

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ՝ ՌԵԺԻՍՈՒՐԱՅԻ ԿԱԶՄԱՎՈՐՄԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԻՑ

Ս. Գ. ԽԵԼԻՔ-ՎՐԹԱՆԵՍՅԱՆ

Նախասովետական հայ թատրոնի սլատմութիւնը փաստորեն նրա դերասանական սերունդների սլատմութիւնն է, ուր իրենց փայլուն էջերն ունեն համաշխարհային ճանաչման հասած մի քանի դերասաններ: Այդ բանը դժբախտաբար չի կարելի ասել նախասովետական հայ ռեժիսուրայի մասին: Հայ թատրոնը չտվեց այնպիսի ռեժիսյորներ, որոնց անունները դրօշին Ադամյանի, Սիրանուշի, Արելյանի անունների կողքին: Մի քանի ռեժիսյորների երկար տարիների շնորհակալ աշխատանքը նախասովետական ռեժիսուրայի շառանձնացրին որպէս ինքնուրույն մասնագիտութիւն, տեսական ըմբռնումները շարմատավորվեցին թատերական ասպարեզում:

Նախասովետական հայ թատրոնում որպէս ռեժիսյորներ աշխատել են Գ. Զմշկյանը, Դ. Պետրոսյանը, Սիրանուշը, Աղնիւ շրաշյան, Պ. Արաքսյանը և ուրիշներ: Չնայած իրենց հերոսական ջանքերին, այս տաղանդավոր դերասան-դերասանուհիները փաստորեն եղել են ռեժիսյոր-ադմինիստրատորներ և հիմնականում զրադվել են կազմակերպական հարցերով: 1900-ական թթ. հայ թատրոններում ռեժիսյորի դերը շատ ավելի որոշակի է դառնում: Շնորհիւ բազմալատակ դերասան և թատերական դործիչ Ամո Խարազյանի, հայ թատերական կուլտուրան մուտք է գործում Անդրկովկասի ամենահեռավոր ու խուլ անկյունները, հանրամատչելի դառնում ժողովրդական լայն խավերին:

Պրոֆեսիոնալ շատ ավելի բավարար մակարդակի վրա էր Ա. Արմենյանի ռեժիսյորական արվեստը: Ծանոթ լինելով իր ժամանակի ֆրանսիական թատրոնին, Արմենյանը բեմադրութիւններում ձգտում էր հասնել անսամբլայնութեան, սլայքարում անճաշակութեան և դոբհկութեան դեմ: Ոչ սլակաս դրական արդյունք տվեց Ստ. Քափանսկյանի, Իս. Ալիխանյանի, Լ. Քալանթարի և ուրիշների ռեժիսյորական գործունեութիւնը:

Սակայն նախասովետական հայ թատրոնում սլրոֆեսիոնալ ռեժիսուրայի հարցերը իրաւացիորեն կասլում են Օվի Սևումյանի անսլան հետ: Նա իր կարճատե, բայց անհանգիստ կյանքը, մեծ արտիստիկ հոգին նսիրեց հայ սլրոֆեսիոնալ ժողովրդական թատրոնի սաղասարի իրադործմանը: Սկզբունքային նշանակութիւն ունեն Սևումյանի թողած բազմաթիւ հոգվածներն ու զեկուցումները, թատրոնի տեսութեանը վերասերող նրա աշխատութիւնները: Իր տեսական ըմբռնումները Օվի Սևումյանը փորձում էր իրականացնել և կյանքում:

1913 թ. բացվում է Սևումյանի առաջին դրամատիկական ստուդիան, որը, ցաւոք, կարճ կյանք է ունենում: 1917—1918 թթ. թատերաշրջանում բացված

ստուգիայում Սևումյանը շատ ավելի լուրջ հաջողությունների է հասնում: Ստուգիան, ըստ Սևումյանի, «պետք է լիներ ապագա հայ նոր, վերածնված թատրոնի կորիզը»¹, որը կոչված պիտի լիներ պայքարելու «խաղի, պողաների, արտաքին շարժի, լավ կեղծելու, անարդարացի կրոնադավանքի վերածված, կուշտ կերած-խմած մարդկանց զվարճատեղի դարձած»² թատրոնի դեմ: Օվի Սևումյանն այդ ըմբռնումները փորձել է իրականացնել և գործնականում: Իր կազմակերպած ստուգիայում նա ձեռնարկում է խոշոր կտավի և մեծ մտահղացման մի բեմադրության, որը և փաստորեն պետք է լիներ հենց ուժեղացող ծննդյան օրը: Այդ մասին ստուգիայի նախկին սան, ժողովրդական արտիստ Արմեն Գուլակյանը պատմում էր. «Սևումյանը մեծ սիրով և ոգևորությամբ սկսեց աշխատել Շարլ Մերիի «Հիդրու» պիեսի բեմադրության վրա: Ամբողջ մեկ ամիս Օվի Սևումյանը աշխատում էր մասսայական տեսարանների վրա, մշակում ամենափոքր տեսարանը: «Հիդրայի» բեմադրությունը փայլուն անսամբլի ներկայացում էր, որի միջից կարծես մի մըրկարեր քամի սրբել, մարբել էր անհատապաշտական թատրոնի կեղտն ու շտամպը: Մասսայական տեսարանների նման մշակում ևս տեսել եմ մեկ էլ ուժեղացող Արշակ Բուրջայանի մոտ»³:

Սևումյանը, ինչպես և հայ պրոդյուսիվ թատերական գործիչները, հայ թատրոնի վերածնունդը կապում էին հայ ժողովրդի ազատագրման հետ: Սակայն Սևումյանին վիճակված չէր տեսնել այդ երջանիկ օրը: Նա մեռավ հայրենիքից հեռու, իր հետ տանելով իր երազանքները: Նախասովետական հայ թատրոնում նյութական անհրաժեշտ պայմաններ չստեղծվեցին ուժեղացող զարգացման համար: Ռեպերտուարը կազմելով ըստ խմբի առաջնակարգ դերասանների խաղացանկի, ուժեղացող կամայ թե ակամա պետք է ենթարկվեր նրանց, քանի որ ոչ մի ուժեղացողական առաջադրանք չէր կարող փոխել արդեն պատրաստի դերակատարումները, դերի մեկնարանումը կամ բեմականացման միջոցները: Չպետք է մոռանալ և այն, որ ներկայացումները պատրաստվում էին հինգ-վեց օրում, միևնույն ներկայացման մեջ յուրաքանչյուր դերասան խաղում էր ըստ իր մեկընդմիշտ դրած միպանսցենների: Կոտրել այդ քարացած տրադիցիաները հաջողվել է շատ քիչ թվով ուժեղացողների: Պարզ է, որ նման պայմաններում միանգամայն ավելորդ է խոսել պրոֆեսիոնալ ուժեղացողացի մասին:

Սովետահայ ուժեղացողացի պատմությունը սկսվում է Երևանի պետական թատրոնի ստեղծման առաջին օրվանից: Պետական թատրոնի ղեկավարներին, ինչպես նաև նրա գլխավոր ուժեղացող Լևոն Քալանթարին ամենից առաջ հետաքրքրում էին նոր թատրոնի ձևի և բովանդակության հարցերը: Զէ՞ որ սոցիալիստական նոր թատրոնն իր վերջնական ձևի մեջ դեռևս գոյություն չուներ: Ի՞նչ անել: Արդյոք նորից ե՞տ վերադառնալ...

Քաջ ծանոթ լինելով հայ թատրոնի պատմությանը, Լ. Քալանթարը վճռականորեն հրաժարվում է այդ ճանապարհից, քանի որ «նախասովետական թատրոնի գործունեությունը խարսխված է եղել մի տասնյակի շահանոց խո-

¹ «Աշխատավոր», 1919, № 182:

² Նույն տեղում:

³ Արմեն Գուլակյանի հետ մեր զեկեցած զրույցից, զրի առնված 1957 թ. հունվարին, Հաստատված օրինակը գտնվում է մեկ մոտ:

շոր տաղանդով օժտված դերասանների անհատական ձգտումների, ստեղծագործելու անհատական եղանակի և ոճի վրա»⁴:

Նրևանի պետական թատրոնը կանգնում է ռեալիզմի դիրքերում, հետևողականորեն և ստեղծագործարար իրականացնելով Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքները: Ըստ Լ. Քալանթարի, Կ. Ստանիսլավսկու սիստեմի կենսական ուժը նրա ոճային միասնությունն է, որը անբաղկատելիորեն միամրողական օրգանիզմի մեջ է համախմբում դերասանական տարրեր անհատականությունները, օրգանապես շաղկապում թատրոնի բոլոր կոմպոնենտները: Ստանիսլավսկու՝ Լորենս սնահավատության հասնող զգուշությունը, որով նա պաշտպանում էր գեղարվեստական թատրոնը այլ մեթոդների ներխուժումից, վկայում է այն մասին, որ նոր թատրոնի ողջ իմաստը Կ. Ստանիսլավսկին գտնում էր ստեղծագործական մեթոդի ընդհանրության մեջ: «Գաղափարական միասնություն, միաոճ և կենդանի կոլեկտիվ ստեղծագործության ունակություն ձեռք բերելով է, որ նորաստեղծ խումբը ի վիճակի կհանդիսանար կատարելու իր խոշոր կուլտուրական և քաղաքական միսիան»⁵,— գրում է Լ. Քալանթարը պետական թատրոնի առաջին տարիների մասին:

Ոճային միասնությունն ու անսամբլայնությունը դարձնելով սովետահայ նոր թատրոնի հիմնաքարը, նրա ռեժիսուրան սկսում է իր առաջին քայլերը և զարմանալիորեն կարճ ժամանակամիջոցում հաստատ կանգնում որոշակի ստեղծագործական դիրքերի վրա:

Վերադառնանք դեպի ոչ հեռավոր անցյալը, դեպի Պետական թատրոնի ստեղծման առաջին տարիները և փորձենք նրա անդրանիկ բեմադրություններում տեսնել ռեժիսյորին, ռեժիսուրայի կազմավորման բարդ ու դժվարին պրոցեսը:

* * *

Սովետահայ ռեժիսուրայի առաջին փորձերը կատարվել են դասական խաղացանկի վրա: «Պետք է ընդգծել,— գրում է Լ. Քալանթարը,— որ ձևական բոլոր մեր որոնումները, նոր դրամատուրգիայի գրեթե լիակատար բացակայության հետևանքով, կատարվում էին զլխավորապես կլասիկ ռեպերտուարի վրա, որը հարկավ ինչնին շատ անհրաժեշտ լինելով, այնուամենայնիվ բավականաչափ բովանդակություն չէր տալիս, հատկապես, խորհրդային թատրոնի ձևական որոնումների համար: Չէ որ տարրական ճշմարտություն է, որ բովանդակությունը սլայմանավորում և կանխորոշում է ձևը, բովանդակությունը վերջին հաշիվով բխում է պիեսից»:

Սովետահայ ռեժիսուրայի պատմությունը սկսվում է Շիրլերի «Ավազակներ» պիեսի բեմադրությամբ: Այս պիեսի ընտրությունը ռեժիսյոր Լևոն Քալանթարի համար պատահական չէր: Շիրլերի «Ավազակներ» պիեսը հայ թատրոնի խաղացանկին է մտել դեռևս անդյալ դարի 60-ական թվականներին: Համարյա մեկ հարյուրամյակ շրջելով աշխարհի բոլոր բեմերով, «Ավազակներ»

⁴ Լ. Քալանթար, Հուլեր և ուրվագծեր Սովետահայ թատրոնի պատմության, էջ 5, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ դրականության և արվեստի թանգարան:

⁵ «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 8:

⁶ Լ. Քալանթար, նշվ. աշխ., էջ 31:

պիեսը ենթարկվել էր ըստզամաթիվ փոփոխությունների և իր վրա կրել ուժիսյուրական և դերասանական տարրեր մեկնադրանումների կնիքը: Պիեսի դարավոր բեմադրական տրադիցիան ստեղծել էր մի «գործնական» տարրերակ, որը իր մի շարք էական թերությունների պատճառով չէր կարող բեմադրվել պետական թատրոնում: Բանն այն էր, որ «Ավագակներ» պիեսը վերջանում էր նրա դրական հերոսների կործանմամբ: Կործանվում էր Շիրիների ամենասպաշտառ հերոսուհին՝ Ամալյան:

Հրաժարվելով աղավաղված «գործնական» տարրերակից և հիմնվելով լրիվ պիեսի վրա, Քալանթարը ստեղծում է պիեսի մի նոր կոմպոզիցիա, որը հիմնովին տարբերվում էր թե՛ Շիրիների և թե՛ մանավանդ «գործնական» պիեսից: Ամենաէական փոփոխությունները կատարվում են պիեսի վերջին մասում: Ըստ ուժիսյուրական մտահղացման, Ֆրանցի ղղակը պետք է արտահայտեր բռնության սիմվոլը: Այդ պատճառով էլ ուժիսյուրը ներկայացումը վերջացրելում էր ղղակի կործանմամբ: Փլվող և բոցավառվող ղղակի հետ փշրվում են նաև ինքնակալության շղթաները: Հրապառնաձգության աղմուկի տակ, վառողի ծխի միջից դուրս էր գալիս կիսախեղագար Ֆրանցը... Լսվում են ղղակի զոհների խորտակման և հաղթանակած ապստամբների ձայները: Ֆրանցը ինքնասպանություն է գործում: Այրվում է ղղակը, իր հետ այրելով նաև մեռած Ֆրանցին: Այսպիսի լուծումով պիեսն աղատագրվում էր հաշտվողականությունից: Վճռական նշանակություն ունեցան նոր ավելացված պատկերասրահի տեսարանը, որտեղ Կարլոսը լիովին համոզվում է Ամալյայի սիրո մեջ, և Դանուբի ափի տեսարանը, որտեղ կայսեր պատվիրակները առաջարկում են Կարլ Մորին՝ ցած ղենկ զենքը և հանձնվել իշխանությանը: Նշված տեսարանները հետագայում դառնում են ներկայացման ամենակարևոր հատվածները, որոնք հնարավորություն են տալիս ուժիսյուրին բեմադրությունը հնչեցնել բոլորովին նոր գաղափարական մեկնարանությամբ: «Կորչի՝ ամեն տեսակի տիրանիս և կեղծապաշտություն—բռնության կործանման միակ միջոցը դա ուժիսյուրիան է»—այսպես է ձևակերպում Լ. Քալանթարը ներկայացման հիմնական գաղափարը:

Բեմադրության այս նոր մտահղացման իրականացման ճանապարհին Լ. Քալանթարը, ինչպես նաև ողջ ստեղծագործական կալեկտիվը, կանգնում են լուրջ դժվարությունների առաջ: Պիեսի նոր լուսարանումը կապված էր երկու ղլխավոր կերպարների ճիշտ մեկնադրանման հետ: Թե՛ Կարլոսի դերակատար Իս. Ալիխանյանը և թե՛ Ֆրանցի դերակատար Մ. Մանվելյանը երկար տարիներ խաղացել էին այդ դերերը և այժմ դժվարությամբ էին հաշտվում նոր մեկնադրանության և բեմական նոր առաջադրանքների հետ: Իս. Ալիխանյանը Կարլը, որը մինչև վերջ էլ մնաց նրա լավագույն դերակատարումներից մեկը, ավելի շատ հուզաթափափ, չերմ ու անկաշառ սիրահար էր, որը հոգևոր փշրվում էր, երբ սպանվում էր սերը, երբ մեռնում էր սիրած աղջիկը... Մ. Մանվելյանի Ֆրանցը մանր, նենգ բանասերիկ էր, որը վրեժ էր լուծում բոլորից իր ֆիզիկական արատների համար: Երկու մեկնադրանումներն էլ հեռու էին մեծ բնահանրացումներից և ոչ մի կապ չունեին Լ. Քալանթարի նոր բեմադրության հետ: Հարկավոր էր վերակառուցել ոչ միայն կերպարները, այլև իրենց՝ ղղակատարներին: Նույնանման մի տշխատանք Լ. Քալանթարը ստիպված էր կա-

⁷ Լ. Քալանթարի հետ ունեցած պրուցիցի՝ գրի առնված 1955 թ. հունվարին:

տարել Ամսլայայի դերակատար Արուս Ոսկանյանի հետ: Նախասովետական տարիներին Ա. Ոսկանյանը Ամսլայային ներկայացնում էր որպես թույլ, երկշուտ և անսպառնալի մի կակ, որը զոհ է գնում երկու եղբայրների պայքարին:

Ըստ ժամանակակիցների վկայությունների, «Ավագակների» յուրաքանչյուր փորձ ստեղծագործական բանավեճ էր, ուր հանդես էին գալիս բոլորովին տարբեր տեսակետներ, ստեղծագործական տարրեր մեթոդներ: Բանավեճերը այն աստիճան սրվում են, որ Բս. Ալիխանյանը երկրորդ թատերաշրջանից հեռանում է թատրոնից: Սովետահայ առաջին հանդիսատեսին չի հաջողվում տեսնել Իսահակ Ալիխանյանի Կարլ Մորրե, Բերոյանի և Քալանթարի կատարումները, չնայած իրենց ճիշտ լուսարանմանը. շունեի՝ Ալիխանյանի հուղականությունն ու հմայքը, քանի որ նրանց պակասում էր Ալիխանյանի հուժկու տաղանդը:

Եթե Ալիխանյանի հետ Քալանթարը չի կարողանում ստեղծագործական համաձայնություն գալ, ապա նրա և Մ. Մանվելյանի չրտնաջան աշխատանքը ոլսակվում է լիակատար հաջողությամբ: Այս բանին մեծ չափով օգնում են Քալանթարի գտած հետաքրքիր, արտահայտիչ ուժիստորական կտորները: Պիեսի երրորդ գործողությունում, չզիմանալով իր կատարած ոճի բնույթը, Ֆրանցը շարագուշակ երազ է տեսնում: Մ. Մանվելյանի հերասանական անհատականությունը խիստ հատուկ էին ներասմելիկ երանգները, որ հատկապես երևան էին դալիս երազը պատմելու տեսարանում:

Լ. Քալանթարը պատմում էր, որ ալդ միջադեպը փորձվել է համարյա ամեն օր: Երկար վեճերն ու բացատրությունները մնում են անօգուտ: Մ. Մանվելյանը այդ տեսարանը տանում է կիսալնորված և ոչ մի գնով չի ցանկանում հրաժարվել խելագար զարբումներից և իր մշակած «էֆեկտավոր» միզանսցեններից: Իսկ ներկայացման հակամիջանցիկ գործողությունը կրող կերպարի վաղաժամ խելագարությունը թուլացնում էր ներկայացման կուլմինացիան: Ի՞նչ անել...

Ահա ուժիստորական մի փոքրիկ մանրամասն, և կարծես թե ուժիստորն ու դերասանի միջև եղած կոնֆլիկտը հարթված է: ...Սկսվում է ներկայացման երրորդ գործողությունը: Ֆրանցը կուչ եկած նստած է բաղկաթոռին և երազն է պատմում իր հավատարիմ ծառային՝ Դանիելին: Խոփ, ցար ու ցիռ մաղերի սակ սկսում են փայլատակել Մանվելյան-Ֆրանցի խելագար աչքերը... նա գալարվում է տեղում, փորձում է ցած թռչել բաղկաթոռից, բայց... Դանիելը մոտ է վազում և գրկելով տիրոջ ոտքերը զամում է Մանվելյանին իր տեղում: (Ըստ պիեսի Դանիելը հեռու է փախչում Ֆրանցից): Գտնված «անհարմար և կաշկանդող» միզանսցենը վայրացնում էր Մանվելյան-դերակատարին, դարձնում նրան ակտիվ, դաժան ու վայրացկոտ⁸:

Ամբողջ դերակատարման ընթացքում ետ պահելով Մանվելյանին տրագիկոն շարուն տեսարաններից, Քալանթարը կարողանում է «Ֆրանցի կերպարը հանդես բերել նոր, թարմ լուսարանմամբ, որը և գունավորում է նոր, երանգներով ամբողջ ներկայացումը»⁹:

⁸ Քալանթարի հետ ունեցած պրուցից, պրի տոնված 1955 թ. հոկտեմբերի 12-ին:

⁹ Լ. Քալանթար, Զուշեր և ուրվապետ հայ սովետական թատրոնի պատմությունից, էջ 31:

Բոլորովին նոր լուսաբանում էր ստացել նաև Ամալյայի կերպարը: Ֆրանցի ռիբաճետումներից խուսափող նախկին մեղմ ու երկչոտ աղջիկը դարձել էր Կարլ Մորի համարձակ զինակիցը, նրա ընկերը՝ սկսած ազնիվ պայքարում: «Այս մեկնաբանումը Ամալյայի դերը ներքուստ լուսավորեց մի նոր լույսով և շտեմնված թարմությամբ հնչեց բեմից: Ստացվեց վերին աստիճանի պոետիկ, շոյիչ, հոգեկան մի տեսակ մեղմ ժպիտով ջերմացած, բայց և միաժամանակ խախիժով պարուրված, անհագ կարոտով առկյուն ոռմանտիկ մի կերպար, անշափորեն հարադատ թե՛ դարաշրջանին և թե՛ երիտասարդ ոռմանտիկ ճիշերին» — գրում է Քալանթարը իր վերոհիշյալ հուշերում:

«Ավազակները», որը փաստորեն Պետական թատրոնի առաջին բեմադրությունն էր, մեծ հաջողություն ունեցավ: Իհարկե, այդ հաջողությունը հիմնականում պայմանավորված էր պիեսի ճիշտ մեկնարանմամբ և լավագույն դերակատարումներով, սակայն այսօր բեմադրությունը մեզ հետաքրքրում է ոչ այդ առումով. մենք ուզում ենք խոսել ուսուցչական հետաքրքիր որոնման, կամ ավելի ճիշտ՝ ուսուցչական մի հնարանի մասին, ուր արդեն սաղմնավորվում էր ուսուցչական կարևորագույն դերից մեկը:

«Ավազակների» բեմադրության մեջ Քալանթարին ամենից ավելի հուզում էր բեմական ճշմարտացի գործողություններ ստեղծելու հարցը, որով նա ուզում էր հակադրվել ստատիկ ղեկավարության: Ստեղծել աբստրակտ, գեղեցիկ բեմական «ֆիդիկական» գործողություններ, ի տարբերություն շաբլոն եռանկյունի միդանսցենների, ահա այն առաջին խնդիրը, որ փորձում է լուծել ուսուցչական Քալանթարը իր անդրանիկ բեմադրության մեջ:

Մամուլը, ինչպես նաև ժամանակակիցները, մեծ զովեստով են խոսում ներկայացման մասսայական տեսարանների մասին: Բացի թատրոնի ստեղծագործական էազմից, Քալանթարը մասսայական տեսարաններում զբաղեցնում է երիտասարդ սիրողների: Ճիշտ է, վերջիններս խլում են փորձերի զգալի մասը, քանի որ ուսուցչական համար դժվար էր աշխատել ոչ պրոֆեսիոնալների հետ, բայց ի վերջո ստեղծվում են այնպիսի մասսայական տեսարաններ, որոնք մինչև այժմ մնացել են դիտողների հիշողության մեջ: Նշենք դրանցից մեկը:

...Դանուբի ափին, բեմի առաջին պլանում շինված փոքրիկ բլրակի վրա, ծանր կռիվներից հետո հանգստանալու է նստել Կարլ Մորի ավազակախումբը: Կնտրոնի բլրակի վրա, քարերին հենված կիսապառկած է Կարլոսը: Ռոլերի մահը, փառավոր, բայց անսպասելի հաղթանակը, շրջապատող բնության գեղեցկությունը հուզել են նրան: Լսվում է մեղմ, մեկամաղձոտ մի երաժշտություն: Այդ զառիթափ բլրակի ետևում ենթադրվում է Դանուբի լայն և հանդարտ հոսանքը: Թափառական կյանքը ձանձրացրել է Կարլոսին: Նա կարոտել է ընտանեկան խաղաղ կյանքին, Ամալյային:

Մթնշաղի մեջ առկայծում են խարույկի կրակները: Խարույկներից մեկի մոտ երեք հոգի ընթրիք են պատրաստում: Մի ուրիշ եռյակ քիչ ավելի բարձր բլրի վրա, օրորվելով մեղմ երաժշտության տակ մաքրում է զենքերը, կամ կարում զգեստի պատույթները: Մի քանի հոգի բեմի աջ մասի քարերին հենված քնել են¹⁰: Ոչ մի շարժում չկա, չկա ոչ մի խոսք: Զուտ ուսուցչական պատկերների միջոցով Քալանթարը ստեղծել էր մի գեղեցիկ կոմպոզի-

¹⁰ Է. Քալանթարի հետ ունեցած մեր զրույցից, գրի առնված 1955 թ. նոյեմբերի 18-ին:

ցիա, որը հազեցված էր միևնույն տրամադրությամբ, խաղաղ և ազատ կյանքի անհուն կարոտով:

Չի կարելի պնդել, թե Պետական թատրոնի անդրաձայն լեմադրությունը լի էր ռեժիսյորական փալլուն մտահղացումներով: Դեռևս ամստահ փորձերը, իհարկե, գեղարվեստական մեծ արժեք չէին ներկայացնում: Միայն առաջին լեմադրության մեջ առկա էին ռեժիսյորական աշխատանքի կարևորագույն տարրերը՝ գաղափարական հստակություն և, որ ամենակարևորն է, այդ գաղափարի բեմական մարմնավորման ճշմարտացի ուղիներ:

Բեմադրությունն ուներ նաև շատ էական թերություններ (աղմուկ, սարսափելի վաղվղուկ, անգույն դերակատարումներ և այլն): Սակայն այնտեղ կար ռեժիսյորական աշխատանքի ամենստացիոնալ հատիկը՝ պատկերավոր մտածողությունն ու թատերային լեզուն: Թատերային լեզուն, ըստ Լ. Քալանթարի, դա այն է, ինչը ճշմարտացիորեն վերաբաղում է պատկերի ներքին բովանդակությանը, այն, ինչը համոզում և հուզում է հանդիսատեսին:

Արդյո՞ք թատերային լեզուն միշտ և ամեն տեղ առնչվում է գեղեցիկ կոմպոզիցիաների, միզանսցենների. ռեժիսյորական Լ.Ֆեկաների հետ. արդյո՞ք չի կարելի հասնել բեմական մեծ սերգործության՝ առանց այդ արժարիչ օժանդակ միջոցների, և արդյո՞ք արտաքին ֆիզիկական դործողություններից բացարձակապես հրաժարվելը նույնպես արտահայտման ձև է: Եթե նույն ճշմարտացիորեն արտահայտում է հատվածի ներքին բովանդակությունը, եթե նույն ավելի ընդգծում և խորացնում է այն: Ահա այդ հարցերն էին մտահղում Լ. Քալանթարին 1923 թ., երբ նա ձևոնարկում էր Հեյերմանի «Հույսի կործանումը» պիեսի բեմականացմանը:

«Հույսի կործանումը» պիեսին Երևանի հանդիսապեսը ծանոթացել էր դեռևս Ստ. Շահումյանի անվան թատրոնի երևանում տված պատրույների ժամանակ: Գեղարվեստական մեծ վարպետությամբ գրված այդ պիեսը աշխատավորության անօրինակ շահագործման մի փաստաթուղթ է. դործող առձանց յուրաքանչյուրի կենսագրությունը մարդկային կյանքի մի ողբերգություն: Մտեղծագործական լայն հնաբավորություններ լին ստեղծվում նաև Պետական թատրոնի դերասանական կոլեկտիվի համար, քանի որ պիեսի յուրաքանչյուր կերպար ավարտված բնավորություն էր. իր ինքնատիպ հաբուստ ներքաշ-խարհով: Ինչպես «Ավաղակները» պիեսի բեմադրության ժամանակ, այնպես էլ այստեղ մեծական նշանակություն ունեցան պիեսի տեքստի վրա Լ. Քալանթարի կատարած աշխատանքները: Ամեն ինչ արվում էր՝ ներկայացումը մի հիմնական գաղափարի շուրջը հյուսելու համար:

«Հույսի կործանումը» պիեսում անհատ հերոսներ չկան, պիեսի հերոսը ժողովուրդն է: Այդ է պատճառը, որ առաջին դործողությունից հետո, երբ բոլոր տղամարդ հերոսները հեռանում են, պիեսը ոչ թե թուլանում է, այլ դառնում է ավելի կուռ, դրամատիզմով հազեցված: Արտակարգ ոչինչ չի կատարվում, կարծես թե ոչ մի դործողություն էլ չկա: Երեք գործողության ընթացքում մարդիկ միայն սպասում են «Փրկության հույս» նալի վերադարձին:

Ամբողջ բեմադրության մեջ Լ. Քալանթարը արտաքին շարժումը հասցնում է նվաղագույնի: Հնարավորին շափ կրճատվում են բոլոր մուտքերն ու ելքերը. ամբողջ ներկայացումը կարծես թե քարացել էր մեծ ու ահավոր սպասումից. ամբողջ ներկայացումը կարծես քարացած աղոթք լինելու հանուն մեծ վտանգի մեջ դանդաղ մարդկանց փրկության: Խլելով դերասանից արտաքին շարժանք

հնարավորությունները, ռեժիսյորը նրա համար բացել էր «ներքին հոգեբանական գործողությունների կծիկը»:

Այս նոր էքսպերիմենտի իմաստով ավելի հետաքրքրական բեմականացում էր ստացել սիեւսի III գործողությունը: Ռեժիսյորը կրճատում է գործողության սկզբում և վերջում եղած մուտքերն ու ելքերը: Ամեն ինչ զրվում է ատատիկ վիճակում, առանց արտաքին շարժումների: Հիմնականում հրաժարվելով արտաքին շարժումից, Քալանթարը կարողացել էր տեսարանը հագեցնել ներքին հուժկու մի գործողությամբ՝ թաքնված մարդկանց խոսքի, հոգեբանության, փոխհարաբերությունների, երկար դադարների, մանրամասն մշակված դիմախաղի, ժեստերի և, նույնիսկ, սլատից կախված ժամացույցի՝ ռիալար թիկթիկոցի մեջ: Գտնված ամեն մի բնութագրական մանրամասնությունը գալիս էր լրացնելու տեսարանի հոգեբանական, գաղափարական իմաստը: Չկար ոչ մի արտաքին էֆեկտ, ստիպյալ ներկայացումը հուզում էր խորապես, վարակում հանդիսատեսին, համակում նրան խորին կարեկցանքով դեպի մարդկային ոգրերգությունը: Լ. Քալանթարը կարողացել էր հասնել ցայտուն արտահայտչականության, շնորհիվ ներքին հոգեբանական գործողությունների աշտիճանական, տրամաբանական դարգացման: Բեմական վառ արտահայտչականության էր հասցված դերասանի յուրաքանչյուր խոսքը, խրաժշտությունը, բեմական աղմուկը, նույնիսկ բեմի վերջին սլանում օրորվող նախակի կայմը... Ըստ Քալանթարի վկայության, այս ներկայացումը բեմադրվել է Գեղարվեստական թատրոնի մեծ ազդեցությամբ:

Գաղափարական միասնություն, ներկայացման բոլոր կոմպոնենտները համախմբում մի միասնական մտահղացման շուրջը, ռեալիստական, ճշմարտացի դերակատարումներ և արտահայտչաձևերի թատերային լեզու՝ ահա այն նշանաբանը, որով առաջնորդվում էր ռեժիսյորան իր կադմափորման առաջին օրերին, այն գաղափարական հիմքը, որի վրա խարսխվել է սովետահայ ռեժիսյորայի հետագա ուղին:

Սովետահայ ռեժիսյորայի սլատմության կադմափորման առաջին տարիների համար նշանակալի իրադարձություն էր նաև Հ. Հաուստմանի «Ջրասույզ գանգը» սիեւսի բեմադրությունը: Եթե «Ավազակները» սիեւսի բեմադրության մեջ Լ. Քալանթարը փորձում էր հաղթահարել նախասովետական թատրոնի ստատիկ միզանցեան, իսկ «Հույսի կործանումը» ՄեկՏ-յան ներկայացումների խաղաղճի ստեղծագործական յուրացման մի փորձ էր, ապա «Ջրասույզ գանգը»-ում Քալանթարը ներկայացման հիմնական եղանակը դարձնում է դերասանի խոսքը, սլաքար հայտարարելով կեղծ եկկամացիային: Ըստ ռեժիսյորի մտահղացման, դա սլետք է լինել մի ներկայացում, ուր խոսքը բացարձակորեն իշխել ամեն ինչի վրա, խոսքի մեջ սլետք է ամփոփվելին ողջ ներկայացման գաղափարական բովանդակությունը: Խոհերն ու հույզերը, տեման ու դինամիկան, թատերային սլատկերայնությունը:

Սովետահայ ռեժիսյորայի կադմափորման առաջին տարիներին հրառապ ու վճռական հարցերից էր խոսքի կուլտուրայի, բեմական խոսքի սյուրբեմը, որը իր շուտափույթ լուծումն էր սլահանջում: Հարկավոր էր վճռականորեն մերժել, վերամրարձ, անկյանք դեկլամացիան: Լ. Քալանթարի, ինչպես նաև թատրոնի ողջ կուլեկտիվի առաջ կանգնած էր սլարզ, բայց և դժվարագույն մի խնդիր՝ Պատրաստել մի ներկայացում, որը հանդիսատեսը նախ լսի և ապա

ստեղծել, այլ կերպ ասած, վերադարձնել բնական խոսքին նրա բոլոր իրավունքները, սլաքարել հանուն անադարտ, արտահայտիչ հայոց լեզվի...»¹¹։

Պիեռի՝ Հ. Մակինցյանի կատարած հայերեն թարգմանությունը մեծ շափով սլահավանել էր բնագրի հմայքն ու գեղեցկությունը։ Ընտրելով հատկապես այս սկիզբը, Քալանթարը նպատակ ուներ սովորեցնել գերասանին ազնիվ և բարձրորակ նյութի վրա։ «Ջրասույզ զանգը» հեքիաթ-պիեսի հերոսը Հայնրիխն է, թույլ և անկամք քաղթենին, որը սակայն ձգտում է դուրս պրծնել այն միջավայրից, որի հարադատ ծնունդն է ինքը։ Բայց նա անխուսափելիորեն դատապարտված է կործանման, որովհետև ամուր թելերով կապված է այն ճահճացած քաղթենիությանը, որից բուռն կրքով աշխատում է ազատագրվել։ Հակադրվելով իր հառարակությանը և անկարող՝ միայնակ հասնելու բարձունքներին, Հայնրիխը մնում է լեռան ստորոտի և գազաթի միջև, համասարապես խորթ ու օտար երկուսին էլ։

Ռեժիսորն այստեղ նպատակ ուներ հասնելու բնության, մարդկանց ու երևույթների բանաստեղծական վերարտադրությանը, ստեղծել այնպիսի ջերմ, լիրիկական պատկեր, որի մեջ միաձուլվեն իրականն ու հեքիաթայինը, ավելի ճիշտ՝ մարդկայինի մեջ վեղ հասնի հերոսությանը, իսկ հեքիաթայինի մեջ՝ իրականը։ Այդ էր պատճառը, որ հեքիաթ-պիեսի բնագրության բնորոշ էֆեկտները համարյա բացակայում էին «Ջրասույզ զանգը» ներկայացման մեջ։ Կայծակն ու սրտը վիտրինայի պատկերում, ուշաթափված Հայնրիխի շուրջը հայտնվող լույսի շրջանը և ջրհորից երևացող կրակները նիկելմանի մուտքից առաջ՝ դրեթե միակ թատերական էֆեկտներն էին, քանի որ, բոլոր ռեժիսորի մտահղացման, հեքիաթայինը պետք է ամփոփվեր պարզ և անպաճույճ բանաստեղծական խոսքի մեջ։ Պիեռ մասին ժողովրդական արտիստ Վաղարշ Վաղարշյանը պատմում էր. «Ջրասույզ զանգը» այն հազմագյուտ ներկայացումներից է, որը ես հիշում եմ ամենայն մանրամասնությամբ, ավելի շուտ՝ ոչ քան հիշում եմ, այլ լսում եմ այն։ Լսում եմ այնպես, ինչպես կարելի է լսել սեմֆոնիկ ստեղծագործությունը. լսում եմ խոսքի մեղոդիան, խոսքի ռիթմը, խոսքի երանգները»¹²։

Բնական խոսքի, և ընդհանրապես խոսքի կուլտուրայի համառ տարած երկար ու հետևողական սլաքարը պետք է համարել Քալանթարի. հայ հասարակության մատուցած կարևոր ծառայություններից մեկը։ Այդ սլաքարում առաջին հաջորդական «Ջրասույզ զանգը» բնագրությունն էր, որի մասին ռեժիսորը պատմում էր առանձնակի ջերմությամբ. «Դե, դա ի՞նչ՝ բնագրություն էր որ, — հաճախակի կրկնում էր նա, — դա ոչ թե բնագրություն էր, այլ սլոգանային երեկո, այո, այո, և մի՞թե ամբողջությամբ սլոգանա չէր ինքը Արուս...»¹³։

Սովետահայ թատրոնում գերասանի և ռեժիսորի համատեղ աշխատանքի արդյունքը եղավ Արուս Ոսկանյանի Ռաուտենդելային։ Քալանթարը սկսեց աշխատել գերասանի հետ։ Այդ բանը շատ ավելի ցայտուն երևում է Պետական թատրոնի առաջին ներկայացումների մեջ. ռեժիսորը համբերությամբ ձգձուրտողի ճանապարհ էր հարթում ապագա տաղանդավոր գերասան-գերասանուհիների համար։

11 Լ. Քալանթարի հետ ունեցած զրույցից, գրի առնված 1955 թ.։

12 Վ. Վաղարշյանի հետ ունեցած զրույցից, գրի առնված 1955 թ.։

Հայնրիխի, Ռաուտենդելայնի, Վիտիխենի, Նիկեյմանի և Ֆալնի ղերականության խոսքի միջոցով ուժեղացող կերպարային գծերը։ Ռեժիսորը առաջին պլանում դնում էր խոսքը, որոշիչ դարձնում նրա ղերը ներկայացման մեջ։ Հաճախ է. Քալանթարը դիմում էր այսպիսի միջոցի, լսվում էր երկու հոգու ղերողը, իսկ բեմում երկար ժամանակ ոչ ոք չկար, սակայն հանդիսատեսը երբևէ չէր շփոթում նրանց ուրիշների հետ։ Եվ երբ ղերողի կեսից ջրհորից հաջորդում էր Նիկեյմանը, կամ ծառից ցած էր թռչում Ֆալնը, ոչ ոք չէր զարմանում։ Խոսքի խիստ բնորոշված կերպարայնությունը վաղուց մատենել էր նրանց ներկայությունը։

«Ավագակները», «Հուլյսի կործանումը», «Ջրառույզ զանգը» Պետական թատրոնի առաջին թատերաշրջանի լավագույն ներկայացումները լինելով, միտժամանակ հանդիսացան նրա ուժեղագույնի առաջին քայլերը, առաջին ստեղծագործական թոթովանքները։ Սակայն սովետահայ ուժեղագույնի ավելի հետաքրքիր ժամանակաշրջանը սկսվում է նրա երրորդ թատերաշրջանից, երբ հրավիրվում են ուժեղագույններ Ստեփան Քալանթարյանն ու Արշակ Բուրջալյանը։

Բուրջալյանը Պետական թատրոնը նկատում էր որպես սկսնակ ուժեղագույն, երկար տարիներ աշխատելով Մոսկվայի «Չլչիկ» («Человек с ружьем») թատրոնում որպես ղերական, իսկ երբեմն հանդես գալով որպես ուժեղագույն, Բուրջալյանը մինչև վերջ մնաց այդ թատրոնի երկրպագուն։ Մի երկուսի բնագրում մի քանի ղերով հանդես գալը Բուրջալյան-ղերականի բեմական տեխնիկան հասցրել էր կատարելության, զարգացնում նրա կերպարային մտածողությունը ու շարժման վարպետությունը։ Բուրջալյանի անվան հետ միշտ կապվում են ներկայացումների թատերայնության, գունեղության, բեմական արտահայտչականության հարցերը։ Սովետահայ թատրոնի պատմության մեջ նա մնում է որպես թատերային վառ պատկերների ստեղծման հրաշալի վարպետ։ Բուրջալյանի բեմադրություններում կարիք չկա երկար և ուշադիր փնտրել ուժեղագույնին։ Նա աչքի է բնկնում և առանձնանում իսկույն, վարպետությամբ բացվելու առաջին իսկ րոպեից։

Բուրջալյանի ներկայացմանը հարուստ էր վառ, հակադիր գույներով։ Մեղմ հումորին կամ լիրիկական տրամադրությանը հաջորդում էին սատիրական ոչնչացնող գույները կամ դրամատիկական շնչի բեմադրությունները։ Եվ բոլոր ղերներում էլ ուժեղագույնի ուշադրության կենտրոնում ղերասանն էր, նրա ձայնը, պլաստիկան, տեմպի, ռիթմի զդացողությունը։ Երբեմն ակորդադիկայի հասնող մարդանքների միջոցով Բուրջալյանը աշխատում էր կոտրել ղերասանի անվարժ մարմինը, դարձնել նրան ճկուն և ղյուրաթև։ Սովետահայ թատրոնի մի շարք ականավոր ղերասաններ վկայում են, որ Բուրջալյանի բեմադրությունները վճռական ղեր են խաղացել իրենց վարպետության զարգացման գործում։ Բացի տեխնիկական վարպետությունից, Բուրջալյանը մեծ նշանակություն էր տալիս ղերասանի խաղի տեմպի և ռիթմի հարցերին։

Բուրջալյանը մասսայական տեսարաններ ստեղծելու մեծ վարպետ էր, ավելի ճիշտ՝ մասսայական տեսարանները նրա տարերքն էին։ Բուրջալյանի սիրած ձևերից էին սիմետրիկ միզանցները, որ նա մեծ մասամբ օգտագործում էր բուժանդային տարրը ուժեղացնելու նպատակով։ Սիմետրիկ միզանցներին սկզբունքով էին կառուցված «Ռեկվորի» մասսայական տեսարանները։

...Երկար սեղանի շուրջը նստած են աստիճանավորները: Սեղանի ծայրին նստած է հլեստակովը, նրա երկու կողմերում՝ Մարիա Անտոնովնան և Աննա Անդրեևնան: Հարբած հլեստակովը երգում է, հնարում, քառյակներ արտասանում: Աստիճանավորները լարված նստած են աթոռների ծայրին և կրկնում են հլեստակովի յուրաքանչյուր շարժումը: Նրա հետ նստում են, կանգնում, ծիծաղում, լալիս, և երբ հլեստակովը համբուրում է մորը կամ աղջկան՝ աստիճանավորները համբուրում են միմյանց ճաղատ զլուխները: Վերջում, երբ հլեստակովը զլուխը դնելով կեղտոտ ափսեների մեջ քնում էր, աստիճանավորները հետևում էին նրա օրինակին:

Վերոհիշյալ ղեղեցիկ և սրամիտ մտահղացումների կողքին երբեմն կարելի էր հանդիպել զրոտեսկի, անհավանական չափազանցությունների: Ենթադրվում էր, որ հանդիպել չհամաձայնել ռեժիսյորական այս կամ այն մտահղացման հետ, սակայն Բուրջալյանի բեմադրությունների մեջ չտեսնել ռեժիսյորին՝ չէր կարելի: Բեմական դիսցիպլինա, անսամբլային ներդաշնակություն, սլլաստիկական ուժի և մասերի համաչափություն—ահա այսպես է բնորոշել Բուրջալյան-ռեժիսյորին ժամանակի մամուլը:

Բուրջալյանը նոր փուլ է սկսում սովետահայ ռեժիսուրայի պատմության: Մեջ, Հինգ տարի շարունակ աշխատելով միևնույն թատրոնում, Բուրջալյանն ու Քալանթարը կարողանում են ստեղծագործորեն լրացնել միմյանց, ինչպես և սովորել միմյանցից: Բուրջալյանի բեմադրությունների ազդեցությունը Քալանթարի հետագա ստեղծագործություններում ակնհայտ է, սակայն ակնհայտ է և այն, որ թատերայնության հարցերը Քալանթարի կողմից ընկալվել են յուրովի: Ահա թե ինչու Պետական թատրոնի երրորդ թատերաշրջանում Շերապիրի «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» պիեսի Քալանթարի կատարած բեմադրությունը արմատապես տարբերվում է նրա նախորդ բոլոր աշխատանքներից:

«Կամակոր կնոջ սանձահարումը» կատակերգությունը թատրոնները սովորաբար խաղում են առանց նախաբանի: Սակայն Քալանթարը այդ նախաբանը դարձնում է բեմադրության շրջանակը, որ նա անվանում էր «Բեմ» բեմի վրա: Բեմադրությունն սկսվում էր այսպես. կյանքից և զվարճանքներից հոգնած լորդը պալատ է հրավիրում թափառաշրջիկ դերասանական խմբին և պատվիրում ծաղրել պատահաբար պալատ ընկած հարբեցող սղոնձագործ Սլաշին: Զգեստափոխված լորդը, թագուհու զգեստ հագած մանկավիհիկը և մյուս բարձրաստիճան անձինք հավատացնում են Սլաշին, թե ինքը թագավոր է և նստեցնելով նրան ու «թագուհի մանկավիհիկ կնոջը» բեմի առաջին անկյունների մոտ կառուցված օթյակներում, խնդրում են նայել նրա պատվին տրվող ներկայացումը: Սլաշը ուրախ է, նրան դուր է գալիս թագավորական կյանքը, մանավանդ ղեղեցիկ թագուհին: Նրա նշանով ներս է մտնում դերասանական խումբը և հենց լորդի պալատում սկսվում է «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» պիեսի բեմադրությունը: Միջնադարյան անդլիակոն թատրոնին հատուկ սեթեկությունով դերասանական խումբը ողջունում է օթյակներում նստած լորդին, Սլաշին, ինչպես նաև դահլիճի հանդիսականներին: Նվագախումբը տեղավորված է բեմի խորքում: Դերասանները ներս են բերում խիստ պայմանական, փոքր ծավալի դեկորները: Լորդն ու Սլաշը ամբողջ ներկայացման ընթացքում մնում էին օթյակներում՝ որպես հանդիսականներ: Ներկայացումը զնում էր առանցքային ղեկավարման, և շնորհիվ իր աշխույժ ուժի տեղում էր ընդամենը երկու ժամ:

Պաշտպանված էին բալագանային թատրոնի մի քանի դիմակները ևս: Դեկորներին փոփոխության ժամանակ բեմ էին մտնում երկու ծաղրածուներ և փորձում էին զրազեցնել հանդիսատեսին: Այդ ինտերմեդիանների հիմնական մասնակիցը սլոնձագործ Սլաշն էր, որը միանալով ընդհանուր աղմուկին ու ծիծաղին, իր ետևում քողարկում էր բեմի փոփոխությունների ընթացքը: Բայց ահա բեմը պատրաստ է: Երաժշտության տակ զերասանները հեռանում էին բեմից: Վերջին ակորդի հետ հուշարարը դուրս էր նետվում իր խցիկից, կանգնում բեմի կենտրոնում և հայտարարում. «Մի փոքր Պաղուայում» կամ «սենյակ Բաղ-տիստայի տանը» և նույն արադությունը մտնում խցիկը: Դեկորները պայմանական էին, նույն սկզբունքը պաշտպանված էր նաև զգեստների և գրիմների մեջ: Ներկայացումը շունեք նույնիսկ ուկրիդիտ, նրա հետ կապված բոլոր դործողությունները աֆեկտիվ էին կատարվում: Մուտքերի և ելքերի համար ուժիսյորը օգտագործել էր դաշիճի երեք ղռները:

Ներկայացման վերջում, երբ ամբողջ հանդիսասրահը ծափահարում էր զերասաններին, օթյակում քնից արթնանում էր Սլաշը: Նա վազում էր բեմ՝ իր կառնեցուհի կնոջ մոտ, բայց կանացի շրջանի տակ հայտնարեկելով տղամարդուն, ընդհանուր ծիծառից և ծաղրից իրոք արթնանում էր, ու տեսնում իրականությունն այնպես, ինչպես որ կա:

«Կամակոր կնոջ սանձահարումը» պիեսի բեմադրությունը իր ժամանակին բարձր գնահատության արժանացավ: Տղադրված բազմաթիվ հողմածիւրից էրեւում է, որ բեմադրության հաջողության միտք պատճառը գտնված հետաքրքիր և սրամիտ բեմադրական միջոցները չէին: Քննադատները խոսում են հատկապես կերպարների ճիշտ դադափարական մեկնարանման և տաղանդավոր դերակատարումների մասին: Սակայն այսօր շանդրադառնալով ուժիսյորական աշխատանքի առկա կարևորագույն հոգեբան, մենք ցանկանում ենք ընդգծել այն նորն ու արժեքավորը, որ սկսել էր տեղ գտնել Պետական թատրոնի բեմադրություններում: Եթե մինչև այդ ուժիսյոր-բեմադրողը թաքնվում էր ներկայացման ընդհանուր տրամադրության մեջ, ապա այստեղ դուրս էր եկել իր թարստոցից և համառձակ դադան, էր տալիս իրեն թե՛ դերակատարումների, թե՛ միզանադեհների և թե՛ բեմադրության արտահայտչաձևերում:

Մեկ տոտի անց, 1924 թ. Քաանիթարը շատ ավելի լուրջ հաջողությունների հասավ Մուհեռի «Տարտուֆը» պիեսի բեմադրության ժամանակ, որը և դարձավ Բալաթթուռի լավագույն բեմադրություններից մեկը:

Սովետական դրամատուրգիայի բացակայության պատճառով Միսթրան բոլոր թատրոնները իրենց խաղացանկում հիմնական տեղը հատկացնում էին ռասալան տեղանքին. հաճախեցին անորոշադառնալով նաև Մուխեռի ստեղծագործություններին: Հատկապես նրա «Տարտուֆը» բեմադրվում էր բազմաթիվ «ձախ» թատրոններում, դառնում «հում նյութ»՝ ֆորմալիստական որսնումների համար: Մանոթ լինելով «Տարտուֆի» մոսկովյան այս բեմադրություններին, Քաանիթարը իր առաջ նպատակ է դնում հասնել գեղեցիկ թատերային յուծումների: Ռեժիսյորի մարժ ու համառձակ ձևերը ստեղծում է վերին աստիճանի դուրսիկ մի ներկայացում, որ ամեն բան հեղեցնում էր նորագույն թեյերից ասեղնադորձած ժանրակ, որտեղ ու մի սիժ չէր խախտում զարդանկարի ներդաշնակությունը: Ամբողջ ներկայացումը դրված էր որպես գեղեցիկ մենուետ. որի մեծ հնչյունների մեջ մարդիկ շառժվում էին, բարկանում, սիրում միմյանց, և այդ բոլորը միահյուսվում էր մենուետի ութմին և տրամա-

դրությունը, ամբողջանում ու ժիտուրի ստեղծած յուրօրինակ ոճի և ներդաշնակ աչսամբլի մեջ: Ռեժիսյորական աշխատանքի մեջ դժվար չէր նկատել նրա հեղինակի հիմնական մտածելակերպը. գեղեցիկ, սրամիտ, սակայն մեղմ գույների վրա կառուցված տեսարանները ռեժիսյորը հյուսել էր ներկայացման ղեկավարող զաղափարի շուրջը, որը հետապնդում էր եկեղեցու, հոգևորականության մերկացումը:

«Տարտյուֆում» ստեղծված տեսարաններն իրենց զաղափարական բովանդակությամբ և, որ ամենակարևորն է, բեմական մարմնավորմամբ, կարծես մի ամբողջ տասնամյակ հեռացել էին «Ալադակների» բեմադրությունից: Այստեղ արդեն զգացվում էր լիովին պրոֆեսիոնալ ռեժիսյորը, որը մի քանի տարվա մեջ աճել, հասակ էր առել, դարձել ինքնուրույն և ինքնավստահ:

Կարելի է տասնյակ օրինակներ բերել քսանական թվականների բեմադրություններից, օրինակներ, որոնք պատմում են սովետահայ ռեժիսյորայի կազմավորման առաջին տարիների հետաքրքիր որոնումների մասին: Ծիշո է, այդ որոնումները շուտով հանգում են հակառակ ծայրահեղությունների, արտահայտման ձևը միջոցից դառնում է նախառակ: Տորմալիզմի մասին է. Քալանթարի ունեցած տեսական ըմբռնումները սլավոֆիլ աշխատանքում բոլորովին այլ ընթացք են ստանում: Իր բեմադրություններում նա երբեք ֆորմալիզմի մեջ չխորացավ, չնայած առանձին դրսևորումներին: Անվստահ և երկչու կերպով հանդես եկող այս սկզբունքները նրա բեմադրություններում իրականանում են աստիճանաբար, պատճառաբանվում որևէ ուրույն մտահղացմամբ, որով ռեժիսյորը ջանում էր արդարացնել բեմական սուտն ու կեղծիքը: «Նոր արվեստի» կիրառման առաջին փորձը Քալանթարը կատարել է 1923 թ. ամռանը բանվորական ակումբի բեմի վրա, Պետական թատրոնի մի խումբ ղեկավարների մասնակցությամբ, բեմադրելով Մոլիերի «Բոնի ամուսնություն» կատակերգությունը և ֆրանսիական միջնադարյան ամենահայտնի ֆարսերից մեկը՝ «Փաստարան Պատկեր»։ Դերասանական կատարման նոր եղանակների կիրառման իմաստով ավելի համարձակ քայլ էր արվում են «Փաստարան Պատկերի» բեմադրության ժամանակ: Քալանթարը հիմնական վերափոխության է ենթարկում թատրոնի բեմը: Վերանում է բեմի և հանդիսատեսի միջև եղած անջրպետը: Բեմը աստիճաններով միանում է դահլիճին: Հանվում են բոլոր կուլիսներն ու վարագույրները, բեմը դառնում է մի սովորական դատարկ սենյակ, դուր չէ մերկ պատերով: Ամբողջ բեմի վրա թափվում են սահազան առարկաներ, շրջված կահ-կարասիներ, սանդուղքներ՝ պատերի վրա բարձրանալու համար: Պիեսի պերսոնաժները կոչվում են հենդ իրենց ղեկավարների անուններով, որոնք կլանքի զգեստներով նստում են դահլիճում, հասարակության կողքին: Դահլիճի և բեմի միացման, ղեկորների և զգեստավորման այս փոփոխությամբ Քալանթարը նպատակ ուներ վերացնել թատրոնի բնականությունը պատրանքը, դարձնել նրան խիստ պայմանական, անընդհատ հեռեմեջից հանդիսատեսին, որ նա գտնվում է թատրոնում: Գործողության ընթացքում երբեմն սրախոսություններ էին ասվում դահլիճում նստած որևէ մեկի հասցեին, կամ երբեմն-երբեմն հանդես էր գալիս ռեժիսյորը և ստիպում էր հասարակությանը որևէ ֆաղաթական լողունգ բացականչել: Միծաղաշարժ կատակերգության տեսարանների միջև ընկած նմանօրինակ շեղումները այնքան հաճախ էին կրկնվում, որ հանդիսատեսը, անկարող հետևելու պիեսում ծավալվող զեպերին, աստիճանաբար դադարում էր պիեսի տեքստը լսելուց:

և ակամա նայում դերասանների մարմնամարդական վարժություններին, այն անվերջ վազվոտութիւն, որը ուժիսյորը ստեղծել էր բազմաթիւ թափված առարկաների և իրերի արանքում: «Եհարկե հանդիսականների մեջ աշխուժութիւն էր մտցնում նստարանների միջև դերասանների վազվելը, բայց այդ սլրիոմի հաճախ կրկնումը դառնում էր միօրինակ և անհետաքրքիր»¹³: Ընդհանուր տպավորութեանը խանգարում էր նաև խմբի անդամների «ձկուն արագախոսութեան և շատ ավելի ձկուն ուփրկութիւլ բնազդով օժտված մարմնի» բացակայութիւնը: Այդ է պատճառը, որ ամբողջ ներկայացումը հիշեցնում էր մի անիմաստ վազք, որի մասնակիցները, չգիտես ինչու, ինչ-որ տեղ են շտապում, կոպտում, գոհհիլ կատակներ անում և, ի վերջո, «ծուլվում» հանդիսատեսի հետ, առանց որեւէ բան ասելու նրա մտքին ու սրտին:

Չնայած հասարակութեան որոշ մասի լավ ընդունելութեանը, Քալանթարը սլարդ կերպով գիտակցում էր իր կատարած նոր որոնումների սխալները և չէր հավատում նրանց ճշմարտացիութեանը: Նրա «հանդուգն փորձը» Պետական թատրոնի բեմ է տեղափոխվում միայն 1924—25 թթ. թատերաշրջանում, գերմանական գրող Գեորգ Կայլերի «Առաջնորդ մինչև կես գիշեր» սիւեաի բեմադրութեան մեջ: Չկարողանալով հաղթահարել սիւեաի բազմաթիւ պատկերները միջև եղած ոճային տարբերութեանը, Քալանթարը ոչ թէ համախմբում է ողջ ներկայացումը մի ընդհանուր առանցքի շուրջը, այլ դարձնում է այն տարբեր միջադեպերի մի շարան, որոնց մեջ բացակայում է օրգանական և տրամաբանական գործողութիւնների ընդհանրութիւնը: Ներկայացման հիմքում դնելով կապիտալիզմի ճիրաններում կործանվող խուլ անհատի ջղաձգական դալարումները, ուժիսյորը, հարազատ մնալով հեղինակին, հանդիսատեսին տանում է դեպի հուսալքման, անորոշութեան գիւղը, սլարուրում նրա գրգռված նյարդերը միստիցիզմի մոռալ շղարշով: Բեմադրութեան ոճայնութեան խայտարհեցումը առավել չափով ընդգծվում էր մի քանի պատկերների բարձր բրակի հասցված կատարման շնորհիւ: Բեմադրութեան ընդհանուր թրսպրեսիոնիստական ֆունի վրա առանձնանում էր շորրորդ գործողութիւնը: Բե' դերասանական կատարման, և՛ թէ ուժիսյորական աշխատանքի իմաստով այս գործողութիւնը առանձնանում էր բեմադրութեան ընդհանուր ֆունից, համակում հանդիսատեսին աճրումների խորութեամբ, գտնված դույնների նրբութեամբ և ճշմարտացիութեամբ: Գուցե և ուժիսյորից անկախ, Հասմիկի անուղղական կատարման շնորհիւ ստեղծված այս տեսարանը, ակամայից համեմատութեան մեջ էր դրվում ներկայացման մյուս պատկերների հետ: Թեալիզմի և ֆորմալիզմի կողք-կողքի ցուցադրման ժամանակ, ներկայացման շորրորդ գործողութիւնը առանց կողմնակի օժանդակութեան հանդես էր գալիս ինքն իրեն: սլաշտպանողի դերում, կաշառում հանդիսատեսին և կարճ ժամանակում ցրելով մերկ տեխնիցիզմի հեղհեղուկ ազդեցութիւնը, դառնում ներկայացումից տարվող ամենաուժեղ տպավորութիւնը:

Չորրորդ գործողութեան կողքին Քալանթարը ոչ սլական ջանասիրութեամբ աշխատում է ստադիոնի տեսարանի վրա: Մի կողմ թողնելով պատկերի հիմնական նսլատակը, Քալանթարը ալատեղ տարվում է գործողութեան համար չափազանց երկրորդական, սակայն աչքի համար դեղեցիկ և էֆեկտաւոր, մոտոցիկլիստների մրցութիւնը բեմում ցուցադրելու մելուքով: Բանը հասնում է

¹³ «Երրորդային Հայաստան», 1923, N 186

այնպիսի ծայրահեղություն, որ Քալանթարը լրջորեն մտածում է թատերասրահի պատշգամբից մինչև բեմ կամուրջ կառուցել և մոտոցիկլետները բեմ հանել հանդիսատեսի գլխի վրայով: Բարերախտարար հրավիրված ճարտարապետները գտնում են, որ այդպիսի կամուրջ կառուցելը անհնարին է:

Ֆորմալիզմի դեմ մղվող պայքարում պատմական նշանակություն ունեցավ պարտիայի քաղաքականության մասին դեղարվեստական գրականության մեջ 1925 թվականին ՀԱՄԿ(Բ) ԿԳ-ի որոշումը: Իսկ 1927 թվականին կազմակերպվում է համամիութենական մի խորհրդակցություն, որի նպատակն էր կենսագործել Կենտկոմի 1925 թվականի որոշումը:

Ֆորմալիզմի և արստրակտ արվեստի դեմ սկսած պայքարը լայն արձագանք է գտնում նաև Հայաստանում: Սկսվում են ծավալուն բանավեճեր մամուլում, խորհրդակցություններ, զեկուցումներ, որին ակտիվորեն մասնակցում է ոչ միայն թատերական աշխարհը, այլև ողջ ինտելիգենցիան: Մասնավորապես սովետահայ ռեժիսուրայի՝ ֆորմալիզմին տված տուրքի մասին և խոսում թատերագետ Սարգիս Մելիքսեթյանը՝ մեր թատրոնի պատմության այդ տարիներին նվիրված իր ուսումնասիրություններից մեկում: «Չնայած իր Կատ զրական կողմերին, — գրում է նա, — թատրոնում եղել են նաև որոշ բացասական երևույթներ, որոնցից ամենախոշորը այն տուրքն էր, որ նա տվեց ֆորմալիզմին և էսթետիզմին»¹⁴:

Սակայն լճոական շրջադարձը դեպի ռեալիզմ կատարվում է սովետական դրամատուրգիայի ստեղծման հետ զուգընթաց, որն ինքնին լուծում էր նոր ձևի հարցը:

«Նախ շուտով դաշտուն կերպով զգացի այն մկրատը, որ ստեղծված էր իմ աշխատանքների մեջ բովանդակության և ձևի փոխհարաբերության խնդիրներում: Ուժգնորեն զգացի ֆիլտրացիայի անհրաժեշտությունը: Մեծ բախտավորություն էր, որ խորհրդային դրամատուրգիան արդեն սկսել էր կազմակերպվել և թատրոնի ռեպերտուարը սկսեց հարստանալ և թարմանալ խորհրդային կյանքը պատկերող պիեսներով: Այդ տիպի առաջին բեմադրությունը Լուինաչարսկու «Թուլյն» էր, որով ես սկսեցի իմ գիտակցական նահանջը ֆորմալիստական դիրքերից»¹⁵, — գրում է Քալանթարը իր հետագա հոդվածներից մեկում: Եվ իրոր, ռեալիզմի հաստատման իմաստով «Թուլյն» պիեսի բեմադրությունը իր որոշակի տեղն ունի սովետահայ ռեժիսուրայի պատմության մեջ:

«Թուլյն» պիեսի բեմադրությունից հետո, Քալանթարի ստեղծագործական կյանքում նոր էտապ է սկսվում: Ելնելով կյանքի ճշմարտացիությունից՝ նա պիեսում նկարագրվող դեպքերն ու գործող անձանց կերպարները կառուցում է ռեալիստական սկզբունքներով»¹⁶:

Ինչպես տեսնում ենք, թե՛ Քալանթարը և թե՛ Բուրջալյանը տուրք են տվել ֆորմալիզմին: Սակայն թե՛ Քալանթարը և թե՛ Բուրջալյանը երբևէ համոզված ֆորմալիստներ չեն եղել, ֆորմալիզմին տված նրանց տուրքը միշտ կրել է ավելի փորձնական բնույթ և որպես աշխարհայացք խորթ է եղել նրանց:

¹⁴ С. Меликсетян, Путь нашего театра, Ереван, 1941. էջ 71.

¹⁵ «Խորհրդային Հայաստան», 1936, № 8:

¹⁶ Ս. Մելիքսեթյան, նշվ. աշխ., էջ 69:

Հնդամենը երեք-չորս տարվա ընթացքում սովետահայ ռեժիսուրան բաժանված հետաքրքիր էվոլյուցիա է ապրում: Դեռևս երկշոտ, անհաստատ փալեր կատարող կոլեկտիվը կարճ ժամանակամիջոցում առնականանում է, Պետական թատրոնում իր հաստատ տեղն է գրավում պրոֆեսիոնալ ռեժիսորը: Դեռևս իր ստեղծման առաջին օրվանից՝ «Հուլիսի կործանումը», «Ջրասույզ զանգը», «Ավազակները» և այլ բեմադրություններում սկսում է կազմավորվել հսկական թատերաշնթյունը, ձևի և բովանդակության ներդաշնակման նշանաբանով: Այս շրջանի բեմադրությունները ամենից ավելի արժեքավորվում են բարձր դերասանական կատարումների, ներկայացումների բաղադրական սլաթով, ներդաշնակ անսամբլի շնորհիվ: Բեմադրությունների ստեղծմանը մեծ շահով օգնում էր նաև ողջ ստեղծագործական կոլեկտիվի բարձր էնտուզիսմը, որը ջերմացնում էր ներկայացման ամեն մի անկյուն, համակում հանդիսատեսին զգացմունքների անկեղծությամբ և թարփությամբ:

ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ РЕЖИССУРЫ

О. Г. МЕЛИК-ВРТАНЕСЯН

(Р е з ю м е)

История режиссуры армянского театра связана с советским периодом развития театра. Добросовестная работа талантливых деятелей досоветского театра не выделила режиссуру как отдельную дисциплину. Наряду с рядом важнейших и серьезных задач основоположников армянской советской режиссуры Левона Калантара и Аршака Бурджаляна волновали вопросы формы и содержания нового театра. Первые годы становления армянской советской режиссуры богаты множеством интересных и оригинальных поисков и экспериментов. Если в постановке пьесы Шиллера «Разбойники» театральный язык был выражен в красивых композициях и режиссерских эффектах, то в пьесе Гейермана «Гибель Надежды» утверждалась настоящая театральность в противоположном — в раскрытии внутреннего действия пьесы. В дальнейшем эти искания становятся более определенными, яркими и многообразными. Постановки «Потонувшего колокола» Гауптмана, «Тартюфа» и «Мнимого больного» Мольера, «Укрощения строптивой» Шекспира, «Ревизора» Гоголя являются интересными режиссерскими работами.

Бесспорно, во время этих поисков театр иногда впадал в крайности — форма становилась самоцелью, но и в этих случаях в постановках сохранялись настоящая театральность и разнообразие сценических форм.