

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ՇԱՀՎԱԼԱԴՅԱՆ ՆԱԻՐԱ ՎԼԱԴԻՄԻՐԻ**

**ԱԶՆԻՎ ՀՐԱԶՅԱ**

**ԺԷ.00.01 – «Թատերական արվեստ, կինոարվեստ,  
հեռուստատեսություն» մասնագիտությամբ արվեստագիտության  
թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության**

**ՍԵՂՄԱԳԻՐ**

**ԵՐԵՎԱՆ – 2020**

---

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ**

**ШАХВАЛАДЯН НАИРА ВЛАДИМИРОВНА**

**ԱՅՆԻՎ ՐԱՇԻԱ**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения по специальности**

**17.00.01 – «Театральное искусство, киноискусство, телевидение»**

**ԵՐԵՎԱՆ - 2020**

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:

Գիտական ղեկավար՝ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր  
**Հովհաննիսյան Հենրիկ Վահանի**

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ արվեստագիտության դոկտոր  
**Սարգսյան Նազենիկ Գագիկի**  
արվեստագիտության թեկնածու  
**Մկրտչյան Վարդան Վանիկի**

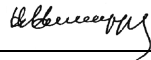
Առաջատար կազմակերպություն՝ Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական  
ինստիտուտ

Պաշտպանությունը կայանալու է 2020 թ. հոկտեմբերի 1-ին, ժամը 14.00-ին, ՀՀ  
ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈԿ-ի 016 Արվեստագիտության մասնա-  
գիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ Երևան, 0019, Մարշալ Բաղրամյան պողոտա  
24/4):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի  
գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2020թ. օգոստոսի 17-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր՝

 **Ասատրյան Ա.Գ.**

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА.

Научный руководитель - член-корреспондент НАН РА,  
доктор искусствоведения, профессор  
**Оганесян Генрик Ваганович**

Официальные оппоненты - доктор искусствоведения  
**Саргсян Назеник Гагиковна**  
кандидат искусствоведения  
**Мкртчян Вардан Ваникович**

Ведущая организация - Ереванский государственный институт театра и кино

Защита диссертации состоится 1-го октября 2020 г. в 14.00 часов на заседании  
специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в Институте  
искусств НАН РА (адрес: Ереван, 0019, проспект Маршала Баграмяна, 24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА.

Автореферат разослан 17-го августа 2020г.

Ученый секретарь специализированного совета,  
доктор искусствоведения, профессор

 **Асатрян А. Г.**

## ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Ազնիվ Հրաչյայի բեմական գործունեության սկզբը համընկնում է արևմտահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի կազմավորման առաջին երկու տասնամյակներին, երբ պատմա-հայրենասիրական ողբերգություններին համընթաց խաղացանկում սկսում էր գերակշռել արևմտաեվրոպական ռոմանտիկական դրաման, այնուհետև քաղքենիական մելոդրաման: Մեր դիտումների ու որոնումների տեսակետից ուշագրավ է այն, որ Ազնիվ Հրաչյան իր առաջին իսկ մուտքից ներհակ է եղել բեմական հանդիսավորությանն ու պատմական դրամայի թելադրած վերամբարձ խաղաոճին: Ստեղծագործական բնագոյը նրան մղել է խաղի և խոսքի ծայրագույն պարզության: Այսօր քիչ է հիշատակվում Ազնիվ Հրաչյայի անունը և մեր ժամանակակիցներին քիչ բան է հայտնի դերասանուհու մասին:

Չորջանցելով մեզ նախորդող հեղինակներին, ուսումնասիրելով շրջանառության դրված վկայությունները, փորձել ենք բացահայտել դերասանուհու բեմական նկարագիրը: Սկզբնապես կողմնորշվել ենք ժամանակի թատերական քննադատության տվյալներով, ապա բեմական գործիչների տպագիր և անտիպ հուշերով: Հայտնի հեղինակներին անդրադառնալուց բացի, ուսումնասիրվել են Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում պահպանվող անտիպ նյութեր, ձեռագիր հուշեր, դերասանուհու ժամանակակիցների ֆոնդերը:

Եղած փաստերին հավատարիմ մնալով, այնուամենայնիվ նկատում ենք, որ ինչ-ինչ տվյալներ դուրս են մնացել թատրոնի պատմաբանների ուշադրությունից: Տարեթվերի որոշ հակասությունների և անճշտությունների ենք հանդիպում դերասանուհու կենսագրությանն առնչվելիս: Կատարվել են թվական ճշտումներ, համալրվել են կենսագրական մանրամասները: Շրջանառության մեջ են դրվել դերասանուհու մասին պատմող մինչ օրս անհայտ արխիվային նյութեր: Իմի ենք բերել և ավելացրել կենսագրական նոր տվյալներ, զուգահեռաբար բացատրել դերասանուհու դերասանական արվեստի բնույթն ու տեսակը:

Պարզելու համար, թե՛ դերասանուհու արվեստը պատմազեղարվեստական ինչ համատեքստում է իրականացել, ուսումնասիրել ենք ժամանակաշրջանի մշակութային կյանքը: Անդրադարձել ենք բոլոր թատերաշրջաններին, ուշադրություն դարձրել թատերախմբերի փոփոխվող

կազմերին ու խաղացանկերին: Դրանց փոփոխությունները դիտվել են պատմաքաղաքական համատեքստում: Ժամանակագրական կարգով դուրս է բերվել և ամբողջացվել Հրաչյայի ամբողջական խաղացանկը: Առանձնացվել է դերասանուհու մրցորդային դերերից Մարգարիտ Գոթիեն «Քամելիազարդ կինը» դրամայում: Այս դերակատարումը մամուլում և հիշողություններում ամենամեծ հետքն է թողել: Բոլոր ուսումնասիրություններից դուրս են մնացել դերասանուհու ռեժիսորական աշխատանքները, չեն կարևորվել ու գնահատվել նրա ուսուցողական աշխատանքները: 1890-ականներից սկսվել է ռեժիսուրայի ինքնուրույնացումը նաև հայ թատրոնում: Ինքնակենտրոն խաղի փոխարեն ձևավորել է նոր տիպի՝ համախմբային (անսամբլային) արվեստ: Նոր ձևավորվող հայ ռեժիսորական արվեստում, արտիստուհին իր դերն է ունեցել: Նրա սկզբունքներն ու պահանջները համահունչ են եղել ժամանակի եվրոպական բեմական արվեստում սկզբնավորվող եղանակներին: Ուսումնասիրողներին չի զբաղեցրել դերասանուհու դերը ժամանակի մշակութային կյանքում: Թատերական միջավայրում բոլոր հարցերը քննարկվել ու ուղղորդվել են դերասանուհու մասնակցությամբ: Հրաչյայի կանխատեսումներն ու կարծիքները որոշիչ են եղել սկսնակ դերասանների համար: Նրա ինքնաքննադատական վերաբերմունքը ստեղծել է անաչառ արվեստագետի կերպար, ում հետ հաշվի են նստել և թատրոնի գործի կազմակերպիչները, սկսնակ ու մասնագետ դերասանները:

Ատենախոսության նպատակն է հստակել հայ թատրոնի պատմության մեջ դերասանուհու դերը՝ պատմականորեն ի՞նչ կետում է կանգնած նա իր արվեստով, փորձել ենք բացահայտել նրա ստեղծագործական սկզբունքները՝ ի՞նչ է հատկանշել իրենով, բեմական ի՞նչ սկզբունք:

Ատենախոսության մեջ կիրառված է գրավոր փաստերի պատմաբանասիրական և տեսական քննության եղանակը: Մեր մեթոդաբանական կողմնորոշիչը գրականագիտությունից փոխառված կոլտուր-պատմական մեթոդն է: Պատմական թատերագիտության մեջ սա ամենաստուգված և կենսունակ եղանակն է որպես սկզբունք: Ազնիվ Հրաչյայի մասին այս ուսումնասիրությունը նախատեսում է թատրոնի պատմությամբ հետաքրքրվողներին, թատերական կրթությանը հետևող դասախոսներին ու ուսանողներին:

**Ատենախոսության փորձաքննությունը:** Ատենախոսությունը քննարկվել է և հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորվել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնում: Ատենախոսության հիմնական դրույթները հրատարակվել են Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի «Հանդես», ՀՀ ԳԱԱ Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական նստաշրջանի նյութերում, ՀՀ ԳԱԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի «Էջմիածին» գիտական պարբերականներում:

**Ատենախոսության կառուցվածքը:** Ատենախոսության կառուցվածքը որոշված է ըստ դերասանուհու կենսագրական շրջայի: Այն կազմված է ներածությունից (որի մեջ համառոտ ներկայացված են հայ թատրոնում Ազնիվ Հրաչյայի դերը, ատենախոսության հիմնական դրույթները և հարցի պատմությունը), երեք գլուխներից, եզրակացություններից, օգտագործված աղբյուրների և գրականության ցանկից (ընդհանուր ծավալը՝ 104 էջ):

#### **ԳԼՈՒԽ I**

#### **ԿԵՆՍԱԳՐԱԿԱՆ ՓԱՍՏԵՐ**

Ազնիվ Հրաչյան ծնվել է Պոլսում: Վիճելի են նրա ծննդյան, բեմ բարձրանալու և մահվան տարեթվերը: Ուսումնասիրել և համեմատել ենք Շարասանի, Նշան Պեշկյաթյանի, Գրիգոր Ավետյանի, Սմբատ Դավթյանի, Սմբատ Քեսեճյանի, Հրանտ Ասատուրի, Գառնիկ Ստեփանյանի, Բաբկեն Հարությունյանի, Հենրիկ Հովհաննիսյանի տպագիր և անտպագիր աշխատություններն ու հոդվածները: Ազնիվ Հրաչյայի ծննդյան տարեթիվը մնում է մոտավոր՝ 1852-53թթ.: Առաջին անգամ բեմ բարձրանալու ժամանակը 1867-68 թատերաշրջանն է՝ Ռոզիի դերով (Է. Սյու՝ «Թափառական հրեա»): Մահվան տարեթիվը համարում ենք 1919 թվականը: Հիմք ենք ընդունում մամուլում եղած հոդվածները:

Այլ հակասություններ դերասանուհու կենսագրության մեջ, ինչպես նաև արվեստում չկան:

1867-1868թթ. թատերաշրջանում Հրաչյան առաջին անգամ մեծ բեմ է բարձրացել Արուսյակ Փափագյանի օրհնանքով ու բարեմադթանքներով: Հրաչյան սկզբից կեթ բեմում խոսել է հանգիստ ու պարզ: Դա անսովոր է եղել դերասանական միջավայրի համար, բայց հանդիսականն ընդունել է այդ պարզությունը: Թատրոնի ղեկավարն ու բեմադրիչը եղել է Պետրոս

Մաղաքյանը, որ մեծ հոյսեր է կապել նոր դերասանուհու հետ: Ներկայացումից հետո, Հրաչյայի մասին հոդվածներ են տպվել «Մասիս», «Մանգումեի էֆքյար», «Մամուլ» թերթերում: 1870 թվականի Բերայի մեծ հրդեհը ոչնչացրել է Մաղաքյանի թատրոնը: Բերայի հրդեհից հետո Մաղաքյանը աշխատել է Վարդոյանի խմբում որպես դերուսույց (ռեժիսոր): Նա Հրաչյային առաջարկել է մտնել Վարդոյանի խումբը: Տրվել է ամիսը ութ ներկայացում. չորսը՝ թուրքերեն, չորսը՝ հայերեն: Հրաչյայի դերերն են եղել՝ Հույս («ժամանակ»), Մարիետտա («Պիեռ դ'Արեցցո»), Ժյուլի («Պարոն դը Պուրտոնյակ»), Ռենե («Կոմս Մոնտե Քրիստո»), Հովվուհի («Ալպյան հովվուհի»), Կատրին («Կատրին Հովարդ») և այլն: Հետագայում Հրաչյան համագործակցել է Թովմաս Ֆասուլաճյանի հետ, որպես առաջատար դերասանուհի: Սակայն, խումբը կարճատև գործունեությունից հետո ցրվել է, և դերասանուհին մնացել է անգործ:

Կարճ ժամանակ անց՝ 1872-1873թթ. Մաղաքյանը վարձել է Օրթագյուղի թատրոնը և նոր խումբ կազմել: Խմբում են եղել ժամանակի ամենակարող ուժերը՝ Պետրոս Ադամյանը, Մարտիրոս Մնակյանը, Մանուկ Սիսակը, Դավիթ Թոթյանը, Անտոն Ռշտունին, Հրաչյան, Աստղիկը, Աղավնի Վալիտեյանը: Ադամյանը և Ազնիվ Հրաչյան մեծ ընդունելություն են գտել այստեղ:

Հաջորդ խաղաշրջանում <1875-76թթ.> Ազնիվ Հրաչյան խաղացել է Տիգրան Չուխաճյանի ղեկավարած թատրոնում:

1877-1878 խաղաշրջանում Հրաչյան նոր խումբ է կազմել: Խաղացել են Օրթագյուղ թաղամասի թատրոնում: Գառնիկ Ստեփանյանը այս թատերաշրջանը համարել է «Արևելյան թատրոնի» վերակենդանացման մի վերջին փորձ, որը հաջողությամբ չի պսակվել<sup>1</sup>: Իհարկե, սա պայմանավորված է եղել երկրի քաղաքական վիճակով: 1877-78թթ. սկսվել է ռուս-թուրքական պատերազմը, և հայերեն ներկայացումներն արգելվել են Կ.Պոլսում:

1880-1881թթ. խաղաշրջանը Հրաչյայի նախածնունդությամբ անցել է Օրթագյուղում: Ներկայացումները տրվել են թուրքերեն:

1881 թվականին օգոստոսի 25-ին Թիֆլիսի թատրոնական ընկերության մասնաժողովի որոշմամբ մշտական դերասանախումբ է հրավիրվել Ազնիվ

---

<sup>1</sup> Հմմտ. Գ. Ստեփանյան, Որվագի՞ծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1962, հ1, էջ 342:

Հրաչյան: Նրա առաջին ելույթից իսկ թատերական քննադատները նկատել են, որ գործ ունեն ոչ սովորական դերասանուհու հետ: Թիֆլիսյան մամուլը հոգեբանական նրբություններ է տեսել Հրաչյայի խաղի մեջ: Նրան բնութագրել են որպես մտածող դերասանուհի: «Մեղու Հայաստանին» գրում է. «Թատերական արվեստը տիկնոջ խաղի շարժմանց և ըմբռնողությանց մեջ գիտության աստիճանին հասած էր... Յուրաքանչյուր մենախոսությանց իմաստը և նպատակը թափանցել է տիկնոջ ուղեղը և երևակայությունը, այդ պատճառով ամբողջ դերը ներկայացավ մեր առաջ իբրև մի ամբողջություն, մի փիլիսոփայական մտածողություն»<sup>2</sup>: Թիֆլիսում Ազնիվ Հրաչյայով հիացել է Գաբրիել Սունդուկյանը: «Կատրին Հովարդ» ներկայացումից հետո հանդիսականը կեցցեներով է ճանապարհել դերասանուհուն: Նա խաղացել է Թերեզա «Քույր Թերեզա» դրամայում և Սոֆիա «Խելքից պատուհասում»:

Խաղաշրջանի վերջում՝ ինն ամիս հետո, Ազնիվ Հրաչյան վերադարձել է Պոլիս և բեմ չի բարձրացել: Դա տևել է տասնմեկ տարի, ձայնը խզվելու պատճառով: Սակայն նա մշտապես հետևել է թատերական կյանքին և փարիզյան թատերական քննադատությանը:

1893 թվականին Ազնիվ Հրաչյան Թիֆլիսից կրկին հրավեր է ստացել: Թիֆլիսահայ հանդիսատեսին զարմացրել է այն փաստը, որ Հրաչյան տասնմեկ տարի հետո բեմ է վերադարձել՝ նույն եռանդով ու բեմական վարպետությամբ: Հրաչյայի թիֆլիսյան հյուրախաղերի խաղացանկը հարուստ է եղել. Կլարա («Դարբնոցապետ»), Թերեզա («Քույր Թերեզա»), Մարգարիտ («Կամելիազարդ կինը»), Բեստրիս («Բեստրիս»), Ռոզալիա («Ոճրագործի ընտանիքը»), Իոհաննա դը Արկ («Օրլեանի Կույսը») և այլն:

1894 թվականին դերասանուհու աղջիկն ամուսնացել է Բաքվի մեծահարուստներից մեկի՝ Ստեփան Թումանյանի հետ: Հրաչյան մեկնել է Բաքու, որտեղ «ընտրյալ դասակարգի» խնդրանքով Դյումա որդու «Կամելիազարդ կինը» մեղրդրամայում խաղացել է Մարգարիտ Գոթիե: Բաքվում բարձր է գնահատվել Հրաչյայի արվեստը: Ներկայացման հաջորդ օրը դերասանուհին վերադարձել է Թիֆլիս, ապա մեկնել է Պոլիս:

1896 թվականին հայերի տեղահանության ու կոտորածների շրջանում դերասանուհին, ստիպված է եղել ընտանիքով կրկին տեղափոխվել Թիֆլիս:

---

<sup>2</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1881, 6 սեպտեմբեր, N 179:

Հրաչյայի առողջական վիճակը ծանրացել է: Իմանալով մոր ծանր դրության մասին՝ աղջիկը նրան կանչել է Բաքու: Տկարությունը թույլ չի տվել, որ Բաքվում Հրաչյան բեմ բարձրանա: Թատրոնի հովանավորները խնդրել են դերասանուհուն երիտասարդներին օգնի խորհուրդներով: 1897-ից զբաղվել է ռեժիսորությամբ, դարձել է Բաքվի Հայոց մշտական թատերախմբի առաջին ռեժիսորը: 1897-ին Բաքվում Հրաչյան բեմադրել է Ն.Պոտեխինի «Հոգով աղքատները», Դյումա-որդու «Կամելիազարդ կինը», Հ.Զուդերմանի «Պատիվը», Փառնակեսի «200000», Ա. Ռոզոյի «Մկնիկ», «Դոն Գրիգորիո»(փոխ. իտալերենից) պիեսները:

1900-ին Հրաչյան մեկնել է Ժելեզնովոդսկ: Նա մի քանի տարի անընդմեջ բուժում է ստացել տարբեր առողջարաններում: Այս շրջանում նա եղել է Աբասումանում (Վրաստան), որտեղ էլ ծանոթացել է Հովհաննես Թումանյանի հետ: Թումանյանի խնդրանքով նա սկսել է գրել իր հուշերը:

1910-ական թվականներին Հրաչյայից բեմական խոսքի և դերասանի վարպետության դասեր է առել Արուս Ոսկանյանը:

Կյանքի վերջին տարիներին Հրաչյան մնացել է բոլորից մոռացված ու լքված: 1919 թվականին նա մեկնել է Դիլիջան, ուր բնակվում էր նաև աղջկա ընտանիքը, և նրա կյանքի վերջին ամիսներն անցել են դստեր խնամքի տակ:

Ազնիվ Հրաչյան վախճանվել է 1919 թվականի մայիսին, թաղվել Դիլիջանի գերեզմանատանը: Եվ մոտ քառասուն տարի անց՝ 1962 թվականին, Հայաստանի թատերական ընկերության նախաձեռնությամբ՝ ի հիշատակ դերասանուհու, շիրիմին դիմաքանդակ է կանգնեցվել:

## **ԳԼՈՒԽ II**

### **ԱԶՆԻՎ ՀՐԱՉՅԱՅԻ ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ**

Իր բեմադրական կյանքի առաջին օրերից իսկ Հրաչյան թեքվել է ռեալիզմի կողմը: Դա տեղի է ունեցել ստեղծագործական բնագոյով: Հոգեբանական ճշմարտության ձգտումը եղել է նրա ներքին խառնվածքի թելադրանքը: Նկատի ունենանք, որ ռեալիզմը դեռևս գիտակցված ուղղություն չէր եվրոպական բեմում:

1881-82թթ. թատերաշրջանում Հրաչյան Թիֆլիսում խաղացել է Կատրին Հովարդ («Կատրին Հովարդ»), Մարգարիտ («Կամելիազարդ կինը»), Մարի Ժան («Մարի Ժան կամ Մայրական սեր»), Էմիլիա («Ապահարզան»), Լիոնետ («Բաղդատի իշխանուհին»), Թերեզա («Քույր Թերեզա»), Մարկիզուի



Ջուլիա («Դալիա»), Սանսեի կոմսուիի («Սանսեի կոմսուիի»), Տիկին Կավերլե («Տիկին Կավերլե կամ Անիուսալի ելք»), Նինա («Դիմակահանդես»), Վարդուի Բերոյանց («Օրիորդ Բերոյանց»), Պորցիա («Շայլոկ կամ Վենետիկի վաճառականը»), Սոֆիա («Խելքից Պատուհաս»), Անիետ («Երկու որբ»), Ռոզալիա («Քաղաքացիական մահ կամ Կորրադո»), Նադյա Ասպետյան («Թփխիսեցի Ասպետյաններ»), Բլանշ («Սֆինքս»), Ռուզան («Ռուզան»), Նատալիա («Խաթաբալա»):

Թիֆլիսի քննադատներն անհամեմատ խստահայաց են եղել, և ավելի պրոֆեսիոնալ: Նրանք դերասանների խաղում նկատել են երբեմն ավելի խորը կետեր, որոնք վրիպել են պոլսահայ քննադատների ուշադրությունից: Գևորգ Չմշկյանը, Հրաչյայի խաղում նկատել է դասական և ռեալիստական խաղաոճերի միաձուլ արտահայտություն՝ հիմնված «կլասիցիզմի կանոնավոր արտասանության, բնական առոգանության և ռեալական-բնական խաղի վրա, այսինքն, միմիկի և շարժվածքի բնավորության վրա»<sup>3</sup>: Գր.Արծրունին Հրաչյային խորհուրդ է տվել խաղալ «ռեալական» պիեսներում՝ օրինակ բերելով օրիորդ Բերոյանցի դերը: Նա նկատում է, որ Հրաչյայի այս հերոսը բնավորություն ունի. «Հրաչյան կատարելապես հրապուրիչ էր և ներկայացնում էր մի ամբողջ բնավորություն, որ ոչ մի րոպե չթուլացավ, ինքն իրան չհակառակվեց»<sup>4</sup>: Գրիգոր Արծրունին և Սպանդար Սպանդարյանը, դերասանուհուն մղել են դեպի «ռեալական» պիեսներ: Խոսելով ռեալիստական պիեսի և Հրաչյայի խաղի մասին՝ Սպանդարյանը դերասանուհուն բնութագրել է որպես ճշմարիտ, գեղեցիկ ու գրավիչ և դերը համարել նրա խաղային հնարավորություններին համապատասխան<sup>5</sup>:

Հրաչյան ոչ այնքան զգացել կամ սեփականացրել է խոսքերը, որքան ճշտել է հոգեբանական դրդապատճառները: Հետևելով ժամանակի մամուլին, Հրաչյայի խաղում նկատում ենք Անտուանի «Ազատ թատրոնի» գաղափարների և ռուսական հոգեբանական դպրոցի հեռավոր ազդեցությունը: Պատահական չի եղել նրա դերերի ընտրությունը: Հրաչյայի հերոսուհիները եղել են մարդկայնացված, երկատված, հակասական հոգեկան աշխարհով: Որքանով են նպաստել այդ կերպարները դերասանուհու

<sup>3</sup>Հմտ. «Մեղու Հայաստանի», 1881, 4 նոյեմբեր, N 223:

<sup>4</sup> «Մշակ», 1881, 23 դեկտեմբեր, N 239:

<sup>5</sup> Հմտ. «Մեղու Հայաստանի», 1882, 12, 14 մարտի, N 24, 25:

ստեղծագործական որոնումներին և ի՞նչ նյութ են տվել նրա խաղում որոշակիացող հոգեբանական գծին, որը դարձել է նրա արվեստի առանցքը:

Հրաչյայի ամենաբնութագրական դերերից է եղել Կլարա դը Բոլիոն՝ Ժորժ Օնեի «Դարբնոցապետ» պիեսի բեմադրության մեջ: Պիեսն ունի մի քանի հոգեբանական դարձակետ: Ազնիվ Հրաչյան նրբորեն և հետևողականորեն կառուցել է այս ազնվական կնոջ կերպարը: Նա կարևորել է հերոսուհու հոգեբանական հենակետերը, շրջադարձերի առիթները: «Արձագանքը» գրել է Հրաչյայի՝ հոգեկան մի վիճակից մյուսին անցնելու վարպետության մասին: «Հագիվ պատահել է մեզ տեսնել տիեզերահոչակ դերասանների մեջ այդ աստիճանի զգայուն և հոգեբանորեն խորին կերպով արտահայտված միմախաղ: Հոնքերի, աչքերի, շրթունքների հարյուր տեսակ փոփոխվելը, թուպաբար մի զգացմունքից դեպի մյուսն անցնելը, մարդկային հոգվո զորեղ հատկությանց՝ խոր վշտի, բուռն ուրախության, վրդովման, զղջման, զայրույթի՝ այդքան կենդանի և սիրուն կերպով արտահայտելու եզակի ընդունակությունը... Բայց այդ դեմք չէ, այլ անեզր աշխարհ է, անհուն ծով է, ուր մարդկային կրքերը ալիքների նման իրար մղում ու իրար փշրում են»<sup>6</sup>:

«Տարագը» գրել է. «Տիկնոջ խաղը «Դարբնոցապետ» պիեսի Կլարայի դերում, բավական չէ որ վայելչագեղ էր, շնորհալի, նուրբ, նաև վերին աստիճանի բնական և մտածված էր: Որչափ զգացմունք, որչափ ճիշտ ըմբռնողություն Կլարայի հոգեկան դրության: Մենք տեսնում էինք մի հպարտ, գոռոզ էակ, գոռոզ այնքան, որքան կարող է լինել մի կին, մենք տեսնում էինք այդ վիրավորված գոռոզության հետևանքը - ամուսնությունը չսիրած մարդու հետ, իբրև վրեժ սիրած մարդու դավաճանության դեմ, և ահա մի շարք տանջանքներ»<sup>7</sup>: Գրական նյութից Հրաչյան ընտրել է այն վիճակները, որոնք տվել են հարուստ տոների ու գույների հնարավորություն: Նրա խաղը որակել են *կենդանի* և *հոսուն*: *Կենդանի խաղ, կենդանի միմիկա և խաղի հոսունություն* ասելով՝ քննադատները նկատի են ունեցել նաև գործողության անընդմիջությունը, առանձին հատվածների հարաբերության ու ամբողջացման մեջ:

---

<sup>6</sup>«Արձագանք», 1893, 26 սեպտեմբերի, N 112:

<sup>7</sup> «Տարագ», 1893, 26 սեպտեմբերի, N 37:

1893 թվականի հոկտեմբերի 30-ի «Նոր-Դարում» գրել են, որ դերասանուհին գիտի ոչ միայն խոսել, այլ նաև լսել. «Կարևոր ենք համարում իբրև օրինակ այլոց մատնանիշ լինել տ. Հրաչյայի մի առավելության վրա. այդ այն է, որ տիկինը գիտե ոչ թե միայն խոսել, այլև- *լսել, իսկապես և ուշադրությամբ լսել խոսակցին* (ընդգծումն իմն է՝ Ն.Շ.): Դա քիչ նշանակություն չունի. գրեթե դրանից է կախված միայն դեմքին խոսակցի ասածների համեմատ հարկավոր արտահայտությունները տալ, հարկավոր շարժումներն անել և վերջը պատասխանը հարկավոր տոնով տալ. դրանով էլ տեսնում ես, որ *դերասանն ինքը մտածում է և գիտե ինչ է ասում և ոչ թե ավտոմատի պես դերը անգիր կրկնում* (ընդգծումն իմն է՝ Ն.Շ.): Դերասանը լուռ ժամանակ էլ պիտի խաղա, և տ. Հրաչյան *լուռ ժամանակ էլ խաղում է* (ընդգծումն իմն է՝ Ն.Շ.). այդ խաղը տեսնում ես նրա դեմքին, շարժումների մեջ և հասկանում ես, թե այդ ժամանակ նա ինչ է զգում: Կրկնում ենք, այդ կախված է գրեթե միայն ևեթ խոսակցին ուշադիր լսելուց, նրա արտահայտած յուրաքանչյուր նախադասությանը, յուրաքանչյուր բառին հետևելուց»: Բեմում լսելն ամենաբարդ խաղային վիճակն է, որ ենթադրում է պահի կոնկրետություն, ներքին խնդիր: Սա այն վիճակն է, երբ դերասանը բեմում, անկախ այս կամ այն տեսարանում գործողության զարգացմանը մասնակցելու չափից, ունի իր ներքին ընթացքը<sup>8</sup>: Հրաչյան բեմում հետաքրքիր է երևացել, քանզի չընդմիջվող է եղել նրա խաղը: Լուռ ժամանակ կրել է հերոսուհու ենթադրվող ներքին խոսքը, լսել խոսակցին և պատասխան տվել, ինչպես քննադատն է նկատել, «հարկավոր տոնով»: Տվյալ դեպքում, խոսքը հոգեկան ձգտումները ներկայացնող դերասանուհու խաղի մասին է: Քննադատների կարծիքներից, ժամանակի մամուլում արտահայտված տեսակետներից, դերասանուհու հուշերից և խաղացած դերերից կարող ենք կռահել, թե որոնք են եղել նրա գեղարվեստական չափանիշներն ու նպատակները: Պետք է մտածել, որ արտիստուհու ոճական կողմնորոշումը հոգեբանական ռեալիզմն էր, իսկ գեղարվեստական իդեալը՝ անձի բարոյահոգեկան ներդաշնակությունն առանց կրքերի ռոմանտիկայի, առանց պողոթնականների: Հրաչյան խաղացել է՝ զսպելով զգացմունքները: Ազնիվ Հրաչյայի լավագույն դերակատարումներից

---

<sup>8</sup> Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը, Սարգիս Խաչենց, Երևան, 2002, էջ 87:

մեկը համարվել է Մարգարիտ Գոթին «Քամելիազարդ կինը» դրամայում: Հայ բեմում այս դերով են մրցել միմյանց հետ Աստղիկը, Մարի Նվարդը, Սիրանույշը, Ազնիվ Հրաչյան: Սա մրցորդային դեր է եղել նաև եվրոպական ու ռուսական բեմերում: Քննադատությունը Հրաչյային էլեոնորա Դուզեի, Սառա Բեռնարի, Սավինայի, Երմոլովայի հետ համեմատության մեջ է դրել, և նույնիսկ որոշ դեպքերում առավելություն տվել. «Այդպիսի խաղացուածք դեռ մենք երբեք չենք տեսել ռուսական բեմի վրայ... համեմատելով զինքը՝ Երմոլովայի, Ֆետտոտովայի և Սավինայի հետ, շատ կետերու մեջ մենք կը կարծէինք և կը սպասէինք որ այժմ ալ կարողանայ հասնիլ անոնց բարձրութեանը: Բայց մեր կարծիքները յօդս ցնդեցան՝ բառիս բուն նշանակութեամբը, տեսնելով այնպիսի զօրեղագոյն և ուժեղ տաղանդ մը, որ կը գտնուի տիկին Հրաչեայի մեջ: Այնպիսի Մարկարիթ Կոթիե մը ինչպես տիկին Հրաչեան ներկայացուց փետրուար 21-ին Թաղիէվի թատրոնին մեջ, մենք երբեք չէինք տեսած և հազիւ այսուիտես և կարենանք տեսնել»<sup>9</sup>:

Գրիմը գրեթէ չի փոխել նրա դեմքը: Ազնիվ Հրաչյա-Մարգարիտի համար անսպասելի է եղել Արմանի սերը. Նա աստիճանաբար ընկճվել է, անձնատուր եղել տրամադրությանը: Առաջին գործողությունում՝ կռիվ է մղել իր անցյալի դեմ, երկրորդ գործողությունում՝ կռիվ իր երջանիկ ներկայի դեմ, որովհետև ժորժ Դյուվալին խոստացել էր հեռանալ նրա որդուց՝ Արմանից: Մարգարիտը դիմադրությամբ է ընդունել երջանկությունը և դիմադրությամբ հրաժարվել նրանից: Ժամանակակիցների գրեթէ բոլորի մեջ տպավորվել է այն տեսարանը, երբ նա հայացքով վերջին անգամ ճանապարհել է Արման Դյուվալին: Հրաչյայի Մարգարիտի մահը ներկայացվել է որպես անխուսափելիություն, ճակատագիր: Ազնիվ Հրաչյան այս դերում համեմատելի է իր ըմբռնումով էլեոնորա Դուզեի հետ:

Ազնիվ Հրաչյայի դերասանական արվեստի ըմբռնումները XIXդ. հայ իրականության մեջ եղել են նոր և խորը: Չունենալով հնչեղ ձայն, նա չի ձգտել խոսքային ելևէջների, այլ հետևել է դրությունների տրամաբանությանը: Սա մոտ է եղել ռուսական դպրոցին և պատահական չէ, որ դերասանուհին առավելություն է տվել ռուսական բեմի դերասանուհիներին:

---

<sup>9</sup>Ազնիվ Հրաչյա, Իմ հիշողություններս, Փարիզ, 1909, էջ 147-148:

### ԳԼՈՒԽ III

#### ԱԶՆԻՎ ՀՐԱՉՅԱՆ ԲԵՄԱԴՐԻՉ ԵՎ ԴԵՐՈՒՍՈՒՅՑ

Հայ թատրոնի պատմության մեջ բեմադրիչը ստեղծագործողի դեր և ինքնուրույնություն է ձեռք բերել 19-րդ դարի 90-ական թվականներից սկսած՝ մոտավորապես նույն շրջանում, ինչ Արևմուտքում և ռուսական բեմում:

Դերասանուհին, որ նաև բեմադրություններ է իրականացրել, եղել դերուսույց, մշտապես անհանգստացել է հայ թատրոնի ապագայով: Դերասանների հետ աշխատելու ունակությունն ու թատերական միջավայրի կարոտն են դերասանուհուն ռեժիսորության մղել: Թվենք նրա բեմադրությունները ժամանակագրական կարգով. 1897թ. Թաղիկի թատրոնում՝ «200000», «Հոգով աղքատներ», «Դոն Գրիգորիո», «Մկնիկ», «Կամելիազարդ կինը», 1903թ. Բաքվի ժողովարանում՝ «Ճշմարտության պահապանը կամ գաղափարի մարդը», Թաղիկի թատրոնում՝ «Ձուռանչ», 1906թ. Թաղիկի թատրոնում՝ «Ժայռ», Բաքվի ժողովարանում՝ «Մարդկության բարերարներ», 1907թ. Բաքվի ժողովարանում՝ «Եսի մարդը», «Տաղտկալի աշխարհ», Նիկիտինների կրկես-թատրոնում՝ «Ախտավորներ», «Շուշանիկ», «Թանկագին համբույր», 1911թ. Բաքվի հայոց մարդասիրական ընկերության դահլիճում՝ «Անուշ» (հատվածներ), Բաքվի ժողովարանում՝ «Փունջ», 1913 թ. Մայիլյանների թատրոնում՝ «Լեբլեբիջի», 1915 թ. «Կործանվածը», «Նամուս»:

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-Հրաչյան դիտել է որպես գեղարվեստական ներշնչման նախնական պայման: Նա տևականորեն քննել է «գրվածքի ներքին էությունը», դրամատուրգիական տեքստի բեմական հնարավորության չափը, գործողության և գործող անձանց հույզերի տրամաբանությունը, հեղինակի գաղափարական միտումը: Հրաչյան պիեսից դուրս է բերել տվյալ դարաշրջանը, բարքերը, գուցե և կյանքը նկարագրող ավելի փոքր ակնարկներ կամ մանրամասներ, որոնք գեղարվեստորեն դարձել են տպավորիչ, ավելի հատկանշական ու բնութագրող, քան բուն կյանքը: Հրաչյան առաջնային նշանակություն է տվել բեմադրության

ընթացքում ծագող մանրամասներին: 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, Թրյանցը և ինքը նույնպես:

Հենց առաջին ներկայացումներից, քննադատները նկատել են համախումբ (անսամբլ) կառուցելու Հրաչյայի հմտությունը: Հոգվածներից մեկում կարդում ենք. «Ընդհանրապես վերցրած, նկատվում է դերասաններին դեկլավարող հմուտ ձեռք, որից առաջացած ելքերական հոսանքը անցնում է դերասանների նեարդերով, միացնում է նրանց տարբեր տարբեր ոյժերը և ստեղծում է թեկուզ ոչնչից մի ամբողջություն»<sup>10</sup>: Ներկայացման ներդաշնակ ամբողջության մասին գրվել է նաև «Հոգով աղքատներ» ներկայացման առիթով. «Շնորհակալություն պետք ենք յայտնել տիկ. Հրաչեայի որ անձնուիրաբար յանձն է առել կառավարել խումբը և վերածել բեմը մի ներդաշնակ ամբողջութեան»<sup>11</sup>: Դերասանները խաղում էին տարբեր քաղաքների թատերախմբերում, երբեմն նույնիսկ օտար լեզուներով, տարբեր ազդեցություններով: Հրաչյան դերասանների խոսքը իմաստային համաձայնության է բերել, միասնական տոնի ենթարկել, դրանով իսկ ստեղծել ամբողջական, ներդաշնակ ներկայացում: Նա երբեք իր աշխատանքը չի սկսել, եթե պիեսում իր համար անհասկանալի դրվագներ են եղել: Փորձը կիսատ է թողել կամ ընդհատել, եթե չի պարզել թե՛ իր, թե՛ դերասանի խնդիրն ու անելիքը: Նա օգնել է դերասանին ճիշտ գործել՝ ըստ ենթադրվող իրադրությունների ու հանգամանքների, ձգտել է, որ բեմադրության մեջ չլինեն անմշակ կետեր: Նա ջանացել է ճիշտ ճանաչել դերասանական հնարավորությունները, գնահատել համեստ և աշխատասեր մարդկանց: Այն դերասանները, որոնք երեք-չորս փորձով պատասխանատու դեր են ստանձնել, նրանցից ոչինչ չի սպասել. «անկարելին խոստացողին ոչինչ կարելի է սպասել»: Ճիշտ չի համարել սկսնակ դերասանին միանգամից վեր բարձրացնելը: Հետևողական աշխատանքը, գործնական դպրոցն է համարել հաջողության երաշխիք: Ազնիվ Հրաչյան դեմ է եղել ամպլուա հասկացությանը

<sup>10</sup> Արշարունի, «Հայկական խմբի ներկայացումները Բագվում», «Արձագանք», 1897, 24 հոկտեմբերի, N 123:

<sup>11</sup> Մ. Շ., Հայոց թատրոնը Բագվում, «Արձագանք», 1897, 19 հոկտեմբերի, N 121:

և բացատրել է սեփական փորձով, թե ինչպես կարող է դերասանը դերից դեր զարգացնել իր հմտությունները:

Քննելով Ազնիվ Հրաչյայի բեմադրությունների մասին պատմող ժամանակակիցների հուշերն ու մամուլը, հանգում ենք այն եզրակացության, որ նոր ձևավորվող հայ ռեժիսորական արվեստում, արտիստուհին նշանակալից դեր է ունեցել: Նրա սկզբունքներն ու պահանջները համահունչ են եղել ժամանակի եվրոպական բեմական արվեստում սկզբնավորվող եղանակներին: Նա ամեն գնով փորձել է խաղացանկային և պարբերականորեն գործող թատրոն ստեղծել:

19-րդ դարավերջին և 20-րդ դարասկզբին դերուսույց և ռեժիսոր բառերը գործածվել են նույն իմաստով: Հրաչյան մասնագիտական դասեր է տվել այն դերասաններին, ովքեր նոր դեր են ստացել այլ ռեժիսորների բեմադրություններում և խնդրել են, որ օգնի իրենց: Նրա տունը նման է եղել գործող դպրոցի, որտեղ հավաքվել են տարբեր քաղաքներից ու երկրներից ժամանող արվեստագետներ՝ նորություններով ու հետաքրքիր մտքերով: Զրույցների մեջ նոր մտքեր են հասունացել, ճշտվել են մարդկանց հայացքները: Հրաչյայի արտիստական հմայքը, փորձն ու շփումները, ինքնուրույն դատողությունները հանգեցրել են ուսուցանելու ուրույն մեթոդի: Այդ մասին գրում է նրա աշակերտուհի Արուս Ոսկանյանը. «Հրաչյան թեև չունեի թատրոնի տեսական կրթություն, բայց իբրև կուլտուրական կին հետևել էր այն ժամանակվա թատրոնական հոսանքներին... Իբրև արտակարգորեն բնատուր խելքով օժտված արվեստագիտուհի, նա՝ իր ուսուցիչ Մաղաքյանի սիստեմը, իր կարդացածները և իր փորձառական եզրակացությունները համեմատելով ստեղծել էր աշխատանքի մի սիստեմ բոլորովին ինքնուրույն»<sup>12</sup>: 1910-ական թվականներին Հրաչյայից բեմական խոսքի և դերասանի վարպետության դասեր է առել Արուս Ոսկանյանը: Նախաձեռնողը եղել է Ազնիվ Հրաչյան: Ոսկանյանը հիշում է, որ առողջանությունը պարզ ու հստակ դարձնելու համար՝ իրեն ուղարկել է հարևան սենյակը, փակել դուռը և հրամայել է արտասանել: Կրկնել է տվել հստակ չլսվող վանկը կամ բառը: Հրաչյան ուշադրություն է դարձրել նաև շարժմանն ու դիմախաղին, մշակել է խոսքին համապատասխանող ժեստը կամ դիրքը: Նա չի հանդուրժել ոչ մի կեղծիք, ոչ

---

<sup>12</sup> ԳԱԹ, Արուս Ոսկանյանի ֆոնդ, թիվ 11:

մի չիմաստավորված խոսք կամ դրույթուն, հետևել է խոսքի և շարժման փոխհամաձայնեցմանը: Վեց-յոթ օր կարդացել են միայն տեքստը հասկանալու համար: Աշխատել են տեքստից առաջ չընկնել, կարդացել են ցածրաձայն, մինչև որ խոսքն ինքն է ներգործել, թելադրել իր տրամադրությունը: Հրաչյան դերասանուհուն մղել է դրույթունները կառուցելու ըստ գրական կոնտեքստի: Սովորեցրել է բեմում լսել խաղընկերոջը, մի բան, որ ավելի բարդ է, քան խոսելը: Հիմք ընդունելով սեփական փորձը և ստեղծագործողի բնագրը, Հրաչյան մշակել է սկսնակների հետ աշխատելու իր եղանակը: Արուս Ոսկանյանն իր ուսուցչից ժառանգել է արևմտահայ դերասանական դպրոցի լավագույն փորձը և դարձել է Ազնիվ Հրաչյայի գործի շարունակողը: Նա իր ուսուցչից սովորել է ուշադրություն դարձնել պիեսի դարաշրջանին, փոքր դերը չանտեսել, բեմում զբաղեցրած ժամանակը և տեղը իմաստավորել՝ ելնելով բեմադրության պահանջներից: Արուս Ոսկանյանի արվեստը հետագայում մեծ ազդեցություն է ունեցել Մետաքսյա Սիմոնյանի վրա:

Քննելով Արուս Ոսկանյանի դերասանական արվեստը, տեսնում ենք, որ Հրաչյայի ստեղծագործական սկզբունքներն ու ուսուցման եղանակը եղել են կենսունակ, և դրսևորվել նրան տեսողների, հետևողների արվեստում:

## **ԵԶՐԱԿԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ**

19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ թատրոնը հատկանշվում է դերասանական ինքնակենտրոն անհատների գործունեությամբ: Սա ոչ միայն վիճակ է և աշխատանքի եղանակ, այլև ստեղծագործական սկզբունք և գեղագիտություն, որ մշակվել էր արևմտաեվրոպական բեմերում: Այս գեղագիտությունը հայ բեմում ծնունդ է տվել մի քանի նշանակալից դեմքերի, որոնց անուններով է իմաստավորվում ժամանակի թատերական կյանքը: Այդ նշանակալից անուններից է Ազնիվ Հրաչյան՝ 1880-90-ական թվականների հայ բեմի առաջնուհին: Նրա ստեղծագործական կյանքի քննությունը հանգեցնում է հետևյալ եզրակացություններին:

1. Բեմ բարձրանալով 1870-ական թվականների սկզբին, Հրաչյան հանդիպել է հայ պատմա-հայրենասիրական ողբերգությունների վերամբարձ, հանդիսավոր ոճին և սկզբից իսկ թեքվել այլ տոնայնության, որ նշանակում էր բեկում ճաշակի ու աշխարհայացքի առումով: Խաղաոճի այս ներհակությամբ էլ դերասանուհին մոտ է թարգմանական և մելոդրամային դերերին, որոնք



հնարավորություն են տվել անցնելու հոգեբանական զննումների: Գրական նյութի խաղաճի այս իրարամերժ վիճակը Հրաչյայի խաղում ստացել է մի որակ, որը նրան մոտեցրել է հոգեբանական ռեալիզմի սահմաններին:

2. Հետևելով դերասանուհու խաղը բնութագրող մասնագիտական և ոչ մասնագիտական կարծիքներին, նկատում ենք յուրահատուկ համադրություն ռոմանտիկական աշխարհայացքի և ռեալիստական խաղաճի: Սա պայմանավորվել է նաև թարգմանական խաղացանկով, որ գալիս էր ժամանակի փարիզյան թատրոններից, մասամբ իտալական շրջիկ խմբերից: Տիրապետող ռոմանտիկական խաղաճի միջավայրում Հրաչյան սկզբից իսկ հաստատել է իր կենտրոնական դիրքը իր կենսական ճշմարտությամբ: Այդ ճշմարտությունը դրսևորվել է առանց տեղայնության և տիպականության նշանների, այլ ազնվացված սալոնային ոճով և մտերմության շեշտերով: Պոլսահայ դերասանական միջավայրում տարբեր լինելով իր սերնդակից և ավագ խաղակիցներից, Հրաչյան դիմադրության չի հանդիպել, ընդունվել է անքննադատ հիացումով: Նա ինքնին, առանց ծրագրելու ստեղծել է չափանիշներ, որ համախոս էին ժամանակի եվրոպական բեմերում մշակվող սկզբունքներին:

3. Ազնիվ Հրաչյայի խաղացանկում տիրապետող են դարձել եվրոպական բեմերում կրկնվող, դասական համարված մրցորդային դերերը(Ա. Դյումա-որդի, Լ. Կամոլետտի, Է. Լըգուվե): Այստեղ առանձնանում է «Քամելիազարդ կինը» սալոնային դրաման՝ այն փորձաքարը, որին հանդիպելը ճակատագրական է եղել ժամանակի բեմական առաջնուհիների համար: Զգացմունքների այս ելևէջով են անցել առաջնուհու դիրքը վիճարկող բոլոր դերասանուհիները: Սա Ազնիվ Հրաչյայի բեմական կյանքի բարձրակետն է և կնոջ բարոյահոգեբանական պայքարի վերին սահմանը: Այս դերակատարման լույսով են իմաստավորվում Հրաչյայի մյուս դերակատարումները՝ Կլարան (Ժ. Օնե՝ «Դարբնոցապետը»), Թերեզան (Լ. Կամոլետտի՝ «Քույր Թերեզա»), Մագդան (Հ. Ջուլետման՝ «Հայրենական տուն»), Բեատրիսը (Է. Լըգուվե՝ «Բեատրիս») և այլն:

4. Ազնիվ Հրաչյայի բեմական գործունեությունը համընկնում է եվրոպական թատրոնի պատմության այն շրջանին, երբ նոր դասականության (նեոկլասիցիզմ) կողքին իր ճանապարհին էր հարթում հոգեբանական թատրոնն իր ծայրահեղություններով: Հետևելով եվրոպական, հատկապես

Ֆրանսիական թատերական քննադատությանը, Հրաչյան հակվել է Անդրե Անտուանի տեսական դատողությունների կողմը, մերժել, իր խոսքով ասած, «էֆեկտներու դարոցը»: Սա հանգեցնում էր ինքնակենտրոն խաղի մերժմանը և համախմբային (անսամբլային) թատրոնի հաստատմանը:

5. 1890-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: Այստեղ նա ոչ միայն բեմադրիչ, այլև ուսուցանող է: Հրաչյան օգնել է մշակել դերասանական կերպարները և կարգավորել գործող անձանց փոխհարաբերությունները: Սա է եղել ժամանակի ռեժիսորական արվեստի ըմբռնումը: Նա մոտենում է նորագույն ժամանակների: Դրա վառ վկայությունը նրա տաղանդավոր աշակերտուհին է՝ Արուս Ոսկանյանն իր հետևորդներով:

#### **ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀՐԱՏԱՐԱՎԿԱԾ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ**

1. Շահվալադյան Ն., Ազնիվ Հրաչյայի մրցորդային դերը («Քամելիազարդ կինը»), Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատ., Երևան, 2005, էջ 202-207:

2. Շահվալադյան Ն., Ազնիվ Հրաչյա-թվական ճշտումներ, Հանդես, N5, «Գրիգոր Տաթևացի» հրատ., Երևան, 2005, էջ 79-83:

3. Շահվալադյան Ն., Ազնիվ Հրաչյա (Կենսագրական ակնարկ), Հանդես, N6, «Գրիգոր Տաթևացի» հրատ., Երևան, 2006, էջ 64-70:

4. Շահվալադյան Ն., Հոգեբանական ռեալիզմի միտումը Ազնիվ Հրաչյայի խաղում, Հանդես, N7, «Գրիգոր Տաթևացի» հրատ., Երևան, 2007, էջ 33-39:

5. Շահվալադյան Ն., Դրվագներ հայ թատերական արվեստի պատմության (Ազնիվ Հրաչյա և Արուս Ոսկանյան), Էջմիածին, Ը, «Ս.Էջմիածին» հրատ., 2018, օգոստոս, էջ 132-146:

6. Շահվալադյան Ն., Բեմադրական արվեստի (ռեժիսուրա) ինքնուրույնացումը և Ազնիվ Հրաչյան բեմադրիչ, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, N 3, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2019, էջ 206-218:

**ШАХВАЛАДЯН НАИРА ВЛАДИМИРОВНА**  
**АЗНИВ РАЧИЯ**  
**РЕЗЮМЕ**

Во второй половине 19-го века армянский театр характеризуется деятельностью ярких индивидуальностей. Это являлось не только состоянием и методом работы, но и творческим принципом и эстетикой, которые были отработаны на сценах западноевропейских театров. Эта эстетика в армянском театре породила несколько выдающихся личностей, имена которых и определяют тетральную жизнь этого времени. Среди них знаменитая прима армянской сцены 80-90 гг. 19-го века Азнив Рачия. Изучение её творческой жизни приводит к следующим выводам.

1. Поднявшись на сцену в начале 70-х годов, Рачия столкнулась с возвышенным, торжественным стилем историко-патриотических трагедий и с самого начала она склонилась к иной тональности, что обозначило перелом во вкусах и мирозрении. Этим противопоставлением игрового стиля актриса оказывается ближе к ролям переводным и мелодраматическим, которые дали возможность перейти к их психологической трактовке. Эти взаимоисключающие отношения игрового стиля к литературному тексту придали игре Рачия новое качество, близкое к психологическому реализму.
2. Изучая профессиональные и любительские отзывы на игру актрисы, замечаем своеобразное соединение в оценках как романтического, так и реалистического мировосприятия в стиле ее игры. Это также обусловлено переводным репертуаром, который диктовался парижскими театрами и частично итальянскими гастролирующими труппами. В среде, привыкшей к романтическому стилю в актёрской игре, Рачия сразу занимает положение примы своей жизненной правдивостью. Эта правдивость проявляется без учёта локальных и типологических признаков, а с помощью облагороженного салонного стиля и интимных акцентов. В константинопольской актёрской среде отличаясь от своих сверстников и старших коллег, Рачия не встречала неприязни и критики и воспринималась с восторгом. Спонтанно, без какой-либо программы она создала критерии,

которые были созвучны формируемым принципам современного европейского театра.

3. В репертуаре ролей Азнив Рачия главными оказались образы, ставшие популярными, классическими и востребованными на европейских сценах (А.Дюма-сын, Л.Камолетти, Э.Легуве). Здесь особое место принадлежит салонной драме «Дама с камелиями», ставшей пробным камнем в судьбе любой актрисы, стремящейся занять ведущее положение в театре. Этим эмоциональным подъёмом сопровождалась позиция каждой стремящейся к лидерству актрисы. Эта роль явилась кульминационной в театральном творчестве Азнив Рачия и высшим мерилom в моральной и психологической женской борьбе. С этой актёрской позиции осмысляются и другие роли Рачия- Клара (Ж.Оне «Хозяин кузницы»), Тереза (Л.Камолетти «Сестра Тереза»), Магда (Г.Зудерман «Родина»), Беатрис (Э.Легуве «Беатрис») и т.д.
4. Сценическое творчество Азнив Рачия совпадает с тем периодом в истории европейского театра, когда наряду с неоклассицизмом проторял свою дорогу со всеми своими крайностями психологический театр. Изучая европейскую и особенно французскую театральную критику, Рачия склонилась в сторону теоретических рассуждений Андре Антуана, отвергая, по её словам, «Школу эффектов». Это приводило к отказу от эгоцентристского подхода к роли и утверждению ансамблевого театра.
5. 90-е гг. 19-го века становятся началом периода становления режиссуры как отдельного искусства в Европе и в России, и Азнив Рачия выступает как одна из зачинателей армянского искусства режиссуры, сторонницей принципов Геворга Петросяна. Здесь она выступает не только как постановщик, но и как педагог. Она помогает работать над актёрским образом и отрабатывать взаимоотношения действующих лиц. Это приближало к принципам театра новейшего времени. Ярким свидетельством этого явилась её талантливая ученица Арус Восканян и ее последователи.

**NAIRA SHAHVALADYAN**  
**AZNIV HRACHYA**  
**SUMMARY**

Armenian theater of the second half of the 19th century is featured by the self-centered performance of theater personalities. It was not only a condition and a working mode, but also a creative principle and aesthetics developed on stages of Western Europe. This aesthetics has given birth to several prominent figures on Armenian stage who give meaning to theatrical life of that time. One of those remarkable figures is Azniv Hrachya, a leading actress of the Armenian stage in the 80s and 90s. A study of her artistic work life brings about the conclusions referred to below.

1. Coming onto the stage in the early 70s, Hrachya encountered a pompous, solemn style of Armenian historical-patriotic tragedies, but she immediately adopted a different tonality which became a breakthrough in taste and outlook. Being distinguished by this style of acting, the actress came close to performing translated works and melodramas that would permit psychological examinations. This controversial state of the style of performing literary works has endowed Hrachya's style with a quality that has brought her close to the boundaries of psychological realism.

2. Studying the professional and non-professional opinions characterizing the actress's style of acting, we notice a unique combination of romantic outlook and realistic style. This was also conditioned by her repertoire of translated works drawn partly from Parisian theaters of that time and partly from Italian troupes. In the atmosphere of dominating romantic style of acting, Hrachya has immediately established her central position with her distinctive vital truth. This truth has been manifested without signs of locality and typicality, but with a noble salon style and emphasis on affection. Being different from Constantinople-based Armenian actors of her own and senior generation, Hrachya never met resistance and was received with uncritical admiration. Without an agenda, she unwittingly created standards

that were consistent with the principles developed on the European stage of that time.

3. The competitive roles, which were played on European stages and considered classic, prevailed in Azniv Hrachya's repertoire (A. Dumas fils, L. Camoletti, E. Legouvé). Prominent among these was "The Lady of the Camellias" salon drama, the cornerstone regarded as fateful for leading stage performers of that time. All the actresses claiming to be the leading actress have gone through this host of emotions. This performance was the peak of Azniv Hrachya's stage life and the upper boundary of a woman's moral and psychological struggle. In the light of this performance, other roles of Hrachya, Clara (G. Ohnet's "The ironmaster"), Teresa (L. Camoletti's "Sister Teresa"), Magda (H. Sudermann's "Homeland"), Beatrice (E. Legouvé's "Beatrice"), etc, were emphasized.

4. Azniv Hrachya's stage performance coincides with the period of the history of the European theater, when psychological theater with all its extremes was paving its way alongside the new classic (neoclassicism). Following European, especially French, theatrical criticism, Hrachya tended towards Andre Antoine's theory to reject, as she said, the "school of effects". This led to the rejection of the self-centered acting and the establishment of a group (ensemble) performance.

5. The 90's is considered the beginning of directing as an independent art in Europe and Russia, and Azniv Hrachya appears as one of the founders of Armenian art of directing next to Gevorg Petrosyan. Here she is not only a director but also a mentor. Hrachya has helped develop acting characters and regulate actor relationships. This was the understanding of the art of directing at that time. She is approaching the modern times. A vivid proof of this is her talented student Arus Voskanyan with her followers.

