

ԼԵԱՌՆ
ՏՄԱԿՐԻՄՆ

ՏՈՂԱՅ
ԵՎ
ԲԵՆԴՐԱԲՅՈՒՆ



ՍՃԵՄՅԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԻ ՎԱՐԱԳՈՒՅՐԸ ՇՈՂՂԱԼԻ ԹԱՓՈՎ
ԲԱՑՎԵՑ 1920-ԱՎԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՎԵՐՋԵՐԻՆ, ԺԱՅԻ
ՍՈՍՎ ԱՐՎԵՍՏԱԳԵՏԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԻ ԵՐԿԱՐ
ՈՒ ԶԻԳ ԾԱՆԱՊԱՐՀԸ:





ԼԵՎՈՆ
ՏԱԽԱԿԵՐԱՅԱՆ

SECRET

ՏԱՊԱՆԵՐ ԵՎ ԲԼԱԿԱՐՈՒԹՅՈՒՆ

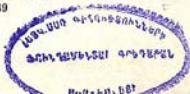
ՎԼԵԴԻԿԱ ԼԱՏԵՄՅԱՆԵ
ԿՅՈՒՆ, ԲՈՒՄ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ



ԵՐԵՎԱՆ

«ԵՌՐԶՐԻԱՅԻՆ ԳՐԱԳ»

1989



A-1
18860

Գրախոս՝
արվեստագիտության դոկտոր
Ռ. ԶԱՐՅԱՆ

Հախվեցյան, Լ. Հ.

**Ա 503 Հ Տաղանդ և բնավորություն (Վ. Աճեմյանը կյանքում
և արվեստում).— Եր.: Խորհրդ. գրող, 1989.— 296 էջ-**

«Տաղանդ և բնավորություն» խոհադրությունը նշանավոր բեմա-
դրիչ Վարդան Աճեմյանի որքան հարուստ, նույնքան բարդ ստեղծա-
գործական նկարագրի բացահայտումն է՝ հեղինակի հուշերի, ար-
վեստագետի ստեղծած բեմական արժեքների, արխիվային նորահայտ
նյութերի, բնատրամադրության նյութերի վերլուծության և մեկնա-
բանության հիման վրա:

Հ $\frac{4907000000 (69)}{705 (01)} 89$ 160 — 89

ԳՄԳ 85. 334. 3 (22) 7

ISBN 5-550-00351-1

© **Խորհրդային գրող**
հրատարակչություն, 1989



Մահ

Պատմությունը մեր արած զարծերի
զաննարանն է, անցյալի վկան, ներկայի
համար օրինակ և խրատ, ապագայի հա-
մար՝ նախազգուշացում:

ՄԻԳԵՆ՝ ԳԵ ՍԵՐՎԵՆՏԵՍ
ՍԻՆՈՎԵՐԱ

Ման արվեստներ, որ ապրում են ներկա ժամանակում
միայն: Չկա երաժիշտը, չկա երգիչը, չկա դերասանը՝
չկա և նրա արվեստը: Ճիշտ է, ժամանակակից սարքավո-
րումներով կարելի է պահպանել երգչի ու երաժշտի կատա-
րումները, բայց դրանք, ինչպես թումանյանը կասեր, «էն
չեն լինում»: Դերասանի խաղն էլ կարելի է առնել ժապա-

վենի վրա, և շատ է խոսվում դրա անհրաժեշտության մասին: Իզուր: Ես շատ թերահավատ եմ դրա հանդեպ, որովհետև այն, ինչ տեսել եմ ժապավենի վրա (ինչպես Վահրամ Փափազյանի Օթելլոյի դրվագները) խնայականի պատրանքը չեն տալիս, մինչև իսկ հակառակը՝ նսեմացնում են մեր վսեմ պատկերացումները մեծ արտիստների մասին:

Կատարողական արվեստի հավերժական ողբերգությունը: Ալեքսանդր Շիրվանզադեն Պետրոս Աղամյանի կյանքից հետնորդներին պահ է տվել հուզիչ մի դրվագ. հանճարեղ ողբերգակին տեսել է նկարելիս ու լսել նրա խոսքը, թե կոլում է մոռացության գետ: Այսինքն՝ իր խաղը կմոռացվի, նկարը կմնա: Բայց չէ՞ որ մոռացության գիրկն անցնողը հանճարեղ խաղն է, իսկ մնացողը՝ միջակ նկարչությունը...

Գուցե և ճիշտ է ասված՝ ամեն ինչ հավասարակշռված է այս աշխարհում: Մնայուն արվեստի մարդիկ՝ զրոզ կամ նկարիչ, կարող են մեծ գործեր ստեղծել և ճանաչում չգտնել, ճանաչումը կարող է գալ իրենցից հետո, երբ իրենց պետք չէ այլևս: Անմնայուն՝ կատարողական արվեստի մարդիկ, ապահովագրված են այդ ողբերգությունից, նրանք կամ ճանաչվում են իրենց ժամանակին և վայելում իրենց ճանաչումը, կամ՝ ոչ: Նրանք չեն կարող իրենց կենդանության օրոք **մերժվել և հետո հռչակվել, որովհետև նրանք «հետո» չունեն:**

Բայց եթե կատարող արվեստագետից էլի ինչ-որ բան մնում է՝ ձայնագրություն, կինոժապավեն, տեսագրություն, ապա ի՞նչ է մնում այն արվեստագետից, որի անունն է բեմադրիչ կամ ռեժիսոր:

Դրեթև ոչինչ, եթե նույնիսկ նրանք ժամանակին թատերական մտքի տիրակալ են եղել, ճաշակի օրհնադիր, ասպարեզի առաջնորդ: Ասում եմ «դրեթև», որովհետև նրանց բե-

մադրությունները մնում են ժամանակակիցների հիշողության մեջ, մնում են դրանց մասին գրված հոգվածների ու գրքերի մեջ, մնում են իրենց նամակներն ու գրառումները՝ արխիվային մեռյալ նյութեր: Բայց ի՞նչ են դրանք ժամանակակիցների մտքերը բորբոքած, շոնգալի ծափերի արժանացած ներկայացումների համեմատ:

Հռչակված բեմադրությունների վերականգնումն է՞ր: Այո, լինում են: Բայց դրանք էլ, իրենց ստեղծումի միջնորդությամբ դուրս, էլի «էն շեն լինում»: Բարձրորակ վերականգնում լինելու դեպքում անգամ, ինչպես Վախթանգովի «Արքայադուստր Տուրանդուտն» էր, էլի «էն շեղավ»։ Ալ. Մացկինի պես լրջախոհ մի քննադատ, որ և՛ հինն էր տեսել, և՛ նորը, գրեց, թե նորի մեջ չկա ստուղիական անփորձության հմայքը, որ հնի անմերժելի արժանիքն էր և, վերջապես, ուրիշ էր «Արքայադուստրը» 1922-ի կարիքավոր, հրճվանքի ծարավ Մոսկվայում, ուրիշ՝ մեր ժամանակներում:

Ուրեմն, որակյալ վերականգնումն անգամ «բնագրային համարժեքության» չի հասնում:

Այսքան դժվար է բեմադրիչի անձն ու գործը սերունդների սեփականությունը դարձնելու խնդիրը:

Ի՞նչ կարող է ասել «Վարդան Աճեմյան» անունը նրա գործերը շտեպած հետնորդներին:

Այն, որ նա եղել է մեծաթիվ ներկայացումների հեղինակ, դրանց մեջ՝ մի մեծ շարք առաջնակարգ ներկայացումների: Ի՞նչ ապացույց: Նույնպես մեծաթիվ հոգվածներ՝ լրագրերի ու ամսագրերի գունաթափ էջերում, նաև մի շարք գրքեր՝ գրադարաններում ու գրադարաններում: Շատ ավելի վառ ու անհերքելի պատկերացում կարելի է կազմել ծաղրանկարիչ Աճեմյանի մասին. նրա ծաղրանկարները լույս են տեսել

առանձին գրքերով, դրանք հիմա էլ դիտվում են, և միշտ կդիտվեն բազմականությունը: Բայց Աճեմյանը նախ առաջնակարգ բեմադրիչ էր և հետո, ի միջի այլոց, ծաղրանկարիչ: Մնայունն ի միջի այլոց-ը եղավ և ոչ բուն գործը: Գուցե նա էլ, Պետրոս Աղամյանի պես, նկարելիս մտածել է մոռացություն հղմ մարտեղու մասին. բեմադրությունները կանխանան, նկարները կմնան իրրե սուր դիտողականությամբ, շուտի հուշերի, անվրեպ ձեռքի անհերքելի վկայություններ:

Եվ մնում են:

Իսկ ո՞ր կմնա ամենախնայողապ հայ մարդկանցից մեկն իր ազգային վառ նկարագրով, իր փայլուն արվեստով ու հղացումներով, իր դրամատիկական ճակատագրով:

Իմ աշխատանքի, հանգամանքների առատաձեռն բերումով ևս հայ նշանավոր արվեստագետներից շատերին եմ տեսել, որոնց վրայից տաղանդը թափվում էր: Ոմանց ճանաչել եմ, ոմանց հետ եղել մտերիմ: Շատ մոտ ու մտերիմ՝ Վարդան Աճեմյանի հետ: Այն էլ՝ տասնյակ տարիներով, 1946-ից մինչև 77-ը՝ իր մահվան տարին: Այն էլ՝ ոչ միայն գործի ու ստեղծագործության մեջ, այլև կենցաղում, իր տանը և մեր տանը, կյանքի ամենատարբեր հանգամանքներում և տարբեր քաղաքներում:

Եվ այն էլ՝ օր-օրի զրառումներ անելով:

Ինչու՞ գրառումներ անելով:

Դա էլ սահմ:

Տաղանդը թափվում էր նաև Գուրգեն Մահարու (նույնպես Աճեմյան) վրայից, որի հետ ևս մտերիմ եմ եղել, բայց, թափվելով, մարմնացում էր գտնում իր գրվածքների մեջ: Նրա գրվածքները կան ու կմնան այնքան ժամանակ, քանի դեռ կլինի թեկուզև մի հայերեն ընթերցող:

Նաև իմ ավագ ընկեր Ռաֆայել Իսրայելյանի վրայից, բայց, թափվելով, մարմնացում էր գտնում իր բազմաթիվ նախագծերի մեջ և կառույցների Մինչև իսկ գրական փորձերի¹ մեջ, որոնք «Թափվող ձիրքի» ոչ մասնագիտական նշաններն էին, ինչպես կատակականներն Անեմյանի համար: Սարգս-րապատի և Ասարանի հուշակոթողները, Երևանի գլխու մառանների շինությունը և ուրիշ կառույցներ կմնան այնքան ժամանակ, որքան կզիմանա բարը: Դա քիչ չէ, իհարկե, մեր մարդկային երևակայության սահմաններում՝ հավերժական:

Թափվում էր տաղանդն իմ հասակակից ընկեր Պարույր Սևակի վրայից, և մարմնացում էր գտնում իր անհամար բանաստեղծական գործերի, այլևայլ գրությունների մեջ, բայց շատ բան էլ մնում էր «գուրսը», իր բանավոր գրույցների ու վեճերի մեջ: Դա էր, նաև դա էր պատճառը, որ ինձ մզեց շարադրելու «Պարույրը»² խոհադրությունը և մարելու իմ պարտամուրհակն իր հիշատակի առաջ:

Պարտքի այդ զգացումը կա նաև Վարդան Անեմյանի պարագայում, մանավանդ, որ նրա մտքի արտադրանքները՝ բազմաթիվ առաջնակարգ բեմադրություններ, անհետացել են անցնող ժամանակի մշուշներում: Եվ որպեսզի դրանք պահպանվեն ազգային գեղարվեստական մշակույթի անդամատանում և խաղան իրենց դերը, ժամանակին ես շարադրել եմ մի գիրք³, որի մեջ ջանացել եմ հնարավոր մանրամասերով վե-

¹ Դրանք լույս են տեսել «Ռաֆայել Իսրայելյան. հոգվածներ, ուսումնասիրություններ, ակնարկներ» գրքում (կազմեցին և խմբագրեցին՝ Լ. Բաբայան, Լ. Զորյան, Լ. Հախվերդյան), Երևան, 1982:

² «Պարույր», Երևան, 1987:

³ «Եկասիկան և մեր օրերը. Վարդան Անեմյանի արվեստը», Երևան, 1982:

բականգնել նրա լավագույն ներկայացումների մի շարք։ Դրանք հայ դասականների երկերի բեմադրություններն են՝ ամենամեծ և ծրագրային արժեքն արվեստագետի լայնածավալ ստեղծագործության մեջ։ Ուրիշ բեմադրություններ առավել կամ պակաս չափով նկարագրված են ուրիշ մասնագետների գրքերում ու հոդվածներում։ (Նկատենք, որ Աճեմյանի մասին գրվել է թերևս ավելի, քան բոլոր հայ բեմադրիչների՝ միասին առնված)։

Այսքանով հանդերձ, Վարդան Աճեմյանը՝ հայ բեմադրական արվեստի բարձրակետը, ազգային բնավորության բեմական քանդակագործը, այնքան ինքնատիպ և լեցուն անհատականություն էր, որ չի տեղավորվում մինչև այժմ գրքվածների մեջ։ Դուրս են մնում ի կատար չածված մտքերն ու հղացումները, որոնք հետաքրքիր են ոչ պակաս, քան ի կատար ածվածները, իր նկարագրի ոչ միայն լուսավոր, այլև ստվերոտ կողմերը, որոնք թույլ շտվին իրեն լինելու ավելին, քան հղավ, քան կարող էր լինել ըստ բնության տված շնորհների։

Գրել Աճեմյանի մասին այնպես, ինչպես կուզենայի և ուզում եմ, նշանակում է ներկայացնել ոչ միայն իրեն, այլև իր ապրած ժամանակի մեր թատերական ու մշակութային միջավայրը՝ և ողելշնոդ, և հուսահատության մատնեղ հանգամանքներով։ Նշանակում է ուրվագծել արվեստագետ մարդու մի ճակատագիր, որ երջանիկ էր՝ իր կյանքի երևացող, ամենքին տեսանելի կողմերով, բայց և խորապես դրամատիկական՝ այդ կյանքի գաղտնախորհուրդ, քչերին հայտնի կողմերով։

Տողերիս գրողն այդ քչերից է։ Ուստի և պարտավոր է ջրել՝ ի տես և ի խրատ հետնորդների։

Ահա և գրում եմ՝ ամեն պարագայում վավերականորեն
ստուգապատում լինելու, հայրենական մշակույթի պատմու-
թյան, արվեստագետի հիշատակի և սեփական խղճի անաշ-
տանկարտ մնալու խոստումով։

Խոստովանեմ. ինձ համար ամենից դժվարը շարագրանքի
համակարգումն էր նյութի ոչ միայն հարուստ, այլև տարա-
բնույթ լինելու պատճառով։ Շատ ծանրութեթև անելուց հե-
տո հանգեցի մի համակարգման, որ հեռու է իդեալական լի-
նելուց, բայց ավելի լավը չգտա։

Այսքանը բավական է իբրև մուտք։



ԼՈՒՋԻՆ ՄԱՍ

ԱՌԱՋԻՆ ՄԱՆՈՓՈԹՅՈՒՆ.
1946-Ի ԵՎ 1953-Ի ՄԻՋԵՎ

Վարդան Աճեմյանի հետ իմ ծանոթությունը, ապա և երեք տասնյակ տարի տեղափոխությունը ծայր առավ իր էյանքի բախտավոր մի պահի:

1946-ի ամռանը ես, քսաներկու տարեկան մի ուսանող, համարձակություն ունեցա առանց թույլտվություն առնելու մտնել Լենինականի թատրոնի հանդիսատես՝ «Արա Գեղեցիկ» բեմադրության փորձերը դիտելու Դահլիճի կիսամութի մեջ աննկատ մնալով, ես տեսա Աճեմյանին այն ներ-

շնչանքի պահին, որ կոչում են ստեղծագործական: Նա փորձում էր Շամիրամ—ժաննա Թովմասյանի հետ կապված տեսարաններն այնպիսի վարակիչ հրճվանքով, որ հաղորդվում էր դերասանուհուն և վերադառնում բեմադրողին:

Հետագայում ինձ շատ ու շատ անգամներ վիճակվել է լինել Աճեմյանի փորձերի հմայված հանդիսատեսը, բայց այդ օրվա տպավորությունս մնաց անջնջելի: Բեմից հնչող բարձրաշունչ հայերենը, Մելիքսեթ Սվախչյանի վեհատեսիլ բեմանկարչությունը, բեմադրիչի և դերասանուհու հաղվագյուտ ոգևորությունը միանգամից պարուրեցին զարմանքի պատշաճ երիտասարդիս, և այդ օրվա տպավորությունը մնաց չգերազանցված:

Պատկերացրեք խոշորակազմ և խոշորակն ժաննա Թովմասյանին Շամիրամի մենախոսությունը նորից ու նորից, ավելի ու ավելի բուռն կրքով ասելիս՝

... Ահա դողում եմ ես:

Սա այն սարսուռն է սուրբ, որով երկիրը սիրահեղ

Սպասում է պատանի զարնան արեգակին:

Իսկ նա՞... Ուրարտացին... արդյոք սիրո՞ւմ է ինձ:

Օ, սխալ իմ, մի՛ տրոփիր այդպես ապերասան:

Ես նինոսի գահով կը դըրավեմ նըրան

Եվ կըբերեմ նինվե լուր բարձրաբերձ Ուրարտուից

Եվ կըփռեմ Ասորեստան նըրա ոտքերի տակ:

Ասորեստան Ուրարտացի՞ ոտքերի տակ,

Իսկ Ուրարտուն՝ ասուրների՞...

Պատկերացրեք Աճեմյանին այսօրինակ խոսքի ամեն մի դարձվածքը, արևելյան առասպելական զեղեցիկուհու ամեն մի շարժումը սեփական շարժամբ մշակելիս, ճիշտ կլինի ասել՝

քանդակելիս, և տպավորութիւնս ավելի հասկանալի կդառնա. թատրոնի աստված իր գերագույն հրճմանքի պահերին:

Եկամ փորձն ընդհատելու ժամը, զահլիճը լուսավորվեց: Աճեմյանը նկատեց ինձ ու մոտեցավ ժպտեհեա, գոհունակ հոգնութիւնից վառվող աչքերով և, ի պատասխան փորձերը դիտելու իմ ուշացած խնդրանքի, ասաց՝ իհարկե՛, նայի՛ր, արի՛ երբ կուզես...

Ոչ միայն նայեցի, այլև հանդգնութիւն ունեցա անփորձ գրչով հողված գրելու փառավոր ընդունելութիւնը դրած ներկայացման մասին («Գրական թերթ», 1946, 24 օգոստոսի), որ իմ առաջին ելույթը եղավ մամուլում:

Ասեմ, որ Աճեմյանն այդ ժամանակ վարում էր թատերական ինստիտուտի դերասանական առաջին կուրսը: Նույն 1946-ին նա ցույց տվեց կուրսի առաջին աշխատանքը՝ Զ. Սոլոգուբի «Քնքույշ սրտից պատուհաս» վոդևիլի բեմադրութիւնը: Վերստին հիացմունքի արժանի աշխատանք, վառ գույներով սրընթաց մի ներկայացում, որի հերոսուհին Մետաքսյա Սիմոնյանն էր քսանամյա գեղեցկուհու շողշողուն հմայքով:

Առանց այն էլ զարմանքի տրամադիր՝ ես անսքող հիացմունքով էի նայում դյուրաշարժ, ժպտեհեա, շենչող Աճեմյանին, համոզված, որ նա ինչի էլ դիպցնի ձեռքը՝ կճառագի արվեստի հրաշքը: Եվ այդպէս էլ էր: Քառասունմեկը նոր բուրոս (դա շփաղանց շատ էր թվում) արվեստագետն ապրում էր իր կարելիութիւնների փարթամորեն ծաղկուն՝ մեծ գործերի պատրաստ ժամանակը: Ափսոս միայն, որ այդ ժամանակը համընկավ գեղարվեստական մշակույթի, հատկապէս թատերական արվեստի վառ ժամանակներին:

Պատճառը, ավելի ճիշտ՝ պատճառների մեծը գործնական-

Շորեն անմիտ կիրառումն էր Համկ(բ)Կ Կենտկոմի այն որոշման, որ հրապարակվեց 1946-ի օգոստոսի 26-ին՝ «Թատրոնների խաղացանկի և նրա բարելավման միջոցառումների մասին» վերնագրով: Որոշումը, կարծես, հետապնդում էր բարի նպատակ՝ թատրոնների ուշադրությունը սեռել արդիականության հարցերին: Բայց դա հանգեցրեց ամենատխուր հետևանքների: Որոշումը խնդիր դրեց զարկ տալ արդիական թեմաների, բայց հետևանքը եղավ այն, որ թատրոնների խաղացանկը հեղեղվեց անորակ պիեսներով, գրված «լավի ու լավագույնի» պայքարի սնամեջ սխեմայով: Դա կարոտ է բացատրության, իսկ ես պատմում եմ այնպես, կարծես բոլոր գիտեն ինչն ինչոց է: Ասվածը նշանակում է հետևյալը. քանի որ սոցիալիստական հասարակության մեջ չկան հակամարտ դասակարգեր՝ այդ հասարակության կյանքն արտացոլող երկերում չեն կարող լինել կոնֆլիկտներ, իրարամերժ ուժերի բախումներ, ուստի և դրամատիկական պայքարը կարող է ընթանալ լավի և առավել լավի միջև: Այսպես «անկոնֆլիկտայնության տեսությունն» ավերեց բովանդակ երկրի թատերագրությունը (նաև գրականությունը, նկարչությունը, կինոն) ծնունդ տալով անբովանդակ, իրականությունն անհավատալիորեն շրջադարձող պիեսների: Աղետը տեղեց մինչև 1953 թվականը, երբ դա խտրորեն դատապարտվեց իբրև սնանկ և արվեստը սնանկացնող տեսություն:

Իսկ մինչ այդ, կարծես եղածը հերիք չէր, 1949-ի հունվարի 28-ին «Պրավդայում» հրապարակվեց «Թատերական բնագատների մի հակահայրենասիրական խմբի մասին» վերնագրով մի հոդված, որի մեջ, ինչպես վերնագրից էլ երևում է, ամենաժանր մեղադրանքներ էին բարդվում մի շարք հայտնի քննադատների հասցեին: Ինչպես և պետք էր սպա-

սել, Հայաստանում ևս գտնվեցին ևզան տակ հորթի որոնող-
ներ, խստորեն դատապարտվեցին ավագ սերնդին պատկա-
նող բոլոր թատերադեմները: Իհարկե, տարիների ընթացքում
և տարիներ անց, զուր տեղը պղտորված ջուրը հասակվեց,
վերանայվեցին ու վերադնահատվեցին թերադնահատված ար-
ժեքները, ամեն քան տեղն ընկավ, բայց այն տարիների
մոայլ օրերին շատ արյուն պղտորվեց, արվեստի, գրականու-
թյան տեսականն ու գործնականը շեղվեցին զարգացման
բնականոն հունից: Յանկուվյան ղեպրում միշտ էլ կարելի
էր պեղել ու գտնել ֆորմալիզմին, «միասնական հոսանքին»,
նացիոնալիզմին, արևմտյան կուլտուրայի հանդեպ ստորա-
քարշ վերաբերմունքին, կոսմոպոլիտիզմին տրված տուրքեր և
տուրք տվողներ: Եվ պեղվում ու գտնվում էին առանց մեծ
դժվարության, առավել ևս, երբ առարկող, ծպտուն հանող
չկար. ո՛վ էր գլխից ձեռ քաշել: Եվ իրոք, բանը հասավ ուս-
րեսիաների: Վահրամ Քերզիբաշյանը, մի հմուտ թատերա-
դետ ու գրականագետ և հեղ բնավորությույն, որ գլուխն ազա-
տելու համար խոնարհաբար ընդունում էր իր «սխալները»՝
արտորվեց: Սարգիս Մելիքսեթյանն ազատվեց թատերական
թանգարանի դիրեկտորի այնքան սիրած պաշտոնից և մնաց
օրվա հացի կարոտ: Գևորգ Գոյանի նման ընտիր դասախոսն
ազատվեց դասախոսական աշխատանքից: Մյուսների պա-
տիժն ավելի մեղմ եղավ: Մամուլի դռները փակվեցին անմեղ
մեղավորների առաջ:

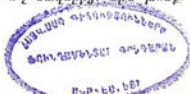
Կենտրոնական և տեղական մամուլը ողողվեց զաղափա-
բական արատներ մերկացնող հոգվածներով: Կոսմոպոլիտա-
կան անլուր արատներ հայտնաբերվեցին փայլուն թատերա-
խոս Յու. Յուզովսկու հոգվածներում և գրքերում, չխոսելով
այլևս նվազ հայտնի անունների մասին: Կավ հիշում եմ Երե-

վանում, արվեստի աշխատողների տանը, 1948-ի նոյեմբերին կայացած այն ժողովը, ուր «անարգանքի սյունին դամվեց» Յուզովսկին և նրա «Դարն ու կերպարը» հիանալի գիրքը՝ գրված հայկական շեքսպիրյան ներկայացումների հիման վրա. ևս մի խալտառակ ժողով, որտեղ ևս առանձին եռանդ էր ցուցաբերում պրոպագանդայի և ագիտացիայի բաժնի վարիչ Հովհաննես Մամիկոնյանը, որ Յուզովսկու դատապարտեց բոլոր մահացու մեղքերի մեջ, որոնցից մեկն էլ հայ ժողովրդին Համլետի հետ համեմատելն էր...

Պիեսներ էին գրվում և բեմադրվում ֆորմալիզմի և կոսմոպոլիտիզմի գեմ մզվող շարժման թեմաներով, որոնցից մի քանիսը բեմ հանվեցին Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Առանց այլևայլության արգելվում էին ներկայացումներ, որոնք ինչ-ինչ կարծիքների համաձայն չէին բռնում «գաղափարական անաղարտության» ենթադրվող պահանջներին: Բայց պատմությունը միայն լույսերից կամ միայն ստվերներից չէ, որ հյուսվում է: Մարզկային բնավորությունները՝ նույնպես: Լույսն ու ստվերը միմյանց հետ են մշտապես: Ստվերն անբաժան է լույսից, ինչպես արևի տակ քալող մարդուց: Մեկը հասկանալու համար պետք է հասկանալ մյուսը, քանի որ դրանք միմյանցով են պայմանավորված և միմյանցով են բացատրվում: Մենք կարող ենք, իհարկե, մեկից գոհ լինել և մյուսից դժգոհ, բայց շենք կարող անտեսել ոչ մեկը, ոչ մյուսը:

Ուրեմն առաջ զնանք այս տրամաբանության թելադրանքով, այն հունով, որ նա բաց կանի մեր ճանապարհին:

Եթե մեր պատումի հերոսը Վարդան Աճեմյանն է, ապա նա, իբրև դեպքերի կենտրոնում գտնվող արվեստագետ, չէր կարող անմասն մնալ ո՛չ լույսից, ո՛չ ստվերից: Եթե խոսք



և զամ կոսմոպոլիտիզմի դեմ գրված պիեաների մասին, ապա նա եղավ դրանցից մեկի՝ Կ. Սիմոնովի «Յտար ստվերի» բեմադրիչը (1949), զխավոր դերակատար ունենալով Վադարշ Վադարշյանի նման առաջնակարգ մի դերասանի (Հանուն արդարության պետք է այն էլ ասվի, որ նրանք՝ լրջախոհ արվեստագետներ, բանը հանգեցրին ոչ թե շեղած կոսմոպոլիտիզմի դատապարտմանը, այլ ճշմարիտ մտավորականի շփոթմունքին՝ այս ի՞նչ է կատարվում մեր շուրջը): Եթե խոսք եղավ «անկոնֆլիկտ դրամատուրգիայի» հանգով գրված փուչ պիեաների մասին, ապա նա եղավ դրանցից մեկի՝ Գ. Բորյանի և Հր. Ղափլանյանի «Հրաշալի դանձ» պիեսի վարդապետյն-լավատեսական բեմադրության հեղինակը (1950): Եվ ոչ միայն դրա: Նույն տարում նա շատ ջանք թափեց Հարո Ստեփանյանի «Հերոսուհին» օպերայի բեմադրության վրա, բայց չհասավ ցանկալի արդյունքի, թեև արժանացավ պետական մրցանակի: Դրությունը չփրկեցին ոչ Միքայել Թավրիզյանի դիրիժորական աշխատանքը, ոչ էլ Տաթևիկ Սաղանդարյանի և Գուհար Գասպարյանի անձնվեր մասնակցությունը: Մեծաշնորհ արվեստագետների ջանքերը չուրն ընկան, որովհետև օպերան, ստեղծված «անկոնֆլիկտ դրամատուրգիայի» սկզբունքով (լիբրետոն՝ ըստ Ն. Զարյանի «Արմենուհի» պոեմի), անհունորեն հեռու էր կյանքի ճշմարտությունից:

Եթե խոսք եղավ արգելված ներկայացումների մասին, ապա Աճեմյանին դրանցից ևս բաժին ընկավ այդ տարիներին: Դրանցից մեկը Վանո Մուրադեղու «Մեծ բարեկամություն» օպերայի բեմադրությունն էր (1947), մյուսը՝ Ա. Արաքսմանյանի և Հր. Քոչարի «Պաշտպանության շորերը գիծը» պիեսի բեմադրությունը (1948): Արգելքի պատճառները տարբեր էին, և դրանց բացատրությունը մեզ հեռու

կտաններ, այս դեպքում դա չէ նականը, այլ հավաստումն այն իրողության, որ այդ տարիներին բնական արվեստի մարդկանց (և ոչ միայն նրանց) արած, ըստ որում գերագույն խնամքով, ուժերի գերազույն լարումով արած գործերից շատերը շունեցան տևական կյանք, որն է հետք շթողնցին ոչ թատերական պատմության, ոչ էլ իրենց ստեղծագործական կենսագրության մեջ: Ափսոս եղավ վատնված ջանքն ու ժամանակը, ասես վերստին ապացուցելու համար այն ճշմարտությունը, որ ոչ մի տաղանդ ու վարպետություն չեն կարող կյանք պարգևել կյանքի ճշմարտությունից զուրկ գրվածքին: Իհարկե, սովածը վերաբերում է ոչ միայն հայ արվեստի միջավայրին: Այդպես էր ամենուրեք: Նույն պատճառն ամեն տեղ ծնում է նույն հետևանքները: Իսկ պատճառն ամենուրեք նույնն էր՝ այն պետական վերաբերմունքը երևույթների, այդ թվում նաև արվեստի երևույթների նկատմամբ, որ պետք է կոչել վոլյունտարիստական, ուրիշ խոսքով՝ արվեստի օրենքների, սովալ դեպքում դրամատուրգիայի օրենքների և առհասարակ արվեստի դարգացման բնականոն օրինաչափությունների անտեսումը:

Հասկանալի է ինքնին, որ անճշմարիտ, մակերեսային գրվածքների բնագործությունը, ինչպես դրանց մեջ հանդես գալը, բավականություն չէր պատճառում բնագործներին և դերասաններին, թեև նրանք իրենց գործն անում էին ամենայն բարեխղճությամբ:

Կարծում եմ, որ Աճեմյանին մեծ բավականություն չպատճառեցին նաև «Միքայել Նալբանդյան» պիեսի (հեղինակներ՝ Ա. Արաքսմանյան և Զ. Վարդանյան) և «Անհանգիստ մարդիկ» կատակերգության (հեղինակ՝ Ա. Գուլակյան) բնագործությունները (1952): Առաջինն այն պատճառով, որ պիեսը

դրված էր ժամանակին ընդունված «կենսագրական պիևսի» պարզունակ սխեմայով, երկրորդը՝ կյանքի մակերեսային վերարտադրության, թեև երկուսն էլ լավ բեմադրվելու և ընտիր դերասանների մասնակցության շնորհիվ ձեռք բերեցին թատերական արժեք ու գրավչություն:

Նույն 1946—53 թվականներին Աճեմյանն ստեղծեց անհամեմատ խոշոր բեմական արժեքներ:

Ըստ ժամանակագրության՝ 1946-ի «Արա Գեղեցիկից» հետո «Երիտասարդ գվարդիան» 1947-ին: Ալեքսանդր Ֆադեևի նույնանուն վեպը հետպատերազմյան խորհրդային գրականության առաջին մեծ երևույթն էր: Ողբերգականորեն հերոսական վեպ, որ ճշմարտացի ցույց էր տալիս և՛ թշնամու ահեղ ուժը, և՛ սոսիին զիմագրավող ժողովրդի աննկուն ոգին: Աճեմյանի բեմադրության մեջ երկուսն էլ թատերային վառ արտահայտություն էին գտել: Հիշում եմ, սարսուռ էր պատում հանդիսատեսին, երբ ցույց էր տրվում, թե գերմանացիներն ինչպես են գրավում երկիրը: Ամբողջ հանդիսասրահն էր առնվում արցանի մեջ. որ կողմը դառնայիր, քեզ էին նայում զինավառ բռնադատիչների ահեղ ղեմքերը: Ոչինչ, թվում էր, չի կարող խափանել այդ ամենակործան ուղմի մեքենան: Մեծագետ ընդգծելով չար ուժը, բեմադրիչ-մեկնաբանը դրա շնորհիվ ահադնացնում էր հակադիր կողմի անխորտակելի ոգին: Եվ հայրենական պատերազմից երկու տարի անց, երբ մարդկանց հիշողության մեջ անցյալ չէր դարձել ո՛չ կորուստների մորմոքը, ո՛չ էլ հաղթանակի բերկրանքը, ներկայացումը հնչում էր իբրև հայրենասիրության հիմն:

Այստեղ ես վերադառնալիք շեղման կարիք եմ զգում՝ ասելու համար այն, որ ընթերցողը կարող է և շիմանալու Թատրոնն այն ժամանակ ուներ ավելի մեծ հասարակական նշանակու-

Սյուն, քան հիմա: Թատրոնը ժողովրդի գիտակցության մեջ անհամեմատ մեծ տեղ էր զբաղեցնում՝ կինոարվեստը մատնելված էր ամուլ վիճակի, հեռատեսիլ գոյություն չուներ, գեղարվեստական գրականություն քիչ էր լույս տեսնում, երաժշտական և վիզուո կասետների մասին հեռավոր պատկերացում իսկ չկար: Հիմա զրանք առանձին-առանձին և բոլորը միասին թատրոնի հետ զբաղեցնում են հասարակության ունեցած այն ժամանակը և գիտակցության մեջ եղած այն տաքածքը, որ առաջներում պատկանում էր գրեթե բացառապես թատրոնին:

Այնպես որ, թատերական արվեստի կշռի նվազման մասին խորհելիս այս պարագան չպիտի մոռանալ: Խնդիրն ավելի բարդ է, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից:

Եղավ այնպես, որ 1948-ին Աճեմյանը դարձավ Երաժշտական կոմիտեի թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարը (չգիտեմ ինչու, կարծում եմ՝ իզուր, այդ պաշտոնը հետագայում չ'երակուցվեց «գլխավոր ռեժիսոր»): Դա ունեցել էր նախապատմություն, որ այն ժամանակ չգիտեի: Իմացա այս գիրքը դրելու համար Աճեմյանի թղթերը ղննելիս, երբ ձեռքս ընկավ իր գեկուցադիր-առաջարկը Լենինականի թատրոնը Երևան տեղափոխելու մասին, հասցեագրված Հայաստանի կոմկուսի քարտուղար Գրիգոր Հարությունյանին:

Դա էլ իր նախապատմությունն ունի:

Աճեմյանն Աճեմյան դարձավ, իհարկե, Լենինականի դրամատիկական թատրոնում: Եվ թատրոնն էլ հուշակի տեղ դարձավ Աճեմյանով: Նա լիակատար իրավունք ուներ այդ թատրոնն իրենք կոչելու և չէր կարող դյուրությամբ լքել հարազատ օջախը: Ահա ինչու, երբ 1939-ին, Լենինականի թատրոնում տասը տարի աշխատելուց հետո, Աճեմյանը Երևան

տեղափոխվեց՝ նա իր կնակերը չկտրեց Վին օջախից. տարի-ներ շարունակ, մինչև 1947-ը, նրա մի ոտքը նրեանում էր, մյուսը՝ Լենինականում:

1946-ը բախտավոր տարի եղավ «Արա Գեղեցիկ» ներկայացման փառավոր հաջողությամբ, բայց և մեծապես զրգրախա՝ ողբերգական սպանություններով: Այդ թվի մարտին Արայուշա Փաշլեանյան անունով մի սրիկայի կրակոցով սպանվեց մեծ շնորհի տեր թատերական նկարիչ Մելիքոսեթ Սվախչանը (կարծես թե ժխանդի հողի վրա): Նույն թվի հսկաներին Արշավիր ֆիլմյան անունով մի ապաշնորհ դերասան հենց թատրոնում, նույնպես ատրճառակով, սպանեց շնորհալի դերասանուհիներ Ասյա Բերդյանին (դերասան Արամ Ռշտունու կնոջը), Արաքս Առաքելյանին (Նուարդի գեղեցկուհի դերակատարին), վիրավորեց դերասան Գեղամ Հարությունյանին (Արաքս Առաքելյանի ամուսնուն):

Ստեղծագործական հաջողությանը հակառակ՝ թատրոնում տիրեց մահահոտ ծանր մթնոլորտ: Այդ մթնոլորտը փարատելն էր նպատակը, երևի, որ 1947-ի հունիսին թատրոնը հրավիրվեց նրեան մեծ հյուրախաղերի: Աննախաղեպ հաջողություն գտան հյուրախաղերը: Եվ դա է հիմք տվել Աճեմյանին ներկայացնելու իր ղեկուցագիր-առաջարկը: Խնամքով գրված և հիմնավորված մի փաստաթուղթ, որ ծրագրային համարձակ բնույթով միակն է Աճեմյանի թղթերի մեջ: Արժե դրան ծանոթանալ:

«Նրեանը որպես մայրաքաղաք անընդհատ աճում է իր ազգաբնակչության թվով և իր կուլտուրական պահանջներով»:— Այսպես է սկսվում ղեկուցագիրը: Այնուհետև. «Ուշագրավ է այն փաստը, որ դաստրոլների ժամանակ Նրեանի գործող թատրոնի հետ միասին Լենինականի թատրոնի ներ-

Կայացրումներն էլ անցնում էին լեփ-լեցուն դահլիճով: Սա ևս
 վկայում է այն մասին, որ մի նոր դրամատիկ թատրոնի պա-
 հանջը Երևանի համար հասունացած է: Դրանից հետո զե-
 կուցագրի հեղինակն իր առաջարկը հիմնավորում է մի շարք
 կովաններով: Դրանցից առավել կարևոր են հետևյալները.
 «Հաշվի պետք է առնել նաև, որ Թատերական ինստիտուտը
 մոտ ժամանակներս տալու է իր շրջանավարտները— դերա-
 սանական ֆակուլտետից 30 և ռեժիսորականից 15 հոգի: Այդ
 շրջանավարտների մեջ կան ոչ քիչ թվով շնորհալի և հուսա-
 լի կադրեր, որոնք կարող են աճել միայն լուրջ թատրոնում:
 Սուսլուկյանի թատրոնը հնարավորություն չի ունենա այդ
 ուժերին ներգրավել այն պատճառով, որ մատակարարվում
 է իր սեփական ստուգիայի ուժերով», «Ես մտածում եմ այս-
 պես: Կարելի է լենինականի թատրոնը իր հիմնական կադրե-
 րով (թվով 15 հոգի), իր գլխավոր ռեպերտուարով տեղափոխել
 մայրաքաղաք և խմբի կազմը համալրել ինստիտուտի ամենա-
 շնորհալի կադրերով: Այդ կնպաստի, որ երկու տասնյակ տա-
 րի լենինականում անընդհատ աշխատող մի շարք շատ ար-
 ժեքավոր արվեստագետներ դուրս գան նոր ասպարեզ ու
 նրանց առաջ բացվեն ստեղծագործական նոր հեռանկարներ:
 Վերջիններքո այդ կենսունակ ուժերը առանձին-առանձին ձեզ-
 տելով Երևան, պետք է որ լենինականից դուրս գան: Իսկ լե-
 նինականում մնացած խումբը կարելի է նույնպես համալրել
 շրջանային թատրոններում աճած, ստեղծագործական ավելի
 լայն ասպարեզ որոնող կադրերով»:

«Ե՛նչ դեմք է ունենալու նոր դրամատիկական թատրոնը:
 Զեկուցագրի հեղինակը տալիս է այդ հարցը և պատասխա-
 նում. «Գլխավորն այն է, որ թատրոնը լինի ճկուն, քաղաքա-
 կանապես սուր և թատերական հետաքրքիր, թարմ ձևեր

փնտրող թատրոն: Որ Սունդուկյանի անվան թատրոնի նման ակադեմիկ ընդլթ ունեցող թատրոնի կողքին լինի նաև մեկ ուրիշը, որը կարողանա ստեղծագործական թարմ խոսք ասել մեր ռեսպուբլիկայի թատերական կյանքում:

Գուցե լինեն կարծիքներ, որ Սունդուկյանի անվան թատրոնի ֆիլիալի ստեղծմամբ կարելի է լուծել այս հարցերը: Այդ միջոցառումը չի կարող լուծել իմ հիշած հարցերը, քանի որ դա կլինի նույն թատրոնը, կունենա նույն ռեպերտուարը, նույն դերասանները, ուրիշ խոսքով նույն թատրոնը մեկ երեկոյւմ տալու է երկու ներկայացում: Այդ, իհարկե, հեռու է հարցերի այն մասշտաբից, որ մասամբ ես շարադրեցի»:

Զեկուցագրի հեղինակն իր ծրագիրը լինելության այնքան մոտ է համարել, որ նկատի է առել նաև կենցաղային հանգամանքները. «... շտապում եմ ասել, որ Լենինականի թատրոնի տեղափոխելու արժանի արտիստների մեծ մասը Երևանում քնակարաններ ունեն և մեծ պահանջներ այդ առնչությամբ չեն լինի»:

Եվ ամենից վերջում. «Մնում է շենքի հարցը: Առաջին շրջանում թատրոնը կարող է իր ներկայացումները կազմակերպել կոնսերվի դործարանի ակումբում, որը միանգամայն հարմար է թատրոնի պահանջներին, կառուցվել է 4-րդ մասի ակումբում և շարաթական 2—3 օր էլ Երաժշտական կոմեդիայի և ռուսական թատրոնների շենքերում»:

Ես չգիտեմ՝ այս ծրագիրը քննության առարկա դարձնել է արդյոք: Ասենք, դա շատ էլ էպան չէ, քանի որ դրան ընթացք չի տրվել: Զեկուցագրից պարզ երևում է, որ Աճեմյանն ինքնուրույն գործ էր որոնում, թատրոն, որի տերն ու տնօրենը ինքը լիներ: Այդ ժամանակ նա երկու ներկայացում էր ստեղծել, երկուսն էլ քեմադրական շատ մեծ աշխատանքի արդ-

լունք՝ վ. Մուրադելու «Մեծ բարեկամութիւն» օպերայի և Ա. Մշաքոսմանյանի ու Հր. Քոչարի «Պաշտպանութիւն շորորդ գիծը» պիեսի բեմադրութիւնները, որոնց ցուցադրումն արգելվեց: Պատճառների բացատրութիւնը մեզ հեռու կտաներ, ասեմ միայն, որ արգելքները կապ չունենին գեղարվեստական որակի հետ: Եվ կաշկանդումներից հոգնած արվեստագետն ինքնուրույն գործելու ասպարեզ էր որոնում: Ահա ինչու, երբ իր առաջարկը գլուխ չեկա՛վ, շատերիս համար անսպասելի Աճեմյանը հանձն առա՛վ Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմիտէի թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարութիւնը:

Դա բարեբախտութիւն էր ոչ միայն այդ թատրոնի, այլև մեր ամբողջ թատերական կյանքի և դերասանական արվեստի համար: Իսկույնէնք փոխվեց թատրոնի խաղացանկը, ապա նաև բեմադրական ու դերասանական արվեստը: Դրա շնորհիվ թատրոնը, որ գտնվում էր աղքատ ազգականի վիճակում, տեղաշարժվեց հանդիսատեսային ուշադրութիւն կենտրոն. մարդիկ, որ տարիներով այդ թատրոնը չէին մտնում, լցրին նրա հանդիսասրահը:

Խնչ կատարվեց այդպէս միանգամից:

Ահա թե ինչ:

Աճեմյանը բեմադրեց Ալ. Շիրվանզադեի «Մորգանի խնամին» (ի սեր վաղեմի ընկերութիւն ազգագրում թողնելով նույն թատրոնի բեմադրիչ Թադևոս Սարյանի անունը. դա բացառիկ բան չէր, նման դեպքեր շատ են եղել Աճեմյանի կյանքում): Ստեղծվեց մեծակտա՛վ մի ներկայացում: Բայց դա երևույթ դարձա՛վ ոչ այնքան բեմադրական արվեստի, որքան գլխավոր դերում հանգես եկող Թադևոս Սարյանի խաղի շնորհիվ: Աճեմյանն էր հորդորել, որ խաղա: Ի վերջո, 20-ական թվականներից դերասանական արվեստին հրաժեշտ

տոված և ռեժիսորականին նվիրված գերասանը տեղի էր տվել: Դա իսկական հայտնություն հղավ հանդիսատեսի համար: Վերստին ապացուցվեց գերասանի հնարավորությունները ճանաչելու և ի հայտ բերելու Աճեմյանի հազվագյուտ ձիրքը: Մինժոնի գերը Սարյանը խաղաց հիանալի՝ Թառերայնորեն վառ, խոշոր ու պարարտ մարմնի ծուլ շարժմամբ, նույնպիսի ծուլ և ծայրահեղորեն միամիտ խոսվածքով կերպարի նախատիպին այնքան հարազատ, որ ասես բեմում անցուղարձ անողը ոչ թե գերակատարն է, այլ նախատիպը: Մի գիշերում Թաղևոս Սարյանը հռչակվեց և տեղ գրավեց ժամանակի գերասանական արվեստի առաջին անունների շարքում: Հայ բեմը կորցրեց շարքային մի բեմագրիչ (կարծեմ դրանից հետո նա այլևս ոչինչ չբեմադրեց) և ձեռք բերեց առաջին մեծություն մի գերասան: Այնուհետև նա հանդես եկավ մեկը մյուսից փայլուն խաղերով և գրեթե միշտ Աճեմյանի նրբամիտ հակողությամբ: Բեմագրիչը կարծես նպատակ էր դրել սիրելի գերասանի տաղանդը փայլեցնել բոլոր կողմերից: 1949-ին նա բեմագրեց Էրեք պիես, Էրեքի մեջ էլ գրված խավոր գերը վերապահելով Սարյանին. Հակոբ Պարոնյան՝ «Շողոքորթը», Գաբրիել Սունդուկյան՝ «Եվ այլն, կամ Նոր Դիոգինես», Նաիրի Զարյան՝ «Աղբյուրի մոտ»:

Առաջին երկու ներկայացումը ցուցադրվում էին նույն երեկոյի ընթացքում, երեկոն դարձնելով հայկական ժիծադի, արևմտահայ և արևելահայ ժիծադի մի շքեղ հանդես: Նաև արևմտահայ լեզվի և թիֆլիսահայ բարբառի: Նաև պոլսահայ և թիֆլիսահայ կենցաղի: Նաև Պարոնյանի և Սունդուկյանի կատակերգական վառ արվեստի: Նաև Աճեմյանի բեմադրական վստահ վարպետություն: Նաև Թաղևոս Սարյանի կատակերգական շտալ ձիրքի:

Գունագեղ, բայց ոչ խայտարղետ, դեժիսոբա՛հնար զա-
վեշտական դրվագներով լեցուն, բայց և ազնիվ ճաշակի պա-
հանջկոտ հսկողութեամբ՝ ներկայացումները հոսում էին ասես
կախարդական գավազանի մղումով, հանդիսատեսին պարգե-
վելով ճշմարիտ դեղագիտական հաճույք:

Էլ ավելի մեծ հաջողութիւն բաժին ընկավ երրորդ ներ-
կայացմանը: Չափ ու սահմանից դուրս հանդիսատեսային
հաջողութիւն: Բուն պատճառը պիեսի կամ բեմադրութեան
տրակը չէր, այլ Քաղևոս Սարյանի խաղը Բալաբեկի դերում:
«Հացավան» վեպի հեղինակն իր պիեսում կոլտնտեսային
վշտերը պատկերել էր դրախտային վարդագույն երանգնե-
րով, կյանք, ուր բոլորը, նաև կոլտնտեսական դարձած հայ-
րենադարձներն իրենց անհունորեն երջանիկ են զգում: Եվ
այդ կյանքին հակադրել էր գյուղացու մի կերպար, որ տա-
ռապում էր մենատնտեսի հոգեբանութեամբ, դիմում ամեն
տեսակ խաբուսեցման գլուխ պահելու, կոլտնտեսային ան-
ձնոնատու անշատանքից խուսափելու, իր իմացած միջոց-
ներով բարեկեցիկ կյանք ստեղծելու համար: Քատերագիրն,
իրոք, ստեղծել էր կատակերգական ցայտուն բնավորութիւն:
Իսկ դերասանը դերն անձնավորել էր արույզ գտնված այն-
պիսի մանրամասներով, վարար, բայց և անբռնադատ, ասես
ակամա ծագող այնպիսի հումորով, որ նրա ամեն մի խոսքն
ու արարքը ոչ թե ծիծաղ էր շարժում, այլ ծիծաղ էր պայ-
թեցնում հանդիսասրահում: Եվ, տարօրինակ բան, հակա-
ռակ թատերագրի մտադրութեան, հակակրանք չէր հարու-
ցում: Դա ուներ պատճառներ: Նախ որ հակակրանքի ծիծա-
ղը, ատելութիւն արթնացնող սարկազմն առհասարակ հա-
տուկ չէր Քաղևոս Սարյանին (մի բան, որ բնորոշ էր Ավետ
Ավետիսյանին. դա է պատճառը, որ երբ մի քանի տարի անց

Ստանդունդյանի անդամն թատրոնում Աճեմյանը բեմադրեց նույն հեղինակի «Փորձագաշտ» պիեսը, որ Բալաբեկը երևում էր շարագործի կերպարանքով, Ավետիսյանն այդ դերում ավելի համոզիչ էր, քան Մարյանը)։ Բացի այդ, «Աղբյուրի մոտ» ներկայացման մեջ Մարյանի խաղն ուներ մի ենթախմաստ, որ ի չիք է դարձնում հակակրանքը։ Այն թե՛ ահա՛ ձեզ մի մարդ, որ խուսափում է հանրային աշխատանքից և արժանի է դատապարտման, այլ՝ ահա՛ ձեզ բարեհոգի մի մարդ, շրջապատի մարդկանցից ամենասրտմիտը, ամենից վառ բնավորությունը, քնավ ոչ այնքան միամիտ, ինչպես կարծում են, որ ուզում է ասլիլ իր խմացած ձեռով, միայն թե իրեն հանգիստ թողնեն։ Գերասիմի էությունից եկող, նրա խառնվածքով պայմանավորված մի մեկնություն, որին ասեմ վատահունցամբ, ենթարկվում էին գերասիմի նախորդ և հաջորդ գրեթե բոլոր անձնավորումները։ Հանդիսատեսը դա էարող էր ընդունել էամ ընդունել, Դատելով այն ուրախ աղմուկից, որով ուղեկցվում էր Բալաբեկի ամեն մուտքը, հանդիսատեսը նրան ընդունում էր համակրանքով, թե՛, դա ևս ակներև էր, ոչ ոք ուրախ չէր լինի, եթե իրեն Բալաբեկ կոչեին։ Սիլ այսպես Բալաբեկը դուրս եկավ թատրոնի սահմաններից, դարձավ հասարակ անուն, իսկ Թադեոս Մարյանը ժամանակի ամենասիրված դերասաններից մեկը, որին ժողովուրդը փառաբանքով Թաթիլ էր կոչում։ (Հետագայում արդեն նա ուրիշ շատ և շատ դերեր խաղաց թատրոնում, բարերախտաբար, նաև կինոյում և ռադիոթատրոնում, դարձավ համաժողովրդական սեր վայելույթ գերասան)։

Թաթիլ Մարյան դերասանին «հայտնագործելուց» հետո էլ Աճեմյանն ուշի-ուշով հետևում էր նրա դերասանական ճակատագրին, ցույց տալով ստեղծագործական բարեկամություն

հաղվագրուտ օրինակ: «Ասա ով է քո ընկերը, ասեմ ով ես դու» հնամենի ասույթը վերաբերում է թատերական ասպարեզին ևս: Այսպես, օրինակ, Վարդան Աճեմյան—Թադևոս Սարյան բարեկամություն ուներ ստեղծագործական հիմք, որ նրանց տաղանդի ստեղծաբան, օտար և ավելի գործածական բառով ասած՝ իմպրովիզացիոն բնույթն էր: Ցայտուն արտահայտված ստեղծաբան արվեստագետ, Աճեմյանը դերասանի մեջ ոչինչ այնպես չէր գնահատում, որքան դա՝ ենթագիտակցաբար, տեղնուտեղը, հանկարծահաս, ասես ոտքի վրա հորինված հղացումն ու կատարումը: Մեծապես գնահատելի հատկանիշ բոլոր արվեստներում, բեմականում՝ առանձնապես: Ինչ էլ գրվել է Աճեմյանի մասին, նրա արվեստի այդ կողմն ընդգծվել է մշտապես: Հուշագիրները որ՝ բանը հասցրել են առասպելի: Բայց անտեսել են գիտակցականի դերը: Ասենք, դա չէր էլ կարող տեսնվել, դա իր անձնական խոհանոցն էր, իր դադտների: Նա դրան հասու եղա իր գրառումները կարդալով: Արվեստագետի ընտանիքը նրա արխիվը վստահեց ինձ, և շատ բան ինձ համար ևս հայտնություն եղավ:

1939-ին Աճեմյանը Սունդուկյանի թատրոնում բեմադրել էր «Պատվի համար» դրաման. «մայր թատրոնում» երիտասարդ բեմադրիչի առաջին աշխատանքը, որով նա միանգամից անուն հանեց մայրաքաղաքի հանգիստատեսների և դերասանների մեջ (չմոռանանք, որ ներկայացման զխմավոր դերակատարներն էին Հրաչյա Ներսիսյանը, Ավետ Ավետիսյանը, Ռուզաննա Վարդանյանը, Վաղարշ Վաղարշյանը)։ Թատրոնի մարդիկ ստացել են այն տպավորությունը (ինձ թվում է՝ բեմադրիչը դեմ չի եղել դրան), որ նա ներկայացում է ստեղծում հանկարծահաս հղացումներով: Դա ճիշտ էր.

քայլը ճիշտ էր և այն, որ դրան նախորդում էր գրական հիմ-
 քի մանրագնին ուսումնասիրությունը: Հիմա իմ սեղանին են
 «Պատվի համար» գրամային վերաբերող իր գրառումները՝
 մի տետր, որի բոլոր էջերին տպագրված է «ՀԽՍՀ պետական
 Զ-րդ թատրոնի դիրեկտոր, հեռախոս 1-69, Լենինական»:
 Այստեղ բեմադրիչը մի առ մի գրի է առել գրամայի բոլոր
 գործող անձանց ռեպլիկները, ապա և ներկայացման զար-
 գացման գլխավոր գիծն ըստ վերնագրի՝ հանուն պատվի
 էլիգրարչանն «աղջկան է զոհում», Մարգարիտն «ինքն իրեն
 է զոհում», Սուրենը «փող է շալլում», Օթարյանը «մտնում
 է պալքարի», այդպես էլ մյուս գործող անձինք, ամեն ինչ
 անում են պատվի համար, բայց ամեն ոք պատիվ ասվածը
 հասկանում է լուրովի: Դրան հաջորդում են համառոտ նշում-
 ներ՝ պինսի մասին, Արելյանի մասին, իրեն առաջնորդող
 միտքը՝ «Ժառանգության ճիշտ օգտագործում, ոչ ընդօրինա-
 կում», նոր բեմադրության նպատակները՝ ստեղծել անսամբլ՝
 «ոչ միայն էլիգրարչան», «կենցաղային գրամայից ստեղծել
 սոցիալական մեծ գրամա», «մեծ կիրք, դերասանական մեծ
 խաղ»: Թե այդ ամենն ինչ հաջողությամբ մարմնավորվեց
 ներկայացման մեջ՝ այստեղ հարկ չկա ասել, դրա մասին
 գրվել են բազմաթիվ հոգվածներ (խկ տողերիս գրողը բեմա-
 դրությունը մանրամասն նկարագրել է Աճեմյանի արվեստին
 նվիրված մենագրության՝ մեջ): Ասեմ միայն, որ այդ դա-
 սական բեմադրությունը երկար ժամանակ պահպանվեց թատ-
 ռոնի խաղացանկում, որոշ դերակատարների փոփոխումնե-
 րով՝ մինչև հետպատերազմյան տարիները:

1 «Կյասիկան և մեր օրերը. Վարդան Աճեմյանի արվեստը», Երևան,
 1962, էջ 121—134:

Կարևոր էմ համարում ընդգծել, թե Աճեմյանն ինչպես էր կրթում ինքն իրեն, աշխատում իր միտքը զարգացնելու համար:

Ահա ես նորից հուզմունքով ձեռքս եմ առնում իր այլևայլ գրառումներն անցնող ժամանակի կնիքը կրող խունացած թղթերի վրա: Գրառումներ կան, որ երևում է ինչ առիթով ու նպատակով են արված: Ասենք, Անիի պատմությանը, արհեստներին, հայ միջնադարյան քաղաքների կազմավորման ձևերին, բնակչության սոցիալական կազմին, հոգևորականությանը, առևտրին վերաբերող գրառումներն արված են Դ. Դեմիրճյանի «Երկիր հայրենի» պատմական զրաման բեմադրելու առիթով՝ ինքնին հասկանալի է: Բայց ահա հայ ազգային-ազատագրական շարժումներին վերաբերող գրառումները՝ Բյուզանդիայի անկումից, խաչակրաց արշավանքներից մինչև Իսրայել Օրի և այնուհետև, վատահորեն չես կարող ասել «Դավիթ-Քեկ» օպերայի բեմադրության առիթով են արված, թե մեկ ուրիշ, կամ էլ առանց որևէ կոնկրետ առիթի: Այդպիսին են, օրինակ, իտալական վերածննդին, Ֆրանսիական բարոկկոյին վերաբերող գրառումները, գրված ուսանողական կոնսպեկտի ձևով: Պատկերացում տալու համար բերեմ մի քանի նմուշ. «Ռենեսանսը սկսվեց XV դարի II կեսից. էնգելսն ասում է՝ այդ տերմինը չի ստացում «ռենեսանսի» բովանդակությունը. դա առաջադիմական մեծագույն հեղաշրջում էր,

որ մինչ այդ ապրել էր մարդկությունը, մի էպոխա, որ մըտքի, կրթի, գիտության տիտաններ ծնեց», «... չախչախվում է կաթոլիկական սխոլաստիկական աշխարհայացքը (Կոպեռնիկոս, Կեպլեր, Գալիլեյ) և կաթոլիկությունը XVI դարի վերջում իր վերջին ճիգերն էր թափում — ստեղծվեց ճիգվիտների օրդենը — վերականգնվեց ինկվիզիցիան՝ խեղդելու ազատ

միտքը — անկարող եղավ — թեև ոչնչացրեց ֆիզիկապես, բայց պարտվում էր բարոյապես. Ջորդանո Բրունոն, 1600 թ. 1626 թ. նշանավոր էր անգլիացի Բեկոնը. առաջինը կանգնեց մատերիալիստական դիրքերում... փորձն իբրև ճշմարտության միակ շափանիշ. Բեկոնը անգլիական մատերիալիզմի և առհասարակ ժամանակակից փորձնական գիտությունների նախահայրն էր: Բեկոնի ուսմունքը շարունակեցին անգլիական փիլիսոփաներ Հոբսը (1588—1679) և Ջոն Լոկը (1632—1704): Մտածողության մետաֆիզիկական եղանակը ծագեց այս երեքի ուսմունքից, Դեկարտն ու Սպինոզան հակադրվում են իրենց դիալեկտիկական մտածողությանը», «Լյուդովիկոս XIV-ի ժամանակ իր ծաղկման դադարին է հասնում Բարոկկոն — ոչ թե նպատակահարմարություն, այլ պերճ շքեղություն, ոլորապատույտ գծեր, ճոխ ու խառն օրնամենտ, ոսկի արծաթ ֆակտուրան... մարդը թաղված մանուֆակտուրայի ծալքերում: Մեծապես տարածվեց նաև զոբելենը... ազնվական ծագումը հարկադրում է լինել պատվախնդիր, Լյուդովիկոս XIV-ի ժամանակ 4 հազար հոգի սպանվեցին մենամարտում: Լյուդովիկոս XIV-ը գլխարկը հանում էր աղախինի առաջ. տեսե՛ք թե ի՞նչ կիրթ բարքեր էին: Բարոկկոն որպես ոճ — խոսակցության մեջ, շարժումներում, փոխհարաբերություններում... Արվեստում խուսափում էին կոպտությունից, նատուրալ կրքերից, ամեն ինչ զաւանտ էր...»:

Այս և նման ուրիշ դրառումներ վկայում են ոչ այլ ինչ, քան իմացության պաշարը հարստացնելու արվեստագետի ջանքն ու աշխատանքը: Իսկ հիմա օգնում է մեզ ճանաչելու նրա իսկական էությունը, ցրելու Աճեմյանի մասին գոյացած այն թյուր պատկերացումը, թե նա հենց միայն ի բնե տըրված ձիրքի, բացառապես ինտուիցիայի, բնազդի արվեստա-

գետ էր և իմացականն ու գիտակցականը նվազ դեր են ունեցել իր ստեղծագործական կյանքում: Իհարկե, գրառումները կողմնակի հանգամանք ունեն: Բեմադրիչի համար էականը նրա արվեստի միավորն է՝ բեմադրությունը, ինչպես նկարչի համար՝ կտավը, քանդակագործի համար՝ արձանը: Դրանից հետո շատ էլ էական չէ նա իր մտքերը գրավոր շարադրել է, թե ոչ, թեև դա էլ, ինչպես տեսնում ենք, ունի կարևորություն, երկրորդային կարևորություն: Պատմեմ, ուրեմն, առաջնային կարևորության՝ բեմադրությունների մասին:

Նույն այդ տարիներին՝ Աճեմյանն իրար վրա ստեղծեց երեք բեմադրություն, վառ թատերայնության մի-մի բարձրարվեստ օրինակ՝ Դունաևսկու «Ազատաշունչ հողմը» օպերետի (1950), Ա. Զեխովի «Բալենու ալգին» պիեսի (1951) և Տ. Զուխաշյանի «Կարինեն» օպերետի բեմադրությունները:

Նախ օպերետների մասին:

Հայտնի բան է և դեռ ժամանակին ասված, որ հինգ-վեց տարվա ընթացքում (1948—53) Աճեմյանը երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը բարձրացրեց այնպիսի գեղարվեստական աստիճանի, որ թատրոնը չէր տեսել մինչ այդ և շտեմավ դրանից հետո: Դրա վկայությունը տվող «Մորզանի խնամին», «Շողոքորթը», «Եվալլն, կամ նոր Դիոգինեսը» ոչ թե օպերետներ էին, այլ երաժշտախառն կատակերգական ներկայացումներ: Թատրոնի դիմագիծը, տեսակը որոշելու համար Աճեմյանը կարևորում էր զտարյուն օպերետի ժանրը նույնպես: Ահա ինչու նա բեմ հանեց երկու այդպիսի գործ՝ «Ազատաշունչ հողմը» և «Կարինեն» («Լերլեբիջի Հոր-հոր աղայի» վերանվանումը):

Օպերետն, իբրև ժանր, իմ թատերական նախասիրություններից զուրա է: Բայց այնպես, ինչպես Աճեմյանը բեմադրել

էր «Ազատաշունչ հողմը», ստիպում էր մոռանալ ամեն մի նախապիւրբութիւն: Միջերկրականի ափին գտնվող նավահանգիստային ուրախ քաղաք՝ նավերով ու նավաստիներով, իր ազդային ինքնորոշման համար պայքարող ժողովրդով (ներկայացման բուն թեման), խայտարղետ գոյներով ու բնակչովթյամբ, որոնց շարժման մեջ էր դնում մեծատաղանդ Դունասկու զվարթ երաժշտութիւնը և Աճեմյանի բնադրական արվեստը: Ժողովրդական վառ ներկայացում, համակ շարժում, ուժգին թափ, երգ ու պար, երաժշտական հանդիսանքի մեծ կտավ: Եթէ հայ երաժշտական թատրոնն այս ժանրում ունեցել է գլուխգործոց կոչվելու իրավունքը կրող մի գործ, դա, անտարակույս, «Ազատաշունչ հողմն» է: Եվ վերջինը: Ինչո՞ւ վերջինը: Թատրոնի շէնքը փոխելու պատճառով: Օպերետը սիրում է բնական արձակ-ընդարձակ տարածութիւն և մարդաշատ հանդիսասրահ: Բեմը տեղ պիտի ունենա երգչախմբի և պարային խմբի ծավալվելու համար, նաև մեծակազմ նվագախմբի տեղ: «Ազատաշունչ հողմի» ժամանակ թատրոնն ուներ այդ ամենը, դրանից քիչ ժամանակ անց՝ շունեցավ: Կատարվեց անուղղելի սխալ: Զգիտես ում կամբով թե հրամանով Երաժշտական կոմիտէի և Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնները փոխեցին իրենց տեղերը (կարծեմ թե նախաձեռնութիւնը պատկանում էր ռուսական թատրոնի նորահայտ գլխավոր ռեժիսոր Անատոլի Նալին: Շատ կարճ ժամանակ մնաց նա այդ պաշտոնում՝ դրանից բացի ոչ մի հետք չթողնելով իրենից հետո. շնորհալի մարդ չէր՝ դատելով իր բնադրած միակ ներկայացումից): Ընկալապարական սխալ: Դրանից ոչ մեկը չշահեց: Ռուսական թատրոնը դրադեցնում էր «Արմենիա» հյուրանոցի մոտ գտնվող այն կոկիկ շէնքը, որ 1922-ից մինչև 1938-ը պատ-

կանուժ էր Երևանի Առաջին պետթատրոնին։ Մեծ չէր նրա հանդիսասրահը, բայց մտերիմ էր ու գրավիչ և շատ էլ հարմար դրամատիկական թատրոնին։

Իսկ Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը բացումից ի վեր (1942) առոթ-փառոթ տեղավորվել էր այն շենքում (նախկին Կառուցողների ակումբը), որ մինչև 1940-ի հունվարը պատկանում էր օպերայի և բալետի թատրոնին։ Այն, ինչ այստեղ արված էր այդ թատրոնի համար, լիուլի բավական էր երաժշտական կոմեդիայի թատրոնին, մեծ բեմն ու դահլիճը հատկապես։ Մինչդեռ, ուսական դրամատիկական թատրոնը, տեղափոխվելով այստեղ, ինչքան էլ դահլիճը փոքրացրեց՝ հարմարեցրեց իր պահանջներին՝ նախկինի նման գրավիչ դահլիճ չունեցավ։

Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը հայտնվեց է՛լ ավելի աննպաստ վիճակում։ Հիշում եմ այս շենքում կայացած առաջին պրեմիերան՝ «Կարինեն» Աճեմյանի բեմադրությամբ։ Կայնաշունչ մի ներկայացում՝ խցկված նեղլիկ մի բեմատուփ, նվազախմբի երաժիշտները փոսի մեջ իրար գլխի նստած, ոնց որ հազթ մի տղամարդ փոքր պիչակի մեջ՝ մինչև դաստակները հասնող թևերով...

Այսպես թե այնպես, սա, իմ կարծիքով, Չուխաջյանի օպերետի ամենալավ բեմադրությունն էր՝ հրավառությու՜ն-ներկացում։ Ընդդէմ է, դրանից քիչ անց (1951) Աճեմյանը նույն օպերետը, այս անգամ «Լերլերիչի» վերնագրով, բեմադրեց օպերայի և բալետի թատրոնում։ Ինչպես և պետք էր սպասել, սա ունեւր վոկալ և երաժշտական ավելի բարձր մակարդակ. սա նդավ դասական-ակադեմիական ներկայացում, որ չունեցավ նախորդի վարար ու վարակիչ ջերմությու՜նը։ Այն էլ վկայեմ, որ, ճակատագրի հեղանջով, Աճեմյանը նույն երկի երկ-

բորոյ բեմադրութիւններում երբեք հաջողութեան չէր հասնում, արվեստագետը կորցնում էր երկի ընկալման նախնական թարմութիւնը:

Գանք «Բալենու այգուն»: Զէի ուզենա բաց դռներ ծեծել բացատրելու համար, թե ինչ նուրբ հեղինակ է Անտոն Չեխովը, ինչ նրբահյուս, փխրուն երկ է «Բալենու այգին» գործող անձանց գծագրութեամբ, կիսատոնային դիալոգով, երբ մարդիկ ասում են մի բան՝ ենթատեքստը կռահել է տալիս մեկ ւերիչը: Ասեմ միայն, որ պիեսն իր այդ բնույթով կարծես թե դուրս պիտի լիներ Աճեմյանի նախասիրութիւնից:

Աճեմյանը «Բալենու այգին» բեմադրեց, կարծես, այդ պատկերացումը հերքելու համար: Ներկայացումը մասնագիտական արձագանքներ շատ ունեցավ: Ահա դրանցից մեկը, որի հեղինակն է թատերագետ Օլգա Օլիգորը. «Պիեսի կերպարները լուծված են ռեալիստորեն, հեղինակային մտահղացմանը կատարելապես ներդաշնակ: Որոշելով պերսոնաժների սոցիալական էութիւնը, նրանց բնութագրելով որպէս հասարակական որոշակի խմբերի ներկայացուցիչներ, Ստեղծելու է անվան թատրոնի արտիստները միաժամանակ բացահայտում էին Չեխովի հերոսների ներաշխարհը, ձգտում էին բեմական կերպարների մաքսիմալ անհատականացման և հոգեբանական մշակման»¹:

Այս մեջբերման վերջին տողերն ինձ թվում են շատ կարեւոր: Ներկայացման մեջ ինձ ևս ամենից շատ գրավում էին դերապատկերները՝ գործող անձանց ներաշխարհի որքան նուրբ, նույնքան ստույգ ըմբռնումով: Որ Վադարշ Վադարշյանը կամ Ռուզաննա Վարդանյանը, ռուսական կյանքն ու

¹ «Աճեմյան», գիրք-ալբոմ, Երևան, 1978, էջ 107:

կենցաղը սեփական կենսափորձով ճանաչող դերասաններ, իրենց դերերը (Ֆիրս, Ռանսկայա) խաղում էին հիանալի՝ միանգամայն սպասելի էր։ Բայց որ Գուրգեն Ջանիրեկյանն էր հարազատորեն անձնավորել տոհմական ազնվական Գա-
նի, Ավետ Ավետիսյանը Նպիխոդովի, Լևոն Մարկյանը Սեմյո-
նով-Պիշչեկի կամ Դավիթ Մարկյանը Լոպախինի դերերը, դրա
մեջ արդեն պետք էր տեսնել բեմադրողի ոչ միայն ծառայու-
թյունը, այլև սկզբունքը։ Աճեմյանի համոզմամբ, չեխովյան
գործող անձինք վառ բնավորություններ են և ոչ թե մշուշա-
պատ արարածներ։ Վառ բնավորություն և նուրբ խաղ՝ կար-
ծես թե իրարամերժ այս խաղածեղերի ներդաշնակ համա-
դրումն էր այս ներկայացման մեծ արժանիքը։ Մարկյանի Լո-
պախինն, օրինակ, դերասանի թերևս լավագույն անձնավո-
րումը, և ռամկորեն զորեղ անհատ էր (հաղթահասակ, թա-
վաճայն դերասան էր Մարկյանը), ամենազոր սեփականատեր,
և դրություն տերը լինելուց ամաչող, ազնվական շրջապա-
տից քաշվող զգայուն բնավորություն։ Այնպես, ինչպես հանձ-
նարարել էր Չեխովը. «Լոպախինին պետք է խաղալ ոչ իբրև
ամպագորգոռ մարդու, պարտադիր չէ, որ նա անպայման
վաճառական լինի։ Նա փափուկ մարդ է»։ Իհարկե, Մարկյանի
Լոպախինն սպրդում էր բալենու այգուն տիրանալու հրճվանքը,
մշուս կողմից մի տեսակ անհարմար էր զգում դրանից։ Հրճ-
վանք՝ իբրև իր դասի ներկայացուցիչ, ճորտ Երմոլայի թո-
ռը, որ ձեռք է բերում այն կալվածքը, ուր իր պապը մեջք է
ծռել։ Անհարմարություն զգացում՝ առանձնապես. նա իրոք
խորապես հարգում, կարեկցում է ասպարեզից դուրս մղվող,
կիրթ, գեղեցիկ նկարագրի տեր, բայց կատարելապես անօգ-
նական ազնվականներին։

Նս, իհարկե, նպատակ չունեմ մի առ մի մտաբերել բոլոր

ղերակատարներին, պետք է ամենից էականն ասել, որ հետեյալն է. այստեղ ամեն մի ղերակատար, անկախ իր ձիրքի ու համբավի շափից, գտնել էր իր ճիշտ տեղը, ինչպես լավ գործիքավորված երաժշտական երկում: Գտնել էր այնպես, որ թվում էր, թե երկրորդական ղերի թեկուզև համաստ կատարողը չէր կարող փոխարինվել թեկուզև ավելի մեծ տվյալների տեք մեկ ուրիշ ղերասանով: Այսպես, Ամալյա Արազյանը՝ Վարչայի, Գեղամ Հարությունյանը՝ Տրոֆիմովի, Մարգո Մուրադյանն Աննայի, Վարյա Ստեփանյանը՝ Շառլոտայի, Գեղամ Աֆրիկյանը՝ Յաշայի ղերերում լիարժեք էին ոչ պակաս, քան Ռուզաննա Վարդանյանը՝ Ռաննակայայի, Վաղարշ Վաղարշյանը՝ Ֆիրսի կամ Դավիթ Մալյանը՝ Լոպախինի ղերերում: Եվ եթե ժամանակակից թատերական ստեղծագործության բարձրագույն նշանն անսամբլային որակն է, ապա «Քալենու ալգին» հայ բեմում տեսածս ամենակատարյալ անսամբլներից մեկն է, որ շնորհիվ հյուսվածքի նուրբ ըմբռնումով հազվադեպ է հաջողվում նույնիսկ ռուսական թատրոններին:

1951-ի «Քալենու ալգին», ինչպես 1946-ի «Արա Գեղեցիկը», թատրոնի պատմություն ստեղծող ներկայացում էր: Դա ճիշտ է, բայց ճիշտ է և այն, որ 1946—53 թվականներին Աճեմյանն ավելի շատ աշխատեց ոչ թե դրամատիկական, այլ երաժշտական թատրոնում (Պարոնյանի և Սպենդիարյանի անվան թատրոններ): Եվ երաժշտական թատրոնում նույնպես՝ ազգային արժեքները վեր հանելու անխտուր սկզբունքով:

Իմ ձևերի տակ է նշումներն իր այն ելույթի, որ նա ունեցել է 1968-ին, հայ ազգային առաջին օպերայի՝ Չուխաջյանի «Արշակ Երկրորդի» ստեղծման 100-ամյակին նվիրված հանդեսում. «Իմ գործունեությունն օպերային թատրոնում եղել

է ծրագրային և հետեւողական... Եւ բեմադրել եմ մեկ տասն-
յակից՝ ամբելի անուններ... ազգային դասական և առավել շա-
փով հայկական նոր օպերաներ:

Եւ շեմ բեմադրել «Աիդա», «Կարմեն» կամ «Յառուտ»,
այլ մեծ սիրով իմ ուժերը նվիրել եմ ինքնուրույն օպերանե-
րի ստեղծմանը, որն, անշուշտ, եղել է դժվարին, բայց և ավե-
լի շնորհակալ գործ»:

Սա էր սկզբունքը: Եթե ընտրութիւն լիներ, ասենք,
«Յառուտի» կամ Լեոն Խոշա- էյնաթյանի «Նամուս» օպերա-
յի միջև, նա առանց տարակուսելու երկրորդը պիտի ընտրեր:
Ինչո՞ւ: Որովհետեւ առաջին դեպքում նա հռչակավոր օպերա-
յի հերթական բեմադրիչը կլիներ, իսկ երկրորդում՝ նորա-
հայտ ազգային օպերային բեմական կյանք պարզեցող:

Ի դեպ, Աճեմյանը, որ տեսական դատողութիւններ անե-
լու մի առանձին սեր շուններ, այս ելույթում շատ ուշադրաւ
մտքեր է հայտնել օպերային երկի սեփական ընկալման մա-
սին. «Ինձ համար հեղինակի պարտիտուրը կենդանի մարդ-
կանց հարաբերութիւնների, իրական դեպքերի սուր ու խոշո-
բացված պատկերներ են: Օպերային ներկայացում հասկացո-
ղութիւնը նախ և առաջ, իմ համոզմամբ, հնչյունների վրա
խարսխված գաղափարներ են, ձևեր, գույներ, շարժում ու
գործողութիւն և ոչ թե համերգ՝ հանդերձներով ու դիրիժո-
րով. մի բան, որ դժբախտաբար ապրում է դեռեւս: Այստեղ
շատ բան կարող է որոշել դիրիժորը, որը եթե միայն լսում է
պարտիտուրը և չի տեսնում կամ տեսնելը նրա համար երկ-
րորդական բան է, ապա նա իզուր է կապված օպերային
թատրոնի հետ»:

Սա կարեւոր դատողութիւն է և՛ ընդհանրապէս, և՛ մաս-

նավորապես՝ երաժշտական գործերի բեմադրիչ — մեկնարանի վերաբերմամբ: Սա բանավիճ է նրա ստեղծագործության այդ մարզը հասկանալու համար:

Ինչպե՞ս եղավ, որ Աճեմյանը կապվեց օպերայի հետ: Արվեստագետի ընթերցում գտա դրա պատասխանը. «Այվազյանի շնորհիվ էր. նա իր գործը գիտեր, ասել էր՝ գիրքնորը միջաշխի Թավրիզյանը պիտի լինի, ռեժիսորը՝ ես: Եվ հրավիրեցին: Դա իմ առաջին բեմադրությունն էր Երևանում, «Պատվի համարից» առաջ: Վախենում էի Երևան գալ: Հյուրանոցում հեռվից տեսա Այվազյանին՝ նուրբ, գեղեցիկ դեմք: Նոր արտիստ է երևի, — մտածեցի ես: Հետո օպերայում ծանոթացրին և աշխատեցինք միասին»: Այդ աշխատանքի արդյունքը՝ «Թափառնիկոս» ներկայացման գտած հաջողությունը հայտնի է:

Մենք գիտենք Աճեմյանի նկարչական ունակության հիմքը՝ մասնագիտական կրթություն Երևանի գեղարվեստական ուսումնարանում (1921—24): Իսկ ի՞նչն էր, որ այդպես միանգամից նրան դարձրեց օպերային ռեժիսոր: Դա եղավ ոչ այնքան միանգամից: Միանգամից ոչինչ չի լինում: Երգի, երաժշտության, պարի օգտագործման հաջողակ օրինակներ երիտասարդ բեմադրիչը տվել էր արդեն: Ամենից վառ օրինակը՝ «Մեծապատիվ մուրացկանների» բեմադրությունը (1934) Սարգիս Բարխուդարյանի երաժշտությամբ: Անկասկած, հենց դա էր դրդել Ա. Այվազյանին, որ «Թափառնիկոսի» բեմադրության համար հրավիրեն Աճեմյանին: Ապա և «Շահնամին» բեմադրությունը (1935) պարային տարրերի օգտագործմամբ: Այս առիթով կուզենայի մեջքերել Աճեմյանի մի վկայությունը, ասված 1971-ին, պարուսույց Վահրամ Արիստակեսյանին նվիրված երեկոյին. «Երեսնական թվականներին

ի՞նչ միճակովեց հանդիպել՝ Արիստակեսյանի հետ։ Համառոտեց տեղեկագրության աշխատանքով Լենինականի թատրոնում, ուր բեմագրում էի Մ. Ջանանի «Շահնամեն»։ Ես խնդրեցի նրան բեմադրելու ներկայացման պարերը։ Խնդրեցի՝ ունենալով կասկածներ, արդյոք կհաջողվի՞ նրան ստեղծելու արևմտյան, հարեմային կանանց պարերը, չէ՞ որ նա մեր ազգային, դուռ ազգային պարարվեստի անգերազանցելի մասնագետն էր։ Եվ, ահա, Արիստակեսյանը «Շահնամեով» ցուցադրեց Խորենոգրաֆիկ իր լայն ըմբռնումներն ու վարպետությունը։

Այսպես, Աճեմյանը երաժշտական և պարային արվեստների իմացություն ձևոք է բերել առանց մասնագիտական կրթության, դործնական աշխատանքում։ Հիշենք Վահրամ Փափազյանի հայտնի դարձվածքը. բան կա՝ պիտի սովորես, որ անես, բան էլ՝ պիտի անես, որ սովորես։ Այս դեպքը երկրորդն է։ Միանգամայն հնարավոր, եթե միայն բնատուր ձիրքը կա։ Երաժշտականի և պարայինի զգացությունը Աճեմյանն օժտված էր ի ծնե։ «Վարդան Աճեմյան» վավերագրական կինոնկարում՝ կա քեֆի մի տեսարան, ուր նա, ասես ահամա, ժողովրդական պար է պարում՝ պլաստիկայի ու ռիթմի ինչպիսի՝ սուր զգացություն։ Ու նաև շարժման հումոր, այո, շարժման հումոր։ Այդպես կարող են պարել միայն տաղանդավոր մարդիկ։ Ռիթմի ու պլաստիկայի այդ զգացողությունն էր խոսում օպերաներ և օպերետներ, մինչև իսկ գրամաներ (ինչպես՝ «Նամուսը») բեմադրող Աճեմյանի մեջ։

Աճեմյանը չէր երգում, այլ, ինչպես ասում են, դնդնում

¹ Երևանից արտեղծվել է 1970-ին, Հեղինակներ՝ Հովիկ Հախվերդյան և Մարտիկ Վարժապետյան։

էր որնէ երգ: Ես նրան շատ եմ լսել խոսակցութեան արան-
քում ղնդնալիս: Շատ հաճախ Լուսիկ Քոչյանի (որին իբրեւ
երգչուհու և պարուհու շատ էր հաճանում) երգերից, ամենից
հաճախ՝ «Սարի սիրուն յարը...»: Ինչքան իմ ականջը կարող
էր հասու լինել՝ մեղեդին վերարտադրում էր կատարելապէս
ճիշտ, նրբին երանգավորումով և քնարական երգին հումոր
հաղորդելով:

Ասեմ նաև, թե ում էր հաճանում մեր կոմպոզիտորների
ու երաժիշտների մեջ: Դա կօգնի գաղափար կազմել նրա
երաժշտական նախասիրութունների մասին: Իմ լսածը վերա-
բերում է այն կոմպոզիտորներին, որոնց հետ ինքն աշխա-
տել է: Գրիգոր Սզիազարյանին, որի երաժշտութեամբ նա մի
ամբողջ շարք ներկայացումներ է բեմադրել Լենինականում,
և զրանց մեջ՝ «Արա Գեղեցիկը»: Էդգար Հովհաննիսյանին,
որի հետ նա միայն մի և շատ գեղեցիկ հանդիպում է ունե-
ցել՝ «Նամուս» դրամայի բեմադրութեամբ: Առնո Բաբաջան-
յանին՝ «Իմ սիրտը լեռներում է» ներկայացման երաժշտու-
թյունը հորինողին: Էդվարդ Բաղդասարյանին՝ «Ռոմեո և Ջու-
լիետ», «Պեպո» բեմադրությունների երաժշտութեան հեղի-
նակին:

Մի անգամ մի պարզունակ երգ լսեցինք՝ «Չէ որ ես քեզ
բերում էի թարմ ծաղիկներ...: Հարցրի՝ մեր կոմպոզիտորնե-
րը կարող են այսպիսի սրտագրավ երգ հորինել: Ասաց՝ եր-
բե՛ք, շատ են պրոֆեսիոնալ:

Դերիժորներից շատ էր հաճանում Միքայել Թավրիզյա-
նին և Յհան Գուրյանին: Առաջինի մասին խոսում էր անսքող
հիացմունքով, իբրեւ անխառն արտիստի: Երկրորդի մասին
Աճեմյանը գրել է նաև, ըստ երևույթին երաժշտին նվիրված
ինչ-որ մի հանդեսում կարգալու համար: Գրվածն անթվակիր

է, բայց վերաբերում է, անշուշտ, 70-ական թվերի առաջին տարիներին: Անեմ մի մեջբերում, որից կերևա, թե Աճեմյանն ինչպես էր հասկանում դիրիժորի արվեստը, նաև այն, թե նա ինչպես կարող էր արվեստաբան երաժշտագետի գրիչ բանեցնել, երբ տեղը գալիս էր. «Շատերը կարող են բռնել դիրիժորի փայտիկը, կանգնել ու շափ տալ, մինչև իսկ վարժվել նվագախումբը վարելու կանոններին, յուրացնել արհեստը: Սակայն քչերին է վիճակվում լինել իսկական, մեծատառով դիրիժոր: Օհան Դուրյանն, ահա, այդպիսին է:

Դիրիժորի արվեստն ունի անսովոր առանձնահատկություն.

— Նա համր է...

Ավելին՝ կանգնում է մեր առջև թիկունքով ու թաքցնում է իր դեմքը: Սակայն չկա ավելի խոստն ու «բազմաձայն» արվեստագետ, քան դիրիժորն է, և չկա ավելի վճիտ հայելի, քան նրա թիկունքը, ուր արտացոլվում են իր դեմքին ծնվող հարափոփոխ հույզերի-ապրումների բազմերանգությունը:

Օհան Դուրյանը, նոտակալի առջև նվագախմբի ու դահլիճի տերն ու տիրակալն է միշտ, և իր պրկված կամքի, իր բուռն տեմպերամենտի ուժով օտիպում է մեզ գնալ իր հետևից՝ տանելով մեզ կախարդական մի աշխարհ, որ ստեղծել է սեփական երևակայությամբ ու հույզերով:

Անկասկած, այս գնահատությունն ակունքը Աճեմյան—Դուրյան համագործակցությունն էր «Անուշ» օպերայի բեմադրության ընթացքում (1969): Եթե առիթ ներկայանար, Աճեմյանը նույնպիսի ոգեշունչ խոսք կգրեր Միքայել Թավրիզյանի մասին, ակունք ունենալով իրենց համատեղ աշխատանքը «Դավիթ-Քեկ» օպերայի բեմադրության վրա (1956), ոչ պակաս նշանակալի երևույթ մեր թատերական-երաժշտական տարե-

դրության մեջ: Բայց ինձ հետաքրքրողը ոչ այնքան «նշանակալի երևույթն» է, որքան կիրառումն օպերային ունեւորալի այն սկզբունքի, որ որդեգրել էր Աճեմյանը:

«Դավիթ-Բեկը» պատկանում է պատմա-հերոսական օպերայի ժանրին, որ ենթադրում է հանդիսավոր-ստատիկ բեմավիճակներ՝ ժանրին հատուկ մեծաշուք պատկերացումներով: Իբրև բեմադրիչ-մեկնարան Աճեմյանն օպերան բեմականորեն բացահայտել էր հակառակ սկզբունքով՝ ստատիկային հակադրելով դինամիկան: Հիմա, շատ տարիներ անց, այդ ներկայացումն աչքիս առաջ պատկերանում է իբրև կառուցվող և քանդվող, վերստին կառուցվող և վերստին քանդվող բազմամարդ կոմպոզիցիաների անընդմեջ մի շղթա:

Օպերայի երաժշտության ամենաուժեղ կողմը ժողովրդական ապստամբության թեման էր՝ քայլերդեհում, խմբերդեհում և ասերդությամբ: Դա էր որոշել ներկայացման գլխավոր շեշտը՝ ապստամբ ժողովրդը համախմբվում է Դավիթ-Բեկի շուրջը: Նվ, ահա, տարերային մղումով մարդիկ գալիս են, հա՛ գալիս, կուտակվում ալիք առ ալիք և դառնում զինավառ մի ամբողջություն: Այս շարժումը, «Շախով-շուխով իմ յարը» մեղեդու հիման վրա գրված հզոր քայլերդի ուղեկցությամբ, թողնում էր անդիմադրելի ներգործություն: «Ժողովուրդն իբրև պատմության շարժիչ ուժ» միտքը բեմական-երաժշտական կատարչալ արտահայտություն: Իրենց ոսկեղեն դարդերն ազատագրության պայքարի սեղանին դնող կանայք: Մի ծերունի, որ տղային բերում է միացնելու ապստամբ զորագնդին: Ժողովրդական ցասում՝ «Դավաճան Մելիքին մա՛հ, մա՛հ» խմբերգով: Հավատարմության երգում՝ սրբին ի մի բերելով: Ռուսաց պատվիրականների դիմավորումն ազուհացով: Խաբույկի շուրջը բոլորած զորագունդը. ալ կարմիր տե-

սարան՝ զինամյառ գյուղացիների կերպարանքներով: Ողբերգական թեմա՝ զոհված հերոս իշխան Սանթուրի թաղումը, դարձյալ հոծ բազմություն: Ապա կառույցը բանդվում է վերստին՝ այս անգամ ոչ թե իբրև վիշտ, այլ իբրև ռազմաշունչ ցասման արտահայտություն բռնցքվելու համար:

Ես, իհարկե, ներկայացումը վերլուծելու նպատակ չունեմ (դրա համար պետք է երաժշտագետ լինել), ինձ զբաղեցնողը բնադրական մտահղացման վերհանումն է:

Ես, որ 1956-ի հունիսի 1-ին (հայ արվեստի և գրականության տասնօրյակի բացմանը) դիտել եմ «Դավիթ-Քեկը» Մեծ թատրոնում, կարող եմ միայն հավաստել երաժշտագետների տված գնահատությունները. ներկայացման հեղինակները «գտել են մեներգիչների ու երգչախմբի էֆեկտիվ, արտահայտիչ (և ամեն անգամ՝ վերափոխվող, նորացվող) բնական տեղաբաշխում, երաժշտության հետ հիանալի ներդաշնակող՝ գեղեցիկ բնավիճակներ» (երաժշտագետ Մարինա Սարինյան), «Ամենից ավելի ուշադրություն է դրվում մասնայական տեսարաններ կառուցելու ռեժիսորական հմտությունը: Դրանք ներդաշնակորեն առնվում են հոյակապ ղեկորացիայի մեջ, որ ստեղծել է ականավոր նկարիչ Մ. Սարյանը և, Եսայանի և Ա. Միրզոյանի համագործակցությամբ, և որը, այդ տեսարանների հետ, քանդակային և գունային միասնական կոմպոզիցիա է կազմում: Երաժշտական-բնական կուլտուրայի այն բարձր մակարդակը, որ թատրոնն ի հայտ բերեց «Դավիթ-Քեկ» ներկայացման մեջ, գեղեցիկ սկիզբ է դադ հայ արվեստի և գրականության տասնօրյակի համար» (օպերային բնադրիչ Բորիս Պոկրովսկի), «Բնադրողները հետաքրքրական լուծումներ են գտել: Նրանք խուսափել են պայմանականությունից և կարողացել են մեծ ուժ հաղորդել թե՛

առանձին հերոսներին, թե՛ մասսայական տեսարաններին» (նույն կոմպոզիտոր Հիլդա Փերար)¹։

Թատերախոսային այս բնորոշումները ճիշտ են, բայց չեն կարող հաղորդել այն ոգեշունչ տրամադրությունը, որ լցրել-հագեցրել էր Մեծ թատրոնի վիթխարի հանդիսասրահը։ Պարտերում նստած, ես դիտում էի ոչ այնքան բեմը, որքան ուսու և օտարերկրացի հանդիսատեսների խանդավառ դեմքերը, և իմ հոգին ողողում էր ազգային արժանապատվության հայկական զգացումը։

Այդպիսի, գուցե միամիտ, բայց և վարար հրճվանք ես մեկ էլ, նույն Մեծ թատրոնում, «Անուշի» բեմադրությունը դիտելիս եմ ապրել 1969-ի աշնանը՝ Հովհաննես Թումանյանի ծննդյան 100-ամյակի հոբելյանական օրերին։ Այս անգամ ես շրջապատված էի օտարերկրացի, ամենից շատ՝ գերմանացի հանդիսատեսներով։ Մեծ թատրոնը պարուրվել էր այն ոգևորությամբ, որ մեծ արվեստը կարող է պարզակել։ «Անուշի» մեղեդիների հեղեղը՝ Օհան Դուրյանի մեկնաբանությամբ, խոսվա բնաշխարհի հզոր տեսարանները՝ Թորերտ Նալբանդյանի բեմականարշություն, օպերայի բեմական գործողությունը՝ Վարդան Աճեմյանի մտահղացմամբ. ստեղծագործական հազվագեղություն գեղեցիկ հանդիպում։

Օտարերկրացու ականջին անծանոթորեն հրապուրիչ մեղեդիներ, երգեր (չեմ ուզում գրել՝ արիաներ), պարեր, պատկերներ, ալյուր-շիկացնող կովկասյան կրթեր ու զգացմունքներ, սեր և առեկոթյուն, հարսանիք և առևանգում, զաշույն ու յափուռնիք, բոցեղեն սեր և ահեղ կործանում՝ մատուցված

¹ Մեջբերումներն արված են «Վարդան Աճեմյան» գիրք-ալբոմից, Երևան, 1978։

առաջնակարգ արվեստով, — այս ամենը թունդ էր հանում
օտարերկրացիների սիրտը, և իմը նույնպես:

Իսկ երբ, ներկայացման ավարտակետին, շարականահյուս
խմբերգերը սկսեցին լցնել դահլիճը ոչ թե բնմից, այլ թի-
կունքից՝ Մեծ թատրոնի ամենավերին պատշգամբներից, մեր
օտարերկրացիները սարսռեցին հուզմունքից: Այնքան ան-
սովասելի, այնքան մեծ էր ազդեցությունը, որ «Վո՛ւշ-վո՛ւշի»
վերջին հնչյունների հետ ժողովուրդը սկսեց բարձրանալ տե-
ղից...

Հալկական որևէ ներկայացման այդպիսի միջազգային ըն-
դունելություն ես չեմ տեսել ո՛չ դրանից առաջ, ո՛չ էլ հետո:
Այդ հաջողության մեջ որքանո՞վ մեծ կարող էր լինել բնա-
դրական արվեստի բաժինը: Չէ՞ որ, ի վերջո, երաժշտական
երկի բնագործությանն է վերաբերում խոսքը:

Իհարկե, օպերայի բնագործության մեջ գիրիժոր-ռեժիսոր
հարաբերության հարցը գյուրին չէ որոշել: Կյանքումս երկու
օպերայի անթերի բնագործություն եմ տեսել՝ Բիզեի «Կար-
մենը» և Գերշվինի «Պորգին և Բեսը»: Առաջինի կինոնկարը,
երկրորդի բնագործությունը Բեռլինի «Կոմիշե օպեր» թատրո-
նում: Երկուսն էլ արված էին այնպես, որ օպերային վաղա-
ժանոթ պայմանականության հետք իսկ չունեին: Դրանց չէր
կարող վերաբերել այն անեկդոտը, թե օպերան այն է, որի
մեջ, երբ հերոսին դաշունահարում են՝ արյան փոխարեն արիա-
է հոսում:

Սրանց մեջ կար բարձրագույն որակի վոկալ արվեստ և
այնքան ապրված խաղ, որ հատուկ է դրամատիկական թատ-
րոնի կարգին ղերասանին: Դա է իղեալը: Մի ղեպքում («Կար-
մեն») ամենից առաջ գիրիժոր Ֆոն Կարայանի անունն են տա-

լիս, մյուս դեպքում՝ ռեժիսոր Ֆալլզենշտայնի: Դե գնա՝ ու պարզի՛ր...

Ինչ վերաբերում է մեր «Անուշին», ապա այստեղ դիրիժոր Օհան Դուրյանի դերը վեր է ամեն գնահատությունից: Իրե մեկը, որ տասնյակ տարիների շփումների է ունեցել լատերական աշխարհի հետ, շեմ հիշում արտիստական այնպիսի ինքնանվիրում, որ հանդես բերեց Օհան Դուրյանն իբրև «Անուշի» երաժշտական մեկնաբան և դիրիժոր: Նա չվարանեց աննշու անհնարինը՝ մերժելու Գոհար Գասպարյանին և նախապատվությունը տալու երիտասարդ, քիչ հայտնի երգչուհի Ելենա Վարդանյանին, որ աչքի չէր ընկնում Հակմեի զարմանահրաշ գեղգեղանքներով, բայց իր թե վոկալ, թե դերասանական տվյալներով շատ հարազատ էր գեղջկուհի Անուշի նկարագրին: Մանր ընդհարում էր դա, փոխադարձ այնպիսի վիրավորանքներով, որ մտաբերել իսկ չեմ ուզում: Կարծեմ թե բանն ավարտվեց փոխադարձ զիջումով, որի զուգակշիռը դիրիժորի կողմն էր՝ առաջինը Վարդանյանը պիտի լինի, այլապես դիրիժորը հրաժարվում է գործից՝ «Առեք ճիպոտը՝... Յաշա՛, Եկո՛ւր հոս...», — վեճի թունդ պահին, մի խումբ «ղեկավար քնկերներին» ներկայությամբ, այդ թվում հորելյանական հանձնաժողովի նախագահ, Հայաստանի կոմկուսի Կենտկոմի քարտուղար Անտոն Քոչինյանի ներկայությամբ դիմեց նա դիրիժոր Հակոբ Ոսկանյանին:

Հիշում եմ, շնչացի կողքիս նստած Ահեմյանի ականջին՝ կարո՞ղ եք այսքան համարձակ լինել Ձեր սկզբունքը գործի գնելիս, եղե՛ք էլի...

Ինձ վրա նետեց դժգոհ հայացք, թեև ինքն էլ հիանում էր

1 Անուշա՛, դիրիժորական ճիպոտը:

Օհան Դուրյանի մոլեգնությունը, համամիտ էր նրան կատարելապես, բայց ձայն չհանեց հօգուտ դիրիժորի:

Քաջությունն էր պակասում, թե շատ էր նրբանկատ, որ գրկին նույնն է, բայց իր բնավորությունն էր: Քաջությունը չէր հասնում տաղանդի չափին: Տաղանդի և բնավորության զուգակշռի այս հարաբերությունն ի նպաստ արվեստի չէր:

Բայց վերադառնանք Օհան Դուրյանին: «Անուշ» ներկայացման երաժշտական տնօրինության մեջ նրա նվիրումը գործին արժանի է ծնրադիր հարգանքի: Դա երևում էր փորձերի ընթացքում, իսկ առաջին ներկայացումներին,— Երևանում, թե Մոսկվայում,— վերջին հնչյունների հետ մարդն սպառվում էր ֆիզիկապես: Բեմում, շիկացած հանդիսասրահի ողջույններն առնելիս, կողքի մարդիկ բռնում էին, որ վայր չընկնի, իսկ նա ընկնում էր թևաթափ: Ի՞նչ չափով էր դա արտիստական խաղ կամ խա՞ղ էր, արդյոք, չեմ կարող ասել, բայց՝ կարող եմ վստահեցնել՝ դա ճշմարիտ արտիստական երջանկությունն էր իր բարձրագույն պահին: Եվ ինչո՞ւ, ինչո՞ւ արվեստագետը հեռացավ հայրենիքից՝ մնում է մի անպատասխան հարցում, որ ինձ համար նույնքան ցավալի է, որքան անըմբռնելի: Շատ բան այս աշխարհում ինձ համար մնաց անըմբռնելի, թող լինի այս մեկն էլ, եթե ըմբռնում չհամարենք այն, որ ազատություն, ոչ թե սովորական, այլ բացարձակ ազատություն էր ուզում արտիստը, և չղիմացավ... Եվ, որքան գիտեմ, «այնտեղ» էլ երջանիկ չեղավ: Ե՛հ, դա էլ էդպես... Ինչ որ է, «Անուշի» ժամանակ նա երջանիկ էր արտիստական մեծ երջանկությամբ:

Ուրախ եմ ասելու, որ Օհան Դուրյանը մեծապես գոհ էր գործընկերոջից. «... Հաճելի անակնկալ էր, որ նոր ներկայացման մեջ ինձ բախտ վիճակվեց աշխատակցել մեր տա-

դանդաժութիւնը ինքնուրուշ փոփոխութիւններով իրենց անձնականութիւնը լուրջ ու մեծ նշանակութիւն ունեցող օգնութիւններ տալով: Հակառակ երբեմնի ստեղծագործական վիճարանութիւններին (շատ բնական մի բան), Աճեմյանը շատ ճշմարիտ մեկնարանեց «Անուշը» և նրա մատուցումը չափազանց համոզիչ է»¹:

Ո՞րն էր այդ «նոր լույսն ու մեկնարանութիւնը»: Երաժշտագետները դա նկատել են և արձանագրել: Ամենից լավ՝ «Սովետական մուշիկա» հանդեսի քննադատ Ն. Շահնազարովան. «... Ռեժիսորը հրաժարւել է գեհիկ-սոցիոլոգիական ըմբռնման այն նստվածքից, որի հետքերը եղել են նախորդ մեկնարանութիւններում (այսպէս, երկու ընկերների կոնֆլիկտը սրվում էր նրանց դասային պատկանելութեան տարբերութիւնից): ... Վ. Աճեմյանը հետեւողականորեն ի հայտ է բերում օպերայի գործուն առանցքը՝ բացահայտում և սրում է հուզական հակադրութիւնները, ուշադրութիւնը կենտրոնացնում է կուլմինացիաների վրա, ուժեղացնում է զարգացող ողբերգութեան հիմնական փուլերի դինամիզմը: Այսպէս, ռեժիսորը մեծ ջանք է գործադրել, որ առաջին իսկ տեսարաններից ճակատագրական դատապարտվածութեան մթնոլորտ շատեղծվի. այդ տեսարանները, ինչպէս պոեմում, անամպ են, լուսավոր... Բնկումը կատարվում է առաջին արարի շորորող պատկերում՝ վիճակահանութեան դրվագում: Պատահական չէ, որ սովորաբար առանձին արարով ներկայացվող Համբարձման տոնը այս բնագործութեան մեջ եզրափակում է առաջին արարը: Հենց այստեղ է սկզբնավորվում ողբերգական դատապարտվածութեան թեման, և այստեղ է

¹ «Վարդան Աճեմյան», գիրք-ալբոմ, էջ 178:

ավարտվում հույսերի ու զվարթ խաղերի աշխարհը՝ ճակատագրական կանխագուշակումից հետո ողբերգությունն անկասելիորեն զնում է գեպի հանգուցալուծում: Անուշի բաժինը նկած վիճակի ցնցումն այնքան ուժեղ է, որ բեմում քարանում է ամեն ինչ: Աղջիկները, ճիշտ է, սկսում են աստիճանաբար ուշքի գալ («Համբարձում յայլա» a capella խմբերգը), սակայն տեսարանի սկզբի անհոգ-ուրախ կուրորիտն այդպես էլ չի վերականգնվում և չի կարող վերականգնվել: Ներկայացման կուլմինացիոն երկրորդ պահը հարսանիքն է և Մոսիի ու Սարոյի կոխ բռնելը, որի պատճառով նախկին ընկերները ռիսերիմ թշնամիներ են դառնում: Ռեժիսորը կիրառում է այն տպավորիչ հնարանքը, որ արդեն ծանոթ է առաջին արարից՝ սարսափից քար կտրած ամբոխին փորձում է հետզհետե ուշքի բերել քյոխվան: Վերջապես, երրորդ՝ թերևս ամենաուժեղ ներգոյությունը դրամատուրգիական շեշտը՝ ողբը Սարոյի վրա (որդու դին գրկած մայրը, սգավոր համագյուղացիներ, ներս վազող Անուշը, որ մեքենայորեն հյուսում ու բանդում է հյուսքի ծայրը և անզգա ընկնում Սարոյի կողքին)»¹:

Այստեղ նկատված են ներկայացման գրեթե բոլոր գրվածավոր շեշտերը: Կա ոչ պակաս կարևոր մի հանգամանք ևս: Ոչ միայն օպերայի, այլև պոեմի մեկնարանությունյան խնդիրը: Իբրև արվեստարանական և գրականագիտական մեծ կարևորություն խնդիր, դա ինձ անհանգստացրել է վաղուց ի վեր և դա էս արժարժեք էմ «Թումանյանի աշխարհը» (1966) մեկնագրություն էջերում, ջանալով վերանայել ու հերքել եղած թուր պատկերացումները: 1968-ին, Թումանյանի ծննդյան

¹ Նույն տեղ, էջ 178:

100-ամյակի նախորդ տարում, երբ ծագեց «Անուշ» օպերան վերստին բեմագրելու միտքը, ես բռնկվեցի բանաստեղծական ու երաժշտական արվեստի այդ գլուխգործոցը, մանկուց սիրած սակավաթիվ օպերաներից մեկը իմ հասկացած կերպով տեսնելու ցանկությամբ: Այն մտերիմ հարաբերությունները, որ տարիներ ի վեր ստեղծվել էին Աճեմյանի և իմ միջև, ինձ թույլ էին տալիս համառորեն հուշել իմ համոզումները: Աճեմյանը, որ առանց այն էլ սիրում էր լսել իր առաջիկա աշխատանքների շուրջն ամեն մի դատողություն (ուրիշ բան, հաշվի կառնե՞ր թե ոչ. մեծ մասամբ հաշվի չէր առնում), ինձ լսում էր սիրահոգաբար: Ահա այդպիսի նպաստավոր պայմաններում ես նրան շարունակ այն միտքն էի հուշում, որ ներկայացումը պետք է մոտեցնել գրական հիմքին, հրաժարվել մինչև այժմ եղած փարթամությունից, ճոխացումից, վերադառնալ դեպի նախնականություն, իտալական վերիստական օպերայի սկզբունքներով: Այդ նպատակով զբոյցեցի, որ իր և բեմակալի Ռոբերտ Նալբանդյանի հետ մեկնենք Գսեղ, այնտեղից էլ բարձրանանք սարը՝ Քոշաքար, տեսնենք ուրթերը, որ նրանց ներշնչվեն, ինչպես բանաստեղծն է ներշնչվել՝

Թընդում է զըվարթ աղմուկը բխի,
 Բարձրանում է ծուխն իմ ծանոթ ուրթից,
 Ու բուրբն ահա նորից կենդանի,
 Ելնում են աշխույժ վաղորդյան մութից,
 Ու թարմ, ցոլապատ լեռների լանջում...
 Սո՛ւս... ակա՛նջ արա,— հովիվն է կանչում...

Գսեղ մեկնել հաջողվեց, մի գիշեր էլ գլուղում մնացինք, բայց Քոշաքար բարձրանալ չհամաձայնեց ճանապարհի զբժ-

վարությա՞ն, թե ժամանակ չունենալու պատճառով՝ ինչ որ տեսանք հերթ է:

Իրոք, այդ երանելի ճամփորդությունն իր հետքը թողեց (չէր կարող չթողնել) ապագա բնագործության, հատկապես նկարչական շատ գեղեցիկ ձևավորման վրա: Բայց իմ հետապնդած «վերիդմին» հասնելու համար պետք էր Քոշաքար բարձրանալ, շատ էր պետք, բայց չհաջողվեց: Ծիշտ է, ինքն ասում էր, թե լավ հասկանում է ինձ և համամիտ է, բայց մի տեսակ կիսաբերան էր ասում...

Հնից եկող հնարավոր սխալները կանխելու նպատակով ևս նույնիսկ մի հողմած հրապարակեցի «Անուշի» մեկնաբանության շուրջը՝ վերնագրով: Դրա մեջ ես այն էի ասում, թե շի կարելի Սարոյին գեղեցկացնել, իսկ Մոսուն տգեղացնել, բանի որ «պոեմը ոչ թե արդարացնում, այլ միայն բացատրում է հերոսների վարքագիծը, ցույց է տալիս հերոսանքի ոչ թե լավ ու վատ լինելը, այլ այն, թե ինչ է կատարվում, երբ մարդկանց առաջնորդում են ոչ թե բանականությունը, այլ բոբբոբուն կրքերը: Ահա թե ինչու պոեմում ոչինչ չի փոխվի, եթե Մարսն ու Մոսին փոխեն իրենց տեղերը: Տարբերությունը ոչ թե նրանց բարոյական նկարագրի, այլ վիճակների մեջ է»: Զի կարելի բանն այնպես ներկայացնել, թե Մոսին «շարիք է նյութում տանուտերի» հովանավորությամբ», բանի որ դա գոհհիլ-սոցիոլոգիական մեկնաբանության հետքն է օպերայի բնական վերաբրտագրության մեջ: Զպետք է կրկնել կոպիտ սխալը, ցույց տալով, թե ինչպես «գարանակալ Մոսին Սարոյին սպանում է հենց այն պահին, երբ հալածական հերոսը ջուր է խմում աղբյուրից: Հակառակ գնալով մեր

1 Լ. Նախվերդյան, Ժամանակի հետ (հոգվածներ), Երևան, 1976, էջ 209:

ժողովրդական բարոյախոսութեանը (օձը որ օձ է, ջուր խմողին չի կծում), Մոսին երևում է իբրև բարոյական վառարանակարագրի տեր մարդ: Զպետք է այնպես երևա, թե «Հարսանիքի վայրը ոչ թե գոլովական գլխատունն է, այլ Սունդուկյանի Թիֆլիսը հիշեցնող մի տուն»: Եվ այնպես նաև ուրիշ, նվազ կարևոր, դիտողություններ:

Հարկ եմ համարում ասել, որ Աճեմյանի բեմագործության մեջ հիշածս թերություններից ոչ մեկը չկար, բացի մեկից (դրա մասին՝ քիչ հետո): Առանց համեմատություն խաղալու այն էլ ասեմ, որ դրանք չէին լինի առանց իմ հոգեմտի էլ, բեմագործի անթերի ճաշակը թույլ չէր տա, որ լինեին, իմ գրածը թերևս միայն ամբողջացնում էր նրա կողմնորոշումը: Դա իրոք բեմագործական արվեստի մի դասական օրինակ է, որ մինչև այժմ էլ ապրում է բեմում, թեև ժամանակի ընթացքում «մաշվելու» անխուսափելի հետևանքներով:

Շատ բան կարելի է ասել այդ ներկայացման մասին, կարելի է նույնիսկ վերաբրտագրել նրա «ռեժիսորական պարտիտուրը», բայց մեր շարադրանքում դա շատ տեղ կզբաղվեր: Կուզենայի, սակայն, մտաբերել ներկայացման հուզական բարձրակետներից մի քանիսը, որ մեր դրույցն անառարկա չլինի և զնահատությունները հիմք ունենան:

Նախ կոխի շրջադարձային տեսարանը: Բեմագործն այնպես էր արել, որ Սարոյի ողբերգական մեղքը՝ միամիտ ընկերոջը գետնելու արարքը, հիմնավորովի դրամատիկական թատրոնին վայել հոգեբանական հիմնավորմամբ և համասփոխմամբ՝ «աչքերի առջև մըլարը պատեց, մոռացավ ընկեր, ազաթ ու աշխարհ»: Համարյա թե հետք չէր մնացել օւլերային պայմանականությունից: Իրապատում տեսարան՝ իրական ներգործություն:

Մյուսը՝ Մարոյի սոյանության զրվագը՝ Արդեն հիշեցրի, որ նախորդ բնագործության մեջ կանոնավում էր ոչ այլ ինչ, քան դարանակալ սպանութիւն, որ ի չիք էր դարձնում զըրվագի դրամատիկական լուրանդանութիւնը։ Այստեղ դա ձեռք էր բերվում։ Վրեժխնդիր Մոսին շուղենալով, ներքին մեծ դիմադրութիւն հաղթահարելով, կարծես հակառակ իր կամքի է գործում յճիւրը։ Երբեմնի «ախպեր-տղերքը» հայտնվում են դեմ-հանդիման։ Զինավառ Մոսու առաջ կանգնած Սարոն մի պահ նայում է մահվան աչքերին։ Աշխարհ է գալիս ու անցնում ախոյանների մտքով՝ իրենց մանկութիւնը, երբեմնի անսովոր ընկերութիւնը։ Մոսին վարանում է, բայց վրեժի մոլուցքը, գեղջկական ասպնութիւն՝ ազաթի ուժը, հաղթող են դուրս գալիս։ Նա հրացանն առաջ է մեկնում մի ձեռքով և կրակում առանց նշան բռնելու, ախոյանին շնայելով անգամ։

Կատարվեց այն, ինչ պետք է կատարվեր։

Նվա մի հուզական բարձրակետ. Սարոյի մայրը ողբում է որդու դիակի վրա։ Հեռվում երևում է սպանության բոթն առած Անուշը։ Մոտենում է ոչ թե իրրև կենդանի արարած, այլ իրրև ուրու։ Հուզմունքից սառած համագլուղացիների (նաև հանդիսատեսի) աչքի առաջ գալիս կանգնում է սիրեցյալի դիակի մոտ՝ նայում ոչինչ շտեմնող աչքերով։ Հանգիստ, անշտապ քանդում է հյուսերը և մեկ էլ հանկարծ հասակով մեկ տապալվում է գետին։ Անուշն այլևս այս աշխարհում ապրողը չէ։ Ահա ձեզ մարդկային վշտի ցնցող արտահայտութիւն և ցնցող ներգործութիւն։

Իսկ թերութիւն համարում էի (հիմա էլ այդպես եմ մտածում) հարսանիքի պատկերի անհարկավոր շքեղութիւնը։ Իմ հավանած «վերիզմի» դիրքերից ես ձգտում էի համոզել, որ

այս «Անուշը» լինի բացարձակ նշմարտացի ներկայացում՝ միջավայրի, բզեռատալորման, նիստուկացի հախճապի պատկերմամբ։ Սինչգեո հարստների պատկերում գեղանի աղջիկների մի մեծ խումբ, ճերմակ շորերով, ձեռքներին մի-մի մոմ բռնած, պարում են այնպիսի «բալետային» հմտությամբ, որ իր մեծաշուք հանդիսատեսությանը սաղ էգար պալատական, բայց ոչ գեղջկական միջավայրին։ Տեսարանը քանդում էր այն, ինչ այնքան հմտորեն արված էր հանուն կենսական հավաստիության։ Մի անգամ, ներկայացման վերջին փորձերից մեկի ժամանակ ես շթաքքրի իմ վերաբերմունքը՝ էրեկլե թագավորի պալատական խնջույքն սկսվեց...

Ի պատասխան՝ Աճեմյանի խեթ հայացքը և բարկացած խոսքը՝ օպերային պայմանականությունից բան չե՛ս հասկանում։

Ես առարկեցի, և ապարդյուն։

Բայց, ինչպես ասում են, հաղթողներին չեն դատում, իսկ ներկայացումն, ամբողջությամբ առած, իհարկե՛, հաղթանակ էր։ Անվերապահ հաջողություն, ինչպես պետք է կոչել այն հաջողությունը, որ գրկաբաց ընդունում են և՛ մասնագետները, և՛ ժողովուրդը։ Ոչ թե «Պեպո» ներկայացման հաջողությունը, որ մասնագետների կարծիքով բեմական արվեստի մեծ արժեք էր, բայց հանդիսատեսային մեծ ընդունելություն չգտավ։ Ոչ էլ «Փորձադաշտ» ներկայացմանը, որ բեմական արվեստի աչքի ընկնող արժեք չէր, բայց հանդիսատեսան ընդունեց այնպես, որ ցուցադրվեց մի քանի հարյուր անգամ։

«Անուշ» ներկայացման տեղն Աճեմյանի ասեղծած մեծ արժեքների կողքին է, արժեքների, որոնց կհանդիպենք այս շարադրանքի հետագա էջերում։



Երևույ- մըս

ԹԵ ԱՐՎԵՍՏԱԳԵՏՆ ԻՆԶՊԵՍ ԷՐ
ՀԱՍԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ՊԱՏԿԵՐՈՒՄ ԻՐ
ԺՈՂՈՎՐԴԻ ԱՆՅՅԱԼԸ

Այստեղ ես կտպտմեմ Աճեմյանի այն բեմադրությունների մասին, որ նա ստեղծել է հայ դասական երկերի, պատմական պիեսների, հեղափոխությանը նվիրված գործերի հիման վրա: Դրա հետ միասին, կենդանացնեմ արվեստագետի կյանքի անցած-գնացած այն դրվագները, որոնք ուժեղ կնիք են դրել իր բնավորության վրա:

Ասեմ, թե ինչու դասական երկերի բեմադրությունները ևս ևս համարում եմ պատմական անցյալի գեղարվեստական

պատկերում և իմաստավորում: Պատճառն այն է, որ դասական երկ բեմադրելիս Աճեմյանը, այլևայլ խնդիրների հետ, հետամուտ էր պատասխան տալու նաև այն հարցին, թե իր ժողովուրդն ինչպե՞ս է ապրել ու գործել, սիրել ու ատել, վըշտացել ու հրճվել, խոսել ու շարժվել պատմական անցյալի տարբեր ժամանակներում ու վայրերում: Կենցաղային, գրեթե ազգագրական ճշտությամբ: Դիտակցված նպատակ էր դա, թե հեթաղիտակցորեն հետապնդված խնդիր՝ շգիտեմ, բայց որ այդպես էր իրոր՝ անկասկած է:

Անարգար բան է, երբ գրական երկին է վերաբերում խոսքը՝ մենք դա համարում ենք կյանքի գեղարվեստական հետազոտություն, բայց երբ բանը գալիս է բեմադրական արվեստին՝ շենք համարում: Բեմադրելը շունի հեղինակային իրավունք, դա գրողին է պատկանում: Բայց չե՞ որ ներկայացումն ուրիշ, գրականությունից (պիեսից) տարբեր որակ է, ուրիշ արվեստի գործ, որի գրական հիմքի հեղինակը գրողն է, բեմադրության հեղինակներ՝ բեմադրիչը, դերինը՝ դերասանը: Պիեսի հեղինակը գրում է, թե ի՞նչ պատահեց, ի՞նչ կատարվեց, ի՞նչ ասվեց, ոչ թե ինչպե՞ս պատահեց, ինչպե՞ս կատարվեց, ինչպե՞ս ասվեց: Դա արդեն դերասանի և բեմադրիչի գործն է, որ նույնպես կյանքի հետազոտություն է, իմաստավորում և մեկնություն: Եթե այդպես չլիներ՝ թատրոնի արվեստն առհասարակ իմաստ չէր ունենա. կարելի է պիեսը վերցնել ու կարդալ: Հակառակ դեպքում թատրոնը գոյություն իրավունք էլ չէր ունենա:

Թե ինչպես է մի որեւէ ազգ խոսում ու շարժվում, նստում-վեր կենում, արտահայտում իր կրքերը՝ ոչ մի արվեստ ցույց չի տալիս այնքան առարկայորեն շոշափելի, որքան թատրոնը:

Աճեմյանն այդ արվեստի վարպետն էր:

Մնացած ամեն ինչից բացի, ինձ զարմացնում էր այն իմացությունը, առավել ևս ենթագիտակցական կոհանումը՝ ինտուիցիան, որով նա կարողանում էր պատկերել, թե ինչպես են ապրել, գործել, նստել-վեր կացել, ինչպես են խոսել անցյալ դարի պոլսահայերը («Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Առամանարույթն արևելյան», «Շողոքորթը», «Պաղտասար աղբար», «Կարինե» ներկայացումները), թիֆլիսահայերը («Էլի մեկ զօհ», «Եվայլն, կամ Նոր Դիոգրենես», «Ամուսիններ», «Պեպո» ներկայացումները), Բաքվի հայությունը («Պատվի համար», «Քառս»), Շամախու հայությունը («Նամուս», «Զար ոգի»), Լոռվա գյուղացիությունը («Ժայռ»)։ Եվ բոլորն էլ՝ կատարելապես հավաստի ու համոզիչ, ամենանուրբ մանրամասերով, ճշմարտապատում և գեղարվեստորեն արտահայտիչ, ամեն մի ազգային միջավայրի լեզվի ու կենցաղի նուրբ զգացողությամբ։ Ահա սա է, որ իրավունք է տալիս խոսելու հայ ժողովրդի պատմական անցյալի պատկերման մասին։ Նաև այն դեպքերում, երբ Աճեմյանը բնի է հանել պատմական դրամայի ժանրին շտնշվող պիեսներ։

Իհարկե, Աճեմյանը նույնն էր անում, ինչ որ բնագործներն առհասարակ՝ գրական երկի գաղափարական մեկնություն, դերաբաշխում, աշխատանք սեղանի շուրջը, աշխատանք դերասանների, բեմանկարչի, երաժշտի հետ, փորձեր փորձաքննյակում և բեմում...

Ո՛չ մի տարբերություն։

Բայց չէ՞ որ բոլոր նկարիչները, երաժիշտները, գրողները՝ շնորհալի թե ապաշնորհ, նույնն են անում, արդյունքն է, որ չափազանց տարբեր է լինում. նրանց տաղանդի, ներշնչման ռեժի, ասելիքի մեջ է տարբերությունը։

Աճեմյան-բեմագործն ունի մի հատկանիշ էլ, որի ըմ-

բանման բանալին կարելի է գտնել Վսեվոլոդ Մեյերհոլդի ասույթներից մեկում. «Լավ ռեժիսորի մեջ պոետենցիալ կերպով նստած է դրամատուրգը: Զե՛ որ մի ժամանակ, դա միևնույն մասնագիտությունն էր, հետո միայն դրանք բաժանվեցին... Բայց դա սկզբունքային բաժանում չէ, այլ տեխնիկական անհրաժեշտություն, քանի որ թատերական արվեստը բարդացավ... Բայց էությունը նույնն է: Ուստի և ռեժիսորություն արվեստը հեղինակային է և ոչ թե կատարողական»¹: Այս առումով ես՝ ռեժիսորական դրամատուրգիայի առումով, Աննամյանի ներկայացումները կարելի է կոչել հեղինակային: Այնպես որ իր լավագույն ներկայացումների ազդագրերում Աննամյանը կարող էր նշել՝ «ներկայացման հեղինակ Վարդան Աննամյան», ինչպես վարվում էր Մեյերհոլդը: Զի նշել, բայց կարող էր՝ լիակատար իրավունքով: Դրա համար կա մեկ ուրիշ հիմք ես, ոչ պակաս կարևոր, զուտ մասնագիտական վարպետությունից էլ կարևոր մի գաղտնախորհուրդ շնորհ, որ Աննամյանին էր միայն Դա դժվար է բացատրել, բայց դրա արտահայտությունները դուրսին է ցույց տալ: Նա, Պուսում երբևէ չեղած մարդ, կարող էր Պուխը ներկայացնել այնպես, որ շարժեր ընդի պոլսեցի Զապել Սապյանի զարմանքը («Մեծապատիվ մուրացկաններ»): Կամ, հին Քիֆիսը շտեսած մարդ, նրա կոլորիտը կհաղորդեր այնպես, որ քեզ կզգայիր Ստեփանոս Ներսիսյանի «Պիկնիկ Քուռ գետի ափին» պատկերի միջավայրում («Եվալլն, կամ Նոր Դիոգրենես»): Մեկ էլ, որտեղից որտեղ, Լոուվա գյուղացիության պահվածքն ու շարժումները, խոսելու և նստելու ձևը ցույց կտար այն-

¹ «Teatr», M., 1980, էջ 284:

պիսի անթերի հարազատությամբ («Ժայռ»), ասես մանկությունը խոռոմն էր անցկացրել...

Իհարկե, այդ արդյունքը ձեռք էր բերվում դերասանների շնորհիվ. «Մեծապատիվ մուրացկանները»՝ Զոհրաբյանի, Ամերիկյանի, Արուս Ասրյանի, «Ժայռը»՝ Գուրգեն Զանիբեկյանի՝ ժայռակուփ Գրիգոր աղայով, վաղինակ Մարգոնու՝ Բաղդասար ամիով՝ այնքան հարազատ խոսվա գլուղական միջավայրին, ասես Թումանյանի գեղջուկներից մեկն է մտնել լեմ, գլուղացիների մյուս դերակատարումները՝ վերստին մի հրաշալի անսամբլ։ Այնպես որ, ես մտադիր չեմ դերասանին կողոպտելով, նրա վաստակը վերագրել բեմագրիչին։ Դերասանն է թատրոն կոչված երևույթի առաջին դեմքը, և առանց որակյալ դերակատարման որակյալ ներկայացում գոյանալ չի կարող։ Բայց ինչու՞ նույն այդ դերասանները մեկ ուրիշ բեմագրության մեջ այդպիսի գեղարվեստական արդյունքի չէին հասնում։ Շատ պարզ։ Աճեմյանն էր նրանց հասցնում անձնավորման արվեստի այդպիսի մակարդակի։ Կա՞ մեկը, որ չվկայի իրողությունը՝ փորձերի ընթացքում նա մի առ մի խաղում էր բոլոր դերերը։ Մասնագիտական լեզվով դրան ասում են «ցույց տալ»։ Ականատեսները գիտեն, թե նա ինչպիսի ներությամբ և թատերայնորեն վառ «խաղում» էր բոլոր գերերը՝ ծեփծեփուն օրիորդի դեր լինելը թե քաջակորով հերոսի։ Նա կարծես դրանով իր կարոտն էր առնում դերասանական արվեստից։ Հիշեցնեմ, որ շահել օրերին լենինականի թատրոնում նա խաղացել էր մի քանի դեր, և շատ հետաքրքիր։ Կուզենայի մտաբերել հետևյալ դեպքը։ 1956-ի ամռանը, հայկական արվեստի տասնօրյակի օրերին, Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի Ֆիլիպի շենքում ցուցադրվում էին Սունդուկյանի թատրոնի ներկայացումները։ Դրանցից

մեկը «Ժայռն» էր, ցերեկային ներկայացում: Դատարկ ճեմասրահում զրուցում էին Հրաչյա Ներսիսյանը, Ավետ Ավետիսյանը և Աճեմյանը: Դահլիճից ծափերի ու կանչերի ձայներ հասան ճեմասրահ: Պարզ էր՝ հանդիսասրահի վերաբերմունքն էր Զանիբեկյանի խաղի նկատմամբ: Աճեմյանի նախանձը շարժվեց՝ թող իմ բոյն այսքանով (ցույց տվեց մի թղաշափ) բարձր լինե՞ր՝ ես դերասան կլինեի և ձեր հերը կանխժեռեի...

Հրաչյա Ներսիսյանն ի պատասխան՝ դե հիմա էլ անխժում ես, էլի՛...

Խնչն էր հուզում Աճեմյանին, շգիտեմ. այն գիտակցությունը, որ թատրոնի առաջին դեմքը, ինչ ուզում ես արա, դերասանն է, ա՛յն, որ հասակի կարճություն պատճառով իր մեջ մեռնում է տաղանդավոր դերասանը, թե՛ այն «ղառն» իրողությունը, որ ինքն այնքան մեծ գործ է տեսնում թատրոնում, իսկ ծափերն, ահա՛, բաժին են ընկնում դերասանին...

Ինչ որ է, փորձերն էին Աճեմյանի դերասանական տվյալների դրսևորման միակ ասպարեզը: Դադարից շախտի բացեմ՝ դա էր պատճառը, որ նրա փորձերը դիտվում էին ավելի հաճույքով, քան պատրաստի ներկայացումները: Այն էլ կարելի է ասել, որ «ցույց տալու» մեջ բեմագրիչը երբեմն չափն անցնում էր՝ դերասանին պարտադրելով կերպարի սեփական պատկերացումը, նրան ենթարկելով ռեժիսորական գերիշխանության: Բայց դերասանական մեծ անհատականությունների հետ նրա աշխատանքը մեծ էլ արդյունք էր տալիս՝ առանց անհատականությունը ճնշելու: Ինչքա՛ն օրինակներ կան. Հրաչյա Ներսիսյան՝ Անդրեաս Էլիզարյան, Պաղտասար աղբար, Մեք-Գրեգոր, Ավետ Ավետիսյան՝ Սաղաթել, Սարգիս («էլի մեկ զոհ»), Լևոն Զոհրաբյան՝ Արիստղոս աղա, Թորի

Բելլ («Տասներկուերորդ գիշեր»), Յուակ Ամերիկյան՝ Մանուկ աղա, Գուրգեն Զանիրեկյան՝ Գրիգոր՝ աղա, Վառամիկն («Դատական գործ»), Թադևոս Սարյան՝ Մինթոն («Մորգանի խնամին»), Սուրաթով («էլի մեկ զոհ») ... Սրանք դեռ դասական խաղացանկում:

Եվ բոլոր այդ նշանավոր անձնավորումների մեջ Աճեմյանի միջամտութունը դուրս է կասկածից: Գրաքննադատ Սուրեն Աղաբաբյանը մի անգամ այնքան լավ ասաց, որ մնացել է հիշողությանս մեջ՝ ես Աճեմյանին տեսնում եմ Զանիրեկյանի Գրիգոր աղայի կողքից քայլելիս:

Հիշածս բոլոր ներկայացումների մասին ես ժամանակին գրել եմ «Կլասիկան և մեր օրերը. Վարդան Աճեմյանի արվեստը» գրքում (1962): Այնտեղ դրանք նկարագրված-վերլուծված են կերպար առ կերպար, բեմավիճակ առ բեմավիճակ: Այնպես որ, կրկնելու կարիք չկա: Միայն «Պեպոյի» մասին է, որ խոսք չկա այնտեղ, որովհետև այդ պիեսը բեմադրվել է ավելի ուշ՝ 1966-ին: Դա էլ այստեղ կդարձնեմ թատերագիտական վերլուծության առարկա՝ նույնպիսի, գուցե և ավելի մանրամասնությամբ, քանի որ դա հանգուցային տեղ է գրավում Աճեմյանի ստեղծագործության, «Պեպոյի» ամբողջ բեմական պատմության, ժամանակակից հայ թատրոնի պատմության մեջ: Եվ ասա՝ այդ ներկայացումը դրամատիկական ճակատագիր ունեցավ, որ կարոտ է մասնագիտական բացատրության:

Սկսեմ հետվից:

Զեմ տեսել մի արվեստագետ, որ այնքան մտաւտանքվեք, նույնիսկ վախ ապրեր որևէ գործ սկսելիս, որքան Աճեմյանը: Ինչքան էր տալիս-առնում ինքն իրեն, ընկնում տարակուսանքների գիրկը՝ դա մեկ իրեն է հայտնի, մեկ էլ իր վստա-

Հանձնարարները վայելող մտերիմներին: Դա ինքնավարության հիմնարկը զօրեղ մեկն էր, որ ինչքան էլ թաքցնեք, երևում էր: Իսկական արվեստագետի հատկանիշ: Մանրամասն էր անում հղացումները, ստուգում իրեն, իր մտածածունքների դուռը կիսաբաց անելով մոտիկ մարդկանց առաջ: Սրանցից մեկը լինելով, ես դա կվկայեմ այս անգամ «Պեպոյի» առիթով, հետո կգան ուրիշ առիթներ ևս:

Բայց դրանից առաջ՝ Աճեմյանի վերաբերմունքի մասին Սունդուկյանի նկատմամբ: Ասել, թե նա մեծապես զնահատում էր մեծ թատերագրին, նշանակում է քիչ բան ասել: Իմ ձեռքին է Սունդուկյանի ծննդյան 150-ամյակին նվիրված երեկույթում (1976, մայիսի 27) Աճեմյանի կարդացած ճառն իր իսկ ձեռագրով. «Ես իմ կարճատև ելույթում կուզենայի առանձնաշեշտել մի հանգամանք, որ ինձ՝ Սունդուկյանի պիեսները բեմագրողիս, մշտապես զբաղեցրել է ու հիացրել: Դա այն անբակտիի, այն օրգանական կապն է, որ գոյություն ունի Սունդուկյանի անձնավորության և ստեղծագործության միջև... Ինձ թվում է, որ եթե Սունդուկյանը մայրական կաթի հետ յուրացրած չլիներ բարության և մարդկայնության ավանդները, եթե շունենար հոգու մարդկայնության և գեղեցկություն, ապա նրա ստեղծագործությունը չէր կրի այդ սքանչելի հատկությունների կնիքը: ... Սունդուկյանի դրամատուրգիան ժամանակի ռուս և եվրոպական դրամատուրգիան յուրացրած հեղինակի ստեղծագործությունն է: ... Դա լեզվական և դրամատուրգիական կուլտուրան է այն հեղինակի, որ տիրապետել է ութ լեզվի, որ երիտասարդ հասակում եղել է Պետերբուրգում արվող ռուսական և ֆրանսիական ներկայացումների մոլեռանդ հանդիսատեսը»:

Այս վերաբերմունքն Աճեմյանը Սունդուկյանի նկատմամբ

ուներ վաղուց ի վեր: Սունդուկյանը նրա աչքում մարդկային հոգու մաքրության կատարելատիպ էր, վարպետության առումով՝ ամենաբարձրը, հայերեն գրված դիալեկտի ամենահմուտ վարպետը:

«Պեպոն» բեմադրելու պատասխանատվության շափը դուրս էր սովորականից. գործ, որ այնպես շնորհալի մուտք էր գործել հայ հասարակական և գեղարվեստական կյանք 1871-ին, դառնալով հայ թատրոնի մշտական ուղեկիցը. այն «Պեպոն», որով սկզբնավորվել էր հայ խորհրդային թատրոնը 1922-ի հունվարի 25-ին, աննախադեպ հաջողություն գտել Համո Բեկնազարյանի 1935-ի կինոբեմադրությամբ, պետք է 1966-ին բացեր Սունդուկյանի անվան թատրոնի նորակառույց շենքը՝ երևույթին վայել մակարդակով¹:

Դրա համար պետք էր հնօրյա պիեսի վրայից սրբել թատերական ավանդների տասնյակ տարիներով կուտակված փոշին, գործը հնչեցնել արդիաբար թե ձևով, թե բովանդակությամբ: Դժվարին խնդիր բոլոր առումներով:

Դա Աճեմյանին հանգիստ չէր տալիս:

Դեռ 1959-ին, երբ թատրոնի հին շենքը կանգուն էր, ուստի և խոսք չէր կարող լինել նոր շենք կառուցելու և նորակառույցը «Պեպոյով» բացելու մասին, ասաց մի օր, թե գիշերը չի քնել, մտածել է «Պեպոյի» մասին. ուզում է բեմադրել ջահել ղերասաններով, կենցաղային տարրերից մաքրե-

1 Մտարերենք. թատրոնի շենքը 1962-ի օգոստոսին ալրվել էր, որի պատճառով գրեթե չորս տարի թատերախումբը զատապարտվեց անօթևան և նվազ արդաառվոր գործունեության, չլատվեց նրա կյանքի բնականոն բնթացքը: Դա ծանր անդրադարձավ նաև Վարդան Աճեմյանի ստեղծագործական նախատաքրի վրա, հասուն վարպետի կյանքից խլելով մի քանի թանկագին տարի:

լով՝ մինչև հիմա Կեկեկին բանի տեղ չեն դրել, մինչդեռ տրագեդիան էստեղ է, գիտե՞ս ինչ է Կեկեկը, պիտի նայես ու ցնցվես:

Գրառմանս մեջ պահպանվել է բնագործիչի երկրնաբանքն էլ՝ բնագործի ուրիշ գործերից հավելումներ անելով, որ հետաքրքիր դառնա, թե՞ մաքուր ակադեմիական, ինչպես զբրաված է:

Ես հօգուտ երկրորդի խոսեցի՝ Կոմեդի Ֆարնսեզը Մուլիերի տեքստին ձեռք կտա՞ կամ Փոքր թատրոնը՝ Օստրովսկու տեքստին:

Ես էլ դրան եմ հակված, — ասաց, — ես համաձայն չեմ Բեկնազարովի արած փոփոխություններին, որ դու պաշտպանել ես... (Աճեմյանը նկատի ուներ իմ «Հայ գրականությունը և կինոն» ուսումնասիրությունը)¹: Ես պաշտպանվեցի՝ դե, դա կինո է, ուրիշ արվեստ...

Մի անգամ էլ, գրառմանս մեջ նշված է՝ 1961-ի ղեկտեմբերի 21-ին, ասաց միանգամայն որոշակի. Ներկայացման «թեման պետք է լինի՝ մարդն աշխարհի մեջ, աշխարհի դիմաց»: Պետք է աշխատի ոչ թե Բարկեն Ներսիսյանի, այլ Խորեն Արբազյանի հետ, մյուսներն էլ պետք է նոր սերնդի ղեռասաններ լինեն:

Այս կողմնորոշման պատճառն ինքնին հասկանալի էր. ուղում էր գործ ունենալ պիեսի բնական ավանդներից ազատ ղեռասանների հետ:

1962, հունվարի 25:

Վերադարձել է Մոսկվայից, ուր դիտել է մի ամբողջ շարք Ներկայացումներ, ոչ մեկը չի հավանել (դա անսպասելի չէր,

¹ «Հայկական կինոարվեստը», Երևան, 1958, էջ 52:

շատ քիչ բան էր հավանում առհասարակ): Վերստին «Պեպո-
յի» մասին. «Պետք է ուրիշ կերպ սկսել. Քուրը պետք է միշտ
երևա, Պեպոն պիտի գա նախակով, Կեկելն ուղում է իրեն
Քուրը գցել, բա՜...», «էնքան ասում են՝ հալիլեք. Զիմզիմովի
սունը շատ հայելիներ կլինեն ու երբ Պեպոն մտնի՝ արտա-
ցուումներ կլինեն, կթվա թե շատ Պեպոներ են խոսում»:

1965-ի վերջին ամիսները «Պեպոյի» բեմադրության թեժ
օրերն են: Անվերջանալի փորձեր: Սուր քննադատական վերա-
բերմունք հին բեմադրությունների նկատմամբ, հասկապես
էփեմիայի և Սամսոնի միջև ինտիմ կապ տեսնելու «Յեթիսո-
րական գյուտերի», որ զոհհիկ են, անհարիր Սունդուկյանի
անթերի ճաշակին, ինչպես և Կեկելի ու Կակուլու հարաբերու-
թյունների անհարկի մերձեցման, որ ամենից ավելի ընդ-
գծված է կինոնկարում:

1965, դեկտեմբերի 16:

Փորձից հետո բացված ասուլիսի արանքում անսպասելիո-
րեն սկսեց կարդալ Սունդուկյանի «Իմ մահն ու թաղումը»,
որ սովորաբար «կտակ» են կոչում: Խորապես հուզիչ մարդ-
կային մի փաստաթուղթ՝ հենց զուսպ ու հանգիստ գրված
լինելու պատճառով. մահվան հետ հաշտություն կնքած, մահ-
վանը խաղաղ ու անքնն աչքով նայող, մաքուր խղճով ապրած
և հանգիստ խղճով մեռնող իմաստուն ծերունու վերջին խոս-
քը մերձավորներին ու հեռավորներին, համեստափայլ պատ-
վիրաններն իր թաղման մասին: Առանձնապես հուզիչ են Մեծ
ծերունու հրաժեշտի խոսքերը.

«Մնա՛ք բարով, սիրելի մարթիք, ինչ ասկի, ցիղի ու
հավտի էլ ըլիք»:

Մնա՛ս բարով, իմ սիրած Թիֆլիզ քաղաք:

Մնա՛ս բարով սիրելի ու պաշտելի ասկ. աստուծ վաթա-
նիդ արժանի անե:

Դիփուներիդ սերը սրտումս խուռը թաղած տանում իմ հիդս:
Մնա՛ք բարով»:

Աճեմյանի խորագրաց ընթերցումն ինձ շատ հուզեց: Այն-
քան, որ առաջարկեցի վերջին հատվածը հնչեցնել ներկայաց-
ման վարագույրը բացելուց առաջ: Ներկաներին այդ առա-
ջարկը խելքին մոտ թվաց: Աճեմյանին՝ ավելի քան: Թերևս
իմ միակ առաջարկը, որ նա ընդունեց միանգամից և գործի
դրեց: Եվ, պետք է ասել, լավ եղավ:

Նույն օրը քննարկվեց ձևավորման մակետը, որի հեղի-
նակն էր Արմեն Գրիգորյանցը՝ մի գեղեցիկ տղամարդ, վերին
աստիճանի կիրթ ու լրջախոհ. Մինսկի բելոռուսական թատ-
րոնի գլխավոր նկարիչը, որ Աճեմյանի հրավերով ձևավորել
էր նաև «Ռոմեո և Ջուլիետ», «Իմ սիրտը լեռներում է» ներկա-
յացումները (Աճեմյանը մտադիր էր նրան Սունդուկյանի ան-
վան թատրոնի գլխավոր նկարիչը դարձնել, որ այնպես էլ
չհաջողվեց):

Փորձերի լավ օրերից մեկն էր: Աճեմյանը կարգաց Պեպոյի
առաջին մենախոսությունը՝ դուրս եկավ ոթմիկ արձակ:
Ասացի՝ գիտե՛ք, որ Գևորգ Արովը, տաղաչափության գիտակ
մի գրականագետ, ակադեմիայի դահլիճում զեկուցում է կար-
դացել, ասպացուցելով, որ «Պեպոն» գրված է շափածո. ես
լսել եմ այդ զեկուցումը: Պատասխանեց՝ չգիտեի, բայց
մտքովս անցնում էր, ահա՛, տես...

Կարդաց: Կարծես թե իրոք այդպես էր:

1966-ի փետրվարը խանդավառ օրեր էին նորակառույց
թատրոնում, «Պեպոյի» մոլեգին փորձերի, այդ փորձերի վեր-
ջին երջանիկ օրերը...

Աճեմյանն իր տարերքի մեջ է, այն միակ ուրուտում, ուր իրեն զգում է նախանձելիորեն ինքնավատա՜հ, ոգեշնչված ու ոգեշնչող: Փորձում է, ինչպես ջահել ժամանակ՝ առանց հոգնելու, ժամ ու պատարագ հարցնելու: Մեկ հանդիսասրահումն է, ուժիսորական սեղանի մոտ, մեկ էլ թույլում է բեմ՝ մոտիկից բացատրելու, գերերը «ցույց տալու»: Հիշում եմ նրան Պեպոլյի առաջին մենախոսությունը հորեն Արրահամյանին «ցույց տալիս»։ ոչ մի վերամբարձ շեշտ, աշխատավոր մարդը հայտնվում է բեմում վաղ առավոտյան, գիշերային հաջողակ ձկնորսությունից հետո, հիմա քունը տանում է, և իր նշանավոր մենախոսությունն ասում է հոգնատանջ, բայց և դոհունակ, գրեթե ննջելով... Ոչ պակաս նորությամբ կյույա Հովհաննիսյանին «ցույց է տալիս» էփեմիայի ծեփծեփումները՝ քայլվածքը, պահվածքը, առարկություն շրնդունող հրամայական խոսվածքը:

Դերասանները, փորձի ականատեսները նայում են հաճույքով, ծափ զարկում: Դա բեմադրիչին ոգևորում է ավելի, և նա ցուցադրում է նորից ու նորից...

Տարակուսանքն՝ որ նույնպես կային: Դերասանները կարծես մանրացել են աչքիս, — ասում է, — այն նորությունները, որ փորձասենյակում հիացնում էին, մեծ դահլիճում տեղ չի հասնում: Համամիտ լինելով, հուսադրում էի. վարադույրները կախվեն՝ բեմը կփոքրանա, էդքան փոքր շեն երևա: (Այն ժամանակ չէի կռահում, որ Դրիգորյանցի տպավորիչ ձևավորումն ուներ մի թերություն՝ դեկորների մասշտաբի անհարկի խոշորություն փոքրաթիվ գործող անձանց համեմատ: Ոգևորված նոր շենքի շքեղությամբ, ճարտարապետ Ռազմիկ Ալավերդյանի իսկապես անձնվեր աշխատանքով, — մարդը ծանր,

անբուժելի հիվանդ էր,— շէինք նկատում, որ բեմի և հանդիսատարահի կապը սերտ չէ, բեմը հեռու է հանդիսատեսից)։

Ուզում էր ծանրակշիռ դարձնել ֆինալը՝ «Հիմի, ադա Արուսիկ, մնացինք ես ու դո՛ւն...»։ Գործը բան է, պետք է մեծացնել։

Զիմզիմովի երկու գերակատարի շահվանեց՝ անհամ լեն։ Վերջը փոխարինեց Սոս Սարգսյանով։ Բայց նրանով էլ ոգևւորված չէր՝ մի բան պիտի մտածել։ (Ասեմ ի միջի ալլոց, Սոսի հանդեպ ունեւ անարդար թերահավատ վերաբերմունք, որ ես ապարդյուն կերպով ջանում էի փարատել, ակնարկում էի նույնիսկ, որ Պեպո—Սոս Սարգսյան, Զիմզիմով—Խորեն Աբրահամյան գերարաշխումն ավելի հետաքրքիր կլինեւ, բայց ո՛ւմ կասես։ Շատ հավանում էր Խորենի հատկապես խոսքը. մի օր վերջին փորձերից մեկի ժամանակ, ուր Պեպոն գալիս է Զիմզիմովի տուն պարտքն ուղեւու և ասում այն խոսքը, թե «Ա՛յ, քնթեմեն դուրս գա էն հացը, ինչ մարթ ձիւր հացն ուտե, հըա՛», հիացավ՝ ինչքա՛ն ունալիզմ կա Խորենի խոսքի մեջ, ամեն մի բառը զգում ես)։

Էփեմիայի և Սամսոնի կապի մասին, իհարկե, ոչ մի ակնարկ. «տերն ու ծառան» թեման Աճեմյանն այնպես էր սրել, ծառաներին, նաև Սամսոնին, այնքան էր ստորադասել, որ դրա մասին մտածել իսկ չէր կարելի։ Բայց փորձերից մեկի ժամանակ նկատեցի, որ Էփեմիան թաքուն համբուրվում է հյուրերից մեկի՝ ինչ-որ կնյաղի հետ։ Դժգոհեցի։ Ասաց՝ ուղեցի փորձել, չէ՛, դա էլ պետք է հանել։

Նկատվում էր, որ Մհեր Մկրտչյանն իր գերակատարումը (Կակուլի) գեպի էստրադա է տանում։ Ասաց՝ դրան պիտի հավաքել, отселятина է անում։ (Հետագայում Մհերին փո-

խարինեց Շահում Ղազարյանով, բայց էլի Կակուլին իր ուզածը չեղավ):

Տարակուսանքներ էլի կային, բայց զրանք աննշան բաներ էին հարուցելու համար հանդիսատեսային այն անսպասելի մերժողական վերաբերմունքը, որին հանդիպեց ներկայացումը: Ստեղծագործական հաղթանակների սովոր Աճեմյանն էլի էր ունեցել անսպասելի պարտություններ, բայց հայ դասական երկի բեմագրություններ՝ երբեք:

Այն էլ՝ տարիներով փայփայած մատրումների, ինքնամոռացման աստիճանի ներշնչված աշխատանքի արդյունքը, երբ արվեստագետն այնքան ջանք էր թափել գործը նորովի հրնչեցնելու համար, անտեսելով պիեսի ավանդական դերակատարներ Ավետ Ավետիսյանի, Բարկեն Ներսիսյանի, Թերևս նաև ուրիշների դերասանական ինքնասիրությունը: Այն էլ՝ թատրոնի նորակառույց շենքի բացման օրը, որին ժողովուրդն սպասում էր անհամբերությամբ:

Ներկայացումն առաջին անգամ ցույց տրվեց մարտի 4-ին, շենքի շինարարներին՝ ի նշան երախտագիտության: Երկրորդ անգամ՝ հաջորդ օրը կուսակցության համագումարի պատվիրակներին (Աճեմյանը, որ նախընտրում էր պրեմիերան ցույց տալ «սովորական» հանդիսատեսներին, ուղում էր խուսափել զրանից, բայց չէր կարողացել, փորձել էր առարկել, թե չի հասցնի՝ չէր եղել):

Երրորդ անգամ ցույց տրվեց հրավիրատոմսերով՝ տարբեր հիմնարկների ներկայացուցիչներին:

Առաջին անգամ լավ անցավ, այնքան լավ, որ Աճեմյանը շողում էր ուրախությունից, ասես ջահելացել էր մի քանի տարով: Բանկետի ժամանակ շամպայնը, ինչպես ասում են, հոսում էր գետի պես: Էդվարդ Բաղդասարյանը՝ ներկայաց-

ման հիանալի երաժշտության հեղինակը, ինքն էլ հաջողության վայելքի մեջ, ուրախ տրամադրությամբ բորբոքում էր երաժշտական սրամիտ կատակներով՝ իրարամերժ մեղեդիների զաշնամուրային ծիծաղաշարժ համադրություններով։ Նկարիչ Արմեն Գրիգորյանցը պատմում էր անեկդոտներ իրեն հատուկ կիրթ հումորով...

Երկրորդ անգամ ներկայացումն ընդունվեց զուսպ սառնությամբ, որ վերագրվեց հանդիսասրահի հույժ պաշտոնական հանգամանքին։

Երրորդ անգամ հանդիպեց սուր քննադատական վերաբերմունքի՝ սառը ջուր մաղելով տաք ոգևորության վրա։ Հանդիսատեսային այդ վերաբերմունքը գնալով խորացավ։ Ծիշո է, հանդիսատեսների հասկացող փորձամասնությունը ներկայացումն ընդունում և զնահատում էր նույնքան լավ, որքան մասնագետները, բայց թափոնում, որ հանդիսատեսային արվեստ է, հարցը մեծամասնությունն է վճռում։ Նա չէր ընդունում հատկապես երբեք Աբրահամյանի Պեպոն։ Ես հարցրի Աճեմյանին, թե ի՞նչն է պատճառը Պատասխանեց՝ որովհետև կուլտուրա չունեն, հապա ի՞նչ ես կարծում... Թե չէ տղայի խաղի մեջ խեղճ կա, մի՞տք կա, գիտե՛ ինչ է անում։

Ես էլ նույն կերպ էի մտածում։ Ավելին՝ ես անարդար էի համարում դերասանի հանդեպ հանդիսատեսի ունեցած վերաբերմունքն առհասարակ։ Դրա պատճառը դերասանի հուզական շնչի պակասն էր, բայց նախ դա դերասանի արվեստի զնահատության միակ շափանիշը չէ և հետո՝ նախած ով ինչպես է՝ ընկալում հուզականը։ Հանդիսատեսային զանգվածը սիրում է բացեիրաց, հորդառատ հուզականություն, որից հետո է Աբրահամյանի խառնվածքը։

Դառնանք «Պեպոյի» պատմությանը։ Խնդիրը, որ բարդա-

ցավ, կուլտուրայի մինիստրութիւնը մի պատկառելի խորհրդակցութիւն հրավիրեց կողմնորոշվելու համար: Երկու եիստ կայացավ՝ առավոտյան ու երեկոյան: Մի տասնհինգ մարդ խոսեցին, միայն երկու-երեքը՝ բացասաբար: Վերջիններիս մեջ ամենից համոզիչն Արտաշէս Բաբայանն էր իր հետեւյալ դատողութեամբ. հարգելի՛ մասնագետներ, դուք ամեն ինչ հիանալի բացատրում եք, հիմնավորում այն ամեն նորն ու ինքնատիպը, որ այս բեմադրութիւնը բերում է «Պեպոյի» բեմական պատմութեան մեջ, բայց ինչպե՞ս վարվենք, որ ներկայացումը չի հուզում հանդիսատեսին:

Հիմա, երբ ամեն ինչ պատմութեան գիրկն է անցել, պատճառներն աչքիս ավելի հստակ են երևում: Ժամանակակից հանդիսատեսին, որ շատ ավելի զարհուրելի բաներ է տեսել ու տեսնում է շուրս բոլորը, դժվար է հուզել բարաթի ուրացման պատմութեամբ՝ «սրտի դավթարի» պրորբեմատիկան, կարծես, հնչում է իբրեւ միամիտ անախրոնիզմ: Այսօրվա հանդիսատեսին արիւն հուզիր կեկելի ծանրագին ապրումներով. էլ ո՞նց կլինենք, տե՛ս ,է՛, փեսացուն հարսնացուին պաշ է արել ու հիմա լքում է նրան:

Երկրորդ. Թիֆլիսահայ բարբառը, որքան էլ կատարյալ Սունդուկյանի պիեսներում, որքան էլ բյուրեղացած մեծ արվեստագետի ձեռքի տակ, սովորական հանդիսատեսի համար մի պատենջ է նրա պիեսները հասկանալու ճանապարհին: Դեռեւ 1910-ական թվականներին գրում էին, թե Թիֆլիսի հայութիւնն այլեւս անցյալ դարի լեզվով չի խոսում, այդ լեզուն գնալով դառնում է անմատչելի: Եթե դա անհնգստացնում էր սրանից վաթսու-յոթնասուն տարի առաջ, ապա այսօր՝ ավելի էս:

Երրորդ. «Պեպո» կինոնկարը շատ է խանգարում «Պեպո»

թատերական ներկայացման ընկալմանը: Կա՞մ հիշում եմ, պիեսից անտեղյակ հանդիսատեսը (ներանք, որ մեծամասնությու-
նն են) հարցնում էին շարունակ՝ հապա ո՞ւր է փեսացու
Դարչոն, ինչո՞ւ չկա բարաթը կծիկի մեջ հայտնվելու պատմու-
թյունը և այլն:

Զորքորդ. հանդիսատեսը չկամեցավ հաշտվել իր ավան-
դական պատկերացումների կորստյան հետ՝ բարձրաշունչ
Պեսյոյի, հաստաբետ Զիմզիմովի, լրբենի էփեմիայի, դան-
դալոշ Գիրոյի, անպատկառ Սամսոնի... հանդիսատեսը չի սի-
րում, երբ հերքվում են սովոր պատկերացումները:

Ժամանակին (1966) ես մի հողված գրեցի ներկայացման
մասին, որ ավարտել էի այսպես. հանդիսատեսների շերտեր
կան, որոնց համար «Պեսյոյի» այս մեկնաբանությունն ընդու-
նելի չէ, «որովհետև դա չի բռնում իրենց պատկերացումներին,
որ մեծ արժեք ունեն իրենց իսկ աչքին: Եվ այստեղ արդեն
մեղքը թատրոնինը չէ, այլ գիտողինը, որ պետք է մտածի ոչ
այնքան ներկայացման, իր և իր պատկերացումների մա-
սին...»¹:

Հիշածս խորհրդակցության ժամանակ ետրեն Աբրահամ-
յանն ասաց՝ ես խաղում եմ հասկացող 5 տոկոսի համար, իսկ
Թուբեն Զարյանը, որ Սունդուկյան գիտի հինգ մատի պես, իր
ելույթում ասաց՝ ես հենց այդ 5 տոկոսի կողմն եմ:

Քիչ չէին մարդիկ, որ կարողանում էին բարձրանալ «Պե-
սյոյի» կոնֆլիկտի անմիջական ընկալումից, բախումը տես-
նելով ոչ թե մի ձկնորսի ու մի վաճառականի միջև, այլ շի-
տակության ու խարդախության միջև՝ բիրլիական շափանիշ-
ներով, «սրտի դավթարի» գոյության և շգոյության միջև:

¹ Վ. Լախվերդյան. Ժամանակի հետ (հողվածներ), Երևան, 1976, էջ 216:

Նրանք հասկանում էին, որ «Պեպոն» սրտակեղևը դրամա չէ (իրոք, պիեսում անդառնալի կործանում բերող ոչինչ չկա, Պեպոն մի կարճ ժամանակ բանտ կնստի ու հտ կգա՝ ասում է, չէ՞, «վաղեն հիռու չէ», Կեկեկն էլ մի օր կգտնի իր բախտը, ոչ ոք չի սպանվում, ոչ ոք չի մեռնում)։ «Պեպոյի» հուզականն ու բանաստեղծականն ուրիշ տեղ է՝ Պեպոյի ասպետական նկարագրի, Գիրոյի գրեթե հերիաթային աղնվության մեջ։ Ես շատ բան կտալի վերստին լսելու համար, թե էդգար էլբակյանի Գիրոն ինչպես է անում անիծյալ բարաթը կորցնելու պատմությունը՝ հոգեբանական ինչպիսի՜ նուրբ ելևէջներով։ Առավել ևս՝ լսելու Պեպոյի և Զիմզիմովի դիալոգը, տեսնելու նրանց հանդիպման պատկերը, մի մեծ պատկեր, որ հայ բեմում, առհասարակ բեմում տեսածս ամենակատարյալ թատերային մարմնացումներից է։ Ես երբեմն թատրոն էի գնում հատկապես այդ պատկերը դիտելու, ավելի ճիշտ՝ լսելու Մոտավորապես այդպես էին ընկալում ներկայացումը նրանք, ովքեր քիչ թե շատ գիտեին թիֆլիսահայ բարբառը, պիեսը գիտեին, ուստի և չէին վրդովվում, թե ինչու ներկայացման մեջ չկան փեսացու Դարչոյի կամ միջնորդ կնոջ կերպարները, որ այնքան զվարճալի են դարձնում «Պեպո» կինոնկարը։ Առավել ևս նրանք, ովքեր ի վիճակի եղան հրաժեշտ տալու ավանդական հնացած պատկերացումներին, տեսնելով, թե բեմադրիչը ինչպիսի վարպետություն, խորունկ թափանցումով դրանք փոխաբանել է նոր, արդիական, ճշմարտացի պատկերումներով։

Պատկերացրեք, ուրեմն, Պեպոյին առանց հերոսական կեցվածքի, պարզ մի աշխատավոր, որ ոչ թե պատգամներ է քննում դահլիճ, այլ բարձրաձայն միտք է անում իր վիճակի վրա, և մենք ակամա լսում ենք նրան։ Պեպոն մեր աչքին հե-

բոսանում, նշարտութիւնն աստիճան է դառնում դեպքերի զարգացման ընթացքում:

Գիրքն՝ ոչ թե փոշտացող մի զառամյալ, ոչ թե Ֆլեգմա, այլ խոլերիկ՝ սուր մտքի տեր ժիր, մանրաքայլ ծերուկ՝ հին Ռիֆլիսի բարի ոգին, որին կարոտում ես, երբ հեռանում է բեմից:

Զիմզիմովը՝ բնավ ոչ հաստափոր, ոչ անգեղ, կնոջ քմայրներին գերի մի ծերունի, այլ բարալիկ, թեթեաքայլ, յուրովի խելացի տղամարդ, որ գիտե իր անելիքը: Սիրում է երաժշտութիւն, թերեւ կնոջը նույնպէս (ներա սիրտը փափկում է խորքի սենյակից կնոջ կրգը լսելիս և դրա ազդեցութեամբ է հինգ թուման «բաշխում» Պեպոյին): Վանող արտաքին շուներ Սոս Սարգսյանի Զիմզիմովը, տեր ու տիրականի նրա ներաշխարհն էր վանալը, ալելի վանող, քան եթէ արտաքինապէս տգեղ լինէր: Սա այն է, ինչ կոչվում է գերի հոգեբանական հիմնավորում:

Էփեմիան էլ տարբեր էր ավանդական մեկնութիւնից. ոչ թե անհոգ վատնող, սեթեթ, անուղեղ կին, այլ փողի իշխանութեան, առհասարակ իշխանութեան տենչանքի մարմնացում՝ դրամիչ կնոջ կերպարանքով (կյույա Հովհաննիսյան): Այդպէս լինում են հանկարծահաս հարուստները:

Սամսոնը (Յուրի Ամիրյան)՝ ոչ թե լկտի ծառա, այլ աչքը վախեցած սպասավոր, որ մղկտում է տերերի ձեռքին:

Կեկելը՝ ոչ թե խղճալի, շերեացող մի արարած, այլ խորազգաց մի աղջիկ, որ լցված էր սիրով եղբոր հանդեպ, և ալելի ծանր ապրում էր եղբոր, քան իր վիճակը (այս դերը խաղում էին Վարդուհի Վարդերեսյանը և Կարա Ղարազկոչյանը): Նա ուզում էր իրեն Քուռը գցել և կցցեր, եթէ եղբայրը չհասնէր հետեից և շրոներ նրան: Քրոջ ու եղբոր հարաբերու-

թյունն ամենից հուզիչն էր ներկայացման մեջ (Ջանիբեկ-
յանն ասում էր՝ այդ տեսարանը նայելիս արտասվում եմ)։

Ներկայացման մեջ կային «ռեժիսորական զետալներ», որ
անհնար է մոռանալ։ Ահա մի-երկուսը. երբ Պեպոն, հինգ թու-
մանը Զիմզիմովի երեսին շարտելով, նրան թուր ու նախա-
տինք տալով դուրս է գալիս՝ նկատում է անկյունում գլխիկոր
կանգնած Սամսոնին, մոտենում և մի թեթև շոյում է նրան,
ասել է թե՛ գիտեմ, որ դու մեղք չունես, դու էլ մի գերի ես
սրանց ձեռին...

Պիեսի ֆինալում, երբ Զիմզիմովը գալիս է Պեպոյի տուն
դռնված բարաթը ձեռք զցելու, Գիրոն բարաթը հեռվից է
ցույց տալիս, որ չփախցնի՝ «Ա՛յ, դուն մի քիչ հի՛սու կանգ-
նի, աղա՛ Արուսիկ»։ Բայց երբ Պեպոն ու Կակուլին են թրում-
մրում Զիմզիմովին՝ մուրհակը նետում են սեղանին, նրա աշ-
քի առաջ. Զիմզիմովը կհամարձակվի՞ ձեռք տալ, գիժ հո լի,
կտան կսպանեն՝ այնքան են զայրացած...

Ներկայացումն ուներ նաև խոցելի կողմեր։ Այն ժամանակ
էլ նկատվեց, կարող եմ կրկնել՝ խորեն Արբահամյանի և Սոս
Սարգսյանի ղեռակատարումների մեջ մեկնաբանությունը
գերիշխում էր ներշնչանքի վրա, մտքային կողմն ուժեղ էր
հուզականից։ Մհեր Մկրտչյանի Կակուլին ավելի գյումրիա-
կան տիպ էր, քան թիֆլիսյան, իսկ Շահում Ղազարյանի Կա-
կուլին, ինչպես Լիդա Սալախյանի Շուշանը, չունեի այն հմա-
յիշ նրբությունը, որ հատուկ է Սունդուկյանի կերպարներին։

Այսպես թե այնպես, «Պեպոյի» թատերական արդիակա-
նացման հարցը չլուծվեց, համենայն դեպս՝ մեծամասնությամբ
աչրում։ Դեպքերից առաջ ընկնելով ասեմ՝ էլ ավելի բարդա-
ցավ խորեն Արբահամյանի 1984 թվականի բեմադրությունից
հետո։ Սա էլ, հրաժարվելով պիեսը եղածի պես բեմադրելու

մտքից, այնպիսի խենեշ ձևախեղման ենթարկեց պիեսը, որ շեղումներ անելու ճանապարհը վարկարեկվեց իսպառու Բացի այդ, եթե Աճեմյանն ընթացում պիեսն առավել ազնվացնելու, հին ներկայացումներում եղած գոեհկարանությունները մաքրելու ճանապարհով, ապա բեմադրիչ Աբրահամյանը, կարծելով, թե պիեսի արդիականացման ուղին գոեհկարանության ուղին է, հակառակ ընթացքը բռնեց և հասավ խելքից-մտքից գուրս հետևանքների: Դրա մեջ կարելի էր տեսնել երկու բեմադրիչների նկարագրի տրամագծորեն հակադիր տարրերությունը:

Այս գրքի ընթերցողներից բլերը կիմանան ինչի մասին է խոսքը, բանի որ ներկայացումը հասարակությանը ցուցադրվեց միայն մի անգամ՝ 1984-ի փետրվարի 28-ին, Սունդուկյանի անվան թատրոնի հիմնադրման 60-ամյակին նվիրված հանգեսին: (Թեև, հեղեանքի արժանի բան, այդ ամյակը լրացել էր 1982-ի հունվարի 25-ին): Դրանից հետո ցուցադրումն արգելվեց: Եվ իզուր: Դա շատ ուսանելի օրինակ էր, թե ինչպես չի կարելի վարվել դասական երկի, առավել ևս բլորեղյա մաքրության Սունդուկյանի «Պեսոյի» հետ: Այստեղ էփեմիան երևում էր իբրև փողոցային կին (թունդ վիճելիս նա կարող էր փնշը բարձրացնելով խփել իր հետույքին), Զիմզիմովը՝ միասնական հակումով: Այստեղ էփեմիան, նաև Կեկելը կարող էին «կինտաուրի» պարել, Եուշանը՝ երգել «էրեսիդ խալը...», Զիմզիմովը կարող էր ասել Պեսոյի տեքստը («Գիշեր շարշրվի, ցերեկ շարշրվի...»), Դիրոն՝ հատվածներ «Համալի մասլահաթնիրից», ապա և «Իմ մահն ու թաղումից»... Բեմում շարժվում և երգում էր կինտոների մի բանակ: Նրանք են ներկայացման ֆինալում բերում կիսաշունչ Դիրոյին, փռում սեղանին, որ հետո բարաթը հանեն գրպանից ու

նախատեն Զիմզիմովին... Մի խոսքով՝ մյուզիքլ-օպերետա-
յին «Պեպո», տերատի և կերպարների անլուր աղավաղմամբ
ու գոհակացմամբ:

Ներկայացումը դիտում էր նաև Հայաստանի կոմկուսի
կենտկոմի քարտուղար Կարեն Դեմիրճյանը: Հենց դա էլ լու-
ծեց խնդիրը: Մի քանի օր հետո կուլտուրայի մինիստրությու-
նում կայացավ մի ժանր խորհրդակցություն, և Աբրահամյանն
ազատվեց գլխավոր ռեժիսորի պաշտոնից:

Մի խոսքով, և՛ որպես գեղասան, և՛ որպես բեմադրիչ ի
բնե օժտված մարդ, բայց ոչ որի խորհուրդը չհարցնող, չափ
ու սահմանից դուրս ինքնավստահ հորեն Աբրահամյանը դի-
մեց ստեղծագործական ինքնասպանության և տապալվեց
առանց կողմնակի միջամտության: Այդ պարտությունը, ինչ-
պես ևս եմ մտածում, նախ բարոյական-գաղափարական էր,
ապա միայն գեղագիտական: Բարոյականը, արվեստագետը,
մի գործ անելու համար, պետք է և՛ վստահ լինի իր վրա, և՛
կասկած ունենա՝ ճիշտ է անում արդյոք: «Պեպոյի» վերջին
բեմադրիչը շուներ այդ տարակուսանքը, ուստի և՛ արվեստա-
կիցների հետ խորհրդի նստելու առաքինություն, որ
համեմատություն է կոչվում: Բացի այդ, դատելով նրա ուրիշ
թեկուզև վիճելի, բայց անպայման թառերական արժեք
ներկայացնող բեմադրություններից («Հացավան», «Զոն ար-
քա») այս բեմադրիչը, իբրև կյանքի մեկնաբան, չէր տառա-
պում խորին հարգանքով մարդ արարածի հանդեպ, ուստի և
առիթ բաց չէր թողնում նրան կուպիտ կամ գոհհիկ կերպարանք
դալու համար: Բարոյական այդ կողմնորոշման խտացումն
էր «Պեպոն»: Եվ վերջապես՝ չափից դուրս անհարգալից վե-
րաբերմունք դասական երկի բնագրի նկատմամբ:

Այսօրան շեղում անելուց հետո այն էլ ասեմ, որ երբ

ստեղծագործական ժանր դրամա ապրելուց հետո հորեն Ար-
րահամյանը հայտնվեց Լենինականում, հանձն առնելով թատ-
րոնի գլխավոր ռեժիսորի պաշտոնը, նա Արտ. Քալանթար-
յանի «Թիկունք» դրաման բեմադրեց մարդու հանդեպ այնպի-
սի կարեկից վերաբերմունքով, որ արվեստագետի այդ կեր-
պարանափոխումն ինձ հիշեցրեց արքա Լիրի ողբերգու-
թյունը...

Արդարամիտ լինելու համար այն էլ պետք է ասել, որ
նույն այդ «Պեպոյում» հատկապես առաջին դրվագներում,
կային մի առ թատերայնության ցուրեր, հին թիֆլիսյան կոլո-
րիտ, ռիթմային ցայտուն լուծումներ, բեմադրական հետա-
քըրքիր գյուտեր, բայց այդ ամենը սուղվում-կորչում էր ան-
հեթեթության, գոհակարանության մեջ: Մի խոսքով, եթե
Աճեմյանի «Պեպոն» ունեցավ միակողմանի հաջողություն՝
ընդունվելով մասնագետների, նաև հասկացող հանդիսատեսի
կողմից, ապա այս մեկը կատարելապես մերժվեց բոլորի
կողմից:

Բայց դրանից չպետք է հետևեցնել, թե Սունդուկյանի թա-
տերագրական ժառանգությունը, հատկապես «Պեպոն», չի
կարելի տեսնել իր փոփոխություններով կամ թեկուզև մյու-
զիքի միջոցներով արդիականացնել ու հնչեցնել: Խնդիրն այն
է, թե ինչն ինչպե՞ս ես անում՝ ի՞նչ ճաշակով, բարոյական ու
գեղագիտական ի՞նչ կողմնորոշմամբ, ի՞նչ մակարդակով:

Ինչ վերաբերում է Աճեմյանի «Պեպոյին», ապա դա
կամա իբրև այդ երկի բեմական երկարամյա պատմության և
արվեստագետի երկարամյա ստեղծագործական կենսագրու-
թյան գեղեցիկ էջերից մեկը:

Հայ դասականների թատերային-բեմական իմաստավոր-
ման գործը, Աճեմյանի կյանքի ծրագրային գործը, նշանա-

վորվեց մեծ արժեքներով՝ «Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Գատվի համար», «Ժայռ», «Նամուս», «Պաղտասար աղբար»... Իմ համոզմամբ, «Պեպոն» պատկանում է հայ թատրոնի հպարտությանը կազմող այդ ներկայացումների շարքին:

Եվ այդ շարքն ավելի մեծ կլինի, եթե նա ի կատար ածեր իր այն մտադրությունները նույնպես, որ տարբեր պատճառներով մնացին չիրագործված: Ներկայացնեմ ըստ ժամանակին արածս գրառումներին:

1959, ամառ:

Միանգամայն անսպասելի՝

— Կինոյում պետք է «Պաղտասարը» բեմադրեմ, ի՞նչ ես ասում:

Ինչ պիտի ասեմ՝ շատ լավ կլինի, մեծ մասամբ ինտերիեր, ձեր սիրած պավիլյոնային նկարահանումներով:

— Իհարկե՞, պավիլյոնից դուրս ի՞նչ արվեստ:

Բայց կարելի է դուրս գալ փողոց, թեկուզ ծովափ:

— Առանց Պուխը շեշտելու:

Ոչ էլ ֆեսերը:

— Իհարկե՞, կարիք չկա: Պետք է մարդկային հավերժական հարարերությունները հնչեցնել տրագիկոմիկական պլանով: Պետք է սկսել թեկուզ «վատահամբավ տանից», Գիտե՞ս ինչպես կարելի է խաղացնել փողոցը և տունը, հարևանները նայում են դրսից, աչքով-ունքով են անում, խառնվում իրար...

Ոգևորված է, կարծես տեսնում է կինոնկար-ներկայացումը, լեցուն է ցանկությամբ:

Այդ գործը շարվեց (մեր հայոց գործերի տրամաբանությունով): Մինչդեռ Հրաշյա ներսիսյանի Պաղտասարը կարող

էր առնվել ժապավենի վրա և մնալ, ինչպէս Գուրգեն Զանի-
րեկյանի Գրիգոր աղան («Ժայռ» կինոնկար-ներկայացման
շնորհիւ)։

Զմոռանամ ասել, այդ օրը հարցրի՝ ճիշտ է, որ հանդի-
պել է Ալեքսանդր Շիրվանզադեին։

— Հա՛, իհարկե՛ւ։ Նա ինձ հաժանում էր։ Եկել էր Լենինա-
կան։ Գնացի մոտը, խոսեցինք։ Ասաց, թե «Քառսը» մի-երկու
ակտ սարքել է բեմի համար։ Բայց թղթերի մեջ չկա։

Պահպանվել է Շիրվանզադեի մի գիրքը՝ Աճեմյանին գնա-
հատող ընծայագրով։

1964, փետրվարի 23։

Ասաց, թե «Սպանված աղավնին» բեմադրում է ինստի-
տուտում՝ տեքստը նվազագույնի հասցնելով, ավելի շատ
համը տեսարաններով, սիմվոլիստական ոճով։ Հունիսի 28-ին
դիտեցի ներկայացումը՝ զուսպ, լուրջ, խորհրդավոր։ Շատ
հաժանեցի։

— Պիտի մի ուրիշ տեղ՝ թատրոն տարվի նույնությամբ։
Քանի՜ էսպէս աշխատանք եմ արել ինստիտուտում, գնացել
են, կորել։

Ըիշտ որ, թվես՝ երկար շարք կլինի։

Ավելի քան բնական է, որ Աճեմյանին պետք է մտահոգեր
Լեոն Շանթի պիեսները բեմադրելու խնդիրը, հատկապէս այն
ժամանակ, երբ վերստին բացվում էր (ապա և փակվում) դրա
հեռանկարը (այդպիսի մի քանի ժամանակ եղավ)։ Զգիտես
ինչու,— ես ինչքա՛ն այդպիսի անպատասխան մնացած ին-
չու-ներ եմ տեսել,— հնարավոր համարվեց տպագրել Շանթի
պիեսների ժողովածուն (1968), նույնիսկ հաղորդել «Հին աստ-
վածների» ռադիոբեմադրությունը, բայց թատրոնում խաղալ
արգելվում է մինչև օրս և մեր շորս դասական թատերագիր-

ներից մեկը (Սունդուկյանից, Պարոնյանից և Շիրվանզադեից հետո) մնում է ժամանակակից հայ թատրոնի ուրուից դուրս: Անհեթեթ բան:

Ահեմյանն ասաց մի օր՝ դիտե՛ս ինչ, եթե մերոնք թույլ ասն, սփյուռքը կարող է խանգարել: Ես, որ դեռ տեղյակ չէի սփյուռքահայության կուսակցական հակամարտությանններից, շատ զարմացա: Եվ Ահեմյանը պատմեց ռամկավար կուսակցության լիդեր Գերսամ Ահարոնյանի հետ ունեցած հանդիպման մասին (Ահեմյանն առհասարակ սփյուռքահայերի հետ շփվում էր հաճությամբ, իր և նրանց միջև զգալով ներքին մի կապ, որի հիմքը թերևս կորսված հայրենիքի զգացողությունն էր): Խոսել էր Ահարոնյանի հետ Շանթի պիեսները խաղալու մոտակա հնարավորության մասին և լսել այսպիսի պատասխան՝ շատ անպատեհ բան կլինի դա, շատ անպատեհ, Շանթի պիեսները խաղալ հայրենիքում...

Սա էլ էսպես:

Վկայեմ՝ արգելված պտուղի գրավչությունը, որ խենթացնում էր շատերին, Ահեմյանին բնավ չէր մղում շափաղանցության, նա Շանթին նախապատվություն չէր տալիս Պարոնյանի, Շիրվանզադեի, առավել ևս Սունդուկյանի հանդեպ, որին նա համարում էր հայ թատերագրության վարպետներից առաջինը:

1967, սեպտեմբերի 4:

— Ասենք, թե թույլ տրվեց, Շանթի պիեսներից ո՞րը խաղալ:

Թվում էր բոլոր պիեսները և ի վերջո ընտրությունը կանգ էր առնում երկու պիեսի վրա՝ «Օշին պալլի» և «Հին աստվածներին» (թեև հավանում էր նաև «Շղթայվածը»): Ես ավելացրի «Կախարդ»: Համամիտ չէր, նախընտրելին նրա աչքում

«Օշինն» էր՝ ոչ այն պատճառով, որ չէր գնահատում «Կայսեր» պատմափիլիսոփայականը, այլ որ ավելի հարկավոր ու արդիական համարում էր «Օշինի» հայրենասիրական-հերոսական եզրին, Կիլիկյան Հայաստանի կերպարը՝ տարբեր միևնույն հիմա խաղացված պատմական պիեսներից, Ֆրանսիականի նման միջնադարյան Հայաստան, ուրիշ արևելադար, ուրիշ կոլորիտ։ Եվ մեկ էլ միտքը փոխում էր՝ իր բնավորության մյուս բնորոշ գիծը. ամենից առաջ «Հին աստվածները», Լևոն Շանթ ասելիս նախ «Հին աստվածներն» ենք հասկանում, չէ՞, ուրեմն դա՛ պիտի բնագրել։ Մի տեսակ սիմվոլ է դարձել՝ Լևոն Շանթ— «Հին աստվածներ»։ Եվ վերստին իրենից անպակաս տարակուսանքները՝ ինձ խորհեցնում են մի-գանույնները, կոշտաբան բանտիկ կապած բռնություններ։ Պիտի ասկետաբար լուծել։ Դերասաններ չունեմ, Սեդա Ղևա, ոչ թե աննյութեղեն, այլ հրապուրիչ աղջիկ, Արեդա Ղևա, սա էլ պինդ տղա պիտի լինի...

Կոնցեպցիայից շատ բան է կախված,— ասաց,— Վանահայր թե Արեդա, որի՞ կողմն ես գտա։

Սկսեցի միտք անել։ Շտապեց կանխել՝ իհարկե՛, Վանահայր կողմը, իդեալներ ունի մարդը, իդեալի հերոս, անձնվիրություն, վահագնություն...

Հայ դասական գրականությունը լավ գիտեր և սիրում էր ի սրտե։ Հիշում եմ իր մշտական հիացմունքը Երվանդ Օտյանի «Առաքելություն մը ի Մապուլարով», ի՜նչ գործ է, նմանը չունի, ինչո՞ւ չեն հրատարակում, եղբայր, էսպես բան կլինի՞...

1968, ամառ։

Քումանյանի ծննդյան 100-ամյակի նախապատրաստություն թե՛ օրերն էին։ Անտոն Քոչինյանը հորեղանական

հանձնաժողովի նախագահն էր, ես՝ դրա հռանդուն քարտուղարը: Խորհրդակցություններից մեկի ժամանակ Քոչինյանը դիմեց Աճեմյանին՝ կարծում եմ, մեր մայր թատրոնն այս հորելյանին առտարբեր չի մնա, կասի իր խոսքը:

Աճեմյանը կիսաբերան խոստացավ:

Օրեր անց՝ ի՞նչ պիտի անենք: Գիտե՞ս ինչպե՞ս եմ պատկերացնում. բեմը լցված է Թումանյանի անհամար հերոսներով՝ լուռ ու անշարժ: Հետո կամաց-կամաց սկսում են շարժվել, խոսել, գործել...

Բնականաբար՝ ոգևորվեցի: Բայց բանը դրանով էլ ավարտվեց: Ինչքան էլ թախանձեցի՝ բան դուրս չեկավ: Առանց այն էլ ժամանակ չունեի, գլխովին տարված էր «Անուշի» բեմադրությամբ: Բայց էլի կարող էր գլուխ բերել, եթե չլինեի իրենից անբաժան երկյուղը, որ կարող ենք ստեղծագործական երկյուղ կոչել՝ կլինի՞, չի՞ լինի...

Դա էլ չեղավ:

Ամենից շատ հավանում էր Թումանյանի ֆուկլորային մշակումները, հեթիաթները: «Անբան Հուռին» հեթիաթից կտորներ էր ասում հրճվանքից փալլող աչքերով:

Ի՞նչն է հրապուրում այդ հեթիաթներում: Ասաց՝ ազգային բնավորություններ:

Նրա մեջ խոսում էր ազգային բնավորություններ կերտող վարպետը:

1973, հունիսի 27:

Մոսկվայից նոր եմ եկել: Պատմեցի Տազանկայի թատրոնի «Товарищъ, верь!»՝ ներկայացման մասին, Պուշկինին նվիրված վավերագրական մի ներկայացում՝ արված փաստերի, փաստաթղթերի, նամակների հիման վրա: Զի՞ կարելի ալդպիսի ներկայացում ստեղծել Թումանյանի մասին:

Ոգևորվեց՝ իհարկե՛, կարելի է, Վերնատնով, լինեն՝ Աղա-
յան, Իսահակյան... իրենց խոսքերով, բանաստեղծությունե-
րով, պուրլիցիստիկա էլ շատ լինի:

Դա էլ չարվեց:

Հարցրի մի անգամ՝ ինչո՞ւ մինչև հիմա «Քաջ Նաղարը»
չի բեմադրել:

— Ինձ վախեցրել է կենցաղայինի և հերթափայլինի խառ-
նուրդը: Հետո՝ խոսքն է ծիծաղելի, դրուժյունները ծիծաղելի
չեն: Էդ հսկաններն ի՞նչ են, Դեմիրճյանն ասում էր՝ ուղղակի
լեռնցի մարդիկ են: Ո՞նց պիտի արվի, երևի Նաղարի աչքին
են հսկա երևում, դրանք մանր մարդիկ պիտի լինեն, ամենա-
XIIԱԼԻՍ գերաստաններին պիտի տամ (քահ-քահ ծիծաղ): Հետո՝
վագրի տեսարանը: Դա իսկի չպիտի ցույց արվի: Երևի կա-
տու պիտի լինի, ժողովուրդը կարծում է վագրին կատու է շի-
նել... հը՛: Օրիգինալ բան պիտի անել, a la Բրեյտ կամ Թե-
կուզ Ֆրանկներով:

Չարվեց այդ գործն էլ:

«Խաթարալալի» մտադրությունն էլ ուներ՝ սկզբից մեշե
վերջ կատակերգություն. Մարգրիտը լացուկոծ չպիտի անի՝
ա՛խ, աստո՛ւձ և այլն, պիտի շատ թեթև ասվի, դրամատի-
կական խորացում պետք չի: Այնպես պիտի արվի, որ մտա-
ծես՝ արիստ չէ՛ր էս աղջիկը, որ Մասիսյանցը սրան շառավ:

Այս մտադրությունն էլ մնաց անկատար: Բայց ես ավե-
լորդ չհամարեցի Աճեմյանի անկատար հղացումները վկայել՝
նրա, իբրև հայ դասական գրականության բեմական մեկնա-
բանի, նկարագրին ամբողջացնելու համար:

1974, օգոստոսի 20:

Հանգստանում էր Դիլիշանի «Լեռնային Հայաստան» արող-
չարանում: Գնացի այցելության: Տեսնեմ՝ սեղանին Նար-

Գոսի հատորները: Ի՞նչ եր կարդում: Դեմքը ողողվեց բավա-
կանությամբ՝ «Մահը», ի՞նչ վեպ է, պիտի բեմադրեմ, ի՞նչ
նուրբ մարդկային հարաբերություններ, խոր հոգեբանական
կերպարներ՝ Աշխենը, Շահյանը, Եվան ու հայրը... Թող հի-
մա այսպես գրեն, էլի՛, մեծ-մեծ խոսում են:

Այսօրվա կյանքը նման մարդիկ չի գոյացնում, — ասացի:
Ձեռքը թափ տվեց:

* *

*

Հայ դասական գրականության արժեքները, ինչպես առիթ
ունեցա ասելու, Աճեմյանի համար իր ժողովրդի պատմական
անցյալը թատերայնորեն պատկերելու և իմաստավորելու
անփոխարինելի հնարավորություն էին: Նախ դա, հետո մնա-
ցած ամեն ինչ: Այդպես էր, որովհետև արվեստագետն, ասես,
ներծծված էր պատմությամբ, հեռու-հեռավոր, թե մոտիկ-
մոտավոր պատմությամբ: Այստեղից էլ նրա սեևուն ուշա-
դրությունն այդ պատմության տմենավառ էջի՝ հեղափոխու-
թյան նկատմամբ, հեղափոխությանը նվիրված բեմադրու-
թյունների անսովոր մեծ թիվը նրա ստեղծագործության մեջ:

Ես կպատմեմ դրանցից երկուսի մասին՝ «Դեպի ապա-
գան» և «Հանրապետության նախագահը» ներկայացումների:
Միայն այդ երկուսի, քանի որ մյուսները եղել են պարզա-
պես որակյալ ներկայացումներ, ինչպես Գ. Բորյանի «Նույն
հարկի տակ» դրամայի բեմադրությունը: Դրանց մեջ չէր նըշ-
մարվում բեմադրիչ արվեստագետի անձնական կենսափորձը,
չէր նկատվում, որ բեմական գործողությունը հարստացված
է կյանքից առնված սեփական տպավորություններով, չէր
երևում նրա թատերային մտածողության անշփոթելի կնիքը,

ուրիշ խոսքով՝ ձեռագիրը: Այդօրինակ ներկայացումները դիտելիս կարող էիր ասել, որ դրանք հմտությամբ արված աշխատանքներ են, բայց չէիր ասի, թե Աճեմյանի ձեռքի գործն են:

Հեղափոխության բեմական իմաստավորումների գիծը պետք է մի քիչ հեռվից սկսենք, այն հարցից, թե արվեստագետն ինչ վերաբերմունք ուներ հեղափոխության նկատմամբ: Իհարկե, պիտի ասենք՝ դրական վերաբերմունք: Եվ իրոք այդպես էր, բայց ոչ թե այն պատճառով, որ այդ հայացքը պարտադիր է ամեն մի օրինապահ խորհրդային քաղաքացու համար, այլ որովհետև դա հիմնավորված էր Աճեմյանի կյանքով ու կենսագրությամբ:

Ուրեմն՝ մի քիչ կենսագրություն: Այնքան, որքան դա անհրաժեշտ է արվեստագետի մարդկային նկարագիրը, բնավորությունը, աշխարհայացքը, ստեղծագործական նախասիրությունները հասկանալու համար:

Վարդան Աճեմյանը վանեցի էր ոտից գլուխ՝ վանեցուն հատուկ բոլոր հատկանիշներով. աղգային թանձր խառնվածք, նպատակադիր, բայց և զգուշամիտ վարքագիծ (միայն ժլատություն չուներ. եթե նույնիսկ ընդունելու լինենք այն տարածված կարծիքը, թե վանեցին առասպելական ժլատ է՝ Աճեմյանը դրանից շատ հեռու էր, քիչ կպատահեր, որ սեղանի հաշիվը փակողն ինքը չլիներ, փող ասվածը նա կարծես չէր նկատում):

Եվ, վերջապես, հայրենաբաղձություն, անփարատելի այն նյատալգիան, որ հատուկ է ամեն մի ճշմարիտ վանեցու կարծես երեկ էր լքել անպատմելի Վանը և ուր-որ է պետք է վերադառնա: Այնպես որ, կյանքի բոլոր պարագաներում Աճեմյանը մնում էր արմատական վանեցի, դրանից դուրս

շկար Աճեմյան: Զուր չէ, որ գրող Լյուսի թարգմուլը, նույնպէս
վանեցի, նրան էր նվիրել հայրենաբաղձ մի բանաստեղծու-
թյուն, որը պահպանվել է իր թղթերում, և ես ուզում եմ դա
մեջբերել ամբողջութեամբ, ալլապէս կկորչի կոնա, մեղք է.

ԿԱՐՈՏԻ ԵՐԳ

Սիրելի Վարդանի

Արդյոք երգում է ձգրիզը նորից
Իմ հայրենական թոնրի ճնշքում,
Թե՞ ավերումին զո՞ղարձավ և նա,
Ինչպէս նազանի մեր վանա կատուն...

Արդյոք գալի՞ս են մեր քաղաքին այցի
Զույգ արագիւններն երգով կափկափան,
Թե՞ շարացել է ծառը հորը տնկած,
Որի շուքի տակ առուն էր երգում:

Չեն ծփում ալլես արտերը ռակի
Վարագա լեռան լանջերին փարթամ...
Լուել է տաղը հայ շինականի
Ջարգերից հետո այն եղևնական...

Չէն լողում ալլես Վանա ծովի մնչ
Աղբիկներ լուսն, հարսներ նազիրան,
Խոհական ծերեր, կտրիճ տղաներ,
Երգ ու խնդրութուն, ա՛խ, ալլես չկան...

Ասում են հիմա փողոցներում մեր
Մարդկանց փոխարեն տատաակն է աճում,
Իսկ գիշերները ամայութեան մեջ
Դառն մլավում է մոռացված կատուն...

Պանդուխտ հայրենիք, տանջված հայրենիք,
Դեպ թեզ է թռչում հողիս անդադար,
Ա՛խ, ե՞րբ, ե՞րբ, ե՞րբ արդյոք զիրկդ պիտ գտնանք,
Որ գործի դնենք մութնը շինարար...

Որ նորից բացվեն դռները երգով,
Շեն երգիկներից ծուխը բարձրանա,
Ազոազու Քարից Մ'էրբ էլնի,
Պատիկ Մ'էրբը՝ շառավիղ Սասնա...

Արդյոք երգում է ծղրիղը նորից
Իմ հայրենական տան թռնրի ճեղքում,
Թե՞ ավերումին զոհ դարձավ և նա,
Ինչպես թափամազ մեր վանա կատուն...

Այս հուղմունքն Աճեմյանն անթեղած էր պահում հոգու խորքում: Բացվում էր Մահարու հետ զրուցելիս՝ շատ առիթներ եմ ունեցել լսելու: Բայց այս գծով շատ չխորանանք, որովհետև դա մեզ հետու կտանի (կարծեմ արդեն իսկ տարավ): Մասնավորվենք Վանի թատերական կյանքից Աճեմյանի առած առաջին տպավորությունների վրա:

Իր գրքերում Գուրգեն Մահարին Վանի մասին պատմել է այնքան վառ ու հրապուրիչ, ինչպես միայն ինքը կարող էր պատմել: Բայց ես Վարդան Աճեմյանից լսածներս պիտի վերաբառադրեմ: Ո՞վ իմանա՝ ուրիշին պատմե՞լ է, թե չէ, և այդ ուրիշը գրի առե՞լ է, թե չէ:

Այսպես, ուրեմն, պատմել է ինձ, որ Վան քաղաքն ունեցել է երեք սիրողական թատերախումբ ըստ կուսակցական պատկանելության. դաշնակցականների (խաղացել են «Արցունքի հովիտ», «Սասունն ալրվում է» և նման պիեսներ), բոսնիականների (խաղացել են «Օթելլո», «Հին աստվածներ»), հնչակյանների (խաղացել են «Պեպո»): Թատրոնի սրահում կանայք նստել են առանձին, պատշգամբում, թեյ է մատուցվել հանդիսատեսներին, ճիշտ արևելյան ոճով:

Առաջին ներկայացումը, որ զիտել է յոթ-ութ տարեկան հասակում, եղել է «Վենետիկի վաճառականը»: Հայրը՝ ուսուց-

շապետ Մկրտիչը խաղացել է Անտոնիոյի դերը: Երեխան լաց է եղել:

Տեսած երկրորդ ներկայացումը՝ «Հին աստվածներ»: Իհարկե, ոչինչ չի հասկացել, բայց ճգնավորի տեսարանից շատ է ազդվել:

1915. Կոտորած, գաղթ: Դժոխային իրադանցման մեջ ընտանիքի անդամները կորցնում են իրար: Մի ուրիշ զինվոր արտասովոր տղային վերցնում, դնում է դումակի (ինքն ասաց՝ արողի) սայլին, պաքսիմատի տոպրակների վրա: Հայրը որդուն գտնում է Իզդիրում: Սով, տիֆի համաճարակ: Ընտանիքի անդամները հազարավոր ուրիշների հետ հայտնվում են Քիֆլիսում, ուր նրանց կարիքները հոգում է վաղուց ի վեր աշատեղ բնակություն հաստատած Մանուկ հորեղբայրը: Հիշում էր հորը՝ կոշմարային զառանցանքների մեջ անկողին ընկած: Նույն 1915-ին վախճանվել է մայրը՝ տակավին երիտասարդ հասակում, ապա և իրենից երեք տարով փոքր Ոստանիկ եղբայրը: Մնացել են հայրը և իրենից յոթ տարով փոքր Գառնիկ եղբայրը (սրա ողբերգական ճակատագրի մասին՝ իր տեղում, որ հաջորդ գլուխն է):

1917. Երևան, ուսանել է թեմական դպրոցում: Խառը ժամանակներում դպրոցը փակվել է:

1918. Թուրքական արշավանքի սարսափը. վերստին գաղթ, այս անգամ Հյուսիսային Կովկաս՝ Մայկոպ:

1918—1919. վերստին հայտնվել է Քիֆլիսում (այստեղ տեսել է «Ավազակները», Միքայել Մանվելյանին Ֆրանցի դերում, ինչպես և «Դավաճանություն» ներկայացումը):

1919—20. Ալեքսանդրապոլ, ապրել են Կարմիր աղբյուրի մոտ գտնվող մի տան մեջ, որից ոչ հեռու բնակվել է Հովհաննես Զարիֆյանը՝ «շեկ, հաճելի դեմքով, համակրելի անձ, մեծ

տպավորութիւն էր թողնում, երբ շլյապան թէք դրած անցնում էր փողոցով: Մանոթացել են մեծ արտիստի հետ: Զարիֆյանը նրանց փոքր պիեսներ է նվիրել խաղալու: Արմեն Արմենյանի բեմադրած «Նախ մեռան, հետո ամուսնացան» վողեիլում խաղացել է ինչ-որ մի դեր: Այդ ժամանակ Գուրիսը (Գուրգէն Մահարին), որ եղել է ամերիկյան որբանոցում, պիես է գրել՝ «Պոետն ու արտիստը»: Աճեմյանը որբանոցի տղաների հետ խաղացել է այդ պիեսում, հետո նաև մի քանի անգամ՝ Պաղտասար աղբար:

1920. Երևան: Ուսանել է Արուսյանի անվան դպրոցում, միաժամանակ՝ դերասան Վարդան Միրզոյանի բացած թատերական ստուգիայում: Ապրել է մորաբերոջ որդու՝ Աղասի Խանջյանի տանը (այդ ժամանակ Խանջյանը դրազված էր հեղափոխական ընդհատակյա գործունեութիւյամբ, «գտնվում էր կոնսպիրացիայում»):

1921—24. ուսանել է Արուսյանի անվան դպրոցում և գեղարվեստական (նկարչական) ուսումնարանում, երկուսն էլ ավարտել է 1924-ին: Նույն թվականին Երևանում իր ներկայացումները ցուցադրել է Մոսկվայի հայկական ստուդիան (Թադևոս Սարյան, Արշավիր Կորկուտյան, Սուրեն Քոչարյան և ուրիշներ) Ռուբեն Սիմոնովի ղեկավարութիւյամբ: Ստուդիան նոր սաներ է հավաքել: Աճեմյանը ներկայացել է քննութիւն՝ արտասանել է մի առակ, Լեւոնտովի «Դեր», ցուցադրել է տյուղներ: Ընդունվել է:

1924-ի վերջից մինչև 1926-ի ամառը: Մոսկվայի տարիներ: Նախ՝ Մոսկվայի հայկական կուլտուրայի տանը կից դրամատիկական ստուդիա: Այդ տանը գործել է Գաբրիա (Բառացի՝ բեմ) հրեական թատրոնը: Այստեղ Աճեմյանը մի քանի անգամ դիտել է «Հադիբուկ» ներկայացումը՝ Եվգենի

Վախթանգովի նշանավոր բեմադրություններից մեկը: Տեսել է Կոնստանտին Ստանիսլավսկուն («Բոլարի արտաքին ունեւ, հաղթ հասակով, մարտը և ահավոր պատկառելի»), լսել է նրա դասախոսությունները: Լսել է Վսեվոլոդ Մեյերհոլդին գիսպուտների ժամանակ, դիտել նրա փորձերից մեկը: Դիտել Վախթանգովի «Արքայադուտը Տուրանդոտը», անսովոր ներկայացումը երիտասարդին շփոթեցրել է, զարմացրել, հիացրել («Դեռ չըմբռնած որոշում կայացրի՝ պետք է դառնամ ռեժիսոր»):

Հետո՝ այլևայլ ներկայացումներ թատերական բուռն կյանք ապրող Մոսկվայում՝ Մեյերհոլդի «Անտառը», Թաիրովի «Ժիրոֆլյե Ժիրոֆլյան»՝ Յակովլովի ձևավորմամբ, «Աղբիկնալեկովրերը», Փոքր թատրոնում՝ «Կրեչինսկու հարսանիքը» Դավիդովը Ռասպլյուկի դերում, Դեզարվեստական թատրոնում՝ «Ֆեոդոր Խուսնովիչ արքան», անձնավորման արվեստի գլուխգործոցներ՝ Միխայիլ Չեխովի էրիկ XIV-ը և Համլետը...

Ստուդիայում ուսանել է մեկ տարի, խաղացել է քահանա՝ «Մեծապատիվ մուրացկաններում», Գիգոլի՝ «Պեպոյում»: Զգացել է, որ չունի դերասան զանալու հեռանկար («Էս բոլորի ի՞նչ դերասան»): Այդ պատճառով էլ ընդունվել է Պրոլետկուլտի ուսումնարանի ռեժիսորական բաժանմունքը, որ ավարտել է 1926-ին:

Նորընծա բեմագրիչի հետագա բախտը տնօրինվում է զավեշտական զրվագներով: Թիֆլիսի դրամատիկական ստուդիայի ղեկավար կարգվելու համար (ըստ հանձնարարականի), հարկավոր էր ներկայանալ Հայարտան վարչության նախագահ Սերգո Խանոյանին: Ընդունարանում սպասում են ստուդիա ընդունվելու հավակնորդները, Աճեմյանը նրանց մեջ: Խանոյանը հայտնում է, թե միայն Աճեմյանին կարող է

ընդունել: Սա տեղից վեր է կենում, թե՛ Աճեմյանը ես եմ: Պատասխանը՝ խորին հիասթափություն քսաներկուամյա կարճիկ երիտասարդից՝ «վա՛հ...»: Ուղած-չուղած թուղթ է գրում ստուգիայի տնօրեն Գ. Փիրումյանի անունով: Թուղթն առած ներկայանում է Փիրումյանին, սա կարծում է, թե կարճ-լիկը ստուգիա ընդունվելու համար է եկել, ուստի և առաջարկում է դիմում գրել Աճեմյանի անունով: Վերստին թիֆլիսահայերեն «վա՛հ»-ը՝ դարմանք և հիասթափություն: Այսպես թե այնպես, դառնում է շուրջ 30 հոգուց բաղկացած ստուգիայի ղեկավար:

1927-ի ապրիլի 28-ին ցուցադրվում է Գ. Դեմիրճյանի «Հաղթական սիրո երգը» պիեսի բեմադրությունը՝ ստուգիայի առաջին և Աճեմյանի առաջին ռեժիսորական աշխատանքը: Պրորբեմը՝ ուլբե՞ր կփրկեն նավը խորտակումից, հեղափոխական նավաստինե՞րը, թե հակահեղափոխական սպաները. պատասխանը ենթադրվում է ինքնին: Բեմադրության ոճը՝ «պայմանական թատրոնի» սկզբունքների անխնա գործադրում, ռիթմային կտրուկ անցումներ: Նավը (գործողության վայրը) տեղադրվել է դահլիճի մեջտեղը: Ուրիշ կերպ չէր կարող լինել, Մելերհոլդի համատարած տիրապետության ժամանակներն էին:

Առաջին ուսումնական տարին փակվում է: Թիֆլիսի հայ դրամա է հրավիրվում հայտնի բեմադրիչ Արշակ Բուրջալյանը: Սա պայման է դնում, որ ստուգիան էլ իրեն տրվի: Թիֆլիսում մնալն Աճեմյանի համար դառնում է անիմաստ:

1927-ի վերջերին. ընդունելություն լուսժողովոմ Ասքանաղ Մուսվյանի մոտ: Սա երիտասարդին ուղարկում է Առաջին պետթատրոնի տնօրեն Մամիկոն Գևորգյանի մոտ: Կարո՞ղ է

ինքնուրույն բեմադրության հույս ունենալ: Առաջին տարում խոստանալ չեն կարող: Ուրեմն՝ չեղավ:

Այդ ժամանակ առաջարկում են բեմադրություն անել Բանվորական շրջիկ թատրոնում: Բեմադրում է Ա. Անտիմոնովի «Ստրեսպետուխին» պիեսը՝ Մոսկվայի Սատիրայի թատրոնի խաղացանկից: Բեմադրության վայրը՝ Կարմիր բանակի տուն (նախկին Զանգուղյանների թատրոն): Պրոբլեմը՝ պայքար հեշտ վաստակ որոնողների, նեպմանների դեմ: Սյուժետային դրվագ՝ մոտոցիկլետով հետապնդում են կարևոր թղթեր փախցնողներին: Բեմադրության ոճը՝ խառնածին՝ լեցուն տրոյուկներով, էֆեկտներով, կատաղի դիմ, վիթար, խլացուցիչ աղմուկ, նաև կինոցուցադրումներ, նաև գնչուական երգչախումբ... Նրկբորդ անգամ ցույց տալուց հետո ներկայացումն արգելվում է:

Ի՞նչ անել: Խոսք է բացվում լենինականում երկրորդ պետական թատրոն բացելու մասին՝ Մոսկվայի դրամատիկական ստուդիայի նոր շրջանավարտների ուժերով: Անցնում է աշխատանքի իբրև ռեժիսոր և դերասան: Նման դեպքերի համար է ասված՝ խուփը գլորվեց գտավ պուտուկը: Առաջին ինքնուրույն բեմադրությունը (Բ. Լավրենյով «Բեկում», 16 փետրվարի, 1929) պսակվում է մեծ հաջողությամբ: Դրան հաջորդած բեմադրությունները (Ս. Բաղդասարյան «Մարոկկո», 1929, 2. Չալայա «Հեռը», 1930, Ի. Միկիտենկո «Դիկտատուրա») երիտասարդ արվեստագետի դիրքերն ամրապնդում են այնքան, որ նա և առաջին բեմադրիչ Թադևոս Սարյանը փոխում են իրենց տեղերը, իսկ 1931-ին քաանվեցամյա վարդան Աճեմյանը կարգվում է Հայաստանի երկրորդ պետական թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար: Դրան հաջորդող տարիներին դառնում է «Հատակում» (1932), «Մեծապատիվ մուրաց-

կաններ» (1934) դասական ներկայացումների հեղինակը։ Սկսվում է մեծ նալի նավարկությունը մեծ ծովում, ինչքան որ հայոց թատերական ծովը կարող էր մեծ լինել...

Այստեղ կախման կետ ենք դնում Աճեմյանի կյանքի ընթացքը հաջորդ գլխում շարունակելու մտադրությամբ և այս հարցադրումն անելու համար՝ ի՞նչն էր, որ գաղթական պատանուն ոտքի կանգնեցրեց, Մոսկվա տարավ, 20-ականների մոսկովյան բուռն թատերական կյանքի ականատեսն ու աշակերտը դարձրեց, մասնագիտացրեց նրան և ձևավորեց իրրն արվեստագետ, թե ու թիկունք տվեց, իր հայրենիքի երկրորդ թատրոնի ղեկավար կարգեց ու հասցրեց առաջնակարգ արվեստագետի ճանաչման։

Իհարկե, հեղափոխությունը։

Մոխիրների միջից հառնեց հայ հայրենիքը հեղափոխություն շնորհիվ, իրողություն, որի անհամար մասնավոր արտահայտություններից մեկը հենց ինքն էր՝ իր ճակատագրով։ Այստեղից էլ Աճեմյանի քաղաքական աշխարհայացքը՝ վերաբերմունքը հեղափոխության նկատմամբ, նորաստեղծ իրավակարգի հանդեպ, հեղափոխության թեմայի այնքան շատ արծաթծումներն իր ստեղծագործության մեջ։ Այդ հունի մեջ նրա ստեղծած ներկայացումների երկար շարքում «Դեպի ապագան» (1960) և «Հանրապետության նախագահը» (1970) առանձին տեղ են գրավում։ Ներկայացումներ, որ, ինչպես արդեն ասել ենք, ոչ թե պարզապես բեմադրված են, այլ ստեղծագործված՝ սեփական կենսափորձի միջամտությամբ, սեփական ձեռագրով, ուստի և պատկանում են այն դործերի շարքին, որոնց տակ նա իրավունք ուներ ստորագրելու՝ հեղինակ վարդան Աճեմյան։

Բեմական և բեմադրական արժեքավոր աշխատանքներ

էին գրանք, բայց գտան հանդիսատեսային տարրեր ընդունելութուն. 1960-ի «Դեպի ապագան»՝ բավականաչափ սառն, 1970-ի «Հանրապետութեան նախագահը»՝ ավելի քան ջերմ:

Ամեն անգամ հեղափոխական նշանավոր տարեթվերի ժամանակը որ գալիս էր՝ թատրոնի առաջ ծառանում էր հարցերի հարցը. ի՞նչ բեմադրել: Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատման 40-րդ տարեկիցը մոտենալիս ծագեց նույն ալդ անխուսափելի հարցը: Չեմ հիշում ե՞րբ, ի՞նչ հանգամանքներում մտքովս անցավ Չարենցի երկերի հիման վրա ներկայացում ստեղծելու գաղափարը: Աճեմյանը մի քիչ միտք արեց և՛ տեքստը կազմիր, տեսնենք ինչ է դուրս գալիս: Աւարկեցի՝ ես նման աշխատանքի փորձ չունեմ, դուք պիտի անեք: Պատասխան՝ դու արա, ինչպես պատկերացնում ես, հետո միասին կաշխատենք:

Հանձն առա, և դա եղավ առիթն իմանալու համար, թե ինչ է նշանակում «աշխատել Աճեմյանի հետ»: Նոր հասկացա, թե ինչ են քաշում թատերագիրները նրա ձեռքին՝ գրել, ջնջել, նորից գրել, նորից ջնջել, հրաժարվել նախորդ օրը հավանութուն գտած տեքստից, նորը գրել՝ վաղը մեկ ուրիշով փոխարինելու համար: Ինքը չէր հոգնում անվերջանալի փոփոխութուններից, նույնիսկ հաճույք էր ստանում գրանից և ստիպում, որ դու էլ չհոգնես: Այն, ինչ ասում էին թատերագիրները՝ քիչ էին ասում. համոզվեցի սեփական փորձով:

Հիշում եմ մեր անհամար հանդիպումներն իր տանը 1960-ի ամռանը՝ Երևանի անտանելի օգոստոսին (չթողեց քաղաքից դուրս գամ): Ի՞նչ ընտրել Չարենցի անհամար հեղափոխական պոեմների ու բանաստեղծութունների հեղեղից, ի՞նչ հերթականությամբ, որ գաղափարի ու գործողության զարգացումը դրվի տրամաբանական ընթացքի մեջ, որ չլինի

բարձրաշունչ խոսքի գերիշխանություն (մի բան, որ անխուսափելի եղավ), որ ողբերգական, կենցաղային, նրդիծական տարրերը համաշափ տեղ գրավեն...

Ես, խոստովանեմ, շատ աշխատեցի, ինքը՝ շատ ավելի: Կային տեղեր, որոնց համաձայն չէի՝ գործից հրաժարվելու աստիճան, բայց և չէի կարող չհամաձայնել, քանի որ ինքն էր գործի տերը, ինքն էր «տեսնում» ներկայացումը: Ի վերջո, դուրս եկավ ամբողջովին Չարենցի գրվածքներից հյուսված-համադրված մի տեքստ՝ «Դեպի ապագան» վերնագրով (վերնագիրը Չարենցի մի բանաստեղծության, որով ավարտվում էր տեքստը):

Հիշում եմ, 1960-ի սեպտեմբերի սկզբին տեքստը գրվեց չննարկման կուլտուրայի միսիատր Հրաչյա Մարգարյանի առանձնասնյակում՝ թատերական գործիչների ներկայություն: Տեքստը կարգաց Աճեմյանը: Եղան թեր և դեմ կարծիքներ: Ընդհանուր առմամբ վերաբերմունքը զրական էր: Հիշոս՛ եմ, ասողը Վահրամ Փափազյանն էր՝ այդ պատճառով եմ հիշում, թե՛ սա պետք է բեմագրել իրրե ուշու...¹

Աճեմյանը համամիտ եղավ՝ այո՛, ճիշտ է, ոչ թե սովորական դրամատուրգիական գործի պես, այլ հրապարակախոսական ներկայացում, բայց կլինեն և ուրիշ շեշտեր՝ «Խըմ-բալետ Շավարշի», «Կապկաղի» դրվագները և այլն:

Բեմագրիլը թեկըր թշտած անցավ գործի: Ես մինչ այդ էլ շատ էի եղել Աճեմյանի փորձերին, դարձել նրա անձանձիր աշխատասիրության ակնատեսը: Բայց այս անգամ է որ, գործի բերումով պարտադրված, լիակատար պատկերացում

¹ Թատերական հանդիսանք՝ րազկացած որե՛ հատկանիշով ի մի բերված առանձին տեսարաններից ու համաբեկից:

կազմեցի բնմի աշխատավորի մասին: Մի մարդու մեջ որտեղի՞ց այդքան եռանդ, ֆիզիկական ուժ, շխոսելով այլևս ստեղծագործականի մասին: Պահանջկոտ և դժգոհ վերաբերմունք ւամենից (նաև ինձնից), խսկ ամենից առաջ՝ իրենից: Բոլորի հոգին հանում էր աշխատեցնելով, տարբերակներ պահանջելով ու փորձելով: Բայց մարդիկ ամեն ինչ անում էին անմոռնչ, քանի որ նա ամենից շատ իր հոգին էր հանում: Արվեստի մշակի աշխատանքն իմ մեջ հարուցում էր մի զգացում, որ ե՛ր ակնածանք էր, ե՛ր կարեկցանք: Այդպիսի զգացում կարելի է տածել սեպագործ բանվորի, հանքավորի, երկրագործի հանդեպ՝ մասնագիտությունն էական չէ: Այդ ուժն էր, որ տարի էր հանել բոլորին, մեծից փոքրը՝ վահրամ Փափազյանից (նա, կարծեմ, ներկայացման հանձնմանը միայն հանդես եկավ Զարենցի տողերի արտասանությամբ), Օլգա Գուլազյանից, Հրաչյա Ներսիսյանից մինչև ամենակրտսերները, համախմբել մի նպատակի շուրջը, գործի դրել Սունգուկյանի անվան թատրոնի դժվարահաճ մեքենան:

Ինձ հրապուրում էր Աճեմյանի աշխատանքը նկարիչների հետ: Բեմագործության ե՛ր վայրերն էին շատ, ե՛ր գործող անձինք, ուստի և մի քանի նկարիչ էր հրավիրել՝ Սուրեն Ստեփանյան, Սարգիս Արուտչյան (որ թատրոնի գլխավոր նկարիչն էր), Քնարիկ Վարդանյան: Լավ հիշում եմ՝ մի որոշ ժամանակ աշխատում էր նաև Միքայել Արուտչյանը: Մինչև ուշ գիշեր լինում էի նրանց հետ: Ինձ գրավում էր հատկապես Միքայել Արուտչյանն իր մարդկային և մասնագիտական վերին աստիճանի կիրթ նկարագրով, մեծ մարդկանց հետ ունեցած շփումների կնիքը վրան: Մի օր ասաց Աճեմյանին՝ գիտե՞ս ինչ, Վարդան, քանի մեծանում՝ դու և Ռուբեն Միմոնովը նմանվում եք իրար...

Իրոք՝ ոնց որ հարազատ եղբայրներ:

Նկարիչները և՛ բավականութիւն էին ստանում Աճեմյանի ստեպ-ստեպ այցելութիւններէից, և՛ դժգոհում իր բացակայութեամբ՝ շես հասկանում ուզածն ինչ է:

Ամենից ավելի դերասաններից էր դժգոհում՝ սա խոսքի ներկայացում է, բայց տես որ արտասանել չգիտեն, շեն կարողանում վարակել...

Գոհ էր Բարկեն Ներսիսյանից, որ ամենից գլխավորն էր՝ ներկայացումն առաջ տանողը, պայմանաբար՝ հեղինակը, նրան էր հասնում տեքստի մեծ մասը: Դերասանը Չարենցի տողերն ասում էր անկեղծ ներշնչանքով, հստակ, անսայթաք, վեհաշունչ: Դերասանի նախասիրած պաթոսն ու տեքստի պաթոսը լռելում էին իրար և տալիս հիանալի արդիւնք (մտքումս տպավորվել է հատկապէս «Գանգրահեր տղան»՝ այնքան հուղումնալից էր դերասանի խոսքն այդ հզոր բանաստեղծութիւնն ասելիս):

Վատահելի դերասան է, — ասացի: Իհարկե՛, — պատասխանեց, — եթէ բոլորն այդպէս լինեին, կմտածեի ավելի բարձր բաների մասին, թէ չէ շարունակ պիտի հետեւս տեխնիկական հանգամանքներին՝ այսպէս ասա, այսպէս շեշտիր, այս միղանցներ պահպանիր... խոսքը չի վարակում, կրակ չկա մեջները, կրակ...

Չեմ կարող ասել, թէ հատկապէս ում մասին էր խոսքը (ներկայացմանը մասնակից էր գրեթէ ամբողջ թատերախումբը), բայց դժգոհութիւնը լավ հիշում եմ:

Դա անսպասելի շպետք է լիներ, — ասում էի, — մարդիկ սովոր չեն, առաջին անգամն են գործ ունենում նման տեքստի հետ:

Թույլ սփոփանք էր դա՝ հետո ի՞նչ:

Այսուհանդերձ, բեմադրիչի և թատերախմբի ջանքերն իզուր չանցան, ստեղծվեց մեծ շնչի, թատերական ինքնատիպ ձևերի, վառ գույների զորեղ մի ներկայացում: Մինչև հիմա մտքումս անջնջելի են մնացել Հրաշյա ներսիսյանը՝ ներկայացումը բացելիս. «Հեռո՛ւ, մոտիկ ընկերներին, — աշխարհներին, արևներին, հրանման հոգիներին... ողջո՛ւյն, ողջո՛ւյն...», հին Երևանի պատկերները՝ Աստաֆյան փողոցը, Ղանթարի տակը՝ բեմադրիչի անձնական մտաբերումների կնիքով, «Ամբոխները խելագարված» պոեմի թատերական համարժեքը՝ ռիթմային ուժեղ հագեցմամբ, «Իմ ընկեր Լիպոյի» սրտալի զրվագները՝ Գարուշ հաժակյանով, «Գանգրահեր տղայի» մասին արդեն ասացի: Եվ, վերջապես, թեև դա ներկայացման մեջտեղն էր՝ «Կապկազը»: Դա սատիրական գրոտեսկի ամենավառ արտահայտությունն է, որ ես երբևէ տեսել եմ թատրոնում: Ո՛չ, ճիշտ կլինի ասել՝ զրանից առաջ մի անգամ տեսել էի Մոսկվայում. Մայակովսկու «Փայտոջիլը» Ս. Յուսկևիչի և Վ. Պլուշեկի բեմադրությամբ՝ սատիրական կերպարանագծումների և բեմավիճակների շատերվան, արված Մեյերհոլդի «պայմանական թատրոնի» եղանակներով: Աճեմյանի «Կապկազը» ևս՝ անխնա չափազանցումներ, «պայմանական թատրոնի» եղանակներ, Զարենցի կամեցած ժողովրդական հրապարակային թատերախաղը, իրոք, որ թամաշա, բայց բեմադրական մեծ կուլտուրայի կնիքով: Նաև գրոտեսկային անձնավորման այնպիսի որակով, որ այդօրինակ խաղառճի բարձրակետը եղավ հայ դերասանական արվեստում: Ֆարս՝ գիմակներով ու զգեստավորմամբ (էսքիզները, բարերախտաբար, պահպանվել են), արտասովոր ճկուն խաղ՝ ռիթմային կտրուկ անցումներով, երկի քաղաքական բովանդակության հստակ դրսևորմամբ: Աչքիս

առաջ են անդրկովկասյան ազգային հանրապետությունների գործիչների ցայտուն ծաղրապատկերները: Մեծ տպավորություն էր թողնում այս սատիրական հանդեսը, մտածել տալիս, թե ինչու Զարենցը կարող էր ասել մի որոշ չափազանցմամբ, թե իր մանկավարժ գործը «կապկաղն» է:

Կալ բան շատ կար այս ներկայացման մեջ, նկարչական ձևավորումը և Վաղարշակ Կոտոյանի երաժշտությունն էլ իրենց հերթին:

Սի, այսուհանդերձ, բեմադրությունը սպասված հաջողությունը չունեցավ: Ո՞վ գիտի, եթե բեմադրությունը շարունակվելու ցուցադրվել, գուցե հանդիսատեսային զանգվածը կապվեր ներկայացման հետ (այդպիսի դեպքեր լինում են), բայց առաջին ցուցադրումները մեծապես սպասված խանդավառությունն առաջ չբերին:

Մի անգամ մուրեն Զարյանն ասաց Աճեմյանին՝ ներկայացումդ սպասված հաջողությունը չունեցավ, և պատճառը թատրոնից դուրս է:

Ուզում էր ասել, որ անցել են հեղափոխության թևան բարձրաշունչ ռճով մատուցելու ժամանակները և որ բանաստեղծական խոսքով հագեցած ներկայացման սովոր չէին ոչ միայն թատրոնն ու դերասանները, այլև հանդիսատեսը: Մասնագետները գնահատում էին «Դեպի ապագան», համարում զարգացման ուղիներ նշող, բեմական արվեստին մղում տվող ներկայացում: Սիս մեկն այն սակավամթիվ դեպքերից, երբ Աճեմյանի աշխատանքի արդյունքը մասնագետների շրջանում գնահատվում էր, պարզ հանդիսատեսների մեջ՝ ոչ այնքան:

Ըստ երևույթին, մեր հանդիսատեսի հետ խոսելու լեզուն զգացմունքների լեզուն է: Արևելյան ժողովուրդ ենք, ի վերջո, հուզմունքի, զգացմունքի ժողովուրդ: Նրա նախ սրտին պիտի

բան ասես, հետո մտրին: «Դեպի ապագան» հակառակն էր, «Պեպոն»՝ նույնպես:

Զննենք երկար շարքն Աճեմյանի այն բեմագրությունների, որ պետք է համարել թատերական անվիճելի արժեքներ: Որո՞նք են դրանցից մեծ հաջողություն գտել, ցուցադրվել չափազանց շատ, մի քանի հարյուր անգամ, բեմից չեն իջել տասնյակ տարիներ: Եվ իսկույն կերևա, որ դրանք եղել են հանդիսատեսի սրտի հետ խոսող, դատուականի հանդեպ հուզականի գերակշռություն ունեցած ներկայացումներ, հագեցած դիտողի աչքին խոնավություն բերող սրտաշարժ հուզմունքներով կամ քահ-քահ ծիծաղով: Զննենք և իսկույն առաջ կմղվեն «Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Հատակում», «Սեր և խարդավանք», «Հյուրանոցի տիրուհին», «Պատվի համար», «Ժայռ», «Տասներկուերորդ գիշեր», «Նամուս», «Սրտի արատ», «Քառս», «Գատական գործ», «Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել» և համանման ներկայացումներ:

«Հանրապետության նախագահը» պատկանում է այս շարքին: Ես դրա ստեղծման հանգամանքներին լավ ծանոթ չեմ, քանի որ փորձերից միայն մի քանիսին եմ ներկա եղել, բայց բարեբախտաբար, պիեսի հեղինակ Զարգանդ Դարյանը գրել է դրանց մասին: Գրել է իմ խնդրանքով՝ «Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հուշերում» գրքի համար և այնքան լավ ու մանրամասն, որ իմ վկայության կարիքը չկա:

Աճեմյանը գրական ամսագրում կարդացել է Դարյանի «Վերջին թռիչքը» կինովիպակը, հեղինակին հրավիրել իր մոտ և հանձնարարել այդ գործը դրամայի վերածել թատրոնում ներկայացնելու համար: Դարյանը հանձն է առել: «Այդ օրվանից էլ, ահա,— գրել է նա,— ինձ համար սկիզբ առան շարժարանաց շարաթյունն ու ամիսները»:

Անվերջանալի փոփոխութիւնները հուսահատեցնում են հեղինակին: Մի անգամ էլ, վստահ, որ գործը հասել է ավարտման, բարձր տրամադրութեամբ դալիս է թատրոն «և դեռ ներս չմտած» բեմադրութեան նկարչից լսում է բոթը՝ «Երեկվա պատկերից հետք անգամ չի մնացել: Նոր դեկորներ է պատվիրել գլխավորը»:

Եվ ամեն ինչ սկսվում է նորից, այբուբենից, ինչպես հապճեպ սրբված դրամատիստակի վրա են նոր խնդիրներ լուծում:

Այսպես հշուտվում է մի ներկայացում, որի ոչ թե առաջատար գաղափարն էր նորութիւնը՝ թե ինչպես ճակատագրի ողբերգական տարուբերումներից հշուտված հայ ժողովուրդը փրկութիւն գտաւ հեղափոխութեան շնորհիւ և թե ինչ կարգին ու անձնվեր մարդիկ էին կանգնած Հայաստանի խորհրդային պետութեան ակունքների մոտ, այլ այդ գաղափարի հաստատման հուզական ուժը:

Մրանք ընդհանուր, ամենքին հայտնի բառեր են, ինչպես ներկայացման գաղափարը: Բայց տեսե՛ք դրա առարկայորեն շոշափելի պատկերումը:

... Ալեքսանդրապոլի կիսավեր կայարանը, խռնված բազմութիւն՝ բնավեր գաղթականներ, տեղացիներ, կին, տղամարդ, երեխաներ, որբեր, բզկտված անտեր ժողովուրդ: Շատ են որբերը, որոնց ամերիկյան որբախնամ ընկերութիւնը տեղափոխում է Ամերիկա: Տիրում է անհամբեր սպասողական վիճակ, ուր-որ է կերևա այն գնացքը, որով հանրապետութեան նախագահ Ալեքսանդր Մյասնիկյանը պետք է ժամանի՝ դեպի Երևան մեկնելու և իր պաշտոնին անցնելու համար: Գնացքը ժամանում է, հայտնվում է Մյասնիկյանի ժանոթ ու համապիւրելի կերպարանքը: Մյասնիկյանը՝ քաղաքական և մարդկային

վիթխարի հեղինակություն, որին հորեն Աբրահամյանը անձնավորում էր խորին լրջությամբ:

Նրան հայտնում են որբերին տեղափոխելու լուրը: Հանրապետության նախագահը ցնցվում է: Մեծ պաուզա: Լսվում է նրա հանգիստ, վստահ, որևէ առարկություն չընդունող հրամանը.

— Անշատե՛լ շոգեքարշը, որբերին իջեցնել գնացքից...

Այո՛,— անցնում էր հանդիսատեսի մտքով,— այս ժողովուրդն այլևս անտեր չէ, նա պետություն ունի և այդ պետությունը գտնվում է ազնիվ ու զորեղ ձևերերում:

Հեղինակն իր հուշագրության մեջ պատմում է, որ ինքը Մյասնիկյանի և որբերի հանդիպման տեսարանն «օժտել էր երկար, ազդեցիկ երկխոսություններով», բայց փորձերից մեկի ժամանակ հորեն Աբրահամյանն ասել է, թե խոսքը թուլացնում է գործողության լարվածությունը: Աճեմյանը համաձայնել է և երկարաշունչ տեսքատի... խոսքը տանք Զ. Դարյանին. «... փոխարեն ձևակերպեց ընդամենը երեք տող հեղինակային նշագրում-ռեմարկ. «Որբերի երգին հետևում է սրնգի տխուր նվագը: Մյասնիկյանը, որ մինչև այդ շրջում էր որբերի մեջ, հանկարծ կանգ է առնում և լուռ հանում է գլխարկը»: Ուրիշ ոչինչ: Մոտ երեք րոպե տևող այս համր տեսարանը՝ թիկնեղ, կաղնեքաղուկ տղամարդը թեթևակի խոսարհված անհեր-անմեր «ճժերի» առջև, իբրև պահապան հրեշտակ, ցնցող տպավորություն էր գործում հանդիսատեսի վրա»:

Իրոք, հանդիսասրահը սարսուռում էր հուզմունքից: Աշխարհ էր գալիս ու անցնում տանջահար մարդկանց գեմերը կաթեկցանքով զննող պետական գործչի մտքով...

Աճեմյանի նպատակն ուրիշ բան չէր:

Տեղն է եկել բնորոշելու Աճեմյանի արվեստի մի կարևոր կողմը ևս: Նա դալանում էր Վախթանգովի ձևակերպած «արտահայտչության վերջնասահմանին» հասնելու սկզբունքը: Դա էր ընդհանրացումների, մինչև իսկ սիմվոլիկ ընդհանրացումների հասնելու նրա ճանապարհը: Բայց վերացական անառարկա սիմվոլացումները դուրս էին նրա նախասիրությունից: Ընդհանրացումների հասնելու համար նրան հոգ էր պետք, և այդ հոգը կենցաղն էր, կյանքի մանրամասնությունները: Օրինակներ շատ կարելի է բերել ասածս հաստատելու համար, և դրանցից մեկն այս ներկայացումն է:

Աճեմյանի արվեստի այդ էական հատկանիշը լավ նկատել և բացատրել է թատերական քննադատ Աննա Օրբադզյուկան. «Փառս» ներկայացման զեղարվեստական ոճը չի հակադրվում կենցաղին, մանրամասերին, պատմական ոճալ երևույթների կոնկրետությանը: Վ. Աճեմյանի ներկայացումների կերպար-սիմվոլներն այս առումով սկզբունքորեն տարբերվում են, օրինակ, Ն. Օխլոպկովի զեղարվեստական սիմվոլներից. ալ կաբմիր քաթանը («Նրիտասարգ գվարգիս»), մի հատիկ խընձորը («Այդեպանն ու ստվերը») բաց բեմում երևացող սիմվոլներ են, որ ծնունդ են առել կենցաղի գեմ մղվող պայքարում, դրա ժխտման մեջ: Վ. Աճեմյանի էպիկական, սիմվոլային ընդհանրացումները հիմնված են էպոխայի սենտուն ուսումնասիրության, մանրամասերի հանդեպ խորին ուշադրության վրա: Այսպես ուրվագծվում են երկու տարբեր և տարբեր կերպով արգասաւոր ուղղություն զեղարվեստական լայն ընդհանրացումների որոնումների մեջ՝ ժամանակակից բեմական արվեստում», «Վ. Աճեմյանի ռեժիսորական ստեղծագործության նշանակությունը դուրս է գալիս միայն հայ խորհրդային թատրոնի շրջանակներից», «Վ. Աճեմյանի ներ-

կայացումները բանավիճում են «պայմանական ռեժիսուրայի» հետ, վիճարկելով սիմվոլի իրավունքն իրեն զուտ պայմանական բեմադրական լուծման իրավունք»¹։

Ասվածը հաստատող մեծաթիվ օրինակներից էր «Հանրապետությունն նախագահը» ներկայացման կայարանի պատկերը։ Այստեղ խոնված ամբոխը՝ զարկված, շփոթահար հայ ժողովրդի սիմվոլիկ ընդհանրացումը հենված էր կենցաղի, մարդկանց հարաբերությունների, նրանց լեզվական-բարբառային, ազգագրական նկարագրի խորազնին ուսումնասիրության վրա։ Դու տեսնում էիր ինչով են ապրում ու շնչում այդ մարդիկ, կարգում էիր նրանց «կենսադրությունը», թափանցում նրանց էություն մեջ։ Ես դա ունեի աչքի առաջ, երբ գրել էի ներկայացմանը վերաբերող իմ հոդվածում²։ «Ոճագործ սրից հալածված ժողովրդի դառն ճակատագրի ականատես արվեստագետն է, որ կարող էր այդքան ճշմարտացի և խորին հուզմունքով պատմել այն, ինչ եղել է»։

Դա էր գեղարվեստական ընդհանրացումների, հուզական հարստության և կենսական հավաստիության հասնելու Աճեմյանի որդեգրած սկզբունքը։

Հուզական հարստություն և կենսական հավաստիություն՝ Աճեմյանի արվեստի աջն ու ահյակը։

Այսքանով ես ուզում եմ ավարտել իմ խոսքն ու վկայությունն այն մասին, թե Աճեմյանն ինչպե՞ս էր հասկանում և պատկերում իր ժողովրդի պատմական անցյալը։ Զգիտեմ, համոզիչ եղա՞մ իմ դատողությունը, թե ոչ, դրա իմաստն այն

¹ «Եսթր», 1960, № 10, էջ 60։

² Լ. Հախվերդյան, Բեմադրիչներ և բեմադրություններ, Երևան, 1983, էջ 117։

էր, որ ի դեմս Աճեմյանի նկատենք պատմագրի՝ թատերա-
կան տեսանկյունով, իրրև մի արվեստագետի, որ թերթել, վե-
րականգնել, պատկերել է իր ժողովրդի պատմական անցյալի
էջերը հնագույն ժամանակներից («Արա Գեղեցիկ») մինչև
նախահեղափոխական անցյալը («Մեծապատիվ մուրացկան-
ներ», «Պատվի համար», «Ժայռ», «Նամուս»), մինչև հեղա-
փոխության ժամանակները («Դեպի ապագան», «Հանրապե-
տության նախագահը»)։ Տեսանկյուն, որի թելադրանքով
տարբեր ժամանակներում ստեղծված տարբեր երկերի բեմա-
դրությունները հայտնվում են նույն հարթության վրա։



Երբոր մէջ

ԹԵ ԱՐՎԵՍՏԱԳԵՏՆ ԻՆՊԵՍ ԷՐ
ՀԱՍԿԱՆՈՒՄ ՈՒ ՊԱՏԿԵՐՈՒՄ ԺԱ-
ՄԱՆԱԿԱԿԻՅ ԿՅԱՆՔԸ

Այս վերնագրի առաջին մասն է դժվարինը: Երկրորդը
(ինչպես էր պատկերում) հեշտ է՝ զուտ թատերագիտա-
կան մասնագիտության խնդիր:

Առաջինը (ինչպես էր հասկանում) պահանջում է թափան-
ցում արվեստագետի հոգու խորքերը, ներաշխարհի շերտացող
ժաղերը: Եվ՝ ճիշտը գրելու առաքինություն: Այդ դեպքում
միայն այս էջերը կարող են պետք գալ հեռանորդներին մեր

Ժամանակի պատկերն ու պատմությունը հասկանալու համար (ևս ունեմ այդ թաքուն նպատակը): Եթե ճիշտը չպիտի ասես՝ լռելն է նախընտրելին: Գիտենք, որ պետք է ասվի, բայց պիտի ասենք, որ ասվի:

Ինչպե՞ս փոխվում են ժամանակները: Հենց հիմա, 1986-ի օգոստոսի 27-ին, երբ Երևանի շոգերից փախած և տանջվող ու տանջող Սեանի ափին ապաստանած գրում եմ այս տողերը, կարդում եմ ԽՍՀՄ գրողների միության վերջերս կայացած 8-րդ համագումարի համարձակ ու խորամիտ էլույթները՝ ճշմարտացի խոսքեր մոտիկ անցյալի մասին: Ջրի երես են հանվում դառն իրողություններ, որ հանցավոր խնամքով ու խստությամբ լոթ փականի տակ էին դրված: Եվ սա զեռ սկիզբն է:

Վարդան Աճեմյանի մեջ ամուր նստած էր երկու մեծ վիշտ: Մեկը ծննդավայր հայրենիք՝ Վասպուրականի կորուստն էր, վիշտ, որ նա տարավ իր հետ, ինչպես բոլոր արմատական վանեցիները: Դրա մասին պատմել եմ արդեն:

Մյուս մեծ վիշտը իր սրտին մոտ, թանկագին մարդկանց կորուստն էր այն համաժողովրդական աղետում, որ անուն էլ չունի, ահասարսուռ մի թիվ է նրա անունը՝ «1937»: Ի բնե դուստ ու կիրթ անձնավորություն, նա իր վշտերի մասին խոսել չէր սիրում, բայց իմ երկարամյա մտերմության, աշխարհայացքային հարազատության, շահածս վստահության պայմաններում խոսում էր երբեմն: Խոսում էր՝ դառնությամբ, կարծես ինձ հետ չէր խոսում, այլ ինքնիրեն:

Մտածող մարդ, նա, իհարկե, թափանցում էր համաժողովրդական ողբերգության խորքերը, ծանր էր ապրում գե-

դարվեստական մտավորականության ոչնչացման իրողությունը (դա երևում էր Եղիշե Չարենցի, Վսեվոլոդ Մենդելդի նման դեմքերի մասին խոսելիս), բայց մարդկայնորեն ամենից խոր ապրում էր հարազատների կորուստը:

Հոր՝ Մկրտիչ Աճեմյանի կորուստը, որ ուսուցչապետ էր եղել Վանում, 20-ական թվականներին աշխատել էնժինականի որբանոցներում, մի վերին աստիճանի արդարամիտ մարդու (նրա կերպարը մեկ-մեկ երևում է Գուրգեն Մահարու ինքնակենսագրական եռագրության մեջ):

Փորը եղբոր կորուստը՝ Գառնիկ Աճեմյանի, որ բանտարկվել էր էնժինգրադի ինչ-որ ինստիտուտի փրկսոփայական բաժնի ուսանող եղած ժամանակ, հետո ազատվել էր, մասնակից եղել Հայրենական պատերազմին և զոհվել Քյոնիգսբերգում: Մեծ գովեստով էր խոսում հոր և եղբոր մասին, ինչպես զավակը կխոսի հոր, եղբայրը եղբոր մասին:

Մորաքրոջ որդու՝ Աղասի Խանջյանի, Հայաստանի կոմկուսի առաջին քարտուղարի կորուստը: Կասկած է եղել նրա հետ ավելի քան բարեկամաբար:

— Չե՞ս ուզում Երևան տեղափոխվել, — հարցրեց Խանջյանը մի անգամ:

— Ոչ, — պատասխանեցի, — էնժինականում ավելի լավ է, ինքնուրույն եմ աշխատում:

— Ծիշտ ես վարվում:

Մտաբերում եմ հետևյալը նույնպես:

— Թիֆլիս պիտի մեկնեինք գաստրոլներով: Եղա Խանջյանի մոտ, ուղեցի մի գրություն վերցնել Բերիայի անունով, որ Թատրոնը լավ ընդունեն: Լսեց, միտք արեց, մուսլվեց,

ասաց՝ չէ, ավելի լավ է Արուտիկայի՝ վրա գրեմ: Այդպես էլ արեց:

Տառապագին ցավով էր խոսում Գուրգեն Մահարու մասին, որ նույնպես բանտարկվել էր 1937-ին և արքորվել: Դա ավելի էր խտացրել Աճեմյանի շուրջը գոյացած շարագույժ մըթնոլորտը: Սերունդներին պիտի անհասկանալի թվա՝ ինչպե՞ս կարելի էր անմեղ մարդկանց կալանել և տանել, արքորել լավագույն բնագրում մի տասը տարով՝ առանց դատ ու դատաստանի: Ավելի ճիշտ առանց դատի, ուղղակի դատաստանով, որ կայացնում էր մի ինչ-որ եռյակ (тройка): Ըստ ավանդական իրավագիտության, ամբաստանյալի ինքնախոստովանությունը մեղադրանքի ապացույց չի կարող համարվել (ասենք՝ մեկը կարող է չգործած մեղքը «խոստովանել» մեկ ուրիշին փրկելու համար), բայց, ահա, այդ ժամանակներում իրավագիտության մեջ նորամուծություն արվեց (հեղինակը, կարծեմ, Վիշինսկին էր), թե մեղադրանքի գլխավոր ապացույցն ինքնախոստովանությունն է: Եվ մարդիկ հլու-հնազանդ «մեղքեր» է, որ «խոստովանում» էին հարյուրներով, հազարներով, միլիոններով: Հապա թող փորձեի՞ն չխոստովանել... Քանի՞սը կարող էին դիմանալ խռշտանգումներին:

Վկայեմ, թե ինձ ու Աճեմյանին 1962-ի մարտի 26-ին, «Արագիլ» ռեստորանում ինչ պատմեցին Մահարին և Լեմվել Մարությանը (Բալզակի վեպերի, Ռոմեն Ռոլանի «Ժան Քրիստոֆի» թարգմանիչը, որ նույնպես վանեցի էր, 1937-ի զոհ): Այնքան է սպաժորվել, որ գրի եմ առել: Ասացին, թե երբ

1 ետսը վերաբերում է Գրիգոր Հաջությունյանին. 1934—37 թվականներին Թիֆլիսի քաղաքային կոմիտեի քարտուղար, 1937—53 թվականներին՝ Հայաստանի կոմկուսի Կենտկոմի առաջին քարտուղար:

Թաղևոս Ավդալբեկյանը («Կապիտալը» բնագրից թարգմանողը, հայտնի դրականագետ և տնտեսագետ) խոշտանգվելիս հարց է տվել քննիչին (իբրև թե քննիչին), թե ի՞նչ պատասխան պիտի տաք պատմությանը, նա պատասխանել է՝ բանի մենք կանք պատմություն չի լինի, երբ պատմություն լինի՝ մենք չենք լինի:

Ահա այսպես՝ կարճ ու կտրուկ...

Խոսակցությունը դարձավ այն ժամանակներին, երբ «պատմությունը չէր եղել»:

Աճեմյանը պատմեց իր քաշած տառապանքներից՝ հոր բանտարկությունից, Խանջյանի սպանությունից, Մահարու կալանքից հետո: Ես մտաբերեցի ինչ հիշում էի անիծյալ ժամանակներից: Երևանում ամենուրեք երևում էին պատանոթի վրա գրված լուղունգներ՝ հանճարեղ մտքեր «մարդկային երջանկության ճարտարագետ ու դարբին», հանճարեղ առաջնորդի ստորագրությամբ. «Ամենաթանկագին կապիտալը մարդն է», «կադրերն են որոշում ամեն ինչ», «կյանքը լավ է դարձել, ընկերներ, կյանքը ուրախ է դարձել»¹, պիոներա-

¹ Այս գիրքն ավարտել էի արգեն, երբ, որսեղից-որսեղ, «Огонёк» հանդեսում կարդացի հետևյալը. «Ժողովրդական ակադեմիկոս Լիսենկոն, Ստալինի սիրելիյալը, ստանում է իր հերթական չթանջանք. «В ответ на это сообщение отец и мать, орденоносца послали трогательное письмо Сталину, которое тоже напечатала «Правда». Были в этом письме строки навсегда запавшие в память Сталину, и говорили они о том, что в колхозах теперь «жить стало лучше и веселее». Слегка видоизменив эту фразу, Сталин затем выдал ее за свою, и стал после этого гулять по стране лозунг, едва ли не самый популярный в годы правления Сталина» (Валерий Софеев, «Горький плод», «Огонёк», 1988, № 1, стр. 27).

կան վաշտերում՝ մեծ առաջնորդը մի փոքր աղջկա՝ շատ բամբակ հավաքած Մամլարյաթին գրկած, երկուսն էլ ծաղտերես, նկարի տակ գրված՝ «Շնորհակալություն հայր Ստալինին երջանիկ մանկության համար»:

Պատմության մեջ էլ, երեխ, պարկեշտությունը սահման ունի, լկտխությունը՝ բնավ...

Կյանքն «ուրախ էր դարձել»։ ամեն օր լսում էինք շշուկներ՝ սրան տարան, նրան տարան... Սպասողներին էլ տեսնում էին։ Իհարկե, ես չգիտեի, որ Աճեմյանն էլ սպասողների մեջ է՝ ամիսներ շարունակ, օր առ օր, ժամ առ ժամ... Այդ ժամանակից է, երեխ, որ Աճեմյանի մեջ բուն էր գրել վախը (Ալ. Աֆինոգենովը գեոևս 1931-ին մի պիես էր գրել՝ «Ահը» («Страх») վերնագրով, ա՛յդ վախը)։ Վախի գոյությունը նրա մեջ զգացվում էր։ Չեմ կարող ասել ինչպես, բայց զգացվում էր և ազդում իր բնավորության, վարքագծի վրա։ Եվ ինչպե՞ս կարող էր նա սպասողների մեջ չլինել հորից, եղբորից, Մահարուց հետո, այն էլ ահա այսպիսի պայմաններում, որ իր հուշերում մտաբերել է գերասան Արծրուն Հարությունյանը։ Կարծեմ թե միայն նա է թղթին հանձնել այս պատկերը.

«Նստած է ողջ կոլեկտիվը։ Նաև այլ մարդիկ։

Մթնոլորտը լարված-շարագուշակ է՝ ինչպես ճակատամարտի դադարի ժամանակ։

Պետք է քննարկվի թատրոնի ներկա վիճակը։

Լոռի... Եվ շարագուշակ լոռիությունը գնալով ահագնանում է։

Վերջապես, ելույթ է ունենում մեկը, հետո՝ մյուսը... Խոսքը միշտ միևնույն անձնավորության շուրջն է պտտվում... Դե, իհարկե, նա է, որ ձախողել է թատրոնի ստեղծագործական աշխատանքները, նա է խաղացանկը խճողել մեր օրերին

խորթ, ավելին՝ թշնամական պիեսներով... Նա, այդ մարդը, հավածում է շնորհալի երիտասարդներին (խոսողն «աթոռի հավակնորդի» ձայնափողն է):

... Եվ, ահա, վերջապես, ամբիոնին է մոտենում ինքը՝ մեղադրյալը: Երկար ժամանակ լուռ է, շի կարողանում խոսել: Հալածունքը կաշկանդել, խեղդում է մարդուն... Իսկ «դատավորները» բազմախորհուրդ լուռ նայում են: Մեղադրյալը, կարկամած, ջուր է լցնում բաժակն ու դողացող ձեռքով մոտեցնում շուրթերին... Ժողովականներից ոչ մեկն այդ զուսպ, հալած, մշտադրադ ու մշտաշխատ մարդուն չէր տեսել այդ վիճակում: Նա մտեր է որոնում, ծամծմում ինչ-որ բաներ և, ի վերջո, մեղադրելով իրեն, իր ամբաստանված յուրայիններին, ճնշված, առավել փոքրացած, նստում է տեղը:

Ավագ դերասաններից Հայկասարը թեքվում է ականջիս ու շշնջում. «Եղբւր որ քնկնում է՝ դանակավորները շատանում են»:

Այս մարդուն կարելի էր մեղադրել, այո՛, բայց միայն... Ժողովրդի բարեկամը լինելու մեջ... Ուրիշ ո՛չ մի բանում:

... Եվ այսպես, թատրոնը երկար ժամանակ գործում էր առանց գլխավոր ռեժիսորի»¹:

Պարզ չէ՞, որ Աճեմյանը սպասողների մեջ պետք է լիներ: Ասաց մի օր. ... սպասում էի, որ կտանեն, լավ կլինեք, որ հորիցս, եղբորիցս հետո ինձ էլ տանին, սարսափելի վիճակ էր, հարցը վճովել գնացել էր, բայց ուրիշ կերպ եղավ (1964-ի հունիսի 20-ի գրառում):

¹ Արծ. Հարությունյանն իր հուշերը գրել է «Վարդան Աճեմյանը մամանակակիցների հուշերում» գրքի համար: Չեռագիրը գտնվում է Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի, արվեստի ինստիտուտում:

Նվ այդ նույն օրը պատմեց, թե ինչպես եղավ, որ փրկվեց վերահաս աղետից:

... «Գոշի» պրեմիերան¹ էր: Առաջին անգամ պատմական պիես հայ միջնադարից երկար ընդմիջումից հետո: Ամեն ինչին, նախում էին կասկածանքով, հատկապես ստանդարտ մեղադրանքի՝ նացիոնալիզմի տեսանկյունով: Կոմիսիա էր եկել Երևանից, ղեկավարութիւնամբ ոմն Ակոպովի, որ կարծեմ պրոպագանդայի բաժնի վարիչ էր այն ժամանակ: Ահր սրտենբումս սպասում էինք, թե ինչ կասեն: Ինձ արգեն դատապարտված էի զգում: Նվ ի՞նչ: Ներկայացումն Ակոպովը հավանեց, թե սա հարված է նացիոնալիստներին, ցույց է տալիս, որ միջնադարում էլ եղել է դասակարգային պայքար: Նվ քաղկոմի բյուրոյի որոշում «հանել տվեց» իր ներկայութիւնը:

Այսպես, Լյուդվիգ Միքայելյանի «Գոշ» պիեսն իր պարզունակ սոցիոլոգիական բովանդակութիւնամբ փրկել է դրութիւնը:

Սա եղավ հանգամանքներից մեկը:

Մյուսը՝ թատրոնի ընդհանուր ժողովը Հակոբ Այվազյանի ղեկավարութիւնամբ: Այստեղ եղել են դատապարտողներ, բայց եղել են և պաշտպաններ, թե Աճեմյանին չի կարելի ժողովրդի թշնամի համարել: Դա էլ օգնեց:

Հետո՝ ուրիշ հանգամանքներ: Ինձ Գրիգոր Հարությունյանը (նույն ինքը՝ Արուտինովը) պահեց: Այսպես էր եղել. հայկական արվեստի տասնօրյակի նախապատրաստութիւն օրերին Ռուբեն Սիմոնովը (որ ամբողջ տասնօրյակի գեղարվեստական ղեկավար էր նշանակված) ասել էր Հարություն-

¹ Հայացել է 1936-ի նոյեմբերի 29-ին:

յանին՝ надо Аджемяна привлечь... Մեկ էլ հանկարծ ինձ նրան կանչեցին և հանձնարարեցին բեմադրել «Ալմաստը»։ Ներկայացումը պատրաստ էր¹, երբ իմ անունը վրայից հանեցին. դրվեց թատրոնի գիրեկտոր Կիմիկ Հովհաննիսյանի անունը, որ իբր աշխատել էր բեմադրության վրա։ Ես չէի ուզում Գրիգոր Հարությունյանին տեսնել, մտածում էի՝ հանկարծ չհիշի, որ խանջյանի գրությանմ էի Լենինականի թատրոնը տարել Թիֆլիս գաստրոլներին և ինքն էր կարգադրություն տարել իբրև քաղկոմի առաջին քարտուղար։ Ծիշտ է, անուշահանեցին և ինձ Մոսկվա շտաբան (դրա ղեմ բողոքեցին Հայկանուշ Դանիելյանը, Միրայել Արուստյանը, շեմ հիշում էլի ով, իսկ արվեստի վարչության պետ Աղբալյանն ասել էր՝ դա ի՞նչ նշանակություն ունի), բայց բեմադրության հաջողությունն էլ իր դերը խաղաց։

Գրիգոր Հարությունյանն ինձ կանչեց (իմ բողոքի հիման վրա), ասաց, թե Մոսկվա՝ տասնօրյակին գնալ պետք չէ, աշխատանքի նշանակեց Սունդուկյանի անվան թատրոնում։ Հասկացրեց, որ եթե ինքն ինձ ընդունել է, ուրեմն բան չի պատահի՝ գնա հանգիստ աշխատիր։ Լենինական մի գնա, — ավելացրեց, — КЛЯУЗИНЫЙ ГОРОД... ցույց տվեց իմ գործը՝ մի հաստ թղթապանակ։ Հանգստացրեց՝ սա ինձ մոտ է։

Այս ամենից հետո առաջին քարտուղարը կարգադրել էր Աճեմյանին բնակարան հատկացնել։ Նրա կարգադրությունները կատարվում էին անհապաղ։ Եվ այն ժամանակվա դրժվարին պայմաններում Աճեմյանը ստացել էր Գր. Հարություն-

¹ Բեմադրությունն առաջին անգամ ցուցադրվել է 1939-ի սեպտեմբերի 24-ին և ամենաբարձր գնահատություն արժանանալով մամուլում։

յանի առանձնատան կողքի շենքի այն մեծ, երեք սենյակա-
նոց բնակարանը, որտեղ և ապրեց մինչև կյանքի վերջը¹։

Այս ժամանակից ի վեր, այսինքն՝ 1939-ից, Վարդան Աճեմ-
յանի կենսագրության արտաքին հանգամանքների մեջ ոչինչ
չփոխվեց։ Դրանից հետո՝ 38 տարի նույն բնակարանը, նույն
Սունդուկյանի անվան թատրոնը, բեմագրություններ տարբեր
թատրոններում, դասավանդություն թատերական ինստիտու-
տում (բացվելուց՝ 1944-ից ի վեր), նույն գործն ու միջա-
վայրը, էթն շահշվենք կյանքի սովորական ընթացքից դուրս՝
մի շարք հյուրախաղային ուղևորություններ Սունդուկյանի
անվան թատրոնի հետ մեր երկրում (Մոսկվա, Բաքու, Քրի-
լիսի) և արտասահմանում՝ Սիրիա, Լիբանան (1966), Բուլղա-
րիա, Զեստալովակիա (1976), մի տուրիստական ուղևորու-
թյուն կնոջ հետ՝ Հարավսլավիա և անհատական հրավերով
մեկնումն Բելյուսթ՝ ժնդկյան 70-ամյակի առիթով և գրեթե
մեկամսյա կեցությունն այնտեղ (1975)։

Ետո չէ, բնա՞վ շատ չէ 38 տարվա համարե Հակոբակ
կենսագրության «սովորականից դուրս հանգամանքների» աղ-
քատություն՝ ներքուստ հարուստ, լարված, հեխհ կյանք՝ հա-
ղեցած աշխատանքով, իր ասպարեզից անպակաս վեճերով,
ընդհարումներով, հարկավոր ու անհարկավոր նիստերով ու
խորհրդակցություններով, վերելքներով ու վայրէջքներով, իր
հանդեպ արդարացի և անարդար կշտամբանքներով, վաստա-
կի և արած գործերի բարձր գնահատություններով, երբեմն

¹ Հեռաբերվողի համար. իր կյանքի մասին Աճեմյանի պատմած-
ներն առանձին տեղ են զբաղում Ռ. Զարյանի ծավալուն հուշագրության մեջ
(«Հուշապատում», գիրք երկրորդ, 1981, էջ 225—291)։ Կարևոր է ասել,
որ Աճեմյանը կարգացել է զրանք նախքան տպագրությունը։

նաև թերագնահատություններով, ուրախալի ու վշտալի դիպ-
վածներով... ամեն ինչով:

Ինչպե՞ս էր վարդան Աճեմյանը հասկանում այդ կյանքը:
Նա չի ձևակերպել իր վերաբերմունքը, ասենք՝ ձևակերպում-
ների սիրահար էլ չէր:

Զմոհան մի օր, 1965-ին, Ծաղկաձորում հանգստանալիս, մի
թեթև վեճ ունեցա գրող Կոստան Զարյանի հետ, որ նա իր
բամբ ձայնով ավարտեց այսպես. «Կյանքը, Լեո՛ն, պիտի քն-
դունել այնպես, ինչպես ներկայանում է»: Սա հենց վարդան
Աճեմյանի սկզբունքն էր՝ առանց ձևակերպման: Իրոք այդպես
էր կարծես: Մեծ հրճվածք չէր ապրում ուրախ առիթներով, ոչ
էլ մորմորուն վիշտ՝ տխուր առիթներով... Այսպիսին է կյան-
քը, սե լա վի, ինչպես ասում են ֆրանսիացիք: Այս և այս
հանգամանքներում սա՞ է իմ պարտքն ու պարտականությունը՝
կանեմ ինչքան կարող եմ, առանց ուժերս խնայելու, մի պայ-
մանով միայն՝ ոչինչ չանել խղճի դեմ: Այդ պայմանը պահե-
լով գրեթե անխտոր, որքան սակավաթիվ, նույնքան ստի-
պողական շեղումներով՝ հավատարիմ ծառայություն իր ար-
վեստին ու իր ժողովրդին: Համոզմունքով, ի սրտե՛, անմնա-
ջո՛րդ:

Զէր բողոքի, չէր ընդվզի, չէր ըմբոստանա, նախ՝ չէր կա-
րող, այդ բնավորությունը չէր և հետո՝ օգուտն ի՞նչ:

Միանգամայն համոզված եմ, որ Աճեմյանը բնավ համա-
միտ չէր ռեժիսորական ֆորմալիզմի դեմ 1936-ին ծավալված
կամպանիային: Բայց զրան նվիրված բանավեճի ժամանակ
նա նույնպես ելույթ է ունեցել, ինչպես ուրիշները, և, ինչպես
ուրիշները, նա ևս դիմել է անխնա ինքնադատապարտման:
Ժամանակին տրված տուրք: Դեռ լավ է, որ ասել է, ուրիշ-
ները դա էլ չեն ասել, թե պայքարը ֆորմալիզմի դեմ չպետք

է դառնա պայքար ֆորմայի գեմ: Ես, բնականաբար, այդ սգեղ հաժարին ներկա չեմ եղել, բայց մամուլում («Խորհրդային արվեստ») տպագրվել է դրա հաշվետվությունը:

Ներկա եմ գտնվել մեկ ուրիշ ոչ պակաս տգեղ հաժարության, արդեն 1949-ին, ուղղված, այսպես կոչված, կոսմոպոլիտիզմի, արևմուտքի առաջ ստորաքարշումիան գեմ: Շատերը գիտեին, Աճեմյանն էլ գիտեր, որ դա սարքված բան է, հերթական կամպանիա, որ ո՛չ Յուդովսկին կամ Բոյաջինն են ստորաքարշ, ո՛չ էլ Սարգիս Մելիքսեթյանը, Վահրամ Թերզիբաշյանը, Ռուբեն Զարյանը կամ Սուրեն Հարությունյանը, բայց հարկավոր էր ելույթ ունենալ (պարզապես չէր կարող չունենալ) և նա էլ, ուրիշների պես, ելույթ ունեցավ, դատապարտեց երևույթը, բայց առանց կրակի վրա յուղ լցնելու, արված մեղադրանքներին ոչինչ չավելացնելով, բայց և չհերքելով: Եվ մեղադրվողները դրանից չնեղացան, դրանից պակաս չէր կարելի, մարդը պահանջված տուրքի նվազագույնն էր տվել:

Խորհրդային մտավորականի ողբերգություն, որ ապագա սերունդները, եթե բան է, կարդան այս տողերը՝ չպիտի հաշվատան, բայց այն ժամանակ դա ընդունվում էր իբրև նորմա, բնական վիճակ, իրերի բնականոն ընթացք: Համամիտ չլինես, բայց լռելու իրավունքն էլ չունենա՞ս, ստիպվես համոզումիդ հակառակն ասել և գեռ առաքինություն համարվի մեղմորեն ասելը... Համակերպում՝ իհարկե, կոնյուկտուրա (որ պատեհապաշտություն կթարգմանվի), անպայման: Պատճառը մեկն էր և աներկրայելի. վերստին հիշեցնեմ Ալ. Աֆինոգենովի պիեսի վերնագիրը՝ «Ահը»... Իհարկե Աճեմյանը չուներ քոնադատումների գեմ ըմբոստանալու քաջություն (չեմ տեսել մեկին, որ ունենար կամ լսել, որ եղել է այդպիսի մե-

կը), բայց և շեղավ դրույթյան ապօրինի տիրոջ շողորորթը, շարեց գէլ մի գործ, որ «անհատի պաշտամունքի» փառաբանությունը լինէր, իսկ դա արդեն քիչ բան չէր, այն էլ թատրոնի՝ հանդիսանքային արվեստի ասպարեզում: Ունէր ներքին անտես մի դատավոր, որ թույլ չէր տա և որի անունն է մարգկային արժանապատվություն: Դժբախտաբար, իրոք որ դժբախտություն էր դա, եղան արվեստագետներ բոլոր ազգերից ու ասպարեզներից՝ բանաստեղծ, քննադատ, արձակագիր, թատերագիր, աշուղ, նկարիչ, քանդակագործ թե երգահան, նույնիսկ շնորհալի մարդիկ, շունեցան այդ դատավորը և սպանեցին իրենց էլ, իրենց ունեցած շնորհքն էլ: Ի՞նչ մնաց այդ բնույթի անթիվ-անհամար գործերից: Ինչքան էլ փառաբանված ժամանակին՝ հեռավոր հիշողություն՝ տխուր և ամոթալի: Եվ այլ կերպ չսլիտի լինէր՝ պատմության մեջ ցտեղծված ներբողական գործերից ե՞րբ է բան մնացել: Երբև՛ր: Բեկինակու հայտնաբերած օրենքը՝ «Երբ արվեստի գործի հիմքում դրվում է կեղծ գաղափար՝ դա կեղծ է դարձնում ամբողջ գործը», հրապարակվել է 19-րդ դարում, բայց գործել և գործում է բոլոր ժամանակներում:

Վարդան Աճեմյանը շեղավ երբեք և ոչ մի չափով շեղավ բունապետության ջատագովը, ինչպես շատերը, բայց ենթարկվեց չբան, ինչպես ամեն ոք: Ահա ինչու նա գրկաբաց ընդունեց մեր բովանդակ երկրում 50-ական թվականների երկրորդ կեսից ծայր առած տեղաշարժերը: Շատ բան փոխվեց երկրի քաղաքականության մեջ, ուստի նաև գեղարվեստական կյանքում:

Բավական է մի ուշադիր հայացք գցել հետպատերազմյան տասնամյակների գեղարվեստական մշակույթի պատմության վրա՝ և ջրբաժանն իսկույն կերևա. ուրիշ էր այդ մշա-

կույթը մինչև 50-ական թվականների երկրորդ կեսը և ուրիշ՝ դրանից հետո: Տարբերությունը վերաբերում է գեղարվեստական մշակույթի և՛ հարցադրումներին, առաջ քաշած խնդիրներին, բովանդակությանը, և՛ գործի զբաղման արտահայտչական միջոցներին, ձևին: Արժեքների վերագնահատման մասնակներ էին, այն, ինչ ընդունելի էր երեկ, այլևս ընդունելի չէր: Փոխվում էր ամենաէականը՝ ճշմարտության շփանիշը, որով պայմանավորված էր մնացած ամեն ինչ: Այսպես՝ միութենական ամբողջ տարածքում, ուրեմն նաև հայ իրականության մեջ: Ոչ մի տարակույս՝ պատմական-հասարակական կյանքի տեղաշարժերն են, որ հնարավոր դարձրին Պարույր Սևակի և Հրանտ Մամեկոսյանի ստեղծագործությունը: Մինա Ավետիսյանի նկարչությունը ևս: Մի տասը տարի դրանից առաջ անհնար կլիներ «Անլուելի զանգակատունը», «Մարդը փիկ մեջ» քանատեղծությունների շարքը, «Ահնիձոր», «Մենք ենք, մեր սարերը» զբաղմունքները, կամ էլ Մինասի «Ինքնանկարը»: Անհնարի՛ն, անթույլատրելի՛, անհրապարակելի՛: Բանը՝ զեռ թույլատրելի-անթույլատրելին չէ, այլ այն, թե հասարակական կյանքը ի՛նչ մղումներ է տալիս արվեստագետին, իրականությունն ի՛նչ է հուշում ու թելադրում նրան, ի՛նչ հուզմունքներ ու մտքեր են լցվում նրա ներաշխարհը, որ հետո արտամղվեն իբրև արվեստի գործեր:

Երիտասարդ չէր Աճեմյանը, հիսուն տարեկան էր գրեթե, պատկառելի հասակ բեմադրիչի համար մանավանդ, բայց՝ նա էլ ներգրվեց ու նոր շունչ առավ: Արդյունքը՝ բեմական արվեստի մնայուն արժեքներ, որքան մնայուն կարող են լինել այդ արվեստի արժեքները, դրանց մեջ՝ «Պաղտասար աղբարը», «Նամուսը», «Քառսը»... Բայց դրանց մասին չէ, որ պետք է պատմեմ, այլ այն, որ թելադրում է այս գլխի վեր-

նագիրը՝ թե արվեստագետն ինչպես էր հասկանում և մեկնաբանում ժամանակակից կյանքը: Դրա համար նա ուներ միայն մի ճանապարհ՝ ժամանակակից պիեսների բեմադրությունը: Ուրեմն՝ անխուսափելի շեղում պիտի անենք դեպի բեմական գրականության ասպարեզը, եթե միայն դա կարելի է շեղում համարել:

Հայ թատերագիրների գրեթե բոլոր պիեսների բեմադրված կնիքն արանն Աճեմյանը եղավ: Զի կարելի առել նրանք իրենց պիեսներով շատ լի եղան ժամանակակից կյանքի բեմական մեկնաբանի հանդեպ, բայց և այն, ինչ նա արել է իբրև այդպիսին՝ նրանց պիեսների շնորհիվ է արել: Դա էլ չպետք է մոռանալ:

Հիմա, տարիների հեռվից, երբ այդ ամենը պատմություն է դարձել, ևս երկակի վերաբերմունք ունեմ երևույթի հանդեպ: Մի բևեռը, թատերագիրներն ասպարեզ չընդունեցին մեծ գաղափարներ պարունակող, բեմական արվեստին նոր ձևերի պահանջներ տառաջադրող այնպիսի ինքնատիպ գործեր, որ բեմագրիչներին ու դերասաններին միանգամից կտրեին-բարձրացնեին սովորական մակարդակից: (Հայ թատրոնի պատմության մեջ եղել են այդպիսի դեպքեր՝ «Պեպոյի» հայտնությունը 1871-ին, «Պատվի համարը»՝ 1905-ին, «Հին աստվածները»՝ 1913-ին): Մյուս բևեռը, եթե գրված ու բեմ հանված պիեսներն էլ չլինեին՝ արդիական կյանքի բեմական արտացոլումն էլ չէր լինի, իսկ առանց դրա՝ ի՞նչ թատրոն կամ թատրոնի պատմություն: Այնպես որ, ժամանակին անխնա քննադատված մեր թատերագիրների անունները տալիս եմ հարգանքով, իբրև թատրոնի պատմության մեջ իրենց կարևոր դերը խաղացած հեղինակների:

Թատերական արվեստի նախահիմքը թատերագրությունն

է: Կարծես թէ հանրահայտ բան եմ ասում: Բայց տես որ ուրիշ կարծիքներ էլ կան ու եղել են: Ժամանակին՝ 30-ական թվերին, բանավիճել են Սերգեյ Մոկուսկու և Ալեքսեյ Գվոզդեի նման հմուտ թատերագետներ՝ ո՞րն է թատերական արվեստի նախահիմքը. առաջինը համարել է դրամատուրգիան, երկրորդը՝ դերասանական արվեստը:

Ես առաջինի կողմնակիցն եմ մի պարզ և կարծեմ թէ անհերքելի կովանով. առաջին հարցին՝ ի՞նչ եք խաղում, թատերագրությունն է պատասխանում, երկրորդ հարցին՝ ինչպե՞ս եք խաղում՝ թատրոնը: Բեմադրիչ և դերասան Ալեքսեյ Գիկին այն համոզմանն էր, թէ ներկայացման հաջողությունը 60 տոկոսով կախված է պիեսից և 40 տոկոսով միայն՝ թատրոնի աշխատանքից: Տոկոսային հարաբերությունն ճշտությունը չգիտեմ, բայց դատողության հիմքը ճիշտ է ու ճիշտ: Ռուսաց թատրոնի պատմությունը նայենք. ինչպես էլ գնահատենք Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի դերասաններին ու բեմադրիչներին, ինչքան էլ ասենք Ստանիսլավսկի և Նեմիրովիչ-Դանշենկո, նրա ցեղագիտական գիմնազիժը Չխովն է որոշել իր թատերագրությամբ, Չխովը, հետո Գորկին: Զուր չէ, որ թատրոնի խորհրդանիշը Չխովի ճայն է՝ նրա վարագույրին, և զուր է, որ թատրոնը նրա անունով չի կոչվում:

Մի պահ պատկերացրեք հայ թատրոնն առանց Սունդուկյանի, Պարոնյանի, Շիրվանզադեի և Եանթի՝ թատրոնի պատմությունը փուլ կգա: Արտիստական թեկուզև հանճարեղ անհատականությունները չեն կարող ազգային թատրոնի պատմություն հյուսել առանց ազգային թատերագիտների, քանի որ նրանք են իգեաներ, մտեր, ազգային կեցության պատկերներ, ազգային բնավորություններ առաջարկում թատրո-

նին: Դա է պատճառը, որ Հովհաննէս Թումանյանը, հակառակ լեռնի այն դատողութիւններին, թե առանց հայ հեղինակի էլ հայ դերասանը կարող է մեր կյանքը ներկայացնել, գրնլ է իշխանուհի Մարիամ Թումանյանին. «Մի ժողովուրդ, որ սեփական ունեւորտուար շունի— սեփական թատրոն չունի»: Սա՝ 1902-ին: 1910-ին նույն միտքն ավելի ստույգ. «Ամեն մի ժողովրդի թատրոն թատրոն է ամենից առաջ ինքնուրույն ունեւորտուարով»: Ամենից առաջ, այսինքն՝ ուրիշ հատկանիշներ էլ կան, բայց դրանք հաջորդում են առաջինին:

Ինչո՞ւ եմ այսքան ծանրանում բավականաչափ պարզ խնդիրների վրա:

Երկու ծանրակշիռ պատճառով՝ թե ինչու Աճեմյանը, իբրև ժամանակակից կյանքի մեկնաբան, չէր կարող կախված լինել ժամանակակից բեմական գրականութիւնից: Եվ ապա՝ թե ինչու նա այնքան նախանձախնդիր վերաբերմունք ուներ ժամանակակից թատերագիրների նկատմամբ, ինչու ազգային երկի հիման վրա ձևոք բերված հաջողութիւնը կրկնակի արժեք ուներ նրա աչքում:

Ինչո՞վ, եթե ոչ արդիական կյանքի պատկերման անդիմադրելի ձգտումով պետք է բացատրել այն իրողութիւնը, որ Աճեմյանը բեմադրեց ասպարեզում եղած քիչ թե շատ աչքի ընկած գրեթե բոլոր պիեսները: Ասում եմ «գրեթե», որովհետև դրանցից մեկը՝ Ա. Արաքսմանյանի «60 տարի և երեք ժամ» դրաման բեմադրել է Հրայրա Ղափլանյանը, իսկ մյուսը՝ Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Վերջին մեխակները»՝ Ալբերտ Մկրտչյանը («Մառերը կանգնած են մահանում» գեղեցիկ ներկայացման բեմադրիչը, որ հետագայում տեղափոխվեց Մոսկվա): «Վերջին մեխակներին» պրեմիերան, դրամա, որ պետք է համարել թատերագրական նոր հոսանքի առաջնեկը, կայացել

է 1958-ի փետրվարի 1-ին: Աճեմյանն այդ բեմադրության ղեկավարն է եղել:

Այստեղ մեջտեղ է գալիս խճճված մի հարց: Իբրև գլխավոր ռեժիսոր, Աճեմյանն ի պաշտոնն պարտավոր էր աշխատել թատրոնի նաև այն ներկայացումների վրա, որոնց բեմադրիչն ինքը չէր: Եվ ոչ ոք չի կարող որոշել որ ներկայացման վրա ով ինչքան, ինչ չափով է աշխատել: Պատահել է, որ ուրիշների սկսած բեմադրություններից, ինպես ասում են, քարը քարի վրա չի թողել: Նման դեպքերում ներկայացումը երբեմն հայտարարվել է իր անունով, երբեմն էլ չի հայտարարվել: Դա է պատճառը, որ Աճեմյանի ստեղծագործությանը քաջատեղյակ թատերադեմո Լեոն Նալաթյանն իր կազմած «Վարդան Աճեմյան» դիրք-ալբոմում (1978) տվել է ժանոթություն (էջ 247), թե «Այս թատրոնում Աճեմյանի ղեկավարությամբ են բեմադրվել...», դրան հետևում է ներկայացումների մի երկար շարք: Դրա մեջ մեծ տեղ են գրավում հատկապես ազգային ժամանակակից պիեսները:

Դրանք՝ իրենց հերթին: Բայց ավելի մեծ է իր անունով հայտարարված բեմադրությունների շարքը՝ «Փորձադաշտ» (1953), «Սրտի արատ» (1959), «Գարնան անձրև» (1959), «Կամուրջի վրա» (1961), «Մեռնող ֆլուրան» (1962), «Աշխարհ, այո՛, շուտ է եկել» (1967) և վերջինը՝ «Ծանր է Հիպոկրատի գլխարկը» (1975):

Սրանցից դրամայի ժանրին պատկանում են քչերը՝ Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Գարնան անձրևը», Գ. Բորյանի «Կամուրջի վրան» և վերջինը, որի հեղինակն է Վ. Պետրոսյանը: Այս պիեսներից երկուսը՝ «Վերջին մեխակները», «Կամուրջի վրան» (ինչպես և Արաքսմանյանի «60 տարի և երեք ժամ» դրաման) արժարժում են մի խնդիր, որ բնորոշ էր «խրուշչևյան

ձևհալի» ժամանակներին՝ քննադատական վերաբերմունք մոտիկ անցյալի բնագաղափարների, միլիոնավոր մարդկանց կյանք արժեքացած մատնությունների, պաշտոնյա անձանց անմարդու վարքագծի, շարաշահումների ու շահատակումների նկատմամբ, որ կարճ բնութագրվում էր իրրե «անհատի պաշտամունքի» տիրապետության ժամանակաշրջան, ինչպես գործված անլուր ռճիրները, ժողովրդին փշաքնոող անբարոյական հանցանքները բնութագրվում էին ընդամենն իրրե «անցյալի սխալներ և մոլորություններ»:

Քննադատական վերաբերմունքի կրողներն այդ պիեսներում կյանքի մեծ փորձի տեր լրջախոհ անհատն էր (լավ հիշում եմ Սոս Սարգսյանի Արտաշեսին «Վերջին մեխակներում») կամ իրականության հետ հաշտության եզր չգտնող նորահաս երիտասարդը (լավ հիշում եմ Խորեն Արրահամյանի Արմենին «Կամուրջի վրա» ներկայացման մեջ): «Գարնան անձրևն» ընտանեկան դրամա էր՝ հավատարմության և վստահության արժարժեքներով: Վարդգես Պետրոսյանի դրաման սուր ծայրով ուղղված էր անտարբերության, մարդկային ճակատագրի հանդեպ անկարեկից վերաբերմունքի դեմ: Վերջինս բեմ է հանվել 1975-ին, իսկ մեր խոսակցությունը վերաբերում է 60-ական թվականներին:

Ուրեմն՝ վերագառնանք:

Դրամայի ժանրին պատկանող բեմական գրվածքները սպառվում են վերը հիշվածներով: Դրանք կարգին գործեր էին և դրանց բեմագրությունները՝ կարգին ներկայացումներ, ուստի և ունեին հանդիսատեսային հաջողություն նույնպես: Եվ ինչո՞ւ պիտի շունեհային, երբ այսպես թե այնպես բավականաչափ ճշմարտացի խոսք էին ասում ժամանակակից կյանքի մասին, հանդես էին բերում ժամանակակից բնավորու-

թյուններ, բեմադրված էին ամենայն խնամքով: Բայց և այնպես, դրանք չէին թափանցում կյանքի դրամատիկական բովանդակություն բուն խորքերը: Արդարամիտ լինելու համար ասեմ, որ ժամանակի ուսու թատերադրության լավագույն երկերը նույնպես, որ գրում էին Վ. Ռոզովի, Ա. Արբուզովի, Ա. Վոլոդինի նման հմուտ հեղինակներ, ավելի բարձր լինելով իրենց գրական որակով, շունչին դրամատիկական խտացման այն աստիճանը, որ առաջադրում էր իրականությունը: Ուրիշ խոսքով՝ մարդկանց գիտակցության մեջ, նրանց առօրյա ասուլիսում կյանքի դրամատիկական բովանդակությունն արտահայտվում էր շատ ավելի ուժեղ, քան արվեստում:

Մի անգամ, ինձ համար շատ անսպասելի, Աճեմյանը խոսեց դրա մասին: 60-ական թվականների մոսկովյան ամենահռչակավոր թատրոնը՝ Օլեգ Նիբելմովի ղեկավարած «Սովբե-մեննիկը», հյուրախաղերով հանդես էր գալիս Երևանում: Մի երեկո, թատրոնի մեծ համբավ հանած «Մերկ թագավորը» ներկայացումից հետո, թատրոնի պատվին բանկետ տրվեց նորքում՝ թատերական ընկերության հանգստյան տանը:

Նս ու Աճեմյանն իրար կողքի նստեցին՝ ղերասան Իգոր Կվաշայի ղեմ-գիմաց: Խոսակցության բնվեցինք նրա հետ, որ ոչ միայն լավ ղերասան է, այլև խելացի մարդ, ինչպես լինում են իսկական ղերասանները: Նա դժգոհեց իրենց թատրոնի հռչակից ու հաջողությունից: Մենք զարմացանք մինչև որ նա բացատրեց. ինչ խաղում ենք՝ լեպիցոն դահլիճ, տոմս չի ճարվում, և չենք հասկանում մեր ո՞ր ներկայացումն է լավ, որը՝ ոչ, որո՞վ ենք հասնում կյանքի բուն ճշմարտությանը, որով՝ ոչ:

Աճեմյանն ընդհատեց՝ ո՛չ մեկով:

Քչախոս զրուցակցի կտրուկ խոսքը զարմացրեց Կվաշա-
լին՝ ինչո՞ւ

Որովհետեւ,— պատասխանեց Աճեմյանը,— հիմա ժողո-
վուրդն ավելի շատ բան գիտի, շատ ավելին է հասկանում,
ապում ու խոսում, քան կարող էր ասել թատրոնը:

Դերասանը հիացավ՝ եւ շփտեմ ինչ ունեցոր է Աճեմյանը,
նրա բեմադրութիւնները չեմ տեսել, բայց տեսա, որ շատ
խելացի մարդ է:

Աճեմյանն, իհարկե, նկատի ուներ սեփական բեմադրու-
թիւնները նույնպէս: Բայց դա, իմ կարծիքով, վերաբերում
էր դրամայի ժանրին պատկանող պիեսների և ոչ թե կատա-
կերգութիւնների բեմադրութիւններին: Բացատրեմ: Շատ
տարիների իմ զննումները, ասենք, թատրոնի մասին կար-
գացածս գրքերը նույնպէս, ինչ հանգեցրել են մի տարօրի-
նակ, բայց և բացատրելի եղբակցութեան՝ բեմադրիչի (ոչ
միայն Աճեմյանի) միտքն ու ձիրքը կատակերգութեան բեմա-
դրութեան մեջ երևում են ավելի վառ ու ցայտուն, քան դրա-
մայի: Կատակերգութեան ավելի շատ ծալքեր է թաքցնում
բեմադրական արվեստի համար, քան դրաման:

Ահա ինչու Աճեմյանն անկասկածաբար մղվում էր դեպի
ժամանակակից կատակերգութեան և ստեղծում փայլուն ներ-
կայացումներ: Սրանով չեմ ուզում ջուր լցնել այն թյուր կար-
ծիքի ջրաղացին, թե Աճեմյանը կոմեդիայի ունեցոր է: Եվ
ինչպէ՞ս կարելի է այդպէս դատել «Պատվի համար», «Ժայռ»,
«Նամուս» դրամաների դասական բեմադրութիւնների հեղի-
նակի մասին: Բայց տեսե՛ք, որ ժամանակակից դրամաներից
որեւէ մեկի բեմադրութեան չի կարելի դասել այս շարքը:
Պատճառն այն է, որ դրանցից ոչ մեկը չի հասնում այնպի-
սի դրամատիկական շիկացման, որ հատուկ է հիշածս դասա-

կան երկերին, հետևաբար՝ դրանց բնական մարմնավորումները նույնպես: Մինչդեռ կատակերգությունները հասնում են դասական երկերին հատուկ «կատակերգական շիկացման»: Հայ ժամանակակից հեղինակների կատակերգությունները կարող են համեմատել նույն ժանրի դասական գործերի հետ, դրամաները՝ ոչ: Դա էլ իր պատճառներն ունի:

Նախ թատերադրական ձիրքի խնդիրը կա. կյանքի դրամատիկական զգացողություն և կատակերգական զգացողություն՝ նույն բաները շեն: Հայ թատերագիրների մեջ գերիշխողը երկրորդն է: Ուրիշ պատճառ էլ կա՝ արգելքները, որ դրամայի առաջ ծառանում էին ավելի, քան կատակերգության. ճշմարիտ բանը կատակով ավելի դյուրին է «անց կացնել», քան լրջորեն:

Այս երկու պատճառների հնարավոր բացատրությամբ՝ հայ խորհրդային կատակերգությունը շատ ավելի կենսունակ դուրս եկավ, քան դրաման՝ 1923-ին ստեղծված «Փաջ Նաղարից» ի վեր: Սա շատ հետաքրքրական երևույթ է: Թատերագիր Մելիք Քոչարյանը գրում էր դրամաներ, դուրս էին գալիս մեկոդրամաներ, որոնք եռանդով խաղացվում էին ժամանակին՝ հիմա չես էլ ուզում հիշել: Գրեց մի կատակերգություն՝ «Հին հիվանդություն» անունով, որ ժամանակին լավ էր ընդունվում և հիմա էլ կդիտվի, եթե խաղան:

Նաիրի Զարյանը՝ մեծ տվյալների տեր բաղմամբանր գրող՝ «Արա Գեղեցիկը»՝ նրա երկերից ամենամնայունը, դիցաբանական պատումի փայլուն մշակում, որ, իհարկե, ավելի բանաստեղծական արժեք է, քան թատերադրական: Հետազայում նա գրեց ժամանակակից դրամաներ. «Արմաշեն», «Փարը»՝ ոչ մի հաջողություն, թույլ գործեր: Կատակերգությունները՝ «Աղբյուրի մոտ», «Փորձադաշտ», իրենց թերի կողմերով հան-

դերձ, ունեցան մեծ հաջողություն և հիմա էլ կարող են դիտ-
վել հենց թեկուզ Բալարեկի վերին աստիճանի վառ կոմիկա-
կան կերպարի շնորհիվ:

Գանք Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանին, թատերագիր, որ և՛ դրա-
մաներ էր գրում, և՛ կոմեդիաներ: Դրամաներից երկուսը՝
«Վերջին մեխակները» և «Գարնան անձրևը» հաջողություն
ունեցան, բայց ի՞նչ համեմատություն նրա կատակերգու-
թյունների («Ա՛խ, ներվեր, ներվեր», «Մեռնող ֆլորան», մինչև
իսկ՝ «Սոֆիկի սխալը», «Իմ սիրելի Ժորժ», «Եկեք անկեղծ
խոսենք») հաջողության հետ. ո՛չ մի:

Այլևս ինչ խոսք զտարյուն կատակերգուկներ Ժորա Հա-
րությունյանի «Սրտի արատ», «Հարսնացու հյուսիսից», Արա-
մաշոտ Պապայանի «Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել» պիեսների
շոնդալի հաջողության մասին, երբ տոմս ճարելը երևանցու
համար դյուրին խնդիր չէր: Ամեն երևույթ ունի իր բացա-
րությունը: Եթե բացառությունը չի գտնվում՝ չի նշանակում
թե չկա, պարզապես դեռ չի գտնված: Այս դեպքում, ահա,
միտքս են գալիս, ինչպես վահրամ Փափաղյանը կասեր,
«մեկից ավելի» պատճառներ:

Միծաղը՝ կատակերգությունը, ավելի կենսունակ երևույթ
է, քան լացը՝ դրաման: Տեղն է մտաբերել Վսեվոլոդ Մեյեր-
հոլդի դատողություններից մեկը. կատակերգությունն ավելի
մնայուն է, քան ողբերգությունը, ահա ինչու Կոռնելի, Ռա-
սինի ողբերգությունները հիմա գրեթե չեն խաղում, իսկ Մո-
լիեր խաղում են ու կխաղան:

Միծաղը մարդուն կենսաբանորեն ավելի անհրաժեշտ է,
իրև ինքնապաշտպանության՝ հոգեմաշ հոգսերից խույս տա-
լու միջոց. դրանով պիտի բացատրել այն տարօրինակ երե-
վույթը, որ և՛ առաջին, և՛ երկրորդ աշխարհամարտի ահեղ

ժամանակներում տարրեր երկններում ծվել-ծաղկել է կոմեդիան:

Կյանքում կատակն ավելի հեշտ է ճանապարհ գտնում դեպի ճշմարտությանը, քան լուրջ խոսքը: Նույնը պետք է ասել կատակերգության մասին՝ թատերական արվեստի ասպարեզում. «Ֆիգարոյի ամուսնության» բովանդակությունն անհնար կլիներ ասել դրամայում՝ թույլ չէր տրվի Այնպիսի անողոր քննադատությունը, որին ենթարկվում է ցարական ինքնակալությունը «Ռեկզորում», ոչ մի դրամայում հնարավոր չէր լինի տեղավորել: Հենց դրաքննությունը թույլ չէր տա, մինչդեռ կատակերգությունը դիտելուց հետո նիկոլայ Առաջինն այսպես է ասել. «Բոլորին բաժին հասավ, իսկ ամենից շատ՝ ինձ»:

Այսքանն ընդհանրապես, հիմա 1960-ականների կատակերգական արվեստի ծաղկման պատճառների մասին մասնավորապես:

Հայ կոմեդիագիրների շնորհքը նախ և առաջ. եթե պատկերացնենք թատերագրական համամիութենական մի ստանդարտ, կտեսնենք, որ հայագիր դրամաները զիջում են այդ ստանդարտին, մինչդեռ կոմեդիաները չեն զիջում, նույնիսկ գերազանցում են, կենցաղային կատակերգության գծով հատկապես:

Մեծ շնորհքի տեր կատակերգակ դերասանների գոյությունը՝ Բաղեոս Սարյան, Արզո Արզումանյան, Մհեր Մկրտչյան, Կարպե Խաչվանքյան...

Վարդան Աճեմյանի բեմադրական արվեստը. հիշածո կատակերգությունները, քիչ բացառությամբ, նա է բեմադրել կամ նրա մասնակցությամբ են բեմադրվել:

Կատակերգությունները բոլոր թատրոններում ունեին հա-

Ջողոթյուն, դրանցից մի բանիսը Սունդուկյանի անվան թատրոնում՝ խելքից-մտքից դուրս հաջողություն: Ռուսներն ասում են՝ փայտը երկու ծայր ունի: Հաջողության փայտը՝ նույնպես: Ակներե դրականը՝ ժողովուրդը խուռներամ լցվում էր թատրոն, թատրոնի կամարների տակ հնչում էր լիաթոք ծիծաղը, ծափ ու խնդուխտ: Կատարյալ տիրապետություն, թատրոն-հանդիսատես կապը հասնում էր իր բարձրակետին: Ակներե բացասականը՝ ժողովուրդը վարժվում էր զվարճալի թամաշայի՝ հա՛-հա՛-հա՛, հի՛-հի՛-հի՛, և այնքան, որ այլևս զժվար էր լինում նրան դարձի բերելը: Եվ թատրոնը հնձում էր այն, ինչ ցանում էր: Ծիշտ է, մտքի աշխատանք կատարելու սեր ունեցող լրջախոհ հանդիսատեսը նույնպես այդ ներկայացումները դիտում էր հաճույքով, բայց դրամատիկական բարդ, խորամիտ հյուսվածքների նրա կարոտը մնում էր չզոհացած, և նա երես էր թերում թատրոնից:

Դա նկատվում էր, դրա մասին և՛ խոսվում էր, և՛ գրվում: Բայց ոչ ոք չէր տեսնում ավելի լավ, քան Աճեմյանը՝ թատերական այդ իրադրության զլխավոր հեղինակն ի վերջո: Եվ եթե ուրիշները (քննադատները) ասում էին ու գրում, ապա Աճեմյանը հանուն համասարակշռության աշխատում էր՝ բնմ հանելով դրամատիկական և ողբերգական բովանդակության գործեր:

Երևի նա ոչինչ չէր արել ավելի համառ հետևողականությամբ, բայց ամենից ցավազին պարտություններ հենց այդ հանապարհին է կրել:

Ծիշտ է, Աճեմյանի «ոչ կատակերգական» ներկայացումներից շատերն անտարակուսելի գեղարվեստական արժեքներ դարձան՝ «Քառս», «Գարնան անձրև» (1959), «Դեպի ապագան» (1960), «Իմ սիրտը լեռներում է», «Կամուրջի վրա»

(1961), «Պեպո», «Դատական դործ» (1966), «Հանրապետության նախագահը» (1970), «Իֆիգենիան Ալվիսում» (1974, ևս այդ ներկայացումը հավանում էի, բայց և տեսնում ամսոսանքով, որ սառն է ընդունվում): Բայց նույն այս ճանապարհին պարտություններն էլ անպակաս եղան, անձկորեն սպասված, կարծես թե նախապես երաշխավորված հաջողությունը շունեցան ո՛չ «Ռոմեո և Ջուլիետը» (1964), ո՛չ «Արա Գեղեցիկը» (1965, ոչ մի համեմատություն 1946-ի բեմադրության հետ), ո՛չ էլ «Արտավազդ և Կլեոպատրան» (1968):

Թատրոնի խաղացանկի դրամատիկական, «պրոբլեմային» դիմն ուժեղացնելու համառ ձգտումն էր Աճեմյանին մղում դեպի Սաղաթել Հարությունյանի խնդրահարույց պիեսները («Միայն մարդն է ուղիղ քայլում», «Դատավորը»), դա էր դրդում, որ վարդգես Պետրոսյանին ստիպի գրել «Ծանր է Հիպոկրատի գլխարկը» պիեսը (որին վիճակվեց փակել Աճեմյանի բեմադրությունների երկար շարքը 1975-ին):

Այնպես որ, լրջախոհ դրամաներ բեմ հանելու համար Աճեմյանը ջանք չէր խնայում և, անկասկած, այդ նպատակին ավելի շատ ջանք ու եռանդ էր ծառայեցնում, քան կատակերգությունների բեմական մաշմնավորման, բայց կատակերգություններն «աներեսարար» հասնում էին հանդիսատեսային ավելի անսպասելի հաջողության, քան դրամաները սպասելի հաջողության (պատճառներին ընթերցողն արդեն ծանոթ է և դեռ կունենա ծանոթանալու առիթներ):

Իհարկե, նորահայտ թատերագիր Գևորգ (Ժորա) Հարությունյանի «Սրտի արատը» բեմադրելիս Աճեմյանը վստահ էր դրա հանդիսատեսային հաջողությանը, բայց այն, ինչ կատարվեց՝ երևակայությունից դուրս բան էր, մարդիկ գլուխ էին կոտրում այդ ներկայացումը, Թադևոս Սարյանի, Արուս Ասրյանի

խաղը և ամենից ավելի՝ Մհեր Մկրտչյանի խաղը տեսնելու համար (ներա Պփիղոնն էլ, ինչպես դրանից առաջ Թադևոս Սարյանի Բալարեկը, դարձավ հասարակ անուն, մտավ կենցաղի մեջ): Եկամտաբեր ներկայացումը ցուցադրվեց տարիներով, մի քանի հարյուր անգամ: Նույնը, ոչ, շատ ավելին, կատարվեց Ա. Պապայանի «Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել» կատակերգության բեմադրություն հետ: Դժվար էր ոգևորվել պիեսի նախնական տարբերակով, բայց Աճեմյանը տեսավ դրա բեմական հեռանկարը, սկսեց աշխատել, աստիճանաբար տաքացավ, ոգևորվեց և հյուսեց մի հրապուրիչ ներկայացում՝ հարսանիք Երևանով մեկ: Սրա համար էլ էին «գլուխ կոտրում», գիշերները հերթի էին կանգնում (ցրտին խարույկ վառելով, որ տաքանան) տոմս ճարելու համար: Իրոք, գրավիչ շատ բան կար այս ներկայացման մեջ, ամենից առաջ՝ Գուրգեն Զանիրեկյանի, Արուս Ասրյանի, Գեղամ Հարությունյանի անձնավորումները: Իսկ Ժորա Հարությունյանի «Հարսնացու հյուսիսից» կատակերգությունը սկսեց բեմադրիչ Կիմ Արզումանյանը, լավ էլ աշխատեց, բայց հետո Աճեմյանն իր սովորության համեմատ շարունակեց գործը, խմբագրեց և սրբագրեց այնքան, որ ներկայացումն աճեմյանական կնիք առավ: Եվ վերստին՝ խելքից-մտքից դուրս հաջողություն: Ծիշտ է, Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Մեռնող ֆլորան» նույնպիսի հաջողություն չունեցավ (չնայած իր գրական որակով, հարցադրումների համարձակությամբ առավել էր մյուսներից), բայց դա էլ իր հերթին ջուր էր լցնում կատակերգականի առանց այն էլ ջրառատ ջրաղացին: Եթե սրան ավելացնենք, որ հանդիսատեսային մեծ հաջողություն բաժին ընկավ Հարությունյանի «Ղազարը գնում է պատերազմ» կատակերգությանը ևս (բեմադրիչ՝

Հրաշյա Ղափլանյան, գլխավոր շերում՝ Մհեր Մկրտչյան), եթե այն էլ ավելացնենք, որ ինքնուրույն պիեսների արանքում սովորականից դուրս հաջողություն գտավ Սարգսի և Մորոյի «Մաղամ Սան-ժեն» կատակերգությունը (որ բեմադրել էր Կիմ Աբղումանյանը և որին անդիմադրելի հրապույր էր տալիս Մետաքսյա Սիմոնյանի հանդուգն հերոսուհին), ապա պատկերը կլրանա և հասկանալի կդառնա. թե ինչու Սոնդուկյանի թատրոնի կամարների տակ գերիշխում էր զվարթության ու զվարճության ոգին, ամենից ուժգին հնչում էր ծիծաղը:

Զվարթ, լիաթոր, վարակիչ, նույնիսկ անհոգ, բայց ոչ երբևեր անմիտ ու անբովանգուկ Սա շատ էական է:

Զայիտի կարծել, թե Աճևմյանը հենց զվարճալիք-ներկայացումներ ստեղծելու համար էր կառել «Սրտի արատ» կատակերգությունից: Իհարկե, բեմադրիչն անձնական համակրանք տածում էր Հարությունյանի մարդկային նկարագրի, հեղ ու համեստ բնավորության նկատմամբ: Բայց Աճևմյանին ղեպի այդ պիեսն էր մղում ոչ թե հեղինակը, այլ զբրվածքը: Իհնչն էր, որ գրավում էր Աճևմյանին թատերագրի առաջին, շատ կողմերով անկատար, պիեսի մեջ: Բնական, շնչառության պես բնական դիալոգը, ինքնաբերիկ, անբռնադատ հումորը, շեշտված ազգային բնավորությունները, որ այնքան մեծ դին ունեին Աճևմյանի աչքում և, իհարկե, հետապնդած զազափարը, որի հիմքը, ինչպես հիմա ենք եռանդով ասում՝ «անաշխատ եկամուտով» ապրող մարդկանց ծանակումն էր: «Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել» կատակերգությունը, ժանրային ավելի ստույգ բնորոշմամբ՝ վոգելիլը, որի բեմադրությունից առատորեն հորդացող ծիծաղն ամենից անհոգն էր (ես գրան նվիրված հորվածս վերնագրել էի՝

«Ուրախ երեկո Սոնդուկյանի թատրոնում»¹, հարուցելով հեղինակի դժգոհությունը), ապա դա էլ իր գաղափարական ատաղձնուներ. ճակատի քրտինքով ապրող բանվոր մարդու (Մարգար-Ջանիրեկյան և ուրիշներ) «սոցիալական վրեժը» հղիացած քաղբենիներից (Շմավոն-Գեղամ Հարությունյան և ուրիշներ), այսօր ընդունված բառերով ասած՝ «սոցիալական արդարության» հաղթանակ՝ գոնե բնմում: Այն, ինչ դժվար, շատ դժվար էր լինում կյանքում՝ վոդեիլային թեթևությամբ գլուխ էր զալիս բնմում՝ լիարուսն հրճվանք պարզեցնելով հանդիսատեսին: «Հարսնացու հյուսիսից» վոդեիլը շոշափում էր խառնածին ամուսնության (հայ տղա և ռուս աղջիկ) հանդիսատեսային զանգվածին մեծապես հետաքրքրող խնդիրը: Ինչ վերաբերում է «Մեռնող Ֆլորային», ապա սա թունդ սատիրական պիես էր՝ հեռունքը գնացող եզրակացություններով: Այնպես որ, «հանդիսատեսային հաջողությունն» այնքան հասարակ բան չէ, ինչպես կարծում են, դրա հիմքը կարոտ է ղենումի և բացատրություն:

Դրականից շատ ավելի բարձր էր այդ ներկայացումների թատերական որակը: Դրա բաղկացուցիչ տարրերը շատ են՝ նկարչական ու երաժշտական ձևավորումներն էլ դրանց հետ: Բայց ամենից առաջ, ամեն ինչից առաջ այդ որակը դերասաններն են ստեղծում և բեմադրիչը: Դերասանների աշխատանքի բնութագրումն այս շարադրանքի խնդիրներից դուրս է, ուստի և բավարարվենք մի այսպիսի ընդհանրացմամբ. Աճեմյանի բեմադրած կատակերգական թատերախաղերում դերասանները, նույնիսկ ոչ առաջնակարգ դերասանները, երե-

¹ Լ. Հախվերդյան, Բեմադրիչներ և բեմադրություններ, Երևան, 1983, էջ 90:

վում էին իրենց ձիրքի, բնատուր շնորհքի ու տվյալների վերին մակարդակով: Չլինե՞ր գերասանական որակ՝ թատերային որակի մասին խոսելն իսկ ավելորդ կլինե՞ր: Բայց իմ խնդիրն Աճեմյանի արվեստի մեկնությունն է, արվեստ, որի առաջին հատկանիշը վառ թատերայնությունն է: Դա այլ բան չէ, քան գրական երկի թատերական համարժեքի հայտնաբերումն այն միջոցներով, որ հասուկ են թատրոնին և ոչ մի ուրիշ արվեստի:

Ամեն մի արվեստ ունի արտահայտման սեփական միջոցները, իր լեզուն: Արվեստի ճշմարիտ գործ ստեղծում է այն արվեստագետը, որ տիրապետում է տվյալ արվեստի լեզվին: Ավելին՝ մտածում է այդ լեզվով: Կա լեզվամտածողություն հասկացությունը: Սա կարող ենք տեղափոխել արվեստի ասպարեզ և լիակատար իրավունքով ասել՝ գեղանկարչական մտածողություն, շարժանկարային (կինեմատոգրաֆիական) մտածողություն, երաժշտական մտածողություն: Այդպես էլ թատերային մտածողություն: Սա հենց այն է, ինչ վերաբերում է Աճեմյանին: Նա թատերայնորեն, թատերաբար էր մտածում:

Այդ մտածողության շնորհիվ է, որ պիեսը, գրական երկը նա ոչ թե վերապատմում, վերարտադրում էր բեմում, այլ հյուսում էր արվեստի մի նոր տեսակի գործ, այն արվեստի, որի անունն է թատրոն և որի գլխավոր հատկանիշը թատերայնությունն է: Մնում է ավելացնել, որ թատերայնության պարագան չպետք է կապել ականապարար շքեղության, բեմական էֆեկտների, գլխապտույտ բեմավիճակների, թատերական պայմանական ձևերի հետ, ինչպես վարվում են ոմանք՝ շարաշար սխալվելով: Իհարկե, կարող է լինել ներկայացում, որի թատերական որակը պայմանավորված լինի վերը հիշված

հատկություններով, բայց և ճշմարիտ թատերային ներկայացում՝ առանց այդ ամենի, արտահայտչական գույսով և համեստ միջոցներով, կյանքի բնական համաշափություններով: Գրական երկի տեսակը, ժանրը, լույսնդակությունն է հուշում իր բեմական դրսևորման ձևը:

Աճեմյանի ստեղծագործության մեջ դյուրին է գտնել և՛ այնպիսի ներկայացումներ, որոնց թատերային որակն ի հայտ է բերված առանց պայմանական ձևերի՝ կյանքի բնական համաշափության սահմաններում, և՛ այնպիսիք, որոնց մեջ այդ նույն որակը ձևոր է բերված պայմանականության առատածեղն կիրառմամբ, զլխապտույտ բեմավիճակներով, թատերական վառվռուն ձևերով:

Նկատենք և այն, որ այս տողի վերևում նշածս հատկությունները ավելի լայն ասպարեզ են գտնում կատակերգական բնույթի ներկայացման մեջ, քան դրամատիկական ճնույթի: Բեմադրիչի երևակայությունն ավելի ազատ ու համարձակ գործում է կատակախաղի մեջ: Թատրոնի պատմության էջերը թերթելով ասենք. Վախթանգովինը՝ «Արքայադուստր Տուրանդոտի» կամ Մեյերհոլդինը՝ «Ռեկզորի»: Ես կուզենայի ավելի առաջ գնալ, հայտնելով ևս մի վիճակի (ինձ համար՝ անվիճակի) միտք. թույլ դրամայի հիման վրա անհնար է լիարժեք ներկայացում ստեղծել, թույլ կատակերգության հիման վրա՝ հնարավոր է: Պատճառն, իմ կարծիքով, այն է, որ կատակերգական իրադրություններն ավելի դյուրությամբ են ենթարկվում «ռեժիսորական հարստացման»: Կատակերգական վիճակը, զիալոգը, բնավորությունն իրենց մեջ շատ ճեղքեր, արանքներ ունեն բեմադրիչի և դերասանի ինքնուրույն հավելումների տեղ բացելու համար: Ահա ինչու կատակերգությունը բեմում կարող է սլակվել, հեռանալ իր գրական հիմ-

քից շատ ավելի, քան դրաման: Վախժանգովի «Արքայա-
դուստր Տուրանդուտը» ներկայացումը շատ է տարբեր Գոցցիի
պիեսից: Դրամայի բեմադրության և իր դրական հիմքի տար-
բերության այսպիսի օրինակ հազիվ թե գտնվի: Ինձ թվում
է, հայ կամեդիագիքների պիեսներն Աճեմյանին հրապուրում
էին սեփական երևակայության սանձերը բաց թողնելու հնա-
րավորությունը: Եվ ոչ միայն զուտ բեմադրական-աեծիսորա-
կան առումով (դա կար ու կար), այլև գրական-թատերագրա-
կան: Կո:զենար՝ պիեսը ղերածնէլ կտար ըստ իր մտահղաց-
ման, ամբողջ պատկեր ու տեսարան գրել կտար՝ հները շնջե-
լով, կստիպեր, որ հեղինակը նորից նոր էջեր շարադրի՝ արգեն
գրածին հրաժեշտ տալով...

Եվ այդ ամենը հեղինակներն անում էին երբեմն անմոռնչ
(մեծ էր իրենց պիեսն Աճեմյանի բեմադրությամբ անսնելու
գայթակղությունը և՛ բարոյական, և՛ նյութական իմաստով),
երբեմն «մոռնալով» (դյուրին բան չէ արգեն գրվածից հրաժար-
վել): Բայց այդպես՝ գործի ընթացքում միայն, տաք-տաք
աշխատելիս, իսկ հետո հասկանում էին, որ ճիշտը բեմա-
դրին է: Եվ Աճեմյանի մասին հուշ կամ խոսք գրած հեղի-
նակների մեջ չկա մեկը, որ իր համատեղ աշխատանքն Աճեմ-
յանի հետ մտաբերի առանց Խախտագիտության: Աննշան
կլինի չափազանցումը, եթե ասեմ՝ Աճեմյանն իր բեմադրած
ինքնուրույն պիեսների համահեղինակն էր: Եվ, իհարկե, նա
պիեսի մեջ պետք է արժեցող, իր հոգու հետ խոսող մի բան
տեսներ այդ գործն իր վրա առնելու համար: Իսկ դրանց մեջ,
ինչպես ասացի, առանց բացառության կար այդ բանը: Մի օր
Սոս Սարգսյանը պատմեց ինձ, թե՛ ինչպես Աճեմյանն իրեն
է տվել Պապայանի մի պիեսը (որ հետագայում թատրոնում
կնքվեց «Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել» անունով և որի մեջ

Սարգսյանը խաղաց գլխավոր դերերից մեկը)։ Կարգացել է, շի հավանել, և այդպես էլ ասել է Աճեմյանին։ Սա թե՛ վաղը գեղարվեստական խորհրդի նիստում կգովես, որ ընդունվի։ Տարակուսել է դերասանը, բայց այդպես էլ վարվել է, մտածելով, թե ինքը կարող է սխալվել, Աճեմյանը՝ ոչ։ Եվ, ինչպես պարզվեց, լավ է արել։ Աճեմյանը թեկուզև անկատար հյուսվածքի մեջ նկատել է այն հատիկը, որ պետք է ծլի ու բացվի փարթամորեն։

Այսպես, ձեռքի տակ առնելով այդպիսի թանկագին հարկի ունեցող կատակերգովթյուններ, Թադևոս Սարյանի, Ավետ Ավետիսյանի, Արուս Ասրյանի, Մհեր Մկրտչյանի նման կատակերգակ գերասաններ՝ Աճեմյանը հյուսեց «Մրտի արատ», «Մեռնող ֆլորան», «Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել», «Հարսնացու հյուսիսից» ներկայացումները. շողողուն թատերախաղերի մի շարք՝ հագեցած ազգային հումորով, ազգային բնավորութուններով, ռեժիսորական անհամար գլուտերով, վառվրուտ գույներով։ Եվ բնմից հանդիսասրահ էր հորդում ժամանակակից հայոց կյանքն իր հրճվածքով, այդ կյանքի բնամենլի կողմերի սուր ծանկոտում, ժողովրդական առողջ ծիծաղով։ Եվ ամեն ինչ՝ անցած Աճեմյանի անթերի ճաշակի միջով. ո՛չ մի գռեհիկ բեմավիճակ, ո՛չ մի գռեհիկ շեշտ, հնչերանգ անդամ (իր բնավորության հիմնորոշ գծերից մեկը՝ արտահայտված իր արվեստում. տեսելով ատում էր գռեհկաբանությունը կյանքում թե արվեստում, այդքան տարիների ընթացքում իրենից չեմ լսել ոչ մի գռեհիկ խոսք, ինչպես տգեղ ու գռեհիկ ոչինչ չեմ տեսել իր արվեստում)։

Սիրում էր իր բեմադրությունները դիրեկտորական օթյակից դիտել կրկին ու կրկին՝ գրեթե մանկան հրճվածքով։

... Մի օր միասին էինք դիտում «Հարսնացու հյուսիսից»

ներկայացումը: Առաջին մասում կար գեղջկական լացուկոժի մի վառ տեսարան. աղմուկ, իրարանցում աննշան պատճառով, գործող անձանց ձայները երկինք են հասնում: Տեսնեմ՝ Աննամյանը քահ-քահ ծիծաղում է: Ես ասացի կշտամբական հայացքով՝ սրա մեջ ի՞նչ կա վերջապես... Պատասխանեց՝ «Կիկոսի մահը» չի...:

Ընդոտ որ: Ազգային բնավորւթյուն, ազգային հումոր:

Հետո եկավ մի տեսարան (երկրորդ մասում), որ հիացմունքս բերեց, նայեցի իրեն այդ տպավորության հայացքով: Ի պատասխան՝ գոհունակ ժպիտ, որ Գուրգեն Մահարու բառապաշարով կթարգմանվեր՝ բա՛ս. .

Մտաբերեմ՝ տեսեր:

... Կար առնելով, որ Արտակը զինվորական ծառայության ժամանակ սիրահարվել է մի ուն աղջկա և «բանը բանից անցել է», աղայի ծնողներն ու բարեկամները, ճարահայալ, մեկնում են Ռուսաստան «աղջկան ուղեւում»: Հարսնացուի հայրական տանը նրանք ծանփանում են աղջկա ծնողներին ու մերձավորներին: Սրանց մեջ է աղջկա պապը՝ վիթխարի մի ծերունի՝ երկար մորուքով, մարտական խաչերը կրծքին (այդ դերը շատ էր սազում հաղթահալի դերասան Գուրգեն Հակոբյանին): Արտակի հայրը հարցնում է նրան՝

— Մեր կողմերում եղե՞լ եք:

ՊԱՊ— Ո՞վ, ե՞ս... Կո՞ւմ ես, նիկոլայ: Ասում է՝ մեր կողմերում եղե՞լ ես: Է, սիրելիս, ես հայերին վաղուց եմ ճանաչում, շա՛տ վաղուց: Գուք երևի չկայիր էլ: Ես Ղարսում եմ կուվել: Զահել էի Ծ՝ Ղարսը ուրիշ բան էր: Ա՛յ, էս մի խաչը Ղարսում եմ ստացել... Հիմա Ղարսը ո՞նց է, շա՛տ է փոխվել...

ԱԶԱՏ— Է՛, ձեր գնալուց հետո Ղարսը մեր ձեռքից գնաց, Սեմյոն Իվանիչ:

ՊԱՊ — Հը՛մ... ափսո՛ս, ափսո՛ս: Ի՛նչ հողեր էին...

Նվ պապը ծերունավարի ընկնում է երիտասարդական հու-
շերի գիրկը:

Այստեղ բեմադրիչը մոռել էր այսպիսի մի մանրամասն:
Պապի հարցման և Աղատի (Արտակի հորեղբոր) պատասխա-
նի վրա մեր հայերի գլխին սառը ջուր է մաղվում: Սրանք, բո-
լորը միասին, վիզները ծոռւմ են ամոթահար՝ Ղարսը չպետք
է տրվեր, կարո՞ղ էր շտրվել, բայց ձեռքից գնաց. կովկասյան
ճակատի քայքայումից հետո, երբ ցարական բանակը լքեց
Փրոնտը և բռնեց տունդարձի ճամփան, հայությունը չկարո-
ղացավ պահել բերդարազքը. հայոց պատմության տխուր,
ամոթալի էջերից մեկը, — այս բովանդակությունն ուներ բե-
մադրիչի հորինած բեմավիճակն ու պառուզան:

Այսպիսի մանրամասնելով, «ռեժիսորական գլուտերով»
լեցուն է Աճեմյանի ստեղծագործությունը: Դրանք թափվում
էին իր երեակայությունից, ինչպես առատության եղջյուրից:
Նա դրանցով էր հյուսում իր ներկայացումները, ավելին.
դրանցով՝ բեմավիճակներով էր մտածում, իսկ ի՞նչ է ներ-
կայացումը, եթե ոչ բեմավիճակների տրամաբանված մի
շղթա:

Ասացի արդեն, որ կատակերգությունը բեմադրական մի-
ջամտություն, հարստացում, շեղումներ ու զեղումներ ընդու-
նում է անհամեմատ ավելի դուրսությամբ, քան դրաման:
Կա ևս մի պարագա, որի մասին ամենից լավ դատել է Դե-
րենիկ Դեմիրճյանը: Հայ թատրոնի և թատերագրությանը
նվիրված իր հուշերի ու խոհերի մեջ, ի շարս ուրիշ խորունկ
դատողությունների, նա ունի մի այսպիսի զննում. «Չեմ կա-
մենում պարագրաններ ասել, բայց կոմիկական տարրը ամե-
նազոր միջոցն է՝ սթափեցնելու սենտիմենտալիզմից, ուսման-

տիզմից, իմպրեսիոնիզմից և ամեն տեսակի «իզմ»-երից։ Սակայն կպատահի կոմիկական տարրի ներկայությունը ռեալիզմից շատ հեռանալու Կոմիկականը զսպում է, տալիս է ուժեղ, սարսափեցուցիչ հարված։ Եվ շափավորելով շատ հակաբնական, արվեստական և մեկոդրամատիկ բնույթի խաղը՝ շափավորում է նաև երգեցողությունն ու պաթետիզմը։ Ես կարծում եմ, որ «երգեցողությունից», «խոսակցության» անցնելու գործում կոմիկիան և կոմիկականի հյուսվածքը թատերական արվեստում մեծ դեր են կատարել»¹։

Անմիջական կապ է երևում Դեմիոնյանի վերոհիշյալ և Աճեմյանի ներքոհիշյալ դատողության միջև. պատմահայրենասիրական ողբերգությունները, որ խաղացվել են նախահեղափոխական հայ թատրոնում, «անհետ շանցան, ծնունդ տալով դերասանական խաչի «ճարտասանական», կեցվածքային ոճին։ Պատկերացրեք, որ այդ խաղաոճի հետքերը, իր զարմանա մեր, մեկ էլ հանկարծ նկատում ենք նաև այսօր»²։

Աճեմյանի կատակերգական թատերաշարում գործի զբրված խաղաոճը Դեմիոնյանի ասած «երգեցողության» և պաթետիզմի, Աճեմյանի ասած «ճարտասանական», կեցվածքային խաղաոճի հերքումն էր ու բնականի, իրապատումի հաստատումը։ Ո՛ր մի կեղծ ինտոնացիա, սարքովի կեցվածք և ընդհակառակը՝ ազատ շնչի ստեղծարան (իմպրովիզացիոն) խաղ։ Գործող անձինք, կարծես, նախապես գրված խոսք չէ, որ ասում են, բեմադրիչի հաղար անգամ մշակած բեմավիճակները չէ, որ ներկայացնում են։

¹ Դ. Դեմիոնյան, Ծրկերի ժողովածու, հատոր 6-րդ, Հայպետհրատ, 1958, էջ 640։

² «Եսթր», 1960, № 8, էջ 73։

Այնպես որ, կատակերգական ներկայացումներն ինքնին ոչինչ շունենին բացասական նշանով, բայց դրանք, միասին առնված, իրենց դրական դերը ոչ միայն կատարեցին, այլև գերակատարեցին, և դա էլ հանգեցրեց միկոզմանիություն: Մադրի ու ծիծաղի գերարտադրության մեջ ոչինչ չէր լինի այսպանելի, եթե դրա կողքին զարգւթոր հնչեր նաև ողբերգականի և դրամատիկականի ձայնը:

Ավարտելով այս պուխը, ասեմ նաև, թե Աճեմյանն ինչ կարծիքի էր իր ժամանակակից թատերագիրների մասին:

Նաիրի Զարյանին գնահատում էր, բայց ավելի շուտ իբրև արձակագրի ու բանաստեղծի, քան թատերագրի: Շատ էր հավանում «Արա Գեղեցիկը», բայց դա համարում էր ավելի բանաստեղծական, քան դրամատուրգիական գործ:

Ժորա Հարությունյանի պիեսներում ամենից շատ հավանում էր խոսքի բնական հնչերանգը, խոսակցական հայերենը, ազգային բնավորություններ հյուսելու շնորհքը, հավանում էր այնքան, որ ներողամիտ աչքով էր նայում նրա միամտություններին: Նույնպիսի ներողամտությամբ, ինչպես նայում էր Ա. Պապյանի «Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել» պիեսի միամտություններին և վերստին՝ դրա անբռնադատ հումորի, խոսքի բնական հնչերանգի, ազգային բնավորությունների պատճառով: Այստեղից հասկանալի պետք է լինի, թե ինչու նրան վանում էր Ա. Արաքսամանյանի պիեսների այն հատկությունը, որ կոչում են նպատակաբանություն, թատերագիր, որին ինքն էր առաջարկել հանել և բեմադրել նրա պիեսներից մի քանիսը: Վանում էր այնպես, ինչպես Գ. Տեր-Գրիգորյանի պիեսների գոհակարանությունները, տուրքը հոգի ճաշակին: Հիշում եմ, ինչքան էր աշխատում Զ. Գարյանի «Հանրապետության նախագահը» պիեսի վրա՝ հեղինակի հետ

միասին տեքստը փոխելով հա փոփոխելով: Իր գրած իմաստալից հուշերում Գարշանը մտարերել է, որ այդ աշխատանքն իրեն քանիցս հասցրել է հուսահատության:

Մի անգամ,— այդ տառապանքի օրերին էր,— ասացի Աճեմյանին՝ ի՞նչ եք ուզում մարդուց (Զարգանդի մարդկային նկարագիրը սիրելի էր ինձ), չեք հավանում՝ մի՞ բեմադրեք...

Նայեց ինձ կշտամբանքով՝ ի՞նչ ես խոսում, գրող է մարդը, գրող... Լեզուն, գրական ճաշակը կրճատվող տեսարանների մեջ էլ երևում են:

Լեզու, ճաշակ, գրական ձիրք (անկախ դուտ թատերագրականից),— սրանք շափանիշի արժեք ունեին արդիական պիեսները զննող ու գնահատող արվեստագետի աչքում:

Ամփոփեմ այս գլուխը. Վարդան Աճեմյանն իր ժամանակի կյանքը մեկնաբանել է տարբեր ժանրերի պատկանող մեծաթիվ պիեսների հիման վրա, բայց ժամանակակից պիեսներում (ի տարբերություն դասականի) նրա ձիրքը, անհատականութունը, անշփոթելի ձեռագիրը կատակերգությունների բեմադրության մեջ արտահայտվել է անհամեմատ ավելի վառ, քան դրամաների բեմադրության:

Պատճառները բացատրելու փորձն արվեց բուն շարադրանքի մեջ:



Չ ՈՐՐՈՐԴ- ՄԱՍ

ԻՆՔՆ ՈՒ ԻՐ ԽՈՂՆԵՐԸ

Վկայություններ արվեստագետի
խոհերի, կարծիքների, անկատար
նդացումների մասին

Որ շաղիր եղեք, որովհետև հիմա պետք է խոսեմ իմ խոհա-
գրության հերոսի մի շատ էական ու դժվար ըմբռնելի
հատկության մասին:

Ամեն անգամ, երբ Աճեմյանին հանդիպելուց հետո գրի եմ
առել իր ասածները, նկատել եմ տխրությանմբ, որ աղքատիկ
բան է դուրս գալիս: Զարմանալի բան՝ զրուցելիս ստանում եմ
հարուստ տպավորություն, թղթին եմ հանձնում լսածս՝ պատ-

ձերը փոխվում է. մի՞թե սա էր ընդամենը: Հապա ի՞նչն էր, որ հմայում էր զրուցելիս: Մտածել եմ դրա մասին և պատասխանը չեմ գտել: Պատասխանը գտա շատ ուշ, պատահաբար, ինչ-ինչ գրքեր, հոգվածներ կարդալիս:

Վարդան Աճեմյանն իր մտքերն ու դատողությունները, իր վերաբերմունքը որևէ մարդու կամ երևույթի հանդեպ բառերի մեջ չէ միայն, որ տեղավորում էր, այլ նաև հայացքի, աչքերի, հատկապես աչքերի արտահայտության, ժեստերի մեջ: Իսկ դա թղթին հանձնել չի լինի: Ուրեմն ի՞նչ, մտքեր՝ խոսքից դուրս: Այո՛, խոսքից, բառերից դուրս, այսպես ասած, «արտալեզվական միջոցներով»:

Իմ տարակուսանքն ուրիշները փարատեցին՝ շատ խելացի մարդիկ: Կարդում էի էդվարդ դե Բոնոյի գիրքը՝ «Նոր մտքի ծնունդը» վերնագրով, «Ոչ շուրջոն մտածողության մասին» ենթավերնագրով (հայերեն լույս է տեսել 1982-ին): Դրա 70-րդ էջում հանդիպեցի հետևյալ դատողությանը. «Բառերի կարծրությունից խույս տալու եղանակներից մեկը հետևյալն է. մտորել տեսողական կերպարների հիման վրա՝ առհասարակ շօտմելով բառերից: Մարդը միանգամայն ընդունակ է, հիմնվելով այդ կերպարների վրա, մտածել հետևողականորեն: Դժվարությունները ծագում են լուկ այն ժամանակ, երբ միտքը պետք է արտահայտել բառերով: Ցավոք, քչերն են ընդունակ մտածել, այսպես ասած, տեսողականորեն և, բացի այդ, բոլոր իրադրությունները չէ, որ հնարավոր է վերլուծել տեսողական կերպարների միջոցով: Այնուամենայնիվ, մտածողությունը տեսողականացնելու սովորություն արժե ձեռք բերել, որովհետև տեսողական կերպարները օժտված են այնպիսի շարժուն և պլաստիկ հատկություններով, որպիսիք բառերը չունեն»:

Նկատենք՝ Բոնոն ամսոսանքով է գրում՝ քչերն են ընդունակ մտածել տեսողականորեն: Աճեմյանն այդ քչերից էր:

Մի հոգված էի կարդում «Տեսար» հանդեսի 1980 թ. 6-րդ համարում՝ Ա. Յակուբովսկի. «Տոնն ո՞ւմ համար կլինի»: Հեղվածում հանդիպեցի այս տողերին. «Ինչ-որ ժամանակ Մարմոնտելը նկատել է. «Նո. ով Դիդրոյին ճանաչում է միայն իր երկերով՝ ամենևին չի ճանաչում նրան: Նրա բովանդակ հոգին աչքերի մեջ էր և շուրթերին: Սրտի բարությունը դեռևս նրբևր դեմքն այդքան լավ չի արտահայտել...» (էջ 136): Այս տողերը կարդալիս աչքիս առաջ հայտնվեց Աճեմյանի կերպարը:

Որե՛է բան պատմելիս, որե՛է դատողություն անելիս Աճեմյանը մտածում էր տեսողականորեն, տեսանելի պատկերներով և այդ ամենն արտացոլվում էր դեմքի արտահայտության մեջ: Բառերն ավելի քիչ էին, բան ասածի բովանդակությունը, քանի որ դրա մեծ բևեռ ընկնում էր տեսողական պատկերների և դրանց արտացոլման՝ դիմադծերի շարժման, աչքերի մեջ, հայացքի վրա: Դա է թափաքաղի Ժորա Հարությունյանի դարմանքի բացատրությունը. «... ովքեր ճանաչել են Վարդան Աճեմյանին, կարծում եմ, չեն առարկի, եթե ասեմ, որ նա քչախոս մարդ էր: Զրուցելիս նա ավելի շատ լուում էր, նկարում, քան խոսում: Երբեմն էլ թվում էր, թե նա քեզ չի լսում: Բայց երբ նրանից բաժանվում էի, ինձ թվում էր ամբողջ զրույցի ժամանակ միայն նա է խոսել, նա է պատմել, նա է բացատրել... Այդպես էլ դա ինձ համար մնաց մի հաճելի առեղծված»¹:

¹ «Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հուշերում» անտիպ ժողովածուից (գտնվում է Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտում):

Ահա և առեղծվածի լուծումը:

Մի անգամ, 1965-ի հունվարին էր, գնացքով մեկնում էինք Թբիլիսի թատերական մի խորհրդակցության: Ճանապարհին մտաբերեց մի շատ ծիծաղելի պատմություն, թե ինչպես պատերազմի տարիներին Լենինական մեկնելիս տաքատը դողացել են գնացքում, և ստիպված է եղել կայարանում իջնել և քաղաք մտնել առանց տաքատի, հետո ինչպես է Մելիքսեթ Սվախչյանի հետ շուկայում գտել տաքատը, հետո պարզել, որ իրենք չէ, հետո ինչպես է վարդան Թերզիբաշյանը ոտուձեռնակել մի ուրիշը գտնելու համար և ի վերջո ճարել է...

Երբ պատմում էր՝ ծիծաղից չուր էինք դառնել, բայց ոչ այնքան ծիծաղաշարժ դեպքի խոսքային վերարտադրության, որքան դրան ուղեկցող դիմախաղի, աչքերի արտահայտության՝ այնքան դրանք հագեցած էին հումորով, կյանքի թրթռումն զգացողությամբ:

Մի անգամ, 1974-ի փետրվարն էր, իր հիացմունքն էր հայտնում «Հատակում» ներկայացման նկարչական ձևավորումից, ձևավորման արդեն պատրաստի մակերից (դա արել էր բեմանկարիչ Ա. Կուրիկոն, որ Մոսկվայից հրավիրվել էր Դե Ֆրիպոյի «Շաբաթ, կիրակի, երկուշաբթի...» պիեսի ձևավորման համար և զրա հետ միասին, Աճեմյանի խնդրանքով, «Հատակումն» էլ ձևավորեց):

— Շատ լավ է արել, հիանալի, — ասաց Աճեմյանը, — ուզում ես շարունակ նայել:

Ասաց, թմփոխիկ ձեռքը դրեց այտի տակ, գլուխը թեքեց և հիացմունքից փայլող աչքերով նայեց մի անորոշ կետի: Նայելու բան էր, թե ինչպես էր նայում: Հայացքն ասում էր ավելին, շատ ավելին, քան խոսքը: Դե արի ու վերարտադրի գրավոր: Անհնար է:

Հիշում եք, երբ պատմում էի, թե տակավին երիտասարդ ինչպես է ընդունելության քննություն հանձնել Մոսկվայում: Հարց են տվել, չի կարողացել պատասխանել, և չէր էլ կարող իր գիտեցած ուսերենով: Փոխարենը՝ նկարել է պատասխանն ու ներկայացրել: Եվ դա՝ տեսանելի պատկերը, բավական է եղել, որ հավակնորդն ընդունվի:

Այսպես էր «խոսում» Աճեմյանը՝ ներքնատես պատկերներով, հայացքով, աչքերով, դիմախաղով: Ավելին: Մի քայլ էլ անեմ առանց սխալվելու վախի՝ նա նույնիսկ մտածում էր տեսանելի պատկերներով: Ով էլ որ մտաբերում է Աճեմյանին՝ մատիտը կամ Ֆլումաստերը ձեռքին նկարելիս կամ ծաղրանկարելիս է մտաբերում: Միշտ և ամենուրեք՝ նույնիսկ զրուցելիս և մանավանդ երկար ու ձիգ ժողովների, խորհրդակցությունների ժամանակ: Դրա արդյունքն է կատականկարների նրա մեծահարուստ պատկերասրահը, հայ կատականկարչույթյան բարձրագույն օրակն, իմ կարծիքով: Նկարում էր թղթի կտորի վրա, թուղթ չէր լինում՝ ծխախոտատուփի կտորտանքների: Միայն թե նկարեր, մատիտը շարժեր: Ճշտեմ՝ միայն թե մտածեր, մատիտը շարժելը և միտք շարժելը նույն բանն էր նրա համար՝ «մտածել տեսողական կերպարների հիման վրա»: Խոսելիս էլ նույնն էր՝ այդօրինակ մտածողությունը զեմքի պես-պես արտահայտություններով:

Ահա ինչու այն, ինչ պատմում եմ Աճեմյանի մասին՝ դուր այդ հատկանիշը դրա հետ պիտի հասկանաք և ջանաք «լսել» նրան արտալեզվական այնպիսի դրսևորումներով, որ խոսքային վերարտադրության շնն ենթարկվում: Դա հատկապես կարևոր է հիմա, երբ պետք է ներկայացնեմ Աճեմյանին իր խոհերով ու կարծիքներով՝ այնպես, ինչպես ժամանակին գրեմ առել: Ժամանակագրական կարգով և գրեթե առանց «հու-

շալին միջամտություններին», ւրոնք արեւմտեան զուր տեղը ծանրաբեռնում են շարադրանքը:

Իհարկե, գրառումներս կներկայացնեմ ոչ թե պարզ հերթականությամբ, այլ մի որոշ համակարգմամբ՝

1. Գրառումներ, որ ցույց կտան Աճեմյանի տպավորություններն ուրիշների արվեստից:

2. Գրառումներ, որ կներկայացնեն Աճեմյանի բնավորությունը:

3. Գրառումներ, որ կպատմեն Աճեմյանի անկատար մնացած հղացումների մասին:

Եվ այսպես...

Գրառումներ, որ ցույց են տալիս
Աճեմյանի տպավորություններն
ուրիշների արվեստից:

1957, դեկտեմբերի 26:

Մոսկվայում շատ ներկայացումներ է դիտել, հաճանել է, այն էլ շափազանց, միայն մեկը՝ «Խաղարի թագավորութունը» (Լև Տոլստոյի զրաման Փոքր թատրոնում, Բորիս Ռավենսկիի բեմադրությամբ):

— Հիանալի: Դերակատարները, ռեժիսորան, ձևավորումը՝ ամեն ինչ իր տեղը, թեև տեղ-տեղ ռեժիսորան հույս է տալիս, դա քեզ դուր կգա: Խորը հոգեբանական խաղ, իսկական ժողովրդական ողբերգություն, ամուր ռեժիսուրա: Հանդիպեցի Ռավենսկիին, խոսեցինք, ասացի ինչն էմ հաճանում, ինքն էլ թե՛ мы похожи друг на друга...

Երբ ես եղա Մոսկվայում՝ դիտեցի: «Փայլուն» և «խորունկ»

ածականները, կարծես, մերժում են միմյանց, այս դեպքում՝ ոչ: Մինչև հիմա մտքումս են բեմադրությունն ընդհանուր կերպարը և իգոր Իլյինսկու խուզն Ակիմի դերում: Ռուսաց թատրոնում տեսածս, երեխի, ամենալավ ներկայացումը:

1961, հունվարի 21:

Մոսկվայից նոր է վերադարձել՝ վառ տպավորություններով ծանրարեա:

Դիտել է Լոնդոնի Օլդ Վիկ թատրոնի «Մակբեթ» հյուրախաղալին ներկայացումը:

— Գործադրությունը խցկել են մի փոքր տեղ՝ խավար, ճնշող, խեղդող մթնոլորտ: Նեշվաժք է, մարդիկ կոանալով են անցնում կամարների տակով: Շեքսպիրյան ողբերգության միջավայր: Գործող անձերը՝ մուշտակներով, մատներին խռնո, մասաիվ մատանիներ թանկադին քարերով: Շատ ազդեցիկ էր Բանքոյի անսպասելի ելույթը՝ երեսն արնաշաղախ. Շեքսպիրն ընդունում է այսպիսի նատուրալիզմ: Կանգնում են մի դիրքով ու խոսում հա խոսում, ասում ես գոնե ձեռքերը մի դիրքով ու խոսում հա խոսում, ասում ես գոնե ձեռքերը շարժեն՝ չեն շարժում: Խոսում են ջափով, լիքը, կրքով: Սքանչելի լեզի Մակբեթ՝ կուրծքը կիսաբաց հրապուրիչ կին. ում ուղի հետևից կտանի:

Սակավահավան Աճեմյանն այս անգամ առատաձեռն է: Հաջանել է նաև «Կուրաժ մայրիկն ու իր զավակները» (Բ. Բրեխտի պիեսի բեմադրությունը Մայակովսկու թատրոնում՝ «օրիգինալ ներկայացում է»), «Իմ ընկեր Կուկան» (Մանկական կենտրոնական թատրոնում՝ «սլարդ, ազդեցիկ ներկայացում»¹), Մինչդեռ «Սովբեմեննիկ» թատրոնի աղմուկ հա-

¹ Սա Ա. էֆրեմի բեմադրությունն էր:

նած «Մերկ թագավորը» ներկայացումը համարում է դատարկ բան՝ «կապուստնիկ»:

1961, գեկտեմբեր:

Մեծ ասուլիս բացվեց իմ կարգացած «Ժամանակը և դերասանը» բանախոսության շուրջը: Երեք թև շորս երեկո թեր և դեմ կարծիքներով հանդես եկան շատ շատերը՝ դերասաններ, բեմադրիչներ, թատերագետներ, թատերագիրներ: Բանավեճի առանցքային խնդիրը հին և նոր խաղատճերի պարզաբանումն էր ժամանակակից դերասանական արվեստում: Աճեմյանն իր կարծիքն արտահայտեց վերին աստիճանի պարզ ու կտրուկ՝

— Ի՞նչ ասել է նոր և հին ուն: Ինչ որ տաղանդավոր է՝ նոր է, ինչ որ անտաղանդ է՝ հին:

Իմ վերջին խոսքում ես առարկեցի նրան, վկայակոչելով իր իսկ «Սկիզբայի և Փարիթիսի միջև» հոդվածը¹, որ այլ բան չէ, քան հնի և նորի ըմբռնման ու մեկնաբանության բոլորովին ուրիշ և փայլուն օրինակ: Այստեղ նա և՛ այն է ասում, թե որն է հինն ու հնացածը հայ դերասանական արվեստում՝ ճարտասանական, կեցվածքային խաղատճը, և՛ այն, որ «Եթե մենք ուզում ենք լինել կատարելապես արդիական արվեստագետներ, ամենից առաջ անհրաժեշտ է, որ այսօրվա հայ դրաման վճռական թոխք կատարի դեպի մի նոր որակ», ու լավ էլ բացատրում է խաղատճերի նորոգման դիալեկտիկան. «... թատրոնի համար վտանգավոր է «հարմարվել» հանդիսատեսին, այդ փայտը երկու ծայր ունի: Պետք է նայել ոչ

¹ В. Аджемян, «Между Сциалой и Харибдой», «Театр», 1960, № 8, էջ 72:

միայն վազվա, այլև վաղը չէ մյուս օրվան: Կյանքի ձևերն
այսօր արագ են փոխվում, և հանդիսատեսը հանկարծ («հան-
կարծ» միայն թատրոնի համար) այլևս չի գնում դիտելու այն,
ինչ դեռ երեկ ընդունել է ծափահարությամբ:

Այսքանից հետո՝ եզրահանգումը.

«Հնարույր տեխնիկան, բուդմապլան պսիխոլոգիզմի ըն-
կալման անկարողությունը, — ահա, թերևս, դերասանական
պրոցեսի այն «ազգային սովանդները», որ ժամանակն է ար-
խիվ հանձնել»:

Խորապես ճշմարտացի դատողություններ: Եվ այսպես
մտածողն ինչպե՞ս կարող էր առարկել՝ «Ի՞նչ ասել է նոր և
հին...»: Հենց միայն հանուն առարկություն: Մինչև հիմա էլ
չեմ հասկանում: Ահե՛մյանի առեղծվածներից ևս մեկը:

1962, հունվարի 25:

Վերադարձել է Մոսկվայից, ուր մասնակից է եղել հերթա-
կան ինչ-որ խորհրդակցության և դիտել է մի ամբողջ շարք
ներկայացումներ (այն ժամանակ լավ ներկայացումներ Մոսկ-
վայում շատ կային):

Ալ. Ֆրեդրոյի «Դամաներ և հուսարներ» կատակերգությու-
նը Վախթանգովի թատրոնում, Ա. Ռեմիզովայի բեմադրու-
թյամբ:

— Շրեդ, թեթե, գույներով հարուստ ներկայացում... Գի-
տես ի՞նչն է զարմանալի՝ կանանց զգեստների մաքրությու-
նը, ոնց որ արգուկի տակից նոր հանած, պարելիս ներքնաշո-
րերը երևում են՝ ճեփ-ճերմակ, քեֆդ գալիս է, կուլտուրա՛...

(Ինձ էլ զարմանալի թվաց իր զարմանքն այդքան հասա-
րակ բանի վրա, Հետազայում ևս դիտեցի նույն ներկայացումը
և հասկացա թե ինչու է այդպես ասում. լեհական փայլուն

կատակերգութեան փայլուն կատարում, որի մեջ զգեստավորումն ուներ ատանձին կարեւորութիւն, զգեստավորման նման կուլտուրայի ու մարտիան մասին հայ բնագործը կարող էր միայն երազել):

Ա. Սաֆրոնովի «Странуха» («Խոհարար կինը») նույն թատրոնում, Ռ. Սիմոնովի բնագործով մը:

— Մեր «Սրտի արատը» դրա մոտ շեղեմը է: Բայց լավ, մարտը բնագործով մը պիտի ազնվացնէ է: Ժողովուրդն ուզում է ծիծաղել, ցրվել, և լավ ընդունում են:

«Կարամազով եղբայրները» Գեղարվեստական թատրոնում:

— Ա՛յ, հնաճ որ ասում են հենց սա է՝ ծանր, շոքա-մանոց ներկայացում և ոչ մի կարգին դերակատար:

Պուշկինի անվան թատրոնում դիտել է «Խոզի պոչուկները» և «Թերեզայի ծննդյան տոնը» ներկայացումները, երկուսն էլ Բորիս Ռավենսկիի բնագործով մը (մոսկովյան երեւի միակ բնագործը, որի հետ անձնական մտերմութիւն ուներ):

— Դատարկ պիեսներ, մեկը մյուսից վատ: Ռեժիսուրան գոռում է ամեն քայլափոխի. լավ է, որ ևս այդպես չեն: Երկրորդ ներկայացումից հետո միասին գնացինք ռեստորան, ի՞նչ բարքեր են, տե՛ր աստված...

(էլ շատաց ինչ բարքեր են, խոսքը վերաբերում էր Բորիս Ռավենսկիի չափազանց ազատ վարքին):

«Սովրեմեննիկ» թատրոնում Կ. Սիմոնովի «Չորրորդը» ներկայացման առիթով՝

— Եֆրեմովն էր խաղում: Սա ավելի լավ ռեժիսոր է, քան դերասան: Փոքրացրել է հերոսին, մտածում ևս. արժե՞ այդպիսի մարդով այդքան մտահոգվել:

Սարգսի և Մորոյի «Կատրին Լեֆեմը» («Մազամ Սան-ժեն») կատակերգութեանը Մոսսովետի անվան թատրոնում:

— Լավ դերասաններ կան, հատկապես Մարեցկայան: Բեմադրությունը (Վուլֆ) խեղճ է: Մեզ մոտ կարելի է խաղալ: (Եվ իրոք, 1972-ին խաղացին՝ Կիմ Արզումանյանի բեմադրությամբ):

Եվրիպիդեսի «Մեդեան» ջալկովսկու անվան համերգային դահլիճում, Ն. Օխլոպկովի բեմադրությամբ:

— Անպետք դերասանուհի է խաղում (Գերդրիխ), Խանովը՝ Լավ դերասան է, բայց չի բռնում դերի (Յազոն) ֆակտորային: Օխլոպկովը հետաքրքիր բաներ արել է, բայց այնպես, կարծես դերասանը միայն մի կտորի համար է խաղում, փայլատակում ու կորչում: Նայում էի ու մտածում հին հույներից ինչ պիտի խաղանք, «Բարոսուհին»-ը», Թե...

— Իհարկե՞, «Իֆիգենիան»:

Ինքն էլ այդպես կողմնորոշվեց (Գրիգոր Բոյաջինն էր խորհուրդ տվել): Եվ բեմադրեց 1975-ին: Դրա մասին՝ իր տեղում:

1962, դեկտեմբերի վերջը:

Նոր է վերադարձել Մոսկվայից: Մեկնել էր մասնակից լինելու արվեստի գործիչների հանդիպմանը Նիկիտա Սերգենիչ Խրուշչովի հետ: Նրա մասին պատմում էր մեծ համակրանքով, բայց և տարակուսանքով: Համակրանքով՝ Երկրի ղեկավարի խառնվածքի, բուռն ու հմայիչ նկարագրի, տարակուսանքով՝ նրա ինչ-ինչ դատողությունների մասին: Ծիծաղով էր մտաբերում նրա թունդ քննադատությունն է՞նչստ ներկայակցելու հասցեին (սա այն քանդակագործն էր, որ Խրուշչովի մահարձանի հեղինակը պիտի դառնար՝ Նովոդևիչիեի գերազմանատանը պետական նշանավոր գործչի շիրիմին դըր-

ված մի շատ ինքնատիպ, դիտողին խոհերի տրամադրող մի գործ)։

Մոսկվայում դիտել է ներկայացումներ, դժգոհ է բուրից, հատկապես Վասիլյանգովի թատրոնի «Կենդանի դիակից»։

«Մոսկվան ջրի ճամփա եք դարձրել, էլ ժամանակ մենում է աշխատելու...»։

Լուրջ հարց և անլուրջ պատասխան՝ անվերժանելի ծիծաղով։

1963, հունվարի 26։

Վերստին՝ վերադարձ Մոսկվայից։

Այս անգամ մեկնել էր Կ. Ստանիսլավսկու ծննդյան 100-ամյակի հոբելյանական հանդեսին ներկա լինելու։

— Սառն անցավ հանդեսը, բոլորը ճերմակած ժերեր, եկել էին գլուխները տմբոմբացնելով...

Տեսած ներկայացումներից ոչ մեկը չի հավանել։

— Հիմար բան («Бунт жемчужин» Մոսսովետի անվան թատրոնում)։

— Դատարկ բան (Ա. Շտեյնի «Աստորիա» հյուրանոցը՝ Մայակովսկու անվան թատրոնում)։

— Վատ, անճաշակ ներկայացում (Թ. Ուիլյամսի «Փրփինոս իջնում է դժոխք» դրաման Մոսսովետի անվան թատրոնում)։

— Նալվում է, բայց ներկայացում չի, ուրիշ բան է («Սիրելի խաբերա»՝ թատերագիր Շոուի և դերասանուհի Քեմբրիի նամակագրության հիման վրա ստեղծված ներկայացում Գեղարվեստական թատրոնում)։

— Զդիմացա, կեսից գնացի (Ա. Շտեյնի «Օվկիանոս» պիեսը Բանակի կենտրոնական թատրոնում)։

1963, փետրվարի 27:

Աթենքից ժամանած մի թատերախումբ Թբիլիսիում ցուցադրեց երկու ներկայացում՝ «Մեղեք» և «Էլեկտրա», զխավոր դերում հույն նշանավոր դերասանուհի Ասպադիա Պասպատանասիու, բեմադրիչ՝ Դիմիտրիոս Ռոնդիրիս: Դիտեցինք միասին:

— Այ՛ն ողբերգակ դերասանուհի: Ի՞նչ ձայն, չլսված ձայն, տեմպերամենտ: Եվ ասկետիզմ՝ ամեն ինչում՝ խաղի մեջ, բեմադրություն մեջ: Ոչ մի ֆոկլուս, ինչպես Օխլոպկովի «Մեղեքում»: Նա իր ֆոկլուսներով ձանձրացնում էր, թեև լեզուն հասկանում էիր, սա չի ձանձրացնում, թեև լեզուն չգիտես:

— Իսկ պարերգային խո՞ւմբը:

— Այդպիսի խոր ստեղծելու համար մեզ հինգ տարի է պետք:

Իսկապես, զարմանալի էր Ռոնդիրիսի բեմադրությունների պարերգային խումբը՝ երեք ոչ ավելի, քան 14—16 կին, հին հունական թատրոնի դարս-դարս ծալքավոր զոնտավորմամբ, անհավատալիորեն սինխրոն շարժումներով հասնում էր հուզական այնպիսի ներգործության, որ հանդիսասրահը սարսռում էր:

Անհասկանալի բան. հունական ներկայացումների մեջ Աճեմյանին ամենից շատ գրավում էր ասկետական խստաշունչ ոճը, մինչդեռ Եվրիպիդեսի «Իֆիգենիան Ավլիսում» ողբերգության իր բեմադրությունը (1975) հենց այդ հատկությունն էր պակասում: Մի անգամ հարցրի՝ ո՞րն է իր բեմադրության թույլ կողմը: Պատասխանեց՝

— Զեալորման մեջ կա որոշ салонность.

Ծիշտ էր, բայց դա, դժբախտաբար, վերաբերում էր ոչ միայն Ն. Նիկողոսյանի բեմանկարչությանը:

1963, գեկտեմբերի 5:

Նոր է վերադարձել մոսկովյան այս էլ քանիներո՞րդ խորհրդակցությունից:

Երմուլովայի թատրոնում դիտել է «Շաբաթ, կիրակի, երկուշաբթի» ներկայացումը (էդուարդո դե Ֆիլիպոյի պիեսը Ալ. Շատրինի բեմադրությամբ): Եվ անսպասելի բան, հավանել է: Այնքան, որ՝

— Զբեմադրե՞նք մեզ մոտ: Մերոնք լավ կխաղան:

Պատմեց նաև, թե Շատրինը մտադիր է իր թատրոնում բեմադրել «Պաղտասար աղբարը», միայն թե խոսակցության մեջ ասել է՝ Պաղտասարից բացի մյուսները թուրքեր են, չէ՞...

Ահեմյանը մնացել է շարմացած՝ что вы, что вы?, հետո խոսել է Բոլաշինի հետ, սա թե՛ так нельзя, я поговорю с ними...

Զդիտեմ, դրանից հետո ինչ է անցել-դարձել, միայն թե եղավ այնպես, որ Շատրինը Սունգուկյանի թատրոնում բեմադրեց «Շաբաթ, կիրակին...», իսկ Ահեմյանը Երմուլովայի թատրոնում՝ «Պաղտասար աղբարը»: Երևի միակ արդյունավետ համագործակցությունը, որ Ահեմյանն ունեցավ մոսկովյան թատրոններից մեկի հետ: «Շաբաթ, կիրակին...», մի ընտիր ներկայացում, թատրոնի խաղացանկում պաշտոնական շատ տարիներ՝ ի գոհունակությամբ դերակատարների և հանդիսատեսի: «Պաղտասար աղբարը», նույնպես ընտիր մի ներկայացում, նույն բախտը չունեցավ: Բե ինչու՞ կասեմ իր տեղում:

Այդ օրը խոսեց «Մեծապատիվ մուրացկանների» 1934-ի բեմադրությունը վերականգնելու մասին՝ ի՞նչ կա որ: Ես համաձայն եղա վերապահումով՝ այն ժամանակվա մեկնությունը կրոնի՞ այսօրվան:

— Կմտածենք:

Այդ գործը շարվեց: Եվ՝ բարերախտաբար. նույն գործի ճիկերոգ բեմադրությունն ԱՃՆՄԻՆԻՆ երբեք չէր հաջողվում:

1964, Հունվարի 17:

Վերսաին՝ նոր է վերադարձել Մոսկվայից, բայց այս անգամ ոչ թե խորհրդակցությունից, այլ ստեղծագործական աշխատանքից՝ Երմոլովայի թատրոնում սկսել է «Պաղտասար աղբարի» բեմադրական աշխատանքները. կատարել է դերաբաշխում (Պաղտասար—Վսեվոլոդ Տակուտ, Օգսեն—Վալերի Լեկարե, Անույշ— Լարիսա Օրդանսկայա), բացատրել, պարզաբանել է յուրաքանչյուրի խնդիրը: Դրանից հետո եղել են ծափեր, և առել են՝ *Вас променяли...*

Պատմում էր բարձր տրամադրությամբ՝ լավ դերակատարներ կդառնան, բայց վայսենում է, թե Յակուտի համորը պակաս լինի, իսկ Օրդանսկայան՝ չափից ափելի դրամատիկական: Մտահոգված է ձեռնորոմամբ: Ո՞վ սխալի անի՝ Կոլյան՝ շատ է ուզում, բայց սխալով բան է, թատերական ձեռնորոմ երբեք չի արել...

Մտածում էր խնդրել, որ Մարտիրոս Սարյանն անի, այլապես՝ Հարություն Գալե՞նցը, Սուրեն Մտեփանյան՞ը:

Եվ մեկ էլ թե՛

— Տեսնես Ռուբեն Սիմոնովն ի՞նչ կասի:

(Անտեղի չէր հարցումը. «Պաղտասար աղբարի» մոսկովյան ռադիոբեմադրության մեջ Սիմոնովն էր խաղում գլխավոր դերը, և՛ հիսնալի: Մտքովս անցավ, թե ինչու նա իր թատրոնում՝ Վախթանգովի անվան թատրոնում չի բեմադրում

¹ Փանդակազոր Նիկողայոս Նիկողոսյան:

կատակերգությունը և ինքն էլ խաղում: Բայց նա այդ թատրոնի երկարամյա գեղարվեստական ղեկավարը լինելով հայ թատերագրությանը մոտ շեկավ):

Ամենից վերջում՝

— Նայեցի «Սեչուանցի բարի մարդը», ա՛յ Բրեխտ ինչպես կխաղան:

(Դա Վախթանգովի անվան թատրոնի Շչուկինի անվան ստուդիայի ներկայացումն էր, Յուրի Լյուբիմովի բեմադրությունը, որով ծայր առավ այդ նորաբար բեմադրիչի և Տագանկայի թատրոնի փառավոր պատմությունը: Ինձ շատ ուրախացրեց, որ առհասարակ շմահավան, ավանդասեր, եթե շատեմ պահպանողական, թատերական նոր հովերի հանդեպ՝ չեմ ապահովում նմանմանը ոգևորված է նորարենույթ, նորորակ բեմադրությամբ և որ Բրեխտի «օտարման էֆեկտը» բնավ էլ օտար չէ նրան):

1964, հունվարի 28:

Պատմեց, որ եղել է Սարյանի մոտ «Պաղտասար աղբարը»՝ ձևավորելու առաջարկով:

— Չմերժեց, բայց չի էլ ուզում լուրջ բան անել, ծերացել է: Ասում է ռուսները շեն կարող «Պաղտասար աղբար» խաղալ՝ Երեկ Սուրեն Ստեփանյանը պիտի անի:

Այդպես էլ եղավ:

Մեջ եմ բերում այն սակավաթիվ նամակներից մեկը, որ ստացել եմ Աճեմյանից:

«1964, 10 մայիսի, Մոսկվա:

Սիրելի՛ Լևոն

Նամակդ (ավելի շուտ երկտողդ) ստացա: Վաղուց էի ուզում գրել քեզ, կամ խոսել քեզ հետ հեռախոսով, բայց

Рудзиевский կոռեկցիայի Մոսկվայում չէր և ապա մայիսյան տոները... Մի խոսքով, հնար չէր լինում կապվել կամ տեսնել նրան: Երեկ անձամբ գնացի «МКУССТВО» և, ինչպես նախապես հեռախոսով պայմանավորվել էինք— հանդիպեցինք:

— Մենք,— ասաց նա,— արդեն պատրաստել ենք Հախվերդյանին ուղարկվող գրությունը, և նախապատրաստել ամեն ինչ: Առաջարկված է փոքր-ինչ սեղմել ծավալը: Ես խնդրեցի գրությունը շտապ ուղարկել: Խոստացավ վաղն իսկ ուղարկել: Թե ո՞ր չափով նա իր խոստումը կկատարի, չգիտեմ: Ամեն դեպքում ինձ իրազեկ դարձրու՞:

Անցնենք «Պաղտասարին»: Փորձերը անում եմ բեմի վրա: Ըստ նոր աշխատանքային ծրագրի, ներկայացումը պետք է պատրաստ լինի մայիսի 29-ին—30-ին: Հետաձգման պատճառը Ռյազանում հայտարարված իրենց գաստրոլներն են (մայիսի 15-ից 21-ը) և ախոս, որ իմ փորձերի քանակը այսպիսով կրճատվում է և չեմ կարողանալու փորձերը շարունակել անխափան:

Գործն զժվարացել է ևս և նրանով, որ մուտք են գործել երկու նոր դերակատարներ (Օգսեն և Փալլակ), որոնց հետ շատ գործ կա անելու:

Օգսենը (Лекарев) շատ լավ կլինի:

Փալլակը (Гушанский) վատ չի լինի:

Քանի որ ներկայացումը այսպիսով պատրաստ կարող է

1 Խոսքը վերաբերում է հետևյալին. Մոսկվայի «Բակուստովո» հրատարակչությունը մտադիր էր լույս ընծայել իմ «Կլասիկան և մեր օրերը» վարդան Աճեմյանի արվեստը» մենագրությունը: Ինչ-ինչ պատճառներով այդ գործը զլուխ չեկավ: Պատճառներից մեկն էլ այն էր, որ Աճեմյանը հետևողական չէղավ իրեն վերաբերող գործի մեջ՝ իր բնավորության գեղեցիկ կողմերից մեկը:

լինել 24-ի փոխարեն 30-ին — այսինքն երբ փաստորեն Մոսկվայում թատրոնների սեզոնը փակվում է, — ապա նպատակահարմար են համարում՝ պրեմիերան հայտարարել սեպտեմբերին՝ սեզոնի բացմանը։ Իսկ մայիսի 29-ին 30-ին խաղալ փակ, առանց աֆիշների, առանց հայտարարության։ Կարծում եմ ճիշտ են մտածում, ուստի՝ ես համաձայնվեցի։

Այժմ քո գալու մասին։

Եթե ունես ցանկություն, հնարավորություն, լավ կլինեք գալիք։ Մայիսի 22-ին, 23-ին լինելիք Մոսկվայում։ Այսպիսով հնարավորություն կունենայիր ներկա լինելու և մասնակցելու վերջին փորձերին, և փակ ցուցադրումներին¹։

Գրի այս մասին քո կարծիքը, հայտնիք որոշումդ։

Օրերն այստեղ անցնում են զարմանալի արագ — ուղղակի յոշում են։

Նայել եմ 7—8 ներկայացում — զանազան թատրոններում։

Մեծագույն հաճույք եմ ստացել իտալական (Ճենովայի) թատրոնի ներկայացումից «Վենետիկյան երկվորյակներից» (блеск!): Վատ չէր Ռոզովի «В день свадьбы» Կոմսոմոլի թատրոնում։ Ուրիշ լավ բան դեռ չի հանդիպել։ Նայեցի «Ռոմեո և Զուլիետը», մի ներկայացում, որն այստեղ ստեղծվել

¹ Ես, իհարկե, մեկնեցի Մոսկվա, բավականությամբ զիտեցի Աճեմյանի վերջին փորձերը, քանի որ ինքն էլ, զերառաններն էլ փորձում էին հաճույքով։ Բայց կատարվեց անսպասելին. ներկայացման պրեմիերայի տոմսերը վաճառված էին մայիսի 30-ի համար, բայց զրա նախորդ օրը զլխավոր զերականադար Վսեվոլոդ Յակուտն ինֆարկտ ստացավ և տեղափոխվեց հիվանդանոց։ Տխուր նախանշան։ «Հայի բախտ», — արտոմությամբ ասաց Գր. Բոյաչինը։ Պրեմիերան կայացավ աշնանը։ Բարձրորակ ներկայացումն ունեցավ հաջողություն, բայց ոչ այն հաջողությունը, որ սպասում էինք։

է մի մեծ խումբ մարդկանց՝ դանադուն կոնսուլտանտների (Անիկատների և շատ ուրիշ մասնագետների) ջանքերով: Բացառությամբ 2—3 մոմենտների, ամբողջ ներկայացումը¹ թողնում է դարմանալի թույլ, ուղղակի կիսապրոֆեսիոնալ ներկայացման տպավորություն. կդաս— կտեսնես:

Քիչ առաջ ինձ մոտ էր Անահիտ Սահինյանը: Ես նրան առաջարկեցի իր պիեսը մշակելու նոր ծրագիր— կարծես ընդունեց և խոստացավ նստել ու աշխատել:

Մոսկվայում արտակարգ ոշինչ չկա: Իմ պատուհանից նայեցի մայիսյան պարադը:

Դեռ նայելու եմ իտալական թատրոնի երկրորդ ներկայացումը (Պիրանդելլոն):

Շուտով սկսվելու են Լենինգրադի Գորկու անվան թատրոնի դաստրոլները: Վերջապես կտեսնեմ Տովստոնոգովի ներկայացումները:

Ափսոս, որ ինձ հետ չես:

Պարոնյանի մասին գրածդ անոտացիան (այն է, ինչ պիեսը է) թարգմանվել է և պատրաստ է ծրագրի հետ տպագրվելու:

Առայժմ—

բո Վ. Աճեմյան»:

1965, հունիսի 23:

Փարիզի «Ատեկին» թատրոնը եկել է Երևան հյուրախաղերի: Հանդիպեցինք օպերայի և բալետի թատրոնի (այդտեղ էին ցուցադրվում ներկայացումները) ճեմասրահում:

— Հը՛, ո՞նց են ընդունում հոգվածդ:

¹ Ա. Էֆրոսի բեմադրությունը Մալայա Բրոննայա փողոցի թատրոնում:

Ասացի՛ր ո՞նց պիտի ընդունեն, ինձ են մասն գալիս մի-մի փետ առած...

Քահ-բահ ծիծաղ:

Հարցումը վերաբերում էր իմ մի հոգվածին՝ «Մեր թատերական գործի և նրա քննադատության մասին»¹, որ նոր էր լույս տեսել «Սովետական արվեստ» հանդեսում և որի մեջ ես թունդ «մշակել» էի Աճեմյանին հանդիմանի մեղադրող ընկալատներին:

Դահլիճում նստեցինք իրար կողքի, դիտում էինք հյուրախաղային առաջին ներկայացումը. Տուրգենև՝ «Մեկ ամիս գյուղում»: Առաջին ռեպլիկների մեջ լավեց՝ «Բոն ժուր»:

— Էս մեկը հասկացանք:

Լիբը դահլիճն ուշի-ուշով լսում է:

— Հայերեն լինելը էսպես չէին լսի:

Ներկայացումը լավ ընդունվեց ընդհանուր բարձր կուլտուրայի, նուրբ ճաշակի, կիրթ, սահուն խաղի շնորհիվ, հատկություններ, որ այնքան անհրաժեշտ էին Տուրգենևի նրբահյուս գրվածքին: Մի առանձին հրապույր ուներ գլխավոր հերոսուհի նատալիա Պետրովնան՝ Դելֆին Սելրիգի խորունկ ու զեղեցիկ անձնավորմամբ, Ֆրանսիական, ասել է թե կատարյալ արտիստային խաղ: Բայց և նկատելի էր, որ բեմադրիչ Անդրե Բարսակը (որ նաև թատերախմբի ղեկավարն էր) պիեսի բովանդակության պարզ վերարտադրությունից հեռու չի գնացել: Ասացի Աճեմյանին:

— Ծիշտ է: Ես երբեք այդպես չեմ արել:

Առարկեցի՛ ինչպե՞ս չէ, «էլի մեկ դոհը»... Չթողեց շարունակեմ՝

1 Լ. Հախվերդյան, Ժամանակի հետ (հոգվածներ), Երևան, էջ 227:

— Դնանք Բարսակի մոտ:

Ֆրանսերեն իմացող Լևոն Ներսիսյանին առաջ գցեցինք ու գնացինք: Պարզվեց, որ Բարսակը սուսերեն մեզնից լավ գիտի, Օդեսայում գիմնազիա ավարտած հրեա է: Ահմեյանը մի լավ գովեց ներկայացումը: Լևոն Ներսիսյանը նույնպես, ավելացնելով, թե վաղը կերևա բեմադրիչը, բեմադրիչը կատակերգության մեջ է երևում:

1965, հունիսի 25:

Նույն թատրոնում դիտեցինք Բոմարշեի «Սևիլյան սափրիչը»: Ասելիք շունեցող ավանդական ներկայացում առանց բեմադրական մտքի միջամտության:

— Ի՞նչ ներկայացում է...

Ասացի, որ ինչ թակարդը գցել չի կարող:

— Սա ուժիսոր չի, անտրեպրենյոր է:

1965, հունիսի 27:

Դիտում էինք Անույի «Անտիգոնեն»: Խաղում են Ֆրակով, ժամանակակից զգեստավորմամբ, պարերգային խմբով: Կոնցերտային փալլոն կատարում, արտահայտչական միջոցների ժլատություն, զուսպ պլաստիկա, հնչել խոսք, սարսուռ ազդող ողբերգական շունչ: Ուժեղ տպավորություն են թողնում հասկապես Անտիգոնեն և Կրեոնը: Ասացի՝ «Արա Գեղեցիկն» էլ պետք է այսպես անենք, մաքուր կոնցերտային կատարում՝ առաջին բեմադրությունից միանգամայն տարբեր:

— Եվ դու սա հավան՞ում ես: Այո, խոսք շունեմ՝ վարպետություն, կուլտուրա, բայց ինչ ուժիսոր է՝ ամեն ինչ ստատիկ:

Փորձեցի համոզել՝ դա բեմադրական սկզբունք է: Ոչ մի ազդեցություն: Մեկ էլ թե՛

— Լենինականում «Մակրեթ» շեն ուզում, ազգային գործ են ուզում: Գուցե «Քառսը»:

Ինչո՞ւ «Քառսը»: Այնպիսի գործ, որ չի արել, ասենք, «Խաթարալան»: Բռնկվեց մի պահ:

1965, սեպտեմբերի 17:

Մոսկվայում, Կրեմլի թատերասրահում դիտեցինք անգլիական ազգային թատրոնի «Օթելլո» ներկայացումը, գլխավոր դերում՝ Լոուրենս Օլիվյե:

— Հիանալի: Վաղուց մեծ դերասանի խաղ չէի տեսել:

Իհարկե՛, հիանալի, ամեն ինչ իր տեղը: Օլիվյեն, որ մավր Օթելլոյին ներդր է դարձրել, նպատակ է հետապնդել՝ այս կիսավայրենին ի՞նչ գործ ունեւր վենետիկյան ազնվականի զրստեւր հետ: Անհամատեղելին չէր կարող համառեղվել, դա է ողբերգության նախապատճառը: Անգլիական վերնախավային մտածողություն: Սա՛ կլակեւր, իսկ խաղը՝ բացարձակ արտիստային, ներքուստ լիքը, ավելի քան հուզական: Այդ աստիճանի հուզական խառնվածք կունենա քաղաքակրթությունից հեռու մարդը (սա եւս մտնում է մեկնարանության մեջ): Հուզական, ավելի ճիշտ՝ ղգայական խառնվածք է նաեւ Դեղդեմոնան, արեւմուտքում դրան կարճ ասում են «սերս ումը» (սա էլ բացատրությունն է, թե ինչու նա կարող էր անվերադարձ հրապուրվել հովադ հիշեցնող սեամորթով, զնալ նրա հետևից թեկուղե ռադմաճակատ: Սա հայկական ներկայացումների քնքշալից, ոսկեմազիկ Դեղդեմոնան չէ, այլ զորեղ կին, տիրական հաստատակամ քայլվածքով, կիսաբաց փարթամ երծրով, որ խելքից հանում է Օթելլոյին):

1965, սեպտեմբերի 18:

Գնում ենք նույն թատրոնի մյուս ներկայացումը դիտելու՝
Ու. Կոնգրիվի «Մեր սիրո դիմաց» կատակերգությունը:

Կրեմլ մտնելու համար ւնցնում ենք Կարմիր հրապարակով: Աշնանային արևոտ, մեղմաշունչ երեկո է (աշնանը Մոսկվայում ուշ է մթնում): Մի լուսանկարիչ առաջարկում է նկարվել: Ինչո՞ւ չէ: Աճեմյանը շի ուզում: Մտիպեցի նկարվել Վասիլի Երանելու ֆոնի վրա ասելով՝ Սարիր Ռիզանը տեսներ, կասեր զավառական բան եք անում:

— Կարծես մենք չգիտենք, որ զավառական է:

Գալառական է թե չէ, բայց դա եղավ Աճեմյանի և իմ ամենալավ լուսանկարը, թեև շատ անսովոր՝ գունավոր լուսանկար թեևիսի գնդակի չափ գնդի մեջ առնված:

Ներկայացումը թողնց ամենալավ տպավորություն. մի տեսակ գորելենային Անգլիա, 18-րդ դարի «Հին, ուրախ Անգլիան»:

— Հավ ներկայացում է, ոճի մեջ կատարելապես մաքուր, ամեն բան իր տեղը:

Այն կարծիքը կար, թե Աճեմյանն աչքի չի ընկնում իր արվեստի տեսություն իմացությամբ:

Սա ուզում եմ փարատել թյուր կարծիքը: Որ Աճեմյանը տեսաբանելու սեր չուներ՝ այնքան ճիշտ է, որ հերքելու հարկ չկա: Բայց երբ տեղը դալիս էր՝ թատրոնի բազմակնճիռ տեսությունը քաջատեղյակ արվեստագետն իսկույն երևում էր: Այս դեպքում ասածս հաստատելու համար պետք է ապավինեմ ոչ թե իմ հուշային գրառումներին, այլ իր իսկ ձեռքով գրված (և շմբենագրված) գրություններին, որ պահպանվել են իր թղթերում:

Դրանցից մեկը մեծ գրախոսություն է (այսպես ասած,

ներքին գրախոսություն՝ հրատարակչության համար) թատերագետ Սուրեն Հարությունյանի «Ստանիսլավսկու սիստեմը և հայ թատրոնը» աշխատության վերաբերյալ: Չեռագիրը տարեթիվ չունի, բայց քանի որ աշխատությունը գրվել է մեծ արվեստագետի ծննդյան 100-ամյակի առիթով լույս ընծայելու համար՝ կարելի է կոահել՝ գրված է 1962-ին կամ 63-ին:

Մերժողական խոսք ասելու մեջ դժվարացող Աճեմյանն այստեղ մերժող է կատարելապես: Քարը քարի վրա չի թողնում, և՛ իրավամբ: Ստանիսլավսկու հայտնի ձևակերպումներից մեկը՝ «жизнь человеческого духа—роли», Ս. Հարությունյանը թարգմանել է՝ «ղերի ոգու մարդկային կյանք», որ անիմաստ է, — գրել է Աճեմյանը, — պետք է լինի «ղերի—մարդկային ոգու կյանքը»: Եթե աշխատության հեղինակը գրում է՝ «Չլինե՞ր ապրումի թատրոնը կլինե՞ր բեմ՝ առանց բովանդակության, կլինե՞ր ձևը առանց պարունակության, թատրոնը չէ՞ր լինի: Ապրումը բեմարվեստի ոչ միայն նյութն է, այլև էությունը», ապա, նկատում է գրախոսը, «ապրումը դիտվում է իբրև նպատակ, ապրում հանուն ապրումի»: Գրախոսը մի առ մի ջրում է թատերագետի սխալ դատողությունները: զերխնդիրը Ստանիսլավսկու սիստեմի ոչ թե մի բաղկացուցիչ մասն է, այլ «ողջ սիստեմի պսակը», հակագործողությունը ոչ թե ցանկալի մի բան է («ավելի լավ, որ կա հակագործողություն», — գրում է թատերագետը), այլ այնպիսի անհրաժեշտություն, առանց որի «գործատիկական կամ բեմական գործողություն չի կարող ընդհանրապես», Ստանիսլավսկին ոչ թե «հիմնավոր պատենշ է բարձրացրել» վերապրումի և ցուցադրման սկզբունքների միջև, այլ վերջինիս գոյությունն ընդունել է, գրելով՝ «ղերի ցուցադրումը, որ թելադրված է իսկական ապրումների պրոցեսով՝ պետք է ըն-

դունել իրրև ստեղծագործութուն, իբրև արվեստ», «Ես ավելի ու ավելի եմ համոզվում, որ Շեքսպիր զգացմունքներով կարելի է խաղալ միայն հինգ-տասը բուպե, մնացած բոլորը՝ միայն տեխնիկայով»:

Պետք չէր լինի այսքան ծանրանալ այս գրախոսության վրա, եթե սա չլիներ Աճեմյանի թատերական դավանանքը ցույց տալու տեսականորեն մանրամասն հիմնավորված թերևս միակ հնարավորությունը:

Դերասանական արվեստի ւեստիթյան գլխավոր հանգույցը դերը վերապրելու կամ ցուցադրելու սկզբունքների միջև կողմնորոշվելու մեջ է: Դեռ 18-րդ դարի սկզբից են ծայր առել վեճերն այդ սկզբունքների շուրջը, և դրանք շեն մարում մինչև օրս: Կան թատրոնի մարդիկ, որ մեկի երդվյալ կողմնակիցն են, կան՝ մյուսի, կան և գործիչներ՝ դերասաններ, բեմադրիչներ, որոնց դավանանքն այդ երկուսի համադրումն է: Աճեմյանը պատկանում էր վերջիններիս թվին:

Այդպես էր մտածում Ռուբեն Սիմոնովը՝ Եվգենի Վախթանգովի մերձավորագույն աշակերտը և Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիայի ղեկավարը, այն ստուդիայի, որի սանն էր եղել նաև Աճեմյանը: Ժամանակակից ռուս թատրոնի խոշոր գործիչներից միայն Սիմոնովն էր, որ այդ համադրությունը ոչ միայն կիրառում էր կյանքում իրրև գերասան և բեմադրիչ, այլև պաշտպանում այդ սկզբունքը տեսականորեն (կարելի է համոզվել՝ կարդալով նրա «Վախթանգովի հետ» գիրքը):

Կարելի է վստահ ասել՝ Սիմոնովի այդ դավանանքի ակունքը Վախթանգովն էր՝ իր գործնականով (խաղերով ու բեմադրական արվեստով) և տեսականով (հոգվածներով): Նույն վստահությամբ կարելի է ասել՝ Աճեմյանինը նույն-

պէս: Այդ դավանանքը նրա մեջ արմատ էր դրել 1925—26 թվականներին, երբ նա Ռուբեն Սիմոնովի աշակերտն էր և Վախթանգովի բեմադրությունների հանդիսատեսը:

Այնպէս որ՝ այս գրախոսութեան մեջ Աճեմյանն իր դավանանքն էր պաշտպանում ընդդէմ Սուրեն Հարությունյանի ուղղափառ կողմնորոշման: Եւ այն ասույթները, որ Աճեմյանը Ստանիսլավսկուց բերում է հօգուտ իր դավանանքի, և ճիշտ էլ վարում է, Ստանիսլավսկին կյանքի վերջին տարիներին է ասել, իսկ դրանից տարիներ առաջ նա իրոք «հիմնավոր պատենշ» էր կանգնեցնում այդ երկու սկզբունքների միջև: Աճեմյանն իր բանավեճի մեջ հենվում է «ուշ Ստանիսլավսկու» վրա:

Ուրիշ իրավացի դատողություններ էլ կան Աճեմյանի գրախոսութեան մեջ. արմատական սխալ է թույլ տալիս աշխատութեան հեղինակը, գրելով, թէ «Ստանիսլավսկին հայ թատրոնում էր, երբ դեռ չկար ոչ Գեղարքունական թատրոնը, ոչ առավել ևս սիստեմը», քանի որ դրանով ի չիք է դառնում բեմական արվեստի մեծ բարեփոխիչի ղեքը, տեսակետ, որ ավելի մեծ իրավունքով կարող էին հայտնել ուս թատերագետները, բայց «ո՞ր ուս թատերագետի մտքում կարող է ծագել նման օրիգինալ հղացում...»:

Վերջապէս, Աճեմյանը թատերագետին մեղադրում է ժամանակակից հայ թատրոնի և հատկապէս իր ստեղծագործական փորձի, իր «Հատակում», «Պատվի համար», «Ժայռ», «Բալենու ալգին» բեմադրությունները (Ստանիսլավսկու սկզբունքների լավագույն կիրառումները) կատարելապէս անտեսելու մեջ: Երեւի հենց դա է բարկացրել Աճեմյանին և շարժել նրա գրիչն այս գրախոսութեանը և դրա մեջ այսպիսի տողեր գրելիս. «Ասենք, հեղինակը ուժիսոր Աճեմյանի մա-

տին խոսակիս ի վիճակի չէ անաշառուքյան բարձր դիրքերի վրա կանգնելու», «Ընկ. Հարությունյանն ընտրում է կենտրոնախույս ճանապարհ, որով նպատակի մատուցյաներին անգամ չի հասնում», «Մեր խորհուրդն է՝ գրվածը համարել անվավեր, և նորից ձևոնարկել այդ շահեկան թեմայի մշակումը»:

Աճեմյանը երբեք չէր եղել այսքան անողոր, դա իր խառնվածքից հեռու բան էր, բայց տեղը եկել էր (ավելի ճիշտ՝ բարկությունը) և հազարից մի անգամ եղավ այդպիսին: Դրա շնորհիվ է, որ այսօր ծանոթանում ենք տեսաբան Աճեմյանին:

Արվեստագետի թղթերում մի քանի մատիտագիր թերթիկ է պահպանվել, որոնք վերաբերում են «Եկեղեցու արվեստին»: «Եկեղեցու արվեստի և ժամանակակից կյանքը» վերնագիրը ցույց է տալիս, որ այդ ակադիմի էները գրվել են իբրև թեզեր այդ հարցին նվիրված բանավեճում ելույթ ունենալու համար:

Մեջ եմ բերում գրի առնված մտքերից մի քանիսը.

«Եկեղեցու իբրև ստեղծագործական ուրույն դեմք նոր շրջանում է, բայց արդեն պատմական անհրաժեշտության ուժով նվաճել է իր կարևոր և լիիրավ իրավունքը»:

«Եկեղեցու պետք է ունենա «մաժողի, հաստատ քաղաքական-գաղափարական համոզմունքների վրա կանգնած լիարժեք անխտոր կամք, ցանկություն, և իր համոզմունքների կրքոտ պրոպագանդիստ...»:

«Այո, մենք չպետք է հրաժարվենք լավ տրադիցիաներից, սակայն այդ տրադիցիաները պետք է ներծծել և տարալուծել ստեղծելով բոլորովին այլ որակ, այլ աստիճան, իսկ երբ այդ տրադիցիան կա և մնում է իբրև անխառն մի կարծրություն, այդ տրադիցիան միշտ իբրև մի ծանրություն կախվում է մեր թևերից, և այլևս սալառնելու մասին խոսք չի կարող լինել»:

«Եկեղեցու պետք է ասելիք ունենա հանդիսատեսին,

ինչպես ամեն մի արվեստագետ. եթե շունի, ապա ինչո՞ւ և ինչպե՞ս է նա ստեղծագործում: Իսկ մեզ մոտ կան մինչև իսկ նորմաներ՝ յուրաքանչյուր ռեժիսոր պարտավոր է այսքան ներկայացում տալ տարվա ընթացքում, գրողի, երաժշտի, նկարչի նկատմամբ այս պահանջը խորթ է հնչում, իսկ ռեժիսորի նկատմամբ շատ օրինական:

Այսպիսով շատ հեշտ է դառնալ արհեստավոր, այսինքն՝ ռեժիսոր, որ գիտե շատ էլեմենտար դադոնիքներ և կարող է «կազմակերպել» ներկայացում — այս ճանապարհը կործանիչ է ռեժիսորի համար»:

«Առանց լավ պինտի շատ զծովար է ստեղծել լավ ներկայացում, ուստի ռեժիսորի համար կենսական հարց է լավ պինտների ստեղծման գործը: Նա ինքը պետք է լինի նախաձեռնողը այս հարցում, իհարկե, առանց պրետենզիաների, հարակից հեղինակ համարվելու գծով հաշիվներին»:

Եվս մի ձեռագիր, այս անգամ մաքուր մաքրագիր: Աճեմյանի ելույթը Սունդուկյանի ծննդյան 150-ամյակին նվիրված հոբելյանական երեկույթին (1976, մայիսի 27): Այստեղ կա արվեստագետի համոզումը վկայող մի կարևոր միտք: Նրան լքողները ու հիացրել է» այն օրգանական կապը, որ նա տեսել է մեծ թատերագրի անձնավորության և ստեղծագործության միջև:

«Ինձ թվում է, — գրել է Աճեմյանը, — որ եթե Սունդուկյանը մայրական կաթի հետ յուրացրած շինիք բարություն և մարդկայնության ավանդները, եթե շունենար հոգու մաքրություն և զեղեցկություն, ապա նրա ստեղծագործությունը չէր կրի այդ սքանչելի հատկությունների կնիքը... Ինչպես մարդն է, այնպես էլ նրա գործերն են ու ստեղծագործությունը... Սունդուկյանի ստեղծագործությունն իր միտումներով ազ-

Նիւլ է և գեղեցիկ այնպէս, ուսանելի և օրինակելի է այնպէս, ինչպէս եղել է ինքն իր շովանդակ նկարագրով: ... Անսահման սերը դեպի մարդը, մեկ ուրիշի վիշտն ու հոգսն իր անձնակա- նի պէս ապրելու հաղվազյուտ առաքինութիւնը՝ սա է Սուն- գուկյանի ստեղծագործութիւնն հիմքն ու հաւատամքը»:

Ամեն մի արվեստագետի մարդկային և ստեղծագործական նկարագիրը հասկանալու համար կարևոր է իմանալ, թե նա ինչ կարծիքի է եղել իր արվեստակիցների մասին, ինչպէս է գնահատել իր ժամանակակիցներին, իր հետ, իր կողքին աշ- խատող մարդկանց գործը:

Վարդան Աճեմյանն արվեստակիցների մասին շատ է գրել, ալելի շատ, քան մեկ ուրիշը: Մենք գործ ունենք մի արվես- տագետի հետ, որ ինչքան էլ բազմազբառ, առիթն եկած դեպ- քում շի ծուլացել գրելու արվեստակիցների մասին, արժեքա- վորելու նրանց գործը՝ անկախ այն պարագայից, թե անձնա- պէս ինչ հարաբերութիւնների մեջ է գտնվել նրանց հետ: Ամեն մի կարծիք բնորոշում է ոչ միայն բնորոշվող անձին, այլև խորոշողին: Այն կարծիքները, որ Աճեմյանը հայտնել է իր ժամանակի բնագործիչների ու գերասանների մասին, ի հայտ են բերում իր նկարագրի հատկանիշները նույնպէս:

Սուրեն Խաչատրյանը՝ Արամ Խաչատրյանի ավագ եղբայ- րը, որ բացառիկ դեր է խաղացել մեծ երաժշտի կյանքում՝ նրան Մոսկվա բերելով և մասնագիտական հիմնավոր կրթու- թիւն տալով, ուս թատրոնի գործիչ էր: Նա մեկն էր ուս- մշակութի այն հայ գործիչներից, որ այրվում էր իր ժողո- վրդին օգտակար լինելու, նրա մշակութի բարձրացնելու մղումներով: Ես շատ եմ հավանում Սուրեն Խաչատրյանի մասին Աճեմյանի գրածը և ուզում եմ, որ ընթերցողս էլ հա- վանի: Ահա մի-երկու քաղվածք. «Ես արդեն լենինականի նոր

կազմակերպված պետական թատրոնի ռեժիսորն էի, ըստ էության նրա զեղարվեստական ղեկավարը։ Իմ այդ պարտականությունների պահանջով եկել էի Երևան։ Այդ տարիներին մայրաքաղաքի միակ վայրը, ուր կարելի էր հրեկո անցկացնել — հանդիպել գրողներին, արվեստի մարդկանց, զրուցել, երաժշտություն լսել — Կոմունարների այգին էր։ Հենց այնտեղ էլ ինձ ծանոթացրին Մոսկվայից նոր ժամանած Սուրեն Իլյիշ Խաչատրյանի հետ։ Ս. Խաչատրյանը համակրելի և հմայիչ մարդու տպավորություն թողեց. մեզմ ու մտերմիկ խոսակու նրա եղանակը, թախծուտ խոշոր աչքերը, անշափ կիրթ, ուշադիր վերաբերմունքը նոր ծանոթացած մարդուն ներշնչում էին ազատ, անկաշկանդ վարվեցողության։

«Մեր այս երջանիկ հանգիստման արդյունքն էղավ այն, որ նույն տարվա աշնանը (1932 թվին) Սուրեն Խաչատրյանը Մոսկվայից եկավ Լենինական՝ բնագործելու Լուսաշարակու և Դեյլի «Նապոլեոնի արշավանքը» պիեսը, որ ընտրել էր ինքը։

Թատրոնը ստեղծեց լավագույն պայմաններ իր հայրենի արվեստին ծառայելու ազնիվ ձգտումով տարված արվեստագետի համար՝ քաջ գիտակցելով, որ անկախ ապագա ներկայացման հաջողությունից մեզ համար առավել թանկ էր այն հազվագեղ առիթը, որով թատրոնը բախտ կունենա սերտորեն մերձենալու Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական սկզբունքներին, որոնց երգվյալ ջատագովն էր Ս. Խաչատրյանը։

Նա Ահեմյանին հրավիրել է իր մոտ՝ հյուրանոց. «... Երբ ներս մտա իր համարը՝ նա Մոսկվայից հետը բերած փոքրիկ ելավեսինի վրա նվազում էր եվրոպական կլասիկ մեղեդիներ... Նա խնդրեցի շարունակել նվագը, նա սիրով նվագեց նոր կտորներ, խոսեց Մոսկվայի երաժշտական կյանքից, նոր

գրված հետաքրքիր գործերի մասին և առանձին հայարտությամբ հայտնեց Լորդը՝ Արամ Խաչատրյանի հաջողությունների մասին...»:

Հենց այստեղ էլ բնագործին Աճեմյանին համոզել է հանձն առնել պիեսի գլխավոր՝ Նապոլեոնի դերը: Այս առիթով Աճեմյանն արել է մի խոստովանություն, որ երբևէ չէր արել. դա եղավ իմ խաղացած «Նշանակալից դերերից մեկը — և վերջին դերը — ամսոս, որ անշափ ծանրաբեռնված լինելով ուժիստրական աշխատանքով՝ ակամա թողեցի դերասանական իմ գործը, որն սկսված էր լուրջ հաջողություններով»:

Կիրթ ու գեղեցիկ հոգու տեր այս արվեստագետի մասին գրված էջերի՝ մեջ Աճեմյանի գրածը լավագույններից է:

Աճեմյանը շատ տարիներ աշխատել է բնագործ Արմեն Գուլակյանի հետ, և հեշտ ու հարթ չեն եղել նրանց հարաբերությունները: Ավագ արվեստակցի մահվանից տարիներ անց Աճեմյանը քանիցս գրել ու խոսել է նրա վաստակի մասին՝ երբեմն այնպիսի բնորոշումներով, որ արվեստաբանական որակ ունեն: Այսպես, նա մեծապես գնահատել է «Խաթաբալայի» այն բնագործությունը, որ Գուլակյանը ստեղծել էր 1927-ին. «Նա տեսա ու շատ հավանեցի այդ ներկայացումը: Նա հետադաշում էլ մի քանի անգամ վերաբնագրեց «Խաթաբալան», բայց, իմ տպավորությամբ, լավագույնը այդ առաջինն էր: Հետադաշում իր «Խաթաբալայի» նոր բնագործություններում նա տեսավ «առաջավոր ինտելիգենտի ող-

1 Գրանք հրապարակվել են Բ. Հարությունյանի կազմած «Сурен Хачатурян: статьи, воспоминания, письма, документы» գրքում (Երևան, 1968): Աճեմյանի գրածը ևս անդ է գտել այս գրքում: Ես մեծ-բերումներն արել եմ հայերեն ձեռագրից, որ իր թղթերի մեջ է:

քերգութիւն» և «տղեղ աղչկա դառն ճակատագիր», որը, իմ կարծիքով, սոցիոլոգիզմի շորշոփն էր, մինչդեռ «Խաթարա-լան» վառ, ուրախ պատմութիւն է, Զամբախովներին ծանա-կելու մի լավ պատեհութիւն: Եթէ ինձ վիճակվի «Խաթարա-լան» բեմադրել, կգնամ, ահա, այս ճանապարհով»¹:

Այս միտքը խորք ունի: Իմն փակագծերը բանանք, ի հայտ կգա այն պատմական ճշմարտութիւնը, որ 1927-ի «Խաթարալան» բեմադրված էր 20-ական թվականների թատերական գեղագիտութիւնն ազատ ոգով, բեմական պայմանականու-թիւնների անկաշկանդ կիրառմամբ: Իսկ հետագա տարիներին երկրի հասարակական և գեղարվեստական կյանքի ան-լուր կաշկանդումները կաղսպարեցին ամեն ինչ, գրականու-թիւնն ու արվեստն էլ հետը: Դա ծանր անդրադարձավ հատ-կապես այն արվեստագետների ճակատագրի վրա, որոնք ոչ թէ դիմագրեցին, այլ եռանդով ընդառաջ գնացին այն պար-տադրվող հոսանքին, որ կարճ ասում ենք «անհատի պաշ-տամունքի» պարտադրանք, լավ է ասել՝ նգովք: Եւ դրա զոհը դարձան նաև տաղանդավոր մարդիկ, ինչպես Նաիրի Զարյանը գրականութիւն, Արա Սարգսյանը՝ կերպարվեստի մեջ, Արմեն Դուլակյանը՝ թատրոնում... Մարդկանց տաղանդը թռչնեց կեղծ գաղափարների բռնի պարտադրանքից, ինչպես տերեւ՝ խորշակից: Պատահակա՞ն է, արդյոք, ինչքա՞ն թիչ մնայուն արժեքներ ստեղծվեցին 30-ական, 40-ական թվա-կանների խորհրդային արվեստում:

Աճեմյանն այս ամենը չի ասում, և չէր էլ կարող ասել, այլ զգուշորեն ակնարկում է միայն, ինչպես հետևյալ տողե-րում. «Աչքի ընկնող կազմակերպիչ էր: Դուլակյանը գիտե-ր

1 «Սովետական արվեստ», 1970, № 8, էջ 47:

գործը գլխավորել ամենայն շարժմամբ ու մանրախնդրությամբ: Անշուշտ դրան նպաստում էր ժամանակը, դժբախտաբար երբեմն անցանկալի երանգներ տալով նրա ղեկավարման ոճին»: Այս ամենով հանդերձ, Աճեմյանն արվեստագետի վաստակը գնահատում է բարձր, տալով նրան ստույգ բնորոշումներ. «Նա թատրոն էր գալիս նախապես իմանալով, թե ինչ է անելու, իր հետ բերում էր բոլոր բեմավիճակները, շարժումները, անգամ ժեստերը: Ներկայացումը նա հիմնականում ստեղծում էր տանը, իր գրասենյանի մոտ: ... Նա ծնվել էր ռեժիսոր ու բեմ էր մտնում ոչ թե սպիտակ ձեռնոցներով, այլ սևագործ բանվորի պես, որ ամեն ինչի հետ գործ ունի, ամեն մանրուքի խառնվում է, կարճ ասած բեմի և տերն էր, և ծառան: ... Գուլակյանի արվեստը ժամանակի և տերն էր, և ծառան: ... Գուլակյանի արվեստը ժամանակի ծնունդն էր, արտահայտում էր այդ ժամանակի ոգին՝ ակտիվ միտքն էր, արտահայտում էր այդ ժամանակի ոգին՝ ակտիվ ու շիտակ գրականությունը: Եվ նրա՝ տաղանդավոր ռեժիսորի ու թատերական գործչի, գրական-մշակութային լայն հետաքրքրությունների տեր մարդու վաստակը կարելի է կշռել միայն այդ բուռն, անհանգիստ ժամանակը վերհիշելով»:

Սրանք ամենաճիշտ խոսքերն են, որ գրվել են Արմեն Գուլակյանի մասին:

Բեմագործ և դեռասան, թատերական ինստիտուտի հիմնադիր և երկարամյա տնօրեն՝ Վալիկ Վարդանյանը, թատերական ասպարեզում իմ տեսած ամենակիրթ մարդկանցից մեկը՝ Աճեմյանի աչքում «օրինակելի մարդ էր ու քաղաքացի»: Արվեստագետի մահվան առիթով ասած խոսքում Աճեմյանն այսպես է բնութագրել նրան. «Երկար տարիներ մենք սովոր էինք տեսնել նրան թատրոն կոչվող արվեստի բարձր ու դժվարին կառույցներում, ուր նա իր եզակի ունակություները սփռում էր այդ արվեստի բոլոր մասերում»:

... Ունենալով արվեստի խոր ու լայն գիտելիքներ, օժտված լինելով ստեղծագործական-կազմակերպչական նախանձնիկ կարողություններով նա ծավալեց շատ ավելի լայն գործունեություն՝ հանդես բերելով քաղաքացիական բարձր արժանիքներ, մեծ գաղափարներին ծառայելու աղնիվ ձգտում, ժողովրդին օգտակար դառնալու անսահման ցանկություն»:

Աճեմյանին առիթ է ներկայացել դրելու նաև կրտսեր արվեստակցի՝ բեմադրիչ Հրաչյա Ղափլանյանի մասին և դնահատելու նրա գործը: Առիթը Ղափլանյանի մասին պատրաստված ժողովածուն էր, որի մեջ ուրիշ գործիչների խոսքերի շարքում տեղ է դրել նաև Աճեմյանի խոսքը¹: Ասել, թե Աճեմյանի և Ղափլանյանի հարաբերությունները թեթև ու անկնճիռ չէին՝ նշանակում է քիչ բան ասել: Կրտսերի մեջ ինչ-ինչ հատկություններ ավագ արվեստագետին դուր չէին գալիս բնավ, բայց զա չէր խանգարում, որ նա արժեքավորի դնահատության արժանին: Ահա և նա գրել է. «Կարծես երեկ էր, որ Լենինականի թատրոնում բեմադրում էի Վ. Գուսևի «Փառքը»², ուր փոքրամարմին և թխալյա մի պատանի առաջին անգամ ոտք էր դնելու բեմ՝ խաղալով այդ ներկայացման մեջ պիոներների ոչ աննշան դերը: Պատանին արդարացրեց իմ սպասելիքները, նրան վստահվեցին նոր դերեր: Այսպիսով նա ընդմիշտ կապվեց թատրոնի հետ՝ դառնալու համար այդ արվեստի նշանավոր դեմքերից մեկը:

Այդ պատանին Հրաչիկ Ղափլանյանն էր:

1 «Рация Капланян. Сборник», Հայկական թատերական բեկերության հրատարակչություն, 1983, էջ 18:

2 Այդ պիեսը բեմադրվել է 1936-ին:

Ուրախ եմ, որ նա իր բնական մկրտությունը ստացավ իմ ձեռքով և իմ ավազանում...

Անցել է երեսունհինգ տարի. այդ տարիները Ղափլանյանի համար եղան աշխույժ գործունեություն ու վերելքի տարիներ՝ և ապա՝ «Այս վերջնափուլ ուղին Ղափլանյանը հաղթահարեց շնորհիվ իր ստեղծագործական ու կազմակերպչական տաղանդի»:

Ավելի հետաքրքիր են Աճեմյանի կարծիքներն իր հետ աշխատած ղերասանների մասին, հետաքրքիր այն առումով, որ ցույց են տալիս, թե նա ինչն է սիրել, դնահատել, արժեքավորել բնական արվեստում, ուրիշ խոսքով՝ հենց իր՝ Աճեմյանի ստեղծագործական նկարագիրը ճանաչելու առումով: Եվ առաջին հատկանիշը, որ այդ կարծիքների շարքն է ցույց է հանում Աճեմյանի նկարագրի մեջ՝ ժողովրդական հիմքի ըմբռնումն է իբրև արվեստի բարձրագույն որակի հատկանիշ: Երկրորդը՝ ենթագիտակցականի, ինտուիցիայի կարևորության ճանաչումն անձնավորման արվեստի մեջ:

Ես, որ գրողների և արտիստների դիմանկարներ գրելու տհազին փորձ ունեմ, գրել եմ մեր բոլոր աշքի ընկնող ղերասանների դիմանկարները¹, ամենից շատ դժվարացել եմ նրանցից ամեն մեկի յուրահատկությունը, միայն իրեն հատուկ ներագիծը գտնելիս, հաճույքով եմ նկատում, թե դա ինչպես է արել Աճեմյանը: Թատերագիտական հմտություն, որ պես է արել Աճեմյանը: Թատերագիտական հմտություն, որ հանդես է բերել բնագործիչը: Այնպես որ, ինչպես խոսում ենք Աճեմյան-դիմանկարչի մասին՝ աշքի առաջ ունենալով նրա կատականկարները, մի որոշ իրավունքով էլ կարող ենք խոսել

¹ Հետաքրքրվողը կարող է ծանոթանալ. «Հայ սովետական թատրոնի պատմություն», Երևան, 1967:

Աճեմյան-թատերադեմի, մինչև իսկ նրա գրական ձիրքի մասին՝ աչքի առաջ ունենալով դերասաններին տված նրա բնութագրություններն ամենաազդեցիկ և ամենատխուր առիթներով:

Համոզվելու համար քաղվածքներ անեմ ձեռագրերից:

Հասմիկի մասին. «Երբ Հասմիկն էր բեմի վրա, բեմը դադարում էր թատրոն լինելուց, փոխարենը իշխում էր ճշմարիտ կյանքը: Երբ Հասմիկն էր բեմի վրա, ամենաքողված կեղծիքն անգամ դառնում էր բացահայտ նա ճշմարտության կողմնացույց էր իր խաղընկերների և ղեկավարների համար: ... Հասմիկի ստեղծագործական այս թռիչքները պայմանավորված էին հուժկու տաղանդով, անխառն ռեալիզմի խաղառճով, ևնթագիտակցական հարուստ աշխարհով և, անշուշտ, ազդային արվեստի լավագույն ավանդույթներով»:

Սուրեն Սուրենյանի՝ իր Էիրեյի արվեստակցի մասին, որի հետ աշխատել էր Լենինականի թատրոնում. «Սուրենյանը ուրիշ էր կյանքում, ուրիշ բեմի վրա. նրան տեսնելով բեմից դուրս՝ չէր կարելի կռահել, որ նա արտիստ է— խոհուն, համեստ, աննկատելի, կորագլուխ, մեղմաձայն այդ երիտասարդը բեմի վրա ձեռք էր բերում նոր հասակ, նոր կերպարանք ու մարմնաձև— բեմական ձայն ու շարժման թափ: ... Ռեալիստականի և ռոմանտիկականի իսկական սինթեզ էր նրա արվեստը»:

Լենինական քաղաքը հայեցի բնավորություն, իր ավանդական, գույն և կոպտավուն բարքերով, իր թատերասիրություն ու թատրոնով, այդ թատրոնի աչքի ընկնող դերասաններով Աճեմյանի մեջ հարուցում էին կաթոգին զգացմունքներ: Ամենից ավելի՝ Լևոն Զոհրաբյանը: Եվ ամենից լավ նրա մասին է գրել. «Այսօրվա պես հիշում եմ 32 թվի սեպտեմբերի 17-ին, առավոտ կանուխ Լենինականի թատրոնի սյունա-

զարդ մուտքին մոտեցավ միջահասակ, ամրակազմ, վարդա-
գույն ղեմքով, կապույտ աչքերով մի տղամարդ՝ ճամպրուկը
ձեռքին: Դիմելով ինձ, հարցրեց. «Աճեմյանը թատրոնում
է»: Երբ ասացի՝ Աճեմյանը ես եմ, նա կարծես վիրավորվեց,
և իսկույն ավելացրեց. «Ես ռեժիսոր ընկեր Վարդան Աճեմ-
յանին եմ ուզում տեսնել»: Ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանը ես
եմ,— պատասխանեցի: Նրա կապույտ աչքերը խոշորացան,
ապա բոլորովին փակվեցին: Հասկացա, որ իմ տեսքից խոր
հիասթափություն է ապրում անծանոթ մարդը: Լուսյունը
խախտելով հարցրեցի՝ ի՞նչ գործով եք ուզում ինձ տեսնել:
Նա դանդաղ սկսեց գրպանները խուզարկել և վերջապես պար-
զեց ինձ մի հեռագիր:

— Բաթում... Լեոն Զոհրաբյանին. դուք հրավիրվում եք
Լենինականի պետական թատրոն իբրև ղեկապետ, եթե համա-
ձայն եք՝ պայմանների մասին կարող ենք բանակցել: Աճեմ-
յան:

Ամեն ինչ հասկացա:

Իմ հեռագրին ի պատասխան անձամբ ինքն է եկել— Լեոն
Զոհրաբյանը:

Այսպես է սկսվում այն խոսքը, որ հեղինակը կարդացել
է 1973-ի մարտի 24-ին՝ Լենինականի թատրոնում, ղեկապետի
ժննդյան 80-ամյակին նվիրված երեկույթին, նրա մահվանից
հետո: Այս ծիծաղաշարժ նախաբանից հետո Աճեմյանը պատ-
մել է, թե ինչպես Զոհրաբյանը նախ հիասթափեցրել է թա-
տերախմբին, ապա աստիճանաբար մերվել է նրան ու զար-
ձել թատրոնի ղեկապետական առաջին անուններից մեկը.
«Զոհրաբյանի եզակի աշխատասիրությունն ու հզոր տաղան-
դը, կրթող նվիրվածությունն իր արվեստին և հանրագիտական
կուլտուրան արմատավորվեցին արգասավոր հողի վրա:

... Համեմատությունը երբեք չի բերում մեծ դերասանին, չի տա ծնե անգամ տեղափոխվել մայրաքաղաք, որի լատրոնի գոները իր առջև միշտ բաց էին», «Ես երջանիկ եմ, հպարտ, որ բուլղոբոլին երիտասարդ հանդիպեցի Զահրայանին, պատիվ ունեցա լինել նրա դերուսույցը, նրա բեմական ուսուցիչը: Բայց ես ավելի շատ եմ սովորել նրանից, քան նա ինձնից», «Բեմական սուտն իրական ու ճշմարիտ կյանքի վերածելու էրա ուժն իր դերասանական դպրոցի մեջ էր, դպրոց, ուր ազգային թատրոնի լավագույն ավանդները հարստանում էին ուսական թատրոնի ու գրականության բարձր ռեալիզմով»:

Կատարելապես անսխալ բնորոշումներ:

Ի՞նչն է Աճեմյանին հրապուրել Օլգա Գուլազյանի մեջ. այն, որ նա «մեր ազգային թատրոնի լավագույն ավանդների զգոն պահապանն է», նրա «վճիռ վարպետությունը», «գունազեղ թատերայնությունը, որով Գուլազյանի արվեստը շահեկանորեն տարբերվում է անցյալ ու ներկա մեր նույնիսկ անվանի դերասան-դերասանուհիներից», այն, որ «նա բեմը դարձնում է ոչ միայն կյանքի բնորոշ մի պատկեր, այլև տոնահանդես»:

Աճեմյանը գնահատության խոսք է ասել դերասան Թաթուլ Դիլաքյանի մասին՝ նրա մեջ տեսնելով «... հումորի, ռիթմի, ճկունության, խոսքի արտաբերման, մարմնական տեխնիկայի, հանդիսատեսին վարակելու հատկությունները», այն, որ նրա «արվեստը ժողովրդական է — նա միշտ գտնում է ժողովրդին հասկանալի լինելու, նրան վարակելու, նրա հետ ներքնապես շփվելու գաղտնիք»:

1972-ի ապրիլի 26-ին կայացել է դերասան Ժան Էլոյանին՝ Աճեմյանի ամենամտերիմ մարդկանցից մեկի 60-ամյա-

«Վերք Հայաստանի» վեպի ոգեշունչ էջերի ոգեշունչ կատարումներին:

Այսօրվա պես հիշում եմ Աճեմյանին՝ կերկերուն ձայնով Ավետ Ավետիսյանին հրաժեշտի վերջին խոսքն ասելիս 1971-ի ապրիլի 2-ին. «Վերջին երկու տասնամյակներին մեր մայր թատրոնը կրեց ծանր, անդառնալի կորուստներ, ինքներս աղքատացանք և շռայլորեն հարստացավ այս պանթեոնը»: Եվ այստեղ ևս ստույգ բնութագրումներ. «Բարձրանալով կյանքի հատակից սեփական ուժերով, աներևակայելի ինքնանվիրումով նա հասավ դերասանական արվեստի բարձունքներին: Ավետ Ավետիսյանին չվիճակվեց սովորել արվեստի դպրոցներում, նրա համալսարանը եղավ ճշմարիտ կյանքը, բնությունից օժտված լինելով հազվագյուտ տաղանդով և արտակարգ ենթագիտակցության զգացումով, նա բեմական սուտը դարձնում էր ճշմարիտ իրականություն:

Նրա արտիստական նկարագիրը հաստատում է այն մոռացվող ճշմարտությունը, որ եթե օժտված չես բնատուր ձիրքով՝ ոտք մի դիր արվեստի ուղին:

Մեր մեծ արտիստի արվեստն արմատավորված էր ազգային ոգու, ազգային մշակույթի վրա. նրա ստեղծագործական տարերքը Սունդուկյանն էր, մեր դերասաններն էին. ... Թատրոնից դուրս նա կյանք չուներ: ... Բեմ բարձրանալը նրա համար սրբազան արարողություն էր, կարծես իր խնդիրն էր ոչ թե գեղարվեստի հաճույք պատճառել հանդիսատեսին, այլ իր խաղից էր կախված հանդիսատեսի բախտն ու ճակատագիրը»:

Որքան կարողացել եմ նկատել, Աճեմյանն իր սերնդի (մոտավորապես) արվեստակիցներից շատերին էր և՛ հարգում, և՛ գնահատում, բայց քչերին էր սիրում ի սրտե: Այդ

քշերից էին Լևոն Զոհրաբյանը, Ժան էլոյանը, նաև Թադևոս Սարյանը։ Միմյանց տուն գնալ-գալ կարծես թե չունենին,— դա առհասարակ օտար էր Աճեմյանի բնավորությանը,— խոսքը վերաբերում է հոգեհարազատությանը։ Դրա հիմքը Սարյանի կիրթ ու մեղմաբարո խառնվածքն էր, շատ հեռվից՝ 1928-ից եկող ընկերությունն էր, բայց ամենից ավելի՝ նրա տաղանդի բնույթը։ Ես սիրում եմ ամեն մի հարմար առիթով մտաբերել Դերենիկ Դեմիրճյանի «միամիտ խաղի» տեսությունը՝ դրա մեջ տեսնելով դերասանական արվեստի գնահատության ղյուսվոր շափանիշը։ դա այն է, երբ դերասանը կարծես կատարելապես անտեղյակ է, թե ինչ է ասելու կամ անելու խաղի ամեն մի հաջորդ պահին։ Ուրիշ խոսքով դա հենց այն է, ինչ կոչվում է ստեղծարան՝ իմպրովիզացիոն խաղ՝ ամենից թանկը, փնտրվածը, հազվագյուտը դերասանի արվեստում։ Թադևոս Սարյանի տաղանդի այդ յուրահատկությունն էր հրապուրում Աճեմյանին։ Չեմ հիշում մեկ ուրիշ դեպք, որ Աճեմյանն այդ աստիճան մտահոգվի մի դերասանի նախատագրով, թեքերը թշտած՝ նրա առաջ ասպարեզ բացելով։

Ահա մի քաղվածք ընկերոջ թաղման մահախոսականից. «Իր գործունեության վերջին 15 տարիներին Սարյանը հասավ փառավոր հաջողությունների, հաստատելով դերասանական իր անկրկնելի տաղանդի մեծությունն ու հմայքը։ Նրա դերասանական առաջին իսկ ելույթը դարձավ մեծ հայտնություն, բացառիկ մի երևույթ՝ դերասանական աշխարհում։

Ինքնատիպ տաղանդը, անբացատրելի, բայց զարմանալի վարակիչ հումորը, բարձր կուլտուրան, նուրբ ճաշակը, բանաստեղծական խորունկ ներքինն ու արտակարգ երաժշտականությունը՝ նրան իսկույն կանգնեցրին մեր թատրոնի խո-

շոր վարպետների շարքում, և տարածվեց նրա համբավը, և ժողովուրդը շռայլորեն սիրեց իսկապես ժողովրդական արտիստին»:

Այս խոսքի մեջ չկա մազաշափ իսկ շափազանցում:

Մի միակ առիթ էլ եղել է, որ Աճեմյանը մի շատ համառոտ խոսք ասի իր կնոջ՝ դերասանուհի Արուս Ասրյանի մասին (ձեռագիրը թվագրված է՝ 11 մարտի, 1973 թ.): Սա եզակի փաստաթուղթ է զուտ մարդկային առումով՝ Աճեմյանի պարկեշտ նկարագիրը հասկանալու համար. «Արուսը եղավ և իմ կյանքի ընկերը, այդ հասկացողության իդեալական ըմբռնումով: Նա դարձավ իմ կյանքի և ստեղծագործական կենսագրության անբաժանելի մասը: Ուստի երախտասպարտ եմ նրան, շատ եմ երախտասպարտ եզակի դերասանուհուն, եզակի կնոջը:

Մեր այս միությունը, խոստովանում եմ, գործել է իմ օգտին, փոխարենը տուժել է դերասանուհին:

Ահա, առաջին անգամն է, որ փորձում եմ խոսել դերասանուհի Ասրյանի մասին, և դժվար է ինձ համար անկաշկանդ դրվատել նրան ըստ իր արժանիքների: Ու դարձյալ մնում եմ նրա պարտապանը»:

Արուս Ասրյանը վաստակել էր երախտագիտական այս վերաբերմունքի իրավունքն իր խոնարհ ու համեստ քնավորությամբ, պարկեշտ վարքագծով: Ես, որ տարիներ եղել եմ Աճեմյանների, ինչպես ասում են, տանու մարդը, չեմ հիշում մի դեպք, որ Ասրյանը շափազանց ակտիվ միջամտիս լինի ամուսնու բազմակնճիռ գործերին: Մեր վեճ ու զրույցի ընթացքում կասեր իր խոսքը, չէր թաքցնի իր երբեմն դրվատական, ավելի հաճախ՝ քննադատական վերաբերմունքը և կքաշվեր մի կողմ: Տաղանդավոր դերասանուհի՝ չէր խոսի իր

ստեղծագործական իրավունքներից: Ինչ վերաբերում է Աճեմ-
յանի այն խոստովանությունը, թե իրենց միությանից շահել
է ինքը, իսկ կինը՝ տուժել, ապա դա այնքան էլ այդպես չէ:
Հի կարելի ասել, թե բեմադրիչ Աճեմյանը բնավ չէր մտահոգ-
վում դերասանուհի կնոջ ստեղծագործական բախտով: Աճեմ-
յանն ինձ հանձնարարեց «Մադամ Սան-ժան» պիեսը թարգ-
մանել Արուս Ասրյանի համար (ուրիշ բան, որ Ասրյանը խե-
լացի եղավ և չուզեց խաղալ գլխավոր հերոսուհու շահեկան
դերը, որ բաժին ընկավ Մետաքսյա Սիմոնյանին): Հանձնա-
րարեց թարգմանել «Հիշիր վաղվա օրդ» պիեսը՝ Ասրյանի
համար (այդ պիեսի բեմադրության մեջ հիանալի զույգ կազ-
մեցին Արուս Ասրյանը և Գեղամ Հարությունյանը): Թվում է
ինձ, որ «Ռոմեո և Ջուլիետ» ողբերգության ընտրության մեջ
ևս դեր է խաղացել այն պարագան, որ Ասրյանը հանդես գա-
ղայակի աչքի ընկնող դերում: Չեմ նկատել, որ թատրոնի
խաղացանկի մեջ Ասրյանի ամպլուային սաղական մի դեր
Աճեմյանը հանձնարարե՞ր մեկ ուրիշին:

Այնպես որ, Աճեմյանի խոստովանությունը շուներ փաս-
տական ամուր հիմք: Բայց այս դեպքում էականը դա չէ, այլ
խոստովանողի ասպետական գեղեցիկ նկարագիրը:

Այսբանից հետո հետաքրքիր է իմանալ, թե Աճեմյանն ինչ
էր մտածում իր արվեստի և ստեղծագործության մասին: Դրա
համար տվյալներ քիչ կան: Արվեստագետն այնքան քիչ է խո-
սել ու գրել իր մասին (դա դուրս էր իր նախասիրությունների
շրջանակից), որ հետաքրքրություն է ներկայացնում նույնիսկ
մատիտագիր այն էջը, ուր նա նշումներ է արել իրեն նվիր-
ված կինոնկարի մասին:

«Վարդան Աճեմյան» մեկ ժամանոց վավերագրական կի-
նոնկարի (1970) վերաբերյալ Աճեմյանն արել է մի շարք դի-

տողություններ: Այսպէս. ինչո՞ւ կ'ինոնկարը սկսել «Աշխարհն, այո՞, շուտ է եկել» ներկայացմամբ և մեծ տեղ տալ դրան, ինչո՞ւ սկզբում տեղ տուլ իր ծաղրանկարներին՝ «ես նկարի՞չ եմ», Թուրեն Սիմոնովի հետ Մոսկվայում արված նկարահանման վերաբերյալ՝ «ինչո՞ւ նրան դարձնել իմ միակ ու հիմնական ուսուցիչը», շատ տեղ է տրված «Պատվի համարի» փորձերին՝ կրճատել, Հաղարծինում նկարված տեսարանը երկար է՝ սեղմել, «Ֆինալը տխուր է — կարծես մեռել եմ», նկարի երկրորդ կեսը պետք է ավելի աշխույժ գնա և տողորված լավատեսությամբ»:

Մրանք դիտողություններ են՝ ավել կամ պակաս շահով ճիշտ: Դրանց հաջորդում են իր ցանկությունները՝ ինչ կուզենար, որ լիներ կինոնկարում: Դրանք էս արտագրում եմ նույնությամբ:

«Առաջին և վերջին ֆիլմն է իմ մասին — ուրե՞մն — կըրճատվող կադրերը լրացնել»:

Ինչո՞ւ չկան.

1. Արեւլյան, Արուս, Հասմիկ, Վաղարշյան, Գուլազյան, Զանան, Խաչանյան, Դանիելյան, Թավրիզյան, Շարա, Տաթևիկ, Գոհար, Իսեցիկ, Սարյան, Դեմիրճյան, Շիրվանզադե, Զարենց, ուրիշներ: Կ. Ստանիսլավսկի, Վ. Մեյերհոլդ, Վախթանգով և ուրիշներ:

2. Ինչո՞ւ չկան — հանդիսատես, ժողովուրդ, տարբեր հասակներ...

3. Զկա դեկադան, Մոսկվան ընդհանրապես:

4. Զկա օպերան, մուզկոմեդիան, սիյուեթը:

5. «Ժայռ», «Հատակում», «Բալենու ալգին», «Դեպի ապագան», «Երկիր հայրենի», «Նամուս», «Դավիթ-Բեկ», «Կրե-

չինսկի», «Դատական գործ», «Երկտասարդ գվարդիա», «Էլիմենկ զոհ», «Քառոս» և այլն, «Ֆրոնտ» և «Ազատաշունչ հողմեր»:

6. Իմ մանկավարժական գործունեությանը՝ ինստիտուտը, իմ պատրաստած դերասանները — 100, իմ պատրաստած ռեժիսորները — 60»:

Այս նշումները մեզ հետաքրքրում են ոչ թե իրականացման հնարավորություններով (այս ամենը ցույց տալու համար հարկավոր կլինեն ևս երկու այդպիսի կինոնկար, և հետո՝ այդ դեմքերը, ներկայացումները, թեմաները ցույց տալու համար պետք էր համապատասխան «կինոնյութ», որ գոյություն չունի, դժբախտաբար. հայկական վավերագրական ժապավենը նման նյութերով աղքատիկ է չափազանց), այլ այն պարագայով, թե արվեստագետը որքան լայն կապերի մեջ է տեսել իրեն, ի՞նչն է իր գործունեության մեջ համարել հատուկ գնահատության արժանի:

Ուրիշ խոսքով՝ կարևորն այստեղ արվեստագետի ինքնաճանաչողությունն է: Եվ դա, իր հերթին, նպաստում է արվեստագետի ճանաչմանը մեր կողմից, իսկ դա դյուրին բան չէ, երբ գործ ունենք՝ Վարդան Աճեմյանի նման բարդ և հակասական բնավորության հետ:

Հուսով եմ՝ կնպաստեն նաև իմ այս գրառումները, որ երբեմն-երբեմն արել եմ ժամանակին:

Գրառումներ, որ ներկայացնում են
Աճեմյանի բնավորությունը

1957, դեկտեմբերի 10:

Իր տանը: Վաղը պետք է Մոսկվա մեկնի ևս մի խորհրդակցություն:

Դժգոհ է իր բազմազրառ վիճակից:

— Լենինականում կարելի էր լավ աշխատել, ո՛չ ռադիո, ո՛չ կինոնստուդիա, ո՛չ տեղիկոտուր Զուր շի, որ արտասահմանում ռեժիսորները խումբն առած մեկնում են հեռու տեղ, ներկայացրումը պատրաստում՝ բերում: Բն չէ Զանիրեկյանի փորձի կեսին՝ դնամ հեռախոսում ռադիոյի հետ: Էսպես աշխատել կլինի՞:

Ասում է՝ Զանիրեկյանին նմանվելով: Հեղինանքը չեմ ընդունում: Դա Զանիրեկյանի մեղքը չի, այլ կարիքը: Ահագին ընտանիք է պահում: Զերն ուրիշ՝ հրեք հոգի եք, երեքդ էլ աշխատում եք: Իսկ Զեր պատճառով թատրոնի զործերը քի՞չ են խանդարվում: Կարո՞ղ է հերքել:

— Դե, ես էլ շարունակ զրազված եմ ուրիշների արածը սարքելով, էստեղ-էնտեղ ժողովների, իսկական գործի, կարդալու ժամանակ էլ չի մնում: Հանդիստ, մտածված աշխատանքի հաղիվ մի-երկու դեպք է եղել:

Ինչ որ ճիշտ է, ճիշտ է: Ամենից վատը՝ այնքան ենք վարժվել, որ անբնական վիճակն ընկալում ենք իբրեւ բնականոն վիճակ:

1961, հուլիսի 22—27:

Մի խմբով (Աճեմյանը, Արտաշես Հովսեփյանը, Լևոն Ներսիսյանը, Լևոն Խալաթյանը, Արտաշես Բաբադյանը և ես) մեկնեցինք Լեոնային Ղարաբաղ՝ Ստեփանակերտ:

Մտքումս տպավորվել է, թե ինչպիսի հետաքրքրությամբ, վառվռուն աչքերով Աճեմյանն ինքնաթիռից ղննում էր հաքավային Հայաստանը: Փոքր սալառնակի մեջ երեխայի պես մի պատուհանից մյուսն էր նետվում ավելի լավ դիտելու Նրան ցույց էին տալիս, և ցածր թռչող ինքնաթիռից լավ երե-

մում էին Եղեգնաձորի, Սիսիանի, Գորիսի շրջանների, ապա և Ղարաբաղի գյուղերը... Առաջին անգամ էր տեսնում:

Մտեփանակերտի թատրոնում դիտեցինք ներկայացումների մի շարք: Քննարկեցինք: Մեր բաժնական խիստ ելույթներից հետո Աճեմյանը մի լավ գովեց ներկայացումները և բեմադրիչ Իվան Հովհաննիսյանին: Մեր կշտամբանքին ի պատասխան՝

— Բա ինչպե՞ս, դուք պայմանները հաշվի չեք առնում, տարեկան 400 ներկայացում են տալիս, հե՛շտ է:

Հուլիսի 26-ին կայացավ հանդիպման երեկո Աճեմյանի հետ: Վերջում ասաց շնորհակալության ջերմագին խոսք՝ «Սիրելի՛ դարաբաղցիներ...», պատմեց իր տպավորությունները, խոստացավ օգտակար լինել Մտեփանակերտի թատրոնին:

Եղանք սարալանջին փոխած Շուշիի ճեփ-ճերմակ ավերակներում: Մտաբերեցի Վաղարշյանի հիշողությունները Շուշիի քաղաքային կենցաղի մասին, որ իր հուշապատումի ամենալավ էջերն են, Ռաֆայել Իսրայելյանի դատողությունները Շուշիի խնրատիպ ճարտարապետության մասին: Առանց տրամաբան չէր կարելի նայել, թե ինչպե՞ս բուլղոզերները հոլեդալով հարթում, գետնին էին հավասարեցնում ավերակները...

Տրամաբանը փարատեց մի երեխա՝

— Դուք հա՞յ եք, թե երևանցի:

1963, մարտի 14:

Այսօր է վերադարձել մոսկովյան հերթական խորհրդակցությունից (աշնանից ի վեր սա կարծես հինգերորդն է, իսկապես որ «չրի ճամփա...»): Այս անգամ ես՝ հանդիպում նիկիտա Սերգեևիչ Խրուշչովի հետ: Մասնակից են եղել նշա-

նալոր մարդիկ՝ Շուրխով, էրենբուրգ, Ռոմմ և ուրիշներ։ Ի՞նչ է մտածում։

— Գիտե՞ս ինչ, չենք կարողանում դրաի հետ ոտք մեկնել, այդ պատճառով էլ՝ ձեզ պետք չի՛, ձեզ համար չի՛... Ոնց որ տեղեկիվորի մոտից քշես երեխաներին՝ սա ձեզ համար չի, գնացե՛ք քնելու...

Պատմում է, թե ինչպես իրեն շփոթում են Ռուբեն Սիմոնովի հետ (իրոք, տարիք առնելով, նրանք շատ են նմանվել միմյանց)։

Հանդիպել է Գրիգոր Բոյաշիևին, պատմել իր մտահոգությունները, նա էլ թե՛ *главное здоровье, дорогой...* (Երևի, ճիշտ է ասել՝ իր առողջական վիճակից ելնելով)։

Վերստին տեսնվել է Բորիս Ռավենսկիի հետ։ Պուշկինի թատրոնում դիտել է նրա «Ռոմանյուլա» բեմադրությունը և սաստիկ բարկացել արվեստակցի վրա, թե սա ինչ շտապված ու պերտուար է՝ «Свинные хвостики», «День рождения Терезы», «Романела»...

Ինչքան դուրին է ուրիշի թերին նկատելն ու քննադատելը...

Պայմանավորվել են, թե ինչ պիեսներ են բեմադրելու միմյանց թատրոններում՝ փոխադարձաբար։ Ինչպես և սպասում էի՝ դրանցից ոչ մեկը գլուխ չեկավ։

1963, մարտ։

Պրոսպեր Մերիմեի պիեսներն է փորձում։ Դիտում եմ մի առանձին հետաքրքրությունամբ, որովհետև Աճեմյանն այստեղ հետապնդում է զործող անձանց հեղինական վերաբերմունքով անձնավորելու խնդիր, Վախթանգովի «Արքայադուստր Տու-

քանդոտի» նման: Պիեսները հուշում էին այդօրինակ խաղա-
ոճ:

Դրանից մի ամիս առաջ ինձ հանձնարարել էր շտապ
թարգմանել Մերիմեի փոքր պիեսներից երեքը՝ «Սուրբ ըն-
ծանների կառնթը», «Պատահականություն», «Աֆրիկական սեր»,
գործ, որ ես արեցի բավականություն: Աճեմյանի ռեժիսո-
րական կուրսի շրջանավարտներից երեքը (Հրաչիկ Աշուղյան,
Գևորգ Սարգսյան, Միհրան Զանիկյան) պետք է բեմադրեին:
Նրանք արել էին իրենց գործը, և հիմա կուրսի ղեկավարը
«կարգի էր բերում» արվածը:

Սովորաբար, ուրիշների բեմադրության վրա Աճեմյանն
աշխատում էր հաճույքով, թեթևորեն, իրեն ունչով չկաշկան-
դելով: Այստեղ էլ՝ նույնը: Պետք էր տեսնել, թե նա ինչպես
էր ցուցադրում այդօրինակ խաղը: Դերասանները հրապուր-
վեցին անսովոր առաջադրանքով և հասան ցանկալի արդ-
յունքի: Հատկապես Վարդուհի Վարդերեսյանը (դոնյա Մա-
րիա՝ «Պատահականության» մեջ): Ի վերջո, դուրս եկավ մի
ինքնատիպ ներկայացում, որի գրավիչ կողմը հենց այդ հեզ-
նախաղն էր: Բայց ներկայացումը բնավ ընդունելություն
չգտավ: Պատճառը հարցրի իրենից: Պատասխանեց բարկու-
թյամբ՝ որովհետև անպետք հանդիսատես է:

Բարկության պաշին այդպես էլ կարող էր ասել:

1963, ապրիլի 13:

Մեկնում ենք Ստեփանակերտ թատրոնի ավտոմեքենայով:
Նստատեղը՝ Աճեմյանը պետք է աշխատի կուրսի շրջանավարտ
ռեժիսոր Նելլի Բաբայանի «Վենետիկյան երկվորյակներ» դիպ-
լոմային բեմադրության վրա, իսկ 18-ին Ստեփանակերտից

պետք է մեկնենք Թբիլիսի՝ գաղափարական աշխատողների անդրկովկասյան խորհրդակցության:

Ճանապարհը երկար է, ավելի քան շորս հարյուր կիլոմետր: Կիրովարազ ու հասանք, պատահեց անդուր մի դեպք, որի ժամանակ երևաց Աճեմյանի քաշվող բնավորությունը: Քաղաքի կենտրոնում նա կանգնեցրեց մեքենան, մտավ խանութ ասամի խոզանակ գնելու: Ես էլ իր հետևից: Երբ դուրս եկանք՝ տեսանք մեր վարորդին միլիցիոնների հետ կովկիս: Միջամտեցի՝ ի՞նչ է պատահել: Դու մի ասի ալգոտեղ մեքենա կանգնեցնել չէր կարելի: Միլիցիոնները դիտողություն է արել, վարորդի ասելով՝ ավելի կոպտորեն, քան կարելի էր թույլ տալ օտար տեղից եկողի նկատմամբ: Մեր վարորդը պատասխանել է, միլիցիոնների ասելով ավելի կոպտորեն, քան կարելի էր օրենքի ներկայացուցչի նկատմամբ: Մարդիկ են հավաքվել, կոփվը տաքանում է: Մեր վարորդը, մի շատ համարձակ տղա, չի ուզում զիջել, վրա է քշում: Օրենքի ներկայացուցիչը, իր լավագույն զգացմունքները վիրավորված համարելով, այն էլ համաքաղաքացիների ներկայությամբ, միակ ելքը տեսնում է տղային կալանելու մեջ: Ես հաշտեցնելու ապարդյուն ջանքեր եմ անում: Աճեմյանը՝ հե՛չ, նայում է հույժ կրավորական տեսքով, կարծես կատարվող դեպքերի հետ հեռավոր առնչություն իսկ չունի: Ա՛յ քեզ բնավորություն:

Մեր վարորդին տանում են մոտակա քաղմասը: Ես հետևում եմ նրանց: Միլիցիոնները զեկուցում է քաղմասի պետին: Ես ազդրեջաններեն չեմ հասկանում, բայց տեսնում եմ, որ գործը բարդանում է: Վերադարձա Աճեմյանի մոտ՝ գնա՛նք, ցույց կտաք դեպուտատություն նշանը, կասեք կառավարության անդամ եք, հյուր մարդիկ ենք, քաղաքի երթևեկության անժանոթ ես այլն: Զոռով տարա: Ներս մտանք: Ես Աճեմյան-

նին մղում եմ առաջ: Քաղմասի պետը զարմանքով նայեց կարճահասակ, բայց պատկառելի տեսքով մարդուն՝ սա ո՞վ է: Սա՝ ոչ մի ձայն: Ես խոսում եմ իր փոխարեն, դեպուտատության նշանը մատնացույց անելով: Դա սպալնորություն է գործում: Ի վերջո Աճեմյանը ևս մի քանի բառ ասաց: Քաղմասի պետը, տարիք առած մի լուրջ մարդ, իսկույն կողմնորոշվեց, վեճն անուշի կապեց, թե ղոնաղ մարդիկ են, անհարմար է... Մի խոսքով, քաղմասից դուրս եկանք հաղթանակած հաշտությամբ:

Շարունակում ենք մեր երկար ճանապարհը: Վարորդը պատմում է ինչն ինչպես է եղել, Աճեմյանը քահ-քահ ծիծաղում է, իսկ ես մտածում եմ այն մասին, որ առանց այդ դեպքն էլ գիտեմ՝ ինչքա՞ն անօգնական է Աճեմյանն իր ոլորտից դուրս, աջակցության կարու: Մինչդեռ իր ոլորտում, իր գործի մեջ՝ կրակի կտոր...

Դա վերստին երևաց «Վենետիկյան երկվորյակների» մի քանի փորձի ընթացքում՝ մեծագույն հաճույք պատճառելով գերակատարներին և այն մարդկանց, որ գիտում էին փորձերը:

Ստեփանակերտում մի կարգին ճաշարան չկար, ամեն օր ճաշում էինք գերասաններից մեկի տանը: Ի՞նչն էր զարմանք և բավականություն պատճառում սակավապետ Աճեմյանին: Բանջարեղեն ուտեստների առատությունը և այնպիսի բազմազանությունը, որ անուններն անգամ դժվար էր հիշել: Ապրիլի կեսերն էր: Ինչքա՞ն բարիքներ է պարվում դարնանային Արցախի բնությունն իր զավակներին:

Երբ վերադառնում էինք հյուրանոց, չգիտեմ ինչու, շարունակ Պարոնյան էր արտասանում: Նուրբ, սահուն, մաքուր. խոսքի ինչպիսի՜ թեթև ու խորունկ իմաստավորում: Ինչո՞ւ բեմից այդպես չի հնչում:

— Ներկայացման մեջ անհնար է նրբությունները տեղ հասցնել, կորուստներն անխուսափելի են:

Քե ինչո՞ւ, այդպես էլ շիմացա:

1963, նոյեմբերի 22:

Աճեմյանին նվիրված երեկույթ բժշկական ինստիտուտում (անատոմիկումի բոլորակ դահլիճում, որտեղ, ի դեպ, 1942-ին մի քանի ամիս դասի եմ նստել իբրև ուսանող): Զեկուցողը ես էի: Երեկույթն անցավ ջերմ տրամադրությամբ: Վերջում խոսք առավ Աճեմյանը՝

— Զեկուցողը շատ հատկանիշներ թվեց, բայց շատաց, որ Աճեմյանը խոսել չգիտի...

Ասաց այդպես, բայց խոսեց հիանալի:

Եվ առհասարակ Աճեմյանը լավ հոգևոր էր, եթե զրա արտաքին հատկանիշները նկատի չառնենք:

1964, մայիսի 31:

Մոսկվայում, Երմոլովայի անվան թատրոնում փորձում է «Պաղտասարը»: Վերադառնում եմ «Մոսկվա» հյուրանոց, տեսնեմ Մարքսի արձանի մոտ նստարանին գրեթե ծալապատիկ նստած է՝ համբիշը ձեռքին: Ի՞նչ էք անում:

— Նայում եմ սիրուն կանանց ու դարմանում, թե սրանք ո՞նց են լինում... Հիշում եմ 20-ական թվականների Մոսկվան՝ ի՞նչ մարդիկ էին, ինչքա՞ն զվարթ, հիմա ժպտացող մարդ չեմ տեսնում: Ե՞րբ պիտի տուն գնանք, էստեղ մի ժամ էլ չի կարելի մնալ, եթե գործ չունենաս:

1966, ապրիլի 7:

Թատրոնի գեղարվեստական խորհրդի նիստում քննարկ-

վում է Զորայր Խալափյանի «Հրաշք երեխան» պիեսը խաղացանկ մուծելու խնդիրը: Հայտնվում են թեր և դեմ կարծիքներ, բայց ամենքը միաձայն հենց այն են ասում, թե պիեսների մտածված ընտրություն չի արվում, պատահականությունները շատ են, թատրոնը լավ չի աշխատում և այլն, և այլն:

Եվ մեկ էլ, խորհրդի նախագահը, նույն ինքը գլխավոր բեմադրիչ Վարդան Աճեմյանը վեր է կենում և թունդ մեղադրանք կարդում մյուսներին՝

— Այո՛, էսպես չի՛ լինի, խումբը պարապ է, պետք է գործի դնել, սխալ ընտրություններ են արվում, պիեսներում գործող անձինք քիչ են, քանի՞ մարդ կարելի է զբաղեցնել՝ շատ քիչ, այսպես չի կարելի...

Եվ այլն, և այլն, կարծես ինքը չի գործի տերը և առաջին պատասխանատուն:

Այ՛ բեզ բնավորություն:

1966, դեկտեմբերի 31:

Օլգա Գուլազյանի հորեղյանական երեկոյից հետո: Անգույն, անհամ, գավառական երեկոյթ: Բարկությունս չափ չկա՝ ամոթ չի՞, էսպես հորեղյան կաննե՞ն: Ախր սա ձեր բուրի հորեղյանն է, ասպարեզի պատիվն է, ձեր արժանապատվությունը...

— Իհարկե՛, բայց ինչ անենք, մենք հո չենք անում, մի-նխտրությունն է անում, իրենք են որոշում՝ զեկուցում, ելույթներ...

Կատարելապես խախուս պատճառաբանություններ: Հայկական սովորական անհոգ ու անհոգի վերաբերմունք: Այդպես էլ ասացի: Առաջին դեպքը չէր ու վերջինն էլ չէր լինելու:

Պատասխանում է շատ հանդիստ, կարծես եղածն իրեն չի վերաբերում:

1967, փետրվարի 5:

Թատրոնում կայացած «խունվեյրինական» ժողովից հետո: Ինչ միայն շեն ասել Թատրոնի վիճակի և նրա ղեկավարության, ամենից շատ՝ Աննամյանի հառցեին:

Ճիշտ են վարվել՝ վիճակը խայտառակ է, մարդիկ կատարելապես պարապ են:

— Որպես թե իրենց մասին շեն խոսում, բայց ամեն մեկն իր անձնական շահի հետևից է ընկած:

Թույլ արդարացում է և դրուժյունը չի փոխում: Շփոթված է, գունատ:

— Դիմում կտամ, կգրեմ՝ նկատի ունենալով կուլեկտիվի այս հոգեբանությունը խնդրում եմ ինձ ազատեք Սունդուկյանի Թատրոնում աշխատելուց:

Գրե՞ց: Իհարկե, ոչ: Ո՞ր էր այդքան վճռականություն:

Ուրեմն ի՞նչ՝ անվճռական լինելը նրա բնավորության գի՞ծն է:

Այո, ամենաբնորոշ գծերից մեկը:

1967, ապրիլի 11:

Կյանքիս ուրախ օրերից մեկը. «Թումանյանի աշխարհը» մենագրությունը գրականության ինստիտուտում պաշտպանել եմ իբրև ղեկավարական դիսերտացիա: Եղավ մի անվեճ, անսալվեր, ուրախ պաշտպանություն, ավելի ճիշտ՝ Թումանյանական հանդես՝ ինձ համար սիրելի ընդդիմախոսներ Խորեն Սարգսյանի, Սողոմոն Սողոմոնյանի, Սուրեն Աղաբաբյանի շնորհիվ: Այն ժամանակ «հետպաշտպանական բանկետներն»

արգելված չէին: Մորս դրդումով և իր տանը (Ալավերդյան փողոց 79) մի մեծ, մարդաշատ քեֆ արինք: Մեծապես հարգելի շատ մարդիկ կային, նաև Աշխեն Թումանյանը՝ բանաստեղծի ավագ դուստրը: Թամազան Սողոմոն Սողոմոնյանն էր՝ աննման թամազա, համարձակ սրամտություներով շատրվան:

Այս ամենը պատմում եմ ոչ թե իմ ամենաուրախ օրերից մեկը մտաբերելու, թեև դա էլ մի աններելի մեղք չէ, այլ ներկայացնելու այն պայմանները, երբ կատարվեց հետևյալը. քեֆի թունդ պահին տեղից վեր կացավ Աճեմյանը և կանգնեց բաժակաճառ ասողի դիրքով: Բոլորը զարմացած դարձան նրա կողմը՝ Աճեմյանը և բաժակաճառ: Նա բաժակ բարձրացրեց Պարույր Սևակի և Նկլի Մենաղարիշվիլու կենացը: Ինչ ասաց՝ ընկանաբար շեմ հիշում, բայց լավ հիշում եմ իր ոգեշունչ հուզմունքը, խոսքի սրտալի հնչերանդը, հիացումից փայլող աչքերը: Սակավախոս արվեստագետն այս անգամ շոալլախոս եղավ:

Աճեմյանի հետ քեֆի սեղաններ շատ եմ նստել, անհաշիվ անդամներ, բայց առաջին և վերջին անգամն էր, որ լսեցի նրա բաժակաճառը:

Դա մի բան նշանակում էր երևի: Իր հարգանքը Պարույրի հանդեպ:

1967, հոկտեմբերի 25:

Հրալյա Ղափլանյանի հետ լեզու չի գտնում: Ախր ինչո՞ւ, պատճառն ի՞նչ է, տղան մոտ-մոտ է անում, դուք հեռու եք քաշվում:

— Էդպես չի:

Փորձում եմ հիմնավորել առածս:

— Ես գիտեմ ինչ եմ ասում. ում ասես տանում կտոր-

ներ է ցույց տալիս¹, ռեկլամ անում, ինձ՝ չէ՛... Ամռանը ներկայացումներ ցուցադրեց, ինձ չհրավիրեց: Իր թատրոնի ծրագրի մեջ տպելու համար բան գրելու միջնորդ է ուղարկում Լևոն Թուխիկյանին, ինչո՞ւ ինքը չի գալիս, ասում...

— Վախենում է մերժեք:

— Ինչո՞ւ պիտի մերժեմ, ինչպե՞ս կարող եմ մերժել: Հիմի էլ ականջն է քնկել երիտասարդական թատրոնի² պատմությունը, մարդիկ է ուղարկում՝ ի՞նչ կարիք կա, թող դա ինձ մոտ ինչ ուզում է բեմադրի...

— Ա՛յ, տեսնո՞ւմ եք:

— Չեմ հավատում, ճիշտ մարդ չի:

Ինչ էլ լինի, չպիտի պատմություն դարձնել, դրանից ի՞նչ օգուտ, նա էլ թող իր գործն անի: Բարկացավ՝

— Անում է անի՛, վերջապես՝ ինձնից ի՞նչ ես ուզում:

Ուզում եմ արվեստագետների համերաշխություն հանուն ազգային մշակույթի, ուրիշ ի՞նչ պիտի ուզեմ:

1967, նոյեմբերի 27:

Հր. Ղափլանյանի թատրոն-ստուդիայի առաջին՝ «Լավատեսական ողբերգություն» ներկայացումը Սունդուկյանի անվան թատրոնում տեսնելուց հետո.

— Безобразие, էսքա՛ն միջոցներ ծախսել, հազար մարդ հրավիրել և սա՛ ցույց տալ: Էստեղից-էնտեղից վերցված դերասաններ և խնդրեմ՝ ստուդիա: Դուք էլ՝ հե՛շ...

1 Խոսքը վերաբերում է Երևանի դրամատիկական թատրոնի փորձերին:

2 Անճամյանը մտադիր էր զբաղվել «Արշալույս» երիտասարդական թատրոնի գործերով, որ իբրև մտադրություն էլ մնաց:

Իրոք, ներկայացումը հավանելու բան չէր. շափազանց մեծ հավակնություն, բեմադրական շափազանց շոյալ միջոցներ և ներքուստ փուշ ներկայացում: Բայց, ասում եմ, առաջինն անհաջող է, մյուսը կլինի հաջող, կարևորը երկրորդ դրամատիկական թատրոն հիմնելու իրողությունն է: Կարելի՞ է չգնահատել:

— Մեկ է, բան դուրս չի՞ գա:

Սխալվում էր շարաշար: Երկրորդ դրամատիկականը ստեղծվեց և զարգացավ իբրև իր դեմքն ու դիմագիծն ունեցող թատերական միավոր:

1968, փետրվարի 8:

Գեորգի Տովստոնոգովը գտնվում է Երևանում: Եկել է տեսնելու ինչպես են ընթանում «Ապուշը» ներկայացման վերջին փորձերը (բեմադրիչը Երվանդ Ղազանչյանն է, որ իր մոտ ստաժոր է եղել Լենինգրադում՝ Դրամատիկական մեծ թատրոնում): Տովստոնոգովը խոսեց վերջին փորձից ստացած իր տպավորության մասին (հաջորդ օրերին մի քանի փորձ էլ ինքն արեց): Խոսեց հետաքրքիր և խելացի: Աճեմյանը հավանում է նաև անձը.

— Ֆասոններ չի բանեցնում:

1968, փետրվարի 12:

Մի-երկու օր Տովստոնոգովի հետ շրջել է Երևանի մոտակայքում: Գո՞հ մնաց:

— Ինչո՞ւ պիտի գո՞հ ըմնար: Այդը լիճ գնացինք: Կաթողի-էոսի մետ էլ տարանք, նա էլ, հինգ վանականներով, պահեց ճաշի:

1968, փետրվարի 22:

Ներկա եղա Մխիթար Դավթյան—Վարդան Աճեմյան դիա-
լոգին, որ ավելի կովի էր նման:

ԴԱՎԹՅԱՆ— Վաղը չէ մյուս օրը «Քաջ Նաղարը» սկսիր:

ԱՃԵՄՅԱՆ— Բա «Պատվի համարը»: Չեմ ուզում Ջանի-
բեկյանի հետ կովել:

ԴԱՎԹՅԱՆ— Միանգամից ասա, որ վախենում ես «Նա-
ղարից»՝ «Պատվի համարը» հիմա էլ թող ուրիշն անի, հո 39
թվի ներկայացումից լավը չե՞ս անելու:

ԱՃԵՄՅԱՆ— Հենց հետաքրքիր է, թե հիմի ո՞նց դուրս
կգա:

ԴԱՎԹՅԱՆ— Դա էլ թող Հրաչիկն անի:

ԱՃԵՄՅԱՆ— Ոչ մի դեպքում, ինչո՞ւ:

ԴԱՎԹՅԱՆ— Մոնոպոլիա հո չի՞, էդքան էլ խանդոտ լինի՞
մարդ:

Ինչ որ ճիշտ է, ճիշտ է:

Աճեմյանը «Պատվի համարը» սկսեց, բավական շատ փոր-
ձեր արեց և կես ճանապարհին լքեց գործը: Էլ Ջանիբեկյան՝
կդիմանա:

Սա էլ էսպես:

1971, մայիսի 7:

Ինչպես պատահեց, ես՝ «Երևանյոթ հանգերձ», Աճեմյանը
և մոսկովյան Բատերական քննադատ Ալեքսանդր Սվորոգինը
մեկնեցինք Գառնի-Գեղարդ: Ասեմ ի միջի ալլոց, Սվորոգինը,
մի վառ անհատականություն և բանիմաց մասնագետ, մեկն
էր այն սակավաթիվ մոսկովյան քննադատներից, որ խորա-
պես զնահատում էր Աճեմյանի արվեստը և որին արվեստա-
գետը սիրում էր ու վստահում:

Հիանալի ժամանակ անցկացրինք: Մինչև Գեղարդ՝ ուրախ
ու դյուրաշաճ, Աճեմյանը Գեղարդում դարձավ ինքնամփոփ
ու անհաղորդ: Մոմեր առավ և «էջմիածին» ամսագրի մի քա-
նի համար: Տաճարից շի շտապում դուրս գալ:

— Մարդ պիտի գա ու էստեղ էլ ապրի...

1973, մայիսի 27—հունիսի 2:

Մեկնեցինք Մոսկվա. առիթը ծանրակշիռ է՝ Թատրոնի հա-
մաշխարհային կոնգրես, այն էլ՝ Միությունների տան սյունա-
դարդ դահլիճում: Հոգնած է, մեծաշուք հանդիսություններին,
անցուղարձին անհաղորդ: Բայց ներկայացումներ դիտում է
հաճույքով:

Մայիսի 28-ին դիտեցինք Ա. Տոլստոյի «Ֆեոդոր Իսաննովիչ
արքան» ողբերգության պրեմիերան Փոքր Թատրոնում (Բ.
Ռալենսկիի բեմադրությամբ, գլխավոր դերում՝ Ի. Սմոկ-
տունովսկի): Մենք՝ Ռուբեն Զարյանը, Խորեն Աբրահամյանը
և ևս, ինչպես ամբողջ հանդիսասրահը, ներկայացումն ըն-
դունում ենք զոհունակությամբ: Աճեմյանը և՛ հավանում է, և՛
չի հավանում:

— Երևում է, որ ռեժիսոր է: Սմոկտունովսկին հետաքրք-
րի է, բայց չի բացված: Դերակատարներն իրար շեն բռնում:
Ներկայացումը հում է:

— Արդիական պիես է:

— Արդիական ներկայացումը պետք է լինի, ոչ թե պիեսը:
Փայլուն պարադոքս:

Ավարտից հետո հանդիպեցինք բեմադրիչին, շնորհակալ
ևղանք հրավերի համար (անհնար էր տոմս ճարել): Սա ևս՝
Սմոկտունովսկին դեռ չի բացված, դեռ շատ աշխատանք կա
անելու:

30-ին դիտեցինք «Դոն Ժուան» ներկայացումը (Մալայա Բրոննայա փողոցի թատրոն, Ա. էֆրոսի բեմադրությամբ)։ Միապաղաղ ներկայացում, թույլ տպավորություն։ Ամբողջ գործողությունը, չգիտես ինչու, կատարվում է ախոռում (թե՛ մարագում)։ Դա զարմացնում-զայրացնում էր Աճեմյանին՝

— էֆրոսի ի՞նչն են գովում՝ չեմ հասկանում։ էստեղ էլ բռնել գործողությունը խցկել է ախոռ։ Ինչո՞ւ ախոռ, եղբայր։

Եվ մնում, մնում, էլի ասում էր՝

— Ինչո՞ւ ախոռ, ուրիշ տեղ չկա՞ր։

Ի պաշտպանություն էֆրոսի ես վկայակոչում էի նրա ուրիշ բեմադրությունները, Աճեմյանը վերստին՝

— Ինչո՞ւ ախոռ...

31-ին «Սովրեմեննիկ» թատրոնում դիտեցինք Ալթմաստովի և Մուհամեդջանովի «Ֆուձիյամայի բարձունքում» պիեսը։ Անդույն պիես, անգույն դերակատարներով։

— Սա՞ էր, որ էսքան գովում են, էսպես ընդունում։ Ինքնագործ խումբ։

Հետաքրքիր չէ՞ր, որ բեմը բերել էին դահլիճի մեջտեղը։

— Նորություն չի, էնքա՛ն է արված։ Հե՛շ բան։

«Հե՛շ բան»,— իր սիրած քամահրական խոսքը։

Հունիսի 1-ին՝ «Համլետը» Տազանկայի թատրոնում, Յու. Լյուբիմովի բեմադրությամբ, գլխավոր դերում՝ Վլադիմիր Վիտոցկի։

— Ա՛յ օրիգինալ ներկայացում։ Չոր են խաղում, սա մեր իմացած Շեքսպիրը չէ, բայց շատ հետաքրքիր է՝ սուր, համարձակ, անսպասելի...

Ներկայացումից հետո տուն դառնալիս ասում եմ՝ Ձեր ներկայացումներում այնպես է, որ մեկի մեջ մի լավ դերա-

կատար կա, մյուսում մեկ ուրիշը: Ոչ մի տեղ չեն հավաքվում, բռնեցք չեն կազմում, ինչպես Վախթանգովի թատրոնում: Խորեն Աբրահամյանը համամիտ է՝ ճիշտ է, էլի:

— Ո՞վ է ասում ճիշտ չէ, իզուր Վախթանգովի թատրոնի պես չենք վարվում, աշխատում ենք սրա՛ն էլ մի բան տալ, նրան էլ... Ա՛յ, գտեք մի պիես բոլորին հավաքենք:

Խորեն Աբրահամյանը շատ վճռական՝ «Իոանն Ահեղի մահը»: Ես՝ ինչո՞ւ ոչ:

Ոչ մի արձագանք: Եվ իզուր:

1973, նոյեմբերի 21:

Սարգիս Բայանդուրը, կինս և ես զնացինք անառողջ Ահեմյանին տեսնելու: Տրամադրություներ լավ էր: Ինչպես եղավ, խոսք բացվեց դերասանների ու նրանց յուրահատկությունների մասին: Խոսում էր անկեղծ և հաճույքով:

— Դերասանը դերասանությու՜ն չպիտի անի: Երբ Արուս Ոսկանյանը մտավ «Ռուս մարդիկ»՝ պիեսի փորձերի մեջ՝ չուզենալով, տեքստը շիմանալով՝ շափազանց հուզիչ էր: Զարմանալի՝ Տեքստը սովորեց, յուրացրեց՝ էլ էն չէր: Ներկայացման մեջ առաջին փորձերի հուզմունքից բան չէր մնացել:

— Երբ Փափազյանը փորձասենյակում արքա լիր էր փորձում՝ ես ապշած, ձեռներս կախ, լսում էի: Ասում էին՝ ինչո՞ւ ոչինչ չես ասում, չես միջամտում: Ի՛նչ միջամտեմ, ամեն ինչ կատարյալ է: Երբ բեմ իջանք՝ ամեն ինչ կորավ: Մերացել էր, ինչ-որ ազդում էր փոքր տեղում՝ մեծում կորչում էր:

1 Կ. Սիմոնովի «Ռուս մարդիկ» պիեսը բեմադրվել է 1942-ին (բեմադրիչ՝ Վ. Վարդանյան): Մարիա Նիկոլաևնայի դերը վերջինը եղավ դերասանուհու կյանքում:

— Ջանիբեկյանը մինչև վերջ էլ չհասկացավ ի՞նչ պիտի խաղա, ի՞նչ չէ։ Հիմա ուղում է «Ժլատը» խաղալ, էդ կոմպլեկցիայով ի՞նչ ժլատ...

1973, նոյեմբերի 26:

Զորորդ քաժանմունքի հիմնադրանքի սենյակում նստած է մահճակալին, մի ոտքը տակին, ինչպես մի Պաղտասար աղբար։ Գունատ է, տխուր, խեղճացած։

Կատակի եմ տալիս՝ աղատ եք, մտածելու շատ ժամանակ ունեք։

— Ոչինչ չեմ մտածում, արտոլլուս։

Միզանոցեններ չե՞ն կովում մոքի մեջ։

— Ո՛չ մի միզանոցեն։ Չեմ էլ կարդում, հանգիստ եմ ուզում։

— Նիրվանա՞։

— Նիրվանա՞։

Եկավ տիկին Արուսը։ Նրա կոշիկն լուրջ հաստատ է, բայց էլի տրտնջալով է խոսում։ Աճեմյանը՝

— Դարդ անողին դարդ չի պակսիլ։

Ավելացնում եմ. քեֆ անողին՝ քեֆ։

Այստեղ քեֆը բացվեց, վարակիչ հրճվանքով պատմեց Արուս Ասրյանի և Բարկեն Ներսիսյանի կոշումների իրոք ողջվարձալի պատմությունները։ Արժե դրանք մտաբերել։ Ըիշտ այնպես, ինչպես լսել եմ։ Արուս Ասրյանին զանգահարում են և ասում, թե Անտոն Փոչինյանն ուղում է շնորհավորել իրեն հորհրդային Միության ժողովրդական արտիստի կոշում ստանալու առթիվ։

Արուսը թե՛ ես մեծ կին եմ, եթե ինձ չեք հարգում, գոնե տարիքս հարգեցեք։

Ու լսափողը ցած է դնում: Դու մի ասի Քոչինյանի քար-տուղարն է լինում զանգ տվողը: Քիչ անց, նորից զանգ՝ Արո՛ւս, շնորհավորում եմ...

Կարծում է էլի ձեռն են առնում, կանչում է հարեանուհուն, խելք-խելքի են տալիս, երբ իր աղան՝ Ալեքսանդր Աճեմյանը, հեռախոսով հաստատում է լուրը: Այստեղ միայն Արուս Ասրյանը, որ լոռեցի է, միջամտեց.

— Լոռեցի՛ է, է՛, լոռեցի, ինչէ՛ան շլինի, ուզեց առաջինն ինքը շնորհավորել:

Հետո Բարկեն ներսիսյանի պատմությունն արեց՝ է՛լ ավելի զվարճալի: Սա նարդի խաղալիս է լինում, երբ երեխան գալիս է թե՛ քեզ Քոչինյանը կանչում է հեռախոսի մոտ: Բարկենը դառնում է կնոջը՝ գնա տես ինչ են ուղում, երեխան չի հասկացել: Կինը դնում է, գալիս, թե՛ իրոք: Բարկենն իսկույն տեղից վեր է կենում ասելով՝ սա էր պակաս մեր գլխից, էս փորձանքը, ես ի՞նչ մեղք ունեմ, տեքստն էր էդպես:

(Բանը վերաբերում է հեռեկային. «Հանրապետության նախագահը» պիեսում կենինը, որի դերն անձնավորում էր Բարկեն ներսիսյանը, ասում է Մյասնիկյանին. «Ասում են Հայաստանի ղեկավարների միջև տարաձայնություններ կան...», որ դահլիճն ընդունել է մի առանձին աշխուժությամբ, խոսքը զուգորդելով օրվա վիճակի հետ: Զգուշացրել են, որ դերասանն այլևս այդ խոսքը չասի: Իսկ նա մոռացել է, ասել է այնպես, ինչպես տեքստը սովորել է):

Բարկեն ներսիսյանը վերցնում է խոսափողը և լսում շնորհավորանքի ջերմ խոսքեր:

Ես՝ կոչումների թունդ հակառակորդս, զարմանում եմ՝

մարդիկ ինչքան մեծ նշանակություն են տալիս կոշումներին, պատկերացնո՞ւմ եք, ասեին՝ ժողովրդական արտիստ Պետրոս Ադամյան: Աճեմյանը՝

— Ասա է՛, ասա՛...

Կողքի սեղանին միայն մի գիրք կա՝ Եվրիպիդեսի ողբերգությունների գիրքը: Սա չէ՞ հույն ողբերգականներից ամենաիրականը, շոշափելին:

— Իհարկե՛, հասկանալի հարաբերություններ, հոգեբանություն:

Ներկայացումը (նկատի ունեմ՝ «Իֆիգենիան») տեսնո՞ւմ է:

— Որոշ բաներ շատ լավ, բաներ էլ կան՝ բոլորովին:

1974, դեկտեմբերի 9:

«Իֆիգենիան Ալվիսում» ներկայացման փորձերը:

Աշխատում է աճեմյանական նույն նվիրումով, եռանդով, ռզևորություն: Մարդ, որ իր գործի, իր տարերքի մեջ դառնում է անթերի գեղեցիկ:

Նիկողայոս Նիկողոսյանը, որ ներկայացման նկարիչն է, հույժ էքսցենտրիկ խառնվածք, շարունակ խառնվում է գործին՝ զվարճություն պատճառելով բեմագրիչին: Քանզակագործի արտասովոր վառ, բայց և ցարուցրիվ բնավորությունն Աճեմյանին դուր է գալիս և ծիծաղեցնում:

— Ասաց թե խաշի ենք գնալու հորբուրիս տուն, հետո թե՛ քնոռա տղայի: Հետո էլ տարավ մի տուն՝ լիքը բեղավոր մարդկանցով: Մանոթացրեց մի երիտասարդի հետ՝ տան տերն է,— ասաց: Սա էլ թե՛ ես առաջին անգամն եմ լինում

այս տանը: Էդպես էլ շիմացա ո՞ւմ տանն ենք, ո՞վ է մեզ հրավիրել: Կույան էլ շիմացավ... հա՛, հա՛, հա՛:

Նիկողոսյանը լսում, ինքն էլ է ծիծաղում:

1976, հունվարի 17:

Ռուբեն Զարյանը, Լևոն Խալաթյանը և Լև զնացինք գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտ «Առամնարույծն արեւմելյան» թատերախաղի վերջին փորձերից մեկը դիտելու: Մտանք դահլիճ, մովթի մեջ մեզ չնկատեց:

Փորձում էր ոգևորված: Հղկում էր գրեթե պատրաստ ներկայացումը, նուրբ դիտողություններ անելով հատկապես խոսքի վերաբերյալ: Հետո ամբողջությամբ փորձեց վերջին տեսարանը՝ դիմականերով: Երիտասարդական թափ և ավյուն, ծիծաղը հորդում է բեմից: Այդքան փոքր բեմ և կատակերգական մեծ ներկայացման տպավորություն: Ո՞վ կասի, թե յոթանասունմեկ տարեկան է արվեստագետը:

Հետո ուշ ժամին զնացինք իր տուն: Համեստ ընթրիք, ընտիր խմիչք և սրտաքաց զրույց, ինչպես միշտ: Զարյանը՝ ինչո՞ւ թատրոնում էլ նույն թափով չի աշխատում: Թե՛ նրանք հիմա ինձ չեն լսում:

Արվեստագետի վիշտը:

Չեմ տեսել մի արվեստագետ, որ այնքան շատ հղացումներ ունենար և թողներ անկատար. Աճեմյանն իմ աչքում մտադրությունների, մտահղացումների, ծրագրերի մի անվերջանալի շտեմարան էր: Չէի հասկանում, թե այդքան մեծ կենսափորձի տեր, լրջախոհ մարդ՝ ինչպե՞ս կարող էր միամիտ, տղայաբար միամիտ լինել՝ այդքան դյուրությամբ օղեղեն

ամբողջներ կառուցելու և նույնպիսի դուրութիւններ մոռացութիւն մատենելու համար:

Դա իր բնավորութիւնն էր, բնավորութիւն հիմնորոշ գծերից մեկը: Եւ այն մարդիկ, — թիչ չէին դրանք, — որ վստահութիւն շունեին նրա խոսքի ու խոստման վրա և ասում էին, թե Աճեմյանը խաբում է իրենց՝ ճիշտ էին ասում, բայց չէին հասկանում, որ դա դիտումնավոր խաբելը չէր. Աճեմյանն ամենից առաջ ինքն իրեն էր խաբում: Միանգամայն անկեղծորեն, խոսք ու խոստում տալիս բնավ չկարծելով, թե դրանք խոսք ու խոստում էլ կմնան:

Սա էր ակունքն այն անվերջանալի մեծ ու փոքր գծաւորութիւնների, ընդհարումների և բախումների, որոնք առհասարակ անպակաս են բեմադրիչի, հատկապես գլխավոր բեմադրիչի կյանքից՝ այդ տարաբախտ մասնագիտութիւնն պատճառով, առավել ևս՝ Աճեմյանի կյանքից՝ իր բազմախոստում բնավորութիւնն պատճառով:

Եւ եթե ես հիմա ուզում եմ ներկայացնել իմ վկայութիւններն Աճեմյանի անկատար մնացած հղացումների ու մտադրութիւնների մասին, ապա դրա նպատակն արվեստագետի բնավորութիւնն այդ հատկանիշը ցույց տալն է: Ոչ միայն դա: Պակաս կարևոր չէ, գուցե և ավելի կարևոր է մյուս նպատակը՝ թատրոնի պատմութիւնն էջերին հանձնել մտադրութիւնների ու մտահղացումների այն թանկագին հատիկները, որ ունեն ստեղծագործական արժեք: Ի՞նչ իմանաս, գուցե դրանք հարկաւոր գան հետնորդներին (եթե միայն նրանք լինեն այնքան ուշիմ, որ յուրացնեն ու գործի զենն իրենց մեծ նախնուի մտքերն ու մտահղացումները. գեղարվեստական մշակույթի զարգացումն ուրիշ կերպ չի լինում):

Եւ այսպես՝

Գրառումներ, որ պատմում են
Անեմյանի անկատար մնացած
հղացումների մասին

1962, փետրվարի 3:

Ուշ երեկոյան հեռախոսի ձայն.

— 9¹/₂-ին եղիր այգու դռանը:

«Սևան» հյուրանոցի դիմացի այգու մասին է խոսքը (այն
ժամանակ ես ապրում էի Մարքսի փողոցում, հյուրանոցի
մոտ):

Սովորույթյան համեմատ՝ եկավ ճիշտ ժամին:

— էստեղ մտնենք, էնտեղ կխանդարեն:

Այսինքն՝ «Սևան» ուստորան, «Արմենիայում» կխանդա-
րեն:

Առաջիկա անելիքների մասին է ուզում խոսել (արդեն
քանիներորդ անգամ):

— Ուրեմն, էսպես, մնալա՞ծ է: Հերթով՝ «Ռոմեո և Զու-
լիետ», «Պեպո», «Անուշ», «Պաղտասար աղբար», «Քաջ Նա-
զար»:

— Երեք տարվա գործ առնվազն:

— Գեռ Մոսկվայում Սարոյան դնելու հարցը կա՞, միայն
թե գերասաններ չեմ տեսնում: Մեք-Գրեգոր չկա: Ուզում եմ
Աստանգովին հրավիրել, մի բան, որ Վախթանգովի թատրո-
նում գործ չի անում: Իսկական իր գերն է: Զոնիի բանը հեշտ
է, Բեն-Ալեքսանդրը հեշտ չի:

¹ Խոսքը վերաբերում է Բ. Ռավենսկիի հրավերով Պուշկինի անվան
թատրոնում լիմ սիրտը լինելու լծ պիեսը բեմադրելուն, որ ինչ-ինչ
պատճառներով ի հատար չածվեց:

— Ռաուտրարդը չի՞ կարող:

— Հաճելի չի նայվում, գլուխը փոքր է, պրովինցիալ տեսք ունի: Հիմա ի՞նչ ես ասում:

Սարոյանը՝ ոչ մի կասկած, «Պեպոն»՝ նույնպես,— ասացի:— «Պաղտասարից» ձեռքաշեք (նորաստեղծ օպերայի մասին էր խոսքը, որի լիբրետոն գրել էր Գուրգեն Բորյանը, կարծես, Զավեն Վարդանյանի հետ, երաժշտությունը՝ Անդրեյ Բաբանը): Դրանք արևմտահայ կուլտուրայի հետ կապ չունեն: Հետո՝ նոր գործ է, հազար բան կունենա շտկելու, ահագին ծավալի աշխատանք...

— Ծիշտ ես ասում, լպիտի անեմ: Մերժել չեմ կարողանում: Դեռ Մահարու պիեսն էլ պիտի անեմ, անհարմար է, չէ՞:

Ես վերապահ վերաբերմունք ունեի այդ գործի հանդեպ: Հարցրի, թե «Ռոմեո և Զուլիետի» ի՞նչն է ոգևորում իրեն:

— Պիտի թեթևացնեմ, դարձնեմ ժամանակակից...

Այնքան ոգեշնչված էր խոսում, որ սիրտ շարի տարակուսանքով սիրտը կտտրել՝ գլխավոր դերերի ո՞ր կատարողներով... Եվ սխալ վարվեցի: Ոգևորվեցի և ոգևորեցի «Անուշով»՝ ինչ որ օպերայում արել եք՝ հերիք է, Պարոնյան էլ արել եք՝ «Թափառնիկոսը»: «Անուշն» է միայն, որ սպասում է նոր մեկնություն:

— «Անուշի» համար դիրիժոր է պետք, դիրիժոր: Ռիթմերը պետք է փոխվեն, թարմանան: Զեկուն, հասկացող դիրիժոր, Թավրիզյանի պես: Հիմա ի՞նչ...

Ես արդեն գրել եմ, որ «Անուշի» նոր բեմադրության բախտը բերեց: Աճեմյանն այդ գործն արեց, իր սրտի ուզած դիրիժորով, որ Օհան Դուրյանը եղավ (1969-ին, Թումանյանի ծննդյան 100-ամյակի օրերին)։

Իբրև թե ծրագրվածը թիշ էր, ավելացրեց.

— Կրկեսում էլ մի բան պիտի անեմ՝ անտիկ¹։ Հակոբ Խանջյանի մոտ էի, ասում է՝ у меня идея, օպերայում կամ համերգային դահլիճում բեմադրենք «Վարդանանքը»՝ երաժշտությունը ու երգչախմբով։ Ես «Արա Գեղեցիկն» առաջարկեցի։

Այսպես, դա էլ ավելացավ ծրագրին։

Այդ օրերին կարգացել էի մի շատ հետաքրքրական գիրք՝ М. Б. Хаджетлаше «Убийца на троне (записки начальника тайной полиции в Турции)», Петроград, 1918 (դա գրադարանագետ Արամ Բաբայանն էր տվել կարդալու՝ ժամանակավորապես ստանալով Լենինգրադի գլխավոր գրադարանից)։ Պատմում էի գրքի բովանդակությունը, լսում էր հափշտակությամբ, մանավանդ, Վանին վերաբերող դեպքեր էլ կային պատմածիս մեջ։ Ինչքա՛ն ենք կարգացել սուլթան Համիդի մասին, բայց այս մեկը բացառիկ բան էր՝ թուրք զադտնի ոստիկանության պետի՝ դեպքերի մասնակցի և ակադեմիկոսի բացահայտումներն ու խոստովանությունները, որ սկզբնաղբյուրի արժեք ունեն։ Ինչե՛ր են գրված այդ գրքի մեջ՝ ի՛նչ ոճիւրներ, արյունալի դեպքեր, ինչքա՛ն թափված արյուն, նաև հայի արյուն։ Հեղինակը գրել է, թե սուլթանը հայ կոռւջից ծնված լինելու վարկածը փարատելու համար ավելի ու ավելի դաժանաբարո է եղել հայերի նկատմամբ։ Գիրք, որ լեցուն է արևելյան նենգամիտ դիվանագիտության, ահ ու սարսափի, կեղծիքի, խաբեության, կաշառակերության

¹ Հիշեցնեմ, որ այդ ժամանակ Սունդուկյանի անվան թատրոնի շենքն այրվել էր՝ Ահեմյանին զրկելով իր լավագույն տարրերին կարգին աշխատելու հնարավորությունից։

զրվագնեցող: Ընդունելության ժամանակ սուլթանը պատի պետ-
կախված գորգի հետևից էլ լսել ու խոսել, որ փաղիշահի սուրբ
երեսը շտեմենն: Ճարտարապետի հետ նորանոր զաղտնարան-
ներ է սարքել, որ ոչ որ շիմանա, թե գիշերը որտեղ է քնելու:
Ունեցել է իր նմանակները, որ մուրեքների դավադիրներին:
Ինքը՝ ոստիկանապետն էլ ունեցել է նմանակներ, որոնցից
մեկին սպանել են, կարծելով թե ինքն է:

Լսեց-լսեց ուշադիր և ասաց.

— Դու պատմում ես, ես մտածում եմ «Քաջ Նազարը» բե-
մադրելու մասին: Գիտես ինչն էր կարելի է անել, եթե թողնեն:
Գորգի հետևից դուրս չգալը, նմանակները... Ի՞նչ հետա-
քըրքի կլինի՝ երկու Քաջ Նազար, սրանք իրար հետ... Բայց
թե կենցաղն ու պայմանականությունն իրար խանգարում են,
կա՞մ մեկով պետք է լուծել, կա՞մ մյուսով: Զէ՛, «Քաջ Նա-
զարը» շատ հետաքրքիր կլինի...

Մեր զրույցը տեղից մինչև ուշ գիշեր, արդեն դուրսը՝ ամա-
ռի փողոցում:

Ես շատ եմ Աճեմյանի հետ ծանրութեթե արել իր ծրա-
գրերը, բայց երբեք նրան այդքան ինքնավստահ, լեցուն, ոգե-
վորված չէի տեսել: Ուստի և գրի առա ասածները:

1962, 25 նոյեմբերի:

Լենինականի հյուրանոցում (մեկնել ենք Լևոն Զոհրաբ-
յանի հոբելյանին) երկուսով ենք միայն:

— Ամեն ինչ Ստանիսլավսկուց է գալիս՝ և՛ Մեյերհոլդ, և՛
Վախթանգով, և՛ Քաիրով... Ոչ մի ասածին հակառակվել չեմ
կարող:

— Ինչո՞ւ:

— Ելնում է համաշխարհային կուլտուրայից: Մեծ կրթության տեր մարդ է, ոտից գլուխ տրված արվեստին:

Քուն մտնելիս՝

— էս բեմի վրա կարգին բան չի արվի՝ «Արայից» հետո «Քաջ Նազարը» կանեմ, կրկեսում՝ «Մակրեթ» մինչև նոր շենքը լինի: Զորահարյուրանոց դահլիճում ի՞նչ Շերսպիր:

Նորից ու վերստին՝ ավազի վրա կառուցված ծրագրեր:

1964, ապրիլի 2:

Ինչո՞ւ Բրեխտ չի բեմադրում:

— Բրեխտը մոտ չի սրտիս: Իմ արվեստը կարծես մոտ է նրան՝ բնականն ու պայմանականն իրար հետ, բայց պիեսները չեն ջերմացնում: Հետո՝ տեղ չեն հասնի:

Գեթ մի փորձ արե՞ց, որ երևա՝ կհասնի՞, թե ոչ:

Բրեխտի դորժերից իրեն դուր էր գալիս «He tot солдат, а этот» պիեսը:

— Որ բեմադրեմ՝ դա կբեմադրեմ:

Իհարկե, չբեմադրեց:

1967, սեպտեմբերի 4:

Արուս Ասրյանի հետ նոր է վերադարձել Վոլգա-Դոն 22-օրյա ուղևորությունից: Ի՞նչ դարմանք՝ ճամփորդելու ռիսկը: Տպագրությունների մեջ էականը Ռուսաստանի խորքերը ճանաչելու բավականությունն է: Հետո անցավ իր հերթական դորժերին: Կսկսի Զ. Դարյանի պիեսը²: Եթե պատրաստ լինի:

¹ Այդ ժամանակ Սունդուկյանի անվան թատրոնն ապաստանել էր Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնի շենքում՝ մինչև իր նոր շենքի կառուցումը:

² Խոսքը վերաբերում է «Հանրապետության նախագահին»:

Այլապես՝ «Հին աւտովածները», եթե թույլ տան: Եվ մեկ էլ՝ «Արշալույս» երիտասարդական թատրոնը ձեռքն առնելու մասին, եթե տեղ լինի, մի փոքրիկ թատրոն: Իմ տարակուսանքը՝ դերասաններ չկան:

— Ոչի՛նչ, հենց որ գնամ՝ կլինեն:

Ինձ դուր եկավ իր անհիմն վստահությունը, և ամենից կարեւորը՝ արվեստագետի մտահոգությունը թատերական նոր սերնդի վիճակով: Ուրիշ բան, որ դրանից էլ բան դուրս չեկավ:

1967, հոկտեմբերի 25:

Հին ընկերոջս՝ Կարո Դեղձունյանի (նույնպես վանեցի) հետ Աճեմյանին տարանք Օշական՝ մեր լավ բարեկամ բժիշկ Լևոնի տուն: Շեն, բարեկարգ տուն, փարթամ այգու մեջ:

Առանց տանտիրոջը հարցնելու, քթի տակ ղնդնալով, իջավ ընդարձակ նկուղը՝ լեցուն շոալլ բնաշխարհի աշնանային բարիքներով: Նայում է շուրջը շուրջը երեսնայական զարմանքով, ձեռքը մեկնում է դարսված լավաշներին, մի կտոր պոկում-ուտում:

— Հը՛մ, էսպե՛ս էլ կարելի է ապրել...

Անդորր, հանգիստ կյանքի կարոտն էր խոսում նրա մեջ: Բայց միտքն իր գործերի հետ է:

— «Արշալույսը» պիտի զարձնել ուսումնական թատրոն: Ոչ թե սովորական բնագործություններ՝ ղեկորներով, բաներով, այլ ստուղիական թեթև ներկայացումներ: 10—12 հիմնական կադմ, մյուսները վերջին կուրսի ուսանողներ: Հստակ-էնտեղ խաղան, ծախսերը ծածկեն, ուժեղանան մինչև երիտասարդական պալատը պատրաստ լինի:

Եվս մի գեղեցիկ ծրագիր: Թերահավատ եմ, բայց, իհարկե, ոչինչ չեմ ասում: Ինչո՞ւ սիրտը կոտրել:

1967, դեկտեմբերի 19:

Իր տանն ենք՝ Խաչիկ Դաշտենցը, Սուրեն Աղաբաբյանը, Փան էլոյանը:

Պատմեց Չարենցի հետ ունեցած հանդիպումների մասին, այն դեպքը, երբ հարթած գնացել են բժիշկ Ստեփան Բաղդասարյանի («Արյունոտ անապատը» պիեսի հեղինակի) տուն: Սա կարդացել է իր նոր պիեսը, Չարենցը լսել է ձև առնելով: Մտքով պատրաստվում է «Քաջ Նազարին»:

— Էնպես սովորական՝ իսկույն կարելի է բեմադրել: Պետք է օրիգինալ բան անել:

Սա է ծրագիրը. 1968-ին՝ «Քաջ Նազար», «Հին աստվածներ», 1969-ին՝ «Անուշ» և մի ներկայացում Թումանյանի երկերի հիման վրա:

— Թումանյանը տեսնում եմ, բայց «Քաջ Նազարը»...

Ո՛չ մեկը տեսավ, ո՛չ մյուսը: Ծրագրից մեկը կատարվեց՝ «Անուշ» օպերայի բեմադրությունը, որ ցուցադրվում է մինչև այժմ:

Մինչդեռ՝ ահա մեջբերում նոր թատերաշրջանի բացման իր ծրագրային ճառից (ձևագիրն ինձ մոտ է). «... թատրոնը նպատակ է դրել մասնակցելու Թումանյանի մեծ հորեկյանին հատուկ ներկայացումով: Այդ ներկայացման նյութ են ծառայելու մեծ բանաստեղծի գործերը, որոնց համադրումով պետք է ստեղծվի հորեկյանական ներկայացումը. այստեղ պահանջվում են թատերական նոր ձևեր՝ արտահայտչական նոր հնարաններ:

Վաղուցվա մեր ցանկությունն է բեմադրել Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը»: Այս տարի, վերջապես, մենք դա կներկայացնենք»:

Ի՛նչ մեծ տարածություն ծրագրի և գործի միջև:

1968, մարտի 1:

Առաջին «Արշալույսի» մասին մատածում եք, թե չէ, ոգեմոլերեցիք երեխաներին ու թողեցիք, մեղք են, չէ՞:

— Է՛, մեկը, որ հետաքրքիր էր՝ Քոթանջյան Ռաֆիկը, գնաց Մոսկվա սովորելու, մյուսը՝ «Կարինե» կինոնկարի տղան, էստեղ կխաղաւ էլ մարդ չի մնում: Ասել եմ՝ մեկմեկ կդամ, կոնսուլտացիա և այլն:

Անլուրջ վերաբերմունք, ահա՛ թե ինչ:

1972, մայիսի 15:

Իր տանը: Մտածում ենք մի լավ պիես Արուս Ասրյանի համար: Ինչո՞ւ Սեիջը չուզեց (հիշեցրի «Այս տարօրինակ միսս Սեիջը» ամերիկյան պիեսը): Ասրյանը՝

— Ի՛հ:

Աճեմյանը՝

— Կուրածը:

Նկատի ունեւ Բ. Բրեխտի «Կուրած մայրիկը և իր դավաճանները» դրաման: Ես տաքացնում եմ՝ էլ ի՞նչ կա դեսուդեն ընկնելու, հարմար է ամեն ինչով, լուրջ գեր, լուրջ պիես, թատրոնն առաջ մղող գործ...

Ասրյանը՝

— Հանգիսատեսից եմ վախենում:

Վստահեցնում եմ՝ դուք կունենաք ամենալա՛վ հանդիսատեսը: Կարծես թե համաձայնում է: Կարծես թե: Հարցնում եմ՝ ինչո՞ւ 62-ին «Մադամ Սան-Ժենը» չխաղացիք, ինձ շտապ թարգմանել տվիք ու չխաղացիք:

— Այդ գերի համար արդեն պառավել էի:

Ինչ որ ճիշտ է՝ ճիշտ է: Իսկ Մետաքսյա Սիմոնյանի Սան-Ժենը հավանո՞ւմ է:

— Եթե ժողովրդին բռնել է, հանդիսատեսը հավանում է, ուրեմն լավ է: Մի քիչ հասարակ բաներ կան մեջը, ավելի բարձր պիտի լինի...

«Կուրած մայրիկը» մնաց ու մնաց: Ինչո՞ւ Աճեմյանն ի կատար չածեց իր իսկ առաջարկը: Ո՞վ իմանա:

1974, մայիսի 16:

Տխուր ենք չափազանց՝ սաացել ենք Գրիգոր Բոյաջիկի մահվան լուրը: Անտրամագիր է ամեն ինչի հանդեպ.

— Աշխատելու հավաս չկա, հանձնվել եմ ծուլության, այս տարի միայն «Իֆիգենիան»:

Դա հենց Բոյաջիկի առաջարկն էր:

Լավ չէ՞ր լինի ցուցադրել Դառնիի վերակառուցված տաճարի բացման հանդեսին: Աշխուժանում է.

— Կարելի է, ձայնը պետք է ուղիորդվ բարձրացվի: Միայն թե սանդուղքները բարձր են, ո՞նց պիտի շարժվեն:

Դա էլ չարվեց:

Հիմա մի երկար պատմություն պիտի անեմ Աճեմյանի: Ես մի անկատար հղացման մասին, անկատար՝ այս դեպքում ոչ իր մեղքով: Անում եմ այդ պատմությունն իբրև պարտք ոչ միայն Աճեմյանի, այլև հեղինակի հանդեպ մի թատերագրական դործի, որով հիացած էր Աճեմյանը և որի անունը ոչ ոք չգիտե ու չի էլ իմանա, եթե ես չգրեմ. Սիմոն Սիմոնյան՝ «Կլանդրի... խաշաձևվել», ենթավերնագիրը՝ «Հայ ժողովուրդի ծննդյան 10000-ամյակի տոնակատարությունը», ժանրը՝ «Հայոց երգիծական պատմություն»:

Պատմեմ, թե այդ դործն ինչպես էր ընկել Աճեմյանի ձեռքը:

Պատահեց այնպես, 1975-ի վաղ գարնանը, ծննդյան 70-ամյակի առիթով, Լիբանանի «Գրական շրջանակի», ավելի ստույգ՝ նրա ղեկավար, բանաստեղծ Գառնիկ Աղզարյանի հրավերով Աճեմյանը մեկնեց Բեյրութ (ի դեպ, նույն ինքնաթիռով, որով տուն էր դառնում գրող Անդրանիկ Մառուկյանը՝ վերին աստիճանի գրավիչ մի անհատականություն, որի հետ շատ մտերիմ էր Աճեմյանը, ես՝ նույնպես)։

Վերադարձավ մեկ ամսից՝ չափազանց գոհունակ, վառ տպավորություններով մշակութային հարուստ կյանքով ապրող հայահեռ ծաղկուն գաղութից, նրա աչքի ընկնող գործիչներից, իր հանդեպ հանդես բերված վերաբերմունքից, Բեյրութից առհասարակ, որին Մերձավոր Արևելքի Փարիզ էին կոչում։ Նա չգիտեր, ոչ ոք չգիտեր ու չէր կարող կռահել, որ դա Բեյրութի վերջին երջանիկ տարին է. նույն թվի աշնանից սկսվեց Լիբանանի վաճառաշահ մայրաքաղաքի ողբերգությունը, որ շարունակվում է մինչև օրս։ 1975-ից ծայր առան փառաշուք քաղաքն ավերակների վերածող պատերազմական դեպքերը, զնդակոծություններն ու թնդանոթածգությունները, որոնց ձայները շեն լուռ մինչև հիմա՝ ի մեծ դժբախտություն Լիբանանի արար ժողովրդի և հայկական արտասահմանի ամենամեծ գաղութի։ Երբ Աճեմյանն այնտեղ էր՝ այդ ամենի նախանշաններն անգամ չկային, ուստի և հասկանալի պիտի լիներ Աճեմյանի վարմանը ու հիացումն այդ քաղաքով։ Դա ինձ համար հասկանալի դարձավ շատ ավելի ուշ, երբ 1981-ի աշնանն իբրև դասախոս, Հայկազյան կոլեջի հրավերով, երկու ամիս գտնվում էի պատերազմական թոշուրոհով բռնկված, կյանքի բնականոն ընթացքից դուրս ընկած Բեյրութում. պատկերացում էի, թե ինչպիսին պետք է եղած լիներ քաղաքը խաղաղ ժամանակ։ Ինչո՞ւ միայն

պատկերացնում; մարդիկ պատմում էին, որ զաղութում այն-
քան շատ հանդեսներ, ասուլիսներ, հավաքույթներ, ներկայա-
ցումներ, համերգներ էին լինում, որ միմյանց շխանգարելու
համար հրավիրատուների վրա հատուկ նշում էին՝ «Կիսնգրվի
շխաշաձևվել», ասել է թե նույն երեկոն չգրավել: Այստեղից՝
էլ Սիմոն Սիմոնյանի «Հայոց երգիծական պատմության» վեր-
նագիրը «Կիսնգրվի... խաշաձևվել»՝ ճիշտ հակառակ իմաստով
(կախման կետն էլ դա է ասում):

Ի շարս այլևայլ տպավորությունների, քախոս և գերազրա-
կան աստիճանների սեր չունեցող Աճեմյանը գրող, բանասեր,
լեզվագետ, պատմագետ Սիմոն Սիմոնյանի հասցեին մակդիր-
ներ չէր խնայում՝ օ՛ր, Սիմոնը, այդքա՛ն էլ օրիգինալ մա՛րդ՝
անզսպելիորեն եռանդուն, ամենագետ, երևակայությունն ան-
սահման...

1981-ին, երբ Բեյրութում ծանոթացա ու մտերմացա Սի-
մոն Սիմոնյանի հետ, տեսա, որ արվեստագետը բնավ չէր
չափազանցել: Նրա գրական ահագին արտադրանքի մեջ ինձ
գրավեց հատկապես «Լեռ և ճակատագիր» մեծ հատորը
(պատմվածքներ իր հայրենի Սասնա կյանքից) և հիշածս թա-
տերագրական երկը, որ 1978-ին տպագրվել է հեղինակի սե-
փական «Սեան» տպարանում (Աճեմյանը 1975-ին դրա ձեռա-
գիրն էր կարդացել): Վախճանվեց գրողը 1986-ի ամռանը,
երբ, շնայած պատկառելի տարիքին, հրավերը գրպանում,
Երևան գալու պատրաստության հրճվանքի մեջ էր (դա ես
գիտեմ իր վերջին նամակներից):

Հիրավի, գորեղ երևակայության գործ է՝ գրել հայոց բազ-
մադարյան և բազմակնճիռ պատմությունն ընդգրկող մի պիես,
որի գործող անձանց թվարկումն իսկ ցույց կտա գրվածքի
հույժ պարագործալ բնույթը՝ Հայկ և Բել, Շամիրամ և Արա

Գեղեցիկ, Մեծն Տիգրան և Դրիգոր Լուսավորիչ, ներոն և Ստալին, Գալուստ Գյուլբենկյուն և Ալեքսանդր Մանթաշև։ Վասակ Սյունեցի և Վարդան Մամիկոնյան, Սասունցի Դավիթ և Փոքր Մհեր, Նիկողայոս Աղոնց, Տերյան, Չարենց... Մի խոսքով, պատմական գեմքեր, որ կա՛մ հյուսիս են հայոց պատմությունը, կա՛մ ներգործություն են ունեցել նրա ընթացքի վրա, կա՛մ էլ նրա մեկնարանն ու իմաստավորողն են եղել։ Զրի պես իմանալով հայոց բազմաբարդ պատմությունը, հնդինակը կապ է դրել տարարնույթ պատմական գեպքերի ու գեմքերի միջև՝ դրանց տալով անսպասելիորեն պարագծալ, մեր աչքում երբեմն ընդունելի, երբեմն մերժելի, բայց մշտապես իրգիծական զուսավորում։ Դրա ուրորտից դուրս չի մնում նույնիսկ Գրիգոր Լուսավորիչը։ Հանդեսի հերթական նիստերից մեկը նախադահլիս, նա իր «Բնդանից»-ները ծալ ի ծալ վեր առավ ձախ ձեռքով, վասնզի իր աջ ձեռքը կտրելած էր և կդտնվեր թե՛ էջմիածնի և թե՛ Անթիլիասի գանձատուներուն մեջ։ Կերևի թե կրկու հատ աջ ձեռքեր ունեցած էր»։

Հնդինակը, կարծես, նպատակ է դրել հերքելու հայոց պատմության ավանդական սրատկերացումները, վաղուց ի վեր արմատ գցած մեկնությունները հենց իրենց՝ այդ պատմության զլխավոր դործող անձանց բերանով։ Ըստ որում, և դա է հետաքրքիրը, նրանք դա անում են պատմության ընթացքի հետագա տրամաբանությունից ելնելով։ Բեյն, օրինակ, հակառակորդական սխալ է համարում Հայկ Նահապետի բռնած ուղեգիծը, որ նա լքել էր իր «տաք ու ցորենաշատ» երկիրը և հաստատվել Եդուրտ ու սառնամանեաց երկրին մեջ, ուր պատահեցան տասհազարամյա դժբախտությունները հայ ժողովուրդին»։ Եթե նա մնար Բաբելոնում՝ «կրնայինք ավարտել

Աշտարակը և ապա այնտեղ հիմնել թագավորություն մը, հայ և բարեւական ժողովուրդների ձուլմամբ, և մինչև հիմա տևելը: Այդպիսով, Հայկը «գաղթականության կազմեց իր ժողովուրդը և գաղթականությանը ալ շարունակվեցավ իր ժողովուրդը մինչև հիմա»:

Նույն միտքն է զարգացնում և Շամիրամը: Հորելյանական հանդեսի մեծամիջով մասնակիցները սքանչանում են Շամիրամի գեղեցկությանը, առիթ տալով նրան ասելու, թե Արան «չկրցավ սիրել նույնի՞սկ ինծի պես թագուհի մը»: Դա ներկաներին դրդում է դառնալ դեպի Արա Գեղեցիկը և գոչել՝ «Ախ... մա՛խ...»: Շամիրամը, ոգևորված, շարունակում է. «Արան մերժեց իմ սերս, ես իրեն խոստացած էի իմ թագավորություն», սիրտես ետը: Անիկա պիտի ըլլար արքան երկու երկիրներում՝ Արարատի երկրին ու Ասորեստանի...», «Արան, նուարդ խանութի համար, կորսնցուց երկու թագավորություններ և Մոսուլի քարյուղի հանքերուն ամբողջությունը»: Եվ ի՞նչ, Արայի վարքագիծն օգտակա՞ր եղավ իր հաջորդներին: Բնավ. «Այնուհետեւ բազմամիջով հայեր ամուսնացան օտարներու հետ և պահանջեցին դրամօժիտ: Այսօր իսկ բազմամիջով հայեր կամուսնանան օտարուհիների հետ»:

Մեծն Տիգրանն էլ իր ելույթի մեջ սեփական «սխալներն» է խոստովանում. «Եթե փոխանակ օտար ու հեռավոր երկիրներու մեջ ուժերս սպառելու, մնացած լինեի հայրենիքիս մեջ և գործած ըլլայի հոն, կերտած պիտի ըլլայի ինքնամփոփ, հզոր ու հավիտենական պատմություն մը»:

Ներքե կայսրն էլ իր կովաններն ունի՝ «Ես է, որ Հայաստանին շնորհեցի թագավորություն, որ տևեց 320 տարի... որ կործանվեցավ շնորհիվ քրիստոնյա և բարեպաշտ Մեծն Թեոդոսի, զոր իբրև սուրբ կհիշատակեք ձեր պատարագներուն

րնթացքին:— Զայրացած ասում է ներոնն իր ելույթում:— Այո՛, հիմարագո՛ւյն հայեր, իմ հիմնածաքանդեց Սուրբն Քեռզոս: Զիս կանխժեք և զայն կօրհնաբանեք: Զեր թագավորությունը հիմնողը կնդովեք, իսկ միևնույն թագավորությունը պարսիկներու հետ բաժնողը՝ կսրբաբանեք... Դուք լավ գիտեք ձեր բարեբաբները ատել, իսկ օրհնաբանել՝ ձեզ ոշնշացնողները: Կայսրը չի մոռանում հիշեցնել, որ ինքն իր ձեռքով է թագադրել Արշակունի առաջին թագավորին, ինքն է վերակառուցել Արտաշատ մայրաքաղաքը, ինքն է կառուցել Գառնիի տաճարը՝ «... իմ պետական գանձիս հաշվույն: Միլիոններ և միլիոններ ծախսեցի ձեզի համար: Զեր ո՞ր իշխանն ու թագավորը կամ հայազգի ո՞ր բյուզանդական կայսրը ինձմե ավելի բարիք բերավ Հայաստանին: Փաստեցեք» և ապա՝ «... դուք պետք է սրբադրել տայիք պատմության մեջ ինծի հատկացված սև էջերը»: Եվ բյուզանդական թեոդոս կայսրը չի ժխտում ներոնի ասածը, հակառակը՝ անդրշիրիմյան աշխարհում խիղճը նրան տանջում է այն պատճառով, որ ինքն անիրավություն է գործել հայերի դեմ, իսկ հայերն իրեն օրհնեցողում են վատաբանելու փոխարեն, նույնիսկ Տեղ Աստված իրեն շարունակ կշտամբում է դրա համար. «Իրապես հայ ժողովուրդը ավանակի անմատոթյուն ունի իր իրավ թշնամիներուն և իր իրավ բարեկամներուն հանդեպ: Ես քրիստոնյա էի, բարեպաշտ և սուրբ, բայց եղա հայապնաս. ներոն հեթանոս էր, շար և հիմար, բայց եղավ հայասեր»:

Եվ այսպես խոսք են տոնում ուրիշ-ուրիշ պատմական դեմքեր և զարգացնում տեսակետներ, որոնք բնավ նման չեն մեր իմացածներին: Եվ այդ տեսակետները հայտնվում են ոչ թե դրանց հետ անպայման համաձայն լինելու, այլ անպայման երևակայություն բորբոքելու, միտք շարժելու, հայոց

«սխալաշատ» պատմությունը նորից և վերստին իմաստավորելու համար: Հեղինակի նպատակն էլ, ըստ երևույթին, հենց դա է եղել: Նույնը շեմ Բերնարդ Շոուի պարագրեզալից պիեսները, հենց «Կեսարն ու Կլեոպատրան»: Այս անումով Միմոն Միմոնյանի գործն առանձնանում է հայ թատերագրության, թերևս ոչ միայն թատերագրության մեջ իբրև բացառիկ մի երկ:

Ես լավ հասկանում եմ, թե այդ թատերախաղի ինչն էր հրապուրում Աճեմյանին, բայց շատ էլ հասկանալի չէ, թե այդքան մեծ ընդգրկում ունեցող խոսքառատ գրվածքն ինչպե՞ս կարող էր բեմական մարմնացում առնել, ինչպե՞ս էր գրական նյութը տեսնում բեմում: Ինքը, երևի, տեսնում էր, այլապես չէր ասի՝ «Որ թողնեն, ամեն ինչ մի կողմ կդնեմ սա կանեմ...»:

Այս պատմությունն անելով կամեցա ընթերցողիս պատկերացում տալ, թե կյանքի վերջին տարիներին էլի ինչն էր, որ զրադեցնում, անհանգստացնում էր արվեստագետի կարծես թե այլևս հոգնած միտքը: Եվ դրա հետ միասին՝ դադափար տալ ժամանակակից հայ թատերագրության այս ինքնատիպ երկի մասին:

Հիմա պետք է մեկ ուրիշ շեղում անեմ՝ պատմեմ Աճեմյանի ևս մի անկատար մնացած ցանկության՝ Գուրգեն Մահարու «Մարզը մարդուն» պիեսը բեմադրելու շիրականացած մտադրության մասին, բայց ավելի շատ՝ Աճեմյանի և Մահարու բացառիկորեն զեղեցիկ, կաթոգին մտերմության:

Ասեմ, եթե միայն չեմ ասել մինչև հիմա, Աճեմյանն ուներ շատ մեծ ջրջապատ, բայց շատ էլ քիչ մտերիմներ, և այդ քչերի մեջ առաջին անունն էր Գուրգեն Մահարին:

«Հուզական» բնավորություն չէր Աճեմյանը: Մեր անհա-

մար հանդիպումների մեջ չեմ հիշում նրա լացը նույնիսկ ամենավշտալի պահերին, արցունք չեմ տեսել իր աչքերին: Մի օր, թաղումից տուն դառնալիս, հարցրի՝ զսպվածությամբ և հա, թե անտարբերություն: Քմածաղ տվեց՝ հա՛, էդպե՛ս է: Չասաց՝ որպե՛ս: Բայց ավելացրեց, թե վերջերս մի վավերագրական կինոնկար էի նայում՝ «ՄեԱՏ-ի վարպետները», արցունքները թափվում էին աչքերիցս...

Գուրգեն Մահարին նույնպես «հուզական» խառնվածք չէր, նա էլ անարցունք էր վշտանում, ավելին՝ վշտանում էր հումորով, ժպիտով: Անվրեպ ինքնաբերականորեն է «Երիտասարդության սեմին» գրքի վերջին տողերը. «Ժպտալով էլ կմեռնես: Ես գիտեմ քո անտանելի բնավորությունը»:

Ի՞նչ կարելի է պատկերացնել ավելի զարհուրելի, բան 37 թվի զոհերի արսորական կյանքը, բայց կարդացեք Մահարու «Մաղկած փշալարեր» գիրքը՝ ծայրեիծայր հումոր (դա Անդրանիկ Մառուկյանն է հրապարակել իր «Նաիրի» հանդեսում, առանձին գրքով առաջին անգամ լույս է տեսել Բեյրութում, 1986-ին):

Ինչքա՛ն եմ լսել երկու Աճեմյանների պատմություններն անցած-գնացած օրերից: Ուրախ բան քիչ կար դրանց մեջ, և ինչու՞ պիտի լինե՞ր՝ Սիփան լեռան ստորոտում անցած՝ վաղ մանկության պայծառ օրերից հետո՞ ջարդ, գաղթ, սով, որբանոցային կյանք, Մահարու բանտարկությունը, արսորը... Եվ էլի մտաբերում էին ծիծաղով, ամենաթիշը՝ ժպիտով, դա էր նրանց մտածողության ձևը, որ նրանց մտեբմացնում էր ավելի:

Գրականության մեջ նշվում է, թե Վարդան և Գուրգեն Աճեմյանները երկու եղբոր ղավակներ էին: Մահարին էլ կարճ՝ այդպես է գրել: Այդպես չէ: Գրեմ ստույգը. Օհանես

աղան ունեցել է երկու որդի՝ Համբարձում և Գրիգոր։ Համբարձումն ունեցել է Մկրտիչ որդի, որի զավակն էր Վարդանը։ Իսկ Գրիգորն որդին էր Գրիգորի։ Առաջինն, ուրեմն, Յհաննեսի ծոռն էր, երկրորդը՝ թոռը։

Սա՛ իբրև ճշտում, բայց էականը դա չէր, այլ այն, որ նրանք, գրեթե հասակակիցներ (Գրիգորն 1903-ի ծնունդ էր, Վարդանը՝ 1905-ի), միասին էին անցրել իրենց «սակեծամ մանկությունը».

Մանկություն իմ ոսկեծամ,
Մանկություն իմ, որ անցար
նոր ձևած արտից...

Նրանք միմյանց մեկ իրենց մանկությունն էին սիրում, իրենց հեքիաթային Վանն էին սիրում, իրենց Ալգեստանները, Սիփանը։ Իրենց համատեղ ապրած երիտասարդությունը¹։

¹ Գրեյիս, երբ թերթում էի անցյալ տարվա ամսագրերը, աչքովս ընկավ մի հուշագրություն շքեղ վերնագրով՝ «Հեքիաթային աշխարհի լուսաբացը»։ Հեղինակ՝ Արաավազդ Արրահամյան, որ վերապատմել է ուսուցչուհի Քնարիկ Շիրակունու (Նալբանդյանի) հուշերը։ Այստեղ իմ շարադրանքում հիշվելու արժանի մի դրվագ կա. 1926-ի հոկտեմբերի 22-ի ազերի երկրաշարժից հետո Վնիենական է գալիս Չարենցը մի քանի զրոյի հետ։ Այցելում են հիվանդանոցում պառկած Շուշանիկ Կուրդինյանին, այնուհետև.

«— Այժմ գնանք մեզ մոտ,— ասաց Գրիգեն Մահարին հիվանդանոցից դուրս գալուց հետո։— Մոսկվայից արձակուրդ է եկել հորեղբորս որդին՝ Վարդան Աճեմյանը։

— Այն դերասանն ու նկարիչը,— հարցրեց Չարենցը։

— Հենց նա։ Սպասում է մեզ։

Գրիգեն Մահարու հորեղբոր տունը գտնվում էր նույն շենքում, որտեղ ապրում էր Մահարին։ Հարեաններ էին։

Հասակ առած տղամարդիկ՝ նրանք նման էին շարահերթ
մանուկներին: Զրույցի ժամանակ հանկարծ մեկը կտսեր:

— Քրմփո՛ստ մեռել ա՛...:

Քահ-բահ կծիծաղեին երկուսով: Հարցնում էին դա ի՞նչ
է նշանակում: Չէին ասում: Թե՛ մենք էլ չգիտենք: Տարիներ
անց բացատրությունը հայտնվեց Մահարու գրած «Վարդան
Աճեմյանի հետ» ուրախ-տրտում հուշերում. երեխաները հա-
վարվել են պատշգամբում «թատրոն խաղալու»:

«Ի՞նչ էինք խաղում,— հարցրեք Վարդանին: Նրա կար-
գադրությունը մենք բոլորս նստոտում էինք այստեղ-այնտեղ,
գինված փայտերով և համբերությամբ: Խորին լռությամբ:
Պատշգամբում հայտնվում էր Վարդանը և հանդիսավոր
ասում:

— Քրմփո՛ստ մեռել ա՛...:

Ու բարձրանում էր մի անտանելի վայնասուն ու աղմուկ:
Ժշում էինք, զոփում ու աղմկում և... և երևի վարագույրն իշ-
նում էր ու ներկայացումը վերջանում: Ի՞նչ «Քրմփոստ» էր
այդ և որտեղից էր մտել Վարդանի գլուխը, ես չգիտեմ. ինչ
էլ որ լինի, երևի այդ պետք է համարել Վարդանի առաջին
բեմադրությունը: Այս բեմադրությունը նշանավոր էր և նրա-
նով, որ նա և՛ պիեսի հեղինակն էր, և՛ ռեժիսորը, և՛ դերա-
կատարը՝ միաժամանակ: Ինչ անենք, որ ներկայացումը տևում
էր ընդամենը տաս-տասնհինգ դժոխային րոպե...

Վարդան Աճեմյանը մեզ գիմավորեց մուսքի առաջ: Ուրախ-ժպտուն,
կտրճ աղա էր: Հրավիրեց ներս: Մայրը պարզապես ցնծությամբ ընդու-
նեց Չարենցին ու Արփիկին: Զրույցն ու հաշկերույթը տևեց մինչև ուշ գիշեր:
Հաշորդ օրը ցերեկվա դեպքով մենք Չարենցին ու Արփիկին հանա-
պարհեցինք Երևան» («Մովեստական գրականություն», 1986, № 12, էջ 96):

Հետո... հետո ի՞նչ պատահեց. մի վիթխարի սև վարագույր իջավ ամբողջ քաղաքի վրա, մի օրվա մեջ դատարկվեց Վանը, և փոքր ու մեծ վանեցիկները բռնեցին Իգդիրի, էջմիածնի, Երևանի ճանապարհը:

— Քրմփո՛ստ, մեռել ա՛...»¹:

Ասված է՝ տաղանդը հասուն տարիքում երեխա մնալու, մանկությունը չկորցնելու հատկությունն է, մանկաբար զարմանալու, հիանալու հատկությունը: Աճեմյանների դեպքն էլ դրա հաստատումն էր: Եթե Վարդան Աճեմյանը մի բան շատ ուներ, ապա տիկնիկներն էին,— այստեղից այնտեղից առած,— որոնցով լեցուն էր իր տանը զրված ռոյալի ամբողջ մակերեսը: Զեռքը կառներ որևէ մեկը՝ կնայել հրճվանքով: Մահարին ընտիր զրվածքներ շատ ունի, բայց ամենից հուզիչը «Մանկություն և պատանեկությունն» է՝ մանկան հոգեբանության անխարդախ արտացոլմամբ: Աճեմյանի բնամղրություններում թի՛չ բան կա երեխայական անկեղծությամբ արված:

Թվում է՝ այսօրինակ բնավորություններն ասող-խոսող պիտի լինեին: Միանգամայն հակառակը:

Մեկ էլ (այդպես հաճախ էր լինում) Աճեմյանը կրնդատեր զրույցը և՛ չգնա՞նք Գուրգեն-խանի մոտ: Կարծես անհետաձգելի բան ուներ ասելու: Կգնայինք, Կնստեին անխոս իրար երեսի նայելով: Այդպես երկար ժամանակ: Նրանք «խոսում» էին առանց խոսելու, նման ամերիկահայ բանաստեղծուհի Դայանա Տեր-Հովհաննիսյանի գրածին. երբ երկու հայ

¹ Այս հուշագրությունը, որ Գուրգեն Մահարու գրած վառ լեջրից է, տպագրվել է «Սովետական արվեստ» ամսագրում (1973, № 7):

լուռ նստած են իրար հետ՝ դա չի նշանակում, թե նրանք չեն խոսում:

Բավականություններից մեծագույնը չէր նրանց «գրույցներին» ունկնդիր լինելը: Առանց այն էլ խոսքաշեն մարդիկ չէին, նրանք չէին պատկանում քեֆի սեղանը խոսք ու գրույցով զարդարող մարդկանց թվին, բայց կարող էին լինել և կատարելապես անխոս. կարծես իրենց խոսքն ու սրամտությունը թաքցնում, պահում էին գրվածքների ու բեմագրությունների մեջ շաղ տալու համար: Ես՝ հակառակ խառնվածքի մարդ՝ արի՛ր ու դիմացիր: Եվ ինչո՞ւ էր Աճեմյանն ինձ անպայման քարշ տալիս իր հետ: Որ մենակ չգնա՞: Այո՛, Բայց ուրիշ պատճառներ էլ կային: Մեկ, որ իմ ներկայությունն անհաճելի չէր Մահարուն և ապա՝ ես, նրանց լուսթյանը չդիմանալով, ստիպում էի, որ խոսեն, բացվեն, մտաբերեն:

Մեր մտերմությունը նախապատմություն ուներ:

Գուրգեն Մահարին, ինչպես Վաղարշակ Նորենցը, Մկրտիչ Արմենը, Վահրամ Ալազանը, առաջին անգամ աքսորից ազատվեցին ու Երևան եկան 1947-ին, իրենց ազատազրկման տասը տարվա ժամկետը լրանալուց հետո՝ օրինական կարգով (իբրև թե ազատազրկումն օրինական կարգով էր արված): Նրանց հետ շփումներ ունենալն այնքան էլ անվտանգ բան չէր. ո՞վ ժամանակներ, ո՞վ բարձր... Չարենցի երգիծական վերարտադրությամբ՝ « տե՛մպորա, օ մո՛ռես, օ Զանգեզուրոգորիս... («Կապկազ. թամաշա»):

Զգողական ուժ ունեին ազատագրված արքայականները, ամենից շատ «Մանկության ու պատանեկության», «Մրգահասի» հեղինակը: Եվ, ոչինչ հաշվի չառնելով, դեպի Մահարին էին ձգվում երիտասարդները՝ Դավթյան Վահագնը, Հովհաննիսյան Հրաչիկը, Աղաբաբյան Սուրիկը, Թամրազյան

Հրանտը... նաև ես՝ Աճեմյանից անկախ և մանավանդ՝ կախ-
ված: Բնականաբար՝ խմիչքի պարտադիր ուղեկցությամբ, որի
հանդեպ, մեզմ ասած, անտարբեր չէինք ոչ մեկս, Մահարին
էլ մեզ հետ (միակ ժուժկալն Աճեմյանն էր): Մեր հանդի-
պումներն անցնում էին շափազանց հետաքրքիր, որովհետև
շփման եզրերը շատ էին:

Օրերից մի օր էլ, կարծեմ թե երկու տարի անց, մեր անմեղ
մեղավորներին աքսորեցին վերստին: Ինչու, պատճառն ի՞նչ
էր, իրավական ի՞նչ հիմքով՝ հարցնողն ո՞վ էր. օ տե՛մպորա,
օ մո՛ռես...

Եվ մեկ էլ, ճիշտ նույն կազմով, աքսորականները կրկին
անգամ վերադարձան 1954-ին՝ հանճարեղ առաջնորդի, ժո-
ղովուրդների հոր, բոլոր ժամանակների մեծագույն զորա-
վարի անժամանակ, իրոք որ անժամանակ՝ ոչ թե վաղաժա-
մի, այլ հակառակ իմաստով, մահվանից հետո:

Նախքան բնակարան ստանալը Մահարին, կնոջ՝ լիտվուհի
Անտոնինայի (աքսորում էին ամուսնացել) և որդու հետ, ապ-
րում էր «Ինտուրիստ» (այժմ «Երևան») հյուրանոցում: Ի՞նչ
կարող էր լինել ավելի հեշտ ու հարմար Աճեմյանն իր կրթու-
սեր ընկերներին (ես էի, Սարիի Ռիզաևը, Սարգիս Արուստյ-
անը, Մարատ Մարինոսյանը) առած զբաղեցնում էր սեղա-
նը և՛ Մահարուն կանչել: Ինչքան էլ հիվանդ լինեիր գրողը,
ինչքան էլ հոգատար կինը դիմադրեր, դեմ լինեիր «Ժյուրիի
նիստերին» (այդպես էինք կոչում մեր հավաքները), Մահա-
րին գալիս էր հաճույքով, նստում, օղու բաժակն իսկույն
հայտնվում էր առաջին: Եվ ինչպե՞ս կարող էր չգալ, այդ-
քան տարիներ հեռուներում թափառած, օտարություն քաշած
մարդն ինչպե՞ս կարող էր չուզենալ Աճեմյանի հետ, իր ար-
վեստի երիտասարդ երկրպագուների հետ լինել: Կարգին

մտերմություն էր ստեղծվել: Իր երկերի նոր լույս տեսած հատորը Մահարին նվիրեց «Ժուրիի» բոլոր անդամներին:

1957-ի մայիսի 14-ին ևս գրողների տանը զեկուցում կարգացի Մահարու ստեղծագործության մասին՝ 1956-ի վերջին լույս տեսած «Երիտասարդության սեմին» երկերի ժողովածուի հիման վրա, հետո կայացավ «մտքերի փոխանակություն»: Դա, կարծեմ, գրողի երկերի քննարկմանը նվիրված առաջին և վերջին երեկույթը եղավ գրողների տանը՝ արտերից վերադառնալուց հետո: Իմ զեկուցումը՝ «Մահարու գրիչը» վերնագրով, լույս տեսավ մեր գրական ամսագրում և իմ հարվածների գրքում¹:

Անցան ժամանակներ, Մահարին քնակարան ստացավ, նյութապես ապահովվեց, դարձավ Երևանի սովորական մի բնակիչ, կարծես ո՛չ արտեր էր եղել, ո՛չ բան: Գրավեց իր տեղը «գրական գիրքերում», ինչպես ասում են՝ կրակի առաջին գծում: Ամենից մարտական, ամենից շատ կրակահերթ արձակող, միայն իրեն պատկանող, մինչև օրս թափուր մնացած տեղը. մշտապես համարձակ ու նախահարձակ, անողոր, բարեկամ ու հակառակորդ չհարցնող, ոչ ոքի, մանավանդ քննադատներին շինալուր: Ինձ ևս՝ իր մտերիմներից մեկին: Քանի՜ անգամ է հեգնել, ալպանել առօրյա քննադատությամբ չգրադվելու համար: Ահա մի նմուշ. «Լեոն Լախվերդյանը գործն այնպես է դրել, որ պետք է խոնարհարար շնորհակալությամբ հայտնես, երբ նա առիթից առիթ մոտենում է այս կամ այն գրողին... Չէ՞ որ նա գրադված է, արվեստաբան է, թատերագետ...»²:

Նման բաները չէին խանգարում, որ մեր հարաբերություն-

¹ Հեռաբերքողի համար. «Երկեր և կերպարներ», Երևան, 1964, էջ 107:

² «Գրական թերթ», 1964, 30 հոկտեմբերի:

իները շարունակվեին կատարելապես անստվեր, մինչև որ Մահարու մտքով անցավ պիես գրել: Եվ գրեց շատ արագ, ոտքի վրա, ինչպես գրում էր ամեն ինչ և, ինչպես միշտ, անփույթ անհոգությամբ, որ իր տաղանդի հատկանիշն էր: Այդպես՝ դուրս կգար կա՛մ առաջնակարգ գործ, կա՛մ ո՛չ առաջին կարգի: «Մարդը մարդուն» պիեսը հեռու էր առաջնակարգ լինելուց: Կարգացի, այդպես էլ ասացի՝ Հեղինակը, ինչպես հեղինակներն առհասարակ, — Մահարին էլ բացառություներ կազմեց, — ասածս չընդունեց: Նպաստավոր կարծիքն, իհարկե՛, կընդունեի: Աճեմյանը շատ լավ էլ տեսնում էր, որ ես եմ իրավացին, բայց չէր ուզում խոստովանել:

Երբ ես նրան բացատրեցի, թե ինչու այդ պիեսը համարում եմ Մահարու գրչին անարժան, մակերեսային գործ, համաձայն չեղավ:

— Եթե շարգելեն՝ կակահեմ:

Անցան օրեր, ասում էր՝ դեռ Մահարու պիեսն էլ պիտի բեմադրեմ, անհարմար է, չէ՞...

Անհարմարության զգացումն էր տանջում նրան. Գուրգեն-խանը պիես գրի ու ինքը չբեմադրի՞:

1965-ի ապրիլի 2-ն էր, գնացի Աճեմյանի տուն՝ բացատրություն տալու, թե ինչու երեկ չէի գնացել թատրոնի զեղարվեստական խորհրդի նիստի՝ Մահարու պիեսի քննարկմանը. դեմ խոսել չէի ուզում, կողմ խոսել՝ չէի կարող:

— Այդպես էլ հասկացա, ասացի՝ Լենինական ես գնացել:

Սա էլ ձեզ գրողի, քննադատի, արվեստագետի հարարերություններ՝ իրենց «ներացուցիչ դեպք հանցանալներով»:

1 Հեռադրերգի համար. Գ. Մահարի «Լուսինն ձայնը», Երևան, 1962, էջ 503:

Այդ օրը շատ ծիծաղեցինք Մահարու հեգնախառն հոգ-վածի վրա՝ դրված Սարգիս Մելիքսեթյանի «Մտերմական Շիրվանդադեն» հուշագրության մասին, որը, հոգվածագրի կարծիքով, չափազանց էր զգուշամիտ:

Գնդարվեստական խորհուրդն, իհարկե, պիեսն ընդունել էր: Բայց դա բավական չեղավ գործին ընթացք տալու համար: Պատճառների մեջ երկրորդական չէր և այն, որ «վերեններում» էլ ոգևորված չէին պիեսով, բայց՝ զուտ «գաղափարական նկատառումներով»: Այնպես որ, Աճեմյանն իրավացի էր, երբ մի խոսակցության ժամանակ պիեսը բեմ չհանելու պատճառներից մեկն էլ դա էր համարել¹:

Այդպես էլ պիեսը շրեմադրվեց, և չեմ կարող ասել, թե Մահարին շատ վշտացավ դրա պատճառով. վերջապես, թատերագրությունն իր բուն գործը չէր և ոչ էլ այդ պիեսն իր կյանքի գործը:

Վշտացավ, և անպատմելիորեն դառնագին, բոլորովին ուրիշ, անսպասելի պատճառով՝ իր բուն գործի, կյանքի գործի՝ «Այրվող այգեստաններ» վեպի:

Ընթերցող զանգվածը, հատկապես վանեցիկները, ընդունեցին վեպը. ինչպե՞ս կարելի է գրել, որ եթե բզեզի բունը շքանդեինք, այսինքն՝ ապստամբ ըլինեինք, կոտորած չէր լինի, ո՞ւր է Վանի հերոսական ոգին, ո՞ւր են նրա քաջակորով հերոսները, ինքնապաշտպանության ոգեշունչ զրվագները, փոխարենը՝ Օհաննես աղայի անբարո վարքագիծն ամենայն մանրամասնությամբ, սա՞ է վանեցին...

1 «Սովետական արվեստ», 1968, № 2, էջ 24:

Մեղադրվում էր, և անխնա, ոչ թե արվեստագետը, այլ քաղաքագետը:

Սրաի արյունով, հայրենիքի կորստյան մորմոքով գրված վեպ՝ և այսպիսի՝ մեղրանքներ: Սա ողբերգություն էր, հայ գրականության պատմության ամենաողբերգական էջերից մեկը:

Այս բազմակնճիռ խնդրի մեջ խորանալը մեզ շատ հեռու կտաներ, դա մեր ազգային գիտակցության պատմության շղթայի ամենից բարդ օղակներից մեկն է: Դրա տեղը Գուրգեն Մահարու մասին գրվելիք գրքի մեջ է (խոստովանեմ՝ ես ունեմ այդ նպատակը): Այստեղ կասեմ այն նվազագույնը, որ չի կարելի չասել:

Նախ Աճեմյանի վերաբերմունքը վկայեմ: Այս պատմությանն ընթացքում նա մնում-մնում և ասում էր շվարած՝ հիմա ի՞նչ պետք է անել... Վեպի մասին՝ հիանալի՝ վեպ է, ինչպե՞ս է գրված՝ կենցաղը, մարդիկ, հարաբերությունները, սովորույթները: Վերջն է փշացրել՝ պատերազմ, կոիվ, Օհան-Նես աղան տանը նստած...

Ասեմ նաև այն, որ Մահարին մշակեց վեպը:

Ես մի նամակ ստացա Պալանդայից (կիտվա՝ կնոջ հայրենիքը, ուր ամառները մեկնում էր գրողների ստեղծագործական տանը հանգստանալու): 1968-ի հուլիսի 13-ի այդ նամակում, որ սկսվում է «Սիրելի Լևոն Համառովիչ» մահարիական կոչականով, նա գրել է. «... Այգեհտանների» մասին. — քո բոլոր նկատողությունների հետ համաձայն եմ (զարմացա՞ր...), ես չեմ մշակել վեպը, վերամշակել եմ և ներկայացրել հատորային հրատարակության¹: Ես ոչ մի կասկած

¹ Վեպի վերամշակված տարբերակը լույս տեսավ իբրեւ Գ. Մահարու երկերի հինգհատորյա հրատարակության չորրորդ հատորը՝ 1979-ին: Տեքստը պատրաստել է հայրական գրական ժառանգության նկատմամբ չափազանց

շունեմ, որ դու շատ դո՛ւ կլինես: Բայց ահա նոր պատմություն. կհրատարակվի՝ առանց խմբագրական մկրատի, թե ոչ: Առաջին ձայները լսեցի արգեն Երևանում. — «Արամին՝ ունաբիլիտացիայի ես ենթարկել» (վեպի վերջին մասում ավելացրել եմ տասը էջանոց մի գլուխ (ճիշտ է, ստացվեց շատ խիտ և ուժեղ գլուխ...), ուր ես նկարագրել եմ Արամի վերջին գիշերը տեղահանվող Վանում, նրա ապրումները: Եվ ահա ծայր է առնում նոր զրույց մյուս ժայրից... Այդպես մտածողները կարծում են, որ Արամը պար պիտի գար, երբ Վանը դատարկվում էր... Եվ ի՞նչ կա զարմանալու, եթե մի այդպես մտածողի տան գրքի խմբագրությունը... Աղմկել, թնադատել բավական չէ, դու և բեզ նման մտածողներդ լուսանցիներ չես և պիտի հասկանաք, թե ինչ պայմանների մեջ է գրված գրողը...

Այս մկրատի առկայությունը հենց քո նամակում էլ հիանալի կներպով երևում է. գրում ես, որ Փափաղի մասին գրածս «համով էր», բայց «մի լավ խուզեցի», գլուխդ Սարինյանի գլխով ես տվել, որ «խուզել ես», էն էլ «մի լավ...»:

Իհարկե, Մահարին իրավացի էր: Եվ՝ բոլոր առումներով:

Ինձ զարմանք և հիացմունք էր պատճառում ուժահատ մարդու այդքան զորեղ ստեղծագործական ոգին: Անհամար հիվանդություններն իրենց գործն էին անում, ոգին՝ իրենը: Զի լինի որևէ չափազանցում՝ հերոսակա՞ն ոգին, եթե ընդունենք, որ դրա միակ ասպարեզը ռազմի դաշտը չէ:

Ոգին տեղի չտվեց, մարմինն էր, որ չդիմացավ:

Նախաձեռնողի՝ գրականագետ Գրիգոր Աճեմյանը: Հրատարակության մեջ ելված է. «Վեպը վերահրատարակման նախապատրաստելիս հաշվի են առնվել հեղինակի կողմից կատարված բոլոր ճշտումները և հավելումները»:

Արամ Մանուկյան — Վանի ինքնապաշտպանության և վեպի հերոսներից մեկը:

Զարմանքը դա չէ, այլ այն, թե ինչպես է, որ այդքան դիմացալ: Ոգին պահեց մարմինը ևս մի տարի, մինչև որ 1969-ի հուլիսի 16-ին կյանքին հրաժեշտ տվին հոգի՛ն էլ, մարմի՛նն էլ: Պալանգայից բերին նրա դին և մեծ շուքով պահ տվին մայր հողին:

Դա վարդան Աճեմյանի (ոչ միայն նրա) կյանքի ամենածանր օրերից մեկն էր:

Գուրգեն Մահարին էլ դառնացած գնաց, նրան ևս չափսոսացինք, չափսոսացինք...

Մեր անողոր կյանքի անողոր տրամաբանությունը:



ՀԵՂԵՐՈՐԴ ՄԱՍ

ՎԵՐՋԻՆ ՏԱՐԻՆԵՐԻ ԿՈՐԱԿԻՄԸ

Ոչինչ, ոչ մի իրողություն ինձ չի համակում այնքան խորը հուզմունքով, իմ սիրտը չի ճմլվում այնպիսի կարեկցանքով, որքան մեծ և ազնիվ մարդու անկումը: Անկախ այն պարագայից, թե անկման մեջ մեղքի որ բաժինն է պատկանում միջավայրին ու հանգամանքներին, որ բաժինը՝ հենց իրեն, իր բնավորությանը, վարքագծին:

Մարդկային մահկանացու կեցության ամենախորունկ իմաստավորումները նշանավոր ողբերգություններն են, և ողբերգական հերոսի խորտակման նախապատճառը ոչ միայն կյանքի հանգամանքներն են, այլև իր բնավորությունը, բայց դա չի խանգարում, որ կարեկից լինենք իր հանդեպ:

Նույնիսկ՝ ընդհակառակը:

Անտիգոնե, Մեդեա, Օթելլո, Համլետ, մեր Արա Գեղեցիկը... ո՞րն է, որ չի ունեցել իր «ողբերգական մեղքը», բայց մենք կարեկից ենք նրանց հանդեպ, որովհետև իդեալի հերոսներ են նրանք:

Պատմության մեջ, կյանքում՝ նույնը չէ. Ջորջ Բայրոնի վախճանը, Ալեքսանդր Պուշկինի վախճանը՝ այնքան անարդար ու անժամանակ, Եղիշե Չարենցի վախճանը՝ այնքան սրտակեղեք, մեր իսկ աչքի առաջ Պարույր Սևակի խորտակումը՝ այնքան անագորույն... Վախճաններ, որ այդպես չէին լինի առանց իրենց անկասելի բնավորության միջամտության:

Եվ դա չի փոքրացնում, մեծացնում է մեր կարեկցանքն անասելի, այնքան ավելի, որքան ավելի վսեմ, բարի, ազնիվ են եղել այն իդեալները, որոնց հասնելու ճանապարհին ընկել են նրանք:

Բարձր ուղորտներից մեր սովորական կեցությանը դառնանք. մարդուն վերջին հրաժեշտը տալիս մենք ցավակից ենք այնքան ավելի, որքան ավելի բարի է եղել նա: Սա է կյանքի ու մահվան տրամաբանությունը, եթե միայն կարելի է տրամաբանություն գտնել այդ անիմանալի բավիղներում:

Ես մեծ մահեր շատ եմ տեսել, բայց բոլորի կյանքի գաղտնարանները չէ, որ թափանցել եմ, որովհետև այնպես չի եղել, որ մտած լինեմ նրանց կյանքի մեջ:

Կյանք է, ապրել ենք, ինչպես պատահել է: Հիշո՞ւմ եք «Քառս» վեպի այն խոսքը, որ Սմբատն ասում է կնոջը. «...մարդիկ ապրում են ոչ այնպես, ինչպես ցանկանում են, այլ այնպես, ինչպես կարող են»:

Եղել են և նշանավոր մարդիկ,— նշանավոր՝ համենայն դեպս մեր հայ իրականության սահմաններում ու շափանիշներով,— որոնց կյանքի մեջ ես թեկուզեմ մի փոքր մասն էմ ունեցել։ Ավետիք Իսահակյան, Վարդան Աճեմյան, Պարույր Սևակ, Ռաֆայել Իսրայելյան, Գուրգեն Մահարի... Շփումներ եմ ունեցել նրանց հետ մտերմաբար, թափանցել նրանց ներաշխարհը հանգամանքների բերումով՝ ակամա, առանց դրա նպատակն ունենալու։

Տարիներ անց միայն հասու եմ եղել, որ իրոք թափանցել եմ։ Եվ, հասու լինելով, հոգուս պարտքն եմ համարել խոստովանել դա թղթի վրա, մտածելով, որ լավ չի լինի, եթե չանեմ, որովհետև այն, ինչ ես գիտեմ՝ ուրիշ ոչ ոք չգիտե, ուրեմն և նրանց թանկագին դիմանկարից կպակասի այն նրբազիծը, որ ինձ է պատկանում։ Այդպես պետք է վարվի ամեն ոք, որ ունի դրա հազվագյուտ հնարավորությունը։

Ես ունեմ այդ հնարավորությունը Վարդան Աճեմյանի վերաբերյալ՝ և առատորեն։ Ուստի և գրում եմ այս գիրքը։

Ես ինձ օրորում եմ այն հույսով, որ մեր ազգային գեղարվեստական մշակույթի պատմությանն եմ հանձնում մի գիրք, որ ունի և՛ արվեստաբանական, և՛ բարոյական բովանդակություն, տալիս եմ մի վերին աստիճանի ինքնատիպ արվեստագետի գործի ու կյանքի պատկերը, որ իր ոգեշունչ կողմերով պետք է ոգեշնչի հետնորդներին, ստվերոտ կողմերով՝ լինի խրատական։ Ինչ էլ որ լինի՝ նրանք կիմանան, թե ինչպես է ապրել, գործել և հասել իր վախճանին մի հայ մեծաշնորհ մարդ մեր ժամանակներում, մեր ժամանակի դժվար հանգամանքներում։ Իմ ճանաչողության սահմաններում և համեստ • գնություն մը կճանաչվի մարդը, ժամանակը՝ նույնպես։

Ահա և հասել եմ գրքիս վերջին՝ հինգերորդ արարին, որ ամենից անհանգիստն է, լարվածը, հուզախոտովը, ինչպես լինում են դրամայի վերջին արարները, և որ պետք է ներկայացնի արվեստագետի կյանքի վերջին տարիների կորագիծը, ինչպես եղել է: Ինչպես որ եղել է՝ անկախ այն պարագայից, թե դա որքանով է նպաստավոր կամ աննպաստ նրա կերպարի համար, առավել ևս՝ որ իրապես եղածն իր ճշմարտությամբ ի վերջո և վերջնական հաշվեկշիռով իմ հերոսի օգտին է:

Ասենք, դրա մասին թող ընթերցողը դատի սեփական կոհ-հումով՝ դրվագ առ դրվագ կարդալով ժամանակին արածս գրառումները՝ դասավորված խստիվ ժամանակագրական կարգով:

«Վերջին տարիների կորագիծը»՝ անորոշ է: Հարկավոր է ճշտել. ես աչքի առաջ ունեմ 1964-ից մինչև 1977-ի հունվարի 24-ը՝ մինչև Աճեմյանի մահն ընկած ժամանակամիջոցը:

Ինչո՞ւ:

Պատճառն այն է, որ իմ աչքում ուրիշ էր Աճեմյանը մինչև 64 թվականը, ուրիշ՝ դրանից հետո: 1964-ի «Ռոմեո և Ջուլիետ» ներկայացումից հետո արվեստագետի մեջ մի բան կտրվեց, նա կարծես թե կորցրեց ստեղծագործական ինքնավատահույթունը: Մշտապես հաջողակ, ժպտերես, ինքնավստահ, անվերապահ հաղթանակների սովոր՝ նա իր կյանքի 60-րդ տարու շեմին փոխվեց իմ աչքում: Դրանից հետո էլ նա անհերքելի հաղթանակներ ունեցավ, բայց ավելի շատ պարտություն կրեց:

Եվ ընդհանուր զուգակշռի մեջ այդ տասներկու տարին ոչ թե վերելքի, այլ վայրէջքի տարիներ եղան:

Բնական, օրինաչափ է անխուսափելիորեն, որ այդպես էլ պետք է լիներ. ամեն սկիզբ ունի վերջ, ամեն վերելք՝ վայրէջք:

Ուրեմն, ի՞նչ զարմանք կամ ափսոսանք:

Զարմանքը չգիտեմ, բայց իմ խորին ափսոսանքն այն է, որ շատ բան կարող էր ուրիշ կերպ լինել, անպայման ուրիշ կերպ, եթե իր բնավորությունը մի քիչ ուրիշ լիներ և հայկական միջավայրը, երբեմն այնքան մանրախնդիր ու անողոր, մի փոքր այլ կերպ վարվեր նրա հետ:

Նա խոստացա իրողությունը ներկայացնել՝ մեկնությունը թողնելով ընթերցողին, բայց արդեն իսկ շեմ կարողանում խոստումս պահել: Սրանից հետո էլ դժվար թե պահեմ: Բոլոր դերերից ամենալավը գուցե և անխռով դիտողի դերն է, բայց դա իմ դերը, թատերագիտորեն ասած՝ ամպլուան չէ: Ի՛նչ որ է:

Պատրաստ եղեք կարդալու իմ ընդհատ-ընդհատ (ինչպես իմ հանդիպումներն են եղել) վկայությունների երկար շարքը և համակարգելու, իմաստավորելու ձեր մտքում:

Նվ այսպես...

1964, փետրվարի 4:

Գնացի թատրոն «Ռոմեո և Ջուլիետի» փորձերը դիտելու (Սունդուկյանի անվան թատրոնի խումբն այդ ժամանակ, ինչպես առիթ եղավ ասելու, մինչև իր նոր շենքի կառուցումը, ապաստանել էր Ստանիսլավսկու անվան թատրոնի շենքում):

Փորձում է ողբերգության առաջին մասը: Ինձ դուր է գալիս միջավայրը «հասարակացնելու» բնագործի ակներև միտումը:

— Միտքս էն է, որ մինչև Թիբալտի սպանությունը կոմեդիա լինի: Իսկապես, ի՞նչ կա ոչ կոմեդիայի: Ուրախ հարաբերություններ, հետո միանգամից ամպը տրաքում է, ամեն ինչ շուռ է գալիս:

Ի վերջո դուրս եկավ մի ներկայացում, որի առաջին կեսը կրում էր մեծ արվեստի կնիքը, իսկ երկրորդը, որ հաջորդում է Թիբալտի սպանությանը և «ամեն ինչ շուռ է գալիս»՝ ազդեցություն չէր գործում. մոմենտ (Խորեն Աբրահամյան) և Զուլիետը (Մետաքսյա Սիմոնյան) չեն հասնում ապրումների ողբերգական շիկացման:

Դրա վտանգը երևում էր արդեն փորձերի ժամանակ: Ռոմեոյի արտաքին պլաստիկան ու դինամիկան զգացմունքների ներքին պաշարով չեն հավասարակշռվում:

— Այո՞, պիտի՞ աշխատել: Պլաստիկան կոմպենսացիա չի՞ անի:

Կասկածում եմ. խելոք է, խաղում է հասկանալով, բայց Էրիտ էլ պետք է լինի, մոմենտ զգացմունքի դեր է:

— Ֆրունզիկն էլ խելոք է, բայց դրանց մեջ մի ծուռ բան կա:

Եվ հետո՝ իբրև առարկություն.

— Թատրոնը լսելու արվեստ չի, տեսնելու արվեստ է: Առաջ աչքի համար է, հետո՝ ականջի: Այդպես էլ ասվում է՝ գործողություն:

Բնավ համաձայն չեղա, երկուսը պետք է լինեն հավասարապես, քանի որ խոսքն էլ գործողություն է, այդպես էլ ասվում է՝ խոսքի գործողություն:

1964, ապրիլի 15:

«Ռոմեո և Զուլիետի» վերջին փորձերը:

Գլխավոր գերակատարները խաղում են զուտ վարպետությամբ: Այդպես, Երեմի, ամեն ինչ կարելի է խաղալ, բացի «Ռոմեո և Զուլիետ»:

Մետաբսյան թարմություն չունի, տեխնիկայով է խաղում, հուզական թրթիռ, անկեղծություն չկա: Թույլն ախպես է խմում, ասես ամեն օր թույն է խմել: Մանր համաձայնություն՝

— էդ ճիշտ է:

Միայն դա չէ, որ ճիշտ է: Եվ ամենից ճիշտը՝ առանց թրթրոսն զգացմունքների ընդունակ նորահաս գերակատարների ի՞նչ «Ռոմեո և Զուլիետ»:

1964, հունիսի 11:

Գնացի թատրոն: Նախորդ օրը դիտել էի «Պաղտասար աղբարը»: Դո՛հ չեմ. ներկայացումը մաշվել է: Զի հակառակում:

— Բորբոսնել է, պետք է նորից անել: Լավ է ասում Սուրենը, թե Պաղտասար պետք է Խորենը լինի, Յրունգիկը՝ Կիպար:

Միժաղում է իր օրիգինալ դատողություններով աչքի ընկնող նկարիչ Սուրեն Ստեփանյանի առաջարկի վրա, բայց և անիմաստ չի համարում: Հետո էլ թե՛

— Արի «Ռոմեոն» նորից նաչի, փոփոխություններ եմ արել, ննջարանի պատկերը որ՝ հիմնովին փոխել եմ: Պիտի մի անտրակառով վերջացնել, թե չէ վերջում բան չի մնում:

Այնպես կոտորված էր խոսում, որ համարձակություն չունեցա ասելու, թե դրանով դրությունը չի փոխվի, բանը զրլխավոր գերակատարներն են, ոչ թե բեմադրական լուծումները:

Կարծես Աճեմյանին ավելի վշտացնելու համար ներս ընկալ բուֆետայան կինը, թե բաժակները տանում են, հատը վեց կտակել արժի, էս ի՞նչ ժողովուրդ է: Աճեմյանը վրդովվեց՝
— Բա աստ՞ւմ ես, բա արժի՞ դրանց համար տանջվել, շարշարվել, դե հիշիր է՛ն հանդիսատեսին...

Այսինքն՝ մոսկովյան ուշիմ և ուշադիր, կիրթ, երախտագետ հանդիսատեսին: Հանդիսատեսը՝ թատրոն ստեղծող երրորդ պարտադիրը՝ գրական հիմքի և դերասանի հետ միասին: Այստեղ էլ սիրտ շարի ասել, որ թատրոնն էլ իր հանդիսատեսն է ստեղծում իր ներկայացումներով: Առանց այն էլ սիրտը կոտրված էր:

1964, նոյեմբերի 8:

Իր տան եմ թատրոնում երկու օր տևած այն ժողովից հետո, ուր քիչ է ասել՝ թունդ քննադատել, ծանր, անվայելուչ խոսքերով դատափետել են գլխավոր բեմագրիչին:

Որոշել է այլևս չգնալ թատրոն: Որոշմանը հաստատ է մնացել միայն երկու օր:

— Կանչեցին մինիստրութուն, պարտադրեցին, ասացին, որ իմ պահանջները կկատարվեն, համոզեցին: Այսօր Հակոբ Խանջյանը հավաքեց բոլորին, իրրև գիրեկտորի փոխարինող, ճառ ասաց, թե պետք է հենվենք ընդունակ ուժերի վրա, կան հանիրավի քիչ ստացողներ և հակառակը, պետք է կարգի բերենք և այլն:

Այսպես, ամեն ինչ մնաց նույնությամբ: Նման վիճակներ ծնող պայմանները՝ նույնպես:

1964, նոյեմբերի 24:

Մոսկվայից վերադարձել է անառողջ, ձեռքն ուռած, ան-

տրամադիր: Առաջին անգամ ստացա ժերացող մարդու տպա-
վորութիւն: Դառնացած է թատրոնում տիրող տրամադրու-
թիւնից, որ, մեղմ, ասած, ի նպաստ իրեն չէ:

— Չե՛մ գնա թատրոն:

Եվ մեկ էլ, կարծես այդ խոսքը չէր ասել՝

— Կարելի է Յակուտին և Լեկարեին՝ հրավիրել, թող խա-
ղան մեր ներկայացման մեջ: Կարելի է և ներկայացումները
փոխանակել:

Չարեց ո՛չ մեկը, ո՛չ միւսը:

1964, դեկտեմբերի 5:

Սարգիս Բայանդուրի և Լեոն Ներսիսյանի հետ գնացինք
Հիվանդ Աճեմյանին տեսութիւն: Առույգ է, կատակում է,
բայց խորքում կա մի կոտորված բան, անփարատելի թախիծ:

— Կուզենայի թատրոնից դուրս գալ, բայց չեն թողնի:
Իրո՞ք կուզենար:

1965, հունվարի 5:

Գնացել ենք օգակայան թատերադետ Գրիգոր Բոյաջիւին
դիմավորելու:

Նստում ենք սուրճի: Աթոռներից մեկը մեջք չունի:

— Ես էլ չունեմ մեջք, ոչ ոքի չի կարելի հավատալ: Բացի
քեզնից:

Ասում է և ժպտում խորամանկ: Հեգնո՞ւմ է:

Ես արժանապատմութիւն կոչ եմ անում՝ այդքա՞ն վիրա-

¹ Մոսկվայի Երմոլովայի տեման թատրոնի «Պաշտասար աղբար»
ներկայացման Պաշտասարի և Օգսենի դերակատարները:

վորեն և էլի՞ գնաս թատրոն: Մի՛ գնա: Ձեր արժեքը գլխավոր
բեմադրիչի պաշտոնի մեջ չէ, այլ բեմադրիչի արվեստի, ամեն
տեղ էլ կարող եք բեմադրել: Ասում էիք, չէ՞, որ փողոցի անկ-
յունում էլ կանգնեք՝ թատրոն կստեղծվի, դե՛ կանգնեք, էլի՞:

— Ձե՛ն թողնի, ասում եմ:

Ձե՛ն թողնի, թե չի ուզում:

1965, հունվարի 7:

Ամեն ինչ ավարտվեց «գեղական կարգով»:

Նստած ենք «Արմենիա» հյուրանոցի Բոյաչիևին տրված
համարում, պատմում են երեկ ինչ է եղել. կուլտուրայի մի-
նիստը թատրոնի ընդհանուր ժողովում ներկայացրել է թատ-
րոնի նոր դերիկտորին: Հետո Աճեմյանը մի հինգ բուպե խո-
սել է առաջիկա ծրագրերի մասին՝ կարծես ոչինչ չի պատա-
հել: Տարակուսանքով նայում եմ իրեն՝ եղա՞մ: Ժպտում է՝

— Ուրիշ կերպ լինել չէր կարող...

Ինչո՞ւ չէր կարող՝ չեմ հասկանում:

1965, հունիսի 4:

«Արա Գեղեցիկի» դիտումին հաջորդեց գեղարվեստական
խորհրդի քննարկումը: Ի շարս ուրիշների, ես ևս քննադատում
եմ ներկայացումը՝ պարզունակ հակադրություներ, ավելորդ
փարթամություն, բեմադրական ճոխություն, չկա ողբերգա-
կան շունչ և այլն:

Մի քանի օր անց հանդիպեցինք: Սաստիկ նեղացած է:
Ես ևս՝ ձեր գերին հո չե՞մ, լավ չի, ասում եմ լավ չի: Մի քիչ
փափկում է՝

— Ասա կան աշապիտի թերություններ, բայց դու ոչ մի

լավ բան չես տեսնում: Խորհրդից դեռ տուն չհասած՝ ասում են ներկայացումը ջարդել են:

Սա է Աճեմյանի դժգոհության վերին աստիճանը: Համենայն դեպս՝ իմ հանդեպ:

1965, հունիսի 5:

Գնացի իր տուն վիճակն իմանալու. սանդուղքով բարձրանալիս ընկել է, ոտքը սաստիկ վնասել:

Բժիշկը եկավ, միջին տարիքի մի մարդ, զննեց և ասաց, որ ապաքինմանը դեռ շատ պիտի սպասել: Անհանգստացավ՝ ինչպե՞ս թե, այնքան անհետաձգելի դորժեր կան...

Դուրս եկավ, որ բժիշկը խելացի և կոպտորեն շիտակ մարդ է:

— Դու հիմա պետք է ձեռներդ մեջքիդ ման գաս, մյուսներն անեն՝ Աճեմյան երկրորդը, երրորդը, չորրորդը... Եթե մի տասնհինգ Աճեմյան չլինի՝ դու ինչի՞ ես պետք:

Այսպես պարզ ու հատուկ Բժիշկ,— ասացի,— ձեր այդ խոսքը պակաս կարևոր չէ, քան բուժումը:

Բժիշկը գնաց, մենք մնացինք իրար երեսի նայելիս: Տեսա՞ր, ինչպես մատը դրեց վերքին, ա՛յ քեզ բժիշկ:

Եվ ի՞նչ եզրակացություն:

Ոչ մի, առաջին անգամը չէ, որ լսում էր նման կշտամբանք, թեև ոչ այդ աստիճան անողոր:

1967, փետրվարի 9:

Հանդիպեցինք կուլտուրայի մինիստրությունում: Բարեկացած ետուառաջ է անում միջանցքում: ԽՆՆ է պատահել: Նախարարը մերժել է իր ազատման դիմումը:

Թատրոնի գործերն իրոք լավ չեն, թատերախումբը դրժ-
գոհում է, և իրավամբ, բայց գլխավոր բեմադրիչ Աճեմյանը
մեղավոր համարում է թատրոնի տնօրեն Գուրգեն Զանիրեկ-
յանին, իսկ վերջինս՝ գլխավոր ռեժիսոր Աճեմյանին:

Մինիստրն ի՞նչ ասաց:

— Ասում է կատեղծենք ռեժիսորական կոլեգիա Զանի-
րեկյանի ղեկավարությամբ:

Ուրեմն, նպատակն այն է, որ Աճեմյանը գլխավոր բեմա-
դրիչ չլինի:

— Հա՛, էդպե՛ս է դուրս գալիս:

Աճեմյան-Զանիրեկյան ալյանսից էլ բան դուրս չեկավ:
Սբանց չբերը մի առավով չեն գնում: Մեղավոր են և՛ մեկը, և՛
մյուսը: Ի վերջո կնճիոր լուծվեց՝ տնօրեն կարգվեց Մխիթար
Դավթյանը, Աճեմյանը մնաց գլխավոր բեմադրիչ:

Սա, երևի, ամենից ճիշտն էր ստեղծված պայմաններում,
թեև դա էլ ծնեց ուրիշ հակասություններ...

1967, մարտի 18:

Ենթադրվում էր, թե Փորա Հարությունյանի «Ղազարը
գնում է պատերազմ» կատակերգությունն ինքը պիտի բե-
մադրի: Պիեսը հավանում է, բայց երկու բան դուր չի գալիս՝
քաղաքական դիրքորոշման միագիծ կոպտությունը և ֆակ-
տուրան, որ շատ է հասարակ, կենցաղային: Կարելի է երկու
կերպ բեմադրել. մեկ՝ «մոդեռն», պիեսը մաքրելով, բարձ-
րացնելով, բայց կենցաղը խանգարում է:

Հիշեցրի՛ կենցաղը յխանգարեց «նամուսի» հարսանիքին:

— Ես դեռ չհասա իմ ուղածին՝ պետք է լիներ ավելի ան-
հանգիստ ենթատեքստ, ավելի սահմեկեցնող հարսանիք: Այս-

տեղ էլ՝ լինի ոչ թե սովորական կենցաղ, այլ՝ մուլթ, մոմեր, խորհրդավոր միջավայր...

Ինձ տարօրինակ թվաց իր ասածը՝ անհնար է, պիեսը, գրեթե ֆարսային կատակերգություն, նման բաներ չի ընդունի օրգանապես:

Մտքովս անցավ, թե ինձ խոսեցնում է, կատակ է անում՝ մյուս կերպն ասելու համար.

— Մյուսը լուրովային ներկայացում. ժողովրդական կենցաղ, բայց շեշտված, շափազանցված, շարուխն էլ շափազանցված: Գյուղական կենցաղ, բայց այնպես, որ թրիքն էլ հմայք ունենա: Մի անգամ տեսել եմ «БЛОХА»-ն Կուստոգիևի ձևավորմամբ՝ գմբեթավոր եկեղեցիներ, սարաֆաններ և այլն: Այստեղ էլ լավ նկարիչ է պետք:

Սա ուրիշ բան: Սա ոգևորեց ինձ: Թատերադիտական գրականությունից ինձ ծանոթ էր Ա. Դիկիի բեմադրած և Բ. Կուստոգիևի ձևավորած «Լու» («БЛОХА») բեմադրությունը (արված 1925-ին՝ Լեսկովի հայտնի պատմվածքի հիման վրա), 20-ական թվականների Մոսկվայի հռչակավոր ներկայացումներից մեկը: Աճեմյանը դա տեսել էր 1926-ին և ուժեղ տպավորություն առել: Հիմա տեղը եկել էր մտաբերելու: Բայց նրան չվիճակվեց իրագործել այդ մտահղացումը: Թատրոնի տնօրեն Մխիթար Դավթյանը հարմար գտավ այդ պիեսի բեմադրությունը հանձնարարել Հրաչյա Ղափլանյանին, իսկ Աճեմյանին թողնել Ա. Պապայանի «Աշխարհն, այո՛, շուռ է եկել» կատակերգությունը (որի այս վերնագիրը գտնվեց հետո, բեմադրելու ընթացքում): Եվ, ըստ երևույթին, ճիշտ վարվեց, թեև Աճեմյանը բողոքեց դրա դեմ: Ղափլանյանի բեմադրությունը, Մհեր Մկրտչյանի գլխավոր դերակատարությամբ,

մեծ հաջողութիւն գտաւ: Աճեմյանի բեմադրութեան հաջողութեան մասին իր տեղում (երրորդ գլուխ) արդեն ասել եմ:

1967, ապրիլի 1:

Թատրոնում, իր առանձնասենյակում: Արդեն հակասութեան մեջ է տնօրեն Մխիթար Դավթյանի հետ: Յույց տվեց իր դիմումը, ավելի ճիշտ՝ բողոքը, թե ինչու ժորա Հարությանյանի պիեսը տվել են ոչ թե իրեն, այլ Ղափլանյանին, թե իրեն հաշվի չեն առնում և ինքը հետևութուններ կանի:

Հետևութուններ չարեց:

1967, ապրիլի 28:

Դժգոհ էր վիճակից էլ, «Բեկում» պիեսի բեմադրութունից էլ, Մխիթար Դավթյանից էլ:

Ասում եմ առանց խնայելու՝ դուք չպետք է հետ նայող արվեստագետ լինեիք, մինչդեռ, խնդրեմ՝ «Բեկումը», հիմի էլ մտադիր եք՝ «Խելքից պատուհասը», մողեոն բան չեք ուզում անել:

— Կարելի է հին գործը մողեոն անել և հակառակը:

Բայց պիեսի ընտրութիւնն էլ մի բան նշանակում է, թե ոչ:

— Իսկ ի՞նչ պիտի ընտրեի:

Բրեխտ, Միլլեր, Ուիլյամս, Դյուրենմատ...

— Սրանից հետո կանեմ:

Հեզնանքով է ասում, իհարկե, և իզուր: Տուն է գնում: Իսկ Թատրոնից դուրս եկա մի քառորդ ժամից: Տեսնեմ՝ փողոցում ձեռքը պարզած մեքենա է կանգնեցնում (անձնակառք օգտագործման մեքենա չունի այլևս): Տխուր, շատ տխուր էր դիտել:

1967, հոկտեմբերի 25:

— Մինիստրը¹ համոզում է Լենինականի թատրոնում մի բան անել, թատրոնի գործերը լավ չեն:

Տեղն էր մտաբերելու մկան և ցախավելի առակը:

— Ասում եմ դրանով բան դուրս չի գա, թեկուզ մի լավ ներկայացում լինի՝ հետո ի՞նչ: Ասում եմ մի կուրս տա, շորս տարում պատրաստեմ, հենց որ նոր շենքը պատրաստ լինի², տանեմ դնեմ՝ թատրոնը պատրաստ է: Հենցից հազիվ հինգ-վեց մարդ միանան: 1928-ին այդպես եղավ՝ ստուգիստով եկանք նստեցինք՝ դարձավ թատրոն:

Այս միտքն ինձ դուր եկավ իբրև ծրագրային գործունեության հազվագյուտ օրինակ: Բայց դա էլ ի կատար չածվեց: Դրա փոխարեն Աճեմյանը մի քանի տարի կապվեց Լենինականի թատրոնի հետ, աշխատեց թատրոնի բեմադրությունների վրա, ջլատելով առանց այն էլ հատնող ուժերը: Ճիշտ է, Լենինականի թատրոնը շահեց դրանից, բայց այդ շահն ավելի փոքր էր, քան այն վնասը, որ դրա պատճառով կրեցին ինքը և Սունդուկյանի անվան թատրոնը:

1969, հունվար:

1968-ի դեկտեմբերի 18-ին կայացել էր Ն. Զարյանի «Արտավազդ և Կլեոպատրա» ողբերգության առաջին ներկայացումը: Ակներև ձախողում՝ փրուն հայրենասիրությամբ, գործողության և գործող անձանց վարքագծի անտրամաբան ընթացքով, անտանելիորեն վերամբարձ խոսքով և նույնպիսի

¹ Կուլտուրայի մինիստր Կամո Ուղումյանը:

² Լենինականի թատրոնի հին շենքը նույնպես հրդեհի ճարակ էր դարձել:

Հոխումբյամբ: Կարճ ասած՝ գործի դրված արտահայտչական միջոցների առատություն և ներքին աղքատիկ բովանդակության աղաղակող հակասություն: Անկասկած, պատճառը գրական հիմքն էր: Մինչդեռ այդ բեմադրության հետ ինչքան հույսեր էին կապում՝ «Արա Գեղեցիկի» 1946-ի բեմադրության հաջողությունը կրկնելու, Երևանի հիմնադրման 2750-ամյակի համաժողովրդական տոնախմբության օրերին հընչեցնելու հեռանկարով: Բեմադրությունը հորելյանին հասցենի չհաջողվեց, բայց գործը չհաջողվեց առհասարակ:

Լեոն այս անգամ էլ մոկ ծնեց:

Հայտնի բան է՝ հաջողությունն ակունքն է համերաշխության, անհաջողությունը՝ գծտության: Նաիրի Զարյանը, անսօելի բռնկուն բնավորություն, «Գրական թերթում» հանդես եկավ բեմադրությունն աշպանող և իր գործը պանծացնող հայտարարությամբ:

Զեռքիս տակ է Ահեմյանի թղթերի միջից գուրս բերված սևագիրն իր մի ելույթի, որ, ըստ երևույթին 1969-ի սկզբին, կարդացել է թատերախմբի առաջ. «... թատրոնը սիրով ձեռնարկեց «Արտավազդ և Կլեոպատրայի» բեմադրության աշխատանքները, որն իրականացավ ստեղծագործական դժվարությունների հաղթահարման ճանապարհով: Ես հայտնություն չպիտի անեմ, եթե ասեմ, որ Ն. Զարյանի այս գործը զիջում է նրա «Արա Գեղեցիկ» բարձրարվեստ ողբերգությանն ամեն իմաստներով: Զեմ թարցնում, մեզ՝ թատրոնի աշխատողներին համար շատ անսպասելի էր Ն. Զարյանի այն հայտարարությունը «Գրական թերթում», ուր նա այն միտքն է հայտնում, թե իր ամենասիրած կամ ամենատեժեղ բանաստեղծական գործը համարում է «Արտավազդ և Կլեոպատրան», ավելացնելով՝ «սակայն ոչ այն վիճակով, որ ներկայացվում է Գ.

Սունդուկյանի թատրոնի բեմից»։ Տարօրինակ էր կարգալ այդ տողերը, քանի որ աշխատանքը տարվել է հարգելի հեղինակի հետ, իր անմիջական մասնակցությամբ և եթե փոփոխություններ են եղել, ապա այդ ամենը կատարել է ինքը հեղինակը և, մեր կարծիքով, «մեր» ասելով նկատի ունենք և հեղինակի կարծիքը, թատրոնում գրական-դրամատիկական գործը միայն շահել է»։

Այնուհետև թատրոնի ղեկավարը ներկայացրել է առաջիկայում բեմադրվելիք գործերի ցանկը. Սաղաթել Հարությունյան՝ «Միայն մարդն է ուղիղ քայլում» պիեսը, «Օթելլոն», «Պատվի համարը», «Քաջ նազարը», Թումանյանի երկերից բաղկացած մի բեմավորում։

Թատրոնի գործերը լավ չէին, և Ահեմյանն ուներ դրա գիտակցությունը։ Ահա ձեզ մեջրերումներ նույնպես 1969-ի սկզբին գրված ձեռագրից, որ, ըստ երևույթին, նախատեսվել է հրապարակել թերթում. «Անցյալ թատերաշրջանից մենք ինքներս դժգոհ ենք. մեր սպասելիքները չարդարացան, պատճառները մեկից ավելի են...», «Երբ խոսք է լինում անցյալ տարվա մասին, մեզ համակում է ծանր և անդառնալի կորուստի զգացումը, որ սպրեց մեր կոլեկտիվը և ապրում է մեծ Վահրամ Փափազյանի մահով¹։ Մեծերը գնում են, իսկ նրանց թափուր տեղերը լեցնել՝ գտնել արժանավոր փոխարինողներ, դժվարին հարց է դառնում։ Հայտնի է, որ թատրոնը գտնվում է իր գոյության կեսդարյա սեմին, երկար ժամանակ ապրում է բարձր դերասանական ուժերի ճգնաժամ։ Այսպես եղավ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում։ Այսպես է լինում աշխարհի բոլոր թատրոններում։ Սունդուկյանի

¹ Վահրամ Փափազյանը վախճանվեց 1968-ի հունիսի 5-ին։

Թատրոնը բացառությամբ կազմել չէր կարող, և հիմա մենք ապրում ենք այդ դժվարությունը: Այդ գործը պահանջում է ժամանակ, համբերություն, նոր բարձրացող ուժերի նկատմամբ հավատ և բարյացակամություն: Ես այս խոսքերն ուղղում եմ հատկապես այն թատերասերներին և թատրոնի տեսություն և գրադիտող ընկերներին, որոնք շատ են խոսում այս մասին և երբեմն էլ անտեղի ցուցադրելով իրենց չհիմնավորված հոգևորությունը: Մինչդեռ Սունդուկյանի թատրոնը դուրկ չէ ապագա խոստացող տաղանդավոր ուժերից»:

Այս անուրախ նախարանից հետո՝ շուրջ խոստումներ. «... Թատրոնը նպատակ է դրել մասնակցելու Թումանյանի մեծ հորելյանին հատուկ ներկայացումով: Այդ ներկայացման նյութ է ծառայելու մեծ բանաստեղծի գործերը, որոնց համադրումով պետք է ստեղծվի հորելյանական ներկայացումը: Այստեղ պահանջվում են թատերական նոր ձևեր — արտահայտչական նոր հնարաններ: Վաղուցվա մեր ցանկությունն է բեմադրել Դեմիրճյանի «Քաջ Նաղարը»: Այս տարի, վերջապես, մենք այն կիրականացնենք»:

Եվ ի՞նչ:

Եվ ոչինչ, դրանք իբրև խոստում էլ մնացին:

Խոստումներն ի կատար չածելու պատճառները շատ են: Երկյուղն իր մտահոգումներից: Եվ ապա՝ ուժերի ջլատումը, ապակենտրոնացումը: Հենց նույն ձեռագրի շարունակությամբ մեջ նա հաշվետու է եղել նաև Լենինականի թատրոնի վիճակի մասին. «Թատրոնը հաջողությամբ բեմադրել է Շիրվանզադեի «Զար ոգին», Օստրովսկու «Անտառը» և Մուխոմբի «Տարտյուֆը»: Հատկապես «Անտառը» ներկայացումն իր արժանիքներով կարող է համարվել արվեստի երևույթ հանրապետության թատերական կյանքում: Դերասաններ Փա-

շայանն ու Արզումանյանը, դերասանուհիներ Թովմասյանն ու Թամրազյանը ներկայանում են մեզ նոր արժանիքներով... այժմ թատրոնն աշխատում է Գր. Տեր-Գրիգորյանի՝ մեր անվանի կոմեդիոգրաֆի նոր ժամանակակից պիեսի վրա, որ կոչվում է «Ա՛խ ներվեր, ներվեր»։ Այս նոր թատերաշրջանում թատրոնը բեմադրում է նաև Շեքսպիրի «Մակբեթը» և Սարգսյանի «Խաղողի այգին» հուզական պիեսը։ Այսպիսով, երաշխիքներ կան, որ Լենինականի թատրոնը նոր թատերաշրջանը կդարձնի ստեղծագործական իմաստով նշանակալից մի թատերաշրջան»։

Վերջին երկուսը բեմ չհանվեցին։ Բայց ուրանալու բան չէ, որ մյուս երկուսը՝ «Անտառը» և «Ա՛խ, ներվեր, ներվեր» ներկայացումները,— դրանց մեջ հանդես էր գալիս այնպիսի մի առաջնակարգ և իր արժանի ճանաչումն ու գնահատությունը ղգտած մեծաշնորհ դերասան, որ Արզո Արզումանյանն էր,— մի-մի երևույթ դարձան թատրոնի կյանքում։ Խճարկե, Աճեմյանի մասնակցություներ թատրոնի գործերին (նա վերոհիշյալ բեմադրությունների հեղինակը չէր, բայց բոլորի վրա էլ աշխատել էր իրեն հատուկ նվիրումով) նոր շունչ տվեց թատրոնին։ Բայց հիմա խոսքը վերաբերում է արվեստագետի ուժերի ապակենտրոնացմանը։ Սունդուկյանի թատրոնի ղեկավար վիճակը, որից դուրս գալու համար մի Աճեմյանն էլ քիչ էր, ապա և Լենինականի թատրոնի լարում պահանջող գործերը, դասավանդումը գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտում, Սունդուկյանի թատրոնի ստուդիայի գործերը, դրանց հետ՝ անհամար գործուղումներ, անհաշիվ խորհրդակցություններ, անպատու ժողովներ... Այս պայմաններում հնարավոր էր արվեստի մեջ մեծ գործ տեսնել։ Ես զարմանում

էի՝ դեռ ինչպե՞ս էին, այնուամենայնիւ, մեծ գործեր ստեղծ-
վում:

Եվ սա դեռ բոլորը չէ. ամենից վատը եղավ այն, որ Աճեմ-
յանն իր իսկ ցանկությամբ կարգվեց Սունդուկյանի անվան
թատրոնի գիրեկտոր:

1970, հունիսի 1:

Ինչպե՞ս նկատեցիր, Երեմի, Աճեմյանն իր ստեղծագործական
կյանքում սխալներ շատ է արել: Ե՛վ անխուսափելի, և՛ խու-
սափելի: Սխալներ, որոնց մեջ ինքը գրեթե մասն շունկեր, բայց
նաև սխալներ, որոնց միակ մեղավորը հենց ինքն էր: Դրան-
ցից ամենամեծը Սունդուկյանի անվան թատրոնի գիրեկտոր
կարգվելն էր: Կամային աներեր բնավորութուն շունկեցող
մարդու համար դա հավասար էր ինքնակործանման: Ինքնա-
կամ կործանում, ուրիշ ոչի՛նչ:

Եվ ի՞նչն էր գրա պատճառը: Այստեղ իմ կարծիքը կարե-
վոր չէ, կարևորն իր կարծիքն է, որ հիմա կներկայացնեմ
ամբողջությամբ, բառ առ բառ: Ահա Աճեմյանի «գահակալա-
կան ճառը», որի սեագիրը գտնվեց իր թղթերի մեջ. «Ընկեր-
նե՛ր: Նրկու հիմնավոր պատճառներ ստիպեցին ինձ հոժա-
րակամ ստանձնելու թատրոնի ընդհանուր ղեկավարութունը:
Որո՞նք են պատճառները:

Մինչև օրս, անկախ թատրոնում իմ ունեցած իրավունք-
ներից ու լիազորություններից, թատրոնի վիճակի համար
առաջին պատասխանատու անձը միշտ ճանաչվել եմ ես, և
քննադատության սլաքները, որ կողմից էլ արձակված լինեին,
թատրոնի ներսից թե գրսից, միշտ ուղղված են եղել ինձ, նախ
և առաջ ինձ, և ես դա համարել եմ տրամաբանական: Պետք
էր պարզութուն մտցնել հարցերի մեջ և հնարավորութուն

տալ իմ քննադատներին լինել մինչև վերջ արդարացի, իսկ ինձ զրկել արդարանալու հիմքերից: Այսինքն, իսկապես լինել թատրոնի վիճակի համար առաջին պատասխանատու անձը և ինձ վրա վերցնել գիրեկտորի իրավունքները:

Հայտնի է, որ երկիշխանությունը երբեք ցանկալի հետևվանքներ չի ունեցել: Սրանից հետո թատրոնի վատ վիճակի համար մեղավորը կլինեմ ես և ինձ ուղղված պահանջները կլինեն տեղին և արդարացի:

Երկրորդ պատճառը: Դա մեր թատրոնի վիճակը լավացնելու իմ մեծ ցանկությունն է, որին ես կուզենայի նվիրել իմ տարիների փորձը և իմ բոլոր հնարավորությունները:

Ես ձեզ խոստումներ չեմ անի, և դուք վաղուց եք կշտացել խոստումներից: Եվ եթե ես փորձեմ նկարագրել թատրոնի հեռանկարը իմ պատկերացրած գույներով, դուք ձեր մըտքում կասեք՝ չենք հավատում, և ունեք այդպես դատելու իրավունք, մանավանդ, որ Աճեմյանը կազմակերպչական, վարչական կարողություններ չունեցող մարդու համբավ ունի: Սակայն կարող եմ վստահեցնել ձեզ, որ, այնուամենայնիվ, թատրոնի վիճակը եթե ես չկարողացա լավացնել՝ իմ պատճառով չի էլ վատանա եղած դրությունից: Իհարկե, դա մեզ չի կարող ուրախացնել: Լավացնել, թատրոնի աշխատանքները, լավացնել և դրա համար հավաքագրել մեր բոլոր ջանքերը:

Եվ այս ժողովը մենք պետք է ծառայեցնենք այդ գործին: Մեր օրակարգը ձևակերպված է՝ «կազմակերպչական հարցեր», երևի այս ձևակերպումը շատ է ընդհանուր և անորոշ: Ոչինչ: Մենք կունենանք ևս մի շարք խորհրդակցություններ՝ նվիրված մեր հարցերին, իսկ հարցեր շատ կան:

Այսօր ես ուզում եմ ասել, թե որն է իմ և ձեր հիմնական անելիքը, բուն խնդիրը, ինչ հարցերի լուծմանն է ուղղվելու

մեր ուշադրությունն ու կամքը, որով պիտի լավացնենք մեր վիճակը:

Այդ հարցերը ծրեն են՝

1 Ռեպերտուար:

2 Կատարողական որակի բարձրացում և հետևանք՝

3 Թատրոնը լայն ասպարեզ հանելը:

Սա էր նորընծա դիրեկտորի առաջին ճառն ամբողջությամբ:

Ինձ դարձանք էր պատճառում Աճեմյանի անստվեր վրաստահությունն իր կառավարչական ունակությունների նկատմամբ: Մի մարդու համար, որ շուներ պարտադրող կամք ու կոշտություն, այն էլ մեր պայմաններում, աշխատանքային կարգապահությունը կյանքի օրենք չդարձրած հայոց միջա-
վայրում, ստեղծագործական ինքնադատանկարտման պես մի բան էր: Այդպես էի մտածում ոչ միայն ես, շատերն էին այդպես մտածում, կինը՝ Արուս Ասրյանը, նույնպես: Եվ չէինք քաբցնում իրենից:

Բայց զուր չի ասում Ժողովուրդը՝ ասողին լսող է պետք...

1970, հունիսի 3:

Իր առանձնասենյակում: Մանրութիւնն է անում թատրոնի հեռանկարային ժրագիրը: Արգեն քանիերո՞րդ անգամ: Ոչինչ այնքան չի մտահոգում թատրոնի վարչական ու գեղարվեստական միահեծան ղեկավարին, այնքան չի զբաղեցնում նրա միտքը, որքան խաղացանկի հարցը: Եվ, տարօրինակ բան, ամենից շատ հենց այդտեղ է վրիպում:

Հյուսվեց շքեղ մի խաղացանկ: Գրի անա, որ շմողանա:

Մ. Գորկի՝ «Հայտնկում» (ամենաերիտասարդ գերասանների համար):

Մարդու և Մորս՝ «Մաղամ Սան-ժեն» (Մեծաքայայի համար):

Դեմար՝ «Հիշիր վաղվա օրդ» (Արուսի համար):

Մարոյան՝ «Խաղողի այգին» (Մարոյանի գիծը պիտի շարունակել):

Մի պիես, նվիրված Խորհրդային Հայաստանի 50-ամյակին (Զ. Դարյանի «Հանրապետությանն նախագահը» եղավ):

Մոլիեր՝ «Քաղքենին աղնվական»:

Լորկա՝ «Արյունոտ հարսանիք»:

Հաուպտման՝ «Մայրամուտից առաջ» (Ջանիբեկյանի պահանջն է):

Շանթ՝ «Հին աստվածներ» (Լիկ հնարավոր եղավ):

Եվրիպիդես՝ «Իֆիգենիան Ավլիսում»:

Շոու՝ «Պիգմալիոն» (Կարգուհու համար):

Զեսոսովի պիեսներից մեկը:

Շեքսպիր՝ «Համլետ»:

Կոռնել՝ «Սիդ»:

Պարոնյան՝ «Առամենաբույժն արևելյան»:

Մոլիեր՝ «Դոն Ժուան» (Խորեն Աբրահամյանով և Մհեր Մկրտչյանով. սա իմ համառ առաջարկն էր):

Օստրովսկի՝ «Եկամտավոր պաշտոն»:

Շեքսպիր՝ «Ռիչարդ Երրորդ» (Բաբկեն Ներսիսյանով):

Ուիլյամսի պիեսներից մեկը:

Պանյուլ՝ «Տոպաղ»:

Տեսենենք ինչ գուրս կգա:

1970, հունիսի 16:

Երկու շաբաթ էլ չի անցել նախորդ ծրագրումից: Դրիգոր Բոյաջիկը, որ եկել է Երևան ներկայացումներ դիտելու, հարց-

նում է, թե ինչ պետք է անի թատրոնն առաջիկայում: Աճեմ-
յանը գրպանից հանում է իր ձեռքով գրված մի թուղթ (դա հի-
մա իմ գրասեղանին է) և ծանոթացնում: Այս անգամ՝

Լորկայի պիեսը՝ հուլիս:

Հատուկ մանի պիեսը՝ սեպտեմբեր:

«Հատակումը»՝ հոկտեմբեր:

«Խաղողի այգին»՝ նոյեմբեր-դեկտեմբեր:

Այնուհետև՝ «Հիշիր վաղվա օրը», Մուլիերի պիեսներից մե-
կը, «Մազամ Սան-Ժեն», «Էլի մեկ զոհ», «Պաղտասար աղ-
բար», «Իֆիգենիա», «Սիդ», «Առամանաբույժն»:

Բոյաջիկը հավանություն է տալիս ծրագրին: Ես դարձա-
նում եմ ծրագրի այգրան շուտափույթ փոփոխությունների
վրա:

1971, հոկտեմբերի 3:

Հիմի էլ թատրոնի բազում անկատար ծրագրերը թողած,
խոսում է «Ալմաստ» օպերայի բեմադրության հեռանկարի
մասին (Ալ. Սպենդիարյանի ծննդյան 100-ամյակի առիթով):
Սպասում է, թե ինչ կասեմ: Իր սովորությունն է՝ համբերա-
տար լսել ուրիշների կարծիքները, հետո իրենն անել: Ես
պալթեցի: Քիչ է պատահել, որ իմ ավագ ընկերոջ հանդեպ
այգրան անողոր ու անզուսպ լինեմ՝ Ձեր ինչի՞ն է պետք,
թատրոնը ձեռից դնում է, Դուք՝ օպերա: Դուք օպերայի պա-
տասխանատուն չեք, այլ թատրոնի: Առանց էն էլ Ձեր ամ-
բողջ ժամանակը վատնում եք անհարկավոր գործուղումների,
անպտուղ զաստրուղների, անհեռանկար հորելյանական ներ-
կայացումների վրա: Ինչքան լսում եմ կա՞մ քաղաքում չեք,
կա՞մ զաստրուղների եք պատրաստվում: Ո՛չ մի նոր բան, ո՛չ
մի շարժում: Հիմի էլ «Ալմաստը»: Բա թատրոնը մեղք չի՞:

Հանց-լսեց անխոս, ունեցա միամտություն կարծելու, թե լուսթյունը համաձայնության նշան է: Մինչդեռ՝

— Ձեալգորումն ո՞վ անի, Մինա՞սը:

Ո՞ւմ կասես: Թատրոնի վիճակը մի կողմ դրի և անցա օպերային՝ ունե՞ք մի նոր, օրիգինալ, շտեմնված մտահղացում:

— Կմտածենք:

Բայց ե՞րբ, դրա ժամանակը շունեք: Սա «Անուշը» չի, սրա գործը դժվար է, Շտեյնբերգի ֆինալային պատկերը պիտի հաներ, վերադառնաք բնագրին¹, նշանակում է, պիտի հեռանալ 39 թվի պատմա-հայրենասիրական մեկնաբանությունից, հնչեցնեք իբրև խոհական-փիլիսոփայական գործ: Պատրա՞ստ եք դրան: Պատրաստ չեք: Սա էլ չեղավ «Ռոմեո և Ջուլիետի» պատմությունը: Վերջապես, Դուք էլ մեղք եք, չէ՞:

Ես հոգնեցի: Ինքը համաձայնեց: Ես ամփոփեցի՝ վաղը կլանեք, որ Աճեմյանն աշխատում է «Ալմաստի» բեմագրության վրա:

Ծիծաղում է անդիմադրելի հմայիչ, ինչպես միշտ:

(Դեպքերից առաջ ընկնելով ավելացնեմ՝ դժբախտաբար, ես ճիշտ դուրս եկա, բեմագրությունն արվեստագետից խլեց վիթխարի ջանք, բայց ոչ մի տերև չավելացրեց իր դափնեպսակին):

1 Այլ. Սպենդիարյանի օպերան (ինչպես Թումանյանի պոեմը) ավարտվում է Թաթուլ իշխանի պարտությամբ: 1939-ին հայ արվեստի տասնօրյակին ցուցադրելու համար այդ հոսևտեսական ֆինալը համարվեց անընդունելի:— Ինչպե՞ս կարելի է,— և կոմպոզիտոր Մաքսիմիլիան Շտեյնբերգին հանձնարարվեց զրել ևս մի պատկեր, որ օպերան ավարտվում է հայոց զորքերի հաղթանակով, իշխան Ռուբենի առաջնորդությամբ հայոց զորքերը պարտության են մատնում պարսից շահին և հիս երեք տոնում Թմուկ բերդը:

1971, հոկտեմբերի 17:

Ասել էր հաստատ, որ «Ալմաստ» օպերան չի բեմադրելու, որովհետև շուկայի նոր մտահղացում, մեկնաբանությունների և որոշումների շնորհիվ: Բայց երբ, պատահաբար հանդիպելով Օհան Գուրյանին, իմացա, որ բեմադրում են, հուզված զարմանքով գնացի իր մոտ: Նոր մտահղացում գոյացավ:

— Չէի ուզում, բայց ստիպեցին:

Ապա, կարծես ոչինչ չի պատահել՝

— Ասացի, որ Ալմաստը պետք է դրամատիկական սոպրանո լինի, չափազանց հմայիչ, թե չէ ոչինչ դուրս չի գա: Ոչ թե Գոհար Գալաջյանը, այլ Օլգա Գաբայանը: Օհանն իսկույն համաձայնեց:

Ժպտում է: Սա ընդհակառակը՝ հորելյանական ներկայացումն է ձեռք հրապուրում, պիտի որ կշտացած լինեք նման հանդեսներից:

— Հիմա՞ր բաներ ես ասում:

«Ալմաստից» հետո, այնտեղ զորավար է պետք, ոչ թե ռեժիսոր (ասացի դիտումնավոր չափազանցմամբ), ո՛չ «Քաջ Նազարի» ուժ կունենաք, ո՛չ «Իֆիգենիայի», չահել շեք, վերջապես: Ապա միանգամայն անսպասելի՝ ինչո՞ւ եք փշացնում իմ կենսագրությունը...

— Ինչո՞ւ քոնը և ոչ իմը:

Կարծես չի ըմբռնում, թե ինչ եմ ասում: Շատ լավ էլ ըմբռնում է: Դե՛ արի ու հասկացիր այս մարդուն:

Մի թուղթ գրեցի, թե պարտավորվում է այս տարի, թեկուզև «Ալմաստից» հետո, սկսել «Քաջ Նազարը», հետո՝ «Իֆիգենիան»:

Ժպտար դեմքին ստորադրեց:

Պարտամուրհակը հիմա սեղանիս է:

1972, մարտի 4:

Ինձ թույլ եմ տալիս մտաբերելու մի վեճ, ուր նախաճար-
ձակը ես էի:

Անատոլզ էր: Գնացի տեսության: Բնականաբար՝ սուրճ և
կոնյակ: Անխուսափելիորեն՝ թատրոնի վիճակը: Մովորակա-
նից դուրս՝ իմ դժգոհությունն իրենից. մեր մտերիմ հարաբե-
րությունները մի կողմ դնենք, թատրոնի գեղարվեստական
խորհրդի անդամ եմ, ինչո՞ւ պիտի շիմանամ ինչ պիես է մըտ-
նում ռեպերտուար: Էլ ի՞նչ խորհուրդ, եթե խորհրդի շափտի
նստենք նրա հետ: Ինչքա՞ն սխալներ չէին արվի, եթե...

— Ի՞նչ սխալներ:

Ժամանակին «Թոմեո և Զուլիետը» շափտի բեմագրվեր,
այն ժամանակը «Թիշարդ Երրորդին» էր և գերակատարը
կար՝ Բաբկեն Ներսիսյանը:

— Հիմա՞:

Հիմա էլ Օստրովսկուց «Правда хорошо»-ն եք ընտրել,
մինչև որ դա մեզ մոտ բնավ չի հնչի, կարելի էր «Եկամտավոր
պաշտոնը» կամ մի ուրիշը: Մուլիերից «Ժլատն»¹ եք սկսում,
ի՞նչ ժլատության ժամանակն է, մինչդեռ «Դոն Ժուանը»,
խնդրե՛մ, Խորեն Աբրահամյանն ու Մհեր Մկրտչյանը պատ-
րաստ կանգնած են, հաջողությունը երաշխավորված է նա-
խապես:

— Ուրի՞շ:

Կամ նուրբ հոգեբանական դրամա, ինչպես Ուիլյամսի
«Ապակե գազանանոցը». ո՞չ Բրեխտ կա մեր թատրոնի ու-

¹ Իրոք, Աճեմյանը ակնց այդ պիեսի վրա աշխատել և հետո լքեց
գործը՝ գլխավոր գերակատար Գուրգեն Զանբեկյանին տալով իրավացի և
մոլեգին դժգոհության ևս մի անհերքելի առիթ:

պեքտուարում, ո՛չ Ուիլյամս: Կամ էլ գեղանկարչական մեծ կտավ՝ «Քաջ Նազարը», տարիներով մտածել եք...

Արուս Ասրյանն ինձ զարմացրեց՝

— Այո՞, «Քաջ Նազարը», Պիտեր Բրուկի՝ «Ամառային գիշերվա երազի» պես:

Մեղադրյալը մի լավ ծիծաղեց:

Վեճն ավարտվեց: Խաղացանկային վրիպումները շարունակվեցին:

1972, ապրիլի 21:

Գնացել եմ թատրոն «Մադամ Սան-ժեն» ներկայացման տոմսեր վերցնելու (դրա տոմսերը դժվար էին ձարվում): Տնօրենի առանձնասենյակումն են այդ պիեսի բեմադրիչ Կիմ Արզումանյանը և գլխավոր դերակատարներից մեկը՝ Մամիկոն Մանուկյանը:

Տնօրենը, որ Աճեմյանն է, իրար հետևից թղթեր է կարդում, ստորագրում, դնում մի կողմ, այդպես անվերջ:

Հեղեկեցի՝ ստորագրեք, ստորագրեք, իսկ ուրիշները թող բեմագրեն:

— Նա որ շատորագրեմ՝ ուրիշները չեն բեմագրի:

Հակահարված՝ ժամանակին ուրիշները ստորագրում էին, դուք՝ բեմագրում:

Մոտեցա տեսնեմ ինչ թղթեր են: Մեկը ձեռս ընկավ և ի՞նչ (գրեցի, որ շմոռանամ). ինչ-որ առևտրական հիմնարկին խնդրանք, որ թատրոնի բուֆետի համար բաց թողնեն 60 շիշ գարեջուր, 29 կգ բաստուրմա և էլի ինչ-ինչ ուտեստներ՝ առանց վերադիր գների:

¹ Ժամանակակից անգլիացի հայտնի բեմադրիչ:

Այլևս չդիմացա. սա ի՞նչ խայտառակություն է, ինչո՞ւ պիտի դուք զբաղվեք նման բաներով, բաստուրմա, շես իմանում ինչ, անհարմար է, չէ՞, ձեր ի՞նչ գործն է, դուք ո՞ր օրվա ազմինիստրատորն եք, ձեզանից ի՞նչ գիրեկտոր, ինչի՞ վրա եք վատնում ձեր ժամանակը:

Ասացի, ինչ մտածում էի (ինչ շատերն էին մտածում):

Վերադառնալի, ինչպես արևմտահայերն են ասում՝ «անուշի կապեց»:

Սա է բնավորութունը, ի՞նչ կարող ես անել:

1972, ապրիլի 24:

Վճռել է վերջնականապես՝ մայիսի 3-ից պետք է սկսի և իրար հետևից պետք է բեմադրի «Իֆիգենիան», «Քանդած օջախը», «Տոպազը»: Պարտաթուղթ եմ վերցնում: Ուրեմն հաստատ է: Ինչպե՞ս կարող է հաստատ լինել, երբ ասում է՝

— Երևի ստիպված լինեմ «Կովկասի հրավերը» բեմադրել:

Զբեմադրեց ո՛չ Մ. Շաթիրյանի և Լ. Ղարազոզյանի այդ պիեսը, ո՛չ «Քանդած օջախը», ո՛չ «Տոպազը» (որի բեմադրիչը Խ. Աբրահամյանը եղավ): Բեմադրեց միայն «Իֆիգենիան»՝ երկու-երեք տարի հետո:

1973, մայիսի 21:

Հրավիրել էր գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի ավարտական կուրսի «Ռեկվոր» ներկայացման վերջին փորձերը դիտելու: Կարգին կուրս էր՝ Հարություն Մովսիսյան (Խլեստակով), Ռուդոլֆ Ղևոնդյան (Քաղաքապետ), Ալիս Կապլանջյան (Աննա Անդրեևնա), Կարինե Սուրիասյան (Մարիա Անտոնովնա), Բագրատ Գրիգորյան (Խլոպով) և այլք:

Ոչ թե փորձ, այլ բեմադրական մտքի ու երևակայության հրավառություն, ինչպես իր լավ օրերին, իբրև հերքումն եղած կարծիքի, թե «Աճեմյանը սպառվել է»։ Համարձակ մտահղացում. Քաղաքապետը ունիզորի գալստյան անախորժ լուրն ասում է ստորադրյալներին, ինչպես պիեսումն է, բայց ներկայացման մեջ սրանք տեղ են գտել ոչ թե բեմում, այլ հանդիսասրահում։ Լուրը հղվում է հանդիսատեսներին, և նրանցից մի քանիսը՝ պիեսի գործող անձինք, բարձրանում են բեմ, հետո վերադառնում իրենց տեղը։ Ասել է թե՝ դիտողները, այսինքն՝ մենք, հենց այդ քաղաքի բնակիչներն ենք։ Կարծես գոգոլյան ժամանակներից մինչև օրս ոչինչ չի փոխվել։ Մանրաքայլ, կոճղի նման կոշտ ու կոպիտ Քաղաքապետ և եղեգնի նման գլուրաթեք Խլեստակով։

Նայում եմ մեծ հանույրով։ Հիանալի աշխատանք է։ Ավարտական ներկայացումից հետո պիտի կորչի գնա՞։

— Բա իհարկե՞։

Չի՞ կարելի Սունդուկյանում անել նույնը, մի բան, որ մշակված պատրաստ է։

— Ես էլ այդպես եմ մտածում, տեսներ։

Դա էլ շարվեց, թեև բեմադրության մասին մի հոգված հրապարակեցի, որ ավարտվում էր այսպես. «... լավ չէ՞ր լինի, որ Աճեմյանը նույն ռեժիսորական մտահղացումն իրականացներ իր իսկ ղեկավարած Սունդուկյանի անվան թատրոնում։ Չէ՞ որ այս ներկայացումը, ինչպես մյուս դիպլոմային ներկայացումները, որքան էլ լինեն արժեքավոր, անէանում են առանց լայն հասարակության սեփականությունը դառնալու։ Ափսոս չէ՞» («Երեկոյան Երևան», 1973, 15 հունիսի)։

1973, սեպտեմբերի 4:

Վերադարձել է էսենտուկից, ուր մեկնել էր բուժվելու:

— Ո՛չ մի օգուտ: Ասում են՝ կուխտ և լեղապարկի բորբոքում: Ասում եմ՝ դե՛ր բուժեցեր: Փոխարենը՝ ամեն օր անալիտ: Մի-երկու շաբաթ ենթարկվեցի, հետո ձեռքացի:

Շատ է խանդարում:

— Ոչ մի բանի հավաս չի մնում, ո՛չ աշխատելու, ո՛չ կարգալու:

Գուրգեն Մահարու մասին հոգված էի տպագրել. չի հավանում՝ ինչո՞ւ չեմ ասել, որ «Այրովոդ ալգեստանները» հիանալի գիրք է: Մտաբերեց իր մասին Մահարու գրած հուշերը:

— Կարդում եմ ու զարմանում՝ էս ո՞նց է գրել:

Ես էլ եմ զարմանում:

Գոռունակույթյամբ ասաց, թե թատրոնը միութենական երկրորդ մրցանակ է շահել: Ի՞նչ կա զարմանալու, — ասացի, — ամբողջ սեզոնում երկու պրեմիերա եք տվել, ձեզ պետք է դատել, ոչ թե մրցանակ տալ:

Բարկացած հայացք:

Բերեցին դերասան Արտո Փաշայանի մահվան հեռագիրը.

— Սա չի՞ վերջը:

1973, սեպտեմբերի 10:

Տրամադրությունն այնքան վատ չէ, որքան սպասելի էր կոնսիլիումի եզրակացությունից հետո՝ պետք է ստամոքսը վիրահատել, ուրիշ ելք չկա: Միայն ոննոգենոլոգ Հրանտ Գանիելյանն է, հմուտ մի մասնագետ, որ դա անհրաժեշտ չի համարում:

— Գիտե՞ս ինչ ասաց, նույնը, ինչ որ դու Պետք է ձեր բերը քննեցնես, ասում է, այդ դիրեկտորությունը թողնե՛ք:

Այսպես կարճ ու կտրուկ: Կարծես համաձայն է: Միայն՝ կարծես: Եվ ի՞նչն է ստիպում կառել տնօրենի պաշտոնից: Միայն աստծուն է հայտնի, իրեն իսկ հայտնի չի:

Որոշել է Մոսկվա մեկնել՝ թող այնտեղ վճռեն վիրահատության խնդիրը:

Սեդանին մի շքեղ գիրք կա՝ «Современные итальянские пьесы», նոր է կարդացել: Պատմում է Դե Ֆիլիպոյի պիեսներից մեկի («Յիլինդը») «անպարկեշտ» բովանդակությունը: Պատմում է հիանալի: Այդ հիանալին խոսքը չէ, այլ դիմախաղը, հայացքը, ժեստը: Այսպես՝

— Մի կին, սիրուն, գրավիչ և այլն, բալկոնից հրապուրում է տղամարդկանց (ցույց է տալիս ուները խաղացնելով): Տղամարդիկ հերթով գալիս են (ցույց է տալիս հաճույքի նախազգացումը): Կինն ասում է՝ մտեր վարագույրի հետևը (աչքով-ունքով է անում): Տղամարդը դուրս է թռչում զարհուրած (աչքերը սարսափից շովում են), ներսում դիակ կա: Այո (տխրամած կանացի դեմք և վշտալի ձայն), ամուսինս վախճանվել է, ապրուստս հոգալու ուրիշ միջոց չունեմ: Տղամարդը մի քիչ դրամ է տալիս և սոսկումով հեռանում (ցույց է տալիս վիճակը)...

Եվ այսպես պատմում է մինչև վերջ: Լուրջ թե կատակ, որ միշտ էլ դժվար է որոշել՝

— Կուզե՞ս բեմադրեմ:

Ոչ, Դե Ֆիլիպոն ավելի լավ պիեսներ ունի:

1975, սեպտեմբերի 1:

Գիտում ենք «Պաղտասար աղբարի» առաջին արարը:

Մհեր Մկրտչյանի խաղն օրգանական է և վառ: Միայն թե կերպարը պետք է բարձրացնել, ազնվացնել:

— Այո՛, ճիշտ է: Հասարակացում է:

Ինչո՞ւ Մհերն այդքան րիչ է խաղում:

— Ինքն է մեղավոր, չի ուզում խաղալ: Բուլղարական պիեսում լավ դեր ունեւ՝ շխաղաց: Ասում է՝ նաև բեմադրեմ, Թող անեք, ի՞նչ կպատահեք:

— Ստանիսլավսկին էլ այդպես բան չի արել:

Ստանիսլավսկին, իհարկե, չէր անի: Բայց նրան պիտի թույլ տայիք: Խորենին նույնպես պիտի թույլ տայիք, ոչ «Ավագակներում» և՛ Ֆրանցի դերը խաղար, և՛ Կարլի:

— Գաստրոլային թատրոն է, ի՞նչ է:

Կայնցը՝ ժամանակին խաղացել է:

— Հարյուր տարի առաջ:

Ի՞նչ անենք, կխաղար՝ կլինեք կարգին ներկայացում:

— Ըիշտ չե՛ս:

Ինքն է սխալը. կընդառաջեք՝ կփարատեք հետզհետե կուտակվող դժգոհության սև ամպերը: Եվ ներկայացումն էլ կարող էր հետաքրքիր լինել (ես Խորեն Աբրահամյանին «տեսնում» էի այդ դերերում):

1975, սեպտեմբերի 3:

Իր տանը հանգիստ զրուցում ենք: Լրացել է ծննդյան 70 տարին: Բեյրութում հանգիսավոր նշվել է հորեկյանը վաղաժամ՝ մարտի 13-ին իր իսկ ներկայությամբ, Երևանում պետք է նշվի ուշացումով՝ մինչև տարվա վերջը (հանդեսը, ի վերջո, կայացավ ղեկավարների 22-ին):

¹ Կայնց Յոզեֆ (1858—1910)— ավստրիացի նշանավոր արտիստ:

Մտաբերում ենք արած գործերը սկզբից ի վեր: Ահագին բան է դուրս գալիս: Մեկ էլ թե՛

— Չե՞ս նկատել, մեր կինոն իմ արածներն է անում՝ «Պատվի համար», «Կարինե», «Քառս», «Պաղտասար աղբար», «Իմ սիրտը լեռներում է», «Հանրապետության նախագահը» («Երկունք» անունով), «Հարսնացու հյուսիսից»...

Փորձում եմ առարկել՝ կինոն ազգային թատերագրությունից օգտվելու նույն իրավունքն ունի, բայց տեսնում եմ՝ ինչ որ ճիշտ է ճիշտ է՝ իր հիշած դեպքերում կինոն իր հետքերով է զնացել, փորձված ճանապարհով:

Ուշ ժամին տուն եկավ Արուս Ասրյանը սաստիկ հուզված. Սոս Սարգսյանը չի եկել ներկայացման, նրա փոխարեն խաղացրել են մի անփորձ տղայի, խայտառակ բան՝:

Ասրյանը խոսում էր հուզված վրդովմունքով, Աճեմյանը՝ վրդովմունքով, բայց առանց հուզմունքի: Գարձավ ինձ՝

— Դո՛ւք եք մեղավոր՝ թատերագետներդ, երես եք տվել, շփացրել եք, ի՞նչ դերասաններ են դրանք, հենց միայն գրավում են մեծերի տեղերը...

Պաշտպանվելը դուրին էր՝ հիմա նրանք խաղացանկ են կրում իրենց ուսերին, մարդիկ համբավի են հասել ոչ թե քննադատների, այլ իրենց տաղանդի ու արածի շնորհիվ: Վատն այն կլինի, որ քննադատները չտեսնելն ու չզննահատեն:

1. Արուս Ասրյանը կատարում էր «Աշխարհ այո՛, շուտ է եկել» ներկայացման ղեկավար դերերից մեկը (նույնը), Սոս Սարգսյանը՝ մեկ արդիւր (էդիկ): Բանն այսպէս է եղել. նախապէս հայտարարված ներկայացումը փոխարինվել է հիշյալ ներկայացմամբ: Բանից առեւտրային՝ Սոս Սարգսյանը մեկնել է Մազկաձոր: Փոխարինող երիտասարդ դերասանը (Մերգելի՝ Մկրտչյանը): Գերից մի Ֆերպօ գլուխ է հանել:

Տիկին Արուսե վեհն ամփոփեց ախուլախի ինտոնացիայով, որ շատ էր սազում իրեն՝

— Թատրոնը կործանվում է...

1975, դեկտեմբերի 20:

Տանն եմ, անառողջ: Եկավ մեր տուն, բերեց իր հոբելյանական երեկույթի վերջին խոսքը, որ «նայեմ»: Հաջորդ օրը երեկոյան իր վարորդ Ռաֆիկին ուղարկեց մեր տուն ձեռագիրը վերցնելու:

Կարդացել, գոհ էր մնացել:

Գոհ մնացին ունկնդիրները նույնպես: Բայց նրանք շտեյին ձեռագրում արված իմ հավելումն այն մասին, որ այսօրվանից (երեկոն կայացավ 22-ին) ինքը թողնում է Սունդուկյանի անվան թատրոնում գրաված իր պաշտոնները (գիրեկտորի և գլխավոր ռեժիսորի), ասպարեզը թողնելով հետնորդներին. լավ հիշում եմ, այդ հատվածն ավարտել էի հին լատինական դարձվածքով՝ «Ես արեցի այն, ինչ կարող էի, թող դան ուրիշները և անեն ավելի լավ»:

Հրաժարումի հատվածը փառավորապես ջնջել էր:

Եվ իզուր, իզո՞ւր:

Դա կլինե՞ր և՛ ճիշտ, և՛ գեղեցիկ: Այն էլ ասեմ, որ այդ հավելումը ես արել էի նախապես ունենալով իր համաձայնությունը և Արուս Ասրյանի խրախուսական վերաբերմունքը: Մենք հո չէինք ասում հեռու քաշվի ասպարեզից՝ բեմադրիչ ես, ո՞ր թատրոնում ո՞ր պիեսն ուզում ես բեմադրի, ո՞վ զբոկաբաց չի ընդունի, թատրոնի տնօրենի և գլխավոր ռեժիսորի պաշտոններից է, որ պետք է հրաժարվել: Կարծես թե համաձայն եղավ: Հետո, երևի, մտածել-մտածել էր ու ջնջել՝ ձեռքից բաց թողնելով իր կենսագրության գուցե և վերջին

1975, դեկտեմբերի 24:

Իր տանն եմ: Երկու օր է անցել Հորեյլանական երեկույթից, որի ժամանակ նրան հանձնվել է սոցիալիստական աշխատանքի հերոսի ոսկե «Մուրճ ու մանդաղը», ասվել են մեծարանքի շքեղ խոսքեր: Երբեք չէի կարծի, որ մեծարանքի ու կոշումների սեր չունեցող Աճեմյանը կարող է այդքան ոգեվորվել ու ոգեշնչվել: Երևի տարիքն անում է իրենը:

Միտք ունի մեծ ներկայացում ստեղծել երիտասարդ, ամենաերիտասարդ դերասաններով:

— Այդ սերնդի բարձրացումն է հիմա ամենից կարևորը: Մի հոյակապ բեմադրություն:

Մտածում է ստեղծել մի նոր «Նամուս», միայն թե պիեսը չի գտնում: Մտմտում է թատրոնի դիրեկտորի ընտրություն շուրջը (կարծես թե ուզում է հրաժարվել այդ պաշտոնից, կարծես թե): Թվում է մի ամբողջ շարք թեկնածուների անուններ. ո՞ր մեկը:

Գոտեպնդված է, վստահ, լավատես, տարիք ու առողջություն չի հարցնում, կրած վիրավորանքները միտը չի բերում: Չարմանալի արարած է մարդ արարածը:

1976, նոյեմբերի 28:

Սունդուկյանի թատրոնում Ռուսթավելու անվան թատրոնը մի-երկու օր առաջ ցուցադրել էր Բ. Բրեխտի «Կավճով զրծված կովկասյան շրջանակը» Բ. Ստուրուայի բեմադրությամբ՝ ժամանակակից թատերական լեզվով արված վառ ներկայացում:

Աճեմյանը հավանում է ներկայացումը, հասկանալով նաև, որ դա թեև անմտադիր, բայց անուղղակի հարված է իրեն և

1975, դեկտեմբերի 24:

Իր տանն եմ: Երկու օր է անցել Հորեյլանական երեկույթից, որի ժամանակ նրան հանձնվել է սոցիալիստական աշխատանքի հերոսի ոսկե «Մուրճ ու մանդաղը», ասվել են մեծարանքի շքեղ խոսքեր: Երբեք չէի կարծի, որ մեծարանքի ու կոշումների սեր չունեցող Աճեմյանը կարող է այդքան ոգեվորվել ու ոգեշնչվել: Երևի տարիքն անում է իրենը:

Միտք ունի մեծ ներկայացում ստեղծել երիտասարդ, ամենահերիտասարդ դերասաններով:

— Այդ սերնդի բարձրացումն է հիմա ամենից կարևորը: Մի հոյակապ բեմադրություն:

Մտածում է ստեղծել մի նոր «Նամուս», միայն թե պիեսը չի գտնում: Մտմտում է թատրոնի դիրեկտորի ընտրություն շուրջը (կարծես թե ուզում է հրաժարվել այդ պաշտոնից, կարծես թե): Թվում է մի ամբողջ շարք թեկնածուների անուններ. ո՞ր մեկը:

Գոտեպնդված է, վստահ, լավատես, տարիք ու առողջություն չի հարցնում, կրած վիրավորանքները միտը չի բերում: Չարմանալի արարած է մարդ արարածը:

1976, նոյեմբերի 28:

Սունդուկյանի թատրոնում Ռուսթավելու անվան թատրոնը մի-երկու օր առաջ ցուցադրել էր Բ. Բրեխտի «Կավճով զրծված կովկասյան շրջանակը» Բ. Ստուրուայի բեմադրությամբ՝ ժամանակակից թատերական լեզվով արված վառ ներկայացում:

Աճեմյանը հավանում է ներկայացումը, հասկանալով նաև, որ դա թեև անմտադիր, բայց անուղղակի հարված է իրեն և

իր թատրոնին, որ հակառակի պես այդ ժամանակ տխուր բեմադրություններ էր ցուցադրում:

Նախանձը շարժվեց թե ինչ՝ եւ օգտվեցի հանգամանքից. ձեռքառնեց «Բաղնիքի բոխչայից» ու «Օսկան Պետրովիչից» (հիմի էլ մտադիր էր դրանք բեմադրել), պետք է մի նոր, թարմ, մոդեռն բան անել: Ի՞նչ: Թեկուզե «Քաջ Նազարը», բայց բեմադրել 3 և 4 Բրեխտ: Գնացինք իր տուն, խոսեցինք: Նույնիսկ Գևորգ էմինին հեռախոսեցինք, որ ներկայացման համար երգերի տեքստեր գրի՝ քծնանքի, վախի, անեծքի և այլև, Բրեխտի ղոնդերի հանգով:

Ոգևորվեց «Քաջ Նազարով»: Այս էլ քանիներո՞րդ անգամ:

1976, դեկտեմբերի 22:

Խորհրդակցություն Կենտկոմի կուլտուրայի բաժնում: Քըն-նարկման առարկան՝ Սունդուկյանի անվան թատրոնի այսօրվա վիճակը: Այսպես՝ ըստ պաշտոնական հայտարարության, որ արեց բաժնի վարիչ Գուրգեն Առաքելյանը: Բայց դարձավ թատրոնի ղեկավարության, ասել է թե Աճեմյանի քննադատությունը, ավելի ճիշտ՝ դատապարտումը, էլ ավելի ճիշտ՝ դատաստանը, որ կարծես թե ծրագրված էր: Եվ ոչ անպայման հավաքի մասնակիցների կողմից...

Նույն դեկտեմբեր ամսին երկու բեմադրություն էր ցույց տվել թատրոնը («Սիրանո դը Բերժերակ», «Գլուխդ բարձր, զինվոր»), երկուսն էլ ակներևորեն ձախողված: Ժողովի մասնակիցներն այդ ներկայացումների թողած անուրախ տպավորության տակ էին: Ամպերը կուտակվել, խառցել էին մինչև հաղեցումը: Մնում էր պայթյունը:

Թատրոնն իրոք որ հայտնվել էր ճգնաժամային վիճակում: Դա միանգամից ստեղծված անսպասելի բան չէր, այլ տարի-

ների գույացում: Ասածս հիմնավորելու համար մտաբերեմ բացահայտ ձախողումները:

1972, մարտ. Մոսկվայից իբրև բեմադրիչ հրավիրվեց Բորիս Զախավան, «Եզոր Բուլըշովը և ուրիշներ» հռչակավոր ներկայացման բեմադրիչը, մեծահմուտ արվեստագետ: Լավ հույսեր էին կապում նրա հետ: Բեմադրեց Ալ. Օստրովսկու «Ճշմարտությանը լավ է, բայց՝ ավելի» պիեսը: Դուրս եկավ անգույն ներկայացում, շնայած Գեղամ Հարությունյանի ընտիր խաղին գլխավոր դերերից մեկում (Դրոգինով):

1972, դեկտեմբեր. Սատնիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնի գլխավոր բեմադրիչ Ալ. Գրիգորյանը բեմադրեց մոլդավ թատերագիր Իոն Դրուցեի «Մեր ջահելության թռչունները» պիեսը: Դուրս եկավ թույլ ներկայացում, որ չմնաց խաղացանկում:

1973, ապրիլ. երիտասարդ բեմադրիչ Հ. Հովհաննիսյանը բեմադրեց Շիլլերի «Ավազակները». ձախողված ներկայացում, ցուցադրվեց միայն մի անգամ:

1974, դեկտեմբեր. վրաց հայտնի բեմադրիչ Դ. Ալեքսիձեն հրավիրվեց բեմադրելու էլիոգիշվիլու «Արևի տակ» («Մեր գուռնալիներ») պիեսը: Չնայած մի քանի լավ դերակատարումներին (Դուրգեն Ջանիբեկյան, Վաղինակ Մարգունի, Գեղամ Հարությունյան), դա լավ բեմադրություն չէր, ցուցադրվեց հազիվ մի քանի անգամ:

1975, մայիս. Հր. Ղափլանյանը բեմադրեց «Նյուրնբերգյան վերջաբան» պիեսը (գրել էին Վ. Մնացականյանը և Հր. Ղափլանյանը միասին): Վերստին անհաջող ներկայացում, որ չմնաց խաղացանկում:

1975, հոկտեմբեր. Հր. Ղափլանյանը բեմադրեց բուլղար

Քատերագիր Ստ. Կոստովի «Մեծամուկ» կատակերգությունը: Սրան ևս վիճակվեց նույն բախտը: Եվս մի պարտություն: 1976, գեկտեմբեր. Մոսկվայի Երմոլովայի անվան Քատրոնի բեմադրիչ Ալ. Շատրինը հրավիրվեց բեմադրելու է. Ռոսսանի «Սիրանո զը Բերժերակը»: Ինչքան հույսեր էին

կապվում դրա հետ. «Շարաթ, կիրակի, երկուշաբթի» հիանալի ներկայացման հեղինակը՝ իր գործի հմուտ մասնագետ: Սիրանոյի դերը պետք է խաղա ոչ այլ ոք, քան Մհեր Մկրտչյանը, որ կարծես ստեղծված էր այդ գերի համար: Դուրս եկավ ձախողված մի ներկայացում, որ ցուցադրվեց, կարծեմ, միայն մի անգամ:

1976, գեկտեմբեր. երկու շաբաթ անց, վրա հասավ հաջորդ ձախողումը՝ Ի. Կասումովի «Գլուխդ բարձր, գինվոր» պիեսի անգույն ներկայացումը՝ Ջ. Սելիմովայի բեմադրությամբ:

Այսպես՝ պարտություն պարտության հետևից, և այնքան ակնհեր, որ անգին աչքով էլ երևում էր:

Քատրոնի ներքին կացությունն էլ ծանր էր: Դրա հրապարակային արտահայտությունն էր, որ գերասաններ խորեն Արա համյանը և Սոս Սարգսյանը Քատրոնից հեռանալու դիմում էին ներկայացրել: Դիմումներ, որ մի-մի բողոք էին Քատրոնում տիրող վիճակի դեմ և իրավացի բողոք: Հետո առաջինն իր դիմումը հետ էր վերցրել, երկրորդը՝ ոչ, ուստի և վերջինիս հեռացումը հրամանագրվել էր:

Քատրոնի անմխիթար վիճակն ամենքն էլ գիտեին, թերևս ամենից լավ՝ նրա վարչական և գեղարվեստական ղեկավարը: Հենց Ահեմյանի խոսքով էլ սկսվեց խորհրդակցությունը: Ու ելե՛ն ամենից խիստ, կացության բուն արմատների ըմբռնու-

մով, թատերական գործի արատավոր դրվածքի մեջ թափանցելով նա խոսեց:

Թատրոնում ստեղծվել է այնպիսի իրադրություն, — ասաց նա, — որ մարդիկ չեն ուզում աշխատել: Պատճառն այն է, որ լավ ու վատ աշխատանքը նույն չափով է վարձատրվում, «հաստ ու բարակ մի գին է» (այսպես էլ ասաց): Անհրաժեշտ է աշխատավարձի կարգավորում, իսկ դա չի արվում: **Թատերախմբի տարիքը** չափազանց բարձր է, նրա երիտասարդացման հարցն անհնար է լուծել, ոչ մեկից չես կարող ազատվել: Թատրոնի աշխատանքը կազմալուծում է մեծամտություներ, կարիերիզմը: Ուժեղ անսամբլ չի կարող ստեղծվել, որովհետև մեկը մյուսի հետ չի ուզում խաղալ: Մյուս կողմից էլ Հայֆիլմն է շարիք դարձնել թատրոնի համար: Օրինակ, Մհեր Մկրտչյանը Սիրանոյի դերը պատրաստելիս նկարահանվում էր շորս ֆիլմում: Իհարկե, ոչինչ ստացվել չէր կարող: Թատրոնի տեխնիկական սարքավորումը գտնվում է վատ միճակում, կարգին մասնագետներ չունենք: Ես էլ մի տարի է, ինչ ոչինչ չեմ արել, դրադվել եմ ուրիշների գործերով, դիրեկտորի պարտականություն կատարելով: Հրամայական պահանջ է ունենալ լուրջ, գործը հասկացող, բանիմաց դիրեկտոր:

(Ասեմ փակագծում, որ Աճեմյանի հարցադրումները վերաբերում էին ոչ միայն իր ղեկավարած թատրոնին, այլև բովանդակ երկրի թատերական համակարգին առհասարակ: Նրա ելույթից շուրջ տասը տարի հետո էր, որ ամենուրեք առաջ բաշվեց թատերական գործի դրվածքը վերափոխելու, թատրոններում ևս վերակառուցվելու, «սոցիալական արդարություն» հաստատելու պահանջը: Բայց 1976-ը «լճացման ժամանակ» էր ամբողջ երկրում, երկրի տնտեսական ու հոգե-

վոր կյանքի բոլոր ոլորտներում, 1986-ը՝ վերափոխման, մար-
րագործման ժամանակ, ամեն ժամանակ իր երգն ունի):

Աճեմյանի խոսքից հետո ծայր առավ, ինչպես ասում են,
«մտքերի փոխանակություն»: Շատ շատերը խոսեցին և բո-
լորն էլ՝ ճիշտ: Իհարկե, անհնար բան է հինգ ժամ տեած ասու-
լիսը վերարտադրել, բայց՝ դրա ընթացքում ինչ որ ինձ թվա-
ցել է էական՝ դրի եմ առել, ուրեմն և թիչ բան կարող եմ վե-
րականգնել, բայց այդ թիչը՝ վստահորեն ստույգ:

— Ես էլ եմ արել էդ հիմարությունը, — իրեն հատուկ կոշտ
շխտակությամբ խոսեց Գուրգեն Զանիրեկյանը, — դիրեկտոր
եմ եղել: Բայց դա իմ գործը չէր: Թատրոնում կարգապահու-
թյուն ասած բանը չկա: Հիմա Մհեր Մկրտչյանի պատճառով
ներկայացում է հանվում, այն էլ՝ պրեմիերա, ոչինչ, մինչդեռ
ժամանակին Սուրեն Քոչարյանը մի օր քնով էր ընկել, չէր
եկել ներկայացման՝ թատրոնից հանեցին: Եվ չգիտեմ Սոս
Սարգսյանին ինչպես են հրամանագրել, բայց եթե հայտա-
բարելած ներկայացմանը չի գալիս, ասենք արի ոտներդ պա-
շենք:

Վարդգես Պետրոսյան. թատրոնի գեղարվեստական խոր-
հուրդ փաստորեն գոյություն չունի, թեև խորհուրդը շատ ան-
դամներ ունի: Խորհուրդը պետք է լինի փոքր, ասենք՝ յոթ
հոգուց բաղկացած, բայց վճռական խոսքի իրավունքով:

Սուրեն Հարությունյան. թատրոնը թույլ է կապված հասա-
րակության հետ, նրա СТАВКА-ն դարձել է պրիմիտիվ հանդի-
սատեսը: Տիրում է համատարած կոմպրոմիս, թատրոնը գնում
է հանդիսատեսի հետևից:

Ալեքսանդր Արաքսյանյան. դրությունը ոչինչ փրկել չի
կարող, ո՛չ մի դիրեկտոր, ո՛չ մի խորհուրդ: Միակ ելքն է՝
թատերախումբը ցրել, նորից հավաքել:

Մետաքսյա Սիմոնյան, դրսում եղած մարդիկ չեն պատկերացնում, թե թատրոնում ինչքան փված է ամեն ինչ: Ես էլ ուզում էի դիրեկտոր դառնալ, որ «Սիրանոյի» նման ներկայացումներ չլինեն, որ թատրոնի ստուդիան փակեմ: Ինչի՞ համար է այդ ստուդիան, ոչ մի նպատակի: Մեզնից կտրում ենք հանդիսատեսին, մտածող հանդիսատեսին: Ընկեր Աճեմյանն ինքը պետք է քաջություն ունենա ասելու, որ թատրոնը ղեկավարել չի կարող:

Հակոբ Զարախյան (Կենտկոմի չուլտուրայի բաժնի տեսուչ). թատրոնն իր պլանները չի կատարում, բայց պարզենք է ստանում՝ հին ներկայացումները վերականգնելով և հայտարարելով իրեն նոր: Մեծ ծախսեր են արվում նոր բեմադրությունների վրա և ցուցադրում միայն մի քանի անգամ. «նյութները գլան վերջաբանը»՝ 6 անգամ, «Արևի տակ» ներկայացումը՝ 5 անգամ: Թատերախումբն ըստ օրենքի պետք է կազմված լինի 60 մարդուց (50 դերասան և 10 օժանդակ կազմ), մինչդեռ բաղկացած է 87 մարդուց (67 դերասան և 20 օժանդակ կազմ), բայց դերասան չկա: 26 մարդ անցել է թոշակի հասակը, նրանցից 24-ը՝ ստանում են թոշակ և աշխատանքից չեն ազատվում: Դրա պատճառով փակվում է երիտասարդության ճանապարհը: Թատրոնում զբաղվածությունը կազմում է 35 տոկոս, ոչ ոք սահմանված նորմային չի հասնում:

Բարկեն Ներսիսյան. այս բոլորի պատճառը հանդուրժողականությունն է: Աճեմյանի տաղանդը, հանճարը՝ հասկացանք, բայց թե գործը վատ է գնում: Նա թույլ է աշխատել և՛ իբրև դիրեկտոր, և՛ իբրև գլխավոր ռեժիսոր: Ես էլ եմ դժգոհ, վաթսուն տարիս լրանում է, ես կգնամ թոշակի, բայց այսպես շարունակել չի կարելի:

Մարատ Խարազյան (կուլտուրայի մինիստրի տեղակալ) -
Քատրոնը ճգնաժամի մեջ է: Չունի ռեպերտուարի գիծ: Չունի
իր հանդիսատեսը, թեև Վահե Մկրտչյանը¹ դահլիճը լցնում է:
Թատերախմբի միջին տարիքը 55—56 է, աննորմալ վիճակ:

Ուրիշներն էլ խոսեցին (ևս նույնպես), բոլորի խոսքերը
չէ, որ ներկայացնում եմ: Նրանք էլ, մյուսների նման, խո-
սեցին ճիշտ ու հիմնավոր, Աճեմյանի մեծ տաղանդն ու վաս-
տակը նախապես և հատկապես ընդգծելով:

Խնչն էր, հասլա, որ ինձ (ուրիշներին ևս, ասեմ հիշողու-
թյամբ՝ Սաղաթել Հարությունյանին, Գուրգեն Զանիրեկյա-
նին, Վարդգես Պետրոսյանին) այնպես ճնշում, դառնացնում
էր այդ խորհրդակցության ընթացքում. ծանր էր ականատես
լինել, թե ինչպես հայրենական մշակույթին այնքան ազնվո-
րեն և անշահախնդիր ծառայած մարդը, նա, որ ավելի շատ
բան էր արել այդ մշակույթի համար, քան իր ընդդիմախոս-
ներից որևէ մեկը, մինչև իսկ՝ բոլորը միասին, գամված է
մեղադրյալի ամբողջին, և մեղադրվում է նաև այնպիսի մեղքե-
րի մեջ, որոնց հետ մաղաչափ իսկ առնչություն չունեն: Ան-
արդար բան էր կատարվում. մարդուն, որին պարտական էին
բոլորն անխտիր, դարձրին քավության նոխազ ամեն ինչի
համար. զուր չէ, որ ողբերգության մյուս անունը նոխազեր-
գությունն է:

Խորհրդակցության մեջ ևս (ոչ միայն ևս) զգում էի մի
ինչ-որ շարագուշակ բան, ծրագրված նպատակ, շարության
շեշտ: Ամենից ակներև դա նկատվում էր Խորեն Աբրահամ-
յան—Աճեմյան հակամարտության մեջ, որ ասուլիսի ցավա-
գին առանցքն էր: Աբրահամյանն էլ խոսեց, և ուրիշների պես

1 Քատրոնի գիրեկաոր-կարգադրիչը:

ճիշտ ու հիմնավորված, ցույց տվեց թատրոնի ցավոտ տեղերը նույնքան անհերքելի, բայց նրա թափած եռանդը շափից դուրս էր ընդգծվում:

Իսկ հավաքն ավարտելիս, երբ մեղադրյալն իր վերջին խոսքն էր ասում, թե չպետք է շափ ու սահման անցնել, լավից հոգրեն Արրահամյանի վճիռը՝ մեր թատրոնն այսօր լիդեր չունի: Չհասկացա, թե քաթանի պես գունատ մեղադրյալն ինչպես տեղնուտեղը գտավ պատասխանը և հուզմունքից կերկերուն ձայնով ասաց՝ ես լիդեր էի, երբ աշխատում էի ուրիշ դերասանների հետ, իսկ կարիերիստների համար ես լիդեր լինել չեմ կարող...

Վերջում բաժնի վարիչը հանգիստ ասաց, թե արված դիտողությունները հաշվի կառնենք և կհանգենք գործնական եզրակացություն:

Գործնական եզրակացություն ժամանակ չեղավ: Աճեմյան ինքն արեց գործնական եզրակացություն՝ մեկ ամիս անց ես այլևս գոյություն չունեմ:

Հավաքից հետո մարդիկ ցրվեցին ծանր տրամադրությամբ. ոչ ոք չէր ուզում մյուսի հետ խոսել:

Ես պետք է զնայի Հովհաննես Թումանյանի տուն հրավերքի՝ բանաստեղծի կնոջ ծննդյան օրն էր, որ ավանդաբար նշվում է այդ տանը նրա մահից հետո էլ: Չէի կարող չգնալ: Մի-երկու ժամ կնոջս հետ սեղան նստեցինք անտրամադիր: Ժամը 9-ի մոտերքն էր՝ դուրս եկանք ու գնացինք Աճեմյանի տուն: Ծանր պատկեր՝ մարդ ու կին մենակ, թևաթափ, տխուր-տրտում նստած: Ինչե՛ր էին անցնում նրանց մտքով, հաստատաբար՝ ոչ մի ուրախ բան: Ես, իհարկե, սրտապնդեցի ինչպես կարող էի՝ ի՞նչ է պատահել, վերջապես, ի՞նչն էր անսպասելի, առաջին անգամ հո չէ՞, մի օր պիտի լիներ՝ եղավ

զնա՛ց... Գուք էլ անմեղ չեք, չէ՛: Բա որ էնքան ասում էինք՝
ձեր ի՞նչ գործն էր դիրեկտորի պաշտոնը, ձերը ձեր արվեստն
է, եղա՞վ մեկը, որ դա շրնդուներ, շրնդգծեր հատկապես...

Մեծ արդյունքի չհասա, իհարկե, տրամադրությունը չփոխ-
վեց, բայց ասաց.

— Լավ է, որ եկար: Ինչպե՞ս են լինում էդպես մարդիկ...

Ասացի, թե մարդիկ չեն այնքան մեղավոր, որքան կացու-
թյունը, վիճակը: Նրանք թշնամիներ չեն, չե՞ք նկատել, որ
հաջողությունը միավորում, համախմբում է մարդկանց, ան-
հաջողությունը՝ իրար դեմ հանում, թշնամացնում: Կյանքում
էլ, արվեստում էլ, թատրոնում մանավանդ:

Ճիշտ էի ասում, բայց մտքովս ուրիշ բաներ էլ անցնում
էին՝ մարդկային ապերախություն, անկիրթ վարքագծի մա-
տին, նաև դաստիարակության տխրալի բացակայության մա-
տին, նաև քինախնդրության...

Մտքովս անցավ հիշեցնել, թե ինչո՞ւ ջնջեց այն մի քանի
տողը, որ ես իր համաձայնությամբ, տիկին Արուսի հավա-
նությամբ ավելացրել էի իր այն ճառում, որ ճիշտ մի տարի
առաջ կարդաց իր հորելյանական երեկոյին. երկու պաշտո-
նից էլ կամովին հրաժարվելու հայտարարության տողերը: Զե՞
որ այս ամենը կանխաված կլիներ փառավորապես:

Ինչո՞ւ խույս տվեց «ճշմարտության մոմենտից», որ իր
ոտով եկել կանգնել էր առաջին:

Մտքովս անցավ, բայց սիրտ չարի...

1977, հունվարի 21:

Նույն օրը երկու մարդու թաղում, Աճեմյանի համար թան-
կագին մարդկանց՝ ղերասան Գուրգեն Հակոբյանի և նկարիչ
Սուրեն Ստեփանյանի:

Գուրգեն Հակոբյանն այն մարդն էր, որ 1937-ին, Աճեմյանի լինել-չլինելը վճռող ժողովում ձեռքը թափով խփել էր սեղանին և ձայն բարձրացրել հօգուտ արվեստագետի: Միայն մարդը: Հետո կալանվել էր ինքը և տասնյոթ տարի մնացել էր արստրում, իսկ վերադարձից հետո դարձել Սունդուկյանի անվան թատրոնի ղեկասան:

Թատրոնը սգո հանդերձանքի մեջ թողած՝ շտապում ենք նկարիչների տուն, որ հասնենք Սուրեն Ստեփանյանի թաղմանը: Այն Սուրեն Ստեփանյանի, որի հետ շատ էր աշխատել Բեմադրիչը, և միասին պիտի ձեռնամուխ լինեին «Քաջ նազարին»:

Աճեմյանը տխուր է անասելիս լաց չի լինում, չի խոսում,— ևս նրան լաց չիներիս չեմ տեսել ամենավշտալի պահերին անգամ,— գունատ է ոնց որ պատի ծեփ: Ես արդեն Աճեմյանի համար եմ վախենում, կողքից չեմ հեռանում:

Ո՞վ իմանար, որ նրան մի քանի օր էր մնացել ապրելու:

1977, հունվարի 24:

Անցավ ևս երեք օր:

Վաղ առավոտյան դուժեցին մահվան բոթը:

Մահը վրա է հասել լուսադեմին և քառորդ ժամում ավարտել անելիքը:

Հեքձումը ցույց տվեց՝ ծավալուն ինֆարկտ, մի ինֆարկտ էլ ունեցել է մեկ ամիս առաջ, ըստ երևույթին ղեկտեմբերի 22-ի դառնաշունչ խորհրդակցության օրը, բայց տարել է ոտքի վրա:

Վարդան Աճեմյանը կյանքից հեռացավ դառնացած, խորը վիրավորված հոգով:

Ասել են, կարծեմ Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն է ասել՝ թատրոնը կառուցվում է վիրավորված ինքնասիրությունների վրա: Ծիշտ է, դառնորեն ճիշտ: Գուցե և ամբողջ կյանքն է այդպես. մենք շրջում ենք վիրավորված ինքնասիրությունների մեջ, ու մեզնից ամեն մեկը նրանցից մեկն է՝ առավել կամ պակաս շափով...

Թատրոնին սա վերաբերում է ամենից ավելի. ևս չեմ հասնալում մի գերասանի, որ իրեն արժանի չհամարի ավելի աչքի ընկնող գերերի, քան խաղում է, ինչպես կյանքում ամեն որ իրեն համարում է արժանի ավելի լավ բախտի, քան բաժին է ընկել իրեն:

Բայց դրա իրավունքի մեծ խնդիրը կա: Մի բան է, երբ համեստ տվյալներ ունեցող գերասանն է հավակնում նշանավոր գեր, ուրիշ բան, երբ հավակնորդն աչքի ընկնող կարողության տեր գերասան է: Նրկու գեպքում էլ գեր տվողը բեմադրիչն է, կհավանի՞ գերասանին, «կտեսնի» նրան տվյալ գերում՝ կհանձնարարի, չի՞ տեսնի՞ չի հանձնարարի: Այստեղից էլ գերասանների հավերժական դժգոհությունը բեմադրիչից, սա էլ այս մասնագիտության անիծյալ կողմը՝ պատճառներից գլխավորը, որ այնքան դժվարին է դարձնում, թունավորում է նրա կյանքը: Օրինակները շափաղանց շատ են և, իհարկե, ոչ միայն հայ թատրոնի պատմության մեջ: Վիրավորված ինքնասիրությունները ներել չգիտեն:

Ոչ մի կասկած, Վարդան Աճեմյանը, ինչպես ամեն մի, առավել ևս տասնամյակներ շարունակ գլխավորը եղած բեմադրիչը, դժգոհողներ շատ ուներ: Անարդար, բայց նաև արգարացի բողոքավորներ:

Իրավացի՞ էր Աճեմյանն իր բացատրություններով, թե ոչ՝ այլ խնդիր է, բոլոր գեպքերում չէր կարելի չեկատել նրա

բաժին մեղքը վիրավորված ինքնասիրությունների գոյացման մեջ: Բայց կարծես թե ամեն ինչ այս աշխարհում հավասարակշռվում է՝ ամենից անարդար վիրավորված կողմն ինքն էր որ կար:

1946-ից Աճեմյանի կյանքն ու գործն անցել է իմ աչքի առաջ, և ինչքան հիշում եմ նրան՝ մեղադրվելիս և ձեռնադրով պաշտպանվելիս եմ հիշում: Պաշտպանվելիս՝ տեղին, բայց շատ ավելի անտեղի, անարդար, անխիղճ քննադատությունից, եթե դա էլ կարելի է քննադատություն կոչել: Հենց 1946-ին՝ ստեղծել էր «Արա Դեղեցիկ» փալտուն ներկայացումը Լենինականի թատրոնում: Պրեմիերայի օրերին թատրոնում դրա քննարկումը եղավ: Զեկուցողը Տիգրան Հախումյանն էր. զուր տեղը թերազնահատեց ներկայացումը: Աճեմյան՝ արի ու պաշտպանվիր: 1953-ին ստեղծեց բեմական արվեստի մի գեղեցիկ նմուշ՝ «Բալենու ալգին»: Քննարկվեց, ղեկուցողը Սուրեն Հարությունյանն էր: Ավերեց թողեց ներկայացումը: Աճեմյան՝ պաշտպանվիր:

Եվ լավ էլ պաշտպանվում էր, սխալ է այն կարծիքը, թե նա լավ հոնտոր չէր:

Բայց ես իմ տեսածներն ու լսածներն եմ ասում:

Իսկ դրանից առաջ:

Ձեռքիս տակ է «եռորհրդային արվեստ» հանդեսի 1936-ի մայիսի 16-ի համարը: Այստեղ տպագրված է Աճեմյանի ունեցած ելույթներից մեկի համառոտագրությունը: Եվ հենց այն ժամանակ, որ համարվում է Լենինականի թատրոնի «ոսկեդարը», իսկ դրա հեղինակը՝ Աճեմյանը. նա ստիպված է եղել պաշտպանել իրեն և իր ստեղծած արժեքները՝ անարգելով, այո՛, սխալ չկա, պաշտպանվել՝ անարգելով. «... ես անխուսափելիորեն վարակվեցի ֆորմալիստական բացիլներով,

Երոսը հետագայում անցին իմ ռեժիսորական ստեղծագործական առաջին շրջանի աշխատանքների ընթացքում»:

Զմոռանանք՝ սա Մեյերհոլդի հալածանքի, նրա «պայմանական թատրոնի», «Բիոմեխանիկայի» դատապարտման, նրա թատրոնը փակելու ժամանակներն էին (արվեստագետը բանտարկվեց և անէացավ ավելի ուշ):

Անել անհնարինը՝ 30-ական թվականների Լենինականում ստեղծել ոչ միայն առաջնակարգ բեմադրություններ, այլև առաջնակարգ թատրոն՝ և պաշտպանվել դրա համար, հնարավոր դատապարտումը կանխել ինքնադատաստանով: Զլինելիք բան: Բայց լինում էր, և դա համարվում էր միանգամայն բնական և օրինաչափ: Մնում է մտաբերել հին խոսքը՝ ո՞վ ժամանակներ, ո՞վ բարքեր...

Ժամանակներն էլ փոխվեցին, բարքերն էլ, բայց Աճեմյանը մնաց ամենից արդասավոր և տաղանդավոր աշխատողի, մշակույթի մշակի (տավտոլոգիան նկատում եմ), թևերը քշտած բանվորի, և ամենից շատ պաշտպանվողի, ամենից մեղավորի դերում:

Հավերժական մեղադրյալ:

Սա չէ՞ ամենից հանիրավի վիրավորված ինքնասիրությունը:

Մի ձեռքով աշխատել, ստեղծել, մյուս ձեռքով պաշտպանվել շարունակ... Սա ի՞նչ տրամաբանություն է, սա ի՞նչ կյանք է, և սա՞ է կյանքը...

Ինչքան արգելքներ, ինչպես մամուլում գրում են՝ «օրյակտիվ և սուրյեկտիվ պատճառներ» խանգարել են Աճեմյանին իր գործը սեփական նախասիրությունների հունով տանելու համար 1962-ից, թատրոնի շենքն այրվելուց ի վեր, թվելն իսկ երկյուղ է ազդում՝ թատերախմբի անապաստան

վիճակը, որ շորս տարի տեւց, իր հիվանդութիւնները և վիրահատութիւնը, վերջ շունեցող հարկավոր ու անհարկավոր հյուրախաղերը, որոնց ընթացքում դադար էր առնում ամեն մի աշխատանք, հորելյանական պարտադիր ներկայացումները, որոնք ստիպում էին շանել այն, ինչ կամենում էր և անել այն, ինչ չէր կամենում, կարեւոր ու անկարեւոր խորհրդակցութիւնները Մոսկվա ու Երևան, դրանք էլ անագին ժամանակ էին խլում, Լենինականի թատրոնին աջակից լինելու ջանքերը, իր մանկավարժական աշխատանքը, թատերական գործի արատավոր դրվածքը, սիրելի գերասանների կորուստները (հոգով գնացածների հետ էր, գործով՝ նորերի, որոնց մեջ իրեն մենակ էր զգում), վերջապէս, իր շարաքառտիկ դիրեկտորութիւնը...

Այս ամենի մեջ ինքը, իր բնավորութիւնն էլ մեղք ունէր, որ թույլ չտվեց իրեն լինելու ավելի մեծ, քան կարող էր ըստ տաղանդի ու կարողութիւն, տաղանդ, որ ավելի մեծ էր, քան բնավորութիւնը...

Եվ հեռվից հեռու ևս Աճեմյանին տեսնում եմ չկատարած խոստումների տակ կքած, պահանջատերերով ու բողոքավորներով շրջապատված, անօգնական ու շփոթված:

Իհարկե, կարող են, և լիակատար իրավունքով, հարցնել գործի տերն ինքն էր՝ իրեն պետք է հասցնադրվեր ամեն մի քննադատութիւն, հապա էլ ո՞ւմ: Ըի՛շտ է: Այն էլ կատարելապէս ճիշտ է, որ «պտղատու ծառին են քար գցում»: Բայց այնքա՞ն և այնպե՞ս, որ մարդն ամբողջ կյանքում լինի պաշտպանվողի դերո՞ւմ: Ամենից շատ և՛ անող-արարողի, և՛ պաշտպանվողի՞:

Իրոք որ՝ «շատ բանողին շալե շապիկ»:

Ասենք, դա էլ օրինաշափ, բնական երևույթ է, ալլապես ժողովուրդն այդ իմաստուն խոսքը չէր հորինի:

Անբնականը, ցավալին ու ցավագինը մեկ ուրիշ բան է՝ արժանի խորին ամոստանքի: Կյանքում, մեր հայկական անհամբրաշխ, աններգաշնակ կյանքում առավել ևս, մարդիկ շափազանց շատ կորուստներ են տալիս:

Դա է ամոստանքը:

Ես ուշ հասկացա, թե ինչու Հովհաննես Թումանյանի բառաբանում ամոստ-ն ամենից հաճախադեպ, ամենից շատ հուղմունք կրող բառերից է, ինչպես Խառաշանք-ը: Բանաստեղծի վշտի խորին ակունքը: Դա միայն Անուշը չէ՝ «Ափսո՛ւ, Անո՛ւշ, սարի ծաղիկ...», նաև ինքն է՝

Ինչքա՛ն ծաղիկ պիտի բուսներ, որ շրբուսավ էս հողին...

Ի՛նչ պատասխան պիտի ևս տամ հող ու ծաղիկ տըվողին...

Ինքը՝ «Ափսոսում եմ մեզ», «...մեր ամբողջ կյանքը անվերջ ամոստանք է» (նամակներից)¹: Նաև իր ժողովուրդն իր անազորույն պատմության մասին: Առումները շատ են:

Մարդկային վշտի հորդառատ ակունքներից մեկը բացակայությունն է ամոստանքի զգացման. մարդիկ հեո՛ւմ էլ, հիմա՛ էլ, չեն խնայում միմյանց, չեն ամոստում միմյանց զգացմունքները, տաղանդը, թանկագին ժամանակը, իրենց օդն ու ջուրը, ծառ ու ծաղիկն էլ չեն ամոստում, իրենց նվիրական պատմությունն ու մշակույթն էլ, իրենց գլխավոր նեցուկը՝ մայրենի լեզուն էլ...

Եվ ինչքա՛ն ավելի տարբեր, գեպի լավը տարբեր, կլի-

¹ Հովհաննես Թումանյան, Երկերի ժողովածու, Հատոր Հինգերորդ, Հայպետհրատ, 1945, էջ 295, 327:

ներ ամեն ինչ, եթե ամսոսալին, դողալին ունեցած ամեն ինչի վրա:

Ի՞նչ կա ավելի ամսոսալի, քան ամսոսանքի կորուստը: Ոչի՞նչ:

Բայց դառնանք այս գրքի հերոսին:

Ի՞նչն է նրա մեջ արժանի խորին ամսոսանքի և որ կարող էր ավելի լիակատար բացվել ուրիշ վերաբերմունքի՝ ամսոսանքի ազնիվ տիրապետության պայմաններում: Դա նրա արվեստն է՝ մի շատ թանկագին հատկություն:

Եթե բնական արվեստը, ինչպես գրականությունը, երաժշտությունը կամ նկարչությունը, ազգային կեցության, նկարագրի և գիտակցության պատկերը չտար՝ շարժեր դրան նվիրվել, դրանով զբաղվել: Սրանից չի հետևում, թե բնական արվեստի, ինչպես մյուս արվեստների ամեն մի գործ տալիս է այդ պատկերը: Բնավ ոչ: Դա ամեն մարդու բան չէ: Այդ արվեստն ունենում է իր ընտրյալ վարպետները:

Տեսածս մեծ մարդկանց մեջ՝ Արամ Խաչատրյան, Մարտիրոս Սարյան, Շարա Տալյան, Թաթուլ Ալթունյան, լավ ճանաչածս մարդկանց մեջ՝ Ավետիք Իսահակյան, Ստեփան Զորյան, Գուրգեն Մահարի, Պարույր Սևակ, Հրաչյա Ներսիսյան, Ռաֆայել Իսրայելյան, Համո Սահյան, Հրանտ Մաթևոսյան...

Վարդան Աճեմյանը պատկանում է ա՛յս նկարագրի տեր՝ ազգային գեղագիտական մտածողության արմատներին հասնող արվեստագետների դասին: Նա կարող էր ունենալ մեծապես հաջողված կամ նվաղ հաջողված, նաև անհաջող բեմադրություններ: Հաջողության չափը չէ ամենից կարևորը, այլ հետապնդած նպատակը, ինքն իրեն մշտապես հավատարիմ արվեստագետի այդ խառնվածքը: Դա էր պատճառը,

որ սիրում էի Աճեմյանի թատրոնը և զնահատում նրա աշխատանքները մինչև իսկ այն ղեկավարում, երբ դրա համար բոլոր հիմքերը չեմ ունեցել:

Կարծում եմ, արվեստագետի այդ նկարագիրը նկատի ունեւր Կոնստանտին Ստանիսլավսկին «արմատի բեմադրիչ» ասելով՝ ի տարբերություն «արդյունքի բեմադրիչի»:

Աճեմյանն «արմատի բեմադրիչ» էր, իբրև այդպիսին՝ միակ հայ բեմադրիչը, որին տեսել եմ:

Այլապես այս գիրքը չէր գրվի:

Մարդու վախճանն ապրողներին մղում է ամփոփելու նրա վաստակը, նրա ապրած կյանքի արժեքն ու խորհուրդը: Կյանքի օրենքն է՝ հետնորդները ծանրութեթեք են անում նախորդների կյանքն ու գործը, որ այլ բան չէ, քան անցյալի իմաստալորումը: Դա արվում է այնքան ավելի հուզախոռով, որքան բիշ ժամանակ է անցել մահվանից: Որքան հեռանում է մահը, ավելի խորն է սուզվում անցյալի մեջ՝ զուգակշիռն արվում է այնքան ավելի կշռադատված, եթե ոչ սառն, ապա՝ հանգիստ, մանր կրքերից, անհատական համակրանքներից ու հակակրանքներից ձերբազատ:

Հիմա, երբ գրում եմ այս տողերը՝ 1987-ն է: Տասը տարի է անցել արվեստագետի մահվանից: Զիա արվեստագետը, շատերը չկան նրա մերձավորներից ու արվեստակիցներից, որոնց հետ նա նստել-վեր է կացել, կովել ու հաշտվել, մտերմացել ու հակադրվել, ում հետ անց է կացրել իր կյանքը:

Տասը տարին շատ է, թե քիչ՝ չգիտեմ:

Ասեմ միայն, որ վաղուց է, ինչ ուզում էի գրել այս գիրքը և հետաձգվել է, չի գրվել: Հիմա գրվեց, ուրեմն՝ եկել էր ժամանակը:

Գրեցի, որքան թույլ տվեց իմ ունեցած ձիրքը, ջանացի
ներկայացնել Վարդան Աճեմյանի անձն ու գործը՝ իմ տեսածի
սահմաններում, և իմաստավորել արվեստաբանորեն, որքան
կարող եղա:

Մնացածը պատկանում է ընթերցողին:

1985—1987 թթ.

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ ՈՒԹ Յ ՈՒՆ

Մ ՈՒՏՔ	5
ԱՌԱՋԻՆ ՄԱՍ	
Ստալին ծանոթություն, 1946-ի և 1953-ի միջև	12
ԵՐԿՐՈՐԴ ՄԱՍ	
Քե արվեստագետն ինչպես էր հասկանում և պատկերում իր ժողովրդի պատմական անցյալը	57
ԵՐՐՈՐԴ ՄԱՍ	
Քե արվեստագետն ինչպես էր հասկանում և պատկերում ժա- մանակակից կյանքը	109
ՉՈՐՐՈՐԴ ՄԱՍ	
Ինճե ու իր խոհերը	147
ՀԻՆԴԵՐՈՐԴ ՄԱՍ	
Վերջին տարիների կորագիծը	240

Научно-популярное издание
ЛЕВОН ОГАНЕСОВИЧ АХВЕРДЯН
Вартан Аджемян в жизни и искусстве
Талант и характер:

Ереван, издательство «Хорурдани грох»
На армянском языке

Գիտա-մասնայական երաժարակություն
ԼԵՎՈՆ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ԶԱՆՎԵՐԴՅԱՆ
Տաղանդ և բնավորություն.
Վարդան Աճեմյանը կյանքում և արվեստում

Խմբ. վարիչ՝ Ս. Ա. Խաչատրյան
Խմբագիր՝ Օ. Ա. Մառկոսյան
Նկարիչ՝ Հ. Ա. Մամյան
Գեղ. խմբագիր՝ Հ. Մ. Կառապետյան
Տեխն. խմբագիր՝ Ս. Մ. Սիմոնյան
Վերատպագող արրագրիչ՝ Ա. Ս. Աբրահամյան

НБ 6531

Հանձնված է շտրկածրի 13.03.89 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 10.08.89 թ.՝ ՎՅ 00701, Յուրմատ՝
70X108¹/₃₂, Թուղթ տպագր. № 1: Տառատեսակ՝ «Գրքի սովորական»:
Տպագրություն՝ բարձր: 12,95 պալմ. տպ. մամ., 10,6 հրատ. մամ.: Տպա-
րանակ՝ 5000: Պատվեր՝ 262: Դրեն՝ 1 ո.:

«Խորհրդային գրող» հրատարակչություն, Երևան-9, Տեղյան-91:

Издательство «Хорурдани грох», Ереван-9, ул. Терьяна, 91.

ՀեՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի գործերի
պետական կոմիտեի № 6 տպարան, Երևան, Բուժանյան փող. 23/1:

Типография № 6 Госкомитета по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли Арм. ССР,

Ереван, ул. Туманяна 23/1.

A $\frac{7}{12860}$