



Հայկ. ԱՍՌ

ԳԱ

Արվեստի ինստիտուտ

Հայկական
Թատրոնական
Ընկերություն



ЛЕВОН
ХАЛАТЯН

Арбун
и
ТЕАТР

Издание АТТО

Ереван 1960

ԼԵՎՈՆ
ԽԱՆԱԹՅԱՆ

792 (47.925)

Խ.

Վարյանը
ԵՎ
ԹԱՏՐՈՆԸ

ՀԹԸ հրատարակություն հրեան 1960



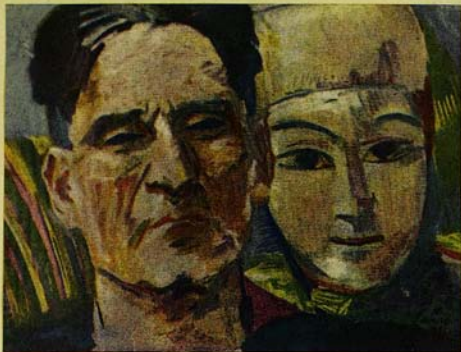
A 25934



Սարյանի ստեղծագործական կյանքում թատրոնը, թվում է, համեստ տեղ ունի այն մեծ ժամանգության համեմատությամբ, որպիսին նա ներմուծել է հայրենական մշակույթ շուրջ վաթսու տարիների ընթացքում: Թվով քիչ բնական ծնավորումներ է տվել, բայց հիացրել է, ուշ-ուշ է հանդես եկել, բայց ասել է իր խոսքը, իր անունը կապելով մեր Միության բազմաթիվ առաջնակարգ թատրոնների և նրանց գործիչների հետ: Մակետ է ստեղծել նա, թե տարազի, դեկորների էսքիզներ, մի վարագույր է պարզևել թատրոնին, թե դիմանկարների ամբողջ շարք՝ դրանք հարստացրել են հայրենական բեմարվեստը:

Սարյանը Սարյան է միշտ էլ, լինի հաստոցային գեղանկարչության մեջ, թե թատերական դեկորատիվ արվեստի բնագավառում:

Մեր թատերական թանգարանների ու պատկերասրահների հարստություններից է Սարյան-նկարիչը. նրա գործերը շատ հաճախ ելնում են շրջագայության հեռավոր երկրներ, տարածում սովետական բեմաձևարչության համբավը աշխարհով մեկ: Սարյան-գեղանկարչի մասին բավականաչափ գրականություն կա, մի շարք ուսումնասիրություններ, բայց, չնայած դրան, թատրոնի Սարյանը մնացել է չհետազոտված, վարագույրի ետև: Այժմ դժվար է այն ամբողջովին բացել: Դա ապագայի գործ է: Այս համառոտ ակնարկի նպատակն է տալ Սարյան-թատերական նկարչի գործունեության ուրվագիծը միայն:

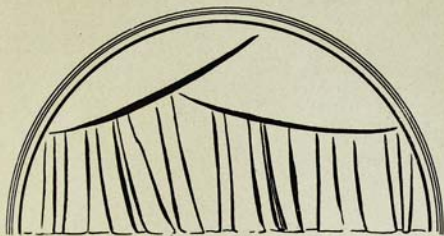


Մարտիրոս Ավեսյան, Ինքնանկար դիմակի մեծ (յուղաներկ) :

1933

«Մարդանը և թռչունը»





Սարյանն իր գործունեության առաջին քսանամյակում անմիջական շփում ու սերտ կապ չի ունեցել թատրոնի հետ: 900-ական և 910-ական թվականների Մոսկվայի բուռն իրադարձություններով լի թատերական կյանքը, որքան էլ տարօրինակ թվա, չի գրավել Սարյանին, թեև նրա ուսուցիչներն ու արվեստակից ընկերները, դրանց թվում Վ. Ա. Սերովը, Կ. Ա. Կորովինը, Ա. Բենուան, Ն. Սապունովը, Ն. Ռերիխը, Ա. Գոլովինը և ուրիշներ, այդ ջրջանից սկսած, արդեն թատրոնի նկատմամբ բացառիկ սեր ու ակտիվ վերաբերմունք ունեին¹:

Բայց կարո՞ղ էր միթե այն ժամանակ նկարիչը հեռու լինել թատրոնից: Բեմարվեստն աճում և ապրում էր գեղանկարչությամբ: Որոշ նկարիչներ թատրոնը կարծես դարձրել էին իրենց նկարների անհատական ցուցասրահ: Դեպքեր էին լինում, երբ նկարիչը կարծես գոտեմարտի էր բռնվում դերասանի հետ: Գեղանկարչությունը թատրոնի տիրոջը՝ դերասանին կամենում էր դուրս մղել թատրոնից, ճնշում էր նրան:

Ռեժիսուրայի զարգացման, նրա տարբեր ուղղությունների առաջ գալուն պիտի խոչընդոտեց ել օրավուր ակտիվանում էր նկարչի դերը թատրոնում: Բեմը քաշում էր նկարիչներին: Բեմական տեխնիկայի կատարելագործումը ավելի լայն հնարավորություններ էր տալիս գեղանկարչական արվեստի լիարժեք դրսևորման համար: Թատրոնով ապրում էին ժամանակի գրեթե բոլոր ականավոր գեղանկարիչները, երբեմն էլ ճարտարապետները: Նրանք մխրճվում էին բեմարվեստի բուռն ընթացքի մեջ, կտավի վրա վերարտադրում արտիստի բեմական կերպարանքը, ստեղծում զանազան վարագույլներ, մակետներ, խայտաբղետ տարազների, դեկորների էսքիզների հազար ու մի տարբերակ, կրքոտ վեճի մեջ մտնում դերասանի և ռեժիսուրի հետ:

Այս իրադարձությունների ոլորտում էին նաև Սարյանի հայրենակից կուլեզաները: Վարդգես Մուրենյանցը, որ անցյալ դարի վերջերից սկսած կապված էր Պետերբուրգի Մարինյան թատրոնի հետ, 1904—1906 թթ. Մոսկվայում, Ստանիսլավսկու հրավերով, Գեղարվեստական թատրոնի համար ձևավորում էր չեխովյան «Ժայի» նրկրորդ բեմադրությունը և Մետերլինկի փոքրածավալ պիեսները: Ալեքսանդր Թամանյանը, որ ճարտարապետ էր, Գեղարվեստից ակադեմիայի անդամ, դրանից տաս տարի անց նույն թատրոնում Մ. Դորուժինսկու հետ աշխատում էր Ա. Բլոկի «Վարդն ու խաչը» պիեսի բեմադրության ձևավորման վրա, իսկ Գեորգի Յակուլովը «Կաֆե-Պիտոբեսկից» մուտք գործեց Կամերային թատրոն, դարձավ բեմական գեղանկարիչների մեջ կարկառուն դեմք:

Հայ կուլտուրայի գործիչների մի խումբ էր ստեղծվել Մոսկվայի թատրոնների շուրջ և նրանց թվում բեմական գործին «անտարբեր» Մարտիրոս Սարյանը:

Նրանք—Մուրենյանցն ու Սարյանը, Յակուլովն ու Շիրվանզադեն,

Թամանյանն ու Արծաթրանյանը, որ Սապուևովի ընկերներից էր և նրանց կողքին այն ժամանակ իրավաբանությամբ զբաղվող Ալ. Մյասնիկյանը, այդ տարիներին Մոսկվայում տարբեր առիթներով հանդիպում էին միմյանց: Թուրաքանյուրը յուրովի էր ապրում թատրոնով, յուրովի արծազանքում թատերական անցուղարձին: Օրինակ, Եիրվանզադեն, Մոսկվայում տեսած «Պանդոկապետուհին» ներկայացման ձևավորմամբ հիացած, 1914 թվականին գրում է.

«Բենուան անպուզական դեկորատոր և անկշտամբելի գեղանկարիչ է: Մի անգնահատելի ուժ Գեղարվեստական թատրոնի համար: Նրա Ֆլորենցիան այնքան սիրուն էր, նրա արեզակն այնքան պաժառ, նրա բոլոր տեսարաններն այնքան ճեպական, որ ես մի քանի ժամ մտքով տեղափոխվեցի իտալիա»: Սակայն նույն տեղում, Եիրվանզադեն հարկ է համարում ավելացնել, որ «բեմի արտաքին գեղեցկությունը շատ է խլում հանդիսականի ուշադրությունը թե պիեսի բովանդակությունից և թե դերասանների խաղից»²: Այլ կերպ ասած, եթե բացենք Եիրվանզադեի դիտողության խմաստը, ապա կստացվի՝ Բենուա-նկարիչը ինչ որ բան խլում էր նույնիսկ Ստանիսլավսկու նման դերասանից, որն այդ ներկայացման մեջ հանդես էր գալիս կավալեր դի Ռիպաֆորատայի կենտրոնական դերով:

«Թատերական նկարչության» ժամանակն էր: Հատկապես Մոսկվայի և Պետերբուրգի օպերային թատրոններում նկարիչները հրաշքներ էին գործում, աննկատելիորեն տարածում իրենց իշխանությունը թատրոնի վրա: Մարտիրոս Սարյանը, որ Մոսկվայում արդեն ճանաչված նկարիչ էր և, ինչպես ասում էր Եիրվանզադեն, «բավական փայլուն տաղանդ», այդուամենայնիվ, թատրոնով չզաթակղվեց: Այդ շրջանում նա նույնիսկ որևէ դիմանկար չունի, որի բնորդը թատերական գործիչ լիներ: Սերովի, Կորովինի աշակերտը, Բենուայի, Սապուևովի, Յակուլովի կոլեզան թատերական գայթակղությունից հեռու մնաց շուրջ քսան տարի: Նույնիսկ դժվար է հավատալ:

Թերևս առիթ չներկայացավ, թատրոնը նրանով չէր հետաքրքրվում:

Ոչ: Թատրոնը Սարյանին գիտեր:

Ալեքսանդր Թաիրովը, 1914-ին կայացած Կամերային թատրոնի հիմնադիր խորհրդակցությանը, որին մասնակցում էին պոետ Յու. Բալտու-

շայտիսը, արտիստուհի Ա. Կոռնենը, Ռափիբեց նաև Սարյանին՝ կոնկրետ մի առաջարկով՝ ձևավորել Ռնդիկ դրամատուրգ Կալիդասայի «Շակունտալան», որ պիտի լինեի Կամերային թատրոնի անդրանիկ ներկայացումը:

Սարյանը Ռափարվեց:

Դա մի քանի պատճառ ուներ:

Նախ՝ Սարյանը քաջատեղյակ չէր բեմին ու նրա տեխնիկային, ինքն արդեն ճանաչված ու մեծարված արվեստագետ՝ վրիպումը անհանդուրժելի կլինեի: Հետո՝ բեմը քմահաճ արվեստ է. մակետ, տարապ, բուտաֆորիա. դեկորներ, կաճիկ-կարասի, լույս, բավական բարդ մեխանիզմ, պեղծեցնող, անշնորհակալ թվացող մի գործ, որի հաջողությունը, սակայն, նրան կարող էր այնքան ուրախացնել, որքան մի առանձին կտավի բարոյական վարժատըրություն: Բիչ էր այդ այն «չարչարանքների» դիմաց, որին նա կամաակամա պիտի ենթարկվեր: Վերջապես՝ ամենակարևորը. դարենկվքին ժուլական բեմ մուտք գործած՝ ձեռքիս հակադիր որոշ ուղղություններ, հատկապես սիմվոլիզմը, ավելի ակտիվացրին նկարչի դերը: Պահանջվում էր, որ բեմում խոսեին ոչ միայն գործող անձինք, այլև անշուշտ առարկաները՝ կաճիկ-կարասին, վարագույրները, դեկորը: Ժամանակի ականավոր թատերագետներից մեկը տխրությամբ նկատել է. ազատագրվում էր թատրոնը գրականությանը ստրկաբար ենթարկվելուց, որպեսզի ստրկաբար հպատակվեր գեղանկարչությանը: Սարյանի կուլեգաներից մեկի՝ Ն. Սապունովի ողբերգական մահվան առթիվ ձեռիսյոր Ֆ. Կոմիսարովսկին գրում է. նա «արար աշխարհը թատրոնի էր վերածում»:

Դեռ ավելին. ձեռիսյորները դիմում էին անտիկ աշխարհի կամ Վերածնության վարպետների գործերի օգնությանը: Վ. Մեյերխոլդը, պլաստիկայի և ժեստերի ցուցումներ տալիս, հաճախ ուղղակի պահանջում էր, որ դերակատարները ելնեն Բոտիչելլիի պատկերած ձևերից: Ռեժիսուրան որպես նոր պարզացող արվեստ՝ ձևավորվում էր գեղանկարչության անմիջական ազդեցության ներքո: Դերասանը ձեռիսյորի և նկարչի մտահղացումների համար սոսկ կոլորիտ կապձող կետ էր: Մեյերխոլդի համար Ն. Սապունովի կամ Ա. Գոլովինի էսքիզը ելակետ էր, Ֆ. Կոմիսարովսկու աստվածը նույն Սապունովն էր, Թաիրովն իր թատրոնը չէր կարողանում պատկերացնել առանց

Յակուլովի և Ա. Եքստերի: Երբեմն նույնիսկ ռեժիսորն էր կորչում նկարչի ստվերում: Որոշ բեմանկարիչներ այնքան էին հեռացել իրենց ֆունկցիաներից, որ մասնագիտացել էին ռեժիսուրայի մեջ. օրինակ, Ա. Բենուան Գեղարվեստական թատրոնում և Պետերբուրգում հաջողությամբ հանդես էր գալիս նաև որպես ինքնուրույն բեմադրությունների հեղինակ: Տեղի էին ունենում նկարչի և ռեժիսորի ֆունկցիաների համատեղման փորձեր: Ռեժիսորը պետք է լիներ ինչ-որ չափով նկարիչ, նկարիչը նաև ռեժիսոր:

Բազմազան ֆունկցիաներով պինված նկարիչները «բանագրավել» էին թատրոնը, «հալածում» էին նրան: Ֆ. Շալյապինն ու Վ. Մեյերխոլդը հապիվ կարողացան համոզել Ա. Գոլովինին, որ նա Փարիզում կատարած «Բորիս Դոդոնով» բալետի շալյորեն ճոխ ձևավորումը Մարինյան թատրոնում ներկայացնի որոշ փոփոխություններով ու կրճատումներով:

Այն ժամանակ թատրոնում նկարիչը պետք է հանդես գար «նվաճողի» դերով կամ տուրք տար հակառակադիստական հոսանքներին: Այդ ջրջանի թատերական նկարիչներից շատ բան կարելի էր սովորել, բայց միայն այդպես աշխատել անիմաստ էր: Ժամանակը պահանջում էր Սարյանից մի բան, որ նա չէր ուզում, որին անընդունակ էր:

Հետաքրքրական է, թե ինչու Թաիրովը հենց սկզբից Սարյանին հրավիրեց, և ոչ թե թատերական հռչակ ունեցող որևէ նկարչի:

Սարյանը նոր անուն էր ու մեծարված, թեև նրա մեծությունը դեռևս այն ժամանակներից բոլորը չէ, որ ընդունում էին: Համենայն դեպս, թատերական գործիչների կարծիքներում երկվություն չէր կարող լինել: «Սարյանի մեջ թաքնված է մեծ ու սքանչելի նկարիչ»⁵,—համարյա հիսուն տարի առաջ գրել է ժամանակի ականավոր թատերական նկարիչներից մեկը՝ արվեստի տեսաբան Ա. Բենուան: Լինելով զարգացած և մեծ կուլտուրայի տեր արվեստագետ, Թաիրովը ևս Սարյանի ապագան տեսնում էր պարզորոշ: Նա շատ կուլենար, որ Սարյանը Կամերային թատրոնի նկարիչը դառնար, մեկընդմիջտ հաստատվեր իր թատրոնում: Թաիրով-ռեժիսորը միաժամանակ նկատում էր, թե ինչպիսի թատերախաղությամբ են շնչում Սարյանի կտավները: Եվ ինչպե՞ս կարելի էր այդ շնկատել «Փյունիկյան արմավենի», «Կեսօրը Պոլսի փողոցում», «Եգիպտական դիմակներ» և ուրիշ գործերում: Դրանք



«Արքայադուստր Տուրանդուտ»

Եւքիվ
Պանտալոնեի
տարալի համար
(տեմպերա)
1921

պատասխաններ էին՝ ընդհանրացման լայն վրձնահարվածներով, գունագեղ և լույսի ամպիսի առատությամբ, որ ամեն մի ճեժիսյոր երազում կարող է միայն տեսնել իր բեմադրության մեջ: Զուր չէ Ս. Գլազուլը դեռևս 1911-ին Սարյանին համարել «վարմանալի դեկորատոր»⁶, իսկ Մ. Վոլոշինը նրա ցուցահանդեսի առթիվ գրել, թե «գույների լուծման խնդիրը, դեկորատիվ որոնումները գերակշռում են նաև նրանց մոտ, ովքեր իրենց վրձինը չեն ծառայեցրել թատրոնին»⁷:

Թաիրովը խորշում էր նատուրալիզմից, նրան պետք էր ստեղծել հուշակահատությամբ հագեցված ծների թատրոն, որ նա կոչում էր նեոռեալիզմ: Սարյանը, երիտասարդ հասակից սկսած, հեռու էր կանգնած նատուրալիզ-

մից, ինչպես և այսօր, իր արվեստով հուզական էր, երաժշտական, թատերա-
յին—Թաիրովի ընտրությամբ, նրա իղձերի նկարիչը՝ Հոյակապ Ժորժին (Յակու-
լովին) հանդիպելուց առաջ:

Սարյանի մերժումից հետո «Եակուստալան» հանձնարարվեց Պավել
Կուլենեցովին, որ նույնպես ժամանակի հետաքրքրական նկարիչներից էր և
նույնպես «կուսական»՝ թատրոնի նկատմամբ: Ա. Էֆրոսը, անդրադառնալով
այս հարցին, այն միտքն է հայտնել, թե Կամերային թատրոնը, որ կերպար-
վեստի թարմ հոսանքների միջնաբերդ էր, չէր կարող անտարբեր անցնել
այնպիսի նկարիչների մոտով, ինչպես Պ. Կոնչալովսկին, Ն. Գոնչարովան, Պ.
Կուլենեցովը, Մ. Սարյանը, Գ. Յակուլովը և ուրիշներ, որոնք գեղանկարու-
թյան մեջ իշխող դիրքեր էին գրավում: Այդ խմբին բերել թատրոն՝ նշանա-
կում էր ջախջախիչ հարված հասցնել ստիլիզատորներին և դեկորատիվիստ-
ներին, դուրս բռնել նրանց վերջին ամբողջություններից:

«Կուլենեցովը նայում էր դեպի Արևելք, Սարյանը նայում Արևել-
քից»,— այս էր այն ժամանակ համարվում նրանց տարբերությունը: Թաի-
րովը առանձին սխալ չէր գործել: Կուլենեցովի ձևավորումը, հատկապես
հնդկական մերկատիպ տարապների լուծման առումով, շատ հետաքրքրական
էր: Թաիրովը նույնիսկ այն համարում է վերջին տասնամյակում (1904—
1914) ստեղծված թատերական տարապների մեջ ամենահաջողվածը: Սակայն
նույնը դժվարանում էր Թաիրովը ասել դեկորների վերաբերյալ: Կուլենեցովն
իր գործը կատարել էր մեծ տաղանդով, գույների սքանչելի լուծմամբ, բայց
այդ դեռևս այն չէր, ինչին ձգտում էր Թաիրովը: Պետք էր ստեղծել բեմա-
կան այնպիսի արտաքին միջավայր, ուր կարողանար թեթև ու ազատ գործել
բեմի տիրակալը՝ դերասանը: Ինքը Թաիրովը ևս դժվարանում էր իրագոր-
ծել այն, ինչ Վգում ու մտածում էր, ինչ պահանջում էր Կուլենեցովից¹⁰: Վեր-
ջինս այդ ձևավորման մեջ գործադրել էր իր ստեղծագործական տաղանդի
բոլոր հնարավորությունները: Բայց, այնուամենայնիվ, արդյունքը գոհացու-
ցիչ չէր: Իրեն ստուգելու նպատակով, Թաիրովը մի անգամ էլ Կուլենեցովին
հրավիրեց թատրոն՝ «Սուրբ հոգու տոնը Տոլեդոյում» իսպանական կյանքից
առնված պիեսի բեմադրությունը ձևավորելու, սակայն այս անգամ Կուլենե-
ցովն արդեն հիասթափության առջև կանգնեցրեց իր գեղարվեստական դե-



«Արքայադուստր Տաթևնոյ»

Ճեպանկար
Տաթևնոյ
տարալի համար
(մատիտ)
1921

կապարին: Կուպնեցովի և Թաիրովի կապը մեկընդմիջտ խզվեց: Թաիրովն այլևս Նրան չճորավիրեց: Ստացվեց այն, որ ճեժխյորական թերացումների համար էլ հատուցեց նկարիչը:

Այդպիսի ժամանակ էր. նկարչից կարծես ամեն ինչ էր պահանջվում:

Սարյանը զգում էր, որ թատրոնի մեջ ըստ ամենախի մխրճվելու համար ինքը տակավին անփորձ է: Նրան նույնպես կարող էր վիճակվել Կուպնեցովի ճակատագիրը: Գեղանկարիչ-Սարյանը անպայման թատրոն կրենր թարմություն, վառվռուն գունանկար, արևելյան շքեղ կոլորիտ, առ ինքնող լուսաբաց, գուցե և ոչ պակաս, քան Կուպնեցովը, բայց նորարար, բարենորոգիչ լինել բեմարվեստում, ինչպես ժամանակին պահանջվում էր, վեր էր Սարյանի հակումներից ու հնարավորություններից: Սարյանի ստեղ-

ծագործության մեջ առկա, երբեմն ընդգծված դեկորատիվ գեղանկարչության մասերան, ցայտուն թատերայնությունը դեռևս երաշխիք չէին թատրոնի իսկական նկարիչ դառնալուն: Դրա համար պետք էր մի որոշ փորձաշրջան, սերտ, անմիջական կապ թատրոնի հետ... Համանաբար այդ էր պատճառը, որ Նրա հանդիպումը Կամերային թատրոնի հետ, որը պիտի առաջինը լիներ, այդպես էլ չկայացավ:

Նկատենք, որ այդ շրջանում, Թաիրովից էլ առաջ, Սարյանի արվեստը գրավել է նաև ժամանակակից այլ ականավոր թատերական գործիչների: Ա. Սանինն ու Կ. Մարջանովը Նրան առաջարկել են, ինչպես Սարյանն է հիշում, ձևավորել Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի «Անթար» սիմֆոնիկ երաժշտության հիման վրա գրված ինսցենիրովկայի բեմադրությունը, սակայն իրերի բերումով այդ ևս չի հաջողվել:

Այդպես էլ Մարտիրոս Սարյանը, իր գործունեության առաջին 20-ամյակում հեռու մնաց թատրոնից, ոչինչ կոնկրետ չստեղծեց Նրա համար: Սակայն Սարյանի նման նկարիչները երկար ժամանակ հեռու մնալ չեն կարող թատրոնից: Նրանք որքան պետք են թատրոնին, այնքան էլ թատրոնն է Նրանց պետք: Նրանք միմյանցով հարստանում են, միմյանց փոխհատուցում. որքան շատ տալիս են, այնքան շատ էլ ստանում:

Մեծ Հոկտեմբերի աշխարհացունց իրադարձություններից հետո, Մեծ հեղափոխության հաղթանակի առաջին իսկ շաբաթներից սկսած, արվեստը, հատկապես բեմարվեստը դուրս եկավ լայն հրապարակ, մտավ ժողովրդի մեջ: Թամանյանը Պետրոգրադի կրկեսային արենայում, ռուսական կուլտուրայի ականավոր գործիչներով շրջապատված, աշխատում էր «Մակբեթի» ձևավորման վրա, Վախթանգովը. Հեղափոխության առաջին տարեդարձին նվիրված Մոսկվայի համաքաղաքային կառնավալն էր ներկայացնում, իսկ Յակովլովը ձևավորում էր Մայակովսկու «Միստերիա-Ռուֆֆը»:

Իսկական ժողովրդական թատրոնը իր հորձանուտի մեջ էր առել ժամանակի գրեթե բոլոր ականավոր արվեստագետներին: Նոր կարգերը բոլոր դասերը բացեցին արվեստի առաջ, արվեստն էլ մտավ ժողովրդի մեջ, դարձավ մասսաների սեփականություն:

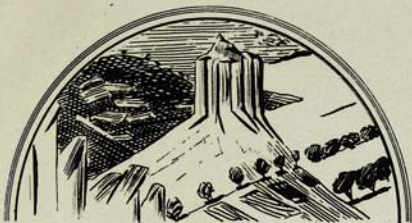
Սարյանն էլ առիթ էր փնտրում, շտապում էր: Գտավ: 1921-ին, երբ նա Մերձավորյան երկրամասի ցուցաձևանդեսի կապակցությամբ գտնվում էր իր ծննդավայրում, Ռոստովի Երաժշտական թատրոնը ծրագրել էր բեմադրել Կ. Գոցցիի «Արքայադուստր Տուրանդոտը»: Սարյանի ներկայությունը քաղաքում երջանիկ առիթ էր: Նրան առաջարկեցին ծնավորել այդ ներկայացումը: Սարյանը առանց հապաղելու համաձայնեց: Անսպասելի չէր: Կարճ ժամանակից հետո արդեն թատրոնի տրամադրության տակ էին տարապի մի շարք էսքիզներ և դեկորների մի-երկու նախագիծ:

Այստեղ կատարվեց հակառակը: Եթե Կամերային թատրոնի դեկորատիվ-գեղագիտական սկզբունքները կիրառելուց խուսափում էր ինքը՝ նկարիչը, ապա ռոստովցիները ի վիճակի չեղան տեխնիկապես հաղթահարել նյութը, ստեղծագործական առումով բարձրանալ Սարյան-ծնավորողի մակարդակին: Եվ «Արքայադուստր Տուրանդոտը» բեմ չբարձրացավ: Հուսախաբ Սարյանը, վշտացած թատրոնից, բոլոր էսքիզները մի գեղեցիկ օր հանձնեց մոսկովյան գրախանութներից մեկի ցուցափեղկին...¹¹:

Գուցե և անսպասելի, նույնիսկ հանդուգն քայլ: Դա այն օրերին էր, երբ թատերական Մոսկվան խանդավառությամբ տոնում էր վախթանգովյան «Տուրանդոտի» աննախնթաց հաջողությունը: Եվզ. Վախթանգովի և Ի. Նիվինսկու «Տուրանդոտի» կողքին Սարյանի որբացած «Տուրանդոտը» Ռոստովից հեռու, Կուլնեցկի մոստի վրա, անշշուկ, անշարժ, «ցուցադրված»: Հապիվ թե պատահականություն լիներ: Սարյանը ըմբոստ ու ծանրաքալ էլնում էր բեմահարթակ:

Տեղի էր ունեցել առաջին, թռուցիկ հանդիպումը:





A 25934

Սովետական կարգերի հաստատումը ինչպես բովանդակ Ռուսաստանում, այնպես էլ մայ իրականության մեջ, լայն հնարավորություններ բացեց նաև թատերական արվեստի զարգացման համար:

Հայ բեմը, որ նախահեղափոխական տարիներին, վերջին հաշվով, չուրկ էր նկարչից, նոր ժամանակաշրջանում ունեցավ այնպիսի նկարչներ, որոնք նրա գաղափարական միսիայի հավասարազոր կրողները եղան: Կար դերասանների տաղանդավոր երիտասարդություն և հին մի ամբողջ սերունդ, ստեղծվել էր պրոֆեսիոնալ ռեժիսուրա: Փաստորեն սրանք այն

17

Սարգսը և թատրոնը—2





Աննա Խումաշյանի
դիմանկարը
(յուղամեթիկ)
1923

կոմպոնենտներն էին, որոնք, հարկ եղած դեպքում, կարող էին առանց «կողմնակի ուժերի» բավարարվել սեփական արվեստով՝ իրենք իրենցով: Մինչդեռ նկարիչը ասն գործող օղակն էր, որի հանդես գալն ու հաջողությունը պայմանավորված էր ոչ միայն անձնական տաղանդով: Առանց տեխնիկայի ու շատ «հասարակ» հարմարությունների առկայության, նրա միջամտությունը ներկայացմանը՝ պարզապես ավելորդ էր դառնում: Այդ էր պատճառը, որ պրոֆեսիոնալ նկարիչը մի քիչ ուշացավ:

Նկարիչը հայ թատրոն նկավ «դրսից», զինավորապես ռուս թատրոնի ու կերպարվեստի ուժեղ ու թաքմ տպավորությամբ: Դրանց առաջին հերթի մեջ էր Մարտիրոս Սարյանը, որ սոցիալիստական կարգերի ստեղծման գրեթե առաջին իսկ օրերից մեկընդմիջ տեղափոխվել էր Հայաստան: Հայ մշակույթի մյուս ականավոր գործիչների հետ միասին նա ձեռնամուխ եղավ սովետահայ թատրոնի հիմնադրման դժվարին աշխատանքին:

«...Սարյանը Երևան բերեց նկարչի իր իմաստությունը և այն խառնեց Հայաստանի գիթմին»¹²—ասել է Անդրեյ Բելին: Իսկ այդ իմաստությունը ոչ պակաս անհրաժեշտ էր թատրոնին: Գեղանկարիչ Սարյանի հետաքրքրությունների ոլորտից, փաստորեն, թատրոնը այլևս երբեք դուրս չմնաց: Հեռու կանգնելու, հեռվից դիտելու իրավունք նա չուներ: Ազգային բնավարման և պարզացման հարցերը նրա համար դարձան պատվի գործ: Ասենք, որ մեր գեղարվեստական մտավորականության գրեթե բոլոր նշանավոր ներկայացուցիչներն էլ 20-ական թվականներին ծագել են թատրոնին: Այլ Սպենդիարյանը երաժշտություն էր գրում «Օթելլոյի» համար, մտածում ամբողջացնել «Ալմաստը», Այլ Թամանյանը նախագծում էր ժողովրդական տեսարանի փառավոր մի շենք, Կ. Հալաբյանը «Անտիգոնեն» էր ծնավորում, Ռոմանոս Մելիքյանը նախապատրաստում էր ազգային օպերային թատրոն ստեղծելու գործը, Շիրվանզադեն ու Դեմիրճյանը պիեսներ էին գրում, Եղիշե Չարենցը՝ «Կապկապ-թամաշան»:

Գ. Շարբարյան, Մ. Մազմանյան, Ս. Ալաջալյան, Գ. Յակուլով, Մ. Արուստյան, Ստ. Թադևոսյան, — ահա նկարիչների այն խումբը, որ այդ շրջանում կանգնած էր թատրոնի թիկունքում:

Առաջին Պետքատրոնի ճեփխուրան, առանձնապես Առն Բալանթարը, որ Մոսկվայում էր կրթություն ստացել, Պետերբուրգում էլ անձամբ չփվել Մաքս Ռեյնհարդտի հետ, և Արշակ Բուրջալյանը, որ կոփվել էր ռուսական առաջավոր թատերական դպրոցներում, — երկուսն էլ չէին կարող անտարբեր գտնվել ներկայացումների գեղարվեստական ծնավորման հարցերի նկատմամբ: Նրանց պետք էին մեծ կուլտուրայի և բարձր ճաշակի տեր նկարիչներ, որոնք կարողանային ոչ միայն բավարարել Նոր հասնդիսականի պահանջները, այլև նպաստել Հովհ. Արեւյանի, Հասմիկի, Օ. Գուլապյանի, Վ. Փափապյանի, Հ. Ներսիսյանի, Ա. Ոսկանյանի, Մ. Մանվելյանի, Մ. Ջանանի նման դերասանների ստեղծագործական առաջընթացին:

Թատրոնին պետք էր ոչ միայն ծնավորող-բեկորատոր, այլև գեղանկարիչ-խորհրդատու: Եվ Սարյանը, որ պարզապես թատրոնի հիշնադրման առաջին իսկ ժամերից մասնակցել էր շենքի ներքին վերանորոգման աշ-



Միքայիլ Մանվելյանի
դիմանկարը
(մատիտ)
1923

խատանքներին, Առաջին Պետրատրոնի գեղանկարչական աշխատանքների մշտական խորհրդատուն դարձավ: Նա երբեմն իր աջակցությամբ ու խորհուրդներով այնքան էր հեռուն գնում, որ, օրինակ, 1924-ին կայացած «Ազատագրված դոն Կիխոտ» ներկայացմանն անդադառնալիս, մեր թատրոնի պատմաբանները Սարյանին են հիշատակում որպես այն ծնավորող: Սակայն փաստը հետևյալն է. «... Դոն Կիխոտ» ներկայացման մեջ իսպանական վառ կոլորիտն ու տարազները հաղթաբարեյն այնքան էլ բյուրին գործ չէր, այն էլ 20-ական թվականների տեխնիկայի պայմաններում: Եվ Սարյանը եկավ նրանց «թերեակի» օգնության՝ առաջին էներթին տիպաժների տարազներն ընտրելու և ապա ներկայացման ընդհանուր գեղանկարչական կերպարը լուծելու գործում¹³:

Տես որքան էր Սարյանն արդեն կապված Առաջին Պետատրոնի հետ, բավական է թեկուզ հիշատակել այն, որ նա ստեղծեց այս թատրոնի առաջին էմբլեման,¹ և այս շրջանում էր, որ հրապարակ եկան նրա դիմանկարային արվեստի չորս գլուխ-գործոցները՝ Արուս Ոսկանյան, Վահրամ Փափազյան, Հասմիկ, Միքայել Մանվելյան։ Այս ստեղծագործություններից սկիզբ առավ Սարյանի թատերական դիմանկարների փալլուն պատկերասրահը, որն առանձին մի ուսումնասիրության նյութ կարող է հանդիսանալ։ Թատրոնի հետ ամենօրյա շփում ունեցող և թատրոնի ստեղծագործական հարցերով ապրող մարդը միայն կարող էր ստեղծել նման դիմանկարներ։ Սակայն, այս ամենի կողքին, որպես 20-ական թվականների թատերական կյանքի բացառիկ մի երևույթ, որպես նկարչի մեծ ծառայությունը թատրոնին, պատմականորեն ասես այսօր էլ մեր ազգային բեմի ճակատին փողփողում է Սարյանի Վարագույրը։

Հանրածանոթ է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի Ռիմնադիրների միտքը, թե ներկայացումը սկսվում է հանդերձարանից, թե հանդիսասրահի մտնողը պետք է իրեն առջին զգա մի նոր մթնոլորտում, նա պետք է նախապատրաստվի, տրամադրվի։ Իսկ այդ խնդրում ամենևին էլ պատահական չէ, թե ներկայացումն սկսվելուց առաջ փակ բեմից, վարագույրից ինչ տպավորություն կստանա դիտողը։

ՄիսԱՏ-ի վարագույրի վրա ընդմիշտ դրոշմվել էր չեխական «Ժայի» սիմվոլը։ Ստանիսլավսկին ու Նեմիրովիչ-Նանչենկոն այդ մտահղացումը տվին Ֆ. Ենիտեյին, իսկ նա սիմվոլիկ ճայը պատկերեց վարագույրի վրա, ի հաստատումն ձեռք բերած նվաճման, անցած ուղու, որը և թատրոնի ապագա գործունեության ուղենիշն էր։

Երևանի նորաստեղծ Պետթատրոնը նույնպես իր վարագույրն էր կամենում ունենալ, իր գեղարվեստական սկզբունքները հաստատող վավերագիրը։ Եթե Ենիտեյը լուկ կատարվածի խորհրդանիշը տվեց, ապա Սարյանը շատ հեռուն գնաց։ Նա իր ձեռքի տակ դեռևս չուներ բեմական նշանակալից մի գործ, որ նոր թատրոնի համար պատմական արժեք ներկայացներ։

Նրա ներշնչանքը գալիս էր ժամանակակից իրականությունից, վերածնվող Հայաստանից։ Եվ Մարտիրոս Սարյանը չէր կարող չկռափել, որ ար-



Արուս Ոսկանյանի
դիմանկարը
(մատիտ)
1924

վեստագետը, լինի դա նկարիչ, թե դերասան, նախ և առաջ այդ վերածն-
վող իրականության արտահայտիչը պետք է դառնա:

Հաղթաքալլ առաջացող կյանքը Սարյանի մտահղացմամբ, նրա գե-
ղարվեստական երևակայությամբ մի անօրինակ վարագույր դարձավ, որին
վարագույր անունը դժվարությամբ ես տալիս: Այնքա՛ն նրա կատարածը
դուրս էր սոսկ վարագույրի մատուցած ծառայությունից:

Սարյան-նկարիչը հեռացել էր նաև մի ներկայացում ծնավորելու
«մասնակի» պարտականությունից: Նա իր այդ ստեղծագործությամբ ան-
ցնել էր թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարների, նրա ապագան կանխո-
րոշողների շարքը:

Թերևս Սարյանը այդ գործը ստեղծելիս տեսավ ավելին, քան անմի-
ջականորեն թատրոնին մոտ կանգնած մարդիկ, թերևս նա արեց առաջին

խոշոր քայլը՝ ձեռք մեկնելով դառիժ եկած «անփորձ» հանդիսականին: Նա ազատագրված հայ աշխատավորին սարերի ու լեռների, հարազատ բնաշխարհի վրայով տանում էր դեպի Օթելլոն ու դոն Կիխոտը, դեպի Յարովայան ու Գոդունը:

Սարյան-գեղանկարիչը մոտ տասն տարի կանգնած էր հանդիսասրահի և բեմահարթակի միջև. հաստում էր դերասանին հանդիսասրահից բաժանող տարածությունը, անցնում էր բեմադրությունից նոր բեմադրություն, սկսում և ավարտում էր այնպիսի ներկայացումներ, ինչպես «Ջրասույզ զանգը», «Համլետը», «Քաջ Նազարը», «Ռեփլերը», «Օղակումը»: Վարագույրը թարգմանիչ էր, հարազատ՝ ամենքին. նա կանչում էր դեպի նոր, լայն ռո-րիզոններ և՛ արվեստագետին, և՛ բոլոր նրանց, ում համար ստեղծվում էր այդ արվեստը:

Ի՞նչ էր պատկերված այնտեղ:

Բեմի քաթանն վարագույրի վրա ղողատար ձեռքով Սարյանը սոսըն-ծի ներկերով ստեղծել էր մի կոմպոզիցիա-բնանկար: «Վարագույրից ստացվող տպավորությունը հափշտակիչ է,— գրում է Գաբրիել Գյուրջյանը:— Դի-տողը, առանց տեղից շարժվելու, Լոռուց մինչև Արարատ թափը կատարող մարդու տպավորություն է ստանում»¹⁵: Իրոք որ թափը: Բովանդակ հայոց լեռնաշխարհը՝ ծյունածածկ գագաթների շվաքում բորբոք արևով կիլված, չարածճի մի վտակ ու նաիրյան գեղջուկների կենսաթրթիա շուրջպար: Թատերական վարագույրի լուծման և մատուցման խիստ յուրահատուկ, ան-նախընթաց օրինակ էր սա: Նոր կյանքի ռիթմն ու թափը, նրա կենսատո-չոր առօրյան, ազգային ոգին— այս բոլորը ի մի բերած՝ հաղորդում էր Սարյանը իր կտավով: Ընդոտ է նկատել Գ. Գյուրջյանը, թե «Վարագույրի տաք և խիստ պայծառ երանգները լիովին համապատասխանում են նրա բովանդակությանը, պերճախոսությամբ արտահայտում երկրի վերածնա-կան տրամադրությունը»:

Այս կտավը, որ ոչ պակաս հաջողությամբ կարող է դիտվել ու գնա-հատվել և որպես մոնումենտալ մի գործ, ինչու՞ Սարյանը հատկապես թատ-րոնի համար արեց, առաջին հերթին թատրոնի սեփականությունը դարձրեց:

Հասմիկ Հակոբյանի
դիմանկարը
(աժուխ)
1924



Որոշումների շրջան ապրող, իր ստեղծագործական հաստատուն
նունի մեջ դեռևս չընկած թատրոնին անհրաժեշտ էր կողմնորոշվել: Վարա-
գույրը գաղափարական բովանդակությամբ կոչ էր անում կապվել ժամա-
նակակից իրականության հետ, նոր կյանք կառուցող հանդիսականի թափն
ու շունչը բեմ հանել, գերել հանդիսականին խոր ընդհանրացումներով,
նվաճել ոչ միայն նրա միտքը, այլև սրտեր հուզել: Թատերական ներկայա-
ցումը մեծ գաղափարների դարբնոց լինելով՝ պետք է լինի նաև ցնծագին
տոնահանդես, ուրախության ջրեր: Այդ Վարագույրը բարձրացնելուց հե-
տո չէր կարելի բեմում կյանքը ցույց տալ գորշ, անհրապույր, տաղտկալի
ու տրորված եղանակներով: Սարյանի բոլոր ու կենսահաստատ արվեստի
յուրատեսակ շարունակությունը պիտի լիներ ներկայացումը: Ուրիշ հնար
չկար: Դա կարծես անխուսափելի էր, անհրաժեշտություն:

Սարյանն իր առջև սուկ գեղանկարչական-գեղագիտական խնդիրներ չէր դրել: Նա հանդես էր եկել նաև որպես ճառաբացի, թատրոնի ներկայով ու նրա ճակատագրով խիստ մտահոգված անձնավորություն:

Վարագույրը հավատ էր, նախազգուշացում, ծրագիր: Այն ասես ուղենշում էր թատրոնի ապագա գործունեությունը, հաղորդում նրան մշտապես կենսուրախ, վառված, ափնքնող ընույթ: Հայրենասիրության ընդհանրացված վերարտադրությամբ՝ կյանքի, ընության հիմն էր Վարագույրը, նրա պայծառ գալիքի, ներկա իրականության գեղանկարչական հաստատումը, խորհրդանշանը: Վարագույրը թատերական նկարիչ Սարյանի համար նույնն էր, ինչ «26-ի մոնումենտը» Յակուլովի ստեղծագործական կյանքում: Ինչո՞ւ միայն թատրոնի նշարչի: Ընդհանրապես Սարյան-գեղանկարչի կյանքում Վարագույրը վճռական դեր խաղաց:

Սարյանը մոնումենտալ այդ կտավի հենքով, ռակուրսի փոփոխությամբ և մասշտաբի փոքրացումով, որն ավելի էր խտացնում նրա գաղափարը, ստեղծեց իր հայտնի գործերից մեկը՝ «Հայաստանը» (ուշագրավ Վուգադիպություն, գրեթե նույն շրջանում Ա. Սպենդիարյանը կանխագծում էր վերածնված հայրենիքի գովքը երգել, ստեղծել վոկալ սիմֆոնիկ մի տեսրալոգիա, նույնպես «Հայաստան» խորագրով):

Սարյանն իր կտավի մեջ, ինչպես անունն է ասում, փորձել է տալ հայրենի երկրի համապարփակ կերպարը: «Հայաստանը» ծնվեց Վարագույրից: Ստեղծվեց արագ, համարյա նույն տարում: Այս փաստը ցույց է տալիս, թե որքան ընդհանուր բան կա թատրոնի և գեղանկարչության միջև, և թե ինչպես նրանք փոխադարձաբար հարստացնում են միմյանց:

Թե ինչ հաջողություն է ունեցել և ինչպես է գնահատվել «Հայաստանը», բավական է հիշատակել թեկուզ այն փաստը, որ այդ կտավը, ի թիվս այլ գործերի, Սարյանին տարավ Վենետիկ, այնտեղ 1924-ին կայացած կերպարվեստի միջազգային ցուցահանդեսին մասնակցելու, ուր առաջին անգամ էին հանդես գալիս սովետական նկարիչները:

Իսկ Վարագույրը՝ Դժվար է թատրոնի պատմության մեջ գտնել մի այլ օրինակ, որ վարագույրը, ինչպիսի մեծ վարպետի ձեռքով էլ լինի ստեղծված, այդքան հետաքրքրությունների ու դրվատանքի տեղիք տա:

Վահրամ Փափազյանի
դիմանկարը
(մատիտ)
1924



Գաբրիել Գյուրջյանը, որը առաջինն է արձագանքել մամուլում, առանձին հոդվածի նյութ դարձնելով վարագույրի գնահատությունը, իր հանգամանալից վերլուծության մեջ այն միտքն է հայտնում, որ այդ կտավի մեջ երևում է ժողովրդին մատչելի Սարյանը: «Վարագույրի պատկերած գունավառ բնությունը, հրճվանքից խայտացող գլուղացիք ասում են, որ ստրկության շղթաներից և ամեն տեսակի կամայականություններից սեփական ձեռքերով ազատագրված երկիրն այսօր վերածնվում է»:

«Նկատելի է,— նշում է իր հոդվածի վերջում Գ. Գյուրջյանը,— որ այս գործից սկսած Սարյանի ստեղծագործության մեջ որոշ թեքում է կատարվել: Այս շրջանը հարուստ է գեղարվեստական նվաճումներով, որոնց արդյունքով լեցուն են այն տաս գործերը, որ նա Վենետիկի ցուցահանդես է տարել, և որոնք, կասկածից դուրս է, այնտեղ ֆուրոր են հանելու»¹⁶:

«Ինչպե՞ս ամեն ինչ վերափոխվում էր, երբ Ռանդիսականի աչքերի առաջ բացվում էր Հայաստանի աշունտ լեռնային պեղվածի սքանչելի պանորաման,— տարիներ անց գրում է Ռուբեն Դրամբյանը:— Դա Հայաստանի ողև է կոնկրետ Վայրի պեղվածը չէր, դա նրա սինթետիկ և ձոմանտիկ կերպարն էր: Հանդիսատեսը մոռանում էր թատերասրաֆի ամբողջ Ռամեսս կահավորությունը, իսկ Սարյանի կենսախիռո, Ռնչեղ գույները նախապատրաստում էին նրան...»¹⁷:

Ինչ կարծիքի էին թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարները:

Նկարիչ Սիմոն Ալաջալյանը մինչև օրս հիշում է մի դեպք.

«Մի օր ժողով էր հրավիրված՝ շրջանների ներկայացուցիչներից Գեղաշխի կոնֆերանցիայի համար պատգամավորներ ընտրելու: Երբ քըննարկվում էին թեկնածությունները, և հայտարարվեց Սարյանի ազգանունը, ինչ-որ մեկը դահլիճի խորքից հարցրեց. «Իսկ դա ո՞վ է և ի՞նչ է անում»: Նախագահող անժխյոր Բալանթարը մի տեսակ շփոթվեց այդ անսպասելի հարցից: Տիրեց անհարմար լռություն: Այդ լռաբեկն բեմի բանավորները սկսեցին երեկոյան ներկայացման ղեկորները պատրաստել և, ժողովը չխանգարելու համար, իջեցրին վարագույրը: Մի ակնթարթում Լևոն Բալանթարը գտավ պատասխանը. պատկերավոր ձևով ցույց տալով դանդաղ իջնող Վարագույրը՝ Սարյանի գլուխգործոցը, պաթետիկ կերպով հայտարարեց.— «Ահա թե ով է Սարյանը»: Թնդացին միահամուռ, որոտընդոստ ծափեր, իբրև ողջուն նկարչի աշխատանքի ու անժխյորի հնարամտության և բացարձակ նախատինք անտեղյակ պատգամավորի հասցեին»¹⁸:

Արշակ Բուրջալյանի այրին՝ Ա. Ղուկասյանը պատմում է.

«Արկադի Սերգենիչը շատ էր սիրում Մարտիրոս Սարյանի նկարած այդ վարագույրը, գտնում, որ այն իր տեսած թատերական վարագույրներից ամենալավն է»¹⁹:

Ինչ էր՝ լսվում գրական աշխարհից:

Հանրի Բարբուլյե, 1927-ի աշնանը Սովետական Միություն կատարած այցի ժամանակ լինելով Երևանում, հատկապես Պետական թատրոնում «մասնավորապես և մանրագնին դիտած է Մ. Սարյանի նկարած վարագույրը»²⁰: Դժբախտաբար արտասահմանյան մամուլից քաղված այս

թաուցիկ տեղեկությունից դժվար է որոշակի նպրակացության գալ: Սակայն կասկածից դուրս է, որ ֆրանսիացի ականավոր գրողի ցուցաբերած ուշադրությունը Վարագույրի նկատմամբ ինքնին դրվատանքի խոսք է:

1932-ին, «Տպավորություններ և Ռիչատակներ Խորհրդային Հայաստանեն» իր Ռոդվածի մեջ, Արշակ Չոպանյանը, անդրադառնալով բեմական մշակույթի հարցերին, գրում է.

«Պետական թատրոնի տեքորները շատ սիրուն կերպով նկարված են... Բեմին մեծ վարագույրը կկրե Սարյանի սքանչելի մեկ գործը, Խորհրդային Հայաստանի բնանկարին և արդի կյանքին մեկ համադրական պատկերացումը»²¹:

Տարիներ անց, 1939-ին, երբ Սարյանի Վարագույրը իր թատերական ֆունկցիան լիովին կատարած, «մաշվել» ու իջել էր բեմից, Մարիետա Շահինյանը «Ալմաստ» ներկայացմանը նվիրված իր ընդարձակ Ռոդվածում ավելացնում է.

«... Բայց ահա թե ինչի համար առանձնապես ավստոսացինք, նրա՝ որ թատրոնը դեկադայի ժամանակ իր հետ չէր բերել Սարյանի սքանչելի թատերական վարագույրը, որ ջերմ ու ցայտուն կերպով զգալ էր տալիս ժամանակակից Հայաստանը»²²:

Վարագույրի բացակայությունը իրոք որ ավստոսանք էր առաջացնում: Նա կարծես դարձել էր թատրոնի այն կամարներից մեկը, որի վրայով լույսի Ռեդեն լեզուներ էին ներխուժում բեմ:





Առաջին Դեպքադրոնի վաղադրույթ, տաքերակ (գույս) :

1923

«Մարտիկ և թաղանթ»





Սարյան-թատերական նկարչի ամենաարգասավոր, ամենարուես շրջանը երեսնական թվականներն էր: Մի շրջան, երբ նա կարող էր Ռրաշքներ գործել թատերական արվեստի բնագավառում:

Ապենդիարյանը այլևս չկար: «Ալմաստը» մնացել էր գրեթե անավարտ: Ստեղծագործություն, որի հետ, սաղմնավորման իսկ օրից, Սարյանը կապված էր զգացել իրեն, մասնակից եղել նրա ստեղծմանը:

«Ալմաստը» սպասում էր թատրոնին: Սարյանին կանչում էին Թիֆլիսից, Օդեսայից, Ապենդիարյանի անունը կրող թատրոնից: Եթե հնար լիներ,

Սարյանը բուրդին էլ կհասներ: Թիֆլիսում աշխատանքն սկսելու նախօրյակին Ռիվանդացավ, և բախտը վիճակվեց Գ. Շարբարչյանին ու Ի. Կարսլյանին: Սակայն Օդեսայի թատրոնի «Ալմաստը» չուզեց ուրիշին վիճել: Գնաց...

Իսկ Ռաջորդ տարին, 1931-ին, արձագանքելով Կ. Ստանիսլավսկու կանչին, մեկնեց Մոսկվա, ձևավորելու «Ալմաստի» երաժշտական ոգուն և գործիքավորման սկզբունքներին բավական մոտ մի օպերայի բեմադրություն՝ Սպենդիարյանի ուսուցչի՝ Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի «Ոսկի աքլորիկը»:

Այս օպերայի ձևավորման խիստ ձեռաքրքրական պատմությունը, ցավոք սրտի, վրիպել է սարյանագետ քննադատների ուշադրությունից, իսկ ռուս-սովետական, ամանձնապես Ստանիսլավսկու անվան երաժշտական թատրոնի պատմությամբ պրազվոդները վերջին տասնամյակին է միայն, որ լույս են սփռել այդ փաստի վրա: Գիտական ձեռաքրքրությունների իմաստով գոհացուցիչ, տարածված այս «փաստ» արտահայտությունը տվյալ դեպքում խիստ անհաջող և երևույթի էությանը անհամապատասխան մի բառ է: Սարյան-արվեստագետի կյանքում «Ոսկի աքլորիկի» ձևավորման պատմությունը հայտնություն է, յուրատեսակ թատերական մի լեգենդ...

Դեռևս 1929-ից Ստանիսլավսկին մտադրվել էր իր անվան երաժշտական թատրոնում բեմադրել «Ոսկի աքլորիկը», բավական բարդ, դժվար հաղթահարելի մի օպերա, որ շատ երկար ընդմիջումից հետո ներկայացվել էր Մեծ թատրոնում և չէր գտել յարժանի արձագանք:

Նյուրթի շուրջ եղած նամակագրությունից պարզվում է, որ «Ոսկի աքլորիկի» բեմադրությունը Ստանիսլավսկին համարել է ստեղծագործական պատվի գործ: «Աքլորիկը»,— գրում է նա,— իմ պլանի համաձայն նոր խոսք է արվեստում: Ես նրան սրտիս մեջ եմ դրել և նա այնտեղ եփվել է»: «Իմ պահանջները նրա նկատմամբ սահման չունեն,— ավելացնում է նա թատրոնի դիրեկտոր Զ. Դ. Օստրոգրադսկուն՝ 1930-ին Նիցցայից գրած նամակներից մեկում,— «Աքլորիկին» պետք է պահպանել որպես զանձ, որպես անզին ադամանդ»²³:

Սակայն բեմադրական աշխատանքներին անցնելը շուրջ երկու տարի ձգձգվում էր: Դրա պատճառներից մեկն այն էր, որ Ստանիսլավսկին վատա-

ռողջ էր և ապաքինվելու համար հաճախ բացակայում էր Ռուսաստանից, և ապա, ոչ երկրորդական պատճառն այն էր, որ նա իր ուզած, պատկերացրած նկարչին չէր տեսնում, այն նկարչին, որ կարողանար իր սրտում փափայած «Ալլոթրիկին», այդ, ինչպես ինքն է ասում, «անգին աղամանդին», զեղանկարչական կերպարանք տալ բեմի վրա: Սկզբում նրա հույսը Պալեխյան վարպետներն էին: Սակայն հնարավոր չեղավ նրանց ներգրավել թատրոն: Եթե ոչ Պալեխյան վարպետները, գուցե Ա. Գոլովինը գա օգնության: Բայց նա հրաժարվեց. 1930-ի զարնանը բեմի հռչակավոր նկարիչը մերժիման հիվանդ էր: Տեղի ականավոր ռուս նկարիչներին դիմել, մտածում էր Ստանիսլավսկին: Սակայն երկրորդ գործողությունը՝ Արևելքը, Շամախիյան թագավորությունը՝ արդյոք կկարողանան այդ տեսարանները լուծել:

Վերջիվերջո Ստանիսլավսկին որոշում է ձևավորումը հանձնարարել երկու նկարչի: Մեկը, որ լավ զգա ռուսական հեքիաթը, նրա ոճն ու կոլորիտը, իսկ մյուսը կարողանա հաղորդել Արևելքը, Շամախիյան թագավորությունը, որ բնադրողի գաղափարական մեկնաբանության ելակետն էր:

Ձևավորման խնդրով խիստ մտահոգված, Ստանիսլավսկին ներկայացման պրեմիերայից դեռևս երկու տարի առաջ, 1930-ին, գրում էր.

«Արտասահման ուղեորության մասին խոսելիս դեկորների հարցը ավելի է սրվում: Մեր ունեցած դեկորները (զեղանկարչական իմաստով) այստեղ չեն ընդունվի... (զեղանկարչական իմաստով) մեզ պետք է միայն լավ, մեծ նկարիչ, վառ գույներով, որ լավ զգա ռուսական ոճը: Անկեղծ ասած, այդպիսիներին ես չգիտեմ: Ինչ է մնում անել, որ նման մի նկարիչ գտնենք: Գուցե մրցանակաբաշխություն հայտարարենք կամ թե, առանց մրցանակաբաշխության, ցանկացողներին առաջարկենք, որ ներկայացնեն իրենց կանխագծումները»²¹:

Շատերը փորձեցին իրենց ուժերը—Լենտուկովը, Կրիմովը, Ս. Ի. Իվանովը: Ապարդյուն: Փորձերը սկսվել էին, «մրցանակաբաշխությունը» շարունակվում էր, բայց Շամախիյան թագավորության մականտը, որ զբոսավորն էր Ստանիսլավսկու համար, այդպես էլ չէր ստացվում:

— Սակայն այդ խնդիրը մի օր լուծվեց, լուծվեց անակնկալ ու անսպասելի,— պատմում է թատրոնի նախկին դիրեկտոր Ֆ. Օստրոգորադսկին:

«Ոսկի աքլորիկ»

Էսքիվ

Աստղագուշակի

տարազի համար

(քրաներկ)

1931



— 1931-ի, եթե չեմ սխալվում, գարնանը, Ստանիսլավսկին մտնելով իմ առանձնասենյակը, ասաց.

— Գտա, ահա թե ո՛վ է մեզ պետք, ահա թե ո՛վ կարող է մեր ուզածի պես ծնավորել «Աքլորիկը»²⁵:

Ստանիսլավսկին ՄԽԱՏ-ի արտիստ Ն. Պողգորենու մոտ նույն օրը տեսել էր Սարյանի բնանկարներից մեկը և նրա մեջ անմիջապես գտել իր փնտրած, իր պատկերացումների նկարչին:

Մինչ Մոսկվայից Երևան բանակցություններ կվարվեին, կճշտվեին պայմանագրային հարաբերությունները, Սարյանը, առանց հապաղելու, Մոսկվա ուղարկեց Շամսխիյան թագավորության մակետը, իսկ մի քանի

շարքի անց՝ Աստղագուշակի և Շամախիյան բազումու տարբեր տարազների, տաղավարի մի կույտ էսքիզներ և զարդանկարներ²⁶:

Ինչպես Շատրոգրադսկին է վերմիշում, Ստանիսլավսկին Սարյանի մականի առջև կանգնած, երկար զննում էր այն ու հաճախ կրկնում.

— *Здорово, здорово сделано!*

Սարյանի մականտը, սակայն, կոչված էր ավելին կատարելու, քան բեմադրության մեկ գործողության ձևավորման պահանջներն էին:

Ահա թե ինչ է գրում Ստանիսլավսկու օգնականներից մեկը, Եվստր Գ. Ի. Ռումյանցևը.

«Այնքան արտասովոր էր այն, գեղեցիկ ու նոր, որ Կոստանդին Սերգենիչը հափշտակվեց նրանով, թեև այդ մականտը... հակասում էր բեմադրության ողջ պլանին: Դա հազվագյուտ դեպք էր, երբ Ստանիսլավսկին, նկարչից զերված, հրաժարվեց իր նախնական «լանից և սկսեց այն ենթարկել սարյանական մտահղացմանը»²⁷:

Սարյանի մականտը պատկերում էր վարմանահրաշ ծնի մի ապառաժ, — նկարագրում է նույն հեղինակը. — ամրացված բեմի պտտվող շրջանակի վրա: Վառ երանգավորված այդ ապառաժի տեսքը, պտույտների ժամանակ, զնալով անընդհատ նորանոր ուրվագծեր էր ընդունում: Հայտնվում էին լեռնային կածաններ, անսովոր ծնի ծառեր, իսկ ապառաժի խոռոչներից մեկում, հենց իր, Շամախիյան պերճ դիցուհու տաղավարն էր տեղավորված:

Անհավանական թվացող, պարմանական, սուր ու համարձակ այս լուծումը, բնականաբար, բոլորին չէ, որ կարող էր հիացմունք պատճառել, ամենքի համար լինել մատչելի: Ստանիսլավսկու օգնականներից ոմանք այդ մականտը, կիսակատակ՝ պճնապարդ տորտ էին անվանում: «Բայց Կոնստանդին Սերգենիչը, որ երբեք չէր վախենում ամենաարտասովոր դեկորներից անգամ միայն թե դրանք երկի ոգին բացահայտեն, հիացած էր, և հայտարարեց. — Թատրոնի բոլոր աշխատանքները և երկու «ռուսական գործողությունների» պլանը (առաջին և վերջին) պետք է ենթարկել սարյանական մտահղացմանը»:

Սակայն հենշտ չէր հարմարվել սարյանական մտահղացմանը: Երկրորդ գործողության մականտը կառուցված էր պտտահարթակի վրա, իսկ «ռուսա-



«Ոսկի աքլորիկ»

Էսքիվ
Շամախիական
թագուհու
տարազի համար,
տարքեքանկ
(ջրաներկ)
1931

կան գործողությունների» մեջ Հենտուլովը, Կրիմովն ու Իվանովը, Ստանիսլավսկու պահանջի համաձայն, այդ հանգամանքը հաշվի չէին առել: Երկար պրպտումներից հետո, Ստանիսլավսկին, ի վերջո, կանգ է առնում Իվանովի մակենտի վրա, որը համեմատաբար ճիշտ էր վերարտադրում հեքիաթի ոգին:

«Ոսկի աքլորիկը» մեկնաբանելիս Ստանիսլավսկին աշխատել էր սրել բույս կոնսերվատիվմի և մարդկության հիասքանչ իդեալների բախումը Դադոնի և Շամախիյան թագավորությունների հակադրության մեջ:

— Ով է տանում միջանցիկ գործողությունն այստեղ,— հարցնում էր Ստանիսլավսկին և ինքն էլ պատասխանում.

— Շամախիյան թագուհին իր շքախմբի հետ:

Այս բեմադրությամբ Ստանիսլավսկին պատասխանում էր այն մեկնաբաններին, որոնք «Աքլորիկը» համարում էին ցարի և ցարական Դումայի դեմ ուղղված քաղաքական հրատապ պամֆլետ: Օպերայում ընդհանրացված ձևով նա տեսնում էր ավելի խոր միտք,— նշում է օպերային թատրոնի տեսաբան, երաժշտագետ Գ. Կրիստին—Դադոնի խավար թագավորության հակադրությունը մարդկային երջանկության, մշակույթի և ազատության մասին ունեցած նրա երազանքին, որը և հենում էր շամախիյան տեսարանների մեղեդիների մեջ²⁸:

Պարզ է, որ օպերայի նոր մեկնաբանության, նրա գաղափարի արդիական հնչեղության բանալին Ստանիսլավսկին հիմնականում տեսել էր երկրորդ գործողության, նրա գեղարվեստական հնարաձիտ արտահայտչականների՝ երաժշտական հարուստ մեղեդիների և կերպարների բազմակողմանի դրսևորման մեջ:

Ներկայացման երկրորդ գործողությունը Պ. Ի. Ռումյանցևը նկարագրում է այսպես.

«...Ջորականը պատրաստվում էր մարտի. մոտեցնում էին թնդանոթը, լիքքավորում այն... Բայց ապառաժի կատարին, ծագող արեգակի ճառագայթներով լուսավորված, հայտնվեց ինքը, թագուհին: Եվ ոչ մենակ, այլ նաժիշտների ջրախմբով, որոնք պարսկական մանրանկարչությունից առնելով հրաշագեղ զգեստներ էին հագած: Լեռան կատարին փալլոզ գեղեցկության ու պլաստիկ նրբագեղության ի հայտ գալը խիստ հակահորվում էր լեռան ստորոտում վիտացող դադոնյան զորքի ճիվաղային զանգվածին: Նրանք հապճեպ քաշվում էին կուլիսների ետև, փախչում, ինչպես մուկ ուժերը լույսից:

Արևով ողողված երփներանգ նկարազարդ լեռան տակ, իր ընկերուհիներով ու նաժիշտներով շրջապատված, որոնք գեղեցիկ շղթա կազմած իջնում էին սարից, երգում էր Շամախիյան թագուհին իր հիմնը արեհին»²⁹:

Սարյանը, անկասկած, խորապես ընկալել էր պուշկինյան հեքիաթի բովանդակությունը, առավելապես զգացել այն կոմպոզիտորի երաժշտության մեջ: Ստանիսլավսկին կանխավ նրան ծանոթացրել էր իր բեմադրական հղացումների հետ, և նա, մեծ արվեստագետի հոտառությամբ, իս-



«Ոսկի աքլորիկ». Էսքիվներ գանձների համար:

Ջրաներկ. 1932

կույն կռահել էր, թե որքան մեծ դեր ունի Շամախիսյան թագավորությունը «Ոսկի աքլորիկի» գաղափարական բովանդակությունը ըստ ամենայնի վեր հանելու գործում:

Եթե օպերայի գրական Ռիմը Ռեքիաթ չլիներ, ապա նա, իհարկե, գեղանկարչական իմաստով այլ լուծում կառաջադրեր, ավելի կոնկրետ, ավելի ռեալիստական: Սակայն Ռեքիաթի ժանրը թատերախության շատ անսպասելի ու արտառոց հնարանքներ էր ենթադրում:

Իր առաջին մեծ հաջողություն գտած աշխատանքը թատերական երկի վրա (թեև միակ գործողության) Սարյանը լուծեց ծնի ու բովանդակության միասնության սկզբունքով, Ռիանալի չգալով բեմի ու ժանրի բոլոր պահանջ-

ները: Կարելի է պարզապես ասել, որ այստեղ ընդհանրացնող-սխմվույն մաներա էր կիրառված:

Հանդիսականի աչքը պետք է պարուրի գեղեցիկը, հրաշքը, մեքիաթը. բայց այդ հեքիաթը պետք է ենթարկված լինի ամենամիջմանականին՝ բովանդակությանը: Ահա ձեզ և խկական և ոչ-խկական ժայռաքնկոր, ասում էր Սարյանի ծնավորումը, դեպի արևը տանող մի աբահետ, Ռինավուրց ատրուշան Ռիշեցնող մի զահ, արևի ճաճանչների տակ հուրհրատող մեծ լուսատուի ներկագգուներ և Ռին Արևելքի հեթանոսական ծեսերը Ռիշեցնող Ռիմի արարողություն:

... Երջանկության և լուսի փառաբանում:

Կասկածից դուրս է, որ Սարյան-նկարիչը օպերայի գաղափարի ցայտուն հնչեղությունը գեղանկարչորեն բարձրացրել էր այն մակարդակին, ինչին ձգտում էր ներկայացման հեղինակը:

Շամախիյան թագուհու և Նրա-նաժիշտների գույնը տարավները, որոնց ստեղծման համար շատ ցանքեր էր գործադրել Սարյանը, այդ հրաշք ապառաժի կառուցվածքն ու գույնանկարը, որ շատ բան էր որոշում ամբողջ ներկայացման ընդհանուր կերպարի մեջ, դարձան այդ մեծ աշխատանքի Ռիմ-նական, որոշիչ ազդակները:

Դրա հաջողությունը, Ստանիսլավսկու հնարամիտ բեմադրությունից հետո, մեծապես պայմանավորված էր երկրորդ գործողության սարյանական ձևավորմամբ: Այդ աշխատանքը դարձավ ներկայացման ամենափայլուն կողմերից մեկը, այնքան փայլուն, որ նույնիսկ սովերի մեջ թողեց «ռուսական գործողությունները»:

«Աբլորիկի» բեմադրության աբժնդավորմանն անդրադառնալիս մամուն առանձնապես ընդգծել է.

«Անսպասելի և թարմ է... ցուցադրված Շամախիյան թագուհու տեսաբանները (Նրանք Սարյանի դեկորներով էլ ամենավառն ու լավն են ներկայացման մեջ). առավելագույն չափով կոնկրետացված Շամախիյան թագուհու կերպարը բեմադրողը հեքիաթային բարձունքից իջեցրել է ռեալ հողի վրա»³⁰:



«Կարմեն». առաջին գործողության դեկորամակար:

Գուաչ. 1931

«Շատ լավ է տրված երկրորդ գործողությունը,— նշվել է մի այլ ռեցենսիայում,— ուր ցուցադրված է իր հղկվածությամբ ավարտված Շամախիյան թագուհու կերպարը: Հետաքրքրական է հաշվենկատ քաղաքագետ, գիշատիչ, խորամանկ ծերունու՝ Աստղագուշակի ուրվանկարը»²¹:

«Ոսկի աքլորիկի» բեմադրությունը դասվել է Ստանիսլավսկու ամենանշանակալից ստեղծագործությունների շարքը: Խորը բովանդակությամբ հարուստ հերթաթը, Ստանիսլավսկու մտահղացմամբ պահանջում էր ոչ միայն բեմի, այլև հանդիսասրահի վերափոխում: Նախերգանքի հենց առաջին տակտերից, որոնք պետք է սկսվեին մթության մեջ, հանդիսասրահը պետք է վերածվեր ծովի մեջ ընկած խորհրդավոր մի կղզու: Հանդիսասրահի պատերը պետք է լուսավորվեին այն կապտագույն լույսով, որը իբր թե միացնում էր հորիզոնում ծովը երկնքի հետ: Առաստաղը պետք է հանդիսականին ներշնչեր աստղալից երկնքի տպավորություն:

Ահա այս իրադրության պայմաններում էր նախատեսվում Աստղագուշակի մուտքը, որի դեմքն էր լուկ լուսավորված: Նախերգանքը ավարտվելուց

հետո հանդիսատարին ընդունում էր իր նախկին վիճակը, և նոր միայն գործողությունները տեղափոխվում էին բեմահարթակ:

Սակայն բեմադրական այս կարգի հնարանքները ճշգրիտ և դիպուկ իրացնելու համար այն ժամանակ թատրոնը զինված չէր տեխնիկական անհրաժեշտ միջոցներով: Այստեղից էլ առաջ եկան բավարթիվ անհարթություններ, որոնք միջնադարների տևողությունը անհանդուրժելի չափով երկարացրին: Առաջ եկավ իսկում օժեփսյորական և ձևավորական հոյակապ մտահղացման ու բեմադրական թույլ տեխնիկայի միջև:

«Չկատարելագործված տեխնիկան,— ցավով նշում է Պ. Ի. Ռումյանցևը,— թույլ չտվեց խաղացանկում պահպանել օպերային երաժշտության մեջ կոնստանդին Սերգենիյի արած ամենախոր հայտնագործումներից մեկը»:

Այս ներկայացումը, դժբախտաբար, երկար կյանք չունեցավ:

Նույն ռուսամենասիրության մեջ, Գ. Կրիստին այն կարծիքն է հայտնում, որ ներկայացման ամբողջական ընկալմանը արգելակում էր նրա ձևավորման աշխատանքներին երկու տարբեր ստեղծագործական անհատականություններ ներգրավելու հանգամանքը:

Այս թերևս ամենից հավանականն է: Օպերայի երկրորդ գործողության բեմադրության նկատմամբ Ստանիսլավսկու ցուցաբերած առանձնահատուկ մտահոգությունը մի կողմից, ինչպես և Սարյանի մակետի ինքնատիպ մտահղացումը մյուս կողմից՝ Շամախիյան թագավորության բեմական կերպարանքին տվել էին այնպիսի մի ուժ և էնչեղություն, որի համեմատությամբ պարզապես աննկատ էին անցնում ներկայացման մյուս հատվածները: Ու թեև շամախիյան տեսարանները գաղափարական իմաստով թարմ էին, հետաքրքրական, բայց, այնուամենայնիվ, ներկայացումն ամբողջությամբ առնելված, ըստ երևույթին ոչ թե «Ոսկի աքլորիչ» էր, այլ Շամախիյան թագավորություն:

Թատրոնի Սարյանը «վտանգավոր» նկարիչ է, բավական է նրանով տարվես, և նա իր ձեռքը կառնի ամեն ինչ. կառաջնորդի, առաջնորդվելու փոխարեն:

«Աքլորիկի» ձևավորման օրինակը ցույց տվեց, որ Սարյանի երփնագիրը թատրոնում էլ շատ է հզոր, նա թատերական ամենակարող երփ-

նագիր է, որ անջնջելի դրոշմ է դնում ներկայացման վրա, լույսի ու երանգի կախարդական ուժով խոսեցնում է ամեն ինչ, միտք ու խղիւղ տալիս նույնիսկ բնմի Ռանճարեղ արվեստագետին:

«Ոսկի աքլորիկի» բնմադրությունը դեռ չավարտած, Սարյանի արվեստով հիացած Ստանիսլավսկին խնդրեց նրան իր համար ձևավորել «Կարմեն» օպերան, որ պիտի ներկայացվեր Ռաջոդոյ խաղաշրջանում:

Սարյանը հանձն առավ սիրով և սկսեց աշխատել²²:

Սակայն, կարծես կանխորոշված է, որ թատրոնի և Սարյանի փոխհարաբերությունների միջև հաճախ արգելափակ հանգամանքներ առաջ գան: Այս անգամ էլ հիվանդությունը խանգարեց:

Ստանիսլավսկին ու Սարյանը այլևս չհանդիպեցին միմյանց:





Բեմարվեստը զայթակդիչ է ոչ միայն դե-
րասանի, այլև նկարչի համար: Մ՛վ կարող
էր այլևս Սարյանին թատրոնից բաժանել: Ամբողջ 30-ական թվականները,
սկզբից մինչև վերջ, թատերական զայթակդությունների և հաղթանակների
տարիներ էին: Այդ շրջանում «Աքլորիկից» բացի, Սարյանը երեք անգամ
անդրադարձավ «Ամաստին», ծնավորեց «Զաջ Նազարը», «Տիգրանը»,
ստեղծեց թատերական դիմանկարների հսկայական մի շարք, տվեց Երգի ու
պարի անսամբլի և Սասունցիների ինքնագործ պարային խմբակի համար
տարազներ և Մոսկվայում կալացած Հայկական արվեստի առաջին տաս-
նօրյակի ելուստիակիչ համերգի հետնավարագույրը:

Արշակ Բուրջալյանի
դիմանկարը
(մատիտ)
1925



«Ալլորիկի» ծնավորմամբ գետեմարտը սկսվել էր:

Նկարիչը չէր կարող իր սկսած գործը թողնել թերավարտ, չբարձրացնել այն իր ուզած ու պատկերացրած աստիճանին:

... Դարձյալ հեքիաթ էր, դարձյալ Արևելք: Եվ ամենահամապատասխան թեկնածուն Սարյանն էր: Հրավիրեցին: Սարյանը եկավ թատրոն, եկավ նախապատրաստված, վճռականությամբ լի իր խոսքն ասելու:

Ա. Սպենդիարյանի անվան թատրոնը Հայաստանի խորհրդայնացման 15-րդ տարեդարձը որոշել էր դիմավորել Հարո Ստեփանյանի «Բաջ Նապար» նորաստեղծ կոմիկական օպերայի բեմադրությամբ:

Բուրջալյանն էր բեմադրելու, Սարյանի երկրպագու և Սարյանի կողմից մեծարված մի ճեժխյոր: Նրանց համատեղ ջանքերը շատ բան կարող էին որոշել: Ներկայացման նախապատրաստական աշխատանքների կապակ-

ցությամբ մամուլում արժանազդվել է, որ «...Սարյանը... իր խնդիրը լուծում է ոչ կոնստրուկտիվ, այլ գեղանկարչական պլանով: Սարյանին, նրա ստեղծագործությանը, հատուկ է հեքիաթախությունը: Սարյանի արվեստը, որ ինքնին հագեցված է պայծառությամբ, կենսախինդ երանգներով, օրգանապես կծուլվի օպերային»²¹: Ընդհանուր առմամբ Սարյանի բոլոր ձևավորումները գեղանկարչական լուծում են առաջադրում: Յուրաքանչյուրն առանձին, իր լուծումը: Նա կոնստրուկտիվ հրապարակների հետ առնչություն չունի: Դրա համար Յակուլով կա աշխարհում: Սարյանն իր աշխարհն ունի:

«Այնաստից» հետո «Քաջ Նազարը» Սարյանի ամենախոշոր թատերական կտավը պետք է համարել: Այստեղ կա և Վարազուդի լանդշաֆտի թեման, և «Աքլորիկի» ֆանտաստիկ ժառաքեկորը, և յուրատեսակ կենցաղ: Արևելյան հեքիաթ, բայց և հայկական բնաշխարհ, գեղարվեստական լայն ընդհանրացումներ և դրա կողքին հայ գյուղի նիստուկաց: Սարյանն այստեղ ելել էր ոչ անբան երաժշտությունից, որքան Դեմիրճյանի հանրաժանոթ կատակերգությունից: Ու իր կրքոտ վերաբերումներն էր ցուցաբերել և՛ բեմական ընդհանուր միջավայրը պատկերելիս, և՛ կերպարների բնութագրման մեջ: Սարյան-բեմականարիչը, եթե կուզեք, ռեժիսոր-մեկնարանի պարտականություն էր վերցրել իր վրա:

Թատերական ուղագրավ կոմպոզիցիաների տպավորություն է թողնում «Քաջ Նազարի» ձևավորման նյութերի ժողովածուն: Այդ էսքիզներից յուրաքանչյուրը կոմպոզիցիոն մի գործ է, որ շատ հաճախ դուրս է գալիս զուտ թատերական ձևավորման ջրջանակներից: Ոչ մի առիթով Սարյանն այնքան մարդկային ֆիգուրներ հանդես չի բերել էսքիզներում, որքան այստեղ, և երբեք նրա պատկերած ֆիգուրները չեն եղել այդքան գունեղ, ռեալիստական ու թատերային:

Ահա թեկուզ դրանցից առաջին գործողությունը, որն ամենացայտունն է բե՛մ էսքիզում և թե՛ ներկայացման մեջ: Զարդված մի կնուճ կավաշեն ճերմակ տնակի մոտ: Ուստիանը կռացած է տաշտի վրա: Տնակը լվացքի պարանով կապվում է բեմի աջակողմում գտնվող «ըմբոստացած» ուռնու հետ: Հենց նոր, ասես հանդիսականի աչքի առաջ, բեմ է մտնում տիրացուն: Տաև ու ծառի մեջտեղից երևում է գյուղը՝ մի քանի խրճիթ, մի քանի բարդի ու



«Բ ա ջ Ն ա Վ ա ր»։ Նրկրորդ պատկերի դեկորանկար:

Գուաշ, 1934

չինար: Կենտրոնում եկեղեցի, ավելի ճիշտ՝ եկեղեցու գմբեթն է միայն երևում: Գլուղը ծառաշարքով կապվում է հեռանկարի բարձրաբերձ լեռների հետ: Ամեն ինչ ցից-ցից, երկնածիզ՝ բեմառաքի ծառը, լեռները, խոտի դեպը, միայն Ուստիանն է կոթնած լվացքի վրա, իսկ «անհաղթ հերոսը» մրափում է կտրին: Կողքին նրկու գեղջուկ պատանի խաբս տալով նայում են միմյանց:

Լեռների շվաքում մի գլուղ, այդ գլուղում մի խրճիթ, իսկ խրճիթի վրա թառած Նապարը: Կոմպոզիցիան այնպես է արված, որ ուշադրության կենտրոնում Նապարն է: Կարիք կա՞ր արդյոք ավելին հուշել թատրոնին: Բավական է, որ այս ամենը նույնությամբ թատրոնը կարենար բնւ բարձրացնել, և առաքին հալացքի համար ոչինչ ավելին պետք չէ: Ներկայացման էքսպոզիցիան արդեն կա: Այն տրված է, ինչպես տեսանք, նկարչի էսքիզով: Մնում է շարժման մեջ դնել գործող անձանց: Անպայման շարժման: Օպերան

երաժշտական գործողության արվեստ է և ոչ էստրադա անհատ երգչի համար: Բուրջալանի այս սկզբունքը միանգամայն համապատասխանում է օպերային գործողության մասին Սարյանի ունեցած հասկացողություններին: Այդ լիովին պարզ է դառնում, երբ ծանոթանում ես գործողությամբ, ավելի շուտ միվանցեններով հարուստ էսքիվներին: Այն բեմավիճակը, որ նշված է էսքիվում, պարզապես արգելում է երգիչ-դերասանին, ծեծքերն իրար սեղմած, ուշադրությունը դիրիժորական փայտիկին՝ անշարժ դիրքում կատարել դերերգը:

Սարյանի այս ծնավորման մեջ տարածության լուծման հնարագիտության, գործողությունների լիարուսն ու դինամիկ ծավալման համար ստեղծված բազմապիսի հնարավորությունների կողքին, ինչպես միշտ, աչքի է զարնում գունային գամման: Ելացնող լույսով հեղեղված լեռների շարան, իսկ նրա ստորոտում, ասես լեռների խոժոռ հայացքից ահաբեկված՝ կուչ է եկել սևազգեստ Նազարը: Ծոգ է: Ուստիանը տանու գործերով է վաղված, հեռվում երևում են շտապող մարդիկ, միայն Նազարն է թմրած ընկել դեպի շվաքում: Վերևում արև, բակը արևկող, գյուղը կանաչի մեջ: Դեղին ու կանաչի ստվեր: Սեզ, երկնածիզ լեռներ և կոտրած մի կճուռ, կորագիծ մի պարան՝ խալտարդեստ փալասներով բեռնված:

Միայն Սարյանը կարող էր նման հակադրություններով լցնել բեմը, իրարու բերել միմյանցից ախքան հեռու, անկապ թվացող կենցաղային մանրուքն ու բնության գեղեցկությունը: Մամուլը նույնիսկ տարակուսանքով է արտահայտվել այդ մասին: Տիգրան Հախումյանը նշում է, թե «լեռների սարյանական շքեղ ֆոնի վրա դիսոնանսի տպավորություն է թողնում Նազարի տնակը և միակ ծածը, որ՝ զգում ես՝ միջավայրի ոճին չի հարմարվում»³¹: Իննադատը մասամբ իրավացի էր: Հեշտ չէր պատկերել ու արդարացնել այդ ամենը մեր առաջվա օպերային թատրոնի նեղլիկ բեմահարթակում:

Դեմիսյորական մտահղացմամբ առաջին գործողությունը երկու պատկեր ուներ—պլեներին հաջորդում էր փակ ինտերյերը՝ Ուստիանի տնային տնտեսությունը: Սարյանի թատերական գործունեության մեջ սա հազվագյուտ դեպք է, երբ նա դիմում է փակ ինտերյերին: Ընդհանրապես անկարելի է Սարյանի երփնագիրը մեկուսացած տարածությունների մեջ պարփակել.



«Ձաջ Նազարի կենսությունը». Էսքիզ տարազների համար:

Գուաշ, 1935

մանավանդ այնպիսի մի տարածություն, որ լցված պետք է լինի կենցաղային իրերով: Այստեղ կա երկարավուն մի սնդուկ, որի վրա մեծից փոքր՝ չորս բարձր, դեռ ու դեռ ընկած կուժ ու կուլա, պատից կախված զանազան հոգևոր առաջնորդների ու ռազմի մարդկանց դիմանկարներ, վանքի ուրվանկար, գետնին փռված գլուղական մի ջնջիմ: Էսքիզում այն տեսարանն է պատկերված, երբ Ուստիանը տանից վճռեց է Նազարին. վրա է հասել «քարվան կտրելու գիշերը»: Մթությունից ահաբեկված Նազարը գլուխը պատուհանից ներս է խցկել, աղաչում է տուն թողնել իրեն, իսկ Ուստիանը վանում է նրան: Պատից կախված չորս «դիմանկարների» կողքին հայտնվել է Նազարի գլուխը, որպես կենդանի պատկեր: Սակայն այս ամենից կենցաղայնության տպավորություն բնավ չես ստանա: Առարկայի պատկերը գծանկարով, ասենք, փարչ է, բայց վարդագույն, վարդի տպավորություն ես

ստանում, բարձրը նույնպես գույնզգույն նախշով են: Մնդուկի թիթեղյա կապեր, բայց մետաղի գույն չունեն. կտուրը եղեգնի ծուռումուռ ճյուղեր են, բայց դարձյալ վարդագույն գծակարով, թեթև, ուրախ: Այլ կերպ ասած՝ Սարյանն ինքը օրիգինալ ձևով «ժխտում» է իր իսկ առաջ բաշած կենցաղախոթությունը. գծանկարին հաղթում է գույնը, գունային լուծման ընդհանուր տրամադրությունը: Իրերը պրկվում են իրենց բնական, կենցաղային արտահայտչաձևերից և դառնում պայմանական-թատերային: Իսկ դա տալիս էր թատրոնին բեմադրության որոշակի բանալի:

Առավել հետաքրքրական է լուծված «Բաջ Նազարի» չորրորդ գործողությունը՝ պալատը: Դարձյալ փակ տարածություն է, ինտերյեր: Սարյանի թատերական ձևավորումների մեջ այս կարգի ինտերյերն այլևս չենք հանդիպի: Բեմի նեղ, կամերային կազմակերպումը Սարյանի տարերքը չէ: Սարյանի ուժը երկնքի ու լեռների, հորիզոնածիճ տարածությունների պատկերման մեջ է, այդ ամենի համադրողը, կազմակերպիչը կտավի վրա: Բեմն էլ, վերջին հաշվով, յուրատեսակ մի կտավ է, բայց ամեն մի կտավ բեմում չի կարող հնչել: Դրա համար էլ Սարյանի ինտերյերն անգամ մասշտաբային է, լայնածավալ, փոքրի մեջ մեծն է երևում, քչի մեջ՝ շատը: Դրա լավագույն օրինակներից է չորրորդ գործողության դեկորանկարը:

Նկարիչն այն պահն է պատկերել սովորաթղթի վրա, երբ Ուստիանը ներխուժել է պալատ և առգ-փառք բազմել արքայական գահի վրա, Նազարի կողքին: Չախից արքայի պահապան «ուժերն» են, կարծես թե պինված, իսկ բեմի մեծ մասը բռնել են նվազիչներ, նաժիշտներ, այլապես պարուհիների խայտաբղետ մի խումբ: Նազարը զվարճանում է: Մասսայական ամբողջ մի տեսարան, որ կարծես տեղի է ունենում ոչ թե բեմի երկանկյուն հարթակում, այլ նրա սահմաններից էլ դուրս: Ամբողջ պատերը նախաշրջված են ձկան փուլ հիշեցնող վարդագույն վարդանկարով, իսկ գահից վեր, անմիջապես առաստաղի տակ, պատկերված են վագրի, գայլի, երկգլխանի արծվի ուրվանկարներ: Ակամայից սկսում են մտածել. ինչի՞ համար են դրանք. պատահական որսնապարդե՞ր են, գունանկարի կոմպոզիցիան եզրափակող կետե՞ր, թե՞ մի ուրիշ, ավելի կարևոր բան կա:



«Թ ա ջ Ն ա Վ ա ր». պարզաշենի կանանց տարազների էսքիզ:

Գուաշ, 1935

Հետաքրքրություն է չարժու ամ, որ կենդանիների ֆիգուրները շատ են նմանվում արքունական տարրեր պինանջանների: Սկսում ես ենթադրել, թե Սարյանը այդ ֆիգուրները նման իրավիճակում տալով արդյոք չի՞ կամենում ասել, որ Նազարը մենակ չէ իր գամի վրա, թե թագավորում է ընդհանրապես բախտախնդրությունը: Միայն Նազարը չէ, որ թագավոր է... Այդպես թագավորել ու անցել են, այդպես էլ անցնելու են անհետ: Բախտի չար կատակ է, պատուհաս: Ի՞նչպես չծիծաղես, չպայտանաս, թեև անցած-գնացած ժամանակներից մի հուշ է այդ:

Սա էր Ռեքիաթի դասը, որ Սարյանը ընկալել էր՝ ելնելով ոչ միայն օպերայի լիբրետտից, այլև ժողովրդական Ռեքիաթից: Ընկալել ու պատկերել էր հնարամտորեն, գեղանկարչական միջոցներով հարստացրել հանրաճանաչ երկի գաղափարը:

իր ձևավորմամբ Սարյանը ծիծաղում էր ոչ միայն Նապարի բախտի վրա, այլև այն մարդկանց, որոնք շրջապատել են Նապարին, բայց չեն ճանաչում նրան: Զգեստի համար կատարված բազմաթիվ էսքիզները, պրիմիտիվ թվացող ոճով ու ժողովրդական արվեստին բնորոշ հումորով ու պարզությամբ, ծաղրում են հեքիաթի հերոսներին:

Դրանցից մեկը կոչվում է «Զաք Նապարի պինվորները»: Մարդկային երեք ֆիգուր է պատկերված այստեղ՝ ուսներին մի-մի եռանկյունի սուր: Նրանց առաջնորդը հեծել է մի անասունի, որը կարծես ծիու է նման: Գլխով ու պոչով ծի է հիշեցնում, մեծությամբ՝ ավանակ, ինքն էլ երկու ոտք ունի: Երթի մեջ են, մարտի են գնում: Ամենահետաքրքրականն այն է, որ այդ ծիակերպ անասունի վրա, համեսի փոխարեն պատկերված է սովորականից մեծ ծոպավոր մի ծածկոց: Պետք է ենթադրել, որ հեծյալը հրամանատար է: Ծածկոցի վրա նկարված է կեղծ ոտք, իսկ ծածկոցի տակից պարզապես երևում են դերասանի ձեռքերը: Այնպես է արված, որ դերասանը քայլի համետը բռնած, ու թվա, թե ծին է ընթանում: Հեքիաթի բնույթով պայմանավորված բեմավիճակի ուշագրավ լուծում է սա: Հետագայում այդ հնարանը շատ է օգտագործվել մեր բեմերում:

Բոլոր էսքիզներն էլ այդի են ընկնում բեմականությամբ, կատարման ոճի անպաճույճ եղանակներով: Պարզաշենցի կանանց պարող խումբը, զոբաշենցի տղամարդկանց ցատկատուրը, թամադան ու տիրացուն, սպարապետն ու գանձապետը, պալատական հյուրերը—սրանք բոլորն էլ պատկերված են դետալների հեզնանքով, և ոչ միայն զգեստի, գույնի հարց են լուծում, այլև յուրատեսակ բնութագրեր տալիս կերպարներին, որոնցից հեշտությամբ կարող են օգտվել դերակատարն ու ռեժիսորը: Ուրիշ խոսքով. Սարյանն իր տեսակետները պարզ շարադրել է թե ներկայացման դեկորանկարների մեջ և թե կոմպոզիցիոն բնույթ կրող տարազների էսքիզներում: Եվ այդ ամենը այնքան դիպուկ, հետաքրքրական ու թատերային, որ համենայն դեպս հայ բեմականության պատմության մեջ նման մեկ ուրիշ օրինակ դժվար է գտնել: Սարյանի այս աշխատանքը իր գեղարվեստական լուծման սկզբունքով և գաղափարական հագեցվածությամբ այսօր էլ նույն ձևով կարող է հնչել մեր բեմերից, թեկուզ և դրամատիկական թատրոնում:



Քաջ Նապարի «արքունիքում»։ պալատականների տարապնեք։
Գուաչ. 1935

«Քաջ Նապարի» ծնավորման վրա Սարյանը երկար է աշխատել, կարելի է ասել շուրջ երկու տարի (թեև ներկայացումը պատրաստվել է կարճ ժամկետում)։ Բեմադրությունից առաջ, 1933-ին սկսել է նկարապարդել Թումանյանի նուխանուն հեքիաթը, և այն ավարտել 1936-ին. նշանակում է գրքի պատկերապարդումից որոշ բաներ նա բերել է թատրոն և թատրոնից էլ տարել նկարապարդման մեջ, թեև դրանք տարբեր ոճով ու սկզբունքով են կատարված։ Խոսքը միմիայն նյութի խոր յուրացմանն ու մատուցման որոշ եղանակներին է վերաբերում։

«Քաջ Նապար» օպերայի ծնավորման վրա կատարված Սարյանի հսկայական գործը, հսկառակ սպասածի, արժանի գնահատական չգտավ, իր շուրջը չբորբոքեց հետաքրքրությունների ու կարծիքների այնպիսի մի տարափ, որ հատուկ է Սարյանի հրապարակ բերած նոր ստեղծագոր-

ծուրդուններին: Նույնիսկ Մարինտա Շահինյանը, որ շատ առիթներով բարձր է արտահայտվել Սարյանի մասին, իր թատերախոսականում³⁵ ի միջի այլոց է անդրադառնում ձևավորմանը: Գրեթե նույն կերպ մոտեցան Բարցին Նան մյուս ճեցնչեկները, իհարկե, ընդգծելով, որ ամենուրեք պահպանված է շատերին հայտնի «հիասցանչ ու գունավառ սարյանական ոճը»,³⁶ թե «վառ երանգները, որ այնքան բնորոշ են Սարյանի վրձինին, ստեղծում են բեմի վրա հեքիաթի այն կոլորիտը, որը պահանջվում է այդ ներկայացման համար»³⁷, և այլն և այլն:

Սարյանը, որ մի գործողության ձևավորմամբ էլ առիթներ է ունեցել հիացմունք պատճառելու, այս մեծածավալ, հիանալի աշխատանքի համար, ինչպես հարկն է չգնահատվեց:

Սարյանը ջանք չխնայեց «Զաջ Նապարը» բարձրացնելու համար, թվում է արեց իրենից կախված ամեն ինչ, ուլեց պահել, բեմական երկար կյանք պարզեցնել նորաստեղծ օպերայի բեմադրությանը, բայց... «իվուր»: Օպերայի երաժշտության մեջ, ինչպես և ներկայացման ռեժիսյորական աշխատանքներում, ամեն ինչ չէ, որ հաջող էր, մինչև վերջ ընդունելի, համարժեք հեքիաթի մեծ թովանդակությանն ու նրա բեմական այն կերպարանքին, որ Սարյանն էր տվել, նրանից էր գալիս: Ձևավորումը չէր կարող ապրել անկախ ներկայացումից, և անժամանակ, հազիվ մեկ խաղաշրջան ցուցադրվելուց հետո, բեմից իջավ:

Եթե ժամանակին օպերայի գնահատության նկատմամբ մեր քննադատությունն ավելի բարեհաճ վերաբերմունք ունենար, կոմպոզիտորի և ռեժիսյորի համար ստեղծվեին նպաստավոր պայմաններ այն վերանայելու, ապա, անշուշտ, Սարյանի ձևավորումը կապրեր տասնամյակներ: Որքան էլ պերճախոս լինեն Սարյանի էսքիզները, պաշտպանեն ու բարձրացնեն նկարչին, միևնույն է, թանգարանում նրանք սոսկ կերպարվեստագիտական արժեք են ներկայացնում: Թատրոնն է նրանց տեղը:

Եվ այժմ այն էսքիվները, որոնք երբեմնի պատկերել են «Քաջ Նապարը» Երևանի օպերային թատրոնում, Մոսկվայի Բախրուշինյան թանգարանի Ռարատություններից են: Ի՞նչ բան է այդ «Քաջ Նապարը»: Ինարկն, թանգարանի աշխատակիցներից բոլորը չէ, որ գիտեն: Գիտեն միայն, որ Սարյանին է: Ու ամեն անգամ, երբ խնդրում ես այդ էսքիվները, բաժնի պատասխանատու աշխատակցումին, արտակարգ Ռոզածությունը, զգույշ, Վրուբելի, Բենուայի, Սապունովի, Գոլովինի Ռարանությունից Ռանելով մի թղթապանակ, նախ ասում է.

— Ահա սա «Կարմենի» առաջին գործողության էսքիվն է, չգիտեիր, սա՝ «Դավիթ-բեկից», վերջերս ձեռք բերեցինք, նոր է վերադարձել Բրյուսելից, ա՛յ, սրանք «Ալմաստի» տարազներն են, իսկ մնացած բոլորը՝ «Քաջ Նապար»։ Նախապատրաստվում ենք Պրազա ուղարկել, միջազգային թատերական ցուցահանդես:

... Խոսում է աշխատակցումին սարյանական էսքիվների Ռոզովը դեմքին, Ռպարտությամբ լեցուն, միլիոնատիրոջ պես:

Երջանիկ, նախանձնի մարդիկ կան Բախրուշինի անվան թատերական թանգարանում:





«Արարիկ»-ի խմբի արտադրանքները (Հայաստան)





Սարյանի հայրենիքը մեծ է, Հայաստանի սահմաններում նրան չես պարփակի:

Բայց Սարյանի ուժը Հայաստանի մեջ է, փոքր Հայաստանի, որ նա տանում է իր հետ մի օր Մոսկվա, մյուս օրը Վենետիկ, ապա Օդեսա ու Փարիզ, Աշխարհի ու Ռուստով: Եվ միշտ փոքր Հայաստանից իր հետ տանում է ոչ միայն արևի մեծ ուժը, ալպիական լեռնաշխարհի թովչանքը, այլև նկարչի իր իմաստությունը՝ միաժուլված այդ ամենին:

Ուր էլ նա լինի թատրոնի պատգամաբերն է: Փարիզում, Ն. Բալինի խնդրանքը, «Չղջիկ» թատրոնի համար ձևավորեց «Զլուլեյկան»³⁸, Օդեսայում «Ալմաստը», Աշխարհադում Սոնա Մուրադովայի և Օխլուբեկ Չերքեզո-

վայի թատերական դիմանկարները թողեց, իսկ Ռոստոմի Մ. Գորկու անվան դրամատիկական թատրոնում, Յու. Զավադսկու առաջարկով ստեղծեց ժամանակակից կյանքը պատկերող «Տիգրան» ներկայացման ձևավորումը»³⁰։ Մինչ այդ, ըստ երևույթին, ոչ ոքի մտքով չէր անցել, որ Սարյանի արվեստի օպտիմիզմը ամենից շատ համահնչուն է սովետական իրականությունը պատկերող երկի ձևավորմանը։ Եվ, իրոք, ինչը կարող է ավելի ուժգին ներգործել հանդիսականի վրա, քան Սարյանի կենսառիաստատ երփնագիրը, անսահման տարածություններ ընդգրկող նրա արվեստը։

«Ընդարձակ է հայրենի երկիրն իմ» — հանրածանոթ երգի այս արտահայտությունը գեղանկարչական կերպարանքով կարելի է տեսնել Սարյանի գրեթե բոլոր բնանկարներում, անկախ նրանից, թե նրա — ապրած կարամանիցն է նրբանցքից երևացող Մոսկվան է կտավի վրա, թե՛ ամբողջ Արարատյան հարթավայրը։ Եվ ամենը գունավառ ոճով, հրապուրիչ, կարկաչուն երանգներով։ Մի հանգամանք, որ թատրոնին կարող է անվերջ ու անվերջ սնունդ տալ՝ հուշել ճեժխյորին դրամատիկական երկի ձիթմ, կոլորիտ, երաժշտություն, կոմպոզիցիա։ Բնության բեկորներն են թատրոնում, լեռնաշխարհի մակընթացությունն ու տեղատվությունը բնի վրա։ Սարյանի հատկապես լեռնային բնանկարները, որոնցով թատրոնը ամենից շատ է սնվում, գեղարվեստա-թատերական պլաստիկ մարմնացում ունեն։ Լեռների հոսանք կա այնտեղ, շարժում, որոնք հիշեցնում են փոթորկված օվկիանոսի ալիքներ։

Կոնկրետացնելով իր միտքը Դիլիջանի օրինակի վրա, Յակուլովն ասել է, թե Հայաստանի բնությունն այնքան թատերային է, որ կարելի է նույնությամբ բեմ տեղափոխել։ Սայրյանը կարող էր այդ բնությունը «նույնությամբ» բեմ տեղափոխել։

Դրա հիանալի փորձերից մեկը «Տիգրանի» ձևավորումն է։

Ժամանակակից կյանքը պատկերող մի պիես դրամատիկական թատրոնի համար — առաջին դեպքն էր նկարչի կյանքում։

Պահանջներն այլ էին, հնարավորությունները մեծ, թեման հուպիչ։ Պիեսում եղած ակնհայտ թերությունները չէին կարող կանխել ձևավորումը։ Այնիվ գաղափարները գրավել էին Սարյանին։

Հայրենասիրություն, պոեզիա, ծովանտիկ շունչ, սոցիալիստական շինարարության պաթոս, ավգների եղբայրության գաղափար—ահա այն նյութը, որին գեղանկարչական կերպարանք պիտի տար Սարյանը «Տիգրանը» ձևավորելիս:

Քանդում են երկրի ընդերքը, հիդրոկայան են կառուցում: Տիգրանի ղեկավարած շինարարական բրիգադը, գիշերը ցերեկ դարձրած, լեռներումն է: Նա «երզը շուրթերին, քաջարի մազլցում է մերթ ապառաժների, մերթ կանաչ լեռների վրայով, դիմելով արևին, շտապեցնելով նրա այգը, որպեսզի շուտ սկսի պայքարով լեցուն աշխատանքային առօրյան»⁴⁰:

Դրամատուրգ Ֆեոդոր Գոթյանը, ի դեմս Տիգրանի, ստեղծել էր մի հայ մարդու կերպար, որն իր բնաշխարհի ավելի ծնունդն էր, հոգով արի, գործի մեջ խիզախ, անհաշտ ու կրակոտ՝ դժվարություններ հաղթահարելիս, թշնամու հանդեպ անվիջում և զգայուն սրտի տեր՝ որդու և իր ճուս կնոջ նկատմամբ: Նոր կյանքի անձնազոհ և շիտակ հերոս էր Տիգրանը:

Ժամանակին «Տիգրանը» բեմական շատ գործիչների է հետաքրքրել. Յու. Յուզովսկու նման խստապահանջ քննադատը այն համարել է «շատ մաքուր և ավելի պիես»:

Ընդ կարող էր չհուզել նման թեման, մանավանդ, որ պիեսը գրված էր ավյունով, սովետական իրականության պաթոսի հուզիչ դրսևորմամբ: Պետք էր միայն գտնել պիեսի բեմադրությանը համապատասխան մասշտաբ, իսկ այդ հարցում մեծ անելիք ուներ նկարիչը: Այն էլ ասենք, որ այն շենքը, ուր պիտի ներկայացվեր «Տիգրանը», թատրոն-պալատ անունն էր կրում: Բեմը ուներ 65 մետր խորություն, ուղղահայաց և հորիզոնական 12×22 մետրանոց հայելի և 2500-տեղանոց դահլիճ:

Պալատ և Սարյան:

Փաստորեն վիթխարի հնարավորություն կար սարյանական արվեստի դրսևորման համար, տեխնիկական այնպիսի պայմաններ, որ չի ունեցել Սարյանի ոտ դրած և ոչ մի թատրոն:

Պիեսի բեմադրության պահանջներն ու թատրոնի ընձեռած հնարավորություններն աչքի առաջ ունենալով, Տիգրանի դերակատար և ներկայացման հարակից ձեռխյոր Նիկոլայ Մորդվինովը գրում է.



«Տիգրան». Երկրորդ գործողության դեկորանկար:

Գուաչ. 1938

«Անձամբ ինձ թվում է, որ մեր իրականության մասին ավելի լավ է խոսել մեծ բեմադրականներից, ուր խորություն կա, օղն առատ է, ուր այնքա՜յի կտրում բեմի հայելին: Նման պարագաներում չես կարող քթիդ տակ շշնջալ, շինծու իմաստավորել խոսքը, անկիրք ճշմարտախնություն խաղալ: Այդ պայմաններն ավելի են համապատասխանում պողպատյա կամքի տեր, Վայրույթի մեջ կրքոտ, հրճվանքի պահին հախուռն, այն ուժեղ, հույակապ մարդկանց էությանը, որոնք ապրում և ստեղծագործում են իրենց մասշտաբային բնավորության, իրենց մտահղացումների և իրենց դարաշրջանի ամբողջ թափով: Հոգիդ թռչում է ընդամաք այդպիսի արվեստին:

Այդ ուղղությամբ որոնումներ են անում մեր երկրի շատ թատրոններ: Նման մի փորձ էլ Ֆ. Գոթյանի «Տիգրան» պիեսի վրա կատարած մեր աշխատանքն էր...»⁴¹:

Թատրոնը խիստ մտահոգված էր նկարչի հարցով: Ո՛ւմ պատվիրել, որ իմանա պիեսում նկարագրվող գործողությունների վայրը, հարապատ բնությունը:

«Իրոք,— շարունակում է Մորդովինովը,— եթե մեզ պետք էր մասըշտաբային մի բեմադրություն, դեպքերի լախաշունչ նկարագիր և էպիկականություն, էլ ո՞ւմնից պետք է օգնություն սպասեինք. եթե ոչ Սարյանից. այն նկարչից, որն իր ներկայանկը նվիրաբերել է իր հայրենիքի իրական գեղեցկության և նրա մարդկանց հոգեկան հարստության փառաբանությանը:

Նրա երփնագրի հակադրությունները, որոնք գալիս են Հայաստանի ցամաքային բնության հակադրություններից, լավագույն ծեղվ համապատասխանում էին պիեսի շեշտակի անցումներին: Նրա կենսախիռ գույները հաղորդում են և իր երկրի օդը, և տեղանքի յուրահատուկ ձեւիեֆը. իսկ հյուսեղ, եւանդուն վրձնահարվածները սալում էին այն բնավորություններին, որոնց պետք է բացահայտեինք բեմում»:

Սարյանի մոտ գտնվող էսքիզներից դժվար է հիմա կոնկրետ պատկերացում ստանալ այդ գովաբանված ներկայացման մասին: Ընդհանրապես, Սարյանը, թատերական իմաստով, մինչև վերջ ավարտված էսքիզներ քիչ ունի: Դժվար է առանց ներկայացումները դիտելու, բեկուկ թատերագետի աչքով, վերընթեռնել, ասենք, «Ոսկի աքլորիկի», «Ջյուլյեյկայի», «Արմաշենի», «Ֆիլումենա Մարտուրանոյի» ծեղվորւան մանրամասները: Սարյանի էսքիզը բատրոնի արհեստանոցում է մակետ դառնում, բեմական լույսների տակ, շարժվող զգեստների ներդաշնակության մեջ կյանքի կոչում ներկայացումը: Այդպես է նաև «Տիգրանը»: Ստվարաթղթի վրա գուաշի օգնությամբ պատկերված՝ մի դեպքում ծառածածկ պատշգամբը, մյուս դեպքում լեռների ֆոնի վրա ծառազարդ այգին, ապա դարձյալ լեռների մեջ բանդված ջրառատ գետը, որ հետնավարագույր է,— դեռևս հեռու են ներկայացման համոզիչ պատրանք ստեղծելուց: Նկարչի աշխատանքը ևս որոշ կողմերով դերասանական արվեստի ճակատագրի նման է. ժամանակի դատաստանին չի դիմանում: Նրա հետ հանդիպում պիտի ունենալ առերես, ինչպես հանդիպում է ունեցել Տիգրան-Մորդովինովը և նրանց դիտող բախտավոր հանդիսականների ամբողջ մի հասարակություն:

Ժիշտ է, թատրոնը դերասանով է ապրում, բայց դերասան էլ կա, որ իր դերակատարմամբ նկարչի հետ բարձրանում է: Այդպիսի մի դեպք էլ տեղի է ունեցել բեմի ականավոր վարպետ Նիկոլայ Մորդովինովի հետ, որ

Նիկոլայ Մորդվինովի
դիմանկարը
(ջրաներկ)
1938



ընդհանրապես կերպարվեստին մոտիկ մարդ է և առանձին ջերմությամբ է արտահայտվում Մարտիրոս Սարյանի մասին:

Պիեսով հրապուրված Սարյանը, — հաճույքով վերափչում է այսօր Ն. Մորդվինովը, — «Ստեղծեց այնպիսի գեղեցկության և ազդեցիկ ուժի հրաշք-ներկայացում, որ ես՝ Տիգրանս, երբ երգը ջուրթերիս արագ բարձրանում էի արահետով բլուրն ի վեր, ես, ներկայացման հարակից ռեժիսյորս, որ քաջ ծանոթ էի դեկորներին դեռևս էսքիզային մտահղացումներից, փորձերի ժամանակ աշխատել էի նաև լուսավորման վրա, այն է բավական արած ուզում էի ներքևում կանգնած կնոջս ու տղայիս ողջունել... Ողորձվանքից տեղնուտեղը քարացա: Մոռացա, որ հարկավոր է խաղալ, որ այն,

ինչ ինձ պարմացրեց, պետք է Տիգրանի համար ծանոթ, հարապատ և սովորական լինի... Ու հազիվհազ հունի մեջ ընկա՜:

Նկարիչը հաղթել ու զգաստացրել էր նոր միջավայրին անսովոր արտիստին: Ենդել էր նրան ճանապարհից՝ ճիշտ ընթացքի մեջ դնելու համար: Պատահական չէ, որ Մորդվինովի Տիգրանը, մոլեգին ներշնչմամբ և հանդիսականի վրա ազդելու անսահման իշխանությամբ, համարվել է մոչալովյան տրադիցիաների վերածնունդը⁴²:

Այն, ինչ օպերային թատրոնում լրացում է, դրամատիկականում լոկ միջամտություն: Նկարիչն ավելի ակտիվ ու շատ ավելի օգտակար է այստեղ դերասանական արվեստի դրսևորմանը նպաստելու, նրան ճիշտ հունի, ուղղության մեջ դնելու տեսակետից: Տիգրան-Մորդվինովի հետ կատարվածը խիստ ուշագրավ, ուսանելի և միաժամանակ բնական երևույթ է:

Դրամատիկական թատրոնում, ժամանակակից թեմատիկայի վրա աշխատելիս էլ, Սարյանը որոշակի ու մեծ հաջողության հասավ:

«Տիգրան» ներկայացումը շատ ուրախություններ բերեց թատրոնին: Դոնի-Ռոստովի հսկայական թատրոնում վեց ամսվա մեջ հիսուն անգամ ցուցադրվելուց հետո, զաստրոլային շրջագայության ժամանակ ցուցադրվեց նաև Խարկովում, Մոսկվայում, Լենինգրադում: Ամենուր արժանի գնահատություն էր ստանում ոչ միայն դրամատուրգը, Տիգրանի դերակատարը, այլև նկարիչը:

«Ներկայացման տաղանդավոր ծնավորման շնորհիվ,— նշվել է մամուլում,— հանդիսականը կարծես փոխադրվում է Կովկասի իրական միջավայր: Նա զգում է ալպիական արոտավայրերի բույրը, բարձրագույն լեռների օդից զովություն առնում...»⁴³:

Մի այլ տեղ հանդիպում ենք.

«Սովետական կերպարվեստի լավագույն վարպետներից մեկը՝ Մ. Սարյանը ստեղծել է պիեսի լիրիկական ոճին ներդաշնակ, շատ նուրբ և պոետական մի ծնավորում: Հանդիսականին թեմային համապատասխան տրամադրելու տեսակետից դա սքանչելի երփնագիր է»⁴⁴:

Մոսկվայի կենտրոնական մամուլում, բարձր գնահատելով «Տիգրանի» համար Սարյանի ստեղծած դեկորները, ավելացրին նաև, որ թատրոնը

զարդարել է ներկայացումը ռոմանտիկայի հուլիչ պաթոսով⁴⁵։ Իսկ մի այլ թերթ նշեց, որ «ծնավորումը նվագակցում է ներկայացման գաղափարին՝ յնչացնելով նրա մեղեդիները»⁴⁶։

«Բեմաճարարակի յուրաքանչյուր անկյունում,— արծանագրվել է ուկրաինական մամուլի էջերում,— նկատելի է թատերախմբի անկեղծ սերը պիեսի, նրա հեղինակի, նրա հերոսների նկատմամբ։ Առանձնապես հույակապ են դեկորները։ Հայաստանի ժողովրդական նկարիչ Մ. Սարյանի աշխատանքը փայլուն վարպետությամբ և սքանչելի տրամադրությամբ է հաղորդում մեր մեծ հայրենիքի՝ այդ ծաղկող ու արևալառ անկյան կոլորիտը»⁴⁷։

Հայաստանի ժողովրդական նկարիչը գտվեցում էր հայրենի բնությունն ու նրա քաջարի զավակներին։ «Տիգրանի» ծնավորումը հայրենիքի գտվքն էր, նրա ազնիվ զավակների սխրագործությունների փառաբանումը միութենական մասշտաբով։

«Մեզ համար անհունորեն թանկ են Մ. Ս. Սարյանի հետ ունեցած հանդիպումները։ Այդ մեզ օգնեց ստեղծելու մի ներկայացում, իսկ թատրոն հաճախող հազարավոր հանդիսականների՝ սիրելու ժամանակակից մարդուն մի անգամ ևս, սիրելու Հայաստանի բնությունը և նրա մեծ զավակ Մարտիրոս Սարյանին»։

Մորթվինովը հիմք ունի իր ժողովրդին ու բնությանը ներկայացնող արվեստագետին մեծարելու։





Բեմարվեստի և գեղանկարչության փոխհարաբերությունների սահմանը թատրոնում նկարչի գործունեությունը կաշկանդող որոշակի պատենշներն են: Սակայն լինում են, իհարկե, բացառիկ դեպքեր, երբ նկարիչը մի ներկայացման ախճան է տալիս, որ անհետանում են բոլոր ու ամեն տեսակի սահմանագծումները: Այդպիսին է Սարյանի 1939-ին ծնավորած «Ալմաստը»: Եթե Վարագույրը Առաջին Պետրատրոնի կյանքում, իսկ «Աբլորիկը» Ստանիսլավսկու բեմադրության Ռամար պատմական դեր խաղացին, ապա «Ալմաստն» իր ընդհանրացնող արժեքով նվազի մնաց մեր ազգային թատրոնի դեկորատիվ արվեստի պատմության մեջ:

«Ալմաստը» կարծես ամբողջ մի պատկերահանդես լինի: Եթե հավաքենք այդ ձևավորման բոլոր դեկորների և տարազների էսքիզները, ծրագրումները, կահ-կարասիի, զենքի ու զրահի համար արված ճեպանկարները՝ մեծ սրահ է պետք բոլորը ցուցադրելու համար: Կարելի է հափշտակվել, հիանալ, վարմանալ, միևնույն է, Սարյանի «Ալմաստը» չի սպառվի: Դա մի վարագույր չէ կամ հետնավարագույր, դա «Զլուշեյկա» չէ կամ «Արմաշեն», ոչ էլ «Պաղտասար աղբար» կամ «Ֆիլոմենա Մարտուրանո»: «Ալմաստի» ձևավորումը արտասովոր թռիչք է հայ թատերական դեկորատիվ արվեստի պատմության մեջ:

Բնության առատամեռն շնորհներով օժտված սարյանատիպ նկարիչն էլ «Ալմաստի» բարձունքին մեկից չի հասնում:

1939-ի «Ալմաստը»⁴⁸ ունի ուշագրավ նախապատմություն:

1916: Այդ թվականը հայտնի է որպես «Ալմաստ» օպերայի հղացման և նրա ստեղծագործական աշխատանքի սկզբնավորման տարի: Սարյանի նախածննդյան տեղի ունեցավ Սպենդիարյանի և Թումանյանի առաջին հանդիպումը: Նա էր միտք տվել մեծ կոմպոզիտորին՝ օպերայի նյութ դարձնել Թումանյանի պոեմներից մեկը: «Թմկաբերդի առումը» ծնվել էր 1901-ին Թումանյանի Ախալքալաք կատարած ճամբորդության ժամանակ: Սարյանը ևս 1912-ին եղել էր Ախալքալաքում, հիացել Զավախքի շքեղ բնությամբ: Այդ օրերից հիշատակ է մնացել Սարյանի մի լեռնանկարը՝ «Արուլ լեռը» խորագրով: Թումանյանն ու Սարյանը, յուրաքանչյուրն իր հերթին, մեկն իր պոեմով, մյուսն իր անձնական տպավորությամբ, բորբոքեցին Սպենդիարյանի երևակայությունը և շուտով «Ալմաստ» օպերան ստեղծելու միտքը իրականություն դարձավ:

Փաստորեն Սարյանը մտքով տարիներ շարունակ «Ալմաստի» հետ է եղել, պարբերաբար հետևել է նրա առանձին հատվածների համերգային կատարումներին, յուրաքանչյուր հաջողության համար ոգևորել մեծ կոմպոզիտորին, ինքը ոգևորվել: Սխալ չէր լինի ասել, թե «Ալմաստի» ձևավորման նախապատմությունն ամբողջովին հիմնված էր նրա երաժշտական կենսագրությունը: Գեղանկարչական և երաժշտական ստեղծագործությունների

յութատեսական համադրության մի պրոցես էր սպասվում: Սակայն դրա կոնկրետ արտահայտությունը տեսնելու համար անհրաժեշտ էր բեմ, թատրոն:

Ներկայացավ առիթը:

1930-ի սկզբներին, ՍՍՌՄ Մեծ թատրոնի Գեղարվեստական խորհուրդը ծանոթանում էր «Ալմաստի» հետ: Օպերան ունկնդրում էին նաև երեք հայ արվեստագետ՝ Գևորգ Բուդաղյանը, Մուշեղ Աղայանը և Մարտիրոս Սարյանը: Բնարկման ժամանակ թատրոնի ղեկավարներից ոմանք փորձեցին թերագնահատել օպերան՝ նշելով, որ այն ժամանակակից իրականության հետ չի խոսում: Բայց բավական էին Բուդաղյանի և Սարյանի համարձակ ու կրքոտ ելույթները, և մեկընդմիջտ փարատվեց «Ալմաստի» գնահատության շուրջ եղած կասկածանքը: Ամենայն հավանականությամբ, արդեն ամբողջացված «Ալմաստ» օպերայի առաջին գնահատության փորձն էր այդ: Սարյանը անտարբեր մնալ չէր կարող: Փույթ չէ, որ նրան չվիճակվեց ծնավորել «Ալմաստի» անդրանիկ բեմադրությունը: Եթե երաժշտությունը ըստ ամենայնի արժեզրեելու տեսակետից այն ժամանակ ամեն ինչ պարզ էր ու համոզիչ, ապա օպերայի լիրեետոն արհեստականորեն վերանայելու, այն «այժմեականացնելու» հոգի տենդենցը Սարյանին չէր կարող դուր գալ: Բավական է նշել, որ Սպենդիարյանի նախատեսած խմբերգային նախերգանքի փոխարեն օպերան սկսվում էր հայ ժողովրդի ողբերգական անցյալի մասին աշուղի երգ-քարոզով, ուր հիշատակվում էին Մակեդոնացու սուրը, Հռոմի զարշապարը, ահեղ Ներոնի կոռուպտան, իսլամի կատաղի վրիժառությունը և այլն, և այլն: Իսկ վերջերգը աշուղի և երգչախմբի ծոնն էր՝ վերածնված Հայաստանին: Օպերան ավարտվում էր «Կեցցե ժողովուրդների բարեկամությունը», «Կեցցե ՍՍՌՄ-ը» լրզուներով:

Այն ժամանակ ոչ ոք չփորձեց և չէին էլ կարող ամբաստանել թատրոնին՝ կլասիկ երկի նկատմամբ ցուցաբերած այդ կարգի կամայական մոտեցման համար: Սարյանի վերաբերմունքն էլ լուրջություն էր⁴⁹:

Նույն 1930-ի ժմռանը, Օդեսայի օպերային թատրոնում «Ալմաստը», գրեթե նույն խմբադրությամբ, կրկին բեմ բարձրացավ:

«Ալմաստը» Սարյանի «ձեռքից գնում էր»: Դիմեցին, համաձայնեց ծնավորել⁵⁰. մեկնեց Օդեսա:

Հին լիբրետտոյի և երաժշտության հիմնական գաղափարը՝ հայրենասիրությունը կտրվել էր ժամանակից, դարձել ֆոն, Թումանյանի պոեմը՝ հինավուրց մի լեզունդ, ու այստեղ ևս դարձյալ շեշտված էին աշուղի երգ-քարոզի մոտիվները։ Հայրենասիրության, հայրենիքի պաշտպանության, հերոսականության վեհ գաղափարների կողքին՝ ազգային հակադրության տենդենց երևան եկավ այս ներկայացման մեջ։ Որքան էլ վարմանալի թվա՝ Սարյանը գնացել էր թույլ դիմադրության ուղիով։ Ըստ երևույթին հենվելով աշուղի «Դու տեսել ես իսլամի կատաղի վրիժառությունը» «նոր» լիբրետտոյից առնված արտահայտության վրա՝ նկարիչը աշխատել էր ցույց տալ այդ՝ հակադրելով երկու տարրեր պաշտամունք, երկու ժողովուրդների։ Դրան համոզվելու համար բավական է թեկուզ ծանոթանալ առաջին գործողության էսքիզին։ Մի կողմում բնությունից անջատ՝ քրիստոնեական վանքերով ցանկապատված Թմկարերդն է, իսկ հանդիպակաց կողմում՝ մահմեդական բարձրաբերձ մի մզկիթ։ Եթե առաջին պլանում չլինեք սարյանական ոճի մի չինար, գուցե և դժվար լինեք ճանաչել էսքիզի հեղինակին։ Փաստորեն նա ելել էր ոչ թե երաժշտությունից, վերապատկերել նրա հայրենասիրական պաթոսը, այլ նրա արհեստականորեն խմբագրված լիբրետտոյի որոշ հատվածներից։

Թվում է, թե հնարավոր չէ ձեռքի տակ ունենալ այդքան վառ, այդքան գունեղ, այդքան բավարգովանդակ մի երաժշտություն, ու նրա հետ հաշվի չնստել։ Ըստ երևույթին Սարյանի իրավունքներն ու ցանկություններն այս դեպքում սահմանափակված էին։

Թատրոնի Սարյանը նույնիսկ անփորձ էր երևում։ Սակայն այն ժամանակ Օդեսայում այդ ոչ ոք չնկատեց։ Դրվատեցին նրա աշխատանքը։ Լուրը հասել էր Թիֆլիս, ուր երկու տարի հետո նախապատրաստվում էին բեմադրել «Ալմաստը»։ Դա արդեն օպերայի թվով երրորդ բեմադրությունն էր։ Սարյանին հրավիրեցին Թիֆլիս՝ ծնավորելու, սակայն վատառողջ լինելով, ժամանակին չհասցրեց էսքիզները։

«Ալմաստը» իր գոյության չորս տարիների ընթացքում արդեն ազգային երեք թատրոն էր ոտ դրել, երեք լեզվով ներկայացվել, բայց հայ բեմը դեռևս հնարավորություն չուներ այն ընդունելու։ Մի քանի տարի անց, 1933-ին «Ալմաստով» հիմք դրվեց հայ ազգային օպերային թատրոնին։¹¹ Այս պատ-



«ԱՆՎԱԾԱՆՈՒՄ», աստղին զոգնուածքին դնելով զարկը ։



շին բնագործության համար լիբրետոն որոշ վերախմբագրության ենթարկվեց։
Մարտիրոս Սարյանն էլ այստեղ էր իբրև ձևավորող նկարիչ, թեև ոչ մենակ։

Ներկայացման տարբեր լուսանկարներին և նրա զանազան մակետներին թեթևակի ծանոթանալն էլ բավական է՝ համոզվելու համար, որ նրա ձևավորումը Սարյանի արվեստի բնույթը ոչ մի առնչություն չունի։

Հիմնականում կոնստրուկտիվ ոճով, դեկորների միասնական տեղադրման սկզբունքի կիրառմամբ էր լուծված «Ալմաստի» անդրանիկ ներկայացման ձևավորումը։ Պայմանական, արտարկատ հրապարակներ, որոնց դիտողը չէր կարող կոնկրետ պատկերացում կազմել, թե հայկական ճարտարապետության ոճով կառուցված ամրո՞ց է այդ, պալա՞տ, թե՞ բանակատեղի։ Միայն հայկական սյուներն ու օրդերները վկայում են ազգային ճարտարապետական ոճի ի միջի ալլոց օգտագործման մասին։ Դժվար է ասել, թե ձևավորող նկարիչները ելել էին օպերայի երաժշտությունից, թե՞ նրա զրական աղբյուրն էին հիմք ընդունել։ Ավելի ճիշտ՝ դա ձևավորում էր ընդհանրապես, անկախ երաժշտությունից և լիբրետոյից։ Որքան էլ վարմանալի թվա, այդ ձևավորումն իր ոճական սկզբունքներով ու գեղարվեստական հնարանքների կիրառմամբ երբեմն հիշեցնում էր Առաքին Պետրատրոնում նույն ժամանակ ցուցադրվող մի շարք ներկայացումներ։

Մինևույն հեղինակն էր՝ Միքայել Արուտչյանը։

1925—1935-ի տասնամյակը սովետական թատրոնում կոնստրուկտիվիստական արվեստի մուլեգնության շրջան էր։ Այդպես էին աշխատում մոսկովյան բեմերում Ի. Ռաբինովիչը, Վ. Ռինդիխը, Վ. Դմիտրևը, Ա. Տիշչերը և մանավանդ Գ. Յակուլովը, որն այդ հռչանքի հայտնի գաղափարախոսն էր ու հիմնադիրներից մեկը։

1926—1927 թթ. Յակուլովի Երևանում լինելը, «Մորգանի խնամին» և «Վենետիկի վաճառականը» ներկայացումների նրա ձևավորումները մեծ ազդեցություն գործեցին տեղի նկարիչների ստեղծագործության վրա։ Եթե, Յակուլովի հասկացողությամբ, «կոնստրուկտիվ» նշանակում էր գեղանկարչական թեմայի ճարտարապետական մատուցում և նա ինքն այդ սկզբունքի փայլուն նմուշներն էր ցույց տալիս, ապա նրա հետևորդները՝ անտեսելով գեղանկարչությունը՝ սկսեցին բեմում ամենուր կառուցել ճարտարապետա-

կան աբստրակտ հարթակներ, կարծելով, որ այդ է նորարարականը: Բանն այնտեղ էր հասել, որ Միք. Արուստյանը լինելով այդ շրջանի ամենագործոն և աչքի ընկնող նկարիչներից մեկը, գրեթե միևնույն ոճով էր ձևավորում Օ՛ՆԵՅԻ «Մերը ծփիների տակ» պիեսը, Վաղարշյանի «Օղակում» պատմա-ռեալիզմի ու դրաման և Շեքսպիրի «Մակբեթ» ողբերգությունը: Ընդհանուր էին բեմական տարածության լուծման գեղարվեստական սկզբունքները: Եթե Արա Սարգսյանի մասնակցությամբ ձևավորված Մ. Արուստյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները» կոնստրուկտիվ լուծման հետ միաժամանակ ուներ և գեղանկարչական ցայտուն նկարագիր, կամ Վասիլի Շերիշևի մի շարք աշխատանքները Լենինականի թատրոնում («Մարոկկո», «Հոպլա», մենք ապրում ենք», «Հատակում») այդ տեսակետից ուշագրավ երևույթներ դարձան, ապա դրանց օրինակը երբեք չէր կարելի տարածել օպերային՝ բեմի, մասնավորապես «Ալմաստի» վրա:

Կոնստրուկտիվիզմը գլուխ էր բարձրացրել. այդ թելադրությամբ էլ «Ալմաստ» իր ծեռքն էր վերցրել Մ. Արուստյանն ու ձևավորել «հավուր պատշաճի»: Սարյանը տեղի էր տվել: Միայն հայկական տարապի էսքիզներն էին կրում նրա արվեստի դրոշմը:

Սարյանը հարկադրված էր պատասխան տալ, գուցե և հակահարված՝ իր իսկ գեղագիտական սկզբունքներից շեղվելու համար:

«Ալմաստի» վերոհիշյալ երկու ձևավորումն էլ դժվար էին դիմանում քննադատության:

Աբրամ Էֆրոսը, տարիներ անց, այդ առիթով գրել է.

«Սարյանական առաջին «Ալմաստը» սիմվոլիկ կերպարայնության, պայմանական ձևերի թագավորություն էր, ուր նա ավելի նայում էր դեպի իր վաղեմի անցյալը... քան դեպի ապագան... Երկրորդ խմբագրությունը նոր փորձ էր և դարձյալ ոչ շատ հաջող: Սարյանը ջանացել էր լուծել խնդիրը՝ շրջանցելով—ոչ թե վրձինի, ինչպես սահմանված է նրա նման բնածին գեղանկարչին, այլ ուրիշ զենքով՝ ճարտարապետությամբ և այն էլ մատուցված անվճարական կոնստրուկտիվիզմի ձևերի մեջ, մանկական կուրիկներ հիշեցնող կամարածածկ աստիճանների յուրատեսակ կառուցմամբ»³²:

Եթե Օդեսայում Սարյանի ձևավորած «Ալմաստը» միակողմանի լինելով,

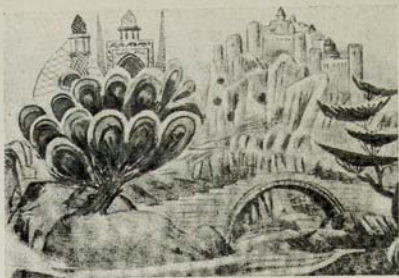
չպատկվեց որոշակի հաջողությամբ, ապա երևանյանը Սարյանի համար փաստորեն պարտություն էր, մասնավանդ «Աքլորիկի» ձևավորման մեծ հաջողությունից հետո: Պարտություն այն պարզ պատճառով, որ նա վիջել էր գեղանկարչությունը բեմում լայնորեն կիրառելու իր սկզբունքին և տեղի տվել ռեալիզմին խորթ մի հոսանքի, որը երբևէ առնչություն չէր ունեցել սարյանական արվեստի հետ: Ժամանակն էր թելադրում: Ոմանք, չլինելով Յակուլով, փորձում էին դառնալ: Այդպես է եղել Վ. Մեյերխոլդին, Եղիշե Չարենցին պատճենողների հետ: Նկարիչներից շատերն են փորձել լինել Սարյան, բայց ինքը Սարյանը երբեք չի փորձել լինել այս կամ այն: Եղել է Սարյան... Իսկ եթե տարակուսելով տեղի է տվել, ապա դա փաստորեն եղել է հրաժարումն ձևավորումից:

Քիչ դեպքերում է Սարյանը գնացել դիմադրության այդ թույլ ուղիով: Հետաքրքրական է, որ իր գլուխգործոցի հետ են կապված այդ տիպի որոշումներն ու վիջումները: Դժվար էր հայ ազգային օպերայի ձևավորման ոճ ստեղծել հանպատրաստից:

«Անցյալի փորձն ինձ համոզեց,— գրել է նկարիչը,— որ նախկին բեմադրությունների պայմանականությունը չի համապատասխանում օպերայի ժողովրդայնությանը, նրա մեղեդիների հարստությանն ու կենսունակությանը: Ես հասկացա, որ ոճավորված վարդաքանդակներով ու էթնոգրաֆիայով հրապուրվելը անհարիր են օպերայի ռեալիստական բնույթին»³³:

Ըստ երևույթին «Ալմաստը» վերջնականապես հաղթահարելու համար լրացուցիչ ժամանակ էր պետք: Ոչ միայն ժամանակ, այլև այնպիսի լուրջ նախապատրաստական աշխատանք, ինչպիսիք «Քաջ Նազարի» և «Տիգրանի» ձևավորման փորձերը հանդիսացան:

Ժամանակն ու ժամանակավորը խանգարեցին, մի փոքր շեղեցին թատրոնի Սարյանին, ժամանակն էլ ընդհուպ սոստեցրեց նրան թատրոնին: Կարելի է ասել, որ Սարյան-գեղանկարիչն իր ստեղծագործական հախուռն կյանքում այդպիսի շեղում չէր ունեցել: Թատրոնը իրեն ենթարկել գիտե, ենթարկել իր տարերքին, իր գաղափարին: Ենթարկվել են ու ենթարկվում են, թեկուզ լինեն Սարյան: Թատրոնը, ժամանակի թելադրանքով, շեղեց նրան, թատրոնի նոր ժամանակն էլ Սարյանի առաջ բացեց նոր հորիզոններ, մի



«Ալմաստ». առաջին գործողության դեկորանկար:

Օղեսայի թատրոնի տարբերակ. տեմպերա. 1930

Անի ու մի Գեղարդ, որոնց սիմվոլացած պատկերն էլ դարձավ «Ալմաստը»:

Սարյանը «Ալմաստի» իր վերջին ձևավորման մեջ ներդրել է շատ ամփոփ, քան ինքն էր կարծում: Այն ամենը, ինչ նա յուրացրել էր դարեսկզբի Մոսկվայում՝ իր ռուս կոլեգաներից, այն ամենը, ինչ նա վերապրել էր Ռայրենի եզերք փոխադրվելուց հետո, այն ամենը, ինչ նրան տվել էր խորհրդային իրավակարգը, ինչ նա զգացել էր Վենետիկում, Փարիզում և աշխարհի այս կամ այն ժայռամասում ցուցադրվելուց հետո, ինչ ծեծք էր բերել թատերաբեմերում — ամենը, ամենը յուրատեսակ կերպով բեկվել էր լեռնակուտակ բնանկարների, ճարտարապետական շքեղ կառուցումների, փայլփլուն տառազների այն կտավաշարքում, որ կոչվում է «Ալմաստ»:

Այդ ձևավորումը խտացում է այնպես, ինչպես նրա երաժշտական բովանդակությունը, ուր կան նաև Նիկողայոս Տիգրանյան ու Կոմիտաս, Մակար Եկմալյան ու Ռայ ժողովրդական երգի գոհարներ, և ամենը տրված Ռիմսկի-Կորսակովի գործիքավորման անլուզական արվեստի մակարդա-

կով: Ինչպես «Ալմաստը» վերջին հաշվով Սպենդիարյանի ստեղծագործության հանրագումարն է, հայ երաժշտական դրամատուրգիայի բացառիկ մի նմուշ, այնպես էլ «Ալմաստի» բեմադրության ղեկորատիվ գեղանկարչական կերպարը Սարյանի բովանդակ արվեստի համահավասար աբստրակտությունը կարելի է համարել:

Հայրենական մշակույթի բամբուկային խառնուրդ է Սարյանի «Ալմաստը» ոչ միայն նրանով, որ թատերական ղեկորատիվ արվեստի մի կոթող է, այլև Նրանով, որ այդ կոթողը կապված է մեր ազգային-դասական երաժշտության ամենախոշոր դեմքերից մեկի՝ Սպենդիարյանի օպերայի գեղանկարչական ընկալման ու բացահայտման հետ:

Երկու վառ տաղանդ՝ կրկնակի և հզոր փայլատակում:

Երբ լսում ես բեմից «Ալմաստ» օպերան, նրա երաժշտությունը ոչ միայն ականջդ է շրջում, հուզում և եզնորում քեզ, այլ կարծես անդրադառնում է տեսողությանդ: Արծազանք է տալիս մարդու սրտում երկուստեք: Դա երկու տարրեր արվեստների համատեղ ներգործության արգասիքն է և տվյալ դեպքում, Սարյանի վաստակը: Նա Սպենդիարյանի երաժշտությունը կարծես վերածել է գեղանկարչական լեզվի, թարգմանել է, եթե կարելի է ասել գեղանկարչորեն, իսկ գեղանկարչությունը ավելի մատչելի, ավելի կոնկրետ արվեստ է:

«Ալմաստի» ձևավորման հիմքում ոչ նվազ տեղ ունի նաև Թումանյանի պոեմը: Հանճարեղ բանաստեղծի գաղափարներն ու պատկերները արտահայտելիս նկարիչը միայն երփնագրի հզոր միջոցներից չի օգտվել. նրան այստեղ օգնության է եկել, և այն էլ մեծ չափով, հայ ազգային դասական ճարտարապետությունը:

Հայկական բնանկարի և ազգային ճարտարապետության գեղարվեստական ընդհանրացումից և համադրությունից է կապված «Ալմաստի» ղեկորացիոն սիստեմն ու նրա բացառիկ անսամբլայնությունը:

Ձևավորումն սկսվում է լեռնային բնանկարով Թմկաբերդի հեռարձակ պատկերմամբ, հետո անցնում Թաթուլի կամարաշատ պալատական այգին, ապա մտնում արքունական սյունազարդ մի դահլիճ և հետո, կարծես այդ դահլիճի խոյակների տակով էլ դուրս պրծնում դեպի լույս, դեպի լայնա-

յունչ կյանքի եզերք: Չորս գործողություն, չորս տարբեր տրամադրություն և բնավիճակ, մահու և կենաց կռիվ, ու բոլորն էլ վավերացված Սարյանի հատու և համուպիչ գունանկարի կնիքով:

«Ալմաստի» առաջին գործողության ձևավորման կապակցությամբ շատ հետաքրքրական դիտողություն ունի թատերագետ Ա. Ռոսկինը. «Երբ Տոլստոյի «Կապակների» Օլենինը,— գրում է նա,— առաջին անգամ տեսավ Կովկասյան լեռնաշղթայի բարձունքը, նա այլևս չէր կարողանում որևէ բան մտածել՝ առանց շարունակ անդրադառնալու լեռների մտքին... «Ալմաստի» առաջին ներկայացման վարագույրը հագիվ էր բացվել, երբ արդեն հանդիսականին պատեց այդ «Օլենինյան» զգացումը»⁶⁴:

Ինչ էր այդ սարյանական լեռնաշղթան: Ինչպես հայտնի է, «Ալմաստ» օպերան նախնորդանք չունի: Սարյան-բեմանկարիչը փորձել է լրացնել այդ բացը: Վարագույրի առաջին շարժումից պետք է հանդիսականին ենթարկել օպերայի հիմնական գաղափարին ու մթնոլորտին: Այդ իսկ պատճառով առաջին գործողության ձևավորումը, որի նկատմամբ նկարիչը հատուկ հոգատարություն է ցուցաբերել,— ծրագրային էր դարձնել ողջ օպերայի առումով տոն էր տալիս դերակատարներին, դիրիժյորին, զգաստացնում էր հանդիսականին: Ներկայացման էքսպոզիցիան իր արտաքին նկարագրով այնքան օպտիմիստական է, գրավիչ, որ իշխում է հանդիսականի վրա, ինչպես «Կարմենի» նախերգանքը: Եթե դրամատիկական թատրոնում այս կարգի ակդեցությունը կարող է բացասական հետևանք ունենալ, ապա օպերային բեմում դա գեղանկարչի լիակատար հաջողության պայմանն է: Երգարվեստն ու գործիքային երաժշտությունը երփնագրի ու դեկորների օգնության կարիքը շատ ավելի են զգում, քան կենդանի խոսքը, անկաշկանդ փոխհարաբերությունները դրամատիկական թատրոնում:

Սարյանի բնանկարներում հաճախ պատկերվող վեհասլաց լեռների արխիտեկտոնիկան, որի մասին շատ են գրել հատկապես Պ. Վիլյամսն ու Մ. Շահինյանը, կարծես նմանվում է հողագեղի ալիքներին, հիշեցնում բնության տարերք ու փոթորիկ: Այդպիսին է առաջին գործողության ձևավորումը: Բարձրագահ լեռները մեջք-մեջքի տված՝ օվկիանոսային ալիքների պես ծառս են լինում տիեզերքի առաջ, արևի առաջ: Եվ այդ լեռների գրկում էլ

բազմել է թմուկ բերդը, ավելի ճիշտ կլիներ ասել՝ բերդ-քաղաքը, որպես անսասանության պոռպկից, ահռելի և հսկայածավալ: Այստեղ բավականին ցայտուն կերպով տրված է ժողովրդի ստրատեգիական հնարամտությունը:

Բարձունքը անասելի կերպով ճնշում է ստորոտին: Արևին մոտիկ մարդկանց և ստորոտում քարշ եկող դավաճանի այս հակադրությունը արդյոք չի՞ ճիշեցնում «Աքլորիկի» 2-րդ գործողության ձևավորման սկզբունքը: Ինչ անեն ներքևում Նադիր շահը, Շելխն ու Ալի-Մուրադը, երբ Սարյանը նրանց բաժին է հասնել ընդամենը մի վրան և մի ավերակ: Բնությունը թռչնամու կողմը չէ: Ավերողներին՝ ավերակ, իսկ հայոց ժողովրդին ամբողջ մի լեռնաշխարհ ու անառիկ մի ամրոց: Բեկված հայացքով այս վեհաշունչ ամրոցին են նայում նենգ թռնամու ձեռքով կրկնակի ավերված, բայց և տակավին անխորտակ հայոց մի հին բերդի կամարները: Ավերակից ոչ շատ հեռու սկիզբ է առնում թմուկ բերդն ի վեր տանող ոլորապտույտ լեռնային ճանապարհը: Այս էլ Սարյանն արել է հավանորեն ավելի ռեալ դարձնելու համար իրականության պատրանքը: Նման ճանապարհներ, թեկուզ հենց Ջանգեղուրում, ինչքան կամենաք: Իսկ նման մի ավերակ Հայաստանում կարող եք գտնել՝ յուրաքանչյուր բալլափոխին, այսօր էլ, թալինում կամ թալիշում, Բյուրականում կամ Ծաղկածորում... Հայոց բերդերը եղել են, կան և կմնան, թեկուզ և «զլխովը շատ ամպեր անցնեն»: Անին ու Գեղարդը մշտապես կանգուն են. չէ՞ որ ժողովրդի կենսահաստատ ոգու ուժն է արտահայտված նրանց խրոխտ սյուների և կամարների մեջ:

Այդպես սիմվոլացած էլ նրանք մտել են բեմ:

Գուլնի միջոցով ծավալի լուծման հազվագյուտ օրինակ է Սարյանի «Ալմաստը»: Այդ նկատելի է ամենից առաջ վերոհիշյալ գործողության ձևավորման մեջ: Բեմական տարածության երփնագրային լուծման այս յուրահատկությունը զգալի էր դեռևս «Քաջ Նապարի» և «Տիգրանի» ձևավորումներից, սակայն «Ալմաստում» այդ հնչում է առանձնակի ուժով: Իհարկե, դա Սարյան-գեղանկարչի ուժն է, վարպետի այն վրձնաթափի, որ նրա արվեստին հավերժական կյանքի իրավունք է տալիս: Եթե Վարագույրի մատուցման մեջ, «Քաջ Նապարում» և հատկապես «Տիգրան» ձևավորելիս Սարյանը երփնագրի պայմանականության, դեկորատիվ մաներայից շեղվելու որոշ

փորձեր էր կատարում, ապա «Ալմաստը» նրա գեղանկարչական արվեստի վառ թատերախնայության և գունեղ ռեալիզմի հինքնընկալն է՝ շրջանակված բեմի երկանկյուն հարթակի մեջ:

Սարյան-արվեստագետի ռեալիզմը «Ալմաստի» մեջ հասնում է իր գագաթնակետին, իմաստուն պարզեցման, և այդ, անկասկած, ինչ որ չափով նաև թատրոնի ավզեցության հետևանք է:

Երկացած լեռներ, հանդ ու արոտավայր և դրանց կողքին ճարտարապետական կառույցների հինավուրց բեկորներ. Սարյանը բեմանկարչության մեջ այնպես է դրանք միմյանց զոհել, որ առանց դրանց Հայաստան չես կարող պատկերացնել: Հայ ժողովրդի ըմբոստ ու ազատատենչ ոգին այդ կամարակապ սյուների, երկնած'յգ խոյակների, հուսատու և ջերմ գույների մեջ է: Օտարականին Սարյանի մտապատկերների ու երևակայության արդյունքն է թվում գույների այդ հակադրությունը: Մինչդեռ դա հայ բնաշխարհի էական արտահայտությունն է: Ինչպիսի ցույց էլ լինի, լեռների բեկվող ուրվաշիծ, անսպասելի մի զառիթափ կամ գահավեժ ճանապարհ—դրանք բոլորն էլ արդյունք են շրջապատի մուր ընկալման: Որևէ կտավի վրա աշխատելիս Սարյանին հավանորեն քիչ է ստահոգում այն հարցը, թե արդյոք կհավատա՞ն, որ սա ցերեկվա տապն է, իսկ սա առավոտյան զովը: Ինքն ու իր վրձինն են պատասխանատու: Այլ է, երբ կոնկրետ օպերա կամ պիես է ձեռքիդ տակ: Նյութը պետք է պատկերել այնպես, որ դիտողը համոզվի, թե սա հենց այն է, ինչ պետք է լիներ, ամփոփի իր մեջ բեմական գործողությունները, ոգևորվի: Որպես ինքնուրույն, ինքնատիպ արվեստ՝ բեմահարթակի օրենքներն էլ իրենց ուժն ունեն: Թատրոնը այս իմաստով է, որ իմաստուն պարզեցման մղեց Սարյանի արվեստը:

Նրա հասկացած ու պատկերած Հայաստանը ոչ միայն արևի երկիր է, վեհանիստ լեռնաշխարհ, այլև դասական ճարտարապետության հազվագյուտ գանձերի մի շտեմարան: Եվ բնական է, որ «Ալմաստի» ծնավորման մեջ նա խոշոր տեղ է հատկացրել անցյալի ճարտարապետությանը: Չէ՞ որ դրանք մեր բնության անկապտելի բեկորներն են, թեև հին, բայց միշտ նոր, սիրելի ու հարապատ, ինչպես հայրենի հողը, ջուրը, օդը:



Հայկա 1938. Խաչատրյան Հովհաննես Խաչատրյանի «Հայկա» (1938) :

«Հայկա» 1938. Խաչատրյան Հովհաննես Խաչատրյանի «Հայկա» (1938) :



Սովետական բեմանկարչության պատմության մեջ Սարյանն առաջինն էր, որ լայնորեն կիրառեց ճարտարապետական դեկորների սկզբունքը: Նկարիչն այստեղ, ինչպես ինքն է ասում, մեծ նյութ է քաղել Անիի ու Գեղարդի ճարտարապետությունից: Նյութեր է բաղել ոչ թե ընդօրինակելու, այլ ընդհանրացնելու նպատակով, ոչ թե «մոնտաժ» է կատարել, ակադեմիական ուսումնասիրություն, այլ գեղարվեստորեն վերամարմնավորելու սկզբունքով է լուծել հարցը:

Ուշագրավ է թատերական ճարտարապետության մասին Գյոթեի հայտնած կարծիքը, որ տեղում է քննադատ Ա. Օսիպովը՝ «Ալմաստին» նվիրած հոդվածում՝ Սարյանի աշխատանքը դրվատելիս.

«Խատերական ճարտարապետության մեջ մեծ դժվարությունն այն է, որ պետք է իմանալ իսկական շինարարական արվեստը և միաժամանակ կարողանալ նպատակահարմար կերպով հեռանալ նրանից: ...Թատրոնում, այնուամենայնիվ, երևույթները պետք է լինեն հրապուրիչ. բեմական շինարարական արվեստը պիտի լինի թեթև, պճնազեղ, բազմազան և միաժամանակ ներկայացնի շքեղը, վեհը, ազնիվը: ...Դեկորատորը պետք է մի քաջ առաջ անցնի քնանկարչից, որը նույնպես ծնափոխում է ճարտարապետությունը, հարմարեցնելով իր խնդիրներին»¹:

Սարյանի վաստակը տվյալ դեպքում այն է, որ նա կարողացել է թատերայնորեն, հալ դասական շինարվեստի բոլոր սքանչելիքները պահպանելով՝ միաժամանակ պճնազեղ ու բազմազան, վեհ ու ազնիվ կերպարանք տալ բեմում ճարտարապետական կառույցներին, այսինքն ստեղծել այն, ինչ Գյոթեն էր պահանջում դեկորատորից: Բազմազան ու պճնազեղ ճարտարապետությունը, ըստ Սարյանի, տվյալ դեպքում այն է, որ հանդես է գալիս բնության հրաշալիքների հետ սերտորեն շաղկապված:

«Ալմաստի» հատկապես երկրորդ գործողությունը դրա լավագույն իլյուստրացիան է: Հեռվում լեռներ, բակը ընկղմված կանաչի մեջ, գետինն շորդ, իսկ տեսարանը կոնկրետ ներկայացնում է Թաթուլ իշխանի ամասային գավիթը, սյուլապարդ կամարներով, որոնց վրա կան կենդանիների վարդաբանդակներ: Վարդի գույնն իր մեջ առած՝ ասես ժպտում է ամեն մի սրբատաշ քար, ամեն մի սյուն ու խոյակ: Ըոխ բարձրաքանդակներով վարդարված

կորանհիստ կամարները հենվում են կլոր սյուների վրա: Եթե այս ամենը էսքիզում սարյանական գույնի և գծանկարի հզոր տրամաբանությամբ է վավերացված, ապա բեմի վրա ճարտարապետ Ն. Տոկարսկու աջակցությամբ հնչում է որպես անթերի ճաշակի, վսեմության և գեղեցկության գովերգ: Բեմը նվաճել էր գեղեցկությունը: Բնանկարի և ճարտարապետության նմանօրինակ հարաբերությունը հասնում է հուզականության, գերիշխանություն ծեսը բերում բեմի վրա: Ձևավորման կերպարը ապրում է մանավանդ գորգագործ կանանց տխրահինուն խմբերգի, աշուղի արիայի կատարման և առավելապես Թաթուլի մուտքին նախորդող պարսկական ու հայկական թեմաների պայքարը դրամատուրգիորեն մարմնավորող երաժշտության պահերին: Նկարչի աշխատանքն ու Սպենդիարյանի երաժշտությունն այստեղ այնքան են միաձուլված, որ կարծես նրանք միաժամանակ ծնվել ու միմյանցից անբաժան էլ ապրելու են...

«Ալմաստ» օպերայի ներկայացմանն անդրադառնալիս դժվար է երաժշտությունը վերլուծել անկախ ծնավորումից, ինչպես այդ անում են մեր երաժշտագետները: Գեղանկարչական և երաժշտական բնանկարների ներդաշնակություն է ամբողջ երկրորդ գործողությունը, ուր Սպենդիարյանն ու Սարյանը մրցում են միմյանց հետ՝ լավագույնը, հրաշալի Նվաճելու համար: Իսկ երբ բնանկարը աստիճանաբար սկսում է իր տեղը սիջել ճարտարապետությանը, ապա նրան փոխարինելու են գալիս տարապները:

Ճարտարապետությունը գեղանկար հագուստով, երկաթ քայլերով, անաղմուկ մտնում է բեմ:

Երրորդ գործողությունն ամբողջովին թատերական ճարտարապետության թագավորություն է: Հավատալի մարդը այստեղ կարող է աղոթել, թշնամին՝ ծունկի գալ, հաղթանակած զորքը՝ արբենալ խրախճանքով, փառասեր իշխանին՝ շորորալ գինովցած զորքի առաջ: Դրամատիկական ուժգին թափով ծավալվող գործողությունների համար ճարտարապետական այս երփնագիր-անսամբլը և լրացում է, և մեկնաբանություն, և շքեղ միջավայր: Սյուների վարդագույն տեսքը, պատերի դեղին երանգը, կլոր առաստաղը իր բազմաքանդակ, բայց անպաճույճ կամարավոր խորշերով՝ գունալի շինվածքի տպավորություն են հաղորդում դիտողին: Գունալի շինվածք, բայց

խորհիստ ու առնական, ինչպես Թմուկ բերդի գեղանկարչական կերպարը առաջին գործողության մեջ: Նույն տրամադրությունը, գաղափարական նույն գծի շարունակությունը՝ միայն տրված ճարտարապետական միջոցներով: Դա գույների, վարդաքանդակների կատարյալ մեջախաղ է, որ ճարտարապետական ներքին անսամբլի հետ դառնում է զվարթուն երգ:

Ճարտարապետական կառույցը բնության մանրամասնությունն է՝ մարդու ձեռքով ստեղծված: Երրորդ գործողության ձևավորման մեջ ևս բնականորեն խաղում է: Սյունների արանքից երևում են արծաթաշող լեռները, նրանք կարծես դուրս են կանչում եղեռնագործ մթնոլորտից դեպի հեռուն, դեպի անապական մի աշխարհ:

Նորից Թմկաբերդ. ոչ թե հեռանիստ, այլ պալատական կոնկրետ մի հրապարակ: Էսքիզային մի տարբերակ պատկերում է այդ հրապարակն իր ճարտարապետական շքեղ անսամբլով: Սակայն վերջնական էսքիզը, ինչպես և ներկայացման չորրորդ գործողությունը, պետք է այդ ճարտարապետական պերճանքից: Սարյանը գերադասել է պալատի մուտքը ընդգծել հիմնականում նրա դռան վարդառատ նախշերով, որոնք առնված են Գեղարդ վանքի փորագիր քանդակներից: Այլ կերպ ասած՝ նկարիչը նյութը խտացրել է, հրապարակը ընդարձակել մասսայական տեսարանների համար:

«Ալմաստի» ձևավորման մեջ թե բնականի օգտագործումը և թե թատերական ճարտարապետության ներմուծումը պատ-պատ ուսումնասիրելու բնագավառներ են: Այդ երկուսը միացնող օղակն էլ, որը հատկապես ներկայացման մեջ բեմական և գեղանկարչական բացառիկ ֆունկցիա է ձեռք բերում՝ տարազներն են: Սարյանն այստեղ երփնագրի հնարամիտ խաղով օգտվել է բեմական լույսի և շարժման ընձեռած անսահմանափակ հնարավորություններից:

Թատրոնը, այն էլ օպերայինը, երբեմն պերճանք է սիրում, գույների խաղ ու փայլ: Անշարժ դեկորներին կենդանություն տվողը, շարժում ստեղծողը ֆիգուրներն են, մարդիկ իրենց զգեստներով: Տարազը «Ալմաստում» դարձել է վճռական նշանակություն ունեցող գործոն, եթե կարելի է ասել՝ գեղանկարչական գործող անձ: Սարյանն այստեղ մանրամասնաբար հաշվի է առել տարաքի գործող ֆունկցիան և այն դեկորացիոն միջավայրը, ուր



«Ա ի մ ա ս տ». չորրորդ գործողության դեկորանկար (տարբերակ):

Գուաշ, մատիտ, 1939.

պետք է հանդես գան նրանք: Նկարիչը հոգ է տարել գլխավոր հերոսների տարազների մասին առանձին-առանձին վերցրած, ըստ որում յուրաքանչյուրին մի քանի տարբեր հագուստ բաժին հանելով, իսկ խմբակային ծնով հանդես եկող պերսոնաժների համար՝ ընդհանրապես: Սրանց մեջ, օրինակ, շատ հետաքրքրական է պարսից և հայոց պինվորների՝ գունավոր լուծմամբ հակադրվող ռազմահանդերձը, նրրորդ գործողության կանանց՝ և տղամարդկանց պարախումբը, սբանց առնչվող ծաղրածուի զգեստը և այլն:

Դժվար է այս տարազների մասին սպառիչ պատկերացում կազմել՝ ելնելով նկարչի սոսկ էսքիզային մտահղացումներից: Բեմում, ներկայացման ընթացքի մեջ պետք է տեսնել ու գնահատել Սարյանի տարազը: Նրանք այնքան թւտերական են, որ գեղանկարչական բացարձակ որակն անգամ պարզապես նսեմանում է բեմականի առջև: Եթե «Ջաջ Նազարում» և «Ոսկի աքլորիկի» մեջ տարազները գրաֆիկական լուծումով են խարակտեր դրսևորում, երբեմն էլ դերասանի վրա, նրա հետ՝ խաղում, ապա այստեղ

տարազն իր վրա է առնում ներկայացման գունային գամման: Առանց բեմում տեսնելու անկարելի է կոնկրետ պատկերացում կազմել «Ամաստի» դեկորների և տարազների գեղարվեստական փոխհարաբերության մասին:

«Ամաստի» տարազները որոշում են ծեփորման պոլիֆոնիկ արտահայտությունը՝ գործիքավորման իր ամենաբարդ հնչեղությամբ: Ինչպես պարական քալերգի թեման աստիճանաբար զարգանալով է քալերգի վերածվում առաջին գործողության մեջ, այնպես էլ հնչում են Նադիր շահի, Շելլի և պարսից հրուսակախմբի զգեստները. ինչպես երկրորդ գործողության վերջում հայկական և պարսկական թեմաներն են բախվում նվագախմբի մեջ և հանգում ծաթուլի մայր-մեղեդու լիակատար հաղթանակին, այնպես էլ բակ մտնող ծաթուլի պորթն է իր գունային կերպարով նվաճում ամբողջ բեմը: Ինչպես կանանց խմբերգն է հեզանազ ու թախծոտ հնչում երկրորդ գործողության էքսպոզիցիայում, նույն տրամադրությունը գեղանկարչական լեզվով հաղորդում են և տարազները: Երրորդ գործողության Ամաստի պարը կանանց խմբի հետ, ռիթմիկ շարժմամբ նկարչական և երաժշտական գույների միատարր համերաշխությունն են ընդգծում: «Արի, Մանան» ժողովրդական երգի սիմֆոնիկ մշակման հնչյունների տակ կանանց պարի խորեոգրաֆիկ կատարումը, սուրանական երանգներով զգեստավորված՝ ալիքավոր տոնայնությամբ, լիրիկական հույզերով, ծովի մակընթացություն և տեղատվություն են հիշեցնում. ճիշտ այնպես, ինչպես Սարյանի լեռնային րեանկարները:

«Ամաստի» տարազներն իրենք իրենց մեջ հիմնականում գունային միատարր լուծում ունեն: Տղամարդկանց պարախումբը՝ կապույտ, պարսից պորթը՝ սև, մեծ Մոզուլի թագին ձգտող անծինք՝ դեղին, կանանց երգչախումբը՝ բաց-կապույտ և թափանցիկ-վարչագույն: Սրանք թե՛հա գույների հիմնական տոներն են: Սակայն երբ նրանք դուրս են գալիս բեմ, լույսի ու շարժման մեջ դրվում, ստացվում է կրկնապատիկ ուժի երփնագիր: Առաջին գործողության մեջ, երբ Նադիր շահի պորթը պարսկական քալերգի հնչյունների տակ, սև ու նարնջագույն հագած, կեռ դաշույններով նետվում է կռվելու, Սարյանի ներդաշնակ երփնագիրը վետվետում է շլացնող փայլով, շնչում

երաժշտությամբ և կարծես սուզվում գոռ մարտի մրրիկների մեջ: Լույսը բեմում գույն է, փոփոխական լույսը՝ երփնագիր, շարժումը՝ կոմպոզիցիա: Սարյանն այս ամենը քաջ գիտե, գիտե նաև, որ թատրոնը նկարչի առջև անսահման հորիզոններ կարող է բացել:

«Ալմաստը» պետք է տեսնել, զգալ. շատ դժվար է շարադրել նրա բովանդակ էությունը. տեսնել ու ճիշտալ ախպես, ինչպես 1939-ի աշնանը Մոսկվայում տեսան Ա. Նեժդանովան և Վ. Կաչալովը, Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն և Ա. Պիրոգովը, Պ. Վիլյամսը և Թ. Աբակելիան, Վ. Ռինդինը և Ի. Գրաբարը, Ա. Պլաստովը և Ս. Գերասիմովը, Կ. Ֆեդինը և Դ. Շոստակովիչը, Մ. Մակսակովան և Ու. Հաջիրեկովը, և նրանց հետ հազարավոր այն հանդիսատեսները, որոնց համար կյանքի չափ թանկ ու լույսի պես անփոխարինելի է մեծ, իսկական արվեստի թռիչքը:

«Ալմաստ» օպերայի ցուցադրումը Մոսկվայում արվեստի յուրօրինակ շքահանդեսի վերածվեց: «Ստիպված ես գովել ամեն ինչ,—գրում էր երգչուհի Ա. Նեժդանովան,—և նկարիչ Մ. Սարյանի ոճային, վարպետորեն արված ձևավորումը, նրա վառ ու կենդանի զգեստները, և միաժույլ նվագախումբն ու խորը»⁵⁶: «Ամեն գովասանքից վեր է ճիշտալի արվեստագետ Մ. Սարյանի աշխատանքը»⁵⁷—սա էլ Ա. Պիրոգովի արտահայտությունն է: Իսկ Ի. Գրաբարը իր տեսած ներկայացումից տասնվեց տարի հետո նշել է. «...իր ստեղծագործական խստապահանջ կամքի կրքոտ խոյանքով և երփնագրային լեզվի իմաստուն պարզեցմամբ Սարյանը Մոսկվայի Մեծ թատրոնում ստեղծում է լույսի և գույնի ուժով շողշողացող իր ցնցող ձևավորումները, որպիսիք շատ բան տեսած բազմազան թատրոնը չէր տեսել»⁵⁸: «Նկարչի աշխատանքի մասին անհրաժեշտ է գրել առանձին: Նա արժանի է հատուկ ուսումնասիրության,— գրում էր «Սովետսկոյե իսկուսստվո» պարբերաթերթը:— Դա գունագեղ արվեստ է, վարպետին վայել, լի անբասիր ճաշակով: ...Դժվար է զսպել հիացմունքի բացականչությունը, երբ բացվում է երկրորդ գործողության վարագույրը—դա ավելին է, քան ներկայացման գեղարվեստական ձևավորումը...»⁵⁹: «Վեչերնյայա Մոսկվա» թերթը ավելացնում էր, որ «Ալմաստի» «լուրաքանչյուր նոր գործողություն ղեկորատիվ ար-

վեստի գլուխգործոց է, յուրաքանչյուր վարդաքանդակ, տարազ, կահավորման մանրանոց արժանի է անթնրի ճաշակի և նրբագույն վարպետության փայլուն օրինակ համարվելու»⁶⁷:

«Ուպերան փառահեղ է ձևավորված Մարտիրոս Սարյանի կողմից,— նշվել է Մոսկվայում անգլերեն հրատարակվող շաբաթաթերթի մեջ:— Բեմի պայծառ-դեկորատիվ կահավորումը համապատասխանում է Հայաստանի բնայխարհի վեհությունն ու գեղեցկությանը, որի ֆոնի վրա ծավալվում են գործողությունները: Հայկական հնադարյան ճարտարապետությունն ու օրնամենտները կենդանանում են Սարյանի նշանավոր դեկորների մեջ»⁶⁸:

Սակայն բոլոր թերթերն ու թղթակիցները չէ, որ բացարձակ, անվերապահ հիացմունքով են արտահայտվել «Ալմաստի» ձևավորման մասին: Մ. Եահիյանն, օրինակ, ցավով էր նշում, որ Սարյանը «Ալմաստում» քիչ տեղ է հատկացրել բնության պատկերմանը: Զարաշեն կառուցվածքը նրան ճնշում է⁶⁹: Իսկ Պ. Վիլյամսը, ընդհակառակը, հափշտակված է ձևավորման բնապատկերներով և զգեստներով, իսկ ճարտարապետական կառույցներին բնավ չի էլ անդրադառնում: «Ուշագրավ է այն,— ասում է նա,— որ ընայած ձևավորման գերզունայնությանը, ստանում են Հայաստանի բնության, նրա գեղեցկությունների միանգամայն ճշմարտացի, կենդանի զգացողություն: ... Մ. Սարյանի ամբողջ ձևավորումը շնչում է թատերային վերասլացության և պայծառության ուժեղ, հազվագյուտ տրամադրությամբ»: Այնուհետև Վիլյամսն ավելացնում է. «Զգեստները լրացնում են բեմադրության գունային լուծումը և անհրաժեշտ նոտաներ են մտցնում երաժշտությանը օրգանապես ծուլված ձևավորման յուրահատուկ գունային սիմֆոնիայի մեջ»⁷⁰:

Կ. Յեդիկը առանձնապես բարձր է գնահատում ճարտարապետական մոտիվների օգտագործումը Սարյանի կողմից և գտնում է, որ այն «անկասկած իր ազդեցությունը կունենա մյուս ռեսպուբլիկանների թատերական արվեստի վրա»: Նրա կարծիքով «դեկորների բուն գեղանկարչական սկզբունքը «Ալմաստում»՝ մղվել է հետին պլան» և միայն զգեստներն են, որ «հագեցված են գունազեղությամբ և այնպես են շողշողում, որ, ընդհանուր առմամբ, դիտողը ներկայացումից չափազանց յուրատեսակ տպավորություն է ստանում՝ զգեստը իր վրա է վերցրել գեղանկարչական ֆունկցիան՝ դրա-

նից ազատելով դեկորները: Այդ այնպիսի համարձակությամբ է արված, որ պետք է Հայաստանի բնական արվեստի գյուտը համարել»⁶⁴—ասում է նա:

«Պրավդան» անհրադարձավ «Ալմաստին» անմիջապես, պրեմիերային հաջորդող օրվա համարում: Երաժշտության պատմաբան և ակնավոր քննադատ Ալեքսանդր Շահվերդյանը առանձին ուշադրություն դարձնելով ձևավորմանը, նշել է.

«Հռչակված անուն ունեցող վարպետ Մ. Սարյանը թատրոնում քիչ է հանդես գալիս, ուստի առավել ևս ուշագրավ են նրա հաջողությունները «Ալմաստում»: Շատերի համար, որոնք Սարյանին գիտեն գունեղ ու խորապես ինքնատիպ նրա պեյվաժներով ու դիմանկարներով՝ «Ալմաստի» ձևավորման գույների զսպվածությունն ու ժլատությունը պետք է անսպասելի թվար: Անսպասելի էր նաև այն, որ այդ հիանալի նկարիչը առաջին տեղ է հատկացրել իր ձևավորման մեջ ճարտարապետությանը:

Լավ վզալով օպերային բեմը, Սարյանը կարողանում է իր ոգեշնչված ստեղծագործությունը ենթարկել սինթետիկ ներկայացման պահանջներին և օրենքներին: Ինչպես Թուսանյանի պոեմում, Սպենդիարյանի երաժշտության մեջ—այնպես էլ Սարյանի ձևավորումը միմյանց հաջորդող մեղմ լիրիկայի և առնականության երանգներ ունի: Ռեալիստական մեծ ուժով ու պոետականությամբ Սարյանը բեմում ստեղծել է լեռնոտ Հայաստանի պեյզաժը, վերստեղծել նրա բազմադարյան մշակույթի պատկերը: Ըստ տաղանդի, լսողի ուժի, վարպետության և ներկայացման գեղարվեստական անսամբլին ծուլվելու ունակության նկարչի աշխատանքը «Ալմաստում» թատերական դեկորատիվ արվեստի ակնառու նվաճում է»⁶⁵:

Շատերին է «Ալմաստի» ձևավորումը հիացրել, ոգևորել. մեկը համարել է գյուտ, մյուսը հրճվագին իրադարձություն, երրորդը՝ շեղեվր, չորրորդը՝ ոգեշնչված կտավ, հինգերորդը՝ հաղթանակ: Բայց, միաժամանակ «Ալմաստը» միթյաբի, հույակապ մի կառույց է հիշեցնում, մի շինություն, որ բարձրացնել կարող էր միայն Սարյանի նման արվեստագետը:



«ԱՂՃԱՍՏ». տարալի էսքիզներ—Ալմաստ, Ծաթուլ (գուպ):

1938—1939

«Մարյանը և թաղանը»

Հայրենական Մեծ պատերազմը Սարյանին միաժամանակ կտրեց թատրոնից: Այդ շրջանում նա նոր գործ չստեղծեց թատրոնի համար: Հասարակական կյանքն ու գեղանկարչական ասպարեզը շատ ավելի կարևոր պահանջներ ներկայացրին նրան:

Խոսեց հայրենասերը. սարյանական երփնագրի լուսահորդ լեզվով նորանոր կտավներ եկան հաստատելու կյանքը, հաղթանակը: Ավետիք Իսահակյանի, Դերենիկ Դեմիրճյանի, Հովսեփ Օրբելու, Հայկանուշ Դանիելյանի, Հրայր Աճառյանի, Մանուկ Աբեղյանի և մյուսների հետ Սարյանը Հայաստանն էր ներկայացնում, Հայրենիքը, և նրա ծախը հնչում էր կայտառ, արձագանք տալիս պատերազմի ահեղ դաշտում կռվող հայ մարտիկների սրտում:

Թիկունքում ապրող անուններն էլ են մասնակցում պատերազմին: Հաղթանակում է հերոսական, մեծ կյանքը: Իսկ Սարյանի կյանքը ինքնին պայքար է, ընդվզում, հաղթանակ:

Սովետական ինտելիգենցիայի խոհերն ու ապրումները Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին պարզորոշ կարելի է կարդալ Ա. Խաչատրյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Հ. Օրբելու, ծովակալ Ի. Իսակովի, Մ. Լուկինսկու, Մ. Շահինյանի, Ռ. Յուլյանի, Ստ. Մալխասյանի և մանավանդ իր «Երեք հասակ» ինքնակարում: Ինչե՛ր են ապրել և ինչպես են ապրել... Սարյանական այդ դիմանկարներից գու՛նի և գծանկարի իմաստուն խաղով, ժամանակի անջնջելի դրոշմն է հասնում:

Թատրոնին հարապատ գործիչներ էլ կան այստեղ: Երբ 1942-ին Երևան ժամանեցին Մոսկվայի Գեղարվեստական և Փոքր թատրոնների մի խումբ վարպետներ՝ Սարյանը փորձեց լրացնել իր թատերական գործիչների պատկերաշարը Օ. Կնիպպեր-Չեխովայի և Վ. Կաչալովի անուններով: Դրանցից Կաչալովի ճեպանկարը, որ թեև հաջող է նրա 1940-ին արած էտյուդ-դիմանկարից, անուամենայնիվ, այն Կաչալովը չէ, որպիսին կ ա Ր Ո Ղ է ր լինել: Օ. Կնիպպեր-Չեխովայի էտյուդ-դիմանկարն էլ, ինչպես հեղինակն է անվանել, հանրածանոթ վրձնաթափի ուժն ու բնութագիրը չունի: Այդ դիմանկարներով Սարյանը, անշուշտ, չի կարող հպարտանալ: Դրանք լավագույնի շարքը

Պավել Լիսիցյանի
դիմանկարը
(յուղաներկ)
1942



մտնելու իրավունք չունեն։ Թեև հայ թատրոնի թանգարանում այդ դիմանկարներն ունենալը անպայման ուշագրավ նրևույթ է։

Այդ շրջանի թատերական աշխատանքներից անհամեմատ հետաքրքրական են Ջարա Դուլուխանյանի, Պավել Լիսիցյանի, Սուրեն Զոչարյանի և Ալեքսանդր Սպենդիարյանի դիմանկարները։

Դեռևս աշխարհին անհայտ, անփորձ, դժվարությունների գնով առաջ գնացող երիտասարդ մի արտիստուհի էր 1942-ին Ջարա Դուլուխանյանը։ Սարյանի մեծադիր գրաֆիկական դիմանկարն ասում է շատ ավելին, քան

ներշնչում էր այն ժամանակ՝ այսօրվա հռչակավոր երգչուհին: Կարապի պարանոց, դեմքի և աչքերի նազելի արտահայտություն, մեղմություն, ընդհանրապես արտիստիկ կերպարանք՝ դրված հստակ ու ամբողջական գծանկարի մեջ, ուռնու տերևներով նուրբ մանված ֆոնի վրա: Այսպես է ներկայացրել նկարիչը Դոլուխանյանին սրանից տասնութ տարի առաջ, նրա մեջ կարծես տեսնելով այն, ինչ հիմա բոլորն են տեսնում:

Սարյանը ոչ միայն բնությունն է «վերընթերցում», այլև մարդու հոգեկան զաղտնարանները թափանցելու եզակի ընդունակություն ունի: Նվազ հետաքրքրական չէ Պավել Լիսիցյանի գեղանկարչական կերպարը, այն երգչի, որ մեր ազգային թատրոնի պարծանքներից էր, իսկ հիմա էլ Մեծ թատրոնի բեմն է զարդարում: Դիմանկարին նալողը իսկույն կարող է ճանաչել նրա պարզ ու մեկին, նպատակասլաց բնավորությունը: Միաժամանակ արտիստ է Լիսիցյանը, Օնեգինի, Թաթուլի, Մոսիի դերակատար, իր գործն իմացող, արժանապատիվ անձնավորություն: Դիմանկարի ֆոնը բաց է, միագույն, միայն թե ծախից երևում է նկարչի արվեստանոցում կախված իր լուսանկարներից մեկը: Տպավորություն այնպես է, որ կարծես լուսանկարն էլ մյուս կողմից է զննում Լիսիցյանին... Բնորոշ երկու կողմից առնված է տեսադաշտի մեջ: Չլինի՞ թե մի բան վրիպի:

Սարյանը քիչ դեպքերում է գերադասում պասսիվ ու պարզ ֆոն: Դիմանկարը պետք է խոսի ֆոնի հետ, և նկարիչը հաճախ, հատկապես թատերական գործիչներին պատկերելիս, փորձում է «թեմատիկ» կոնկրետ հեռանկարի առաջ դիտել բնորոշին: Այդպիսին է Սուրեն Բոչարյանի դիմանկարը: Այդ գործը դիտողը չի կարող ասել, թե ասմունքի վարպետը Շեքսպիր կամ Բոկասչիո է կարդում ֆոնը նախասովետական հայ գլուղն է, աղքատ, տրված կապույտ տոներով: Այստեղ վառ երանգներ փնտրելը չլուր է: Ուրախություն չկա: Այս դիմանկարի ստեղծման իսկ շրջանում (1944) Սարյանը Բոչարյանին է նվիրել իր լուսանկարը՝ «Հայ ժողովրդի գուսանական հանճարի մեծատաղանդ ժառանգին, սիրելի Սուրենին»՝ նրա ջերմեամեղ երկրպագուից՝ մակագրությամբ: Կասկածից դուրս է, որ Սարյանին այս դեպքում ոգեշնչել է Բոչարյանի հայկական ռեպերտուարը՝ Թումանյանը կամ, եթե ավելի կոնկրետ լինենք, «Վերք Հայաստանին», որի կատարմամբ նա մեծ



Ալեքսանդր Սպենդիարյանի
դիմանկարը
(յուղաներկ)
1943

Ռաջողությամբ հանդես եկավ պատերազմի տարիներին: Ակիսոս, որ այս դիմանկարը չի փախում գծանկարի ճշգրտությամբ. դեմքի արտահայտության մեջ չի առկայծում այն աշխույժ կյանքը, որ այնքան հատուկ է ասմունքող Քոչարյանին: Այդուհանդերձ դիմանկարը որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում իր ընդհանուր կոմպոզիցիայով և զեղարվեստական մտահղացման տեսանկետից: Ոչ շատ հեռու, բայց պատմական անցյալի մի թեկոյն է տվել նկարիչը, «մի մարդու թատրոնի» շնդալից հայրենասիրական նշույթը պատկերել լուրժորինակ դեկորներով:

Այնուամենայնիվ, այս շրջանում թատրոնը Սարյանին մի անգամ «մոբիլիզացրեց» և այն էլ այնպիսի հանձնարարությամբ, որ մերժել չէր կարելի: Օպերային թատրոնի ճեմասրահում պետք է կախվեր Սպենդիարյանի դիմանկարը: Այնպիսի մի գործ էր պետք, որ վայել լիներ Կոմպոզիտորի անունը կրող և մեծ ճարտարապետի նախագծով կառուցված թատրոնի ճեմասրահին: Սարյանին դիմեցին:

Բացառիկ դեպք: Սարյանը դիմանկարի վրա պետք է աշխատեր՝ իր առաջ չտեսնելով կենդանի մարդուն: Նորից ասպարեզ եկավ «Ալմաստը»՝ այս անգամ Սպենդիարյանի դիմանկարի «շրջակայքում»: Նկարիչը օպերայի առաջին գործողության բնանկարն ու ավերակ վանքի բեկորն է ֆոն դարձրել, կամենալով ասել, թե ինքը Սպենդիարյանին պատկերել է ոչ թե որպես կոմպոզիտորի ընդհանրապես, այլ որպես միայն «Ալմաստի» հեղինակի, այն «Ալմաստի», որ դափնիներ է բերել թատրոնին և, այլ ներկայացումների հետ միասին, նվաճել Լենինի շքանշան: Ծավալով դա Սարյանի ամենամեծ դիմանկարն է: Այդ նկարը միշտ հիշեցնում է հանդիսականին «Ալմաստ» օպերայի գոյության, նրա հիասքանչ բեմադրության և ապրած բեմական փառահեղ կյանքի մասին:

Կարծես թե բեմարվեստի չափանիշ լինի:

Որքան լուռ էր ինքը—թատրոնի Սարյանը—Հայրենական Մեծ պատերազմի ահեղ օրերին, նույնքան գործում էր, ներգործում «Ալմաստը» հանդիսականի վրա:

Օպերայի հայրենասիրական կիպիչ ոգին, որ իշխում էր ոչ միայն գրական նյութի, երաժշտության, այլև ձևավորման մեջ, այդ տարիներին նոր կրակ վառեց հանդիսականի սրտում: «Ալմաստի» նման ներկայացումները ժամանակների հետ են խոսում, խոսում երաժշտությամբ, ճարտարապետական ավանդներով, հուրհրատող երփնագրի դրոշը պարզած:

«Ալմաստը» նորանոր թատրոններ սկսեց զրավել: Սարյանի արվեստը շատ կրակներ բորբոքեց հայրենիքի պաշտպանության հերոսական տարիներին: Սերգեյ Արուտչյանի «Երկիր հայրենի»՝ ձևավորմանը փոխարինելու եկավ Մելիքսեթ Սվախչյանը. Անին բերեց թատրոն, կարծես իսկական, «հավար ու մեկ եկեղեցիների» քաղաքը: Արա Սարգսյանը սունդուկյանցիների

մոտ հանդես եկավ «Գևորգ Մարգարեանի» պատմա-Ռայրենասիրական երկի ձևավորմամբ, որը ճարտարապետական զուսպ ու գունեղ միջոցներով վեր էր հանում Բագրատունիների իշխանության Ռպորությունը: Նույն ինսցենսի-րովկայի ձևավորմանն էր նվիրված նաև Սաչատուր Եսայանի աշխատանքը Լենինականի թատրոնում: Այդպես, ճարտարապետական դեկորները ծավալ-վեցին նաև Ռետագայում, մեկ «Ռուսկան» ներկայացման մեջ, մեկ «Արշակ Երկ-րորդում», և այլն, և այլն: Հատկապես Հայրենական Մեծ պատերազմի տարի-ներին բնմում ճարտարապետության լեզվով խոսելը շատ էր ազդու, կտրուկ ու վսեմ: Կարծես հաճում էին Ռուշարժանները, Ռերոսամարտերի երբեմնի վկաները լեզու առած՝ կոչ էին անում բնմից՝ անցյալի օրինակով լինել աննկուն, լինել արի, մաքառող:





Հայաստան ժամանած Մոսկվայի գաստրո-
լային Նոր թատրոնի ներկայացումներից
մեկի աֆիշների վրա, 1947-ի ամռանը, համարյա անսպասելի, երևաց Մար-
տիրոս Սարյանի անունը:

«Պաղտասար աղբաբը» առաջին անգամ ռուսաց լեզվով բեմ էր
բարձրանում, այն էլ Սարյանի ընկերակցությամբ:

Ռուսական թատրոն—Պարոնյան և Սարյան, հաճելի անակնկալ էր:

Ում բախտ է վիճակվել տեսնելու այդ ներկայացումը՝ չի կարող չհիշել
ներա ծնավորումը: Իսկ այդ ներկայացումը, Մոսկվայից բացի, ցուցադրվել է
նաև Հյուսիսային Կովկասի և Անդրկովկասի բազմաթիվ քաղաքներում՝ դառ-
նալով համընդհանուր հետաքրքրության առարկա:

Պարոնյանի հանրածանոթ կատակերգության անդրանիկ բեմադրությունը ձուլական բեմում, Սարյանի զուսպ, բայց շքեղ ձևավորումից բացի, անշուշտ շահել էր նաև Վալենտին Պլուչենկի ռեժիսյորական հնարամիտ ջանքերով: Մի ռեժիսյոր, որ իր բեղմնավոր գործունեության ընթացքում միշտ էլ առանձին կարևորություն է տալիս նկարչի մասնակցությանը: Իսկ Սարյանի նկատմամբ նա ունի որոշակի տեսակետ:

«... Ես սիրում եմ Սարյանին այն բանի համար,—գրում է Վ. Պլուչենկը,— որ նա իր բովանդակ արվեստով հաստատում է երկնագրի հզորությունը, տարբեր ազգերին հասկանալի նրա լեզուն, նրա ուղղությունը, կոմպոզիցիան, գույնը»⁶⁸:

Վալենտին Պլուչենկը Սարյանի հետ ունեցած իր հանդիպումները այսօր էլ վերսկզբում է մեծ գոհունակությամբ:

Մի առիթով, անձնական զրույցի ժամանակ, նա ասաց.

— Առհասարակ որևէ նոր պիեսի բեմադրություն ստանձնելիս ինձ առաջին հերթին մտահոգում է նկարչի հարցը: Չէ՞ որ նկարիչը շատ հաճախ վճռական դեր է խաղում ապագա ներկայացման կոմպոզիցիան, նրա արտաքին գեղարվեստական կերպարը, կոլորիտը բեմականորեն ճիշտ և հետաքրքրական ձևով լուծելու խնդրում: Այդ ստեղծագործական հոգան ինձ պաշարեց նաև այն ժամանակ, երբ մեր նորաստեղծ թատրոնը ձեռնամուխ եղավ հայ երգիծաբան Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» կատակերգության բեմադրական աշխատանքներին: Այդ կատակերգությունը ինձ շատ դուր էր եկել, և ուզում էի, որ մեր ներկայացումն էլ գեղարվեստական համարժեք բարձրության լինի, ուստի և բեմադրությունը ստանձնելիս ձևավորման խնդիրը ինձ սովորականից ավելի սկսեց անհանգստացնել: Ամեն ինչ է, որ ռեժիսյորն ընդունակ է մենակ անել, թեկուզ և նրա տրամադրության տակ լինի տաղանդավոր դերասանների մի ամբողջ խումբ: Սարյանին, որպես թատերական նկարչի, դեռևս լավ չգիտեի, բայց գիտցածս էլ բավական էր համոզված լինելու, որ նրա մասնակցությունը ներկայացման ստեղծման աշխատանքներին՝ կունենա վճռական նշանակություն: Սարյանը նկավ թատ-

րոն: Նրա մասնակցությունը իրոք մեծ օգնություն էր մեզ համար,— ասաց Պլուչեկը, — մեր ցանկությունները իրագործվեցին:

Իհարկե, Սարյանի համար այնքան էլ հեշտ չէր շրջագայող թատրոնի պայմաններին հարմար ձևավորում ստեղծել, ինչպես այդ թվացել է Պլուչեկին: Ամեն ինչ անհրաժեշտ էր լուծել պարզ, թեթև, առանց նկատի ունենալու կոնկրետ բեմադրությանը: Անհրաժեշտ էր այնպիսի լուծում, որ ձևավորումը հնչեր և մեծ, և փոքր բեմադրականներից, միաժամանակ և լիներ Պարոնյան, լիներ Պոլիս իր գունագեղ կոլորիտով, գեղեցիկ բնությամբ:

Դարձյալ օգնության եկավ սարյանական երփնագիրը և տարապետի օգտագործման այն հնարամտությունը, որ նկարիչը վարպետորեն կիրառել էր «Ալմաստում»: Անշուշտ, պակաս դեր չկատարեց նաև այն կարևոր հանգամանքը, որ Սարյանը Պոլիսը տեսել էր, իսկ Պոլիսը, ասում են, չի մոռացվում:

Վառվառն վարդանկարներով շարժական շիրմաներ, կենտրոնական ապակեպատ դռնից ներս է նայում «Պոլսի դեկորացիան»: Գործող անձինք (խոսքը տղամարդկանց է վերաբերում) այս միջավայրում շարժվում են ոտից-գլուխ սև հագած—տաճկական կարմիր ֆեսը գլխներին: Սարյանը կիրառել էր այստեղ գույների հակադրության սկզբունքը, որն իրոք մեծ տպավորություն էր թողնում:

... Ինչ պետք է՝ կար, մնացածը ճեփսյորի «խաղացնելու» գործն էր: Եփմաները մի քանի ձևով կարելի էր շուռումուռ տալ, դեկորանկարները բեմական լուսավորությամբ տարբեր բնույթով ընդգծել: Իսկ Պլուչեկը կոմեդիական հնարանքների, բեմական շարժման փորձված վարպետ է:

Սարյանական ձևավորումը ճեփսյորական բարձր կուլտուրա է պահանջում, ամեն ինչ պետք է օգտագործել, ամեն ինչ արդարացնել, հակառակ դեպքում նկարիչը կարող է «դուրս ընկնել» բեմից, թեկուզ և նա կաշկանդված լինի շիրմաների սահմաններում:

Եվ Պլուչեկը, ըստ էության հասկանալով Սարյանին, ամեն ինչ արել էր՝ ձևավորումը ըստ ամենայնի հնչեցնելու, նրան բեմի սահմաններում «կաշկանդած» պահելու համար: Դրանից շահել էր Պարոնյանը: Կատակերգության գեղարվեստական բարձր արժանիքները դարձել էին բեմականորեն ցայտուն, մատչելի նաև ռուս հանդիսականի համար: Պարոնյանի ռուսական



«Արմաշեն»։ Երրորդ գործողության պանորամայի էսքիզ։

Յուլիանեթի, 1956

թարգմանությանը եկել էր լրացնելու Սարյանի գեղանկարչական արվեստի Ռանրամատչելի լեզուն։ Երփնագիրը թարգմանության կարիք չունի, Սարյանի երփնագիրը՝ առավել ևս։ Չլինե՞ր Սարյանի մասնակցությունը այս ներկայացմանը՝ «Պաղտասար աղբարի» ռուսական թարգմանության բեմական հնչեղությունը, ամենայն հավանականությամբ, թերի կմնար։

Բացի այդ. չափի մեծ զգացում և գեղարվեստական անասելի տակտ էր պետք՝ ջրջիկ թատրոնի պալմաններում «Պաղտասար աղբարը» ծնավորելու համար։ Ռոստոմի պալատ-թատրոնի առանցի բեմահարթակում «Տիգրանը» ծնավորելուց հետո, առաջին անգամն էր, որ Սարյանը եկավ դրամատիկական թատրոն։ Եկավ և ապացուցեց, որ ինքը մեծ վարպետ է նաև դրամատիկական թատրոնի պալմաններում, և որ այնտեղ միջոցների նվազագույն ներդրմամբ կարելի է ստեղծել գեղարվեստորեն ճոխ, տեխնիկապես թեթև, երփնագրով հարուստ ներկայացում։

Պիեֆի բուրգ գործողությունները կատարվում են համարյա միևնույն վայրում—Պաղտասարի ապարանքում: Չորս տարբեր, միաժամանակ և նման ինտերյեր: Պորտատիվ դեկորները մեկ ուրիշ նկարչի կարող էին խանգարել հարուստ բազմազանություն մտցնելու: Ինչպես ասացինք, շարժական դեկոր-շիրմաների վրա էր կառուցած ձևավորումը, ավելացրած մի հետնավարագույր: Այդ շիրմաները նեղ էին, երկարավուն, վերի գլուխը կորածն. օգտագործվում էր նրանց երկու կողմն էլ: Մի դեպքում դրանք տաճակա՛ն ոճի պարդանկարներ էին, մյուս դեպքում՝ հազիվ նշմարելի, հայկականը Ռիշեցնող նկար: Պարզ է, այն տանը, այն քաղաքում, այն հասարակության մեջ, ուր ալլասերվել են բարբերը, մոռացվել հայրենիքը, ուր ախտամոլությունը նույնպես նորածնություն է համարվում, ամեն ինչ օտարամոլության կնիք պետք է ունենա: Այդ ինտերյերի մեջ զգացվում էր ստիլիզացիա ու պալմանականություն. միաժամանակ դրանք գեղեցիկ էին իրենց գունային լուծումով և համապատասխան էին շրջապատին, ազգային դեմքը կորցրած, կեղծ քաղաքակրթությանը հետևող հերոսներին: Այդ իրականությունը գեղեցիկ Բոսֆորն էր, վառ արևամուտով ու ծփուն ափերով: Գեղեցիկ ու հարատև բնությունը, կարծես դիտավորյալ կերպով հեռվում էր տրված և երևում էր միայն դռներից: Այս ձևավորումը, որ թատերային էր ու հաճելի դիտողի աչքին, չուրկ էր ընդարձակ պանորամային որևէ տեսարանից: (Ի՛նչ համեմատություն «Ճիլումենա Մարտուրանոյի» առափնյա ինտերյերի հետ): Այդ մարդկանց Սարյանը չէր տվել լայն ու ազատ շնչելու իրավունք: Նրանց հետ ու նրանց կողքին չէր կարող լինել ոչ անսահման ծով, ոչ էլ կապույտ երկինք: Դրանք իրարամերձ երևույթներ էին: Այս միտքը, կամա թե ակամա, անցնում էր ողջ ներկայացման միջով:

Սահմանափակ հոգու տեր մարդկանց՝ գործելու նեղ շրջանակ:

Սարյանը դրամատիկ թատրոն էր նկնլ երաժշտականից: «Աքլորիկ», «Ալմաստ»-ներ, «Քաջ Նապար»-սրանք, լուրաքանչլուրն իր տեսակի մեջ բարձրաթոփք, նույնիսկ տոնական, ջքեղ ձևավորումներ էին: «Տիգրանը» թեև դրամատիկական թատրոնումն էր ստեղծված, բայց դարձյալ իր մասշտաբանությամբ և ընդգծված գունագեղությամբ, նյութի մատուցման բնույ-

թով ավելի մոտ էր օպերային: Սարյանական արվեստի այս հատկությունը, սակայն, երբեք ինքնանպատակ չի եղել, այլ խորապես պայմանավորված տվյալ թատրոնի, ներկայացման և ժանրի պահանջներով: «Քաջ Նավար» կոմիկական օպերան թատրոնի նախկին շենքում մի բան էր, «Ալմաստ» ժողովրդա-հերոսական օպերան նոր թատրոնի բեմահարթակում՝ այլ բան:

Անշուշտ չպետք է հանգել այն եզրակացության, որ Սարյանը միայն մեծ ընդհանրացումների, թատերական հոյակապ տեսլարանի վարպետ է: Թերևս այդ տեսակետը ճիշտ լիներ, եթե մենք մեռքի տակ չունենայինք «Քաջ Նավարի» օրինակը: Սարյանի բեմական արվեստի կարևորագույն, արժեքավոր կողմը դեկորներն ու առհասարակ ներկայացման արտաքին միջավայրը կոնկրետ նկարագրելու հակումն է: Այդ առումով շատ ուշագրավ են ու բնորոշ և՛ «Արմաշենի» և՛ առանձնապես «Դավիթ բեկ» ներկայացման ձևավորումների վրա կատարած նրա աշխատանքները:

1956: Թատրոնի Սարյանն այդ տարի երեք ձևավորում ունեցավ: Բացառիկ բեղմնավոր տարի՝ Սարյանի թատերական գործունեության մեջ.— Երևանի օպերային թատրոնում՝ «Դավիթ բեկ», վախճանգովցիների հրավերով՝ «Ֆիլումինա Մարտիրոսոս», և Ն. Զարյանի «Արմաշեն» պիեսի ձևավորումը, որ պիտի ցուցադրվեր Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, բայց մնաց անկատար: Ասենք Սարյանը «Արմաշենի» համար առանձնապես չէր «չարչարվել»։ օգնել էր Սարգիս Արուստյանին՝ ժամանակակից հայ գյուղի կյանքը պատկերող այդ պիեսի կամերային տեսարանները ձևավորելու, ինքը միայն արել էր երրորդ գործողության համար պանորամայի մի էսքիզ: Բայց ի՞նչ էսքիզ: Ազատ կերպով այն կարելի է դնել նրա «Իմ հայրենիքը» կտավաշարի կողքին: Բնականորեն տպավորություն թողնող այդ էսքիզում և՛ կապուտակ երկինք կա, և՛ կանաչ մարգագետնի մեջ շողացող արև, խշշացող բարդիներ, և՛ ինքը՝ երկնամբարձ Արարատը հեռավոր հեռվում, այնքան հեռու, որ պարզապես բեմի խորությունը «չափելու» հնար չկա: Ակամայից հիշում ես Հակոբ Գուլումեյանի այն արտահայտությունը, թե «կարծես Մարտիրոս Սարյանի հիացումովն է, որ Արարատը մխրձված է հայոց պայծառ երկնքի մեջ...»⁶⁷: Բայց, միաժամանակ, այդ Արարատը հեռվում լինելով,

ասես իր ամբողջ վեհությունը կանգնած լինի ուղղակի հանդիսականի առջև: Դա և՛ հետևավարագույր է, և՛ կիսով չափ շրջափակված պանոփան: Լույս, անսահման տարածություն, թաղմ կանաչի կենդանի բուրմունք՝ ձեռնալորի և դերասանի ծավալվելու համար անկաշկանդ, ապառ պայմաններ, նրանց ստեղծագործական միտքը հրահրելու սքանչելի միջավայր: Այդ միջավայրում ապրող մարդիկ, թվում է, թե չեն կարող մաքուր չլինել հոգով, վեհ ու ազնիվ, կորովի ու նվիրված՝ իրենց գործունեության մեջ: Այս մի հատիկ էսքիզը բեմական պայմաններում քնանկարի լուծման նոր ու արժեքավոր խոսք է և գալիս է ժխտելու տարածված այն թյուր տեսակետը, թե թատրոնի նկարիչը ստեղծագործելու շատ ավելի սահմանափակ հնարավորություններ ունի, քան սոսկ երկնագրողը: Հարցը միայն այն է, որ թատրոնում երբեմն դժվար են ընթերցում էսքիզը...

Թող «Արմաշենի» այս պանորաման մնա «Արքայադուստր Տուրանդոտի», «Կարմենի» կողքին՝ միևնույն է, թատրոնից հեռու չի գնա: Նրանք թատրոնի են:

«Արմաշենի» բեմ չբարձրանալը, սակայն, պատճառ հանդիսացավ Հայկական արվեստի ու գրականության երկրորդ տասնօրյակին ներկայացնելիք «Դավիթ բեկ» օպերայի ձևավորման վրա առավել մանրակրկիտ (եթե այս բառը կարելի է օգտագործել Սարյանի կապակցությամբ) և հանգամանալից աշխատանք տանելու:

Եթե «Ալմաստի» ձևավորումը, ինչպես և նրա լիրերտոն, պատմական համընդհանուր (ոչ կոնկրետ) թեմաների տիպականացում էր, ապա «Դավիթ բեկ» օպերայի ներկայացման արտաքին բեմանկարի հիմքում ընկած է որոշակի միջավայր և պատմական կոնկրետ իրականություն:

Ջանգնալուր, Ջևու ամրոց, Տաթևի վանք, Մծիրի: Տասնութերորդ դար: Ազգային-ազատագրական շարժում ընդդեմ պարսկական զավթիչների: Դավիթ բեկ, Ստեփաննոս Շահումյան, Վրաստանի Վախթանգ 6-րդ թագավոր—սրանք էլ պատմական դեմքերն են: Մնացածը Արմեն Տիգրանյանի մեղեդիներով հարուստ և բովանդակալից երաժշտություն է որոշում: Օպերան հղացվել է Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին: Դրա համար էլ



«Դա վիթ բեկ». առաջին գործողության դեկորանկար:

Յուզաներկ. 1956

Նրա երաժշտությունն ավելի հերոսական է, քան լիրիկական, ավելի առնական, քան մեղմ, և միաժամանակ խորն ու հուզիչ:

1956-ի բեմադրությունը²⁸ թվով երրորդն էր:

Պատմական անցյալը հեղինակը վերապրել էր ժամանակի թելադրանքով: Այդ էր պահանջվում նաև թատրոնից: Մինչև 1956-ը օպերան երկու անգամ բեմադրվել էր, սակայն չի կարելի ասել, թե նախորդ երկուսը հաջողված էին: Նման մոնումենտալ ու լայնաշունչ երկեր թատրոնում միանգամից հաղթահարել դժվար է: Անհրաժեշտ եղավ Միքայել Թավրիպյանի, Վարդան Աճեմյանի և Մարտիրոս Սարյանի համագործակցությունը:

Ինչո՞վ և ինչպե՞ս արտահայտվեց անձամբ Սարյանի մասնակցությունը բեմադրական աշխատանքներին: Ձևավորման առթիվը բաժինը Նրան էր ընկել— ուր տարբեր պատկերներից չորսը և մի շարք տարազներ: Մնացածը հիմնականում նկարիչներ Խաչատուր Եսայանի և Աշոտ Միրզոյանի ստեղծագործական ջանքերի արդյունքն են: Այդ տեսակետից Սարյանի կրտսեր արվեստակիցները անպայման շահել են, դարձել են համահեղինակներ այն

ձևավորման, որի վրա սկզբից մինչև վերջ սարյանական արվեստի կնիքը կա: Այդ կնիքն արժան է ակներև, որ Նույնիսկ Հենինգրադի Ռանդիսականն էր նկատել: Այդ կապակցությամբ թերթում կարդում ենք.

«Չի կարելի չնշել նկարիչներ Մ. Սարյանի, Խ. Եսայանի և Ա. Միրզոյանի էսքիզներով ստեղծված դեկորներն ու տարազները: Մենք չգիտենք, թե աշխատանքի որ մասն է կատարված բրիգադի յուրաքանչյուր անդամի կողմից, սակայն ամբողջ ձևավորումը ոճի տեւակետից միասնական է: Այնուհանդերձ, Հայաստանի և Վրաստանի պետական բնակարաններում, լեռների բիրտ ուրվագծերի և քարակոփ ամրությունների մեջ երևում է հայ ականավոր նկարիչ Մ. Սարյանի ծնածքը»⁶⁶:

Ի՞նչ է տվել այդ ծնածքը:

Սյունյաց լեռնաշխարհը միշտ էլ հասարվել է Հայաստանի ամենառեստարբերական և գեղեցիկ անկյուններից մեկը: Բնությունն իր դրոշմն է դրել սյունեցի շինականի վրա: Նա իր օթևանը շատ հաճախ կառուցել է պղնձակուռ ապառաժների գոգավոր անձամներում և ապրել ժեռուտ խորխորատների մեջ, երբեմն էլ ամպերի փեշի տակ: Գազաթներն են եղել նրա հարկարածինը: Սյունեցին հայրենիքը գազաթներով է չափել, գազաթներն է պաշտպանել որպես հայրենիք և թշնամուն միշտ նայել՝ վերից վար:

Երբ դիտում ես «Դավիթ բեկ» ներկայացման երկրորդ պատկերը կամ ծանոթանում Սարյանի էսքիզին, քեզ թվում է, որ անարգ թշնամին ոչ թե հրի ու սրի է մատնել երկիրը, այլ մի կերպ հասել է այստեղ ու մահախուճապ եղած՝ չորել գազաթների շվաքում:

Անհուն թվով կայծակների

Սուրն է բեկվել աղամանդին,

Ու անցել:

Ակամա հիշում ես Ավետիք Իսահակյանին:

Թշնամու այքը դիպել է լույս գազաթին, բայց սուրը բեկվել է ու անցել: Սա է Սարյանի ընկալած ու պատկերած «Դավիթ բեկի» գաղափարը, որ անցնում է նրա ձևավորած յուրաքանչյուր գործողության միջով և ամբողջ ներկայացման արտաքին կերպարով մեկ:

Առաջին պատկերը բարձունքներում է: Այստեղ երկրի տերերն են գործում: Հուլից դուրս է եկել ժողովրդի լեռնակուտակ վայրույթը, արդ՝

Թող հնչե՛, հնչե՛ շեփորը գոռ մարտի...

Կարծր է ժողովրդի կամքն ու անկոտրում, ինչպես նրան ծնող բնությունը և անհաղթահարելի՝ Սարյանի պատկերած դիր ու սուրսայր ապառաժների պես:

Սարյանը կարծես զրույցի է բռնվում հանդիսականի հետ լեռների լեզվով: Պատմում է, հավատացնում, համոզում, հարկադրում: Եվ այնպես, որ անկարելի է նրա հետ հաշվի չնստել: Նա պարզապես պարտադրում է: Ինչպես սոսկ բնականաբան աշխատանքներում, այնպես էլ թատրոնում, նկարչի հուլվերի, խոհերի, դասողությունների դրսևորման տարերքը լեռներն են: Լեռներով է նա բացահայտում պատկերած կյանքի հոգեբանությունը, լեռների պատկերով դիտողի մեջ պատվաստում հաստատակամություն, համառություն, լեռների միջոցով էլ քարոզում հայրենիքի սեր ու խաղաղություն: Նրա պատկերած լեռներում կա և՛ հպարտություն, և՛ համառություն, և՛ հերոսություն, և կոնկրետ բնապատկերին հատուկ բնավորություն: Բնորոշվին պատահական չէ, որ նրա բնանկարների գերիշխող նյութը լեռնաշխարհն է: Բնությունը փխխոփալում է Սարյանի ստեղծագործությունների մեջ և առանձնապես նրա լեռնային բնանկարներում: Սարյան-արվեստագետի թերևս ամենարևոտը առանձնահատկությունն է այդ:

Սարյանի լեռները բազմախոհ են ու բազմալեզու նաև թատրոնում:

«Դավիթ բեկի» առաջին պատկերում նկարագրված լեռները էապես տարբերվում են «Տիգրանի», «Քաջ Նավարի» լեռնանկարներից: Սրանք տարածված են, վեհանիստ ու անդորր, մինչդեռ «Դավիթ բեկի» լեռնաշխարհը ասես ըմբոստացած լինի, «վրդովված»: Տիգ-ցից, խառնիխուռն լեռների ֆոնի վրա ապառաժի մի քանի զանգված, որոնք ամրոց-թաքստոցների կերպարանք ունեն: Ապառաժներից մեկի վրա տարածվում է մի ուռենի՝ ցանցառ ճյուղերով: Այս միջավայրը ավելի քան համապատասխան է օպերայում ծավալվող իրադարձությունների ոգուն: Այստեղ, այս հուլումնալից, անակնկալներով լի երկրամասում է խմորվում ապստամբությունը:



«Տաղիթի քաղաքը», Խոսրովի քաղաքը, Խոսրովի քաղաքը (Խոսրով) :



Նույն սկզբունքով է լուծված նաև երկրորդ պատկերի դեկորանկարը: Լեռնազոտին հետին պլանումն է: Յաքուլ ցրիվ, բրգածև ապառաժները դեպի վար են տարածվում: Ստորոտում ոսոխի որջն է: Սյունեցին ոսոխին կարող է նայել միայն բարձունքից: Սարյանը բնաշխարհը վերարտադրում է սարյանական մասշտաբներով: Լեռները նրա մոտ, ինչպես ասացինք, գեղանկարչական կատեգորիա լինելով հանդերձ՝ ծառայում են և փիլիսոփայական որևէ խոհ ընդգծելու, և լիրիկական շունչ հաղորդելու, և ըմբոստ մի ոգի դրսևորելու համար: Բեմը լցված է գեղատեսիլ Ջանգեպուրով: Բայց դա, սոսկ առաջին հայացքից է միայն գեղատեսիլ: Բնականաբար այստեղ հագեցված է բացառիկ ուժով: Բրգածև ապառաժները ասես հայրենիքի արթուն պահապաններ լինեն, իսկ հեռանկարի լեռները՝ քարակոփ պահակախումբ:

Այդպես էլ նրանք խումբ-խումբ և մեկեկ-մեկիկ հսկում են հայրենիքը, որ վտանգի տակ է:

Իսկ ո՞ւմ կամ ի՞նչն են հսկում զավթիչները: Դավաճանի ծեռքով գերի ընկած Ստեփաննոս Շահումյանին և ավերված մի վանք: Բայց որքան դժվար է այդ հսկումը: Վանքը տեղից չես շարժի, իսկ եթե մնա նրա կողքին՝ ինքը ընդմիշտ ավերակ կդառնա: Հայրենասեր քաջի կյանքը հավերժ է, նրան մահ չկա: Զանի-բանի Շահումյաններ են գալիս՝ ոսոխին մահ բերելու: Ո՞ր մեկին դավաճանը բռնի, ո՞ր մեկին թակարդի: Ջավթիչին փրկություն չկա: Ուրիշի կամքին ու կյանքին բռնացողը պիտի կործանվի: Ահա թե ինչու Սարյանը, կարծես կանխամտածված, տիրակալ զավթիչի կողքին պատկերում է միայն ավերակ: Այս պատկերի նկարչական կոմպոզիցիան ընդհանուր գծերով հիշեցնում է «Ալմաստի» առաջին գործողությունը: Նույն մոտեցումն է, հետևողական, նպատակային: Կրկնություն չէ, այլ հաստատում, ընդհանրացում՝ կատարված օպերայի լիրիկական թելադրմամբ—ավերողին՝ ավերակ: Սարյանի մոտ սա արդեն ոչ թե դետալ է, այլ հուզիչ թեմա, որ բնականորեն օրգանական մի մասը կազմելով, խոսում է հանդիսականի հետ նախնիների անունից:

Լեռների լեզու, լեռների խոսք, լեռների շարժում— հայ կերպարվեստի ապագա պատմաբանը կասի, որ այդ ստեղծել է Մարտիրոս Սարյանը: Ստեղծել է ու շաղ տվել ոչ միայն իր գեղանկարչական աշխատանքներում,



«Դավիթ բեկ». Երկրորդ պատկերի գեղարվեստական:

Յուզանեթ, 1956

գրաֆիկական գործերի մեջ, այլև թատերաբեմում, ուր գուցե և ամենից դժվար է այդ իմաստուն լեզվով խոսելը: Սարյանական լեռների առկայությունը բեմում, նրանց ամենի սլացքը, երկնամբարձ խոյացումը ստեղծում են բոլոր նախապայմանները այն ներկայացման, որ մենք սովոր ենք անվանել մոնումենտալ: Թատրոնը գործողության արվեստ է, շարժումը, անկախ նրա մասշտաբից, բեմարվեստի ամենակարևոր հատկանիշը, և Սարյանը, նոր թատրոնում է, գործողություններին առնական, հերոսական տոն է տալիս, շունչ ու թափ: Դրա ապացույցներից մեկն էլ «Դավիթ բեկի» երրորդ գործողության՝ Տաթևի տեսարանի ձևավորումն է:

Բարձրագահ Տաթևն իր ավանդական վանքով—այստեղ Սարյանը ամեն ինչ չէ, որ պատկերել է պատմական ճշգրտությամբ: Լեզենդար սյունը գավթից դուրս է բերել՝ դարձնելով այն հավատի ու հաղթանակի խորհրդանիշ, իսկ բուն վանքը տարել է հեռու, հետնապարագույրի վրա (հրապարակ է պետք զորքի և ժողովրդի համար. չե՞ որ ներկայացման ամենա-

բազմամարդ տեսարաններից մեկն է): Թվում է, թե Սարյանը, գեթ այստեղ, այս լեռան կատարը պատկերելիս, կիսուսափեր բնության լրացուցիչ նկարագրությունից. բաց, կապուտակ երկինքը առաստաղ կլիներ Տաթևի գլխին: Բայց ոչ: «Արարչագործ բնության հետ խանդավառված ի վեճ», լեռների երգիչը բարձրանում է վեր, ավելի վեր, ու վերջ չկա լեռնային բարձունքին: Թվում է, թե Հայաստանում Արարատից, Արագածից էլ բարձր լեռներ կան, որ կարծես տիեզերքի սահմաններից դուրս գալ են կամենում...

Այն լեռնագոտին, որ անցնում է Տաթևի բարձունքներով, հայ շինականի քրտինքով է ոռոգվել: Կուսական բնությունն չի սա: Բարձրաբերձ լանջերի վրա հանդ ու արոտ կա, ցորենի արտեր: Սյունեցին ոչ միայն իր ռոգնոր արժեքներն է պաշտպանում, այլև հանապազօրյա հացը: Գործող անձանց և արտաքին միջավայրի փոխհարաբերությունները հանդես են գալիս միասնացած: Ժողովրդի համախմբավածությունն է այդ գործողության ավարակը: Վրիժառուները նրդվում են Վարդան Մամիկոնյանի սրի վրա և Դավիթ բեկի առաջնորդությամբ նետվում մարտի ասպարեզ:

Ահա և Սարյանը պատկերել է բեմում ահեղ մարտին նախորդող գիշերվա բանակատեղին: Խաղաղ, հանգստաբեր տրամադրություն: Ասում են այդպես է լինում բնությունը՝ մեծ փոթորկից առաջ: Մթնշաղղ իր թևերն է փռել լեռների վրա: Հետզհետե ասկայծում են ցիրուցան աստղերը: Նշմարվում է օձագալար մի արահետ, որ տանում է դեպի Ջևու ամրոց: Վրաններ: Ոչ արև կա, ոչ արևի շող, բայց Սարյանն է, ինչպես և 1911-ին արած նրա «Գիշերային տեսարան, Եգիպտոս» նկարում. զգացվում է ցերեկվա տապը, շիկացած մթնոլորտը: Սարյանի մութն էլ պայծառ է գիշերվա մեջ:

Ուշագրավ է, որ երբ Հայկական արվեստի և գրականության Մոսկվայում կայանալիք ներկրող տասնօրյակի նախապատրաստման շրջանում մարդիկ ծանոթանում էին «Դավիթ բեկի» ձևավորման էսքիզներին, ումանց համակեց ներկատանքը— արդյո՞ք այդ էսքիզը կհնչի բեմից: Չէ՞ որ թանձր խավարը, լարված մթնոլորտը, որ այնքան լավ հաղորդվում էին նայողին փոքր էսքիզից, կարճ տարածության վրա, կարող էին պարզապես բեմից բոլորովին չհնչել: Կտեսներ՝ արդյոք բեմասրահի վերջին կարգում նստած հանդիսականը լեռները, ճանապարհն ու վրանները և նրանց շուրջ շարժվող դե-



Լսքիւ Դավիթ քեկի
տարաւի Ռամար
(գումար)
1956

րակատարներին: Ասում են, ամեն մի նրաժշտության տակ կարելի է պարել, միայն թե պարել պետք է իմանալ,— մենք կավելացնենք,— վերջին հաշվով գեղանկարչական ամեն մի կտավ կարելի է բեմականացնել, միայն թե այն օգտագործելու ձևը գտնվի: Ռեժիսյորական հնարամտությունն ու բեմի կատարելագործված տեխնիկան ամեն ինչ կարող են հարթել, երբ նկարի նյութը կյանքն է, ճեպլ իրականությունը: Իսկ նկարչի համար, տվյալ դեպքում, հիմք էր ծառայել կյանքից առնված գրական-երաժշտական երկը, որը պետք էր տեղ հասցնել ամենայն ճշտությամբ:

Սարյանն այստեղ էլ հաղթեց: Օպերայի գեղանկարչական արտահայտությունը բեմում, այդ թվում և գիշերվա բանակատեղին, հանդիսականի

առջև ներկայանում են շատ պարզ ու պայծառ: Պայծառություն կա «Դավիթ բեկ» օպերայի ամբողջ երաժշտության ու բեմադրության մեջ, նրա ծեփվորման յուրաքանչյուր օղակում: Այսքանն էր արել Սարյանը «Դավիթ բեկ» ծեփվորելիս, մինչև այստեղ էր միտնվել օպերայի բեմադրական աշխատանքների մեջ՝ իր հերթին հաղորդելով ներկայացմանը հերոսական-պաթետիկ ոգի, կրակոտ ջունչ և շքեղ երփնագիր:

«Ներկայացման ճեժիսլորական գերազանց մարմնավորման, նրա հաջողության պզալի բաժինը պիտի վերագրել գեղարվեստական ծեփվորմանը...— Նշվել է «Պրավդայում».— «Դավիթ բեկի» դեկորներն ու տարապները ոչ միայն օպերային բեմադրությանը ենթարկված արտաքին որոշակի հատկանիշներ են: Լեռնոտ Հայաստանի սքանչելի բնանկարները՝ տրված նրանց խստաշունչ երանգների և ուրվագծերի յուրահատկությամբ, արևակնել ժայռերը, ցայտուն տոների հակադրությունը, անտակ կապույտ ստվերները լեռների կիրճում՝ այս ամենը վերստեղծում են այն երկրի կերպարը, որ միևնույն ուժգնությամբ դրոշմված է Մ. Սարյանի պաստառներում»⁷⁰:

«Սարյանն իմ ամենասիրած նկարիչն է և ես նրա արվեստի երկրպագուներից եմ,— գրում է ՍՍՌՄ Մեծ թատրոնի գլխավոր նկարիչ Վադիմ Ռինդինը:— Հայկական արվեստի և գրականության տասնօրյակի ժամանակ ես դիտեցի «Դավիթ բեկ» օպերայի բեմադրությունը: Ինձ հիացրեց մեծ վարպետի պուսպ, լակոնիկ ու վառ ոճը: Մեր թատերական նկարիչները շատ բան ունեն սովորելու Սարյանից»⁷¹:

Իրոք որ Սարյանից սովորելու բան շատ կա ոչ միայն թատերական նկարիչների, այլև բոլոր նրանց համար, ովքեր այս կամ այն չափով առնչվում են արվեստի հետ:

«Դավիթ բեկ» օպերան բեմադրելուց մեկ տարի առաջ Վարդան Աճեմյանը խոստովանել է.

«Իմ վաղուցվա իղձն է Սարյանի հետ ստեղծել ներկայացում... Մոտենալ նրա վառ գույներին, համարձակ վրձնահարվածներին, խորն ու դիպուկ ընդհանրացումներին: Սարյանը անմիջական, ազնիվ հուլյվերով լի, էրուդիտ արվեստագետ է: Հասնել նրա այդ հատկություններին կամ թեկուզ ստեղծագործորեն մոտենալ թատրոնում նրա գեղանկարչական սկզբունքնե-

րին, թաղվել նրա կախարդական գույների ոլորտի մեջ, նրա ճրագործը երևակայության աշխարհը—ահա թե ինչին պետք է ծգտի յուրաքանչյուր ռեժիսոր: Սարյանի արվեստը այն վճիտ աղբյուրն է, որից օգտվում են ոչ միայն նկարիչները, ճարտարապետները, գրողները, երաժիշտները, այլև թատրոնի մարդիկ»⁷²:

Աճեմյանի վաղուցվա իղծը իրականություն դարձավ «Դավիթ բեկ» բեմադրությամբ: «Ալմաստից» հետո դա Սարյանի արվեստը բեմականորեն յուրացնելու լավագույն արտահայտությունն է հայ թատրոնում:

Սարյանն ինքը ուշ-ուշ է հանդիպում թատրոնի հետ, բայց թողնում է այնտեղ իր արտահայտությունը: Չէ՞ որ թատրոնը ապրում է ոչ միայն դրամատուրգով, դերասանով, այլև գեղանկարչությամբ: Սարյանը գեղանկարչության ստեղծագործական բերկրանքն է բերում թատրոն, մտքի խոյանքներ, արվեստի թռիչք:

Որքա՞ն հարուստ է թատրոնը, որ «Ալմաստ» ու «Դավիթ բեկ» ունի:





Վահրամ Փափապյանը, մի առիթով, Սար-
յանին համարել է թատրոնի մարդկանց
ավանդապահ: «Երբ չեմ լինի ես,— գրում է նա,— համենայն դեպս կլի-
նեմ շնորհիվ նրա վրձինի»⁷³: Փափապյանի հավատով լի այս խոսքերը կա-
րող են կրկնել մեր բեմի մի քանի տասնյակ գործիչներ: Դա հավուր պատ-
շաճի ասված հաճոյախոսություն չէ սիրված նկարչի հասցեին, այլ ավելի ու
անկեղծ խոստովանություն:

Հիրավի: Մեր ո՞ր հայ նկարիչն է այնքան դիմանկարներ ստեղծել,
որոնց նյութը թատրոնի մարդն է: Վարդգես Սուրենյանցը, Աղամյանի արվես-
տով տարված, մի քանի ճեպանկար է թողել: Եղիշե Թադևոսյանի, Ստեփան

Աղաքանյանի, Փանոս Թերլեմեզյանի, ինչպես և մեր այսօրվա նկարիչների թատերական դիմանկարները առանձին-առանձին վերցրած՝ մատների վրա կարելի է հաշվել: Մինչդեռ Սարյանի ստեղծած բազում դիմանկարների մեջ թատրոնի մարդիկ մեծ ու պատվավոր տեղ ունեն. բոլորը, ճեպանկարների հետ ի մի հավաքած՝ մոտենում են հարյուրի: Սակայն մի՞թե քանակն է որոշում: Որոշում է նրանց բնույթը, հասարակական այն հնչեղությունը, որ այդ դիմանկարները դուրս է բերել լայն ասպարեզ: Ոչ Արուս Ոսկանյանն ու Հայկանուշ Դանիելյանը, ոչ Հասմիկն ու Հրաչյա Ներսիսյանը իրենց կինո-ժապավենով, ոչ էլ նույնիսկ աշխարհ շրջած արտիստ Վահրամ Փափազյանը, իրենց բազմամաստակ կյանքում հազիվ թե շփված լինեին այնքան հանդիսականի հետ, որքան նրանց դիմանկարները Սարյանի ցուցահանդեսներում և նրա գործունեությանը նվիրված հրատարակությունների մեջ: Եթե Սարյանը բեմական արվեստին ծառայած չլիներ և ոչ մի ծեղով, նրա ստեղծած թատերական դիմանկարները միայն բավական կլինեին՝ նրան հայ թատրոնի նվիրական դեմքերի շարքը դասելու:

Մեր ժամանակների խոշորագույն դիմանկարիչներից մեկը—այդպես են շատ հաճախ բնութագրում Սարյանին՝ կնքապարվեստին մասնագիտորեն մոտ կանգնած անձինք—սիրով ու գնահատության բարձր զգացողությամբ է պատկերել բեմարվեստի մշակներին:

Սարյան-թատերական գործչին լավ ճանաչելու համար պետք է ծանոթանալ ոչ միայն նրա ծեղվորումներին, այլև դիմանկարների այն շարքին, որոնց թեման հիմնականում դերասանն է:

Թատրոնի հետ ունեցած սերտ շփումը, դրամատիկական արվեստին անմիջականորեն հաղորդակից լինելու հանգամանքը, թեմատիկ առումով որոշակի ազդեցություն ունեցավ Սարյանի դիմանկարային աշխատանքների վրա: Պատահական չէ, որ նրա առաջին և լավագույն թատերական դիմանկարները երևան եկան Վարագույրի ստեղծման շրջանում, 1923—1925 թվականներին:

Եթե մինչև Հայաստան տեղափոխվելը Սարյանի դիմանկարներից առանձնապես աչքի էին ընկնում հասարակական և գրական գործիչները—Ալ. Մյասնիկյան, Ա. Ծատուրյան, Վ. Տերյան, Գ. Լևոնյան և ուրիշներ—



Հայկանուջ Մանիսյանի դիմանկարը (յուղաներկ) :
«Մարյանը և բառերը»

1940



ապա 20-ական թվականներից սկսած, ցուցադրվող դիմանկարների մեջ ակնառու տեղ էին զբաղում թատրոնի մարդիկ:

1924-ից հետո կազմակերպված Սարյանի գրեթե բոլոր ցուցահանդեսներում, Հայաստանի Պետական պատկերասրահի մշտական էքսպոզիցիայում, բազմաթիվ գրքերում ու կատալոգներում իբրև կանոն դուք կհանդիպեք «Միքայել Մանվելյան», «Արուս Ոսկանյան», «Հասմիկ» և «Վահրամ Փափազյան» գրաֆիկական դիմանկարներին:

Այս բառակը Սարյանի դիմանկարային արվեստի պսակն է կազմում: Չեք գտնի մեկը, որ բանավոր խոսքի մեջ կամ հոդվածում, միևնույն է, սրանց մասին ի միջի ալլոց արտահայտվի: Այդ ամենից առաջ պատկերված անձանց յուրահատկությունների ընդհանրացմամբ պիտի բացատրել: Եվ հետո, մատուցման ոճն էլ պակաս նշանակություն չունի:

Առհասարակ Սարյանի գրեթե բոլոր դիմանկարները ինքնատիպ ոճ ունեն: Նրա պատկերած մարդիկ կտավի վրա ապրում են լիարյուն կյանքով, խորհում, խոսում: Չափազանց չի լինի, եթե ասենք, որ նաև գործում են, նրբեմն կարծես դուրս են գալիս նկարի շրջանակից՝ որևէ գործողություն կատարելու, ինչպես Ա. Ռումաշյանի, Թ. Թորամանյանի, Ավ. Իսահակյանի (1940), Ն. Ջարյանի, Տ. Յարլոնսկայայի և այլ շատ ուրիշ մարդկանց պատկերներում:

Ընդհանրացման ուժը գերիշխում է նրանցից յուրաքանչյուրի մեջ: Օրինակ, չի կարելի ասել, թե Միքայել Մանվելյանը դիտված է որպես Յագոյի կամ Նրանցի նշանավոր դերակատար, կամ թե «Սպիտակ ծաղիկների», «Հերիաթ» դրամայի հեղինակ: Ամենևին: Միքայել Մանվելյանը Սարյանի պատկերմամբ և արտիստ է, և գրող, և միաժամանակ խիստ համակրելի, սկզբունքային, շիտակ մարդ ու անձնվեր քաղաքացի: Մանվելյանի հայացքի և ընդհանուր արտահայտության մեջ արտիստային հաճելի մի խստություն կա, բայց և կա այն ամենը, ինչ ընդհանրապես բնորոշ է եղել ականավոր արտիստի և գրողի բնավորության համար՝ նրա ստեղծագործական կյանքի տարբեր փուլերում: Նույնը կարելի է ասել նաև Արուս Ոսկանյանի դիմանկարի մասին: Նկարիչը, ի դեմս Արուսի, թղթին է հանձնել

այն անձնավորությանը, որ, արտիստուհի լինելուց առաջ, քնարական կին էր, ապա և հիասքանչ արվեստագետ. նա վայելում էր ոչ միայն բարեկամների խոր սերն ու մեծ համակրանքը, այլև թատերասեր ողջ հասարակայնության հոգին էր, կամ, ինչպես Չարենցը կասեր— «Հայկական Մելպոմենի չքնադագույն և արևահամ դիցուհին»:

Ի դեպ: Զարմանալի նմանություն կա Չարենցի «Գովք Արուսին» պոեմի և Սարյանի դիմանկարի միջև: Երկու մեծ արվեստագետները կարծես միևնույն միջոցներով են գովերգել Արուսին, իդեալականացրել են նրան: Այդ, անշուշտ, այն իդեալականացումն է, որ գալիս է ժողովրդից: Տվյալ դեպքում Սարյանը ժողովրդի վերաբերմունքի առաջին արտահայտիչն է եղել: Արուսի դիմանկարը, իր ներգործության ուժով, չափածո երկի տպավորություն է թողնում, ու նրա տակ Սարյանը ևս, Չարենցի նման, կարող էր գրել— «Նվիրում եմ իրեն՝ Արուսին՝ նրա հանճարով և հրով ներշնչված այս պոեմը...»: Նկարիչը նույնպիսի ներշնչում է ապրել, միայն թե Չարենցից տասներկու տարի առաջ (պոեմը գրված է 1936-ին): Այնքան ջերմություն կա այս դիմանկարի մեջ, այնքան սեր, կանացի թովչանք ու նվիրաբերություն: Սարյանը այսպես պատկերել կարող էր միայն Արուս Ոսկանյանի նման արտիստուհուն:

Արուսի համեմատությամբ Հասմիկի կերպարը փոքր ինչ «կուպիտ» է նկարագծված: Երե Արուսին Սարյանը պատկերել է կարծես մատիտի մեղմ, քնքույշ հպումով, սպիտակ բոլորի վրա սև գծանկարի նուրբ ելևէջներով, ապա Հասմիկի դիմանկարի մեջ հիմնականում տիրապետում է ածխի թանձր ու խտացված շերտը: Բանդակագործական ավարտվածություն և վեհություն կա այստեղ: Արուսը պլաստիկ սլացքի մեջ առնված մի գլուխ է ընդամենը, հազիվ հենված ուսերի վրա, Հասմիկը կարծես դիմաքանդակ լինի, կիսանդրի՝ հպարտ ու հաստատուն կենցվածքով, կուրծքը կիսաբաց, վերարկուի մորթին ետ գցած: Այն առնականությունը կա այստեղ, որ փնտրում էր Կ. Ստանիսլավսկին դերասանուհիների մեջ:

Արուսի գրաֆիկական կերպարը կենսախիռն է, թևավոր և ասես իր արտաքին ամբողջ կենցվածքով ու դիմագծերի արտահայտությամբ թաքուն մի սեր ու հմայք է տարածում իր շուրջ: Հասմիկը ներամփոփ է, ինքն իր

Ռեալ, իր կրակն ու ավյունը իր մեջ խորը թաղած: Ջննդդ այժմ այստեղ կնկատի նաև թախծի կամ դժգոհության քողարկված մի արտահայտություն, որ չկա Արուս Ոսկանյանի դիմանկարում:

Նատուրալի համապարփակ դրսևորման և պլաստիկ լուծման իմաստով Հասմիկի դիմանկարի կողքին պետք է դնել Վահրամ Փափազյանը:

Բեմի հռչակավոր վարպետը իր «Հետադարձ հայացքի» երկրորդ գրքում ասել է, թե Սարյանը իրեն Բինի դերում է պատկերել, և Ռուստաուլ-չությունն էլ, ի հաստատումն դրան, դիմանկարի տակ գրել է Բին: Կուպիտ սխալ է. ուղղակի հակառակ Սարյանի սկզբունքներին: Արտիստին պատկերել իր բեմական կերպարանքով՝ զգեստի, դիմանկարի կամ որևէ պուլյաի մեջ՝ նշանակում է թևածել նրա էության վրայից և ուշադրությունը անկամա կենտրոնացնել արտաքին պարագաների վրա: Այսպես է մտածում նկարիչը և այդպես էլ վարվել է միշտ, առանց բացառության. մարդուն պատկերել է իր «մերկության»։ Այլ հարց է, թե Սարյանը նկարելիս հարց ու պրոյց է բացել Փափազյանի Ռեալ՝ նրան սիրելի բեմական մի կերպարի շուրջ և վերջինս էլ նախընտրել է ոչ միայն ծախսկեցել նկարչին, այլև մտովի լինել Բին: Սա ուրիշ բան է:

Սարյանի հերոսը, տվյալ դեպքում, Փափազյան-արտիստն է իր լախ ընդգրկումներով, խոհականությամբ, ստեղծագործական ոգորումներով կամ, ինչպես նկարիչը կասեր, «հայ կուլտուրայի ախ փալլուն գործիչներից, որի տաղանդը իրար է ծուլել ազգայինն ու համաշխարհայինը»⁷⁴:

Զարմանալի ավարտված ու հստակ գծանկար ունի այս աշխատանքը: Սկեռուն և Ռեաուն նայող նրա հայացքի մեջ կյանքի կոչ կա, հաստատակամություն, մրցականչ: Իսկ ընդհանուր դիմագծերը, դիր պարանոցը և մազերի թեք սանրվածքը ամբողջությամբ առնված՝ ստեղծում են «նվաճող» արտիստի առնական կերպար: Նա ինքն է, բեմի հանրածանոթ վարպետը, «մեծ ծովի նավը», «շրջմուխիկը» արվեստի, մտքի և գեղեցկության երջանիկ միասնությամբ: Մարդու էության մեջ խորանալու, նրա ներքինը բանալու, բնորդին իր ամբողջ կենսագրությամբ պատկերելու հազվագյուտ օրինակ է Սարյանի ստեղծած այս դիմանկարը:

Սուրեն Բոյարյանի
դիմանկարը
(գուաշ)
1932



Եթե Հասմիկի և Մանվելյանի սարյանական կերպարները բնութագրված են մարդկային հոգեբանության և ներքին գեղեցկության դրևսորման ակնհայտ միտումով, ապա Վահրամ Փափազյանի և մանավանդ Արուս Ոսկանյանի գրաֆիկական դիմանկարների համար առավել բնորոշը նրանց իդեալականացման հանգամանքն է: Նկատելի բան է. Սարյանն այս արտիստների հանդեպ ունի անձնական որոշակի համակրանք. բացի դրանից, որսացել է նրանց չորս եղած հանդիսականի վերաբերմունքը, և դրանք իրենց դրոշմն են դրել արտիստների բնութագրի վրա: Այդ նկարները փաստորեն ժամանակի և թառերական հասարակայնության զնառատական

խոսքի գեղանկարչական արժագանքներն են, որոնք հաստատվել են հետագա ժամանակների և թատրոն հաճախող նոր սերնդի կողմից: Սարյանի թատերական դիմանկարների առանձնահատկություններից մեկն է այս: Բեմարվեստի մարդկանց տասնյակ տարիներ առաջ նրա տված բնութագրերը լիովին համընկնում են այսօրվա հասարակական գնահատականին: Ավելին, դրանք պատմական այնպիսի փաստաթղթեր են, որոնց օգտագործումը անխուսափելի է՝ լուրջ և համակողմանի թատերագիտական ուսումնասիրությունների համար:

Մի քանի ժամ տևող պրուլցի միջոցով Սարյանը մոդելի մեջ կարող է շատ ավելին տեսնել, քան նրա հետ տարիներով աշխատակցած անձնավորությունը: Մի՞թե դրա արդյունքը չեն նաև հայ բեմի երկու շատ ականավոր ռեժիսյորների՝ Արշակ Բուրջալյանի և Լևոն Բալանթարի դիմանկարներում գտնված կերպարները: Սովորաբար, չգիտես ինչու, այս թատերական գործերը անջատում են վերը հիշատակված չորս դիմանկարներից: Թեև անհատականացման ուժով և գեղարվեստական ավարտվածությամբ դրանք (գուցե և միայն Բալանթարը) ինչ-որ չափով պիտի են մյուսներին, բայց, վերջին հաշվով, միևնույն շրթայի անքակտելի օղակներն են: Կապված են իրար ոչ միայն ժամանակագրությամբ, թեմատիկ առումով, այլև մոդելների մատուցման ոճի մեջ: Բուրջալյանը ևս պատկերված է պլաստիկական սլացքի մեջ, ֆիզիոնոմիայի ծիգ վիճակով, սակայն ոչ արտիստային: Անձնական կյանքում որքան բարի, թատրոնում նույնքան համառ, սկզբունքային և չոր բնավորության մարդ էր Բուրջալյանը: Երիտասարդության տարիներին նա ծովային է եղել: Սարյանի մոտ անվանի ռեժիսյորը, կարծես տախտակամածի վրայից դեպի հորիզոն նայող նավաստու հպարտ կեցվածք ունի: Ուշագրավ մանրամասն: Սա թերևս միակ դիմանկարն է, հաստատապես միակ թատերական դիմանկարը, ուր բնորոշ պատկերված է գլխարկով: Ասում են, թե 20-ական թվականներին, երբ Մեյերխոլդը Կովկաս է եկել, կրել է կաշվե բաճկոն ու կնպի: Ժամանակի բանվորական հագուստը այդպիսին էր: Արվեստագետները ձգտում էին արտաքինապես նմանվել հեղափոխությունը շահած մարդկանց: Մեյերխոլդի հետ շատ թե քիչ շփվող թատերական գործիչները ընդօրինակել են այդ:



Սուրեն Խաչատրյանի
դիմանկարը
(տեմպերա)
1932

Մինչև իր կյանքի վերջին շրջանն էլ Արշակ Բուրջալյանը սովորություն ուներ զուգ եղանակներին, երբեմն նույնիսկ աշխատանքի ժամանակ, չբաժանվել իր կնպիից և կաշվե բաճկոնից։ Սարյանի վրա տպավորվել է այդ։ Դիմանկարում գլխարկը կարծես օգտագործված է որպես ռեժիսյորի բնավորության գծերից մեկի բացահայտման հատկանիշ։

Լախարձակ ճակատ, խոհուն աչքեր, մտապրաղ հայացք, կզակը հենված է աջ թևի դաստակին. այսպիսի պատկեր է ներկայացնում Բուրջալյանի կոլեգան—Լևոն Բալանթարը։ Սարյանը թատերական այս խոշոր

գործչի մեջ առաջին հերթին տեսել է մտքի մարդուն, մտածող, բազմակողմանիորեն զարգացած արվեստագետին: Հետո՝ ինչ, որ դիմանկարի կառուցվածքի մեջ պոզայի հանրածանոթ մաներա կա կամ նրա գծանկարը, նախորդ աշխատանքների համեմատությամբ, մինչև վերջ ավարտված չի թվում: Սարյանին հաջողվել է վերարտադրել Բալանթարի խոր էությունը, նրա համապարփակ հոգին, որոնցով նա իր շրջապատից բարձր էր կանգնած: Այդ է թանկ մեզ համար:

Բեմական գործիչներին նվիրված Սարյանի գրաֆիկական դիմանկարների շարքը չի սահմանափակվում 20-ական թվականներով: Հետագա աշխատանքներից ուշագրավ են Արշակ Հարությունյանն ու Խսառակ Ալի-խանյանը, Տիգրան Շամիրխանյանն ու Երա Տալանը, Սերգեյ Արուստյանն ու Վալիկ Վարդանյանը և, մանավանդ, վերջին տարիներս արած նրիտասարդ ռուս նշանավոր կինոդերասանուհի Տատյանա Սամոյլովայի դիմանկարը՝ հայկական լեռների նրբակերտ ֆոնի վրա:

1924—1958: Արուս Ոսկանյանի և Տատյանա Սամոյլովայի դիմանկարների միջև ընկած ժամանակաշրջանը երեսունչորս տարի է: Բայց գեղարվեստական պատկերման ուժի տեսակետից կարծես ոչ մի տարբերություն: Նույն սկզբունքն է, մոդելի համակ էության մեջ նրբորեն ներթափանցելու նույն պարմանալի կարողությունը, նույն հետևողական վարպետությունն ու ոճը:

Թատրոնի մարդկանց գրաֆիկական դիմանկարները ավելի կամ պակաս չափով լայն ընդհանրացումների արգասիք են: Այդտեղ մեր արվեստագետները տրված են առհասարակ իրենց այս կամ այն գերիշխող յուրահատկության ճշգրիտ վերարտադրությամբ: Նրանք պատկերված են այնպես, ինչպես են ոչ միայն նկարչի, այլև ընդհանուրի աչքում:

Ես տեսնում եմ, ինձ թվում է, իմ պատկերացմամբ—շատ հաճախ Սարյանն այսպես է մոտենում մոդելին, երբ մատիտին փոխարինելու են գալիս ներկն ու վրձինը: Երփնագրի ընձեռած հնարավորությունները մեծ են, մանավանդ Սարյանի վրձնաթափի համար: Հեռվից ես մոտեցնում վրձինը կտավին, և միշտ տարբեր բովանդակությամբ. արդյունքն էլ տարածության վրա իշխում է զանազան արտահայտություններով: Նայում ես,

Համբարձում Խաչանյանի
դիմանկարը
(գուաշ)
1931



ասենք, Համբարձում Խաչանյանի դիմանկարին—փոքր-ինչ գլխաձևակ, պոետական թախծոտ արտահայտությամբ, կարծես ոչ ծիծաղել է, ոչ էլ ծիծաղեցրել: Իսկ մազերը... կապույտ, մանիշակագույնին տվող անտակ կապույտ, և այդ ոչ ոք չի նկատում, ոչ ոքի չի վարմացնում: Թվում է թե միայն ալդպես կարող էին լինել արտիստի մազերը: Նրանք ճնշում են դիմանկարի գունային ողջ կոմպոզիցիայի վրա: Երփնագրի արտասովոր լուծում և բացառիկ համոզականության գծանկար, որոնց մեջ ցայտուն կերպով բացահայտվել է պատկերվող անծնավորության ներքնաշխարհը:— Անխռով ու խաղաղ, մեղմ ու սրտաձաճ, անչափ բարի մարդ էր տաղանդավոր կա-

տակերգակ ինչպանյանը՝ կապույտ մազերով—այդպես նա ինձ ներկայացավ 1931-ի ծմաան մի առավոտ՝ կարող ենք «կարդալ» այսօր Սարյանի չգրած այս տողերը դիմանկարի տակ:

Ուզո՞ւմ եք լավ ճանաչել մեր թատրոնի մարդկանց, գաղափար կազմել նրանց իսկական մեծության, ուժի, թուլությունների, բնավորության գծերի մասին—«կարդացե՛ք» Սարյանի դիմանկարները: Նրանք հպարտանում են, պարծենում, քննադատվում, պատմում իրենց մասին շատ սեղմ ու լակոնիկ արտահայտություններով, ամենայն անկեղծությամբ, առանց ծանոթագրությունների:

1931—1932 թթ. ծմաանը, երբ Առաջին Պետթատրոնը նշում էր իր գոյության տասը տարին, հանրապետության Լուսժողկոմատի և պրոֆմիութենական կազմակերպությունների նախածնունդությամբ, մի խումբ աչքի ընկնող արտիստների, որպես պարզև, հնարավորություն տրվեց Սարյանի հետ հանդիպելու: Այսպես ստեղծվեց դրամատիկական թատրոնի արտիստներին նվիրված սարյանական դիմանկարների շարքը, որի թիվը մոտենում է երեսուռի: Բոլորն էլ կատարված են գուաշով (երբեմն տեմպերայով), միայնափ: Բայց անշուշտ ոչ միևնույն գեղարվեստական որակով: Արժեքավորն այն է, որ Սարյանը այդ շարքից յուրաքանչյուրի նկատմամբ հանդես է բերել իր անհատական ընկալումը, իր կարծիքն է հայտնել դերասանների մասին՝ ոչինչ չթաքցնելով, ոչ որի չիսնայելով, առանց հաշվի նստելու նրանց հեղինակության ու ձեռք բերած համբավի հետ: Դրանք կարծես անբասիր գրչով ստեղծված թատերական «հուշագրեր» լինեն:

Ինչպե՞ս է ներկայացված այդ «հուշագրերում», ասենք Հրաչյա Ներսիսյանը: Սարյանը նրա մեջ տեսել է ողբերգու դերասանի: Դիմագծերի ընդհանուր ուրվանկարով նա հիշեցնում է ողբերգուի տրադիցիոն դիմակ: Եթե այդպես է՝ ուրեմն միակողմանի է դիտված մոդելը, կասեն մեզ: Ներսիսյանը եղել է և է բազմաժանր արտիստ: Կարելի է վիճել: Սարյանի կարծիքն է այդ՝ արտահայտված սրանից քսանինը տարի առաջ: Եթե այսօր վարպետը վերստին անդրադառնա Ներսիսյանի դիմանկարին, գուցե և պատկերի նրա մեջ Պեպոյի, Ֆալստաֆի, Էլիզբարյանի, Պաղտա-սարի դերակատարին: Բայց ինչո՞ւ գուշակել: Հետաքրքրական է, որ Սար-



Հրաչյա Ներսիսյանի
դիմանկարը
(գուաշ)
1931

յանը իր առաջ տեսնելով երեսունիինգամյա արտիստին, նրան պատկերել է տարիքից մեծ. երանգների խիստ տոներով, գորշ ու մի փոքր կանաչին տվող մոխրագույնի համադրությամբ: Միայն այքերի մեջ է, որ ծովի րաց կապույտ կա: Դա վրիպում չէ: Ողբերգուն, ապրումների դերասանը միշտ չէ, որ կարող է ջաֆել երևալ: Ներսիսյանի արվեստը Ներսիսյանի տարիքին անհամապատասխան է թվացել շատ հաճախ: Ամենից առաջ արտիստի ստեղծագործական կյանքն է հետաքրքրել Սարյանին, և ոչ թե նրա արտաքին բարեմասնություններն ու ջաֆելությունը, ավելի շատ ջաֆելության տակ թաքնված արտասովոր բովանդակությունը, քան գեղեցկությունը:

նը: Չէ՛ որ մինչև 1931 թվականը Ներսիսյանն արդեն շատ ավելին էր ստեղծել, բան հասունության սեմին կանգնած արվեստագետը. Համլետ էր խաղացել, դոն Կիխոտ, վարպետ Հայնրիխ, Տարտուֆ, Խլեստակով:

Կյանքում արտիստից ստացված առաջին տպավորությունը մի բան էր, բեմում նրա խաղի պատճառած հիացմունքը՝ ուրիշ: Սարյանը գերադասել է փոքր-ինչ հեռանալ մոդելից, ավելի շուտ ստվերոտել արտիստի արտաքին հմայքը՝ նրա պոտենցիալ կարողություններն ընդգծած լինելու և ցույց տալու համար, թե ինչպես է արտացոլվում ստեղծագործության ավդեցությունը անհատի վրա: Հրաշյա Ներսիսյանը, որ կյանքում թե բեմի վրա, ամեն ժամանակ էլ հանդիսականի աչքին միայն գեղեցիկ է երևացել, հմայիչ Սարյանի պատկերմամբ գեղեցկությունից նա կարծես թե զուրկ է: Այդ պատճառով էլ Հրաշյայի դիմանկարը ոմանց վրա լավ տպավորություն չի թողնում, շատերին դուր չի գալիս:

Ընչոտ, ըստ ամենախի գնահատելու և հասկանալու համար Սարյանի դիմանկարները՝ պետք է բնորդին ճանաչել, գոնե մի քիչ ըստ էության իմանալ, թե ով է նա: Մնացած ամեն ինչը կասի ինքը՝ Սարյանը, կլրացնի հիմնավորելով, կճշտի առանց ալլեալլության: Հակառակ պարագայում տպավորությունը կարող է լինել և միակողմանի: Մոտենանք թեկուզ Ավետ Ավետիսյանի դիմանկարին: Վերևից նայող պոզան արդեն շատ բան է ասում դիտողին: Մի քիչ հպարտ, մի քիչ ինքնավստահ, մի քիչ երևակայող, մի քիչ էլ իրեն ցույց տվող մարդ է եղել, ասում են, Ավետիսյանը ջահելության տարիներին: Մի՞թե այս ամենը չի երևում Սարյանի բնութագրից: Ուզում եք կատակ համարենք, ուզում եք դիտավորություն. Սարյանն ի՞նչ անի, որ Ավետիսյանը հումորով մարդ է թե՛ կյանքում, թե՛ բեմի վրա: Հումորը կյանքից բնա՞ է տանում, բեմից բերում կյանք: Հումորի առատությունից նա հաճախ դիրքավորվում է և երբեմն ինքն իր նկատմամբ՝ իր երեսին նայում քմծիծաղով: Ահա նման մի պահ է պատկերել Սարյանը: Դիմանկարում գույների ախ ծանոթ խաղը չկա, որ մենք սովոր ենք տեսնել նրա ստեղծագործությունների մեջ: Հիմնականում սևից դեպի մոխրագույնը տանող մեղմ տոներ են: Սակայն դիմանկարը խաղում է թե երանգների, և թե գծանկարի առումով: Թատրոնը սիրում է նման ուրախ կատակներ:



Ավետ Ավետիսյանի
դիմանկարը
(գուաշ)
1931

1931—1932 թվականներին ստեղծված թատերական դիմանկարների շարքը հարուստ է նաև Սուրեն Խաչատրյանի,⁷⁶ Վաղարշ Վաղարշյանի, Վազիկ Վարդանյանի, Մկրտիչ Ջանանի, Օրի Բունիաթյանի, Տիգրան Այվազյանի և այլոց անուններով: Տարաբախտաբար այս հանրահայտ շարքի մեջ կան և այնպիսի դիմանկարներ, որոնց ոչ մի կերպ բարձր որակում չեն կարող տալ: Իմարկե, Օլգա Գուլապյանը, Գուրգեն Ջանիբեկյանը, Միքայել Արուտչյանը, Լևոն Ջոհրաբյանը բոլոր հիմքերն ունեն Սարյանից դժգոհ մնալու համար: Իրոք, նրանց դիմանկարները չեն ստացվել: Նույնը կարելի է ասել նաև Գրիգոր Ավետյանի, Ռուզաննա Վարդանյանի, Արմեն Գուլապյանի

մասին: Դրանց մեջ նկատիչը չի կարողացել որսալ հիշյալ բնական գործիչների ստեղծագործական խառնվածքը. արտաքին նմանությամբ էլ նրանք առանձնապես այդի չեն ընկնում:

Եվ այլ կերպ էլ չէր կարող լինել: Հնարավոր չէր մի քանի ամսվա ընթացքում (1931-ի նոյեմբերից մինչև 1932-ի փետրվարը) ստեղծել տարբեր անհատականության տեր բեմի մարդկանց այդքան մեծ թվով պատկերներ, և ամենուր պահպանել զեղարվեստական ընդհանրացման և տիպաժի մեջ խորանալու միևնույն ուժն ու վարպետությունը²⁴: Վրիպումներն անխուսափելի էին: Հետագայում, երբ Սարյանը թատրոնի մարդկանց պատկերմանը սկսեց դիմել ոչ բե խումբ-խումբ, այլ մեկ-մեկ և որոշ ընդհատումներով այլևս մակերեսային ընկալման ոչ մի արտահայտություն:

Հաջորդ ջրջաններում նրա ստեղծած դիմանկարները, առանց բացառության, ավելի կամ պակաս չափով, թատերագիտական արժեք են ներկայացնում: Որպես զեղանկարչության ժանր, նրանք իրենց ինքնուրույն տեղն ունեն Սարյանի պատկերասրահում, իսկ երբ նրանց մոտենում ենք թատրոնի պատմության առումով, ապա կոնկրետանում են և օրյեկտի կոնկրետ ընկալում պահանջում դիտողից: Այսպես օրինակ. Վարդան Աճեմյանի դիմանկարը այսօր քչերին կարող է բավարարել: Մեծ հռչակ ունեցող ռեժիսյորը չէ պատկերված այնտեղ, որին այժմ շատերը գիտեն: Աճեմյանի դիմանկարը իր ժամանակի ծնունդն է: Այստեղ բնորդի ստեղծագործական խիզախ վարքագծի և տակավին անկապ՝ակերպ բնավորության դրոշմը կա: Երեսնամյա ռեժիսյոր Աճեմյանի կյանքը արվեստում լի էր անակնկալներով, համարձակությամբ, նույնիսկ նվաճումներով. բեմադրել էր «Մարոկկոն», «Հատակումը», «Մեծապատիվ մուրացկանները» և էլի շատ ուրիշ պիեսներ, որոնք մեծ հույս ու հավատ էին ներշնչում հանդիսականին: Սակայն այս ամենի կողքին, Սարյանը ճիշտ է նկատել, Աճեմյանը որպես անձնավորություն հավաքված, վճռական բնավորություն չուներ: Դեմքի արտահայտությունից և տրամադրությունից դա պարզ նկատվում է: Հոնքերն ու գլխի մազերը կարծես զիզզազ գծանկար ունեն: Դիմանկարի մեջ և՛ ստեղծագործական վառ անհատականությունը կա, և՛ բնավորության առերես պասսիվությունը: Սարյանը վարպետորեն կարողացել է որսալ և ընդգծել անձ-



Ամու Խաթապյանի
դիմանկարը
(յուղաներկ)
1954

Նավորության այդ երկու տարբեր կողմերն էլ: Նույնպիսի մոտեցում է ցուցաբերել Սարյանը նաև Հայկանուշ Դանիելյանին պատկերելիս:

1940: Հայկանուշ Դանիելյանը ազգային երաժշտական բեմադրանքի ամենակարկառուն դեմքն էր, միաժամանակ ՍՍՌՄ Գերագույն Խորհրդի պատգամավոր և Միության առաջին և միակ ժողովրդական արտիստուհին իայ իրականության մեջ: Ինչպե՞ս կարող էր այդ ամենը հաշվի չառնել և չտեսնել Սարյանը: Լավ է նայենք դիմանկարին: Փոքր-ինչ կկոցած աչքերով, կիսաժպտադեմ, ինքնավստահ ու հաստատակամ հայացքով մի կին է նայում մեզ: Կրծքին, իրար մոտ, ամրացված են Լենինի շքանշանն ու պատգամավորական ալ դրոշակը: Դիմագծերի ոչ մի մանրուք, ոչ մի նորերանգ, շուրթերը, աչքերն ու ձոնքերն են միայն արտահայտվում: Եվ այսքանը բա-

վական է: Մարդ իսկույն համոզվում է, որ պատկերված անծնավորությունը ուժեղ բնավորության տեր է, հասարակական, պետական գործիչ և խոշոր դեմք ընդհանրապես: Հատկապես արվեստի բնագավառում ամեն ինչի տեր էր Հայկանուշ Դանիելյանը, ամեն ինչի հասած: Իր բարձունքից էլ նա պնդում է դիտողին, պատմում իր կյանքի և հասարակական գործունեության մասին: Բայց ոչ այսքանը: Սարյանը չէր կարող անտեսել Դանիելյանի մեջ արտիստուհուն, մանավանդ Անուշի անզուգական դերակատարին: Նրա դեմքին, յուրահատուկ ծնով մատուցված, գեղջական պարզություն կա. դա և՛ մազերի համեստ սանրվածքից է երևում, և՛ անմշակ հոնքերից, և այն լանդշաֆտից՝ որ տվյալ դիմանկարի ֆոնն է կազմում: Դա հայկական զուսպ բնանկար է, թեթևակի նշմարվող խրճիթների ուրվագիծ՝ կառուցված մեղմ ու շոյող անցումների վրա, առանց գունային հակադրությունների: Անկասկած Դանիելյանի դիմանկարում ստեղծագործող անհատի և՛ հասարակական էությունը կա և՛ նեղ մասնագիտականը: Դրանց վրա, որպես ցույց, ընկած է «նեղ» անծնական բնութագիրը: Օրյեկտը, թեև տարբեր չափերով, սակայն դիտված է բազմակողմանիորեն:

Արտիստը որպես բեմական գործիչ նեղ առումով, երբեմն շատ է զբաղեցնում նկարչին, երբեմն քիչ: Հայկանուշ Դանիելյանին պատկերելիս այդ խնդիրը, ինչպես տեսանք, նրան քիչ է հետաքրքրել: Վաղարշ Վաղարշյանի դիմանկարում (1941. յուղաներկ)՝ ավելի քիչ: Գրեթե նույնը պիտի ասել Ամո Խարապյանի դիմանկարի կապակցությամբ: Արտիստի ակոսված, խորդուքորդ դիմագծերին նայելիս զգում ես, թե որքան խորն է ընկալված նրա մարդկային էությունը: Բեմարվեստի մարդը չէ սա բառիս նեղ հասկացողությամբ, այլ թատերական անխոնջ գործչի բնավորության ու կյանքի ուրվագիծը: Խարապյանի դեմքին հոգնածություն կա, ավելի ճիշտ, երբեմնի ապրած անուրախ կյանքը ծաղիկ հիվանդության պես անջինջ հետք է թողել նրա դեմքին: Բայց նա անընկճելի է մնացել: Դիմանկարը ապառաժի մի բեկոր լինի ասես (պատկերման ոճով սա հիշեցնում է Թորոս Թորամանյանի կերպարը): Լրացուցիչ ֆոն չկա: Ինքն իր մեջ ամփոփում է ամեն ինչ: Ու պարզապես դիմանկար-կերպար է: Եթե ճանաչել եք Խարապյանին՝ լավ, եթե ոչ՝ նրան տեսնելով կարող եք ընդհանուր գաղափար կազմել



Գալինա Ուլանովայի
դիմանկարը
(յուղաներկ)
1940

Ռայ նախասովետական բեմի մշակների չարքաշ կյանքի մասին: Նրանք մաքառել են, նրանց կյանքը թատրոնում եղել է տառապանք, բայց այնուամենայնիվ, բեմարվեստը տարել են դեպի ժողովուրդը: Ահա Սարյանի խոսքը, որ նա ասում է այս դիմանկարի միջոցով, կոնկրետ նկատի ունենալով Ամո Խարապյանին և Ամո Խարապյանների առիթով ընդհանրապես: Այսպես են արտահայտված Սարյանի խոհերն ու մտորումները թատերական արվեստի և նրա մարդկանց մասին:

Մի դեպքում արտիստի Ռասարականյան դիրքն ու Ռասարականյան գործունեությունն է առաջին հերթին նյութ տալիս նկարչին, մի այլ դեպքում

ելնում է աբտիստի ստեղծագործական խառնվածքից, երբեմն էլ դիմանկարի ստեղծման առիթ է դառնում որևէ կոնկրետ դերակատարման տպավորություն:

Մի քանի օրինակ:

Ռուբեն Սիմոնով: Դիմանկարին նայելով իսկույն զգում ես, որ արտիստ է: Կտավի ընդհանուր կոմպոզիցիան է այդ զգացողությունը թելադրում՝ դաստակների պլաստիկ մատուցումը, բնորդի ընդհանուր կենցվածքը, հագուստը և այլն: Իսկ դեմքը՝ Դեմքը արտահայտում է գործիմաց, արվեստի մեջ վաստակած ու վայելող, թափքների ընդունակ, իսկական հարավցու բարի ստեղծագործական բնավորություն: Եվ, մեր կարծիքով, զխավորը, Սիմոնովի դիմանկարից այն տպավորությունն էս ստանում, որ նա իր գործի լիրարվ տներն է: Հավատ է ներշնչում Սիմոնովը: Նրան կարելի է հավատալ, վստահել: Իր մասնագիտության մեջ նա և ջախել է երևում և ուժեղ: Նկատենք, թե որքան ամուր է նա հենված արմունկների վրա՝ իր վրա: Ֆոնն էլ ծաղիկներ են, դեղինի վրա շաղ տված մի ծաղկեփունջ, որ զարդարում է Սիմոնովին, կարծես գնահատում: Իհարկե, այս դիմանկարի հետ կա նաև Սարյանի հանձնարարականը:

Հետաքրքրական է նշել, որ դիմանկարն ստեղծված է այն շրջանում (1939), երբ Սիմոնովը Եվգ. Վախթանգովի անվան թատրոնի հերթական ռեժիսյորն էր միայն և խմբի լավագույն արտիստներից մեկը: Սակայն, այն ժամանակ էլ, Սիմոնովի մեջ նկարիչը տեսել էր նաև կազմակերպիչ արվեստագետին: Եվ ինչպե՞ս այդ կարելի էր չտեսնել, երբ Սիմոնովը, հրավերով, ղեկավարում էր Մոսկվայում կայացած հայկական արվեստի առաջին տասնօրյակը և Սարյանի կողքին անձամբ աշխատում «Ալմաստի» բեմադրության վրա: Սարյանը հավատացել է նրան, ուրեմն, պետք է շատերը հավատան: Ինչպես որ հնչում էր Սիմոնովի դիմանկարը սրանից 21 տարի առաջ, այնպես էլ, գուցե մի քիչ էլ ավելի, հնչում է այսօր: Սարյանը ճիշտ է ներկայացրել Սիմոնովին, Սիմոնովն էլ, ինչպես կյանքն է ցույց տալիս, գնալով արդարացնում է Սարյանի կարծիքն ու հույսերը:

Գալինա Ուլանովա: Այս դիմանկարը ստեղծված է մեծ արտիստուհու Ջուլիետայի դերակատարման անսխալական ավելցողության տակ: Նկարիչը պատմում է, որ ինքը առաջին անգամ տեսնելով Ուլանովային բեմի վրա,



Սերգեյ Էլյենշտեյնի
դիմանկարը
(յուլաներկ)
1940

Նրա պարզ Ջուլիետայի դերում, այնքան է հրապուրվել, որ իր առաջ խընդիր է դրել՝ պատկերել արտիստուհուն առանց դիմաներկի, առանց թատերական տարապի, բայց այնպես, որ նայողին թվա, թե նա Շեքսպիրի Ռանրածանոթ հերոսուհին է։ Բավական դժվարին և հետաքրքրական խնդիր։ Մրթանո՞վ է այդ նկարչին հաջողվել։ Դժվար է որոշել։ Ծաղկանկար վերնազգեստի մեջ պարուրված, փոքր ինչ թախծոտ արտահայտությամբ այն կինը, որ մեզ նայում է շրջանակի միջից, կարող է և թվալ Ջուլիետա։ Կարևորն այն է, որ Սարյանին տվյալ դեպքում Ուլանովան հետաքրքրել է որպես Ջուլիետայի դերակատար, բեմական կերպարն է ներշնչման աղբյուր

հանդիսացել և ոչ թե արտիստուհին ընդհանրապես: Գուցե այդ է պատճառը, որ ոմանց այդ դիմանկարը շատ բան չի ասում, ոմանք իրենց ուլածը չեն գտնում: Ըստ երևույթին, պիտի փնտրել այնտեղ այն, ինչ պատկերված է, և ոչ թե այն, ինչ չկա:

Նման մոտեցում է ունեցել Սարյանը նաև Նիկոլայ Մորդովինովին պատկերելիս. նկատի է ունեցել նրա Տիգրանի դերակատարումը⁷⁷: Հիշողությանը վերադառնալով «Տիգրանի» էսքիզներից մեկը ֆոն է դարձրել,— ինչպես Սպենդիարյանի դիմանկարում «Ալմաստի» առաջին գործողության թմուկ բերողը,— և ներկայացրել միայն այն արտիստին, որին նկարիչը շատ է հավանել առանձնապես Տիգրանի դերում: Այդ էլ իր արժեքն ունի: Ամեն դեպքում չէ, որ նկարիչը պարտավորվում է մեծ ընդհանրացումների:

Դիմանկարներ կան, որոնց ստեղծումը թերևս պայմանավորված է Սարյանի անձնական խառնվածքով, նրա «ենդ» հետաքրքրություններով: Մի՞թե կարող էր Սարյանը երբևիցե անտարբեր մնալ Սերգեյ Էյզենշտեյնի և Ալեքսանդր Դովժենկոյի նման արվեստագետների նկատմամբ:

Հայրենական կինոարվեստի երկու մեծություն: Սարյանն իր առանձնահատուկ վերաբերմունքն ունի դեպի այդ մարդիկ: Սերգեյ Էյզենշտեյնի նկարում⁷⁸ դիմագծերի ոչ մի մանրամասն չկա. սեղմած շրթունքներ և առնական, սուր հայացք. ճակատը բաց, կուրծքը բաց: Ռեժիսորը կարծես սրտաբաց տրամադրությամբ է եկել նկարչին այցելության: Բայց այդ առաջին տպավորությունն է: Ըստ էության նա կրքոտ, անդադրում ստեղծագործողի լարվածություն ունի և ընկալվում է պոթելալու պատրաստ տրամադրության մեջ: Միատարր, լազուր ֆոն, կարմիր-դեղին ծիրանի՝ որպես վերնազգեստ: Արքայական վերնազգեստ: Պատմական ու պայմանական այս ծիրանին գցելով Էյզենշտեյնի ուսերին Սարյանը կարծես մատնանշում է նրա տեղը ժամանակակից կինոարվեստի պատմության մեջ, իր վճռական խոսքն ասում:

Ալեքսանդր Դովժենկոյի դիմանկարը ստեղծվել է բավականին ուշ, Էյզենշտեյնից 16 տարի հետո: Սակայն նրանց միացնում է պատկերվող օբյեկտների հոգեբանական վերադադրության միևնույն ուժն ու գեղարվեստական ընդհանրացումը: Զգում ես, որ Դովժենկոն ոչ պակաս կազմակերպված ու

Ալեքսանդր Դովժենկոյի
դիմանկարը
(յուզաներկ)
1956



խիստ բնավորության տեր է: Ընդհանրապես երկուսի մոտ էլ խստություն կա, որ վայրացկոտ մարդու տպավորություն կարող է թողնել: Զայրույթը, սակայն, կարճատև, կենցաղային մանրուք է խոշոր արվեստագետին բնորոշելու համար: Եվ հապիվ թե Սարյանը տրամադրության նման մի պահ վերարտադրեր: Այդ մասնակի երևույթի մեջ նա հապիվ թե ընդհանրացներ Հյվենշտեյնի կամ Դովժենկոյի կերպարները: «Մուլեգին Սարյանը» տեսնում է մարդկանց աներևույթ էությունը⁷⁹: Դիմանկարներից երևում է, որ նրանք շատ բան ունեն ասելու, գուցե գանգատ, գուցե դժկամություն կինոարվեստի այս կամ այն հարցի նկատմամբ: Սակայն լուռ են: Սիրտը բացել են սիրած նկարչի մոտ ու գնացել: Նկարիչն էլ լսածը լսել է, գուցե բարի խորհուրդներով ճանապարհ գցել, իսկ ստեղծագործական նկրտումներով լի, ու մերթ

կատակներով, մերթ քարկությամբ հագեցած վրույցի պահը հանձնել կտավին:

Անհատներում որոնումներ, պրպտող, մշտաբար միտք, ներքին և արտաքին դինամիկա և գրեթե միշտ ակտիվություն, ստեղծագործական լարվածություն— սրանք են այն հիմնական հատկությունները, որ տեսնում և պատկերում է Սարյանը մարդու, ավելի ճիշտ կլիներ ասել, ժամանակակից սովետական մարդու մեջ: Հեռուն չգնանք: Սարյանը ավելի կամ պակաս չափով իր խառնվածքն է դրել իր ստեղծած գրեթե բոլոր դիմանկարների մեջ: Սակայն, այդ կերպ նա չի վնասել պատկերած օբյեկտի ճշգրիտ ու խոր լուսաբանությանը, այլ մոտեցել է օբյեկտին իրեն ամենից շատ հետաքրքրող տեսանկյունից, առաջին հերթին մարդու մեջ տեսել է այն, ինչ իր մեջ կա և այդ ոչ միայն գրականության, կերպարվեստի, երաժշտության, այլև թատրոնի մարդկանց դիմանկարներում:

Դերասանը մարդ է, քաղաքացի, հասարակական գործիչ— այդ է ընդգծում Սարյանը իր թատերական դիմանկարների մեջ: Կյանքի, ժամանակի հետ ընթանալու համար պետք է նախ մարդ լինել, մարդ՝ հրկեզ հոգով, ավելի, հավատարիմ իր գեղարվեստական սկզբունքներին:

Հայրենի բնության պատկերներն ստեղծելիս Սարյանի վրձինը գովերգու է, նրա գովքն այդ բնագավառում սահման չունի: Բնությունից ստացածը նա կտավին է տալիս անվերապահորեն: Սակայն այդ նույն բնության պարզեին՝ մարդուն պատկերելիս նա վերապահում ունի: Մարդը օժտված է, տերն է ու վերափոխիչը բնության: Դրա համար էլ Սարյանը մարդու նկատմամբ պահանջկոտ է, երբեմն անողոր և հարկ եղած դեպքերում չի թաքցնում նաև նրա սովերոտ կողմերը: Այդպես էր նա վերլուծում մարդուն և բնությանը սրանից քառասուն տարի առաջ, երբ թատերական առաջին դիմանկարների շարքը ստեղծեց. այդպես է նա վարվում նաև այսօր՝ ութսունամյա հասակում: Բնանկարի և դիմանկարի ժանրերում միշտ միևնույն կրքոտ ու տաք անհատական վերաբերմունքը դրսևորելով, Սարյանը նրանց գեղարվեստական բացահայտման տարբեր, բայց միշտ հետաքրքրական եղանակներ՝ է առաջադրում:

Բնանկար և թատերական դեկորատիվ արվեստ:

Դիմանկարային գեղանկարչություն և թատերական դիմանկար:

Սրանք ընդհանուր մասնագիտական և մասամբ գեղանկարչական ասպարեզներ են, ուր Սարյանի տաղանդը բացահայտվում է հավասարազոր ուժգնությամբ: Եվ դժվար է մեկը մյուսից որոշակիորեն սահմանազատել: Բնականորեն է Սարյանի տարերքը, բայց ո՞վ կարող է պնդել, որ այդ տարերքը «Ալմաստի» կամ «Դավիթ բեկի» ծնավորումներում նվազ է արտահայտված: Սարյանը դիմանկարային գեղանկարչության մեջ այնպիսի թատերական գործեր ունի, որոնք սրբում են նրա այդ բնագավառում ստեղծած լավագույն արժեքների հետ: Նրանք պետք են մեր թատրոնին, նրա պատմության անբաժանելի մասն են կազմում: Լավ է ասել Լևոն Զալանթարը. «Դիտեցեք թատերական գործիչների հազվագյուտ խորաթափանցությամբ նրա ստեղծած դիմանկարները: Կարճ ասած, երբանիկ կլինեք այն թատերագետը, որն իր մասնագիտական բոլոր միջոցներով սպառազինված, կարողանար այդ աստիճանի դիպուկ բնորոշել հայ բեմի գործիչներին»⁸⁰:

Թատրոնին մատուցած Սարյանի խոշոր ծառայություններից մեկն էլ այն է, որ նա ստեղծել է ժամանակն արտահայտող դերասանների կերպարներ: Դիմանկարների միջոցով պատկերել է թատրոնի հասարակական կյանքը, հասարակական արժեքը:

Իրոք, որ թատրոնի մարդկանց ավանդապահ:

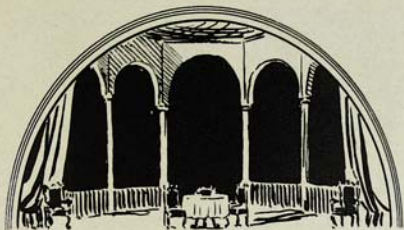




Ռուբեն Սիմոնյանի դիմանկարը (յուղաներկ) :
«Մարտնչի և թռչնի»

1939





Սեպիմ Սարյանի վերջին աշխատանքը թատրոնում իտալական ժամանակակից դրամատուրգ և բեմական գործիչ Էդուարդո դե Ֆիլիպպոյի «Ֆիլումենա Մարտուրանո» պիեսի բեմադրության ծնավորումն է²¹։

Երբ վախճանգովցիները դիմեցին՝ Սարյանը թեթև ոգևորություն իսկ Ուանդես չքերեց։ Խնդրեցին կարդալ պիեսը։ Համաձայնեց։ Ինչո՞ւ։

— Արվեստի տասնօրյակից Ռեսո Ռոզնած էի,— պատմում է Սարյանը։— Թատրոնն էլ շատ եռանդ է պահանջում։ Ռուբեն Սիմոնովի թախանձանքներին ընդառաջ գնալ չէի կարող։ Սակայն պիեսը կաշառեց։ Եստ մարդկայնություն կա այնտեղ, Ռուզիչ, քաշող մարդկայնություն։



«Ճիւումենա Մարտուրան» տեսարան ներկայացումից:

Ուրեմն, եթե Սարյանին տրվեր Վախթանգովի այն նշանավոր հարցը, թե հանուն ինչի՞ է բեմադրվում տվյալ պիեսը, հանուն ինչի՞ է նա ծնավորում, Սարյանը կպատասխաներ.

— Հանուն մարդկայնության:

Մարդկայինը փնտրելը և մարդկայինին ծագելը Սարյանի համար շատ բնորոշ հատկանիշ է: Նրա բնանկարներն էլ, դիմանկարներն էլ թելադրված են այդ դիրքերից: Նկարիչը բնությունը դիտում է մարդու աչքերով, միայն նրա ընկալմամբ: Նույնիսկ Սարյանի այն կտավներում, ուր մարդ չկա, կա այսօրվա մարդու աչքերով դիտված բնությունը՝ մատուցման ծնի, ընկալման նորերանգների մեջ: Կա խոհ, մտածելակերպ, մարդկային ջերմություն: Նույնը դիմանկարներում:— Ապա սպասիր, մի տեսնեմ,— կարծես ասում է նա իր բնորդին,— տեսնեմ ինչ մարդ ես դու, ինչպիսին ես գործիդ մեջ, անծնական կյանքում: Անկե՛ղծ ես, ազնի՛վ, պայքարի՞ մարդ:—Կարևորը, վերջին հաշվով, դիմագծերի ճշգրտությունը չէ նրա համար, այլ մարդու և կյանքի, մարդու և ջրջապատի փոխհարաբերության բնույթը: Սարյանի տիպի արվեստագետների համար քարացած օրենքներ, կաշկանդող պայմաններ չկան: Եթե նա կամենում է՝ ծիրանի է նետում Հյւնեշտեյնի ուսերին, թեև վերջինս երբեք նման չգեցտ չի կրել կյանքում: Ուզում է՝ Չարենցի դիմանկարի կողքին պատկերում է ակնապիշ հայացքով մի դիմակ: Հետո ինչ, որ Չարենցի էության հետ դիմակը անմիջականորեն չի առնչվում: Այդ,

տվյալ դեպքում, անտրամաբանական առարկան տրամադրում է դիտողին, շարժում նրա երևակայությունը, թեթևակի ուղղություն տալիս նրան: Իսկ մնացյալը կասի հերոսի դեմքը:

Նույն կերպ էլ Սարյանը կարդաց պիեսը և «Ֆիլումենա Մարտուրա-նոն» տեսավ բեմի վրա:

Դե Ֆիլիպպոյի ձեմարկն ասում է, որ գործողությունը տեղի է ունե-նալու ունևոր նեապոլցի Դոմենիկո Սորիանոյի շքեղ և հարուստ կահավոր-ված բնակարանում: Պատվավոր մի հրուշակագործից ժառանգություն մնա-ցած օթևան: Սարյանի համար իսկապես որ տարօրինակ պիտի թվար այդ: Խտալիա. Նեապոլ. խաբված, տառապած հերոսուհու կյանք և ինչ-որ մի հրուշակագործի ճաշակով կահավորված առանձնատուն: Նկարիչը դժգոհ էր: Պիեսում, գործող հերոսների հոգեքանության և նրանց բուռն վարքա-զոյի մեջ Սարյանը տեսնում և պատկերացնում էր ուրիշ բան:— Ժանրային, կենցաղային նկարագրից հեռու պետք է լինի «Ֆիլումենա Մարտուրանոն»:

Եվ ահա «գրեթե դատարկ բեմադրարկ, պատշգամբի փայտյա ճա-ղաշար, Լեոնարդոյի տիրամայրերի և Վերոնեզեի կոմպոզիցիաների ճար-տարապետական ֆոնը ինչ-որ մի բանով հիշեցնող թեթև կամարներ»⁸²: Մամուլում արտահայտված այդ դիտողությանը կամենում ենք ավելացնել, որ «թեթև կամարները» փաստորեն իտալական Վերածննդի թեթևակի ալ-կանրկ է: Սարյանը դրանով ականարկում է իտալական արվեստի հեռավոր անցյալը, ծեափորման ընդհանուր կառուցվածքին տալիս նաև պատմակա-նության երանգ:

«Ֆիլումենա Մարտուրանոն» պետք է դիտել որպես թատերական թեթև ծեափորման ամենապարզ ու ամենագունեղ արտահայտություն: Պարզ ու գունագեղ հասկացողությունները տվյալ դեպքում Սարյանի երփ-նագրի լուրահատկություններով են պայմանավորված: Պարզ է ախբան, որքան գունագեղ, և գունագեղ՝ որքան և պարզ: Այս ծեափորումը բացար-ժակ գունավոր լուծման սկզբունք է առաջադրում, մի ավելորդ անգամ հաս-տատելով գեղանկարչության մեծ դերն ու կարևորությունը թատրոնում (մի հանգամանք, որ վերջին ժամանակներս, մանավանդ հայ իրականության մեջ, դժբախտարար շատ հաճախ անտեսվում է):



Յեցիկա Մանսուրովայի
դիմանկարը
(յուղաներկ)
1957

Երկու միմյանց նման էսքիպ է արել Սարյանը: Մեկի ֆոնը ծովն ու վրան թափառող ամպեր են: Իսկ մյուսը միատարր կապույտ ֆոն ունի: Ընտրությունը թողել է թատրոնին:

Ուրեմն, Իտալիա, Նեապոլ և տառապած Ռերոսուֆի: Տառապած, բայց ոչ տառապող: Այն վայրկյանից, երբ մենք ականատես ենք լինում Ֆիլոմենայի գոտեմարտին՝ կյանքի հետ, Դոմենիկոյի հետ, Դիանայի հետ՝ մեր առաջ տառապող կինը չէ կանգնած: Սա պայքարի ամենասուր մոմենտներից մեկն է և այս անգամ հաղթանակողը Ռերոսուֆին է: Ֆիլոմենան ամբողջովին կյանք է, կրակ, հնարամտություն և սեր. համակ գեղեցիկ մի զգացում ապերախտ Դոմենիկոյի նկատմամբ: Ֆիլոմենայի ողջ վարքա-

գիծը այդ սիրո թելադրանքն է: Նա երբեմն թողնում է Գուղտնիի մնարամիտ սպասումիների, իտալական ժողովրդական ջերմ խարակտերի անմիջական տպավորություն: Իսկ եթե որևէ կերպ ճիշեցնում է Վերոնեպե, ապա իր վայելչագեղ ներությամբ՝ արտաքին և ներքին բնութագրման մեջ: Ֆիլումենան ամենից առաջ հոգատար մայր է, երեք զավակների ծնող, ջերմ, անաղարտ զգացումների կին, և... անարգված: Ինչո՞ւ: Թող ուրեմն օգնության զա կանացի հնարամտությունը: Խաբված սիրտը փոխհատուցում է պահանջում:

Եվ մեկ թվում է, պիեսը կարդալիս, այսպես է ընկալել հերոսուհուն Մարտիրոս Սարյանը՝ նրա մարդկայնության հետ միասին:

Ֆիլումենայի կերպարն է թելադրել ձևավորման սկզբունքը:

Թեթև կամարներ, օդառատ, լախ տարածություն, մաքուր, կապույտ երկինք: Մնացածը թող ասեն իրենք, դերակատարները: Սարյանը չի ցանկացել խճողել բնւը, կենցաղային մանրուքներով կաշկանդել հերոսներին: Հեռավոր ֆոնը արդեն տրամադրում է հանդիսականին: Սարյանը այս պիեսի ձևավորման ժամանակ պարզապես հեռացել է իր նախկին մեթոդից: Նրա մոտեցումն այժմ այլ է: Բեմահարթակը թեթևացնել, նկարչական ձևավորումը պարզեցնել: Մի քանի նախերգ-ակորդ և դերասանը ճիշտ տոն վերցնելով թող ինքը պատմի ճշմարտությունը: Այդ կապույտ լապտերի վրա մարդկային բնավորության ամենափոքր թերությունն էլ կերևա սև բծի պես, իսկ դերակատարի չնչին մեղանչումն էլ իր արվեստի նկատմամբ՝ իսկույն աչքի կգարնի:

Վախթանգովցիների մոտ ներկայացումը վախթանգովյան էր: Պիեսը բացված էր ամենայն խորությամբ (թեև, մեր կարծիքով, Դոմենիկո-Սիմոնովը շատ ավելի գեղանկարչական կերպար էր, քան Ֆիլումենա-Մանսուրովան): Ինչպես ասում են, զաղափարական ու սոցիալական բոլոր շեշտերն իրենց տեղումն էին: Չխախտելով լրջությունը, դրամատիկական կոնֆլիկտը մատուցելով այժմեական դիրքերից, թատրոնը պիեսը ներկայացնում էր նուրբ հումորով: Դերասանների խաղում, նրանց վերաբերմունքի մեջ դնպի հերոսները՝ կար հնգնանքի ինչ-որ մի երանգ: Այդ, ականատեսներին ճիշեցնում էր հռչակավոր «Տուրանդոտի» ոճը⁸²:



Տատյանա Սամբուկայի
դիմանկարը
(ածուխ)
1958

Ահա Նրանք, վախճանագրվան դպրոցի երկու վեստերաները՝ Մանսուրովան (Ֆիլումենա) և Սիմոնովը (Նոմենիկո): Նրանք կանգնած են բնամռաքում, նայում են ուղղակի հանդիսականին: Խոսում են իրար հետ, բայց փաստորեն հանդիսականի «վրա են խաղում»: Ուշահաս խոստովանության տեսարանն է: Նրանք լացակույս, տրտմազին վերապրում են իրենց կրած տառապանքները: Սարյանի գունագեղ պատշգամբը ծիածանի պես կամարում է կապույտ երկիները: Կյանքն է Նրանց թիկունքում, մեծ ու ահավոր,

ուրախություններով ու դաժնություններով չի շարունակական կյանքը: Ապրում են մարդիկ ու թախծում, բայց քաղցր, թեթև է այդ թախծից:

Սարյանի ծիածանը բնում կամար է կապել:

Բնը, ինչպես ասացինք, դատարկ է: Դե Ֆիլիպպոյի ցանկացած փակ բնակարանից, Սարյանը, իր սովորության համաձայն, գործողությունների վայր է դարձրել կապույտ երկնքի ու դեղնականաչավուն, կարմիր լույսերով ողողված մի անկյուն, որ կամարների ճարտարապետական զմանկարով պատշգամբ է: Բացի այդ, «հարավի որոցավառումը»²⁴ Սարյանի և ոչ մի ծնավորման մեջ այնքան գրավիչ ու պարզ, այնքան մեղմ տոներով և թափուրությամբ չի դրսևորված, ինչպես այստեղ:

Մեկ ուրիշ նկարիչ, առիթից օգտվելով, ննապոլիտանական պատկերների ցուցասրահի կղաքները այս վայրը: Բայց Սարյանը ոչ մի կողմնակի և կոնկրետ իր ալևա չի ուզում տեսնել բնմի վրա: Փոքրիկ սեղան և վրան կարմիր վարդերի փուխ: Կամարներից երևացող անսահման կապույտը և ծով է, երկինք, և ամբողջ մի աշխարհ: Երգում է Սարյանի նրվիագիրը, զուցե և ննապոլիտանական մի երգ և այնպես, որ նվագանցում է ողջ ներկայացմանը, նրա ռեժիսյորական հղացումներին, դերասանական անսամբլին: Խիստ զուսպ, լավոնիկ և միաժամանակ արստրակտ սկզբունքով լուծված «Ֆիլումենայի» պատշգամբը տարրեր ընկալումներ է առաջացնում: Օրինակ՝ մի բննադատ նշել է. «Ներկայացման մեջ չորրորդ պատը չի անճետանում, այլ ընդհատվում է նա Բանդիսարաի վերջում, ինչ-որ մի տեղ...»²⁵: «Ընդհանրապես տպավորությունն այնպիսին է,— գրել է մի ուրիշ թատերագետ,— որ կարծես գործողությունը կատարվում է արևով հեղեղված հրապարակում, և այդ հրապարակը տոնականորեն իշխում է Բանդիսարաի վրա»²⁶:

Ընդհանուր առմամբ շատ է գրվել «Ֆիլումենա Մարտուրանո» ներկայացման մասին, և կարևորն այն է, որ գրախոսներից շատերը այն արժեվորելիս, հարցին իմանականում մոտենել են նշելով Սարյանի ծնավորման սկզբունքից. դերասանների, ռեժիսյորի ստեղծագործությունը կապել են ծնավորման հետ և դիտել այդ որպես ուշագրավ նրևույթ Մոսկվայի թատե-

րական կյանքում, կամ թե՛ շնորհակալ եղել թատրոնին՝ Սարյանի հետ հանդիպման առիթ ստեղծելու համար¹⁰:

Մեր օրերում, սովետական թատրոնի ներկա պայմաններում, ծնավորման լուծման լավագույն արտահայտություններից մեկն է «Ֆիլումենա Մարտուրանոն»: Յոթանասունիինգ տարին անցած Սարյանը խստորեն հաշվի էր նստել ժամանակի պահանջների հետ:

Ոմանք կարծում են, թե Սարյանը թատրոն չի սիրում, ի միջի այլոց է աշխատում թատրոնի համար: Արդյո՞ք կարող էր «Ֆիլումենայի» նման պոետիկ, ներշնչված ծնավորման հեղինակը թատրոնը սրտանց չսիրել: Ըհշտ չէ՛, չհավատա՛ք, թե ինքն էլ ասի:

...Եվ Սարյանը, նոր ժամանակների նկարիչը, ժամանակի տեր է նաև թատրոնում:





Հովհաննես Մարտիրոսյան, Երևանի տան հնարանի հայել (գույշ):

«Մարտիրոսյան և խաչատրյան»

1956





Թատրոնը Սարյանի արվեստում ուրույն մի աշխարհ է, գուցե և փոքր, բայց արիա-
շունչ ու տիրակալ, ինչպես նրա պատկերած հայրենի բնությունը:

Թատրոնը և նրա մարդիկ Սարյանի անբաժան ուղեկիցներն են՝ հա-
րըստացած ու բեղուն նրանով: Եվ եթե երբեմն թվում է, որ թատրոնը Սար-
յանի փոքր աշխարհն է, ապա թատրոնի աշխարհում Սարյանը մեծ է, այն-
քան մեծ, որ համոզվում ես, թե ինչպես ժամանակակից թատրոնում նկարիչն
էլ կարող է բարձունք նվաճել:

Սարյանը բեմադրվեստին տալիս է այն ամենը, ինչ կարող է իսկական
ու մեծ նկարիչը տալ: Երփնագրի լեզվով նա հաստատում է դրամատիկ
երկի իմաստը, նրա բեմական ծավալը, ռիթմը, ռեժիսյորի, արվեստի վարձա-

գիծը, նրանց մղում այնպիսի հորիզոններ, որպիսին կարող է տեսնել ժամանակակից սովետական արվեստագետը միայն:

Լայն կյանքով ապրող, տիեզերական թռիչքների ընդունակ մարդու ուժը, կամքն ու խոհերը, որ ասես գեղանկարչորեն սփռված լինեն Սարյանի պատկերներում՝ մուտք գործելով թատերական ծնավորման մեջ, ներկայացմանը տալիս են այժմեական հնչեղություն, գաղափարական մեծ իմաստ: Սարյանը թատրոնում ազգային կոլորիտի անվուգական վարպետ է: Սոցիալիստական խորը բովանդակությամբ հագեցած նրա ծնավորումները հանդիսականին գրավում են ազգային վառվռուն երանգներով:

Սարյանի ծնավորած յուրաքանչյուր ներկայացման մեջ կարծես հայրական, հարազատ մի ժպիտ կա: Իմաստուն նկարչի անբասիր սերն ու խորհուրդն է թաքնված դրա տակ: Նա թատրոնին միշտ էլ նայում է այդպես՝ սրտաբաց, արևոտ ժպիտով:

Ամեն մի արվեստագետ, սովորաբար, իր ժողովրդից, նրա մշակույթից ու բնությունից, շատ ավելի առնում է, քան տալիս: Սարյանը այն բացառիկ արվեստագետներից է, որոնք բնությունից ստացածը վերադարձնում են ժողովրդին անմնացորդ. լեռներից թև են առնում և ճախրում լեռնային բարձունքներում: Թատրոնում էլ Սարյանի պարզևը բարձունքն է: Հայրենի բնության գազաթներին նա թևածում է հիսուն տարուց էլ ավելի՝ հպարտության և հիացմունքի անափ մի զգացում տարածելով իր անվան շուրջ:

Եվ հնչում է այդ ջրեղ անունը թատրոնի կամարների տակ:

Օ անորագրութիւններ

Աղբյուրներ

Լրացումներ



¹ Ուշագրավ է այդ տեսակետից Վ. Ա. Սերովի թատերական գործունեությունը: Մի նկարիչ, որ ոչ միայն Սարյանի ուսուցիչն էր, այլև նրա սիրած արվեստագետներից մեկը, որի ավելցուկյանը Սարյանը ինչ որ չափով ենթարկվել է: Միայն 900-ական թվականներին, այսինքն Սարյանի հետ չփվելու ժամանակամիջոցում, Սերովը Մեծ թատրոնում ստեղծել է «Հուդիթ» օպերայի ձևավորումը, «Շեհերազադ» բալետի համար վարագույրներ և մի շարք մեծանուն թատերական գործիչների դիմանկարներ, ինչպես օրինակ՝ Գ. Ֆեդոտովա, Ֆ. Եսլյանինը Օլեֆերնի դերում, Ա. Դյագիլև, Աննա Պավլովա, Կ. Ստանիսլավսկու, Վ. Կաչալովի, Մ. Մուսկվինի գրաֆիկական դիմանկարները և այլն:

Սարյանի մյուս ուսուցիչը, Կ. Ա. Կորովինը, նույն 900-ական թվականներին Մոսկվայում Աբրեուական թատրոնների նկարիչ-կոնսուլտանտն էր: Նույն պաշտոնը Պետերբուրգի կայսերական թատրոններում զուգահեռաբար վարում էր Ա. Գոլովինը: Արանց երկուսի համատեղ ստեղծագործական ջանքերով Մեծ թատրոնում բեմ բարձրացավ Լ. Մինկուսի «Դոն Կիխոտ» բալետը:

Միանգամայն քնական է, որ թե Սերովը (1865—1911) և թե Կորովինը (1861—1939) իրենց խոստովանալից աշակերտի և կրտսեր կուլեգայի մեջ պետք է որ սեր ներշնչեին դեպի բեմարվեստ ու նրա մարդիկ:

² Երվանդակոն, Երկեր, Երևան, 1955, հատոր 9, էջ 443:

³ Տն'ս Ա. Ռ. Կուզել, «Утверждения театра», Մոսկվա, էջ 65—66:

⁴ Նույն տեղում, էջ 76:

⁵ «Речь» (Պետերբուրգ), 1911, 14 հունվարի:

⁶ «Пржевальский храм», 1911, 16 ապրիլի:

⁷ «Аполлон», 1913, № 9:

* ՏՆ՝ս Աբրամ Էֆրոն «Камерный театр и его художники XX лет», Մոսկվա, 1934, էջ 16, 17:

* ՏՆ՝ս Մ. Վլոդյենի հոդվածը՝ «Аполлон», 1913, № 9:

¹⁰ ՏՆ՝ս Ալեքսանդր Թաիրով, «Записки режиссера», Մոսկվա, 1921, էջ 42—43:

¹¹ Ժաբտաբապետ Միքայել Մալմանյանը պատմում է, որ ինքը «Արքայադուստր Տուրանդոտի» համար արված Սարյանի ջուրը 10 էքիպ տեսել է Մոսկվայում, Կուլենեցկի մոտոի վրա գտնվող գրախանութի ցուցափեղեկից մեկում, 1922-ին և հաստով ուղարկություն է դարձրել, որովհետև նրան արդեն քաջ հայտնի էր այդ պիեսը Ե. Վախթանգովի հռչակված բեմադրությունից:

Սարյանի գործունեությանը լավատեսիչակ արվեստագետ Ռ. Դրամբյանը ավելացնում է, որ ինքը գրեթե այդ նույն շրջանում, Մոսկվայում, ոմն կոլեկցիոներ Եապիբոլի մոտ տեսել է «Արքայադուստր Տուրանդոտի» տարազի երկու էքիպ Սարյանի ստորագրությամբ: Մեր որոնումներն այդ ուղղությամբ միայն հաստատեցին վերոհիշյալ ընկերների վկայությունը: 1936-ին Սարյանի ստեղծագործությունների մոսկովյան անհատական ցուցահանդեսում ներկայացվել է «Արքայադուստր Տուրանդոտից» երկու էքիպ, բայց թե որոնք, կատալոգում նշված չէ: (ՏՆ՝ս Հայաստանի պետական պատկերասրահում Սարյանի ֆոնդը): Բախրուլլինի անվան կենտրոնական թատերական թանգարանում այժմ պահպանվում է տեմպերայով արված մի էքիպ, որի վրա գրված է՝ Панталоне, «Пржинесса Турандот», 1921: Նույն էքիպի հետևում հազիվ նշմարելի, մատիտով գծագրված է չինացի կնոջ ձրվանկար: Սարյանը ներառում է, որ դա հերոսուհու էքիպի համար արված ճնշանկարներից մեկն է: Այդ երկու էքիպների լուսանկարները ղեկավարված են սույն գրքում:

¹² «Красная новь», 1928, № 8:

¹³ Այդ մասին Վաղարշ Վաղարշյանը հետևյալն է գրում. «Գունագեղությամբ էր արված... Լուսնաբարձու «Ապստամբական դոն Կիխոտը»: Հիշում եմ, զգեստները կարճում էին զարկի կտափից (мечтотчюм хохот), որոնց վրա նկարվում էին Մարտիրոս Սարյանի գծած ջարդոնները: Նույն ակզորմնով ձևավորված էին նաև դեկորները: Դերակատարները էմոցիոնալ էին, ձևավորումը՝ գունեղ, ներկայացումը՝ հյուսիսի ու փարթամ: Թատերական փառլուկյան ասպարեզում օգտագործված այս նորությունը փարթամություն տվեց ներկայացմանը և բարձրացրեց հնչելույթան մի նոր աստիճանի» (տե՛ս «Արշակ Բուրջալյան», ՀԹՀ Հրատարակություն, Երևան, 1959, էջ 136):

Սարյանի անձնական արխիվում, որ բավական հարուստ է թատերական բազմաթիվ ու բազմապիսի նյութերով, «Ապստամբական դոն Կիխոտը» ձևավորմանը վերաբերող ոչինչ չկա: Նկատիլը ևս ոչինչ չի կարողանում հիշել այդ մասին: Ըստ երևույթին, Սարյանի գործնական մասնակցությունը այդ ներկայացմանը սահմանափակվել է Վաղարշյանի ասած ջարդոնների նկարներով:

¹⁴ Առաջին Պետրատրոնի 20-ական թվականների ծրագրերի և լրագրային հայտաբարությունների մեջ այդ էմբլեման համախ կարելի է տեսնել: Նշենք, որ 1938-ին Մոսկվա-

յում կայացած հայ թատրոնի 2000-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսի ժամանակ լույս տեսած հատուկ գրքուկի ջապկին այդ էմբլեման մի անգամ էլ երևաց: Այս անգամ արդեն ոչ մեկ թատրոնի, այլ ամբողջ հայ թատրոնի 2000-ամյակը խորհրդանշելով: Հիշյալ էմբլեման նույնությամբ պետեղված է սույն գրքի կապի վրա:

¹⁵ Տե՛ս «Նոր ակուս», 1924, № 2:

¹⁶ Նույն տեղում:

Իմիջիպալոց, արտասահմանում գտնված ժամանակ, առաջին անգամ ծանոթանալով Սարյանի արվեստին, Ավետիք Իսահակյանը, 1924-ին «Վենետիկի միջազգային պատկերահանդեսում» խորագրով հողվածի մեջ, նշել է. «Սարյանի նկարներից մի քանիսը արվեստի գլուխգործոցներ են. օրինակի համար «Հայաստան» նկարը, որը խտացումն է, համադրությունը մեր հայրենիքի»:

¹⁷ Տե՛ս Սարյանի ծննդյան 75-ամյակին նվիրված երևանյան ցուցահանդեսի կատալոգի առաջաբանը, 1955:

¹⁸ «Արշակ Բուրջալյան», ՀԽՍՀ Հրատարակչություն, Երևան, 1959, էջ 213—214:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 262—263:

Հետաքրքրական է այդ մասին Վահրամ Փափալյանի կարծիքը, որ նա գրել է հասկապես սույն գրքում պետեղելու համար.

ՄԱՐՏՈՐՈՍ ՄԱՐԾԱՆԻՆ AD VALOREM

Հայաստան գալուս պես, Դետական թատրոնի ճակատին տեսնելով Սարյանի Վարագույրը, ամենից առաջ զգացի, որ հայ եմ, նստել եմ հայոց մայրաքաղաքում, և որպես հայ ազգի հանդիսական պետք է տեսնեմ հայկական թատրոնի մի ներկայացում:

Սա առաջին զգացողությունն էր:

Երկրորդ, անմիջական զգացողությունը. մի խիստ բարձր տաղանդի տեր նկարչի, նրա գործի, ինչպես և նրա անհատականության հետ հաղորդակցվելու անսպասելի երջանկությունն էր: Եվ այս երկու զգացողությունները ախրան ուժեղ էին, միևնույն ժամանակ ախրան նոր, որ չզգացի, ավելի շուտ չուզեցի զգալ, որ նման մի վարագույր նման չլինելով իմ մինչ այդ տեսած բոլոր վարագույրներին, կարող էր հետ տանել ինձ թատրոնի ու թատերական սրահների մասին իմ մեջ վաղուց արմատացած, և գրեթե օրենք դարձած ըմբռնողությունը: Այդ Վարագույրի տպավորությունը ախրան ուժեղ էր և ախրան ինքնուրույն, որ նրա բարձրանալուց հետո էլ, հակառակ ներկայացված գործին, որ հայկական չէր, նա շարունակեցի ինձ զգալ միշտ Հայաստանում, միշտ հայ: Եվ նույն բույններ, որ այդ ոչ հայ հեղինակը, որը լսում էի, ինձ թվաց, որ ոչ միայն խոսում, ալև մտածում է հայերեն: ...Գեղմանացի

Եիլերն անգամ այդ հանդիսավոր գիշերին հայ էր գուցե անգիտակցաբար, չնորմի՞վ հայ նկարչի այդ Վարագույրի:

Ահա թե ինչպես եւ ճանաչեցի Մարտիրոս Մարյանին, մեր Սարյանին, իմ Մարտիրոսին, որ համառոտն արվեստի մարդ լինելով հանդերձ, հայ էր, հայ մնաց ոչ միայն իր սիրելի անձով, վարք ու բարքով, այլեւ իր քնատուր տաղանդով և լինելով բոլորինը, մերը մնաց միշտ և կմնա...

ՎԱՀՐԱՄ ՓԱՓԱՋՅԱՆ

2 փետրվար, 1960

Երևան

Օղջա Գուլստյանը Վարագույրի առթիվ հետևալն է գրում.

Ավագ սեփեղի փառուն ներկայացուցիչ, տաղանդավորագույն նկարիչ Մարտիրոս Սարյանի անունը տալիս հիշում եմ հազարավոր գույնզգույն ծաղիկներ, լեցուն հասուն մրգեր, որոնց մեջ կարծես կարմիր արևն է մտել, հասունացրել է փայլեցրել, շաքարոտել ու անուշ բուրբուռնք տվել: Ես հիշում եմ նույնպես, Սունդուկյանի անվան մեր թատրոնի այն հրաշալի գործ — բնմի վարագույրը, հայկական քարաշատ լեռների, Հայաստանի ջերմ արևի տակ փառքը, լուսնոյի ու գույների պերճախոս գովերգը... Մի անկյունում մի խումբ գեղջկուհիների հայկական աշխույժ ու զիթմիկ պարը, զգեստների բուն ժողովրդական, պարժառ գույների կոլորիտը և ամենաարժեքավորը, դեմքերի այնքան ճշգրիտ, շատ բան ասող արտահայտություն՝ բոլորն այնքան ներդաշնակ, իր մեջ պարունակող հայ շինականի նիստ ու կացը:

Մեծատաղանդ Մարտիրոս Մարյանը, մեր ազգի պարծանքը, մեր ջերմ արևի, անուշաբույր մրգերի ու ծաղիկների, մարդկային դեմքերի պատկերման մեծ վարպետը, իր վոժինով, որից կարծես հայոց լեռների բույրն եւ անուամբ բուն ժողովրդական նկարիչ-քանաստեղծ է:

ՕՂԵԱ ԳՈՒԼԱՋՅԱՆ

27 հունվար, 1960

Երևան

Ձեռագիրը գտնվում են մեկ մուտ (L. Խ.):

²⁰ Տե՛ս «Երևան» (Փարիզ), 1927, 4 հոկտեմբերի: Բերում ենք նույնությամբ այս թղթակցության թատրոնին վերաբերող հատվածը. «Պարզիկուս հատկապես կանգ կանեն թատրոնի առաջ, որու դերասանական խումբը և աշխատանքներու ամբողջ կազմը կայն ընդունած է ծափերով և խանդավառ ու երկարատև օվստիաններով: Պարզիկուս մասնավորապես ու մանրագլխին դիտած է Մ. Սարյանի նկարած վարագույրը: Պետական թատրոնին մեջ ընդհանրապես հայտնելով խմբին ընդունելության համար, ըսած է,— «Ուրախ եմ,

որ կզտնվիմ բնական արտիստներու շրջանին մեջ, առանձնապես զո՞ր եմ, որ անոնք են զիս ծափահարողները, որովհետև ես մեկն եմ անոնցմե, որոնք շատ կծափահարեն արտիստները»:

²¹ Տե՛ս «Անախիտ» (Փարիզ), 1935, № 1—2 և №6:

²² «Литературная газета», 1939, 26 հոկտեմբերի:

²³ Տե՛ս «Театральное наследство. К. С. Станиславский». Материалы. Письма. Исследования, Մոսկվա, 1955:

²⁴ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 323—324:

²⁵ 1959-ի նոյեմբերի 22-ին, Ֆ. Դ. Օստրոգորսկու հետ ունեցած մեր անձնական պրուցի գրառումներից:

²⁶ Սարյանի նքրիվներից մի քանի պատահով, հաստատված Ստանիսլավսկու կողմից՝ «17—VI—931» նշումով, պահպանվում է Կ. Ս. Ստանիսլավսկու և Վ. Ի. Նեմիրովիչ-Ղանչենկոյի անվան երաժշտական թատրոնի թանգարանում: Իսկ երկրորդ գործողության մակետը 1959-ի նոյեմբերին ցուցադրված էր Մոսկվայի Պուշկինի անվան զրական թանգարանում: «Ոսկի աքլորիկ» ներկայացման փորձի արձանագրություններին ծանոթանալիս հանդիպեցինք Ստանիսլավսկու հետևյալ դիտողությանը. «Սարյանի մակետը կտրված է, որոշ մասեր պղկված են և արդեն պակասում է սքանչելի մի ծառ. ես մնացել է Լեոտուկովի մետ (վերցնել նրանից և բերել այստեղ): Պետք է մարդ ուղարկել ետևից»:

Որպեսզի պարզ լինի, թե ինչպե՞սի վերաբերմունք ունեւր Ստանիսլավսկին Սարյանի նկատմամբ, և ինչ ընթացք են ստացել «Ոսկի աքլորիկի» ձևավորման աջնատանքները, ամբողջությամբ բերում ենք Սարյանին հղած Ստանիսլավսկու նամակը.

ՄԵԵԱՐԳՈ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԵՐԳԵԵՎԻՉ I

Շամսիինյան թագուհու դերը ինքնըստինքյան դժվար է երգելու համար, իսկ խաղալու տեսակետից անընդհատ շարժում է պահանջում: Մենք մյուսին խանգարում է — վազվզոցն ու կտրուկ շարժումները ոչ ճիշտ ջնադառնություն են առաջացնում, մինչդեռ այդ վտանգավոր է թե կոլորատուրային երգչուհու և թե նրա դերերից համար: Երկար որոնումներից հետո գտանք ախպիսի միջանցքներ, որ նա կարողանա և դերին համապատասխան խաղա, և երգի՝ ինչպես այդ պահանջում է դերերը: Հիմա դերակատարները մեծ մասամբ խաղը տանում են ամենատարբեր դիրքերով, հատակին նստած ժամանակ, տեղից թեթևակի բարձրանալով:

Այդ ամենը ստեղծելիս մենք նկատի ենք ունեցել կարճ զգեստը — ինչի մասին մենք պարանազվորվել ենք հանդիպման ժամանակ: Երկար զգեստի մեջ դժվար թե հնարավոր լինի նշված միջանցքները կատարել, փոխել ախպիսի հնարավոր չէ: Ահա թե ինչու մենք Ձեզ դիմում և շատ խնդրում ենք օգնել մեզ և կարճ զգեստի նքրիվներ տալ: Որպեսզի Դուք ավելի լավ պատ-

կերպանք, թմանք ինչ ենք ուզում — կից ուղարկում ենք մի հին հրատարակությունից վերցրած զգեստների նկար (1 և 2), ցինական չալվարը կարելի է փոխել:

Մյուս խնդրան այն է, որ Դուք շտեմիք ուղարկվող նկարներից երրորդը (3) և սանիք, թմարդը նրանք լավ չեն լինի շքերթի ժամանակ մի քանի պոզաների համար: Եթե այո, ինչպիսի՞ տեսերով:

Այդ շքերթը շատ միապաղաղ է ստացվում, իսկ նրա համար հեղինակն ահագին նրաժշտություն ունի: Ստիպված ենք մեջտեղ բերել կոմպոզիտորի մոտ նշված ուրիշ ֆիգուրներ (գանաճներ, թզուկներ):

Զմեքեք նաև այդ ֆիգուրների համար էսքիզներ ուղարկել: Ինչ վերաբերում է մյուսներին, երգչախմբի համար ուղարկված զգեստներին, ապա դրանք մի տիպի զուգահեռություն ունեն են այսօրվա զգեստներին, ժալըով կարճ շրջագծաւ, գուլպաներ և շնուկներ կամ շքերթի կոֆտա հիշեցնող ինչ որ մի բան: Այդ բոլորը միասին ժամանակակից զգեստներ են հիշեցնում: Չի՞ կարելի արդյոք այնպիսի փոփոխություններ կատարել, որոնց շնորհիվ զգեստները զգալիորեն ժամանակակից ճանրից և մոտենան Արևելյին, հեքիաթին:

Ինչ վերաբերում է գույներին, ապա մենք ամեն ինչ կանենք, որպեսզի պահպանենք Ձեր տեսերը նույնությամբ, ճիշտ այնպես, ինչպես արված են էսքիզի մեջ:

Ձեր ուղարկված էսքիզները ստացված են: Պայմանագրի համաձայն փոխադրված է 750 օուրլի (վերջին գումարը հնագուրով): Եթե Դուք ցանկանաք, մենք մնացորդ գումարից կուղարկենք ինչ որ անհրաժեշտ համարներ:

Անկնդծորեն Ձեզ հարգող՝ Կ. ՍՏԱՆԿԼԱՎՍԿԻ

Մոսկվա

(«Театральное наследство. К. С. Станиславский», Մոսկվա, 1955, էջ 331—332):

Ձեռագիրը պահպանվում է Ֆ. Ն. Օստրոգորադսկու անձնական արխիվում. ամսաթիվը նշված չէ: Առաջին անգամ հայերեն հրապարակվել է մեր՝ «Սարյանը և Ստանիսլավսկին բեմի վրա» հոդվածին կից, «Սովետական արվեստ» ամսագրում, 1960, № 3:

«Մսկի աղբյուրի» առաջին ներկայացումը տեղի է ունեցել 1932-ի մայիսի 4-ին: Բեմադրություն՝ Կ. Ստանիսլավսկու: Ռեժիսորներ՝ Վ. Ա. Ալեքսեն, Վ. Ֆ. Վիտոգորսկի: Դիրիժոր և երաժշտական ռեժիսոր՝ Մ. Ն. Ժուկով: Առաջին և երրորդ գործողությունների ձևավորումը՝ Ա. Ի. Խվանով: Ծամախինյան թագուհու դերը կատարել է Երամիլանգևան:

²⁷ Այս և հետագա մեջբերումները կատարված են Պ. Ի. Ռոմանցևի «Система Станиславского в оперном театре» հոդվածից՝ ապագրված «Ежегодник МХТ 1947», Մոսկվա—Լենինգրադ, 1949:

²⁸ Տե՛ս Գ. Կրիստի «Работа Станиславского в оперном театре», Մոսկվա, 1952, էջ 165—168:

²⁰ «Ежегодник МХТ 1947», № 499:

²¹ «Советское искусство», 1932, 27 մայիսի:

²² «Вечерняя Москва», 1932, 7 մայիսի:

²³ Այդ է վկայում Ֆ. Դ. Օստրոգրադսկուն հասցեագրված Սարյանի նամակը.

ՅԱՆԿԱԳԻՆ ՅՈՂՈՐ ԴԱՏՐԻՆՎԻԴ

Ըստ մեր պաշտոնական պարտավորվածության ուղիղ երեք շաբաթից ես կլինեմ Մոսկվայում: Նշանակում է պետք է ձեռք առնել բոլոր միջոցները, որպեսզի այդ այդպես լինի: Իսկ դրա համար, քանակազին Ֆյոդոր Դմիտրիևի, ինչդուրս եմ ուղարկել ինձ ճանապարհածախս, որպեսզի կարողանամ ժամանակին հասնել Մոսկվա:

Ինչ վիճակի մեջ է «Ռսկի աքլորիկը», Եամայետևու զգեստը ստացվե՞ց, ինչպիսի՞ն է նրա չափարը: Ինչպե՞ս է երկրորդ գործողության դեկորացիաների ընդհանուր վիճակը, արդյոք մյուս դեկորատորը կարողացա՞վ տալ այն, ինչ պետք էր, ինչպե՞ս լուծվեց կուլիսների հարցը, նախկինը պետք եկա՞ն դրանց համար, թե՞ որդեցիք մահուդն կուլիսներ թողնել, ինչպես ես էի առաջարկում առաջ: Իհարկե դրանք պետք էր հարթակել և ուղիղ ծայր տալ, մնացածների դուրսդն ինչպե՞ս է: Խնդրում եմ իսկույն ներք պատասխանել իմ բոլոր հարցերին. իսկ եթե ժամանակ չունենք, ապա հանձնարարեցեք Յու. Ա. Բախրուցինին, նա շատ անապարտել մարդ է, ամեն ինչ արագ կանի...

Գ. Ի. Ռուսլանցնը զգեստների համար խոստացած նյութերը չուղարկեց, այնպես որ հիմա արգեն կարելի է չուղարկել, քանի որ ինքս չուտով կլինեմ Մոսկվայում և մտադիր եմ «Կարմնիկ» բոլոր աշխատանքները անել այդտեղ: Եստ կուլանայի, որ թատրոնն ինձ մի որևէ փոքր սենյակ տրամադրեն Մոսկվայում, անպարան նկատի ունենալով, որ նա տաք լինի և երկրորդ հարկից

«Ռսկի աքլորիկ»
2-րդ գործողության
2-րդ պատկեր.
դեկորների
մակետ



ոչ բարձր, նրան վերելակ չկա. և ես թատրոնի հետ անսխալական ու անբոս չեմու պահպանելով կանոնի և՛ մակետները, և՛ էսթետները, և՛ այլն, հույս ունենալով ամեն ինչ պատվով ու ժամանակին կատարել:

Իմ մասին պետք է ասեմ, որ այնքան էլ լավ չեմ պզույ: Մոսկվայից վերադարձա տկար: Ստիպված եղա նրկու շարքա առողջարան գնալ հանգստանալու, բայց այդ էլ ինձ առանձնապես չօգնեց: Այս դրությունն ինձ խանգարում է կանոնավոր աշխատել: Բայց այնուհանդերձ առաջին գործողության աշխատանքները կարծես թե հաջողությամբ են ընթանում, հույսով եմ ժամանակին ավարտել մականոց: Ձգնատների գործը դժվար է, գրողը տանի, բայց էլի իմ մոտ եղած նյութերով մի բան կանեմ:

Ինչպե՞ս է Կոնստանդին Սերգենիչի առողջությունը, աշխատո՞ւմ է թատրոնի համար:

Չեմ նրկարացել, Ձեզնից ժամանակ չկալելու համար: Վերջացնում եմ նամակ: Ձեր շտապ պատասխանին եմ սպասում, մի մոռանաք, որ նամակը Մոսկվայից Երևան հասնում է 7—8 օրում, իսկ ձմեռը, մնաքուքի պատճառով կարող է ալելի տևել:

Ողջունում եմ բոլորին և Ձեզ,

10. 12. 1931

ամուր սեղում եմ Ձեր ձեռքը

Երանա

Ձեր Մ. ՍԱՐԳՍՆ

Ձեռագիրը տրամադրել է մեզ տպագրության Յ. Դ. Օստրոգորսկին: Բերվում է քարզմանարար, անեղան կրճատումով:

«Կարմեն» օպերայի առաջին գործողության համար արված էսթիզը այժմ պահպանվում է Բախուշիևի անվան կենտրոնական թատերական թանգարանում: Այս գրքում հրապարակվում է առաջին անգամ: Բացի այդ, «Կարմենի» զգեստներից նրկու նախնական էսթիզ՝ «Ցուկիզա» և «Հին քանվոր» մակագրություններով, 1931 թվակիր, գտնվում է Սարյանի անձնական արխիվում:

³³ «Коммунист», 1935, 8 հունիսի:

³⁴ «Ճնորհրդային արվեստ», 1935, 16 դեկտեմբերի:

³⁵ «Ճնորհրդային Հայաստան», 1935, 9 դեկտեմբերի:

³⁶ «Коммунист», 1935, 9 դեկտեմբերի:

³⁷ «Звезда Востока», 1936, 5 հունվարի:

³⁸ Նիկոնա Բալիևը (Մկրտիչ Բալյան) ծնունդով Նոր-Նախիջևանից էր, ազգությամբ հայ և քնկամաբար Սարյանին զիտեր վաղուց: Սարյանի Փարիզում գտնվելու առաջին իսկ տարին, 1926-ին, Բալիևը իր «Չղջիկ» թատրոնով Փարիզ էր այցելել և օգտվելով ափիթզ, Սարյանին հանձնարարել «Ջուլյետկա» մեջախաղ-միսիատյուր ներկայացման ծնավորումը: «Այն ժամանակվանից ի վեր,— արձանագրվել է Փարիզի ռուսական մամուլում,— երբ Բալիևյան «Չղջիկ» թատերախումբը հարմարվեց օտարերկրյա չքապատին, իրենի ուժով պետք



«ՋԼՈՒՆԵԼԿԱ»

Մեջախաղ
Ներկայացման
դեկորանկար
(գույն)
1926

է ճեշեր ներկայացման մեջ եղած ողջ քառալիւն-լեզվական էլեմենտներին, մզիլ նրան Ռեոին պլան և ամենից առաջ մտահոգմեր մաքուր-օպտիմիստական տեսլարանի մասին: Նկարչի դերը այդ թատրոնում դարձավ ոչ միայն ճեշող, այլ Ռաճախ նաև վճռական: Նույն տեղում նշվել է. «Սքանչելի են Սարյանի դեկորները «Ջլուլելկայի» Ռամսը: Այս ջրանում «Չղջիկ» թատրոնի ձևավորման աշխատանքներին, Սարյանի Ռեո Վուզարեո մասնակցել են նաև ռուս ականավոր թատերական նկարիչներ Ալեքսանդր Բենուան, Սերգեյ Սուրեյկինը, Մատիլդ Դորոմինսկին և ուիշներ (տե՛ս «Полное собрание сочинений», 1926, 13 հոկտեմբերի):

«Ջլուլելկայի» դեկորանկարը գտնվում է Սարյանի անձնական արխիվում: Նկարչի ցուցահանդեսների կատալոգներում չի հիշատակվում: Առաջին անգամ, գումամկոր, Քրասնարակել է «Պիոներ» ամսագիրը, 1960, № 2:

²⁰ «Տիգրանի» առաջին ներկայացումը տեղի է ունեցել 1938-ի մարտի 10-ին: Ռեժիսորա՝ Պ. Ի. Բորոյսկի, Գ. Ե. Լեոնդոր, Ն. Դ. Մորդվինով: Բեմադրության ղեկավար՝ Յու. Ա. Զավադսկի: Ձևավորման աշխատանքներին մասնակցել է նաև թատրոնի նկարիչ Մ. Ա. Վինոգրադովը: Դեկորների կաքիզները պահպանվում են Սարյանի անձնական արխիվում: Յուզադրված չեն: Առաջին անգամ լույս են ընծայված «Թատերական Նրանի» Ռատուկ Ռամսրում, Նիկրված Սարյանի ժանդան 75-ամյակին. 1955, № 18 (Ռուսիա):

⁴⁰ Տե՛ս «Образ моего современника», գիրք առաջին, Մոսկվա, 1951, էջ 316:

⁴¹ Այս և Ռեոազա մեջբերումները կատարված են ՍՍՏՄ Ժողովրդական արտիստ Ն. Դ. Մորդվինովի 1959-ի դեկտեմբերի 10-ին մեղ գրած Նամակից:

¹² ՏՆՍ «Молот» (Ղոնի-Ուստով), 1938, 20 մարտի:

¹³ «Большевистская смена» (Ղոնի-Ուստով), 1938, 20 մարտի:

¹⁴ «Молот», 1938, 20 մարտի:

¹⁵ ՏՆՍ «Советское искусство», 1938, 25 մայիսի և 12 հուլիսի:

¹⁶ ՏՆՍ «Красное знамя», 1938, 21 հուլիսի:

¹⁷ «Харьковский рабочий», 1938, 22 հուլիսի:

¹⁸ «Ալմաստի» առաջին ներկայացումը կայացել է 1939-ի հոկտեմբերի 20-ին, ՍՍՍՄ Մեծ թատրոնի բեմի վրա, Մոսկվայում, ուր մեկնել էր Ա. Ապինդիարյանի անվան թատրոնը հայկական արվեստի տասնօրյա ժամանակցելու: Դիրիժորը Գ. Բուզալյանն էր, ռեժիսորը՝ Գ. Հովհաննիսյանը, բեմադրության նախնական փորձերին ժամանակել է նաև Վ. Ամենյանը: Բեմադրության ընդհանուր զեղարվեստական կոնսուլտանտ՝ Ռուբեն Միմեևով: Ճանաչողական աշխատանքների մեջ Սարյանի կողմից ներգրավված էին հայկական ճարտարապետության օրնամենտին ու բարձրագույնագին քաջատեղյակ հնէաբան-մասնագետ Ն. Տոկարսկին, իսկ Ա. Քեչիշյանը օգնել է տաղաների և գորգերի պարզագրերը կառարելու գործում:

1941-ին «Ալմաստ» օպերայի ձևավորման համար Սարյանը ստացել է Ստալինյան մրցանակ: 1960-ի մայիսի 2-ին «Ալմաստ» օպերան Սարյանի ձևավորմամբ վերականգնվեց երրորդ անգամ և մինչև օրս պահպանվում է թատրոնի խաղացանկում նույնությամբ:

¹⁹ Տարիներ անց, ինչպես և վերջերս, ՍՍՍՄ Մեծ թատրոնից Սարյանին դիմել են «Հալարան բլուզ», «Ապարտակ», «Արեվաբերդ» ներկայացումները ձևավորելու, սակայն նկարիչը հրաժարվել է:

²⁰ Օդեսայի օպերային թատրոնում «Ալմաստի» առաջին ներկայացումը կայացել է 1930-ի դեկտեմբերի 26-ին: Դիրիժոր՝ Ա. Սողեյրման, ռեժիսոր՝ Յա. Գրեյնև:

²¹ Առաջին ներկայացումը տեղի է ունեցել 1933-ի հունվարի 20-ին: Դիրիժոր՝ Ա. Սողեյրման (երրորդ ներկայացումից սկսած՝ Գ. Բուզալյան), ռեժիսոր՝ Ա. Բուրջալյան:

²² «Театр», 1941, № 3:

²³ «Известия», 1939, 21 հոկտեմբերի:

²⁴ «Литературная газета», 1939, 26 հոկտեմբերի:

²⁵ «Литературный критик», 1939, № 12:

²⁶ «Коммунист», 1939, 24 հոկտեմբերի:

²⁷ Նույն տեղում:

²⁸ «Սովետական արվեստ», 1955, № 1:

²⁹ «Советское искусство», 1939, 24 հոկտեմբերի:

³⁰ «Вечерняя Москва», 1939, 21 հոկտեմբերի:

³¹ «Moscow news», 1939, 16 հոկտեմբերի:

³² ՏՆՍ «Литературная газета», 1939, 26 հոկտեմբերի:

³³ «Известия», 1939, 21 հոկտեմբերի:

³⁴ «Вечерняя Москва», 1939, 29 հոկտեմբերի:



«Ղաղտապար աղբար»։ տեսարաններ ներկայացումից.

Մոսկվայի զաստրոլային Նոր թատրոն. 1947

⁶⁶ «Правда», 1939, 21 հոկտեմբերի:

⁶⁷ «Литературная газета», 1956, 9 հունիսի:

⁶⁸ «Հրաքեր» (Նյու-Յորք), 1956, 12 հուլիսի:

⁶⁹ «Դավիթ բեկի» առաջին ներկայացումը տեղի է ունեցել 1956-ի մարտի 25-ին: Դիրիժորն էր Միքայել Թադևոսյանը, բեմադրողներ՝ Վարդան Ամենյանը և Գոհարինե Մել-գումյանը, ձևավորման կոնսուլտանտ՝ ճարտարապետ Ռազմիկ Ալաֆերդյան: Հայկական պալատը, վրացական պատկերը, Շուգանի տեսարանը և ապոթեոզը ձևավորել է նկարիչ Նալաետուր Եսայանը: 1956-ի հունիսի 1-ին «Դավիթ բեկ» օպերայի ցուցադրմամբ, ՍՍՌՄ Մեծ թատրոնում բացվեց Հայկական արվեստի և գրականության երկրորդ տասնօրյակը: Նույն թվականի հունիսի երկրորդ կեսին «Դավիթ բեկով» սկսվեց Ա. Սպենդիարյանի անվան թատրոնի զաստրոլները Նեխեդբադում, Ա. Կիրովի անվան ակադեմիական թատրոնի շենքում: 1958-ի մարտին այն ցուցադրվել է նաև Թիբլիսիում: «Դավիթ բեկ» օպերայի ձևավորման համար Սարյանի արած նքիվները ցուցադրվել են Բրյուսևի և Գրազյի միջազգային ցուցահանդեսներում:

⁷⁰ «Смена» (Նեխեդբադ), 1956, 19 հունիսի:

⁷¹ «Правда», 1956, 3 հունիսի:

⁷² «Սովետական Հայաստան», 1958, 2 սեպտեմբերի:

⁷³ «Թատերական երևան», Սարյանի ծննդյան 75-ամյակին նվիրված հատուկ հա-մարը, 1955, № 18 (հունիս):

Այդ կապակցությամբ հետաքրքրական է ընդել Սարյանին հղած Ն. Օլյուպկովի չեղովակորական հիմազները.

Թանկագին Մարտիրոս Սեբեդեիչ, թույլ տվե՛ք Ձեր փառապանծ 80-ամյակի օրը ցանկանալ Ձեզ այն ամեն լավագույնը, ինչ որ կա աշխարհում: Ինչպես եմ ես սիրում Ձեր վարմանաճիղը, իմաստուն, գունագեղ, կյանքի անսահման շտաղկությունն ու հարստությունները գովերգող նրֆնագիրը: Որքան բերկրային է ունկնդրել Ձեր նրֆնագրի նրաժշտությունը, որքան սրանյւնի է գեղեցիկ է Ձեր հզոր տաղանդը:

29 փետրվարի, 1960

Մոսկվա

Ձեր նրկրպագու, ՍՍՄՄ ժողովրդական արտիստ
ՆԻԿՈԼԱՅ ՕՆՍՈՂԿՈՎ

Բնագիրը գտնվում է Սարյանի անձնական արխիվում:

⁷³ «Ժառանգական Երևան», Սարյանի ծննդյան 75-ամյակին նվիրված հատուկ համարը, 1955, № 18 (հունիս):

⁷⁴ «Վանքում Փափազյան», Երևան, 1959, ՀԹԸ Հրատարակություն, էջ 61:

⁷⁵ Սուրեն Նալաչտրյանի դիմանկալը գտնվում է Մոսկվայում, օմբսյորի որդու, կոմպոզիտոր Կարեն Նալաչտրյանի մոտ: Ունի «20, X, 1932» մակագրությունը: Երբեք չի ցուցադրվել: Այս գրքում հրապարակվում է առաջին անգամ:

⁷⁶ Այս առիթով անհրաժեշտ ենք համարում նույնությամբ բերել օտա նշանավոր քաղաքական նկարիչ, կերպարվեստի տեսաբան և նրֆնագրող Ա. Բենուայի նաժանլը՝ գրված Ա. Միխայլովի «Мартирос Себеахач Сарьян» գիրքը նվիր ստանալու կապակցությամբ.

ԹԱՆԿԱԳԻՆ, ՄԵԾՄԱՐԳՈ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԵԲԵԾԵՎԻԴՅԷ

Նորագին ընդհանրություն հղանալ նվիրի՝ Ձեր մեծագրության համար: Տնքսող դեռ չեմ կարդացել, բայց առաջին հայացքից ես միանգամայն օգտակար է և այդ է կարևորը: Արդտեղից ես շատ հետաքրքիր բաներ իմացա Ձեր մասին:

Սակայն կարևորը տնքսող չէ, այլ Ձեր աշխատանքները, որոնց մեծ մասը (և հենց դիմանկարները) ինձ անձանոր էին:

Դիմանկարներից մի քանիսը լավազանց հաջող են. և՛ հաջող, և՛ գեղեցիկ: Գտնվելովսմներից նրկուսը իմ մոտիկ ժանրոններն են:

«Արգարիչ» ու «Ժամաշան» (Ա. Ի. Թամանով). դրանց ես, թերևս կճանաչեի. և Ձեր պատկերները դրանում մեղավոր են, իսկ ժամանակը դաժանորեն դուրսն է իր կնիքը թուր դիմագծերի, և նույնիսկ ընդհանուր արտահայտության վրա: Բայց, թավ մորուքը «փրկում է» Օրբելուն, նրա դեմքին տալիս է նահապետական պատկառանք. մինչդեռ բեղերը էլ ալնի են սրում Թամանովի դիմագծերը: Իսկապես, ես՝ էր որ: Հանկարծ կասկածամտեցի: Մեզ տեղեկություն հասավ (արդեն շատ վաղուց), թե ես մեռել է (իսկ

Մոսկվայի արվեստանոցում
Սաբաևը
Մանուկը՝ Վալի
դիմանկարի
վրա աշխատելիս
1957



ապագանուրիս՝ Միսյա-այրին ո՛ղջ է։ Եթե այդ, հաղորդեցնք նրան իմ
սրտագին ողբուհը)։

Ամենը, ինչ գալիս է մեր հեռավոր անցյալից, կասկածանքի քողով է
ծածկված...

Էհ, չիտենք այդ մասին, ավելի լավ է նրախոքա հայտենմ մեկ ինձ
պատճառած մեծ թավանություն համար։ Միշտ չէ, որ մեր վրնաթափի
հայտնի ստրությունը ինձ հանելի է, քայքայված, ուր այդ ժամկետ հատու-
թյունը պակաս է՝ գուցենրդ հոյակապ վնասվածում են, մերթ լրացնելով իրար,
մերթ վառ հակադրություններ դառնալով։ Ախտեղ, Դուք զարմանալի ուժի և
համուզվածության են հասնում։ Հարավի քրոջավառումը ոչ մեկի մոտ այդ-
պես չի արտահայտված։ Հիանալի են նաև այն ընթանկարները, ուր արտահայտ-
ված է լայնարժեքություն, և որտեղ հպարտ ու նրկնամբարձ կանգնած է «Նոյան»

Արարատը! Արանշիկ, կախարդական երկիր: Ու մտածում եմ, որ Դուք այդ-
տեղ, «25ր տանը» վատ չեք ապրում:

Ես էլ չեմ գանգատվում, իրավունք չունեմ: Ինչպես էլ լինի, ես Փարի-
զումն եմ, որը շատ հին ժամանակներից իմ տունն է դարձել: Հայրական
կողմից իմ նախնիների համար էլ այն «իրենց տունն» է:

Եվ ախուամենախիվ, հոգիս ծգտում է դեպի իր՝ առաջն քն այնպես
ազնի «հարազատ տունը»: Այն քաղաքը հորդաստու ու լայն Նեայի վրա,
Գլինկայի փողոցը, ուր մինչև օրս էլ, ասում են, կանգնած է մեր պապենա-
կան կացարանը, թեև վերից վար քնակեցված բոլորովին ուրիշ մարդկան-
ցով: Ազնի լավ է մարդ նման երազանքների անճաստուր չլինի. անիրագոր-
ծելի են դրանք հենց միայն այն պատճառով, որ ես արդեն իններորդ տա-
նամյակն եմ բոլորում (90!!), որ ինձ արդեն ազնի ու ազնի պատում են
ամեն տեսակի ժողովրդական ցավեր: Ես ազնի լավ է «մեջ չլինեմ», այլ
սուսիկ-փուսիկ նստեմ և սպասեմ իմ հերթին: Երախտապարտ լինելով երկն-
քին, որ թեև միայն պատուհանից դեռես տեսնում եմ երկինքը, ամպի մի
թուշ, Սենյի մի կտորը, նորից տնդակալած ծածերը և առնասարակ փա-
րիզյան զարնան ողջ «դեկորացիան»: Տնից դուրս գալու ցանկություն չունեմ:
Ես շատ շուտ հոգնում եմ: Ինձ հետ մինևուրե հարկի տակ է իմ ազագ
դուստրը՝ Աննան, որ չթուլացող փութաշանությամբ հոգում է իմ մասին:
Փարիզում, Մոնմարտրի ստորոտում ապրում է իմ երկրորդ աղջիկը՝ Ելենան:

Տղաս Միլանի La Scala թատրոնի բեմադրական մասի վարիչն է:
Սոսկալի պրազված մարդ, բայց տարեկան երեք-չորս անգամ գալիս է այս-
տեղ՝ իր խնդը հորն այցելության:

Իսկ ինչքա՛ն ես թռեներ ու ծռեներ ունեմ: Ինչքան սիրելի ծանոթներ,
թեև ամենից մտնորիները գնացել են անդի աշխարհ: Վշտալի է, բայց այդ-
պես է կարգը:

Գրվում եմ 25-ը, թանկագին Մարտիրոս Սերգենիչ, նորից ու նորից շնոր-
հակալ լինելով ինձ պատճառած ուրախության համար: Մեռում եմ 25-ը հոգով
եզիրված —

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԲԵՆՈՒՈՒ

25 հունիսի, 1959

Փարիզ

Բնագիրը գտնվում է Սարյանի անձնական արխիվում: Բերվում է թարգմանաբար:

77 Դիմանկարը գտնվում է Ն. Դ. Մորզովինովի մոտ և ունի հետևյալ մակագրությունը.
«На память Николэю Дмитриевичу Мордвинову. Спасибо за «Тигра».
24. VI. 1938, Москва»: Սա ջրաներկով կատարված Սարյանի հազվագյուտ դիմանկարներից
մեկն է և երբեք չի ցուցադրվել: Այս գրքում հրապարակվում է առաջին անգամ:

⁷⁸ Սերգեյ Էյզենշտեյնի դիմանկարը գտնվում է կինոռեժիսոր Լաերտ Վաղարշյանի մոտ: Երբեք չի ցուցադրվել: Այս զրքում հրապարակվում է առաջին անգամ:

⁷⁹ Տե՛ս Իլյա Էրենբուրգի հոդվածը՝ «Неностный Сарьян», «Литературная газета», 1960, 5 մարտի:

⁸⁰ «Ջատերական Երևան», Սարյանի ծննդյան 75-ամյակին նվիրված հատուկ համարը, 1955, № 18 (հունիս):

⁸¹ «Ֆիլումենա Մարտիրոսով» առաջին ներկայացումը տեղի է ունեցել 1956-ի դեկտեմբերի 23-ին: Բեմադրություն՝ Եվգենի Սիմոնովի: Ներկայացումը, 1957-ի զարնանը, ցուցադրվել է նաև Պրագայում և Սոֆիայում՝ Եվգ. Վախթանգովի անվան թատրոնի դեմոկրատական երկրներ կատարած դաստրոլների ժամանակ:

⁸² Տե՛ս «Театр», 1957, № 3:

⁸³ Տե՛ս նույն տեղում և «Комсомольская правда», 1957, 5 փետրվարի:

⁸⁴ Տե՛ս սույն ծանոթագրություններում Ա. Բենուայի նամակը:

⁸⁵ «Театр», 1957, № 3:

⁸⁶ «Вечерняя Москва», 1957, 21 հունվարի:

⁸⁷ Տե՛ս նույն տեղում և «Советская культура», 1957, 27 ապրիլի, «Լիտեռառնի նույնի» (Պրագա), 1957, 24 ապրիլի, Ռուբեն Սիմոնովի հոդվածը՝ «Սովետական արվեստ», 1960, № 3:



ԳՈՒՆԱՎՈՐ ՆԵՐՆԻՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Մարտիրոս Սարյան. ինքնակար դիմանքի ձև (յուզաներկ).	1933:
Առաջին Պետատորների վարազույրը. տարբերակ (գույշ).	1923:
«Քաջ Նապար». չորրորդ գործողության դեկորանկար (գույշ).	1934—1935:
«Ալմաստ». առաջին գործողության դեկորանկար (գույշ).	1938—1939:
«Ալմաստ». երկրորդ գործողության դեկորանկար, տարբերակ (գույշ).	1938—1939:
«Ալմաստ». տարալի էսքիվներ. Ալմաստ, Թաթուլ (գույշ).	1938—1939:
Հայկանուջ Դանիելյանի դիմանկարը (յուզաներկ).	1940:
«Դավիթ բեկ». երրորդ գործողության դեկորանկար (գույշ).	1956:
Ռուբեն Սիմոնովի դիմանկարը (յուզաներկ).	1939:
«Ճիլումենա Մարտուրանո». ներկայացման դեկորների էսքիվ (գույշ).	1956:

Գունավոր ներդիրները պետելված են, ըստ հնարավորության, հնդկականի ընտրությամբ: Մոնոխրոմ նկարները ձեռք են բերված՝ Մոսկվայի Բախրուլինի անվան թատերական թանգարանի, Կ. Ստանիսլավսկու և Վ. Նեմիրովիչ-Ղանչենկոյի անվան Նրաժնտական թատրոնի թանգարանի, Մոսկովսի անվան թատրոնի թանգարանի, Եվգ. Վախթանգովի անվան թատրոնի թանգարանի, Հայաստանի Պետական պատկերասրահի, Հայկ. ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանի, Ա. Սպենդիարյանի և Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնների հատուկ ֆոնդերից և Մարտիրոս Սարյանի անձնական արխիվից:

Գրքում վերագրերին փոխարինող գլխավորները հիմնականում Սարյանի թատերական էսքիվների պոլիգրաֆիական-գծային վերարտադրություններն են: 29-րդ էջում օգտագործված է «Ռևիի արլորիկ» երկրորդ գործողության, 41-րդ էջում՝ «Քաջ Նապար» առաջին գործողության, 53-րդ էջում՝ «Տիգրանի» առաջին գործողության, 61-րդ էջում՝ «Ալմաստի» 3-րդ գործողության, 87-րդ էջում՝ «Դավիթ բեկի» երրորդ գործողության դեկորանկարները և 127-րդ էջում՝ «Ճիլումենա Մարտուրանո» բեմադրության մակետը:

Նկատված վրիպակներ. Գրքի 135-րդ էջի ներքևից առաջին տողում տպագրված արվեստի քաղց կարդալ՝ աղտոտի: 141-րդ էջի 16-րդ տողում տպագրված է կարծիքը, կարդալ՝ կարծիքը:



Անն Արտավազի հայաթյան
«ՍԱՐԹԱՆԸ ԵՎ ԹԱՏՐՈՆԸ»

Գրքի ծնագրումը՝
նկարիչ Սուրեն Ստեփանյանի
խմբագիր՝ Սուրեն Աղաբաբյան
Տեխ. խմբագիր՝ Վահրամ Մանուկյան
Գեղ. խմբագիր՝ Նաչիկ Սամվելյան
Սրբագրիչ՝ Հենրիկ Հայրապետյան

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅԱՆ
ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
(Երևան, Ստալինի պող. № 48)

Հանձնված է արտադրության 1960 թ. մարտի 8-ին:
Ստորագրված է տպագրության 1960 թ. հոկտեմբերի 7-ին: Թուղթ՝ 80X92:
Տպագրական 9,75 մամուլ, հրատարակչական 7,45 մամ.—10 գումավոր ներդիր:
Տպաքանակ 2000, պատվեր 442, ՎՖ 05483:
Գինը՝ 10 ռ. 20 կ.:

1961 թ. հունվարի մեկից՝ 1 ռ. 02 կ.:

ՀԱՍՈՒ Կուլտուրայի մինիստրության Հրատարակչությունների և պոլիգրաֆ
արդյունաբերության Գլխավոր վարչության № 1 տպարան,
Երևան, Ալավերդյան փող. № 65:

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220025934

A 1
25934