

ՄՇԱԿՈՒՅԹ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԲԵՄԱԴՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ (ՌԵԺԻՍՈՒՐԱ) ԻՆՔՆՈՒՐՈՒՅՆԱՅՈՒՄԸ ԵՎ ԱԶՆԻՎ ՀՐԱՉՅԱՆ՝ ԲԵՄԱԴՐԻՉ

Նաիրա Շահվալադյան

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, հայցորդ
Մարշալ Բադրամյան պ., 24գ, 0019 Երևան, Հայաստան
Ե. Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարան
Արամի 1, 0010 Երևան, Հայաստան
Էլ հասցե՝ naira.shahvaladyan@gmail.com
Հոդվածը ներկայացվել է 14.03.2018, գրախոսվել է 20.04.2018, ընդունվել է
տպագրության 06.12.2019

Ներածություն

Հայ թատրոնի պատմության մեջ բեմադրիչը ստեղծագործողի դեր և ինքնուրույնություն է ձեռք բերել XIX դ. 90-ական թվականներից սկսած՝ մոտավորապես նույն շրջանում, ինչ Արևմուտքում և ռուսական բեմում: «Ռեժիսոր» բառի գործածությանը հանդիպում ենք նույն դարի 60-70-ական թթ. դերասանի ու բեմական գործչի՝ Գևորգ Չմշկյանի հիշատակարանում: Սա բեմադրական արվեստի ինքնուրույնացման սկիզբն է, երբ բեմադրիչը փորձը ղեկավարողի դերից դառնում էր հեղինակային մտահղացումը քննող ու բացատրող¹: Չմշկյանն այդ դերն է կատարել, անկախ նրանից, թե որքանով է ճիշտ ըմբռնվել նրա՝ որպես փորձը ղեկավարողի պահվածքը: Ռեժիսուրան՝ որպես բեմադրության ամբողջական կառույցի ստեղծում և գեղարվեստական մտահղացում, ձևավորվել է նույն 60-70-ական թթ. Գերմանիայում: Դա կապվում է Մայնինգենի դուքսի թատրոնի և ռեժիսոր, դերասան Լյուդվիգ Քրոնեգկի անվան հետ: Այստեղից է սկսվում անհատապաշտական թատրոնի և դերասանական ինքնակենտրոն խաղի մերժումը, և «անսամբլ» բառը, որ առկա է նաև Չմշկյանի գրառումներում, ձեռք է բերում նոր իմաստ՝ համախմբային խաղ: Դա ամենից առաջ նշանակել է մարդաշատ տեսարանների անհատականացում, երբ բեմում հայտնվող ամբոխն անդամ չէ, այլ կազմված է կոնկրետ մարդկանցից՝ անհատական բնավորության ու ներքին խնդիրների ակնարկներով: Բեմադրական այս սկզբունքն է կիրառել նաև Անդրե Անտուանը Փարիզում բացված իր թատրոնում, որ կոչվել է «Ազատ թատրոն» (1887-1894 թթ.): Նա իր բեմադրություններով մերժել է ավանդական ռոմանտիկական թատրո-

¹ Հմմտ. Չմշկյան 1953, 21:

նի բոլոր ձևերը: Բեմադրել է ժամանակակից հեղինակների պիեսներ սիրող դերասաններով, մանրամասնորեն մշակել զանգվածային տեսարանները, ձգտել բացարձակ հոգեբանական ճշմարտության, հասել նատուրալիզմի: Բայց կարևորն այդ չէ, այլ այն, որ ինքնակենտրոն խաղի փոխարեն ձևավորել է նոր տիպի՝ համախմբային (անսամբլային) թատրոն: Ֆրանսիական «Ազատ թատրոնի» օրինակով Բեռլինում Օտտո Բրահմը ստեղծել է «Ազատ բեմը» (1889-1892 թթ.)՝ պրոֆեսիոնալ դերասաններով: Ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները², հայ թատրոնն անմասն չի մնացել այս նորարարական շարժումից: Մայնինգենյան թատրոնը շրջագայել է եվրոպական բոլոր մայրաքաղաքներում, 1885 և 1890 թթ. եղել է Պետերբուրգում ու Մոսկվայում և իր որոշիչ ազդեցությունն է ունեցել ռուս թատրոնի գործիչների, մասնավորապես Կոնստանտին Ստանիսլավսկու վրա: Նրանց շարքում է եղել Մոսկվայի Կորշի թատրոնի դերասան Գևորգ Պետրոսյանը, որին հաջորդ տարի՝ 1891-ի սեպտեմբերին տեսնում ենք Թիֆլիսի Հայոց դրամատիկական ակումբի ժողովում, որտեղ հանդես է եկել ծրագրային ելույթով, այն է՝ համախմբել արևմտահայ և արևելահայ դերասանական ուժերը, կազմել նոր խաղացանկ դասական ու արդիական պիեսներից և հիմնովին նորոգել թատրոնի ստեղծագործական դիմագիծը³:

Ռեժիսուրայի ինքնուրույնացումը հայ թատրոնում և Ազնիվ Հրաչյան

1890-ականներից է սկսվում ռեժիսուրայի ինքնուրույնացումը նաև հայ թատրոնում: Նորագույն թատրոնի գաղափարակիրը դարձել է Գևորգ Պետրոսյանը: 1891 թ. Թիֆլիսի Արքունական թատրոնում Գևորգ Պետրոսյանը բեմադրել է Խորեն Գալֆայանի «Արշակ Երկրորդ» պիեսը: Բեմադրության մասին հոգվածներից երևում է, որ մեծ ուշադրություն է դարձվել մասսայական տեսարաններին: «Արձագանք» թերթը գրում է. «Բեմ կը դուրս գան աւելի քան 100 մարդ. խմբական երգերի վրայ ևս առանձին ուշադրութիւն է դարձրած»⁴: Կամ՝ «Հիանալի էին մի քանի տեսարաններ, մանավանդ առաջին և չորրորդ արարվածների մեջ, նույնպես գեղեցիկ էին կարգադրուած Շապուիի յաղթական մուտքը և Արշակի որսի տեսարանները»⁵: Մշակը գրում է. «...և զորք բեմի վրա, և քրմապետներ իրանց կրակներով, և խորական երգեցողութիւն, և օրկէստրի նուագածութիւն...»⁶: 1892 թ. Գևորգ Պետրոսյանը բեմադրել է Իբսենի «Դոկտոր Շտոկմանը», որտեղ ամբոխային տեսարանում աղմուկը կառավարել է խմբավարի

² Տե՛ս Հովհաննիսյան 2010, 662-667:

³ Հարությունյան 1980, 342:

⁴ Արձագանք 1891, N 38, 2:

⁵ Արձագանք 1891, N 39, 1-2:

⁶ Մշակ 1891, N 128, 2:

պես: Հովհաննես Հովհաննիսյանը այս ներկայացման մասին թատերախոսականում⁷ պատմում է, որ չորրորդ գործողության մեջ Շտոկմանի՝ ամբոխի հետ խոսելու տեսարանում Պետրոսյանը ռեպլիկներն այնպես է կարգավորել, որ աղմուկի մեջ լսելի են եղել: Այսինքն, մի պահ նա լռեցրել է բոլորին, հնչել է ռեպլիկը, այնուհետև աղմուկը շարունակվել է: Վայրկյանի ճշգրտությամբ է սա արվել, եղել տպավորիչ և ժամանակին բարձր է գնահատվել՝ իբրև ռեժիսորական մտածողություն:

Գևորգ Պետրոսյանը ծանոթ էր և՛ ռուսական թատերական արվեստին, և՛ լավ է իմացել ազգայինը: Նա Ազնիվ Հրաչյային տեսել է բեմում, խաղացել նրա բեմադրություններում (Բաբկեն Հարությունյանի «19-20-րդ դարերի հայ թատրոնի տարեգրության» մեջ կա նշում, որ 1897 թ. Գ. Պետրոսյանը և Ա. Հրաչյան նույն ժամանակամիջոցում աշխատել են Բաքվի թատերախմբում՝ որպես ռեժիսորներ): Դժվար է խոսել անմիջական ազդեցության մասին, բայց նկատում ենք, որ դերասանուհու ստեղծագործական սկզբունքները Պետրոսյանը զարգացրել է իր բեմադրական արվեստում: Հրաչյան հետևել է փարիզյան թատերական քննադատությանը և ծանոթ է եղել Անտուանի գաղափարներին ու բեմադրական սկզբունքներին: Նա դեմ է եղել անհատապաշտական թատրոնին, արտաքին խաղին և իր հուշերում գրում է. «Ժամանակն է «էֆեկտներու» դպրոցը կործանելու»⁸:

Որպես դերասանուհի և թատերական գործիչ՝ Ազնիվ Հրաչյան առանձնահատուկ տեղ ունի XIX դ. հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի պատմության մեջ: Դերասանուհին, որ նաև բեմադրություններ է իրականացրել, եղել դերուսույց, մշտապես անհանգստացել է հայ թատրոնի ապագայով: Ժամանակ առ ժամանակ թատերախմբեր կազմելու և ղեկավարելու ձիրքը, հասարակության սպասելիքները, թատերական ասպարեզից նրա դուրս չմնալու ցանկությունը Հրաչյային մղել են ստեղծագործական նոր ասպարեզ: Նա եղել է այն դերասանուհիներից, որոնք, հեռանալով բեմից, չեն լքել թատրոնը:

Անցնելով մասնագիտությանը հատուկ դժվարությունների միջով՝ ճանաչված և հարգանք վայելող դերասանուհին, ստեղծագործական կյանքի հասուն շրջանում, երբ արդեն առողջական խնդիրներ է ունեցել (ձայնալարերի բորբոքում) և ստիպված է եղել բեմ չբարձրանալ, իրեն թատերական աշխարհից դուրս չի պատկերացրել: Եվ երբ առողջությունը թույլ է տվել, թեկուզ և փոքր դերով հանդես գալու, առիթը բաց չի թողել: Մամուլում կարդում ենք, որ արտիստուհին իր բեմադրած ներկայացման մեջ՝ 1902 թ., հանդես է եկել անխոս դերով⁹: Նրա խաղը բարձր է գնահատ-

⁷ Հովհաննիսյան 1965, 268: Հմմտ. նաև Հովհաննիսյան 2010, 664:

⁸ Ազնիվ Հրաչյա 1909, 119:

⁹ Մասիս 1902, N 26, 1:

վել, «...նավթահորերու երկրի մեջ, թատերական կյանքի վերջին նորությունը» համարվել: Հասկանալի է, որ նա անխոս դերի է դիմել ծայնի պատճառով: Բայց այն, որ ներշնչել է հանդիսատեսին անխոս և փոքր դերով, խոսում է ոչ միայն դերասանական վարպետության, այլև առանց խոսքի խաղային իրադրություն ստեղծելու Հրաչյայի ռեժիսորական հմտության մասին: Գլխավոր դերերի դերասանուհու՝ փոքր դերով հանդես գալն արտասովոր է եղել: Նորություն էր նաև փոքր դերը ամբողջական և մշակված ներկայացնելը: «Փոքր դերը» նույնքան մեծ է, որքան «մեծը», նրա կյանքը դրսում է, նա գալիս է մեծ կյանքից¹⁰:

Արմեն Արմենյանն իր հուշերում գրում է. «Պատահում էր երբեմն նույնիսկ, որ չնայած անկողնում հիվանդ պառկած լինելուն, ոգևորության մեջ, կարծես ուզենալով գործնականորեն ապացուցել իր ասածը, վեր էր ցատկում անկողնուց և գիշերային շապիկով, առանց ուշք դարձնելու իր կիսամերկությունը և տկարությունը, կանգնում էր սենյակի մեջտեղը ու մի ամբողջ տեսարան ներկայացնում այնպիսի հուզմունքով, որ ես նույնպես ամեն ինչ մոռացած, տեսնում էի ուղղակի նրան «բեմի վրա»: Ավա՜ղ, սակայն, խրոնիկական հեղձուցիչ հազը չէր թողնում նրան երկար շարունակել, և նա, գրեթե ուժասպառ, կրկին ընկնում էր անկողին: Քիչ հանդարտվելուց հետո կիսաձայն ասում էր. - Հիմա, ըսե տեսնեմ քու կարծիքը»¹¹:

Արուս Ոսկանյանը պատմում է. «Երբեմն էլ պատահում էր, որ բեմ դուրս գալու կարոտը այրում էր նրան, բայց ի զուր, ծայնը, կոկորդը արգելք էին... և նյարդայնանում էր, դառնում դյուրաբորբոք, քմահաճ...»¹²:

Դերասանների հետ աշխատելու ունակությունն ու թատերական միջավայրի կարոտն են դերասանուհուն ռեժիսորության մղել: Արուս Ոսկանյանի մայրը՝ Ա. Դարբասյանը, գրում է, որ Հրաչյան «աչքի ընկնող դեր է կատարում Ժամանակի կուլտուրական կյանքում¹³: «Բաքվում բարեգործական նպատակով կազմակերպված ոչ մի ներկայացում կամ երեկույթ առանց տիկին Հրաչյայի ակտիվ մասնակցության կամ ղեկավարության տեղի չէր ունենում.... Հիվանդության պատճառով թեև թողել էր բեմը, բայց անդադար զբաղվում էր նրա գործերով ու հոգսերով, հետևում էր երիտասարդ դերասանների աճին, խորհուրդներ տալիս և եթե կարիք էր զգացվում՝ պարապում նրանց հետ»¹⁴:

Ազնիվ Հրաչյայի դերը հայ թատրոնում կարևորել է Արմեն Արմենյանը: «60 տարի հայ բեմի վրա» իր գրքի ծանոթագրություններում, Հրաչյա-

¹⁰ Հմմտ. Հովհաննիսյան 2002, 144-145:

¹¹ Արմենյան 1954, 79:

¹² Ոսկանյան 1935, թիվ 11:

¹³ Դարբասյան 1955, 113:

¹⁴ Դարբասյան 1955, 105:

յի անվան դիմաց, նա գրում է. «հռչակավոր դերասանուհի և ռեժիսոր, Արուս Ոսկանյանի նման շատ տաղանդավոր երիտասարդ դերասանների ուսուցչուհի»։ Այս փաստն ուշագրավ է նրանով, որ իբրև բեմադրիչ, հստակ պատկերացնելով ռեժիսորի աշխատանքի բնույթը, Արմենյանը Հրաչյային համարել է նաև ռեժիսոր, ոչ թե դերուսույց կամ ներկայացումները ղեկավարող։

Դերասանուհու ռեժիսորական ունակությունների մասին գրում է Արուս Ոսկանյանը. «Հրաչյան ուներ ռեժիսորական մեծ տաղանդ։ Իր ժամանակի թատրոնը հովանավորող հարուստների չգնահատիցին նրա այդ կարողությունը։ Նա ուներ լուրջ թատրոնի կազմակերպության խոշոր հասկացողություն, միծառունները չլսեցին նրա խոսքը ծրագրային աշխատանքի, թատրոնական ուժեր հասցնելու մասին...»¹⁵։

Թվենք նրա բեմադրությունները ժամանակագրական կարգով՝ 1897 թ. Թաղիկի թատրոնում՝ «200000», «Հոգով աղքատներ», «Դոն Գրիգորիո», «Մկնիկ», «Կամելիազարդ կինը», 1903 թ. Բաքվի ժողովարանում՝ «Ճշմարտության պահապանը կամ գաղափարի մարդը», Թաղիկի թատրոնում՝ «Զոքանչ», 1906 թ. Թաղիկի թատրոնում՝ «Ժայռ», Բաքվի ժողովարանում՝ «Մարդկության բարերարներ», 1907 թ. Բաքվի ժողովարանում՝ «Եսի մարդը», «Տաղտկալի աշխարհ», Նիկիտինների կրկես-թատրոնում՝ «Ախտավորներ», «Շուշանիկ», «Թանկագին համբույր», 1911 թ. Բաքվի հայոց մարդասիրական ընկերության դահլիճում՝ «Անուշ» (հատվածներ), Բաքվի ժողովարանում՝ «Փունջ», 1913 թ. Մայիլյանների թատրոնում՝ «Լեբլեբիջի», 1915 թ. «Կործանվածը», «Նամուս»։

1897 թ. Բաքվում հաջողություն չունեցած մի ներկայացման մեջ («Պատիվ») խաղում էին Հովհաննես Աբելյանը, Արամ Վրոյրը և Գևորգ Պետրոսյանը, դերասաններ, որոնք նույնպես զբաղվել են ռեժիսորությամբ։ Ներկայացման մասին պատմող հոդվածի հեղինակը՝ Շմ. Խաչնարածյանը, Ազնիվ Հրաչյային մեղադրում է այդ երեկո ղեկավարի պաշտոնը չստանձնելու համար. «Մի ներկայացում, որ տեղի ունեցաւ առանց կարգ ու կանոնի, առանց կարգապահութեան և ղեկավարի, այդ ներկայացումը միշտ անհաճոյ տպաւորութիւն կըթողնի։ Արդեօք ի՞նչն էր պատճառը, որ յարգելի տիկին Հրաչեան այդ երեկոյեան չէր յանձն առել ղեկավարի պաշտոնը, անհասկանալի մնաց»¹⁶։ Բաբկեն Հարությունյանի տարեգրության մեջ, որպես «Պատիվ» ներկայացման ռեժիսոր, նշված է Ազնիվ Հրաչյան, սակայն այստեղ թյուրիմացություն կա։ Սխալ փաստը, հավանաբար, շրջանառության մեջ է դրվել ազդագրերից։ Դրանք տպագրվել են Հրաչյայի անունով։ «Իմ Հիշողություններս» գրքում Հրաչյան անդրադառնում է

¹⁵ Ոսկանյան 1935, թիվ 11։

¹⁶ Խաչնարածեան 1897, 3։

այս ներկայացմանը: Դերասանուհին հրաժարվել է բեմադրությունից, քանի որ շատ կարճ ժամանակ են տվել բեմադրական աշխատանքների համար: «Ես անձնուիրաբար կը կատարեմ դերացոյցի պաշտօնը, և մինչև անգամ գրպանէս կը ծախսեմ: Բայց եթէ դուք նոյն իսկ խոշոր ամսական մը վճարէք, ես դարձեալ այսպիսի պայմաններու մէջ կը հրաժարէի դերացուցութենէ»¹⁷:

Ազնիվ Հրաչյային ժամանակ է պետք եղել ուսումնասիրելու գրական նյութը, պիեսում կատարվող իրադարձությունների ժամանակաշրջանը, կերպարները: Սովորաբար, դերասանների հետ աշխատելիս, նրանց կերպարները բացահայտելու նպատակով, նա մի քանի անգամ քննել ու վերլուծել է պիեսը, գրական համատեքստից դուրս բերել խաղային իրադրությունները: Դրամատուրգիական երկը ռեժիսոր Հրաչյայի համար գեղարվեստական հույզի, ներշնչման աղբյուր է եղել: Այս մասին են փաստում Գրիգոր Ավետյանի հուշերը դերասանուհու մասին: 1897 թ. Գր. Ավետյանը խաղացել է Ազնիվ Հրաչյայի ղեկավարած թատերախմբում: Նա պատմում է. «Անդրանիկ ներկայացման համար բեմադրվեց ռուս գրող Պոտեխինի «Օրվան չարիք» դրաման, զուտ ռուսական կյանքից վերցրած պիեսը, որի մեջ կատարեցի Սիվադուշինի աչքի ընկնող կոմիկական դերը (Գր. Ավետյանը, հավանաբար, շփոթում է երկի անունը, քանի որ Սիվադուշինի կերպարը ոչ թե «Օրվա չարիք», այլ «Հոգով աղքատներ» պիեսից է - Ն.Շ.): Բեմադրողը Հրաչյան էր, որ բոլորովին ծանոթ չլինելով ռուսական կյանքին, նիստ ու կացին, չտիրապետելով նաև ռուս լեզվին, մի այնպիսի սիրուն բեմադրություն տվեց, որ ամենքս էլ հիացել և ամենագլխավորը՝ ապշել էինք: Նա ամբողջովին մտել էր գրվածքի ներքին էության մեջ: Չանցած մի փոքրիկ, ռուսական խումբն էլ խաղաց այդ պիեսը, և մենք, բոլոր դերակատարներս, մեզ հետ առած Սիրանույշին, պիեսի հերոսուհուն, գնացինք նայելու: Նայեցինք, համեմատեցինք և ավելի համոզվեցինք, որ մեր ռեժիսոր Հրաչյան իսկապես որ տաղանդավոր ռեժիսոր է»¹⁸: Թվում է՝ ռուսական խմբի բեմադրությունը ստվերելու էր Հրաչյայի հաջողությունը: Մանավանդ որ նա «ծանոթ չէր ռուսական կյանքին», «չգիտեր լեզուն», միջավայրը: Բայց և այնպես, դերասանուհին լավ է ըմբռնել «գրվածքի ներքին էությունը», դրամատուրգիական երկի ներքին կառուցվածքը, գործողության տրամաբանությունը, գործող անձանց շարժառիթները, հեղինակի գաղափարը: Հրաչյան պիեսից դուրս է բերել տվյալ դաշաշրջանը, բարքերը, գուցե և կյանքը նկարագրող ավելի փոքր ակնարկ-

¹⁷ Ազնիվ Հրաչյա 1909, 164:

¹⁸ Ավետյան 1945, 45:

ներ կամ մանրամասներ, որոնք գեղարվեստորեն դարձել են տպավորիչ, ավելի հատկանշական ու բնութագրող, քան բուն կյանքը:

Բաքու տեղափոխվելուց երկու ամիս հետո Հրաչյան մեկնել է Մաշտալա՝ ամառանոց: Նրան այցելության է գնացել Եղիսաբեթ Սարգսյան անունով մի կին, որը Բաքվի թատերական կյանքը կազմակերպելու վերաբերյալ խորհուրդ է խնդրել: Ազնիվ Հրաչյան կատարում է նրա խնդրանքը՝ ընդգծելով դերուսույցի և ռեժիսորի պարտականությունները: Նա իր հիշողություններում գրում է. «Պէտք է անմիջապես ռեփերթուար կազմէք, յետոյ հրաւիրէք մէկ լաւ դերացոյց, թող ըլլայ ռուս, իտալացի կամ՝ գաղղիացի, միևնոյնն է, արուեստը լեզու չունի: Ինքնուրոյն խաղերու համար ռեժիսոր հարկաւոր չէ, իսկ եւրոպական, ռուսական խաղերը անոնց ծանօթ են: Մենք չունինք ուսումնարաններ դերասաններու համար: Մեր ուսումնարանը, գործնական դպրոցը՝ պիտի ըլլայ թատրոնը: Եթէ դուք պիտի տաք ներկայացումներ այնպէս ինչպէս կուտան դերասանները այս կամ այն կողմ, չարժեր ատոր համար հովանաւորութիւն, չարժեր դրամ ծախսել: Երբ ռեփերթուարը պատրաստ կըլլայ, նոյնպէս և ռեժիսորը, այն ատեն է որ ըստ ռեփերթուարի կը կազմուի խումբը: Րեփերթուարէն պիտի հասկընանք թէ ո՞վ պէտք է հրաւիրենք: Ամէն պարագայի մէջ, տիկի՛ն, այս տարի կը ներկայացնէք ամիսը 4 կամ 5 անգամ, իսկ գալ տարի կունենաք կանոնաւոր ռեփերթուարէն: Եթէ կարողանաք այս ամառ երկու ամսուան համար վճարելով դերասաններուն կէս կէս ամսական, փորձեր ընել տալ, այն ատեն կարելի է մինչև վեց անգամ ներկայացնել»¹⁹:

Հրաչյան առաջնային նշանակություն է տվել բեմադրական մտահղացումներին: Իր հուշերում գրում է, որ «դերացուցութեան պաշտօնը առաջին դերակատարներու պաշտօնէն շատ ծանր է»²⁰: Նա լուրջ չի համարել այն թատերախմբերը, որոնք չեն ունեցել ռեժիսոր (դերուսույց): Համոզված է եղել, որ եթե Կ. Պոլսի «Արևելյան թատրոնում» չլիներ Պետրոս Մաղաքյանը, հայ բեմում չէին լինելու Ադամյանը, Աստղիկը, Սիրանույշը, Գարագաշյանը, Թոյանցը և ինքը նույնպես:

Գրիգոր Ավետյանի հուշերից պարզ է դառնում, որ Հրաչյան համախմբային խաղի պահանջներով լուրջ տարածայնություններ է ունեցել ինքնակենտրոն խաղի հակված Սիրանույշի հետ. «Ընդհարման առիթ էին տալիս միզանցեցների առթիվ ծագած վեճերը, որ պատճառ էին դառնում փորձն ընդհատելուն և խանգարում էին աշխատանքի նորմալ ընթացքը»²¹: Սիրանույշը չի զիջել առաջնուի իր դիրքը: Նա հետամուտ է եղել անհատական-դերասանական խնդիրների: Բոլոր ռեժիսորներն ընդառաջել են

¹⁹ Ազնիվ Հրաչյա 1909, 157-158:

²⁰ Ազնիվ Հրաչյա 1909, 141:

²¹ Ավետյան 1945, 43:

նրան՝ միզանսցենները կառուցելով այնպես, որ դերասանուհին մշտապես եղել է կենտրոնում: Ազնիվ Հրաչյայի բեմադրական սկզբունքները հակառակ էին ոչ միայն Սիրանույշի, այլև առհասարակ անհատապաշտական թատրոնին:

Հենց առաջին ներկայացումներից քննադատները նկատել են համախումբ կառուցելու Հրաչյայի հմտությունը: Հոգվածներից մեկում կարդում ենք. «Ընդհանրապես վերցրած, նկատվում է դերասաններին ղեկավարող հմուտ ձեռք, որից առաջացած ելքերական հոսանքը անցնում է դերասանների նեարդերով, միացնում է նրանց տարբեր տարբեր ոյժերը և ստեղծում է թեկուզ ոչնչից մի ամբողջություն»²²: Ներկայացման ներդաշնակ ամբողջության մասին գրվել է նաև «Հոգով աղքատներ» ներկայացման առիթով. «Շնորհակալություն պետք ենք յայտնել տիկ. Հրաչյայի, որ անձնուիրաբար յանձն է առել կառավարել խումբը և վերածել բեմը մի ներդաշնակ ամբողջության»²³:

Դերասանները խաղում էին տարբեր քաղաքների թատերախմբերում, երբեմն նույնիսկ օտար լեզուներով, տարբեր ազդեցություններով: Վերը նշված հոգվածներից կարելի է ենթադրել, որ Հրաչյան դերասանների խոսքը իմաստային և տոնային համաձայնության է բերել, միասնական կանոնի ենթարկել, դրանով իսկ ստեղծել ամբողջական, ներդաշնակ ներկայացում: Հրաչյայի՝ դերերն ուսումնասիրելու մասին գրել են ժամանակի մամուլում: Նույն սկզբունքով է աշխատել նաև բեմադրությունների մեջ: Նա երբեք իր աշխատանքը չի սկսել, եթե պիեսում իր համար անհասկանալի դրվագներ են եղել: Փորձը կիսատ է թողել կամ ընդհատել, մինչև որ հստակեցրել է թե՛ իր, թե՛ դերասանի անելիքը:

Նա օգնում էր դերասանին ճիշտ գործել՝ ըստ ենթադրվող իրադրությունների ու հանգամանքների: Հրաչյան ձգտել է, որ բեմադրության մեջ բոլորն հավասարապես հաջող հանդես գան. «-Պարոններ, հավատացե՛ք, ես երբեք յանձնառու չեմ ըլլար որ ամենափոքրիկ դերասանն իսկ խայտառակուի: Ես պիտի աշխատիմ որ ամենքդ ալ ստանաք պսակներ: Ես ձեր պսակներէն թափած ծաղիկները հավաքելով՝ պիտի կազմեմ պսակ, ան ալ բեմին տետը»²⁴: Գր. Ավետյանն էլ հուշերում գրում է, որ Հրաչյան «աննման», «արտասովոր» ռեժիսոր է եղել, «բարդ և սքանչելի», «լի գույների առատությամբ», նա օգնել է իրեն բեմում լինել հետաքրքիր, մի քանի անգամ խաղացած դերը հարստացնել նոր գույներով, արժանի խաղընկեր լինել Դավիթ Թոթյանցին. «Հռչակավոր դերասան Դավիթ Թոթյանի առաջին բեմելի համար, բեմադրվեց Գոլդոնիի «Դոն Գրիգորիոն», որի մեջ

²² Արշարունի 1897, 3:

²³ Մ.Շ. 1897, 3-4:

²⁴ Ազնիվ Հրաչյա 1909, 161:

Փիփերթոյի, ապուշ տղայի, մեծ դերն էի կատարելու: Այդ դերը ես խաղացել էի մի քանի անգամ, բայց ռեժիսոր Հրաչյան իմ՝ արդեն քանիցս անգամ խաղացած, ծանոթ դերը դարձրեց մի ուրիշ բան, մի շեղևր, գունավոր ու հետաքրքրական: Ես շատ մեծ հաջողություն գտա և ամեն մի արարվածից հետո, շարունակ բեմ էի կանչվում Թուրյանի պես դերասանի հետ հավասար, և այդ շնորհիվ Հրաչյա ռեժիսորի»²⁵:

Նա հստակ պատկերացրել է դերասանների կարողությունները՝ գնահատելով համեստ և աշխատասեր մարդկանց: Այն դերասանները, որոնք երեք-չորս փորձով պատասխանատու դեր են ստանձնել, նրանցից ոչինչ չի սպասել. «անկարելի խոստացողն ոչինչ կարելի է սպասել»: Ճիշտ չի համարել սկսնակ դերասանին միանգամից վեր բարձրացնելը՝ համոզված լինելով, որ նա կտապալվի: Անընդհատ աշխատանքը, գործնական դպրոցը համարել է հաջողության երաշխիք: Ազնիվ Հրաչյան դեմ է եղել «ամպլուա» հասկացությանը և սեփական փորձով բացատրել է, թե ինչպես կարող է դերասանը դերից դեր զարգացնել իր ընդունակությունները և հմտանալ մասնագիտության մեջ. ««Ամփլուա» չկայ, կարգեր կան, պետք է այդ կարգերեն անցնիլ. ես այդ կերպով ալ անցայ այդ կարգերեն: Առաջ կատարեցի փոքրիկ աղջկան, հրեշտակի դեր, ևն. յետոյ «սուպերթ», յետոյ «կրիզեթ», «Էնժենի», «Էնժենի-տրամաթիք». ամենէն վերջը՝ բացարձակ առաջին դեր»²⁶: Մեկ ուրիշ տեղում պատմելով Նիկողայոս Հովհաննիսյանի ծախողման մասին՝ գրում է. «Պ. Յովհաննիսյան ուղիղ ճանապարհի վրայ էր, բայց մենք զայն ետ քաշեցինք: Անոր ուսուցիչը ամենալավ ուսուցիչն է եղեր, բնական դպրոցի մարդը և ատիկա յայտնի էր նոյն իսկ իր աշակերտի խաղուացքէն: Այո, ան ճիշտ սորված էր տեսականը, լավ էր ըմբռնած բնական դպրոցը, այդ պատճառաւ ստացեր էր ոսկի «շիֆր»ը, բայց այդ ուսուցիչը այժմ՝ պետք էր որ անոր հետ ըլլար գործնական դպրոցին մէջ գէթ մէկ «սէզօն», որպէս զի իր աշակերտին իւրացնել տար բնականը: Անիկա «էֆեկտներու» չէր կարող դիմել, իսկ իր ունեցածը տհաս էր: Եթե մենք ունենայինք ուսուցիչ մեր բեմի վրայ, թոյլ պիտի չտար անոր «Քին»ով սկսիլ, իրեն ուժին համեմատ բեռ տալով՝ պիտի չձգէր որ անկման ենթարկուի: Մէկ «սեզօն» բաւական էր որ ան մեծնար և ըլլար իրապէս «Քին»»²⁷:

Հրաչյայի բեմադրական աշխատանքների մասին պատմող հոդվածներում, ժամանակակիցների հուշերում գրեթե չկան տեսարանների նկարագրություններ՝ բացառությամբ վաստակավոր ուսուցիչ և թատերական գործիչ Հմայակ Միքայանի հուշերի: Գրականության և արվեստի թանգարա-

²⁵ Ավետյան 1945, 45, 46:

²⁶ Ազնիվ Հրաչյա 1909, 87:

²⁷ Ազնիվ Հրաչյա 1909, 170-171:

նի Հ. Միքյանի ֆոնդում պահպանվում են հեղինակի հուշերը դերասանուհու մասին, որտեղ կա ուշագրավ մի նկարագրություն: Նա 1912 թ. հունվարի վերջերին Բաքվում հանդիպել է Ազնիվ Հրաչյային: Նրանք միասին աշխատել են: «Բաքվի Հայոց մարդասիրական ընկերության օգտին երաժշտական-դրամատիկական երեկո էր նախատեսվում, - գրում է Հմայակ Միքյանը, - տիկ. Հրաչյայի բարեհաճ մասնակցությամբ: Նրա առաջարկով որոշվեց Հ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմայից պատկերներ դնել: Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերան դեռևս հրապարակում չկար: Երգեցիկ խմբի կազմակերպումը հանձնարարվեց ինձ: Ես պատրաստեցի երեք երգ՝ Անտոն Մայիլյանի «Ջուր ա գալի», Կոմիտասի «Կուժն առա», Կարա-Մուրզայի «Ջանգյուլում»: Տիկ. Հրաչյան հավանեց ընտրությունը, միայն առաջարկեց, որ տղամարդիկ բեմի վրա չլինեն, իսկ կանայք ազգային տարազով, կժերն ուսին, քայլեն դեպի բեմ:

- Այնպես երգեն, որ իրևա, թե հեռվից կուգան, - կարգադրեց տիկ. Հրաչյան: «Ջուր ա գալի» երգեցին բեմի հետևից, շատ մեղմ սկսելով հետզհետե ուժեղացրին, որ հեռվից գալու տպավորություն էր թողնում: Մնացած երկու երգը երգելիս տղամարդիկ բեմի երկու կողմերում թագնված էին, իսկ կանայք (սուպրանո և ալտ) բեմի վրա»²⁸:

Բեմի տարածությունը երկրաչափորեն միշտ սահմանափակ է: Հանդիսատեսի համար ստեղծված պայմանական իրականության (բեմական կյանքի) սահմաններն այս դեպքում ստեղծագործողի ձեռքում են: Տպավորությունն ու պատրանքը կարող են տարածություն գրավել: Հոգեբան, կինոգետ Ռուդոլֆ Արնհայմը գրում է. «Տարածական ուղղությունները, որ ստեղծվում են դերասանի հայացքով, հայտնի են որպես «տեսանելի գծեր» բեմում»²⁹: Ձայնը նույնպես ստեղծում է տարածություն. «Տեսանելի կշռի պատրանքը ստեղծվում է խոսքով, ի դեպ, այն տեղում, որտեղից լսվում է»³⁰:

Ազնիվ Հրաչյան տարածությունը, տարածության պատրանքը ստեղծել է ժամանակային, ձայնային նյութով: Այսինքն՝ ստեղծում է ձայնային տարածություն բեմում:

Թատրոնի պատմությունն ունի օրինակներ, երբ աշխարհի ամենամեծ բեմն էլ կարող է փոքր լինել, կամ, հակառակը, փոքրը՝ մեծ³¹: Հանդիսատեսը, որն ի սկզբանե պայմանականությունը ընդունում է գեղարվեստորեն, զգայական ընկալման մեջ, տրվում է երևակայությանը, թույլ է տալիս, որ բեմական տարածքում պատրանքները իրական դառնան:

²⁸ Միքյան 1907, N 4, 9:

²⁹ Арнхейм 1974, 39.

³⁰ Арнхейм 1974, 41.

³¹ Հմմտ. Հովհաննիսյան 2002, 60:

Դերասանուհին իր հուշերի վերջին գլխում հարցեր է բարձրացնում, որոնք հատուկ են մասնագիտական ու խաղացանկային թատրոն ղեկավարող ռեժիսորին: Պարզ երևում է, որ Բաքվի թատրոնը այդպիսին չէր, սակայն նրա ձգտումներն ու պատկերացումները տանում են դեպի այն թատրոնը, որ ստեղծվելու էր խորհրդային շրջանում: Դերասանուհին այն կարծիքին էր, որ թատրոնն իր խաղացանկում պետք է ունենա մոտ քսան բեմադրություն: Խաղաշրջանից մի քանի ամիս առաջ պետք է պատրաստվել, որպեսզի դերասանները սովորեն և ուսումնասիրեն իրենց դերերը, հասկանան դերերի բնավորությունները: Բեմը, ըստ Հրաչյայի, պետք է ունենա իր ներքին «կանոնագրությունը»: Նա կոչ է անում միջոցներ ձեռնարկել արդեն ստեղծված թատերական դպրոցը պահպանելու և շարունակելու համար:

Եզրակացություն

XIX դ. 90-ական թվականները ռեժիսուրայի՝ որպես ինքնուրույն արվեստի սկզբնավորման շրջանն է Եվրոպայում և Ռուսաստանում, և Ազնիվ Հրաչյան ներկայանում է որպես հայ ռեժիսորական արվեստի սկզբնավորողներից մեկը, Գևորգ Պետրոսյանի կողքին: Քննելով Ազնիվ Հրաչյայի բեմադրությունների մասին պատմող ժամանակակիցների հուշերն ու մամուլը՝ գալիս ենք այն համոզման, որ նոր ձևավորվող հայ ռեժիսորական արվեստում արտիստուհին իր տեղն ու դերն է ունեցել: Նրա սկզբունքներն ու պահանջները համահունչ են եղել ժամանակի եվրոպական բեմական արվեստում սկզբնավորվող եղանակներին: Ամեն գնով փորձել է խաղացանկային և պարբերականորեն գործող թատրոն ստեղծել:

Գրականություն

- Ազնիվ Հրաչյա 1909, Իմ հիշողություններս, Փարիզ, հրատ. նշված չէ, 178 էջ:
 Արձագանք, 1891, 31 հոկտ., N 38, 4:
 Արձագանք, 1891, 3 նոյեմբ., N 39, 4:
 Արձագանք, 24 հոկտ., N 123, 4:
 Արմենյան Ա. 1954, 60 տարի հայ բեմի վրա, Երևան, «Հայպետհրատ», 332 էջ:
 Արշարունի 1897, Հայկական խմբի ներկայացումները Բազմում, Արձագանք, 24 հոկտեմբերի, N 123, 4:
 Ոսկանյան Ա. 1935, ԳԱԹ, Արուս Ոսկանյանի ֆոնդ, Ուրվագծային հուշեր Ազնիվ Հրաչյայի կյանքից, ինքնագիր, N 11:
 Ավետյան Գր. 1945, ԳԱԹ, Գր. Ավետյանի ֆոնդ, Թատրոնի մարդիկ, ձեռագիր, N 2 (I), 213 էջ:

- Միքյան Հ. 1907, ԳԱԹ, Հ. Միքյանի ֆոնդ, Հանդիպումներ դերասանուհիներ տիկ. Հրաչյայի, Մելիքյանի և դերասաններ Հովհաննիսյանի, Սևումյանի հետ, մեքենագիր, N 4, 10 էջ:
- Դարբասյան Ա. 1955, Իմ Արուսը, Երևան, «Հայպետհրատ», 215 էջ:
- Հարությունյան Բ. 1980, XIX-XX դարերի հայ թատրոնի տարեգրություն (1801-1922), հ. 1, Երևան, «ՀՍՍՀ ԳԱ» հրատ., 611 էջ:
- Հովհաննիսյան Հն. 2002, Դերասանի արվեստի բնույթը, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 366 էջ:
- Հովհաննիսյան Հն. 2010, Հայ թատրոնի պատմություն XIX դ., Երևան, «Նաիրի», 756 էջ:
- Հովհաննիսյան Հով. 1965, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, «ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.», 592 էջ:
- Խաչնարածեան Շմ. 1897, Պատիվ, 200000, Նոր-Դար, 30 հոկտ., N 185, 4:
- Մ.Շ. 1897, Հայոց թատրոնը Բագվում, Արձագանք, 19 հոկտ., N 121, 4:
- Մշակ, 1891, 12 նոյեմբ., N 128, 4:
- Չմշկյան Գ. 1953, Իմ հիշատակարանը, Երևան, «ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.», 227 էջ:
- Օրվան կյանքեն, Մասիս, 1902, N 26, 405-420:
- Арнхейм Р. 1974, Искусство и визуальное восприятие, пер. с англ., Москва, "Прогресс", 392 с.

ԲԵՄԱԴՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ (ՌԵԺԻՍՈՒՐԱ) ԻՆՔՆՈՒՐՈՒՅՆԱՑՈՒՄԸ ԵՎ ԱՋՆԻՎ ՀՐԱԶՅԱՆ՝ ԲԵՄԱԴՐԻՉ

Նաիրա Շահվալադյան

Հայ թատրոնի պատմության մեջ բեմադրիչը ստեղծագործողի դեր և ինքնուրույնություն է ձեռք բերել XIX դ. 90-ական թվականներից սկսած՝ մոտավորապես նույն շրջանում, ինչ Արևմուտքում և ռուսական բեմում: Ազնիվ Հրաչյայի սկզբունքներն ու պահանջները համահունչ են եղել ժամանակի եվրոպական բեմական արվեստում սկզբնավորվող եղանակներին: Հրաչյան առաջնային նշանակություն է տվել բեմադրական մտահղացումներին: Սովորաբար, դերասանների հետ աշխատելիս, նրանց կերպարները բացահայտելու նպատակով, նա մի քանի անգամ քննել ու վերլուծել է պիեսը, գրական համատեքստից դուրս բերել խաղային իրադրությունները: Դրամատուրգիական երկը ռեժիսոր Հրաչյայի համար գեղարվեստական հույզի, ներշնչման աղբյուր է եղել: Հենց առաջին ներկայացումներից քննադատները նկատել են համախումբ կառուցելու Հրաչյայի հմտությունը:

Բանալի բռներ՝ հայ թատրոն, Ազնիվ Հրաչյա, Գևորգ Պետրոսյան, բեմադրական արվեստ, բեմադրիչ, համախմբային խաղ, գրական ենթատեքստ:

АВТОНОМИЗАЦИЯ ПОСТАНОВОЧНОГО ИСКУССТВА (РЕЖИССУРА) И АЗНИВ РАЧИЯ КАК РЕЖИССЁР

Наира Шахваладян

Актриса и театральный деятель Азнив Рачия была в центре внимания театральной критики начала 90-ых годов XIX в. Творческие принципы артистки были созвучны новейшим веяниям европейского театра того времени. Постановки Азнив Рачия отличались целостностью художественного замысла. В своем режиссерском творчестве Азнив Рачия апеллировала прежде всего к контексту произведения и индивидуальности актёра. Будучи приверженцем психологического реализма, Азнив Рачия в то же время тяготела к ансамблевому театру.

Ключевые слова – армянский театр, Азнив Рачия, Геворг Петросян, постановочное искусство, режиссер, ансамблевая игра, литературный контекст.

THE AUTONOMY OF STAGING ART (DIRECTORING): AZNIV HRACHYA AS THEATRE DIRECTOR

Naira Shahvaladyan

In the history of Armenian theatre, theatre director gained autonomy and was endorsed with a creative role from 1890s, approximately in the same time as in Russian and Western theatres. As an actress and theatre practitioner, Azniv Hrachia holds a distinct place in the history of Armenian professional theatre. Analysing the productions of Azniv Hrachia, the archives of her contemporaries and press reviews of the period, we conclude that her artistic principles and viewpoints correlated with contemporary theatrical movements across Europe. Her theatre productions were artistically and aesthetically interconnected. Meanwhile her stage portrayals were extracted from painstaking examination of literary texts. Hrachia developed ensemble playing of the troupe, made huge efforts to establish repertory theatre. While introducing innovative reforms of current theatrical movements, simultaneously she valued and effectively maintained Armenian theatrical traditions.

Key words – Armenian theatre, Azniv Hrachya, Gevorg Petrosyan, staging art, director, ensemble game, literary context.