

Ս. Գ. Քոչարյան

ԲԵՄԱԴՐԱԿԱՆ ՄՏԱՀՂԱՑՄԱՆ ԶԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ ԱՌՎԵՏԱՀԱՅ ԴՐԱՄԱՏԻԿ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Ներկա հոդվածում հեղինակը իր առջև նախադրել է դնում տալու հայ թատրոնում ռեժիսյորի և նկարչի ստեղծագործական համագործակցության առաջացման ու զարգացման համառոտ պատմությունը: Հոդվածի խնդիրների մեջ չեն մտնում յուրաքանչյուր բեմադրության մանրամասն վերլուծությունը, ինչպես և ռեժիսյորի ու նկարչի համատեղ ստեղծագործ աշխատանքի քննարկումը՝ թատրոնի զարգացման ավելի ուշ շրջանում: Այստեղ խոսքը գնում է սովետահայ թատրոնի զարգացման միայն առաջին տարիների մասին:

*

Որպես ներկայացման հեղինակներից մեկը նկարիչը հայ թատրոնում հանդես եկավ համեմատաբար ոչ շուտ, նույնիսկ ավելի ուշ, քան ռեժիսյորը: Սակայն գեղարվեստական ձևավորման արվեստը հայ թատրոնում ունի հնադարյան պատմություն: Գեղեցկությամբ և նկարի նրբությամբ զարմանք առաջացնող հայկական մանրանկարները, մեր նախնիների ճարտարապետական վեհաշուք գործերը չէին կարող իրենց արտացոլումը չգտնել հայ թատերական արվեստում բնահանրապես և գեղարվեստական ձևավորման մեջ մասնավորապես: Գեղարվեստական ձևավորման առանձին տարրեր հանդիպում են նույնիսկ Արտաշատի տեսլարանային թատրոնի վիթխարի շենքի ճարտարապետական կառույցում, որի մասին վկայում են հին դարերից մնացած ավերակները: Դա մի վեհ կառուցվածք էր, որն իր ձևերով և մասշտաբներով չէր զիջում հունական և հռոմեական թատրոններին: Առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում եկեղեցական ծեսերի, հանդեսների ձևավորումը, որտեղ, անկասկած, նույնպես գործում էր նկարչի տարերային միտքը: Հետազոտելով դերասանների, ժողովրդական գուսանների՝ ձայնարկների և ողբերգակների դիմակների և կոստյումների էսքիզների ենթադրյալ պատճենները, մինչ այժմ էլ չես դադարում զարմանալ դրանց վառ, իսկապես թատերական ձևերի և գույների վրա: Այստեղ էլ հենց պետք է փնտրել տեսլարանային ներկայացման գեղարվեստական ձևավորման սաղմերը, որոնք հետագայում իրենց զարգացումը գտան թատրոնի բեմահարթակում:

Չարդանալով և աստիճանաբար ձևավորվելով թատրոնի իսկ զարգացման և ձևավորման հետ միասին, գեղարվեստական ձևավորման արվեստը դարերի ընթացքում մի շարք էտապներ է անցել: Բայց մինչև սովետահայ թատրոնի հիմնադրումը նկարիչը թատրոնում ստեղծագործում էր ինչ-որ տարև-

րային կերպով, այնքան, որքան ներկայացմանը հարկավոր էր մի որևէ ձև. միայն թե դերասանը հագնված լիներ և գրիմված, միայն թե բեմը զատարկ չլիներ: Ընդուն ասած, այլ կերպ լինել էլ չէր կարող: Չէ՞ որ հիմնական պատճառներից մեկը, որը արգելակում էր ոչ միայն բեմադրական արվեստի ձևավորումը, այլև ընդհանրապես հայ թատրոնի ամբողջ զարգացումը, թատրոնի աներևակայելի աղքատ վիճակն էր բուրժուական հասարակարգում: Հայ թատրոնը ծանր ձգնաժամ էր ապրում հատկապես մեր դարի առաջին տասնամյակում: Չկար մշտական գործող և ոչ մի պրոֆեսիոնալ թատրոն: Չկար ուժիսյոր՝ թատրոնի այդ ստեղծագործական և կազմակերպչական գեղավարը: Լեյստեղից էլ դերասանական անսամբլի բացակայությունը, գործող բատերական խմբերի մասնատվածությունը և ղիլեստանտիզմը նրանց արվեստում: Եվ քանի որ չկային թատրոնի այնպիսի կարևոր հիմքերը, ինչպես պրոֆեսիոնալ ուժիսյորը և դերասանական ամրակուռ անսամբլը, ապա անիմաստ էր և իսկական նկարչի գոյությունը թատրոնում: Բայց հայ թատերական նկարիչներ ընդհանրապես կային և այն էլ՝ խոշոր նկարիչներ: Ընդուն է, նրանք ստեղծագործում էին իրենց հայրենիքի սահմաններից հեռու, բայց որտեղ էլ նրանք հանդես գային՝ Մոսկվայում, Ֆետերբուրգում, թե Փարիզում, ամենուրեք զգացվում էր նրանց հյուսիս, վառ «հարավային» երանգները: Վ. Սուրենյանցի, Դ. Յակուլովի, Մ. Սարյանի, Կ. Հալաբյանի, Պ. Գալաչիևի, Ա. Միզանաջյանի անունները երկար ժամանակ չէին իջնում մամուլի էջերից: Որքան ջոկասանական խոսքեր են ասվել, որինակ, տաղանդավոր «Ժողովրդական» մասին, ինչպես կոչում էին Գ. Յակուլովին Մոսկվայում, նրա «գույների գլխապատույտ խաղի», «կոնստրուկցիաների նրբին թեթևության» մասին: Քննադատներից մեկը գրում էր, որ «...նրա (Յակուլովի—Ա. Գ.) մակերեսները՝ մի ամբողջ դարաշրջան են ուսուսական (բայց միայն ուսուսական) թատերական գեղանկարչության մեջ»¹:

Դ. Յակուլովի ընդհանուր ճանաչումը պտած տաղանդը թնդում էր ամբողջ աշխարհում՝ Չինաստանից մինչև Ֆրանսիա²:

Մի այլ դեպքում «Театральная газета»-ն Մոսկվայի կամերային թատրոնի «Երկնագույն գորգ» ներկայացմանը նվիրված գրախոսության մեջ նշում էր, որ «...ներկայացման մեջ արտաքին էկզոտիկայով փայլեց երիտասարդ նկարիչ Միզանաջյանը, որը բեմը լցրեց հոտավետ և երևելքի վառ գույներով... Սքանչելի են կոստյումները: Վերջապես, հայտնի է, թե որքան բարձր էր գնահատում Կ. Ս. Ստանիսլավսկին՝ Վ. Սուրենյանցին և Մ. Սարյանին: Լեռնային հետ նա տարված կերպով աշխատում էր Ա. Չեխովի և Մ. Մետերլինկի պիեսների վրա, իսկ երկրորդի հետ բեմադրեց Ռիմսկի-Կորսակովի «Ոսկե աքաղաղը»: Ի դեպ, պետք է նշել, որ Մ. Սարյանի վառ, գունազելը երևակայությունը այնքան էր գրավել և հետաքրքրել Կ. Ս. Ստանիսլավսկուն, որ նա՝ այդ խոշորագույն ուժիսյորը «Ոսկե աքաղաղի» բեմադրության ժամանակ հրաժարվեց ներկայացման իր նախնական ուժիսյոր-

¹ Жизнь искусства, 1919, № 4.

² Փարիզում Գ. Յակուլովը «Գրանդ օպերա» թատրոնի գիրեկցիայից հրավեր ստացավ մի քանի օպերային բեմադրությունների ղեկորատիվ ձևավորումները կատարելու համար:

³ Театральная газета, 1919, № 5.

րական կառուցվածքից՝ լիովին ենթարկելով իր մտահոգացումը նկարչի մակերեսին⁴։

Ինչ վերաբերում է սոսկ հայկական թատրոնին, ապա այստեղ նկարիչը, ինչպես ասվեց, զրեթե բոլորովին բացակայում էր։ Հայ հանդիսատեսը իր թատրոնի բեմում լավագույն դեպքում տեսնում էր թատերական նկարիչ նովակի տրաֆարետային ինտերիերները և էքստերիերները։ Նովակը թատերական խմբերի պատվերներով նկարում էր ընդհանրապես սենյակ, ընդհանրապես այգի և այլն։ Ահա թե ինչ է գրում 1900-ական թվականների ակադեմիկոս հասարակական և թատերական գործիչ, նկարիչ և դրամատուրգ Դ. Երիցյանը նախահեղափոխական հայ թատրոնի զեղարվեստական ձևավորման մասին։ «Նախահեղափոխական շրջանի հայ բեմում նկարիչն ընդհանրապես բացակայում էր... Արտիստական ընկերության թատրոնը (Թիֆլիսում — Ա. Բ.) հայկական ներկայացումներին տրամադրվում էր միայն երկուշաբթի օրերին՝ ռուսական խմբի և բեմի աշխատողների ամբողջ անձնակազմի հանգստյան օրերին։ Փորձերի համար մենք վարձակալել էինք մի ոչ-մեծ սրահ, և գլխավոր (генеральная), այսինքն՝ վերջնական փորձը թատրոնի բեմում տեղի էր ունենում միայն ներկայացման օրվա առավոտյան։ Ես... ռեժիսյորի հետ թատրոն էի գալիս ներկայացման օրը, և հենց բեմում մենք սկսում էինք մտածել, թե ինչպես կահավորենք բեմը։ Այնտեղ մնացած էին լինում նախօրյակին ռուսական խմբի տված ներկայացումների ղեկորները։ Որպեսզի հայկական կենցաղային ներկայացումը շրեմադրվեր զոթական ոճով կամ կապույտ ծովի ֆոնի վրա, մենք ստիպված էինք լինում բեմից ջոկջկել այն ամենը, ինչ կպատահեր... Մի քանի պատմական ներկայացումներ զնում էին համապատասխան ղեկորներով, եթե դրանք մտնում էին նաև ռուսական խաղացանկի մեջ։ Յուժին-Սուվբատովի «Դավաճանությունը», օրինակ, մեզ մոտ ևս զնում էր հարուստ ձևավորմամբ, քանի որ այն բեմադրվում էր ռուսական խմբի համար պատվիրված ղեկորներով»։

Դ. Երիցյանը վկայում է, որ նախահեղափոխական հայ թատրոնում բեմը քիչ թե շատ յուրահատուկ ձևավորելու միակ փորձն այն էր, որ հատկապես Շանթի «Հին աստվածներ» պիեսի բեմադրման համար (1913 թ. Թիֆլիսում) պատվիրվեց «միայն մի ոչ մեծ կցան (приставка) երրորդ պլանին, որը պատկերում էր հայկական ոճի մի ժամ»։ Եվ ուրիշ ոչինչ։ Մնացած ամբողջ կահավորանքը հիմնականում վերցվեց ռուսական խմբի ներկայացումից։ Այս պատճառով էլ լիովին հասկանալի է հանդիսատեսի հիացմունքը, երբ 1922 թ. բացված Երևանի պետական հայկական դրամատիկական թատրոնի բեմում նա տեսավ «Պեպո» ներկայացման համար հատուկ պատրաստված ղեկորները⁵։ Այստեղ, իհարկե, անթերի և բարձր զեղարվեստական ձևավորման մասին խոսք լինել չի կարող, նախ այն պատճառով, որ դա փաստորեն ներկայացումը բեմական կահավորանքի և տեխնի-

4 Այս ներկայացման վրա Ս. Մարյանի կատարած աշխատանքի մանրամասն վերլուծությունը, ինչպես նաև թատրոնի բեմում մեծ վարպետի ամբողջ ստեղծագործության ուղու անունասիրությունը կատարված է Լ. Խալաթյանի «Մարյանը և թատրոնը» գրքում, Երևան, 1960։

5 Հոդվածի հեղինակին գրած նամակից։

6 «Պեպո» ներկայացման ղեկորները կատարված էին Դ. Երիցյանի կողմից՝ ըստ Գ. Շար-ճյանի սեպհիր էսթիղների։

կայի հետ օրգանապես կապելու առաջին փորձն էր հայկական թատրոնում, երկրորդ, պարզապես միջոցները չէին բավարարում: Սակայն այդ բեմադրութեամբ նկարիչը առաջին անգամ փորձ է անում հանդես գալ որպես ներկայացման ստեղծողներից մեկը: Գույե երկշոտ, անհամարձակ, բայց այնուամենայնիվ բավական որոշակիությամբ նկարիչը իր ստեղծագործական «եսն» ասաց Առաջին պետական թատրոնի «Պեպո» ներկայացման մեջ: Եվ արդեն հետագայում, աշխատելով հայ թատրոնի այնպիսի առաջատար գործիչների հետ, ինչպես Լ. Քալանթարը, Ս. Քափանսկյանը, ապա Ա. Բուրջալանը, ինչպես նաև Երևանի առաջին պետական թատրոնի երիտասարդ, ուժերով ու եռանդով լի դերասանական կոլեկտիվի հետ, նկարիչը աստիճանաբար ձևավորվեց և նվաճեց էլ ավելի մեծ ստեղծագործական հեղինակություն թատրոնում և հանդիսատեսի մոտ:

Ռեժիսյորն ու նկարիչը, թեև իրենց ձեռքի տակ ունեին աշխատանքի նվազագույն միջոցներ և պայմաններ (միջոցների պակասություն, պրիմիտիվ տեխնիկայով զինված փոքրիկ, ցուրտ բեմ և այլն), բայց այնուամենայնիվ, նրանք ջանում էին առաջին իսկ տարիների ներկայացումներին տալ արտահայտչականության վառ ձևեր: Պետք է ասել, որ մի շարք ներկայացումներում («Ջրասույզ զանգը», «Հուլիսի խորտակումը», իսկ հետագայում նաև «Պարտիզանի շունը», «Երևակայական հիվանդ», «Քաջ նազար» և այլն) ժլատ, բայց դիպուկ շտրիկներով նրանք ներկայացմանը տալիս էին պատկերավոր արտաքին ձևեր: Օրինակ, «Հուլիսի խորտակման» մեջ նկարիչ Գ. Երիցյանը բեմի խորքում դրեց հուլանդական մի խոշոր հախճապալի բուխարի, իսկ լայն պատուհանից երևում էր ծովը և օրորվող մակույկի առագաստածողը: Դրանով իսկ հանդիսատեսը լիովին պատկերացնում էր հեռավոր Հոլանդիան, Հյուսիսային Ատլանտիկայի ափերի մոտ գտնվող մի փոքրիկ ձկնորսական քաղաք:

Բեմադրական մտահղացման ձևավորման ասպարեզում սովետահայ թատրոնում խոշոր դեր խաղաց Ա. Ս. Բուրջալյանը՝ մեր բեմի խոշորագույն և տաղանդավոր ռեժիսյորներից մեկը: Իր ամբողջ ստեղծագործական գործունեության մեջ հատկապես ուշադրություն դարձնելով ներկայացման վառ և պատկերավոր ձևի ստեղծմանը, Ա. Բուրջալյանը բացառիկ մեծ նշանակություն էր տալիս նկարչի դերին թատրոնում: Դաստիարակված լինելով առաջավոր ուսական թատրոնի լավագույն տրագիկոսներով, Ա. Բուրջալյանը հայկական թատրոն բերեց ներկայացումների դիտակից կազմակերպչածություն, փորձերի և ամբողջ «նախապրեմիերային» անդրկուլիսային գործունեության մեծ կուլտուրա: «Նա իր հետ բերել էր ուսական թատրոնի առաջնակարգ տեխնիկան: Պատրաստել էր ձևավորող նկարիչներ, մեքենավար-դեկորատորներ ու բանվորներ, լուսավորող մոնտյորներ: Նրա օրոր լրաժշտությունը դարձավ ներկայացման բաղկացուցիչ մասը, դերասանները հազան նախնական էսքիզներով պատրաստված զգեստներ ու կեղծաներ, ներկայացումները պայծառացան, թարմացան, ընդունեցին համապատասխան տեմպ և դարձան անկրկնելի զեղարվեստական երևույթներ»⁷, — նրա մասին գրում էր Կ. Կաղարշյանը:

7 Կ. Կաղարշյանի հոդվածը ղեկավարված է «Ա. Բուրջալյան» ժողովածուում, Երևան, 1959, էջ 126:

Արվեստում հին և նոր ձևերի միջև մղվող պայքարը, որը տեղի էր ունենում ընդհանրապես երիտասարդ սովետական թատրոնում, անցնում է նաև հայկական թատրոն: Այստեղ ևս սկսվում են նորի և թարմի որոնումները, որոնք մի շարք դեպքերում հաջողությամբ պսակվեցին: Այդ որոնումների ընթացքում ստեղծվեցին «Քաջ Նազար» (ռեժիսոր Ա. Բուրջայան, նկարիչներ Կ. Հալաբյան և Մ. Մազմանյան), «Տարտյուֆ» (ռեժիսոր Լ. Քալանթար, նկարիչ Ս. Ալաջայան) և այլ հետաքրքիր ներկայացումներ: Դրա հետ միասին եղան նաև «Ճախ» էքսպերիմենտներ, սխալներ, որոնք բեմադրողների համար դառն հանդիսացան հետագա որոնումների ժամանակ: Հիշարժի, չոր «օբյեկտիվիզմ» 20-ական թվականների կեսերի թատրոնի գործունեության նկատմամբ եղած մոտեցման մեջ, մասնավորապես նրա խաղացանկում արտահայտված «ձախության» հանդեպ, կարող էր միայն խանգարել նրա ստեղծագործության օբյեկտիվ գնահատմանը: Նախ և առաջ թատրոնն այդ էքսպերիմենտներով նոր ուղիներ, նոր ձևեր էր փնտրում կյանքի նույնպիսի նոր գաղափարները արտահայտելու համար, իսկ որոնումները ինքնըստինքյան դրական երևույթ էին: Կյանքը թատրոնում չէր ժանգոտվում. թատրոնն ապրում էր, ստեղծագործում: Այնտեղ կատաղի ուրբանով խփում էր ստեղծագործական զարկերակը: Եվ դա լավ էր: Իսկ այն, որ որոնումների մեջ նա երբեմն ծայրահեղությունների մեջ էր ընկնում՝ դա միանգամայն օրինաչափ երևույթ էր, որից չխուսափեց որոշ շրջանում նույնիսկ Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնը, երբ ընկել էր Մետերլինկի և Լ. Անդրեևի միստիկայի հետևից: Երկրորդ, «լաբորատոր» ներկայացումների հետ մեկտեղ, ինչպես արդեն ասվեց, հանդես եկան բազմաթիվ այնպիսի ներկայացումներ, որոնք հիմնականում բեմադրված էին ռեալիստական ոգով, իսկ օգտագործված նոր, ժամանակակից երանգներն ու շտրիխները միայն թարմություն էին տալիս բեմադրական ձևաքրքիր մեկնաբանություններին: Մեկ անգամ չէր, որ ռեժիսորն ու նկարիչը լիակատար հաղթանակ էին տանում արտաքին վառ ձևով, ձև, որը հիմնված էր հոգեբանորեն արդարացված դերասանական խաղի վրա: Վերցնենք թեկուզ «Քաջ Նազար» ներկայացումը (1923 թ.): Այդ իմաստուն ժողովրդական հեքիաթում ազգային հումորի մոտիվները բեմադրողների կողմից այնպես ուռուցիկ, այնպես հյութեղ և վառ էին տրված, որ երբեմն գրոտեսկային միզանցքների սատիրիկ պայմանականությունը և կերպարների հիպերբոիկ մեկնաբանությունը հանդիսատեսի կողմից ընկալվում էին որպես հեքիաթ-կատակերգության միակ ճիշտ լուծում: Ռեժիսորն ու դերասանները իրենք ևս զավեշտորեն ծիծաղում էին իրենց հերոսների վրա, ծիծաղում էր նաև նկարիչը, որը կատակերգության գործող անձանց համար ստեղծել էր էսքիզների կլասիկ նմուշներ: Սքանչելի էին կերպարները. օրինակ «հսկաներն» իրենց երկար, մինչև գետին հասնող նիհար ձեռքերով, վիթխարի դաստակով և «ծովայինի» հերոսական կրծքով բացահայտ կերպով ակնարկում էին այն մարդկանց, որոնք իրենց ցուցադրական ուժի և փքուն կրծքի տակ թաքցնում են սեփական թուլությունը, ահարկու տեսքի տակ՝ բթությունը և ծիծաղաշարժ այլանդակությունը: Բսկ հերոսների (Նազարի և Ուստիանի) քառակավոր զգեստները նրանց տալիս էին շախմատային ֆիգուրների տեսք՝ իրենց խաղալիքային բախտով հանդերձ: «Ահեղ» սպարի գահն իսկ, խարխուլ և թույլ, վերևում շուռումուռ եկող թագով, պերճախոս կերպով վկայում էր իր տիրոջ բնավորության մասին: Այս բոլորը բե-

մագրողների ստեղծած դետալներից միայն մի քանիսն են, որոնք առավել յայտուն կերպով ներկայացվեցին բեմից և ներկայացման արագացված տեմպո-ռիթմի հետ մեկտեղ ստեղծեցին լիովին հասկանալի, ուրախ և միաժամանակ հանդիսատեսին հարազատ ներկայացում:

Հայկական թատրոնում բեմադրական մտահղացման ձևավորման առաջին տարիներին «Քաջ Նազարը» ռեժիսյորի և նկարչի համագործակցության միակ օրինակը չէր: Դրանից զրեթե անմիջապես հետո ռեժիսյոր Լ. Ա. Քալանթարը և նկարիչ Ս. Ալաջալյանը բեմադրում են «Տարտյուֆ»-ը: Այս պիեսի կապակցությամբ մինչև նկարչի և ռեժիսյորի աշխատանքի ղեկավարությանն անցնելու պետք է մի դիտողություն անենք: Բանը նրանումն է, որ այս ներկայացման բեմադրողները փոքր-ինչ հեռացել էին ընթացիկ կյանքի ոգուց, ընկել էսթետիզմի մեջ, որը թեկուզ արտահայտված էր նրբին ու վառ ձևով, բայց և այնպես լիովին չէր համապատասխանում մասսայական հանդիսատեսի այն ժամանակվա պահանջներին: Լ. Քալանթարը շարեց պիեսի բովանդակության սոցիալական կողմը, անհրաժեշտ ուղղորդություն չդարձրեց նրա զլխավոր գաղափարին՝ կրոնական դիմակի տակ թաքնված ալլասերվածության և կեղծ բարեպաշտության անողոք մերկացմանը: Իսկ ներկայացման այդպիսի սոցիալական հնչողականությունը այն ժամանակ առանձնապես կարևոր կլիներ, քան թանգարանային, փոքր-ինչ էսթետիկ մոտեցումը պիեսի մեկնաբանմանը: Սակայն ներկայացումն ինքնուստինքյան շատ հետաքրքիր էր, և այդ պատճառով էլ, իհարկե, ճիշտ չէր լինի լիովին ժխտել նրա զեղարվեստական արժանիքները, թեկուզ և ռեժիսյորի ու նկարչի աշխատանքի բնագավառում: Զխոսելով այլևս այն մասին, որ «Տարտյուֆ»-ի ղեկորները, բեմի կահավորանքը, զրիմը, կոստյումները ընդհանրապես լիովին համապատասխանում էին Լյուդովիկոս XIV ժամանակաշրջանի ոճին և ոգուն, պետք է նշել, որ նկարիչն այդ ներկայացման մեջ գտել էր ձևավորման այլ հնարներ՝ կիրառելով բոլորովին նոր մեթոդներ: Բացվում էր վարագույրը և հանդիսատեսի առջև պատկերվում էր վիթխարի, ամբողջ բեմով մեկ տարածվող ֆրանսիական ոճի ոսկեզօծ ժամացույցը բուխարու վրա: Լսվում էին մենուետի մելոդիկ հնչյունները և հանկարծ, ասես կախարդական ուժով, կենդանանում էին ժամացույցի արձան-ֆիգուրները: Երանք ելնում էին պատվանդան (հրապարակ խաղերի համար), և սկսվում էր զեղատեսիլ, բառիս բուն իմաստով գեղատեսիլ ներկայացումը: Եվ, իրոք, հնարավոր չէր ժխտել ռեժիսյորի և նկարչի նուրբ ճաշակը և շափի ղեկավար ներկայացման վառ գույների ընտրության հարցում: Ամեն ինչ կատարված էր վարպետորեն և զեղեցիկ: Դերասանների խաղը ևս աչքի էր ընկնում նրբությամբ ու ճաշակով և զուրկ չէր կրքոտ պոռթկումներից և խորը հոգեբանական մոմենտներից: Բայց պիեսի այդ փոքր-ինչ «թանգարանային» մեկնաբանման հետևանքով ներկայացումը չէր կարող իրկար մնալ նոր, հեղափոխական թատրոնում, և շուտով իջավ բեմից:

«Պարտիզպանի շունը» — ահա ռեժիսյորի հետ երիտասարդ նկարչի տարած ևս մեկ, ուրույն հաղթանակ Երևանի պետթատրոնում: Ամբողջովին «Comedia dell'arte»-ի հյուսիս, վառ գույներով բեմադրված (1925 թ.) այդ ներկայացումը կարելի է համարձակ կերպով համարել երիտասարդ թատրոնի ստեղծագործական հաջողություններից մեկը: Բեմի վարագույրն իսկ հանդիսատեսին մտցնում էր ներկայացման ընդհանուր մթնոլորտի մեջ: Այն

յուծված էր արևալառ զվարթ դույնների զամամայով: Ամբողջ վարագույրով մեկ սփռված էին եռանկյունիներ, որոնց միջև ջրված էին ներկայացման անվան տառերը: Եա արդեն բացահայտորեն ակնարկում էր ամբողջ ներկայացման կատակային, խաղային խառնափնթոր ձևը և նույնպիսի զվարճալի ուրիշներ: Վարագույրից այն կողմ պատկերված էր բեմահարթակով մի հրապարակ՝ քաղաք ժամանած թափառաշրջիկ ղերասանների համար: Զվարճալի քաղաքի տեսարանը ծածկված էր խայտաբղետ վարագույրներով, իսկ բեմի հատակին փռված էր մի վիթխարի գորգ, որի վրա գունազեղ թռչկոտուն տառերով հայտնվում էր, որ միջնադարյան քաղաք ժամանած ղերասանական խումբը ոչ այլ ինչ է, քան Երևանի պետական դրամատիկ թատրոնը:

Այդ, ինչպես նաև մի շարք այլ ներկայացումներ, որոնք նկարչի կողմից յուծված էին տարբեր պրիումներով և ոճով («Երևակայական հիվանդ», 1923 թ., նկարիչ Գ. Երիցյան, «Ֆիեսկոյի դավադրությունը», 1926 թ., նկարիչ Ս. Ալաջալյան և այլն), հանդիսացան գեղարվեստական խոշոր նվաճումներ, որոնց հիմքում ընկած էին վառ թատերական և ռեալիստական արվեստի սկզբունքները: Ցավոք, այս ընդհանուր հոգվածի շրջանակները թույլ չեն տալիս մանրամասն կանգ առնելու երկու հոյակապ ներկայացումների վրա, որոնց ձևավորումը կատարել էր Գ. Յակուլովը. դրանք են՝ Շեքսպիրի «Վենետիկյան վաճառականը» և Ալ. Շիրվանզադեի «Մորզանի խնամին»: Այս ներկայացումները այնքան նշանակալից են հայ թատրոնի ամբողջ պատմության համար, որ առանձին ուսումնասիրության կարիք ունեն: Այստեղ պետք է նշել միայն մեկ բան. Ե. Յակուլովն իր այս երկու աշխատանքներում թատրոնի ստեղծագործական գործիչների առջև բացահայտեց գեղարվեստական ձևավորման նոր, ղեռնա լուսումնասիրված ուղիներ, ցույց տվեց գունային և կոմպոզիցիոն յուծման անկրկնելի օրինակ, պարզ, սակայն համոզիչ միջոցներով բեմի ձևավորմանը տվեց այնպիսի ղինամիկա, որ այն, կարծես, սկսեց կենդանանալ և խոսել ղերասանի կենդանի և պերճախոս լեզվով: Այդ ներկայացումներից յուրաքանչյուրը՝ մի նոր քայլ էր ղեպի իսկական արվեստի բարձունքները:

Թատրոնի ոչ միայն հաղթանակները, այլև ստեղծագործական անհաջողությունները մեծ ղեր խաղացին հայ բեմում բեմադրական մտահղացման ձևավորման գործում: Եթե ձեռք բերված հաջողությունները նկարիչներին և ռեժիսյորներին ողբնշում և մղում էին ղեպի նոր և հետաքրքիր ձևերի որոնումներ, ապա սխալները և անհաջողությունները նրանց համար դաս էին հանդիսանում: Ռեժիսյորի և նկարչի աշխատանքում տեղ գտած այս սխալները այժմ ներկայացնում են գուտ անալիտիկ, տեսական հետաքրքրություն, քանի որ առանց դրանց վերլուծության հաղիվ թե հնարավոր լինի պատկերացնել գեղարվեստական ձևավորման ղարգացումը մեր թատրոնում: Այդ պատճառով համառոտակի կանգ առնենք դրանց վրա:

Հնի և նորի, նորի և «նորագույնի» միջև տեղի ունեցող պայքարը, որը տեղափոխվեց նաև հայկական թատրոն, մոսկովյան հոսանքների մեխանիկական կրկնողությունը ղէր: Այստեղի պայմաններում, Երևանի առաջին պետթատրոնի առկա հնարավորությունների սահմաններում, այն ստացավ տարբեր երանգներ, որոնք այս կամ այն ուրույն ներգործությունն ունեցան հայկական թատրոնի ղարգացման վրա: Այսպես, Ռուսաստանից մեր թատ-

րոնք եկած առողջ, դրական գաղափարների և սկզբունքների հետ միասին 20-ական թվականների հայ բեմը թափանցեցին նաև այլ, ուսուցիչական արվեստին խորթ ուղղություններ: Դրա հետևանքը հանդիսացան այն ներկայացումները, որտեղ բեմադրողների համար ձևը դարձավ ինքնանպատակ միջոց, ուր մեծ մասամբ ժխտվեց հին, նախահեղափոխական թատրոնի ամբողջ փորձը: Լինում էր այնպես, որ երբեմն «իր դարն ապրածի» անվան տակ դեն էր նետվում նաև այն լավագույնը, որը ձևով էր բերվել թատրոնի բազմադարյան պատմության ընթացքում: Այդ, այսպիսի կոչված «պրոլետկուլտական» շոսանքի յուրահատուկ սկիզբը սովետահայ բեմում պետք է համարել «Փաստաբան Պատլենը» ներկայացումը, որը բեմադրել էր Լ. Ա. Քալանթարյանը դեռևս 1923 թ.: Այդ սոսկ էքսպերիմենտալ ներկայացման մեջ ցույց տրվեց հենց այն, ինչից պետք էր ամեն կերպ խուսափել արվեստում ընդհանրապես և թատրոնում՝ մասնավորապես, այսինքն՝ «նորի» անվան տակ ծայրահեղությունների մեջ ընկնելու: Այդ իմպրովիզացիա-ներկայացման մեջ ուժեղացավ ամբողջովին հրաժարվեց նկարչից՝ դեկորները որպես այդպիսիք ընդհանրապես բացակայում էին, չկար նաև թատերական կոստյում: զրիմ և այլն: Վերացված էր ամեն տեսակի թատերական պայմանականություն, դերասանները հաճախ բեմից ուղղակի խոսակցության մեջ էին մտնում հանդիսատեսի հետ դերերին չվերաբերող առօրյա թեմաների շուրջ, խիստ չափազանցված ձևով էին արտահայտում բոլոր և ամեն տեսակի զգացումներն ու շարժումները, իսկ ընդհանրապես ամբողջ բեմադրության մեջ զգացվում էր լիակատար խառնաշփոթություն, ինչ-որ էկլեկտիզմ: Իզուր չէր, որ հանդիսատեսը, մամուլը, իսկ հետագայում նաև ինքը՝ Լ. Ա. Քալանթարյանը քննադատեցին «Պատլենը» որպես ֆորմալիստական ներկայացում:

Մեյերհոլդյան «Բուբուսի» և «Մեծահոգի եղջերակրի» ազդեցությունը Առաջին պետթատրոնի այդ տարիների խաղացանկի վրա բացահայտ կերպով իրեն զգացնել տվեց ոչ միայն «դերասանական բիոմեխանիկայի» և պիեսների յուրահատուկ ուժեղացման մեկնաբանման մեջ, այլև, գուցե էլ ավելի մեծ չափով, ներկայացումների ձևավորման վրա ուժեղացավ հետ միասին նկարչի կատարած աշխատանքում: Այդ տեսակետից չափազանց հետաքրքիր է Առաջին պետթատրոնի հետագա զարգացման խնդիրների և ուղիների մասին Լ. Ա. Քալանթարյանի ելույթը, որ նա ունեցավ «Սկայենի արարքները» (ուժեղացված Ա. Բուրջալյան, 1924 թ.), ներկայացումից առաջ, ելույթ, որն արդեն դարձել էր որոշակի տեսակետ և կարծես ուներ ծրագրային բնույթ: Նա ասում էր, որ հայ թատրոնը Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնի հակադրությունն է և որ ներկայիս բեմադրությունների հիմնական տարրը մարդկային մարմնի շարժումն է տարածության և ժամանակի մեջ: Այդ պատճառով էլ բեմում դեկորները և բոլոր ակսեսուարները փոխարինված են մի բարձրավանդակով, որպեսզի այդ խոչընդոտը հաղթահարվի դերասանի մարմնով և շարժումով: Այդ խոչընդոտը դնելով էլ ավելի է բարդանում և բարդացնում է դերասանի շարժումը... Նոր թատրոնը իր առջև նպատակ է դնում ներկայացնելու ոչ թե պիեսը, նրա ոճը, բովանդակությունը, այլ այդ պիեսը նրա համար լոկ առիթ է հանդիսանում բեմական տեխնիկան, շարժումները ցուցադրելու համար... Նոր թատրոնը բեմական գրիմը և կոստյումը տալիս է միայն ակնարկով, մնացածը թողնելով հանդիսատեսի երևակա-

յությանը⁸... Ինքնին հասկանալի էր, որ զործելով այդ դիրքերից, թատրոնը նոր ձևը դարձնում էր ներկայացման մեջ տիրապետող կողմ և այդ պատճառով էլ հաճախ կտրվում էր իր հիմնական խնդրից, դառնում ինչ-որ էքսպերիմենտալ մի հիմնարկություն՝ զործունեության ընդգծված «ձախ» ծրագրով հանդերձ, որը զարգացման որոշակի ուղի չունեի։ Դրա համար էլ լիովին հասկանալի է, որ մեր բեմում զեղարվեստական ձևավորման արվեստի զարգացման որոշ փուլերում մեր թատերական նկարիչների (հասկանալի է նաև ուժիսյորների) մի քանի ներկայացումներում էկլեկտիկ կերպով ի մի բերվեցին մի շարք «իզմ»-երի ստեղծագործական մեթոդները, մի բան, որը բացահայտորեն խանգարում էր ներկայացման զեղարվեստական ամբողջականության ստեղծմանը։ Այդ տեսակետից մի շարք այլ ներկայացումների մեջ առանձնապես աչքի է ընկնում «Առավոտից մինչև կեսգիշեր» ներկայացումը, որը բեմադրվեց նույն 1924 թ.։ Մամուլը դրա մասին արձագանքեց իբրև մի էկլեկտիկ ներկայացման, որտեղ գրեթե բոլոր պատկերները բեմադրված էին զեղարվեստական տարբեր ոճերով (առաջին գործողությունը պլակատային ոճով, չորրորդը՝ նատուրալիստական, հինգերորդը՝ կոնստրուկտիվ, յապա՝ էքսպրեսիոնիստական, միստիկական և այլն)։ Հիմնականում ռեալիստական ոգով բեմադրված մի շարք ներկայացումների հետ մեկտեղ («Ռեկի-գոր», 1923 թ., «Ֆիեսկոյի դավադրությունը Ճենովայում», 1926 թ.) հանդես են գալիս նաև այնպիսի ներկայացումներ, որտեղ գերակշռում են կինոյի, կրկեսի էֆեկտները և մինչև խեղկատակության ու տրյուկների հասնող շափազանցված մնչախաղը («Կամակոր կնոջ սանձահարումը», 1924 թ.)։ Այնտեղ արտաքին ձևերում գերակշռում է «կոնստրուկցիաների սխեմատիզացիան» («Պավել I», 1925 թ.) և ընդհանրապես կրկնվում են Մոսկվայի «ձախ» հոսանքներից եկող բեմադրությունների մի շարք պրիմները։ Երբեմն պատահում էր, որ ընկնելով «արվեստում առաջադիմության» հետևից, բեմադրողները Առաջին պետթատրոնի բեմ էին փոխադրում մոսկովյան բեմերում առավել աղմուկ հանած ներկայացումները, խորամուխ չլինելով մայրաքաղաքի հանդիսատեսների մեջ այդ բեմադրությունների առաջացրած աղմուկի էության և պատճառների մեջ։ Այդպես պատահեց «Վարժապետ Բուբուսը» ներկայացման հետ, որը բեմադրել էին Լ. Քալանթարը և Ս. Ալաջալյանը 1926 թ. ըստ Ա. Ֆայկոյի նույնանուն պիեսի։ Մինչ այդ Լ. Քալանթարը եղել էր Մոսկվայում, Մեյերհոլդի մոտ նայել «Բուբուսը», բոցավառվել նրա գաղափարներով ու ձևերով և, ինչպես գրել է Ս. Ջանանը, «Մոսկվայից բերել է «Բուբուս»-ը Մեյերհոլդի բեմադրական սուր սկզբունքներով հանդերձ»։ Մեյերհոլդի «Բուբուս»-ից ի՞նչ բերեց Քալանթարը Առաջին պետթատրոն։

Մեյերհոլդի անվան թատրոնում հետևյալ կերպ է բացահայտվում պիեսի դադափարը. Բուբուսը ձգտում է «վարժապետություն անել» բառիս լայն հմաստով, բայց կայուն հիմքի բացակայությունը նրան կույր զործիք է դարձնում տիրող դասակարգի ձեռքին։ Բուբուսը փորձում է սովորական ներգործության և խաղաղ պրոպագանդայի միջոցով «ուղղել» և «լուսավորել» խոշոր բուրժուազիայի ներկայացուցիչներին։ Սոցիալիզմի նկատմամբ նրա հակումները մշուշապատ և վերացական ֆրազեոլոգիայից այն կողմը չեն անցնում։

⁸ Տե՛ս «Սկապենի արարքները» ներկայացման մասին Գ. Արովի գրախոսությունը «Պորթալին շախատան», 1924 թ. հոկտեմբերի 31, № 250։

Նա մոլորվում է մանր անձնական ինտրիգների մեջ և նրա «բարձրագույն միսիան» վերջանում է խղճուկ ֆարսով: Այս գաղափարն ինքնրստինքյան կարծես, առաջադիմական է և խիստ ժամանակակից, բայց գուցե այն պատճառով, որ հեղինակի կողմից այն արտահայտվել է գեղարվեստական ոչ բարձր մակարդակով, կամ թե այն պատճառով, որ ինքը՝ Մեյերհոլդը, իր անդուլ որոնումներում տարվել է նորահայտ ձևով, ներկայացումը գրեթե բոլորովին հեռացել է այդ գաղափարից և դարձել նեղ էսթետիկական ներկայացում «հանուն արվեստի»:

Բեմի կանաչավուն գորգը երիզող շնդկական բամբուկների մեղմ շրշյունի տակ, նրբագեղ փորագրություններով նստարանների և ոսկեզօծ շատրվանների շրջապատում և բեմից տարածվող «Բեխտենյի» նուրբ հնչյունների ուղեկցությամբ տրվում է մի գեղեցիկ և պերճաշուք հանդես, որի ընթացքում վիրտուոզ դաշնակահար Արնշտամը կատարում է Լիստի և Շոպենի դաշնամուրային քառասունվեց պիես: Այս բոլորը, սակայն, հակասում էր քաղաքական այն մտքին, որը հեղինակը ցանկանում էր արտահայտել պիեսում: Դերասանների գրիմը և կոստյումները պատրաստված էին գրոտեսկային ոճով. «ուրբանիստական բարդ կոնստրուկցիան», ինչպես անվանում էին հեղինակներն իրենց կատարած ձևավորումը, տրված էր ամեն մի ժամանակից և տարածությունից դուրս, բեմի վրա բամբուկները զրվել էին սոսկ ձայնական էֆեկտի նպատակով. միմյանց զարնվող բամբուկների շրխկոցը լրացնում էր «Բեխտենյի» կլավիրտուրայով կատարվող տկտկոցը և, բացի այդ, դերասանների բեմ մտնելու և բեմից հեռանալուն տալիս էր հատուկ էֆեկտ: Ներկայացման այդպիսի երաժշտական ձևավորումը (քննադատները դեկորներն անվանեցին հնչուն) դերասանական «նախախաղի»⁹ ամբողջ սիստեմով հանդերձ ընդհանուր ոչինչ չունեի պիեսի ագիտացիոն նպատակների հետ, և հետագայում «Բուբուս» քննադատվեց որպես Մեյերհոլդի անվան թատրոնի ամենաֆորմալիստական ներկայացում, որտեղ Մեյերհոլդը հեռացել էր հեղափոխության կրքոտ ոգով հագեցված «Միստերիա-բուֆ», «Մոնշա Ջինաստան» և այլ հայտնի բեմադրությունների հեղափոխական ոեժիսյորի իր առաջավոր դիրքերից:

Հենց այդ ապոլիտիկ ներկայացումն էլ գրավեց Լ. Քալանթարին, որն այն ժամանակ ընդհանրապես հետաքրքրվում էր էսթետիկական ձևերով (հիշենք «Տարտյուֆ»-ը, որը բեմադրվեց Երևանում, հիշյալ ներկայացումից մի փոքր առաջ): Եվ ահա մամուլը 1925 թ. հայտնեց, որ Առաջին պետ-թատրոնը բեմադրության է պատրաստում «Վարժապետ Բուբուսը» և որ այն կխաղացվի «նեոռեալիստական ոգով»: Եվ ի՞նչ: Ռեժիսյոր Լ. Քալանթարի և նկարիչ Ս. Ալաջալյանի բեմադրությունը շատ քիչ էր տարբերվում մեյերհոլդյանից: Տարբերությունը բեմադրության մասշտաբների մեջ էր, ավելի ճիշտ, նյութական միջոցների անբավարարության մեջ, միջոցներ, որոնք պետք էին Երևանյան ներկայացմանը Մեյերհոլդի անվան թատրոնի բեմադրության շուրջ տալու համար: Տարբերությունը կայանում էր նաև նրանում, որ դերասանական «նախախաղի» պրիմի փոխարեն Լ. Քալանթար-

9 «Նախախաղը» Վ. Է. Մեյերհոլդի առաջ քաշած դերասանական խաղի մի պրիմ էր, որի ժամանակ դերասանը, մինչև իր դերի տեքստը սկսելը, բեմի վրա կատարում էր դիմախաղային և մեջախաղային ամբողջական պատկերներ, որոնք երբեմն նույնիսկ չէին վերաբերում տեքստին կամ ավելին՝ հակասում էին նրան:

ըր լայնորեն կիրառեց նույն Մեյերհոլդի դերասանական բիոմեխանիկան, իսկ ստեղծագործության զաղափարի և ձևերի բացահայտման սկզբունքը մնաց նույնը, ինչպես կար Մեյերհոլդի անվան թատրոնում: Եթե Մեյերհոլդի մոտ բեմը երիզում էին հնդկական բամբուկները, ապա Քալանթարի մոտ թանկարժեք բամբուկների փոխարեն օգտագործված էին սովորական թոկեր, որոնք նույնպես երիզում էին բեմը և հանդիսանում դեկորների ստեղծման հիմնական միջոցը կամ նրանց հենարանը (փաթաթված թոկերից պատրաստված ծառեր և այլն): Եթե Մեյերհոլդի անվան թատրոնում մի տեսարանում պատկերված էր վիթխարի, չհրկիզվող պահարան, ապա Առաջին պետթատրոնում մի այլ տեսարանում բեմի վրա դրված էր նույնպիսի վիթխարի մի զլոբուս, որի զազաթին նստում և զրուցում էին Ստեֆկան և Բուրուս: Գունավոր կեղծամերը ընդօրինակված էին Մեյերհոլդի անվան թատրոնի ուրիշ ներկայացումներից (մասնավորապես «Անտառ»-ից): Այստեղ ինչպես և Մոսկվայում բեմադրողները աշխատել էին ապշեցնել, շշմեցնել հանդիսատեսին ձևի նորությամբ, բայց գործնականում նրանք կտրվել էին զաղափարի բուն էությունից: Այդ պատճառով էլ ներկայացումը քննադատվեց մամուլի և հանդիսատեսների, ինչպես նաև իր իսկ ի. Քալանթարի կողմից: Անդրադառնալով այդ ներկայացման բեմադրությանը, վերջինս հետագայում խոստովանում էր, որ «Վարժապետ Բուրուսը» հանդիսացավ իմ ստեղծագործական ուղիներում որպես զազաթնակետ այն տուրքի, որ ես իմ գործունեության ընթացքում տվել եմ ֆորմալիզմին»¹⁰:

Այսպես, աստիճանաբար, մի շարք դժվարություններ հաղթահարելով մեր թատրոնում ձևավորվում է ռեժիսյորի և նկարչի համատեղ բեմադրական մտահղացումը: Ժանրերի, ոճերի, մեթոդների նման հակասական ստեղծագործական բազմազանության պայմաններում աճեց և առնականացավ նկարիչը հայ թատրոնում:

А. Г. Кочарян

ФОРМИРОВАНИЕ ПОСТАНОВОЧНОГО ЗАМЫСЛА В СОВЕТСКОМ АРМЯНСКОМ ТЕАТРЕ

Резюме

Формирование постановочного замысла в армянском театре началось сравнительно недавно, с появлением творческих единиц режиссера и художника. Во всей истории дореволюционного армянского театра сцена рассматривалась как средство показа таланта отдельных актеров. Отсутствие творческого ансамбля в театре, профессионального режиссера, специалиста по художественному оформлению, а также це-

¹⁰ Թատրոնի հարցին նվիրված դիսկուսիայում ի. Ա. Քալանթարի արտասանած ճառից, «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 8: Այդ ներկայացման մասին գրում էին նաև ժամանակակից քննադատները: Տես՝ Բ. Հարությունյանի «Ռուսական դրամատուրգիան սովետահայ բեմում», Երևան, 1957 թ., Ս. Ռիզակի, ի. Խալաթյանի և մյուսների բազմաթիվ հոդվածները՝ տպագրված «Սովետական արվեստում», Հայկական ՍՍԽ ԳԼՄ «Տեղեկագրում» (հաս. դիտ.) և այլն:

лып ряд других объективных причин не позволяли деятелям армянской сцены претворять в жизнь свои лучшие творческие планы и мысли.

Только после установления Советской власти в Армении, когда в Ереване был создан Первый Государственный драматический театр, ему удалось вобрать и утвердить лучшие вековые традиции армянского сценического искусства, придать им новое революционное звучание. Наряду с проведением ряда «реформ» огромное значение придается вопросу художественного оформления, которое постепенно формируется в определенное искусство, имеющее свои специфические законы и особенности. Для выражения нового содержания необходимы были поиски соответствующей новой формы. В этом вопросе неоспоримо благотворное влияние лучших традиций передового русского театрального искусства на армянский театр. Его воздействие на формирование искусства художественного оформления в армянском театре вообще имело благоприятное значение. Однако нужно отметить, что из русского театра к нам на сцену нередко проникали и некоторые чуждые реалистическому духу течения как в художественном оформлении, так и в постановочном замысле в целом. Но не это берется за мерило уровня творческой жизни армянского театра 20-х годов. Преодолев ряд ошибок, театр встал на путь реалистического развития и в скором времени вырос в один из лучших театров советской страны.