, կյանքի վերափոխման խնդիրներ են առաջադրել, մեծապես նպաստել հասարակական գիտակցության զարգացմանն՝ առաջադիմության ուղիով։ Սա պատմական անհերքելի իրողություն է՝ հաստատված ուս գրական-քննադատական և թատերագիտական մտքի բազմաթիվ ներկայացուցիչների հոգվածներում ու աշխատություններում։

Նույն պիեսները, բնական ձևով հայ թատրոնում, բնականաբար, նույն ներգործությունն են ունեցել հայ հասարակական մտքի վրա։ Լծորդվելով Սունդուկյանի, Շիրվանզադեի, ազգային մյուս թատերագիրների գործերին, դրանք ծառայել են հայ բնական արվեստի սոցիալական բովանդակության հարստացմանը, հանդիսատեսի աչքում բարձրացրել թատրոնի հասարակական նշանակությունը։ Ուրիշ խոսքով՝ ուս թատերագիրներն իրենց լավագույն պիեսներով նպաստել են, որ հայ թատրոնը, իբրև հասարակական գիտակցության ձև, բարձրանա իր ժամանակի առաջադիմական մտածողության մակարդակին։ Արձանագրելով այս իրողությունը, հայ բանասերներն ու թատերագիրները հենվել են առավելապես ուս թատերագրության դասական արժեքների այնպիսի երկերի վրա, որոնք մինչև օրս էլ ոչ միայն ուսական, այլև համաշխարհային թատրոնի մշտական տղեկիցներն են։ Եթե խոսքը վերաբերում է XIX դարում ստեղծված դրամատուրգիական արժեքներին, ապա դրանց հայկական բեմադրությունները հայ թատերագրության մեջ ամենայն խնամքով բազմակողմանիորեն վերլուծված և բնութագրված են։ Ցույց է տրված, թե դրանք ինչպես են հարաբերել ժամանակի սոցիալական տեղաշարժերին, հասարակական ինչպիսի պատասխանն են տվել։ Ինչ վերաբերում է ներկա դարի ուս դրամատուրգիայի արժեքներին, ապա այստեղ ևս ըստ արժանիության ուսումնասիրված, թատերագիտորեն իմաստավորված են Չեխովի «Ճալը», Գորկու «Հատակում», և Տոլստոյի «Կենդանի դիակ» դրամաների բեմադրությունները։ Եվ դա հայ թատերագետների մեծ ծառայությունն է ոչ միայն հայ-ուսական թատերական մշակութային կապերի, այլև առհասարակ հայ թատրոնի պատմության ուսումնասիրության ասպարեզում։

Բայց թատերական խաղացանկը միայն գլուխգործոցներից չի կազմվում։ Բոլոր ազգային թատրոններն էլ իրենց խաղացանկում տեղ են տալիս այնպիսի պիեսների, որոնք, չլինելով թատերագրական մեծ արժեքներ, պատասխան են տվել ժամանակի այրող հարցերին, հետաքրքրություն են շարժել, ուստի և խաղացվել են, հաջողություն գտել, իսկ հետագայում դուրս են եկել խաղացանկից և մոռացության մատնվել։ Կարելի է նույնիսկ ասել, որ դրանք թատերական խաղացանկում իրենց թվով ավելի գերակշիռ տեղ են գրավել, քան

դասական արժեքները: Այդպես է հիմա, այդպես է եղել նաև անցյալում: Եվ դրա մեջ ոչինչ չկա տարօրինակ: Ո՞վ է հիմա մտաբերում թատերագիրներն, Տիմկովսկուն, Ս. Յուշկևիչին, Ա. Կոստոտովին, Պ. Նեեթինին, Ե. Ջիրիկովին, Յա. Գորդինին և շատ ուրիշներին, մինչդեռ նրանց պիեսները ժամանակին խաղացվել են չափազանց շատ և այն էլ Պետերբուրգի ու Մոսկվայի առաջնակարգ թատրոններում: Հենց այս թատրոնների խաղացանկից էլ այդ պիեսները փոխանցվել են հայ թատրոնին, ուժեղ շեշտ տալով նրա խաղացանկի սոցիալական ուղղությունը:

Ի պատիվ հայ թատրոնի, պետք է արձանագրել, որ նա դարասկզբի սոցիալական բուռն շարժումներին, Ռուսական առաջին հեղափոխությանը արձագանքեց չափազանց ակտիվորեն, այնքան ակտիվորեն, որքան դա հնարավոր էր ցարական գրաքննության պայմաններում: Այսպես, օրինակ, բեմադրվեց Վ. Փափազյանի հեղափոխական բովանդակությամբ հաճեցված «Ժայռ» պիեսը Արտիստական թատրոնում, 1905 թ.: Թարգմանական թատերագրության մեջ Ռուսական առաջին հեղափոխության ցայտուն արտահայտություն էր Մաքսիմ Գորկու «Հատակում» դրամայի բեմադրությունը՝ 1908-ին, նույնպես Թիֆլիսի Արտիստական թատրոնում՝ դերասանական լավագույն ուժերի մարմնավորմամբ: Այս նշանավոր ներկայացման մասին հայ թատերագրության մեջ շատ է գրվել: Թատերագետ Ս. Ռիզակի «Մ. Գորկու դրամատուրգիան հայ բեմում» մենագրության մեջ դրան առանձին տեղ է տրված՝ իր բոլոր մանրամասնություններով, ներկայացման գաղափարական արժեքի գնահատությամբ և թատերագիտական վերլուծությամբ:

Հայ թատրոնի սոցիալական բովանդակության հարստացման առումով ոչ պակաս կարևոր դեր է խաղացել Ս. Յուշկևիչի «Թագավոր» դրամայի բեմադրությունը, տրին, սակայն, նվազ ուշադրություն է տրվել թերևս այն պատճառով, որ հեղինակն այժմ մոռացված անուն է: Մինչդեռ դա այն պիեսն է, որի բեմադրությամբ հայ թատրոնում առաջին անգամ ցույց է տրվել բանվորական շարժում, գործարան և գործադուլ, դասակարգային սուր հակամարտություններ: Պատահական չէ, որ սոցիալական հազեցմամբ և դրամատուրգիական արժանիքներով աչքի ընկնող այդ պիեսը հայ թատրոնի խաղացանկ է մոծել իր դեմոկրատական հայացքներով աչքի ընկնող բեմադրիչ և դերասան Օվի Սևոյանը, հանդես գալով պիեսի գլխավոր գործարանատեր Գրոսմանի դերում: Առաջին ներկայացումը կայացել է Զուբալովի թատրոնում՝ 1909-ի հոկտեմբերի 11-ին, այնուհետև պիեսը խաղացվել է Արտիստական թատրոնում (1910), Արքունական թատրոնում (1910), Ամո խարազյանի ղեկավարած «Նոր դրամա» թատերախմբում, որ գործում էր Հավլաբարում (1911), «Մայսուրյան—Ջարիֆյան» թատերախմբի ուժերով՝ Երևանի Զանփուլագյանների թատրոնում: Աչքի ընկնող դերասաններ են հանդես եկել այդ բեմադրությունների մեջ, մի բան, որ նրանց դեմոկրատական աշխարհայեցողության վկայությունն է: Անտարակույս, Ս. Յուշկևիչի դրաման նրանց գրավել է ժամանակի սոցիալական տեղաշարժերը, դասակարգային ներհակությունները պատկերելու, հարստահարվող բանվորության ընդվզումները ցույց տալու հազվագյուտ հնարավորությամբ:

Ասենք նաև, որ այժմ մոռացված Ս. Յուշկևիչն իր ժամանակ հայտնի դրամատուրգ էր: Նրա «Թաղցը», «Ամուսնության կատակերգությունը», «Մենդել Սպիվակ», «Սատանա» պիեսները և հատկապես իր լավագույն՝ «Թագավորը» դրաման բեմ են հանվել Պետերբուրգի, Մոսկվայի, Կիևի թատրոններում: Անհիմն չի լինի այն ենթադրությունը, որ «Թագավորը» դրամայի բեմադրությունն անմիջական կապ ունի Անուշավան Վարդանյանի «Տգիտության զոհեր կամ Կորած ժառանգություն» պիեսի ներկայացման հետ: «Թագավորը» հայ թատերախմբերը խաղացել են 1909, 1910, 1911 թվականներին: «Տգիտության զոհերը» բեմադրվել է 1912-ին, Արտիստական թատրոնում: Այս ներկայացման մեջ նույնպես ցույց են տրվել գործարանային միջավայր, շա-

հագործվող բանվորների աղքատիկ կյանքը՝ կենցաղային մանրամասներով, նրանց թեկուղ և անկազմակերպ, տարերային ընդվզումները տերերի դեմ:

Ջննկով 1900—1910-ական թվականների հայ թատրոնի խաղացանկն ու պատմությունը, կարելի է համոզվել, որ հասարակական և ոչ մի խնդիր այն-բան շատ չի արժարժվել, այնքան ուժեղ բեմական դրսևորում չի գտել, որքան այն խնդիրը, թե տնտեսական նոր հարաբերությունների, դրամատիքության գերիշխանության ազդեցությամբ ինչպես են քայքայվում ընտանեկան ավանդական կապերը, ոտնահարվում մարդկային բարոյականության արժեքները, ինչպես են մարդկային լավագույն զգացմունքները զոհաբերվում հանուն մերկ շահի: Ժամանակաշրջանի համար չափազանց բնորոշ այդ թեմայի բացահայտման ճանապարհին հայ թատրոնի ամենամեծ հաջողությունը Ալ. Շիրվանզադեի «Պատվի համար» դրաման էր և դրա առաջին բեմադրությունները (առաջինը՝ 1904 թ. հոկտեմբերի 10-ին, Բաքվում, երկրորդը՝ 1905 թ. հունվարի 3-ին, Բիֆիսում): Նույն թեման հայ բեմում իր արտացոլումն է գտել նաև թարգմանական պիեսներով, ամենից շատ՝ առնված ռուս ժամանակակից թատերագրությունից: Իվարկենք այդ պիեսների մի շարք, որի մեջ մի քանիսն են միայն, եր դարձել են դասական արժեքներ և, անցնելով հեղափոխության սահմանագիծը, տեղ են գտել սովետական թատրոնի խաղացանկում նույնպես. Յա. Գորդին՝ «Միրրա էֆրոս», «Սատանա», Ա. Կոստոմով՝ «Գարնանային հեղեղ», Ա. Յուժին—Սումբատով և Վլ. Նեմիրովիչ—Դանչենկո՝ «Բազեններ և ագռավներ» Ս. Նայդյունով՝ «Վանյուշինի զավակները», Վլ. Նեմիրովիչ—Դանչենկո՝ «Կյանքի արժեքը», «Տոնածառ», Պ. Նեեժին՝ «Երկրորդ երիտասարդություն», Ե. Չիրիկով՝ «Հրեաներ», Վ. Վիկտորով՝ «Ընտանեկան փոթորիկ», Ն. Տիմկովսկի՝ «Պաշտպան», «Ուժեղներ և թուլեր», Ն. Օդնոբեշին՝ «Ընտանեկան չաղտնիք», Լ. Տոլստոյ՝ «Կենդանի դիակ»: Իհարկե, վերոհիշյալ թեման արժարժող ռուսական ավելի շատ պիեսներ են մտել հայ թատրոնի խաղացանկը, մենք թվեցինք այն պիեսները միայն, որոնք ներկայացվել են բավականաչափ հաճախադեպ և, մոծվելով հայ ամենահայտնի դերասանների ստեղծագործական կենսագրության մեջ, հետք են թողել հայ բեմարվեստում: Ծիշտ է, գեղարվեստական արժանիքներով այդ պիեսները չեն կարող համեմատվել Ալ. Չիրիկովի, Լ. Տոլստոյի, Մ. Գորկու պիեսների հետ, բայց մեծ տեղ են գրավել հայ նախահեղափոխական թատրոնի խաղացանկում: Եվ ոչ իզուր: Դրանք ունեն բեմական և գրական ակներև արժանիքներ, պարունակում են իրենց ժամանակի հանդիսատեսին հուզող խնդիրներ, ընձեռում են դերասանական խաղի լայն հնարավորություններ: Հենց այդ հատկություններն են, որ ժամանակի ինչպես ռուս, նույնպես և հայ աչքի ընկնող դերասաններին մղել են դեպի այդ պիեսները, դարձել դրանք բեմ հանելու, հաճախ ներկայացնելու դրապատ-ճառը: Այդ պիեսները ևս, իրենց հերթին և իրենց չափով, դեր են կատարել հայ թատրոնի ոճական զարգացման, հոգեբանական ռեալիզմի խաղաոճի խորացման ճանապարհին:

Թատերագիտության մեջ ուսումնասիրված և հաստատված է այն իրողությունը, որ անցյալ դարի վերջերից հայ թատրոնը կենցաղային ռեալիզմից և ռոմանտիկական արվեստից անցում է կատարել դեպի հոգեբանական ռեալիզմի արվեստը: Երևույթը դիտվել է ըստ այն փոփոխությունների, որ ժամանակի գեղարվեստական պահանջների թելադրանքով կատարվել են թատրոնի խաղացանկի և նշանավոր դերասանների խաղաոճի մեջ: Ազգային թատերագրության գծով հոգեբանական ռեալիզմի ամենավառ արտահայտությունները եղան Ալ. Շիրվանզադեի «Պատվի համար», Վրթ. Փափազյանի «Ժայռ» դրամաներն իրենց բեմական մարմնավորմամբ, թարգմանական խաղացանկի գծով՝ Իբսենի «Դոկտոր Շտոկման», «Ուրվականներ», Գորկու «Հատակում», Հաուպտմանի «Կառապան Հենշել», «Ռոզա Բերնդ», Նայդյունովի «Վանյուշինի զավակները», Լ. Տոլստոյի «Կենդանի դիակ» պիեսների բեմադրությունները: Մեծ դերասաններին՝ Հ. Աբելյանին, Սիրանույշին ավելի ու ավելի էր մերձեցնում հոգեբանական ռեալիզմի խաղաոճին նաև ժամանակի ռուս թատերագրությունը: Նրանց դերաշարքում առանձին տեղ են գրավել Վլ. Նեմիրով-

վիշ—Դանշենկոյի «Կյանքի արժեքը», Ա. Յուժին—Սումբատովի և Վլ. Նեմի-րովիչ—Դանշենկոյի «Բազեններ և ագռավներ», Ա. Յուժին—Սումբատովի «Շղթաներ», Յա. Դորդինի «Միրրա էֆրոս», Ա. Կոստոտովի «Գարնանային հեղեղ», Պ. Նեեժնի «Երկրորդ երիտասարդություն», Ի. Պոտապենկոյի «Օտարներ», Ն. Տիմկովսկու «Պաշտպան», Ե. Չիրիկովի «Հրեաներ» պիեսների գլխավոր հերոսների դերերը։ Այսպիսով, ռուս թատերագիրների պիեսներն իրենց հերթին նպաստել են Սիրանույշի ու Աբելյանի խաղաոճի վերափոխման ընթացքին, ծառայել իբրեւ հենակետեր նրանց խաղն իրապատում դպրոցին, մերձեցնելու, արդիականացնելու ճանապարհին։

Թատերական քննադատությունը բարձր է գնահատել մեծ դերասանների խաղը այդ պիեսներում՝ հատկապես ռեալիստական արվեստի տեսանկյունից։ Կարելի է ասել, որ ժամանակի ռուս թատերագիրների պիեսները, որոնցից շատերն այժմ մոռացվել են, կարևոր տեղ են գրավել հայտնի դերասանների խաղացանկում։ Գրավել են կարևոր տեղ և իրենց հերթին նպաստել հոգեբանական ռեալիզմի խաղաոճի խորացմանը նրանց ստեղծագործության մեջ։

Թատրոնի ոճական դիմագիծն ամենից առաջ որոշում են նրա աչքի ընկնող վարպետները։ Սիրանույշը և Աբելյանը դարասկզբի հայ թատրոնի առաջին անուններն էին, նրանց ստեղծագործության զարգացումը դեպի հոգեբանական ռեալիզմի արվեստը շատ բան էր որոշում ամբողջ հայ թատրոնի զարգացման մեջ։ Հետևելով վերափոխման այն ընթացքին, որ կատարվել է հայ բեմի ուրիշ հայտնի անունների՝ Գևորգ Պետրոսյանի, Օլգա Մայսուրյանի, Հովհաննես Զարիֆյանի, Իսահակ Ալիխանյանի, Արշակ Մամիկոնյանի, Սաթենիկ Ադամյանի և ուրիշների խաղաոճի ու դերացանկի մեջ, կարելի է տեսնել ոճաբանական զարգացման նույն այդ ընթացքը և այդ ընթացքի մեջ՝ ժամանակի ռուս թատերագրության գրաված տեղը։

Առանձին ուշադրության է արժանի ոչ պակաս կարևոր այն դերը, որ ռուս թատերագրությունն ունեցել է նոր հերոսի որոնումների մեջ հայ բեմական արվեստում։ Այդ որոնումները՝ պայմանավորված ժամանակի հասարակական և գեղագիտական պահանջներով, հայ բեմի գործիչներին, Սիրանույշից և Աբելյանից հետո եկող նոր սերնդին, մղում էին դեպի հայրենական, ռուսական ու եվրոպական նոստալիկ թատերագրության այն գործերը, որոնք առաջադրում էին սոցիալական նոր բովանդակություն կրող, գեղարվեստական նոր նկարագիր ունեցող հերոսներ։ Դարասկզբի թատերական քննադատությունը նկատել է, որ անցել են այն ժամանակները, երբ դերասանի խաղն արժեքավորվել է «խորշոր ձևերի, չափազանցված շարժումների, գոռում-գոչումի և վայնասունների մեջ» և հանդիսատեսն այժմ ձեռք է բերել նոր ճաշակ, սիրում է ալյան, որ պարզ է, բնական ու լի է զգացմունքով և կենդանի հայելին է իսկականի»³։ Այդ նոր ճաշակի ձևավորմանը, ուրիշ խոսքով՝ հոգեբանական ռեալիզմի խաղաոճի հաստատմանը նպաստել են նաև ժամանակի ռուս թատերագիրներն իրենց լավագույն պիեսներով։

Այդ խաղաոճի իդեալը հայ բեմի նոր սերնդի գործիչներն, իրավամբ, համարում էին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը։ Ինչպես մեր թատերագետները ցույց են տվել իրենց գրքերում⁴, հայ բեմի երիտասարդ գործիչները ակներևորեն կողմնորոշվել են դեպի թատերական նոր գեղագիտության դրոշակակիր Գեղարվեստական թատրոնը, դեպի Կ. Ստանիսլավսկու, Վլ. Նեմի-րովիչ—Դանշենկոյի, Վ. Կալալովի, Ի. Մոսկովինի արվեստը։ Դրա ազդակն այդ թատրոնի գործունեությանը հեռվից հեռու հետևելը չէր, այլ նրա գործունեության հետ անձնապես շփվելը, նրա աշխատանքներին մասնակից լինելը։ Բեմականարիչ Վարդգես Սուրենյանցը, բեմադրիչ Ստեփան Քափանակյանը, բեմադրիչ և դերասան Օվի Սևումյանը, դերասաններ Հովհաննես Զարիֆյանը, Հովսեփ Ոսկանյանը, Իսահակ Ալիխանյանը, Ժամենը, Արշավիր Շահաթու-

³ «Ընկեր», 1906, № 29, էջ 232.

⁴ Ս. Մելիքսեթյան, Մեծ արվեստի ուժը, Երևան, 1968, ի. Հախվերդյան, Հայ թատրոնի պատմություն (1901—1920), Երևան, 1980.

նին և ուրիշներ Լոկել են այդ թատրոնում, դիտել նրա փորձերը, ոմանք էլ պարզապես աշխատակցել են այդ թատրոնին: Եվ այդ ամենը բարերար ազդեցություն է գործել հայ թատրոնի ոչ միայն խաղաոճի, այլև խաղացանկի վրա: Միանգամայն հստակ է, որ «Դոկտոր Շտոկման», «Հատակում», «Ճայլը», «Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքան», «Կենդանի դիակ» դրամաները հայ թատրոնի խաղացանկ են անցել Գեղարվեստական թատրոնի խաղացանկից: Բեմ հանելով այդ պիեսները, հայ թատրոնի գործիչները, ամենից առաջ և ամենից հետևողաբար՝ Օվի Սևոմյանը, ձգտել են դրանց բեմական մարմնավորման մեջ հաստատել թատերական նոր գեղագիտության, գլխավորապես՝ անսամբլային խաղի սկզբունքները:

Այսպիսով, թատերական կյանքի փաստերի պակասություն չի զգացվում հավաստելու համար այն իրողությունը, որ ռուս թատերագրությունն իր ոչ միայն դասական մեծ արժեքներով, այլև ժամանակին ճանաչում ունեցած պիեսներով զգալի դեր է կատարել հայ նախահեղափոխական թատրոնի և՛ խաղացանկի, և՛ խաղաոճի ձևավորման մեջ: Ձգտելով հայ ազգային թատրոնը համընթաց պահել ժամանակաշրջանի գաղափարական և գեղագիտական պահանջներին, հասարակական տրամադրություններին և թատերական ճաշակին, հայ բեմի գործիչներն ունեցել են լայնախոհություն՝ դիմելու նաև թարգմանաբար պիեսների օդնությանը, ամենից շատ և ամենից հաճախ գործերը ներկրելով ռուս դասական ու ժամանակակից թատերագրությունից: Դա նպաստել է հայ բեմի գաղափարական հարստացմանը, հայ թատրոնի և հանդիսատեսի կողմնորոշմանը դեպի ռուս մշակույթը, դերասանական արվեստի զարգացմանը հոգեբանական ուսուցիչի խաղաոճի հոնով, թատերական արվեստի բովանդակության և ոճական արդիականացմանը:

РОЛЬ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ В ФОРМИРОВАНИИ РЕПЕРТУАРА АРМЯНСКОГО ТЕАТРА

(начало XX века)

АННА БОЯХЧЯН

Р е з ю м е

В начале XX века армянские актеры чаще всего играли в пьесах армянских драматургов-классиков (Сундукяна, Пароняна, Ширванзаде, Шанта), инсценировках произведений Абовяна, Раффи, а также в пьесах тех современных армянских драматургов, имена и произведения которых сейчас преданы забвению.

Что касается переводной драматургии, то армян больше всего привлекала русская драматургия, как классическая, так и современная (Островский, Сухо-Кобылин, Гоголь, Чехов, Горький, Чириков, Юшкевич, Потехин, Косоротов и др.). Неопенима та роль, которую сыграли пьесы русских авторов в политической и культурной ориентации армянского народа. Пьесы эти способствовали психологическому сближению двух народов, а также тому, чтобы армянский театр как форма общественного сознания поднялся до уровня передового современного мышления. Русская драматургия своими не только классическими произведениями, но и ныне забытыми (а в начале века весьма популярными) пьесами также сыграла существенную роль в формировании репертуара армянского театра, в развитии его реалистических традиций.