

ԳԵՈՐԳ ԶԱԿՈՒՆՈՎԸ ԵՎ „ՀԱՄԼԵՏԸ“

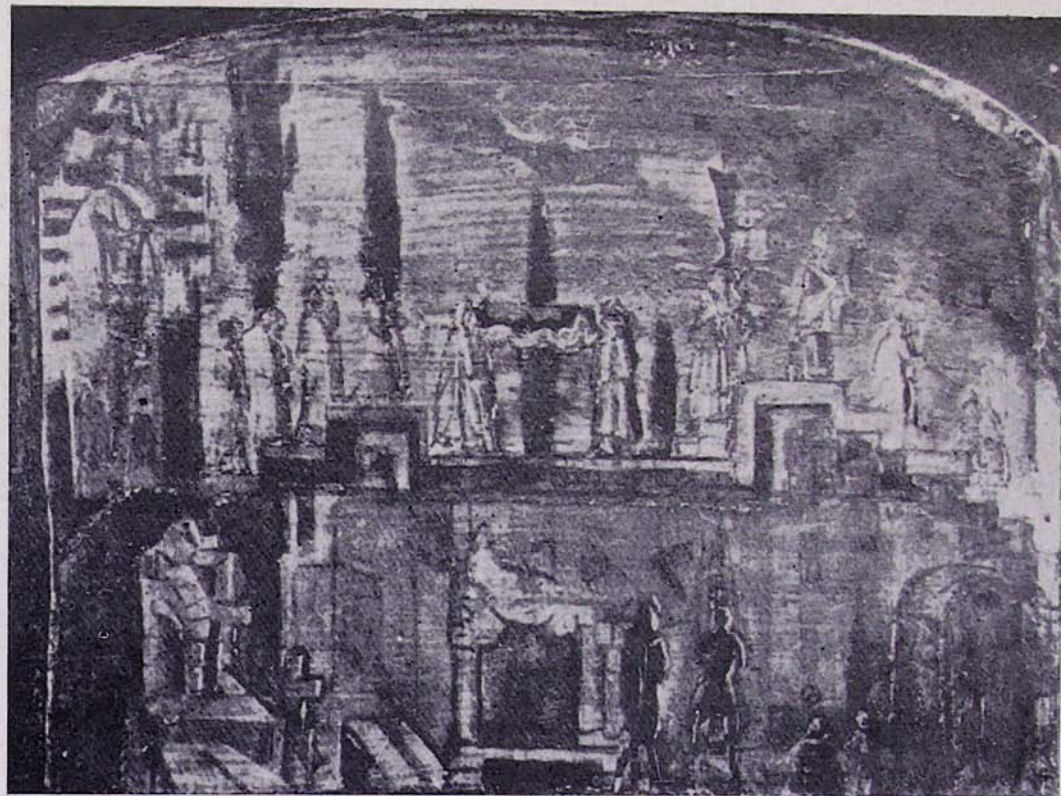
Խորհրդային թատրոնի կյանքի առաջին տարիները հաղեցած էին բուն իրադարձություններով՝ կապված ժամանակակից հեղափոխական բնմի վրա ներկայացում կազմակերպելու, կառուցելու և մեկնաբանելու սկզբունքորեն նոր ուղիների որոնման հետ:

Թատերական ձևավորման նոր սկզբունքները հաստատում և այդ արվեստի նոր ոճն էին մշակում բազմաթիվ նկարիչներ և նրանց մեջ ամենահռոմեականը՝ Գեորգ Յակուլովը, որը դարձավ մեր թատրոնի առաջատար ձևավորողներից մեկը:

Թատերական ձևավորման յակուլովյան արվեստի մասին սկսեցին ոգևորությամբ խոսել «Փոխանակում» և, հատկապես, «Չափ չափի դիմաց» ներկայացումներից անմիջապես հետո, ձևավորումներ, որոնք հեղինակին ազմկալի հաջողություն բերեցին:

«Չափ չափի դիմացը» առաջին շեքսպիրյան բեմադրությունն էր Յակուլովի կյանքում. նրա դեկորների և զգեստների շնորհիվ, որոնք արվել էին մինչ այդ շտեմնված, շլված սկզբունքներով, այնպիսի բուն ու կրքոտ բանավեճեր առաջ բերին զեղարվեստական միջավայրում, որ բացառություն ստանալու համար հարկադրված էին դիմել ձևավորման հեղինակին, ձևավորում, որ «շատ հետաքրքիր ու անսպասելի-ուսանելի իրողություն էր»¹:

«Չափ չափի դիմաց» բեմադրության առիթով ունեցած մի զրույցի ժամանակ Յակուլովը պարզաբանել է, թե իր ձևավորումը «չի հակադրվել պիեսի փիլիսոփայական մեկնաբանությանը՝ ամբողջությամբ վերցրած: Ինձ՝ իբրև նկարիչ, ես լուրջ իրավունք եմ վերապահում տնօրինելու այն տեխնիկական հնարքների փիլիսոփայությունը, որոնց դիմում եմ տվյալ պրորբեմը լուծելու համար»²:



Գեորգի Յակովլով—«Համլետ». «Գերեզմանատան» տեսարանը

Յակուլովի փայլուն թատերական հաջողություններին, ձևավորման արվեստի նրա բարենորոգումներին, նրա ինքնատիպ մտքերին ու սրամիտ աֆորիզմներին ուշադիր հետևում էր Վսևոլոդ Մեյերխոլդը, որը հենց նոր էր հռչակել «Թատերական Հոկտեմբերի» լուղունգը:

Այն ժամանակ, 20-ականների սկզբին, բեմի երկու խոշորագույն վարպետներին ի մի էր բերում սկզբունքային դիրքորոշումը խորհրդային թատրոնի շինարարության հարցերում: Նրանք, մասնավորապես, միանման էին բնորոշում արդի թատրոնում նկարչի դերն ու նշանակությունը, երկուսն էլ հանդիսատեսին դիտում էին որպես ներկայացման ակտիվ բաղադրիչ, երկուսն էլ ձգտում էին դերասանին տրամադրել դերակատարմանն ու կերպարի ստեղծմանը ամենից ավելի ներգաշնակող, հարմար ռեմահարթակ:

Մեյերխոլդը Յակուլովին հեղափոխությունից առաջ էլ գիտեր որպես անհանգիստ մտածողության տեր ինքնատիպ մի նկարչի, որը 1905-ին ստեղծել էր և բազմիցս հրապարակել ոճերի ծագման իր սեփական տեսությունը: Հոկտեմբերից հետո Յակուլովը հայտարարեց, որ խորհրդային բեմի նկարիչը պարտավոր է և պետք է կարողանա ղեկավարել թատերական մարմինը ամբողջությամբ վերցրած և միաժամանակ, հաշվի առնել «հանդիսասրահի պահանջը»: Նկարիչը չի ուզում «խղճով պատկերազարդող» լինել, նա ձգտում է իր վրա առնել ողջ բեմադրության պատասխանատվությունը, ամբողջ ծավալով:

Յակուլովն ապացուցում էր, որ «հիմա այլևս չկա արվեստագետ, կա քաղաքացի-արվեստագետ»²: Հին թատրոնում նկարիչը հնարավորություն չուներ բեմական բաղդ խնդիրներ վճռելու, մինչդեռ նոր թատրոնում նա կօգտվի բոլոր արվեստներից և գեղանկարչությունը կդուզորդի ճարտարապետական կառույցների հետ: Նկարիչը «արդի թատրոնում արարիչ պիտի դառնա»³:

Այս տեսակետը պաշտպանելով, Մեյերխոլդը տվյալ շրջանում գտնում էր, որ ներկայացում կազմակերպողներից «մեր օրերում ամենակիրթը գեղանկարիչն է, նա գիտե, թե ինչ ձև պիտի տալ նյութին, ինչպես պիտի վարվել կամեցածդ նյութի հետ»⁴:

Նման պարսպանքներում բոլորովին էլ անսպասելի պիտի չլինեին երկու ականավոր վարպետների, վառ ու եռուն անհատականության տեր արվեստագետների որոշումը՝ համատեղ բեմադրելու «Համլետը»:

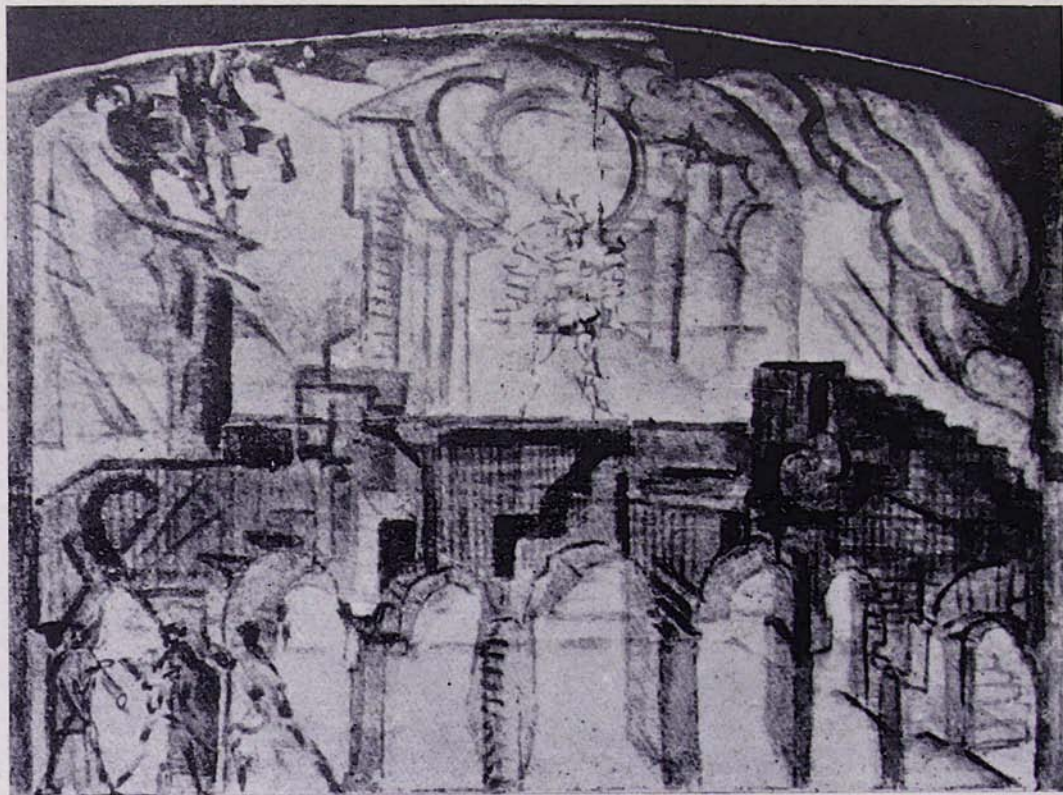
Ծիշտ այնպես, ինչպես Բլոկի «Բալագանչիկն» էր բեմադրվել Մեյերխոլդի ու Նիկոլայ Սապունովի համագործակցությամբ, ինչպես

կերճոնտովի «Գիմնակահանդեան» էր բեմ հանվել Ալեքսանդր Գուլովինի աշխատակցությամբ, այդպես էլ շեքսպիրյան «Համլետը» Յակուլովի ձեռնարկմամբ պիտի սկզբնավորեր դասական երկի բեմական մարմնավորման մի նոր փուլը խորհրդային թատրոնում:

Յակուլովը «Համլետի» ձեռնարկումն սկսելիս համոզված էր, որ «արվեստով պետք է գտնել ողբերգության լեզուն, գտնել նույնիսկ այն դեպքում, երբ ողբերգությունը լիովին չարտահայտի արդիականությունը»⁶: Յակուլովը որոշեց ձեռնարկումը կառուցել նախ և առաջ միասնական հենքի սկզբունքով, այսինքն գտնել բեմահարթակի այնպիսի լուծում, որը կրի ողբերգության բոլոր պատկերների կառուցվածքները՝ պատրաստության այս կամ այն աստիճանով: Յակուլովի թատերական սահմանադրությունն մեջ բեմագրությունների ձեռնարկման հիմնական սկզբունքը միասնական սարքավորումն էր՝ Փոխանակումից» (1918) մինչև «Պողոպատե արշավը» (1927), բացառությամբ «Մորգանի խնամու», որն այլ ոճի լուծում էր ստացել:

«Համլետի» միասնական սարքավորումը Յակուլովը կառուցել էր բեմի մի ծայրից դեպի մյուսը ձգվող բարձր ուղեկամրջի տեսքով: Կամուրջը, որ միջնադարյան ճարտարապետության ողով էր արված, հանդիսանում էր կամարակերպ հենասյունների վրա և կողերին հարթակներ, սանդուղքներ ուներ՝ տարրեր ձևի ու բարձրության: Այս ձեռնարկումը բնավ էլ շեքսպիրյան թատրոնի վերականգնում չէր: Սակայն տարածության յակուլովյան լուծման երկու պլանները՝ բեմի հարթությունը և ուղեկամրջի պատշգամբը, թափանցիկ կերպով հիշեցնում էին «Գլորեա» թատրոնը: Էսքիզների մեջ ուղեկամուրջը ծայր էր առնում մոտավորապես երկրորդ պլանից ու գնում էր բեմի հայելուն՝ զուգահեռ: Որոշ տեսարաններում նա մասամբ զրկում էր այլ շրջվածքներով, դրանով իսկ փոփոխելով առանձին պատկերների ձեռնարկման կոմպոզիցիան:

Հիմնական դեկորին երբեմն կցվում էին առանձին արտահայտիչ մանրամասներ, որոնք դիպուկ բնութագրում էին յուրաքանչյուր տեսարանը: Այսպես իր դեկորը փոխելով, ուղեկամուրջը մերթ ամրոցային կամրջակ էր դառնում (Համլետի հոր ուրվականի տեսարանում), մերթ՝ հուզարկավորության թափուրի ճանապարհ (Քերեզմանոց» տեսարանում), մերթ՝ պալատական հարկաբաժին (Քակարդ» տեսարանում): Ուղեկամրջի առջև և ցածի տարածությունը առաջին դեպքում «հանձնված» էր ամրոցի անցուղիներին ու սրահներին, երկրորդ դեպքում՝ շիրմաքերերին ու Օֆելիայի գերեզմանին, երրորդ դեպքում՝ կամարների մեջ



Գեորգի Յակովով—«Համլետ». «Ուրվականի» տեսարանը

բացված որմնախորշին, ուր տեղավորվում էր թագավորական օթյակը, իսկ մյուս կողմից էլ կամարաշարի մի մասը բնական, դեկորատիվ ֆոն էր ստեղծում «Մկան թակարդ» տեսարանի համար:

Յակուլովի էսքիզներն ուշադիր դնելիս կարելի է նկատել հետևյալը. «Համլետի» ձևավորումը պարունակում է այն երեք տարրերը, որոնք և, ըստ Յակուլովի, կազմավորում են ժամանակակից դեկորացիոն արվեստը. դրանք են՝ առարկայի ֆիզիոլոգիական զգացողութունը, անցյալի փորձը և, իհարկե, նկարչի վառ արտահայտված անհատական տարերքը: Առաջին երկու տարրերին հենվելով, Յակուլովը իր ստեղծագործության գլխավոր հենարան էր դարձնում անհատական տարերքը, որը նրա կարծիքով կարևորագույնն է արվեստում: Յակուլովը շատ էր հավանում Զոլայի բանաձևը. բնությունը՝ սեփական տարերքի միջով:

«Համլետի» դեկորները՝ կամուրջը, կամարները, հերալդիկան, ծառերն ու ձևավորման մյուս բաղադրիչները, որոնք իրենց կոնստրուկտիվ ձևերով մի տեսակ դուրս էին բերված հանդստի վիճակից և կոմպոզիցիոն գծերով գնում էին դեպի խորքերը, հորիզոնից վեր, ներկայացման արխիտեկտոնիկային քողարկված կինեմիկ էներգիա էին հաղորդում, տաղնապալի մթնոլորտի, վերահաս ողբերգական իրադարձութունների էներգիա: Այս զգացողությանը նպաստում էր նաև բնմի երկու կողմերում ասիմետրիկ կախված, քամուց հալածվող առաքաստների հիշեցնող դեկորատիվ վարադույրը: Յակուլովը նույնպիսի էքսպրեսիայով է պատկերել նաև բեմական տարածությունն ամփոփող ետնավարագույրը. մշուշի միջից երևում են էլսինորի մի հատվածը և նալի ծառս եղած ցուղը:

Յակուլովը շեքսպիրյան Երկի զաղափարը արտահայտում էր սեփական գեղարվեստական կերպարի միջոցով, իր բուռն տարերքը ներդնելով պատկերվող առարկայի բնութագրման մեջ՝ լինելով դա ամբողջ դեկորը, թե նրա մի կտորը, զգեստը, թե նրա մի մանրամասնը:

Իր դեկորների էսքիզներում նկարիչը, ինչպես միշտ շուրջ է գտնվել նաև դործող անձանց պատկերման մեջ՝ նրանց տեղադրելով բեմավիճակներում, ինչպես ռեժիսյորը կաներ: Սա, իհարկե, չէր փոխարինում զգեստների էսքիզներին, սակայն տալիս էր կերպարի ընդհանուր բնութագրությունը, նշում էր զգեստի ուրվանկարի պատմական հարադատությունը և որոշում նրա գունային գամման՝ ընդհանուր դեկորատիվ կոլորիտին համապատասխան:

Ձևավորման գեղանկարչական հենքը Յակուլովը լուծում էր ոչ այն-
քան ներկերով, որքան «լուսավորչներով»: Նա մեծ նշանակություն էր
տալիս լուսային նկարչությանը կամ, ինչպես ինքն էր ասում՝ «լուսա-
պատկերմանը» և տունձնապես այն գեղպերում, երբ գեկորը կառուց-
վում էր որպես միասնական սարքավորում, ուր միևնույն առարկան
կամ միևնույն հարթությունը պետք է փոխեր իրենց գունավորումը
ովչալ պատկերի բնույթին ու նպատակադրմանը համաձայն նկատենք,
որ արդեն իր հաջորդ աշխատանքով՝ «Ռիենցիի» ձևավորմամբ Յակու-
լովը «լուսավորակերման» եղանակը կատարելության հասցրեց:

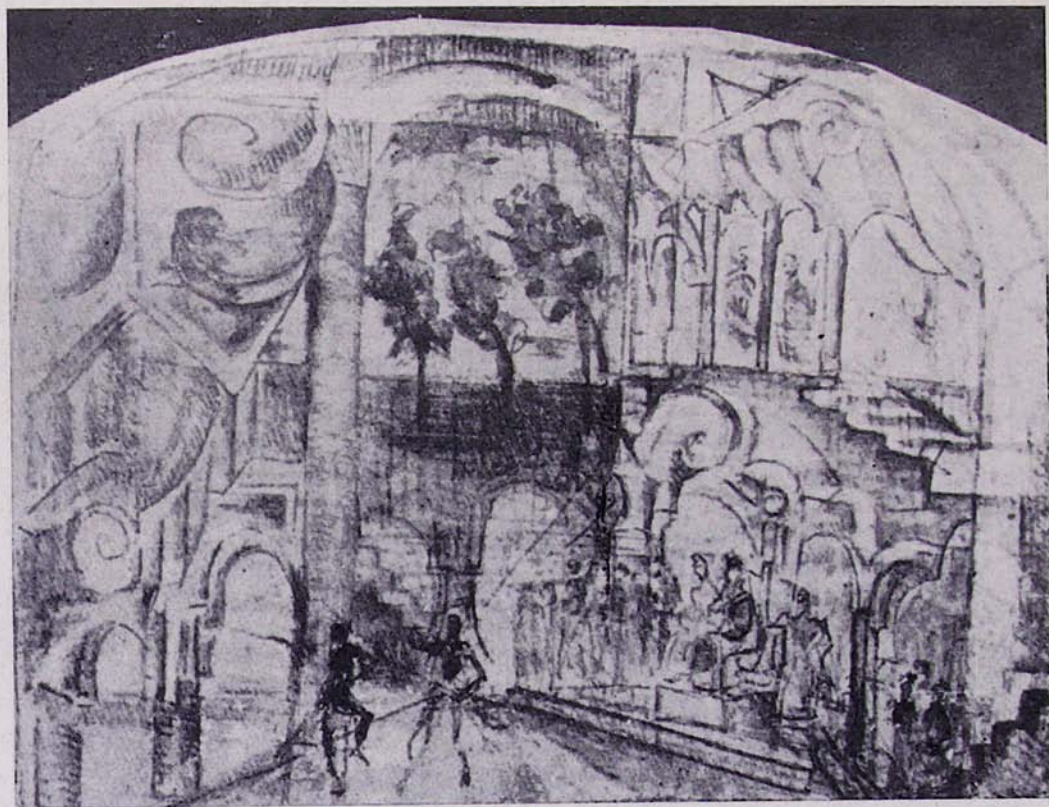
Իսկ «Համլիտի» գեկորի ընդհանուր գունապատկերը տատանվում
էր պսպ կապտականաշավունի (էքստերյերային տեսարաններում) և
տաք նարնջա-սակեղույնի միջև (ամբողջի, թաղավորական կացարանների
ինտերյերում):

Քառերական հասարակայնությունը հատուկ հետաքրքրությամբ ըն-
դունեց «Համլիտի» առաջիկա բեմադրության լուրը՝ ազահորեն ալերն-
կալելով պիեսի նոր, արդիաշունչ մեկնաբանություն, որը «Շեքսպիրին
անգամ պիտի աղչեցներ»⁵:

Նախնական աշխատանքներն սկսվեցին, արդեն պատրաստ էին
ձևավորման էսքիզները, երբ հանկարծ. «Ու՛ր ևս տանում: Կա՛ց: Նա էլ
չե՛մ դալիս», և Մեյերխոլդի-Յակուլովի «Համլիտը» դադարեց գոյություն
ունենալուց:

Ինչ-ինչ պատճառներով, որոնց հետազոտությունը դուրս է այս
հոդվածի խնդրից, աշխատանքը դադարեց, և Յակուլովի էսքիզների
ճակատագիրը մնաց անհայտ: Սակայն ահա թե ինչն է հետաքրքրե-
լուորհրգային բեմի նրկու վարպետները երեք անգամ փորձում են աշխա-
տակցել, ձևոնարկում են «Համլիտի», «Միստերիա-Բուֆի», «Ռիենցիի»
բեմադրությունները, և երեք անգամ էլ ճակատագրի հեղինակն անհետ-
անքններն ընդհատվում են. Մեյերխոլդի ու Յակուլովի միությունը պա-
ռակավում է և տարաձայնություններն ի վերջո հանգեցնում են նրանց
ուղիների անվերադարձ բաժանման:

Վագների օպերայի առիթով Մեյերխոլդը բացատրել է իրենց համա-
դորժակցության ձախողման պատճառը. «Երբ ՌՍՖՍՀ 1-ին թատրոնի
խումբը եռանդով պատրաստում էր «Ռիենցիին», երբ մենք արդեն նյու-
թեր էինք հայթայթել Յակուլովի հոյակապ աշխատանքի համար, երբ
բեմադրությունը կիսով չափ պատրաստ էր... թատրոնը փակեցին»⁶:
Բարեբախտաբար այս անգամ Յակուլովի հիանալի աշխատանքը չկո-



Գեորգի Յակովով—«Համլետ». «Մկան թակարդի» տեսարանը

րավ. ձևավորման մակետն այնպես էր վիթխարիորեն հոյակապ, որ ռե-
ժիսյոր Ի. Պրոստորովը որոշում է օգտագործել այն Զիմինի թատրոնում
«Ռիենցի» օպերան բեմադրելիս:

Այս աննախագեղ փաստը առիթ է տալիս Յակուլովին սրամտելու.
«Միայն թե Յակուլովի մակետը լինի, թատրոն կճարվի»:

Ինչ վերաբերում է «Համլետին» սրա բանն անհամեմատ առեղծ-
վածային է: Ինֆորմացիոն բնույթի ամսագրային նյութերից բացի,
առայժմ ուրիշ ոչինչ չի հաջողվել գտնել:

1920-ի սեպտեմբերին թատերական լրատուի ժլատ տողերը հա-
ղորդել են, որ Պետական ցուցադրական թատրոնը վերադարձել է Կով-
կաս կատարած դաստրոլային ուղևորությանից ու եռանդով ձեռնարկել
է «Համլետի» նախապատրաստությանը: Այստեղ էլ հենց հայտնվում
էր թատրոնը ղեկավարող գեղարվեստական խորհրդի նոր կազմը, ուր
ընդգրկված էր նաև Գեորգ Յակուլովը:

Հավանաբար հենց այդ ժամանակ էլ նա մշակել է «Համլետի»
ձևավորման սկզբունքը, ստեղծելով համապատասխան էսքիզներ: Սա-
կայն, անսպասելի կերպով, երեք շաբաթ անց «Թատրոնի բանբեր»
(«Вестник театра») հանդեսը հաղորդում է, որ Պետական ցուցադրա-
կան թատրոնը փակվում է, խմբի մի մասը փոխադրվում է հենց նոր
կազմակերպված ՌՍՖՍՀ 1-ին թատրոնը, ուր և «կրեմադրվի «Համլետը»,
գլխավոր դերում՝ Պեսցով, ձևավորումը Յակուլովի¹⁰»: Անցնում է ևս
երեք շաբաթ, և նույն հանդեսը հայտնում է, որ Վերհառնի «Արևածա-
գից» հետո, որով բացվել էր ՌՍՖՍՀ 1-ին թատրոնը, հաջորդ ներկայա-
ցումը կլինի Մալակովսկու «Միստերիա-Բուֆր»՝ Մնյերխուլդի ու Բերու-
տովի բեմադրությանը, Յակուլովի ձևավորումով, և որ «զուգահեռաբար
շարունակվելու են «Համլետի» աշխատանքները»¹¹:

Այստեղ ընդհատվում են տեղեկությունները շեքսպիրյան ողբերգու-
թյան բեմադրության մասին, որն այնպես էլ չի իրականացվել:

Յակուլովը իր ինքնակենսագրության մեջ, որ գրել է մահից ոչ շատ
առաջ, չի հիշատակել «Համլետը» նույնիսկ որպես չիրականացված աշ-
խատանք, մինչդեռ լույս աշխարհ չեկած մեկ ուրիշ ձևավորում («Միս-
տերիա-Բուֆր») հիշել է իր գործերի ցանկում՝ «Իմ գեղարվեստական
գործունեությունը» հոդվածում¹²:

Սա կարելի է բացատրել սեփական աշխատանքների ճակատագրի
նկատմամբ Յակուլովին հատուկ դարմանալի անհոգությանը, ինչպես
նաև, հավանաբար, այն բանով, որ «Իմ գեղարվեստական գործունեու-

թյունը» գրվել է Երեանում, Հապճեպ, առողջական անկայուն վիճակում, վերահիշյալ իրադարձություններից յոթ տարի անց:

Պարզ է, որ այս պայմաններում «Միստերիա-Բուֆի» մակեալը իբրև խոշոր չափերով թերևս տեսողական հիշողության մեջ ավելի խոր պետք է գրոշմվեր, քան «Համլետի» ոչ մեծ էսքիզները, որոնք, բացի այդ, արդեն մոտ երկու տարի գտնվում էին արտասահմանում, հեռավոր Փարիզում:

Ի՞նչն է խանգարել ռեժիսորի ու նկարչի համադրածակցությունը: Արդյոք մեկ բեմը չափից դուրս նեղ չի՞ եկել այդ երկուսի վիթխարի, բուռն տարերքին, վառ արտահայտված անհատականությունը:

Մնում է ավելացնել, որ «Համլետ» ներկայացման էսքիզները, ի թիվս այլ աշխատանքների, ուղարկվել էին Փարիզ, ուր սպասվում էր նկարչի անհատական ցուցահանդեսը:

Սակայն նկարչի անակնկալ մահը հակառակորակ խաչ քաշեց ու չնչեց նրա բոլոր ծրագրերը: Նկարչի գործերը որոացած մնացին օտարություն մեջ, և մինչև օրս էլ այնտեղ են:

1967-ին, Փարիզում պաշտոնապես հիմնվել է «Գեորգ Յակուլովի բարեկամների ընկերություն», որը, պետք է հուսալ, կաշխատի հավաքել այն ամենը, ինչ գեղես հնարավոր է գտնել Յակուլովի՝ արտասահմանում մնացած գործերից: Տաղանդավոր հայ նկարչի արվեստի երկրպագուն, «Ընկերության» եռանդուն կազմակերպող Ռաֆայել Ներումյանը, որ նույնպես նկարիչ է, «Համլետի» էսքիզների երեք գունավոր նեգատիվ է ուղարկել ինձ:

Նվաճա այդ սիրալիր նվերն այսօր, տարիներ անց, թույլ է տվել մի հալացք նետելու դեպի անցյալը և լուսարանելու քիչ հալանի մի փաստ Յակուլովի երկրորդ շեքսպիրյան աշխատանքի վերաբերյալ, որ այժմ հեռավոր պատմություն է դարձել:

Մ Ա Ն Ո Թ Ա Գ Բ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Բ

1. „Вестник театра“, 1919, № 45, II. Չաղորտիւ քննախոսականը:
2. „Вестник театра“, 1919, № 47, „Беседа с Якуловым“, էջ 11, 12:
3. „Вестник театра“, 1921, № 80—81, էջ 17:
4. Նույն տեղում:
5. Նույն տեղում:
6. Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, Յակուլովի ֆոնդ., Թատրոն և նկարչություն:

7. „Жизнь искусства“, П., 16 декабря, 1920:
8. „Театр“, 1922, № 1, *Էրեւրուրդի հոգիածը*:
9. „Эрмитаж“, 1922, № 1.
10. „Вестник театра“, 1920, № 71.
11. „Вестник театра“, 1920, № 74.
12. Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, Ցանկույթի ֆոնդ—360: