

ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ — «ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐ»¹

Դիմանկարի ժանրը կերպարվեստի և գեղարվեստական գրականության, ինչպես նաև թատերական քննադատության ամենադժվար տեսակներից մեկն է:

Նրբեմն այնպես է ստացվում, որ տարբեր անհատականություն, ստեղծագործական տարբեր մեթոդ և ամպլուա ունեցող դերասանների արվեստը բնութագրվում է նույն բառերով և ոչինչ չասող գովասանական կամ պարսավական էպիտետներով: Արդյունքը լինում է այն, որ կորչում է արվեստագետի կենդանի դեմքը, նրա բաբախող ջերմ սիրտը, այրվող ու բորբոքվող ստեղծագործական անհատականությունը, որով նա կարողացել է հուզել, հափշտակել հանդիսատեսին, նվաճել նրա համակրանքն ու սերը, ստեղծել իր ուրույն հմայքը բեմի վրա:

Կարգալով Ռ. Զարյանի «Թատերական դիմանկարների» առաջին գիրքը, ընթերցողը գոհունակությամբ կարող է նշել, որ գործ ունի թատերական մի քննադատի հետ, որը կարողացել է խուսափել վերը նշված վտանգներից և տալ մեր երեք նշանավոր դերասանուհիների (Գուլազյան, Հասմիկ, Արուս Ոսկանյան) գեղարվեստական պորտրետներ:

Հայտնի է, որ թատրոնը այնքան էլ հարուստ չէ դերասանուհիներով, իսկ մենք կորցրել ենք երկու այնպիսի դերասանուհիներ, որոնք կարող էին պատիվ բերել խստապահանջ հանդիսատեսներ ունեցող ամեն մի բեմի: Դերասանուհիների այդ երրորդությունից այժմ կենդանի է Օլգա Գուլազյանը, իր արվեստով՝ որ փայլում է հատկապես հայ ազգային ռեպերտուարում և մասնավորապես Սունդուկյանի պիեսներում:

Ռ. Զարյանը ճիշտ գույներ է գտել Գուլազյանի արվեստը բնորոշելու համար: Նա իր կարճ նախաբանում նախազգուշացնում է ընթերցողին, որ քիչ տեղ է հատկացրել կենսագրական տեղեկություններին, միայն այնքան, որքան դրանք օգնում են արվեստագետի դեմքը ավելի հստակ դարձնելու համար: Հեղինակին գլխավորապես զբաղեցրել է դերասանի արվեստը, նրա ստեղծագործությունը, այն առանձնահատուկը, որով նա զանազանվում է ա՛յլ դերասաններից: Բավական տեղ հատկացնելով Օլգա Գուլազյանի նախառնույուն շրջանի արտիստական աշխատանքի բնութագրմանը, հեղինակը բերելով երեք օրինակ (Նատալիա, էփեմիա, Սալոմե), գրում է. «Ահա երեք խաղ, որը իսկապես կարող են ճանաչվել իբրև կլասիկ կատարումներ, կլասիկ, որովհետև նրանցում խտացած արտահայտվում են սունդուկյանական թատրոնի տրագիցիայի լավագույն կողմերը»:

Այնուհետև հեղինակը ավելացնում է, որ «դժվար է առանց Գուլազյանի պատկերացնել Սունդուկյանի դրամատուրգիան բեմի վրա»: Շատ լավ է տրված էփեմիայի դերակատարման բնութագիրը: «Բավական է Գուլազյանի էփեմիան տեսնել թեկուզ միայն մի պահ և դա բավական կլինի կերպարի մասին պատկերացում ստանալու համար: Նրա խաղը, թեև պարզ ու հստակ, բայց միաժամանակ այնքան վառ և արտահայտիչ է, այնպիսի շտրիկներից կազմված, որ մի առանձին մանրամասնության մեջ էլ ամբողջության ցուցումն ենք գտնում: Այդպես է ճշմարիտ արվեստը. մի շողորթոթ նայվածք, մի արհամարհական ինտոնացիա, մանավանդ անցում մի հոգեվիճակից մյուսը և կերպարը բնորոշվում է հենց ձեր աչքերի առաջ, ասես դուք նրան վաղուց գիտեք» (էջ 80): Այստեղ ավելորդ չենք համարում մեջ բերել Գուլազյանին վերաբերող ակնարկի վերջին մասը, որ հիանալի կերպով տալիս է արվեստագետ-դերասանուհու ստեղծագործության առանձնահատկություններից մեկը. «Շատ է խոսվել Գուլազյանի բեմական երիտասարդության մասին, այն մասին, թե ինչպես վաթսուհինգամյա Գուլազյանը կարողանում է կերպարանափոխվել քսանամյա Նատալիայի... բայց, ավելացնում է հեղինակը, կան նաև ուրիշ և ավելի կարևոր կողմ. դա հոգու երիտասարդությունն է, այն ներքին կրակն ու աշխուժությունը, որ բեմ ոտք դնելուն պես հաղորդվում է նրա արտաքինին... դժվարն էլ հենց այդ է... հոգեպես չթառամել, միշտ երիտասարդ մնալ: Դա է պատճառը, ուր նրա տաղանդն այսօր էլ կարելի է նմանեցնել այն թանկարժեք ադամանդին, որ լույսի մի ցլթի տակ էլ փայլատակում է բազմապիսի գույներով» (էջ 92):

¹ Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչություն, Երևան, 1956, էջ 374:

Այս գեղեցիկ համեմատությամբ հեղինակն ավարտում է իր խիստ շահեկան ակնարկը Գուլազյանի արվեստի առանձնահատկության մասին:

Հասմիկ Հակոբյանը պատկանում է այն դերասանուհիների թվին, որոնց ստեղծագործությունը կարոտ է խոր և բազմակողմանի ուսումնասիրության: Դա մի խոշոր դեմք է հայ թատրոնի պատմության մեջ, մոնումենտալ մի ֆիգուրա, հատկապես սովետական շրջանում: Հասմիկ — Շուշան, Հասմիկ — Աննա, Հասմիկ — Կաթանիսա, Հասմիկ — Վասսա Ժելեզնովա. դրանք մի-մի կոթողներ են, կերտված ապշեցուցիչ և ցնցող վարպետությամբ: Հեղինակը ճիշտ է նկատում, որ Վասսա Ժելեզնովայի գերակատարումը սկզբունքային իմաստ է ձեռք բերում ողբերգականության ըմբռնման տեսակետից (էջ 169): Դերասանական կերպարանափոխման սթանչելի օրինակ է այն, որ ֆիզիկապես ոչ այնքան հուժկու, ընդհակառակը նիհար Հասմիկը Կաթանիսայի, Վասսայի դերերում թվում էր ավելի հաղթանդամ, խրոխտ, ազդեցիկ, քան նրանք, որոնք ֆիզիկապես օժտված են այդ դերերի համապատասխան տվյալներով (էջ 173): Հասմիկը մայրական ապրումների ամենախոր թարգմանն ու արտահայտիչն է սովետահայ բեմում: Ընդգծելով այս ճիշտ միտքը, հեղինակը զուգահեռ է անց կացնում Հասմիկի և մեծ լիրիկ Ավ. Իսահակյանի միջև:

Հասմիկին նվիրված ակնարկում Ռ. Զարյանը աշխատել է տալ նրա ստեղծագործական մեթոդի հիմնական առանձնահատկությունը: Ո՞րն է այդ: Իր կերտած բոլոր կերպարներում Հասմիկը «ենթերին արդարացում» է գտնում: Նրա արվեստի գաղտնիքը «հավատացնելու ուժն է»: Այս իմաստով Հասմիկը Ստանիսլավսկու սիստեմի տարերային հետևորդ է: Թերևս նա քիչ էր ծանոթ այդ սիստեմին, սակայն որպես իսկական ստեղծագործող արվեստագետ, ինտուիտիվ կերպով զգում էր, որ արվեստի մեջ հիմնականը, դա ապրումների անկեղծությունն է, հավատը դեպի իր կերտած պերսոնաժի հոգեվիճակը: Հավատալով այդ բոլորին, դերասանը ինքը ներքուստ խորապես պետք է ապրի, զգա և հուզվի, սակայն ոչ մի վայրկյան չպիտի մոռանա, որ ստեղծագործում է, և զգում է ստեղծագործական հուզում ու վայելք:

Մեր թատերագիտական գրականության մեջ թե անցյալում և թե սովետական շրջանում խոսք է եղել այն մասին, որ Հասմիկը կենցաղային դերասանուհի է: Իրավացի է հեղինակը, որը չի ընդունում այս անվերապահ բնութագիրը: Սակայն մեր կարծիքով նրա այն տեսակետը թե «կենցաղայնությունը և խորությունը անհարիր հասկացողություններ են» (էջ 181) փոքր ինչ վիճելի է: Հարկավ, եթե խոսքը վերաբերում է այն կենցաղայնության, որը ռուսերեն ОБЫЧНО-ВАННЕ բառով են արտահայտում, դա ճիշտ է, սակայն կենցաղայնությունը, այսինքն կենցաղային տարրերով հագեցած դրամատուրգիան առհասարակ անհարիր չէ խորության: Եթե կենցաղային մանրամասնությունները գերակշռում են, հասկանալի է, որ այդ դեպքում, ոչ սոցիալական, ոչ էլ հոգեբանական խորություն չի կարող լինել:

Հասմիկը եղել է սուր արտահայտված կոմիկ բնույթի դերասանուհի (Խամփերի, Շպանիկ փայլուն գերակատարումները), սակայն նա եղել է և հերոսական-հոգեբանական, դրամատիկական լուրջ դերակատարումների դերասանուհի, այդ բոլորը խոսում է նրա արտիստական ձիրքի բազմակողմանիության մասին:

Գրքի երրորդ ակնարկը նվիրված է Արուս Ոսկանյանին: Այս դերասանուհու հմայքը արտասովոր է: Երկար ժամանակ նրան չի մոռանա այն հանդիսատեսը, որը դիտել է նրա խաղը:

Հեղինակը հետևում է դերասանուհու ստեղծագործության էվոլյուցիայի ընթացքին: Մի ժամանակ, երբ դերասանուհին ապրում էր նախառևոլյուցիոն շրջանում տիրապետող անկումային արվեստի որոշ տիրապետության ոլորտում, նրա արվեստի համար բնորոշ էր բեմական արտաքին էֆեկտների գերակշռությունը, ավելորդ պոզիրովկան, ժեստերի պճնազարդումը, ինչպես ժամանակին նկատել է առողջ քննադատությունը: Բնությունը ոչինչ չէր խնայել Արուս Ոսկանյանին այն բոլոր շնորհներից, որոնք անհրաժեշտ են դերասանուհուն: Քննադատությունն օգնեց նրան գտնելու բեմական ռեալիզմի ճիշտ ճանապարհը, սակայն դա այն հասարակ սողացող իրապաշտությունը չէր, որը սահմանակցվում էր նատուրալիզմին, այլ այն գունագեղ, կենդանի, բաբախուն ռեալիզմը, որը իտալացիք ասում են կոլորիտային ռեալիզմ:

Արուս Ոսկանյանի արվեստը իր փայլով և խորությամբ հանդես եկավ սովետական շրջանում: Արուս Ոսկանյան — Նորա, Արուս — Կրուչինինա, Արուս — Կատերինա, դրանք բեմական նշանավոր երևույթներ են, որոնք արժանի են ամենախոր ուշադրության:

Հեղինակը մանրամասն շարադրում է Արուս Ոսկանյանի ստեղծագործության հիմնական մոմենտների զարգացումը և նրա արվեստի անընդհատ աճը, որ ձեռք է բերել համառ, մշտական աշխատանքի շնորհիվ: Ռ. Զարյանը Արուս Ոսկանյանի ստեղծագործության պաֆոսը համա-

րում է սերը: Դա նրա հիմնական և առաջատար թեման է, կամ, եթե կարելի է ասել, լեյտ-մոտիվը, որի հետ առնչվում են կողմնակի մոտիվները: Իր այս թեզը ապացուցելու համար հեղինակը բերում է մի շարք օրինակներ, որոնցից կարելի է հիշել Կատերինայի օրինակը («Ամպրոպ»): Արուս Ոսկանյանը շտեմնված խորությամբ է արտահայտում Կատերինայի սերը և մեծ բովանդակություն է դնում այս սիրո մեջ: Նույնը նաև Նորայի վերաբերմունքը, որի սիրո զգացումը համարում է մարդկային բարձր, վերին աստիճանի վսեմ և վեհ զգացում:

Հեղինակն առանձնապես կանգ է առնում այն ձգտման վրա, որ ունեն գերասանուհին ժամանակակից սովետական կնոջ հերոսական կերպարը պատկերելում և մանրամասն վերլուծում է նրա խաղը Մարիա Նիկոլաևնայի դերում («Ռուս մարդիկ»):

«Քիչ չի անցել Արուս Ոսկանյանի մահից,— գրում է Ռ. Զարյանը,— սակայն նա չի մոռացվել և միշտ հիշվում է, և հիշվում է այնպիսի սիրով ու ոգևորությամբ, ինչպես կենդանության օրերին: Սխալված չենք լինի, եթե ասենք. որ ինչքան հեռանում ենք նրա մահվան օրից այնքան ավելի ենք հիշում նրան»: Ի՞նչն է դրա պատճառը: Արուսին ամենից ավելի սիրում էր և շարունակում է սիրել երիտասարդությունը: Եվ դա հասկանալի է, Արուս Ոսկանյանն այն դերասանուհիներից էր, որոնք իրենց խաղի մեջ ձգտում էին տալ հերոսականության, ոգևորության բարձր օրինակներ, հերոսական կանանց՝ Դեզդեմոնայի, Նորայի, Կատերինայի, Կրուչինինայի կերպարներն էին, որոնք ոգևորում, խանդավառում էին երիտասարդությանը:

Ինչպես գրել է մեր մեծ վարպետ Ավ. Խաչակյանը «Արուս Ոսկանյանը մարմնավորել է մարդկային մեծ կրքեր, տաճնապալի աշխարհներ, խորունկ հոգեբանություններ», նրա արվեստը կոչ է արել դեպի ազնիվը և վսեմը, դեպի հեռուն և կատարյալը (էջ 328):

Ռ. Զարյանի «Թատերական դրամակարներ» արժանիքն այն է նաև, որ հեղինակը կարողացել է փաստական հարուստ մատերիալն օգտագործել առանց ծանրաբեռնելու և խճողելու գրքի շարադրանքը, որը մատչելի է լայն ընթերցողներին: Հեղինակը միանգամայն հասել է իր առաջադրած նպատակին, որի մասին խոսում է կարճ նախաբանում: Այդտեղ ասված է. «Գիտության մեջ էականը փաստի ճշգրտությունն է և նրա հիման վրա կատարված ընդհանրացումը, այլ ոչ թե նյութի մատուցման ձևը, հեղինակը գիտակցաբար խուսափել է, այսպես ասած, ակադեմիական ոճից, որ սահմանափակում է ընթերցողների շրջագիծը, ձգտել է դուրընթեռնելության այն բանին, որ իր աշխատությունը մասնագիտական ուսումնասիրությունից բացի, լինի նաև ընթերցանության գիրք լայն շրջանների համար»:

Մեզ թվում է, որ այստեղ կա մի փոքր անճշտություն, մեր կարծիքով գիտության մեջ անգամ նյութի մատուցման ձևը կարևոր է, դրան ապացույց է հենց այս աշխատությունը, որի համար հեղինակը ընտրել է այնպիսի մի ոճ, որ հասկանալի և մատչելի լինի լայն շրջաններին: Հակասելով ինքն իրեն, տվյալ դեպքում հեղինակը գնացել է ճիշտ ճանապարհով, իր աշխատության համար ընտրել է ամենահարմար ձևը և ոճը: Հեղինակը ճիշտ կերպով հաղորդել է փաստերը և նրանց հիման վրա կատարել ընդհանրացումներ, սակայն էական ուշադրություն է դարձրել նաև շարադրանքի ձևի և ոճի վրա, որը պատկերավոր է և ընթերցողին անմիջականորեն հաղորդակից է դարձնում արվեստագետի ստեղծագործական անհատականության հետ, առանց միջնորդավորված սխեմաների և շաբլոն ձևակերպումների:

Այս արժեքավոր գիրքը զերծ չէ նաև թերություններից, որոնք երբեմն անխուսափելի են այդ ժանրի աշխատանքների մեջ, և հետագայում դրանք հնարավոր է հաշվի առնել և ուղղել: Առաջին թերությունը, մեր կարծիքով, դա դերասանների արվեստը և նրա էվոլյուցիան բնորոշելիս բազմաթիվ վկայակոչությունների դիմելն է, այսինքն տարբեր հայացքների և տարբեր ճաշակի տեր քննադատներից արված մեջբերումների առատությունը: Ստացվում է այն տպավորությունը, թե հեղինակը ցանկանում է ուրիշների վկայությամբ անպայման ամրապնդել իր դրույթները, մինչդեռ նա միանգամայն ի վիճակի է իր սեփական ուժերով անելու այդ: Դրա հետևանքով ընթերցողի համար երբեմն դժվար է լինում ընկալել տվյալ արվեստագետի դիմանդկարի ամբողջությունը, սեղմ և պարզորոշ գծերով: Անկասկած, աշխատության փաստական մատերիալը հարուստ է, այդ մատերիալը լավ կլինեք օգտագործվել որպես կոմենտարիս կամ ծանոթագրություն, որպեսզի շարադրության տեքստը երբեմն ֆրագմենտար բնույթ չստանար և ավելի համապատասխաներ գեղարվեստական պորտրետի բնույթին, որի հիմնական պահանջները պահպանված են: Մեր կարծիքով շարադրանքի այդ բնույթի հետևանքով է, որ տեղ-տեղ հարկ եղած հստակությամբ հանդես չի գալիս տվյալ դերասանուհու արվեստի առանձնահատկությունը, դիտված տվյալ քննադատի տեսանկյունով և ըմբռնումով: Հարկավ, մենք այս աշխատության մեջ տեսնում ենք նաև քննադատի անհատականությունը, մի բան, որ դժբախտաբար

հրրեմն քիչ է նկատվում ուրիշ քննադատների մոտ: Ու. Զարյանը շեշտված անհատականության տեր քննադատ է, ուստի մենք իրավունք ունենք նրանից պահանջելու, որ իր հետագա աշխատանքի ընթացքում հաշվի առնի գեղարվեստական պորտրեի ժանրի առաջադրած պահանջների ամբողջությունը, թեև ինչպես նշեցինք, նա հիմնականում ընթանում է ճիշտ ճանապարհով: Այս արժեքավոր և հետաքրքրական գիրքը ապացույց է, որ հեղինակը միանգամայն ի վիճակի է յուծելու գեղարվեստական պորտրեի առաջադրած դժվար խնդիրները:

Վ. ԹԵՐԶԻՐԱՇՅԱՆ,