

ՀԱՅ ԲԵՄԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐԸ ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆ

Հայ բեմի գործիչները վաղուց, տակավին անցյալ դարի վերջին քառորդում գիտակցում էին այն դերը, որ կարող էր ունենալ Շեքսպիրի դրամատուրգիան ազգային թատրոնի զարգացման մեջ: Հայ թատրոնում Շեքսպիր ներկայացնելու պատիվը պատկանում է դերասանական խոշոր անհատականություններին: Ամեն մի աչքի ընկնող դերասան ուղում էր իր խաղացանկում ունենալ Շեքսպիր և իր խոսքն ասել: Շեքսպիրի հայկական ավանդները դերասանական ավանդներ էին և՛ XIX դարում, և՛ մեր դարի առաջին երկու տասնամյակում: Մինչդեռ համաշխարհային բեմում Շեքսպիրը դարասկզբին արդեն սկսեց ներկայանալ ուրիշ կերպարանքով. անհատ կատարողների մենաշնորհից նա դառնում էր բառի լայն իմաստով անսամբլի մենաշնորհ:

Սովետահայ թատրոնը չէր կարող չմտածել իր նախկին ավանդների վերանայման մասին: Պետք էր հասնել շեքսպիրյան ներկայացման արդիական ըմբռնմանը: Բայց ինչպե՞ս: Արելյանն ու Փափազյանը, Արմենյանն ու Մանվելյանը, և էլի ուրիշներ, նոր թատրոն էին եկել իրենց հաստատուն համոզումներով: Ժամանակ անցավ, մինչև որ շեքսպիրյան մեծահամբավ դերակատարները սկսեցին հաշվի նստել ներկայացում նոր հասկացություն, ինչպես նաև մի քանի նորահայտ մեկնաբանների՝ ռեժիսորի, նկարչի, նույնիսկ երաժշտի գործունեության հետ:

Քսանական թվականներին, ինչպես և դրանից հետո միառժամանակ, հայ ռեժիսուրայի և բեմականաբանության մակարդակը չհասավ և չէր էլ կարող հասնել դերասանական արվեստի մակարդակին, հատկապես Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Պիտի տարօրինակ չթվա, որ շեքսպիրյան ողբերգությունները, փոքր բացառությամբ, ժամանակակից հայ թատրոնում չունեցան այնպիսի մի բեմադրություն, ուր դերասանի կողքին փայլեր ռեժիսորը կամ նկարիչը: Կարո՞ղ էր ներկայացման կերպարի կամ

բեմանկարչի մեկնարանություն մասին խոսք լինել, երբ ողբերգությունը հաճախ բեմադրվում էր որևէ խոշոր դերասանի պատվին:

Համեմատաբար գլուխին համփա անցան շեքսպիրյան կատակերգությունները: «Կամակոր կնոջ սանձահարումը»՝ որ շեքսպիրյան անգրանիկ լուրջ բեմադրությունն էր Առաջին պետթատրոնում, չնայած իր երկարամյա հաջողությանը, վերստին աչքի ընկավ գլխավորապես դերասանական կատարումներով: Նկարիչն այստեղ դեռևս չկարողացավ գործոն դեր ունենալ: Ռեժիսոր Լ. Քալանթարի և նկարիչ Գ. Նրիցյանի համար դժվար էր մասնագիտական լիարժեք ձևավորում, ներկայացման ղեկավարչական պատկեր ստեղծել բեմական տեխնիկայի խեղճության պայմաններում, հին շենքի նեղլիկ բեմահարթակի վրա: Ձևավորման փոխարեն սխեմա, ընդհանուր ուրվագծեր:

Այնուամենայնիվ, մեր դերասանները Շեքսպիրով էին շնչում, ապրում նրա մասշտաբներով, իսկ բեմադրական ընդհանուր մակարդակը բարձր չէր: Թերևս ճիշտ կլինի ասել, որ ժամանակ էր պետք այդ թերությունը հաղթահարելու համար, քանի որ բեմադրվեստի բնագավառում հայ ռեժիսորների կողմից կային նաև Շեքսպիրով տարված նկարիչներ:

Հայաստանից հեռու, հեղափոխական Պետրոգրադի կրկեսային արենայում Ալ. Թամանյանը, Մ. Գորուժինսկու հետ ստեղծել էր «Մակբեթի» մի զարմանահրաշ կառույց-ձևավորում, որ գնահատում էին Մ. Գորկին, Ս. Պրոկոֆևր, Յու. Յուրևը, իսկ Վ. Մայակովսկին հիացած գրում էր թե «Բոլոր թատրոնները «Մակբեթով» են բռնված»¹: Այդ նույն տարիներին Մոսկվայի Յուցադրական թատրոնում Յակուլովն իր ղեկորներով ու տարազներով բեմ հանեց Շեքսպիրի հազվագյուտ բեմադրվող երկերից մեկը՝ «Չափի տեղ չափ» դրաման, որի ընդհանուր կառուցվածքը, կոնաչարսկու բնութագրումով, շեքսպիրյան թատրոնի իսկական իմացությունը էր արված, իսկ գլխավոր հերոսների տարազներն այն տպավորությունն էին թողնում, կարծես մարդիկ իշած լինեին մեծ վարպետների կտավներից²: Ժամանակի հայկական թատրոնը խիստ կարիք ուներ Թամանյանի և Յակուլովի նման մարդկանց, որ հնարավոր լիներ ըստ ամենայնի Շեքսպիր բարձրացնել: Ափսոսանքով պիտի ասենք, որ նույն Գ. Յակուլովը 1920 թվականին աշխատել էր «Համլետի» ձևավորման վրա, ապա մի կողմ գրել, իսկ Բուրջայանը նկարիչ էր փնտրում՝ «Համլետը» բեմադրելու համար:

1926 թվականի ղեկտեմբեր, Առաջին պետթատրոն, «Վենետիկի վաճառականի» պրեմիերան: Այս բեմադրության արժեքը անտեսված է եղել և

անտեսված է մեր թատերագիտության մեջ: Ավելին. Միքայել Մանվելյանի գործունեությանը նվիրված մենագրության էջերում նույնիսկ ասված է, որ «Շեյլոկ-Մանվելյանը... զոհարարվեց ռեժիսորի «նորարար» մեկնարանությանը»³:

Կարծես կանխազգալով դա, Բուրջալյանը ժամանակին գրել է. «... Շեքսպիրին ղեկավարողը ոչ թե հակասեմիտական տենդենցներն են, այլ ընդհակառակը, համամարդկայինը»: Ուստի և, պնդում է Բուրջալյանը, պետք է այն մեկնաբանել շեշտը դնելով պիեսի կատակերգական բովանդակության վրա: Անշուշտ, իրավացի էր ռեժիսորը: Ներկայացման մեջ Շայլոկի մեկնաբանությունը փաստորեն ազգային պրոբլեմից դուրս էր մղված: Ռեժիսորը ձգտել էր, գուցե և «Տուրանդոտի» տպավորության տակ, այս կատակերգությունը մատուցել որպես մի խրախճանք, ծիծաղու խնդություն:

Բուրջալյանը հանդիսականին իրազեկ էր պահել, որ «պիեսն իր արտաքին ձևի իմաստով կներկայացվի միասնական ղեկավարությամբ». ինչպես մշակել է Մոսկվայի հայտնի նկարիչ Յակուլովը: Նա է մշակել նույնպես բոլոր զգեստները և բեմական սարք ու կարգը, մականոր, որ անդրադարձնում է վեներիկի կառնավալի ոգին⁴:

Շայլոկի դատը հնում հայ թատրոնը միշտ էլ պաշտպանել է, բայց հիմա ժամ է ուրախության: Թող ուրեմն, խնդա հաղթանակող Պորցիան, թող Բասանիոն երջանիկ լինի, Անտոնիոն վատնի գանձերն իր ուզածի պես—վեներիկում խրախճանք է:

Դրա համար նախ պետք է, որ դերակատարները պատշաճ զգեստներով հանդես գան, ասում է Յակուլովը, կրեն վեներիկյան տիպականացված բնույթի զգեստներ, բայց ոչ պատմական, այլ գերազույն պարզության հասցված, որովհետև ժամանակակից դերասանուհու շարժուձևերը շատ հեռու են XVI դարի վեներիկուհու շարժուձևից: Ժամանակակից դերասանի համար իդեալական զգեստը տրիկոն է, միայն թե նուրբ ակնարկ է պետք, որ հասկանալի դառնա, թե դա Շեքսպիր է, և որ վեներիկյաների հետ զործ ունենք⁵:

Այդ բեմագրությունից պահպանվել է մատիտով արված մի էսքիզի ձեպանկարը միայն: Բեմահարթակի վրա իշխում են առևտրական նավերի առաջաստները, իսկ Պորցիայի և Շայլոկի տները կարծես ուռճացած առաջաստանավերի մի մասն են կազմում: Ծովը քաղաքի մեջ է, երբեմն էլ կարծես փոված քաղաքի վրա: Կենցաղի կատարյալ անտեսում և արատրակցիա: Միասնական հենքի, բեմական հաստոցների վրա կառուցելով դեկորները, Յակուլովը բեմը թեթևացրել էր այնքան, որ կառնավալի

հրապարակից դատարանի մուշտ տեսարանին անցնելը վաչրկյանների հարց էր: Այս կերպ դժվար էր տանութ պատկերների միջոցով, ինչպես Բուրջալյանն էր հղացել, այդքան հեշտ ու թեթև արտահայտել վերածննդի ուղին: Ներխաչի դասեր հանգչող մի առյուծ, թվում է, Շալլոկի աչքերով հսկում էր տանը. դա էլ տաշեղի ու թեփի սոսնձած մի իր էր, նույնքան իրական ու համոզիչ, որքան Պորցիաչի վարած դատական ծխակատարությունը: Կատակ է՝ թող կատակ լինի:

Մասշտաբայնությունը, կյանքի լայն ընդգրկումը եկել էր ներքին բովանդակությունից: Ըստ հնարավորին մեծացվել էր բեմի հայելին: Նկարչի նպատակն էր ցույց տալ կառնավալի ողին, ծովահայաց վենետիկի մեջ Շեքսպիրի պես միատեղ տեսնել ծանր խոհն ու զավեշտը: Այս ամենը, ինչպես ժամանակին մամուլն է նկատել, «համապատասխանում էին ներկայացման, բեմագրության ոլթմին, Այդ վերջին հատկությունը Բուրջալյանի բեմագրությանը տալիս էր առանձնահատուկ գեղեցկություն և իմաստ»⁶:

Ո՞րն էր այդ գեղեցկությունն ու իմաստը: Ընդգրկիր հոգուդ մեջ աշխարհն իր ուրախությամբ, վերակենդանացրու մանկական պատրանքները, կյանքը վայելք է ու սեր. թող դառնություններդ, վիշտ ու ցավ, ամեն ինչ մոռացիր այս երեկու Մի՞թե պարզ չէ սրանից հետո, որ Շալլոկը չէր կարող հանրածանոթ Շալլոկը մնալ, ինչպես քննադատն է նշել, «հարազատ Բուրջալյանի մեկնաբանությունը՝ Մանվելյանը հանդես չի բերում Շալլոկին, որպես մի կենտրոնական ֆիգուրա, նա կարծես ինչ-որ անցորդ լինի Բելմոնտի և Վենեցիաչի տեսարանների միջև»⁷:

Այն տարիների համար, իհարկե, այս մեկնաբանությունը շատ կողմերով արդիական էր, հրապուրիչ: Յակուլովն աշխատում էր մի թատրոնում, որի վարադույրը Սարյանն էր ստեղծել և որի իմաստն ու գեղեցկությունը հաղթանակող ժողովրդի ցնծագին երգն էր: Ի՞նչպես կարող էր նկարիչը այդ հաշվի չառնել:

Յակուլովը մի քանի ամիս դրանից առաջ, 1926-ի գարնանը Մինսկի Հրեական թատրոնում, Վ. Սախնովսկու խնդրանքով աշխատել էր «Վենետիկի վաճառականի» վրա և, ինչպես ականատեսներն են պատմում, նրա երևանյան ձևավորման մեջ նախկին լուծման սկզբունքները մասամբ պահպանվել էին. էական վերամշակման էին ենթարկվել միայն տարագրերն ու կահ-կարասին, ելնելով փոքր բեմահարթակի հնարավորություններից և Բուրջալյանի ռեժիսորական մեկնաբանության ոգուց, ուր կառնավալի շունչը նույնքան զգալի էր, որքան Վ. Սախնովսկու բեմագրության մեջ:

Սախնովսկին, որ լավ գիտեր Յակովովին, սիրում ու գնահատում էր նրան որպես մեծ վարպետի, գրել է. «Յակովովյան ներկայացումը մշտապես ներթափանցված էր նկարչի սրատես ու խոհուն հայացքով: Նա բեմին նայում էր բարձունքում ճախրող ուրուրի աչքերով: Ուստի և նրա բեմադրություններում չկային կենցաղայնության գծեր: Այն կետից, որ դիտում էր նա, կենցաղի մանրամասներ չեն երևում»:

Յակովովը, այդ առումով, հայ բեմում շքեսպիրյան կատակերգություններ բեմադրելու առողջ հիմք դրեց:

Զի կարելի ասել, թե նրանից հետո մեզանում Շքեսպիրը երևաց նույնքան լավոնիկ ու պերճ, նույնքան պատկերավոր մատուցված, բայց, այնուամենայնիվ, երբ Մ. Արուստջյանը վրձին էր առնում ձեռքը «Մակբեթ» կամ «Օթելլո» ձևավորելու համար, կամ նրա կրտսեր եղբայրը փորձում էր բեմականացնել «Ֆալստաֆը»՝ մոտեցումն արդեն այլ էր: Նոր ժամանակների զգացողությունը կար նրանց մոտ: Յակովովի «Վենետիկյան առյուծը» վերստին, բայց նոր կերպարանքով խաղաց Մ. Արուստջյանի աշխատանքներում: Իսկ Կ. Մինասյանը կենինականի թատրոնում «Վենետիկի վաճառականի» մի նոր, հետաքրքրական ձևավորում ստեղծեց:

Սրանք գնահատության արժանի աշխատանքներ են. այսուհանդերձ, շքեսպիրյան երկերի ինքնատիպ մեկնաբանության ամենաբնորոշ օրինակը մեզանում «Տասներկուերորդ գիշերն» է:

Մի ընդհանուր գիծ կար այս երկու կատակերգությունների միջև: Շայտլեր ժխտում է կյանքի հրճվածքը, մերժում ազատ սերն ու զվարճանքը. նույնը քարոզում էր և պուրիտան Մալվոլիոն: Կենինականի թատրոնում 1944-ին բեմ բարձրացած «Տասներկուերորդ գիշերվա» գլխավոր հերոսը ևս ծիծաղն էր, ուրախությունը, սակայն՝ Հայրենական Մեծ պատերազմի մթնոլորտի զգացողությամբ: Համաժողովրդական վշտին ու ցասմանը թատրոնը կարծես գալիս էր հակադրվելու շքեսպիրյան կենսասիրության, ծիծաղով. զուր չի ասված, թե «ծիծաղը լացի քաջությունն է»:

Այդ կենսասիրությունը ողջ ներկայացման մեջ այնքան էր հորդ, անբռնազբոս և ինքնաբուխ, որ դրա պատկերը ստեղծել սոսկ դերասանական ուժերով՝ պարզապես հնարավոր չէր: Աճեմյանի ռեժիսորական մտահղացմամբ, արտաքին աշխարհի առկայությունը անխուսափելի պայման էր, հերոսների հոգեկան կյանքը դեկորացիոն միջավայրի հետ սերտ ու անմիջական փոխազդեցության մեջ էր դրված: Հետևապես այս ներկայացման նկարիչ Մ. Սվախչյանը ռեժիսորին համազոր հեղինակ էր: Իսկ դա նրան ստիպում էր որքան երեակայությանն ապավինել, նույնքան էլ լինել իրական, այժմեական ու հավաստի:

Սվախչյանը գիտեր, որ Շերսպիրը զվարճանքի ժամին էլ խորիմաստ է ու կռնկրեալ եմ Շերսպիրը մուտք գործեց թատրոն՝ իր հանգիստականի հետ։ Մարդաշատի պուպրիկներ բազմել են երկհարկանի օթյակներում, կարծես թատրոնի տերը նրանք են, ներկայացումը տրվում է նրանց պատվին։ Անդրիական «Գլորուս» և առանձնապես «Կարապ» թատրոնների արտաբերիչ սկզբունքով լուծված այս հիմնական տեսարանը, սակայն, առաջին հայացքից այնքան էլ ուժեղ տպավորություն չէր թողնում։ Բայց պուպրիկները կարծես աստիճանաբար ներգրավվում էին գործողության մեջ։ Հատկապես սրբ Քոբրի և Էդյուշիկի տեսարաններում թվում էր թե պուպրիկները գործող անձ են, գեղանկարչորեն այնքան ակտիվ վիճակի մեջ էին նրանք։ Ներկայացումը դիտում էին, վերջում էլ, ինչպես հարկն է, ծափերով ողջունում դերակատարներին՝ դուրս գալով իրենց մունչ ու անշարժ վիճակից։

Սվախչյանը պիեսի կենտրոնական հերոսներին ըստ ամենայնի կատակերգական ուղրոտում բացահայտելու նպատակով, Քոբրի, Մարիայի, Էդյուշիկի, Ֆարիանի հանդիպման գրեթե բոլոր պատկերներում օգտագործել էր նրանց վարքագծին բնորոշ մի ետնավարագույր, որը շատ էր նման Ռուբենսի «Սիլենի երթին»։ Այդ կտավի օգտագործումը, թեմատիկ առումով, ինքնին շատ հետաքրքրական էր։ Իհարկե, կարելի էր և մեղադրել նկարչին անախրոնիզմի մեջ, բայց Սվախչյանը դրանից երկյուղ չունեւ։ Պատմական ճշմարտության սկզբունքն այստեղ բնավ չէր խեղաթյուրվել։ Այդ աշխարհահուշակ կտավը նկարիչը հանդգնել էր նույնիսկ վերամշակել։ Խեղկատակ Ֆեստեն, ծաղրնլով իր հարբած բարեկամներին, ի միջի այլոց ասում է. «Տեսե՛լ եք արդյոք «Մենք երեքն ենք» ծաղրանկարը»։ Պարզվում է, որ Շերսպիրի ժամանակներում Լոնդոնի պանդոկներից մի քանիսն ունեցել են ցուցանակ, որի վրա նկարված է եղել ավանակի երկու գլուխ՝ «Երրորդը նայողն է» մակագրությամբ։ Ամենայն հավանականությամբ Սվախչյանը ելել է այս փաստից, և «Սիլենի երթը» հիշեցնող կտավում թեթևակիորեն զծաղրել է ավանակի երկու գլուխ։ Այս գեպքում մակագրությունն արգեն ուժիստրական բեմավիճակներն էին ու դերասանական խաղի հարուստ ենթատեքստը։ Սա, իր հերթին, յուրօրինակ մեկնակետ էր ուժիստրի և դերակատարների համար, անցում՝ գեղանկարչական մթնոլորտից դեպի բեմական իրականություն։

Ամեն ինչ կոմեդիական հիմքի վրա էր մեկնաբանել նկարիչը և միաժամանակ ընդգծել իր, այսինքն օրվա հանգիստականի հեգնական վերաբերմունքը հերոսների ղգացմունքների փոփոխականության նկատմամբ։

Նկարչի հնարամտությունները հանդիսականի երևակայությանը անսպառ նյութ էին տալիս: Պատկերներից մեկում դուքս Օրսինոն բնմ իր մտնում խաղալիք հիշեցնող փայտե ձիուն հեծած: Մենք նկատում ենք նույնիսկ այդ ձիու երկու անիվները: Ինչ փուլթ: Այդ ձին թատերային, կատակերգական, բնմի պայմանականությունը ցայտուն կերպով և դիտավորությամբ ընդգծող ատրիբուտ էր: Հանդիսականը թող իրականը պատկերացնի: Աղոպես նկարիչը ծիծաղում էր հանդիսականի հետ և՛ Օլիվիայի վրա, որ երեկ մի անսփուփ սզվոր էր, այսօր՝ խելացնոր սիրահար, և՛ էգլուչիկի վրա, որ հառաչում էր սրտաճմլիկ՝ կարծեցյալ սիրո համար, և՛ Ֆեստեի, որ ինքը մի խեղկատակ, բայց շարունակ թախծոտ երգեր էր ասում, և՛ Մալվոլիոյի, որ կարծում է, թե կարող է ուրախության դեմ պատենչ կանգնել...

Մի կողմից դեկորների, տարազների գեղանկարչական ռեալիստական լուծում, մյուս կողմից՝ պայմանականության յուրատեսակ շեշտադրում: Եվ ռեժիսորն ըստ ամենայնի օգտագործել էր նկարչի ընձեռած հնարավորությունները: Ահա մի տեսարան, որի հեղինակը դժվար է որոշել. գինու տակառին փառավոր բազմած Թորի Բելլը, գինով լի երկու գավաթ ձեռքերին, ծիծաղից մարած էգլուչիկը գետին է փռվել, գլխարկը հագել ոտքին, Ֆեստեն երգում է բարձրաձայն, մինչդեռ Մալվոլիոն, գիշերվա հանդերձով, լապտերը ձեռքին, ջանում է կասեցնել Սիլենի այս երթը: «Մնաս բարով, իմ սիրուհի,— սիրեկան»,— ասես կվարտեսուով երգում են, և այս խենթ հրճվանքին վերջ չկա:

Ֆլամանդական հյուսիսգոթիկոն կար ամբողջ ներկայացման մեջ, Վերածնության դարաշրջանի բոլոր ու անդուսպ ոգորումներ, Անձնատուր մի լինիլ վշտին, ձգտիլ դեպի կյանքը, եղիլ սիրո և ուրախության մունետիկ:

Երբ Ստրեդֆորդից շեքսպիրյան մեմորիալ թատրոնը 1958-ին ժամանեց Մոսկվա և նրա հայտագրերի վրա երևաց «Տասերկուերորդ գիշեր» անունը, հայ թատերագետներին կանխավ հետաքրքրում էր այն հարցը, թե ինչո՞վ առավել կամ տարբեր կլինի Շեքսպիրի հայրենակիցների մեկնաբանությունը հայկականից: Մեր մամուլում նշվեց, որ կատակերգական վարակիչ ուժով, մեկնաբանության ցայտունությամբ, և որ գլխավորն է, ներկայացման ընդհանուր պատկերով հայկական «Տասերկուերորդ գիշերը» «բնավ չէր զիջում ստրեդֆորդյանին», ոչ էլ «հիշեցնում է Վ. Աճեմյանի զահավեժ թափով, խենթ հրճվանքով շնչող բեմադրությունը»⁹: Սա, անշուշտ նաև Մելիքսեթ Սվախչյանի վաստակն էր, նրա ստեղծագործության մի նոր գնահատությունը՝ տարիներ հետո:

Ինչպես ռեժիսորական հրացումների տեսակետից, այնպես էլ սցենարագրաֆիայի առումով «Տասերկուերորդ դիշերն» արդեն իր տեղն ունի մեր թատրոնի շեքսպիրյան ավանդներով հարուստ պատմության մեջ:

Ո՛չ Ա. Միրզոյանն ու Տ. Շամիրխանյանը նույն շրջանում ստեղծած «Ամառային դիշերվա հրազ» բեմադրությամբ, ո՛չ Սարգիս Արուտչյանը և Գ. Գարրիկյանը «Սխալների կոմեդիայի» մեջ, ո՛չ էլ Ա. Զիլինգարյանը և Վ. Աճեմյանը «Էիր արբա» կամ Կ. Մինասյանն ու Լ. Քալանթարը «Օթելլո» ներկայացումների միջոցով,— որքան էլ դրանք տարբեր գեղանկարչական մակարդակ ունենային,— չկարողացան լիակատար անսամբլի մեջ դիտել Շեքսպիրին, իրենց խոսքն ասել՝ հիմք ընդունելով բեմական բոլոր կոմպոնենտները, մատուցել նրան վերածնության դարաշրջանի հուժկու թափի, գեղարվեստա-թատերային վառ ձևերի, մարդկային խոր մտքի ու լիարժույտ զգացմունքի այնպիսի կենսահաստատ հղանակներով, ինչպես «Տասերկուերորդ դիշերն» էր: Էլ չենք խոսում Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում Գ. Գևորգյանի ձևավորած «Զուր տեղը մեծ աղմուկ» և «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» ներկայացումների մասին, որոնք ուշագրավ էին սոսկ այդ թատրոնի ընձեռած հնարավորությունների սահմաններում: Եվ եթե մի բացատրություն կա, դա «Համլետն» է, որ կյանքի կոչվեց դարձյալ Հայրենական պատերազմի տարիներին՝ Ա. Բուրջալյանի և Արա Սարգսյանի բեմադրությամբ:

Ռեժիսորն այս ներկայացման ճեղավորումը պատկերացնում էր շատ պարզ և իր պարզությամբ վեհ¹⁰: Բեմի վրա ամեն ինչ պիտի հստակորեն բացահայտեր գլխավոր հերոսի նպատակադրումը: Դա իրոք պարզ ու վեհ մի ձևավորում էր, որտեղ զուսպ արտահայտչամիջոցներով կիրառված էր շեքսպիրյան թատրոնին բնորոշ պայմանական և «միասնական» դեկորների սկզբունքը:

Բեմի բոլոր մասշտաբներն օգտագործելու ռեժիսորի ցանկությունը չէր ահարեկել նկարչին, ընդհակառակն, ոգևորել էր: Օգտագործված էր ամբողջ բեմահարթակը, նաև նախարեմը՝ սրան կից լրացուցիչ մուտքերով: Տարածության լուծման այս ազատ ոճը, որ կիրառել էր Արա Սարգսյանը «Համլետում», ռեժիսորին ու դերակատարներին ազատ ու անկաշկանդ ծավալվելու հնարավորություն էր տալիս: Աղատություն գործելու և խորհելու համար,— ահա՛ թե ինչ էր պետք Բուրջալյանին և Վաղարշյանին, և այն տրվել էր նրանց: Գերեզմանատան տեսարանը, օրինակ, սոսկ մի հողաթումբ էր ու մի մեծ խաչ, մյուս պատկերներում վարագույրներն էին օգնության գալիս, մասամբ էլ ճարտարապետական

սյունները: «Սարգսյանի հակումները մոնոմենտալության, ընդհանրացումների և լակոնիզմի նկատմամբ արտահայտվեցին նաև «Համլետի» ձևավորման մեջ»¹¹:

Թատրոնը, չնայած սուղ պայմաններին, սև թավիշ ձեռք բերեց ներքին վարագույրների համար: Եվ այդ թավիշը, որ իշխող էր բեմի վրա, յուրօրինակ սգի մթնոլորտ էր ստեղծում: Նման վարագույրներով շրջապատված Դանեմարքայի իշխանը, սակայն, ըմբոստ ոգի ուներ այդ ներկայացման մեջ ու պայքարի մեծ կորով: Դրան զգալիորեն նպաստում էին նաև ձևավորման մյուս կոմպոնենտները՝ դինամիկ վիճակում պատկերված զինյալ ասպետների քանդակները, հեռանկարի վրա ծառս եղող հեծյալը և այլն: «Բարձր մակարդակի վրա է գտնվում ներկայացման գեղարվեստական ձևավորումը,— գրել է ուսու քննադատ Մ. Բաբենչիկովը:— Հնարամտորեն կիրառելով պոստալը, սև թավիշը և միմյանց հաջորդող երկնագիր նկարազարդերը, նկարիչն ստեղծել է իր հետևողական ոճի մեկ զուսպ և մոնոմենտալ մի ձևավորում՝ լիովին համապատասխան շեքսպիրյան թատրոնի սկզբունքներին»¹²: Այս ամենին պետք է ավելացնել և այն, որ նկարիչը որքան տեղին էր օգտագործել շեքսպիրյան թատրոնի ձևավորման որոշ սկզբունքները, նույնքան էլ, գուցե և ավելի, հաշվի էր նստել ժամանակի պահանջների և գլխավոր հերոսի ակտիվ մեկնաբանության հետ: Էքսպանսիվ Համլետը դրված էր նույնքան էքսպանսիվ դեկորացիոն միջավայրում: Շեքսպիրյան ողբերգությունների հայկական բեմադրությունների մեջ «Համլետի» այս ձևավորումը միակն է, որի մասին կարելի է արտահայտվել առանց նախնական վերապահության:

«Օթելլոյի» բեմանկարչական լուծումը, օրինակ, երբեք չհասավ այդ մակարդակին: Տարբեր թատրոններում, միմյանցից շատ տարբեր նկարիչների ձևավորմամբ շուրջ քառասուն տարի ապրեց այդ ողբերգությունը ժամանակակից հայ բեմի վրա: Եվ, այնուամենայնիվ, այդ ժամանակահատվածում համարյա ոչ մի սկզբունքային փոփոխություն չմտավ նրա դեկորների ու զգեստների լուծման մեջ: Դա, թերևս, ռեժիսորական հանդուրժողականություն պիտի համարվի: Անշուշտ բացասաբար է անդրադարձել նաև դերասանների անտարբերությունը սեփական խաղից բացի՝ ներկայացման մյուս կոմպոնենտների նկատմամբ, կաշկանդել այն հանգամանքը, որ ամեն անգամ (չնչին բացառությամբ) բեմադրական աշխատանքներին դիմելիս՝ գլխավոր դերակատարն է նախորդ ներկայացրել պիեսի մեկնաբանության պատրաստի սկզբունքը՝ իր, ռեժիսորի ու նկարչի համատեղ արդյունքների ստեղծագործական հնարավորություն-

ները կանխելով: Պատահական չէ, որ «Օթիլլոյի» լավագույն բեմադրութեան ձևավորումը ուսւնշանավոր շեքսպիրագետ Մ. Մորզովը համարել է «փոքր ինչ տրաֆարետային», թեև նշել է նաև, որ Մ. Արուստեանի դերերն են «որոշ զեպքերում զեղանկարչական են, ինչպես օրինակ, ողբերգութեան նախավերջին պատկերի լուսնի ճառագայթներով ներթափանցված պուրակը իր ծովափնյա տեսարանով, Կիպրոսում»¹³:

Շեքսպիրին անդրադառնալիս ողբերգակ զերասանները հայ բեմում ավելի ուժեղ են գտնվել, քան նկարիչն ու ռեժիսորը: Թեև կան նաև հակառակը վկայող սակավաթիվ փաստեր:

1964-ին, ավելի քան հիսնամյա ընդմիջումից հետո, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը բեմադրեց «Ռոմեո և Ջուլիետը»: Թվում էր, որ դա նոր խոսք պիտի լինի շեքսպիրյան ողբերգութեանների ձևավորման պատմութեան մեջ, մանաւանդ որ նկարիչ Արմեն Գրիգորյանցը փորձված, բարձր ճաշակի տեր մի արվեստագետ էր, և ձևավորումը ստանձնել էր ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի հետ համագործակցելու պայմանով: Բացի այդ, ներկայացման մեջ հանդես չէին գալիս այնպիսի «վտանգավոր» ուժեր, որոնք իրենց անհատականութեամբ փորձէին կաշկանդել բեմադրութեան հեղինակներին:

Գրիգորյանցը ձգտել էր ստեղծել այնպիսի մի ձևավորում, որը նախ ընդհանուր պատկեր տար առհասարակ շեքսպիրյան ողբերգութեան մասին: Ոչ թե Վերոնա՝ իտալական կապույտ երկնքի տակ, զեղանկարչական մի քաղաք, այլ ողբերգական իրավիճակ բնորոշող մութ ու մռայլ մի իրականութեան, զուրկ կոնկրետ նկարագրից: Թանձր զույները, հաստաբևտ պարիսպ-դեկորները միջնադարյան ինկվիզիցիայի անուշտ, խնդրող մթնոլորտ էին հիշեցնում, նույնիսկ ներփակ մի ամրոց: Պայծառ կյանքի ոչ մի հեռանկար: Այդ հողի վրա, այդ պարիսպների կողքին շեն աճում նույնիսկ ծառ ու ծաղիկ: Անգամ պատշգամբի հանրահայտ տեսարանը կիսախավարի քողով էր պատած, ողբերգութեան երբեմն մռայլ պատումը և սիրտ դժբախտ վախճանն էր նախ և առաջ հետաքրքրել նկարիչին: Եվ եթե նկատի ունենանք բեմադրութեան ուշագրավ տեսարաններն ու դերակատարներին, ապա պիտի ենթադրել, որ նկարիչը բեմահարթակին նայել է Թիրալտի աչքերով: Մինչդեռ, մտաբերելով Մերկուրիոյի կենսալի հառվածներն ու առանձնապէս ներկայացման առաջին պատկերները, որոնք համեմատւած են ժողովրդական կյանքի հյութեղ մանրամասներով՝ կարելի է եզրակացնել, որ այս ձևավորումը որոշ զեպքերում հակասութեան մեջ էր ռեժիսորական լուծման սկզբունքների հետ:

Շեքսպիրի ապրած հարյուրամյա ուղին հայ թատրոնում դերասանական խոշոր անհատականությունների, նրանց ստեղծագործական հնարավորությունների հաստատման պատմությունն է։ Սակայն կերպարվեստի պոռոմով Շեքսպիրը մեղանում տակավին սահմանափակ է դրսևորված։ Միայն բեմադրական արտասովոր մեկնարանություններն են ծնել նկարչի նույնքան արտասովոր, հետաքրքրական, թարմ ու ցայտուն ձևավորումներ։ Եվ միայն այն դեպքերում, երբ ռեժիսորն ու դերակատարները փորձել են հեռանալ ավանդներից՝ շեքսպիրյան երկերը մի նոր կողմով լուսարանելու, զարգացնելու համառ ցանկությամբ՝ ստեղծվել է գեղարվեստական թարմ մտահղացումներով հարուստ բեմադրություն։

Ծ Ա Ն Ո Ւ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

- 1 Ю. Юрьев, „Записки“, 1918, էջ 595—609.
- 2 „Известия“, 1919, 28 նոյեմբերի։
- 3 Մ. Սարգսյան, Սիրելի անուններ, Երևան, 1962, էջ 109։
- 4 Տե՛ս «Արշակ Բուրջալյան», Երևան, 1959, էջ 19—20։
- 5 В. Г. Сахновский, Работа режиссера, М.-Л., 1937, էջ 149—150.
- 6 «Խորհրդային Հայաստան», 1927, 5 հունվարի։
- 7 նույն տեղ։
- 8 В. Г. Сахновский, էջ 155.
- 9 «Սովետական արվեստ», 1959, № 3, էջ 41։
- 10 «Արշակ Բուրջալյան», էջ 157։
- 11 В. Тиханова, „Ара Сарксян“, М., 1962, էջ 69։
- 12 „Коммунист“, 1942, 20 փետրվարի։
- 13 „Правда“, 1941, 14 հունիսի։