ՀԱՅ ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ


ՀԱՅԿ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

АКАДЕМИЯ НАУК
АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ АРМЯНСКОГО СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ
НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1967

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅ ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

Ա III 3319



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1967

«Հայ սովետական թատրոնի պատմություն» հատորը պատրաստել է Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտի թատրոնի և կինոյի սեկտորը։

Հատորը շարադրել են ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱՎԱԳՅԱՆԸ և ԲԱԲԿԵՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԸ (ներածական բաժիններ), ՄԱՐԻՄ ՌՈՍԼԱՎԿԸ (ռեժիսորական արվեստ և ռեժիսորների դիմանկարներ), ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆԸ (դերասանական արվեստ և դերասանների դիմանկարներ), ԼԵՎՈՆ ԽԱՉԱՏՅԱՆԸ (բեմանկարչություն և երաժշտական ձևավորում)։

Խմբագիրներ՝

ԲԱՅՑԱՆԴՈՒՐ Ս.,
ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ Լ., ՄԵԼԻՔՍԵԹՅԱՆ Ս.

8—1—6

ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԿՈՂՄԻՑ

Ակն գրեթե հիսուն տարին, որ ընդգրկում է հայ խորհրդային թատրոնի պատմության այս հատորը, մեծ թիվ չէ աստղաբաշխական 2000-ի համեմատությամբ, որով հաշվվում է հայ թատրոնի պատմությունը՝ մեր թվագրությունից առաջ 53 թ. Արտաշատ մայրաքաղաքում կազմված «Բաքոսոսիհներ» ներկայացումից սկսած։

Հիրավի, հիսուն տարին ամենևին մեծ թիվ չէ պատմության հազարամյակների համեմատությամբ, բայց այն կնս դարը, որ հաջորդեց Հոկտեմբերյան Մեծ հեղափոխությանը, այնքան հարուստ է համաշխարհային-պատմական իրադարձություններով, որ պատմության ընթացք է կանխորոշում։ Պատմության հեղափոխություններից մեծագույնը հիմնիվեր փոխեց մարդկության զարգացման ուղին, բախտորոշ դեր խաղաց աշխարհի ժողովուրդների, Խորհրդային Միության ժողովուրդների, նաև հայ ժողովրդի կյանքում։

Դարեր ի վեր պետականությունը կորցրած, սրատմության քաոսային ծովերում տարուբերվող հայ ժողովուրդը դարձավ իր հայրենիքի տերը, տնտեսական, քաղաքական և գեղարվեստական կյանքում հասավ աննախադեպ նվաճումների։

Եվ ինչպես հայ ժողովրդի ետհոկտեմբերյան քաղաքական կյանքի պատմությունը, այնպես էլ գեղարվեստական կյանքի պատմությունը նախորդ տարիների պարզ շարունակությունը չեն։ Ստեղծել գործ ունենք գեղագիտական բոլորովին նոր պայմանների հետ, որոնք, անցյալի արվեստի ժողովրդային ավանդներին մերվելով, հայ խորհրդային գեղարվեստական մշակույթին տվեցին մի նոր որակ, որի բովանդակության հիմքը սոցիալիստական գաղափարախոսությունն է։

Ահա այդ մշակույթի անբաժանելի մի մասն է հայ թատերական արվեստը, որ մոտ հինգ տասնամյակ ծառայում է նոր մարդու գաղափարային ու գեղարվեստական դաստիարակության բարձր նպատակներին։

Որո՞նք են այդ արվեստի գրեթե կեսդարյա պատմության կարևորագույն փուլերը, հանգրվանային օրակները, նշանակալի երևույթները, նրա զարգացման ընթացքի առաջատար միտումները, ովքե՞ր են նրա աչքի ընկնող դեմքերը, նաև պակաս նշանավոր, բայց իրենց գործունեությամբ այդ ընթացքի վրա ինչ-որ թողած արվեստագիտները՝ թատերագիրներ, ռեժիսորներ, դերասաններ, նկարիչներ, երաժիշտներ. ահա հարցերի այն ոչ լրիվ քանակը, որ պատասխանել են այս պատմության հեղինակներին։

Նրանք ջանացել են իրենց շարադրանքում տալ այդ հարցերի ճիշտ պատասխանները, իմարկին, իրենց ըմբռնումների, ճանաչողության սահմաններում։ Ոմանց այդ պատասխաններն կարող են համոզիչ թվալ, ոմանց՝ ընդհակառակն համոզիչ։ Պատմության այս շարադրանքի հեղինակները չունեն բոլոր ընթերցողներին հավասարապես գոհացնելու միամտություն, միանգամայն ամենարին մի բան, մանավանդ, երբ խոսքը վերաբերում է բեմական արվեստի ընդհանրացնող ու ամենատարող մի արվեստի։ Ուստի և հեղինակները իրենց ընկալումների շրջանակում չմնալու համար աչքի առաջ են ունեցել պարբերական մամուլում, թատերագիտական գրքերում, թատերական հուշերում արտացոլում գտած տվյալները։ Բնականաբար, այդ տվյալների ընդհանրությունը նույնը չի եղել պատմության տարբեր շրջափուլերի լուսաբանությունն ամենին։ Մի դեպքում դրանք անփոխարինելի աղբյուրներ են, մյուս դեպքում լրացնող դեր ունեն։ Բայց այն պարագան, որ 50-ական, 60-ական թվականների երևույթները տեղի են ունեցել պատմության հեղինակների աչքի առաջ՝ բնավ էլ չի դյուրացրել նրանց գործը։ Եթե մի դեպքում դժվարությունը հարուցել է երևույթների հետազոտությունը՝ որոշումներ մամուլի և թատերական գրականության անհամար էջերում, ապա մյուս

դերեքում մեքնաշորությունը, քանի որ նորին մեծությունն ժամանակը դեռևս իր խոսքը չի ասել՝ երևույթները մաղելով, ամեն ինչ և ամեն մեկին իր տեղը դնելով։ Դա է պատճառը, որ վերջին շրջափուլերի երևույթներն ու դեմքերն պատկերված են համեմատաբար ավելի լայն ու մանրամասն, վերջին խոսքը վերապահելով ժամանակին։ Բնականաբար, այս գրքում ընթերցողը մեր թատրոնի պատմության բոլոր փաստերը չի գտնի, դրա համար կա «Սովետական թատրոնի տարեգրություն», որի առաջին հատորը (1917—1940) արվեստի ինստիտուտը լույս է ընծայել 1961-ին, իսկ երկրորդ հատորը (1940—1960) ծանոթել է տպագրության։

Հայ խորհրդային թատրոնի պատմության այս գիրքն ավարտվում է 1965 թվականով։

1966 թվականը մեր թատերական կյանքում և արվեստում միանգամից նշանավորվեց մեծ երևույթներով, երկար ապաստմներից հետո Գաբրիել Սունդուկյանի անվան թատրոնն առացավ մի հոյակապ շենք, որտեղ և ծնունդ առած նոր ներկայացումներ։

1968-ի վերջին Սունդուկյանի անվան թատրոնը հյուրախաղերով մանելու էկավ Միջին Արևելքի երկրներում (Սիրիա և Լիբանան), որ նրա երկրորդ (առաջինը կայացել էր 1924-ին, Իրանում) արտասահմանյան ուղևորությունն էր։ Դա եղավ մի նոր ճանապարհ հայ խորհրդային թատերական արվեստի և այն բարձր մակարդակի, որին հասել է նա չորս և կես տասնամյակի ընթացքում։

Այս ամենը, ինչպես երիտասարդ դերասանների ու ռեժիսորների հաջողություններն հանրապետության թատրոններում, Հայկական թատերական ընկերության ստեղծագործական հիմնադրումը, երիտասարդական թատրոնի առաջին քայլերը, թատերագրության մեջ նկատվող շարժումը, հայ թատերական արվեստի գալիք առաջընթացի գրավականն են։

1968-ը, ամենայն իրավամբ, նրա պատմության գեղեցիկ մի էջն է։

Բայց դա արդեն վերաբերում է մեր թատերական արվեստի ապագա պատմաբաններին...

Գրքի հեղինակներին շատ է զբաղեցրել հայ թատրոնի պատմության ժամանակագրման խնդիրը։ Մեր երկրի քաղաքացիական պատմության և մեր թատրոնի պատմության առավել բնորոշ երևույթների զուգորդումը նրանք թելադրել է ալսպիսի բաժանում՝ 1917—1932, 1932—1941, 1941—1945, 1945—1955 և 1955—1965 թվականներ։ Սրանցից յուրաքանչյուրն ունի չէ-ողջակվող նյութի պայմանական բաժանում՝ ներածություն, ռեժիսորական արվեստ, դերասանական արվեստ, բեմանկարչություն և երաժշտական ձևավորում։ Ամեն մի բաժնի ներածություն լինելով գծերով ընդհատում է տվյալ շրջափուլի գաղափարական և թատերական կյանքի կարևորագույն երևույթները, ինչպես նաև խաղացանկը, թատերագրությունը և թատերական քննադատությունը։ Ասենք նաև, որ մեր թատրոնի առավել նշանավոր արվեստագործները ներկայացվել են առանձին դիմանկարներով, որոնք տեղ են գտել համապատասխան շրջափուլերում։ Ի դեպ, որոշ գործիչներ առանձին դիմանկարներով չեն ներկայացվել այն պատճառով, որ ընթացքի մեջ են, դեռևս չեն բոլորել իրենց ստեղծագործական կյանքը[1]։

Մեն է «Հայ սովետական թատրոնի պատմությանե ընդգրկումը, վերին աստիճանի շատ են ու բազմազան այն դեմքերն ու երևույթները, փաստերն ու տվյալները, որոնք մեզ գործ են ունեցել հատորի հեղինակները և ջանացել ըստ հնարավորին ճիշտ օգտագործել, գնահատել ու համակարգել այդ ամենը։ Բայց նրանք հետու են այն համոզումից, որ լիովին հասել են իրենց առաջադրված, ըստ ամենայնի, դժվարին նպատակին։ Հետո և նրանք սիրով կընդունեն այն բոլոր դիտողությունները, որ նախանձախնդիր ընթերցողն անշուշտ կկամենա հաղորդել իրենց։

---

[1] Թերևս ավելորդ չէ ասել նաև, որ լուսանկարների ընտրությունը կատարված է այնպես, որ նախ ամենայնով դերասանի կամ ներկայացման ոչ միայն կարևորությունը, այլև լուսանկարի որակը. լավ է համարվել անհաջող լուսանկարը չտպագրել, քան տպագրել՝ հետքերու համար այն գնահատությունը, որին տվյալ ներկայացումը կամ կատարումն արժանացել են իրավամբ։ Այդ ընտրության ընթացքում նրանց, թե որքան անմիխթար վիճակումն է մեր թատրոնի «լուսանկարային տնտեսությունը»։

1917—1932

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ խորհրդային թատրոնի տարեգրությունը սովորաբար սկսում են 1921 թվականից, երբ հիմնադրվեց Երևանի Առաջին պետական թատրոնը, սակայն դրան նախորդող երեք-չորս տարում նա անցել է ջանասիրաշի ճանապարհ:

Խորհրդային Ռուսաստանի կառավարությունը, չնայած քաղաքացիական կռիվների ծանր պայմաններին, օգնության ձեռք մեկնեց Հյուսիսային Կովկասի քաղաքներում, Ղրիմում, Ուկրաինայում և այլուր ապաստան գտած հայերին, հնարավոր ամեն բան արեց՝ տարագիրներին պարենամթերք, դեղորայք, հագուստ հասցնելու համար: Առաձին կարևորություն էր տրվում Ռուսաստանի հայ ազգաբնակչության ևս հոգևոր պահանջներին: 1917-ի դեկտեմբերին ՌԽՖՍՀ Ազգությունների ժողովրդական կոմիսարիատին կից ստեղծվեց Հայկական գործերի կոմիսարիատ: Ի թիվս այլ խնդիրների, Վառլամ (Ալեքսանդրը) Ավանեսովի, Վահան Տերյանի և Պողոս Մակինցյանի գլխավորած այդ կոմիսարիատի նպատակն էր կանոնավորել հայ ազգաբնակչության կուլտուրական սպասարկման գործը: Եվ շուտով երկրի հայաշատ վայրերում բացվեցին դպրոցներ, լույս ընծայվեցին հայերեն թերթեր: Կոմիսարիատին կից ստեղծվեցին գրականական սեկցիաներ, որոնց թվում՝ թատերականը: Թատերական գործի զարգացմանը տրվում է առաջնահերթ կարևորություն: Վահան Տերյանն էր, որ նախաձեռնեց առաջին հայ սովետական թատրոնի՝ Պյատիգորսկի հայկական պետական դրամայի կազմակերպումը: Ռեժիսոր Օվի (Հովհաննես) Սևումյանը գլխավորեց թատերախումբը, որի առաջին ներկայացումը («Պատվի համար») կայացավ 1918-ի հուլիսի 30-ին: Թատրոնի հաճդիսավոր բացման հաճդիսատեսներից էին Հովհաննես Հովհաննիսյանը, Վահան Տերյանը, Ռոմանոս Մելիքյանը, Պողոս Մակինցյանը, Գևորգ Աթարբեկյանը և Հակոբ Հակոբյանը: Ներկայացումը ցուցադրվեց նաև Կիսլովոդսկում, Ժելեզնովոդսկում և այլուր: Սևումյանը փաստորեն ստուդիական աշխատանք էր կատարում դերասանների հետ, ձգտում էր մասնագիտական հիմքերի վրա դնել խմբի գործունեությունը: Մենք մյուսի հետևից բեմադրվեցին Դ. Դեմիրճյանի «Դատաստանը», Ս. Ցուլչևիչի «Թագավորը», Ա. Շիրվանզադեի «Չար ոգին», Լ. Շանթի «Հին աստվածները», Ալ. Աբելյանի «Մարվող ճրագները», որոնք խանդավառ ընդունելություն էին գտնում, դիտվում իբրև մեծ իրադարձություն քաղաքի կուլտուրական կյանքում: Թվում էր թե Օվի Սևումյանը, վերջապես, գտել է ռեալիստական թատրոնի իր առողջ, նորարարական ըմբռնումներն իրագործելու հնարավորություն: Բայց թատերախմբի գործունեությունը դադարեց 1919-ի սկզբներին, սպիտակ գվարդիականների ներխուժումով: Սևումյանը մեկնեց Թիֆլիս, ուր վերստին փորձեց ստուդիա կազմակերպել, իսկ

1920-ին՝ Պոլիս, ուր և վախճանվեց՝ անկատար թողնելով իր բոլոր գեղեցիկ ծրագրերը, որ նա փայփայում էր երկար տարիներ։

Նոր Նախիջևանում (Դոնի Ռոստովի հայկական թաղամասը) թատերական գործիչ, դերասան և ռեժիսոր Շահենի (Հմայակ Շահինյան) գլխավորությամբ 1918-ին ներկայացումներ էր տալիս հայկական մեկ ուրիշ թատերախումբ (Շահենը դրանից առաջ ղեկավարել էր Արմավիրի հայկական դերասանական խումբը, որը կոչվում էր «Հյուսիսային Կուկասի հայ դրամա-օպերային աշխատանքային կոլեկտիվ»)։ Դոնի Ռոստովի «Բալաս» և Գորկու անվան քաղաքային թատրոնների շենքերում, ինչպես նաև Ստ. Շահումյանի անվան և այլ բանվորական ակումբներում ներկայացվում են Շիրվանզադեի «Արհավիրքի օրերին», «Կործանվածը», «Ձար ոգին», «Նամուսը», Ալ. Արելյանի «Մարվող ճրագները»։ Ստեղծվում է թատերական կոմիտե, որի ընդհանուր քարտուղարն էր թատերագիր Ալեքսանդր Արելյանը։ Կոմիտեի նախաձեռնությամբ 1920-ի հունվարին կազմակերպվում է մշտական հայկական թատրոն՝ Գևորգ Հուբարի ղեկավարությամբ։ 1922-ին թատրոնին տրվեց Պետրոս Ադամյանի անունը։ Թատերախմբի «Նամուս» ներկայացման առթիվ Ռոստովի «Բանվոր» հայերեն թերթը գրում է. «...Հայ աշխատավոր դասը դարերից ի վեր տնքալով կարիքի բեռի տակ... դեռ էլի ունի իր մեջ անգին գոհարներ, հոգու մեջ՝ նկիրական անկյուններ գեղարվեստը ըմբռնելու ու սիրելու համար, և երբ լինում է մեկը, որ անկեղծորեն մոտենում է նրա հոգու նկիրական թելերին, նա սկսում է հրաշքներ գործել»[1]։

Թատերական կոմիտեն 1922-ին Ռոստովում կազմակերպում է նաև երաժշտական-օպերետային թատրոն, որի հիմնական ուժերից էին Մարտին Լուսինյանը, Աննա Ղումաշյանը, Հայկ Դանիելյանը, Տիգրան Ալիազյանը։

Կրասնոդարում գործող «Կոմունա» հայկական թատրոնը վայելում էր ՌԿԿ-ի Կուբան-սևծովյան շրջանային կոմիտեին առընթեր հայկական սեկցիայի գործոն օժանդակությունը։ Սեկցիայի վարիչ Վաղարշակ Տեր-Պողոսյանը (Վաղարշ Վաղարշյանը) մասնակցում էր ներկայացումներին, հանդես գալիս բեմադրություններով։ Սեկցիան 1920—1921 թվականներին քանիցս անդրադարձավ թատրոնի ստեղծագործական-կազմակերպչական գործունեության հարցերին։ Քննադատության ենթարկվեց խաղացանկը, ուր տեղ էին գտել նաև աննպատակ գործեր։ Ընդունվում է նոր հանդիսատես դաստիարակելու պահանջը, իսկ սա նշանակում էր առաջին ուշադրություն հատկացնել ներկայացումների գաղափարական բովանդակությանը, գեղարվեստական ճաշակին՝ չմոռանալով տակավին անփորձ հանդիսականին հասկանալի լինելու կարեւորությունը։

Թատերախմբի գաղափարական-ստեղծագործական սեռն ազնիվ ակնկալիք էր, որ հնարավոր համարվեց 1921-ի մարտին նրա հիման վրա ստեղծել Ստ. Շահումյանի անվան հայկական պետական թատրոն, որի անդրանիկ բեմադրության առթիվ «Կարմիր աստղ» թերթը գրում է. «...Նորակազմ դերասանական խումբը «Պատվի համար»-ը ներկայացրեց ըստ հնարավորին խնամքով։ Հասարակությունը... ներկայացմանը հետևում էր հետաքրքրությամբ և հեռացավ լավ տպավորությամբ...»[2]։

---

[1] «Բանվոր», Դոնի Ռոստով, 1921, 30 հունիսի։

[2] «Կարմիր աստղ», Կրասնոդար, 1921, 16 մարտի։

«Պատվի համարին» հետևեցին «Նամուսը», «Կործանվածը», «Շար ոգին», Գ. Ալթունյանի «Արտաշես թագավորը և Սաթենիկը», Շիլլերի «Ավազակները», «Մեր և իարդավանքը», Գուցկովի «Հրդեհ Ակոստան», Ջակոմետիի «Ճերագործի ընտանիքը», Սուխովո-Կոբիլինի «Կրեչինսկու հարսանիքը» և այլ գործեր։ Թատրոնն իրեն տրամադրված շենքում հատարյա ձրի ներկայացումներ էր տալիս քաղաքի հայ բանվորության, տարագիրների համար և լավ հատարում ուներ նրանց շրջանում։

Ստ. Շահումյանի անվան թատրոնում աննեղին մի շարք երիտասարդ դերասան-դերասանուհիներ։ Խմբի ոգին էր Վասիլյ Վաղարշյանը, որի Սելյանը, Սուրենը, Արեղան, Արտաշես թագավորը, Կրեչինսկին, Յերդինանդը ստեղծված էին երիտասարդական ալյումով, ուժերի լիակատար ելիրումով։ Երիտասարդ Վաղարշյանը, Հովհաննես Բաղդասարյանի հետ միասին հանդես էր գալիս նաև իբրև ռեժիսոր։

1921-ին Կրասնոդարի թատրոնում բեմադրություններ տալու համար հրավիրվում է հայտնի թատերական գործիչ Սուրեն Խաչատրյանը։ Վ. Վաղարշյանն իր հուշերում այդ մասին գրում է, որ նա թատերախմբին բերեց ռեժիսորական աշխատանքի նոր մեթոդներ, դերասաններին ծանոթացրեց Ստանիսլավսկու սիստեմի հետ և իր ներկայացումների մեջ հատավ անսամբլայնություն[1]։

Այդ տարիներին թատերական սենյակներ, դերասանական խմբեր կազմակերպվեցին Հարավային Ռուսաստանի և Ուկրաինայի մի շարք այլ վայրերում։ Այսպես, 1918-ին Ծոլակ Ամերիկյանը կազմակերպում է շրջիկ թատրոն և ներկայացումներ տալիս Ղրիմի հայաշատ քաղաքներում։ 1919—1920 թվականներին նա ղեկավարում է Խարկովի հայկական թատրոնը՝ շրջագայություններ կատարելով Ուկրաինայում։

Սիմֆերոպոլի Հեղկոմի նախաձեռնությամբ 1920-ի օգոստոսից սկսում է գործել տեղի հայկական թատերական սենյակ, որի գործունեությանը թափ է հաղորդում Վահրամ Փափազյանի ժամանումը։ Նշանավոր դերասանը սենյակի երիտասարդ դերասանների ուժերով բեմադրում է «Համլետը», «Հոմ Ժուանը» և հյուրախաղերի է մեկնում Թեոդոսիա, Կերչ, Ցալթա և այլ քաղաքներ։

Հայկական գործերի կոմիսարիատի Ասորահայոց բաժանմունքի կուլտուրայի և ագիտացիայի բաժնի վարիչ Հայկ Գյուլիքեվիչյանի աջակցությամբ տեղի թատերական սենյակում գործում էր նաև Ղրիմի հայ ասորիների թատերախումբը. ռեժիսոր և դերասան Վասիլիկ (Ամուշավան) Վարդանյանի ղեկավարությամբ Ասորահայոց պաշտպանության ծառը օրերին իսկ ներկայացումներ էր տալիս տասնըմեկերորդ հատուկ բանակի զորամասերի համար։ Վ. Վարդանյանը այնուհետև տեղափոխվում է Ստավրոպոլ, ուր դառնում է նորաստեղծ հայ թատրոնի դիրեկտորն ու ռեժիսորը։

Եվ այսպես, 1917—1921 թվականներին Ռուսաստանի հարավում գործող հայկական թատերախմբերը դարձան այն առաջին հենակետերը, որոնց շնորհիվ ճանք բերվեց հայ խորհրդային թատրոնի ստեղծման գաղափարական,

[1] Վ. Վաղարշյան, Ընկերներս, բարեկամներս և ես, Երևան, 1939, էջ 479։

կազմակերպական ու ստեղծագործական հիմունքներին մերձենալու, առաջին դեպքերում էլ տիրապետելու որոշակի փորձ։ Միշտ է, դրանք առավելապես սիրողական թատրոններ էին, բայց պետական հովանավորության և հայրենի նոր մշակույթին ծառայելու ոգևորության պայմաններում նրանք կարողացան ստեղծել գրավիչ ներկայացումներ, նոր հանդիսատեսին կապել թատրոնի հետ։

Նորաստեղծ թատրոններին հարկավոր էին մասնագիտական գիտելիքներով զինված, կարող մարդիկ։ Այդ նպատակով կոմիսարիատը մի շարք վայրերում կազմակերպեց թատերական ստուդիաներ։

1918-ի դեկտեմբերին որոշվեց պետական հայոց թատերական ստուդիա հիմնադրել Մոսկվայում։ Այս ստուդիայի կազմակերպման նախաձեռնողներն էին Վահան Տերյանը, Պողոս Մակինցյանը, Աշոտ Հովհաննիսյանը, Կարեն Միքայելյանը և Սուրեն Խաչատրյանը։ Վերջինս նշանակվեց ստուդիայի վարիչ։ Հրավիրվում են բարձրորակ դասատուներ։ Ստուդիայում պարապելու հաստաձայնություն է տալիս նաև Եվգենի Վախթանգովը, որը, սակայն, անառողջ լինելով, կարողացավ պարապել միայն երկու ամիս (1919 թ. ամռանը), իսկ նրան մերթ ընդ մերթ մասնագիտական դրույցներ էր ունենում ստուդիայի ուսանների հետ։

1919-ի մարտի 13-ից հայկական թատերական ստուդիան սկսեց իր կանոնավոր գործունեությունը։ Պարապմունքները տեղի էին ունենում Նախ Հայկական գործերի կոմիսարիատի շենքում (Զնորժինսկու հրապարակ) և ապա Լազարյան ճեմարանում (որը 1921 թ. հոկտեմբերից դարձավ Հայաստանի կուլտուրայի տուն)։

Մոսկվայի հայ և ռուս մտավորականության ներկայացուցիչները ոգևորությամբ աջակցում էին ստուդիայի աշխատանքին։ Վալերի Բրյուսովը, Հովսեփ Օրբելին, Նիկողայոս Մառը, Ալեքսեյ Ջիվելեգովը (Ջիվելեգյան), Գեորգի Ցակուլովը, Հակոբ Գյուրջյանը և այլոք տարբեր ժամանակներում հանդես են եկել դասախոսություններով։

Հայկական թատերական ստուդիայի իսկական բարեկամներից էր Կոստանդին Սերգեևիչ Ստանիսլավսկին, որը 1920—1921 թվականներին իր սիստեմի վերաբերյալ դասախոսություններ էր կարդում այնտեղ։ Նա մտադիր էր հայկական, հրեական, վախթանգովյան և Միխայիլ Չեխովի ստուդիաների ուժերով բեմադրել «Վենետիկի վաճառականը»։

Ստուդիայի խաղացանկը բաղկացած էր առավելապես հայ թատերագիրների գործերից։ Ամենից առաջ պատրաստվում է Մ. Մանվելյանի «Հեքիաթը»։ Ս. Խաչատրյանի բեմադրությամբ այդ պիեսը ցույց է տրվում 1920-ի վերջերին և մեծ հաջողություն ունենում։ Այդ և ուրիշ ներկայացումներից բացի ստուդիականները Մոսկվայի ակումբներում, համերգային դահլիճներում ստեղծագործական երեկոներ են կազմակերպում՝ հանդիսականին ծանոթացնելով հայկական բեմարվեստին, երաժշտությանն ու բանաստեղծությանը։ Այդ երեկոներին, որ միաժամանակ լրացնում էին ստուդիայի սուղ միջոցները, սիրով մասնակցում էին նաև նշանավոր դերասաններ Իվան Մոսկվինը, Միխայիլ Չեխովը, Օլգա Պիժովան, Սոֆիա Գիացինտովան և ուրիշներ։

* * *

Հայ բեմի գործիչները, այնուամենայնիվ, հասկանում էին, որ հայկական մշակույթի բուն օջախներից հեռու, հանդիսականների ստվար զանգվածներ չունեցող թատերական խմբերն ու ստուդիաները չէին կարող հարատև ու լիաշունչ կյանք պարգևել հայրենի թատրոնին: Ահա թե ինչու նրանցից շատերն աննձնազոհ ջանքեր էին գործադրում Անդրկովկասի քաղաքներում մի կերպ պահպանելու թատերական արվեստի մարող կրակը, թույլ չտալու, որ բեմում տիրապետող դառնան ազգայնական կրքերը, անկումային ու սենտիմենտալ զանազան հորինվածքներ: Օվի Սևումյանը, Իսահակ Ալիխանյանը, Ստեփան Ռաֆայելյանը, Լևոն Քալանթարը, Միքայել Մանվելյանը, Ամո-Խարազյանը և այլոք որոնում էին թատրոնի ոչ միայն պահպանման, այլև բարեփոխման հնարավորություններ:

Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից անմիջապես հետո Թիֆլիսում Կաշեգործների միության բոլշևիկյան թևը հիմնեց պրոլետկուլտի անվան տակ գործող գրական-գեղարվեստական խմբակ, որի ղեկավարն էր պրոլետարական առաջին հայ թատերագիր Անուշավան Վարդանյանը, գեղարվեստական վարիչը՝ Ամո-Խարազյանը: Բացառապես բանվորներից կազմված թատերախումբը Ամո-Խարազյանի ղեկավարությամբ ներկայացումներ էր տալիս Հավլաբարի ամառային ակումբում: Ամո-Խարազյանը միաժամանակ կազմակերպել էր «Աշակերտա-ուսանողական դրամատիկ ընկերություն», որտեղ ստուդիական աշխատանք էր կատարում, նպատակ ունենալով հայ բեմի համար պատրաստել կրթված ուժեր: Այդ խմբում էին Սարգիս Քոչարյանը, Վարդան Սիրվանյանը, Սուրեն Քոչարյանը, Սարգիս Աբովյանը, Սարգիս Մելիքսեթյանը և ուրիշներ:

Թիֆլիսի Պրոլետկուլտի թատերական սեկցիայի ուժերով Ամո-Խարազյանը բեմադրեց մի շարք պիեսներ, որոնք հաջողություն ունեցան:

1919-ին Ամո-Խարազյանն իր ընկերների հետ որոշում է ներկայացումներից մեկի մեջ ներմուծել մի տեսարան՝ վ. Ի. Լենինի կերպարի պատկերումով: Լենինի դերը հանձնարարվում է դերասան-բոլշևիկ Ապրես Միսիթարյանին: Եվ ահա, «Պետրո» ներկայացման ապրեթովում հանդիսականները տեսնում են վ. Ի. Լենինին՝ բանվորների ու զինվորների հետ խոսելիս: Դահլիճը ոտքի կանգնած երկար ժամանակ ծափահարում է, հանդիսականները գոչում են «Կեցցե՛ Լենինը», «Կեցցե՛ խորհրդային Ռուսաստանը»: Ներկայացման կազմակերպիչներն ու Լենինի դերակատարը խիզախություն ունեցան նույն պատկերը կրկնել երկրորդ ներկայացմանը: Այս անգամ ոստիկանությունը ձերբակալեց Ապրես Միսիթարյանին: Դա հայ բեմում Լենինին պատկերելու առաջին փորձն էր:

Այս տարիներին հայ թատրոնի ընդհանուր վիճակը ծանր էր: Անտարբերության մատնված, նյութական ու բարոյական աջակցությունից զուրկ դերասանական խմբերը չէին կարող թատերական արվեստը ոչ միայն զարգացնել, այլև պահպանել նրա երբեմնի մակարդակը:

Բուն Հայաստանի սահմաններում ուշագրավ միակ երևույթը դերասան Վարդան Միրզոյանի երկամյա թատերական դասընթացների կազմակերպումն էր 1919 թվականին: Թիֆլիսից գալով Երևան, Միրզոյանը մեծագույն դժվա-

թություններ ու արգելքներ պիտի հաղթահարեր գործը վոքր ի շատե կանոնավոր հունի մեջ դնելու համար։ Վ. Միրզոյանը ստուդիայում վարում էր դերասանի վարպետություն, բեմական խոսք և գրիմ առարկաները։ Դասախոսություններ էին կարդում Դերենիկ Դեմիրճյանը, Գարեգին Լևոնյանը, Վրթանես Փափազյանը, Գուրգեն Էդիյանը և ուրիշներ։ Միրզոյանի ստուդիայում իրենց բեմական առաջին մկրտությունն ստացան Թադևոս Սարյանը, Բաբկեն Գաբրիելյանը, Վարդան Աճեմյանը, Գուրգեն Ջանիբեկյանը, Արտաշես Հայ-Արտյանը, Օրի (Իսրայել) Բունիաթյանը, Հովհաննես Ավագյանը և ուրիշներ։ Որոշ ժամանակ ստուդիա են հաճախել նաև Եղիշե Չարենցը և Նաիրի Զարյանը։

Միրզոյանի մասնավոր ստուդիան, Անդրկովկասի հայաշատ կենտրոններում տրվող ներկայացումները չէին կարող կասեցնել հայ թատրոնի կազմալուծումը, որ օրըստօրե արագանում էր՝ ստեղծված «տարօրինակ, քաոսային մթնոլորտում» (Սևումյան)։ Մենշևիկների, դաշնակցականների և մուսաֆաթականների ստեղծած «անկախ» պետություններում ազգային թշնամանքն ու կամայականությունը խափանում էին թատրոնի առողջ զարգացումը, «չտիպազանց անմխիթար վիճակում գտնվող»[1] թատերական գործը հովանավորելու պահանջը կատարյալ անտարբերության էր հանդիպում։

Առավել դժվարին էր հայ թատրոնի վիճակը, որի հիմնական ուժերը գտնվում էին մենշևիկների և մուսաֆաթականների իշխանության տակ գտնվող Թիֆլիսում և Բաքվում։ Բախտի քմահաճույքին թողնված հայ դերասաններից ոմանք հեռանում էին երկրից, ուրիշները լքում էին բեմը։

* * *

Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատումը նշանավորեց նաև թատրոնի զարգացման նոր շրջափուլը։

1920-ի դեկտեմբերի 3-ին Երևանում կայացավ արվեստի աշխատողների հիմնադիր ժողովը, որտեղ որոշվեց կազմակերպել «Գեղարմ» (հետագայում՝ «Գեղաշխ») միությունը և նրան կից թատերական սեկցիան, որի դեկավար ընտրվեց Վ. Միրզոյանը։

1920-ի դեկտեմբերի 18-ին այդ սեկցիայի անդամները, թատերական գործիչների ու թատերասերների հետ միասին, զինված բահերով, քլունգներով, զանազան գործիքներով շարժվեցին դեպի նախկին «առևտրական ժողովարանը», որ դաշնակցականները դարձրել էին պառլամենտի հիստերի դահլիճ։ Բեմը շրջապատող պառլամենտական օթյակները քանդվեցին, դահլիճն ու բեմը թատրոնին հարմար կերպարանք առան, իսկ շենքի ճակատին փակցվեց «Արվեստը պատկանում է ժողովրդին» լոզունգը։ Քաղաքի մյուս թատերական դահլիճը՝ Ջանիտոլադյան եղբայրների շենքը ևս սկսեց ծառայել իր բուն նպատակին։ «Գեղաշխ» թատերական սեկցիայից կից կազմակերպվեց երաժշտա-դրամատիկական խումբ, որի մեջ էին Շարա Տալյանը, Մկրտիչ Գարագաշը, Նինա Մանուչարյանը, Սյուզան Գարագաշը, Գուրգեն Ջանիբեկյանը, Սեդմարը, Օրի Բունիաթյանը, Դավիթ Գուլազյանը և ուրիշներ։ 1920 թվականի դեկտեմբերի 28-ին Երևանի առաջին խորհրդային թատերախումբը «Պեպո» ներկայացումով սկսեց իր ստեղծագործական կյանքը։

[1] «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», Երևան, 1964, № 2 (8), էջ 54—63։

Վարդան Միրզոյանի մասնավոր դրամատիկական ստուդիան հանրապետության Լուսժողկոմատի որոշմամբ 1921 թվականի հունվարի 1-ից պետականացվեց և անցավ Հեղկոմի իրավասությանը:

Հեղկոմի կոչով հանրապետության տարբեր վայրերում ստեղծվում էին թատերախմբեր: Առաջինը Դիլիջանում Հասմիկի գլխավորությամբ գործող դերասանական խումբն էր:

Երբ 1920-ի նոյեմբերի 30-ին Կարմիր Բանակը մտավ Դիլիջան, քաղաքում սարսափելի ժամ էր սահմանվել և երեկոյան ժամը 6-ից հետո արգելվում էր փողոց ելնել: Միակ բացառությունը արվում է Հասմիկի գլխավորած թատերախմբի համար: Հեղկոմը և զորամասի հրամանատարությունը ամեն ինչով օգնում են դերասանուհուն, տրամադրում են սննդամթերք, հագուստեղեն, անհրաժեշտ իրեր: Խումբը վերակազմվում է, դահլիճը վերանորոգվում, ալյուրի պարկերից դեկորներ են պատրաստվում: Ամենից առաջ բեմ հանվեց Սունդուկյանի «Պեպո» (դեկտեմբերի 13-ին): Հանդիսատեսների մեծ մասը կարմիրբանակայիններ էին, որոնք, վարագույրը բացվելուն պես, սկսեցին երգել «Ինտերնացիոնալը», որն այնուհետև դարձավ բոլոր ներկայացումների նախերգանքը: Մի քանի օրում պատրաստվում է առաջին հեղափոխական պիեսը՝ «Փարիզի կոմունան», ավելի ուշ բեմ է հանվում սպիտակ գվարդիականներին ծաղրող «Գաղտնի բնակարան» կատակերգությունը: Դիլիջանում ներկայացվելուց հետո դրանք ցույց են տրվում գյուղերում:

1921-ին Հասմիկը տեղափոխվեց Երևան, իսկ նրա գլխավորած խումբը շարունակեց գործել:

Ղարաքիլիսայում (Կիրովական) այդ նույն միջոցին գործել սկսեց Ամո-Խարազյանի և թատերագիր Անուշավան Վարդանյանի գլխավորած թատերախումբը: 1921 թվականի առաջին ամիսներին, Հայաստանում քաղաքացիական կռիվների դժվարին օրերին, Ամո-Խարազյանը ներկայացնում էր իր իսկ պատրաստած բեմականացումները, որոնք պայքարի էին կոչում ժողովրդին՝ ընդդեմ խորհրդային իշխանության վերահաստատումից հետո Լուսժողկոմատը նրան Երևան հրավիրեց ու հանձնարարեց քաղաքի թատերական գործի ղեկավարությունը:

Թատերական գործը նոր թափ ու ծավալ է ստանում: Մեկը մյուսի հետևից թատերական խմբեր են ստեղծվում Ջալալօղլիում (Ստեփանավան), Նոր Բայազետում (Կամո) և այլուր:

Հայ բեմի գործիչները մեծ ոգևորությամբ լծվեցին հարազատ թատրոնի շինարարությանը՝ գործի մեջ տեսնելով մինչև այդ աննկարներ: Նրանցից շատերը, մշակույթի այլ բնագավառի մարդկանց օրինակով, հաստատվեցին Հայաստանում, մեկնեցին հանրապետության շրջաններն ու քաղաքները՝ թատերախմբեր կազմակերպելու և գլխավորելու աննձնվեր մտադրությամբ:

1923-ին իր քսանհինգամյա բեմական գործունեության հոբելյանի օրը, Ն. Սահակ Ալիխանյանը բաց նամակով դիմում է արտասահմանում գտնվող հայ դերասաններին. «Սիրելի ընկերներ, ահա երեք տարի է, ինչ դուք անջատված եք մեզնից, ապրում եք օտար երկնքի տակ, կտրված ձեզ գուրգուրող ու փայփայող արտերից:

Ժամանակն է վերադառնալու ձեր ժողովրդի գիրկը:

Ռուսական հեղափոխության կարմիր ալիքները զարնվելով և մեր երկրին, ոտքի հանեցին նաև մեր աշխատավորությանը: Վերջացնելով քաղաքացիական կռիվը, այժմ մեր ժողովուրդը կռվում է կուլտուրական ֆրոնտում: Նա կարիք ունի իր արվեստագետների, որոնց նա միշտ էլ սիրել է:

Հայ արվեստագետների պարտականությունն է օգնել նրան այդ դժվար կռվում: Վերադարձեք մեզ մոտ, սիրելի ընկերներ, այստեղ շատ գործ կա անելու... Ընկերնե՛ր, մի հավատացեք սուտ ու չարամիտ լուրերին: Ծառայեցեք մեզ մոտ և անձամբ համոզվեցեք, թե ինչպես է մեր բանվորա-գյուղացիական իշխանությունը սիրում արվեստը և փայփայում նրա մշակներին»[1]:

Սովետական Հայաստանի կառավարությունը իրոք բացառիկ հոգատարություն է ցուցաբերում մշակույթի գործիչների հանդեպ: ՀԱՍԽՀ Ժողկոմխորհի 1921-ի հոկտեմբերի 21-ի «Գրական-գեղարվեստական աշխատողների ապահովության մասին» դեկրետով[2] ստեղծվել է գրական-գեղարվեստական ֆոնդ՝ մշակույթի խոշոր գործիչների պարբերական մեծ փայերով և անհատական թոշակներով ապահովելու, նրանց ստեղծագործությունները գործող տարիֆներից անհամեմատ բարձր գներով ձեռք բերելու համար: Այդ դեկրետում հիշատակված գրականության և արվեստի հայտնի գործիչների թվում էին նաև դերասաններ Գևորգ Տեր-Դավթյանը, Հովհաննես Աբելյանը, Սիրանույշը, Օլգա Մալտուրյանը, Իսահակ Ալիխանյանը, Հովհաննես Զարիֆյանը:

1921-ին Վարդան Միրզոյանը իր ստուդիայի շրջանավարտների մի խմբի հետ (Թադևոս Սարյան, Բաբկեն Գաբրիելյան և ուրիշներ) մեկնում է Ալեքսանդրապոլ և այնտեղ Քաղլուսավարին կից հիմնադրում թատրոն, որը 1922—1924 թվականներին ղեկավարում է Ե. Դուրյան-Արմենյանի և Ալ. Հովհաննիսյանի հետ 1921 թվականին Իրանից վերադարձած Արմեն Արմենյանը: Իբրև ռեժիսոր, դերասան և թատերական գործի կազմակերպիչ, Արմենյանն իր ունակությունները դրսևորելու լայն հնարավորություն է գտնում այդ թատերասեր քաղաքում: Գործն սկսելով իր հայտնի դերակատարումների վերականգնումով, Արմենյանը դրա հետ մեկտեղ համատորեն որոնում էր հանդիսականների նոր պահանջներին ու տրամադրություններին համահունչ դրամատուրգիական նյութ, բեմական արտահայտման ձևեր: Դրա վկայությունն էր 1922-ի հուլիսին կազմակերպված «Սասունցի Դավիթ» թատերախաղ-հանդեսը: Ծուրբ տաս հազար հանդիսականներ լարված ու խանդավառ հետևում էին քաղաքից դուրս «Կազաչի պոստ» կոչվող վայրում տրվող այդ անսովոր ներկայացմանը: Ռեժիսորն իր ուշադրությունը կենտրոնացրել էր բազմամարդ տեսարանների վրա: Հանդեսի հերոսական ոգին ամենից լավ զգացվում էր Դավթի և Մսրա Մելիքի մենամարտի տեսարանում, որ տեղի էր ունենում լեռնաց ստորոտում փռված ընդարձակ դաշտավայրում: Դա յուրօրինակ արձագանք էր հին ու նոր աշխարհների այն բախումի, ճնշողների դեմ տարած այն մեծ հաղթանակի, որին ականատես էր եղել հանդիսականը մոտիկ անցյալում: Բազմանդամ գինվորական ընկագախմբի և երգչախմբի կատարումներն ուժեղացնում էին թատերախաղից ստացվող տպավորությունը: Ներկայացումը կրկնվեց, մամուլում ջերմ դրվատանքի արժանացավ, ընդհանուր հետաքրքրություն շարժեց: Սա Մոսկվայում և այլուր տրվող համանման հանդիսանքների

[1] «Մարտակոչ», Թիֆլիս, 1923, 6 մարտի:
[2] «Խորհրդային Հայաստան», 1921, 26 հոկտեմբերի:

մի արձագանքը էր, և նման թատերախաղեր կազմակերպվեցին նաև հանրապետության այլ վայրերում:

1921-ից հայ թատրոնը զարգացման նոր շրջափուլի մեջ մտավ ոչ միայն Հայաստանում, այլև իր ավանդական կենտրոններ Թիֆլիսում և Բաքվում:

Վրաստանում խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո Թիֆլիսի հայկական թատերախմբերի աշխատանքն աննախանձելի ավելի արգասավոր դարձավ: Հայ մտավորականության հավաքատեղին էր 1921-ի մարտին բացված «Հայարտունը» (հայ արվեստի տուն), որի վարչության մեջ էին Հովհաննես Թումանյանը, Արտա Հակոբյանը, Ռուբենոս Մելիքյանը, Լևոն Քալանթարը և ուրիշներ: Թիֆլիսի հայկական թատերախմբերի ընդհանուր ղեկավարությունը ստանձնել էր «Հայարտունի» դրամատիկական սեկցիան, որի ղեկավարն էր ռեժիսոր Ստ. Քոչարյանցը:

Ջուբոկովի անվան ժողովրդական տան և «Պրոլետարական թատրոնի» հայկական սեկցիայի թատերախմբի ներկայացումներից բացի, հայ հանդիսականները ճնարավորություն ստացան դիտելու պետական երկու նոր թատրոնների բեմադրությունները: Թիֆլիսի Հայ դրամայի գործում էր Արտիստական թատրոնի շենքում: Այդ խմբում էին Թիֆլիսի դերասանական լավագույն ուժերը: Թատրոնը բացվեց 1921-ի մարտի 10-ին Սկտավ Միրզոյի «Ծիան Ռուլ» պիեսի բեմադրությամբ:

Նախկին Կամերային թատրոնի շենքում 1921-ի մայիսին, «Հուլսի» կործանումը» ներկայացմամբ բացվեց Ստ. Շահումյանի անվան «Ոլորումների թատրոնը»: Խմբի կորիզը երիտասարդություն էր, որ հակված էր նոր ուղիներ որոնելու արվեստում, ստեղծելու նոր տիպի ժողովրդական թատրոն: Այս ստուդիա-թատրոնի ղեկավարներն էին Լևոն Քալանթարը և Ստեփան Քոչարյանցը: Նրանք մանկավարժական-ստեղծագործական մեծ ջանք գործադրեցին երիտասարդ դերասանների տեխնիկական կատարելագործելու, ընդհանուր կուլտուրան բարձրացնելու և, մանավանդ, անսամբլի իրենց ըմբռնումները ընդերելու համար: Թատրոնում խաղում էին Մ. Մետերլինկի «Սուրբ Անտոնիոսի հրաշագործությունը», Ալֆոնս Դոդեի «Սպիտակ մենակը», Դելլա Դրացիայի «Կատաստրոֆան» և այլ պիեսներ: «Ոլորումների թատրոնը», չնայած իր առանձին վրիպումներին, հաջողություն ու ճանաչում գտավ: Այս թատրոնի ուժերից էին Սուրեն Քոչարյանը, Արմեն Գուլակյանը, Սարգիս Աբովյանը, Արշավիր Կորկոտյանը, Աստղիկ Աղաուլյանը և ուրիշներ:

Թիֆլիսից բացի, Վրաստանում հայկական թատրոններ բացվեցին նաև Բաթումում և Ախալցիխայում (1920):

Բաքվում, որ մուսաֆաթական իշխանության օրոք հայ մշակութային կյանքը գրեթե դադարել էր, խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո, ի թիվս այլ օջախների, դերասանուհի Փառանձեմի և Հ. Քառաֆյանի նախաձեռնությամբ կազմակերպվում է հայկական թատրոն, որ բացվեց 1920 թ. հունիսին «Պատվի համար» ներկայացումով[1]: Բունիաթ-Զադեի անվան թատրոնը վերաձևորոգվում և տրամադրվում է հայկական և ադրբեջանական թատրոններին: Բաքվում գործում էին նաև մի քանի այլ, մասամբ սիրողական բնույթի

[1] Ա. Մկրտչյան, Պետական հայկական դրամայի տասնամյակը, Բաքու, 1931:

ՀԱՅԿ ԱՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

թատերախմբեր։ Քաղաքի թատերական գործը տնօրինողը Հայկական բանվորական դրամատիկական ընկերությունն էր, որն իր գոյության առաջին տարեդարձին (1921-ի հունվարին) կոչվեց Ստ. Շահումյանի անունով։ Ընկերությունն աստիճանաբար կանոնավոր հունի մեջ է դնում խաղացանկի կազմակերպման գործը, բեմից դուրս մղում էժանագին ներկայացումները, ներգրավում է նոր ուժեր, հայթայթում միջոցներ։ Եվ 20-ական թվականների երկրորդ կեսերին Բաքվի Հայկեստրադան դառնում է ստեղծագործական առողջ օրգանիզմ։

1920-ին Անդրբեջանում բացվեց մեկ ուրիշ հայկական թատրոն՝ Գյանջայի (Կիրովաբադ) թատրոնը՝ Հայկաստարի (Միանասարյան) ղեկավարությամբ։

Թատրոնն ամենուրեք ճանաչվում է իբրև ժողովրդական արվեստ, իր կրթական կուլտուրական ճշանակությամբ բարձր տեղ գրավում ժողովրդի կյանքում։ Եվ օրըստօրե ավելի ու ավելի են մեծանում բեմական արվեստը մասնագիտական ամուր հիմքի վրա դնելու ոչ միայն պահանջները, այլև հնարավորությունները։ Հայ թատրոնը կարող էր և պետք է աճեցներ իր զարգացման հաջորդ, ավելի բարձր փուլին։

Եվ ահա, խորհրդային Հայաստանի կառավարությունը Երևանում պետական թատրոն հիմնելու համար դիմում է գործնական քայլերի։ Լուսժողկոմ Աբգանազ Մռավյանը, Փիֆլիսում ծանոթանալով Ստ. Շահումյանի անվան «Որոճումների թատրոնին», թատերախումբը հրավիրում է Երևան հյուրախաղերի։

Երևանում Շահումյանի անվան թատրոնի ներկայացումները կայացան 1921 թ. հուլիսին։ Թատրոնի գեղարվեստական սկզբունքները պաշտպանություն գտան, թատերախումբը պատվով բռնեց իր յուրօրինակ քննությունը և հավատ ներշնչեց, որ կարող է դառնալ Հայկական Առաջին պետական թատրոնի հիմքը։

Ճ1921 թ. օգոստոսի 16-ին Հայաստանի ժողովրդական կոմիսարների խորհուրդը հատատեց Երևանում պետական թատրոն ստեղծելու առաջարկը և թատրոնի կազմակերպման գործը հանձնարարեց Պողոս Մակինցյանին, Լևոն Քալանթարին և Մամիկոն Գևորգյանին։ Ъ

Դա լինելու էր թատրոն գեղարվեստական-ստեղծագործական նոր խնդիրներով, ներկայացումների կազմակերպման ուրույն ձևերով, խաղացանկային որոշակի միտումներով։ Ոմանք չէին հավատում, որ կարճ միջոցում հնարավոր կլինի այդ պահանջներին համապատասխան թատերախումբ ստեղծել։ Թատրոնի մի խումբ դերասաններ, Ստ. Քաֆանճյանցի ղեկավարությամբ, գնացին մեկնել Մոսկվա՝ հայ դրամատիկական ստուդիաներում սովորելու։

ֆ Լևոն Քալանթարը որոշեց բռնել միջին ուղի՝ թատերախումբը կազմել ոչ միայն երիտասարդ ուժերից, այլև ավագ ու միջին սերնդի այն դերասաններից, ովքեր ի վիճակի էին համակվելու ստեղծագործական նոր գաղափարներով և մեթոդներով։

Թատրոնում աշխատելու առաջարկը սիրով ընդունեցին Արուս Ոսկանյանը, Իսահակ Ալիխանյանը, Վահրամ Փափազյանը, Արտեմ և Մարի Բերոլաններ, Արշակ Մամիկոնյանը, Հովհաննես Ստեփանյանը, Հասմիկը, Միքայել Մանվելյանը, Ավետ Ավետիսյանը, Հրաչյա Ներսիսյանը, Մկրտիչ Ջանյանը,

Սյուզան Գարագաշը, Վաղարշ Վաղարշյանը, որոնք աստիճանաբար միավորվելով կազմեցին զորեղ մի թատերախումբ[1]:

Հայաստանի կառավարությունը բացառիկ հոգատարություն ցուցաբերեց ինչպես գործի կազմակերպման, այնպես էլ դերասանների կարիքները ապահովելու հանդեպ: Ամբողջ խմբին շքանակվեցին հարվածային փայտաբաժիններ, սովորական տարիֆներից բարձր աշխատավարձ, եկվորներին հատկացվեցին «Ֆրանսիա» կոչվող հյուրանոցի երկրորդ հարկի սենյակները և Ռուբենի (այժմյան Ավերդյովի) փողոցում մի շենք:

Թատրոնին տրամադրվեց նախկին դաշնակցական պառլամենտի շենքը, որ հարկավոր է հիմնովին վերակառուցել (մասամբ միայն այդ արված էր 1920-ի դեկտեմբերին «Գեղաշխի» թատերական սեկցիայի նախաձեռնությամբ), և դա տևեց երեք ու կես ամիս, մինչև 1922-ի հունվարը:

Այդ ընթացքում խումբը աննկուն ոգևորությամբ աշխատում էր ցուցադրվելիք ներկայացումների վրա: Տակավին ոչ մեծ Երևանում հանդիսական ապահովելու համար հարկավոր էր խաղացանկում ունենալ առնվազն մի քանի գործ:

Ի՞նչ ընտրել և ինչպե՞ս ներկայացնել,—այս հարցերի լուծումից շատ բան էր կախված:

Առաջին երկու թատերաշրջանների համար մշակվեց կողմնորոշող մի խաղացանկ, որ ելնում էր թատրոնի մշակութային ու գաղափարական պարտքից, սկզբունքային նպատակադրումներից, ինչպես և իրական հնարավորություններից: Դրանից ելնելով ծրագրվեց աշնանային թատերաշրջանի խաղացանկը[2]:

Առաջին երեք ներկայացման համար ընտրվեցին «Հատակում», «Ավազակներ» և «Ջրաուռը զանգ» պիեսները: Հոկտեմբերից սկսվեցին փորձերը: Դրանց զուգընթաց, պետական թատրոնը բացելու համար, Ալ. Մյասնիկյանի առաջարկով պատրաստվում է «Պեպո» ներկայացումը:

Նոր թատրոնի առաջին քայլը Սունդուկյանի անմահ «Պեպոյով» անելու վճիռը բնութագրական էր ողջ գործի համար: «Պեպոն» հայ դասական գրականության այն երկն էր, որ մարմնացնում էր նրա լավագույն ավանդները և, ներկայացվելով Թիֆլիսից հատուկ այդ առիթով հրավիրված սունդուկյանական «հին գվարդիայի» դերասանների մասնակցությամբ՝ հավաստում էր այն հպգամքը, որ ժողովուրդը տածում էր հայրենի թատրոնի բազմավաստակ մշակների հանդեպ: Պատահական չէ, որ թեմադրող Իս. Ալիխանյանին ցուցում էր տրված ներկայացումը վերականգնել նույնությամբ, ոչինչ չփոխելն:

Թատրոնի հանդիսավոր բացումը տեղի ունեցավ 1922 թվականի հունվարի 25-ին, Հայաստանի Կոմկուսի առաջին համագումարի նախօրեին: Երևույ-

[1] Առաջին տարիներին թատրոնի կազմի մեջ մտած նաև Աստղիկ Աղասյանը, Սոֆիկ Ամիրխանյանը, Սիրանուշ Ամատունյանը, Օրի Բունիաթյանը, Վահան Գալստյանը, Ստեփան Դավթյանը, Աղասի Էլիազարյանը, Գևորգ Ղազարյանը, Մեսրոպյան Մարուքյանը, Հայկանուշ Չոչկյանը, Սիրանուշ Վահանյանը, Արմաստ Վահեցյանը, Տիգրան Շամիրխանյանը, Մկրտիչ Գարագաշը, Հովհաննես Ավագյանը, 1924-ին՝ Գրիգոր Ալեքյանը, Գուրգեն Ջանիբեկյանը, Դավիթ Մալյանը, Գուրգեն Գաբրիելյանը, Լուսի Մեղինկյանը, 1926-ին՝ Օլգա Գուլազյանը, Ռուզաննա Վարդանյանը:

[2] Գ. Սունդուկյան՝ «Պեպո», Ֆ. Օիլեր՝ «Ավազակներ», Հ. Իբսեն՝ «Ուրվականներ», Լ. Տոլստոյ՝ «Հիմարը», Հ. Հաուպտման՝ «Ջրաուռը զանգ», Մ. Գորկի՝ «Հատակում», Հ. Հեյերմանս՝ «Հույսի կործանումը», Ա. Շհիցլեր՝ «Կանաչ թուրքան», Հ. Իբսեն՝ «Նորա», Մ. Գեփորգյան՝ «Վարդապատ»:

թի կարևորության գիտակցությունը, սիրված դերակատարների ոգևորված խաղը, Ակարիչ Գիդո Շարթաբչյանի էսքիզները, Գարեգին Երիցյանի կատարած ձևավորումը մշակութային կյանքի իսկական տոնի էին վերածել այդ երեկոն, որ տարեգրության մեջ մտավ իբրև հայ սովետական թատրոնի ծննդյան օր:

«Պեպոն» աննըդմեջ կրկնվեց վեց երեկո՝ հիացումի, բուռն ոգևորության մթնոլորտում: Ապա, մեկ շաբաթ ընդմիջումից հետո, փետրվարի 7-ին թատրոնն սկսեց ցուցադրել իր դերասանների ուժերով բեմադրած առաջին ներկայացումը՝ «Ավազակները» (ռեժիսոր Լ. Քալանթար):

Շիլլերյան դրամայում առաջներն արված անհարկի կրճատումները վերականգնվել էին, տեքստը ստուգվել էր, կերպարների մեկնաբանության մեջ երևան էր բերվել նոր վերաբերմունք, ամբողջ ներկայացումը հարստացել էր նոր շեշտերով ու նրանգներով:

Ավելի մեծ հաջողություն գտավ Պ. Մակինցյանի թարգմանած «Ջրաղաց գանգի» բեմադրությունը: Ռեժիսոր Լ. Քալանթարը ստեղծել էր մի ներկայացում, որ պարակազերծ էր անում անհատապաշտությունը և մեկուսացման, հասարակությունից փախչելու մտայնությունը: Ջուտ գեղարվեստական առումով էլ «Ջրաղաց գանգը» առաջադաս էր «Ավազակների» համեմատ. Իս. Ալիխանյանի (Հայնրիխ), Արուս Ոսկանյանի (Ռաուտենդելայն), Հասմիկի (Վիտտինհեն) և Միքայել Մանվելյանի (Նիկելման) սքանչելի կատարումները, կուռ անսամբլը ապահովեցին ներկայացման բացառիկ հաջողությունը:

Սպասված հաջողությունը չունեցավ «Հատակումի» բեմադրությունը (ռեժիսոր՝ Իս. Ալիխանյան): Բարոնի հիասնական դերակատարին չէր հաջողվել բացել պիեսի էությունը: Արտաքնապես լինելով Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացման ընդօրինակումը, բեմադրությունը, սակայն, «...շատ հեռու էր պիեսի ու կերպարների ներքին հոսանքները բացահայտելու այն մեթոդից, որ կազմում էր ՄԽԱՏ-ի ստեղծագործական պրակտիկայի ուղն ու ծուծը», «բեմի պերսոնաժները ոչ այնքան ընկած էին միմյանց սոցիալական հարաբերակից ընկած իրական լումպեն-պրոլետարների, որքան մի խումբ ինտելիգենտների, որոնք զվարճության համար բոլշակներ են ձևանում»[1]:

Առաջին թատերաշրջանի վերջին բեմադրությունը «Վարդապարն» էր[2]: Թատրոնի դիրեկտոր Մ. Գևորգյանի այս պիեսը հաջողություն չունեցավ: Ընդլայն լայն ուժերի մասնակցությանը, գեղարվեստական արժանիքներից զուրկ պիեսը չէր կարող ընդունելություն գտնել և շուտով հանվեց խաղացանկից:

Եվ այսպես, Երևանի Առաջին պետթատրոնն առաջին իսկ թատերաշրջանում ընդհանուր առմամբ կարողացավ հաստատել իր ոչ միայն հասարակական-կուլտուրական անհրաժեշտությունը, այլ նաև դրսևորեց գեղարվեստական սկզբունքների որոշակիություն, այդ սկզբունքները գործի դնելու ստեղծագործական կարողություններ: Թատրոնի երկրորդ խաղաշրջանը, սակայն, առաջինի սպասված շարունակությունը, ձեռք բերված հաջողության զարգացումը չեղավ: Այս խաղաշրջանի մասին, որ հիասթափություն պատճառեց և՛ հանդիսատեսին, և՛ թատերական քննադատությանը, Տ. Հախումյանը գրել է. «Անորոշությունն է թագավորում այստեղ... Բնորոշել մեր թատրոնի

[1] Լ. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, Երևան, 1963, էջ 166 և 167:

[2] Սկզբում ծրագրված էր Դ. Դեմիրճյանի «Դատաստանը», բայց հետինակը, մի ալ պիեսով զբաղված լինելու պատճառով, չհասցրեց ավել իր խոստացած վերամշակումը:

ուղղության և որոշումների առաջքը անկարելի մի գործ է... Ասել թե նա հեղափոխական ռեպերտուարի թատրոն է,—ո՛չ, այդպես չէ: Ասել թե կենցաղային, ռեալիստական պիեսների թատրոն է,—առանց հարգելի վերապահումների անկարելի է: Ասել թե սիմվոլիզմն է տիրապետում, ճիշտ չէ... «Հեղափոխության հարատևիքը» հազիվ-հազ չորս ներկայացման դիմացավ: «Սատանայի աշակերտը» գլորվեց մեկ անգամից: «Անտիգոնեն» չարդարացրեց իր վրա կատարված խոշոր ծախքերը... Թատրոնը ոչ մի նոր դափնի չավելացրեց իր ամբողջ տարվա պսակին»[1]: «Հեղափոխական թատրոնի», «Պրոլետարական թատրոնի» պահանջները, որոնցով հեղեղված է ժամանակի մամուլը, ստեղծագործական հատուկ ծրագիր չդառնալով (դրա համար անհրաժեշտ էին համապատասխան պիեսներ, որ չկային) շփոթմունք առաջ բերին իր հատուկտուկ հունը դեռևս չգտած թատրոնում: Ստեղծված վիճակը նա տոնտիաշվարկի արդյունք էր, թատրոնը ստիպված էր բեմ հանել «դրամարեր» պիեսներ՝ զիջումներ անելով ենթամանական հանդիսատեսին[2]:

Դասական գործերի «չհզոր» ներկայացումները խիստ քննադատության են ենթարկվում մամուլում: Այսպես, «Դոն Ժուանի» բեմադրության առթիվ քննադատը հետաքրքիր է գտնել գրել. «Այս և սրա նման կոմեդիաները այժմ ավելի քան երբևէ հետու են մեր լայն մասսաներին ոգևորելուց և դաստիարակելուց: Հայաստանի աշխատավորական և պրոլետարական մասսան Պետական թատրոնից սպասում է իր դասակարգային հեղափոխական արժեքները դրսևորող թատերկերի բեմադրություն, որից մինչև այժմ խուսափել է Պետական թատրոնը՝ գուցե արդարանալի պատճառներով»[3]:

Նկատողին ենթատառումներով խաղացանկ մտած «Գինչոսի Ջանդամ», «Տրիլբին» և «Անհնազանդ կինը» դիտվում են իրրև ստեղծագործական ճանապարհ: Միշտ է, դրա հետ մեկտեղ նշվում են թատրոնի դերասանական ձեռքբերումները. «Խաուտեննդալայն, Նորա, Անտիգոնե, Սիրվարդ, ալրի Կնիրտին, Վիտոխինե... Դոն Ժուան, Օթելլո, Քին, Նիկելման, Շեյլոկ, Կրեոն,—այս բոլորը դերեր են, որոնց ստեղծագործությունը արեգակնաշող մի լույս է սփռում մեր թատրոնի երբեմն խավարող երկնակամարին»[4]:

Թատրոնի ստեղծագործական կյանքի հետագա առողջ ընթացքը ապահովելու համար հարկավոր էր նախ պարզել դասական երկերի ճշգրտության, դրանց հանդեպ մշակվող վերաբերմունքի հարցերը: Հրաժարվել դասական գործերից անկարելի էր (թեև, ինչպես կտեսնենք, կային առհասարակ անցյալի ողջ ժառանգությունից երես դարձնելու շատ կողմնակիցներ): Եվ թատրոնի մարդիկ սկսեցին որոնել այդ երկերը նորովի հնչեցնելու հնարավորություններ:

Ինչպես ամբողջ երկրում, այնպես էլ մեզանում, միանգամից չէ, որ թատրոնները կանգնեցին ճիշտ ճանապարհի վրա: Գոնեհիկ սոցիոլոգիզմը, արվեստում դասակարգային շահերի ու սկզբունքների ուղղագիծ, սխեմատիկ ըմբռնումը, ձախլիկ ոգևորությունը դեռ շարունակում էին ուղեկցել նաև թատրոնին: Եվ, օրինակ, Գ. Աբովը համոզված պիտի գրեր, թե... «Անհրաժեշտ է

[1] «Նոր Արևելք», 1923, 2 հունվարի:
[2] **Ս. Մելիքսեթյան**, Երևանի պետական թատրոնը, 1933, էջ 33:
[3] «Խորհրդային Հայաստան», 1923, 6 ապրիլի:
[4] Նույն տեղում:

ստեղծել դիկտատուրա արվեստի ասպարեզում նույն կերպ, ինչ կերպ մենք վարվել ենք տնտեսական ու հասարակական խնդիրներում»[1]: Այսօր դժվար չէ նկատել, որ նրա և ուրիշների առաջարկած ճանապարհը միանիսն լինելուց բացի նաև վնասակար էր և իրոք շատ մոլորությունների ու կորուստների պատճառ դարձավ[2]:

Այդ առումով բնորոշ են Մեյերխոլդի «Սուրբ Ամուսինոսի հրաշագործությունը» պիեսի բեմադրությունն (1923) ու դրա շուրջ ծագած վեճերը: Ռեժիսոր Լ. Քալաշնիկովն այդ պիեսը ներկայացրել էր սոսկ իբրև «հակակրոնական ագիտացիա», ծաղրելով Ամուսինոսի «հրաշագործությունը» և հավատացյալ մարդկանց: Բեմադրողի այդիսկականացված մոտեցումը նշելու փոխարեն Գ. Աբովն է՛լ ավելի ակներև միամտությամբ թատրոնին մեղադրում է ...«միստիցիզմի մարմնացում» Ամուսինոսին դրականորեն պատկերելու մեջ: Քանի որ Մեյերխոլդի համակրանքը Ամուսինոսի կողմն է, ուրեմն, դատում է հոդվածագիրը, «միստիցիզմը հաստատվում է»[3]:

Նույն քննադատը, դատելով Պետթատրոնի «Երևակայական հիվանդ» ներկայացմանը (ռեժիսոր Ա. Բուրջալյան), դա համարում է «ռեպերտուարի անհաջող պիեսներից» մեկը: Նշելով, որ Մոլիերի իրական տիպը դարձրել է մոտացածին տիպ, զուրկ միջավայրից ու շրջապատից, քննադատը «շատ ավելի թարմ ու հառաջադեմ» է համարում այդ մոտեցումը, քանի որ «Աբստրակտ տիպեր ցուցադրելը մոլիերյան ժամանակաշրջանի տիպեր ցուցադրելուց ավելի լավ է»[4]:

Եվ այսպես, այդեղ ուրվագծվում է դասական երկերը ձևախեղելու, օտար հարցերի հետ արտաքնապես կապելու պահանջը, որը մի որոշ շրջան, ինչպես կտեսնենք, դառնում է ստեղծագործական պրակտիկա նաև թատրոններում:

Խոսքը, անշուշտ, ընդհանուր միտումի մասին է: 20-ական թվականներին, իհարկե, ստեղծվել են դասական գործերի նաև արժեքավոր բեմադրություններ (առհասարակ 20-ական թվականները հայ սովետական թատրոնի պատմության մեջ առանձնանում են դասական երկերի բեմադրությունների մեծ քանակով, ընդ որում, որոշ գործեր բեմադրվել են մի քանի անգամ, միանգամայն տարբեր ձևերով):

Ուշագրավ է «Պատվի համար», «Պաղտասար աղքայր» և «Խաթաբալաս» պիեսների բեմական ճակատագիրը 20-ական թվականներին:

«Պատվի համարը» Երևանի պետթատրոնում բեմ է հանվել 1925 թվականին (ռեժիսոր՝ Լ. Քալաշնիկով): «Պեպոյից» հետո դա առաջին հայկական դասական պիեսն էր այդ բեմում, և այս դեպքում էլ բեմադրողը հավատարիմ է մնացել պիեսի բեմական ավանդներին: Միշտ է, քննադատությունը խստորեն հանդիմանել է ռեժիսորին, որ նա «...խուսափել է օրիգինալ դրամատուր-

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1923, 9 նոյեմբերին:

[2] Հարցին ավելի զգատ է մոտեցել Կոստան Զարյանը: Նույն թվականին նա գրել է. «Այն պրոբլեմները, որոնք դրված են հայ գրականության և արվեստի առջև, ավելի ներուժորեն և ավելի հրամայողական դրված են հայ թատրոնի առջև... այսօր նա դարձել է ժողովրդական նուիտուրայի անհրաժեշտություն: Նոր առարկայական պայմաններն արտացոլող ջան հայ թատրոնը պետք է փնտրի իր ուղին, լինի նոր կառուցվող կյանքի լավագույն օժանդակը, նոր գիտակցությունը կազմակերպող գեղեցկագույն գործիքը» («Խորհրդային Հայաստան», 1923, 18 սեպտեմբերի):

[3] «Խորհրդային Հայաստան», 1923, 9 և 11 նոյեմբերին:

[4] «Խորհրդային Հայաստան», 1923, 13 նոյեմբերին:

գիայի արժանիքները» վիրավորելուց, չի դիմել «կոնստրուկտիվիզացիային»[1]:

«Պաղտասար աղբարի» բեմական նոր կյանքը, ըստ էության, սկսվում է 1927 թվականի հունվարի 8-ին, Հ. Պարոնյանի ծաղկած 35-ամյակի առթիվ Առաջին պետթատրոնում Լ. Քալանթարի բեմադրությամբ տրված ներկայացումով[2]: Առաջին անգամ «Պաղտասար աղբարը» ներկայացվում է առանց կրճատումների, դրա փոխարեն բեմադրողն արել էր որոշ հավելումներ, որոնց նպատակն էր «տրել պիեսի սոցիալական կողմը»: 1928-ի փետրվարին ռեժիսորն ստեղծեց ներկայացման նոր տարբերակ, որն ազատ էր առաջին բեմադրության տեքստային հավելումներից: Նրան է պատկանում այդ կոմեդիայի բեմադրությունը նաև Բաքվի Հայ դրամատում (1928): Այստեղ Հովհ. Աբելյանը ճանդես եկավ ոչ թե իր ավանդական դերակատարման կրկնությամբ, այլ ռեժիսորի օգնությամբ, կերպարը վերստին մշակելով, հղկելով ու խորացնելով: 1927-ի մայիսին «Պաղտասար աղբարը» «Ապահարզան» վերնագրով ներկայացվեց Մոսկվայի Երկրորդ ստուդիայում (Ռ. Սիմոնովի և Ի. Ռապոպորտի բեմադրությամբ, գլխավոր դերում՝ Թ. Սարյան): Ստուդիական այդ ներկայացումը 1929-ին վերականգնվեց Լենինգրադի Երկրորդ պետթատրոնում: Սակայն այդ բեմադրության մեջ բուֆոնադի և շարժի տարրերը շատ էին ընդգծված, բեմական հնարանքներին չափից դուրս մեծ կարևորություն էր տրված, որոնք և խջեցնում էին այդ հետաքրքրական ներկայացման ընդհանուր արժեքը:

Ոչ պակաս բարդ ճանապարհ անցավ Սունդուկյանի «Խաթաբալան», որի շուրջ մեկ տասնյակ բեմադրություններից առանձնապես ուշագրավ է Երևանի պետթատրոնում 1927-ին Ա. Գուլակյանի բեմադրած ներկայացումը, որը լայն արձագանք գտավ: Այս բեմադրությունը 1930 թվականին, ուրիշ գործերի հետ միասին («Պեպո», «Ծաղում», «Հրե կամուրջ», «Ակդյումնավոր պաշտոն») ցույց տրվեց ԽՍՀՄ Ժողովուրդների արվեստների առաջին օլիմպիադայում, Մոսկվայի Հեղափոխության անվան թատրոնում, ինչպես նաև Բաքվում և Դոնի Ռոստովում՝ հյուրախաղերի ժամանակ (1930 թ. մայիս-հունիս):

Միշտ չէր լինի ասել, թե հայ խորհրդային թատրոնի ապրած դժվարությունները կապված էին միայն ժամանակակից թատերագրության գրեթե իսպառ բացակայության և դասական երկերի արմեստական արդիականացման հետ: Բանն այն է, որ հետզհետե թատրոն էին թափանցում պրոլետկուլտական ընթրումներն ու ձևապաշտական մղումները, եղան սխալներ, վրիպումներ, նաև շեղումներ ու ձախողումներ: Չէր կարելի խուսափել դրանցից, երբ մամուլում և այլուր ոչ միայն ավելի ու ավելի հրամայաբար հնչում էր «կլասիկ ռեպերտուարի կոնստրուկտիվիզացիայի», «հին թատրոնի» հերոսներից ու ձևերից կատարելապես հրաժարվելու պահանջը, այլև ամեն կերպ թմրկա-

---

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1925, 25 դեկտեմբերի: Կոնստրուկտիվիզացիա ասելով այն ժամանակ հասկանում էին դասական երկերի «արդիականացումը», որ արվում էր առավելապես տեքստի մեջ կրճատումներ ու հավելումներ անելու, կերպարները տվյալ ժամանակի մտածողությանն ու խնդիրներին «հարմարեցնելու» միջոցով:

[2] Մինչ այդ պիեսը Երևանում 1923-ին ներկայացվել է Երևանի կոմբիտմիության ակումբում (ռեժիսորն ու գլխավոր դերակատարը էր 18-ամյա Վ. Ամեմյանը): 1925-ին ներկայացվել է Բաքվում (ռեժիսոր Ա. Արմենյան, Պաղտասար—Հ. Ոսկանյան, Օգսեն—Վ. Փափազյան). 1926-ին՝ Թիֆլիսի Հայարտաև թատրոնում (Պաղտասար—Մ. Կոստանյան, Աճուզ—Ծ. Գուլյաղյան):

հարվում էին մերկ տեխնիցիզմը, ճշտրամոլությունը, հախուռն մոդեռնացումը, որոնք դիտվում էին իբրև պրոլետարական արվեստի վերջին խոսք:

Նման պայմաններում «նոր թատրոնի» հովերով այս կամ այն չափով տարվում են ոչ միայն վառ ու ինքնատիպ տաղանդի տեր ռեժիսոր Ա. Բուրջալյանը (որը 1923-ից հրավիրվում է Առաջին պետթատրոն), այլ և մյուս ռեժիսորները:

Լ. Քալանթարը, օրինակ, հանդես գալով «նոր թատրոնի» սկզբունքներով բեմադրված «Սկապենի արարքները» ներկայացումից առաջ, հանդիսականին այսպես էր բացատրում այդ թատրոնի էությունը. «...նոր թատրոնը հակադրությունն է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի, և մեր բեմադրության հիմնական տարրը կազմում է մարդկային մարմնի շարժումը տարածության և ժամանակի մեջ... Նոր թատրոնը ընդառաջ ունի տալու ոչ թե պիեսը, պիեսի ստիլը և այլն, այլ պիեսը միմիայն առիթ է դերասանների բեմական տեխնիկան, շարժումը ցուցադրելու համար»:

Մեջբերելով ռեժիսորի այս խոսքը, քննադատներից մեկը ողջունում է Գեղարվեստական թատրոնի ավանդները մերժելու այդ ձգտումը, գտնելով, որ «Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը, շնորհիվ իր հիվանդագին պսիխոլոգիզմի, միանգամայն անպետք է մեր օրերի թատրոնական պահանջները բավարարելու տեսակետից»: Որպես փրկության միջոց հոդվածագիրը, այնուամենայնիվ, խորհուրդ է տալիս հետևել Մոսկվայի Պրոլետկուլտի թատրոնին, որտեղ «...Հին պիեսները ժամանակակից դարձնելով և հիմնովին վերափոխելով, կարողանում են ընդառաջահարմար կերպով օգտագործել բեմական տեխնիկան, չխուսափելով հաճախ մինչև իսկ իսկական ցիրկային կլոունադայից»[1]: Երրորդ խաղաշրջանից սկսած այդ թատրոնի բեմում երևում են խորհրդային թեմատիկայի առաջին պիեսները. Ա. Լունաչարսկու «Ազատագրված Դոն Կիխոտի», «Կարմիր դիմակի», «Թուլցիի», Ա. Ֆայկոյի «Վարժապետ Բուրուսի», Ցու. Ցուրինի «Անմահ հերոսի» բեմադրությունների աչքի ընկնող գիծը ռոմանտիկական հրապարակախոսական շունչն էր, որ համահունչում էր հեղափոխական թեժ տրամադրություններին: Ավելի դժվար եղավ հայ խորհրդային թատերագրության կազմավորման ընթացքը, որ բարդանում էր նաև քննադատության միջամտությամբ: Քննադատությունը պահանջում էր «արմատական ռեֆորմ» և հերոսական ազիտ-դրամաև, քաղաքական բուֆոնադը, պլակատը հռչակում իբրև սովետական թատրոնի հիմնական ու ամենահարմարաժեշտ ձևեր, առաջ էր քաշում «թատրոնը կենցաղից ու հոգեբանությունից ազատելու» լոզունգը, կոչ էր անում զբաղվել պրոլետկուլտի «ռևիսաոն դասակարգային իդեոլոգիայի» վերարտադրությամբ, զուտ ուտիլիտար-գործնական հարցերով: Այս տեսակետը, որ դեռ 1921-ին արտահայտված էր Ֆուտուրիստ Կարա-Դարվիշի (Հակոբ Գյանջյան) «Դեկլարացիայում»[2], իր ամենից «հիմնավորված» դրսևորումը գտավ Ե. Զարեճնի, Ճարտարապետներ Ս. Հալաբյանի և Մ. Մազմանյանի Մոսկվայում հրատարակած «Standart» (1924) հանդեսի էջերում: Նրանք գտնում էին, որ կարիք չկա մտամոգվել «հին ձևի» պիեսներ գրելու մասին, այդպիսիք արդեն պետք չեն:

---

[1] Գ. Աքով, Սկապենի արարքները, «Խորհրդային Հայաստան», 1924, 31 հոկտեմբերին:

[2] «Կարմիր աստղ», Թիֆլիս, 1921, 17 ապրիլի:

Հայաստանում, օրինակ, մինչև 1925—1926 թվականները հաճախ էին կազմակերպվում մասնայական հանդիսանք-թատերախաղեր, հեղափոխական բեմականացումներ, թատերականացված շքերթներ։ Դ. Դեմիրճյանի վկայությամբ «1926 թվականին Ղարաքիլիսայի գինվորական լագերում կարմիրբանակայինների, գյուղացիների և հրամկազմի մասնակցությամբ, բաց դաշտում մի ազատ բեմավորում (инсценировка) տրվեց Չեմբերլենի, այլ երկրների միլիոնատերերի և գաղութային ճնշված ժողովուրդների կյանքից... Դա մի օրիգինալ սատիրա էր, որի խոսքերը՝ կամավոր էքսպրոմտ... պետք է արտասաներ և խաղային գինվորները, գյուղացիները, հրամկազմի սպաները։ Մեծ հաջողություն ունեցավ։ Գինվորներից մի քանիսը ընկան տրանսի մեջ և նեյրալգիական վերջում շրջապատեցին գրիմները հանող միլիոնատերերին և սկսեցին լուրջ նախատել նրանց, սպառնալ...»[1]։

Իր բնույթով այդպիսին էր նաև Լենինականում Արմեն Արմենյանի կազմակերպած «Սասունցի Դավիթ» բազմամարդ թատերախաղը, որին մասնակցում էին հազարավոր մարդիկ։

Պրոլետկուլտական «մասսայական թատրոնի» այդ արձագանքները, որքան էլ հետաքրքրական լինեին ինքնին, անկարող էին փոխարինել բեմական լիարժեք երկերին։ Արդեն ըմբռնվում էր, որ «թատերական և ժամանակակից տեխնիկա առելծելու նախապայմանը ժամանակակից պիես ընտրելն է» և որ առհասարակ թատրոնի «հետագա աշխատանքի ամրապնդման ուղին նոր, ժամանակակից և հասարակական ու աննատական առօրյայից բիող պահանջների բեմադրումն է և աննպատակ ու չարդարացված տրյուկիզմից ազատագրվելը»[2]։

Հայ խորհրդային թատերագրության առաջին գրվածքները բեմում երևացին 20-ական թվականների սկզբից։ 1922-ին Առաջին պետթատրոնը բեմադրեց Մ. Գևորգյանի «Վարդազար» արևելյան լեգենդը։ Նույն թվականին աշխանը Բաքվի դրամա-երաժշտական դերասանական խումբը ներկայացնում է Ա. Մայիլյանի «Սպենդիարյանների հարսանիքը» (ռեժիսոր Ժամկե), Ա. Բուրջալյանը Թիֆլիսի Հայ դրամայում բեմադրում է Մ. Դարբինյանի «Միլիոնատերերը», իսկ Հավլաբարի թատրոնում Վ. Գալստյանը բեմադրում է Ս. Կախյանի «Բունտովշչիկները»։ Հաջորդ տարին Մ. Պետրոսյանի «Կյանքը մրրիկ» պիեսը ներկայացվում է Թիֆլիսի հայ դերասանական խմբի ուժերով (ռեժիսոր Լ. Երամյան)։

Երևանի պետթատրոնի երկրորդ թատերաշրջանը բացվեց Դ. Դեմիրճյանի «Դատաստան» դրամայի բեմադրությամբ (1922)։ «Նա, ով գնում է ընդդեմ հասարակության բարոյական ըմբռնումների՝ պիտի կործանվի, այս միտքն է հաստատում դրաման։ Կործանվում է Նաղաշը, իր «չափազանց ազատ» ու չծերացող սրտով, կործանվում է նաև դատավորը, որն իր ծայր օրինապաշտպանությամբ ինքն էլ ի վերջո դեմ է գնում նույն այդ բարոյականությանը։ Ոչ ոք իրավունք չունի դատելու և պատժելու մարդուն։ Դատողն ու պատժողը ինքն է պարտվելու և ինքն է ծնկի գալու ժողովրդի առաջ՝ իր մեղքերը քավելու համար։

---

[1] Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. VI, 1958, էջ 530։

[2] «Խորհրդային Հայաստան», 1924, 31 հոկտեմբերի։

Հաջորդ տարին երևան եկավ Սաղաթելյանի «Մի կտոր հողի համար» պիեսը: Հեղինակը հարազատ գույներով ներկայացնում է հայ գյուղը չարչացած ավանդներով ու սովորույթներով, սոցիալական հակասություններով: Կենցաղային թանձր գունավորումը, բարքերի հարազատ պահպանումը, բնավորությունների «բնական» մատուցումը այդ պիեսի և՛ ուժի, և՛ թուլության նշաններն էին: Թատերագիրը կարողացել էր հավատի ներկայացնել պատկերվող իրադարձությունները, դիտել մարդկային բնավորությունները, բայց չէր բարձրացել կենցաղի փաստերից և հասել գեղարվեստական ընդհանրացումների: Այնուամենայնիվ, «Մի կտոր հողի համար» պիեսը առաջին անգամ Թիֆլիսի Հայ դրամատում բեմադրվելուց (1923, ռեժիսոր Ի. Ալիխանյան) հետո խաղացվեց գրեթե բոլոր հայկական թատրոններում, երկար ժամանակ մնալով բեմերում:

Հաջորդ տարիներին, ի թիվս այլ պիեսների, հայ խորհրդային թատերագրությունը հարստացավ մնայուն արժեք ունեցող երեք գործով:

1924-ի ապրիլին Թիֆլիսի Հայ դրամատում ռեժիսորներ Ա. Բուրջալյանը և Ս. Քափանակյանը բեմադրեցին Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» (նկարիչ Գ. Շարրաթչյան), նույն թվականի նոյեմբերին կատակերգությունը ներկայացվեց Երևանի Առաջին պետթատրոնում (ռեժիսոր Ա. Բուրջալյան): 1925-ի հոկտեմբերին Բաքվի Հայկական թատրոնը բեմ հանեց Ե. Չարենցի «Կապկապթամաշան» (ռեժիսոր Ա. Արմենյան), իսկ 1927-ի մարտին Երևանի Առաջին պետթատրոնը ներկայացրեց Ակ. Շիրվանզադեի «Մորգանի խնամին» (ռեժիսոր Ա. Բուրջալյան):

Հատկանշական է, որ երեք պիեսն էլ պատկանում են կատակերգության ժանրին: Դա պատահական զուգադիպություն չէր, ոչ էլ հեղինակների զուտ գրական նախասիրության հետևանք: Երգիծական ժանրը 20-ական թվականներին դարձել էր գերիշխող:

Առելությունը՝ խորտակված, բայց գոյատևելու օրհասական ճիգեր գործադրող հնի դեմ, մահացող կյանքի ձևերի և ուժերի հանդեպ, ինքնին նկատվում էր ժխտողական, ոչնչացնող մոտեցում: Իսկ ո՞ր ժանրը կարող էր ավելի հերդաշնակ լինել խնդրին, եթե ոչ կոմեդիան: Երգիծանքը գաղափարական վիթխարի դեր ուներ կատարելու, և մեր թատերագրությունը տվեց այնպիսի գործեր, որոնք համահնչում եղան ժամանակին:

Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» ժողովրդական հանրահայտ հեքիաթի դրամատուրգիական մշակումն էր: Հեղինակը, հավատարիմ մնալով հեքիաթի ոգուն, պատմելի ու կերպարների մեջ հավելումներ էր արել՝ հեքիաթային ֆանտաստիկականը զուգորդելով հավատի «կենցաղայինի» հետ: Հեքիաթի վերացական հերոսը կատակերգության մեջ ապրում է «իրական» կյանքով և դա ավելի է շեշտում պատումի կենսականությունը, պահպանելով հանդերձ հեքիաթի սիմվոլիկ-ընդհանրական իմաստը:

«Քաջ Նազար» հեքիաթում, թվում է, իր արտահայտությունն է գտել ժողովրդի մեջ տարածված և դարերով հաստատված այն միտքը, թե կույր դիպվածը, պատահականությունը վճռող դեր է խաղում կյանքում: Ամեն ինչ «բախտի բան է» ...Բայց հեքիաթում պարզ երևում է նաև ժողովրդի խորին արհամարհանքը քաջնազարների, պատահականության շնորհիվ հաջողության հասած մարդկանց հանդեպ: Հեքիաթի ամեն տողից լսվում է կծու հեգնանքը «աշխարհի ուժեղների» հասցեին, որոնց հենարանը «փուչ աշխարհի» օրենք-

ներն են և ոչ թե իրենց խելքն ու կարողությունը: Աշխարհի վրա իրենց անմատչելի բարձրությունից ծիծաղող «հերոսների» ապիկարությունը ցույց տալով, նրանց ծաղր ու ծանակի ենթարկելով, կատակերգությունը միաժամանակ խորհել է տալիս ժողովրդի ճակատագրի մասին, հավատում, որ իրոք անապատ ու անխորտակ է միայն ժողովուրդը, նրա ճշմարտությունը: Այո՛, կույր պատահականությունը կարող է իշխանության տալ նույնիսկ ողորմելի մարդկանց, բայց վերջին խոսքը ժողովրդինն է, որը անհատը՝ կյանքի մեծ տրամաբանությամբ: Կատակերգության մեջ ժողովրդական թևավոր ասացվածքները, սրամտությունները, խոսքի բնական հնչերանգը միահյուսվել են փիլիսոփայական խոր ընդհանրացումների, սիմվոլիկ-պատկերավոր նուրբ մտածողության հետ: Եվ այնքան չպարտադրող, անբռնազբոս ու անաղարտ սարզությամբ է ներկայացված այդ ամենը, որ ժամանակին ոմանց թվացել է, թե գործ ունեն սոսկ զվարճալի մի երկի հետ: «Մի անգամ,—գրում է Դեմիրճյանը,—եւ բաց թողի այսպիսի մի ֆրազ՝ «Քաջ Նազարին» փիլիսոփայություն, ինձ վրա նայեցին լայն բացած աչքերով»[1]: Վուլգար սոցիոլոգիզմի, սխեմատիզմի, ձախ ֆրազոլության գրեթե տիրապետող մթնոլորտում «Քաջ Նազարը» իր ժողովրդական-այլաբանական բնույթով պարզ է, որ ուժգին հարձակումների պիտի ենթարկվեր: Եվ այն ժամանակ, երբ հանդիսատեսները հրճվանքով ընդունում էին «Քաջ Նազարին» բեմադրությունները, քննադատությունը, երկու մասի բաժանված, վիճում էր՝ արդյոք «հակահեղափոխական» գործ չէ՞ այդ պիեսը: Ո՞

Այսպես, Թիֆլիսի Հայարտաև գրական սենյակում հատուկ բանաձև է ընդունվում «Քաջ Նազարը» հայ բեմից վտարելու մասին: Պիեսում ուներ ևան պաշտպանվեցին, որոնք գտնում էին, թե դա «հակահեղափոխական ագիտացիա է», «Պիեսի ամենաէական կողմը ծույլ ու դանդաղկոտ բնավորությունների ծաղրումն է...», «Քաջ Նազարներ կան մեր շրջապատում», «Քաջ Նազարի» մեջ ծիծաղի են ենթարկվում ևան քաղաքան, վարժապետական մտածելակերպը ազգային հարցի մասին և մի շարք խնդիրներ ու դեմքեր, որոնք դեռևս կան, գոյություն ունեն մեր իրականության մեջ»[2], «Պիեսը մեր իրականության հարազատ պատկերն է՝ ծայրից-ծայր»[3]: Ոմանք էլ հակառներին բեմ հանելը համարում էին «սոցիոպապաշտության արդյունք»:

Այս ամենը չէր կարող այս կամ այն չափով չարտահայտվել նաև ներկայացումներում: Եվ ահա, օրինակ, Երևանի Պետթատրոնի բեմադրության ֆինալում հեղափոխություն էր կատարվում, Քաջ Նազարին տապալում էին հեղափոխականները... «Որտեղի՞ց են լուրս ընկնում վերջին գործողության հեղափոխությունն ու հեղափոխականները: Մենք նրա առաջացումն ու զարգացումը չենք տեսնում»,—տարակուսում է հոդվածագիրներից մեկը[4]:

Գեղարվեստական բոլորովին այլ ընկալագիր ուներ Եղիշե Չարենցի «Կապկազ-թամաշան» կառուցված բուֆոնադի և ժողովրդական ճնշապույն թատրոնի՝ «թատերալնացված ասքի» ու դիմակների կոմեդիայի տարրերով: Դա լիովին համապատասխանում էր նրա հռչակած այն սկզբունքին, թե «ժա-

---

[1] «Հրական թերթ», 1944, № 8:
[2] «Խորհրդային Հայաստան», 1926, 28 նոյեմբերին:
[3] «Խորհրդային Հայաստան», 1926, 11 նոյեմբերին:
[4] «Standart», Գրականության և արվեստի հանդես, Մոսկվա, 1924:

մանկականից թատրոնը ձգտում է ազատագրվել պայմանական վարժագրերից, դեկորից, քանդել բեմը, լայնացնել այն մինչև հրապարակային առեղծվածները... Գալիք թատրոնի տեղը հրապարակն է...»:

Պիես-թռուցիկ ընդունված էր հասարակական վայրերում, հրապարակներում խաղալու համար, որ ժողովրդին վերադարձված էր ոչ միայն դիտողի, այլև դերակատարի դերը:

«Կապկազ-թռուցիկի» պաթոսը հին կյանքի, մասնավորապես Անդրկովկասի մոտիկ անցյալի իրականության կրքոտ, անողոք ծաղրն էր ու մերկացումը: Կոմիկական տեսարանները, հրապարակախոսական տարրը, պրոտեզը, մարդ-դիմակները պոեժից և գործողության ճեղևողական զարգացումից զուրկ այդ սատիրական պոեմին տալիս էին յուրօրինակ թռուցիկի բնույթ: Գործող անձինք՝ անդրկովկասյան հակահեղափոխական կառավարությունների ներկայացուցիչները (դաշնակցական կարմիկյանը, մենշևիկ Գեգեչկորին, ուռապոպական Թոփչիբաշևը) սոցիալական տարբեր խավերի ներկայացուցիչները (բուրժուան, ինտելիգենտը, գինվորը և այլն), ժողովրդական թատրոնի ծանոթ պերսոնաժը՝ Ղարաճի, ներկայանում են ոչ թե իրրև անհատականացված կերպարներ, այլ որպես սիմվոլներ՝ պայմանական, ընդհանրացված մերկությամբ: Քաղաքական դեպքերի մեկնաբանն ու խաղավարը՝ Ղարաճի, հեղինակի անսքող միտումների արտահայտիչն է: «Հին», «անհյակապին» թատրոնի «սահմանափակությանը» մարտահրավեր նետող այս երկն ուներ հրապարակախոսական շունչ, դեպքերի ու դեմքերի գծագրման ուրույն և ինքնատիպ եղանակ, հեղափոխական վարակիչ պաթոս: Այդ ամենը, ինչ առողջ էր և գեղեցիկ «ձախ» արվեստի մարզում՝ կարող ենք գտնել Չարենցի այս երկում:

«Կապկազ-թռուցիկը» առաջինը բեմադրեց Ա. Արմենյանը Բաքվի Հայ դրամատում (1925, Ղարաճի դերում Վ. Փափազյան), ապա, 1926-ին, Վ. Փափազյանը բեմադրեց Թիֆլիսի Հայ դրամատում և Լենինականի թատրոնում, երկուսի մեջ էլ հանդես գալով Ղարաճի դերով:

Հայ թատերագրության մեջ քաղաքական կատակերգության նոր հատկանիշներ է բերում Ալ. Շիրվանզադեի «Մորգանի խնամին»: Այն հեղինակը, որ «Մեր գյուղացությունը տարավ Եվրոպա» (Վ. Տերյան), այս անգամ «Եվրոպայից բերեց» իր այս կատակերգության նյութը: 1926-ին վերադառնալով տարագրությունից, Շիրվանզադեն կանգնեց սոցիալիստական նոր կուլտուրայի շինարարների առաջին շարքում և, չնայած պատկառելի տարիքին, շարունակեց ստեղծագործել: «Մորգանի խնամին» կոմեդիայով Շիրվանզադեն ավարտեց հայ բուրժուական դասի քննադատական պատմությունը:

Նավթահանքերից, հարստությունից զրկված վտարանդի Պետրոս Միքոնը, նրա շրջապատի մարդիկ՝ ժեներալ Շպուլենկոն, իշխան Արղությովէյլենկովը և մյուսները մեզ ներկայանում են իրենց մենարխիստական ցնորամիտ պատրանքներով, կաֆե-շանտանային կենցաղով, քաղաքական հնարածին «ծրագրով»: Մանր ժլատություն և անհոգեմ շռայլություն, հիվանդագին կասկածամտություն և օտարի առաջ ստորաքարշություն աներու, օտար ամեն բանի կուրորեն հավատալու սովորություն, հաշվենկատություն և միաժամանակ դյուրահավատություն,—այսպիսին է Միքոնը, որ Փարիզի կաֆե-շանտանում իսկական «բեհ է քաշում», բայց մնացել է նույն ասիացին՝ և՛ գծուծ, և՛ վատնող...

Թատերագիրն իր պիեսում ցույց է տվել նաև այն միջավայրի պատկերը, ուր ապաստանել են միմոնները, կաֆե-շանտանային կատկածելի կենցաղ, թղթախաղ, այցելուներից փող կորզելու նրբին ձևեր, վճարովի փաղաքշանքներ, մութ գործարքներ... Խարազանելով էմիգրացիայի հակաժողովրդական վարքագիծը, հեղինակը միաժամանակ հանդես է բերում այդ հանցավոր միջավայրի հետ իրենց կապերը խզող ողջամիտ մարդկանց։ Արտաշեսը և Լիդան վճռում են դուրս գալ այդ ճահճից, վերադառնալ հայրենիք, ապրել հարազատ ժողովրդի հետ նույն կյանքով ու նպատակներով։

Շիրվանզադեն «Մորգանի խնամին» կոմեդիայի մեջ էլ հավատարիմ է ռեալիստական թատերագրության ավանդներին՝ պատմական ու սոցիալական միջավայրի կոնկրետության, կենդանի բնավորությունների, կենսական հարաբերությունների։ Այստեղ էլ երևում է գեղարվեստական խտացման, կյուժեի հյուսման հեղինակի ճանաչված վարպետությունը։

«Մորգանի խնամին» մեզանում ամրապնդեց քաղաքական կոմեդիայի տեղը, ստեղծեց սատիրայի սկզբունքներ, որոնք իրենց զարգացումն ստացան ոչ միայն թատերագրության մեջ, այլև բեմական արվեստում։

«Մորգանի խնամու» առաջին ներկայացումը Երևանի պետական թատրոնում կայացավ 1927-ի մարտի 3-ին (ռեժիսոր Ա. Բուրջալյան, նկարիչ Գ. Յակուլով)։ Գ. Ավետյանի Միմոնը, Հ. Ներսիսյանի Ժորժը, Հասմիկի Նատաշան ռեալիստական մեծ արտահայտչությամբ պատկերված կերպարներ, ուսանելի նյութ հետագա դերակատարների համար։

Հայ թատերագրությունը, իհարկե, չպարփակվեց քաղաքական սատիրայի շրջանակներում, փորձեր արվեցին հեղափոխական աշխատավայեցության նոր դիրքերից զարկ տալու և մյուս ժանրերին, լուրացնելու այլ թեմաներ ևս։ Առաջին ուշադրություն է գրավում պատմական և պատմա-հեղափոխական թեմատիկային։ Այսպես, Եկատերինա Բահաթուրը գրեց «Արտավազդ» (1923) դրաման, նպատակ ունենալով նոր մեկնաբանությամբ ներկայացնել մեր ժողովրդի պատմական անցյալի դեպքերն ու դեմքերը։ Հեղինակի նպատակադրումն ավելի կկարևորենք, եթե հիշենք, թե հայ թատերագրության մեջ ավանդաբար ինչպիսի մեծ տեղ էր գրավում պատմական ողբերգությունը։ Չուրացնելով այդ բնույթի պիեսների կատարած մեծ դերը ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության արթնացման գործում, չի կարելի չընկատել, սակայն, որ դրանց մեջ տեղի ունեցող պայքարը գրեթե զուրկ էր պատմական և մանավանդ, սոցիալական ու հոգեբանական հիմքից, դեմքերն ու դեպքերը հարմարեցվում էին ժամանակի ոգորումներին։ Մինչդեռ Բահաթուրը փորձում էր պատմա-առասպելական հերոսների միջոցով բացահայտել հայ ժողովրդի անցյալ կյանքի ամենից առաջ սոցիալական բովանդակությունը։ Սակայն թատերագիրն ընթացավ պատմական իրողությունը և հերոսներին արդիականացնելու ճանապարհով՝ այս անգամ արդեն վերջիններիս վերագրելով սոցիալական այնպիսի ծրագրեր ու նպատակներ, որոնք չէին կարող ունենալ ո՛չ առասպելական Արտավազդը, ո՛չ էլ մյուս պատմական հերոսները։ Բահաթուրի պիեսը չդարձավ այն գործը, որով պիտի սկզբնավորվեր պատմական անցյալի գեղարվեստական վերարտադրման նոր կոնցեպցիան։

Հեղափոխությունը, քաղաքացիական կռիվները, խորհրդային իշխանության համար ժողովրդի մղած պայքարը թատերագրությանը հուշում էին նոր թեմաներ։ 1926-ին «Նորք» հանդեսում լույս տեսավ Դ. Դեմիրճյանի «Հաղթա-

կան սիրո երգը» մեկ արարով պիեսը: Հոկտեմբերյան հեղափոխության նախօրեին Սև ծովում նավարկող մի շոգենավի վրա բախում է առաջանում նավապետների և սպաների ու նավում գտնվող առևտրականների միջև: Միշտ Լ. պիեսի հերոսները հանդես են գալիս սոսկ իրենց հայացքներով, բայց ոչ բնավորություններով, բայց հեղափոխական իրադարձությունների մի դրվագը պատկերման նյութ դարձնելն իրեն արդեն ուշագրավ էր: Այդ պիեսն առաջին անգամ բեմադրել է Վ. Աճեմյանը Թիֆլիսի հայկական դրամատիկական ստուդիայում Հալարտան դահլիճում (1926):

1923—1929 թվականներին գրվել են այդ նույն թեմային նվիրված մի շարք այլ պիեսներ[1]: Հայ պրոլետարական թատերագրության սկզբնավորող Ամո-շալան Վարդանյանը 20-ական թվականներին գրում է «Կարմիր պարտիզան-ներ», «Ազնիվ քաղաքացիներ» և այլ պիեսներ: Սրանք արտացոլում են հին կյանքում կատարվող սոցիալական խորտակումները, գյուղական չքավորության պայքարը խորհրդային կարգերի հաստատման համար: Իսկ ավելի ուշ գրված «Դանիել աղա», «Խիրքերում», «Բանդիտներ» պիեսներում Վարդանյանը անդրադառնում է կոլտնտեսային շարժման հետ կապված երևույթներին: Այս պիեսներից բեմ է հանվել միայն «Բանդիտները» (1929, Թիֆլիսի Հայ դրամատիկական խումբը՝ Բարձողների ակումբում): Կենցաղագրությունից գրեթե չբաժանվող, սոցիալական նյութը պարզունակ ձևով մատուցող, դրամատուրգիական թերություններով տառապող այդ պիեսները, իհարկե, չէին կարող համարվել ժամանակի պրոբլեմները բարձրացնող լիարժեք գործեր:

Ինչպես պատմա-հեղափոխական, այնպես էլ արդիական թեմատիկան, չնայած արված փորձերին, որոշակի նախադրյալներին ու կուտակումներին, մնում էր իբրև տակավին չնվաճված բնագավառ: Ընդհանուր պատկերը չէին կարող փոխել բազմաթիվ մեկ-երկու գործողությամբ ագիտկաները, միմ ու նոր արձակ գործերի բեմականացումները: Հեղափոխության հերոսների կենդանի կերպարների փոխարեն դրանց մեջ տեսնում ենք ամարտյուն սիմեմաներ, միշտ խոսող, բայց ճանճրալի, դերությամբ մոռացվող գործող անձինք:

Բայց որքան էլ ակնառու լինեն 20-ական թվականների հայ թատերագրության թերությունները՝ մերկ ցնծատակաբանություն, փաստագրությունից բարձրանալու անկարողություն, կոնֆլիկտների ու կերպարների սխեմատիկ դրսևորում, գեղարվեստական վարպետության պակաս, այդուհանդերձ, պատմա-հեղափոխական և ժամանակակից թեմատիկան ևվանելու բուռն մղումը, կյանքին միջամտելու ձգտումը հայ թատերագիրներին աստիճանաբար մոտեցնում են ժամանակի նոր հերոսներին պատշաճ արվեստով, բազմազան ժանրերում ներկայացնելու հիմնական խնդրի իրագործմանը:

20-ական թվականների երկրորդ կեսին հայ սովետական թատրոնը ստեղծագործական զորեղ օգնություն ու մղում ստացավ, բեմ հանվեցին ռուս սովետական թատերագիրների՝ հեղափոխական ակցքերին նվիրված մի շարք բարձրարժեք երկեր:

Առաջինը Կ. Տրենյովի «Լյուբով Յարովայա» դրաման էր, որ բեմադրել ռեժիսոր Լ. Քալանթարը (1927): Ի տարբերություն ուրիշ գործերի, որոնք կառուցված էին հեղափոխական իրադարձությունների արտաքին-արկածային

[1] Գ. Զուբար՝ «Հրդեհը», Մ. Դարբինյան՝ «Միջնորդները» և «Շենքը», Գ. Բալասանյան՝ «Ելույթ», Հ. Ցեր-Պետոսյան՝ «Հոկտեմբերյան արձագանքներ» և ալլն:

կողմերի պատկերմամբ կամ էլ իբրև բանավեճ-ագիտացիա, այս պիեսում հոգեբանական ճշմարիտ խորությամբ բարձրացվում է «մարդը և հեղափոխությունը» թեման: Պիեսի գլխավոր հերոսները ամուսիններ են, որոնք ջերմորեն սիրում էն միմյանց: Բայց նրանք տարբեր կերպ են մտածում երկրում կատարվող դեպքերի, կյանքի ընթացքի ու հեռանկարների մասին, ուստի և պետք է անխուսափելիորեն բախվեն: Թատերագիրը հետևողականորեն ցույց է տալիս հերոսների ներքին զարգացումը, դիտողին հանգեցնելով այն մտքին, որ այն ամենը, ինչ լավ է ու ազնիվ՝ չի կարող չմղվել դեպի հեղափոխությունը և ընդհակառակն՝ անհնար է անաղարտ պահել մարդկային արժանիքները, եթե հակադրվում են ժողովրդին ու հեղափոխությանը: Պիեսի հերոսուհին՝ Լյուբով Յարովայան, համոզվում է դրանում՝ անցնելով ներքին տանջալից պայքարի թովով, և նրա այդ համոզումը հնչում է իբրև հեղափոխության բարոյական հաղթանակը:

Միշտ է, ներկայացումը բեմական մեծ կյանք չունեցավ, բայց և այնպես այս բեմադրությունը ուսանելի եղավ թատրոնի համար, ճանապարհ բացելու հեղափոխության թեմայի ստեղծագործական յուրացման համար:

Հայկական թատրոններում լայն արձագանք գտավ Բ. Լավրյոնովի «Փոթորիկ» պիեսը: Դրամատիկական այն իրավիճակը, որ պատկերված է պիեսում, մոտ ու հասկանալի էր բարդ ու դժվարին իրադրություններ ապահովող եղած անցյալով կապված և մասնավորապես հայ հանդիսականներին: Խորին համակրանք էր վայելում պիեսի գլխավոր հերոսը՝ ճարտասան Բերսենևը, որ իր մեջ ուժ և վճռականություն է գտնում կտրելու բոլոր կապերը ժողովրդական շարժմանը հակառակ գնացող իր դասի հետ և ընկերվել հեղափոխության գործին: Ռեալիստական սկզբունքով բեմադրված (ռեժիսոր Ն. Ձրիդ), ռոմանտիկական վարակիչ շնչի այդ ներկայացումն արտասովոր ընդունելություն գտավ. միայն առաջին տասնինն օրում ներկայացումը ցուցադրվեց 11 անգամ: Հանդես գալով Բերսենևի դերում, Հր. Ներսիսյանն ստեղծեց իր լավագույն կերպարներից մեկը:

«Բեկումը» ոչ պակաս հաջողություն ունեցավ Լենինականում (ռեժիսոր Վ. Աճեմյան, Բերսենև—Լ. Երամյան, Գոդուն—Բ. Գաբրիելյան): Հմտորեն բեմադրված, առաջնակարգ դերակատարումներով աչքի ընկնող այդ ներկայացումը երկար պահպանվեց թատրոնի խաղացանկում:

Դ. Ֆուրմանովի «Խռովություն» վեպի բեմականացումը, որ թարգմանել էր Ե. Չարենցը, մեզանում առաջին անգամ բեմադրվեց 1928-ին, Առաջին պետթատրոնում (ռեժիսորներ Ն. Ձրիդ և Ա. Գուլակյան): Անարխիստ թուխոլփուկների դեմ հեղափոխության մարտիկների պայքարի դրվագները պատկերող այդ երկը ներկայացվեց ուժեղ դերակատարումներով՝ Կարապետ—Ա. Ավետիսյան, Ֆուրմանով—Ս. Քոչարյան, Չեռնով—Միք. Մանվելյան՝ կերպարներ, որ դասվում են այդ դերասանների լավագույն կատարումների շարքը: Սակայն ներկայացման մեջ, հատկապես խռովարարների տեսարաններում, նկատելի էին նատուրալիզմի տարրեր, գույների անհարկի խտացումներ:

Ա. Գուլակյանը «Խռովություն» պիեսը բեմադրեց նաև Լենինականում (1928-ի նոյեմբերին այդ ներկայացումով բացվեց Հայաստանի Երկրորդ պետթատրոնը Լենինականում): Այստեղ, հաշվի առնելով երևանյան բեմադրության փորձը, ռեժիսորը խուսափել էր վերը նշած թերություններից: Ներկայացումն աչքի էր ընկնում արվեստի լավ մակարդակով և հուզական ուժով:

Հաջորդ՝ 1928—1929 թատերաշրջաններում ևս Երևանի պետթատրոնում ներկայացվեցին պատմա-հեղափոխական թեմայով մի քանի գործեր, որոնցից յուրաքանչյուր ընդունելությունը բաժին ընկավ Վս. Իվանովի «Զրահապնացք 14—69» պիեսի բեմադրությանը 1928-ի հոկտեմբերին (թարգմանությամբ Ե. Չարենցի)։

Պատմա-հեղափոխական թեմայով ռուս խորհրդային հեղինակների գրած այդ և մի քանի ուրիշ պիեսներ լայն տարածում գտան հայկական բոլոր թատրոններում։ 20-ական թվականների վերջերին և 30-ական թվականների սկզբներին դրանք ամենաշատ խաղացվող գործերից էին[1]։

Հայկական բեմերից դեռ չէին իջել «Բնկումը», «Խռովությունը», «Զրահապնացք 14—69-ը», երբ ասպարեզ եկան հայ հեղինակների պատմա-հեղափոխական պիեսները։

1927 թ. Երևանի Առաջին պետթատրոնում բեմադրվեց Ս. Բաղդասարյանի «Արյունոտ աննապատ» դրաման (ռեժիսոր Լ. Քալանթար)։ Պիեսը գրված է առանձին դրվագների ձևով, որոնք թույլ էին կապակցված իրար։ Գրախոսելով ներկայացումը, Դ. Տեր-Սիմոնյանը նկատում է, որ «Պիեսը փոխանակ մեր հոգևական աշխարհի վրա պատկերներով, կենդանի գործողություններով ազդելու, ավելի շուտ ազդեցություն է գործում մեր գիտակցության վրա քարոզով, տենդենցիոզ ճառերով»[2], իսկ Վ. Թոթովենցը թե պիեսը, թե ներկայացումը համարելով «միջակ», նշում է, որ հեղինակն ու ռեժիսորը սկզբից ևեթ բարձր տոն են վերցրել, ուստի գործողությունը առաջ չի գնում, չի զարգանում[3]։

1929-ին «Արյունոտ աննապատը» («Մարոկկո» վերնագրով), հիմնովին վերափոխված, բեմադրվեց Նևինականի թատրոնում։ Ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը արել էր էական խմբագրումներ։ Փոխվել էին ոչ միայն առանձին պատկերներ, այլև պիեսի ողջ կոմպոզիցիան, կրճատվել էին վերամբարձությամբ տառապող երկրախոսությունները, ճշտվել ու ճարտարացվել էին կերպարները։ Շատ տհաճություններ ծնվում էին ուղղակի թատրոնում, Աճեմյանի, ողջ կոլեկտիվի համառության շնորհով։ Հիմնական ցնցումը՝ ֆրանսիական գաղութարարու-

---

[1] Ավելս «Բնկումը» բեմադրվել է նաև Սոխումի հայկական պետական թատրոնում, այդ թատրոնի բացման առթիվ, 1928-ի սեպտեմբերին (ռեժիսոր Հմ. Շահինյան), Թիֆլիսի հայ դրամատում (1928, ռեժիսոր Ա. Բուրջալյան), Երևանի պետշրջիկ թատրոնում (1930, ռեժիսոր և Ռեփսիմեի դերակատար Ամո-Խարաջյան), Բաքվի հայ դրամատում (1930, ռեժիսորներ Լ. Քալանթար և Մ. Սաղյան, Ռեփսիմե՝ Հովհ. Աբելյան, Տատյանա՝ Ժառմեն)։ «Խռովությունը» բեմադրվել է Բաքվի Հայ դրամատում (1929, ռեժիսոր Լ. Քալանթար), Գորիսի և ուրիշ շրջանային թատրոններում, «Հողմերի քաղաքը»՝ Երևանի Առաջին պետթատրոնում (1928, ռեժիսորներ Ռ. Սիմոնով և Ա. Գոլդակյան), Բաքվի հայ դրամատում (1929, ռեժիսոր Ա. Իվանով և 1931, ռեժիսոր Մ. Սաղյան), «Բուքը» Երևանի Պետթատրոնում (1927, ռեժիսոր Լ. Քալանթար), Նևինականի Քաղդուսվարի թատրոնում (1928, ռեժիսոր Ա. Արմենյան), Թիֆլիսի Հայ դրամատում (1928, ռեժիսոր Վ. Փափազյան)։ «Մանդատոր» Երևանի պետթատրոնում (1926, ռեժիսոր Ա. Բուրջալյան), Թիֆլիսի Հայ դրամատում (1929, ռեժիսոր Ա. Բուրջալյան), Նևինականի թատրոնում (1929, ռեժիսոր Թ. Սաղյան), Տաշքենդի հայկական թատրոնում (1931, ռեժիսոր Վ. Սահակյան), «Տանկական ծիածորդը» (1929, ռեժիսոր Լ. Քալանթար), «Առաջին հեծելազորը» (1930, ռեժիսոր Ա. Գոլդակյան), «Հին կամուրջը» (1929, ռեժիսոր Վ. Վաղարշյան) Երևանի Առաջին պետթատրոնում։

[2] «Խորհրդային Հայաստան», 1927, 16 հոկտեմբերի։

[3] Նույն տեղում։

րի դեմ Մարոկկոյում պատրաստվող ապստամբության ժողովրդական բնույթի ընդգծումը, հիանալիորեն իրագործվեց և պիեսը բեմում հնչեց իր ողջային ազատագրական պայքարի մի իսկական հերոսապատում: Նե,ինայացմնում մեջ սրվել էին ժողովրդական առաջնորդ Բաբայի և ֆրանսիացի ժեներալի բախման տեսարանները, որոնք հագեցած էին հուզական ուժով: Ռեժիսորը բեմական վառ արտահայտչամիջոցներով հատկապես ընդգծել էր ժողովրդական զանգվածների հզորությունը, նրանց ցասումը, ազատություն ձեռք բերելու անկոտրում կամքը: Ֆինալային պատկերում ապստամբ արաբները, խիզախ ու շրջահայաց Բաբայի (Բաբկեն Գաբրիելյան) գլխավորությամբ, փաթերը ձեռքներին, հոծ խմբերով բեմ էին ելնում ուղղակի հանդիսասրահից, գնում էին գրոհելու գաղութարարների միջնաբերդը, և հանդիսականը մի առանձին ոգեշնչումով էր դիմավորում այդ ցնցող տեսարանը: «Մարոկկոն» երկար ժամանակ մնաց թատրոնի խաղացանկում, ցույց տրվեց ավելի քան հարյուր անգամ:

Առավել արժեքավորն այդ պիեսներից Վ. Վաղարշյանի «Օղակում» դրամատիկական սուր բախումների միջոցով: «Հայրենասիրական» ճամարտակությունների սիրահար դաշնակ մաուզերիստներն իրենց իշխանությունը պահպանելու համար մոռանում են «ազգային հաշիվները» և դաշնակցում թուրք սեծահարուստների հետ՝ ընդդեմ բոլշևիկների, ընդդեմ ժողովրդի: Եվ Ապրած ամին, զրկանքների ենթարկվող ընչազուրկ գյուղացիների զանգվածը ավելի ու ավելի են համոզվում, թե ինչ արժեք ունի այդ «հայրենասիրությունը». որն է իրողությունը: Մեկիք աղաև և Ռաշիդ բեկը,—ահա սրանք են ժողովրդի իսկական թշնամիները: Հայ և ադրբեջանցի աշխատավորները ոչինչ չունեն միմյանց դեմ: Այս ճշմարտությունը հաստատելով, հեղինակը պիեսում հասնում է գեղարվեստական ընդհանրացումների, ստեղծելով հուզական ուժի ալեպիսի կերպար, ինչպիսին է Ապրած ամին: Այդպիսի հոգեկան տոկունություն, ծանր կորուստներին դիմադիր ոգի կարող էր ունենալ շատ քաև տեսած ու փորձված, ճշմարտության հաղթանակի անսասան հավատ ունեցող ժողովրդական հերոսը:

Պիեսը մեծ հաջողություն ունեցավ: Առաջին անգամ բեմ հանվեց 1930-ին, Երևանի Առաջին պետթատրոնում, Խորհրդային Հայաստանի 10-ամյակի օրերին: Ռեժիսոր Ա. Գուլակյանը շեշտը դրել էր դրամայի սոցիալական իմաստի վրա: Գործող անձանց հոգեբանությունը, բեմական վարքագիծը պայմանավորված էր դասակարգային պայքարում ունեցած մասնակցությամբ: Ներկայացման մեջ հանդես եկած մի քանի դերասաններ ստեղծեցին բեմական ցայտուն կերպարներ (Հրաչյա Ներսիսյան—Մեկիք աղա, Վաղարշ Վաղարշյան—Ապրած ամի, Ավետ Ավետիսյան—Միսակ, Վավիկ Վարդանյան—վարժապետ): Այստեղ դերասանների ռեալիստական խաղի և ռեժիսորական ճնարքների ու ձևավորման միջև չկային հակասություններ:

«Օղակումի» բազմաթիվ բեմադրություններից հետաքրքրական էին Բաքվի Հայ դրամայի (առաջին ներկայացումը կայացավ 1931-ի ապրիլին, թատրոնի 10-ամյակի օրերին, ռեժիսոր և նկարիչ Մ. Սաղյան) և Ստեփանակերտի թատրոնի (1932, ռեժիսոր Կ. Ալվարյան) աշխատանքները: Մեծ հաջողություն

ուներ Հովհ. Աբեղյանի Ասլան ամին, որ դարձավ նրա շրջագայությունների սիրված դերերից մեկը։

Թարգմանական և ինքնուրույն պատմա-հեղափոխական ու ժամանակակից պիեսների հաջողությունն ու ճանաչումը ամրապնդեցին նոր խաղացանկ ստեղծելու հնարավորությունները, հավատը՝ ժամանակակից թեմայի հոգեկան-գեղարվեստական հնչողության հանդեպ։ Բայց, դրա հետ մեկտեղ, այդ հաջողությունը ոմանք առիթ էին դարձնում «հին» արվեստի ժխտման, դասական երկերի նշանակությունն ու արժեքը նսեմացնելու համար։ Այսպես, «Դասակարգային պայքարը մեր թատերական գործունեության գլխավոր բնագավառներում» հոդվածում Վ. Վաղարշյանը գրում է. «Ջրաաույզ զանգի», «Դարտիզպանի շան», «Վենետիկի վաճառականի» և այլ պիեսների համեմատական հաջողությունները մի՞թե հետևանք չեն մանր բուրժուական ազդեցությունի՝ մեր թատրոնի նկատմամբ, որին նպաստել են նաև թատրոնի ներսում գոյություն ունեցող «նուրբ» էսթետիզմին հարած տենդենցները։

Մյուս կողմից «Թուլնի», «Բուրուսի», «Բուքի», «Մոնչա», Չիճատուանի», «Բենլումի» բեմական հաջող կատարումները, այլև մամուլի ու աշխատավորական մասսաների մեջ դրանք ունեցած խոշոր հաջողությունները մի՞թե գլխավոր չեն այն բանի, որ թատերական գործունեության ասպարեզում գոյություն ունեցող դասակարգային պայքարի մեջ ուժեղ հոսանք է ստեղծվել ճշգուտ պրոլետարական իդեոլոգիայի»[1]։

Բարեբախտաբար, նման տեսակետներն արդեն տիրապետող չէին կարող լինել, թատրոնը հետզհետե թոթափում էր ձախ մոլորությունների բեռը, կանգնում ռեալիստական արվեստի զարգացման ուղու վրա։

* * *

Ն20-ական թվականների կեսերից Հայաստանի և հայաշատ այլ վայրերի թատերական կյանքը նոր թափ է առնում։ Ստեղծվում են մի շարք նոր թատրոններ, սիրողական ինքնագործ խմբեր։ Ն

Հայաստանի երկրորդ քաղաք Լենինականում 1924-ին կազմակերպվում է օպերա-օպերետային խումբ։ Բանաստեղծ Ազատ Վշտունին և երգիչ Օսյա Տալյանը, Գավգործկոմի աջակցությամբ, գործի մեջ են ներգրավում մի շարք կարող ուժերի՝ Հայկանուշ Դանիելյան, Լևոն Իսեցկի (Հովհաննիսյան), Ի. Ծաղուկյան (Աբրահով), Աննա Ղումաշյան, Մարիաննա Սեդմար, Հայկ Դանգյան, Դ. Վենեցիանով (Իսահակյան), Մ. Սաճաճյան, ռեժիսոր Վ. Վալերյանով (Ջիջյան), նկարիչ Գ. Ծարբարչյան և ուրիշներ։ Իրրև դիրիժոր հրավիրվում է Ալեքսանդր Մելիք-Փաշայանը։

Կարճ միջոցում հայերեն պատրաստվում են «Ծառուստը», «Կարմենը», «Դևը», ռուսերեն՝ «Վոլգանի Օնեգինը», օպերետներից՝ «Սիլվան», «Հեյշան», «Հարեմի գաղտնիքները»։ Գործն անտարակուսելի հաջողություն ունեցավ. «Ծառուստ» ներկայացումը դիտել է Շիրվանզադեի բացման առթիվ Լենինական ժամանած Ա. Լունաչարսկին և բարձր կարծիք է հայտնել։ Թատրոնն իր ներկայացումները 1924-ի օգոստոսին ցույց տվեց նաև Երևանում և լավ ընդունե-

[1] «Սովետական Հայաստան», 1928, 8 ապրիլի։

յությունը գտավ: Բայց և այնպես, նյութական և այլ պայմանների սղության պատճառով, խումբը գործեց միայն մեկ և կես թատերաշրջան: Դրանից հետո իր աշխատանքը վերսկսեց դրամատիկական թատրոնը՝ վարդան Միրզոյանի գլխավորությամբ (հաջորդ թատերաշրջանից այդ խմբի ղեկավարությունը վերստին հանձնվեց Արմեն Արմենյանին):

Երևանում Առաջին պետթատրոնից բացի, միաժամանակ կամ հաջորդաբար գործում էին Բանվորական թատրոնը, Դրամա-երաժշտական խումբը, Կարմիր Բանակի տան դրամատիկական խումբը, Հեղափոխական թատրոնը, «Ազատ կոլեկտիվ» թատրոնը, Բանշրջիկ թատրոնը, Ադրբեջանական շրջիկ թատրոնը:

Այդ թատրոններից առանձնապես ուշագրավ էր Ամո-Խարազյանի գլխավորած «Ազատ կոլեկտիվի» (1925) գործունեությունը: Խումբը, որ սկզբում ապաստանում էր բացառապես բանվորական ակումբներին, հետո իր աշխատանքը տեղափոխում է շրջաններ: Թատերախումբը բաղկացած էր սիրողական խմբերից ելած երիտասարդ շնորհալի դերասաններից: Խաղում էին առավելապես հեղափոխական դեպքերին նվիրված ագիտպիեսներ և մեծ հաջողություն ունեին բանվորական և գյուղական դաշինքներում: Հետագայում (1928-ին) այդ թատրոնի հիման վրա ստեղծվեց Հայաստանի գյուղական պետական շրջիկ թատրոնը, որն ավելի ուշ (1933-ին) կոչվեց Ամո-Խարազյանի անունով:

1924-ին կազմակերպված Հեղափոխական թատրոնին անդամակցում էին Ժամհարը, Ա. Բերոյանը, Ա. Հովհաննիսյանը, Ն. Մանուչարյանը և ուրիշներ: Գլխավոր ռեժիսորն էր Թիֆլիսից հրավիրված Ֆ. Ոսդոլինը (բեմադրություններով հանդես է եկել նաև Լ. Քալանթարը): Խաղում էին գերազանցապես հայ և ռուս ժամանակակից հեղինակների պիեսներ: Թատրոնը գործեց միայն մեկ թատերաշրջան:

1922 թվականից Դոնի-Ռոստովում գործող հայկական առաջին երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը գաստրոլային այցերով հաճախ էր լինում Անդրկովկասում, ցուցադրելով «Սիլվա», «Բայադերա», «Հարսիկ ալրի», «Թագավորը զվարճանում է», «Հրո քրմուհին», «Պըլը-Պուդի» և այլ ներկայացումներ:

1926—1931 թվականներին Դավիթ Գուլազյանի ղեկավարությամբ գործող Երևանի Բանվորական շրջիկ թատրոնը ստեղծվել էր մինչ այդ Արմեն Գուլակյանի, Տիգրան Ծամիրխանյանի և իր ջանքերով Երևանի ու Դիլիջանի բանվորական ակումբներում կազմակերպված «Կապույտ բանկոնավորների» ագիտխմբակներից, որոնք, Ռուսաստանի որոշ քաղաքներում գոյություն ունեցող համանուն խմբակների օրինակով, թատերականացնում էին իրենց ելույթները, ցուցադրում օրվա դեպքերի յուրօրինակ բեմականացումներ: 1931-ին թատրոնը վերակազմվեց և ստեղծվեց Երևանի Մաքսիմ Գորկու անվան Բանվորական թատրոնը:

Ստեղծագործական և այլ կարգի դժվարությունների առաջ էին կանգնել Թիֆլիսի և Բաքվի հայկական թատրոնները:

Թիֆլիսում 1921-ի աշնանը ստեղծված Հայպետդրամայի դերասանական կազմն անընդհատ փոխվում էր: Կարող դերասանների զգալի մասը տեղափոխվել էր Երևան, երիտասարդներից շատերը մեկնեցին սովորելու Մոսկվայի հայկական ստուդիայում: Խմբում մնացած դերասաններն իրենց ոճական նա-

խանիրությունններով, խաղի եղանակներով շատ էին տարբերվում միմյանցից. և դա խանգարում էր միասնական ոճի ներկայացումներ ստեղծելուն: Վիճակը բարդանում էր նրանով, որ թատրոնի ռեժիսորական հետևողական չէր գեղարվեստական ուղղություն մշակելու մեջ: Բեմադրություններով հանդես եկող Իսահակ Ալիխանյանը, Արմեն Արմենյանը, Վահրամ Փափազյանը, Արշակ Բուրջալյանը և Ստեփան Քալանակյանն իրենց իրարամերժ սկզբունքներն էին թելադրում խմբին և այդ պայմաններում թատրոնի դեմքը որոշելու իանդիրը դառնում էր աննմարին: Ոճական խայտաբղետությունն իր արտահայտությունն էր գտնում խաղացանկում, որը կազմվում էր այս կամ այն ռեժիսորի կամ դերասանի ճաշակի ու հակումների համաձայն: Եվ պատահական չէ, որ գերակշռողն անցյալի խաղացանկից եկող ներկայացումներն էին՝ «Իգրալիլ», «Երկու որթ», «Միմոզա», «Տրիլբի», «Ծիլկիանոսից այն կողմը», «Անհայտ կինը», «Ապահարզանի պատրիզները» և այլն: Այս հին մելոդրամաներն ու թեթև զվարճալիքները, ինչ խոսք, չէին կարող նպաստել թատրոնի գաղափարական ու գեղարվեստական առաջընթացին: Բարեբախտաբար, այդ թատրոնում էին ռեժիսորներ Արշակ Բուրջալյանը և Ստեփան Քալանակյանը, որոնց ջանքերով հետզհետե խաղացանկ են մտնում լիարժեք երկեր: Նրանք ըստ կարելվույն նպաստում են թատրոնի ստեղծագործությունը ճիշտ հունի մեջ դնելու գործին, և 20-ական թվականների երկրորդ կեսին թատրոնում այդ իմաստով նկատելի տեղաշարժ կատարվեց:

Քառնական թվականների կեսերին վերակառուցվեց և բարելավվեց Բաքվի հայկական թատրոնի աշխատանքը: Թատրոնում ընդգրկվեցին նոր ուժեր, խաղացանկը որոշ չափով նորոգվեց: Հայ բեմի ավանդական պիեսներից («Ավազակներ», «Համլետ», «Օթելլո», «Ուրիել Ակոստա», «Նամուս», «Շարադի» և այլն) բացի բեմ հանվեցին խորհրդային հեղինակների գործեր՝ Ջաբեճցի «Կապկազ-թամաշան», Լունաչարսկու «Հրձիգները», Ա. Տոլստոյի «Կայսրուհու դավադրությունը»: Խաղացանկում բնկում է տեղի ունենում 1928—1929 թատերաշրջանից: Բեմ են հանվում «Դատավճիռը», «Հողմերի քաղաքը», «Խռովությունը», «Բնկումը», «Մորգանի խնամին», «Սևիլը», ավելի ուշ՝ «Տեմպը», «Հողը ծիծաղում է», «Բոմբեյը», կլասիկներից՝ «Ռևիզորը», «Պաղտասար աղբարը»:

Բարձրանում է թատրոնի ընդհանուր մակարդակը, որի շնորհիվ խումբը նվաճում է հանդիսատեսի համակրանքը: Եթե մինչև այդ ոչ մի պիես 1—2 անգամից ավել չի ներկայացվել (որ ստիպում էր 5—6 ամիս տևող սեզոնի ընթացքում հաճախորեն պատրաստել 12—14 բեմադրություն), ապա այդ ժամանակից սկսած խմբի աշխատանքը կանոնավորվում է. յուրաքանչյուր ներկայացում ցույց է տրվում 15—20 անգամ, թատրոնի գեղարվեստական բրիգադները նյութեր են ունենում շրջաններում, գործարաններում և ֆաբրիկաներում, ամառները այցի են գնում Լեռնային Ղարաբաղ, Գանձակ և այլուր:

20-ական թվականների տարեգրությունը թերթելիս հանդիպում ենք հայկական նոր թատրոնի պատմության մեջ աննախադեպ մի երևույթի. բուն Հայաստանում բեմական արվեստը զարգանում է այնպիսի չափերով և ձևով է ընթում այնպիսի հեղինակություն, որ այլևս նրա հետ են կապվում հայկական թատրոնի բախտն ու ապագան, հայաշատ մյուս վայրերի թատերախմբերը աննվերապահորեն ճանաչում են նրա առաջատար դերը: Հիմա արդեն Հայաստանից են թատերախմբեր մեկնում հյուրախաղերի և Հայաստան են այցելում ոչ

միայն հայ դերասանական խմբեր, այլ նաև նորաստեղծ ժողովուրդների թատրոնները:

Առաջին պետթատրոնը 1926-ին կատարում է մեծ շրջագայություն, այցելելով Լենինական, Թիֆլիս և Բաքու:

Թիֆլիսում թատրոնի հյուրախաղերը կայացան 1926-ի հունիսի 6—13-ը: Ներկայացվեցին «Թուլը», «Վարժապետ Բուրուսը», «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» և «Տարտյուֆը»: Գնահատելով այդ բեմադրությունները, մամուլը ամենից առաջ մատնանշում է հայ թատրոնի համար նորորակ մի հատկություն՝ անսամբլայնությունը: «Թիֆլիսի հայկական բեմը հազիվ թե տեսած լինի դերասանական այնպիսի կուռ կոլեկտիվ, ինչպիսին է Երևանի պետդրամա»[1],—գրում է «Զարյա վոստոկա» թերթը: Նշվում է նաև, որ թատրոնը արդեն ունի տրադիցիա, գեղարվեստական արժեքների որոշակի կուտակում, իր սեփական կերպարանքը: Թատրոնի «պլյուսներից ամենագնահատելին» համարվում է երիտասարդ շնորհալի ուժերի առկայությունը: «Մարտակոչ» թերթը գրում է, որ թատրոնը «կարողանում է հետևել մեծ կենտրոնների թատերական կյանքին, նորույթներին...»: Դրա հետ մեկտեղ նշվում է, որ Հայաստանի մայրաքաղաքում միակ թատրոնը լինելով, Առաջին պետթատրոնն ստիպված է ընդառաջել բնակչության «խառն ու բազմազան պահանջներին», որ մեծապես ազդում է նրա խաղացանկի վրա: Ռեժիսուրան նույնպես քննադատության է ենթարկվում. «Արտաքին պրիոմները ի վնաս ներքին ռեալիզմի... Լավ չպատճառաբանված ամենամոզիչ արտաքին «էֆեկտիկան» խանգարել է շատ բեմադրությունների ներքին հատկությունների դրսևորմանը...»: Թերթը սխալ է համարում այն, որ թատրոնում ձգտում են ոչ թե նորովի մեկնաբանել այս կամ այն դասական երկը, այլ «փոփոխել համաձայն մեր ժամանակի հասկացողության և պահանջների»[2]:

Բաքվում թատրոնի հյուրախաղերը կայացան 1926-ի հունիսի 16—25-ը: Առաջինը ներկայացվեց «Վարժապետ Բուրուսը»: «Կոմունիստ» հայերեն թերթը այդ առթիվ գրեց. «Կատարյալ վստահությամբ կարելի է ասել, որ ռեժիսոր Լ. Քալանթարի ղեկավարությամբ աճող այդ երիտասարդ թատրոնը... մի նոր էջ է բաց անում հայ թատրոնի պատմության մեջ»[3]:

Մինչ այս ուղևորությունը, 1924-ին, Երևանի Առաջին պետթատրոնը հանդես էր եկել Պարսկաստանում: Դա մի նշանավոր իրադարձություն էր հայ թատրոնի կյանքում: Թատրոնը Թավրիզ էր տարել իր լավագույն բեմադրությունները՝ «Ջրաուլզ զանգը», «Հուլսի» կործանումը», «Կամակոր կնոջ սանձահարումը», «Երևակայական հիվանդը», «Ռևիզորը», «Մալոմենն», «Ազատագրված Դոն-Կիխոտը»:

Մ. Ջանանը իր «Տպավորություններ թավրիզյան ճանապարհորդությունից» ակնարկաշարում այսպես է նկարագրում թատերախմբի այդ ուղևորությունը. «Հայ գաղութը սկսպտիկորեն դիմավորեց մեզ, ոչ մի հայտնի աճում, ո՛չ Աբելյան, ո՛չ Զարիֆյան, ոչ իսկ Մանվելյան... Նոր մարդիկ են բոլորը...»[4]:

---

[1] «Заря Востока», 1926, 8 հունիսի:
[2] «Մարտակոչ», 1926, 12 հունիսի:
[3] «Կոմունիստ», 1926, 18 հունիսի:
[4] «Խորհրդային Հայաստան», 1924, 28 մայիսի:

Առաջինը խաղացվում է «Երևակայական հիվանդը». «Ծափահարությունները անվերջ են: Երիտասարդ խումբը տարել է հաղթանակը: Մի քազմություն խուժում է բեմ, անվերջ շնորհավորանքներ...»: Բայց Թավրիզում, ուր խոսում են թուրքերեն, գրում են պարսկերեն, աղոթում արաբերեն, խմբին սպասում էին աննման անակնկալներ: Նախ, ներկայացումներին խանգարում են կրոնական տոները, ապա ոստիկանությունը պարզապես թույլ չի տալիս, որ ներկայացվի «Ազատագրված Դոն-Կիխոտը»: Ի վերջո, խաղացվելով, պիեսը չնչին ընդունելություն է գտնում: Ներկայացման ժամանակ, երբ բեմում երևում է կարմիր դրոշակը և արտասանվում է «Կեցցե՛ հեղափոխությունը»՝ դահլիճը որոտընդոստ ծափահարում է:

Խումբը, ընդառաջելով ժողովրդի ցանկությանը, ուզում է խաղալ «Դատաստանը», սակայն քաղաքի ոստիկանապետը առարկում է. «Դատավորը մեզ մոտ նվիրական պաշտոնյա է, չի կարելի նրա դեմ բողոքել, ժողովուրդը ի՞նչ հանդգնությամբ է ըմբոստանում դատավորի դեմ, դատավորին միայն աստված կարող է դատել»:

Այնուհետև, խորհրդային հյուպատոսի միջամտությամբ, պիեսը խաղացվում է «Բանաստեղծական սեր» խորագրով, վերջին մասը կրճատվում է, խմբից գրավոր երաշխավորություն է վերցվում, որ դերասանները պիեսից դուրս պրոպագանդի խոսքեր չեն ասի բեմից... դրա հետ մեկտեղ երիտասարդությանն արգելվում է գալ այդ ներկայացմանը: Թատրոնը Թավրիզում ծրագրից դուրս խաղում է նաև «Ավազակները», թուրքերեն՝ «Հեքիաթը»: Վերադարձի ճանապարհին թատերախումբը Ջուլֆայի բանվոր-ծառայողների համար ձրի ներկայացնում է «Հուլսի» կոլծանումը»:

20-ական թվականների հայ թատերական կյանքը հշանավորվեց ուրիշ իրադարձություններով նույնպես:

Ինչպես հայտնի է, Խորհրդային Հայաստանի կառավարությունը Սիրանույշի անունը դասել էր հայ մշակույթի այն հշանավոր գործիչների շարքը, որոնք պետությունից հատուկ թոշակ էին ստանալու և վայելելու էին արտոնություններ. նրան առաջվել էր հայրենիք վերադառնալու պաշտոնական հրավեր: Բայց ընտանեկան պայմանները և առաջացած տարիքը վերադարձի հնարավորություն չտվեցին Սիրանույշին: Եվ միայն մեկ անգամ, 1922-ին, մայիս և հունիս ամիսներին նա կարողացավ գալ Թիֆլիս: Մեծ դերասանուհին գտավ չտեսնված ջերմ ընդունելություն: Արտիստական թատրոնում մեծաքանակ դերասանուհու ներկայացումները վերածվեցին անդրկովկասյան ժողովուրդների բարեկամության տոնահանդեսի: Սիրանույշի Համլետը, Իզեիլը, Մեդեան, Ջույր Թերեզան վերջին անգամ փայլատակեցին հայկական թատրոնի երկնակամարում:

1925-ի սեպտեմբերի 4-ին Ամերիկայից հայրենիք վերադարձավ Հովհաննես Աբելյանը: Ամերիկայում գտնված ժամանակ եղբորը՝ Ներսես Աբելյանին առաքած մի նամակում գրել է. «Պետք է ասեմ, որ ես այստեղի գործունեությունը բան չեմ համարում. ինչպես ամերիկացիք սիրում են ասել—դա միայն «բիզնես» է: Այստեղ մարդիկ միշտ ձգտում են դրամ շահել, միջոցների մեջ ընտրություն չկա, ինչ որ ձեռնտու է, այն էլ լավ է... Լինի դա առևտրի, գրականության, գեղարվեստի, գիտության մեջ, միևնույն է...

Դա ազնիվ գործունեություն չէ, այլ գոյության կռիվ, և ես այս երկու տար-

ւկա գործունեությունս պետք է քերեմ իմ դերասանական կյանքի պատմությունից»[1]:

Եվ սակա մեծ դերասանը ծորից իր հարազատ միջավայրում էր, հայ բեմի վրա: Հանդիսատեսը կարոտել էր սիրված արվեստագետին, և նա լայն շրջագայության կատարեց Անդրկովկասի, Հյուսիսային Կովկասի, Ուկրաինայի և Միջին Ասիայի հայաբնակ վայրերում, խաղալով իր լավագույն դերերը՝ Էլիզբարյան, Գիժ-Դանիել, Բարխուդար, Օթելլո, Սվենգալի, Ռասպլուև, Օսիպ և այլն: Այդ ներկայացումներին հաճախում էին ոչ միայն հայերը, այլև ռուսներ, վրացիներ, ադրբեջանցիներ, ուրիշ ազգության մարդիկ: Հենց այդ ժամանակ էլ նրան շնորհվեց Հայաստանի և Ադրբեջանի ժողովրդական արտիստի կոչում:

Այդ կոչմանը առաջինն արժանացել էր Իսահակ Ալիխանյանը՝ իր բեմական գործունեության 25-ամյակի առիթով: Նրա հոբելյանը մեծ շուքով տոնվեց 1923-ին Արտիստական (այժմ Ռուսթավելու անվան) թատրոնի շենքում:

Հայ բեմին մատուցած մեծ ծառայությունների համար բարձր պատվի են արժանանում նաև Հովհաննես Ստեփանյանը, Զաբելը, Միքայել Մանվելյանը, Գևորգ Տեր-Դավթյանը[2]:

Անդրկովկասի ժողովուրդների բարեկամության մի շքեղ ցույց էր հայ թատերագրության նահապետ Գաբրիել Սունդուկյանի ծննդյան 100-ամյակի նշումը՝ 1925 թվականին: Թիֆլիսի Արտիստական թատրոնում այդ առթիվ ներկայացվեց «Պեպոն», որի առաջին արարը խաղացվեց հայերեն, երկրորդը՝ վրացերեն, երրորդը՝ ադրբեջաներեն: Այդ ինտերնացիոնալ ներկայացման մեջ հանդես եկան Իսահակ Ալիխանյանը, Վասո Աբաշիձեն, Նիկո Գոծիրիձեն, Միրզա Աղա Ալիևը և ուրիշներ:

1928-ի մարտի 26-ին Մոսկվայի Փոքր թատրոնի խմբի հետ Մեծ թատրոնում Օթելլոյի դերում հանդես եկավ Վաչրամ Փափազյանը: Նշանավոր դերասանի ելույթը Խորհրդային Միության մայրաքաղաքում լայն արձագանք գտավ: Ծատերի համար դա ուղղակի հայտնություն էր: Խորհրդային մշակույթի անվանի գործիչներ Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն, Ա. Լունաչարսկին և ուրիշներ հիացական կարծիքներ հայտնեցին:

* * *

20-ական թվականները հայ թատերական կյանքում հայտնի են նաև ստուդիական շարժումով:

Մոսկվայի հայկական ստուդիայում սովորելու համար խոստումնալից երիտասարդներ ընտրելու նպատակով ՌԽՖՍՀ Լուսժողկոմատը 1921-ին Անդրկովկաս գործուղեց երեք անձից բաղկացած մի հանձնաժողով՝ Սուրեն Խաչատրյանի գլխավորությամբ: Թե որքան մեծ ջանասիրություն էր տրվում ստուդիայի գործունեությանը, երևում է թեկուզ այն փաստից, որ Թիֆլիսում ընդունելության քննություններ ընդունող հանձնաժողովի նախագահն էր

[1] «Սովետական արվեստ», 1965, № 10, էջ 29:

[2] Երևանի Առաջին պետթատրոնի հոգաբարձուն նշվելու օրը՝ 1927 թ. հունվարի 25-ին (հանդիսավոր նիստին զեկուցումով հանդես էր եկել Հայկ Գյուլիքեվիչյանը) հանրապետության վաստակավոր դերասանի կոչման արժանացան Գրիգոր Ավետյանը, Հասմիկ Հակոբյանը և Արուս Ոսկանյանը:

Հովհ. Թումանյանը, անդամները՝ Դ. Դեմիրճյանը, Ա. Ոսկանյանը և Ծ. Մալոսուրյանը։

Խումբը Երևանում եղավ 1921-ի ամռանը, երբ Թիֆլիսի Ստ. Շահումյանի անվան թատրոնը ներկայացումներ էր տալիս քաղաքում։ Դա ճնշաոլորոշություն ընծեռեց ավելի ճիշտ ընտրություն կատարել։

Ստուդիա ընդունվեցին 23 հոգի[1]։ Ստեփան Քափանակյանը նշանակվեց Մոսկվա մեկնող խմբի ղեկավար, իսկ հետագայում՝ ստուդիայի ուսումնական մասի վարիչ։

1923-ին ստուդիան համալրվեց նոր ուժերով։ Հայաստանից ստուդիա են ընդունվում Թադևոս Սարյանը, Կարո Ալվարյանը, Արտաշես Հայ-Արտյանը և ուրիշներ։

Ստուդիայում դասերը վարում էին Գեղարվեստական թատրոնից Ս. Բիրմանը, Ա. Գելրոտը, Գ. Բուրջալովը։ Հետագայում, Ս. Խաչատրյանի հիվանդության պատճառով, ստուդիայի ղեկավարությունը ստանձնեց Ռուբեն Սիմոնովը։ Ստուդիայի հետ կապվեցին նաև վախթանգովի աշակերտներ Ի. Ծչուկինը, Ի. Կուդրյավցևը, Ի. Ռապոպորտը, Յու. Զավադսկին և ուրիշներ։ Ստուդիայի սաների ուժերով պատրաստվեց «Մեծապատիվ մուրացկաններ», ապա նաև Սերվանտեսի «Սալամանկայի քարանձավը» և «Երկու շաղակրատներ» պիեսների քննադրությունները։

1924-ին ստուդիան եկավ Երևան՝ հաշվետու ցուցադրումների և միաժամանակ՝ նոր համալրում ստանալու։ «Մեծապատիվ մուրացկաններ» ներկայացումը Հայաստանի մայրաքաղաքում կրկնվեց երեք անգամ։ Մի առանձին երեկո նվիրվեց մյուս ներկայացումներին։ Հաջողությունը մեծ էր։ Ստուդիան Մոսկվա վերադարձավ, տանելով ութ նոր սովորողների (Վարդան Աճեմյան, Հարկին Գաբրիելյան, Աշոտ Ներսիսյան, Գեղամ Աֆրիկյան, Արտաշես Արևշատյան և ուրիշներ)։

Մոսկվա վերադառնալով, ստուդիականները ձեռնարկեցին «Պետրոլի» քննադրությանը, որի պրեմիերան կայացավ 1925-ի ապրիլի 20-ին։ Դրանով էլ ավարտվեց Առաջին ստուդիայի գործունեությունը։ Նրա սաներից Արմեն Գուլակյանը, Վարդան Աճեմյանը, Սուրեն Քոչարյանը, Սարգիս Աբովյանը, Վավիկ (Անուշավան) Վարդանյանը, Մուրադ Կոստանյանը, Վարդուշ Ստեփանյանը և ուրիշներ, վերադարձան Անդրկովկաս և աշխատանքի անցան տարբեր թատրոններում։

Այդ տարիներին Անդրկովկասում ևս գործում էին մի քանի հայկական թատերական ստուդիաներ. Ալեքսանդրապոլում՝ Վ. Միրզոյանի, Բաքվում՝ Ա. Մալիկյանի, Թիֆլիսի Հայարտսանը՝ Արշակ Բուրջալյանի ղեկավարությամբ։ Երևանի պետթատրոնին կից կազմակերպված (1929) ստուդիայի ղեկավարությունը ստանձնում է Արմեն Գուլակյանը։

1926-ի վերջին Ռ. Սիմոնովը Մոսկվայում կազմակերպեց թատերական երկրորդ ստուդիան։ Նախկին սաներին միանում են Երևանից և Թիֆլիսից ժամանած երիտասարդները։ 1928-ի մայիսին Թ. Սարյանի գլխավորությամբ, փոքրիկ մի ճվագախմբի հետ (որի ղեկավարն էր ստուդիայի երաժշտական մասի վարիչ Արամ Խաչատրյանը), ստուդիան ժամանում է Հայաստան և ներ-

[1] Թիֆլիսից՝ Արմեն Գուլակյան, Արշավիր Կորկոտյան, Սուրեն Քոչարյան, Սարգիս Աբովյան, Վաոո Ազաթաթյան, Հայկուհի Գարագաշ, Երևանից՝ Տիգրան Շամիրխանյան, Արամ Ամիրխանյան, Արփենիկ Մկրյան և ուրիշներ։

կայացումներով հանդես գալիս Երևանում և ուրիշ քաղաքներում: Հայաստանի Լուսժողկոմատը վճռում է ստուդիայի խումբը դարձնել կենցկացում ստեղծվող Երկրորդ պետթատրոնի հիմքը:

Եվ այսպես, 1928-ի նոյեմբերին կենցկացում բացվեց պետական դրամատիկական թատրոն:

«Մոսկվացիներին»՝ Թադևոս Սարյան, Մուրադ Կոստանյան, Սարգիս Աբովյան, Կարո Ալվարյան, Վարդուշ Ստեփանյան, Աննա Մելիք և ուրիշներ, տեղից և զանազան վայրերից միացած Բաբկեն Գաբրիելյանը, Սուրեն Սուրենյանը, Արամ Ոշտունին, Գուրգեն Հակոբյանը, Դավիթ Մալյանը, Արուս Սարյանը, Ատտիկ և Լևոն Երամյանները և ուրիշներ: Թատրոնին կից բացվեց ստուդիա, որտեղից հետագայում խմբի մեջ մտան Ա. Հարությունյանը, Կ. Արծրունյանը, Գ. Հարությունյանը, Գ. Խաժակյանը, Ժ. Էլոյանը, Ա. Քոչարյանը: Թատրոնի գլխավոր նկարիչ է հրավիրվում Վ. Ծիրիչևը, երաժշտական բաժնի վարիչն էր Ա. Այվազյանը: Թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր է նշանակվում Թադևոս Սարյանը, ռեժիսորներ՝ Վ. Աճեմյանը և Ս. Աբովյանը:

Առաջին ներկայացման համար ընտրվում է Դմ. Ֆուրմանովի «Խռովություն» վեպի բեմականացումը: Հայաստանի Երկրորդ պետթատրոնը այդ ներկայացումով իր անդրանիկ թատերաշրջանն սկսեց 1928-ի նոյեմբերի 1-ին: Ապա վերականգնվեցին ստուդիական ներկայացումները՝ «Պաղտասար աղբար», «Խաթաբալա», «Արևելյան առտնեաբույժ»: Դրանց հետևեցին Ս. Տրետյակովի «Մոնչա՝ Չինաստանը» (բեմադրությունը Թ. Սարյանի), Բ. Լավրենյովի «Բենկումը» (բեմադրությունը Վ. Աճեմյանի), Ս. ԵՒիտինցայի «Դատավճիռը» (բեմադրությունը Թ. Սարյանի):

Հաջորդ թատերաշրջանում ներկայացվում են Ե. Տոլլերի «Հոպլյա, մենք ապրում ենք», Օստրովսկու «Աննատառը», Ե. Ցանովսկու «Ծառում» պիեսի՝ Տ. Հախումյանի փոխադրությունը, Ստ. Բաղդասարյանի «Մարոկկոն» և այլ գործեր:

20-ական թվականների վերջերին բացվում են նաև այլ թատրոններ: 1928-ի սեպտեմբերի 5-ին «Բենկում» ներկայացումով բացվեց Սոխումի հայկական թատրոնը՝ Հմ. Շահենի ղեկավարությամբ: Ուզբեկստանի Կենտգործկոմի որոշմամբ 1929-ի սեպտեմբերի 30-ին բացվեց Տաշքենդի Ստ. Շահումյանի անվան բանվորական տան կից, 1924-ից գործող թատերախմբի հիման վրա կազմակերպված հայկական պետական թատրոնը (ռեժիսոր Վ. Սահակյան):

1929-ի նոյեմբերի 29-ին Ս. Շչերբակովի և Գ. Սմիրնովի «Պայթյուն» պիեսի բեմադրությամբ իր ստեղծագործական կյանքն սկսեց Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը[1], որ հետագայում համալրվում է նոր ուժերով:

Այս թատրոնի ծնունդը կապված է «Բանվոր քեռին արևելքում» պիեսի բեմադրության հետ Բանվորական շրջիկ թատրոնում (1928, պիեսի հեղինակ և ներկայացման ռեժիսոր Մ. Զաձան): Առաջին ներկայացումների հեղինակներն էին Արմեն Գուլակյանը և Տիգրան Շամիրխանյանը: Վերջինս 30-ական թվականների սկզբից մեկընդմիշտ կապվում է այդ թատրոնի հետ, դառնում նրա գեղարվեստական ամենօրյա ղեկավարը: Առաջին թատերաշրջանում

[1] Թատրոնի հիմնադիր կազմումն էին Ն. Մանուչարյանը, Վ. Միքայելյանը, Ա. Աղաջանը, Վ. Մուրադբեկյանը, Ե. Շահուրյանը, Մ. Քոչարյանը, Ա. Տեր-Հարությունյանը, Ի. Մկրտչյանը, Ս. Քոչարյանը, Ս. Բեքազյանը, Ս. Փաղարյանը, Գ. Բալայանը, Ա. Շիրոյանը, Վ. Սարգսյանը, Գ. Սանթրոսյանը, Ա. Մաչյանը:

թատրոնը ունեցավ 70 ներկայացում և մոտ քսան հազար հանդիսատես. Հետագայում թատրոնն ընդլայնում է և՛ խաղացանկը, և՛ հանդիսատեսների ընդգրկումը: Պատանի հանդիսատեսը ոգևորությամբ էր ընդունում թատրոնի «Գյուտարարներ», «Պիոներիա», «Ծրիից Բաուեր», «Կրակե օղակում», «Հրացան 492126» և մյուս ներկայացումները:

1927-ին Ա. Բուրջալյանի կազմակերպած մանկական թատրոնի հիման վրա 1929-ին Թիֆլիսի Լուսաբաժնին կից ստեղծվում է Պատանի հանդիսատեսի հայկական թատրոն: Այդ թատրոնի ստեղծագործական կազմումն էին Ա. Աբարյանը (գլխավոր ռեժիսոր), դերասաններ Ա. Քաջվորյանը, Ա. Բեյոյանը, Մ. Գրիգորյանը և ուրիշներ: Թատերախմբի այդ շրջանի հաջող բեմադրություններից էին «Քաջ Նազարը», «Գիքորը», «Քեռի Թոմասի տնակը», «Սուլ Հիջեն»:

1928-ի ապրիլի 14-ին «Անկամա բժիշկ» կատակերգության (փոխադրություն) ներկայացումով, Մկրտիչ Զանանի գլխավորությամբ, բացվեց Երևանի Աղրբեջանական պետական շրջիկ թատրոնը, որի ստեղծագործական կազմում էին Մ. Կարախանովը, Աշրաֆ Ցուսուպովը, Համիդ Իբրահիմովը, Մ. Սակուրսկը, Ռահիմ Աբրահիմովը, Ցուցուս Նուրին, Զարիկ Ցերյանը, Ադրիկ Դերձակյանը, Ասյա Շիրինյանը: Հետագայում թատերախումբ հրավիրվեցին Ի. Դադղստանցին, Ա. Զեյնալովը, Զ. Շահբազովը, Ի. Հուսեյնովը, Ա. Շահսուվարլին, Բ. Քալանթարլին և ուրիշներ:

* * *

Հայաստանի Կոմունիստական Կուսակցության Կենտկոմի 1928 թվականի օգոստոսի Առաջին պետթատրոնի վերաբերյալ կայացրած որոշման մեջ առաջնահերթ կարևորություն է տրվում կյանքի հրատապ հարցերին արձագանքող պիեսներ ու ներկայացումներ ստեղծելուն: Լուսժողկոմատին առընթեր ստեղծվում է գրականության և գեղարվեստի բաժին, որի վրա դրվում է նաև խաղացանկը ինքնուրույն երկերով ամրապնդելու գործը: Եթե մինչ այդ խաղացանկը կազմվում էր տարվա ընթացքում, տարեթայնորեն, ապա դրանից հետո խաղացվելիք պիեսները ընտրվում են թատերաշրջանից առաջ: Ազգային թատրոնների խաղացանկին անդրադառնում է նաև Անդրեևկոմը, որը 1929-ի հունիսին հրավիրում է հատուկ խորհրդակցություն: Այդ խորհրդակցության բանաձևում ընդգծվում է, որ «Հատուկ ուշադրություն պետք է դարձնել այնպիսի պիեսների ստեղծմանը, որոնք տեղական կենցաղից տվյալ ազգության աշխատավորության դասակարգային պայքարից և սոցիալիստական շինարարությունից առնված թեմաների ու կերպարների օգնությամբ նպաստեն հանդիսատեսի ինտերնացիոնալիստական դաստիարակությանը, նրա մեջ պրոլետարական, մարքսիստական-լենինյան աշխարհայացքի մշակմանը»:

Հայ թատերագրությունը շատ դանդաղ էր առաջ շարժվում: Հայտարարվող մրցանակաբաշխությունները և մյուս միջոցառումները այն հետևանքն ունեցան, որ ասպարեզ հանվեցին մի քանի ոչ այնքան բարձր որակի պիեսներ: Դրանցից էին Արշ. Ղարագուլյանի «Կոմսոմոլ Աստղիկը» և «Ծուշանաձորում» պիեսները (1929), որոնց մեջ փորձ է արված հին և նոր կենցաղի բախման հիմքի վրա ցույց տալ գյուղական երիտասարդության հոգեբանության ձևավորման ընթացքը: «Կոմսոմոլ Աստղիկը» և «Ծուշանաձորում» պիես-

ներկը բեմադրվեցին Ամո-Խարազյանի գլխավորած պետական գյուղշրջիկ թատրոնում, որն այդ ներկայացումներով հաճախես եկավ Հայաստանի գրեթե բոլոր գյուղական վայրերում:

Լավ ընդունելություն գտավ նաև Ա. Դարբնու «Հողը ծիծաղում է» պիեսը, որ բեմադրվեց նախ Բաքվի Հայ դրամայում (1929, ռեժիսոր՝ Մ. Սաղյան) և Սուխումի հայկական թատրոնում (1930, ռեժիսոր՝ Հմ. Ծառիկյան): 1930-ի վերջերին Երևանի, ապա և Լենինականի թատրոններում բեմադրվեց Եվգենի Շաճովսկու «Ծաատում» պիեսի հայկական տարբերակը: Տիգրան Հախումյանը դրաման հիմնովին վերակառուցել ու հարմարեցրել էր հայկական միջավայրին: Պիեսի սյուժեն հարազատ էր դարձել հայ գյուղի կյանքին, կոլորիտին, կերպարները նույնպես օժտվել էին ազգային գծերով, լայնորեն օգտագործված էր բարբառը: «Ծաատումը» մեծ հաջողություն ունեցավ: Եվ դա պատահական չէր: Կոլեկտիվ շարժումը իր եռուզեռի մեջ էր, պիեսի շոշափած հարցը՝ նույնը: «Ծաատումը» խաղացվեց գրեթե բոլոր հայկական բեմերում. ներկայացումները, որ հաճախ կայանում էին հրապարակներում ու կալերում, վեր էին ածվում միտինգ-ցույցերի, սայլերով հեռավոր գյուղերից եկող գյուղացիները մեծ հուզմունքով հետևում էին բեմում ծավալվող այն դեպքերին, որոնք անմիջական մասնակիցներն էին իրենք կյանքում:

Գյուղին ընծայված պիեսները, առհասարակ, գերակշռող տեղ էին գրավում 20-ական թվականների մեր թատերագրության մեջ: Եվ միայն հատ ու կենս գործեր են ցուցադրում արդյունաբերական կյանքի այս կամ այն կողմը: Դրանցից է, օրինակ, Վ. Վաղարշյանի «Նավթ» դրաման, որ բեմադրվել է 1932-ին, Երևանի պետթատրոնում (ռեժիսորներ Ա. Գուլակյան և Վ. Վաղարշյան):

Ոգևորված «Ծաատումի» հաջողությամբ, Տ. Հախումյանը Լենինականի թատրոնի համար փոխադրում է ուկրաինական թատերագիր Ի. Միկիտենկոյի կոլտնտեսային թեմա շոշափող «Դիկտատուրա» պիեսը, իսկ հետո գրում դարձյալ նույն թեմային ընծայված «Թշնամին» և «Ոսկորների վրա» ինքնուրույն դրամաները: Սրանցից առաջինը բեմ հանվեց Երևանի թատրոնում (1931, ռեժիսոր Վ. Վաղարշյան), երկրորդը՝ Բաքվի Հայ դրամայում (1931, ռեժիսոր Մ. Սաղյան):

Երևանի Պատահի հանդիսատեսի թատրոնում 1931-ի հունիսին ներկայացվեց Ս. Սահակյանի «Կոլխոզի օգնությունը» մանկական պիեսը (ռեժիսոր Ա. Աղաբյան), ուր այն միտքն էր արծարծվում, թե չի կարելի բոլոր ուժերը գործադրել միջակ տնտեսատերերի վրա, հարկավոր է օգնել նրանց ըմբռնելու կոլտնտեսության առավելությունները:

Վերը նշած պիեսների բեմադրություններով թատրոնը մերձենում էր ժամանակի ամենուրարձին, արձագանքում օրվա հրատապ հարցերին: Այս պիեսների հանդեպ հանդիսատեսի ունեցած վերաբերմունքը պայմանավորված էր առավելապես կենսական կուռվածներով, որոնց փոփոխման հետ միասին նրանք կորցնում էին իրենց հետաքրքրությունը: Պատահական չէ, որ թատրոնը հետագայում չանդրադարձավ այդ պիեսներից և ոչ մեկին:

20-ական թվականների երկրորդ կեսին ինքնուրույն գործերի բեմադրությունների հետ միասին հայ թատրոնը լայնորեն դիմում է ռուս ժամանակակից հեղինակների պիեսներին: 1926-ի ապրիլին Երևանի Առաջին պետթատրոնը բեմ հանեց Ա. Լունաչարսկու «Ծուլը» (բեմադրություն Լ. Քալանթարի), որ մեր բեմում առաջին ռուսական պիեսն էր խորհրդային թեմատիկայով: ՆԵՊ-ի

պայմաններում թշնամական ուժերը ճգնում են բուրժուական թունոտ ու ազդա-
սերող մթնոլորտի մեջ քաշել երիտասարդությանը, կտրել նրան սոցիալիստա-
կան շինարարության ընթացքից։ Պիեսում ուժգին սլաքար է ծավալվում սո-
ցիալիստական գաղափարախոտության ու բարոյականության համար և այդ
պայքարի սրությունն է շեշտվում բեմադրության մեջ։

Ժամանակակից կյանքից առնված թարգմանական մյուս պիեսներից էին
Ի. Միկիտենկոյի «Պատվի գործը» (Երևանի պետթատրոն, 1932, ռեժիսոր
Ա. Գուլակյան), Զ. Շալաթյալի «Լեռը» (Լենինականի պետթատրոն, 1930, ռե-
ժիսոր Վ. Աճեմյան), Կ. Կալաձեի «Խատիջեն» (Երևանի պետթատրոն, 1931,
ռեժիսոր Վ. Աբաշիձե), Ա. Ֆայկոյի «Պորտֆելավոր մարդը» (Լենինականի
պետթատրոն, 1929, ռեժիսոր Թ. Սարյան), Շչեգլովի «Վերադարձը» (Թիֆ-
լիսի Հայ դրամա, 1930, ռեժիսոր Ա. Բուրջալյան), Գորբունովի «Սառցակուր»
(նույն թատրոնում, 1931, ռեժիսոր Ս. Քափանակյան) և Ա. Կարոտաշովի «Մեր
ջահելները» (Բաքվի Հայ դրամա, 1930, ռեժիսոր Մ. Սաղյան) և այլ գործեր։
Այս պիեսներում արծարծվում էին նոր կենցաղի ու բարոյական նորմաների
հաստատման, դասակարգային պայքարի տարբեր կողմերի, գյուղում և քա-
ղաքում ծավալված սոցիալիստական շինարարության ու վերափոխումների
նկատմամբ մտավորականության ցուցաբերած վերաբերմունքի հարցերը։

20-ական թվականների հանդիսատեսներն առանձին հետաքրքրությամբ
էին դիտում ընտանիքում և հասարակության մեջ կնոջ գրաված տեղին ու դե-
րին նվիրված պիեսները։ Դրանցից էին, օրինակ, Ա. Գլեբովի «Ինգան» և
Ջ. Ջաբարլու «Սևիլը»։ «Ինգան» առաջինը բեմադրեց Երևանի պետթատրոնը
(1929, ռեժիսոր Ա. Գուլակյան), այնուհետև Լենինականի թատրոնը (1930,
ռեժիսոր Ս. Աբովյան)։

Ջ. Ջաբարլու «Սևիլ» պիեսը 1929-ին, Ադրբեջանական թատրոնից ան-
միջապես հետո, բեմադրեց Բաքվի Հայ դրաման։ Ռեժիսորներ Վ. Լյուցեմ և
Լ. Քալանթարն ստեղծել էին խորապես հուզիչ մի ներկայացում, որտեղ գլխ-
ավոր ներուսումով՝ Սևիլի դերը մեծ հաջողությամբ կատարում էր Ժաննինը։
Հմուտ դերասանուհու այդ կատարումը ադրբեջանական քննադատության
կողմից համարվեց լավագույններից մեկը։

Ռուս թատերագիրների երեք պիես առանձնապես մեծ ճշմանակությամբ
ուսնգան սոցիալիստական ինդուստրացման թեման հայ բեմում հաստատելու
գործում։

Դրանցից մեկը Վ. Կիրշոնի «Ռելսերը զրնգում են» պիեսն էր, որ 1928-ի
վերջերին և հաջորդ թվի սկզբին ներկայացվեց Բաքվի Հայ դրամայում (ռե-
ժիսոր Լ. Քալանթար), Երևանի (ռեժիսոր Ա. Գուլակյան) և Լենինականի
(ռեժիսոր Ս. Աբովյան) թատրոններում։ Այդ պիեսում ճշմարտացիորեն վեր-
արտադրված է բանվոր դասակարգի ստեղծարար աշխատանքի գեղեցկու-
թյունն ու պաթոսը։ Այդ երկը իր ողջ ուժգնությամբ հնչեց Լենինականի թատ-
րոնում։ Այս բեմադրությամբ երիտասարդ շնորհալի ռեժիսոր Սարգիս Աբով-
յանը հանդես եկավ իբրև շատ խոստումնալից մի ուժ։ Ի դեպ, այդ ներկայաց-
ման մեջ հիանալի դերակատարումներով հանդես էին գալիս թատրոնի մյուս
ռեժիսորները՝ Թ. Սարյանը (Վենյամին Վենյամինովիչ) և Վ. Աճեմյանը (Զլո-
բին)։

Ն. Պոգոդինի «Տեմպը» հայ բեմում առաջինը ներկայացրեց Բաքվի հայ
թատրոնը 1931-ի հունվարին՝ Մ. Սաղյանի փոխադրությամբ և բեմադրու-

թյամբ: Նույն թվականի ապրիլին, Գ. Գաբրիելյանի թարգմանությամբ, «Տևելը» բեմադրվեց Երևանի Առաջին պետթատրոնում (ռեժիսոր Ա. Գուլակյան): Տրակտորային վիթխարի գործարանում տիրող ստեղծագործական եռուզեռը, երկրի ինդուստրացման բուռն թափը սիմվոլացնող այդ ներկայացման մեջ հետաքրքիր աննճավորումներով հանդես էին գալիս Ա. Ալեքսիայանը (Բոլդիրև), Վ. Վարդանյանը (Մաքսիմկա), Տ. Ծամիրխանյանը (Միշա), Վ. Վսղաբյանը (Գոնչարով):

1931-ի նոյեմբերին Երևանի պետթատրոնում բեմադրվեց Ն. Պոգոդինի «Կացնի պոեմը» (ռեժիսոր Թ. Սարյան): Ներկայացումը լավ արձագանք գտավ և մի քանի տարի մնաց թատրոնի խաղացանկում: Այստեղ մեծ էր հատկապես Ա. Ոսկանյանի վաստակը, որն ստեղծել էր բանվորուհի Անկալի պայծառ ու գրավիչ կերպարը:

* * *

Թե ինչի էր հասել հայկական Առաջին պետթատրոնը 1921 թվականից ի վեր, երևաց ԽՍՀՄ ժողովուրդների արվեստի առաջին օլիմպիադայում, որ կայացավ 1930 թվականին:

Մոսկվա գնալուց առաջ թատրոնն իր լավագույն ներկայացումները ցույց տվեց Բաքվում, Թիֆլիսում, Դոնի Ռոստովում:

1930-ի մայիսի 16-ից Բաքվի Բունիաթ-Զադեի անվան թատրոնում և բանվորական ակումբներում թատերախումբը ներկայացրեց «Ծառումը», «Պեպոն», «Խաթաբալան», «Հրե կամուրջը», «Դատավճիռը», «Եկամտավոր պաշտոնը»: Այս անգամ հիացումն ընդհանուր էր: «Թատրոնի գեղարվեստական գործությունը խարսխվում է թատրոնի դերասանական ուժերի կամքի միասնության և խաղի համերաշխության վրա»,—գրեց «Բակինսկի րաբոչի» թերթը[1]: Թատրոնի ելույթները նույնպիսի ջերմությամբ ընդունվեցին նաև Թիֆլիսում և Դոնի Ռոստովում:

Մոսկվայում Երևանի Առաջին պետական թատրոնը ստուգատեսին մասնակցեց «Պեպո» և «Ծառում» ներկայացումներով, իսկ ծրագրից դուրս ցույց տվեց «Խաթաբալան», «Հրե կամուրջը» և «Եկամտավոր պաշտոնը»: Ստուգատեսի ժյուրին շատ բարձր գնահատեց թատրոնի ստեղծագործությունը[2]:

Մոսկովյան մամուլում երևացին հանգամանալից հոդվածներ: Քննադատ Ա. Ռոմովը «Վեչերնյայա Մոսկվայում» գրեց. «Արտիստական ուժերի ամուր

---

[1] «Бакинский рабочий», 1930, 19 մայիսի:

[2] Ահա այդ գնահատությունը. «Հայաստանի Պետթատրոնը ցայտուն ցուցանիշ է այդ հանրապետության արագ կուլտուրական աճման: Իր գարգացման ընթացքում թատրոնը կարողացել է ստեղծել ամուր երիտասարդական դերասանական կադրեր, ունենալ ընդունակ ռեժիսուրա: Միևնույն ժամանակ հարկավոր է ճշել, որ թատրոնը հաջողությամբ հաղթահարել է ձախաճեղափոխական թատրոնի տրադիցիաները՝ հակ թատրոնի ինդիվիդուալիզմի, կենցաղալցությանը, կատարման աննհամաձայնության հետ միասին. երևում է ժամանակակից խորհրդային թատրոնի համար բնորոշ թատերական վարպետության տիրապետումը:

Այս բոլոր տվյալներով, Հայաստանի պետթատրոնը պետք է ընդունել որպես առաջին կուլտուր-քաղաքական նշանակություն ունեցող փաստ ոչ միայն Խորհրդային Միության մեջ, այլև արտասահմանում:

Բարձր մակարդակի վրա է կանգնած ռեժիսորական աշխատանքը, որը հայտնաբերում է ժամանակակից թատերական կուլտուրա:

Թատրոնը դրսևորեց դերասանական կուլտուրայի աննկատած բարձր մակարդակ, կոլեկ-

Խորհրդը, երիտասարդ և օժտված ռեժիսուրայի կորովը Հայաստանի թատրոնը դնում են մայրաքաղաքային լավագույն թատրոնների հետ միևնույն շարքում»[1]:

Նույն թվականի աշնանը, Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատման 10-ամյակի առթիվ, Երևանում տեղի ունեցավ ՀԱՄԽՀ Արվեստների առաջին ստուգատեսը, որին մասնակցում էին Երևանի Առաջին պետթատրոնը («Օղակում», «Խաթաբալա»), Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը («Հրաշքս № 493116»), Լենինականի Երկրորդ պետթատրոնը («Մարդկություն», «Լուռը»), Պետական գյուղշրջիկ թատրոնը («Մաքսատում»), Անդրկովկասյան թատրոնը («Սևիլյա», «Ինջեև»), Կառուցողների տան թատերախումբը («Հանգրվանը»): Ստուգատեսի ժամանակ հանդես եկան Երևանի Կոնսերվատորիայի ընդագախումբը, պրոֆեսիոնալ ինքնագործ երաժշտախմբեր, աշուղներ, բալլադիկ գրքերի և կերպարվեստի ցուցահանդեսներ: Երևանի կինոստուդիան ցույց տվեց «Կինկոս», «Երկիր Նաիրի» ֆիլմերը, հանդես եկան նաև խորհրդային և պարի ու ռիթմիկայի ստուդիաների սաները:

1932-ին ընվեց Երևանի Առաջին պետթատրոնի 10-ամյակը: Թատրոնը 10 տարվա ընթացքում բեմ էր հանել 84 պիես, ունեցել ավելի քան 1300 ներկայացում, որից 80-ը՝ հանրապետության սահմաններից դուրս:

Քննելով թատրոնի տասնամյա ուղին, «Խորհրդային Հայաստան» թերթը նշում է երեք հիմնական շրջան:

Առաջին շրջանում (1922—1926) թատերախմբի աշխատանքը կրում է «ակադեմիական» բնույթ: Բեմադրվում են առավելապես դասական պիեսներ. Չկար կազմակերպված հանդիսատես:

Երկրորդ շրջանում (1926—1928) բեկում է տեղի ունենում: Դասական գործերի կողքին են պատմա-հեղափոխական պիեսներ: Թատրոնը կանգնում է «հեղափոխական ռեալիզմի» ճանապարհի վրա: Կարևոր ուժ են դառնում թատրոնում աճած երիտասարդ դերասանները (Հր. Ներսիսյան, Մ. Ջանան, Ա. Ավետիսյան, Վ. Վաղարշյան, Հ. Խաչանյան, Ս. Քոչարյան, Ս. Գարագաշ և ուրիշներ): Ուժեղանում է կապը հանդիսատեսի հետ, որին ընդառաջ է 1929-ին կիրառվող աբոնեմենտային սիստեմը, լայնորեն ծավալվում է բրիգադային ելույթների պրակտիկան: Առաջ են քաշվում խորհրդային իրականացնի, նոր հանդիսատեսի դաստիարակության, թատրոնի գեղարվեստական կուլտուրան բարձրացնելու հարցերը:

Երրորդ շրջանում (1929—1932) թատրոնը կողմնորոշվում է դեպի ստ-

տիվի կողմից թատերական արտահայտչության միջոցների ազատ տիրապետում, խաղի հատուկ գծագիր, ռեժիմ ու շարժումներ, ճնշող զորավոր ուժ, բարձր աստիճանի զարգացման հնարամիտ խոսքի կուլտուրա:

Անհրաժեշտ է նշել, որ բոլոր այս տվյալները թատրոնն օգտագործում է առանձին հաջողությամբ՝ ընդգծելու պահակերների սոցիալ-դասակարգային շեշտակությունը, մասնավորապես վարպետությունը հանդես բերելով աշխատանքային սոցիալական խմբերի պատկերման ժամանակ, որոնք այս դերերում բովանդակում են առանձնապես շատ ազգային տարրեր:

Ընդհանուր առմամբ... Հայաստանի Պետթատրոնը կանգնած է իր ստեղծագործական աճմատականացությունը դրսևորելու ճիշտ ճանապարհի վրա և ունի բոլոր տվյալները աչքի ընկնող տեղերից մեկը գրավելու առաջավոր խորհրդային թատրոնների շարքում» («Рабис», 28 օգոստոսի, 1930):

[1] «Вечерняя Москва», 1930, 27 հունիսի:

ցիալիստական շինարարության խնդիրները: Բեմադրվում են «Ինգան», «Ոսկե սերը գրնգում են», «Ծառումը», «Տեմպը», «Կացնի պոեմը», «Պատվի գործը», ինքնուրույն թատերագրությունից՝ «Նավթը», «Թշնամին»: Փորձ է արվում նորովի ընթերցել հայ և ռուս դասական թատերագրության լավագույն ստեղծագործությունները («Խաթաբալա», «Պեպո», «Մեծատուն մուրացկանները», «Պաղտասար աղքար», «Եկամտավոր պաշտոնը», «Ռևիզոր»):

Նշանակալի չափով աճում է թատրոնի ռեժիսուրան: Լ. Քալանթարի և Ա. Բուրջալյանի կողքին հետևողականություն է ձեռք բերում Ա. Գուլակյանը, բեմադրություններով հանդես են գալիս նաև Վ. Վաղարշյանը («Հրե կամուրջ», «Լապտերի մոտ», «Թշնամին») և Տ. Ծամիրխանյանը («Երբ աքաղաղները կանչում են», «Մև գնացք»):

Ողջունելով Երևանի Առաջին պետթատրոնի տասնամյակը, Հայաստանի Կոմկուսի Կենտկոմը նշում է, որ «Առաջին պետական թատրոնն իր 10 տարվա գործունեությամբ հիրավի կարողացել է համակել պրոլետարական լայն զանգվածներին սոցիալիստական էնտուզիազմով՝ կոնելով նրանց աշխատաշահությունը գեղարվեստական լուրջ գործերով: Հանդիսանալով սոցիալիզմի համար պայքարող մասսաների բոլշևիկյան վերադաստիարակության առաջավոր դարբնոցներից մեկը՝ Առաջին պետթատրոնը մտնում է մեր պրոլետարական կուլտուրայի կիրառման պատմության մեջ՝ իբրև նշանակալի կուլտուրական հեղափոխության կոթող»[1]:

* * *

20-ական թվականներին հայ թատերական քննադատությունը իր ակտիվությամբ չէր զիջում թատրոնի ստեղծագործական ընթացքին: Թատերական քննադատությամբ այն ժամանակ զբաղվում էին մշակույթի մի շարք աշխատանքների գործիչներ: Թատերական կյանքի տարբեր հարցերին նվիրված հանգամանալից հոդվածներ են գրել Դերենիկ Դեմիրճյանը, Դր. Սիմոնյանը, Ց. Խանզադյանը, Հ. Սուրխաթյանը, Ս. Մելիքսեթյանը, Վ. Թոթովենցը, Ե. Չարենցը, Տ. Հախումյանը, Գ. Աբովը, Լ. Քալանթարը, Վ. Թերզիբաշյանը, Կ. Զարյանը, Դ. Դզնունին, Մ. Զաճանը և ուրիշներ:

Ներկայացումները, իբրև կանոն, գնահատվում էին պրեմիերայի հաջորդ օրը կամ մի երկու օր հետո, երբեմն՝ մի քանի հոդվածով: Յուրաքանչյուր թատերաշրջանի վերջում թերթերն ու ամսագրերը զետեղում էին ամփոփող հոդվածներ կամ թատրոնի ղեկավարների հաշվետվությունները, իսկ նոր սեզոնի սկզբում տպագրվում էին հարցազրույցներ: Հաճախ կազմակերպվում էին գրական դատեր՝ այս կամ այն բեմադրության շուրջ: Դրանց հաճախում մասնակցություն էին ունենում տարբեր մասնագիտության տեր մտավորականներ, հասարակական գործիչներ, աշխատավորներ և թատրոնի մարդիկ: Ուշագրավ էին հատկապես «Քաջ Նազարի», «Վարժապետ Բուբուսի» և «Բենկումի» գրական դատերը:

Ռեժիսոր Լ. Քալանթարն այսպես է արտահայտվել «Վարժապետ Բուբուսի» բեմադրության սկզբունքների մասին. «Պիեսը դրվելու է երկու բեմադրական ուղղությամբ և գծով... մի կողմից պահպանվելու է ռեալիստական ոգին և ուղղությունը, հին Մոսկվայի Փոքր թատրոնի ոգով, մյուս կողմից հե-

[1] «Սոցիալիստական շինարարություն», 1932, 80 տարին:

տնելով հասարակական ագիտացիոն խնդիրներին, տիպերին և բեմական տեսարաններին տրվելու է շարժի ձև և ցայտուն կերպով ընդգծելով, հասցվելու են էքսցենտրիկ պլակատի ընկարներին»[1]: Ներկայացման շուրջը սկսված աշխույժ ասուլիսին մասնակցելով, Կարա Դարվիշը գրել է. «Դեռ Օստրովսկու հոբելյանական օրերին Լունաչարսկին իր ճառի մեջ ասաց. «Ե՛տ, դեպի Օստրովսկին: Այդ հիասթափությունների արդյունք էր...

Մեյերխոլդն սկսեց մատերիալիզացիայի ենթարկել արվեստը, դուրս վանելով բեմից իլյուզիան, ռոմանտիկան, մերկացնելով բեմը մինչև կմախքը:

Կոնստրուկտիվիզմը հիմնված էր հենց այդ գաղափարի վրա—պարզ կյանքի ինժեներական կառուցվածքը տալու միջոցով դուրս էր վանված բեմից խորհրդավորությունը, առեղծվածությունը: Սակայն հենց այդ էլ բերեց հասցրեց հիասթափությունների դուռը, որոնք լավեցին հօգուտ Օստրովսկու առողջ կենցաղի, արյունատար երակներով լեցուն կենցաղի, ռեալիզմի, հավիտենական հին, նույնպես նոր ռեալիզմի»[2]:

Մեզանում անհա հենց այդ «հիասթափություն» արտահայտությունն էր «Վարժապետ Բուբուսի» բեմադրությունը: Տարբեր ուղղություններ համատեղելու ձգտումն ամբողջականությունից գրկել էր ներկայացումը (քննադատներից մեկը նշել է, որ բեմադրությունը «տուրօրինակ խառնուրդ է սինեմատիզմի և ռեալիզմի»[3]) և բնորոշ է, որ այս ներկայացման շուրջը խոսելիս արտահայտվեց. «հավիտենական հին, նույնքան նոր ռեալիզմին» վերադառնալու ձգտումը:

«Բենիամ» պիեսի գրական դատին (1928, մարտ) մասնակցում եմ Ե. Չարենցը, Գ. Դեմիրճյանը, Ն. Ծրիդը, Ա. Գուլակյանը, Ա. Վշտունին և ուրիշներ: Վեճը հիմնականում շոշափում էր այն հարցը, թե հեղափոխական թեմայով գրված պիեսում պե՞տք է տեղ ունենան «առհասարակ-հոգեբանական տեսարանները» թե ոչ: Ե. Չարենցը, օրինակ, գտնում էր, որ ռեժիսոր Ն. Ծրիդը սխալվել է ավելի խորացնելով այդ տեսարանները, իսկ առհասարակ «Բենիամը» իրև պիես ունի «խոշոր թերություններ, սխեմատիկ է, չունի խոշոր գեղարվեստական արժեք»[4]:

20-ական թվականներին մի քանի անգամ մամուլում բանավեճ է ծավալվել թատրոնի շուրջը:

Այսպես, 1928-ի մարտին «Խորհրդային Հայաստան» թերթի «Պետթատրոնի անցած ուղին և հեռանկարները» դիսկուսիոն հոդվածի առիթով հանդես են եկել Վ. Վաղարշյանը, Հ. Բունիաթյանը, Գ. Մահարին, Վ. Թոթովենցը, Ա. Ավետիսյանը և ուրիշներ: Եթե անդրանիկ հոդվածի հեղինակը (Դ. Դգնունին) բավարարվում է պնդելով, որ «մեզ համար թատրոնը «գեղեցկի արտադրության» վայր չէ... թատրոնին պիտի մոտենալ այն տեսակետից, թե որքանով նա արտահայտում է պրոլետարիատի իդեոլոգիան, որքանով նա տրիբուն է այդ իդեոլոգիան խորացնելու գործում»[5], ապա ուրիշ մասնակիցներ ավելի նուրբ և խորն են բնորոշում հայ սովետական թատրոնի կոչումը:

---

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1925, 26 նոյեմբերին:
[2] Նույն տեղում, 1925, 23 դեկտեմբերին:
[3] «Խորհրդային Հայաստան», 1928, 12 փետրվարին:
[4] «Խորհրդային Հայաստան», 1928, 25 մարտին:
[5] Նույն տեղում, 9 մարտին:

Գ. Մահարին, օրինակ, մերժում է ծայրահեղությունները («Ճահ և առաջ գեղեցիկ» և «թատրոնը գեղեցկի արտադրության վայր չէ»): Նա գտնում է, որ «մեր թատրոնը պրոլետարական գեղեցկի» վայր է, հետևաբար, չի կարելի հաճախորժել խալտուրաց, աճճաշակությունը, որ երբեմն հանդես են գալիս «պրոլետարականց» պիտակով: Մյուս կողմից էլ «Գավառական... բեմական մոլեռանդ քրմերի կադրերը չմեռաց, նրանք դեռ շարունակում են... Ասլի Քյարամին աճմահացնել գավառական բեմերում»[1]:

20-ական թվականներին հայ թատերական քննադատությունը հանդես էր բերում աննսյան եռանդ, բայց և հրապարակ էին գալիս տեսական և մասնագիտական մակարդակով աչքի չընկնող հոդվածներ: Իրավացի էր Սուրեն Քոչարյանը, որ հատկապես թատերական քննադատությանը նվիրված իր մի հոդվածում նկատում էր. «մեզ մոտ իդեոլոգիական կողմը» ապահոված է, բայց արվեստի «տեսականն ու ձևականը որակելու խնդրում մենք հանդիպում ենք կատարյալ աննզորության»[2]:

Մասնագիտական իմացության պակասը որոշ քննադատներ փորձում էին քողարկել թատրոնի հասարակական նշանակության ու դերի չուրջ մերկապարանոց դատողություններով, և դա առաջ էր բերում բեմի գործիչների արդարացի դժգոհությունը: Պատահական չէ, որ նրանցից ոմանք (Մ. Ջանան, Ա. Բուրջալյան և ուրիշներ) մերթ ընդ մերթ մամուլում հանդես էին գալիս պատասխաններով:

---

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1928, 3 ապրիլի:
[2] Նույն տեղում, 1927, 23 նոյեմբերի:

ՌԵԺԻՍՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

Թատերական արվեստի զարգացման պատմության մեջ ևս քանիերորդ անգամ է իր խոսքը: Բեմի ամենակարող տիրակալի՝ դերասանի կողքին բարձրացավ մի նորահայտ հեղինակություն, որ կոչվում է ռեժիսոր: Ռեժիսորի դերն այնպես դառնում է նույնքան նշանակալի, որքան դերասանի, թատերագրի դերը: XIX—XX դարերի սահմանագծին արդեն պարզ էր, որ առանց մասնագիտորեն պատրաստված ստեղծագործող ռեժիսորի թատերական արվեստը զարգանալ չի կարող:

Մեր դարասկզբի հայկական թատրոնը, որ հարուստ էր մեծատաղանդ դերասաններով, չուներ մասնագիտական ռեժիսուրա, որ դժվարացնում էր ժամանակակից գեղարվեստական բարդ խնդիրների, ամենից առաջ՝ անսամբլային ներկայացում ստեղծելու խնդիրը: Ահա թե ինչու հայ բեմի առաջադեմ գործիչների գլխավոր հոգսը դառնում է անսամբլային թատրոնի ստեղծման ուղիների որոնումները: Այդ տարիներին հանդես են գալիս մի շարք գործիչներ, որոնք սկսում են ուսումնասիրել ռեժիսորական արվեստի հիմունքները: Դարձ ասած, դարասկիզբը նշանավորում էր հայ թատրոնի ռեժիսուրայի ձևավորման ընթացքը: Գևորգ Պետրոսյան և Ազնիվ Հրաչյա, Օվի Սևումյան և Արմեն Արմենյան, Ստեփան Քափաճակյան և Միքայել Ջաբար, Իսահակ Ալիխանյան և Պողոս Արաքսյան, Լևոն Քալանթար և Ամո-Խարազյան՝ սկսա ոչ լրիվ ցանկն այն գործիչների, որոնք հիմք դրին հայկական թատրոնի ռեժիսորական արվեստին: Բեմի այս մշակների ջանքերով ստեղծվեցին բազմաթիվ անսամբլային ներկայացումներ:

Մինչհեղափոխական հայ թատրոնի ռեժիսուրայի զարգացման միտումն առավել վառ արտահայտվել է Օվի Սևումյանի ստեղծագործության մեջ: Դերասան Միքայել Մանվելյանի հետ միասին նա դեռևս 1900-ական թվականների սկզբին փորձում էր կազմակերպել հայկական նոր թատրոն՝ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի օրինակով, որ համարվում էր «ռեժիսորական թատրոն»: Հետագայում Սևումյանը կյանքի մի քանի տարիները նվիրում է Ստանիսլավսկու սիստեմի ուսումնասիրությանը, հաճախում նրա փորձերին, ուշադիր և զննողաբար ուսումնասիրում Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացումները: Միևնույն ժամանակ Սևումյանը ծանոթանում է Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի, Ցուժին-Սումբաթովի, երիտասարդ Վախթանգովի հետ, հետաքրքրվում Թալիրովի ստեղծագործությամբ, ուսումնասիրում Անտուանի, կոմս Մեյնինգենցու, Գևորգ Ֆուկսի, Գորդոն Կրեգի, Մաքս Ռեյնհարդտի և համաշխարհային թատրոնի ուրիշ ականավոր ռեժիսորների արվեստը:

Միշտ ըմբռնելով նոր ժամանակների թատրոնի զարգացման գլխավոր մի-

տումը, Սևումյանը կուրորեն չընդօրինակեց հանճարեղ ռեժիսորներից որևէ մեկի արվեստը, այլ ջանաց ընթել հայ թատրոնի ստեղծագործական հարստացման ինքնուրույն ուղին:

Գեղարվեստական անսամբլի խնդիրը Սևումյանի և նրա համախոհների համար դարձավ գլխավորը:

Ընդլայն նախահեղափոխական ժամանակներում հայ իրականության մեջ սկսվել էր թատերական արվեստի ստեղծագործական վերափոխման շարժում, ասպարեզ էին եկել առանձին մասնագետ ռեժիսորներ, որոնք փորձում էին լուծել գեղարվեստական անսամբլի բարդ խնդիրները, նույնիսկ ստեղծվել էին առանձին ամբողջական ներկայացումներ («Հիդրա», «Հին աստվածներ», «Հատակում» և այլն), այնուամենայնիվ, այդ տարիներին ստեղծագործորեն կազմակերպված մասնագիտական հայ ռեժիսուրայի մասին խոսելու հիմքեր չկային:

Ռեժիսուրայի խնդիրները, դրանց հետ միասին հայ թատրոնի ստեղծագործական վերափոխման խնդիրը, վերջնականապես լուծվեց խորհրդային ժամանակներում, հեղափոխությամբ ձեռք բերված պետականության և հայկական պետական թատրոնի գոյության պայմաններում:

Առաջին պետթատրոնի՝ այժմյան Սունդուկյանի անվան թատրոնի կազմավորման ընթացքում արդեն առաջատար դերը ռեժիսուրային էր, որի ամրապնդված ուսերին ընկած էին առավել պատասխանատու ու բազմազան խնդիրներ, քան կոնկրետ մի թատերական օրգանիզմի կազմակերպումն է: Լևոն Քալանթարը, որը ղեկավարում էր թատրոնի կազմակերպման աշխատանքները, դեռևս 1923-ին խոստովանում է, որ այդ տարիներին բոլորին անհանգստացնում էր ոչ այնքան առանձին թատրոնի ստեղծումը, որքան հայ ժողովրդի թատերական նոր կուլտուրայի ձևավորումը: Ի՞նչ ուղիներով կգնա թատրոնը, ի՞նչ կվերցնի անցյալից, ինչի՞ կձգտի, թատերական ի՞նչ ձևեր կընդունի նոր բովանդակության արտահայտման համար,—այս բոլոր հարցերը պետք է լուծեր նորաստեղծ հայ խորհրդային թատրոնի ռեժիսուրան: Եվ նա կատարեց իր խնդիրը, հաղթահարելով անցյալից եկող ավանդների իներցիան, ուսումնասիրելով ռուսական ու հարևան եղբայրական ժողովուրդների թատրոնների փորձը, մշտապես մնալով ազգային թատրոնի զարգացման ինքնուրույն ուղու վրա:

Իր գոյացման կարճ ժամանակահատվածում այդ ռեժիսուրան բախվում էր ոչ միայն ստեղծագործական բազմաթիվ բարդ հարցերի, այլև բուռն 20-ական թվականներին ծնված թատերական պես-պես հոսանքների: Ընդամենը մի տասնամյակում նա ընդգրկեց շրջափուլեր, որ, օրինակ, ռուսական ռեժիսորական դպրոցն անցել էր տասնամյակների ընթացքում, սկսած Լենսկուց մինչև Ստանիսլավսկի, Վախթանգովից մինչև Մեյերխոլդ: Բազմատեսակ ուղղություններն ու հոսանքները մեր թատրոնում անմիջապես մերվում էին նույն ռեժիսորի ստեղծագործության, նույնիսկ՝ միևնույն ներկայացման մեջ: Այդ տարիներին թատերական կյանքի համընդհանուր խայտաբղետության մեջ հայկական թատրոնի պայմաններում ավելանում էր նաև իր սեփական խայտաբղետությունը, իրրև հետևանք, եթե կարելի է այսպես արտահայտել, ռեժիսուրայի չափազանց արագացված զարգացման:

1920-ական թվականների հայկական ռեժիսորական արվեստի ուղին ուներ նաև մի յուրահատկություն. ներհեղափոխական առաջին տասնամյակում

հայ թատերագրությունը չէր ստեղծել ժամանակակից թեմայով քիչ թե շատ աչքի ընկնող ստեղծագործություն, որի պատճառով հայ ռեժիսորներն իրենց նորարարական փորձերը ստիպված էին իրականացնել ռուս սովետական թատերագրության պիեսներով, իսկ այդ պիեսները, իբրև օրենք, ունեին մոսկովյան ու լենինգրադյան թատրոնների տաղանդավոր ռեժիսորների ստեղծած վառ ու աննկրկնելի բեմադրությունները։ Դժվար էր հայ ռեժիսորների համար չհիպնոտիզվել բեմի անգամավոր վարպետների նորարարական համարձակ որոնումներով։ Միևնույն ժամանակ, դասական թատերագրությունն էլ իր հարուստ և հաստատումն գտած բեմական ավանդներով չէր կարող հուշել թատրոնի զարգացման միանգամայն որոշակի ուղիներ։ Արժեքների վերագնահատման տարիներին, որպիսիք 20-ական թվականներն էին, հայ ռեժիսորները դիմում էին դասականներին ոչ նրա համար, որ նորից կրկնեին նախահեղափոխական թատրոնի ձեռք բերածը։ Ավելին, պրոլետկուլտյան տրամադրությունների ազդեցությամբ՝ հայ ռեժիսորներն առհասարակ կասկածի տակ էին դնում անցյալի ժառանգության արժեքները։ Լ. Քալանթարը, Ա. Բուրջալյանը, Ստ. Քաֆտանակյանը, այդ տարիների առաջատար ռեժիսորները, սկզբունքով մերժում էին հայկական մինչհեղափոխական թատրոնի պոզիտիվ որևէ կողմ։ Սովետական ամբողջ արվեստի գաղափարական նոր դիրքերը թելադրում էին հեղափոխական գաղափարների գեղարվեստական արտահայտման նոր ուղիների որոնում։ Թատերական այդ աղմկալի ու խայտաբղետ տաղանդակում ծնունդ էին առնում ստեղծագործական ամենատարբեր լուծումների ներկայացումներ, որոնց մեջ քառսալիճ վիճակում միահյուսվում էին բազմատեսակ թատերական ուղղությունների երբեմն հակադարձ ու հակասական եզրերը։ Սակայն, չնայած այդ տարիների ռեժիսորական արվեստի աննախադեպ աճին, հայ թատրոնների լավագույն բեմադրություններում լավում էր 20-ական թվականների հայկական ռեժիսուրայի ստեղծագործական դեմքը պարզող որոշակի մեղեդին, դեմք, որ հարազատ էր ժամանակի հայ պոեզիային, գեղանկարչությանն ու քանդակագործությանը։ Սևեռում հետաքրքրությունը ժողովրդական զանգվածների ճակատագրի նկատմամբ, ժողովրդի կերպարը «ձերբազատելու» ձգտումը, ժողովրդական զանգվածների միջոցով մարդու ճակատագիրը բացատրելը՝ ավելի պարզորոշ ու հաստատում էր արտահայտվում հայ ռեժիսորների աշխատանքներում։ Այդ մղումներով ոգևորված Լ. Քալանթարը Առաջին պետթատրոնի բեմի վրա իր առաջին բեմադրության մեջ աննմանելիորեն ընդլայնում է «Ավազակների» մասսայական տեսարանները, սիմվոլացման հասցնում ֆինալային տեսարանի գեղարվեստական լուծումը, տեսադրան, ուր լայն մասշտաբներով հակադրվում են հաղթանակը ապստամբների և պարտությունը Ֆրանց Մոորի, որն ալրվում է իր որջի փլատակների հետ միասին։

«Հույսի» կործանումը» բեմադրության մեջ ռեժիսոր Ստ. Քաֆտանակյանը առավելագույն խոշորացման է հասցնում բազմամարդ տեսարանները, ձրկնորսների կերպարները օժտում առնական գծերով, հատկապես ընդգծում է աշխատավոր մարդկանց համախմբման մոտիվը։ Ա. Բուրջալյանը «Ազատագրված Դոն Կիխոտում» ծավալում է ժողովրդական ապստամբության փառահեղ մի պատկեր, որը թատրոնի թավրիզյան հյուրախաղերի ժամանակ դառնում է հանդիսականների հեղափոխական ցույցի առիթ։ Որոշ ռեժիսորների բեմահարթակը ևեղ է թվում իսկական բազմամարդ տեսարանների համար և

Երանք դուրս են գալիս բաց հրապարակ, ուր կազմակերպվում են վիթխարի հանդիսանքներ, մեծաթիվ գործող անձանց մասնակցությամբ։

Միևչհեղափոխական թատրոնում իշխող առանձին գործող անձի անհատականացման սկզբունքը իր տեղը զիջում է ամբողջ երևույթի գեղարվեստական ընդհանրացման սկզբունքին, մասսայի կերպարին, այսինքն՝ առաջ է քաշվում մեր խնդիր՝ ամբողջ ներկայացման գեղարվեստական ավարտվածության խնդիրը։ «Իսկ գեղարվեստական ավարտվածության... ձգտումը,— ինչպես դիպուկ նկատել է Ա. Լունաչարսկին,— բնականաբար ու անխուսափելի կերպով հանգեցնում էր ռեժիսորի դերի ուժեղացման»։ Երիտասարդ թատրոնի զարգացման հիմնական և ճիշտ միտումն արտահայտող այդ ընթացքը տեղի էր ունենում ոչ առանց ստեղծագործական կորուստների։ Նորարարական լայն, հաճախ հակասական, ամենատարբեր ազդեցությունների բերով բարդացած շարժման մեջ նկատվում էին և՛ ծայրահեղություններ, և՛ վրիպումներ, և՛ ֆորմալիստական հափշտակություններ։ Մեր ռեժիսորները որոնումների արագընթաց ալացքի մեջ երբեմն անսպասելի կերպով հեռանում էին ռեալիստական թատրոնի ճանապարհից, ոգևորվում թատերական արտահայտչամիջոցների մաքուր պոեզիայով, անկեղծորեն հրապուրվում Մեյերխոլդի և «ձախ» թատրոնների աշխատանքով։ Բայց այդ որոնումներն ամենևին էլ ինքնանպատակ չէին, դրանք բխում էին իրենց ռեժիսորական արվեստը հարստացնելու, ինքնուրույնությունը ապացուցելու բուռն ցանկությունից։ Երբ Բուրջալյանը «Ռևիզորի» բեմադրության մեջ քաղաքագլխի տան պարահանդեսի պատկերը լուծել էր բացարձակ բուֆֆոնային եղանակով, ստիպելով գավառական բոլոր չինովնիկներին մեխանիկորեն կրկնելու հարբած Խլեստակովի շարժումները, դրանով նա միտումնավոր կերպով ընդգծել էր թատերային ցայտուն ձևը, հաստատել այն սկզբունքը, որ թատրոնում ամեն ինչ պետք է լինի թատերային։ Երբ Լ. Քալանթարը «Վարժապետ Բուրուսում» մարդկանց քամ էր հանում գունազգույն կեղծամերով, ստիպում նրանց խաղալ ջուտե ու եղեգնե դեկորների մեջ՝ նա գիտակցաբար հեռանում էր առօրեական ճշմարտացիությունից՝ պիեսը թատերային գունեղությամբ բացելու համար։ Լինել ստեղծագործող, դարաշրջանի ինքնուրույն արվեստագետ, բայց ոչ հրթեք պիեսի բովանդակության պատսիվ մեկնաբան կամ լուսաբանող՝ ահա 20-ական թվականների ռեժիսորական արվեստի ճշմանաբանը։

Եվ այս ճշմանաբանով առաջնորդվում էին ոչ միայն մեծ թատերահամբերը, այլև բազմաթիվ, այդ տարիներին անընդհատ ստեղծվող ինքնուրույն դրամատիկական խմբերը, շրջանային թատրոնները։ Այդ փոքր խմբերի խաղացանկի հիմքը կազմում էին ագիտ-պիեսները, հեղափոխական պիեսները, որոնց գործող անձինք ու դեպքերը ներկայացվում էին պլակատային արտահայտչության հատած հիպերբոլային եղանակներով։ Ժողովրդական թատրոնի անհոգ էնտուզիաստ, ռեժիսոր Ամո-Խարազյանը Հալաստանում խորհրդային կարգերի հաստատման առաջին իսկ օրերից ղեկավարում էր շրջիկ թատրոնը, որ ապաստարկում էր հանրապետության գյուղական բնակչությանը։ Ագիտացիոն թատրոնի հնարներով բեմադրված այս ներկայացումները աչքի էին ընկնում բեմական գործողության դինամիզմով, արտահայտչամիջոցների պարզ կառուցվածքով։ Ծատ բան թելադրում էր հենց ինքը՝ հանդիսատեսը, որն առաջին անգամ էր ծանոթանում թատերական արվեստին։ Բեմական կերպարների վարքագծի հոգեբանական մշակման փոխարեն Ամո-Խարազյա-

ցի բեմադրությունների մեջ շատ հաճախ առաջին պլան էին քաշվում պլակատային, ագիտացիոն բեմավիճակները, բեմական խոսքի ինտոնացիոն ընթությամբ փոխարեն՝ միտինգային պաթոսը։ Այն ժամանակ Ամո-Խարազյանի թատրոնը հաճախ կոչում էին «Կարմիր ագիտատրոն» և դա միշտ արտահայտում էր ստեղծագործական ուղղությունը շրջիկ թատրոնի, որը հայտնվում էր Հայաստանի այնպիսի խուլ անկյուններում, ուր մարդիկ թատրոնի մասին գաղափար իսկ չունեին։ Հանդիսատեսը, լսարանը՝ իր պարզ, նախասահեղծ հոգեբանությամբ ռեժիսուրային թելադրում էին բեմական յուրահատուկ ձևեր, որոնք դեռևս շատ հեռու էին հոգեբանական թատրոնի գեղագիտությունից և շատ մոտիկ՝ հրապարակային, ժողովրդական թատրոնին։ Այդպես էր գյուղերում, այդպես էր և քաղաքում։

Հայ խորհրդային թատրոնի ռեժիսորական արվեստը իր ծննդյան օրից առաջ է մղվել դարաշրջանի գեղարվեստական հովերի ազդեցությամբ՝ արվեստը ժողովրդի համար և ժողովրդական արվեստ։ Այդ ժամանակներում հայ ռեժիսորների ամեն մի նշանակալի աշխատանքի մեջ դրանք արտահայտվում էին բացահայտ ու ցայտուն, ներկայացումները հագեցնելով բազմազան հետաքրքիր տեսարաններով, հեղափոխական ամկնդծ պաթոսով։

Փորձարարական այս ոգին թափանցում էր և՛ նրանց ստեղծագործության մեջ, ովքեր սկսել էին հայ սովետական թատրոնի կառուցումը, և՛ նրանց, ովքեր, 20-ական թվականներին Մոսկվայում ավարտելով Հայկական դրամատիկական ստուդիան, շարունակում էին ռեժիսորների ավագ սերնդի սկսած գործը։ Հայ խորհրդային ռեժիսուրայի առաջին երկու սերունդը իր գործունեությունն սկսեց մարդու բնավորությունը երևան հանելու ավանդական մեթոդին հակադրվելով, դրա փոխարեն առաջ քաշելով մասսայի կերպարը մեջտեղ բերելու սկզբունքը։ 1930 թվականին Կոմակադեմիայի ամբիոնից Պ. Նովիցկու հռչակած լոզունգը՝ «Պրոլետարիատին հարկավոր է ոչ թե բնավորությունների ու ապրումների, այլ կացության, գործողության ու պայքարի թատրոն», ճիշտ արտահայտում է 20-ական թվականների նաև հայ ռեժիսուրայի դիրքերը, թատրոն, որ հրապուրված էր բեմի վրա «հերոսական վիճակներ» ստեղծելու խնդրով, ժողովրդական զանգվածի կերպարի մեջ տեսնելով պատմության «ամենաշարժիչը», պատմական իրադարձությունների հիմնական խթանը։ Կոնցեպտուալ այն մոտեցումից էր բխում թատերական ստեղծագործության ռեժիսորական ընկալման գեղագիտությունը՝ ներկայացումը չկառուցել առանձին հերոսի ճակատագրի վրա, այլ պինան գաղափարը բացել ներկայացման բոլոր մասնակիցների ճակատագրերի միջոցով։ Այսպես, դարաշրջանի կենսական խնդիրները սերտորեն առնչվում էին արվեստի գեղագիտական խրնդիրներին։

Այդ շրջանի մեր ռեժիսորական արվեստի ամենակարևոր առանձնահատկությունն էր՝ բեմի վրա կատարվող դեպքերի մասշտաբայնության արտացոլում, դրանց անպայման պատմական նշանակություն տալու ձգտում։ Անցյալը նաև ներկա ժամանակը բեմադրող ռեժիսորների առաջ ներկայանում էին ընդհանրացված գծերով, հիմնորոշ ուրվագծով։ Բուրջալյանի «Համլետ», «Օթելլո» կամ «Վենետիկի վաճառականը» բեմադրություններում գեղարվեստական քիչ մեղանչումներ չկային, բայց ներկայացումներից յուրաքանչյուրի մեջ տրոփում էր ռեժիսորական ընդհանրացնող միտքը, որ չէր սահմանափակվում այդ ստեղծագործությունների գլխավոր հերոսների ճակատագրերի

բացահայտմամբ: Եթե միջինհեղափոխական հայ թատրոնում շեքսպիրյան մասշտաբներ ձեռք էին բերվում միայն ականավոր դերասանների խաղում, ապա այժմ դրանք տարածվում էին ամբողջ ներկայացման վրա: Միշտ է, միշտ չէ, որ հաջողվում էր այդ, բայց շեքսպիրյան, և ոչ միայն շեքսպիրյան, մասշտաբային ներկայացում ստեղծելու ձգտումը միանգամայն ակներև էր երիտասարդ հայ սովետական թատրոնի գործունեությունում: Նույն այդ դիրքերից էր Լ. Քալանթարը կառուցել «Ավազակներ», «Տարտյուֆ», «Անտիգոնե» ներկայացումները Երևանի Առաջին պետթատրոնում: Թիֆլիսի Հայ դրամատում Ստ. Ռափաելյանը ընթանում էր նույն ճանապարհով իր «Վիլհելմ Տելլ» և «Հույսի» կործանումը» բեմադրությունների մեջ: Բնորոշ է նաև այն, որ Վահրամ Փափազյանը, հոգեբանական թատրոնի այդ երդվյալ ներկայացուցիչը, ժամանակի հովերով տարված, 20-ական թվականների կեսերին բեմադրում է Նիլիշե Զարենցի «Կապկազ-թամաշա» սատիրա-բուֆը՝ ագիտացիոն թատրոնի նույն ճնարքներով, այդ թատրոնի այնպիսի մշտական ատրիբուտներով, ինչպիսին են ընդհանրացած տիպած-դիմակները, բազմամարդ ժողովրդական տեսարանները:

Ռեժիսորական ընկալման մասշտաբայնությունը թափանցում էր նաև ժամանակակից պիեսների բեմադրությունների մեջ: Արդիականության նման ընկալումը, ինչպիսի թերություններ էլ որ ունենար, շատ կարևոր մի առավելություն ուներ՝ բռնել երևույթի հասարակական ճշգրտակությունը, բացահայտել թեմի վրա ներկայացվող դեպքերի պատմական «հատիկը»: Բեմադրողներին ամենից առաջ հետաքրքրում էր ընդհանրացնել մտքի լայնքը, հեղափոխության հերոսների գործերի անընդգրկելի ծավալը: Բայց սա իրականանում էր արդեն ոչ միայն զուտ ռեժիսորական եղանակներով: Ավելի շատ ու ավելի հետևողական հայ ռեժիսուրան մոտենում էր դերասանի աննահատականությանը, գեղարվեստական բարդ խնդիրների լուծումը որոնում դերասանի ստեղծագործության մեջ: Բնորոշ է, որ հենց ժամանակի թատերագրության վրա աշխատելիս ռեժիսուրան անեռում ուշադրություն էր դարձնում դերասանին: Այսպես. Լ. Քալանթարը ուղղակի ասում է, որ ի տարբերություն իր նախորդ բեմադրությունների, Տրենյովի «Լյուբով Յարովայա» պիեսի վրա աշխատելիս արմատապես փոխել է բեմական կերպարների բացահայտման սկզբունքը, գիտակցաբար հրաժարվել զուտ ձևական ռեժիսորական որոնումներից: Ինչ վերաբերում է «Բուք» պիեսին, ապա սա, Լ. Քալանթարի խոստովանությամբ, բեկման կետ եղավ նրա ստեղծագործական ճանապարհին: Հայ ռեժիսորների ուշադրությունը սկսում է հատկապես գրավել նոր ժամանակի մարդու դերասանական կերպարը, հոգեբանության աշխարհը: Այն ռեժիսորը, որ «Վարժապետ Բուբուսում» տարօրինակ դեկորներ էր շինում, «Բուքի» մեջ միանգամայն հրաժարվում է նկարիչ-դեկորատորից, գտնելով, որ բեմական կառուցվածքը դերասանին խանգարում է կերպարի հոգեբանության մեջ խորանալուն:

Այդ միտումը նկատվում էր նաև Ա. Բուրջալյանի ստեղծագործության մեջ, որի 1923 թվականի «Ռևիզորում» թատերական պայմանականությունն ու ցայտունությունը կլանում էին գոգոլյան կերպարների ներաշխարհը, իսկ 20-ական թվականների վերջում «Քանդած օջախ», «Հաջի Մուրադ», «Դատավճիռ» բեմադրություններում դերասանական կերպարն արդեն իշխում էր ներկայացման մյուս բոլոր կոմպոնենտների վրա: Հայ ռեժիսուրայի կազմավորման շրջանում բացահայտորեն դրսևորված մասսայի կերպարի ընդհան-

րացման սկզբունքը հետևողականորեն հարատևում է մարդու անհատականացման սկզբունքով: Այս ընթացքը տեղի էր ունենում ներքուստ, առանց ելնելու տեղի թռիչքների ու անկումների: Մարդու անհատականացված կերպարը հայ բեմում հաստատվում էր մասսայի ընդհանրացված կերպարի ներսում, նա աճում ու զարգանում էր նույնիսկ այնպիսի ներկայացումներում, որ անհատների ճակատագրերը կորչում էին ժողովրդական զանգվածների ճակատագրի մաշտաբային ելևէջներում: Դժվար է ստույգ որոշել այդ ընթացքի սկզբնավորման ժամանակային սահմանները, քանի որ հետաքրքրությունը մարդու գեղարվեստական կերպարի նկատմամբ թեպետ և թուլանում էր ժամանակ առ ժամանակ, բայց երբեք չէր անհետանում: Ու եթե ռեժիսուրայի ծառայությունները մեծ են մասսայի թատերական կերպարի ստեղծմամբ, ապա մարդկային անհատականացված կերպարների հաստատման մեջ նույնքան նշանակալի են դերասանների ջանքերը:

Եթե ուշադիր քննենք 20-ական թվականների բոլորշ այս ընթացքը, ապա կարող ենք նկատել նրա մի հետաքրքիր ու կարևոր առանձնահատկությունը ևս՝ ռեժիսորի ու դերասանի արվեստի օրգանական հատկորման միտումը:

Առաջին տարիներին հայ ռեժիսուրան, հաստատվելով իբրև ինքնուրույն արվեստ, մեծ ջանքեր էր թափում, որպեսզի անպայման սահմանազատվի և ստեղծագործորեն ամեն կերպ իրեն ենթարկի դերասանին: Ռեժիսուրայի ինքնահաստատումը կատարվում էր հոանդով, այնպիսի ոգևորությամբ, որ հաճախ մոռացության էր մատնվում թատրոնի գլխավոր դեմքը՝ դերասանը: Ռեժիսուրայի նման դիրքավորման համար ամենից հարմարը բազմամարդ տեսարաններն էին, ուր կարելի էր ծավալել գործողության շատաչուն թափը՝ առանց դերասանի ստեղծագործական օգնությանը դիմելու, դերասանական անհատականությունը անտեսելով բազմամարդ տեսարաններում, ուր դժվար էր առանձնաշնչտել որևէ կերպար: Սա բեմական գործողությանը թեև արտաքին ծավալ ու մասշտաբ էր հաղորդում, բայց իրադարձությունները զրկում էր խորությունից ու ներքին մասշտաբայնությունից: Առաջատար ռեժիսոր-նորարարների փորձը, հայ ռեժիսուրայի սեփական փորձը հաստատում էր, որ առանց մարդու կերպարի հոգեբանական բացահայտման, զուտ ռեժիսորական ուղիներով ռեալիստական թատրոն զարգացնել հնարավոր չէ:

Դերասանական անցյալի հարուստ ավանդներ ժառանգած հայ դերասանը դիմադրում էր ռեժիսորական միակողմանի ինքնահաստատմանը: 20-ական թվականների ռեժիսորական բռնություններին դեմ քանիցս ստիպված են եղել ապստամբել այնպիսի դերասաններ, ինչպիսին Աբելյանն ու Հասմիկն էին, բայց բանը ավագ սերնդի դերասանների բացահայտ դժգոհության մեջ չէր: Ամենից էականն այն էր, որ ստեղծագործորեն ամրապնդելով ու զարգանալով, հայ թատրոնի առաջատար երիտասարդ դերասաններն ավելի ու ավելի էին խորանում իրենց ստեղծած կերպարների ներաշխարհի մեջ: Տարեցտարի դժվարանում էր Հրաչյա Ներսիսյանի, Արուս Ոսկանյանի, Վաղարշյանի և ուրիշների հոգեբանորեն ստույգ արվեստին ռեժիսորական ճեղ, թեկուզ և փայլուն, լուծումներ հակադրելը: Որքան խոր ու բազմակողմանի էր դառնում հայ դերասանի արվեստը, այնքան ավելի էր զգացվում ռեժիսուրայի ճնշումը մարդու բեմական կերպարի ռեալիստական ու մանրազնին մշակման վրա: Հայ ռեժիսորների բեմադրությունների գեղարվեստական շեշտը զգալիորեն փոխ-

վում էր մարդու ներաշխարհի խորացման ուղղությամբ։ Եթե առաջ բազմամարդ տեսարանների հախուռն թափի մեջ կորչում էին առանձին կերպարները, ապա այժմ, արժանանալով հատուկ ուշադրության, ընդգծվում էին արտահայտում ռեժիսորական կոնցեպցիան։

Սա վերադարձ էր դեպի դերասանը, բայց վերադարձ՝ ռեժիսորական ամբողջական մտահղացմամբ հարստացած նորորակ դերասանական արվեստով։ Ահա թե ինչու օրինաչափ էր և այն, որ Մեյերհոլդի արվեստով և այսպես կոչված «ձախ» թատրոնով հրապուրվելը իր տեղը զիջում է Ստանիսլավսկու սիստեմի ուշադիր ուսումնասիրությանը. ի դեպ, Ստանիսլավսկու ստեղծագործական սկզբունքները հայ թատերական գործիչների միջավայրում էին թափանցել դեռևս 900-ական թվականների սկզբին, երբ ռեժիսորական գործի առաջամարտիկներ Ստ. Ջափարիձեն, Օ. Սևումյանը և ուրիշներ փորձում էին իրականացնել հայ թատրոնի բարեփոխման ծրագիրը։ 20-ական թվականներին ապրելով ինքնահաստատման կարճատև և բուռն մի շրջափուլ, ռեժիսորներ Ստ. Ջափարիձեն, Լ. Ջալալեթարը, Ա. Բուրջալյանը, Ռ. Սիմոնովը Ստանիսլավսկու ուսմունքի թատերական սկզբունքով ստեղծեցին ազգային թատերական կուլտուրա։

Այսպես, Ստ. Ջափարիձեն իր ռեժիսորական գործունեությունը Թիֆլիսի Հայ դրամատում սկսեց Ստանիսլավսկու սիստեմի ուսուցումից։ Ուշագրավ է, որ դեռ այն ժամանակ հայ ռեժիսորը նախազգուշացնում էր Ստանիսլավսկու ուսմունքի նեղ ըմբռնման վտանգի մասին։ Ամենից գլխավորը,—ասում էր Ջափարիձեն,—կերպարի ներաշխարհը արտահայտելու դերասանի կարողությունն է։ Դերասանը ինքը պիտի ապրի այն, ինչ ապրում է պիեսի կերպարը։ Բայց,—նախազգուշացնում էր նա,— դերասանը պարտավոր է գտնել ճերմակ զգացմունքների արտահայտման ամենաստույգ, ամենավառ ու ամենաբնականալ միջոցները։ Այսպես մտածում ու գործում էին հայ առաջատար մյուս ռեժիսորները ևս։

Հարկ է նշել, որ 20-ական թվականներին այս ամենի իրագործումը հասարակ բան չէր, քանի որ հենց այդ ժամանակներում սովետական թատրոնում առաջացել էին թատերական տարբեր տեսություններ ու հոսանքներ, որոնք կասկածի տակ էին դնում Գեղարվեստական թատրոնի ուղու ճշտությունը։ Ստանիսլավսկու ուսմունքը այդ ժամանակ հայտարարվում էր հնաոճ, դեպի նատուրալիզմը տանող ուսմունք։ Բանը հասնում էր Ստանիսլավսկու ուսմունքի գաղափարական ու գեղագիտական հիմունքների ժխտմանը։ Հայ թատերական գործիչների միջավայրում ևս կային այնպիսիները, ովքեր հայ նոր թատրոնը Գեղարվեստական թատրոնի ավանդներով սկզբնավորելը համարում էին աննպատակահարմար[1]։

Ավելին, 1925-ին Առաջին պետթատրոնի վարչությունն ու ռեժիսուրան բացեիբաց հայտարարեցին բեմադրական «հնացած» եղանակներից հրաժարվելու և այն նախասիրության մասին, որ իրենք ունեն կոնստրուկտիվիստական սկզբունքի հանդեպ, որ այնքան հաջող գործի էր դնում Մեյերհոլդը։

Տարբեր հոսանքների սուր պայքարի մեջ ռեալիզմը հաղթանակ տարավ ոչ առանց Ստանիսլավսկու ուսմունքի, ստեղծագործական մեծ ազդեցության հայ ռեժիսորների արվեստի վրա։ Հետագայում Լ. Ջալալեթարը նշում է, որ

[1] «Նոր մարդ», Թիֆլիս, 1921, սեպտեմբեր։

չնայած 20-ական թվականների հայ ռեժիսուրայի զարգացման քառապին ու հակասական այդ շրջափուլին՝ նորաստեղծ թատրոնում իշխում էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ոգին[1]:

Հայ ռեժիսուրայի ինքնուրույն ուղու հաստատումն անցնում էր հայկական նոր թատրոնի ազգային դեմքի որոնումների միջով, մի բան, որ պրոլետկուլտային ճշմարտացի ծաղկման պայմաններում բարդ ու դժվարին գործ էր: Այստեղ ռեժիսորները հարկադրված էին հաղթահարել ոչ միայն օբյեկտիվ դժվարությունները, այլև թոթափել սեփական մոլորությունների բեռը: Քանիցս հայ թատրոնի առաջատար ռեժիսորները դուրս էին գալիս ընդդեմ նախահեղափոխական բեմի ավանդների, կամենալով թատերական նոր կուլտուրան ստեղծել «թափուր տեղում»: Այն տարիներին, երբ դյուրությամբ խորտակվում էին անցյալի վիթխարի հեղինակությունները, երբ արժեքների վերագնահատման եռուզեռի մեջ «պրոլետարական» կուլտուրան դեմ էր դնում Բեթհովենին, Շալկովսկուն, Կոմիտասին՝ հայ թատրոնի ավանդների կորուստը թվում էր օրինաչափ:

Առանձին ճշանակություն չէր տրվում հայ դասական թատերագրությանը, որին այդ տարիներին ռեժիսորները կամ ամենևին չէին դիմում կամ էլ, եթե բեմադրում էին, ապա միայն՝ հեղինակի գաղափարների վերաիմաստման գրեթե պարտադիր պայմանով: Այդպես վարվեց Լ. Քալանթարը «Պաղտասար աղբար» կատակերգության, Ա. Գուլակյանը՝ «Պեպոյի» և Ստ. Քոչարանկյանը՝ Գ. Սունդուկյանի մի շարք երկերի հետ: «Ջահ» թատրոնի ջատագովների կուսակցական ակզբունքային քննադատությունը օգնեց հայ թատրոնի գործիչներին գտնելու ազգային թատերական կուլտուրայի կառուցման ճիշտ ուղին: Ե՛վ Լևոն Քալանթարը, և՛ Արշակ Բուրջալյանը, և՛ Ստեփան Քոչարանկյանը և մի շարք այլ ռեժիսորներ, թատրոնի ժամանակակից խնդիրների մշակման հետ միասին առանձին ուշադրություն էին ընդիրում հայ թատրոնի ազգային դեմքի հարցերին: Լ. Քալանթարը իր մի շարք բեմադրություններն սկսեց հայերեն բեմական խոսքի հատկանիշների մշակմամբ, հայ դերասանական դպրոցի առանձնահատկություններով և ապրումների մեթոդի սինթեզով: Ա. Բուրջալյանը, որ մի ժամանակ ուշադրություն չէր դարձնում բեմական ստեղծագործության ազգային ինքնատիպությանը, թատերական բեմադրության իմաստը տեսնում է «ազգային ոգու, ազգային գծերի և, հատկապես, ազգային գեղեցկության» արտահայտման մեջ: Մոսկվայում հայ դրամատիկական ստուդիայի ղեկավար Խուրեն Սիմոնովը ամուր կապված էր ազգային թատրոնը ժամանակակից թատրոնի ձևավորումներով հարստացնելու դիրքերի վրա:

1923 թվականին գալիք թատերաշրջանի մասին գրված հոդվածի ոեղինակը, վերլուծության ենթարկելով անցյալում հայ թատրոնի անցած ուղին, հաստատում է. «Մասնավորապես այստեղ, Խորհրդային Հայաստանում, առանձնահատուկ ու դժվարին պայմանների մեջ ստեղծվում է մի նոր քաղաքակրթված շրջան և թատրոնը կոչված լինելով մեծ դեր կատարելու ընդհանուր կուլտուրական կյանքում, պետք է վերին աստիճանի շրջահայաց լինի ընդհանուր պահանջների ճկատմամբ և արվեստին հատուկ տպավորականությամբ ըմբռնի ժամանակի ոգին և արտացոլի այն:

---

[1] Լ. Քալանթարի «Գեղարվեստական թատրոնի 50-ամյակը և հայ թատրոնը» զեկուցումը, ՀՔԸ ֆոնդ:

Բայց այդ նպատակին հասնելու համար պարզ է, որ նա պետք չէ ձկի և տեխնիկայի սին որոնումներով մեզ կերակրի և պետք չէ գաղութային իր անցյալի ուրվականով մեզ սպառնա: Նոր առարկայական պայմաններն արտացոլող ջահի հայ թատրոնը պետք է փնտրի իր ուղին, լինի նոր կառուցվող կյանքի լավագույն օժանդակը, նոր գիտակցությունը կազմակերպող գեղեցկագույն գործիքը»[1]:

Առավել բարդ հարցը մենք այդ էր, ի՞նչ ուղիներով ձեռք բերել ազգային ինքնատիպությունը: Առաջ էին քաշում շատ հիպոթեզներ, առաջարկվում տարբեր կոնցեպցիաներ: Իսկ ստեղծագործության մեջ հայ ռեժիսուրան, դժբախտաբար, չուներ ազգային դարավոր ավանդները ժամանակակից նոր արվեստի ու գրականության նվաճումների հետ տաղանդավոր և իմաստուն կերպով զուգորդող այնպիսի արվեստագետներ, ինչպիսիք էին Չարենցը, Թամանյանը, Սպենդիարյանը, Սարյանը: Գրեթե նույն պայմաններում, որի մեջ գտնվում էր թատրոնը, զարգանում էր նաև հայ գեղարվեստական կինո-արվեստը, որ այդ տարիներին համառորեն որոնում էր իր ազգային նկարագիրը: 20-ական թվականների հայ թատրոնի և կինոյի զարգացման ուղիների ուշադիր վերլուծությունը կարող է հաստատել այն միտքը, որ թեմի ու էկրանի վրա հայ թատրոնի ու կինոյի ազգային գծերը հաստատվել են ամենից առաջ դերասանի արվեստում: Այս ընթացքի ընդհանրությունը շատ բանով պայմանավորվում էր նաև նրանով, որ թատրոնում և կինոյում հանդես էին գալիս նույն դերասանները, այսինքն՝ հայ թեմի դերասանները: Այս հարցում ռեժիսուրան իսկապես խաղում է «մանկավարժի» դեր՝ թեթևացնելով ու դնկավարելով ստեղծագործական բարդ խմորումների բյուրեղացման ընթացքը:

Տարբեր կարող էին լինել հայ թատերական արվեստի ազգային ինքնատիպության որոնումների ուղիները: Մերժվեց իդեալիստական հայեցողության և վառ գույների ու երանգների ոճավորման ուղին, ինչպես մերժվեց նաև էկզոտիկայով հափշտակվելը: Հայ թատրոնի ինքնատիպության հաստատման կոնցեպցիայի հիմքում դրվեց խիստ ու առնական մոտեցումը ավանդների ու ժամանակակից արվեստի հանդեպ: Այս հայացքն առավել պատկերավոր արտահայտել է դերասան Մկրտիչ Ջանանը 1923 թվականին «Դեպի մեր երկրի ու ժողովրդի ներսերը» հոդվածում. «Ջանանք,—գրում էր նա,—մեր արվեստին տալ մեր լեռների ալացիկ ու վերամբարձ վսեմությունը, նրանց կոպիտ ծանրության գեղեցկությունը, մեր հոգիները թող խմորվեն նրանց խոռոչների խորհրդավոր խորությամբ ու նրանց բազմագաղթ ու լայնածավալ միավորությամբ:

Աշխատենք ճանաչել մեր ժողովուրդը, նրա մեծամասնության վայրը եղող գյուղը, գիտակցենք, որ նա դեռ ապրում է... անլուսամուտ խորշերում ու տաքանում թրիքի բոցով և նրա դեմքը ծամածռվում է ու կարծրանում է նույն թրիքի ծխից:

Մեր արվեստագետները պիտի մտնեն այդ վայրերը, ոչ թե միամոժամանակ նրանց արվեստից ևս աննշան ծխի հոտ կգա: Նա պիտի ջանա մտնել այդ ժողովրդի մեջ, բանալու նրա հյուղակում ու սրտում լուսամուտներ ու պարզել նրա աչքերին պայծառ հորիզոններ: Գրողը պիտի նկարագրի այդ մուայլ բարքերը, նկարիչը պիտի պատկերե այդ մուայլ գույները, երաժիշտը ձայնով

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1923, № 207:

պիտի թրթռացնե այդ մռայլ կյանքը, դեղատանը պիտի վերադարձնե այդ մռայլությունից առաջացած նուլնքան մռայլ հույզերը, իսկ այդ բոլորին պիտի հակադրվի մեր բնության դառնական բարձրությունն ու պայծառությունը։

Այդ աշխատանքի ընթացքին անխմաճալիորեն կգտնենք մեր ոճը։ Եվ մի գեղեցիկ օր, երբ մեր գյուղերը կլուսավորվեն և մեր երկրի թրիքի ծուխին տեղ կբարձրանա գործարանների ծուխը, այդ ատեն մեր ժողովրդի ծոցում անլված արվեստագետները իրավունք կստանան ճակատաբաց ցուցադրելու իրենց ժողովրդից ու բնությունից քիող ոճավորյալ արվեստը...»[1]։

Հայ թատրոնի ռեժիսուրան այս հարցում ևս, ոչ առանց սխալների ու վրիպումների, հաստատել է ազգային սոցիալիստական թատերական արվեստի սկզբունքները։

20-ական թվականների հայ ռեժիսորական արվեստի հիմնական հոսանքներն առավել լրիվ արտահայտվեցին այդ ժամանակաշրջանի երեք առաջատար ռեժիսորների՝ Ստ. Քոչինակյանի, Լ. Քալանթարի և Հ. Բուրջալյանի ստեղծագործական կենսագրության մեջ։

ՍՏԵՓԱՆ ՔԱՓԱՆԱԿՅԱՆ

Ստեփան Գրիգորի Քոչինակյանը (1877—1944) պատկանում է մասնագետ ռեժիսորների այն սերնդին, որին վիճակվեց դեռ նախքան հեղափոխությունը սկսել հայ թատրոնի ստեղծագործական վերակառուցման գործը և զբաղվել դրանով նաև հեղափոխությունից հետո։

Քոչինակյանը, հայ առաջին ռեժիսորներից մեկը, կուլտուրայի և իմացության տեր մարդ էր։ Նրա ճակատը, որ երկար տարիներ կառավարիչ էր եղել Օպռայի Ճաշասենյակում, իսկ այնուհետև ծառայել հայտնի մեկնումեա՝ մեծահարուստ Թամամշյանի մոտ, ոչինչ չէր խնայել որդու դաստիարակության համար։ Նա որդուն ուսանելու է ուղարկում նախ Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանը, այնուհետև՝ Մոսկվայի համալսարան, որի բանասիրական բաժանմունքը Ստ. Քոչինակյանը ավարտել է 1900 թվականին։

Հետաքրքրությունը թատրոնի հանդեպ հրմտասարդ Քոչինակյանի մեջ նկատել է դեռևս ուսանելու տարիներին, երբ հաճախելով Ի. Բոլդինի դրամատիկական դասընթացները և հրապուրվելով գեղարվեստական ասմունքով, սկսում է մտորկից ճանապարհել Գեղարվեստական թատրոնին, մտերմանալ Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի հետ, որ իր հետաքրքրությունն էր։ Ներկա գտնվելով ըշանավոր ռեժիսորի փորձերին, շփվելով սրվեստի այդ աքաչելի տաճարի պատասանների հետ, Քոչինակյանը վերջնականապես վարակվում է թատրոնով, այնու երբեք չկարողանալով ազատվել դրանից, թեև, մի շարք պատճառներով, ստիպված վճռել էր լքել այդ ասպարեզը։

Ստ. Քոչինակյանը Թիֆլիս վերադարձավ իբրև Գեղարվեստական թատրոնի համոզված հետևորդ, հոգեկրով և ստեղծագործական հրապուրիչ ծրագրերով լեցուն։ Դա 900-ական թվականների սկիզբն էր, երբ հասարակական խմորումները համակել էին նաև թատրոնի մարդկանց և հայ թատրոնի գործիչները ավելի ու ավելի էին մտահոգվում թատրոնի հետագա ճակատագրով։

Ներսիսյան դպրոց ընդունվելով իբրև ուսուց լիչքի և գրականության դասատու, Քոչինակյանը նաև դիմում է գեղարվեստական ասմունքով, կազմակերպում է դեկլամացիայի դասընթացներ, մասնակցում հայտնի Ավճալյան աուդիտորիայի կազմակերպած ժողովրդական համերգասենքներին։ Երիտասարդ Քոչինակյանի նուանդում գործունեության, սրվեստի մասին ունեցած հայացքները պետք է որ գրավեին թատերական արվեստով մտահոգված գործիչների ուշադրությունը։ Սակ չանցած, Հայ դրամատիկական ընկերությունը դիմում է Ստ. Քոչինակյանին՝ առաջարկելով իր վրա առնել թատերախմբի ռեժիսորի պարտականությունը։

[1] «Պայքար», 1923, № 11։

Իշխանուհի Մարիամ Թումանյանը, որը չորս տարի դրամատիկական ընկերության ղեկավարն էր, իր հուշերում խոստովանում է, որ այդ ժամանակ թատերախմբի վիճակը խառն էր և գործն աճել կարող էր «զարգացած և հեղինակավոր մի ռեժիսոր», ինչպիսին պատկերացնում էր Քափաճակյանը։

Առաջարկը նա ընդունում է՝ դնելով պայմաններ, որ ներկայացնում է ընկերության վարչությանը։ Նրա պահանջները հանգում էին հետևյալին. վերակառուցել հայ թատրոնի աշխատանքը՝ դնելով գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքներով, գլխավոր ուշադրությունը դարձնելով դերասանական անսամբլի վրա և ոչ թե առանձին աստղախաղացությունների, ինչպես եղել էր մինչև այդ։ Միայն այդ պահանջներն ընդունվելուց հետո, Քափաճակյանը 1904-ին սկսում է աշխատել Դրամատիկական ընկերության խմբում։

Առաջին հորամուծությունը, որով Քափաճակյանը սկսեց իր աշխատանքը, սեղանի շուրջը կատարվող աշխատանքն էր։ Քանի դեռ ներկայացման բոլոր մասնակիցները չեն յուրացրել դրամայի ընդհանուր մտահղացումը, չեն պարզել գործող անձանց փոխհարաբերությունները՝ խոսք չի կարող լինել ներկայացումը հանդիսատեսին ցուցադրելու մասին։ Այդ սկզբունքը Քափաճակյանը կիրառում էր հատուկ հետևողականությամբ և այնքան անվերապահ, որ հանճարեղ ռեժիսորի և նման աշխատանքի անընդունակ դերասանների միջև վեճեր էին ծագում։ Երիտասարդ ռեժիսորը չի գիջել իր դիրքերը։ Այս պայմաններում նա բեմադրել է «Խավարամտություն», «Հասարակության սյուները», «Ժպիտ» ներկայացումները, որոնք խնդրում գրավել են թատերական հասարակայնության ուշադրությունը՝ դերասանների անհամբերելի ներդաշնակ խաղով, բեմական խոսքի կուլտուրայով։

Այսուհանդերձ, որքան էլ ջանար Քափաճակյանը, հայ թատրոնի ստեղծագործական վերակառուցումը մշտապես գործող թատերախմբերի, ռեժիսուրայի մասնագետների և պետական միջոցների բացակայության պայմաններում, վեր էր և՛ նրա, և՛ մի խումբ էնտուզիաստների ուժերից։ Աշխատելով մինչև 1908 թվականը, Քափաճակյանը լքում է թատրոնը՝ թախվելով Դրամատիկական ընկերության ղեկավարության հետ, որն այնպես էլ չի կարողանում իրականացնել իր խոստումները։ Ընդհուպ մինչև 1917 թվականը, երբ Օվի Սևումյանը Թիֆլիսում կազմակերպում է դրամատիկական ստուդիա, Քափաճակյանը չի կապվում թատրոնի հետ։ Սևումյանի ստուդիայում նա դասախոսություններ է կարդում գրականության պատմության վերաբերյալ, վարում բեմական խոսքի դասընթացը։

Ինչպես հայտնի է, մասնագետ թատերական ուժեր կրթելու Սևումյանի այս փորձը, ինչպես ուրիշ փորձեր, չպսակվեցին հաջողությամբ։ Ստուդիայի փակվելուց հետո Քափաճակյանը փորձում է վերստին բացել այն, մասնավոր ստուդիա ունենալ իր սեփական միջոցներով։ Բայց դա էլ անցում է ապարդյուն։ Միանգամայն ակներև է, որ նախահեղափոխական պայմաններում հայ թատրոնի սկզբունքային վերափոխումը դատապարտված էր անհաջողության և որ իրավակարգի փոփոխությամբ էին պայմանավորված բոլոր մյուս փոփոխությունները գեղարվեստական կյանքում։

Հենց որ վրաստանում հաղթանակեցին խորհրդային կարգերը, Քափաճակյանը, ուրիշ նախանձախնդիր գործիչների հետ միասին, ոգեշնչվեց ազգային թատերական արվեստի նոր հնարավորություններով։ Մեկ-երկու տարում նա հասցրեց անել ավելին, քան նախահեղափոխական գործունեության շատ տարիների ընթացքում։ Նա իսկույն բեմադրում է Սուկենիկովի «Հուլիսի 14» հեղափոխական պիեսը, զբաղվում է հայ նոր թատրոնի համար երիտասարդ դերասանների ընտրության հարցով, ղեկավարում է Հայարտաս թատերական սենյակիան, գործարաններում հանդես գալու համար կազմակերպում է բրիգադներ, ինչպես նաև ժողովրդական զբոսանքներ ու հանդիսանքներ՝ բաց հրապարակներում։ Միաժամանակ, Լ. Քալանթարի նոանդում օգնությամբ, ձեռնամուխ է լինում Շահումյանի անվան «Բրոնումների թատրոնի» կազմակերպման գործին, որ հետագայում այնքան նշանակալի դեր խաղաց Երևանի Առաջին պետթատրոնի ստեղծման մեջ։ Այդ շրջանում Քափաճակյանի ստեղծագործական կենսագրության ամենաուշագրավ գործը Շահումյանի անվան թատրոնում կատարած մանկավարժական և ռեժիսորական աշխատանքն է։

Իբրև թատրոնի ղեկավարներից մեկը, նա անվերապահորեն պնդում էր, որ թատերախումբը կազմվի բացառապես բեմական փորձ չունեցող երիտասարդներից։ Հին թատրոնի դերասանների հետ կատարած աշխատանքը ռեժիսորին համոզել էր, որ նոր թատրոն կարելի է ստեղծել միայն նոր ուժերով։ Լ. Քալանթարը իր հուշերում մտաբերում է, որ Քափաճակյանը, շատ բարձր գնահատելով Հասմիկի և Մանվելյանի արվեստը, դեմ էր նրանց նոր թատերախումբ ընդունելուն։

Դերասաններից շատերի վկայությամբ, Ստ. Քափաճակյանի ռեժիսորական աշխատանքը հիացմունք է պատճառել պիեսի, ամեն մի կերպարի, հանգուցալուծի իրադրության խորունկ և բազմակողմանի վերլուծությամբ։ Ռեժիսորը հասել է գործող անձի ամեն մի արարքի հոգեբանական հիմնավորմանը, որոնել խոսքի ամենատուրդ ինտոնացիան։ Ակադեմիկոս Մելոյով Քափաճակյանը բնութագրեց Հենրիմանի «Հուլսի» կոմեդիայում, որ նորաստեղծ թատրոնին աղմկալի հաջողություն բերեց։ Հետագայում է. Քալանթարը Երևանի Առաջին պետթատրոնի բեմում կրկնեց Քափաճակյանի այս բեմադրությունը, որ դարձավ նրա խաղացանկի չափազանց գործերից մեկը։

«Հուլսի» կոմեդիայում Քափաճակյանը հասավ խորունկ պարզության, անմանրակրկիտ ճերդաշնակության, հատկություններ, որ ռեժիսորը յուրացրել էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում դեռևս դարասկզբին։ Այս ճերկայացումը, որ հանդիսացավ բերեց Քափաճակյանի ռեժիսորական ստեղծագործության առաջին շրջափուլը, վկայում էր հոգեբանորեն ամուր հիմնավորված ճերկայացում կառուցելու, կերպարի ճերաշխարհը բացահայտելու, դերասանին դերի հետ միաձուլելու ռեժիսորի ակնհայտ կարողությունների։

Քափաճակյանի ռեժիսորական այս հատկությունները, որ նա ժառանգել էր Ռահամիողափոխական ռեալիստական թատրոնից և առավել ցայտուն արտահայտել «Հուլսի» կոմեդիան» մեջ, հետագա տարիներին չխամրեցին, թեև երբեմն էական փոփոխություններ։

Հետագա դեպքերի ազդեցությամբ Քափաճակյանի ռեժիսորական կենսագրությունը կրում է փոփոխություններ։ 1921-ի աշնանը նա ընդունում է Սուրեն Խաչատրյանի հրավերը՝ վարելու բեմական խոսքի և դեղարվեստական ասմունքի դասընթացները Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիայում, ուր նա աշխատեց մեկ տարի։ Այդ շրջանում թատերական Մոսկվայի հետ ունեցած շփումը, «Ճախ» թատրոնի գործիչների ճանաչումը նրա առջև բացին ռեժիսուրայի նոր հնարավորություններ, որ նա ընդունեց պատրաստակամությամբ։

Քափաճակյանի գործունեության հաջորդ՝ ճոմսկովյան շրջանը քավական պարբերաբար տարբերվում է նախորդից։ Արդեն իսկ 1924-ի «Քաջ Նազարում» (որ նա Թիֆլիսի հայ թատրոնում բեմադրել է Արշակ Բուրջալյանի հետ միասին) երևան եկան ռեժիսորի նորամուծ հակումները, բեմական ցայտուն ձևերի, թատերական բացահայտ պայմանականության ձգտումը, որ առաջ չէր կարելի նկատել նրա աշխատանքներում։ Թեև Գևորգների «Հեղեղի» բեմադրության մեջ Քափաճակյանը գտնվում էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ստուդիայի ճերկայացման անմիջական ազդեցության տակ, կրկնում էր դրա ռեժիսորական հնարանները, թեև «Քաջ Նազարում» շատ զգալի էր Բուրջալյանի ճերկայությունը, այնուամենայնիվ, առաջին բեմադրության մեջ նա միանգամայն ինքնուրույն և շատ ինքնատիպ մշակել էր բազմամարդ տեսարանները, իսկ երկրորդում հնչիաթի կերպարների պատկերումով հասել էր շատ արտահայտիչ պարզության։

«Նամուսում», դրամայի բեմական պատմության մեջ առաջին անգամ, նա ջանաց բնեղացնել պատումի շրջանակը, գործողությունը դուրս բերել բաց երկնքի տակ, ավելի լայն հնարավորությամբ հասնել պիեսում կատարվող դեպքերին։

Քափաճակյանի ռեժիսորական նոր հակումները ավելի լիակատար և հետաքրքիր երևան եկան «Վիլհելմ Տելլ» մեծ հաջողությունն գտած ճերկայացման մեջ։ «Ճախ» թատրոնի հիմնական սկզբունքներից մեկը՝ պիեսի ֆետիշացումից հրաժարվելը, Քափաճակյանը հետևողականորեն կիրառեց այս բեմադրության մեջ։ Սրբագրելով Շիլլերի դրաման, ռեժիսորը միտումնավոր կերպով խզագրեց մոնարխիզմի մոտիվը, սրեց սոցիալական կոնֆլիկտը, չափազանց ուժեղացնելով գյուղացիական խռովության պատկերը։ Վերատաս Պաճարևն պատմում է, որ ռեժիսորը «պիեսի բնագրից հանել է գրեթե բոլոր այն խոսքերը ու դիալոգները, որոնք պարունակում են կայսրին ու կուսակալներին հյու հպատակ մնալու, հնազանդվելու խղճուկ ոգին և դասակարգային կոնկրետի ընդհանուր շահերի տեսակետից անհանդուրժելի մեղ անհատական, եսասիրական ձգտումները»[1]։

Այս նույն բեմադրության մեջ Քափաճակյանը հետևեց «Ճախ» թատրոնի մյուս հիմնական սկզբունքին ևս, ջանալով մարմնի վերացական շարժման միջոցով կերպար բնութագրել, բեմական գործողությունը ենթարկել կոնստրուկտիվ կառուցվածքներին, տեղեկել ճերկայացման բարդ և դինամիկ պլաստիկական նկարը։ Նկարիչ Գ. Շարբաթչյանի հետ միասին ռեժիսորը բեմը լցրել էր թեք և հորիզոնական հրապարակներով, դեպի կուլիսները տանող սանդուղքներով, հետևի պլանում կառուցել լեռների ու կիրճերի տպավորիչ դեկորներ։

[1] Պաճարև, Ստեփան Քափաճակյան, Երևան, 1962, էջ 43։

Այդ հրապարակների ու սանդուղքների վրա դերասանները կատարում էին քարդ շարժումներ, ներկայացնում մշտախաղալին տնտեսարաններ՝ հասնելով արտաքին բնմանկարի աստահալտին էքսպրեսիային։ Այս ամենը դերասաններից պահանջում էր բարձր տեխնիկա, պլաստիկայով կերպար ստեղծելու ձիրք։ Քափանակյանը, որ առաջներում ուշադրությունը սեվնում էր դերասանի հոգեկիանին, պահանջում էր կերպարի բնական վարքագիծ, ազատ, չհրաժարվելով ճշմարտացի ապրումներից, կարևորում է և՛ դերապատկերը, և՛ շարժման դիսամիկան, և՛ թատերական պայմանական ձևերը։ Ռեժիսորին հաջողվեցին հատկապես ժողովրդական բազմաձայն տնտեսարանները։ Մասնավ ընդ. «Լավ էին մասնավական տնտեսարանները, մանավանդ ամենավերջին տնտեսարանը, որ արտահայտում էր կոռ միությունը, ընտանեկան և պետական ոգին»[1]։

Մեծ էր այս բեմադրության ճշանակությունը Քափանակյանի ստեղծագործության համար։ Համոզված ռեալիստ և Ստանիսլավսկու դպրոցի հետևորդ՝ Քափանակյանը երբեք չդավանանեց իր սկզբունքներին, բայց և չկամեցավ մեռ ուսուցչի կույր և անստեղծագործ կրկնորդը լինել։

Ստեփան Քափանակյանը, ինչպես նրա սերնդի ուրիշ ռեժիսորներ, արվեստագետի անմիջականությամբ հրապուրվեց տարբեր հոսանքներով, ձգտեց իր արվեստը հարստացնել ժամանակակից թատրոնի նվաճումներով։ Նա կռահում էր և տեսնում, որ Ստանիսլավսկու ուսմունքի միակողմանի և սահմանափակ ընկալումը կարող է թատրոնը զրկել վառ թատերայնությունից, ցայտուն արտահայտչաձևերից, որ չէր ներքում հենց ինքը՝ Ստանիսլավսկին։

Հաստատելով, որ «ամենագլխավորը կերպարի ներաշխարհն արտահայտելն է», Քափանակյանը, զննելով Վախթանգովի, Մեյերհոլդի և մյուսների ստեղծագործությունը, համոզվեց նաև այն բանում, որ պետք է կարողանալ այդ ներաշխարհը թատերացնորեն ցայտուն արտահայտել։

«Վիլիմլմ Տելլի» բեմադրության մեջ նա հասավ դրան, թեև որպես առաջին փորձ, պատեղ կային ավելորդաբանություններ, ծայրահեղություններ, որոնցից ռեժիսորը հետագայում հրաժարվեց։ Շատ էական էր և այն, որ այդ առաջին աշխատանքում արդեն Քափանակյանը կարողացավ հասնել իր համար ամենից կարևորին՝ ներկայացման կերպարին։ Եթե Քափանակյանի հետևորդ աշխատանքներում հավատի ու համոզիչ մշակված էին կերպարներ ու տնտեսարաններ, բայց չկար ամբողջ ներկայացման ամբողջական կերպար, ապա այժմ ձեռք էր բերվում հենց այդ։

Ռեժիսորի հաջորդ աշխատանքը՝ Հովհ. Թումանյանի «Մի կաթիլ մեղրը», նոր սկզբունքների փայլուն զարգացումը եղավ։ Քափանակյանը բարձր էր գնահատում բեմական խոսքը։ Գեղարվեստական ամենքի վարպետը իր բեմադրություններում շատ հաճախ ձգտում էր խոսքը հասցնել ներկայացման հիմնական կոմպոզիցիոն աստիճանին։ Եթե «Վիլիմլմ Տելլում» ռեժիսորը մանրազնին մշակել էր ներկայացման պլաստիկական պարտիտուրը, մոռացության չտալով խոսքի ճշտությունը ու գեղեցկությունը, ապա Թումանյանի հանճարեղ ստեղծագործության բեմադրության մեջ աչքերի մշակման էր ենթարկվում խոսքի հնչուածքի պարտիտուրը։ Ահա այդ յուրօրինակ ներկայացման մասնակիցներից մեկի ինչպես է նկարագրում այն. «Բեմի վրա եմ բոլոր դերակատարները՝ աջջած կանգնած, առաջը գրիմի և հանդերձի։ Սկսում էր «հնդհնակը», ապա հետզհետե միանում էին բոլորը զանազան անկյուններից, աճհատապես կամ խմբովին։ Ստացվում էր չափազանց դինամիկ խաղարկում, որը կատարվում էր միայն ձայների շնորհիվ։ Թվում էր թե զորք է քալում, ամբոխը գոռում, դոփում էր գետինը, տապալվում ու ելնում ոտքի, մարդիկ օրհասական գալարումներ էին անում, ապա մնռում, խաղաղվում։ Սա իր տեսակի մեջ եզակի երևույթ էր հայ թատրոնում և պահվեց մեծ հաջողությամբ։

Ինքը՝ Քափանակյանը, կանգնում էր բեմի կենտրոնում և չափ տալիս, ինչպես դիրիժորն էր պոլտի առջև»[2]։

Արտահայտչության վերին սահմանին հասած բեմական խոսքը, հնչուածքի և պլաստիկական պարտիտուրի կոնտրապունկտային լուծումը չափազանց ուժեղացնում էին այդ համերգ-ներկայացման հուզական ներգործությունը։ Ռեժիսորական այս մշակման մեջ ինչ-որ բան կար վախթանգովյան ողբերգական գրոտեսկից։ Նույն այս եղանակով էր լուծվել նաև Բրեխտի «Անտվանների կրթնամումը» պիեսի բեմադրությունը, ուր ռեժիսորին հաջողվել էր

---

[1] «Մարտակոչ», 1924, № 59։

[2] Պաճարե, Ստ. Քափանակյան, էջ 44—45։

պահպանել եգիպտական արվեստի ոճավորումը և հասնել գեղարվեստական ավարտվածության»[1]:

Արտահայտիչ բեմական ձևի որոնումները Քափաճակչյանի համար իմքնանպատակ չեն եղել: Երբ Շուշիկակ առաձին հնարներ երբեմն հնչում էին ամպատեսի ու անհեղի, ապա արվեստագետը մեջ ռեժիսորը չէր հրապուրվում ձևով հանուն ձևի: Այդպիսին էր նրա նան «Հրեղիգներ» բեմադրությունը Շուշի 1924-ին: Ա. Լունաչարսկու պինաը ռեժիսորն ընկալել իրրև սուր հրապարակախոսական ստեղծագործություն: Դրա բեմական լուծումը նա ստացվեց Շուշիան սուր և հրապարակախոսական: Դինամիկ բեմավիճակները, միջնադարյան ամբողջ դրվագները, պայմանական շարժումների երաժշտական ընդհատությունը՝ այս ամենը բեմի վրա ստեղծում էին կենդանի մթնոլորտ, ուր զգացվում էր ռեժիսորի մտքի շարժումը և ներքին ավյունը: Քննադատությունը բարձր գնահատեց Քափաճակչյանի աշխատանքը, հայտարարելով. «Ընենք պիտվի, երե ասենք, որ հայ բեմը նման հարուստ ու փարթամ, նորը ճաշակի բեմադրություն դեռ չի տեսել... Ռեժիսոր Քափաճակչյանը հիրավի այս բեմադրությամբ ցուցադրեց իր ստեղծագործական թափը...»[2]:

Կարելի է ասել, որ Քափաճակչյանը իր մի շարք բեմադրություններում հաջողեց յուրովի գործադրել «Ճաֆո» թատրոնի սկզբունքները, ռեժիսորական արտահայտչամիջոցները, հարստացնել իր պատկերացումը թատրոնի դերի ու հնարավորությունների վերաբերյալ: Նրա գործունեության այդ շրջանը սահնդագործական նոանդում որոնումների, պոիճիկական բեմադրությունների շրջան էր: Սակայն Քափաճակչյանը նրանցից չէր, որ կարող էր մոլորվել որոնումների խայտաբղետ հեղեղում, կորցնել արվեստագետի իր ինքնուրույն ըմբռնումները: Նրա աշխատանքներում ծայրահեղությունները աստիճանաբար զսպվեցին (որ անխուսափելի էին որոնումների ժամանակ) և ավելի ու ավելի խորացավ հոգեբանական հավատարմության հանումը: Ստանիսլավսկու դպրոցի սկզբունքներին նա վերադարձավ ոչ թե իրրև «սահմանի դավաճան», այլ իրրև հետևող և ինքնուրույն արվեստագետ, որի համար գերագույն ճշմարտությունը գեղարվեստականությունն էր:

«Բոռա» (1925) ներկայացման անկրնդհատ ռեժիսորը դարձրեց դերասանական կնքպարը, նրա ուշադրության առարկան գործող անձանց ներաշխարհն էր: «Բոռի» անհատականությունը (գլխավոր դերում Իս. Ալիխանյան) ռեժիսորին չխանգարեց հաջորդ բեմադրության մեջ պայքարել կամերային լուծումը և դիմել պլատոնական էքսպրեսիայի, արտաքին դերապատկերին տալ առաջնահերթ նշանակություն: Այդ արվեց «Փարիզ» (ըստ Զոլայի) բեմադրության մեջ: Հասնելով ներկայացման ամբողջական ռեժիսորական կնքպարին՝ Քափաճակչյանը բեմականացման առաջատար գաղափարը՝ սոցիալական քաոս՝ բացահայտեց շարժման քաոսի միջոցով: Դերակատարներին վիճակվեց քաոսագիրքին մարմնավորական հնարներով հասնել արտահայտչության: Բեմի վրա իշխում էր իրարանցումն ու շփոթը, բայց կատաղի շարժման միջից երևան էր գալիս ներկայացման կոնֆլիկտը՝ մարդկային անօգնական վիճակն ու ողբերգությունը սոցիալական անարդարության աշխարհում: Բնորոշ է, որ «Բոռը» և «Փարիզը» ռեժիսորը անփոփոխ կրկնեց Բաքվի Հայ դրամատում, ուր նա հրավիրվել էր 1926—1927 թթ. աշխատելու իրրև գեղարվեստական ղեկավար:

Երե Թիֆլիսում չտեսնված հաջողություն էր վայելում «Բոռը», ապա Բաքվում այդպիսի հաջողություն բաժին ընկավ «Փարիզին», որը բեմական լուծման ցայտունությամբ, սոցիալական կոնֆլիկտի արությամբ ավելի հարազատ էր Բաքվի բանվորական միջավայրին: Այստեղ Քափաճակչյանը բեմադրում է մի շարք հետաքրքիր ներկայացումներ, այդ թվում «Մարգաճի խնամին», ուր ծնունդ առավ հայ բեմի լավագույն Մինհոնհերից մեկը՝ Հովսեփ Ոսկանյանի կատարմամբ:

Վերադառնալով Թիֆլիս, Քափաճակչյանը չորս տարի (1927—1930) ղեկավարեց Հայարտասա դրամատիկական ստուդիան, ուր նրա մանկավարժական ձիրքի շնորհիվ դաստիարակվեց մասնագետ դերասանների մի ամբողջ սերունդ: Իր հարազատ թատրոնը՝ Թիֆլիսի Հայ դրամա, Քափաճակչյանը վերադարձավ 1930-ին և մինչև 1937-ը ղեկավարեց այն: Նրա ռեժիսորական գործունեության այս տարիները եղան ոչ պակաս հետաքրքրական, բայց նան ոչ պակաս բեղմնավոր, քան նախորդները: Այս տարիներին բազմազան եղավ ռեժիսորի ընդգրկման դաշտը. նա բեմադրեց տարբեր ժանրի պիեսներ՝ սահնդագործական տարբեր նպատակներով: Երե «Սասունցի Դավիթ» (1931) գարմացնում էր կնճռքաղի հավատարմությունը, կոլորիտային

[1] «Մարտակոչ», 1924, № 252:
[2] «Մարտակոչ», 1924, № 270:



Անդրեաս Էլիզբարյան՝ ՀՈՎՀ. ԱՐԵԼՑԱՆ
Օիրվանզադե «Պատվի համար»

Ա. Գրիգոր Լուսավորիչ Պետրոսյան
Փորձ՝ Ա. Ա. Տեր-Հովհաննիսյան

Ա. Ծաղիկ Հեքի սուտակներից
Պերճ՝ Ա. Ա. Տեր-Հովհաննիսյան

պյուզի պատկերների դուռ վավերական մշակումը (Մարդին պատեղ խոսում էին թեախնդիր ճշտությամբ ընտրված տարբեր քարրառներով), տալս «Ռուդարիա» կրակի տղակի մեջ» բեմադրության բեմավիճակներն ու կերպարները լուծված էին: ընդհանուր պլանով, սակայն որոշ սիմվոլացում էր կատարվել բեմական դրությունների:

Կարող է թվալ, թե Ռափաելյանը, կյանքի և արվեստի վրա չափավոր հայացքներ ունեցող մի մարդ, դասական ժառանգության կրքոտ պաշտպանը, չէր կարող և չպետք է դառնար «Մունդուկյանցի Թիֆլիսը» բեմադրության հեղինակը (1935): Եվ, ալեհոտմնալցիով, այդպես եղավ: Մեծ թատերագրի երկերի այս յուրահատուկ մոնտաժի առիթով Ռափաելյանը գրել է. «Մենք միտք հղացանք ի մի հավաքել մեր կլասիկ կատակերգուի «ժողացված» և չխաղացված պիեսներից ամենահաջող և քաղտուն տեսարանները և հավաքած նյութը քննադատական վերլուծության ու մշակման ենթարկելով հորինել կոմեդիա-մոնտաժ, որը ֆաքուլտով, ընտրիգալի հանգույցով և լուծումով»[1]:

Երբ փորձում ես հասկանալ և բացատրել ինչո՞ւ է այդպես վարվել Ռափաելյանը, պետք պրոնում այդ հարցին բավարար պատասխան տալ գրեթե անհնար է: Կարելի է ասել, որ թեև ռեժիսորը հայտարարում էր, թե ոչինչ չի հավելել բնագրերին, արվածը դասական հեղինակներին «խմբագրելու», «վավաշցնելու» ժամանակին տարածված և էությամբ արատավոր մի փորձ էր: Նման օրինակներ այդ ժամանակների խորհրդային թատրոնում շատ կարելի էր հանդիպել:

Ռեժիսորը և մոնտաժի հեղինակը ինչպե՞ս է կամենում «վավաշցնել» Սունդուկյանին: Ահա ինչ է գրել իրեն՝ Ռափաելյանը. «Բեմադրության պրոցեսում մենք աշխատել ենք դրսևորել և խոսացնել Սունդուկյանի դուրս բերած տիպերը, ընդգծել 70-ական թվականների կապիտալիզմի զարգացման առանձնահատկությունները: Միաժամանակ մենք նոր մեկնաբանություն ենք տվել Սունդուկյանի «ազգիվ» վաճառական Օսեփին, որին հեղինակը դուրս է բերում իբրև պաշտպան հին կարգերի և հին աշխարհայեցողության: Հենց եղածին չափ մենք աշխատել ենք թուլացնել Օսեփի խարակտերիստիկայի այդ «դրական» կողմերը, կրճատելով բոլոր դիալոգները Խաչոյի հետ, և պատկերել նրան իբրև հասարակ, «մանր» մի վաճառական և ընդգծել կործանվող այդ մանր վաճառականության օրհասական ճիգը առաջխաղացող վաշխառուական կապիտալի հետ մղեցած կռվում»[2]:

Ռափաելյանի ստեղծագործության մեջ, ինչպես նախորդ տարիներին, հարևանության էին աճում ռեժիսորական ամենատարբեր լուծումները, որ առաջին հայացքից նույնիսկ մերժում էին միմյանց: «Մունդուկյանի Թիֆլիսից» ռեժիսորի այդ մի փոքր անհասկանալի «անաբխառական» ապստամբությունից անմիջապես հետո Ռափաելյանը բեմադրում է «Երջիջի հրեխան» և «Պատմե հրեչտոցը» միանգամայն ուշադիր հեղինակային տեքստի հանդեպ:

Այս աշխատանքի վրա կատարված աշխատանքը թատրոնի համար առանձին էր մանավանդ բեմական խոսքի առումով: Դեկլամացիայի մեջ ճնշում ռեժիսորը, որ «Վիլիամ Տելլում» ճգտում էր բեմական խոսքի հանդիսավորության, իսկ «Մի կաթիլ մեղրում» կատարողների ձայների գրեթե պոլիֆոնիկ հնչողության, «Երջիջի հրեխայում» միակ չսահմանիչը դարձրել էր սովորական խոսակցական ինտոնացիան, ըստ հնարավորին բնական ու անկաշկանդ խոսվածքը: Ծկռարկինի կատակերգությունը թարգմանել էր Ռափաելյանը, որ ռուսական, գերմանական, ֆրանսիական, իտալական ու ժամանակակից հեղինակների շատ պիեսներ էր թարգմանել, երկար տարիներ աշխատակցել Կովկասի հայ հրատարակչական ընկերությանը: Պիեսի թարգմանության և բեմադրության վրա աշխատելիս ռեժիսորը ձգտել էր երկախոսությունների և գործող անձանց վարքագծի բնական դրսևորմանը: Ամեն ինչ՝ դիալոգը, բեմական շարժումը, բեմավիճակները կառուցվում էին բնական վերարտադրության սկզբունքով. բեմադրության մեջ չկար բեմական ընդգծված պայմանականության ոչ մի հետք:

Նույն սկզբունքով աշխատանք ռեժիսորը Թիֆլիսի Հայ թատրոնում տված վերջին ներկայացման՝ «Պատմե հրեչտոցի» վրա (1936): Այս դեպքում նա չբավարարվեց սեղանի շուրջն աշխատելով, այլ դերասաններին տարավ հիվանդանոց, ծանոթացրեց բժիշկների առօրյա աշխատանքին, որ դերակատարները մոտիկից ճանաչելին գործող անձանց հոգեբանությունը: Ռեժիսորը, մանավանդ գործունեության վերջին տարիներին, պնդում էր շարունակ, որ դերա-

[1] «Պրոլետար», 1935, № 48:
[2] Նույն տեղում:

տաճական շրջանին առաջ է գալիս իրական կյանքը. կենդանի մարդկանց վատ ճանաչելու հետևանքով Խոսելով Ստանիսլավսկու պիտեսիից. Քափաճակյանը նախազգուշացնում էր, որ կյանքի, արդիականության հետ սերտ կապ ունենալով միայն կարելի է ըմբռնել և ըմբռնել թատրոնի մեծ տեսաբանի պիտեսը, այլապես այն կդառնա դոգմա, ոչ ոքի պետք չեկող կանոնների քարացած օրենսգիրք»

1936-ին Թիֆլիսի Հայ դրամատ. թատրոնում Քափաճակյանը Ակն մեկ և կես տասնամյակը, որի ընթացքում ռեժիսորին վիճակվեց դեկավարել թատրոնը, տեխնիկական շենք չունեցող թատերախումբն աշխատում էր դժվարին պայմաններում. Ներկայացում էր տալիս շաբաթական մեկ-երկու անգամ, փորձերն անում աննպատակ պայմաններում. Ծատեղը չդիմացած տեղիճված դրությանը և հեռացած թատրոնից՝ գալով Երևան։ Քափաճակյանը նրանցից էր, որ հաճատորեն մնաց հարազատ թատրոնում, թեև մենք նրան բազմիցս աշխատանք առաջարկվեց ուրիշ թատրոններում։

Քափաճակյանի վարչագիծը չի կարելի կոչել այլ կերպ, քան աննկնկիր գործունեություն։ Եվ մենք այդ ամենից հետո, երբ Քափաճակյանի դեկավարած ու դաստիարակած թատրոնն ի վերջո առաջավ սեփական շենք, երբ աշխատանքի ավելի բարձր հնարավորություններ ստեղծվեցին, նա 1937-ին հեռացվեց այդ թատրոնից, տեղափոխվեց Քրիլիսի Հայկական պատանի հանդիսատեսի թատրոն, որ աշխատեց մինչև կյանքի վերջը։

Նրա գործունեության այս շրջանը ևս արգասավոր եղավ։ Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում ընդգծվեցին նրա ժամկավարժական հակումները, թեև ռեժիսորական էլ մոտացության չտրվեց։ Ռեժիսորը շատ ջանք ներդրեց մանկական թատրոնի ինքնուրույն թատերագրությունը ստեղծելու և դերասանական նոր ուժեր աճեցնելու համար։ Նա թատրոնը դարձրեց յուրատեսակ մի ստուդիա, որի սանները հետագայում աչքի ընկնող տեղ գրավեցին Թրիլիսիի և Երևանի թատրոններում։

Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում Քափաճակյանի բեմադրած ներկայացումներից պետք է նշել «Պավկա Կորչագինը» (բեմադրված է Ա. Մովսիսյանի հետ), «Սեր և խարդավանքը», «Գողը» և «Երկու տիրոջ ծառան»։

Այս ներկայացումներից ամեն մեկի պատրաստման ընթացքը դարձել էր բեմական արվեստի պարապմունքների մի շարք, որ ոչնչով բովանդակալից կարող էր վարել Քափաճակյանը։ Ռեժիսորը քրտնաջան ու համբերատար աշխատում էր երիտասարդ դերասանների հետ, որոնց մեջ քիչ չէին օժտվածները։

Կյանքի վերջին տարիներին անբուժելի հիվանդությունը Քափաճակյանին զամել էր մահճին, բայց արվեստագետն իր կապը չէր կտրում թատրոնից. հետաքրքրվում էր նրա առօրյայի ամեն մի մանրուքով, պահանջում էր իրեն տեղյակ պահել ամեն ինչի մասին։

Արվեստագետը վախճանվեց 1944-ի մայիսի 5-ին, վաթսունչոր տարեկան հասակում։

Ի դեմս Ստ. Քափաճակյանի հայ թատրոնն ուներ կիրթ, բանիմաց, ստեղծագործորեն աճռճանգիստ մի ռեժիսոր, որի գործունեության ակունքները գալիս են դարասկզբից։

ԼԵՎՈՆ ՔԱԼԱՆԹԱՐ

Լևոն Ալեքսանդրի Քալանթարը (1891—1959) ծնվել է հայ մտավորականի ընտանիքում, որպիսիք քիչ չէին մինչհեղափոխական Թիֆլիսում։ Նրա հայրը՝ Ալեքսանդր Քալանթարը, «Մշակի» խմբագիրն էր, բարեկամներից շատերը գրականագետներ էին ու հասարակական գործիչներ։ Սկզբնական կրթությունը Լ. Քալանթարը ստացել է Թիֆլիսի արական գիմնազիայում, իսկ 1908-ից դարձել է Պետերբուրգի համալսարանի արևելյան լեզուների ֆակուլտետի ուսանող։ Շատ շուտով երիտասարդ Քալանթարն արտակարգ ընդունակություններ է հանդես բերում Արևելքի պատմության, հայ-վրացական քաղաքական հարաբերությունների ուսումնասիրության մեջ։ Նրան ակնածանքով գիտնական Ն. Ցա. Մառը, որի մոտ սովորում էր Լ. Քալանթարը, իր սանի հաջողություններով ոգևորված, նրան ներգրավում է միջնադարյան Հայաստանի մշակույթի աշխատանքի մեջ։

Քաղաքացիական Լևոն Քալանթարը, Պետերբուրգում ուսումն ավարտելուց հետո, վերադառնում է Թիֆլիս։ Եվ այն ժամանակ, երբ հարազատներն ու ընկերները գիտական փայլուն ապագա էին գուշակում Քալանթարին, վերջինս, հրաժարվելով գիտական գործունեությունից, զբաղվում է թատերական արվեստին։ Ծատերին, երբեմն նույնիսկ իրեն՝ Լ. Քալանթարին

չվում էր, թե թատրոնը ժամանակավոր հաջողակություն է և ոչ ավելին։ Սակայն տարիները Քալանթարին հեռացնում էին գիտակաև գործունեությունից և ավելի ու ավելի մոտեցնում թատրոնին։ Քանդեսն մինչև կյանքի վերջը նա չդադարեց հետաքրքրվել պատմության, բանահիության ու հնէաբանության հարցերով, թեպետև կոչումով նա գիտնական էր, բայց ընտրեց ռեժիսորի մասնագիտությունը։

Դեռևս գիմնազիայի տան Լևոն Քալանթարը, ոչ առանց ծնողների ազդեցության, դառնում է Թիֆլիսի թատրոնների մշտական հաճախորդը։ Քալանթարների տանը սովորական երևույթ էին դրուժցներն ու վիճերը հայ թատրոնի ճակատագրի մասին։ Լևոն Քալանթարի հայրը, որ մանուկում բազմիցս հանդես էր եկել թատերական հոդվածներով, մշտապես հետաքրքրվում էր թատրոնով։ Նրա քույրը սովորում էր դրամատիկական դասընթացներում։ Քալանթարի պատանեկությունն անցավ Թիֆլիսի թատերական մթնոլորտում, իսկ ուսանողական տարիները Պետերբուրգում՝ ավելի հարստացրին ապագա ռեժիսորի թատերական տպավորությունները։

Երև Թիֆլիսում Լ. Քալանթարը թատերական առուլիսի ուշկոիրն էր միայն և հետաքրքրասեր հանդիսական, ապա Պետերբուրգում նա անում է թատերական արվեստին մերձենալու առաջին քայլերը։ Չի սահմանափակվում միայն ներկայացումներ նայելով, ծանոթ թատերասերների միջոցով ընդունվում է Ալեքսանդրյան թատրոնի դրամատիկական դասընթացները։ Այստեղ Լ. Քալանթարը հանդիպում է ռեժիսորներ Ա. Պետրովսկու, Ի. Ծմիդտի և Ա. Սահինի դասերին։

Այն տարիներին, երբ ռուսական թատրոնում հաստատվում էր կալում ռեժիսորական դպրոց, երբ այդ արվեստը դառնում էր առաջատարը համաշխարհային թատրոնի կյանքում, որի առօրյային Քալանթարը քաջատեղյակ էր մամուլից և արտասահմանյան թատերախմբերի գաստրոլներից, հայ իրականության մեջ սկսվում է խոսվել ազգային թատրոնում ռեժիսուրայի բացակայության մասին։ Հայ թատրոնը 10-ական թվականներին ստեղծագործական ճգնաժամ էր ապրում, որից դուրս գալու ելքը համարվում էր ռեժիսուրան։ Այսպիսով, ռեժիսուրայի խնդիրը դառնում էր կենսորոշական։

1918-ին, Սուրեն Խաչատրյանի և հետագայում ամերիկյան հայտնի կինոռեժիսոր Ռուբեն Մամուլյանի հետ, Լ. Քալանթարը Թիֆլիսում կազմակերպում է դրամատիկական ստուդիա։ Քալանթարի հաղորդմամբ, ստուդիան առավել հարմարը էր ժամանակի ամենամբալիճ թատրոնի ոգով դերասանական դաստիարակելու համար։ Բայց այս ձեռնարկումից ոչինչ չստացվեց։ Շուտով ստուդիան փակվեց։

Նույն այդ թվականներին Լ. Քալանթարը զբաղվում է գրական գործունեությամբ, գրում է հոդվածներ, վահան Տերյանի հետ միասին մասնակցություն ունենում Գորկու խմբագրությամբ «Հայ գրականության ժողովածուն» կազմելու գործում։

Մինչև խորհրդային կարգերի հաստատումը Անդրկովկասում հայ բեմի և ոչ մի գործչի չի հաջողվում իրականացնել թատերական արվեստի բարելավման և արդիականացման գործը. Օվի Սևումյանի, Ստ. Քոչինյանցի, Ս. Խաչատրյանի, Լ. Քալանթարի և ուրիշների ջանքերը անցնում են ապարդյուն։

Վրաստանում խորհրդային կարգեր հաստատվելուց անմիջապես հետո Լ. Քալանթարը, Ստ. Քոչինյանցի հետ միասին, կազմակերպում է Ստ. Շահումյանի անվան երիտասարդական թատրոնը։

Նոր թատրոնի կազմակերպման ժամանակ Քալանթարի համար առաջնահերթ նշանակություն են ստանում ամենասկզբունքային խնդիրները. թատրոնի հասարակական կողմը, դերասանի քաղաքացիական դերը, ամբողջ թատերախմբի աշխատանքի կոլեկտիվիստական ոգին։

Ռեժիսորը թատրոնի գործունեությունը կառուցում է հենց այդ սկզբունքների ոգով՝ թատրոն պետք է գան միայն նրանք, ովքեր կոչմամբ ու տաղանդով կարող են այնտեղ աշխատել։ Թող այս հարցադրումը միամիտ չթվա։ Հիմա էլ այս խնդիրը լուծված չէ մեր թատրոններում, առավել ևս դա էական էր այն տարիներին։ Առաջներում հայ իրականության մեջ մի ասացվածք կար. «Մարդ չդառավ, դերասան դառավ»։ Այս քաղքենական պահանջով թաքնված էր կենսական ամուր մի ավանդ։ Հենց սա էր ուզում ոչնչացնել ռեժիսորը, երբ հայտարարում էր, թե թատրոն պիտի ընդունել միայն խստագույն ընտրությամբ։

Ոչ թե առաջին դերասանի խաղն է, թեկուզ և տաղանդավոր խաղը, հետաքրքրում նոր հանդիսականին, այլ ամբողջ խմբի ջանքերով ստեղծված գեղարվեստական անսամբլը։ Ահա ինչու Շահումյանի անվան թատրոնում Լ. Քալանթարի համար չկային առաջատար և երկ-

բոլշևիկյան դերասաններ. սակա ինչու նա այդ թատրոնը էր հրավիրում դերասանական ամենատարաշխությամբ դեռևս չվարակված երիտասարդ դերասաններին:

Եթե թատրոնում իշխում է կոլեկտիվ ոգին, ապա և բոլոր կարևոր հարցերը պետք է վճռվեն թատրոնի ստեղծագործական կոլեկտիվում: Բեմադրության ներկայացված պիեսը պետք է կարդար ողջ թատերախումբը: Ծուրաքանչյուր դերակատար պետք է լավ իմանար ամբողջ պիեսը, գործող անձանց վարքագծի շարժառիթները, չխոսելով այլևս տեսարան դերի մասին: Սակա ինչու նոր թատրոնին հարկավոր չեն ոչ սցենարիստ, ոչ էլ ռեժիսոր:

Այդ ժամանակ այս բոլորը նորություն էր հայկական թատրոնի համար: Լ. Քալանթարն ու Ստ. Քոչինանցյանը ստիպված էին շատ ջանք դնել, որպեսզի թատրոնի կյանքում արմատավորեն Գեղարվեստական թատրոնի փորձով մշակված այս սկզբունքները: Այնուհանդերձ չկարողացան հասնել հայ մի շարք թատերական գործիչներ նախահեղափոխական շրջանի ավելի քան մի տասնամյակի ընթացքում, Լ. Քալանթարն ու Ստ. Քոչինանցյանը հասան Շաումյանի անվան թատրոնի կյանքի մի քանի ամսում:

Այս թատրոնում Լ. Քալանթարը հասցրեց բեմադրել Դեզա-Գրացիայի «Կատաստրոֆա» և Մետերլինկի «Սուրբ Անտոնիոսի հրաշագործությունը» պիեսները: Այս առաջին աշխատանքներում արդեն երևան էր գալիս ռեժիսորի ինքնուրույն ռեժիսորական մոտեցումը գրական ստեղծագործությանը:

Գրական նյութի իմաստավորումը հատուկ էր նաև Ստ. Քոչինանցյանի «Հույսի» կոմպոզիցիայի բեմադրությանը: Սակա թե ինչու պետք է կարծել, թե հայ խորհրդային ռեժիսուրայի պատմությունը սկսվում է երևանում Առաջին պետթատրոնի հիմնադրման օրից: Կարելի է ասել, որ այդ ռեժիսուրան ծնունդ է առել Շաումյանի անվան թատրոնի հիմնադրման հետ մեկտեղ՝ 1921 թվականին:

Այստեղ Լ. Քալանթարը գործնականում իրականացրեց նոր թատրոնի շատ սկզբունքներ, որոնք ամրապնդվեցին ու զարգացան Առաջին պետթատրոնում:

1921-ին բեմադրված և 1923-ին Առաջին պետական թատրոնում կրկնված «Սուրբ Անտոնիոսի հրաշագործությունը» բեմադրության մեջ Քալանթարը պիեսի ռեժիսորական մեկնաբանման փորձն է անում: Քննադատությունը մեղադրել է ռեժիսորին ոչ միայն Մետերլինկի այս պիեսի ընտրության, այլ, որ շատ բնորոշ է, ռեժիսորական մեկնաբանության համար: Ասում էին, թե Լ. Քալանթարը Մետերլինկի միստիկական պիեսն ընկալել է իբրև հակակրոնական երկ, որ բնավ չի համընկնում ռեալիզմի մտահղացմանը: Առանց այս վեճի մանրամասների մեջ խորանալու նշենք, որ, ըստ երևույթին, Քալանթարին հաջողվել է բեմական միջոցներով արտահայտել պիեսի հակակրոնական միտումը, թեպետև, ըստ քննադատի, պիեսը նման միտում չուներ: Ինչպե՞ս կարող էր Քալանթարը միստիկական պիեսից ստեղծել հակակրոնական բովանդակությամբ հագեցած ներկայացում: Պարզվում է, որ ռեժիսորը գիտակցաբար դիմել է բեմական այնպիսի միջոցների, որոնք կարողանային փոխել պիեսի գաղափարական ճշդությունը: Այլ կերպ ասած, ռեժիսորն իր ինքնուրույն արվեստով հասել էր գրական ստեղծագործության յուրովի մեկնաբանության, որ ինքը ռեժիսորական արվեստի բուն էությունն էր: Ռեժիսորը պիեսը բացահայտեց գրոտեսկի ու բուֆոնադի բանալիով: Նա չէր խնայել ո՛չ ներանց, ովքեր ծաղրում են սուրբ Անտոնիոսին, ո՛չ էլ իրեն՝ Անտոնիոսին: Բեմի վրա ծավալվում էր անողոք մերկացման մի պատկեր, ծաղրվում միամիտ Անտոնիոսը, ծաղրվում էին քաղքենիական դասի ցինիկ պատկերացումները: Հետաքրքիր է հիշել, որ Ե. Վախթանգովը երկու անգամ դիմել է Մետերլինկի այդ պիեսին՝ տարբեր կերպ մտածելով այն: Եթե վախթանգովյան ներկայացման առաջին՝ մեղմ ծաղրով համակված տարբերակում, զգացվում էր թերևս ներանք, երկրորդ տարբերակում ռեժիսորը գիտակցաբար դիմել էր իր նախասիրած «ողբերգական գրոտեսկի» նաամակներին: Առաջին տարբերակում բեմի վրա ապրում էր տարօրինակ մարդկանց մի ամբոխ, իսկ երկրորդում՝ գիշատիչներ, որոնք պատրաստ են ոչնչացնել Անտոնիոսին, որի կերպարը մարդկային հումանիզմի ընդհանրացումն էր:

Լ. Քալանթարը ցկատի էր առել հանճարեղ Վախթանգովի փորձը, բայց նա չկրկնեց Մետերլինկի պիեսի վախթանգովյան ըմբռնումը: Քալանթարի ներկայացման մեջ չկային ո՛չ գիշատիչներ, ո՛չ տարօրինակ մարդիկ, ո՛չ էլ աննկունք: Պետթատրոնի բեմի վրա ապրում էր գարշելի գործամոլների մի ամբոխ, որի համար ամեն ինչ դառնում է նկատի առնելու: Հերոսները պատրաստ էին շատ սառնասիրտ մատնել սուրբ Անտոնիոսին, որը նա իր հերթին դեմ չէր օգտվել երկրային բարիքներից: Այսպես, օրինակ, վախթանգովյան ներկայացման մեջ այն պահը, երբ Անտոնիոսին քշում են խոհանոց, բեմականորեն ներկայացված է իբրև բուր-

ժուակաս ամբոխի կողմից կատարված ամարդար արարք: Ամստոմիոսը ճեռանում է վիրավորված և ճվատտաքած. Քալաճթարի բնճադրությամ մեջ նույն պդ պահը լուծվում է այլ կերպ: Գոթճամոցների մաշվենկատ ամբոխը՝ Ամստոմիոսի վարքագծից դժգոհ, ճեռաքճում է նրանից: Իսկ մաշվենկատ Ամստոմիոսը ճեռանում է այնպես, ինչպես կիճառաար մի մարդ, որին չի ճաջողվել գործարքը: Հոգնեքանական ապրումները բացառվում են, ցցում են դառնում սուրբ Ամստոմիոսի գործարարությունը, գործող ամճանց գրոտեսկային վարքագիծը:

Իրավացի՞ էր, արդյոք, Քալաճթարը «Սուրբ Ամստոմիոսի հրաշագործության» այսպիսի մեկնաբանությամբ՝ առանձին հարց է: Եթե խորամուխ լինենք այդ ժամանակներում տիրող տրամաղրությունների մեջ, երբ ինչ աշխարհի բարքերը պահպանելու առիթ չէին փախցնում, ճասկանալի կդառնա միաժամանակ բոլորին միասին ծաճակելու ունիվարսի ձգտումը:

Այսպիսով, խորհրդային շրջանի առաջին բնճադրության մեջ արդեն Լ. Քալաճթարը ճանդես եկավ իբրև ժամանակին ճատուցում գեղարվեստական նոր կոնցեպցիաներ. այդ կոնցեպցիաները բնճականորեն ճարմնավորելու ընդունակ գեղարվեստական նոր եղանակներ քանցում ունիվարս:

Երբ Շահումյանի անվան թատրոնը հյուրախաղերի նկավ Երևան, իսկույն պարզ դարձավ, որ պետական թատրոնի ստեղնման հարցը վստահորեն կարելի է ճանճնարարել Լ. Քալաճթարին: Եվ իրոք, 1921-ի օգոստոսի 18-ին հանրապետության կառավարության որոշմամբ Լուսժողկոմատին առաջարկվում էր Երևանում կազմակերպել պետական թատրոն, այդ գործը ճանճնարարելով ռեժիսոր Լ. Քալաճթարին:

Ունենալով բավական փորձ՝ Շահումյանի անվան «Որոնումների թատրոնին» կազմակերպման առնչությամբ, Լ. Քալաճթարը, այնուամենայնիվ, շատ բան սկսեց սկզբից: Միշտ է, Շահումյանի անվան թատրոնի հիմնական մասը մնաց Երևանում, միշտ է, նոր թատրոնի կազմակերպման սկզբունքները հայտնի էին Լ. Քալաճթարին, բայց դրանց գործնական կիրառումը շատ էր մտահոգում ռեժիսորին: Որպեսզի հասկանալի լինի, թե նոր թատրոնին ինչ պայմաններում էր վիճակված աշխատել խարխուլ Երևանում, բավական է ծանոթանալ մի փաստաթղթի բովանդակությանը: Հայաստանի Լուսժողկոմատի արվեստի բաժնի վարիչ Եղիշե Չարենցը 1921-ին դիմում է ՌԽՖՍՀ Լուսժողկոմատի թատերական բաժին՝ հետևյալ խնդրանքով. «Քանի որ Հայաստանի տահճաններում լիակատար բացակայում է որևէ նյութ թատերական գործի կազմակերպման համար, խնդրում ենք Ձեզ չմերժել և Երևան ուղարկել անհրաժեշտ նյութեր»:

Լ. Քալաճթարն, իրոք, իմաստուն կերպով վարեց Առաջին պետթատրոնի կազմակերպման գործը, գիտակցելով, որ դրվում են թատերական նոր կուլտուրայի հիմքերը:

Թե որքան էին թատրոնի կազմակերպման գլխավոր սկզբունքները՝ արդեն ճշվեց 20-ական թվականների ռեժիսորական արվեստին վերաբերող գլխում: Լ. Քալաճթարի ռեժիսորական դիմանկարը ամբողջացնելու համար հարկավոր է ընդգծել, որ Առաջին պետթատրոնի կյանքում իշխում էին վախթանգովյան ստուդիային արժանի սկզբունքայնություն և դիջումների խստաթացություն: Արվեստի հարցերը լուծվում էին շիտակ կերպով, առանց որևէ կամ ումնէ զիջողության: Երբ թատրոնի ստեղնագործական գործերին վարչական միջամտության փորձ արվեց, Լ. Քալաճթարը ոչ մի զիջողության չդիմեց: Նա թատրոնի վարչությանը գրեթե մի դիմում, ուր կրկնում կերպով պաշտպանում է ստեղնագործական միավորման շահերը, այն սկզբունքները, որոնց հիման վրա ստեղծվել էր թատրոնը: Եթե Առաջին պետթատրոնը դիմացավ փորձությանը և կանգնած մնաց իբրև ստեղնագործական միասնական խումբ, ապա այստեղ քիչ ճատություն չունի Լ. Քալաճթարը:

Ինչ-ինչ տարբերություններ կային Քալաճթար-թատրոնի ղեկավարի և Քալաճթար-բնճադրող ռեժիսորի միջև: Իբրև թատրոնի ղեկավար Քալաճթարը վարում էր ստեղնագործական նոր օրգանիզմի սկզբունքների պաշտպանության կռվում քաղաքականություն, սրբորեն պահպանում էր Գեղարվեստական թատրոնի պատվիրանները, դիրաաններից դատխարակություն կոնկրետիզմի ոգով, արմատավորում Ստանիսլավսկու միտքը:

Իբրև ռեժիսոր-բնճադրող, Լ. Քալաճթարը այն տարիներին որոնումների մեջ էր: Նա մերթ դիմում էր բնճական ավանդական միջոցներին, մերթ ապատանձրում այն ամենի դեմ, ինչ ավանդական էր, մերթ էլ հրապուրվում էր թատերական նորադույն հոսանքներով: Դժվար է պատկերացնել, որ ճատարձակ փորձերը պետթատրոնի բեմի վրա իրականացրել է Լ. Քալաճթարը: Համենայն դեպս վերջին տարիների ռեժիսորական աշխատանքները չեն ներթորում նրա երթեմնի ճաճ֊ստակությունը ժամանակի թատերական բազմազան հոսանքներով:

Երիտասարդ Քալաճթարը մեկ թեժադրել է Ռազլդի «Սալոմեն» սալոնային ոճով, թանձրաքեհնվածությամբ, մեկ էլ թեմից հավաքել ամեն ինչ՝ դերակատարներից թատերական զգեստները, թեմից՝ վարագույրն ու կուլիսները, դերասաններին ընտելցրել սրահներում, գրկել դիմաներկից և ազդեցիկ ներկայացրել Ֆրանսիական «Փաստաբան Պատելեն» ֆարսը։ Նա մերթ բնաիմդրությամբ պահպանել է «Հուլիո» կոթողայնությունը», «Չքնաղազգ զանգը», «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» պիեսների տեքստը, մերթ էլ իրքնակամ փոխել «Պաղատանք աղջիկ», Մոլիերի «Անգամ ամուսնություն» պիեսների տեքստը, բազմաթարելով, բնագրական գլուխը լուկ առիթ է թեմական իրքնուրույն ստեղծագործության համար։

Լ. Քալաճթարի թեմադրություններում թեմական միջավայրը մերթ ընտրալիստորեն ճաշրաքեհնվում էր բուտաֆորով, ինչպես «Նորա», «Վարդագույր» թեմադրություններում, մերթ հաճկարծ ծպրտեհնել պայմանականության հատնում «Անտիգոնեում» կամ «Վարժապետ Բոբրուսում», ուր դերակատարների միրուքները պարանից էին հյուսված, դեկորները փոխարինված էին քամահաճ դասավորված մերկ միջնորմներով և պարաններից կախված եղևնիներով։

Ակո՛, Լ. Քալաճթարը որոշակի տուրք տվել է մոդայական հոսանքներին, այո՛, երբեմն նա դիմել է պլնպիսի ստեղծագործության, ինչպիսին «Գնչուհի Ջանդան» է, երբ նրա բեմադրություններում բեմը լցվում էր ծխագլաններից ելնող ծխի թանձր քուլաներով, դերասանները մարմնամարզական տրյուկներ էին անում, բայց այս ամբողջ ռեժիսորական կեղծ փայլեխեհնում հատնանում էր խելագի՝ արվեստագետի միտքը, արվեստագետ, որի համար պիեսը ըմբռնման արդիական կոնցեպցիան գլխավորն էր ու վճռականը։

Բնորոշ է, որ գեղարվեստական իրքնատիպ կոնցեպցիան էր բեմադրողից պահանջում բեմական նոր արտահայտչամիջոցների որոնումներ։ Ակն դեպքում, երբ չէր գտնվում ներկայացման իրքնուրույն ռեժիսորական կոնցեպցիան, Լ. Քալաճթարը կրկնում էր ավանդական եղանակները։ Այսպիսին էր, օրինակ, «Պատվի համարին» բեմադրությունը (1923)։ Առաջին անգամ դիմելով հայ դասական թատերագրության ստեղծագործությանը, ռեժիսորը նոր մոտեցում հանդես չբերեց, ընդունեց պիեսի ավանդական մեկնաբանությունը։ Ներկայացման քննադատը նշեց, որ Լ. Քալաճթարը կրկնել է այն ամենը, ինչին հասել էր Հովհ. Աբելյանը։

Արդեհ նշվել է, որ «Ավազակներին» և «Տարտյուֆին» համար, ներկայացման գաղափարական կոնցեպցիայից ելնելով, ռեժիսորը գտնում էր համապատասխան պատկերավոր լեզուն միշտ նույնը էր կատարվում Լ. Քալաճթարի մյուս հաջողված աշխատանքներում նաև

Եթե «Հուլիո» կոթողայնում» մեջ նա կամենում էր բացահայտել անողորմ գործատուների աշխարհում մարդու ճակատագրի ողբերգական անելանելիության գաղափարը, ապա դրա համար ռեժիսորը դիմում էր պատկերավոր միջոցների յուրահատուկ համակարգի։ Այստեղ նա բացահայտում էր գործող անձանց հոգեկան խռովքը, ներաշխարհի բնկճվածությունը։ Ասա թե ինչու Լ. Քալաճթարը այս բեմադրության մեջ հրաժարվում էր արտաքին շարժում բեմավիճակներից, ողջ ուշադրությունը կենտրոնացնելով հերոսների ներաշխարհի, ապրումների վրա։ Կալում բեմավիճակները, դանդաղասահ շարժումները, մերթ ընդ մերթ հիստերիկ ճիչերով ընդհատվող երաժշտական միջորալին ընդհանուր ֆոնը ավելի քան լավ էին մարմնավորում ռեժիսորի գեղարվեստական կոնցեպցիան։

Երբ «Ջրաստղը զանգում» քաղքենու անհող ու անպտուղ ձգտումների պատկերները էին դրված, ապա ռեժիսորը, հակառակ Հաուպտմանի պիեսի ռեալիստական ոճաբանության, ստեղծեց մի ներկայացում-հանելուկ, ուր դերերի խոսքային պարտիտուրի մշակումը հասցվել էր երաժշտական կատարելության։

Ընդունված է այն կարծիքը, թե Լ. Քալաճթարը այդ բեմադրության մեջ բնական խոսքի իրքնանպատակ կատարելության է ձգտել։ Ակո, ռեժիսորն ունկել է այդպիսի նպատակ։ Բայց դա չի պարտադրվել ներկայացմանը, այլ բխել է նրա ընդհանուր կոնցեպցիայից։ Քաղաքնական ճղճիմ տիրապետության մեջ տեղ չունեցող մարդկային գեղեցիկ երազանքի խոտոռակումը՝ ահա «Ջրաստղը զանգ» բեմադրության ռեժիսորական ընդհանուր կոնցեպցիան։ Դրա մարմնավորումը ռեժիսորից պահանջել է բեմադրության առանձնահատուկ պատկերավոր համակարգի որոնումներ։ Պիեսի ամբողջ քովանդակությունը կոնտրաստային ձևով հակադրվում էր ներկայացման երաժշտական-խոսքային իմաստավորին։ Ալելին, ներկայացման ընդհանուր պարտիտուրի մեջ բախվում էին ձայնական հակադիր համակարգերը, ուժեղացնելով հուզական կոնֆլիկտը գործող անձանց միջև։ Ակն ժամանակ, երբ ռեժիսորական կոնցեպցիան ապրում էր միայն տվյալ ներկայացման մեջ, արտահայտչամիջոցները, դերասանական խաղի հնարքները մանրակրկիտ մշակվում էին ռեժիսորի կողմից, դրսնում ստեղծագործող խմբի սերտականության։ Ռեժիսորը հիանալի կարողանում էր բեմադրության վրա կատարվող

աշխատանքը զուգակցել դերասանի ստեղծագործական դաստիարակության ընդհանուր խնդիրների հետ:

Երեւ նա աշխատում էր շեքսպիրյան «Վատաբախտ կնոջ սանձահարումը» կատակերգության վրա, ապա Էլիզաբեթյան դարաշրջանի թատրոնի հարուցում առած պատկերավոր լեզուն դերասաններին միաժամանակ սովորեցնում էր բեմական ճկունության, մարմնի տիրապետման վարպետության: Ճիշտ այնպես, ինչպես «Ջրաստղ զանգի» վրա կատարված աշխատանքն էր բեմական խոսքի տիրապետման հունով, իսկ «Հույսի» կոլեկտիվացման բեմադրությունը ուղեկցվել էր կերպարի էության ըմբռնման հոգեբանական ուղիների որոնումներով:

Դասական խաղացանկի բեմադրության գործը Լ. Քալանթարը համարում էր պրոլետարական և աննախադեպ՝ խորհրդային թատերագրության երկերին աջակցելու համար, թատերագրություն, որ ճոր-ճոր էր ստեղծագործական իրավունքներ ձեռքեր:

20-ական թվականների երկրորդ կեսին Լ. Քալանթարը Սունդուկյանի անվան թատրոնում մեկը մյուսի հետևից բեմադրում է Ա. Ճայկոլի «Վարժապետ Բուբուսը» (1925), Ա. Լունաչարսկու «Ծուլքը» (1926), Կ. Տրենյովի «Լյուբով Յարովայան» և Դ. Ոչեգլովի «Բոքը» (1927):

Թատրոնի խաղացանկի այս վճռական բեկումը տեղի ունեցավ ոչ առանց նոանդում մասնակցության Լ. Քալանթարի, որը նախանձախնդիր վերաբերմունք ուներ ժամանակակից թատերագրության հանդեպ: Նա գտնում էր, որ ստեղծագործական որոնումները առավել արդյունավետ են հատկապես ժամանակակից խաղացանկում, քանի որ նոր բովանդակությունը թելադրում է արտահայտման նոր ձևերը: Եվ իրոք, ժամանակակից թատերագրության վրա կատարված աշխատանքում Լ. Քալանթարի ստեղծագործությունը ավելի է ակտիվանում, զերծ լսում առանց թատերական նորագույն հոսանքների ծայրահեղ հաճախությունություններից խուսափելու: Ահա՛ն, «Վարժապետ Բուբուսի» վրա աշխատելիս Քալանթարը հաշտարարում է, թե Շերկալաջումը լուծվում է նեոռեալիստական պլանով: Նեոռեալիզմը, այդ տարիների հանգամանքներում, պետք է զուգակցեր դասական ավանդները և թատրոնի նորարարների գյուտերը: «Բուբուսի» մեջ Քալանթարը ձգտում էր օրգանապես միաձուլել Փոքր թատրոնի ավանդներին ճերմակ ռեալիստական խաղացանկը և ագիտացիոն թատրոնի ձևերը՝ ակնթախ պլակատային բեմավիճակներով:

Ուշադիր հետևելով թատերական նորագույն հոսանքներին, մնալով ռեալիստական թատրոնի կողմնակից, Լ. Քալանթարը հասկանում էր, որ խորհրդային թատրոնին վիճակված չէր ընթանալ այն տարիներին շատ տարածված կոնստրուկտիվիզմի ուղիով: Բայց նա հասկանում էր նաև, որ խորհրդային ռեժիսորներից շատերի նորարարական հաճախություններ չպետք է անիտիր մերժվեն: Հենց այսպես պիտի հասկանալ 1925-ի նրա հայտարարությունը. «Կոնստրուկտիվիզմի և ամէաբետացման շրջանը անցել է, սակայն այդ պրոդուկտիվ շրջանից, երբ կոնստրուկտիվիզմը տիրող դեր էր կատարում ռուս բեմի վրա, մնացել են մեզ համար հետագա մեր բեմական և արվեստի բնագավառի աշխատանքների համար շատ կարևոր տեխնիկական ցուցումներ և առողջ ոգի, որը կօգնի արտահայտելու խորհրդային իրականության դինամիկան, ներքին շարժիչ ուժը»[1]:

Ճիշտ է, ոչ «Ծուլքը», ոչ էլ «Վարժապետ Բուբուսը» բեմադրություններում ռեժիսորին չհաջողվեց ավանդական և նորարարական եղանակների օրգանական զուգորդման հասնել, բայց նրանց վրա կատարվող աշխատանքը նախապատրաստում էր հաջողությունը «Լյուբով Յարովայանի», ուր կենսական անտարակուսելի հավաստիությամբ բացվում է պիեսի ճեղափոխական բովանդակությունը:

Ռեժիսորի հետագա որոնումները, դասական և հատկապես խորհրդային թատերագրության առաքելում, նրա հետ մուտք են գործում մյուս հայկական թատրոնները և «Հապֆիլմ» կինոստուդիան, քանի որ 1928 թ. նա դուրս է գալիս Առաջին պետթատրոնից: Երկու տարի աշխատելով Բաքվի հայկական թատրոնում, նա 1930—1931 թվականներին դառնում է «Հայֆիլմ» կինոստուդիայի ռեժիսորը: Հետագա հինգ տարին (1931—1936) Քալանթարը ղեկավարում է Երևանի Գորկու անվան քաղաքային թատրոնը, իսկ հետո (1937—1943) Երևանի Սպանդարյանի անվան ռուսական թատրոնը: Սունդուկյանի անվան թատրոն (երբեմնի Առաջին պետթատրոնը) Լ. Քալանթարը վերադառնում է քառասնհինգամյա աշխատումից հետո՝ 1954-ին:

---

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 269:

20-ական թվականների վերջերին նրա ռեժիսորական ստեղծագործությունը ձեռք է բերում հատուկ որոշակի գծեր։ Ավելի ու ավելի է ընդգծում ռեժիսորի հաճախ մոդայական հուսանքներով, գնալով զարգանում է բեմական կերպարների իմաստային վերլուծության ճաշակը։ Եթե «Բուբուսի» մեջ ռեժիսորին հատկապես հետաքրքրում է լուրաքանչյուր տրտաճպտչանքը, ապա «Ռուլի» մեջ նրան ավելի շուտ գրաղեցնում են մարդկային իրական փոխհարաբերությունները։ «Ռուլիից» հետո ռեժիսորը հետզհետե, բայց խիստ հետևողականորեն հրաժարվում է աշխատանքի փորձարարական ոճից, խորանալով երկի սոցիալական յուրահատկության մեջ։

«Հուքը» պիեսի բեմադրության մեջ նրա ստեղծագործության այս գծերն ավելի ակնառու են արտահայտվում։ Օչեգովի այս պիեսում արդեն մարդու հոգեբանության խոր բացահայտումն է ընդհանում։ Ռեժիսորի այս աշխատանքի մասին խոսելիս չի կարելի չհիշել «Հուպսի» կոմեդիայի բեմադրությունը։ Ինչ-որ ընդհանուր բան կար այս բեմադրությունների մեջ, բայց կար նաև տարբերություն, որ մի քանի տարվա ռեժիսորական լարված աշխատանքի արդյունքն էր։ Եթե առաջին, և՛ երկրորդ դեպքում բեմավիճակների արտաքին կատակությունն օգտագործվում էր հերոսների կրքերի շարժման ներքին դինամիկան ընդգծելու համար։ «Հուքը», ինչպես և «Հուպսի» կոմեդիաները բեմադրությունների մեջ ֆիզիկական տեսանելի գործողությունը հասցվել էր ծայրագույնի։ Բայց եթե «Հուպսի» կոմեդիաների մեջ զգացվում էր այդ ձևարի միտումնավորությունը, ժամանակ առ ժամանակ ռեժիսորը ազատականորեն ընդգծում էր սատիրան, այնինչ բեմական ձևարը ճնշում էր կենսական ճշմարտության վրա, ապա «Հուքը» բեմադրության մեջ ռեժիսորի վարպետությունը հասնում էր վարպետության ամբողջական սատիրանի, այսինքն՝ իսկական գեղարվեստական ճշմարտության սատիրանի, երբ բեմի վրա հաղթանակում է կենսական ամենատարրական պատկերը։

Ծույլ տալ մարդուն, բացել նրա հարուստ ու բազմազան հոգեկան աշխարհը՝ ահա թե ինչ խնդիր էր դառնում ռեժիսորի առաջ։ Հանուն այդ նպատակի նա չէր ընկնում իմքնաբավ որոնումների հետևից, նկարչին չէր պատվիրում ոճավորված կամ պլաստանական-գունեղ դեկորներ և զգեստներ, այլ խորանում էր դերասանի արվեստում, նրա և միայն նրա՛ մեջ փնտրում ներկայացման կոնցեպցիայի մարմնավորման ուղիները։

Նույն այս պլանով էր ռեժիսորը բեմադրել «Ճանկական ծխամորճ» պիեսը։ Այս աշխատանքը հետաքրքիր է հեղափոխության հերոսների կերպարների բեմական մարմնավորման ընթացքի տեսակետից։ Մեր թատրոններում հեղափոխության հերոսները իրոք հանուն մենաշնորհվում էին, եթե կարելի է այսպես ասել, գերազանցված հերոսականացման պլանով, պլակատային ոճով, որ կերպարի ներաշխարհը դարձնում էր աննշանացնելիս։ Նույնիսկ այնպիսի ռեալիստական բեմադրության մեջ, ինչպիսին «Լյուբով Յարովայան» էր, տեղ-տեղ երևում էին դալիս հեղափոխականների կերպարների ճակատային բնութագրման ադիտատորների նշանակները։

«Ճանկական ծխամորճում» ռեժիսորը հեղափոխական հերոսների հոգեբանական մշակման ճաշող փորձ էր արել։ Այստեղ ևս, հրաժարվելով բեմավիճակների արտաքին դինամիկայից, նույնիսկ դիտմամբ կպում բեմավիճակներ ստեղծելով, բեմադրողը խորանում էր լինում գործող անձանց ներաշխարհը։ Այստեղ, ինչպես և «Ռուլի», «Լյուբով Յարովայանի» և «Հուքի» մեջ, ռեժիսորի գեղարվեստական մենաշնորհությունը կանխորոշում էր բեմական ձևարների կիրառումը։ Ռեժիսորը, որ անհամբեր սպասում էր հանդիպելու արդիական թատերագրության գործերին՝ թատերական ձևերի իր ընդարձակ որոնումները ծառայեցնելու համար՝ հանդիպումից հետո հրաժարվեց այն ամենից, ինչ հիշեցնում էր իր նորարարական փորձերը։ Դա տեղի ունեցավ այն պատճառով, որ այդ բեմադրություններին մենակությունը ռեժիսորից պահանջում էր ոչ թե արտաքին արտահայտչական վառ միջոցներ, այլ մարդկության պատմության մեջ հեղաշրջում կատարող մարդկանց հոգեբանության խորին ըմբռնում և վերարտադրություն։ Հեղափոխական ներկայացումների դինամիկայի ու գունեղության ճակատը իր տեղը զիջում է հեղափոխությունը ծնող պատճառների խորամիտ ըմբռնմանը։ Իսկ նման մոտեցման դեպքում չէր կարելի չթափանցել հեղափոխության հերոսների կերպարների հոգեբանության մեջ։

Հաջորդ բոլոր տարիներին Լ. Քալանթարը մնաց ռեալիստական թատրոնի սկզբունքային դիրքերում, ավելի ու ավելի հետանալով երիտասարդ տարիների ռեժիսուրայի բուռն փորձարարական ոճից։ Միշտ է, Բանվորական թատրոնում առանձին բեմադրությունների մեջ երբեմն միայն գլուխ էր բարձրացնում երիտասարդ Քալանթարի խանդավառ ոճին, ու երբեմն

բնի վրա վերստին կենդանություն էին առնում պլակատային կիրպարները, գլխապտույտ շարժումները, բիոմեխանիկական մարզանքները, սուր էքսցենտրիկ բեմավիճակները, կոսիխտ ու խիստ պլաստանական դեկորները, բայց ամեն ամենը ավելի ու ավելի էր ընդգծում ռեժիսորի և դերասանների ստեղծած բեմական կերպարների հավաստիությունը, որ Բանվորական թատրոնում ճնշք էր բերվում Ստանիսլավսկու սկզբունքների կիրառությամբ: Բանվորական թատրոնում նրանց Լ. Քալաձեյի ռեժիսորական ստեղծագործության մի հատկանիշ ևս. քաղաքական բացահայտ միտումնավորություն:

Շեքսպիր Լ. Քալաձեյի ջանքերի, Բանվորական թատրոնը մնկը մյուսի հետևից բեմ բանեց «Բագրատ-Լոմդոն», «Ինդուլյան փողոց», «Գործադուրկին արգելված է սիրել» պիեսները, որոնք մեջ բանվոր դասակարգի պայքարի թեման բացահայտվում էր ցայտուն կերպով, Ցայնիսկ՝ ագիտացիոն սրությամբ:

Այս պիեսների բեմական կյանքը առավել հրատապ հնչողություն ուներ, քանի որ բեմադրությունների քաղաքական միտումնավոր մենաբանությունը լուծվում էր թատերական հանդատասխան եղանակներով: Պիեսի բովանդակության պլակատային արտահայտման սկզբունքը, հրապարակախոսական կրքոտությունը և, վերջապես, ագիտացիոն և հոգեբանական թատրոնների արտահայտչական միջոցների կոմբրատային հակադրությունը այդ ներկայացումներին տալիս էին ներգործող ուժ: Իսկ Բանվորական թատրոնում, ինչպես և Առաջին պետթատրոնում, Լ. Քալաձեյը շարունակում է զարգացնել դերասանին իբրև ներկայացման կենտրոնական դեմք հաստատելու սկզբունքը:

Բանվորական թատրոնում ռեժիսորի հետաքրքիր բեմադրություններ եղան «Շար ոգին» և «Կրենչինսկու հարսանիքը» (1933): Այն շրջանում, երբ հայկական թատրոնում հրապուրվում էին դասականների «խմբագրմամբ», Լ. Քալաձեյը, առնս քանակների մեջ մտնելով ուրիշ ռեժիսորների հետ, ցույց էր տալիս դասականների ժամանակակից մենաբանման իր ըմբռնումը: Այսպես, «Շար ոգու» բեմադրության մեջ առանց խաթարելու հեղինակի մտահղացումը, պիեսի կառուցվածքը, ռեժիսորը լրացուցիչ նյութ է հավելում Շիրվանզադեի պատմվածքից, ձգտելով ընդլայնել պիեսի շրջանակները: Այդ փորձը նա լիակատար իրականացրեց արդեն 1938-ին՝ նույն դրաման բեմադրելով Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում:

«Կրենչինսկու հարսանիքում» Քալաձեյը թեպետև որոշ տուրք էր տվել կյանիկալի գռեհիկ-սոցիոլոգիական մոտեցմանը, բայց ամբողջության մեջ շատ հետաքրքիր էր մենաբանել պիեսը: Մերժելով պիեսի բեմադրության ավանդական ուղին, նա փորձել էր յուրովի իմաստավորել պիեսի կերպարները: Ռեժիսորի համար այդ ներկայացման մեջ չկային իրավաբաններ ու մեղավորներ, ներկայացման հերոսները ներկայացվում էին իբրև իրենց ժամանակի զոհեր: Ելնելով այս մտահղացումից, ռեժիսորը ոչ թե արդարացնում էր գործող անձանց արարքները, այլ բացատրում չինովնիկական Ռուսաստանի հասարակական կառուցվածքով: Ոչ թե հերոսների անհիմն ծանակումը, այլ նրանց հոգեբանության մեջ խոր ներթափանցումն էր դնկավարել բեմադրողին: Սուր ծաղրի առարկա դարձնելով սոցիալական միջավայրի օրինաքներով մարդկանց մեջ բուն դրած խաբեբայությունը, ռեժիսորը միաժամանակ ցույց էր տալիս ողբերգական անելանելի վիճակը նրանց, ովքեր ապրում էին այդ միջավայրում: Այս թեման իրականացվում էր Ռասպլյուևի կերպարի միջոցով, որ մարմնավորում էր տաղանդավոր Հ. Խաչանյանը տրագիկոմիկական պլանով: Երբ Ռասպլյուև-Խաչանյանը, հանդանքի մեջ բունվելով, անկեղծորեն լաց էր լինում ու ասում, թե ինքը երեխաներ ունի, որոնց հարկավոր է կերակրել, պարզ էր դառնում նման մարդկանց կյանքի տխուր պատկերը:

Հայ թատրոնի դերասանական հաջողություններից շատերը ևս կապված Լ. Քալաձեյի՝ դերասանի ստեղծագործության հետ գիտակի, դասական և ժամանակակից խաղացանկի լրջմիտ մենաբանի անվան հետ: Ահա թե ինչ է գրել Արուս Ոսկանյանը. «Իմ շատ սիրելի Լևոն, ես չեմ կարող «Նորային» վերջին ներկայացման առթիվ քեզ չհայտնել իմ խորին շնորհակալությունը, իմ երախտագիտական զգացմունքը այն մեծ գանձի համար, որ դու ընծրել ես ինձ: Գուցե 18 տարի առաջ, երբ մեր թատրոնում բեմադրում էիր այդ պիեսը, ինքդ էլ չես մտածել, կամ երևակայել, թե ինչպիսի մեծ քարիք էիր անում ինձ... երբ ես հանդիսս եմ գալիս Նորայի պատահանատու և բարդ դերում և բարձր գնահատության եմ արժանանում, ես չեմ կարող քեզ չհիշել ամենալավագույն զգացմունքներով... Նորան ապրում է. ափսոս, որ այն ժամանակ հետատես չեմ եղել և քեզ հետ մի քանի ուրիշ կլասիկներ չեմ պատրաստել»[1]:

[1] Գրականության և արվեստի թանգարան (ԳԱԹ), Արուս Ոսկանյանի արխիվ:

Նրա խոտաքիտությամբ ընդամենը գծագրումներ կարող էին արտահայտել Հասմիկը՝ նվիրյալի փայլուն կատարման, խանձանքը՝ միանձնի մենակաց-ընկած Պաղտասարի համար և բնի ուրիշ վարպետներ։

Դերասանի ձիրքը բացահայտելու ռեժիսորի բնատուր կարողությունը չեմանրից նրա ևս վերջին աշխատանքներում։ Այսպես, Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի «Հորինվածուտ» և «Ոսկիզոր» ներկայացումներում աչքի ընկան Պ. Գևորգյանի և Է. Էլբակյանի ընդունակությունները, ուսանական թատրոնում «Ջար ոգի» ներկայացման մեջ մի նոր կողմով փայլեց Ն. Եգորովայի դերասանական ձիրքը։

Ամենուրեք, ուր աշխատել է Լ. Քալանթարը, լինի դա Բանվորական թատրոնը թե Թիֆլիսի Հայ դրամա, Լենինականի թատրոնը թե Բաքվի Հայ դրամա, Երևանի ուսանական թատրոնը, թե Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնը, «Հայֆիլմ» կինոստուդիայի ձկտարահանող խումբը թե Թատերական ինստիտուտի ուսումնական բեմը՝ ռեժիսորը ստեղծագործող խմբի համակրանքը նվաճում էր դերասանի հանդեպ իր ոգեշատար վերաբերմունքով, իմաստուն խորհուրդներով ու զարմանալիորեն հրապուրիչ գրույցներով։

Դյանքի վերջին տարիներին Լ. Քալանթարը հազվադեպ էր ռեժիսորություններ անում, իսկ այն, ինչ հասցրեց իրականացնել («Աբովյանը», «Օթելլոն» Սունդուկյանի անվան թատրոնում և մի շարք բեմադրություններ այլ թատրոններում) աչքի չընկավ ո՛չ գեղարվեստական մակարդակի իմքնատիպությամբ, ո՛չ էլ բեմական վառ արտահայտչամիջոցներով։ Իրրև ռեժիսոր-բեմադրող Լ. Քալանթարը կամաց-կամաց մարում էր, սեռալ կիրառելով «ռեժիսորը պետք է մնա դերասանի ստեղծագործության մեջ» սենականը։ Հրաժարվելով բեմական նոր արտահայտչամիջոցների որոնումներից, նա փաստորեն սահմանափակում էր իր ոլորտը, քանի որ բեմական ռեալիզմը չի բացառում թատերական նոր արտահայտչության որոնումները, այլ ընդհակառակը։

Լ. Քալանթարի վերջին բեմադրություններին համար բնորոշ է դառնում հրաժարումը ռեժիսորական որոնումներից, թատրոնի ավանդական ձևերի ոչ ստեղծագործական կիրառումը։ Այս ամենը չէին կարող չանդրադառնալ նրա ռեժիսորական աշխատանքների գեղարվեստական մակարդակի վրա, այլ ամենը չէր կարող, իհարկե, հուսահատ չանել Սունդուկյանի անվան թատրոնի խմբին, որը 1954 թվականին այնպիսի ոգևորությամբ էր ընդունել թատրոնի հիմնադրին։ Գարնանային այդ օրը Լ. Քալանթարի մուտքը խորապես ոգևոր էր դերասաններին։ Մերժականներ վարպետներից շատերը մտաբերեցին անցյալի փառավոր օրերը, երբ ձևավորվում էր ինչպես թատրոնի, այնպես էլ նրա դերասանների ու ռեժիսորների ստեղծագործական նկարագիրը։

Թատրոն գալով, Լ. Քալանթարը դարձավ ավելի շուտ խորհրդատու, քան ստեղծագործ բեմադրող։ Իսկ նման իմաստուն խորհրդատու ունենալը, ինչպիսին Քալանթարն էր, դարձյալ բախտավորություն էր ստեղծագործող մարդկանց համար։

Վերջին տարիներին Քալանթարն ավելի ու ավելի քիչ էր դուրս գալիս տանից, սակս նրա մեջ արթնացել էր գիտական աշխատանքի կարոտը։ Նա հաճույքով ձեռնարկում էր գիտական գրքերի ընթերցանության, հետազոտությունների խմբագրության, սիրով օգնում նրանց, ովքեր խորհրդի էին գալիս իր մոտ։

Թատրոնի հարցերին զվիրված Լ. Քալանթարի հոդվածները փառավոր ներդրում են թատերագիտության մեջ։ Նա կարողանում էր հակիրճ ու խորը քննարկել երևույթները, դերասանների ստեղծագործությունը։ Դժվար է պատկերացնել Հասմիկի, Հրաչյա Նևրսիսյանի ստեղծագործության առավել ապահով ու հակիրճ քննադրություն, քան այդ արել է Լ. Քալանթարը։ Ոսուս և արտասահմանյան հեղինակների պիեսների Լ. Քալանթարի հայերեն թարգմանությունները կատարված են հմտությամբ և բարձր մշակույթով։

Լ. Քալանթարի թատերական գործունեության բոլոր ասպարեզները լուսավորված են նրա խորունկ մտքով և իմաստուն վերաբերմունքով։

Հայ խորհրդային ռեժիսորական արվեստի պատմության մեջ Լևոն Քալանթարը մտավ իրրև նրա հիմնադիրներից մեկը։ Եվ եթե իր ռեժիսորական տաղանդով նա դիջում է իր որոշ արվեստակիցների, ապա վերջիններս խոնարհվում էին նրա իսկապես մեծահարուստ գիտելիքների, իմացության և իմաստության առաջ։

ԱՐՇԱԿ ԲՈՒՐՋԱԼԻԱՆ

Արշակ Սերգեյի Բուրջալյանը (1879—1948) կյանքի երիտասարդ տարիներին հայտնվեց թատերական հեղափոխության չբավարարվող, հեղափոխություն, որ բռնկեց ռուսական թատրոնում վերջին երկու դարերի տաճմանագծում։ Թատերական այդ դպրոցն անցնելուց հետո Բուրջալյանը հավ թատրոն նկավ իբրև ստեղծագործական արդեն ձևավորված, հասուն և հմուտ մասնագետ, որպիսին այդ ժամանակի հավ թատրոնը չուներ։ Այդ թատրոնին Բուրջալյանը տվեց այն ամենը, ինչ կուտակել էր իր մեջ թատերական Ռուսաստանի արտում՝ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում։

Արշակ Բուրջալյանը ծնվել է Աստրախանում։ Պապը ամրողջ մարդում հռչակված գինեգործ էր, իսկ հայրը՝ Սարգիս Բուրջալյանը, XIX դարի կեսերին փոխադրվում է Մոսկվա, զբաղվում առևտրով, լինելով թատրոնի մոլի սիրահար։ 1859 թվականից սկսած նա գործում մասնակցություն ուներ մոսկովյան հավ ուսանողների խմբակի բեմադրություններում։ Բուրջալյանի ավագ որդին՝ Գևորգը, շուտով դառնում է ռուսական թատրոնի հայտնի գործիչ, մտերիմ բարեկամն ու համախոհը Կ. Ստանիսլավսկու, որը հաճախ էր լինում Բուրջալյանի տանը, բարեկամության աճում պատվարժան թատերասեր Սարգսի հետ, հետաքրքիր տեղեկություններ իմանում մոսկովյան հայկական ընկերացրումների մասին։

Ավարտելով Աստրախանի ռեալական ուսումնարանը, Ա. Բուրջալյանը մեկնում է Մոսկվա ուսումը շարունակելու։

Մոսկվայում, ապրելով որ տանը, տասնչորսամյա Արշակը հաղորդակից է դառնում ավագ եղբոր թատերական առօրյային։ Ծանոթ Արշակը մոտանում է տարին տված խոստումը և, առևտրական դպրոցի փոխարեն, իբրև սիրող ընդունվում է «Արվեստի ու գրականության ընկերությունը»։ Կ. Ստանիսլավսկու ղեկավարած «Ընկերությանը» հայկը արդեն թղթում էր տատերական Ռուսաստանով մեկ, երբ երիտասարդ Բուրջալյանը ընդունվում է այդ ընկերությունը։ Երկու տարի (1898—1898) Ա. Բուրջալյանը աշխատում է ազատել։

Թե ինչպես է պատահել, որ Գեղարվեստական թատրոնը կազմակերպելիս Ա. Բուրջալյանը ավագ եղբոր հետ միասին «Ընկերությունից» չի գնացել նոր թատրոն՝ մնում է աննախատար Հայրն է, արդյոք, իսանգարել, թե՞ Արշակը, խիստ կարգապրությունն տատանալով տատից, որին շատ էր սիրում, որոշել է չվշտացնել նրան։ Փաստը մնում է փաստ. Գևորգ Բուրջալյանը 1898 թ. դառնում է Ստանիսլավսկու առաջին օգնականը Գեղարվեստական թատրոնի կազմակերպման գործում, իսկ Արշակ Բուրջալյանը մեկնում է Պետերբուրգ՝ ծովային ուսումնարան ընդունվելու։

Արշակ Բուրջալյանը ծովային կարիերա էր նրազել պատանեկան տարիներից։ Մինչև կյանքի վերջը Արշակը, կամ ինչպես նրան կոչում էին՝ Արկադի Սերգեևիչը, անտարբեր չմնաց ծովի հանդեպ։ Նա հաճախ պարծենում էր, որ ինքը ծովային է։ Արկադի Սերգեևիչը շատ էր սիրում նավատու կաշե բաճկոնը, որից չբաժանվեց մինչև կյանքի վերջին տարիները։

Արշակ Բուրջալյանի կյանքի տաս տարիները (1898—1908) մնում են նրա կենսագրության աննախատ էջերը։

Հայտնի է, որ ծովային նոանյա ուսումնարանը Բուրջալյանը ավարտել է 1902—1903 թվականներին։ Հայտնի է նաև, որ տատի մահից հետո, նրա կտակի համաձայն ժառանգությունը տատանավով, Բուրջալյանը մեկնել է Փարիզ։ Թե որքան է մնացել Փարիզում, ուր է մեկնել մինչև 1908 թվականը, երբ վերադարձել է Մոսկվա, չհաջողվեց պարզել։

Բուրջալյանի ազրի Ա. Պուկալյանի պատմածներից մի բան պարզ է, որ Արկադի Սերգեևիչը նրան հաճախ է պատմել Փարիզի մասին, այդ աքսորելի քաղաքի բազմազան թատրոնների մասին։ Այն փաստը, որ Մոսկվա վերադառնալուն պես Ա. Բուրջալյանը Ստանիսլավսկու հանձնարարականով ընդունվում է «Ոդեյկա» («Ծետչաա տաաա») թատրոնը, հնարավորություն է տալիս ենթադրելու, որ Արկադի Սերգեևիչի փարիզյան շրջանն խղուր չէր աղել։

Երիտասարդ Բուրջալյանի համար «Ոդեյկա» թատրոնը դարձավ իսկական դպրոց։

Հաճախ մեր թատերագիտության մեջ բոլորովին էլ ճիշտ չէ բնորոշվում այդ թատրոնի դերը ու նշանակությունը. կարծում են, թե դա եղել է գեղարվեստի հավակնություն չունեցող, թեթև ժանրի զվարճալի թատրոն։ Մինչդեռ հենց «Ոդեյկա» թատրոնի խորքերում էր հասունանում թատերական արվեստի ինքնատիպ մի ճյուղ, որը հետագայում հենակետ դարձավ նրանց համար, ովքեր ստեղծագործորեն զարգացնում էին Ստանիսլավսկու ուսմունքը։

«Ոդեյկա» ծնունդ էր առել հենց Ստանիսլավսկու նախաձեռնությամբ, Գեղարվեստական թատրոնի դերասանների կազմակերպած հաղտնի կատակախաղերից (капустник)։

«Ողջինկի» ոգին ՄԽԱՏ-ի հայ դերասան Մկրտիչ Բալյանն էր (Նիկիտա Բալիև), որի մասին Կ. Ստանիսլավսկին իր «Իմ կյանքը արվեստում» գրքի մեջ գրել է իբրև փայլուն տաղանդի տեր «հետաքրքիր դերասանական ֆիգուրի» մասին։

«Ողջինկի» թատրոնի ամբրապատկեր ներկայացումների գլխավոր սկզբունքը կազմում էր Գեղարվեստական թատրոնի դերասանների խաղեղանակները պարոդիայի նպատակով մեջ։ Այդ անմեղ կատակների մեջ իրականում դրված էր պայքարի միտք, որից հետագայում օգտվել է Վախթանգովը։ Այդ շրջանում Գեղարվեստական թատրոնը կշտամբվում էր իբրև վատ թատերական ձևը միտող նատուրալիստական թատրոն։ Եվ «Ողջինկը» բառնիամական դիրքերից քննադատում էր Գեղարվեստական թատրոնի նատուրալիստական հակումները։ Մի կողմից խաղի նատուրալիստական եղանակների հեգնանք, մյուս կողմից ներկայացման միամիտավոր թատերացնություն՝ ահա թե ինչ էր ցուցադրվում «Ողջինկում»։ Հիշենք, որ Ստանիսլավսկու աշակերտ Վախթանգովը կյանքի վերջում հանդես «Արքայադուստր Տուրանդոտի» բեմադրությանը, որ թատրոնի ընդհատակը ունեցած հեգնական վերաբերմունքի ու միամիտավոր թատերացնության միահյուսումն էր հաղթանակել։

Արշակ Բուրջալյանը դատարկվել է առաջին հագագրից իրարամերժ այս տեսանկյունների բովում՝ մի կողմից Գեղարվեստական թատրոնը՝ արբագործություն-խաղի սկզբունքներով, իսկ մյուս կողմից այդ սկզբունքի հեգնախառն պատկերումը «Ողջինկում»։

Ա. Բուրջալյանը, ինչպես հասկանում է նրա ռեժիսորական գործունեությունը, այդ տեղություններից և ոչ մեկի կողը հետևորդը չէր։ Նա դարձավ թատրոնի հանդեպ երկու հակադիր վերաբերմունքի ստեղծագործական զարգացման կողմնակիցը, այսինքն՝ ռեժիսորի այն ուղղության կողմնակիցը, որ հաստատում էր Վախթանգովը և որ զարգացնում էր Ստանիսլավսկին կյանքի վերջին շրջանում։

«Ողջինկում» Ա. Բուրջալյանը սովորեց գնահատել դերասանի վարպետությունը, խաղի տեխնիկան, մարմնի տիրապետելու կարողությունը, ինչպես նրա՛ժիշտն է տիրապետում իր գործիքին։ Հետագայում Բուրջալյանը կասեր. «Դերասանի արվեստը բոլոր արվեստներից ամենաբարդն է։ Դերասանն ինքն է հանդիսանում ոգևոր արժեքների աղբյուրը և միևնույն ժամանակ նյութը, մինչդեռ մյուս բոլոր արվեստները նյութը ստանում են դրսից։ Իսկ քանի որ թատերական արվեստը աշխատում է այդ նյութի հետ, ըստ որում քննական նյութի, քանի որ դա ինքն իրեն, դերասանի մեջ է, ապա դա բնականաբար պետք է բաժանվի երկու տարրի՝ արվեստի տարր և ոգևոր ստեղծագործության տարր։ Նրա ոգևոր կողմը դրսևորվում է ինտուիտիվ կերպով, ապա տեխնիկականը դրսևորվում է դարերի ընթացքում աշխատանքի մեջ մշակված որոշակի օրինաչափերի հիման վրա...»[1]։

Ստեղծագործական ողջ կյանքի ընթացքում Ա. Բուրջալյանը շատ մեծ նշանակություն էր տալիս «արհեստի տարրին», պայքարում էր հայ դերասանի վարպետության, խաղի տեխնիկայի կատարելագործման համար։ Ռեժիսորի այս նախասիրությունն անվիճելիորեն դատապարտվել է «Ողջինկում» աշխատելու տարիներին։ Մինչդեռ ժամանակ, հենց այդտեղ, Գեղարվեստական թատրոնի վարպետների հետ սերտ շփման մեջ, թատրոնի մեծ ռեֆորմատորներ Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի հետ ունեցած հանդիպումների ժամանակ, Բուրջալյանի մեջ դատարկվում է ապրումի թատրոնի համոզված կողմնակիցը, Ստանիսլավսկու դպրոցի ռեժիսորը։

Բուրջալյանի ստեղծագործության մասին շատ ամփոփ դատողություններ ծագում էին այն քաղից, որ ռեժիսորը համառ ու հետևողական կերպով հայ դերասաններին սովորեցնում էր խաղի տեխնիկա։ Սրա հիման վրա հանիրավի պնդում էին, թե իբր Բուրջալյանը թերագնահատում է պիեսի ոգեբանական վերլուծության սկզբունքը, այսինքն՝ թերագնահատում է Ստանիսլավսկու ուսմունքը։

Մինչդեռ, հանդիսանալով Ստանիսլավսկու ուսմունքի ստեղծագործական հետևորդը, Բուրջալյանը պնդում էր, որ միայն դերասանի ճիշտ գտած թատերական ձևը կարող է լիովին բացել բնական կերպարի ոգեբանությունը։

Ա. Բուրջալյանը ռեժիսորական արվեստը սովորել է ոչ միայն Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի կամ «Ողջինկ» թատրոնի փորձերից, այլև Կոչքի թատրոնում։ Դեռ 1882-ին Մոսկվայում հիմնադրված Կոչքի թատրոնը միշտ չէ, որ եղել է նկատառի ընդառաջ ունեցող ձեռնարկություն, ինչպես ընդունված է համարել մինչև այժմ։ Այս թատրոնում ծնվել են հետաքրքիր ներկայացումներ, որոնց մեջ հանդես են եկել ռուսական բեմի շատ հայտնի

[1] Գրականության և արվեստի թանգարան, Ա. Բուրջալյանի արխիվ։

վարպետներ։ Աչտեղ աշխատել են ռեժիսորներ Ֆ. Կոմիսարժեվսկին, Ա. Սամոյլոն, Կ. Մարջանիշվիլին, Ա. Թաշիրովը և շատ ուրիշներ։ Երիտասարդ Բուրջալյանը շատ բան ուներ սովորելու այդպիսի թատրոնից։

1919-ին Կորշի թատերախմբի հետ Բուրջալյանը մեկնում է հյուրախաղերի Դոնի Ռոստով, դատրոլային պայմանների մի քանի ամսվա աշխատանքի ընթացքում Բուրջալյանին վիճակվում է հանդես գալ իբրև դերասան, ռեժիսոր, խմբի դեկավար։ Սպիտակգվարդիական հարձակման հետևանքով Մոսկվայից կտրված Կորշի թատերախումբը շուտով քրվում է, իսկ Բուրջալյանը մնում է Ռոստովում աշխատելու։ Աչտեղ նրա նախաձեռնությամբ կազմակերպվում է «Ժողչիկի» տիպի «Ավլնկին» ռուսական թատրոնը։ Այս թատրոնի հաջողված գործադրություններին ստիպում է միացնել Բուրջալյանին։ Նուտով բացվում է «Ժողչիկի» տիպի և մի թատրոն «Գիրոտեսկ» անունով։

«Ավլնկին» և «Գիրոտեսկ» թատրոններում Բուրջալյանը հաճախ հանդես էր գալիս իբրև ռեժիսոր։ Ըստ ճկարիչ Ս. Ալաջալովի պատմածի, Ազատվա արքայի դերը ջնջել է հանդիսատեսների վիրտուոզ դիմախաղով։ Շատերը հատկապես գնում էին նրա խաղը նայելու։ Ա. Բուրջալյանի վարպետությունն այնքան ակնառու էր, որ Ռոստովի «Ռևնեսանս» կինոստուդիան որավիրել է նրան դիմախաղի մասին դասախոսություններ կարդալու։ Հենց այստեղ, Ռոստովում էլ, Բուրջալյանին վիճակվում է առաջին անգամ աշխատանքել դրամատուրգ Ալեքսանդր Ալեքսանի նահանջեռոմությամբ կազմակերպված հայկական թատերախմբին։ Մինչ այդ Բուրջալյանը, թեպետև հաճախում է մոսկովյան հայ ներկայացումները (Մոսկվայի հայ սիրողական խմբի ռեժիսորներն էին Արկադի Սերգեևիչի եղբայրը և Օվի Սևումյանը), բայց նրանց ստեղծագործության մեջ ամենքական մասնակցություն չէր ունենում։

Հայկական երաժշտական թատերախումբը Ռոստովում բեմադրում էր եվրոպական և արեվելյան օպերետներ։ Մի շարք օպերետների բեմադրողը դառնում է Ա. Բուրջալյանը, որը շուտով մեկնում է Թիֆլիս։

Թիֆլիսում եղած առաջին ամիսներին Բուրջալյանը, ինչպես և Ռոստովում, աշխատում է միաժամանակ «Դիմակներ» և «Ավլնկին» թատրոններում։ Լավ տիրապետելով կաբարե-թատրոնի ժանրի «գաղտնիքին», Բուրջալյանը շատ շուտով հայտնի է դառնում Թիֆլիսի ամենայրենցներին, որոնք պալմանագիր-պալմանագրի հետևից են կնքում նրա հետ։ Այդ թատրոնների խաղացանկը կազմված էր երաժշտական պարոդիաներից, միմիաստուր ձևի պինսներից և ֆեերական ներկայացումներից։

Աչտեղ ավելի շուտ փայլով, քան Ռոստովում, Բուրջալյանն իր բեմադրությունները հագնվում էր հանդիսականին ապշեցնող գունագեղությամբ, չափազանց հարուստ երևակայությամբ, կատարյալ ճաշակով։ «Միդասի դատը», «Ձերսնսիական հովիտ», «Անվանակոչություն», «Վոկորդիլոս ու Նլեոպատրա», «Կույր Թոմի պանդոկը», «Մադմազել Բուրդոի խաղությը»,—ահա ոչ լրիվ ցանկը այն փոքրիկ պիեսների, որ ցուցադրվում էին Թիֆլիսի ամառային պզիններում։ Հենց այստեղ էլ Բուրջալյանը կրկնեց «Ռևիզորի» մշտական հաջողությամբ ուղեկցվող պարոդիական բեմադրությունը։

Բնական է, որ ո՛չ Բուրջալյանը կարող էր երկար մնալ ռևստորանային թատրոններում, ո՛չ էլ Թիֆլիսի մյուս թատրոնները կարող էին Բուրջալյանին թողնել իրենց գործունեության ասպարեզից դուրս։ Այդպես էլ եղավ։ Ռեժիսորը որավիրվում է Թիֆլիսի «Հեղափոխական ռևոլյուցիոնական թատրոնը» մի շարք ազիտ-պիեսներ բեմադրելու։ Նոր խաղացանկը ռեժիսորական նոր եղանակներ էր պահանջում։

Նա փայլուն կերպով հաղթահարում է նոր առաջադրանքը, ստեղծում հեղափոխական ոգով ներծծված ներկայացումներ, որոնց մեջ կիրառվում են ռեժիսորական բոլորովին այլ եղանակներ։ Երաժշտական պարոդիաների գործող անձանց երբեմն շարժուձևին հանդիպվում է ինչ-որ չափով կոպիտ, բայց ժողովրդի մարդկանց կենսականորեն հավատի վարքագիծը։ Ռեժիսորի ստեղծած բեմավիճակները թեպետև կորցնում են կոմպոզիցիայի գեղեցկությունը, բայց ձեռք են բերում իմաստային խորություն, թեև առաջվ Բուրջալյանը ավելի շատ դիմում էր ագիտթատրոնի եղանակներին։

Ինչպես և պետք էր սպասել, Ա. Բուրջալյանին շուտով որավիրում են Թիֆլիսի Հայ դրամա։ Գրեթե նույն ժամանակ ռեժիսորը որավիրվում է Հայաբտաև դրամատիկական տնկցիան դեկավարելու։ Այսպիսով 1922-ը Բուրջալյանի կյանքում դառնում է նշանակալի նրանով, որ ռեժիսորը մոռիկից շփվում է հայ թատերական արվեստին, որին և նվիրաբերում է իր ողջ հետագա կյանքը։

Հայ դրամայում և Հայաբտաևը նա մոռիկից ձանոթանում է հայ գեղարվեստական մտա-

վրաստանցիները, նրա այնպիսի ներկայացուցիչներին, ինչպես Հովհ. Թումանյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Ռ. Մելիքյանը, Գ. Լեոնյանը և ուրիշներ։ Այս ամենը գործնականորեն օգնում են ռեժիսորին հասկանալու հարազատ ժողովրդի գեղարվեստական կուլտուրան։

Բուրջալյանի առաջին իսկ աշխատանքները Հայ դրամատում ցույց տվին նրա ռեժիսորական փայլուն վարպետությունը. շուտով նրան նշանակում են Հայարտասի կից դրամատիկական ստուդիայի դեկավար։ Ռեժիսորը, որ արդեն գլխովին ներգրավված էր հայ թատրոնի գործերի մեջ, իսկապես նուաճում գործունեություն է ծավալում Երևք տարվա ընթացքում (1922—1924), չհաշված Թիֆլիսի տարբեր թատրոններում բեմադրած տասնյակ ներկայացումները. Բուրջալյանը Հայ դրամատում, հայկական ստուդիայի ուսումնական բեմում և Երևանի Առաջին պետթատրոնում իրականացրել է քսանհինգ բեմադրություն։ Ամեն ու կնոջ մեկ՝ նոր ներկայացում, որոնց մեջ ռեժիսորական վարպետության այնպիսի գնուշներ, ինչպես «Երեսակալական հիվանդը», «Ինիզորը», «Ձայն Նազարը», «Սկապենի արաքցները»։

Ամեն մի բեմադրություն գալիս է հաստատելու ռեժիսորի վարպետությունը և տարածելու նրա ստեղծագործական հաճքավը, որին Բուրջալյանը հասնում է ներշնչված ու քրտնաջան աշխատանքով։

Առաջին պետթատրոնում չորս տարի աշխատելուց հետո, Ա. Բուրջալյանը 1927—1930 թթ. նորից դեկավարում է Թիֆլիսի հայ թատրոնը, մի շարք պինանքր բեմադրում Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում։

1931-ին, Մ. Գորկու և Ա. Լունաչարսկու անմիջական աջակցությամբ, Դոնի Ռոստովում կազմակերպում է հայկական դրամատիկական թատրոն, որ Բուրջալյանը հրավիրվում է իբրև գեղարվեստական դեկավար։ Ռոստովի թատրոնի ստեղծագործական կյանքը հոսնի մեջ դնելով, Բուրջալյանը 1931—1932 թթ. աշխատում է Թիֆլիսի ադրբեջանական թատրոնում, իբրև գլխավոր ռեժիսոր։

1932-ին Ա. Բուրջալյանը հրավիրվում է Երևանի Սպենդիարյանի անվան օպերայի ու բալետի թատրոն՝ գլխավոր ռեժիսորի պաշտոնով։ Ավտոն աշխատելու չոր տարվա ընթացքում ռեժիսորը հսկայական աշխատանք է կատարում երիտասարդ դերասանական ուժերի դաստիարակման համար, բարելավում հայկական օպերայի բեմադրական արվեստը։

Աճեստի պաշտամունքի ծաղկման տխուր պայմաններում գեղարվեստական մտավորականության մի ամբողջ շարք ներկայացուցիչների հանդեպ հարուցվող զրպարտչական մեղադրանքների ալիքը հասավ նաև Ա. Բուրջալյանին, և նա հեռացվեց աշխատանքից։ Դրա դրանից հետո էլ ռեժիսորը շարունակեց հուսադրել աշխատել տարբեր թատրոններում։ 1938-ի մայիսից նա աշխատում է Երևանի Զ. Չաբարյու անվան ադրբեջանական թատրոնում իբրև գեղարվեստական դեկավար, մնկնում է Խորհրդային Հայաստանի մի շարք շրջաններ, որ իրականացնում է հետաքրքիր բեմադրություններ։ 1941—1943 թթ. ռեժիսորը դեկավարում էր Լենինականի դրամատիկական թատրոնը, չկտրելով իր կապերը Հայաստանի և Վրաստանի այլ թատրոնների հետ։

Ա. Բուրջալյանին գործունեության վերջին տարիներին զրկել են մշտական աշխատանքից, տաղտկել մի թատրոն, տալա մյուսը, երրորդը... Ե՛վ ինքը՝ Բուրջալյանը, և՛ նրանք, ովքեր այդպես էին վարվում նրա հետ, հասկանում էին ռեժիսորի հանճարեղ նման մոտեցման բոլոր անարդարությունը։ Հնարավոր է, որ ինչ-որ բան փոխվեր Ա. Բուրջալյանի ճակատագրում, նրան 1943 թ. նա ծանր չհիվանդանար և չդաժանվեր թատրոնից։

Կյանքի վերջին երեք տարիներին Ա. Բուրջալյանը չտվեց ոչ մի բեմադրություն, ծանր հիվանդ էր, ամիսներով պառկած Թիֆլիսի Բեսիկի փողոցի տներից մեկի փոքրիկ մի սենյակում։

Ռեժիսորի պրին պատմում է, որ այդ տարիներին Ա. Բուրջալյանը մտքով թատրոնի հետ էր, խորհում էր նոր բեմադրությունների մասին, կազմում էր հետագա աշխատանքի ծրագրեր։ Հատկապես շատ էր մտածում ու խոսում «Համլետի» մասին։ Հայկական թատրոնում քառորդարյա աշխատանքի ընթացքում Ա. Բուրջալյանը երեք անգամ անդրադարձել է շեքսպիրյան ողբերգությանը և, այնուամենայնիվ, գտել, որ իսկական «Համլետին» դեռ չի հաջել։ Նոր բեմադրության հիմնական գաղափարը, ինչպես պատմում է Ա. Ղուկասյանը, ըստ Բուրջալյանի պատկերացման, ժամանակակից մարդու մտորումներն էին աշխարհի ճակատագրի մասին։ Ռեժիսորը գտնում էր, որ համաշխարհային պատերազմի լույսի տակ «Համլետի» փիլիսոփայական պրոբլեմը դառնում է խիստ արդիական։

Բուրջալյանը երազում էր Սունդուկյանի ու Օթիվանջադեի պիեսների բեմադրության, երիտասարդական նոր թատրոնի ստեղծման, նոր, ինչպես ինքն էր ասում «արտահայտչական

«Նոր ձևերի թատրոնի» որոնումների մասին, ու դեռ շատ հրապուրիչ բաների մասին էր երազում մանկին գամված հիվանդ արվեստագետը։ Այդ երազանքները գնացին Բուրջալյանի հետ միասին 1948 թվականի սեպտեմբերի 4-ին։

Ճատ քաջ, ինչ մտածում էր Ա. Բուրջալյանը, երբ չհաջողվեց իրականացնել։ Բայց այն, ինչ նա իրագործեց հայկական թատրոնում քառասնհնգամյա աշխոյժ գործունեության ընթացքում, Ա. Բուրջալյանի անունը ընդմիշտ կապում է հայկական ռեժիսորական արվեստի հետ, որի հիմնադիրներից ու փայլուն ներկայացուցիչներից մեկը հենց ինքն էր։

Բուրջալյանի անվան հետ կապված է հայկական ռեժիսուրայի գոյացումը։ «Թատրոնի դերը ստորադաս չէ, այլ ստեղծագործական, դա ճշմարտում է ոչ միայն հեղինակի մտահղացման ճիշտ մեկնաբանում, այլև մեկնաբանման ընդարձակում՝ այդ մտահղացման տարիմանկնթից դուրս»,—պնդում էր Ա. Բուրջալյանը[1]։ Ռեժիսորի այս պնդման մեջ արտահայտված է նրա ստեղծագործական ողջ էությունը։

Բուրջալյանը բուռն եռանդով մխում էր ռեժիսոր-նկարազարդողին։ Ըստ նրա՝ լինել ռեժիսոր, նշանակում է կարողանալ թատրոնի լեզվով, բեմին հատուկ միջոցներով յուրովի պատմել այն, ինչ թատերագիրը պատմում է գրական լեզվով։ Թատերալեզուությունը, այսինքն թատրոնի պատկերավոր լեզուն՝ Բուրջալյանը համարում էր ստեղծագործական գաղափարական բովանդակությունը բացելու միակ բանալին։

Նրա բեմադրություններն աչքի էին ընկնում ոչ միայն բարձր վարպետությամբ, այլ, որ ամենից կարևորն է, սինթեզ նկատմամբ ինքնուրույն վերաբերմունքով։

Դինույը ռեժիսորի համար առիթ էր կյանքի իրական երևույթների նկատմամբ իր վերաբերմունքն արտահայտելու համար։ Բեմադրողի խնդիրը Բուրջալյանն ալսպես է ձևակերպել. «Նկարչական ձևի մեջ արտահայտել սեփական վերաբերմունքը վերարտադրված իրականության նկատմամբ այնպես, որ ալդելով հանդիսականի վրա, վարակի նրան իր վերաբերմունքով, նրա մեջ արթնացնի այն զգացմունքները ու մտքերը, որոնք հուզում են իրեն՝ արվեստագետին»[2]։

Բուրջալյանի առաջին իսկ աշխատանքները վկայում են ռեժիսորի արվեստի նկատմամբ նրա ունեցած հենց այդ վերաբերմունքը։ Հայտնի է, օրինակ, որ Ա. Բուրջալյանը 20-ական թվականներին քանիցս դիմել է Մոլիերի «Երևակալական հիվանդ» պիեսին։ Այն տարիներին հակված էին դասական ստեղծագործությունները համարել «թանգարանային», հեղափոխական դարաշրջանի ոգուն չարձագանքող։ «Երևակալական հիվանդը» ևս այդ «թանգարանային» պիեսների թվին էր դասվել։ Բայց ահա կատակերգությունը Բուրջալյանի բեմադրությամբ լույս է տրվում հանդիսականին, մեծ ժողովրդականություն է ստանում, հիացնում է իր գունագեղությամբ, և որ ամենից զարմանալին է՝ ժամանակակից սուր ինչողությամբ։ Ներկայացման ռոդվածագիրը գրել է. «...Ճատ անգամ Մոլիերի աշխույժ ու կենդանի, դրամատիկական աննման կատարվածքով պիեսները վերածվում էին մումիական պատկերների։ Կորչում էր նրանց էֆեկտի խոշորագույն տոկոսը, կամ լավագույն դեպքում մեզ ստիպում էր տրամաբանվել, զգալ ու մտածել միմիայն այնպես, ինչպես կարող էր մտածել Մոլիերի ժամանակակիցը։ «Երևակայական հիվանդի» ռեժիսոր ընկ. Բուրջալյանի բեմադրությունն այս անիմաստ մտնեցումից ազատ էր։ Հիմնականում նա հիշեցնում է Վաֆթանգովի «Պրինցեսա Տուրանդոտի» բեմադրությունը։ Պատմական և կենցաղային տարրերը միջից զանց են առնվում»[3]։

Անշանտոնի այս վկայության մեջ չի կարելի չզգալ ժամանակակցին հուզող ու հետաքրքրող այդ ներկայացման կենդանի զարկերակը։ Մոլիերի կատակերգության դրությունները ու կերպարները Բուրջալյանի մեկնաբանմամբ ժամանակակից էին դարձել։ Նույնիսկ զգեստները ու դեկորները զրկվել էին Մոլիերի պատմական ժամանակաշրջանի կոնկրետ նշաններից և իր պայմանական միջավայրով ակնհայտորեն նպաստում էին ներկայացման ժամանակակից հնչողությանը։ Ռեժիսորը չէր վախենալ ո՛չ թատերական ձևերի ծայրահեղ պայմանականությունից, ո՛չ էլ նույնիսկ ներկայացման կերպարների վերացականացումից, քանի որ ներկայացման գործող անձանց կոնկրետ մարդկային փոխհարաբերությունները նա մեկնաբանում էր խորապես ռեալիստական ոգով։ Եվ կերպարի ներքին հոգեվիճակը ռեժիսորի համար դառնում է գլխավոր հենարանը, որի վրա կառուցվում են ամենապայմանական, երբեմն

---

[1] Աբշակ Բուրջալյան, Հոդվածներ, նամակներ, ժամանակակիցները նրա մասին, ՀՍՀԸ, 1939, էջ 106։

[2] Նույն տեղում, էջ 110։

[3] «Խորհրդային Հայաստան», 1923, № 253։

Նույնիսկ ամենավաղական (արտաքին հավատարիմության տեսակետից) բնութագրումներ Բուրջալյանը սիրում էր կրկնել. «Ձգտումներ ճշմարտացիությունը կյանք է տալիս թատերական ամեն մի ձևի»։ Թատերական ռեալիզմի էության վախթանգովյան այս ըմբռնումը (Ե. Վախթանգովը սրան առում էր «ֆանտաստիկական ռեալիզմ») հատուկ էր Բուրջալյանին, որ ելնում էր. «թատրոնը մեր մեջ առաջ է բերում զգացմունքների քաղցրությունը, քաղցրությունից ալ տրամաբանություն, քաղցրությունից ալ «վերաբերմունք»։ Նա ուներ իր ռեալիզմը»[1]։

Գտնելով, որ ներկայացման պլանը ստեղծող ռեժիսորին առաջ պետք է դնի ճեղինակի գաղափարը, Ա. Բուրջալյանը չէր կարող հաշտվել նրանից հետո, ովքեր ամրոցչիին դառնում էին ճեղինակային մտահղացման ենթական, մոռանալով արվեստագիտի անփոխարինելի դիմքը։ Նրա լավագույն բեմադրությունները աչքի էին ընկնում ինքնատիպ մտահղացմամբ և նույնքան ինքնատիպ գեղարվեստական համակարգով։ Ընդլայնել ստեղծագործության ճեղինակային հղացումը, խորացնել ու զարգացնել գործող անձանց մտքերը, մարդկային դաշնել ու բեմականորեն բազմակողմանի մշակել նրանց փոխհարաբերությունները,—ահա, ըստ Բուրջալյանի համակացողության, ռեժիսորի գլխավոր խնդիրը։

Ենքսպիրյան «Օթելլոյին» անհամավոր շատ ռեժիսորներ են դիմել, ամեն մեկը յուրովի հարստացնելով այդ ողբերգությունը, գտնելով նոր մանրամասներ, նորովի բացելով պատկերների բովանդակությունը։ Հարստացնել Ենքսպիրին՝ իհարկե դժվարին խնդիր է։ Ռեժիսորները, նույնիսկ համաշխարհային ամուր ունեցող արվեստագետներ, չեն կարողացել հերքել ինչ-որ ինքնուրույն բան «Օթելլոյի» մեկնաբանության մեջ։ Ահա թե ինչու հաջող գտնված նույնիսկ մի պատկեր «Օթելլոյում» կարող է ռեժիսորի հատուկության վկայությունը լինել։

1926-ին Ա. Բուրջալյանը Առաջին պետթատրոնում, գլխավոր դերը կատարող Աբելյանի մասնակցությամբ, բեմադրում է «Օթելլոն»։ Հանդիսականը ոգևորությամբ է ընդունել ներկայացումը։ Նույնպիսի հիացմունքով են արտահայտվել ռեժիսորի աշխատանքի մասին դերասանները, մասնավորապես Աբելյանը, որ տեսել էր «Օթելլոյի» բազմաթիվ բեմադրություններ, խոստացել այդ դերը հարյուրավոր անգամ։

Ա. Բուրջալյանի ստեղծագործության բնութագրման համար պատկեր կարևոր է նշել ներկայացման մեջ նոր պատկերի հավելումը, որ չկա Ենքսպիրի ողբերգության մեջ։

Բեմադրողներից սովորաբար քիչ է հետաքրքրել այն հարցը, թե ինչ է ապրել Օթելլոն ապաճության գործելուց առաջ։ Գտնում են, որ Դեզդեմոնային ապաճելու վճիռը Օթելլոն կայացրել է արդեն այն ժամանակ, երբ համոզվել է նրա «դավաճանության» մեջ, այդ իսկ պատճառով նա չէր կարող տարակուսանք ապրել, հատկապես ննջարան մտնելուց առաջ։ Թերևս դա ճիշտ է, եթե «Օթելլոյի» մեջ տեսնենք միայն հոգեկան հավատարակշռությունը կորցրած մոնեցված խանդոտին։

Մի քիչ ալ կերպ էր մտածում Բուրջալյանը, որի համար Օթելլոն նախ և առաջ զգացող ու բարի մարդ էր, դյուրահավատ ու սիրող ամուսին, քաղաքական ռազմիկ։ Այսպիսի Օթելլոն, ըստ Բուրջալյանի, չէր կարող ինչ-որ ապացույցի դիմել։ Բայց ինչպե՞ս արտահայտել այս միտքը, երբ ողբերգության մեջ չկա առանձին տեսարան, չկա տեքստ։ Եթե ռեժիսորը հետևողական չէ, եթե նա ստեղծագործող է, արվեստագետ, նա պարտավոր է գտնել իր թատերական լեզուն, որով պիտի խոսի հանդիսատեսի հետ։

Եվ Բուրջալյանը գտնում է. Ֆինալային տեսարանից առաջ Բուրջալյանի ներկայացման մեջ հայտնվում է մի նոր դրվագ, որ տևում է ընդամենը երկու-երեք րոպե, բայց բացահայտում է Օթելլոի բնավորության նոր գծերը։ Ահա թե ինչ էր հղացել տաղանդավոր ռեժիսորը և փայլուն կերպով իրագործել էր Աբելյանը։

...Այդ գիշեր, երբ կատարվում է ողբերգությունը, Կիպրոսում հոյակապ գիշեր էր, աստղերը շողում էին երկնքում, լուսինը կախվել էր արծաթափայլ ծովի վրա։ Վենետիկցի հյուրերին ճանապարհ դնելուց հետո, Օթելլո-Աբելյանը, մինչև տուն վերադառնալը, կանգ է առնում թարմության վրա, քարաշեն վերահղալի մոտ, որ հետու չէ ամրոցից։ Նրա հայացքը պատահաբար կանգ է առնում ննջարանին, և Օթելլո-Աբելյանը չի կարողանում առաջ գնալ։ Այն բանից, թե ինչպես է մայրը մոտենում ննջարանին, շղում այն, ննում ու նայում ծովի հետաքրքրանին՝ հանդիսատեսը շատ բան է ըմբռնում։ Նա կռահում է, որ այդտեղ սիրել է ննջել Դեզդեմոնան։ Օթելլոն ու նա ննջել են այդտեղ, հիացել այս երկնքով, այս ծովով, այս լուսնով, այս բյուրավոր աստղերով։ Նվիրագործա՞ր այդ ամենը՝ ահա թե ինչի մասին էր խորհում Օթելլո-Աբելյանը։ Նրա առնական, բարի դեմքի վրա գալիս ու անցնում են մերթ ներ-

[1] Արշակ Բուրջալյան, Հոդվածներ, ճամփորդներ, ժամանակակիցները նրա մասին, էջ 111։



ԾուչաՆ՝ ՀԱՄԱՄԻԿ
Գ. Սունդուկյան «Պեպո»



Սալոմե՝ Ե. ԳՈՒՐՑԱՆ-ԱՐՄԵՆՑԱՆ
Գ. Սունդուկյան «Էշի մեկ զոհ»



Կակուլի՝ Ս. ՔՈՉԱՐՑԱՆ
Գ. Սունդուկյան «Պեպո»

ջանկություն, մերթ չարություն, մերթ կարեկցանք, մերթ խաղաղություն, մերթ հուսահատություն, մերթ զայրույթ։ Ակո՛, Օթելլոն այդ պահերին վերապրում է իր ամբողջ կյանքը, ոչ միայն վերապրում, այլև իմաստավորում, իրար հետ կապում շատ օղակներ, որոնց մասին առաջ չէր խորհել։ Ամեն ինչ հանգում է անխուսափելի աղետին, որը հայտնվել էր այնքան անակնկալ, որքան նթե կայծակ փայլատակեր այդ խաղաղ գիշերին։ Եվ Օթելլո-Աքթյորը ծանր քայլերով պատշգամբից իջնում է ցած՝ անխուսափելին կատարելու համար։

Օթելլոյի թնդալի պատկերի սիմֆոնիկ մշակումով ռեժիսորը բարձրանում է կատարյալ արվեստագետի աստիճանին։

Բուրջալյանի ամեն մի բեմադրության մեջ, ինչպես առատության եղջյուրից, թափվել է նրա ստեղծագործական երևակայությունը, ռեժիսորը երբեք չի մոռացել հեղինակի գաղափարի սառը մեկնաբանողի դերում, միշտ ձգտել է հարստացնել, ընդլայնել ու խորացնել կյանքն ու փոխադարձ հարաբերությունները նրանց, ում մասին պատմում էր բեմից։

Ոմանք Բուրջալյանին մեղադրել են, թե նա շատ է հրապուրվում բեմավիճակի գեղեցիկ կոմպոզիցիայով, երբեմն բեմի վրա ստեղծում արհեստական դրություններ, որոնց մեջ, իբր, դերասաններն իրենց կաշկանդված էին զգում։ Կշտամբում էին ռեժիսորին, թե մեծ ջանասիրություն չի տվել դերասանի ապրումներին, այլ պահանջել է տեխնիկայի վարպետություն։ Իրականում այդ կշտամբողները նրանք էին, ովքեր յուրացրել էին Ստանիսլավսկու թատերական ուսմունքի տառը միայն և այդ ուսմունքին վերաբերում էին իբրև երկրորդ աշակերտ և ոչ իրրև իսկական ստեղծագործող։

Դերասանի հետ ստեղծագործական աշխատանքի հիմքում Բուրջալյանը դնում էր բեմական կերպարի վարքագծի հոգեբանական վերլուծության սկզբունքը։ Նրանք, ում վիճակվել է աշխատել Բուրջալյանի հետ, պատմում են, թե որքան ուշադիր ու պահանջկոտ էր նա կերպարի հոգեբանության ըմբռնման հարցում։

Գործող անձի վարքագծի հոգեբանական շարժառիթները պարզելուց հետո շատ ռեժիսորներ իրենց աշխատանքը համարում են ավարտած։ Բուրջալյանը բոլորովին հակառակ կարծիքի էր։ Նրա համար գլխավորը այն հարցն էր, թե բեմականորեն ինչպե՞ս պետք է ստույգ վերարտադրել ապրումների այն հարուստ երթևեռանգները, որ ծնվում են դերասանի մեջ դերի հոգեբանական վերլուծության ժամանակ։ Նա համարձակ հայտարարում էր, որ անձերի ժոնգլյորությունը երեք տարրերով՝ կերպարով, բնավորությամբ և գործողությամբ՝ իսկական դերասանական վարպետության սկզբնավորման գրավականն է։

Ռեժիսորի այս շատ կարևոր պնդման մեջ չի կարելի չտեսնել, որ նա ինքնուրույնաբար զարգացնում էր Ստանիսլավսկու ուսմունքը՝ հիմնվելով Վախթանգովի փորձի վրա, որին սիրում էր անսահմանորեն ու խոնարհվում նրա թատերական տաղանդի առաջ։

Ա. Բուրջալյանը, ինչպես և Վախթանգովը, գտնում էր, որ «անկեղծ զգացմունքը թատերական ճշմարտություն չէ, նթե դա արտահայտվում է ճաոտուրալ միջոցներով։ Դա պետք է հանդիսականին մատուցվի թատրոնի միջոցներով»[1]։

Դերասանի ապրումների ողջ խորությունը հանդիսականին հասցնելու ընդունակ «թատրոնի միջոցներին» դրսևորման ընթացքը շատ կարևոր էր Բուրջալյանի համար։ Դերի վրա դերասանի կատարելիք աշխատանքի հենց այս օղակում էր ռեժիսորը գտնում այն բանալին, որի օգնությամբ գրականության լեզուն փոխվում էր թատրոնի լեզվի։

Կգտնվեն հերոսի ապրումները բացահայտող և արտահայտող բեմական միջոցներ, որոնք կստեղծվի թատերական ներկայացում։ Նթե չհաջողվի գտնել այդ միջոցները, ապա ներկայացումը կլինի հեղինակային մտահղացման պատկերազարդումը, այնինքն՝ չի լինի արվեստի ինքնուրույն ստեղծագործություն։

Ինչպե՞ս էր պատկերացնում Ա. Բուրջալյանը այդ կարևոր ընթացքը։ Թատրոնի հիմքում,—ասում էր նա,—ընկած է դերասանի բեմական «հավատը» կամ էլ՝ թատերական աուտո իր և հանդիսատեսի համար նոր ճշմարտություն դարձնելու նրա ընդունակությունը։

Շատ կարևոր է հասկանալ Բուրջալյանի այս միտքը, քանի որ դրա մեկնաբանությունից է կախված և նրա ստեղծագործական եղանակի ճիշտ ըմբռնումը։

Երբ «Ռևիզորում» ռեժիսորը կատուցում էր քաղաքապետ տեսապատ, ուր չինովնիկները կուրորեն կրկնում էին Խլեստակովի շարժումները՝ սա թատերական աուտո էր։ Բայց դերասանները իրենց խաղով պետք է թատերական աուտո դարձնեն իրենց և հանդիսականի համար նոր

[1] Նույն տեղում։

ճշմարտությունն ու նրան կատարվում է այդ յուրօրինակ գուգորդումը՝ այդ ժամանակ ծնվում է այն թատերալեզուները, որ գաղափարն արտահայտում է թատերական պատկերավոր համակարգի մեջ։

Երբ Լոպե դե Վեգայի «Ալկեդեսյան շունը» բեմադրության մեջ (1926) Բուրջալյանը քարե ջրավազանի մոտ տեղեկել էր հնարամիտ բեմավիճակ, ուր գործող աշխիք մարմնամարզական տրյուկներ էին անում, ապա դա թատերական սուտ էր, որ հանդիսատեսի համար ճշմարտություն էր դառնում դերասանների ու ռեժիսորի ջանքերով։

Ռեժիսորը գտնում էր, որ ինչքան շատ է բեմի վրա այդ «սուտը», այնքան լայն ու հարուստ են դառնում ստեղծագործական հնարավորություններն այն դերասանների, որոնք պետք է տպագրեին, որ այդ «սուտը» ճշմարիտ է։ Բուրջալյանը սիրում էր կրկնել, թե «դերասանի համար ավելի հետաքրքիր է գոյություն չունեցող ձիու լծել բեմի վրա, քան լծել իսկականը»։

Բուրջալյանի խորին համոզմամբ ներկայացումը կյանքի կերտվածք է, բայց ըստ այն պատկերացման, որ ունեն հեղինակը, դերասանները ու ռեժիսորը։ Այդ կերտվածքը չպետք է պատճենավորի իրական կյանքը, քանի որ, ինչպես Բուրջալյանն է ասում, «մեր պարտքն իրականության համար ճառագրաիտական ձևը չափազանց նվազ արտահայտիչ է, չափազանց ձեղ է»։

Բեմադրության ճառագրաիտական պլանն իր էության մեջ չի ընդունում և ոչ մի ոճ,— պնդում էր ռեժիսորը,— իսկ առանց ոճի՝ չկա արվեստ։

Բուրջալյանը խոսափում էր բեմադրության ճառագրաիտական և կենցաղային պլանից ոչ այն պատճառով, որ նա, ինչպես հաճիրազի ասում էին նրա մասին, ֆորմալիզմի կողմնակից էր, այլ որովհետև նա իսկական, բարձր ռեալիստական արվեստի ջատագով էր։

Բանավիճելով «Համլետի» բեմադրության հոդվածագրի հետ, Բուրջալյանը պնդում էր, թե պիեսի կամ դերի ընտրության ամենաիարը մեկնաբանությունը դեռևս արվեստ չէ, որ արվեստը գալիս է այդ մեկնաբանությունը պատկերավոր բացահայտող արտահայտչամիջոցի հետ միասին։

Դահիճ քանո է։ Այդ ասում է ինքը՝ Համլետը։ «Համլետի» տարբեր բեմադրություններում բեմականորեն այնպես ձևով է լուծվել այդ միտքը։ Բանը հասնում էր այնտեղ, որ բեմը հանդիսատեսից աննկատելի էր երկաթե ցանցով։ Ա. Բուրջալյանը յուրովի է բացում շեքսպիրյան միտքը։ Հանդում մարդին պատրաստ են օգտագործել ամեն մի առիթ սպասարկելու համար։ Նման առիթ կարող էր լինել Լաերտի և Համլետի բախումը։ Եվ ռեժիսորը յուրահատուկ ձևով է կառուցում նախաֆինալային պատկերը. կուլիսներից լսվում էր ամբոխի խուլ աղմուկը, արտակարգ իրարանցում էր զգացվում, թեպետև բեմի վրա դեռևս ոչինչ չէր կատարվում։ Միջավայրը շիկանում էր, թվում էր, ոտ որ է ինչ-որ կարևոր բան պիտի կատարվի։ Եվ իսկապես, երբ բեմ էր վազում Լաերտը, իսկ նրա հետևից հսկայաթիվ ամբոխ, հանդիսատեսը հասկանում էր, որ Դանիան ալեկոծվել է։ Դա պատահական իմպրիզ չէր, ինչպես հաճախ մեկնաբանվում էր Լաերտի ու Համլետի բախումը, այլ ինչ-որ «պատասխանության փուլ»։ Ռեժիսորի միշտ ու հետաքրքիր մեկնաբանությունը արտահայտվում էր թատերական առույգ նիհանակներով։

Նրա բեմադրությունները աչքի էին ընկնում արտահայտած գաղափարի հավատարմությամբ ու հետևակությամբ։ Բայց Բուրջալյանի ներկայացումների գաղափարը հանդիսականին էր հասնում թատերական պարզ ու վառ արտահայտված լեզվի միջոցով։ Նա ասում էր թե «ամեն մի գաղափար պահանջում է դրսևորման իր ձևը։ **Թատերալեզուությունը չուքն ու շլացումը չէ, այլ երևույթների էության արտահայտիչ ցուցադրումը**[1]։

Բուրջալյանի ստեղծագործությունը պերճախոս ապացույցն է այն բանի, որ թատերալեզուությունը իսկապես երևույթների էության արտահայտիչ բացահայտումն է։ Թատրոնի էության, նրա առանձնահատկության ճիշտ ըմբռնումը հայ ռեժիսորին դասում է այն իսկական որոնողների շարքը, որոնք աշունները հաստատուն կերպով մտել են թատրոնի պատմության մեջ։

Մեծ է Բուրջալյանի ծառայությունը հայ օպերային արվեստի ձևավորման ու զարգացման մեջ։ Մեզ մոտ նա է, ինչպես ռուս իրականության մեջ Ստանիսլավսկին ու Նեմիրովիչ-Դանչենկոն, գլխավորել պայքարը օպերային ավանդական շռայլության դեմ, այդ արվեստում տիրող ճնշամոլության ու անշարժության դեմ։

Երբ Բուրջալյանը անցնում էր աշխատանքի՝ օպերային թատրոնում շատերը չէին, որ կոնկրետ պատկերացնում էին ռեժիսորի դերը երաժշտական ներկայացման մեջ։ Համենայն դեպս

[1] Նույն տեղում։

չէին էլ կարծում, թե երաժշտական ներկայացումը պետք է կառուցվի կենսական հավատիության սկզբունքով։ Օպերան իր պայմանականությամբ չէր ներդաշնակում դրան, այսպես թվում էր շատերին, նաև չասենք բոլորին։

Ա. Բուրջալյանը քիչ քանք չթափեց այդ ավանդական մտայնությունը վերացնելու և օպերային ներկայացման նոր հասկացողություն հաստատելու համար։

Երաժշտական ներկայացումը, ինչպես և դրամատիկականը, ռեժիսորի կարծիքով՝ կյանքի կնոջվածքն է։ Տարբերությունը դրամատիկականից այն է, որ օպերան ունի իր պատկերավոր լեզուն, արտահայտչական իր ուրույն միջոցները։ Ըստ որում, Ա. Բուրջալյանն ավելացնում էր, թե օպերան դրամայից հարուստ է արտահայտչական միջոցներով և լեզվի յուրահատկությամբ։

Ժամանակին Ա. Բուրջալյանին մեղադրում էին այն բանում, թե նա արհեստականորեն դրամատիկական է դարձնում օպերան, զրկում նրան երաժշտական բնույթից, քիչ է հաշվի նստում կոմպոզիտորի մենկատարության հետ։ Այդ քննադատության պատճառն այն էր, որ ռեժիսորը օպերային թատրոնի դերասանից պահանջում էր մարդկային աննկեղծ ապրումներ և ոչ թե հարմար ու գեղեցիկ կեցվածքներ մեներգների կատարման ժամանակ։ Երաժշտական թատրոնի դերասանի ստատիկ վիճակը, կատարյալ անտարբերությունը բնական գործողության հանդեպ՝ ռեժիսորն ընկալում էր իբրև թեմարվեստի հիմնական օրենքների կոպիտ խախտում։ «ԵՒնոանց շարժման օպերայում չկա տեսողականի և լսողականի միաձուլում... իսկ այնտեղ, որ չկա միաձուլում, կա խանգարում»,—ընդում է Բուրջալյանը։

Օպերային ներկայացման մեջ սովորական երևույթ էր, երբ հերոսը հերոսուհուն սեր բացատրելիս վազում էր ճախարակ, նայում ոչ թե սիրելի մարդու, այլ դիրիժորի խստաճաշակ աչքերին։ Բուրջալյանը չէր կարողանում հաշտվել դրա հետ։ Ներկայացումը, այդ թվում և երաժշտական ներկայացումը, կյանքի կերտվածքն է, իսկ կյանքում մարդիկ լաց են լինում ու ծիծաղում, աննկեղծ ապրումներ ունենում, մտածում ու գործում։

Ձեռնարկելով որևէ օպերային բեմադրության, Բուրջալյանը ամենից առաջ պարզում էր ստեղծագործության միտքը։ Ռեժիսորական մտահղացման ամբողջականությունից էր կախված բոլոր մանրամասների մշակումը։ «Կարմենի» ընդհանուր գաղափարը բնորոշելով իբրև ալատության հիմն, Բուրջալյանը գտնում է նաև համապատասխան արտահայտչամիջոցներ։ Կարմենի կերպարը նրա բեմադրության մեջ դառնում է ազատասիրության խորհրդանիշ։ Կոմպոզիտոր Հարու Ստեփանյանը վկայում է, թե Բուրջալյանն այնպիսի բաներ է գտնում, որոնք ռեժիսորներից ոչ մեկի մտքով չէին անցնում[1]։

«Կարմենի» օպերայի չորրորդ գործողության սկիզբը փորձաքար է եղել բեմադրողների համար։ Ավրնով լեցուն հայտնի նախերգանքին հաջորդում էր բեմական աննսանելի տատասկ վիճակ։ Ա. Բուրջալյանն պատեհ ավելացրել էր նոր պատկեր՝ երեխաները գլուխարտ են խաղում։ Կատարվելիք իրողության այդ խմիտացիայով ռեժիսորն արտահայտում է ամբողջ գործողության բովանդակությունը։ Իսկ հետո, երբ հայտնվում է հրնեին Կարմենն ու հուսահատության հասած Դոն Խոզեն, երբ տեղի է ունենում նրանց բախումը, հանդիսականը բեմի հետևից լսում է մարդկային ծով ամբոխի աղմուկը, հիացումն ու ծափերը ի պատիվ այն մատադորի, որի մոտ պիտի գնա Կարմենը։ Ողբերգական չնչտն պատեհ ինչում էր ավելի ու ավելի ուժեղ նաև այն պատճառով, որ հանդիսականը ռեժիսորի դրած պատկերից՝ երեխաների գլուխարտի խաղից արդեն հասկացել էր Կարմենի ճակատագիրը։ Ավելի ու ավելի զգալի է դառնում ամբոխի ինքը, ավելի կրքոտ դառնում Կարմենի ու Դոն Խոզեի վիճը։ Հնչում են հաղթական փողերը խաղարտպարակում, Կարմենը անում է ճակատագրական քայլը։ Ողբերգությունը կատարված է։ Արարի սկզբի մանկական խաղը գործողության զարգացմանը տալիս էր նոր երանգ։

Օպերային թատրոնում աշխատելու ընթացքում Բուրջալյանը հանդիպեց երաժշտական դերասանի ստեղծագործության շատ առանձնահատկություններ։ Ոչ Բուրջալյանից առաջ, ոչ էլ նրանից հետո, օպերային թատրոնի հայ ռեժիսորներից և ոչ մեկը այդպիսի խորությամբ չընդգրկեց երաժշտական թատրոնի դերասանի ստեղծագործության էությունը։ Ավելին, Ա. Բուրջալյանը այդ ասպարեզում հասավ այնպիսի բարձունքի, որի մասին խոսել էր Ստանիսլավսկին։ Հայ ռեժիսորը ինքնուրույն կերպով մշակեց օպերային ռեժիսուրայի խնդիրները, հայտնաբերելով օրինաչափություններ, որ կիրառվեցին խորհրդային բազմազգ օպերային արվեստում. «երաժշտական ռեալիզմ» տերմինը, ինչպես նաև «թատերական ռեալիզմ» տերմինը միայն պայմանականորեն են արտացոլում այն լայն հասկացողությունը, որ ռեժիսորը

[1] Նույն տեղում, էջ 161։

դնում էր «պատկերավորության» տերմինի մեջ։ Բայց նրա համար պատկերավորությունն ու բովանդակությունը միասում էին օրգանապես։

Ռեժիսորի վաստակը Բուրջալյանի համար ժամանակակից գաղափարների արտահայտման միջոց էր։ Իբրև իսկական արվեստագետ, ռեժիսորը նախապատվություն էր տալիս ոչ միայն ներկայացման գաղափարին, այլև այդ գաղափարն արտահայտող միջոցների ողջ համակարգի ճանճին։

Ա. Բուրջալյանի համար թանկ էր ամբողջ ներկայացման ընդհանուր գաղափարը և ոչ թե նրա առանձին, նույնիսկ շատ հաջողված կոմպոնենտները։ «Ներկայացման մեջ,—ասում էր նա,—կարևորը կերպարների փոխհարաբերություններն են և ոչ թե տեքստի ոճաբանական քմահաճ մեկնաբանման ճանապարհով առանձին «կենդանի մարդկանց» հայտնաբերումը։ Նրա նշանաբանը պարզ էր ու հասկանալի. «Բեմադրության ընդհանուրացությունն է մարդկերից առաջինը և հիմնականը»։

Ա. Բուրջալյանի ստեղծագործական կենսագրությունը անհոված էր մի գլխավոր կետի՝ թեմի վրա կյանքի գեղարվեստական կերտվածքի ստեղծմանը։

Արշակ Բուրջալյանի կյանքը բարձր արվեստին, հայրենական թատրոնին ծառայելու միասնալի օրինակ էր։ Մշտապես սկզբունքային ու պահանջկոտ, նուանդով ու ստեղծագործական զորությամբ լեցուն՝ նա ապրեց իր կյանքը լարված աշխատանքի մեջ, հոգս ու դժվարություն չնկատելով, տալով ամեն ինչ և փոխարենը չպահանջելով ոչինչ։ Նա ծնվել էր թատրոնի համար և նրան տվեց կյանքը առանց մնացորդի։ Արշակ Բուրջալյանի ստեղծագործությունը հայ ռեժիսորական արվեստը բարձրացրեց մի նոր աստիճանի։

ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

20-ական թվականները սովետահայ դերասանական կուլտուրայի ձևավորման տարիներն էին, երբ մշակվում էր այն արվեստը, որ խարսխվում էր սոցիալիստական գաղափարախոսության (իբրև գաղափարական նոր հատկանիշ) և ռեժիսորական-անսամբլային թատրոնի (իբրև գեղարվեստական նոր հատկանիշ) սկզբունքների վրա։ Եվ եթե այդ մի տասնամյակում հայ թատրոնն ապրեց արմատական նորոգման այդ բարդ ընթացքը, և՛ գաղափարախոսությամբ, և՛ ոճաբանությամբ դարձավ արդիական, ապա դրա հենակետերը պետք է որոնել նախահեղափոխական տարիներից եկող ավանդների մեջ։

Շափազանց ուժեղ էին հայ թատրոնի ժողովրդական ավանդները, հայ թատրոնում շատ խոր արմատներ էր գցել Սունդուկյանի և Շիրվանզադեի ռեալիստական թատերագրությունը, դեռևս շատ մեծ էր Աբելյանի հզոր արվեստի ազդեցությունը, որպեսզի 10-ական թվականներին գոյություն ունեցող հակառեալիստական հոսանքները հայ թատրոնը դուրս քերեին իր հունից։ Դա այն թատրոնն էր, որ 1905 թվականին բեմ էր հանել «Ժայռ» դրաման և ստեղծել գյուղացիության հարստահարման պատկերը տվող ներկայացում. այն թատրոնը, որ 1912-ին «Գործադուլ» պիեսով խոսնեց բանվոր դասակարգի սոցիալական ընդվզումներից. այն թատրոնը, որի դերասանները՝ Արաքսյան, Խարազյան, Հասմիկ, Աբելյան, Գուլազյան, Ջաբել, Ալիխանյան, Ավետյան, Արմենյան, Սևումյան և շատ ուրիշներ իրենց համար պատիվ էին համարում ծառայել ժողովրդին՝ խաղալով Զուբալովի անվան ժողովրդական տանը, Մուրաշկոյի թատրոնում, Ավճալյան աուդիտորիայում, Հավլաբարի Արաքսյան թատրոնում, Անդրկովկասի ծայրամասերում, ամենուրեք, ուր հնարավոր է եղել բեմ ու հանդիսատես ունենալ։ Հայ իրականության մեջ թատերական արվեստը չէր կարող գոյություն ունենալ ընտրյալ հանդիսատեսներով, նրա հիմնական ապատողները ժողովրդական խավերն էին։ Եվ դերասանները անմոռուչ մաքառումով բաժանում էին ժողովրդին վիճակված բախտը, իրենց անապահով գործունեությամբ ծառայել նրան բարձրացնելու, լուսավորելու գործին։

Եթե նախահեղափոխական հայ թատրոնը մոտիկ անցյալում բնորոշվում է Սիրանույշի, Աբելյանի, Զարիֆյանի անուններով, ապա այդ դերասանները պատկանել են ազգային մշակույթի առաջադիմական թևին և զարգացրել ժողովրդային արվեստի ավանդները։ Միշտ է, 10-ական թվականների հայ դերասանական արվեստը ևս ազատ չմնաց սիմվոլիստական, անհատապաշտական, «նեոռոմանտիկական» հոսանքների ազդեցություններից, բայց ազգային դերասանական արվեստի ոգին ժողովրդայինն էր։ Այդպես է, քանի որ հենց 10-ական թվականներին էլ հայ թատրոնում ամենից հզոր հնչում էին Սիրա-

Ծուշի հերոսական ոգորումները, Աբելյանի ռեալիստական աննձնավորումները, Փափազյանի և Զարիֆյանի դասական կերպարները:

1905-ին «Ժայռ» դրամատում ըմբոստ գյուղացի Սերոբի դերում հանդես եկած Աբելյանը դեռ մինչև հեղափոխությունը ուներ հասարակական այն կողմնորոշումը, որ հնարավոր պիտի դարձներ ժողովրդի մարդկանց աննձնավորումները հեղափոխությունից հետո: Հասմիկը, Աբելյանը, Գուլազյանը և ուրիշ դերասաններ, որ 10-ական թվականներին, առանց գիտակցական ակնկալության, խաղում էին ժողովրդական թատրոնում՝ աշխատավորական լայն խավերի համար, իրենց սոցիալական դիրքորոշմամբ պատրաստ էին ծառայելու նոր թատրոնին: Եվ Ծուշանի դերը աննձնավորած Հասմիկը, այն դերասանուհին, որ 1920-ին Դիլիջանում, «Փարիզի կոմունան» պիեսով շրջում էր գյուղերը, պատրաստ էր սովետական թատրոնում խաղալ Լյուբով Յարովայա (Ծուշանում պիեսում):

Նոր թատրոնն իր գաղափարական հենակետերն ուներ արդեն իսկ նախահեղափոխական թատրոնում, հայ թատրոնի ժողովրդային-դեմոկրատական ամուր ավանդների մեջ:

Ավելի հվազ չափով դա կարող էր վերաբերել գեղարվեստական բնույթի հենակետերին: Խոսքը վերաբերում է անսամբլային թատրոն, ռեժիսորական դեկավարությամբ գործող թատրոն հասկացողությանը, որ իրրև սկզբունք՝ անիրագործելի մնաց նախահեղափոխական հայ թատրոնում: Ասել, թե թատերական արվեստի զարգացման այդ նոր աստիճանին հասնելու ձգտումը չկար նախահեղափոխական թատրոնում՝ բոլորովին սխալ կլինի: Կային և՛ ձգտում, և՛ դրա իրականացման հետաքրքիր օրինակներ:

«Ներկայացման գեղարվեստական անսամբլի հասկացողությունն այնքան առաջ է գնացել, որ մեկ կամ երկու աչքի ընկնող դերասանները անկարող են բավարարություն տալ հասարակության պահանջներին»,—1913-ին իր զեկուցման մեջ ասել է Օվի Սևումյանը: Նա իր ճամակներից մեկում այսպես է արտահայտել իր մտահոգությունը. «Ինձ գլխավորապես խիստ հետաքրքրում է այժմ այս հարցը. ինչպե՞ս անել, որ խմբում դերասանի անհատական ուժերը չտուժեն և միաժամանակ ստեղծվի ներդաշնակ անսամբլ (гармония) և սրա հետ միասին պիեսին մոտենալու մի քանի այլ պայմաններ»:

Սևումյանը չմնաց բարի ցանկությունների սահմաններում: Նա ստեղծեց բեմադրություններ, որոնք, ինչպես դերասան և ռեժիսոր Արմեն Արմենյանի բեմադրությունները, անսամբլային թատրոնի սկզբունքների հաստատման ճանապարհները եղան հայ թատրոնում: Մ՛չ Սևումյանի «Հատակումը», ո՛չ էլ Արմենյանի «Հին աստվածները», իրրև անսամբլային ոճի և ռեժիսորական սկզբունքի ներկայացումներ, չէին կարող արմատապես լուծել խնդիրը, որ վիճակվեց հայ սովետական թատրոնին՝ հարուցելով ներքին բարդ խմորումներ դերասանական արվեստի մեջ:

Այսուհանդերձ, դրանք վկայում են, որ նոր թատրոնը նաև գեղարվեստական հենակետեր ուներ արդեն իսկ նախահեղափոխական թատրոնում:

Խնդիրն ուներ և մի երրորդ կողմ, որ հարուցում էր ոչ պակաս դժվարություններ՝ կազմակերպչականը:

Եթե կային ժողովրդային-դեմոկրատական արվեստի ավանդներ, անսամբլային թատրոնի սկզբունքների հաստատման ճանապարհներ, ապա 10-ական թվականների վերջին երեք տարում չկար հայկական թատրոն՝ հասկացողության

գոնե այն սահմաններում, որ գոյություն ուներ մինչև 1917 թվականը: Հայ թատրոնը խարսխված էր անդրկովկասյան իրականության վրա, իսկ այն իրավակարգը, որ այդ տարիներին իշխում էր Անդրկովկասում՝ բացառում էր թատրոնի, մասնավորապես հայ թատրոնի ոչ միայն զարգացումը, այլև գոյությունը:

Հայ թատրոնի ճանաչված դերասանները՝ Սիրանույշ, Աբելյան, Փափազյան, Զարիֆյան, Սևումյան, Արմենյան և ուրիշներ, այդ տարիներին Անդրկովկասում չէին, գտնվում էին արտասահմանում կամ Հյուսիսային Կովկասի քաղաքներում:

Այսպես ուրեմն, հայ սովետական թատրոնի հիմնադիրների առաջ ծառացած խնդիրներն ունեին և՛ **գաղափարախոսական**, և՛ **գեղարվեստական-ոճաբանական**, և՛ **կազմակերպչական** բնույթ:

Հայ սովետական թատրոնի հիմնադրման ժամանակը սովորաբար ընդունվում է 1922 թվականի հունվարի 25-ի օրը, երբ Երևանում առաջին անգամ բացվեց պետական առաջին թատրոնի վարագույրը և ներկայացվեց «Պեպո» կատակերգությունը: Բայց թատերական այդ մշակույթի ձևավորման ընթացքը սկսվել էր ավելի վաղ և ոչ բնաշխարհում:

1918-ին Պյատիգորսկում Օվի Սևումյանի ղեկավարությամբ սկսեց գործել հայ սովետական առաջին թատերախումբը, նույն թվի հոկտեմբերից՝ Աստրախանի Գեղարվեստա-թատերական ստուդիան՝ Վ. Վարդանյանի ղեկավարությամբ: Հայ սովետական թատրոնի առաջին ուսումնարանը եղավ Մոսկվայում 1918 թ. դեկտեմբերին կազմակերպված հայ դրամատիկական ստուդիան, 1920 թ. հունվարին Դոնի Ռոստովում սկսեց գործել հայկական դրամատիկական թատրոն, նույն թվի մարտին Կրասնոդարում, Վաղարշ Վաղարշյանի ղեկավարությամբ կազմակերպվեց «Կոմունա» հայկական թատերախումբը: Բացի այդ՝ Բաքվում գործում էր Հայկական բանվորական դրամատիկ ընկերությունը, որ բեմ էր հանում շեշտված սոցիալական բովանդակության պիեսներ և ամենակարևորը՝ 1921-ի մայիսից իր աշխատանքները սկսեց Թիֆլիսի Ստեփան Շահումյանի անվան պետական թատրոնը («Որոճումների թատրոն»), ռեժիսորներ Լ. Քալանթարի և Ստ. Քոչինանակյանի ղեկավարությամբ: Այս և նորաստեղծ սովետական իրավակարգում հիմնված ուրիշ թատերախմբեր հեղափոխության գաղափարներով համակված դերասանների ձևավորման առաջին օջախներն էին, որոնցից հետագայում ուժեր ստացավ Երևանի Առաջին պետթատրոնը:

Հենց Թիֆլիսի թատրոնն էլ եղավ այն հիմքը, որի վրա ձևավորվեց Երևանի Առաջին պետթատրոնը:

Այն իրողությունը, որ այդ թատրոնն իր գործունեությունն սկսեց հայկական խաղացանկի ամենաժողովրդային՝ «Պեպո» պիեսով, այդ պիեսի ավանդական դերակատարումներով և այն արթագործված մեկնությամբ, որ կրում էր Գաբրիել Սունդուկյանի ցուցումների կնիքը՝ ուներ իր խորհուրդը: Հին թատրոնն անխառն որակով նորին էր հաձնում իր ավանդները՝ ի տնօրինություն, և ժողովրդային ավանդների ոսկե օղակ էր գծում նորի ու հնի միջև:

Պեպո-Արշակ Հարությունյան, Նաև Խաչիկ Ալիխանյան, Շուշան-Վարդուհի, Գիքո-Գևորգ Տեր-Դավթյան, Էփեմիա-Հասմիկ, Կակուլի-Արշակ Մամիկոնյան,—վաղուց ի վեր այս դերերին սովոր, «Սունդուկյանի թատրոնի» հարազատ ծնունդ դերասաններն այդ օրերին հանդես եկան իրենց բարի արվես-

տի բոլոր հատկանիշներով: Գործը տնօրինողներն ունեցան նորամուծություններով նրանց չաճհանգստացնելու իմաստությունն: Եվ նրանք ցուցադրեցին տաղանդավոր ակնարկներով սրբագործված իրենց վարպետությունը, որին հավատարիմ մնացին այնքան ժամանակ, որքան նրանց վիճակվեց գործել թատրոնում. բարքերի ու միջավայրի աննթերի իմացություն, կենցաղային և ազգագրական գույների նախանձախնդիր պահպանում, գործող անձանց հոգեբանության մանրակրկիտ և աշխատասեր բացահայտում: Դա հղկված, ներդաշնակված, ամրացած այն ավանդական դերասանական արվեստն էր, որ չէր կարող իր գրավչությունը կորցնել, քանի որ դրա հիմքը մարդկային հոգեբանությունն էր:

Նորաստեղծ թատրոնի ռեժիսուրան որքան հարգանքով վերաբերեց արդեն իսկ ամրացած խաղաոճի և նախասիրությունների տեր դերասաններին, նույնքան վերապահ գտնվեց, երբ բանը վերաբերում էր նրանց նոր թատրոնի կազմավորմանը մասնակից դարձնելուն:

«Ռեժիսորական թատրոնի» բուռն ծաղկման այդ ժամանակներում, երբ Մոսկվայում թագում էր Վսեվոլոդ Մեյերխոլդի անունը, երբ ռեժիսորական կամքի իրավունքը հասել էր վերին ծայրահեղությանը,—անկախ այն բանից, թե ով ինչքանով կարող էր ունենալ այդ իրավունքը,—երբ թատրոնի գաղափարական-գեղարվեստական միահեծան ղեկավարությունը վիճակվում էր ռեժիսորին՝ երևույթի անխուսափելի անդրադարձումով ազգային թատրոններն էլ ընթանում էին նույն ճանապարհով: Եվ դա նրանց հանգեցնում էր ավանդական արժեքների և «հին» վարպետների նույնպիսի հանիրավի թերագնահատման, ինչպես «հին» վարպետներն էին թերագնահատում «ռեժիսորական» թատրոնի, առհասարակ ռեժիսուրայի նշանակությունը:

Եվ եթե խոսում ենք 20-ական թվականների դերասանական արվեստում տեղի ունեցող խմորումներից,—ապա դրանց հիմքն այս հանգուցալին խնդիրն է, որով պայմանավորված էր նորաստեղծ թատրոնի և՛ գաղափարական, և՛ ոճաբանական ելակետը:

Անվերապահորեն ճիշտ հասկանալով նոր թատրոնի նպատակները՝ թատերախումբը, որ «ընդունակ լիներ խորապես համակվելու նոր սոցիալիստական կուլտուրայի խնդիրներով», «դաստիարակվելու կոմունիստական ոգով և հանդիսանալ այդ կուլտուրան կերտող ջոկատներից մեկը»[1] Լ. Քալաճյարը համոզված է եղել, որ «հայ հին դերասանական կադրերը ճշշիչ մեծամասնությամբ ի վիճակի չեն այդ միսիան կատարելու: Առաջատար դերասանները արդեն որոշակի կաղապարված կերպարանք ունեին, ըստ որում ամեն մեկը՝ տարբեր ոճի, բայց գրեթե բոլորն էլ անձնապաստան անհատապաշտներ, հին թատրոնի գոյավիճակի անառողջ տրադիցիաները իրենց ուսերի վրա կրող: Մնացած դերասանական մասսան էլ ավելի մխրճված էր այդ տրադիցիաների և ռուտինայի ճահճի մեջ»[1]:

Դերասանական արվեստի հետագա ճանապարհը ցույց տվեց, թե որքանով արդարացի և որքանով անարդար էր այդ վերաբերմունքը: Դժվար է հերքել, որ հին թատրոնի վարպետները դժվարությամբ, նույնիսկ դիմադրությամբ էին ենթարկվում «ռեժիսորական» թատրոնի սկզբունքներին: Եվ միանգամայն հասկանալի է, թե ինչու նորաստեղծ և նորաբնույթ թատրոնին ավելի դյուրու-

[1] Լ. Քալաճյար, Հուշեր և տրվագծեր Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի պատմությունից, Արվեստի մայրուղիներում, Երևան, 1968, էջ 130:

թյամբ մերվեցին այն դերասաններն, որոնց ստեղծագործական բնավորությունը դեռևս չէր ավարտվել ու կայունացել։ Թատրոնի սկզբունքները դերասանական ես-ից պահանջում էին ենթարկվել ներկայացման ընդհանուր մտահղացմանը, թեկուզ և արտիստական ինքնագոհության, ինքնաահմանափակման գնով։ Դերասանական միասնական խաղաոճ ստեղծելու խնդիրը, որին ձգտում էր ռեժիսուրան, իհարկե, մի տասնամյակում իրագործվելու բան չէր, բայց որ թատրոնն իր գործունեությունն սկսել ու ծավալում էր ոչ միայն նոր գաղափարախոսության, այլև նոր ոճաբանության բարձր նպատակներ առաջադրելով՝ չէր կարող իր արդյունքները չտալ։ Անկասկած, նաև դրա շնորհիվ է, որ նախահեղափոխական թատրոնում «ճակատագրական կնոջ» ամպլուային վարժված Արուս Ոսկանյանը քսանական թվականներին կարողացավ ոչ միայն իր հին դերերը հասարակական նոր բովանդակությամբ հագեցնել, այլև անձնավորել նոր իրականության հերոսներին՝ Դիանա («Կարմիր դիմակ»), Ինիա («Ծուղակ»), Օլգա («Բուք»), Իրինա («Հրե կամուրջ»)։

Այդպես էլ Հասմիկը, նախահեղափոխական թատրոնում կենցաղային դերերի կապված, ավանդական խաղաոճի սահմաններից դուրս չեկող դերասանուհին 20-ական թվականներին կարողացավ նոր խոսք ասել։

Մինչև Առաջին պետթատրոն գալը ստեղծագործական անառապաստ կյանք վարած Հրաչյա Ներսիսյանը 20-ական թվականներին հեղափոխության հերոսների ոգեշնչված անձնավորողը եղավ և նոր խաղացանկի հաստատողը։

Հյուսիսային Կովկասի բուռն գործունեության ընթացքում առաջին դերասանը լինելու դիրքին վարժված Վաղարշ Վաղարշյանը 20-ական թվականներին ձուլվեց Առաջին պետթատրոնի կազմին և նրա ճանաչված արտիստը դարձավ այնպիսի ինքնատիպ դերակատարումներով, որ նրան հաջորդին Եգոր Բուլըչովի անձնավորման մակարդակին։

Օլգա Գուլազյանը 20-ական թվականներին նոր որակ հաղորդեց իր հնօրյա դերակատարումներին և իր փոքր, բայց ինքնատիպ դերապատկերներով հարստացրեց հեղափոխության գաղափարներ հնչեցնող ներկայացումները։

Նախահեղափոխական թատրոնում իրենց դերասանական ձևարվեստը ձևավորած, ճանաչում գտած ուրիշ հայտնի դերասաններ էլ կարողացան իրենց տեղը գտնել նոր թատրոնում, ասել իրենց խոսքը՝ հրաժեշտ չտալով այն իաղաոճին, որ այլևս դարձել էր արտիստական ամուր ձևարվեստ։ Այդպիսի վարպետներ էին Գրիգոր Ավետյանը և Միքայել Մանվելյանը։

Գրիգոր Ավետյանը (1870—1946) հայ թատրոնի ճշմարտավոր կատակերգակներից մեկն է, որ կանգնած է Գ. Տեր-Դավթյանի, Արամ Վրույրի, Դավիթ Թրյանցի և Պողոս Արաքսյանի կողքին։ Իր երկարամյա գործունեության ընթացքում,—որի 20-ամյա հոբելյանը կատարվել է դեռ 1912-ին,—Ավետյանը հաղորդել է անհավատալի քանակի՝ շուրջ ութ հարյուր դեր, հանդես է եկել Բաքվում (1888—1907), Թիֆլիսում (1908—1918), Բաթումում և Պոլսում (1919—1923) և, վերջապես, Երևանում (1924—1946)։ «Ես կյանքիս մեջ միշտ աշխատել եմ չտարվել անպատճառ մեծ դերեր խաղալով։ Ես ձգտել եմ խաղալ այնպիսի դերեր, որոնցից կարելի լինի ստեղծել մի տիպ, որ հավ ու հոտ ունենա...»[1],—գրել է դերասանը մի առիթով։ Խոստովանություն, որ ճիշտ է

[1] «Խորհրդային արվեստ», № 1, Երևան, 1932։

բնութագրում իրեն: Մեծ է Ավետյանի խաղացած դերերի շարքը, որի մեջ՝ Իսայի, Սաղաթել, Պաղտասար, Ծմագա («Անմեղ մեղավորներ»), Լուկա («Հատակում»), Ծաղրածու («Արքա Լիր») և այլն: Այդ շարքում եղել են և՛ մեծ, և՛ փոքր դերեր: Ավելի ճիշտ ղեկավարության, քան ստեղծության ծիծաղ հարուցող կատակերգակի ձիրքն ավելի ամբողջական արտահայտություն էր գտնում Իսայու կամ Լուկայի, քան, ասենք, Սաղաթելի դերում: Նրա դերասանական խառնվածքը ժամանակին բնութագրվել է այսպես. «Վիճելով խարտակտերային-կենցաղային և վոդևիլային ճիաճալի կոմիկ, նա, դժբախտաբար, չի կարող կոմիկ-բուֆ լինել»[1]:

Գրիգոր Ավետյանը հոգեբան կատակերգակ էր և նրա արվեստում այդ հատկանիշով հարազատ էր իր ավագ ժամանակակից Գ. Ջեր-Դավթյանի արվեստին: Ոչ թե մերկացում և ձաղկում, գրոտեսկային սուր դերապատկեր, այլ հոգեբանական հատկանիշների այնպիսի ստույգ ընտրություն, որ ինքնին բացահայտում է գործող անձի էությունը՝ դերասանի կանխակալ վերաբերմունքը չմատնելով: Գիքորի դերում Ավետյանը արժանացել է Սունդուկյանի դյուտանքին, Մարտիրոսի դերում՝ Շիրվանզադեի հիացմունքին: (Այս ամենի մասին դերասանը պատմել է «45 տարի հայ թեմի վրա» հուշերի գրքում, որ լույս է տեսել 1933-ին): Գործող անձանց նախատիպերի հարազատությունը, վավերական խաղը դերասանի անբաժան հատկանիշն է եղել այնպես, ինչպես թեթև գծանկարով, փափուկ գույներով, չպարտադրող հումորով բնավորություն ստեղծելու վարպետությունը:

Կատակերգակ դերասանի այս ճկված, կայունացած հատկանիշներով Ավետյանը 1924-ից դարձավ Առաջին պետթատրոնի մշտական անդամը: Հիսունն անց դերասանը ստեղծագործական նոր կյանք սկսեց նորարնույթ թատրոնում: Իր մարդկային և դերասանական հոգեբանությամբ, պարզ, բնական խաղաոճով նա հարազատ եղավ նոր թատրոնին: Դերասանական վաղեմի բնավորությամբ նա այստեղ էլ չունեցավ մեծ մասշտաբների ձգտում: Միշտ Լ. Մինթոնի դերում Ավետյանը ստեղծեց նախատիպերին անթերիորեն հարազատ կերպար, որը, սակայն, փոքր էր ընդգրկումով, ընդհանրացման ուժով: Դերասանի վարպետությունն ավելի լավ արտահայտվեց փոքր դերերում: Ուլեյկա («Բուք»), թամադա («Հաջ Նազար»), Գորնոստան («Լյութով Յարովայա»), Վուլոմնիկյան («Նապոլեոն Կորկոտյան»), հայր Իոսիֆ («Գոստիգաևը և ուրիշները»), Բուրլիկ («Պլատոն Կրեչետ»),—կերպարներ, որոնց դերասանը կենդանի բնավորություն էր դարձնում թեթև ու աննիգ: Նրա նրանգագաղանակում գտնվում էին գույներ և կեղծ բարեպաշտ, ճենճգամիտ հայր Իոսիֆին, և պարզասիրտ ու միամիտ տունգուս Ուլեյկային բնութագրելու հնարներ: Կոմիկական ավելի հարուստ բնավորություն էր Բուրլիկը, որ Ավետյանի աննմանելի կերպարներից էր: Եթե այս դերերի կողքին մտաբերենք նաև Սգաևարելի («Գոհ Ժուան»), Առաջին գերեզմանափորի («Համլետ») և ուրիշ դասական կերպարների վարպետ աննմանելիները, ապա ավելի պարզ կերևա, թե ինչ տեղ էր գրավում Ավետյանը նաև հայ սովետական թատրոնի պատմության մեջ:

Ինչ էլ լիներ վերաբերմունքը հին թատրոնի դերասանների հանդեպ՝ կասկածից դուրս է, որ առանց նրանց ոգեշնչված մասնակցության անհնար կլիներ

[1] «Бакинские новости», 1911, 4 ապրիլի:

20-ական թվականներին հասնել թատերական կյանքի այն խանդավառությանը, գեղարվեստական այն մակարդակին և գաղափարական հարստությանը, որ եղել է ժամանակին ու այսօր էլ, տարիներ հեռվից, մեր աչքին երևում է գրավիչ ու հետաքրքիր: Չէր կարող հասնել նաև այն պատճառով, որ 20-ական թվականներին ծավալ ստացած ստուդիական շարժումը դեռ չէր տվել իր դերասանները, նրանց ստպարեզ եկած տասնամյակի երկրորդ կեսից և ամիջապես չէ, որ ակներև դեր խաղացին թատերական կյանքում: Հենրի իրենց հետ բերում էին ոչ միայն վարպետություն, այլև այնպիսի խորին հիասթափություն մոտակա անցյալի հասարակական և թատերական կյանքից, որ նոր իրավակարգում դառնում էր իր հակադարձը՝ հիացում հասարակական և գեղարվեստական նոր կյանքով: Չիրականացած երազանքների իրականացման հավատը տեսնելով նորաստեղծ սոցիալիստական պետության և թատրոնի լուսավոր հեռանկարների մեջ՝ նրանք այնպիսի, թեկուզ և նորերի կողմից ոչ միշտ ըմբռնված, խանդավառությամբ էին կապվում նոր խաղացանկին ու հերոսներին, որ դառնում էին նրանց իսկական հաստատողներն ու իմաստավորողները:

Այդ դերասաններից էր **Միքայել Մանվելյանը** (1877—1944): Հայկական ամենակիրթ միջավայրերից մեկի՝ Ներքին Ագուլիսի ծնունդ Մանվելյանը պատանեկությունից հայտնվել է «լուսավորության կենտրոնում»՝ Թիֆլիսում, և ինքնակրթման ճանապարհով հասել զարգացման: Նրա վրա ուժեղ ազդեցություն է ունեցել հատկապես ավագ եղբայրը՝ մանկավարժ, գրականագետ, բանաստեղծ Լևոն Մանվելյանը, ազնիվ ընկերագրի տեր մի աննմանություն, որ մեծ նրախտիք ունի հայկական մշակույթի հանդեպ: Թերևս այդ ազդեցությունն է, որ կրտսեր եղբոր մեջ հայտնաբերեց գրչի մարդուն, որի գրական ու դերասանական ճախանիրությունները հետագայում գրեթե հավասարակշռվեցին: Կյանքի դաժան դպրոց է անցել Մանվելյանը, ապրել աննմանական վշտալի կյանք: 10-ական թվականների հայ մտավորականի բնորոշ ներկայացուցիչն ապրել է իր ժամանակի մոայլը, որ իր արտացոլումն է գտել նրա ստեղծագործության մեջ: Մնայում արվեստով՝ գրական արվեստով, դա կարելի է հաստատել, հիշելով հատկապես «Դևերի քրքիջը» պիեսը, թատրոնում կարելի է մտաբերել աննմանությունները շարքը. Շելյոկ («Վենետիկի վաճառականը»), դ'Սիլվա («Ուրիել Ակոստա»), Երվանդ («Դոկտոր Երվանդ Բոշալյան»), Ֆրանց Մոոր («Ավազակներ») և մանավանդ «Հին աստվածներին» կույր վանականը, մի աննմանություն, որի մասին ականատեսն այսպես է գրել. Մանվելյանին «տեսել ենք շատ և շատ դերերի մեջ, սակայն ոչ մեկում նա այնքան ամբողջական, միաձույլ և կլասիկ չի եղել, որքան կույր վանականի մեջ: Դա նրա գլուխ-գործոցն էր»[1]: Չունենալով «հերոս» աննմանություն տվյալներ՝ Մանվելյանը իր ձիրքը հաստատեց այնպիսի դերաշարքում, որ համակիրներ քիչ է ունենում դերասանական աշխարհում: Նա իր վրա առավ այդ բնույթի կերպարների ներաշխարհը բացահայտելու դժվար գործը և, լինելով վերլուծող մտքի տեր դերասան, ներկայացրեց ոչ թե չարագործ մարդկանց դիմանկներ, այլ մարդիկ, որոնց արարքները ենթարկվում են հոգեբանական օրենքնե-

[1] Ա. Աթաճեսյան, «Կույր վանականը», հիշողություններ («Միք. Մանվելյան», գրքույկներ՝ նվիրված նրա 50-ամյակին նվիրված հոբելյանական ալբոմ, Երևան, 1924):

րին։ Այս առումով բնորոշ է հատկապես Ծրաանց Մորը, որի ճանաչված դերակատարն էր նա։ Մկրտի շարժման, մաքուր խոսքի դերատաւնը ստեղծում էր շեշտված դերապատկերներ՝ առանց ուշացնելու հանդես բերելով իր վերաբերմունքը կերպարի հանդեպ, որ դառնում էր հանդիսատեսինը։ Մանվելյանը, ինչպես խառնվածքով նրան հարազատ Արմեն Արմենյանի, անձնավորումները կրում էին դատողականության ակներև կնիքը, թեև և՛ մեկ, և՛ մյուս դեպքում նույնքան ակներև էր իսկական արվեստի միջամտությունը։

Մոսկվայում մի որոշ ժամանակ ապրած, Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացումները տեսած, մեծ արվեստով հափշտակված Մանվելյանը, ինչպես իր արվեստակիցներ Սևումյանը և Ալիխանյանը, հայ թատրոնի հանդեպ ուներ քննադատական վերաբերմունք, նրանց նման անբավական էր ու բողոքավոր և ապրում էր ազգային թատրոնի նորոգման հատու ձգտումով։ Դա էր, որ նրան մոտեցնում էր Սևումյանին։ «Մև աշխատանքի թատրոնի» նրանց համատեղ երազանքը, չնայած գործի դրված ջանքերին, մնաց ազնիվ ցանկության սահմաններում. «...ստեղծել մի նոր թատրոն, որ կանգնած լինի իր բարձրության վրա։ Բարձրացնել դերասանի նշանակությունը, պայքարել բոլոր արատների դեմ, որ տարիներով կուտակվել են թատրոնի ներսում»[1]։

Միքայել Մանվելյանը Առաջին պետթատրոն եկավ հին կյանքի ու հին թատրոնի հանդեպ ունեցած սուր քննադատական վերաբերմունքով, և դա փոքր դեր չխաղաց նրա դերասանական ընկալագիրը փոխելու մեջ։ «Բանական և երևակական թվականները նրա հասուն և նորորակ ստեղծագործության ժամանակաշրջանն էր։—Վկայում է Լ. Քալանթարը։—Սակայն խնդիրը միայն ստեղծագործության բովանդակությունն ու նպատակադրումը չէր։ Վճռական փոփոխություն էին կրել նաև ստեղծագործության մեթոդն ու ոճը։ Հայ սովետական թատրոնի սկզբնական իսկ շրջանում իր խաղացած դերերում (Կոստըլև «Հատակում», դոկտոր Ռանկ «Նորա», անգամ Ծրաանց Մոր «Ավազակներ»—մի դեր, որ նա տասնյակ տարիներ անընդհատ խաղում էր) ոճային վճռական շրջադարձ էր կատարել Մանվելյանը իր կատարման մեջ։ Դերի անկանոնական, շտրիխային մշակումը կիսատոներով ու մինիմումի հասցրած «ամոթխած» շարժումները փոխարինված էին ահա ցայտուն արտահայտություններով, միս ու արյուն ունեցող կատարումով, միշտ բովանդակալից, միշտ պրոգրեսիվ գաղափարներով հագեցած»[2]։

Մ. Մանվելյանի դոկտոր Ռանկն «այնքան մեղմ է, ինքնամփոփ, անբղոնագրուսիկ, խոր վշտով համակված, այնքան ազդու է և յուր սահմանափակությամբ ճշմիչ,—գրել է ականատես քննադատը,—որ դժվար է պատկերացնել մի այլ մեկնաբանություն Իբսենի մտածած հերոսի»[3]։ Մանվելյանի անձնավորումները մանավանդ 20-ական թվականներին ինքնատիպ ու հետաքրքիր եղան նաև սովետական խաղացանկում. Շիր («Լյութով Ցարովայա»). Շեսուն («Խոռվություն»), Տոնկին («Հեռավորը») և այլն։ Մանվելյանը երկար տարիներ եղավ Ցագոյի դերակատարը, հավատարիմ մնալով իր ժամանակն ապրած այն պատկերացմանը, երբ կերպարը ներկայացվում է շեշտված հակակրելի կերպարանքով, նպատակադիր ցայտունությամբ։ Իր մյուս ավանդական

[1] Մ. Մանվելյան, Թերթիկներ իմ կյանքից, 1950, էջ 142։

[2] Լ. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, էջ 223—224։

[3] Տ. Հախումյան, Մ. Մանվելյանի ստեղծագործությունը (Մ. Մանվելյանի հոբելյանական ալբոմ, 1924)։

դերերում ևս (Շայլոկ, Ֆրանց Մոոր) դերասանը մնաց իր երբեմնի մեկնաբանության և խաղակերպի ոլորտում: Գրականագետ Ա. Կարինյանը, որ նկատել է Մանվելյանի արվեստի յուրահատկությունը («Դերասանի և՛ ձայնը, և՛ ժեստերը, և՛ գրիմը նկարագծում էին կյանքից դժգոհ մարդու տիպարը, տառապող ու տանջվող հերոսի դեմքը»), այս առիթով նույն այդ հոդվածում արտահայտել է այսպիսի կարծիք. «Քանի որ նա ղեկավարվում էր վաղուց արդեն մշակած գրքային տեսակետով, բնական է, որ մեկնաբանության մեջ էլ պիտի մնային հին մտայնության տակավին մնայուն բնորոշներն ու տրադիցիաները»[1]:

Ինչևէ, Մանվելյանի աննշան ավորումները թեև ոչ անպայման նշանակալի, բայց անպայման ցայտուն, չմոռացվող գույն էին տալիս ներկայացումներին այնպես, ինչպես խստաբարո, խոժոռադեմ, բայց շիտակ ու բարի այդ մարդը, վերին աստիճանի արտիստային կերպարանքը՝ թատրոնին, մայրաքաղաքին ու նրա գեղարվեստական կյանքին:

Եթե խոսքը վերաբերում է այն դերասաններին, որ նոր թատրոնում հաստատում էին հին թատրոնի գեղեցիկ ավանդները, ապա նրանց շարքում պետք է մտաբերել նաև **Օգիկ (Հովհաննես) Ստեփանյանին** (1871—1930): Նա այդ աւնում էր իր և արտիստական, և մարդկային ընկարագրով, մշտապես հնոու «դերասանական ինտրիգներից, աննախորժ կռիվներից և կուլիսային միջադեպերից»[2], ինչպես նրա մասին արտահայտվել են արվեստակիցները: Ստեփանյանը ծնվել է Ալեքսանդրապոլում, կրթությունն ստացել Հին Նախիջևանի ծխական դպրոցում, ապա Թիֆլիսի Արհեստավորաց դպրոցում: 1891-ից կապվել է հայկական թատերախմբերին, շրջել Սիրաունյի և Աբելյանի հետ՝ դերասանական կրթությունն ու գործունեությունը համադրելով: 1923-ին նշվեց նրա գործունեության 30-ամյակը, գնահատվեց նրա արվեստն ու վաստակը: Ետհեղափոխական տարիներին Ստեփանյանը խաղաց դերերի մի շարք (Սիմոն՝ «Հույսի» կործանումը», Կրեոն՝ «Անտիգոնե», Անտոնիո՝ «Վենետիկի վաճառականը», Աշիլ՝ «Սուրբ Անտոնիոսի հրաշագործությունը», Օսիպ՝ «Ռևիզոր» և այլն), որը երեն աչքի չէր ընկնում մեծությամբ, ապա գրավում էր կատարման կուլտուրայով: Այն արվեստը, որին դերասանը հասել էր երեսնամյա գործունեության ընթացքում՝ պարզ, վավերական, հոգեբանորեն բացատրված աննշանավորման հմտությունը, իր արտահայտությունը գտավ նրա նաև այս դերաշարքում:

Իր մի քանի դերերով Առաջին պետթատրոնում 20-ական թվականներին աչքի ընկավ նաև **Բագրատ Մուրադյանը** (1887—1959): Այդ դերերից առաջինն, իհարկե, Քաջ Նազարն էր (1924), որ մինչ այդ, նույնպես Ա. Բուրջալյանի բեմադրած ներկայացման մեջ, նա խաղացել էր Թիֆլիսի Հայ դրամայում: Ցայտուն արտահայտված խարակտերային դերասան՝ Բ. Մուրադյանը Քաջ Նազարին ներկայացրել է շոշափելիորեն կոնկրետ հատկանիշներով. իրրև մի խղճուկ, բայց յուրովի խորամանկ մի գեղջուկ, որ ակամա թագավոր է դարձել և մշտապես զգում է մոտալուտ խորտակման վտանգը: Ի տարբերություն այն հաղթանդամ դերասանների, որոնք Նազարի ծիծաղելին տեսել են հաղթ հասակի և երկչոտ հոգու հակասության մեջ՝ Մուրադյանը ցույց է տը-

[1] «Գրական թերթ», 1945, 20 հունիսի:

[2] Գր. Ալիխյան և Վ. Միքայելյան, Դերասան Ստեփանյան, «Խորհրդային Հայաստան», 1930, 29 ապրիլի:

վել վտիտ, մաշված, հալից ընկած մի Նազարի, և ծիծաղելին եղել է այն, թե ինչպես է շրջապատը սարսափում այդ ողորմելի մարդուց: Այս Նազարը նաև ջանք է թափել սարսափ ազդելու համար. «Նա իր մի բուռ մարմնով հսկա էր ձևանում, մի տեսակ աննկճելատ ձգվում էր վեր, գլուխն ասողերին քցում, միայն թե բոլորից բարձր, բոլորից ուժեղ երևար...»[1]—մտաբերել է ակաճատեսը:

Դժվար մանկություն ապրած, կրթություն գրեթե չստացած դերասանն ինքը իրեն կրթելով, պարապելով, բեմի վարպետների հետ ունեցած շփումներով (բեմ է եկել 1912-ին, Թիֆլիսում) ձեռք էր բերել խաղի այնպիսի կուլտուրա, որ նրան հնարավորություն է տվել հաջողությամբ ներկայացնելու բավական բազմաբնույթ կերպարներ: Մուրադյանի այդ դերերի շարքումն են Ջիմգիմովը, Գիքոն, Իսային, Օմագան, Վուրմը, որ նա խաղացել է Թիֆլիսի, Երևանի, ապա և Բաքվի թատրոններում:

Նախահեղափոխական արևելահայ թատրոնի գործունեության սպասարկը Անդրկովկասն էր, գլխավոր կենտրոնները՝ Թիֆլիսը և Բաքուն: 20-ական թվականների հենց սկզբից նրանց միջև բարձրացավ Երևանը՝ նորաստեղծ Հայկական Խորհրդային Հանրապետության մայրաքաղաքը: Այն տարիներին, երբ հայ գեղարվեստական կուլտուրայի գործիչները հեռավոր ու մոտավոր վայրերից գալիս էին Երևան, աննախադեպ ոգևորությամբ լցվում ազգային նոր, սոցիալիստական կուլտուրայի շինարարության գործին, թատերական գործիչները բացառություն չէին: Պոլսից, Հյուսիսային Կովկասից, Թիֆլիսից Երևան էին ժամանում և՛ վաղուց ի վեր ճանաչում գտած, և՛ տակավին երիտասարդ դերասաններ: Բարձրանում էր Երևանը նաև իբրև հայ թատերական կուլտուրայի կենտրոն՝ անխուսափելիորեն երկրորդական դարձնելով նրա երբեմնի կենտրոնների նշանակությունը: Դա կատարվում էր ավելի արագ, քան կարող էին ենթադրել ու կանխել ժամանակակիցները: Ե՛վ դա, և՛ այն իրողությունը, որ Երևանը դեռևս չուներ մեծաթիվ բնակչություն, որևէ և՛ հանդիսատես, ու թատրոնի բեմահարթակն էլ նեղ էր գալիս ճանաչված վարպետների մեծ թվի համար՝ հայ թատրոնի հայտնի անուններից մի քանիսը Թիֆլիսի և Բաքվի հայկական թատրոններում մնացին: 20-ական թվականներին այդ թատրոններում բավականաչափ մեծ էր ճանաչված դերասանների թիվը, ուժեղ էր ստեղծագործական կյանքի երակը, մեծաթիվ ու նախանձախնդիր էին հանդիսատեսները, որպեսզի կռահվեին վերահաս նահանջները:

20-ական թվականներին Հայաստանից դուրս գործող ուրիշ թատրոններ էլ դեր խաղացին հայ սովետական դերասանական արվեստի ձևավորման մեջ. Բաթում, Գանձակ, Սուխում, Ստեփանակերտ, ինչպես և Դոնի Ռոստով, Ստավրոպոլ, Աստրախան, Կրասնոդար, Արմավիր քաղաքներում տարբեր տևողությամբ գործող տարբեր մակարդակի թատերախմբերում հանդես եկած դերասաններ (Վ. Վաղարշյան, Ծ. Ամերիկյան, Լ. Զոհրաբյան, Վ. Վարդանյան, Ռ. Վարդանյան, Կ. Ալվարյան, Հայկասար, Ն. Ալիխանյան, Լ. Մարկյան, Տ. Այվազյան, Ի. Դանիզաս, Հ. Դանիզաս և ուրիշներ), որ իրենց տեղն ունեցան հայ սովետական թատրոնում: Ազգային դերասանական արվեստի ձևավորման մեջ, ինչպես և պետք է լիներ, անհամեմատ մեծ էր Թիֆլիսի Հայ դրամայի ունեցած նշանակությունը: 20-ական թվականների գրեթե ամբողջ ընթաց-

[1] «Սովետական արվեստ», 1932, № 10, էջ 57:

քում թատրոնը պահեց իր ստեղծագործական մեծ կշիռը, որ պայմանավորված էր Վ. Փափազյանի, Ա. Արմենյանի, Իս. Ալիխանյանի, Ար. Մամիկոնյանի, Հ. Մալյուրյանի նման ճանաչված վարպետների մասնակցությամբ և Ա. Բուրջալյանի ու Ստ. Գափաճակյանի ռեժիսորական ղեկավարությամբ: Եթե Փափազյանը և Արմենյանը չհաստատվեցին Թիֆլիսի Հայ դրամայում, ապա Ալիխանյանը և Մալյուրյանը մինչև վերջ մնացին այդ թատրոնում:

Օլգա **Մալյուրյանը** (1871—1931) նահապետական հայ թատրոնի շքանշանավոր դերասանուհիներից էր. իր խորապես հուզական և իմաստալից անձնավորումներով (ինչպես Մարգարիտ՝ «Պատվի համար», Մագդա՝ «Հայրենական տուն», իշխանուհի Մարիամ՝ «Հին աստվածներ», Կրուչինինա՝ «Անմեղ մեղավորներ», Կատերինա՝ «Ամպրոպ», Նաստասիա Ֆիլիպովնա՝ «Ապուշ») Մալյուրյանը առանձին տեղ է գրավում դարասկզբի և հատկապես 10-ական թվականների հայ թատրոնում: Ու թեև 20-ական թվականներին նրա արվեստը չկրեց ներքին փոփոխություններ, բայց մնաց նույնքան հարգված ու գնահատված, որքան նախորդ տասնամյակում: Բարձր անհատի հոգու խոովքը՝ իր մշտական նախասիրությունը, դերասանուհին արտահայտեց բարձրաշունչ և կիրթ խաղով, որ նրա մշտական հատկությունն էր: Նրա հերոսուհին ոչ միայն զգացմունքով, այլև մտքով հարուստ կինն էր, որի հոգեբանությունը կարող էր հիանալի հասկանալ և արտահայտել կրթված անհատը, ինչպիսին Մալյուրյանն էր: Եվ եթե ժողովրդական կյանքին ու խոսվածքին անընտել դերասանուհին չէր կարող հավատի լինել ազգային և կենցաղային նկարագրի դերերում (նրա Սուսանը մամուլում բնութագրվել է իբրև գավառական Դեզդեմոնա), ինչպես նույն թատրոնում լինում էր նրա արվեստակցուհի Մարի Բերոյանը, ապա կենցաղային գույներից ազատ դերերում (ինչպես «Պատվի համարի» Մարգարիտը) և մանավանդ թարգմանական պիեսներում նրա խաղը ձեռք է բերել վստահություն, եղել է համոզիչ, ինքնատիպ և գեղեցիկ: Սա վերաբերում է հատկապես երկու դերի՝ «Հին աստվածների» իշխանուհուն և Միրրա Էֆրոսին (համաձայն պիեսում), անձնավորումներ, որոնցով նա ոտք էր մեկնում Սիրանույշի հետ: Ժամանակի մամուլում Միրրա Էֆրոսի դերակատարումն վերաբերյալ կարելի է կարդալ այսպիսի տողեր. Մալյուրյանը «հանդես բերեց մոր հոգեբանության և հրեա ավանդապահ ու երկյուղած կնոջ ներքին իրատիպ աշխարհի հմուտ ըմբռնողություն: Իսկ երկրորդ արարի վերջում իր համր, բայց ոգեշունչ խաղով, իր համր, բայց կենդանի շարժ ու ձևերով, իր բուռն, հուզումնալից ապրումների հիասքանչ պատկերացումը տվեց և նույնիսկ կարողացավ լռեցնել, մի քանի րոպե շարունակ իր «ասիականը» հանդիսականների անզուսպ կրքերը զսպել ու սանձել էսթետիկական ինքնամոռաց հիացում պատճառելով»[1]:

Նրա խաղի յուրահատկությունները ճանաչվել են և գնահատվել. «Նա ուներ բեմական լավ ձևեր, հնչեղ ձայն, հստակ արտասանություն և ամենագլխավորը՝ գեղարվեստական ճաշակ և հոտառություն»[2],—վկայել է Գր. Ավետյանը: «Նրա դերասանական խառնվածքի առանձնահատուկ, առավել

[1] «Հառաջ», 1919, № 13:

[2] «Խորհրդային Հայաստան», 1931, 30 օգոստոսի:

արժեքավոր գործերից մեկն էլ վառ կերպով արտահայտված ինտելեկտուալությունն էր»[1],— նշել է Լ. Քալանթարը:

Թե որքան մեծ էր նախահեղափոխական տարիներին ձևավորված դերասանների կշիռը 20-ական թվականների Թիֆլիսի հայ թատրոնում՝ կարող է վկայել նաև Արշակ Մամիկոնյանի, Օլգա Մայսուրյանի, Արշակ և Լիզիկ Հարությունյանների, Արտեմ և Մարի Բերոլաձևների ստեղծագործությունը:

Եթե Արշակ Հարությունյանը համեմատաբար քիչ խաղաց հայ սովետական թատրոնում, ապա Արշակ Մամիկոնյանի ստեղծագործության կշիռը Թիֆլիսի Հայ դրամատում բավական մեծ եղավ, թեև և՛ մեկի, և՛ մյուսի ստեղծագործության ճանապարհի կենտրոնն ընկնում է նախահեղափոխական տարիների վրա: Երկուսն էլ հայ սովետական թատրոնին բերեցին իրենց ստեղծագործական մեծ փորձը, հոգեբանական խաղի ավանդները:

Արշակ Հարությունյանը (1869—1936) իր դերասանական գործունեությունն սկսել է դեռևս 1889-ից՝ Գ. Շմշկյանի և Գ. Տեր-Դավթյանի խմբերում, ձեռք բերել բանիմաց, կիրթ արվեստագետի համարում ոչ միայն բեմական, այլև հասարակական ու գրական գործունեությամբ: Նեղսիրտ դպրոցն ավարտած դերասանն աչքի է ընկել լավ հայերենով, մտածված խաղով և ուշադրություն գտել խարակտերային դերերում, հատկապես Սունդուկյանի պիեսներում: Նա էր 1922-ի հունվարի 25-ին, Երևանի Առաջին պետթատրոնի բացման օրը, «Պեպոյի» մեջ հաճոախ ելել գլխավոր դերակատարությամբ: Ոչ թե չէ, որ նույն օրը նա խաղաց նշանավոր սունդուկյանական երկեր ավելցուն (Օուշան) և Գր. Տեր-Դավթյանի (Գիքո) հետ: «Նա իր ստեղծագործական կյանքում եղել է մասնավորապես Սունդուկյանի տիպերի ռեալիստական լավագույն կոմենտատորներից մեկը[2],—գրել է Ավ. Ալեքսիևսկին 1934-ին՝ Արշակ Հարությունյանի գործունեության 45-ամյակի առթիվ:

Սովետահայ թատրոնում **Արշակ Մամիկոնյանի** (1872—1937) դերասանական գործունեությունը եղավ ավելի տևական և ծավալուն: Թիֆլիսում ծնված, բայց Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանն ավարտած, ռուս դերասաններից բեմական արվեստ ուսանած Մամիկոնյանը եղել է հայ թատրոնի ամենակիրթ գործիչներից մեկը: Դեռևս 1887-ին, երբ Աղամյանն ու Սաֆրազյանը լինում են Մոսկվայում՝ իրենց ներկայացումներին մասնակից են անում[3] պատանի Արշակ Մամիկոնյանին, որ հետագայում էլ խաղում է՝ վայելելով Մոսկվայի հայ գաղութի համակրանքը:

1890-ին Արշակ Մամիկոնյանը վերադառնում է Թիֆլիս, ընդունվում Հայոց դրամատիկական խումբը: Գ. Տեր-Դավթյանի, Գ. Պետրոսյանի, Հ. Աբելյանի, Հ. Զարիֆյանի և հայ բեմի մյուս վարպետների ստեղծագործական միջավայրում նրա դերասանական ձևարագիրը բյուրեղանում, հարստանում է ազգային խաղարվեստի հատկանիշներով: Սուր մտքի և ակներև կուլտուրայի տեր դերասանն ունենում է ալքքան ինքնաճանաչողություն, որ չի տարվում իր

[1] «Սովետական արվեստ», 1936, № 10:

[2] «Սովետական Վրաստան», 1934, 24 մայիսի:

[3] Գրականության և արվեստի թանգարան (ԳԱԹ), Ա. Մամիկոնյանի արխիվ, թղթ. 1—88:

խառնվածքին ամենաբիր հերոսական դերերով, երբ այդ խառնվածքը կոմիկական խարակտերն էր: Խուսափելով դերասանական ծանոթ մոլորությունից, Արշակ Մամիկոնյանը խորանում է իր ամպլուայի մեջ: Ամպլուայի այդ սահմանափակումը, սակայն, արվեստի սահմանափակում չէր, որովհետև ուներ այնպիսի ընդգրկում, որ առանց ճնշազգույն ճիգի, բնական ու հավաստի կարող էր իր մեջ առնել այնպիսի դերեր, ինչպես Բարթոլոն («Սևիլյան սափրիչ») և Ջեմյանիկան («Ոսկիզոր»); Սոլոմոնը («Քին») և Լուկան («Հատակում»), Պոլոնիուսը («Համլետ») և Կակուլին («Պեպո»), «Շար ոգու» Ոսկանը և «Նամուսի» թամադան: Նա կարող էր Վ. Փափազյանի Դոն Ժուանի Սգաճառընը լինել և իր արվեստով չզիջել խաղընկերոջը: Միանգամայն տարբեր ժամանակների, ազգային միջավայրերի հերոսներին Մամիկոնյանը կարող էր անձնավորել կենցաղի ու բնավորության ստույգ իմացությամբ, լիաբուռն ծիծաղով, որ և՛ վարակիչ էր, և՛ իմաստուն: Բնավ չխուսափելով փոքր ծավալի դերերից՝ նա անկրեպ բնութագրություն էր տալիս ամեն մի դերի, թեմում լինելով մշտապես վստահ ու գրավիչ: Ստեղծագործական կյանքի մեծագույն մասն անցկացնելով նախահեղափոխական թատրոնում, Արշակ Մամիկոնյանը հասցրեց ծառայել և նոր թատրոնին, ավանդական դերերին ավելացնելով նորերը, իր հղկված վարպետությամբ, հրապուրիչ արվեստով, անդիմադրելի հումորով սիրելի դառնալով նաև նոր հանդիսատեսին: Եվ այն բնութագիրը, որ 1928-ին, նրա հոբելյանի առթիվ, արվեստակիցը տվել է «մնասնավոր կյանքում միշտ կենսուրախ, հանաքչի, զվարճացնող... բնավորությամբ պարզ, համեստ»[1] տաղանդավոր դերասանին՝ ճիշտ է ներկայացնում Արշակ Մամիկոնյանին, որ ապրեց ստեղծագործական հարուստ և գեղեցիկ կյանք:

Իր դերասանական գործունեությունը մի տասնամյակ ավելի ուշ է սկսել Մամիկոնյանի կրտսեր ժամանակակից **Արտեմ Բերոյանը** (1878—1962), բայց շարունակել է շատ ավելի երկար, մինչև ետպատերազմյան տարիները: Մոտ երեք տասնամյակ նա եղել է Թիֆլիսի Հայ դրամայի առաջին անուններից մեկը:

Երբ 1909-ին Արելյան-Արմենյան խմբի հետ նա հանդես է գալիս Պոլսում, քննադատ Չիֆթե-Սարաֆը չի վարանում ասել, որ «Դերասանի իսկական խմորը կա իր քով: Ծպտումի, դիմահարդության, ձայնափոխության ամենամեծ հարմարություն ունի, կատարելապես կրնա կոր մտնալ իր տիպարներուն մեջ և տրված պատորանքը անթերի է»[2]: Քննադատի ուշադրությունը գրավում են Բերոյանի Գիքոն, Ասլաքանն («Դոկտոր Ստոկման»), Գր. Զոհրաբի գոհացնում է նրա Բագրատը: Երիտասարդ Բերոյանը, որ թեմ էր ելել բանվորական միջավայրից, Ավճալյան աուդիտորիայի և սիրողական խմբերի հետ կապվելով, հասել ստեղծագործական զարգացման, տեղ էր գտել հայկական լավագույն թատերախմբում, որ Արելյան-Արմենյան թատերախումբն էր: Բերոյանն իր երկարատև ստեղծագործական կյանքում խաղացել է ոչ միայն բազմաթիվ (մի քանի հարյուր), այլև բազմազան դերեր՝ Ջամբախով («Խաթաբալա»), Ջիմգիմով («Պեպո»), Փարսիղ («Հանգած օջախ»), Բարխուդար («Նամուս»), Սաղաթել, Բագրատ, Սուրեն («Պատվի համար»), բայց

[1] Գրականության և արվեստի թանգարան (ԳԱԹ), Ա. Մամիկոնյանի արխիվ, թղթ. 1—88:
[2] Աշոտ Հայրապետյան, Գրական և թատերական դեմքեր, Թիֆլիս, 1958, էջ 86:

նաև՝ ճեղուանների դերեր, որոնք առաջիններուն հաջողությունը չեն ունեցել: Բերոյանը եղել է թանձր գույների խարակտերային դերասան, որ չի խուսափել գրոտեսկային ցայտունությունից: Աչքի առաջ ունենալով Բերոյանի Ջիմզիմովը, Փարսիդը և ուրիշ դերեր, կարելի է ասել, որ նա «Սունդուկյանի թատրոնի» վարպետներից է՝ անձնավորած կերպարների կենցաղի, սովորույթի ու խոսվածքի իմացությամբ: Վավերական իաղը, որ առհասարակ հատուկ էր Բերոյանին, նրա անձնավորումներին տալիս էր արժեք և գրավչություն. Շիրվանզադեի պիեսներում հանդես եկող Բերոյանի մեջ ժամանակակիցները ընկատել են և՛ այդ, և՛ Աբելյանի ազդեցությունը:

Թիֆլիսի Հայ դրամայում դերասանը խաղացել է և՛ իր ավանդական, և՛ սովետական թատերագրության դերերը՝ ավելի ու ավելի խորացնելով խաղակերային դերասանի ընկարագիրը: Բերնետ («Պլատոն Կրնչիտ»), Վասին («Ոսուս մարդիկ»), Լուչին («Շշանամիներ») և ուրիշ կատարումներ դրա վկայությունն են:

Թիֆլիսի Հայ դրամայի դերասանական արվեստը 20-ական, մասամբ և 30-ական թվականներին ուժեղ էր իրապատում, վավերական խաղաոճի ավանդներով, որ գնալով թուլացավ՝ չունենալով ընթացող ժամանակներին հատուկ ոճաբանությանը ներդաշնակ մնալու, արվեստի մակարդակին լինելու ճկունություն և կարողություն: Տասնամյակների ընթացքում այդ արվեստի կորուստները եղան ավելի, քան ձեռքբերումները՝ հետզհետե և անվերադարձ դժգունացնելով երբեմնի ուժեղ ու ցայտուն դերասանական ամասամբը: 20-ական թվականներին թատերախումբը դեռևս ուժեղ էր, և նրան Ալիխանյանի ու Մալյուրյանի բարձրաշունչ անձնավորումները տալիս էին նույնիսի կշիռ, ինչպես Բերոյան ամուսինների, Արշակ Մամիկոնյանի, Արշակ Հարությունյանի խարակտերային կատարումները:

Դժվար ճակատագիր վիճակվեց նաև Բաքվի հայկական թատրոնին: 1931-ին թատրոնի գործունեության 10-ամյակին նվիրված գրքույկում կարելի է կարդալ. «Թատրոնն իր գործունեությունն սկսել է ավելի քան 10 տարի սրանից առաջ, դերասան Ջաուաֆյանի ղեկավարությամբ, 1920 թ. կեսերին»: Այս ժամանակից մինչև 1924-ը հոդվածագիրը համարում է մի շրջան, երբ «խաղտուրան էր տիրում», իսկ երկրորդ շրջանում (1925—1931) կատարվել է բեկում, «ուրջ պայքար է տեղի ունեցել թատրոնական ստեղծագործության հին և նոր ձևերի միջև: Մի կողմից՝ պսիխոլոգիզմ, կեղծ-դասական պրիմիտիվներ, ստատիկա, շաբլոն, կոնսերվատիվ պրավիլոն, մյուս կողմից՝ այդ բոլորը խորտակող՝ մեյերխոլդական բիո-մեխանիկա, կոնստրուկտիվիզմ, ռեակցիոն պսիխոլոգիզմի վտարում, ապա՝ ժամանակակից ռեալիստական կոնստրուկտիվիզմ: Իհարկե, այդ պայքարը չի վերջացել ու դեռ շարունակվում և ուժեղանում է», «Ռեժիսորական ճգնաժամը շատ զգալի կերպով ազդել է թատրոնի աշխատանքի վրա»[1]:

Եթե փորձենք խորանալ երևույթի մեջ՝ դերասանական արվեստում կատարվող խմորումները կերևան ավելի բարդ և հակասական, քան թվացել է ժամանակակիցներին: Իհարկե, մինչև 1925-ը Բաքվի թատրոնը վարել է անառապատ ստեղծագործական կյանք. համոզվելու համար բավական է

[1] Ա. Մկրտչյան, Ազատական հայկական դրամայի 10-ամյակը, Բաքու, 1931:

մտաբերել խաղացանկը. ոչ միայն «Պատվի համար» և «Նամուս», այլև՝ «Անհայտ կինը», «Աչուդ Ղարիբ», «Պըլը-Պուլի», «Անալի Քյարամ», «Սարի Սմբուլ»: Իհարկե, 1925-ից ընտան պիեսները խաղացանկից դուրս մղելը և «Հրձիգների», «Աննա Քրիստիի», «Դոն Ժուանի» նման պիեսներ ներմուծելը՝ խաղացանկի այս արմատական վերակառուցումը, դերասանական արվեստի հնացած եղանակների հաղթահարումը թատրոնի գործունեության բարելավման ակներև ճշտումներն էին: Բայց սա երևույթի մի կողմն է, պատմությունը ցույց տվեց, որ հին հախուռն բացասումը և նորի նույնքան հախուռն ներդրումը դերասանական արվեստի զարգացման համար հղի էին վտանգներով, որ աննկատելիք չանցան: Ի վերջո, «մեյերխոլդյան բիո-մեխանիկային» և կոնստրուկտիվիզմի գաղտնական կիրառումները ամենից ավելի բացասաբար ազդեցին հենց դերասանական արվեստի վրա: Սա վերաբերում է ոչ միայն Երևանի ու Լենինականի, այլև Թիֆլիսի ու Բաքվի թատրոններին: Արդիական խաղացանկի և արդիական խաղաոճի չափազանց պարզեցված, չափազանց ուղղագիծ ըմբռնումները, ժամանակին սովորական, իսկ այսօր արտառոց երևացող ծայրահեղությունները չէին կարող նպաստել նույն այդ խաղացանկի ու խաղաոճի բնական արմատավորմանը: Եթե Ե. Չարենցը Բաքվի թատրոնի մասին խոսելիս 1927-ին կարող էր գրել, թե «Նամուս» դրաման պետք է «այնպես բեմադրել, որ նրա մեջ արտացոլված մեշչանական ռոմանտիզմը, «Նամուսի» շուրջը ստեղծված մեշչանական «անլուծելի ողբերգությունը» ներկայիս հանդիսականին պատկերացնա սնամեջ ու ծաղրելի, որպես հին օրենքի նախապաշարմունք»[1], ապա ժամանակի քննադատությունը կարող էր աննկատելի արժեքների ու ավանդների ժխտման մեջ ավելի հեռուները գնալ: Ահա մի օրինակ. աշխատավորները «լաց ու կոծ չեն սիրում, չեն ուզում լսել,— նրանք աշխատանքի խնջույքից ու հարսանիքից են գալիս», «Հիմա ուրիշ է. հիմա լալկաններ չկան, հիմա գալիս է նահրյան նոր զավակը, որի ձայնը հուժկու, բառը խրոխտ է, շարժումները թևավոր, ինչպես ալրոպլանի փեչերը-Ցուցկերս:

Ալիխանյանը Ցուցկերս չէ, նա մեր հին կյանքի, հին արվեստի հետիոտն է: Նրա թևերն աննկատ են այսօրվան սուր քամուն դիմանալու, նրանք մրսում, թուլանում են»[2]:

Ավանդների հախուռն ժխտումը, անցյալի «հոգեբանական թատրոնի» մերժումը նույն բացասական ներգործությունն ունեին աննկատելիորեն արվեստի վրա, որքան կոնստրուկտիվիստական ձևավորումները և «մեյերխոլդյան բիոմեխանիկային» մակերեսային կիրառումը: Այստեղից էլ՝ բեմի հին վարպետների դժգոհությունը, նրանց դիմադրությունն այն ամենի դեմ, ինչ խանգարում էր հոգեբանական ճշմարտացի խաղին: Ի վերջո, դերասանական արվեստը բռնադատող ռեժիսուրայի դեմ էր Հասմիկի դժգոհությունը Երևանում, Ալիխանյանի դժգոհությունը Թիֆլիսում և Աբելյանի դժգոհությունը Բաքվում, այն Աբելյանի, որ հրաժարվում էր մագլցել բեմական բարդեցված կառույցների վրա և խոսել բեմական աննշարկավոր աղմուկների ուղեկցությամբ: Դերասանական արվեստի այդ կաշկանդումներն աննկատ չեն անցել և ժամանակի մամուլում կարելի է հանդիպել այսպիսի դիտողությունների. «Չգիտեմ ո՞ւմ մեղադրեմ—ռեժիսուրայի՞ն, թե իրենց՝ դերակատարներին—

[1] «Սովետական արվեստ», 1965, № 11, էջ 37:
[2] «Մարտակոչ», 1925, 7 փետրվարի:

մեր պաօրվա բեմի վրա ավելի տիրապետում է սարքովի խաղը։ Նկատեցեք և կտեսնեք, որ ամեն մի դերասան չի ազդվում տվյալ պայմաններով»[1]։

Զննելով երևույթը, կարելի է ասել, որ ճշմ ժիտոման և նորի հաստատումն հախուռն պաթոսը իր բոլոր հետևանքներով դերասանական արվեստի մեջ ստեղծում էր խմորումների նույն բարդ, ներքին հակասություններով հագեցած պատկերը հայ թատերական արվեստի բոլոր օջախներում։ Բացատման և հաստատման, խորտակման և վերստեղծման այդ տաք ժամանակներում դիմանում, գոյատևում, գնահատվում էր արվեստն այն դերասանների, որոնք ունեին այնքան ձիրք և վարպետություն, որ չէր կարող կորցնել իր գինն ու գրավչությունը։ Եթե նույնիսկ նրանց խաղատոնը չէր նորոգվում և ճեղքաշնակում նոր խաղացանկին, հասկացողություններին ու ճաշակին, ապա չէր էլ կորցնում իր ճնամեկի արժեքը, որովհետև դա հոգեբանական առույգ աննմանավորման արվեստ էր, որ երբեք չի կարող կորցնել իր ճշմանակությունը։

Այդպիսի դերասաններ էին Ծ. Մաշտոցյանը, Իս. Ալիխանյանը, Արշ. Մամիկոնյանը, Մ. Մանվելյանը, Հ. Ստեփանյանը, 20-ական թվականների Բաքվի Հայ դրամպում՝ Հ. Ոսկանյանը և Վ. Միրզոյանը, Ժաննեն և Բ. Մուրադյանը։ Եթե վերջիններիս ստեղծագործական կյանքը զարգացում գտավ նաև հաջորդ տասնամյակում, ապա Ոսկանյանն իր խոսքն ասաց 20-ական թվականներին։

Հովսեփ Ոսկանյանը (1883—1939) եղել է նախահեղափոխական հայ թատրոնի խարակտերային խոշոր դերասաններից մեկը, որ հանդես է եկել մեծ դերերով և մեծ էլ հաջողություն է գտել։ 1928-ին, Ոսկանյանի գործունեության 25-ամյակին նվիրված հոդվածում նշվում են այդ դերերը՝ Հայրապետ աղա («Ագրային»), Տոկերտոն («Թալֆուն»), Շտոկման («Դոկտոր Շտոկման»), Բելուգին («Բելուգինի ամուսնությունը»), Միշթոն, Քաջ Նազար և այլն։ 1902-ից իբրև սիրող դերասան հանդես եկած Ոսկանյանն իր մասնագիտական կրթությունը հարատացնում է Մոսկվայի ֆիլհարմոնիական դպրոցում, միաժամանակ հաճախելով Գեղարվեստական թատրոնի կուրսերն իբրև ազատ ունկնդիր։ Նա եղել է Աբելյան-Արմենյան թատերախմբի մեջ, երբ այդ թատերախումբը հանդես է եկել Պոլսում։ (Այստեղ Ոսկանյանն ամուսնացել է օրիորդ Արուսյակ Դարպասյանի հետ՝ նրան տալով իր ազգանունը)։

Հովսեփ Ոսկանյանի գործունեությունը գլխավորապես կապված է Թիֆլիսի և Բաքվի հետ, թեև խմբեր կազմելու և գլխավորելու, շրջագայությունների մեծ աեր ունեցող դերասանը հանդես է եկել նաև որիշ քաղաքներում, որ գտել է բեմահարթակ և հանդիսատես։

Ոսկանյանի տարերքը եղել է խարակտերային, նույնիսկ կոմիկական խարակտերային դերը, թեև, ինչպես այդ խառնվածքի որիշ դերասաններ, ունեցել է քնարական և հերոսական դերեր խաղալու թույլություն, որ նրան նկատելի հաջողություն չի բերել։ Այսպես, Բելուգինի դերում հանդես եկող Ոսկանյանի մասին քննադատությունը գրել է. դերասանը «խաղում էր մեծ ոգևորությամբ և շատ գեղեցիկ տարավ իր դերը, որի ամենաչնչին մասերն ան-

[1] Դիտողությունը վերաբերում է Թիֆլիսի Հայ դրամայի «Տուննեն Օվնիսյան» ներկայացմանը։ «Մարտակոչ», 1925, 7 մարտի։

գամ շատ նուրբ մշակված էին»[1], մինչդեռ Աբեղայի («Հին աստվածներ») դերում հանդես եկող Ոսկանյանին վիճակվել է լսել այսպիսի կշտամբանք. «Եթե մի դերասան քիչ մրցակից ունի խարակտեր դերերում՝ այդ դեռ չի նշանակում, որ նա նույն հաջողությամբ կարող է նաև լիրիկ դերասան լինել»[2]:

Հովսեփ Ոսկանյանը խաղացել է նաև Նեզնամով, Օթելլո, Ջիմ և ուրիշ բնարական ու հերոսական դերեր, բայց նրան հմուտ դերասանի համբավ ու համարում բերել են խարակտերային, մանավանդ՝ ազգային խարակտերային դերերը: Դերասանի այս արժանիքը մշտապես նկատվել է ու գնահատվել: Ազգային խաղացանկում նրա հայտնի դերերից էր Հայրապետ-աղան Սեդրակ Թառայանի «Ազրային» պիեսում, վաղուց ի վեր մոռացված, բայց ժամանակին շատ և հաջողությամբ խաղացված այդ մելոդրամայում (որ թատերագիրը կոչել է տրագիկոմեդիա): Ի տարբերություն պիեսի մյուս դերերի՝ կենսական ճշմարտությամբ և ազդեցության ուժով օժտված այս դերը Ոսկանյանը խաղացել է հանդիսատեսին համակող հուզմունքով և մեծ հաջողություն գտել: Բարբառով գրված լինելով, դերը Ոսկանյանին օգնել է ավելի հարազատորեն ներկայացնել կերպարն այն կալվածատիրոջ, որ խորտակվում է, որովհետև փարում է իր ծագմանն ու էությանն անհարիր ապրելակերպի, չի նկատում երկրորդ կնոջ իարդավանքները, չի հասկանում իր վիճակը քանի դեռ չի եկել մահվան՝ հատուցման ժամը:

Ոսկանյանը Հայրապետ-աղային ներկայացրել է և՛ դրամատիկական, և՛ կատակերգական գույներով: Դերը տալիս է հնարավորություն նաև հեգնելու նահանիների ճաճանչարիից չեղված մեծահարուստին և Ոսկանյանը չէր վարանում օգտվել այդ հնարավորությունից: Եթե Տոկերամոյի, Գիժ Դանիելի, Թովմասի («Դատաստան») առաջնակարգ դերակատարը Հայրապետ-աղայի վախճանը կարող էր ցուցադրել դրամատիկական շնչով, ապա Պարոնյանի կերպարները ներկայացնող դերասանը գտնում և վարպետ հումորով արտահայտում էր նրանց կատակերգականը: Եվ դերասանի այդ հատկությունն է, որ 20-ական թվականներին արտահայտվեց ավելի ցայտուն ու գնահատվեց ըստ արժանվույն: Մինթոնի և Քաջ Նազարի առաջին դերակատարներից մեկը լինելով, Հովսեփ Ոսկանյանը ոչ միայն մեծ հաջողության հասավ, այլև այդ դերերի կատարման ավանդներ ստեղծեց, որ զանց չառան հետևորդները: Ոսկանյանի հումորը՝ հաղթամարմին, դանդաղաշարժ մարդու ծույլ, վարպետ հումոր, այդ դերերին բոնեց այնպես, ինչպես Սերգել-բեկի դերը («Նամուս»), որի մեկնաբանությամբ ևս նա մինչև օրս հետևորդներ ունի: Դերասանը շրփման եզրեր էր գտնում Մինթոնի և Քաջ Նազարի միջև. երկուսն էլ աշխույժ, անտարբեր, դժկամությամբ շարժվող, ծույլ ու պարարտ մարդիկ՝ ակամա են հասել իրենց տվյալ վիճակին, որ անհարիր է իրենց կենսագրությանն ու բնավորությանը: Երկուսի մեջ էլ խոսում է նրանց բուն էությունը, Փարիզում հայտնված վտարանդի մեծահարուստը մնացել է նույն տգետ Պետրոս Մինթոնը, ինչպես ակամա թագավորը՝ նույն երկչոտ գեղջուկը: Այս հակասության մեջ էր Ոսկանյանի անձնավորած կերպարների ծիծաղելին, որ նա արտահայտում էր մանրամասն մշակված, հոգեբանորեն ճշմարտացի և գեղարվեստորեն տպավորիչ խաղով:

[1] «Մշակ», 1918, № 10:
[2] «Աշխատավոր», 1918, № 12:

Եթե ուրիշ ոչինչ էլ արած չլիներ Հովսեփ Ոսկանյանը հայ խորհրդային թատրոնում, ապա այս երկու աննմանելիորումներն արդեն բավական են այդ թատրոնի պատմության մեջ նրան արժանի տեղ վերապահելու համար:

20-ական թվականների Բաքվի, ապա և Թիֆլիսի հայկական թատրոններում իր տեղն ուներ նաև **Վարդան Միրզոյանը** (ծն. 1877-ին): Նա ևս մինչև հեղափոխությունն արդեն ձևավորված դերասան էր, որ ուներ և՛ վաստակ, և՛ բարի համարում: Երբ 1911-ին Աբելյան-Արմենյան խումբը ժամանում է Բաքու՝ «Բակինսկին նովոստի» թերթում խմբի ուժերին տրվում են բնութագրություններ: Վարդան Միրզոյանն այստեղ գնահատվում է իբրև «Դալլոց աճքած, երիտասարդ, կայծ ունեցող դերասան»[1]: Շատ չեն դերասաններ, որ իրենց գործունեության լավ տարիներին արժանացել են այնպիսի,—թեև չափավոր, բայց համոզիչ ու հիմնավոր,— դրվատանքների, ինչպես Միրզոյանը: Ոսկանի դերը («Շար ոգի») խաղացել է «առանց աննկարկի շեշտերի և չափազանցություններին», Աղաճ-Մելիքի («Դատաստան») դերն «ընդգծել էր լիակատար ու խորը», Անանիա Գլանյանի («Դավաճանությունը») դերը խաղալով «ցույց տվեց, որ վարպետ է գավառական տիպերը ճիշտ հասկանալու և իսկությամբ ներկայացնելու», Սոլոմոնի («Ջին») «դերի մեջ նա ցուցադրեց չափավոր, հավասարակշիռ ու ծանրաբարո տիպեր ներկայացնելու իր մեծ շնորհքը»: Անպակաս են այսպիսի բնութագրումները Վ. Միրզոյանի աննմանելիորումների վերաբերյալ 10-ական թվականներին: Դրանց մեջ կան և այսպիսի բարձր գնահատականներ. «Կայծեր» դրամայում «Միրզոյանը տվեց իր արտիստական գլուխգործոցը: Նրա Վասիլ Լևկապեն մի ինքնուրույն կատարելություն էր», «Նրանք, որոնք գեղարվեստական խաղն ու հաճույքը չեն կապում միայն մեծ աննմանելիների կամ հերոսների հետ՝ թող գնան հիանալու և ապրելու Միրզոյան-Վասիլ Լևկապենով»[2]:

Իր ստեղծագործական խառնվածքն իմացող դերասանը խաղացել է խարակտերային դերեր և այս ոլորտում արդեն չի ունեցել սահմանափակումներ՝ հաջողություն գտնելով Գրիգոր-աղայի («Ժայռ»), Դոմ Բազիլիոյի («Սևիլյան սափրիչ»), Լուկայի («Հատակում») նման դերերում: Դանդաղաշարժ է եղել Միրզոյանի խաղն ու խոսքը, ցայտուն չեն եղել նրա դերապատկերները, բայց աննմանելիորման կուլտուրան, ռեալիստական հավաստի իմաստը, բարեխղճությունն արել են իրենցը՝ դերասանական արվեստում նրան վերապահելով իր տեղը: Գեղջուկ պատանին (նա ծնվել է Հին Նախիջևանի Ցարմշա գյուղում) մեծացել է Թիֆլիսում, սովորել է քաղաքային ռեալական, ապա և Ներսիսյան դպրոցում, հաճախել է նաև Լոնգի նկարչական դպրոցը: 1897-ից հանդես է եկել դերասանական խմբերում, 1903-ից եղել է Մոսկվայում և Պետերբուրգում, հաճախել դրամատիկական դասընթացներ: Այս ամենն էլ Վ. Միրզոյանին տվել են կուլտուրա, որ նա կարողացավ ներդնել իր ոչ միայն աննմանելիորման արվեստում, այլև թատերական գործունեության մեջ: Նա Ալճաղյան ժողովրդական թատրոնի հիմնադիրներից է, 1919-ին Երևանում հիմնադրել և ղեկավարել է թատերական ստուդիա, որի սաները հետագայում հայտնի աննմանելիներ դարձան:

---

[1] «Бакинские новости», 1911, 4 ապրիլի:

[2] «Հառաջ», 1919, № 82:

20-ական թվականներին Վ. Միրզոյանը եղել է Բաքվի, ինչպես նաև Թիֆլիսի ու Լենինականի թատրոններում՝ խաղալով իր այն հին դերերը, որ հայտնվում էին այդ թատրոնների խաղացանկում: 1928-ից Միրզոյանն աշխատել է Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում: Նրան, ինչպես դերասանուհի Նինա Մանուչարյանին, այս թատրոնում վիճակվեց հին թատրոնի ավանդները նոր սերնդին հաղորդակից անելու պարտավորությունը, որ դերասանը կատարեց պատվով: «Ես լավ դերեր խաղացի այդ շրջանում»[1],— գրել է դերասանը թատրոնի առաջին թատերաշրջանների վերաբերյալ,— մտաբերելով Ֆիլիպ արքան («Տիլ Ուլենշպիգել»), Սամսոն աղան և խեչո բիձան («Կրակե օղակում»), Սոտնիկովը («Պալյոլում») և ուրիշ դերեր: Հետագայում էլ իրեն հատուկ բարեխղճությամբ ու համոզչությամբ Վ. Միրզոյանը խաղաց այն, ինչ վիճակվեց՝ նորերին տալով ճշմարտացի անձնավորման իր ճաշակը, տասնամյակներով կուտակած փորձը:

20-ական թվականների հայ դերասանական արվեստի համար բնորոշ է հին և նոր սերունդների պատկանող, հին և նոր հոգեբանության ու ոճի դերասանների համագործակցությունը մի ընդհանուր խառնարանում, համագործակցություն, որ եթե ուներ ներքին հակասություններ, ապա ուներ նաև միմյանց լրացնելու, միմյանցից ազդեցություններ կրելու միտումներ: Նույն ժամանակաշրջանում, նույն թատրոնում, երբեմն նույնիսկ նույն ներկայացման մեջ Աբելյանի, Փափազյանի, Հասմիկի, Ալիխանյանի, Հովսեփ Ոսկանյանի, Մանվելյանի, Արտեմ և Մարի Բերոյանների, Ավետյանի՝ կայունացած խաղաոճի այս և ուրիշ դերասանների կողքին կերպարներ էին ստեղծում իրենց գեղարվեստական նկարագիրը նոր խաղացանկում ձևավորող տակավին երիտասարդ դերասանները՝ Ներսիսյան և Վաղարշյան, Խաչյանյան և Զաճիքեկյան, Խորեն Հարությունյան և Ալեքսանդր Հովհաննիսյան, Գաբրիելյան և Մալյան, Սուրեն Քոչարյան և Զանյան: Նրանք չէին կարող իրենց անձնավորման արվեստով «միմյանց հետ չխոսել», միմյանցից ազդեցություններ չկրել, միմյանց չհերքել և չհաստատել: Եթե բեմի հին վարպետները կրում էին երիտասարդ դերասանների ազդեցությունը, ապա երիտասարդ դերասաններն էլ, ինչպես Սուրեն Քոչարյանը, Զանյանը, Խաչյանյանը յուրացնում էին ավագների բերած ավանդները: Այսպես, **Սուրեն Քոչարյանը**, որ ուսանել էր Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիայում (1921—1925), քսանամյա դերասան էր, երբ հանդես էր գալիս Առաջին պետթատրոնի բեմում: 1925-ից մինչև 1931-ը (երբ նա թողեց բեմի ասպարեզը և ամբողջովին նվիրվեց ասմունքին) նա խաղացել է մի շարք դերեր. Վասկա Պեպել («Հատակում»), Գիժ Մոզի («Քանդած օջախ»), Կակուլի, Ֆուրմանով («Խռովություն»), Վիշնևսկի («Ընկամտավոր պաշտոն»), Քարյան («Ցասում») և այլն, իր տեղը գրավել թատերախմբում: Քննադատությունը նկատել է նրա խաղի ցայտունությունը, ինչպես նշվել է՝ էքսպրեսիան, գրոտեսկային արտահայտչաձևերի ձգտումը, հատկություններ, որ նրա մեջ սերմանել էր նոր թատրոնը, ռեժիսորական ակզբունքի թատրոնը: Բայց նրա խաղի վրա չէին կարող ազդեցություն չունենալ նաև ավանդները, որ նկատելի են նրա

[1] Վ. Միրզոյան, Թատերական օրագրեր, 1966, էջ 186:

շեշտված պաթոսի, Գիժ Մոզու և Կակուլու դերապատկերների գծագրության մեջ:

Այդպես էլ Միք. Մաճվելյանի կամ Գր. Ալիխոյանի նման ավարտված նկարագրի դերասանները կրում էին նոր սերնդի դերասանների ազդեցությունը, մանավանդ, երբ հանդես էին գալիս նոր խաղացանկում:

Դերասանական արվեստում կատարվող խմորումներն այդ ժամանակաշրջանում պայմանավորված էին մի ամբողջ շարք պատճառներով, որոնց մեջ վերջին տեղը չէր գրավում ռեժիսուրան, թատերական գործի գաղափարական և ստեղծագործական տնօրենը, որն, իր հերթին, առաջնորդվում էր, չէր կարող չառաջնորդվել, աճհատի և հասարակության, առհասարակ գաղափարախոսական բոլոր չափանիշների մասին ժամանակին մերմանվող և հաստատում գտնող պատկերացումներով:

Ի հակակշիռ մոտիկ անցյալի «հոգեբանական թատրոնի», որ ընդգծվում էին առանձին աճհատները, 20-ական թվականների ռեժիսուրան այնքան ուժգին վանվեց դրանից, որ ընկալ հակառակ ծայրաճեղության գիրկը՝ պատմական ընթացքների մեջ մասնաչի, ժողովրդական զանգվածների դերը շեշտելով ի հաշիվ աճհատների: Աչառելից էլ՝ ժիտական վերաբերմունքը գեղարվեստական թատրոնի՝ մարդկային հոգեբանության երբությունները բացահայտող արվեստի հանդեպ և հրապարակը «ձախ թատրոնի» սկզբունքներով: Ավանդների և նորարարության հարցերի իրարամերժ ըմբռնումներով հայ սովետական թատրոնում ևս ռեժիսորական և դերասանական արվեստները երբեմն հայտնվում էին տրամագծորեն հակառակ բևեռներում: Ռեժիսուրան՝ պատմական ընթացքի մեջ ոչ թե աճհատին, այլ երևույթը շեշտելու, պատմական տեղաշարժերի մեջ մասնաչի, ժողովրդական զանգվածների դերն ընդգծելու ձգտումով բացառական դիրքորոշում գրավեց անցյալի աճհատական-հոգեբանական արվեստի ավանդների, նաև դասական ավանդների հանդեպ: Դերասանական արվեստը, որ մարդկային հոգեբանության արտահայտման արվեստն է, չէր կարող չդիմադրել այդ կողմնորոշմանը, ավելի «սպասողական» չլինել: Ի վերջո, սա էր պատճառներից ամենաէականը այն հակասությունների, որ կային դերասանական արվեստի, մանավանդ այդ արվեստի հին ավանդների և նորագույն ռեժիսուրայի, առավել ևս՝ այդ ռեժիսուրայի ձախ հոսանքների միջև: Այդ հակասությունները չէին քողարկվում, այլ գտնում էին բավական սուր արտահայտություն և՛ մամուլում, և՛ թատրոնների գործնական աշխատանքի մեջ: Եվ քանի որ ռեժիսուրան, ուժեղանալով գործը տնօրինողի դիրք, վճռեց իր օգտին էր վճռում առանց ձայնաճեղությունները խուսափելու՝ բանը հասավ այնտեղ, որ Ա. Լունաչարսկին հռչակեց «Ե՛ս, դեպի Օստրովսկին» կոչը: Հենի դառնալու այդ կոչն այդ ժամանակ ուներ միանգամայն առաջադիմական բովանդակություն, որովհետև ձախ թատրոնի նորարարական որոնումները ստեղծել էին արվեստի գլխավոր առարկային՝ մարդուն կոթողելու իրական վտանգ: Իսկ դերասանները՝ մարդկային կերպար աճձնավորելու կոչված արվեստագետները, իրենց արվեստի բերումով արդեն,— տարերայնորեն, թե գիտակցաբար,— դիմագրավում էին այդօրինակ ռեժիսորական նորարարությանը: Անցանկալին այն չէր, որ 20-ական թվականների հայկական ռեժիսուրան գործի էր դնում «ձախ թատրոնի» առաջամարտիկ Վսեվոլոդ Մեյերխոլդի ստեղծագործական փորձը, հանկառակը՝ մեծ տաղանդի, անսպառ ավյունի ու երևակայության տեր, հեղա-

փոխական իրականության սուր զգացողություն ունեցող արվեստագետի փորձի կիրառումը պատիվ էր բերում թատրոնին: Անցանկալին այն էր, որ այդ փորձը բացարձակացվում էր իբրև հակադրություն Գեղարվեստական թատրոնի և Ստանիսլավսկու փորձի, ի հաշիվ հոգեբանական թատրոնի, որ ավանդականն էր և որի կրողներն էին նախահեղափոխական տարիների հայ դերասանները: Ու երբ մեյերխոլդյան «բիոմեխանիկան» գործի էր դրվում առանց դերասանի անհատականության հետ հաշվի նստելու, երբ ռեժիսուրան տարվում էր զուտ ձևի խնդիրներով՝ դա երբեմն հանգեցնում էր ձևապաշտության: Երբ սոցիոլոգիական ընդհանրացումների ձգտող ռեժիսուրան հանգում էր գռեհիկ-սոցիոլոգիզմի և սխեմատիզմի՝ դերասաններն այդ ռեժիսուրային հակադրվելու և՛ առիթ, և՛ իրավունք ունեին: Աբելյան, Համմիկ, Ալիխանյան, Ոսկանյան, Գուլազյան, Վաղարշյան, Ներսիսյան և ուրիշ դերասաններ խորունկ հոգեբանական կերպարներ էին ստեղծում դիմագրավելով այդ առիթին:

Սա 20-ական թվականների մեջ դերասանական արվեստի վատառակն է, որը, սակայն, չպիտի խանգարի տեսնելու երևույթի նաև մյուս կողմը: Այն, որ նույն այդ ռեժիսուրան անփոխարինելի դեր խաղաց դերասանական ուժերը ոչ միայն կազմակերպելու, համախմբելու, այլև նրանց արվեստը նորոգելու մեջ: Հեշտ չէր արդեն իսկ ձևավորված և ճանաչում գտած դերասաններին համոզել, որ իրենց խաղաոճը, արտահայտչական միջոցները վերանայման, նորոգման կարիք ունեն, դյուրին բան չէր Առաջին պետթատրոնի հիմնադիր ռեժիսորի խոսքով ասած, «մաքառել նրանց ունեցած տեխնիկայի դեմ»[1]: 20-ական թվականների ռեժիսուրան, ի դեմս Ստ. Հափաճանկյանի, Լ. Քալանթարի և Ա. Բուրջալյանի, համառ հետևողականությամբ հետամուտ եղավ դերասանական արվեստը նորոգելու, անհամբլային թատրոնի սկզբունքները արմատավորելու ընդառաջին: Այստեղ է արդեն, որ ռեժիսորական և դերասանական «հակամարտության» մեջ իրավացին, ճշմարիտը, արդիականը առաջինն էր: Ի վերջո այդ ռեժիսուրան էր 20-ական թվականների նշանավոր ներկայացումների՝ «Ավազակներ», «Երևակայական հիվանդ», «Զրահուղղ զանգ», «Ձաղ Նազար», «Խռովություն», «Պարտիզպահի շունը», «Թուլն», «Ոհիզոր», «Զրահագնացք 14—69», «Կամակոր կնոջ սանձահարումը», «Խաթաբալա» և ուրիշ բեմադրությունների հեղինակը: Ներկայացումներ, որ անկախ ժամանակի համար բնորոշ այս կամ այն թերություններից, 20-ական թվականների ոչ միայն ռեժիսորական, այլև դերասանական արվեստի փայլուն արտահայտություններ էին:

Առանց այդ ռեժիսուրայի անհնարին կլիներ 20-ական թվականների հայ դերասանական արվեստի ամենաբնորոշ երևույթը՝ նրա ներքին վերակառուցումը, նորոգումը, նոր ժամանակին և իրավակարգին հարազատ «թատերական լեզվի» մշակումը: Հայ սովետական թատրոնի պատմաբանը նկատում է, որ «սկզբնական տարիներին ձգտում կար թատրոնի աշխատանքներին տալ գրեթե կինոստուդիական բնույթ», «փորձեր էին անում գտնել՝ այսպես ասած՝ ապրումների էքսիկական ոճը՝ դերակատարի շարժման ու ժեստին տեմպերամենտ և էքսպրեսիա հաղորդելով»[2]: Եթե այս բնույթի աշխատանքը կապ-

[1] Լ. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, էջ 141:
[2] Ս. Մելիքսեթյան, Ուրվագիծ սովետահայ թատրոնի պատմության, 1960, էջ 18:

վում է Լ. Քալանթարի անվան հետ, այն ռեժիսորի, որ ուներ մանկավարժական հակում, ապա դերասանական պլաստիկայի և ռիթմիկայի, ավանդական խաղաոճը կոտրելու, արտահայտչական միջոցները նորոգելու խնդիրները կապվում են Ա. Բուրջալյանի հետ, այն ռեժիսորի, որի մեջ ուժեղ էր բեմադրողի ձիրքն ու հմտությունը: Կասկածից վեր է, որ այս ռեժիսորների միմյանց լրացնող գործունեությունը մեծ դեր խաղաց 20-ական թվականների դերասանական արվեստի ձևավորման և նորոգման մեջ:

Ժամանակաշրջանի հայ դերասանական արվեստը ներկայացնում էր որքան խայտաբղետ, նույնքան հարուցարժ պատկեր, որի միասումը գաղափարախոսական և ոճաբանական միասնությունն էր: Դրան էր հետամուտ նաև ռեժիսուրան: Եվ եթե դերասաններին բաժանում էր կենսափորձի, բնական փորձի, խաղաոճի տարբերությունը, ապա միացնում էր նոր հանդիսատեսին ծառայելու քաղաքացիական ու ստեղծագործական պատրաստակամությունը: Հենց դա էլ որոշում էր նրանց արվեստի ներքին բովանդակությունը, բարոյական ու գեղարվեստական նկարագիրը: Բյուրեղացման ճանապարհին կատարվող խմորումներով, ներքին հակասություններով հագեցած, այդ արվեստը ներդաշնակ էր ժամանակի հեղափոխական պաթոսին, նոր կյանքի ու կուլտուրայի առաջին շինարարների ոգևորությանը:

Դա ոչ միայն դերասանական արվեստի, այլև առհասարակ գեղարվեստական կուլտուրայի համախմբման ու նորոգման ժամանակ էր, երբ Խորհրդային Հայաստանի մայրաքաղաքում գործում էին Ալեքսանդր Թամանյանը և Ալեքսանդր Սպենդիարյանը, Մարտիրոս Սարյանը և Ստեփան Աղաջանյանը, Ալեքսանդր Շիրվանզադեն և Րոմանոս Մելիքյանը, Եղիշե Չարենցը և Ակսել Բակունցը, Դերենիկ Դեմիրճյանը և Ստեփան Զորյանը... երեմնի գավառական քաղաքը, փոքրիկ ու խարխուլ Երևանը երբեք չէր պատապարել այդքան մեծաթիվ նշանավորների, չէր ապրել այդպիսի մեծ գեղարվեստական կյանքով: Հայ դերասանական արվեստն ունեցավ այդ կյանքի մեջ իր տեղը գրավելու, նրան արժանի լինելու ոչ միայն գաղափարական ձգտում, այլև գործություն, գեղարվեստական վարպետություն: Եվ այն բուռն տարիներին, երբ Չարենցը շեփորում էր իր բոցաշունչ բանաստեղծությունները, երբ Թամանյանը դնում էր նոր Երևանի անկյունաքարերը, երբ Սարյանը վրձնում էր իր արևային կտավները, Դեմիրճյանը և Զորյանը հայտնաբերում էին նոր հերոսի գեղեցկությունը՝ հայ դերասանները ստեղծում էին ներկայացումներ, որ շնչում էին հնի ժխտման և նորի հաստատման նույն հանճարող պաթոսով, նույն գաղափարախոսությամբ և արվեստի արդիական մակարդակով:

Այդ արվեստն էր, որ երբ 1930-ին, ազգային թատրոնների և արվեստների համամիութենական ստուգատեսին, ներկայացավ Մոսկվայում, քննադատ Պավել Մարկովը գրեց. «Հայ դերասաններն իրենց արվեստը ճիշտաբերել են իսարակտերներ կառուցելու, իրենց տեմպերամենտը ձևոք են բերում պարզ ձևի և լակոնիկության մեջ, նրանք պարզորեն բացահայտում են կերպարների վարքագիծը և տալիս դասակարգային բնութագրում», «Հայ թատրոնի ներկայացումները հիշեցնում են իտալական խմբերի՝ վենետիկցիների կամ նեապոլցիների ներկայացումները: Հայերին ու իտալացիներին հարազատ է դարձնում դերասանների կատարման փայլուն տեմպը, որ թեթև ու ճկուն՝ բեմից աննկում է դահլիճ», բայց և «իտալացիների քառսային անկազմա-

կերպվածությանը հայերը հակադրում են կուռ ներկայացում՝ ժամանակակից թատերական կուլտուրայի պլանով»[1]:

Այս գնահատականին թատրոնը և նրա դերասաններն արժանացան նախորդ տարիների՝ դերասանական արվեստի համախմբման ու ճորոգման ժամանակաշրջանի ներշնչված աշխատանքի շնորհիվ: 20-ական թվականների վերջերին բացվեցին դերասանական արվեստի նոր, հաստատուն օջախներ՝ Լենինականի դրամատիկական թատրոնը և Երևանի Պատոնի հանդիսատեսի թատրոնը, թատերական ստուդիայի երբեմնի սաները հաստատեցին իրենց ստեղծագործական հնարավորությունները՝ իրենց հերթին ճորոգելով թատերական արվեստի այն ընդհանուր պատկերը, որ հաջորդ տասնամյակում՝ 30-ական թվականներին, պետք է ներկայացներ ավելի միասնական, հավասարակշիռ երևույթ և՛ բովանդակությամբ, և՛ ոճաբանությամբ:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱԲԵԼՅԱՆ

Նախահեղափոխական դերասանական արվեստի ոչ մի վարպետ այնքան ուսանելի չեղավ ճորագույն դերասանական կուլտուրայի համար, որքան Հովհաննես Աբելյանը, որովհետև նա հին թատրոնի և՛ ամենաժողովրդային, և՛ ամենաժողովրդական դերասանն էր, այդ թատրոնի դեմոկրատական-ազգային ոգու անխառն ու վիթխարի մարմնացումը: Ոչ մի դերասան, երևի, չունի այս բնութագիրը կրելու իրավունք այնպես անվերապահ, ինչպես Աբելյանը: Այդ իրավունքը նա վաստակել էր իր ճոխ տաղանդով, բնաշխարհիկ դերասանի հոժարկու տարերքով, խորապես ազգային-ժողովրդական խառնուածով, ավելի քան կնդարյա անդուլ գործունեությամբ:

Դերասանական այդ ընկարագիրը չէր կարող կերտվել առանց ժողովրդական ամենալայն խավերի հետ շփվելու, այդ խավերի դառնությունն ու հրճվանքը ճաշակելու, նրա կենսափորձն ու կենսահիմնախնդությունը հասկանալու: Դրա համար պետք էր անցնել կյանքի այն ճանապարհը, որ անցել էր այդ դերասանը:

Հովհաննես Աբելյանը (1865—1936) ծնվել է Շամախի գյուղաքաղաքում, որ «Նամուս» վեպում այնպես հարազատ նկարագրել է Աբելյանի մեծ հայրենակիցը, նրա մորաքրոջ որդի Ակնքացաղր Միրվահզադեն: Միջին ապրուստի տեր ընտանիքի զավակն ուսանում է տեղի վարժարանում: Երբ Հովհաննեսը չոր տարեկան էր՝ գավառական քաղաքը ենթարկվում է տարերային աղետի, հերթական երկրաշարժը քարուքանդ է անում ամեն ինչ: Աբելյանների ընտանիքը տեղափոխվում է Բաքու: Պատանին սովորում է նախ ռուսկական ծխական դպրոցում, ապա՝ 1878-ին, մտնում ռուսական ռեալական դպրոցը:

Արդյունաբերական բազմազգ քաղաքն ապրում էր հասարակական բուռն կյանքով: Բանվորական մեծ միջավայրին բնորոշ սոցիալական խմորումներն ալտնել միահյուսվում են ժամանակի հայ իրականության համար այնքան հատկանշական ազգային-ազատագրության գաղափարներին: Ազգային և սոցիալական ազատագրությունն ալտնել ընկալվում էր իբրև միասնական երևույթ: Աբելյանի գիտակցական կյանքն սկսվեց արա ալսպիսի միջավայրում, որ կանխորոշեց ապագա արտիստի առողջ աշխարհայացքը:

Պատանի Աբելյանը ոչ միայն Րաֆֆու «Կայծերին» հափշտակված ընթերցողն էր, այլև այն աշակերտը, որ դասի ժամին հակացարական թուղթիկ էր կարդում: Դա էլ դառնում է պատճառ, որ նա վտարվի դպրոցից և ուսումն առնիշտ ընդհատի հինգերորդ դասարանում: Դրանից հետո դժվար ապրող ընտանիքի զավակին մնում է աշխատանքի անցնել, նա դառնում է մեխանիկի օգնական նավթարդյունաբերական մի ձեռնարկությունում:

Հալ իրականության մեջ 60-ականներից ծայր առած թատերական անցուդարձը, Բաքվի ռուսական թատերախմբի, ինչպես Թիֆլիսից եկող հալ դերասանների ներկայացումները դառնում են ազդակներ, որ Բաքվում գոյանան սիրողական խմբեր: Դրանցից մեկի անդամ

[1] „Советский театр". М., 1930, 8, էջ 11—12.

էին Հովհաննեսի ավագ եղբայր Ներսեսը, Ավետաւոր Աբելյանը և Ավետաւոր Մովսիսյանը (Շիրվանզադեն)։ Հենց նրանք էլ Հովհաննեսին վարակում են թատերական հափշտակությամբ։ Ռեալական դպրոցի սաներն էլ կազմակերպում են մի այդպիսի խումբ, որի ներկայացումների մեջ աչքի է ընկնում պատանի Հովհաննեսը։ Թատրոնի հափշտակությունն այնքան մեծ է լինում, որ հետագայում նա թողնում է աշխատանքը և կապվում Բաքվի ռուսական դրամատիկական խմբին, մասնակից լինելով նաև հոլկական, նույնիսկ ադրբեջանական պիրողական ներկայացումներին։ Սակայն Աբելյանի երազանքը ոչ մասնագիտական թատերախումբն էր, մանավանդ այն ժամանակից ի վեր (1885), երբ տեսնում է Պետրոս Ադամյանի խաղը Բաքվում և մտերմանում մեծ արտիստի հետ։

1886-ից Աբելյանն արդեն Թիֆլիսում էր, նույն թվի աշնանից՝ «Հայոց դրամատիկական ակումբի» թատերախմբի անդամ։ Նա մեկը միւսի հետևից խաղում է Միքայելի («Ձկի մեկ գոն»), Ներսեսի («Ռուզան»), Կասիոյի («Օթելլո»), Էդգարի («Արքա Լիր») և այլ դերեր։ Էդգարն այն դերն էր, որով, Ալ. Շիրվանզադեի վկայությամբ, Աբելյանն աչքի ընկավ Ադամյանի կողքին[1]։ Երիտասարդ Աբելյանը խաղում էր Ադամյանի կողքին։ Ի՞նչ դպրոց կարող էր համեմատվել դրա հետ և ի՞նչը կարող էր ավելի ներշնչող լինել։ Ուշիմ երիտասարդը ակնդետ հետևում է իր մեծ արվեստակցի խաղին, աշակերտում նրան, իսկ Ադամյանն ընդունում, խորհուրդներ էր տալիս կրտսեր արվեստակցին, որ գրավում էր նրան և՛ ձիրքով, և՛ ազնիվ, արտաքուստ բնավորությամբ։ Ինչպես գրում է Աբելյանի ստեղծագործության հետազոտող Ա. Մելիքսեթյանը, մեծ արտիստի մահվանից հետո «Աբելյանի մտապատկերում նրա ամենաներպարը սիմվոլացավ, արտիստն ու թատրոն հասկացությունը միաձուլվեցին և դարձան մի ընդհանուր վսեմ գաղափար, որը միշտ բարձր ներշնչում էր տալիս Աբելյանին»[2]։

Աբելյանի առաջ բացվեց գործունեության մի լայն ասպարեզ, ուր ոչինչ չէր կարող կանգնեցնել բռնկվող ոգեշնչման դեպրսաններ՝ ո՛չ թատերախմբերի անկայուն գործունեությունը, ո՛չ նյութական զրկանքները, ո՛չ վիրահատելի սաղ վիրաբերմունքը ազգային թատրոնի հանդեպ։ Նրա գործունեության հրապարակն այնտեղ էր, ուր կար խաղալու փեկուզ և մի թիզ տեղ ու հայ հանդիսատես։ Նույնիսկ թատերական կյանքի այնքան սուղ հայ դերասաններից քչերը կարող են համեմատվել նրա՝ գործունեության աշխարհագրական ընդգրկման հետ։ Եվ լիակատար իրավունք ուներ մեծ դերասանը կյանքի վերջում ասելու. «... Ցրսխում իմ վերջին կետը եղել է Ամերիկադաղը, հարավում՝ Կահիրեն, արևելքում Ցեցգանան, արևմուտքում Չիկագոն։ Այդ տեղերում ինչ որ կարող էի անել հայ թատրոնի համար՝ արեցի»։ Արտիստական գործունեության այս ամենահարուստ ընդգրկումն Աբելյանն սկսեց 80-ական թվականներից։ Դա մի հաղթական երթ էր, մի ճանապարհ, ուր եթե անպակաս էին արգելքներ ու դժվարություններ, ապա անպակաս էր և առաջ ընթացողի զորությունը։ Եթե կային զրկանքներ, ապա կային և հրճվանք ու ոգևորություն, որովհետև այդ կենսատրախ խառնվածքը վհատվել չգիտեր և որտեղ էլ հայտնվեր՝ ջերմացնում էր, ճառագում լույս ու իմաստ։

Այդ ճանապարհին Աբելյանն ունեցավ մեծ հաղթանակներ, որ մտան հայ թատրոնի պատմության մեջ իրրև նրա ճշմարտորեն էջերը. 90-ական թվականների գործունեությունը Բաքվում և Թիֆլիսում, 1908-ի ներկայացումները Պոլսում, 1912-ի ներկայացումները Մոսկվայում, 1913-ի ներկայացումները Իրանում, 1922-ի ներկայացումները Եգիպտոսում, ապա և Գերմանիայում ու Ամերիկայում։ 1925 թ. սեպտեմբերի 24-ին տարագիր արտիստը ժամանում է Երևան և պատվով ու փառքով շարունակում իր գործունեությունը Անդրկովկասում, մինչև 1936 թ. հուլիսի 1-ին կնքում է իր մահկանացուն։

«Ավելի քան կես դար, աշխարհի տարբեր հորիզոններում Աբելյանը խաղացել է տարբեր լեզուներով, ամենատարբեր ժամերի ներկայացումներ՝ օպերետ թե մելոդրամա, ողբերգություն թե կատակերգություն, դրամա թե վոդևիլ։ Խաղացել է դերերի այնպիսի մի քանակություն, որ հարություն զարմանք, նույնիսկ թերահավատություն. թատերագետ Ս. Մելիքսեթյանն իր մենագրության մեջ ներկայացրել է նրա խաղացանկը՝ 345 դեր։ Սրա հետ հաշիվ թե կարողացա մրցել որևէ դերասան ոչ միայն հայ իրականությունից։ Որքան էլ հասկանալի է, որ դրանցից շատերը եղել են սովորական աշխատավորումներ՝ խաղացված հաճիվ մի քանի անգամ, որքան էլ անհերքելի է, որ դրանցից ամեն մեկը ստեղծագործություն չի եղել, այլ ընդամենը կատարում՝ վերստին աշխատավորումների այս քանակը չի կարող պատկառանք չներարուցել,

[1] Ալ. Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, IX, 1955, էջ 72։
[2] Ս. Մելիքսեթյան, Հովհաննես Աբելյան, 1954, էջ 35։

նեն, մանավանդ, չմոռանանք, որ դերասանն ինքը խորին երկյուղածություն ուներ իր արվեստի հանդեպ ու մինչև վերջ էլ առանց նրանը խաչակնքելու բեմ չէր մտնի:

Հիրավի, սա տիտանական աշխատանք է, որ կարծես վեր է մի մարդու կարելիություններից: Եվ դերերի այս ահռելի քանակը հազիվ թե հօգուտ արվեստի խոսեր, եթե չլիներ մեկ ուրիշ հանգամանքը: Թատրոնը հայ դերասանի ոչ միայն աշխատանքի, այլև ուսուցման ասպարեզն էր: Ասպարեզ մտնող Արելյանը հայկական ընդերքից ելած մի թանկագին քար էր՝ պատված ապառներով, և նա պետք է հղկվեր ու կոկվեր՝ ոսկեմիջուկը ի հայտ բերելու համար: Ջուր չէ, որ մեծաքանակ ռեցենզիաների՝ նրիտասարդ դերասանին վերաբերող տողերը այլ բան չեն, քան բնատուր տաղանդը հղկելու, կոկելու պահանջ: Եվ մեծաթիվ, և՛ բաղմաքնույթ դերերը շփման լայն մակերես էին ստեղծում այդ քարը տաքելու, փայլեցնելու համար: Մի կողմից իմաստուն մարդկանց հետ ջենջած շփումները՝ կյանքում, մյուս կողմից մեծաթիվ կերպարների հետ ունեցած շփումներն արվեստում՝ խաղացին այն դերը, որ Արելյան անհատն ու դերասանը ձեռք բերին նորը արտահայտչության՝ Նալոյի նյութաբեկարները. Ֆերդինանդի դերակատար Արելյանը՝ հուզախոով, բայց դերապատկերի մեջ չամփոփվող կերպարանք, կովկասյան աշխարհի հաղթանդամ զավակը գերմանացի տպչի օտար համազգեստով: Մի քանի տարի անց՝ Արելյանը դոկտոր Ստոկմանի դերում. դերասանի ու դերի բացարձակ միահյուսում, դերապատկերի մեջ անմնացորդ ամփոփված կերպարանք. սա բնիկ եվրոպացի է, ճշմարիտ սկանդինավյան տիպար, բովանդակ կյանքը գիտությանը նվիրած կիրթ անձնավորություն: Սա բնաշխարհիկ նույն թանկարժեք քարն է, հղկված և փայլեցված բոլոր նիստերով:

Անցած ճանապարհը, տարբեր բնույթի դերերը ամեն մեկը մի կողմից մշակիչն բնատուր տաղանդը, դարձրին նրանը ու դյուրաթեք, ըրթաճկուն՝ առանց դիսցիպլու սնիական տարերքի հուժկու զորությանը: Ե՛վ նորը, և՛ հուժկու, և՛ քնարական շնչի թռչքություն, և՛ ողբերգական ահեղ զորություն, և՛ ժպիտ, և՛ քրքիջ, և՛ առասպելում, և՛ շառաչ, և՛ քաոսների ամրություն, և՛ փխրուն տրտմություն,— ստեղծագործական մի նկարագիր, որ կարող էր սեփականը դարձնել հոգևոր ամենատարբեր կերտվածքներ և միաձգամիզ, մի շնչով տիրել ամենատարբեր հոգեվիճակների, պլարանս աճիճար լինեին կատարյալ անձնավորումն այնպիսի կերպարների, ինչպես Օթելլոն, Սվենգալին, Էդիզբարյանը:

Եվ այդ դերասանն էր, որ, գործունեության ուշ շրջանում, շարժեց դերասանական տեխնիկայի փայլուն գիտակի՝ գնահատությունների մեջ ժլատ Արշակ Բուրջալյանի շուրջ հիացմունքը. «...աչքերուդիդ է նաև նրա բուռն տեմպերամենտի և տեխնիկայի միասնությունը: Ինչքա՜ն ճկունություններ է կառավարում իր ֆիզիկական մեծաճավալ «ապարատը»: Խոսում են և՛ իրանը, և՛ դեմքը, խոսում են աչքերը, ձեռքերը՝ անշշան չափով չխախտելով ընդհանրականությունը: Հարյա բեմական արարքների հատակությունն ու ավարտվածությո՜ւնը... Ա՛յ ուժից պետք է շատ բան սովորել: Ինչ վերաբերում է նրա էմոցիոնալ ուժին, ապա դա մի արտակարգ և շատ հրապուրիչ երևույթ է»[1]:

Ահա դերասանական մի թանկագին նկարագիր, որ կարողացել էր ի մի բերել արևելյան բնատուր հուզականությունը և եվրոպական դաստողականությունը, որ ստացականն էր: Այդ խառնվածքի ոսկեմիջուկը հենց այդ հուզական տարերքն էր, որ չափի ու ներդաշնակության մեջ էր դնում դաստողական-մտածողական վերաբերմունքը, բայց չէր սասանում նրա արվեստի բուռն սկզբունքը, որ ինքն էր բանաձևել՝ «Դերը պիտի անցկացնել նախ սրտի, ապա գլխի միջով»:

Բայց դառնանք Արելյանի արվեստի բովանդակությանը, գաղափարին. ի՞նչ է ասել արվեստագետն իր ստեղծագործությամբ: Դժվար է, գուցե և հարկավոր չէ մի ընդհանուր հայտարարի բերել նրա հարյուրավոր անձնավորումները, որովհետև մի թեմա, մի գաղափար չէ միայն, որ նա արտահայտել է իր ստեղծագործությամբ: Բայց այն ժամանակից ի վեր, երբ կրնկի վրա բացվեցին գործունեության դռները դերասանի առաջ, երբ դարավերջից՝ 90-ական թվականների երկրորդ կեսից արդեն, երկու ուղով կանգնեց ռեալիստական արվեստի հողի վրա՝ Արելյանը ի սրտե կապվեց մի թեմա-գաղափարի, մի հոգեբանության հետ, որ տարիներով բյուրեղացրեց ու ձնչեցրեց ամենից բարձր ու հատակ: Դա զուր տեղը խոցված ազնիվ բնավորության բողոքն էր միջավայրի դեմ, բողոք, որ, ճաշած դերից, ունեցել է իր երանգները՝ հուժկու քաոսից մինչև պրող տրտունջն ու անմռունչ հեծեծանքը:

[1] **Ա. Մելիքսեթյան**, Պատահիկներ հուշերից, «Արշակ Բուրջալյան. հոդվածներ, ճառեր, ժամանակակիցները նրա մասին», 1959, էջ 148—149:

Ու քանի որ գործող կազմվածքի, բաց ու համարձակ հայացքի տեր դերասանի անձնավորած կերպարները գործող մարդիկ էին՝ այդ բոլորի մեջ արտահայտությունն ավելի հնչեղ է ուժգին, ներքին հագեցումով, առանց անհոգիանալ երանգի, ուստի և հարուցել է ոչ թե խղճահարություն, այլ վեհացնող զգացմունքներ։ Ակաճատեսների մեծաթիվ վկայությունների մեջ կա մի հեղինակավոր վկայություն, որ անսասկունելի է որիշ տպավորությունների հաստատումը ևս։ Դա Դ. Դեմիրճյանի վկայությունն է. «Նրան շատ տալում էր վիրավոր արտի բոլորը, հանդիմանությունը, պաթետիկ մոնոլոգը, բուռն կրքերի պոռթկումը»[1], «Արևելյանին տալում էին արտաքին, պլաստիկական հանգամանքները, առպետական, վեհանձնյա, հանդիսավոր կերպարանքները։ Շատ էր հարմարվում նրան անաբողջական և խոր վիրավորվածի բոլորը»[2]։

Սրանից չպիտի եզրակացնել, թե դերասանն իր հարդուրավոր դերերում խինդ է մոլի լարին։ Բայց այդ բոլորը, որ ի վերջո տեղ ունի ամեն մի դրամատիկական հերոսի հոգեբանության մեջ, դերասանի ստեղծագործության պաթոսն է եղել։ Ու երբ Արևելյանի որքան բազմաթիվ, մուլյաժ բազմազան դերակատարումներում ընտրում ենք այն կերպարները, որ նա չէր կարող հենց այնպես, առանց խոր մտորումների խաղալ ու տեսնում ենք դրանք հարատևությունն այդ պաթոսին՝ երևույթն ավելի պարզ է դառնում։ Օթելլո, Լիր արքա, Էդիպ արքա, Նեսչաստլիվցև («Անմտություն»), Դոկտոր Ստոկման («Թշնամի ժողովրդի»), Միլլեր («Հին և խարխլվածք»), Ավենգալի («Տրիլբի»), Բարխուդար («Նամուս»), Գիժ Դանիել («Շար ոգի»), Պաղտասար և այլն,— սրանք դերեր են, որ չեն նկել ու անցել, այլ խոր հետք են թողել նրա ստեղծագործության մեջ, կատարելագործման, դերասանական նախանշության, խառնվածք, դեմք են որոշել։ Ամա այս ու այսպիսի դերերում, և՛ կերպարների, և՛ իր կրած գաղափարի թելադրանքով,— սա իմաքին մտադիր խաչաձևում էր,— խոսել է մեծ արտի կրած վիրավորանքից, ուժեղ անհատի խորված արժանապատվությունից, հարուցել բողոք ու ըմբոստում։

Սա զուտ արվեստի խնդիր չէ, այլ արդյունքն այն կենսափորձի՛, որ կուտակել էր արտիստը, այն աշխարհայացքի՛, որ մշակել էր տարիներով, արտահայտությունն այն գաղափարի՛, որ նա կրում էր իբրև անհատ։

Այդ գաղափարը կրելու, կենսափորձն ունենալու համար պետք էր ապրել այնպե՛ս և ա՛յն ժամանակներում, ինչպես և որ ժամանակներում ապրեց Հովհաննես Արևելյանը։ Նրա գործունեությունը համընկավ հայ ժողովրդի դժվար տարեգրության ամենադժվար մի շրջանի. ապարեկ նկավ, երբ մոր էին փշրվել ազգային-ազատագրության գեղեցիկ պատրանքները և հակական միջավայրն ապրում էր դառնագին հիասթափություն։ Երիտասարդ Արևելյանի՛ այդ միջավայրի հարազատ ծնունդը, չէր կարող չապրել այդ վիշտը, ինչպես չէր կարող չապրել կյանքի մույն ճանապարհն անցնող, մույն երևույթների ականատես նրա ժամանակակիցը՝ Հովհաննես Թումանյանը։ «Հայոց վիշտը» և՛ մեկինն էր, և՛ մյուսինը։ Սա այդ երկու մեծ անհատի միջով անցնող միակ գուգահեռը չէ։

Մինչև դարավերջը հայ ժողովուրդը շատ տառապանքներ կրեց Թուրքիայում և դրանց արձագանքները ցավագնորեն հնչում էին Անդրկովկասում։ Ամենքի հետ՝ Արևելյանը լսում էր այդ հառաչանքները։ Ծարակաև իշխանությունները դարասկզբին (1903) փակեցին հայկական դպրոցները, ապա և բոնագրավեցին եկեղեցապատկան հողերը, իսկ դրանք բողոքի ալիք առաջ բերին կովկասյան հայության մեջ։ Բանը հասավ զինված ընդհարումների։ Արևելյանը այդ ամենի ականատեսն էր։ Նաև ականատեսը 1905 թ. հեղափոխության, սոցիալական աճումի խմորումների, հետո էլ ազգային ճակատագրի առավել ողբերգական դեպքերի...

Ահա բոլորի ականատես, Շիրվանզադեի ու Թումանյանի, ազգային մշակույթի ուրիշ մեծերի հետ նաև ող-վերկացող Արևելյանի մեջ չէին կարող չխոսել այս ամենը՝ ինչ դեր էլ որ նա խաղալիս լիներ։ Առավել ևս այն դերերը, որ արտահայտում էին արդարի դիմադրությունն աճաբարությունից։ Իհարկե, դերասանի նախասիրած գաղափարը ամեն դեպքում չէ, որ պետք է գտներ ուղղակի արտահայտություն, բայց միջնորդված ուղիներով պետք է որ գտներ և գտնում էր իր դրսևորումը։ Մավր Օթելլոի կամ հրեա Ավենգալիի դերում ավելի անմիջաբար, դոկտոր Ստոկմանի, ողբերգու Նեսչաստլիվցևի, խելակորույս Գիժ Դանիելի դերերում՝ ավելի միջնորդաբար, Արևելյանն արտահայտում էր իր ժողովրդի տառապանքը իրեն անհրավված մարդու տառապանք, բարձր հոգու աղաղակ։

---

[1] Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, VIII, 1958, էջ 594։

[2] Նույն տեղում, էջ 602։

Այս առումով, արվեստի գաղափարի, բովանդակության առումով Աբելյանի ստեղծագործությունը յուրովի շարունակությունն էր իր նախորդների, նաև Ադամյանի ստեղծագործության։ Բայց Աբելյանի ստեղծագործությունն իր ձևով, ոճաբանությամբ արդեն բոլորովին ուրիշ երակ էր, որ, ինչպես Թումանյանի ստեղծագործությունը, մինչև XIX դարի վերջը իմպրեսիոնիստական ուժեղ ազդեցությունների միջ, բայց այդ բովից դուրս եկավ իբրև ֆորմալիստական ոճ։ Դա Աբելյանի աննմանելի նախասիրության հետևանքը չէր, այլ դրսի ոճալիզմը կողմնորոշվող հայկական ողջ գեղարվեստական մշակույթի պարտադրը զուգաձիրը՝ թատերական արվեստում։ Ավելացնենք՝ ամենախոր, արմատական զուգաձիրը։

Երբ Աբելյանի աննմանելորումների բովանդակության մեջ խոսում էր հայրենի երկրի բախտով ու ճոգևերով ապրող մարդու ճոգին, ապա նույն այդ աննմանելորումների ձևի, ուրիշ խոսքով՝ դերասանի խաղաոճի մեջ խոսում էր հայրենի երկիրը ճանաչող, իր ժողովրդի կեցության բոլոր դրսևորումներն իմացող մարդը։ Նա բեմի վրա ապրում և զգում էր այնպես, ինչպես կապրեր ու կզգար ժողովրդի մարդը։ Աբելյանն այն «սպեցիալական խառնվածքն» էր, որ գիտեր, թե ինչպես է ճանապաղօրյա հաց հայթայթում հայ գեղջուկը Արարատյան դաշտում, թե Ղարաբաղում, ինչպես է ապրում Բաքվի մենաճարուստ արդյունաբերողը, թե մշակը, ինչ ճոգևեր է քաշում պանդուխտ գյուղացին, ինչպես է երգում հայ կինը մանկան օրորոցի մոտ։ Հայկական ազգագրության մեջ գաղտնիք չկար արտիստի առաջ, որովհետև ամեն ինչ նա գիտեր աննմանելական կենսափորձով։ Բայց այդ ազգագրությունը նրա արվեստում մերկ արտաճայտություն չէր գտնում, քանի որ անցնում էր արտիստական հարուստ էության միջով ու երևան գալիս բարձր ճաշակի հսկողությամբ։ Եվ ապա. հայ մարդու ճոգեկան կերտվածքի այդ իմացությունն էլ ամեն դերում գտնում էր իր յուրահատուկ դրսևորումը։ Դա շատ աննմիջաբար երևում էր, ասենք, Բարխուդարի կամ Ռուստամի աննմանելորումներում, այդ Բարխուդարը երկար չիբուխը ձեռքն էր առնում և ծխում այնպես ծանրությամբ, նուրբիկ ծիսակատարության նման հանդիսավոր, ինչպես կաներ բնիկ շամախեցին, հարսանիքի տեսարանում նրա Ռուստամը ձեռքը խոնարհաբար կդներ կրծքին, ինչպես կաներ օրինապահ շամախեցու ընտանիքի գլխավորը, նրա էղիզբարովի մեջ կերևար ասիական վաճառականը, հայ մենաճարուստի այն տիպը, որ վաղուց չէ, ինչ հրաժեշտ էր տվել նահապետական կենցաղին։ Հայկական խաղացանկում դերասանն ազգային խաղաոճն արտահայտում էր սրտով տեսանելի հատկանիշներով, նույնիսկ ազգագրական տվյալների բացահայտումով՝ ամեն դեպքում հանդես բերելով իր ճաշակն ու արտիստային մտահղումը։ Բոլորովին ուրիշ էր դառնում այդ խաղաոճը, երբ նա խաղում էր ռուսական ու եվրոպական կերպարներ։ Այս առարկելում արդեն խոսք չէր կարող լինել ազգագրության մասին, բայց և նրա խաղը չէր դադարում ազգային լինելուց, օտարազգի կերպարը լինելով՝ կրում էր հայ արվեստագետի ընկալման կնիքը։ Աբելյանի աննմանելորած Օտելլոն նորվեգ էր՝ հայ մարդու ոչ միայն հատկացողությամբ, այլև զգացողությամբ։ Նորվեգ, նաև ինչ-որ բան հայկական ազգային կերտվածքից։ Այդպես էլ Օթելլոն, Լիր արքան, Սվենգալին, Նեսչաստլիվցևը և ուրիշ կերպարներ։ Միշտ այնպես, ինչպես Պուշկինի «Քմեռվա իրիկունը» Թումանյանի թարգմանությամբ ոչ միայն ռուսական, այլև հայկական պոեզիայի երևույթ է, որովհետև դա ռուսական է՝ հայ մարդու ընկալմամբ ու զգացողությամբ։

Ահա ազգային միջնորդավորմամբ են Աբելյանի ստեղծած բեմական կերպարները հայկական խաղաոճի արտահայտություններ։ Եվ, իհարկե, սրա նշանակությունն ավելի էական է, քան ազգագրական հատկանիշների, որ կարող էին երևալ հայկական խաղացանկի դիտակատարություններում, կարող էին և չերևալ։ Կերպարի զգացմունքներն ապրող դպրոցի դերասան Աբելյանի աննմանելորումներն ազգային ոճի արտահայտություն էին իրենց տարերքով, հույզմունքով, կյանքի հատկացողությամբ։

Աբելյանն աճա այս խաղաոճն էր, որ ժառանգություն թողեց հայ խորհրդային դերասանական արվեստին, այս խաղաոճն էր, որ նա իր գործունեության վիթխարի ծավալով ու տեսակարար կշռով հաստատեց հայ թատրոնում ու տարածեց իր տիրական ազդեցությունը տասնամյակներ կանխորոշելով։

Սրանից հետո ալևս շատ էական չէ այն խնդիրը, թե նա ինչ է խաղացել խորհրդային բեմում և որևէ դեր խաղացե՞լ է արդյոք։ Իսկ այն պարագան, որ նա խորհրդային թատրոնում իրոք խաղացել է և շատ է խաղացել, էական է ավելի շատ հենց իրեն՝ դերասանի կենսագրության համար, որ նա իր կուռ ժողովրդային-ռեալիստական արվեստի ավանդներն իր իսկ ձեռքով հանձնեց նոր սերնդին։ Իրոք, Աբելյանն իր ծանրակշիռ խոսքն ասել, իր ստեղծագործության բարձրակետին հասել էր դեռ նախքան հեղափոխությունը (ուսի և աշ-

շարադրանքի նպատակից դուրս է Աբելյանի գործունեության ամբողջական պատկերի ուրվագծումը). քաղ բառերական նոր մշակույթի ստեղծման ժամանակից եղավ ոչ միայն իր գործող գործունեության գործել ինքնքիպով, այլև գեղարվեստական նոր մտածողության: Ակն դերասանը, որ կարողացել էր տասնամյակներ շարունակ ճանաչվում լինել իր ժամանակին' կարողացավ լինել նաև «ռեժիսորական թատրոնի» դերասան: Այն Աբելյանը, որ ինքը իրեն «ավերյալ թատրոն» էր, իր հզոր ուսերին կրել էր ամբողջ թատերափրկչի հանգրվանները, իր մարմնում ուներ անփական և ուրիշի դերերի ինքնատիպ մեկնություններ' չկարողանար դառնալ «ռեժիսորական թատրոնի» մի անդամը, որիշ խոսքով' չհաղթահարեր հասկանալ և ընդունել նոր արվեստի պահանջն ու պատկերը: Ավելին' իր վիթխարի ճկունակության նա դարձավ ռեժիսորի աջակիցը' ամենուրեք, նաև տեղական շրջագը կատարվող աշխատանքում իրրև մեկնաբան ու խորհրդատու, թեև չդադարեց նույն ռեժիսորի անողոք քննադատը լինել, երբ նա հրատարակած աղոնկներով ու կոնստրուկցիաներով' ծառանում էր դերասանին: Անհատներս քննադատը մտաբերում է, թե ինչպես «Օթելլոյի» փորձերի ընթացքում «ավելի ու ավելի էր կրճատվում այն հնոավորությունը, որ կարթ Աբելյանի և ռեժիսոր Ռոբերտսոնի միջև: Ու երբ այդ հնոավորությունը կրճատվում է իսպառ, դերասանը հանկանում է իր ռեժիսորին' մտանում է ընտ և հպտնում հրահանգիչ տոնով. «Ներկաքրքնան այս մթնոլորտում իմ Օթելլոն ապրում է անկաշկանդ, հնոս ամեն տնական միտումնավոր ու ալլ նակող պատմանականություններից»[1]:

Աբելյանը, որ Ամերիկայից վերադառնալով խորհուն էր գրել Բաքվում' իր ավանդական դերերի հետ միասին խաղաց բոլորովին նոր դերեր' Քաչ Նազար, Ռիչարդն («Ռիչարդ»), Անտան ամի («Օդիսական»), Խոջա Մուքաիեց («Շահնամե»), Գանանի («Ալլահ Նազի»), աշուղ («Հողմերի քաղաքը»), Բաքա («Անլուսնոտ անապատ»), իր հին դերերից խաղալ Պաղտասար աղբար, Օթելլո, Ռասպլուտն, Լիր և ալլն:

Քաչ Նազարի անձնավորման մեջ երևաց ժողովրդական կյանքին քաջածանոթ և ժողովրդական ուսերը էությամբ դգացող դերասանը: Ամենաև կերպարանք և չնչին ոգի, մանրամասին մարդու փոքրությունը,—կերպարն ալնպիսի հանգրվրությամբ էր պատկերացնում դերասանը և պրպտում էր ներկայացնում նրան: Արտիստը խաղում էր խոին լրջությամբ, որից և ծնվում է ինքնատիպ ծիծաղը: Ժամանակակիցների վկայությամբ Աբելյանն այս դերը խաղացել է առանց գույների խտացման, կերպարի գեղեցկամած խորամանկ հոգեբանության ներթափանցմամբ ներկայացնելով կոլորիտային հրնելի դերապատկեր, որ և' ծիծաղելի էր, և' հատոիչ:

Աբելյանին հաջողտոս եղավ Ռիչարդին' նրան լավ ճանոթ մարդ, նրա ապրելակերպը, նաև հոգեկիցը: Դերասանը խորին հուզմունքով արտահայտեց դեպի ոճրագործությունը կողմնորոշվող հին մտավորականի ներաշխարհը, իր մտավոր աննշան ոճս վերջին կապերը կտրող մանավանդ դիվային ապրումները, նով ծարերի մեջ ընկած լրջախոհ, ծանրակշիռ մարդ, որ ներշնչում էր խորին պատկառանք: Բոլորովին ուրիշ կերպարանք էր Ռայդչոքը, որ Աբելյանը խաղաց երևանի Առաջին պետթատրոնում. պլեբեյական տարերքի մարմնացում, հուժկու և կոպիտ իր ցասման մեջ: Խորին հուզմունքով 1933-ի վերջին նա հանդես եկավ Բայրչոլի դերում և առաջացած տարիքը չխանգարեց վարպետին առնելու կենսակազմին Հշմարիտ, հուզական և տպավորիչ կերպար: Սա շարունակություն, թեկուզ վերջին զգալուր արտահայտությունը եղավ Աբելյանի ընտրած գաղափարի' ուժեղ և արդար սկսնած բողոքը իր միջավայրից:

Փոքր չէ Աբելյանի այս և ուրիշ ամենավորումների գեղարվեստական նշանակությունը: Բայց խորհրդային թատրոնին նրա մատուցած ծառայությունը շատ ավելի մեծ է, քան այդ: Աբելյանը նախահեղափոխական թատրոնը ետնոկտեմբերյան թատրոնին կապող ամենախոշոր օղակն էր, ոսկե օղակը: Նա մորերին հանձնեց իր առաջադատում և լրջնաշուք արվեստի, ժողովրդային-ազգային խաղատի թանկագին ավանդները: Այդ ավանդների զարգացումը, մտավոր ու հնոավոր արտահայտությունները կարելի է գնել Աբելյանից հետո եկած դերասանների մեծագին ամենավորումներում:

---

[1] Աբելյան Բաքվեցիան, Հոդվածներ, նամակներ, ժամանակակիցների մասին, էջ 149—150:



Օթելլո՝ Վ. ՓԱՓԱԶՅԱՆ
Վ. Շեքսպիր «Օթելլո»



Արքինիա՝ Վ. ՓԱՓԱԶՅԱՆ
Մ. Խրմռնտով «Խիմպրոմսնցը»-ից



Յրաց՝ Ա. ԱՐՄՈՒՆՅԱՆ
Ֆ. Շիլլեր «Ավազակներ»

ՀԱՄԱՄԻԿ

Բառն, ոչնչով չկասկցվող, ամեն ճախողաշարժումը մաղթաճարող ալն ճգտումը, որ Համամիկն ունեցել է դեպի թատրոնը, իր հիմքում չի կրել ոչինչ, որ կապված լիներ թատերական փայլի, շուքի, փառքի հետ։ Նրան թատրոնը գրավել է ու իր հետ ամուր կապել ժողովրդական կյանքի ճշմարտությունն ասելու հնարավորությամբ. անզարդարանք, անաքող, անսեթևեթ ճշմարտությունը։ Սա եղել է դերասանհուհ հավատամքը, որին չդավաճանեց մինչև վերջ։ Եվ նա եղավ այդ ճշմարտության վարպետը հայկական թատրոնում։

Համամիկը (Քաղումի Հակոբյան, 1878—1947) ծնվել է Հին Նախիջևանում, մաճր առևտրականի ընտանիքում։ Արևելյան կենցաղի նավաշեմ այդ գուղաքաղաքում, որ գեղարվեստական կյանք գրեթե չուներ, չկար ոչինչ, որ աղջկան մղեր դեպի արվեստը, թատրոն։ Եվ, այնուամենայնիվ, առաջին պատահած առիթը բավական եղավ ապագա դերասանհուհ ճգտումները մատնելու համար։ Սաֆրազյան ամուսինների ժամանումը Նախիջևան։ Պատահեր այնպես, որ աղջիկը բնակ եղավ նրանց հետ փոքրիկ տղայի մի ամենչաղ դերով։ Մեքձավոյնները դրան, իհարկե, ճշմանակություն չտվին՝ բնավ չկարծելով, որ վիճակը գրված է և նրա կյանքի ուղին՝ որոշված։ Բայց և այնպես դժվար է կռահել, թե ինչ ընթացք կունենար Համամիկի կյանքը, եթե ամուսնությունից հետո Թիֆլիս չտեղափոխվեր։

Ամենդաժաշ ամուսինը դեմ էր կնոջ բեմ ելնելուն, բայց ոչ թատրոն հաճախելուն։ Ամուսինները լինում էին թատրոնում, և դա բորբոքում էր թատրոնի սերը։ Առաջին ներկայացումը և առաջին ուժգին տպավորությունը թատրոնից. «Անլաս Բալահի» («Վերք Հայաստանի» վեպի բեմականացումը)։ Աղաւու դերում՝ Հովհաննես Աբելյանը, ազնուհետև՝ «Անտառը», Աբելյանի, Ալիխանյանի, Զաբելի մասնակցությամբ։ 1904-ից՝ տարեց կանանց դերերը խաղալու թույլտվություն. «Քանդած օջախում»՝ Քալի։ Քիչ անց՝ ջահել աղջկա դեր («Գնեզդիհ» կնկելը) խաղալու հանդգնություն՝ հակառակ ամուսնու դրած պայմանի։ Երիտասարդ դերասանհուհ հետ պարապում է ինքը՝ Գաբրիել Սունդուկյանը։

Ստեղծագործական ճկարագիր պայմանավորում են անհատի խառնվածքն ու կենցաղորքը, ապա և երիտասարդ տարիքում կրած ազդեցությունները։ Ժողովրդական կյանքը ճանաչող և սիրող դերասանհուհին արտիստական աշխարհում չփվում է Սունդուկյանի, Աբելյանի, Տեր-Դավթյանի, Վարդումու հետ։ Բոլորն էլ ժողովրդական ոգու կրողներ՝ և՛ իրրև անհատներ, և՛ իրրև արվեստագետներ։ Համամիկն ընկել էր այն միջավայրը, որի ոգեկան կերտվածքը ճուլված էր ինչ որ իրենը, և սա բախտորոշ ճշմանակություն ունեցավ նրա արտիստական կյանքում։

Արվեստագետը հենվում է արտահայտչամիջոցների այն գումարի վրա, որ նրա ձեռքն են տալիս նախորդները, ավագ ժամանակակիցները։ Մեխակաճ խոսք ասելու համար նրա ներքին ճգտումները ու տվյալները պետք է ներդաշնակություն կազմեն այդ արտահայտչամիջոցների հետ, այլապես նա պետք է անընդհատ դեգերումների, որոնումների երկար ու ձիգ ճանապարհ՝ իրենն գտնելու համար։ Համամիկը չունեցավ այդ ճանապարհն անցնելու կարիքը. նա գտավ իրենն հենց սկզբից։ Իր խոսքն ասելու համար նրան չիույի գոհացնում էր արվեստի այն լեզուն, որ նա սովորեց Սունդուկյանից, Աբելյանից, Տեր-Դավթյանից, Վարդումուց։ Ժողովրդական ճշմարտությանն պարզ, անշքեղ, համեստ լեզուն, ժողովրդականի ոչ թե ոճավորումը, այլ բուն ժողովրդականը։

Այս հիմքի վրա բարձրացավ Համամիկի արվեստը։ Ահա ինչու նրան օտար մնացին գեղեցկափայլ խաղը, ճկարագիր կերպարանագծումները, վերամբարձ խոսքը։ Այդ ճիճարավոր, խլացած կինը բեմ չէր ելել «բեմական առողջ» հավակնությամբ և պղպեհին չդարձավ էլ, եթե դրա տակ հանկանանք թատերական փայլն ու շուքը։ Համամիկը բեմ ելավ իր ժողովրդի հետ ժողովրդական ճշմարտությունից խոսելու։

Դրա համար էլ այնպես թեթևորեն նա «Սունդուկյանի թատրոնից» անցավ «Շիրվանզադեի թատրոնը» (տասը դեր խաղացել է առաջինում, տասնվեցը՝ երկրորդում)։ Առաջին ակնհայտ հաջողությունները «Շիրվանզադեի թատրոնում»՝ Ծպպահիկ («Նամուս») և Ջամիլյան («Չար ոգի»)։ Հաջողությունն ավելի մեծ էր, քան կարելի էր սպասել ծանոթ դերերի կատարումից, կերպարներին հարազատ, ճշմարտացի դերակատարումներ։ Մնումն այն միջավայրի, ուր հարևանության մեջ ապրում էին հայերն ու պղրեհչանցիները՝ Համամիկն աղգագրական ճշտությամբ էր ներկայացնում Գուլպեհի միջավայրի կանանց։ Սա կարող է աբծանիք էլ չհամարվել, եթե բանը դրանով սահմանափակվեր։ Ազգագրական այդ ճշտությունը, որ կարող ենք նաև կենսական բացարձակ հավատիություն կոչել, Համամիկի այդ

աշխատավորումների էական հատկանիշը է (որի վրա հենվելով դերասանումին հասնում էր գեղարվեստական ընդհանրացման), քաղը ոչ բոլոր հատկանիշների գումարը:

Այդ գործարի մեջ շահեկանը էական է բնական, անկանխակալ խաղը, որ միայն հնարավոր էր այն մտածման, որ Հասմիկը հանդես էր բերում դերի հանդեպ: Ակսինքն՝ դերասանումին ազգագրական կողմերին չէ, որ հետաքրքրել էր, այլ կերպարի էության բացահայտումը: Նրա Ծպպահիկը իր գործով, իր հասարակ գրաղված միջնորդ կին էր, ինչպես առհասարակ պետք է լիներ միջնորդ կինը: Բնական կերպարի մեջ բացահայտվում էին նրա վարքագծի զուտ գործնական, շահադիտական շարժառիթները: Հարսանքավորներին գլխարճացնելն ուներ այդ նպատակը, հանդիսախոսությունները՝ նույնպես: Ծպպահիկի գործնական հատկանիշների բացահայտումն էր դերասանումու նպատակը, իսկ կոլորիտային ցայտունությունը դրա անմիջական արդյունքն էր և ոչ ավելին: Չէ որ Ծպպահիկը կշահի այնքան ավելի, որքան ավելի փայլով, հմտությամբ աշի իր գործը: Այստեղից էլ՝ խաղի բնական լինքացքը:

Նույնը և Ջառնիշանը: Ժամանակակիցները գրել են, թե ինչ տպավորիչ է եղել դերակատարը աճնդի տեսարանում: Եղել է և՛ ազգագրական ճշտություն, և՛ կոլորիտի ցայտություն: Ժողովրդական ոճով գրված նզովքի խոսքերը ինչել են քնքող ուժով, նույնիսկ երկյուղով հատկել դիտողին: Բոլոր այս առավելությունները ուղղակի հետևանքն են եղել գլխավոր առավելության՝ կերպարի կենսական-հոգեբանական հիմքի բացահայտման: Աճնդը ինչել է ավելի ուժգին, որքան ավելի ուժգին է եղել Ջառնիշանի ցասումը քավազար ալեկան իր տունը հարս բերելու պատճառով: Բուռն, անկեղծ, պոռթկացող ցասում՝ և խոսքը ինչել է ցասումնալից, կերպարը հասել է սիմվոլիկ ընդհանրացման: Դերի մեջ դերասանումին ապրել է տանը հատած պատուհասի անհուն մտահոգությամբ՝ և մնացած ամեն ինչ ընկել է իր տեղը՝ անհերքելիորեն համոզիչ:

Հաջակաև թեմի ավանդական ռեալիստական խաղաոճի ժառանգորդը եղավ Հասմիկը և հենց սկզբից ընթացավ իր խառնվածքին միանգամայն հարազատ այդ հունով:

Սա կարևոր է ընդգծել, որովհետև խաղի այդ ոճը ժամանակավոր երևույթներ չէր Հասմիկի համար և ոչ էլ զուտ կենցաղային դերերին տրվող ակամա տուրք, այլ ստեղծագործական կայուն մի սկզբունք, որ նրա ուղևորը եղավ մինչև վերջ, անգամ ակնհայտորեն բարձրաշունչ դերեր խաղալիս: Ժամանակին Հասմիկին համարել են կենցաղային դերերի վարպետ: Սրա հետ կարելի կլինի համաձայնել այդ հասկացության շատ լայն իմաստի դեպքում, այսինքն թե՛ ամեն մի կերպար կենցաղային, կյանքային հիմք ունի և վարքագծի նույնպիսի շարժառիթներ:

Սա և՛ արվեստի դպրոց էր, և՛ խառնվածք, և՛ կենսափորձ:

Ժողովրդական կենցաղի իմացությունն կենսափորձն է տալիս: Հասմիկը մանուկ հասակից շփվել է ժողովրդական հասարակ խավերի հետ. Թիֆլիսում շփման մակերեսն ավելի է մեծանում, նա հասունացող արտիստուհին ավելի ու ավելի խորն է ճանաչում, հասկանում, գնահատում աշխատավոր մարդուն, նրա հոգին:

Վարքագիծը և հոգեբանությունը միմյանցով պայմանավորված երևույթներ են: Այդ երկուսը միասին որոշում են արվեստագետի ընարագիրը իր ասպարեզում: Այսպիսի միասնության էր Հասմիկը իր ստեղծագործական կյանքի արշալույսից ի վեր և ժողովրդական թատրոնների հետ նրա ունեցած մշտական կապը ներքին պահանջ էր և ոչ պարտավորություն: Երբ նա բարոյական ու գեղեցկական կոմունտների գնով ճանապարհավորությունը տվել է ժողովրդական տանը և ոչ թե Արտիստական թատրոնին՝ դա աննկատելություն չէր նրա աչքին, այլ բնական վարքագիծ, չբռնադատված էություն:

Եվ Հասմիկը 10-ական թվականների հայ թատրոնի պատմության մեջ կանգնած է այդ դերասանների շարքում՝ Վարդուհի, Գեղամ Միրաղյան, Զարեհ, Օվի Սևումյան, Օգյա Կոտլյարյան և ուրիշներ, որոնց համար ժողովրդական լայն խավերին ծառայելը հարազատ գործ էր: Ցնդին վարձատրությամբ կամ անվարձ՝ նյութապես բնավ չապահովված դերասանումին այդ գործն անում էր ի սրտե, խղճի մտոք: Ուրեմն, ժողովրդական խավերի սերը նա ուներ և՛ թեմի վրա՝ արվեստում, և՛ առօրյա կյանքում: Կյանքի և արվեստի այսպիսի միասնության վրա բարձրացավ Հասմիկի արտիստական կերպարանքը:

Բնական է, որ նման բնավորությունը չէր կարող ուրիշ վարքագիծ ունենալ, քան ունեցավ այդ գաղափարների հաղթանակի օրերին: 1920-ին Հասմիկը կապեր է հաստատում հեղկոմի հետ և ներկայացումներ կազմակերպում Դիլիջանում և գյուղերում հողի մշակների

ու գործամանրի համար։ Նոր կարգեր հաստատվելուց հետո դերասանությունից ոգեշնչվեց երկրում պետական թատրոն ստեղծելու որոշմամբ և նրա հիմնադիրներից մեկը եղավ։

Ինչպե՞ս պիտի դիպչ իրեն Համլիկի կերտվածքի դերասանությունն այդ նորօրյակ թատրոնում, որ նախահեղափոխական թատրոնից շատ բանով էր տարբերվում։ Նոր ռեպերտուար, որի մեջ կային նաև կենցաղից հետու, հերոսական բարձրաշունչ դերեր և ուժիուրա, որ թատրոնում բանեցնում է ստեղծագործական մեծ իրավունքներ։ Համլիկի գործունեությունը ցույց տվեց, որ նրան բնավ էլ աճմատչելի չեղած հերոսական-դրամատիկական լուսթի կերպարները (աննմանվորման արվեստի այն թեքումով, որ կերպարը որևէ չափով չի կտրում ժողից, իրական միջավայրից), իսկ ուժիուրայի հետ նա լեզու է գտնում, ավելին՝ դաշինքի մեջ մտնում, երբ չի խաթարվում ի բուն, բնազդով, ստեղծագործական փորձով ունալիստ դերասանուհու խաղաոճը։

Ներքին հակասությունը չի հապաղել երևան գալ, երբ ուժիուրան իր ձեռագումները կամենալ է իրականացնել ունալիստական դերապատկերը փոփոխելու, Շուլհնկ՝ խնդաթյուրելու գնով (իսկ 20-ական թվականների ուժիուրայի համար դա մի արտառավոր բան չէր)։ Այս տագնապային վերջերին Համլիկը հանդես եկավ Խամփներու («Խնաթաքալա») և Շուլհնի («Պեպո») դերերում։ Խստորոշ ունալիստական կերպարանագծումների սովոր Համլիկը և դասական ոճին մոդեռնացնելու ձգտում ունեցող, ֆորմալիստական բեմավիճակներից չխուսափող ուժիուրան,— ակնհայտ այս հակադրության մեջ դերասանուհին աշխատվելի է մնացել և ուժիուրան է տիրվել տեղի տալ, դերասանուհուն հանգիստ թողնել մեկնաբանության և խաղի այն երբեմնիների հետ, որ աննմանվորվել էր այդ դերերը վրան ոճերնակից։ Եվ նրա խոսքերին աննմանվորվել է ավանդական ունալիզմի ոճով առանց որևէ մոդեռնացման, նրա Շուլհնը եղել է նուրբ մտածող, տրտմաթախիծ, փոքր-ինչ խուլ և շատ սրտալի ձայնով խոսող կինը, ինչպես նրան պատկերացրել է իմքը։ Հարկավ թե կարելի է ասել, թե խաղաոճը ավանդական դերասանուհին ամեն տեսանկյունով իրավացի է եղել, բայց կասկածից վեր է, որ այդ ավանդականությունը արժեցել է ավելին, քան ամեն միջավայր ու ավանդություն մերժող ուժիուրական նորամուծությունը։

Եթե բազմիցս խաղացած դասական կերպարների մեկնության մեջ Համլիկի ստեղծագործական իրավունքներն աներևակայելի էին և նա էր հաղթող կողմը, ապա իր համար նոր դերերի մեջ նա չուներ ինչից ելնող պատկերացումներ, որոնցմե՛ իրենը պնդելու իրավունքներ։ Ալստեղ զիջելու հերթը նրանն էր։

1927-ին Համլիկը խաղաց Լյուբով Յարովայայի դերը (Կ. Տրենյովի համանուն պիեսում)։ Կերպարի հետ նա ուներ հոգեկցություն,— մտաքներնեք դերասանուհու ժողովրդական հոգեբանությունը, հեղափոխական երիտասարդության հետ ունեցած մերձեցումը, «ժողովրդի մեջ» մտնելու ձերը, գործունեությունը 1920-ին,— և դա փոքր գրավական չէր դերի հաջող կատարման համար, բայց չուներ հերոսական կերպար պատկերելու ստեղծագործական փորձ։

Նոր ժամանակը նոր խնդիր առաջադրեց արվեստագետին, որի լուծումը բնավ էլ վեր չեղավ նրա ուժերից, թեև դերակատարումը իր արժանի գնահատությունը չունեցավ ժամանակին։

Միշտ է ընկալված, որ դրա պատճառը պետք է որոնել հերոսականի մասին ժամանակին գոյություն ունեցած պատկերացումների մեջ[1]։ Համլիկն իր խաղով նթե հակառակ էլ չգնաց, ապա չներդաշնակեց էլ բարձրաշունչ, շքեղ հերոսուհու պատկերացմանը։ Դա բնավ էլ «ապահերոսացման» միտում չէր, այլ վերին աստիճանի ստուգապատում լինելու դերասանական խառնվածքի բնական պահանջը։

Հերոսը նաև բնավորություն է, որ ունի իր միջավայրը, իրական ընկարագիրը, հոգեբանությունը։ Եվ այն, ինչ կոչում ենք կենցաղ՝ հատուկ է նաև նրան՝ ունալիստական դրամայի հերոսին,— ազատինում է վերացական պատկերումների հակառակորդ Համլիկի արտիստական սկզբունքի տրամաբանությունը։ Այս մոտեցմամբ աննմանվորված բեմական կերպարն, իհարկե, չպիտի ունենար ոչ արտաքին շուք ու փայլ, ոչ էլ հերոսական կեցվածք ու «տպավորիչ» շեշտեր։ Համլիկի Յարովայան՝ ժողովրդական ուսուցչուհին, մի պարզ, լրջախոհ կին էր, որին կյանքի անսովոր հանգամանքներն ստիպում են լարվել, հանդես բերել հոգու ողջ կորովը, թաքնված ուժը, որ և հետևից նայողը կոչում է հերոսություն։

Այդ կինը սիրում է ամուսնում՝ սպա Յարովոյին, որ կռվում է հեղափոխության դեմ։

[1] Ի. Զաբրյան, Թատերական դիմանկարներ, 1958, էջ 157։

Հասմիկը արտահայտում է այդ սերը այնպիսի խորունկ, բայց անկարդ ժամպշտությամբ, ինչպես մեծուն բոլոր զգացմունքներն են։ Արտահայտում է, որպեսզի բոլոր տա, բն ընդդիմ ինչ դժվարին պայքարի գնով է անհողոք գտնվում նրա մանկան և բոլոր մեղափոխության գործի, ասել է թե՝ ժողովրդի կողմը։ Ամենից ավելի քիչ դա ներուսությամ անկու տեղ էր Հասմիկի ստեղծած կերպարի համար և ամենից ավելի՝ նրա էության բնական դրսևորումը կյանքի վճռական, շրջադարձային կետում։

Ազգիսի կերպարանափոխում ապրեց Հասմիկի «կենցաղալսությունը» մինչ այդ տանուտեր ոլորտում ոնարավորություն տալով նրան ներուսական դերի մեջ լինել ոչնչաքան ակտիվ բացատրված, հոգեբանորեն հավատան, որքան իր ավանդական դերերում։

Եթե դերասանական այդ խառնվածքը կարողացավ լեզու գտնել Տրնդրվի ներուսական դրամայի հետ, ապա բնավ անսպասելի չէր այդ անվերապահ հաջողությունը, որ նա գտավ Գորկու խոշորապես հոգեբանական, կենցաղի ու միջավայրի հատկանիշներով հարուստ դրամաներում։ Սա բնավ չի նշանակում, թե դրանք մոլի խնդիրներ էին առաջադրում Հասմիկին, ինչ նախորդ խաղարանները։ Հակառակը՝ Գորկու դրամաները, մանավանդ «Վասսա Ժելեզնովան» (1937), դերասանուհուն կանգնեցնում էին հոգեբանական ավելի խորը բացահայտումների անհրաժեշտության առաջ։ Մինչև Վասսան նա եղել էր և՛ գյուղատ մայր, (ինչպես Շուշանը), և՛ դաժանագարո կին (ինչպես Զառնիշանը), բայց հանդարել և՛ մեկը, և՛ մյուսը հոգեբանական մի հյուսվածքի մեջ, որ այդ երկուսից էլ բարդ էր իր բովանդակությամբ՝ Հասմիկին մինչ այդ չէր վիճակվել։ Ուժեղ կոմերատների դեր, դրամատուրգի ամենաուժեղ կերտվածքներից մեկը։ Բանը դեռ այդ չէր, այլ մեկնաբանության հատաբակական դիրքորոշումը։

Հասմիկը կարողացավ բարձրանալ Գորկու դրամայի մակարդակին և ճշդորեն անհրակամատիրական աշխարհի փլուզման թեման՝ ուժեղ կամքի տեր կնոջ տիրական կերպարանքով։ Նրա ուժը ունեցվածքի մեջ չէր միայն։ Այս կինն ուժեղ էր բնավորության կատարի, վճռականության, ձեռներեցության մարմնացում, կին արարածի համար անսովոր կարծրության, որ կոփել է խոշոր գործատերի տարիների փորձը։ Եվ այդ կարծրության մեջ և համառ այդ կարծրությունը շեշտելու՝ մայրական խանդաղատանքի տպավորիչ առկայծումներ, որ ունի Վասսան դուստրերից հատկապես մեկի հանդեպ։ Հասմիկն ազատել հանդես է բերել ռեալիստական կերպարանագծման այն եղանակը, երբ հիմնական հատկանիշի հակադիր առկայծումը գալիս է ոչ թե հերքելու, այլ թանձրացնելու հիմնականը։ Մարդկային հոգու վաղացրուկ մի թրթիռ՝ անթափանց դաժանության շեշտելու համար։

Հենց, առաջին դերակատարումներից բերած մի հատկանիշ ևս՝ գործող աճի կենսագրության զգացողությունը, արտիստուհին ի հայտ բերեց Վասսայի մեջ։ Խելացի, քննումակ, թափանցող այդ կնոջ հոգին աղավաղել է նրա ապրած կյանքը, միջավայրը, որին խաչված է եղել երիտասարդությունից։ Ու հիմա ասես վրեժ է լուծում այն բոլոր ստոգացումների դիմաց, որ կրել է ողջ կյանքում։ Նա բավականաչափ խելացի կին է, որպեսզի չհասկանա, որ իր տիրապետությունը հավերժական չէ, բայց դա միայն ավելի անհողոք է դարձնում նրան և ավելի ուժեղ՝ ոչնչի առաջ, նույնիսկ մահվան առաջ տեղի չտալու կիրքը։

Միայն չի լինի ասել, որ այս ամենավորումը Հասմիկի արտահայտչության սինթեզն էր։ Դաժանագարո կնոջ բնութագրումը Կաբանիխան էր («Ամպրոպ»), մայրական խանդաղատանքի բնութագրումը՝ Շուշանը («Պետրո»)։ Վասսան և՛ մեկն է, և՛ մյուսը ու դեռ ուներ ուրիշ հատկություններ, որ հարուցում էր բացատրելու այդ բարդ, հակասական կերպարը։ Ամուր բնավորություն, որ մոնում էր կանգնած, առանց բեկվելու։

Խստաշունչ հոգեբանությունը թելադրում էր խստորոշ դերատարկեր։ Եվ Հասմիկը, որ առհասարակ գրաֆիկական արվեստի դերասանուհի էր, ստեղծել էր գրաֆիկական խստության մի դերատարկեր, որի մեջ ոչինչ ավելի չէր և որից ոչինչ չէր կարելի հանալել առանց աղրողությունը խախտելու։

Ուժեղ մի ամենավորում՝ իրրև խոսացումն այն մտքի, որ անհրակամատիրական միջավայրը հակառակ է մարդկային բնությանը և աղավաղում, տրորում, առ ոչինչ է դարձնում ամենալայն լուսավորը մարդու մեջ։

Դերասանի վարպետությունը չափվում է ամենավորման արվեստով, ինչպիսի հարստությամբ է դերասանը փոխանցերվում իրրև գործող ամն, ինչպիսի ճշտությամբ է անհրակամ էությունը, սեփական արտաքինը, սեփական շարժուձևը ենթարկում տվյալ գործող ամնին։ Հասմիկը հասնում էր այդ արվեստի վերին սահմաններին այն ճանապարհով, որ հատուկ է կերպարի զգացմունքներն ապրող (և ոչ ներկայացնող) դերասին պատկանող ամեն

մի խոշոր վարպետի: Դա գործող աճման բնավորությունից, միջավայրից, կենցաղից դուրս ելող և դեպի ընդհանրացում տանող ճանապարհն է, որի ընթացքում գործող ամեն ձեռք է բերում այն, բացառապես ա՛յն հատկանիշները, կերպարաքը, պահվածքը, շարժումները, խոսվածքը, որ կարող էր հատուկ լինել միայն և միայն այդ բնավորությանը, միջավայրին, կենցաղին ու կենսագրությանը: Ոչ մի պատահական կամ անպարտադիր ընդգծիծ, որ կարող էր լինել, կարող էր և չլինել: Միայն սրանով կարելի էր բացատրել, որ միջոցների ընտրության մեջ այնքան ժուժկալ (այնքան ժուժկալ, որ աղքատությունը կարող էր կոչվել, եթե գործի դրված քիչը նպատակի չհասցներ) Հասմիկը կարողանում էր այնպես լիակատար տարրալուծվել դերապատկերների մեջ և այնպես քայտուն դարձնել այդ դերապատկերը:

Մելանիա («Ենգր Բուլըովը և ուրիշները», 1935) և Կարաճիխա («Լևսպրոպ», 1935),— երկուսն էլ տիրասեր, մոլլ, ծաղրումնեն, չարիք մարմնացնող տարեց կանայք: Նմանությունը նաև արտաքինով՝ մոլլացած, սնազգնստ, ձեռներին մի-մի գավազան՝ ի-նչպես անխորտակելի բռնության: Բայց որքա՜ն տարբեր են այդ երկու դերապատկերը Հասմիկի խաղով, տարբեր իրենց տիրասիրությամբ, մոլլությամբ, ծաղրումնեն պահվածքով: Կարաճիխան՝ միալար ու հանդարտ, ոչ մի ժպիտ, ժպիտ հիշեցնող որևէ բան դեմքի վրա, դիրքի ոչ մի փոփոխություն ո՛չ խոսքի, ո՛չ շարժման մեջ, որ այդ տիրասեր կինը կարող էր արժանապատվության խնդիրում համարել: Կոճղ, որ անհնար է տեղից շարժել: Այդպես է, քանի որ Կարաճիխան այն է, ինչ կա, Մելանիան այն է, ինչ ուզում է ձևանալ: Ու քանի որ ձևանալը սրա երկրորդ բնությունն է՝ կեղծիքը գրեթե չի երևում: Այդ գրեթե-ն էլ կարող էր ջնջել արտիստուհին, եթե մերկացման նպատակը փաթեթներ աչքից:

Միանգամայն տարբեր բնավորություններ՝ գրեթե նույն կերպարաքով: Սա ոչ պակաս ծաղրական է ու հանդարտարար, բայց այնքան ժամանակ, քանի դեռ ափերից դուրս չի ելնել: Բարնպաշտությունը Մելանիայի համար նույնպիսի դիմակ է, ինչպես հանդարտությունը, որ թոնում է նրա մայրապետական կոչմանը, բայց ոչ բնավորությանն ու կենսագրությանը: Կարաճիխան նստել է ունեզվածքի վրա, սա՝ ունեզվածքը ձեռք է բերել ամեն քայլափոխի խաթելով, կեղծելով, ջանք դնելով:

Այսպես, գործող անձանց էության կենսագրության խորքից գալով՝ դերասանուհին կարող էր բոլորովին տարբեր բնույթ ու գունավորում տալ հումանիշ հատկություններին: Այնքան տարբեր, որ դժվար էր ճանաչել նույն դերակատարին:

Հասմիկին նվիրված հոդվածում (1936) Լ. Քալանթարը հիանալի բացատրել է նրա արվեստի այդ հատկությունը. «Դերասանի ստեղծագործական աշխատանքն ամբողջ է և նրա կերտած տիպը հատուկիշ չէ, եթե դերասանը չզարգացնի իր մեջ մի կարևոր ունակություն, որ լիովին զարգացրել է իր մեջ Հասմիկը:

Դա հավատալու ունակությունն է:

Հասմիկն այդ իմաստով անզուգական է և դա նրա արվեստի թերևս գլխավոր ուժն է: Նա տիկնիկ կամ ձի խաղացնող մանուկի պես, միամիտ անկեղծությամբ հավատում է իր կերտած տիպին, հավատում է այն բոլոր սիտուացիաներին, որոնց մեջ գտնվում է այդ տիպը, նրա ապրումներն ու խորհումները դարձնում է իր սեփական ապրումն ու խոսքը, և, վերջապես, անվերապահորեն հավատում է բնի վրա իր առանձի ու արանձի կարևորությանը, մահու և կենաց չափի անհրաժեշտությանը:

Ահա հավատալու այդ ունակությունն է, որ այնքան հատկիշ է դարձնում Հասմիկին հանդիսատեսի աչքում և այնքան օգնում է նրան բոլորովին կերպարաձափոխվել գրեթե յուրաքանչյուր իր խաղացած դերում»[1]:

Մտաբերենք Հասմիկի խաղն այնքան տարբերակերպ դերերում, ինչպիսիք են Վիտոխինեը («Ջրասույզ զանգ») և Ուստիանը («Քաջ Նազար»): Ընդհանուրը սրանց մեջ միայն ֆոլկլորային ծագումն է: Ուստիանը՝ Հասմիկի սիրած ժանրային (կենցաղային) դերը, որ նա լողում է ազատ ու վստահ. արագաշարժ, արագախոս, նոանդուն, հանդուգն՝ ոչինչ խորհրդավոր ու անմատչելի չէր կարող լինել Հասմիկի Ուստիանի՝ գեղջկական առողջ բնազդի ներ այդ կնոջ համար: Եվ հասարակ գեղջկուհու բնական դերապատկերի մեջ՝ այնպիսի գեղող ընթության, արվեստի այնպիսի թեթևության, առանց որի անմտածելի է «Քաջ Նազարը», ասենք, թատերական արվեստն առհասարակ:

Եվ Ուստիանից այնքան տարբեր Վիտոխինեը: Գերմանական ֆոլկլորից եկող այս կերպարի՝ Հաուպտմանի սիմվոլիստական դրամայի հերոսուհու անձնավորումը Հասմիկին ոտա-

[1] Լ. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, էջ 208:

ջաղրում էր ոչ թե խաղակոնթրալնուքյամ՝ դերասանուհում վաղուց ծանոթ խնդիրը, այլ սիմվոլիկ ընդհանրացման հասնելու ընտրակը, որ նրա ոուլը չէր։ Բայց Հասմիկն պատեղ էլ ընդհանրացումը ձեռք բերեց ոչ այլ կերպ, քան տոտալատատում խաղով, «կենդանի» միջով, դերի «կենդանալին» կոնկրետության հատկանիշներմամբ ու խտացմամբ։ Մերթ շատ, մերթ քաղի, մերթ մեղմ, մերթ աճող այդ կախարդ պատակը (հարազատ նաև հակիրական հրաշագործում ընթացքներին), որ բնության յուրահատուկ, սիմվոլիկ իմատավորում է, Հասմիկի խաղով միանգամայն ոնալ, անմիջական, շոշափելի կերպար էր։

Դերասանական փոխակերպման մեջ՝ խորքից վերցնելու ակտիվությունը, կերպարի անհատականը, ոնալ կեցությունը, «կենդանին» գտնելու և վերարտադրելու մեջ անվիճելի վարպետությունը՝ գրաֆիկական խստորոշությամբ, հաշիվ, ժուժկալ խաղով։ Այս անհնազանդությունը երևույթ էր հայ դերասանական արվեստում, ինչպես ներկայացումն ամբողջությամբ՝ մեր թատրոնի պատմության մեջ։

Սրանք հատկանիշներ են, որ բնութագրում են Հասմիկի արվեստում առանձնապես նկա մի ապագույց՝ նրա խաղը կինոյում։ Մեր դերասանուհիներից ոչ ոք այնքան շատ չի երևացել ժապավենի վրա, որքան Հասմիկը։ Արտիստուհու դիմանկարի ֆոտոգենիկ լինելուց ավելի մեծ նշանակություն պատեղ խաղատեմն է ունեցել։ Կինոժապավենը մերժում է ժեստի ու դիմախաղի ամեն շռայլություն, ամեն մի գերխաղ, «դերասանություն»։ Ժապավենը չափի զգացման հանդեպ ավելի զգայուն է, քան որևէ բեմահարթակ։ Եվ բնական է, որ կինոարվեստը շատ բարեհաճ պետք է լիներ Հասմիկի գրաֆիկական խաղաոճի հանդեպ։ Հայկական առաջին ժապավենից՝ 1925-ի «Նամուսից» սկսած, Հասմիկը մինչև կյանքի վերջը խաղացել է կինոյում, և մեծ մասամբ՝ մայրական դերեր. Շուշան («Շար ոգի»), անանուն մայրեր («Մեկ թևի տակ», «Երկու գիշեր»), տատ («Քրդեր-եզիդներ»), դեղի («Գիքորը»), Շուշան («Պեպո») և այլն։ Չի կարելի ասել, թե Հասմիկի բոլոր կինոդերակատարումները երևույթներ էին («մայրական» դերերը նրան հանձնարարում էին «ավանդաբար», բայց կասկած չունենք, որ դրանք շնորհիվ, դրանց հավաքականով աշխատավոր հայ կինը, գավակի միրուն ապրող ու տանջվող մայրը դարձավ ամենաուժեղ կերպարներից մեկը, որ երբևէ բարձրացրել է հայկական կինոարվեստը։

Էկրանը ցայտունացնում, ավելի ակնհայտ է դարձնում դերասանի արվեստի հատկությունները։ Եվ Էկրանի վրա Հասմիկը երևաց իրեն վերին աստիճանի բնական խաղի վարպետ, որ աննկատ է դարձնում խաղը, այնքան խորունկ վարպետություն, որ աննկատ է դարձնում վարպետությունը, այն, ինչ հակադրում ենք դերասանական տեխնիկա։ Առանց դրա՝ արվեստի այդ մակարդակն անմտածելի է, բայց զննել այդ տեխնիկայի տարրերը նույնքան դժվար է, որքան այդ վերին աստիճանի ամբողջական, միակտոր ձիրքը տարորոշելը։

Հասմիկի արվեստը երբեք չկտրեց իր կապը դերասանական հին արվեստի հետ, բայց և մշտապես մնաց ժամանակակից, որովհետև հին հետ նրան կապողն այն էր, ինչ անանց է և հավասարապես պատկանում է ապագային։ Արտիստուհին, մաքրագործած ու բյուրեղացած, բերում էր իր և միմյանց իր վրա ոուլը դրած դերասանի արվեստը, հավատի անձնավորման, ամբողջ էությամբ դերի մեջ մտնելու, այդ ընթացքը որևէ խորամանկ հնարով չփոխարինող անկարդակ արվեստը, որ չի նսեմ ապազգայինի և ոչ էլ ազգայինով սահմանափակ։ Այն արվեստը, որի մասին Դ. Դենիդրոյան ասել է, թե «Ինչպես Շարա Յալյանի երգեցողությունը..., Հասմիկի դերակատարության շատ «կողմերը», որ քննադատվել են իրեն թեև «թերություններ» ժամանակին պետի կազմեն այն գնահատելի հատկանիշները, որոնք պետի կազմեն մեր թատերական արվեստի հիմնական հատկանիշները՝ իրեն հետագա զարգացման մեկնակետեր սոցիալիստական ոեալիզմի արվեստի համար»[1]։

Խաղի այն արտահայտությունը, որ հատուկ է Հասմիկին նաև թատրոնում, կինոյի ապարնելում գնահատվեց ավելի և տվեց իր արդյունքը։ Անվերապահ հավատը այդ դրությունների հանդեպ, որի մեջ հայտնվում է հերոսուհին, գործող անձի հոգեբանությունն իրենը դարձնելու ճշտությունը այն հենակետերն են, որոնց վրա բարձրանում է Հասմիկի ոեալիստական խաղաոճը։ Նաև վկայություններ այն մոտեցման մասին, որ Հասմիկը հանդես է բերել դերերի հանդեպ. իր աշխատանքի մեթոդի մասին խոսելու սովորություն, նաև ճշտություն չունեցող դերասանուհին այդ մոտեցումը ցույց է տվել գործի մեջ՝ չի սիրել դերի տեքստը նախապես սովորել, չի կամեցել ներկայացվելիք կերպարի ոչ միայն խոսքը, այլև շարժումները, նաև բեմավիճակները կանխորոշել։ Ամենայն ինչ նրա ստեղծագործության մեջ

[1] Դ. Դենիդրոյան, Երկերի ժողովածու, VIII, 1963, էջ 111։

պետք է հասունանար բնական համաչափությամբ, փոխադարձ կենսական պայմանավորվածությամբ, և դրա արդյունքն է այն արտասովոր ամբողջականությունը, որով աչքի էին ընկնում Հասմիկի կերպարները։ Ալստեղից է բխում դերասանուհու փոխակերպման բնական-օրգանականը, խոսքի, դիմախաղի, ժեստի անմիջականությունը։ Նաև ճմտությամբ այն վերին աստիճանը, երբ չի երևում ոչ մի ճմտություն՝ ո՛չ խոսքի մտածման, ո՛չ դիմախաղի, ո՛չ էլ ուրիշ մի բաղկացուցիչի մեջ, բայց երևում է կենդանի մարդը՝ ապրումների բոլոր նևէչներով, մտորումներով, վշտով ու հրճվանքով, սիրով ու ատելությամբ, միանգամայն բնական ու ճշմարտացի։

Հիրավի ունակիստական բարձր արվեստ, որ արժանի է ընդօրինակման։

Ի՞նչ էր ասում Հասմիկն իր ստեղծագործությամբ, որ, ճիշտ է, աչքի չի ընկնում դերերի և արտահայտչամիջոցների բազմազանությամբ, բայց աներկբայելի արժեք է իր ամբողջականությամբ և կատարելությամբ։ Ո՞րն է նրա ասած խոսքը հայկական թատերարվեստում։ Հասմիկը բնավ եղավ ասելու, թե ի՞նչ չքնդ հոգեկան աշխարհ ունեն աջուռք, անմթալ ներսոնները, ի՞նչ խորունկ զգացմունքներ՝ խոնարհ հոգիները։ Եվ եթե նա այդ խոսքն ասաց նաև մոր դերերի մեջ, ապա դա այդ խոսքի, այդ թեմայի միանգամայն բնական շարունակությունն է, որովհետև աշխարհում ամենից քիչ մայրն է ձևանում, բայց նրա հոգին է ամենից խորունկ, նրա զգացմունքներն են ամենից վսեմ ու անդավաճան։

Սա այն մայրն է, որ շատ հոգս և քիչ հույս ունի, շատ կարոտ ու քիչ հաղեցում, կարոտից վհատած բացարձակ մայրը, Վահան Տերյանի մայրը.

Կաթծես թե դարձել եմ ես տուն.
Բոլորն առաջվանն են կրկին.
Նորից դու հին տեղը նստում,
Շարժում ես իլիկը մեր հին.
Մանում ու հեքիաթ ես ասում,
Մանում ես անվերջ ու պրպտ.—
Սիրում եմ պարզկա քո լեզուն,
Ձեռներդ մաշված ու բարակ։

Եթե անձնվիրումը վսեմ մարդկային հատկությունն է, ապա ոչ ոք այնքան անձնվեր չէ, որքան մայրը, այն էլ հենց շատ հոգս ու քիչ հրճվանք տեսած մայրը։— Խորապես ժողովրդային այս խոսքն էր Հասմիկի ասածը և այդ խոսքը հնչեց այնքան ավելի ուժգին, որքան անշուք, տառապած, հարվածներ կրած կանայք են եղել նրա հերոսները։

Կնիրտոնի՝ դերասանուհու ասած ամենատպավոր խոսքերից մեկը (1922)։ Միջավայրը՝ հետու Հոլանդիան (Կնիրտոնը հոլանդական դրամատուրգ Հ. Հեյերմանսի «Հույսի» կործանումը» դրամայի հերոսուհին է)։ Դրամատիկական իրադրությունը՝ մոտ ու հարազատ դերասանուհու էությանը։ Հասմիկի հերոսուհին ինքնամփոփ, անշփոտ, մաշված, բայց հպարտ կին է։ Այդ հպարտությունն է խոսում Կնիրտոնի մեջ, երբ նա սաստում է ծով դուրս գալուց վախեցող կրտսեր որդուն, անվեհերությամբ կոչում նրան։ Ծովն ունի իր օրենքը, որ պիտի հարգել ամեհադրենն։ Մայրը չի ուզում որդուն տեսնել երկչոտ ու փոքրոգի։ Որդին ենթարկվում է։ Մայրը տպավում է զավակներին։ Անհանգիստ, տագնապալից, ծանր տպավոր։ Սակավաթոս այս տեսարաններում Հասմիկը բացում էր վերահաս հարվածի տակ կքած աշխատավոր կնոջ խորին ողբերգությունը, մայրական սիրտը կանխազգում է աղետը։ Ու նա չի սխալվում։

Նավատիրոջ գրասենյակում չեն հերքում «Հույսը» նավի խորտակման, ուրեմն՝ Կնիրտոնի երկու զավակի կորստյան բոթը։ Ոչ մի աղաղակ, ոչ մի ճիչ։ Հուսահատ աղաղակը դերասանուհին արտահայտում էր լռությամբ։ Ոչինչ չտեսնող, ծանր հայացք։ Նաև համր աղաղակ։ Մի լուռ կերպարանք, որ կծկվում, մի քուռ էր դառնում մարդկանց աչքի առաջ։ Ոչինչ՝ ուշադրություն գրավող, բայց բոլորի հայացքը գամված է նրան։ Մարմնացյալ տառապանք այդ անողոք կերպարանքով, նաև բոլոր ու ցասում։ Այդպես կարող են վշտանալ մեծ հոգիները։

Մեծ հոգու նույն բացահայտումը՝ հայ գեղչկուհու անձնավորմամբ «Արշալույսին» ներկայացման մեջ (1937)։ Գեղչկուհի Աննան չունի ոչ մի ուրիշ մտահոգություն, քան իր որդի Վահագն է։ Մաշվում է որդու կարոտից, բայց այնքան միամիտ չէ, որ չիմանա՝ հեղափոխական որդին տուն չի գա, քանի գյուղում ահրությունն են անում թշնամիները։ Նրա մխիթարությունը թոռնիկն է և մեկ էլ որդուց վաղուց ի վեր ստացած նամակը, որ սիրում է

հանել, ծորից ու ծորից նայել որդու ձեռքը դիպած թղթին, նրա ձեռագրին և էլի տեղը դնել։ Հասմիկն այդ անում էր այնպես, որ մեծ-մեծանչ բեմը լցնում էր ճանդիսասրահ ծորդացող խանդաղատանքով։ Դրա շնորհիվ ավելի ուժգին էր դառնում այն տպավորությունը, որ հանդիսատեսն ստանում էր «ճանաչման տեսարանից»։ Վահագնը կազմված է։ Պոլոզայիչ չեմ խոստովանում նրա ով լինելը։ Եվ իսկությունը պարզելու համար ԱՀՈՒԱՅԻՆ ևեթակում եմ դաժան փորձության՝ հանդիպեցնում եմ մորը և խոշոացված զավակին, վստահ, որ մայրը չի դիմանա, կվատանի նրան։ Եվ աճա ԱՀՈՒԱՅԻՆ մոտենում է որդուն. քանակաւ անել կա մինչև մայրը հետևի նրան, և այդ տարածությունն անցնող Հասմիկն արտահայտում է այն ամենը, ինչ կարող էր ասրել գեղջկուհի մայրը ճանաչակվող զավակին տեսնելիս։ Իր զգացմունքներին կապանք դնելուն անսովոր գեղջկուհին գիտե, որ Վահագնին ճանաչելով՝ կխորտակի նրան։ ԱՀՈՒԱՅԻՆ ճիգ է գործ դնում ԱՀՈՒԱՅԻՆ իրեն զսպելու համար, բայց ինչ-որ բան չի կարողանում քողարկել։ Ծատ քիչ է այդ ինչ-որ բան-ը, կատկտված ձեռքի անհանգիստ շարժում, խոնավացող աչքեր, տրտմալի հայացք, բայց բավական է արտահայտելու համար, թե ինչ է կատարվում մոր հոգում։ Իհարկե, տեսարանը բնավ էլ ազատ չէ մելոդրամատիզմից, բայց Հասմիկն այն դերասանուհին չէր որ շահարկեր արտասվին բնավիճակի հնարավորություններըը։ Ի բեև բարձր ճաշակի, չափի նուրբ զգացման տեր արվեստագետ՝ Հասմիկն օգտագործում էր ինչը այն և ինչը այնքանը, որ պետք էր առվորական այդ գեղջկուհու անսովոր ուժը, հոգու կորովը բացելու համար։

Ակապես, Հասմիկն առաց արվեստագետի մեծ խոսքը աչքի չընկնող մարդկանց բարձրյակաւ աչքի ընկնող ուժի, բարձր ճկաբագրի մասին։

Դրանով էլ մենց հարհնական արվեստի պատմության մեջ։

ՕԼԳԱ ԳՈՒԼԱՋԱՆ

Քիչ դերասաններ են ունեցել այնպիսի հանճարի, տեսական, բանիմաց արտիստական կրանք, ինչպես Օլգա Գուլազյանը։ Դեռ դարասկզբին խաղացել է Սումդուկյանի աչքի առաջ, բեմ է եղել Սիրանույշի և Աթելյանի ընկերակցությամբ, շարժել տակավին երիտասարդ Արուս Ոսկանյանի հիացմունքը։ Նա շատ ժամանակ չի վատնել ո՛չ բեմ նվելու, ո՛չ էլ բեմում իր տեղը, իր դերասանական ճկաբագիրն ու առելիքը գտնելու համար։

Ո՞րն է Գուլազյանի դերասանական ճկաբագիրը, ո՞րն է նրա ստեղծագործության հիմնորոշ թեման, որ աբծարծել է տասնյակ տարիներ։

Նա կանացի անդիմադրելի հմայքի մարմնացումը չէր հայ թատրոնում ու կնոջ իրավունքի ընդընդված պաշտպանը, ինչպես եղավ Արուս Ոսկանյանը, ոչ էլ կնոջ տառապած հոգու աճմռունչ խոստովանությունը, որ Հասմիկի արվեստը էր։ Գուլազյանի ստեղծագործության ամենաուժեղ շեշտը եղավ բացահայտումը և հիմնավորումն «ունեցվածքային» հարաբերությունների և ընտանեկան հարաբերությունների թեման, որ հիմնականում է Սումդուկյանի այդ դրամատուրգի ստեղծագործության մեջ, ուր Գուլազյանը հանդես եկավ ամենից վառան և ուժեղ։

Իհարկե, սա դերասանուհու ստեղծագործության հիմնականն է և ոչ ամբողջ ընդգրկումը։ Ամբողջ ընդգրկման մեջ եղել են և՝ մայրական խանդաղատանքով ոգեղված դերեր, ինչպես տիկին Բազրան («Ծառերը կանգնած են մահճակում»), և՝ կանացի ճալատքով հրապուրիչ դերեր, ինչպես Նատալիան («Խաբարարաչա») և, մանավանդ, պատահականների ու դնոատի պոչիկների դերեր, ինչպես Գազանին («Դատավճռություն»)։ Այս և որիշ աննշանություններ, իհարկե, մնծացնում են Գուլազյանի ստեղծագործության ընդգրկումը, բայց չեն փոխում հիմնական շեշտի տեղը։

Այդ հիմնականը գալիս է ամենակարևոր անուններից՝ դերասանուհու կյանքից, կենսագրության հետու խորքներից։ Օլգա Գուլազյանը ծնվել է 1885 թ., Ջինֆիրի չքավոր ու հետամնաց Խարփուխ թաղամասում։ Գրքերից չէ, որ նա սովորել է կյանքի դառն ճշմարտությունը, այլ բուն իրականությունից։ Ուշերորի ու չուշերորի, հարստահարվողի ու հարստահարողի անողոք հակադրությունը տեսել է աչքի առաջ։ Իր հուշերի գրքում, որ հայկական հուշագրության աչքի ընկնող գործերից է, դերասանուհին արել է Խարփուխի ու նրա բնակիչների պատմությունը, որ լի է ընչազրկության ցնցող պատկերներով։ Նա լսել է սոցիալական անարդարության միամիտ ընդհանրացումը իր թաղի մի խեղճ արհեստավորից. «Էշո ինչի՞» (աստուձ) Խարփուխի թաղի ապրողների ճակտին դիմի խիխճոթին է գրի, ու Մոլոզակի թաղի ապրողների ճակտին՝ դովլաթ, հարստութին»։

Սոլոլակ-Խարփուխ հակադրությունը ապագա դերասանուհու ներաշխարհում տպավորվել է ոչ պակաս ուժեղ, քան Սունդուկյանի Մակակոյի մեջ։ Դեռատի աղջիկը Մակակոյի նման աչք է կուրացրել թել ու ասեղի վրա ութ շապիկը տասնհինգ կոպեկով կարելու համար։ Եվ, ճիշտ Մակակոյի նման, մի օր հայտնվել մեծահարուստ տան հրավերքում, ընդհանուր ուշադրության կարոտ մնացել, ապշել հեքիաթային հարստության վրա։

Պատեհից է, հիրավի, սոցիալական թեման բուն դրել դերասանուհու հոգեբանության խորքում, այս ամուր հիմքի վրա է ձևավորվել «ոսկեզվածքային հարաբերություններ» միտքը նրա գիտակցության մեջ։ Դոստոյևսկուն այս բնորոշումն արել է Մատրովնկու դրամատուրգիայի վերաբերյալ, որ ամենայն իրավամբ վերաբերում է և Սունդուկյանի ստեղծագործությանը, իսկ Սունդուկյանը դերասանուհու էությունն էր։ Էությունն էր դեռ մինչ նրա երկերը ճանաչելը, մինչև նրա անունը լսելը։ Նա Սունդուկյանի խաղացանկի մեջ մտավ նախ իբրև նրա ներսուհին, իբրև մի Մակակո, և ապա՝ դերասանուհի։

Դեռ բոլորովին երեխա, նա բակի երեխաների հետ սարքած «ներկայացման» մեջ հանդես է գալիս այն սատանայի կերպարանքով, որ գալիս է աչքաթող հարուստի հոգին առնելու։ Պատեհից՝ թշվառների կյանքի պատկերներից, իր զրկված մանկությունից, մանկական առաջին խաղերից է ծայր առնում Գուլազյանի վերաբերմունքը կյանքի հանդեպ, ուրնմն և՝ ստեղծագործության բուն թեման։

Այնպես որ, բեմ ելնելու, արվեստագետ դառնալու համար նա ժողովրդական կյանքի ճշմարտությունը սովորելու կարիք չուներ, նա պետք է այդ ճշմարտությունն արտահայտելու արվեստը սովորեր։

Արվեստը սովորելու և ստեղծագործելու ընթացքը միասնական եղավ նաև Գուլազյանի կյանքում։ Միայն առիթ էր հարկավոր, որ ժիր, աշքաթաց, արվեստի սեր ունեցող աղջիկը կապվի թատրոնի հետ։ Եվ առիթը չհապաղեց ներկայանալ։ Դարասկզբին, ռուսական առաջին հեղափոխությանը նախորդող տարիներին Ալեքսովկայում ևս հասարակական կյանքը աննախընթաց աշխուժություն է ապրում, որ ընդգրկում է դեմոկրատական ամենալայն խավերը և գտնում ամենատարբեր արտահայտություններ։ Այն բազմաթիվ թատերախմբերը, որ կազմակերպվում են բանվորական ու արհեստավորական շրջաններում, նույն երևույթի մի դրսևորումն էր։ Թատրոնի շնորհիվ ևս ժողովրդական զանգվածներն ապրում էին գաղափարական ու գեղարվեստական կյանքով։ Օգտի ավազ եղյարը, որ տարրանի բանվոր էր, մասնակից է լինում նման մի թատերախմբի գործերին։ Ու մի անգամ էլ փորձերը կատարվում են Գուլազյանների տանը։ Դեռատի աղջիկը չի քաշվում դուրս գալ փորձը դիտողի դերից ու մտնել փորձողի դերի մեջ։ Դա լինում է «Էշի մեկ օրն» պիեսը, ավելի ստույգ՝ Նատոյի և Վանոյի տնտարանը փորձելու ժամանակ։ Տասնհինգամյա Օգյան տարակուսանքով հետևում է Նատոյի դերակատարի ապարդյուն ջանքերին և այնքան է ուզում փորձել այդ դերը, որ չի կարողանում թաքցնել ցանկությունը։ Ռեժիսորը ընդառաջում է։ Առաջին իսկ փորձը ցույց է տալիս, որ աղջիկն ուներ այդ հավակնության իրավունքը։ Այսպես Գուլազյանը հենց առաջին անգամից փորձում է իր հնդինակի՝ Սունդուկյանի ստեղծած դերը և իր ամպլուայինի՝ սուբրետի ամպլուայինի պատկանող դեր։ Նա կարողանում է այնպես բնական ցույց տալ, թե ինչպես է կոտրատվում միլիոնատիրոջ շփացած աղջիկը, որ իսկույն գտնում է հավանություն։ Դերը հաճնճաղարձվում է նրան։

Սրան հաջորդում է մի ուրիշ բարեբախտություն. նույն Նատոյի դերում տեսնում է նրան Սունդուկյանը և առում խրախուսանքի խոսքեր։ Ի՞նչը կարող է ավելի ոգևորել տասավիճ աննփորձ դերասանուհուն։

Եվս մի բարեբախտություն. առաջին իսկ դերակատարումից հետո նրանով հետաքրքրվում է Պիրամուշը։ Վերաբերմունքը մեծահոչակ դերասանուհու, որ գլխավորում էր Հայկական դրամատիկական ընկերության դերասանական խումբը, փոքր բան չէր։

Եվ տասնվեցամյա Օգյան հրավիրվում է այդ թատերախումբը։

Այսքանից, սակայն, չհաջորդեց բեմական աղմկալի հաջողությունը։ Դեռատի դերասանուհին առիթ չունեցավ շփոթվելու չափազանց բուռն ընդունելությունից ու գովեստներից։ Գուլազյանը շուտ փթթող և շուտ թոշնող տաղանդներից չէր։ Նրա ծաղկումը նույնքան չափավոր եղավ, որքան զարգացումը։ Չափավոր, բայց հաստատաքայլ ու աննահանջ զարգացում, որ կուտակում է դանդաղ, բայց դանդաղ էլ ապահովում է։ Առաջնակարգ թատերախմբում հայտնվելուց ավելի մեծ բախտ էր դերասանուհու համար, որ նրա զարգացումը հետևում էր Պիրամուշի նման մի վարպետ (որի ղեկավարությամբ նա պատրաստել է, օրինակ, Օֆելիայի դերը)։

Բոլոր այն նպատակները, որ կարող էր ունենալ Ռահամնեղափոխական հայկական թատերախումբը, Գուլազյանը ճաշակից սկզբից մինչև վերջ ե՛վ շատ խաղալու, սեփական ուժերին ապավինելու, վարպետներին տեսնելու, նրանց արվեստակցությունը վայելելու հնարավորություններում, և՛ պատահական ու անպարկեշտ, նույնիսկ անփորձ խաղընկերներին հակառակ դերեր խաղալու անպատեհություններում, վաղաժամ ծառանգիրառանգելու, մի ամպլուայի գտնվելու և ուրիշ անհարկի հանգամանքներու

Իհարկե, դերասանուհու զարգացումը չէր կարող նպաստել տարեկան կտավանի դերերի կատարումը, ինչպիսիք էին «բնական թագուհին» Ռեքամիերի «Հաղիմատ» կամ Մագդայի մորաքրոջ՝ Ժրանգիսկայի դերը Ջուդիտհամի «Հարբնական տան» մեջ։ Կային նաև ամպատեհություններ Գուլազյանի ստեղծագործական կյանքի արշալույսին, բայց կային և առիթներ, որ համընկնում էին դերասանուհու հասակին, ձիրքին ու տվյալներին։

Որո՞նք էին այդ առիթները և ինչո՞վ աչքի ընկավ Գուլազյանն իր վաղ գործունեության շրջանում։ Դրանք գրեթե դերասանուհու հասակի՝ դեռատի աղջիկների ու պատանիների դերերն էին և դերասանուհին երևաց իբրև նման դերերի անզուգական կատարող։ Սա պատահական դերաշարք չէր նրա գործունեության մեջ, այլ հետևողական մի գիծ, որի մեջ ակնհայտորեն երևացին սուրբեոն և տրամիսան դերասանուհու տվյալները։ Կասկած չէր, որ արտահայտում էին Գուլազյանի այդ դերակատարումները, ոչ էլ սեր ու հափշտակություն։ Այդ զգացմունքները դեռ վաղաժամ էին այն դեռատի աղջիկների, ինչպես և տղաների համար, որոնց ներկայացնում էր նա։ Սրանք անչափահաս հերոսներ էին կուռակամ անմեղ ներաշխարհով, չինչ, պայծառ հայացքով, խանդավառ վերաբերմունքով կյանքի հանդեպ։ Նրանց աննեռոտ են աշխարհի քինն ու խարդավանքը, և նրանք կարող են ամենափոքր առիթով վշտանալ անհուսորեն և հրճվել ամբողջ սրտով, ըստ որում հոգեբանական կրկնակի ու հակադրական անցումներով։ Սրանք հենց դեռատի դերասանուհու խառնվածքի հատկանիշներն էին, ինչպես կյանքի հանդեպ խանդավառ վերաբերմունքը՝ նրա իսկ վերարերմունքը։

Մեծական տարրումներից ու խառնվածքից քիչ բան չէր ներդնում դերասանուհին նման դերերում, բայց դա չի նշանակում, թե նա իրեն էր ներկայացնում կամ արվեստի նվաճ միջամտություն կար այդ կատարումներում։

Միշտ է, որ անհնավորած դեռատի աղջիկների ու պատանիների կերպարները մեծ մասամբ ենթակա նշանակության ունենին ներկայացվող պիեսներում, բայց դրանց մեջ կային և ինքնուրույն տեղ ու հոգեբանական խորության ունեցող դերեր, որոնց կատարումը պահանջում էր նաև վարպետություն։ Փոքրիկ Հենրիի (Ըստ. Գորդինի «Ովկիանոսից այն կողմ»), այդ որքացած պատանու սրտառուչ դերը, օրինակ, որ Գուլազյանը խաղացել է մեծ հաջողությամբ, պատկանում է դրանց թվին, չխոսելով այնպես Գալաճևի (Ծուժիկ-Սումբատով «Դավաճանություն») և Ալյոշկայի (Մ. Գորկի «Հատակում») դերերի մասին, որոնք արդեն ունենին ճշմարիտ դրամատիկական բովանդակություն։ Սրանք խոսացնում էին մեզ յախտացումը, որ Գուլազյանը ձեռք էր բերել դեռահաս աղջիկների ու պատանիների մի քանի տասնյակ դերերում։

Գալաճևին՝ գրեթե հասակակից այդ աղջկան Գուլազյանն անհնավորել է խոշոր վարպետների ընկերակցությամբ. Սիրանույշ, Աբելյան, Մալտուրյան, Գևորգ Պետրոսյան, Իսահակ Ալիխանյան։ Եվ կարողացել է ստեղծել այնպիսի կերպար, որ թնավ էլ չկորավ արտիստական այս շլացուցիչ միջավայրում։ Համակ խինդ էր ու հրճվանք այդ Գալաճևի՝ թեթևսոտի, դյուրաթեք, չարաճճի։ Կարող էր խռովել այնպես անմիջական, ինչպես երեխան է խռովում խաղի ժամանակ, կարող էր խնդալ ու կարկաչուն ծիծաղել, ծիծաղ, որ կնս դարաց ավելի է, ինչ դերասանուհին հնչեցնում է հազ թատրոնի կամարների տակ։ Դրանք իրընթաց հատկություններ չէին, այլ էությունը դեռատի վրացումու, որ մնծացել է լեռների գրկում, լեռնային եղեգնի պես։ Նաև հերոսուհու հոգեբանության այն գույները, որ հարկավոր էին դերի հետագա զարգացման համար։ Ակդրան զվարթ ու թրթռուն, աղդրան անհանգիստ դալի ու խաղընկերի՝ նա իմանում է, որ հազիր դավաճանել է հայրենիքին։ Ո՛չ, չի՛ հավատում, չի՛ ուզում հավատալ իրողությանը։ Ճնշող հայտնությունը սրբում է ժպիտը նրա երեսից։ Ոչինչ այնպես չէր դառնացնի նրա կուսական հոգին։ Դրամատիկական կոնտրաստի օրենքին արդեն ծանոթ Գուլազյանը գիտեր, թե ինչու է իր Գալաճևին այնպես զվարթ, անհող, խանդավառ ներկայացնում։ Սրան պետք է հաջորդեր խանդավառության խորտակումը, որ Օթար-բեկի հայրենադավ արարքի արտափայլումն էր դառնր ներաշխարհում։ Սա շատ լր Էական Ծուժիկ-Սումբատովի միտումնավոր հայրենասիրական պիեսի համար և այդ Էականը

դերասանուհին հաշնցնում էր ցնցող ուժով։ Սա դերի շրջադարձն էր ամուոգությունից դեպի հոգս, հրճվանքից՝ թախիծ, զրնգուն ծիծաղից՝ տրտմություն։ Սա նա Գուլազյանն արտահայտում էր թափանցումով, խորունկ ու սրտալի։ Այսպես կարող էին վշտանալ միայն առաջին անգամ ճաշակած հոգիները։ Եվ միայն մեծացնում էր աղչկան, այդ միջոցում նա ասես հասունանում էր միանգամից և ուրիշ աչքերով նայում աշխարհին։ Սրան հաջորդում էր ուրիշ մի շրջադարձ. վիշտը, թախիծը, հոգսը նրա կուսական հոգում միահյուսվում են իրեն վրեժխնդրություն, ուրի հասնում նրան հասնում անարգված հայրենիքի։ Սա ներսումու հուզաշխարհի երրորդ և վերջին ալիքն է, նույնքան համակող, որքան նախորդները։

Ալյոշկայի դերը չունի այդպիսի ծավալում պուժե, ոչ էլ նման ռոմանտիկական նրանգավորում։ Բայց դրանք փոխարեն՝ ռեալիստական թաներ գույներ, հոգեբանական խորություն։ Կերպար, որի անձնավորումը նշանադրում է ռեալիստական խաղաոճի տիրապետում։ Գուլազյանը Ալյոշկային պատկերել է վառ, ուժեղ, քայտուն գույներով։

Ծայտում դերասատկեր՝ առաջին իսկ ժուտքից. նեղ է ընկնում հագրած, սանձերը բաց թողած Ալյոշկան և կանգնում օթևանի տիրուհուն դեմ հանդիման։ Նա չի պիրում վասիլիսային և սա գիտե այդ։ Ուրիշ դեպքում գուցե և զրպեր իրեն Ալյոշկան, բայց հիմա, երբ գլուխը տաքացել է, նրան զսպել չի լինի։ Հեգնում, ծանակում է նրան Ալյոշկան, ձևորեն ծարմանը ճնվագելով պտույտ գալիս շուրջը։ Երբ տեսնում է, որ իրեն հաջողվեց կատաղեցնել վասիլիսային՝ քրքրում է հաղթողի քրքիջով, ինչպես քիչ անց ոստիկանին ձեռ առնելիս, նրա շուրջը պտտվելիս. նրանից թողրած սուլիչով սուլելիս։ Եվ այս ամենը՝ ճիշտ և ճիշտ տղայի ճման, ոուս տղայի, «հատակնե» ընկած տղայի։ Տնա աձնավորելու տրավետի դերասանուհու ուշակությունից ավելի ակամատեսներին հիացրել է կերպարի սոցիալական ու ազգային հավատոհությունը, որ Գուլազյանի արվեստի անբաժան հատկությունն է առհասարակ։ Ակներև արժանիքների չնորհիվ այս փոքր դերակատարումը հիշվել է Գր. Ավետյանի և Ծ. Մեսուխյանի շքանավոր աձնավորումների (Լուկա և Սատին) կողքին։

Գալաճեև և Ալյոշկա Գուլազյանի արտիստական երիտասարդության փալլատակում ներս էին, որ զուտ սոցիալական աձնավորումների (ինչպես մոլիերյան պինսների Ծուռ-Ճնտ ու Դորինը) հետ խտացնում էին այն բնորոշը, որ բովանդակում էր Գուլազյանի արվեստը։

Այդ արվեստի բնական շարունակությունը եղավ դերասանուհու աձնավորած Լաուրենսիան (Լոպե դե Վեգա՝ «Ոչխարի աղբյուրը»), որ արդեն վերաբերում է Ամերիկովկատում խորհրդային կարգերի հաստատման ժամանակաշրջանին։ Շարունակությունը՝ և՛ բովանդակությամբ, և՛ արվեստով։ Գալաճեի ու Ալյոշկայի կերպարներն ունեին ակներև արտահայտված հակաբռնակալական միտում։ Գուլազյանի աձնավորած մոլիերյան աղախինները՝ ճկուն ու ճարպիկ, աչքաթաց ու սրամիտ, ժողովրդական առողջ կենսասգացողության դրսևորումներ էին, անուղղակի հակադրության մեջ տերերի աշխարհին։ Այս դերերում առկա էր Գուլազյանի ոչ միայն վարպետությունը, այլև կյանքի ըմբռնումը, հայացքները, կենսափորձը։

Լոպե դե Վեգայի Լաուրենսիան՝ այն ջահել իսպանուհին, որվիվ աղչիկը, որ գեղջուկներին ոտքի է հանում վրեժ լուծելու իշխանավորից, որ ճնշել է ամենքին և անարգել իրեն՝ երևաց նաև հայ թատրոնում։ Դերասանուհին միջոցների ընտրություն չէր կրում իր հերոսուհուն ներկայացնելու համար. սկզբում ասա նույն չարաճճի աղչիկն է, որի նմանները նա պատկերել էր այնքան հաճախ և այնպես գերող թեթևությամբ, երբեմն կամակոր, միշտ ծիծաղը երեսին, սիրած տղայի հետ մեկ քմահաճ, մեկ բարեհաճ։ Բնությամբ անաղարտ զավակը, իր վարքագծով, վարանիչ ծիծաղով երևիայի պես անկեղծ ու անմիջական։ Եվ հետո, երբ կոմանդորն անարգում է Լաուրենսիային՝ միանգամայնում հակադիր կերպարանք. տատապած, խոշտանգված, գիսախոով՝ նա բեմ է նետվում իրեն ժողովրդական վրիժառության ոգին։ Սա նման է այն հակադրությանը, որ կար Գալաճեի կերպարում, բայց «Ոչխարի աղբյուրում» դա ուներ սոցիալական ավելի խոր նշանակություն։ Լաուրենսիայի կոչն առիթ է գյուղացիներին ոտքի հանելու համար, կայծ, որ ընկնում է վառոդի մեջ։ Այդպես էլ ընկալվում էր ցասումնալից Լաուրենսիայի կերպարը, որ պարզ էր գալիս գյուղացիների մեջ, դիմում մերթ այս, մերթ մյուս խմբին՝ հոգում, չիկացնում, ապա և բռնկում ամենքին՝ ընդդեմ բռնակալ կոմանդորի։ Բազմությունը հետևում է նրան, խորտակում դաժան իշխանությունը։ «Շկա՛ն այնս բռնակալները»,—ցնծում է Լաուրենսիան, և հանդիսատեսը դա հասկանում էր իրեն ամեն մի բռնության խորտակում։

Գուլազյանի արտիստական երիտասարդությունը պսակվեց այս հերոսական դերա-

կատարությամբ: Սա շարունակությունն էր ու ավարտումը այն գծի, որով սկսվել էր նրա գործունեությունը դեռ դպրանոցին:

Դերասանուհին իր տարիքում արտահայտեց և՛ այդ հերոսական (Գալատեից ու Լաու-րենսիայից բացի՝ Վահանդուխտ՝ «Մենծ Վարդան», Արծվիկ՝ «Երիկ երգ»), և՛ այն դերերում, որ ամփոփում են «սուբյեկտ» ավանդական բնորոշման մեջ: Միշտ է, ես որիշ բնույթի, նաև դրամատիկական, դերեր էլ խաղացել է, բայց դերասանուհու յուրահատկությունը դրանց մեջ ավելի քաղցուն չի երևացել: Պատճառն, ըստ երևույթին, այն է, որ Գուլազյանին մարտավար չէր քնարական-սիրային տարերքը, այնպես անփոխարինելի, ասենք, Նալչաճյանի կամ Ոսկանիայի ամենավարման համար: Ու թեև խաղացանկի անհրաժեշտությամբ նա խաղացել է և այդ, և որիշ քնարական-դրամատիկական կերպարներ, բնավ «չի փչացրել» այդ դերերը, արատ-շած կերպով, «սպանել է անմահը», բայց երևույթի կերպարներ էլ չի ստեղծել, իմքնատիպ ու նշանակալի չի եղել:

Կարելի է առարկել այս ընդհանրացմանը՝ մտաբերելով Գուլազյանի Նատալիան («Ինչ-թաքաղա»), որի մեջ այնքան նազանք կար ու թեթևություն: Բայց ենթադրենք, որ այս Նա-տալիան գրավիչ էր ոչ իբրև սիրահար կին, այլ իբրև կնոջ կերպարի սոցիոլոգիական պատկերացման մի կատարելատիպ, ինչ Քիֆլիսի հմայքը՝ կանացի կերպարանքով: Գներոյ թեթևությամբ, որ Գուլազյանի արվեստից անպակաս է եղել, դերասանուհին առանձնացուց էր Սոսնովկայի Քիֆլիսի թովչանքը, նրա կնճռացի, բարքերի վատվոում, անհուսի գեղեցկությունը: Նատալիան այդ հերոսուհիական էր, առանց խոր ու ցավագին ապ-րումների, մի փոքր քմահաճ, մի փոքր կամակոր, մի փոքր սնթեթով, իր գեղեցկությամբ հուսացող և մի փոքր չարաչահոյ: Ամեն ինչից մի փոքր և այդ փոքր կտորներով՝ ընդգծել մի խառնվածք: Հայկական տուրնեի կատարելությունը. թեթև պահվածք, սահուն շարժուձև, աղբյուրի պես ճոռող խոսք ու ծիծաղ:

Նատալիան, թվում է, չի խախտում Գուլազյանի ստեղծագործության կազուն պատկե-րացումը: Չի հերքում այն իրողությունը, որ «տանջվածքային հարաբերություններ և ընտա-նեկան հարաբերություններ» թեմայի վրա է ընկնում այդ ստեղծագործության հիմնորոշ շեշ-տը: Դրան են վերաբերում նրա ամենաուժեղ աշխատավորումները այն մեծաթիվ դերերի մեջ, որ դերասանուհին խաղացել է նաև Առաջին դիտեթատրոն մտնելուց հետո:

Սալոմե («Էշի մեկ գոմ»), Էֆենիա («Պեպո»), Կուկուշկինա («Երկամատավոր սպշտոն»), Օգուստովա («Աննօժիտը»), Քսենյա («Դգոր Բուլըչով»),— արանք միասնական ամուր շղթա-յի տարբեր օղակներն են, արտիստական նույն խոսքի տարբեր արտահայտություններ:

Գուլազյանը «Սունդուկյանի թատրոնի» առաջին արտիստուհին է ժամանակակից հայ դերասանական արվեստում, ինչպես Ավ. Ալիխոջանը՝ առաջին դերասանը: Արտիստուհին Սունդուկյանի և՛ ոճաբանակիցն էր (Էական հանգամանք բարդատիպ դրամատուրգին ոչ միայն հասկանալու, այլև զգալու և նրա խոսքն արտաբերելու համար), և՛ գաղափարակիցը: Դեռ ավելին՝ նրա ներսուհին էր, մի Մանյակ, որ ճաշակել էր չունեցողի բոլոր դառնու-թյունները: Ահա ինչու դերասանուհին այնպես վստահ ու համարձակ է եղել «Սունդուկյանի թատրոնում», խաղացել նրա կանացի դերերի մեծ մասը, իսկ մի քանիսում ճանել արվեստի կատարելության: Դրանցից առաջինը Սալոմեն է: Սունդուկյանի ամենաուժեղ կանացի կեր-պարը դերասանուհու ամենաուժեղ աշխատավորումն է: «Տանջվածքային հարաբերություններ և ընտանեկան հարաբերություններ» թեմայի մոնումենտալ արտահայտությունը և՛ դրամա-տուրգի, և՛ դերասանուհու ստեղծագործության մեջ: Կատարումը նույնքան թեթև ու ազնիվ, որքան Նատալիան. սա խաղաշունչ դերապատկեր է, ներքուստ հագեցած, հավաքված, անե-տուն: Այդ սևեռման կենտրոնացման ուժը ոտնձգվածքի, կեղծի, հարատության տնօրհնելն է. բայց ոչ միայն դա, այլև այն կերպարը կդառնար ժամանակավրեպ գործոց մեջ, և ոչ թե կենդանի արարած: Այդ կենտրոնացման ուժը Գուլազյանի խաղի մեջ ոչ թե մի կնճռ է, այլ մի առանցք, որ հենված է ոտնձգվածքի անդիմադրելի ձգտման և ծնողական սիրո վրա: Առանցքի մի հենակետը կենսափորձ, բանականություն, մյուսը՝ ծնողական սեր, բնազդ: Մենք մյուսի բա-ցատրությունն է և սուբյեկտիվ արդարացումը: Իրոք, Գուլազյանի Սալոմեն անալիտիկ կին չէ: Աննօժիտ աղջկա մարդ անում՝ իրենից կախված ամեն ինչ՝ դատերը երջանկացնելու համար: Ուրիշ բովանդակություն չունի նրա վարքագիծը: Խաղի մեջ չկար ոչինչ, որ չհենթադրվի այս ընդհանուր հայտարարին, ոչ մի ժեստ, ոչ մի ինտոնացիա, դիմախաղ. միջոցների եզա-կիորեն խստորեն ընտրություն: Երբ Սալոմեն այնքան սիրալիր խոսում է Միքայելի հոր հետ՝ «Մեկ բանով կտրական արևք թե աստուն կու սիրիք. աճ՝ հա՛, աճ՝ չէ՛...», նրա սիրալիր տրո-փում է երկյուղից՝ հանկարծ ու «գործը գլուխ չգա»: Եվ երբ քրքրվում է իր առանց նկած

Միքայելի առաջ. «Քիչ վուր չսիրիմը. Միխնիլ ջան, քաս ո՞ւմը սիրիմը. քնդ ո՛վ չի սիրի...», նա իր հաճախացուհությամբ ամբողջանում է փնտացուի կապն իր տան, իր դատեր հետ: Սոլոմոնը պատեղ ուրիշ ունալինկներ էլ ունի, որ դերասանուհին, ինչպես ամիշտ, արտաբերում է բյուրեղյա մաքրությամբ, բայց ամեն բան ասվում է նպատակի պայծառ անհրաժեշտությամբ, տանս մշտապես ծույնը է առում՝ օր առաջ գլուխ բերել ամուսնությունը: Իմաքին, նա ձնագնում է, թե շատ է սիրում Միքայելին, բայց միանգամայն ազնիվ է, երբ մենակ մնալով խոսում է սրտի խորքից. «... փուղ չունիմ ու բաժինը, քաս ուրիշ ո՛վ գուգն դար ու դարդակ անչկատա: Սա երևի միակ խոսքն է, որ Սալոմոն ասում է առաջը որևէ ձևատառման, ըրա միակ խոստովանությունը:

Գուլազյանի խաղի առաջին փուլն ավարտվում է այն պահից, երբ Սարգիսը Սալոմեի աղջկա համար հայտնագործում է նոր փնտացու՝ միլիոնատիրոջ որդուն: Այս պահից ի վեր հերոսուհու հոգեդարձ ներաշխարհը շուռ է գալիս նոր ուղի մեջ: Աղջկան մեծահարուստի հետ պսակվելու միտքը Սալոմեին կլանում է ոտից գլուխ: Գուլազյանի Սալոմեն այլ աշխարհում էլ ոչինչ չի ճանաչում, չի ընդունում, չի հասկանում: Այս հայտնությունից ի վեր դրա՛ համար է ապրում, դրա՛ համար է գործում ու խոսում, դրա՛ համար է շնչում: Փոխվում է կերպարի ոիթմը. Սալոմեն շտապում է, շա՛տ է շտապում. մի շատ կարևոր տեղից ուշացողի պրկված ոիթմն: Փոխվում է հագացքը, դառնում է զգույշ, ամենատես, հարձակման պատրաստ: Փոխվում է ինտոնացիան՝ կենտրոնացած, ճատու, առաջնությունն չվերջնող ընդհատ հաճոյախոսության մեջ: Մեր թատրոնում շատ չեն հնչել մենախոսությունները նպատակի այնպիսի անհուժով, ինչպես հնչեցնում է Գուլազյանը Սալոմեի մենախոսությունը. «Վ՛ աստվածածին, ուշադրեցրու այս գործը... «Ա՛յ, աստուածածին, օղոնդ կատարիս էս իմ սրտի խնդությը, գլուխս չարի փոխ կո՛նիմ քիզ. բան ու գուրձս քու սանդխտները կու շինիմ, իմ մատներով քիզ համա փիանոյազ կու կարիմ, աչկիրս քու փեշի թոզով կու լըցնիմ, իմ մատի միռն մատնիքը մըշտա կո՛նիմ՝ խաչ կու շինիմ տամ ու իմ ձեռով ճտիդ կու քաշ անիմ...»:

Սա աղոթք-ինքնամփոփում է, պաղատանք է, բայց և պահանջ: Խղճանք այս կնոջից ամեն ինչ, բայց մի խղճ այս տենչանքը, որ ազդում է ըրան: Ձևերն էլ, որ ազգագրական ճշտությամբ արտահայտում են աղոթքի խոսքերը («փիանոյազ կու կարիմ...», «մատնիքը մըշտա կո՛նիմ...») և՛ աղերսում են, և՛ պահանջում են, և՛ հաճոյանում են բարձրյալին: Սանացի ձևերը, որ անդիմադրելի ուժ ունեն պատեղ, կծվատն՛ը ըրան, ով կհանդգնի խանգարել, կսանեցնել իրեն: Աչքերի մեջ և՛ հուսահատություն, և՛ հույս, և՛ սառը պողպատի փայլ՝ տենչությունն, եթե գործը գլուխ չգա: Ապտեղ ամբողջ Գուլազյանն է՝ ավյունով ու վարպետությամբ:

Արտիստուհին պատեղ շոշափում է վերին կետն այն մտքի, թե մինչև որ կարող է հասցնել ունեցվածքի, կալքի, հարստության կիրքը մարդուն: Այո, այս կինը կարող է աղջկան դժբախտության մատնել՝ կարծելով թե երջանկացնում է ըրան: Քիչ է ասել կարծելով, նա հավոզված է, մի պահ անգամ չի կասկածում, որ աղջկան մեծ բախտի է արժանացնում: Հենց ծնողական սերն է խոսում ըրա մեջ՝ ունեցվածքի սիրո հետ զուգահեռ խոսում է այնպես տիրական, որ ոչ ոք, ոչինչ չի առնի ըրա առաջը: Գուլազյանի հետագա խաղը այդ ընթացքն է՝ հոգեբանորեն հիմնավորված ծույնքան ամուր, որքան սկիզբը: Դրա շնորհիվ էլ խաղը ծեղքում է ամենավորձան ազգագրական ճշտության կեղևը, որ դերասանուհին պահպանում է ամենայն ճշտությամբ: Սանդուկյանի ազգագրական ճշտության վերջին ճախճաճախ՝ որ պահպանը՝ Ալ. Ավետիսյանի կողքին:

Նույն թեման դերասանուհին հետազոտում է Էփեմիայի («Պետը») դերակատարման մեջ: Սա ունեցվածքի ձեռքբերումը չէ, ինչպես Սալոմեն, այլ վայելումը: Ձեռքբերման կոմիկական, եթե ոչ ֆարսային ընթացքը (թե ինչպես չունևոր գեղեցկուհին պսակվել է մեծահարուստի դրամագլխի հետ) Էփեմիայի երևելիա օրն էր: Հիմա նա առատորեն վատնում է հաջողված գործարքի տոկոսները: Գուլազյանը դերը խաղում է ակնհայտ գրոտեսկային միջոցներով: Էփեմիայի ամենավորման այդ ձևը թերևս ամենից ընդունելին չէ «Պետի» ճեմ հրապարակի համար, բայց այն, ինչ անում է դերասանուհին՝ անում է ընթերի վարպետությամբ: Այն դերասանուհին, որ դեռ երեկա ժամանակ զվարճացնում էր ծաղրերին թիֆլիսեցի կանանց խոսվածքն ընդօրինակելով, հիմա ազատ ու թեթև ներկայացնում է ըրանցից մեկին, ըրան, որ հանկարծ հարստացել է ու հիմա լողում է դոլլարի մեջ: Նայում է ամերիկացու ամուսնուն ակնարկ կեղծ խանդաղատանքով, խոսում է հետը ակնարկ կեղծ քնքշությամբ: Համբուրում է՝ ամուսնու աչքին հանելի, հանդիսատեսի աչքին՝ տհաճ զգացումով: Երբ Ջինջիմովը չի հասկանում հետը՝ լալիս է բացահայտորեն կեղծ, հասկանալու է՝ դեմքը ողող-

Կում է ուրախությամբ, որ նույնքան շինծու էր Ալսպես՝ ամբողջ պատկերը, աբմեստական, տոլքովի զգացմունքների մի ճեղեղ, կանացի խորամանկությունների կանաչեղ, որ «բուրժուական բարոյականության դիմակազերծումը է...», «Ինչպիսի՞ իմաստաբիծ մարդասիրություն՝ երանգների կողմից բաշխազան, անցումներով նուրբ, ոգեբաճորեն պատմատարանված։ Մեր աչքի առաջ խաղ չէ, այլ իրականություն, Սուճդուկյանի դարաշրջանը»[1]։

«Մենեցվածքային հարաբերություններ և ընտանեկան հարաբերություններ» թեմայի մի ուրիշ ուժեղ արտահայտությունն էլ Քանջալի («Ծգոր Բուլըչով») դերակատարումն է։ Սա արդեն ունեցվածքի ձեռքբերումը չէ, ձեռքբերման պրպտասավոր կամ ապաթրյուն ջանքը չէ, ինչպես Սալոմեն, Կուկուշկինան («Եկատերավոր պաշտոն») կամ Օգոդալովան («Անօժիտը»), ոչ էլ ունեցվածքի վայելումը, ինչպես Էփեմիան, այլ ունեցվածքը կորցնելու անդր։ Նույն թեմայի արձարձումը բոլորովին ուրիշ կողմից, բոլորովին ուրիշ դրամատուրգի պատկերումով, գեղարվեստական ուրիշ ընթացքով։

Մի փոքրիկ, կծկված կերպարանք, մանրաքայլ, մանրաձիծաղ, մանրամիտ, մանրախոհ բոլված մի ճատիկ կրքով՝ ի՞նչ ասի, որ ունեցվածքը ձեռից չգնա։ Ամեն ոք, որ մտնում է այս բազմամարդ տունը՝ դավադիր է նրա աչքին, ամեն գրույց, որին ինքը մերկա չէ դավադրություն։ Ագատեղից կերպարի դերասանական բացատրությունը՝ մշտապես ակամքները սրած, աչքերը չորս արած, քիթն ամեն տեղ խոթող, ոտքն ամեն տեղ կախ գցող մի տատրկության պարտած ու քանի որ խելքից խնդիր է Քանջալի՝ նրա խորամանկությունը շատ է թափանցիկ, ամեն մի արարքի, նույնիսկ նստելու ու շարժվելու ետին շարտոնը՝ տեսանելի։ Պլաստիկորեն ցայտում է կերպարի խոսքն էլ՝ արագ, միապաղաղ, ինչպես փոքր թմբուկի արագաճարվան։ Ջավեշտականն այն է, որ այս չընչին, վախվորած, ամենքի կողմից արհամարհված արարածը մեկ-մեկ էլ ուզում է ցույց տալ, որ ինքն էլ տեր է, ուզում է իշխանություն բանեցնել, խարիսխացնում է ձայնը։

Սա դերասանուհու վարպետության ցուցանիշն է այնպես, ինչպես Օստրովսկու կերպարների (Կուկուշկինա, Օգոդալովա) ամենավորումը՝ սոցիալական, ազգային, ոգեբանական ճիշտ այնպիսի բնութագրումով, ինչպես առաջադրել է հենց այդ հեղինակը։ Երկուսն էլ խարակտերային դերասանուհու ճանապարհած թեմայի և խաղի ճանապարհած ոճի դրանորումներ։ Այսինքն՝ դերապատկերն առեղծվում և գեղարվեստական ընդհանրացումը ձեռք է բերվում կենցաղային հատկանիշների ոչ թե չեզոքացմամբ, այլ խտացմամբ, ռեալ, իրական հարաբերությունների մշակմամբ։ Նրա Օգոդալովային է պատկանում ոչ միայն անօժիտ աղջկան շահով ամուսնացնելու, նրա գեղեցկությունը շահարկելու վարքագիծը, այլև այն ժպիտը, որով նա դիմավորում է վաճառական Կնուրովին, աչքերի փայլը, երբ նկատում է Պարատովի բերած թանկ նվերը, այն ճիգը, որ գործի է դնում արիստոկրատ երևալու համար։ Այդպես էլ Կուկուշկինան, իր թոշնած հրապույրը թարմացնելու ջանքով, խրատելու անլուսավ կրքով, այն կա անկեղծ, կես սարքովի լաց ու ուրմունքով, երբ հարձակվում է ժառովի վրա, որ դրամով չի լիացնում աղջկան։

Արտառոցը Գուլազյանի արտահայտման ճնարների հարստությունը չէ, այլ ճկունությունը։ Ունեցած միջոցներին դերասանուհին տիրապետում է կատարելապես, նրա վարպետությունը թույլ է տալիս ստեղծել կամեցած դերապատկերը, կենսականորեն հավաստի ու համոզիչ։

Իր երկարաձիգ ստեղծագործական կյանքում Գուլազյանը շատ, չափազանց շատ դերեր է խաղացել, և այդ մեծաթիվ կատարումներից քչերը չեն, որ դուրս են մնում նրա հիմնական թեմայի ոլորտից։ Քիչ չեն նաև դերեր, որոնց հանդեպ ժխտական ու հեգնական չի եղել։ Ավելին՝ անսքող համակրանք է ունեցել և հարուցել այդ կերպարների հանդեպ։ Դրանք սիրամարգ հերոսուհիներ չեն եղել, ոչ էլ դրամատիկական խորունկ ապրումների երիտասարդ կանայք։ Գուլազյանը սիրո երգիչ չէ։ Բնավ պատահական չէ, որ նրա սերն ու խանդավառությունը վերաբերել կամ դեռատի աղջիկների, կամ էլ ստեղծագործության ուշ շրջանում, տարիքը կանգնած են մաճառնուն, 1937), ուրիշ խոսքով, երբ դեռ վաղաժամ է սիրահարվելը կամ արդեն ուշ է։ Դերասանուհին կնոջը զննել և արտահայտել է ուրիշ ոլորտներում։ Շատ էական է Գուլազյանի մասնակցությունը ժամանակակից խաղացանկի հաստատման մեջ, հատկապես 30-ական թվականներին։ Այդ շրջանի խորհրդային պիեսների բնութագրությունները («Լյուբով Յարովայա», «Ջրահեղձացք 14—69», «Ոսկեները զրնգում են», «Դատավճիռ», «Ընդա», «Երկ

[1] Ռ. Զարյան, Թատերական դիմանկարներ, Երևան, 1956, էջ 80—81։

կամուրջ» և այլն) ողողված են Գուլազյանի թեև փոքր, բայց ինքնատիպ դերասարկերը-ներով։ Նրա դերասանական խառնվածքին հարազատ եղած ոուս կանանց դերերը՝ կյանքի ու շրջապատի հանդեպ պարզորոշ վերաբերմունքով, անեղկմիտ վարքագծով, ամուր կամքով։ Այսօրինակ դերերը Գուլազյանի մշտական ուղեկիցները եղած՝ նրա արվեստի ոչ մեծակտավ, բայց լիարժեք արտահայտությունները դառնալով և՛ 30-ական թվականներին (Քրիստինա Աբդիեվոլնա՝ «Պլատոն Կրեչետ», և՛ 40-ականներին (Կուզմինիչնա՝ «Ստալինգրադից հե-ռու»), և՛ 50-ականներին (Անտոնովնա՝ «Արևի զավակները»)։

Գուլազյանի ստեղծագործության այս գիծը՝ տարեց կնոջ պայծառ հաչագքը կյանքի հանդեպ, կաթոդիճ վերաբերմունքը երիտասարդության հանդեպ,—բավականաչափ ուժեղ էր, որպեսզի չորոներ ու չգտներ ավելի լայն հունով բացահայտելու ինարավորություն։ Դա եղավ Տատիկի՝ տիկին Բալբուայի դերակատարությունը «Քառերը կանգնած են մահճակալի» ներկա-յացման մեջ։ Թերևս եզակի մի դեպք, երբ բեմադրության կենտրոնը Գուլազյանի աշխատան-քի կերպարն է։ Ամենից առաջ նրանով է արտահայտվում ներկայացման այն միտքը, որ մարդիկ կեցության երջանկությունն ապրում են միմյանց հետ և միմյանց շնորհիվ և որ այդ հարաբերության մեջ էականը արհեստական հարաստատությունը չէ, այլ բարոյական ու հոգե-կան հարազատությունը։

Տիկին Բալբուան երջանիկ է շատ տարիներից հետո տուն եկած իր թոռով ու նրա հարա-զատությամբ։ Հպարտ՝ նրանց գնահատությամբ, ազնվությամբ, հոգու հարստությամբ, Գուլազյան — Բալբուան նրանության մեջ է, խանդաղատանք է ճառագում նրա ամեն մի խոսքը, ույշ կերպարանքը։ Բայց տեղի է ունենում աննպատակին, հաշտնի է դառնում, որ իր թոռը բոլորո-վին ուրիշ մարդ է՝ ապերախտ մի սրիկա։ Ավելի ծանր հարված չէր կարելի հասցնել տատիկ-Վերապատումին հարվածի խորտակիչ ազդեցությունն արտահայտում էր այնքան ավելի ուժ-գին, որքան ավելի հոգու արիությունն էր գործի դնում թաքցնելու համար իր վիշտը նրանցից, որ, ներկայանալով այդ սրիկայի փոխարեն, նրա համար ոյուսել են սքանչելի թոռան պատ-րանքը։ Այդպես են վարվել, որովհետև գիտեն, որ դա է տատի միակ հենարանը կյանքում։ Բայց նրանք չգիտեն, որ այդ փխրուն, պառավ կինը կարող է այնքան կորով, հոգեկան ուժ ունենալ, որ իրենց վեհանձնությանը պատասխանի առավել վեհանձնորեն՝ թաքցնի հարվածը, իր հերթին ոյուսի մի ուրիշ պատրանք, թե իբր չի նկատել թարի մարդկանց կեղծիքը և էլի նույն երջանիկն է։ Բացատրության համար խառը, բայց բեմի վրա հատակ այս դրամատիկա-կան իրադրությունը հագնված է տագնապով ու ոուզմունքով։ Հիացմունքի արժանի նրբու-թյամբ դերասանուհին հանդես էր գալիս այս կրկնակի խաղով, որ հարուստ էր երանգներով, հոգեբանական թեթև ու սահուն անցումներով, վարանիչ խանդաղատանքով։ Այս հոգեպարար գույների հետ՝ նաև ոուժգու առնելություն չարի ու վատթարի հանդեպ, երբ նույնիսկ չարը իր հարազատն է, ատելության, արհամարհանքի, ցասման անսպասելի զորությունն, ապա և հոգու կորով՝ մոռնելու այնպես, ինչպես ծառերն են մոռնում... մոռնելու կանգնած՝ որպես կյանքի գնահատման ստորության ներքին խորհրդանիշ։

Այս կասկածմամբ, որ ժամանակին ինչ-որ իբրև թատերական խոշոր երևույթ, դերասա-նուհին արտահայտեց իր կենսափորձը, տաղանդի իմաստությունը, որ տարիներն են բերում։ Սրանից մի քանի տարի հետո էլ Գուլազյանը հանդես եկավ բարձրարվեստ դերակատարու-թյամբ՝ վերստին դառնալով իր ստեղծագործության հին թեմային։ Դա պատավ Բրուդիի անձ-նավորումն է «Բրուդիի ամրոցը» ներկայացման մեջ։ Երեն Սալոմեն և Օգուստավան ունեց-վածքի ձեռքբերումն էին, էվելինեան՝ ագահ վազելումը, Քանդյան՝ ունեցվածքի կորուստի ահը, ապա պատավ Բրուդին ունեցվածքի կորուստը էր, կյանքի, հարստության վրա ունեցած բո-լոր իրավունքների կորուստը։ Սա մի ամբաս, կծկված պառավ էր՝ համակված միայն ապրելու, գոյատևելու կենդանական բնազդով։ Այնպիսի խնամքով, հատատ կենտրոնացումով, ինչպես ծառում է այս պառավը՝ ուտում են իրենց կյանքի վրա դողացող մարդիկ։ Ու թեև նա երևում էր մեջքի կողմից՝ նկատվում էր, որ պառավը ոչ թե ուտում, այլ ապրելու հնարավորություն էր կորզում։ Ինչպես վառարանի մոտ նստած՝ ոչ թե պարզապես տաքանում էր, այլ ջերմություն էր խլում, որ ապրի, գոյությունն ունենա։ Խմելիս էլ նույն ագահն է։ Խմիչքը տաքացնում է նրա կուչ եկած մարմինը։ Բացվում է պառավի լռության առվոր լեզուն, նա դառնում է այն շատա-խոս կինը, որ եղել է երբևէ։ Կշկշում է հարթած պառավը, ծիծաղում ու նույնիսկ պարում եր-բեմնի եռանդով՝ բացելով իր պահած գաղտնիքը, որ խորտակում է պարոն Բրուդիի բոլոր պատրանքները։

Սիրահար կնոջ հոգեբանությունը չէ, որ զբաղեցրեց Օլգա Գուլազյանին. կանացի բնու-թյան մեջ նա ամենից լավ տեսավ ու արտահայտեց այն, ինչ ընդհանուր էր առհասարակ

մարդկանց՝ կին, թե տղամարդ։ Հասում դերասանուհու ճախճախրած թեման, «մարդը և գրքական շանը» բացահայտումը քնած էլ առանձնահատուկ-կանացի երևույթ չէր, ինչպես ինքնասկանի բացահայտումը երիտասարդ հասակում՝ Գալաճեի կամ Լաուրենսիայի ամենավարժանքը։ Գուցե նաև դա է պատճառը, որ նրա արվեստը գրաստենից երկար։

Կյանքի ու ստեղծագործության մեծ ճանապարհ է կտրել Գուլակյանը, և մաշ թատրոնում գրավել իր տեղը իբրև սեփական խոսքի ու արտահայտչության, իրապաստում խաղաոճի, ոճկված վարպետության դերասանուհի։

ԻՍԱՀԱԿ ԱԼԻԽԱՆՅԱՆ

20-ական թվականներին, երբ անգլալի «Ոգեբանական թատրոնին» հակադրվելու միտումը հանգնցնում էր այնպիսի ծայրահեղությունների, որ ամեռատի ներաշխարհի բացահայտման խնդիրը տիմիտուրան չէր կարևորում՝ առանձին ճշգնակության էր տանում ազդեցող այնպիսի դերասանների, որոնք պաշտպանում էին ոգեբանական ամենավարժան սկզբունքը և ստեղծում ճարուստ ներաշխարհի տեր կերպարներ։

Թիֆլիսի Հայ դրամագում այդ սկզբունքի կրողն էր Իսահակ Ալիխանյանը, որ մեծ համբալի հանգնցով նախահեղափոխական հայ բեմում՝ խորհրդային թատրոնում ևս ունեցավ իր տեղը։

Իսահակ Ալիխանյանը (1878—1948) ծնվել է Վրաստանի Դուշեթ գավառական քաղաքում, որ, ինչպես վկայում է դերասանն իր ինքնակենսագրության մեջ, մեծ մասով հայաբնակ էր, բայց վրացախոս։ Քաղաքի քահանան ծուլենկ հայերեն չի իմացել, և իր ընտիր հայերենով աչքի ընկած դերասանը պատանի հասակում մարեմի լեզուն չի իմացել այն աստիճան, որ Ներսիսյան դպրոցում աշխարհագրության ուսուցիչ (նաև հայոնի դերասան) Ամիրան Մանդինյանը նրան վրացերեն է դաս հարցրել։ Ալիխանյանն, այսպիսով, մնկի է այն վիրահայերից, որ Ներսիսյան դպրոցի շնորհիվ վերադարձել է դեպի իր ժողովուրդը և ծառայել նրա մշակույթին։

Ապագա արտիստն ապրել է վերին աստիճանի ծանր, զրկանքներով լի մանկություն։ Իր ինքնակենսագրության[1] մեջ (որից քաղված են այս տվյալները) դերասանն իր տանեղծագործական նախասիրությունները կապում է ապրած դժվարին կյանքի հետ։ Ինչո՞ւ է սիրել «Հիվանդներին» Օսվալդին, «Անմեղ մեղավորներին» Նեզնամովին, այն կերպարներին, «որոնք տանջվում են ոչ իրենց մեղքի համար»։ «Արդյոք դրանց տանջանքների մեջ չէ՞ի տեսնում մուս տանջանքները, իմ և մեր ամբողջ ընտանիքի տանջանքները»[2],—գրել է դերասանը։

Ներսիսյան դպրոցն ավարտելուց պես քսանամյա երիտասարդը, որ իր դերասանական հակումները ցույց էր տվել դպրոցում ուսանելիս, ընդունվում է Գրիգոր Ավետյանի դեկավարած խումբը։ Այդ, հետագայում և ուրիշ խմբերի հետ երիտասարդ դերասանը շրջում է Անդրկովկասի և Հյուսիսային Կովկասի հայաշատ քաղաքները։ Խաղընկերներ ունենալով բեմի ճանաչված վարպետների՝ Աիրանուշը, Աբելյան, Թրլյանը, Պետրոսյանը և ուրիշներ, նա առաջ է գնում վարպետության ճանապարհով, գտնելով ոչ միայն հանակրարը, այլև իր ամպլուան և նախասիրության ոլորտը։ Այս մեծ հաջողությունը, որ բաժին ընկավ Ալիխանյանին իշխան Մըշկինի դերում («Ապուշը», 1903), նրան միանգամից դարձրեց հայ բեմի ամենասիրած դերասաններից մեկը։ Երևույթը պայմանավորված էր ոչ միայն դերասանի տվյալներով, այլև այն ներդաշնակությամբ, որ ստեղծվեց ժամանակի և դերասանի ոճկիքի միջև։

Քիչ դերասաններ են եղել, որոնց հաջողության գաղտնիքը թատերական գրականության մեջ բացատրվել է այնպես հիմնավոր, ինչպես Ալիխանյանինը։

Ժամանակին առաջ եկավ «մի նոր ամպլուա, դրամատիք դերերի մեջ մի նոյթ, նյարդային հիվանդոտ տիպար, իր ոգեհիվանդաբանական (պսիխոպատոլոգիք) ներքնաշխարհով. մի բոլորովին նոր ցիկլ կազմեցին այդ տեսակի դերերը, ինչպես Ջուլդալի Հիմարը, «Հիվանդներին» (Իբսեն) Օսվալդը, «Ապուշի» (Դոստոևսկի) իշխան Մըշկինը և այլն»,—գրված Ալիխանյանի գործունեության 25-ամյակին նվիրված ալբոմում (1923, Թիֆլիս) և այդ դերերի առաջին կատարողն է ճանաչված այդ դերասանը։ Նա «համառ կերպով մաքառելով

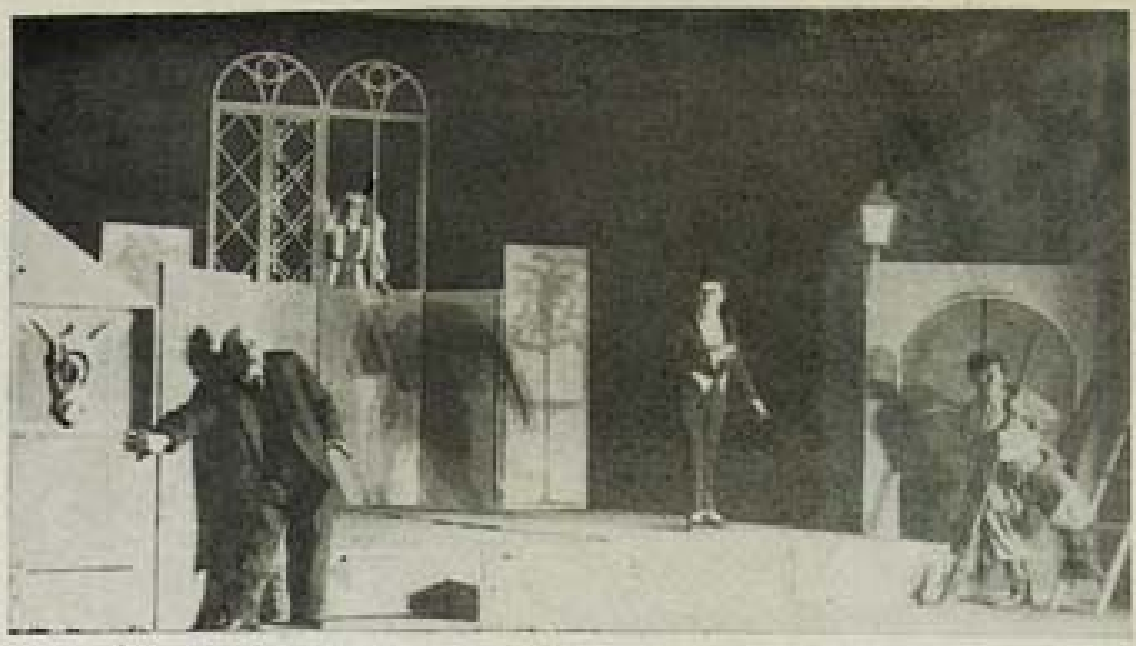
[1] Գրականության և արվեստի թանգարան։ Իս. Ալիխանյանի արխիվ։

[2] Նույն տեղում։



Նատալիա Ա. ԳՈՒԼԱԶՅԱՆ

Ս. Սուլիկյան «Նժաթաբլյա»



Տեսարան «Խաթարալ ա» ներկայացումից
Երևանի Առաջին պետթատրոն, 1927

Ջաբբախով՝ Ավ. Ավետիսյան, Նատալիա՝ Օ. Գուլակյան,
Մասիսյանց՝ Գ. Զանիբեկյան, Սաթիա՝ Հ. Խաչատրյան



Տեսարան «Պապո» ներկայացումից
Երևանի Առաջին պետթատրոն, 1929

Պապո՝ Ավ. Ավետիսյան, Կնկիլ՝ Ս. Գալոգանց, Ջիմգիմով՝ Ռ. Մուրադյան,
Կակուլի՝ Ս. Քոչարյան, Գիքո՝ Գ. Ավետյան, Շուշան՝ Հասմիկ

իր հիվանդության դեմ ֆիզիկական թուլությունը աճեհետաքրքրություն և մեռած հոգեկան թուլությունը արժանավոր դերասանի մեջ և կարծես նրա այդ հիվանդ հոգին որոշեց իր ինչ ամպրուա պատկանելը, նա սկսեց հիվանդ դերեր ստանձնել և այսօր նա մեր բեմի վրա առաջնակարգ նվիրատուներից է»[1],—նկատել է Սիրանույշը՝ դերասանի լավագույն աննմանելիությունը համարելով Ֆյոդոր արքան («Ֆյոդոր Իոաննովիչ արքան»):

Դերասանի մեկ ուրիշ ժամանակակիցը այսպես է բնութագրել նրան. «Հոգեկան ազնիվ մղումներով օժտված, բայց փխրուն բնավորությամբ, երկատված ինտելեկտով տառապող աննմանությունը՝ սա ամենատիպիկ պերսոնաժն էր 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի դրամատուրգիայի մեջ։ Ստեղծվել էր նույնիսկ դերասանական մի հատուկ ամպրուա նման դերերի համար։ Հայ բեմի վրա այդ ամպլուայի ամենատիպիկ և ամենատաղանդավոր մերկայացուցիչը էր Իս. Ալիխանյանը, որը հենց այդ պատճառով ռեպրեսիային անմիջականորեն նախորդող տարիներին թերևս ամենատրդիական կամ, ավելի ճիշտ, ամենամոդեռն դերասանը էր»[2]։

Աննտրակուսելիորեն վավերական այս բնութագրերը ներկայացնում են բեմական մեծ ճկայքի տեր մի դերասանի, որի ոչ միայն արտաքին տվյալները, այլև մարդկային-դերասանական խառնվածքը ներդաշնակել են ռոմանտիկական ոգորումներով ներշնչված և հանիրավի տառապող հոգիներին։ Աքաղեղի կերպարանք, ազնիվ դեմք, մուրթ դիմագծեր, ճկափալին ախորժալուր խոսվածք, շարժման պլաստիկա, քնարական շունչ՝ և Ալիխանյանի աննմանությունները,—վանմ, բայց փխրուն աննհատներ,—ձեռք էին բերում անդիմադրելի գրավչություն։ «Ներսեսյանին ճվիրած հոբելյանական հոդվածում» Գարեգին Լևոնյանը թվում է նրա լավագույն դերերը՝ Մրշկին («Ապուշը»), Արնոլդ («Հաստատմամ՝ «Միքայել Կրամեր»), Օսվալդ («Բանը՝ «Ուրվականներ»), Յաթսկի («Ջիթրշևսկի՝ «Երջանկություն»), Ճուստուս («Ճուդա՝ «Հիմարը»), Ռոբերտ («Հաստատմամ՝ «Հիվանդ մարդիկ»), Սատին, Աքեղա, Սկրամ, Պետրոնիուս («Հռոմի երթալ»), Նաղաշ («Նամիրճյամ՝ «Դատաստան»), գրեթե բոլորը՝ վեհ կրանքի կարոտով ապրող իդեալ փնտրողներ, գեղեցիկ տառապանքի և ճվիրական տենչանքի փնտրողներ, որ այնպես ներդաշնակ էին ժամանակի, հատկապես 10-ական թվականների տրամադրություններին։

Բնկված հոգիների երգիչը էր Ալիխանյանը, և նրա ու բանատեղծ Տերյանի զուգահեռի հիմքը ոչ միայն քնարական համակող շունչը էր և դյութական լեզուն, ինչպես գտել են ժամանակակիցները, այլև դարաշրջանի Տերյանի տրամադրություններին՝ ազնիվ, բայց մկում անուրջների ընդհանրությունը։ Մինչև իսկ Խլեստակովի կերպարը դերասանը տարել է իրեն հատկան միաճնծաղ գաղափարի ոլորտներով, նրա մեջ հայտնաբերելով աննմատչելի երազանքներով ապրող մի քնարական հերոսի, որ կարեկցանք էր ոարուցում։

Հիշյալ ալբոմի մեջ Դ. Դեմիրճյանը գնտեղել է հոբելյարին ճվիրված մի հումորիստական հոդված, ուր դերասանի վերաբերյալ կան այսպիսի արտահայտություններ. «Եվ արդեն օրորոցում իր ամպլուան որոշեց։ Լացը», «Միշտ գանգատվում է, որ աշխարհի բնմադրությունը գեղեցիկ չէ, որ ինքը այդ բնմադրությունը գեղեցկացնելու պայմանով է աշխարհք եկել»,—այս հումորիստական բնութագրերն իրողության ճիշտ արտացոլումն են այնպես, ինչպես նույն Դ. Դեմիրճյանի այն տպավորությունը, որ Ալիխանյանը, ինչպես ուրիշ գեղեցիկ դերասաններ, ունեցել է իր արտաքին տվյալներին ապավինելու թուլություն. «Մանրության կենտրոնը գթելով աճա գեղեցկության ցուցաբերման վրա, Ալիխանյանը քիչ էր մշակում նաև իր միմիկան։ Նա չուներ հայնի նկնէքների ընդունություններ։ Միապաղաղ էր և մի դիծ էր տանում միշտ»[3]։ Ինչևէ, այդ գիծը ուներ այնպիսի գրավչություն և հոգեբանական հիմնավորում, որ դերասանին արտասովոր հաջողություն բերեց ոչ միայն իշխան Մրշկինի և Ֆյոդոր արքայի, Օսվալդի և Ճուստուսի («Հիմարը»), այլև Խլեստակովի և, մանավանդ, Աբեղայի («Հին աստվածներ») դերերում։

Բաքու (1902—1903), Դոնի Ռոստով (1906—1907), Մոսկվա (1912, հայ թատրոնի հյուրախաղերը), մնացած գրեթե ամբողջ ժամանակը՝ Թիֆլիս,—ամենուրեք Ալիխանյանը գտել է համակրանք ու ճանաչում։ Եվ, այսուամենայնիվ, նա եղել է հայ թատրոնի «դժգոհներից» մե-

[1] Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1923, էջ 286։

[2] Լ. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, էջ 155։

[3] Իս. Ալիխանյանի գործունեության 25-ամյակին ճվիրված ալբոմ, Թիֆլիս, 1923։

[4] Դ. Դեմիրճյան, Հուշեր և խոհեր հայ դրամատուրգիայի և թատրոնի մասին, Երկերի ժողովածու, հատ. VI, 1958, էջ 685։

կը, որին չի գոհացրել ազգային թատրոնի և հայ դերասանի վիճակը՝ բարոյական և նյութական զրկանքներ, հոռետեսության տարտամություն։ Այստեղից էլ այն ամբողջ հակասությունը, որ նա ունեցավ այդ հակասություններից ձերբազատող սոցիալիստական իրականության և մշակույթի հանդեպ։ Նա եղավ Երևանի Առաջին պետթատրոնի հիմնադիր կազմում, խաղաց մի քանի դեր, հանդես եկավ իբրև ռեժիսոր (ղեկավարելով թատրոնը բացող ներկայացումը՝ «Պեպո», ապա նաև՝ «Մուրվակաճները», «Հիմարը», «Հաստակումը»)։

1922-ին Ալիխանյանը վերադարձավ Թիֆլիս։ Հետագայում նա մի քանի անգամ (1926—1927) խաղաց Բաքվի հայկական թատրոնում՝ վերսկսելով դասալքել Հայ դրամա՝ այստեղ մինչև կյանքի վերջը աշխատելու համար։

20-ական թվականները դերասանի ապրեց նոր իրականության վերաբերյալ հրճվանքով, որ նորացնը նրա նաև դերասանական ստեղծագործությունը։ «Ջրաղաց զանգում» Հայկունիի անձնավորման մեջ (1922) նա արդեն ուրիշ շեշտ էր դնում «աննշանը և մասնակությունը» հավերժական հարցադրման մեջ։ Հասարակությունից փախչող, իր հոգևոր անունդը անիսկական անուններից քաղող անհատապաշտական հոգեբանությունն այլևս ներկայացվում էր քննադատական վերաբերմունքով, որ արտահայտվում էր այնպես նրբորեն, ինչպես Ալիխանյանի բովանդակ արվեստում էր։ 1923-ին մեծ շուքով նշվեց սիրված դերասանի հոբելյանը, որի ժամանակ, իր երախտագիտության խոսքում, նա ցանկություն է հայտնել հիմնել դերասանական ստուդիա, «որտեղ պետք է պատրաստվեն նոր թատրոնի կարող և ընդունակ ուժեր»[1]։ Գնահատվում է դերասանի ոչ միայն վաստակը, այլև նորի զգացողությունը, այն, որ նա «հասկացել է իր շուրջը կատարվող արմատական փոփոխությունների իմաստը»[2]։

Իր ավանդական դերերում Ալիխանյանը շարունակել է վայելել հանդիսատեսի համակրանքը, թեև դա չի խանգարել դերասանի աննձնավորած Համլետի նրբակերտ կերպարը դատապարտել այն պատճառաբանությամբ, որ աշխատավորները հիմա «լաց ու կոծ չեն սիրում, չեն ուզում լսել,—նրանք աշխատանքի խնջույքից ու հարսանիքից են գալիս»[3]։

Իս. Ալիխանյանի ճնման դերասանը չէր կարող չնկատել այն հակասությունը, որ գոյություն էր իր ոչ միայն հին ու հոչակավոր դերերի, այլև իր երիտասի խաղակերպի և ժամանակի միջև։ Այդ հակասությունը հաղթահարելու դժվար ճանապարհին նա ձգտում էր մի կողմից իր ավանդական դերերին հաղորդել այնպիսի ոգի, որ ժամանակավրեպ չլիներ (ինչպես այդ հաջողվեր աննել «Ջրաղաց զանգից» Հայկունիի աննձնավորմանը), մյուս կողմից հանձն էր առնում նոր թատերագրության հերոսների դերերը։ Այս դերաշարքը բավականաչափ մեծ եղավ՝ 20-ական թվականների կեսերից ձգվելով մինչև Հայրենական պատերազմի տարիները՝ Աղաբեկով («Էրզինգներ»), Բեսրանեն («Ինկում»), Բաբա («Արյունոտ աննապատ»), Մարտինով («Դատավճիռ»), Ցարովով («Լուրով Ցարովպատ»), Բեռնագկի («Յոսիֆորպին շուր»), Պլատոն Կրնչևու։

20-ական թվականների հայ դերասանական արվեստում Ալիխանյանն ուրույն տեղ է գրավում այս դերերի կատարման սկզբունքով։ Ներկում խառնվածքի տեր դերասանը չգնաց ժամանակին տարածում գտած պլակատային ուղղագիծ պատկերման ճանապարհով, որ շրջանցում էր հոգեբանականը, աննհատի ներքին պայքարը։ Ապրելով նոր հերոսի հաստատման պաթոսով՝ նա իր նպատակին հասնում էր նախասիրած հոգեբանական տեսանկյունով, ոչ միայն չկարողանալով, այլև չկամենալով խուսափել կերպարի ներքին հակասությունների բացահայտումից, եթե միայն դերը տվել է դրա թեկուզ և ոչ մեծ հնարավորությունը։ Բայց հիմա արդեն այդ նախասիրությունը դերասանին տանում էր ոչ թե տարրալ ու ներս տարակուսանքների ոլորտը, այլ, դերերի և իր իսկ քաղաքացիական հոգեբանության թելադրանքով, դեպի հաստատման պաթոսը։ Եվ առանց հրաժարվելու իրեն հատուկ հոգեկան խաղից, մոգերանական ընդհանրացումներից՝ նա կարողացավ խաղալ «Էրզինգներ» պիեսի գլխավոր հերոս Ռոման Աղաբեկովի դերը, որի մեջ գերակշռողը հեղափոխական ջիղն էր, «արտնչող ոգին, աննձնուրացությունը» և «արմատավորել կենդանի, արտառուչ մի կերպար»[4]։ Նույն ականատեսի վկայությամբ, հանձն առնելով «Դատավճիռ» պիեսի ուժեղ ու հաստատական հերոս Մարտինովի դերը, «Ալիխանյանը, որ տարիներ շարունակ հանդես էր գալիս մեղմ լիրիկական հոգու տեր մարդկանց դերերում, կարողացավ փոխել տալ իր մասին կարծիքը և մեծ հաջողու-

[1] «Մարտակոչ», 9 մարտի, 1923։
[2] «Մարտակոչ», 6 մարտի, 1923։
[3] «Մարտակոչ», 7 փետրվարի, 1925։
[4] Ա. Հայրապետյան, Իսահակ Ալիխանյան, 1958, էջ 77։

չյամբ խաղալ այդ դերը»[1]։ Այս կատարումների կողքին արդեն միանգամայն հասկանալի պիտի լիներ ավելի մեղմ, բայց ավելի խորունկ խառնվածքի տեր ալեպիսի կերպարների աննմանվորման հաջողությունը, ինչպիսիք էին Բերսենևը («Բնկումա») և Պլատով Կրեչետը (համաձայն պիեսում)։ Դերասանի խառնվածքն իմանալով, դժվար չի կռահել, որ այս դերերում նա կարող էր ժամանակի պիրված կերպարներին ներկայացնել հոգեբանական խաղի իր մշտական ձախտիությամբ և գտնել անկրնդհատ հաջողություն։ Ալիխանյանը Թիֆլիսի Հայ դրամատում պաշտպանում էր աճիատի հոգեբանական խմորումներն աստանալտելու իր դերասանական իրավունքը։

Այն գնահատությունները, որ ժամանակին մամուլը տվել է Ալիխանյանի այս և նման դերակատարություններին՝ դրա ամենքնչի վկայություն են։ Հուզական, երբեմն նույնիսկ զգայական ինտոնացիայով Ալիխանյանը ցույց է տվել նոր հասարակարգի հերոսներին՝ նրանց ներաշխարհի նուրբ երևույթների բացահայտումը համարելով կարևոր ու ամենրաժեշտ։ 30-ական թվականներին ուրիշ ձևափոխում էլ կրեց դերասանի նկարագիրը, բայց ամենամեծ նվազ հաջողությամբ։ Առաջացած տարիքը նրան ստիպում էր հրաժեշտ տալ քնարական հերոսներին և խաղալ թանձր խարակտերային դերեր։ Դերասանը իր օրագրում արել է ալսպիսի խոստովանություն։ «Ո՞վ կարող էր ենթադրել, որ Շանթի Աբեղան, այն նուրբ ու լիրիկ աբեղա Իսահակ Ալիխանյանը, այսօր պիտի Սարգիս խաղա, կամ Էլիզբարով, կամ Թորոս բիձա»։ Ալսուհանդերձ, նա խաղաց և՛ ադդ, և՛ ուրիշ խարակտերային դերեր (որոնց մեջ նաև Ջամբախով), որոնց, սակայն, նրա քնարական խառնվածքը չէր ներդաշնակում այնպես, ինչպես իրենից ամբաժան կիրք պահվածքը և նվագային, մինչև իսկ նկատելիորեն երգեցիկ խոսվածքը։ Թերևս դրա ներքին գիտակցությունն էր դերասանին մղում դեպի սեփական նկարագրին հարազատ դերերը։ Հասկանալի է քննադատներից մեկի զարմանքը, որ Ալիխանյանն Արսենի (համաձայն հերոսական դրամատում, 1937) դերում «չնայած իր 62-ամյա պատկառելի հասակին, խաղի մեջ տվեց աճիրաժեշտ դինամիկա և տեմպերամենտ»[2]։ Հասկանալի է նաև թատերագետներ Մ. Գրիգորևի և Գր. Բոյաջիևի զարմանքը, որոնք, 1943-ին դիտելով «Մոցցա»-ն Վանճա» ներկայացումը և Ալիխանյանին՝ Պրինչիվալևի դերում, տեսան, որ «իրենց դիմավորելը յոթանասունին հասնող դերասանը, մինչև այդ նրանց թվում էր, որ դերակատարը երիտասարդ դերասաններից է»[3]։

Եղավ ալնպես, որ բազմաձևատակ դերասանն արվեստին հրաժեշտ տվեց իր նախասիրությանն ու խառնվածքին հարազատ այդ դերով, որ մեկ էլ խաղացել էր 1918-ին՝ դերասանական կյանքի լավագույն տարիներին։ Իր գրեթե կեսդարյա բեմական գործունեության ընթացքում Իսահակ Ալիխանյանը խաղացել է բազմաթիվ ու բազմաբնույթ դերեր, անցել է ստեղծագործական բարդ ճանապարհ։ Եվ նա լայն ճանաչում է գտել ոչ միայն 900-ական ու 10-ական թվականներին՝ ռոմանտիկական նկուն հերոսի ներշնչված պատկերումով, այլև 20-ական թվականներին՝ նոր կյանքի հերոսների գեղեցիկ անձնավորումներով։

ԱՐՄԵՆ ԱՐՄԵՆՑԱՆ

Քիչ չեն դերասաններ, և աչքի ընկնող դերասաններ, որոնց արվեստը նկատելիորեն միակողմանի է՝ հուզական կամ դատողական հատկանիշների գերակշռությամբ։ Այս վերջինը՝ դատողական հատկանիշների գերակշռությունը, բնորոշ է նաև Արմեն Արմենյանին, որ իր դերասանական նկարագրով հարազատ է Օվի Սևումյանին, Միքայել Մանվելյանին, Մկրտիչ Ջանանին և նրանց հետ միասին ամբողջացնում է յուրահատուկ մի խաղաոճ հայ թատրոնում։

Այս արտիստների համար, երևի, չի եղել ոչինչ անմատչելի, երբ բանը վերաբերել է դերակատարներ ստեղծելուն, նրա պլաստիկային, գործող անձի ներքին շարժառիթներն ու վարքագիծը բացատրելուն։ Հատկություններ, որ բարձրացրին հայ դերասանական մշակույթն ընդհանրապես։ Նրանք՝ հայ թատրոնի թերևս ամենազարգացած, աչխարհ տեսած ու գիտնիքներ ամբարած մարդիկ, իրենց ասպարեզի միրտը չեն եղել, ինչպես Արելյանն ու Ջարիֆյանը, այլ ուղեղը։ Բնավ պատահական չէ, որ նրանցից ոչ մեկը չպարփակվեց դերասանական

---

[1] Նույն տեղում, էջ 82։

[2] «Բանվոր», 1937, № 146։

[3] Ա. Հայրապետյան, Իսահակ Ալիխանյան, 1953, էջ 96։

արվեստի սահմաններում։ Մանվելյանը և Ջանյանը գրչի մարդիկ էին, ճանաչված հեղինակներ, Սևումյանը և Արմենյանը ռեժիսորներ էին։

Եթե մտաբերենք, որ Արմենյանն իր ոչ միայն աննմանելի արվեստով, այլ ռեժիսորական մեծաթիվ աշխատանքներով, իր ծավալուն գործունեությամբ դարձավ հայ թատրոնի «կուլտուրտրեգերը», ճանաչվեց իբրև այդպիսին և սիրեց այդ հանգամանքը՝ ավելի անկեղծ կդառնա այն դերը, որ նա խաղաց հայ թատրոնում։

Արմենյանի այս աննահատական նկարագիրը ձևավորվեց նրա կյանքի հանգամանքներում։

Արմեն Արմենյանը (Արմենակ Նուրիջանի Իփենյանց, 1871—1963) ծնվել է Պոլսում։ Խոստարեղետ է եղել նրա վաղ ուսումնառության ընթացքը. ինչպես երիտասարդական կյանքի ընդհանրապես։ Սովորել է նախ Պոլսի հայոց թաղային մի դպրոցում, ապա Բեյողլի գերմանական դպրոցում, հետո էլ՝ Միսիթարյան միաբանության կադը գլուղի գիշերօթիկում։ Այնուհետև պատանին դարձել է Օրթագյուղի վարժարանի, ապա, մի երկու տարի անց, Պոլսի կենտրոնական վարժարանի սանը։ 1889—1890 թվականներին նա տեսնում է Պետրոս Աղամյանի խաղը և դառնում նրա երկրպագուն ու ձերթական գերին։ Մեծ արտիստի հանիշտակվածն հանդիսատեսը, շատ չանցած, 1891-ի հունիսին, դառնում է նրա վշտահար հուղարկավորը։ Ազամյանի մեծ արվեստը և ցնցող մահը առմիշտ դրոշմվում են ապագա դերասանի հոգում։

Դերասան Գևորգ Պետրոսյանը Կոլկաթից Պոլիս էր ժամանել «Թատերական կոմիտեի» հանձնարարությամբ Թիֆլիսի թատերախմբի համար դերասաններ ընտրելու։ Նա, իհարկե, աչքի առաջ չուներ Արմենակ Իփենյանին։ Սա ինքն է հայտնվում Գևորգ Պետրոսյանի տեսադաշտում՝ իր հոր արգելքը, ո՛չ մոր թախանձանքը չեն կասեցնում իրենակոչ դերասանին։ Նրա միակ զիջումը հայրական ազգանունը բեմի վրա չկրելու վճիռը եղավ։

Թիֆլիսում նա գործ ունեցավ մեծահոգի ու բարյացակամ մարդկանց հետ։ Սկսնակ դերասանի հանդեպ ցույց են տալիս իր կանգնածից ավելի վստահություն։ Սիրանույշի, Արէյանի, Պետրոսյանի, Թրլանցի և որիշ երևելի դերասանների ընկերակցությամբ նրան հանձնարարվում են դերեր, որ ստեղծագործական բավականությունից ավելի՝ երկյուղ են պատճառում երիտասարդ դերասանին։ Մտածելը բարյացակամ է գտնվում նրա հանդեպ, բայց իրեն գոհ չի մնում ձեռք բերածով։ Պետք էր ունենալ և՛ քաջություն, և՛ խնդատություն հանկանալու համար, որ ազդպիսի արդյունքներով ու պատրաստությամբ հետո գնալ չի կարելի։

Արմենյանի հայրը դեռ հետաքրքիր է կապում որդու առևտրական կարիերայի հետ։ Եվ 1894-ին նրան առաքում է Համբուրգ՝ պատրաստություն ձեռք բերելու։ Հայրն այդ ժամանակ չէր կարող իմանալ, որ տղային իր կանգին հանգստանկ ճամփով տանելու համար ավելի ստույգ միջոց չէր կարելի գտնել։ Երիտասարդի առաջ բացվում է մեծ արվեստի հետ շփվելու աշխարհի մակերես, որ հայ թատրոնի մարդկանցից քչերն են ունեցել։

Համբուրգում Արմենյանը դառնում է գերմանական դասական երաժշտության ուշիմ ունկնդիրը, լսում հոչակավոր երաժիշտների, դիտում Էլեոնորա Դուզեի, իսկ հետո, լինելով Բրյուսելում, Սառա Բեռնարի խաղը։ Այստեղ, հոր գործերը վարելու հետ միասին, հետևում է թատրոնի փորձերին, առնում արտասանության դասեր։ «Կնա վաճառական, կես դերասանի» (ինչպես հոշերում արտիստը բնութագրում է իր այդ տարիները) արվեստի սերը գերակշռում է ավելի ու ավելին։ Նա համարձակություն է ունենում այցելել Սառա Բեռնարին և խնդրել նրա աջակցությունը։ Շատ չանցած տեղափոխվում է Փարիզ, անհուն դերեր կատարողի իրավունքով մտնում մեծահոչակ արտիստուհու թատրոնը։ Այլևս խոսք չէր կարող լինել առևտրական գործերի ու հայրական բարյացակամության մասին։ Արմենյանն աննմանորդ նվիրվում է արվեստին։ Ֆրանսիական դասական թատրոնի պայծառ մայրամուտի այդ շրջանում նա տեսնում է Սառա Բեռնարի, Մունե Սյուլիի, Պոլ Մունեի և որիշ վարպետների արվեստը։ Սառա Բեռնարի թատրոնի տեխնիկական ռեժիսորի օգնականն ուներ հնարավորություն տեսնելու և հասկանալու ինչ ասել է ֆրանսիական թատրոն՝ իր բարձր արտահայտության։ Եթե սրան ավելացնենք, որ այդ տարիներին Արմենյանն ուսանել է տոհգամության, դասական ողբերգության և դասական կատակերգության արվեստ, հասնախել Պոլ Մունեի մասնավոր ստուդիան, ապա միանգամայն պարզ կլինի, թե ինչու նրա խաղաոճի վրա այնպիսի խոր կնիք պիտի դներ բեմական արվեստի ֆրանսիական դպրոցը, դարձնելով նրան այդ դպրոցի սկզբունքների կրողն ու տարածողը հայ թատրոնում։ Նաև այն, թե ինչու Արմենյանը դարձավ այդ թատրոնի մի քանի ճանաչված ու հարգված ռեժիսորներից մեկը և թե ինչու նա իր վրա առավ դերասանության ու դերասանապետի հավակնությունը, որ ոչ ոք չվիճարկեց։

Անհնք միայն, որ դա պայմանավորված էր ոչ միայն Արմենյանի աննահատականությամբ, այլև հայ թատրոնում տիրող վիճակով։ «Բեմ առաջ հատուկ ռեժիսորի,—գրել է Շիրվանզա-

դեմ դարավերջի հոդվածներից մեկում,—այդ միայն հայերի մեջ կարելի է տեսնել»։ Հիրավի, ռեժիսորական արվեստի կարիքը, ասել է թե գեղարվեստորեն ներդաշնակ, անսասքելիորեն ներկայացումների ստեղծման կարիքը, հայ թատրոնն զգում էր ավելի ու ավելին։ Դա գրեթե թափուր մի ասպարեզ էր, որ պետք է զբաղեցվեր։ Արմենյանցն առաջիններից մեկն էր, որ եկավ ու զբաղեցրեց։

1902-ին նա հրավեր ստացավ Թիֆլիսից ու չփախցրեց կովկաս դառնալու և հայրենի բեմին ծառայելու առաջին իսկ առիթը։ Առաջին գործը, որով և որի մեջ կամեցավ հանդես գալ դերասանը, ֆրանսիական թատերագիր Ֆ. Կոպպեի «Կրեմոնայի վճռագործը» մեկ արարով պիեսն էր։ Պիեսը հաջողություն է ունենում։ Ներկայացման հանդիսատես Գաբրիել Սունդուկյանը ալքելում է նորեկ դերասանին, շնորհավորում արտաքո ու բարի, ինչպես միայն նա կարող էր լինել, և խորհուրդ տալիս մտածել Ջրաճյի դերը («Ավազակներում») խաղալու մասին։ Ինչպես ցույց տվեց հետագան, փորձված աչքը ճիշտ էր նկատել ու ճանաչել երիտասարդ դերասանի խառնվածքը։

Մեծաթիվ պիեսներ բեմադրելով և մեծաթիվ դերեր խաղալով, հայրենակից հանդիսատեսի հետ լայն շփման մեջ մտած արտիստը ոչ միայն կատարելագործում է իր արվեստը, այլև փոխում իր արվեստի շեշտերը։ Կապվելով այդ հանդիսատեսի հետ, հասկանալով նրա պահանջները՝ արտիստն ավելի ու ավելի հաճախ է դառնում հայկական խաղացանկին, բեմադրում հայ թատերագիրների հին ու նոր երկերը։ 1908-ին արդեն Արմենյանը ճանաչված ռեժիսոր էր և գնահատված դերասան, որ հանդես էր եկել բազմաթիվ աննշանավորումներով, այդ թվում Ջրաճյի («Ավազակներ») հետաքրքիր դերակատարությամբ։ Առանց Արմենյանի ռեժիսուրայի այն գեղարվեստական որակը չէր ունենա «Աբելյան-Արմենյան» թատերախումբը, որի գործունեությունն այնքան հոչակ բերեց հայ թատրոնին։ Խումբը կազմվեց 1908-ին, Աբելյանի ձախաձեռնությամբ և, որոշ ընդհատումներով, գոյատևեց ամբողջ հինգ տարի։ Աբելյանն, իր վիթխարի հեղինակությամբ, թատերախմբի ոգին էր, Արմենյանը, իր պատրաստությամբ, նրա ռեժիսորը։

Սա այն թատերախումբն էր, որի մասին (երբ հանդես եկավ Պոլսում) Գր. Զոհրապը գրեց. «...Կովկասահայ այս դրամատիկ խումբը հայտնություն եղավ ամենուս համար. աչքընդունիչ, հիացուցիչ հայտնություն մը»։ Երբ 1911-ին նույն խումբը, հասկալրված, ավելի ուժեղ կազմով հանդես է եկել Բաքվում, լրագրերից մեկում նշվել է. «Դատելով Աբելյան-Արմենյան խմբի բեմադրություններից, հնարտ է համոզվել, թե ինչպիսի նվաճումներ է արել վերջին տարիներում հայկական դրաման։ Առաջներում լավ անսամբլի բացակայությունը հայ բեմի աննախանձ հատկանիշն էր։ Ամեն, ինչպես երևում է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ազդեցությունը վերջերս անդրադարձել է նաև հայ թատրոնի վրա։ Ռեժիսուրան, որ գրեթե վտարված էր հայերի մոտ, այժմ պիեսների բեմադրության մեջ գրավել է իր հատուկ տեղը»[1]։

Սա ճանաչումն է հայ թատրոնի պատմության մի նոր փուլի և այստեղ Արմենյանի մատուցած ծառայությունն անվիճելի է։ Դերասանական մեծ աշխատակազմությունների շրջապատում նրա աննկավորումները չէին կարող աչքի չընկնել ու այնպիսի ճշանակություն ունենալ, որքան բեմադրական աշխատանքները, երբ մասնագիտական ռեժիսուրա գրեթե գոյություն չուներ հայերի մոտ։ Արմենյանի ռեժիսուրան չուներ համակողմանի ընդգրկում։ Եթե ռեժիսորը և՛ դերասանը մանկավարժն է, և՛ ներկայացման կազմակերպիչը է, և՛ պիես բեմադրողը[2], ապա Արմենյան-ռեժիսորի արվեստում առաջին երկու հատկանիշներն աննամեմատ ուժեղ են արտահայտվել, քան երրորդը։ Շատ են տվյալներ ու վկայություններ, թե ինչպես հմտորեն նա մնկնաբանել է դերերը, պատրաստել դերասաններին այս կամ այն դերի համար, ինչպես բացատրել է պիեսը, կազմակերպել ներկայացումը։ Ինչ վերաբերում է ներկայացման ընդհանուր կերպար, ռեժիսորական միասնական մտահղացման բեմադրություն ստեղծելուն, ապա գեղարվեստական այս որակի ձեռքբերումը կապված էր հետագա տարիների և հենց իրեն՝ Արմենյանի, մասնավանդ Ս. Սևումյանի և Լ. Քալանթարի գործունեության հետ։

Արմեն Արմենյանը, իբրև ռեժիսոր, բացեց հետևորդների ճամփան և հայ ռեժիսուրայի պատմության մեջ առաջ առաջին ծանրակշիռ խոսքը։ Շատ էական է, որ այդ խոսքն առնվեց ոչ միայն թարգմանական, այլև ազգային պիեսների (Վ. Փափազյան՝ «Ժպտա», Ալ. Շիրվանզադե՝ «Պատվի համար», «Նվագիճե», «Շար ոգի», «Արմենուհի», «Կործանվածը», Դեմիրճյան՝ «Վասակ» և այլն) հիման վրա, որոնց հանդես ռեժիսորը հանդես է բերում խորին ուշադրություն։

[1] «Баку», 1911, № 57։

[2] Ինչպես բնորոշել է Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն։

«Հին աստվածները», Միրալի, բեմադրության էր այսօրվա հասկացողությամբ, գեղարվեստական անհամբել, որ ներդաշնակորեն համադրվել էին դերասանի, ռեժիսորի, նկարչի ու երաժշտի արվեստները՝ ծառայելով ռեժիսորական մի գերիշխող մտահղացման։

Բոլորովին ուրիշ բովանդակություն և գեղարվեստական կերպարանք ուներ «Գործադուլը» (որ գրաքննչական նկատառումներ ներկայացվել է «Ցնծություն գումար վերնագրով)։ Այն. Վարդանյանի այդ պիեսը, որ բեմ եկավ Արմենյանի հանդուգն նախաձեռնությամբ, արտահայտում է բանվոր դասակարգի կյանքն ու պայքարը, բոլորը հարատահարման դեմ։ Ռեժիսորն ընտրում է պիեսի միջավայրը բեմում հարազատորեն պատկերելու ճանապարհը, բազմաստիճան տեսարաններում օգտագործելով հենց Ադելիսանովի գործարանի (որի կյանքից առնված է պիեսի նյութը) բանվորներին։ Սա կարելի է համարել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի «Հատակումն» բեմադրության հետ կապված որոշ սկզբունքների հետևողական արձագանքը հայ թատրոնում։

Իր գործունեության հետագա տարիներին, երկրում մինչև խորհրդային կարգերի հաստատումը, Արմենյանն անընդմեջ շարունակեց բեմադրություններ տալ, բայց հազիվ թե նոր բան ավելացրեց իր ռեժիսորական արվեստին։ Անհնք, դա հնարավոր էլ չէր անել ո՛չ առաջին համաշխարհային պատերազմի արհավիրքի տարիներին (1914—1917), ո՛չ էլ Իրանի (ուր դերասանն ապրեց 1917-ից 1921-ը) հակական գաղութում։

Հետագա տարիներին, գործելով Անդրկովկասի բոլոր մայրաքաղաքներում, Հաշտառանի մեծ ու փոքր բնակավայրերում, Արմենյանը բեմադրեց բազմաթիվ պիեսներ, իրեն հատուկ նուանդով ու հմտությամբ արեց և՛ դերասուցչ-մանկավարժի, և՛ բեմադրող-ռեժիսորի գործ, բայց նրա ռեժիսուրան արդեն չտարացավ մի նոր գեղարվեստական որակ և չունեցավ կողմնորոշում տալու զորություն։ Իրրև ռեժիսոր Արմենյանն ասել էր իր խոսքը և նրա ու Մեհրաբյանի գործն ալևս շարունակում էր արվեստի ավելի արդիական հասկացողություններ ունեցող նորերունցը։

Արմենյանի բեմադրական մի աշխատանքը միայն մնաց իրրև անհնահատելի և, դժբախտաբար, նաև չկրկնված երևույթ հայ թատրոնի պատմության մեջ. «Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական տոնահանդեսը-ներկայացումը, որ տրվեց Լենինականում, 1922-ի հուլիսի 8-ին և 31-ին։ Սա «Սասունցի Դավթի» բացօթյա ներկայացումն էր («Կազմչի պուտին» հրապարակում), շուրջ հարյուր հիսուն ձիավոր ու հետիոտն մասնակիցներով և տասնհազար հանդիսատեսներով, խմբերգերով ու փողային նվագչությամբ։

Նախորդը չունեցող այս հսկայածավալ ներկայացումը, ժամանակին տիրող հոգնեղանության հետ ունեցած կապով, համարձակ մտահղացմամբ ու նուանդով բեմադրությամբ՝ ճշմարտավոր էջ է ոչ միայն Արմենյանի ռեժիսորական գործունեության մեջ։

Հայ դերասանների մեջ Արմեն Արմենյանը թերևս միակն է, որ եղել է մասնագետ ռեժիսոր առանց դերասանական ասպարեզը լքելու։

Նախաիրության թեզադրանքով Արմենյանը չափազանց շատ դերեր է խաղացել, որ իրենը չեն եղել (Դոն Սեզար դը Բազան՝ համաձուն պիեսում, դոկտոր Շտոկման՝ «Ժողովրդի թշնամին» և այլն)։ Խաղացել է հայկական ու ռուսական խաղացանկում ամենատարբեր բնույթի դերեր, բայց դրանք էլ բոլորությունները են եղել դերասանական էության վրա, քան այդ էության բնական արտահայտությունները։

Փոքրամարմին, անզսպելիորեն դյուրաշարժ, կնկրկերում խռովածքի դերասան, որ չուներ տպավորիչ կերպարանք, ամենից քիչ էր ներդաշնակում հերոսական կերպարներին, էլ ավելի քիչ՝ ազգային խաղացանկի դերերին։ Բայց նույն դերասանը Ճուստուսի (Ֆեյդա՝ «Հիմարը») դերում իր անսովոր միամտությամբ և անկեղծությամբ, հրաշալի կատարումով ժամանակակիցների վրա թողել է մեծ տպավորություն։ Արմենյանի խաղը եղել է վառաո ու հանդիպ այն դերերում (գրեթե միշտ եվրոպական խաղացանկից), որ ունեն նթե ոչ խեղված տեսք, ապա խեղված հոգի, բացասվող հատկությունների սովորականից դուրս խոսացում։ Այդպիսի կերպարներ են Հարպագոնը («Ագահ»), Շեյլոկը («Վենետիկի վաճառականը»), Վուրմը («Մեր և խորդավանքը»), Ֆրանցը («Ավազակներ»), Բարոնը («Ժիլատ սպանող») և այլն։ Կարելի է նկատել, որ Արմենյանին պատկանում էին հենց այն դերերը, որոնց հոգեբանությունը, ունենալով անսովոր հանգամանք, հարկավոր էր հասկացնել ու բացատրել։ Իսկ դա արդեն Արմենյանի էությունն էր, այն դերասանի, որ «...մտածում էր իր դերերի վրա, ջանում էր գտնել ներքին աշխարհի շարժումները, նրանց արմատը», «...ծրագրում էր և ըստ այդմ խաղի մեջ իրագործում այն կողմերը, որ կազմում են իր դերի բովանդակությունը։ Ուրիշ խոսքով նա մտածում էր և մտածելով էլ խաղում»։ Շարունակելով կարդալ Ֆ. Ֆենիրջյանի այս

վիպագրությունը, կարող ենք իմանալ նաև, որ Արմենչյանը բեմի վրա «...սթափ էր, գիտեր ինչ է անում, հաշվում էր, զգում էր «չորրորդ պատի» բացակայությունը և հասարակության ներկայությունը։ Նա հետևում էր իր խաղի էֆեկտին և այս հանգամանքը նրա կատարումը հաղորդում էր այն, որ կոչվում է դերասանություն բեմի վրա, թեև ըստ երևույթին ուրիշ էլ ինչ-որ պետք է կոչվեր։ Ա՛յլ, Սիրանույշի, Աբելյանի և Գուլազյանի խաղի մեջ այդ դերասանությունը չէիր զգա»[1]։

Այսպիսով, կարելի է սխալվելու երկյուղ չունենալով ասել այն ընդհանրացումը, որ եթե Արմենչյանի արտիստական առավելությունը մտածված, կշռադատված, բացատրող խաղն էր, ապա պակասությունն այն էր, որ դա ոչ թե աճէաճում էր բեմական կերպարի մեջ, այլ պարզ երևում էր իբրև աշխատանք։ Այս բնույթի դերասանն ամենից ավելի կարող էր ներդաշնակել ինչպես դերագրանկին, որը և Արմենչյանի գլխավոր ասելիքը, հիմնական խոսքը եղավ դերասանական արվեստում։

Մտածված, բացատրված խաղն ունեցավ այն առավելությունը, որ Արմենչյանը կարիք չուներ տենքով, արտաքինով տգեղացնել ոգով տգեղ իր կերպարներին, քանի որ բացատրությունը բավականաչափ հիմնավոր էր ու համոզիչ։ Այսպես էր «Ավազակներ»-ի Ֆրանցը դերասանի թեթև լավագույն կատարումը, տարիների ուղեկիցը։

900-ական թվականների սկզբից խաղալով այդ դերը, Արմենչյանը ավելի ու ավելի հակառակ գնաց Ֆրանցին վերին աստիճանի վանող կերպարանք տալու հալ թատրոնում եղած սովորությանը։ Եվ տարիների ընթացքում ստեղծեց ոչկված, իր տեսակի մեջ կատարելության հասած կերպար։ Մարմնի տիրապետման կուլտուրայի, թեթև ու քաղցուն պլաստիկայի դերասանը շիլլերյան կերպարն աննմանորում էր մարդուր և աննիգ։ Իրրև գաղափար, դերակատարումը պատահական էր այն հարցի, թե ինչո՞ւ է չարագործ Ֆրանցը, ո՞րն է նրա ոգեբանական հիմքը։ Դրա շնորհիվ էլ նրա Ֆրանցը պատրաստի դերապատկեր չէր, այլ զարգացող ոգեբանություն։ Ֆրանցին չարագործ են դարձրել այն բոլոր դառնությունները, որ մանկությունից ի վեր քամվել են նրա ոգու մեջ։ Ի տարբերություն ավագ եղբոր՝ Կարլոսի, նրան բաժին չի ընկել ո՛չ անր, ո՛չ գուրգուրանք, ո՛չ հանգստության կերպարանք։ Տան անդրանիկ զավակին է հատնում ամեն մի բարիք, նաև հայրական սերը, նաև Ամալիայի սերը։ Ու Ֆրանցը ծառանում է անարդար բնության ու ճակատագրի դեմ։ Չար է Ֆրանցը ոչ թե ի բնե, այլ կյանքի հանգամանքների թելադրանքով։ Դա է պատճառը, որ Արմենչյանի Ֆրանցը մշտական պայքարի մեջ էր ոչ միայն միջավայրի, այլև ինքն իր հետ։ Նրա վարքագիծը տատապանք է պատճառում նաև իրեն։ Այստեղից էլ՝ ոգեբանական ելևէջները, այն հարուստ գույները, որոնցով աչքի է ընկել դերակատարումը։ Այս ամենը Արմենչյանի խաղի մեջ ընդանակել են նոանդագին դիմախաղ ու ժեստեր՝ բուռն շարժումներ, դիվային քրքիջ, խորամանկ ժպիտ, դեմքի մերթ ահաբեկիչ, մերթ ընդգավոր, մերթ շողոքոր արտահայտություններ՝ վարկենական փոխաճքումներով։ Ակնհատես քննադատը այդ Ֆրանցի մեջ տեսել է ոչ թե պատրաստի չարագործի, այլ «ընդհնկ տանջվող ճարպոտ, բողոքող բնության անարդարության դեմ, որը դարձնում է այդ մարդուն ծաղրածու նսամոլ և մղում նրա ամեն մի գործողությունը դեպի իր սեփական անձի կենդանական պահպանության ապահովությունը... Արմենչյանի Ֆրանցը, սակայն զայրույթի հետ միասին շարժում էր նաև կարեկցություն, և նրա եղնռնական մասը, այդպիսի պայմաններում, ուրախության փոխարեն ճնշող ներգործություն արավ»[2]։

Արմենչյանի ներկայացրած կերպարն, այսպիսով, հարուցել է հուզական վերաբերմունք, բայց այդ հարուցումը կերպարից եկել է ոչ թե անմիջաբար, այլ բացատրության միջնորդությամբ, ինչպես բոլոր այն դերասանների արվեստում, որոնց խաղի հիմքը ապրումը չէ, այլ մտածումը։

Ներգործության նույն ոլորտում ճանփով է անցել Արմենչյանի նաև մյուս հայտնի աննմանորումը՝ Շայլոկը։

Ֆրանցի դերը հիշյալ ձևով մնկնաբանած դերասանը չէր կարող կերպարի վարքագծի շարժառիթները հետազոտելով չխաղալ Շայլոկի («Վենետիկի վաճառականը») դերը, որ արդեն ուղղակիորեն թելադրում է այդ խնդիրը։

Շայլոկը ծերտ է։ Դա գործող անձի ոչ միայն գնրիշխող կիրքն է, այլև վարքագծի հիմքը։ Բայց նույնպիսի ծերտներ, ընչաքաղց ու ագահ կերպարներ նա նաև Մոլիերի Հարպագոնը

[1] Գ. Գնեիրցյան, Երկերի ժողովածու, հատ. VI, 1958, էջ 666։
[2] «Վտանգ», 1908, № 58։

(«Ագաճը») և Պուշկինի Բարոնը («Ժլատ ասպետը»), որոնց դերերը էլ էական տեղ ունեն Արմենյանի դերասանական կենսագրության մեջ։ Դերասանը հետազոտել ու բացատրել է նույն կրքով բռնված այս կերպարները ոչ միայն խաղով, այլև գրչով (հոշերի գրքում՝ պետք է ափսոսալ միայն, որ ազդ արել է ոչ թե իր խաղի, այլ գրական վերլուծությամբ)։

Դերասանը բնավ չի ներձուլել նույն կրքով ազգակից կերպարները, որովհետև, իր խոսքով, նրանք ոչ միայն տարբեր միջավայրի ու ժամանակի մարդիկ են, այլև միանգամայն տարբեր ընկերացքի անհատներ, որոնց ժլատությունն ունի և՛ տարբեր հիմքեր, և՛ տարբեր միտումներ։

Շայլոկը ժլատ է, քանի որ գանձը նրա համար գոյության միակ հնարավորն է և գոյության կռվի միակ ստուգված զենքը. ժլատությունն—ինքնապաշտպանություն, իսկ երբ առիթը գա՝ հաբեականված զենք։ Ուրեմն՝ տրագիկոմիկական կերպար, որ հարուցում է և՛ ծիծաղ, և՛ սոսկում։

Հարպագոնը ժլատ է, քանի որ գանձը նրա համար հաճույքի միակ առարկան է. հանուն այդ նա կարող է կրել ամեն ընտանիք ու ստորացում, կարող է ոտքիշներին էլ ընտանել ու ստորացնել, պատրաստ է սողալ ամենքի առաջ, որպեսզի ամեն սերունդում. ժլատությունանասնություն, ուրեմն և ոտից գլուխ կոմիկական-ծաղրական կերպարանք։

«Ժլատ ասպետի» Բարոնը ժլատ է, որովհետև գանձը նրա ձեռքին իշխելու, տիրապետելու, իր կամքը հաստատելու միջոց է։ Դա է նրա գերությունը, որ նրա ընտանիք է նաև։

Արմենյանի անձնավորած Շայլոկը խելացի ու գործնական մարդ էր, վերին աստիճանի շրջահայաց, ինչպես պետք է լիներ թշնամի քրիստոնյաների մեջ ապրող հրեա միջնադարում։ Ոչինչ ապօրինի նա չի տեսնում իր գործի մեջ, ուստի և այն անարգանքները, որ կրել է իրեն հրեա և իրրև վաշխառու՝ համարում է խորապես անարդար։ Մեղք չէ ո՛չ հրեա լինելը, ո՛չ էլ շահով պարտք տալը. «Եվ շահն օրինական է, երբ գողացված չէ»։ Այն աղքատիկ, ընչազուրկ մարդու կերպարանքն էլ, որով հանդես էր գալիս Արմենյանն այդ դերում՝ նույնպես մեղք չէ։ Ում ինչ գործն է, թե նա ինչպես է հագնում, կամ ինչպես է ծախսում իր փողերը։ Եվ նրա շողոքորթ խոսվածքի, հանդուգնակատար ձայնի մեջ արտահայտվում է իր ազգային ու մարդկային արժանապատվությունը գնահատող մարդը։

Այս Շայլոկի ուժը ոչ թե կամքն էր, այլ ճկվելու, հանդուրժելու հատկությունը։ Այս գունավորման մեջ էր նրա Շայլոկը՝ և՛ դասերը սիրող հայր, և՛ կրած ստորացումների դիմաց վրեժխնդիր անհատ։ Այդ խորքի միջից էր դերասանը դուրս բերում այն Շայլոկին, որ կարող էր դառնորեն ողբալ դստեր վատնած ութսուն դուկատը, բայց և չափսոսալ երեսունվեց հազար դուկատը, երբ պետք է ձեռքում պահի իրեն չուտ հրեա կոչող ազնվականից վրեժ առնելու, նրանից մի ֆունտ միս կտրելու իրավունքը։ Ամա այն Շայլոկը, որին այնպես ապարդյուն ինդրում էին չլինել ագահ անգութ՝ զրկվում է ոչ միայն վրեժխնդիր լինելու իրավունքից, այլև տանից ու կալքից։ Շայլոկի ընկճումը դերասանն արտահայտում էր այնպես հիմնավոր ու համոզիչ, որ հասնում էր հուզական ներգործության։

Արմենյանը խաղացել և շատ է խաղացել Շեյքսպիրի դերը։ Դիտակցաբար, և միանգամայն իրավամբ, նա Շեյքսպիրն ներկայացրել է բարեհոն, նույնիսկ գրավիչ արտաքինով, դասական առումով ճիշտ է բացատրել կերպարը։ Շահեկանն այստեղ այն էր, ինչ վերաբերում էր բացատրությանը, բայց կենդանի մարմնավորման մեջ կար մի էական բան։ Սա չուներ շեքսպիրյան կերպարի կշիռն ու մասշտաբը։

Եվ առհասարակ, Արմենյանն ավելի մոլիերյան ոճի դերասան էր, թեև նրա դերասանական դիմանկարում էական տեղ ունեն նաև շեքսպիրյան և շիլլերյան դերերը։ Ինչևէս իրավացի էր Վ. Փափազյանը, որ նրան համարում էր մոլիերյան ավանդների կրողը հայ թատրոնում։ Դրա վկայությունն են Աբգառը («Երևանկալական հիվանդ») և մանավանդ Հարպագոնը («Ագահը»)։ Ժեստի ու դիմախաղի անհաշվենկատ առատությունը չէր խանգարում, որ նա Հարպագոնին ներկայացնի ճշմարիտ և հավաստի։ Չէր խանգարում և այն, որ անձնավորած կերպարին կողքից նայող դերասանն անընդհատ խոսացնի մոլիերին ժլատի հատկանիշները։

Մի գծով գնացող, հատկանիշներ ցույց տվող, վարքագիծ բացատրող դերասանը, որ ուներ ֆրանսիական, առհասարակ եվրոպական կուլտուրայի իմացություն և ճաշակ, մոլիերյան կերպարներին անձնավորում էր հարազատ պլաստիկայով ու խոսվածքով։

Սա վերաբերում է եվրոպական խաղացանկի նաև ուրիշ կերպարներին։ Ոչ միայն հայ թեմի

---

[1] **Արժեք Արմենյան**, 60 տարի հայ թեմի վրա, 1954։

համար ավանդական Ռաճկի («Նորա») և, մանավանդ, Ծավալդի («Ուրվականներ»), այլև ուրիշ դերերում, այնպիսի պիեսներում, որ, երևի, չէին խաղացվի ոչ թատրոնում, եթե Արմենյանի նախասիրությունը չլիներ։ Պիեսներ, որ վաղուց մոռացվել են, բայց հնչել են ժամանակին և, վարժ գրչի արտադրանքներ լինելով, ունեցել են բեմական արժանիքներ, դերասանական խաղ դրսևորելու թանկ հնարավորություններ։

Ժորժ դը Օրսի («Գուվերնյոր»), Էրմեն («Անգլերեն խոսելու եղանակը»), Լուսիեն («Նանդյուտ կինը»), Մարալին («Սատանան»), Ֆիլիպպո («Կրեմոնայի վճռագրերը»), Լարոկ («Անհայտ կինը»), Վիտերմիո («Սատանի ճուտ»), Կալեր («Օջախի ճրիկը») և այլն, տասնամյակներ առաջ խաղացված ամենատարբեր գաղափարների ու ժանրերի պիեսներ ու դերեր։ Այս խաղացանկում կաղապարվեց Արմենյանի դերասանական արտահայտչությունը՝ ամեն մի ծպրաճեղ ապրումի համար համապատասխան դիմախաղ, հայացք, ժեստ, ինթոնացիոն ճկար ընթնչու հնտությունը։ Արմենյանի խաղացանկը ու խաղաոճը ասում են, որ նա հավկատով է ընտրվացել անձնավորած կերպարի հետ (ինչպես Ճուստուսի դերում), և հաճախադեպ՝ զգացել նրան բանականությամբ ու ներկայացրել կերպարը նրա կողքից գնալով, նրան քննադատելով։

Դերասանական աճա այս մշակույթի ներկայացուցիչը եղավ Արմեն Արմենյանը մինչև վերջ, մինչև իր վերջին՝ «Ռոզա» և «Խորթ մայրը» բեմադրություններն ու դրանց մեջ՝ կարոլինա Լոնտաանեվի՝ և ժեննրալ դը Գրաշյանի անձնավորումները։

ԲԵՄԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ սովետական թատերական արվեստում բեմանկարչությունը թերևս միակ առպարեզն է, որ ճնից, ըստ էության, շոշափելի ոչինչ չգտավ ժառանգելու։ Անդրադառնալով այդ հարցին, ճշարտավոր չէ աւնտեսել մի ուշագրավ երևույթ։ Անցյալ դարի 40-ական թվականներին Պոլսում հիմնադրված Արամյան կոչվող կրկես-թատրոնն ունեցել է միաժամանակ մշտական երկու նկարիչ՝ Հ. Պաղտասարյան և Հ. Հեքիմյան. նրանք ոչ միայն շնորհալի մարդիկ էին, այլև ժամանակի իմաստով կատարյալ բեմանկարիչներ, որոնց համակողմանի աշխատանքը հիացրել է հանդիսականին[1]։ Ու թեև այս թատրոնը քսանհինգ անհագիտ կյանք է ունեցել, որից երկու տարի բովանդակ խմբով գործել է Թիֆլիսում, Երևանում, Էջմիածնում, սակայն հայ թատրոնի բարեկործագիչները, դժբախտաբար, անկարող եղան նրանց փորձի վրա հենվել։

Հայ կերպարվեստի մի շարք հայտնի դեմքեր անցյալում փորձել են իրենց ուժերը նաև թատրոնի մարզում, երբեմն հասել բարձր արդյունքի, սակայն նրանց գործունեությունը մեծ մասամբ դուրս է մնացել ազգային թատրոնի ոլորտից։ Ժամանակագրական կարգով նախապատվությունը պատկանում է Հովհաննես Այվազովսկուն, որը Թեոդոսիայի իր առանձնատանը, արվեստասիրական կից մշտական դեկորներով ապահովված մասնավոր թատրոն էր պահում, ուր առիթ է ունեցել հանդես գալու նաև Ադամյանը։

Առաջին ճանաչված հայ վարպետը բեմանկարչության առպարեզում Վ. Սուրենյանցն է, որ դեռևս Ադամյանի օրերին սկսում էր թատրոնի գաղափարով։ Հայ իրականության մեջ, նույնիսկ XIX դարի վերջերին էլ, երբ եվրոպական ու ռուսական թատրոնները տվել էին նկարիչների շատ հայտնի դեմքեր, թատրոն հասկացողությունը դերասանով էր միայն թատրոն։ Ի՞նչ ձևավորման մասին կարող էր խոսք լինել, եթե Ադամյանի շեքսպիրյան ելույթների ժամանակ սոսկ գլխավոր հերոսի զգեստն էր նախատեսվում՝ այն էլ Անգլիայում պատվիրելու պայմանով, քանի որ տեղում չէին կարող այդ անել։ Մյունխենի Գեղարվեստից ակադեմիան ավարտած Սուրենյանցին մնում էր ծառայության մտնել ռուսական բեմ։ Պետերբուրգի Մարիինյան թատրոնում նա «Մովսահենն» բալետն ու «Դևն» օպերան ձևավորեց, այնուհետև գնաց Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոն՝ «Ճայի» երկրորդ բեմադրության և Մետերլինկի փոքր պիեսների վրա աշխատելու՝ Ստանիսլավսկու հանձնարարությամբ՝ Չեխովի ուշադրությանն արժանանալով։ Դրանից հետո նկարիչը վերստին Պետերբուրգումն էր, վ. Կոմիսարժևսկայայի թատրոնում վ. Մեյերխոլդի մոտ և

[1] Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, Երևան., 1962, էջ 85—88։

ժամանակի ամենախոշոր բեմանկարիչներ Լ. Բաքստի, Ն. Սապունովի, Ս. Սուդեյկինի կողքին: Նա այստեղ գերմանական «Քյունստլեր թատրոնի» տափարակ դեկորների սկզբունքներով ձևավորեց Հ. Հեյբորգի «Սիրո ողբերգությունը» դրաման: Սակայն հայ թատրոնում Սուրենյանցը աննկիլ չուներ: Իր բեմանկարչական բացահայտ հակումների համար ասպարեզ չգտավ նաև Ե. Թադևոսյանը: «Տոնածառ» մանկական օպերայի նրա ձևավորումը Թիֆլիսի Արքունական թատրոնում, ինչպես և «Անտիգոնեն», որ բեմադրեց «Իկար» ռուսական թատերախումբը, ուշագրավ երևույթ էին, բայց ոչ հայ թատրոնի համար: Նույնը տեղի ունեցավ նաև Ալ. Թամանյանի հետ: Միայն Հոկտեմբերյան հեղափոխության օրերին նա, Գորկու ջանքերով, Պետերբուրգում կազմակերպված Ողբերգության թատրոնում, ականավոր բեմանկարիչ Մ. Դոբուժինսկու համագործակցությամբ ձևավորեց «Մակբեթը»: Իսկ դրանից առաջ, դարձյալ նույն նկարչի հետ, Գեղարվեստական թատրոնում նա ձևավորել էր Ա. Բլոկի «Վարդն ու խաչը», որը, սակայն, այնպես էլ չբեմադրվեց:

Առանձին փորձեր են արել հայ բեմերում Գ. Բաշինջաղյանը, Հ. Ծամչինյանը, ուրիշներ ևս, սակայն նրանց գործը շոշափելի հետք չի թողել, թերևս բեմադրական ընդհանուր կուլտուրայի ցածր մակարդակի պատճառով:

Քսաներորդ դարի սկզբին, մինչև 1920 թվականը, երբ հայ բեմը սկսեց ապրել մասնագիտական ռեժիսուրայի ստեղծման ու զարգացման խոստումնալից մի շրջան, երևան եկան առաջին ուշագրավ աշխատանքները: Հայկական դրամատիկական ընկերությունը, ընդառաջելով ռեժիսոր Ա. Արմենյանի համառ պահանջին, բացառության կարգով միջոցներ տրամադրեց «Հին աստվածներ» ներկայացման ձևավորման համար (1913): Դա եզակի դեպք էր, երբ հայ բեմում պիեսի ոգուն համապատասխան դեկորներ և յուրաքանչյուր գործող անձի համար անհրաժեշտ տարազներ էին պատրաստել: «Բեմահարթակի լավ զգացողությամբ, մեծ թատերայնությամբ ու գեղանկարչությամբ»,—ահա թե ինչպիսին էր Գ. Շարբաբչյանի ջանքերով ստեղծած այդ ձևավորումը նկարիչ Ռ. Ծիշմանյանի վկայությամբ[1]:

1917-ին, դարձյալ Թիֆլիսում, այս անգամ արդեն ռեժիսոր Օվի Սևումյանի նախաձեռնությամբ, բեմադրվեցին «Դատաստան» և «Կայսր» պիեսները: «Հին աստվածներից» հետո առաջին անգամն էր,—գրում է Գ. Ավետյանը,—որ «շատ մեծ պատրաստությամբ ու նոր դեկորներով, զգեստներով ու բուտաֆորիայով և նկարիչ Ա. Ֆերթվանյանի էսքիզներով» պիեսներ բեմադրվեցին[2]:

Ահա և կարծես բոլորը:

Հայ բեմանկարչությունն ըստ ամենայնի զարգացավ միայն ետհեղափոխական տարիներին, երբ թատրոնի գոյությունն ու գործունեությունը գտավ պետական հովանավորություն:

Երբ Հայաստանի Առաջին պետական թատրոնը Երևանում նոր էր միայն մտնում ստեղծագործական հունի մեջ, խմբի ղեկավարները հաճախ հարկադրված էին օգտվել «ժառանգությունից» ստացած որոշ դեկորներից, որոնց հեղինակն էր չեխ նկարիչ-դեկորատոր Նովակը: Նա մի ժամանակ մեծաշնորհ էր դարձրել Անդրկովկասի բեմերին դեկորներ մատակարարելու գործը:

---

[1] Ռաֆայել Ծիշմանյան, Բեմանկարչ ու հայ բեմանկարիչները, Երևան, 1958, էջ 222:

[2] Գ. Ավետյան, Քառասունհինգ տարի հայ բեմի վրա, Երևան, 1933, էջ 181:

Դրանք տեխնիկական վարպետությամբ կատարված դեկորների յուրատեսակ շաբլոններ էին՝ արքունի պալատ, ծովափ, այգի և այլն, որ Երևան էին բերվել դեռևս 1907-ին, նախախորհրդային հայ թատրոնի աշխոյժ մշակներից մեկի՝ Է. Տեր-Գրիգորյանի պատվերով, տեղական թատերախմբերի և քաղաք ժամանած խմբերի ելույթների համար: Հավաճաբար Հյուսիսային Կովկասի թատրոններն էլ ողողված էին նույն նոտակի դեկորներով, որ Սուրեն Խաչատրյանը հավաքել տվեց Կրասնոդարի թատրոններից «Կոմունա» թատրոնում «Հին ատյվածները բեմադրելիս (1921): «Ծայրամասային թատրոնները ներկայացումների համար հատուկ ձևավորում չէին կատարում, սակայն բեմադրությունների ձևավորումները ճոխացնելու տենդենց բոլոր թատրոններն էլ ունեին»,—մտաբերել է Վ. Վաղարշյանը[1]:

Օրըստօրե պահանջները փոխվում էին: Աճում էր թատրոնի հասարակական դերը: Ժամանակի գաղափարները գեղարվեստական պատշաճ որակով արտահայտելու համար պետք էին ոչ միայն խոշոր դերասաններ, որ ուներ հայ բեմը, այլև նրանց ուժերը կազմակերպող ռեժիսոր ու նկարիչ: Եվ, դեկորների հետ միասին, մեկընդմիշտ թատրոն եկավ նկարիչը, որը դարձավ ստեղծագործական խմբի իրավազոր անդամը: Իհարկե, դա կատարվեց ոչ աննկատ և ոչ հեշտությամբ:

Բեմանկարչությունը սկսում է ընդհուպ մոտենալ դրամատիկական երկի գաղափարական բովանդակությանը փոքր-ինչ ուշ: Սկզբնական շրջանում ներկայացման ձևավորումները «կոնկրետությունից» զուրկ էին և քիչ պայմանավորված պիեսի գեղանկարչական կերպարով: Իսկ այդ կերպարը, ինչպես հայտնի է, բեմահարթակի ճարտարապետական լուծումն է, դեկորները, լուսավորությունը, դերակատարի հանդերձանքն ու դիմահարկը և այլն, մի խոսքով այն ամենը, ինչ կապված է հանդիսականի տեսողական ընկալման, ժամանակակից թատրոնի կարևոր նախապայմաններից մեկի հետ: Տարբեր արվեստների այս համադրումը նախ և առաջ ռեժիսուրայի զարգացման նոր շրջափուլի արտահայտություն էր: Եվ եթե ռեժիսորից պահանջվում էր լավագիտակ լինել կերպարվեստի խնդիրներում, ապա նկարիչը ոչ պակաս բազմաշնորհ պիտի լիներ ու տեղյակ՝ բեմարվեստի բոլոր հարցերին: Գուցե այս պահանջի թերագնահատումը և մասնագիտական ուժերի պակասը էր պատճառը, որ խորհրդային հայ թատրոնի գործունեության առաջին հնգամյակում ռեժիսորները կարծես խուսափում էին նկարիչների հետ դաշն կնքած հանդես գալ: Անկասկած, դերասանական արվեստի խնդիրները առավել կարևոր էին, առաջնահերթ, սակայն նոր արվեստի ստեղծմանը մեծապես կարող էր նպաստել ռեժիսորը՝ իր կոչման բարձրության վրա կանգնած բեմանկարչի հետ:

Նախ՝ օգնության եկավ դեռևս հին թատրոնում որոշ փորձ ձեռք բերած «ինքնակոչ» բեմանկարիչները: Առաջինը դրանցից Գրիգոր Շարբաբչյանն էր (1884—1942), բնիկ թիֆլիսեցի, ժամանակին Փարիզում կրթություն ստացած մի արվեստագետ: Նա թատրոնը սիրում էր ու գիտեր, ինչպես հայրենի քաղաքը: Ինչպես նրա կտավներն են պատմում, բովանդակ Թիֆլիսն էլ նրա համար ասես մի թատրոն էր, կերուխումի, առուծախի, ցնծագին հանդեսների խայտաբղետ ասպարեզ: Շարբաբչյանը կերպարվեստն ու թատրոնը, այդ տարբեր

[1] Վ. Վաղարշյան, Ընկերներս, բարեկամներս և ես, 1959, էջ 477—479:

բնագավառները միավորող մի անձնավորություն էր: Նա իր ուժերը փորձում էր նաև գրական ասպարեզում: Սայաթ-Նովայի կյանքից առնված նրա «Խալխի մոքարե» դրաման Թիֆլիսի հայկական թատրոնում երկար տարիների կյանք ունեցավ: Սայաթ-Նովայի և Սունդուկյանի մթնոլորտը Շարաբաչյանին ավելի քան հարազատ էր, ընկալման բնույթով՝ թատերային: Պատահական չէ, որ հենց նրան հրավիրեցին Երևան Առաջին պետթատրոնի անդրանիկ ներկայացումը՝ «Պեպո» ձևավորելու:

Շարաբաչյանի աշխատանքը շատերի համար հաճելի անակնկալ էր: Երևանի հանդիսատեսը սովոր էր տեսնել միշտ նույն տեսարանը՝ անկախ ներկայացվող պիեսի գործողության վայրից ու ժամանակից: Եվ հանկարծ, երբ բացվեց վարագույրը, միանգամայն նոր արդուզարդ, առանձնահատուկ դեկորներ: Նոր թատրոնի շունչը նախ դեկորներից զգացվեց: Այդ օրը, իրոք, շատ բան էր սահմանազատվում, ինչպես օրվա ռեցենզենտներից մեկն էր հոդվածի վերնագրի միջոցով արտահայտել՝ «Մեր կարմիր թատրոնը և հին Դեղին թեատրը»[1]: Իրողությունն այսպես է մտաբերել թատրոնի հիմնադիր-ռեժիսոր Լ. Քալանթարը. «...հենց առաջին վայրկյաններից, երբ բեմից դեռևս ոչ մի խոսք արտասանված չէր, սրահը նորից թնդաց ծափահարություններից: Հասարակությունը ողջունում էր թե՛ մեծավաստակ դերասանուհի Վարդուհուն, «Պեպոյի» Օուշանի անմնան և չգերազանցված դերակատարին, և թե՛... միանգամայն անսովոր ու անակնկալ դեկորատիվ ձևավորումը»[2]:

Գիգո Շարաբաչյանի ձևավորումը ռեժիսորի անսովոր և անակնկալ է հնարում այն պատճառով, որ, հին Թիֆլիսի միջավայրը բեմում լայնորեն վերարտադրելու ցանկությամբ, առաջին արարվածում ծավալվող դեպքերը սենյակից փոխադրված էին բակ, որի ցանկապատից այն կողմ, հեռապատկերի վրա ուրվագծվում էր հինավուրց քաղաքի թաղամասերից մեկը: Ձևավորումը մտել էր գործողության մեջ, միջամտել երկի մեկնաբանությանը: Հասկանալի է, որ նոր, հետաքրքրական տարազների, տպավորիչ լուսավորության, կահկարասու մասին այդ օրը խոսք լինել չէր կարող: Շարաբաչյանը հետագա տարիներին աշխատեց Թիֆլիսի Հայկական թատրոնում, որպես մշտական նկարիչ: Այնտեղ վիճակը միանգամայն այլ էր: Նախկին Արտիստական թատրոնի շքեղ, տեխնիկապես սարքավորված բեմահարթակն ու մեծ ծավալներ ունեցող շենքը, ուր երկար ժամանակ վրացականի կողքին գործում էր նաև հայկական թատերախումբը, լայն հնարավորություններ ստեղծեց նկարչի գործունեության համար: Պիտի ասել, որ Խուաթավելու անվան թատրոնը գրեթե իր հիմնադրման օրվանից, շնորհիվ մեծ ռեժիսոր Կ. Մարջանաշվիլու, ինչպես նաև այլ հանգամանքների, ուներ բեմանկարչության այնպիսի մակարդակ, որ կարող էր մրցել մոսկովյան թատրոնների հետ: Բեմանկարչության առումով 20-ական թվականների հայկական թատրոնի վիճակը Թիֆլիսում ավելի շահեկան էր, և այստեղ Շարաբաչյանի ձիրքն ուներ զարգացման լավ ասպարեզ: Սունդուկյանի դրամատուրգիան բեմ չէր բարձրանում առանց նրա մասնակցության: Այստեղ նա թվում էր անփոխարինելի: Կոլորիտի, ազգագրության և հատկապես տարազների բացառիկ իմացությունը մեծապես նպաստում էին կերպարների բազմակողմանի մեկնաբանությանը: Նա Սունդուկյանի ժամանակներից

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1922, 7 փետրվարի:
[2] Լ. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, Երևան, 1963, էջ 121:

ներված ռեալիստ էր, Վարդումու և Տեր-Դավթյանի հավատարիմ գիտակիցը թեմաճկարչության առպարեզում: Հետագայում սոցիոկլյանական ձևավորումները, առաջնահապես Ս. Թարյանի և Զ. Սիմոնյանի կատարմամբ, թերևս չլինեին այնքան ռեալիստական, ճշմարտացի, եթե միևչ այդ չլիներ Շարբաբչյանի ներդրումը:

Երբ խորհրդային թատրոնում մուտք գործեց մի նոր հոսանք՝ կոնստրուկտիվիզմը, և պաշտոնապես տիրապետող դիրքեր գրավեց, Շարբաբչյանը կարողացավ իրենից թոթափել հին Թիֆլիսը, դուրս գալ նրա ոլորտից և, որոշ իմաստով, նույնիսկ հարմարվել ժամանակին, առանց սակայն, հաշտվելու այդ հոսանքի ֆորմալիստական դրսևորումների հետ:

Փոխվում էին ձևավորման սկզբունքները: Այդ շրջանում կոնստրուկտիվիզմը դուրս մղեց թատրոնից ծավալային-գեղանկարչական դեկորները, փոխարինելով չոր ու մերկ ճարտարապետական, երբեմն էլ երկաթյա կառուցումներով: Բեմական չեզոք հատվոցներին տրվեց կարևոր նշանակություն, քանի որ բեմում տարբեր մակարդակներ էին պետք դերասանական խաղհրապարակների համար: Նման պայմաններում միջավայրը գրկվում էր կոնկրետությունից, ձևավորման խթանը դառնում էր ճկուն տեխնիկան:

Հայ բեմանկարիչներից, այս կամ այն չափով, շատերն են հակվել դեպի կոնստրուկտիվիզմը, սակայն Շարբաբչյանը մնաց ինքն իր հետ, ձգտեց ամեն կերպ օգտվել նրա ընձեռած միայն տեխնիկական առավելություններից: Նա աշխատում էր ավելի ընդարձակ բեմահարթակ տրամադրել դերասանին՝ նրա խաղն անկաշկանդ դարձնելու համար:

Սակայն նոր հոսանքը սոսկ բեմանկարչության մեթոդները չէր, այն արդեն բավական խոր արմատներ էր գցել ռեժիսուրայի մեջ: Այսպես, Ստ. Քափաճակյանը, որ նոր էր վերադարձել Մոսկվայից, Շարբաբչյանի հետ սկսեց բեմադրել «Վիլհելմ Տելլը» (1924), այն ժամանակ տարածված մելերխոլդյան ռեժիսուրայի սկզբունքներով: Սակայն ճկարիչն ընդդիմացավ: Նա ճիգ գործադրեց ռեալիզմը հաշտեցնելու կոնստրուկտիվիզմի հետ: Գործողություններն ընթանում էին բեմի տարբեր մասերում կառուցված թեք և հորիզոնական հրապարակների վրա: Անվանացանը կեռ աստիճաններով առնչվում էր խորքին, իսկ հետևում երևում էր լեռներ ու ձորեր պատկերող մի ետնավարագույր[1]: Բնության կոնկրետ տեսարանը «վիճում» էր արտրակտ հրապարակների հետ: Նման վեճ տեղի չունեցավ «Ոչխարի աղբյուր» բեմադրության ժամանակ (ազդեցությունը ուղղակի էր և ավելի ուժեղ), երբ Իս. Ալիխանյանը, Ս. Մարջանաշվիլու հոչակավոր ներկայացումով ոգևորված, կրկնեց այն հայկական բեմում (1925), իսկ Շարբաբչյանը հարկադրված էր բարեխղճորեն հետևել ճկարիչ Վ. Սեդամոն-Էրիսթավու ձևավորմանը: Ա. Գուլակյանն էլ նույն խաղաշրջանում ցուցադրած իր անդրանիկ ռեժիսորական աշխատանքում («Մեծապատիվ մուրացկաններ») Շարբաբչյանին տարավ իր հետևից, դրդելով նրան կրկնելու մոսկովյան դրամատիկական ստուդիայի տեխնիկական սկզբունքները նույնությամբ: Այլ կերպ հնարավոր չէր: Վ. Փափազյանը որպես ռեժիսոր ավելի բարեհաճ գտնվեց, անկաշկանդ եղավ նորամուծության հանդեպ: «Կապկազ-թամաշան» և «Դիմակահանդեսը» բեմադրելիս նա ճկար-

[1] Ա. Հալպերինայան, Փառապանծ ուղի, Թիֆլիս, 1958, էջ 40:

չին ազատ հնարավորություն տվեց օգտվելու կոնստրուկտիվ դեկորներից, ոգևորվեց պտտվող բեմահարթակով, միաժամանակ չմոռանալով հիմնականը, տեղի և ժամանակի գործոնը (թերևս Փափազյանին ազատություն տվեց մասնագետ ռեժիսոր չլինելու հանգամանքը)։

Կոնստրուկտիվ ձևավորման ընկտմամբ որոշ թույլություն հանդես բերեց Ա. Բուրջալյանը, գործի մեջ ներգրավելով վրաց բեմանկարչության խոշոր վարպետ Ի. Գամրեկելուն։ «Վենետիկի վաճառականը», «Սալոմե» և «Դիվանը» բեմադրությունները, թեև տարբեր ժամանակներում ստեղծված, իրենց բարձր մակարդակով ուշագրավ երևույթ դարձան Թիֆլիսի հայ մշակույթի կյանքում։

Բուրջալյանի օրինակին հետևեցին նախ նրա սերնդակից ռեժիսորներ Ստ. Քարիանակյանը, որ ընկարչուհի Ե. Ախվլեդիանու հետ բեմադրեց «Սառցահալ» դրաման (1931), ապա և նրա աշակերտ Ա. Աբարյանը իր առաջին բեմադրության (1932, «Բոմբեյ») մեջ։ Այստեղ առանձնապես հետաքրքրական էր Պ. Օջախելու միասնաբար տեղադրված դեկորների լուծումը[1], որ շատ էր նպաստում բազմաթիվ պատկերների արագ փոփոխությանը։ Վրաց երկու նկարիչներն էլ, մանավանդ վերջինը, Մարջանաշվիլու ձեռքի տակով անցած հայտնի դեմքեր էին արդեն։

Ավելի հանդուգն գտնվեց ժամանակակից բեմարվեստի ոգով Մոսկվայում դաստիարակված երիտասարդ ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը։ Թիֆլիսի Հայարտաև դրամատիկական ստուդիայում նա «Հաղթական սիրո երգը» սկզբից մինչև վերջ կոնստրուկտիվիստական ոգով էր բեմադրել (ձևավորումն արել էր ինքը), առանց հաշվի առնելու ակնհայտ դերասանների ունակությունները։

Թե ինչ առավելություններ ունեին կոնստրուկտիվ դեկորները՝ փորձեց ապացուցել հայ նկարիչը Ռուսթավելու անվան թատրոնում։ Վրաց հայտնի ռեժիսոր Սանդրո Ախմետելին «Կարմենսիտա» դրաման ձևավորելու համար Թիֆլիս հրավիրեց Գևորգ Ցակուլովին (1927)։ Միշտ է, այս դեպքում ռեժիսորի ակնկալությունները չարդարացան, պինակի միստիկական շաղախը, բեմադրության խիստ լարված ոիթմը խանգարեցին գործին[2], տակայն պարզ դարձավ, որ կոնստրուկտիվ սկզբունքներով ստեղծված դեկորները բեմում իրենց ըստ ամենայնի արդարացնում են երփնագրի (գեղանկարչության) աջակցությամբ։

Ցակուլովյան ոճի առավելությունն էր այդ. նա բերեց ճարտարապետական լակոնիկ կառուցներ, միաժամանակ բեմը հարստացնող ցայտուն երփնագիր և լույսի, գծա-պլաստիկական ձևերի բազմազանություն,—նման դեկորներն արտիստին տալիս էին դինամիկ, թատերային գործողության լայն հրապարակ։ Միջավայրը այլևս չէր զրկվում կոնկրետությունից, այլ ենթարկվում էր ընդհանրացման։ Քաոսնական թվականների ձևավորումների մեջ կարևոր, սկզբունքային խնդիր էր՝ կոնստրուկտի՞վը, թե կոնստրուկտիվիստականը։ Մոսկովյան մի շարք թատրոններում խնդիրը վճռված էր։ Հատկապես նշանավոր ռեժիսոր Ա. Թայիրովի՝ մոտ և նրա համագործակցությամբ այդ հարցը կոնստրուկտիվ ձևավորման օգտին էր լուծել նաև Ցակուլովը, տալով և՛ կիրառման օրինակներ, և՛ մասամբ էլ. տեսական հիմնավորում։ Սակայն

---

[1] Խոսքը ձևավորման այն սկզբունքի մասին է, երբ միևնույն հարթակի վրա նախապես տեղավորված են լինում մի շարք տեսարանների դեկորներ։

[2] Տե՛ս **А. Февральский**, Театр имени Руставели, М., 1959, էջ 129.

մինչ նրա երևալը հայ բեմում (որը բարեբախտ դիպված էր միայն), նրա աշակերտները կոնստրուկտիվիզմի հոսանքի մեջ ընկած դեռևս խաղխաղում էին, որոնում: Հայ թատերական իրականության մեջ առավել ևս դժվար էր հարցի լուծումը. հատուկենտ ձկարիչներ իրենց անհատական նախաձեռնությամբ էին որոշում այս կամ այն ներկայացման գեղանկարչական կերպարի սկզբունքը, հաճախ գործում էին ռեժիսորներից անկախ: Այդ առումով որոշ հետաքրքրություն է ներկայացնում Բաքվի Հայկական թատրոնի ձկարիչ-ռեժիսոր Մուշեղ Սաղյանի փորձը:

Քաղաքացիական պատերազմի տարիներին նա կամավոր կերպով մտել էր գինծառայության ճշանավոր 11-րդ բանակի շարքերը, ուսանել Բաքվի գեղարվեստական բարձրագույն դպրոցում և, ավարտելով, դարձել ձկարիչ-դեկորատոր: Սակայն սկզբից, հանգամանքների բերումով նա և՛ բեմանկարիչ էր, և՛ ռեժիսոր:

Ավելի քան մեկ տասնամյակ Սաղյանը Բաքվի Հայկական թատրոնում կարողանում էր համատեղել այս երկու տարբեր մասնագիտությունները: Բազմաթիվ ուշագրավ բեմադրություններ են կապված նրա անվան հետ: Նրա գրեթե բոլոր աշխատանքներում, ինչպես վկայում են փաստերը, կար ներկայացման ընդհանուր կերպարի զգացողություն. անհրաժեշտ մի պայման բեմանկարչի համար, թեև նա, պրակտիկ իրագործման մեջ, միշտ չէ, որ հասնում էր հարմոնիկ լուծման: Կրկնակի ուժեր ներդնելով բեմադրության մեջ, նա կա՛մ կրկնակի արտահայտչականության էր հասնում, կա՛մ պարզապես վրիպում երկու կողմից էլ: Նրա «Քաջ Նազարը» (1925) մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց Բաքվի թատերական լայն շրջաններում: Կոնստրուկտիվիզմի հավակնող դեկորներով, տեխնիկական տպավորիչ հնարամտությամբ օժտված մի բեմադրություն էր այդ, ուր դերակատարները հանդես էին գալիս գեղանկարչական ընդգծված ֆունկցիա ունեցող տարազներով:

Սակայն ներկայացման երիտասարդ հեղինակը մի հարցում դիմել էր բացահայտ ծայրահեղության: Արքայական գահին բազմած Նազարը (Հ. Ոսկանյանի գունեղ անձնավորմամբ) շատ նման էր Նիկոլայ Երկրորդ կայսեր: Կոնկրետությունից զուրկ շրջապատում գլխավոր հերոսի չափազանց կոնկրետ կերպարանավոխում, որ, ինչպես հայտնի է, դրամատուրգիական նյութով բնավ իսկ պայմանավորված չէր· Գոնեհիկ սոցիոլոգիզմի դրսևորումը (ռեժիսորական մեկնաբանությամբ), գավառական կենցաղի հրթեթ կոլորիտը (որոշ դերասանների խաղում) և օտալած բեմահարդարանքը (ձկարչի ձևավորման մեջ) հատնվել էին իրար, էկլեկտիկ մի ոճ ստեղծել: Բայց այն տարիների համար դա բավական բնորոշ երևույթ էր:

Մ. Սաղյանի հետագա շրջանի աշխատանքներից անհամեմատ կուռ և միասնական կերպար ուներ «Օղակումը» (1931): Ռեժիսոր Սաղյանը հետզհետե ճահճացեց Սաղյան-ձկարչի առաջ: Երբ այդ նույն ձկարիչը հանդիպեց մասնագիտական բարձր մակարդակի ռեժիսորի հետ, արդյունքը շատ ավելի դրական եղավ: Սաղյանն իրեն «կաշկանդված» ու պարտավորված զգաց «Կապկապ-թամաշայի» բեմադրության ժամանակ (1925): Արմենյանն էր ներկայացման ռեժիսորն ու Փափազյանը՝ գլխավոր դերակատարը: Գործելով Նախկին Թաղիևի թատրոնի ընդարձակ բեմում, հայ թատրոնի գործիչները

ջանք չխնայեցին երկն էպիկական մասշտաբներով բացահայտելու համար: Ականատեսների վկայությամբ, «Կապկազը» թատերային կատարյալ տեխնիկայի հաղթանակ էր, իսկական թամաշա թե՛ ռեժիսորական ու գեղանկարչական կերպարի կառուցվածքով, թե՛ ընդհանուր ռիթմի առումով և թե՛ գլխավոր ներոս Ղարայի դերակատարմամբ: Թերևս մեյերխոլդյան ռեժիսուրայի հայկական ըմբռնման մի ցայտուն արտահայտություն էր սա, որ բխում էր բեմադրության գրական հիմքից:

Շեորհալի ընկարչին ու ռեժիսորին, երբ նա իրեն չէր կարողանում իմաստագրել, օգնում էին փորձված ռեժիսորներն ու դերասանները, երբեմն էլ ընկարիչները: 1928-ին ընկարիչ Սաղյանը դեմառդեմ հանդիպեց ռեժիսոր Լ. Քալանթարին: Տասնվեց պատկերի տրոհված «Պեպոյի» բեմադրության համար Սաղյանը կարողացավ գտնել ռեժիսորական անապատելի մեկնաբանությանը ներդաշնակ ձևավորում, որ իրագործվել էր սոցիալական տարբեր շերտավորումների սուր հակադրության սկզբունքով: Ոչ պակաս հետաքրքրական եղավ նրա նաև «Արյունոտ անապատ» և «Պաղտասար աղբար» բեմադրությունները: Որքան էլ Հովհ. Աբելյանը, որպես Բաբայի և Պաղտասարի դերակատար, դժկամությամբ էր ընդառաջում ներկայացմանն հեղինակներին, այնուամենայնիվ, ենթարկվում էր՝ գործի ընկատմամբ ընդհանուր շահագրգռություն ընկատելով:

Սաղյան-ընկարչի ձեռք բերած փորձը զուգահեռաբար նպաստում էր նաև նրա ռեժիսորական ընդունակությունների զարգացմանը, մի հանգամանք, որ ցայտուն դրսևորում գտավ «Արյան ձայն» բեմադրության մեջ (1929): Ձևավորող աղրբեջանական թատրոնի հայտնի ընկարիչ Ռուստամ Մուստաֆաևն էր: Ռեժիսորն ու ընկարիչը լայնորեն օգտագործեցին կինոէկրանը, ակրոբատիկան և մանավանդ պտտվող բեմահարթակը, որոնք նեղություն էին պատճառում Կաևսկու դերակատար Հովհ. Աբելյանին: Կարո՞ղ էր Սաղյանը ետ մնալ ժամանակից, երբ նրա կողքին բազմափորձ ռեժիսոր Ստ. Քափանաձյանի ֆորմալիստական տրյուկները «Մորգանի խնամու» բեմադրության մեջ (ընկարիչ Ն. Կուլեշ) արժանանում էին մամուլի խրախուսանքին: Կաֆեի տեսարանում դերակատարները հանդես էին գալիս մասնատված, խաղատաղետ զգեստներով: Թերևս դա էր պատճառը, որ «Սևիլիա» առաջին բեմադրության մեջ (1929) ընկարիչ Սաղյանը ռեալիզմին այնքան հավատարիմ չգտնվեց, որքան ռեժիսորներ Վ. Լյուցեն և Լ. Քալանթարը:

Մ. Սաղյանի փորձը հետաքրքիր է առհասարակ հայ բեմանկարչության ուղին բնորոշելու տեսակետից: Նա ռեժիսորական աշխատանքում ձգտում էր արձագանքել Մեյերխոլդին, բեմանկարչության մեջ մնում էր Գ. Ցակուլովի երկրպագուն, մինչդեռ Բաքվի հայ դերասանական խումբը, հատկապես ավագ սերունդը նախապատրաստված չէր դրան: Պատկառելի վաստակ ունեցող հայ դերասաններից շատերը սովորել էին ապավինել միմիայն իրենց ուժերին և վաստակի մի նշույլ անգամ չէին կամենում զիջել նորամուտ ընկարչին: Պատճառներից մեկն էլ անշուշտ դա էր, որ երևանյան թատերախմբերի, մասնավորապես Առաջին պետթատրոնի ստեղծագործական կյանքում կերպարվեստը. բառի լայն իմաստով, բավական ուշ մուտք գործեց: Թե՛ Թիֆլիսում, թե՛ Բաքվում հայ նորաստեղծ թատրոնները 20-ական թվականներին սարքավորված շենք ունեին, հիանալի հանդիսատես, որոնք լուրջ խթան էին բեմադրական

կուլտուրայի զարգացման համար: Ամաճդներով հարուստ այդ քաղաքները բեմական հսկաներ էին տենդ, շփվել մեծ թատրոնների հետ: Երևանի պայմանները շատ էին սահմանափակ: Իհարկե, այստեղ ևս կատարվում էին ուսանելի որոշ փորձեր, բայց Առաջին պետթատրոնի շրջանակներից դուրս:

Իր բնույթով մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում «Քուրմ Տարկվինի» տղերգության ձևավորումը, որ ցուցադրվել է Երևանի Բանվորական ակումբի այգում: Ամո-Խարազյանը այդ ընթացակով հատկապես կատուցել էր տվել եռաբեմ հրապարակներից բաղկացած մի ամառային թատրոն և բեմադրական աշխատանքների ներգրավել ականավոր գեղանկարիչ Սեդրակ Առաքելյանին: «Ըստ էսքիզների, դեկորների վրա նկարվում էին բազմապիսի, իրար հատող երկրաչափական ծավալներ, որ հետից մեկ-մեկ առարկայանում ու ընկալվում էին որպես արտասովոր բյուրեղակերտ մոալ կատակումներ: Դա շատ նման էր կուբիստական գեղանկարի, բայց ֆանտաստագորիկ էր՝ իռացիոնալ...

Սակայն... իր ամորոշ ձևերի, մոալ գույների համակարգությամբ նա ամբողջական էր, կատարված ճաշակով, խստաշունչ էր, հուզական և տպավորիչ»,—այսպես է նկարագրում ձևավորումը նկարիչ Գ. Գյուրջյանը, որն էսքիզներն իրականացնելիս օգնել է Առաքելյանին և գտնում է, որ այն «գերազանց գեղանկարչական էր և ակնհայտորեն հակադիր՝ կոնստրուկտիվիզմի շոր լակոնիզմին»[1]:

1923 թվականն էր: Առաջին պետթատրոնը երկամյա ուղի էր անցել, ստեղծել բանվինգ սեր բեմադրություն, սակայն խոսելով «հայ թատրոնի հերթական խնդիրներից» գործի կազմակերպիչ Լ. Քալանթարը, ի մի բերելով արածն ու ծրագրելով գալիքը, բնավ իսկ չէր անդրադառնում բեմանկարչության վիճակին: Դա թվում էր անհիմնատ: Բանն այն էր,—գրել է նա,—որ դեռ անհրաժեշտ էր «վերաշինել ամբողջ շենքը՝ թատրոնի նմանություն տալու նրան»[2]: Ահա այս պայմաններում էլ թատրոնում աշխատեց Գաբեգին Երիցյանը (1879—1966), նախահեղափոխական հայ թատրոնի բազմաշնորհ մշակներից մեկը, աշխատեց հնազանդ ու մեծ-մեծնակ: Ինքն էր գծագրում էսքիզները, տահատակն ու խավաքարտը ներկում ու դարձնում դեկոր, կահավորում բեմը, ջոկում համապատասխան կահ-կարասի ու տարազներ:

Եթե առաջին ներկայացման՝ «Պեպոյի» համար թատրոնը կարողացավ պատշաճ դեկորներ պատրաստել, ապա երկրորդ ներկայացումից սկսած նախապատվությունը տրվեց պայմանական, ֆրագմենտար դեկորներին. չեզոք վարագույրների կոմպոզիցիա, ընդհանուր ֆոնի վրա՝ դարաշրջանին համապատասխանող դեկորներ: Առաջխաղացումը միայն այն էր, որ բեմի հարթության վրա երևացին հատոցներ, փոխվեցին մակարդակները: Այդ սկզբունքը լայնորեն կիրառվեց ոչ միայն «Ավազակների», այլև հետագա շատ բեմադրությունների մեջ: «Գաբեգին Երիցյանը,—գրում է Քալանթարը,—ընդհանուր առմամբ արամտորեն և ճաշակով լուծեց պայմանական ձևավորման դժվարությունը: Միշտ ասած, պայմանական ձևավորումներին հարկադրաբար անցնելը առանձնապես չէր մտահոգում մեզ: ...Առաջնահերթ խնդիր էր մեզ համար դերասանական կատարման մշակման խնդիրները, դերասանական ստեղծա-

[1] «Սովետական արվեստ», 1963, № 4, էջ 23:
[2] «Պայքար», 1923, № 10—11:

գործող կոլեկտիվի խնդիրը: Եվ դեռ ավելին. պայմանական դեկորը նպաստում էր դերասանի խաղը ավելի ցայտուն, ավելի ռելիեֆ դարձնելու»[1]:

Որքան էլ, պատմական առումով, այսօր զգալի թվա Երիցյանի վաստակը, այնուամենայնիվ, նա ինքնուս ակարիչ էր և գործի ընտրմամբ նրա ցուցաբերած սիրուն ու նվիրվածությանն ենք պարտական «Ջրասույզ զանգ», «Վերթաքննիչ», «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» ներկայացումների ուշագրավ ճևավորումների համար և, մանավանդ, «Երևանկայական հիվանդի», որը, Ա. Բուրջալյանի մտահղացմամբ, առանց վարագույրի էր ցուցադրվում, ամեն ինչ փոփոխվում էր հանդիսականի աչքի առաջ: Կարո՞ղ էր Երիցյանն ավելին անել, երբ հարկադրված էր միջին հաշվով ամսական երկու-երեք նոր բեմադրություն տալ:

Չնայած այս ամենին, հայ բեմանկարչության և կերպարվեստի պատմության համար 1923-ը մնաց որպես հիշարժան տարեթիվ: Առաջին պետթատրոնը, որ ճնշվում էր սուղ պայմաններից և ճևավորման մակարդակի մասին մտահոգվելու ժամանակ իսկ չէր գտնում, ունեցավ մի հատուկ վարագույր, որի նմանն իր բնույթով դեռ ոչ մի թատրոն չէր տեսել:

Մարտիրոս Սարյանի աշխատանքն էր:

Ի՞նչ էր պատկերված այնտեղ: Ժամանակակից արձակագիրն այսպես է նկարագրում. «...ծառացել էին նույն ծանոթ լեռները՝ ուս-ուսի, խորացել էին նույն ձորերն ու ձորակները՝ հին կնճիռների նման ոլորուն: Մի տեղ... բլուրի գագաթին բարձրադիր մի կոթող էր ցցվել, քերծերի պռունկներին երիզ էին կապել կարճ ու գնդիկ ծառերը, զմրուխտ այգիներն էին փռվել սարերի լանջերն ի վար և ձորերի ափերն ի վեր... Իսկ կենտրոնում, աչքի առջև, վար-դեղին կտուրի վրա՝ բոցեղեն խարույկի նման բռնկվել էր կանաչը ուրախ մի խմբապար: Եվ պարում էին մի քիչ նազով ու մի քիչ էլ մոռացած կանաչի նազանքը, պարում էին տղամարդկանց նման: Նրանց ոտքերի տակ, ասես ճոճում էին հին տան հնացած գերաններն և երգը, ճորացած, խլացնում էր գազազած գետի աղմուկը...»[2]:

Որոնումների շրջան ապրող, ստեղծագործական դեռևս հաստատ հունի մեջ չընկած թատրոնին նման մի վարագույր շատ էր պետք: Դա ժամանակակից իրականության հետ կապվելու յուրօրինակ մի կոչ էր, որ նոր կյանք կառուցող հանդիսատեսի շունչն էր բերում թատրոն, համախմբում էր թե՛ ստեղծագործողի, և թե՛ հանդիսականի ուժերը: Բեմը ոչ միայն բարձր գաղափարների ժողովրդականացման դպրոց է, ասում էր այդ վարագույրը, այլև ուրախության հանդես: Եվ եթե այլ թատրոններում գեղարվեստորեն ճևավորված վարագույրներ մեծ մասամբ կոնկրետ նպատակներ են հետապնդում, ինչպես, ասենք, Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի վարագույրը ճայի ուրվագկարով, ապա Սարյանի գործը նոր իրավակարգի վավերացումն էր ու ապագայի խորհրդանիշը միաժամանակ: Պատահական չէ, որ տաս տարի այդ վարագույրն ապրեց մեր լավագույն թատրոնում և արժանացավ բազմաթիվ հանդիսականների, ի թիվս որոնց և Հ. Բարբյուսի, Ա. Լունաչարսկու, Ա. Չոպանյանի, Ա. Բելիի և շատ ուրիշների հիացմունքին: Թերևս այդ վարագույրը

[1] Լ. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, էջ 150:
[2] Վիգեն Խեչումյան, Գույներ ու երանգներ, Երևան, 1962, էջ 25:

որոշ իմաստով կանխեց հակառեալիստական միտումների թափանցումը հայ բեմանկարչության մեջ, ճիշտ ուղղություն տվեց նրա հետագա զարգացմանը: «Կարմիր դիմակ» և «Քաջ Նազար» բեմադրություններում իրենց գունեղ, լակոնիկ ձևավորումներով (1924), մասամբ էլ այդ երևույթի ապացույցն են: Ուսանող ճարտարապետներ Կարո Հալաբյանն ու Միքայել Մազմանյանը, որոնք այդ տարիներին որպես ընկարիչներ մասնակցում էին նաև Մոսկվայի հայ դրամատիկական ստուդիայի աշխատանքներին, Ա. Բուրջալյանի հետ ընդհանուր լեզու գտած, նպաստեցին վերոհիշյալ ներկայացումների գեղանկարչական մակարդակի բարձրացմանը, թատրոն բերելով ոչ միայն տարածության բաշխման ճշգրիտ պատկերացումներ, այլև բեմական տարազների գունային ըմբռնում: Բայց այդ դեռ բոլորը չէր, ինչ պետք էր: Շատ անգամ ռեժիսորները չէին կարողանում իրար բերել «ընդհատիպ» ձևավորումն ու պիեսի գաղափարական բովանդակությունը, իսկ ընկարչին էլ քիչ էր մտահոգում, թե իր էսքիզների հիման վրա ինչ է անելու ռեժիսորը:

Առաջին պետթատրոնում ընկարչի ակտիվ վերաբերմունքն ի հայտ եկավ նախ և առաջ «Վարժապետ Բուբուս» ներկայացման մեջ (1925), ուր Սիմոն Ալաջալյանը, զարմանք պատճառելով հանդիսականին, դերակատարներին բեմ էր հանել կարմիր ու կանաչ կեղծամներով, դեկորները պատրաստել բամբուկից, իսկ զգեստները՝ կեղծամների ոճով: Այս ամենի կողքին դերակատարները, ռեժիսոր Քալանթարի կամքով, երբեմն էլ զրույցի էին բռնվում հիպերբոլիկ չափերի հասնող գլորուսի վրա բազմած: Ներկայացումն ազիտացիոն շարժի, ծաղրանկարի սկզբունքով էր լուծված՝ նույն տարիներին Մոսկվայում ծավալվող մեյերխոլդյան նորարարական ռեժիսուրայի ազդեցությամբ:

Ս. Ալաջալյանը երիտասարդ, անփորձ ընկարիչ էր, բայց նրա ուսերին էլ միայնակ գործունեության բեռ ընկավ ամբողջ երեք տարի: Գ. Երիցյանի նման, նա էլ գործում էր հռանգով, ավելի սովորում էր, քան սովորեցնում, սակայն շահեկան մի առավելությամբ. նրան բախտ վիճակվեց շփվելու ոչ միայն նույն թատրոնի ռեժիսորների հետ, այլև հաղորդակից դառնալու Արեկյանի, Ռ. Սիմոնովի և մանավանդ Գ. Ցակուլովի արվեստին: Նրա ձևավորած «Պարտիզպանի շունը», «Պավել առաջին» և «Օթելլո» ներկայացումները, որոշ իմաստով, հասում ընկարչի աշխատանքներ էին, և պատահական չէ, որ Սարյանը Ալաջալյանի վաստակը ըստ արժանվույն գնահատելով, նրան համարում է «այդ շրջանի խանդավառ գործիչներից մեկը»[1]:

Սակայն հայ բեմանկարչության հաստատման ընթացքում բացառիկ էր Գևորգ Ցակուլովի՝ իր ժամանակ Ռուսաստանում մեծ հռչակ վայելող հայ ընկարչի վաստակը: Նրա անվան հետ է կապվում բեմական կոնստրուկտիվ հրապարակների տարածումը:

Գևորգ Ցակուլովը (1884—1928) հայ մշակույթի հետ կապված էր 10-ական թվականներից, Շիրվանզադեի, Սարյանի և Մարիետա Շահինյանի միջոցով: Ապրելով և ստեղծագործելով գլխավորապես Մոսկվայում, նա մշտական կապեր էր պահպանում մոսկվաբնակ գրեթե բոլոր հայ անվանի գործիչների հետ, մոտիկից գիտեր նաև Փարիզում ապրող մի շարք հայ արվես-

[1] «Коммунист», 1962, 24 ապրիլի:

տագետների: Սակայն երբ Ցակուլովը 1926-ին, Ա. Լունաչարսկու հանձնարարությամբ, առաջին անգամ ոտք դրեց Երևան (ճարտարապետ Ա. Ծչուսևի հետ), Թամանյանի ժողովրդական տան ճախագիծն ընդունելու համար, նրա կապերը հայ իրականության հետ ավելի ամրացան: Ուշագրավ է նաև նրա Երևան մեկնելու «գաղտնի միսիան»՝ կոնստրուկտիվիստ ճարտարապետներին հաշտեցնելու Թամանյանի հետ: Եվ այդ միսիան նա գաղտնի չէր պահում: Ցակուլովի համար հանձնարեղ Թամանյանն ու տակավին երիտասարդ, խոստումնալից ճարտարապետ Հալաբյանն իր համախոհներով՝ հավասարապես թանկ էին:

Ցակուլովն իրեն համարում էր «դեկորատոր-կոնստրուկտոր-հեղափոխական»: Նա ամբողջ էությամբ կապված էր 20-ական թվականների խորհրդային իրականության հետ և գտնում էր, որ «դարերի գոյության իմաստը այսօրվա մեջ է»: Ժամանակաշրջանի բարդ ու հակասական ոգին արտացոլվում էր նրա թե՛ գեղագիտական հայացքների, թե՛ ստեղծագործության մեջ: Գրում էր տեսական հոդվածներ, հրապարակավ, բազմության առաջ, սկզբունքային հարցերի շուրջ վեճի բռնվում Մայակովսկու նման մարդկանց հետ: Թատրոնի կամարների տակ Ցակուլովը գործ ունեցավ գեղարվեստական մղումներով իրար հակադիր արվեստագետներ Թայիրովի, Մեյերխոլդի, Սախնովսկու և Դելագինի հետ, բոլոր դեպքերում մնալով իր բարձրության վրա, իր սկզբունքներին հավատարիմ և նրանց կողմից էլ գնահատված, ինչպես շատ քչերը: Թատրոններից նրան այնքան շատ էին հրավիրում և այնքան մեծ էր նրա հմայքի ուժը, որ ժամանակին օգտագործվել է «Թատրոնների յակուլովիզացիա» դարձվածքը, «միայն թե Ցակուլովի դեկորները լինեն,—կատակով գրվել է մամուլում,—պիես միշտ էլ կճարվի»:

Ցակուլովի ազդեցության ոլորտները տարածվեցին և հայ բեմանկարչության վրա: Երևանյան պալմաններում, Բուրջալյանի համագործակցությամբ, նա ստեղծեց երկու ձևավորում՝ «Վենետիկի վաճառականը» ու «Մորգանի խնամին». դրանք ճիշտ գնահատելու համար պետք է ելնել ոչ միայն այդ աշխատանքներից, այլև դրանց ունեցած դրական ազդեցությունից: Առաջին անգամ հայ թատրոնում, պատրաստվեց ձևավորման մակետ, որի շնորհիվ բեմի տուփը կոնկրետ հեռանկարի մեջ մոր, աննախադեպ ծավալներ ստացավ: Երևաց, որ կոնստրուկտիվ-գեղանկարչական սկզբունքների բանիմաց կիրառման դեպքում բեմահարթակի սահմանափակությունը լիովին հաղթահարելի էր: Եվ ահա, առանց նյութական մեծ միջոցների ներդրման, «հանկարծ» ստեղծվեցին հարուստ ու շքեղ ներկայացումներ: Բեմական տարազը, որ Ցակուլովը հոգեբանական էր անվանում, դարձավ բեմական պլաստիկայի դրսևորման միջոց և առհասարակ դերակատարման հաջողությանը նպաստող ազդակ: Նա էր, որ առաջինը թատրոն բերեց կերպարները գունավոր լուսավորության միջոցով բնութագրելու մատչելի հնարքներ և, ամենակարևորը, ցույց տվեց, թե ինչ է նշանակում, երբ նկարիչը կրքոտ վերաբերմունք ունի բեմում ծավալվող դեպքերի հանդեպ:

Միշտ գտնված մակետը ներկայացման ընդհանուր կերպարի հայտնագործումն է, և դժվար կլիներ պատկերացնել ու տեսնել «Մորգանի խնամու» փարիզյան կաֆեն իր բարքերի զավեշտալին դրսևորումներով, դժվար թե ունենայինք «Վենետիկի վաճառականի» կուռ և ներդաշնակ կերպարը՝ հուրհրատող կառնավալի խրախճանքով հանդերձ, առանց Ցակուլովի նուաճում մի-

ջամտության, առանց այն ճկարչի, որը հակված էր վճռական խոսք ասել թեմադրության գեղարվեստական լուծման մեջ: Ծառ ազդեցություններ անցողիկ եղան հայ թեմի համար, սակայն պիեսի գաղափարը ներկայացման արտաքին կերպարի միջոցով բացելու չակուլովյան ըմբռնումները իոր ճեոք թողեցին հայ թեմաճկարչության մեջ:

1927—1928 թվականները հետաքրքրական նոյություն բերեցին: Գրեթե միաժամանակ հայ թատրոնում հանդես եկան երեք ճկարիչ՝ Միքայել Ալուտչյան, Ստեփան Թարյան և Վասիլի Ճերիշև: Արգասավոր էր նրանց գործունեությունը ճենց առաջին տարիներից, սակայն նրանց ձիրքը լիուլի բացահայտվեց 30-ական թվականներին՝ մի նոր փուլ կազմելով հայ թեմաճկարչության պատմության մեջ:

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄ

Առանց երաժշտական տարրերի օգտագործման դժվար է պատկերացնել ժամանակակից թատրոնը: Հուզական մթնոլորտ, տրամադրություն ստեղծելու մեջ երաժշտությունն իր որոշակի տեղն ունի նաև դրամատիկական թատրոնում:

Երաժշտական ձևավորման արվեստը նա հայ թատրոնում ունի իր ավանդները: Եթե ավելի հեռուն չգնանք, ապա տակավին Արևմտյան թատրոնի գործունեության մեջ երաժշտությունը նկատելի տեղ է գրավել: Բավական է ասել, որ այդ թատրոնում գործել է բազմամարդ նվագախումբ, երբեմն իտալացի երաժիշտներից բաղկացած, եղել է մշտապես գործող դիրիժոր-կոմպոզիտորի միավոր (Կ. Փափազյան), որը հաճախ երաժշտություն է գրել ներկայացումների համար[1]: Երաժշտությունը որոշակի դեր է խաղացել արևմտահայ թատրոնում ընդհանրապես: Պատմությունից շատ փաստեր են հայտնի Տիգրան Չուխաջյանի բերած ավանդի մասին նաև դրամատիկական ներկայացումներում, երբ նա, հատկապես պատմական պիեսների բեմադրության համար, երաժշտություն է հորինել:

Արևելահայ իրականության մեջ թատրոնին և թատերականացված արարողություններին մոտ կանգնած անձնավորություններ են եղել Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, Մակար Եկմալյանը, Սպիրիդոն Մելիքյանը և ուրիշներ: Նրանց մասնակցությունը ռեժիսորներին հուշել է ավելի ուշադիր լինել ներկայացումների մեջ երաժշտության կատարելիք դերի նկատմամբ: Նախահեղափոխական շրջանի հայ բեմում երաժշտության օգտագործման փորձեր են կատարել ռեժիսորներ Ա. Արմենյանը, Օ. Սևումյանը: Այս առումով ուշագրավ են Արմենյանի «Հին աստվածներ» (1913) և Սևումյանի «Ծառուստ» (1913) բեմադրությունները:

Հայ խորհրդային թատրոնում մասնագիտական ռեժիսուրայի զարգացման հետևանքներից մեկն էլ երաժշտության ճիշտ օգտագործումն էր բեմադրության մեջ: Թատրոններում ստեղծվեցին երաժշտության գծով հաստիքային միավորներ: Թատրոնն իր կողմը գրավեց բոլոր հայ կոմպոզիտորներին: Սակայն սկզբից նեթ պիտի ասել, որ մեր թատրոնը, այնուամենայնիվ, իր ուղեկից կոմպոզիտորը չունեցավ, որի հիմնական զբաղմունքը, մասնագիտական թեքումը թատրոնը լիներ: Թերևս դրա պատճառներից գլխավորն այն է, որ մեր թատրոնի ներկայացումներում գրեթե երբեք երաժշտությունը ճնշող չի

---

[1] Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, Երևան, 1962, էջ 87:

եղել կամ չի ունեցել այնպիսի ակտիվ դեր, ինչպես, ասենք, մեր հարևան հանրապետությունների՝ վրացական և առանձնապես ադրբեջանական թատրոններում: Մի կողմից դերասանական ուժերի խոշոր անհատականությունը, մյուս կողմից թեմադրության սկզբունքների ընտրմամբ ռեժիսորի ունեցած որոշակի հակումներն ու նախասիրությունները թույլ չեն տվել երաժշտության ակտիվացում: Երաժշտության օգտագործման հարցում հայ ռեժիսորներն առհասարակ ժուժկալ են գտնվել:

Հիշագրավ է, որ թատերական երաժշտությանը ժամանակին կարևորություն է տվել Ալ. Մյասնիկյանի նման քաղաքական խոշոր գործիչը: Նա Ռոմանոս Մելիքյանին առաջարկել է Ե. Չարենցի «Կայսրազը» երաժշտականացնել (էլեմենտներով կամ ամբողջովին), կոմպոզիտորն էլ պատրաստակամություն է հայտնել, սակայն, դժբախտաբար, այդ հետաքրքիր մտահղացումը մնացել է անկատար[1]:

Հայ կոմպոզիտորների մեջ, սակայն, կա մեկը, որը թե՛ պատմական ծառայությամբ և թե՛ գեղարվեստական վաստակով մեծ տեղ ունի արդի հայ թատրոնի կյանքում: Դա Ալեքսանդր Սպենդիարյանն է: Պատահական չէ, որ դեռևս 1910—1911 թվականներին Սպենդիարյանը Ա. Շահումի «Քեռի Վանյան» և Մ. Գորկու «Հովեկները» պիեսների թեմաներով մելոդեկլամացիաներ է գրել[2], իսկ 1918-ին, Բեռլինում ռուս մեծանուն խորեոգրաֆ Մ. Ֆոկինը՝ Աննա Պավլովայի մասնակցությամբ թեմադրել է «Վեռնայիի ոգու յոթ դուստրերը» խորագրով մի ներկայացում, որին հիմք է ծառայել Սպենդիարյանի «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պոեմը: Բացի այդ, նա երաժշտություն է գրել «Պարուհին ու զինվորիկը» մանկական պիեսի համար (1919):

Ինչպես ժամանակի հայ գեղարվեստական մտավորականության մյուս ականավոր գործիչները (Մ. Սարյան, Ա. Թամանյան, Ծիրվանզադե, Չարենց, Ռ. Մելիքյան), այնպես էլ Սպենդիարյանը թատրոնին գործնականորեն մոտ կանգնած անձնավորություն էր: Բավական է նշել, որ 1924-ին թեմադրված «Տարտյուֆի» համար նա չզլացավ գործիքավորել Մոցարտի մեներգը, որի օգտագործումը յուրովի ներդաշնակում էր ներկայացմանը: Սակայն առաջին ռեժիսորը, որ նախաձեռնություն հանդես բերեց Սպենդիարյանին ներգրավելու դրամատիկական թատրոնի ոլորտի մեջ՝ Ա. Բուրջալյանն էր, մի արվեստագետ, որի ռեժիսորական պրակտիկայում երաժշտությունը ակնհայտ դեր է խաղացել: «Բուրջալյանի թեմադրական աշխատանքների հետ են կապված... երաժշտությունը որպես կարևոր բաղկացուցիչ տարր ներկայացման մեջ մուծելու նախաձեռնությունը»[3]—գրել է Ս. Մելիքսեթյանը: Մեզանում շատ ներկայացումներ են ընթացել Սպենդիարյանի երաժշտության ուղեկցությամբ, սակայն «Օթելլոյի» թեմադրությունը առաջին և միակ դեպքն էր, որի համար, Առաջին պետթատրոնի պատվերով, Սպենդիարյանը հատուկ երաժշտություն գրեց:

Հիշագրավ է, որ ականավոր կոմպոզիտորը անձամբ մասնակցել է թեմադրության փորձերին և ելվագախումբն էլ առաջին անգամ ինքն է ղեկավարել

---

[1] Տե՛ս Գ. Գյոդակյան, Ռոմանոս Մելիքյան, Երևան, 1960, էջ 213—214:

[2] Այս գործերի առաջին կատարման, ընթացք ունեցած մեծ հաջողության մասին են վկայում նաև Ա. Ծեր-Պետրոսյանի հուշերը, «Սովետական արվեստ», 1958, № 6:

[3] «Արշակ Բուրջալյան», Երևան, էջ 152:

ուղղություն տալով անփորձ երաժիշտներին, ձգտելով ռեժիսորի հետ ընդհանուր լեզու գտնել. «...ո՞րտեղ օգտագործեմ ալդքան երաժշտություն,—դժկամել է Բուրջալյանը՝ ամբողջ ստեղծագործությանը ծանոթանալուց հետո:

— Ներկայացման տևողությունը երեք-չորս ժամ է, չե՞ք կարող քանի որպեսի երաժշտությունը տեղավորել ալդտեղ,—զարմացած պատասխանել է կոմպոզիտորը:

— Ի՞նչ եք ասում, երաժշտությունը պետք է մերվի տեսարանին, լինի պատճառաբանված, գտնի իր տեղը ու ճշգանակությունը, օգնի տեսարանի տրամադրությունը բացահայտելուն, գրգռի արտիստի հուզական աշխարհը, թե չէ գրածդ լավ է, հանճարեղ»[1]:

Նույնն է հաստատում նաև Լ. Քալանթարը. «Նա ներկա էր լինում յուրաքանչյուր փորձի: Փոփոխում էր երաժշտությունը, հարմարեցնում գործողությանը, խորհուրդներ տալիս ռեժիսորին, դիտողություններ անում դերասաններին, իսկ երբ պիեսը բեմ հանվեց, մոռանալով, որ դա ոչ թե օպերային, այլ դրամատիկական ներկայացում է, ծանոթներին հանդիպելիս հարցնում էր. «դուք լսեցի՞ք «Օթելլոն»[2]:

Բուրջալյանի բեմադրության մեջ Սպենդիարյանի երաժշտությունը ոչ թե պասիվ ֆոն էր, այլ ներկայացման օրգանական կապերից մեկը. հարստացնում էր ռեժիսորական մեկնաբանությունը, գեղարվեստորեն լրացնում, բացահայտում էր այս կամ այն կերպարը: Բավական է հիշել Ցագոյի երգը Կիպրոսի տեսարանում («Բաժակներ զնգան, զրնգ-զրնգ թող ասեն»), որով նա Կասիոյին և Ռոդրիգոյին գինարբուքի էր մղում, ոգևորում ռազմաբեմից հաղթանակով վերադարձած զորականին: Եվ Ցագոյի ուրախ երգը բերնե-բերան էր անցնում, դառնում հարբած զինվորների խմբերգ: Կարծես կոմպոզիտորն իր առջև խնդիր էր դրել ցույց տալ, թե ինչպես մարդ կարող է ուրախ երգել, գնալ կյանքի հրճվանքներին ընդառաջ, բայց ետին նկատառումներ ունենալ:

Սպենդիարյանի երաժշտությունը առավել մեծ դեր ուներ խանդի տեսարանում. «...երբ Դեզդեմոնան դրսում, կիպրոսցիներին իր ճյուրասիրում է և նրանց համար նվագում, նուրբ ելևէջներով հնչեց Սպենդիարյանի գվարթ, լիրիկական երաժշտությունը,—գրում է Վ. Վաղարշյանը:—Բեմում Օթելլոն հրաժեշտ է տալիս ...մեծ պատերազմներին, մարտական ճժույգին, դղրդաձայն շեփորին... Եվ այս հակապատկերը՝ անմեղ կինը դրսում ուրախ և երջանիկ, Ցագոյից խաբված Օթելլոն հոգու ոչ բերդական ալեկոծությունների մեջ՝ ընկալվում էր մեծ հուզմունքով»[3]:

Երաժշտությունը բխում էր շեքսպիրյան ողբերգության ոգուց և օժանդակում ռեժիսորական թարմ մեկնաբանությանը: Դրանով էր պայմանավորված ներկայացման ճախավերջին՝ ռեժիսորի մտահղացմամբ ստեղծված տեսարանը: Լոդովիգոյին ճանապարհ դնելուց հետո, նախքան Դեզդեմոնայի ննջարան մտնելը, Օթելլոն մի-փոքր հանգիստ էր առնում դղյակի պուրակում և «երկար ժամանակ» անձնատուր լինում դառն մտածումների: (Թերևս դա բեմական սկիզբ համարվի «Ահա պատճառը» մենախոսության): Այս լուռ տեսարանին,—որ Աբելյանի կատարմամբ մի առանձին իմաստ էր ստանում,—զուգակցում էր Սպենդիարյանի սիմֆոնիկ առաջիոն: Այդ երաժշտության մեջ,

[1] «Արշակ Բուրջալյան», էջ 131:
[2] М. Спендиарова, Спендиаров, М., 1964, էջ 164—165:
[3] «Արշակ Բուրջալյան», նույն տեղում:

Վ. Վաղարշյանի ընկալմամբ, «կար և՛ թախիծ, և՛ տարակուսանք, և՛ փոթորիկ, և՛ հուսահատություն»: Աբեղյանն ասել է, որ իր վաղեմի դերը հարստացել է մի նոր տեսարանով: Այդ առաջին իր հերթին ներդաշնակվում էր Դեզդեմոնայի երգին, որ կատարվում էր տավիղի ընկերակցությամբ (երգեցեք, ուռենի, ուռենի): Երաժշտությունը խոսում էր Օթքսպիրի անունից, յուրովի մեկնաբանում տառապող մարդու հոգեվիճակը, ձայնակցում Դեզդեմոնայի անկուր սովատանքներին: Աբեղյանը, որ երաժշտության սիրահար էր, բարկանում էր, երբ այն չարաշահվում էր դրամատիկական ներկայացման մեջ: «Նա գտնում էր, որ առանց երաժշտության էլ խոսքը կարող է հասնել հանդիսականին և հուզել նրան: Իսկ Սպենդիարյանի երաժշտությունը դուր էր նկել նրան, որովհետև այն լրացնում ու բացահայտում էր կերպարները»[1]:

Գնահատության է արժանի այն իրողությունը, որ Սպենդիարյանի երաժշտությունը հետագայում օգտագործել են «Օթելլոյի» հայկական բոլոր ներկայացումների մեջ: Այժմ արդեն թվում է, թե հայկական «Օթելլոն» դժվար է պատկերացնել առանց Սպենդիարյանի երաժշտության: Դրանք միմյանց կապված երևույթներ են:

«Օթելլոյի» երաժշտությունը բավական եղավ, որ Սպենդիարյանը լինի նաև դրամատիկական թատրոնի դասական կոմպոզիտոր: Մեր ռեժիսորները հետագայում հաճախ են դիմել Սպենդիարյանի երաժշտությանը, նրա տարբեր գործերից քաղելով երաժշտական հատվածներ՝ ներկայացման այս կամ այն տեսարանը հարստացնելու, խորացնելու, որոշ կերպարների մեկնաբանությունը առավել ցայտուն դարձնելու համար: Նրա երաժշտությունը ընտրել է Բաքվի Հայ դրամայի «Հողմերի քաղաք» ու «Մորգանի խնամին» (1931) և Թիֆլիսի Հայ դրամայի «Սալոմե» (1928) ներկայացումների հուզական հարըստացմանը: Ա. Բուրջալյանը, խորհրդակցելով կոմպոզիտորի հետ, «Սալոմեի» մեջ օգտագործել էր նրա մշակած հրեական մեղեդիներից հատկապես պարային էտյուդը, իսկ Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը Սպենդիարյանի երաժշտությունը ներմուծել էր «Գիքորը» ներկայացման մեջ (1934), կոմպոզիտոր Ս. Բարխուդարյանի ընդարձակ ընտրությամբ և լրացումներով: Նույնպիսի փորձ կատարել է և Ա. Սաթյանը՝ Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Մխիվիզոր» բեմադրությունը ձևավորելիս (1934):

Ավագ սերնդի կոմպոզիտորներից շատերն են ընդառաջել դրամատիկական թատրոնի աշխատանքներին: Ա. Մաիլյանը, որ 1920-ին Բաքվում Արևելյան թատերական ստուդիան էր հիմնադրել, իր ներկայացումներում այնքան մեծ տեղ էր տալիս երաժշտությանը, որ մասնագիտական գրականության մեջ դրվեց երբեմն հիշատակվում են որպես զուտ երաժշտական բնույթի ստեղծագործություններ, թեև խաղացվել են մեծ մասամբ դրամատիկական դերասանների ուժերով: Եթե նրա «Գիքորը» հաճախ բեմ է բարձրացել ստուդիայի սաների ջանքերով, իսկ «Վարժապետի հարսանիքը» Բաքվի Երաժշտական դրամայի թատրոնում, ապա «Ալեմդիրն» ու «Արեգնազանը» դրամատիկական թատրոնի խաղացանկի մեջ են եղել և կյանքի կոչվել Ժասմենի գործոն մասնակցությամբ (1922): Հետագայում էլ Ա. Մաիլյանը պահպանեց իր կապերը տեղի դրամատիկական թատրոնի հետ: Մոտ լինելով ադրբեջանական իրականությանն ու լավագիտակ նրա երաժշտությանը՝ Մաիլյանը «1905 թիվ» (կամ

[1] Ս. Մելիքսեթյան, Հովհաննես Աբեղյան, 1965, էջ 175:

«Արյունոտ օրեր») ներկայացման մեջ (1931) շոալյորեն օգտագործել էր ադրբեջանական և հայկական ժողովրդական երգեր, մուղամներ և հայ գուսանական մեղեդիներ, որոնք յուրովի ընդատում էին գրական երկի ինտերնացիոնալիստական գաղափարի մարմնավորմանը: Ոչ ընդազ ուշագրավ էր նրա մասնակցությունը նաև «Քաղաքավարության վճռաները» ներկայացմանը, որ երաժշտական կոմեդիայի սկզբունքներով բեմադրել էր Թ. Սարյանը (1933): Մահիլյանը բարեկամական սերտ հարաբերությունների մեջ էր ադրբեջանական թատրոնի երկու խոշոր դեմքերի՝ Ջ. Ջաբարլու և Ուզ. Հաջիբեկովի հետ: Թերևս այս բարեկամությանը պիտի վերագրել այն, որ Հաջիբեկովը հրավիրվեց Բաքվի Հայ դրամայի «Անգնա Քրիստի» ներկայացման երաժշտական ձևավորումը կատարելու, իսկ Ջաբարլին մասնակցեց «Սաֆա» օպերայի լիբրետոյի վերամշակմանը:

Հետաքրքրական է, որ, ինչպես թատերական նկարչության, երաժշտության մեջ ևս, դրսևորվել են եղբայրական ժողովուրդների բարեկամությունն ու արվեստների փոխազդեցությունը: Քսանական թվականներին Թիֆլիսի Հայ դրամայի «Ոչխարի աղբյուր» (1925), «Դեզերտիրկա» (1926) և «Բամբակ» (1931) ներկայացումների երաժշտության հեղինակը Թամար Վախվախիշվիլին էր. Կ. Մարջանիշվիլու սիրած այն կոմպոզիտորը, որ բազմաթիվ ներկայացումներ է ձևավորել Ռուսթավելու և Մարջանիշվիլու անվան թատրոններում: (Ի միջի այլոց, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի պատվերով, «Խատիջե» բեմադրության համար էլ երաժշտություն էր գրել վրաց կոմպոզիտոր Ա. Բալանչիվաձեն):

Այս թատրոնի և այս շրջանի հետ են կապված նաև Ս. Փանյանի և Ա. Բաբայանի մի ամբողջ շարք երաժշտական ձևավորումներ: Հատկապես Բուրջալյանի բեմադրությունների համար Փանյանի կատարած երաժշտական ձևավորումներն առանձին ուշադրության են արժանի: «Պարտիզպանի շունը», «Խալխի Ղոքար», «Վենետիկի վաճառականը» և «Հաջի Մուրադ» ներկայացումները շատ բան կկորցնեին, եթե նրանց ստեղծմանը մասնակից չդառնար Ս. Փանյանը[1]: Բավական է ասել, որ նրա նախաձեռնությամբ «Հաջի Մուրադ» ներկայացման մեջ ներգրավվել է ճշանավոր քյամանչիստ Սաշա Օգանեզաշվիլին (Ա. Հովհաննեսյան): Իսկ Ա. Բաբայանի երաժշտական ձևավորումներից պիտի նշել «Ինտերվենցիան», «Քաջ Նազարը» (Հայարտան դրամատիկական ստուդիայում) և առանձնապես «Բոմբեյը», որի առթիվ մամուլը նշել է. «Մի հանգամանք, որ արժանի է մեծ ուշադրության՝ դա երաժշտության օրգանական կապի ստեղծումն է պիեսի ամբողջ շարժիչ ուժերի ու գործողությունների հետ. երաժշտությունը դերասանի ասածն ավելի ուժեղացնելու և ավելի հասկանալի ու թափով լսողին տալու լավագույն միջոցն է»[2]:

Սունդուկյանի անվան թատրոնում 20-ական թվականների վերջին աշխատում էին երկու հայ կոմպոզիտոր: Դրանցից մեկը Լ. Խոջա-Էյնաթյանն էր, որ հաճախ եկավ «Մոնչա՛ Չինաստան» և «Արդյունավոր պաշտոն» բեմադրու-

---

[1] Այս կոմպոզիտորը, որ գրի գնաց 1937-ին, ցավոք սրտի, երաժշտական շրջաններին ծանոթ դեմք չի և քիչ բան է հայտնի նրա ստեղծագործություններից: Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Պարտիզպանի շունը» և «Երևակալական հիվանդ» ներկայացումների երաժշտությունը ևս Փանյանինն է պատկանում:

[2] «Պրոլետար», 1932, 23 ապրիլի:

թյունների առիթով միայն, իսկ մյուսը՝ Ս. Բալասանյանը՝ «Պեպո», «Ծաղկական ծիսակատար», «Ծառում» և «Կացնի պոեմ» ներկայացումների երաժշտական ձևավորմամբ: Պետք է նշենք, որ երկուսի օպերային ստեղծագործությունների համար էլ ապագայում որոշ նշանակություն է ունեցել դրամատիկական թատրոնում աշխատելը: «Կացնի պոեմ» ներկայացման մեջ Ս. Բալասանյանի երաժշտությունը զուգակցում էր պիեսի ամբողջ ընթացքին: «Եթե ընդհանուր առմամբ երաժշտությունը գալիս էր օգնելու խաղին, ապա մի քանի մոմենտներում (գործարանի պատկերացումը երաժշտական իմիտացիայով) բոլորովին նպատակին չէր հասնում»[1],—արձանագրել է քննադատությունը: Թ. Սարյանը, Մեյերխոլդի մեթոդով, ձգտել էր պիեսի «ինդուստրիալ ոգին» բացահայտել նաև երաժշտական միջոցներով, երիտասարդ կոմպոզիտորն էլ ընդառաջել է դրան: Դժբախտաբար, թե Ս. Բալասանյանի և թե Լ. Խոջա-Էյնատյանի ստեղծագործական կյանքը Հայաստանի դրամատիկական թատրոնում այնքան էլ բեղմնավոր ու տևական չեղավ. այդ թատրոնում սկսելով, նրանք շուտով ընդմիշտ հեռացան՝ մուտք գործելով երաժշտական արվեստի լայն ասպարեզ:

Աշոտ Սաթյանը, որ փոխարինեց նրանց, սկզբում այդ թատրոնի դաշնակահար-դիրիժորն էր: Նրա թատերական ակտիվ գործունեությունը կապված էր գլխավորապես 30-ական թվականների հետ: Սաթյանը ոչ այնքան երաժշտություն էր հորինում, որքան պատրաստի նյութը, ըստ ռեժիսորական պահանջի, հարմարեցնում բեմադրությանը:

Հանգիս նման մոտեցում էր ցուցաբերում նաև Սերգեյ Շաթիրյանը: Օրինակ, Գուլակյանի բեմադրած «Խաթաբալան» և «Մեծապատիվ մուրացկան»-ները» հարուստ էին երաժշտական հատվածներով, որոնք առնված էին մի դեպքում Սալաթ-Նովայի հանրահայտ երգերից, մյուս դեպքում ֆրանսիական ու արևմտահայ տարածված երաժշտությունից: Գրեթե նույն պարտականությունն էր կատարում Արտեմի Այվազյանը Լենինականի թատրոնում: Նրա երաժշտությունը մեծ տեղ ուներ Աճեմյանի «Բենում» ներկայացման մեջ, և դա, հիմնականում, բաղկացած էր հեղափոխական հանրահայտ երգերի («Ինտերնացիոնալ», «Վարշավյանկա», «Մարսելյոզ» և այլն) գործիքային վերաշարադրանքներից, տեղ-տեղ առանձին կապակցություններ ավելացված: Ավելի գունեղ էր Այվազյանի երաժշտական ձևավորումը «Մարոկկո» ներկայացման մեջ: Նախանձավոր արևելյան երանգավորմամբ, պարային մի քանի հատ և ռիթմիկ երաժշտություն: Հատկապես տպավորիչ էր այն կտորը, երբ թմբուկի հանդիսավոր զարկերի ուղեկցությամբ բեմ էր մտնում ֆրանսիական սպայակույտը: Գերմանական երաժշտությունից առնված մեկ ռազմաշունչ, մեկ թախծոտ գունավորում ուներ «Հոպլա՛, մենք ապրում ենք» ներկայացման երաժշտությունը:

Այդ շրջանում դրամատիկական թատրոնում աշխատող մեր կոմպոզիտորներին այնքան էլ չէր հետաքրքրում ինքնուրույն երաժշտություն ստեղծելու խնդիրը, հիմնական նպատակը որևէ ձևով ներկայացմանը համապատասխան տրամադրություն ստեղծելն էր: Սպենդիարյանի թատերական մտածելակերպը, նրա մոտեցումը դեռևս սկզբունք ու ավանդ չէր դարձել հայ բեմում:

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1931, 20 նոյեմբերի:

1927-ի վերջին, Մոսկվայում, Արամ Խաչատրյանը հանդիպելով Սպենդիարյանին, խնդրեց նրան՝ լսել իր առաջին ստեղծագործությունները («Պոեմը» ու «Պարը»)։ Սպենդիարյանը գնահատեց երիտասարդ կոմպոզիտորի տաղանդը և, իրազեկ դառնալով, որ նա մասնակցում է նաև դրամատիկական ստուդիայի աշխատանքներին, անձամբ այցելեց Հայկական կուլտուրայի տուն՝ ներկա գտնվելու «Խաթաբալա» և «Արևելյան ատամնաբույժ» թեմադրությունների փորձերին[1]։ Այդ, ինչպես և «Ապահարզան» («Պաղտասար աղբար») ստուդիական ներկայացումների համար, Ռուբեն Սիմոնովի հանձնարարությամբ, երաժշտություն էր գրել Խաչատրյանը։ Փաստորեն այստեղից սկսվեց կոմպոզիտորի գործունեության հետաքրքրական մի ասպարեզը, ուր նա դարձավ Սպենդիարյանի արժանավոր հաջորդը և թատերական երաժշտության ժանրը բարձրացրեց մի նոր աստիճանի, դուրս գալով հայ իրականության սահմաններից։

Այժմ արդեն Ա. Խաչատրյանի անունը անխզելիորեն կապված է երկրի մի շարք նշանավոր թատրոնների հետ։ Այդ առումով նա նման է Մ. Սարյանին, որ բնագավառ էլ ոտք դնի, թողնում է իր ստեղծագործական դրոշմը, ազգային արվեստի երևույթները տարածելով նաև ռուսական արվեստի վրա։

Արամ Խաչատրյանը երաժշտական ուսումնառության առաջին իսկ շրջանից սերտորեն առնչվել է թատրոնին։ Եղբոր՝ ռեժիսոր Սուրեն Խաչատրյանի շնորհիվ 20-ական թվականներին նա առիթ էր ունենում շփվելու ռուսական բեմի ականավոր վարպետների հետ, իսկ նրա առօրյա կյանքն անցնում էր Հայկական դրամատիկական ստուդիայի մթնոլորտում։ Ապագա նշանավոր կոմպոզիտորի ստեղծագործական էության մեջ թատրոնը և երաժշտությունը դեռևս այն տարիներին գրեթե հավասար արձագանք էին գտնում։ Խաչատրյանի ստեղծագործական կյանքում թատրոնը դարձավ հիմնական մասնագիտություն, նրա գեղարվեստական երկրորդ դեմքը։ Պատահական չէ Ծուրի Զավադսկու այն արտահայտությունը, թե «Խաչատրյանի անունը ես միշտ կապում եմ թատրոնի հետ»[2]։

Այդ կապերը իրոք խորն են և գալիս են Մոսկվայի Հայկական դրամատիկական ստուդիայից։ Միայն մի տարվա մեջ (1927—1928 թթ. խաղաշրջանում) Խաչատրյանն այստեղ երեք ներկայացման երաժշտություն է գրել՝ «Ապահարզան» («Պաղտասար աղբար»), «Խաթաբալա» և «Արևելյան ատամնաբույժ» ներկայացումների համար։ Անդրադառնալով վերոհիշյալ գործերին, երաժշտագետ Է. Բարուտչևան կոմպոզիտորի թատերական երաժշտությունը գնահատում է որպես «մեծ արվեստի ակունքներ», «Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործական կազմավորման մի կարևոր փուլը»։ Ավելին. այդ ներկայացումների ստեղծման վրա աշխատելիս է, որ, ինչպես նշում է երաժշտագետը, ձևավորվել է Խաչատրյանի կոմպոզիտորական ազգային դեմքը և նա գտել է «իր ուղին երաժշտական արվեստում»[3]։

---

[1] Տե՛ս Г. Тигранов, Александр Афанасьевич Спендиаров, Մոսկվա, 1959, էջ 198։ Գրքի հեղինակը թյուրիմացաբար «Արևելյան ատամնաբույժ» փոխարեն նշել է «Քաղցած օջախ»։ Ճշտել ենք, որովհետև Խաչատրյանը «Քաղցած օջախի» համար երաժշտություն է գրել 1935-ին, որին Սպենդիարյանը այլևս ներկա գտնվել չէր կարող։

[2] «Советская музыка», 1963, № 6, էջ 33։

[3] «Սովետական արվեստ», 1965, № 5։

Սկզբից նա» գործ ունենալով Պարոնյանի և Սունդուկյանի դրամատուրգիայի հետ, հաշվի առնելով նրանց երկերի թեմատիկ ընդգրկումը, այն, որ այդ պիեսներում «բնիկ հայկական սովորություններն ու հոգեբանությունը համակցվում են եվրոպական քաղաքային մշակույթի տարրերին», Խաչատրյանը իր թատերական պարտիտուրաների իմպոնացիոն աղբյուրներն է դարձրել «և հայ գեղջկական երգերն ու պարերը, և աշուղական իմպրովիզացիան, և քաղաքային ֆոլկլորը, և արևելյան պարերը»[1]:

Պետք է ավելացնել, որ Խաչատրյանը ելնում էր ոչ միայն դրամատուրգիայի, այլև Սիմոնովի թեմադրություններից ոչ միայն դրամատուրգիայի, այլև Սիմոնովի թեմադրությունների հույժ արդիական ոճից: Սոուդիական ներկայացումների սատիրական սուր ու խայտաբղետ ձևերի մեջ հայտնի է, որ տեղ էր գտել նաև գոեհիկ սոցիոլոգիան թատերային վատ արտահայտությամբ: Վերաճայված էր հենց պիեսը: Այսպես «Պաղտասար աղբար» ներկայացման մեջ երգ ու պարին զգալի տեղ էր հատկացված (դա պետք էր երիտասարդ դերասանների մեջ ռիթմիկ ու երաժշտական ընդունակություններն զարգացնելու համար): Ուշագրավ էր Պաղտասար—Ֆ. Սարյանի թախծոտ երգը, որի տեքստը առնված էր Ա. Վշտունու բանաստեղծություններից և որի մեղեդին ինչ-որ չափով հիշեցնում էր «Որսկան ախպեր» հանրահայտ երգը: Մելոդեկլամացիոն սկզբունքով հանախ էր այն կատարվում ներկայացման մեջ իր տիտուր բնույթով հակադրվելով շրջապատի զվարճալի տրամադրությանը և պարային մոդեռն ռիթմերին: Պարեղանակները երգի մեղեդում հակադրելով, կոմպոզիտորը մի կողմից եվրոպական խոցելի բարքերն էր դրսևորում, մյուս կողմից ընդգծում հայ ազգային կյանքի տանալիճ անաղարտ սովորությունները: Անշուշտ, կարելի է վիճել կոմպոզիտորի հետ դասական երկի երաժշտական մեկնաբանության հարցում ցուցաբերած կամայական վերաբերմունքի մեջ, երբ նա ուրիշ միջավայրի կերպար՝ պոլսեցի Պաղտասարին հարկադրում էր երգել Ծիրակի դաշտերում շունչ առած մեղեդիներով[2], սակայն ինչո՞ւ անփորձ կոմպոզիտորին մեղադրել, երբ ներկայացման հեղինակներ Ռ. Սիմոնովն ու Ի. Ռապոպորտը այդ տեսակետից շատ ավելի հեռու էին գնացել:

Խաչատրյանը, հավատարիմ ստուդիական թատրոնի գեղարվեստական մթնոլորտին, հանդես էր բերել թատերական մտածողություն և հարցը լուծել ռեժիսորի հետ դաշն կնքած՝ ոճի միասնական սկզբունքով: Նույն շրջանի նրա թատերական մյուս ստեղծագործություններում նման անսախրոնիզմ և երաժշտական բնույթով հակասական մոտեցում այլևս չկար: «Վերևելյան առասպելաբույժը» հիմնականում ձևավորված է զավեշտալից իրադարձությունների բնորոշ ռիթմիկ պարեղանակների և մելոդեկլամացիոն մատչելի երգերի միջոցով, իսկ «Խաթաբալայի» մեջ օգտագործված էր «Ես քեզ տեսա» աշուղական երգի մոտիվները, որ հուզիչ թախիծով կատարում է մի կինտո՝ դուքսուհու ճատած, երբ ամեն անգամ Մուսախանջինի էր հանդիպում կամ երբ Խանդուլտ լսում էր նրա անսպասելի սիրահարության պատմությունը: Բեմում չար կատակ էր, ծաղր ու ծանակ ոչ միայն ռեժիսորական մեկնաբանությամբ, այլև երաժշտության միջոցներով: Այդ երգը, որ կատարվում էր շարժանկարի նվա-

---

[1] Նույն տեղում:

[2] Տարօրինակ է, որ այս հանգամանքի վրա ուշադրություն չի դարձրել վերոհիշյալ հոդվածի հեղինակը և առհասարակ անտեսել է ստուդիայի պահանջներն ու Խաչատրյանի արտիստությունը՝ կոնկրետ ներկայացումների բնույթի ու կերպարների հետ:

գակցությամբ, մեկ գալիս էր դիտողանաց մտցնելու, մեկ էլ տարրալուծվելու արեվելյան շուկայի եռուզեռը պատկերող աղմկալից երաժշտության հնչյունների հետ: Երգեցողության կտորները դուքանի տեսարանում կարծես առևտրականների հոծ բազմության ժխոր էին հիշեցնում: Այդ էլ, ըստ երևույթին, արված էր բեմը լիքը մարդկանցով «ցուցադրած լինելու» ցանկությամբ, չէ որ Ստուդիաճ միմանսի արտիստներ չուներ: Ուրեմն երաժշտությանը տրվում էր ոչ միայն «ըստ բովանդակության» հանդես գալու իրավունք, այլև զուտ բեմական «տեխնիկական» ֆունկցիա: Առավել ևս նա կարևոր գործոն էր դառնում:

Հետագայում, 1935-ին, դարձյալ նույն ստուդիայում Խաչատրյանը գրեց «Հանդած օջախ» ներկայացման երաժշտությունը, ուր հիանալի օգտագործված էր «Ես ավարա» երգի քնարական թեման: Թեև կատարողը Գիժ Մոզին էր, որը չի հանդիպում գլխավոր հերոսի հետ, բայց ընդհանուր տրամադրությամբ այդ երգը կոչված էր բնութագրելու նաև կոտր ընկած վաճառական Օսեփի վիճակը: Իսկ Նատոն ու նրա մայրն էլ ծաղրի էին ենթարկված երբեմն չափազանց լուրջ երգեցողությամբ, երբեմն էլ լակեյներից «փոխ առնված» պարեղանակով, որ բուռն մի լեզգինկա էր: Բեմի վրա սոցիալական ցայտուն մերկացումներ կային, որոնց Խաչատրյանի երաժշտությունը մեկ համընկնում էր, մեկ էլ հակադրվում լրացնելով:

Նշանավոր հայ երաժշտագետ Գրիգորի Խուբովը, որ Խաչատրյանի երաժշտական առաջին փորձերի,—այդ թվում նաև թատերական ստեղծագործության վկան է եղել,—գրում է, որ «չնայած արտահայտչամիջոցների ճչացող խայտաբղետությանը, դրանք հրապուրում էին երևակայության ու խառնվածքի տարերային ուժով»[1]: Այդ ճչացող խայտաբղետությունը թերևս գալիս էր 20-ական թվականների ռուսական թատրոնից, որը միանգամից, բոլոր ակունքներով, ներծծում էր կյանքը: Խաչատրյանը իր ակտիվ ու սթափ մասնագիտական խառնվածքով ընդհանուր մթնոլորտից դուրս մնալ չէր կարող, մանավանդ որ Հայկական դրամատիկական ստուդիան էլ այդ նույն մթնոլորտի մեջ էր:

Այս երաժշտական ձևավորումները կոմպոզիցիայի համար պատահական ու ժամանակավոր նշանակություն չունեցան: Գտածն այնքան ինքնատիպ էր, որ անհետ չէր կարող կորչել: Թատերական առաջին փորձերի մեղեդային և ինտոնացիոն հիմքը (Պաղտասարի և կինտոների երգերը) կոմպոզիտորը հետագայում զարգացրեց իր լավագույն երկերի՝ Տրիոլի, Երկրորդ սիմֆոնիայի և Դաշնամուրային կոնցերտի մեջ: Իրոք որ Խաչատրյանի «մեծ արվեստի ակունքները» սկիզբ են առնում թատրոնից: Դրամատուրգիական հենքը, կոնկրետ սիտուացիաներն ու բնավորությունները, լարված գործողությունները հենց սկզբից կոմպոզիտորի երաժշտական միտքը տարան դեպի մարդկային ու հասարակական բարդ փոխհարաբերությունների պատկերում: Միաժամանակ, աշխատելով հայկական պիեսների բեմադրության վրա, ելնելով նրանց «ազգային» պահանջներից, Խաչատրյանն իր հիմնական ուշադրությունը, բնականաբար, դարձնում էր դեպի ազգային մեղեդին: Տառապելով թատրոնին, նա հետզհետե գտնում էր իրեն: Եթե Սպենդիարյանը հայ դրամատիկական թատրոնին ծառայեց միայն կյանքի վերջին շրջանում, ապա նրա մեծ հետևորդը, ինչպես և աշակերտներից շատերը, այդ թվում Ս. Բալասանյա-

[1] Г. Хубов, Арам Хачатурян, Москва, 1962, էջ 34:

ը, Լ. Խոջա-Էյնաթյանը, Ա. Այվազյանը դրամատիկական թատրոնից գնացին դեպի խոշոր ծավալի երաժշտական ստեղծագործություններ: Եվ հենց կարևոր է այն փաստը, որ բեմարվեստը, լայն առումով, նրանց բովանդակ կյանքում հետաքրքրությունների շրջանակից երբեք դուրս չմնաց: Դա 20-ական թվականների հայ թատրոնի առանձնահատուկ ու գնահատելի կողմերից մեկն էր: Նրա ստեղծագործական ոլորտը գրավում էր ոչ միայն ակտանավոր գլուխների, ճկարիչների ու ճարտարապետների, այլև կոմպոզիտորների ամբողջ մի սերունդ՝ ստեղծագործական ոգեշնչման և նոր հղացումների աղբյուր դառնալով նրանց համար:

1932–1941

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Խորհրդային արվեստի 30-ական թվականների զարգացման մեջ շատ կարևոր դեր խաղաց Համ(բ)Կ Կենտկոմի 1932 թ. ապրիլի 23-ի «Գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների վերակառուցման մասին» որոշումը: Դա, ըստ էության, նաև թատերական գործը նոր աստիճանի բարձրացնելու և առաջ մղելու ծրագիր էր: Այդ որոշումը նախատեսում էր թատրոնի, իբրև գաղափարական պայքարի և դաստիարակության օջախի, դերի ակտիվացում, նրա գեղարվեստական հիմքի ամրապնդում, շրջաններում պետական և ինքնագործ թատրոնների ստեղծում, ազգային փոքրամասնություններին սպասարկող թատերախմբերի կազմակերպում և այլն: Դրա հետ մեկտեղ որոշման մեջ ընդգծվում է թատերական արվեստ թափանցած ֆորմալիզմի տարրերի դեմ պայքարելու անհրաժեշտությունը և մերժվում անցյալի ժառանգության հանդեպ ժխտողական-նիհիլիստական վերաբերմունքը:

ՀԿ(բ)Կ Կենտկոմը նաև 1932 թ. մայիսի 9-ի «Հայաստանի գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների վերակառուցման մասին» որոշման մեջ կարևոր միջոցառումներ է նշում մշակութային աշխատանքը վերակառուցելու և բարելավելու համար: Այդ որոշումը 1932 թ. մայիսի 14-ին քննարկվում է Գրողների տանը հրավիրված ընդհանուր ժողովում, որտեղ հանդես են գալիս Ալ. Շիրվանզադեն, Ե. Չուբարը, Մ. Սարյանը, Փ. Թերլեմեզյանը, Ե. Չարենցը, Դ. Դեմիրճյանը, Հ. Գյուլիքևխյանը, Պ. Մակինցյանը և ուրիշներ: Նրանք վերագնահատում են նաև թատրոնի անցած ճանապարհը, անխրոնա քննադատում թույլ տրված սխալներն ու թերությունները: Իսկ սխալներ, ինչպես արդեն նշվել է, քիչ չէին եղել. գեղարվեստական խնդիրների սխեմատիկ և ֆորմալիստական լուծումներ, կերպարների սոցիալական-հասարակական էության պարզունակ, ճակատային պատկերում, դասական երկերի կամայական մեկնաբանում և աղճատում: Այս ամենը հաղթահարելու համար լուրջ ու տևական աշխատանք պիտի արվեր:

Հանրապետության տնտեսության վերականգնումն ու զարգացումը հնարավորություն է ստեղծում ավելի շատ միջոցներ հատկացնել թատրոնի կարիքներին: 1925 թվականից Երևանում հիմնադրված Ժողովրդական տան (այժմյան օպերայի և բալետի թատրոնի) շինարարությունը արագ առաջ է գնում, վերանորոգվում և կարգի են բերվում թատերական մի շարք շենքեր, նյութական նպաստներ են տրվում ինքնագործ թատրոններին:

30-ական թվականների սկզբներից խորհրդային հայ թատրոնների ցանցը նորից ընդարձակվում է:

1931-ին Հայաստանի կառավարությունը որոշում է թատրոններ ստեղծել մի շարք շրջաններում: Նույն թվականին հիմնադրվում են Կիրովականի

և Նոր Բայազետի (Գավառի) թատրոնները, 1932-ին՝ Դիլիջանի և Ստեփանավանի թատրոնները, 1933-ին՝ Արտաշատի և Մեղրու թատրոնները, 1934-ին՝ Ալավերդու թատրոնը, 1935-ին՝ Ստեփանավանի և Ղափանի թատրոնները, 1936-ին՝ Արթիկի և Գորիսի թատրոնները, 1937-ին՝ Վաղարշապատի (Էջմիածին) թատրոնը, 1938-ին՝ Միկոյանի (Եղեգնաձոր), Հոկտեմբերյանի և Կոտայքի թատրոնները, 1939-ին՝ Սիսիանի թատրոնը և Կալինինոյի պետական շրջանային ռուսական թատրոնը, 1940-ին՝ Աշտարակի թատրոնը:

ՀԱԽՀ լուսժողկոմատի 1932 թվականի օգոստոսի 5-ի որոշմամբ հիմնադրվում է Երևանի օպերայի և բալետի պետական թատրոնը: «Դա խոշոր իրադարձություն էր խորհրդային հայ մշակույթի պատմության մեջ: «Պետական օպերան այն գեղարվեստական ձեռնարկումն է, որն ամենայն իրավամբ պետք է դասվի Խորհրդային Հայաստանի արվեստի ճանապարհում ձեռք բերված խոշորագույն նվաճումների շարքում»,—գրում է «Պրոլետար» թերթը[1]:

Թատրոնի վարագույրը առաջին անգամ բարձրացավ 1933 թվականի հունվարի 20-ին, հայ երաժշտության մեծ երախտավոր Ալ. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայով: Դրան հետևեցին «Ձնառուտը», «Կարմենը», «Սևիլյան սափրիչը»: Ընդ որում, հիշյալ գործերը ներկայացվում են հայերեն:

30-ական թվականների երկրորդ կեսից օպերային թատրոնի աշխատանքի մեջ առանձին կարևորություն է ստանում ազգային օպերաներ ու բալետներ ստեղծելու գործը: Բեմ են հանվում Արամ Խաչատրյանի «Երջանկություն» («Գայանե») բալետը, Հարո Ստեփանյանի «Բաջ Նազար» և «Լուսաբացին» օպերաները:

30-ական թվականների սկզբներին հիմնադրված դրամատիկական թատրոններից պետք է նշել Գորկու անվան Բանվորական թատրոնը, որ բացվեց 1932 թվականի ապրիլի 9-ին «Բաքու-Լոնդոն» ներկայացումով (մինչ այդ դա շրջիկ թատրոն էր): Այդ թատրոնի հիմնադիրն ու դեկավարն էր Լևոն Քալանթարը, թատերախմբում էին Դ. Մալյանը, Ե. Սեթարը, Մ. Ադամյանը, Հ. Բեյլերյանը, Հ. Մանվելյանը, Ա. Վանեցյանը, Մ. Զրպետյանը, Արտ. Վրույրը, Ա. Արևշատյանը, Ց. Սողոմոնյանը, Ա. Ներսիսյանը, Գ. Խաժակյանը և ուրիշներ:

Թատրոնի խաղացանկում մեծ տեղ գրավեցին ժամանակակից խորհրդային և արտասահմանյան առաջադեմ հեղինակների գործերը («Խնդության փողոց», «Բամբակ», «Այգաբացին», «Դատաստան», «Մաշինալ», «Բաջ Նազար», «Գործազուրկին արգելված է սիրել»): Իհարկե, բեմ էին հանվում նաև դասական երկեր, որոնցից առավել հետաքրքրականն էին «Կրեչինսկու հարսանիքը» (1933, ռեժիսոր Լ. Քալանթար), «Չար ոգու» (1933, ռեժիսոր Լ. Քալանթար), «Անտառի» (1935, թարգմանությունն և բեմադրությունը Լ. Քալանթարի) և մանավանդ «Պաղտատար աղբարի» (1936, ռեժիսոր Մ. Զալեան) բեմադրությունները: Բայց տակավին ոչ մեծ Երևանում այդ թատրոնը չկարողացավ հիմնավոր գործունեություն ծավալել Առաջին պետական թատրոնի կողքին և, չորս տարի գոյություն ունենալուց հետո, 1936 թվականին փակվեց:

1935 թ. մայիսին Լենինականում, իսկ նույն թվականի հուլիսին Երևանում բացվեցին Կրուպսկայայի անվան և Թումանյանի անվան տիկնիկային

[1] «Պրոլետար», Թիֆլիս, 1932, 8 հոկտեմբերի:

թատրոնները: Հայ տիկնիկավարական արվեստի երախտավորներից են Համլիկ Գյոզալյանը, Վարդա Ստեփանյանը, Պողոս (Պավլոս) Բորոյանը, Սոֆիկ Բեջանյանը, Ռիմա Օդաբաշյանը, Արաքս Արաքյանը, նկարիչներ Վ. Շերիշևը, Ս. Ստեփանյանը, Գ. Առաքելյանը, քանդակագործ Աղասի Ղազազյանը, կոմպոզիտորներ Ազատ Մանուկյանը, Մարտին Մազմանյանը, Արամ Օիշյանը:

1937-ի դեկտեմբերի 15-ին Տուր եղբայրների «Առերեսում» պիեսի ներկայացումով (բեմադրությունը Վ. Վարդանյանի) բացվեց Երևանի պետական ռուսական թատրոնը, որը մեկ տարի անց կոչվեց Կոնստանտին Սերգեևիչ Ստանիսլավսկու անունով: Թատրոնը գործում էր Սունդուկյանի անվան թատրոնի նախկին շենքում, որը 1938 թվականի սկզբներին հատկացվեց նորաստեղծ թատրոնին (Սունդուկյանի անվան թատրոնը տեղափոխվեց 26 կոմիսարների այգում գտնվող թատերական շենքը): Ռուսական թատրոնի առաջին գլխավոր ռեժիսորն էր Լևոն Քալանթարը:

Նույն 1937-ին Երևանում ստեղծվեց Հայաստանի պետական քրդական շրջիկ թատրոնը՝ առաջինը այդ ժողովրդի պատմության մեջ: Թատրոնի գլխավոր ռեժիսորն էր Մկրտիչ Ջանյանը, որ նախապես մասնակցություն ուներ 1928-ից գործող Ջաբար Ջաբարլու անվան ադրբեջանական պետական թատրոնի ստեղծագործական աշխատանքներին նույնպես:

Թատերական շինարարության ոլորտից դուրս չմնացին նաև Միության հայաշատ վայրերը:

1931-ի ապրիլի 14-ին Հյուսիսային Կովկասի Երկգործկոմի նախագահությունը որոշում է Հյուսիսային Կովկասի Ազով-սևծովյան հայկական շրջիկ թատրոնը վերակառուցել իբրև պետական թատրոն: Թատրոնի հանդիսավոր բացումը կայացավ նույն թվականի հուլիսի 20-ին «Բենուա» ներկայացումով: Այդ, ինչպես և «Հացը», «Փայլեցե՛ք, աստղեր», «Ցմբլյաչի Խաչանա» բեմադրությունների հեղինակն էր Արշակ Բուրջալյանը, որը մոտ մեկ թատերաշրջան այդ կոլեկտիվի գեղարվեստական ղեկավարն էր:

1932-ին, Ադրբեջանի լուսժողկոմատի որոշմամբ Լեռնային Ղարաբաղում կազմակերպվում է Ստեփանակերտի Գորկու անվան հայկական պետական թատրոնը: Թատրոնի առաջին ղեկավարն էր Բաքվի հայկական թատրոնի դերասան Կարո Ալվարյանը: Թատրոնը բացվեց 1932-ի օգոստոսի 11-ին «Օղակում» պիեսի բեմադրությամբ (ռեժիսոր Կ. Ալվարյան, նկարիչ Մանուկզադե): Հիմնադիր կազմումն էին Աննա-Մելիքը, Մանուկզադեն, Ալ. Խաչյանը, Ա. Միրզոյանը, Վ. Հովհաննիսյանը, Աս. Միրզոյանը, Ռ. Բարսեղյանը, Հ. Գևորգյանը, Մ. Ղորղանյանը, Ծ. Հովակիմյանը, Ղ. Դեմուրյանը, Գ. Ջանոյանը, Հ. Դանիելյանը, Ա. Արշակունին և ուրիշներ:

30-ական թվականներին հայկական պետական թատրոններ են ստեղծվում նաև Ախալքալակում (1934) և Արաքսի Նախիջևանում (1939):

* * *

Պետական թատրոններն ու ինքնագործ խմբերը ստեղծագործական կարող ուժերով ճամպրուկելու մտահոգությունը 30-ական թվականներին առաջ է բերում ստուդիական-ուսումնական գործը ծավալելու անհրաժեշտություն:

Տակավին 20-ական թվականների կեսերից գործող թատերական ստուդիաները շարունակում են իրենց աշխատանքը, կատարելագործվում է ուսու-

ցումը: Թատերական կրթության հիմքում դրվում են ոչ միայն մասնագիտական, այլև հանրակրթական գիտելիքներ:

Երևանի պետթատրոնի ստուդիան 1931-ին տալիս է իր առաջին շրջանավարտները, որոնցից են Ամալյա Արազյանը, Մայրանուշ Պապունիկյանը, Թաթուլ Դիլաքյանը, Գևորգ Ասլանյանը, Վերջապուշ Միրիջանյանը, Ավետիք Ջրաղացպանյանը, Վաչե Բագրատունին և այլոք: 1929-ից գործող Լենինականի պետթատրոնի ստուդիան նույնպես 1933-ին տալիս է իր շրջանավարտները:

1934-ին Երևանում, Վ. Վարդանյանի նախաձեռնությամբ, կազմակերպվում է թատրոն-ստուդիա՝ հետագա ուսուցման ժամանակաշրջանով:

Հայկական ՍՍՀ Լուսժողկոմատի որոշմամբ 1935-ի աշնանը Երևանում բացվում է հանրապետական թատերական տեխնիկում՝ հայկական և աղջրբեջանական բաժիններով, չորսամյա դասընթացով: 1937-ին տեխնիկումն անցնում է Արվեստի վարչության տնօրինությանը: Տեխնիկումը վերածվեց թատերական ուսումնարանի, որին 1940-ին միացավ Վ. Վարդանյանի թատրոն-ստուդիան: Այդ ուսումնարանը գործեց մինչև 1944 թվականը, երբ բացվեց Երևանի Թատերական ինստիտուտը:

Բաքվի Հայ դրամային կից 1928 թվականին բացված ստուդիան 1933-ին դառնում է Ադրբեջանական թատերական տեխնիկումի հայկական սեկտորը, որի մասնագիտական ղեկավարն էր հայկական թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Թ. Սարյանը: Տեխնիկումի հայկական բաժնում ընդունելություն է կատարվում նաև 1936—1937 և 1942—1943 ուսումնական տարիներին:

Մոսկվայում 1934-ին կազմակերպվում է երրորդ հայկական ստուդիան, որի գեղարվեստական ղեկավարը դարձյալ Ռուբեն Սիմոնովն էր՝ Վախթանգովի անվան թատրոնի ներկայիս գլխավոր ռեժիսորը:

Ուսումնական մի շարք բեմադրություններից ավարտվեցին երկուսը՝ «Հանդած օջախը» (ռեժիսոր Ռ. Սիմոնով) և Հ. Բերգերի «Ջրհեղեղը» (ռեժիսոր Ի. Ռապոպորտ): Այդ ներկայացումներով էլ ստուդիան 1935-ի հուլիս-օգոստոս ամիսներին շրջագայեց Հյուսիսային Կովկասում և Անդրկովկասում (Դոնի Ռոստով, Արմավիր, Մայկոպ, Սոչի, Սուխում, Նովորոսիյսկ, Օրջոնիկիձե):

Այսպիսով, 30-ական թվականներին թատերական ցանցը մեծապես ընդլայնվում է, հայ բեմի գործիչների շարքերը համալրվում են երիտասարդ դերասաններով, ռեժիսորներով, թատերական գործիչներով:

30-ական թվականների հայ սովետական թատերագրությունը մղում առավ Սունդուկյանի անվան և մյուս թատրոններում մեկը մյուսի հետևից բեմ հանվող պատմա-հեղափոխական թեմատիկա ունեցող պիեսների հաջողությունից: Հոկտեմբերյան հեղափոխության հերոսների, նոր կյանքի համար անձնազոհ կռվի ելած հասարակ մարդկանց պատկերումը դառնում է մի դպրոց, որով աննկատաբար անցնում են հայ թատերագիրները՝ ժամանակի իրադրությանը մերձենալու, նոր մարդու կերպարը ստեղծելու ճանապարհին: Սակայն 30-ական թվականներին մեր դրամատիկական գրականությունը ոչ միայն չբարձրացավ թատրոնի և հանդիսականի պահանջների աստիճանին, այլև, եթե ունենանք նախորդ շրջանի մակարդակը, նույնիսկ ճահճացի մասին խոսելու առիթ տվեց:

Այս շրջանում գրվել ու բեմ են հանվել պատմա-հեղափոխական թեմաներով մեծաքանակ գործեր: Դրանցից էին Ա. Գուլակյանի «Արշալույսին», Տ. Հախումյանի «Այգաբացին», Վ. Հարությունյանի «Մաքառում» դրամաները, Մ. Քոչարյանի և Ա. Բարսեղյանի՝ կամոյին ընկերված պիեսները, Մ. Քոչարյանի «Կույր երաժիշտը» դրաման: Այս պիեսներում նկատելի էր այդ տարիներին մեր թատերագրության մուտք գործած միտումը՝ ալուժեային ուղղակի կապ ստեղծել հեղափոխական ազգքերի և ներկա ժամանակի իրադարձությունների միջև: Դրանք բազմիցս բեմադրվեցին քաղաքային և շրջանային թատրոններում, ունեցան իրենց հաջողությունն ու հանդիսատեսը, բայց դրանցից ոչ մեկը չէր կարող դրամատիկական գրականության նկատելի երևույթ դառնալ:

Հոկտեմբերյան հեղափոխության 20-ամյակին Սունդուկյանի անվան թատրոնը ընկերում է Ա. Գուլակյանի «Արշալույսին» դրամայի բեմադրությունը (ռեժիսոր Տ. Շամիրխանյան): Պիեսն ուներ հանդիսատեսին յարող սյուժե՝ առատ զգայացունց տեսարաններով: Պիեսի գրական և դրամատիկական կարգի անկերև թերությունները չխանգարեցին նրա բեմական հաջողությանը:

Ա. Գուլակյանը գրեց նաև «Մեծ բարեկամություն» պիեսը, որը պատմա-գեղարվեստական խրոնիկա է 1906—1916 թթ. Անդրկովկասի հեղափոխական շարժումների մասին: Հեղինակը մտադրվել էր ցույց տալ Սուրեն Սպանդարյանի և Լենինի ու նրա գիտակիցների մեծ բարեկամությունը: Սակայն պիեսը խախուտ է իր կոմպոզիցիայով, մեծաթիվ պատկերների միջև չկա օրգանական կապ, հակառակորդ կողմը պատկերված է շարժային ձևով, իսկ դրական կերպարները մեծ մասամբ սխեմատիկ են գծված:

Քննադատությունը ժամանակին իրավացիորեն նշել է պիեսի էական մի թերություն ևս. այնտեղ անհարկի ընդգծված էր Սուրեն Սպանդարյանի և նրա հոր՝ հայտնի հասարակական գործիչ Սպանդար Սպանդարյանի կոնֆլիկտը. վերջինս դուրս էր բերված իբրև միանգամայն հետադեմ մի ազգ, որ, իհարկե, հեռու է պատմական ճշմարտությունից:

Այդ շրջանին են վերաբերում հայ և մյուս ժողովուրդների պատմական անցյալի պատկերը տալու մի շարք նոր փորձեր: Հայ ժողովրդի էպոսի ընդհատմամբ համընդհանուր հետաքրքրությամբ մղված, Վ. Վաղարշյանը գրեց «Սասունցի Դավիթ» չափածո դրաման: Հեղինակին չհաջողվեց ստեղծել էպոսի ոգուն հարազատ գործ: Կենցաղային պատումի ոլորտից գրեթե դուրս չգալով, նա հորինում է կերպարներ ու դրություններ, որոնք մատնում են էպոսը «արդիականացնելու» նրա ձգտումը: Ժողովրդական վեպի հիմնական բովանդակությունը, Սասնա ծռերի պայքարը օտար զավթիչների դեմ, Վաղարշյանի դրամայում մղված է երկրորդ պլան: Գլխավորը դարձել է տոհմալական ներքին պայքարը, որը, իր հերթին, ներկայացվում է բռնագրոսիկ ձևով:

Լենինականի պետթատրոնում բեմադրվեցին Ա. Արտաքսմանյանի «Էմմանվել» պիեսը՝ ընկերված Միքայել Նալբանդյանին և Լ. Միքայելյանի «Գոշ» դրաման, որը միջնադարյան Հայաստանի գյուղացիական շարժումներից մի դրվագ է պատկերում:

Լենինականի թատրոնում հիմնովին վերամշակվելով, «Գոշը» 1938-ին

վերատիճ բեմ հանվեց թե՛ այդ, թե՛ ուրիշ թատրոններում և մի քանի տարի չէր իջնում բեմերից:

Պատմական դրամայի առպարեզում նոր փորձ է անում Ե. Բահաթուրը: Նրա «Ծովնդրակեցիները» դրաման 1940-ին ներկայացվեց Թբիլիսիի Հայ դրամայում (ռեժիսոր Ա. Աբարյան):

Այս և մի քանի ուրիշ պատմական պիեսներ, չնայած բեմական անտրակուսելի հաջողության, քիչ բան էին ավելացնում այդ ժանրում ձեռք բերվածին և առհասարակ՝ հայ թատերագրությանը: Ավելի բարձր որակ են ներկայացնում 30-ական թվականներին գրված երկու այլ պատմական պիես՝ «Շահնշահեն» և «Երկիր հայրենիս»: Առաջինը պատկանում է դերասան Մկրտիչ Ջանանի գրչին: 1934-ին Ջանանի «Շահնշահեն» դրաման շահեց հանրամիութենական երրորդ մրցանակը:

Դիմելով XVIII դարի Պարսկաստանի ֆեոդալական իրականությանը, Ջանանը ցուցաբերել է պատմական միջավայրի սուր զգացողություն, պատկերվող դեպքերը դրամատիկական արվեստի պահանջներով ներկայացնելու ունակություն: Պարսկական պալատի միջավայրը, որտեղ խտանում են արևելյան բռնապետության բնորոշ գծերը, այդ միջավայրում ծլտվող դավերի, ինտրիգների, հարեմական ճիստ ու կացի պատկերումը հեղինակին հետաքրքրում են այն չափով, որքանով դրանք օգնում են բացահայտելու «ժողովուրդը և բռնապետությունը» թեման՝ պիեսի առանցքային խնդիրը:

Միապետության դաժանության և ժողովրդի ազատասիրության, ժողովրդի մարդու և ժողովրդի միջից դուրս եկած դավաճանի հակադրությունը «Շահնշահեն» դրամայում հասնում է շոշափելի կոնկրետության: Դրամայի հերոսներից Ծուսուֆը, որ սկզբում կարծես թե «ժողովրդի մարդ» է, խտանում է ժողովրդի անունից, բարեկամություն անում հասարակ մարդկանց հետ, հետո հանգամանքների բերումով դառնում է շահ և իսկույն մոռանում իր հին բարեկամներին: Այլևս նրան չեն մտահոգում ժողովրդի դառն վիճակը, նրա անլուր տառապանքները: Միապետ Ծուսուֆն արդեն գործ չունի դրանց հետ: Միապետությունը անհարիր է ժողովրդասիրությանը:

Ջանանը չի բավարարվել այս իրողության հավաստումով: Նա ստեղծել է ժողովրդական հերոս, որմնադիր Կուլաբի կերպարը, որի համար չկա այլ շահ, քան ժողովրդի ազատությունը: Նա զայրույթով երես է դարձնում իր նախկին ընկերոջից, որն այնքան փոքրոգի գտնվեց շահական գահին տիրելուց հետո: Ոչինչ չի կարող գայթակղեցնել այս ազնիվ ու աննահանջ մարդուն, ժողովրդի իսկական զավակին և ժողովուրդը ի վերջո, ձեռք է բերելու ազատություն, քանի որ ունի այդպիսի զավակներ:

Բարդ իմաստիկ և հետաքրքրաշարժ սյուժե ունեցող «Շահնշահեն» դրաման զերծ չէ թերություններից: Որոշ վիճակներ կրկնվում են, դեպքերի առաստությունը մասնատում է կերպարները, տարվելով դեպքերի հորձանքով, հեղինակը կենդանի մարդկանց փոխարեն ցույց է տալիս նրանց ուրվագծերը: Թերևս միայն Խոջա-Մուրարեքի կերպարն է պատկերված իրրև ամբողջական բնավորություն:

Դրաման մեծ հաջողություն ունեցավ Սունդուկյանի անվան թատրոնի 1935-ի բեմադրությամբ: Ռեժիսոր Ա. Գուլակյանը ստեղծել էր խոշոր մի ներկայացում՝ անընդհատ զարգացող ու շիկացման հասնող բեմական գործողությամբ, տպավորիչ բեմավիճակներով, ցայտուն կերպարանագծումներով.

«Ծաղիկանոց» թեմական ուժեղ մարմնավորում գտավ նաև Լենինականի թատրոնում (ռեժիսոր Վ. Աճեմյան), Թբիլիսիի հայ դրամատում (ռեժիսոր Ա. Աբաբյան)։ Բաքվի հայ դրամատում պիեսը թեմադրեց Թ. Սարյանը։ Ներկայացման հաջողությանը մեծապես նպաստեց Հովհ. Աբելյանի (Խոջա-Մուրարեք) դերակատարումը։

1939-ին Դեմիրճյանը գրեց «Երկիր հայրենի» հերոսական դրաման։ Նյութն առնելով միջնադարյան Հայաստանի կյանքից, նա բարձրացնում է ժողովրդի անպարտելիության գաղափարը։ Իր ստեղծագործությանը բնորոշ այդ գաղափարը Դեմիրճյանը մարմնավորեց դրամատիկական հետաքրքիր ձևով։ Դրամայի հերոսական-հայրենասիրական շունչը, դրամատիկական սուր, տպավորիչ վիճակները, լեզվական ինքնատիպ հյուսվածքը դասական երկի համարում բերին նրան։

30-ական թվականների թատերագրությունը, սակայն, զարգանում էր հիմնականում այլ ուղղությամբ։

Իրականության պատկերման սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը, որն արդեն լայն կիրառում էր գտել գրականության բոլոր ասպարեզներում, թատերագրությանը ևս ներկայացնում էր իր պահանջները, բայց դրանք չէին գտնում գեղարվեստական լիարժեք մարմնավորում։ Թատերագրության ամենամեծ թերությունը սխեմատիզմն էր, որ խանգարում էր ստեղծելու ժամանակի ու նրա հերոսների ճշմարտացի կերպարներ։ Այսպես կոչված արտադրական թեմատիկան, որ սոցիալիստական շինարարության արագացող տեմպերին զուգընթաց օրըստօրե կարևորվում էր, թատերագրության մեջ արտացոլվում էր ուղղակիորեն, առանց գեղարվեստական իմաստավորման և հոգեբանական խորության։

Տակավին պարզ չէին թեմատիկայի ընդգրկման հնարավորությունները, թատերագրության ժանրային ու ոճային բազմազանության և մի ամբողջ շարք այլ հարցեր։ Հենց դրանք էլ հարուցում էին բուռն բանավեճեր։ 1932-ին հիմնված «Խորհրդային արվեստ» և մյուս թերթերի ու ամսագրերի էջերում ծավալված վիճաբանությունների ընթացքում, քննարկումների ժամանակ թատերագիրներն ու քննադատները ջանում էին տալ դրանց պատասխանները՝ նկատի առնելով ազգային մշակույթի, հայ թատերագրության ավանդները, անցած տասնամյակում ձեռք բերած փորձը, հանդիսատեսների պահանջները։

Այդ բանավեճերին իրենց նախանձախնդիր մասնակցությունն էին բերում մշակույթի տարբեր բնագավառների մարդիկ։ 30-ական թվականների թատերագրության կենտրոնական դեմքը՝ Դերենիկ Դեմիրճյանը, օրինակ, իրավացիորեն շեշտում էր, որ սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը կիրառելի է բոլոր ժամանակների և բոլոր թեմաների նկատմամբ։ Բայց խորհրդային գրողի, թատերագրի համար հիմնական խնդիր հանդիսանում է քաղաքական արդիականությունը, նոր թեմատիկայի, նոր կյանքի, նոր մարդու պատկերումը։

Իսկ ինչպիսի՞ եղանակներով արտահայտել արդիականությունը։ Դեմիրճյանը գտնում էր, որ սովետական թատերագրության գլխավոր ժանրը հերոսական դրամա է, «հերոսիկ ժանրը», որի գլխավոր հատկանիշը մանրամասներից ու մանրուքներից զերծ մոնումենտալիզմն է։

Դեմիրճյանը հակված էր հերոսական դրամայի հատկանիշները տարա-

ծել ողջ դրամատուրգիայի վրա, հաստոցված, որ «կենցաղային մանրապատճառականը», հոգեբանական ընթերցումները, հակասությունները և այլն, խորքային իրականության էական կողմերն արտահայտելու ոչ մարմար միջոցներ են: Սա մասամբ պատմա-հեղափոխական թեմայի յուրօրինակ ինտերպրետացիայի, մասամբ էլ նոր խնդիրների բարդության տեսական համապատասխանելու արտահայտություն էր: Բայց այն է, որ թեև մասամբ գիտակցվել, բայց տակավին չէր հաղթահարվել 20-ական թվականների համար բնորոշ այն մտայնությունը, որը գոհանում էր մարդու զուտ դասակարգային հատկանիշների հավատարմությամբ և ընդհանուրը, բնորոշը, դիտում ու գնահատում էր մասնավորից, անհատականից կտրված:

Դժվարացնելով ժամանակի, մարդու, կենսական երևույթների գեղարվեստական ճշմարիտ պատկերման գործը, այդ մոտալությունը միաժամանակ լայն ասպարեզ էր բացում մակերեսային-միակողմանի հորինումների համար: Իհարկե, ավելի դյուրին էր դիմել «խոշոր պլանների», կոնֆլիկտը կառուցել տրամագծորեն հակադիր «մաքուր» տեսակների ու տիպերի բախման վրա, բախում, որ բացառում էր հոգեբանական ընթերցումները, բնավորության անհատական հատկանիշները, քան հանձն առնել այդ ամենը գեղարվեստորեն իմաստավորելու պարտականությունը:

Պատահական չէ, որ 30-ական թվականների թատերագրության մեջ այնպիսի տարածում էր գտել հետևյալ սխեմա-իրավիճակը: Գործողությունը, սովորաբար, տեղի էր ունենում որևէ գործարանում, շինարարական-արտադրական տեղամասում: Պլանների դիտավորյալ ձախողումը, վնասարարական արարքները կանխվում, բացահայտվում էին աշխատավորական մասսայի օգնությամբ, թշնամին (մեծամասամբ տեխնիկական հին ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչ) մերկացվում էր և հարցը քննվում էր կուսակցական ժողովում: Այս սխեմայով ստեղծված պիեսներում գործող անձինք հանդես էին գալիս իբրև դատողության մարմնացումներ և ոչ իբրև բնավորություններ, հոգեկան ներաշխարհ ունեցող կենդանի մարդիկ:

Դ. Դեմիրճյանի «Ջոսֆորային շող» դրաման, օրինակ, կառուցված է վնասարարների և սովետական ազնիվ քաղաքացիների այդօրինակ կոնֆլիկտի վրա: Պետք է ասել, որ պիեսի բացառական հերոսները (Բերնացկի, Գալինա, Ծիմատով) ունեն որոշ կենդանի գծեր, նրանց վարքագիծը պայմանավորված է կյանքի հանդեպ որոշակի վերաբերմունքով: Իսկ գործարանի դիրեկտոր Ռադինը, որ ներկայացնում է դրական ուժերին, բնավ չի անհատականացված, հանդես է գալիս սոսկ վերացական, չոր ու ցամաք դատողություններով, զուրկ է հոգեբանությունից: Սա միայն մի բան գիտի՝ թշնամին պետք է ոչնչացվի: Բայց որ այդ թշնամին (Գալինան) իր կնոջ քույրն է և ժամանակին փրկել է իր ընտանիքի կյանքը՝ սա մազաչափ չի գրաոնեցնում Ռադինին. ո՛չ մի հույզ, ո՛չ մի խոհ, ո՛չ մի ներքին դժվարություն: Եվ հանդիսատեսը պիտի ակամա համաձայներ վնասարարական ճահիճը գլորվող ինժեներ Բերնացկու՝ Ռադինին տված անհատ բնութագրին:

Պատմական ճշմարտությունը, ժողովրդի ճշմարտությունը կյանքի իրական ընթացքից առնելու, մարդկային բնավորություն և հոգեբանություն ի հաշտ բերելու փոխարեն կրանիտորոշված հարաբերությունների ցուցադրումը Դեմիրճյանի գործը դուրս է մղում դրամատիկական բարձր գրականության ոլորտից:

«Կապուտաձ» դրամայում ևս, որը 1938-ին բեմադրվեց Սունդուկյանի անվան թատրոնում (ռեժիսոր Տ. Շամիրխանյան) կարելի է տեսնել արտադրական պրոբլեմին «հերոսական» լուծում տալու ձգտումը: Նման փորձերը սովորաբար անհաջողությամբ էին պսակվում, քանի որ այդ գործերում հերոսականների առաջ քաշած գաղափարները մարդկանց կյանքի, հոգեբանության բնական արտահայտում-ընդհանրացումները չէին, այլ մուծվում էին մի տեսակ ենթադրաբար, հերոսական կամոք: Սա անշուշտ նորի էությունը խորասկս չըմբռնելու և ընդհանուր սխեմաներին ապավինելու հետևանք էր:

Ռնութագրելով իր երկը, Դ. Դեմիրճյանը գրում է. «... Իմ դրամայի մեջ բանվորներն ու գյուղացիները լծվել են մի պայքարի, որ նրանց դարավոր երազի իրականացման համար է գնում... Դրամայի լեյտմոտիվը ժողովրդի անընկճելի լավատեսությունն ու հույսն է, նրա հավատն ու անդուլ պայքարի պատրաստակամությունը»[1]: Սակայն այս ազնիվ գաղափարը պինդում իր համարժեք գեղարվեստական արտահայտությունը չի գտել: Եվ այլ կերպ չէր էլ կարող լինել մի գործում, ուր հակադրվող կողմերն իսկույն նե՛ր հայտարարում են իրենց ինչպիսին լինելը, նպատակները, մտադրությունները, և դիտողին սոսկ մնում է հետևել բավական վերամբարձ ոճով ընթացող բանավեճին՝ ջրանցքը փա՞ղ, թե բաց եղանակով կառուցել: Ծերունի Մուրոն, որը «Գրական թերթի» հոդվածագիրների բնորոշմամբ «...ժողովրդի ձայնն է, ժողովրդի հույզերի, իմաստության արտահայտությունը .... կարծես ժողովրդական ստեղծագործության, ավանդությունների, սրամիտ արտահայտությունների, աֆորիզմների... գիմարան լինի»[2], իրականում շատ հեռու է հերոսական կերպար լինելուց: Այլ կերպ ասած, պինդում հերոսականությունը մարդկանց գործերի, փոխհարաբերությունների մեջ չէ, այլ առավելապես նրանց խոսքերի:

Դիտողին, իհարկե, չէին կարող գոհացնել պինդի գրեթե ամեն էջում հանդիպող այս կարգի հայտարարությունները. «Կապուտաձը՝ այդ մենք ենք», «մեր ուժի դեմ ոչ մի ուժ չի դիմանա», «մենք պիտի հաղթենք» և այլն, և այլն:

«Կապուտաձ» դրաման ցույց է տալիս, որ Դ. Դեմիրճյանը,— և ոչ միայն նա,—դեռ «հատակորեն չի պատկերացնում, թե ... հնարավոր բարդ կոնֆլիկտներում իրեն ինչպե՞ս պիտի պահի նոր մարդը, ի՞նչ պիտի ասի, ինչպե՞ս պիտի ասի և ինչ պիտի անի»[3]:

30-ական թվականներին Դ. Դեմիրճյանը դիմում է նաև կատակերգության ժանրին: 1934-ի նոյեմբերին Առաջին պետթատրոնում ներկայացվեց նրա «Նապոլեոն Կորկոտյան կամ համառոտ երջանկություն» կատակերգությունը (բեմադրություն Ա. Գուլակյանի): Կոմեդիայի ու նրա բեմադրության շուրջ ծագեց շատ սուր բանավեճ, որ վերստին թեժացավ 1936-ին, երբ առաջարեզ հանվեց կոմեդիայի նոր տարբերակը:

Շատերը հերոսականին ու ռեժիսորին մեղադրում էին մեր իրականությունը ծուռ հայելու մեջ ներկայացնելու մեջ: Գոփողների, հանրային ունեցվածքը հափշտակողների անհնա ծաղրը, նրանց գրոտեսկային կերպարները, որ

---

[1] Դ. Դեմիրճյան, «Կապուտաձի» մասին, «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 2, էջ 54:

[2] «Գրական թերթ», 1939, 8 հուլիսի:

[3] Տ. Հախումյան, Դերենիկ Դեմիրճյանի դրամատուրգիան, 1958, էջ 295:

ներկայացման մեջ էլ ավելի սուր բնույթ էին ստացել, հատկապես էին «չափահաս և կեղծորեն ստեղծված սատիրա մեր իրականության մասին», «բլշևիկամոլ ժպիտ», «իրականության աղավաղում» և այլն: Հոդվածագրերից մեկը գրել է. «Պիեսում չկա խորհրդանետության կոնկրետ իրականությունը, այլ կա միմիայն մի վերացական, ոտից կտրված, գույնից ու կենդանությունից զուրկ «բահում» զանազան «գոգոլյան» և «սալտիկովյան» տիպերի ... իսկ բեմադրությունը զուրկ է իրականության չափի զգացումից»[1]:

Հետաքրքրական են Դ. Դեմիրճյանի դատողությունները այդ կոմեդիայի առթիվ. «Խորհրդային իրականության թե «ստատիկան», և թե «դինամիկան» տանում են անշուշտ դեպի սոցիալիզմի հաղթանակը: Եթե կամենում ես հավատարիմ լինել խորհրդային իրականության՝ անխուսափելիորեն ցուցադրելի կլինի կյանքի շարժման այդ բնույթը»[2]: Հետևաբար կարելի է համարձակորեն դիմել պատկերման թե՛ մեկ, թե՛ մյուս եղանակներին: «Նապոլեոն Կորկոտյան» կոմեդիայի հերոսը՝ Բարեղամ Պահլևուվունին սատիրական վառ գույներով ցցարված կերպար է, որ ունի իր փիլիսոփայությունը՝ «դյուցազներից քաղած ֆրազաբանություն, խորհրդային տերմինոլոգիայի պրոֆանացիա»[3]:

Բայց հենց սա էլ վանում է իր անտովորությամբ, և շատերը հեղինակի ընտրած ձևը շփոթում են երկի բովանդակության, գաղափարական միտումների հետ՝ Բարեղամի ճամարտակությունները համարելով մեզ համար ընդհանուր հասկացությունների ծաղր:

Խոսելով սովետական կոմեդիայի տեսակների մասին, Դ. Դեմիրճյանը ընդունում է. «Այն նոր տեսակը, որ սկսում է ծայր առնել և իր սաղմնավորման փուլի մեջ է՝ դեռ շատ է անկատար: Դա «ընկերական շարժի է», որպես «օպտիմիստական» կոմեդիան, որի հերոսները կարող են լինել շատ դրական տիպեր առանց «վճռավելու»: Այդպիսի կոմեդիան ընդհանուր չունի մարդուն ոչնչացնելու: Նրա խնդիրը դաստիարակելն է, և նա ոչնչացնում է զանազան ոչ «հիմնական» թերություններ մարդու մեջ...»: Սա հետագայի խնդիր համարելով, Դեմիրճյանը շարունակում է. «...բայց խորհրդային սատիրան՝ իր պղպեղով և սպիրտով ունի իրավունք զարգանալու, և այդ ընթացքի ժամանակ, որքան մանր բուրժուական հոգեբանության մնացորդները կոտրկրնեն մեզ նոր սոցիալիստական կազմավորման պրոցեսի մեջ»[4]:

Դժվար չէ նկատել, որ Դեմիրճյանի աչքում սատիրան միայն մի ճշտանկետ ուներ՝ սովետական կարգերի թշնամիները՝ վնասարարներ, լրտեսներ, և այլն: Եվ «Նապոլեոն Կորկոտյան» կոմեդիայում էլ ծաղրի ենթարկվող մարդիկ այնպիսի աննշան են, որոնց սպատում է «մի-մի թեթև գեղանկարչություն»: Պիեսում Բարեղամը, Նապոլեոնը և նրանց գործակիցները, որ ներկայացված են իրրև քրեական հանցագործներ, օժտված են սատիրական վառ գույներով, իսկ դրական կերպարները խեղճ ու կրակ մարդիկ են, զուրկ ամենատևական բնավորությունից:

«Նապոլեոն Կորկոտյան» կոմեդիայի առթիվ բացված բանավեճում արվեց այն հարցը, թե սովետական կոմեդիայում ինչպես պիտի գործադրվեն դրականն

---

[1] Ն. Զարյան, Հոլսկատ իրականության այլաձեվակ պատկերումը, «Խորհրդային Հայաստան», 1934, 18 նոյեմբերին:

[2] Ջրույց Դ. Դեմիրճյանի հետ, «Խորհրդային Հայաստան», 1934, 2 նոյեմբերին:

[3] Նույն տեղում:

[4] Նույն տեղում:

ու բացառականը, արդյոք բացառական հնչույթը և կերպարները կարո՞ղ են գերակշռող տեղ գրավել, որոշել գործողության ընթացքը, լինել ուշադրության գլխավոր առարկա։

Ոմանք պնդում էին, թե «տիպական խորհրդներները տիպական հանգամանքներում» թեզը բացառում է այդ հնարավորությունները և Դեմիրճյանին մեղադրում էին «մանավոր դեպքը» ընդհանրացնելու մեջ։ Հոդվածագիրներից մեկը պահանջում է դրական գործող անձանց պարտադիր գերակշռություն բոլոր տիպի գործերում և այս պահի էական թերությունը համարում այն, որ թալանչիները իրենք են իրենց մերկացնում և ոչ թե դրական հերոսները[1]։

«Խորհրդային Հայաստան» թերթը խմբագրական հոդվածով անդրադառնալով բանավեճին, պաշտպանում է բացառական երևույթը պատկերման հիմնական ճյուղ դարձնելու հեղինակի իրավունքը։ Ժամանակի համար հասկանալի վերապահումներով, թերթը գրում է, որ պիեսը ընդամենը «մի շարաթվա պատմություն է...», ընդհանրացում չի արված, այլ ցույց է տրված «մանավոր մի նեխվածք», «մեր իրականության մոխրոտ կողմը, որի դեմ պայքարում ենք մենք աննահաշտ և անդադար գործով, գրչով, զենքով»[2]։ Իսկ «Գրական թերթի» հոդվածագիրը գտնում է, որ կոմեդիայում «պարտադիր չէ երկու կողմն էլ ունենալ։ Կարևորը նպատակն է... կոմեդիագիրը իրավունք ունի դիմելու «պատմության մի մասը հանդիսացող երևույթների «պատկերման»[3]։

Թատերական քննադատությունը ի վերջո հանդես է գալիս տեսական միանգամայն ճիշտ դիրքորոշմամբ, այնպիսի եզրակացություններով, որ այսօր էլ արժանի են կիրառության։

Պետք է նկատել, որ Դ. Դեմիրճյանն իր պիեսներով ու երույթներով շատ բան էր պայմանավորում 30-ական թվականների հայ թատերական կյանքում։ Անհանգիստ, պրպտող մտքի տեր գրողը նախանձախնդիր վերաբերմունք էր հանդես բերում գործի հանդեպ, ասում իր ինքնատիպ խոսքը, իր սխալներով իսկ ուղիներ հարթելով, կազմակերպելով նրա հետագա ընթացքը։

1934-ին Վ. Վաղարշյանը գրեց «Ֆինանսների միլիտորը» քաղաքական կոմեդիան։ Հետևելով Շիրվանզադեի օրինակին, նա կատակերգության ճյուղ է դարձնում բախտախնդիր վտարանդիների գործունեությունը։ Ֆինանսների միլիտոր Բարսեղյանը ոչ այլ ոք է, քան մի սովորական շառլատան, որը հավատացնում է, թե ինքը հնդկահայ մեծահարուստ Բարսեղյանն է և ընտրվում է դաշնակցական ապագա կառավարության ֆինանսների միլիտոր։ Կատակերգության հերոսներն ապրում են անցյալը վերադարձնելու սին պատրանքներով[4]։

---

[1] Հ. Նալբանդ, Նազլուհոմ Կորկոտյանը և նրա բնավորությունը, «Խորհրդային արվեստ», 1934, № 11։

[2] «Խորհրդային Հայաստան», Նավը տեսնելու քանկություն, 1934, 22 նոյեմբերի։

[3] «Նազլուհոմ Կորկոտյանը» որպես կատակերգություն, «Գրական թերթ», 1934, 10 դեկտեմբերի։

[4] Պիեսը բեմականացվում է Լենինականի թատրոնում (1936)։ Ռեժիսոր Ա. Բուրջալյանն այս բնավորության մեջ հիմնականում օգտագործել էր թատրոնի երիտասարդությանը և ստեղծել աշխույժ մի ներկայացում։

1935-ին, բանաստեղծ Գեղամ Սարյանը գրեց «Երեք երգ» չափածո պիեսը, որը Առաջին պետթատրոնում ներկայացվեց Ա. Գուլակյանի բեմադրությամբ: Իբրև դրամատիկական երկ պիեսը ոչ մի քննադատության չի դիմանում. էսքիզային բնույթ ունի, լի է մերկապարանոց ագիտկայի տարրերով, գործողությունը հաճախ փոխարինվում է դեկլարատիվ խոսքով: Պիեսի երեք երգից յուրաքանչյուրը վերաբերում է հայ ժողովրդի կյանքի մի շրջանին. առաջինը՝ դաշնակցականների տիրապետությանը, երկրորդը՝ հեղափոխությանն ու բանաքացիական կռիվներին, երրորդը՝ սոցիալիստական շինարարությանը: Ներկայացումը, «Խորհրդային Հայաստան» թերթի վկայությամբ, «բանաստեղծական խոսքի բեմական իլյուստրացիա էր» և որևէ այդպիսին էլ տալիս էր գործում[1]:

1939-ին Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրվեց Վ. Խուդավերդյանի և Զ. Հայրագործյանի «Ծով բացվեն վարդերը» քնարական կոմեդիան (ռեժիսոր Թ. Սարյան):

Երիտասարդության կյանքը՝ սեր, ընտանիք, երեխաներ, գիտական և ուսանողական միջավայր, այս պիեսում ներկայացվում է կատակերգական գրավիչ գունավորումով: Հավատարմությունը, ժպիտը այդ գործի գնահատելի կողմն է, սակայն այստեղ էլ ակներև էր մերկ ցնծագնացությունը, որ գալիս էր ոչ միայն երիտասարդ հեղինակների անկործանությունից, այլև ժամանակի թատերագրության միտումներից: Պիեսի գլխավոր հերոս Բենիկ Զալյանը կարծում է, թե ամուսնությունը, սերը կխանգարեն իր գիտական աշխատանքին: Ծոլակը, ընդհակառակը, խաղում է սիրո հետ, թեթև է նայում կյանքին: Իսկ սակայն, մեքենավար Գասպար Դարբինյանը, նրա ընտանիքը, ըստ ամենայնի, օրինակելի են, աչքերին: Այս պարզունակ հակադրությունը, երկարաբան և ոչ միշտ ճաշակով դասողությունները սիրո, ամուսնության և այլ հարցերի շուրջ, պիեսի թույլ կողմերն են:

Ակներև թերություններ (վերամբարձ խոսքի գերհագեցում, կյանքի հակասությունների սքողում) ուներ նաև Ս. Պալասանի «Հարսանիք» կատակերգությունը, որ 1939-ին ներկայացվելով Լենինականի թատրոնում, առանձին հաջողություն չունեցավ:

Մտքերի աշխույժ փոխանակություն առաջ բերեց Գ. Սարյանի «Զրպարտություն» պիեսը, որ 1940-ի դեկտեմբերին բեմադրվեց Սունդուկյանի անվան թատրոնում, ապա, «Ընտանիքի պատիվ» վերնագրով՝ Բաթումի հայկական և ուրիշ թատրոններում:

Պիեսում ընդհանուր գործին վնասող արարքի շարժառիթը զուտ անձնական է: Բայց հենց սա էլ առիթ տվեց շատերին մեծ կրքով հարձակվելու հեղինակի ու թատրոնի վրա, մեղադրելով նրանց «բաղաքական կուրության» և այլնի մեջ:

Այսպես, «Կոմունիստ» թերթում տպված «Ստեղծագործական մի անհաջողության դասերի մասին» հոդվածում Տ. Հախումյանը վրդովմունքով է խոսում այն մասին, որ պիեսում գրպարտությունը չի դիտվել իբրև «բաղաքական երևույթ», դատապարտելի է համարում և այն, որ հանքերի դիրեկտոր Փիրադյանը գրպարտչին միայն «անհոգ» է կոչում, դատապարտում է միայն բարոյապես[2]: Սխալ կլիներ սա միայն մտրիկ անցյալի տեսակետին

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1935, 25 դեկտեմբերի:
[2] «Коммунист», 1941, 6 հունվարի:

չհաղթահարված մտայնության մի արտահայտությունը համարել: Բանն այն է, որ մարդկանց սովորական թերացումներին քաղաքական պիտակներ տալով նրանց գրպարտելու պրակտիկան ոմանք այն ժամանակ փորձում էին հենց այդպես, մասնավոր-անձնական նկատառումներով էլ բացատրել ու արդարացնել:

Ու եթե պիեսի ընդդիմախոսներն անխոհեմ էին վարվում ժխտելով անձնական-հոգեբանական նկատառումները, ապա նրանք չէին սխալվում էական մի հարցում. չի կարելի ամեն ինչ բացատրել ու արդարացնել մարդկանց մասին ինտրիգներով, բնավորության գծերով, երևույթի արմատներն ավելի խորն էին:

«Զրպարտության» քննարկմանը, որ կայացավ 1941-ի հունվարի վերջերին, փաստորեն բախվեցին այդ երկու տեսակետները: Բոլորն էլ գտնում էին, որ հեղինակին չի հաջողվել տալ «զրպարտության հասարակական-քաղաքական արմատները», բայց դա տարբեր կերպ էին բացատրում: Սակայն, ինչ էլ ասվելու լիներ, Գ. Սարյանի պիեսն ու բեմադրությունը իրենց ժամանակի համար ունեին առողջ և համարձակ մի հարցադրում, որ չի կարելի չգնահատել:

Ի դեպ, զրպարտության թեմային այդ շրջանում գրվում և բեմ են հանվում ուրիշ շատ պիեսներ: Դրանցից թերևս լավագույնը բելոռուսական թատերագիր Կ. Կրապիվնայի «Ով վերջինն է ծիծաղում» կատակերգությունն է (Լենինականի թատրոնում բեմադրվել է 1941-ի մայիսին): Պիեսում սուր ծաղրվում են ղեկավար պոստ գրաված զրպարտիչ Գորլոխովացկինն ու նրա շուրջը խմբված աստրաքարշները: Իբրև կատարում ուշագրավ էին քննող Զելկինի (Հ. Բադալյան) և ազնիվ, բայց երկչոտ գիտնական Տուլյագինի (Լ. Զոհրաբյան) կերպարները: Այստեղ երևույթը դիտվում ու ներկայացվում էր իր կենսական դրսևորումներով:

30-ական թվականներին հայ թատերագրությունն առաջ գնաց դանդաղ ընթացքով, որոշ հաջողությունների հասնելով պատմա-հեղափոխական և պատմա-հայրենասիրական թեմատիկայի ասպարեզում: Տեսական և այլ բնույթի սահմանափակումները թատերագրությանը հնարավորություն չտվեցին քիչ թե շատ մնայուն գործ ստեղծել ժամանակակից կյանքի վերաբերյալ: Եվ առհասարակ երկու-երեք պիեսի («Նապոլեոն Կորկոտյան», «Երկիր հայրենի», «Ծաո՛ննամե») բացառությամբ, այդ շրջանում գրված բազմաթիվ պիեսներից դժվար է ճշել այնպիսիք, որ կարող են այսօր գեղարվեստական հետաքրքրություն առաջ բերել: Դրականն այն է, որ այս շրջանում հրապարակ նկան նոր հեղինակներ (Ա. Գուլակյան, Ա. Արաքսմանյան, Մ. Զոչարյան, Վ. Հարությունյան, Լ. Միքայելյան և ուրիշներ) և կապվեցին թատերագրության ասպարեզին: Այս շրջանում բեղմնավոր եղավ հատկապես Վ. Հարությունյանը, որի «Մաքսատուն» (1930), «Զալիլ» (1937), «Անպարտելին» (1938), «Անահիտ» (1939) պիեսները բազմիցս ցուցադրվեցին և հաջողություն ունեցան հատկապես շրջանային թատրոններում:

30-ական թվականներին հայ թատերագրությունը որոշ փորձ ձեռք բերեց նոր կյանքի պատկերման մեջ, որոնումներ կատարվեցին աշխատանքի մարդկանց և նրանց հարաբերությունների դրամատիկական վերարտադրության ոլորտում:

* * *

30-ական թվականների հայ թատերական արվեստում չափազանց մեծ եղավ Մաքսիմ Գորկու թատերագրության ճշմանակությունը։ Մ. Գորկու պիեսներից հայկական բեմերում ներկայացվեցին «Հատակումը», «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները», «Դատիգանը և ուրիշները», «Վասսա Ժելեզնովան», «Թշնամիները» և «Վերջիններները»։

«Հատակումը», որ հայ թատրոնը խաղացել էր դեռ նախահեղափոխական տարիներին, բեմադրվել է Առաջին պետթատրոնում (1922, ռեժիսոր Ի. Ալիխանյան) և Թիֆլիսի Հայ դրամատում (1928, ռեժիսոր Ն. Ծնատով), 1932-ին վերստին բեմադրվեց Երևանի Առաջին պետթատրոնում (ռեժ. Ա. Գուլակյան)։ Բայց պիեսը թատերական ճշմանավոր երևույթ դարձավ Լենինականի թատրոնի 1932 թ. բեմադրությամբ (ռեժիսոր Վ. Աճեմյան)։

Նույն թվականին Երևանի պետթատրոնում «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» բեմադրելու համար Մոսկվայի Վախթանգովի թատրոնից հրավիրվեց ռեժիսոր Բ. Զախավան։ Մոսկովյան բեմադրության փորձը ռեժիսորին օգնեց կարճ միջոցում ստեղծել մի ներկայացում, որին վիճակված էր շուրջ քառորդ դար ապրելու հայ բեմում։

Միահամուռ դրվատանքի արժանացավ Վ. Վաղարշյանի Եգոր Բուլըչովը, որը տաղանդավոր դերասանի ստեղծագործական կուտակումների լիակատար դրսևորումն էր, մեծ արվեստի ճշմարիտ արտահայտություն։ Այս բեմադրության ընդունելությունից ոգևորված, Վ. Վաղարշյանը 1934-ին ձեռնարկեց Մ. Գորկու տրիլոգիայի երկրորդ պիեսի՝ «Դատիգանը և ուրիշները» դրամայի բեմադրությանը։ Սա չունեցավ աչքի ընկնող հաջողություն, որ վիճակվեց Վ. Վաղարշյանի հաջորդ՝ «Վասսա Ժելեզնովայի» բեմադրությանը (1937)։

Գորկու թատերագրության մարմնավորման հետաքրքիր օրինակներ էին նաև Բաքվի Հայ դրամայի «Մայրը» (բեմականացում և բեմադրություն Թ. Սարյանի) և Թիֆլիսի Հայ դրամայի «Թշնամիները» (ռեժիսոր Ա. Աբաջյան)։

Գորկու պիեսները տեղ գտան նաև շրջանային թատրոններում. Կիրովականի Աբելյանի անվան թատրոնում (1937) և Ամո-Խարազյանի անվան շրջիկ թատրոնում (1938) բեմադրվեց «Թշնամիները», Ալավերդու պետական թատրոնում՝ «Վերջիններ» (1940)։

Մ. Գորկու պիեսների բեմադրությունները, մասնավորապես «Հատակումը» և «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» ներկայացումները, խորապես ընդունեցին հայ խորհրդային թատրոնում սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի արմատավորումը, իրականությունը պատմական կոնկրետությամբ և հոգեբանական խորությամբ բացահայտելու արվեստին։

* * *

30-ական թվականների խաղացանկի մյուս բնորոշ կողմը պատմա-հեղափոխական պիեսների առատությունն էր։

Ընդարձակ ռեժիսորական առումով աննկատար, բայց շատ կողմերով ուշագրավ էր Ա. Ջադնեի «Զարդ» վիպակի բեմադրությունը Երևանի Առաջին պետթատրոնում և Լենինականի երկրորդ պետթատրոնում։ Հանդիսականը

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՓՅՈՒՌՔԻ ՀԻՆԱՎԱՅՐԵՐԸ
Ա. Ծաղկաբերդ, Ա. Թալին, Ա. Գառնի

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՓՅՈՒՌՔԻ ՀԻՆԱՎԱՅՐԵՐԸ
Ա. Թալին, Ա. Գառնի, Ա. Ծաղկաբերդ



Տեսարան «Մեծարատիվ մուրացկաններ» ներկայացումից
Լենինականի Ա. Մոակյանի անվան թատրոն, 1934



Տեսարան «Պատտառար աղբար» ներկայացումից
Երևանի Առաջին պետթատրոն, 1927

տեսնում էր հեղափոխության մարդկանց իրական խստաշունչ հարաբերությունների: Այնուհետև բեմ հանվեց Լ. Սլավինի «Ինտերվենցիան»: Դա Մոսկվայի Թատերական ինստիտուտի շրջանավարտ Տ. Շամիրխանյանի բեմադրությունն էր, որ լավ ընդունելություն գտավ ոչ միայն բովանդակության, այլև ռեժիսորական թարմ հնարների շնորհիվ:

Առաջին պետթատրոնի ստեղծագործական կյանքում առանձին ճշանակություն ստացավ Լ. Ռախմանովի «Անհանգիստ ծերություն» («Պրոֆեսոր Պոլեժաև») պիեսը (1938, ռեժիսոր Վ. Վարդանյան): Դա, մամուլի վկայությամբ, թատրոնի «լավագույն բեմադրություններից»[1] մեկն էր, «սոցիալիստական ռեալիզմի նոր հաղթանակը», որ բերում էր «ռեժիսորական և դերասանական արվեստի նոր որակ»[2]: Ռուս մեծ գիտնական Ցիմիրյազևին ի նկատի ունենալով, Ռախմանովը ստեղծել էր հեղափոխությանը, ժողովրդի գործին ողջ էությամբ նվիրված ազնիվ գիտնականի կերպարը: Պոլեժաևի մարդկայնությունը, հայրենասիրությունը, նրա անվարան անցումը հեղափոխության կողմը խարսխվում են այն բարձր գիտակցությանը, որ պետք է ծառայել ժողովրդին և ոչ թե անձնական փառքին, պետք է հավատալ ու գնալ ժողովրդի հետ և ոչ թե նրա դեմ: Հենց սա էլ ներկայացման առանցքն էր, Պոլեժաևի դերակատար Վ. Վաղարշյանի նուրբ անձնավորման բովանդակությունը:

Հեղափոխության թեման արտացոլում գտավ նաև մյուս թատրոնների խաղացանկում: Ուշագրավ էին Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի «Ինչպես էր կոփվում պողպատը» և «Ջյամկա Կոպաչ» ներկայացումները: Վերջինս, ռեժիսոր Ս. Քոչարյանի բեմադրությամբ, արժանացավ պատանի հանդիսատեսի ջերմ ընդունելությանը: Այս ներկայացումով թատրոնը, 1938 թ. ապրիլի 18-ին, անցավ իր գործունեությանը Պիոներների պալատի շենքում:

Այսպիսով հայ խորհրդային թատրոնը 30-ական թվականներին ոչ միայն պահպանեց պատմա-հեղափոխական թեմայի բեմական մարմնավորման նախորդ շրջանի ձեռք բերած փորձը, այլև, առավելապես ռուս թատերագիրների երկերի շնորհիվ, ընդլայնեց ու խորացրեց այդ ավանդները:

Այդ պիեսները գեղարվեստական առավել կամ պակաս ուժով բարձրացնում էին ժամանակի հրատապ հարցերը, թատրոններին տալիս արդիականության մասին խոսելու հնարավորություն: Դրանց մեջ աչքի էին ընկնում թատերագիր Ա. Աֆինոգենովի գործերը: Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրվեց նրա «Ահը» պիեսը (ռեժիսոր Թ. Սարյան): Նպատակ ունենալով ցույց տալ ինտելիգենցիայի դերը սոցիալիստական շինարարության մեջ, հեղինակը ուժգին բախման մեջ է դրել պրոֆեսոր Բորոդինին և բոլշևիկուհի Կլարային: Հ. Ներսիսյանի և Հասմիկի անձնավորած այդ կերպարները պաշտպանում են գիտության և դասակարգային պայքարի փոխհարաբերության մասին իրարամերժ տեսակետներ: Չկա ապադասակարգային գիտություն, մտավորականությունը պետք է հաղթահարի ամեն տեսակ աճ ու ճախրապաշարմունք և անձնվեր մասնակցություն ունենա սոցիալիստական շինարարությանը: Մամուլի վկայությամբ, «Այստեղ ինտելիգենցիայի տիպական ներկայացուցիչների ճկարագիրը ընդհանուր առմամբ գերծ է

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1938, 20 հուլիսի:
[2] «Գրական թերթ», 1938, 31 մայիսի:

սխեմատիկ ու գռեհիկ մոմենտներից, մի հանգամանք, որ աչքի է ընկնում այսպես կոչված «վճռաարարական» պիեսներում»[1]:

Ա.Ֆինոգենովի «Հեռավորը», որ 1936-ին ներկայացվեց Առաջին պետթատրոնում, խորհրդա-փիլիսոփայական դրամա էր (ռեժիսոր Վ. Վարդանյան): Կարմիր Բանակի հրամանատար Մալկոն (Հր. Ներսիսյան) անբուժելի հիվանդ է: Նա գիտե այդ, թեև շրջապատի մարդիկ կարծում են, թե անտեղյակ է: Մալկոն մեկնում է Մոսկվա բուժվելու: Նա չի վախենում մահից, որովհետև գիտե, որ մարդուց հետո մնում է նրա գործը, մնում են կյանքը, մարդիկ, այն լավը, որ ստեղծվում է մարդու ձեռքով: Նա հանդարտ նայում է մահվան և թշնամու աչքերին և նրա առաջ ընտանիքում են թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը:

30-ական թվականներին ոչ մի ժամանակակից պիես այնպիսի հաջողություն չունեցավ հայ թատրոնում, որքան Ա. Կորնեյչուկի «Պլատոն Կրեչետը»: Պիեսը նվիրված է բժշկական աշխատարհին, թեման՝ մարդասիրությունն է, ավելի ստույգ՝ մարդու պարտքն ու պատասխանատվությունը հասարակության հանդեպ: Կրեչետը կլանված է իր գործով, ոռմանտիկ խառնըվածքի տեր նոր մարդ է, մեկը նրանցից, ովքեր «միլիոնավոր արևոտ օրերի համար պայքարի են դուրս եկել» և հավատում են, որ «մահը նահանջում է... հետու չէ այն օրը, երբ մենք առհավետ կոչնչացնենք անժամանակ ծերությունը, կուվով հետ կխլենք մահից ժամանակը և ապագա սերունդներին միլիոնավոր արևոտ օրեր կպարգևենք»: Նրա համար առնս գոյություն չունի անձնականի և հասարակականի պրոբլեմը. դրանք միաձույլ են: Նոր կյանքի գաղափարները նրա էությունն են:

Եվ ահա այս մարդու դեմ, պատահական մի անհաջողության առիթով, բանսարկություն է նյութվում: Կրեչետը կորցնում է հոգեկան հանգստությունը, նա ծանր ապրումների մեջ է. գիտե, որ ինքը մեղք չունի, բայց կան մարդիկ, որ չեն հասկանում, չեն ուզում հասկանալ իրեն: Ի՞նչ անել, ինչպե՞ս վարվել: Կրեչետը, այնուամենայնիվ, պահում է իր հոգու ամրությունը, հավատը մարդու, ճշմարտության հանդեպ: Հեղինակին հաջողվել էր ստեղծել դրական հերոսի խորապես մարդկային ու համոզիչ կերպար: Այսուհանդերձ պիեսի շուրջը թե՛ կենտրոնական մամուլում և թե՛ մեզնում լուրջ տարաձայնություններ եղան: Քիչ չէին քննադատներ, որոնց կարծիքով Կրեչետը «վարակված է համլետիզմով», «ավելորդ ու անտեղի» կասկածներ, տարակույսներ է ունենում և այլն: Այսպես, «Խորհրդային արվեստի» հոդվածագիրը, անդրադառնալով Կրեչետի հոգեկան ապրումներին, գրում է. «Հենց այստեղ է, որ հեղինակը խաթարել է Կրեչետի դերը: Կրեչետը, որ ներկայացված է ուժեղ կամքի տեր անձնավորություն, երբեմն... կորցնում է իր հոգեկան հավասարակշռությունը և դա էլ էապես երկվություն է մտցրել Կրեչետի բնավորության մեջ...»[2]:

Պիեսի մասին բոլորովին այլ կարծիքի էր թատերագետ Ցու. Ցուզովսկին. այս պիեսը «դրամա է՝ բառի իսկական իմաստով, այստեղ պատկերված է խորհրդային հումանիզմը, սերը դեպի մարդը, որի համար պայքարում է պրոլետարիատը, սոցիալիստական հումանիզմը»[3]:

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1938, 20 հուլիսի:
[2] «Խորհրդային արվեստ», 1935, № 23:
[3] Նույն տեղում:

Երևանի պետթատրոնի բեմադրության մեջ (1935, ռեժիսոր Ա. Գուլակյան) Հր. Ներսիսյանի խաղում հաճդիսատեսը տեսնում էր «այդ հերոսի ներքին աշխարհի ալեկոծումն իր ողջ թափով»[1]:

«Պլատոն Կրեչետ» պիեսն ու ներկայացումը իրենց դերը կատարեցին նոր մարդու բեմական ճշմարտացի պատկերման մեջ, հերքելով դրական հերոսի էության ու խառնվածքի մասին տարածված թյուր պատկերացումները, թեև, շատ չանցած, հոգեկան դժվարին ապրումները, կասկածներն ու տարակույսները ոմանց կողմից արդեն պետք է դիտվեին իբրև սովետական մարդում աննշարիր հատկանիշներ:

* * *

ՌԱՊՊ-ի[2] վերացումը (1932) ճշանակում էր նաև դասական ժառանգության ընկատմամբ ժխտողական վերաբերմունքի մերժում, անցյալի գեղարվեստական ժառանգության գնահատության նոր սկզբունքի հաստատում: Այդ որոշումը թատրոնի առաջ բացեց դասական պիեսների ռեալիստական մարմնավորման նոր ուղիներ: Եվ հայ սովետական թատրոնում 1930-ական թվականները ճշանավորվում են հայրենական կլասիկայի գրեթե բոլոր աչքի ընկնող երկերի արժեքավոր բեմադրություններով:

1937-ի գարնանը մեծ շուքով ճշվեց Երևանի Առաջին պետթատրոնի 15-ամյակը և այդ առիթով նրան տրվեց Գաբրիել Սունդուկյանի անունը: Թատրոնը որոշեց շարունակել հայ թատերագրության մեծ վարպետի գործերի բեմական մարմնավորման աշխատանքը, բեմ հանել նրա «Քանդած օջախը» և ուրիշ պիեսներ: «Քանդած օջախը» բեմադրվեց 1938-ին: Ա. Գուլակյանի այդ աշխատանքը չուներ իր բեմադրություններին հատուկ ներքին հոգեկան լիցքը, թատերական վառ արտահայտչությունը: Եվ դա, ըստ երևույթին, պատահական չէր: Այն մթնոլորտը, որ ստեղծվել էր թատրոնում և քննադատության մեջ, չէր կարող չկաշկանդել նաև նրան: Ձևորմալիստական որոշ ծայրահեղություններից հեռանալով, ռեժիսորները երբեմն հեռանում էին նաև ճշմարիտ թատերայնությունից, վառ լուծումներից, որոնք միանգամայն հարգի էին 30-ական թվականների առաջին տարիներին: Կարելի է հիշատակել, օրինակ, այն մեծ հաջողությունը, որ բաժին ընկավ Լենինականի թատրոնի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» բեմադրությանը (1934, ռեժիսոր Վ. Աճեմյան): Ռեժիսորական հետաքրքիր մտահղացումը մարմնացում գտավ պարոնյանական միջավայրին քաջատեղյակ տաղանդավոր դերասանների ուժերով: Լ. Զոհրաբյանի Աբիտողոմ աղաս, Ց. Ամերիկյանի Մանուկ աղաս, Ա. Ասրյանի Ծողակաթը և ուրիշ կատարումներ այդ ներկայացումը դարձրին «Պարոնյանի թատրոնի» ճշանավոր երևույթ: Հայ դասական թատերագրության բեմական բարձրագույն մարմնավորումն այս տասնամյակում «Պատվի համարի» բեմադրությունն էր (1939, ռեժիսոր Վ. Աճեմյան) Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Սրա մի ներկայացում, ուր կատարյալ ներդաշնակություն էր հաստատվել բարձրարվեստ ռեժիսուրայի և դերասանական տաղանդավոր խաղի միջև: Այս ներկայացմանը վիճակվեց մեծ հաջողություն և բեմական մեծ կյանք:

---

[1] «Խորհրդային արվեստ», 1935, № 23:

[2] РАПП—Российская ассоциация пролетарских писателей.

Հայրենական կլասիկայի հետ միասին 30-ական թվականներին մեր թատրոնները լայնորեն դիմում են ռուս դասական հեղինակների գործերին:

Լ. Ջալալեթարը Երևանի Գորկու անվան թանվորական թատրոնում բեմադրեց Ա. Սուխովո-Կոբիլինի «Կրեչինսկու հարսանիքը» և Ա. Օստրովսկու «Անտառը»: Կրեչինսկու և Նեսչաստլիվցևի դերերում հաջողես ելույթ ունեցավ դերասան Դ. Մալյանը, Ռասպլյուևի և Սչաստլիվցևի դերերում՝ Հ. Խաչանյանը:

Այս տարածամյակում Ա. Բուրջալյանը երկու անգամ բեմադրեց Ն. Գոգոլի «Ռևիզորը» (1934 և 1940): Ռեժիսորական վարպետի այս աշխատանքներում իր արտացոլումը գտավ դասական ժառանգության հանդեպ նրան վերաբերմունքի փոփոխությունը, որ կատարվել էր տարածամյակի ընթացքում: Երկու բեմադրություններն էլ աչքի էին ընկնում ռեժիսորական սուր հղացումներով, հետաքրքիր բեմավիճակներով, երկուսի մեջ էլ երևում էր դերասանների մասնագիտական հմտությունն հաղորդող, ռիթմի, բեմական շարժման անվրեպ զգացողություն ունեցող արվեստագետը, որին հայ սովետական դերասանական դպրոցը շատ է պարտական: Բայց եթե առաջին ներկայացման մեջ ռեժիսորական կամքն առանց այլևայլության դիպչում էր հեղինակի իրավունքներին, ապա երկրորդ ներկայացման մեջ առանձին ուշադրություն է դարձվում պիեսի, նրա ժամանակաշրջանի և ոճական հատկանիշների պահպանմանը:

Դասական երկի աչքի ընկնող բեմադրություն էր «Ամպրոպը» (1935): Բեմադրող Ա. Գուլակյանն այստեղ ձգտում էր դրել ռեալիստական պարզ, տպավորիչ գույներով վեր հանել Ա. Օստրովսկու պիեսի բովանդակությունը: Այստեղ նա հավատարիմ մնաց հեղինակի և՛ տեքստին, և՛ ասելիքին: Նա շեշտում էր ազնիվ տառապող, կործանման դատապարտված Կատերինայի (Արուս Ոսկանյան) բանաստեղծական էությունը, նրա բողոքը «խավարի թագավորության» դեմ, չանտեսելով և այն ճախապաշարումները, որ հատուկ էին հերոսուհուն:

«Ամպրոպը» 30-ական թվականներին խաղացվել է նաև հայկական ուրիշ թատրոններում (Խարկով, Թբիլիսի, Բաքու), ինչպես նաև Կիրովաբադի թատրոնում: Այս բեմադրություններից թատերական արվեստի աչքի ընկնող երևույթ դարձավ Բաքվի Հայ դրամայի ներկայացումը, շնորհիվ Ժամանակի դերակատարման հուզական մեծ ուժի: Նրա հերոսուհին ապրում էր ուժեղ անհատականության տեր, օժտված մարդու ողբերգությունը սոցիալական ծանր պայմաններում: Որոնող, անհագորեն երջանկություն տենչացող կին,— այսպիսին էր նրա Կատերինան:

Այս տարածամյակի հայ թատրոնի խաղացանկի բնորոշ գործերից էր Ա. Օստրովսկու նաև «Անմեղ մեղավորներ» պիեսը, որ ներկայացվել է Բաքվի, Կիրովաբադի, Թբիլիսիի, Խարկովի, Ստեփանակերտի, Կիրովականի հայկական թատրոններում, ինչպես և Սումգայիթի անվան թատրոնում (1939):

Կրուչինինայի դերում հաջողես եկած Ժաամենը (Բաքվի թատրոն) և Ա. Ոսկանյանը (Սումգայիթի անվան թատրոն) ամեն մեկը յուրովի արտահայտում էին հերոսուհու դժվարին ապրումները, կնոջ իրավունքների պաշտպանության գաղափարը և արժանանում հանդիսատեսի ջերմ ընդունելությանը:

Պուշկինի մահվան 100-ամյակի առիթով, առաջին անգամ հայ բեմում, Սունդուկյանի անվան թատրոնը ներկայացրեց «Քարե հյուրը» (1937, ռեժիսոր Տ. Շամիրխանյան)։ Այստեղ Դոն-Գուանի դերի փայլուն կատարմամբ հանդես եկավ Վ. Վաղարշյանը։

Եվրոպական դրամատուրգիան 30-ական թվականների հայկական բեմերում երևաց տարբեր, երբեմն իրարամերժ դրսևորումներով։

Մեծ աղմուկ հանեց Առաջին պետթատրոնի «Մակբեթ» ներկայացումը (1933), որի ճեղինակն էր Ա. Գուլակյանը։ Նա «վերամշակել» էր պիեսը, հավելումներ արել Շեքսպիրի այլ գործերից։ Մասնավորապես «Հենրիխ 6-րդից» մեջ էր բերել գյուղացիական ապստամբությունը, որ դարձել էր ներկայացման կենտրոնը, երկրորդ պլան մղելով Մակբեթին ու նրա ողբերգությունը։ Պիեսի կոմպոզիցիայի 24 տեսարաններից յուրաքանչյուրին համապատասխան երաժշտություն էր գրել Ա. Խաչատրյանը։ Ջևավորումն արել էր Մ. Աբուտչյանը։

Ներկայացման շուրջ սուր բանավեճ սկսվեց։ Շատերն անընդունելի էին համարում ոչ միայն շեքսպիրյան տեքստի «վերամշակումը», այլև բեմադրության սկզբունքները։ Գրողների տանը 1933 թ. մայիսի 19—20-ը կայացած քննարկմանը մասնակցեցին Մ. Զաքյանը, Վ. Թոթովենցը, Սիմ. Հակոբյանը, Ս. Մելիքսեթյանը և ուրիշներ։ Ամփոփելով քննարկումը, Հ. Գյուլիքևիչյանը եզրակացնում է. «Այդ ներկայացումը... թե՛ իր բեմադրական աշխատանքով, թե՛ արտաքին ձևավորումով և թե՛ դերասանական խաղով հիմնականում ձախողված գործ է»[1]։ Իսկ Հմ. Միրաքը, Ռ. Աթայանը, Հ. Միրզոյանը և Ա. Ղազարյանը «Խորհրդային Հայաստան» թերթի էջերում, խոսելով բեմադրության էական թերությունների մասին, իրենց խոսքն ավարտում են այսպես. «Այս սխալը լուրջ դաս պետք է լինի մեր թատրոնի ռեժիսուրայի համար, քանի որ դա իր բնույթով պատահական չէ, այլ բխում է կլասիկների արվեստի ընկալմանը հանգող ամենևին ոչ ճիշտ, մարքսիզմի հետ որևէ ընդհանուր բան չունեցող, խորհրդային հանդիսատեսի, նրա կոմունիստական դաստիարակության շահերից ամենևին չբխող յուրահատուկ «ռուսիֆիտարիզմից» և «սոցիոլոգիզմից»[2]։

Ռեժիսոր-մեկնաբանը չհամաձայնեց իր ընդդիմախոսների հետ և բանավոր ու գրավոր մի քանի ելույթ ունեցավ՝ արդարացնելով իր մոտեցումը։ Ինչպե՞ս մոտենալ կլասիկներին,—այս հարցադրմանը Ա. Գուլակյանը պատասխանում է այսպես.

«...Յուրաքանչյուր կլասիկ երկ ունի իր ձևն ու բովանդակությունը, որը որոշ դասակարգի գաղափարախոսություն է։ Իսկ գաղափարախոսությունը արտահայտվում է տեքստի միջոցով... ռեժիսորը բախվում է տեքստի հետ...»։ Այստեղից Ա. Գուլակյանը եզրակացնում է, որ պետք է փոփոխել տեքստը. ոչ միայն կրճատել, այլև ավելացնել։ Նա առաջարկում է այդ հավելումները գտնել նույն հեղինակի ուրիշ գործերում և խոստովանում է, որ հենց այդպես է վարվել «Պեպոն», «Խաթաբալան» բեմադրելիս։

Որքան էլ Ա. Գուլակյանը չհամաձայնեց «Մակբեթի» քննադատների հետ, նրա հաջորդ աշխատանքը՝ «Ճիգարոյի ամուսնության» բեմադրությունը

---

[1] «Գրական թերթ», 1933, 31 մայիսի։

[2] «Խորհրդային Հայաստան», 1933, 12 հունիսի։

(1933) ցույց տվեց, որ նա հրաժարվել է դասական երկի հետ իր հայեցողությամբ վարվելու նախապիրությունից։ Ժամանակաշրջանի պատկերը հարազատորեն ներկայացնող, գործողության բնական, անկաշկանդ զարգացմամբ, հրապուրիչ գույներով հագեցած մի բեմադրություն, որին վիճակվեց բեմական մեծ կյանք (առաջին իսկ խաղաշրջանում ցուցադրվեց հիսուն անգամ)։

Ալ. Շիրվանզադեն, որ տկարության պատճառով չորս տարի թատրոն չէր, հաճախել, դիտելով այս բեմադրությունը, դիրեկցիային ուղարկած նամակում գրել է. «Առաջին հաճույք զգացի «Ֆիգարոյի» բեմադրությունից»[1], իսկ ֆրանսիական գրող և թատերական գործիչ Լեոն Մուսինիակը ասում է, որ դա «Ամբողջական մի ներկայացում է՝ լի բեմական ճշմարիտ միասնականությամբ և թարմությամբ»[2]։

Արևմտաեվրոպական թատերագրությանը Ա. Գուլակյանը մեկ էլ ամբողջացրավ 1940-ին՝ «Օթելլոյի» բեմադրությամբ։ Հայ թատրոնում շուրջ կեդարյա բեմական պատմություն ունեցող շեքսպիրյան ողբերգությունը 1926-ին Ա. Բուրջալյանը բեմադրել էր Առաջին պետթատրոնում՝ գլխավոր դերում նկատի ունենալով Հովհ. Աբելյանին։ Այդ ներկայացման մեջ բազմիցս խաղացել էր Վ. Փափազյանը։ 1932-ին Փափազյանն իր Օթելլոյով և Համլիտով հանդես է եկել Փարիզի Օդեոն թատրոնում՝ «Ատելիյե» թատերախմբի հետ։ 1934-ին Կարմիր Բանակի տան թատերասրահում մի խումբ դերասանների ներկայացրին «Օթելլոն», ուր գլխավոր դերը կատարեց Գ. Ջանիբեկյանը։

Ա. Գուլակյանի բեմադրությունը թատրոնի ստեղծագործական ուժերի հատուցացման, գեղարվեստական ընդհանուր մակարդակի բարձրացման վկայությունն էր, ռեժիսուրայի ու դերասանական վարպետության խորացման արտահայտություն։ Մամուլը նշեց, որ այդ ներկայացման մեջ «բարձրանում է իսկական Շեքսպիրի տիտանական կերպարը իր հումանիստական բարձր իդեալներով, վարակիչ օպտիմիզմով և անսասան հավատով մարդկային լավագույն արժանիքների անխուսափելի հաղթանակի հնչմամբ»[3]։

1939 թվականին, Շեքսպիրի ծննդյան 375-ամյակի առթիվ, Սունդուկյանի անվան թատրոնում դերասան Գ. Գաբրիելյանը բեմադրեց «Վիճաձորի գվարճասեր կանայք» կատակերգությունը։ Դա հաջող աշխատանք չէր։ «Բեմադրողը գլխավոր ուշադրությունը դարձրել է պիեսի ֆարսային մոմենտները խտացնելու վրա, ամեն կերպ աշխատելով ծիծաղեցնել հանդիսականին, կանգ չառնելով նույնիսկ իրենից բաներ ավելացնելու առաջ»[4],—գրել է թատերագետ Վ. Թերզիբաշյանը։ Հոդվածագիրը չի մոռանում նշել ներկայացման դերասանական հաջողությունը (Ֆալստաֆ—Հր. Ներսիսյան և Հ. Խաչանյան, Միստրիս Ֆորդ—Ա. Ոսկանյան)։

Արևմտաեվրոպական կլասիկայից 30-ական թվականներին Վ. Ամեմյանը Լենինականի թատրոնում բեմ հանեց երկու գործ՝ Շիլլերի «Սեր և խարդավանք» դրաման (1934) և Գոլդոնիի «Հյուրանոցի տիրուհին» կատակերգությունը (1936)։ «Սեր և խարդավանքը» հերոսական ոգով, վեհ հույզերով ու ապրումներով համակված, հանդիսականին ոգեշնչող ռոմանտիկական

---

[1] «Գրական թերթ», 1934, 20 հունվարի։
[2] «Խորհրդային արվեստ», 1934, № 5—6։
[3] «Խորհրդային Հայաստան», 1940, 1 դեկտեմբերին։
[4] Նույն տեղում, 1939, 8 ապրիլին։

ներկայացում էր, ուր հարազատ էր հնչում Բեթհովենի, Շումանի, Մենդելսոնի երաժշտությունը։ Ռեժիսորի ձիրքը մեկ ուրիշ կողմից փայլում արտահայտություն գտավ «Հյուրանոցի տիրուհին» ներկայացման մեջ։ Թեթև ու աներևակայելու բեմավիճակներ, ծիծաղ հարուցող ռեժիսորական մանրամասներ, գործող անձանց դիպուկ բնութագրումներ, ռիթմի ու տեմպի սուր զգացողության, ամեն ինչ ընդհանուր մտահղացմանը ենթարկելու կարողություն,— ռեժիսորի այս հատկությունները ներկայացմանը պարգևեցին տևական կյանք։

Այդ երկու բեմադրությունն էլ Երևանում (1936), Թբիլիսիում (1937) և ուրիշ քաղաքներում հիանալի ընդունելություն գտան։

* * *

30-ական թվականների երկրորդ կեսին գեղարվեստական կյանքի ասպարեզում կատարվում էին տեղաշարժեր, որոնց նշանակությունը դուրս էր գալիս տվյալ շրջանի սահմաններից և մտնում տարեգրության մեջ իրենց և՛ բացառական, և՛ դրական կողմերով։ Մի կողմից կուսակցական կյանքի լենինյան նորմաների և սովետական օրինականության խախտումներ՝ կապված անհատի պաշտամունքի հետ, որից տուժում էին նաև գեղարվեստի մտավորականության ներկայացուցիչները, մյուս կողմից՝ կուլտուրական ծավալուն նախաձեռնումներ, նաև բեմական արվեստի զարգացմանը նպաստող միջոցառումներ։

Այս շրջանում պետական թատրոնների թիվը հասնում է 20-ի, ստեղծվում են Հայաստանի երգի-պարի անսամբլը, ջազ-նվագախումբը, «Հայկինոյում» նկարահանվում են «Ջանգեզուր», «Լեռնային արշավ» և այլ կինոնկարներ, կազմակերպվում են ցուցահանդեսներ, անցկացվում են շրջանային թատրոնների, երիտասարդ դերասանի և այլ ստուգատեսներ ու կոնկուրսներ, Մոսկվայում կայանում է հայ գրականության և արվեստի առաջին տասնօրյակը, թատրոնների համամիութենական ստուգատեսներին մասնակցում են նաև Հայաստանի թատրոնները, Երևանի հանդիսատեսի առաջ հանդես են գալիս Բաքվի հայկական և Լենինականի թատրոնները, մեծ շուքով տոնվում են բեմի մի շարք ականավոր գործիչների հոբելյանները։ 1935-ին հիմնադրվում է թատերական թանգարանը։ 1938-ին Սումգայիթի անվան թատրոնը տեղափոխվում է 26 կոմիսարների ազգում գտնվող շենքը, 1939-ին Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնը սկսում է գործել իր ներկայիս շենքում, 1940-ին հիմնադրվում է Հայկական թատերական ընկերությունը[1]։

Ժամանակաշրջանի խորհրդային թատերագրության աչքի ընկնող նվաճումները եղան մեր ժողովրդի հեղափոխական անցյալին և Հոկտեմբերյան հեղափոխության մեծ առաջնորդ Լենինին նվիրված պիեսները։

Ցույց տալ Լենինին իբրև ամենամարդկային մարդու, ժամանակի խորհուրդը իր մեջ կրող, ժողովրդի իղձերն ու ձգտումները խտացնող կերպար,—

[1] Հանդես գալով «Коммунист» թերթում (12 մայիսի, 1940 թ.), Ընկերության առաջին նախագահ Գ. Ջանիբեկյանը նշեց ստեղծագործական այդ միության խնդիրները՝ ամեն կերպի օգնություն ցույց տալ թատրոններին, կազմակերպել ստեղծագործական բանավեճեր, ուսումնասիրել երիտասարդ ուժերի աճը, զբաղվել քննադատության ու թատերագիտության հարցերով և այլն։

պապիսին էր տարբեր պիեսներում այդ դերը ստանձնող դերասանների ցանկալի նպատակը: Սովետական դերասանական արվեստն առաջ քաշեց ստեղծագործական այդ դժվարին և շնորհակալ խնդիրն իրականացնելու ընդունակ դերասաններ, որոնցից լավագույնը Ե. Վախթանգովի անվան թատրոնի դերասան Բ. Շչուկինն էր:

Սունդուկյանի անվան թատրոնը Հայաստանում առաջինը դիմեց այդ թեմային, բեմ հանելով Ն. Պոգոդինի «Հրաշագանավոր մարդը» (1938): Նույն թատրոնում 1940-ին բեմադրվեց Կապլերի և Զլատոգորովայի «Լենինն» պիեսը: Թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը բեմադրեց ռեժիսոր Վ. Վարդանյանը, երկուսումն էլ Լենինի դերը կատարեց Վ. Վաղարշյանը: Բեմական կուլտուրայի, արտահայտչական ճկուն միջոցների տեր դերասանն իր ամբողջ հմտությունը ներդրեց հեղափոխության մեծ առաջնորդի հմայիչ կերպարն ստեղծելու համար և հասավ իր նպատակին:

Լենինականի թեմում ևս երևացին Լենինի ու նրա զինակիցների կերպարները: Վ. Աճեմյանը 1940-ին բեմադրեց «Լենինն» պիեսը: Նույն թվականին այդ պիեսը բեմադրվեց Բաքվի Հայ դրամատում (ռեժիսոր Արտ. Հովսեփյան): Թբիլիսիի թատրոնը 1940—1941 թատերաշրջանում խաղաց «Կայծից» և «Կրեմլյան կուրանտները» պիեսները (բեմադրություն Ա. Աբարյանի): Այս ներկայացումների մեջ Լենինի դերում հանդես եկած Արամ Ոշտուհին, Արծրուն Հարությունյանը (Լենինականի թատրոն), Խաչիկ Ալիխանյանը, Վահան Գալստյանը (Թբիլիսիի Հայ դրամա), Արզո Արզումանյանը (Բաքվի Հայ դրամա):

Նրանցից ամեն մեկն իր ձիրքի ու վարպետության համեմատ անձնավորեց Լենինի կերպարը, որ ամենուրեք հանդիսատեսի ընդունեց ջերմությամբ:

Հայ թատրոնի գործիչները լենինյան ներկայացումներում հանդես բերին իրենց ամբողջ վարպետությունը, հեղափոխության հերոսներին պատկերելու իրենց փորձը, կարողացան արտահայտել հեղափոխության և նոր իրականության պաթոսը: Հենց այդ հատկություններով էլ լենինյան ներկայացումները իրենց արժանի տեղը գրավեցին մեր թատրոնի պատմության մեջ:

* * *

1939-ի աշնանը Մոսկվայում կայացավ հայ արվեստի և գրականության առաջին տասնօրյակը, որին մասնակցում էին Երևանի օպերայի և բալետի թատրոնը, համերգային անսամբլներ, մենակատարներ, գրողներ, մշակույթի գործիչներ: Մեծ թատրոնում ներկայացվեցին «Ալմաստ», «Անուշ», «Լուսաբացին» օպերաները և «Երջանկություն» («Գայանե») բալետը: Կենտրոնական մամուլում երևացին հայ արտիստների արվեստը դրվատող բազմաթիվ հոդվածներ, որոնց հեղինակներն էին Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն, Դմ. Շոստակովիչը, Ա. Նեժդանովան, Ա. Ցարլոչկինան, Լ. Լեոնովը, Ցու. Օլսորիևը, Կ. Ֆեդինը, Պ. Վիլյամսը և այլոք: Տասնօրյակի առթիվ թատրոնը պարգևատրվեց Լենինի շքանշանով: Խորհրդային Միության ժողովրդական արտիստուհու կոչում շնորհվեց Հայկանուշ Դանիելյանին, որ այդ կոչմանն արժանացած առաջին հայ արտիստն էր: Մոսկվայից վերադառնալուց հետո, թատրոնը, 1940 թվականի հունվարի 12-ին, «Ալմաստ» օպե-



«Մեծապատիվ մուրացկաններ», առաջին պատկերի էսքիզ

Գործ Միքայել Ջուլալյանի

յալի ներկայացումով իր խաղաշրջանը բացեց Ալեքսանդր Թամանյանի նախագծով կառուցված շենքում։

Մեկ տարի անց, 1940-ի նոյեմբերին, Մոսկվա մեկնեց Երևանի Ա. Միկոյանի անվան պատանի հանդիսատեսի թատրոնը՝ մասնակցելու մանկապատանեկան թատրոնների համամիութենական ստուգատեսին։ Այս թատրոնն իր գոյության տաս տարվա ընթացքում ներկայացրել էր 43 պիես, որից 12-ը՝ հայ թատերագրությունից։ Թատերագետ Ս. Մելիքսեթյանը, հանդես գալով «Գրական թերթի» էջերում, Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի առաջին տասնամյակը բաժանում է երեք շրջանի։

Առաջին շրջանում, «կապույտ բանկոնավորների» թատերականացված խաղերի օրինակով, թատրոնի ներկայացումներին տրվում էր ընդգծված քաղաքական-հանդիսանքային բնույթ՝ դրանից բխող պլակատայնության, սխեմատիզմի և այսպես կոչված կոնստրուկտիվիզմի դրսևորումներով։ Երկրորդ շրջանում թատրոնը չի կարողանում լիովին ազատագրվել դրանցից։ Այդ տարրերը խառնվում են ֆորմալիստական և նատուրալիստական հակումների հետ։ Երրորդ շրջանում, որ համընկնում է 30-ական թվականների վերջին տարիներին, թատրոնը կանգնում է միշտ ճանապարհի վրա[1]։

Տասնամյակի ընթացքում թատրոնը ստեղծել է մի շարք ներկայացումներ, որոնք պատանի հանդիսատեսն ընդունել է խանդավառությամբ. այդ բեմադրություններից են «Կրակե օղակումը» (Վ. Աճառյանի համանուն վիպակի բեմականացումը), «Գիքորը», «Քաջ Նազարը», «Պեպոն», «Արտիստը», «Դավիթ Կոպերֆիլդը», «Ինչպես էր կոփվում պողպատը», «Թոմ Կենտին», «Ջյամկա Կոպաչը»։

Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը Մոսկվայում ցույց տվեց «Գիքորը» (ռեժիսոր Ա. Աղասյան) և «Քաջ Նազարը» (ռեժիսոր Ս. Քոչարյան), որոնք արժանացան մայրաքաղաքի թատերական հասարակայնության և քննադատության հավանությանը։ Քննադատ Վ. Ալեքսենը, գնահատելով թատրոնի այդ աշխատանքները, գրեց. «Երևանի պատանի հանդիսատեսի թատրոնի երկու ներկայացումն էլ հանդիսանում են երեխաների համար գաղափարապես և գեղարվեստորեն արժեքավոր, «մատչելի» ներկայացումներ ստեղծելու համար թատրոնի կոլեկտիվի համառ աշխատանքի հաղթական արդյունքները»[2]։

30-ական թվականներին պատանի հանդիսատեսի հայկական թատրոններ էին գործում նաև Թիֆլիսում և Լենինականում[3]։

Մոսկվայում հանդես գալու պատվին արժանացավ նաև Կիրովականի թատրոնի խումբը, որն առաջինը ճանաչվեց կոլխոզ-սովխոզային թատրոնների համամիութենական առաջին ստուգատեսի հանրապետական շրջափուլում (1939 թ. հուլիսի 5—17-ը)։

---

[1] «Գրական թերթ», 1939, 31 դեկտեմբերի։

[2] «Учительская газета», 1940, 29 նոյեմբերի։

[3] Լենինականի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը ստեղծվել է 1934-ին Երկրորդ պետթատրոնի ուժերի ճախանձոնությամբ։

Թիֆլիսի Պատանի հանդիսատեսի հայկական թատրոնին, որ կազմակերպվել էր 1927-ին, 1935-ին տրամադրվում է հրեական կուլտուրայի տան շենքը, որտեղ տրվում է շաբաթը երեք ներկայացում։

Ստուգատեսին մասնակցում էին Հայաստանի շրջանային 16 թատրոններ: Դրանցից ամենափորձառուն Կիրովականի թատրոնն էր, որն իր տասնամյա գործունեության ընթացքում տվել էր մի շարք հաջող ներկայացումներ («Ոնիզոր», «Ամպրոպ», «Ավազակներ», «Պետո», «Պատվի հանար», «Պաղտասար աղբար», «Պլատոն Կրեչետ», «Սևիլ», «Հայրենիք»): Թատրոնը Մոսկվայում ցույց տվեց «Արշալույսին» և «Գոշ» ներկայացումները (ռեժիսորներ Խ. Հալությունյան և Զ. Ժամհարյան) և լավ գնահատության արժանացավ:

Ստուգատեսին մասնակցեցին նաև Ալավերդու, Նոր Բայազետի (այժմ Կամո), Գորիսի, Ղամարլուի (այժմ Արտաշատ), Ստեփանավանի, Ղարսաևի, Դիլիջանի, Վաղարշապատի, Արթիկի թատրոնները և Ալագյազի քոչվորական թատրոնը: Նրանք Երևանում ցուցադրեցին ռեժիսորներ Աշմաթի, Ս. Միքոյանի, Հ. Կարապետյանի, Հմ. Օսմինկյանի (Օսմեն), Ե. Սողոմոնյանի Արամ-Խոսրովի բեմադրած ներկայացումները:

Ստուգատեսը վկայեց շրջանային թատրոնների աշխատանքի առաջին քերի կողմերը: Մամուլը նշեց, որ այդ թատրոնները գնահատելի գործ են կատարում՝ սպասարկելով հանրապետության մոտակա և հեռավոր շրջանների աշխատավորությանը, ստեղծում են նրա գաղափարական և գեղարվեստական դաստիարակությանը նպաստող ներկայացումներ: Սակայն նրանց գործունեությունը հիմնադրումից ի վեր ուներ թերություններ, որոնց վերացումը դյուրին գործ չէր: Նյութական դժվարին պայմաններում աշխատող, մշտական շրջագայություններում գտնվող այդ թատրոններում քաջ էր դերասանական կուլտուրան: Մեծ մասամբ ինքնագործ խմբերից ելած, մասնագիտական գիտելիքներ ու հմտություններ չունեցող դերասանները ընդօրինակում էին բեմի այս կամ այն վարպետի խաղաձևերը, սուրբ էին տալիս շտամպին: Նրանք հաճախ տեղափոխվում էին մի թատրոնից մյուսը կամ թողնում բեմը: Դրան հավելվում էին ռեժիսորական շտամպները և մի կերպ արվող ձևավորումները:

Միշտ է, ստուգատեսի նախօրեին արվեստի գործերի վարչությունը որոշ քայլերի էր դիմել ամրապնդելու այդ թատերախմբերը, բայց դրությունը, ընդհանուր առմամբ, միսթարական չէր: Շրջանային թատրոնների գործունեությունը միօրինակ ու անգույն էր դարձնում նաև խաղացանկ կազմելու ընդունված հեշտ ձևը: Բավական էր, որ մի գործ ընդունվեր և իսկույն բեմ էր հանվում բոլոր թատրոններում: Այսպես, օրինակ, «Կույր երաժիշտը» և «Գոշը», թարգմանական պիեսներից «Առերեսումը», «Փարոսի կրակները» և մի քանի այլ գործեր, միաժամանակ խաղում էին Հայաստանի գրեթե բոլոր շրջանային թատրոնները:

* * *

1939-ի հունիսի 6-ին նշվեց Ամո-Խարազյանի բեմական գործունեության 40 և նրա անվան շրջիկ թատրոնի գոյության 10-ամյակը:

Իրոք անգնահատելի էր այդ խմբի կատարած գործը: Հանրապետության բոլոր անկյուններում ճանաչում էին թատրոնի դերասաններ Աշխ. Խարազյանին, Գ. Ջանոյանին, Վ. Փանոյանին, Ժ. Գևորգյանին, Ս. Հովսեփյանին, Գ. Պողոսյանին և մյուսներին: Թատրոնի փորձը ցույց տվեց, թե որքան արդ-

յուրահատուկ է ստեղծագործական և գործնական ամուր հիմք ունեցող շրջիկ թատերախմբի գործունեությունը։

1938-ի դեկտեմբերին Լենինականում բացվեց Երկրորդ պետթատրոնի 10-ամյակը։ Դեկտեմբերի 15—24-ը հոբելյանական ստուգատեսին ցուցադրվում են թատրոնի խաղացանկի հաջողված ներկայացումները՝ «Մենամարտիվ մուրացկանները», «Գոջ», «Կույր երաժիշտ», «Էշի մեկ գոհ», «Փլատ», «Էմմանվել», «Հյուրանոցի տիրուհին», «Փարոսի կրակները»։ Դերասաններ Արուս Ասրյանին, Արամ Ոշտուճուն և Հալկատարին շնորհվեց վաստակավոր արտիստի կոչում։

Ակադեմիկոս Հ. Օրբելին իր «Տպավորություններ Լենինականից» հոդվածում գրել է. «Հիշում եմ զգվելի, կեղտոտ սրահը, որն այն ժամանակ կոչվում էր քաղաքային թատրոն, որի տեղն այժմ կանգնած է ոչ մեծ, բայց ամբաւիր կերպով բարեկարգ մի շենք՝ Լենինականի թատրոնը։ Հիշում եմ բեմի ողորմելի տեսքը, դեկորացիաների ճմած ողորմելի բաներով, և համեմատելով այդ հիշողությունները «Անմեղ մեղավորների» հիանալի բեմադրության հետ, որ խաղացվեց Լենինականի 2-րդ պետթատրոնի արտիստների կոլեկտիվի կողմից, ես չէի կարող չհուզվել ոչ միայն արտիստների խաղից, այլև այդ ուրախացնող համեմատությունից»[1]։

1939-ի հուլիսի 1-ից թատրոնը հաշվետու ելույթներ ունեցավ Երևանում։ Մայրաքաղաքի հանդիսատեսները վերստին համոզվեցին, որ թատրոնը ամեն տաս տարում ակներև զարգացում է ունեցել, բարձրացել է դերասանական խաղի և ռեժիսորական աշխատանքի կուլտուրան։

1934-ին Երևանում հանդես եկավ Բաքվի Հայ դրաման։ 1932-ից թատրոնի գլխավոր ռեժիսորն էր Թադևոս Սարյանը։ Մեծ ժողովրդականություն վայելող դերասանների՝ Հովհ. Աբելյանի, Ժաամեճի, Ալեքսանդր Հովհաննիսյանի, Լևոն Երամյանի և այլոց ներկայությունը, հայկական մշակութային աշխույժ կյանքը, արվեստի հանդեպ եղած հետաքրքրությունը թատրոնի գործունեությանը տալիս էին գեղարվեստական բարձր մակարդակ։ Երևանյան հյուրախաղերի ժամանակ թատրոնը ցույց տվեց «Անմեղ մեղավորներ», «Ցաշար», «Սեր և խարդավանք», «Ուրիշի երեխան», «Հողմերի քաղաք» ներկայացումները, որոնք արժանացան ջերմ ընդունելության։

Բաքվի հայկական թատրոնի խաղացանկում այդ և հետագա տարիներին արժանի տեղ են գրավում հայ դասական և ժամանակակից հեղինակների գործերը։ 1933-ին Թ. Սարյանն այստեղ բեմադրեց «Քաղաքավարության վնասներին» իր բեմականացումը։ Ներկայացումը կառուցված էր երաժշտական կոմեդիայի սկզբունքով, երաժշտության հեղինակն էր Ա. Մաիլյանը, ձևավորումն արել էր ադրբեջանցի հայտնի նկարիչ Ռ. Մուստաֆաևը։ 1935-ին նա բեմադրեց «Շահնամեն», ապա՝ «Քաջ Նազարը», որի ֆինալը փոխված էր. Նազարն արթնանում է և պարզվում է, որ ամեն ինչ երազում է տեսել։

30-ական թվականների երկրորդ կեսից Բաքվի Հայ դրամայի գործերը դժվարանում են։ 1936 թ. հուլիսի մեկին վախճանվեց մեծ դերասան Հովհաննես Աբելյանը, 1938-ին՝ Լևոն Երամյանը։ 1937—1938 թվականներին թատրո-

[1] «Բանվոր», 1939, 12 հոկտեմբերի։

ևի ստեղծագործական աշխատանքը կորցրեց երբեմնի աննկեղծությունն ու ներշնչանքը, մասամբ թուլացավ թատրոնի և հանդիսատեսի ամուր կապը:

30-ական թվականների սկզբից սրդեն Թիֆլիսի Հայ դրամատն գտնվում էր դժվար վիճակում: Վերին աստիճանի թույլ գործերից բաղկացած խաղացանկը, ստեղծագործական մղումների անորոշ բնույթը թատրոնից վանում էին հանդիսատեսին: Ն. Գոլբուճովի «Սառցահալ», Գ. Գոարիկի և Պ. Գուրովի «Բուլղարիան կրակի օղակում», Ա. Ջիմովևի «Բամբակ», Դ. Գրանդովի և Վ. Ծուլուի «Հռոմի պապ» պիեսները այն գործերը չէին, որոնցով թատրոնը պետք է կարողանար իր հետ կապել թատերական բարձր մակարդակի սովոր հանդիսատեսին:

Նրանք սառն անտարբերությամբ էին ընդունում ժողովներով ու միտինգներով լի ներկայացումները: «Հաճախ մենք ներկայացումը կիսատ թողնելով դուրս ենք գալիս թատրոնից,— գրում է բանվոր հանդիսական Սերգո Ներսիսյանը: — Սրա պատճառը պիեսի կամ խաղի անորակ լինելն է»[1]:

1932—1933 թատերաշրջանում վերականգնվում են Ա. Բուրջալյանի աշխատանքներից մի քանիսը՝ «Դատավճիռ», «Արյունոտ անապատ» և այլն, ավելի ուշ՝ «Անմեղ մեղավորները»: Նոր բեմադրություններ են տալիս ռեժիսորներ Ստ. Քոչինանակյանը և Ա. Աբարյանը: Սակայն թատրոնը շարունակում է դոփել տեղում: Օրինակ, 1935-ին բեմ հանված հինգ պիեսը թատերաշրջանի ընթացքում ներկայացվեցին ընդամենը 14 անգամ:

Ի լրումն այդ ամենի, թատրոնում շարունակվում էր կլասիկների երկերը «վերամշակելու» ձգտումը: Ստ. Քոչինանակյանը ուղղակի հայտարարում է, թե «Սունդուկյանը առանց նոր մշակման և նույնությամբ ոչ մի գեղարվեստական հետաքրքրություն չի ներկայացնում մեր օրերում»[2]:

Այդ մտայնության արտահայտությունն էր դրամատուրգի տարբեր երկերից նրա կազմած «Սունդուկյանցի Թիֆլիսը» կոմեդիա-մոնտաժը, որ բեմադրվում է 1935-ին: Այստեղ իշխում էր գռեհիկ-սոցիոլոգիզմի սկզբունքը, որ պարզ երևում է մոնտաժի հեղինակ և ռեժիսոր Ստ. Քոչինանակյանի խոստովանությունից. «Բեմադրության պրոցեսում մենք ... նոր մեկնաբանություն ենք տվել Սունդուկյանի «ազնիվ» վաճառական Օսեփին, որին հեղինակը դուրս է բերում իբրև պաշտպան հին կարգերի և հին աշխարհայեցողության: Հնար եղածին չափ մենք աշխատել ենք թուլացնել Օսեփի խարակտերիստիկայի այդ «դրական» կողմերը, հաճելով բոլոր դիալոգները Խախոյի հետ, և պատկերել նրան իբրև հասարակ «մանր» մի վաճառական և ընդգծել կրծանվող այդ մանր վաճառականության օրհասական ճիգը առաջխաղացող վաշխառուական կապիտալի հետ ունեցած կռվում»[3]:

1936-ի մարտի 29-ին «Ծաղկամոտ» ներկայացման պրեմիերայով բացվեց Թիֆլիսի Հայ դրամայի նոր շենքը Հավլաբարում: Նոր շենքը, Ն. Պոգոդինի «Արիստոկրատների», Ա. Կորնեյչուկի «Պլատոն Կրեչետով» հաջող բեմադրությունները, թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարության ամրացումը նկատելիորեն բարձրացրին թատերախմբի հեղինակությունը:

---

[1] Ա. Հայրապետյան, «Փառապանծ ուղի», Թբիլիսի, 1958, էջ 55:
[2] Նույն տեղում, էջ 56:
[3] «Պրոլետար», 1935, № 48:

«Լամպրոպը» և «Պեպոն» բեմադրելու համար հրավիրվեց ռեժիսոր Լ. Քալանթարը, որ գրել է. «Անչափ երջանիկ եմ զգում ինձ, որ ես պիտի աշխատեմ և ցվիրեմ իմ ուժերը Թբիլիսիի հայկական թատրոնի վերակառուցման գործին: Այդ լուրջ վերակառուցման ճշանշներն ակներև են... Ամբողջ խումբը, մանավանդ նրա երիտասարդ մասը, բուռն կերպով համակված է իր արվեստը բարձր մակարդակի հասցնելու տենչով»[1]:

Սա չի նշանակում, որ թատրոնը միանգամից թոթափեց նախորդ տարիների սխալների ու վրիպումների բեռը, բայց տեղաշարժն ակներև էր: Դրա մեջ շատ էական էր ռեժիսոր Ա. Աբարյանի աշխատանքի նշանակությունը: 1937—1940 թվականներին նա բեմադրեց բազմաթիվ պիեսներ, որոնցից մի քանիսը («Հանդած օջախ», «Թոնդրակեցիներ», «Թշնամիներ») նկատելի հետք թողեցին թատրոնի պատմության մեջ: Մի շարք հաջող բեմադրություններով թատրոնում հանդես եկավ Ֆ. Բժիլյանը: Թատրոնի նկատելի առաջընթացի մեջ իր դերն էր խաղում դերասանների երիտասարդ սերունդը (Ա. Լուսինյան, Մ. Մոճոյան, Դ. Ամիրբեկյան և ուրիշներ):

* * *

Հայ սովետական թատրոնի կյանքում հիշարժան իրադարձություն էր 1941 թվականին Սունդուկյանի անվան թատրոնի գաստրոլային այցը Մոսկվա: Դա քսան տարվա ընթացքում թատրոնի ձեռք բերած նվաճումները ցույց տալու հիանալի առիթ էր, և թատերախումբն ամենայն ուշադրությամբ վերանայում և շտկում էր Մոսկվա տարվող հին ու նոր բեմադրությունները. «Պատվի համար» (ռեժիսոր Վ. Աճեմյան), «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» (ռեժիսոր Բ. Զախավա), «Օթելլո» (ռեժիսոր Ա. Գուլակյան), «Երկիր հայրենի» (ռեժիսոր Վ. Աճեմյան), «Խաթաբալա» (ռեժիսոր Թ. Սարյան) և Ա. Գուլակյանի «Մեծ բարեկամությունը» (ռեժիսոր Տ. Շամիրխանյան): 1941 թ. ապրիլի 6-ից մինչև մայիսի 3-ը տեղի ունեցան այդ ներկայացումների հատարակական դիտումները: Մամուլը հանգամանորեն անդրադարձավ հիշյալ ներկայացումներին: Կազմակերպվեց թատրոնի անցած քսանամյա ուղում ցիվրված ցուցահանդես:

Թատրոնը Մոսկվա մեկնեց 1941-ի մայիսի 24-ին: Այդ օրը «Կոմունիստ» թերթում հրապարակվեց սովետական ճշանավոր արտիստներ Մ. Կլիմովի, Վ. Ռիժովայի, Վ. Մասալիտինովայի, Ռ. Սիմոնովի, Ի. Սուդակովի, Ն. Սվետլովիդովի, դրամատուրգ Վ. Վիշնևսկու, պրոֆ. Վ. Կիրպոտինի ստորագրած ողջերթի ճամակը Սունդուկյանի անվան թատրոնի դերասաններին:

Սունդուկյանի անվան թատրոնի գաստրոլային ներկայացումները Մոսկվայում ցուցադրվեցին 1941 թ. հունիսի 3—17-ը, Փոքր թատրոնի բեմում: Ներկայացումները բուռն հետաքրքրություն առաջացրին մայրաքաղաքում: Մոսկովյան մամուլը բարձր գնահատեց թատրոնի աշխատանքները իբրև հայ ժողովրդի բարձր կուլտուրայի արտահայտություն, հայ թատերական արվեստի զարգացման վկայություն:

Հոդվածներով հանդես եկան հայտնի լրագրող Դ. Զասլավսկին, բանասեղծ Պ. Անտոկոլսկին, քննադատ Դ. Տալնիկովը և ուրիշներ: Թատրոնի

[1] Նույն տեղում, 1936, № 227:

արտիստները աշխատավորների հետ հանդիպումներ ունեցան մայրաքաղաքի ձեռնարկություններում, Հայկական կուլտուրայի տունը։ Կազմակերպվելիք թատրոնի ներկայացումների հատարակական դիտումներ։ Հունիսի 15-ին, երկրորդ դիտումը, Արվեստի աշխատողների կենտրոնական տան վարչության անունից թատերախմբին ողջունեց Ռուբեն Սիմոնովը. «Ձեր գաստրոլները... մեծ հաջողությունը Մոսկվայում, որ հանդիսանալանը սովոր է լավ ներկայացումների, վկայում է ձեր կոլեկտիվի հանկալական ձևաճումների, ստեղծագործական մեծ աշխատանքը։ Ձեր գաստրոլները սովետական արվեստի տոնն են։ Դուք շարունակում եք հայկական թատրոնի հիանալի ավանդները, դուք ստեղծում եք նոր, մեծ արվեստ»[1]։

* * *

Թատերական քննադատությունը 30-ական թվականներին գործ ուներ բարդ ու հակասական երևույթների հետ։ Դրանով պետք է բացատրել բանավեճերի անսովոր առատությունն այս շրջանում։

Տասնամյակի սկզբում կայացած բանավեճերի առանցքը սոցիալիստական շինարարության ընթացքում մարդու նոր մտածելակերպի, բնավորության գծերի, հոգեբանության ձևավորման հարցերն էին, որ, ի վերջո, կենտրոնանում էին դրական հերոսի պրոբլեմի շուրջ։ Բայց 1936—1937 թթ. ծավալված բանավեճի խնդիրը կենսական-գեղագիտական բնույթ չուներ։ Ելակետը կուսակցության կողմից հետագայում մերժված այն դրույթն էր, թե իբր, սոցիալիզմի հաղթանակի ժամանակ՝ դասակարգային պայքարը անխուսափելիորեն ուժեղանում է։ Հետևաբար՝ դերասանի, ռեժիսորի, դրամատուրգի գրեթե միակ խնդիրն էր համարվում պարզել բացասական կերպարների վարքագծի ու գործողությունների դասակարգային-քաղաքական շարժառիթները, իսկ դրականների մեջ ամեն կերպ ընդգծել նրանց աշխատասիրության, քաղաքական կողմնորոշման ճշտությունը։ Դրանից դուրս ամեն բան, անգամ այդ նույն խնդիրների հոգեբանական-գեղարվեստական լուծման հասնելու ձգտումը ոմանց կողմից որակվում էր իբրև պսիխոլոգիզմ, նատուրալիզմ և այլն։

30-ական թվականներին մեր թատերական քննադատության մեջ երևում են նոր անուններ՝ Գ. Սարյան, Ս. Բարսեղյան, Ալ. Արաքսմանյան, Ա. Հայրապետյան, Ս. Ավչյան և ուրիշներ։ Թատրոնի գործիչներից այս ու այն հարցի շուրջ հաճախ հանդես են գալիս Մ. Զանանը, Ս. Գուլակյանը, Վ. Վաղարշյանը, Տ. Շամիրխանյանը, Վ. Աճեմյանը, Ա. Բուրջալյանը։ Բայց, ինչպես և առաջ, վճռող խոսքը ասում էին Տ. Հախումյանը, Ս. Մելիքսեթյանը, Լ. Քալանթարը, Վ. Թերգիբաշյանը, Գ. Աբովը։ Նրանց հետ միասին գրականության ասպարեզից թատրոնի հարցերի շուրջ արտահայտվել են Ե. Չարենցը, Վ. Թոթովենցը, Մ. Մկրյանը, Հ. Մկրտչյանը և ուրիշներ։ Այս տասնամյակում լույս տեսան Գ. Ալիխանյանի «Ռատասումհինգ տարի հայ բեմի վրա» հուշերը (1933), Վ. Վարդանյանի «Դրույցներ բեմական արվեստի մասին» (1937) և Տ. Շամիրխանյանի «Դերասանական արվեստի հիմունքները» (1938) հան-

[1] «Սովետական Հայաստան», 1941, 18 հունիսի։

բանատչելի գրքերը, հայ ավագագույն արվեստաբան Գ. Լևոնյանի «Թատրոնը հին Հայաստանում» աշխատությունը (1941), Գ. Ստեփանյանի «Պետրոս Ադամյան» մենագրությունը (1941), Ս. Մելիքսեթյանի «Երևանի պետական թատրոնը» (1933), «Անցածեմալից մինչև աշխատանքի շքանշան» (1933), «Մեր թատրոնի ուղին» (ռուսերեն, 1941) ուսումնասիրությունները:

Նշված քննադատներից շատերը մասնակցեցին 1936-ին «Խորհրդային արվեստի» էջերում բացված բանավեճին, որի ընթացքում արտահայտվեցին նաև այժեքավոր մտքեր, առողջ տեսակետներ, քննադատվեցին թատրոնի մարզում ընկատվող որոշ մոլորություններ:

Բանավեճն սկսվեց Վ. Վաղարշյանի «Ռեժիսոր, դերասան, հանդիսատես» հոդվածով և, թվում էր, առողջ ընթացք է ունենալու: Արտահայտելով ավագ սերնդի դերասանների դժգոհությունը «ռեժիսորական գերիշխանությունից», Վ. Վաղարշյանը գրում է. «Թատրոնական արվեստի հիմնական պրոցեսը դրամատուրգի և հանդիսատեսի ստեղծագործական հանդիպումն է... իսկ այդ ստեղծագործական միասնության գլխավոր հերոսը, նրա գլխավոր օղակը՝ ստեղծագործող դերասանն է... թատրոնի մնացած բոլոր միջոցները միմիայն օժանդակ, հրահրող և կազմակերպող հանգամանք ունեն»: Նա վրդովմունքով է նշում, որ «ռեժիսորի «ստեղծագործական» հնարագիտությունները դառնում են բեմական արվեստի հիմնականը, երկրորդական տեղ տալով դրամատուրգին և դերասանին... Այսպես կոչված «բեմադրական տրամաբանությունը» իր դետալների մեջ խեղդում է պիեսը, բեմական խոսքը, ճնշում դերասանին... Պիեսը միայն «հում նյութ» է դառնում, «երկը դառնում է միայն «բեմադրական» հղացումների ֆոն: Դրամատուրգին հարմարեցնում են ընկարչին, ոչ թե հակառակը»[1]:

Երևույթի ավելի խոր ընդգրկում ենք տեսնում Հ. Մկրտչյանի «Դիտողություններ թատերական կուլտուրայի հարցերի շուրջ» հոդվածում:

Անդրադառնալով թատերական արվեստի մոտիկ անցյալին, հեղինակը գրում է. «Կար ժամանակ, որ իշխող էր ռացիոնալիզմը ... բեմադրությունների մեջ իշխող էր մեկ հիմնական տենդենց՝ հավասարեցնել բոլոր մարդկանց, ջնջել մարդկային կյանքի իրական գծերը, հոգեբանություններ ու հակազդողությունները, դարձնել նրանց այս կամ իդեան արտահայտող ձայնատար փողեր: Հերոսները տարրերվում էին միայն թատրոնական տարազներով: Հիմնական նպատակը էր վեր հանել ինչ-որ «ընդհանուր» տիպ, ոսկեզօծել բոլոր երևույթները և տարօրինակ չէ, որ մարդիկ խոսում էին վերամբարձ ոճով, ռեժիսորը փորձում էր ոչ թե սահմանազատել մարդկանց, գծագրել բնավորություններ, ուժեղացնել կողմերի բախումը, այլ ավելի շատ ջնջել նրանց ինդիվիդուալ հոգեբանությունն ու մարդկային գծերը, թուլացնել կոնֆլիկտը, բախումները, և դահլիճ հասցնել միայն ինչ-որ վերամբարձ ոճ: Դա զրկում էր թատրոնը իրական, կենդանի տիպար ստեղծելու արվեստից, դասակարգային թշնամին ներկայացվում էր հիմար, խեղճ, ողորմելի, դեկորատիվ գծերով, գրոտեսկով, շարժով, բացառվում էր նրա վտանգավորությունը, և մենք ստանում էինք իդեապես անընդունելի, գեղարվեստորեն վտիտ բեմադրություններ»: Հոդվածագիրն այս ամենը համարում է «ցածր կուլտուրայի», «ռացիոնալիստական մոտեցման» հետևանք: Նա

[1] «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 1:

առարկում է Վ. Վաղարշյանին, որը «փորձում է մեզ հետ տանել դեպի թատերական կուլտուրայի ավելի ցածր մի աստիճան, երբ ներկայացնում էին, բայց չէին բեմադրում... Դա դրամատիկական երկի ֆիկսացիա էր բեմի վրա, առանց ընդհանրացման, դրամատուրգի հերոսների ֆիկսացիա առանց ռեժիսուրայի, առանց ձևավորման, առանց ոճի ըմբռնման, առանց գեղարվեստական արվեստի»[1]:

Հաջորդ հոդվածի հեղինակ Տ. Շամիրիանյանը նույնպես արտահայտվում է «դերասանական թատրոնի» դեմ. «Դա մեր դերասանների հին խաղի իղձն է», որոնք թերագնահատում են ժամանակակից թատրոնի պահանջները, ռեժիսուրայի դերը: Նա նշում է թատերական քննադատության թուլությունը. «Եթե ճիշտ է, որ մեր թատրոնը համեմատաբար հետ է մնում մեր կյանքից, ապա ճիշտ է նաև այն, որ մեր թատերական քննադատությունն էլ իր հերթին հետ է մնում մեր թատրոններից: Որպես փաստ բավական է միայն մատնանշել այն հանգամանքը, որ մեզ մոտ գրեթե յուրաքանչյուր նոր բեմադրություն մեր քննադատության կողմից որակվում է որպես «չտեսնված երևույթ», «հերթական նվաճում», «էտապային ներկայացում» և այլն, և այլն: Ինչի՞ց է այս ամենը. նրանից, որ մեր թատերական քննադատությունը թատրոնները գլխավորելու փոխարեն գնում է նրանց պոչից ու անտեղի մեկնաբանությամբ է զբաղվում»[2]:

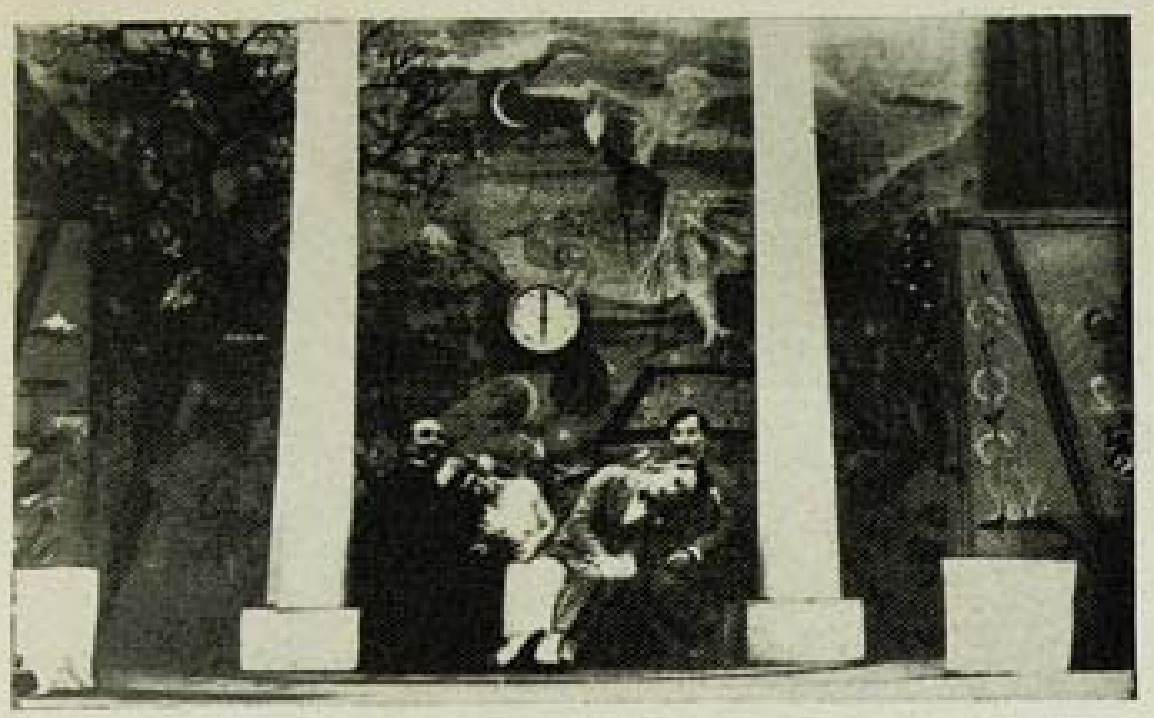
Բանավեճը դեռ շարունակվում էր, երբ կենտրոնական մամուլում լույս տեսան սովետական արվեստի տարբեր ճյուղերին նվիրված խմբագրական մի շարք հոդվածներ, որոնցում արդեն խստորեն շեշտվում էր ինչպես մյուս արվեստներում, այնպես էլ թատրոնում դրսևորված ֆորմալիզմը և նատուրալիզմը հաղթահարելու ու արմատախիլ անելու անհրաժեշտությունը: Այդ հոդվածները Հայաստանում նույնպես քննության առնվեցին մշակույթի տարբեր բնագավառների աշխատողների ժողովներում:

Թատերական գործիչների ժողովը տևեց չորս օր՝ 1936 թվականի ապրիլի 3—7-ը: Զեկուցեց Գ. Աբովը: Ծավալված բուռն վեճերին մասնակցեցին Ա. Գուլակյանը, Վ. Վաղարշյանը, Մ. Զաքյանը, Տ. Շամիրիանյանը, Մ. Մանվելյանը, Ա. Բուրջալյանը, Ա. Ոսկանյանը, Ա. Արմենյանը, Ա. Խարազյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Հ. Մկրտչյանը, Տ. Հախումյանը, Լ. Քալաշթարը, Վ. Անհմյանը, Գ. Զաքիբեկյանը, Ա. Ավետիսյանը, Հ. Խաչանյանը, Մ. Արուռյանը և ուրիշներ:

Սակայն պետք է նշել, որ գլուխը կորցրած որոշ ռեժիսորներ ու դերասաններ սկսեցին «ֆորմալիզմ» տեսնել ամեն ինչում, անխոհեմաբար ժխտել ու բացասել շուրջ մեկ ու կես տասնամյակի ընթացքում արվածն ու ստեղծվածը:

Ա. Գուլակյանն, օրինակ, հայտարարեց, թե ինքը «ֆորմալիստական լուրջ սխալներ է թույլ տվել» և «Խորհրդային արվեստ» ամսագրի 1936 թ. № 7-ում տպված «Ուղղել սխալները, պայքարել առողջ ռեալիստական թատրոնի համար» հոդվածում (դա ժողովում ունեցած նրա ելույթն էր), նա «ֆորմալիստական» է համարում նախորդ շրջանի իր աշխատանքներից «Խաթա-

[1] «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 3—4:
[2] Նույն տեղում, № 6:



Տեսարան «Խաթաբալա» ներկայացումից

Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիա, 1928



Տեսարան «Հատակում» ներկայացումից

Լենինականի թատրոն, 1948 (1932 թ. բեմադրության վերականգնում)

Թաթար՝ Հ. ՂԱԶԱԶՅԱՆ, Նատաիա՝ Հ. ԴՅՈՒԿՅԵՐՅԱՆ, Բարոն՝ Գ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ,
Սառիճ՝ Ե. ԱՄԵՐԻԿՅԱՆ, Կլնչչ՝ ԱՐՄ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ



Ուլեխա՝ Գ.Ր. ԱՎԵՏՅԱՆ
Դ. Շչեգլով «Բուքը»



Դոկտոր Ռաևիչ՝ Մ. ՄԱՆՎԵԼՅԱՆ
Հ. Իբսեն «Նորա»

թալան», «Հաջ Նազարը», «Մակբեթը», «Նավթը», «Պատվի գործը», «Անուշիկ հեծելազորը», «Ծաուումը», «Նապոլեոն Կորկոտյանը» և այլն: Իր այդ և ուրիշ բեմադրություններում իրոք եղել են ֆորմալիստական տարրեր, դա տարակույսից վեր է, բայց այս դեպքում դրանք ոչ միայն ուռճացվում էին, այլև որակվում իբրև «դասակարգային խորթ ազդեցությունների» ողղակի արտահայտություն:

Ոմանք առանց վերապահումների «ֆորմալիստական են հորջորջում Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Ամպրոպ», «Սև գնացք», «Երբ աքաղաղները կանչում են», «Պաղտասար աղբար», Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի աշխատանքներից՝ «Սպասնալիքի տակ», «Կրակն օղակում» և այլ ներկայացումները: Բայց լսվում էին նաև զգաստ ձայներ: Այսպես, ռեժիսոր Ա. Բուրջալյանը մերժում է ֆորմալիզմին տուրք տալու՝ իրեն ներկայացված մեղադրանքը: Նա պնդում է, որ իր և մյուս ռեժիսորների ստեղծագործական մղումները հիմնականում առողջ են եղել: Հայ սովետական թատերական արվեստի խոցելի կողմը նա համարում է էկլեկտիզմը, միասնական ոճի, ուղղության բացակայությունը: Արմեն Արմենյանը նույնպես պնդում է, որ սովետական հայ թատրոնը ընդհանուր առմամբ առողջ է, կամ միայն առանձին սխալներ, որոնք չպետք է չափազանցվեն: Իսկ Տ. Հախումյանը, ողղակի հայտարարում է, որ «Զավեշտական ու միաժամանակ շատ տխուր տպավորություն էին թողնում այն մարդիկ, որոնք իրենց աշխատանքներում եղած այս կամ այն թերությունը անպայման ուզում էին ֆորմալիզմի կամ նատուրալիզմի պարագրաֆի տակ դնել»[1]:

Բանավեճին մասնակցեց նաև Վ. Աճեմյանը: Ընդունելով Լենինականի պետթատրոնում ստեղծագործական բնույթի լուրջ սխալների գոյությունը, Աճեմյանը դրանց պատճառները տեսնում էր պրոլետկուլտական ձախ «հեղափոխական» արվեստի ազդեցությունների մեջ. «Ես իմ թատերական կրթությունը ստացել եմ Մոսկվայի Պրոլետկուլտում, իսկ Պրոլետկուլտը իր էությամբ հանդիսանում էր «ձախ» ֆրոնտի մանրբուրժուական գաղափարախոսության օջախը...»: Նա խոստովանում է, որ առաջին շրջանի իր որոշ բեմադրություններում զգալի էին հենց այդ մտալնության հետեվանքները՝ զուտ ֆունկցիոնալ բնույթի ձևավորումներ, աղմկալից երաժշտություն, տեխնիցիզմի պաշտամունք և այլն: Բայց նա ավելացնում է նաև. «Չպետք է մոռանալ, որ ինչպիսի սխալներ էլ կատարվեին, այնուամենայնիվ խորհրդային մեր թատրոնը իր հետ բերում էր նոր հեղափոխական շունչ ու թափ, նոր բովանդակություն, որոնք խորտակեցին հին թատրոնի քարացած սահմանափակությունը և տեխնիկայի ու արտահայտչական ձևերի նոր հնարավորություններ բաց արին»:

Ուշագրավ է Վ. Աճեմյանի հայտնած նաև այն միտքը, որ «ֆորմալիզմի դեմ մղվող պայքարը ոչ մի դեպքում չի նշանակում պայքար արտահայտչական լավագույն ձևերի դեմ, երբեք չի նշանակում, որ մենք պայքարելով անընպատակ, անբովանդակ ձևի դեմ, պայքարում ենք հանուն աննձև բովանդակության»[2]:

---

[1] «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 7:
[2] «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 9:

Չնայած այս և որիշ եղույթներին, սովորական է դառնում թատրոնի այս կամ այն թերությանը քաղաքական որակումներ տալու սովորությունը։ 1936-ի ապրիլին, Սունդուկյանի անվան թատրոնի անտիվի երկարատև ժողովից հետո վիճակը ավելի է բարդանում։ Ա. Գուլակյանը, Լ. Քալանթարը և Ա. Բուրջալյանը դիտվում են որպես ֆորմալիստական արվեստի ներկայացուցիչներ։

Այս ամենը չէին կարող բացասական ներգործություն չունենալ արվեստի կենդանի ընթացքի և նրա քննադատության զարգացման վրա։

Եղած կորուստներ և վրիպումներ, ստեղծագործական կյանքի կաշկանդումներ,—այս ամենը իրենց հետևանքներն ունեցան սովետական գեղարվեստական մշակույթի մեջ։ Սակայն ի վիրջո, թեև կորուստների գնով, սխալների ու շեղումների տևական և դժվարին հաղթահարումով, արվեստի գործիչները կանգնեցին զարգացման ճշմարիտ ճանապարհի վրա, իրենց ամբողջ կարողությունը նվիրելով ժողովրդի գաղափարական և գեղարվեստական դաստիարակության բարձր նպատակներին։

ՌԵԺԻՍՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

Հայ ռեժիսուրայի զարգացման նոր շրջափուլի սկիզբը, իհարկե, չի կարելի ճիշտ 1930 թվականը համարել։ 30-ական թվականների ռեժիսորական արվեստի հիմնական առանձնահատկությունները սաղմնավորվեցին դեռևս 1920-ական թվականներին, իսկ այն, ինչ բնորոշ էր 20-ական թվականների ռեժիսուրային՝ անհետ չկորավ նոր շրջանի բեմադրություններում։ Եվ 30-ական թվականների հայ ռեժիսորական արվեստը ոչ միայն հաղթահարեց անցյալի թերությունները, այլև ժառանգեց նրա կարևոր ձեռքբերումները։

Նորը հայ թատրոն եկավ ռեժիսորների նոր սերնդի հետ, սերունդ, որ իր գործունեությունն սկսել էր 1920-ական թվականների վերջերին։ Դրանք Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիայի սաներն էին, որոնք թատերական կրթություն էին ստացել խորհրդային թատրոնի ռեժիսորական հոսանքների բազմազանության պայմաններում։ Այդ երիտասարդությունը անկեղծորեն հափշտակվել էր Ստանիսլավսկու և Վախթանգովի, Մեյերխոլդի և Թայիրովի արվեստով։ Այդ երիտասարդությունը, գրող Կարեն Միքայելյանի վկայությամբ, «ապրունգի ճամփ ծռում էր թատերական բոլոր նորագույն հոսանքները», որոնցով առատորեն հարուստ էր ժամանակի Մոսկվան, որ իրավամբ կոչվում էր «թատերական Մեքքա»։ Ռուբեն Սիմոնովի ղեկավարած այդ ստուդիայից ելավ ռեժիսորների նոր սերունդը, որոնցից շատերին վիճակված էր գալիք տասնամյակներին գլխավորել հայ խորհրդային թատրոնը։ Այդ ռեժիսորներն էին Ա. Գուլակյանը, Վ. Աճեմյանը, Ս. Աբովյանը, Վ. Վարդանյանը, Թ. Սարյանը։ Ու թեև տարբեր էին նրանց ստեղծագործական անհատականությունները, հետագայում տարբեր կերպ տնօրինվեց նրանց ռեժիսորական ճակատագիրը, բայց 20-ական թվականների վերջին այդ երիտասարդներին միավորում էր ռեժիսորական արվեստի, թատրոնի հարցերի ընդհանուր հայացքը, որ մշակվել էր Մոսկվայի ուսումնառության շրջանում։ Նրանք հայկական թատրոն բերին 20-ական թվականների ռեժիսուրայի հովերը, իրենց ճախորդների փորձը հարստացնելով մասնագիտական փորձով, երիտասարդական ավյունով և անցյալի թատրոնի հնացած ավանդների հանդեպ անհաշտելիության ոգով։ Ինչպես և հայ ռեժիսորների ճախորդ սերունդը (Քալանթար, Բուրջալյան, Քասխանակյան, Ամո-Խաչատրյան), երիտասարդ ռեժիսորները թատերական օրգանիզմի կազմակերպումն սկսում էին անսամբլային թատրոնի նոր սկզբունքով, գլխավոր ուշադրությունը հրավիրում ներքին դինամիկայով, թատերական պայմանականությամբ հագեցած մասշտաբային ներկայացում ստեղծելու սկզբունքին։ Օրինաչափ էր այն, որ լինելով տարբեր թատրոններում՝ Ս. Աբովյանը, Ա. Գուլակյանը, Վ. Աճեմյանը, Թ. Սարյանը Լենինականի դրամատիկական

թատրոնի բացման տարին միասին էին: Հենց այս թատրոնում էլ երիտասարդ ռեժիսորների բեմադրություններում յուրահատուկ ձևով կրկնվում էր հայ խորհրդային ռեժիսուրայի զարգացման վաղ շրջանը, որ առանձնահատկվել էր Սունդուկյանի անվան, Թիֆլիսի Շահումյանի անվան և Ամո-Խարազյանի շրջիկ թատրոններում: Բայց դա անցյալի կրկնություն էր նոր որակով, դրամատուրգիական նոր նյութի հիման վրա: Եթե երիտասարդ սերնդի ռեժիսորների բեմադրություններում, 20-ական թվականների ներկայացումների հետ համեմատությամբ, ավելի ուժեղ էր արտահայտվում բեմական գործողության էքսպրեսիան, բազմազան տեսարանների մասշտաբայնությունն ու միասնությունը, ապա, դրա հետ միասին, ավելի ուժեղ ու վառ էին արտահայտվում անհատ բեմական կերպարները ևս: Եթե նախկինում հազվադեպ էր հաջողվում հասնել ներկայացման ռեժիսորական ամբողջական կերպարի, ապա այժմ, իբրև օրենք, երիտասարդ ռեժիսորները գեղարվեստական հետաքրքրական ու համոզիչ էին պատկերում իրենց ներկայացումների ռեժիսորական դեմքը: Նրանց ստեղծագործության այդ առանձնահատկությունները դրսևորվեցին Լենինականի թատրոնի առաջին թատերաշրջանի «Խռովություն» (Ա. Գուլակյան), «Մոնչա՛, Չինաստան» (Թ. Սարյան), «Բնկում» (Վ. Աճեմյան), «Ոխերները զգում են» (Ս. Աբովյան) բեմադրություններում: Այս ներկայացումների հեղինակները համակված էին նույն ոգով, ինչպես նոր թատրոնի առաջին հիմնադիրները: Նշված չորս բեմադրություններում, ինչպես և շատ ուրիշներում (Վ. Աճեմյան՝ «Մարոկկո», «Վեռը», Թ. Սարյան՝ «Մահնդատ», «Ցատում») թեմայի պատկերավոր լուծումը հիմնավորվում էր բազմազան տեսարաններում: Այս տեսարանների կոմպոզիցիոն ձևավորման կիրքը բխում էր ռեժիսորների գաղափարական դիրքերից, ռեժիսորներ, որ ձգտում էին խորհրդային թատերագրության հեղափոխական սյաժետի դրսևորմանը: Իրենց այդ ձգտումներով երիտասարդ հայ ռեժիսորները պարտական էին նաև Մեյերխոլդին, որի բեմադրություններն ու փորձերը տեսել էին Մոսկվայում ուսանելու տարիներին: Ստեղծելով հեղափոխական թատրոն, Մեյերխոլդը, հենվելով իր ստեղծագործության հակայական փորձի վրա, հաղթեց այդ թատրոնի առանձնահատկությունների մի հաղթահարման, որ արտահայտվում էր երեք պայմանով՝ 1. հրաժարում պինեի ֆետիշացումից, 2. հրաժարում խաղի կամերային ոճից, 3. հրաժարում պատրանքային ձևավորումից:

Մեյերխոլդի թատրոնի այս առանձնահատկություններով աչքի ընկնող երիտասարդ ռեժիսորների առաջին բեմադրությունները, թեպետև միայն դրանով չէր սահմանափակվում նոր թատրոնի ներկայացումների բնութագրումը: Լենինականի պետթատրոնի ստեղծագործական դեմքը հարուստ և բազմակողմանի էր նրա կյանքի առաջին շրջափուլում արդեն: Այստեղ էին հավաքվել Մոսկվայի հայ դրամատիկական ստուդիայի շրջանավարտներից շատերը՝ ռեժիսորներ ու դերասաններ, այստեղ պիեսներ բեմադրելու էր գալիս Ռուբեն Սիմոնովը, այս թատերախմբի շուրջը համախմբվել էին պրոֆեսիոնալ դերասաններ, երիտասարդներ ու վետերաններ: Այս թատրոնի շատ ներկայացումներ մոսկովյան ստուդիայի բեմադրությունների ստեղծագործական վերակազմումը եղան՝ Գ. Ճակուռովի ընկարչական և Ա. Խաչատրյանի երաժշտական ձևավորմամբ: «Արևելյան ատամնաքույծ», «Պաղտասար աղբար», «Մենամարտիվ մուրացկաններ», «Խարաբալա»,— ահա Սիմոնովի

ստուդիական այն ներկայացումները, որ կրկնվեցին Ռորաստեղծ թատրոնի բեմի վրա և որոշ հաջողություն գտան: Այս բեմադրություններում բաբախում էր վախթանգովյան վառ գրոտեսկի զարկերակը, ակնհայտ կերպով զգացվում էր Ռորաբարական վերաբերմունքը հայ դասական թատերագրության նկատմամբ: Ռուբեն Սիմոնովի ռեժիսորական աշխատանքները նկատելի հետք են թողել հայ թատրոնում, նրանց բեմական հմայքի ազդեցության տակ էին երիտասարդ ռեժիսորներից շատերը: Գուլակյանի լավագույն աշխատանքներից մեկը՝ «Խաթաբալան» (Առաջին պետթատրոն, 1927) ստեղծվել էր սիմոնովյան բեմադրությունների անմիջական ազդեցության տակ: Վ. Աճեմյանի և Թ. Սարյանի մի շարք ներկայացումներում ակնհայտորեն զգացվում էր Վախթանգովի տաղանդավոր աշակերտի ռեժիսորական ոճը: Կարելի է ասել, որ Սիմոնովի շնորհիվ, ինչպես և նրա հայկական բեմադրություններում, 20-ական թվականների վերջերի և 30-ական թվականների սկզբի հայ թատրոնի ռեժիսուրան ներթափանցվեց ու հարստացավ Վախթանգովի ավյունով լի, նրբակերտ ու հրճվալի արվեստի ավանդներով: Հայերի ազգային թատերական դպրոցին մոտ ու հարազատ այս առանձնահատկությունները զարգացրին երիտասարդ ռեժիսորները և առավել վառ արտահայտություն գտան Վ. Աճեմյանի ստեղծագործության մեջ, որը կարողացել էր հաղթահարել «ընդօրինակման տարիքը» և 30-ական թվականներին հասել գեղարվեստական խոշոր հաղթանակների:

20-ական թվականների վերջերին արդեն հայ ռեժիսորական արվեստում երևան եկան միտումներ, որ հաջորդ տասնամյակում վերածվեց բեմական մեկնաբանման, իմաստավորման սկզբունքի, մասնավորապես դասական թատերագրության բեմական մարմնավորման մեջ: Դասականներին խմբագրելը, ուղղելը կամ «լավացնելը» սովորական երևույթ է դառնում թատրոնում: Գտնում էին, որ նոր հասարակության կազմավորման բուռն շրջանում դասական ստեղծագործության բեմադրությունը հնարաւոր կլիներ, եթե չբեկվի ժամանակակից խորհրդային գեղագետի պրիզմայի միջով: Բայց բեկվելու այդ ընթացքը ներկայացվում էր տարօրինակ ձևերով, դասականների տեքստի եռանդուն վիրահատմամբ: Հեղափոխականացնել դասական պիեսների բովանդակությունն ու ձևը՝ այս էր ժամանակի նշանաբանը: Այդ հեղափոխականացումը հասկացվում էր իբրև դասական ստեղծագործության բովանդակության գռեհիկ-սոցիոլոգիական հագեցում: Դրա առաջին ծիծեռնակը հայ թատրոնում եղավ Լ. Քալանթարի «Պեպոյի» բեմադրությունը Բաքվում (1928): Բեմական տասնվեց պատկերի բաժանված, աղքատության ու հարստության կոնտրաստային հակադրության սկզբունքով մեկնաբանված՝ վաղաժամոտ պիեսը երևաց աղավաղված տեսքով, թեպետև բեմադրության գռեհիկ-սոցիոլոգիական սկզբունքը արտահայտված էր ցայտուն, դիմահարդ բեմավիճակներով: Քալանթարի փորձը անհապաղ օգտագործեց Ա. Գուլակյանը «Պեպոյի» իր աղմկալի բեմադրության մեջ, Երևանի Առաջին պետթատրոնի բեմում (1929): Այստեղ ևս հայ դասական թատերագրի ստեղծագործությունն աղավաղված էր սկզբունքորեն, թեպետև ներկայացման ռեժիսորական ձևը մշակված էր փայլուն կերպով: Մինչև «Պեպոն» Ա. Գուլակյանը նույն թատրոնում իրականացրել էր Սունդուկյանի «Խաթաբալա» պիեսի բեմադրությունը, ուր հեղինակի սոցիոլոգիական խմբագրումը արտահայտված էր բավական ակնհայտորեն, բայց բեմական գրոտեսկային ձևը, բե-

մալիճակների պատկերավորությունը, վառ ձևավորումը ներկայացմանը տալիս էին առանձին փայլ ու գրավչություն:

30-ական թվականների առաջին կեսին հայ թատրոնում դասականներին «տուղելու» միտումը հասնում է իր բարձրակետին: 1933-ի ապրիլին Առաջին պետթատրոնը ցույց տվեց Շեքսպիրի «Մակբեթի» պրեմիերան: Բեմադրող Ա. Գուլակյանը շեքսպիրյան ներկայացումը հյուսել էր չորս տարբեր ողբերգություններից՝ «Հենրիհ VI», «Ռիչարդ II», «Հուլիոս Կեսար», «Մակբեթ»: Այդ արվել էր սկզբունքային դիրքերից, բեմադրողի հասկացման թելադրանքով: Նա հայտարարել էր, թե իր համար կարևոր են ոչ թե ոճրագործ Մակբեթի ապրումները, այլ միապետության դեմ ժողովրդական ըմբոստության հասունացման ընթացքը, այսինքն այն, ինչ Շեքսպիրը չէր կարող և չէր կամեցել արտահայտել:

Մեկ տարի հետո՝ 1935-ին, Թիֆլիսի հայկական թատրոնում ցույց է տրվում մի արտասովոր ներկայացում՝ «Սունդուկյանցի Թիֆլիսը» անունով: Այս «պիեսը» կազմակերպել էր ռեժիսոր Ս. Քաֆիանակյանը Սունդուկյանի «Խաթաբալա», «Քանդած օջախ», «Եվ այլն կամ նոր Դիոգենես», «Էշի մակ զոռ» պիեսներից: Այս դեպքում ևս դասական պիեսը զոհ էր բերվում սոցիոլոգիական ճնշտառումներին: Բեմադրողը բացեիբաց հայտարարում է, թե մեր օրերում խաղալ Սունդուկյանի պիեսներն այն որակով, ինչպես նրանք դուրս են եկել թատերագրի գրչի տակից, գեղարվեստական հետաքրքրություն չի ներկայացնի:

Հայ թատրոնը դասական թատերագրության հանդեպ ունեցած այս վերաբերմունքով բացառություն չէր կազմում: Այդ շրջանում դասական հեղինակներին «բարելավող» բեմադրություններ երևում են մոսկովյան, լենինգրադյան թատրոններում, ինչպես նաև ազգային հանրապետությունների թատրոններում: Այսպես, Վախթանգովի անվան թատրոնում Ն. Ակիմովը Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգությունը բացահայտել էր կատակերգական պլանով, իր վարմունքը հիմնավորելով այսպես. պիեսի գլխավոր հերոսը պայքարն է թագավորական գահի համար, բայց իշխանության համար կռվել առանց բոնի ուժի, ինչպես այդ ուզում էր Դանիայի արքայազնը՝ ծիծաղելի էր ըստ պրոլետարիատի աշխարհայացքի, ուրեմն և պիեսը պիտի մեկնաբանվեր կատակերգական տեսանկյունով: 1934-ին Թայիրովի Կամերային թատրոնում բեմադրվում է «Եգիպտական գիշերները», ներկայացում, որ միահյուսվել էր Շեքսպիրի «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», Շոուի «Կեսար և Կլեոպատրա» պիեսներից և Պուշկինի «Եգիպտական գիշերներից»:

Դասական գրականության հետ ազատ վարվելաձևի օրինակները կարելի է ավելացնել, դրանք շատ են այն տարիների թատրոնի պատմության մեջ: Ռեժիսորական ինքնիշխանության բռնկման վտանգը,— իսկ ներկայացման դրամատուրգիական հիմքի նման վերաձևումը անկասկած ռեժիսուրայի ինքնիշխանության արտահայտություն էր,— կայանում էր նաև նրանում, որ դերասանը կրկին դառնում էր հնազանդ խաղալիք բեմադրողի ձեռքում: Դերասանը դադարում էր ստեղծագործող գեղագետ լինելուց, դառնում էր կերպարի մեկնությունը թելադրող ռեժիսորի կամակատարը: Պատահական չէ, որ հենց այդ շրջանում ավելի ու ավելի հաճախ են դերասանին անվանում կատարող: Դերասան-գեղագետը վեր է ածվում դերասան-կատարողի: Նորից, ինչպես խորհրդային թատրոնի զարգացման սկզբնական տարիներին,

մարդու կերպարը բեմի վրա դրվում է հուզական ազդեցությունը կորցնելու վտանգի տակ: Բայց եթե խորհրդային ռեժիսորական արվեստի պոլիֆոնիկ զարգացումը 20-ական թվականներին ընթանում էր առանց վարչական միջամտության, ապա 30-ական թվականներին թատերական արվեստը ևսև կազմակերպչական կտրուկ փոփոխությունների ենթարկվեց: Բանն այն չէր, որ «ձախ» թատրոնների պրակտիկան դառնում էր չափազանց ծայրահեղ, այլ այն, որ հանդես եկան կազմակերպություններ, որոնք տարբեր միջոցներով տեսականորեն ձևակերպվում և անց էին կացնում գաղափարական պլատֆորմներ: Մինչև 1932 թվականը գոյություն ուներ ՌԱՊՊ-ը, որի տարբեր ստորաբաժանումները ձգտում էին թատերական արվեստում հաստատել իրենց «մեթոդները»: Ավերբախի խումբը, օրինակ, դրվատում էր այսպես ասած դիալեկտիկական մատերիալիզմի մեթոդը, «Պերեվալ» ընկերությունը առաջ էր քաշում հասարակական պլակատի պրոբլեմների արվեստի առանձահատկության «տեսությունը»՝ պաշտպանելով գեղարվեստական ստեղծագործության ենթագիտակցական, ինտուիտիվ բնույթը, իսկ «Վիտֆրոնտը» պնդում էր, թե պրոլետարական արվեստը պիտի պատրաստվի լաբորատոր ճանապարհով, առանց կյանքի հետ կենդանի ստեղծագործական շփման, դասական ժառանգության ավանդներից անկախ: Մյուս կողմից, իրենց լավագույն գործերում, խորհրդային գրականության և արվեստի այդ տարիների ստեղծագործական պրակտիկան հաստատում էր սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը, իբրև առաջատար մեթոդ: Ռապպական պլատֆորմի և խորհրդային գեղարվեստական կուլտուրայի ընդհանուր հոսանքի բախումը գնալով դառնում էր անխուսափելի:

1932 թվականի ապրիլին ՀԱՄԿ(բ)Կ Կենտկոմի որոշմամբ լիկվիդացվեցին «հատուկ պրոլետարական» կազմակերպությունները գրականության և արվեստի ասպարեզում: Սրան հետևեցին նաև այլ միջոցառումներ, ընդհուպ մինչև 1936-ի բանավեճը ֆորմալիզմի մասին: Խորհրդային արվեստի կյանքում տեղի ունեցած այս իրադարձությունները որոշակի արտացոլում գտան թատրոնի, մասնավորապես ռեժիսուրայի պրակտիկայում: Եթե ռապպական դիրքերի ակտիվացման շրջանում ասպարեզ եկան «Պեպոյի» և «Մակբեթի» տիպի բեմադրություններ, ապա 1933-ից սկսած ակներև փոփոխություններ են նկատվում հայ ռեժիսուրայի ստեղծագործական կյանքում: Միշտ է, դա տեղի էր ունենում ոչ միանգամից և ոչ բոլոր ռեժիսորների աշխատանքում, բայց դանդաղ ու որոշակի փոխվում է հայ ռեժիսորական արվեստի կերպարանքը: Այսպես, «Պեպո» վերաճնող Ա. Գուլակյանը «Հատակումը» (1932) բեմադրում է առանց դիպչելու պիեսի տեքստին, միանգամայն գիտակցաբար ընդունելով ՄԽԱՏ-ի մեկնաբանությունը:

Ներքին դինամիկայի սիրահար Ա. Ծիծիլյանը Լենինականի թատրոնի «Հատակում» բեմադրության մեջ (1932) դառնում է զարմանալի ստատիկ բեմավիճակների հեղինակ, որոնում բեմական գործողության ներքին իմաստը: Նույն Գուլակյանը 1935-ին, կրկին անդրադառնալով «Պեպո» պիեսին, հրաժարվում է և՛ գոնհիկ-սոցիոլոգիական կոնցեպցիաներից, և՛ մասնատված ձևից, և՛ արտաքին ավելորդ դինամիկայից: Ա. Բուրջալյանը, որ մի ժամանակ «Ռևիզորը» բեմադրել էր բուֆֆոնային ոճով, 30-ական թվականների վերջերին կրկին անդրադառնում է կատակերգությանը և ստեղծում խորապես ռեալիստական բեմական ստեղծագործություն: Լ. Քալանթարը, որ

առաջինն էր սկսել դասականների «խմբագրումը», բանվորական թատրոնում բեմադրում է «Չար ոգին» (1933) և «Անտառը» (1935), որոնց մեջ խորին ուշադրությամբ բացահայտվում է դասականների մտահղացումը։ «Սուն-դուկյանցի Թիֆլիսից» հեռու Ստ. Քոչինանակյանը բեմադրում է «Մուրիշի երեխան» (1935), խորանալով պիեսի հերոսների ներաշխարհի մեջ, հրաժարվելով ռեժիսորական ինքնանպատակ հնարքներից։ Ամո-Խաբազյանը 30-ական թվականներին ճկատելիորեն փոխում է իր բեմադրությունների ոճը, հաղթահարելով ագիտացիոն թատրոնի արտահայտչաձևերը, ավելի ու ավելի խորանալով կերպարի հոգեբանական վերլուծության մեջ։ Բավական է մտաբերել 30-ական թվականների լավագույն բեմադրությունները, որպեսզի պիեսների ճկատմամբ ռեժիսորական մոտեցման հետևողական ու սկզբունքային փոփոխության պատկերը դառնա միանգամայն ակնառու։ Լենինականի թատրոնի «Հատակում» և Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Եգոր Բուլըչով» բեմադրություններից սկսած երևան է գալիս ռեժիսորական խորապես ռեալիստական աշխատանքների մի շարք, որ ավարտվում է «Պատվի համար» դասական ներկայացումով, որի մեջ միաձույլ անհամբայլությունը և բեմական յուրաքանչյուր կերպարի ներաշխարհի առույգ բացահայտումը առում են իրենց հաղթական խոսքը։

30-ական թվականների մի քանի տարում հայ թատրոնը ստեղծել էր այնպիսի ներկայացումներ, ինչպես «Ամպրոպը», «Ֆիգարոյի ամուսնությունը», «Պլատոն Կրեչետը» (Ա. Գուլակյան), «Մեծապատիվ մուրացկանները», «Սեր և խարդավանքը», «Հյուրանոցի տիրուհին», «Լենինը» (Վ. Աճեմյան), «Կրեչինսկու հարսանիքը» (Լ. Քալանթար), «Հեռավորը», «Հրացանավոր մարդը» (Վ. Վարդանյան), «Ինտերվենցիան», «Ձկնորսները», «Կարի հյուրը» (Տ. Շամիրխանյան), «Թշնամիները» (Ա. Աբարյան)։ Ռեժիսորական հաջողությունների, անհամբայլին ոճի, դերասանական լավագույն խաղի. նման կուտակում հայ թատրոնը դեռևս չէր ունեցել։ Այս բոլոր բեմադրություններում կենտրոնական խնդիրը, ի տարբերություն թատրոնի զարգացման նախորդ փուլի, դառնում է մարդու գեղարվեստական ճշմարտացի կերպարի ստեղծումը։ Արտաքին շլացնող բեմավիճակներից հրաժարվելը, ևնում ուշադրությունը կերպարի ներաշխարհի հանդեպ, ռեժիսորական ընդհանուր խնդրի և դերասանի մտահղացման համադրման ճգտումը դարձան 30-ական թվականների հայ ռեժիսորական արվեստի ամենաբնորոշ կողմերը։ Եթե նախկինում ներկայացման ամբողջական կերպարը ռեժիսորները որոնում էին բազմատարած տեսարաններում, գեղարվեստական կոմպոզիցիաներում, որոնք հաճախ թաքցնում էին դերասանի անհատականությունը, ապա այժմ հակառակն էր կատարվում։ Բեմավիճակները, նույնիսկ բազմատարած բեմավիճակները, կոմպոզիցիոն տեսարանները կառուցվում էին դերասանի ստեղծագործության օգնելու նպատակով, բխում էին կերպարի բեմական զգացողությունից։ Օրինակ, ամենավառ և, թվում է, զուտ ռեժիսորական բեմավիճակը «Եգոր Բուլըչովում»՝ Բուլըչովի երթը փողոցի հետ իր տան մեջ, ստեղծվել էր Վաղարշյանի դերասանական կերպարի հետ օրգանապես կապված։ Ընդհանուր առմամբ Բ. Զախավայի բեմադրության մեջ (մինչ այդ «Բուլըչովը» նա բեմադրել էր Վախթանգովի թատրոնում) ուսանելի շատ բան կար 30-ական թվականների հայ ռեժիսուրայի համար։ «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» ներկայացման բուն ոգին բեմադրողներին հատակորեն կողմնո-

րոշեց դեպի դերասանի ու ռեժիսորի արվեստի սինթեզի, բեմադրության ոճային միասնության ստեղծման ուղին: Այս բեմադրության «ներկայությամբ» դժվարանում էր ռեժիսորական ճեղ խնդիրներով հափշտակվելը, առանց գործող անձանց ներաշխարհի մեջ խորապես թափանցելու՝ ներկայացում կառուցելը: Սա մեծ ծառայությունն էր Գորկու թատերագրության, որ հայ բեմում առանձնապես ակտիվորեն հաստատվեց հենց 30-ական թվականներին: Ծառայությունն էր և Բ. Զախավայի, որ հայ թատրոն բերեց ռեժիսորական բարձր կուլտուրա, ճաշակ, արտահայտչական միջոցների լակոնիզմ: Այն իրողությունը, որ «Բուլըչովում» հանկարծ «փոխվեցինն» դերասանները, բացվեցին ստեղծագործական նոր որակով՝ հայ ռեժիսորներին հարկադրեց շատ բաների վրա միտք անել: Միշտ է, չպետք է մոռանալ նաև այն, որ Բ. Զախավան հրաշք չէր գործում, նա չէր կարող հասնել այդպիսի արդյունքների, եթե հայ ռեժիսորների տարիների ջանքերով թատերահումքը նախապատրաստված չլիներ անհամբլային ներկայացման բարդ լուծման համար: «Բուլըչովում» պողոկաց Առաջին պետթատրոնի տարիներով նախապատրաստված դերասանական որակը, ինչպես «Հատակում» և «Մենձապատիվ մուրացկաններ» բեմադրություններում նույնը տեղի ունեցավ Լենինականի թատրոնի դերասանների հետ:

20-ական թվականների ռեժիսուրային վերաբերող գլխում նշվեց, որ ռեժիսորի և դերասանի արվեստի զուգորդման ձգտումը ծավալվել էր դեռ այն ժամանակ, բայց դա կատարվում էր աննկատ, դեռևս չնշանավորվելով ստեղծագործական ակնառու հաղթանակներով: 30-ական թվականներին հենց էին անցկացվում ջանքի արդյունքները:

30-ական թվականների ռեժիսորական լավագույն բեմադրությունների առանձնահատկությունը, ինչպես արդեն նշվեց, արտահայտվում էր նրանով, որ դերասանը դարձավ ներկայացման կենտրոնական դեմքը: Ռեժիսորի ուշադրությունը սևեռվում էր դերասանական կերպարի ստեղծման վրա: Մի շարք ռեժիսորների ստեղծագործության այդ միտումները հետզհետե սկսում էին միակողմանի բնույթ ստանալ և ռեժիսուրայի մյուս խնդիրները՝ արտահայտիչ բեմավիճակների, ներկայացման ամբողջական կերպարի որոնումները սկսում են մոռացվել: Նույնիսկ առաջարեզ էր գալիս ռեժիսորական ստեղծագործության անգամ արդարացնող «տեսություն»: Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի այն դարձվածքը, թե «Ռեժիսորը պետք է մեռնի դերասանի մեջ», պոկվելով կոնտեքստից, ձեռք էր բերում գրեթե ծրագրային նշանակություն: 30-ական թվականների հայ ռեժիսորական արվեստի մեջ այդ վտանգավոր հոսանքի նշանները արդեն երևում էին, ճիշտ է, դեռևս սաղմնային վիճակում: Բայց հետագայում, հատկապես հայ ռեժիսուրայի զարգացման ետպատերազմյան շրջանում, այդ միտումը վերաճեց կոնցեպցիայի:

Առաջին պլան մղելով դերասանին, հրաժարվելով թատերական աչքի ընկնող ձևերից, իրենց արվեստի կրքոտ ու եռանդուն հաստատումից, մի շարք ռեժիսորներ փաստորեն կանգնում են ռեժիսորական արվեստի առանձնահատկությունից հրաժարվելու ճանապարհին:

Նույն այդ տարիներին հայ թատրոնում վերստին ծնունդ է առնում «կոնֆլիկտը» դերասանի և ռեժիսորի միջև: Վնաը տեղափոխվում է մամուլի էջերը, ուր կասկածի տակ է առնվում «ռեժիսուրա» հասկացությունը: Ահա թե ինչպես էին դատում որոշ դերասաններ. «Կա ստեղծագործող ճեղինակ,

կան ստեղծագործող դերասաններ, և սխա սկիզբ կիրպով մեզ է խոչոր ինչ-որ մեկը, որին ռեժիսոր են անվանում, ընկնում է բոլորի ուշադրությունը և բոլորին խանգարում»[1]:

Դրա հետ միասին ծավալվում է նաև հայ ռեժիսորական արվեստի սկզբունքային քննադատություն, ընդ որում է նրա թույլ կողմերը, դերասանի ստեղծագործության հետ հաշվի չնստելու հանգամանքը և այլն: Իսկ 1936 թվականին բանավեճի նյութ դարձնելով ֆորմալիզմի հարցը մեր թատրոնում, ռեժիսուրայի խնդիրը դառնում է թատերական հասարակայնության ուշադրության առարկան: Թատրոնի բոլոր աննշաղողությունների մեջ մեղադրվում է ռեժիսորը, իրավացի թե հանիրավի, տեղին ու անտեղի քննադատում, սովորեցնում ու մեղադրում են նրան: Բանը հասնում է այնտեղ, որ իրենք՝ ռեժիսորները առանց ներքին համոզման ընդունում են իրենց սխալները, իրենց լավագույն բեմադրությունները հայտարարում ֆորմալիստական, ընդունելի համարում պակաս հետաքրքիր աշխատանքները, որոնց մեջ չէր զգացվում նորարարություն, թատերական վառ ձև: Առանձնապես նուանելով իրենց դիրքերից հրաժարվում են ռեժիսորների երիտասարդ սերունդը՝ ի դեմս Ա. Գուլակյանի, Վ. Աճեմյանի: Ինչ վերաբերում է Լ. Քալանթարին և Ա. Բուրջալյանին, ապա նրանք փորձում էին խոհեմաբար ու հանգիստ խորանալ մարդու էության մեջ, իմաստավորել թատրոնի անցած տասնյակ ամյա ուղին: Լ. Քալանթարը, իրեն հատուկ իմաստությամբ, հանկանալով հայ թատրոնի զարգացման հարցերը, դատում էր այսպես. «Մեր թատրոնները վերջերս շատ են ոմրակոծվում ֆորմալիստական թեքումների համար: Իրավացի ոմրակոծում: Սակայն այն էլ է ճիշտ, և դա նշվել է դիսկուսիաների ժամանակ, որ մեր թատրոններից և ոչ մեկը բովանդակ իմաստով ֆորմալիստական չի եղել: Ռեալիստական առողջ տարրերը միշտ էլ եղել ու արտահայտվել են մեր բեմերի վրա, մանավանդ վերջին 3—4 տարիների ընթացքում, ուստի և ներկայիս առաջադրված պահանջը անակնկալի չի բերում մեր թատրոնները և բավականաչափ նախապատրաստված է թատրոնի բնական զարգացման վերջին տարիների ընթացքում»[2]:

Ինչպես երևում է, ոչ մի հիմք չկա 30-ական թվականների հայ ռեժիսուրայի պատմությունը ներկայացնել առանց սուր պայքարի ու հակասությունների: Եթե մտաբերենք, որ 30-ական թվականներին հայ ռեժիսորներից ոչ բոլորն էին ճիշտ ըմբռնում Ստանիսլավսկու սիստեմը, ապա հասկանալի կլինի ռեժիսորական արվեստի զարգացման ընթացքի ողջ բարդությունն ու բազմազանությունը: Այդ տասնամյակում մեծ ուշադրություն էր դարձվում Ստանիսլավսկու ուսմունքի պրոպագանդային ու ներդրմանը հայ թատրոնում: Այդ կարևոր գործը իրականացնում էին հայ բոլոր ռեժիսորները, թեպետև երևան էին գալիս նաև տարօրինակ դատողություններ, ի դեպ, շատ բնորոշ՝ այն ժամանակվա համար: Այսպես, հանդուգնում էր հետևյալը. «Այն, ինչ սովորեցնում է Ստանիսլավսկին զուտ դերասանի աշխատանքի տեսակետից, մենք տեսնում ենք, որ նրա «սիստեման» զուրկ է դասակարգային հասկացողությունից: Նա վերցնում է մարդուն, որպես այդպիսին, անկախ թե նա

---

[1] «Խորհրդային արվեստ», 1933, № 8—9:
[2] «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 11:

որ դասակարգին է պատկանում։ Նրա մեթոդը՝ «վերապրման թեորիան» մեծ չափով կառուցված է սուբյեկտիվ իդեալիստական հիմունքների վրա»[1]։

30-ական թվականների երկրորդ կեսին պակաս վտանգ չէր ներկայացնում ռեժիսորի դիրքավորումը մասսայի բեմական կերպարի մեկնաբանման հարցում։ Պատմության «ամենաշարժիչը» մասսան, թատերական բեմադրություններում կորցնում էր իր ցայտուն արտահայտած դեմքը, էքսպրեսիան, ինքնուրույնությունը։ Հեղափոխական մասսայի և ղեկավարների փոխհարաբերությունները բացահայտվում էին ուրիշ դիրքերից։ «Ստալինի աճձի պաշտպանությունը» թատրոնում արտահայտվեց ոչ միայն այն իրողության մեջ, որ մի շարք ներկայացումներում, հակառակ պատմական փաստերի, ուռճացվում էր նրա դերը, այլև նրանով, որ փոխվեց մասսայի կերպարի ցուցադրման տեսանկյունը, ժողովուրդը բեմի վրա երբեմն զրկվում էր ամենակարևոր առանձնահատկությունից՝ պատմական դեպքերի շարժիչ ուժը լինելուց։ Փոխվում էր կոնցեպցիան, փոխվում էին նաև ռեժիսորական արտահայտչամիջոցները։ Ռեժիսուրան առատորեն տուրք տվեց այս երևույթներին՝ ժամանակի պատեհապաշտ հոսանքին։

Եվ, պատմականորեն, սխալներն ու շեղումները չէին բնորոշում 30-ական թվականների հայ ռեժիսորական արվեստի դեմքը, այլ այն խոշոր ձեռքբերումները, որոնց մասին խոսվեց վերը։ Դրանից բացի, նույն այդ շրջանում տեղի է ունենում, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, հայ ռեժիսուրայի ժանրային հարստացում։ 20-ական թվականների վերջերին և 30-ական թվականների սկզբներին ստեղծված պատանի հանդիսատեսի թատրոնները, հայկական օպերային թատրոնը, շրջանային թատրոնները, տիկնիկային թատրոնները, ռուսական, ադրբեջանական և քրդական թատրոնները ռեժիսորներին առաջադրում էին նոր, բազմակողմանի խնդիրներ։

1930-ական թվականներին Ս. Հարությունյանի, Լ. Քալանթարի և Ա. Բուրջալյանի ռեժիսորական գործունեության հետ մեկտեղ լայն ծավալ ստացավ նաև Ամո-Խարազյանի, Վահիկ Վարդանյանի և Թադևոս Սարյանի աշխատանքը։

Մեր թատերական գործիչների մեջ առանձնանում է **Ամո (Համազասպ) Խարազյանի** (1880—1957) կերպարը՝ ժողովրդականներ գործչի անկրկնելիությամբ։ Ու թեև իր արվեստի մակարդակով նա ականավոր դերասան ու ռեժիսոր չէր, բայց դարձավ հայ թատրոնի ականավոր գործիչ, շնորհիվ ժողովրդական թատրոնին անսահման նվիրվածության և այդ ասպարեզում գործադրած իսկապես աննահանջ ոգևորության։

Երկար տարիներ Ամո-Խարազյանի դերասանական ու ռեժիսորական գործունեությունը ծավալվում էր գրեթե միաձույլ, և դժվար է ասել, թե այդ ասպարեզից որում նա ավելի հաջողություն ուներ։ Ներկայացումների անխոնջ կազմակերպիչը մասնակցում էր նրանցից յուրաքանչյուրին իբրև դերակատար։ Նրա մասին քիչ է պատահել որ խոսեն իբրև դերասանի կամ լոկ իբրև ռեժիսոր-կազմակերպչի։ Տարիներ հետո Ամո-Խարազյանի դերասանական և ռեժիսորական գործունեությունը որոշակիորեն աճքատվում ու

[1] Վ. Վարդանյան, Ն. Ս. Ստանիսլավսկի, «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 2, էջ 16։

զարգանում են ինքնուրույն, բայց ռեժիսորական գործունեության մեջ կազմակերպչական և ստեղծագործական կողմերը մնացին սերտ կապի մեջ: Ահա թե ինչու նրա մասին գրողների համար հաճախ դժվար է եղել պատշաճորեն սահմանազատել նրա ռեժիսորական բազմահնար ստեղծագործությունը, առանձնաշեշտել գեղարվեստական կողմը, գնահատել նրան իբրև բեմադրող:

Դեռևս պատանի, Ներսիսյան դպրոցի սան Խարազյանը աչքի էր ընկնում իբրև ներկայացումների հուսահատ կազմակերպիչ, ընդունակ դերասան և նույնիսկ գրական աշխատող, որ ինքնուրույն կերպով ստեղծում էր գրական կոմպոզիցիաներ («Սամվել», «Արշակ Երկրորդ», «Վարդան Մամիկոնյան» և այլն): Նույն այդ տարիներին կյանքի հանգամանքները նրան 1896 թ. բերում են Մոսկվա, ուր նա, ոտը կամքին հակառակ, շարունակում է հաճախ տակվել թատրոնով: Ավելին, ընդունվում է Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի հայտնի ֆիլհարմոնիան, ուր սովորում է երկու տարի (1896—1898): Մոսկվայում Խարազյանը ծանոթանում է Գեղարվեստական թատրոնի սպագա ռեժիսոր Գեորգ Բուրջալովի հետ, որ տարված էր ժողովրդական թատրոն ստեղծելու գաղափարով: 1899-ին վերադառնալով Թիֆլիս, նա անմիջապես ձեռնարկում է Ավճալայի բանվորական աուդիտորիայում ներկայացումներ կազմակերպելու գործը, դրանով իսկ դնելով հայ ժողովրդական թատրոնի հիմքը: Առաջին ներկայացումների հաջողությամբ ոգեշնչված, նա կազմակերպում է թատերական ներկայացումներ Հավլաբարի լսարանում, այնինչ քաղաքի այլ շրջանում, ուր ապրում էր հայ աշխատավորության հիմնական զանգվածը: Քսաներորդ դարի սկզբին պայքարը ժողովրդական թատրոնի համար ընդգրկում է ողջ Անդրկովկասը և երիտասարդ Խարազյանը դառնում է այդ շարժման առաջամարտիկը: Ծուտով նա հայտնվում է արդյունաբերական Բաքվում և Ստեփան Շահումյանի խորհրդով կազմակերպում ներկայացումներ նավթարդյունաբերության բանվորների համար:

Կարելի է ասել, որ Ամո-Խարազյանը իր ամբողջ կյանքում զբաղված է եղել նորանոր թատրոններ ու թատերական խմբեր կազմակերպելով, որոնց գլխավոր նպատակը ժողովրդական զանգվածներին ծառայելն էր: Թիֆլիսի և Բաքվի բանվորական լսարաններից հետո, 1909-ին, նա հիմնադրում է «Նոր դրամա» թատրոնը, որի ստեղծագործական ծրագիրը սկզբունքորեն չի տարբերվում նրանից, ինչ արել էր նա բանվորական լսարանների ներկայացումներում: Միայն թե «Նոր դրամայում», իբրև մասնագիտական թատրոն, ռեժիսորը մեծ ուշադրություն է նվիրում ներկայացումների գեղարվեստական կատարելությանը, քրտնաջան աշխատում դերասանների հետ: Ամեն մի բեմադրության այս թատրոնում ձևավորում էր նկարիչը, երաժիշտներ էին հրավիրում երաժշտական ձևավորման համար: Այն տարիներին նման կանոնավոր աշխատանքը բեմադրության վրա նորություն էր հայ թատրոնում և այդ նորամուծությունն արեց, ավելի շուտ հաստատեց, Ամո-Խարազյանը: Ներկայացման վրա լրջախոհ աշխատանք կատարելու ռեժիսորի ձգտումը արտահայտվել էր մինչև այդ էլ: Սուրեն Քոչարյանը, որ իր դերասանական առաջին քայլերն արել է Խարազյանի ղեկավարությամբ, իր առաջին ուսուցչին գրած նամակում գրում է. «Կարելի՞ է, արդյոք, մոռանալ Թիֆլիսի Օրբելյան փողոցի Ձեր տնակը, որի սենյակում, Ձուռ գետի ալիքների միապաղաղ շաչուկի տակ, հավաքվում էին ձեր շուրջը երիտասարդ դերասաններ ու սիրողներ ու սկսում

փոթոր նախ սեղանի շուրջ, պինեի գաղափարի, գործող անձանց կերպարների, ժամանակաշրջանի և այլ և այլ հարցերի մասին խոսելով, բացատրելով ու վիճելով...

Այդ օրերին, մեր իրականության մեջ, բավական հազվագյուտ երևույթ էր այդ»[1]:

Այս հատկությունները Ամո-Խարազյանը ամրապնդեց ու զարգացրեց «Նոր դրամայում», որի խաղացանկը ժողովրդական հաջողություն ուներ: Այդ թատրոնը, հետադիմական ուժերի հարձակումներին ենթարկվելով, գոյությունը պահեց վեց տարի և փակվեց 1914-ին: Ամո-Խարազյանը տեղափոխվեց Ջուրալովի ժողովրդական տան թատերական սեկցիան, վերահին ղեկավարելով աշխատավոր հանդիսականի համար ներկայացումներ կազմակերպելու գործը: Այնուհետև նա աշխատում է պրոլետկուլտի թատերախմբում, կազմակերպում համարձակ ելույթներ, բեմը սերտորեն մոտեցնում խորհրդային իշխանության համար մղվող պայքարի առօրյա խնդիրներին: Հայաստանում քաղաքացիական կռվի տարիներին Ամո-Խարազյանը դառնում է հեղափոխական թատրոնի իսկական ղեկավար, բեմադրում ագիտպիեսներ, ինսցենիրովկաներ, վերջապես, գլխավորում սովետական առաջին թատերախումբը Ղարաքիլիսայում (այժմ՝ Կիրովական), շրջում ազատագրված Հայաստանի բոլոր շրջաններըը, ամենուրեք ունենալով մեծ հաջողություն: Առանց չափազանցնելու կարելի է ասել, որ հեղափոխական առաջին տարիներին նա շրջել է Հայաստանի բոլոր վայրերը, դարձել ժողովրդի ամենից սիրելի և ընդունված թատերական գործիչը: Խորհրդային տարիներին ևս Խարազյանը շարունակ գտնվում էր կազմակերպչական գործունեության կենտրոնում, հիմնադրում է թատերական նոր խմբեր, որոնց միակ նշանաբանը ժողովրդին ծառայելու գաղափարն էր: Հայաստանում խորհրդային իշխանության հաստատումից մի քանի ամիս անց Խարազյանը գրել է, թե թատրոնը «Հենց այսօր է, որ պետք է կատարի իր դերը, իջնի Օլիմպիոսի բարձր գագաթից, մոտենա ժողովրդին և կենդանի խոսքով ոգևորե, էլ ավելի եռանդ-ավյուն շնորհե իր խոր քնից արթնացածներին: Դրան զուգընթացաբար անհրաժեշտ է առաջացնել նոր ուժեր, նոր պահանջների համաձայն»[2]:

Խարազյանի կազմակերպչական անհանգիստ գործունեությունը, ի վերջո, հետապնդում էր ստեղծագործական նշանակալի նպատակ, որին և ամիրեց նա իր կյանքը: Այդ նպատակը, նույն Սուրեն Քոչարյանի խոսքերով, կայանում էր նրանում, որ «Տասնյակ տարիների աշխատանքի ընթացքում, բազում և բյուր հանդիսատես դարձել են բարու և գեղեցկի ձգտող»[3]: Ամո-Խարազյանի արվեստի միջոցով հարյուր հազարավոր աշխատավոր հանդիսականներ իրենց կյանքում առաջին անգամ ծանոթացան թատերական արվեստին, սիրեցին թատրոնը, վստահեցին նրան: Հայ ռեժիսորներից ոչ մեկը չի եղել այնքան հավատարիմ ու ամիրված ամենահասարակ հանդիսականին, որքան Ամո-Խարազյանը:

Նա ներկայացման գեղարվեստական կողմի գլխավոր չափանիշը համարում էր պարզությունն ու հստակությունը: Սկսած բանվորական հանդի-

[1] Ս. Սաֆոյան, Ամո-Խարազյան, Երևան, 1959, էջ 100:
[2] Նույն տեղում, էջ 65—66:
[3] Նույն տեղում, էջ 99:

ասարաննների աշխատանքներից և վերջացրած շրջիկ թատրոնի բեմադրություններով, Խարազյանը, գրեթե միշտ գործ ունենալով ամփոփ ճանճիտական հետ, որոնում էր գեղարվեստական մատչելի ձևեր, որպեսզի ճանճիտական հասցնի ստեղծագործության ողջ բովանդակությունը։ Լինելով իսկական ժողովրդական արվեստագետ, նա երբեք հատուկտիտ չեղավ պրոլետկուլտականների սկզբունքներին, թե նոր արվեստի զարգացումը պետք է անցնի ժառանգության ժխտման ճանապարհով։ Այսպես, դեռևս 1921 թվականին, բնորոշելով նոր թատրոնի խաղացանկի գլխավոր գիծը, Խարազյանն առաջադրում էր ժառանգության նկատմամբ միշտ վերաբերմունք ունենալու հարցը։ Նա գրում է. «Թատրոնի որակը կազմող ռեպերտուարը չպետք է ոչ հին ուղղությամբ կազմվի (հակաժողովրդական), ոչ էլ միանգամից պետք է հեղաշրջել, այլ աստիճանաբար, զգուշորեն, նրբությամբ, ինչպես ինքն է նուրբ։ Այլ կերպ մեր ջանքերը ապարդյուն կլինեն»[1]։ Չպետք է մոռանալ, որ այսօրինակ մոտեցում Խարազյանը հանդես էր բերում այն տարիներին, երբ ամենաբուռն կրքով ժխտվում էր ողջ անցյալը, եռանդուն պաշտպանվում «դատարկ» տեղում նոր կուլտուրայի ստեղծման միտքը։ Թվում է, թե Խարազյանը պիտի հարեր այդ հոսանքին, քանի որ թատերական գործունեության հենց սկզբից նա ընդառաջելով ձգտում էր թատերական արվեստում նոր սկզբունքների հաստատմանը։ Սակայն այդպես չեղավ։

Մինչհեղափոխական ամբողջ շրջանի և խորհրդային թատրոնում աշխատելու առաջին տաս տարվա Ամո-Խարազյանի բեմադրություններում ժողովրդական և ագիտացիոն թատրոնի սկզբունքներն են եղել առաջատարն ու բնորոշը։ Մատչելիությունը, արտահայտված երբեմն ուղղագիծ և նույնիսկ պլակատային ձևերով, ամենից շատ էր գրավում ռեժիսորին։ Բանեցնելով ժողովրդական թատրոնի հնարները, Խարազյանը 1920 թվականին հարեց այն հոսանքին, որ մարտնչում էր հրապարակային հեղափոխական թատրոնի համար։ Խարազյանի կազմակերպած ներկայացումների շատ մասնակիցներ սիրողներ էին, որոնք հետո դարձան շրջանային թատրոնների դերասաններ։

1930-ական թվականները բեկման տարիներ եղան Ամո-Խարազյանի ռեժիսորական արվեստում, երբ ավարտվեց ինքնագործ սիրողական խմբերի մասնագիտացման ընթացքը, երբ այսպես կոչված «ռեժիսորական թատրոնին» փոխարինելու եկավ «դերասանի թատրոնը»։ Հենց այս շրջանում իրականացվեցին Ամո-Խարազյանի առավել հետաքրքիր բեմադրությունները, ինչպես «Փոստակայանի վերակացուն», «Ծառում», «Հացի խնդիրը» և այլն։

1930-ական թվականների վերջին Խարազյանի նախաձեռնությամբ «Թշնամիներ» պիեսը առաջին անգամ մտնում է հայկական թատրոնի խաղացանկը։ Գտնվելով ՄԽԱՏ-ի գործիական ներկայացման ազդեցության տակ, Խարազյանը պնդում էր, որ «Թշնամիները» բեմադրվի նաև իր թատրոնում։ Այս ամենը վկայում է, որ Խարազյան-ռեժիսորն աստիճանաբար հարում էր հոգեբանական թատրոնին, ավելի ու ավելի հեռանալով ժողովրդական թատրոնի երբեմնի պարզունակ ձևերից։

Չի կարելի ասել, թե իր կյանքում ավելի քան հարյուր պիես բեմադրած

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1921, № 201։

արվեստագետը նոր ուղիներ էր բացում հայ թատրոնի ռեժիսուրայի մեջ: Ամո-Խարազյանը նորարար էր թատերական գործի կազմակերպման մեջ. բայց ոչ ռեժիսորական արվեստի: Եվ հայ ռեժիսորական արվեստի պատմության մեջ, որ ընդգրկում է այնպիսի կարևոր ոլորտներ, ինչպես թատրոնի կազմակերպումը, ստեղծագործական կոլեկտիվի կազմավորումը, Ամո-Խարազյանը գրավում է իր ուրույն տեղը, որը միանգամայն որոշակի բնութագրել է դերասանուհի Հասմիկը, ասելով՝ «ժողովրդին ծառայելու պատվավոր գործում ընկնելիքը Ամո-Խարազյանին»:

Հայ խորհրդային թատրոնի նուաճումն շինարարներից և կուլտուրական գործիչներից մեկն է **Վավիկ (Ալեքսանդրա) Տիգրանի Վարդանյանը** (ծնվել է 1900 թ. Ղուբա քաղաքում): Դաստիարակվելով արվեստի և գրականության սեր ունեցող մտավորական ընտանիքում՝ Վ. Վարդանյանը հետագայում էլ, թատրոնում աշխատելու տարիներին, պահպանեց կիրք, նախանձախնդիր վերաբերմունքը իր գործի ու շրջապատի, ամբողջությամբ առած՝ թատերական արվեստի նկատմամբ:

Վ. Վարդանյանն իր գործունեությունն սկսել է սիրողական խմբերից՝ մասնակից լինելով բովանդակ Կովկասում շրջագայող հայկական թատերախմբերի ներկայացումներին: 1918-ին նա հայտնվել է Աստրախանում, ուր հազիվ միայն սկզբնավորվում էր նոր կուլտուրական կյանքը, և դարձել դեկավարն այն դրամատիկական ստուդիայի, որ բացվել էր Հայկական գործերի կոմիսարիատի տեղական բաժանմունքին առընթեր:

Երկու տարվա նուաճում աշխատանքն Աստրախանում, այնուհետև չորս տարվա գործունեությունը Հյուսիսային Կովկասի հայկական թատրոններում՝ ոչ միայն թատերական արվեստի ճաշակ ներմուծեցին Վ. Վարդանյանի մեջ, այլև դաստիարակեցին թատերական գործչի և կազմակերպչի հատկություններ, որոնք բնութագրական դարձան ռեժիսորի հետագա ամբողջ կենսագրության համար: Վ. Վարդանյանն իր գործունեությունն սկսեց իբրև ստուդիայի դերասան և կազմակերպիչ, այնուհետև սկսեց պիեսներ բեմադրել: Մասնագիտական թատրոն ընդունվելուց հետո էլ նա շարունակում է զբաղվել կազմակերպչական գործունեությամբ՝ հիմնադրում է ստուդիաներ, թատրոն-ստուդիաներ, վերջապես՝ հայկական առաջին թատերական բարձրագույն դպրոցը (1944): Տարբեր տարիներ Վ. Վարդանյանը դեկավարել է Հայկական թատերական ընկերությունը, եղել հանրապետության գերագույն խորհրդի նախագահության նախագահի տեղակալ, հանրապետության կուլտուրայի մինիստրի տեղակալ, հասարակական մի շարք կոմիտեների, խորհուրդների անդամ և այլն: Նման բազմակողմանի և լայն գործունեությունը Վ. Վարդանյանին դասում է այն արվեստագետների շարքը, որոնց կենսագրությունը հնարավոր չէ սահմանափակել միայն պիեսների բեմադրությամբ:

Հայ թատերական կուլտուրայի մեջ Վ. Վարդանյանի վաստակը կազմակերպչական այն խոշոր աշխատանքն է նաև, որ նա կատարել է շուրջ չորս տասնամյակ, նրա մի շարք հետաքրքիր դերակատարումները և, իհարկե, ռեժիսորական ստեղծագործությունը:

1920-ին նա դեկավարել էր Ստավրոպոլի հայ թատրոնը: Նրա առաջին բեմադրությունները եղել են «Պատվի համարը», «Եվգինեն», «Անվերակների վրան», «Չար ոգին» և Ալեքսանդր Աբելյանի, Լևոն և Միքայել Մանվելյան-

ների մի շարք պիեսները («Մարդով կրակներ», «Մագդա», «Հիբիաթ»): Այս բոլոր պիեսները բազմիցս բեմադրվել էին միջմեղափոխական բեմի վրա և արդեն ձեռք բերել բեմական շտամպ, որը երիտասարդ անհրժ ռեժիսորը չկարողացավ հաղթահարել: Վ. Վարդանյանի դերը այս բեմադրություններում ավելի շատ կազմակերպչական էր, քան ստեղծագործական: Նրա առաջին շփումը ստեղծագործական ռեժիսուրայի հետ տեղի ունեցավ Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիայում, որ Վարդանյանը սովորում էր 1924—1925 թվականներին:

Ծատ բան է տեսնում Վարդանյանը 20-ական թվականների թատերական Մոսկվայում, շատ բան սովորում ստուդիայի պատերի ներսում: Անհանգստալլանը, որ երիտասարդ ռեժիսորը ձեռք բերեց ուսման ընթացքում՝ մասնագիտացումն էր: Վ. Վարդանյանի ռեժիսորական նկարագիրն անմիջապես չէ, որ որոշակի է դառնում, բայց նրա ռեժիսորական գործունեության հենց սկզբից պարզ էր, որ նա՝ հրաժարվելով փորձարարությունից, այսպես կոչված «ռեժիսորական թատրոնի» սկզբունքներից, ընտրում է ռեժիսոր-մեկնաբանի ուղին: Անսպասելի հայտնագործություններ, ստեղծագործական սուր պոլեմիկա կամ բացահայտ ձախողումներ չեն եղել Վ. Վարդանյանի ռեժիսորական գործունեության մեջ: Պիեսի բարեխիղճ և ուշադիր ռեժիսորական ընթերցում, բեմական ճշմարտացի ձևերով հեղինակային գլխավոր մտքի արտահայտում, գործող անձանց վարքագծի հոգեբանական հավաստիության ձգտում՝ ահա Վ. Վարդանյանի ռեժիսորական նկարագրի գլխավոր հատկանիշները: Նոր արտահայտչամիջոցների որոնման ամենից թունդ շրջանում էլ Վ. Վարդանյանը «հանգիստ» մնաց արվեստակիցների փորձարարական ոգու նկատմամբ: Նրա ռեժիսորական կոնցեպցիան միշտ համընկնում էր հեղինակի կոնցեպցիային, նրա ներկայացումների գեղարվեստական նկարագիրը՝ մշտապես ընդունելի էր: Այսպիսին էր նրա առաջին նշանակալի բեմադրությունը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմում՝ «Հնաոլորը», այդպիսին էին նաև հաջորդները՝ «Անհանգիստ ծերություն», «Հրաշագանավոր մարդը», «Ոսկեայական հարց», «Խուս մարդիկ», «Սպանված աղավնի», «Խոր արմատներ», «Մոսկովյան բնակություն» և այլն: Նույնը կարելի է ասել նաև Գունոյի «Ռոմեո և Ջուլիետա», Շուխաջյանի «Ակշակ երկրորդ», Ա. Բաբանի «Արծվաբերդ» և այլ օպերային բեմադրությունների մասին, որ Վարդանյանն իրականացրել է Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում իրեն գլխավոր ռեժիսոր աշխատելու տարիներին: Ի դեպ, Նույնպիսի նկարագիր ունեն նաև ստուդիայի և թատերական ինստիտուտի նրա ուսումնական բեմադրությունները՝ «Ցարտյուֆ», «Սկապենի արարքները», «Բենում», «Առաջարկություն», «Ամպրոպ»: Իր անմիջական ղեկավարությամբ կազմակերպված Դարբինյան ստուդիայի ուժերով ռեժիսորը բեմադրում է «Բելա» (ըստ Լերմոնտովի), «Սկապենի արարքները», «Օթելլո» պիեսները:

Իր մասնագիտական ռեժիսորական գործունեությունը Վ. Վարդանյանն սկսել է 1930-ական թվականների կեսերին, այսինքն նույն այն շրջանում, երբ խորհրդային թատրոնում տեղի էին ունենում ստեղծագործական վերակառուցման աչքի ընկնող երևույթներ:

20-ական թվականների համար բնորոշ թատերական բազմաթիվ հոսանքները 30-ական թվականների կեսերին արդեն չունեին նախկին ազդե-

ցությունը: Միշտ է, Մեյերխոլդի թատրոնը դեռևս գոյություն ուներ, դեռևս ստեղծագործական բանավեճ էր մղվում ռեժիսուրայի մեջ տարբեր ուղղությունների միջև, բայց այսպես կոչված ձախ թատրոնների ճակատագիրը փաստորեն արդեն կանխորոշված էր: Եվ իսկապես, մեղադրվելով ֆորմալիստական արվեստին հետևելու մեջ, շուտով փակվեցին մի շարք թատրոններ: Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական մեթոդը, որի կողմնակիցն էր Վ. Վարդանյանը, պաշտոնապես ձեռք բերեց միակ ճիշտ մեթոդի նշանակություն: Երկրի գրեթե բոլոր թատրոնները սկսեցին վերակառուցվել Գեղարվեստական թատրոնի արվեստի օրինակով:

Վ. Վարդանյանը պատրաստակամությամբ ներգրավվեց ռեժիսորների այդ յուրահատուկ ուսուցողության և շուտով հայտնվեց այն բեմադրողների շարքում, որոնց հանձնարարվում էին պատասխանատու ստեղծագործություններ: Թատրոնների այդ գրեթե մասսայական վերակառուցումը մի թատրոնի, թեկուզ և առաջնակարգ թատրոնի արվեստի օրինակով, հղի էր էական թերություններով, որոնք դրսևորվում էին ինչպես թատրոնների, այնպես էլ առանձին ռեժիսորների ստեղծագործության մեջ: Վ. Վարդանյանի ռեժիսորական ստեղծագործությունը բացառություն չէր կազմում:

Խորհրդային դրամատուրգիան կազմում էր այն խաղացանկի հիմքը, որի վրա աշխատում էր Վ. Վարդանյանը, դա էլ հենց որոշում էր նրա ռեժիսորական ստեղծագործության ուղին: Արդեն իսկ «Հեռավորը» առաջին ինքնուրույն բեմադրության մեջ դրսևորվում է ռեժիսորի ձգտումը գործող անձանց ներաշխարհի խորացման նկատմամբ և գրեթե անտարբեր վերաբերմունքը արտաքին դինամիկայի, բեմական կերպարի սուր նկարագծի հանդեպ: Ներկայացման հոդվածագիրը նշում է. «Հեռավորի» բեմադրությունը փորձաքար է թե ռեժիսուրայի և թե դերասանի համար, որովհետև տեսարանները կառուցելիս ռեժիսորը փաստորեն տրամադրության տակ չունի այնքանով մի հիմնական գիծ, որ կարող է զարգանալ ամեն մի տեսարանում: Եթե ռեժիսորը փորձեր ուշադրությունը բեկեռել այդ գործողությունների արտաքին փոքրիկ խնդիրների վրա, դրաման կարող էր տապալվել, բայց բեմադրության արժեքը հենց այն է, որ ռեժիսորն ըմբռնել է դրամայի ստեղծագործական յուրահատկությունը, նրա հիմնական նպատակն է չկորցնել և ոչ մի խոսք, ոչ մի հոգեբանական գիծ»[1]:

Ահա այս բացառիկ ուշադրությունը հեղինակի յուրաքանչյուր բառի, նրա ռեմարկների, հեղինակային ընդհանուր մտահղացման հանդեպ՝ դառնում է օրենք ռեժիսոր Վարդանյանի համար: Ռեժիսորական հենց այսպիսի վերաբերմունք էր հարկավոր «ԱՆհաճոգիստ ծերությունն» և «Հրաշագործավոր մարդը» պիեսները բեմադրելու համար: Այս ներկայացումների մեջ, որոնք ժամանակին մեծ հաջողություն են ունեցել, չէին հանդիպում ռեժիսորական փայլուն բեմավիճակներ, բեմական պատմությունը հարստացնող անսպասելի լուծումներ և պատկերավոր դետալներ: Սրանց մեջ դերասանի այլվեստը, նրա վարպետությունը դրված էին առաջին պլանում, հեղինակի մտահղացումը բացահայտվում էր ակնածալի հավատարմությամբ: Այսպես, Պոգոդինի «Հրա-

[1] «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 6, էջ 75:

ցանավոր մարդը» բեմադրելիս Վարդանյանը ծավալում է տարաբնույթ հետազոտական աշխատանք, փնտրում և ուսումնասիրում սոցիալհասարակական հեղափոխության բուռն ժամանակաշրջանին վերաբերող փաստաթղթեր, կարդում տասնյակ գրքեր, ծանոթանում մեծաթիվ ֆոտոփաստաթղթերի հետ և այլն:

Վարդանյանի մի բեմադրության առթիվ քննադատը գրել է. «Անհրաժեշտ ենք համարում հատկապես ընդգծելու շնորհալի երիտասարդ ռեժիսոր Վավիկ Վարդանյանի ստեղծագործական ունակությունը: Ռեժիսորը այս բեմադրության մեջ մերժել է մեխանիկական գործողությունների ֆորմալ մեթոդները: Նրա վարպետությունը այս բեմադրության մեջ արտահայտվում է նրանում, որ ինքը ռեժիսորը չի երևում, նա ձուլված է ողջ բեմադրության մեջ: Արտաքուստ նա աննկատելի է, բայց ըստ էության նա դրսևորվում է ողջ ներկայացման ընթացքում»[1]:

Այս բնորոշումը տարածվում է Վ. Վարդանյանի ողջ ստեղծագործության վրա: Սակայն եթե «Հուս մարդկանց» մեջ ռեժիսորը բոլորովին հրաժարվում է էքսպրեսիայից և ամբողջ ուշադրությունը բևեռում հերոսների ներաշխարհի վրա, ապա «Ոսուսական հարցում» նա «վայելում» է բեմական ցայտուն լուծումների հրապույրը, որի միջոցով, ինչպես ցույց տվեց ռեժիսորը, նա կարող էր ոչ պակաս հետաքրքիր և ոչ պակաս ամբողջությամբ բացահայտել դրամատիկական ստեղծագործության բովանդակությունը: Ճարտար, այս տիպի բեմադրությունները Վարդանյանի ստեղծագործության մեջ եղել են հատուկենտ: Բանն այն չէ, որ նա հազվադեպ է դիմել բազմազան արտահայտչամիջոցների, թեպետև այդ էլ է աղքատացրել նրա ռեժիսորական ներկապնակը, այլ այն, որ նա անվարան կերպով կանգնած լինելով «ռեժիսորը պետք է մեռնի դերասանի մեջ» սկզբունքի դիրքերում, հետզհետե մոռացության էր տալիս ռեժիսորական արվեստի ամենակարևոր առանձնահատկությունը՝ դրամատիկական ստեղծագործության ինքնուրույն ըմբռնումը: Ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացնելով դերասանի խոսքի վրա, Վ. Վարդանյանը հաճախ դառնում է այդ խոսքի պասիվ մեկնաբանը և ոչ ստեղծագործող բացահայտողը: Ներկայացման գործող անձանց ինքնուրույն ստեղծագործական հարստացումը եղել ու մնում է ինչպես ռեժիսորի, այնպես էլ դերասանի գլխավոր խնդիրը: Հենց դրան են ձգտում ժամանակակից թատրոնի լավագույն ռեժիսորները, այդ է պահանջում թատրոնից և հանդիսատեսը:

Պիեսի գեղարվեստական ինքնուրույն իմաստավորման կուրսի վտանգը Վ. Վարդանյանի ետպատերազմյան տարիների ռեժիսորական աշխատանքներում դառնում է շոշափելի: Դրան նպաստում է այն, որ Վ. Վարդանյանը հենց այդ շրջանում, զբաղվելով հիմնականում կազմակերպչական և մանկավարժական գործունեությամբ, ավելի ու ավելի քիչ ներկայացումներ է բեմադրում: Այնպիսի բեմադրություններում, ինչպիսիք են «Իլյա Գոլովինը» նրամ «Ծեհրազը», դժվար է գտնել ռեժիսորական ինքնուրույն մտքի ցայտուն դրսևորումներ, բեմական հետաքրքիր լուծումներ: Սրանց մեջ, ամբողջովին ապավինելով «ռեժիսորը պետք է մեռնի դերասանի մեջ» սկզբունքին, Վարդանյանն ըստ էության հրաժարվում է ռեժիսորական իր սեփական դիրքե-

[1] «Սովետական Հայաստան», 1938, հունիսի 20:

րից, հարելով ռեժիսուրայի ալն թևին, որ իներտ կերպով հետևում էր Ստանիսլավսկու ուսմունքին: Հայտնի է, որ Գեղարվեստական թատրոնի հիմնադիրն ուսմունք չէր ստեղծել ռեժիսորական արվեստի մասին, նրա սիստեմը ընկերված է դերասանական արվեստին: Կ. Ստանիսլավսկին ընդառակ է ունեցել ռեժիսորական արվեստին ընկերել իր յոթերորդ գիրքը, որ չհասցրեց գրել: Հայտնի է նաև այն, որ Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն, որի «ռեժիսորը պետք է մեռնի դերասանի մեջ» դարձվածքը դարձել է թևավոր միտք, ռեժիսորին համարում էր «հեռադեմ արարած» և դերասանի մեջ «մեռնող» ռեժիսորի մասին խոսելիս նա ընդառակ է ունեցել ռեժիսորի գործունեության երեք կողմերից մեկը միայն:

Ժամանակին մեր ռեժիսորներից ոմանք, որոնց թվում նաև Վ. Վարդանյանը, գործնական և տեսական ելույթներում փորձում էին ապացուցել, որ Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի միակ հավատարիմ աշակերտներն ու ռեժիսորներն են, որոնք ընդունակ են «մեռնելու» դերասանի մեջ: Խորհրդային թատրոնի պատմության դժվարին ժամանակներում ծնված այդ հոսանքը որոշակի մի շրջանում հարվածեց նաև Վ. Վարդանյանի ստեղծագործությանը:

Բնորոշելով Վ. Վարդանյանի ռեժիսորական ստեղծագործությունն իր ամբողջության մեջ, պետք է ասել, որ հանձին նրա մեր թատրոնը ձեռք բերեց պատրաստված և կուլտուրական մի բեմադրող-ռեժիսոր, որի անվան հետ կապված են հանրապետության թատերական ասպարեզի մի քանի շատ կարևոր էջեր:

Հայ ռեժիսուրայի պատմության մեջ իր ուրույն տեղն ունի **Թադևոս Սարյանը**: Այնպես ստացվեց, որ նրա բազմամյա և բավական հետաքրքրական ռեժիսորական գործունեությունը ստվերվեց ոչ այնքան բազմամյա, բայց փայլուն դերասանական գործունեությամբ: Ժամանակին ռեժիսոր Թ. Սարյանի մասին քիչ չէ գրվել, բայց աստիճանաբար, դերասանական ամեն մի հաջողության հետ, ռեժիսոր Սարյանի մասին մոռացան, մինչև որ վերջնականապես մոռացության տվին նրան: Մինչդեռ ժամանակին Թ. Սարյանը, իբրև ռեժիսոր, ծառայություններ է մատուցել թատրոնին և գրավել իր տեղը ռեժիսուրայի ասպարեզում:

Մոսկվայի Հայկական դրամատիկական ստուդիայում լինելով, Թ. Սարյանը 1923-ից մինչև 1928-ը ուսանել է Մեյերխոլդի էքսպերիմենտալ արհեստանոցում, ուր մասնագիտացել է ռեժիսուրայի մեջ: Նույն ժամանակամիջոցում նա աշխատել է մերձմոսկովյան Օրեխովո-Զուեվո քաղաքի բանվորական թատրոնում՝ իր գիտելիքները դնելով գործնական կիրառության մեջ: Մեյերխոլդի արհեստանոցի սանը, իհարկե, չէր կարող «ձախ» թատրոնի գեղագիտության կողմնակիցն ու կիրառողը չլինել: Այդպիսին էլ մնաց Թ. Սարյանը, երբ աշխատանքի անցավ Լենինականի Գորաբաց դրամատիկական թատրոնում: Նրա առաջին բեմադրությունն այս թատրոնում՝ «Մորգ-չա՛», Չինաստանը», այլի էր ընկնում բազմամարդ տեսարանների «մեյերխոլդյան» մշակումով, դերասանների շարժման ռիթմով, պայմանական կոնստրուկցիաներով, նույնպիսի պայմանական բեմավիճակներով:

Բեմը, որ ներկայացնում էր վիթխարի մի նավ, նկարիչ Վ. Շերիշևը կըտրատել էր ուղիղ և թեք հարթություններով, բազում սանդուղքներով, որոնք

հատուկ տարաձայնություններ էին ռիթմային բարդ շարժումների և մարմնամարզական տրյուկների հարաբերությունների նոյն հնարներով ռեժիսորը բեմադրեց նաև «Դատավճիռ» և «Հուպլա, մենք ապրում ենք» պիեսները։

Նայլ յուրացնելով «Ճախ» թատրոնի ռեժիսուրայի տեխնիկան, Սարյանը դեռևս ճեռք չէր բերել իր անհատական ռեժիսորական ձևարագիրը, և նա մանրազնին ուսումնասիրում էր այն, ինչ ասել էին ուրիշները։ Բայց այն է նաև, որ թե՛ Մոսկվայում, թե՛ Լենինականում Թ. Սարյանը միաժամանակ հանդես էր գալիս իբրև դերասան, ընտ որում՝ խորապես հոգեբանական դերասան։ Հոգեբանական հավատարիմությամբ աչքի ընկնող դերասանը իբրև ռեժիսոր այդ հատկությանը էական ճշանակություն չէր տալիս, հակվելով դեպի բացահայտ պայմանականացումը։ Այս հակասությունը երկար շարունակվել չէր կարող, այդ սկզբունքներից մեկը պետք է հաղթող դուրս գար։

Դա կատարվեց «Անտառը» պիեսի բեմադրության ժամանակ՝ (1930)։ Ռեժիսոր Թ. Սարյանն անսպասելիորեն հեռացել էր պայմանական թատրոնի սկզբունքից և դարձել Գեղարվեստական թատրոնի ճշմարտության կողմնակիցը։ «Առաջ պայմանական թատրոնի արդեն պարտված սկզբունքների կիրառման, շեշտը դնելով հոգեբանական խորացման վրա, ռեժիսորին հաջողվել է տալ «Անտառը» սաճում բեմադրությամբ»[1],—գրել է Գ. Մահարին այդ ներկայացման վերաբերյալ։

Ռեժիսորի հաջորդ բեմադրությունը Լենինականի թատրոնում՝ «Ճաուշը», վերջնականապես համոզեց, որ ճշմարիտ էր Թ. Սարյանը՝ կտրուկ շրջադարձ կատարելով դեպի այն ուղին, ուր իբրև դերասան կանգնած էր վաղուց ի վեր։

Նկարիչ Վ. Ծերիշևի հետ աշխատելով «Ճաուշի» վրա, Թ. Սարյանն առաջնորդվում է կենսական հավատարմության սկզբունքով։ Երկու տարի առաջ նույն նկարչի հետ աշխատելով «Մոնչա՛, Չինաստան» բեմադրության վրա՝ նա բեմը լցրել էր պայմանական մերկ կոնստրուկցիաներով, գործող անձանց հագցրել էր «չեզոք» զգեստներ, դիմել դերասանների ռիթմային, բայց քիչ հավանական շարժումների։ Իսկ հիմա նա նկարչին առաջադրում է հատուկ խնդիր. մեկնել մոտակա գյուղերը, բնականից զգեստներ, դեմքեր նկարել, դեկորների էսքիզներ անել։

Շատ հատկանշական է, որ Թ. Սարյանը մեչերխոլդյան ռեժիսուրայից հեռացավ ավելի վաղ, քան այն «պաշտոնապես» կդատապարտվեր և հանիրավի կմեղադրվեր գաղափարական բազում մեղքերի մեջ։ Արդեն 1930-ի վերջում նա իր ցանկությամբ դառնում է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ռեժիսոր-պրակտիկանտը, աշխատում Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի և Սուդակովի ղեկավարությամբ, մասնակցում «ԵՒիճը» ներկայացման պատրաստմանը։

Թ. Սարյանի հետագա ռեժիսորական գործունեությունն անցավ հոգեբանական թատրոնի ռեժիսուրայի ճշանաբաններով։ Գեղարվեստական թատրոնի «ԵՒիճի» անմիջական ազդեցությամբ նա Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրում է նույն պիեսը՝ մնալով Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի ռեժիսորական մեկնաբանության սահմաններում։

Ավելի ինքնուրույնաբար ռեժիսորն աշխատեց Բաքվի հայկական թատ-

[1] «Բանվոր», 1930, № 39։

րոնում, ուր իբրև գեղարվեստական ղեկավար հրավիրվեց 1932-ին։ Եթե Բաքվի հայ դրամայի «Ծառումը» Լենինականի թատրոնի բեմադրության հիմնական դրույթների կրկնությունն էր, ապա «Քաղաքավարության վնասների» բեմականացումն ու բեմադրությունը ռեժիսորական միանգամայն ինքնուրույն մտածողության արդյունք էր։

Բաքվի հայ դրամայում Թ. Սարյանի կատարած աշխատանքը (1932—1937) բացահայտեց նրա ռեժիսուրայի մի յուրահատկությունը. թարգմանական պիեսների բեմադրության մեջ գերի մնալով արդեն իսկ հայտնի ռեժիսորական մեկնություններին՝ նա ստեղծագործական ինքնուրույնություն էր հանդես բերում հայկական թատերագրության երկերի բեմադրության մեջ։ Այնպիսի բեմադրություններ, ինչպես «Մայրը» (1933), «Սեր և խարդավանքը» (1934), «Պլատոն Կրնչենցը» (1935), որոնք հաջողություն ունեցան, ոչինչ կամ գրեթե ոչինչ չավելացրին այն ամենին, ինչ արտահայտել էին ուրիշ ռեժիսորներ, բայց ահա «Ծաո՞ւմը», «Ջաջ Նազարը» և «Նամուսը» պիեսների վրա կատարած աշխատանքին բնորոշ էին ստեղծագործական որոնումները, հայտնի գործերի նոր և սեփական ըմբռնումը հաստատելու ձգտումը։

Այս ինքնուրույն վերաբերմունքը ավելի ցայտուն արտահայտվեց «Ջաջ Նազարի» բեմադրության մեջ (1935)։ Իհարկե, Հովհ. Աբելյանի դերակատարությունը արդեն իսկ շատ բան էր կանխորոշում, թեև բնավ անկարևոր չէր դարձնում ռեժիսորական մեկնաբանության դերը։ Ավելի արգասավոր նյութ «Նամուս» դրամայի ռեժիսորական հարստացման փորձը, որ կատարեց Թ. Սարյանը Բաքվի թատրոնում (1936)։ Այստեղ ևս ռեժիսորի վերաբերմունքը պայմանավորված էր Աբելյանի մասնակցությամբ։ Դիմելով Շիրվանզադեի վեպին՝ ռեժիսորը փաստորեն ստեղծել էր մի նոր բեմականացում, որ արժանացել էր գրողի խրախուսանքին։ Գլխավոր ուշադրությունը դարձվել էր Բարխուդարի կերպարի վրա, որ, Աբելյանի անձնավորմամբ, ներկայացման կենտրոնական հերոսն էր։ Եվ եթե «Ջաջ Նազարի» դրամատուրգիական բնույթի փոփոխությունները չհանգեցրին երկի բովանդակության խորացմանը՝ «Նամուսի» մեջ տեղի ունեցավ հակառակը։

Մի քանի տարի (1938—1941) Սունդուկյանի անվան թատրոնում աշխատելուց հետո, Թադևոս Սարյանը դարձավ Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի գլխավոր ռեժիսորը։ Առաջին անգամը չէ, որ Սարյանը ձեռնամուխ էր լինում նոր թատրոնի կազմակերպմանը. նա գլխավորել էր Մոսկվայի Հայկական դրամատիկական ստուդիայի գաստրոլային խումբը, եղել Լենինականի նորաստեղծ թատրոնի ղեկավարը, իբրև գլխավոր ռեժիսոր՝ բարելավել Բաքվի Հայ դրամայի աշխատանքը, իսկ 1942-ին հանդես բերեց Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի դերասանական խումբը և խաղացանկը կազմելու կարողությունն։

Նրա առաջին իսկ՝ «Թագավորը զվարճանում է» (1942) բեմադրությունը ցույց տվեց, որ ի դեմս Թ. Սարյանի թատրոնն ունի ժանրի «գաղտնիքները» իմացող մի ռեժիսոր։ Հատկապես ակներև էր նրա ծառայությունը այդ թատրոնում ազգային օպերետի ավանդները հաստատելու մեջ («Արևելյան առասպելաքույր», «Կարինե», «Մեծ հարսանիք» և այլն)։ Լինելով բացառիկ երաժշտական ընդունակություններով մարդ՝ Թ. Սարյանը հիանալի զգում էր երաժշտական ներկայացման յուրահատկությունները, ըմբռնում

ժաներն իր ամբողջության մեջ, իր բեմադրություններում հասնում երաժշտական և կատակերգական հատկանիշների համադրությանը:

Այսուամենայնիվ, երբ 1948-ից ի վեր նա նույն թատրոնում հանդես եկավ նաև իբրև դերասան՝ ռեժիսոր-Սարյանը բացահայտորեն գիջում էր Սարյան-դերասանին: Թ. Սարյանի ռեժիսորական, իր ընդհանուր և հիմնական որակով, ունենալով մտածողական լավ մակարդակ, ի վիճակի չեղավ նոր արահետներ բացելու հայ ռեժիսորական արվեստում:

30-ական թվականներին շատ խոսակցություններ ու վեճեր են եղել մանկական թատրոնների առանձնահատկության մասին: Դրանք պետք է վճռեին ռեժիսորները: Այդ աշխատանքին են լծվում ռեժիսորներ Տ. Շահիրխանյանը, Ա. Գուլակյանը, Ս. Քոչարյանը, Ա. Աղասյանը, որոնց համար պատանի հանդիսատեսի ներկայացման առանձնահատկությունը բնորոշվում էր միակ ճիշտ չափանիշով, որ ձևակերպել էր Ստանիսլավսկին և գործադրել երկրի լավագույն մանկական թատրոնների աշխատանքում՝ երեխաների համար պետք է խաղալ ճիշտ այնպես, ինչպես մեծերի, միայն թե ավելի լավ: Հայկական պատանի հանդիսատեսի թատրոնի ստեղծագործական դիմքի դրսևորումն ապացույց նույն փուլերը, ինչ որ ապրել են դրամատիկական շատ թատրոններ. պլակատային ձևերի հափշտակությունն իր տեղը զիջում էր կերպարների հոգեբանական մեկնաբանմանը: Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի 30-ական թվականների զարգացման արդյունքներն արտահայտվեցին համամիութենական ստուգատեսում, որին մասնակցում էին երկրի պատանի հանդիսատեսի տասնվեց թատրոններ: «Փայլ Նազարե» (ռեժիսոր Ս. Քոչարյան) և «Գիքոր» (ռեժիսոր Ա. Աղասյան) ներկայացումները, որ արժանացան քննադատության բարձր գնահատականին, վկայում էին թատրոնի ռեժիսուրայի նկատելի հաջողությունները: Թբիլիսիի հայկական պատանի հանդիսատեսի թատրոնում հետաքրքիր ստեղծագործական աշխատանք են ծավալում Ստ. Ջահանգիրյանը և Ալ. Աթաբյանը:

Դերասան Մ. Ջանյանը դարձավ ադրբեջանական և քրդական թատրոնների փաստական հիմնադիրն ու ղեկավարը: Շատ բեմադրություններ այդ թատրոններում իրականացրին ռեժիսորներ Ա. Բուրջալյանը, Լ. Քալանթարը, Ա. Գուլակյանը, Վ. Վարդանյանը: Նույն այդ ռեժիսորները աշխատում են 1937-ին բացված Երևանի ռուսական դրամատիկական թատրոնում:

Հայ ռեժիսուրայի գործունեության այս ընդարձակ ասպարեզը աննկատելիորեն ընդլայնում էր բեմադրողների ստեղծագործական տեսադաշտը, որոնք դիմում էին նոր պիեսների, շփվում դերասանական նոր խմբերի հետ:

30-ական թվականներին միանգամայն նոր ասպարեզ դարձավ օպերային ռեժիսուրան, որի գործնական և տեսական խնդիրների լուծմանն են ձեռնարկում դրամատիկական թատրոնի ռեժիսորները: Բանավեճերը, որոնք ընթացքում որոշվում էին օպերային թատրոնի ռեժիսուրայի խնդիրները, շրջունակվեցին տարիներ: Այստեղ շատ բան արեց ռեժիսոր Ա. Բուրջալյանը, որ փաստորեն դրեց հայ օպերային, ինչպես և բալետային արվեստի ռեժիսուրայի տեսական ու ստեղծագործական հիմքերը:

30-ական թվականներին ստեղծվում են ազգային օպերայի լավագույն ներկայացումները, դաստիարակվում են օպերային վոկալ արվեստի ակա-

նավոր կատարողներ: Դրա մեջ քիչ ծառայություն չունեին դրամատիկական թատրոնի ռեժիսորները: Ընդլայնվում է հայ ռեժիսուրայի ստեղծագործական կազմը, սկսում են գործել նոր ռեժիսորներ շրջանային թատրոններում, որոնց առաջադրվում են թատերախմբերի դաստիարակման, մի ամբողջ շարք թատրոնների խաղացանկի և ստեղծագործական դեմքի որոշման և ուրիշ խընդիրներ:

Այսպիսով, 30-ական թվականների հայ ռեժիսորական արվեստի զարգացումն ընթանում է բազմապլան, տարբեր առումներով, հաղթահարվում է մարդկային կերպարի ընկատմամբ մակերեսային հայացքը, կոմպոզիցիայի և ձևի խնդիրների գերագնահատությունը, ընաճում է դերասանի ու ռեժիսորի արվեստի զուգորդումը, մշակվում են օպերային ռեժիսուրայի հիմունքները, վճռվում ազգային փոքրամասնությունների, գյուղական ու մանկական թատրոնների հիմնադրման հարցերը: Հայ ռեժիսուրայի գործունեության ոլորտի բազմազանությունն ընդլայնում է նրա գործիչների ստեղծագործական տեսադաշտը, խորացնում աշխարհայացքը, ռեժիսուրայի մեջ առաջ է գալիս նոր ուժերի հոսանք, որը և ռեժիսորական արվեստը պետք է հասցներ նոր որակի:

Հայ ռեժիսուրայի, ինչպես և ամբողջ թատրոնի զարգացման բնական ընթացքին խանգարեց ֆաշիստական Գերմանիայի ուխտադրուժ հարձակումը մեր հայրենիքի վրա: Հայ թատրոնի ռեժիսորական արվեստի, ինչպես բովանդակ խորհրդային գեղարվեստական կուլտուրայի, զարգացման ուղիները փոխվում են:

ԱՐՄԵՆ ԳՈՒԼԱԿՅԱՆ

Հայ ռեժիսորների երկրորդ սերունդը, որի ներկայացուցիչն է Արմեն Գուլակյանը (1899—1960), իր գործունեությունը սկսել է ավելի նպաստավոր պայմաններում: Երկրորդ սերնդի ռեժիսորները ստացել էին թատերական մասնագիտական կրթություն, նրանց ստեղծագործությունը ձևավորվել է արդեն իսկ կազմավորված թատերական օջախներում, նրանք հնարավորություն ունեին հենվելու նախորդ ռեժիսորների փորձի վրա:

Արմեն Կարապետի Գուլակյանը ծնվել է Թիֆլիսում: Ավարտելով քաղաքային տարրական դպրոցը, նա ընդունվում է Ներսիսյան դպրոց: Ներսիսյանականներից շատերի նման, նա էլ մասնակցում է դպրոցական ներկայացումներին, հաճախում հայկական դրամատիկական խմբի ներկայացումներին: Դեռ Ներսիսյան դպրոցն ավարտելուց առաջ Գուլակյանը դառնում է Ջուբալովի տան դրամատիկական սենյակի մշտական հաճախորդը, իրրև սիրող մասնակցում նրա աշխատանքներին:

Թատրոնի հրապուրանքը տանուլտվածս Գուլակյանին բերեց Օվի Սևումյանի ստուդիան: Առաջին անգամ այստեղ է նրա մեջ հետաքրքրություն առաջանում ռեժիսորական արվեստի նկատմամբ: Սևումյանի բեմադրություններում երիտասարդ Գուլակյանը նկատում է ինչ-որ նոր բան, որ նա չէր տեսել այդ տարիներին հայկական ուրիշ ներկայացումներում: Գուլակյանի վրա մեծ տպավորություն է թողնում Շարլ Մերիի «Հիդրա» պիեսի վրա Սևումյանի կատարած աշխատանքը: Ա. Գուլակյանը պատմում էր. «Ամբողջ մեկ ամիս Օվի Սևումյանն աշխատում էր մասնագիտական տնտեսուհիների վրա, մշակում ամենափոքր տնտեսուհիները: «Հիդրայի» բեմադրությունը փայլուն ամառամբի ներկայացում էր, որի միջից կարծես մի մորեկաբեր քամի արթել մաքրել էր աննշատապաշտական թատրոնի կեղտն ու շտամպը»[1]:

---

[1] Մեջբերում Օ. Մելիք-Վրթանեսյանի հոդվածից: «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1963, 1, էջ 16:

Սեմյոնը դառնում է Գուլակյանի ռեժիսուրայի առաջին ուսուցիչը, իսկ Գուլակյանը՝ նրա ուշիմ և ընդունակ աշակերտը: Ստուդիայի սաները պատմում են, որ պարապմունքների ժամանակ Գուլակյանը շատ համեստ և ուշադիր էր, ոչ մի քանով չէր ծանրում իր ներկայությունը: Բայց բավական էր, որ Սեմյոնը հարց տար նրան, որպեսի նա անմիջապես վերադրոխվեր, հետաքրքիր պատասխաններ տար, որ և գրավում է ստուդիայի դնկավարի ուշադրությունը: Հետագայում Ա. Գուլակյանը խոստովանել է, որ շատ բանով պարտական է Սեմյոնյանին:

Սեմյոնյանի ստուդիայի ուսումնառությունը նրիտասարդ Գուլակյանին համոզում է, որ ինչ թատրոնն ապրել է իր դարը, որ ավելի ու ավելի նշանակալի ու վճռական է դառնում ռեժիսորի դերը թատրոնում:

Դառնալով Ամո-Զաքարյանի թատրոն-ստուդիայի աշակերտը, անուշ շփում ունենալով ժողովրդական թատրոնի այդ ոգեշնչված գործչի հետ, Գուլակյանը, թերևս, հենց նրանից էր ընդունել կազմակերպչական աշխատանքի և ստեղծագործական կարգապահության սերն ու հաշակը: Օրինակելի պահանջկոտությամբ էր աչքի ընկնում Արմեն Գուլակյանի հետագա տարիների ռեժիսորական գործունեությունը:

Երբ Թիֆլիսում հիմնադրվեց հայ խորհրդային առաջին թատերական օջախը՝ Ստ. Շահումյանի անվան թատրոնը, Գուլակյանն ընդունվեց այդ թատրոնը իբրև դերասան և ռեժիսորի օգնական: Դերասան դառնալու մտքին դեռևս հրաժեշտ չտված, Գուլակյանն արդեն մասնակցում էր ռեժիսոր դառնալու միտքը: Լ. Քալանթարի և Ստ. Քոհանանցյանի դեկավարած այդ նորաստեղծ թատերախմբում էլ վճռվում է բեմական արվեստը սովորելու որոշում ընդունած Գուլակյանի հետագա բախտը: Ահա թե ինչու 1921 թվականին նա պատրաստակամությամբ ընդունվում է Մոսկվայի Հայկական դրամատիկական ստուդիան:

Թատերական Մոսկվան զարմացրեց երիտասարդ Գուլակյանին իր գունագեղությամբ, ստեղծագործական բուռն կյանքով: Ուսումնառությունը Ս. Բիրմանի, Ծու. Զավադսկու, Գ. Բուրջալովի, Ա. Խաչատրյանի, Բ. Օչուկինի, Ռ. Սիմոնովի մոտ՝ թատրոնի գաղտնիքներին տիրապետելու իսկական դպրոց էր: Բայց Գուլակյանը չի սահմանափակվում դրանով: Նա միաժամանակ մասնավոր դասեր է առնում Վ. Տատարինովի մոտ, հետևում Վախթանգովի ստուդիայի, Թաիրովի Կամերային թատրոնի, Մեյերխոլդի թատրոնի ներկայացումներին: Շատ շուտով Ա. Գուլակյանը որոշում է իր վերաբերմունքը թատերական բազմազան հոսանքների հանդեպ: Ստանիսլավսկու ուսմունքը նրա համար դառնում է թատերական արվեստի անսասան հիմք: Հիանալով Մեյերխոլդի ու Թաիրովի վարպետությամբ, նրանց ռեժիսորական արվեստով, Գուլակյանը գտնում է սակայն, որ այդ ռեժիսորների աշխատանքներում արտաքին գրավչությունը խեղդում է թատերական ստեղծագործության հոգեբանական մշակումը: Սակայն այդ դիրքորոշումը չհաջողվեց, որ թատերական Մոսկվան նրա վարակի փոխանցարարան ոգով:

Թիֆլիս վերադառնալով, Ա. Գուլակյանը ընդունվում է հայկական թատրոն, սկզբում իբրև տեխնիկական, ապա՝ երկրորդ ռեժիսոր:

Գուլակյանի աննահանջ ու ակտիվ բնավորությունը արտահայտվեց Թիֆլիս գալու առաջին իսկ օրերին: Դեռևս չունենալով թատրոնի ստեղծագործական կյանքին գործնականորեն միջամտելու հնարավորություն, Գուլակյանը փորձում է ինքնուրույն թատրոն-ստուդիա կազմակերպել Մոսկվայի հայ դրամատիկական ստուդիայի այն շրջանավարտներից, որոնք գտնվում էին Թիֆլիսում: Երիտասարդ ռեժիսորը կամենում է աշխատություն հաղորդել թատերական կյանքին, հայկական դրամայի ամենդեական ներկայացումներին հակադրել մոսկովյան տպավորություններով համակված նորարարական փորձերը: Գուլակյանին այդպես էլ չհաջողվեց թատրոն-ստուդիա ստեղծել: Նրան հաջողվեց Թիֆլիսի հայկական թատրոնի խաղացանկ մտցնել «Մենապատիվ մուրացկաններ» պիեսը՝ Մոսկովյան ստուդիայում Ռ. Սիմոնովի բեմադրության վերականգնումը վերցնելով իր վրա: «Մենապատիվ մուրացկաններ» բեմադրության աշխատանքը դառնում է փորձաքար Գուլակյանի համար:

Դրամատիկական ստուդիայում Հակոբ Պարոնյանի կատակերգության վրա աշխատելիս, Ռուբեն Սիմոնովը որոշակի խնդիր էր դնում իր առաջ. ստուդիայի սաներին ուսուցանել նոր թատրոնի ձևերը, ստեղծել սուր, դինամիկ, ժամանակակից ներկայացում: Պարոնյանի ստեղծագործությունը, որ Ռ. Սիմոնովի կարծիքով զուրկ էր գործողությունից, ռեժիսորական արբբագրման կարիք էր զգում: Այդ իսկ պատճառով նա թատերական միջոցներով դինամիկ էր դարձնում ներկայացումը, փոխում էր գործողության վայրը, ավելացնում նոր գործող անձինք, հատուկ ուշադրություն դարձնում բազմամարդ տեսարաններին: Նույն այդ նպատակով ռեժի-

ապրի գործող անձանց ստիպում էր շարժվել Արամ Խաչատրյանի ճատկապես այդ պիեսի հա-մար գրած երաժշտության ռիթմով։ Դինամիկան ուժեղացնելու համար բեմադրող ռեժիսորը դերասաններին առաջարկում է բեմի վրա դնել ու հավաքել կահույքն ու դեկորները։

Բեմադրության գաղափարը Ռ. Սիմոնովն այսպես էր բնորոշել. «Մեզ համար պիեսի հերոսությունը կատարվում է ներկայումս։ Այսօրվա «Մենապատիվ մուրացկանները» ամեն տեսակի բախտախնդիր ու չինարար աշխատանքի անընդունակներն են, որ ինչա էլ ժամերով նստում են և. Պոլսի, Փարիզի, Բեռլինի կաֆեներում «թեթև աշխատանք» որսալու կամ անընդհատ փոխառումներ անելու հույսով։ Մեռնող բուրժուազիայի ինտելիգենցիայի վերջին ներկայացուցիչներն են դրանք, հեղափոխությունից փախած այդ ոչ այնքան էլ մենապատիվ մուրացկանները, որ շատ բան կտեսնեն, երբ Պոլսի կաֆեներից մեկում հանդիպեն մի օր Աֆիոնում աղալի նման հարուստ ապուշների։ Ահա այս է նրել մեր խոհոլոգիական հիմնական մոտեցումը «Մենապատիվ մուրացկաններին» նոր ներկայացումը կառուցելիս»[1]։

Գրական ստեղծագործության ընկատմամբ նման դոգմիկ-սոցիոլոգիական հայացքը արդյունավորից և ներկայացման ոճական ընարտագիրը։ Գրող Կարեն Միքայելյանը՝ ստուդիայի սաների մոտիկ ընկերը, վկայել է, որ Ռ. Սիմոնովի բեմադրության մեջ տիրապետում էր գրոտեսկային ոճը։ Բեմական Աբիսողոմը ներկայացված էր իբրև ապուշ, նրան շրջապատող մենապատիվ մուրացկանները մեկնաբանված էին բուֆոնադային պլանով։ Թատերական բացառիկ պայմանականությունը իշխում էր և՛ Գևորգի ճակատովի ձևավորման, և՛ ռեժիսորական բեմալիճակներում։ Դա վախթանգովյան արվեստի ոգով հագեցած ներկայացում էր։

Ներկայացման վերականգնման մեջ Գուլակյանը ուշադրությամբ չէր կրկնում Սիմոնովի ստած եղանակները, այլ ինքնուրույնաբար բեմադրությունը հարստացնում էր նոր մանրամասներով։ Այս աշխատանքը ցույց տվեց, որ Գուլակյանին հատուկ է ռեժիսորական ակտիվ միջամտության ճգտումը և վկայից նրա ռեժիսորական աներկբա ձիրքը։

Ա. Գուլակյանի ստեղծագործական ճետագա ուղին կարող էր այլ կերպ ընթանալ, եթե հիվանդությունը նրան չստիպեր հրաժարվել թատրոնում աշխատելուց և 1926-ին մեկնել բնակվելու ամառանոցային Դիլիջան քաղաքում։ Բայց պատեղ ևս Գուլակյանը պարապ չնստեց։ Այդ տարիներին երկրի թատերական բոլոր գավառներում հրապուրվել էին այն նորաձև թատրոնով, որ ստացել էր «Կապույտ բաճկոններ» անունը։ Գուլակյանը ձեռնարկում է թատերականը նոր՝ «Կապույտ բաճկոններ» խմբի կազմակերպմանը, ինքը գրում է սցենարներ, բեմադրում և մասնակցում դրանց բեմադրությանն իբրև դերասան։ Ագիտթատրոնից վերցրած բեմական պլակատային եղանակները ավելի քան համապատասխանում էին Գուլակյանի այն ժամանակվա ստեղծագործական ճգտումներին։ Ահա թե ինչու նա մի առանձին ոգևորությամբ էր աշխատում Դիլիջանի «Կապույտ բաճկոններ» թատրոնում։ Այդ թատրոնի մի շարք ներկայացումներ, օրվա չարիքը խարազանող սրամիտ սցենարների, ռեժիսորական մեկնաբանության հրապարակախոսական պաթոսի շնորհիվ, դիլիջանցիների մեջ մեծ հաջողություն էին վայելում։ Այդ ժամանակից անցել է մի քանի տասնամյակ, բայց շատերն են հիշում այդ վառվռուն ներկայացումները։

Սակայն որքան էլ Գուլակյանը հրապուրվեր «Կապույտ բաճկոններ» թատրոնով, նրա ընտտակը մնում էր մեծ բեմը։ Առողջական վիճակը թույլ տալուն պես, Գուլակյանը տեղափոխվում է Երևան և ընդունվում Առաջին պետթատրոն։ Նրա ռեժիսորական աշխատանքն սկսվում է . Բուրջալյանի «Մահնոտա» բեմադրության վերականգնումից։ Գուլակյանը կրկին անգամ ցույց տվեց, որ նա մենթանիկորեն չի վերականգնում ուրիշ ռեժիսորի կողմից արդեն ստեղծածը, այլ որոնում է իր սեփական լուծումը։ Նույն 1927-ին Գուլակյանը գործում կերպով տգնում է ռեժիսոր Լ. Քալանթարին «Բուքը» բեմադրության ընթացքում։ Հանրապետության առաջատար թատրոնում կատարած մի քանի ամսվա աշխատանքով Ա. Գուլակյանն իրեն դրսևորում է իբրև մասնագիտորեն պատրաստված ռեժիսոր։ 1927-ի դեկտեմբերին Ա. Գուլակյանը դեքտատ է տալիս Մոլիերյանի «Խանթաբալա» պիեսի ինքնուրույն բեմադրությամբ, որ երևույթ դարձավ ոչ միայն ռեժիսորի ստեղծագործական կենսագրության, այլև մեր թատրոնի պատմության մեջ։ Այդ տարիներին դասական ստեղծագործության օգտագործման հարցը հատկապես զբաղեցնում էր հայ ռեժիսորների միտքը։ Ս. Մելիքսեթյանը «Մեր թատրոնի ուղին» գրքում պատմում է, որ դրա շուրջը վեճերն ու դիսկուսիաները չէին դադարում։ 1926-ին Առաջին պետթատրոնի ռեժիսորներից մեկը զարգացնում էր տարածում գտած այն հայացքը, թե դրամատիկական ստեղծագործությունը թատրոնի համար կիսաֆաբրիկատ է,

[1] «Standart». (Հայերեն հանդես), 1926, № 1, էջ 17։

որի օգտագործմամբ նա կարող է ներկայացումը բեմադրել ուզածին պես։ Ըստ որում նա կարող է ամենևին հաշվի չառնել հեղինակի գեղարվեստական «հավակնություններին»։ Մեզ հետաքրքրում էին ձեռք չտալ պիեսի տեքստին, թայը նրա սոցիալական բովանդակությունը փոխել և ցարտունացնել բեմական եղանակներով, մյուսները պնդում էին «վերանայությունը կորցրած» պիեսների տեքստի վերափոխման միջոց, գտնելով, որ դա հնարավորություն կտա բեմի համար ստեղծելու դրամատուրգիական միանգամայն թարմ նյութ[1]։

Ռ. Սիմոնովի «Մեծապատիվ մուրացկանները» բեմադրության ակզբունքն էր ընկած Գուլակյանի «Խաթաբալա» բեմադրության հիմքում, թեպետ և շատ բան այդ աշխատանքում գալիս էր իրենից՝ երիտասարդ ռեժիսորից։ Գուլակյանին ամենից առաջ հետաքրքրել էր Սունդուկյանի պիեսի գաղափարական ուղղությունը։ Ռեժիսորը գտնում էր, որ պիեսի գործող անձինքը, լինելով սոցիալական օտար միջավայրի ծարդիկ, պետք է հնչարկվեն առ քննադատության, ամողոք ծաղրի։ Հեղափոխական թատրոնը չի կարող արտարացնել առևտրականների, վաճառականների, մեծ ու փոքր «զազաքախովների» մարդկային թուլություններ՝ պատճառ էր բեմադրող ռեժիսորի տեսակետը։ Ահա և Ռ. Սիմոնովի կարծիքը «Մեծապատիվ մուրացկանները» բեմադրության մասին. «Ամողոք երգիծանքը Պարոնյանի հերոսների վրա ծիծաղ չէ արթուցքների միջից։ Մեծապատիվ մուրացկանները իրենք անմոռանալով միայն անկատար քրքիջ կարող են հարուցել։ Արթուցքներն պատեղ ավելորդ քաղաքացիական բաշխություն կլինեն»[2]։

Դասական հեղինակի ստեղծագործության նկատմամբ նույն վերաբերմունքը նկատելի էր նաև «Խաթաբալա» բեմադրության մեջ։ Նույնիսկ Մահիսլանը, որի կողմն էր Սունդուկյանի համակրանքը, մնկնաբանված էր իբրև բացահայտ բացասական կերպար, իբրև վաճառական Ջամբախովի մի տարատեսակը։ Հասկանալի է, որ պիեսի նման ըմբռնումը պահանջում էր նաև տեքստի փոփոխություն, որ և իրականացրել էր ռեժիսորը։

Հրաժարվելով «Խաթաբալայի» բովանդակության ավանդական մնկնաբանությունից, Գուլակյանը հրաժարվել էր պիեսի բեմական մարմնավորման եղանակներից ևս։ Կենցաղային բնութագրությունը փոխարինված էր գրոտեսկով, արտաքին ճշմարտացիությունը՝ վառ արտահայտված պայմանականությամբ։

Նկարիչ Ս. Մարկոսի հետ միասին ռեժիսորը բեմից վերացրել էր ազի ամենը, ինչ կարող էր հիշեցնել հին կենցաղային թատրոնը, դիմել էր պայմանական շիրմաների, ֆրագմենտային դեկորների։ Շիրմաների վրա արված գունագեղ նկարները փոխարինում էին ծավալով մեծ դեկորներին, բեմական կերպարների զգեստներն աչքի էին ընկնում ոչ միայն վառ գույներով, այլև բացահայտ կերպով ընդգծում ներկայացման գրոտեսկային ոճը։ Հակադրությունը ավանդական եղանակներին արտահայտվում էր նաև նրանով, որ ռեժիսորը, գիտակցաբար վերացնելով այսպես ասած «չորրորդ պատը», լայնորեն օգտագործել էր նախարանը, որ անմիջապես կապված էր հանդիսատեսարանի։ Նախաբանի երկու կողմերում դրված էին ամբիոններ, որոնցից Սունդուկյանի հերոսները ուղղակի դիմում էին հանդիսականին։ Վաճառական Ջամբախովը մոտենում էր մերթ մի, մերթ մյուս ամբիոնին, որպեսզի հանդիսականին պատմի իր մասին։ Բեմադրության մեջ ֆունկցիոնալ օգտագործված նրաժշտությունը ևս օգնում էր գործող անձանց ստեղծական բնութագրությանը։ Վերանայելով ու վերափոխելով կենցաղային թատրոնի օրենքները, ռեժիսորը, սակայն, մինչև վերջ հետևողական չէր մնում։ Այսպես, դերասանների խաղին հատուկ էր որոշ էկլեկտիկություն։ Մի կողմից ներկայացման մեջ ապրում էր կատարման ավանդական եղանակը, որ հատուկ էր անցյալի հոգևրաճական թատրոնին, մյուս կողմից ռեժիսորը դերասաններից ստիպում էր դիմել բացահայտ բուֆոնադի տարրերի՝ լայնորեն գործի դնելով Մեյերխոլդի թատրոնի եղանակները։ Այս ամենին ավելանում էր բնավորությունների բացահայտման գրոտեսկային եղանակը՝ վախթանգովյան «Լուրջ պարտեզ» ոճով։

Այս բոլորով հանդերձ «Խաթաբալայի» կատարման մակարդակը բավական բարձր էր։ Ռեժիսորը գտել էր գիշատիչ վաճառականի բնավորությունը պատկերավոր բացահայտող մի շարք հետաքրքիր բեմավիճակներ։ Այսպես, հավատացյալներին աղոթքի կանչող եկեղեցական զանգերի հանդիսավոր դղրդյունի պահին Ջամբախով—Ավետիսյանը, աղոթելուց առաջ, զանգերի հարվածների ռիթմի հետ հաշվիչի հատիկների վրա հանրագումարի է բերում օրվա հաջողը։

---

[1] С. Мелконян, Путь нашего театра, Ереван, 1941, էջ 88։

[2] «Խորհրդային Հայաստան», 1934, № 184։

Գուլակյանի առաջին ինքնուրույն աշխատանքում արդեն երևան եկավ նրա ռեժիսորական ստեղծագործության բնորոշ գծերից մեկը՝ Թիֆլիսի կինոտների ժողովրդական հումորով ներկայացումը համակելու ձգտումը։ Գուլակյանը երբեմն չարաշահել է այդ հակումը, իր ներկայացումները հագեցնելով աննպատակ կատակներով։ Թիֆլիսի կինոտոլի բնավորությանը հատուկ կատակը ու ծիծաղը ուղեկցել են Գուլակյանի բեմադրություններին։ «Խաթաբալայում» ռեժիսորին հաջողվել էր մի շարք տեսարաններում ժողովրդական հումորը օրգանապես շաղախել վախթանգովյան գրոտեսկին, որ շատ բանով մոտ էր ժողովրդական հրապարակային թատրոնին։

Գուլակյանի ստեղծագործության «աշակերտական» շրջանն ավարտվեց, և «Խաթաբալայում» նա կարողացավ ընդհանրացնել կուտակված փորձը, հաստատել իրեն իբրև միանգամայն ինքնուրույն ռեժիսոր։

1929-ին Ա. Գուլակյանը դիմում է Սումբուկյանի «Պեպո» պիեսին։ Ավտոր ռեժիսորը ավելի ճեմտողականորեն, քան «Խաթաբալայում», արում է պիեսի սոցիալական բնութագրությունը, բայց դրա համար նա հարկ է համարում քանդել պիեսի հատատուում կառուցվածքը։ «Պեպո»ի բեմադրության մեջ բաժանված էր 21 պատկերի, որոնց մի մասը վերցված էր Սումբուկյանի այլ պիեսներից, կամ էլ նույն պիեսի հեղինակային ձանոթագրություններից։ Գաղափարական վերաիմաստավորումը չէր կարող չհանգեցնել պիեսի գեղարվեստական կառուցվածքի խախտման։

Գուլակյանի բեմադրության կոնցեպցիան պարզ էր. հարուստների աշխարհը, ի դեմս Ջիմշիմովի, հակադրվում էր աղքատների աշխարհին՝ ի դեմս Պեպոյի։ Կոնտրաստային այս հակադրության մեջ ռեժիսորը փոխհարաբերությունների հոգեբանական բարդություն չէր տեսնում, ընդհակառակը՝ բոլոր բարդ զուգակցումները պարզեցվում, միագիծ արտահայտություն էին ստանում։ Նույնիսկ ձևավորումը լուծվում էր նույնպիսի բացահայտ շեշտավորմամբ։ Բեմը բաժանվում էր վերին ու ներքին հարկերի։ Վերին ապարանքում ապրում է Ջիմշիմովը, իսկ ներքևում՝ աղքատ Պեպոն։ Եվ համապատասխան կահավորում. վերևինը՝ շքեղ, ներքևինը՝ շատ աղքատ։

Հակադրությունն ակներև էր նաև դերասանների խաղում. Ջիմշիմովը և նրա դասի մարդիկ մենաշնորհում էին գրոտեսկային սկզբունքով, մինչդեռ Պեպոն, նրա հարազատներն ու ընկերները՝ պաթետիկ շեշտով։

Այս սկզբունքը թափանցում էր փոխհարաբերությունների բոլոր ոլորտները, ինչպես սոցիալական, այնպես էլ աննձնական։ Վաճառականական դասի մարդիկ ներկայացվում էին հիվանդոտ ու վախտ, իսկ աղքատները՝ առողջ ու ամրակազմ։ Բայց դա էլ չէր բավարարում ռեժիսորին։ Նա իր մերկացման միտումն «ուժեղացնում» էր Ջիմշիմովի կնոջ ու ծառայի միջև մտերիմ կապ ակնարկելով։ «Պեպոյում» ավելի, քան «Խաթաբալայում», ռեժիսորը առավել արդյունավետ էր բացահայտում իր վերաբերմունքը դասական գրականության հանդեպ։ Միշտ է, դա սխալ քայլ էր, բայց դրա մեջ ավելի ցայտուն էր արտահայտվում Գուլակյանի ռեժիսորական մոտեցումը։

Երրորդ, առավել վճռական քայլը «Մակբեթ»ն էր (1933)։ Այս բեմադրության մեջ Գուլակյանն արմատապես վերանայել էր ռեժիսորական կոնցեպցիան, փոխարինել առաջադրելով իրենը։ Ըստ Գուլակյանի, «Մակբեթում» պետք էր ընդգծել բռնակալության դեմ ապստամբած ճնշափոխական զանգվածների դերը։ Առաջարկելով նման կոնցեպցիա, ռեժիսորն ինքնակամ փոփոխեց ողբերգության տևքստը, ներկայացման մեջ մուծեց տեսարաններ «Հենրիխ VI-ից», «Ռիչարդ II-ից», և «Հուլիոս Կեսարից»։ Ապստամբ զանգվածը դարձավ գլխավոր դերակատարը, իսկ շեքսպիրյան հերոսների ողբերգական ապրումները մղվեցին երկրորդ պլան։ Եթե Շեքսպիրը, հարազատ մնալով պատմական դարաշրջանին, արտահայտում էր «Անբան մեռավ, կենցդն արքան» ճշմարտությունը, ապա Գուլակյանի բեմադրության լեյտմոտիվը դարձավ «Կորչեն արքաները» կոչը։ Այս երեք բեմադրության մեջ էլ Ա. Գուլակյանը առաջնորդվում էր սխալ կոնցեպցիայով, բայց ունենք այս աշխատանքներում էլ նրան հաջողվեց ստեղծել բեմական հետաքրքիր իրադրություններ, վառ թատերայնությամբ բացահայտել սեփական մտահղացումը։ Սա Ա. Գուլակյանի ռեժիսորական երիտասարդության փորձարարական շրջանն էր։

Նույն այս շրջանում Գուլակյանը դիմում է նաև սովետական թատերագրության երկերին, բեմադրում է «Ինգա», «Ծառում», «Առաջին հանդիպումը», «Տեմպ», «Պատուի երեկույթ» պիեսները, շատ հոանդում աշխատում է հայ թատերագիրների, մասնավորապես Դերենիկ Դեմիրճյանի, Վաղարշ Վաղարշյանի պիեսների բեմադրության վրա, ստեղծում է «Ջուլֆում»,

«Նատյա», «Ֆոսֆորային շող», «Նապոլեոն Կորկոտյան» ներկայացումները։ Եթե դասական պիեսների բեմադրության մեջ Գուլակյանը ազատ էր վարվում հեղինակային մտահղացումների հետ, ազատ վերաձևում էր տեքստը, ապա ժամանակակից հեղինակների հանդեպ նա ընթանում վերաբերմունք ուներ։ «Ծաստան», «Գլատոն կրնչնա», «Ոսկոմա» ներկայացումները վկայում էին կենցաղական հավատարիության, մարդկային ապրումների ճշմարտացի արտացոլման ռեժիսորական ձգտումը։ Եթե առաջներում կերպարը Գուլակյանի համար սրամիտ բեմավիճակներ ստեղծելու ասիթ էր, ապա այժմ ռեժիսորը ջանում էր ամեն ինչ ենթարկել գլխավոր խնդրին՝ կերպարի ճիշտ բացահայտմանը։ Եթե Գուլակյանի վաղ շրջանի բեմադրություններում թատերական պայմանականությունը թափանցում էր ռեժիսորական մեկնաբանման բոլոր ոլորտները, ապա այժմ ո՛չ պլակատային բեմավիճակները, ո՛չ մելոդրամատիկական թատրոնի պայմանական տեխնիկական ինքնանպատակ չէին դառնում, այլ ենթարկվում էին գաղափարական մտահղացմանը։ Նախկին բեմադրություններին գործող աննաշակ ճակատային ու մակերեսային բնութագրությանը փոխարինում է կերպարի հոգեբանության բացահայտումը։ Ճիշտ է, Գուլակյանի բեմադրությունները զրկվում են հրթիռների էֆեկտներից ու վառ թատերականություններից, բայց դրա փոխարեն ձեռք են բերում հոգեբանական խորություն։ Ռեժիսորական արվեստի արտաքին, ցուցադրական կողմը իր տեղը զիջում է կերպարի վրա կատարված վերլուծական լրջմիտ աշխատանքին։ Այս ընթացքը, սակայն, հարթ ու սահուն չէր։ «Մակբեթը» բեմադրելուց մի քանի ամիս առաջ Ա. Գուլակյանը նույն Առաջին պետթատրոնում բեմադրում է Գորկու «Հատակում» պիեսը։ Ռեժիսորը չի փոխում ոչ միայն Գորկու պիեսի տեքստը, այլև գիտակցաբար հրաժարվում է «Հատակումի» բեմական մեկնաբանության ինքնուրույն մտահղացումից։ Նա հայտարարեց, որ իր բեմադրությունը կառուցվում է ըստ ՄԽԱՏ-ի ներկայացման։ Սինչդեռ դրա կողքին նա «Մակբեթում» ինքնական փոխում էր ողբերգության գաղափարը, ինքնական վերակազմում էր տեքստը։ «Մակբեթի» բեմադրության տարին Ա. Գուլակյանը բեմ հանեց Բոմարշեի «Ֆիգարոյի ամուսնությունը»։ Եվ նորից մենք հանդիպում ենք դասական հեղինակի ռեժիսորական մեկնաբանության հակադիր մեթոդների։ Եթե «Մակբեթում» ռեժիսորի ինքնուրույնությունն արտահայտվում էր հեղինակային մտահղացման և պիեսի տեքստի փոփոխման մեջ, ապա «Ֆիգարոյում» նա հանում է ինքնուրույնության՝ հավատարիմ մնալով հեղինակային մտահղացմանը և չդիպչելով պիեսի տեքստին։

Հեղինակի մտահղացումը ամբողջությամբ հանդիսականին հասցնելու համար, Գուլակյանը «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» բեմադրության մեջ դնում է ճշգրտաչափ նախապատմություն, որով բեմական պատկերավոր լեզվով պատմում է Բոմարշեի տրիլոգիայի առաջին մասի՝ «Սևիլյան սափրիչի» իրավանդակությունը։

Ամենից գնահատելին այն էր, որ Գուլակյանն ազատվել էր ռեժիսորական արվեստի երկու մեթոդների սինթեզին։ Հրաժարվելով ռեժիսորական ինքնանպատակ նկատակներից, Գուլակյանը չհրաժարվեց իր ստեղծագործական դեմքից։ Կատարյալ ազատություն տալով դերասանին, ռեժիսորը հետևողականորեն սահմանափակում էր դերասանական խաղը բեմադրության ընդհանուր մտահղացման սահմաններում։ Գրոտեսկը և բուֆոնադը «Ֆիգարոյում» ճնշում էին բնական ու ներդաշնակ, քանի որ բխում էին գործող անձանց ներաշխարհի ունեցած վերաբերմունքից։

Իր այս աշխատանքում Գուլակյանը վերջնականապես ու հաստատուն կանգնեց ռեժիսուրայի երկու ուղղությունների, որոնց միջև նա տարուբերվում էր գործունեության առաջին տասը տարին, ստեղծագործական սինթեզի ուղու վրա։ Բայց «Ֆիգարոյից» հետո անգամ Գուլակյանը անմիջապես չէ, որ որոշակի դարձրեց իր ռեժիսորական ձեռագիրը։ Եթե «Միրիշի երեխան» բեմադրության մեջ նա զարգացնում էր «Ֆիգարոյի ամուսնության» հաջողությունները, ապա «Նապոլեոն Կորկոտյանի» մեջ վերադառնում էր «Խաթաբալայի» ուղուն։

1934-ին բեմադրված «Նապոլեոն Կորկոտյանը» կատակերգությունը սուր վեճերի առիթ տվեց։

Հեղինակն ու բեմադրողը մեղադրվեցին այն բանում, որ նրանք աղավաղել էին նոր գյուղի իրական պատկերը, դրա մեջ տեսել էին միայն արատներ, տարվել իրականության ստվերոտ կողմերի պատկերմամբ, չտիպաչացրել բացասական կերպարները։ Ակնհայտ էր քննադատության կարծիքը, սինչդեռ հասարակության մեջ ներկայացումն ուներ մեծ հաջողություն։ Մեր թատրոնի պատմության մեջ կարելի է ցույց տալ դեպքեր, երբ քննադատության ու հանդիսատեսի կարծիքները խիստ բաժանվում էին։ «Նապոլեոն Կորկոտյանի» առիթով ծագած վեճը շատ բնորոշ էր այդ շրջանի համար։ Բանավեճը չորշափում էր ոչ այնքան կատակերգության և ներկայացման արվեստի, որքան գաղափարայնության հարցերը։ Քննադատությունը

պնդում էր, որ թատերագիրն ու ռեժիսորը սուր ծաղրի ենթարկելով հանրային սեփականությունը խժռողներին՝ դրանց չեն հակադրել նույնքան ուժեղ և վառ դրական կերպարներ։ Իրականում այդ վիճը շարունակվում է մինչև այսօր, ուրնմն և պետք է պարզել խնդիրը։

Գուլակյանի բեմադրությունը Դնեպրոջանի պիեսի պարզ վերարտադրությունը չէր։ Ռեժիսորը ակտիվորեն իմաստավորել էր գրական նյութը, բեմականորեն հարստացրել թատերագրի ստեղծագործությունը։ Դրա մասին չէր, իհարկե, վիճը։ Քննադատության համար պրոբլեմային այն ճանապարհն էր, որով ընթացել էր պիեսի ռեժիսորական հարստացումը։ Գուլակյանը ընտրել էր կատակերգությանն ուռուցիկ սուր սատիրական ինչողություն տալու, առավել մեծ գեղարվեստական ընդհանրացման հասնելու ուղին։ Ըստ որում ռեժիսորը միջոցների ալնքան էլ խիստ ընտրության չէր արել՝ դիմելով և՛ բուֆոնադի, և՛ գրոտեսկի, և՛ բացահայտ պլակատի։ Նկարիչ Ս. Թարյանի հետ միասին բեմը զարդարելով խորհրդանշական վառ գորգերով՝ ռեժիսորը ծաղրում, ծանակում էր բացասական կերպարներին։ Նրանց բուտաֆորական խուլերի վրա ծանրացնելով, ամեն մեկին մի կնճռոտու ընդհանրացնելով։ Սա մի չարաճճի և արամիտ, թատերալցորեն վառվռուն ներկալացում էր, ռեժիսորական երևակալությամբ ոգեշնչած բեմադրություն։ Եվ եթե պետք է խոսել բեմադրողի սխալների մասին, ապա դրանք պիտի տեսնել «Խաթաբալայում» օգտագործված եղանակների կրկնության մեջ. «Խաթաբալա» բեմադրության սոցիալական դիմակները, որ փոխադրվել էին խորհրդային ռեալիզմի պիեսի բեմադրության մեջ, չափազանց ընդհանրացված էին և ունեին ցայտունացման ավելի մեծ միտումներ, քան այդ թույլ էին տալիս ժամանակի հանգամանքները։ Ավելին, դիմակ-կերպարների դիմելով, ռեժիսորը դերասանին զրկում էր ստեղծագործական ազատությունից և նորից դերասանը ռեժիսորի ձեռքին դառնում էր դերի սեփական ըմբռնումից զուրկ օժանդակ նյութ։

Լիակատար ազատություն վերապահելով իրեն, բեմադրողն այդ ազատությունից զրկում էր ստեղծագործող դերասաններին, որը պիտի պահպաներ արտաքին վարքագծի սխեման միայն և ոչ թե խորանար կերպարի ոգեղեցության մեջ։

«Նապոլեոն Կորկուրացին» Գուլակյանի ռեժիսորական երիտասարդության վերջին բոցկումն էր։ Ասես մի վերջին անգամ ռեժիսորը ուզում էր կատակել բեմում, բայց դրա համար նա լուրջ դաս առավ քննադատությունից։ Հետագալում նա ալլևս չվերադարձավ «Կորկուրացիի» բեմական եղանակներին։ Այս ներկալացումից հետո Գուլակյանը նորից է անդրադառնում «Պեպոյին»՝ հաշվի առնելով ոչ միայն առաջին բեմադրության քննադատությունը, ալլև «Մակբեթի» սխալները։ Հրաժարվելով արտաքին հրապուրիչ բեմադրական լուծումներից, Գուլակյանը «Պեպոյի» երկրորդ վարիանտում փորձեց խորացնել սոցիոլոգիական կերպարների ոգեղեցական մշակումը։ Երկու հակոտնյա աշխարհների՝ Ջիմզիմովի և Պեպոյի աշխարհների հակադրության սկզբունքը ալնս այնպես ուղղագիծ չի արտահալտվում, ինչպես նախորդ բեմադրության մեջ։

«Պեպոյին» Ա. Գուլակյանը անդրադարձել է չորս անգամ։ Այդ չորս բեմադրության մեջ երևում է Գուլակյանի ռեժիսորական ստեղծագործության զարգացման ընթացքը։ Եթե համեմատենք «Պեպոյի» առաջին բեմադրությունը (1929) վերջինի (1948) հետ, ապա պարզ կդառնա, որ ռեժիսորը հետևողականորեն հրաժարվել է արտաքին բեմական էֆեկտավոր եղանակներից, էքսպրեսիվ բեմավիճակներից, ավելի ու ավելի մոտենալով գլխավոր խնդրին՝ բեմական կերպարի ներաշխարհի բացահայտմանը։ Այդ ճանապարհին Գուլակյանը թեպետև կորցրել է իր ռեժիսորական արվեստի ինչ-որ հետաքրքիր կողմեր, բայց ձեռք է բերել նորահատկանիշներ, որոնք հարստացրել են նրա ստեղծագործությունը։

Ընդհանրացված, գրեթե պլակատային ձևերը, որոնցով լուծվում էր «Պեպոյի» առաջին բեմադրությունը, ապահովում էին ներկալացման արտաքին ցայտունությունն ու մատչելիությունը, բայց հենց դրանք էլ խանգարում էին ստեղծագործության փիլիսոփալական իմաստավորմանը։ 1948 թվականի բեմադրության մեջ Գուլակյանը փորձեց բացահայտել «Պեպոյի» ենթ և առաջ փիլիսոփալական բովանդակությունը և եթե այդ չհաջողվեց, ապա ոչ թե սկզ պատճառով, որ հրաժարվել էր ռեժիսորական նախկին եղանակներից, այլ այն պատճառով, որ չէր գտել ռեժիսորի միտքը բեմական պատկերավորությամբ արտահալտելու համապատասխան ձևեր։ «Պեպո» բեմադրության անհաջողությունը ռեժիսորի ընտրած սկզբունքի անհաջողությունը չէր։ Ռեժիսորի մեթոդոլոգիական մոտեցումը միանգամալն ճիշտ էր։ Այդ են վկալում 1930—1950 թվականներին Գուլակյանի մի ամբողջ շարք հաջողված աշխատանքները։

1935 թվականին անդրադառնալով Շատրովկու «Ամբրոսը» պիեսին, Գուլակյանը հրաժարվեց ներկալացման պլակատային ցայտուն եղանակներից, դասակարների ստեղծագոր-

ծութքան սրբագրման «մերոդիք»։ Պիեսի սոցիալական թեմայի խորացմանը նպաստելու համար ռեժիսորը ընթացում էր ոչ թե ներկայացման մեջ նոր տեսարաններ և գործող անձինք ավելացնելու (ինչպես այդ արվել էր «Պետրոս» և «Մանկիթուն»), այլ դրանցի հիմնական կոնֆլիկտի խոր մշակման միջոցով։ Այստեղ, ինչպես և «Ֆիգարոյի ամուսնության» մեջ, դերասանի ստեղծագործական ազատությունը լիուլի ապահովված էր։ Նրանք խաղը չէր սահմանափակված թեկուզ և էֆեկտավոր, բայց սխեմատիկ թեմավիճակների շրջանակներում։ Հերոսի հոգեբանության մեջ ներթափանցելու դերասանին տրվող ազատությունը դառնում է Գուլակյանի ռեժիսորական աշխատանքի գլխավոր սկզբունքը։

1930-ական թվականների վերջին Գուլակյանը ավելի ու ավելի հակվածություն է դիտում դրամատիկական թատրոնին, իսկ 1938 թվականից մի որոշ ժամանակ ամբողջովին նվիրվում է իր համար նոր ասպարեզի՝ օպերային ռեժիսուրային։

Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոն գալով, Գուլակյանը հանդիպում է ռեժիսուրայի հիանալի վարպետ Ա. Բուրջալյանի դաստիարակությունն առած ստանիսլավսկյան խմբին։ Նաև դրա շնորհիվ Գուլակյանի առաջին իսկ բեմադրություններն օպերային թատրոնում աչքի ընկան իրեն անսովորվածին ներկայացումներ։ Օպերային բեմադրություններում, ինչպես դրամատիկական թատրոնի լավագույն աշխատանքներում, Ա. Գուլակյանը լուծում էր ստեղծագործական բարդ խնդիրներ։ Նրա լավագույն ներկայացումներն աչքի են ընկնում բեմադրվող ստեղծագործության ինքնուրույն ըմբռնմամբ և մեկնաբանությամբ։ Ռեժիսորը ստեղծագործական համարձակ հպատ էր ներկայացրել դեռևս «Անուշ» օպերայի բեմադրությամբ (1935)։ Թումանյանի «Անուշի» քանաստեղծական ոգին, որ պատկերավոր արտահայտված էր Արմեն Տիգրանյանի երաժշտության մեջ, ռեժիսորը բացահայտել էր ոչ թե պայմանական, այլ կենսականորեն հավատի տեսարանների միջոցով, հասնելով Լոռու և գեղջկական կյանքի կոլորիտի հարազատ արտահայտմանը։ Ռեժիսորը, չխախտելով օպերայի քանաստեղծական հենքը, ներկայացումը հարստացրել էր հայ գյուղացու կենցաղի ճիշտ կերպված մանրամասներով։ Ռեժիսորը ավելի շուտ գնացել է պոեմի «վիպականացման» ճանապարհով՝ ոչ թե ի վնաս բեմադրության քնարական տոնայնության, այլ հաղթահարելու համար օպերային այն պայմանականությունը, որը երբեմն ներկայացումը զրկում է գեղարվեստական համոզչությունից։ Օպերային ներկայացման մեջ հավատոիության հաստատման միջոցի Գուլակյանի համար դառնում է գլխավորը։ Դրա վկայություններն են «Օթելլո», «Հուգենոտներ», «Աիդա», «Արշակ երկրորդ» և ուրիշ բարձրարվեստ բեմադրություններ։ Գուլակյանի ստեղծագործությունը շատ բանով հարստացավ օպերային թատրոնում արված աշխատանքներով։ Այստեղ Ա. Գուլակյանի ռեժիսորական երևակայությունը բացվում և լիակատար արտահայտություն է գտնում։ Հայտնի երաժշտագետ Ա. Շահվերդյանը, որ բանիցս գրել է օպերային թատրոնում Գուլակյանի ռեժիսորական հետաքրքիր աշխատանքների, Մեյերբերի «Հուգենոտներ» բեմադրության առիթով գրել է. «Հնարք չէ գտնել մեյերբերյան օպերայի բազմազան ոճի ճիշտ մարմնավորումը, առավել ևս, երբ իր պարտիտուրի համար Մեյերբերը հետաքրքրություն է ունեցել վիրտուոզ արտիստների, որոնք կատարելագործում են իրենց արվեստին, լինի այդ դիրիժորը, թե բեմադրողը, թեկ լուսավորողը, թե դիմահարդի վարպետը։ Ամեն թե ինչու այդ օպերայի հետաքրքրական բազմակողմանիությամբ գոհացնող բեմադրությունները խիստ հազվադեպ են։

Շափել ուժերը նման օպերայի բեմադրության վրա, թատրոնի համար կնշանակի հաստատել իր վարպետության իսկական մակարդակը։ «Հուգենոտներ» բեմադրության մեջ Ա. Սպենդիարյանի թատրոնի ձեռք բերած արդյունքները շատ ուրախալի են։ Այս ներկայացումը անսամբլային առումով հետաքրքրականորեն հավասարակշռված է, հագեցած մտքերով ու գեղարվեստական երևակայությամբ, ներկայացում, որ լսում ու դիտում ես չթուլացող հետաքրքրությամբ և, որ հանդիսականի վրա ազդում է երաժշտական ու բեմական հարստություններով զարգացմամբ։

Առաջնորդվելով ոչ այնքան Է. Սկրիբի լիբրետոյով (շատ կողմերով խճողված ու ոչ ծանրակշիռ), որքան Մեյերբերի երաժշտական ոճի առանձնահատկություններով, բեմադրող-ռեժիսոր Ա. Գուլակյանը կարողացել է ներկայացման մեջ առանձնաշնորհել այն գաղափարական գծերը, դինամիկ միջանցիկ գործողությունը, կարողացել է ցայտունորեն իմաստավորել և համոզիչ կերպով բացահայտել օպերայում թախվող բազմաթիվ ու տարբեր բնավորությունները։ Ներկայացման կուռ և մոնումենտալ կողմը միահյուսվում է դետալների մանրակրկիտ մշակմանը»[1]։

[1] «Коммунист», 1943, 31 հոկտեմբերի։

Ա. Շաֆխդրյանի այս հոդվածում ըստ էության տրված է օպերային թատրոնում Ա. Գուլակյանի ռեժիսորական ճեռագրի ճիշտ և ամբողջական բնութագիրը։ Գուլակյանն իսկապես կարողացել է միանգամայն պարզ ու արտահայտիչ բացահայտել օպերային դասական ստեղծագործությունների բարդ բովանդակությունը։

Առաձին ուշադրության է արժանի ռեժիսորի աշխատանքը հայ դասական օպերաների, հատկապես «Անուշ» օպերայի վրա։ Եթե դրամատիկական թատրոնում Գուլակյանի սիրած դասական գործը Սունդուկյանի «Պեպոն» էր, որ ռեժիսորը բեմադրել է չորս անգամ, ապա օպերային բեմում «Անուշը» էր, որ Գուլակյանը բեմադրել է ճիշտ մույնքան անգամ։ Առաձել թարմաշունչ, ուստի և պոլեմիկական էր «Անուշի» նախավերջին բեմադրությունը (1950)։ Այս բեմադրության, ինչպես և 1938 թվականի բեմադրության շուրջը, որ հիմնականում կըրկնում է 1930 թվականի բեմադրության կոնցեպցիան, աշխույժ բանավեճ ծավալվեց։ Ռեժիսորին հանդիմանում, մույնիսկ մեղադրում էին, որ նա հետացել է Թումանյանի պոեմի ոգուր. աչքաթող է արել Տիգրանյանի երաժշտության ոճաբանությունը, օպերան մեկնաբանել է միտիկական պլանով[1]։ Այս ամենը քննադատությունը հիմնավորում էր ներկայացումից վերցրած օրինակներով։ Այդ օրինակները շատ չեն, բայց դրանց իրավացի կերպով տրվել է սկզբունքային նշանակություն։ Գլխավոր հանդիմանությունը վերաբերում էր այն բանին, որ բեմադրիչը, ոչ մի հիմք չունենալով, ընդգծել է Անուշի և Սարոյի սիրո դատապարտվածությունը։ «Ինչպես հայտնի է ըստ պոեմի Անուշը ու Սարոն միևնույնպատճառական հայ գյուղի բարքերի, նախապաշարումների զոհն են։ Ա. Գուլակյանի բեմադրության մեջ Անուշի և Սարոյի ճակատագրին տրված է ֆաթալիստական երանգ»,—գրել է Մ. Հարությունյանը։ Այդ ֆաթալիզմը տեսնում էին աղբյուր գնացող աղջիկների երթի մեջ, Անուշի ու Սարոյի հանդիպման, տոնախմբության տեսարաններում։ Այդ բոլոր տեսարաններում ռեժիսորը, ըստ քննադատության, ի հակադրություն պոեմի, բոլորովին իզուր ընդգծել է սիրո ողբերգական հնչողությունը։ Ճիշտ է, բայց արված եզրակացությունը ամենևին ճիշտ չէ, քանի որ թումանյանական շեղերը, գույների ու երանգների հարստությամբ հանդերձ, ողբերգական ստեղծագործություն է։ Ողբերգականը տեղ է գտել պոեմի հերոսների հենց ճակատագրում, պոեմ, որ ինտոնացիոնով քնարական է, բայց բովանդակությամբ, մտքով, իմարկե, ողբերգական։ Որպես հիմք ընդունելով պոեմի ողբերգական հատիկը, Գուլակյանը ներկայացումը կառուցել է իբրև Անուշի ու Սարոյի սիրո ողբերգական պատմություն։ Եվ պատեղ, հավանաբար մտածել է ռեժիսորը, պետք է լինի ողբերգական վանմություն և խստություն։ Եթե առաջին բեմադրության մեջ Գուլակյանը խորացել էր հերոսների կենցաղային բնութագրության մեջ, հատկապես ցանկանում էր պատկերել հայ գյուղացիության կենցաղի կոլորիտը, ապա «Անուշի» նախավերջին բեմադրության մեջ, չհրաժարվելով կենցաղային հավատարության սկզբունքից, ռեժիսորը ներկայացման հանգուցային տեսարաններին տվել է ողբերգության ժանրին հատուկ խստություն և վերամբարձություն։ Ահա թե ինչու աղջիկների աղբյուր գնալու ավանդական տեսարանը վերածվել է վշտալի երթի, իսկ ուռենու երգը՝ ողբերգական մենախոսության, ահա թե ինչու տոնախմբության ու վիճակահանի տեսարանները, որ միշտ խաղացվել են հովվերգական քնկարի ֆոնի վրա, տեղափոխվում են հին տաճարի ավերակների մոտ և երանգավորվում «Անուշի ճակատագրի անելանելիության» մռայլ գույներով։

«Անուշ» ներկայացման ողբերգական այս կոնցեպցիան ամբողջությամբ սատարում էր պաշտելի դիրիժոր Մ. Թավրիզյանը, որը համապատասխանորեն մեկնաբանել էր երաժշտությունը։ Ի դեպ, դիրիժորին հանդիմանում էին, որ նա, մի քանի տեսարաններում դանդաղեցնելով երաժշտության տեմպը (օրինակ, գուշակության տեսարանում), ընդգծել է հերոսների ճակատագրի անելանելիությունը։ Այո, պատեղ էր մտածված նոր ներկայացման կոնցեպցիան, պատեղ էին մտածում ռեժիսորն ու դիրիժորը։ Նույն այդ տեսակետն էր պաշտպանել նաև ճկարիչ Ա. Միրզոյանը, լաքող ուռենու կերպարը դարձնելով ներկայացման յուրատեսակ խորհրդանիշ։

Օպերային ռեժիսուրայի առպարեզում Ա. Գուլակյանը զարգացնում էր Ա. Բուրջալյանի հիմնադրած սկզբունքները։ Միշտ է, բեմադրությունների գեղարվեստական մակարդակով, վարպետությամբ Գուլակյանը միշտ չէ, որ հասնում էր կատարելության այն աստիճանին, որ հատուկ էր Բուրջալյանի աշխատանքներին, բայց նրանից հետո Գուլակյանը դրամատիկական թատրոնի միակ ռեժիսորն էր, որ հայ օպերային արվեստի զարգացմանը այնքան ժամանակ

[1] Ս. Գասպարյանի հոդվածը «Սովետական Հայաստան» թերթում (1950, 19-ը մայիսի) և Մ. Հարությունյանի հոդվածը «Коммунист» թերթում (1950, 18-ը մայիսի)։

և ստեղծագործական ավյուն ներիրեց։ Սպենդիարյանի անվան օպերային և բալետի թատրոնը իր ներառումներով շատ բանով է պարտական այս ռեժիսորին։

Կյանքի վերջին երկու տասնամյակում (1940—1960) Ա. Գուլակյանը դրամատիկական թատրոնում քիչ բեմադրություններ է ունեցել, շատ ավելի քիչ, քան ռեժիսորական գործունեության առաջին 15 տարում։ Բայց նրա ռեժիսորական ամենահասուն աշխատանքները իրականացվել են հենց այդ երկու տասնամյակում։ Այդ շրջանի լավագույն բեմադրությունների թվին են պատկանում «Օթելլոն» (1940), «Դիմակահանդեսը» (1949) և «Կնճռոտի դիակը» (1951)։ Միշտ է, այս երեք բեմադրությունների հետ և դրանցից հետո Գուլակյանն առնչվում է այնպիսի ներկայացումներ, ինչպես «Խաթաբալան» (երկրորդ վարիանտ, 1945), «Բարձունքներում», «Պետրո» (երրորդ վարիանտ), «Դատարարտվածների դավադրությունը» և այլն, բայց դրանք մեծ երևույթներ չեղան ո՛չ ռեժիսորի ստեղծագործության մեջ, ո՛չ էլ հայ սովետական թատրոնի կյանքում։

«Օթելլո» բեմադրության շուրջը շատ վեճեր եղան։ Վեճերը ծագեցին հատկապես շեքսպիրյան VI ֆեստիվալի ժամանակ և կոնֆերանսում, որ տեղի ունեցավ Երևանում 1941 թվականին։

«Օթելլոյի» ռեժիսորի մասին խոսել է քննադատ Ծու. Տուզովսկին, հանդիմանելով Գուլակյանին, որ բեմադրության մեջ «դրվանդակությունը. առաքելս ասած, ցալում է մի կողմ, իսկ ձևը՝ մյուս կողմ»։

Ձորմալիզմի մեջ չէ որ մեղադրվում էր «Օթելլոյի» ռեժիսորը, այլ անտարբերության մեջ՝ հերոսների կոնֆլիկտի և շեքսպիրյան հերոսների ապրումների հանդեպ։ Պարադոքսալ է, բայց փաստ է, որ երկու անգամ Շեքսպիրին դիմած Ա. Գուլակյանը, առաջին անգամ («Մակբեթ») մեղադրվել է չափազանց ակտիվ վերաբերմունք ունենալու մեջ, իսկ երկրորդ անգամ՝ անտարբեր վերաբերմունքի։

Ծու. Տուզովսկին նշել է, որ եթե Շեքսպիրի պիեսում տեղի են ունենում տագնապալի իրադարձություններ, ապա բեմի վրա տիրում է հանգիստ ոիթմ, անշտապ բեմավիճակներ. հերոսները ճեմում են։ Ասես նրանք չգիտեն են դուրս նկել և դա ալն պահին, երբ մոլը պրվում է իրենց ոտքերի տակ։ «Օթելլոյի» քննադատությունն իրավացի էր, քանի որ Գուլակյանը իսկապես ձգձգտանվել էր ներարագիր բեմավիճակներով, կորցնելով ոլրիջության զգացողությունը։ Բայց չնկատել ներկայացման ռեժիսորական նուրբությունը, ճմտորեն և գեղեցիկ կատարկված դրվագները, իմաքին, չէր կարելի։ «Օթելլո» բեմադրությունը վկայում էր ռեժիսորի հասուն վարպետության։

Ռեժիսորի ստեղծագործական հաջողությունը եղավ Մ. Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսի» բեմադրությունը, ուր երևաց ռուս գրականության ամենաթարդ դրամաներից մեկին ինքնուրույն և խոր մեկնություն տալու ռեժիսորի կարողությունը։ «Դիմակահանդես» բեմադրության ռեժիսորական մտահղացումը ներթափանցված էր գրական երկի հանդեպ ժամանակակից վերաբերմունքի։ Բեմադրողին հուզել է ոչ միայն Արբենինի դրամա, այլև պատմական ճանապարհը նրանց, ում վիճակված էր ապրել «տորուկների երկրում»։ Արբենինի ամենական դրամայի վերլուծությունը ռեժիսորին հանգեցրեց այդ դրամա ծնող պատճառների վերլուծմանը։ Հետևսկ «Դիմակահանդեսը» մեկնաբանվել է հերոսների ամենական ապրումների պատճառ։ Այդ բեմադրությունները մոտաքնել էին տալիս կամ ճակերեսորեն էին ներկայացնում հերոսին շրջապատող միջավայրը, նրա ազդեցությունը գործող ամենանք ճակատագրերի վրա։ Գուլակյանի աչքում «Դիմակահանդեսի» միջավայրը ձեռք էր բերում վճռական նշանակություն։ Սիա թե ինչու նրա բեմադրության մեջ առաջին պլան էին բերվում բազմաձայն տեսարանները։ Իսկապես «Դիմակահանդեսում» տեսարանների ընդհանուր թվի ուղիղ կեսը, այսինքն՝ 10-ից 5-ը ներկայացնում են պետերբուրգյան հասարակության կյանքի պատկերը։ Խաղատուն, դիմակահանդես, պարահանդես, կրկին խաղատուն և, վերջապես, տեսարան Նինայի դահլիճի մոտ՝ այս բոլորն ունեն իրենց ներքին օրինաչափությունը։ Այս պատկերներում բանատեղծը տալիս է Արբենինին ծնող հասարակության սպանիչ բնութագիրը։ «Դիմակահանդեսում» Լերմոնտովը պատկերել է Պետերբուրգի բարձր հասարակությունը մուշկինի հանճարեղությամբ, ինչպես Գրիբոյեդովը ցույց է տվել իշխանական Մոսկվան «Խելքից պատուհասում», Գոգոլը ներկայացրել է ոուսական գավառի ճահիճը՝ «Ռևիզորում»։ «Դիմակահանդեսի» միջավայրը ֆոն չէ, այլ գործող ուժ՝ այնպիսին է ներկայացման ռեժիսորական կոնցեպցիան։ Եվ, դրանից ելնելով, Գուլակյանը առանձին խնամքով մշակել էր բազմաձայն տեսարանները։

Բնորոշ է «Դիմակահանդեսս» ներկայացման ռեժիսորական բնաբանը. փակ վարագույրի վրա ներկված է հակապական դիմակ, որը ներկայացումն սկսելուն պես բարձրանում է, ներ-

Խրամատում Ն. ԽՄԱՏՅԱՆ
Ֆոտոլրագրող Ս. Գևորգյանի

Կրասնիցկայա փողոցում գերմանական ֆաշիստական զավթիչների
կողմից ավերված տներ



Տեսարան «Լյութով Ցարովագա» ներկայացումից
Բաքվի Հայ դրամա, 1937



Տեսարան «Ծառուժ» ներկայացումից
Երևանի Առաջիկ պիոներատրոն, 1930

Ճնա պոկելով դիմակներն այն մարդկանց դեմքերից, ում մասին պատմվում է Լերմոնտովի պիեսում։ Եվ իսկապես, ռեժիսորը ամեն մի տեսարանում հետևողականորեն պոկում է դիմակները, ընդգծում «գայի մոտ ագահորեն խմրված»երի», «ազատության, հաճախարի ու փառքի դահիճ»ների» էությունը։

Խաղատան տեսարանում, ներկայացման այդ առաջին տեսարանում, ռեժիսորը ձգտում էր մանրամասնությամբ ցույց տալ նրանց, ում հետ մի ժամանակ մտերիմ է եղել Արբենինը։ Ապտեղ ցայտուն ամփոփանկարագրված է յուրաքանչյուր կերպար, ամեն մեկն իր բնավորությունը, իր կենսագրությունն ունի։ Բեմադրողն ամողջ էր այդ մարդկանց հանդեպ, տոիպում էր նրանց բացվել ամբողջությամբ՝ նրանց սուր բնավիճակների, միմյանց հետ բախման մեջ դնելով։ Ռեժիսորը, սակայն, այդ միջավայրից առանձնացնում է Արբենինին, ընդգծելով ոչ միայն նրա անձի բացառիկությունը, այլև, որ շատ կարևոր է, նրան շրջապատող արիստոկրատների, խաղաթղթի սեղանի շուրջ նստած և կյանքում ևս խաղամոլ այդ մարդկանց ոչնչությունը։

Հաջորդ տեսարանում՝ Էնգլիզարդների տան դիմակահանդեսում, բեմադրողը հետևողականորեն պահպանվում է բարձր հասարակության։ Դիմակահանդեսային փայլի վառ ֆոնի վրա ռեժիսորն առանձնացնում էր գլխավոր տեսարանները, ինչպես Ծորայի զրույցը Իշխան Ջվեզդիչի հետ, Անհայտի երևալը, Արբենինի տագնապալի կասկածները։ Առանձնապես շեշտվում էր բարոնուհի Ծորայ-«դիմակի» զրույցը Իշխանի հետ։ Այդ երկխոսությունն իսկապես կարևոր է, քանի որ «դիմակի» միջոցով հաստատվում է բեմադրության հիմքում ընկած միտքը։ «Դիմակը» ասում է Իշխանին. քո մեջ արտացոլված է այժմյան փայլուն, բայց ոգորմելի դարը։

Այս բնութագիրը ռեժիսորը տեղափոխում է դիմակահանդեսի տեսարանը, ուր վառ ու փայլում զգեստների, աղմուկի և ուրախության մեջ է միկրոլանգամ ժամանակների հոգեկան ողջ անհանգստությունը։

Զարգացնելով պետերբուրգյան հասարակության բնութագիրը, ռեժիսորն առանձին ուշադրություն էր դարձնում բարձր հասարակության պարահանդեսին, ուր նա կամենում էր մի անգամ ևս ցույց տալ, թե ինչպես արտաքին փայլի, բարձրաշխարհիկ շարժուձևի տակ թաքնվում է բարձր շրջանների ներքին դատարկությունը։ Հետաքրքիր է, որ հակառակ լիբրետոյական տեքստի, Գուլակյանը պարահանդեսի տեսարան էր բերում Ծպրիխին, այդ վաշխառուին և բանսարկուին։

Խաղատանը Ծպրիխ—Ավետիսյանը ավելի համեստ էր պահում իրեն, նա համակ ուշադրություն էր, որսում էր տանուլ տվողի ամեն մի հառաչանքը և երջանկի ճիչը. առաջինին նա պարտք կտա, իսկ երկրորդից կատանա պարտքը՝ տոկոսներով։ Պարահանդեսում Ծպրիխը ծանրումեծ նոտառաջ էր անում, նա արժանապատվությամբ գլուխ էր տալիս բարձրաստիճան անձանց, չէ՞ որ պատեղ շատերը նրա պարտապանները են։ Պարահանդեսում Ծպրիխ—Ավետիսյանը դառնում է գրեթե կենտրոնական ֆիգուր, և դա ուներ իր տրամաբանությունը. եթե նման ստահակը բանի տեղ չի դնում այդ ազնվականներին, ապա արդեք իսկապես որ ոչընչություն են։ Ուրիշ կերպարների տեքստից շատ քիչ ասում էր Ծպրիխը, որն ավելի էր շեշտում նրա դերը այդ կարևոր տեսարանում։

Բարձրաստիճան հասարակության մերկացման միտումը ցայտուն արտահայտվում էր նախավերջին տեսարանում՝ Նինայի դագաղի մոտ։ Կուլիաներից ինչող ազերգը, Նինայի դիմակերի վրա գցված սև սև շղարշը, վերջապես Արբենինի ապրումները ստեղծում են դրամատիկական մթնոլորտ, որի հետ հակադրության մեջ են հանգուցյալի անտարբեր, չարաբաստիկ դարձող բարեկամներն ու ծանոթները, որոնց ներմուծել էր ռեժիսորը։ Այս կոնտրաստային բախման մեջ մի անգամ ևս և նոր ուժով պատկերվում է հասարակական այն միջավայրը, որի մեջ ապրում և կործանվում է Արբենինը։

Ավարտով «Դիմակահանդեսի» բոլոր բազմամարդ տեսարաններում ռեժիսորը հատուկ ձգտում էր հատատել բեմադրության գլխավոր կոնցեպցիան։ Գուլակյանի ռեժիսորական մտահղացումը ընկատեց Դեներնիկ Դեմիրճյանը, որ բարձր է գնահատել «Դիմակահանդես» բեմադրությունը։ Նա գրել է. «Բեմադրող Ա. Գուլակյանը հատարձակ կերպով առաջ է քաշել դիմակահանդեսը, պարահանդեսը և թղթախաղը, հարատացրել է այն բեմական այլ միջոցներով։ Դիմակահանդես բառը միայն վերնագիր չէ երկի մեջ, դա նրա թեման է, սյուժետային գծի հիմքը։ Աջքատել և հետացնել ֆոնը, իբրև երկրորդական աքսեսուար՝ միանգամայն կզրկեր պիեսը այն ուժեղ կապից, որ կա գլխավոր գործող անձերի և այդ ֆոնի մեջ։ Չէ՞ որ այդ դիմակավոր հասարակությունն է մերկացնում զայրացած բանաստեղծը։ Պետք էր խորացնել,

չեշտել պիեսի այդ էլեմենտները, դնել ակտիվ ընթացքի մեջ։ Վերջապես այդ թույլ խաղացող, պարտաճնդեսում պարող և դիմակահանդեսում դիմակ կրող մարդիկ պիեսի ոչ երկրորդական աձեր են, այլ մի ամբողջ, որ ամփոփակորեն ամում է պիեսի գործողությունները։ Դա այն ճաճիճն է, որտեղից գալիս են ծանոթալի ախտերը... Ռեժիսորը պետք է ճատուկ դերով առաջ քաշեր նրանց և այդ կատարված է միանգամայն արդարացիորեն իբրև բեմադրական սկզբունք և մեթոդ»[1]։

Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսի» ինքնուրույն իմաստավորումը մի առաջադրանք էր Ա. Գուլակյանի ստեղծագործության մեջ, այդ աշխատանքով նա ճանդես եկավ իբրև ռեժիսուրայի իսկական վարպետ։

Նույնպիսի բարձրարվեստ աշխատանք էր նաև ռեժիսորի վերջին բեմադրությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնում՝ «Կենդանի դիակ» ներկայացումը։ Ակտեղ ևս Գուլակյանն ընտրում է դասական ճեղինակի ստեղծագործությունը ինքնուրույն իմաստավորելու ուղին, ձգտում Պրոտասովի դրաման ճասցնել սոցիալական ճնչողության։ Ակտեղ ևս, ինչպես և «Դիմակահանդեսում», ռեժիսորը գտնում է պերճախոս և նուրբ բեմական մանրամասներ։ Ցոլատոի պիեսի կերպարները նորովի բնորոշող բեմավիճակների խտացումը պարզությունը վկայում է ռեժիսորի լրջախոհ աշխատանքը, ռեժիսոր, որի համար շատ թանկ էին գործող անձանց ներդկային փոխհարաբերությունները։ Երբեմն կարող էր թվալ, թե ռեժիսորը բոլորովին մի կողմ է քաշվել՝ լիակատար ազատություն տալով դերասաններին։ Իրականում դերասանների այդ ազատությունը ձեռք էր բերվել ռեժիսորի քրտնաջան աշխատանքով։ Դա արտահայտում էր բեմադրողի սկզբունքային դիրքորոշումը։ Մի ժամանակ Գուլակյանին թվում էր, թե չարժե ճեռնվել դերասանի արվեստի վրա և նա փորձում էր ներկայացումը շինավորել գեղարվեստական ռեժիսորական միջոցներով, ձգտում էր դերասանին ամբողջապես ենթարկել իրեն։ Այսպես էին նրա առաջին բեմադրությունները՝ «Խաթաբալան», «Պետրո», «Նապոլեոն Կորկոտյանը»։ Դրանց մեջ Գուլակյանի ռեժիսորական անճատականությունը արտահայտվում էր շատ ակներև, իսկ ռեժիսորական ճղացումները մարմնավորվում էին գլխավորապես ռեժիսորական նշանակներով։ Հետզճետե, չդրաժարվելով ռեժիսորի ակտիվ և առաջատար դերից, Գուլակյանն ավելի և ավելի ուշադիր ու վստաճությամբ է վերաբերում դերասանին, ձգտում է գեղարվեստական դերասանի արվեստի միջոցով մարմնավորել ներկայացման մտահղացումը։ Այս միտումը, որ երևան եկավ 30-ական թվականների բեմադրություններում՝ «Ֆիգարոյի ամուսնությունը», «Ամպրոպ», «Պետրո Կրնչևտ», իրենց փայլուն ավարտումը գտան «Դիմակահանդեսում» և «Կենդանի դիակ» ներկայացումներում։

Այս բեմադրություններից հետո Գուլակյանը ստեղծեց մի շարք ուրիշ ներկայացումներ («Պատվի համար» Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում, «Ակշիճ մալ-ալան» Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում և այլն), որոնց մեջ ռեժիսորը ճետևողականորեն շարունակում էր ճատատել դերասանի առաջատար դերը թատերական ստեղծագործության մեջ։ Նույն այդ սկզբունքն էր պաշտպանում Գուլակյանը նաև իր մանկավարժական պրակտիկայում. Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտում նա երկար տարիներ դեկավարում էր դերասանական և ռեժիսորական կուրսեր։

Հարուստ և բազմազան էր հայ սովետական թատրոնին ստեղծագործական շատ նուճող ու ազում ներված Ա. Գուլակյանի գործունեությունը։ Նա ճանդես է եկել իբրև դրամատուրգ, մանկավարժ, թատերական գործի կազմակերպիչ, ճաճրապետության մի շարք թատերական օջախների դեկավար։

Թնպետև Ա. Գուլակյանի կենսագրության մեջ ռեժիսուրան գլխավոր տեղն է գրավում, նրա կազմակերպչական ընդունակությունները ճիրավի փայլուն էին։ Սունդուկյանի անվան թատրոնում թե օպերային թատրոնում, թատերական ստուդիայում թե Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտում, ամենուրեք և միշտ Գուլակյանը կարողանում էր գործը բարձրացնել պատշաճ մակարդակի, օրինակելի կարգ ու կանոն ճատատել, ճամակել բոլորին նպատակի ձգտումով։ Եվ Ա. Գուլակյանի ռեժիսորական ստեղծագործությունը, նրա կազմակերպչական ծավալուն գործունեությունը մեծապես ճարստացրին հայ թատերական արվեստը։

---

[1] Դ. Ֆեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, VIII, 1963, էջ 326։

ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

Այս ժամանակաշրջանում բովանդակ խորհրդային երկիրն ապրում էր առաջին հնգամյակների կառուցման ոգևորությամբ, գյուղի և քաղաքի սոցիալիստական վերափոխման վիթխարի ծրագրերով։ Կյանքի երևույթը պետք է արտահայտվեր արվեստի մեջ։ Եվ ժամանակի խորհրդային արվեստը համակվեց այդ պաթոսով։ Ֆ. Գլադկովի «Ցեմենտ», Մ. Շահինյանի «Հիդրոցենտրալ» վեպերի, Ե. Չարենցի «Էպիքական լուսաբացի», Ն. Զարյանի «Ուշացած քարափի», Ն. Պոգոդինի, Վ. Կիրշոնի, Բ. Ռոմաշովի պիեսների ժամանակներում հայ թատրոնի, նրա դերասանների համար ևս սոցիալիստական աշխատանքի և նոր հերոսի պատկերումը դարձավ գործունեության ծրագիր։ «Կացնի պոեմ», «Տեմպ», «Ռելսերը զրնգում են», «Հրաշալի ձուլվածք», «Հաց»—այս և ուրիշ պիեսների անուններ, որ ներկայացվում էին նաև հայ թատրոնում, հայ թատերագրության գործերի հետ («Նավթ», «Ֆոսֆորային շող»), արտացոլում էին թատերական ոչ միայն խաղացանկը, այլև գեղագիտությունը։ Շինարարական հրապարակ, գործարանային թոհուբոհ, արտադրական մետաղափայլ կոնստրուկցիաներ,—այս ամենը հայ բեմի համար դարձան նույնքան բնական ու հասկանալի, որքան խորհրդային թատրոնի համար ընդհանրապես։ Այդ միջավայրի հերոսը նոր մարդն էր, որ սոցիալիստական շինարարությունն էր կերտում իրեն հեղափոխության շարունակություն, մի ընդատակ, որ համակում էր նրա ամբողջ էությունը։ Ներկայացվող պիեսների ակնհայտ թերությունները, սխեմատիզմը՝ «արտադրական» պիեսների սովորական ուղեկիցը, թատրոններին չէին կասեցնում ասելու իրենց խոսքը, հնչեցնելու աշխատանքի թեման, ստեղծելու բեմական ուշագրավ կերպարներ։

Թատրոնում երևաց մինչ այդ աննմանօթ մի հերոս, որ նույն այդ ժամանակաշրջանի ծնունդն էր և նրա իդեալների կրողը։ Մի Անկա, գործարանային հասարակ աղջիկ, պատմության մեջ առաջին անգամ դարձավ գեղագիտական ուշադրության առարկա, թատրոնի հերոսուհի։ Արուս Ոսկանյանն աննմանօրեն ներկայացրեց Սունդուկյանի անվան թատրոնում («Կացնի պոեմ»)։ Գործարանային աղջիկ, որ ապրում և աշխատում է սոցիալիստական հասարակարգ կառուցողի՝ նոր մարդու հոգեբանությամբ։ Միշտ է, «Անկա—Ոսկանյանի մեջ ավելի քիչ չարաճճիություն և մանկական ամբիշխանություն կար, քան Մոսկվայի Հեղափոխության թատրոնի Անկա—Բաբաևովայի մեջ, բայց Արուս Ոսկանյանը հիանալի էր արտահայտում իր հերոսուհու հասունությունը, հասարակական աշխատանքի մեջ իր մասնակցության կարևորության և պիտանիության ըմբռնումը»[1]։

Բաքվի Հայ դրամատուր Ալեքսանդր Հովհաննիսյանի Ավետյանը («Տեմպ»

[1] Б. Арутюнян, Русская драматургия на армянской советской сцене, Ереван, 1957, էջ 106։

պիեսը թատրոնը խաղում էր փոխադրությամբ) սոցիալիստական վերակառուցման ժամանակի նույնպիսի հմայիչ մի հերոս էր, ինչպես Թիֆլիսի Հայ դրամայում Արտեմ Բերոյանի Մատվեյը («Վերածնություն»), ինչպես Սունդուկյանի անվան թատրոնում Ավետ Ավետիսյանի Բոլդիրևը («Ցնծալ»), ինչպես Լենինականի թատրոնում Բաբկեն Գաբրիելյանի Վասիլին («Մեղքերը զրնգում են»):

Նոր հերոսի անձնավորման արվեստում դերասաններն եղան այնքան բազմազան, որքան հետաքրքիր էր ըստ խաղացանկի: Այդ հերոսը «Ցնծում» դրամայի Սիմոնն էր, որին հոգեկան վարպետ ուժով ներկայացնում էին Հր. Ներսիսյանը՝ Երևանի, Բաբկեն Գաբրիելյանը՝ Լենինականի, Կարո Ալվարյանը՝ Ստեփանակերտի թատրոններում: Այդ հերոսը Լենինականի թատրոնի «Իմ բարեկամը» բեմադրության գագաթն էր, ճշգրտության հրամանատարներից մեկը, որի դերը խաղում էր Ց. Ամերիկյանը:

Սրանք ոչ թե սովորական անձնավորումներ էին, այլ մարդկային հատկանիշների նոր ըմբռնման հատատումներ, մարդկային նոր բնավորության հետազոտումներ, որ արտացոլում էին երկրի կենսագրությունը, ժամանակաշրջանի բնորոշ բովանդակությունը: Դա նաև դերասանական արվեստի նոր գիտագիտություն էր. հերոսականը, վեհը տեսնել կյանքի «պրոզայիկ» արտահայտությունների և սովորական հերոսների մեջ: Այդ հերոսների անձնավորումները հանդիսատեսի էին բերում նոր կյանքի շունչը, երկրի սոցիալիստական վերափոխման պաթոսը: Այդպիսի անկեղծությամբ, համակրել ներշնչանքով խաղալու համար հարկավոր էր ոչ միայն ճանաչել նոր հերոսի հոգեբանությունը, այլև ունենալ այդ հոգեբանությունն արտահայտելու միջոցներ: Այսպես, 30-ական թվականներին ձևավորվում էր ոչ միայն այդ հերոսի բնավորությունը, այլև նրա պատկերման արվեստը, այն նոր խաղաոճը, որ ընդունակ է արտահայտելու պատմականորեն նոր միայն գոյացող մարդկային հատկանիշներ և հարաբերություններ: Այդ նոր ոճաբանության արտահայտությունն էր, երբ «սուբրետ» ավանդական ամպլուայի դերասանուհի Ա. Ասլյանը կերտողացավ արտահայտել Տանյայի (Արբուզովի հանճարում պիեսում) արտաքին աղջկա բնավորության ձևավորման ընթացքը, ցույց տալ, թե նա ինչպես է ճանաչում իր հասարակությունը և իրեն՝ այդ հասարակության մեջ: Այդպիսին էր «Պլատոն Կրեչետով» Լիդան, որին տարբեր թատրոններում ներկայացնում էին Ժառանգը, Ռ. Վարդանյանը, Ա. Բերոյանը, Հ. Բարաջանյանը, Վ. Մելքումյանը և ուրիշ դերասանուհիներ: Դերասանական արվեստի ներքին բնկման արտահայտություն էր, երբ կանացի թվալքների ու ուրույնների ցուցադրման սովոր Ժառանգը և Ոսկանյանը կարողացան ադրբեջանուհի Սևիլի մեջ տեսնել նախ մարդուն, ապա կնոջը, հասարակության լիարժեք ոգնդամին, ապա ամուսնուն: Հիմա գուցե և միամիտ թվացող «Ուրիշի երեխան» կոմեդիայի հետաքրքրության Մանյան ժամանակին նոր բարոյականության և ընտանեկան հարաբերությունների հպարտ ու կենսահաստատ ազդարարն էր: Եվ երբ կերպարն ամբողջավորելու համար Արուս Ոսկանյանը, Մարիամ Մուշեղյանը, (Թիֆլիսի Հայ դրամա), Հրաչուհ Բարաջանյանը (Լենինականի թատրոն), պետք է ոչ միայն հասկանային նրա հոգեբանությունը, այլև հայտնաբերեին այն խաղակերպը, այն միջոցները, որ հարկավոր էին նման բնավորություն ներկայացնելու համար: Դա հնարավոր էր դերի և դերակատարի ներքին ներձեցումով, որ այլ բան չէր, քան նոր տիպի դերասանի ձևավորման ընթացք:

Ո՛չ Հր. Ներսիսյանը (Երևանի Առաջին պետթատրոն) և Սուրեն Սուլեն-յանը (Լենինականի դրամատիկական թատրոն), ո՛չ Իսահակ Ալիխանյանը (Թիֆլիսի Հայ դրամա) և Լևոն Երամյանը (Բաքվի Հայ դրամա) չէին կարող Պլատոն Կրեչետի,—30-ական թվականների հայոցի թատերակուռ հերոսի,—կերպարով համակել հանդիսասրահը, եթե չգտնեին խորհրդային հումանիզմի գաղափարը կրող այդ հերոսի էությունը, ներաշխարհն արտահայտելու միջոց-ներ, չունենային հերոսականի այդ պատկերացումը:

30-ական թվականների հայ դերասանական արվեստը ապրում էր ոճա-կան ներքին շորոգման այն ընթացքը, որ բնորոշ էր ժամանակի սովետական թատրոնին ընդհանրապես: Եվ եթե թատերագիտությունն արձանագրել է այդ շորոգման իրողությունն այնպիսի դերասանների ստեղծագործության մեջ, ինչպես Կաչալովը, Պաշենյանցան, Օրլովը, Աստանգովը, Կոոնենը և ուրիշներ, ապա նույն երևույթը տեղի ուներ նաև հայ դերասանական արվեստում: Եվ այստեղ աննախադեպ դեր խաղաց Մաքսիմ Գորկու թատերագրությունը: Չափազանց մեծ է սոցիալական հարուստ բովանդակության և հոգեբանական խորությունների այդ դրամատուրգիայի ճշմարտությունը 30-ական թվականնե-րի հայ թատրոնում, որպեսզի դա իր հետքը չթողներ, իր կնիքը չդներ այդ տարիների դերասանական արվեստի վրա: Այդ տասնամյակում Գորկու պիես-ներից բեմադրվեցին ավելի շատ, քան երբևէ դրանից առաջ կամ հետո:

Երևույթն ուներ պատճառներ, որ կապված են նաև դերասանական արվես-տի հետ: Իհարկե, թատրոններին դեպի Գորկու դրամատուրգիան մղեց հեղա-փոխության խորունկ իմաստավորումն, սոցիալական և հոգեբանական ավելի բարդ բացահայտումների ձգտումը, որին հագեցում չէին կարող տալ պատ-մական երևույթը հասարակացնող, պարզունակ ու սխեմատիկ այն պիեսները, որոնք նա հեղեղել էին այդ տարիների խաղացանկը: Նման պիեսներից եկող դերասանական աննպատակասությունը դարձավ հոգեբանական անձնավորում-ների կարոտ, որի հագեցման համար չէր կարելի գտնել ավելի լավ ասպարեզ, քան Գորկու դրամատուրգիան էր:

Բայց ինչո՞ւ նույնը տեղի չունեցավ 20-ական թվականներին: Ըստ եր-ևույթին, այն պատճառով, որ այդ ժամանակ հեղափոխության ընկալման մեջ գերակշռում է պաթոսը և ոչ վերլուծությունը: «Սովետական թեմայի առաջին ներկայացումներում ինտուիցիան ավելի էր, քան ստույգ իմացությունը:—Գրում է երևույթին ուշադրություն դարձրած մի թատերագետ:—Դրանք մարդ-կանց հիացմունքի և խոնարհման տուրքն էին հեղափոխության հերոսների սխրագործության հանդեպ... Դրանց մեջ արտահայտվում էր թատրոնի պա-հանջը՝ «մեծարելու և գովերգելու», հատկապես վերամբարձ ցուցադրելու այն, ինչ իր էությամբ կարոտ չէր հատուկ «մատուցման», ինչ վեհաշուք էր ինքնին»[1]:

Այդ ներկայացումներից հետո ասպարեզ եկավ հեղափոխության երևույթի ավելի խոր բացահայտման, ստույգ իմացությամբ վերլուծելու պահանջ, որին գոհացում կարող էր տալ Գորկու դրամատուրգիան: Բայց ինչո՞ւ այդ հանդի-պումն, այնուամենայնիվ, «ուշացավ» գրեթե մի ամբողջ տասնամյակ: Այստեղ էլ, ըստ երևույթին, դեր խաղաց նաև այն պարագան, որ քսանական թվական-ների թատերական արվեստում տիրող ռեժիսորական գերիշխանությունը,

[1] «Театр», 1957, № 10, էջ 45:

դրամատուրգի, ինչպես և դերասանի ճշմանակության ստորադասումը չէին կարող ընդատտավոր լինել մի դրամատուրգիայի համնդեպ, ուր հեղինակային խոսքի և դերասանական անձնավորման ճշմանակությունը ոչ մի չափով չպիտի զիջեր ռեժիսորական հրամայականին: Այդ դրամատուրգիան կարող էր ինչել թատերագիր-ռեժիսոր-դերասան երրորդության ներդաշնակության ժամանակ, որ իր իրավունքները սկսել էր հաստատել 30-ական թվականների սկզբից:

Եվ այն իրողությունը, որ Գորկու դրամաները արտասովոր հնչողություն ստացան 30-ական թվականների հայ թատրոնում, վկայում է նրա դերասանների ոչ միայն ձիրքը, այլև հոգեբանական անձնավորման արվեստին տիրապետելու հմտությունը: Դա Վ. Վաղարշյանի Բուլըչովն էր, բայց նաև ամբողջ «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» ներկայացումը՝ Հասմիկի Մելանիայից, Վ. Վարդանյանի հայր Պավլիճից, Ռ. Վարդանյանի Ծուրայից մինչև Վ. Մարգունու Գավրիլան և Վ. Մելքումյանի Գլաֆիրան, ամենաբնորոշ հավասար ու ճշմարիտ անձնավորումների մի համադրություն, հոգեբանական խաղի այնպիսի վարպետություն, որ ամենաբարձր արտահայտություններից է, որին հասել է հայ դերասանական արվեստը երբևէ: Եվ սա վերաբերում է ոչ միայն Երևանի Առաջին պետթատրոնին: Հայկական թատրոնների Գորկու պիեսների բեմադրություններում առաջնակարգ անձնավորումներն ունեցան այնպիսի բանականություն և գեղարվեստական որակ, որ մի որոշ չափով պայմանավորեցին ժամանակաշրջանի դերասանական արվեստի ոչ միայն պատկերը, այլև ոճաբանությունը[1]:

Մեծաթիվ ներկայացումներն ակներև դարձրին, թե տասնամյակի հայ դերասանական արվեստում որքան խոր արմատներ գցեց Գորկու դրամատուրգիայի վրա խարսխված հոգեբանական խաղի սկզբունքը: «Եգոր Բուլըչովի» բեմադրության ռեժիսոր Բ. Զախավան 1933-ին ունեցած մի զրույցի ժամանակ ասել է. «Այդ պիեսում գոյություն չունեն արտաքին առանձին դեպքեր: Ծանրության կենտրոնն ամբողջ թաքնված է ներքին հոգեբանական երևույթների, գործող անձանց փոխհարաբերությունների և ներքին կապերի մեջ: Այստեղ էականը խոսքերի հետևումն է և ոչ թե խոսքերի մեջ: Այստեղ կարևոր են «ենթատեքստերը»: Դերասանների խաղը պետք է լինի զուսպ, միայն ներ-

---

[1] Ամբողջ պետք է մտաբերել Աննինսկայանի թատրոնի «Համոակումբը» Լ. Զոնթաքյանի Լուկաչով, Ծ. Ամիրխկյանի Պատինով, սրանց հետ՝ Արծ. Հարությունյանի Կլեշչը, Հ. Բադալյանի Բուբնովը, Հայկանաբի Բաթոնը, Հր. Բաթաչանցյանի Նաստյան, Գ. Հակոբյանի, ապա Ա. Փաշայանի Պեպելը, Ե. Դուրյան-Ալմինյանի, ապա Ժ. Թովմասյանի Վասիլիսան և ուրիշ կերպարներ: Նույն դրաման Երևանի Առաջին պետթատրոնում (Սատին—Մ. Ջանան, Պեպել—Գ. Ջանիբեկյան, Նաստյա—Ա. Ոսկանյան, Վասիլիսա—Համիկ, Լուկա—Գ. Ալեքսյան, Տուսենիչով—Մանվելյան...), ապա և Թիֆլիսի Հայ դրամատում (Սատին—Ա. Պետրյան, Լուկա—Ա. Մամիկոնյան, Բարոն—Ի. Ալիխանյան, Նաստյա—Մ. Մոմոդյան...):

Ալեքսեևան Բաքվի Հայ դրամայի «Մայրը» ժամանի Նիկոլաևով (1937), նույն թվականին Սունդուկյանի անվան թատրոնի (Երևանի Առաջին պետթատրոնը ապա է կոչվում 1937 թ. ապրիլի 30-ից) «Վասա Ժելեզնովան» Համիկի Վասայով, «Դուտիգանը և ուրիշները» Ավ. Ավետիսյանի և Լ. Մարկյանի Դուտիգանով: 1938-ին Թբիլիսիի (այդ ժամանակից այդպես է գրվում քաղաքի անունը) Հայ դրամայի «Թշնամիները», որ այդ թատրոնի թերևս լավագույն անսամբլն է՝ Զախար Բաթիկ—Ի. Ալիխանյան, Ցակով Բաթիկ—Ռ. Ամիրբեկյան, Տատյանա—Մ. Մոմոդյան, Սիցով—Ա. Լուսինյան և ուրիշ կերպարներ: Այս ամենի հետ Գորկու պիեսների որոշ բեմադրություններ Ստեփանականերտի, Կիրովականի, Ալավերդու, Ստեփանավանի, Ամո-Ծարաբյանի անվան թատրոններում

բեմն այդ զսպվածության մեջ կուտակված զգացմունքը կարող է քանդել պատնեշները և բուռն կերպով դրսևորվել»[1]:

Ավելի կամ պակաս խորությամբ ամենավորման այս սկզբունքն էին հատուկտում Գորկու պիեսներն այն թատրոններում, ուր բեմ էին բարձրանում: Այդ արվեստը, որի մեջ սոցիալական և հոգեբանական ճշմարտություններն անբաժան էին այնպես, ինչպես դերի արտաքին պատկերը և ներքին էությունը, մտավոր և հուզական բովանդակությունը, մի նոր աստիճանի բարձրացրեց դերասանական վարպետությունը՝ տալով նրան արդիական խաղաոճի այն հատկանիշները, որ բնորոշում էին ժամանակի խորհրդային թատրոնն ընդհանրապես: Դրանք բավականաչափ կայուն հատկանիշներ էին, և չէին կարող իրենց արտահայտությունը չգտնել դերասանական արվեստի հետագա զարգացման մեջ: Կարելի է ասել, որ դրանք ունեցան իրենց ճշաանակությունը դասական դերերի այն մի շարք առաջնակարգ կատարումների մեջ, որ երևացին Բաքվի Հայ դրամատի «Անմեռ մեղավորներ», «Ամպրոպ», Լենինականի թատրոնի «Սեր և խարդավանք», Սումդուկյանի անվան թատրոնի «Ֆիգարոյի ամուսնությունը», «Պատվի համար» ներկայացումներում:

«Խելահեղ օր կամ Ֆիգարոյի ամուսնությունը» գնահատվեց իբրև ժամանակի լավագույն անսամբլներից մեկը, որի մեջ վերջին տեղը չէ, որ պատկանում էր Ս. Գարագաշի Սյուզանին: Ֆիգարո—Գ. Ջանիբեկյան, կոմսուհի—Ռ. Վարդանյան, կոմս Ալմավիվա—Վ. Վարդանյան, Մարսելինա—Հասմիկ, դոն Բազիլ—Գ. Գաբրիելյան,—այս դերակատարումների կողքին Ս. Գարագաշի աննձավորումը ճնշեց, դառնալով դերասանուհու տվյալների թերևս ամենաևկատարյալ արտահայտությունը:

Սյուզան Գարագաշը (1897—1944) գնահատված դերասանուհի էր արդեն իսկ 20-ական թվականներին: Երբ այդ ժամանակ մի քննադատ անդրադառնում է դերասանուհուն՝ դա հարուցում է ռեժիսոր Ա. Բուրջալյանի հավանությունը. ինչո՞ւ գրել, «թե մինչև այժմ մենք սուբրետ դերասանուհի չենք ունեցել, երբ ունեցել ենք շատ հաճելի սուբրետ Սյուզան Գարագաշին»[2]:

Այդ ժամանակ դերասանուհին խաղում էր Տուանետի դերը Բուրջալյանի «Երևակայական հիվանդ» բեմադրության մեջ:

1913-ից Թիֆլիսի բեմերում հանդես եկած, տարբեր թատերախմբերում սուբրետի առավելապես վարժված Սյուզան Գարագաշը Առաջին պետթատրոն էր եկել (1922) դերասանական որոշակի փորձով ու նախասիրություններով: Նորաստեղծ և նորորակ թատրոնը, որի սկզբունքներից մեկն էլ ավանդական կարծրացած ամպլուաներին հակադրվելն էր, իր ներգործությունն ունեցավ նաև Գարագաշի վրա, զարգացրեց նրա կարելիությունները, քնարական դերասանուհու տվյալները: Սյուզան Գարագաշի այդ տվյալների գեղեցիկ արտահայտությունները եղան Կեկելը, Սոնան («Ձար ոգի»), Օֆելիան և Դեզդեմոնան:

Հայ թատրոնում շեքսպիրյան այս հերոսներն ավանդաբար ներկայացվում էին ընդհանրապես գեղեցիկ, եթերային ընդհանուր գրավչությամբ: Նրանց անհատականը, բնավորության յուրահատկությունը չէր որոնվում և չէր գտնը-

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1933, № 128:

[2] «Աբջակ Բուրջալյան» (հոդվածներ, ճամակներ, ժամանակակիցները նրա մասին), Երևան, 1939, էջ 80:

վում, թեև նարկավոր էլ չէր ճամարվում որոնել և գտնել: Սյուզան Գարագաշը չունեցավ այդ ավանդը հաղթահարելու զորություն, բայց և նրան գերի չմնաց: Դերասանուհին Դեզդեմոնայի կերպարն իջեցրեց իր ամենօրյա պատվանդանից, չգնաց սիգապանծ հերոսուհի ներկայացնելու ճամարպուհով, որից չէր խուսափում Արուս Ռակոցյանը, այլ ամենավորից երկրային, «սովորական» մի կնոջ, որի ապրումների աշխարհն ամենատչելի չէր հանդիսատեսին: Եվ նրա Դեզդեմոնան, ինչպես Օֆելիան, ունեցավ ավելի որոշակի ամենատանական ընտրագիր և հուզական հագեցում, քան իր քույրերը հայ թատրոնում: Այդ հուզական հագեցումը նրա Կեկելիի շահեկանորեն տարբերում էր կերպարի որիշ մեկնություններից, թեև,—քննադատությունը ճշում է նաև այդ.—նրա խաղն ազատ չի եղել մելոդրամատիկական երանգներից: Դերասանուհին ամենից ինքնատիպ եղավ «Խաթաբալայի» Մարգրիտի դերում, որ դարձավ այդ հայտնի ներկայացման ուշագրավ կատարումներից մեկը: Սա բնավ էլ տգեղ աղջկա դիմակ չէր, ինչպես սովորաբար ներկայացնում են նրան, այլ սիրտ ու հոգի, լավ սիրտ և լավ հոգի ունեցող ամենավորությունը, ինչպես կարելի է նրան տեսնել Սունդուկյանը: Այս Մարգրիտը եղել է ոչ միայն ծիծաղելի, այլև դրամատիկական, և նրա հասցեին ճիչող ծիծաղն էլ ունեցել է խորին կատեկզրանքի այն շեշտը, որ ծիծաղը լաց է դարձնում: Հոգեբանական խաղ, որ հետք թողեց «Սունդուկյանի թատրոնի», սունդուկյանական կերպարների ամենավորման պատմության մեջ:

Ժամանակակից խաղացանկում հետաքրքիր էր Գարագաշի հատկապես Ժենյան («Հեռավորը»): Քննադատությունը նրա մեջ տեսել է ոչ միայն ժամանակակից կերպարի զգացողություն, այլև հուզական հարստություն, որ ամատրեր չի թողել հանդիսատեսին: Սյուզան Գարագաշին վիճակվեցին նաև դրամատիկական դերեր (ինչպես «Սեր և խարդավանքի» Լուիզան): Այս դերերում դերասանուհին զարգացրեց հատկություններ, որ իրենց հերթին Հարըստացրին նրա այն կերպարները, որ ուղիղ գծով կապվում էին սովրեսի խառնվածքին:

Այդ խառնվածքի ամենալավ արտահայտությունը եղավ Սյուզանի դերակատարումը: Բոմարշեի պիեսի բեմադրության մեջ նա ավելին էր, քան գեղեցիկ խոսք ու շարժման ձիրք և հրապուրիչ աչքեր ունեցող մի դերասանուհի, ինչպես նա երևում էր ամեն մի դերում: Սյուզան Գարագաշը պատեղ թափանցել է դասական կատակերգության բուն հյուսվածքը, ստեղծել սոցիալական-պատմական ստույգ նկարագրի կերպար, որի ներաշխարհը բացահայտվում էր նույնքան հետաքրքիր, որքան դերապատկերն էր ամբողջության մեջ: Աչքաբաց, հնարամիտ, հրճվանքով լի այդ աղջիկը՝ կոմսուհու հավատարիմ սպասուհին, «երրորդ դասի» հարազատ զավակը, ուներ և՛ իր պարտքի գիտակցությունը, և՛ փխրուն թվացող, բայց անկոտրում կանացի հպարտությունը, որ նրան անմատչելի է դարձնում անհամեստ հետապնդումներից: Փայլփլում աչքերով այս սիրալիր ու պայծառ աղջիկը, որի դեմքից անպակաս էր խորամանկ ծպիտը, իր ասելիքն ու անելիքը գիտեր ոչ պակաս լավ, քան իր հնարագետ փեսացու Ֆիգարոն: Եվ ոչ մի կոմս Ալմավիվա չէր կարող նրան շեղել իր իմացած ճամփից, թեև, դատելով նրա անկաշկանդ պահվածքից, դա թվում էր շատ հնարավոր: Կարող էր նույնիսկ թվալ, որ սիրահետման մեջ ոչ թե կոմս Ալմավիվան, այլ Գարագաշի Սյուզանը, այդ Սյուզանի «աչքերն էին մեղավորը»: Բայց այստեղ արդեն Գարագաշի հերոսուհին ոչինչ անել չէր կարող... Հրա-

պույրն ստացել է ի վերուստ, իսկ քանի որ ապաստուի է՝ սիրալիր չլինել չէր կարող: Թող կոմսն ունենար այնքան խելք, որ հասկանար այդ սիրալիրության բնույթը... Գարագաշը այս դերը խաղում էր և՛ շատ, և՛ շատ վարակիչ հրճվանքով ու իր ճերթին ընդառաջում այն մեծ հաջողությանը, որ բաժին ընկավ այս ներկայացմանը:

Այուզան Գարագաշի հանակրեի ձիրքը, թեթև ու բնական խաղն արտահայտություն գտան և ուրիշ դերերում, որոնցից վերջինը եղավ Կեկկան («Հավքառանք և սեր» 1941), նույնպես դերասանուհու խառնվածքին ճարազատ, նույնպես նրա նախասիրած զգացմունքներից, կանացի հրապույրից ու արժանապատվությունից խոսող դեր:

Ժամանակակից ճերոսի հաստատում, Գորկու թատերագրությունն բեմական իմաստավորում, ճեղափոխական անցյալի պատկերում և դասական երկերի ու կերպարների մարմնավորում,—ահա խնդիրներ, որ առաջ մղեցին, վերստին հոչակեցին դերասանական ծանոթ անունները: Բաքվի և Թիֆլիսի, Երևանի և Լենինականի թատրոններում երևան եկան անձնավորման արվեստի այնպիսի օրինակներ, որոնց նշանակությունը դուրս էր գալիս տվյալ թատրոնի և տվյալ դերասանի կենսագրության սահմաններից: Դերասանական արվեստի համար այդպիսի ընդհանրական նշանակություն ունեցան Բաքվի Հայ դրամայի ճանաչված դերասանուհի Ժաննեի դերակատարումները:

Բաքվի Հայ դրամում 30-ական թվականներին ուժեղ թատերախումբ էր. որին կշիռ էին տալիս ոչ միայն վաղուց ի վեր հոչակված անունները, այլև դերասաններ, որ հայտնի դարձան նոր թատրոնում: Լևոն Երամյան, Ալեքսանդր Հովհաննիսյան, Թագուհի Սահակյան, Խորեն Հարությունյան, Աստղիկ Երամյան, Արտաշես (Արզո) Արզումանյան, Գուրգեն Հարությունյան, Միքայել Կորգանյան, Աննա-Մելիք,—դերասաններ, որոնց ձիրքը զարգացնելով հենց այդ թատերական օջախում: Նրանց շնորհիվ էլ Բաքվի Հայ դրամում 30-ական թվականներին ձեռք էր բերել հայկական լավագույն թատերախմբերից մեկը կոչվելու համարում: «Թատրոնն իրեն ցույց տվեց ամենից առաջ իբրև ամուր դերասանական կոլեկտիվ, որ ունի խաղի որոշակի շկոլա, որն աչքի է ընկնում կերպարների հստակ մշակումով և ազգային լավ հումորով»[1],—նկատել է ժամանակի մամուլը: Ալեքսանդր Հովհաննիսյանի Բերնստը («Պլատոն Կրեչետ»), Ցաշարը (համաձայն պիեսում), Ջիմզիմովը, Աստղիկ Երամյանի Լուիզան («Սեր և խարդավանք»), Միրանդոլինան («Հյուրանոցի տիրուհին»), Խորեն Հարությունյանի Միլլերը («Սեր և խարդավանք»), Պեպոն, Արսենը, Արզո Արզումանյանի Հալդապետը («Նամուս»), Դինկոլը («Ամպրոպ»), Կարո Ալվարյանի Աբիտողոմը և Ջամբախովը, Աննա-Մելիքի Աննա Անդրեևնան («Ռևիզոր») և շատ ուրիշ դերակատարումներ անձնավորման արվեստի կուլտուրայով կարող էին պատիվ բերել ամեն մի թատրոնի:

Աբելյանից և Ժաննեից հետո Բաքվի թատրոնի աչքի ընկնող հեղինակությունը դերասան **Լևոն Երամյանն** էր (1892—1938), որի անունով կոչվեց թատրոնը նրա մահից հետո: Երամյանը ծնվել և մեծացել է Թիֆլիսում, սովորել և ավարտել է (1909) Ներսիսյան դպրոցի լրիվ դասընթացը: Թատրոնում հրապուրվել և բեմական առաջին քայլերն արել է դեռևս աշակերտական ըն-

[1] «Известия ЦИК», 1930, 14 հուլիսի

տարածից: 1910-ին սկսնակ դերասանը ընդունվել է «Նոր դրամատ» ընկերության թատրոնը, ապա խաղացել է Ջուբալովի անվան ժողովրդական տանը (1913—1916): Մարդկային այն հատուկտ ու հետաքրքիր նկարագիրը, որ Լևոն Երամյանը էր, ձևավորվել էր կյանքի մեծ շփումների ու բազմազան հանգամանքների շնորհիվ. նա սովորել է նաև Պետերբուրգի հոգեբանական ինստիտուտում, ավարտել է Թիֆլիսի Պետրաշևսկու տնտեսական դասընթացները, աշխատել է զանազան հիմնարկներում իբրև հաշվապահ, ուսուցչություն է արել Ջանգեզուրում, իբրև գինվոր ծառայել է Էրզրումում և Սարիղամիշում, հետագայում մի ամբողջ տարի (1926) գտնվել է Փարիզում: Այս ամենը չէին կարող չհարստացնել ի բնե հետաքրքրասեր մարդու կենսափորձն ու ներքնաշխարհը:

Անդրկովկասում խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո Լևոն Երամյանը ձգիրվեց բեմական արվեստին, խաղաց տարբեր թատրոններում, բայց, ինչպես գրում է դերասանի ստեղծագործությանը նվիրված գրքույկի հեղինակը, նրա «արտիստական տաղանդը վերջնականապես ձևավորվեց և զարգացավ Բաքվի հայկական թատրոնում, նրա կյանքի վերջին տասնամյակում (1928—1938)»[1]: Այս ձևավորումն այլ բան չէր, քան խորացումն ու հաստատումը դերասանի վաղեմի նախասիրության, որ հենց դերասանական խառնվածքն է, այն խառնվածքը, որ հնում կոչում էին «սիրասեր հերոսի» ամպլուա: Դեռ մինչև Բաքվի թատրոնում հաստատվելը նա սիրել է Սեյրանի («Նամուս»), Դաթոյի («Դավաճանություն»), Թովմասի («Դատաստան») և նման դերեր: Բաքվի Հայ դրամայում դերասանի նախասիրությունը չփոխվեց, այլ խորացավ և դարձավ ավելի ընդգրկում, իր մեջ առնելով այնպիսի դերեր, ինչպես Պեպո, Կառլոս («Ավազակներ»), Ֆերդինանդ («Սեր և խարդավանք») Պլատոն Կրեչետ («Ամառնում պիեսում»), Թուլպան («Սպանված աղավնին»), Գորոյան («Հողմերի քաղաքը»), Նեզնամով («Անմեղ մեղավորներ»): Այն դերասանը, որ տիրում էր մաքուր և հստակ խոսքի արվեստին, ուներ գեղեցիկ ու հմայիչ տեսք, պետք է մղվեր դեպի այս և նման դերերը, որ սազում էին իրեն, ինչպես ինքը՝ այդ դերերին: Ուրեմն, դա նրա ոչ միայն նախասիրությունն էր, այլև ստեղծագործական իրավունքը: Երամյանն իր դերերը խաղում էր հաջողությամբ և անվերապահ ընդունելություն գտնում հանդիսատեսների մեջ: Եվ, ինչպես սովորաբար լինում է նման դերերում հանդես եկող և դիտիկ հաջողություն գտնող դերասանների հետ, Երամյանը չհասավ արվեստի այն կատարելությանը, որին կարող էր հասնել: Թե ինչն էր դրա պատճառը՝ բուլսատրել են նրա առհաս արվեստակիցները: «Սիրուն տղա էր և մարդիկ հավատացրին նրան (ավելի շատ՝ կանայք), թե Լևոնը ծնված էր սիրահարի առաքելության համար, այդ գեղեցիկ կարծիքը սպրթաբման վեմ եղավ Լևոնի համար և նա, կառչելով այդ մոտապատկերին, չտեսավ ու չզարգացրեց իր սեփական ներքնաշխարհի հարստությունները, որոնք բարի բնությունը չէր զրաչել նրա համար»[2],—գրել է Վ. Փափազյանը: Դերասանուհի Ժաննեն էլ, բարձր գնահատելով Երամյանի արժանիքները, նկատել է նաև. «Անշուշտ, իրեն արտիստ, ուներ և թերություններ. հաճախ չափից ավելի ձգտում էր բեմում գեղեցիկ երևալ, մոռանալով, որ դրա կարիքն ամեն տեղ անհրաժեշտ չէր: Տարիների ըն-

[1] Ա. Բաբաեղյան, Լևոն Երամյան, 1962, էջ 41:
[2] Նույն տեղում, էջ 66:

թացքում, իհարկե, նա ազգար և կվերացներ սիրողական ժամանակներից ժառանգած մասնակի թերությունները, սակայն, ցավոք սրտի, կրճատվեցին նրա կյանքի տարիները, և նա հեռացավ հայ թատրոնից չավարտելով իր արվեստի վերջին մենախոսությունը»[1]:

Այսուհանդերձ, ինչպես վկայում է ժամանակի մամուլը, Լևոն Երամյանը մնաց Բաքվի Հայ դրամայի ճանաչված, ժողովրդականություն վայելող դերասանը: Նրա պաթետիկ, ռոմանտիկական շնչով համակված խաղը ունեցել է գրավչություն իր հանդիսատեսի աչքում: Դերասանական այդ նկարագիրը բոնել է «Հողմերի քաղաքը» պիեսի գլխավոր հերոսի՝ Գորոյանի դերին, որի նախատիպը Ստեփան Շահումյանն էր: Դերասանը գտել է դերի, «կենսական չիղը, նրա դիրքին ու պատասխանատվության խորը զգացումին հատուկ տոնը, նյութ վեճ ու ծանր ապրումների համար բնորոշ ինտոնացիան և կերտում է ցայտուն դրվագներով մի գեղեցիկ ֆիգուր...»[2]: Անդրադառնալով գովեստներ չեն խնայել այս դերակատարության մասին խոսելիս, համարելով «պոետական ստեղծագործություն», «բարձր ինտելեկտի դերակատարություն»:

Այն ազնիվ և համակող պաթոսը, որ գրավիչ էր դարձնում Երամյանի Պետրոյին, Ֆերդինանդին, Նեզնամովին՝ գեղեցիկ իդեալի հերոսներին, ցայտուն արտահայտություն էր գտել նրա Գորոյանի մեջ՝ մեծ հեղափոխականի բեմական կերպարին տալով ներգործության անդիմադրելի ուժ: Եթե աչքի առաջ ունենանք, որ դերասանը նույնպիսի պաթոսով ներկայացրեց նաև նոր հասարակության հերոսներին (որոնցից լավագույնը, թերևս Պլատոն Կրեչետն էր), ապա կարելի է ասել, որ Երամյանը մեկն էր այն աչքի ընկնող դերասաններից, որ իրականացնում էր 30-ական թվականների գլխավոր՝ նոր հերոսի պատկերման խնդիրը:

Այս նույն առումով Լենինականի թատրոնում երևելի դեմքեր էին դերասաններ Բաբկեն Գաբրիելյանը և Սուրեն Սուրենյանը:

Հազիվ երեք տարի աշխատեց Գաբրիելյանը Լենինականի թատրոնում. բայց այդ տարիները բավական եղան, որպեսզի նա բացահայտի իր ձիրքն ու ասի իր խոսքը, դառնա ճանաչված ու սիրված անուն: **Բաբկեն Գաբրիելյանը** (1902—1931) ծնվել է Ալեքսանդրապոլում, ընչազուրկ ընտանիքում, մեծացել է Բաքվում: Թատերական կրթությունն ստացել է Վ. Միրզոյանի հիմնած ստուդիայում՝ Երևանում, ուր 1918-ին տեղափոխվել էր Գաբրիելյանների ընտանիքը: Բեմական առաջին քայլերը շնորհալի պատանին արել է Ամո-Խարազյանի շրջիկ թատրոնում, ապա հետևել, տարբեր թատերախմբերում խաղալուց հետո, 1924-ին ընդունվել Մոսկվայի Հայկական դրամատիկական ստուդիա, որը, սակայն, չի ավարտել: Վերադառնալով Երևանում՝ նա վարում է դերասանական անկանոն ու թափառիկ կյանք մինչև որ 1928-ին հաստատվում է Լենինականի թատրոնում, որտեղ աշխատում է մինչև իր վաղաժամ մահը:

Բաբկեն Գաբրիելյանը նոր խաղացանկի, նոր հերոսի, դերասանական արվեստի նոր ոճի դերասան էր: Միշտ է, երբ անմոռանալուսեղի հաջողությունների մեջ հիշվում են նաև Ծուռովը («Արդյունավոր պաշտոն») և Նեսչաստլիվցևը, բայց նրա արվեստը խարսխվել է նոր խաղացանկի վրա: Սա էր այն

[1] Նույն տեղում, էջ 70:
[2] «Պրոլետարը», 1934, № 119:

ճողը, որի վրա այնպես փութկոտ փարթամությամբ բացվեց Գաբրիելյանի ձիրքը։ Ինչպես Հր. Ներսիսյանը և Վ. Վաղարշյանը Երևանի Առաջին պետթատրոնում, Լ. Երամյանը և Ալ. Հովհաննիսյանը Բաքվի Հայ դրամայում, Բ. Գաբրիելյանը և Ս. Սուրենյանն էլ Լենինականի թատրոնում (30-ականն թվականների առաջին կեսին) կրողներն էին արվեստի ոչ միայն նոր գաղափարախոսության, այլև նոր ոճաբանության, որ դասական խաղացանկի վրա չէր հարոսիված։ Դասական կերպարներից ավելի՝ նրանց ստեղծագործական ընկալումը պայմանավորում էին նոր խաղացանկի թելադրանքն ու անկատար դերերը։ Դրանք հատատուտումն էին այն պայծառ հայացքի, որ նրանք ունեին հեղափոխական իրականության և ապագայի հանդեպ։ Այս դերասանները այդ ժամանակամիջոցում կարող էին հեղափոխական բովանդակության մի անկատար դերը գնահատել ավելի քան դասական նշանավոր մի դեր։ Տուգգուզ Ուլեյկան («Բուքը») կամ չին Կուլին («Մոնչա՛, Չինաստան»), ռուս Նիկիտինը («Վերածնում») կամ գերմանացի Կառլ Թոմասը («Հոպլյա, մենք ապրում ենք») նրա՝ հեղափոխական վերազգային չափանիշներով մտածող դերասանի համար ամենալայն ասկեղծությամբ նույնքան հարազատ կերպարներ էին, որքան հայազգի հերոսները։ Այդ ասկեղծությունն ասցնում էր ասձնավորումներին և գնահատվում ըստ արժանվույն. «նա կարողացավ իր բոլոր տեսակերպումներով տալ չինացի հեղափոխականի, գիտակցության եկած բանվոր-կոլխի մարտնչող տիպը»[1]։ «Առաջ քաշված բանվոր Վասիլիի տիպը Գաբրիելյանն մոտ այնքան բնական էր, այնքան ասկեղծ ու հուզիչ, որ ստիպում էր հասարակությանը արձագանքել շատ մոմենտներում թատերասրահից»[2], «Վասիլը, խրոխտ, առնական ձայնով սիրելի դերասանը շունչ ու կենդանություն է ներշնչում փոթորկող ալիքների մեջ ասհատած կանգնած նավատեղիներին։ Նա իր կատարելությամբ խաղը հասցնում էր բարձր գեղարեստականության»[3] (խոսքը վերաբերում է Գոդունի դերակատարությանը)։ Դերասանի «ստեղծած կերպարների քաղաքացիական պաթոսն էր գրավում հանդիսականին, նրա մեջ իոր ու անջնջելի հավատ ներարկում ժամանակակից իրականության նկատմամբ»[4],—իրավամբ նկատել է դերասանի ստեղծագործության հետազոտողը։

Գաղափարական նույն պաթոսի կրողն էր նաև **Սուրեն Սուրենյանը** (1899—1938), որի արվեստը նույնպես նկատելի հետք է թողել Լենինականի թատրոնում, սիրվել քնարական համակող շնչով, ռոմանտիկական հրապուրիչ գույներով։

Սուրենյանը ծնվել է Մեղրիում, հասակ առել Բաքվում որ և կատարել է բեմական առաջին քայլերը։ Մինչև Լենինականի թատրոնում հաստատվելը եղել է Հյուսիսային Կովկասի հայկական թատերախմբերում, այնուհետև՝ Բաքվում ու Երևանում։ Նրա ստեղծագործական ճակատագիրը լուծվեց Լենինականի թատրոնում, Վ. Ասճեմյանի ռեժիսորական տնօրինությամբ աշխատելու մի տասանամյակում, երբ նա հանդես է գալիս բավականաչափ շատ և բազմաբնույթ դերերում։ Սուրենյանի դերացանկում նույնպես կային դասական դերեր, ինչպես Ֆերդինանդը («Սեր և խարդավանք») և Բասանիոն («Վենետիկի վա-

[1] «Բանվոր», 1929, 11 հունվարի։
[2] Նույն տեղում, 1 հունիսի։
[3] Նույն տեղում, 1 մարտի։
[4] Լ. Խալաթյան, Բարկեն Գաբրիելյան, 1958, էջ 61։

ճառակաՆը»), որոնք նա կատարել է բանաստեղծական շնչով և ունեցել ան-վիճելի հաջողություն, բայց նրա, ինչպես իր արվեստակից Գաբրիելյանի, նկարագիրը որոշեցին ժամանակակից հերոսի անձնավորումները: Անդրոսով («Պորտֆելավոր մարդը»), Միրոնով («Ոնելսեռը զրնգում են»), Սոմով («Իննգա»), Ռոմանով («Հաց»), վարպետ Գրիգոր («Նավթ»), Լևինսոն («Ջարդ»), ղեկավար անձ («Իմ բարեկամը»), Մատիլկով («Փառք»), Պլատոն Կրեչետ (համառում պիեսում),—սրանք ոչ միայն հերթական դերեր էին դերասանի կյանքում, այլև հարազատ կերպարներ, որոնց ջերմություն, մտերմություն էր հաղորդում այդ մեղմաձայն ու թախծահայաց դերասանը՝ հավատալով և հավատացնելով այն գաղափարները, որ կրում էին այդ դերերը: Նրան կերպարի անհատականությունը հետաքրքրում էր ավելի, քան ընդհանուր պաթոսը: Երբ հրամանատարը հանձնարարություն էր տալիս Սուրենյանի Մատիլկովին («Փառք»), նա «չէր ապրում ցուցադրական ոգևորություն: Ներքին հուզմունքը հազիվ էր արտացոլվում դեմքին: Նա խաղաղ էր թվում... բայց դա այն խաղաղությունն է, երբ մարդու միտքը բևեռվում է միայն մի կետի, գլխավոր խընդրի»[1],—գրել է դերասանի արվեստը հետազոտող հեղինակը: Դատելով նրա ավելի ծավալուն դերակատարումներին տրված բնութագրություններից, կարելի է ասել, որ հերոսի անհատականության որոնումը սկզբունք է եղել Սուրենյանի համար, և դա պայմանավորված էր դերասանի ոչ միայն ճախատիրությամբ, այլև տվյալներով: Նա Բարկեև Գաբրիելյանի նման հանակող ներշընչանքի դերասան չէր և չէր կարող ապավինել ներշընչանքին, ոչ էլ Լևոն Երամյանի նման գեղեցկատես և պաթոսալին դերասան, որպեսզի ապավիներ իր տեսքին ու պաթոսին: Նա պետք է գտներ իր տվյալների ու կերպարի տվյալների ներդաշնակությունը, և հենց դա էլ դերասանին մղում էր որոնումների, որի ընթացքում էլ հայտնաբերվում էր կերպարի անհատականը: «Նրա ստեղծագործական կերպարանքի հիմնական հատկությունը նուրբ լիրիզմն էր, որով նա հագեցնում էր իր խաղացած բոլոր դերերը: Սուրենյանը միշտ էլ կերպարները ենթարկում էր իր ուրույն ստեղծագործական ոճին և միշտ էլ բեմի վրա մի անհատ ռոմանտիկ էր, միշտ ձգտող, միշտ կարոտով լեցուն, ըստ որում այդ կարոտը պարուրված էր լինում մի տեսակ խորունկ թախիծով»[2],—գրել է Լ. Քալանթարը: «Հիշում եմ նրա դալուկ դեմքը, խոր ու ոգեղնուն աչքերը, որոնց խորքում թաքնված էր անորոշ մի թախիծ...»[3],—մտաբերել է ռեժիսոր Դ. Անթաձեն, որի ղեկավարությամբ դերասանը պատրաստել էր Իցկայի («Իցկա Ռիժինաշվիլի») դերը: Իր այդ թախիծը, քնարական-ռոմանտիկական շունչը Սուրենյանը հաղորդել է և՛ ժամանակակից կերպարներին՝ ազատելով նրանց չոր ու միագույն գծագրությունից, և՛ դասական կերպարներին, մանավանդ՝ Շեքսպիրյաններին, որի լավ դերակատարն է եղել՝ գտնելով մշտական համակրողներ:

Այս տարիների Լենինականի թատրոնում ընդգծվում էր նաև **Եկատերինա Դուրյան-Արմենյանի** (Դանդուրյան, ծնվել է 1885-ին, Թիֆլիսում) վաղուց ի վեր հղված ձիրքը և՛ արդիական, և՛, մանավանդ, դասական խաղացանկում:

[1] Գ. Աբրահյան, Սուրեն Սուրենյան, 1959, էջ 46:
[2] Նույն տեղում, էջ 86:
[3] Նույն տեղում, էջ 93:

Մինչ այդ նա դերասանական կյանքի հարուստ ու տևական ճանապարհ էր անցել՝ ճանաչված հասնելով դեռևս նահապետական թատրոնում: Ինչպես Արուս Ոսկանյանը և Ժամհարը, նա ևս կանացի հմայքի ու հրապուրանքի անսքող արտահայտիչն էր 10-ական թվականների հայ թատրոնում: Դրա թերևս ամենացայտուն արտահայտությունը եղել է Սալոմեի (Օսկար Ուայլդի պիեսում), մի դերակատարում, որի մասին ժամանակին գրել են. «Այս դժվար դերի մեջ տիկին Արմենյանը ի հայտ բերեց մեծ տաղանդ: Անելի լավ Սալոմեն դժվար է պատկերացնել: Յոքանանի (Փարիզյան) գլխի հետ մենախոսությունը նա կատարեց ավելի քան գեղարվեստորեն: Որքա՜ն կիրք, որքա՜ն գոռոզություն և որքա՜ն կանացիություն...»[1]: Գեղանի և հրապուրիչ՝ երիտասարդ Դուրյան-Արմենյանը դյուրին ու անճիգ աննձավորում էր այդպիսի կերպարներ՝ գտնելով անվերապահ ընդունելություն, բայց նա ունեցավ նման դերերին չհարմարվելու ողջախոհություն նույնպես՝ շնորհիվ, թերևս, Արմեն Արմենյանի նման մի դերուսուցի և խորհրդատուի, որ իր ամուսինն էր:

Բեմ ելնելով դեռևս դարասկզբին՝ դերասանուհին հետզհետե ձեռք է բերում ավելի ու ավելի լավ դերեր խաղալու իրավունք: Դյուրին քան չէր լինել Աքելյան-Արմենյան զորեղ թատերախմբում և ունենալ Մարգարիտի դերը «Պատվի համարում», առավել ևս դյուրին չէր արժանանալ Գրիգոր Զոհրապի դրվատանքին, երբ խումբը 1908-ին հանդես էր գալիս Պոլսում:

Ե. Դուրյան-Արմենյանի դերասանական ուսումնառությունը և գործունեությունը համընկնում միմյանց. թեմ ելնելուց շատ չանցած նա խաղընկերներն է ունենում այնպիսի վարպետների, ինչպես Աբելյանը, Սիրանույշը, Գևորգ Պետրոսյանը... Նրա դերասանական դաստիարակությանը մեծապես նպաստում է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ստուդիայի ազատ ունկնդիր և մոսկովյան թատրոնների հաճախակված հանդիսատես լինելը (1914): Այս ամենը երիտասարդ դերասանուհու ձիրքը կատարելագործեց այնքան, որ նա կարող էր հուզող ու համակող լինել ոչ միայն հարազատ միջավայրի դերերում (Էդիթհա՝ «Պեպո», Մարգարիտ, Սուսան, Սոնա՝ Շիրվանզադեի պիեսներում), այլև օտար հեղինակների պիեսներում (Օֆելիա, Դեզդեմոնա, Ժակլին՝ «Անհայտ կին» և այլն):

Դուրյան-Արմենյանը, ամուսնու հետ, երկար ժամանակ շրջել է ոչ միայն Անդրկովկասի, այլև արտասահմանյան հայաշատ վայրերում (Բուլղարիա, Եգիպտոս, Իրան) մինչև որ հանգրվան է գտել Լենինականի թատրոնում, մի քանի տասնյակ տարի աշխատել է ազատող՝ հանձնելով իր ճնարավորությունների ավելի իմաստալից բացահայտմանը, որ նրանից պահանջում էր նոր խաղացանկը և նոր թատրոնը: Նրա Վասիլիսան («Հատակում»), Պոլինան («Թշնամիներ»), լեդի Միլֆորդը («Սեր և խարդավանք»), Սալոմեն («Էշի մեկ գոճ»), արքայամայրը («Երկիր հայրենի»), Մարիա Պետրովնան («Փառք»), Կրուչինինան («Անմեղ մեղավորներ») և ուրիշ կատարումներ կերպարի բնավորությունն ի հայտ բերող մշակված ձիրքի արտահայտություններ էին:

30-ական թվականները եղան նաև Մ. Մոճոյանի դերասանական կյանքի լավագույն տարիները:

Մարիամ Մոճոյանի դերասանական ձիրքը բացվել է 20-ական թվականների առաջին տարիներից՝ Լենինականում, Արմեն Արմենյանի ռեժիսորական

[1] «Тифлисский листок», 1914, № 36.

ուճօրինությամբ: Սկսնակ դերասանուհին խաղացել է բավական խոշոր դերեր, որոնց թվում «Ժպւոր» դրամայի հերոսուհու դերը: Իր գործունեության առաջին տասնամյակում Մոճոդյանը խաղացել է և՛ Լենինականի թատրոնում, և՛ Թիֆլիսի Հայ դրամայում, ուր և վերջնականապես հաստատվել է: Մինչ այդ (1925—1926) նրան վիճակվել էր մի շարք առաջնակարգ դերերով (Մարգարիտ, Սոնա, Դեզդեմոնա, Հուդիթ և այլն) դառնալ Հովհ. Աբելյանի և Վ. Փափազյանի խաղընկերը, երբ նրանք գաստրոլային ներկայացումներով հանդես են եկել Լենինականում: Դա, ինչպես խոստովանել է դերասանուհին, նպաստել է իր տվյալների հղկմանն ու զարգացմանը. «Այդ մի սեզոնի ընթացքում ես այնքան խոշոր դերեր խաղացի մեր բեմի խոշորագույն արտիստների հետ, որ դա ինձ համար կարող էր ստեղծագործական աշխատանքի աղբյուր լինել առնվազն մի տաս տարվա համար»[1]:

Դերերի այն մեծ շարքը, որ նա կատարել է Թիֆլիսի Հայ դրամայում, ինքնին կարող է վկայել, թե նա ինչ տեղ է գրավել թատերախմբում. Մարգարիտ, Սուսան, Սոնա (Շիրվանզադեի դրամաներում), Էփեմիա, Անանի, Նատալիա (Սունդուկյանի պիեսներում), Պարոնյանի կատակերգությունների հերոսուհիների, ռուսական և արևմտաեվրոպական դասական խաղացանկի հայտնի դերերը՝ Կատերինա, Կրուչինինա, Լուիզա, Դեզդեմոնա և այլն: Եթե նկատի ունենանք, որ նա շատ դերեր է խաղացել նաև ժամանակակից խաղացանկում (ինչպես Լյուբով Յարովայա, Տատյանա՝ «Բեկում», Լիդա՝ «Պլատոն Կրեչետ»), ապա կարելի է ասել, որ դերասանուհու տվյալները զարգացման համար դերերի կարոտություն չի ունեցել: Միաձգամայն հակառակը՝ նրա խաղացած դերերը մեծաքանակ (ավելի քան երկու հարյուր) և բազմաբնույթ լինելով հազիվ թե կարող էին խորապես բացահայտել դերասանուհու անհատականությունը, ստեղծագործական նկարագիրը, մանավանդ, որ դերերը շատ հաճախ պատրաստվել են խորացումներ բացառող շտապողականությամբ և ռեժիսորական հմտալից հսկողության բացակայությամբ: Միշտ է, Մոճոդյանն իր ստեղծագործական կյանքում ունեցել է նաև պնդախի աննձնավորումներ, ինչպես «Պատվի համարի» Մարգարիտը կամ «Ամպրոպի» Կատերինան (մի դեր, որ նա պատրաստել է Լ. Քալանթարի ռեժիսորական հսկողությամբ), բայց ընդհանուր առմամբ դերերի չափից դուրս շատ և բազմաբնույթ լինելը խանգարել է դերասանուհուն հասնելու իր տվյալների ավելի լիակատար բացահայտմանը:

30-ական թվականներին տարբեր կերպով դրսևորվեցին մի շարք դերասանուհիների ձիրքն ու տվյալները: Ավագ սերնդի դերասանուհիները, ինչպես Եկատերինա Դուրյան-Արմենյանը, Մարի Բերոյանը և ուրիշներ դրամատիկական դերերից աստիճանաբար անցնում էին խարակտերային դերերի՝ հանդես բերելով իրենց ստեղծագործական փորձի տարիների կուտակումը:

Մարի Բերոյանի դերացանկը նույնքան հարուստ է, որքան և գործունեությունը: Այդ դերացանկի լավագույն կատարումներն ընդգծել են խառնվածքը խարակտերային ուժեղ մի դերասանուհու, որ կարողացել է հոգեբանական ստույգ բնութագրումներ տալ և՛ Կարաճիխային («Ամպրոպ») ու լեդի Միլֆորդին («Սեր և խարդավանք»), և՛, մանավանդ, հայ դասական թատերագրության կերպարներին՝ Խամփերի ու Սալոմե (Սունդուկյանի պիեսներում),

[1] Ա. Հայրապետյան, Գրական և թատերական դեմքեր, Թիֆլիսի, 1958, էջ 101:

Զառնիշան ու Շպպանիկ (Շիրվանզադեի պիեսներում)։ Կենցաղային դերերի ճշմարտացի կատարումներով, իրապատում խաղով, տևական գործունեությամբ Մարի Բերոյանն աչքի ընկնող տեղ է գրավում Թիֆլիսի Հայ դրամատում։ Նույն թատրոնում խարակտերային հմուտ կերպարանագծումներով հանդես էր գալիս նաև Արուսյակ (Լիզիկ) Հարությունյանը՝ երբեմնի հայտնի տրավեստին և դրամատիկական շնչի կերպարներ (Սեդա՝ «Հին աստվածներ», Մարգարիտ՝ «Պատվի հանար», Թանգիկ՝ «Նատաստան» և այլն) ամենաովրողը, որ Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Պատվի հանար» ներկայացման մեջ (1939) հուզական ու ճշմարտացի խաղում էր Երանուհու դերը։

Այս շրջանի Բաքվի Հայ դրամայում աչքի էր ընկնում Աստղիկ Երամյանի ձիրքը։ Բնական, իրապատում խաղի դերասանուհին կարող էր հավատար հաճոզչությամբ ամենավորել և՛ դրամատիկական (ինչպես Անուշը՝ Հովհ. Թումանյանի պոեմի թեմավորման մեջ), և՛ կատակերգական (ինչպես «Անտանելի բուլժի արևելյանի» Մարթան) կերպարներ։ Եթե նկատենք, որ նա նույնպիսի հաջողությամբ կարող էր կատարել նաև խարակտերային դերեր (ինչպես «Ճանդած օջախի» Սալոմեն), ապա կարող ենք ասել, որ 30-ական, ապա և 40-ական թվականներին Բաքվի Հայ դրաման ի դեմս Աստղիկ Երամյանի ուներ ստեղծագործական լայն ընդգրկման տեր մի դերասանուհի, որին իրավամբ բարձր են գնահատել հանդիսատեսը և թատերական քննադատությունը։ Այս թատրոնում բացահայտվեց նաև Թագուհ Սահակյանի դերասանական ձիրքը, որին վիճակվեց ստեղծագործական հարուստ կյանք Բաքվի, ապա Ստեփանակերտի թատրոններում։ Իր հռանդուն խաղով, վարակիչ հումորով Սահակյանը հանդես է եկել բավական հարուստ մի դերացանկում (որի մեջ՝ նաև տղաների դերեր) ձեռք բերելով կատակերգական բնավորության հմուտ դերասանուհու արժանի համարում։

Այս նույն շրջանում Լենինականի թատրոնում ուշագրավ կատարումներով երևում էին Անյա Բերոյանը և Հրանուշ Բաբաջանյանը։ Բերոյանին հատուկ էին քնարական մեղմությունը, խաղի զուսպ և կիրթ ձևերը։ Այս յուրահատկություններով ի մի էին գալիս դերասանուհու լավ կատարումները՝ Լենա («Փառք»), Լիդա («Պլատոն Կրեչետ»), Մարիամիկ («Էժմանվիլի»), Ռուզան (համանուն դրամայում), Զեսիկա («Վենետիկի վաճառականը»), հետագայում՝ նաև Օլիվիա («Տասներկուերորդ գիշեր»)։ Բերոյանի հերոսուհիները գրավիչ էին ոչ թե դրամատիկական ընդգծումներով, այլ քնարական շնչով, գեղեցիկ տեսքով ու ներաշխարհով։ Ինչպես Ռուզաննա Վարդանյանը Սունդուկյանի թատրոնում, Բերոյանը այդպիսի ներարագրի տեր կնոջ կերպարն հաստատողն էր Լենինականի թատրոնում։

Հրանուշ Բաբաջանյանը երիտասարդ հասակում բազմաթիվ առաջնակարգ դերեր է խաղացել բեմի ճշգանավոր վարպետների հետ։ Մոտավորելով 20-ական թվականների Թիֆլիսի հայ թատրոնը, Վ. Փափազյանը դերասանուհու 60-ամյակին նվիրված հոդվածում գրել է, թե ինչպես նա հանդես նալավ Հադիթի («Ուրիել Ակոստա») դերում և «մի օրից մյուսը հանդիսատեսին գրեթե ամենանոր այդ աղջիկը թևակոխեց բարձրորակ արվեստի ոլորտները»[1]։ Այնուհետև նա մի տասնամյակ (1923—1934) աշխատել է Բաքվի Հայ դրամայում, ապա և Լենինականում, հետո Բաքվում և, ի վերջո, Երևանի պետական

[1] «Հայ թատրոնի պատմություն», 1965, № 8, էջ 18։

Ա. Օրբելի՝ Ռուսական պատմական գրականության հիմնադիր

Ա. Օրբելի՝ Ռուսական պատմական գրականության հիմնադիր

Գծագրությունը Գ. ՊԱՊՈՅԱՆԻ

Գծագրությունը Գ. ՊԱՊՈՅԱՆԻ

Ծովի ալիքները կարող են մեծ վնաս հասցնել ափամերձ շինություններին

Ալիքները մի քանի րոպեում կարող են ողողել ամբողջ ափը

հանդիսատեսի թատրոնում: Ավելի շատ ու բազմաբնույթ են եղել նրա դերերը՝ Մարգարիտ, Էփեմիա, Նատաշա, Ռուզան, Սևիլ, Սառա, Կրուչինինա և ուրիշներ: Ինչպես հանձախադեպ տեղափոխությունները, դերացանկի խայտաբղետ լինելն էլ չէին կարող նպաստել դերասանուհու տվյալների ճիշտ բացահայտմանը: Այսուհանդերձ, նրա խաղում նկատվել և գնահատվել է ըմբռոստ կնոջ կերպար ստեղծելու ձգտումը, ստեղծագործական բարեխղճությունը, մաքուր հայերենը:

30-ական թվականներին դերասանական արվեստի մեծաթիվ օջախներ գոյացան: Թերևս ոչ մի շրջանում այնքան շատ թատերական միավորներ չեն ստեղծվել, որքան այս տասնամյակում: Երևանում բացվեց Բանվորական թատրոնը, 30-ական թվականների երկրորդ կեսին բազմացան շրջանային թատրոնները (այս մի տասնամյակում հիմնվեց գրեթե երկու տասնյակ պետական թատրոն): Սա կարող էր թատերական արվեստի իսկական վերելք համարվել (ինչպես և համարվում էր ժամանակին), եթե քանակական աճն ուղեկցվեր գեղարվեստական որակի վերելքով, ունենար իր ներքին արդարացումը, գոյության բնական հիմքը: Սինչդեռ բանն այդպես չէր՝ երևույթը թեկուզ և դերասանական արվեստի տեսանկյունից դիտելով: Թատրոնների բազմացման ժամանակներում արդեն պարզ ասվում էր, որ «թատրոնների արագ աճման հետ միասին նույնպիսի արագությամբ չեն աճում գեղարվեստական կադրերը»[1], «Մեր շրջանային թատրոնները, քիչ բացառությամբ, քիչ են տարբերվում ինքնագործ խմբակներից», նրանք խոշոր թատրոններից փոխ են առնում միզանսցեններ և դա գրկում է նրանց «ստեղծագործական նախաձեռնություն և ինքնուրույնություն ունենալուց»[2]: Թե ինչ պատկեր էին ներկայացնում այդ թատրոնները իբրև դերասանական արվեստի օջախներ՝ կարող է գաղափար տալ նրանց գործունեության մասին տրված մի զեկուցում, ուր ասված է. «Մեր ամբողջ թատերական ցանցում ունենք 221 դերասան, որոնցից եթե հանենք վեցը կենտրոնական թատրոնների դերասանական կազմը՝ 167 մարդ, ապա շրջանային 12 թատրոնների համար մնում է միայն 54 դերասան, որոնց մեծ տոկոսը քիչ է տարբերվում ինքնագործ խմբակի սովորական դերասանից»[3]: Ոչ մի տարակույս, այդ թատրոնները մեծ դեր էին խաղում թատերական արվեստը հանրապետության հեռավոր շրջանները տանելով, գյուղական աշխատավորության գաղափարական-գեղարվեստական դաստիարակության համար անելով ազնիվ ու անձնվեր մի գործ, որ ուներ ոչ միայն գեղարվեստական, այլև քաղաքացիական նշանակություն: Ավելի քաղաքացիական, քան գեղարվեստական, որովհետև այդ դժվար գործունեության ընթացքում դերասանական արվեստի արժեք ստեղծելը հանձնարարեք երևույթ չէր: Եվ երբ 1939-ի հունիսի 5-ից—18-ը կայացավ շրջանային թատրոնների առաջին ստուգատեսը[4], քննադատ Ս. Մելիքսեթյանը (Վ. Ալեքսանդրյան ստորագրությամբ) գրեց, որ ցույց տրված «բոլոր բեմադրություններում շատ քիչ իսկական, լիար-

[1] «Գրական թերթ», 1935, № 6:
[2] «Գրական թերթ», 1935, № 17:
[3] «Գրական թերթ», 1935, № 14:
[4] Ստուգատեսին մասնակցել են Կիրովականի, Ալավերդու, Ստեփանավանի, Դիլիջանի, Աբթինի, Ղամարլուի (Արտաշատ), Վաղարշապատի (Էջմիածին), Ղափանի և Ալագյազի (Քրդական) թատրոնները:

ժեք կերպարներ տեսանք (այն էլ գլխավորապես Կիրովականի թատրոնում)։ Ներկայացումների մեծ մասի մեջ մենք հանդիպեցինք բազմաթիվ շտամպների, որոնց մենք արդեն ծանոթ էինք ուրիշ դերասանների կատարումից»[1]։ Քննադատը գտնում է, որ շատ բան այդ թատրոնները վերցնում են խոշոր թատրոնների ներկայացումներից և զրկվում են ստեղծագործական ինքնուրույնությունից, ուրիշ խոսքով՝ չեն ասում իրենց խոսքը, առանց որի չի կարելի տեղ գրավել արվեստի զարգացման պատմության մեջ։

Այսպիսի դեպքերում հարկ է լինում խոսել թատերախմբերի գործունեության ոչ այնքան արվեստաբանական, որքան քաղաքացիական նշանակության մասին։ Ինչ դրվատանք էլ ասվի այդ թատրոնների անձնուրաց աշխատանքի մասին՝ շատ չի լինի, բայց դա բավական չէ այդ աշխատանքը իբրև արվեստի զարգացման նոր աստիճան դիտելու համար։

Այդպիսի գործունեության ճշմարիտ օրինակ էր Ամո-Խարազյանի ղեկավարությամբ 30-ական թվականներին գործող պետական գյուղշրջիկ թատրոնը։ 1933-ին, թատրոնի հիմնադրման 5-ամյակի առթիվ լույս տեսած գրքույկում, բարձր է գնահատվել թատրոնի աշխատանքը, վաստակն այն դերասանների, որ եղել են խմբի մեջ՝ Աշխեն Խարազյան, Վարդա Բեգիջանյան, Լիպարիտ Ներսիսյան, Արթուր Բաբյան, Սիրուշ Ասատրյան, Համո Էմինի, Վրույր Փաշոյան, Ծղնակ Սողոմոնյան, Լուսի Թադևոսյան, Հովհաննես Բաղդասարյան, Հռիփսիմե Այունց, Անդ. Նանաջանյան և ուրիշներ։ Հոդվածագիրը նշում է նրանց «անձնվեր աշխատանքը», իրավամբ գտնելով, որ միայն դա «բավական է, որպեսզի գյուղական թատրոնն ու նրա աշխատավորները խոշոր հարգանք վայելեն աշխատավորական լայն զանգվածների մեջ», սակայն այդ աշխատանքի ստեղծագործական արդյունքների մասին նույնիսկ ժամանակակից հոդվածագիրը ոչինչ չի ասում, նկատելով, որ «տարաբախտաբար մեր մամուլը չափազանց քիչ է լուսաբանել այդ թատրոնի խնդիրները, ուստի չի էլ հետևել նրա ստեղծագործական աշխատանքին»[2]։

Շրջանային թատրոնների մեջ ամենակենսունակը, ստեղծագործական կազմով համեմատաբար կայունը 30-ական թվականներին եղել է Կիրովականի Հովհ. Աբելյանի անվան թատրոնը։ Ղարաքիլիսան (1935-ից՝ Կիրովական) թատերական ավանդներ ունեցող ամառանոցային հայտնի քաղաք էր, 30-ական թվականների սկզբից՝ զարգացող արդյունաբերական քաղաք և ուներ համեմատաբար ուժեղ թատերախումբ։ Կիրովականի թատրոնում մինչև օրս հիշում են խարակտերային դերասան Գեղամ Նալբանդյանին՝ Օմագալի («Անմեղ մեղավորներ»), Սարգսի («Էլի մեկ զոհ»), Քաջ Նազարի դերակատարին, թատրոնի հիմնադիրներից մեկին։ 30-ական թվականներին այստեղ մեծ հաջողություն էր վայելում Արտաշես Արևշատյանը՝ դերասանական թափառիկ կյանքում իր շուայլ ձիրքն անփույթ վատնած դերասանը, որ խաղում էր Միկիտան Սաքոյի («Հացի խնդիր»), Կառլ Մորի, Գոշի (համանուն պատմական դրամայում), Կուդրյաշի («Ամպրոպ»), Վագիֆի (Ս. Վուրդունի պատմական դրամայում), Գիժ Դանիելի և ուրիշ դերեր։ Թատրոնի հիմնումից ի վեր այս թատրոնումն է Արուս Խուդանյանը՝ խաղի կուլտուրայով աչքի ընկնող մի դերասանուհի, որ ստեղծում էր տպավորիչ դերապատկերներ, ինչպես Կաբանի-

---

[1] «Գրական թերթ», 1939, № 18։

[2] Հ. Մկրտչյան, Պետական գյուղշրջիկ թատրոնը, Երևան, 1933։

խան («Ամպրոպ»), Ջառնիշյանը («Ջար ոգի»), Շպղանիկը («Նամուս»): Այստեղ էր Աղավնի Հովհաննիսյանը՝ Կրուչինինայի, Կատերինայի («Ամպրոպ»), Շուշանի («Պեպո») հուզական կերպարներուն ստեղծող դերասանուհին, ինչպես նաև հերոսուհիների (Ռուզան, Նիկո՝ «Արսենիա», Մանյա՝ «Ուրիշի երեխան», Լիդա՝ «Պլատոն Կրեչետ») դերակատար Անահիտ Սահամյանը: Եթե կոմիկական դերերի կատարմամբ թատրոնում աչքի էր ընկնում Մաթևոս Սահամյանը, ապա խարակտերային դերերում՝ Ադրիկ Սարգսյանը և Աղասի Նալչաջյանը, հերոսական դերերում՝ Հովհաննես Վարդանյանը:

30-ական թվականները լավագույն տարիներն էին նաև Գանձակի (1935-ից՝ Կիրովաբադ) թատրոնի համար: Այդ հայաշատ ադրբեջանական քաղաքը նույնպես ուներ թատերական ավանդներ, այլապես անհնար կլիներ այնտեղ թատրոնի ստեղծումը 1920 թվականին՝ Ադրբեջանում խորհրդային կարգերի հաստատման առաջին օրերին: Թատերախմբի[1] ղեկավար ռեժիսորը Հայկասար Միրաքյանցն էր (հետագայում Լենինականի թատրոնի դերասան, «Հառակումի» ներկայացման Բարոնի դերակատարը): Թատրոնը ներկայացրել է հայկական խաղացանկի ավանդական դրամաները, ինչպես նաև ևրոպական տարածված վոդևիլներ: Դերասաններից աչքի են ընկել Նիկոլայ Մկրտչյանը, Հրանուշ Բաբաջանյանը, Վարդուշ Արարատյանը (Ստեփանյան): Հետագայում, Հայկասարի հեռանալուց հետո, թատերախումբը գրեթե կազմալուծվեց մինչև 1935-ին պետական հովանավորություն ստանալը: Կիրովաբադի հայկական պետական թատրոնն այդ ժամանակից ի վեր բեղմնավոր գործունեություն ունեցավ մինչև փակումը (1949): Մի որոշ ժամանակ թատրոնը կազմակերպելուց հետո նրա ղեկավարն էր Կարո Ալվարյանը՝ ռեժիսոր և խարակտերային դերերի փորձված դերասան, իսկ այնուհետև՝ Աղասի Ալայանը: Մոսկվայի Թատերական ինստիտուտը նոր միայն ավարտած երիտասարդ ռեժիսորը (որ Բաքվի Հայ դրամայում հաջող դերակատարություններով) թատերախմբի գործունեությանը հաղորդեց ավելի ժամանակակից ճաշակ և ըմբռնումներ: Խումբը համալրվեց նոր ուժերով, որոնք ընդունակ եղան պատշաճ մակարդակով ներկայացնելու այնպիսի պիեսներ, ինչպես «Պարահանդեսից հետո», «Մեր և խարդավանք», «Անմեղ մեղավորներ», «Պեպո» և այլն: Այս խաղացանկում հաջողությամբ հանան Միքայել Սահակյանը, որ հանդես էր գալիս խարակտերային դերերում (ինչպես Գիքո, Սաղաթել), Լևոն Աբրահամյանը՝ հերոսական դերերում (ինչպես Պեպո, Նեզնամով), Ալեքսանդր Փշեմյանը՝ կոմիկական դերերում (ինչպես Շմագա), Վարդուշ Ստեփանյանը՝ կենցաղային դերերում (ինչպես Շպղանիկ, Ջառնիշան), Լևոն Աղաբաբյանը, Գուրգեն Թավրիզյանը, Սիմոն Պիճինկյանը և ուրիշներ:

Որքան ծավալուն, նույնքան խայտաբղետ էր 30-ական թվականներին ստեղծված թատերական օջախների գործունեությունը, որի մեջ, բացի Ամո-Խարազյանի անվան շրջիկ թատրոնից, շատ էական էր Կիրովականի, Արտաշատի, Նոր Բայազետի (Կամո), Ալավերդու, Գորիսի և մյուս շրջանային

[1] Խմբի կազմումն էին դերասաններ Միքայել Վիրաբգադեն (Գրիգորյան), Վարդուշ Արարատյանը (Ստեփանյան), Հրանուշ Բաբաջանյանը, Սուսաննա Ալվազյանը, Սուրեն Գեղեցյանը, Ալեքսանդր Բալթալյանը, Ալեքսանդր Խալաթյանը, Վարդանս Վարդապետյանը, Կոլյա Մկրտչյանը, Շուշանիկ Քալանթարյանը, Գոհար Ծատուրյանը, Ռուբիկյանը և Բագրատ Մուրադյանը (Ռ. Հարությունյան, Սովետահայ թատրոնի տարեգրություն, Երևան, 1961, էջ 20):

թատրոնների կատարած դերը: Բայց այս դեպքում ևս խոսքը կարող է վերաբերել այդ գործունեության ավելի շուտ ծավալի, քան գեղարվեստական ճշմարտության մասին: Կարելի է արձանագրել, թե ինչ վայրերում և որքան մեծաթիվ ներկայացումներ են տվել այս թատրոնները, բայց չի կարելի ասել, թե նրանցից որը գեղարվեստական ի՛նչ ուղղություն է բռնել, ամեն մեկը ինչ գեղարվեստի ի՛նչ սկզբունքներ է պաշտպանել և ի՛նչ խոսք է ասել դերասանական արվեստի մեջ: 1939-ին, Ամո-Խարազյանի անվան շրջիկ թատրոնի 10-ամյակի և շրջանային թատրոնների հանրապետական սեմինարում, բազմաթիվ հոդվածներ լույս տեսան այդ թատրոնների վերաբերյալ: Նշվեցին այդ թատրոնների ղեկավարների ու դերասանների ծառայությունները, բայց դա վերստին գործունեության գնահատություն էր և ոչ ստեղծված գեղարվեստական արժեքների: Նկատվեց, որ շրջանային թատրոնների ներկայացումները, դերասանական կատարումներն աչքի չեն ընկնում ինքնատիպությամբ և իքնուրույնությամբ: Դա էր իրողության ընդհանուր պատկերը, որ բնավ չի նշանակում, թե տասնամյակի ընթացքում շրջանային թատրոններում քիչ են եղել ակներև ձիրքի ու հմտության տեր դերասաններ, հետաքրքիր դերակատարումներ: Թատրոնի պատմաբանի համար չկա ավելի դժվար բան, քան այդ դերասանների արվեստի բնութագրությունը. նրանց խաղի մասին գոնե մոտավոր պատկերացում տվող տվյալների բացակայությունը մամուլում՝ այդ գործը դարձնում են եթե ոչ աննպատ, ապա շատ դժվարին՝ չի կարևորի ու ոչ կարևորի, առաջնակարգի ու երկրորդականի միջև սխալ ընտրություն կատարելու պատճառներով, քանի որ ոչ միայն այդ դերասանների, այլև այս շարադրանքի հեղինակի համար[1]: Բացի այդ, այնքան մեծ է շրջանային թատրոնների դերասանների «հոսունությունը», անընդմեջ տեղափոխությունները մի թատրոնից մյուսը, որ չի կարելի նրանց գործունեությունը կապել մի կամ մյուս թատրոնի մշտակայուն գործունեության հետ: Ուստի և այդ դերասանները կամա թե ակամա մտնում են «շրջանային թատրոնների դերասաններ» ընդհանուր բնորոշման մեջ: Իսկ այս ոլորտում գործել են օժտված դերասաններ, որոնց արվեստի գնահատությունը բոլորովին այլ կլիներ, եթե նրանց վիճակվեր աշխատել ստեղծագործական ուրիշ միջավայրում, եթե նրանք տեղ ունենային ավելի պահանջկոտ հանդիսատես, ավելի պահանջկոտ գեղարվեստական հսկողություն, ավելի ընդատավոր աշխատանքային պայմաններ ունեցող քաղաքային թատրոններում, որոնց կազմում ամուր ընտած բնավ էլ ոչ բոլոր դերասաններն էին նրանցից առավել իրենց ստեղծագործական տվյալներով:

Մարգո Կարապետյան և Հրանտ Մանվելյան, Արտաշես Արևշատյան և Բենիկ Բժիկյան, Արամ-Խոսրով և Ա. Արշակունի, Լյուսի Թադևոսյան և Հայկ Բեյլերյան, Մելիտոս Ղազարյան և Վրույր Փահլյան, Բաբկեն Ծաթարյան և Սեթ Հովսեփյան, Արտաշես Վրույր և Արամ Պետրոսյան, Հովհաննես Վարդանյան և Ադրիկ Սարգսյան, Արաքս և Հովհաննես Մարլյաններ,—շրջանային թատրոնների այս և ուրիշ դերասաններ (այս թվարկումն, իհարկե, բոլո-

[1] 1984-ին Արվեստի ինստիտուտի թատրոնի և կինոյի սեկտորը հարցաթերթիկներ ուղարկեց հայկական բոլոր թատերախմբերին, որպեսզի բոլոր դերասաններին Հարցաթերթիկներ լրացնելու և ինստիտուտ ուղարկելու դեպքում մեր դերասանները ճշտապես օգնած կլինեին գործին, բայց այդպես վարվեցին քչերը: Տարօրինակ և ափսոսանքի արժանի անտարբերություն:

րին չէ, որ ընդգրկում է) կարող էին գնահատվել ոչ միայն գործունեությամբ, այլև դերասանական արվեստի մեջ ասած խոսքով, եթե ունենային իրենց կարելիությունները ավելի լավ դրսևորելու հնարավորություն: Ժամանակին կար այդպիսի ասպարեզ բացելու հնարավորություն, որ չգնահատվեց ըստ արժանվույն: Խոսքը վերաբերում է Երևանի Մ. Գորկու անվան Բանվորական թատրոնին, որ բացվեց 1932-ի ապրիլին «Բաքու-Լոնդոն» ներկայացումով: Հենց այս դերասաններից մի քանիսը (Ա. Արևշատյան, Ա. Վրույր, Հ. Մանվելյան, Հ. Բելլերյան) գտնվում էին այդ թատրոնի կազմում: Թատրոնը կարողանում էր ինքնուրույն խոսք ասել Առաջին պետթատրոնի կողքին, բայց, ի վերջո, չունենալով իր գործունեությունը շարունակելու ստեղծագործական և նյութական զորություն, փակվեց 1936-ին: Այն դեպքում, երբ միմյանց հետևից բացվում էին շրջանային թատրոններ (որոնց մեծ մասը նույնպիսի դյուրությամբ փակվեց հետագայում), հնարավոր չհամարվեց ուժեղացումն ու պահպանումը այն թատրոնի, որ տվել էր «Պաղտասար աղբարի», «Կրնչինենկու հարսանիքի» նման ներկայացումներ և որը մայրաքաղաքի առաջին դրամատիկական թատրոնի հետ ստեղծագործական մրցություն ստեղծելու միակ (և առայժմ, դժբախտաբար, չերկրորդված) հնարավորությունն էր: Չկռահելով բանի էությունը՝ այդ թատրոնի կարևորությունը թատերական արվեստի, դերասանական արվեստի զարգացման համար, քննադատությունն էլ երևույթ թատրոնը ոչ թե ուժեղացնելու և ամրապնդելու, այլ փակելու առաջարկությամբ: Այսպես դյուրությամբ վերստին կորավեց մայրաքաղաքում երկու դրամատիկական թատրոն ունենալու, ստեղծագործական մրցության ասպարեզ բացելու թանկ հնարավորությունը, որ այլևս չգտնվեց:

Տարբեր ճակատագրեր ունեցան դերասանական արվեստի մյուս նորաստեղծ օջախները՝ Թիֆլիսի, Երևանի և Լենինականի պատանեկան թատրոնները (հիմնված 1927, 1929 և 1931 թվականներին): Լենինականի պատանեկան թատրոնը, որ հենվում էր դրամատիկական թատրոնում համատեղությամբ աշխատող ուժերի վրա, գործեց մինչև 1936 թվականը, իսկ Թիֆլիսի պատանեկան թատրոնը գոյատևեց մինչև Հայրենական պատերազմի վերջին տարիները:

Միանգամայն բնական է, որ այնպիսի դերասաններ, ինչպես Բարկեն Ներսիսյանը և Ոսկա Մալխասյանը (հերոսների և հերոսուհիների դերերում), Ծաղիկ Վրույրը և Աջոտ Քաջվորյանը (խարակտերային դերերում) կարող էին և բերեցին Թիֆլիսի պատանեկան թատրոնին այնպիսի հաջողություններ, որ հանդիսատեսն ու քննադատությունն ընդունում էին ոգևորությամբ: Այնուամենայնիվ, հնարավոր դարձավ նաև այս թատրոնի փակումը:

Բոլորովին այլ եղավ Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի ճակատագիրը, թեև սրա գործունեության սկիզբը բնավ ավելի հաջողակ չէր, քան մյուս պատանեկան թատրոններինը: Առաջին տարիներին քննադատությունը շարունակ արձանագրել է, որ թատրոնը դիմում է «կապույտ բանկոնավորների», ագիտ-թատրոնների իր ժամանակն ապրած ոճաբանության, և դա արտահայտվում է նաև «դերասանական խաղի որոշ պրիոմներում»: Քննադատությունը նկատել է, որ թատրոնի խաղաոճը խայտաբղետ է, «մեկն ըստ մեծի մասի օգտվում է խաղարկային վաղուց հնացած ձևերից, մյուսը՝ հնի ու նորի մի խառնուրդ է ստեղծել, երրորդը թարմացնում է իր դերասանական տեխնի-

կան նորամուծություններով»[1]: Սա նշանակում է, որ նորաստեղծ թատերախումբն ապրում էր ոճական խմորման մի ընթացք, որ, ինչպես վկայում է տասնամյակի վերջում ձեռք բերված արդյունքը, հանգեցնում էր հատակությանը, ոճական կայունությանը: Խաղի խայտաբղետ եղանակներն առանձնապես տեղի են տալիս ոճական ավելի միասնական ըմբռնման առաջ: Եվ եթե թատրոնի առաջին շրջանի ներկայացումներում աննշանավորման արվեստի խնդիրները, «ագիտ-թատրոնի» սկզբունքների կիրառման պայմաններում, շատ էլ չէին կարևորվում, ապա հետագա տարիներին այս թատրոնում դրանց հանդեպ մշակվում է նույնպիսի վերաբերմունք, ինչպես մյուս թատրոններում: Եվ այստեղ էական դեր են խաղացել արդեն իսկ ստեղծագործական ճկարագիր ունեցող դերասաններ Բագրատ Մուրադյանը, Անահիտ Մասչյանը, Մելիք Քոչարյանը, Պարույր Սաֆթոսյանը, Մանյա Փրթոյանը: Թատրոնը ստեղծման առաջին իսկ շրջանից գտնում է իր հանդիսատեսին և շահում նրա անվերապահ համակրանքը: Պատահականությանը ոգևորում ու ոգեշնչում են մանավանդ իր հասակակից հերոսները, իսկ դա թատրոնի գլխավոր խնդիրն էր: Այդ հերոսների ներշնչված դերասանն էր Վազգեն Մուրադբեկյանը՝ և՛ ձիրք, և՛ բեմական հմայք ունեցող մի դերասան, որ պատանի հասակից կապվեց այդ թատրոնի հետ՝ հանդես գալով իրեն հասակակից հերոսների դերերում: Վիտյա («Գյուտարարներ»), Ջրից Բաուեր (համաձուն պիեսում), Հանս («Կրակե օղակում»), այս և ուրիշ հերոսներ դարձան պատանի հանդիսատեսի սիրելին նրա անմիջական, հրապուրիչ խաղի շնորհիվ: Մի քանի տարում նա կարողացավ հղկել իր տվյալները, ձեռք բերել այնքան հմտություն, որ խաղաց և ուրիշ դերեր, որոնց հաջողությունը միայն հմայքով ու անմիջականությամբ չէր կարող բացատրվել: Նրա ավագ խաղընկեր Վ. Միրզոյանը մտաբերել է. «Լավ դերասան էր, մանուկներն անչափ սիրում էին նրան. պարզ էր, հմայիչ, ազդեցիկ, շատ էլ անկեղծ բեմում: Նրա ստեղծած բոլոր պատանի հերոսները գրավում էին իրենց ազնիվ ու բարի հոգով, իրենց ճշմարտացիությամբ»[2]: Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի երկարամյա դերասան Անուշավան Ծիրոյանը գրել է. «Քաջ Նազարում» հանդես գալով գլխավոր հերոսի դերում Վազգենը իրավամբ համարվեց Նազարի լավագույն դերակատարներից մեկը և 1934 թ., երիտասարդ արվեստագետների օլիմպիադայում արժանացավ առաջին կարգի մրցանակի»[3]:

Պատանի հերոսների և աղջիկների դերերում 30-ական թվականներին աչքի էին ընկնում նաև Էմմա Ամիրբեկյանը (Ստեփանյան) և Իդա Մկրտչյանը: Ամիրբեկյանի ձիրքի ամենալավ արտահայտությունները եղան Թոմ Սոյերի («Արքայազնն ու աղքատը») և Գիքորը: Այս դերերում նա ի հայտ բերեց աննշանավորման ճկունություն, խաղի անմիջականություն, խոսքի այն ինտոնացիան, որ հարազատ ու մատչելի էր փոքրահասակ հանդիսատեսին: Նույնպիսի համակրանք վայելող հերոսներ էին Ի. Մկրտչյանի Նելլին («Տիլ Ուլենշպիգել»), Հերդան («Ձյունե թագուհին»), Անահիտը (համաձուն հեքիաթում), Սերոբ Հարությունյանի Ջրամկան («Ջրամկա Կոպաչ»):

Այս հերոսներն ու հերոսուհիները նույնպիսի նորություն էին հայ բեմի համար, ինչպես նրանց ներկայացնելու եղանակները: Այդ եղանակները մի-

[1] «Գրական թերթ», 1939, № 38:

[2] Վ. Միրզոյան, Թատերական օրագրեր, 1966, էջ 170:

[3] «Սովետական արվեստ», 1958, № 8, էջ 54:

անգամից չէ, որ գտնվեցին, բայց որքան էլ թատրոնը շեղումներ ունեցավ հոգեբանական հավաստի դերապատկեր ստեղծելու ճանապարհից, նա ի վերջո նրաժարվեց փոքրահասակ հանդիսատեսի համար խաղալու ինչ-որ առանձնահատուկ, ըստ էության՝ պարզունակ եղանակներից և հանգեց նույն այդ ճանապարհին: Եվ դա էլ նրան հնարքեց այնպիսի ներկայացումների մակարդակի, ինչպիսիք եղան «Գիքորը» և «Քաջ Նազարը», որոնցով թատրոնը մասնակցեց մանկական թատրոնների համամիութենական ստուգատեսին (1940 թ. նոյեմբեր): Մամուլի այն գնահատությունը, որ «թատրոնը միասնական, միաձույլ անսամբլ ունի»[1], բնութագրում է նրա դերասանական արվեստը, որ տասնամյակի ընթացքում մակարդակ էր նվաճել: Եվ դրան հանգեցրել էին ոչ թե մանուկ և պատանի հանդիսատեսի համար առանձնահատուկ խաղաոճ գտնելու ջանքերը, այլ հոգեբանական աննշանավորման այն սկզբունքը, որի կրողները թատրոնում կային նրա հիմնադրումից ի վեր:

Ամբողջ 30-ական թվականներին թատրոնում գործում էին Վարդան Միրզոյանը, Նինա Մանուչարյանը, այդ թվականների երկրորդ կեսին այս թատրոնի կազմում հայտնվեց Լևոն Հարությը՝ արտասահմանից (Ֆրանսիա) հայրենիք վերադարձած մի բազմափորձ, կուլտուրալի տեր օժտված դերասան: Նրա խաղընկերներ Վ. Միրզոյանը, մտաբերելով, որ նա է պիեսի վերածել «Դավիթ Կոպպերֆիլդ» վեպը, գնահատում է իր արվեստակցին այսպիսի խոսքով. «որքան համեստ, կիրթ և զուսպ դերասան էր նա և որքան աննժամանակ էր նրա մահը»[2]: Դերասանը հետագայում անցավ շրջանառյին թատրոններ՝ կրելով ոչ միայն ստեղծագործական դժվարություններ, ամենուրեք երևան բերելով ավագ խաղընկերոջ հիշած հատկություններ: Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում ևս նա կատարեց իր դրական դերը, բայց, իհարկե, այստեղ ավելի մեծ հղավ Վարդան Միրզոյանի և, մանավանդ, Նինա Մանուչարյանի գործունեության ճշմանակությունը, մի դերասանուհի, որի ստեղծագործական կյանքի տասնյակ տարիները կապվեցին այս թատրոնի հետ:

Մինչև Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի հիմնադրումը **Նինա Մանուչարյանը** (ծն. 1885) անցել էր արտիստական կյանքի քսանամյա ճանապարհ, ճանաչվել իրրև իր խաղացանկն ու խաղակերպն ունեցող դերասանուհի, եղել ամեն մի թատերախմբի ցանկալի անդամը: Ուրիշ վերաբերմունք չէր կարող լինել մի դերասանուհու հանդեպ, որ ուներ իր խաղով հանդիսատեսին ու խաղընկերոջը համակելու ձիրք, կարող էր դերի մեջ լինել աննկերքելիորեն ճավաստի, ապրել կերպարի ճշմարիտ զգացմունքներով: Գիմնազիական կրթությունը, Թիֆլիսի գեղարվեստական կյանքի հետ ունեցած շփումները Մանուչարյանին տվել էին այն ընդհանուր կուլտուրան, որի արտիստական որակը ստեղծվեց Ջուբալովի անվան ժողովրդական տանը (ուր 1909-ից դերասանուհին սկսել է իր գործունեությունը), Արտիստական թատրոնում և այլուր՝ Սիրանույշի, Ջարիֆյանի, Աբելյանի, Ալիխանյանի, Մալսուրյանի, Սևումյանի նման դերասանների հետ խաղալու ընթացքում: Սա մի դպրոց էր, որի ուշիմ աշակերտուհին սովորեց և յուրացրեց այն ամենը, ինչ կարող էր ընդունել իր արտիստական խառնվածքը:

---

[1] «Правда», 1940, 30 նոյեմբերի:

[2] **Վ. Միրզոյան**, Թատերական օրագրեր, 1955, էջ 178:

Մաճուչարյանի խաղացանկի միջուկը «առաջին հերոսուհիների» դերերը չեն ելել. Սիրանույշի Համլետի հետ նա խաղացել է Գերտրուդ և ոչ Օֆելիա, «Սեր և խարդավանքում»՝ տիկին Միլլեր և ոչ Լուիզա, «Օթելլոյում»՝ Էմիլիա, «Պատվի համարում»՝ Ռոզալիա: Իհարկե, նա խաղում է և «առաջին հերոսուհիներ», բայց դրանք չեն բնորոշը Մաճուչարյանի արտիստական երիտասարդության համար: Բնորոշ դերացանկը էր, որ ձևավորեց դերասանուհու ձիրքը, վարժեցնելով նրան ոչ թե դյուրությամբ հաջողություն բերող շահեկան դերերի, այլ խաղի հմտությամբ բացահայտվող ու հաջողություն գտնող դերերի: Այսպես, գործող անձին բեմական բնավորություն, իրական անհատ դարձնող հատկանիշների հայտնաբերումը դարձավ մի սկզբունք, որ առավել ևս անփոփոխ է, երբ խոսքը վերաբերում է կանացից կերպարներին, ուրեմն և՝ առավել գնահատելի: Այդ գնահատությունը չհապաղեց երևան գալ. 10-ական թվականների թատերական հոդվածներում քիչ չեն երիտասարդ դերասանուհուն նվիրված դրվատական տողեր, վաստակված համեմատաբար փոքր դերերի անկեղծ, ցայտուն անձնավորումներով (Կնկել՝ «Գիշերվա սարբը խեր է», Լուիզ՝ «Երկու որբ», Ջաոնիշաև՝ «Ձար ոգի», Լյուդմիլա՝ «Վանյուշինի զավակները», Ժյուլի՝ «Կողոպտված փոստ», Մարթա՝ «Մարվող ճրագներ»):

Ներկայացվող կերպարի միջավայրի, բնավորության, կենցաղի զգացողության վրա հենված խաղի այդ սկզբունքն անբաժան եղավ Մաճուչարյանի արվեստից: Ամո-Խարազյանի, թե Ա. Բերոյանի թատերախմբերում, «Հեղափոխական թատրոնում», թե Առաջին պետթատրոնում, ապա և հայկական առաջին կինոնկարներում դերասանուհին հանդես է գալիս իր ճշմարտապատում արվեստով: Կինոն, որ զուսպ և արտահայտիչ խաղի ստուգումն է, դերասանուհու արվեստի այդ հատկությունների հաստատողը եղավ: Ծպպանին («Նամուս»), Ջաոնիշաև («Ձար ոգի»), Նաոո («Ձարեա»), Եղսան («Ղոլը»), Նաթել («Պեպո»),—այս դերերով Մաճուչարյանն առաց իր խոսքը հայկական համր կինոյում, դառնալով նրա աչքի ընկնող դեմքերից մեկը: «Ձար ոգի» նկարում խաղացած դերի համար նա արժանացավ Շիրվանզադեի դրվատանքին այնպես, ինչպես շատ տարիներ առաջ, 1911-ին, Թալալի («Բաղընքսի բոհչա») դերակատարման առիթով արժանացել էր ծերունազարդ Սունդուկյանի դրվատանքին:

1929-ին դերասանուհին հաստատվում է Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում:

Նրա դերակատարումները եղել են անկեղծ ապրումների և ճշմարտացի խաղաոճի ընդօրինակման արժանի նմուշներ: Բեմական մաքուր և իմաստուն խոսք, ցայտուն դերապատկեր ստեղծելու հմտություն, կերպարի բնավորության սուր զգացողություն՝ հատկություններ, որ անհանց արժեք ունեն դերասանական արվեստում, անբաժան եղան Մաճուչարյանից: Ինչպես և պետք է լիներ պատանեկան այդ խաղացանկում՝ դերասանուհուն մեծ մասամբ վիճակվեցին մայրական դերեր: Այդ մի քանի տասնյակ դերերը միշտ չէ, որ նմանության գծեր են ունեցել: Եվ Մաճուչարյանը հավասար հաջողությամբ ցույց է տվել ոչ միայն գթառատ մորը (ինչպես «Գիքորի» դեղին), այլև մայրական սիրո անմիտ, ծիծաղելի դրսևորումը (Պրոստակովա՝ «Տհասը»): Մեկում անձնավորման հմտություն ունեցող դերասանուհին հայ պարզամիտ գեղջկուհու դերում («Կրակե օղակում») նույնքան համոզիչ էր, որքան և անգլուհի Տրուդվուդի («Դավիթ Կոպերֆիլդ»), որքան գերմանուհի Մարթա Բրունների

(«Ձորից Բաուեր»), որքան ամերիկուհի Ձեքլերի («Զյուզիկ»), որքան ալն ռուս հայրենասեր կանացց դերերում, որ հուզական համակող շնչով խաղացել է նաև Հայրենական պատերազմի և հետագա տարիներին (Լյուբով Տիմոֆեևնա՝ «Ջոյա», Եֆրոսինա Միրոնովնա՝ «Երիտասարդ գվարդիա», Պելագեյա՝ «Հետախույզներ»): Դավալով մեծ չէին նրա դերերը պատահիներին հասցեագրված պինեսներում, բայց մեծ էին «տեսակարար կշռով», նշանակությամբ: Ինչպես ամեն մի ներկայացման մեջ նրա մասնակցությունը, այնպես էլ բոլոր աննշանավորումները, ուղղություն, տոն են տվել թատերական ամբողջ խմբավորմանը, ունեցել են արվեստի ճշմարտության չափանիշի նշանակություն:

Այն տասնամյակը, որ ամփոփվում է 30-ական թվականների մեջ, բնավ միատարր չեղավ սովետական ժողովրդի հասարակական ու քաղաքացիական, ուրեմն նաև, անխուսափելի անդրադարձումով, գեղարվեստական կյանքում: 30-ական թվականների երկրորդ կեսից երկրի հասարակական կյանքը խաթարվեց Ստալինի կամայականություններով և բռնություններով, բոլոր ասպարեզներում պարտադրվեց անձի պաշտամունքը, որ իր բոլոր հետևանքներով հակառակ էր սոցիալիստական օրինականության հիմունքներին, կուսակցական և քաղաքացիական կյանքի լենինյան ըմբռնումներին: Չեղավ կյանքի մի ասպարեզ, մի հեռավոր անկյուն, որ ազատվեր այդ կամայականության ավերումներից: Չազատվեց նաև թատրոնի ասպարեզը՝ ոչ միայն իր գործիչների կորուստներով, այլև գեղագիտության աղավաղումներով: Սովետական թատերական կուլտուրան ծանր, անհատուցելի կորուստներ ունեցավ. Դրանցից թերևս ամենածանրը Վսեվոլոդ Մեյերխոլդի՝ սովետական թատրոնի անձնվեր շինարարի և պայծառ արվեստագետի կորուստն էր: Նրա թատրոնի վնասումով, նրա ձերբակալումով և ոչնչացումով տաքուն տակ էր դրվում թատերական մի ամբողջ մտածողություն իր աննյալով ու ներկայով: Մնշվեց թատերական տարբեր մտածողությունների գոյակցությունը, ուստի և նրանց զարգացման հնարավորությունը: Մեյերխոլդյան երբեմն ծայրահեղ պայմանականությունների ոչ թե քննադատությունը (որ առաջ էլ կար), այլ արգելումը թատերական արվեստում տվեց այն հակադարձ արդյունքը, որ թատրոնը հակվեց դեպի նատուրալիզմը: Սա վերաբերում էր և՛ թատերագրությանը, և՛ ռեժիսուրային, և՛ դերասանական արվեստին: Բանը հասավ ոչ միայն Ա. Թախիրովին ու իր Կամերային թատրոնին, այլև Վախթանգովի ավանդներին, որի նույնիսկ «Արքայադուստր Տուրանդոտը» խարանվեց ոչ այլ կերպ, քան «ֆորմալիստական» բառով, որ զարհուրելի էր, որովհետև դրա մեջ քաղաքական բովանդակություն էր դրվում:

Բռնությունների և կամայականությունների այս շրջանում զոհեր տվեց ոչ միայն ռուսական սովետական թատրոնը: Աղետը ճարակեց նաև միութենական հանրապետությունների գեղարվեստական կյանքը:

Հայ սովետական մշակույթի զոհերին ավելացավ նա մեկը՝ թատերագիր, դերասան և ռեժիսոր Մկրտիչ Ջանանը (1892—1938): Նա Առաջին պետթատրոն էր եկել 1922-ին՝ դերասանական գործունեության բավական մեծ փորձով, շատ ավելի մեծ ոգևորությամբ, արվեստի իմացության պաշարով և արվեստի մեջ իր խոսքն ասելու կամքով:

Նա իր գործունեությունն սկսել էր 1910-ից, Պոլսի Վարիետե թատրոնում աննշան մի դերի կատարումով։ Հետո հանդես է գալիս Ա. Ազյանի և Հ. Զարիֆյանի թատերախմբերում (1913 և 1914)։ Ալեումուտեն եկած ժամանակներ, երբ թատրոնի մասին մտածելն իսկ աննկար էր։ Մեծ եղեռնից, առաջին հսկայաշխարհային պատերազմից հետո, երբ Պոլսում մի կարճ ժամանակով վերըստին կենդանություն առավ հայ մշակութային կյանքը, «Պոլսո հայ դրամատիկ ընկերությունը» ցույց էր տալիս պիեսներ, որոնց մասնակցում էր նաև Ջանանը՝ գտնելով և՛ հաջողություն, և՛ մասնյի գնահատություն։ 1920-ին երիտասարդ դերասանը եղել է Փարիզում։ Եթե ազատների հայկական թատերախմբերում խաղացած դերերն էական ճշանակություն չունեցան նրա առաջադիմության համար, ապա ազգային ճշանակություն ունեցավ շփումը գեղարվեստական մեծ կյանքի հետ։ Դրամատիկական և գրականության ու արվեստի դասընթացների ազատ ունկնդիրը դիտում է ներկայացումներ, զննում կերպարվեստի մեծագույն արժեքները։ Մի որոշ ժամանակ լինում է Լոնդոնում, Շեքսպիրի հայրենի քաղաք Ստրեդֆորդում, ապա և եվրոպական ուրիշ երկրներում։ 1921-ին Ջանանը վերադառնում է Պոլիս և ոգևորությամբ մասնակցում հայ թատերական միության ներկայացումներին։ Պոլսահայ թատրոնի այս վերջին առկայծման մեջ շատ որոշակի էր աննպատ նահանջի տեր երիտասարդ դերասանի կատարած դերը։ Որքան էլ ուշագրավ էր դերասանի գործունեությունն այս շրջանում, որի մեջ պետք է ճշել «Օթելլոյի» նրա բեմադրությունը և Ցագոյի դերակատարումը, հայկական գեղարվեստական կյանքը Պոլսում այլևս չուներ հեռանկար։ Երևույթը դառնում է ավելի ու ավելի անկենդան։ Եվ Մկրտիչ Ջանանը, 1922-ի վերջին, Վ. Փափազյանի, Հր. Ներսիսյանի և մի քանի ուրիշների հետ բռնում է Խորհրդային Հայաստանի ճանփան։

Հիացմունքի է արժանի այն ոգևորությունը, որով շատ բան տեսած, խորին հիասթափություններ ապրած, բայց և բուռն գործունեության կապուտ Ջանանը կապվեց նոր իրավակարգի ու նրա գեղարվեստական կուլտուրայի հետ. «...որքան էլ դա զարմանալի թվա,—գրում է դերասանի գործունեությանը նվիրված հետազոտության հեղինակը,—Հայաստան գալուց ընդամենը հինգ-վեց ամիս հետո, մենք նրան գտնում ենք ոչ միայն սոցիալիստական նոր արվեստի գաղափարով խանդավառվողի, այլև այդ գաղափարները պրոպագանդողի դերում»[1]։

Հիրավի շատ ժամանակ պետք չեղավ Ջանանին նոր հասարակարգի նոր արվեստի սկզբունքները ոչ միայն հասկանալու և ընդունելու, այլև դրանց կրողն ու կենսագործողը դառնալու համար։ Դժվար է մտաբերել մեկ ուրիշին, որ այդ նպատակն իրագործեր այնպիսի բազմազան միջոցներով, անմնացորդ ինքնանվիրումով, ինչպես այդ անում էր Մկրտիչ Ջանանը։ 1923-ին, Ամո-Խաչատրյանի հետ, նա «Նոյեմբերյան թատրոնի» նախաձեռնողն էր, 1928-ին՝ Հայաստանի ադրբեջանական թատրոնի հիմնադիրը, հետագայում՝ Երևանում Պատտանի հանդիսատեսի և Հայաստանի քրդական թատրոնների հիմնադրման գործի մասնակիցը։ Կազմակերպական գործերի հետ՝ ռեժիսորական աշխատանք, որի հետաքրքիր արտահայտությունն էր. «Պաղտասար աղբարի» բեմադրությունը Բանվորական թատրոնում, ապա և Առաջին պետթատրոնում։ Ռեժիսորական գործերի հետ՝ թատերագրությունը, որ ունեցավ այնպիսի ար-

[1] Գ. Սահինյան, Մկրտիչ Ջանան, 1960, էջ 44—45։

դյուցք, ինչպիսին «Ջաննամեն» էր։ Թատերագրության հետ՝ նաև դուրս լրագրող, ակնարկների ու արվեստաբանական հոդվածների հեղինակ։ Բոլոր այս գործերի մեջ՝ սոցիալիստական մշակույթի սկզբունքների անխոնջ պաշտպան, ոգեշնչված գործիչ։ Եվ ճակատագրի դառն հեգնանքով հենց այս գործիչը առնվեց քաղաքական կասկածանքի տակ և 1938-ին հայ թատերական արվեստը կորցրեց Մկրտիչ Ջանանին, որ ուներ իր անելիքը և՛ իբրև դերասան ու ռեժիսոր, և՛ իբրև գրչի մարդ, թատերագիր։ Բայց և այնպես, ինչ նա հասցրեց անել՝ նրան ուրույն տեղ է վերապահում հայ սովետական թատրոնի պատմության մեջ։

Մ. Ջանանի դերասանական ձիրքը աչքի չի ընկնում ընդգրկման լայնությամբ և արտահայտչական միջոցների բազմազանությամբ։ Արվեստակից ընկերները նրան համարել են «ռեզոնյոր», այդ ամպլուային պատկանող խոշոր դերասան։ Իրավացի է թատերագետ Գ. Ստեփանյանը, որ Ջանանին նվիրված իր հետազոտության մեջ այդ կարծիքները մեջբերելով, դերասանի խառնվածքի մեջ տեսնում է նաև ուրիշ հատկանիշներ։ Հիրավի, եթե Ջանանի լավագույն և բնորոշ դերերը եղել են ոչ միայն Գոդունը («Բենկում»), Սատինը («Հատակում»), Օգսենը («Պաղտատար աղբար»), այլև Արգանը («Երևակայական հիվանդ»), Քաղաքագլուխը («Ռևիզոր») և Ցագոն, ապա նման դերերի համար պետք էր ունենալ նաև ուրիշ, ամենից առաջ՝ կատակերգակի հատկանիշներ։ Նրա ծիծաղը Խաչանյանի մերողամիտ, մտերիմ, ինքնաբուխ, մարդկային թերությունների հետ հաշտեցնող հումորը չէր, այլ մարդուն դատապարտող, ծաղրացնող, սարսռեցնող այն չորր ծիծաղը, որ սարկազմ է կոչվում։ Նա չի տեսել և ոչ մի պատճառ Արգանի, Քաղաքագլխի կամ Օգսենի հանդեպ մերողամիտ լինելու համար։ Խոշոր, տպավորիչ կերպարանք, հստակ ու ազդեցիկ խոսք, աներկմիտ վերաբերմունք դերի հանդեպ,—սրանք հատկություններ են, որ դատող, մտածող դերասանին մղել են գեղարվեստական ընդհանրացման տանող ճանապարհները։ Դատողական տարրը ակներև էր նրա արվեստում, և եթե դա նվազեցնում էր նրա կերպարների հուզական շունչը, ապա կորուստը հատուցում էր սպառիչ բնութագրումով, կերպարին տալիս սոցիալական շեշտված նկարագիր։ Նրա Օգսենը զվարճալի մի շաղակրատ չէր, այլ շատ ծանրակշիռ, լրջախոհ մի աննման, «տիպիկ բուրժուական փառատաքաց, որը հարգանք է վայելում իր միջավայրում»[1]։ Եվ բնական է, որ այս նկարագրի դերասանի հետ է կապվում Ցագոյի կերպարի մեկնաբանության այն նոր աստիճանը, որին հասավ հայ թատրոնը։ Սա չարագործի դիմակ չէր, այլ բեմի վրա ճկում բացահայտվող բնավորություն։ Թատերագետ Գ. Ստեփանյանը վկայում է. «Ջանան—Ցագոն գեղեցիկ տղամարդ էր,—որը և հնարավորություն էր տալիս նրան հուսալու անգամ Դեզդեմոնայի սերը,—արտաքինից բարի էր, Օթելլոյի հետ գրուցելիս՝ նույնիսկ համակրելի»։ Ժամանակի մամուլը գրել է նաև, թե «Ջանանի խաղը ցույց էր տալիս, որ ամենադիվային ծրագիրն անգամ կարող են կազմել ժպտալով ու կատակով...»[2]։

Ջանանի Ցագոն չարի հումկու մերկացումն էր ու դատապարտումը։ Այն դերասանը, որ «ընդգծուցիչ դեպք հանցանաց» չէր գտնում Օգսենի վարքա-

---

[1] Նույն տեղում, էջ 8։
[2] Նույն տեղում, էջ 84։
[3] Նույն տեղում, էջ 72։

գծի մեջ՝ պետք է որ Ցագոյին այդպես ներկայացներ։ Կյանքում բարի ու բարյացակամ արվեստի մեջ Ջանանը խնայել չուներ, երբ գործ էր ունենում չարը մարմնացնող կերպարների հետ։ Առհասարակ վերապահումների սեր չունեցող Ջանանը նույնքան անվերապահ էր դրական հերոսների ամենալավության մեջ։ Միջին ուղիներ չորոնող, անվարան պաշտպանության կամ անվարան դատապարտման գնացող դերասանը հեղափոխության հերոսներին ներկայացնում էր անսքող ոգևորությամբ, ուժգին շեշտերով և ընդգծումով։ Այդպիսին էին նրա Ծուռտպոլը («Թուլե») և մանավանդ Գոդոլը։ Եվ շատ բնական է, որ այս ընկարագրի տեր դերասանը պետք է լիներ Սատինի («Հատակում») լավագույն դերակատարներից մեկը հայ թատրոնում։

Աչքի ընկնող, ցայտուն կերպարներ ստեղծելու ձիրքով, մտածված, նպատակադիր խաղով, քաղաքացիական կրքոտ արվեստով Մկրտիչ Ջանանը գրավեց իր տեղը թատրոնի պատմության այն տառնիհնգամյա հատվածում, որ բաժին ընկավ իրեն։

Հայ խորհրդային թատրոնը կորցրեց հետաքրքիր ունեցող մի գործչի։ Եվ այդ կորուստը միակը չէր։ Բայց սովետական ամբողջ թատրոնը, ինչպես բովանդակ սովետական արվեստը, գեղարվեստական մտածողության աստիճանների առհասարակ, այդ տարիներին կորցրին շատ ավելին։ Խախտվեցին իրականության արտացոլման, մարդու և հերոսի պատկերման ինչ-ինչ գեղագիտական չափանիշներ։ Սովետական թատրոնի նշանավոր դերասան Միխայիլ Ժարովն իր հուշերում մտաբերում է Վ. Վիշնևսկու «Լավատեսական ողբերգության» այն հայտնի բեմադրությունը, որ ստեղծել էր Ալեքսանդր Թայիրովը կամերային թատրոնում։ Մի շատ նուրբ հոգեբանական տեսարան հանիրավի համարվում է ավելորդ և հանվում է։ Ժարովը կամենում է բողոքել. «Վիշնևսկին ինձ ասաց. «Լռի՛ր, մի գնա պարզաբանելու»։ Ես չգնացի, բայց ափսոս էր և գլխավորը՝ անհասկանալի՝ ինչու»[1]։

Անպատասխան մնացող այս ինչո՞ւ-ները հազեցրին ժամանակի ոչ միայն գեղարվեստական կյանքը։ Պետք էր լռել և պարզաբանում չպահանջել։

1935-ին Մոսկվայի թատրոններից մեկը (Театр им. МГСПС) երկրորդ անգամ փորձում է բեմադրել Վ. Կիրշոնի «Հողմերի քաղաքը» պիեսը։ Ներկայացումն ստացվում է անհաջող։ «Այս անգամ պիեսի բեմական լուծման մեջ,— գրել է Կիրշոնի ստեղծագործությանը նվիրված հետազոտության հեղինակը,— պարզորոշ արտահայտվեց ներգործությունն այն գաղափարական ուղղությունների, որոնք ծագեցին 30-ական թվականների կեսերին Ստալինի անձի պաշտամունքի ազդեցությամբ»։ Ռեժիսոր Ե. Լյուբիմով-Լանսկին ստիպված էր, ինչպես և առաջին բեմադրության մեջ, ներկայացման հիմքում դնել Գորոյանի ողբերգական մեղքի գաղափարը, ըստ որում ավելի ցայտուն և անսքող շեշտելով այդ մեղքը։ Բայց հենց այստեղ էր, որ ծագեց գլխավոր դժվարությունը։ Գորոյանի պատկերման նախկին ճանապարհը թատրոնի համար փակվել էր։ Իբրև կուսակցական առաջնորդի օրինակ ընդունված էր Ստալինը, Գորոյանը հարմարեցվում էր այդ օրինակին։ Նրա մեջ թատրոնը ջանում էր մարմնացնել «ստալինյան խստությունը և պարզությունը»։ Բայց, ինչպես երբեմն լինում է այդպիսի դեպքերում, պարզությունը բեմական արտահայտման մեջ դարձավ

[1] «Театр», 1965, № 5, էջ 78։

պրիմիտիվություն, հոգևոր աղքատություն, իսկ խստությունը դարձավ չորություն, հոգու բացակայություն»[1]:

Սա այն ժամանակն է, երբ թատրոնում ևս օրինականացվում է դրական հերոսի մի սխեմա, մի կաղապար, մի ըմբռնում, որ համարվում է պարտադիր: Բանն այնտեղ հասավ, որ 1936 թ. ապրիլի 3-ից 7-ը Երևանում թատերական հարցերի շուրջը կայացած դիսկուսիայում Հր. Ներսիսյանի Պլատոն Կրեչետը, ընդամենը մեկ տարի առաջ ամենաջերմ ընդունելություն գտած մի անձնավորում, խստորեն քննադատվեց այն պատճառով, որ դերասանը դրական կերպարի մեջ արտահայտել է տատանումներ: Դրական հերոսի նորահայտ գեղագիտության անունից Հր. Ներսիսյանին դատապարտում են Կրեչետի կերպարում ներքին հակասություններ տեսնելու համար: Դերասանը զանց չէր առել դրամատիկական կերպարի զարգացման այն օրենքը, որ բացահայտվելու համար նա պետք է ինչ-ինչ հակասություններ հաղթահարի, իսկ դա համարվել է մեկնաբանման թերություն, քանի որ չի տեղավորվել պարտադրվող սխեմայի շրջանակում: Սա այն դիսկուսիան էր, ուր ռեժիսորները հարկ էին համարում վեր կենալ և ոչնչացնող քննադատության ենթարկել իրենց իսկ ամենալավ բեմադրությունները, խոստովանել իրենց անհամար մեղքերը ֆորմալիստական սկզբունքների հաստատման մեջ, դիմել, ինչպես գրել է ժամանակի մամուլը, «ինքնամտրակման»[2] հետագա բարդություններից խուսք տալու համար: «Դիսկուսիա» արտահայտությունն այստեղ շատ պայմանական իմաստ կարող էր ունենալ, որովհետև երևույթի հիմքը երկկուղձ էր: Այս ամենը կարող է անհասկանալի թվալ, եթե աչքի առաջ չունենանք ժամանակը: Այս պայմաններում հասկանալի է, թե ինչու մոր թատերաշրջանին ընծայված իր հոդվածը թատերական քննադատը պետք է սկսեր այսպես. «Ի՞նչ հետևություն պիտի անենք մեր թատերական բոլոր աշխատողները հակահեղափոխական-տրոցկիստական-զինովևական ավազակախմբի քստմնելի դեկավարների, ինչպես նաև կատաղի ազգայնականության հետ անխզելիորեն մերված նրանց հայաստանյան տրոցկիստական տարրերի մերկացումից»[3]: Խոսքը վերաբերում էր Աղասի Խանջյանին, Ավետ Բակունցին և շատ ուրիշ անունների, որոնց անմեղությունը ճանաչվեց տասնյակ տարիներ անց...

Անկախ այն հանգամանքից, թե ով ինչքանով էր հավատ ընծայում այս ամենի արդարացի լինելուն, այդ ժամանակներում շատ բան ավերվեց մարդկային բարոյական ըմբռնումների մեջ: Եվ դա չէր կարող չազդել նաև թատերական, դերասանական արվեստի վրա, որ մարդու անմիջական պատկերման, նրա վարքագծի բարոյական գնահատության արվեստն է:

Դժվար չէ կռահել, թե ինչո՞ւ այդ տարիներին չստեղծվեցին ժամանակի կյանքն ու ժամանակակից հերոսին պատկերող բեմական ճշմարիտ ստեղծագործություններ: Թատերագիրներ Պոգոդինի, Աֆինոգենովի, Կիրշոնի երբեմն սխալվող, երբեմն սայթաքող, ներքին հակասություններ ունեցող, բայց մշտապես ազնիվ ու հայրենասիրական հերոսների գեղեցիկ անձնավորումներն իրենց տեղը զիջեցին անսխալական և միագիծ, հոգեբանական հարստությունից զուրկ կերպարներին: Եվ, իհարկե, նման հերոսներ անձնավորելու մեջ Հր. Ներսիսյանի նման հոգեբաններն անելիք չունեին: Մեջտեղ եկավ այդ հերոսի պատկերման կեցվածքային-հռետորական խաղակերպ, որով կարելի էր

[1] Л. Тамашин, Город ветров, «Театр», 1965, № 3, էջ 52:

[2] «Սովետական արվեստ», 1936, 1 սեպտեմբերի:

ներկայացնել ոչ թե խորհող, այլ կարգադրող, ոչ թե զգացմունքներ ապրող, այլ զգացմունքներ բացառող, ոչ թե կյանքը և մարդկանց զննող, այլ կյանքի ու մարդկանց մասին վճիռներ արձակող գործչին։

Եվ հակառակ ձերոսի այս պատկերացման ու այսօրինակ աննձնավորման, իրև դրանց անխոս հակաճառություն և ձերքում, սովետական թատրոնում ապարեզ եկավ «ամենամարդկային մարդու» Լենինի կերպարի աննձնավորման արվեստը։ Ալստեղ հայ թատրոնն առաջ քաշեց մի դերասան, որ կարող է համեմատվել Լենինի նշանավոր դերակատարներ Բ. Շչուկինի և Մ. Ծտրաուխի հետ։ Այդ դերասանը Վաղարշ Վաղարշյանն էր։ Պոգոդինի պիեսներում Լենինի կերպարի հաջող աննձնավորումներով հանդես եկած և ուրիշ հայ դերասաններ, բայց Վաղարշյանը մնաց չգերազանցված։ Նա, ինչպես իր ռուս արվեստակիցները, կարողացավ գտնել այն գույները, որոնցով կարելի էր Լենինին ներկայացնել և՛ իր անմահման բարությամբ, մտերիմ ու հուզական խառնվածքով, և՛ հեղափոխության գործի անվեհեր ու անսասան առաջնորդի բնավորությամբ։ Վաղարշյանն ստեղծեց մի հարազատ կերպար, որ համակում էր հանդիսատեսին իր պարզ ու վսեմ ճշարտդրով։

Լենինի կերպարի աննձնավորման օրինակներ տվեցին նաև Ա. Արզումանյանը (Բաքվի Հայ դրամա) և Ա. Ոշտուհին (Լենինականի թատրոն)։ Ոշտուհին, որ 30-ական թվականներին հանդես էր եկել մի շարք ուշագրավ դերերով, իր համակրելի ձիրքն ամենից լավ արտահայտեց այդ դերակատարումով։ Ալդ դերերը, որ նա խաղացել էր Թիֆլիսի Հայ դրամայում (Լաներտ, Կատիա, Օթարյան, Մասիսյանց) և Լենինականի թատրոնում (Ռոֆմարշալ՝ «Մեր և խարդավանք», վարժապետ՝ «Մեծապատիվ մուրացկաններ», Գիքո և այլն) ի հայտ բերին խաղի կիրթ եղանակներ և մեղմ հումոր ունեցող մի դերասանի։ Այդ հատկություններն էլ հնարավոր դարձրին նրա հաջողությունը Լենինի դերում։

30-ական թվականների երկրորդ կեսը դերասանական արվեստում նշանավորվեց դասական կերպարների ինքնատիպ կատարումներով։ Դասական պիեսներն այս շրջանի խաղացանկում հասկանալի գերակշռություն ունեին ժամանակակից պիեսների հանդեպ։ Եվ ժամանակակից աննշմարիտ պիեսներում չէ, որ դերասանական արվեստը կարող էր ասել իր խոսքը, այլ դասական երկերում, որոնցով թատրոնն ամուր կապված էր հանդիսատեսի հետ։ Եթե Վ. Վաղարշյանի ձիրքը փայլատակեց «Պրոֆեսոր Պոլեժաև» և «Հրացանավոր մարդը» պիեսներում, Հասմիկը ծանրակշիռ խոսք ասաց Վասսա Ժելեզնովայի աննձնավորմամբ, ապա Արուս Ոսկանյանն ասաց իր խոսքը Նորուչով և Կրուչինինայով, Հրաչյա Ներսիսյանը՝ Ֆալստաֆով, Էլիզաբեթյանով, Օթելլոյով, Ավետ Ավետիսյանը՝ Ջամբախովի («Խաթաբալա») և Սաղաթելի («Պատվի համար») դերակատարումներով։

Էականը ոչ միայն այն է, թե այս կերպարներն ինչ տեղ են գրավում բեմի վարպետների ստեղծագործական կենսագրության մեջ (որ արտահայտված է նրանց ընդիրված դիմանկարներում), այլև այն, թե դրանք ինչ նշանակություն ձեռք բերին դերասանական արվեստի մեջ ընդհանրապես։

Խնդիրն այն է, որ դրանք դասական կերպարների աննձնավորման մի նոր և ավելի բարձր աստիճաններ էին, որին հայ դերասանական արվեստը հասավ նախապատերազմյան տարիներին։ Ձեռք բերված գեղարվեստական որակը իր շատ էական հատկանիշներով ոչ միայն աննախադեպ էր, այլև,—ինչպես

ցույց տվին հետագա տարիները՝ ամկրկնելի: Դա պայմանավորված է և՛ այն պարագայով, որ այդ ամենավորումները համընկան տաղանդավոր դերասանների ստեղծագործական փթթման ժամանակին, և՛ այն պարագայով, որ դա ռեժիսորական ու դերասանական արվեստների կատարյալ ներդաշնակության ու փոխըմբռնման ժամանակն էր, և՛ թերևս, այն պարագայով, որ դերասանական խոշոր ամհատականություններ, ավելի լայն հում չգտնելով, իրենց կենսափորձն ու ապրումները, մարդկային էության իրենց ըմբռնումները ներդրեցին հենց այդ կերպարներում: Համգամանքների այս բարդ խաչաձևման մեջ դերասանական արվեստն ի վիճակի եղավ բարձրացնելու այնպիսի կերպարներ, որ ստացան գեղարվեստական խոշոր երևույթների նշանակություն: Կատարումներ, որ խտացնում են այդ դերասանների ոչ միայն ձիրքը և հասուն վարպետությունը, այլև նրանց հայացքները մարդու սոցիալական ու հոգեբանական նկարագրի վրա, իրենց ժամանակակիցների հետ խոսելու նրանց կամքը և կարողությունը:

Դերասանական վարպետության այս բարձրագույն արտահայտություններն ըստ արժանվույն գնահատվեցին Մոսկվայում, 1941 թվականի հյուրախաղերի ժամանակ: Մոսկովյան մամուլը հայ թատրոնի հյուրախաղերը բնութագրեց իբրև խորհրդային արվեստի տոն և այդ բնութագրության մեջ առանձին նշանակություն տրվեց դերասանների արվեստին: «Տեմպերամենտ, վառ թատերայնություն և որոշ վերմղվածություն՝ ահա թե ինչ է բնորոշ դերասանական արվեստի չափազանց հետաքրքրական ու յուրահատուկ ձևեր ունեցող այս թատրոնին»[1],—գրել է թատերական քննադատ Դ. Տալնիկովը:

Դիվանական գնահատություններն այնքան շատ են և անվերապահ, որ կարելի է ասել՝ հայ խորհրդային դերասանական արվեստը չէր գտել ավելի հիացական ընդունելություն և մասնագիտական ավելի խոր ճանաչում, քան 1941-ի հունիսին, հենց այն ամսին, որի 22-րդ օրը պայթեց Հայրենական մեծ պատերազմը:

Սա վարպետության այն վերին մակարդակն էր, որ նվաճեց հայ դերասանական արվեստը նախապատերազմյան ժամանակաշրջանում և դիմացավ քննադատության բարձրագույն չափանիշների:

ՎԱՀՐԱՄ ՓԱՓԱԶՅԱՆ

Լինում են դերասաններ, և Վահրամ Փափազյանն այդ դերասաններից է, որ բեմից ու դրանից դուրս էլ գեղագիտորեն հրապուրիչ են, ինչպես իրենք կասեր՝ առիթքնող. «...նա իր արտաքինով գեղարվեստական հաճույք էր պատճառում ինձ: Չէի կշտանում նրա պլաստիկական ֆիգուրային և գեղեցիկ դիմագծերին նայելուց»[2],—գրել է Դ. Դեմիրճյանը: «Գեղեցիկ, ոմպոզ, առնական դիմագծեր. ճկուն, պիրկ, վայելչակազմ մարմին, խիստ արտահայտիչ, բայց և կիրթ ու զուսպ շարժուձև՝ ահա այն բացառիկ տվյալները, որոնցով բնությունը առատորեն օժտել է Փափազյանին: Այդպիսի արտաքին տվյալներ, ճշմարիտ ներդաշնակությամբ, ոչ մի հայ դերասան չի ունեցել երբեք»[3],—գրել է Լ. Քալանթարը: «Ինչքան շատ էի նայում նրան, այնքան ավելի էի հիանում»[4],—մտաբերում է Մ. Մանվելյանը:

---

[1] «Литературная газета», 1941, 15 հունիսի:

[2] **Դ. Դեմիրճյան**, Երկերի ժողովածու, VI, 1959, էջ 656:

[3] «Վահրամ Փափազյան», ժողովածու, Թատերական ընկերության հրատարակություն, 1959, էջ 7:

[4] **Մ. Մանվելյան**, Թերթիկներ իմ կյանքից, 1959, էջ 223—224:

Այս բազմաթիվ տվյալների համեմատ բացառիկ էր Փափազյանի ևս դերասան-ակնոցի տղացիը, ևս մտքի ճկունությունը, իմացությունը, ինտելեկտի հարստությունը: Իր ամբողջ ներքագրով, ևս ճակատագրով արտասովոր դերասանն ունեցավ արտասովոր կերպարներ ամենաբարդ ներհատկություններով՝ Օթելլո, Ռոմեո, Համլետ, Քին, Դոն Ժուան, Նորբեկո, Ուրիել Ակոստա, Արքենհոլմ... Իր միջավայրում մշտապես աչքի ընկնող, պերճաշուք ու հպարտ՝ ևս ներքին ուժով և հպարտ հերոսների և թույլ, անգոյն բնավորությունների ճանկռել ունեցավ նույն արհամարհանքը, ինչ իր հերոսները:

Ժամանակի հարուցած տարբեր երանգներով Փափազյանը 1905-ից ի վեր ռահվիրան թատրոնում հաստատեց իդեալ հերոսի, հպարտ հոգու, ուժեղ անհատի կերպարը: Ավելի քան կես դար՝ աշխարհի տարբեր բեմերում դերասանն անձնավորեց իր էությունն արտահայտող, իրեն հարազատ այդ կերպարը՝ շարժելով հայրենակիցների և օտարների ճիագմունքն այս կերպարի և իր արվեստի հանդեպ: Պետրոս Աղամյանից հետո ոչ մի հայ դերասան ազգային միջավայրից դուրս չի խաղացել այնքան շատ և վայելել այնպիսի համբավ, ինչպես Փափազյանը: Ապրեց արտիստական մեծ կյանք, և իր կյանքի ու արվեստի մասին գրեց երկեր, որ ևս պատվավոր տեղ են տալիս հայ թատերագիտական մտքի և գրական արվեստի պատմության մեջ ևս:

* * *

Վահրամ Փափազյանը ծնվել է Պոլսում, 1885-ին: Հայրը՝ Քամերը, որ այդ ժամանակ եղել է հետագրատան պաշտոնյա, ունեցել է որդու անկարիք մանկությունը և ուսումն ապահովելու հնարավորություն: 1896-ից մինչև 1907-ը Փափազյանն ստացավ այնպիսի հիմնավոր կրթություն, լեզուների, կուլտուրայի, ևս հայրենական կուլտուրայի այնպիսի իմացություն, որ հազիվ թե վիճակվել է մի այլ հայ դերասանի: Նախ թաղային դպրատուն, Նաթնիլյան վարժարան, Միխթարյան Ճահակրթարան, Առևտրական վարժարան, Էսայան վարժարան, ապա և Վենետիկի Մուրադ-Ռափայելյան լիցեյ,—որքան էլ խոստոքոհտ, բայց հիմնավոր ուսումնառություն, որ ամուր կենք դրեց դերասանի ամբողջ ստեղծագործության վրա:

Ապագա արտիստը հայրենական կուլտուրան յուրացրեց նրան ոչ մշտապես խոթելիկ, այլ մշտապես կիրթ, մշակված, հղկված դրսևորումներով: Ինչպես արևմտահայերենի արևմտահայ մշակույթի համար էլ ընթերցողը ու գեղեցկությունը վերջին հատկանիշները չեն: Պատանի Փափազյանը իր հարազատ միջավայրում արդեն մայրենի լեզուն և մշակույթն ընկալեց այդ հատկանիշներով, իր ժողովրդի պատմության, լեզվի, կուլտուրայի նրբությունները՝ եվրոպական չափանիշների զուգորդումներով: Սովորեց իր միջավայրի և վարժարանների տված հայերենը բոլոր ընթերցումներով, և այդ լեզուն հետագա խաչաձևումներով հարստացնելով, արևելահայերենին մերելով՝ ինչքերից բեմում և տարավ իր հետ մինչև վերջ, ոճական շերտությամբ թղթին հանձնելու համար:

Վահրամ Փափազյանի մարդկային և արտիստական կերտվածքի վրա իր կնիքը դրեց այն քիրտ հայաձանքը, որին ենթարկվում էր իր ժողովուրդը թուրքական բռնապետության պայմաններում: Պատանին զարհուրելի իրականության աչքառաթ ականատեսն էր: Միխթարյան Ճահակրթարանի սանի ականջին հասան 1896-ի ջարդի սոսկալի ձայները, որ գնդակոծեցան՝ հայրենական պատմությունը դարձնելով ավելի ողբերգական, քան եղել էր երբևէ: Եվ 1905-ին, սահմանադրության հոչակման խարուսիկ ցնծության օրերին, երբ Շիշլիի գերեզմանատանը հոծ բազմության հավաքվում է հավաքվում 1896-ի զոհերի հիշատակին՝ Փափազյանն արտասանում է Վարուժանի «Ջարդը» իրեն այդ բազմության և անհատական հուզումների արտահայտություն:

Բազմազգ և բազմալեզու Բերա թաղամասի ծնունդ՝ Փափազյանը սովոր էր արդեն հայկական ամեն ինչ տեսնել ու ճանաչել թուրքականի, հունականի, ֆրանսիականի հետ ունենալ հարևանության և առնչության: Այնպես որ, իտալական միջավայրում՝ Վենետիկի հայկական լիցեյում երկու տարի (1905—1907) սովորած, լեզուների իմացությունը վարժարանից առաջ փողոցում ձևոք բերած երիտասարդի համար այնքան էլ անսպասելի բան չէր Միլանի Գեղարվեստի ակադեմիայում հայտնվելը: Առավել ևս բնական էր, որ այդ ուսումնառության շրջանում (1908—1911), ամռան ամիսները ևս, ուսումնական ծրագրի պարտադրությամբ, շփումներ ունենար իտալական թատրոնի հայտնի դերասանների հետ՝ Ցակոնի, Նովելլի, հանդես գար նրանց խմբերում:

Մինչ այդ Փափազյանը մի թեթև հանդիպում ունեցել էր կովկասահայ թատրոնի հետ: 1907-ին նա հայտնվում է Փարիզում և, Շիրվանզադեի ու Արեզյանի խորհրդով, մեկնում Բա-

քու. «...ես ես ուզում էի աշխարհս տեսնել իմ ազգն ու մարդկի բեմը»,—գրել է արտիստն իր հուշերի գրքում (I, 178)[1]: Թերևս պատահականությունը է, որ 1907-ին Փափազյանը հայտնվեց Փարիզում, ապա և Բաքվում, բայց օրինաչափ է, որ նա երիտասարդ հասակից արևմտահայ ու արևելահայ մշակույթների զուգորդման օջախներից մեկը եղավ, բեմական արվեստում իր մեծ նախորդի՝ Ադամյանի գործի շարունակողը նաև այս առումով:

Վերադառնալով Իտալիա, Փափազյանը կես տարի շրջագայում է իտալական մի թատերախմբի հետ: Այդ ժամանակից, իր իսկ վկայությամբ, սկսվում է նրա դերասանական կյանքը: Երիտասարդ դերասանը հայտնվեց ծննդավայր Պոլսում այն ժամանակ, երբ երկրում սահմանադրություն էր հռչակվել և մարդիկ ապրում էին «ազատության» հրճվանքը: Ուրիշ արգելքների հետ վերացել էր նաև ներկայացումներ տալու արգելքը: Եվ Փափազյանը հանդես եկավ Օթելլոյի դերով: Նրան վիճակվեց պոլսահայ թատրոնը վերստին շենչավորելու գործը:

«Ին ինչ էր այդ «Օթելլոյի» ներկայացումը՝ չեմ կարող ասել, չեմ կարող ասել նաև, թե ինչ էի ես այդ գիշեր Օթելլոյի դերում» (I, 203),—խոստովանում է արտիստը: Բայց ինչ էլ լիներ՝ այդ Օթելլոն թախտորոշ եղավ նրա կյանքում. դերը կարվեց դերասանի հետ այնպես ամուր, որ ապրեց նրա հետ ավելի քան մի հիսնամյակ: Օթելլոին հաջորդեցին «Սահմոխտ կույս» (Փափազյան—Սահմատրուկ), ապա և հատվածներ «Սիդ», «Արծվիկ» պիեսներից: Բայց Պոլսի հայ թատրոնն այն գործոցումը չէր, որ Փափազյանին կապեր իր հետ և ոչ էլ Փափազյանը էր այն բնավորությունը, որ հանգիստ նստեր տեղը: Հաջողությանը վստահ, անհագ, հրապուրվող Փափազյանը ապրում էր ավելի մեծ ձգտումներով և դա դերասանի ստեղծագործական երիտասարդությունը դարձրեց ոչ միայն հարուստ, այլև խոտոտիչ՝ տպավորություններով, ազդեցություններով, թափառումներով: Արտիստական ազատ, անտանդական կյանքի սերը արմատ գցեց նրա բնավորության մեջ վաղ երիտասարդությունից՝ այն, ինչ անհրաժեշտ էր, գուցե և ստիպողական՝ ճախրասիրություն դարձնելով: Եղյուքներ հայրենի քաղաքում, հետո հայկական հավաքված խմբով ներկայացումներ Ռոդոստոյում, հետո եղյուքներ Աթենքում՝ Օթելլոյի և Օթելլոյի դերով, ապա՝ Մեհմեվա՝ իտալական թատերախմբի հետ, խաղալանքը՝ Ռոստան, Բատալ, Հաուպտ, հետո վերստին Պոլիս, ապա՝ Սոֆիա, բուլղարական ուրիշ քաղաքներ, ալեումուտև՝ Զմյուռնիա, ուր անառողջ Սիրաճուքիճ հանդիպել է փոխարինել Համլետի դերում, ապա վերստին Պոլիս, ուր վերստին առկայծում է հայ թատրոնի աստղը՝ «Հայ դրամատիկը»՝ Փափազյանի գլխավորությամբ: Այս թատերախմբով նա շրջել է Թրակիա, Մակեդոնիա, Ալբանիա և այլուր: Մի ազդեցիկ շրջագայություն, սակայն, նրան հանգիստ չի ուրիշ եղրակացության: Երբ մի վերջին անգամ նա միանում է իտալական դերասան Գալանտի-Մարինացիի խմբին և շրջում նրա հետ՝ երիտասարդ Փափազյանին պարզորում է ուրիշ մտահոգություն. «Այդ կարճատև ճանապարհորդությունը վերջնականորեն համոզեց ինձ հրաժարվել միևչ այդ վարած անհագրնելիք գործունեությունից և հետամուտ լինել իմ բուրը ձգտումների առաջքը» (I, 316):

Այս ձգտումներին վիճակվեց իրականություն դառնալ 1913-ին, երբ նա հրավեր ստացավ Թիֆլիսի հայ դրամատիկական ընկերությունից: «Հայ դրամատիկի» գործունեությունը Պոլսում շատ էր անհետանկար, որպեսզի հնարավոր լիներ այդ հրավերի մերժումը: Եվ Փափազյանը լքեց հայրենի քաղաքը՝ համոզված, որ փրկում է իր արտիստական ապագան, չկռահելով տանջանքն, որ նաև կյանքն է փրկում...

Այսպես բոլորեց Փափազյանի դերասանական կյանքի առաջին շրջանը: Թերևս ոչ մի հայ դերասան չի ունեցել տպավորություններով, շփումներով, վարպետության հասնելու հնարավորություններով այնպիսի հարուստ արտիստական երիտասարդություն, որ վիճակվեց Փափազյանին: Դերասանական կյանքի այդ արշալույսը եղավ նույնքան անառագաստ, որքան ապրած հասարակական կյանքը. հաջողություններով ոսկեզօծ, բայց անխափանելիորեն այդ երիտասարդության գաղափարական ուղղությունը նույնքան անորոշ էր, որքան գեղարվեստականը: Գեղեցիկ, ճմայիչ, վստահ, անհագ, կյանքում նույնքան հաջողակ որքան արվեստում՝ նա տվորեց ու սիրեց արտիստական ազատ, գրեթե ոչնչով չսպասմանավորված կյանք՝ խաղաց ինչ կամեցավ, ինչպես կամեցավ, որտեղ կամեցավ: Եվ, ազատամիտներ, դերասանի գործունեության այդ շրջանը (1907—1914) ուներ իր մերքին տրամաբանությունը, թեկուզ և

[1] Վահրամ Փափազյանի «Հետաքրքիր հայացքը» հուշերի գրքերից (գիրք առաջին, Երևան, 1956, գիրք երկրորդ, 1957) արվող մեջբերումների տեղը նշվում է շարադրանքի մեջ:

տարերային, բայց պարզորոշ միտումը։ Սուբյեկտիվորեն ազատ այդ խառնվածքը ձևավորվել հատարակական կյանքի թեկուզ և չընդունված ազդեցությամբ՝ տալով նրան որոշակի ընկալություն։ Եվ հենց այս շրջանում արդեն նշմարվեց նրա հետագա ստեղծագործության գաղափարական ու գեղարվեստական զարգացման ճանապարհը։ Իմարկին, բանաձևելու դերասանի կերպավորումը չէր ավարտվել, բայց մտել էր մի ճանի մեջ, որ գնալով խորացավ, բայց չփոխարինվեց մեկ ուրիշով։

Որքան էլ անստույգ լինեն մեր պատկերացումները 1913-ին Թիֆլիս տեղ դրած Փափազյանի մասին՝ նրա բնութագրության մի քանի էական կողմերը բավականաչափ պարզորոշ են։

Իր խաղաոճով և խաղացանկով Փափազյանը պարզ արտահայտված դասական ողբերգության արտիստ էր, դասական ողբերգակի ոչ միայն տվյալներով, այլև անձնավորումներով։ Միտս հատկանիշը, որ, ճախորդի հետ անբաժան պայմանավորված, անքակտելի եղավ Փափազյանից՝ կատարյալ մարդու, ուժեղ անհատի, իդեալի հերոսի անձնավորման նախանախությունն էր։ Հատակ առնելով գեղարվեստական այն միջավայրում, որ մեղկ իրականությանը հակադրում էր հերոսական դրությունները, նրանց ուժեղ ու առնական կրքերը (Վարուժանն այդ ուղղության տաղանդավորագույն ներկայացուցիչն էր, բայց ոչ ամենևին միակը), Փափազյանն այդ նույն միտումի մի յուրահատուկ և դերասանական արվեստում թերևս միակ հնարավոր արտահայտությունը եղավ իր բազատիկ հերոսներով՝ Օթելլո, Ջիմ և այլն։ Գիտակցված, թե տարերայնորեն՝ նա ծառայում էր ազգային նկում միջավայրը բարձրացնելու նպատակին։ Արևմտահայության տառապանքները հայկական գեղարվեստական մշակույթում արձանագրվեցին և՛ իբրև մաքառման կոչ, դիմագրավելու ձգտում, և՛ իբրև հուսալքում, միտինկ։ Առաջինի կրողը Վարուժանը եղավ, որ կարողացավ հաղթահարել «Հերթականության»՝ վաճառ Ծերյանին դուր չեկած այդ ընտրամանտիկական ուղղության թուլությունները։ Փափազյանի մտածողությունն էլ չգնաց դեպի ամբումային տրամադրություն։ Ավտոր էական է դերասանի ոչ միայն խառնվածքի և դասական խաղացանկի, այլև նրա արվեստի ուղղության դերը՝ դասական արվեստի այն ոճը, որ արժատ էր գցել նրա մեջ իտալացի վարպետների, իտալական կենսահաստատ արվեստի շնորհիվ։

1913—1922 թվականները, որ պայմանաբար կարող ենք կոչել Փափազյանի դերասանական կյանքի երկրորդ շրջան, նրա ստեղծագործական խառնվածքի ամրապնդման, բյուրեղացման ժամանակը եղավ։

Հատարակական իրարամերժ ճոսանքների աճիսուսափելի անդրադարձմամբ, ժամանակի գեղարվեստական կյանքն էլ հատկանշվեց բազմաթիվ ու բազմաբնույթ ուղղություններով ու միտումներով։ Որքան էլ երիտասարդ Փափազյանի գործունեությունը հետու էր ընդունակաղիր լինելուց, նրա արվեստը չէր կարող անտարբեր մնալ այս ամենի հանդեպ։ Հիրավի, այդ գործունեության «աշխարհագրությունը» այս շրջանում պակաս խայտաբղետ չեղավ, քան նախորդում։ 1913-ից՝ Թիֆլիս, Արտիստական թատրոն, 1915՝ Բաքվի հայ դրամատիկական թատրոն, 1916—1917՝ Թիֆլիսի հայ դրամատիկական խումբ, 1917—1920՝ Մոսկվա, Ցայելա (որ մասնակից է լինում Խաչատուրովի կինոնկարահանումներին), 1920-ից՝ Պոլսի հայ դրամատիկական խումբ՝ մինչև 1922-ը, երբ, իր հետ առած դերասանների մի խումբ, առժիշտ լքում է Բոսֆորի ափերը և մնկնում Խորհրդային Հայաստան։

10-ական թվականների հայ թատրոնը, ինչպես գեղարվեստական կյանքն առհասարակ, միատարր երևույթ չէր, սապարնչի վրա էին ինքնատիպ դերասանների մի ամբողջ շարք, որի մեջ շեշտվում էին Սիրանույշի և Աբելյանի կերպարները։ Գաղթաշխարհում, օտար հորիզոնների ճակատին Փափազյանի տաղանդը չդարձավ ռեալիստական-ժողովրդային արվեստի կրողը, որի խոշորագույն ներկայացուցիչը հայ թատրոնում Հովհ. Աբելյանն էր։ Փափազյանի արվեստն այս շրջանում ձևոք բերեց ռեալիստական հատկանիշներ և, միաժամանակ, խորացրեց ու բյուրեղացրեց իր ռոմանտիկական հատկանիշները։ Դա միայն արտիստական խառնվածքի թելադրանքը չէր, այլ ժամանակի գեղարվեստական կյանքի, որ չէր մերժում ռոմանտիկական և սիմվոլիստական արվեստը։ Դրա ամենրքնչի ապացույցը «Հին աստվածների» դղրդալի հաջողությունը եղավ նույն այն տարիներին, երբ պղտահայ արտիստը ոտք դրեց Թիֆլիս։ Իսկ «Հին աստվածները», ինչպես դրանից առաջ «Արու-Լալա Մահարին», դրանից էլ առաջ՝ «Մթնշաղի ամուրքները»,—ժամանակի հայ գեղարվեստական մտքի այդ ըղձալուն երևույթները,—կրում էին ոչ միայն խորհրդապաշտական, այլև ռոմանտիկական գեղագիտության կնիքը։ Իհարկե, դա ռոմանտիզմի դասական արտահայտությունը չէր։ Ժամանակի գրականան երևույթները հետազոտող բանասերը իրավացի է, երբ գրում է. «Հայ գրականության մեջ ևս անցյալի ռոմանտիզմի ազդեցությունը այդ ժամանակ միահյուսվեց նորագույն գրական

ւսղղությունների և ամենից առաջ՝ սիմվոլիզմի ալլևալ թափանցումների հետ, ստեղծելով մի յուրօրինակ «նեոռոմանտիզմ»[1]։

Բանաստեղծ իրավամբ երևույթի հիմքը տեսնում է ժամանակի հարուցած անլուծելի հակասությունների, այն անողոք հակասության մեջ, որ կար հասարակական ձգտումների, ազգային ալատագրության իդեալների և իրականության միջև։ Համակրանքի առարկա դարձավ այդ հակասության զոհը՝ գրականության մեջ, թե թատրոնում։ Եվ այդ ժամանակ արևելահայ թատերական միջավայրում հայտնվեց Վահրամ Փափազյանի դյութական կերպարաանքը իրեն սպասվող, աննկզի մի հերոս։

Կարելիության և հնարավորության, ձգտման և իրականության ալրող հակասության գաղափարը կրող հերոսները, իհարկե, նույն բովանդակությունը չունեին, նույն բանը չէին ասում։ Նրանք տարբեր էին էությամբ և ներգործության։ Նկուն, լքվող, մաքառումից հեռացող կերպարների կողքին՝ թևև խորտակվող, բայց չընկճվող, մաքառման մեծվող, մաքառման կոչ անող հերոսներ։ Փափազյանն այս հերոսների աննձավորողը եղավ՝ կանգնելով Սիրանույշի մանապարհին։

Վահան Տերյանի բանաստեղծության, «Ախու-Լալա Մահարու» հափշտակված ընթերցողը, «Հին աստվածների» հիացած հաղիսատեսը, Սիրանույշի արվեստի երկրպագուն՝ չէր կարող դևնորությամբ չընդունել Պոզից եկած հերթական արտիստին, որ իր գեղեցիկ արվեստով գալիս էր հաստատելու կանքի ռոմանտիկական հրապուրիչ պատկերացումները, միջավայրից բարձրացող, անհատական գերազանցության ըմբռնումը ունեցող, իդեալական չքնեղ հերոսին։

Մի Դոն Ժուան, անդիմադրելի հմայքի տեր հերոս, որ հանդգնություն ունի հերքելու բարոյական ընդունված չափանիշները, ըմբոստանալու հասարակության դեմ թևկուռ և իր մեղավոր հոգին խորտակելու գնով. Փափազյանի կատարյալ աննձավորումներից մեկը, որ ունեցավ տասնամյակների կյանք և մշտապես ընդունվեց հիացումով։ Թեթև ու ճկուն, մարմնի ու խոսքի անթերի պլաստիկալով դերասանը աննձավորեց ճշմարիտ մոլիերյան մի կերպար, որի շեշտը միտման ոգին էր և արդարացումը՝ վերմարդկային գրավչությունը։ Ծողոքում միտքն ու կերպարանքը նրան տալիս էին աշխարհին վերևից նայելու թեև ոչ իրավունք, ապա անշահախնդիր հնարավորություն, որ ոչինչ կանգնած տակ չէր դնում նրա վարքագծի մեջ։

Սիրանույշ՝ ռոմանտիկական նույնպիսի ըմբոստ ոգի, միջավայրի հետ նույն բացարձակ հակադրության մեջ, որ հատուկ է ռոմանտիկական արվեստին։ Ն. Ռոստանի պինսը միջավայրից վեր կանգնած ուժեղ անհատի պատճառումն է, այն հերոսի, որին փարել էր Փափազյանը 10-ական թվականներին, ասենք, դրանից հետո էլ։

Եթե 10-ական թվականների Փափազյանի խաղացանկի ընտրությունն այժի ընկճեր բարեսրտական կերպարների ձգտումով միայն, ապա ամեն դերասանի համար բնական այդ երևույթը ոչինչ չէր ասի նրա արվեստի բովանդակության մասին։ Բայց նրա խաղացանկի դեպերն ունեն ընդհանրություններ, որ ցույց են տալիս դերասանական ձգտման ուղղությունը. Ջին (Ա. Դյումա-որդի՝ «Ջին»), Դոն Ժուան, Ռոմեո, Օթելլո, Արևելա («Հին աստվածներ»), Ուրիել Ակոստա, Թոմաս (Ն. Դնմիրճյան՝ «Նատաստասա»), Կորրադո (Ջիակոմետտի՝ «Ոճրագործի ընտանիքը»), Կառլ Մոոր («Ավազակներ»), Օհաև Գոլդեն (Լ. Շանց՝ «Կալսեր») և այլն։ Բոլորը կամ գրեթե բոլորը միջավայրից վեր և միջավայրի ընդդեմ կանգնած ուժեղ անհատներ, որ անհատական պայքարի մեջ են ապրած իրականության հետ, մաքառում են ընդդեմ բռնության, ընդդեմ չարիքի։ Սա ժամանակի հայ հասարակական կյանքին հարազատ կերպար էր, կրողն էր նույն այն գաղափարի, որ տրոփում էր Տերյանի, Սիամանթոյի, Վարուժանի բանաստեղծության մեջ, որ կրում էր Ախու-Լալա Մահարին, որ արտահայտում էին Սուրենյանցի կոտվները, Սիրանույշի արվեստը,—ոչ միայն ոճաբանությամբ, այլև ոգեղությամբ այնքան տարբեր արվեստագետներ։ Փափազյանը նկավ միանալու նրանց, նկավ իր արվեստով շեփոթելու նույն այդ գաղափարը, որ համամարդկային լինելով նաև խորապես ազգային էր, որովհետև դրանով էր ապրում ժամանակի հայ առաջադեմ հասարակությունը։ Եվ նա իր օտարազգի կերպարների աննձավորումով կապված էր իր ազգային միջավայրին, այնպես, ինչպես Երմոլովան և Սիրանույշը՝ իրենց չիլեերյան կերպարներով։

Որքա՞ն հեռու էր դերասանի ազգային միջավայրից Էդմոնդ Քինը, բայց նրա աննձավորումը խոսել է իր ժամանակի ու միջավայրի հետ։ Մի կողմում մեծաշնորհ ու մեծահոգի Քինը՝ անգլիական շքանավորագույն դերասանը, մյուս կողմում՝ կյանքի տերերը, ապաշնորհ ազնվականները։ Սրանք հալածում, ստորացնում են իրենցից վեր կանգնած անհատին, բայց նա

[1] Էդ. Զրբաշյան, Թումանյանի պոեմները, 1984, էջ 444։

մնում է աշընկեցնի՝ Փափազյանի նախասիրած իրադրությունը։ Համընկնել են դերի և դերասանի ոչ միայն հնարավորությունները, այլև մղումները, գուցե նաև կենսափորձը։ Անսպարկելու մարդ են համարում Քինին, բայց ի՞նչ առպետական պարկեշտությամբ Փափազյան-Քինը զսպում է միտ Անձնի հափշտակությունն իրմով։ Պատվախնդիր մարդ է Քինը և ոչ ոք չի կարող անարգել նրան և անպատիժ մնալ։ Ահա, Քինը, նավատուռ շորերով ծպտված, հայտնվել է պանդոկում։ Անզգույշ մեկը փորձում է ծաղակել նրան, բայց չարաչար պատժվում է։ Բոլոքական մեջ Փափազյանի Քինը նույնքան անդիմադրելի է, որքան թաթոյանում կուլիս։ Նա կարող է և՛ կոծնել, և՛ խրվել պարտքերի մեջ, արկածների մեջ ընկնել՝ պղպեղ է արտիստի կյանքը, բայց ստորացավ՝ երբե՛ք։ Փորձում են ստորացնել՝ և պայքում է ազնիվ վրեժի մարմնացումը։ Հենց խաղի միջոցին նա դուրս է գալիս դերից և անարգանքի մոլեգին խաչեր հետում ագռ օթյակի հայացին, որ քաշել են մեծատոհմիկ դուքս ու լորդը, որ դերասանին մարդ չէին համարում։ Այս տեսարանում Քինի քառումը արտահայտվում է պենպիսի դիվային մոլեգնությամբ, որ կարծում են խելագարվել է արտիստը։ Կարծում է ոչ միայն բարի Ռուշդրար Սոլոմոնը, այլև հանդիսատեսը։ Սա դերակատարման բարձրակետն է եղել, որ ժամանակակիցների վրա ազդել է ամենից ուժեղ։

Այն ամպրոպ, որ ճախաճեղատիսխական թատրոնում կոչվել է «սիրահար Ռիսա», 10-ական թվականներին բեռնա ոչ ոք պենպես կատարել չի հերկարացրել, որքան Փափազյանը։ Դերասանը հաջողությամբ հաղթող դերասանը կարող էր արտիստական շրխկոցման դուռը դառնալ, եթե չունենար արվեստի մեջ թափանցելու ձիրք և ինքնատիրապետումը պահող ճաշակ։ Դերասանն ունեցավ այդ հատկությունները «սիրահար Ռիսոս» ավանդական ամպլուայի կարծրացած սահմանները ճեղքելու և 10-ական թվականներին արդեն շեքսպիրյան դերասանի դժվար համարումը ձեռք բերելու համար։

Այդ համարումը կապված է նաև Ռոմեոյի դերակատարման հետ։ Ինչպես հայկական խաղացանկի բուռն սիրահարի՝ Սեյրանի, դերում, շեքսպիրյան սիրահարի դերում ևս Փափազյանը չի ապավինել իր շնորհներին, այլ արտահայտել է կերպարների դրամատիկական բովանդակությունը։ Եվ անդրկովկասյան հանդիսատեսը սիրեց ու գնահատեց Աղամյանի նորահայտ հայրենակցին, որ շատ շուտով անկոչ հյուր չէր արտիստական ուժեղ միջավայրում, այլ նրա դեմքերից մեկը, որ ուռք էր մեկնում առաջին մեծությունների հետ։

Փափազյանը Ֆիֆիլիում Օթելլոյի դերով հանդես եկավ Աբելյանի Օթելլոյի չոլ ժամանակներում։ Հարազատ հումանիստական մեծ գաղափարի մեկնաբանությամբ՝ նրանց անհանգավորումները դերասանական տարբեր, եթե ոչ հակադիր դպրոցների, հակադիր խաղաոճերի արտահայտություն էին իրենց յուրահատկություններով։

Կենցաղային, ռեալիստական, խարակտերային դերերի մեջ ձևավորված իր խաղաոճով Աբելյանը աննմանելի էր մի կերպար, որի գլխավոր շեշտը բնավորությունն էր, ապա՝ ինքնուրույն կենցաղային գույներից ազատ, ռոմանտիկական-հերոսական դերերում ձևավորված իր խաղաոճով Փափազյանը փոխում էր շեշտերի տեղը՝ նախ հերոս, ապա՝ խարակտեր։ Մեկի ուժը կերպարը մասնավորացնելը, շոշափելիորեն իրական դարձնելն էր, մյուսինը՝ կերպարի ընդհանուր և ազատ մեկնաբանությունը։

Քննադատությունը ժամանակին նկատել է, որ Փափազյանի Օթելլոն իրական հանգամանքների հետ հաշվի նստելու մեր չուներ. նա իրեն «շատ ազատ էր պահում պաշտոնական տեղում իր մեծ իշխանավորի գահի առաջ, կասենք նույնպես, որ կես դիշերին Կասիոյի և Ռոդրիգոյի մեռամարտի ժամանակ Օթելլոն իր ննջարանից դուրս նկավ ոտից գլուխ սովորականի պես հագնված և ծիրանին առած ուսերին»[1]։

Աբելյանը հայ իրականության ընդերքից Օթելլոյի միջով գնում էր դեպի համամարդկային հուզումների ու մտածմունքների այն ոլորտները, որ Փափազյանի համար եղակետ էր՝ հայ իրականության ընդերքը թափանցելու համար։ Աշխարհագրագողության տարրեր ծայրերից սկիզբ առնող նրանց ճամփաներն ինչ-որ տեղ հատվում էին շեքսպիրյան կերպարում և դա, ըստ երևույթին, ամենաթանկագինն էր նրանց կատարման մեջ։ Իհարկե, ո՛չ Աբելյանի, ո՛չ էլ, մանավանդ, երիտասարդ Փափազյանի Օթելլոն նույն կետի վրա չմնացին, բայց 10-ական թվականներին արդեն կերպարի նրանց պատկերացումը հետագայում չհերքվեց, այլ խորացավ և զարգացավ։

Հայ հնդիանակների երկերի տեսակարար կշիռը 10-ական թվականներին էլ մեծ չեղավ Փափազյանի խաղացանկում, թեև ամենից շատ նա այդ ժամանակ է հայկական դերեր խաղա-

[1] Գ. Նաղդաս, Օթելլո, «Մշակ», 1916, № 227, 2 հոկտեմբերի։

ցել։ Այդ աճձնավորումները, իրոք օրինաչափություն, եղել են այնքան ավելի հաջող, որքան ավելի հետու են եղել կենցաղից։ Իմարկն, Սեյրանի («Նամուս»), Թումասի (Դ. Դեմիրճյան «Խատաստան») դերերում էլ նա աճձհաջող չի եղել։ Բայց հայկական խաղացանկում նրան ճշմարիտ հաջողություն բերեցին «վերկենցաղային», նույնիսկ՝ «վերպատմական» պիեսները՝ Լևոն Շանթի «Հին աստվածները» Աբեղյանի և «Կայսրը» Օհան-Դուրյանի դերերով։ Պատմական և կենցաղային ստույգ ժանրամասնություններից ազատ այս դրամաներում, իր հարազատ տարերքի՝ ինչ-որ չափով ընդհանուր, նույնիսկ վերացական ուրվագծերում Փափազյանը դրսևորել և արտահայտել է մարդկային կեցության խնամատարման, մարդու և իշխանության հարաբերության խորհուրդները։

1920-ին Փափազյանը մի վերջին անգամ հայտնվում է իր ծննդավայրում։ Մի վերջին և ապարդյուն ջանք՝ Պոլսի թատրոնին կենդանության ներշնչելու համար՝ և նա բռնում է Խորհրդային Հայաստանի ճամփան։

1922-ին, Երևանի Գորահատեղծ պետական թատրոնում Փափազյանը խաղում է Կառլոսի («Ավազակներ»), Պրինչիվալեի («Մոցցա Վաճցա») և Հայմրիխի («Ջրաղացը գանգ») դերերը, բեմադրում մի քանի պիես («Հոն ժուան», «Ֆինն», «Սատանայի աշակերտը» և այլն)։ Բայց հաջորդ իսկ տարուց ճանդես է գալիս Թիֆլիսի և Բաքվի հայկական թատրոններում։ Արվեստագետի գործունեությունն ավելի արդյունավետ է լինում Թիֆլիսի Հայ դրամատում, որը նա գլխավորում է թատրոնը (1925—1927)։ Այս թատերաշրջանում նա խաղում է ոչ միայն իր ավանդական դերերը, այլև, իրոք մի «սովորական» դերասան, հանդես գալիս «ներքնական» նեկկալացումներում. Ղարա («Կապկող թամաշա»), Վլադիմիր («Բուքը»), Ժորժ («Մորգանի խնամին»)։ Ոչ միայն խաղում է, այլև բեմադրում. «Մակբեթ», «Կապկող-թամաշա», «Ինամականանդնա»։

Նահանջողափոխական աճհատապաշտական թատրոնի հարազատ գավակի կյանքում մի շատ անսովոր և կարճատև շրջափուլ, որից հետո նա երկար ժամանակով կտրվեց հայ թատրոնից։ Ափսոսանքի արժանի անջատում և՛ թատրոնի, և՛ դերասանի համար։ Իմարկն, հայ թատրոնից դուրս էլ նա ունեցավ և՛ փառք, և՛ պատիվ, «բայց մի բան մնաց պակաս թե իրեն և թե հայրենի բեմին։ Նա մեծ եղանակներ չտեղծեց հայրենիքից դուրս և զրկեց իր հայրենի բեմը նրա մեծատաղանդ դերասանից։ Մեր հասարակությունը փոքր լիճ էր այդ մեծ նավի համար, բայց մեծ նավն էլ ընկավ շատ մեծ օվկիանոս...»[1]։ Դժվար է չհամաձայնվել Դ. Դեմիրճյանի այս մտքին, որ նա արտահայտել է իր թատերական հուշերում։ Հիրավի, պոկվելով հայ թատրոնի կեցության բնական ընթացքից, նա մնաց գաստրոլային արտիստի՝ իր համար սովոր ու բնական, բայց ժամանակի համար այլևս անհարմարնիկ վիճակում, որ ակներև դարձավ արդեն իսկ 30-ական թվականներին, երբ շրջագայող ողբերգակներն այլևս անվերադարձ անցյալ էին թվում։ Միաժամանակ կլիներ կարծել, թե բանը Փափազյանի զուտ անհատական հակումների մեջ էր։ Այդպիսի մասշտաբների ողբերգակը, հանդիսատեսարանի միահնչող տերը, աշխարհը ոտքի տակ տված, թատրոնը իրոք ճանապարհ մեծաշնորհ ու մեծահոչակ արտիստը դժվարացավ ոտքը կապել մի վայրի ու մի թատրոնի՝ հյու-հնազանդ ռեժիսորական իշխանությանը։ Դեռ 1916—1917-ին, Թիֆլիս ժամանած ռուսական թատերախմբի հետ Օթելլոյի դերը խաղալուց հետո, դերասանը կանգնում է ազգային թատրոնի «սահմանումներում պարփակվելու» կամ «բոլոր թատրոնների դերասանը լինելու անողոք դիլեմմայի առաջ» (I, 381)։ Այն դերասանը, որ սկզբունք էր ունեցել Աղայանի խոսքը. «...մի մնա ոչ մի տեղ օրերով, որ չընտելանա քեզ ետեմ» (II, 300), որ հանգամանք էր համարում «աչքդ ալի ձիուն արտի կտավները՝ երկընտրանքը պիտի լուծեր երկրորդ ճանապարհն ընտրելով, մեծ նշանակություն չտալով այն իրողությանը, որ արտի ձին ակոսում է, համենայն դեպս, հացրնեի արտը...»

Ինչևէ, 1927-ից Փափազյանը դուրս նկավ մեծ նավարկության, որ տևեց ավելի քան քառորդ դար։ Այս ժամանակամիջոցի ամենից փառավորը, ներքնապես իմաստավորվածը առաջին հինգ տարին էր՝ մինչև 1932-ը. «...տարիներ ու տարիներ հետաքրքրական աշխարհի աղմուկից՝ չլսելի քո կանչը» (II, 93) խոստովանությունը, որ Փափազյանն արել է իր հուշերի գրքում ունի այն արդարացումը, որ այդ աղմուկների մեջ ուժգին հնչեց նաև իր՝ ժամանակի շեքսպիրյան մեծ դերասանի, լավագույն Օթելլոյի ձայնը՝ ազդու և գեղեցիկ։

1928-ին Փափազյանի Օթելլոյի հոլանդական կերպարը երևաց Մոսկվայի Մեծ թատրոնում՝ Փոքր թատրոնի դերասանների խաղընկերությամբ, ապա և 1932-ին Փարիզի Օդեոն թատրոնում՝ Աահելիչ թատրոնի դերասանների խաղընկերությամբ։ Այն սակավաթիվ իրողություն-

[1] Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, VI, էջ 658։

Ներից են սրանք, երբ հայ դերասանական արվեստը առաջին անգամ միջազգային ասպարեզ էր դուրս գալիս։ Սա Փափազյանի և նրա Օթելլոյի ամենալավ ժամանակն էր, երբ դերասանի նրիտուալդական ավյունի և հղկված վարպետության միջև տիրում էր ներդաշնակություն, ինչպես կերպարի դերասանական մեկնության և նրա մասին գոյություն ունեցող հասարակական պատկերացման միջև։

Ժամանակակիցը սերնդին, նույնիսկ քառասնական, հիանալու թվականներին Փափազյանին տեսած սերնդին դժվար է պատկերացում տալ այս Օթելլոյի մասին, որ ամենուրեք հարցրել է անվերապահ հիացմունք. Մոսկվայի և Փարիզի թատերական քննադատությունն գնահատվել իրեն միջազգային արվեստի երևույթ։ Փափազյանի Օթելլոն ուներ իր կենսագրությունը, զարգացման կորագիծը, որ զննել է թատերագետ Ռ. Զաչյանը և, հենվելով բազմաթիվ վկայություններների վրա, հանգել այսպիսի հետևության. «Օթելլոյի ընթրման առաջին խոսքը սովետական թատրոնում պատկանում է Փափազյանին։ Այդ մա է, որ, առաջինը լինելով, փորձ է անում հակադրվել Օթելլոյի կերպարի աննշան լուսաբանություններին։ Եվ հակադրվելով՝ ստեղծագործական խիզախ քայլ է անում, ողբերգական կերպարը հագեցնում է հասարակական-պատմական ըմբռնումով, գտնում է այն, ինչ մեծ դրամատուրգիի ժամանակակիցը է դարձնում և այդպիսով պատմականը դարձնում արդիական»[1]։

Իրոք այդպես է, և ոչ ոք այնքան պատրաստ չէր այդ առաջաբայլը անելու, որքան այդ անձնավորման հնարավորական ավանդները հիանալի իմացող, նախահեղափոխական թատրոնում այդ կերպարներով բեմ նված արտիստը։ Փափազյանի Օթելլոն չէր ունենա պատմական արժեք, եթե դուրս լիներ արվեստի հաջորդականության օրենքից, ինչ ավանդների հաղորդակցությունը չլիներ, չկրեր 10-ական թվականներից ի վեր կատարված հասարակական-պատմական տեղաշարժերի կնիքը։ Կերպարն իր կատարելության այս շրջանում վերածնության հպանցուն զավակն էր՝ մարդկային ներդաշնակության իդեալական մարմնացում։ «Փափազյանը մեկն է դասական ռեպերտուարի այն սակավաթիվ ու սքանչելի կատարողներից, որոնք արժանի են հանգիստարժանի փառքին։ Հմայիչ արտաքին, գեղեցիկ պլաստիկա, վարակող ավյունի բռնկումներ ու ազնիվ ճաշակ» պայմանավորում իմ Փափազյանի արտիստական անձնավորությունը»[2],—գրել է Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն։ «Թատերական վիթխարի կուլտուրան, տեմպերամենտը, արագ փոխակերպումների ընդունակությունը, խաղի արտահայտչությունը Փափազյանին դարձնում են ժամանակակից ուժեղագույն ողբերգակներից մեկը»[3],—գրել է քննադատությունը։ Ակնառատես քննադատության վկայությամբ՝ արտիստը հաղթահարել էր Օթելլոյին իրեն «դիցաբանական տիտան», «էկզոտիկական մարդ», «մոնչացող առյուծ», «լուսին մի խանդոտ» ներկայացնելու ավանդը։

Փափազյանի Օթելլոյի ողբերգության եզակետը իր ցեղային տարբերության առաջին առկայծումն է։ «Փափազյանը իր կերպարն այնպես է զարգացնում,—նկատել է Ցու. Ցուլովսկին,—որ Օթելլոյի խանդի սկզբնակետը դարձնում է հերոսի հետևյալ՝ «Գուցե պատճառն այն է, որ սև եմ ես» արտահայտությունը։ Այդ ռասայական և դասակարգային մոմենտը Փափազյանի խաղի վրա ցայտուն մի դրոշմ է դնում, կերպարը դարձնելով սոցիալապես հագեցված, շատ ու շատ հետաքրքրել իրեն դավաճանած կնոջ ընտրության առումով խանդի մի առանձնական պատմությունից»[4]։ Ինչ ի՞նչ է ողբերգակին մղել այդ շեշտադրման՝ վկայել է մեկ ուրիշ արձագանք. «Մի՞թե այստեղ չի հնչում ձայնը հազարամյակներ հալածված հոգ ազգության...»[5]։

Անձնավորած կերպարի հանդեպ գիտակցական վերաբերմունքը միտապես անպակաս է եղել Փափազյանի արվեստից, ինչպես այդ գիտակցականը հուզական բովանդակությամբ հագեցնելու ձիրքը։ Հասարակական շեշտված մեկնաբանություն տալով կերպարին՝ դերասանը անձնավորել է խորունկ հոգեբանության տեր մարդու։ Արտահայտչական միջոցների արտառավոր շքեղությամբ՝ պլաստիկական հարուստ ծնող ու դիմախաղ, ազնիվ պաճվածք, երաժշտության օրենքներին նվաբարկվող ճկում խոսվածք,—արտիստն այնպես է մշակել կերպարը դրվագ առ դրվագ, որ դրանցից յուրաքանչյուրն «ընթերցվել» է հոգեբանական բոլոր-

---

[1] «Վաճրամ Փափազյանի Օթելլոյի գնահատության հարցի շուրջ», «Սովետական արվեստ», 1964, № 6, էջ 20։

[2] «Բարեկամություններ», երկրորդ հատոր, Երևան, 1963, էջ 773։

[3] Ваграм Папазян, Жизнь артиста, М.—Л., 1965, էջ 444։

[4] «Վաճրամ Փափազյան», ժողովածու, 1959, էջ 8։

[5] «Սովետական արվեստ», 1964, № 6, էջ 24։

ևևէչներով, ըմբռնվել իբրև խաղի ամբողջական չղթայի միանգամայն անհրաժեշտ մի օղակը։ Դատական մաքրության համար այդ պարտիտուրում կարելի է մի առ մի մտաբերել, թե դերի ո՛ր հատվածում ի՛նչ, ինչպե՛ս և ինչո՛ւ է արել արտիստը, ինչպես նա այդ բոլորը ի մի գալիս ստեղծելու համար այն հարուստ կերպարը, որ կոչվում է Վ. Փափազյանի Օթելլո։

Փափազյանի Օթելլոն իր կնոդաբյա պատմությամբ առանձին ուսումնասիրության նյութ է. 10-ական թվականների ճեռոմանտիկական և անհատապաշտական հոսանքների ակներև ազդեցությունը կրող Օթելլոն նույնը չէ, ինչ 20-ական թվականների՝ սոցիալական վիթխարի տեղաշարժերով իմաստավորված, դերասանի կենսափորձով հարուստ, բյուրեղացած վարպետությամբ փայլող, ժամանակին համահունչ Օթելլոն, ոչ էլ սա է նույնը, ինչ 40-ական, մանավանդ 50-ական թվականների Օթելլոն, երբ աստիճանաբար խախտվեց անձնավորման ներքին բովանդակության և արտահայտման վարպետության ներդաշնակությունը հօգուտ վերջինիս՝ ծանրության կենտրոնը դեպի դերասանական տեխնիկան տանելով։ Տեղի ունեցավ անխուսափելին՝ ժամանակի ընթացքում փոխվեց Օթելլոյի այն պատկերացումը, որին փարել էր դերասանը։ Եվ այն արվեստը, որ ժամանակին «ուլտրա-ժամանակակից»[1] էր համարվում, հետզհետե կորցրեց այդ հատկանիշը, դառնալով ուրիշ ավանդական։ Ամեն կերպար, ամեն վարպետություն, ամեն խոսք ունի իր ժամանակը. ճերպաժան ընթացքը նույնքան պարտադիր է և անդիմադրելի, որքան ծաղկելու, բացվելու ընթացքը։ Եվ Փափազյանի Օթելլոյի կենսագրության մեջ անսովորն այդ չէ, այլ դերասանական այն կորովը, որի շնորհիվ անձնավորումը պահպանեց իր գրավչությունն այդքան տևական մի ժամանակաշրջան՝ արտառոցիր երևույթ ոչ միայն հայ դերասանական արվեստում։

Այնքան մեծ եղավ Օթելլոյի կշիռը Փափազյանի ստեղծագործության մեջ, որ դարձավ նրա մյուս արժեքավոր կատարումներին, նույնիսկ Համլետին պակաս ճշանակություն տալու անհամ պատճառ։ Մինչդեռ Համլետը, երկար ժամանակ մնալով դերասանի խաղացանկում, տարեցտարի հղկվել, հասել է կատարելության այն մեկնության սահմաններում, որ նա տալիս էր կերպարին։ Փափազյանի անձնավորած կերպարն այն չէր, որին կոչում են պլաքատող, ակտիվ Համլետ, բայց նրա Համլետին պայքարից ետ էր պահում ոչ թե բնավորության թուլությունը, այլ ծանրությունն այն վշտի, որ կրում էր նա հոգին ծվատող տառապանքով։ Սա հարազատ արտահայտությունն էր «ճամլետիզմի» այն ըմբռնման, որ մշակվել էր XIX դարում և ավանդաբար մարմնավորվել դարի ճշանավոր ողբերգակների արվեստում։ «Համաշխարհային վշտի» կրողը, մի զգայուն, ինքնատույց ոգի, մարդկային արատներին տրտմալի զարմանքով նայող հայացք, գնդեցիկ կյանքի հավերժական կարոտ։ Եվ աշխարհի անկատարելության վրա միտք անող այդ ռոմանտիկական հերոսին չէր կարող գլուխգործել գահի խընդիրը ոչ այն պատճառով, որ նա թույլ էր ու անվճռական, այլ որովհետև չէր տեսնում այդ հոդի վրա վճռական ինելու իմաստը։ Թերևս կարելի կլիներ նրան «թույլ կամքի տեր» համարել, ինչպես և համարել են[2], եթե նա այնքան կրքոտ չլիներ Կլավդիոսին մերկացնելիս և եթե այնքան ուժեղ չլիներ նրա հեգնանքը միջավայրի հանդեպ։ Փափազյանի ոչնչակարոր իրոնիան, ճախտահրած վերաբերմունքը կյանքի հանդեպ, որ փայլատակում էր նրա բազմաթիվ դերերում՝ Քին, Դոն Ժուան, Արբենին, այստեղ գտել էր իր ամենախորունկ արտահայտությունը։ Նրա դերակատարման գլխավոր շեշտն իրոնիան էր ոչ միայն Պոլոնիուսի, Ռոչենկրանցի ու Գիլդենստերնի հետ խոսելիս, այլև Օֆելիայի, մոր՝ Գետրուդի, Հորացիոյի հետ կապված տեսարաններում, ամենուրեք, ուր նրան վիճակվում է խոսել մարդկային անկատարելությունից։ Պատճառն այն էր, որ այս Համլետի համար իրոնիան ոչ թե պարզապես վերաբերմունք արտահայտելու մի ձերթական ձև էր, այլ իր վշտի համարժեքն ու փոխհատուցումը շրջապատի հետ ունեցած հարաբերության մեջ, նրա վերաբերմունքի միակ հնարավորը՝ սկսած առաջին պատկերից, երբ առում է իր առաջին խոսքը մինչև Լաերտի հետ մենամարտելու տեսարանը։

Այս շեշտադրությամբ հանդերձ, որ փափազյանականն էր, այս Համլետն իր մտածողությամբ, քննող հայացքով, չփարատվող թախիծով, ընդանկեր գրավչությամբ, իր ամբողջ

---

[1] «Սովետական արվեստ», 1934, № 6, էջ 22։

[2] «Փիլիսոփա Համլետը հանձինս Փափազյանի նաև տատանվող, թույլ կամքի տեր, մի քիչ լացկան, տակավ միշտ ազնիվ և խոհեմ, իր մտքերին հետևողական Դանեմարքցի դուքսն է, որի ամեն մի շարժուն և շարժումը հավատարակես վկայում են Համլետ-Փափազյանի հաջող խաղը» («Խորհրդային Հայաստան», 5 փետրվարի, 1927)։

պլատոնիկական ընկերացրով «ավանդական» Համլետի այն պատկերացումն էր, որ արտիստն առել էր աննշան մեծ ողբերգակներից և բերել մեր օրերը։

1932-ից ի վեր, մինչև 1954-ը, բնակություն հաստատելով Լենինգրադում, Փափազյանը իր նշանավոր կերպարներով, ամենից հաճախ՝ Օթելլոյով, շրջել է բովանդակ Սովետական Միությունում։ Հայրենական մեծ պատերազմի տարիները Փափազյանը տարավ պաշարված Լենինգրադում՝ հաճախ բերելով ոչ միայն արտիստական, այլև քաղաքացիական և ոգեշնչողական բարձր ընկերացիր. արվեստի մարդն արվեստի լեզվով խոսեց իր համաքաղաքացիների հետ որքան և ինչպես այդ հնարավոր եղավ, կրեց այդ պաշարման տառապանքները ամենքի հետ միասին և ապրեց հերոսական քաղաքի ազատագրության հրճվանքը նույնպես։ Ավարտվեց Հայրենական պատերազմը, հաղթանակած երկրի կյանքը մտավ խաղաղ ընթացքի մեջ և մեծ ճանփորդը վերադին քոնքը դերասանական դեգերումների ուղին։ Ընդունելիք շնորհների դերասաններով աչքի չընկնող մի խմբով, ամենուրեք գտնելով մշտական հաջողություն, որի հիմքը դերասանի հարգարժան չէր միայն, այլ նաև անձնավորության և արվեստի հմայքը, երևելի վարպետությունը։ Երևանի հանդիսատեսը կարոտով ընդունեց հայ թատրոնի «ամառական զավակին»։ Ոչինչ չէր կարող ազդել այն ոգևորության վրա, որով նա սովոր էր դիմավորել Վաճրամ Փափազյանի ամեն մի մուտքը՝ ինչ դերում և ինչ խմբի հետ էլ որ հանդես գար։ Նրա ավանդական դերերից մեկն էլ Կորրադոն էր՝ Ջիակոմետիի «Ճերմակ գործի ընտանիքը» («Քաղաքացիական մահ») մելոդրամայի հերոսը։ Արտիստի մելոդրամատիկական դերերից սա եղավ մեկը. արդար, ուժեղ անհատ և մեղավոր, մեկ միջավայր,—դերասանի նախասիրած իրադրությունը տարիներ ի վեր։ Համիրամի դառնապարտված Կորրադոն վերապրել է տալն, քանի կինն ուրիշի կին է այլևս և աղջիկն էլ իրենը չէ։ Սա ինչ է կոչում այդ ուրիշին՝ Փափազյանի Կորրադոյի, աղքատիկ հագած այդ հզոր մարդու հերկայությամբ։ Ինչո՞ւ փշրել աղջկա երջանիկ պատրանքը և ասել, որ հայրն ինքն է՝ թշվառական Կորրադոն։ Ինչպե՞ս կարթոցին նա գրկում է դստերը՝ անհնարին ճիգով զսպելով ճշմարիտն ասելու ցանկությունը։ Ամենքից մերժված, ամեն ինչից զուրկ, ինչ կոչվելու բնական իրավունքից էլ զուրկ՝ այս Կորրադոն մի հարուստ հոգի է, որ ինչքան անհնար է մնում բնական շրջապատի համար, նույնքան լավ է երևում հանդիսատեսի աչքին։ Մի վիճաճնի մարդ, որ ելքը գտնում է անհնարության մեջ։ Կորրադոյի թունավորման ավարտական տեսարանը Փափազյանը խաղում էր ցնցող ուժով՝ հանդիսատեսին ողողելով առատ արցունքներով, ինչպես արել էին իր մեծ նախորդները։

Իբրև դասական դպրոցի ողբերգակ՝ Փափազյանն իր նախորդների նման ունցել է մելոդրամներ խաղալու սովորություն, որ թուլություն համարելը թյուրիմացության արդյունք է միայն։ Ցավօրինակ չէ, որ ճշմարիտ ողբերգակը կարող է մելոդրամա խաղալ, նա է, որ կարող է հոգեբանորեն արդարացնել, արվեստով հագնցնել ժամերի էֆեկտները, որոնք սովորական դերասանի համար հնարավոր են միայն։ Փափազյանի խաղացանկում նման դերերը խաղալ հարևանության են արել ողբերգական դերերի կողքին։

Ե՛վ մեկ, և՛ մյուս դերերով Փափազյանը էլի մի քանի տարի շրջագայեց Անդրկովկասում, ապա և Միության մեծաթիվ քաղաքներում՝ ամենուրեք գտնելով իր արվեստը գնահատող հանդիսատես։ Վերջապես, 1954-ից դադրած արվեստագետը գտավ իր հանգրվանը երևան քաղաքում, Սունդուկյանի անվան թատրոնում։ Իմարկն, հանգրվան բառը միայն հարաբերական նշանակություն կարող էր ունենալ այդ անդադրում բնավորության համար։ Նա փոքրացրեց շրջագայությունների տևողությունը և շտապվիղը միայն՝ իր թատերաբեմը Անդրկովկասը դարձնելով։ Բայց հատատում էր այնս նրա բնակության և աշխատանքի վայրը։ Իբրև Սունդուկյանի անվան թատրոնի դերասան Փափազյանը մասնակից եղավ հայկական արվեստի 1956 թվականի մոսկովյան տասնօրյակին և արժանացավ Սովետական Միության ժողովրդական արտիստի կոչման։ Հետագայում խաղաց նաև Ուրին Ակոստա, բայց ո՛չ Գուցկովի պիեսի այդ բնագրությունը (որի ոնիմսորը ինքն էր), ո՛չ էլ այդ դերակատարությունը նոր բան չավելացրին դերասանի վատատկին, որովհետև և՛ մեկը, և՛ մյուսը մնացին հնօրյա գեղագիտության սահմաններում։ Անհամեմատ հետաքրքիր եղավ նրա Արբենինը, որ հին դերի նոր իմաստավորումն էր։ Լերմոնտովի ռոմանտիկական դրաման, որի փայլուն բնադրողը և դյուրավոր դերակատարը էր եղել դերասանը 1927-ին Թիֆլիսի Արտիստական թատրոնում, 1949-ին բնադրվեց Սունդուկյանի անվան թատրոնում և ունեցավ մեծ հաջողություն։ Երկու ճշանավոր դերասաններ՝ Վաղարշյանը և Փափազյանը (1951-ից) հանդես եկան Արբենինի անհանավորմամբ՝ հարուցելով հասարակական բուռն հետաքրքրություն։ Նույն բնադրության մեջ շատ էլ տարբեր չէին կարող լինել նրանց մեկնություններն, բայց տարբերություններ, այնու-

աճնալՇիվ, կպիՇ։ Ավելի ազատ, ավելի ընդհանուր մեկնաբանությամբ, կերպարին տալով պակաս հրապարակախոսական և ավելի չեշտված ռոմանտիկական նկարագիր՝ Փափազյանը անհետացրեց այն ուժեղ անհատին, որ, դրամայի ընթացքում առած, ամեն ինչի հանդեպ ունի դժոխային ատելություն, որով պարծենում է ամենուրեք։ Ապտեղից էլ այն իրոնիան, դառն ճիգնաքը, որ հատուկ էր Փափազյանի արվեստին առհասարակ։

10-ական թվականներից ի վեր ուշեգած մտորումները մարդու և հասարակության, ուժեղ անհատի բարոյական իրավունքների մասին, որ արտիստը միահյուսել էր իր անհետացող-ումներին, 1951-ի Արքենհոլմի մեջ գտած իրենց արտահայտությունը։ Արքենհոլմը՝ իր կենսափորձին ու դատողություններին բացարձակ ընդհակություն տվող այդ մեղավոր ոգին արժանի կլիներ անվերապահ դատապարտման, եթե նա չլիներ երևելի անհատ և մեղքերը չքավեր այնպիսի ահռելի տառապանքով, որ քաջասիրտ մարդիկ կարող են ապրել։ Այսպես էր մեկնաբանում արտիստն Արքենհոլմի կերպարը՝ նրա արդարացումը տեսնելով տառապանքի մեջ։ Եթե Օթելլոն մարդկային էության ներդաշնակությունն է, որի խախտումն ու խորտակումը մեկ են լինում, որովհետև այդ հերոսը չի կարող ապրել պղտորված հոգով, ապա Արքենհոլմը այդ դիվային հոգին է, որ պղտորված, դառնացած է առաջին իսկ մուտքից։ Նա տրտում է և հոգնած, շատ է հոգնած մարդկանցից, ժամանակից, միջավայրից։ Փափազյանի կերպարն ապրում էր տենդագին մտորումներով, թեև արհեստական մարդու աչքերի պահվածքն ու խոսվածքը քողարկում են նրա հոգու մթին անդունդները։ Սա մի բացառիկ հերոս էր, որ գիտեր իր բացառիկ լինելը, սովոր էր իրեն ամենքից վեր դասել, լինել բարձրամիտ և արհամարհող։ Մշտական հնգնաքը էր խաղում նրա դեմքին և ինչում խոսքի ելևէջներում։ Նիհալի սերն այս Արքենհոլմի երջանկությունը չէ,—նա չի կարող երջանիկ լինել,—այլ բարոյական հնձարանը, միակ հնձարանը։ Դառնագին խոհերը մարդու և հասարակության մասին, որ պաշարել են նրա հոգին, բացատում են երջանկությունը։ Եվ նա երջանիկ չէ նույնիսկ այն ժամանակ, երբ այնպիսի դիվային հրճվանքով վրեժխնդիր է լինում իշխան Ջվեզդիչից։ Այն տաղ հայացքը, որ նա անհոգում է աներգելած իշխանի վրա, թվացյալ հաճգստությունը, որով հետևում է իր գոհի գալարումներին՝ մատնում են Արքենհոլմի երկակի հոգին։ Արտիստ է Արքենհոլմը, և արտիստ Փափազյանը ցույց է տալիս ոչ միայն իր հերոսին, այլև նրա դիվային խաղը կյանքում։ Այն հերոսը, որ սկզբում ամեն ինչ կամեցել է և ապա ատել ամեն ինչ և ամենքին, գիտի, որ ժամանակն իր ճաշերությամբ ճշտում է նաև իր հոգին՝ ընդվզում է այդ ժամանակի և հասարակության դեմ։ Փափազյանն իր խաղով բացահայտում է այդ ընդվզման բովանդակությունը, որ խորապես ողբերգական է։ Հիրավի ուժեղ անհատ պիտի լինել այնպես ատելու և այնպես սիրելու համար, ինչպես սիրում և ատում է Փափազյանի Արքենհոլմը՝ դերասանի վաղեմի ճախախրության այս նոր արտահայտությունը, որ միաձգամայն ներդաշնակ է բացարձակ հակադրությունների ռոմանտիկական դրամային։

Դերասան Ցու. Ցուրևը նկատել է, որ Արքենհոլմը չեքսպիրյան որակի դեր է։ Փափազյանի խաղն այս դերում ունի հնձց այդ չեքսպիրյան որակը՝ կրքերի ուժգնությամբ, կերպարի զարգացման արտասովոր թափով, ապրումների բարդությամբ։ Արքենհոլմի կերպարը դերասանի վերջին ճշմանական գործը եղավ, իր վաղեմի անհետացման ոչ թե ուշացած կրկնությունը, ինչպես Ուրինելը, այլ վերստեղծումը՝ անհետացման ժամանակի և անհրաժեշտ կենսափորձի իրական զգացողությամբ։ Արտիստն այսպիսի արդյունքի չհասավ իր վերջին դերով՝ «Իմ սիրտը լնհնհում է» բնմատրության մեջ։ Ջառամյալ դերասան Մեք-Գրեգորի դերը, Վիլյամ Սարոյանի ոմարաճությունն առհասարակ՝ հարազատ չէին դերասանի խառնվածքին, բայց դա բնավ չէր խանգարում, որ ամեն անգամ, երբ հնչի այն խոսքը թե Մեք-Գրեգորը «շնբսպիրյան լավագույն դերասանն էր»՝ հանդիսասրահը թոգա ծափահարություններից իրեն ոչ թե բնհական իրադրության, այլ կյանքի իրադրության անվերապահ հաստատում։ Եվ եթե չքնղ է լինում ոչ միայն արևածագը, այլև մայրամուտը, ապա Փափազյանի արտիստական կյանքի մայրամուտը նույն ավելի չքնղ, քան մեկ ուրիշինը։ Փափազյանը չնդուռ կիրառողը սեփական իմաստության, թե «մեծագույն առաքինություն է թողնել բնմը, նախքան նա քեզ կթողնի» (II, 88)։ Նա այդ առաքինությունը թողեց ուրիշներին՝ ըստ երևույթին առաջնորդ ունենալով իր գրքի մեկ ուրիշ իմաստությունը. «Արվեստի ուժը ջնջում է տարիքը, եթե արվեստագետը բացառիկ ուժ է» (II, 287)։ Դերասանական արվեստի նկատմամբ հատկապես դժվար կիրառելի այս միտքը անվերապահորեն ճշմարիտ է ինչում, երբ վերաբերում է իրեն՝ Փափազյանին։ Եվ ոչ այն պատճառով, որ առաջացող տարիքը չազդեց նրա անհետացումների վրա,—դա լինելու բան չէր,—այլ այն, որ նրա մեծ ձիրքը մեկ ուրիշ արվեստում գտավ ոչ պակաս փայլուն դրսևորումն։ Դա գրական արվեստն է, որի մեջ նա հուշերի գրքերով պատվավոր տեղ

գրավեց։ Հուշագրությունը տառիքն առած ճշմարտոր մարդկանց համար մի անսովոր բան չէ, բայց անսովորն ալստեղ գործի ազդ մակարդակն է, որ ճեղինակին գրող է անչափուն։

«Հետաքրքրական հայացքը», «Արտիս պատրքը», «Իմ Օթելլոն»,—որքա՜ն ալս երկերը ճնան են իրենց Փափազյանին, իր դերասանական տեղեծագործությանը՝ ոչ միշտ վավերական, բայց մշտապես տաղանդավոր, ոչ ալնքան առուգապատում, որքան շքեղ ու հրապուրիչ, իր անձնավորումների ճնան գեղեցիկ, արտիստային, հագեցած իր արվեստի գնրազանցության ճախատուվ։ Իմաստությունների շտեմարան լինելուց բացի՝ ալդ երկերը մարդնի լեզվի ճնարավորությունների շքեղ հանդեսներ են, ազգ էլ՝ արևմտահայ և արևելահայ լեզուների ալնպիսի ճիուս միաձուլումներ, որ աննախադեպ է հայ գրական մշակույթի մեջ։

Ալսպես, կես դարից ավելի հատիշտակված հանդիսատես ունեցած դերասանն ունեցավ իր հատիշտակված ընթերցողը նաև Արվեստի մարդու փառավոր ճակատագիր, որ վիճակվեց միայն Վաճրամ Փափազյանին։

ԱՐՈՒՍ ՈՍԿԱՆՑԱՆ

Կամացի ճմալքի, կին մարդու գեղեցկության արտահալտությունն էր Արուս Ոսկանյանը հալ թատրոնում և կնոջ իրավունքի ներշնչված պաշտպանը։ Նրա կյանքն արվեստում ճնան էր հրավառության, որ բռնկվեց միանգամից և շարունակվեց մինչև մաճը։ Նրան չվիճակվեց արտիստական ծերություն, որ հանդառակ էր իր մարդկային վառվռուն բնության ալնպես, ինչպես դերասանական ներաշխարհին հանդառակ էին տարեց կամացը դերերը։ Կնոջ իրավունքի պաշտպանության թեման լալն ճուն էր դերասանուհու ստեղծագործական կյանքում, ալնքան լալն, որ պարունակում էր նրա վերաբերմունքն առհասարակ կյանքի հանդեպ, նրա աշխարհազգացումը։ Դա աննփոխ երևույթ չէր նրա արվեստում։ Իր շուրջ նրանամյա ստեղծագործական կյանքում, որ համընկավ հասարակական մեծ տեղաշարժերի, ալդ թեման կրնք ամուն մի նոր ժամանակաշրջանի հարուցման կնիքը։ Դերասանուհին ունեցավ իր արվեստը ընթացող ժամանակին զուգահեռ պահելու և՛ հասարակական գիտակցության, և՛ ոգեբանական-արտիստական ճկունության։

Արուս Ոսկանյանը (Արուսյակ Տիգրանի Դարբասյան, 1889—1943), ծնվել է Պոլսում, ավանդապահ և օրինապահ ընտանիքում։ Ապրել է աննկարիք մանկություն, ստացել ալնքան լավ կրթություն, որ կարող էր ստանալ թեև ոչ հարուստ, բայց բարեկեցիկ տան աղջիկը Պոլսում։ Քիչ բան չէր Էտալան վարժարանի և՛ ճախակրթական, և՛ բարձրագույն բաժանմունքներն ալնպետելը ու դեռ ֆրանսիական կոնջում ուսանելը։ Երբ խոսքը վերաբերում է ազգային արտիստուհուն՝ ալդ կրթության շատ էական բաղադրյալը պիտի համարել և ալն, որ ճա նվել է, ազգ էլ ուշադիր ու մտածված ընտրությամբ, իտալական օպերաների, ֆրանսիական, իտալական, հունական դրամալի գատրոլալին ներկալացումների հանդիսատեսը։ Քառնրական հարուստ ու խալտարղնտ տպավորությունները հատիշտակված հանդիսատեսի մեջ առաջ բերին արվեստի սեր և ճաշակ, բայց չորոշեցին ճախասիրությունը, թեև ամենքը գիտեին, որ գեղանի աղջիկը շնորհալի երգում է, պարում և արտասանում։

Օրիորդ Արուսյակ Դարբասյանը կրթությունն ավարտելուց ետո ընտրում է ուսուցչուհու գործը Ալգալիճ հիվանդանոցի որբանոցում։ Սա անսպասելի չէր մի աղջկա համար, որ էտալեան վարժարանում դաստիարակվել էր հայրենասիրական ոգով, ներշնչվել իր ուսուցչուհու՝ բանաստեղծուհի Սիպիլի հայրենասիր գաղափարներով ու հորդորներով։ Բայց ուսուցչուհու ալնիվ գործը նթե ներդաշնակում էր ալդպիսի դաստիարակությունը ստացած օրիորդ Դարբասյանի համոզումներին, ապա չէր ներդաշնակում դյութիչ ու վառվռուն աղջկա ի բնե արտիստական խառնվածքին։ Նա կոչված էր բեմի համար, որին ճվիրվելը պահանջում էր ոչ միայն դերասանական տվյալներ, այլև հանդգնություն։ Ալն միջավալրը, ուր մեծացել էր Արուսյակը և մանավանդ ալն ընտանիքը, որի դուստրն էր նա՝ չէր կարող հաշտվել ճամ հանդգնության հետ։ Շատ էին ուժեղ ճախապաշարումները, շատ էր ակներն թատրոնից ճվիրված կանանց դժվար ճակատագիրը, որպեսզի դյուրին լիներ Արուսյակ Դարբասյանին բեմ տանող ճամփան։

Միալ չի լինի ասել, որ հենց ալդ ժամանակից ապագա արտիստուհու մեջ ծագեց կնոջ մերժված իրավունքների պաշտպանության գաղափարը։ Եվ դա Ոսկանյանի հասարակական-արտիստական ճկարագրի ձևավորման մեջ ունեցավ ոչ պակաս ճշանակություն, քան հայրե-

ճաշիրական ձգտումները։ Առաջինի հիմքը կացքը, սեփական կենսափորձն էր, երկրորդինը՝ դաստիարակությունը։

Խառնվածքի ու տվյալների բացահայտման համար առիթ էր հարկավոր։ Արուսյակ Դարբասյանի համար առաջին առիթը եղավ երիտասարդ Վահրամ Փափազյանի գալուստը Պոլիս։ Աղջկան ոգևորում է երբեմնի դասընկերոջ առաջարկը՝ «Օթելլոյում» խաղալ Էմիլիայի դերը։ Նշանված օրիորդը շատ համարձակ պետք է լիներ դրության բարդությունը բանի տեղ չդնելու համար։ Նա ուզեցում է այդքան քաջությունց, բայց և տոհմված է լիուում հատուցել։ Բանն այնտեղ է հասնում, որ փեսացուն այևս մեջտեղ չի գալիս, իսկ ամբաստանվող ու հալածվող աղջկան ճնողները փախցնում են Բուլղարիա։

Երկրորդ առիթը, այս անգամ արդեն անվերապահ, Արուսյակ Դարբասյանին կապում է թատերական արվեստին։ 1908 թվականն էր, Բուլղարիայից վերադարձած, թատրոնի հրապուրը ճաշակած օրիորդը հափշտակված դիտում է Աբելյան-Արմենյան թատերախմբի գաստրոլային ներկայացումները։ Թատերախմբի այդ կազմը, նրա տված ներկայացումները, այդ դերասանները առհասարակ, որ հալ թատրոնի պատմության սակավաթիվ երջանիկ էջերից են, նրա մեջ բորբոքում են բնմին ընդիրվելու ալնպիսի ձգտում, որի առաջն առնելն այևս անկարելի էր։ Ոչինչ չկասեցրեց Արուսյակ Դարբասյանին, որ նա ծանոթություն հաստատի Աբելյանի հետ, ստանա նրա մեծ հովանավորությունը, առնի Սիպիլի օրհնությունը և Աբելյան-Արմենյան խմբի հետ բոնի Կովկասի ճամփան։ Իսկ երբ օրիորդը մտերմանում, ապա և ամուսնանում է այդ թատերախմբի դերասան Հովսնփ Ոսկանյանի հետ՝ թատրոնի դռները նրա առաջ բացվում են կրնկի վրա։ Օրիորդ Արուսյակ Դարբասյանին փոխարինում է դերասանուհի Արուս Ոսկանյանը, որ մեծ ճանապարհ պիտի անցներ արվեստում։

Այն ուժեղ վարքագիծը, արգելք ու նախապաշարում հաղթահարելու հաճդգնությունը, իր մարդկային իրավունքը պաշտպանելու և հաստատելու կամքը, որ մեջտեղ բերեց Արուս Ոսկանյանը՝ նրա իսկ սիրելի հերոսների հատկություններն էին։ Այդպիսի խառնվածքի կանանց բարձրացնող դարձավ դերասանուհին իր ստեղծագործությամբ, սեփական իրավունքը պաշտպանելու համար ուժի եղած կնոջ պաշտպանը, իր ընտանիքն չհասնող կնոջ կարեկիցը, այդ կնոջ դեմ կանգնած ուժերի երդվյալ հակառակորդը։ Դա էր նրա ստեղծագործության պաթոսն ու հիմնորոշ բովանդակությունը։

Կովկաս գալով, Ոսկանյան ընտանիքը հաստատվում է Բաքվում։ Երիտասարդ դերասանուհին հանդես է գալիս Սև Քաղաքում, Բալախանում, Արմենիքենդում տրվող դրամատիկական և օպերետային ներկայացումներում։ Պետեղ է, որ նրա հետ ծանոթանում է մեծահռչակ դերասանուհի Ազնիվ Հրաչյան և ինքնակամ առանձնում նրա բեմական ուսուցիչը լինելու գործը։

Մինչև 1917 թվականը Ոսկանյանը հանդես է եկել Բաքվում, երբեմն էլ, Աբելյանի և Պիրամուշի խմբերի հետ, շրջագայել է Հյուսիսային Կովկասում, Միջին Ասիայում, Պարսկաստանում և այլուր։ Այդ տարիներին շատ բան է տեսել և շատ դերեր է խաղացել երիտասարդ դերասանուհին. Սոնա, Սուսան, Մարգարիտ՝ Շիրվանզադեի դրամաներում, Ռուքայա («Դավաճանություն»), Էլենա («Բելուգինի ամուսնությունը»), Ամալիա («Ավազակներ»), Դեզդեմոնա և այլն։ Այդ տարիները, մեծաթիվ դերերը, մեծ ձիրքի ու փորձի տեր դերասանների միջավայրը, աշխատավոր Բաքվի հանդիսատեսը, Ազնիվ Հրաչյայի ուսուցումը հղկեցին դերասանուհու ձիրքը, ճանաչել տվին նրա ստեղծագործական հնարավորությունները և հասցրին հզոչյակի։ Այս շրջանն անփոխարինելի նշանակություն ունեցավ Արուսի դերասանական կազմում. համեմատաբար անաղմուկ հաջողություններն և Հրաչյայի հսկող աչքը խաղացին այն դերը, որ արտաքին փայլին տպավորելու տեր և արտաքինով արդեն հանդիսատես խնդրացնելու տրվելներ ունեցող դերասանուհին զարգացա միշտ ճանապարհով։ Այդ տարիները դրեցին մի հիմք, որ հետագայում ինչքան էլ սառանվեց, բայց չխորտակվեց ու իր հետ չխորտակեց Արուսի դերասանական բախտը։

Խոսքը վերաբերում է դերասանուհու գործունեության հաջորդ փուլին (1917—1921), որ ընթացավ Թիֆլիսում։ 1917-ից, Ալ. Շիրվանզադեի՝ դերասանուհու հովանավորի խորհուրդներով ու աջակցությամբ, Ոսկանյանը հանդես է գալիս Թիֆլիսում, Հայոց դրամատիկական ընկերության խմբի կազմում։ Ոչ մի ժամանակ նա այնքան շատ և այնքան բազմաբնույթ դերեր չի խաղացել, այնպիսի չոպլ, թեև ոչ խորամիտ, գնահատությունների չի արժանացել, այնպիսի մեծ խոստումներ չի ունեցել, որքան այդ չորս-հինգ տարում։ Այս ամենը պայմանավորված է ժամանակով, երբ Անդրկովկասի, առհնք, նաև համայն Ռուսաստանի գեղարվեստական մշակույթը խմորվում էր իրարամերժ ձգտումներով, երբ ռեալիստական, ժողովրդային, բարձր գաղափարներով սպրող արվեստը բախվում էր աճիատարապաշտական, անկումային արվեստի

ետո և այդ երկուսը անհաշտ հարևանությամբ գոյություն ունեին երբեմն նույնիսկ միևնույն արվեստագետի ստեղծագործության մեջ։ Այդ արվեստագետներից մեկն էլ Արուս Ոսկանյանը եղավ, որի խաղացանկում տեղ ունեին և՛ Դեզդեմոնան ու Սոտանը, և՛ Մարիամ Մագդալինացին (Հագզեի համանուն պիեսում), և՛ Եղնիան (Մ. Աբեղյանի «Խանդ»)։ Միշտ պրպտելն էր նրա խաղաոճում տեղ գտած և՛ ճշմարիտ ռեալիստական կերպարների, և՛ «ճակատագրական կնոջ», մելոդրամատիկական-էրոտիկ կաղապար անհամապատասխան թեպետրած միջոցների։ Ժամանակն ապացուցեց էր, որ այս երկրորդ բնույթի անհամապատասխանները գտնում էին ոչ պակաս, եթե ոչ ավելի մեծ ընդունելության և՛ հասարակության, և՛ մամուլի մեջ։

Իր ստեղծագործության բարձրակետից շատ հետո՝ Արուս Ոսկանյանն իր փառքի բարձրակետին էր։ Գրեթե ամեն շաբաթ մի նոր դեր և անկախ կատարման մակարդակից՝ անվերապահ դրվատանք։ Ինչ է ասել դրվատանք՝ հիացմո՛ւնք ու աքանչացո՛ւմ։ Ծաղիկների ու ծաղկեպսակների կույտեր, շնորհալից ծափահարություններ, ամեն չափ ու սահման անցնող գովեստներ. նա «մայ բեմի առաջին ծաղիկն էր», «մի հազվագյուտ գանձ էր», «մի փայլում աստղ հայ բեմի վրա», «հայ արվեստի հոյակապ մարգարիտ», «աստվածատուր արտաքին» և այլն, և այլն՝ հայկական ու ոուսական թերթերում, ամեն կողմից ու, ամեն առիթով։ Բեմի հաջողություններին ավելացնենք էստրադայի հաջողությունները՝ արտառաճությամբ (Դուրյան, Թումանյան, Իսահակյան, Վարուժան, Տեր-Յան), երգ ու նվագ, պարեղյան ու կոլկտաքան պարեր։ Բարեգործական երեկույթների զարդը, հասարակական հավաքույթների, համերգների շողշողուն աստղը։ Համատարած հրապարակի շքեղ հանդես, համատարած հաջողությունների կուրացուցիչ հրավառություն։ Ցնցուղիչ հաջողության մեջ՝ հայ բեմի գնդեցկուհին չէր էլ նկատում թերևս, որ այդ գովեստներից շատերը բնավ էլ իր արվեստին չեն վերաբերում, այլ իր հրապուրիչ կերպարանքին, առիթները հմայքին, «իր շքեղ ու գնդեցիկ հագուստներ»-ին, «էֆեկտավոր արտաքին»-ին։ Դրվատանքի ընդհանուր մթնոլորտի մեջ կորչում էին սակավադեպ ձայներ քննադատական սթափեցնող խոսքերը, որոնցից մեկը պատկանում է Լ. Գալանթարին։ Տեղին է մտաբերել դերասանուհու այդ տարիների գործունեության ակնճանաչ Ս. Մելիք-Ադամյանի վկայությունը. «...Նրա իսկական արվեստը, նրա հիմնական պրոֆեսիան այդ տարիներում զգալապես տուժում էր։ Մի կողմից հայ թատրոնի անբավարար վիճակը, թատերական արվեստի կազմակերպչական վատ դրվածքը, լավի կողքին ապրող վատթարագույն տրադիցիաները ու բարքերը, մյուս կողմից՝ երիտասարդական տարիքին հատուկ անհոգությունը նրան թույլ չէին տալիս գլխովին տուգվել իր արվեստի ընդերքը, բնական ճշմարիտ ստեղծագործության լայնաճավալ գետի խոր հատակը»[1]։

Դժվար է ասել, թե որքան կտևեր արտիստուհու բուռն և անառարկայան գործունեության այս շրջանը և ինչ եզերքի կհասցներ նրան, եթե Անդրկովկասում հատուկ ուշադրությամբ կարգերը բոլորովին նոր պահանջներ չառաջադրեին հոգևոր մշակույթին, չպատճենդներ նրան ծառայող գործիչներին, որոնք մեջ ևան իրենց՝ Ոսկանյանին։ Դերին բան չէր այդ պատճենդումն ու այնքան կտրուկ շրջադարձը, որ կատարեց արտիստուհին։ Դրա համար պետք էր և՛ բնական խելք, և՛ սոցիալական նոր իրավակարգի ըմբռնում, և՛ արտիստական ճկունություն։ Ոսկանյանը հանդես բերեց այդ հատկությունները։

Անկանատես քննադատը մտաբերում է, որ երբ Առաջին պետրատրոնում, փորձի ժամին, անտանելի ցրտից դժգոհելով, երիտասարդ մի դերասան հրաժարվում է փորձը շարունակել՝ Ոսկանյանը հանում է վերարկուն և մտնում բեմ։ «Թատրոնի ցուցտ բեմում, որտեղ հագար աղքը ու արագից փչում էր սառը քամին, նա չէր վախենում բաց թևերով ու լանջով, երբեմն մերկ ոտներով, ունենալով հագին մի թեթև զգեստ ու բարակ տանդալներ՝ բեմ դուրս գալ։ Իսկ այդ տարիներին նա խաղում էր հեքիաթային քնքուշ Ռատոնեղայնը, տատապող Ամոհոնին և կրքավառ Սալոմեն, որոնք տուսաները պարզ է, թե ինչ պիտի լիներ»[2]։

Եվ աշխատ վարվում էր մոտիկ աղջկամբ շվացտ ու շքեղ կյանքը վարած, խնամված հաջողությունների հաճույքը վայելած գեղեցկի արտիստուհին, «հայ բեմի հազվագյուտ գանձը», «արիմա արտիստուհին»։

Դա վարքագիծ էր և մոտավոր աղջկանը նետված մարտահրավեր։ Ի հակակշիռ այդ աղջկան՝ նա միտվեց խորհրդային կյանքի և նոր հասարակարգի դաղափարներին ծառայող արվեստի գիրկը։ Ի հակակշիռ տուփանք հարուցող «ճակատագրական կանանց» դյուցազական կերպարների՝ բոլորովին ուրիշ կերպարներ, որ ստեղծված են ոչ թե տղամարդուն դյութելու,

---

[1] Ս. Մելիքսեթյան, Թատերական ակնարկներ, 1945, էջ 159—160։

[2] Նույն տեղում, էջ 162։

Խնդրացնելու, պրելու, այլ նրա հետ հավասար մարդկային ու հասարակական իրավունքներ վայելելու համար։

Հանի դեռ չկային նոր իրավակարգի գաղափարներ արտահայտող պիեսներ՝ դա Իբսենի Նորան էր, Սոֆոկլեսի Անտիգոնեն, Շեքսպիրի Դեզդեմոնան, Կատարինան և Պորցիան, Մենտելիճկի Մոննա-Վաննան, Միրվաճզադեի Մարգարիտը, իսկ երբ ասպարեզ եկան այդ պիեսները՝ դերասանուհիը ներկայացրեց նոր իրականության հերոսուհիներին. Դեզդեմոնա («Վարմիր դիմակ»), Ռիմա («Բուրգ»), Նյոմա («Բուրգ»), Իրինա («Հրեն կամուրջ»), Ինգա («Համանուն պիեսում»)։ Միշտ է, նա մեկ-մեկ էլ ետ ընկնը և տուրք տվող աննշան չափազանց հիշողություններին Տրիլբիի ու Սալոմեի կերպարանքներով (1923), բայց դրանք հետի վերջին առկայծումները նրան դերասանուհու կյանքում։

Էականն ու անտարակուսելին այն էր, որ նա հասարակության առաջ բարձրացավ ուրիշ կերպարանքով, հասարակական ու ստեղծագործական նորոգված ընկերացրով։ Եվ դա ակներև էր նրա ոչ միայն առաջին աշխատ խաղացած, այլև հին խաղացանկից եկող դերերում։ Այդ է ասում Առաջին պետթատրոնի ռեժիսոր Լ. Քայլաթարի հետևյալ վկայությունը։ Նա տեսել է, թե ինչպես էր արտիստուհին փոխում աննշան կեղևը և իր մեջ խելքով ու տաղանդով ներափոխվում նոր պահանջների համեմատ։ «Ավազակներ» դրամայում Արուսը աննշանում էլ խաղացել էր Ամալիայի դերը, և 1922-ին, երբ վերստին ներկայացավ նույն դերը խաղալու առիթը՝ նա անհամեմատ լրջախոհ վերաբերմունք է ունեցել կերպարի հանդեպ։ Մի քանի փորձով բեմ հնչելու սովոր դերասանուհին համառ աշխատանք է թափել ոչ գիտավոր այդ դերի վրա, քանել նրա հնաոճությունները, կերպարը հնչեցրել «ժամանված թարմությամբ»։ Սա ոչ թե ընդհանրապես ռոմանտիկական, ընդհանուր չիլլեյան կերպար էր, այլ վերին աստիճանի հավատի աննմանություն

Արտիստուհին այս Նորային ներկայացրել է աքաղնեի, իրենից անպակաս ընտանքով, հերոսուհու ներաշխարհի բոլոր զգացողություններ, ապրեն անթերի ճաշակով, դերի հետաքրքրական գիտակցությամբ։

Հետզհետե արտիստուհին Նորային տանում է դեպի սթափեցում։ Նորան, որ իրքը երջանիկ չի եղել, այլ կարծել է պղպեն, որովհետև պատրաստ չի եղել։ Այս սթափեցումը ցույց է, ինչ իսկապես ունեցած երջանկությունը կորուստը։ Ոսկանյանի Նորան, կորցնելով երջանկությունը, ձեռք է բերում մի բան, որ շատ թանկ է նրա աչքին՝ անփոխարեն արժեհատությունը։ Ինչո՞վ է իրքը պահել, եթե ոչ սովոր, ամուսնուց՝ Հելմերից, որ նա ամենից դյուրությամբ կորոշում է իր մարդկային իրավունքը։ Ու մի՞թե իրքն ստեղծված է տիկնիկի պես խաղաքշվելու, ընտանեկան հարկը չերմացնելու համար միայն։ Մի՞թե մարդը դրա համար է աշխարհ գալիս և ինչո՞վ իրքը մարդ չէ։

Արտիստուհին այս դրաման արտահայտել է խորունկ ապրումներով։ Ինչ-որ բան կորվում է նրա մեջ։ Նա այլևս չի կարող կարկաչուն ծիծաղել, ոչ էլ հագցրքը կլինի խոնարհ և հոգատարությունը հագցող։ Ծարծումներն էլ, խոսքն էլ դառնում են ավելի զուսպ, կտրուկ, չափուն։ Նման այն երևույթին, երբ ուրախ ժպտացող մարդը առնում է ծանր մի լուր։ Նորայի կյանքի ընթացքը բեկվեց անվերադարձ և նա այլևս անելիք չունի այն տանը, որ նա ընդամենը գեղեցիկ մի զարդ էր։

Մեկ և կես տարեմտյակ անց դերասանուհին վերստին խաղաց այս դերը։ Արդեն հասուն վարպետ, կյանքի ու արվեստի ավելի մեծ փորձի տեր արտիստուհի՝ Ոսկանյանը խորացրեց կերպարը։ Սա ցույց Նորան չէր։ Հիմա դերի առաջին տեսարանները ոչ միայն երթևեկի ճամփքը, երթևեկի կարևորությունն էլ չունեին։ «...Նորայի հոգեկան հասունացումը,—գրել է Ռ. Զաքյանը,—որը հետևանք էր նրա ապրած հիասթափության, 30-ական և 40-ական թվականներին ազնիվի ազդեցիկ հնչողությունը ձեռք բերեց, որ առաջին տեսարաններն արդեն ցույց տալվորությունը չէին թողնում»[1]։

Ըստ երևույթին, հիսունին մոտեցող դերասանուհին, արդեն հույս չդնելով առաջին տեսարանների թովչանքի վրա, որ դրամատիկական կոնֆլիկտի հիմքը պիտի լիներ, դերի ծանրության կենտրոնը բերեց դեպի ետ, քաշեց հերոսուհու ներքին դրամայի, հիասթափության և ինքնագիտակցության աղբյուրը։ Հիմա արդեն դերի մեջ դերասանուհու ապրած խոսքն է դառնում նրա ժարտահրավերը. «Ամենից առաջ ես մա՛րդ եմ, այնպես, ինչպես դու, կամ գոնե պետք է աշխատեմ մա՛րդ դառնալ»։

Կնոջ կողմից տղամարդուն ներկված մարտահրավերը, որ խորացել էր դերասանուհու ստեղծագործության մեջ 1922-ից ի վեր, գտավ արտահայտություն Ռոմոլի անձնավորված Նորայում։ Քրեոնտի դեմ հանդիման հանդուգն խոսքեր ասող Անտիգոնեն, տղամարդկանց ձեռ առնող Կատարինան («Ժամանակը կնոջ տանձահատումը»), Լիանյան («Մարդուն երեխան»), Տուանետը («Երկնակապական հիվանդ») և նման ուրիշ կերպարներ շատ բան էին կուտակել կյանքի ու կնոջ իրավունքի վրա ավելի լայն հայացքով ընդ դերասանուհու մեջ։

Ամեն դեր, որով Արուս Ոսկանյանը կարող էր խոսել կնոջ ներաշխարհի հարստության, իրավունքների պաշտպանության մասին, մեծ սիրուց, որ դերասանուհու աչքին այդ բան չէր, քան կնոջ մարդկային իրավունքի հաստատում՝ նա հանձն էր առնում ներշնչանքով։ Մենախոսել այդ դերերի մեջ առանձին շքանակությունը ստացավ Կատերինան («Ամպրոպ», 1935)։ Այս դերի վրա արտիստուհին աշխատել է շատ ու խորին բավականությամբ և գտել արժանի հաջողություն։

Առաջին հայացքից միայն կարող է տարօրինակ հնչել այն միտքը, որ այդ հաջողության պատճառներից մեկը էլ պիեսի ու դերի կենցաղային հավաստիությունն էր։ Տարօրինակ, որովհետև անվիճելի է, որ Ոսկանյանը կենցաղային բնույթի դերասանուհի չէր։ Այն դերասանուհին, որին ամեն ինչ հեշտ էր հաջողվում և որին հոչակը հետևում էր կրկնակի, կենցաղը, ավելի շուտ կենցաղի հավաստիությունը առաջադրում էր դժվարություն, որի հաղթահարմամբ նրա կերպարները ձեռք են բերել համոզչություն։ Մինչդեռ այդ հատկանիշները նրա բնավ էլ բոլոր անձնավորումների ուղեկիցները չէին։ Երբ դերը եղել է կենցաղային հանգամանքներից իսպառ ազատ, ինչպես ինքն է ասում՝ «համամարդկային», դերասանուհին խաղացել է թեթև, առանց դիմադրության, ստեղծել գրավիչ ու հետաքրքիր ներդաստակներ, որին, սակայն, ցույց այդ դիմադրության բացակայության պատճառով, պակասել է այն, ինչ երբորդ չափում

[1] Ռ. Զաքյան, Թատերական դիմանկարներ, 1956, էջ 260։

է կոչվում։ Որքան էլ կատարյալ՝ դրանք եղել են հարթաձկարներ, առանց երրորդ չափման, առանց ծավալի։ Այդպիսի մի աննշավորում էր և Դեզդեմոնան, Արուսի հայրենի դերերից մեկը։ Դերի մեջ չտեսնելով կենդանի որևէ տարր, որ պետք է հաղթահարվեր յուրացմամբ արտիստուհին ներկայացնում էր ընդհանուր Դեզդեմոնա՝ գեղանի ու քնքուշ, հպարտ ու վճռաշուք։ Ալսպրոնականը, ա՛յս միջավայրը, ա՛յս հարաբերությունը, ա՛յս վայրը քիչ էր մտաճոխում գեղեցիկ գլուխը վճռորեն ետ գցած, հպարտ քայլվածքով սենատ մտնող Դեզդեմոնա-Արուս Ոսկանյանին։ «Դեզդեմոնան հպարտ է իր սիրով» միտքը արտիստուհին դերապատկերի մեջ էր դնում առանց հապաղելու, առանց դժվարության, կերպարի հոգեբանության խորքը թափանցելու։ Հիրավի նրա ստեղծած ալս, և նման ուրիշ դերապատկերներ (ինչպես լեդի Մակբեթը, Այուզանը և այլն) և՛ գեղեցիկ էին, և՛ թովիչ, քանի դրանք հարթաձկարային աննշավորումներ էին, երբեմն նույնիսկ կենդանացածային, կանխակալ գեղանի ժեստերով և խոսքի կանխակալ հուզական ելևէջներով։ Պատճառն ալն էր, որ դերասանուհին, կենդանի չհաղթահարելով, հավատիության չէր հասնում։ Սա այն կետն է, որ Ոսկանյանին ամենից շատ էր հետաքրքում Գուլազյանից և Հասմիկից՝ «կենդանալին» ռեալականության» այն դերասանուհիներից, որ չունեին դյուրին հաջողություններ և նույնիսկ ամենաընդհանուր դերերում հասնում էին հավատիության ալնպես, առես դրանք «կենդանալին» դերեր են։

Իրեն Հասմիկից բաժանող ալդ տարածությունը Ոսկանյանը ամենից շատ կրճատում էր հենց Նորալի, Կատերինալի և նման ուրիշ դերերում՝ հիացնելով ոչ միալն իր կանացի հմայքով, նկարչի ժեստերով, ալլև հոգեբանական խորությամբ, շրջափելի ռեալականությամբ։

Ալդպես էր «Ամպրոպի» Կատերինան, որի «համամարդկալինին» հասնելու համար դերասանուհին հաղթահարեց «կենդանալինը», որ ուրիշ բան չէր, քան կերպարի ռեալականության, հավատիության յուրացում։ Դրա շնորհիվ էլ՝ ոչ թե ընդհանրապես հերոսուհի, ընդհանրապես «լույսի շող խավարի թագավորության մեջ», ալլ անհատապես հերոսուհի, բնավորություն հերոսուհի, ա՛յդ Կատերինան։ Կերպարը հարուստ չէր գույներով։ Սա ավելի շուտ գրաֆիկական դերապատկեր էր քան գեղանկարչական՝ ոչ ալնքան հաճախադեպ երևույթ նրա ստեղծագործության մեջ։ Ժարժման ու ժեստերի մեջ առատաձեռն, երբեմն անհաչվենկատ շռայլ դերասանուհին ալս դերում հավաք, խստորոշ կերպարանք էր։ Եվ հերոսուհու ներքին ուժը ոչ թե մատուցվում էր, ալլ քողարկվում՝ ալդ հանգիստ էության մեջ ներթաղել տալիս շատ ավելին, քան երեխ երևալ անգթոլ։

Էպիքական ալս հանգստությամբ արտիստուհին իր արտամոտ գաղափարը՝ կնոջ սիրո, ազատության, մարդկային իրավունքի գաղափարը, ինչեցնում էր խոր շնչով, ոչ իրրև ճիչ, ալլ իրրև հառաչանք։ Ալդպես կարող են վշտանալ խորունկ հոգիները, և ո՛ր տղամարդը, ի՛նչ Ձիխոն կարող է համեմատվել ալդ հոգու արիության հետ։

Ոսկանյանի հերոսուհին ալս համեմատությունից դուրս էր գալիս աննկերպագի հաղթանակով՝ առանց մարտահրավեր նետելու, միշտ հերոսուհու համար սովորականը հաղթահանկնել էր մարտահրավեր նետելով։ Նա ձգտում էր ցույց տալ, որ կինը ոչնչով պակաս չէ տղամարդուց, դեռ ավելին է, ավելի հարուստ, ճկվիլող, աշխալաճաճ, հատատակամ։ Ձգտում էր հերքել «թույլ սեռ» անհեթեթ հորջորջումը՝ «գեղեցիկ սեռ»-ը հատատակելով, «ուժեղ սեռ»-ից ալնքան բաժանող սահմանը խամրեցնելով, առես լուծելով կանանց վրեժը ալն ստորացումների համար, որ կրել են դարեր ի վեր, իր իսկ վրեժը, որ ալնքան դժվար ապրումներ ունեցավ միշտ բեմ ելնելը։ Չպիտի բացառել, որ երբ երիտասարդ Ոսկանյանը խաղում էր «ճակատագրական կնոջ» դերեր, խաղում Ելենա (Արքիբաշև՝ «Ուանդա») մի կնոջ դեր, որ տղամարդկանց քթից բռնած քաշ էր տալիս հետևից, ճչատացնում ու ծանակում՝ նրա մեջ խոսում էր ալդ զգացումը։ Չպիտի բացառել նաև, որ խորքում, ինչ-որ տեղ, տղամարդկանց հետված համարձակ մարտահրավերով ալդ Ելենան կապ ուներ նույնիսկ Կրուչինինալի հետ։

Կրուչինինան էլ դերասանուհու հաչտի դերերից է, սա էլ կնոջ իրավունքի պաշտպանության երգն էր Արտիստուհին, իհարկե, չէր կարող և չէր կամենում ձեռքից բաց թողնել կնոջ մալրական կողոպտված իրավունքը ինչեցնելու հնարավորությունը՝ Օստրովսկու մեղողրամաչի պաթոսը։ Բայց Մուրուզին հետևող մարտահրավերը նրան ավելի էր ոգեչնչում։ Ծմագան ու Նեղնամովը կշտամբում, կոպիտ բաներ են ասում Կրուչինինալին։ Սա լսում է հերոսամտությամբ, նույնիսկ քարի ժպիտով։ Ոչի՞նչ, թող ասեն։ Նրա հաչիվը Մուրուզի հետ է։ Ու երբ ինքը՝ հուչակավոր դերասանուհի, տարինների կուտակված ցասումը արհամարհանքով շպրտում է իր երեխայի տարիքածուի երեսին, որ կանգնած է իր առաջ մոլոր ու նկուճ՝ Ոսկան-

յան-Կրուչինինան հասնում է ընդհակին։ Սա Արուս Ոսկանյանն է իր ավիրական խոսքն ասելիս։

Ըստ երևույթին, նաև այդ զգացումն էր խոսում Գրա մեջ Ամուլչի («Պաղտասար աղքատ», 1927) դերում։ Նա չէր մարդագործում կերպարը. իսկապես Ոսկանյանի Ամուլչը պարկեշտ կին չէ, չի էլ պարծենում առաքինությամբ, բայց երիտասարդ է, գեղեցիկ, հրապուրիչ և ո՛վ է Պաղտասարը՝ այդ անմոռացի գաղտասացին, որ իմքը հավատարիմ լինի Գրան։

Սա այն դերասանուհին է, որ երիտասարդ հասակում չէր հաշտվում Դեզդեմոնային մնացյալ մերկացնելու մտքի հետ, ասելով, թե չի կարողանում տանել Օթելլոյի լուտանքները և մի «...մերքին զգացմունք ինձ թելադրում էր բոլորի ճիչով պատահանել Գրան»[1]։ Այն դերասանուհին, որ ի վերջո Դեզդեմոնայի հիմնականը տեսավ Գրա վճռական, անկոխ կամքի, ուժեղ խառնվածքի մեջ, դերասանուհի, որ բարձրացնում էր կնոջ արժանապատվության զգացումը, Գրա ըմբռնած ոգին և իր ձգտումն արտահայտում ավելի ուժգին, քան հարուցում էր դերը։ Ինչքան որ հնարավոր էր դերի բնական սահմանները չխախտելով՝ նա դեռ մինչև հեղափոխությունն այդպես վարվեց Շիրվանզադեի Եվգինեի ու Շայնիակ Սոնայի հետ։ Այդպես վարվեց «Ավազակների» Ամալիայի հետ՝ հարուցելով քննադատի տարակուսանքը, թե նրանում է հերոսականը, բայց ոչ համաստությունն ու հեզությունը։ Ի տարբերություն Ռ. Վարդանյանի՝ բողոքի շունչ տվեց Սուսաննին, ի տարբերություն Ս. Գարագաշի՝ ըմբռնաստության հաղորդեց Նենցին («Արսենա»)։ Եթե Ռ. Վարդանյանի Մարգարիտը քնարական մեղմ բնավորություն էր, շուտ տպավորվող և ընկճվող, ապա Ոսկանյանի Մարգարիտը ուրիշ խառնվածք էր, «մեղրով ու զգացմունքով ավելի հագած, ավելի ուժեղ բնավորության տեր»[2]։ Հայրական հեղինակությունը ոչինչ չարժե նրա աչքին, եթե պիտի ճանաչվի անխախտ արժանապատվության ոչնչացման գնով, ինչպես Նորայի ամուսնու հեղինակությունը կամ Կարապետի բռնությունն ամբաստանում էին նրա աչքին, երբ մեջտեղ էր գալիս իր մարդկային իրավունքի խնդիրը։

Ահա ինչու արտիստուհու արտին այնքան մոտ նրան խորհրդային կանանց կերպարները, որոնց համար հեղափոխությունը նաև անհատական ազատագրություն էր։ Բանաստեղծ Ս. Նահապետի խոստովանության ճշմարտությամբ («Հեղափոխությունը ևս ընդունքի մի տեսակ գրավչական թեքումով») կարելի է ասել, որ Արուս Ոսկանյանը հեղափոխությունն ընդունել կանացիական թեքումով. կնոջ, գեղեցիկ կնոջ, դերասանուհի կնոջ հանդեպ բռնություն բարքերից հոգնած Ոսկանյանը նոր իրավակարգի մեջ տեսավ հասարակության լիարժեք անդամ, քաղաքացիական իրավունքի լիիրավ տեր դառնալու հնարավորությունը։ Այլապես նա այնպիսի նեղշնչանքով, արտիստական խորին բանականությամբ չէր խաղա նոր վարքագծի ու հոգեբանության տեր կանանց դերերը։

Իր ուրախ արվեստով 20-ական թվականներից ի վեր դերասանուհին այդ նոր հերոսուհուն բարձրացրել է նույնպիսի շունչից թափով, ինչպես Հր. Նազարյանը՝ նոր հերոսին։ Ու հենց Գրա խաղընկերը դարձավ սոցիալիստական գաղափարախոսությունն արտահայտող մի շարք բնավորություններում։ Դրանցից մեկն էլ «Հրե կամուրջն» էր, որ Ոսկանյանը խաղաց Իրինայի դերը (1929)։ Սա լավագույններից մեկն էր նոր հոգեբանության տեր կանանց՝ դերասանուհու աննմանելի կերպարների մեծաթիվ շարքում (Ջան՝ «Տրանսատլանտիկ», Լյուդմիլա՝ «Ինչսերը զրնգում են», Անկա՝ «Կազակի պոեմ», Եղնա՝ «Անը», Մանյա՝ «Ոսկեշեն երևիան», Ինգա, Սևիլ՝ հատկապես պիեսներում և այլն)։

Իրինա Դուբրովինայի անձնավորումը արտիստուհու դրամատիկական տարերքի բացահայտումն էր այս շարքում, ինչպես Մանյան՝ կատակերգական տարերքի բացահայտումը եղավ մի քանի տարի անց (1934)։

Ռոմաշովի դրաման պատկերում է սովետական իրականությունը՝ հեղափոխության հաղթանակից հետո եկող մի տասնամյակ։ Ժամանակակից մեծ ընդգրկման մեջ հեղինակը թույլ է տալիս հակադրություններ, ներքին բարդ խմորումներ և դրանց ներգործությունը գործող անձանց հոգեբանության վրա։ Այդպիսի մի գործող անձ էր Իրինան, որ հայտնվում էր դրամատիկական սուր վիճակների մեջ։ Ոսկանյանն այս դերը խաղաց հոգեբանական խորունկ թափանցումով։ Ինչպես ամեն անգամ, երբ նա չի շտապել արտաքին դերապատկերը ընդել, այլ դրան հասցել է կերպարի ներքին ոգորումներից գալով՝ այստեղ էլ նա ստեղծել էր անմոռանալի ճշմարիտ կերպար։ Եվ այսօրինակ աննմանելիությունների մեջ էր, որ կերպարի ապրում-

---

[1] Արուս Ոսկանյան, Իմ Դեզդեմոնայի կենսագրությունը, Խորհրդային Հայաստան, 1940, № 162։

[2] «Սովետական Հայաստան», 1941, № 48։



Կրուչինինա՝ Ա. ՈՍԿԱՆՑԱՆ

Ա. Օստրովսկի «Անմեղ մեղավորներ»



Կոմիտաս վարդապետ՝ Ռ. ՎԱՐԴԱՆՑԱՆ



Դերասանուհի՝ Գ. ՅԱՆՈՒՇՑԱՆ

Ներք ներկայացնող դերասանուհին ի վայր էր բերում նրա զգացմունքներով ապրելու ճառկությունը և ճշմարիտ դրամատիկական ջուն։ Դերասանուհին նոր հասարակարգի հերոսուհու տարդկային իրավունքի թեմամ ոչնչերից՝ նրա հետ աննկելով դրամատիկական ապրումների դժվար ճանփաներ։ Այդ ուղին նա կարողացավ անել ժամրային բոլորովին հակառակ՝ կատակերգական միջավայրում, ժամանակին ամենազայն տարածում գտած «Ուրիչի երեխան» պիեսում։ «Հրե կամուրջ» Իրինան նոր իրականության դրամատիկական խնդրումների, դժվարությաց դրանորումն էր, Մանյան՝ ուրախության, թեթև ճախրանքի։ Երջանիկ հրճվանքով հնկանքանը ներկայացնում էր այդ Մանյային, որ խաղում է տղամարդկանց հոգու հետ, քաշ տալիս քթներից բոնած։ Արտիստուհուն աչքառ ծաղոթ, ճախասիրած իրավիճակը, թալ ի՞նչ խորին տարբերություն Մանյայի և նրա երևնյի հերոսուհիների միջև։ Մանյան ուրախ լի է ճաշականքով, ուրախ հրապուրիչ է ու խորամանկող, բայց պարզ է սրա հոգին, ազատ նտիճ մտքերից։ Վարքագիծն էլ շիտակ է ու անաղարտ, ինչպես և ընտանիքը։ Պյուրին ու ամենից՝ դերասանուհին խաղաց նոր կյանքի ու երիտասարդության հրապուրը լիաթոք շնչող աղջկա դերը և սիրելի եղավ ժամանակակիցներին։

Աչքառ ուժեղ էր ճախասիրած գաղափարը արտիստուհու մեջ, որ նա, երևի, չէր կարող չիաղաղ Սևիլի դերը՝ չնայելով, որ Ջ. Ջաբարլու պիեսը բեմ չէիավ Սումգայիթի աննման թատրոնում։ Խորին բավականությամբ նա տարբեր խմբերի հետ խաղում էր նոր իրականության տված իրավունքները վայելելու կամք ու հանդգնություն ունեցող Սևիլի կերպարը։ Ռևկանքանի Սևիլն ուղիղ նայում էր ամուսնու՝ այլ տղամարդու աչքերին, որ ապրելքաճանչան ավանդական օրենքով ուզում էր կաշկանդել իր մարդկային անկրպտելի իրավունքը։ Այդ հանդգնի մեջ կար չիտակություն, թերևս նաև տղամարդուն հաղթող կնոջ հրճվանքը, նրա երեսին շպրտված մարտահրավեր՝ կանացի ճաշականքով, բայց և վճռականությամբ։

Դա իր՝ Ռևկանքանի, իրրև մարդու և դերասանուհու, հրճվանքն էր ու ամենքը։

Դրա համար էր բեմ ելել դերասանուհին և դա է պատճառը, որ այնպես դժվար եղավ նրա համար «ամպլուան փոխելու» անխուսափելիությունը, որ դյուրին բան չէ առհասարակ։ «Փոխանցման» այդ ընթացքի մեջ էր Ռևկանքանը, երբ պայթեց Հայրենական պատերազմը և հետո վանեց ամեն տարակուսանք։ Այդ դերասանուհին, որ աչքով աչք չուներ տարեց կանանց դերերի հետ՝ հանկե առավ Մարիա Նիկոլաևնայի դերը «Ուրաս մարդիկ» ներկայացման մեջ։ Դա նրա վերջին դերը եղավ, ինչպես Ջեյնաբի («Դավաճանություն») ռոմանտիկական շնչի դերակատարումը 1943-ի հուլիսի 29-ին՝ վերջին խաղը։

Դերասանուհին կարծես թե հաշտվեց իր ամպլուան փոխելու իրողության հետ։ Բայց ինչի հետ հաշտվեց արտիստուհին՝ բնությունը չհաշտվեց, կարծես չկամեցավ, որ ամբողջ կյանքում կնոջ իրավունքն ու վիճակությունն այնպես պայծառ, ջահել, վառվռուն կերպարանքով երգած Արուս Ռևկանքանը հանդես գա մեկ ուրիշ կերպարանքով։ Եվ 1943-ի հուլիսի 20-ին դերասանուհին կնքեց իր ժամկանացուն։

ԺԱՄՄԵՆ

Ժամմենը (Մարիամ Հովսեփի Գրիգորյան, ծնվել է 1894-ին Թիֆլիսում) հայ դերասանների այն սերնդից է, որ առպարեզ իջավ և իր ստեղծագործական ընդարագիրը ձևավորեց 10-ական թվականներին։ Դեռևս 1911-ին իր բեմական առաջին քայլերն անող դերասանուհին առացել է պրպիսի բնութագրություն. «Մշտապես դուրսի է, իր դերերն անգիր գիտե, ջանասեր է, ուշիմ և համեստ։ Խաղում է երկրորդ էմժենլու դերերը և վատ չի խաղում։ Դերասանուհին տակավին երիտասարդ է և պիրած արվեստի հանդեպ աշխատասեր վերաբերմունքի դեպքում կարող է հարևնի բեմին որոշ ծառայություններ մատուցելու հետաքրքիր ունենալ»[1]։

Ժամմենի հետաքրքիր եղավ շատ ավելի մեծ, քան նկատեցին էր սկսնակ դերասանուհու մասին այս տողերը գրած խստապահանջ քննադատը։ Նրան սպասում էր ստեղծագործական մեծ կյանք, որ լի էր դժվարություններով, բայց և ստեղծագործական այնպիսի հաջողություններով, որոնք նրան բերելու լայն ճանաչում և առաջին դերասանուհու համարում այնպիսի ուժեղ թատերական միջավայրում, ինչպիսին Բաքվի Հայ դրաման էր։ Երկրորդ քառորդինգ տարի նա այդ թատրոնում հանդես եկավ բազմաթիվ առաջնակարգ դերերում, որոնցից մի քանիսը դուրս նկան իր դերասանական կենսագրության սահմանններից և ձևոք բերին ավելի ընդհանրական նշանակություն։

[1] «Бакинские новости», 1911, 4 ապրիլի։

Ժամանակը ապրել է դժվար մանկություն, որ կարող էր վիճակվել բանվոր մարդու զավակին։ Նրա մանկությունը հարուստ է հին Թիֆլիսի կյանքի տպավորություններով։ Տարրական կրթություն ստանալով, նա ճարտարություն չի ունենում ուսումը շարունակելու և մտնում է Հայոց բարեգործական ընկերության կարունձի դպրոցը, որի սաներն են եղել նաև Ծերացած Գուլազյանը և Մարի Բերդյանը։ Ի բնե երաժշտական, լավ ձեղնի տեր աղջիկը երգել է Ռոմանոս Մելիքյանի, ապա և Կոմիտասի դեկավարած քառաձայն երգչախմբում։ Թատրոնի հետ կապվել է սիրողական խմբերի միջոցով, այնուհետև հաճախ է նկել «Էդիպիա արքա» ներկայացման մեջ, որի գլխավոր դերակատարը Ամո-Խարազյանն էր։ Սա ակատում է իր բնավորության խորի (երգչախմբի) ջանասեր աղջկան և ընդհանում իր խումբը, որ ներկայացումներ էր տալիս Թիֆլիսի Հավլաբար աշխատավորական թաղամասում։ Հետո սկսնակ դերասանուհին տեղ է գտնում Ջուբալովի անվան ժողովրդական տան թատերական սեկցիայում, իսկ այնուհետև՝ Հայոց դրամատիկական ընկերության խմբում։

1909—10 թատերաշրջանում Ժաննինգ արդեն վիճակվում է հաճելու գալ Թիֆլիսի Արտիստական թատրոնում՝ հայ բեմի երևելի վարպետների մոտ։ Հենց այստեղ էլ ընթանալու դերասանուհու ձիրքը ակատում է Հովհ. Աբելյանը և ճանաչում նրա զարդացմանը։ Նա բարեբախտություն ունեցավ դերասանական կյանքի հենց առաջին շրջանում՝ 1912-ին, լինելու Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ստուդիայի ազատ ունկնդիրը։ Թվ այդ, և՛ մոսկովյան թատրոնների հաճդիսատեսը լինելու պարագան չէին կարող իրենց ներգործությունը չունենալ տակավին աննիորձ դերասանուհու վրա։ Բայց նրա խառնվածքի ձևավորման մեջ ավելի էական էր ստեղծագործական այն միջավայրի դերը, որ ունեցավ նրա դերասանական երիտասարդությունը։ 1918-ին Թիֆլիսի Հայոց դրամատիկական ընկերության թատերախումբը վերըստին ընդունում է Մոսկվայից վերադարձած Ժաննինգ՝ նրան վստահելով արդեն ոչ թե երկրորդական, այլ առաջնակարգ դերեր։ Այդ ժամանակից ի վեր նա այլևս Մարգարիտի («Ցատվի համար»), Տրիլբիի («Համաձայն վեպի բեմականացման մեջ»), Ռոքսլանի («Դավաճանություն»), Սոնալի, Սուսանի, Դեզդեմոնայի կերպարների անմնացորդ է, դերեր, որ Ժաննինգի երկարամյա ուղևորիցները եղած՝ հորդվելով ու խորհուրդով։

Այդ դերերից ամենահայտնին, թերևս, Մարգարիտն էր։ Տակավին երիտասարդ, Ժաննինգ պատրաստել է այդ դերը Աբելյանի հորդորներով ու ցուցումներով և խաղացել ավելի քան երեք տասնամյակ՝ շարունակ խորացնելով ու կատարելագործելով։

Մարգարիտի կերպարը ներդաշնակ էր դերասանուհու խառնվածքին ոչ միայն դրամատիկական շնչով, այլև բողոքով, կին մարդու արժանապատվության հաստատման պաթոսով։ Այս հերոսուհու իմքնաստահամությունը կարող էր ընկալվել և՛ իբրև բողոք, և՛ իբրև ճանկատագրի հնազանդություն, նայած մեկնաբանությանը։ Ժաննինգի հերոսուհու պարտքը շեշտված բողոքի, ընդվզման արտահայտություն էր։ Համենայն դեպս, ինչպես վկայում է անկասկած քննադատությունը, այդպիսին է եղել հատուկ դերասանուհու Մարգարիտը, որին նա ամենավորել է Բաքվի Հայ դրամատում։ Առաջին մոտքից Ժաննինգի Մարգարիտը երևացել է լավ, նույնիսկ ուրախ տրամադրությամբ։ Նա չի շտապել դատապարտված մի հերոսուհի ներկայացնել։ Որքան էլ զուսպ և կիրթ քնավորություն, այս Մարգարիտը չի թաքցրել սիրած տղամարդում՝ Արտաշես Օթարյանին հանդիպելու ուրախությունը։ Դերը ճմտորեն մշակած դերասանուհին այդպես է վարվել կերպարն առաջնակարգ զարդացմամբ ներկայացնելու, ինչպես նաև այն նպատակով, որ շեշտվի նրա հետագա վիճակի կոնտրաստը։ Առաջնակարգ կոնտրաստային գույների տեր ունեցող դերասանուհին ուժգին տպավորություն է թողել իր դերակատարման վերջին փուլերում՝ հանդես բերելով ուժեղ քնավորության և խորունկ ապրումների մի հերոսուհու, որ չի ուզում և չի կարող ապրել անարգված անունով[1]։

Մարգարիտը մեկն է այն կերպարներից, որ Ժաննինգը խաղացել է Ակ. Շիրվանզադեի թատերագրության մեջ, թերևս լավագույնը, բայց ոչ միակը։ Երիտասարդ դերասանուհու սիրած դերերը հմ եղել նաև Սուսանն ու Սոնան, և այն հաջողությունը, որ բաժին է ընկել այս կատարումներին, իրավունք է տալիս ասելու, որ Ժաննինգը եղել է «Շիրվանզադեի թատրոնի» ամենալավ դերասանուհիներից մեկը։

10-ական թվականների վերջերից արդեն ուրվագծվում է նրա ոչ միայն ընդարագիրը, խաղակերպը, այլև մարդու, կին մարդու նրա ըմբռնումը, այն ինչ տեսնում ու կամենում էր հատուտած լինել այդ ըմբռնմամբ։ Դա երևում էր նրա և՛ դերացանկային նախասիրություններից, դերերի ընտրության մեջ երևան բերած հակումներից, և՛ խաղի բնույթից, աննկնավորման

[1] Վ. Թերզիբաշյան, Ժաննինգ, 1959, էջ 25։

Եղանակներից։ Կանացիորեն ճմայիչ, տիրական քնավորության դերասանուհին, որ ուներ հանգիստ ձայն ու խոսվածք, տպավորիչ տեսք և հուզական խաղակերպ՝ իր կատարումների մեջ ցույց տվից կնոջ ուժն ու իրավունքը շեշտելու կամքս։ Բայց այդ ուժն ու իրավունքը շատ տարբեր արտահայտություններ ունեին։ Դա նաև կանացի հրապուրանքն է, ինչպես Ժաննեթի Տրիւրին էր, որ նա խաղացել է Աբելյանի ամենահզոր աշխատավորուհիներից մեկի՝ Սվենգալիի դերակերպում։ Այդ դերասի գեղեցկուհին է ալեկոծում Սվենգալիին, դառնում նրա բոլոր գործողների արարքների ճակատագիրը։ Եվ դա Տրիլբիի զորությունն է։ Ժաննեթը չի խուսափել կանացի հրապուրների մերկացումից։ Դա չի վրիպել քննադատության աչքից. «Կրքոտ արտահայտություններին հակված Ժաննեթը Ռոջերսյան սիրո զգացմունքներին տվել էր ցուրտ արտահայտություն, համբույրների, գրկախառնումների և այլ և այլ ձևերի մեջ կատարյալ անզուսպ և իրոք ընտանեկան արժանիք»[1]։

Կանացի զորության, այս դեպքում՝ բարի զորության արտահայտությունն էր Ժաննեի Դևլինմոնան, որ ըմբռոտ ընկարագիր է ունեցել։ Նա «ընդգծված մի անհատականություն էր,— գրել է անանուն քննադատը,—ինքնուրույն մարդ, որ աշխուժ եռջանկության է ձգտում ու չի հաշտվում, որ սիրած տղամարդը դաժան է իր և շրջապատի հանդեպ»[2]։

Կնոջ զորության և իրավունքի հաստատումը Ժաննեի մշտական նախասիրությունն էր, բայց եթե 10-ական թվականներին նա այդ զորությունն ու իրավունքը տեսնում էր իր ներաուհու կանացի հրապուրանքի, անդիմադրելի թովչանքի մեջ, ապա 20-ական թվականներին և հետագայում այդ իրավունքին տալիս էր հասարակական բովանդակություն, որովհետև դա ոչ միայն խաղացանկի, այլև հանդիսատեսի և իր ընթերին պահանջն էր։ Դրա համար չէր կարող լինել ավելի նպատակահարմար ասպարեզ, քան խորհրդային թատրոնն էր, այն էլ խորհրդային Ադրբեջանում, ուր կնոջ ազատագրության գաղափարն ընկալվում էր իբրև հեղափոխության շարունակություն։ Դերասանուհին խորացավ կնոջ հասարակական էության մեջ, զգալով, հաղթահարելով զգալացունը խաղի հակումները։

Հաջողության սովոր, հանդիսատեսի համակրանքը վայելող, իր ուժերին ու հաջողությանը վստահ դերասանուհին չէր կարող երկրորդական դեր խաղալ Բաքվի թատերական խարխլված տնտեսությունը կազմակերպելու գործում։ Միշտ է, առաջին տարիներին նա մնաց իր ավանդական դերերի ու կատարումների սահմաններում, և դրա պատճառը թատերական գործի նաև ընդհանուր վիճակն էր, բայց հետագայում նա ստորագեց իր և՛ դերացանկը, և՛ մոտեցումները՝ դառնալով Բաքվի ստուդիական հայ դրամայի «առաջին դերասանուհին»։ Մի թատերաշրջան միայն (1924—25 թթ.) նա եղավ Երևանում, այնքան ժամանակ, որքան գոյություն ունեցավ Երևանի «Հեղափոխության թատրոնը»։ Այս թատրոնի փակումը էր պատճառը, որ Բաքուն վերստին ձեռք բերեց իր սիրելի դերասանուհուն։

Իբրև առաջատար դերասանուհի, բնականաբար, կենտրոնական դերեր շատ է խաղացել Ժաննեը և, իհարկե, ոչ մեկը հաջողությամբ։ Բայց դրանց մեջ եղել են այնպիսի ճշմանկալի կատարումներ, որ Ժաննեին առանձին տեղ են տալիս մեր դերասանական արվեստում. դրանք եղան իր ավանդական դերերի շարքի, հասարակական ավելի շեշտված իմաստավորումները և նոր կյանք կառուցող հերոսուհու ընդշնված անհատականությունները։

Երբ իր հին դերերում Ժաննեը ուժեղացրեց սոցիալական շեշտը, ապա նոր կյանքի հիմնարար հերոսուհու մեկնաբանության մեջ դա եղակետ դարձրեց։ Այդ հերոսուհիների մեծաթիվ կատարումներից մեկը, որ մեծ հոչակ բերեց նրան, Սեհիլն էր՝ Ջ. Ջաբարլու համանուն պիեսում։ Տղամարդու գերիշխանության դեմ ծառացած, անհատական իրավունքը հաստատող, հաղթող ադրբեջանուհու կերպարը մոտ էր Ժաննեի սրտին, և նա հանդուգնով է խաղացել այդ դերը, երկար ժամանակ ուսումնասիրել իր խաղացանկում՝ նոր գույներ է գտել նրա կերպարի համար։ Իր Սեհիլով Ժաննեը շրջել է Ադրբեջանի շատ վայրերում, հարուցելով նաև ադրբեջանական հանդիսատեսի և քննադատության հիացումը։ Նրանց դուր է եկել և՛ այն, որ նա հիանալի գտել է ադրբեջանուհու էտնիքական հարազատ նկարագիրը, և՛ այն, որ նույնքան լավ, կատակերգական ու դրամատիկական գույների միահյուսումով, բացել է հերոսուհու հոգեբանությունը։

Ժաննեի արտիստական տվյալների և հասուն վարպետության բարձր արտահայտությունները եղան Կրուչինինայի («Անմեղ մեղավորներ») և Կատերինայի («Ամպրոպ») դերակատարումները։ Կին մարդու այն ըմբռումը, որ հաստատում էր դերասանուհին և այն ընդհանուր

[1] «Հորիզոն», 1914, № 234։

[2] Վ. Թերզիբաշյան, Ժաննե, 1959, էջ 87—88։

խոսքը, որ կամենում էր առել կնոջ մասին՝ այս դերերում միշտին խորապես իմաստավորված: Քննադատ Դ. Տալնիկովը «Սովետական իսկուստվո» թերթում գրել է. «Դերասանուհու մտահղացումով Կատերինան ոգեշնչված է սիրո ազդեցության կրքոտ երազանքով: Նման մեկնաբանությունը ըստ էության համապատասխանում է թե Օստրովսկու և թե նրա առաջին քննադատ Դոբրոլյուբովի մտադրությանը: Կատերինայի ոչ թե վհատ ընկճվածությունը, այլ ուժն է ցույց տալիս Ժասմինը»[1], իսկ մեկ տրիշ առիթով նշել, որ «Հալ նշանավոր դերասանուհի Ժասմինը Կատերինայի դերը խաղաց հուզական մեծ ուժով»[2]: Քննադատ Ս. Ոլիդորը այս աննման կերպարի մեջ տեսել է «ուժեղ բնավորություն», նրա ողբերգության մեջ՝ «սոցիալական ճնշման դեմ բողոքող տեղաշարժավոր մարդու ողբերգությունը»: «Կատերինա-Ժասմինի ապրումների ուժը, կրքոտությունը, ճշմարտացիությունը, նրա բոցավառ տեմպերամենտը արտացոլվում էին նրա ձայնի խոր, թավ կոնտրալտոյի ճկունություններում, փայլատակող աչքերում և պրընցաց, նուաճում ու միաժամանակ տանում շարժումներով: Քորակի տնտարանում, որտեղ արտահայտվում է Կատերինայի կենսական ուժերի գերագույն լարումը, դերասանուհին բացահայտում էր այդ ահի, համարձակ կնոջ վհատությունը և սիրո գեղեցկությունը, բողոքը հին աշխարհի դեմ, որը սպանել է մարդկային զգացմունքները, երջանկության և սիրո իր իրավունքը պաշտպանելու պատրաստակամությունը»[3]:

Կատերինան, ապա և Կրուչինինան միրքական դերեր չէին Ժասմինի համար, այլ նրա կենսափորձի և հասուն վարպետության խտացումները, իր ճախատեսած, տարիներով փայփայած խոհերի արտահայտությունները: Կնոջ ուժն ու իրավունքը, որ բնության անկապտելի չնորհն է, դժվար է կյանքում հաստատել, երբ բանը վերաբերում է այն հասարակությանը, որի մեջ ապրում են Կատերինան և Կրուչինինան: Եվ Ժասմինի միտումները ելնում են հիրատական մտքումից: Այս դերերը կարելի է խաղալ,—և այդպես էլ են խաղացել,—հպատքելով կարեկցանք ու համակրանք փոքր զորության և մեծ արդարության միտումու հանդեպ: Ժասմինը այս վերաբերմունքը չէր, որ կամենում էր շահել, դա նա էր ժվում ավելի սիրական վերաբերմունքի առաջ՝ միացմունք իր իրավունքը ազդեն խորն ըմբռնող և հանուն դրա, առանց ուժերի հարաբերությունը հաշվի առնելու, մաքառման բարձրացող կնոջ հանդեպ: Կատերինայի դերում սիրո իրավունքը, Կրուչինինայի դերում մարդական իրավունքը,—կնոջ արդարացի իրավունքները,—դերասանուհին չի հացրել, այլ պահանջել է, ինչպես Մարգարիտան էր ձորից պահանջում իր հափշտակված պատիվը: Այն գեղեցիկ, ոչ միայն կանացի, այլև առհասարակ մարդկային բարձր արժանապատվության տեր կանացը, որ ներկայացնում էր Ժասմինը՝ պետք է ազդեին լինեին, դա էր, որ կարող էր ներգաշնակել նրանց ամուր, հպարտ, սեփական ճշմարտությանը վստահ բնավորությանը:

Իր անձնավորումների բովանդակությամբ Ժասմինը Բաքվի Հալ դրամատում գրավեց այն տեղը, ինչ Արուս Ոսկանյանը Երևանի Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Բնավ պատահական չէ, որ նրանք ունեցան համանման դերացանկ և ասելիք, որովհետև հերոսուհու այդ ըմբռնումը նրանց ապրած ժամանակների թելադրանքն էր նաև Թեթևս դերացանկի և ասելիքի ընտրությունն էր պատճառը, որ այդ երկու դերասանուհիները տեղ չունեցան նույն թատրոնում: Տասնամյակներ շարունակ Ժասմինը Բաքվի Հալ դրամատի առաջատար դերասանուհին էր մինչև թատրոնը փակելու ափսոսանքի արժանի իրողությունը (1949): Դրանից հետո նա երկար ժամանակ կորվեց քնից, որ չէր կարող չհաշտարել նրա արտիստական ճակատագիրը, և երբ մի տասնամյակ անց, չափազանց մեծ ուշացումով նա վերստին Կրուչինինայի դերով հանդես եկավ (1959) Սունդուկյանի անվան թատրոնում՝ հաշիվ թե որևէ բան ավելացրեց երբևէ հոչակված անձնավորմանը: Ուրեմն, անարդար կլինի նրա Կրուչինինայի մասին դատել ըստ այդ ելույթի: Նրա վաստակն ու ծառայությունը եղավ երկար տարիների ալն գործունեությունը, որ նա ունեցավ Բաքվի Հալ դրամատում՝ ճանաչում ու համբավ բերելով և՛ իրեն, և՛ իր թատրոնին: Ջուր չէ, որ Ժասմինի գործունեության ղանգուր տարիներին, երբ նշվում էր դերասանուհու գործունեության 25-ամյակը, Դ. Դեմիրճյանը գրեց. «Ժասմինը մեծ ժողովրդականություն է վայելում հալ թատրոնի հասարակության մեջ, իսկ Ադրբեջանի, մասնավորապես Բաքվի բազմահազար մասսաների մեջ արդեն ճանաչված ամենասոցալհետաքրքրավոր ու ժողովրդական դերասանուհիներից է: Այդ մասսաների գեղարվեստական կրթության գործում Ժասմինը մեծ դեր ունի խաղացած, հարազատ է նրանց ու վայելում է նրանց սերն ու հարգանքը»[4]:

[1] Д. Тальников, Две Катерины, «Советское искусство», 1940, 13 մայիսի:
[2] «Советский театр», М., изд. ВТО, 1947, էջ 486:
[3] Վ. Ոլիդորյան, Ժասմին, էջ 84:
[4] Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, VIII, 1963, էջ 108:

ՌՈՒԶԱՆՆԱ ՎԱՐԴԱՆՑԱՆ

30-ական թվականներին Երևանի Առաջին պետթատրոնն առաջնակարգ դերասանուհիներով հարուստ էր ժամանակաշրջան, որքան և դերասաններով։ Դյուրին բան չէր տեղ գրավել իրենց գործունեության լավ տարիներն ապրող Համազասպի և Գուլազյանի, Արուս Ոսկանյանի և Սյուզան Գարագաշի կողքին։ Դրա համար հարկավոր էր ինքնուրույնություն ունենալ և ի հայտ բերել ինչ-ինչ նոր հատկություններ։ Այդ հատկություններն ի հայտ բերեց Ռուզաննա Վարդանյանը՝ այս շրջանում արդեն դառնալով թատրոնի սիրված դերասանուհիներից մեկը։

Ռուզաննա Վարդանյանը (1898—1957) ծնվել է Շամախիում, հաճախ է առել Դերբենտ քաղաքում։ 1915-ին ավարտել է տեղի ռուսական իգական գիմնազիան և դարձել ուսաց լեզվի ու գրականության դասատու։ Ակնհայտն ուսուցչի հետքերն է կանգնում Տիգրան Վարդանյանի ընտանիքը երկու տարի անց է կացնում Աստրախանում, ապա՝ Ստավրոպոլում։

Հալ բնի մեծ վարպետներ Սիրանույշի և Աբելյանի հետ են կապված նաև Ռուզաննա Վարդանյանի թատերական առաջին խորունկ տպավորությունները։ Գիմնազիալի սան Ռուզաննային վիճակվել է տեսնել նրանց կախարդական խաղը, որ աննչելի է մնացել հիշողության մեջ, բայց դա չէ, որ նրան մղել է դեպի թատրոն։ Աստեղ վճռող դերը պատկանում է նրա եղբայր Վասիկ (Ամուրավան) Վարդանյանին։ Ստավրոպոլում նա կազմակերպում է սիրողական ներկայացումներ։ Նրանցից եղբայրը շատ ջանք է թափում քրոջը գործի մեջ քաշելու համար։ Դա հաջողվում է դժվարությամբ, և Ռուզաննա Վարդանյանը դառնում է այդ ներկայացումների սկզբում ակամա, իսկ հետո ոգևորված մասնակիցը։ Սիրողական խմբում նրա առաջին երգերը կպացել է 1921-ին։ Ավստեղ նա խաղացել է մի շարք առաջնակարգ դերեր, մինչև իսկ Ջեյնաբի («Դավաճանություն») և Մեհեալի դերերը։ Լավ դերեր խաղալու ձգտումն ինքնավստահությունը սկսնակ դերասանուհու մեջ զարգացնում են բնատուր տվյալները և արթնացնում ալնպիսի սեր դեպի թատրոնը, որ երբ Վ. Վարդանյանը մեկնում է Մոսկվա՝ հայկական դրամատիկական ստուդիայում ուսանելու, նա իր ձեռքն է վերցնում եղբոր սկսած գործը։ Այսպես մինչև 1927-ը, վեց տարի նա լինում է թատերախմբի առաջին դերասանուհին, մասնագիտական կրթությունը և բուն գործունեությունն ի մի բերելով։ Ասենք նաև այն, որ մտավորական ընտանիքի դուստրը հորից ժառանգել էր ոչ միայն կիրթ, ազնիվ վարպագիր, բնախնդիր վերաբերմունք իր գործի հանդեպ, այլև սեր ու նախանձախնդիր հոգատարություն մայրենի լեզվի նկատմամբ, որով աչքի ընկավ ամբուլ արտիստական կյանքում։

Ըստ երևույթին, այդ տարիները քիչ բան չեն տվել Ռուզաննա Վարդանյանին, այլապես 1927-ից, Երևանի Առաջին պետթատրոն հրավիրվելուց անմիջապես հետո, նա ուշադրության չէր արժանանա և գրավի իր տեղը։ Նորնկ դերասանուհու տվյալները գնահատում են Մարգարիտի դերակատարությամբ և հաջորդ օրն իսկ նա համարվում է հայկական լավագույն թատերախմբի անդամը։

Հալ դերասանուհիներից քչերի ստեղծագործական կենսագրությունն է այդպես բարեհաջող ընթացք ունեցել,—գրել է Ռ. Վարդանյանին նվիրված գրքույկի հեղինակը։—«Նա հարկադրված չի եղել կամաց-կամաց բարձրանալու դերասանական փառքի գագաթները։ Նա չի խաղացել ամխոս դերեր կամ սպասուհիներ, ինչպես այդ բաժին է ընկնում ամեն մի երիտասարդ դերասանուհու։ Նա միանգամից գրավել է լավ դիրք»[1]։

Ո՞րն էր դրա հիմքը. և՛ այն, որ նա Ստավրոպոլի թատերախմբում ձեռք էր բերել բավականաչափ հմտություն, և՛, մանավանդ, այն, որ թատրոնի խաղացանկը, նրան առաջադրված ստեղծագործական խնդիրները պատրաստի տեղ ունեին այդ խառնվածքի դերասանուհու համար։ Դա ինտելիգենտ կնոջ, հասարակական գիտակցություն ունեցող կրթված կնոջ տեղն էր։ Սա վերջին հաշվով արտացոլումն էր այն իրողության, որ նոր իրավակարգն առաջադրում էր ոչ միայն նոր հերոսի, այլև նոր հերոսուհու պահանջն ու խնդիրը։ Ի հանկիզիո նահապետական փոքրիկ մոռիկ աննշան թատրոնի, ուր տեղ էր գտել իր կրքերի գերի և իր կրքերով գերող, «մանկատագրական կինը» (10-ական թվականներին այդպիսի կնոջ պատկերումով հրապուրվել էին և՛ Շահումը, և՛ Արուս Ոսկանյանը), նոր իրավակարգն առաջ քաշեց հասարակական լայն հարացքներով ապրող, քաղաքացիական արժանապատվության տեր կնոջ պատկերման խնդիրը։ «Բուքը», «Բեկումն», «Ծնունդը զրնգում են», «Դատաստիան», «Ինգա», «Հրի կամուրջ», «Լապտերի մոտ», «Տեմպ», «Ցացնի պոռնկ», «Պատվի գործ», «Աջը»՝ 1927—1932 թվականների Առաջին պետթատրոնի խաղացանկի այս և ուրիշ պիեսներ թելադրում էին ոչ թե զգացմունք-

[1] Փ. Հակոբյան, Ռուզաննա Վարդանյան, 1957, էջ 24։

ներին գերի, այլ բանականությամբ, քաղաքացիական պարտքի գիտակցությամբ առաջնորդվող հերոսուհու պատկերման խնդիրը։ Հենց դա էր, որ նպաստավոր եղավ Ի. Վարդանյանի հաշար և նա հաջողությամբ ու անձիկ ունեցավ իր տեղը թատրոնի գործունեության մեջ պահպանելու ժամանակ, որքան նրան վիճակվեց ապրել 1928-ից արդեն նրա մասին գրում ևն, որ նա «շնչված իր սկզբնական ինքնուրույնությամբ տարավ Օլգայի («Հուր»), Երրիի («Մերկ ծփինների տակ») և Տատյանայի («Հեկուբա») բարդ դերերը։ Ռեժիսորական հմուտ դեկավարությամբ նա անշուշտ կդառնա առաջնակարգ ուժ մեր բեմի համար[1]։

Դա պատճառ է դերասանուհու լավագույն կերպարների վրա նետված առաջին իսկ հայացքից. ժամանակակից պահանջներով փայլուն դասախոսությամբ տատյանայից («Հեկուբա»), անզուսպ բնավորության, բայց և սուր մտքի տեր Օտրյալից («Երբոր Ռոզերշովը ուրիշներ»), զուսպ և խոհական Լիզա Կովալից («Պետում երեխան») մինչև 30-ական թվականների Իրինա Գրինչուկան («Մոսկովյան բնավորություն»), որ ամուսնու վրա աղդում է խելացի մտածողությամբ, կիրք վարքագծով։ Դասական պահանջներով նոյնպես ինտելիկտուալ զարգացման տեր կանայք՝ Մարգարիտ («Պատվի համար»), Լուիզա («Սեր և խարդավանք»), Անանի («Էշի մեկ գոռ»), Սառա («Սպանված աղավնին»), Թերեզ («Թալո»), արիստոկրատ կանայք՝ ինչպես Դոննա Անննա («Ջարդն Հյուր»), Կոմսուհի («Ձիիգարդի ամուսնությունը»), Լիզա («Կենդանի դիակ»), Եղնիա («Արևի զավակները»)։

Ոչինչ այնպես չէր սպառում դերասանուհուն, որքան սեփական արժանապատվության գիտակցությունը։ Երբ Բագրատը նրա Մարգարիտին առաջարկում է չվերադարձնել Օթարյանի փաստաթղթերը՝ նա այնպես է կշտամբում եղբորը՝ «Ամաչի՛ր կրծքիդ նշանից, Բագրատ», որ արտահայտում է ոչ այնքան արհամարհանք, որքան մի անաղարտ, բարձր հոգեբանություն, որ նման արարք ոչ թե կատարել, ըմբռնել անգամ չի կարող։ Այն մեկնությունը, որ դերասանուհին տալիս էր Մարգարտի կերպարին և այն տարբերությունը, որ կար նրա և որիշ դերասանուհիների մեկնությունների միջև, պարզ ցույց է տալիս, թե ի՛նչն էր գրավիչ Ռուզանա Վարդանյանին իր հերոսուհու մեջ և առհասարակ ի՛նչն էր նա գնահատում, բարձրացնում կնոջ կերպարում։ Նույն բեմադրության մեջ և՛ նա էր Մարգարտի կերպարն անձնավորում, և՛ Արուս Ոսկանյանը։ Եթե վերջինս ցույց էր տալիս բունկումների պատրաստ, ձայնն բարձրացնող մի ըմբոստ աղջկա, որ կոիվ էր տալիս ոոր ուռ փաստաթղթերը վերադարձնելու համար, ապա Ռուզաննա Վարդանյանը ներկայացնում էր հավասարակշռված, նույնիսկ հանգիստ մի խառնվածք, որի բանականությունը շատ ուժեղ է զգացմունքների համեմատությամբ, ուստի և նրա համար դժվար չէ զուսպ լինել։ Նա չափազանց կիրք և չափավոր բնավորություն էր, որպեսզի արտահայտեր իր սերը Օթարյանի հանդեպ, ինչպես այդ անում էր Ժաոմանի հերոսուհին։ Դրամատիկական հանգույցը կարկնելուց առաջ էլ Ռուզաննա Վարդանյանի Մարգարիտը ապրում էր խորին մտահոգություն, որովհետև մինչ այդ էլ այդ աղջիկը չէր կարող չնկատել, թե ինչ է կատարվում շուրջը։ Նրա ազնիվ կերպարանքը, մտահոգությունից հոգնած, ինքնամփոփ պահվածքն առաջին արարից արդեն մի կնճռահի կշտամբանք էր շրջապատի հասցեին, ոչ թե նախատինք, այլ կշտամբանք։ Եվ երբ, փաստաթղթերը գողանալու տեսարանում, Արուս Ոսկանյանի հերոսուհու ճիչը նրա ցասումն էր ու բողոքը, ապա Ռուզաննա Վարդանյանի հերոսուհու ճիչը նրա հուսահատ կշտամբանքն էր, որովհետև նրան մտահոգողը ոչ այնքան իր վիճակն էր, որքան հարազատ հոր։ Նա երբեմն չէր լինի փաստաթղթերը ձեռք բերելուց հետո էլ։

Ինչպե՞ս կարելի է բոի, անկիրք լինել, ինչպե՞ս կարելի է չհանկանալ մարդում, նրա տառապանքը, ինչպե՞ս կարելի է անհոգի, անկարեկից, անմարդկային լինել,—սա այն մեծ հարցումն էր, որ անում էր Ռուզաննա Վարդանյանի հերոսուհին։ Դերասանուհու այդ գլխավոր խոսքը ճիչ չէր, պոռթկում չէր,—որ անհաբիր էր նրա խառնվածքին,—այլ կշտամբանք, որ ազդում էր, որովհետև ազնիվ, կիրք հոգու արտահայտություն էր։ Կյանքում քիչ չեն վիճակներ, երբ մեղմ, համեստ, ճահճանքելու պատրաստ կշտամբանքն ազդում է ավելի, քան բարձրացող, գոռոզ ճախատինքը։ Այդ վիճակները պատկանում էին Ռուզաննա Վարդանյանին և նրա հերոսուհու տրտմալի հայացքից, աչքերի հատակությամբ ճչող խոսքից չէին կարող չդաշնվել ո՛չ Գրիգոր աղան, ո՛չ Անդրեաս Էլիզաբարովը, ո՛չ Սալոմեն («Էշի մեկ գոռ»), ո՛չ Պոտապովը («Մոսկովյան բնավորություն»)։

Եթե դերասանուհու անձնավորումների մեջ կար պայքար զգացմունքի և բանականության միջև, ապա այդ պայքարը լուծվում էր հօգուտ բանականության, լուծվում ոչ միայն առանց

[1] «Գրական դիրքերում», 1928, № 6։

վերապահությամբ, այլև առանց մեծ տարապայքարի, մատնելով դերասանական մի խառնվածք, որ ավելի քնարական էր, քան դրամատիկական։ Քնարական էր նրա ձայն դեղդեմոնան՝ խոնարհ սիրո, մեղմ հույզերի մի հեքիաթալին աննեռակերտ մարմնացում։ Իհարկե, անշինծ մաքրությամբ ազնվական մի գեղնգիկ կին էր նա, որ տպավորիչ էր մանավանդ «Հուսնու երգի» տնտարաձում, բայց Վեներտիկի մավրի խելահեղ սիրում արժանանալու համար, ըստ երևույթին, պետք էր ուշնալ և ուրիշ հատկանիշներ։ Եթե նրա Դեզդեմոնան չուներ դրամատիկական հանակող ջուղչ, ուստի և ամբողջական չէր, ապա ամբողջական էր Օֆելիան՝ քնարական գույների ներդաշնակ միահյուսմամբ։

Նրա դերասանական խառնվածքին ներդաշնակող դերը Ամանին էր, քան Սառան, «Ճիգաթղթի ամուսնությանը» կոմսուհին էր, քան «Մեր և խորդավանքի» Լուիզան, «Արևի զավակների» Էլենա Նիկոլաևնան էր, քան «Ացեժիտի» Լարիսան։ Ուրիշ խոսքով՝ այն հավատարմացրված քնավորությունները, որոնց կրքերի աշխարհը նմանակ է բանականությանը։ Իհարկե, Վարդանյանի Սառան, Լուիզան, Լարիսան քնավ էլ անհաչող անձնավորումներ չէին. մտածող ու հասկացող կանայք այդ դերերին հարազատ էին ճան քնարական գույները, իսկ ճման կերպարները՝ դերասանուհու ընդհանուր ձկարագրին։ Եվ ճետո՝ արտիստուհին ճրանց դրամատիկական բովանդակությունը ոչ թե ամբացնում էր, այլ երկրորդային էր դարձնում, ինչպես բանականության առաջ երկրորդային էր դարձնում կիրքը։ Գիտակցությունն էր, որ ճրա Սառային մղում էր վրեժխնդրության, ինչպես Լարիսային մարդկային արժանապատվության կորուստը էր տանում դեպի կործանում։

Եվ, իհարկե, այս ձկարագրի դերասանուհուն հիանալի պետք է ներդաշնակեին այնպիսի դերեր, ինչպիսիք էին Էլենան («Արևի զավակները») կամ Լիզան («Կենդանի դիակ»)։ Հանդարտ երկար, մինչև կրունկներն իջնող զգեստով (որ այնպես սազում էր դերասանուհուն), մտածող ու թախծոտ դեմքով, վերին աստիճանի կիրթ այդ Էլենա Նիկոլաևնան կարող էր մոռանալ իր աննձական հույզերը և կարեկցել մեկ ուրիշին, երբ մուլճիսկ այդ մեկ ուրիշը սիրահարված է ինք իր ամուսնուն։ Մեղանիչի այդ խոստովանությունը նախ շփոթեցնում է Ճրան։ «Դերասանուհին գեղարվեստական մեծ տակտով դրանորում է Էլենա Նիկոլաևնայի իրար հաջորդող զգացմունքները,—գրում է Ն. Վարդանյանին ուղղված հետաձոտությամբ ինքնանկը։ Սկզբում նա աննկեղծորեն զարմացած է Մեղանիչի խոստովանությամբ, այնուհետև, ճավատալով Ճրան, նա սկսում է սեփական վիշտը և հուզված բացականչում է՝ Ձեր աստված, որքա՜ն դժբախտ եք... Պետեր Ռուզաննա Վարդանյանն իր տարերքի մեջ է։ Մարդկայնություն, բարձր, անդավաճան սեր դեպի մարդը, Ճրան օգնելու պարտականություն,—գծեր, որ հատուկ են դերասանուհու ստեղծագործական անհատականությանը, այս տեսարանում տանում են վար, համոզիչ մարմնավորումի»։

Դերասանուհու այդ հատկությունները Ճրա հերոսուհիներին տալիս էին հասարակական իմաստավորում և ձկարագիր, որ ոչ միայն քանկալի, այլև անհրաժեշտ էր դարձնում Ճրա մասնակցությունը խորհրդային պիեսների բնծադրություններում։

Ռուզաննա Վարդանյանի Ծուրան («Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները») դերասանուհու ոչ միայն ամենաավար, այլև հասարակայնորեն շեշտված կերպարներից մեկն էր, դերասանուհու արվեստի այն ամենաարժեր օրինակը, ուր անհնար է տարբերակել որևէ հատկանիշի գերակշռություն։ Ի տարբերություն ուրիշ դերակատարումների, դերասանուհին պետեղ հատնաճաներ դատողական և հուզական տարրերի, դրամատիկական և քնարական գույների այնպիսի բարդ հանդրություն, որ հնարավոր դարձներ պետտիկական դերապատկերի և խորունկ հոգեբանության այդ աննձավորումը։ Այդ ներդաշնակությունը վերաբերում է կերպարի ճան բովանդակությանը։ Այս դերում թերևս ավելի, քան մեկ ուրիշում, Վարդանյանը կարողացավ կերպարի սոցիալական բովանդակությունն այնպես մերել, միահյուսել Ճրա մարդկային անհատականությունը, որ այդ երկուսի միջև չէր նշմարվում ոչ մի չբրաժան գիծ։ Այդ շիկահեր, պոպենոտ, հանդուգն աղջկա մեջ միանգամից չի կռահվում Ճրա հասարակական դիրքորոշումը։ Միայն ժամանակի ընթացքում, գործողության և կերպարի զարգացման մեջ, պարզ է դառնում, որ Բուլըչովի սիրելի դուստրը, ամենքին խաբող ու հեգնող այդ երես առած աղջիկը, հասարակական կողմնորոշման մեջ էլ քնավ միամիտ չէ։ Եվ այլևս անապահով չէր հնչում Տյատինին տված Ճրա պատասխանը. ինչի՞ համար է ուզում վրեժ լուծել. «Ինչու համար, որ ես չնչ եմ, որ հայրիկը հիվանդ է... Ամեն բանի համար։ Ա՛յ երբ հեղափոխությունը կսկսի՝ ես կրացվեմ, էտեսնեա»։ Եվ հանդիսատեսը դառնում է կերպարի զարգացման վկան, տեսնում է,

[1] Նույն տեղում, էջ 68։

որ այդ կրանքով ապրող այդ բնավորությունը չէր կարող չոգևշնչվել ճեղափոխությունից։ Ալև, ինչ Կ. Ստանիսլավսկին կոչում էր «դերի ճեռասնելու», Օտրագի այս անձնավորման մեջ գտնել էր լիակատար դրսևորում։ Շատ տարիներ խորացնելով, ճղկելով իր խաղը՝ Ի. Վարդանյանը Օտրագին դարձրեց այդ կատարյալ ընդկալացման կատարյալ կերպարներից մեկը, որ առաձին տեղ ունի դերասանության ստեղծագործական կենսագրության մեջ։

Եթե կերպարի ճուզական ընդարագրի արտահայտման մեջ Ռուբանյա Վարդանյանը կարող էր զիջել մեկ ուրիշին, ապա ուժերի հարաբերությունը փոխվում էր, երբ բանը վերաբերում էր նրա քաղաքացիական ընդարագրին։ Եվ դերասանության վառտակը նոր ճերտություն պատկերման արվեստում եղավ այնքան տվիչի մեծ, որքան այս առաքելում մեծ եղավ այդ ճատկանիշի կարևորությունը։ 1928-ի Տատյանայից («Բենկում») մինչև 1948-ի Հաննա Լիխտաց («Ղատապարտվածների դավադրությունը»),—ավելի քան մի քառասնյակ,— դերասանության ստեղծագործության միջով անցնում է քաղաքացիական բարձր ընդարագրի տևր ճերտուհիների գիծը։ Անտարակուսելի էին նրա ճերտուհու և՛ խորին լրջությունը, և՛ ճատարտկական բարձր ըմբռնումները, նպատակի ստույգ գիտակցությունը։ Ակտիոից էլ նրա պատասխանկեղծությունը։ Իրինա Գրինչուկան իր քնարական մեղմությամբ նույնպես անգիջում էր, երբ բանը վերաբերում էր քաղաքացիական պարտքին, որքան միջազգային բանվորական շարժման գործիչ Հաննա Լիխտաց իր խստաչունչ բնավորությամբ։ Նպատակի ճամար սրպիտակ կնոջ կերպարը դերասանության անձնավորմամբ ուներ և՛ ճմայք, և՛ ճամոզչություն։

Դերասանուհին ասաց իր խոսքը այդ ճերտուհու մասին՝ ճատուտնելով ճատարակական բարձր ըմբռնում ունեցող, ազնվաբարո կնոջ պատկերացումը։ Դա է արտիստական անսդարտ ընդարագրի այս դերասանությունը ուրույն տեղ տալիս դերասանական արվեստում։

Ռուբանյա Վարդանյանի ձախսահիությունն ու ասելիքը «ճակատագրական կնոջը» չէին վերաբերում։ Նրա ճերտուհին չափազանց կիրթ էր ու ճասկացող՝ սևիական կրքերի գերին դառնալու ճամար։ Երբ Վարդանյանի ճերտուհին մարդկային իրավունքի պահանջ էր առաջադրում՝ դերասանուհին դա ճիմնավորում էր ոչ այնքան կանացի ճմայքի ու զգացմունքների զորությամբ, որքան բանական և կիրթ ընդարագրով, որից կարելի էր քաշվել, անհարմար զգալ, ինչպես նրա Ռաճնակալայից անհարմար էր զգում բանիմ ազգու տևրը դարձած Լոպախինը։

Մաքուր առոգանությունն, ճամեմի ձայն ունեցող դերասանուհին ուներ արտասանության ճանդես գալու ոչ միայն սեր, այլև ճմտություն և կուլտուրա։ Հայ բանաստեղծության գոհարները նրա արտասանությամբ ճնչում էին ճատակ ու գեղեցիկ։ Եվ նա իր մանկավարժում կնկնց արտասանելիս, 1957-ի այն օրը, երբ Սունդուկյանի անվան թատրոնում նշվում էր Սիրանույշի ծննդյան 100-ամյակը։ Ռուբանյա Վարդանյանը մեծ դերասանուհու ճիշատակը ճարգում էր արտասանությամբ և ճանկարծ, Ավ. Իսահակյանի «Բինգյոլի» տողերն ասելիս, նա կորցրեց ճավատարակչությունը, ճանդիսատեսի առաջաճար ճայացքի առաջ ևս-ևս կնաց դնդի կուլիսները ու այլևս չվերադարձավ։ Այնպես էլ նա չկարողացավ ասել բանաստեղծության վերջին տողերը.

Ես պանդուխտ եմ էս տեղերին ծանոթ չեմ,
Քույրիկ, ասա, ո՞րն է ճամփան Բինգյոլի։

ԲԵՄԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ բեմարվեստի հետագա զարգացումը 30-ական թվականներին և դրանից էլ մի փոքր առաջ, պայմանավորեց նոր, սովետական թատերագրությունը: «Լյուբով Յարովայա», «Բեկում», «Օղակում», նաև երկեր, որոնց հիմքում ընկած էր նոր հասատատվող կյանքի ու սոցիալիստական հեղափոխության թեման, շատ բան որոշեցին թատրոնի գեղարվեստական ընդհանուր պատկերում:

Ռեժիսուրայի ասպարեզ էր մտել մի նոր սերունդ, որն իր հետ բերել էր բեմական ստեղծագործության իր հասկացությունները, ներկայացման կազմակերպման այլ սկզբունքներ: Բեմադրության ներդաշնակության խնդիրը հասել էր մի նոր աստիճանի, և դեկորը կամ կարասին, նույնիսկ դերակատարի թիկնոցն այլևս չէին կարող ինքնանպատակ լինել:

Բեմանկարչության զարգացումը հիշյալ տարիներին ակներև էր և զարգացման միտումներով խոստումնալից առանձնապես Երևանի Առաջին պետթատրոնի և ապա Լենինականում նոր կազմակերպված Երկրորդ պետթատրոնի ստեղծագործական աշխատանքներում:

Բեղմնավոր եղավ 1927 թվականը: Գ. Ցակուլովի «Մորգանի խնամուն» հաջորդեց «Լյուբով Յարովայայի» բեմադրությունը Միքայել Արուտչյանի ձևավորմամբ: Առաջին պետթատրոն եկավ նաև նկարիչ Ստեփան Թարյանը: Երկու մասնագետ բեմանկարիչ մշտապես կապվեցին այս թատրոնի հետ և շուրջ մեկ տասնամյակ, չնչին բացառություններով, ասպարեզի մենաշնորհը պահեցին իրենց ձեռքին:

Սակայն սխալ կլիներ այս նկարիչների և հատկապես Միքայել Արուտչյանի գործունեությունը կապել միմիայն Առաջին պետթատրոնի հետ: Դժվար է ուրվագծել հայ բեմանկարչության ամբողջ ուղին առանց աչքի առաջ ունենալու Միքայել Արուտչյանի վաստակը, որ շուրջ երեսունամյա արգասավոր տարիներ է ընդգրկում:

Միքայել Արուտչյանը (1897—1961) շուշեցի էր, սովորել էր Սարատովի Գեղարվեստական արհեստանոցում, քաղաքացիական կռիվների տարիներին լեգենդար Գալի հրամանատարությամբ հասել էր մինչև Վարշավա, այնուհետև անցել էր Բեռլին՝ ուսանել տեղի համալսարանի իրավաբանական բաժանմունքում, դրանից հետո նա մի ամբողջ տարի Փարիզի Գեղարվեստից ակադեմիայի սան էր եղել: Նա Խորհրդային Հայաստան եկավ երեսունը դեռ չբոլորած, սակայն գրքի ձևավորման արդեն պատրաստի մասնագետ էր և թատրոնի խիստ աչժմեական, ընթրաճաշակ նկարիչ: Դա գուցե և չընդունվեր, եթե նրա գործունեության առաջին շրջանը չհամընկներ Ցակուլովի մասնակցությամբ ստեղծված բեմադրություններին: Այդ զուգադիպությունն

իր ուսանելի արդյունքը տվեց: Ընդամենը երկու տարվա մեջ, միայն Առաջին պետթատրոնում, նա տասնմեկ ներկայացում ձևավորեց, բոլորն էլ, սուսեր բացատրության, ժամանակակից հեղափոխական թեմատիկա շոշափող պիեսներ:

Արուտչյանը էական նորություններ մտցրեց Առաջին պետթատրոնի գեղարվեստական կյանքում: Նա թատրոնում հաստատեց մակետի կուլտուրան, որպես ներկայացման նպատակադրումը հստակ դարձնող և նրա ընդհանուր պատկերը որոշող միջոց: Ինքը մակետի մասնագիտական լեզվով էր խոսում, թեմաներթակի կոնկրետ ծավալն ու տարածական հարաբերությունները դնում էր ռեժիսորի և դերասանի առջև: Այսպես ստեղծվեցին «Բեկում», «Խոռվություն», «Զրահագնացք 14—69» (1925), «Հրե կամուրջ» (1929), «Ծովակում» (1930), «Կացնի պոեմ» (1931) և այլ ներկայացումներ, որոնք հանդիսացան թատրոնի պատմության նոր փուլը:

Սկզբնական շրջանում Արուտչյանի առաջադրած մակետները, անշուշտ, անթերի չէին: Գրաֆիկական հստակ պատկերացումների, ճարտարապետական կազուս ֆորմաների համեմատությամբ, երիտնագիրն այնքան էլ տպավորիչ չէր («Արյունոտ անապատ», «Տրանսատլանտիկ» և այլն): Արուտչյանը ստեղծագործում էր Սարյանի, Թամանյանի և Կոջոյանի ժամանակաշրջանում: Մեծ պատասխանատվություն կար այդ «մարտանոցի» մեջ: Երիտասարդ արվեստագետին մեկ համաչափ ու ընթագեղ ոճն էր հրապուրում, մեկ զվարթ երիտնագիրը, մեկ գրաֆիկական արվեստի հարստությունները: Կոնստրուկտիվիստական նորամուծություններն էլ՝ իրենց հերթին: Արուտչյանի հիշտ կողմնորոշմանը մասամբ էլ նպաստեց Սարյանի հետ միևնույն թեմադրության՝ «Ալմաստի» վրա աշխատելը (1933): Եվ նա թերևս այստեղ մեկընդմիշտ համոզվեց, որ ծավալային գեղանկարչական դնկոցը, երիտնագրային ոգով լուծված տարազների հետ միասին, շատ ավելի մեծ հնարանկարներ ունեն թատրոնում, քան այդ կարող են արվել սուսկ ճարտարապետական կամ գրաֆիկական խստորոշ սկզբունքների կիրառմամբ: «Ձիգարոյի ամուսնության» ձևավորումը դրա լավագույն ապացույցն էր: Դա այն աշխատանքն էր, որով Արուտչյանը կանգնեց ռեժիսորի կողքին, հանդգնեց «նկարչի տիրապետություն» հաստատել թատրոնում:

Դերակատարներից ոմանք երկար ժամանակ չէին կարողանում «ներել» նկարչին ճմանօրինակ մրցակցությունը, նրան բաժին ընկած ծափերը: Դա արդեն նորություն էր հայ թատրոնում:

Վահան Թոթովենցի կարծիքով Արուտչյանի աշխատանքը «բարձրորեն գեղարվեստական» էր. «... փոքրիկ թեմի տարածության մաքսիմալ օգտագործում խաղի համար, գույների, գծերի, լույսերի ներդաշնակության, էպոխայի խոշորագույն զգացում, տարազների գունագեղության և միաժամանակ ներդաշնակված շրջապատի հետ—ահա հատկանիշներ, որոնք գալիս են հաստատելու երիտասարդ արվեստագետի կատարյալ տիրացումն այդ ասպարեզում: Արուտչյանի վերջին տեսարանը գլուխ-գործոց է մեր թատրոնական պատմության բոլոր շրջանների համար»[1]: Իսկ թատերագետ Ս. Մելիքսեթյանը «Ձիգարոյի» ձևավորումը համարելով «մեծարժեք ու հիանալի» կոչ

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1935, 5 դեկտեմբերի:

է աճում մասնագետ ակարիչներիմ՝ առաջին հոդվածներով հանդես գալ մամուլում, լայնորեն մեկնաբանելու համար Արուտչյանի գործը՝: «Թատրոնը հսկայական առաջադիմություն է արել թե՛ դերասանական խաղի, թե՛ ռեժիսուրայի և թե՛ բեմադրության ու ձևավորման տեսակետից: Առաջին հանգույը զգացի «Ֆիգարոյի» բեմադրությունից»[2],—գրել է Շիրվանզադեն:

Ռեժիսորի հետ դաշն կնքած ակարչի հաղթանակը, անտարակույս, մեծ պիտի լիներ: Ա. Գուլակյանի ճնշող ուժեղ խառնվածքի տեր ռեժիսորը հաշվի էր ընտում Մ. Արուտչյանի հետ, պիեսի մեկնաբանության խնդրում հանգիս ելնում էր նրա մտահղացումից, երբեմն նույնիսկ ընդդիմանալով որոշ դերասանների կամքին:

Ծավալելիմ գեղանկարչական դեկորների վարպետ կիրառման արդյունք էին հետագայում Արուտչյանի ձևավորած «Ծահհամեն» ու «Ամպրոպը» (1935), «Արսենը» (1937) և մանավանդ Արա Սարգսյանի համագործակցությամբ Լենինականի թատրոնում ստեղծված «Մեծապատիվ մուրացկանները» (1934): Այս աշխատանքներմ Արուտչյանիմ դարձրին 30-ական թվականների օրենսդիր հայ բեմանկարիչ: Նա մեծ հեղինակություն ձեռք բերեց թատրոններում, վայելում էր ստեղծագործական անսովոր վստահություն: Դա ամրապնդվում էր ակարչի գործերով, որ աչքի էին ընկնում պլաստիկ ձևերի բազմազանությամբ, յուրովի լուծված ակարչագեղ բեմահարթակներով: Նրա ձևավորած բեմի բոլոր տեսանկյուններմ ու իրերը, բեմահարթակի ողջ կոմպոզիցիան արտահայտիչ էին: Այսպես ակարիչը միրնվում էր պիեսի մեկնաբանության մեջ և ռեժիսորի հետ դառնում ներկայացման համահեղինակ:

Արուտչյանը հրավեր էր ստանում Հայաստանի բոլոր թատրոններից: Հմուտ ակարչի առկայությունը բեմահարթակում դարձել էր անհրաժեշտություն: Պատահական չէ, որ Լենինականի Գորաստեղծ թատրոնի անդրանիկ ներկայացման ձևավորումը Արուտչյանիմն էր: Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում նույնպես, օպերայում դարձյալ նա, Գորկու անվան Բաքվորական թատրոնի ակարիչ-կոնսուլտանտն էր, Հալկինոյի առաջին շրջանի ակարների տիտրերիմ ևս կարելի էր կարդալ նրա անունը:

Միքայել Արուտչյանը դարձավ Ցակուլովի գործի լավագույն հետևորդը հայ իրականության մեջ: «Վենետիկի վաճառականի» ձևավորման լակոնիզմով սկզբունքները յուրովի արտացոլվեցինմ Արուտչյանի «Օթելլոյի» մեջ (1940): Նա պատկանում էր այն ակարիչների թվիմ, որոնք ոչ միայն հեշտությամբ ընկալում են նորը, այլև պատրաստակամ սովորեցնում կրտսեր արվեստակիցներին: Մեր այսօրվա թատրոնի գրեթե բոլոր վաստակավոր ակարիչների ստեղծագործական կյանքում Արուտչյանը մանկավարժի ծառայություններ ունի: Երեսնականի թվականներին բեմանկարչության ասպարեզ մտած Կ. Մինասյանը, Ա. Չիլինգարյանը, Սերգեյ Արուտչյանը, Պ. Անանյանը, Ա. Միրզոյանը իրենց գիտելիքների և գեղարվեստական դաստիարակության համար պարտական են նաև Միքայել Արուտչյանին: Նրանից սովորում էին ոչ միայն ակարիչները, այլև փորձված դերասանները, նույնիսկ այնպիսի բանիմաց ռեժիսորներ, ինչպես Լ. Քալանթարը, Ա. Բուրջալյանը: Հարկավ,

[1] «Խորհրդային արվեստ», 1933, № 12, էջ 22:
[2] «Գրական թերթ», 1934, 20 հունվարի:

դրան նպաստում էր և այն, որ Արուտչյանը բազմակողմանիորեն զարգացած արվեստագետ էր, լայն մտահորիզոնի տեր, գերմաներեն և ֆրանսիական գրողներին կարդում էր բնագրով, հիանալի գիտեր ռուսաց լեզուն և գրականությունը, իսկ ազգային արվեստն ու գրականությունը մոտիկից հետևելու և ըմբռնելու համար սովորում էր հայերեն, այն էլ Չարենցի՝ իր մտերիմ ընկերոջ օգնությամբ:

Այս բեղմնավոր շրջանը համընկնում է Արուտչյանի գործունեության առաջին տասնամյակին, թեև նրա վաստակը նույնքան արդյունավոր էր և հետագա ժամանակներում: Սակայն այն զարգացումը, որ ապրեց խորհրդային հայ բեմադրչությունը 30-ական թվականներին, մեծ չափով կապված էր Արուտչյանի տաղանդի և կուլտուրայի հետ: Դատապարտական չէ Մկրտիչ Զարիֆի եզրակացությունը, որը Հրաչյա Ներսիսյանի ստեղծագործության երկրորդ փուլը (1927-ից հետո) բնութագրելիս այն կապում է «թատրոնի առավել բարգավաճ շրջանին, որտեղ նկարիչ-ձևավորողը «քաղաքացիական իրավունք» ձեռք բերեց, տալով նաև դերասանին գրիմի անհրաժեշտ մտահղացումը, կոստյումների և այլ օժանդակումների էսքիզները»[1]:

Քաղաքացիական իրավունք ստացավ հայ բեմում ոչ միայն նկարիչ ձևավորողը, այլ ներպարվեստն առհասարակ: Թերևս մեր հասարակության կյանքում ունեցած թատրոնի ակտիվ դերն էր նկարիչներին մղում դեպի այդ ասպարեզը: Վիեննայի Գեղարվեստից ակադեմիան ավարտած ու երևան տեղափոխված քանդակագործ Արա Սարգսյանն իր հիմնական զբաղմունքին զուգահեռ հաճախ էր կատարում նաև թատրոնի պատվերները: Լենինականի բեմահարթակում նրա ձևավորած «Նապոլեոնի արշավանքը» (1931), մասամբ էլ «Պաղտասար աղբարը» Բանվորական թատրոնի բեմում (1936) իստորոշ դեկորների մեջ դիտված տարազների այնպիսի պատկերավոր ու գունեղ լուծումն ունեին, իսկ էսքիզներում այնքան կենդանի էին տիպարները և թատերականացված, որ կարող էին պատիվ բերել փորձառու բեմանկարչին:

Թատրոնի ընդհանուր տեսակարար կշիռը բարձրանում էր: Վարպետ դերասանների բեմական կատարումներն իրենց նկարչական արտացոլումը գտնում էին նաև բեմից դուրս: Ռուս ականավոր նկարիչ Եվգենի Լանսերեն (որ Թիֆլիսի թատրոնում 1928-ին Բուրջալյանի պատվերով «Հաջի Մուրադ» էր ձևավորել), գեղանկարչի վրձնով վերարտադրեց Մ. Մանվելյանի (Օելոկ) և Ա. Ոսկանյանի (Պորցիա) ստեղծած բեմական կերպարները: Թատրական ուշագրավ դիմանկարներ ստեղծեցին Ստ. Աղաջանյանը, Փ. Թերլեմեզյանը, իսկ Մարտիրոս Սարյանը Առաջին պետթատրոնի 10-ամյակն առիթ դարձրեց ստեղծելու համար այդ օջախի բազմաթիվ մարդկանց դիմանկարները: Սարյանի այդ ոգեշնչումը դիմանկարչության հիանալի օրինակներ տվեց մեր կերպարվեստին:

Նույն թվականներին էր, որ «մոլեգին Սարյանը» ասպարեզ իջավ որպես բեմի դեկորատոր: Կ. Ստանիսլավսկու հանձնարարությամբ, Մոսկվայի Երաժշտական թատրոնի համար նա Երևանից ուղարկեց (1932) «Ոսկի աքլորիկ» օպերայի այն գործողության ձևավորումը, որը բեմադրության մեջ

[1] «Խորհրդային արվեստ», 1932, № 2, էջ 21:

կոչվում էր «Ծամախու թագավորություն»: Ու թեև մյուս գործողությունների բեմադրական աշխատանքներն ավարտին էին մոտենում, մի քանի ռուս խոշոր բեմանկարիչներ ներկայացրել էին փորձնական էսքիզներ և արժանացել հավանության, այնուամենայնիվ, Սարյանի մակետին ծանոթանալով, բեմի մեծ ռեֆորմատորը մերժեց միջ այդ ստեղծվածը, ասելով. «Թատրոնի բոլոր աշխատանքները և առաջին ու վերջին՝ ռուսական գործողությունների պլանը պետք է ենթարկել սարյանական մտահղացմանը»[1]:

Սարյանն այնուհետև Սպենդիարյանի անվան թատրոնում ձևավորեց «Ջաջ Նազար» կոմիկական օպերան (1935), ապա Դոնի Ռոստովի դրամատիկական թատրոնում, Յու. Զավադսկու խնդրանքով՝ «Տիգրանը» (1938) և, վերջապես, հանրահռչակ «Ալմաստը» (1939), որը և նրան, որպես բեմանկարչի, բերեց համամիութենական ճանաչում:

Այսուամենայնիվ, այդ ժամանակ Սարյանի բեմական գործունեությունը հայ դրամատիկական թատրոնի զարգացման ոլորտից դուրս էր: Մեր ռեժիսորներին գոհացնում էին նաև երիտասարդ ուժերը: Մ. Արուտչյանից հետո, հայ բեմանկարչության ամենագործուն դեմքն այդ տարիներին Ս. Թարյանն էր, հիմնական մասնագիտությամբ քանդակագործ, որի կյանքում, սակայն, թատրոնը նույնպիսի նվիրական բնագավառ դարձավ, որքան նրա երախտավոր նախորդի՝ Գիգո Շարբաբչյանի համար:

Ստեփան Թարյանը (1899—1954) մեծացել էր Թիֆլիսում, երիտասարդ տարիներին շփվել Ե. Թադևոսյանի, Ալ. Թամանյանի, Գ. Ցակուլովի նման արվեստագետների հետ: Իսկ Հայաստան էր փոխադրվել Լենինգրադի Գեղարվեստից ակադեմիայի քանդակագործական բաժանմունքն ավարտելուց հետո: Նա էլ, Արուտչյանի պես, միանգամից ընկավ թատերական աշխույժ եռուզեռի մեջ, մի քիչ «ուշացավ տոլեց ժամանակին», բայց և, ժամանակի պահանջներից ելնելով, կարողացավ առաջ գնալ թատրոնի հետ, նպաստել նրա բարձրացմանը:

Առաջին իսկ ձևավորումը՝ «Խաթաբալան» (1927) բախտորոշ եղավ Թարյանի համար: Նրան վիճակվեց հաղորդակից լինել «Սունդուկյանի թատրոնին»: Այս կատակերգությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնում Թարյանի ձևավորմամբ երեք տարբեր բեմադրություն է ունեցել (1927, 1940, 1945), «Պեպո»՝ երկու (1929, 1948), «Քանդած օջախը»՝ մեկ (1938): Բացի այդ, նույնանուն պիեսների ձևավորմանը նկարիչն աշխատակցել է նաև Պատանի հանդիսատեսի, Կիրովականի, Արտաշատի և Ալավերդու թատրոններում: Ինչ խոսք, որ այդ բոլորի մեջ նկատելի տարբերություններ կային: Նկարիչը տարեցտարի ինչ-որ մի բան ավելացնում էր նախորդի վրա, վերամշակում արածը: Ժամանակի ընթացքում Գուլակյանի ռեժիսորական մոտեցումը նույնպես փոփոխություն կրեց: Առաջին «Պեպոյի» գռեհիկ-սոցիոլոգիզմից հետք անգամ չէր մնացել 1948-ի բեմադրության մեջ, սակայն Թարյանի ձևավորումը այդ կարգի էական վերանայման կարիք չզգաց: Միայն արհեստականորեն ավելացված պատկերները կրճատվեցին և դրանից շահեց ձևավորումը: Ըստ էության Թարյանի պատկերած Սունդուկյանը մնկն էր.

[1] «Ежегодник МХАТ, 1947», М.—Л., 1949, էջ 438—439, «Театр и драматургия», 1935, № 7, էջ 29:

տարբեր պահանջներ, տարբեր ռեժիսորական ընթերցում, բայց, այնուամենայնիվ, նույնը, որպես քեմանկարչական կերպար:

Թարյանը այդ երկերին բնորոշ ընդհանուր «գույնը» զգում և արտահայտում էր արդեն իսկ դեկորների դրվածքի մեջ, արտաքին միջավայրը նա վերաստեղծում էր «դրամատուրգիորեն»: Դա ոչ թե Սունդուկյանցի Թիֆլիսն էր, այլ Սունդուկյանի թատրոնը՝ դիտված 20-ական և ապա 30-ական թվականների արվեստագետի աչքերով: Դա ավանդական կենցաղի ու կենցաղագրական մանրուքներից գեղանկարչական միջոցներով ազատագրված Սունդուկյանն էր: Ավելի ճիշտ՝ կենցաղը տրված էր միայն հին Թիֆլիսի տարազների միջոցով: Գուլազյանի, Համլիկի դերակատարումների մեջ այդքան այդ կենցաղը զգվել էր, գեղարվեստական ընդհանրացման ենթարկվել. ավելին, նրանց չէր կարող ներշնչել և ոչ մի ռեժիսոր կամ նկարիչ: Թարյանն այդ տիպականացված մեկնաբանությունների մեջ տեսավ նորովի թատրոնի բուն էությունը: Սունդուկյանի դրամատուրգիայի բացահայտումը նոր փուլ էր թևակոխել: Մանավանդ 20-ական թվականների Սունդուկյանը՝ հեղափոխության հաղթանակի բերկրանքը ապրող ժողովրդի տրամադրության արգասիքն էր և այդ տեսակետից, հատկապես 1927-ի «Խաթաբալան», իր լավատեսական առույգ ոգով հիանալի ձայնակցում էր Սարյանի հայտնի վարագույրին: Այս առումով էլ հանդիսատեսի աչքին պատմության գիրկն ընդմիշտ անցած հերոսներ էին թվում վաշխառուներն ու միջնորդ կանայք, բոլոր քաղքենիները ու չինովնիկները միասին առնված:

Բեմադրության գլխավոր չեշտը կարծես միայն ժխտման պաթոսն էր: Ծրագմեծնատար, պալմանական դեկորների վրա հանախ արտացոլվում էին հերոսների ստվերները: Լույսն այստեղ բավական մեծ աննշանիք ուներ. ռեժիսորն այնպես էր օգտվել այդ էֆեկտից, որ երբեմն կենդանի հերոսն ու նրա ստվերը ձուլվում էին միմյանց, զավեշտորեն ծիծաղելի դառնում: Մասիսյանի սենյակում դրված տանտիրոջ հագուստների կախարանը մարդկային խորվիլակի տեսք ուներ, իսկ ախոռում գտնվող Իսային բեռում ծալապատիկ անցուդարձին հետևում էր՝ գլուխը դժվարությամբ հանելով դռանն ամրացված ավանակի դիմակի միջից:

Ամեն ինչ այդ ոճով: Լիակատար համերաշխություն՝ ներկայացման ռեժիսորական ցայտուն կերպարի և նրա դեկորատիվ ծավալների լուծման միջև: Սոցիալական կողմը ձևավորման մեջ արտահայտվել էր յուրօրինակ սիմվոլիկ պատկերներով: Ժամանակի մասուլը արձանագրել է. «Խաթաբալայի» դեկորացիան հասնում է պարզի վսեմության... ոչ մի ավելորդ գիծ, ոչ մի ավելորդ իր, ոչ մի ավելորդ գույն...»[1]:

Պատահական չէ, որ կատակերգությունների անդրադառնալիս Գուլակյանը հանախ էր դիմում Թարյանի օգնությանը, նրա ձևավորումների մեջ, բեմահարթակի հնարամիտ օգտագործման կարողությունների կողքին, գնահատելով նաև թատերական հակիրճ մտածողությունն ու նրբին ճաշակը: Նույնիսկ իր բացահայտ ծայրահեղություններով, Թարյանի «Նապոլեոն Կորկոտյանը» (1934) որոշակի հետաքրքրություն էր ներկայացնում որպես հարթապատկերային, քանդակագործական, մասամբ էլ պլակատային եղանակների զուգորդման արտահայտիչ փորձ:

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1927, 8 դեկտեմբերի:

«Ծառում» (1930), «Արշալույսին» (1937) և մանավանդ «Հրացանավոր մարդը» (1938) ներկայացումների ստեղծման ժամանակ Թարյանը ցույց տվեց, թե որքան բազմակողմանի է նրա նկարչական ձիրքը և որքան ստույգ՝ գրական երկի ընկալումը։

Լենինյան անդրանիկ հայկական ներկայացման մեջ արդեն Թարյանը ի.ւրդրել էր իր բովանդակ փորձն ու վարպետությունը։ Այստեղ գտնված էր դեկորացկարի ոճական ամբողջականությունը և այն էլ այնպիսի մի դժվար պիեսի ձևավորման մեջ, ուր բացօթյա և սենյակային «փակ» տեսարանները արագորեն հաջորդում էին միմյանց։ Գտնված էր և գունային լուծումը։ Կանաչին տվող երփնագրի մեջ թարմ ու ջերմացնող մի բան կար, որ կենսահինդ, բարձր տրամադրությամբ էր համակում դիտողին։ «Ծնորհիվ բեմադրության արտաքին ձևավորման,—արձանագրվել է մամուլում,—հանդիսականը կարողանում էր զգալ Հոկտեմբերյան հեղափոխության շունչը, տեսնել պատմական անմոռանալի օրերի տեսարանները Պետրոգրադում»[1]։

Նկարչին հարազատ էր ոչ միայն Սունդուկյանցի Թիֆլիսը, այլև հեղափոխական Պետերը, բայց և ոչ պակաս հարազատ ու հասկանալի էին այն պահանջները, որ ներկայացնում էր նոր ժամանակաշրջանը թատրոնին։ Ամեն ինչ թխում էր կենդանի, ծանոթ իրականությունից, և Թարյանը գործի տնօրինողն էր։ Բայց երբ «Մեծապատիվ մուրացկաններին» բեմադրության մեջ (1928) նկարիչն անտեսեց Պարոնյանի սոցիալական սատիրայի բուն էությունն ու կերպարների ազգային հատկանիշները, ապա երևան եկավ անհարկի եվրոպականացված հերոսների արտաքին փայլը, իսկ բարքերի զուտ արտաքին գեղանկարչական պատկերը ստվերի մեջ թողեց երկի սատիրական ոգին։ Եթե առաջին «Պեպոյի» ժամանակ Գուլակյանը, այնուամենայնիվ, չկարողացավ ընկճել Թարյանին, ապա Պարոնյանին անդրադառնալիս նկարիչը ռեժիսորի հետ կամակատարը դարձավ։ Նյութն ապրված չէր, ազգային միջավայրի ու տարազի մանրերեսային, թոռցիկ վերարտադրությունը ցնցուտում էր բեմադրության լուկ տեխնիկական աստիճ ոիթմին։ Այս բնագավառում արդեն Թարյանինը չէր։ Պարոնյանի թատրոնն էլ, նրա պոլիսն էլ այս ներկայացման մեջ մնացին չբացված։ Արևմտահայ կյանքի, հատկապես պոլսահայ միջավայրի ազգային առանձնահատկություններն ու կոլորիտը Պարոնյանի հերոսների բնութագրման խնդրում ոչ պակաս նշանակալից են, քան Թիֆլիսինը Սունդուկյանի մոտ, ուստի նկարիչն ու ռեժիսորը նախ այդ կոլորիտից ելնելով պետք է կենդանություն տային հերոսներին, ապա խորացնեին նրանց սոցիալական էությունը։ Դա չէր կատարվել։

Միքայել Արուտչյանն էլ որոշ իմաստով դժվար կացության մեջ ընկավ երբ Լենինականի թատրոնում սկսվեցին «Մեծապատիվ մուրացկաններին» փորձերը (1934)։ Արա Սարգսյանի միջամտությամբ միայն արևելահայ թատրոնը գտավ Պարոնյանի հարազատ միջավայրը, գունային կերպարը։ Ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը այս հարցում փոքր դեր չխաղաց։ Ու թեև հետագայում նույն ռեժիսորի հետ տարբեր բեմանկարիչներ (Սերգեյ Արուտչյան, Վասիլ Վարդանյան, Սուրեն Ստեփանյան) եկան յուրովի հարստացնելու Պարոնյանի թատրոնը, բայց և այնպես Արա Սարգսյանի ծառայությունն այս բնագավա-

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1938, 11 Հոկտեմբերի։

ռում մնաց նույնքան նշանակալի, որքան Սունդուկյանը՝ Թադյանի ստեղծագործական կյանքում:

Ռեժիսորը միշտ չէ, որ ի վիճակի է միայնակ հաղթահարել դասական դրամատուրգիան, թեկուզ և նրա տրամադրության տակ լինի կարող դերասանների մի ամբողջ խումբ և նույնիսկ օժտված լինի ներքնական աննուրանալի շնորհներով, ինչպես Աճեմյանը: Առանց Պուշի խայտաբղետ գեղեցկության, առանց նրա մթնոլորտի պատկերավոր վերարտադրման դժվար էր ստեղծել ժամանակակից իմաստով պարոնյանական ներկայացում: Այս առումով էական էր Արա Սարգսյանի աշխատանքը: «Մեծապատիվ մուրացկանների» մեջ նրանք էին կերպարան վերստեղծում վարագույրի, բեմի վերին մասից վանահայկով կախված «ազգային-ճիների» հետապնդած տանկական ոսկու սիմվոլիկ պատկերման մտահղացումները, ինչպես և տարազների հետ համաձայնեցված դեկորների ընդհանուր կոլորիտը: Ահա Մ. Արուտչյանի մակետը էական առանձնահատկություններով լրացնող մանրամասներ, որոնք փայլ ու շուք էին տալիս հոչակված այդ բեմադրության գեղանկարչական տեսքին:

Նման ուշագրավ, թեև եզակի մնացած մի օրինակ էլ Երվանդ Հոյարը տվեց, արդեն Սունդուկյանի անունը կրող թատրոնի բեմում ստեղծելով «Քաոս հյուր» ներկայացման ձևավորումը (1937): Դա Պուշկինի աչքերով ընկալված Իսպանիան էր. բեմանկարի մեջ զուսպ, մեկ արևավառ, մեկ մուգ, բայց միշտ ողբերգության բնույթից բխող խիստ երանգներով, միաժամանակ ճարտարապետական դիպուկ գրքերանգներով հարստացած: Նույն ռեժիսորի (Տ. Շամիրխանյան) բեմադրած «Բամբասանք և սեր» կատակերգությունը ևս ուներ գեղանկարչական բարձր ակարագիր, որի ստեղծողը դարձյալ Ե. Հոյարն էր:

Երեսնական թվականներին գնալով բարձրանում էր բեմանկարչության մակարդակը ոչ միայն Սունդուկյանի անվան, այլև հանրապետության գրեթե բոլոր թատրոններում: Սակայն մայրաքաղաքի թատրոնները, այդ թվում ռուսականն ու աղրբեջանականը, մասամբ էլ օպերան, գործն առաջ էին տանում Սունդուկյանի անվան թատրոնի նկարիչների մասնակցությամբ: Միայն Լենինականում բուռն թափով գործող թատրոնն էր, որ ձգտում էր իր ինքնուրույն դեմքն ունենալ նաև բեմանկարչության մեջ:

Ինչպես ամեն մի արվեստագետ, բեմանկարիչն էլ ունի նախասիրած թեմաներ, ունի իր դրամատուրգը կամ թատրոնը: Երբ ռուս նկարիչ Վասիլի Շերիշևը, նոր միայն մասնագիտական կրթություն ստացած, Մոսկվայից փոխադրվեց Լենինական, դրամատիկական թատրոնում աշխատելու, բնավ իսկ չէր կարծում, որ այդ թատրոնն է դառնալու նրա ստեղծագործության միակ հանգրվանը, իր համար մշտապես սիրելի ու ընդհանուր օջախը:

Վասիլի Շերիշևը (1902—1940) ուսանողական շրջանում մասնակցել էր գեղարվեստական տարբեր սկզբունքներով ղեկավարվող մոսկովյան թատրոնների բեմադրական աշխատանքներին և քաջ գիտեր, թե ինչ մեծ դեր ունի կատարելու ժամանակակից թատրոնում բեմանկարչությունն ու նրա տեխնիկան: Շերիշևի աչքին Ե. Ցանովսկու «Ցասումը» ոչ պակաս հրապուրիչ էր, քան Գորկու «Հատակումը» և Տոլլերի «Հոպլյա, մենք ապրում ենք» դրաման ու Կիրշոնի «Հացը» նույնպիսի ներշնչման աղբյուր էին նրա համար, ինչպես Ջանանի «Շահ-Աբասն» և Լ. Միքայելյանի «Գոշը»: Նրա բոլոր ձևավորումներն



Լեռնի՝ Վ. ՎԱՂԱՐՇՅԱՆ
Ն. Պոգոդինի «Հրաշքաձավոր մարդը»

Ե. Գասի փայտե քանդակներից մեկը

Ե. Գասի փայտե քանդակներից մեկը

ամբողջական էին, դրանց մեջ կյանքը բեմական գունեղ պատկերացումներով էր տրված:

Ներիշևը ոգով անբաժանելի էր այդ թատրոնից, նրա տվյալ ժամանակաշրջանից: Նա մխրճվում էր բեմադրական աշխատանքների բովանդակ ընթացքի մեջ, «սև» գործի զգալի մասն էլ հաճախ ինքն էր անում, խուսափում էր նախնական դեկորացկարից, անցնում էր բեմի կառուցմանը՝ ուղղակի մակետի միջոցով: Այդ աշխատանքային ոճը, որ ոչ միայն նրա առանձնահատկությունն էր, այլ ժամանակի շատ նկարիչների, ակներևորեն մեծ արդյունք էր տալիս Լենինականի թատրոնում, ուր սովորություն էր դարձել ներկայացումները ստեղծել հավասարապես բոլորի ջանքերով. այստեղ չկային մեծ ու փոքր արվեստագետներ, շահագրգռությունն ու պատասխանատվությունը վերաբերում էին բոլորին:

Ներիշևի մասնակցությամբ ստեղծված ներկայացումները բեմանկարչորեն ամբողջական էին. նկարիչը դեկորների միասնական տեղադրման սկզբունքի համոզված կողմնակիցն էր, ձգտում էր ամեն ինչ կառուցել միևնույն հենքի վրա և տարածական փոքր հնարավորությունների մեջ հասնում էր տվյալ բեմահարթակի շրջանակներից դուրս ելող բարձրության ու խորության: Նրա լավագույն ձևավորումներից մեկում՝ «Խնդության փողոցի» (1932) մեջ տեղադրվել էր հինգհարկանի մի շենք, որ ամբողջ մի թաղամաս էր թվում: Նույնը և «Ծաատումը»՝ մի եկեղեցի, նրան կից բակված խրճիթներ, և հանդիսականի առջև փռվում էր գյուղի համայնապատկերը:

Նկարչի ու ռեժիսորի, Ներիշևի ու Աճեմյանի համատեղ ստեղծագործությունը արգասավոր եղավ թատրոնի համար: Դա շատ դիպուկ նկատել էին 1934-ին Լենինականում այցելած Կուկրինիքսները, որոնք թատրոնին հիշատակ թողեցին մի ծաղրանկար, ուր քաղաքի փոխարեն պատկերված էր Ամենափրկիչ եկեղեցու մեծ գմբեթը, իսկ թատրոնը մարմնավորում էին այդ գմբեթից էլ վեր կանգնած Ներիշևի և Աճեմյանի աննոգ կերպարանքները:

«Մեծապատիվ մուրացկաններից» բացի, Աճեմյանի այս շրջանի բոլոր այքի ընկնող բեմադրություններն իրագործված էին Ներիշևի հետ՝ «Բեկումը» և «Մարոկկոն» (1929), «Հացը» (1931) և «Իմ բարեկամը» (1933), «Շահնամեն» (1935) և հատկապես «Հատակումը» (1932), որ շուրջ 30-ամյա բեմական կյանք ունեցավ Լենինականում՝ այդ հատուկտեղ աշխատանքի պտուղներն էին: Ներիշևի միջոցով Աճեմյանը անմիջականորեն հաղորդակից էր լինում ռուսական բեմանկարչության ոգուն և ոճին, Ներիշևը Աճեմյանից սովորում էր ազատություն տալ երևակայությանը: Այդ փոխըմբռնումը իրոք աննժիտելի հաջողություններ բերեց թատրոնին: Պատահական չէր, որ Լենինականի «Հատակումը», Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի համեմատությամբ նույնիսկ, միանգամայն ինքնուրույն և հետաքրքրական լուծում ուներ: Հնարամիտ ձևավորման շնորհիվ հատակի գորկիական բնակիչները թվում էին հանդիսատեսի հետ առնչված նույն մթնոլորտի մեջ: Կոստիլյովների վերնահարկը, իր ծանր հենականմարներով, ճնշում էր նկուղը, իսկ կամարներից մեկը կարծես շարունակվում էր դեպի հանդիսատեսրահ, դահլիճում ընտած մարդկանց առնելով իր մեջ, դարձնելով նրանց ներկայացման մասնակիցներ: Այդ ամենը կատարված էր դեկորի նյութականության նուրբ զգացումով: Ապրած կյանքն էր բեմի վրա, հատակում տատապող մարդկանց միջավայրը: Իսկ երբ երրորդ գործողության մեջ անհրաժեշտ էր ազատել բեմա-

հարթակը, ապա հատակը դյուրությամբ դառնում էր արևկող մի քանի, սակայն նույն հենակամարի առկայությամբ:

Ներիշևի և Աճեմյանի համագործակցությունը ուսանելի էր նույնիսկ վրիպումներով: «Անազանգ» (1931) և «Ժամագործն ու հավը» (1934) ներկայացումների մեջ ձևի ինքնանպատակ շահագործումը ևս ռեժիսորի ու նկարչի միացյալ ջանքերի հետևանք էր, իսկ «Մեր և խարդավանք» բեմադրության մեջ (1934) նրանք պարզապես որոշեցին Վախթանգովի անվան թատրոնից փոխ առնել Ն. Ակիմովի չափից դուրս պայմանական, նյութականությունից հատարյա զրկված դեկորների սկզբունքը: «Իմ բարեկամը» ներկայացման մեջ էլ, որ Մոսկվայի Հեղափոխության թատրոնի ազդեցությամբ էր արված, լույսի ներգործության տեխնիկական սահմանափակներն այնքան էին ընդլայնված, որ նույնիսկ վարագույրը փոխարինված էր լույսով: Դրանք իրոք «ուսանելի» վրիպումներ էին, արդյունք գեղարվեստական նույնատիպ մտածողության: Իսկ տիկնիկային թատրոնի «Չախ-չախ թագավորը» բեմադրության մեջ (1936) արդեն դժվար էր որոշել, թե որտեղ է սկսվում ռեժիսորը և որտեղ նկարիչը: Տիկնիկ կերպարների ստեղծման ու մեկնաբանության մեջ նրանք հավասար մասնակցություն ունեին:

Ներիշևը ոչ միայն բեմանկարչության, այլև բեմական տեխնիկայի վարպետ էր: Բեմի պտտահարթակը Լենինականի թատրոնում գործի դրվեց այդ նկարչի օրոք. նա հենց սկզբից այդ հարթակը օգտագործում էր դիրքային տարբեր համաչափություններ ստեղծելու համար (նման «Եգոր Բուլըչովի» բեմադրական սկզբունքներին, որ գալիս էր Վախթանգովի անվան թատրոնի գլխավոր նկարիչ Վ. Դմիտրևից[1]):

Ներիշևի վերջին աշխատանքը՝ «Գոշը» (1936) ցույց տվեց, որ հայ բեմը հանձին նրա պիտի կորցներ տաղանդավոր մի բեմանկարչի, որին հարազատ էր հայ ազգային մշակույթը, մասնավորապես ճարտարապետությունը: Հայ բեմում ոուս շատ նկարիչներ են ստեղծագործել և շատերը տաղանդավոր, մարդիկ՝ Վ. Իվանով, Վ. Կոմարդովսկով, Պ. Վոլոդինից, Ի. Շտեմբերգ, սակայն Ներիշևը ոչ թե ձևավորումներ է արել հայ թատրոնի համար, այլ պարզապես նրա արվեստագետն էր, ամբողջովին կապված նրա հետ:

Վ. Ներիշևի անժամանակ մահվանից հետո Թիֆլիսից մշտական աշխատանքի Լենինականի թատրոն հրավիրվեց նկարիչ **Զաքար Սիմոնյանը** (1906—1939): Նույնպես օժտված, կիրթ ու ընթաճաշակ արվեստագետ, որ ավարտել էր Վրաստանի Գեղարվեստից ակադեմիան՝ հաստոցային գեղանկարչության ասպարեզում դրսևորելով ակներև ընդունակություններ: Ապրելով մի քաղաքում, ուր բեմարվեստը գրավիչ էր նաև նկարչական նվաճումներով, նա գերադասեց միաժամանակ աշխատել թատրոնում:

Զաքար Սիմոնյանը ևս իր ստեղծագործական կարճատև կյանքում անդարձներ չգտնվեց հայրենի քաղաքի բեմական պատկերման նկատմամբ: Սուն-դուկյանի դրամատուրգիան նրա ստեղծագործության մեջ բնկվեց յուրովի՝ նույնքան ժամանակակից, որքան Թարյանի և վաղերական՝ Շարբաբչյանի հանգացողությամբ: Սակայն Թիֆլիսը նա ընկալեց նախ Թումանյանի հայաց-

[1] Հայ բեմում դեկորների նույն լուծումը ռեժիսոր Բ. Զախավան նկարիչ Ս. Ալաջալյանի հետ իրացրեց «Եգոր Բուլըչով» ներկայացման մեջ, պտտվող շրջանակի վրա, որից շահեց փողնարի դրամատուրգիական տեսարանը:

քով: Պատահի հանդիսատեսի թատրոնում նրա ձևավորած «Գիքորը» (1935) բեմանկարչական հետաքրքիր աշխատանք էր: Հին Թիֆլիսը նկարիչն անհամեմատ լայն պատկերեց «Սունդուկյանի Թիֆլիսը» ներկայացման ձևավորումով (1935, Թիֆլիսի Հայ դրամա):

«Պեպոյի», «Բանդած օջախի» և «Էշի մեկ զոհի» ձևավորումները, որ 30-ական թվականներին կատարել էր Սիմոնյանը տարբեր ռեժիսորների հետ (Լ. Քալանթարի և Ա. Աբարյանի հետ Թիֆլիսի Հայ դրամայում և Վ. Աճեմյանի հետ՝ Լենինականում), յուրովի էին բացում մեծ դրամատուրգի աշխարհը և այդ վառվում ձևավորումների մեջ նկարիչը պահպանում էր իր դեմքը:

Զ. Սիմոնյանը նույնպիսի վառ ու ռեալիստական մոտեցում էր ցուցաբերում նաև ռուս դասական և սովետական հեղինակներին անդրադառնալիս: «Ամպրոպը», «Թշնամիները», ինչպես և դրանց կողքին՝ «Պլատոն Կրեչետով» ու «Ծաղկամեն» ապացուցում էին, որ Թիֆլիսի հայ թատրոնում աճել է տաղանդավոր մի բեմանկարիչ:

Լենինականի թատրոնի աշխատանքներին Սիմոնյանի բերած մասնակցությունը առանձնահատուկ ուշադրության արժանացավ «Էմմանվել» ներկայացման մեջ: Ռեժիսորի (Աճեմյան) և նկարչի ներդրած ջանքերը կարող էին պսակվել ավելի մեծ հաջողությամբ, եթե չլինեին պիեսի մոտացածին էֆեկտները: Ներկայացման ռեժիսուրան և ձևավորման արվեստն անհամեմատ բարձր էին պիեսից, և եթե կարելի է նկարչի աշխատանքը գնահատել ներկայացումից անկախ, ապա պիտի ասել, որ «Էմմանվելի» ձևավորումը 30-ական թվականների հայ բեմանկարչության լավագույն նմուշներից էր: Գտնված էր միջավայրի տարածական գունեղ կերպարը. այստեղ նկարիչը ելել էր ոչ թե պիեսի նեղ միջավայրից, այլ ընդհանրապես:

Այս թատրոնի ինքնատիպ ձևավորված ներկայացումներից է «1905 թվականը»՝ նկարիչ Կարո Միքանյանի առաջին շրջանի լավագույն աշխատանքներից մեկը (1937): Արվեստաբան Ե. Կոստինյան այսպես է գնահատել այդ ձևավորման վերջին տեսարանը. «Նուրբ գեղանկարչությամբ են աչքի ընկնում Զ. Չաբարյու «1905 թվականը» պիեսի համար արված դեկորները, որոնց մեջ վճռական դեր է հատկացված բանաստեղծական բնանկարին: Հայկական և ադրբեջանական ժողովրդական ճարտարապետության տարրերն օրգանապես ձուլվել են մի ոչ մեծ կառույցում»[1]: Նկարիչը բեմը չէր ծանրաբեռնել Բաքվին բնորոշ, բայց սխեմա դարձած նավթային բուրգերի նկարագրությամբ, այլ ելել էր պիեսի բուն գաղափարից, որ ցայտուն կերպով դրսևորված էր բարիկադների տեսարանում: Գործողության միջավայրն ստեղծված էր թեթև ու տպավորիչ միջոցներով: Այդպիսին էր նաև Կ. Միքանյանի ձևավորած «Վենետիկի վաճառականը» (1936), ուր առանձնապես աչքի էին ընկնում սիրային տեսարանները՝ Զեսիկայի պատշգամբն ու պարտեզը, դարձյալ բանաստեղծական բեմանկարով: Պատահի հանդիսատեսի թատրոնում Միքանյանի ձևավորած «Գիքորն» էլ (1939) նույնքան ամբողջական, ավելորդաբանություններից զերծ մի աշխատանք էր:

Երևանական թվականներին թատրոն եկած նկարիչների մեջ Միքանյանից բացի աչքի ընկան Արմեն Չիլինգարյանն ու Սերգեյ Արուտչյանը,

[1] «Սովետական արվեստ», 1938, № 3, էջ 40:

որոնք զուգահեռաբար հանդես էին գալիս հանրապետության գրեթե բոլոր աչքի ընկնող թատրոններում:

Առաջին իսկ քայլերից երևաց, որ Չիլինգարյանը զգում էր ժամանակաշրջանն ու դասական թատրոնի ոճը: Թե՛ տարազներով, թե՛ ընդհանուր դեկորացիայով «Քաղքենին ազնվական» ներկայացումը (1936) նախ և առաջ մոլիերյան էր, գունեղ, կատակերգական, կենսասիրական: Իսկ «Պրոֆեսոր Պոլիժաևի» ձևավորումը (1938) ինտերյերի լուծմամբ շատ նպատակավոր պայմաններ էր ընձեռում դերակատարներին, ու թեև ամեն ինչ պարփակված էր նույն սենյակներում, հանդիսականի հայացքը շարունակ հանդիպում էր հերոսների կենցաղի հետ կապված մի որևէ հետաքրքրական մոտիվայի: Թերևս դա հիմք տվեց նույն թատրոնին՝ Չիլինգարյանին հանձնարարելու «Պատռվի համար» ներկայացման ձևավորումը (1939): Երեք տարբեր ինտերյեր՝ մատուցված զանազան դիտակետերից: Նկարիչը հայ միլիոնատիրոջ առանձնատունը կարհավորել էր նկատի ունենալով ոչ այնքան գլխավոր հերոսի, որքան նրա զավակների (որոնք և տոն էին տալիս ընտանեկան կենցաղին) ճաշակն ու հակումները: Կահ-կարասին օգտագործված էր ըստ պատկանելիության և բնորոշում էր տվյալ գործող անձի հոգեբանությունը, իր հերթին օգնում ռեժիսոր Անեմյանին՝ «կապ հաստատելու» նրանց միջև: Շոճաթոռը հիմնականում կապվում էր Սաղաթելի, գահավորակը՝ Երանուհու, պարապ զրաղմունքի առարկա դարձած դաշնամուրը՝ Սուրենի և Ռոզալիայի, քարտեզներով բեռնված մի պատռ ու սեղանը՝ Բագրատի հետ: Իսկ Էլիզբարյանը կարծես այդ հարկի տակ ոչնչի հետ կապված չէր: Նա թեև ամենուր էր, բայց խուսափում էր թե՛ հարազատներից, թե՛ արտաքին շրջապատից ընդհանրապես: Բեմական կերպարի ու միջավայրի նման փոխհարաբերությունը գեղարվեստորեն կուռ և բացառիկ անսամբլային ներկայացման մեջ լայն հնարավորություններ էր տալիս բեմական կերպարը տարբեր երանգներով բացելու համար:

Սերգեյ Արուտչյանի ձևավորումներում զգացվում էր ճարտարապետական մտածողություն և ոչ միայն «Երկիր հայրենի» պատմական դրամայի առաջին բեմադրության մեջ (1940), ուր ճարտարապետական դեկորը բնականաբար մեծ տեղ պիտի գրավեր, այլև «Լենինն» պիեսի լենինականյան ներկայացման (1940): Այստեղ Միխելսոնի գործարանի բակը, ճարտարապետական հնարամիտ լուծման շնորհիվ, կրկնակի տարածություն էր ձեռք բերել, օգտագործվել էին նաև բեմի պահեստն ու «գրպանները»:

Կատակերգական թեմաների պատկերման մեջ Սերգեյ Արուտչյանը իրեն ավելի լավ է զգում: «Քաջ Նազարի» ձևավորումը Պատուճի հանդիսատեսի թատրոնում նրա աչքի ընկնող գործերից է (1939): «Վինձորի զվարճասեր կանայք» թույլ բեմադրության տարազների կատակերգական կիրառման մեջ էլ երևում էր նկարչի սուր միտքը:

Երեսնականա թվականներին Հայաստանի համարյա բոլոր բեմանկարիչները երիտասարդ էին, ավյունով լի, համարձակ, նոր լուծումների հետամուտ: Նրանց արդյունավետ աշխատանքի հետևանքն էր, որ 1940-ին Երևանում կազմակերպվեց հայ բեմանկարիչների առաջին խոշոր ցուցահանդեսը: Դա յուրահատուկ ամփոփումը եղավ նրանց գործունեության: Նկարչի աշխատանքը դուրս եկավ ճեղ մասնագիտական ոլորտից և դարձավ հասարակական քննարկման նյութ: Ա. Ոսկանյանի, Հ. Դաճիեվյանի, Վ. Վաղարշյանի նման արտիստներ մասնակցեցին նրա գնահատմանը, իսկ Ա. Բուրջալյանն այդ

առթիվ գրեց. «Թատերական գործերի ցուցահանդեսը շատ լավ դրսևորեց մեր նկարիչների աշխատանքը թատրոնում, միայն ափսոս, որ դրանք ավելի շատ վերաբերում էին վերջին տարիներին: Եթե ցուցահանդեսում ներկայացվեր նաև նկարիչների նախորդ տարիների աշխատանքը՝ դա հնարավորություն կտար որոշել, թե մեր նկարիչները գեղանկարչության և ճարտարապետական-կոնստրուկտիվ արվեստում ինչպիսի խոշոր աճ են ունեցել»[1]:

Զարգացումը իրոք որ ակներև էր: Երեսնական թվականներին հայ բեմանկարչությունը մասնագիտական բարձր մակարդակի էր հասել: Դա կարելի էր նկատել գրեթե ամեն մի ներկայացման մեջ, յուրաքանչյուր թատրոնում: Գրավում էր ոճերի բազմազանությունը, դեկորների պարզությունը, մտահղացումների հարստությունը: Ամենակարևորը՝ ձեռք էր բերվել նկարչի, ռեժիսորի և դերակատարի ստեղծագործական փոխըմբռնում և այդ դարձել էր նույն շրջանում ստեղծված ներկայացումների գեղարվեստական ամբողջության և դերասանական անսամբլայնության հիմքը:

---

[1] «Սովետական Բաքու», Երևան, 1939, էջ 51:

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՋԵՎԱՎՈՐՈՒՄ

Որքան բարձրանում էր թատրոնի մասնագիտական մակարդակը, զարգանում դերասանական արվեստն ու ռեժիսուրան, ներկայացումների մեջ այնքան նկատելի տեղ էր տրվում երաժշտության տարրերին: Խնդիրը ոչ միայն բեմադրական կուլտուրայի բարձրացմանն էր վերաբերում, այլև ռեժիսորների զարգացմանը: Ջուր չէ ասել Վախթանգովը, թե «այն ռեժիսորը, որ շաբաթական երկու-երեք ժամ չի հատկացնում երաժշտությանը, երբեք լավ ռեժիսոր չի դառնա»[1]: Այդ առումով ժամանակին էր հիմնադրումն օպերային թատրոնի, ուր սկզբից ևեթ աշխատանքի ներգրավվեցին դրամատիկական թատրոնի ռեժիսորները, որոնց թվում և Արմեն Գուլակյանը: Բնական է, որ օրըստօրե պիտի զարգանար նրա գեղարվեստական ձիրքը, փոխվեին պահանջները դրամատիկական թատրոնի նկատմամբ: «Մակբեթի» բեմադրության երաժշտական ձևավորումը հանձնելով երիտասարդ կոմպոզիտոր Արամ Խաչատրյանին, նա գրել է. «Մենք նպատակ ենք ունեցել երաժշտությունը ծառայեցնել որպես շաղկապող հնչյուն, պատկերից-պատկեր փոփոխության ժամանակ և որպես լրացուցիչ հնչյուն՝ լարված պահուզաների ընթացքում»[2]:

Բազմաթիվ պատկերների տրոհված այդ բարդ բեմադրության մեջ ռեժիսորն իրոք զգում էր երաժշտության կարիքը, թեկուզ և որպես «շաղկապող հնչյուն»: Գալով «լարված պահուզաներին», Ա. Խաչատրյանի երաժշտությունը դերասարտարների խոստովանությամբ, այնքան շեքսպիրյան ողբերգության բովանդակությունից չէր բխում, որքան ռեժիսուրայի տեխնիկական պահանջներից: Ծեփորների աղընդհատ կանչն ու հարվածային գործիքների աղմուկը երբեմն, թվում էր, գալիս են շեշտելու ռեժիսորի կամայական վերաբերմունքը դասական երկի տարօրինակ մեկնաբանության նկատմամբ: Եվ միանգամայն հասկանալի է, թե ինչու հետագայում (1955), երբ Խաչատրյանը վերստին անդրադարձավ «Մակբեթի» երաժշտական թեմային, այս անգամ Մոսկվայի Փոքր թատրոնի հանձնարարությամբ, աննրաժեշտ գտավ նախկինը հիմնովին վերանայել: Տվյալ դեպքում ուշագրավն այն է, որ Սունդուկյանի անվան թատրոնը առիթ տվեց ապագա հռչակավոր կոմպոզիտորին առաջին անգամ մերձենալու Շեքսպիրին: «Այն ժամանակ այդ պատասխանական փորձը մնաց համարյա աննկատ, այն շուտով մոռացվեց նաև իր՝ Խաչատրյանի կողմից»: Սակայն հետագայում նրա ստեղծած երաժշտությունը «Մակբեթ», «Լիր արքա» ներկայացումների և, մանավանդ, «Օթելլո» կինոնկարի համար, հիմք դարձավ

---

[1] Н. Горчаков, Режиссерские уроки Вахтангова, М., 1957, էջ 65:

[2] «Խորհրդային արվեստ», 1933, № 4, էջ 10:

կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ դրսևորելու շեքսպիրյան թեմաները, «խոստանալով յուրահատուկ, հետաքրքրական զարգացում»[1]:

Առաջին պետթատրոնի երաժշտական կուլտուրայի մտահոգությունն աճցավ երևանյան կոմպոզիտորների տեսօրինությանը: Նրանցից շատերի առջև է իր դռները բացել դրամատիկական թատրոնը, սակայն քչերն են այնքան ջանասիրաբար ու բազմակողմանիորեն ծառայել նրան, որքան Աշոտ Սաթյանը. նրան է պատկանում Սունդուկյանի անվան թատրոնի 30-ական թվականների բազմաթիվ ներկայացումների երաժշտական ձևավորումը: Սաթյանն իր գործը կատարում էր ոչ միայն պաշտոնապես, որպես թատրոնի երաժշտական մասի վարիչ և դիրիժոր (հաճախ նույնիսկ հրաժարվելով հեղինակային իրավունքից), այլ սիրելով թատրոնը, ըմբռնելով նրա առանձնահատկությունները: Այսպես Բուրջալյանի՝ երաժշտությամբ հագեցած ռեժիսորական մեկնաբանությունների կողքին ստեղծվեցին նոր ներկայացումներ, որոնց մեջ պարերգերը, երաժշտական համարները ոչ պակաս կարևոր տեղ էին գրավում, հյուսվում այս կամ այն տեսարանին, հարստացնում դերասանական կատարումը: Սաթյանի այդ շրջանի աշխատանքներից ուշագրավ էին հատկապես «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» և «Նապոլեոն Կորկուտյանը»: Երկուսն էլ կատակերգություն, մեկը ֆրանսիական դասական, մյուսը հայկական ժամանակակից, որոնք տարբեր սկզբունքներով բեմադրել էր նույն ռեժիսորը: Սաթյանը կարողացել էր գտնել այդ երկերի բացահայտման երաժշտական բանալին, մի դեպքում դիմելով եվրոպական երաժշտության դասական ձևերին, մյուս դեպքում՝ հենվելով հայ ժողովրդական երգերի ու պարեղանակների ժանրային առանձնահատկությունների վրա: Այսպիսով, Սաթյանն աստիճանաբար «ընտելացավ» բեմական կերպարները երաժշտական միջոցներով բնութագրելու, կերպարի ամենից «երգելու» արվեստին, երբեմն էլ ճիշտ գտնված պարեղանակների շնորհիվ ընդառաջելով ներկայացման տեմպո-ռիթմի ստեղծմանը:

Երաժշտական ձևավորման առումով նույնպես հետաքրքրական էին Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Ինսպեկտոր» ու «Ինստերվենցիան»: Դրամատուրգիական երկի պատմական ու ազգային բնույթը հաշվի առնելով, Սաթյանը կարողանում էր բեմադրությանը համահունչ ձևավորում ստեղծել. տարբեր կոմպոզիտորների գործերից նա ընտրում էր առանձին հատվածներ, երբեմն նույնիսկ առանձին ֆրազներ և, կապակցելով, հաճախ այնպես էր հարմարեցնում ներկայացմանը, որ թվում էր, թե պիեսն ու երաժշտությունը միաժամանակ են հորինված:

Երիտասարդ կոմպոզիտորը հետզհետե հմտանում և մասնագիտանում էր սերտ առնչության մեջ լինելով բեմարվեստի վարպետների հետ, ճանապարհ հարթելով դեպի Արարատյան հովտի իր հաճրահաչտ երգերն ու Զանգեզուրի

---

[1] Григорий Хубов, Арам Хачатурян, М., 1962, էջ 326—327: Այսպիսով, որքան էլ Խաչատրյանի համար խոստումնալից լիներ այդ ուղին, այնուամենայնիվ, նրա ծառայությունը, կապված հայ դրամատիկական թատրոնի հետ, «համարյա ամենկատ մնացած» «Մակբեթով» էլ սահմանափակվեց: Ցավալի է, որ մեր ռեժիսորներն այնպես ճանհաես չբերին (և կարծես չեն էլ մտածում) կոմպոզիտորին ներգրավելու իրենց ստեղծագործության ոլորտները: Դրամատիկական թատրոնի համար Խաչատրյանի գրած երաժշտական մյուս երկերը, այդ թվում և Երևանի հանդիսականին ծանոթ «Դիմակահանդեսն» ու «Կյանքի գոլովինը» ստեղծվել են մոսկովյան թատրոնների նախաձեռնությամբ:

պարզապես մեղեդիների մշակումները, որոնք հետագայում պետք էին ակաճավոր երգահանի հոչակ։ Սաթյանի սերն ու հետաքրքրությունները երաժշտության մասնագիտական, մասշեի ժանրերի ընտրությամբ գուցե և այդ տարիներին արթնացան։

Երևանական թվականներից սկսած Սաթյանի թատերական գործունեության շրջանակները հետզհետե ընդլայնվեցին, նա մասնակցեց Երևանի Բանվորական և Աղրբեջանական թատրոնների ստեղծագործական աշխատանքներին, ապա ոտք դրեց կինոարվեստի ասպարեզ, որ նրա ուշեցած բեղմնավոր գործունեության սկումքը, անշուշտ, թատրոնն էր։

Սաթյանի վերջին աշխատանքը, որ կատարեց Վ. Վաղարշյանի հանդրանքով Լենինականի թատրոնի համար՝ «Ողակումի» երաժշտական ձևավորումն էր (1956)։ Այստեղ արդեն սկզբից մինչև վերջ իրքնությունն էր կոմպոզիտորը։ Երկար ընդմիջումից հետո վերստին թատրոն գալով, նա երաժշտական նոր պատկերացումներ էր բերել, դրսևորելով հարազատ միջավայրի իր ընկալումներն ու վերաբերմունքը պինամա ծավալվող դեպքերի ընտրությամբ։ Կոմպոզիտորի նախասիրած Ջանգեզուրի ժողովրդական մեղեդիները, մշակված սիմֆոնիկ փոքր նվագախմբի համար, այս դեպքում ավելի քան լակոնիկ էին ճըշգրտում և համընկնում դրամայի բովանդակությանը։ Տարիներ շարունակ այս պինան ցուցադրման ընթացքում օգտագործված դուդուկի մելամաղձիկ նվագը,—որ կոչված էր Ասլան-ամու դառն ապրումները առավել շեշտելու, ապա և դիոլ-զուռնայինը, որի ձայնը թնդում էր Մելիք-աղայի օրհնանական խրախճանքի ժամանակ,—եկավ փոխարինելու սիմֆոնիկ զուտպ, բայց և բազմաիմաստ հուրդ երաժշտությունը, որը նոր խոսք էր պինան երաժշտական մեկնաբանության մեջ։

Սաթյան-կոմպոզիտորի ստեղծագործական կյանքը սկիզբ առավ թատրոնում, սակայն նրա գեղարվեստական գործունեության առավել հատուն շրջանը թատրոնի հետ չի կապված։ «Ողակումը» բացառություն էր։ Այդ տեսակետից ավելի հետևողական եղավ Գրիգոր Եղիազարյանը, որի երաժշտությունը 30-ական թվականներից առ այսօր հաճախ է հնչում դրամատիկական թատրոնի ներկայացումների մեջ։ Նա ևս իր մասնագիտական փորձառությունը ձեռք էր բերել թատրոնում, Լենինականում, ուր միայն երկու տարվա մեջ (1936—1938) բազմաթիվ ներկայացումների երաժշտության հեղինակ դարձավ, զուգահեռաբար աշխատելով տեղի դրամատիկական և տիկնիկային թատրոններում։ Նա թերևս առաջիններից մեկն էր, որ թատրոնում օգտագործեց կոմիտասի մշակած մեղեդիներից, «Գոշ» ներկայացման մեջ մուծելով «Շուշիկի» պարեղանակը, իսկ «Կարմիր գլխարկում», գործիքային կատարմամբ՝ «Կարաբաղիկ» երգը։ Ազգային երաժշտության յուրացման ու մշակման փորձը կոմպոզիտորը կատարեց թատրոնում, և արդյունքը տպավորիչ էր։ Այդ նույն շրջանին է վերաբերում Գ. Եղիազարյանի նաև «Երգ Մոսկվայի մասին» և «Նոկտյուն» գործերի ստեղծումը, որոնք առաջին անգամ հնչեցին «Կույր երաժիշտ» ներկայացման մեջ և, պիտի ասել, ավելի լայն արձագանք գտան հանդիսականի սրտում, քան պինան ու բեմադրությունը։

Սակայն Եղիազարյանի աշխատանքներից բեմադրության ոգուն և սկզբունքներին առանձնապես մոտիկ էր «1905 թիվ» դրամայի համար գրված երաժշտությունը։ Ռեժիսոր Աճեմյանը պինան բացել էր նաև երաժշտական առպեկտով, և դրան մեծապես օգնել էր Եղիազարյանը։ Կոմպոզիտորը թատի

ճվագակցությամբ կատարվող թախծոտ երգերը վարպետությամբ ներդաշնակել էր ճեղափոխական քայլերգերի հետ, այլ խոսքով, ներկայացման բովանդակության թելադրությամբ, ադրբեջանական, հայկական և ռուսական երաժշտությունը մի ընդհանուր հայտարարի էր բերված և միասնական ռիթմի մեջ էր ներկայացման հետ: Բազմապատկեր ու տեխնիկապես բարդ այդ ներկայացումը դժվար էր պատկերացնել առանց ճվագակցության: Եղիազարյանը սերտ շաղկապված էր բեմադրությանը, նրա բաղկացուցիչ մասն էր կազմում: Սոնայի և Բահշիի սիրային փոխհարաբերությունները, բարիկադային մարտերի սիմվոլիկ տեսարանը որքան դերասանական բարձր կատարմամբ էին շահում, նույնքան էլ դրան համապատասխան հուզիչ երաժշտությամբ: Դա բարեկամության գովք էր, որ, կազմելով ներկայացման գաղափարական առանցքը, դրսևորվում էր նաև ազգային տարբեր երգերի հարազատ շնչի մեջ:

«1905 թիվը», իր երաժշտական ընդգծված առանձնահատկություններով, բացառություն չէր: Լենինականի թատրոնի ներկայացումներում, այն տարիներին մանավանդ, երաժշտությանը զգալի տեղ էր տրվում: Դա, նախ և առաջ, ռեժիսորալի նահապետությունն էր՝ ամեն կերպ հարստացնել բեմադրությունը, հանդիսականի հետ խոսել ոչ միայն դերասանական արվեստի, այլև հնչյունների լեզվով: Ստեղծագործական որոնումների և հաստատման շրջան ապրող թատրոնը, ճիշտ է, երբեմն «չահագործում» էր երաժշտությունը, սակայն մեծ մասամբ մնում էր ճաշակի բարձր մակարդակի վրա: Դրա ցայտուն օրինակը «Սեր և խարդավանքն» էր, կոմպոզիտոր Մարտին Մազմանյանի երաժշտական ձևավորմամբ: Բեթհովենյան «Էգմոնտի» նախերգանքից մի հատված սկսում և ավարտում էր ներկայացումը. մյուս տեսարաններում ռեժիսորին և դերակատարներին օգնության էին գալիս Մենդելսոնը («Ամառային գիշերվա երազի» հարսանեկան քայլերգի սկզբնամասը արագացված տեմպով), Շումանը և ուրիշ կոմպոզիտորներ, որոնց երկերից քաղված երաժշտությունը հուզական լիցք էր հաղորդում բեմադրությանը: Հզոր, հերոսական շնչի ակորդներ, որ յուրովի վերականգնեցնում էր «գրոհ և փոթորկի» ժամանակվա մթնոլորտը և անհուշս սիրո տխուր մեղեդի: Լուիզան հուսահատ թախծում էր, նրա հայրն ու Ֆերդինանդը ընդվզում էին բռնատիրության դեմ ու կործանվում, բայց միշտ, նույնիսկ պարահանդեսի տեսարանում, խուլ բողոքի հետ միասին, երաժշտության մեջ շեշտվում էին ըմբոստացման պոռթկումներ: Դա շիլլերյան երկի հուզաշխարհը չէր սոսկ, այլ երաժշտա-թատերալին համապարփակ մի կերպար, որ կյանքի էր կոչված ռեժիսորի բեմադրական խոր ենթատեքստով: Նվագը իր վրա էր վերցնում գեղարվեստական պաթոսի հատուկ մի շեշտ, առավել հագեցնում ներկայացումը ռոմանտիկական շնչով և հանդիսատեսը թատրոնից հեռանում էր ազնվացած, իր հետ տանելով նաև նվագի ուժեղ տպավորությունը:

Երաժշտության ընտրությունն ու համադրությունը կոմպոզիտոր Մազմանյանը կատարել էր թատերական արվեստի նուրբ զգացողությամբ, ելնելով պիեսի մեկնաբանության բնույթից, հարստացնելով ողբերգության հնչունային պատկերը[1]:

---

[1] Մ. Մազմանյանին են պատկանում նաև Մ. Գորկու անվան Բանվորական թատրոնի «Բաքու—Լոնդոն», «Կրեչինսկու հարսանիքը», «Խնդության փողոց» և այլ ներկայացումների երաժշտական ձևավորումները:

«Սեր և խարդավանք» ներկայացման մեջ երաժշտությունը, աշխուժ, փոքր-ինչ խանդոտել էր դրամատիկական թատրոնի ենթադրած համեստ սահմանները, որքան էլ ռեժիսորը ձգտեր հավաք պահել այն, մշտապես կապակցելով տարբեր բեմավիճակների, հերոսների ծանր ապրումների հետ: Այս առումով, «Մեծապատիվ մուրացկանների» երաժշտությունը շատ ավելի կոնկրետ, ավելի օրգանական առնչության մեջ էր ներկայացման հետ: Այստեղ փոխվել էր երաժշտական ձևավորման սկզբունքը: Եթե «Սեր և խարդավանքի» երաժշտությունը ծաղկաքաղ էր, ապա «Մեծապատիվ մուրացկանների»-ն ստեղծված էր հատկապես այդ թատրոնի, այդ ներկայացման համար:

Կոմպոզիտոր Սարգիս Բարխուդարյանը թատրոնի հետ մեկտեղ էր աշխատել, հին պղպեղիներից ձայնագրել էր որոշ երգեր, որոնք հիշեցնում էին արևմտահայերի քաղաքային ֆոլկլորը (նաև զուտ թուրքական մեղեդիներ), բացի այդ, օգտագործել էր «Ալբլեթիջի Հոր-հոր աղա» օպերետից մի խմբերգ, որ այն տարիներին մեծ որությամբ էր երաժշտական շրջանների համար: Երաժշտությունը գրված էր ռեժիսորական ցուցումներով, կոնկրետ մի տեսարան կամ երբեմն նույնիսկ դերակատարի բնորոշ մի ժեստ նկատի առնելով: Օրինակ՝ Մանուկ աղան գրպաններում ինչ-որ բան է փնտրում, դրան հետևում էր կլարնետի մի պատառաժ, Աբիտողոմ-աղան որոնում է հապճեպորեն՝ ինչում է նախանվագից մի հատված, և այդպես շարունակ ամբողջ ներկայացումն ընթանում էր աշխույժ, աղեղրո տեմպով, զվարճալի, տեղ-տեղ ցնծագին երաժշտության ուղեկցությամբ: Նույնիսկ հանդիսավոր մի շարք ազգային երգերի («Ուա՜մ, փորոտաձ», «Անի քաղաք, նստել կուլամ» և այլն) կատարումները ծառայում էին ներկայացման այս կամ այն տեսարանի, այս կամ այն կերպարի սուր կատակերգական բնութագրմանը. երաժշտական ամեն մի կտորի կրկնությունը կրկնություն չէր, այլ մի նոր գույն, մի նոր տրամադրություն բեմադրության համար: Նույնիսկ բեմական լուսավորության և երաժշտության մեջ փոխադարձ ներդաշնակություն կար, Աբիտողոմ-աղայի քնելն ու արթնանալը ցուցադրվում էր լույսի և երաժշտության թատերային խաղով: Նավամատույցի, սրճարանի և հատկապես նկեղեցու տեսարանում նվագախումբը այնպիսի ակտիվությամբ էր մասնակցում բեմական գործողություններին, որ վայրկյանի ուշացումը կարող էր ստեղծագործական կորստի վերածվել: Երաժշտության բարձրակետը Ծողակաթի և Մանուկ-աղայի զուգերգն էր:

Գեղարվեստական սինթեզի լավագույն օրինակ էր այս ներկայացումը, ուր երաժշտությանը մեծ տեղ էր վերապահված, ամենևին չխախտելով դրամատիկական ժանրի բուն էությունը:

Այդ աշխատանքը դաշնամուրային երկերով վաղուց հայտնի կոմպոզիտոր Ս. Բարխուդարյանին բերեց նաև թատերական երաժշտի համբավ, և նա ավելի մոտ կանգնեց դրամատիկական թատրոնին: Լենինականում գրեց «Շահենամեհ» երաժշտությունը, որ նույնքան օրգանական կապ ուներ ներկայացման հետ, գործոն մասնակցություն ունեցավ Թիֆլիսի, Բաքվի և Երևանի թատրոնների ստեղծագործական աշխատանքներին, իսկ հետագայում նրա ստեղծած «Նարինե» բալետն ու «Քեռի-քույրի» երաժշտական կոմեդիան թերևս ինչ-որ չափով պայմանավորված էին դրամատիկական թատրոններում 30-ական թվականներին ունեցած բեղմնավոր գործունեությամբ:

Դրամատիկական տարբեր ներկայացումների համար Ս. Բարխուդարյանի գրած երաժշտությունը գրեթե միշտ բարձր է գնահատվել. բացառություն

է կազմում «Երկիր հայրենիք»: Այդ առումով ուշագրավ դիտողություն ունի Մարիետա Շահինյանը. «Առհասարակ չքեղ ձևավորելով իր ներկայացումները,—գրել է նա,—Սունդուկյանի անվան թատրոնը ժլատ է հնչյունների դիմելիս: Երաժշտության բացակայությունը այնպիսի երաժշտական գործի մեջ ինչպես «Երկիր հայրենիք» է, որն իր կառուցվածքով գրեթե օպերայի է նմանվում, խոշոր, էական պակասություն է»[1]: Իհարկե, վրիպում է այն արտահայտությունը, թե «երաժշտությունը բացակայում է»: Միայն բյուզանդական քայլերգի առկայությունը, ճատկապես Եղիազի տեսարանում, բավական է ասելու, որ Բարխուդարյանն այս դեպքում նույնպես ձգտել էր բեմադրության ոճին ու ոգուն հարազատ մնալ, այլ հարց է, թե ներկայացման մյուս, ոչ-պակաս կարևոր տեսարանները երաժշտական հագեցում չունեին: Իսկ տվյալ դեպքում ժլատությունը իրոք որ գալիս էր թատրոնից ու թերևս նրա գեղարվեստական ղեկավարությունից: Նույն թատրոնի՝ 1941-ին Մոսկվայում ցուցադրած իաղացանկից երաժշտականորեն ժլատ էին ձևավորված նաև «Մեծ բարեկամությունն» ու «Խաթաբալան» (երկուսն էլ ձևավորել էր Ա. Տեր-Ղևոնդյանը): Երգն ու նվագը օգտագործվում էին այդ ներկայացումների մեջ մեծ մասամբ այն դեպքերում, երբ անհրաժեշտ էր, գործողության պարտադիր ընթացքով թելադրված:

Այն տարիներին Սունդուկյանի անվան թատրոնում ներկայացման երաժշտական ձևավորումը միշտ չէ, որ չահագրգռում էր դերակատարներին, մտահոգության առիթ դառնում ռեժիսուրայի համար: Եվ եթե դրանից չահում էր «Պատվի համարի» բեմադրությունը՝ տուժում էր «Երկիր հայրենիք»: Նույնիսկ «Մեծապատիվ մուրացկաններին» երաժշտությունը ինչպես հարկն է չհնչեց Սունդուկյանի անվան թատրոնում, թեև Աճեմյանն օգտագործել էր Բարխուդարյանի արդեն հավանություն գտած ձևավորումը՝ աննշան փոփոխություններով: Այդ բեմադրության և բեմականացման անհարկի ուղղումներն անդրադարձան նաև երաժշտական ձևավորման վրա, որ ինչ-որ չափով պարզունակ նվագակցության վերածվեց:

Դրամատիկական գործողության զարգացումը հաճախ չէ, որ բեմի վրա երաժշտության մեծ կարիք ունի: Եթե «Խալխի նոքար» ներկայացումը, նվիրված սիրո և ազգերի բարեկամության երգիչ Սայաթ-Նովային, Թիֆլիսի Հայ դրամատում տեղ-տեղ նվագահաճոյես էր դառնում և, դժբախտաբար, դժվար էր դրանից իսպառ հրաժարվել, ապա այստեղ կային ներկայացումներ, որոնց մեջ պարզապես չէր կարելի հաշտվել երաժշտական բազմազան հատվածների առատության հետ: Երբեմն թվում էր, թե հուզական մթնոլորտ ստեղծողը միայն երաժշտությունն է՝ անվստահությունը, որ ցուցաբերվում էր դրամատուրգի և դերասանի նկատմամբ: Առատորեն տեղ տալով երգ ու նվագին, նույնիսկ պարային հատվածներին, որոշ ռեժիսորներ այս թատրոնում բացահայտորեն հաշվի չէին առնում դրամատիկական արվեստի բնույթի, նրա խստորոշ չրջանակների հետ: Ն. Գոգոլի «Ամուսնությունն», ինչպես և «Պատվի համարը» «Քաղեցած օջախ», «Էշի մեկ գոհ» պիեսները ոչ մի տեղ երաժշտական այնպիսի «ճոխ» ձևավորմամբ չէին բեմադրվում, ինչպես այս թատրոնում: Հեղինակ լինելով տասնյակ բեմադրությունների երաժշտության, տեղական կոմպոզիտորներ Գ. Ծաճրաղյանը, Ն. Մկրտչյանը և Բ. Ավետիսյանը ուշագրավ ձևա-

[1] М. Шагинян, Об армянской литературе и искусстве, Ереван, 1961, էջ 198:

վորումների կողքին ցույլ էին տալիս նաև աննկարկի շրայլությունն։ Թերևս նրանց գոտեպնդում էր Ռուսթավելու անվան թատրոնի օրինակը, ուր ազգային ձևի համառ որոնումները, հատկապես Ս. Ախմեթելու գեղարվեստական ղեկավարության տարիներին, չէին կարող որևէ տպավորիչ արդյունքի հասնել առանց երաժշտական միջոցների ակտիվ գործադրման։ Միևնույն հայ բեմը նման նախաձիրություն չի ունեցել։ Այն էլ պիտի ասել, որ երբ, մեծ մասամբ վրացական պիեսների բեմադրման առիթներով, կոմպոզիտորներ Թ. Վախվախաշվիլին, Կ. Մեղվինեթ-Ռխուցեսին և Ա. Բալանչիվաձեն հայկական թատրոնի համար երաժշտություն էին գրում, նրանք աշխատում էին հնարավորին չափ ելնել տվյալ ազգային թատրոնի առանձնահատկություններից։ Իսկ եթե հարկ էր լինում արդեն պատրաստի երաժշտությունը վրացականից փոխադրել հայկական բեմ, ապա փորձում էին սկզբունքային կարգի որոշ փոփոխություններ մտցնել։

Դրամատիկական արվեստի նկատմամբ ուրույն մոտեցում ուներ Արմեն Տիգրանյանը, մի կոմպոզիտոր, որի սովետական շրջանի ստեղծագործական կյանքը որոշ չափով կապված էր այն տարիներին Թիֆլիսում միաժամանակ գործող երկու հայկական՝ Հայ դրամայի և Պատանի հանդիսատեսի թատրոնների հետ։ Նրա երաժշտությամբ բեմադրված պիեսների ցանկը այնքան էլ մեծ չէ, սակայն բոլորն էլ ազգային ժամանակակից կամ դասական երկեր են[1]։ «Անուշ» օպերայի հեղինակը ազգային թեմաներից չէր շեղվում նաև դրամատիկական թատրոնի համար ստեղծագործելիս։

Հայկական «գեղջկական երաժշտություն», ժողովրդական տարբեր երգերի մշակումներ, անհրաժեշտության դեպքում հոգևոր քնարերգի խմբերգ՝ այսքանով էլ նա համեմում էր իր ձևավորված ներկայացումները։ Դրանք ձուլվում էին բեմադրությանը, առանց խաթարելու, գերհագեցնելու հուզական մթնոլորտը։ Բավական էր լսել «Արշալույսին» ներկայացման նախաերգը և գեղջկական մի քանի տիպար երգերի կատարում, և ճշգրտումների լեզվով վերարտադրվում էր հայ գյուղի պատկերը։ Կոմպոզիտորի կատարած աշխատանքը ավելի բազմակողմանի և հուզիչ էր «Թոնդրաևցիների» բեմադրության մեջ։ Ռազմաշունչ մի քայլերգ, մոլեգին պայքարի շեփորականչ և եղնկեցու բազմամարդ տեսարաններում հնչող հոգևոր երաժշտության խրոխտ եղանակները. սակս բեմի վրա էր խոշոր մի երգչախումբ։ Այստեղ օգնության էր եկել նաև խմբավար Ա. Տիգրանյանի հմտությունը։ Նա անձամբ մասնակցել էր բեմադրության փորձերին, պարապել դերասաններից կազմված երգչախմբի հետ։

Պիեսի բովանդակությանը ներդաշնակող հիանալի աշխատանք, «որի մեջ միանգամայն ամրապնդված է հայկական երաժշտության կոլորիտը»[2],—գրվել է մամուլում։ Տիգրանյանի երաժշտական բոլոր հղացումները, արտահայտված քայլերգի, շեփորականչի, պարեղանակի, թե խմբերգի միջոցով՝ ազգային իր բովանդակության ունեին և ծառայում էին գործող անձանց ապրումները ընդգծելու, ներկայացման ազգային-գեղարվեստական ընդհանրին ամրողջացնելու նպատակին։

---

[1] Բացառություն են կազմում աղրբեջանական երկու պիես՝ «Կուլսի աշտարակն» ու «Նշանչին հաղթող արջը», որոնց Ա. Տիգրանյանը անդրադարձել է Հայրենական մեծ պատերազմի ժամանակ, մյուսները, շուրջ տաս աշխատանք, հայկական գործեր են։

[2] «Խորհրդային Վրաստան», 1940, 14 մայիսի։

Ավագ սերնդի կոմպոզիտորները 30-ական թվականներին շատ ավելի էին հակված դեպի դրամատիկական թատրոնը, քան նրանց հաջորդները՝ հետագա շրջանում: Բազմազան և ավելի սերտ էին նրանց կապերը գեղարվեստի տարբեր ճյուղերի հետ: Անտոն Մաիլյանը մինչև կյանքի վերջն էլ Բաքվի հայկական թատրոնին հարազատ կոմպոզիտոր մնաց: «Անմպրոպ», «Ոչխարի աղբյուր», «Վագիֆ», «Լենին», «Վարազդատ» և այլ ներկայացումներ Մաիլյանի երաժշտության շնորհիվ կրկնակի հաջողություն էին ստանում: Միաժամանակ, լինելով ադրբեջանական երաժշտության հմուտ գիտակ, նա առանձին դեպքերում համագործակցում էր նաև ադրբեջանցի ռեժիսորների հետ: Հայկական թատրոնի «Վագիֆ» ներկայացման համար Ա. Մաիլյանի գրած երաժշտությունը արևելյան գործիքներով նույնքան գունեղ ու ազգային էր հնչում, որքան հայկականը եվրոպական գործիքների կատարմամբ «Վարազդատ» ներկայացման մեջ: Նա կապված էր նաև Կիրովաբադի և Ստեփանակերտի հայկական թատրոնների հետ: Մաիլյանը ոչ միայն թատերական երաժշտության հեղինակ էր. նա լրջորեն զբաղվում էր նաև նվագախմբի վիճակը բարելավելու գործով, որ շատ կարևոր էր երաժիշտ ստեղծագործողների համար: Կատարման որակը կարող էր հիասթափեցնել նրանց, կտրել թատրոնից: Երբ Սունդուկյանի անվան թատրոնում որպես դիրիժոր սկսեց հանդես գալ Փարիզից հայրենադարձված տաղանդավոր երաժիշտ Գևորգ Ջաղուբյանը, դա արդեն դադարեց վտանգ լինելուց: Դրանով բարձրանում էր բեմադրական ընդհանուր կուլտուրան, դրա շնորհիվ ավելի ազդեցիկ հնչողություն էր ստանում ներկայացումը: Առհասարակ մեր դրամատիկական թատրոնների նվագախումբը երբեք այնքան բազմամարդ չի եղել, ինչպես այդ տարիներին, երբ հմուտ ու փորձված դիրիժորներ են ղեկավարել գործը: Այդ հանգամանքը հույս էր ներշնչում կոմպոզիտորին: Ավագ սերնդի կողքին հետզհետե իրենց ուժերը փորձեցին այլ կոմպոզիտորներ (Գ. Միրզոյան, Կ. Զաքարյան, Ա. Շիշյան, Տ. Ավետիսյան և ուրիշներ): Թատրոնը ի հայտ էր բերում ոչ միայն դրամատուրգի և դերասանի, ռեժիսորի և նկարչի տաղանդը, այլ երբեմն էլ ուղի էր հարթում երաժիշտ արվեստագետի համար: Այս շրջանում է, որ երաժշտությունը մեկընդմիշտ մտավ հայ դրամատիկական թատրոնի ստեղծագործական առօրյայի մեջ:

Երեւանական թվականների թատրոնը հարուստ խաղացանկի, բեմադրական գործի լավ դրվածքի շնորհիվ իր շուրջը էր համախմբում գեղարվեստի տարբեր բնագավառի մարդկանց, կամուրջ կապում նրանց միջև: Երաժշտականն հնչյունը տանում էր դերասանին դեպի իր արվեստի խորքը, հարստացնում նրան, իսկ հանդիսատեսին օգնում ավելի լայն ընկալելու բեմական երևույթների հոգեբանական էությունը:

1941—1945

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Սունդուկյանի անվան թատրոնը Մոսկվայից վերադառնալիս, ճանապարհին առավ պատերազմի բոթը: Հիտլերյան Գերմանիան ոխտադրուժ հարձակում գործեց մեր հայրենիքի վրա: Վտանգը սպառնում էր ի չիք դարձնել ո՛չ միայն սովետական ժողովրդի սոցիալիստական նվաճումները, այլև ստրկությամբ մատնել ողջ մարդկությանը, բնաջնջել «ոչ-լիարժեք» ազգերին, ոչնչացնել կուլտուրայի դարավոր արժեքները: Սովետական պետության դեմ էր ճետվել մի ոսոխ, որին խորտակելու համար պահանջվում էր ժողովրդի բոլոր ուժերի ծայրաճեղ լարում: Այդ պայմաններում առանձին կարևորություն էին ստանում բոլոր միջոցները, որոնցով հնարավոր էր մոբիլիզացնել, կազմակերպել, գոտեպնդել մարդկանց, բորբոքել նրանց հայրենասիրական զգացմունքները, ատելության կրակը XX դարի բարբարոսների դեմ: Եվ թատրոնը, մասնավորական ձեռնարկության իր կարողությամբ, իհարկե, պայքարի «առաջին գծում» էր լինում:

Ռազմաճակատ շտապող զորամասերով խռնված կայարաններում ժողովրդի հուզումնալից տրամադրությանը ակնառու և դրանով համակված, սունդուկյանցիները, Երևան հասնելուն պես, հրաժարվելով ամառվա արձակուրդից, բրիգադներ կազմեցին ու սկսեցին ելույթներ ունենալ զինվորական մասերում, հոսպիտալներում, արդյունաբերական ձեռնարկություններում, կոլտնտեսություններում: Վ. Վարդանյանի ընդհանուր ղեկավարությամբ գործող այդ բրիգադները պատերազմի միայն առաջին յոթ ամիսներին ունեցան 204 ելույթ:

Արձակուրդից հրաժարվեցին և ոգևորությամբ գործի անցան թատերական մյուս խմբերը ևս: Արվեստի գործերի վարչությունում ստեղծված հատուկ հանձնաժողովն ընտրում և թատրոններին ու բրիգադներին է հանձնարարում մեկ-երկու գործողությամբ մի շարք պիեսներ. Դորոշևիկովի «Միասնական զգացմունքը», Գորևի «Կապավորը», Շալրոնի «Խանգարիչ հանգամանքը», Լևինի «Ծովափի ձկնորսուհին», Ցալաների «Հին ամառանոցում», Վսեվոլոժսկու «Հաճրապետության դերասանները», ցուցադրվելով ամենուր՝ կատարում են իրենց դերը:

Պաշտպանական-հայրենասիրական իմտերմեդիաները, ինֆորմբյուրոյի հաղորդագրությունների ընթերցումը, պատերազմին առընչվող ցուցահանդեսները թատրոններում դարձան սովորական երևույթներ: Խնդիր է դրվում աշխատել միջոցների բացառիկ խնայողությամբ: Թատերախմբերը ամում են դրամական նվիրատվություններ, բանակի ֆոնդին են հատկացնում իրենց աշխատավարձի մի մասը, լրացուցիչ ներկայացումներից գոյացող միջոցները:

Թատրոնի մարդիկ դաժան փորձությունը դիմավորեցին քաղաքացիական ու ստեղծագործական արիությամբ:

Նրանցից ոմանք, բանակ մեկնելով, հերոսաբար մարտնչում էին թշնամու դեմ, մյուսները նույնն էին անում իրենց արվեստով։

Դիմելով ռազմաճակատ մեկնող ռազմիկներին, ժողովրդական դերասան Արմեն Արմենյանն ասում է. «Երդվում եմ իմ յոթանասուն տարիներով, որ ձեզանից հոգով ու մարմնով հետու չեմ լինի և, քանի շունչ կա թոքերումս, քանի ձայն կկորդումս, կաշխատեմ լսելի դարձնել ձեզ, բեմական իմ արվեստի միջոցով, բոլշևիկյան մարտակոչի հրեղեն պատգամները»[1]։

Որպեսզի այդ պատգամները բեմից լսելի լինեին, անշուշտ, հարկավոր էին դրամատուրգիական երկեր։

Սունդուկյանի անվան թատրոնում պատերազմական ամբողջական հանդեսշրջանը բացվեց Սովետական Միությունում ամենատած գնած գերմանացի կոմունիստ թատերագիր Ֆր. Վոլֆի «Պրոֆեսոր Մամլոկ» դրամայի բեմադրությամբ, որին հետևեց Ա. Ցուժին-Սումբատովի «Դավաճանությունը»։

«Պրոֆեսոր Մամլոկը» (բեմադրությունը Տ. Շամիրխանյանի) պատկերում է Հիտլերի իշխանության գլուխ անցնելուն նախորդած շրջանը, երբ Ֆաշիզմն արդեն ցույց էր տալիս իր ոսոխատակած հրեշավոր դեմքը։ Հրեա պրոֆեսոր Մամլոկը, Գ. Ջանիբեկյանի անձնավորումով, ներկայացնում էր իրրև համամարդկային կուլտուրայի ներկայացուցիչ, որն աստիճանաբար ըմբռնում է, թե ինչպիսի հրեշ է ծնել XX դարի ռեակցիան և թե ինչու նրա դեմ պիտի ծառանա մտածող ու զգացող յուրաքանչյուր մարդ։ Ի դեպ, ավելի ուշ այդ բնույթի հակաֆաշիստական պահանջներից հպկական մյուս թատրոններում ներկայացվում կամ վերականգնվում են Ա. Շերների «Սև լեռան գաղտնիքը», Հերգլի և Լիտովսկու «Իմ որդին» և ուրիշ գործեր։

Ամռան ամիսներին պատրաստվում է Ցուժին-Սումբատովի «Դավաճանություն» պատմական դրամայի բեմադրությունը (ռեժիսոր Տ. Շամիրխանյան)։ Հր. Ներսիսյանի (Օթար-բեկ), Ա. Ոսկանյանի (Զեյնաբ) և մյուս դերակատարների խաղում հանդիսատեսն զգում էր վտանգված հայրենիքի համար մարտնչելու հերոսական ոգին, դավաճանության հանդեպ ատելություն, հատկություններ, որ այնքան անհրաժեշտ էին այդ դժվար օրերին։

Իրրև նոր իրադրության արձագանք, մի շարք թատրոններում բեմադրվում կամ վերականգնվում են պատմա-հեղափոխական թեմայով գրված պիեսներից Բ. Լավրենյովի «Բենկումը», Դ. Ֆուրմանովի «Ջապաևը» և այլն։

Լենինականի թատրոնը խաղաշրջանը սովորականից շուտ (օգոստոսի 17-ին) սկսելով, նոր բեմադրությամբ ներկայացրեց Լ. Շեյնինի և Տուր եղբայրների «Առերևույթը»՝ զգոնության կոչող մի պիես։ Բեմ են հանվում նաև «Պրոֆեսոր Մամլոկը», «Ոուզանը», «Վարազդատը»։

Անդրկովկասի հայկական թատրոնների բեմերում տևական հաջողություն ունեցավ «Գևորգ Մարզպետունի» վեպի Ա. Քաջվորյանի բեմականացումը։ Այդ բեմականացումը, որ զերծ չէր թերություններից (փքուն ոճ, մելոդրամատիկական տեսարանների առատություն, կերպարներից մի քանիսի սխեմատիկ գծագրում), բեմ հանվելով ընդունվում էր հախուռն ոգևորությամբ, հուզական այնպիսի վերաբերմունքով, որ աննկատ էր դարձնում ամեն մի թերություն։

Պատերազմի ընթացքը սկզբում այնպիսին էր, որ երկրի ճակատագրի

[1] «Սովետական Հայաստան», 1941, 28 հունիսի։

հարցն ավելի ու ավելի մտահոգիչ էր դառնում: Իրադրությունը պահանջում էր ավելի խոր իմաստավորում, քան պարզում էր, և ագիտացիոն-կոչական պիեսները, չկորցնելով իրենց ճշգրտությունը, այլևս չէին կարող լիովին բավարարել հանդիսատեսին: Հարկավոր էր երևույթը ավելի լայն ու խոր վերարտադրել ու ճշմարտության, մարդկային բարձր ու ազնիվ գաղափարների հաղթանակի պատմական անխուսափելիության հավատումով կոփել ժողովրդի կամքը, նրա մարտական ոգին: Իրականությունն առաջադրել էր լինել թե չլինելու հարցը, և թատրոնը պիտի հաստատեր «լինե՛լ»:

Եվ այս դեպքում էլ, իհարկե Շեքսպիրն իր խոսքը պիտի ասեր:

1942-ի փետրվարին, Ա. Բուրջալյանի բեմադրությամբ, Սունդուկյանի անվան թատրոնը ներկայացրեց «Համլետը»: «Բեմադրությունը նպատակ ունի հայրենական պատերազմի այս դժվարին օրերին իսկ սովետական ժողովրդին չկտրել կուլտուրայի բարձրագույն արժեքները վայելելու երջանկությունից»[1]—գրեց Համլետի դերակատար Վ. Վաղարշյանը: Սա, իհարկե, ճիշտ էր, բայց դրանով չէր ապահովում երևույթի ճշգրտությունը: Պատերազմական աճող օրերին հումանիզմի մարմնացում Համլետի կերպարը երևաց իբրև խորապես արդիական կերպար: Ժամանակն իր կնիքը դրեց կերպարի մեկնաբանության վրա: Վ. Վաղարշյանի անձնավորած Համլետը կամային ու գործնական մարտիկ էր, որին խորթ էին կասկածն ու տարակուսանքը, ներքին երկվությունը: Դերասանը և ռեժիսորը շեշտել էին Համլետի ատելությունը բռնակալության դեմ, նրա հրճվանքը կյանքով, աշխարհով, մարդով, նրա հումանիստական պայծառ ընկարագիրը: «Բացահայտելով մարդկային ճակատագրերի ու կրքերի անսահման աշխարհը... Թատրոնը հանդիսականին մղում է անդադրում գործունեության, անընկուն կամքի և ճշմարտության ու բարու անխորտակելի ուժի հաղթանակի»[2],—ընդունեց քննադատությունը:

«Համլետի» շուրջը սուր բանավեճ ծագեց: 1942 թ. մայիսի 20—21-ին կայացած քննարկմանը զեկուցումով հանդես եկած Հովհ. Մամիկոնյանը և մտքերի փոխանակության մասնակիցները իրավամբ ընդգծում էին, որ ներկայացման հեղինակները, մասնավորապես Համլետի դերակատարը, մերժելով Համլետի դրաման, որպես «անվճռականության ու թուլակամության դրամա» և ձգտելով ամեն գնով «ակտիվացնել» շեքսպիրյան հերոսին, ընկել են ծայրահեղության մեջ, ներկայացրել են նրան միայն իբրև «գործի մարդ», անտեսել են հնի դեմ ելած մարդու «խռովահույզ մտքի գերագույն լարումը», «հումանիստի անհավոր ողբերգությունը»:

Հայրենական պատերազմի տարիներին ավելի, քան երբևէ, ժողովուրդն զգում էր սեփական պատմության հերոսական էջերը վերստին իմաստավորելու, պահանջի նահանգների կերպարներով ոգեշնչվելու կարիքը: Դրանով պետք է բացատրել հայկական պատմավեպերի բեմականացումների և պատմական դրամաների անհամեմատ հաջողությունը: Հասկանալիորեն մեծ կարևորություն է ստանում ռուս ժողովրդի անպարտելի ոգու և զորության դրսևորումը: Հենց այդ անհրաժեշտությամբ բեմ հանվեցին թարգմանական մի շարք պիեսներ:

---

[1] «Սովետական Հայաստան», 1942, 3 հունվարի:
[2] Նույն տեղում, 1942, 1 մարտի:

Անցյալում ռուս գորավարների տարած փայլուն հաղթանակները պատկերող պիեսներից ներկայացվեցին Վ. Սոլովյովի «Ծեղդմարշալ Կուտուզովը» և Ի. Սելվինսկու «Գեներալ Բրուսիլովը»:

Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Ծեղդմարշալ Կուտուզով» ներկայացումը գրավիչ էր գլխավոր հերոսի կերպարով, որ անձնավորում էր Ակ. Ակերտիսյանը: «Գեներալ Բրուսիլով» պիեսի հյութը 1916 թվականին գերմանական ռազմաճակատում իրագործված նշանավոր բրուսիլովյան ճեղքումն էր: Դերազանցապես դիալոգի ակզբունքով կառուցված դրաման բեմադրող Վ. Վաղդանյանին և պաթոսի ու խարակտերների սուր դերասաններին դժվար չինանկի մեջ դրեց և նրանց չհաջողվեց ստեղծել վառ, տպավորիչ կերպարներ[1]:

Ծուռով ասպարեզի վրա հայտնվեցին սովետական ժողովրդի հերոսամարտն արտացոլող գործեր, որոնց և ամենիջապես դիմեցին նաև հայկական թատրոնները:

1942-ի հունիսին, պատերազմի տարեդարձին, Սունդուկյանի անվան թատրոնում Տ. Հախումյանի թարգմանությամբ ներկայացվեց Կ. Սիմոնովի «Ինուս մարդիկ» դրաման (ռեժիսոր Վ. Վարդանյան): Սա հայրենական պատերազմին նվիրված լավագույն գործերից էր, որ անօրինակ հաջողություն էր գտել Միության բոլոր վայրերում:

Պատերազմը սովետական մարդկանց կամքի և տոկունության մեծ փորձությունն էր այնպիսի պայմաններում, երբ նրանք պետք է գործեն միմիայն սեփական խղճի, ներքին համոզմունքի թելադրումով: Հենց այսպիսի իրադրության մեջ էին ներկայանում պիեսի հերոսները՝ շրջապատված ստորաբաժանման պետ կապիտան Սաֆոնովն ու նրա զինակիցները: Պարտքի հայրենիքի և ժողովրդի հանդեպ վեր է ամեն ինչից, և Սաֆոնովը պատերի գիտակցությամբ մահվան դեմ է ուղարկում իր մարտիկներին՝ սիրած աղջկան և զինբուժակ Գլորային: Նրա մայրը համարձակ կանգնում է դահիճների առաջ, իսկ դավաճան Խարիտոնովի կինը՝ Մարիա Նիկոլաևնան, ի վերջո ուժ է գտնում իր մեջ վրեժ լուծելու գերմանական գեներալից: Սունդուկյանի անվան թատրոնը խորին լրջությամբ մոտենալով գործին, ընդամենը մեկ ամսում ստեղծեց մի ներկայացում, որը, իրավամբ, դիտվեց իբրև աչքի ընկնող երևույթ:

Վ. Ռոկկի «Ինժեներ Սերգեևա պիեսը Սունդուկյանի անվան թատրոնում ներկայացվեց 1942-ի օգոստոսին՝ Վ. Վաղարշյանի և Վ. Վարդանյանի բեմադրությամբ:

Սովետական ինժեներ Սերգեևը (Վ. Վաղարշյան), խաղաղաբար մի մտավորական, մեծ դրամա է ապրում. նա պետք է պայթեցնի իր իսկ կառուցած գէսը: Թշնամուն դեմ-դիմաց հանդիպելով, նա հասկանում է դրա անհրաժեշտությունը և մոլորեցնելով հակառակորդին՝ իրագործում է պայթեցումը: Ներկայացման մեջ, հանձինս գլուղատնտես Սոլկինի և ինժեներ Տալկինի, հանդիսականները տեսնում էին հայրենիքի դավաճանների ճշմարիտ կերպարանքը: Թե՛ երևանյան և թե՛ լենինականյան կամ թբիլիսյան ներկայացումների այն տեսարաններում, երբ ինժեներ Սերգեևը սպանում է թշնամու գործակալ Տալկինին՝ դահիճն իր համակրանքն էր արտահայտում բուռն ծափերով, ատելության բացականչություններով:

[1] Ս. Աբեչյան, «Գեներալ Բրուսիլով», «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1943, № 8—9:

Երկրի գաղափարական կյանքում աչքի ընկնող երևույթ էր Ա. Կորնեյչուկի «Ռազմանավակատ» պիեսը, որ «Պրավդայի» էջերում տպագրվելուց երկու ամիս անց, 1942-ի նոյեմբերի 7-ին, առաջին անգամ բեմ հանվեց Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Վ. Վաղարշյանի կարծիքով, այդ պիեսը «բացի քաղաքական ու գեղարվեստական բարձր արժանիքներից, ունի նաև մտքի ու խոսքի այնպիսի համարձակություն, խիզախություն, որպիսի հատկություն շատ վաղուց չի ունեցել ոչ մի պիես»[1]: Պատերազմի մեկ ու կես տարվա դժվարին ընթացքը ստիպեց շատ բան վերագնահատել, հրաժարվել հնացած ըմբռնումներից: Պարզ դարձավ, որ Սովետական բանակին խանգարում է հնստամտաց, անընդունակ ղեկավարների անճարակությունը, և որ անձնական քաջությունը կամ անցյալի ծառայությունները չեն կարող չափանիշ լինել ժամանակակից հրամանատարի մասին դատելիս: Ռազմական նոր տեխնիկային, ռազմավարական նորագույն գիտելիքներին և ստրատեգիային տիրապետող հրամանատարն է, որ պետք է ստանձնի Սովետական բանակի մարտական գործողությունների ղեկավարությունը:

Վ. Աշճյանի բեմադրությունն այս գաղափարի բեմական ցայտուն մարմնացումն էր: Դիտելով ներկայացումը, Մարտիրոս Սարյանը գրել է. «Այդպիսի... մարդկանց մենք հանդիպում ենք ոչ միայն բանակում, այլև մեր իրականության այս կամ այն մասում: Միթե մենք չգիտենք այնպիսի համարձակ նորարարների, հաստատուն ու բանիմաց, որպիսին Օգնևն է: Միթե մեր մեջ չկան Գոռլովներ, որոնք վկայակոչում են իրենց հին վաստակները, սակայն չեն ցանկանում աճել, սովորել, արդիականության հետ համընթաց քայլել: Այս ներկայացման դաստիարակչական նշանակությունը մեծ է, նրա մեջ եղած ինքնաքննադատության համարձակությունը ուրախացնում է, որը մեծ ուժի և ինքն իր ճակատագրի վստահություն ունենալու հետևանք է: Ըստ իս, այն ամենը, ինչ ցանկանում են ասել հեղինակը, ռեժիսորը և թատրոնի ամբողջ կոլեկտիվը կարողացան հանդիսականին հասցնել բովանդակ ուժով և համոզչությամբ»[2]: «Ռազմանավակատ» ներկայացման մասին բարձր կարծիք էին հայտնել նաև Ավ. Իսահակյանը, Դ. Դեմիրճյանը և ուրիշ հեղինակություններ:

Մի քանի տարի շարունակ բեմից չիջնող այդ ներկայացման մեջ ուժեղ կերպարներ էին ստեղծել Գ. Ջանիբեկյանը (Իվան Գոռլով), Դավիթ Մալյանը (Վլադիմիր Օգնև), Վ. Վաղարշյանը (Միրոն Գոռլով): 1943-ի օգոստոսի 18-ի հրամանագրով, «Ճնելդմարշալ Կուտուզով», «Ռուս մարդիկ», «Ռազմանավակատ», «Գեներալ Բրուսիլով» բեմադրություններում ձեռք բերած հաջողությունների համար թատրոնը պարգևատրվեց Գերագույն սովետի պատվոգրով:

Հայրենասիրական ոգևորության հետ մեկտեղ ծանր մաքառման ելած ժողովրդի մեջ թափանցում էին մռայլ տրամադրություններ ու ռազմանավակատից եկող տխուր լուրերը չէին կարող վշտով չհամակել մարդկանց: Հարկավոր էր առույգ պահել ժողովրդի ոգին, վանել հուսահատությունը: Նաև այդ միտումով էր, որ 1942-ին Երևանում բացվեց Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը:

Դեռևս 1940 թ. սեպտեմբերին Մոսկվայի Հայկական կուլտուրայի տանը կազմակերպվել էր չորրորդ դրամատիկական ստուդիան, որի խնդիրն էր ուժեր պատրաստել Երևանում ստեղծվելիք երաժշտական կոմեդիայի թատ-

[1] «Սովետական Հայաստան», 1942, 27 դեկտեմբերի:
[2] «Коммунист», 1942, 15 մարտի:

րոնի համար։ Սակայն, պատերազմը սկսվելու կապակցությամբ, ստուդիան փակվեց։ 1941-ի աշնանը Հայֆիլհարմոնիային կից, Շարա Տալյանի նախաձեռնությամբ, կազմակերպվում է օպերետային խումբ, որի դիրիժորն էր Արամ Տեր-Հովհաննիսյանը, ռեժիսորը՝ Հ. Դանիելյանը, նկարիչը՝ Խ. Եսայյանը։ Հենց այդ խմբի հիման վրա էլ ստեղծվեց Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը[1]։

Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը իր ինքնուրույն կյանքը սկսեց պատերազմի առաջին տարելիցին, 1942-ի հունիսի 22-ին, Ի. Նելսի «Թագավորը զվարճանում է» օպերետի ներկայացումով (ռեժիսոր Թ. Սարյան)։ Եթե այս առաջին ներկայացումը հետապնդում էր առավելապես հանդիսականին ուրախացնելու նպատակ, ապա իր հետագա քայլերով թատրոնը ջանում է, դրա հետ միասին, գեղարվեստական ու հասարակական ավելի լուրջ խնդիրներ շոշափել։ Մասնավորապես մեծ ուշադրություն է ընդիրվում ինքնուրույն խաղացանկ ստեղծելուն։ Պատերազմի տարիներին թատրոնը բեմ է հանում Ա. Ալվազյանի «Ատամնաբույժն արևելյան» և «Աշուղ Մուրադ» օպերետները, Տիգրան Չուխաջյանի «Կարինեն», իսկ ավելի ուշ՝ Վ. Տիգրանյանի «Մեծ հարսանիքը» (Արամ և Աշոտ Պապայանների պիեսի հիման վրա) և այլ գործեր։ Բեմադրվում են նաև դասական օպերետի մի շարք նմուշներ։

Պատերազմը նոր հունի մեջ դրեց նաև Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի ստեղծագործական կյանքը։ Հայրենասիրական խոսքը, պատերազմի առաջնային դրվագներին մանուկների ու պատանիների մասնակցության, խիզախ պարտիզանների պայքարի ցուցադրումը դառնում են թատրոնի գլխավոր մտահոգությունը։ Դրա հետ մեկտեղ, թատրոնը պատերազմի ժամանակ շուրջ 650 շեֆական ելույթ է ունենում, հաճախ հանդես գալով նաև մեծահասակների առաջ։ Հոգ չէ, թե դրամատուրգիական նյութը, մասնավորապես հայ հեղինակների հայրենիք գրած պիեսները գրական շատ հատկետ արժանիքներ ունեին։ Պատերազմական առաջին սեզոնում բեմ հանված Հ. Բեյլերյանի «Հայրենիքի համար», Տ. Հախումյանի «Հայրենիքի զավակ», Ա. Շայրոնի «Ֆիկուցքում» դրամաները քիչ էին տարբերվում թատրոնի ուժերով ներկայացվող այն փոքր պիեսներից, որոնց ուղղակի նշանակումն է ագիտացիան, հանդիսականի հայրենասիրական զգացումների կազմակերպումը։ Անգամ հեքիաթ-պիեսները (Ղ. Աղայանի «Անահիտը», Ե. Օվարցի «Ջուրն ինչ թագուհին», Հ. Բեյլերյանի «Հազարան բլբուլը» և այլն), որոնց հաճախ էր դիմում թատրոնն այդ տարիներին՝ բեմում ձեռք էին բերում հերոսական շունչ ու հանդիսատեսի կողմից ընկալվում էին իբրև հայրենասիրական գործեր։ Թատրոնի կյանքում աչքի ընկնող երևույթ էր Գ. Ջաղջյանի «Ջոյա» պիեսի բեմադրությունը (1943, ռեժիսոր Ա. Աղասյան)։ Երբ այդ ներկայացման սկզբում և վերջում Ն. Մանուչարյանը կարդում էր Ջոյայի մոր ճամակները կամ երբ Է. Վարդանյանի Ջոյան այրող ատելությամբ դահիճների երեսին էր նետում նրանց անխուսափելի կործանման դատավճիռը՝ դահլիճը ալեկոծվում էր, ողողվում ծափահարում։

---

[1] Թատերախմբում էին Հասկ և Իզաբելլա Դանիելյանները, Մ. Սանամյանը, Ա. Կարապետյանը, Սեդմարը, Տ. Ալվազյանը, Վ. Շահումյարյանը, Ա. Տեր-Աբրահամյանը, Է. Համբարձումյանը, Ա. Ալյանը, Վ. Ստեփանյանը և ուրիշներ։ Հետագայում Թբիլիսիի կինոկուրսերից խմբի մեջ ներգրավվեց Կ. Խաչվանքյանը։ Թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար նշանակվեց Շարա Տալյանը, գլխավոր ռեժիսոր՝ Թադևոս Սարյանը։

Ա. Գուլակյանի «Ճառում» պիեսը ևս, 1943-ին բեմադրվելով (ռեժիսոր Տ. Շամիրխանյան), մինչև պատերազմի վերջը պահպանվեց խաղացանկում:

Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը պատերազմի տարիներին մոռացության չտվեց հայրենական և համաշխարհային դասական գործերը: Բավական է ասել, որ 1945-ին կայացած պատանեկան թատրոնների համամիութենական երկրորդ ստուգատեսին թատրոնի ցույց տված վեց ներկայացումներից հինգը դասական երկերի բեմադրություններ էին[1]: Հենց այստեղ էլ նշվեց, որ թատրոնը պատերազմի ժամանակ ոչ միայն պահել է իր գեղարվեստական մակարդակը, այլև բարձրացել է նոր աստիճանի: Ստուգատեսի ժյուրիի նախագահ Ա. Ֆեվրալսկին հարցազրույցի ժամանակ ասել է. «Հիացմունք է պատճառում արտիստների խաղը...», «Ամառային գիշերվա երազի» բեմադրությունը մի ներկայացում է, որ իրավամբ կարող է զարդարել մեր ճանաչված թատրոնների բեմերը»[2]:

* * *

1941-ի աշնանից հանրապետության թատրոնների բեմերում երևացին Հայրենական պատերազմին նվիրված առաջին պիեսները, որ գրել էին հայ հեղինակները. Ն. Զարյանի «Վրեժ», «Այրող դիմակ», Գ. Սարյանի «Անտառի խորքում», Ալ. Արաքսմանյանի «Անտառները շարժվում են», «Հրաբխի վրա», Ա. Գուլակյանի «Ճառում», Գ. Ցաղջյանի «Զոլա», Մ. Քոչարյանի «Խահտա Տարատովա», Ա. Տեր-Հովհաննիսյանի «Հանուն հայրենիքի», Տ. Հախումյանի «Հայրենիքի զավակ», Ա. Դարբինու «Վրեժ», Հ. Բելլերյանի «Հայրենիքի համար», Վ. Ծողերյանի «Գնացքը», Բ. Սեդրաքյանի «Արյամ դիմաց արյուն», Վ. Աղասյանի «Փոթորկվող անտառ» և այլ պիեսներ: Այս պիեսները, շուտափույթ բեմ հանվելով, իհարկե, իրենց դերը խաղում էին, բայց դրանցից ոչ մեկը դրամատիկական բարձրարժեք գործ չէր:

Հայ թատերագրության մեջ պատերազմական-հակաֆաշիստական թեմատիկան, ընդհանուր առմամբ, միակողմանի ու նեղ ըմբռնվեց: Բայց այն է, որ պիեսների ելույթը քաղելով ինֆորմբյուրոյի հաղորդագրություններից, պատերազմական խրոնիկալից, լրագրերում լույս տեսնող ռազմաճակատային ակնարկներից, թատերագիրները իրենց աննկիքը սահմանափակում էին այս կամ այն դեպքի, արարքի վերարտադրությամբ: Հեղինակները, աշխուշտ, արտահայտում էին և իրենց վերաբերմունքը՝ հնարավոր բոլոր արատներով օժտելով և չարաչար պատժելով օկուպանտներին, հայրենիքի դավաճաններին: Նույնիսկ դա էլ ներգործում էր հանդիսատեսի բորբոքված երևակայության վրա, թեև չէր սրողում մտահղացումների միօրինակությունը, կառուցվածքի սխեմատիզմը, պատճենների արհեստականությունը: Պիեսներում հերոսությունը ներկայացվում էր իբրև դրական կերպարի պարտադիր հատկանիշ, իսկ դրա կենսական-հոգեբանական բովանդակությունը մնում էր չբացված:

Պայքարի բարդությունն ու դժվարությունը շրջանցող, դրանք կանխորոշ սխեմայով փոխարինող այդ պիեսներում «կյանքի հարստությունը տարրա-

[1] Թատրոնը ներկայացրել էր «Խաթաբալան» (ռեժ. Ա. Աղասյան), «Անտառային գիշերվա երազը» (ռեժ. Տ. Շամիրխանյան), «Երկու տիրոջ ծառան» (ռեժ. Տ. Շամիրխանյան), «Արդյունավոր պաշտոնը» (ռեժ. Գ. Էրամջյան) և «Զոլան» (ռեժ. Ա. Աղասյան):

[2] «Սովետական Հայաստան», 1945, 1 հուլիսի:

լուծվել է գաղափարական ընդհանուր սկզբունքի մեջ»[1]: Դրան ավելացում էր ճյութի վատ իմացությունը, պիեսը «օպերատիվ» դարձնելու պահանջի մանկրնապային ըմբռնումը: Սկզբում հանգամանքների թելադրանքով, իսկ ապա սովորության ուժով, նրանք գնում էին ճիշտ դիմադրության ճանապարհով, որ տանում էր դեպի պահն ու դեպքը, մարդկանց արարքների, բնավորության գծերի փաստագրումը, դեպի «ազատ» հորինումները: Եվ պարզ է, որ պատերազմական իրադարձությունների հախուռն ընթացքը դառնում էր պիես, իսկ այնուհետև բեմ ելնում միայն մոտավոր պատկերացումով: Հայ թատերագիրները հաճախատաբար ավելի ճշմարիտ հաջողության էին հասնում պատմահայրենասիրական, մասամբ էլ թիկունքի կյանքին նվիրված պիեսներում:

Ժողովրդական զանգվածների վրա հնարավոր բոլոր միջոցներով ներազդելու ձգտումը բանաստեղծ և արձակագիր Ն. Զարյանին մղեց թատերագրության ասպարեզ: Նրա «Վրեժ» չափածո դրաման բեմ հանվեց արդեն իսկ 1941-ի նոյեմբերի 7-ին Սունդուկյանի անվան թատրոնում (ռեժիսոր Վ. Աճեմյան):

Հեղինակի մտադրությունը՝ էպիկական ձևով արտահայտել սովետական մարտիկների պայքարի հերոսականությունը, նրանց վսեմ խոհերը, սովետական ժողովրդի ատելությունն ու վրեժի զգացումը ֆաշիստական վիժվածքների հանդեպ՝ մասամբ իրագործվել էր: Բայց չափից ավելի դատողականությունը, կենսական հարազչության պակասը թուլացնում էին երկի գեղարվեստական ճշտողությունը: Ի դեպ, հեղինակը բավականին մեծ տեղ էր հատկացրել գերմանական կադրային սպայության և գեստապոյականների կոնֆլիկտին, հանդիսականին ակամա մղելով այն մտքին, թե թշնամու բանակում եղած այդ «պառակտումը» կարող է էական դեր խաղալ մեր հաղթանակի գործում: Պիեսի թերությունները չէին խանգարում, որ նա մեծ հաջողություն ունենար Հայաստանի գրեթե բոլոր բեմերում: Գ. Զահիբեկյանը, որ 1942-ի գարնանը մեկ ամիս շրջել է Արթիկի Պետթատրոնի հետ, մասնակցելով «Վրեժ» ներկայացմանը, վկայում է. «Խաղալով Արթիկում, Մարալիկում, Դյուզքենդում, Սպիտակի շրջանի գյուղերում, ականատես եղա հասարակության հանդիսավոր ընդունելությանը: Ամեն տեղ տեսնում էի լարված և հուզված դահլիճ, ցասումնալից դեմքեր, անսահման վրեժով լցված սրտեր: Ֆաշիստների ձեռքը գերի ընկած Ռահիլայի արհամարհական վերաբերմունքը գեղապետ Օրեդերի նկատմամբ և մյուս մարտիկ ընկերների տոկունությունը հիացմունք էին առաջացնում հասարակության մեջ»[2]:

Պատերազմի ժամանակ ստեղծվեց Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» ողբերգությունը՝ հայ թատերագրության լավագույն երկերից մեկը: Դասական բարձր շնչով գրված այդ գործը ոչ միայն արտահայտում է հինավուրց ավանդության բանաստեղծական հմայքն ու գեղեցկությունը, այլև արդիական լայն իմաստ է տալիս նրան: Հայ ժողովրդի խաղաղասեր, մնծահոգի նկարագիրը, բայց և հայրենի երկրի անկախության համար ամեն ինչ զոհաբերելու նրա պատրաստակամությունը, ոգու ամրությունը հենց այն հատկանիշներն էին, որոնք ընդգծում էին նրա անձնվեր մասնակցությունը Հայրենական մեծ պատերազմին: Ն. Զարյանի ողբերգությունը հավաստում է, որ բռնությունը, տիրապետելու կիրքը կարող են վտանգել մարդկային ամենաբարձր արժեքները, բայց նա,

[1] «Սովետահայ գրականության պատմություն», 1965, հ. 2, էջ 61:

[2] «Սովետական Հայաստան», 1942, 6 մարտի:

ಚಿತ್ರ ೨೦. ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಕೆತ್ತಿರುವ ಆಮೆಯ ಚಿತ್ರ

ով բռնության է դիմում, ինչը ինքն է կործանման դատապարտված: Բանաստեղծական համակող շնչով, շքեղ լեզվով, իմաստալից բովանդակությամբ, ինքնատիպ կերպարներով «Ախրա Գեղեցիկը» հայ պատմական թատերագրության լավագույն երկն է[1]:

Այդ տարիներին բեմական բուռն կյանքով էին ապրում Դ. Դեմիրճյանի «Ծրկիր հայրենի» դրաման, Մ. Քոչարյանի «Ջուշուդ Վարանդացի» պիեսը, «Սամվել» և «Գևորգ Մարզպետունի» վեպերի բեմականացումները[2]: Խ. Դաշտենցը գրեց «Տիգրան Մեծ», Թ. Հուրյանը՝ «Ծրիկ», Ա. Գրաշին «Ամպարերդ» պատմական պիեսները:

Պատերազմի վերջին տարում թատերագիրները դիմում են նաև թիկունքի կյանքին: Ա. Բարսեղյանը գրեց «Կովածաղիկ» («Հայ կինը») պիեսը, որ առավելապես հիշատակելի է կոլտնտեսության ունեցվածքը կողոպտող Կոփոյի կերպարի շնորհիվ, Վ. Շողերյանը հանդես եկավ «Ջավաճիր» դրամայով, Ա. Արաքսմանյանը՝ «Ալրծվիկ» պիեսով:

Թիկունքի կյանքը պատկերող ականավոր պիեսների մեջ առանձնանում է Վ. Վաղարշյանի «Վանքաձոր» դրաման:

Կոլտնտեսային գյուղացիության մտածումները, նրա վերաբերմունքը նյութի ճակատագրի հանդեպ,—սա է «Վանքաձորի» նյութը: Վանքաձոր գյուղի առօրյան այդ պիեսում ներկայացված է երեք շրջափուլով՝ պատերազմի ծանր շրջանում, Կարմիր Բանակի հակահարձակման և վերջնական հաղթանակի ժամանակ: Վ. Վաղարշյանը ցույց է տալիս, թե ինչպես գյուղի մարդիկ պատերազմական ծանր պայմաններում ավելի են գնահատում իրենց աշխատանքի արդյունքները, ավելի խորն են ըմբռնում ավանդական բարոյական չափանիշների արժեքը: Կյանքի ու մահվան սահմանների մերձեցման ժամանակներում ժողովրդական իմաստությունն ունենում է իր ասելիքը: Եվ խոհը, փիլիսոփայական մտորումը, հոգեբանական վերլուծությունը «Վանքաձոր» պիեսի բուն էությունն են: Միշտ է, պիեսում կան անմշակ դրվագներ ու կերպարներ, թույլ կապակցություններ, բայց ամբողջության մեջ «Վանքաձորը» ստեղծագործական լուրջ մտորումների արդյունք է, կարևոր ավանդ հայ թատերագրության մեջ: Ապաշ-ամու ժողովրդական ազնիվ մտածողությունը, Ընթոյի շիտակ վարքագիծն ու միտքը, կոլտնտեսության նախագահ Լուսիկի ընդիրվածությունը գյուղի և երկրի բարօրությանը՝ խորհրդանշում են այն էական հատկություններ, որոնցով ապրում էր հայ գյուղը պատերազմի ժամանակ (պիեսը 1945-ին արժանացել է մրցանակի):

«Վանքաձորի» բեմադրությամբ ավարտվեց պատերազմական վերջին թատերաշրջանը Սունդուկյանի անվան թատրոնում (առաջին ներկայացումը կայացել է 1945-ի հուլիսի 28-ին, ռեժիսոր Վ. Աճեմյան):

«Վանքաձորին» հաջորդեց Վ. Սաղաթելյանի «Կարմիր մանյակ» մելոդրամա, որ շատ մեծ տարածում գտավ հայկական թատրոններում:

Անհանգիստ խղճի խնդիրը, որ դրված էր այդ պիեսի հիմքում, դրա մշակման մելոդրամատիկական եղանակը, գծայացումը խաղի հնարավորությամբ, «Կարմիր մանյակը» գրավիչ էր դարձնում թատրոնի ու հանդիսատեսի աչքում:

---

[1] «Ախրա Գեղեցիկը» առաջին անգամ բեմադրվել է Լենինականի թատրոնում (1946, 4 օգոստոսի):

[2] «Գևորգ Մարզպետունին», Սունդուկյանի թատրոնից բացի, ներկայացվել է նաև Լենինականի թատրոնում, Թբիլիսիի և Բաքվի հայկական թատրոններում:

Պիեռի հերոս Նավասարդն ամբողջ գործողության ընթացքում խորապես զգում է իր չգործած մեղքը, տանջվում է ու տառապում, բայց նա պետք է թաքցնի իր «հանցանքը», այլապես կզրկվի նոր կյանքի բարիքներից: Նավասարդի տառապանքը ոչ մի հիմք չունի, այսինքն՝ հոգեբանական կոնֆլիկտի հենակետը ոչ թե կենսական իրողությունն է, այլ մի պարզ թյուրիմացություն (հարցը մաճացել է ոչ Նավասարդի մեղքով), որը, ի դեպ, բացվում է շատ անբնական ձևով: «Կարմիր մանյակ» պիեսին բեմական առանձին շքանակություն տվեց Սունդուկյանի թատրոնի աշխատանքը (1945, ռեժիսոր Վ. Վարդանյան) և մասնավորապես Հր. Ներսիսյանի հուզիչ, եթե չասենք զգայացունց, խաղը Նավասարդի դերում:

Պատերազմի վերջին շրջանում հայ թատերագրության մեջ ավելի հանախ են հանդես գալիս այնպիսի գործեր, որոնք համակված են քնարական զվարթ տրամադրությամբ: Պապայան եղբայրների «Մեծ հարսանիքը», որ առաջին անգամ բեմ հանվեց Ստեփանականերտի շրջանային թատրոնում (1945-ի ապրիլի 11-ին, ռեժիսոր Հ. Կարապետյան), լայն տարածում գտավ թատրոններում: Պետք է նկատել, որ այդ և ուրիշ մի քանի պիեսներում արդեն նշմարելի էին կյանքը գունազարդելու, շքեղացնելու, իրականությունը մակերեսային թեթևությամբ ներկայացնելու հակումները, որ հետո ավելի խորացան և լուրջ վնաս պատճառեցին թատերագրությանը: Ջուտ դրամատուրգիական առումով էլ «Մեծ հարսանիքը» զերծ չէ թերություններից. շինծու և անհամոզիչ է գլխավոր հերոսի՝ Տիգրանի ծպտվելու պատմությունը, հերոսները շատ են ճառասեր, ընդ որում խոսում են լրագրային աղքատիկ ոճով:

Հայրենական պատերազմի տարիներին դասական թատերագրությունը նշանակալի տեղ էր գրավում խաղացանկում: Առանձին ոգևորությամբ բեմ էին հանվում այն գործերը, որոնք այս կամ այն կերպ արձագանքում էին ժողովրդի հերոսական պայքարին, բարոյական կռվաններ էին տալիս մարտունչելու առաջադիմության և մարդկայնության ոխերիմ թշնամու դեմ: Դասական երկերը՝ մարդկային բարոյական արժեքների գանձարաններ, հայրենական պատերազմի ժամանակաշրջանի հանդիսատեսը գնահատում էր ըստ արժանվույն: Հայ դասական թատերագրության երկերից մի քանիսի բեմադրությունները, ինչպես «Ժայռը» (1944, ռեժիսոր Վ. Աճեմյան), «Խաթաբալան» (1945, ռեժիսոր Ա. Գուլակյան) երևույթներ դարձան թատերական կյանքում: Եվ արդեն միութենական հնչողություն ձեռք բերին հայ թատրոնի շեքսպիրյան ներկայացումները:

«Շեքսպիրի հանճարը իր փառահեղ հայրենիքից օվկիանոսի պես ծայր է առել, ծավալվել է աշխարհի չորս կողմերով, և նրա ոսկե ալիքը հասել է հեռավոր Արարատի լանջերին և գտել է հարազատ մի ափ—հայ ժողովրդի սիրտն ու հոգին, միտքն ու ճաշակը: Հայ ժողովուրդը այնքան է նրան սիրել ու մեծարել, և դարձրել է նրան իր անփոխարինելին, ազգայինը, հայազատը»[1],—Ավ. Իսահակյանի գնահատած այս իրողությունը, պատերազմի տարիներին հայ բեմում խաղացվող շեքսպիրյան ներկայացումների առատությունը միտք տվին Շեքսպիրի ծննդյան 380-ամյակին ընծայած շեքսպիրյան համամիութենական վեցերորդ կոնֆերանսը անցկացնել Երևանում:

Կոնֆերանսին մասնակցելու համար Մոսկվայից Հայաստան ժամանեցին

[1] «Սովետական Հայաստան», 1944, 5 մայիսի:

շեքսպիրագետներ և թատերագետներ Մ. Մորոզովը, Ա. Ջիվելեգովը, Յու. Յուզովսկին, Գ. Գոլյանը և Ա. Աղաճքեկյանը, Վրաստանից՝ պրոֆ. Ա. Փաղավան, ժողովրդական արտիստ Ա. Վասաձեն, Ա. Թաղալիշվիլին, Մ. Կվալիաշվիլին, Ե. Կիլոսանիձեն, Կ. Շահազիզովը և Ա. Բերոյանը, Ադրբեջանից՝ ժողովրդական արտիստուհի Մարզիա-խանում Դավուդովան, բանասիրության դոկտոր Միքայել Ռաֆիլին: Կոնֆերանսը կայացավ 1944-ի ապրիլի 20-ից 30-ը[1]:

Նշանավոր շեքսպիրագետ պրոֆ. Մ. Մորոզովը և Վերածննդության դարաշրջանի հոչակավոր մասնագետ պրոֆ. Ա. Ջիվելեգովը կոնֆերանսում զեկուցեցին սովետական շեքսպիրագիտության ձեռքբերումների և սկզբունքների մասին: «Շեքսպիրը Հայաստանում» թեմայի լուսաբանությամբ զեկուցումներով հանդես եկան Լ. Քալանթարը, արվեստագետ՝ Ա. Աղամյանը, պրոֆ. Հ. Գյուլիքեխվեյանը, թատերագետներ Ս. Մելիքսեթյանը, Վ. Թերզիբաշյանը և Ս. Հարությունյանը:

Միաժամանակ կայացավ շեքսպիրյան ներկայացումների ֆեստիվալ, որի ընթացքում ցույց տրվեցին Զ. Վերդիի «Օթելլո» Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում, «Օթելլո» և «Համլետը»՝ Սունդուկյանի անվան, «Ցասկերկուերորդ գիշերը»՝ Լենինականի, «Ամառային գիշերվա երազը»՝ Պատանի հանդիսատեսի թատրոններում և «Օթելլո»՝ ադրբեջանական թատրոնում:

Այդ ներկայացումների շուրջը մեծ բանավեճ բացվեց: Հանգամանորեն վերլուծելով Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Համլետ» և «Օթելլո» ներկայացումները, հայտնի քննադատ Յու. Յուզովսկին նշեց շեքսպիրյան կերպարները այսօրվա մարդու, սովետական մարդու հայացքով ներկայացնելու ձգտումը, որ ի հայտ էին բերել հայ դերասանները: «Անվանումները հարգելով հանդերձ, Օթելլոն, Համլետը տարբեր ձևով ըմբռնելու այդ ցանկությունը հայ թատերական արվեստի ստեղծագործական վիճակի արտահայտությունն է»,—ասաց նա: Հրապարակված հոդվածներում իրեն հատուկ դիտողականությամբ, քննադատը նուրբ, իմաստալից նկատողություններ արեց հայկական շեքսպիրյան ներկայացումների ռեժիսուրայի և դերակատարների վերաբերյալ[1]:

«Համլետը» Սունդուկյանի անվան թատրոնում» հոդվածում[2] Յու. Յուզովսկին առարկեց Համլետի կերպարին արված մեկնաբանությանը, գտնելով, որ Վ. Վաղարշյանի կատարումով պարզունակացվել է նկուն հերոս ներկայացնելու, նրա խոսքի և գործի միասնությունը հաստատելու խորհրդային շեքսպիրագիտության սկզբունքը: Պետք է նկատել, որ այս տեսակետը հայ քննադատությունն արտահայտել էր դեռևս 1942-ին, «Համլետ» ներկայացման շուրջը ծագած բանավեճում (Հ. Մամիկոնյան, Ռ. Զարյան և ուրիշներ):

Յու. Յուզովսկին հանդես եկավ նաև «Ի պաշտպանություն ռեժիսորի» հոդվածով: Քննադատը ոչ առանց հիմքի պնդում է, որ հայ թատրոնում իշխող տիպը ռեժիսոր-բեմադրողն է, որը հաճախ չի թափանցում պիեսի «ներքին գործերի» մեջ, երևույթների էության մեջ, բավարարվում է ներկայացման մասնագիտական մշակումով: Քննադատն առաջարկում է ռեժիսոր-փիլիսոփա,

---

[1] Իր տպավորությունների հիման վրա քննադատը հետագայում, 1947-ին, հրապարակեց «Կերպար և դարաշրջան» («Образ и эпоха») գիրքը:

[2] «Коммунист», 1944, 15 մայիսի:

ռեժիսոր-գաղափարախոս ունենալու խնդիրը, առանց որի, նրա կարծիքով, «հայկական բեմը ետ կմնա, չնայած իր դերասանների շնորհքի ծաղկմանը»[1]:

Կոնֆերանսում բարձր գնահատական տրվեց Լենինականի թատրոնի «Տասներկուերորդ գիշեր» ներկայացմանը: Արտահայտելով ֆեստիվալային ժյուրիի տպավորությունը, պրոֆ. Մ. Մորոզովն ասաց. «Վ. Ադենյանը մեզ ուրախացրեց իր տաղանդի փայլով», իսկ Վ. Վաղարշյանը վկայեց, որ «մեծ վարպետությամբ ու նուրբ ճաշակով է կառուցել ներկայացումը», դա իսկական մայրաքաղաքային ներկայացում է, «իսոշոր ընդհում մեր թատրոնի կուլտուրայի համար»[2]: Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի «Ամառային գիշերվա երազը» գնահատվեց իբրև շեքսպիրյան ոգում հարազատ, բարձր ճաշակով և ճշտագիտությամբ ստեղծված ներկայացում (ռեժիսոր Տ. Շահիրխանյան):

Շեքսպիրյան վեցերորդ կոնֆերանսը երևան հանեց հայ թեմարվեստի բարձր մակարդակը: «Այդ կոնֆերանսի շնորհիվ առանձնապես պարզ ու ակնառու դարձան շեքսպիրյան մտքի ընդհումները Հայաստանում և հայկական թատրոնի ընդհումները՝ Շեքսպիրի պիեսների թեմադրության առպարեզում... այն կոնֆերանսից հետո շատ ակներև աննգրագիտություն կլիներ խոսել սովետական շեքսպիրագիտության, սովետական թեմում շեքսպիրյան թեմադրությունների մասին՝ անտես առնելով Հայաստանը»,—նշեց Մ. Մորոզովը[3]: Իսկ Ա. Վասաձեն, հիացած հայ դերասանների վարպետությամբ, գրեց. «Հայ ընկերների վարպետությունն աչքի է ընկնում պրոֆեսիոնալ կուլտուրայի այնպիսի բարձր մակարդակով, որ անհրաժեշտ է առաջավոր թատրոնի համար»[4]: Դրվատանքի խոսք հասավ նաև հանդիսատեսին. «Ջարմանալի անմիջական, աշխույժ, լարված, կրքոտ վերաբերմունքը այն բոլորին, ինչ որ տեղի էր ունենում բեմի վրա, հանդիսատեսին դարձնում էր իսկական շեքսպիրյան հանդիսատես»[5],—գրեց Յու. Յուզովսկին:

* * *

Պատերազմական իրադրության պայմաններում, չնայած դերասանական ուժերի, նյութական և այլ հնարավորությունների պակասին, իրենց պարտքը պատվով էին կատարում Հայաստանի մյուս թատրոնները:

Լենինականի թատրոնում ցույց էին տրվում պատերազմի կամ պատմական իրադարձություններին նվիրված հայրենասիրական պիեսներ:

Արտասովոր հաջողություն ունեցավ Դ. Դեմիրճյանի «Երկիր հայրենի» դրամայի բեմադրությունը, որով բացվեց թատրոնի 1943—1944 թթ. սեզոնը: Օգտվելով Սունդուկյանի անվան թատրոնում իր իսկ բեմադրության փորձից, ռեժիսոր Վ. Ադենյանը, բեմանկարիչ Մ. Սվախչյանի համագործակցությամբ, ստեղծեց «իրոք ժողովրդական մի ներկայացում»[6], որ ճշմարտացի ու խոր պատկերավորությամբ հառնում էին հայ ժողովրդի դարավոր գոյամարտի

[1] «Коммунист», 1944, 28 հուլիսի:
[2] «Սովետական Հայաստան», 1944, № 90:
[3] Նույն տեղում:
[4] Նույն տեղում:
[5] Նույն տեղում:
[6] «Սովետական Հայաստան», 1942, 26 հունիսի:

ներսական դրվագները: Այդ իսկական ժողովրդական ներկայացումը ամենահաճելավոր գյուղերից դիտելու էին գալիս հարյուրավոր մարդիկ:

1944-ին թատրոնը ներկայացրեց Ա. Բարսեղյանի «Հալ կինը» պիեսը (ռեժիսոր Վ. Թերզիբաշյան): Գեղարվեստական ընդհանրացումների բացակայությունը, նատուրալիզմի տարրերը սպարդյուն էին դարձնում հալ գեղջկուհու իրական կերպարը ներկայացնելու թատրոնի ջանքերը: Ներկայացման հաջողված կերպարը Ա. Հարությունյանի անձնավորած Կուխոն էր, հակակրելի մի տիպ, որը, սակայն, բնավ չի մտահոգվում իր դեմքը թաքցնելով և նրան հեշտությամբ մերկացնում են[1]: Թատրոնի ստեղծագործական կյանքում հետք չթողնց և Շիրվանզադեի «Ավերակների վրա» դրամայի (1944, ռեժիսոր Գ. Մուշեղյան), ինչպես նաև «Կարմիր մանյակ» մելոդրամայի բեմադրությունը (1945, ռեժիսոր Գ. Մուշեղյան):

Ավելի հետաքրքիր էին եվրոպական դասական թատերագրության գործերից մի քանիսի բեմադրությունները: Հանդիսականին զվարճացնելու ակնհարև միտումով բեմ հանվեցին «Երկու տիրոջ ծառան» (1942, ռեժիսոր Տ. Ամիրխանյան), «Երևակայական հիվանդը» (1943, ռեժիսոր Ա. Բուրջալյան) և «Վենետիկյան երկվորյակները» (1943, ռեժիսոր Գ. Մուշեղյան): Քննադատությունը նշեց, որ «Երևակայական հիվանդ» ներկայացման մեջ «սոցիալական խորը ծաղրը վերածվել է զավեշտի, երբեմն ինքնանպատակ անմեղ կոմիզմի»[2]: Այսուհանդերձ, այդ ներկայացումները իրենց ամիջական ինդիրը կատարում էին և, բացի այդ, նպաստում էին թատրոնի երիտասարդ դերասանների վարպետության աճին: «Վենետիկյան երկվորյակները» ներկայացման առիթով քննադատությունը նշեց. «Եթե «Հյուրանոցի տիրուհին» բարձրացրեց դերասանուհի Արուս Ասրյանին, իսկ «Երկու տիրոջ ծառան» Հակոբ Բադալյանին, ապա այս պիեսը երևան հանեց վստահավոր դերասան Գեղամ Հարությունյանի... կատակերգական դեր-եր կատարելու տվյալները...»[3]:

Թատրոնի ստեղծագործական մեծ հաջողությունը «Տասներկուերորդ գիշեր» կոմեդիայի բեմադրությունն էր (1944):

Պատերազմի տարիներին Թբիլիսիի Հալ դրամայի հաջողություններից էին «Գևորգ Մարզպետունու» (1942, ռեժիսոր Ա. Բուրջալյան), մանավանդ Լ. Լեոնովի «Արշավանք» պիեսի (1944, ռեժիսոր Ֆ. Բժիկյան) բեմադրությունները: «Արշավանք» ներկայացման մեջ թատրոնն իր ուշադրության կենտրոնում էր պահել հայրենիքի համար մղվող պայքարի օրհասական պահին մարդու և քաղաքացու կողմնորոշման ինդիրը: Համաժողովրդական աղետի ցնցող, սթափեցնող ուժը անցյալում թեթևամիտ կյանք վարած, անտարբեր Ֆեոդոր Տալանովին (Ա. Լուսինյան) աստիճանաբար մղում է դեպի պայքար, ի վերջո՝ դեպի հերոսություն: Ներկայացումը հնամակող մի կոչ էր՝ վտանգված հայրենիքի պաշտպանությանը ընծիրաբերել ամեն բան, ամեն ինչից բարձր դասել հարազատ երկրի անկախությունն ու պատիվը:

Թբիլիսիի, ինչպես և Բաքվի հայկական թատրոնների պատերազմական տարիների խաղացանկին բնորոշ է ժամանակակից հայ թատերագրության գործերի առատությունը:

---

[1] «Սովետական Հայաստան», 1944, 19 մայիսի:

[2] «Բանվոր», 1943, 15 հունվարի:

[3] «Բանվոր», 1943, 29 դեկտեմբերի:

Բաքվի Հայ դրամայի ստեղծագործական հաջողությունը եղավ բանաստեղծ Թաթուլ Հուրյանի «Ճերիկ» դրամայի բեմադրությունը։ Ռեժիսորական հետաքրքիր հղացում (բեմադրող Ա. Հովսեփյան) և ինքնատիպ դերակատարումներ ունեցող ներկայացումն արժանացավ հանդիսատեսների ջերմ ընդունելությանը։

Հայաստանի բոլոր շրջանային թատրոնները պատերազմի ամբողջ ընթացքում շարունակում էին կատարել իրենց պարտքը հանդիսատեսի առաջ։ 1944-ի օգոստոսի 4—21-ը Երևանում կայացավ շրջանային թատրոնների երկրորդ ստուգատեսը, որ ցույց տվեց նրանց գաղափարական և գեղարվեստական մակարդակը տվյալ ժամանակաշրջանում։ Ստուգատեսին մասնակցում էին Արտաշատի, Ալավերդու, Աշտարակի, Գորիսի, Դիլիջանի, Հոկտեմբերյանի, Վաղարշապատի, Կիրովականի, Ղափանի, Սիսյանի (Եղեգնաձոր), Նոր Բայազետի (Կամո) թատրոնները և Ալագյազի քրդական թատրոնը[1], որոնք ցուցադրեցին 15 բեմադրություն։ Ստուգատեսի ժյուրին առավել բարձր գնահատեց Ալավերդու («Քաղցած օջախ», ռեժիսոր Աշմաթ), Արտաշատի («Ամպրոպ», ռեժիսոր Զ. Ժամհարյան) և Հոկտեմբերյանի («Պաղտտաար աղքար», ռեժիսոր Ռ. Միհաչյան) թատրոնների աշխատանքը։

Ամո-Խարազյանի անվան շրջիկ թատրոնը, հայ բեմի այդ անխոնջ աշխատավորի գլխավորությամբ, պատերազմի տարիներին իրոք որ շրջում էր ողջ Հայաստանով՝ հաճախ ոտքով, դեկորներն ու բեմական արքեսուարները ուսերին։ Ինչ էլ տանեին գյուղ՝ Ն. Զարյանի «Վրեժը», «Ակրող դիմակը», Մ. Քոչարյանի «Ջումշուդ Վարանդացին» թե Պապայանների «Մեծ հարսանիքը»՝ հանդիպում էին հանդիսատեսի խանդավառ ընդունելությանը։

Ալագյազի քրդական և Երևանի ադրբեջանական թատրոնները, հայ թատերագիրների, ռեժիսորների ու դերասանների համագործակցությամբ, այդ տարիներին ստեղծեցին գեղարվեստական լավ մակարդակի ներկայացումներ, որոնք դիտում էին ոչ միայն քուրդ և ադրբեջանցի, այլ նաև հայ հանդիսականները։

* * *

Թատրոնին բարձր խնդիրներ առաջադրելով, առաջնահերթ կարևորություն էր ստանում թատերական ասպարեզի համար նոր ուժեր պատրաստելու գործը։

Երևանի Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի անվան թատերական ուսումնարանը, իհարկե, չէր կարող բավարարել ընդարձակ թատերական ցանցի պահանջները։ Եվ ահա, ՍՍՀՄ Բարձրագույն դպրոցների համամիութենական կոմիտեի 1944 թվականի հոկտեմբերի 13-ի հրամանով Երևանում բացվում է Թատերական ինստիտուտ՝ հայկական առաջին բարձրագույն թատերական հաստատությունը։ Թատերական ինստիտուտն այն ժամանակ ուներ երեք բաժին՝ դերասանական, ռեժիսորական և թատերագիտական։ Ինստիտուտի դիրեկտոր Վ. Վարդանյանը շատ ջանք թափեց, կազմակերպչական ունակություններ և գործնականություն հանդես բերեց ուսուցման աշխատանքը բարձր հիմքերի վրա դնելու համար։ Դասախոսական գործունեության համար հրավիրվեցին այնպիսի հմուտ մասնագետներ, ինչպես Ալեքսեյ Ջիվելեգովը և Գե-

[1] Պատերազմի տարիներին բացվեցին երեք նոր շրջանային թատրոններ (Նոյեմբերյանում, Աղինում և Մեղրիում), որոնք չէին մասնակցում ստուգատեսին։

վորգ Գոյանը (Մոսկվայից), Գրիգոր Ղափանցյանը, Սրբուհի Լիսիցյանը, Մկրտիչ Մկրյանը, Նորայր Դաբաղյանը, Ռոբերտ Վարդազարյանը, Գևորգ Մաջարյանը, թատերական առպարեզի հայտնի գործիչներ Լևոն Քալանթարը, Արմեն Գուլակյանը, Վաղարշ Վաղարշյանը, Վարդան Աճեմյանը, Տիգրան Շամիրխանյանը և ուրիշներ։ Գործի մեջ ներգրավվեցին թատերական քննադատության և թատերագիտության ճանաչված մարդիկ՝ դրամատուրգիայի տեսաբաններ Հայկ Գյուլիքեվխյանը և Տիգրան Հախումյանը, թատերագետներ Սարգիս Մելիքսեթյանը և Վահրամ Թերզիբաշյանը, քննադատներ Ռուբեն Զարյանը և Սուրեն Հարությունյանը։ Սրանք հենց այն անուններն էին, որ պատերազմի տարիներին զբաղվում էին թատրոնի տեսության և գործնականի հարցերով, հաճախ գալիս ճոդվածներով և ելույթներով՝ քննարկումների ժամանակ։ Եթե նկատի առնենք, որ այս շրջանում ներկայացումների վերաբերյալ ճոդվածներ էին գրում նաև Սերգո Բարսեղյանը, Ալեքսանդր Արաքսմանյանը, Աջոտ Հայրապետյանը, Գուրգեն Սարյանը և ուրիշներ, ապա կարելի է ասել, որ հայրենական պատերազմի ժամանակաշրջանում հայ թատերական քննադատությունն ապրում էր բավական աշխույժ կյանքով։ Քննադատությունը ոչ միայն գնահատում էր առանձին բեմադրությունները, այլև ձգտում էր ընդհանրացումներ կատարել թատերագրության և թատրոնի վերաբերյալ, իր խոսքը ծառայեցնել նույն մեծ նպատակին, ինչին ձգտում էր բովանդակ խորհրդային արվեստն ու գրականությունը՝ հայրենիքի երդվյալ թշնամու դեմ հաղթանակի հասնելու նպատակին։ Այստեղից էլ հրապարակախոսական ակներև շեշտը, որ բնորոշ է ժամանակի ոչ միայն թատերական արվեստին, այլև նրա քննադատությանը։

ՌԵԺԻՍՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

Պատերազմական ժամանակաշրջանը հայ թատրոնի ռեժիսուրային առաջադրում էր նոր խնդիրներ: Վերափոխվում էր ամբողջ հասարակական կյանքի կառուցվածքը: Նոր պահանջների համեմատ բեկվում էր թատրոնի ստեղծագործական առօրյայի ռիթմը, խաղացանկը, աշխատանքի գրաֆիկը: Այս ամենն իրականացնում էր ռեժիսուրան, որ 30-ական թվականների վերջերին արդեն դարձել էր հանրապետության թատերախմբերի առաջատար ուժը: Թատրոնը միանգամից ծանրաբեռնվեց շատ հոգսերով՝ և՛ ստեղծագործական, և՛ կազմակերպչական: Հարկավոր էր կազմակերպել նորակոչիկներին, ռազմաճակատում գործող զորամասերին և թիկունքի աշխատողներին ուղղարկող բրիգադներ: Աշխատանքի ձևի այս բեկումը թելադրում էր փոփոխություն նաև խաղացանկում. չէր կարելի հիմնական բեմի ծավալում ներկայացումները տեղից տեղ տանել, հարկավոր էր ընտրել համապատասխան ճկուն խաղացանկ:

Փոքրածավալ թատերագրությունը, գրական համերգները, տարբեր ներկայացումների հատվածների մոնտաժները սկսեցին գերակշռել թատրոնի շրջիկ բրիգադների խաղացանկում: Նույն այդ նորագյուտ ձևերը պատերազմի առաջին տարիներին սկսեցին թափանցել նաև թատրոնների հիմնական բեմերը, քանի որ թատերագրության առվորական երկարաշունչ ձևերով օրվա չարիքին արձագանքել հնարավոր չէր: Պատերազմական պայմաններով թելադրված խնդիրների իրականացման համար ռեժիսորներից պահանջվում էր մեծ եռանդ, ստեղծագործական հնարամտություն: Միշտ է, արվեստի մեծարժեք երկեր ստեղծելու համար չկային ոչ ժամանակ, ոչ հնարավորություններ, ոչ էլ նույնիսկ դրամատուրգիական նյութ, բայց սկետչերի, փոքր պիեսների և հավաքական համերգների գաղափարական ուղղությունը, արտահայտչաձևերի սրությունն ու ցայտունությունը և հրապարակախոսական պաթոսը սկզբնական շրջանում միանգամայն փոխհատուցում էր բացակայող գեղարվեստական խորությունը: Մակերեսային էին նաև հայ ինքնուրույն թատերագրության հիմքերի վրա ստեղծված առաջին «ստացիոնար» բեմադրությունները: «Անտառի խորքում» ներկայացումը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, «Ծառում», «Հայրենիքի որդին», «Բարձունք» ներկայացումները Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում, «Անտառները շարժվում են»՝ Լենինականի թատրոնում, «Տատյանա Բելկինա», «Հայ կինը», «Խոհան Տարաստվա» և ուրիշ ներկայացումներ շրջանայինի թատրոններում, թեմայի հրատապությամբ հանդերձ, գեղարվեստորեն բարձր մակարդակով և հոգեբանական հավաստիությամբ աչքի չընկնող ներկայացումներ էին:

Պատերազմական թեմայով այս առաջին ներկայացումների մեջ եղան իր



Ջամբախով՝ Ա.Վ. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

Գ. Սունդուկյան «Խաթաբալա»



Խագի՝ Գ. ԳԱԲՐԻԵԼՑԱՆ
Գ. Սունդուկյան «Խաթաբալա»



Տոիր՝ Հ. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ
Ա. Գալոյան «Աշըղ-Ղարիբ»

ժամանակի համար հետաքրքիր պիեսների բեմադրություններ, ինչպես Ն. Զարյանի «Վրեժը», Ա. Արաքսմանյանի «Հրաբխի վրան» և Գ. Ծաղկյանի «Զոհյան», որոնք աննախադեպ հաջողություն գտան: Դրանք մարտական, հետախուզող, «կրակի առաջին համազարկն» իրենց վրա վերցնող ներկայացումներ էին:

Եվ որքան էլ այդ բեմադրություններում առկայծում էր ռեժիսորական հնարամտությունը, տրոփում էր տագնապալի առօրյայով շիկացած արտիստական զարկերակը՝ դրանք նկատելի հետք չթողեցին ռեժիսորական արվեստի զարգացման մայրուղում: Դա հասկանալի է և բացատրելի: Միշտ չէ, սակայն, թե առհասարակ պատերազմական շրջանի հայ թատրոնն աչքի է ընկնում արվեստի մակերեսային մակարդակով, թե պատերազմական տարիներին հայ թատերական կուլտուրան կորցրեց իր նվաճումներից շատերը: Հենվելով պատերազմի առաջին տարիների աշխատանքների վրա, իրավացի կերպով նշելով դրանց թերությունները, մեր թատերագիտությունը իր դիտողություններն իներցիայով տարածում է հայ թատրոնի պատերազմական շրջանի ամբողջ կյանքի վրա: Մինչդեռ, եթե 30-ական թվականների հայ խորհրդային թատրոնը ստեղծել էր «Եգոր Բուլըչով», «Հատակում», «Ճիգարոյի ամուսնությունը», «Պատվի համար», «Երկիր հայրենի» հիանալի ներկայացումները, ապա քառասնական թվականների առաջին հինգ տարում ստեղծվեցին «Համլետը», «Ռուս մարդիկը», «Արշավանքը», «Ոսազմանակատը», «Ժայռը», «Վենետիկյան երկվորյակները», «Խաթաբալան», «Ամառային գիշերվա երազը», «Տասներկուերորդ գիշերը»: Սա թերևս շատ-շատ է պատերազմական ծանր ժամանակաշրջանի հինգ տարվա համար: Ահա թե ինչու հայրենական մեծ պատերազմի ժամանակաշրջանի հայ թատերական արվեստի ընդհանուր գնահատականը պիտի տալ, հենվելով նրա լավագույն աշխատանքների վրա, որոնք 1920—30-ական թվականների ավանդների բնական շարունակությունն ու զարգացումն էին:

Պատերազմական ժամանակաշրջանի հայ թատերական արվեստի զարգացման հարցերը շոշափող գրեթե բոլոր աշխատանքներում ու հոդվածներում նշվում է, որ կատարվել է արտահայտչամիջոցների ինչ-որ պրիմիտիվացում, որ ագիտթատրոնի, ամբիոն-թատրոնի ձևերը սկսել են գերակշռել ներկայացումներում և որ դերասանի, ռեժիսորի, թատերական նկարչի արվեստում հոգեբանական երանգների փոխարեն հատատում տեղ են գրավել ամենամատչելի և ոչնչով չբարդացող ձևերը:

Այս կապակցությամբ հետաքրքիր է հիշել Մարիետա Շահինյանի դատողությունները պատերազմական շրջանի հայ պոեզիայի լեզվի մի հետաքրքիր առանձնահատկության մասին: Հենվելով Լև Տոլստոյի այն իմաստուն մտքերի վրա, որ վերաբերում են պատերազմի ժամանակաշրջանի լեզվին, Մ. Շահինյանը եզրակացնում է, որ «դա բառարանի ընդարձակում է և միևնույն ժամանակ լեզվի վերադարձը նրա ամենապարզ ակունքներին, խորունկ, հիմնորոշ զգացմունքներին ու պահանջներին, որոնցով մարդը այնքան ակներևորեն ապրում է պատերազմի ժամանակ՝ և դա իր ազդեցությունն է թողել նաև Հայաստանի պոետների վրա»[1]: Այդ «վերադարձը ամենապարզ ակունքներին»

[1] М. Шагинян, Предисловие к сборнику «Поэзия Советской Армении», М., 1947, стр. 4.

տեղի էր ունենում պատերազմական շրջանի թատերական արվեստում նաև Նման բան, ինչպես հիշում է ընթերցողը, կատարվեց 20-ական թվականներին, երբ ագիտթատրոնի սկզբունքները առատորեն տեղ էին գտնում հայկական բեմահարթակում, երբ առաջին անգամ հեղափոխական թատրոն եկած նոր մարդում հանդիսանքային արվեստի «ամենազարզագույն սկսունքներն» ուղղակի անհրաժեշտ էին։ Սակայն պատերազմական ժամանակաշրջանում հատատված բեմական ձևերի պարզությունը տարբերվում էր 20-ական թվականների թատերական արտահայտչամիջոցների պարզությունից։ Համեմատելով 20-ական և 40-ական թվականների լավագույն բեմադրությունները, դժվար չէր նկատել թե որքան էր աճել ռեժիսորական կուլտուրան հայ թատրոնում։ Համեմատելով «Լյուբով Յարովայան» «Ոհազմանական» և «Ոնուս մարդիկ» ներկայացումների հետ, 1925 թվականի «Համլետը» 1942-ի «Համլետի», «Հույսի» կործանումը» և «Զրատույզ զանգը»՝ «Տասներկուերորդ գիշերվա» կամ «Ժայռի» հետ՝ կարելի է վստահորեն ասել, որ հայ ռեժիսորական կուլտուրան իսկապես հասել էր ակներև հաջողությունների, ամրապնդվել էր ոչ միայն մասնագիտորեն, այլև, որ շատ կարևոր է, հասունացել էր ինտելեկտուալ մակարդակով, սովորել էր բեմական հատոզիչ ձևերով արտահայտել գաղափարական ինքնատիպ մտահղացումներ, այդ մտահղացումներն ինքնուրույն կերպով մարմնավորել գեղարվեստական վառ ձևերի մեջ։

Այսպիսով, թեև պատերազմական տարիներին հայ թատրոնի ռեժիսուրայի զարգացման բնական ընթացքը հարկադրաբար խախտվում է, ռեժիսորական արվեստի աճը կանգ չի առնում, 20—30-ական թվականների հայ ռեժիսուրայի լավագույն ավանդները շարունակվում էին զարգանալ նաև 40-ական թվականներին։

Պատերազմի տարիների հայ թատրոնի ռեժիսուրայի չափազանց վառ արտահայտված բնորոշ կողմերից մեկը քաղաքացիական ակտիվությունն էր, ժամանակակից թեմային պիեսների հրապարակախոսական կրքոտությունը։ Հայ ռեժիսորների այդ վերաբերմունքի արտահայտությունն էր, որ նրանք երկրում գրեթե առաջինը ձեռնարկեցին «Ոնուս մարդիկ» և «Ոհազմանական» պիեսների բեմադրությունը, և որ պատերազմական տարիների շատ ներկայացումներ աչքի ընկան հայրենասիրական աննախադեպ շիկացումով։ Պատերազմական թեմային ճշմարտացի ներկայացումներ ստեղծելու առաջին ոչ այնքան հաջող փորձերից հետո, հայ ռեժիսորները դիմեցին ռազմական կյանքին նվիրված խորհրդային թատերագրության առավել նշանակալի երկերին՝ «Ոնուս մարդիկ», «Արշավանք», «Ոհազմանական»։ Հայկական շատ թատրոններում բեմադրված այս պիեսները ռեժիսորական բազմակողմանի մշակման ենթարկվեցին։ Ի տարբերություն 20-ական թվականների բեմադրությունների, որոնց մեջ պայքարող զանգվածների հերոսացման գաղափարին հասնում էին կոմպոզիցիոն հատակ արտահայտված բեմավիճակներով, բեմական գործողության էքսպրեսիվ դինամիկայով, 40-ական թվականների ռեժիսուրան խիստ ուշադիր ու խորամիտ էր վերաբերում հերոսների ներաշխարհին, գործող անձի ապրումներին, ձգտում էր բացահայտել ներկայացման հայրենասիրական ոգին։ Հերոսական ոչ մի կեցվածք, ոչ մի ցուցադրում չկար «Ոնուս մարդիկ», «Արշավանք» կամ «Ոհազմանական» ներկայացումներում։ Սովորական զուսպ արտաքին ձևի մեջ բեմադրողներին հաջողվել էր ծավալել մարդկանց կյանքի խորապես բովանդակալից համայնապատկերը պատերազ-

մի տարիներին: Ներկայացման արտաքին ցնծագրի «հանդարտ» ֆոնի վրա առանձնապես ուժգին ու ազդեցիկ էր բացահայտվում գործող անձանց հոգևոր կյանքը: Թվում էր թե Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Ոտա մարդիկ» ներկայացման մեջ ռեժիսոր Վ. Վարդանյանը բացակայում էր, այնքան պարզ ու ոչ թատերային էին բեմավիճակները, բեմահարթակի վրա ստեղծված ամբողջ միջավայրն ու մթնոլորտը: Այս դեպքում, ինչպես և Թբիլիսիի Հայ դրամայի «Արշավանք» բեմադրության մեջ, գործի հիմնական բեռն իրենց վրա էին առել լավագույն դերասանները, իսկ ռեժիսուրան գիտակցաբար խույս էր տվել բեմադրական «բարդություններից»: Ստեղծագործական նույն սկզբունքներով էր առաջնորդվել Լ. Քալանթարը Երևանի Կ. Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում «Արշավանք», «Մահմանակատ» և «Ոուզան» պիեսների բեմադրություններում: Սրանց մեջ ամենամեծ հաջողությունը բաժին ընկավ հոգեբանական սկզբունքով լուծված «Ոուզան» պիեսին: Մի փոքր այլ ճանապարհով ընթացան Վ. Աճեմյանն ու Ա. Բուրջալյանը «Մահմանակատ» և «Ինճեներ Սերգևև» պիեսների բեմադրությունների մեջ: Ամենևին չկամենալով ու չկարողանալով «մեռնել» դերասանի մեջ, Բուրջալյանն ու Աճեմյանը բացահայտ ընդգծում էին իրենց բեմադրությունների թատերալնությունը, բեմական վառ ու պատկերավոր միջոցներով հասնելով գեղարվեստական մեծ ընդհանրացումների: Բնորոշ է, որ հայ ռեժիսորական արվեստի մեջ այս երկու ուղղությունը՝ ռեժիսորի ու դերասանի լիակատար միաձուլումը և բեմադրողի վառ արտահայտված անհատականությունը յուրաքանչյուր նոր շրջափուլի հետ գնալով մերձենում են՝ ձգտելով զուգորդման, օրգանական միաձուլման: Խոսքը այս կամ այն ռեժիսորի տաղանդի աստիճանի մասին չէ, այլ 40-ական թվականներին ստեղծագործական զգալի հաջողությունների հասած ռեժիսուրայի զարգացման առանձնահատկություններից մեկի մասին: Ինչպես և նախկինում, հայ ռեժիսորները գեղարվեստական առանձնահատուկ շահագրգռությամբ էին աշխատում ժամանակակից պիեսների վրա, ստեղծելով հետաքրքիր, երբեմն շատ ինքնատիպ ներկայացումներ:

Սկսելով «Մահմանակատ» պիեսի բեմադրության աշխատանքը, Վ. Աճեմյանը ինքնուրույն կերպով լուծեց ստեղծագործական բարդ պրոբլեմատիկան, քանի որ մինչ այդ դեռևս ոչ ոք չէր ձեռնարկել այդ պիեսի բեմադրությունը: Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի պրեմիերայից հետո, կամ գրեթե միաժամանակ, «Մահմանակատը» հայտնվեց խորհրդային թատրոնների՝ դրանց թվում ՄԽԱՏ-ի, Փոքր թատրոնի, Վախթանգովի և Մոսսովետի անվան թատրոնների բեմերում: Այդ պիեսի ռեժիսորական հետաքրքիր լուծումներ քիչ չեն եղել: Գեղարվեստական թատրոնի կոլեկտիվն, օրինակ, ձգտում էր պիեսի հրապարակախոսությունն ու սատիրական շեշտադրումը փոխարինել հակադարձ ուժերի հոգեբանական խորացված կոնֆլիկտով, «գոլովլյան» լագերի ուժեղացմամբ: Որքան էլ լուրջ էր այդ մեկնաբանությունը, ներկայացման մեջ հարկավոր ուժով չէր ճնշում կրքոտ ու անողոք մեղադրանքը Գոռոլովի նկատմամբ: Վախթանգովականները, ընդհակառակը, ամբողջ ուշադրությունը սևեռել էին Գոռոլովի վրա, ավելի քան անողոք դատաստան տեսնելով նրա հետ: Մի քիչ անորոշ էր թվում Գոռոլովի հետագա ճակատագրի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքը Մոսսովետի անվան թատրոնի ներկայացման մեջ, քանի որ «թատրոնը վճռական պատասխան չէր տվել այն հարցին՝ ուղղվե՞ց արդյոք

Գոռլովը, թե ոչ: Հանդիսականին էր թողնվում ինքնուրույն խորհել այդ մասին»[1]:

Հայկական ներկայացման մեջ հրապարակախոսական կիրքը, հոգեբանական հավաստիությունն ու թատերական գունագեղությունը օրգանապես միաձուլվելով, ստեղծում էին լուրջ և սուր բանավիճի յուրօրինակ մթնոլորտ: Ճակատը ղեկավարելու գուտ ռազմական հարցը չէ, որ առանձնաշեշտվում էր Աճեմյանի բեմադրության մեջ, այլ կրանքի ընդհանրապես սովետական մարդու ունեցած վերաբերմունքի լայն, համապարփակ պրոբլեմը, ղեկավարի և ենթակաների հարաբերությունների պրոբլեմը: Ինչ-որ չափով Վ. Աճեմյանն ու Գոռլովի դերակատար Գ. Ջանիբեկյանը դուրս էին գալիս Ա. Կորնեյչուկի պիեսի հարցադրման շրջանակներից, պարտադրելով միտք անել ոչ միայն այն մասին, թե Իվան Գոռլովը անհետաոտես մարդ է, այլև այն մասին, թե ինչու է այդ անհետաոտես, ինքնավստահ, իշխանատեր մարդը հպատակվել ղեկավար պատուհում: Երևանյան ներկայացման մեջ Գոռլովը հետաքրքիր է վստահ, որ պիտի վերադառնա: Եվ դա գեղարվեստական ճիշտ լուծում էր, որովհետև դրանով թատրոնը առավելագույնս մոբիլիզացնում էր հանդիսականին ընդդեմ «գոռլովականության», ընդդեմ վտանգավոր այն ուժի, որ հատուկանում էր մեր հասարակության մեջ 30-ական թվականների կեսերից և որը նույնատիպությամբ տարիներին ձևակերպվեց իբրև «անհատի պաշտամունք»: Կորնեյչուկը նման խնդիր չէր դրել իր առաջ, ընդհակառակը, «Ռազմաճակատ» պիեսը, դաստիարակչական մեծ դեր խաղալով հանդերձ, փորձում էր պատերազմական ժամանակաշրջանի վրիպումների մեղքը գցել առանձին զորավարների վրա, առանց պատճառների պատճառի մեջ խորանալու: «Գոռլովականության» մեջ տեսնելով ոչ միայն կոնկրետ վտանգ պատերազմի պայմաններում, այլև պոտենցիալ վնասաբեր ուժ, հայ ռեժիսորը ստեղծագործական հարձակ քայլ կատարեց:

Պատերազմական շրջանի հայ ռեժիսուրայի գեղարվեստական և իմունլեկտուալ հասունությունն արտահայտվում էր ոչ միայն ժամանակակից պիեսների բեմադրությունների մեջ: 1944-ին Վ. Աճեմյանն ստեղծեց իր լավագույն բեմադրություններից մեկը՝ «Ժայռը»: Ռեժիսորական արվեստի զարգացման տեսակետից «Ժայռի» սկզբունքային նշանակությունն այն է, որ այստեղ օրգանական զուգորդման էր ենթարկված հայ սովետական ռեժիսուրայի երկու թևերի ավանդությունները: Դերասանական ամեն մի կերպար այս ներկայացման մեջ մշակվել էր հոգեբանական մանրամասնությամբ ու անթերի վարպետությամբ, միևնույն ժամանակ ռեժիսորական յուրաքանչյուր բեմավիճակ, յուրաքանչյուր դրվագ, գործող անձանց բոլոր փոխհարաբերությունները բացահայտվել էին միաձույլ անսամբլի մեջ, լիահնչյուն բազմազանությամբ: Բեմադրության գեղարվեստական ներդաշնակությունը հենվում էր ռեժիսորի գաղափարական մտահղացման ճշմարտության և հստակության վրա:

Պետք է նշել, որ պատերազմական շրջանում հայ ռեժիսորների աշխատանքները, իրև օրենք, աչքի էին ընկնում գաղափարական մտահղացման որոշակիությամբ: Դա ձեռք էր բերվել ոչ միայն շնորհիվ կուտակված փորձի և հմուտ մասնագիտացման, այլև գաղափարական այն ընդհանրալարացության, որ բնորոշ էր թատրոնի մարդկանց պատերազմական տարիներին: Այդ է վկա-

[1] «Очерки истории русского советского драматического театра», т. 2, էջ 631.

յում նաև այնպիսի մի բեմադրություն, ինչպիսին Ա. Բուրջալյանի «Համլետն» էր Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում 1942-ին՝ Հայրենական մեծ պատերազմի ամենածանր տարում: Երրորդ և վերջին անգամ հայ ռեժիսուրայի վերաբերմունքը դիմում էր շեքսպիրյան ողբերգությանը: Եթե 20—30-ական թվականների Բուրջալյանի «Համլետ» բեմադրությունների իրական միջավայրը ժողովրդի խաղաղ աշխատանքն էր, ապա այժմ թատրոնի պատերից դուրս միլիոնավոր մարդիկ զենքը ձեռքին վճռում էին ճշմարիտ համլետյան հարցը՝ լինե՞լ թե չլինել: Առաջին անգամը չէր Ա. Բուրջալյանը դրամատիկական ստեղծագործության փիլիսոփայությունը վարպետորեն վերարտադրում ժամանակի հրամայականի համեմատ: Այնպիսին էր նրա «Ազատագրված Դոն Կիխոտը», ուր վշտակերպ ասպետի երազանքները զարմանալի ներդաշնակություն էին կազմում կյանքի իրական դոնկիխոտների ձգտումներին, այդպիսին էին «Օթելլոն», «Վենետիկի վաճառականը», այդպիսին էր և Բիզեի «Կարմենն» օպերան, որը ռեժիսորը մենաշնորհում էր իրեն ազատ սիրո հավերժական ողբերգություն: Այդպիսին էր և «Համլետը», որ բեմադրողը ձգտում էր բացահայտել 1942 թվականի քաղաքացու դիրքերից, հենց 1942 թվականի, երբ մեր հսկայական երկրի ամեն մի բջիջը ուժերի գերագույն լարումով պահանջում և տառապագին ձգտում էր միայն մի բանի՝ լինե՛լ: Բարդ ու պատասխանատու գործ էր «Համլետը» բացել մի բանալիով, փիլիսոփայական մի միակ առումով, եթե նույնիսկ ողբերգության ընկալումը լավատեսական էր և ժամանակի ոգուն համաձայնում: Այդ բարդությունը հաղթահարելու ճանապարհին ռեժիսորը հարկադրված էր շատ զոհողությունների դիմել, որոնց չէր դիմել մինչև այդ բեմադրությունը և չէր դիմի, եթե հաջորդներ կրկին անդրադառնան «Համլետին», որի մասին արվեստագետը խոսել էր մանից մեկ օր առաջ: Բուրջալյանի «Համլետի» փիլիսոփայական միապլանայնությունը պետք է ընկալել իրեն տուրք պատերազմի սկզբի խիստ դժվարին ժամանակներին, իբրև գաղափարական շեշտակիություն:

Այդ միապլանայնությանը, որ քննադատվեց 1942-ին ծավալված տևական և սուր բանավեճի ընթացքում, ռեժիսորը դիմել էր ոչ թե շեքսպիրյան ողբերգության բազմակողմանիությունն ու խորությունը չընմբռնելու պատճառով, այլ միանգամայն գիտակցաբար և ստեղծագործական հետևողականությամբ, հավաստաբար, հաստակամորեն, որ այդ ժամանակի համար հարկավոր է հենց այդպիսի՛ «Համլետ», որ թեպետև այդ «Համլետը» ժամանակավոր էր, ինչպես այն ժամանակ շատ բան էր ժամանակավոր, նա կծառայի մարդկանց, հոգնեպես կամրացնի նրանց, ովքեր վճռում էին մարդկության ճակատագրական հարցը, հարց, որ դրված էր Դանիայի թագաժառանգի առաջ:

Ռեժիսորի կոնցեպտուալ ընկատառումներն արտահայտվեցին ներկայացման կառուցման գեղարվեստական սկզբունքներում. ներկայացման լայնարձակ ու ազատ բեմավիճակների, մոնումենտալության ձգտող լակոնիկ ձևավորմանը համապատասխան՝ հատկապես խորացվում էին Համլետի ոչ թե փիլիսոփայական տարակուսանքները, այլ պայքարի իմպուլսը, եթե կարելի է ասել, մարտական, ոգևորչունչ ոգին բոլոր նրանց, ովքեր ուղղակի կամ անուղղակի ելել էին ընդդեմ բռնակալության: Բեմադրողը ամենևին էլ չէր խուսափել խորհրդային մոտեցումից և տարվել բեմավիճակների արտաքին գեղեցկությամբ, այլ հետևողականորեն ձգտում էր հերոսների վարքագծի ակտիվացման, քանի որ այդ էր պահանջում իր իսկ ռեժիսորական կոնցեպցիան: Բուր-

ջալյանի ներկայացման գեղարվեստական դիմքը օրգանապես ենթարկվում էր գաղափարական մտահղացմանը: Նույն 1942-ին, դիմելով «Գևորգ Մարզպետունի» հայրենասիրական երկին, Ա. Բուրջալյանը նշել է. «Այդ դեպքում հարկ է լինում գործ ունենալ այնպիսի կրքերի հետ, որոնք պահանջում են ներքին մաքսիմալ լարվածություն»[1]:

Եվ իսկապես, Թբիլիսիի հայկական թատրոնում բեմադրելով պիեսը, Բուրջալյանը ուշադրությունը սևեռում է ներկայացման ներքին գործողության ուժգնացման վրա, հոգեբանական ապրումների խորունկ բացահայտման վրա: «Մեր աշխատանքում,—գրում է բեմադրողը,—մենք ձգտում էինք թափանցել կերպարների ներքին էության խորքը, ձգտում էինք ներքին մաքսիմալ արտահայտչականության, զգացմունքների ճշմարտացիության հասնել՝ ճշացող թատերայնությունից խուսափելու համար»[2]:

Այստեղ ևս հանդիպում ենք պատերազմական ժամանակաշրջանի հայ ռեժիսուրայի մի բնորոշ երևույթի, որի մասին խոսվեց վերևում՝ ռեժիսորական արվեստի երկու ուղղությունների համադրմանը: Հատկանշական է, որ բացահայտ թատերայնության անվերապահ պաշտպան Ա. Բուրջալյանը հենց 40-ական թվականներին է նման հայտարարություն անում: Իսկ վ. Վարդանյանն. օրինակ, ներկայացումների վառ արտահայտչաձևերի հանդարտ որոնողը, պատերազմի տարիներին ստեղծում է սրամիտ և բեմականորեն խաղացկուն «Այլոց համար հիմար, իրեն համար խելոք» ներկայացումը:

Նույն այդ տարիներին Ալ. Աբարյանը Թբիլիսիում արված «Դավանանություն» և «Մոնինա Վանինա» բեմադրություններում ցույց տվեց թատերական լավ ճաշակ, դրամատիկական ստեղծագործության հոգեբանական նուրբ և բեմականորեն վառ բացահայտման կարողություն: Աբարյանի այս առանձնահատկությունները ավելի ակնհարև արտահայտվեցին «Արևնկյան ատամնաբույժ» և «Խուս մարդիկ» ներկայացումներում, ուր ռեժիսորական մտածողության նախկինում նկատվող տարտամությունը իր տեղը զիջում է գործող անձանց ներաշխարհի նկատմամբ լրջախոհ վերաբերմունքին և միտքը բեմականորեն պատկերավոր լեզվով հաղորդելու ձգտմանը:

Ռեժիսորի այս նվաճումները պատահական չէին: 30-ական թվականների երկրորդ կեսից սկսած, Աբարյանը մեկը մյուսի հետևից տալիս է հետաքրքիր բեմադրություններ, որոնց մեջ արդեն զգացվում է ռեժիսորի փորձված ձեռքը, հանդես գալիս գեղարվեստական մտածողության ինքնուրույնությունը: Պատերազմից երկու-երեք տարի առաջ Աբարյանի «Քանդած օջախ», «Թշնամիներ», «Ոսկեդրակեցիներ» բեմադրություններում Թբիլիսիի հայկական թատրոնի ռեժիսուրան մոլվեց ժամանակակից թատերական արվեստի դիրքերը:

Պատերազմի տարիներին նույն այդ թատրոնում աճեց ռեժիսոր Ֆ. Բժիշկյանը, որի բեմադրությունների մեջ աչքի ընկան «Վանցուշինի զավակները» և հատկապես «Ներշավանքը»: Թբիլիսիի հայկական թատրոնի մյուս երիտասարդ ռեժիսոր Հ. Ումիկյանը իր առաջին իսկ աշխատանքներում («Թող բացվեն վարդերը», «Մեծ հարսանիք») ցուցաբերեց ռեժիսորական ընդունակություններ, ստեղծագործական երևակայություն: Պատերազմի տարիներին Թբիլիսիի թատրոնը զարգացրեց իր լավագույն ավանդները, մշակով ստեղծա-

[1] Արշակ Բուրջալյան, Հոդվածներ, ճամփակներ, ժամանակակիցները նրա մասին, 1960, էջ 93:

[2] Նույն տեղում:

գործ ու որոնող թատրոն, հատկանիշներ, որ հետպատերազմյան տարիներին, մի շարք պատճառներով, թատրոնը չկարողացավ պահպանել։

Ըստ էության, նույն ընթացքը, միայն յուրօրինակ բնկմամբ, տեղի էր ունենում նաև Բաքվի հայկական դրամատիկական թատրոնում։ Այս թատրոնը ղեկավարում էր Ա. Հովսեփյանը, որը նախորդ տարիներին, թատերագետ Վ. Ֆիլիպովի արտահայտությամբ, հաճախ էր եկել իրրև «կուլտուրական և ընթացկատ ռեժիսոր»։ Թատրոնի ռեժիսուրան, ձեռնարկելով պատերազմական թեմայով առաջին պիեսներին՝ ձգտում էր ներկայացումների հայրենասիրական պաթոսի հրապարակախոսական սրության։ Ի տարբերություն հայկական մի քանի այլ թատրոնների՝ Լ. Երամյանի անվան թատրոնի խաղացանկում իր գեղարվեստական վառ մարմնավորումը գտավ և ամուր հաստատվեց պատմական դրաման։ «Ոուզան», «Վարազդատ», «Դավաճանություն», «Կնամոտ», «Ճրիկ» ներկայացումները դարձան թատրոնի ամենից ժողովրդական ներկայացումները։

Բաքվի թատրոնի այս բոլոր աշխատանքները շաղկապվում են իրար մի ընդհանուր գծով՝ ժողովրդական տեսարանների մոնումենտալ պատկերման հանկում, որը պատերազմական ժամանակաշրջանի ընդհանուր տրամադրությամբ, ինչպես և դրամատիկական նյութով թելադրված ռեժիսորական մեկնության արտահայտությունն էր։ Հայ ժողովրդի պատմությունը, օտար կ՝ ղեքիչների դեմ նրա մղած հերոսական պայքարի էջերը՝ արվեստի այդ ամենալավ գանձարանը, ուժգին լիցք էին տալիս ռեժիսորների և դերասանների աշխատանքին։ Բաքվի թատրոնի բեմի վրա առաջին անգամ ներկայացվեց Սևաստոպոլի համար մղված մարտերում հերոսաբար զոհված երիտասարդ բանաստեղծ Թաթուլ Հուրյանի «Ճրիկ» դրաման։ Այս պիեսը կարելի է անվանել քնարական հիմն, առնական երգ Հայաստանի մասին։ Հայկական վերածննդության դարաշրջանի մարդկանց անձնական և պատմական ճակատագրերի միահյուսմամբ բանաստեղծը կարողացել է հոսանքով և ավյունով առանձնաշնորհել ստեղծագործության առաջատար մոտիվը՝ հայրենասիրությունը։ «Ճրիկը» բեմադրող ռեժիսոր Ա. Հովսեփյանը հուզիչ խնամքով էր վարվել Հուրյանի պիեսի հետ, քրտնաջան ու խելամիտ աշխատանք տարել նրա բեմական մարմնավորման վրա։ Հիրաժարվելով պատմական հավատարիմությունից, մանրամասնելով գործող անձերից ամեն մեկի կերպարը, ռեժիսորը հասավ ժողովրդական զանգվածի ամբողջական կերպարի ստեղծմանը։ Ոչ թե ստատիստների անդեմ խումբն էր ներկայացման մեջ հանդես գալիս իրրև ժողովուրդ, ինչպես հաճախ արվում էր նախկինում, այլ իրենք՝ գործող անձինք, ռեժիսորական հետաքրքիր բեմավիճակների մեջ, ներկայացնում էին ժողովրդական զանգվածը, որի յուրաքանչյուր անդամը հարազատ էր հանդիսատեսին։ Քննադատներից մեկը նշել է, որ «Ի հակադրություն նախորդ բեմադրությունների, ուր բազմամարդ տեսարաններն անհաջող էին ու դժգույն, «Ճրիկ» ներկայացման մեջ իսկապես ապրում է ժողովուրդը, որ ներկայացնում է ինքնատիպ կերպարների մի խումբ»[1]։

Պատերազմական տարիների բեմադրություններում Բաքվի հայկական թատրոնը հասավ գեղարվեստական լավ մակարդակի, պահպանելով սեփական հարուստ ու բազմակողմանի ավանդները։

[1] «Бакинский рабочий», 1942, 2 մայիսի։

40-ական թվականների առաջին հինգամյակում հայկական թատրոնի ստեղծագործական ձևաճումների վկայությունն է նաև 1944-ին Երևանում կայացած համամիութենական շեքսպիրյան ֆեստիվալը: Խորհրդային շեքսպիրագետների այդ հեղինակավոր համաժողովում հայկական թատրոնները ցուցադրեցին գեղարվեստական բարձր կուլտուրա, պրոֆեսիոնալիզմ և դերասանական փայլուն ձիրք: Բացի Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնից, այդ ֆեստիվալին մասնակցեցին նաև Լենինականի Ա. Մոսալյանի անվան և Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնները: Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի «Ամառային գիշերվա երազ» ներկայացումը, Տ. Շամիրխանյանի բեմադրությամբ, աչքի էր ընկնում ռեժիսորական կուլտուրայով, բեմադրական լավ մակարդակով: Ռեժիսորական ցայտուն լուծումների հակված, երբեմն թովանդակության խորությունը պատկերավոր բեմալեզվին զոհաբերող Տ. Շամիրխանյանն այս աշխատանքում հասել էր ցանկալի ներդաշնակության, երբ ռեժիսորական հետաքրքիր միտքը մարմնավորվում է բեմական համապատասխան ձևի մեջ: Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ ևս մենք հանդիպում ենք 40-ական թվականների հայկական ռեժիսուրան համակած ընդհանուր միտումի արտահայտությանը՝ ռեժիսորական արվեստի տարբեր կողմերի միաձուլման ուղիների որոնմանը: Ռեժիսորական արվեստի առավել ցայտուն, ուստի և ակզբունքորեն առավել բնորոշ հատկանիշներն արտահայտվեցին Վ. Աճեմյանի ստեղծագործության, հատկապես «Տասներկուերորդ գիշեր» ներկայացման մեջ, որ արժանացավ բարձր գնահատականի:

Եթե փորձենք բնորոշել 40-ական թվականների առաջին կեսի հայ ռեժիսորական արվեստի գլխավոր առանձնահատկությունը, ապա կարելի է ասել, որ չնայած թատերական կյանքի խայտաբղետությանը, հարկադրված ու անխուսափելի որոշ ճահճաջրերին, ռեժիսուրան ապրել էր գեղարվեստական հասունացման, ստեղծագործական առնականացման ընթացք: Ահա թե ինչու իրավացի չէր քննադատ Յու. Յուզովսկին, երբ հայ թատրոնի այն տարիների ռեժիսուրայի մասին խոսելիս անվերապահորեն ասում էր. «Այդ ժամանակ, երբ դերասանական արվեստը թատրոնում աճում է, ռեժիսորական արվեստը կանգնած է տեղում, և այդ ճեղքվածքը դերասանական և ռեժիսորական արվեստի միջև ի հայտ եկավ շեքսպիրյան ներկայացումներում»[1]: Միշտ է, Յու. Յուզովսկու եզրակացությունը հիմնված էր «Օթելլոյի» և «Համլետի» վերլուծության վրա, բայց այս դեպքում էլ դժվար է համոզվել, թե Բուրջալյանի «Համլետը» զիջում էր Վաղարշյանի Համլետին: Հավանորեն, եթե քննադատը հետևեր հայ ռեժիսուրայի զարգացման ընդհանուր ուղուն՝ այլ եզրակացության կհանգեր: Սակայն Յուզովսկին միանգամայն իրավացի էր, երբ խոսում էր հայ թատրոնի ռեժիսուրայի անհամաչափ զարգացման մասին: Այսպես, քննադատը շատ ճիշտ ու ընդորում նկատել է, որ հայ թատրոնի ռեժիսուրայի թույլ կողմը բեմի վրա գործող անձանց շփման կուլտուրա հաստատելու անկարողությունն է, փոխհարաբերությունների կուլտուրա, ներքին և ոչ միայն արտաքին անսամբլի կուլտուրա հաստատելու անկարողությունը:

Անսամբլային թատրոնի սկզբունքի ամրապնդման՝ ռեժիսորների երկու սերնդի բազմամյա ու համառ ճգտումը աննկատելի պսակվեց ստեղծագործական հաջողությամբ և հայկական բեմի վրա ստեղծվեցին գեղարվեստորեն

[1] «Театральный альманах», ВТО, 1946, էջ 298:

ամբողջական տասնյակ փայլուն ներկայացումներ։ Դրանցից շատերը երևան եկան պատերազմի տարիներին։ Բայց արդեն այդ շրջանում ակատելի եղավ ռեժիսուրայի ընդհանուր մակարդակի աճկման միտումը ևս։ Լ. Քալանթարը, Ա. Բուրջալյանը, Վ. Վարդանյանը, Թ. Սարյանը հետզհետե սկսեցին հեռանալ ակտիվ ստեղծագործական ռեժիսուրայի դիրքերից, որին հավատարիմ մնացին Ա. Գուլակյանը, Վ. Ալեքյանը և Տ. Շահիրխանյանը։ Առաջատար ռեժիսորների շարքի այդ աղքատացումը հանգեցրեց այն բանին, որ երբ 20-ական թվականներին թատերական արվեստին տոն էր տալիս ռեժիսորների մի ամբողջ ջոկատ, ապա հայ ռեժիսուրայի ստեղծագործական հանգուցային հաջողությունները հետզհետե կապվում էին միայն երկու-երեք բեմադրողի անվան հետ։ Անհրաժեշտ էր հայ ռեժիսուրայի նոր համալրում. պատերազմը դեռ չավարտված՝ Երևանում բացվեց Թատերական ինստիտուտը, որ սկսեցին սովորել ռեժիսորներ, որոնց աշխատանքի արդյունքները երևացին արդեն 50-ական թվականներին։

ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

«Ամեն ինչ հանուն հաղթանակի» նշանաբանը Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին վերաբերում էր Սովետական Միության ժողովուրդների ևս հոգևոր կյանքին, գրականությանը, արվեստի բոլոր առպարեզներին։ Թատերական արվեստում այդ նշանաբանը դերասանների քաղաքացիական ու ստեղծագործական վարքագիծն էր։ Դերասաններ, որ մեկընեցին ռազմաճակատ, մտան ժողովրդական աշխարհազորի մեջ, ամեն օրյա կենցաղ դարձրին հայրենասիրական ելույթները գործարաններում, գյուղերում, հոսպիտալներում, զորամասերում։ Սունդուկյանի անվան թատրոնի դերասանները, որ գերմանական զավթիչների հարձակման բոթն առան գնացքում՝ մոսկովյան հաջողակ հյուրախաղերից Երևան վերադառնալիս, կազմեցին ութ բրիգադ, որ պատերազմի առաջին մի քանի ամսում տվեցին 57 ներկայացում և մեծահատարների 182 ելույթ, Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը մինչև 1942-ը տվեց ավելի քան հարյուր ներկայացում և համերգ։

20-ական թվականներին լայն տարածում գտած «շեֆական ելույթ» հասկացողությունը վերստին ծնունդ առավ և դարձավ արտիստական կյանքի ամենաբնորոշ երևույթը։ Դա պատերազմի տարիների արվեստի և ետճեղափոխական առաջին տարիների արվեստի միակ նմանությունը չէր։ Երկու դեպքումն էլ արվեստն իր նպատակներին հասնելու համար միջոցների մանրախնդիր ընտրություն չէր կատարում, որովհետև չկային ձևի մասին երկար ու բարակ մտածելու ժամանակ և հնարավորություն։ Հիտլերյան հարձակումը հանկարծակիի բերեց երկրի ոչ միայն ռազմական ուժերն ու տնտեսությունը, այլև արվեստը։ Եվ պատերազմի առաջին շրջանում արվեստի մարդիկ ժամանակի հրամայականով նախընտրում էին ներգործության ամենակարողուն, օպերատիվ, ազդեցիկ միջոցները՝ ձևի կատարելությանը երկրորդական նշանակություն տալով։ Ինչպես հեղափոխությանը հաջորդած առաջին տարիներին, Հայրենական պատերազմի առաջին շրջանում նույնպես կերպարվեստում առաջ մղվեցին պլակատը և ծաղրանկարը, երաժշտության մեջ՝ երգն ու քայլերգը, գրականության մեջ՝ ակնարկն ու հրապարակախոսական չարիածոն, թատրոնում՝ «շեֆական ելույթները», «ագիտկաները», խաղի պաթոսային, հռետորական ոճը։ Արվեստի այս ձևերը պատերազմի թեժ օրերին պակաս գործ չէին տեսնում, քան վառելանյութով լցված շշերը և հնօրյա հրացանները ռազմաճակատում, քանի որ նպատակի ուժգին, սահման չճանաչող ձգտումը արդարացնում էր ամեն մի միջոց և ծառայեցնում այդ նպատակին։

Այն ձևերը, որ արվեստագետները գտնում էին վտանգված հայրենիքը պաշտպանելու գերագույն գաղափարն արտահայտելու համար, բնավ էլ ամենակատարյալը չէին, բայց ժամանակին ընկալվում էին իբրև միակ հնարավո-

րը, ամենից անհրաժեշտը, ուստի և ընդունվում էին անվերապահ ոգևորությամբ։ Փոխվել էին կյանքի չափանիշները, փոխվել էին նաև արվեստի չափանիշները։ Հենց թատերական քննադատությունն էլ այդ ժամանակ ավելի շուտ հրապարակախոսություն էր, որ ծառայում էր ոխերիմ թշնամու դեմ ատելություն բորբոքելու, հայրենիքը պաշտպանելու մույն սրբազան նպատակին, որին գինվորագրվել էին արվեստի բոլոր տեսակները։

Բացահայտ հրապարակախոսական էր Ն. Զարյանի «Վրեժ» պիեսը՝ պատերազմական թեմայի առաջին գործը, որ հայ թատերագրությունը հասցրեց ասպարեզ հանել։ Բացահայտ հրապարակախոսական էր և նրա բեմադրությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնում (7 նոյեմբերի, 1941 թիվ)։ Բացահայտ հրապարակախոսական էր և դերասանական կատարումը։ Եվ ոչ միայն այն պատճառով, որ այդ չափածո պիեսի բեմադրության ամեն մի արարից առաջ, գինվորական համազգեստ հագած, նախաբեմ էին գալիս դերասաններ Արուս Ոսկանյանը, Անահիտ Մկրտումյանը, Թամար Դեմուրյանը՝ և արտասանում պիեսի հեղինակի հայրենասիրական կրքոտ բանաստեղծությունները. բեմադրական այդ աննախադեպ ձևը միայն շեշտում էր հրապարակախոսական բնույթը այդ ներկայացման, որ էությամբ այդպիսին էր։ Եվ դերակատարներ Գ. Զաքիրեկյանի, Ավ. Ավետիսյանի, Դ. Մալյանի, Ա. Արազյանի, Գ. Խաժակյանի, Գ. Գաբրիելյանի խնդիրը բնավորության ու հոգեբանության նրբերանգների հայտնաբերումը չէր, այլ ցայտուն, գրեթե պլակատային կոնտրաստների, համակող պաթոսի, ազդեցիկ խոսքի միջոցով մարդկանց համաժողովրդական պայքարի կոչելը։

Այս ներկայացումն իր գաղափարայնությամբ և ոճով բնութագրական է պատերազմի առաջին շրջանի դերասանական արվեստի համար ընդհանրապես։ Պլակատային ցայտունության ձգտումը, հռետորական ինտոնացիան, պաթոսային խաղաոճը հատուկ էր ոչ միայն այդ ընտրությունները ունեցող դերասաններին, այլև դերասանական արվեստին ընդհանրապես։ Մի որոշ ժամանակ դա պարզապես տիրապետող ոճ էր՝ խաղացանկով և հանդիսատեսով պայմանավորված։ Սևի և սպիտակի պլակատային հակադրությունը բեմական արվեստում նույնքան բնական էր, ընդունելի և հասկանալի, որքան արվեստի ուրիշ ասպարեզներում։

Ժամանակ էր հարկավոր աշխարհասատան երևույթները ինչպես պատմականորեն ու փիլիսոփայորեն, այնպես էլ գեղարվեստորեն իմաստավորելու համար։ Անցան հանկարծահաս պատերազմի առաջին ամիսները և ժամանակն առաջադրե՛ց այդ իմաստավորման պահանջը։ Պատերազմը եղավ ավելի տևական, ավելի դժվարին ու տառապալից, քան կարող էր ենթադրվել։ Ծանր մաքառումը այլևս կյանք էր ու կենցաղ, համաժողովրդական կեցություն։ Եվ տևական մաքառումը ուրիշ պահանջներ ներկայացրեց երկրի տնտեսական ու հասարակական կյանքին, ուրեմն նաև արվեստին։ Պլակատային և ակնարկային սկզբունքներով ստեղծված երկերի, պիեսների, կտավների, ներկայացումների ու կերպարների կողքին առաջ եկան լայն ընդհանրացումներ ունող, հոգեբանական խորքեր հայտնաբերող ստեղծագործություններ՝ առանց վերացնելու մերկապարանոց միտումնավորության կնիքը կրող ստեղծագործությունների ո՛չ գոյությունը, ո՛չ էլ կարևորությունը։

Բանն այսպես էր նաև դերասանական արվեստում. առանց միմյանց չե-

զոքացնելու հարևանության էին ասում ամենավտանգավոր այդ երկու տարրեր, բայց, ժամանակի թելադրանքով, քնավ էլ ոչ իրարամերժ ակզբունքները։

1948-ի մարտին, Թատերական ընկերության կոնֆերանսում թատերագետ Ս. Մելիքսեթյանը կարդացել է մի հետաքրքիր զեկուցում, որ քննություն է պատերազմի շրջանի մեր դերասանական արվեստում եղած միտումները։ Թատերագետը դիտել և քննել է իր ընտրած չորս միտումները։ Եթե դրանցից մի կողմ դնենք ամենավատ դուրս եկ արվեստից (մի դեպքում գեղարվեստական պահանջների անտեսում, մյուս դեպքում կենսական ճշմարտության բացակայություն), ապա մենք գործ կունենանք վերը հիշված միտումներից ամեն երկուսի հետ, որոնցից մեկը ամենավտանգավոր պլատֆորմիզմ-ֆոտոտրոական ոճն է, մյուսը՝ կենսական ու հոգեբանական խորքեր հայտնաբերող ոճը։

Նույն այս զեկուցման մեջ թատերագետն առաջին միտումը կրող դերասանների մասին այսպես է արտահայտվել. նրանք «ժամանակակից կամ պատմական հայրենասիրական պիեսի ներկայացման կոմպոզիցիայի որոշ կողմերը ընդհուպ մոտեցնում են այսպես կոչված «թատրոն—տրիբունալի» հասկացողությանը», դիմում են ճարտասանական արվեստի հատուկ պրիոմներին», նրանց նպատակն է «պլորող մտքերն ուժգին թափով հետևել հանդիսասրահի և հանդիսականների սրտերում ամենաուժեղ էմոցիաներ առաջացնել», տրիբունալյության տարրերը նկատվում են նրանց նաև «ժեստերի, կեցվածքի, մարմնի շարժման, դիմախաղի և մասամբ գրիմի մեջ։ Այդ դերասանների ժեստերը լայն են, երբեմն չափազանցված ու աճապարանք», «նրանք իրենց իրական մաներով սկզբից մերկացնում են գործող անձերի դիմակները՝ ստիպելով հանդիսականին ամենուրեք կողմնորոշվել դրական և բացասական խմբերի միջև»[1]։

Այս ամենը, որ պատերազմի տարիներին դերասանական արվեստում դիտել է թատերագետը, իհարկե, թերություններ էին, բայց մի տեսակ ընդունելի, «օրինականացված թերություններ»։ Իհարկե, սրանք ճորտանալու նրևույթներ չէին հայ դերասանական արվեստում. հոետորական ինտոնացիան, կեցվածքային խաղը, պատրաստի կերպարներ հանդես բերելու հակումը, մերկասրահից միտումնավորության կշիռը կրող անձնավորությունները անպակաս են եղել հայ դերասանական արվեստից մանավանդ ռեժիսորական ուժեղ ձևերություն չունեցող ոչ մայրաքաղաքային թատրոններում։ Նրևույթի պատճառները միայն դերասանական արվեստում չպիտի որոնել, այստեղ շատ էական էր նաև հանդիսատեսային վերաբերմունքի դերը։ Ինչպես միշտ, երբ հուզումները կարևորում են ավելի, քան իմաստավորումները, պատերազմական տարիներին ևս, հատկապես առաջին շրջանում, հանդիսատեսի համար էականը թշնամուն ճանաչելը չէր, այլ ատելը և հայրենական հողի պաշտպանի հոգեբանության ընթերցանդը չէր, այլ նրան սիրելը, նրա պաթոսով համակվելը, նրան նմանվելը։

Հայրենական պատերազմի դժվար օրերին հանդիսատեսի համար առաջնայինը գաղափարն էր և հուզական վերաբերմունքը։ Եվ հայ հանդիսատեսի համար էական տարբերություն չկար այնքան տարբեր հերոսների միջև, ինչ-

[1] Ս. Մելիքսեթյան, Մեր դերասանների արվեստի և նրանց մի քանի բնմական կերպարների մասին, Թատերական ակնարկներ, 1945, էջ 7—8։

պես ռուս հրամանատար Սաֆոնովն էր («Ռուս մարդիկ»), հայկական միջնադարի զորավար Գևորգ Մարզպետունին և ֆելդմարշալ Կուտուզովը: Հայրենիքի դավաճանը նույն դավաճանն էր նրա աչքին, լիներ այդ ֆաշիստական գործակալ Պավել Տալկինը («Ինժեներ Սերգեև»), թե Վեստ Սարգիսը («Երկիր հայրենիք»):

Ահա հանդիսատեսային այս վերաբերմունքն էր պայմանավորում դերասանական արվեստի ոճաբանական գլխավոր հատկանիշներից մեկը Հայրենական պատերազմի տարիներին: Ասում ենք հատկանիշ, որովհետև դրանով բնութագրվում է ո՛չ միայն նման բնույթի անձնավորումների տվյալ դերասանների արվեստը: Այդպես էր ոչ միայն Արտեմ Լուսինյանի (Թբիլիսիի Հայ դրամա) և Արտավազդ Փաշայանի (Լենինականի դրամատիկական թատրոն) Գևորգ Մարզպետունին, այլև Խորեն Հարությունյանի (Բաքվի հայկական թատրոն) և Հրաչյա Ներսիսյանի (Սունդուկյանի անվան թատրոն) Գևորգ Մարզպետունին:

Հայկական պատմության պանծալի հերոսին կեցվածքային խաղի, հոետորական ինտոնացիայի հակված դերասաններն անձնավորում էին նույնքան անկեղծական ոգևորությամբ, որքան հոգեբանության և բնավորության նրբերանգներ բացահայտելու, որքան «հոգեբանական պլանի» դերասանները: Բավական էր, որ Մարզպետունին երևար իր վսեմ կեցվածքով, վճռաշունչ խոսվածքով, անվարան պահվածքով՝ և հանդիսատեսը համակվում էր հերոսով, նրա հուզմունքներով ու ձգտումներով: Տարբերությունները մնում էին ոչ թե անձնավորման սկզբունքին, այլ դերասանական անհատականությանը: Լուսինյանը՝ գեղեցիկ կերպարանք, քաղցրալուր խոսվածք, ընտիր շարժուձև, Փաշայանը՝ կոշտացած, կռիվներում թրծված զինվոր, խոսքի բարձրագոչ ինտոնացիա, Հարությունյանը՝ շեշտված կեցվածք, հուզականորեն համակող խոսք, Ներսիսյանը՝ մաքառումներից հոգնած, բայց և մաքառման պատրաստ, վտանգված հայրենիքի մի միակ մտահոգությամբ համակված թախծոտ ու հզոր կերպարանք:

Եվ նրանցից որն էլ ասեր Մարզպետունու վերջին ու վճռական խոսքը. «Ահա երդվում եմ իմ հայրենիքի պայծառ աստղով, որ ես չեմ մտնի իմ սուրբ հարկի տակ, չեմ վերադառնա իմ ընտանիքը, մինչև որ բոլոր սահմաններից ես չհալածեմ վերջին թշնամուն»՝ բոլոր հանդիսասրահներում թնդում էին նույն ծափահարությունները՝ ի շքաղ այն հավատի, որ հայրենիքից կվտարվի հիտլերյան վերջին զավթիչը: Այդպես էլ ընդունվում էր Սահակ Սևադա, որին ներկայացնում էին Ավ. Ավետիսյանը (Սունդուկյանի անվան թատրոն), Արտեմ Բերոյանը (Թբիլիսիի Հայ դրամա), Ալեքսանդր Հովհաննիսյանը (Բաքվի Հայ դրամա):

Հռետորական ինտոնացիան չէր խանգարում, որ ոգևորությամբ ընդունվի Ժան Էլոյանի Վահրամ Սեպուհը կամ Գարուշ Խաժակյանի Գոռ իշխանը: Ոտխին պատկերելիս էլ դերասաններին քիչ էին զբաղեցնում խաղի նրբությունները: Միք. Մանվելյանի Նըսար ոտխիկանը նույնքան վառող, հակակրելի, ճակատային լուծում գտած կերպար էր, որքան և Լ. Զոհրաբյանի նույն Նըսար ոտխիկանը: Պատմական երկեր «Գևորգ Մարզպետունին», «Դավաճանությունը» թե «Ինուզանը», ժամանակակից պիեսներ «Պրոֆեսոր Մամլոկը» թե «Վրեժը»,—հայկական թատրոններում ամենից շատ խաղացված գործերը պատերազմի առաջին շրջանում,—անձնավորման արվեստի կտրվածքով ու-

նեին ոճաբանական նույն նկարագիրը՝ դրանցում և բացասական կերպարների պլակատային հակադրությունը, գույների կանխորոշված թանձրացում, բացահայտ միտումնավոր մեկնաբանություն։

Երևույթների թատերական ավելի խոր արտահայտությունը, որ երևաց պատերազմն սկսելուց գրեթե մեկ տարի անց, պայմանավորված էր դրամատուրգիական լիարժեք գործերի երևան գալով։ Հայրենական պատերազմի հերոսների այն լավագույն ամձնավորումները, որին ընդունակ եղան հայ թեմի վարպետները, կապված էին «Ոուս մարդիկ» և «Ոազմաճակատ», ինչպես և «Արշավանք», «Իմժեներ Սերգեև», «Հրաբխի վրա» պիեսների հետ։

«Ոուս մարդիկ» ներկայացումը Սունդուկյանի անվան թատրոնում (21 հունիսի, 1942 թ.) դերասանական արվեստի այնպիսի երևույթ է, որ այդ բեմադրությանը տեղ է տալիս թատրոնի պատմության մեջ։ Հր. Ներսիսյանի Սաֆոնովը և Ավ. Ավետիսյանի Գլոբան ընդհանրապես դրական ու համակրելի կերպարներ չէին այլևս, այլ հոգեբանական ամձնավորումներ, հարուստ հոգու և ամուր խառնվածքի տեր անհատներ։ Այս կերպարներում արդեն ազատ էին հռետորական ինտոնացիայից, ինչպես նույն ներկայացման մեջ Ա. Ոսկանյանի (Մարիա Նիկոլաևնա), Համլիկի (Մարֆա Պետրովնա) և Ա. Ասրյանի (Վալյա Անոշչենկո) ավարտված, ապրված, խորունկ ամձնավորումները։ Եվ դավաճան Խարիտոնովն էլ (որին Երևանում ներկայացնում էր Մ. Կոստանյանը, Լենինականում՝ Լ. Զոհրաբյանը), ինչպես գերմանական ապահեր Ռոզենբերգը և Վերները (Գ. Ջանիբեկյան և Դ. Մալյան) բացասական կերպարի դիմակներ չէին, այլ խոր բացահայտված, ընդհանրացման հասցված միանգամայն հավաստի, վավերական կերպարներ։

Երևույթների ու կերպարների ավելի ստույգ պատկերումն իր արտահայտությունը գտավ դերասանական արվեստի նաև մյուս օջախներում։ Կ. Սիմոնովի պիեսի ներկայացման մեջ Լենինականի թատրոնի դերասաններ Գեղամ Հարությունյանը (Սաֆոնով), Արտո Փաշայանը (Գլոբա), Դուրյան—Արմենյանը (Մարիա Նիկոլաևնա) նույնպես իրենց կերպարների համար գտան ավելի հետաքրքիր, անհատականություն բացահայտող գույներ և միջոցներ։ Գ. Հարությունյանը այս շրջանում խաղացած մի քանի դերերում (Սաֆոնով, Տալկին, Գևալ) երևաց իբրև հոգեբանական ընդհանրությունների դերասան, որ սիրում է «արտահայտչական փափուկ ձևեր—մեղմ տոներ, կիսատոներ, ինտոնացիոն ընդերաձգներ, չափավոր ու պարզ շարժումներ, հոգեբանական պատրաստաներ, զուտ դիմահաղներ»[1], ինչպես նկատել է անհամատես քննադատը ելույթ այս դերակատարումներից դատելով։

Հերոսական կերպարի հոգեբանության մեջ թափանցելու միտումն էր, որ դերասաններից շատերին մղեց դեպի ինժեներ Սերգեևի (համաձայն պիեսում) կերպարը, այն հերոսի, որ ճահճացի ժամին իր իսկ ձեռքով պայթեցնում է իր կառուցած հիդրոկայանը՝ թշնամու ձեռքը չտալու համար։ Ց. Ամերիկյանը, հարազատ իր դերասանական խառնվածքին, կերպարին տվեց հանդիսավոր-հուզական մարմնավորում։ Այս դերը խաղացին նաև Բաքվի թատրոնի դերասաններ Խորեն Հարությունյանը և Ալեքսանդր Հովհաննիսյանը։ Առաջինը, որ այս շրջանում հաջողություն գտավ նաև Օլեկո Դունդիչի դերում (համաձայն պիեսում), Սերգեևի արարքին տվեց բացորոշ հերոսական մեկնաբանություն։

[1] Ս. Մելիքսեթյան, Թատերական ակնարկներ, 1945, էջ 60։

Հովհաննիսյանը, այս տարիներին Օթար բեկի («Դավաճանություն»), Էլիզբարյանի, Բարխուդարի, Ջրիկի (Թ. Հուրյանի համանուն դրամայում) սիրված դերակատարը, Սերգենի կերպարի մեջ շեշտեց ազնվիրությունը, որ ձեռք է բերվում ներքին պայքարի գնով։ Նույն դերը Վ. Վաղարշյանը խաղաց հրապարակախոսական և հոգեբանական շեշտերի այլ ուրբր միահյուսումով, որ այս դերասանի մշտական նախասիրությունն էր։

Լ. Լեոնովի «Արշավանք» դրաման հետաքրքիր անձնավորումների ճյուղ տվեց Բաքվի և Թիֆլիսի հայկական թատրոնների դերասաններին։ Բաքվի թատրոնում Խորեն Հարությունյանի և Արզո Արզումանյանի դերասանական տվյալները ցայտուն արտահայտվեցին Ֆյոդոր Տալանովի և Ֆալուշինի դերերում։ Նույն դրամայում ուշագրավ կերպարներ ստեղծեցին Թիֆլիսի թատրոնի դերասաններ Ա. Լուսինյանը (Ֆյոդոր), Դ. Ամիրբեկյանը (Ֆալուշին), Ա. Բերոյանը (Իվան Տալանով), Մ. Բերոյանը (Մարիա Տալանովա)։

Հայրենասիրության գաղափարի այս դերասանական բացահայտումների շարքում իր տեղն ունի Էմմա Վարդանյանի Զոյան (Գր. Ցաղչյանի համանուն պիեսում)։ Թերևս ինչ-որ չափով արվեստական, բայց հուզող ու համակող իմտոնացիայի տեր դերասանուհին, որին հատուկ են քաղաքացիական պաթոսը և հերոսական շունչը, ներկայացրեց մի կերպար, որ անջնջելի տպավորություն էր գործում պատանի հանդիսատեսի վրա։

Հայրենական պատերազմի իրադարձություններին նվիրված բեմադրությունների շարքում առանձին տեղ է գրավում Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Ոհազմանակատը»՝ քաղաքական մեծ լիցքի բեմադրություն, որ աչքի էր ընկնում առաջնակարգ դերակատարներով՝ Գոլոով—Ջանիբեկյան, Միրոն—Վ. Վաղարշյան, Օգնև—Դ. Մալյան։ Իր դերասանական որակով նույնպես սա հրապարակախոսական կրքոտ շեշտերի օրգանական համադրությունն էր միանգամայն հավասար, կենսականորեն ճշմարտացի խաղաոճի հետ, որ երևում էր նաև առաջնային նշանակություն չունեցող անձնավորումների մեջ՝ Կոլոս —Ա. Ավետիսյան, Ոսիվիտեյնի—Հ. Բունիաթյան։ Ի տարբերություն պատերազմական տարիների առաջին շրջանի, հայրենասիրական պաթոսը, ամբրիոնակ պայքարի ռոմանտիկան, հերոսական շունչը, անձնավորումների թեզադրող, կոչական շեշտերը դերասանական խաղի մեջ երևան են գալիս ոչ թե իրենց անհատում որակով,—կերպարվեստի բառարանով ասած՝ իբրև պլակատ,—այլ իբրև մարդկային բնավորություն և հոգեբանություն, իրական միջավայրում գործող իրական մարդու ակարագիր։ Անձնավորման այս հավաստիությունը վերաբերում էր նաև թշնամական կերպարներին, որ այլևս միայն հեգնանք հարուցող ծաղրանկարներ չէին և սարսուռ ազդող դիմանկարներ, այլ իրական բնավորություններ, որ հարուցում էին այրող ատելություն՝ ցույց տալով ոսոխի իսկական դեմքը՝ ոչ անպայման արտաքինապես տգեղ կամ ծիծաղելի, բայց էությամբ անպայման հրեշավոր, բիրտ, հակամարդկային։ Մարդ, որ կարող է և՛ ծպտալ, և՛ արիկա լինել շեքսպիրյան բնորոշումը դերասանական արվեստը ճանաչեց ժամանակի ընթացքում։

Պատերազմի ընթացքում անցնող ժամանակը արվեստին նույնպես տվեց երևույթների ավելի խոր ճանաչողություն, իմաստություն, հուզականի և իմացականի այն ներդաշնակությունը, որ բացում է գեղարվեստական մեծ ընդհանրացումների ճանապարհը։ Իր բարձր արտահայտություններով հայ դերա-

սանձական արվեստը հասավ այդ մակարդակին, որ և նրա մեծագույն վաստակն է Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին:

Եվ ոչ միայն այդ: Գերմանական ֆաշիզմի դեմ մղվող մարտ և կենաց պայքարը պայքար էր նաև հանուն մարդկության հումանիստական իդեալների, մարդկային կուլտուրայի և նրա մեծագույն արժեքների պաշտպանության: Այդ պայքարի կրողն էր կուլտուրան այն ժողովրդի, որ դիմագրավում էր ֆաշիզմին, կոմունիստական և ինտերնացիոնալիստական իդեալների, և առհասարակ պատմության մեծագույն հումանիստների՝ Շեքսպիրի և Տոլստոյի, Գյոթեի և Շիլլերի անունից: Այդ է պատճառը, որ նրանց ստեղծագործության ամեն մի բարձրացում այլ բան չէր, քան հակադրություն ֆաշիստական հակահումանիստական գաղափարախոսությանը:

Այստեղ էլ հայ դերասանական արվեստն ունեցավ առելու խոսք, և բնավ պատահական չէ, որ պատերազմական դժվարին տարիներին այդ արվեստի ներկայացրած Շեքսպիրն ունեցավ ոչ միայն գեղարվեստական, այլև քաղաքական հնչողություն:

Անկասկած, հերոսական մաքառման ժամանակն իր կնիքը դրեց «Համլետ» ներկայացման դերասանական անձնավորումների վրա: Երեք Համլետի մեկնաբանության մեջ Վ. Վաղարշյանը խուսափեց կերպարի տարակուսանքների ու վարանումների մեջ խորասուզվելուց՝ շեշտելով ընդատակին ձգտող մարդու հերոսականը, ապա մյուս դերակատարներն էլ իրենց հերթին ձգտեցին շեշտված որոշակիության: Մութ ու մռայլ չարագործ Կլավդիոսի (Վ. Վարդանյան և Դ. Մալյան) կողքին՝ Պոլոնիուսի (Ավ. Ավետիսյան և Հ. Բունիաթյան), Ռոզենկրանցի և Գիլդերշտերնի (Գ. Աֆրիկյան և Ա. Կոթիկյան), Օզրիկի (Թ. Դիլաքյան) գրոտեսկային ժխտող, ոչնչացնող կերպարանագծումները: Սրանց դիմաց մի եթերային, աննմանելի Օֆելիա (Ա. Ոսկանյան, Ռ. Վարդանյան), մի մեղմաբարո, ազնվաշուք Հորացիո, որին իր քնարական նախանձախորությամբ ներկայացնում էր Գ. Խաժակյանը, մի նուռնդում, բարձրագոչ Լաերտ, որի դերը խաղում էր Գ. Աջուդյանը:

Հիշյալ, հաջողության եզր չունեցող հակադրությունների ներկայացում էր 1942-ի հայկական «Համլետը», մաքառման ժամանակի հարազատ արդյունքը:

Այս «Համլետի» կողքին՝ կեցության հրճվանքի փառաբանումը՝ Լենինականի թատրոնի «Տասներկուերորդ գիշերը», որ ուժեղ էր նաև ցայտուն անձնավորումներով: Ոչ միայն Լ. Զոհրաբյանի Թորի Բելչը՝ հայկական շեքսպիրականի ամենաբարձր արտահայտություններից մեկը, այլև Կ. Արծրունյանի Էնդրյու Էգյուչիկը: Վիթխարի կերպարանքի և համակրելի ձիրքի տեր Արծրունյանն այդ դերում ցույց տվեց անձնավորման արվեստի մի բարձր օրինակ, երբ դերասանի մեջ չի մնում ոչինչ, որ կերպարինը չլինի: Զարհուրանք ձիծաղելի և շատ բնական մի կատարում, որ իր շեքսպիրյան շնչով քեռի Թորիի արժանավոր խաղընկերն էր: Սրանց հետ՝ խեղկատակը, որին ճկուն խաղով ներկայացնում էր Արծ. Հարությունյանը: Անհուսորեն քնքուշ Վիոլան, որի դերը խաղում էր քնարական շնչի դերասանուհի Ա. Առաքելյանը, գեղանի Օլիվիան, որի դերում հանդես էր գալիս դերասանուհի Ա. Բերոյանը, Մարիան, որի դերն աշխույժ ու թեթև խաղում էր Ն. Բոխլյանը:

Դերասանական գրավիչ անսամբլ ունեցավ նաև «Ամառային գիշերվա երազը», ուր աչքի ընկավ Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի նաև աչվող ու



Ցեսարան «Պատվի համար» ներկայացումից

Սուրեն՝ Վ. ՎԱՂԱՐՇՅԱՆ, Էլիզբարյան՝ ՀՐ. ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ,
Սաղաթել՝ Ա.Վ. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ
Սունդուկյանի անվան թատրոն, 1939



Ցեսարան «Ոսկեմաճակատ» ներկայացումից

Հայդար՝ ՀՐ. ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ, Միրոն՝ Վ. ՎԱՂԱՐՇՅԱՆ
Սունդուկյանի անվան թատրոն, 1942



Տեսարան «Պաղտասար աղբար» ներկայացումից
Բալետ՝ Մ. ԿՈՍՏԱՆՅԱՆ, Պաղտասար՝ Հ. ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ, Երկար՝ Վ. ԱՒԱՆԳԻՆՅԱՆ,
Սար՝ Ա. ԿՈՓՐԿՅԱՆ
Սունդուկյանի անվան թատրոն, 1954



Տեսարան «Նամուս» ներկայացումից
Սունդուկյանի անվան թատրոն, 1955

սիրված դերասաններ՝ Պ. Գևորգյանը (Մտուկ), Է. Ամիրբեկյանը (Տիտա-նիա), Պ. Սաֆթրուսյանը (Սերկևիլ), Է. Վարդանյանը (Օբերոն), Գ. Ստամ-բոլցյանը (Տապան):

Երբ անցել էր պատերազմի առաջին շրջանը, և դիմերիմ թշնամուն հաղ-թելու հավատը դառնում էր ավելի ու ավելի անմտարակուսելի, երբ մաքառման դժվարությունները, ծանրագին կորուստները, նույնիսկ տառապանքը դարձել էին տևական կեցության անխուսափելի ուղեկիցները, ծիծաղը նկավ ու գրա-վեց իր տեղը կյանքում և արվեստում: Եվ որքան էլ տարօրինակ է, առաջին հայացքից անըմբռնելի՝ այն ծանր ժամանակներում, երբ ռազմաճակատից գալիս էին անուրախ լուրեր, երբ թիկունքի մարդիկ տքնում էին շատ և ստա-նում քիչ, երբ տրտմության առիթներն անպակաս էին առօրյա կյանքից՝ հան-դիսասրահներում սկսեց հնչել ծիծաղը՝ ընդդեմ, ի հեճուկս այդ դժվարություն-ների և տրտմության: Ոչ այլ ժամանակ, քան 1942-ի աշնան օրերին բացվեց Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը ու երբեմնի օպերային թատրոնի անհագին հանդիսասրահը (որ փոքրացավ հետագայում՝ Ստանիսլավսկու անվան ռու-սական թատրոնին անցնելուց հետո) թնդաց անզուսպ ծիծաղից: Թատրոնն իր կյանքն սկսեց իբրև իրոք երաժշտական՝ օպերետային թատրոն և նրա առա-ջին արտիստները Ի. և Հ. Դանգուլներ, Տ. Այվազյան, Ա. Տեր-Աբրահամյան, Մ. Սանամյան, Ն. Ալիխանյան և ուրիշներ իրենց գործն սկսեցին կատակեր-գական որակին կարևոր, գուցե և երաժշտականից ավելի կարևոր ընձեռակու-թյուն տալով, թեև այդ երաժշտականը ժամանակին պատվավոր տեղ ուներ թատրոնի ներկայացումների մեջ: Նրանք իրենց հանդիսատեսներից գոհ էին ոչ պակաս, քան հանդիսատեսները նրանցից: Ծիծաղը, թեկուզ և ոչ միշտ ար-վեստի բարձր պահանջներին ներդաշնակող ծիծաղը գնահատվում էր հան-դիսատեսային ուրախ վերաբերմունքով: Ինչևէ, դա փարատում էր ամենօրյա դժվարությունների մտահոգությունը և դիմագրավելու ուժ տալիս մարդկանց:

Նույնպիսի դեր խաղում էին և դրամատիկական թատրոնների կատակեր-գական ներկայացումները. Թբիլիսիի Հայ դրամայի, Լենինականի դրամատի-կական և Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնների հանդիսատեսը ծի-ծաղում էր մոլիերյան «Երևակայական հիվանդի»՝ Արգանի վրա, որ անձնա-վորում էին Ա. Քաջվորյանը, Արծ. Հարությունյանը և Պ. Սաֆթրուսյանը: Սուն-դուկյանի անվան թատրոնի հանդիսատեսը ծիծաղում էր Լոպե դե Վեգայի և Կարլո Գոլդոնիի պիեսների ներկայացումներին: Առաջինի «Այլոց համար հի-մար, իրեն համար խելոք» բեմադրությունը (1943, հունվար) թատրոնի սիր-ված ներկայացումներից մեկն էր, ինչպես նրա հերոսուհի՝ Դիանան, սիրված կերպարներից մեկը: Այդ Դիանան՝ մերթ կոկետ, մերթ անսեթևեթ, մերթ պար-զամիտ, մերթ խորամանկ և միշտ սրամիտ ու հնարագետ այդ աղջկա կերպա-րը,—Ասրյանի ամենալավ կատարումներից մեկը,—հանդիսատեսն ընկալում էր իբրև կյանքի հրճվանքի այն արտահայտությունը, որ ժամանակին կարոտ էր և ոչ իրականությունն:

Ասրյանն այս դերում ներդրեց սուրբետ դերասանուհու իր լավ տվյալները, հանդես բերելով ռիթմի և կերպարի պլաստիկայի սուր զգացողություն: Ինչ-որ չափով այս անձնավորումը դերասանուհու հատուկ ձիրքի և հղկված տեխնի-կայի հանրագումարն էր: «Ասրյանի այս դերակատարումը,—գրում է դերա-սանուհու ստեղծագործությունը բնութագրող գրքույկի հեղինակը,—մի տեսակ

ի մի էր բերում այն ամենը, ինչ նա կուտակել ու յուրացրել էր իր գործունեության գրեթե քառորդ տարվա ընթացքում»[1]:

Արուս Ասրյանը (ծն. 1904) առաջին անգամ բեմ է բարձրացել Թիֆլիսում, 1919-ին, Հ. Ոսկանյանի թատերախմբում, որի խաղացանկն առատ էր օպերետներով և երաժշտական դրամաներով: Դերասանական այս մկրտությունն իր կնիքը դրեց նրա հետագա ստեղծագործության վրա բոլոր լավ ու վատ կողմերով: «Օպերետը,—գրել է Վ. Փափազյանը,—Ասրյանին ոչ միայն սովորեցրեց խորացնել և իմաստավորել, ճիշտ է, իր ոչ ծանրակուռ ձայնը, այլև տիրապետել իր բնատուր տվյալներին»[2]: Սրա հետ միասին օպերետը նրան վարժեցրեց դերի արտաքին ճկարի և շարժման գերազանահատության, որի գայթակղությունն այնպես էլ չլքեց դերասանուհուն: Եվ հետագա ստեղծագործական կյանքում հաջողությունն ուղեկից եղավ նրան, երբ կարողացավ ոչ թե վերացնել այդ ձախասիրությունը, որ նրա ուժն էր, այլ ձեռքբերումների հաստատել դրա և կերպարի ներքին բովանդակության, հոգեբանության միջև:

1924-ից Ասրյանն աշխատել է Թիֆլիսի Հայ դրամայում, 1928-ից՝ Լենինականի դրամատիկական թատրոնում, 1940-ից՝ Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Այս երկարամյա ստեղծագործական կյանքում դերասանուհին խաղացել է բազմաթիվ մեծ ու փոքր դերեր, որոնց հաջողությունը կերպարի ցայտուն, շեշտված ճկարի և նրա ներաշխարհի ներդաշնակությամբ է պայմանավորվել այնպես, ինչպես անհաջողությունը եղել է դրա իսախտման հետևանքը:

Ասրյանի առաջին աչքի ընկնող հաջողությունը Շողակաթի («Մեծատոհմիկ մուրացկաններ», 1934) դերակատարումն էր: Մինչ այդ էլ նա ունեցել էր ուշագրավ դերակատարումներ, ինչպես Քսենյա («Բենկում»), Վերգինիա («Լեռը»), Պաշա («Հաց»), Նատոլա («Հատակում»), բայց Շողակաթի ճշմանակությունը դուրս է գալիս դերասանուհու ստեղծագործության սահմանումներից: Ասրյանն այս դերում էլ հավատարիմ մնաց «սուբյեկտի» իր սիրելուցին, ցայտուն ռիթմի ու դերապատկերի ճախասիրությանը, բայց դրան զուգորդեց կերպարի բնավորության ու հոգեբանության այնպիսի ապատիչ իմացություն, որ ամեն բան գտավ իր ներքին արդարացումը:

Նույն 1934-ին Ասրյանը խաղաց նաև Լուիզայի («Սեր և խարդավանք») դերը, որի մեջ երևաց դրամատիկական դերասանուհու այնպիսի հատկանիշներով, որ նրան դուրս բերին սուբյեկտի ամպլուայի շրջանակից, ճախանշելով Տանյայի (Ա. Արքուզովի հատանուն պիեսում) դերակատարման հաջողությանը:

Լենինականի դրամատիկական թատրոնում մեծ աղմուկ հանեց Ասրյանի Միրանդոլինան («Հյուրանոցի տիրուհին»), դերասանուհու խառնվածքի և տվյալների անկորուստ արտահայտությունը: Քննադատությունը նկատել է. Ասրյանի «շարժումները, միմիկան, խոսելու եղանակը մեր առաջ պայծառորեն վերակենդանացնում են չարաճճի ֆլորենցուհու այդ տիպը... այս նոր դերակատարմամբ Ա. Ասրյանը ցույց տվեց կլասիկ երկի տիպի խոր ըմբռնման հատկություն և այն ճշտորեն վերարտադրելու անվիճելի հմտություն»[3]:

[1] Ա. Արտաշեսյան, Արուս Ասրյան, 1964, էջ 87:
[2] «Սովետական արվեստ», 1963, № 4:
[3] «Խորհրդային արվեստ», № 3—4, 1938:

Ունենալով ճկուն արտահայտչաձևեր, կերպարի ներաշխարհը ցուցադրելու հմտությունը, Ասրյանը կարողացավ ստեղծել հուզականորեն համակրող այնպիսի կերպարներ, ինչպես Վաղյան («Ոուս մարդիկ»), Ջեսիկ («Ոուսական հարց»), Ընգովան («Երիտասարդ գվարդիա»), Տատը («Իմ սիրտը լեռներում է»), Մարգարետը («Բրոուդիի ամրոցը»): Սրանք ոչ միայն ցայտուն դերակատարումների և ներքին հուզական բովանդակությամբ գտնված զուգակշռի, այլև առհասարակ իաղի կուլտուրայի արտահայտություններ էին, այն դեպքերը, երբ դերասանուհին, չտարվելով մանրագծերով, ցուցադրական անապրում ցայտունացումներով (որի օրինակն են, ասենք, Ջուլիետը՝ «Փորձադաշտ» կամ Անուշը՝ «Պաղտասար աղբար»), դերասանուհին կարողացել է ստեղծել ամբողջական, ավարտված բեմական կերպարներ: Եվ սրանց հետ դերասանուհու նաև «սուբրետային տարերքին» վայելում արտահայտությունները, դրանցից ամենագրավիչը՝ իրեն համար խելոք ուրիշների աչքին հիմար Դիանան, որ այնքան ուրախություն պատճառեց պատերազմական տարիների հանդիսատեսին:

Ծիծաղը վերականգնում էր իր կորցրած իրավունքները այնպիսի ժամանակներում, որ կարծես դրա համար չէր տալիս և ոչ մի հիմք: Բայց ծիծաղը՝ կյանքի ամենաանհերքելի նշանը, չէր կարող ամբողջովին դժվարին, բայց հաղթական մաքառման ելած ժողովրդի կյանքից: Եվ հենց այդ ժամանակներում հայ դերասանական արվեստը կորցրեց ծիծաղի մեծ վարպետին՝ Համբարձում Խաչանյանին, որ իրենքան էլ ճանաչված էր ու վաստակած, ուներ և՛ ասելիք, և՛ ասելիքը:

Նույն 1944-ին հայկական բեմը կորցրեց նաև Միքայել Մանվելյանին և Սյուզան Գարագաշին, դրանից մեկ տարի առաջ՝ Արուս Ոսկանյանին: Այս անհատուցելի կորուստները, իհարկե, ազդեցին ժամանակի դերասանական արվեստի ընդհանուր պատկերի վրա, բայց չկասեցրին նրա զարգացման այն ընթացքը, որ թելադրում էր ժամանակը:

Բնական պատահական չէ, որ բարոյական թեմաների թատրոնը դիմեց պատերազմի վերջին տարում, այն ժամանակ, երբ արդեն վճռված էր գոտեմարտի ելքը և ժողովրդին սկսել էին զբաղեցնել բնական, խաղաղ կեցության համար հանկանգնալի գաղափարներ ու խնդիրներ: Պատերազմի արհավիրքը ծանր ներգործություն ունեցավ մարդկանց և ընտանեկան-բարոյական հարաբերությունների վրա և ժողովուրդն զգում էր ոչ միայն տնտեսության, այլև այդ հարաբերությունների վերականգնման կարիքը: Ուրիշ մի ժամանակ երևի այնպես չհնչեր «Սպանված աղավնին»՝ անիրավված կնոջ ճիչը, ինչպես հնչեց 1944-ին: Սառայի դերը խաղացին երկու դերասանուհի: Ռ. Վարդանյանը հանդես եկավ իբրև կնոջ իրավունքի խելացի պաշտպան, հաստակ և ուսանելի ցույց տալով բարձր ճկարագրի տեր, կիրթ կնոջ դրաման այն միջավայրում, որ ցած է իրենից: Ա. Արազյանը, որին այս դերը բռնեց այնպես, ինչպես քիչ է պատահում, նույնպես կնոջ իրավունքի պաշտպանն էր, բայց խելահեղ պաշտպանը, որին չէին զբաղեցնում իր հերոսուհու ինտելեկտուալ արժանիքները: Բավական էր, որ նա կին էր, անարգված կին՝ և վիրավոր սրտի այդ զգացումն այնպես էր համակում Արազյանի Սառային, որ նա ասես կորցնում էր մյուս բոլոր պատկերացումները, մոռանում ամեն ինչ ու երևում իբրև մարմ-

ճագած ցաւում և բողոք: Սա հայ դասական թատերագրության կերպարն էր, որ ցավագնորեն խորունկ ապրումներով խոսում էր ժամանակակիցների մասին:

Հայրենական դասական երկերի և արդիականության կապի արտահայտությունն էին նաև «Էլի մեկ գոհ», «Ժայռ», «Խաթաբալա» ներկայացումները, որ միմյանց հետևից երևացին Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Դա անհնարին կլիներ առանց դերասանական առաջնակարգ անձնավորումների, որ պետք է աչքի առաջ ունենան ժամանակի դերասանական արվեստի մասին պատկերացում կազմելու համար: Խոսքը վերաբերում է ոչ միայն Ավ. Ավետիսյանի Սարգսին և Զամբախովին, Ծ. Գուլազյանի Սալոմեին և Նատալիային, Գ. Զաճիքեանյանի Գրիգոր աղային՝ դերասանական արվեստի մեծ արժեքներ, որոնց գնահատությունը կարելի է գտնել այդ դերասանների ստեղծագործությանը նվիրված դիմանկարների մեջ: Այնպիսի առաջնակարգ կերպարներ, ինչպես Գ. Գաբրիելյանի գրագիր Մարտիրոսը («Ժայռ») և Խալիճ («Խաթաբալա»), Ա. Արազյանի Սառան («Սպանված աղավնի»), Վ. Մարգունու և նրա խաղընկերների ներկայացրած գեղջուկները «Ժայռ» բեմադրության մեջ դուրս են գալիս այդ դերասանների կենսագրության շրջանակից և ամբողջանում ժամանակի դերասանական արվեստի ընդհանուր պատկերի վրա:

Բացի այստեղ կերպարների ծավալի, գրաված տեղի մեծությունը չէ, այլ նրանց միջև հաստատված անմիջական ներդաշնակությունը: Այս առումով «Ժայռի» մեջ ձեռք բերված որակը, անսամբլայնության ըմբռնումը հասել էր այն մակարդակին, որ կարող էր համեմատվել Գեղարվեստական թատրոնի հետ: Օրի Բունիաթյանի Սաճակ աղան և նրա տոգային ծառա Կիրակոսը (Արսեն Բագրատունի), ինչպես Վաղինակ Մարգունու Բաղդասար ամին, Գևորգ Ասլանյանի Ջաքարը, Ավետիք Ջրաղացպանյանի Գալուստը, Վասչե Բագրատունու Մարգարը, Հարություն Հայրապետյանի Մարկոսը, Գևորգ Աշուղյանի Սերոբը և Արմաև Կոթիկյանի Հայրապետը,—մեծ տեղ չունեցող կերպարներ,—ներկայացման ընդհանուր պատկերում տեղ էին գրավում նթե ոչ նույնքան, ապա նույնպիսի գեղարվեստական իրավունքներով, ինչպես գլխավոր հերոսները: Եվ ապա՝ այս դերապատկերների գոյությունը բեմադրական ընդհանուր հյուսվածքում այնպես էր պայմանավորված միմյանցով, ինչպես դասական արժեքի գեղանկարչական կտավի ֆիգուրները, յուրաքանչյուրի իմաստավորում ձեռք էր այնպես անհրաժեշտ, ինչպես դասական համանվագում: Սա ռեժիսորական արվեստ է նույնքան, որքան և դերասանական արվեստ, որ հասավ անսամբլային ոճաբանության բարձունքներին:

1945 թվականը սկզբնավորվող այս երևույթն էլ, ինչպես դրան հաջորդած «Խաթաբալան», եկավ ընդգծելու այն կորագիծը, որ բնութագրում է հայրենական պատերազմի տարիների հայ դերասանական արվեստը՝ հռետորական իմաստավորումից, ակներև միտումնավոր, պլակատային շեշտված անձնավորումներից դեպի գեղարվեստորեն ավելի բարդ, կատարյալ խաղը, գործող անձանց ու նրանց հարաբերությունների ոճաբանորեն խորունկ բացահայտումները:

Հեղափոխությունների և պատերազմների շրջանում, զգացմունքների բորբոքման ժամանակներում առհասարակ, արվեստի ճանաչողականի և իմացականի ճշգրտությունը տեղի է տալիս գաղափարականի և հուզականի առաջ, զուգակշիռն ակներևորեն թեքվում է վերջիններիս կողմը: Այսպես էր նաև Հայրենական մեծ պատերազմի թեժ տարիներին: Եվ շիկացած օրերին

ստեղծված արվեստի երկերը հետագա ժամանակներում զննողը կարող է նույնիսկ զարմանալ, թե ինչպես մի հասարակ երգ կամ բանաստեղծություն այնպիսի մեծ հուզմունք ու ոգևորություն է հարուցել: Պատճառը պետք է որոնել ժամանակի տիրապետած հասարակական հոգեբանության մեջ և արժանին տալ արվեստագետին, որ բռնել է այդ հոգեբանությունը և առանց այլևայլության ասել է, հասցրել է ասել ա՛յն խոսքը, որ ամենից անհրաժեշտն է եղել:

Հետագա տարիներին, մաքառումն դժվարին ժամանակների կենսափորձով հարստացած, դերասաններն ավելի ու ավելի խորունկ մենկնություններ տվեցին և՛ արդիականության հերոսներին, և՛ պատմության հայրենասիրական ոգեշունչ կերպարներին, և՛ դասական թատերագրության դերերին: Ժամանակի ընթացքի անխուսափելի թելադրանքով կատարված այդ ոճաբանական շարժումն այն ընդհանուրն էր, որ հատկանշում է պատերազմի տարիների հայ դերասանական արվեստի գեղարվեստական ընկարագիրը, ինչպես մաքառող ժողովրդին ու նրա պայքարի գործին ծառայելու կամքը՝ այդ արվեստի քաղաքացիական ընկարագիրը:

ԼԵՎՈՆ ՋՈՀՐԱԲՅԱՆ

Ցայտուն արտահայտված խարակտերային դերասան՝ Լևոն Ջոհրաբյանը հավատար հաջողությամբ աննձավորել է և՛ դրամատիկական, և՛ կատակերգական կերպարներ: Նրա լավագույն դերակատարումներն ամենալի իրավամբ կարող են դասվել այն ինքնատիպ երևույթների շարքը, որ ստեղծվել է հայ դերասանական արվեստում առհասարակ: Նրա վերին աստիճանի ստուգապատում արվեստը, հիմնավոր մենկնությունները, բնական խաղը, խաղի հստակ, ամենթևնթ ոճը ընդգծի հարազատության մեջ են ուսական դերասանական դպրոցի հետ, երևույթ, որ ուշի կենսագրական և ստեղծագործական արմատներ:

Լևոն Ջոհրաբյանը ծնվել է Բաթումում, 1892-ին, ուշնոր ընտանիքում: Եվ ինչպես ուրիշ ուշնոր ընտանիքի զավակներ՝ հաճախել է ուսական ուսումնարան, հայրենական մշակույթից առաջ յուրացնելով ուսականը: Մինչև վերջ էլ նա իր խոսվածքի մեջ պահեց ուսական միջավայրում մեծացած մարդու շեշտեր, որ գրեթե աննկատ էին ընդհանրապես, բայց ազգային խաղացանկում երբեմն զգացվում էին՝ խոսքին տալով ինչ-որ արհեստական երանգ:

Եթե ուսներենը Ջոհրաբյանը սովորեց ուսումնարանում, ապա մայրենի լեզվի դպրոցը նրա համար կյանքը եղավ: Դարասկզբի Բաթումը նաև հայկական խոսվածքի ու մշակույթի քաղաք էր: Ամենից առաջ՝ թատրոնով: Սիրանույշի, Աբելյանի, Փափազյանի և ուրիշ դերասանների գաստրոլային ներկայացումները սանձավառնեց երևույթներ չէին նավահանգստային քաղաքում, և պատանի Ջոհրաբյանը դրանց հափշտակված հանդիսատեսն էր: Հափշտակություն, որ կյանքի ընթացք է որոշում: Ապագա դերասանը բեմական նախափորձերն արել է Բաթումի ուսական թատերախմբում: Երկու-երեք տարի այս խմբում աշխատելը (1910—1913), ապա և ուսական թատերական ստուդիայում ուսանելը (1918—1921) նրա մեջ խորացնում են ուսական դերասանական դպրոցի նախասիրությունը, ամրացնում զգացմունքներն ապրող դերասանի ընկարագիրը:

1918-ից Ջոհրաբյանը հայկական թատերախմբի դերասան էր: Հայրենական մշակույթին ծառայելու կամքը և աշխատանքի սերը ննարավոր են դարձնում, որ դերասանը հաղթահարի հայերենի թերի իմացությունը և լիակատար իրավունքներ վայելի հայ բեմում: Շատ դերասաններ հետ է ստեղծագործական չփում ունենալ Ջոհրաբյանը բեմական կյանքի առաջին տարիներին և այն, թե երիտասարդ դերասանը ում է իր ուսուցիչը ճանարել՝ կարող է նրա նախասիրության շրջանը լինել: Ջոհրաբյանի ուշ վկայությամբ՝ նրա ճանաչած վարպետներն էին Գրիգոր Ավետյանը և Համլիկը: Սա շատ օրինաչափ է՝ երկար էլ նույն խաղաոճի դերասաններ էին, հոգեբանական աննձավորման նույն սկզբունքի կրողները:

Լենինականի թատրոն հրավիրվելուց առաջ Ջոհրաբյանը եթե ոչ բազմափորձ, սակայն կայուն սկզբունքների, արտահայտչական ազնիվ միջոցների տեր արվեստագետ էր: Երկրորդ

պետթատրոնում, ուր ամբողջ Ջոհրաբյանի հետագա ստեղծագործական կյանքը, չորրագրվեց նրա ստեղծագործական նկարագիրը, այլ հատատվեց՝ դարձնելով նրան առաջնակարգ դերասան։ Առաջին իսկ տարիներին Լևոն Ջոհրաբյանի խաղացած դերերը (Լյապկին-Տյապկին՝ «Ռևիզոր», Կվասով՝ «Հարբած», Մարոզկա՝ «Ջարդ», Ծվաչ՝ «Բնկուժ», Ռոդոլիֆ՝ «Ավեր») ռուսական իրականության կերպարներ էին, որ դերասանին հաջողվեցին առանց դժվարության և նրա առաջ բաց արին ավելի մեծ դերերի ճանապարհը։

Եվ 30-ական թվականների առաջին տարիներին Ջոհրաբյանն ստեղծեց կերպարներ, որ նշանավոր են ոչ միայն դերասանի ստեղծագործական կենսագրության մեջ, մինչև անգամ՝ ոչ միայն Լենինականի թատրոնի պատմության։ Լուկա (Գորկի «Հատակում», 1932), Աբիտուրիենտ («Մենապատիվ մուրացկաններ», 1934), Միլլեր («Սեր և խարդավանք», 1934),—անմոռանալի դերեր, որ, միահին առնված, գրեթե ամբողջովին պատասխանում են դերասանի առանձնահատկությանը, ճիշտը, խաղաոճը։

Առաջինը՝ Լուկան, այն կերպարը, որի մեկնաբանության շուրջը ամբողջ շատ առատ է եղել։

Թափառականի մաղախոս ուսին բովանդակ Ռուսիայով շրջող այդ անբռնչված մխիթարողը, ամենքի համար շքեղ պատրանքներ ճյուռող այդ ծերունը, որ ճանկռտ է գալիս Գորկու պիեսում, մեկնաբանվել է իբրև լուսավոր մի կնճռ կյանքի ճատակից ըմպած թշվառների մոտ միջամտում։ Այդպես էին մեկնաբանում դերը ռուսական բեմում, այդպես էր ներկայացվում նրան նաև Գրիգոր Ավետյանը։

Այնքան մեծ էր Լուկայի՝ խաղաղության և հաշտության, ճամփառած սեր բարության քաղցրախոս ծերունու ճմայքը, որ Գորկին ժամանակին (1938) դուրս եկավ ճնշող մեկնաբանության դեմ «Պինեանների մասին» հոդվածում։ Նա իր Լուկային ճամարում է նասեր և իր բարեզներով վճռասկար մարդ, որ միխթարում է միայն նրա համար, որ իրեն հանգիստ թողնեն, չխախտեն սեփական անդորրը։ Ապրես է բնութագրում ճեղինակն իր Լուկային և խոստովանում, թե «ես, երևի, չեմ կարողացել նրան այդպիսին դարձնել»։

Գորկու խոսքը չէր կարող ճշանակություն չունենալ, բայց նույնիսկ դա ճնարավոր չդարձրեց Լուկային իբրև վճռասկար, բացասական կերպար մեկնաբանելը։

Համենայն դեպս, այդպիսին չդարձավ Ջոհրաբյանի Լուկան։ Հայկական բեմում կրկնվեց Իվան Մոսկվինի Լուկայի պատմությունը, այն տարբերությամբ միայն, որ Մոսկվինը ճակադրվեց Գորկուն, չընդունեց կերպարը պասկազերծելու նրա առաջարկը[1], իսկ Ջոհրաբյանը խոսքով ընդունեց (նույնիսկ գրեց այդ մասին), բայց իրականում վարվեց իր ուսս արվեստակցի պես։

Ջոհրաբյանի Լուկան ոչ թե բարություն էր խաղում, այլ բարության մարմնացում էր տալիս։ Մարդ, որ իր գոյության իմաստը տեսնում էր միայն մի բանի մեջ՝ սփոխել տառապաճարներին, մարդկանց մեջ ճարգանք սերմանել իրենց ճմաննների ճանդեպ, այնպես անել, որ մարդին ճուսաճատության չմատնվելու։ Սա աննմանորմակ արվեստի մի այնպիսի օրինակ էր, որի նմանները շատ չեն ոչ միայն Ջոհրաբյանի, այլև առհասարակ մեր դերասանական արվեստում։

Ծանրազանց արտալի, վերին աստիճանի կարևնից, անսովորականորեն անկեղծ էին Ջոհրաբյանի Լուկայի ամեն ինչը՝ խոսքի արտալի իմաստաբանությից մինչև աչքերի ծերունական մեղմիկ արտաճայտությունը, որպեսզի բացասական վերաբերմունք ճարուցնին դիտողի մեջ, ներքին այնպիսի ճավատով, թշվառներին սփոփելու այնպիսի անկաշառ մղումով էր արված «արդարության քաղաքին» պատմությունը, դերասանն այնքան զգացմունքով էր ճյուսում և անմոռացում բաժանում, բոլորիցը դարձնում գեղեցիկ կյանքի պատրանքները, որ շատ հետո

---

[1] «Հատակում» պիեսի 1900-րդ ներկայացման նախօրյակին Մոսկվինը գրեց, որ Լուկային պատկերելիս Գորկին «ոչ միայն չի կարողացել նրան վճռասկար մխիթարող դարձնել, այլև չի կամեցել»։ Իր հոդվածը դերասանը ավարտել է այսպես. «Դերասանի ճամար դժվար է բաժանվել սիրելի կերպարից, որի հետ ապրել է գրեթե տաս տարի, իսկ ես Լուկայի հետ շուրջ չՀչի ապրել եմ 38 տարի և ինձ ճամար ավելի դժվար է չսիրել ու դավաճանել նրան» (**В. Я. Виленкин, И. М. Москвин на сцене Московского Художественного театра**, 1946, էջ 53)։

էր մնում նրա մեջ որևէ նոր ճպատակ տեսնելու խնդիրը, որին, իրր, հետամուտ էր դերասանը։

Ըստ երևույթին, Լուկալիճ դատապարտելու խնդիրը հակառակ էր դերասանի խառնվածքին, նրա ստեղծագործական ձախախիրությանը, որի մեջ շատ քայտուն արտահայտվել է անիրավված մարդու պաշտպանության, նոր թշվառության հասած մարդու գնդեցիկ ու մարդկային տեսնելու, ճանաչելու, գնահատելու միտքը։ Դերասանը, Գորկու խոսքով ասած, «չկարողացավ» բացասական դարձնել Լուկալիճ։ Ջոհրաբյանի Լուկան զարմանալի քնական մի անձնավորում էր, հոգեբանորեն խորունկ և ազգային կոլորիտով ամուսարակուռնելի։ Դերասանը անկեղծ ու հարազատ ներկայացնում էր կերպարի վարքագիծը՝ դրա գնահատությունը թողնելով հանդիսատեսին։ Հետագայում Ջոհրաբյանն էլի ունեցավ փայլուն կատարումներ, բայց դերասանն ու դերը այնպես լավ չգտան միմյանց, ինչպես Գորկու այդ պիեսում։

Լուկալից երկու տարի անց՝ Աքիսողում աղաս, թաձեր սահիրական կերպար, որ բացահայտում է ոսից գլուխ Ի՞նչ հարաբերության մեջ է այս դերապատկերը Ջոհրաբյանի դերասանական ճկարագրի հետ, որ, ինչպես ասացինք, հախուռն մերկացումների սեր չուներ։ Որքան էլ տարօրինակ է ասել, այստեղ էլ Ջոհրաբյանը հարազատ մնաց իրեն։ Այստեղ էլ նա իր վերաբերմունքը չէր խաղում, դատաստան չէր տեսնում իր Աքիսողոմի հետ։ Ժիտական վերաբերմունքը տեսարան առ տեսարան, և շատ աննկատելի, մշակվում է հանդիսատեսի մեջ, իսկ Ջոհրաբյանը խաղում է դերն այն միամիտ գավառացու, որին դրամն է հանդուգն ու ամբարտավան դարձնում։ Մինչև իսկ՝ հակառակ իր կամքին։

Ռեժիսոր Աճեմյանը (որի հետ ես կապված Ջոհրաբյանի ստեղծագործական հաղթանակները 1932-ի Լուկալից մինչև 1944-ի Թոքի Բեյլը՝ «Ցասնկերկուերորդ գիշեր») Պարոնյանի երկը բեմականացրել և բեմադրել էր իբրև սուր հակաբուրժուական երկ։ Դրամի իշխանության ազդոց քննադատության մեջ ռեժիսորը գնացել էր ավելի հեռու, քան Պարոնյանը, բեմականացումն ստեղծելով հեղինակի նման ուրիշ երկերի տեքստերով։ Թե ինչպես դրամը կուռք է դարձնում թաղամիտ գավառացուն, ինչպես է «փողի քաղկը բարձրացնում մարդու հասակը», եթե նույնիսկ այդ հասակն այնքան կարճ է ու աննոշի, ինչպես Ջոհրաբյանի Աքիսողոմինը,—սա էր ներկայացման գաղափարը։ Այն խեղճ ու կրակ Աքիսողոմը, որ աղմուկ է բարձրացնում իր անհուկների համար, չի կարողանում օձիքն ազատել առաջին իսկ պատահած մեծապատիվ մուրացկանից, սեփական դրամի ուժն զգալով, մեկ էլ հանկարծ դառնում է մի իսկական բիզնեսմեն, որին գավառն այլևս «մեծ կուգա»։ Ամուսնության համար Պոլիս հնչած Պարոնյանի Աքիսողոմը Աճեմյանի և Ջոհրաբյանի ձեռքի տակ դառնում է մարդաքաղաքում հանդուգն գործարքներ կնքող, հետում գնացող գործունեություն ծավալող բուրժուա։

Բանական հանկարծահաս այս կերպարանափոխումը, որ շատ էլ համոզիչ չէ կերպարի զարգացման մեջ, Ջոհրաբյանի մեղքը չէր, այլ բեմականացմանն։ Ավելին, դերասանը Աքիսողոմին, նրա վարքագիծը, հոգեբանությունը բացատրում էր շատ հիմնավոր, առանց նրա քնական զարգացումից առաջ ընկնելու, առանց իր վերաբերմունքն ի հաշտ դարձնելու, ուրիշ խոսքով՝ անձնավորման իր սկզբունքը չուրացնելով, թեև այս դեպքում դա գրեթե հնարավոր չի լինում Ջոհրաբյանի Աքիսողոմը, իբրև անհատ, քնավ էլ ամբարտավան ու հանդուգն չէ, ոչ էլ ի քեն ուրիշներին վերևից նայող մարդ։ Ավելին՝ սկզբում սա մի քաշված, աչքը վախեցած մարդ է, որ ամեն տեղից մի վտանգ է սպասում։ Դրամն է նրան ամբարտավան ու անհանդուրժող դարձնում ինչպես ջրի մակարդակը, բարձրանալով, իր հետ անպայման բարձրացնում է մակերեսին ընկած առարկան։

Բայց Աքիսողոմը չէ, այլ սեփականատիրական աշխարհի օրենքը,—սա է դերակատարման տրամաբանությունը։ Նույնիսկ բացահայտ ժիտական կերպարը նա ավելորդ չէր համարում զննել. այստեղից էլ հոգեբանական հետազոտությունը։ Այդ զննումը քնավ չէր խանգարում Ջոհրաբյանին հասնել գույների անսովոր խտացման, ավելին՝ բուֆոնադային որակի։ Այո, սա նաև բուֆ է, բայց հոգեբանական բուֆ, ինչպիսին շատ տարիներ անց եղավ Թոքի Բեյլը չեքսպիրյան «Ցասնկերկուերորդ գիշերում»։

Ինչքան էլ չեշտված աննոշի կերպարանք է Աքիսողոմը, ինչքան էլ ժիտական՝ դերասանը չէր օտարանում նրան, ապրում էր նրա ճշմարիտ զգացմունքներով, ի զուր չէր դնում նրա էությունը, այլ այդ էությունն էր դառնում։

Եթե իրոք այնպես էր Ջոհրաբյանը Աքիսողոմի դերում, ապա հասկանալի է, թե դերասանը որքան ավելի մտերիմ պիտի լիներ իր դրամատիկական կերպարներին։ Անենք, Միլլերին («Մեր և խարդավանք»), որ այնքան հարազատ է դերասանի հաշտքին՝ խորին կապնկցությանը մարդ արարածի հանդեպ։

Ռյութգերյան Գերմանիայի քարացած հիերարխիայի ստորին շերտերում ճնվող երաժիշտ Միլներին արտիստը ներկայացրել էր միջակարգին հարազատ և հոգեբանորեն հարուստ: Դատեր ողբերգության ակամատես որ զգացմունքները նա արտահայտում էր դրամատիկական ցնցող ուժով: Կատակերգական տարր չունեցող դերի ազատի կատարումը ցույց տվեց Զոհրաբյանի հնարավորությունների ծավալը, բայց չհերքեց այն, որ հումորը նրա տարերքի էությունն է: Միլների մեջ էլ, ճախքան հերոսի ողբերգական վիճակին հասնելը, նա տեսնում էր և՛ ժպիտ, և՛ հումոր: Հումորն ու ժպիտը կերպարի զարգացումն արտահայտելու գույներ էին, թե ինչպես իր ընտանեկան հարկով, իր դուստր Լուիզային երջանիկ Միլները, այդ ժրաջան, հումորով խոսելու հակված երաժիշտը հետզհետե, գործողության զարգացման ընթացքում կորցնում է իր հումորը և կանգնում աճապարանք ողբերգության կերպարանքով: Զոհրաբյանը ցույց է տվել հասուն ու բնական: Այս «հասուն և բնական» բառերը, որ այնքան շատ չափաշափվել ու մաշվել են թատերական հոդվածներում, ունի միանգամայն նոր բովանդակություն, երբ խոսքը վերաբերում է Զոհրաբյանին, որի համար և՛ մեկը, և՛ միսւսը էությունն էին: Բնավ պատահական չէ, որ սակավաթիվ թատերախոսականներում անգամ, երբ բանը հասել է Լևոն Զոհրաբյանին՝ չեն խնայվել «հասուն ու բնական», «վարպետորեն», անթերագրելի» և նման բառեր: Նույն քննադատությունները՝ նաև երաժիշտ Միլների մասին: Եվ այդ «բնականի ու հասունի» մեջ շատ էական է եղել հումորի ընդունակությունը նույնիսկ Լուկյի և Միլների դերերը խաղալիս, չխոսելով այլևս ակներև կատակերգական դերակատարումների մասին: Հումորը մեծ, բայց համապարփակ դեր չուներ Զոհրաբյանի արվեստում. ծիծաղի երևելիության աշխարհում ներառված ուներ իր սահմանները, իր սիրած գույները, որ ընդհանուր էին մարդու վրա ունեցած սեփական հայացքին: Ծիծաղով կարելի է դատապարտել և արդարացնել, ծանակել և համակրանք շահել: Զոհրաբյանինը արդարացման, համակրանքի, կարեկցանքի ծիծաղն էր, մարդում մտերմացնող և ոչ թե օտարացնող ծիծաղը:

Զոհրաբյանի համար կերպարի հարուցած ծիծաղը կարևոր էր ոչ թե ընդհանրապես, այլ մասնավորապես. նրան հարկավոր էր համակրանք հարուցող ծիծաղը, որ Քորի Ինչն էր («Ցանկերկուտրորդ գիշեր»), կարեկցանք հարուցող ծիծաղը, որ Ռասպլյուևն էր («Կրեչինսկու հարսանիքը»): Նրա խաղը մնում էր ամիերքնիորեն հավատի նման այն դեպքում, երբ անվերապահորեն բացասական կերպարն ամենավերում էր, ճիշտ է, հեգնանքով, բայց «հոգեբանական հեգնանքով», մերկացման իմպիրն ուղղակի նպատակ չդարձնելով: Ու երբ դերասանը խաղում էր մերկացման նպատակի հետ կարծես թե չհամաձայնելով, ներքին պիմաղրությամբ, առանց բացահայտ ծանակման՝ գույների նույնիսկ ամենավոր խառնման մեջ, նույնիսկ բուֆոնադային դերապատկերում մնում էր «բնական ու հասունի»: Դրա վկայությունն են ոչ միայն Արիստոմը, այլև Պոչկինգովը («Քշտահիներ»), Ջեքյանինկան («Ինդոր»): Եվ, հակառակը, Զոհրաբյանը վրիպում էր, աղբատանում, հասուցությունը կորցնում այն դեպքում, երբ խաղում էր բացահայտ ծանակումով, կծու հեգնանքով, ձևերից բաց թողնելով իր ամենատունել կողմը՝ հոգեբանական զննումը: Դրա վկայությունը կարող են լինել Փաբսիդը («Ճանդան օջախ»), Ջիմգիմովը («Պետո»):

Զոհրաբյանի ուժը անվերապահ դրվատանքի կամ անվերապահ դատապարտման մեջ չէ, այլ հոգեբանական զննումների: Նրան կարծես չի գրաղեցնում, թե ինչ ներգործության կենթա՞ նա իր խաղը, ծաղրանքի ինչ պատկեր կստեղծա անձնավորումը: Միայն թե զննումները ճիշտ լինեն, միայն թե չխեղաթյուրեն կերպարի այն զգացողությունը, որ ունի օրգանապես: Ուրիշ խոսքով՝ նա չուներ իր վերաբերմունքը խաղալու սովորություն, ու եթե խախտել է այդ սկզբունքը, խաղացել է նաև վերաբերմունքը, ապա խախտել է իր առավելությունները կորցնելու գնով: Եվ ամեն անգամ, երբ դերասանը փորձել է խաղալ դերի հանդեպ կանխակալ վերաբերմունքով, երբ ջանացել է դատապարտել առանց զննելու՝ մեծ հաջողության չի հասել, որովհետև դուրս է եկել կերպարանագծման իր սկզբունքի ոլորտից:

Զոհրաբյանին հարազատը կերպարի հետ նույնանալն է, մտերիմ վերաբերմունքը նրա հանդեպ: Նա պետք է նախ զննի, ճանաչի, ճասկանա մարդուն: Բայց սա այն դեպքը չէ, որ հասկանալ նշանակում է ներել: Ավելի շուտ դերասանն ինքը ո՛չ նկատում է, ո՛չ դատապարտում այդ իրավունքը վերապահելով դիտողին: Նա իր պարտքն է համարում միայն անկաթոդես ու անկանխակալ ցույց տալ մարդուն, բացել նրա իսկական էությունը և հենց դրանով էլ նա անհերքելի է դարձնում մարդու գնահատությունը՝ հատատում թե բացատում, երկու դեպքում էլ՝ համոզիչ ու անհերքելի: Եվ անձնավորման այս սկզբունքը կերպարի բարոյական գնահատությանը ոչ պակաս նշանակություն է տալիս, քան մեր դերասանական արվեստում

ցայտուն արտահայտություն գտած մյուս սկզբունքը, երբ դերասանը ոչ թե քողարկում, այլ շեշտում է սեփական վերաբերմունքը։

Կատակերգության մեջ Ջոհրաբյանի հարազատ տարերքը համակրանքի ծիծաղն էր։ Դրա արտահայտությունն էին այն բազմաթիվ դերերը, որ դերասանը խաղացել է ժամանակակից ուսանող կոմեդիաներում։ Քիչ դերասաններ կարող են այդ դերերում լինել այնպես գրավիչ ու արտաքին, ինչպես Ջոհրաբյանը։ Սա մի ամբողջ գիծ է, որ անցնում է նրա ստեղծագործության միջով՝ սկսած 30-ականների առաջին իսկ դերակատարումներից, գոնչելով այնպիսի վերջում դրսևորումներ, ինչպես Մարուքյան («Ջարդ», 1933), Բուքինկը («Պլատոն Կրեչետ», 1933), Մեդվեդևը («Փառք», 1936), Ռոմանչուկը («Կապիտալային Ռոշչա», 1951), Կարպո Կիսորովիչը («Անապատ անունները տալուց», 1954), Ակոյամովը («Մաշենկա», 1954)։ Նոր իրանքի ճանկը զգացող և նրա շաղերով ապրող այս ուրախ, իրենց թերություններով անգամ համակրելի մարդկանց Ջոհրաբյանն անձնավորել է վարպետի հրճվանքով, մարդում սիրելի դաջվածքով մեկ ուժորով։ Դերասանի բարի ու բարեացակամ դիմքը, լավը տեսնող մարդու աչքերը, մեծահոգի մարդու մեկ, շոյող ցավածքը շատ էին սազում այդ կերպարներին։

Ջոհրաբյանի խաղացանկում շատ են կատակերգակի ձիրքն ու վարպետությունը հաստատող կերպարներ, բայց դրանց մեջ պետք է լիներ մեկը, որ այդ ձիրքի ու վարպետության իսկատար արտահայտությունը լիներ։ Այդ մեկը Թոքի Բելլը եղավ շեքսպիրյան «Ճանաներկուերորդ գիշերում»։ Կյանքի լիարուռն հրճվանքն էր Ջոհրաբյանի քնքի Թոքին, զրնգուն ծիծաղ, անընդհատ շարժում, փրփուր գինի։ Ամենահանճարեղ դերապատկերներից մեկը, որ երբևէ տեսել է հայկական բեմը և որի մասին կարող է համեմատվել մի այլ, նույնպես շեքսպիրյան դերապատկեր՝ Հր. Ներսիսյանի Ֆալստաֆը։ Պարարտ, ծանր մարմնին հակառակ՝ զարմանալի արագաշարժ ու արագախոս, դեմքից անպակաս մի խորամանկ ժպիտ, որ խոստումով է էլի մի նոր խաղ, մի նոր կատակ, մի նոր անզուսպ, մոլեգին զվարճություն։ Սա Ռուբինի Սիլենն է՝ բեմական կերպարանք առած, գինու և զվարճության աստվածը, որից կյանքի սերը հորդում է նույնպիսի առատությամբ, ինչպես գինին կողքի տակառից։ Նա խոսում է կնքահայրենի հրճվանքի իր միակ դավանանքից, իր առելությունից այն ամեն հանգիստ, ինչ հակառակ է կյանքին ու վայելքին։ Խոսում է, բայց խոսքից առավել տպավորիչ է նրա կերպարանքը՝ տակառին հենած քրքջացող ծերունի, որ ծիծաղից գլորվում է ցած, գալարվում գետնին, դոփում հատակը՝ իր կատակի հրճվանքով հանգիստ հանգիստ հանգիստ։

Հիրավի, շեքսպիրյան մարշտաբի կերպար, ներկայացված շեքսպիրյան շնչով ու հագեցումով։

Եթե քնքի Թոքին դերասանի անվերապահ, ամիսում ծիծաղն էր, ապա դրամատիկական ծիծաղը, կամ ավելի շուտ, ծիծաղի դրամատիկականը Ռասպլյունն էր։ Հմտորեն պիես, ավանդական դեր։ Հավանորեն պատահի հասակում Ռասպլյունի լավ դերակատարներ տեսած Ջոհրաբյանը չէր հետաքրքրվել ավանդական մեկնությունից։ Երևի դրա կարիքը չկար էլ։

Վերնագրից դատելով, Սուխովո-Կոբիլինի «Կրեչինսկու հարսանիքը» պիեսի գլխավոր ներքոը Կրեչինսկին է՝ այդ խաղանենգը, փչացում արտաքինով, արիստոկրատի պահվածքով այդ առանակը։ Բայց հոգեբանական խոշի հնարավորություններ ավելի շատ ըմենում է Ռասպլյունի դերը, գույներով ավելի հարուստ և հոգեբանորեն խորը։ Ռուսական խաղացանկի հայտնի և սիրված մի դեր։

Ջոհրաբյանը լավ էր ճանաչում իր Ռասպլյունին։ Ինչպես միշտ, այս անգամ էլ դա պատմած էր նրա համար, որպեսզի կերպարի մեջ արտահայտի նրա ամեն կենսագրությունը։ Դերասանի խոշոր կերպարանքը առանց որևէ հետք թողնելու տեղավորվում էր Ռասպլյունի մեջ։ Սա մի ճմրթված, տգեղ ուստի որքան անմեղքուր, նույնքան պատահական միջոցների դիմելուց հոգնած, կրեչինսկուց՝ ավազ գործակցից, աչքը միշտ վախեցած մարդ էր, նույնպես մի խաբեբա և խաղանենգ, բայց փոքր մարշտաբի։ Դերասանը փոքրիկ ներկայացնում է արվեստի մեծ ըմոհանքրագծամբ, իրրև իր նմանների ամենաբնորոշ, ամենաընդհանրական տիպը։

Պետք էր տեսնել նրան դրամ հաշվելիս, որ երևար, թե ինչ բան է փողը Ռասպլյունի համար։ Դեմքի այդպիսի երանելի արտահայտությամբ կարելի էր զննել ամենից նվիրական բանը, նրա հայացքի մեջ ավելի շատ խանդաղատանք կար, քան ագահություն։ Պիեսում կա մի տեսարան, որ կարելի է կոչել «գողը գողից գողացավ»։ Ռասպլյունը թոցնում ու թաքցնում է Կրեչինսկու փողերի մասը, այդ արվում էր պերսոնաժի պրոֆեսիոնալ վարպետությամբ, բայց և երկյուղով։ Գողությամբ հաճույքի, իրական վախի և սարքովի չքմեղության արտահայտությունները գալիս ու անցնում էին դերասանի դեմքի վրայով, խոշոր դեմք, որի վրա ամեն ինչ լավ էր «ընթերցվում»։

Ռահապլունե ընտանիք ունի, զավակներ ևս, ինչ աշում է՝ նաև նրանք պահելու համար եւ Ուրեմն՝ կա պերսոնաժին կարեկցելու տեղ: Սա գլուխ էր Ջոլթաքյանի համար, դերասան, որ չէր սիրում աննշանորած կերպարի դատախազը լինել, ատիթ չէր փախցնում, որ մանրամասներ մտցը և ցույց տա, թե ինչքան «ժողովացուցիչ դերը հանցանքում ունի նա: Մեզը է Ջոլթաքյանի Ռահապլունը, երբ պատմում է թե ինչ փորձառքներ են նկել գլխին, ինչպես են ծնել իրեն: Այդ ծնծը դերասանը պատմում է մանրամասնությունները ցույց տալով, կրած անարգանքն ու ցավը վերստին ապրելով: Խնդի մարդ, որ խաչված է այս ճակատագրին՝ դերասանի տանջահոգեբուքյան ոգովումներից մեկը:

Ինչպես միշա, ստեղծագործական այս հաջողությամբ էլ Ջոլթաքյանը պատասխան է իր ոչ միայն տաղանդին, հոգեբանական զննումների մշտական սիրուն, այլև դերի բնականի պատմությունն ուսումնասիրելու այն կուլտուրային, որ շատ էլ հարգի չէ մեզանում: Նա չէր կարող ամեն ինչ չիմանալ իր աննշանորած կերպարի մասին, նրա կատարումը հենվում էր իմացության վրա: Եթե, ասենք, Ռահապլունի դերը պիտի խաղար, նա գիտեր, թե այդ դերն ինչպես է խաղացել Ջշանավոր կատակերգակ Դավիդովը: Վարպետության, արտիստական գործի իմացության շնորհիվ է նաև, որ տարիներ ի վեր կորցրած լինելով լսելու ընդունակությունը՝ նա խաղում է միանգամայն ազատ, խաղակից հանդիսատեսներին վերաբերմունքով: Նվ նա կարող էր ոչ միայն ճիշտ ժամանակին հասցնել իր խոսքը, այլև, լուռ մնալով, «լսել» խոսակիցն հոգեբանական ամենախոր ընկալմամբ: Սա այլ բան չէր, քան մեր դերասանական միջավայրում հազվագուտ այն բարեխղճությունը, պրոֆեսիոնալիզմը, որով Ջոլթաքյանն աչքի էր ընկնում իր ամբողջ գործունեության ընթացքում: Կառույցումը խաթարած դերասանը մինչև վերջ էլ ոչինչ չկորցրեց իր արվեստից, որովհետև այն ազնիվ, բարեխիղճ, ուշադիր վերաբերմունքը, որ նա ուներ իր աննշանորած կերպարի հանդեպ՝ հանդես բերեց նաև դեպի իր գործը, դերասանի դժվար մասնագիտությունը:

ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄ ԽԱՉԱՆՑԱՆ

Ահա դերասանական մի բախտավոր նկարագիր, որի արվեստը չէր կրում ճգնատանջի և ոչ մի հետք: Առանձին հոգ չտանելով արտաքին դերապատկեր ստեղծելու համար, Խաչանցանը թեթև և դյուրին աննշանորում էր կամեցած կերպարը, մշտապես լինելով անտարակուսելիորեն ճավատի և ճշմարիտ: «Խաչ» բառը կարծես չէր սազում նրա արվեստին, որովհետև նա ոչ թե «խաղում», այլ լինում էր տվյալ կերպարը, Մերվում նրա հետ այնպես անմնացորդ, ասես հենց այդ միակ դերի դերասանն էր:

Հաճի որ նրա աննշանորման արվեստի հիմքն ու նպակետը հոգեբանականն էր, ներաշխարհինը՝ դերասանը թեթև ու բնական, հավասարապես ճշմարիտ կարողանում էր ներկայացնել և՛ հայ, և՛ իսպանացի գեղջուկին, և՛ ձեյտունաֆին, և՛ Պալտասարին: Բոհեմյան էր, որ նա մարդկային հարաբերություն զգար դերի հետ՝ և կերպարի էմոցիոնալ նկարագիրը գալիս էր իր ոտքով:

Այդքան բնական աննշանորման գաղտնիքն, ըստ երևույթին, այն էր, որ նրա համար գոյություն չուներ կերպարի դիմակը, դերապատկերը, խոսվածքն ու պահվածքը դառնալու ձգտում: Նրա միակ ձգտումը կերպարի հոգեվիճակով, շահերով, զգացմունքներով ապրելն էր, որից խնդրով՝ տվյալ աշխատը լինելը՝ և մնացած ամեն բան,—դերապատկեր է, պահվածք է և այլն,—իրենք իրենց գալիս ընկնում էին իրենց տեղը այնպես բնական, ինչպես նրա ամբողջ արվեստն էր:

Թատրոնի հետ Համբարձում Խաչանցանը (1895—1944) կապվել է ինքնագործարար: Ծնվել է Տրապիզոնում, բայց հազիվ մեկ տարեկան տեղափոխվել է Սիմֆերոպոլ: Ազատել էլ ավարտել է հայկական ծխական չորսդասյան դպրոցը, ապա ուսանել է տեղի ռուսական քաղաքային դպրոցում, որ հոր մահից հետո թողել է անավարտ և սպա, հետագայում, ավարտել էքստեռն կարգով: Սափրիչ Միսակը, որ նաև թատերական կեղծամներ պատրաստող էր, որդուց տարել է թատրոն ակամա նրա մեջ արթնացնելով հակում դեպի բեմն ու թատրոնը: Թերևս դա դեր է խաղացել, որ պատանի Համբարձումը դառնա աշակերտական միջոցառումների մասնակիցը նկատելիորեն (հետագայում՝ Կրասնոդար), որ միաժամանակ ապրել է Խաչանցանների ընտանիքը: Հակումը տարիների ընթացքում դառնում է կայուն նախասիրություն: Այնպես որ, քսանամյա Համբարձումը չի վարանում ստանալ նաև մասնա-

գիտական կրթություն։ Նա 1917-ին գերազանց գնահատականներով ավարտում է Սիմֆերոպոլի կինոդերասանական ստուդիան, որ կոչվել է. «Первая практическая киностудия режиссера-оператора А. Н. Никитина».

Վիճակն այնա՛ հետված էր, և երիտասարդ Խաչանյանը դառնում է դերասան՝ Բաթում, Սուխում, Կրասնոդար, Սիմֆերոպոլ և այլ քաղաքներում հանդես գալով ոուսական, երբեմն և հայկական, թատերախմբերի հետ։ Հենց Բաթումում խաղալիս էր, 1922-ին, երբ տեսնում ու գնահատում է Վաղրամ Փափազյանը և չնորհալի երիտասարդին իր հետ բերում Երևան։ Խաչանյանը դառնում է Առաջին պետթատրոնի դերասան։ Ով պապես, թատրոնը գտավ իր դերասանին, որի մասին տարիներ անց պիտի գրվեր. «Առանց սխալվելու կարող ենք ասել, որ մեր հայկական բեմերի վրա մենք ճշմա կոմիկ չունենք»[1], և դերասանը գտավ իր թատրոնը, ուր նա աշխատեց մինչև վերջին շունչը, աշխատեց այնքան, որքան բնությունը կյանք էր սահմանել նրան՝ կենդելով իր մասնակցությունը թատրոնի հարդարանում, երբ «Երկիր մայրենիս» ներկայացման մեջ հանդես պիտի գար Հովհաղու դերում։

Բախտավոր եղավ Խաչանյանի դերասանական կյանքը՝ առանց մեծական տարերքը, ամպրուտն, առելիքը գտնելու տառապալի որոնումների, դրվատական խոսքի, իր արտիստական միջավայրի և հանդիսատեսի համակրանքի մշտական ուղեկցությամբ։

Ակնհայտ, ինչպես նրա դերասանական խառնվածքը բնութագրվեց հենց սկզբից, այնպես էլ զարգացավ՝ առանց խաթարման ու խեղաթյուրման, դերասանին տանելով և՛ իր ստեղծագործական ընարագիրը, և՛ իր հերոսի հոգեբանությունը հարստացնելու ճանապարհով։

Սեփական հերոսին և առելիքը գտնելու պարագան Խաչանյանի դերասանական կյանքում ունեցավ բախտորոշ նշանակություն, որովհետև դա նրան դարձրեց կյանքի ու մարդկանց վրա ուրույն հայացք ունեցող դերասան, որ ավելի մեծ ձիրքի տեր դերասաններն էլ միշտ չէ որ ունենում են։

Բազմաթիվ մեծ ու փոքր դերեր է խաղացել Խաչանյանը Սունդուկյանի անվան թատրոնում՝ սկսած իր առաջին դերից, Աղնքինից («Միմոզա», 1922) մինչև վերջին դերը՝ Պանդոլֆոն («Մրջյունակով հարսանիք», 1944), և նրա անձնավորումներն աչքի են ընկել ոչ միայն դերով պարզությամբ, բնականությամբ, ազատ շնչով, այլև կյանքի և մարդ արարածի ուրույն ըմբռնմամբ ու բացատրությամբ, որը և նրա ստեղծագործության առաջատար թեման էր։

Իր ամբողջ դերասանական կյանքում, եթե դա ամփոփենք երևանում անցած քսանհինգամյա գործունեությամբ, Խաչանյանն առանձին տեր ունեցավ դեպի «փոքր մարդիկ», միամիտ, անմեղ, ժողովրդական խոսքով ասած՝ «անշլոտ» անհատները, որ իրենց կամքից անկախ պատճառներով ընկնում են այս աշխարհից անպակաս փորձանքների մեջ և ջանք են անում ոտքի կանգնել, պաշտպանել իրենց փոքր իրավունքները։ Խաչանյանի հերոսը չուներ ոչ մտավոր հարուստ պաշար, ոչ աչքի ընկնող դիրք ու կերպարանք, ոչ էլ մեծ ձգտումներ. բայց չի ուզում հաշտվել անիրավված մարդու անուրախ վիճակի հետ։ Այստեղից էլ՝ մշտական կռիվը Խաչանյանի հերոսի՝ անընպատ հանգամանքների ձեռքին տանջվող մարդու ընդդեմ։

Մարդ արարածի հանդեպ ունեցած այս վերաբերմունքը, իր հերոսների էության այս բացատրությունն է, թերևս, որ ի մի է բերում Խաչանյանի հաջող անձնավորումները՝ Սգանարել («Դոմ Ժուան»), Սանչո Պանսա («Ազատագրված Դոմ Կիխոտ»), Խաղպուն («Կրեչինսկու հարսանիքը»), Ջաղստաֆ («Վիճաորի զվարճասեր կանայք»), Աչաստլիվցև («Անտառ»)։ Այստեղ էական է Խաչանյանի նաև կինոկերպարների մտաբերումը ոչ միայն այն պատճառով, որ նա հայկական հարմ կինոյում ունեցել է մեծ տեղ, այլ որովհետև այդ կերպարները ամուր նստած են նրա ստեղծագործական շղթայում իբրև մարդկային վարքագծի միասնական մեկնաբանության հերթական օղակներ։ Բադալ («Նամուս»), Խոդ («Ջարե»), Շոր («Շոր ու Շորշոր»), Խեչան («Մեքսիկական դիպլոմատներ»), Կինոս («Համաճում Ընարում»), Դարչո («Պեպո»),—Էկրանում դերասանը բոլոր կողմերից բացատրեց կերպարանքն ու հոգեբանությունը խեղճ ու կրակ մարդու,—որ մարը կտրած ստիպված է համաձայնել, հարմարվել պարտադրվող պայմաններին։

Այստեղ էլ նրա մենկնություններն ունեն այն ընդհանուր նկատառը, որին հնարավորում է դերասանի ամբողջ ստեղծագործությունը՝ հանգամանքները մարդկանցից ուժեղ են, իր անձնավորած հերոսներից արդեն՝ անպայման ուժեղ։ Սա մարդկային էության ըմբռնում է, այդ էության դերասանական բացատրությունը, որ Խաչանյանը զարգացրեց Շուշանիսի անկաշ-

[1] «Երևան», 8 հունվարի, 1930։

կանդ հետևողականությամբ, ինչպես իր արվեստում էր: Եվ դա ուղղակի հակադրությունն էր այն ըմբռնման, որ առաջարկում և հաստատում էր մեկ ուրիշ աչքի ընկնող կատակերգակ՝ Գուրգեն Գաբրիելյանը: Երեք պրա հերոսները, ինչ վիճակի մեջ էլ լինեն, չեն ճանաչում հանգամանքների ոչ մի գերիշխանություն, սրա հերոսները ճանաչում են այդ գերիշխանությունը, թեև դրանից ազատվելու քանկությունը, ավելին՝ կիրքը, հավասարապես վերաբերում է երկուսին էլ: Միայն թե այդ կիրքը մեկին կարող էր դարձնել ակտիվ (Գաբրիելյանի քնարող կերպարը), մյուսին՝ պասիվ (Խաչանյանի քնարող կերպարը): Ակն ի՞նչ կատակերգակներն ազգած էին տարբեր, որ չէին կարող փոխանակել այս դերերը, ինչպես չէին կարող փոխանակել Պաղտասարի կամ Ծիտա-Նազանի («Ջնկերուհիներ») դերերը: Մեկինը կրթնկրանքի ծիծաղն էր՝ ակամա և տարարդում ջանքեր անող մարդու ծաղրանք, մյուսինը՝ հանմակրանքի ծիծաղը՝ դեպի կամային արարքների դիմող մշտապես առույգ հերոսը: Մեկինը կոտրված ժպիտն էր, մյուսինը՝ վստահ ժպիտը:

Խաչանյանի կոտրված ժպիտը հարուցում էր հանգամանքների գերիշխանությունը ճանաչումը, որ օտար բան էր Գաբրիելյանի համար: Խաչանյանի ըմբռնման այս ոլորտից դուրս չէր մնում նույնիսկ Դադչոն՝ վանատական մարդը («Պետրո» նկարում): Բավական է մտաբերել, թե նա ինչպիսի տատանոտքից ճնապանդության է ընդունում իր ամուսնության՝ Հիսկիմովի թելադրած պայմանները և այնքան ակամա ձեռք տալիս նրան: Այդպես էր նրա Նազարը (ռակկական կինոստուդիայի «Քաջ Նազար» բավական անգույն նկարում), այդ ակամա թագավորը, որը հանգամանքների գերին է ոչ միայն մինչև գահ բարձրանալը, այլև դրանից հետո էլ, ինչպես ասում է հենց բուն ժողովրդական հեքիաթը, նաև Հովհ. Թումանյանի «Քաջ Նազարը»:

Խաչանյանի աննձավորած մարդը կարող էր և ճու-ճնապանդ չլինել, բայց նրա ոգևորությունը կհասներ մինչև ակամա հերոսության սահմանը միայն, մինչև Կիկոսը՝ խեղճակրակ գեղջուկի այն կերպարը (հանձնում նկարում), որ հեղափոխության դեպքերի ազդեցությամբ զարթնում է հնազանդության դարավոր թմրնցումից: Նա կարող էր նոանգում, նույնիսկ շատ նոանգում լինել, ինչպես Ծատպլուկը և Պաղտասարը, բայց այդ նոանգն էլ, ի վերջո, տարարդում ազգնելով, ցույց էր տալիս հանգամանքների, պայմանների գերիշխանությունը մարդու վրա:

Եվ նույն գաղափարը Ագաճարեի աննձավորման մեջ, որ, մեծամոգապար, իր Դեմ Ժուանից բարձր է ճանաչել Վ. Փափազյանը. «Մեզոնի մեխը «Դեմ Ժուանը» էրավ, իսկ «Դեմ Ժուանի» մեխը՝ իրքը՝ Խաչանյանը»[1]:

Փափազյանի և Խաչանյանի հանդիպումը այս ներկացացման մեջ կյանքի ոչ միայն մոլիերյան կերպարների, այլև, դերասանների ունեցած ըմբռնումների բախումն էր, դերասանների և դերերի, դերասանների ասելիքի և դերերի բովանդակության կատարյալ ներդաշնակությունն: Իր ամբողջ ստեղծագործությամբ գերմարդկային հերոսին, հանգամանքների վրա իշխող, հանգամանքները, շրջապատը հեգնող ուժեղ անհատին բարձրացնող Փափազյանի հանդիպումը ամբողջ ստեղծագործությամբ հանգամանքների գերիշխանությանը սովոր անզարդ հերոսին բարձրացնող Խաչանյանի հետ: Դժվար է երևակայել կյանքի և մարդու վրա հակադիր հայացքների ավելի իղեալական հանդիպում, որ չկար հաղթող և պարտվող, որովհետև յուրաքանչյուրն իրենց արտահայտում էր համոզմունքի անհնարելի ուժով և շողշողում վարպետությամբ: Եվ եթե այդ Դեմ Ժուանին բաժին էր ընկնում հիացմունքը անմատչելիորեն շքեղ հերոսի հանդեպ, ապա այդ Ագաճարեին մնում էր տարուկ համակրանքը մատչելիորեն մոեբիմ մարդու նկատմամբ:

Դրա հիմքը կերպարի պարզ և ժամանակակից մեկնաբանությունն էր: Խաչանյանի Ագաճարեին երկրում էր պատճառում ոչ այնքան վերին աճող դատաստանը, որքան մարդկային սովորական, վաղահասեր, բարի ըմբռնումների հանդեպ քամահրանքը, որ խեղաթյուրում է կյանքը, հերքում է կյանքի իր հասկացողությունը: Երկրում է հողը Դեմ Ժուանի արարքներից մեղող Ագաճարեի ոտքի տակ և նա տակում է դրանից: Դերասանն այս տակումն ապրում էր այնպես միամտորեն, որ չէր կարող ծիծաղելի չլինել և այնպես անկեղծորեն, որ չէր կարող հանմակրանք չհարուցել: Իհարկե, նա շատ կռվենար Դեմ Ժուանի ծառան չլինել, բայց ի՞նչ աշի, որ հանգամանքները ստիպում են, իր աճող ներքն է ստիպում, ո՞ր ջուրը ընկնի Ագաճարեը: Եվ պարզապես մարդում մնում է վախը արտում տանել իր անտանելի ծառայությունը: Բայց ինչքան էլ թաքցնի, վախը մնում է վախ և աշխարհում ոչ մի ոժ չի կարող կասեցնել

[1] «Հետաքրքիր հարցեր», գիրք երկրորդ, 1957, էջ 20:

Սպաճարիչին, երբ նա, կոմանդորի արձանի շարժումը տեսնելով, բիմից սարսափահար նետվում է դահլիճ։ Բայց և այնպես վախը չէ կերպարի էությունը (ի վերջո, նրա տեսածը վախեցնում է նույնիսկ Դոն Ժուանին), այլ ավանդապահ և օրինապահ ժողովրդական մարդու հոգեբանությունը, որ չի կարող և չի ուզում լինել կյանքի բնական օրենքների ոտնահարման ոչ միայն մասնակիցը, այլև ականատեսը։

Խաչանձյանը այս պնդելական կերպարը ներկայացնում էր անկաշկանդ խաղով, առանց բուֆային գույներից խուսափելու, բայց դրանք չէին կարող աննշանավորման բարձր ճաշակի, կուլտուրայի կնիքը, որովհետև դրանք դերասանի մշտական հատկություններն էին։

Նրա աննշանավորման արվեստը բնածին հուզական շնչի և ձեռքբերովի կուլտուրայի այն զուգակցումն էր, որ մեկը չի կողոպտում մյուսից, մեկը չի փակում մյուսի դուռը։ Այնպես դժվար կլիներ հասկանալ, թե ինչպես նա կարող էր լինել և՛ Սանչո Պանսա, և՛ Սպաճարիչ, և՛ Ոսապլյուև, և՛ Արիստոտ աղա։ Հոգեբանական այնքան տարբեր կերտվածքներ, այնքան տարբեր դերապատկերներ՝ և դերասանն ամենքին ներկայացնում էր ճշմարտացի, ազգային ընդարձակ հարթատ, իր ճախանձրած գաղափարական դրոշում։

Տարբեր մարդիկ են լինում. մեկը կարող է անտարբեր անցնել կարիքավորի կողքով, մյուսը՝ արհամարհանքով, երրորդը՝ կարեկցանքով, պատրաստ ունեցվածքից բաժին հանել նրան։ Խաչանձյանն այս երրորդն էր, համեմացն դեպի՝ իր արվեստով։ Նա ոչ միայն կամենել, այլև կարողացել է մարդու հանդեպ այդ վերաբերմունքի դաստիարակը լինել, որ պատիվ է բերում նրա մարդկային-արտիստական ընդարձակ։ Անհատես քննադատությունը, որ Խաչանձյանի խաղը Ոսապլյունի դերում համարել է «բարձր հոգեբանական խաղ», խստովանել է, որ չէր կարելի առանց տրտմության նայել ծնծված, տանջված խաբեբային։ Սա կերպարի մեկնաբանության այն չնչտն էր, որ թանկ էր մարդու հանդեպ ներողամտություն ունցող դերասանի համար։ Երևանի Բանվորական թատրոնի «Կրնչինսկու հարսանիքը» ներկայացման ամենահուզական տեսարանները կապվել են Խաչանձյանի Ոսապլյունի հետ, որ հանդիսատեսը համակել է կարեկցանքով դեպի թևկոտ և խաբեբա, բայց թշվառ ճակատագրի գամված մարդը։

Ահա ինչու Համբարձում Խաչանձյանը պետք է պաղտտասար աղբյուր ճշմարտավոր դերակատարը դառնար՝ լինելով կերպարի կաթնկից մեկնաբանության բլուրնեղացնողը, ասել մի խոսք, որ չէր կարող ճշմանակություն չունենալ հետնորդների համար։ Կարելի է ենթադրել, որ Խաչանձյանը նախապես մեկնաբանություն էլ չէր ստեղծել դերին մոտենալիս։ Ոսապլյունի, Սպաճարնի, Աչաստիվցևի մեջ մարդկային բարի հատկություններ որոնած և գտած դերասանը, կերպարի պաշտպանը և ոչ մեղադրողը նրան պարզապես չէր կարող մի այլ կերպ ներկայացնել պաղտտասարին, քան ներկայացրեց։ Այստեղ էլ՝ նպատակադիր, կանխակալ մոտեցման իսպառ բացակայություն, որ այնպիսի արժեք տվեց այդ աշխատանքին։ Սա այլ բան չէր, քան կյանքի ու մարդկանց վրա դերասանի ունեցած հայացքի, նրա կենսափորձի բնական դրսևորումը, իսկ դրա արժեքն ավելին է, քան վարպետության։ Եվ պաղտտասարը նրան Խաչանձյանի ոչ միայն հասուն վարպետության, դերասանական փորձի, այլև կենսական փորձի բարձր արտահայտությունը։ Սա այն բախտավոր դեպքն է, երբ դերը բացարձակ ներդաշնակում է դերասանի և՛ ասելիքին, և՛ ձիրքին, և՛ արտահայտչությանը։ Պարոնյանի կերպարը դերասանի համար հարազատ ու հասկանալի էր նույնքան, որքան և նեղում՝ այնպես որ Խաչանձյանը այդ դերակատարմանը պատրաստ էր վաղուց ի վեր։ Բայց ավելի Էականն այն է, որ պատրաստ էր նաև իբրև արտիստական բնավորություն, իր ասելիքն ու ասելիքն ունեցող արվեստագետ։ Նրա ճախորդ դերերին Պաղտտասարն ավելանում էր ոչ թե իբրև հերթական մի դեր, այլ իբրև ամրողջական շղթայի պակաս մնացած օղակ, բաց թողնված տեղ, որ պետք է լրացվեր։

Խաչանձյանը միանգամից դեմ հետևց Պաղտտասարին բռամիտ ու ապաշնորհ ձերուկ ներկայացնելու հոդի ավանդը, խորացնելով կերպարի մեկնության այն ավանդը, որ գալիս էր Ջարիֆյանից և Աբելյանից։ Նա այն դրամատեր ձերուկը չէր, որ դրամի ուժով գնել էր մի քահել, սիրուն կին և նրա տատապանքին կարելի էր նայել թեթև հայացքով, նույնիսկ արհամարհանքով։ Այս դերում ավելի ուժգին, քան մեկ ուրիշում, դերասանը հաստատում էր այն միտքը, որ հանգամանքներն ուժեղ են մարդուց, և ամենացնում՝ այս մարդը բարձր է հանգամանքներից, իր միջավայրից։ Շատ Էական է, որ նա այդ անում էր ոչ թե իր ձերոհին մարքապործելով, գեղեցկացնելով,—բնավ ոչ՝ նրա Պաղտտասարը անշուք տեսքով, դժվար կասկող մարդ էր՝ և դրանով էլ մշտապես ծիծաղելի,—այլ նրա մեջ հայտնաբերելով հոգեկան այնպիսի գեղեցկություն, որ Անուշի նման կինը կարող էր չնկատել։ Ի՛նչ նա, ո՛չ կերպարը, ո՛չ էլ մյուս-

Ցերը չէին կարող ընկատել, նրան ընկատելի էր՝ չէին կարող ճանկռոտել ու գնահատել նրա ոգին, գեղեցկությունը՝ ամենդեմ վերաբերմունքը ամենքի և ամեն ինչի հանդեպ։

Եվ Խաչանյանի Պաղտասարի պայքարն իր միջավայրի դեմ թեև անշուք տեսք, բայց խորունկ զգացմունքներ ունեցող մարդու պայքարն էր թշնամի փայլող տեսքով, բայց մանկրևասիրտ զգացմունքներ ունեցող մարդկանց դեմ։ Սա մինչաբանության ողբերգական շեշտի կրելիքն էր, որ ճամադրվում էր կատակերգականի՝ չէր կարելի առանց ծիծաղի նայել ծպրտահնդորեն միամիտ նրա հպացքին, անմիմն ինքնավստահությանը, տեղվող օդակից դուրս գալու ապարդյուն ջանքերին։ Կերպարի այս տրագիկոմիկական մեկնաբանությունն էր, որ Խաչանյանի խաղում գտավ լիակատար արտահայտություն և անձնավորմանը տվեց արվեստաբանական կարևոր արժեք։

Ծատ է գրվել Խաչանյանի Պաղտասարի մասին և գրեթե բոլոր գնահատականների մեջ շշմում է դերասանական խաղի հատկապես ա՛յդ որակը՝ դրամատիկական և կատակերգական շեշտերի բնական համադրությունը, որ չի ունեցել երբեմն գիծ, որվհետև ճնշել է միասնական, իբրև մի ամիատի ներաշխարհի միասնական արձագանք. «Խաչանյանի խաղն իր տեսակի մեջ հոգեբանական բարձր խաղ էր։ Խաչանյանն արտաքին էֆեկտների կոմիկ չէր. նա չափի խոշոր զգացում ուներ, և նրա շարժումներն ու պրիոմները պատճառաբանված կին ծավի և ուրախության զգացմունքներով նրա խաղում արտահայտվում են իսկական մարդկային գույներով[1], «Խաչանյանը կարողանում է հասնել կոմիզմի տրագիկական կետին... Երբ ամբողջ դահլիճը ծիծաղում է, երբ ամբողջ խաղի մթնոլորտը տրամադրված է ծիծաղով, Խաչանյանը միայն մի նախադասությամբ կարողանում է ազդել հանդիսատեսի վրա և նրան հանկարծ խորը տխրությամբ կոմիզմից դեպի տրագիզմ նա անցնում է մեծ վարպետությամբ»[2]։

Ձավեշտականն ու տրտմալին նրան կատարյան ընթացքում ոչ թե հաջորդել են միմյանց, այլ համադրվել են՝ հարուցելով և՛ ծիծաղ, և՛ կարեկցանք։ Ակնատես քննադատությունը հիշում է հատկապես այն տեսարանը, ուր Պաղտասարին ապատում են խնձորանոց տանելով։ Նրա երկյուղն առաջ է բերել ծիծաղ, բայց և կարեկցանք՝ հանճրային տառապող մարդու հանդեպ։ Նրա «հանդգնություններն» էլ, որ երբեմն մեջտեղ էր գալիս՝ ճոռոմաբանության համադրվելով էր՝ դրանով էլ տրտմալիս էին, ազնուամիտացնում։ Նրա Պաղտասարն ավելի զավեշտական էր, քան ողբերգական, դրանով էլ շեշտերի հանկարծ հարաբերությամբ, տարբեր՝ Հր. Ներսիսյանի՝ այն դերասանի Պաղտասարից, որ Խաչանյանի խաղընկերն էր Նեպարի դերով։

Ռեժիսոր Լ. Քալանթարը՝ այդ բնավորության մեղմանկը, մտաբերել է. «Որ ամպրոպով Խաչանյանը կոմիկ էր, մեր լավագույն կոմիկներից մեկը ճալ թատրոնում։ Սակայն արտաքուստ նուրբիակ խիստ կոմիկական դիմակների տակ նա բաց էր անում մարդկային ճոլոր ներքին տանջանքները, հանախ և առրած տրագիզիան։ Ահա այդ էր պատճառը, որ նրա կերտած կերպարները, իրենց կոմիկական դրությամբ իսկ, խորը կարևկրություն էին առաջացնում հանդիսատեսի մեջ։ Խաչանյանը աուր ծաղրի էր ենթարկում այդ տիպերին իր խաղով, բայց միաժամանակ խորը խղճահարություն զգում, վշտանում նրանց համար և վշտացընում դիտողին։ Մի՞թե կարելի էր, օրինակ, չխղճալ, չկարեկցել Պաղտասար աղբորը, երբ նա, չբջապատված խաբեբա, անազնիվ, բանսարկու տիպերի կողմից, իր կնոջ, ազնվագան սուր Աշուշի գլխավորությամբ, որոնք կամենում են խելագար հայտարարել նրան՝ պոռկում է վերջապես ծայր աստիճան ոուսահատության հասած—«Ի՞նչ կոչեք ինձին, անիծյալ մարդիկ...»։

«Պաղտասար աղբոր դերը այժմ խաղում է մեր լավագույն դերասաններից մեկը՝ Հրաչյա Ներսիսյանը, տալով շատ բարձրորակ խաղ։ Բայց Խաչանյանի Պաղտասար աղբարը կմնա եզակի, անկրկնելի, այնպես կարող էր խաղալ միայն ինքը՝ Խաչանյանը։ Դրա համար էլ, դիտելով Ներսիսյանի ազնվագան տաղանդավոր խաղը, ոչ ոք չի կարող, այնուամենայնիվ, մոռանալ Խաչանյանի Պաղտասար աղբարը»[3]։

Պաղտասարի դերում «ծիծաղն արցունքի միջով» անցնելու կատակերգակը հասավ իր ձիրքի ամենաճարուստ դրսևորմանը, ստեղծելով մի կերպար, որ իր տեղն ունի Պաղտասար աղբոր աննմանելի մենախոսության պատմության մեջ։ Դրանից առաջ էլ, ետո էլ Խաչանյանը խաղաց ուրիշ մեծ ու փոքր դերեր, բայց դրանք, ընդգծվելով ու շշմանակությամբ չնա-

[1] «Խորհրդային արվեստ», № 8, 1934։
[2] «Խորհրդային Հայաստան», № 32, 1927։
[3] Լ. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, 1963, էջ 226—227։

սան Պաղտասարի մակարդակին։ Սա այն դեպքն էր, երբ դերասանի անունը կապվում է դերի հետ։

Խաչանյանի համար էականը դերի ծավալը չէր, ոչ էլ նույնիսկ ժանրային բնույթը, այլ հոգեբանական այն կերտվածքը՝ պարզ, անխորամանկ մարդու կերտվածքը, որ հարազատ էր իրեն։ Ակդպիսին էր նրա վերջին դերերից մեկը՝ դինվոր Օստապենկոն «Հազմաճակատ» պիեսում, և այս փոքր դերում Խաչանյանն ստեղծեց անմոռանալիորեն համոզիչ, կոլորիտով հարուստ, տպավորիչ մի դերսպատկեր։ Եվ դա կոմիկական դեր չէր, ուստի և շատ էլ տարօրինակ չպիտի համարել դրամատիկական շնչի դերով հանդես գալու նրա ցանկությունը, որ այնպես էլ մնաց անկատար։

Չի կարելի ասել, թե Խաչանյանի ձիրքը ժամանակին չի ճանաչվել, բայց հազիվ թե նրա արվեստը գնահատվեց այնպես, ինչպես արժանի էր։ Մինչդեռ խաղի յուրահատկություններով, աննիզ ու անմոռաիր, բայց ճշտակ մեկնություններով, մարդու և կյանքի տեսակաև ընդհանրացմամբ, իր բարի ու մտերիմ ձիրքով նա հայ դերասանական արվեստում գրավում է իրեն վիճակված պատվավոր տեղը։

ՑՈՒԼԱԿ ԱՄԵՐԻԿՅԱՆ

Ինչպես շատերը հայ դերասաններից, Ցուլակ Ամերիկյանն էլ դերասան դառնալու, հաժրավի հասնելու համար պատրաստակաև է սեփական ջանքին ու ձգտումին. կյանքի հանգամանքները հանգուցավորվել են այնպես, որ խոչընդոտը նրա ճանապարհը, բայց ձգտումն ավելի ուժեղ է եղել և տարել նրան դեպի թատրոն։

Ցուլակ Ամերիկյանը (Գալուստ Քերովբէի Սուլուիկյան, 1887—1965), ծնվել է Տրապիզոնում, արհեստավորի ընտանիքում։ Մանդավալից նրա ընտանիքը շուտով տեղափոխվում է Բաթում։ Ապագա դերասանն իր մանկությունն անց է կացրել ծովափնյա այդ հայաշատ քաղաքում։ Սովորել է նախ հայկական ծխական դպրոցում, ապա ոուսական ուսումնարանում։ Պատանուն վիճակվում է ուսանել նաև Վենետիկի Միխիթարյան միաբանության վանքում, բայց նրան չեն հրապարել վանքը և կուսակրոն դառնալու հեռանկարը։ 1908-ին նա վերադառնում է Բաթում։ Այդ իակ տարվանից քանդը դեռ չդոլորած երիտասարդը բեմում աշում է իր առաջին քայլերը քաղաք ժամանած հայկական թատերախմբի հետ։ Ապա դերասանը կապվում է Բաթումի սիրողական խմբի հետ։ Ժամանակի հատկանշական խաղացանկում,—մեծ մասամբ պատմա-հայրենասիրական պիեսներ,—նա խաղում է մի ամբողջ շարք դերեր և թատրոնի հետ կապվում ավելի ու ավելի։

Այդ կապն ու ձգտումը լինում են այնքան ուժեղ, որ երիտասարդ Գալուստը դիմում է անլուր հանդգնության. լքելով հայրենի տունը, պատահած նավով փախչում է արտասահման։ «Անսահակ զավակը» շատ զրկանքներ է քաշում Ֆրանսիայում. բեմական պատրաստության ձգտող երիտասարդին գլուխը պահելու համար ամեն պատահած արհեստ բանեցնել վիճակվում է շատ ավելի, քան Փարիզի ստուդիաներն ու թատրոններն այցելելը։

Իր ճոխին ու բախտին թողնված մարդում հանգամանքները տանում են իրենց հոսանքով։ Նա հայտնվում է նաև Ալեքսանդրիայում և Կահիրեում, ապա, իրեն Պետերբուրգ-Բաքվյան թատերախմբի անդամ, Հունաստանում։ Խաղում են, գրեթե բացառապես, մելոդրամներ։ Երիտասարդ դերասանի ձիրքը շարունակում է զարգանալ նույնքան դիպվածարար, ինչպես մինչ այդ էր։ Ուրիշ խոսքով, այս տարիներն ավելի շատ կյանքի, քան արվեստի դպրոց են լինում նրա համար։

Արվեստի դպրոցը նրան սպասում էր Անդրկովկասում, որը երիտասարդ տարագրին պոկում է հեռավոր ալեբքներից ու կապում իր հետ։ 1909-ին Գալուստ Սուլուիկյանն արդեն Թիֆլիսում էր, խաղում էր Ամո-Խարազյանի խմբում ու Արաքսյանի թատրոնում այդեղ իբրև Ցուլակ Ամերիկյան։ Այս երկու տարին մեծ գործ տեսան նրա դերասանական խառնվածքի ձևավորման մեջ։ Երեք գործոն ունեցան էական նշանակություն. հանդիսատեսն, որ սովոր էր ռոմանտիական աննման ավորումների, արվեստակիցների միջավայր, որին զրաղեցնում էին կենսական խնդիրներ, խաղացանկ, որ առաջադրում էր սոցիալական և հոգեբանական խնդիրներ։ Պարոնյանի, Գոգոլի, Շիրվանզադեի երկերում հանդես եկող դերասանից պահանջվում է բոլորովին այլ արտահայտչություն, քան մելոդրամատիկական հերոսներ, առաջին հակ մուտքից պատրաստի կերպարներ ներկայացնող դերասանից։

Մինչև 1909-ը Ամերիկյանը խաղացել էր գրեթե բացառապես մելոդրամատիկական դի-

րեր։ Դրան հաջորդող երկու տարին, որ դերասանն անցկացրեց Փիֆիլում, նրա առաջ դրին հոգեբանական ամենազորման լուրջ խնդիրներ, որոնք և փոխեցին նրա նախասիրությունները։

Եվ այդ 1910-ի վերջին Ամերիկյանը մեկնում է Էրզրում և այնտեղ ներկայացումներ կազմակերպում՝ նա խաղում է Էլիզբարով («Պատվի հարված»), Աքիտողում աղա («Մեծապատիվ մուրացկաններ»), Պաղտասար աղքատ, Քաղաքագլուխ («Ռևիզոր») և այլն, շատ քիչ տևող տպավ մելոդրամատիկական դերերին, ինչպես Գիժ Դաշինել և Կորրադու։

Կարճատև բացակայությունից հետո դերասանը վերադառնում է Կովկաս, հանդես գալիս տարբեր խմբերում և տարբեր քաղաքներում։ Երիտասարդ Ամերիկյանը խաղում է Սիրամոլի ու Փափազյանի նման արտիստների հետ։ Ամերիկյանին հաճախում էր նրանք ոչ միայն արվեստը, այլև «անհատապաշտական սկզբունքը», որ առհասարակ ամուր նստած էր ժամանակի հայ թատրոնում։

Եթե Կովկասում Ամերիկյանը ձեռք բերեց ինդիվիդուալ անձնավորման ճաշակ, ապա ձեռք չբերեց գեղարվեստական միջոցների ընտրության ըմբռնում։ Դրա համար պետք էր Գեղարվեստական թատրոնի երթևեկի տակ ծվի մտնելու հնար գտնել, իսկ Վաճրում Փափազյանի դերասանությունը հափշտակված Ամերիկյանը ամենից քիչ էր պատրաստ նման հանդգնության ոչ թե ներմանելու, այլ նույնիսկ ընդունելու համար։ Հնարավոր է, նաև դա էր պատճառը, որ նա Էրզրում մեկնեց և խաղաց այն առաջին դերերը, որոնք միայն խանդոտ խաղակիցը էր Թիֆլիսում։ Ինչո՞ւ չլինել Փափազյանի Կորրադոյի Մոնսինյորը, երբ ինքը կարող է լինել Կորրադու։ Թերևս այս հոգեբանությունն էր, որ Ամերիկյանին մղեց դերասանական խաղաթուղթերի մի նոր, շատ տևական շրջանի՝ Հյուսիսային Կովկասի և Ռոստովի հայաշատ վայրերում։ Առաջին դերերի, մեծ դերերի անհագ կարոտը տարագալ լիակատար հագեցում՝ Ուրիել Ակոստա, Օթելլո, Օթար-բեկ («Դատավճռաբանություն»), Էլիզբարով, Բարխուդար, Ռուստամ, Ջրանգուլյան («Ավերակների վրա»), Գիժ Դաշինել, Աքիտողում աղա, Պաղտասար, Վանյուշին («Վանյուշինի զավակները») և այլն, և այլն։

Դերասանը, կարծես, խաղացել է ոչ միայն կարեցածը, այլև կամեցածը։ Հավանական չի թվում, որ մի դերասան, որքան էլ օժտված, կարողանար այդքան բազմաթեմատիկ դերեր հավասար հաջողությամբ խաղալ։ Դրա համար պետք էր կամ մեծ, կամ միջակ դերասան լինել։ Ամերիկյանը ոչ մեկն էր, ոչ մյուսը։

Ամերիկյանն, իհարկե, ավելի շուտ Բարխուդար էր, քան Ռուստամ, Էլիզբարով, քան Սաղաթել, Ուրիել Ակոստա, քան Ագամարեկ, թեև, ունենալով ցանկություն, խաղացել է և՛ առաջինները, և՛ երկրորդները։

Մյուս հատկանիշը. վերին աստիճանի հուզառատ դերասանական խառնվածքն իր ապրումներով կարողանում էր համակել հանդիսատեսին ու տանել իր հետևից։ Կարելի է չասել, որ խորապես տպավորիչ է եղել նրա Վանյուշինը, իսկ Գիժ Դաշինելի անձնավորման նրա հաջողությունն արդեն հանրահայտ է։ Ամերիկյանինն էր և Կորրադոյի ազդեցիկ դերը։ Մելոդրամատիկ դերասանը խաղացել է իրեն մելոդրամա, ժանրի նենթադրած խոտացումներով, հուզմունքի գերատատությամբ։ Այստեղ երևան նկատի դերասանի մյուս հատկություններ՝ երգիծանքի զգացողությունը։ Ըստ որում սա ի բնե կոմիկ դերասանի հումոր չէր, այլ դրամատիկական շնչի դերասանի հումոր, որ սովոր ամպլուա չէ, այլ դրամատիկականի հակադարձում։ Դրա արտահայտությունն էին գոգոլյան Քաղաքագլուխը և Պոդկոլյոսինը ու մանավանդ արևմտահայ երգիծաբանության (Պարոնյան, Օտյան) կնպարները, որոնց աշխարհը դերասանն զգում և պատմում էր վարպետությամբ։

Կարելի է ասել, որ Ամերիկյանի հետագա գործունեությունը դերասանական այս ճկարագրի շարունակությունը եղավ՝ նոր ժամանակի հարցադրումներով։ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը որոշակի ազդեցություն ունեցավ նրա գործունեության վրա։ Ավելի է մեծանում առպրեզը, ոչ միայն Խարկով ու Դոնի Ռոստով, այլև Արմավիր, Պատիգորսկ, Ստավրոպոլ և այլն։ Ժամանակի հրամայականով հետզհետե փոփոխություն է կրում դերասանի խաղացանկը, անկումային և մելոդրամատիկական պահանջները դուրս են մղվում՝ իրենց տեղը զիջելով խորքրդային թատերագրության առաջին երկերին։

Ամերիկյանի ստեղծագործական հետագա բախտի համար անհերքելի նշանակություն ունեցավ մեկ ուրիշ դիպված նաև։ 1930-ին Ռոստովում նա միանում է Երևանի Առաջին պետթատրոնի խմբին՝ հյուրախաղերի մեկնելու ճանապարհին և Մոսկվայում դիտում նրա բեմադրությունները։ Ըստ երևույթին, այդ առիթով էլ նրա մեջ հատունանում է կայուն, մշտապես գործող թատրոնում լինելու ցանկությունը։

Ամերիկյանը 1930—31 թատերաշրջանում առաջին անգամ գործ է ունենում կալում թատրոնի հետ: Մի տարի դերասանը աշխատում է Բաքվի Հայկական դրամատիկ թատրոնում ու թեև դանում է նկատելի հաջողություն (Կարտեր՝ Պոգոդինի «Ճեմափ» պիեսում և մի երկու ուրիշ դերերում), խորխոխ չի գնում ազատվել և 1931-ի աշնանից, այս անգամ ամիջոր, հաստատվում է Լենինականի դրամատիկական թատրոնում: Այս թվականից նրա գործունեությունն ու կյանքը մտնում են նոր հունի մեջ:

Ինչպես բոլոր «հին» դերասանները, Ամերիկյանն ընդառաջ չգնաց ռեժիսորական քմահաճույքներին, բայց չդիմադրեց թատրոնի ծրագրային գործունեությանը, հաջողացնելով այն և պարզորոշ դաջվածքով իր ծրագրային թեման:

Շատ մեծ է Ամերիկյանի անձնավորումների թիվը և՛ ժամանակակից խորհրդային, և՛ դասական պիեսներում: Ոչ մի դերասան, իհարկե, չի կարող բոլոր դերերը հավասար հաջողությամբ խաղալ: Եթե սա ճիշտ է ընդհանրապես, ապա առավել ևս ճիշտ է Ամերիկյանի պես ներշնչանքին ենթակա դերասանի վերաբերյալ, որ ոչ միայն բոլոր դերերը, այլև նույնիսկ նույն դերն ամեն անգամ հաջողությամբ չի խաղացել: Մանավանդ դերեր խաղացած դերասանի կյանքում քիչ չեն պատահել չհաջողված, պարզապես անհույս անձնավորումներ: Պատճառները եղել են տարբեր: Դերասանի անհատականությամբ (և ոչ թե դերով կամ այլ մի պարագայով) պայմանավորված գլխավոր պատճառը, թերևս, եղել է մեկնաբանության ընդհանրությունը, երբ դերասանը իր խաղով չի հայտնաբերել կերպարի միջուկը, այն, ինչ նրան տարբերում է մյուսներից ու դարձնում բնավորություն: Նման «ընդհանուր» կատարումներ քիչ չեն Ամերիկյանի դերացանկում: Բայց քիչ չեն և այնպիսի հետաքրքիր անձնավորումներ, ինչպես Գոդունը («Բնկում»), Ռուբինշիկը («Խնդության փողոց»), Սատինը («Հատակում»), Մաքուկ աղան («Մենապատիվ մուրացկաններ»), Վուրմը («Սեր և խարդավանք»), Մոնտանելին («Բոռա»), Ապաշ ամին («Ծղակում»), Վիշնևսկին («Երկամտավոր պաշտոն»), Ջախար Բարդինը («Ընչաքաղցներ») և ուրիշներ: Շատ են այդ դերերը, բայց դրանց լիակատար թվարկումն իսկ չի կարող պատկերացում տալ դերասանի ստեղծագործական ընթացքի մասին, եթե չգտնվի այն ընդհանուրը, որ ի մի է բերում դրանք և հատուկ է դերասանի նախասիրությանը, տվյալներին, կյանքի վրա ունեցած հայացքին:

Երևելի դերասանների օրինակին հետևած, թեմի վրա առաջինը լինելում սովորած, աչքի ընկնող, փարթամ արտաքին, թավ ձայն, խոսքի ճաշակումն շեշտեր ունեցող դերասանին նոր թատրոնում էլ սիրելի եղավ հանդիսավորությունը: Նրան գրավել էին երևելի, աչքի ընկնող, հանդիսավոր մարդիկ: Ու եթե նա իր անձնավորած կերպարները չէր էլ լուծում այդ հատկության մեջ, ապա գոնավորում էր դրանով: Դերասանի արվեստում գնահատելին այն է, որ նա կանխորոշում, մեկ անգամ ընդմիշտ տրված հատկանիշի ցուցադրում չէր: Դա մոտեցում է, որ նույն ոլորտի մեջ էր առնում տարբեր, նույնիսկ տրամագծորեն հակադիր կերպարներ, դրանց մեջ նրա ամենահայտնի, ճանաչված անձնավորումները՝ Սատինը (1932) և Մաքուկ աղան (1934):

Նրկուսն էլ հանդիսավոր մարդիկ, բայց հակառակ լուծումներով, մեկն այդ հատկության ճշմարիտը, ուրեմն և՝ անվերապահ հատատումը, միսը այդ հատկության պարոդիան, ուրեմն և՝ անվերապահ ծիտումը: Ուրիշ խոսքով՝ դերասանը իր հետքին ցույց էր տալիս հանդիսավորության լուսապակով՝ կամ նրա հաստումը պաշտպանելու, կամ նրան պսակազերծելու համար: Պաշտպանելու, երբ կերպարն ուներ դրա հիմքը, վեհաշուք լինելու բարոյական հենարանն ու արդարացումը: Պսակազերծելու, երբ չկար դրա հիմքը: Ու ինչպես և ինչ չափով՝ դա արդեն որոշում էր դերի բովանդակությունը, դերասանի վերաբերմունքը նրա հանդեպ:

Մի վեհաշուք, տպավորիչ կերպարանք էր Սատինը Ամերիկյանի անձնավորմամբ: «Նա խորթ չէ հատակի մարդկանց,—գրել է արտիստի ստեղծագործության հետազոտող Ս. Հարությունյանը,—հատակը նրա առօրյան է, թղթախաղի ու խմելու մեջ նա վարժ է, բայց նա մարդ է, մտածող ու փիլիսոփայող, նույնիսկ վեհ՝ իր անկման մեջ»[1]: «Լիտին-Ամերիկյանը տապանագավոր մարդու տպավորություն է թողնում. նա ամեն ինչ հասկանում է և ի է ըմբռնում մտքերով, բայց չանում է ամեն կերպ վանել այդ մտքերը»[2],—Գորկու պիեսների հայկական բեմադրություններից ելնելով գրքում բեմական կերպարն այսպես է բնութագրել Ս. Ռիզանը:

Փարթամ, վեհաշուք տեսք, լայն ու հանդարտ ժեստ, անշտապ խոսվածք՝ հիրավի հանդիսավոր մի դերապատկեր: Արտիստն իր խնդիրն առնս տեսնում էր այդ խոստում-դերա-

[1] Ս. Հարությունյան, Ծոլակ Ամերիկյան, ՀՍՍՀ Գրատարակություն, 1957, էջ 45:
[2] Ս. Ռիզան, Մաքսիմ Գորկու դրամատուրգիան հայ բեմում, 1956, էջ 98:

պատկերի արդարացումը գտնելու մեջ. հագնվելն արտաքին հարուստ պատկերը նույնպիսի բովանդակությամբ։ Ուրիշ խոսքով՝ այդ երկուսի միջոցաշնակությամբ հաստատել կերպարի հանդիսավորությունը։ Դրա ճամփան պարզում է, իսկ դա Ամերիկյանի էությունն էր։ Այս դեպքում չբացասվող պարզը և ոչ հակառակը, ինչպիսին, ասենք, Մանուկ աղայի պարզում էր եվ Սատինի հաճառոտիներին կյանքում ճանաչած, Սուսանիզավակու Սատինին տնտած դերասանը, որ չէր խուսափել նաև դիմահարդարիչ ճաճանչությունից, հագնվելուց էր դերասարկերը ազնիվ, ճշմարիտ, համակող շնչով։ Ամերիկյանը ոչինչ չէր կորցնում դերի և նրա տեքստի շուրջ ոմարավորությունից, որպեսզի վերածարած ճշնիցնի Սասինի խոսքերը կյանքի ու մարդ արարածի, մարդու գործի, աշխատանքի, արժանապատվության, գեղեցկության մասին։ Դերասանը երկրող չուներ, որ այդ խոսքերը կարող են ընկալվել իբրև քարոզ, երկրող չուներ և վերամբարձությունից, որովհետև վստահ էր խոսքի ուղղական հագնվման վրա։ Դրա շնորհիվ էլ ծայր թշվառության հասած, ցնցոտիներ հագած այդ մարդու իմաստուն խոսքերը ճշում էին իբրև նրա անհրաժեշտական կենսափորձի, անհրաժեշտ մտքի աշխատանքի արդյունքներ։ Այդ Սասինը, այդ վիճաստեխ ընչազուրկը իրոք կարող էր հանկանել, որ ճշմարտությունն ազատ մարդկանց կրոնն է, սուտը՝ ստրուկների, որ կյանքը լավ է, երբ աշխատանքը հաճույք է, որ մարդն է ամեն ինչի սկիզբն ու վախճանը։ Կարող էր վերևից նայել կուշտ լինելու համար շատ քանը թափող մարդկանց և կռանել կեցության վերին խորհուրդը։ Եվ ասել ճշմարտիվ խոսքը. «Մա՛րդ, այդ հարատ է ճշում», ասել անգթող հանդիսավորությամբ, որպես կերպարի այդ էության ամենից բարձր արտահայտությունը։

Սա հաստատվող հանդիսավորությունն էր։

Մանուկ աղան՝ հակառակը։ Նույնպես հանդիսավոր մի դերասարկեր։ Բայց երե Սասինի անձնավորման մեջ դերասանը իր խնդիրը տեսնում էր այդ հանդիսավորության ներքին արդարացումը գտնելու մեջ, ապա պատկերը՝ ընդգծել, շեշտել, աղաղակող դարձնել դրանց հակասությունը։ Անձնավորումն ուներ պատճառի ընթացք՝ մի ձևերով ստեղծել այդ հանդիսավորությունը, միտավ քանդել պլանին, որ դրանից ոչինչ չմնա, ավելի շուտ՝ մնա սոսկ հանդիսավորությունը, միայն դատարկ կեղևը, իսկ դա հենց այն է, ինչ առաջադրում էր «Մեծապատիվ մուրացկանների» հեղինակը, նաև ռեժիսոր Ամենցանը։

Սա կերպարի անձնավորման, նրա էության բացահայտման մի այլնպիսի օրինակ է, որ դերասանի ամուսը կապում է դերին, ինչպես վաղարշյան—Պողոսյով, Նելսոնյանի—Պաղտասար, Ավետիսյան—Սաղաթել, Ջանիբեկյան—Գրիգոր աղա։

Հայկական խաղացանկի ամենամիծաղեղի դերերից մեկը Ամերիկյանն անձնավորում էր խորին լրջությամբ, գերազդում կենտրոնացումով։ Քիչ բան կարելի է մտաբերել, որ լինի ավելի հանդիսավոր, քան Մանուկ աղայի և Աբիսողոմ աղայի հանդիպումն էր։ Տիտակատարությունը նա անում էր շատ հետևից։ Օ՛, օ՛, օ՛,—ծանր մռնչյունով ծոր էր տալիս Մանուկ աղան՝ Աբիսողոմին իր հարկի տակ տեսնելով։ Բացականչում ու խոր գլուխ էր տալիս։ Սա սկիզբն էր։ Նորից էր կանչում և կռանում ավելի ցած՝ աջ ձեռքը հատակին հասցնելով։ Հետո էլի է երկուսանկվում, հետո էլի և էլի։ Հեգնանքի ոչ մի շշուկ։ Մանուկ աղայի կյանքի ամենաթանկ պահերն են դրանք, որ պահաջում են խորին կենտրոնացում։ Դա Նույնպիսի յոթը րոպե էր նրա համար, որքան կուսակալ ընտրվելու հանգամանքը, որքան ապագային գործչի բաշում հոգսերը։ Բոլորն էլ նա անում էր նույն անթերևանելի հանդիսավորությամբ։ Շաղակրատանքը, անթամությունը, անմտությունը իբրև վերին հանդիսավորության, իբրև գերազդող նպատակ, գոյության իմաստավորում,—այս զուգահեռով էր զարգանում Ամերիկյանի անձնավորումը։

Ամենահանդիսավորն ոյուրաշարժ կերպարանքը, անհուն, նույնիսկ երկրպագիորեն անհուն հպարտը, նպատակի հետևակ գիտակցությամբ գործող մարդու վստահությունն, անմատչելի հանդիսավորության, որ հենված է անփոխարեն արժանապատվության ըմբռնման վրա,—սա էր Ամերիկյանի Մանուկ աղան։ Միևնույն է՝ հյուր էր ընդունում թե շաղակրատում արքայանում, տոնակ էր խնդրում թե հերթական գործ էր հարթում, ոազմի վարժություններ էր անում կուսակալ դառնալու հույսով թե կրակում լուսնի վրա։ Ամեն ինչ հավասարապես կարևոր էր նրա համար։ Ուրեմն,—ժայթքում էր անձնավորման միջից,—ոչինչ կարևոր չկա այս անկարևոր մարդու անկարևոր կյանքում։

Որքան ավելի հանդիսավոր էր երևում Մանուկ աղան իր արարքներով, որքան ավելի շուք էին առանում նրա խոսքն ու արարքը՝ կերպարն այնքան ավելի ծիծաղելի էր դառնում, որովհետև դերասանն իրար հետևից դեն էր նետում հանդիսավորության ու արձոսի հնարավոր հենարաններն և այդ հատկանիշները մնում էին օդից կախված։

Մանուկ աղան հանդիսավորության խորտակումն էր։ Երե Սասինը և Մանուկ աղան

Ամերիկացի ճախասիրության բնեռային արտահայտություններ էին, ապա նրա մյուս կատարումները գտնվում էին այդ բևեռների մեջ ընկած դաշտում։ Թե ինչ և ինչքան բան է մնում դերծող աճի հանդիսավորությունից՝ դա էլ որոշում էր դերասանի վերաբերմունքը նրա հանդեպ։ Վերաբերմունքը, որ ինքն էլ՝ բարոյական գնահատություն։

Նրա Վուրմը («Մեր և խարդավանք»), որ պատուհաս է միջավայրի համար, չարիք է ցնոթում ամեն քայլափոխի՝ ամեն ինչ անում էր սառն, անաչխույժ, ինքնագոհ հանդիսավորությամբ։ Սադիզմի հանդիսավորությունը։ Նրա Վիշնևսկին («Երկամտավոր պաշտոն») այլ բան չէր, քան հանդիսավորության խորտակումը։ Սկզբում աննշումների մեծության, խոսում է, ասես շնորհ է անում, ամենքին նայում է վերևից։ Բայց գալիս են նրա ճշմարիտ էությունը բացելու առիթները և դերասանը բաց էր անում շուքի տակ թաքնված վատթար էությունը։ Սա հանդիսավորության կեղծիքն էր։ Նրա Մոնտանելլին («Բոռ») մարմնացյալ հանդիսավորություն էր՝ ծանրամեծ, դանդաղաքայլ, դանդաղախոս, վեհաշուք. թաքուն ճեղք բացելով հանդիսավորության ծանր վարագույրի միջից՝ դերասանը ցույց էր տալիս, թե ինչ ասել է կարդինալ Մոնտանելլի։ Ջախար Բարդինի դերում էլ Ամերիկացը կերպարի էությունը ցույց էր տալիս այդ հանդիսավորության զգույշ, աստիճանական մերկացումով. դեպքերը նրան մղում են առաջուց արարքների և ճչյունի դարձնում կերպարի էությունը։ Հանդիսավորության պահպանվածությունն էր նրա նաև Մալվոլիոն («Ցասկերկուներորդ գիշեր»), բայց այս դեպքում կատարումն իր փարթամ բնույթով, ծանրաքարշ ռիթմով չներդաշնակեց ընկալացման թեթևասահ ռիթմին, նրա ընդհանուր ընկալագրին, չհարուցելով կատակերգական այն հրճվանքը, որ պիտի ծագեր՝ այդ երդվյալ պուրիտանի ձախորդություններ տեսնողի մեջ։

Ամերիկացի դերացանկը զննելիս կարելի է նկատել, որ նրան հաջողվել է հավատարիմության, աննենավորման մաքրության հասնել այն դերերում, որոնք արդեն իսկ ունեին հանդիսավորության, նույնիսկ հոնորության տարրեր։ Երբ դերասանից անպակաս շուքը հակառակ էր դերին՝ առացվում էին ուռճացված, փարթամացված, նույնիսկ ճոռոմ կատարումներ, չխոսելով այնտեղ աննենավորման «ընդհանուր» բնույթի մասին։ Այդպես էր նա այն դերերում,—թե ժամանակակից, թե պատմական պիեսներում,—որ ունեին ռեալիստական տարր գծագրության։ Եվ հակառակը՝ դերասանը բնական էր ու ճշմարտանմանում այն դերերում, որոնց համար հանդիսավորությունը, նույնիսկ հոնորությունը ոչ թե հավելվող, այլ բնական հատկանիշներ էին։ Այդպես էր Սատինը, որ լավագույնն էր, բայց միակը չէր այն կերպարներից, որոնց դերասանը բարձրացրել է վեհաշուք խաղով։ Այդպես էր և Ապտան ամին («Ողակում»), սա իմաստուն մի ծերուկի էր՝ ազնիվ հակաի տարավորիչ կերպարանքով։ Այդպես էր նրա Ջենոնը, որի խուքը ու վարքագիծը կրում էին հանդիսավորության կնիքը։ «Ինչդ մնաս անմահ, Անի՝ Ճարտարապետ, Անիի արվեստը՝ Անիի պատիվն է», «Քշնամին ձեռ է գցել մեր արժատին՝ պոկի՛ր։ Կամ մենք, կամ թշնամին», «Դե, երկար աչև մեր հոգին, մեր ջրին, մեր արևին, ոնց որ երկար է, մահ չկա մեզ»,—իր հանդիսավոր, հոնորական ոճով սա այն էր, որ ընդառաջ էր գնում դերասանի խաղաոճին՝ նրա հետ ներդաշնակության կազմելով։

Ըստ ամերիկացի ուժը խաղի ընթացքը չէր, ոչ էլ դերապատկերի ուշադիր մշակումը, ընդհանրացումների բացահայտումը։ Նրա, ինչպես ընդհանրացման և հոգեմունքի ամեն մի դերասանի, անհնարավոր ճանփան կերպարը մի գերիշխող զգացմունքով առնելն էր. դերը վերցնել ոչ թե ճնտությամբ, այլ տարերքով և գնալ մինչև վերջ պաթոսի վերին եզրերով։

ԲԵՄԱՆ ԿԱՐԶՈՒԹՅՈՒՆ

Հայրենիք և հայրենասիրություն հասկացությունները գեղարվեստական բացառիկ ուժով արտահայտվեցին Հայրենական պատերազմի տարիներին կյանքի կոչված գրեթե բոլոր բեմադրությունների ձևավորման մեջ: Նյութական սահմանափակ միջոցներն արգելք չեղան ստեղծելու խորապես ճշմարիտ, առանձին դեպքերում նույնիսկ շքեղ, հայրենասիրական դրամատուրգիայի պահանջներով թելադրված ներկայացումների ազդեցության ուժը մեծացնող ձևավորումներ:

Ահեղ ժամանակները, առաջադրելով նոր պահանջներ, իրենց կնիքն էին դնում արվեստագետի մտածողության վրա: Բոլոր դեպքերում նրա ստեղծագործական խթանը հայրենասիրությունն էր, որի բեմանկարչական կիրառման փորձը գալիս էր մոտ անցյալից:

Դեռևս հայկական արվեստի առաջին տասնօրյակին (1939) հատուկ ուշադրություն գրավեց «Ալմաստ» օպերայի բեմադրության տարբերանշական ձևավորումը: Դա, ըստ էության, բեմանկարչական արվեստում նրիշնագրի և դասական ճարտարապետության համադրության բացառիկ մի օրինակ էր, որի շնորհիվ ցայտուն դրսևորումն էր գտել Հայաստանի կերպարը, հայ ժողովրդի շինարար ու աննկուն ոգին: Սարյանի այս ձևավորումը միաժամանակ մոնումենտալ ոճի հաղթանակն ու հաստատումն էր հայ բեմանկարչության մեջ, և մեծապես նպաստեց այդ ներկայացման հերոսական ոգու, գրավիչ երաժշտական գույթի լայնաշունչ, մասշտաբային բացահայտմանը:

Այսպիսով, դեռևս նախապատերազմյան տարիներին «Ալմաստի» ունեցած հսկայական հաջողության և ազդեցության շնորհիվ ամեց հետաքրքրությունը դեպի պատմա-հերոսական թեմատիկան և նրա դրսևորման մոնումենտալ ձևը:

«Երկիր հայրենի» պիեսի ձևավորման մեջ արդեն Սերգեյ Արուտչյանը բեմում ճարտարապետական կառույցներին առանձնահատուկ տեղ էր հատկացրել, որից անկասկած շահել էր բեմադրությունը: Նույնիսկ տակավին անփորձ նկարիչ Ռ. Նազրանցյանը «Ծոնդրակեցիներ» ներկայացման արտաքին կերպարը լուծել էր ճարտարապետական դեկորների լայն կիրառման սկզբունքով (Թբիլիսիի Հայ դրամա, 1940): Ազգային ճարտարապետությունն իրեն զգալ էր տալիս Լենինականի և Բաքվի թատրոնների «Վարազդատ» բեմադրությունների մեջ (1941):

Ճարտարապետական դեկորները, որ նախկինում դժբախտաբար ընդունված չէին, հատկապես Հայրենական պատերազմի թելադրությամբ հայ բեմում լայն կիրառում գտան: Հինավուրց խաչքարերի, վեհաշուք կառույցների լեզվով խոսելը հանդիսականին ներշնչում էր հատատակամություն, բեմում

ծավալվող գործողություններին վսեմություն էր հաղորդում, ոճն էլ դարձնում ավելի ազդեցիկ ու հզոր։ Ժամանակի պահանջով խաղացանկ մտած «Գևորգ Մարզպետունու», «Դավիթ Բեկի», «Սամվելի» բեմականացումները, «Խուզած», «Ծրիկ», ինչպես և «Երկիր հայրենիի» պատմա-հայրենասիրական դրամաների բեմադրությունները, որոնք զուգահեռաբար ցուցադրվում էին Երևանի, Լենինականի, Թբիլիսիի, Բաքվի հայկական թատրոններում և համարյա միշտ լեփ-լեցուն դահլիճների առջև, ունեին գեղարվեստական ամփոփ և խոսուն կերպար, խարսխված հիմնականում ճարտարապետական դեկորների վրա։

Դրանցից համեմատաբար բնորոշ էին և գեղարվեստորեն լիարժեք «Գևորգ Մարզպետունու» և «Երկիր հայրենիի» նոր բեմադրության ձևավորումները։

Առաջին փորձը կատարեց Սուճդուկյանի անվան թատրոնը, 1941-ի աշնանը ներկայացնելով «Գևորգ Մարզպետունին»։ Բեմադրության մեջ զբաղված էին խմբի լավագույն ուժերը, և քաղաքագործ-նկարիչ Ա. Սարգսյանին մնում էր ռեժիսորի հետ (Վ. Վարդանյան) հավաքագրել նրանց մի առանցքի շուրջը, դնել այնպիսի մթնոլորտի մեջ, որ դասական երկի գաղափարական բովանդակությունը խոսի թե՛ հին, թե՛ նոր ժամանակներից։ «Այդ ներկայացման դեկորները ստեղծելիս,—գրել է մի արվեստաբան,—Սարգսյանը լայնորեն օգտագործել էր հին հայկական ճարտարապետության և մանրանկարչության կոթողները, պատմական ճշմարտությամբ այնպես վերարտադրելով ժամանակի ոգին, որ դերասանները կատարելապես մերձենան դերերին»[1]։

Ուշագրավ է, որ գնահատելով Թբիլիսիի թատրոնի նույն երկի բեմադրության Ռ. Նալբանդյանի ձևավորումը, ակադեմիկոս-քննադատը նշել է, որ նկարիչը «պահպանելով հայկական ազգային հնագույն ճարտարապետության, մանրանկարչության ոգին—հրաշալի կերպով պատկերել էր Գառնո ամրոցի հոյակապ հովանոցը, Սևանա կղզին, թագավորանիստ Դվինի պալատը, հայկական պեյզաժը՝ իր գրավիչ երանգներով»[2]։

Տարբեր թատրոններ, տարբեր ռեժիսորներ, սակայն նկարչի մոտեցման սկզբունքը նույնն էր։ Դա վերստին ցույց էր տալիս, թե ինչպես ժամանակը մերձեցրել էր արվեստագետների մտածողությունը և նրանք երբեմն, միմյանցից անկախ, հանգում էին միևնույն եզրակացության։ Բացի այդ, կար դրան նպաստող մի այլ հանգամանք՝ Սարգսյանի հիմնական զբաղմունքը արձանագործությունն էր, իսկ Ռ. Նալբանդյանն ուներ ճարտարապետական կրթություն և երկուսն էլ կամեցել էին առարկայական ծավալներով շոշափելի դարձնել նյութը։ Ժամանակը վերացական պատկերներ չէր ընդունում։ Լենինականի թատրոնի նույն պիեսի բեմադրության նկարիչ Խ. Եսայանը թեև չէր ելել ճարտարապետական դեկորների լուծման սկզբունքից, սակայն նա էլ այդ ֆոնի վրա առանձնապես ընդգծել էր բնության վեհությունը, գործող անձանց հոգեվիճակը ներդաշնակելով միջավայրին։ Գեղանկարչական դեկորներն էին տիրապետում այս բեմադրության մեջ, ուր «հանճարի տպավորություն էր թողնում հայկական պեյզաժը»[3]։

---

[1] В. Тиханова, Ара Саркисян, 1962, էջ 70.

[2] Ա. Հալբաքեանց, «Փառապանծ ուղի», Թբիլիսի, 1958, էջ 68—69։

[3] «Բանվոր», 1942, 24 հունվարի։

Նկարիչների երևակայությունն աննախանձելի ավելի լայն առարկա էր տալիս «Երկիր հայրենիս» թե՛ դրամատուրգիական կառուցվածքի տեսակետից, և թե՛ պատկերած միջավայրով: Ակի քաղաքի թատերական մարմնավորումն այստեղ ուներ առաջնահերթ կարևորություն. նախ պետք էր ստեղծել Ակիի բեմական կերպարը: Պիեսի երկխոսություններում արտաքին միջավայրի, քաղաքի այս կամ այն կառույցի ու աշխարհագրական դիրքի հետ կապված են այնքան անդրադարձ, որ առանց այդ ամենը կերպարվեստի միջոցներով արտահայտելու պարզապես անհնարին է բեմադրել «Երկիր հայրենիս»: Օրինակ, Զեյնոն վարպետը առաջին իսկ տեսարանում, երբ քանդակում է վիմշուրջը մատնացույց անելով ասում է. «Ակիի արվեստն է, անմահ պատիվը Ակիի պատիվը», կամ «Ահա Ակիս իսկական, որքա՜ն շքեղ է նա,—ասում է Գագիկը պատշգամբից ցույց տալով Ակիի հիշատակարանները,—սա՛ն և Ախուրյանի ձորը»: Պիեսում անընդհատ հանդիպում ենք Ակիի կտուրների մասին «ճիզ թեքություններ»: Այս ամենը չէր կարելի միայն խոսքով մատուցել հանդիսատեսին, պետք էր համապատասխան դեկորներով տեսանելի դարձնել շրջապատը, որովհետև Ակին ինքնին խորհրդանշում էր պիեսի ոգին:

Առաջին անգամն էր, որ Վ. Ասենյանի կողքին, Լենինականի թատրոնում հանդես եկավ հայ բեմանկարչության հայտնի դեմքերից մեկը՝ Մելիքսեթ Սվահյանը (1916—1946), բոլորովին երիտասարդ, Լենինգրադի Գեղարվեստից ակադեմիան նոր միայն ավարտած, մեծ տաղանդի և ճոխ երևակայության տեր մի նկարիչ:

Մինչ այդ, Ա. Բուրջալյանի և Տ. Շամիրխանյանի հետ, Սվահյանն արդեն աշխատել էր մի շարք հետաքրքրական բեմադրությունների վրա, երբ իր թատերական գործունեության երրորդ տարում (1943) հանձն առավ կատարելու «Երկիր հայրենիի» ձևավորումը, երկյուղ չկրելով Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրության ուշագրավ օրինակից: Սվահյանն այստեղ հասավ անհասկնալի հաջողության: Եվ երբ երկու տարի անց Սունդուկյանի անվան թատրոնը կրկին բեմադրեց պիեսը՝ ձևավորումը այս անգամ հանձնարարվեց Սվահյանին, որը ներկայացրեց իր աշխատանքի նոր, շատ կողմերով վերամշակված օրինակը՝ հայ բեմի Ակին: Նա կարողացավ Բագրատունյաց մայրաքաղաքը տեսանել Վահրամ Պահլավունու հայացքով, Տրդատ ճարտարապետի հանճարով ներթափանցված, Դեմիրճյանի հայրենաշունչ խոսքերի մեջ և Ասենյանի ռեժիսորական խոր ընկալմամբ:

Այս ձևավորման հիմքում ևս ընկած էր դրամայի ժողովրդական ոգին: Ներկայացման առաջին և վերջին արարներում Ակիի պարիսպների և նրանց աշտարակների կերպարավորման մեջ այնքան վեհություն կար, որ երբ Վեստ Սարգիսը Տրդատ ճարտարապետին ասում էր՝ «Դժոխք ձեր պարսպաց» և աճուդողով իր շուրջը նայում, խուսափելով հուշաց կայսեր դեսպանի տպատնաքաղ հայացքից, հանդիսատեսը հավատում էր, որ ժողովուրդը շատ խոյլ է թաղել «հիմը պինդ պարսպաց» և որ դրանք ապրելու են հավիտ, որպես աննկուն ոգու առհավատչյա:

Ակիի Մայր տաճարն ու Գագկաշեն եկեղեցին, Գագիկ աշխարհաշենի կոնիտորական քանդակը, հայոց սրունազարդ պալատը և պատմական դարաշրջանին բնորոշ արծաթանախշ վահան, ոսկեդրոշ սաղավարտ, ռազմահանդերձ, որ կրում էին պատանի արքան, սպարապետն ու նրանց ենթակա անձինքը, այնպես էին ներդաշնակում միմյանց, որ առանց այդ ամենի դժվար էր

պատկերացնել Բագրատունյաց մեծ մայրաքաղաքն ու նրա հերոսապատումը: «Ձևավորումը կատարված է թեթև վրձնով, համաչափ ու ներդաշնակ միության մեջ են թատերականությունն ու գարտարապետությունը»—գրվել է մամուլում և դրա կողքին ընդգծվել. Ավախյանի աշխատանքը «զերծ է այն մի շարք նկարիչների սխալներից, որոնք ոչ թե ձևավորումն են ծառայեցնում երկին, այլ երկը ձևավորմանը»[1]:

Բեմանկարիչների համար հայ դասական գարտարապետությունը դարձել էր գաղափարական զենք: Վանք ու պարիսպ, ամեն մի խոյակ ու կամար, յուրաքանչյուր սյուն բեմի վրա ոչ միայն հերոսական անցյալի հիշատակներ էին, այլ հավատո հանգանակ, պայքարի խորհուրդ: Բուրա Նուին («Խուզան») կռվում էր հայերի դեմ և բազմիցս ավերված տաճարների փլատակներն անգամ նրան երկյուղ էին ազդում, բյուզանդական հրոսակախմբերը բախվում էին ոչ միայն մարդկանց, այլև նրանց կառուցած «գոռոզ բուրգերին»: Սամվելի հոգևկան արիությունը սերտ առնչված էր նրան շրջապատող հաղթասյուների հետ: Եկեղեցական վեհաճիաո շինություններն էլ աի ու սարսափ էին տարածում թշնամական զորքի վրա: Այսպիսով գարտարապետական կոթողների բնկորներն անգամ կյանք առած՝ մասնակցում էին թատերաբեմում թավալվող հերոսական իրադարձություններին: Դարեր առաջ կատարվածը նոր կյանք էր առել, ստացել արդիական հնչողություն: Թշնամին էր՝ հին թե նոր և սպառնում էր ժողովրդի ազատությանը: Նրա դեմ պետք էր կռվել ոչ միայն զենքով՝ այլև բուրգերով ու տաճարներով:

Պատահական չէ, որ պատերազմի հաղթական ավարտից հետո էլ, 1945-ին Սպենդիարյանի անվան թատրոնում բեմադրված «Խաչդուխ» բալետը (նկարիչ Կ. Միհասյան) և առանձնապես «Արշալույս Երկրորդ» օպերան (Պ. Աղաջանյանի ձևավորմամբ) իրենց գեղանկարչական կերպարի մեջ ավելի կամ պակաս չափով դեռևս կրում էին հայ ազգային գարտարապետության վառ դրոշմը: Ազգային գարտարապետությունը, ասես, արդիականության լույս էր սփռում պատմա-հայրենասիրական պիեսներից կազմված հայկական խաղացանկի վրա:

Սակայն թատրոնների գործունեությունը սոսկ այդ բնույթի պիեսներով չէր սահմանափակվում, ներկայացվում էին մեծ թվով ժամանակակից երկեր, որոնց նյութը սրբազան պատերազմն էր, սովետական մարդկանց հայրենասիրությունը: Եվ այսպիսի ներկայացումներ ձևավորելիս («Վրեժ», «Հրաբխի վրա», «Անտառի խորքում» և այլն) նկարիչները գործադրում էին ամենաբազմազան միջոցներ՝ գեղարվեստական պլակատ, կոնստրուկտիվ դեկորներ, երբեմն էլ ծաղրանկար, սակայն ամեն կերպ ձգտելով ընդլայնել բեմահարթակի մասշտաբները: Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Ռազմաճակատ», «Ճնդիմարշալ Կուտուզով», «Ինժեներ Սերգեև», «Ռուս մարդիկ» (1942) և «Գեներալ Բրուսիլով» (1943) բեմադրությունների մեջ նկարիչ Սերգեյ Արուտչյանը ձգտել էր հասնել ահա այդ մասշտաբային, պարզ ու պատկերավոր դեկորներին:

Այս ներկայացումների մեջ բացօթյա և կամերային տեսարանների լուծումն ուներ գեղանկարչական ընդհանուր մի սկզբունք և գաղափարական պարզորոշ հարցադրում: «Ռազմաճակատում» գեներալների հավաքատեղին՝ Գոլովի կաբինետը, շնչում էր այնպիսի տրամադրությամբ, ինչպես ձյունա-

[1] «Խորհրդային գրականություն և արվեստ», 1948, № 8—9, էջ 85:

ծանկ անտառը ծանր ընդհարումներից առաջ։ Ֆելդմարշալ Կուտուզովի հանճարեղ դիմավորումը բացօթյա պայմաններում և Ֆիլիի ռազմական խորհրդի միտքը փակ դռների ետև, ձևավորման ոճով այնպես էին շաղկապված իրար և իմաստավորված, որ թվում էր, թե չկա ներս ու դուրս, ամեն ինչ կատարվում է բաց երկնքի տակ, մեծ աշխարհում։ Այդպես էր ձևավորված և «Ինժեներ Սերգեևը»։ Հիդրոէլեկտրակայանի ներքին տեսքը հեռանիստ տափաստանի պատրանք էր ստեղծում, ծավալվում, դուրս էր գալիս ափերից։ «Ոսկե մարդկանց» մեջ սովետական պաշարված կայազորի շտաբ-անձնակից երևում էր թշնամու գրաված քաղաքը. հեռապատկերը խոսում էր, գալիս առաջ։ Մարտի տեսարանները (լինեին դրանք ծածկված հարկի տակ, թե բաց երկնքի), մատուցվում էին պայծառ մթնոլորտի մեջ, արտաբաց բնության գրկում։ Հարկավոր էր հանդիսականին ցույց տալ, որ գերմանական զավթիչները սովետական քաղաքացուց խլում էին ոչ միայն աննախատական ազատությունը, այլև լայնարձակ մի երկիր։

Հրապարակախոսական շունչը, որ անքաժան էր հիշյալ պիեսներից, ներդաշնակվում էր այն միջավայրին, որ կարողանում էր ստեղծել Սերգեյ Էյզենշտեյնը։ Նա երբեմն էլ պարզ միջոցներով փորձում էր հասնել խոշոր ընդհանրացումների։ Գրականագետ Ս. Արեշյանը նկատել է, թե ինչպես «Գեներալ Բրուսիլով» ներկայացման մեջ, Լյուդենդորֆի բլինդաժի ձևավորմամբ նկարիչը փորձել է այլաբանորեն տալ Գերմանիայի համաշխարհային տիրակալության զառանցանքի պատկերը[1]։

Սա ժամանակի հրամայականն էր. գեղանկարչական միջոցների, նրա եղանակների մեջ խորություն չդնելով ներգործել հանդիսականի վրա, ուղղություն տալ նրա հայրենասիրական զգացումներին։

Մեծ մասշտաբների, լարված ռիթմի մեջ դրվեց այդ տարիներին բեմ բարձրացած նաև այնպիսի մի ողբերգություն, ինչպիսին «Համլետն» էր։

Բուրջալյանը «Համլետի» ձևավորումը պատկերացնում էր շատ սլարզ և իր պարզությամբ վեհ[2]։ Ամեն ինչ այստեղ պետք է բացահայտեր գլխավոր հերոսի ճակատագրումը։ Ա. Սարգսյանն ստեղծեց իրոք պարզ ու գեղեցիկ մի ձևավորում, ուր կիրառված էր Չեխոսլաքիայի թատրոնին հատուկ պայմանական և «միասնական» դեկորների սկզբունքը։ Այս ճկուն ձևավորված ներկայացման մեջ օգտագործված էր նաև նախաբեմը՝ սրան կից մուտքերով։ Տարածության լուծման այն ազատ ոճը, որ կիրառել էր Սարգսյանը «Համլետում» ռեժիսորին ու դերակատարներին թույլ էին տալիս ծավալվել աննկաշկանդ։ Ազատություն գործելու, նաև խորհելու համար—ահա թե ինչ էր պետք Բուրջալյանին և Վաղարշյանին, և այն տրվել էր նրանց։ Գերեզմանատունը, օրինակ, միայն մի հողաթումբ էր և մի մեծ խաչ, մյուս պատկերներում բազմաձևական վարագույրներն էին օգնության գալիս, մասամբ էլ ճարտարապետական պուները, «Սարգսյանի հակումները մոնումենտալության, ընդհանրացումների և լակոնիզմի նկատմամբ արտահայտվեցին նաև «Համլետի» ձևավորման մեջ»[3]։

Թատրոնը սև թավիշ օգտագործեց ներքին վարագույրների համար, որոնք

---

[1] Տե՛ս «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1943, № 8—9, էջ 82։

[2] Տե՛ս Ա. Սարգսյանի հոդվածը «Արշակ Բուրջալյան» գրքում, 1959, էջ 157։

[3] В. Тиханова, Арам Саркисян, М., 1962, էջ 69.

ողբերգությանը ներդաշնակող մթնոլորտ ստեղծելով, իշխում էին ողջ բեմի վրա: «Բարձր մակարդակի վրա է գտնվում ներկայացման գեղարվեստական ձևավորումը,—գրել է քննադատ Մ. Բաբենիչիկովը:—Հնարամտորեն կիրառելով պորտալը, սև թավիշը և միմյանց հաջորդող երիվագիր ձկարազարդերը, նկարիչը ստեղծել է իր հետևողական ոճի մեջ գուտպ և փառահեղ մի ձևավորում՝ լիովին համապատասխան շեքսպիրյան թատրոնի ավանդներին»[1]:

Բեմանկարչության զարգացմանը, ինչպես փառատոնն ևս ցույց տալիս, պատերազմի պայմանները չէին արգելակում: Ընդհակառակը, մարդկանց կոչում էր հնարամտության, ստեղծագործական տպավորիչ որոնումների: Մեղմ ոճը, մանրամասների միջոցով մեծ ընդհանրացումներ կատարելու ձևակումը մեր նկարիչների մոտ այդ տարիներին առանձնապես ի հայտ եկան: Սակայն զարգացմանը խթանում էին ոչ միայն ժամանակաշրջանի ոգին, այլև դասական տարբեր բնույթի գրական երկերը: Այդ շրջանի խաղացանկում իր ուրույն տեղն ուներ և արևմտաեվրոպական դասական դրամատուրգիան: «Համլետի» կողքին ներկայացվում էին Մոլիերն ու Լոպե դե Վեգան, Գոլդոնին ու դարձյալ Շեքսպիրը և բոլորը՝ կատակերգություններ: Նկարիչների առջև բացվել էր մի ասպարեզ՝ ընձեռած հնարավորություններով հրապուրիչ, լուծման տեսակետից՝ դժվարին ու բարդ:

Այս առումով հետաքրքրական փորձ էր «Ալլոց համար հիմար, իրեն համար խելոք» կատակերգության բեմադրությունը (1943): Խաչատուր Եսայանի առաջին աշխատանքը Սունդուկյանի անվան թատրոնում «փայլուն քննություն բոնեց», ինչպես նշել է քննադատությունը: «...Նկարիչը կարծես դիմել է բոլոր միջոցներին, որ ձևավորումը չառանձնանա և դառնա ինքնաբավ մի հանգամանք, այլ ամբողջապես ներծուլվի բեմադրության գործողություններին...»[2]: Գեղանկարչական ընդհանուր պատկերով այդ ներկայացումը հիշեցնում էր հեքիաթներից առնված խաղաղիկ մի պարտեզ, որտեղից բուվանդակ դահլիճով մեկ ծավալվում էր Դիանայի սիրո երգը և հնարամտությունը:

Նույնպիսի նպատակ էր հետապնդում Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի «Ամառային գիշերվա երազը» ներկայացման նկարիչ Ա. Միրզոյանը: Այդ ձևավորման մեջ ուշագրավը ոչ թե դեկորների կառուցման պարզ եղանակն էր կամ շեքսպիրյան շնչով կախարդված բնության հրապուրիչ վերարտադրությունը, այլ այն, որ նկարիչը կարողացել էր երփնագրային կապ ստեղծել հեքիաթային ընդհանուր շրջապատի և «բուսական» հանդերձանք կրող դերակատարների միջև: Հեքիաթի ոգին նույնքան «գեղեցիկ կերպով էր արտահայտված» նաև «Հազարան բլբուլ» բեմադրության ձևավորման մեջ[3]: Առաջադրված խնդիրների տեսակետից ավելին չի կարելի ասել նաև Լենինականի թատրոնում Մ. Սվախչյանի ձևավորած «Երևակայական հիվանդ», «Վենետիկյան երկվորյակներ» ու մասամբ էլ «Երկու տիրոջ ծառա» ներկայացումների մասին: Դրանցից ամենահետաքրքրականը, անշուշտ, վերջինն կատակերգությունն էր՝ Տիգրան Շամիրխանյանի բեմադրությունը: Բեմահարթակի վրա մի քանի բեմ, որոնցից կենտրոնականը, առես, շարունակ պտտվում էր: Դա ուրախ կարուսել էր, որի վրա պտույտ էին գործում իտալական հինավուրց թատրոնի ծանոթ

[1] «Коммунист», 1942, 20 փետրվարի:
[2] «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1943, № 3:
[3] «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1944, № 1:

դեմքերը, նույնքան ծանոթ դիմակներով ու տարազներով, որոնք նույնպես «խաղում» էին դերակատարների հետ։ Թերևս մասամբ էլ այդ աշխատանքը ճանապարհ հարթեց Սվախչյանի լավագույն ձևավորումներից մեկի՝ «Տասներկուերորդ գիշերվա» համար։ Երկու շաբաթվա ընթացքում (1944-ի ապրիլ), կարծես մի շնչով կյանքի կոչված այս թեմադրությունը դարձավ շեքսպիրյան կատակերգությունների հայկական մեկնաբանության դեռևս չգերազանցված օրինակը և այդ գործում ճկարչի վաստակը փայլուն ռեժիսուրայից և հիանքանչ դերակատարումներից ոչնչով ցվազ չէր։

Նկարիչը գիտեր, որ Շեքսպիրը զվարճանքի ժամին էլ խորին է և իմաստուն։ Այդ խորությունը միանգամայն ինքնուրույն և հրապուրիչ արտահայտություն էր գտել թատրոնում։ Նկարչի և ռեժիսորի մտահղացմամբ քրիստոնեական հանճարը Լենինականի թատրոն մուտք էր գործել իր հանդիսականի հետ։ Բեմի հիմնական կառույցը լուծվում էր անգլիական «Գլոբուս» և առավելապես «Կարապ» թատրոնների սկզբունքով, դահլիճների պալմանական տեղաբաժանմամբ։ Մարդաչափ պուպրիկներ բազմել էին երկհարկանի օթյակներում և թվում էր, թե պիեսը ցուցադրվում է նրանց՝ Շեքսպիրի ժամանակակիցների համար։ Կահ-կարասի և նկարազարդ ծառ ու ծաղկամանի փոխարեն էին հանդիսականի աչքի առաջ։ Բազմաթիվ ետնավարագույրներ, ինչպես և «Որովափ», «Կոմսուհի Օլիվիայի մուտ», «Իլիրիա» և նման այլ մակագրություններով վահանիկներն էին կանխորոշում կոնկրետ վայրը, իսկ հերոսներից մեկը, այն էլ դուքս Օրսինոն, բեմ էր մտնում մանկական խաղալիք հիշեցնող փայտե ձի հեծած։ Հանդիսականը լսում էր նույնիսկ խաղալիք-ձիու աճիվների ձայնը։ Այս ներկայացման կոնկրետությունը նույնքան պալմանական էր, որքան և կատակերգական։ Տվյալ դեպքում «ձին» կերպարի նկատմամբ ներկայացման հեղինակների վերաբերմունքն էր շեշտում։

Այսպիսի անկաշկանդ մեկնության համար նկարիչը բոլոր իրավունքները ուներ՝ իր տաղանդը, ռեժիսորի անհոգնաբիծ հմտությունը, դերասանների անմիջականությունն ու եռանդը, ժամանակակից բեմականկարչության տեխնիկայի հնարավորությունները։ Թերևս, որպես տեսական հիմնավորում, Սվախչյանը նկատի էր ունեցել նաև Հիպոլիտ Տենի այն միտքը, թե վերածնության դարաշրջանի թատրոնում բեմի մեքենավար-դեկորատորը հանդիսականի երևակայությունն էր։ Իր մտադրությունն իրագործելու համար նկարիչն օգտագործել էր թատերական ամեն միջոց։ Եվ պատահական չէ, որ շեքսպիրագետ Մ. Մորգովը դահլիճ մտնելուն պես ասել է. «բեմին գրած առաջին իսկ հայացքից կարելի է որոշել, որ մենք գործ ունենք արտակարգ ներկայացման հետ»[1]։

Ներկայացման գեղանկարչական կերպարը իարսխված էր հանդիսատեսի երևակայության վրա, նրա երևակայությամբ էին կյանքի կոչվում պուպրիկները և աստիճանաբար ներգրավվում գործողությունների մեջ։ Համեմատաբար Թոբի Բելչի և Էգյուչիկի տեսարաններում, թեև համր ու աշխարժ, նրանք պարզապես առնված էին ռեժիսորական կոմպոզիցիայի ոլորտի մեջ, իսկ վերջում արդեն, դուրս գալով համր վիճակից, ձափերով ողջունում էին դերակատարներին։

---

[1] Ա. Արաքսմանյան, Ուրվագիծ Լենինականի թատրոնի պատմության (Գրականության և արվեստի թանգարանի ձեռագիր նյութերի բաժին)։

Սակայն սոսկ պուպրիկները չէ, որ իրենց մասնակցությունն էին հանդես բերում ներկայացմանը. պակաս ակտիվ չէին նաև ետնավարագույրները, առանձնապես նրանցից մեկը, որ շատ էր նման Ռուբենսի «Միլենի երթին»: Սա կարող էր դիտվել ժամանակավրեպ քայլ, բայց այդ խախտումն արված էր երկի ոգուն ավելի մոտենալու, Վերածննդի բուռն ոգին ընդգծելու համար: Աշխարհահռչակ այդ կտավը Սվախչյանը նույնիսկ հանդգնել էր վերանայել՝ աչքի առաջ ունենալով ժամանակաշրջանի կենցաղը: Բովանդակության և արտահայտչական միջոցների այնպիսի մերձեցում կար այստեղ, որ առանց այդ ետնավարագույրի մի շարք տեսարաններ կզրկվեին ամբողջականությունից: Առհասարակ ներկայացումը դիտելիս դժվար էր լինում որոշել, թե որտեղ է ավարտվում նկարչի և որտեղ ռեժիսորի աշխատանքը:

Ռուբեն Զարյանը, այս ներկայացման ամփիջական տպավորության տակ, գրել է. «...դերասանների խաղը, նկարչի աշխատանքը, ռեժիսորի հնարագետ միտքը միավորել է ձույլ ամբողջի մեջ, ստեղծելով կյանքի սերը զորացնող ներկայացում, վառ երևակայությամբ ճոխացած, նուրբ ճաշակով ազնվացած, ֆլամանդական իմաստով հյութեղ, դասական առումով՝ պարզ ու կառուցիկ»[1]:

Ֆլամանդական հյութեղություն կար ամբողջ ներկայացման մեջ, վերածնության դարաշրջանի բուռն ու անզուսպ ոգորումներ: Անձնատուր մի լինիր վշտին, ճգտիր բուռն կյանքի, եղիր սիրո և ուրախության մունետիկ,— այս էր հաստատում Սվախչյանի ձևավորումը պատերազմի ծանր տարիներին: Այս աշխատանքը երևույթ էր հայ բեմանկարչության պատմության մեջ: Բնական է, որ երբ Ստրադիվարիի Մեմորիալ թատրոնը Մոսկվայում ցուցադրեց «Տասներկուերորդ գիշերը», հայ թատերագետներին պետք է հետաքրքրեր այն հարցը, թե Շեքսպիրի հայրենակիցների մեկնաբանությունը ինչ տարբերություն կամ առավելություն ունի հայկականի համեմատությամբ: Մամուլում այդ մասին գրվել է, որ «ելևինականցան ներկայացումը դերակատարումներով ու մեկնաբանությամբ բնավ էլ չի զիջում ստրադիվարիականին»: Ներկայացման ընդհանուր պատկերին գալով անգլիականը «թվաց հովվերգական բեմադրություն..., որ բնավ չէր հիշեցնում Անեմյանի գահավեժ թափով, խենթ հրճվանքով շնչող բեմադրությունը»[2]:

Մ. Սվախչյանը նույն ժամանակ Սունդուկյանի անվան թատրոնում հանդես եկավ ևս երկու բեմադրության ձևավորմամբ: Առաջինը «Ժայռն» էր (1944), առ այսօր ապրող մի ներկայացում, իսկ երկրորդը՝ «Վանքաձորը» (1945), որ թեև բեմական երկար կյանք չունեցավ, սակայն ձևավորման իմաստով ուշագրավ գործ էր ժամանակի բեմանկարչության մեջ:

Բեմը կանաչ հանդերձ հագած, տեղ-տեղ դեղնաշագանակագույն երիզներով,—այսպես էր դիմավորում թատրոնը «Ժայռի» հանդիսականին և եթե ներկայացումը գույնով բնութագրելու լինենք, ապա «Ժայռը» կանաչ լուսապատկեր էր: Պիեսը բեմադրելիս, ինչպես պետք էր սպասել, թատրոնը որպես գործողության վայր նկատի էր ունեցել Լոռին: Լոռվա բնությունից էր ելել նկարիչը, բայց ոչ ամեհի, այլ քնարական մեղմ պատկերացումով: Առաջին արարում բեմը շնչում է բնության և կյանքի գարնանային զարթոնքով: Ծաղկող այգին, ասես, ներխուժել է պատշգամբ, իսկ լայն պատուհաններից երևում

[1] «Միլիքսեթ Սվախչյան», Երևան, 1955, էջ 15:
[2] Տե՛ս Լ. Հախվերդյանի հոդվածը, «Սովետական արվեստ», 1959, № 3, էջ 41:

է անտառապատ լեռնագոտին: Նկարիչն էլ կարծես ջերմորեն է դիմավորում Ալեքսանդրին, ողջունելով նրա վերադարձը հայրենի գյուղ:

Ծոպլորեն հարուստ բնության զավակները մխրճված են դառն աղքատության մեջ, ենթարկված սոցիալական ծանր հալածանքների,—այս ընդհանուր հակադրությամբ է լուծված նկարչագործման արտաքին կերպարը, որն իր բնույթով շատ ավելի գեղանկարչական է, քան թատերա-հարթապատկերայինը: Այդ մոտեցումն ավելի էր ընդգծվում, կոնկրետանում երկրորդ արարի ձևավորման մեջ: Բնությունը հրաշալիք է, գեղեցկություն. ամեհուր ալև, ծիլ ու կանաչի արբեցնող բուրմունք, իսկ ինչպե՞ս են ապրում այդ բնության մարդիկ, Բաղդասար ամին և որիշները...

Գրիգոր աղայի բնակարանը իր գունային լուծմամբ քարանձավ է հիշեցնում, մութ ու մռայլ: Այլևս չկա, անհետացավ կանաչը: Այստեղ բնական լույսն էլ չի թափանցում: Միջանցքի նեղլիկ պատուհանից ներստելի են սաղարթախիտ ծառեր, բայց դարձյալ արևի ոչ մի շող: Այսքանն ընդհանուր տրամադրություն ստեղծելու համար: Սակայն, կարևորը իմաստների լուծումն է: Երկու դռներ. մեկը միջանցքը միացնում է սենյակին, մյուսն այդ նույն սենյակը կապում բակի հետ: Մի դռնից անակնկալ ներխուժում է Գրիգոր աղան, և մյուս դռնից հանկարծ հայտնվում պարտապան գյուղացիների թիկունքում, կարծես շուրջկալ աննելով, անասելի զարմանք ու աի ներշնչելով նրանց: Դեկորացիան այդպես է այսպիսի ցայտուն բեմադիմակով, ռեժիսորի ճիշտ ձեռքի տակ ստանում հոգեբանական երանգավորում:

Վերջին գործողության մեջ ծանոթ պատշգամբն է՝ այս անգամ ընկղմված թանձր խավարի մեջ: Միջավայրի կրկնության դեպքում առհասարակ դժվար է խուսափել բացահայտ կրկնություններից: Սվախչյանը խուսափել էր: Պատշգամբը գորշ վարագույրներով նա կտրել էր արտաքին աշխարհից ու դրանով հիմնովին փոխել պատկերի դեմքը: Դեկորացիան ամփոփվել էր, սակն պարփակվել իր մեջ, դրամայի հերոսի նման մնացել միայնակ:

Գյուղական միջավայրը վերակենդանանում էր հանդիսականի առջև ոչ կենցաղային մանրամասներով, որոնք, անշուշտ, կենդանացնելի պիեսի իմաստը: Եթե կենցաղային որոշ մանրամասներ կային, ապա դրանք գալիս էին տարազների ու դիմաճերկի էսքիզներից և նպաստում բեմական կերպարների ճիշտ ընկալմանը:

«Ժայռի» բեմադրությունը մեծապես շահել է թերևս այն պատճառով,—գրվել է մամուլում,—որ տաղանդավոր, երիտասարդ նկարիչ Մ. Սվախչյանը խնամքով ու հառաջ վրձնով մի աքանչելի ձևավորում է տվել»[1]: Իսկ մի այլ գրախոսականի մեջ շեշտվել է, որ «...Սվախչյանի ձևավորումն այն բացառիկներից է, երբ այն արտիստական խաղից անջատ չենք ընկալում»[2]:

Ընդհանուր ոգով և կիրառած գեղանկարչական սկզբունքներով «Ժայռին» մոտ էր «Վանքաձորը»: Գույնով եթե բնորոշելու լինենք այն՝ տաք-մոխրավուն, երբեմն արծաթին տվող լուսաշերտերով: Բնանկարն այստեղ ևս չեզոք չէր, թերևս ավելի ազդեցիկ, և պայմանավորված ժամանակակից կյանքի հրատապ խնդիրներով:

Լոռվա անտառաշատ լեռներից նկարիչը հանդիսականին փոխադրել էր

---

[1] «Սովետական Հայաստան», 1945, 12 հունվարի:

[2] «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1945, № 3—4:

Զանգեզուրի գրեթե մերկ լեռնաշխարհը, ուր ասես պատապարվել են ժայռեղեն գյուղեր, քարակոփ աննձավներ, տներ, որ կարծես միաձույլ քարից են շինված ու թառած բարձրարերձ ապառաժներին: Երբեմն թվում էր, թե բեմը աճեղ բնության պատուհանն է: Զրնաթյուր լեռները խորհրդաշնչում էին խաղաղության գաղափար: Եվ, այնուամենայնիվ, բնության այդ գեղանկարչական պատկերի մեջ ինչ որ ցասումնալից բան կար, կուռ ու ամբողջական, մոտիկ ու հարազատ լեռնցիների դժվարաթեք ու ինքնամփոփ խառնվածքին: Ասլան ամին աճա այդ լեռներից է իջել, վերաճնկելու համար արյունով ձեռք բերված հայրենական տանն ու բարիքներին:

Լեռների կառուցվածքի ու «բնավորության» վերապատկերման մեջ, անշուշտ, այստեղ նկատելի էր «Ալմաստի» բարի ազդեցությունը: Մարդու և բնության փոխհարաբերությունը, ժողովուրդն իր լեռների հետ,—այս հարցերն էին մտահոգել Սվախչյանին, և Սարյանի օրինակը նրան շատ էր օգնել «Վանքաձորի» ձևավորման մեջ արտահայտելու խոհական մոտիվներ: Կարկառուն ժայռերի, աճարկու բնության պես է նաև ժողովուրդը, և ոտնի համար անմատչելի: Այդ լեռնաշխարհը հայրենիքն է, ազգային կյանքի ու ճակատագրի ակունքը, նա էլ կանգնած է ժողովրդի թիկունքում և մասնակցում է իր զավակների գոյամարտին: Սվախչյանի արվեստը հայրենական պատերազմի ծնունդ էր. նա փորձված ուժերի կողքին կարողացավ ցույց տալ և իր դեմքը, որ պայմանավորված էր ոչ միայն վառ տաղանդով, այլև երիտասարդությամբ: Սվախչյանը ետպատերազմյան շրջանում նա երկու ձևավորում ունեցավ՝ «Ալրա Գեղեցիկ», «Կրեչինսկու հարսանիքը», բայց դրանք արդեն նոր փուլ են նկարչի ստեղծագործական կյանքում:

Բնորոշը պատերազմի տարիների համար այն էր, որ հայրենասիրության, գոյամարտի թեմաները ոչ միայն դրամատուրգիայի, դերասանական արվեստի և ռեժիսուրայի միջոցով էին արտահայտվում հայ բեմի վրա, այլև կերպարվեստի բոլոր եղանակներով: Ինչպես ճարտարապետությունն էր գաղափարական զենքի փոխանցվում, այնպես էլ հարազատ բնության գեղեցկությունները, մանավանդ հայրենի լեռնաշխարհը: Դա էլ նկարիչների բերած ավանդն էր:

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՋԵՎԱՎՈՐՈՒՄ

Պատերազմի տարիներին դրամատիկական թատրոնների խաղացանկի հետ երաժշտության նյութն էլ, նրա օգտագործման եղանակներն էլ էական փոփոխություն կրեցին։ Դ. Շոստակովիչի, Ա. Խաչատրյանի նորաստեղծ սիմֆոնիաների կատարումը Հայաստանում, ինչպես և Ս. Պրոկոֆևի մենահամերգը ցույց է տալիս, որ հանրապետության երաժշտական կյանքը նա ապրում է արվեստի մեծ չափանիշներով։ Մարտաշունչ երգերը, հերոսական-ճանդիսավոր խմբերգերը, քայլերգային, ժանրային բնույթի տարրերով հարուստ երաժշտությունը էստրադայից, համերգատրահից ներխուժեցին նաև թատերաբեմ, փոխելով երբեմն նվագախմբերի գործիքավորման բնույթը. փողային-ները ավելի հաճախ սկսեցին իրենց զգալ տալ։

Պատմա-հայրենասիրական թատերագրության, պատերազմի դրվագների արտացոլող ժամանակակից պիեսներ և, դրանց կողքին, բազմապիսի կատակերգություններ բեմում ավելի հարթ ու մանրակրկիտ, երբեմն էլ ավելի նպատակասլաց երաժշտական ձևավորում ստացան, քան նախորդ տարիներին։ Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Վրեժ» ներկայացումը սկզբից մինչև վերջ ընթանում էր դաշնամուրի նվագակցությամբ։ Ա. Դոլուխանյանի գրած երաժշտությունն իր ոգով ու ստեղծագործական թեմաներով համահունչում էր և՛ պիեսի հրապարակախոսական բնույթին, և՛ պիեսի ռեժիսորական մեկնաբանությանը։ Բեմադրության մեջ ներմուծված աստումքային որոշ հատվածներ ինքնաբավ ձև կարող էին ստանալ, եթե հատադրված չլինեին երբեմն խիտ ու հանդիսավոր, երբեմն էլ մարտական շատ ավելի անորդային շեշտեր պարունակող երաժշտության հետ։

«Գևորգ Մարզպետունին» թեմատիկ երաժշտություն ուներ։ Փողային գործիքներն աչառել ուժգնորեն հնչեցին, ավելի ընդգծելով գրական երկի հայրենասիրական գաղափարը, յայնորեն արձագանքելով բեմի վրա կատարվող անցուդարձին։ Ռազմի շեփոր, արաբական գորքի հարձակումը ազդարարող թմբուկների թնդյուն և հին հայկական շարականների բնույթով ստեղծված մեղեդային երաժշտություն։ Գ. Եղիազարյանը, արդեն դրամատիկական թատրոնի պահանջներին լավագիտակ կոմպոզիտորը, ձգտել էր սեղմ միջոցներով ստեղծել ներկայացմանը համապատասխան հնչուճային կոլորիտ։ Մոտեցման տեսակետից այդպիսին էին նաև Լենինականի թատրոնի «Վարազդատ» և «Խուզան» ներկայացումները, որոնց մեջ երաժշտությունն ավելի ծառայում էր պիեսների ազատագրական-հերոսական շեշտերը հարստացնելու, բան կերպարների հոգեբանությունը թարգմանելու, խորացնելու նպատակին։ Թեպետ հուզումնալից ժամանակն էր թելադրում այդ մոտեցումը։ Առանձնապես հետաքրքրական էին «Խուզանի» համար կոմպոզիտոր Ազատ Շիշյանի գրած

հայկական և թաթարական քայլերգերը, որոնց կատարումը մեծ տպավորություն էր թողնում վերջին արարում, ընդատում բազմամարդ տեսարանի դինամիկ լուծմանը:

Կոմպոզիտորները, թատրոն գալով, շատ հաճախ, դրսի աշխարհի, հանդիսատեսի ոգևորությունն ու տրամադրությունն էին ելակետ ընդունում, քան իրենց հաճճնարարված երկից ստացած տպավորությունը: Նրանք ձգտում էին խորանալ պիեսի հայրենասիրական բովանդակության մեջ, թեկուզ և գործն իր գեղարվեստական մակարդակով ներշնչման ևվազ հնարավորություն ընձեռեր: Այս առումով ուշագրավ են երկու ներկայացում: Տակավին երիտասարդ կոմպոզիտոր Ա. Հարությունյանը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Անտառի խորքում» բեմադրության համար գրեց երաժշտություն, մասամբ օգտագործելով ռուսական ժողովրդական երգեր, մասամբ էլ զինվորական քայլերգեր և դրանք, հայ ազգային մեղեդիների յուրօրինակ մշակումների հետ, ընդգծեցին ներկայացման հայրենասիրական շունչը, հագեցրին անկեղծ հուզականությամբ: Նույնը կատարեց և Անդրեյ Բաբաևը Բաքվի Հայ դրամայի «Երկու հանդիպում» ներկայացման վրա աշխատելիս: Նրա երաժշտությունն իր հիմքում շատ ավելի անկեղծ էր և հուզական, քան ենթադրում էր գրական երկը: Երկու շատ երիտասարդ, օժտված կոմպոզիտորներ գրեթե միաժամանակ, իջան երաժշտական ասպարեզ և ժամանակի շնչով համակված դրամատիկական թատրոնը նպաստեց նրանց տաղանդի բացահայտմանը:

Ժամանակաշրջանը, նրա թելադրությամբ կազմված խաղացանկը ոչ միայն պարտավորեցնում էին արվեստագետին, այլև թելադրում նոր ոճ, թեմայի մեկնաբանության ուրույն եղանակներ: Վերոհիշյալ թատրոնի «Ճրիկ» ներկայացման երաժշտության կապակցությամբ մամուլը գրել է, որ «Ավրամ Սաթյանը կարողացել է կարդալ պիեսի ենթատեքստը, ոգևորվել է նրա հայրենասիրական ու լիրիկական հնչողությամբ: Առանձնապես հաջողվել են Սաթյանին Ճրիկի և մեռնող զինվորի երգերը»: Նույն գրախոսականում ասված է նաև, որ «այդ երգերը շատ ավելի ուժեղ կհնչեին հայկական ժողովրդական գործիքների կատարումով»[1]: Թատերական նյութի ձևավորման սխալ ըմբռնում, որ գալիս էր թերևս ադրբեջանական թատրոններում երաժշտության օգտագործման այն տարիների պարզունակ ձևերից: Կոմպոզիտոր Սաթյանը[2] ավելի հիշտ մոտեցում էր հանդես բերել իր գործի հանդեպ:

Երաժիշտը, եթե թատրոնի հետ սերտորեն կապված է, դրամատիկական երկը զգում ու ընկալում է հնչյունների միջոցով, նյութը վեր հանում երկի բովանդակության երաժշտական բացահայտմամբ: Երբ Թբիլիսիի Հայ դրամայում ցուցադրվեց «Դավիթ բեկ» ներկայացումը, ոչ ոք չէր կարող կռահել, որ դա Արմեն Տիգրանյանի երկրորդ օպերայի ծնունդն էր նշանավորում: Այժմ արդեն հանրահայտ «Դավիթ բեկ» օպերան սկիզբ առավ սովորական դրամատիկական ներկայացման երաժշտական պարզ ձևավորումից. հայկական մի քայլերգ, խնջույքի զվարթ մեղեդիներ, հայկական ու վրացական մի-երկու պարեղանակի մշակում, և դրանք հիմք դարձան երաժշտական մեծ կտավի ստեղծման համար: Ներշնչումը գալիս էր ոչ միայն հայրենասիրական նյութից, որի ստաղծը Րաֆֆու հայտնի պատմավեպն էր, այլև ժամանակակից պատե-

[1] «Бакинский рабочий», 1942, 11 նոյեմբերի:

[2] Աշոտ Սաթյանի երջայրը, որ հետագայում հանդես եկավ Սաթունց ազգանվամբ. հայկական ռադիոյի և հեռուստատեսային ներկայացումների բազմաթիվ ձևավորումներ է արել:

րազմի մթնոլորտից։ Դրամատիկական թատրոնի առաջադրած պահանջներն ականավոր կոմպոզիտորին հնարավորություն տվին դեռևս սաղմնային վիճակում գտնվող երաժշտական գործը տեսնելու իր դրամատուրգիական որակի մեջ։ Թեև ներկայացումը վեպի անհաջող բեմականացման հետևանքով ժամանակին չհնչեց, սակայն երաժշտությունը, որն իր ոգով ավելի մոտ էր վեպի գաղափարական բովանդակությանը, ապրեց նրանից անկախ և միանգամայն այլ ճակատագիր ունեցավ։

Արվեստի բարձր զգացողությամբ գրված կամ օգտագործված երաժշտությունը կարող է և դուրս գալ մի ներկայացման շրջանակներից, ապրել նրանից անկախ, մտնել ժողովրդի մեջ։ Դեռևս այն օրերին, երբ Վախթանգովը աշխատում էր «Արքայադուստր Տուրանդոտի» բեմադրության վրա, համոզված էր, որ նրա վալսը դառնալու է թատերական Մոսկվայի անփոխարինելիությունը։ Այդպես էլ եղավ։ Նման փաստեր հայտնի են և հայ թատրոնի պատմությունից. անցյալում այդպիսի բախտ ունեցան «Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Հյուրանոցի տիրուհին» (Լենինականի թատրոն) ներկայացումների երաժշտական կտորները. նման օրինակներ կան Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրությունների մեջ։ «Այլոց համար հիմար, իրեն համար խելոք» ներկայացումից Լաուրայի երգը երկար ժամանակ հնչում էր Երևանում։ «Վենետիկյան երկվորյակներ» և «Երկու տիրոջ ծառա» ներկայացումների բազմաթիվ երգեր ու մեղեդիներ Լենինականում լայն տարածում գտան, իտալական մի շարք երգեր, այդ բեմադրությունների շնորհիվ, հանրածանոթ դարձան։

Իտալական դասական կոմեդիայի բեմադրությունն առհասարակ դժվար է իրագործել առանց երաժշտության, ինչպես և դժվար է շեքսպիրյան լիարժեք ներկայացում ստեղծել՝ երաժշտությանը կարևորություն չտալով։

Երաժշտության նկատմամբ հայ թատրոնի և ռեժիսուրայի նախապատրաստվեցին շեքսպիրյան ֆեստիվալին նվիրված ներկայացումների մեջ։ «Օթելլոյի» նոր բեմադրությանն անդրադառնալիս Ա. Գուլակյանը չբավարարվեց Սպենդիարյանի գրած հատուկ երաժշտությամբ։ Եվ այն, ինչ շատ տարիներ առաջ, «Օթելլոյի» առաջին բեմադրության ժամանակ, կրճատել էր Ա. Բուրջալյանը, խուսափելով ներկայացման երաժշտական գերհագեցումից, Գուլակյանը վերականգնեց։ Նա ավելացրեց առանձին հատվածներ նույն կոմպոզիտորի «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պոեմից, հաշվի չառնելով երաժշտական նյութի թեմատիկ տարբերությունը։ Ստեղծագործող Սպենդիարյանը, այսպիսով, երկատված էր ներկայացման մեջ. նա մեկ երևում էր Շեքսպիրի հետո, նրա կողքին, մեկ հետևում նրանից։ Երաժշտության այս անհարկի տարբերակման հեղինակը ռեժիսորն էր։

Այդ առումով Բուրջալյանը, որպես ռեժիսոր, ավելի հավատարիմ էր գտնվել «Համլետի» երաժշտությանը։ Ընտրելով Պ. Չայկովսկու երաժշտությունն իր բեմադրության համար, նա ձգտել էր մինչև վերջ հարազատ մնալ նրան, փիլիսոփայական խոհ մտցնել ներկայացման մեջ լրացուցիչ միջոցներով նույնպես, և ողբերգական թեման բացել խորունկ և հուզիչ հնչյունների արտահայտիչ լեզվով։ Օֆելիայի խելագարության ու թաղման տեսարանները, Համլետի և Լաերտի մենամարտի, մանավանդ ուրվականին հետապնդելու հատվածները նրբին, արտառուչ հնչողություն էին ստացել Չայկովսկու մեղեդիների միջոցով։ Սակայն այլ էր տպավորությունը «Մկան լակարդի» տեսարանից. երաժշտության մեջ, ինչպես նկատել է Ցու. Ցուզովսկին, «զգացվում



Պաղտասար՝ ՀՐ. ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ

Հ. Պարոնյան «Պաղտասար աղբար»



Պրոտասով՝ Հր. Ներսիսյան
Լ. Տոլստոյ «Կնեզդաճի դիավր»



Միսս Ֆեյկի՝ Ն. Մանուչարյան
Վ. Լոբֆիտոյա «Ջուլիկ»

էր և՛ թախիծ, և՛ խորհրդածություններ մեռած արքայի ճակատագրի շուրջ, և՛ մեղմ բողոք, և՛ կրկին վերհուշի դառնություն: Չայկովսկու շնորհիվ մենք կարծես տեսանք մեռած արքային, որի ոգում ճայնակցում էր երաժշտությունը»: Դա Չայկովսկու և հանդիսատեսի կարեկցանքն էր Համլետի ճակատագրի: Սակայն այդ կարեկցանքը, գլխավոր հերոսի մեկնաբանության բնույթից դատելով, թատրոնը կարծես մերժում էր: Քննադատը դա համարում է «զարմանալի անզգուշություն» և գտնում, որ «Մկան թակարդի» տեսարանի համար պետք էր ընտրել այլ երաժշտություն՝ «երաժշտություն պամֆլետ, որպիսին ճեցուկ կլիներ Վաղարշյանի բեմական պամֆլետի համար»[1]: Հավանորեն փորձված ռեժիսորը երաժշտություն ընտրելիս ելել էր պիեսի մթնոլորտից, մինչդեռ ներկայացման մեջ Համլետի մենկնաբանությունը տեղ-տեղ բացահայտորեն հակասում էր դրան: Բուրջալյանի ռեժիսուրական ընկալումը և Վաղարշյանի դերակատարումը իրոք-որ կետում տարբեր էին: Երաժշտությունն այդ հակասությունը վերացնել չէր կարող, ընդհակառակը՝ ընդգծում էր:

Երբ թատրոնը պիեսի համար հատուկ գրված երաժշտություն է օգտագործում, ռեժիսուրան իրոք-որ չափով կախյալ վիճակի մեջ է լինում, մանավանդ եթե կոմպոզիտորի հետ համագործակցելու հնարավորություն չունի: Ռեժիսորն իրեն ազատ է զգում երաժշտական կտորների մոնտաժի դեպքում: Հայ թատրոնում շեքսպիրյան կատակերգությունները միշտ էլ ձևավորվել են երաժշտության ազատ ու անկախ ընտրության սկզբունքով: Ժամանակին դիրիժոր Գ. Ծաղուրյանը տվեց դրա հաջող օրինակը «Վինձորի զվարճաներ կանայք» ներկայացման երաժշտական ձևավորմամբ: Հետագայում դա սովորության ուժ ձեռք բերեց: Շեքսպիրյան ֆեստիվալին ցուցադրված երկու կատակերգություն էլ երաժշտական հարուստ ու գունեղ ձևավորում ունեին: Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի «Ամառային գիշերվա երազ» ներկայացումն իր ոճային ամբողջականությամբ, պարային ինտերմեդիաներով ճարտեցայր երաժշտական բնույթ ուներ (ձևավորման հեղինակ Տ. Ավետիսյան): «Երաժշտական հարակցությունը մտավ բեմադրության ընդհանուր հյուսվածքի մեջ», դարձավ կատարողական ուժ: «...Եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, երաժշտությունը և երաժշտականությունը—դա ներկայացման որակի կեսն էր»[2],—գրել է քննադատ Ս. Հարությունյանը՝ բնութագրելով Տ. Ծամիրխանյանի ռեժիսորական արվեստը «Ամառային գիշերվա երազում»: Հնքիաթային սիրո բանաստեղծական մթնոլորտ, պարանվագի և դերասանական խաղի համերաշխ գործակցություն բեմի վրա, որը թատերայնորեն հաստատվում էր դիպուկ ընտրված ու տեղին օգտագործված երաժշտությամբ:

«Ցասկերկուերորդ գիշերվա» բեմադրությունը Լենինականի թատրոնում իր բնույթով ոչ պակաս երաժշտական էր, թերևս այդ առումով ավելի կուռ և ամբողջական: Հիմնական ցյութը առնված էր գերմանական կոմպոզիտոր Օ. Նիկոլայիի «Վինձորի զվարճաներ կանայք» կոմիկական օպերայից, բայց Վ. Արարատյանը, տեղ-տեղ առանձին կապակցություններ ու հավելումներ կատարելով, ցյութն այնպես էր վերակառուցել փոքր նվագախմբի համար, որ թվում էր թե երաժշտությունը գրված է կոնկրետ պիեսից ու նրա այդ բեմադրությունից ելնելով: Դիմակների շքերթը ներկայացման էքսպոզիցիայում,

[1] Ю. Юзовский, Образ и эпоха, 1947, М., էջ 107—108:
[2] Ս. Հարությունյան, Ամբոնի վրա, Երևան, 1947, էջ 90:

մանկլավիկների անցուդարձը թեմում կառուցված էին երաժշտական ավարտուն ձևերի թելադրությամբ: Դուքս Օրսինոյի և Վիոլայի սիրո բնաբանական թեման այստեղ հանգադրված էր Թոբիի զվարճացող խմբի երբեմն աղմուկ-աղաղակ հիշեցնող երգեցողությանը, իսկ խեղկատակ Ֆեստեի նույնիսկ տիսուր մեներգը,—որ շատ բնորոշ էր կերպարին,—գալիս էր ընդգծելու ամբողջ երաժշտության կենսաշունչ ոգին: «Եթե նվագը սնունդ է սիրո, ապա նվագեցեք այնքան ժամանակ, մինչ ախորժակը սատկի սիրուց սկսի հյուծվել ու անհետանալ»,—այսպես է սկսվում պիեսը, մինչդեռ ներկայացման մեջ «սատկի սիրո» թեման, հերոսների, հույզերն ու ապրումները, իրենց կատակերգական բնույթով, ոչ թե «հյուծվում ու անհետանում» էին, այլ երաժշտական վառ պատկերների շնորհիվ գերազում էին, դառնում ուրախության հանդես, կատարյալ խրախճանք, կյանքի ու հաղթանակի հավատո ներշնչելով դահլիճում նստած մարդկանց:

Պատերազմի ծանր տարիներին երգն ու երաժշտությունը երբեմն գալիս էին փոխարինելու հացին: Դրամատիկական թատրոնը, խուսափելով հանդիսատեսի հետ հայրենիքի, հերոսության և սիրո մասին, փնտրտուքներ էր կատարում բազմազան միջոցներով, նաև երաժշտությամբ:

1945—1955

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Հայրենական մեծ պատերազմի հաղթական ավարտից հետո սովետական ժողովուրդը վիթխարի ջանք պետք է գործադրեր ծանր հարված ստացած տնտեսությունը վերականգնելու և առաջ մղելու համար: Հաղթանակի ոգևորությունը, ժողովրդի հայրենասիրական զգացումներն ու հավատը սեփական ուժերի, սոցիալիստական կարգի անսահման հնարավորությունների հանդեպ պետք է զուգորդվեին իրադրության զգաստ գնահատության հետ:

Ետպատերազմյան առաջին իսկ տարում առանձին կարևորություն է տրվում գաղափարական աշխատանքներին: Դրա արտահայտությունն էր կուսակցության Կենտրոնական կոմիտեի 1946 թվականի օգոստոսի 26-ի «Դրամատիկական թատրոնների ռեպերտուարի և նրա բարելավման միջոցառումների մասին» որոշումը, ուր ընդգծվում էր խաղացանկը բուրժուական ճաշակի պիեսներից մաքրելու անհրաժեշտությունը և խնդիր էր դրվում խաղացանկում հասնել սովետական ժամանակակից թեմատիկայի վճռական տիրապետության:

Գաղափարայնության, սկզբունքայնության, քաղաքական զգոնությունը բարձրացնելու պահանջներ առաջադրող այդ որոշումը ընդհանուր առմամբ ունեցավ այն հետևանքը, որ մեր թատրոնների խաղացանկը նորոգվեց, մեկերկու տարում հանրապետության գրեթե բոլոր թատրոնների խաղացանկում էական փոփոխություններ եղան: Այսպես, Սունդուկյանի անվ. ռուս թատրոնը, որը 1946-ին 14 պիեսից բաղկացած իր խաղացանկում արդիական թեմատիկայով միայն 3 գործ ուներ, 1948—1949 թատերաշրջանում արդեն ներկայացնում է 7 պիես, որոնցից 6-ը ժամանակակից երկեր էին: Սակայն թեմ հանված գործերը, համենայն դեպս, նրանց մի զգալի մասը, իրենց գաղափարական, և մանավանդ, գեղարվեստական մակարդակով հանդիսատեսին չէին գոհացնում:

Պատճառները մի քանիսն էին: Դրանցից առավել էականը դրամատիկական կոնֆլիկտի բնույթի սխալ ըմբռնումն էր, որ գալիս էր մեր իրականության զարգացման օրինաչափությունների մակերեսային պատկերացումից: Դրամատիկական երկը չի կարող գոյություն ունենալ առանց կոնֆլիկտի, որի խոսքով՝ առանց տարբեր հայացքների, կյանքի տարբեր հասկացողությունների, իրարամերժ վարքագծերի բախման: Այդպես արտացոլել իրականությունը, կնշանակեր ցույց տալ, որ մեր իրականության մեջ էլ կան հակասություններ, տարբեր հայացքների բախումներ: Հենց այդ է, որ համարվում էր անհանդուրժելի և ծնունդ տալիս այն մտայնությանը, որ մի քանի տարի անց խաղատեղ քննադատվեց իբրև անկոնֆլիկտայնության այսպես կոչված «տեսություն»: Առաջ էր քաշվում «լավի ու լավագույնի» պայքարի հասկացողությունը, որ իբր

կարող էր դառնալ դրամայի հիմք, իսկ դա բնավ պիտանի չէր ծանր փորձությունների բովով անցած ժողովրդի կյանքի իրական պատկերը տալու համար:

Արվեստի կուսակցականության ու գաղափարայնության ճշմարիտ ըմբռնումների հետ որևէ առնչություն չունեցող նման տեսակետը, որ կարող էր գոյատևել անհատի պաշտամունքի պայմաններում միայն, ի վերջո սեփվեց և դեմ հետևեց իբրև սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստին անհարիր մոտեցություն: Բայց արդեն բեմ էին հանվել այդ ոգով գրված բազմաթիվ անգույն պիեսներ, որոնք, բնականաբար, չարժանացան հանդիսատեսական ընդունելության և հետք չթողեցին թատերական արվեստի զարգացման պատմության մեջ:

Այսուհանդերձ, հայ սովետական թատրոնի երևանտեսլական առաջին տասնամյակը բնութագրվում է ոչ միայն այդ բեմադրություններով, այլև մի շարք նշանակալի, գնահատության արժանի երևույթներով:

* * *

1946-ի մարտին Հայաստանում կայացավ ռուս դասական պիեսների բեմադրությունների ստուգատեսը (համամիութենական ստուգատեսի ճերթական փուլը): Հանրապետության թատրոնների բեմադրություններից ստուգատեսի ժյուրին առաջնությունը տվեց Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները», Լենինականի թատրոնի «Հատակում» և «Կրնչիճնակու հարսանիքը» ներկայացումներին: Բարձր գնահատության արժանացան «Անօժիտը» (Սունդուկյանի անվան թատրոն), «Տհասը» (Պատանի հանդիսատեսի թատրոն), «Գայլերն ու ոչխարները» (Ամո-Խարազյանի անվան շրջիկ թատրոն), «Անմեղ մեղավորները» (Կիրովականի թատրոն): Նշվեցին «Անխրոպոլը» (Թբիլիսիի Հայ դրամա), «Անմեղ մեղավորները» (Բաքվի Հայ դրամա):

Ստուգատեսը ցույց տվեց, որ հայկական թատրոնները շարունակում և զարգացնում են ռուսական թատերագրության երկերի բեմական մարմնավորման լավագույն ավանդները, որ առհասարակ բնորոշ են հայ թատրոնին: Ստուգատեսային ներկայացումները վկայեցին հանրապետության թատերական արվեստի լավ մակարդակը, որ հաստատվեց նաև Լենինականի թատրոնի Երևանում կայացած հյուրախաղերով (1947):

Արդեն երրորդ անգամ հանրապետության երկրորդ թատրոնը մայրաքաղաքում հանդես եկավ տարիների ընթացքում կատարած իր աշխատանքի հանրագումարով: Այս անգամ թատրոնը հանդես եկավ «Բանդած օջախ», «Հատակում», «Ծառաներկուերորդ գիշեր», «Արա Գեղեցիկ», «Հարազատ մարդիկ» և «Կյանքի երգը» բեմադրություններով: Ներկայացումները, բացի վերջին երկուսից, մեծ հաջողություն ունեցան, հանդիսականներից ոմանք այն կարծիքն էին հայտնում, թե տվյալ պահին հանրապետության թատերական արվեստի լավագույն արտահայտությունը այդ ներկայացումներն են:

Հենց այս շրջանում, 1948-ին, կայացվեց անդրտացիոն աշխատանքի անցնելու որոշումը: Թատրոնները պետք է կրճատեին բեմադրական ծախսերը, սեղմեին ներկայացումներ պատրաստելու ժամկետները, ավելացնեին բեմադրությունների քանակը, նվազեցնեին հաստիքների թիվը և այլն:

Պետք է նկատել, որ հանրապետության թատերական ցանցն ընդարձակելու հետևանքով գրեթե բոլոր շրջանային կենտրոններում ստեղծվել էին պետական թատրոններ, որոնց մի զգալի մասը չէր արդարացնում իր դերը ո՛չ

գեղարվեստորեն, ո՛չ էլ գյուտական առումով: Եվ 1949—51 թվականներին, անդոտացիոն աշխատանքի անցնելու որոշման կապակցությամբ, հանրապետության մի շարք շրջանային թատրոններ դադարեցին գոյություն ունենալ:

Այս ամենի հետ միասին խոշոր միջոցներ էին տրամադրվում Երևանի Թատերական ինստիտուտին, որի շրջանավարտները 1948-ից արդեն հանդես եկան նախ մայրաքաղաքի, ապա և հանրապետության մյուս թատրոններում՝ մեղմելով ստեղծագործական նոր ուժերի ընդանց սուր կարիքը: Աստիճանաբար նկատվող նորավարտ դերասանները, ռեժիսորներն ու թատերագետները շատ չանցած հաստատեցին իրենց ստեղծագործական հնարավորությունները, հանրապետության թատերական կյանքում հետզհետե գրավելով ավելի ու ավելի նշանակալի տեղ:

Այս շրջանի բնորոշ մյուս երևույթը դերասանական հյուրախաղերի անսովոր առատությունն է: Բացառիկ ընդունելության գտան Վահրամ Փափազյանի շուրջ երեք տասնյակ ելույթները Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Համլետ» և «Օթելլո» ներկայացումներում (1946): 1950 թվականից Թբիլիսիի Հալ դրամատում հյուրախաղերով հանդես եկան Հրաչյա Ներսիսյանը, Օլգա Գուլազյանը, Ավետ Ավետիսյանը, ավելի ուշ՝ Վաղարշ Վաղարշյանը, Գուրգեն Ջանիբեկյանը, Դավիթ Մալյանը և ուրիշներ: Երևանի գեղարվեստական կյանքում ուշագրավ երևույթներ դարձան ռուս բեմի հայտնի վարպետներ Իգոր Իլինսկու, Վերա Մարեցկայայի և Միխայիլ Ցարյովի հյուրախաղերը (1952) Երևանի Ստանիսլավսկու անվան թատրոնում:

Այս ելույթներին հետևեցին ամբողջ թատերախմբերի փոխայցելությունները, որոնք վերականգնեցին և ավելի ամրացրին պատերազմի հետևանքով խոլացած թատերական կապերը:

* * *

Ինչո՞վ է բնութագրվում ժամանակաշրջանի հայ թատերագրությունը: 1946 թ. կուսակցության հայտնի որոշման պահանջով թատրոններն արդիական պիեսների մեծ հայտ ներկայացրին թատերագիրներին: Սրանք, ի պատասխան, գրեցին մեծաքանակ պիեսներ, որոնք, սակայն, հակառակ հարաբերության մեջ էին գեղարվեստական որակի հետ:

Ստեղծված բազմաթիվ պիեսներից քչերն էին, որ պահպանվեցին թատրոնների խաղացանկում. Մելիք Քոչարյանի «Հարազատ մարդիկ» և «Հին հիվանդություն», Արամ և Աշոտ Պապայանների «Մեծ հարսանիք», Նաիրի Զարյանի «Աղբյուրի մոտ» և «Փորձադաշտ», Գուրգեն Բորյանի «Բարձունքներում», Լևոն Ղարագյոզյանի և Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանի «Այս աստղերը մերն են», Ալեքսանդր Արաքսմանյանի և Ջավեն Վարդանյանի «Միքայել Նալբանդյան»:

Իհարկե, այս պիեսներն էլ ունեին էական թերություններ, սակայն, արձագանքելով ժամանակի հարցերին ու տրամադրություններին, դրանք ընդունելության գտան հանդիսատեսների մեջ: Գ. Բորյանի «Բարձունքներում» պիեսը (1947) թատերագրության մարզում բանաստեղծի առաջին փորձն էր և բնական է, որ թերություններ ունենար. գործողության հիմնական ուղուց դուրս ընկնող պատկերներ, ավելի պատմողական, քան դրամատիկական հատկանիշներ, գործող անձերից մի քանիսի սխեմատիկ գծագրություն և այլն: Բայց ջարքային գիմնազորների կենդանի պատկերումը, ռազմաճակատային կեն-

ցաղի և հերոսների ներաշխարհի տպավորիչ վերարտադրությունը բավական էին պինեսին հաջողություն բերելու համար։ Տարբեր ազգության մարդիկ՝ ռուսներ, հայեր, վրացիներ, ուկրաինացիներ ապրում են միայն մի ձգտումով՝ պաշտպանել հարազատ Կուլկսան մատույցները։ Եվ Հայրենական պատերազմի գեղարվեստական իմաստավորման կարիքն ունեցող հանդիսատեսը ճանաչվում էր դրանով, որովհետև այդ ոչ թե հարտարարվում էր, այլ արտահայտվում իրական հերոսների, շարքային զինվորների (Վաչեի, Նգորի, Դմիտրու, Արտավազդի և մյուսների) կենդանի ու գրավիչ կերպարանագծումների միջոցով։

Պետք է նկատել, որ այս դրամայում հեղինակի դրամատուրգիական բնութագրություն էին ստացել շարքային զինվորների կերպարները և ոչ թե պատմական իմաստով ավելի էական դեր ունեցող գործող անձինք, ինչպիսին էր, օրինակ, գործողության ընթացքը որոշող հրամանատար Օտյոլը։ Ջանալով, ի դեմս գլխավոր հերոսի, կատարելապես անհերի կերպար ստեղծել՝ հեղինակը հանգել էր սխեմայի։

Այդ թերությունն ակներև էր նաև «Այս աստղերը մերն են» պիեսում, որ թատերագրության առաջարեզ եկող Լ. Ղարագյոզյանի և Գ. Տեր-Գրիգորյանի առաջին գործն էր։ Սա, ինչպես «Բարձունքներում» դրաման, առաջին անգամ բեմադրվել էր Սունդուկյանի անվան թատրոնում (1949), արձագանք գտել և գնահատվեց մամուլում։ Դրա հիմքը ոչ միայն այն էր, որ հրիտասարդ թատերագիրները թարմություն էին բերում իրենց նոր հերոսներով, այլև գլխավորապես այն, որ պինեսը մեջտեղ եկավ այն ժամանակ, երբ ամբողջ երկրում լայն պայքար էր ծավալվել օտարամուտ ազդեցությունների, կոսմոպոլիտական մտածողության դեմ և արտահայտում էր հենց այդ պայքարը՝ բարձրացրած դպրոցի կյանքի, ուսանողության միջավայրում։ Պինեսը կառուցված էր հակադրության սկզբունքով, որը սակայն անկերևորեն կանխորոշված, ուստի և պարզունակ բնույթ ուներ՝ ժամանակի սովետական թատերագրության թերևս ամենաբնորոշ արատը։ Դրամատիկական կոնֆլիկտի ազատիկակ լուծման հետ է կապված պինեսի նաև մյուս թերությունը. ավելի կենդանի ու գրավիչ ստացվել էին ոչ թե գործողության ընթացքը պայմանավորող գլխավոր հերոսները (Նարինյան, Հրայր, Աթանեսյան, Ազատյան), այլ, թեկուզ և գլխավոր դեր չկատարող, բայց դրական հերոսի սխեմայից դուրս մնացած, հանրահայտ տեսակներ արտահայտելու պարտավորությունից ազատ հերոսները, ինչպիսին էր, օրինակ, ուսանող Շահենը։

Ժամանակի թատերագրության ընդհանուր թերությունը՝ մերկ ցնծագոչությունը, նույնքան պարզ երևում էր պատմա-կենցաղագրական պիեսներում, որ այս շրջանում երևան եկան ավելի շատ, քան երբևէ, թերևս այն պատճառով, որ դա դիտվում էր իբրև կոնֆլիկտի խնդիրը լուծելու դյուրին միջոց։ Պաս.ան հանդիսատեսի թատրոնում բեմադրվեց Դ. Գազազյանի «Խաչատուր Աբովյան» պիեսը (1948), Սունդուկյանի անվան թատրոնում՝ Ա. Արաբանեանյանի և Զ. Վարդանյանի «Միքայել Նալբանդյանը» (1952), ապա և Հր. Մուրադյանի «Խաչատուր Աբովյանը» (1955)։ Իհարկե, այդ պիեսները դրական դեր խաղացին՝ ստեղծելով պատմական ճշմարտացի անհատների բեմական մարմնավորման հնարավորություններ, բայց դրանք չդարձան դրամատուրգիական արվեստի նկատելի արժեքներ։ Պատմական անցյալին նվիրված պիեսներում հեղինակները, թվում է, կարող էին ավելի ազատորեն լուծել

Hans Thoma: Glasmalerei

Schutz Engelwacht, Glasgemälde (Detail)

կոնֆլիկտի խնդիրը, բայց նրանք այստեղ էլ չէին հասնում գեղարվեստական հաջողության, քանի որ կերպարների պատկերման մեջ չէին կարողանում դուրս գալ «իդեալական հերոսի» պարզունակ սխեմայից, իսկ դրամատիզմը չէր ըմբռնվում իբրև հերոսի բացահայտման միակ հնարավոր միջոց։ Գործող անձանց հանդես բերելով իբրև կանխորոշված մտքերի ու տեսակետների պարզ արտահայտիչներ՝ հեղինակները նրանց առաջ դնում էին դյուրությամբ կռահվող խոչընդոտներ (որոնց հաղթահարումը ներքին լարում չէր պահանջում հերոսից), սարքում նպատակահարմար տեսարաններ՝ գործող անձանց մեջ ի հայտ բերելով այն հատկությունները, որ կամենում էին իրենք՝ թատերագիրները։

Խաչատուր Աբովյանը, Միքայել Նալբանդյանը, այդ տարիների բեմ հանված ուրիշ պատմական անհատներ հանդես էին բերվում իրենց գործունեությամբ, շրջապատով, բայց իբրև բնավորություններ չէին բացահայտվում։ Հեղինակների մտահոգությունը ոչ թե նրանց ներաշխարհի, հոգեբանության դրսևորումն էր, այլ միայն հասարակական դերի պարզաբանումը։ Հեղինակները մեջ են բերում տվյալ գործչի կենսագրության հայտնի փաստերը, հանդես բերում նրա հետ շփված բազմաթիվ անձանց՝ չկարողանալով դուրս գալ նյութի մատուցման պատմողական-ցուցադրական եղանակի շրջանակներից։

Անհոնֆլիկտայնության տեսության զտարյուն պրտահայտությունը՝ լավի ու լավագույնի «կոնֆլիկտը», շատ բան էր վտանգում թատերագրության մեջ։ Այս շրջանում գրված բազմաթիվ պիեսներում աքողվում կամ անտեսվում էր հերոսի ներքին պայքարի հնարավորությունը և դրանով փաստորեն հերքվում էր մեր իրականության մեջ ներքին հակասությունների, բախումների առկայությունը, ուստի և թատերագիրը պետք է գործ ունենար այն «պայքարի» հետ, ուր դրականը հերոսը մղում է ավելի դրականի դեմ կամ հակառակը։ Այս պահանջին ի պատասխան երևան եկան մեծաթիվ անգույն պիեսներ, ինչպես Մ. Չամանյանի «Մեր թանկագին հյուրերը», Վ. Հացագործյանի և Զ. Խուդավերդյանի «Միլիոն», Գ. Ցաղջյանի «Նահանձելի բախտ», Ա. Պապայանի «Սեր առանց խարդավանքի», Մ. Օաթիրյանի «Անհորտակելի կամուրջներ» և այլն։

Եթե մի պահ մոռանանք այդ պիեսների գործող անձանց անունները և առանձին մանրամասներ, իսկույն աչքի կզարնի բոլորի համար ընդհանուր սխեման. արտադրության որևէ բնագավառի ընդհանուր առումով դրական նկարագրի տեր մի ներկայացուցիչ առաջ է քաշում սխալ թեզ։ Այնուհետև հանդես է գալիս ճշմարիտ տեսակետը պաշտպանող ուրիշ մի անձնավորություն, որը, կուսակազմակերպության քարտուղարի հորդորումով, սկսում է պայքարել նրա դեմ։ Հետո պատահաբար սկսվում սխալվողի մտերիմների շրջանում. նրանցից ոմանք անցնում են դրական հերոսի կողմը (երբեմն տեղի են ունենում խանդի տեսարաններ)։ Ի վերջո սխալական դրական հերոսը դարձի է գալիս և նոանդով օգնում այն ճիշտ տեսակետի իրագործմանը, որի դեմ քիչ առաջ պայքարում էր։ Գրեթե միշտ բանը վերջանում էր խնջույքի սեղանով։

Նկատված երևույթ է, որ ետպատերազմյան առաջին տասնամյակում մեր թատերագրության մեջ կատակերգությունը գերակշիռ տեղ է գրավում։ Դրա պատճառն այն էր նաև, որ կատակերգության ժանրն ավելի դյուրությամբ էր լուծում կոնֆլիկտի դժվարին խնդիրը։ Կատակը, սրախոսությունները, ծիծաղաշարժ վիճակները ինչ-որ չափով փոխարինում էին կենսական սուր կոնֆ-

լիկտին, համեմայն դեպս, սքողում էին դրա բացակայությունը: Այդ տարրերը միաժամանակ «վավատեռական» երանգ էին տալիս պիեսին, բայց այդ, դրական հերոսը կոմեդիայում հնարավորություն ուներ «պայքարելու» իրենց մերժելիությամբ անվիճելի այնպիսի երևույթների դեմ, որոնք նա կարող էր թևակոխել չառնչվել: Եվ այսպես, օրինական ճանապարհ էր բացվում նույն «աննախադեպական» հերոսի առաջ:

Աշխատանքի նկատմամբ ազնիվ վերաբերմունքի միտքը, որ ընկած էր Ն. Զարյանի «Ցնծամերձ այգին» մեկ արարով պիեսի հիմքում (1947), ավելի լայն ու խոր բացահայտվեց «Ալբյուրի մոտ» կատակերգության մեջ: Պիեսի անտարակուսելի հաջողությունը պայմանավորված էր ոչ միայն նրա ազդեցիկ ընդհանրացումով, հետաքրքիր հղացմամբ, այլև կատակերգական որակով, վարպետ ծիծաղով: Հեղինակի ծաղրի նշանակետը հասարակությանը քիչ տալու և շատ ստանալու հոգեբանությունն է, իսկ դրա կրողը Բալաբեկն է: Սա ամեն կերպ ջանում է խուսափել աշխատանքից, ապրել ուրիշների հաշվին: Լինելով իր էությամբ հակակրելի կերպար, Բալաբեկը, դրա հետ մեկտեղ, օժտված է յուրօրինակ հմայքով, հարուստ է կատակերգական գույներով: Ծատ ավելի, քան մյուս գործող անձինք: Բնավ պատահական չէ, որ հատկապես այս կերպարի անձնավորման հետ էր կապվում պիեսի բեմական հաջողությունը տարբեր թատրոններում:

Քննադատությունը նկատեց, որ ընդհանրապես քնարական տրամադրություն, լուսավոր գույներ ունեցող կոմեդիայում Բալաբեկի ատելության զայտուն կերպարը մենակ է մնում: Նա գրեթե պլակատային հակադրության մեջ է շրջապատի հետ, իսկ այդ հակադրությունը չունի կոնֆլիկտի բնույթ, քանի որ Բալաբեկը և մյուսները չունեն շփման եզրեր, նրանց սյուժետային գծերը համարյա չեն խաչաձևվում, գնում են զուգահեռ:

Այս թերությունները Ն. Զարյանը հաղթահարեց իր հաջորդ՝ «Փորձադաշտ» կատակերգության մեջ, որ նախորդի համեմատությամբ դրամատիկական ավելի հասուն գործ է (1953):

Հեղինակին այստեղ հաջողվել էր միասնական կոնֆլիկտի դրության մեջ առնել և՛ դրական, և՛ բացասական ուժերին: Կյանքի հանդեպ իրարամերժ տեսակետների բախումը պիեսում տեղի է ունենում կենսական հանգամանքներում: Եվ այստեղ էլ հանդես է գալիս Բալաբեկը: Բայց նա արդեն մենակ չէ, նրա գլխավերևը կա ավելի վտանգավոր մի տիպ, որ Նշան Գառնակերյանն է: Եվ եթե Բալաբեկը գողանում է հասարակական ունեցվածքը, կեղծիքով ու ստով գլուխ պահում, ապա տնտեսության տնօրեն Գառնակերյանը նույնն անում է ավելի «բարձր մակարդակով»: Նա արդեն չի բավարարվում սովորական կողոպուտով, փորձում է ավելի հատուցում ունեցող տեղծել իր անազնիվ ապրելակերպի համար՝ գիտական կոչում ձեռք բերել: Հենց այդ առիթով էլ բախվում է Կարսեցյանի հետ: Վերջինս իր գիտությամբ տարված, շրջապատի նկատմամբ մի փոքր անտարբեր, բայց ազնիվ մարդ է, որին սթափեցնում է Գառնակերյանի շահադիտական տենչը: Կարսեցյանը հետզհետե ակտիվանում է Գառնակերյանի հետ բախման մեջ մտնելով: Նա հասկանում է, որ իր հակառակորդի հոգեբանությունը հասարակական մեծ չարիք է և դրա արմատները խորն են:

«Փորձադաշտում», առաջին անգամ նոր ներկայացվում հայ թատերագրության մեջ, կոնֆլիկտը հասունանում է իրրև հասարակական տարբեր ուժե-

րի բախում, ընդ որում՝ կողմերից մեկը կանխավ չի դրվում անշահեկան վիճակների մեջ, ինչպես լինում էր սովորաբար: Բալաբեկը, որ գրեթե իբրև պատրաստի կերպար էր մտել այս պիեսի մեջ, երևում է իր բնավորության մի քանի նոր գծերով և, իր հերթին, շատ է նպաստում քաղքենական ու սեփականատիրական հոգեբանությունը բացահայտելուն: Պիեսն առաջին անգամ բեմադրվեց Սունդուկյանի անվան, ապա և Լենինականի թատրոնում (1953), որն այդ բեմադրությունը ցույց տվեց հայ արվեստի մոսկովյան տասնօրյակի ժամանակ (1956):

Այդ տարիների մեր թատերագրության մեջ իր ուրույն տեղն ունի Մ. Քոչարյանի «Հին հիվանդություն» կատակերգությունը, որ մեծ հաջողություն ունեցավ Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի բեմադրությամբ (1950):

Եթե մինչ այդ գրած, նույնպես հանդիսատեսային լայն ընդունելություն գտած, «Հարազատ մարդիկ» պիեսում (1947), պատերազմում կուրացած զինվորի տառապանքները ցույց տալով, հեղինակն ապավինում էր դիտողի վրշտալի զգացմունքներին, կենսական ճշմարտությունը զոհ էր բերում մելոդրամատիկական սխեմային, ապա «Հին հիվանդության» մեջ նա հիշտ լուծեց ժանրի և նյութի հարաբերության խնդիրը:

Ժամանակի պիեսներում քննադատվող, ժխտական վերաբերմունքի ենթարկվող կերպարները ներկայանում էին որպես միտումնավոր չարիք գործող կամ հանցագործ մտադրություններ ունեցող մարդիկ, մինչդեռ այս պիեսում փորձ է արվում դուրս գալ սխեմայի շրջանակներից և հանդես բերել այնպիսի կերպար, որ նպատակ չունի խաբել, անազնիվ ճանապարհով դիրքի կամ բարեկեցության հասնել, բայց իր հետամնացությամբ վնասում է գործին:

«Հին հիվանդության» կենտրոնական դեմքը՝ արտելի վարիչ Արշակ Բեգլարիչը հենց այդպիսի տիպ է: Կյանքի նրա ըմբռնումները ծիծաղելիորեն հնացած են, թողարկվող արտադրանքի որակը բարձրացնելու պահանջը նրա համար պարզապես հասկանալի չէ. արտելը կատարո՞ւմ է պլանը, ուրեմն՝ մնացածը պարապ խոսակցություն է, իրեն քննադատողներն էլ «ելնում են անձնական նկատառումներից»: Այդպես է մտածում Արշակ Բեգլարիչը: Եվ միանգամայն անկեղծորեն:

Հետաքրքիր է գծված Արշակի բնավորությունը. թափթփված, անշրջահայաց, ինքնագոհ մարդ է, գործ զգաստ և առողջ դատելու ունակությունից: Հնացած է նրա ողջ գործելակերպը, և անգամ՝ պաշտպանվելու եղանակը: Նա կարծում է, թե ամեն ինչ խոսելու վրա է. լեզու գտար «վերևում»՝ գործերդ հաջող կգնան, մինչդեռ կատարվում է հակառակը: Անհամոզիչ է պիեսի միայն ֆինալը. գործողությունը «երջանիկ վախճանով» ամփոփելու ընդունված սովորությունն հավատարիմ, հեղինակը վերջում ուղղում է իր հերոսին: Դրա հնարավորությունը, իհարկե, չէր բացառվում: Բայց դա արվել էր հեղինակի միջամտությամբ և ոչ թե կերպարի զարգացման բնականոն ընթացքով:

Ժանրային ավելի ստույգ բնութագրմամբ «Հին հիվանդությունը» վոդևիլ է, այստեղ առատ են թյուրիմացությունները, զավեշտալի առումնասը, արագատեմպ եղումուտը, սյուժեի անակնկալ դարձերը: Այս ամենը պիեսին պարգևվեցին բեմական երկարակեցություն, որի մեջ փոքր նշանակություն չուներ այն հանգամանքը, որ գլխավոր դերում հանդես էր գալիս Ֆ. Սարյանը:

Այդ տարիների կատակերգություններում նկատելի է մի ընդհանուր թերություն. դրական հերոսները, սակավ բացառությամբ, ժանրի ոլորտից դուրս

են: Նրանք, հատկապես դիրք ունեցող մարդիկ, միշտ լուրջ են, անխախտական: Կոմիկական վիճակները, սրախոսությունն ու ծիծաղը, շնորհվում էին միայն բացասական գործող անձանց, մինչդեռ դրական հերոսները կատակերգական ժանրին չեն մերվում, քանի որ անհարիր են կատակերգական միջավայրին:

Այլ մոտեցում ենք տեսնում Ա. Ղարագուլյանի «Գաղտնի գործիչ» կատակերգության մեջ. ցույց տալով 20-ական թվականների վերջին տարիների միջավայրը, հեղինակը հանդես է բերում ժամանակաշրջանի ստույգ զգացողություն, ծաղրում ու ծանակում է ապարեզից դուրս հետված ուժերին, ինչը վերադարձնելու նրանց հուսահատ ճիգերը: Բնական և կենդանի են գծագրված և՛ սրանք, և՛ ներգաղթած հրուշակագործ վարպետները, որոնք պատահաբար, ավելի ճիշտ՝ իրենց միամտության պատճառով, հայտնվում են դեպքերի կենտրոնում: Հեղինակն առնս չի մասնակցում գործող անձանց էությունը բացահայտելուն, նրանք բնութագրվում են անհատական խոսքով, վարքագծով, արարքներով:

Մեր թատերագրության մեջ թերևս ոչ մի ժամանակ այնքան շատ պատասխանատու պահանջներ չեն ներկայացել, որքան այս շրջանում: Բայց կարելի է հիշատակել միայն երկու թե երեք պիես, որ ունեն գեղարվեստական բավարար մակարդակ: Մանուկների ու պատանիների համար գրված պիեսներում հանդես են գալիս օրինակելի վարքի տեր տղաներ ու աղջիկներ, իսկ նրանց լրջությո՛ւն չար, անպիտան երեխաներ: Եվ, հակառակ հեղինակների ցանկության, ավելի հետաքրքիր են ստացվում անկարգ երեխաների կերպարները. օրինակելիներին տրված «զգաստ» հրահանգը սրանց չի վերաբերում՝ ազատ խոսում ու գործում են մինչև վերջին պատկերը: Իսկ մյուսները, «իդեալական հերոսի» սխեմայի պարտադրանքով, պետք է զգուշությամբ անեն ամեն մի բայլը, միայն ճիշտ բաներ ասեն ու իրատներ կարդան:

Նման թերություններով էին տառապում Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում բեմադրված գործերից Ն. Ադամյանի և Յա. Վոլչեկի «Հրաշքների երկիրը», Հր. Ղահրիանյանի «Ուսուցիչը» և ուրիշ պիեսներ: Այս պիեսներից տարբերվում են Ա. Շայբոնի «Երջանիկ սերունդը», ինչպես նաև Ա. Շայբոնի և Հր. Ղահրիանյանի «Սուվորովականները»:

Պիեսի ճյուռ դարձնելով արհեստագործական ուսումնարանի կյանքը, Ա. Շայբոնը չէր խուսափել պատանի հերոսների հոգսերն ու դժվարությունները ցույց տալուց, ուստի և կարողացել էր աշխատանքի հանդեպ ազնիվ վերաբերմունքի թեման արտահայտել ոչ թե ցուցադրաբար, այլ կերպարների (ուսումնարանի սաների ու նրանց վարպետների) իրական դրսևորմամբ: Պիեսի բեմադրությունը (1947), որ ուներ դաստիարակչական անուրանալի նշանակություն, հաջողության գտավ և, իրավամբ, լավ գնահատության արժանացավ մամուլում:

Նույնպիսի ընդունելություն գտավ «Սուվորովականներ» պիեսի բեմադրությունը (1948): Այստեղ գրավիչ ու հետաքրքիր ցույց էր տրված ռազմական ուսումնարանի միջավայրը, նրա սաների ընկերական համերաշխությունը: Այն միտքը, որ կյանքի դժվար պահերին պետք է ոչ թե առանձնանալ, այլ ապավինել ընկերական միջավայրի կարեկից ու արտապնդող վերաբերմունքին՝ պիեսում և բեմադրության մեջ արտահայտվել էր հոգեբանորեն հուզիչ և ճշմարտացի:

* * *

Ինչպես նշեցինք, Համ(բ)Կ Կենտկոմի 1946 թվականի հայտնի որոշումներից հետո մեր թատրոնների խաղացանկում արդիական պիեսները գերակշիռ տեղ գրավեցին։ Այդ պիեսներից շատերը պատկանում էին ռուս ժամանակակից թատերագիրներին։

1946-ի դեկտեմբերին Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրվեց Ա. Սուրովի «Ստալինգրադից հետո» պիեսը։ Սրանով մեր բեմում էլ ծայր առավ երիտասարդ հորարարների ու արդեն ձեռք բերածով բավարարվող, առաջընթացի անընդունակ ղեկավար աշխատողների հակադրությունը պատկերող ներկայացումների շարքը։

...Գործարանի դիրեկտոր Օսներդկոն ինքնավստահ, ինքնագոհ մարդ է, որ աշխատում է ու ապրում հին ձևով։ Նա չի ձգտում ավելին անել, քան նախատեսված է պլանով, քան այն, ինչին կարելի է հասնել առանց ուժերի լարման, հատուկ որոնումների։ Մինչդեռ հակառակ դիրքերում կանգնած մարդիկ, իհարկե, նորի երդվյալ կողմնակիցներն են, նրանք պայքարում են Օսներդկոյի արատավոր մտայնության ու գործելակերպի դեմ, ի վերջո նրան գիտակցել տալիս իր սխալը։ Հանդիսատեսին ներշնչվում էր այն միտքը, թե չկան օբյեկտիվ պատճառներ ու դժվարություններ, ամեն ինչ մարդկանց ցանկությունից ու գործելակերպից է կախված, եթե Օսներդկոն, նրա պես մարդիկ այլ կերպ մտածեն՝ մենք ոչ մի դժվարության չենք հանդիպի։ Իսկ թե ինչո՞ւ են նրանք այդպես մտածում,—այս հարցին պատասխան չէր տրվում։

Այդ պատասխանը չկար նաև Ա. Սուրովի «Կանաչ փողոց», «Լուսաբացը Մոսկվայի վրա», Բ. Ռոմաշովի «Մեծ ուժ», Ա. Սաֆրոնովի «Մոսկովյան բնավորություն», Ա. Ստելլի «Պատվի օրենք» պիեսներում, որոնք այդ տարիներին բեմ են հանվել հանրապետության տարբեր թատրոններում։ Եվ դա պարզ երևաց ժամանակակից ներկայացումների հանրապետական ստուգատեսում (Երևան, 1949)։

Ստուգատեսին մասնակցում էին այն թատրոնները, որոնց խաղացանկում կար 1948 թ. հոկտեմբերից մինչև 1949 թ. ապրիլը բեմադրված առնվազն երեք արդիական պիես։

Միշտ է, ստուգատեսի արդյունքները դրականորեն գնահատվեցին, «Այս աստղերը մերն են» ներկայացումը համարվեց «ճշգանակալի երևույթ սովետական թատրոնում»[1], բայց ակներև էր, որ գրեթե բոլոր պիեսներն ու ներկայացումները շատ նման են իրար, գեղարվեստական արժանիքներով՝ ավելի քան հավասար։ Այդ գործերի ճշգանակության ուռճացումը չէր կարող ծածկել այն իրողությունը, որ խաղացանկում արդիական թեմատիկայի ,գերակշռությունը առավելապես քանակային էր։ Ու թեև այդ իրողությունը հավաստող քննադատները համարվեցին «էսթետացող ֆորմալիստներ», հանդիսատեսը, թատրոնները ավելի ու ավելի էին հակվում այն կարծիքին, որ բեմադրված պիեսների մի զգալի մասը չի տալիս ժամանակի ճշմարիտ պատկերը։

Ավելի ուշ, 1951-ին, «Պրավդա» թերթը, անդրադառնալով Սունդուկյանի անվան թատրոնի խաղացանկին, գրել է. «Ճեղակած հեղինակների պիեսների վրա կատարած աշխատանքում թատրոնը թույլ է տալիս լուրջ սխալներ ու վրիպումներ։ Նա բեմադրության է ընդունել ոչ լիարժեք այնպիսի պիեսներ,

[1] «Коммунист», 1949, 28 հունիսի։

ինչպես Մ. Քոչարյանի «Հարազատ մայրիկ», Գ. Գաբրիելյանի և Մ. Ջամալովի «Արարատյան դաշտի աղջիկը», Գ. Բորյանի և Հր. Ղանդիլյանի «Հրաշալի գաճաճը»: Այդ պիեսներում հատապակ և պրիմիտիվ կերպով են լուսաբանվում սովետական կյանքի կարևորագույն երևույթները, բացահայտորեն են գալիս հակասությունների ու թափթփվածության հետքերը, կոնֆլիկտները ճաճանչ առացվում են մտացածին»[1]:

Բնութագրական է, որ հաջորդ շրջանում, ընդհուպ մինչև 50-ական թվականների կեսերը, «սակավադեպությանը» տարիներ էին: Օրինակ, Սունդուկյանի անվան թատրոնում երեք տարվա ընթացքում (1949—1952) բեմադրվել է միայն երկու ինքնուրույն գործ, որից մեկը (Գ. Բորյանի և Հր. Ղանդիլյանի «Հրաշալի գաճաճը») հանդիսացել է տասնամյակ ներկայացում:

Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմ հանվեցին Բ. Ռոմաշովի «Մեծ ուժը» (1948), Կ. Սիմոնովի «Օտար ափերը» (1949) և Ս. Միխալկովի «Ինչու Գոլուվինը» (1950), երեքն էլ արտադասիմանի առջև ստորաբաժանության տարբեր դրսևորումների դեմ ուղղված պիեսներ:

«Մեծ ուժը» պիեսում միմյանց կողքի տեսնում ենք երկու ընտանիք. մեկը՝ ամեն ինչով օրինակելի, մյուսը՝ լիովին մերժելի: Գիտահետազոտական ինստիտուտի դիրեկտոր պրոֆեսոր Միլյագինը քարացած մտածողության և, միաժամանակ, բուրժուական գիտության ու բարքերի առջև ստորաբաժանության մարմնացում էր: Նրա կարծիքով «գիտությունը պատկանում է ամբողջ աշխարհին» և այդ, ինչպես և որիշ, ոլորտներում «մարտերի ժամանակն անցել է»: Գործադրվելով արտադասիմանի, նա այնտեղ մերժվել է բուրժուական մշակույթի «ճորույթների» մեջ և սկսել է ներքնապես վերապրել: Ստորաբաժանության, կոսմոպոլիտիզմի, քաղքենիության արատներով բռնված են նրա ընտանիքի անդամները ևս: Տրամագծորեն այլ ճարտարով են հանդես գալիս գիտնական Լավրովն ու նրա ընտանիքը:

Պարզունակ հակադրության մոտ է սխեման էր, առավել կամ պակաս հմուտ մոտեցմամբ, իշխում ևան մյուս պիեսներում:

Նման պիեսները, չունենալով կենսական հարուստ բովանդակություն և գեղարվեստական բարձր արժանիքներ, դժվար վիճակի մեջ էին դնում թատրոնները, թելադրում բեմական սխեմատիկ մեկնաբանություններ: Իսկ դա կաշկանդում էր ռեժիսորների ու դերասանների աշխատանքը, հանգեցնում ստեղծագործական անհետաքրքիր և հոգեբանական ուղղագիծ ու միօրինակ լուծումների: Եվ նրանք ավելի ներշնչված աշխատում էին հայրենասիրության գաղափարն ավելի ազատ ու անկեղծորեն արտահայտող երկերի վրա: Դրա բնորոշ օրինակը «Երիտասարդ գվարդիան» էր (Ա. Ֆադեևի վեպի բեմականացումը), որ խաղացին հայկական մի քանի թատրոններում (Երևան, Բաքու, Թբիլիսի, Լենինական): Սունդուկյանի անվան թատրոնում 1947-ին բեմադրված «Երիտասարդ գվարդիան» ամուր հաստատվել էր խաղացանկում: Ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը, որ վերամշակել էր Գ. Գրակովի բեմականացումը, ներկայացման մեջ հասցրել հուզական մեծ ազդեցության: «Երիտասարդ գվարդիան» բեմադրվեց նաև Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում (1948): Ա. Տեր-Հովհաննիսյանի և Ա. Շիրոյանի հաջող բեմականացման հիման վրա ռեժիսոր Տ. Ջամիրխանյանն ստեղծել էր հետաքրքիր մի ներկայացում:

---

[1] «Правда», 1951, 16 դեկտեմբերին:

Այդ երկու բեմադրությունն էլ որոշ փոփոխություններով վերակենդանացվեցին 1948-ին, երբ ընդունվեց, որ վնասում երիտգվարդիականների գործողությունները սոսկ տարերային են, իսկ Կրասնոդոնի աշխատավորության էվակուացիան անկազմակերպ-խուճապային բնույթ է կրում: Սակայն, ցանկանալով ողղել այդ թերությունները, թատրոնները որոշ տեսարանների տվեցին կյանքի ընդմարտությունից հետու լուծումներ:

Խաղաղության պայքարի, պատերազմական նոր դավեր նյութող ուժերի մերկացման թեմաները երկրի թատրոններում ավելի ու ավելի ակներև տեղ էին գրավում:

1947-ի մայիսին Սունդուկյանի անվան թատրոնում ներկայացված «Ռուսական հարց» դրաման այդ թեմային նվիրված ամենահաջող պիեսներից էր: Ռեժիսոր Վ. Վարդանյանն ստեղծել էր հրապարակախոսական լայն շնչի մի ներկայացում, որ պիեսի հեղինակ, խորհրդային հայտնի գրող Կ. Սիմոնովի վկայությամբ, լավագույններից մեկն էր այդ պիեսի բեմադրություններից:

Խաղաղության, դեմոկրատիայի պաշտպանությանը, միջազգային ռեակցիայի դավերի մերկացմանն էր նվիրված նաև Ն. Վիրտայի «Դատապարտվածների դավադրությունը», որ բեմադրվեց Սունդուկյանի անվան թատրոնում (1949): Ամերիկյան իրականության սուր քննադատություն էր Հոուի և դ'Ցուսյի «Խոր արմատներ» դրամայի բեմադրությունը (1948, Սունդուկյանի անվան թատրոն):

Նույնպիսի խնդիրներ էին արծարծվում Լենինականի թատրոնում բեմադրված Ա. Ցակոբսոնի «Ընագայլեր» (1953), Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում բեմադրված Ս. Միխալկովի «Ուզում եմ տուն վերադառնալ» (1949) և Վ. Լյուբիմովայի «Ջրունիկը» (1949) պիեսները: Այս գործերի շնորհիվ թատրոնները ձեռք էին բերում հանդիսատեսի հետ միջազգային կյանքի կարևոր խնդիրների մասին խոսելու, քաղաքական լիցքի ներկայացումներ ստեղծելու հնարավորություն:

* * *

Արդիական պիեսների ակներև գերակշռությունը թատրոնների այս տարիների խաղացանկում կամա թե ակամա նվազեցնում էր դասական, մանավանդ հայ դասական երկերին վերապահվող տեղը: Բնորոշ է, որ «Պեպո» հայ դասական թատերագրության միակ գործն է, որ 1948-ից մինչև 1954 թվականը բեմ էր հանվել Սունդուկյանի անվան թատրոնում (1948): Հայ դասական դրամատուրգիան աննախընթաց ավելի լայն ներկայացվեց հանրապետության մյուս թատրոնների խաղացանկում. Լենինականի թատրոնում՝ «Քանդած օջախը» (1947), «Նամուսը» (1948), «Պատվի համարը» (1950), «Խաթաբալան» (1953), Թբիլիսիի Հայ դրամայում՝ «Գիքորը» (1947), «Էլի մեկ զոհը» (1949), «Ծայրը» (1952), Բաքվի Հայ դրամայում՝ «Երվգինեն» (1948), Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում՝ «Էլի մեկ զոհը» (1953), Կիրովականի, Ստեփանավանի, Նոր Բայազետի թատրոններում՝ «Խաթաբալան» (1952 և 1953), Գորիսի թատրոնում՝ «Պատվի համարը», «Չար ոգին», «Ավերակների վրան», «Ոուզանը» (1950—1953), Արտաշատի թատրոնում՝ «Մենամարտիվ մուրացկանները» (1953), Գորիսի և Նոր Բայազետի թատրոններում՝ «Պատուհաս աղբարը» (1952 և 1953), Կիրովականի, Ալավերդու, Նոր Բայազետի թատրոններում՝ «Պատվի համարը» (1950—1953), Երաժշտական կոմեդիայի

թատրոնում՝ «Եվ այլն կամ նոր Դիոգինեսը», «Ծուղրտորթը» (1949), «Արևելյան առասպելաբույժը» (1951), «Բալենու բոխչան», «Ոսկեա Պետրովիչն էն կինքումը» (1954):

Այս ցանկը ցույց է տալիս, որ հայ դասական թատերագրությունը հանրապետության թատրոնների խաղացանկում պատշաճ տեղ գրավից 50-ական թվականների առաջին տարիներին: Այս ներկայացումներից միայն մի քանիսն են, որ կարելի է գնահատել իբրև նոր խոսք դասական երկերի բեմական մարմնավորման առաջարկում («Քանդած օջախը» Լենինականի, «Եվ այլն կամ նոր Դիոգինեսը», «Ծուղրտորթը» Երաժշտական կոմեդիայի, «Պաղտասար աղբարը» և «Նամուսը» Սունդուկյանի անվան թատրոններում):

Այս առումով անհամեմատ մեծ եղավ ռուս դասական երկերի բեմադրությունների առեղծագործական նշանակությունը: Սա վերաբերում է Լենինականի թատրոնի «Կրեչինսկու հարսանիքը» (1946), Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Ամօժիտը» (1946), «Դիմակահանդես» (1949), «Կենդանի դիակ» (1951) և «Բալենու այգին» (1951) ներկայացումներին:

«Դիմակահանդես» ներկայացման մասին Դ. Դեմիրճյանը գրել է. «Ընտրուսանելի, հասարակայնորեն շեշտված մի ներկայացում, ոչ թե թանգարանային պատկեր, այլ պատմություն, որը դաժան իրականությամբ կանգնում է սոցիալիստական հասարակության դատաստանի առջև»[1]: Իսկ թատերագետ Բ. Եմելյանովը, համեմատելով Սունդուկյանի անվան թատրոնի և Մոսկվայի թատրոնի բեմադրությունները, առավելությունը տալիս էր երևանյան ներկայացմանը[2]:

Ստեղծագործական մեծ հաջողություն էր «Բալենու այգին»: Սա Ա. Չեխովի բեմական մեծակտավ երկերից առաջինն էր, որ խաղացվում էր հայ խորհրդային թատրոնում (1905 թ. Բաքվում ներկայացվել էր «Ճայը», հետագայում՝ «Առաջարկություն», «Արջը» և մյուս վոդևիլները): Բեմադրող-ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը բեմադրության ոճական ներարագրի մեկնակետ էր ընտրել Ռեպինակի այն միտքը, թե «Բալենու այգին» ոչ միայն կոմեդիա է, այլ տեղ-տեղ նույնիսկ ֆարս: Միաժամանակ, շեշտելով պիեսի քնարական շունչը, ռեժիսոր առաջին պլան էր բերել Տրոֆիմովի և Անյայի կերպարները՝ ուժգին ճշնշելով երկի լավատեսական ոգին:

Սունդուկյանի անվան թատրոնի ստեղծագործական ակնկերև հաղթանակը էր նաև Լ. Տոլստոյի «Կենդանի դիակ» դրամայի բեմադրությունը (ռեժիսոր Ա. Գուլակյան): Եթե «Դիմակահանդես» դրամայի Արբենինի դերը խաղում էին Վ. Վաղարշյանը և Վ. Փափազյանը, ապա Ֆյոդոր Պրոտասովի դերում հանդես եկան Վ. Վաղարշյանը, Հր. Ներսիսյանը, Վ. Փափազյանը և Գ. Ջանիբեկյանը՝ հարուցելով ոչ միայն բուռն հետաքրքրություն, այլև ստեղծագործական բանավեճ կերպարի մեկնաբանության շուրջը:

Այս շրջանում հայ թատրոնը հաջողություն ունեցավ Մ. Գորկու պիեսների բեմադրություններով, թեև դա հենված էր ավելի շուտ հին ներկայացումների վերականգնման վրա, քան նոր հղացումների և իրականացումների: Լենինականի թատրոնում 1946-ին վերականգնված «Հատակումը» և 1950-ին բեմադրված «Թշնամիները» արժեքավոր ներկայացումներ էին: 1952-ին ռեժիսոր

[1] «Սովետական Հայաստան», 1949, 26 հոկտեմբերի:
[2] «Театр», 1952, № 5, էջ 48—53:



Տեսարան «Ողակում» ներկայացումից

Մեջքը աջա՝ Ա. ԱՐԶՈՒՄԱՆՑԱՆ, Ռաշիդ բեկ՝ Ց. ԱՄԵՐԻԿՑԱՆ
Լենինականի Ա. Մոսկյանի անվան թատրոն, 1956



Տեսարան «Գողացված երջանկություն» ներկայացումից

Միհաջո՝ Ն. ԱՐԾՐՈՒՆՑԱՆ, Միկոլա՝ ԱՐՏ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՑԱՆ
Լենինականի Ա. Մոսկյանի անվան թատրոն, 1948



Օպերայի Ժ. ՓՈՒՄԱՅԵՐԸ
Ն. Ջաքիայի «Այրս Գեղեցիկ»



Օպեր՝ Ա. ՓԱՇԱՅԱՆ
Գ. Սունդուկյանի «Բանկոյի օրախ»

Բ. Զախավան Սունդուկյանի անվան թատրոնում վերաբեմադրեց «Եգոր Բուլչովը և ուրիշները»: Քննադատությունը դա գնահատեց իբրև ներկայացման «երկրորդ ծնունդ», իսկ բեմադրող ռեժիսորը գրեց, որ հին ներկայացումից նորի տարբերությունը «մանրամասների, դերասանական կատարման գույների մեջ է: Նորի մեր որոնումները ընթանում են կերպարների ավելի խոր, ռեալիստական վերծանման ուղղությամբ»[1]: Սունդուկյանի անվան թատրոնում (հայ բեմում առաջին անգամ) ներկայացվեց «Արևի զավակները» պիեսը (1953), ռեժիսոր Վ. Ակսյոնովի բեմադրությամբ:

Այս տասնամյակի խաղացանկի մյուս բնորոշ դասական հեղինակն է Ա. Օստրովսկին: Հայկական թատրոնները ներկայացրել են նշանավոր դրամատուրգի «Անօժիտը» (Սունդուկյանի անվան թատրոն), «Անմեղ մեղավորները» (Թբիլիսիի, Բաքվի, Կիրովաբադի հայկական թատրոններ, Կիրովականի և Գորիսի թատրոններ), «Ամպրոպը» (Թբիլիսիի Հայ դրամա), «Տաղանդներ և երկրպագուները», «Եկամտավոր պաշտոնը» (Լենինականի թատրոն), «Գայլեր և ոչխարները» (Ամո-Խարազյանի անվան թատրոն), «Բանուկ կայանումը» (Արտաշատի թատրոն): Ն. Գոգոլի պիեսներից բեմադրվել են «Ռևիզորը» և «Ամուսնությունը» (Լենինականի թատրոն):

Եվրոպական թատերագրությունը ներկայացվել է Լոպե դե Վեգայի, Մոլիերի, Գոլդոնիի, Շիլլերի, Հյուգոյի, Բալզակի և շեքսպիրյան մի շարք պիեսներով: Թեև Շեքսպիրի երկերից շատերը բեմ հանվեցին («Սիսալների կոմեդիան», «Արքա Լիր», «Օթելլո», «Ամեոպալիս հնքիաբ», «Անսանձի սանձահարումը», «Ջուր տեղը մեծ աղմուկ»), այս տասնամյակը քիչ բան ավելացրեց հայ բեմի շեքսպիրյան ավանդներին, որովհետև դրանցից ոչ մեկի բեմադրությունը չդարձավ թատերական արվեստի աչքի ընկնող երևույթ ո՛չ Սունդուկյանի անվան, ո՛չ էլ մյուս թատրոններում:

Հայկական թատրոնների այս շրջանի դասական խաղացանկում իրենց տեղը ունեցան Ի. Ծերանկոյի «Գողացված երջանկություն», Ի. Կարաջալեի «Կորսված ճամակ», Զ. Անտոնովի «Արևի խավարումը Վրաստանում», Զ. Զաբարյու «1905 թիվ», Ա. Ծագարելու «Կինտո» և ուրիշ պիեսներ:

Եթե ենթադրենք, որ այս ներկայացումները մեծ մասամբ վերաբերում են տասնամյակի երկրորդ կեսին, ապա կարող ենք հանգել այն եզրակացության, որ հանրապետության թատրոնները, հանդիսատեսի հետ ամուր կապ չհաստատելով արդիական պիեսների մեծ մասի միջոցով, միանգամից մղվեցին դեպի դասական թատերագրությունը: Եվ եթե տասնամյակի առաջին կեսի խաղացանկը բնորոշվում է ժամանակակից պիեսների առատությամբ, ապա երկրորդ կեսի խաղացանկի գերիշխանությունը պատկանում է դասական երկերին: Այս կտրուկ անցումը բավականաչափ աննպաստ է դարձնում հայկական թատրոնների խաղացանկի պատկերն այս շրջանում, մի բան, որ հաղթահարվեց հաջորդ տարիների գործունեության ընթացքում:

Այս տասնամյակի վերջերին են վերաբերում հայկական թատերախմբերի հյուրախաղային ելույթները եղբայրական հանրապետություններում: 1953-ի ամռանը Երևանի Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը մեկ ամիս հանդես եկավ Թբիլիսիում, ցուցադրելով «Աղբյուրի մոտ», «Մորգանի խնամին», «Հին հիվանդություն», «Արևելյան ատամնաբույժ», «Պարերի ուսուցիչը», «Վենե-

[1] «Коммунист», 1962, 19 մարտի:

տիկյան երկվորյակներ» բեմադրությունները։ Թբիլիսիի վրացական և հայկական մասնաճյուղում լույս տեսած հոդվածներ, Վրաստանի թատերական ընկերությունում այդ ներկայացումները քննարկվեցին, ընդհանուր դրվատանքի արժանացան Թ. Սարյանի (Բալաբեկ, Արշակ Բեգլարիչ) և Կ. Խաչվանքյանի (Ալդեմարդո, Տոնինո և Ջաննետտո) դերակատարումները։

Հաջորդ տարում (1954, հուլիս) տեղի ունեցան Երևանի Սունդուկյանի անվան թատրոնի և Բաքվի Ազիզբեկովի անվան թատրոնների փոխադարձ հյուրախաղերը։ Սունդուկյանի անվան թատրոնը Բաքվում ցուցադրեց «Պալտուսար աղքար», «Դիմակահանդես», «Օթելլո», «Փորձադաշտ», «Թևիրան» և «Միքայել Նալբանդյան» պիեսները։ Եղբայրական ադրբեջանի մայրաքաղաքում հայ արտիստները ելույթներ ունեցան ոչ միայն Ազիզբեկովի անվան թատրոնի բեմում, այլ նաև գործարանային ակումբներում։ Մասնույը ջերմորեն արձագանքեց թատրոնի ելույթներին. Ռ. Թահմասիբը, Ծ. Բադալբեյլին, Ա. Ալեքպերովը և ուրիշներ հանդես եկան հոդվածներով։ Այդ նույն օրերին Երևանում և մերձակա շրջաններում ներկայացումներ էր տալիս Բաքվի Ազիզբեկովի անվան թատրոնը։ Ադրբեջանական բեմի ճանաչված վարպետներ Մարզիա-խանում Դավուդովայի, Սիդգի Ռուխուլլայի, Մուստաֆա Մարդանովի, Ֆաթմա Կադրիի, Հոքումա Կուրբանովայի, Իսմայիլ Դադաստանլու և մյուսների արվեստն իր գեղահաստությանն արժանացավ հայկական մասնույի էջերում։

* * *

Շրջանային թատրոնների 1944-ին կայացած երկրորդ ստուգատեսից տասը տարի անց, 1954-ի սեպտեմբերին Երևանում կայացավ շրջանային թատրոնների հանրապետական երրորդ ստուգատեսը, որին մասնակցեցին Կիրովականի, Նոր Բայազետի, Արտաշատի և Գորիսի թատրոնները (մյուսները, ինչպես արդեն նշվել է, փակվել էին 1949—1951 թվականներին)։

Ստուգատեսը բացվեց Արտաշատի Ամո-Խարազյանի անվան թատրոնի «Փորձադաշտ» ներկայացումով։ Այդ թատրոնը ուներ 18 դերասան և այդ ուժերով տարնկան տալիս էր տասը բեմադրություն։ Թատրոնի ստուգատեսային բեմադրություններն ունեին ակնհայտ թերություններ։ Ռեժիսոր Ա. Մարտիրոսյանի բեմադրությամբ «Փորձադաշտը» փոխել էր իր ժանրային կերպարանքը, դարձել դրամա։ Սխալ էր ըմբռնվել պիեսի բուն իմաստը, աննկարի լրջացվել էին կերպարները, նրանց փոխհարաբերությունները (ինչպե՞ս կարելի է այդքան լուրջ հարցերի մասին կատակով, ծիծաղով խոսել...)։ «Խաթաբալաճ», այդ թատրոնի ցույց տված երկրորդ ներկայացումը, որ բեմադրել էր ռեժիսոր Ա. Մաթևոսյանը (Աշմաթ), արժանացավ ավելի լավ գնահատության։

Արտաշատի թատրոնի ներկայացումների թույլ տեղը, ինչպես նշվեց ստուգատեսի աոիթով, ռեժիսորական աշխատանքն էր։ Մայրաքաղաքին մոտ գտնվող այդ թատրոնում բեմադրություններով հանդես էին գալիս ամենատարբեր նախասիրությունների տեր մի շարք ռեժիսորներ՝ Զ. Ժամհարյան, Աշմաթ, Թ. Սարյան, Ց. Սողոմոնյան, Ա. Մարտիրոսյան, Գ. Միքոյանյան և ուրիշներ, մի հանգամանք, որ թատրոնը զրկում էր անհրաժեշտ դեմքից։

Կիրովականի թատրոնը ստուգատես էր բերել Հ. Պարոնյանի «Պաղտասար աղքարը» (ռեժիսոր Հ. Մալյան), Վ. Գուբարյովի «Ծուռ հայելիների թա-

գավորությունը» (ռեժիսոր Հ. Կարապետյան) և Շեքսպիրի «Ամեռային հեքիաթը» (ռեժիսոր Հ. Կարապետյան)։ Այս ներկայացումները նույնպես վերապահումներով ընդունվեցին։ Թատրոնի աշխատանքներում տեղ գտած թերությունները ունեին իրենց պատճառները։ Թատրոնի ստեղծագործական կազմը շարունակ փոփոխվում էր, սխալներ էին թույլ տրվում խաղացանկի ընտրության մեջ։ Եղած ուժերն ու հնարավորությունները հաշվի չառնելով, այստեղ երբեմն խաղացանկի մեջ էին մտցնում բարդ գործեր։ Այսպես. 1946-ին Ա. Մարտիրոսյանը բեմադրեց «Օթելլոն»։ Գլխավոր հերոսի դերում հանդես եկան Լ. Սարգսյանը և Ա. Վաչյանը, որոնցից ոչ մեկը չկարողացավ բարձրանալ բավարար մակարդակի։ 1952-ին բեմադրված «Վենետիկյան երկվորյակները» ներկայացումը բեմական աննպատակ դրություններու կուտակում էր, որտեղ արտաքին էֆեկտները, իրարանցումը, կեղծ աշխուժությունը դիմազրկել էին դերասաններին, նրանց մղել երկրորդ պլան[1]։

Իհարկե, թատրոնը այդ տարիներին ունեցել է նաև լավ աշխատանքներ։ Հիշագրավ էին, օրինակ, Ս. Վուրդունի «Վագիֆ» դրամայի (1948, ռեժիսոր Ա. Ալայան), «Ալվան ծաղիկ» հեքիաթ-պիեսի (1952, ռեժիսոր Հ. Կարապետյան), Հ. Պարոնյանի «Ատամնաբույժ արևելյան» կատակերգության (1952, ռեժիսոր Ս. Աբմաքչյան) պիեսների բեմադրությունները։

Գորիսի թատրոնը ստուգատեսին ցուցադրեց «Պատվի համար» դրամայի (ռեժիսոր Ա. Ալայան) և Վ. Միհկոլի «Առանց անունների տալու» կատակերգության (ռեժիսոր Ա. Թորոսյան) բեմադրությունները։ Առանձնապես հաջող էր առաջին ներկայացումը, որի երեք դերակատարում՝ Բ. Բժիկյանի Էլիզբարյանը, Մ. Մարտիրոսյանի Մարգարիտը և Գ. Գևորգյանի Սուրենը աչքի ընկան ու շշվեցին ժյուրիի եզրակացության մեջ։

Ստուգատեսի չորրորդ մասնակիցը Նոր Բայազետի թատրոնն էր, որ շրջանային թատրոնների համար նախատեսված 16-ի փոխարեն ուներ 12 դերասան։ Թատրոնը ցույց տվեց «Արզումանի կռիվը» (Ղ. Աղայանի «Երկու քույր» վեպի բեմականացումը, ռեժիսոր Լ. Մարտիրոսյան) և Վ. Սոբկոլի «Հարյուր միլիոն» (ռեժիսոր Հ. Մանվելյան) ներկայացումները, որոնք նույնպես վերապահումներով ընդունվեցին։

Ստուգատեսի արդյունքներին նվիրված իր հոդվածում ժյուրիի նախագահ Լ. Քալանթարը նշեց, որ շրջանային թատրոնները աշխատում են տուղ պայմաններում, նրանցից երեքը չունեն իրենց նկարիչը, թատերախմբերը վատ են կազմված, քիչ են երիտասարդ դերասան-դերասանուհիները, ռեժիսորները հաճախ չեն բերում ստեղծագործական կազմակերպչական աշխատանքում ունակություններ[2]։

* * *

Այնպիսի մի բարդ ժամանակաշրջան, ինչպիսին էր ետպատերազմյան առաջին տասնամյակը, իհարկե, տեսական ու գործնական լուրջ խնդիրների առաջ պիտի կանգնեցներ մեր թատերական քննադատությանն ու թատերագիտությանը։

---

[1] «Սովետական Հայաստան», 1952, 18 հունիսի։

[2] Լ. Քալանթար, Բարձրացնել ներկայացումների կուլտուրան, «Коммунист», 1954, 19 սեպտեմբերի։

Արդիական թեմային անվերապահ առաջնություն տալու, թատերական երկերում գաղափարական պայքարի և խաղաղության պաշտպանության հարցերին մեծ տեղ հատկացնելու պահանջը քննադատությանը տալիս էր ակնհայտ հրապարակախոսական շեշտ:

Ինչի մասին էլ խոսք լիներ՝ ներկայացման թե պիեսի, ռեժիսորի թե դերասանի աշխատանքի, կարևորվում էր երևույթի գլխավորապես հասարակական-քաղաքական նշանակությունը: Անգամ սովորական թատերախոսականներում մեծ տեղ էր գրավում ոչ այնքան երկի գեղարվեստական արժանիքների ու թերությունների վերլուծությունը, որքան հեղինակի պաշտպանած գաղափարի պարզաբանումը: Որոշ քննադատներ, կամա թե ակամա հետևում էին թատերական առեղծագործության ձևի ու բովանդակությունը միասնաբար դիտելու սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբունքից, տուրք տալով այն թյուր տեսակետին, թե քանի որ գեղարվեստական գործում առաջնայինը ոչ թե ձևն է, այլ բովանդակությունը, ապա ձևի հարցերին կարելի է կարևորություն չտալ:

Ժամանակի թատերական քննադատության մեջ դժվար չէր նկատել այն մտավախությունը, որ խորացավ հատկապես 1949-ին, երբ անհնա և ոչ միշտ արդարացի դատափետման ենթարկվեցին, ինչպես նշվում էր ժամանակի մամուլում, «էսթետացող» թատերական քննադատները: Հարուցվող գլխավոր մեղադրանքն այն էր, որ նրանք, իբր, էսթետիզմի և ֆորմալիզմի դիրքերից վարկաբեկում են սովետական հեղինակների գործերը, դրանց բնաղդությունները: Եթե կենտրոնական մամուլում այդպիսի քննադատության ենթարկվեցին մի խումբ աչքի ընկնող թատերական քննադատներ, նրանց թվում նաև Ցու. Ցուզովսկին, ապա մեր մամուլում «էսթետացող» քննադատների շարքը դասվեցին ասպարեզի գրեթե բոլոր աչքի ընկնող մարդիկ՝ Ս. Մելիքսեթյան, Ռ. Զարյան, Վ. Թերզիբաշյան, Ս. Հարությունյան: Այս ամենը, իհարկե, չէին կարող բացասական ազդեցություն չունենալ թատերագիտության և թատերական քննադատության վրա, որովհետև գեղարվեստական վերլուծության ամեն մի հիմնավոր փորձ կարող էր որակվել իբրև «էսթետացմամն» արտահայտություն, իսկ դա կարող էր աննախանձելի վիճակի մեջ դնել այդ քննադատին:

Բարեբախտաբար, այս դրությունը երկար չտևեց և հարցերի մեջ հստակություն մտցնելու համար հարկ եղավ «Պրավդայի» միջամտությունը:

«Պրավդայի» 1949 թվականի նոյեմբերի 29-ի «Դեպի թատերական արվեստի նոր վերելք» առաջնորդող հոդվածում արտահայտված այն միտքը, թե «Պայքարը ժամանակակից սովետական ներկայացման համար դա բնավ էլ պայքար չէ միայն թեմայի համար: Դա պայքար է նաև բարձր գաղափարայնության, բարձր գեղարվեստականության համար», մեծապես նպաստեց մեր քննադատության մեջ թափանցած թյուր ըմբռնումների հաղթահարմանը:

Թատերական ամենօրյա քննադատությամբ ետպատերազմյան առաջին տարիներին զբաղվում էին Ս. Բարսեղյանը, Ալ. Արաքսմանյանը, Ժ. Հակոբյանը, Ս. Սարգսյանը, Գուրգ. Սարյանը, Լ. Հախվերդյանը, Ս. Աղաբաբյանը, ավելի ուշ սկսեցին հանդես գալ Գ. Զարեհյանը, Ա. Հունանյանը, Հ. Գալստյանը, Ս. Ռիզաևը, Լ. Սամվելյանը, Հ. Սալախյանը, Լ. Խալաթյանը, Գ. Թաթոսյանը, Հ. Հովակիմյանը, թատերագիտության մեջ՝ Բ. Հարությունյանը, Բ. Հովակիմյանը և ուրիշներ: Մասնագիտական բարձրագույն կրթություն ստանալով Երևանի թատերական ինստիտուտում (թատերագիտական ֆակուլտետում

իր առաջին շրջանավարտները տվեց 1949-ին), երիտասարդ տեսաբաններն իրենց բանավոր և գրավոր ելույթներով թարմացրին ու հարստացրին քննադատության ասպարեզը: Տասնամյակի երկրորդ կեսին արդեն նկատելի էր այն ուղը, որ բերեց իր հետ քննադատների նոր սերունդը:

Եվ առհասարակ թատերագիտությունն ու թատերական քննադատությունն այս տասնամյակում, հատկապես դրա երկրորդ կեսին, միանգամից ձեռք բերեց մեծ կշիռ և նշանակություն: Թատերական գրականություն (աշխատություններ և հոդվածներ) այս շրջանում լույս տեսավ ավելի, քան նախորդ բոլոր տարիներին: Երևույթը պետք է բացատրել ոչ միայն հրատարակչական հնարավորությունների ընդլայնմամբ, այլև թատերագիտական մտքի կուտակումներով, որ միանգամից գտավ ասպարեզ: Այս տարիները, այսպիսով, եղան ոչ միայն երիտասարդ տեսաբանների հնարավորությունների հաստատման, այլև տարիների փորձ ունեցող թատերագետների աշխատանքի հրապարակման տարիներ:

Թատերագիտական ուսումնասիրությունների շարքը բացվեց Ս. Մելիք-Անթյանի «Թատերական ակնարկներ» գրքով (1945), որ հեղինակի երկարամյա գործունեության արդյունքն էր՝ հոդվածներ, զեկուցումներ, հուշեր: Այս շրջանում թատերագետը լույս ընծայեց նաև Գևորգ Ձմշկյանի «Իմ հիշատակարանը» (1953) ներածականով ու ծանոթագրումներով և «Հովհաննես Աբելյան» մենագրությունը (1954): Ս. Հարությունյանը հրապարակեց «Ամիրոնի վրա» հոդվածների ժողովածուն, Բ. Հարությունյանը՝ «Հայ-ռուսական թատերական կապերը» (1955) հետազոտությունը: Գրականագետ Ռ. Զարյանը, որ այս շրջանից սկսեց զբաղվել թատերագիտությամբ, լույս ընծայեց «Պայքար ռեալիզմի համար հայ թատրոնում» (1953), «Պայքար ռուս դրամատուրգիայի համար հայ թատրոնում» (1954) ուսումնասիրությունները և, մանրամասն ծանոթագրումներով ու տեքստային տարբերակներով, Գաբրիել Սունդուկյանի երկերի գիտական հրատարակության երեք հատորը (1951 և 1952): Հրատարակվեց գրականագետ Գևորգ Աբովի «Գաբրիել Սունդուկյան» ծավալուն մենագրությունը: Ժամանակակից թատերագրության վերաբերյալ հրատարակվեց երկու գիրք. պրոֆեսոր Հ. Գյուլիքևիխյանի «Սովետական դրամատուրգիայի մասին» զեկուցումների ու հոդվածների ժողովածուն (1948) և Լ. Հախվերդյանի «Մեր օրերի հայ դրամատուրգիան» մենագրությունը (1955):

Այս շրջանում սկսեցին լույս ընծայվել թատերական արվեստի այլ ճյուղեր դեմքերին նվիրված ոչ մեծ մենագրություններ, ինչպես Ս. Հարությունյանի «Արուս Ոսկանյանը» և «Վաղարշ Վաղարշյանը» (1953, 1954), Գ. Ստեփանյանի «Արուսյակ Փափազյանը» (1955), Ս. Սարգսյանի «Միքայել Մանվելյանը» (1955): Այս տասնամյակումն է, որ հայ թատերական գրականությունը հարստացավ հուշագրությունների մի շարքով. Օ. Գուլազյան՝ «Հուշեր» (1946), Հասմիկ՝ «Թատերական հուշեր» (1947), Միքայել Մանվելյան՝ «Էջեր իմ կյանքից» (1950):

Վերջապես, այս շրջանում է, որ Մոսկվայի հրատարակչություններն լույս ընծայեցին հայ թատրոնին վերաբերող երկու արժեքավոր գիրք. Ցու. Ցուզովսկու «Կերպար և դարաշրջանը» (1947), որի հիմքում ընկած են հեղինակի քաղած տպավորությունները Երևանում 1944-ին կայացած շեքսպիրյան ֆեստիվալից և թատերագետ Գ. Գոյանի «Հայ թատրոնի 2000 տարին. հին Հայաստանի թատրոնը» երկհատոր աշխատությունը (1952):

Հայ թատերագիտության ձեռքբերումներն այս տասնամյակում ավելի քան ակնհայտ են, սակայն այդ նույնը չի կարելի ասել թատերական արվեստի տեսության վիճաբերյալ։ Այս շրջանը հայ խորհրդային թատրոնի պատմության մեջ թերևս միակն է, երբ տեղի չի ունեցել ոչ մի բանավեճ։ Իհարկե, դյուրին բան չէր բանավեճ բացել այնպիսի ժամանակներում, երբ արդիական թեմային ձվիրված պիեսի կամ ներկայացման թերությունների ճշումը կարող էր դիտվել իբրև գաղափարական սպեթակում։

Կոմունիստական կուսակցության պատմական XX համագումարը, որ տեղի ունեցավ 1956 թվականին, վիթխարի ճշանակություն ունեցավ բովանդակ Սովետական Միության և՛ տնտեսական, և՛ քաղաքական-գաղափարական կյանքում։ Կուսակցական սկզբունքայնությամբ և խստությամբ քննադատվեցին անհատի պաշտամունքի հետևանքով երկրի կյանքում տեղ գտած մերժելի երևույթները և հետևողական կերպով հաղթահարվեցին դրանց հետևանքները։ Համագումարը լայն հեռանկարներ բացեց ժողովրդի կյանքի բոլոր ասպարեզների, նաև թատերական արվեստի հետագա զարգացման առաջ։

ՌԵԺԻՍՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

Հայրենական մեծ պատերազմում խորհրդային ժողովրդի ավանդած պատմական հաղթանակը հասարակական զարգացման լայն հեռանկարներ էր բացում երկրի առաջ, որ պետք է լուծեր տնտեսական, քաղաքական և կուլտուրական վիթխարի խնդիրներ: Այս շրջանում առանձին ջանասիրություն ստացավ գաղափարական աշխատանքի ասպարեզը. բավական է ասել, որ ետպատերազմյան առաջին երկու-երեք տարում կուսակցության Կենտրոնական կոմիտեն ընդունեց որոշումների մի շարք, որ անմիջապես վերաբերում էին արվեստին և գրականությանը:

Այս տարիներին արվեստի մեջ ևս բացահայտորեն շեշտվում էր Ստալինի անձի պաշտամունքը, որ անխուսափելի ազդեցություն ունեցավ խորհրդային թատերագրության և թատրոնի բովանդակության ու ոճաբանության վրա: Այս տարիներից ծայր առավ բավականաչափ լայն ծանոթությունը ժամանակակից արևմտյան արվեստի, մասնավորապես կինոյի և գրականության հետ, ավելի ու ավելի սերտ կապեր հաստատվեցին ժողովրդական դեմոկրատիայի երկրների կուլտուրայի գործիչների հետ: Ուրիշ խոսքով, մեր արվեստի ինչ-որ չափով մեկուսացած կյանքը, որ ընթանում էր 30-ական թվականների պայմաններում, խախտվեց Արևմուտքի և Արևելքի արտառամիմանյան երկրների հետ ունեցած կուլտուրական շփումների շնորհիվ:

Հասարակական կյանքի այս և ուրիշ երևույթներ չէին կարող ներգործություն չունենալ երկրի բովանդակ գեղարվեստական կյանքի, ուրեմն նաև թատրոնի, ռեժիսորական արվեստի վրա:

Հատկանշական է, որ հենց ետպատերազմյան առաջին տասնամյակում ծավալվեց լայն բանավեճ Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի ժառանգության հարցերի շուրջը: Բանավեճի ընթացքում շոշափվեցին նաև ռեժիսորական արվեստի խնդիրները, քննադատվեցին ռեժիսուրայի վերաբերյալ որոշ սխալ պատկերացումներ, փորձեր արվեցին իմաստավորելու ռեժիսորական արվեստի այն հարուստ փորձը, որ խորհրդային թատրոնը կուտակել էր երեք տասնամյակի ընթացքում: Բանավեճին մասնակից եղան նաև հայ թատրոնի գործիչները, որոնց համար նույնպես տեսական վեճը ուներ միանգամայն գործնական նշանակություն: Բանն այն է, որ 40-ական թվականներին հայ ռեժիսորների մեջ կային Ստանիսլավսկու ուսմունքի ոչ միայն «հետևորդներ», այլև այդ ուսմունքից «շեղվողներ», և այն ժամանակ, երբ «հետևորդների» բեմադրությունները չէին բարձրանում գեղարվեստական միջին մակարդակից՝ «շեղվողների» աշխատանքներն աչքի էին ընկնում վառ թատերայնությամբ, պատկերավոր բեմավիճակներով, կենդանի ռիթմով: 1950 թ. բանավեճը, որ հասունացած էր նախորդ հինգ տարվա ռեժիսուրայի հակասական զարգաց-

մամբ, թեև չէր լուծում, բայց առաջադրում էր Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի ռեժիսորական արվեստի էության ճշմարիտ իմաստավորման, իրոք ստեղծագործական ըմբռնման խնդիրը:

Ինչպես ժամանակի թատերական արվեստի բուն պրակտիկայում, այնպես էլ տեսական վեճերում Ստանիսլավսկու ուսմունքն ընկալվում էր իսպառ մեկուսացած ռեժիսուրայի այն ուղղություններից, որ ներկայացնում էին Վախթանգովը, Մեյերհոլդը, Թայիրովը, որոնց, հատկապես վերջին երկուսի, աննումները պատշաճ չէին համարում մեջտեղ բերել: Խորհրդային ռեժիսուրայի աճցյալի միակողմանի գնահատությունը, նրա բազմակողմանի ստեղծագործության արհեստական աղքատացումը ամենախիթար հետևանքի էր հանգեցնում նաև առօրյա աշխատանքում: Բանը հասնում էր այնտեղ, որ ռեժիսորական ինքնուրույնության ամեն մի արտահայտության, պայմանական ամեն մի լուծում, որ «նման չէր կյանքին», հայտարարվում էր ֆորմալիստական և ենթարկվում էր հասարակական ճահճատիճքի: Դա, բնականաբար, կեղծիքի շեշտ էր մուծում նաև քննադատության մեջ, թատրոնի վերաբերյալ հետազոտական աշխատանքներում: Պատահում էր նաև, որ գեղարվեստականության հարցերի անկեղծ ու սկզբունքային գնահատությունը ճոչակվում էր իբրև «բուրժուական օբյեկտիվիզմ», մինչև իսկ հակահայրենասիրական գործունեություն: Թերևս պատահական չէ, որ հենց թատերական քննադատների միջավայրում «հայտնաբերվեց» հակահայրենասիրական խմբակավորում, որի իբր գործում էր բուրժուական գաղափարախոսության դիրքերից: Թատրոնի գործիչները մեղադրվում էին ֆորմալիստական հակումների մեջ, թատերագրության հերոսը՝ Արևմուտքի առաջ ստորաքարշության անելու, թատերական քննադատը՝ կոսմոպոլիտիզմի, թատերական ընկարիչը՝ դեկորատիվիզմի,—չափազանց շատ մեղադրանքներ ներպատերազմյան մի քանի տարվա գործունեության համար:

Այս պայմաններում ռեժիսուրայի զարգացումը, որ կոչված էր ղեկավարել թատերական ասպարեզը գաղափարապես և գեղարվեստորեն, դրված էր բավականաչափ դժվարին կացության մեջ:

Ռեժիսուրայի գեղագիտական դիրքերի անորոշությունը, ինքնուրույնության երկյուղը, ժամանակակից շատ պահանջների հնարածին կոնցեպցիաները բեմի վրա ճշմարտանմանի դարձնելու ստիպողական ջանքերը և, այս ամենի հետ, ժամանակի մեծաճշգանակ երևույթները գեղարվեստորեն խորունկ իմաստավորելու անսահման ցանկությունը՝ ակներևորեն արտացոլվեցին ներպատերազմյան առաջին տասնամյակի ռեժիսորական արվեստում: Ընդհանուր այդ շրջանի ռեժիսուրայի զարգացման հակասական խայտաբղետությանը, այնուամենայնիվ, կարելի է նկատել այն հիմնական միտումները, որ բնորոշում են նրա պատկերը: Դրանք միաձգամայն հստակորեն արտահայտում էին այն գաղափարական ուղղությունները, որ ժամանակին տիրապետում էին խորհրդային թատրոնում:

Հաղթականորեն ավարտված պատերազմը, աճող գոտեմարտում հանդես եկած ժողովրդական հերոսությունը արվեստից պահանջում էին պատմական սխրագործության բարձրաշունչ իմաստավորում: Ճարտարապետությունը և քանդակագործությունը մոտիկ անցյալի երևույթները հավերժացնում էին մոնումենտալ հուշարձաններով ու կառույցներով, կինոն դիմում էր լայն կտավների՝ ռազմի վիթխարի, բազմամարդ տեսարանների, գրականության մեջ

ստեղծվում էին բազմապլան վեպեր, ընարչությունը ներկայացնում էր մեծ ծավալի և ընդգրկման պատկերներ։ Ռոմանտիկալով տոգորված այդ պաթոսը թափանցեց նաև թատերական ասպարեզ։ Ամենից ցայտուն դա երևաց Ալ. Տադենի «Երիտասարդ գվարդիայի» բեմականացման և բեմադրության մեջ։

Հայկական թատրոններից շատերը դիմեցին այդ վեպին և ամեն մեկը յուրովի, պետք է ասել նաև՝ ստեղծագործորեն հետաքրքիր մեկնաբանեց այդ երկը, որ բեմ էր հանվել խորհրդային թատրոնների մեծ մասում և իր ինքնատիպ թատերական լուծումը գտել Վախթանգովի անվան (ռեժիսոր Բ. Ջախավա) և Մայակովսկու անվան (ռեժիսոր Ն. Օխլոպկով) թատրոններում։ Հայ ռեժիսորների աշխատանքը ճիշտ գնահատելու համար հարկ կլինի ծանոթանալ այն մեկնություններին հետ, որ տվել էին երկին այդ առաջնակարգ թատրոնները։ Բ. Ջախավան և Ն. Օխլոպկովը դիմել էին վեպի տարբեր բեմականացումների, քանի որ նրանցից ամեն մեկը յուրովի էր ընկալում երիտգվարդիականների պատմությունը։ Եթե Վախթանգովի թատրոնին գրավում էին կրասնոդոնյան հերոսների ապրումները, նրանց բնավորության կազմավորման, հերոսական իրողության նախապատրաստման ընթացքը, ապա Օխլոպկովին գրաղեցնում էին իրողության արտաքին շրջադարձերը, նա առաջին պլան էր մղում հերոսության փառաբանումը՝ դրան պատկերավոր սիմվոլիկ ձև տալով։ Վախթանգովյան թատրոնի ներկայացման կոնկրետությունը և հավաստիությունը տեղ-տեղ խանգարում էին գեղարվեստական լայն ընդհանրացման հասնելուն, իսկ Օխլոպկովի բեմադրության ընդհանրացված ձևերը միշտ չէ, որ ամրապնդվում էին գործող անձանց վարքագծի ճշմարտացի և կոնկրետ վերլուծությամբ։ Այդ երկու հիանալի ներկայացումներում «Երիտասարդ գվարդիան» բացահայտվում էր երկու հակադիր դիրքերից։

Այս երկու մեկնությունների զուգորդման ճանապարհն ընտրեց ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը՝ «Երիտասարդ գվարդիան» 1947 թ. բեմադրելով Սունդուկյանի անվան թատրոնում։ Աշխատելով բեմականացման նույն տարբերակի վրա, ըստ որի բեմադրել էր Ն. Օխլոպկովը, հայ ռեժիսորը աշխատեց այն հարըստացնել հենց վեպի մոտիվներով, ուժեղացնել ներկայացման հերոսական ճնշողությունը։ Ոչ միայն հերոսի կազմավորման ընթացքը, այլև նրա հերոսական արարքը հավասարապես զբաղեցնում էին ռեժիսորին, հավասար ցայտունությամբ բացահայտվում բեմի վրա։ Աճեմյանի ներկայացման մեջ տիրապետում էր ոչ միայն պատկերավոր սիմվոլը, այլև դրա ամրապնդումը հերոսների իրական վարքագծով։ Բեմական կերպարներից ամեն մեկի մանրամասն մշակումը չէր խանգարում ռեժիսորին ստեղծել պաթոսալին ներշնչմամբ թափանցված կոմպոզիցիաներ, որոնց մեջ ներկայացման հիմնական թեման արտահայտվում էր ռեժիսորական ընդգծված բեմավիճակներով։ Բազմամարդ տեսարանների պոլիֆոնիկ մշակումը օգնում էր ամեն մի առանձին կերպարի քաղդակային ցայտունացմանը՝ առանց դիպչելու նրա կենսական հավաստիությանը։

Ինքնուրույն ճանապարհով ընթացավ Տ. Ծամիրխանյանը՝ նույն երկը բեմադրելով Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում։ Ռեժիսորի ուշադրության կենտրոնում ոչ այնքան երևույթն էր, որքան իրենք՝ երիտգվարդիականները, որոնց երբեք չէր լքում ռոմանտիկական շունչը, պատանեկան ավյունն ու անմիջականությունը։ Ռոմանտիկան թափանցում էր ամբողջ ներկայացման մեջ, գունավորում պատանի հերոսների վարքագիծը, բեմադրության ինքնատիպ ու

գունագեղ ձևավորումը: Նկարիչ Վ. Վարդանյանին հատկապես հաջողվել էին բացօթյա տեսարանները, և հերոսներն էլ իրենց ավելի ազատ էին զգում այդ տեսարաններում՝ Կրտսեռոդոնի փողոցներում ու հրապարակներում, ամեղոտ տափաստանների ֆոնի վրա:

Երիտգվարդիականների հերոսացումն ու վեհաշրումն այստեղ չէր կատարվում պաթոսի շահարկմամբ, որից չխուսափեց, օրինակ, Լենինականի թատրոնի «Երիտասարդ գվարդիայի» ռեժիսոր Ալ. Աբարյանը: Ընտրելով հերոսականի արտահայտման վաղաժամոթ միջոցներ, իր ներկայացման մեջ նա տեղ էր տվել և՛ պաթոսային դեկլամացիային, և՛ մոնումենտալ կերվածքներին, և՛ ճնշուճնային էֆեկտներին, բայց այդ ամենը, ամրապնդված չլինելով դերասանի ներքին բնական զգացողությամբ, մեծ տպավորություն չէր թողնում:

«Երիտասարդ գվարդիայի» ճակատագրական բեմադրություններից վերստին հաստատեցին այն իրողությունը, որ իսկական թատերական ստեղծագործությունը ծնվում է կենսականորեն ճշմարիտ կոնցեպցիայից, որ արտացոլում է իրականության երևույթները: Հենց դա էր պակասում խորհրդային թատերագրությանը, որին լայնորեն դիմում էին թատրոնները՝ կենսագործելով կուսակցության Կենտրոնական կոմիտեի «Դրամատիկական թատրոնների խաղացանկի և նրա բարելավման միջոցառումների մասին» որոշումը:

Այս տարիներին առավել ցայտուն դրսևորվեց ևս մի հետաքրքիր ռեժիսորի ստեղծագործությունը: **Տիգրան Ավագի Շամիրխանյանը (1899—1952)** ծնվել է Շուշի քաղաքում: Նա դեռ երեխա էր, երբ իրենց ընտանիքը տեղափոխվում է Բաքու, իսկ հետո՝ Թիֆլիս: Տ. Շամիրխանյանի սովորությունն ու երիտասարդությունն անցնում է Թիֆլիսում, այդ իսկապես թատերային, գունագեղ ու խայտաբղետ քաղաքում:

Տ. Շամիրխանյանի ստեղծագործական կենսագրությունը գրեթե չի տարբերվում նրա սերնդի ռեժիսորների կենսագրությունից. թատրոնով հրապուրվել է վաղ հասակում, կուրքերը եղել են Աբելյանն ու Սիրաունյանը, շատ շուտով ինքն էլ սկսել է հանդես գալ սիրողական ներկայացումներում, սովորել է Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի դպրոցում: 1921—1922 թվականներին ուսանել է Մոսկվայի Հայկական դրամատիկական ստուդիայում, ապա ընդունվել Մոսկվայի թատերական արվեստի պետական ինստիտուտ (ԳԻՏԻՍ), որի ռեժիսորական ֆակուլտետում ավարտել է 1934-ին:

Տասներեք տարուց ավելի Շամիրխանյանը հանդես է եկել իբրև դերասան, ճվաճելով կատակերգակի հատկություն. խաղացել է մոտավորապես չորս տասնյակ դեր: Մոտավորապես նույնքան բեմադրություն է տվել իբրև ռեժիսոր: Դերասան Շամիրխանյանը ճանաչվել է իբրև բեմի ակադեմավոր վարպետների արժանի խաղընկեր, իբրև ռեժիսոր գնահատվել է, բայց այդպիսի հիմնական կարծիքների չի արժանացել: Եվ, այնուամենայնիվ, Տիգրան Շամիրխանյանը թատրոնի պատմության մեջ մնում է նախ և առաջ իբրև ռեժիսոր: Նրա ստեղծագործական ճակատագրին հետևելով կարելի է մի անգամ ևս համոզվել, թե որքան կարևոր ու էական է եղել ռեժիսորը հայ խորհրդային թատրոնի համար, որ դյուրությամբ հրաժարվել է դերասանական շնորհքներից՝ մասնագետ ռեժիսոր ունենալու համար: Նա գրաղվել է բեմական արվեստի նաև տեսական հարցերով, լույս ընծայելով «Դերասանական արվեստի հիմունքների մասին» գիրքը:

Շամիրխանյանը սուր և ճկուն դերասան էր, հարուստ երևակայությամբ և ռիթմի հիանալի զգացողությամբ՝ հատկանիշներ, որոնք արտահայտվեցին նրա ռեժիսորական ստեղծագործության մեջ, թեպետև ոչ նույն փայլով: Նրա դերասանական նկարագրի մասին մոտավոր պատկերացում կազմելու համար բավական է մտաբերել նրա մի քանի բնորոշ դերակատարումները՝ Սանչո Պանսա, Սգաանարել, Գիքո: Հոդվածագրերից մեկը խոստովանում է, որ Շամիրխանյանի Սանչոն նույնիսկ չէր զիջում Ներսիսյանի Դոն Կիխոտին. «Առանձնապես աչքի է զարնում դերասանի ճկուն և թեթև ու անբռնազբոսիկ խաղը»[1]:

Երևանի Առաջին պետթատրոնի թիֆլիսյան հյուրախաղերի ժամանակ Շամիրխանյանը հանդես է գալիս Դարչինյանի («Ծառում»), Գիքոյի («Պեպո») դերերում և ունենում մեծ հաջողություն: «Պրոլետար» թերթի հոդվածագիրը գրում է. «Նոր դերասաններից շատերի մասին խոսել ենք արդեն, սակայն կան մի քանի հոգի ևս, որոնց մոտից անտարբեր անցնելը հանցանք կլինի: Մենք նկատի ունենք Տ. Շամիրխանյանին, որ անզուգական տիպ ներկայացրեց մեզ Դարչինյանի դերում («Ծառում»), ինչպես «Պեպոյի» Գիքոն կենդանացրեց մեր առաջ: Եթե հասարակության բոլոր ցանկությանն ընդառաջ գնալով պետդրամայի խումբը կրկնեց, ծրագրից դուրս, երկու անգամ «Ծառումը», ապա այդ հաջողությունը պետք է վերագրել նրան, որ հանդիսականը մի քանի անգամ ուզեց տեսնել անմոռանալի Դարչինյան-Շամիրխանյանին, Նիկիտ աղա-Ավետիսյանին, Սոթիկյան-Ջանիբեկյանին և այլն»[2]:

Նման փայլուն գնահատականներ են տվել Շամիրխանյանի մյուս դերակատարումներին ևս, ըստ որում ընդգծվել է, որ դերասանն իրեն «շատ ազատ է պահում բեմի վրա», որ «նրա համարձակությունը բեմի վրա իր հաջողության գրավականներից է, որից պետք է օգտվեն մյուսները»[3]:

Դերասանական ստեղծագործության այս գծերը արտահայտվել են նրա ռեժիսորական արվեստում, թեպետև այստեղ էլ ռեժիսոր Շամիրխանյանը համարձակությամբ և ներքին ազատությամբ զիջում էր դերասան Շամիրխանյանին:

Նրա առաջին ինքնուրույն բեմադրությունը դարձավ 1929-ին Երևանում բացված Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի առաջին ներկայացումը՝ «Պայթյուն»: Հետագայում Շամիրխանյանը թեպետև շատ պիեսներ բեմադրեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում և հանրապետության այլևայլ թատրոններում, բայց նրա ռեժիսորական համբավը կապվում է Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի հետ: Այդպես է ոչ միայն այն պատճառով, որ նա երկար տարիներ ղեկավարում էր այդ թատրոնը, այլև, որ ավելի կարևոր է, իր ստեղծագործական նախասիրությամբ նա մոտ էր հենց այդ թատրոնին: Տ. Շամիրխանյանի բեմադրություններում զգացվում էր ինչ-որ անկեղծ, թերևս մանկական հիացում թատրոնի հրաշալիքներով, թատրոնի գույներով, բեմական բազմաիմաստ երևույթներով աքանչանալու, կարճ ասած, թատերական գրավչությամբ զարմանալու և զարմացնելու մշտական ձգտում: Ու թեպետ նա շատ էր սիրում տեսական կերպարանք տալ իր ամեն մի աշխատանքին, հիմնավորել իր ամեն մի լուծումը, բայց այստամենայնիվ, նրա բեմադրությու-

[1] «Պրոլետար», 1930, № 108:
[2] Նույն տեղում:
[3] «Բանվոր», 1928, № 16, 25:

Ճերը մնում են ազատ և՛ պասիվ ընդօրինակումից, և՛ հայեցողական տաղտկալի մեկնաբանությունից:

Միշտ է, իր առաջին աշխատանքներում, հատկապես Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրություններում, երիտասարդ ռեժիսորը չդիմացավ Մեյերխոլդին ընդօրինակելու գայթակղությանը, բայց նույնիսկ այդ աշխատանքներում ակներև էր արվեստի նկատմամբ նրա ինքնուրույն վերաբերմունքը: Շատ բնորոշ է «Ինտերվենցիա» պիեսի բեմադրությունը:

Լ. Սլավինի այդ պիեսը շատ բեմեր էր շրջել և գրեթե ամենուրեք ունեցել մեծ հաջողություն: Առաջին պետթատրոնի ներկայացումը (1934) բացառություն չէր և նույնպես լայն ճանաչում գտավ: Եվ այստեղ ռեժիսորի դերը, իհարկե, փոքր չէր: Տ. Ծամիրխանյանի արխիվում պահպանվող հոդվածներից և ռեժիսորական էքսպլիկացիայից դատելով, ներկայացման հիմնական գաղափարը՝ հեղափոխության կողմնակիցների ինտերվենցիոնալ միավորումը արտահայտվում է պարզ ու հստակ: Ծամիրխանյանն այն կարծիքին էր, որ պիեսի մանևրաված կոմպոզիցիան խանգարում էր հեղինակի հետապնդած գաղափարի պարզ արտահայտմանը: Ամեն թե ինչու ռեժիսորն անհրաժեշտ է համարում պիեսը գրական խմբագրման ենթարկել, մի շարք դրվագներ միացընել, ուժեղացնել միջանցիկ գործողությունը: Պիեսի գրական խմբագրմանը, որի մասին Ծամիրխանյանը արտահայտվում է մամուլում, հետևում է «ռեժիսորական» խմբագրումը, այսինքն՝ շեշտերի տեղաբաշխումը ներկայացման մեջ:

Ռեժիսորի այս բեմադրության մեջ նկատվում է գործողության թատրալնության, բեմավիճակների սիմվոլացման նրա անզուսպ ձգտումը: Առաջին պետթատրոնի բեմը հատում էին լայն սանդուղքները, Օդեսայի հայտնի լայն սանդուղքները, որ այնպես փայլուն օգտագործվել էր Էյզենշտեյնի «Պոտյոմկին» զրահանավը» ֆիլմում: Այդ սանդուղքները Ծամիրխանյանն օգտագործում էր իբրև հին աշխարհի բարձրացման դարաշրջանի խորհրդանշան:

Սանդուղքի ներքևում ռեժիսորը խմբավորում էր հետագող աշխարհի ներկայացուցիչներին, ստիպում նրանց բախվել իրար, դիմակազերծ անել և ոչնչացնել միմյանց: Նույն այդ սանդուղքների վրա տեղի էր ունենում հեղափոխական ուժերի և ինտերվենտների գոտեմարտը:

Այս բացահայտ սիմվոլացման, թատերական «գտարկում» ձևերին անդրադառնալու մեջ է Ծամիրխանյանն ամբողջությամբ: Միշտ է, հետագայում ռեժիսորը փորձեց ազատագրվել ներկայացում կառուցելու այս եղանակներից, հաղորդակից լինել այնպես կոչված՝ «ռեժիսորը պետք է մտնի դերասանի մեջ» հոսանքին, բայց, նախ և առաջ, դա այդպես էլ նրան չհաջողվեց և, երկրորդ, հրաժարվելով ռեժիսորական իր երբեմնի նախասիրությունից, նա մեկ ուրիշը ձեռք չբերեց: Եվ այդ «ուրիշը» Ծամիրխանյանը փորձեց իրականացնել Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմի վրա, ուր նա այնպես ազատ ու վրատահ չէր զգում, ինչպես իր՝ Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում: «Ակրշալույսին», «Մեծ բարեկամություն», «Անտառի խորքում», «Կանաչ փողոց»,—ահա Սունդուկյանի անվան թատրոնի այն ներկայացումները, որոնց հեղինակն էր Ծամիրխանյանը և որոնք ռեժիսորական առումով ոչ մի հետաքրքրություն չէին ներկայացնում, եթե չհաշվենք առաջին երկու բեմադրությունների պաշտոնական շուքն ու հանդիսավորությունը: Բայց երբ Ծամիրխանյանը փորձեց

ներկայացումը լուծել սեփական արտահայտչաձևերով, քննադատությունը մեղադրեց նրան ռեալիստական դիրքերից ճահճանալու մեջ:

Այսպես, Դեմիրճյանի «Կապուտան» պիեսի բեմադրության առթիվ քննադատներ Հ. Մելիքյանն ու Մ. Բալասանյանը գրել են. «Ռեժիսորը մեծ աշխատանք է կատարել մասսայական տեսարանների վրա, նրանց շարժուն, իրական, պատկերավոր ու հուզող դարձնելու համար, և այդ նրան հաջողվել է: Սակայն մի քանի տեսարաններում ռեժիսորը մտցրել է պայմանականության տարր, առանձնապես ինտրիգների, կոնֆլիկտների արության պահին, գործողությունների ֆինալներում դերասանները չտրամաբանված պառուզաներով ու շարժումներով աշխատում են էֆեկտներ ստեղծել»[1]:

Սունդուկյանի անվան թատրոնում Շամիրխանյանի ամենից հաջողված բեմադրությունը «Բամբասանք և սեր» էր, ուր ռեժիսորը գտել էր «ոսկե միջինը»՝ ներկայացման ոճական լուծման մեջ հրաժարվելով և՛ բացահայտ պայմանականությունից, և՛ նույնպիսի բացահայտ ճշմարտանմանությունից: Մամուլում նշվել է, որ «Ավելորդ շարժին, բուֆոնադային այս ներկայացումը հակադրում է գրեթե երաժշտականության հասնող ռիթմ, չափի զգացում: Բեմադրության ամենամեծ արժանիքը այն է, որ չի երևում, թե որտեղ է վերջանում ռեժիսորի աշխատանքը ու սկսվում դերասանների, նկարչի, երաժշտի աշխատանքը»[2]:

Մի քիչ այլ էր Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում կատարած ռեժիսորի աշխատանքների ոճը: Թատերայնության զգացումն այստեղ երբեք չի լքել Շամիրխանյանին, որ պատանի հանդիսատեսի համար մեծ հաճույքով ու հափշտակությամբ ստեղծում էր հետաքրքիր բեմական իրադրություններ. սիրում իր ներկայացումները կահավորել թատերական գույնզգույն դեկորներով, վառ զգեստավորված ռոմանտիկական հերոսներով, ջանալով ապացուցել, որ թատրոնը թատրոն է: Լինի դա «Դավիթ Կոպերֆիլդը» թե «Երևակայական հիվանդը», «Երկու տիրոջ ծառան» թե «Փառատաբաց Պատյենը», «Ծառումը» թե «Կրակե օղակումը», «Երիտասարդ գվարդիան» թե «Սուվորովականները»՝ Շամիրխանյանը միշտ ձգտել է բովանդակության պատկերավոր արտահայտման, բեմական սուր ընկարագծերի, մտաճոպաքման թատերային մատուցման:

Միշտ է և այն, որ մեր ռեժիսորներից ամենից շատ Տ. Շամիրխանյանն է եղել ժամանակավոր հոսանքների ազդեցության տակ, հաճախ հայտնվել շարժման հոսքի մեջ, շարժում, որի սկզբունքներին միշտ չէ որ համամիտ էր ինքը ռեժիսորը. երբեմն նա ուղղակի ծիտում էր այն հասկացողություններին, որոնց հավատում ու գնահատում էր: Նման շեղումները անպայման անդրադառնում էին նրա ռեժիսորական արվեստի վրա, որ երբեմն դառնում էր մակերեսային ու պլակատային, զուրկ հոգեբանական խորությունից:

Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում Շամիրխանյանի բեմադրություններից առանձնահատուկ տեղ ունի Շեքսպիրի «Ամառային գիշերվա երազը», որ ցուցադրվել է համամիութենական VI շեքսպիրյան ֆեստիվալում և արժանացել ականավոր շեքսպիրագետների դրվատանքին: Այս բեմադրության, ինչպես և իր մյուս լավագույն բեմադրությունների մեջ, Տ. Շամիրխանյանին հաջողվել է հասնել ձևի այնպիսի պարզության ու հստակության, որ պատկե-

[1] «Գրական թերթ», 1938, 8 հուլիսի:
[2] «Ավանգարդ», 1941, 4 մարտի:

բավոր արտահայտում է թեմայի բովանդակությունը: Ընդպիրյան բնադրությամբ մեջ չկար ինքնին հետաքրքրություն, ներկայացվի ինքնին արտքում, այլ կար մտքի արտքում ու խորությամբ՝ արտահայտված պարզ, բայց միակ ճիշտը թվացող հստակ բեմավիճակներով: Այս ներկայացման մեջ ներքին և արտաքին ներդաշնակ ոիթմի միջոցով հասնելով բեմադրության ոճական միասնական լուծման, ռեժիսորը միաժամանակ դիմում է ամենին կատարողական ապաքների վրա արված պատկերների ճկարագծին, շարժման մեջ պահպանելով նրանց պլաստիկան, կոմպոզիցիոն իատությունն ու պարզությունը: Եվ, այսուամենայնիվ, այդ չէր կարևոր ռեժիսորի աշխատանքի մեջ, այլ Ընդպիրի պիեսի նրա մեկնաբանումը: Ցու. Ցուզովսկին ճշել է. «Շամիրխանյանի ներկայացման մեջ մեզ գրավեց ոչ այնքան պիեսի պոեզիան՝ ի դեմս առանձների ու հերոսների, որքան պրոզան՝ ի դեմս արհեստավորների: Այստեղ հենց այնպես ուրախ իմտերմեդիաներ չեն ներկայացվում,—իսկ այդ տեսարանները բավական հաճախ այդպես էլ մատուցվում են,—այստեղ երևում են այդ պատկերների մեջ ներդրված շեքսպիրյան միտքը, փիլիսոփայությունը, որը և ռեժիսորին հուշել է դրանց լուծումը: Պատկերի թեթևամիտ հյուսվածքի միջից դուք տեսնում եք մտքի սուր ճկարագիծը»[1]:

Սա, թերևս, բարձրագույն դրվատանքն է, որին երբևէ արժանացել է ռեժիսոր Տ. Շամիրխանյանը: Իր լավագույն բեմադրություններում ռեժիսորը ձգտել է հենց այն որակին, որ իրավամբ այնքան բարձր է գնահատել ամենին քննադատը:

Ռեժիսուրայի զարգացումը չի սահմանափակվել Հայաստանի թատրոններում գործող ռեժիսորների գործունեությամբ: Թիֆլիսի և Բաքվի հայ թատրոններում նույնպես աշխատել են ռեժիսորներ, որոնց ստեղծագործությունը հարստացրել է մեր ռեժիսորական արվեստը:

Նրանցից է **Ալեքսանդր Ավագի Աբարյանը** (1900—1967), որը ասպարեզ է եկել 1925-ին: Մինչև 1932-ն աշխատել է իրեն դերասան՝ նախ Բաքվում, ապա Թիֆլիսում: Աբարյանի առաջին աշխատանքը ցուցադրվել է 1932-ի ապրիլին. դա «Հոմրեյ» պիեսի բեմադրությունն էր, որ անցյալ կերպով երևում էր երիտասարդ ռեժիսորի հակումը դեպի թատերական պայմանականությունը, բեմական գործողության դինամիկայի սերը, ամենին գնով հակադրվելու ձգտումը:

Դատելով Աբարյանի առաջին աշխատանքներից, դժվար է խոսել ռեժիսորական արվեստի հանդեպ նրա ցուցաբերած հետևողական և սկզբունքային մոտեցման մասին, քանի որ բեմադրությունների ոճական հայտարարությունը, ինքնուրույն լուծումների բացակայությունը, գեղարվեստական տարբեր արդյունքները երիտասարդ ռեժիսորի ավելի շուտ անկայուն ստեղծագործական դիրքավորման վկայություններն էին:

Հետագայում գնալով պարզորոշվեցին նրա ստեղծագործական հետաքրքրությունները, բեմադրական սկզբունքները, կայունացան թատերական նախասիրությունները, և թատրոնը ձեռք բերեց մի ռեժիսոր, որ թեև չունեցավ ամենին ակնառու արտահայտչաձևերը վերանայելու, ռեժիսուրայի մեջ նոր արտահետներ բացելու

[1] «Театральный альманах», ВТО, 1946, книга вторая, էջ 297:

գործություն, բայց կարողացավ ասել իր խոսքը, գրավել իր տեղը հայ ռեժիսորական արվեստի մեջ։

Որքան էլ ակներև էր երիտասարդ Աբարյանի հակումը թատերական սուր և ցայտուն ձևերի հանդեպ՝ նրա համար էականը ոչ թե ներկայացման սեփական ռեժիսորական կոնցեպցիայի հայտնաբերումն էր, որքան հեղինակային մտահղացման բացատրությունն ու ճանապարհները բեմական միջոցներով։ Այս ճանապարհին Ալ. Աբարյանը հաջողություններ շատ ունեցավ, թեև վրիպումներ նույնպես եղան։ Եթե «Խաթաբալա» կամ «Խավարի ճանկերում» ներկայացումները նոր և հետաքրքրական ոչինչ չտվին, ապա «Ինտերվենցիան», «Արիստոկրատները», հատկապես «Արշալույսին» և «Քանդած օջախ» ներկայացումներն աչքի ընկան ոչ միայն մասնագիտական որակով, այլև ռեժիսորական մտածողության ինքնուրույնությամբ, պիեսների բովանդակության բացահայտման հետաքրքիր հնարներով։

Ուշագրավ է, որ Լ. Ալավինի «Ինտերվենցիան» Թիֆլիսում գրեթե միաժամանակ բեմ հանեցին վրացական, հայկական և ռուսական թատրոնները։ Հայկական ներկայացումն աչքի ընկավ ինքնատիպությամբ և բարձր կուլտուրայով. քննադատությունը գրեց, որ դա Թիֆլիսի Հայ դրամայի փայլուն հաջողությունն է և կարող է «խոշոր տառերով գրվել նրա ակտիվի մեջ, որպես վերջին երկու տարվա նկրտումների գեղարվեստական բարձրորակ նվաճում»[1]։

Ալ. Աբարյանի ռեժիսուրայի լավագույն և բնորոշ հատկությունները լիուլի բացահայտվեցին Գորկու «Թշնամիների» բեմադրության մեջ, որ ներկայացվեց 1938-ի նոյեմբերին։ Պիեսի վրա կատարված քրտնաջան աշխատանքը ուներ բանասիրական հետազոտության բնույթ, ռեժիսորը բարեխղճորեն ուսումնասիրել էր ժամանակաշրջանը, կերպարները և, որ դարձավ գլխավորը Աբարյանի ներկայացման մեջ, Գորկու պիեսի գաղտնիարական ստույգ ուղղությունը։

Հրաժարվելով զուտ բեմադրական ձևի որոնումներից, Աբարյանը «Թշնամիների» մեջ խորացավ գործող անձանց ներաշխարհի մեջ, վաղ շրջանի բեմադրությունների թատերական շեշտված պայմանականության փոխարեն ձգտելով և հասնելով հոգեբանական աննտարակուսելի հավաստիության։ «Թշնամիները» Թիֆլիսի Հայ դրամայում, ինչպես և հետագայում՝ Լենինականի դրամատիկական թատրոնում, կարող է դասվել Գորկու ստեղծագործության հայ թատրոնի լավագույն մարմնավորումների շարքը։

Նույնպիսի մոտեցմամբ ռեժիսորն իրականացրեց «Քանդած օջախ», «Կինոտո», «Ռոնդրակեցիներ» բեմադրությունները։ Թեև դրանցից յուրաքանչյուրի բացահայտման համար ռեժիսորը որոնում էր ուրույն միջոցներ և ոճաբանությամբ դրանք շատ տարբեր էին միմյանցից, այնուհանդերձ, այդ աշխատանքներն արդյունք էին մի ռեժիսորի ստեղծագործության, որի համար շատ ավելի կարևոր էր հեղինակային կոնցեպցիայի ըստ հնարավորին լիակատար և արտահայտիչ բացատրությունն ու ծանոթագրումը, քան դա սեփական կոնցեպցիայով հարստացնելն ու լրացնելը։

Իրրև ռեժիսոր-ծանոթագրող Աբարյանը շատ ակտիվ էր, ուշադիր, նույնիսկ՝ խորամիտ, բայց իրրև ռեժիսոր-նորարար նա նույնքան ինքնուրույն չէր։ Այսպես, աշխատելով «Ռոնդրակեցիների» վրա, Աբարյանը գրական արմա-

[1] Ա. Հայրապետյան, Ծառապատն ուղի, Թիֆլիսի, 1958, էջ 88։

տական փոփոխության ենթարկեց պիեսը, գրեթե կիսով չափ կոճատեց տեքստը, ուժեղացրեց նրա ռոմանտիկական հնչողությունը: Այսուամենայնիվ, գրական տեքստի ազատման վերաբերմամբ դեպքում էլ, Աբարյանը չառաջարկեց իր ամբողջական ռեժիսորական կոնցեպցիան, հավատարիմ մնալով ռեժիսոր-ծանոթագրողի, ռեժիսոր-բացատրողի սեփական ձևարագրին:

Հայրենական պատերազմի տարիներին, հանդես բերելով իր ռեժիսուրայի բնորոշ հատկություններ, Ալ. Աբարյանը բեմադրեց «Մեր քաղաքի երիտասարդը», «Արևելյան ատամնաբույժ», «Մաշենկա», «Հյուրախի վրա» հետաքրքիր ներկայացումները: Ետպատերազմյան շրջանում Աբարյանը մի քանի տարի եղավ Լենինականի դրամատիկական թատրոնի գլխավոր ռեժիսորը՝ դառնալով մի շարք ուշագրավ ներկայացումների հեղինակը («Բարձունքներում», «Քանդած օջախ», «Ծշնամիներ» և այլն): Այստեղ նա հանդես բերեց կենսական և հոգեբանական հավատարմություն, դերասանի հետ աշխատող մանկավարժ-ռեժիսորի իր ճախանձելի հատկությունները: Դերասաններ Մ. Մկրտչյանը և Վ. Վարդերեսյանն իրենց առաջին քայլերն արեցին Ալ. Աբարյանի ձեռքի տակ:

Կարելի է ասել, որ իր ռեժիսորական խառնվածքով Ալ. Աբարյանը մոտ է ռեժիսորի այն ձևարագրին, որ կարողանում է ավելի լավ բացահայտել, վերլուծել պիեսը, հիմնավորել գործող անձանց վարքագիծը, քան ինքնատիպ ու անկրկնելի բեմական մարմնացում տալ իր հղացումներին: Հայ թատրոնի պատմության մեջ մանկավարժ-ռեժիսորի, ծանոթագրող-ռեժիսորի ձևարագիրը արդեն դարձել է ավանդական, եթե մտաբերենք Ստ. Ռափաելյանցին, Լ. Ջալալեթարին, Թ. Սարյանին, Ա. Հովսեփյանին և որիշների: Ալ. Աբարյանն այդպիսի ձևարագրի ռեժիսոր է, որի այդ հատկություններն առավել ակնհայտ ձևավորեցին «Մուրիել Ակոստա» և «Եզովպոս» պիեսների բեմադրության ընթացքում:

Քրտնաջան աշխատանքը ամեն մի կերպարի վրա, անդադար շոշափող հետաքրքիր զրույցները պիեսի փիլիսոփայական բովանդակության, ժամանակաշրջանի, գործող անձանց հոգեբանության մասին՝ այս ամենը ռեժիսորի աշխատանքը դարձնում էին ուսանելի պարապմունքներ դերասաններին համար: Մասնագիտական այս բարեխղճությունը և մանկավարժական ընդունակությունները մեծացրին Ալ. Աբարյանի գործունեության արժեքը՝ առաջնակարգ տեղը հայ ռեժիսորական արվեստի մեջ:

Այս ժամանակաշրջանի ռեժիսորական արվեստի զարգացումը պայմանավորված էր նաև հետևյալ պատճառով. 1945—1955 թթ. առաջադեմ ելած ճնարածին և անարդում մեծաքանակ պիեսները թատրոնին թելադրում էին իրենց արտահայտչամիջոցները՝ խարխլելով թատերական արվեստի ռեալիստական հիմքերը: Չգտնելով ճշմարտացի արտացոլել կյանքը և ստիպված լինելով բեմադրել նման պիեսներ՝ ռեժիսորները կանգնում էին ստեղծագործական անլուծելի խնդրի առաջ: Չգտնելով այդ պիեսների թելադրած ոճաբանության հակադրվելու ճնարներ, թատրոնները, հատկապես ռեժիսուրան, սկսեց հարմարվել դրան, որոնել համապատասխան արտահայտչական միջոցներ, որ ընդունակ լինեին արդարացնել պիեսների երբեմն ուղղակի հակագեղարվեստական կոնցեպցիաները:

Ետպատերազմյան առաջին տասնամյակի ռեժիսուրայի հիմնական արա-

տը կայանում է թատերական ստեղծագործության ձևի և բովանդակության հենց այդ աղաղակող անհամապատասխանության մեջ:

Արվեստի այդ անհամապատասխանությանը անհնդ էր տալիս անհատի պաշտամունքի մթնոլորտը, որի մեջ թատերագիրների գաղափարները աստիճանաբար սկսեցին կորցնել իրենց ներքին համոզչությունը, մարմնացում գտնել կեղծպաթոսային ձևերի մեջ:

Անկոնֆլիկտ դրամատուրգիան, որի գոյությունը տարօրինակ կերպով հիմնավորվում էր տեսականորեն, ռեժիսորական արվեստում առաջ էր բերում միանգամայն պարզունակ ու պրիմիտիվ ոճաբանություն: Ցուրտի մեկնաբանությամբ շրջանառության մեջ մտավ Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի հայտնի միտքը դերասանի մեջ ռեժիսորի մահացման վերաբերյալ, որի հետևում հարմարորեն թողարկվում էին բեմադրողների ստեղծագործական անուժությունը և քաղաքացիական անտարբերությունը: Արտաքին ճշմարտության հետամուտ լինելը, ռեժիսորական ինքնուրույնությունից հրաժարվելը և դերասանի մեջ «մեռնելու» ձգտումը հանգեցրին այն բանին, որ բեմահարթակները ողողվեցին մտքից ու զգացմունքից, խորունկ բովանդակությունից և վառ ձևից զուրկ անգույն ներկայացումներով: Դրանց հեղինակները ոչ միայն սակավափորձ երիտասարդներ էին, այլև փորձառու ռեժիսորներ: Մտաբերելով «Արարատյան դաշտի աղջիկը» (ռեժիսոր Գ. Գաբրիելյան), «Մեծ ուժ» (ռեժիսոր Վ. Վարդանյան), «Այս աստղերը մերն են» (ռեժիսոր Ա. Գուլակյան), «Խիզախում» (ռեժիսոր վ. Վաղարշյան), «Մեր թանկագին հյուրերը» (ռեժիսոր Ալ. Աբարյան), «Հետախույզները» (ռեժիսոր Տ. Շամիրխանյան) և ուրիշ ներկայացումներ, չի կարելի չնշել հնարածին իրադրությունները կենսականորեն համոզիչ դարձնելու համար ռեժիսուրայի թափած անհնարին ճիգերը: Կեղծ դրություններին և բնավորություններին տալով արտաքուստ ճշմարտացի ձև՝ ռեժիսորներն անկամա ընկնում էին փքուն պաթոսի մեջ: Պաթոսը չէր հասնում նպատակին, քանի որ ներքուստ ամրապնդված ու արդարացված չէր ապրումների ճշմարտությամբ, իսկ ճշմարտանման ձևերը երևան էին գալիս իբրև աշխույժ նատուրալիզմ, քանի որ արտաքին վարքագծի «ճշմարտության» տակ թաքնվում էր գործող անձանց մղումների կեղծիքը: Հենց այդ ներկայացումների մեջ է, որ բեմավիճակները կառուցվում էին իրականությանն առավելագույն կերպով մոտ լինելու սկզբունքով, իսկ արտաքին ձևավորումը նատուրալիստական ճշտությամբ վերարտադրում էր իրական պատկերները:

Այս երևույթները միայն թատրոնին չէին վերաբերում: Այն շրջանում, երբ Ա. Գերասիմովի շքեղաշուք կտավները զարդարում էին ցուցասրահները՝ մարդկանց ներկայացնելով իրենց բնական չափերով, շքերթային փայլով, զգեստների բոլոր մանրամասներով, երբ Լակտիոնովի կտավների պարկեշտ հատակի փայլը և մաստիկայի հոտը շլացնում էին դիտողներին «ճշմարտացի լինելով», երբ Կոնչալովսկու և Սարյանի սքանչելի գործերը չէին գնահատվում, երբ բեմից հնչեղվող կեղծիքը հանդիսատեսին մատուցվում էր իբրև իրականություն,—ահա այս շրջանում թատերական ճշմարտանման ձևերը հարկավոր էին, որպեսզի դրա տակ քողարկվի դրամատուրգիական բովանդակության ներքին ճշմարտության պակասը, եթե ոչ՝ բացակայությունը:

«Այս աստղերը մերն են» ներկայացման մեջ հավատի վերարտադրություն էին գտել ուսանողական կենցաղը, երիտասարդության կյանքի արտաքին պարագաները, կային մի քանի հաջող անձնավորումներ, բայց որքան:

ավելի իրապաշտում էին կատարված տեսարանները, որքան համոզիչ էր նրանց վարքագիծը՝ այնքան ակնհայտ էր դառնում ներկայացվող բովանդակության ճշարտի լինելը, նրանց էր գալիս հերոսների ապրումների կեղծությունը։ Այդ տեսարանում, որ ուսանողներն իրենք պրոֆեսորին մեղադրում էին Արևմուտքի առաջ ստորաքարշության մեջ, ամեն ոք ջանում էր որքան կարելի է համոզիչ ներկայացնել իր մեղադրանքը, իսկ պրոֆեսորն էլ, իր հերթին, նույնպես ջանում էր շրջապատին համոզել, որ ինքը մեղավոր է։ Եվ, այսուհանդերձ, տեսարանը ճշտում էր անհամոզիչ ու կեղծ, քանի որ տեսարանի բուն բովանդակությունն էր կեղծ ու անհամոզիչ։ Անկոնֆլիկտայնության «տնտությունը» գործնականում դառնում էր առանձին գործող անձանց քաղաքական անհիմն մեղադրանք ներկայացնելու կոնֆլիկտ։ Պետք է խոստովանել, որ մեր ռեժիսուրան նույնպես չհակադրվեց այդ հոսանքին, ընդհակառակը՝ ջանաց բեմականորեն արդարացնել և հիմնավորել դրամատուրգիայի առաջարկած աննշմարելի նյութը։ Եթե հետպատերազմյան առաջին տասնամյակի սկզբներին «Մեծ ուժ», «Այս աստղերը մերն են», «Իլյա Գոլովին», «Ծոպար ստվեր», «Խիզախում» և այլ ներկայացումներում բեմադրողները մեծ հաստատուն պաշտպանում էին նրանց, ովքեր ըստ էության հանիրավի մեղադրում էին ազնիվ մարդկանց, ապա տասնամյակի վերջում՝ «Անձնական գործ», «Ուռանց անունները տալու», «Փորձադաշտ» ներկայացումներում գաղափարական դիրքորոշումն ընդունեց հակառակ կերպարանքը. և, իհարկե, Ա. Ստեցկի, Վ. Միլկոյի և Ն. Զարյանի պիեսների հիմքում ընկած էին ճշմարտացի և իրական կոնֆլիկտներ։ Նոր ճշարներ կամ ինչ-որ գեղարվեստական հայտնագործություններ չկային այդ բեմադրությունների ռեժիսուրայում, բայց քանի որ ճշմարտացի էր կոնֆլիկտը՝ համոզիչ էր և ներկայացումը։

Լենինգրադի թատրոնում ռեժիսոր Ա. Հովսեփյանը «Անձնական գործ» պիեսն ընկալեց և բեմադրեց ոչ իբրև հրապարակախոսական երկ, այլ աշխատեց բացահայտել գործող անձանց վարքագծի հոգեբանական խորքը, ճանաչել ոչ միայն գլխավոր հերոս Խլեբնիկովի ներաշխարհը,—այն մարդու, որին մեղադրում և վտարում են կուսակցությունից,—այլև Պոլուդինիի՝ այն մարդու հոգեբանությունը, որի կամքով նյութվում է ազնիվ կոմունիստի «անձնական գործը»։ Նման արդյունքի ռեժիսորը հասավ, կտրելով երկար ստեղծագործական ուղի, որը միշտ չէ, որ հարթ ու շիտակ է եղել։

Արտաշես Գրիգորի Հովսեփյանը (ծնվ. 1910 թ.) մինչև իր ռեժիսորական գործունեությունը եղել է Բաքվի հայկական թատրոնի դերասան, գրադվել է գեղարվեստական ամսագրով դեռևս 1929 թվականից։ Մասնակի վկայություններ, նա իբրև դերասան և ամսագրող հոլսեր է ներշնչել, արժանացել է դրվատանքի։ Թեև Ա. Հովսեփյանը դերասան չդարձավ, բայց այդ փորձը նրան հարկավոր եղավ ռեժիսորական աշխատանքի մեջ, որ սկսվեց 1938-ից, «Երջանկության» պիեսի բեմադրությամբ։

Քննադատությունն անմիջապես նկատեց երիտասարդ ռեժիսորին և նրան ուղեգիր տվեց դեպի թատերական արվեստի այդ դժվարին աստիճանը։ Մամուլն ընդգծեց Հովսեփյանի բեմադրության յուրահատկությունը. «Այս բեմադրությունը տարբերվում է մեր թատրոնի շատ բեմադրություններից նրանով, որ ռեժիսորն սկզբից մինչև վերջը հաստատ է մնում ռեալիզմին, մի քանի դերասանների դերակատարման մեջ զգացվում է, թե ինչպես նրանք հրա-

ժարվում են շտամպից, որը հատուկ է եղել նրանց աճյալում: Որպես առավելություն պետք է նշել նաև մասսայական տեատրաճների կազմակերպվածությունը, մի բան, որին ոչ միշտ կարելի է հանդիպել թատրոնում»:

Այն հանգամանքը, որ Հովսեփյանը ռեժիսուրայի ասպարեզ եկավ ֆորմալիզմի դեմ մղած բուռն պայքարից հետո, պայքար, որ ընդգրկեց ամբողջ խորհրդային թատրոնը ոչ առանց ծայրահեղությունների, ազդեցություն ունեցավ Հովսեփյանի ոչ միայն ռեժիսորական խառնվածքի ձևավորման, այլև կարիերայի վրա: Ստեղծագործորեն դեռևս չամրապնդված երիտասարդ Հովսեփյանը դարձավ Բաքվի հայկական թատրոնի ամենավստահելի ռեժիսորը: Միմյանց հետևից նա բեմադրում է հեղափոխական պիեսներ՝ ձգտելով հրապարակախոսական, հաճախ պլակատային շեշտվածությամբ արտահայտել նրանց բովանդակությունը: Նույն 1938-ին ռեժիսորը բեմադրում է Ա. Բարսեղյանի «Կամոն», որի մասին շատ հոդվածներ գրվեցին՝ ամրացնելով վստահելի ռեժիսորի՝ Ա. Հովսեփյանի համարումը: Ներկայացման շուրջը շատ աղմուկ եղավ, այն քննարկվեց հանդիսատեսների հետ բազմաթիվ հանդիպումների ժամանակ, բայց հազիվ թե կարելի է ասել, որ բեմադրության ռեժիսուրան աչքի էր ընկնում որևէ էական արժանիքով:

Այսպես, Հովսեփյանի ռեժիսորական աշխատանքի սկզբում արդեն նկատվեց այն միտումը, որ հատուկ էր ժամանակի նաև ուրիշ ռեժիսորների՝ թեմայի կարևորության և հնչանակելիության հետևում թաքնվելու միտումը, առանց գեղարվեստական արժանի մշակման:

«Կամոն» եզակի օրինակ չէ Հովսեփյանի ռեժիսորական աշխատանքում, և կարելի է ասել, որ նա դարձավ հեղինակը մի շարք հաջողություն գտած բեմադրությունների, որոնց գլխավոր արժանիքը հեղափոխական գաղափարախոսությունն էր: Բայց քանի որ ռեժիսորին միշտ չէ, որ հաջողվում էր իր բեմադրություններում հասնել արվեստի պատշաճ մակարդակի, սրա գաղափարի և նրա պատկերավոր արտահայտման խզումը, ուրիշ կերպ ասած՝ ձևի և բովանդակության աններդաշնակությունը, դարձավ նրա աշխատանքների գլխավոր թերությունը: Հովսեփյանի ռեժիսորական հետագա գործունեությունն այդ աններդաշնակության հաղթահարման տարիներ էին:

Այդ ճանապարհին ռեժիսորն ունեցավ ակնհայտ հաջողություններ: 40-ական թվականների սկզբին արդեն նա ունեցավ մի քանի հետաքրքիր բեմադրություն, որոնցից պետք է նշել «Վարազդատը» և «Դավաճանությունը»: Եվ այդ շրջանում արդեն նրան համարում էին «Բաքվի օժտված և կուլտուրական ռեժիսորներից մեկը»[1]:

Պատերազմի տարիներին Ա. Հովսեփյանի լավագույն աշխատանքները եղան «Ոսուզանը», «Ծրիկը» և «Արևնեյան ատամնաբույժը»: Այս ներկայացումներում, մասնավորապես «Ծրիկում», ռեժիսորը ձգտում էր բովանդակության ներդաշնակ արտահայտման, որում գեղարվեստական ցայտուն ձևեր: Ներկայացման ճշմարիտ ողբերգական հնչողության հասնելով, ռեժիսորը ցույց տվեց իր ստեղծագործական հնարավորությունները, արվեստի հասունացումը: «Ծրիկի» գործող անձերից ամեն մեկը, ըստ ռեժիսորի մտահղացման, ներկայացնում է մի քաղաքակ, որ գտնում էր իր տեղը բեմադրության ընդհանուր կոմպոզիցիայում: Եթե առաջ Ա. Հովսեփյանի աշխատանքներում նկատ-

[1] «Бакинский рабочий», 1941, № 74.

վում էր խզում ներկայացման ընդհանուր կերպարի և նրա առանձին կոմպոնենտների միջև, ապա այժմ դա հասնում է ծավալագույնի: Ռեժիսորական պատկերավորությունն էլ չի առհմանափակվում բազմահարդ տեսարանների մշակումով, այլ թափանցում է ներկայացման գլխավոր՝ դերասանական մարմնավորման ոլորտը:

Իր գործունեության հետպատերազմյան շրջանում Ա. Հովսեփյանը հաճախ է գալիս իրեն հատուկ ձևավորված ռեժիսուրայի միանշանակ ընկալման միասնության: 1946-ին դիմելով «Անմեղ մեղավորներ» պիեսին, ռեժիսորն աշխատեց ազատվել բեմական շռայլությունից, որ ուղեկցում էր այդ պիեսի բազմաթիվ հայկական բեմադրություններին: Նրան զբաղեցնում է գործող անձանց, ամենից առաջ Կրուչինինացի ներաշխարհը. նրան հուզում է կնոջ ճակատագիրը ոչ թե մելոդրամատիկական երևույթներով, այլ մարդկային խորունկ ապրումներով, որ դերասանուհի Ժաննեի արտահայտմամբ հասնում էր բանաստեղծական ընդհանրացման: Քննադատությունը գտավ, որ «Անմեղ մեղավորները», ըստ «Հովսեփյանի բեմադրության, մի կատարյալ պոեմ է՝ ընկիրված ռուս կնոջ, հազվագյուտ տաղանդի տեր արտիստուհու, ազնիվ կին և սիրող մայր Կրուչինինացին... Բեմադրողը կարողացել է ընդհանուր և պարզ լեզու գտնել բոլոր դերակատարների հետ, ապահովից էլ ստացվել է ներդաշնակ, տաճում և կուռ ներկայացում»[1]:

Մինչև Բաքվի հայկական թատրոնի փակումը Ա. Հովսեփյանը բեմադրում է ևս մի քանի հաջող ներկայացում՝ «Երիտասարդ գվարդիա», «Ենգիճե», «Ճանդած օջախ»: Այս վերջին ներկայացմանը մասնում տվեց ազգային գեղահատության. «Ռեժիսորական մանր դետալները բացահայտում և ընդգրկում են հեղինակի ընդհանրացությունը, լուծում նրա խնդիրները: Բեմադրության մեջ մտցնելով միզանսցենի պայծառություն, լրջություն, բեմական անսպասելիություններ, կերպարի հոգեբանական խորություն, ռեժիսորին հաջողվել է ավելի բարձրացնել «Ճանդած օջախ» պիեսի դրամատիկական արժեքը, ավելի ուժեղացնել նրա հոգեբանական ներգործությունը»[2]:

Հեղինակային մոտեցումն իր սեփականով հարստացնելում Ա. Հովսեփյանը հասավ ոչ միանգամից, բայց դրան մոտենում էր՝ կուտակելով ստեղծագործական փորձ, խորանալով իր արվեստի գաղտնիքների մեջ:

1949-ից Հովսեփյանն աշխատում է Հայաստանի տարբեր թատրոններում (Երևանի ռուսական թատրոն, Լենինականի թատրոն և այլն): Նրա ռեժիսորական կենսագրության այս շրջանը հատկանշվում է մի քանի հետաքրքիր բեմադրություններ՝ «Վասսա Ժելեզնովա», «Փորձադաշտ», «Անձնական գործ», «Սևիլիայի սատկը»:

Այս աշխատանքները բնորոշվում են մտահղացման ընդգծված գաղափարական միտումնավորությամբ և բեմական ցայտուն արտահայտչության ձգտումով: Ջեռնամուխ լինելով «Փորձադաշտի» բեմադրությանը Լենինականում, ռեժիսորը չհրաժարվեց պիեսի կառակերտական մոտիվով, որ շահեկան էր և դրսին հաջողություն բերող, ինչպես վարվեցին Ն. Զարյանի պիեսի որիշ բեմադրողներ: Ա. Հովսեփյանի համար կենտրոնական դարձավ կյանքի հանդեպ ստեղծագործական և սպառողական մոտեցումների բախումը, ռեժի-

[1] «Կոմունիստ» (Բաքու), 1948, 22 փետրվարի:
[2] «Կոմունիստ» (Բաքու), 1948, № 47:

սորը դրա միջոցով, գրեթե հրապարակախոսական արությամբ, հաստատեց ամբողջ ներկայացման գաղափարը։

Նույն սկզբունքով մշակվեց նաև «Անձնական գործ» պիեսի ռեժիսորական ընկարագիրը և այս ներկայացումը ևս քննադատությունն ու հանդիսատեսը ընդունեցին ըստ արժանվույն։ Երկու բեմադրության մեջ էլ գաղափարական միտումը ոչնչով չէր քողարկվում, այլ դիտումնավոր կերպով ընդգծվում էր։

Մյուս յուրահատկությունը՝ պիեսի բովանդակության թատերայնորեն պատկերավոր արտահայտելու ձգտումը, առավել վառ երևաց «Սևիլիայի աստղը» ներկայացման մեջ։ Մտաբերենք ռեժիսորական մանրամասներից մեկը։

Ներկայացման հերոսներին՝ Էստրելային և Սանչոյին, հանդիսատեսը միասին տեսնում է այն բեմավիճակում, երբ աղջիկը նստած է ճոճանակին, իսկ տղան շշնջում է նրան սիրո խոսքեր։ Այստեղ հետաքրքրական ոչինչ չէր լինի, եթե ռեժիսորը չշարունակեր սիրահարների պատմությունը։

Ներկայացման վերջավորության մեջ, երբ Սանչոն սպանում է Էստրելայի եղբորը, չգրված օրենքով սիրահարները պետք է բաժանվեն։ Դուրս գալով միասին թագավորի մոտից, նրանք անխոս հրաժեշտ են տալիս միմյանց և հեռանում տարբեր կողմեր։ Ռեժիսորը շարունակում է պատումը. մթության մեջ նշմարվում է արդեն ծանոթ տեսարանը և ահա այստեղ են գալիս Էստրելան և Սանչոն՝ ամեն մեկն իր արտի թելադրանքով։ Տեսնելով ճոճանակը՝ նրանք երեխաների պես մոտ են վազում, նրանք շատ են ուզում վերադարձնել անցյալը։ Բայց դա անհնար է այլևս։ Եվ երիտասարդները առանց խոսքի հասկանում են այդ, մի վերջին անգամ նայում են այն վայրին, որ ծննդել էր առել իրենց երջանկությունը։ Հիմա՝ ընկճված ու տխուր նրանք վերստին հեռանում են տարբեր կողմեր այլևս երբեք չհանդիպելու համար։

Եթե Հովսեփյանի բեմադրություններում հաճախ չեն հանդիպում նման պատկերավոր լուծումներ, ապա ռեժիսորը ձգտում է դրանց՝ գիտենալով, որ ներկայացման ներգործության ուժը կախված է նրա գեղարվեստական արտահայտչությունից։

Ա. Հովսեփյանը հայ ռեժիսուրայի մշակներից մեկն է, որին վիճակվեց վարել ամբողջ թատերաշխարհ՝ 30-ական թվականներից ի վեր։ Ռեժիսորների այն սերունդը, որի մեջ է Ա. Հովսեփյանը, եթե աչքի չընկավ ստեղծագործական փայլուն նվաճումներով, ապա կարողացավ մեր թատրոնում հաստատել մանրազնիտական ռեժիսորական կուլտուրա։

1945—1955 թվականների ռեժիսուրան ի հայտ է բերում նոր միտումներ. եթե առաջ ժամանակակից պիեսների բեմադրություններում ռեժիսորները գրավում էին դատախազի դիրք՝ անվերապահ մեղադրելով և նույնքան անվերապահ արդարացնելով գործող անձանց, ապա հետագայում ներկայացումների հեղինակների տեսադաշտն ընդլայնվեց, նրանք սկսեցին ավելի խոր թափանցել ժամանակակից մարդու հոգեբանության մեջ։ Իհարկե, այստեղ շատ էական էր թատերագրության ճշտանակությունը։ Այսպես, դեռ 1945-ին, «Վանքաձոր» պիեսի բեմադրության մեջ, Վ. Աճեմյանը այնքան ճշմարիտ և ազնվորեն ներկայացրեց պատերազմի տարիների հայ գյուղի վիճակը, որ դա մտավ թատրոնի լավ աշխատանքների շարքը։ Մի երկու տարի անց ռեժիսոր Վ. Վարդանյանը «Մուսական հարցի» բեմադրությամբ հիացրեց ինքնատիպ

հղացումներով, թատերական ցայտուն հնարների համարձակ օգտագործմամբ: Նույն 1947-ին Ա. Գուլակյանն ստեղծեց «Բարձունքներում» մուգ ներկայացումը, որի մեջ հաջողվեց ռեժիսորական զուսպ միջոցներով արտահայտել շարքային գինվորների հոգեբանությունը, նրանց մարտական բարեկամության հաստկող շունչը: Բայց մի որոշ ժամանակ անց, երբ թատրոնների ողողվեցին կեղծ պիեսներով, նույն Վ. Աճեմյանը «Հրաշալի գանձում» չկարողացավ գոնե մի քիչ համոզիչ դարձնել գործող անձանց վարքագիծը՝ մատնվելով ստեղծագործական անզորության: Վ. Վարդանյանը «Իլյա Գոլովինի» բեմադրության մեջ կորցրեց իր վստահությունը և ինքնուրույնությունը, իսկ Ա. Գուլակյանը «Այս աստղերը մերն են» և «Հարազատ մարդիկ» բեմադրություններում աշխատեց դրամատիկական բովանդակության աղքատությունը քողարկել գրավիչ բեմավիճակներով, մելոդրամատիկական իներտնացիաներով: Նույնը կատարվեց Տ. Շամիրխանյանի հետ՝ «Կանաչ փողոց» պիեսի բեմադրության մեջ:

Այն իրողությունը, որ առանց դրամատուրգիական ճշմարտացի կոնցեպցիայի չի կարելի բեմական ճշմարտացի գործ ստեղծել, առանձին ակնհայտությամբ երևան եկավ թատրոնի զարգացման հատկապես այս շրջանում: Եվ այդ ժամանակ վերստին,—արդեն քանիե՞րորդ անգամ,—հատատվեց և մի ուրիշ ճշմարտություն. արվեստն արվեստագետից վրեժ է լուծում անհնազանդության, ինքնուրույն գեղարվեստական մտածողություն հանդես չբերելու, ժամանակակից իրականության խնդիրների հանդեպ հետևողական վերաբերմունք չունենալու համար:

Արվեստագետի քաղաքացիական ազնվությունը, նրա գործերի իմունիտետային խորությունը դառնում են այն վճռող կրակոցները, որ պայմանավորում են ժամանակակից արվեստի գեղագիտական արժեքը: Միևչդեռ 40-ական թվականների երկրորդ կեսը հայ ռեժիսորական արվեստում անցյալ գեղարվեստական մտածողության աղքատացման ճշանագրանով. բեմադրություններում հատատվեց իրականության պատկերները ճատուցիանորեն վերարտադրելու հակված արտահայտչական հնարների գերատատությունը: Ռեժիսորական նման աշխատանքներում արվեստը փոխարինվում էր երևույթների մակերեսային պատճենահարումով, վերանում էր սահմանը իրական երևույթների գեղարվեստական ըմբռնացրացման և բուն երևույթների միջև: Ռեժիսորը «մեռնում» էր ոչ միայն դերասանի մեջ, նա ստեղծագործական առումով մեռնում էր առհասարակ, մեռնում էր իբրև արվեստագետ:

Շատ բնորոշ է, որ ռեժիսորական մտքի այս աղքատացումը կապվում է հնարածին բովանդակության պահանջների վրա կատարված աշխատանքի հետ, երբ ռեժիսորն անվերապահ պաշտպանում էր նման երկի հեղինակի դիրքավորումը: Միայն դրանով կարելի է բացատրել, որ այդ ժամանակ հայ ռեժիսորներն ստեղծեցին դասական երկերի հիանալի բեմադրությունների մի ամբողջ շարք:

Վ. Աճեմյանը 50-ական թվականների առաջին հինգ տարում իրականացրեց «Բալենու այգին», «Արքա Լիր», «Պաղտասար աղբար», «Նամուս», «Չի՛ մեկ գոհ» բեմադրությունները և վերականգնեց «Ժայռը»: Ա. Գուլակյանը բեմադրեց «Դիմակահանդես», «Կենդանի դիակ» դրամաները և չորրորդ անգամ դիմեց «Պեպոյին»: Լենինականի թատրոնում Աճեմյանը ստեղծեց ևս երկու ներկայացում՝ «Ահա Գեղեցիկը» և «Կրեչինսկու հարսանիքը», Ավ. Ահարոնյանը

բեմադրեց իր լավագույն ներկայացումները՝ «Քաղցած օջախը» և «Ջշնամիները»: Լ. Քալանթարը Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում խորությամբ բացահայտեց Սուդեյկինի և Օստրովսկու պիեսները՝ «Էշի մեկ զոհ» և «Հորձանուտ»: Թբիլիսիի Հայ դրամատում ներկայացվեցին «Գիքորը», «Սեր և խարդավանքը» (ռեժիսոր Լ. Ջիդանյան), «Արևի խավարումը Վրաստանում» (ռեժիսոր Հ. Ռումիկյան), «Ամուսնություն» (ռեժիսոր Ֆ. Բժիկյան) պիեսները և այլն:

Դասական թատերագրության այսպիսի լայն ընդգրկումը, ռեժիսուրայի ստեղծագործական հաջողությունը դասական երկերի բեմադրության մեջ պետք է համարել միանգամայն օրինաչափ և հասկանալի երևույթ: Թատրոնը, ժամանակակից թույլ պիեսներում չգտնելով հուզող հարցերի պատասխանը, այն որոնում էր դասական երկերում: Դասական հեղինակներին դիմելը թելադրվում էր արդիականությամբ, ուստի և վերաբերմունքը նրանց հանդեպ ուներ խորապես արդիական բնույթ: Հատկանշական է, որ ետպատերազմյան դժվարին տասնամյակում ստեղծված բազմաթիվ դասական երկերի բեմադրություններում դժվար է գտնել մեկը, որ ունենար «թանգարանային» բնույթ, չկրեր արվեստագետի արդիական վերաբերմունքի կնիքը: Հատկապես այս շրջանում ռեժիսորները համարձակ կերպով վճռանալում էին ավանդական մեկնաբանությունները և հենց այս շրջանում բեմական նոր կյանք առան հայ և ռուս դասական թատերագրության ճշանավոր գործերը: Այն, ինչ պակասում էր ժամանակակից թեմայի բեմադրությունների ռեժիսուրայում՝ ինտելեկտուալ խորություն և գեղարվեստական ընդհանրացում, հաստատում գտան դասական պիեսների ներկայացումների ռեժիսուրայում:

Կարելի է ասել, որ 1945—1955 թվականները դարձան դասական թատերագրությունը արդիական ոգով բացահայտելու տարիներ: Դա սկիզբ առավ Լենինականի թատրոնի «Կրեչինսկու հարսանիքը» ներկայացման ռեժիսուրայից: Ժամանակին Երևանի բանվորական թատրոնում Լ. Քալանթարը, ընկերիչ Մ. Արուտչյանի հետ միասին, Սուխովո-Կոբիլինի այդ պիեսը բացահայտեց իբրև ցայտուն սատիրական կատակերգություն (1933): Բայց այս ներկայացումն ազատ չէր գռեհիկ-սոցիոլոգիական մեկնությունից, որ ռեժիսորն ու ընկերիչը ակնհայտորեն շեշտում էին: Ծատ պայմանաքար արված դեկորներում ատեպ-ատեպ երևում էին մեծ չափերով ընկարված խաղաթղթեր, որ սիմվոլացնում էին Կրեչինսկու և Ռասպլուևի բարոյական կրեդոն, գործող անձինք գբաղվում էին իրքնամերկացմամբ, ամեն բան ծանրակվում էր ուղղակիորեն և բացահայտորեն: Դա իր ժամանակի ոգով արված ներկայացում էր, որ, իհարկե, չէր կարող հինել 40-ական թվականներին: Ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը և ընկերիչ Մ. Սվախչյանը ուրիշ մոտեցում հանդես բերին պիեսի ընկատմամբ: Նրանց ներկայացման մեջ թատերալնորեն ցուցադրված իրքնամերկացման ոչ մի նշան չկար: Ռեժիսորն ու դերակատարները ընտրեցին գործող անձանց «պաշտպանության» ուղին այն նպատակով, որ ըստ հնարավորին բացահայտվի նրանց էությունը: Բեմադրողը հիանալի հասկանում էր, որ ինչքան բնական ու համոզիչ լինեն ներկայացման հերոսները՝ այնքան սուր ու անհերքելի կլինի նրանց մերկացումը: Կատակերգության ոչ միայն գործող անձանց, այլև նրանց ծնունդ տվող սոցիալական միջավայրի մերկացում,—սա էր ռեժիսորի գլխավոր խնդիրը: Նկարիչ Սվախչյանը, հետևելով Աճեմյանի մտահղացմանը, բեմի վրա ստեղծել էր մտերիմ միջավայր, որպեսզի դերակատարներն իրենց հանդիսասրահից մեկուսացած զգային, որպեսզի ոչինչ չխանգարեր

նրանց վարքագծի բնական դրսևորումները: Դա ձեռք էր բերվում նաև այն միջոցով, որ հայելու օգնությամբ շեշտվում էր չորրորդ պատի առկայությունը: Ռեժիսորն ասես բանալու անցքից էր զննում Մուրոմսկիների ընտանիքի կյանքը, որ խուժել էին Կրեչինսկին և Ռասպլյուևը: Միայն ամենադրամատիկական պահերին, քանդելով «չորրորդ պատը», բեմադրողը գործող անձանց հրավիրում էր ճախաբեմ, որպեսզի նրանք հայտնի դարձնեին իրենց թաքուն զգացմունքները: Այսպես, երբ Կրեչինսկու բռնած գործը տապալվում է և կարծես ամեն ինչ խորտակվում է, ռեժիսորն իր միջոցներով շարունակում է զարգացնել հեղինակի կոնցեպցիան: Բոցկլտացող մոմերով մոմակալը ձեռքին՝ Կրեչինսկի—Հարությունյանը հուզախառն ու վախեցած հայտնվում էր ճախաբեմում: Նրա աչվերը, մոմի լույսի արտահոսք ձևեր ընդունելով, ասես գրոցում էր իր հետ: Կրեչինսկու հուսահատությունը փոխարինվում է հատուցումնասիրությամբ և նա, շտկելով իրեն, գլուխը բարձր պահած, հատատում քայլերով հեռանում է բեմից՝ կապված չթողնելով, որ նա էլի կդիմի ստոր քայլերի՝ նպատակին հասնելու համար: Ռասպլյուև—Ջոնրաբյանն էլ մի քանի անգամ երևում է ճախաբեմում՝ տրագիկոմիկական գունավորումով բացահայտելով ապրումներն այն մարդու, որ ստիպված է ստոր քայլեր կատարել: Եվ ճախաբեմի այսօրինակ օգտագործումը բնավ չէր ազդում բեմական պատումի բնական ու մտերիմ ընթացքի վրա:

«Կրեչինսկու հարսանիքում», շարունակելով իր իսկ «Հատակում», «Պատվի համար», «Փայտ» բեմադրությունների ավանդները, Վ. Աճեմյանը հատատում էր սոցիալական միջավայրի մեղավորության դրույթը, ձգտելով գործող անձանց արարքների օբյեկտիվ պատճառների բացահայտմանը:

«Կրեչինսկու հարսանիքից» հետո ռեժիսորը Լենինականի թատրոնում բեմադրեց Ն. Զարյանի «Ահա Գնդեցիկը»՝ ստեղծելով շեքսպիրյան ոգով ներթափանցված հայրենասիրական մեծարժեք ներկայացում: «Ահա Գնդեցիկը» բեմում բացահայտվեց իրրև մոնումենտալ կտավ, որ ամեն ինչ կառուցված էր մեծ մասշտաբներով, հնչեղ և գունագեղ:

Վառ թատերայնությունը, որ արտահայտվում էր նաև Մ. Սվախչյանի մոնումենտալ ձևավորման մեջ, ձեռք էր բերվում պատկերավոր բեմալիճակներով, աճուրդ թատրոնի երգչախմբի ձևերի կիրառմամբ, կերպարների հոգեբանական մշակմամբ և, մանավանդ, բազմաստիճան տեսարաններով, որ ցայտուն արտահայտում էին ժողովրդի միասնության գաղափարը: Ռեժիսորական այս մեծ կտավը ստեղծված էր ուժգին վրձնահարվածներով:

«Ահա Գնդեցիկի» սկզբունքային նշանակությունը նոսպատերազմյան հայ ռեժիսուրայի զարգացման մեջ նաև այն է, որ ամբողջ ներկայացման մասշտաբային լուծումը ուղեկցվում և լրացվում էր ամեն մի առանձին բեմալիճակի մանրազնին և հոգեբանորեն հավատի մշակմամբ, որի շնորհիվ՝ կատարվում էր մոնումենտալի և հոգեբանականի օրգանական համադրում:

Անցած ժամանակներին արդիական հայացքով նայելու, սեփական վերաբերմունքը բեմադրաբար հստակ արտահայտելու ձգտումը նոսպատերազմյան շրջանի ռեժիսուրայի մյուս հատկանշական կողմն է: Դա բնորոշ էր, օրինակ, Ալ. Աբարյանի «Ճանդած օջախ» ներկայացմանը Լենինականի թատրոնում: Սրելով Սունդուկյանի պիեսի սոցիալական մոտիվը, բեմականորեն ցայտունացնելով կոնֆլիկտը, գործող անձանց ապրումները, բեմադրողն ու Ռանթի դերակատար Ա. Փաշայանը հասան երկի ողբերգական հնչողության: Դրա-

մալի ժամերի ողբերգական հնչողության միտումը, որ հատուկ է ռեժիսորների ետպատերազմյան շրջանի աշխատանքներին, վերստին վկայում է դասական երկերի խորունկ մեկնաբանության մասին: «Բանդած օջախը» միակ օրինակը չէ: Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Դիմակահանդես», «Կնճռոտի դիակ», «Բալենու այգին» և հատկապես «Նամուս» ներկայացումներում ողբերգական իմաստաճգիաները այդ երկերի սկզբունքորեն նոր ռեժիսորական մեկնաբանության հետևանքներն են:

Միշտ է, եղած և անհաջող ռեժիսորական աշխատանքներ, ինչպես, օրինակ, Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Պեպոն»: Այստեղ ռեժիսորը հրաժարվեց այն սխալ կոնցեպցիայից, որ ինքը պարտադրել էր «Պեպոյին» 20-ական թվականների վերջում և 30-ականների սկզբում: Սակայն, հրաժարվելով դրանից, Ա. Գուլակյանը 1948-ի բեմադրության մեջ հրաժարվեց նաև ինքնուրույն ռեժիսորական կոնցեպցիայից, որի հետևանքով ներկայացումը չունեցավ իր շունչն ու ոգին: Ռեժիսորը հարազատորեն ներկայացնելով կենցաղը, աշխատում էր հիմնավորել գործող անձանց կոնկրետ արարքները, բայց դա մեծ ճշմարտություն չէր ստանում, քանի որ այդ «փոքր ճշմարտություններին» հիմքում ռեժիսորական մտահղացման մեծ ճշմարտություն չէր ընկած, որը և պետք է ի մի բերեր բեմադրության առանձին, թեկուզ և հետաքրքիր ու համոզիչ մշակված օղակները:

Ա. Գուլակյանի ուրիշ վերաբերմունք հանդես բերեց «Դիմակահանդես» և «Կնճռոտի դիակ» դրամաների նկատմամբ:

Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսը», որ շատ ռեժիսորներ ու դերասաններ մեկնաբանում էին իբրև զուտ ռոմանտիկական դրամա, Սունդուկյանի անվան թատրոնում բոլորովին այլ կերպ հնչեց: Հրաժարվելով երկի ռոմանտիկական մոտիվներից, Ա. Գուլակյանը առանձին ուշադրություն դարձրեց սոցիալական միջավայրի ռեալիստական բնութագրմանը, որը, իբրև կանոն, ուրիշ բեմադրողների համար միայն ֆոն էր, իսկ Ա. Գուլակյանի բեմադրության մեջ՝ ռեժիսորական նպատակի ուղղությունը որոշող գործոն: Առանձին ուշադրություն դարձնելով մանրամասն բնութագրմանն այն միջավայրի, ուր ընթանում է Արբենինի դրաման, բեմադրողը հասնում էր ոչ միայն բեմական պատումի հավաստիության, այլև այդ դրամայի պատճառների ճշմարտացի բացատրության: Այդպիսի մեկնաբանությամբ ոչ թե Արբենինի դիվային խառնվածքն է առաջ շարժում դեպքերը, այլ իրենք՝ դեպքերը, սոցիալական միջավայրն են պայմանավորում մարդու խորտակումը, մարդ, որ հանդգնում է սահմանազատվել իրեն ծնունդ տված հասարակության բարքերից ու հասակցողություններից:

Այսպիսի մոտեցումը պահանջում էր բոլոր գործող անձերի, և ոչ միայն գլխավոր հերոսների, համակողմանի մշակում: Ռեժիսորը հաջողությամբ էր լուծել նաև այդ խնդիրը: Համեմատելով Մոսկվայի Մոսսովետի անվան և Երևանի Սունդուկյանի անվան թատրոնների ներկայացումները, քննադատ Բ. Եմելյանովը շեշտեց Ա. Գուլակյանի բեմադրության հենց այդ հատկությունը. այստեղ Անհայտի, Կազարինի, Շպրիխի, բարոնուհի Շտրալի, Նուշիկ երկրորդական շրջանակության կերպարները ստացել են գեղարվեստական համոզիչ մարմնավորում[1]:

[1] «Театр», 1952, № 5:

Չի կարելի չնկատել, որ «Դիմակահանդեսի» բեմադրության մեջ Ա. Գուլակյանը հանգեց «սոցիալական միջավայրի մեղավորության» կոնցեպտիային, որ հատուկ էր Վ. Աշխենյանի «Պատվի համար», «Փայտ» և այլ բեմադրություններում: Գուլակյանի հաջորդ աշխատանքը՝ «Կենդանի դիակը», հատուկ և խորացնում է այդ ռեժիսորական դիրքավորումը: Պատկեր ևս, ինչպես «Դիմակահանդեսում», բեմադրողն առանձին ուշադրություն էր դարձնում բուն միջավայրին՝ բնավ չնսեմացնելով ներկայացման գլխավոր հերոսների նշանակությունը:

Ֆյոդոր Պրոտասովի դրաման Գուլակյանի մեկնաբանությամբ մեծ նշանակություն և հատոզչություն էր ձեռք բերում նաև այն պատճառով, որ իրական և հատոզիչ էին ներկայացված այն ուժերը, որոնց հետ բախվում էր գլխավոր հերոսը: «Կենդանի դիակը» հայ բեմում խաղացվել է նաև հեղափոխությունից առաջ: Դերասան Իսահակ Ալիխանյանը ստեղծել էր ներքին հակասություններից տառապող Պրոտասովի հետաքրքիր և ինքնատիպ կերպարը: Սակայն նախահեղափոխական ներկայացումներում Տոլստոյի դրամայի փիլիսոփայությունը բացահայտվում էր մի մարդու՝ Պրոտասովի կերպարի մեջ և չէր ամրապնդվում ամբողջ դրաման բացատրող և հիմնավորող մոտիվներով: Լ. Տոլստոյի ստեղծագործությունը մարդկային հարաբերությունների փոխադարձ կապերի բովանդակ խորությամբ բացահայտվեց Գուլակյանի բեմադրության մեջ, ռեժիսորն այստեղ կարողացավ քաղհակային ցայտունությամբ և մեկնաբանության հետևակությամբ ներկայացնել այն միջավայրը, որ ճնշարավոր է դառնում Պրոտասովի մաքուր հոգու խորտակումը: Այստեղ առանձին խնամքով մշակված էին Կարենինների միջավայրը, քննիչի մոտ տեղի ունեցող և պահեստների տեսարանները, որոնց մեջ բացվում են այն պատճառները, որ Պրոտասովին ստիպում են հեռանալ իրեն տոի ու կեղծիքի մեջ խեղդող հասարակությունից:

Ետպատերազմյան շրջանում դասական երկերի բեմադրությունների մեծ մասում հատուկ ռեժիսորական սկզբունքը վկայում է, որ հայ ռեժիսորը զարգանում էր ժամանակակից թատրոնի ճշմարիտ հունով, որ ներկայացման գաղափարական մեկնությունը նախորոշում է արտահայտչական բոլոր միջոցների ընտրությունը: Եվ այստեղից էլ, չնայած ռեժիսորական հաջողություններին, մասնավորապես Ա. Գուլակյանի բեմադրություններում չի կարելի չնկատել մի էական թերություն. սկսած «Օթելլոյից», այդ ռեժիսորի մի քանի բեմադրություններում, որ ստեղծվել են դասական երկերի հիման վրա, գլխավոր դերերում հանդես էին գալիս տարբեր դերակատարներ: Բանն այն է, որ տարբեր դերասաններ տարբեր կերպ էին մեկնաբանում առաջատար հերոսի կերպարը, նրբ ներկայացման ռեժիսորական մտահղացումը մնում էր նույնը: Եվ ստացվում էր այնպես, որ միևնույն բեմադրության մեջ անընդհատ հանդես էին գալիս գլխավոր հերոսներ՝ տարբեր, երբեմն՝ տրամագծորեն հակադիր մեկնություններով:

«Օթելլոյի» բեմադրության մեջ (ի դեպ, այս թերությունը ուներ և Ա. Բուրջալյանի «Համլետը») հանդես էին գալիս դերասանական մեկնությամբ միանգամայն տարբեր՝ Հր. Ներսիսյանի, Գ. Ջանիբեկյանի և Վ. Փափազյանի մոտիվները: «Դիմակահանդեսում» Վաղարշյանի և Փափազյանի Արբենինները, «Կենդանի դիակում»՝ Վաղարշյանի, Փափազյանի, Ջանիբեկյանի և Ներսիսյանի Պրոտասովները: Առաջատար դերի դերասանական տարբեր մեկնու-

թյունների այսպիսի առատությունը ռեժիսորական մինուլտ կոնցեպցիայի մեջ ,իհարկե, հօգուտ ռեժիսուրայի չէր խոսում: Դեռևս 1944-ին դա նկատեց քննադատ Ցու. Ցուզովսկին, որ «Օթելլոյի» բեմադրության մասին գրեց. «..ռեժիսորական մեկնաբանության մեջ կարելի է տեղադրել ամեն մի Օթելլոյի: Թվում է, ռեժիսորի համար միևնույն է ի՛նչ Օթելլո է խաղում և նա կարող է հեռակա կարգով, առանց թատրոն գալու, առանց դերասաններին ճանաչելու, առաջարկել նրանց իր բեմավիճակները: Ռեժիսորը ելնում է ոչ թե դերասանների կամ իրադրությունների բնույթից, այլ իր ռեժիսորական բնույթից»[1]:

Ի հայտ բերելով ներկայացման սեփական մեկնությունը, Գուլակյանը միշտ չէ, որ կարողանում էր դերասանին համոզել, որ այդ մեկնությունն է միակ ճշարտավորը, ուստի և դերասանը, տարերայնորեն կամ գիտակցաբար, առաջարկում և իրականացնում էր դերի սեփական ըմբռնումը՝ առանց նայելու դրա և ռեժիսորական ըմբռնման տարբերությանը: Եթե մտաբերենք, որ Վ. Աճեմյանի լավագույն ներկայացումներում («Հատակում», «Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Պատվի համար», «Ժայռ») գլխավոր դերերը մշտապես նույն դերասաններն են խաղացել, այն դերասանները, որոնց հետ ռեժիսորն իրականացրել է իր մտահղացումը, ապա այս ամենը պատահական չի թվա: Հետագայում, երբ Աճեմյանին վիճակվեց «Պաղտասար աղբարի» գլխավոր դերի համար նոր դերակատար ունենալ՝ նա ստիպված եղավ վերստին աշխատել ամբողջ ներկայացման վրա, քանի որ Ներսիսյանի մեկնաբանությունը ներդաշնակում էր նախորդ բեմադրության մեկնաբանությանը, իսկ դերասան Մհեր Մկրտչյանի մասնակցությամբ հարկ եղավ սրբագրել այդ մտահղացումը:

Շեքսպիրի «Արքա Լիրի» բեմադրության անհաջողության գլխավոր պատճառը թերևս այն էր, որ Վ. Աճեմյանը, աշխատելով Վ. Փափազյանի և Հր. Ներսիսյանի հետ, այնպես էլ չկարողացավ մինչև վերջ պարզաբանել ներկայացման ընդհանուր կոնցեպցիան և ներդաշնակություն հաստատել կերպարի սեփական ըմբռնման (որ հակված էր դեպի Միխոելսի մեկնաբանությունը) և Փափազյանի ու Ներսիսյանի ըմբռնումների միջև: «Արքա Լիրում» կային առանձին բեմավիճակներ, որոնց մեջ զգացվում էր բեմադրողի ինքնատիպ մտածողությունը (փոթորիկի տեսարանը, Գլոստերի մոտ, քույրերի հանդիպումը ռազմի ճամբարում): Սակայն ռեժիսորական այդ փայլատակումները ներկայացման մեջ ունեին ինքնուրույն գոյություն՝ առանց ի մի գալու բեմադրական միասնական կամքով:

Ժամանակակից ռեժիսորական արվեստում ավելի ու ավելի անքակտելի է դառնում թատերական ստեղծագործության ամեն մի բջջի կապը նրա ընդհանուր կերպարի հետ: Այդ փոխադարձ կապակցությունը գոյություն ունի ոչ միայն ռեժիսորական առանձին կտորների, այլև ամեն մի դերասանական կերպարի, բեմական կերպարի վարքագծի ամեն մի պահի և բովանդակ ներկայացման գեղարվեստական ընդհանուր մտահղացման հետ: Այդ շղթայի ոչ մի իսահոում, ոչ մի խզում աննեաո չի անցնում, այլ թողնում է իր անջնջելի հետևանքը: Այժմեական ներկայացումը արտահայտում է ոչ թե առանձին հերոսների աշխարհը, այլ միասնական աշխարհը՝ արտացոլված ամբողջ ստեղծագործության բոլոր գործող անձանց արարքներում: Ռեժիսոր Գ. Տովստոնոգովը իրավացի է՝ նկատելով, որ խորհրդային թատրոնի լավագույն ներկա-

[1] «Театральный альманах», ВТО, 1946, էջ 295:

յացումների մեջ մենք հաճախ տեսնում ենք օրինակներ, երբ հանդիսատեսին ցնցել է ոչ թե իմքը՝ ողբերգական հերոսը, այլ նրա «արտացոլումը» ուրիշ կերպարների մեջ[1]:

Հերոսի այդ «արտացոլումը» ներկայացման ուրիշ կերպարների մեջ, ավելի ճիշտ կլիներ ասել՝ բոլոր կերպարների փոխադարձ «արտացոլումը» միմյանց մեջ՝ ժամանակակից ռեժիսուրայի ալֆան և օմեգան է: Գործող անձանց կյանքի այդպիսի փոխադարձ ներթափանցման միջոցով է միայն, որ ժամանակակից թատրոնում ձեռք է բերվում թատերական ստեղծագործության բյուրեղյա հստակություն: Հայ ռեժիսուրայի ամբողջ հետպատերազմյան փուլը հենց այս իրողությունն է հաստատում:

Հայտնի է, որ գործող անձանց «փոխադարձ արտացոլման» բարդ կապակցությունը բնորոշ է Չեխովի թատերագրությանը: Այդ թատերագրության լավագույն երկերից մեկին՝ «Բալենու այգուն», հայ թատրոնի պատմության մեջ առաջին անգամ, դիմեց Վ. Աճեմյանը 1951-ին: Չպիտի պատահական համարել այն փաստը, որ հայ ռեժիսորները անընդհատ և ներկայում ևս անդրադարձել Չեխովի երկերին: Դա ունի իր պատճառները և, ամենից առաջ, ստեղծագործական պատճառները: Չեխովյան թատերագրությունը պահանջում է ոչ միայն սոսկ, այլև նորը մտածողության ռեժիսուրա, որ ի վիճակի լինի արտաքուստ աննշան դեպքերի մեջ բացահայտել այդ դեպքերի մասնակիցների հարաբեր և խոհեմով նշանակալի կյանքը: Հայ թատրոնը չենթարկեց թատերագրությանը կապելու Վ. Աճեմյանի փորձը թեև պահպանեց հաջողությամբ, բայց չհրապուրեց ուրիշ ռեժիսորներին: Այսուամենայնիվ, դա անհետ չանցավ ո՛չ Աճեմյանի, ո՛չ դերասանների, ո՛չ էլ, ամբողջությամբ առած, Սունդուկյանի անվան թատրոնի համար: Ո՞րն էր այդ բեմադրության յուրահատկությունը. ամենից առաջ այն, որ ներկայացման մեջ տիրապետում էր գործող անձանց «փոխադարձ արտացոլման» սկզբունքը: Բնութագրելով ներկայացման մի շարք կերպարները, քննադատներից մեկը նշեց. «Սիրանք բոլորն իրենց ֆարսային վարքագծով արտացոլում են նույն Ռանևսկայային և Գաևին, ստեղծված են ավելի ակներև դարձնելու այն միջավայրը, որ խարխլված է գաղափար Ֆիրսի նման»[2]:

«Բալենու այգու» ռեժիսորական պարտիտուրը կառուցված էր այնպես, որ ոչ միայն հերոսների ողղակի բնութագիրը, այլև բեմական ամեն մի մանրամասնը, գործող անձանց հարաբերության ամեն մի նրբերանգը, որ արտահայտել էր բեմադրողը: Դիրիժորի պես Աճեմյանը մերթ խլացնում էր պիեսի մոտիվներից մեկը, մեկ չափազանց ուժեղացնում մեկ ուրիշը: Հարկ եղած ուշադրություն դարձնելով այսպես կոչված երկրորդական հերոսներին (Պիշչիկ, Շարլոտա, Յաշա, Եպիխոդով, Դունյաշա), ռեժիսորը ոչ միայն և ոչ այնքան հենց նրանց էր բացահայտում, որքան նրանց միջոցով, մյուսների հանդեպ նրանց ունեցած վերաբերմունքով՝ պիեսի առաջնային կերպարներին, ինչպես և՝ ժամանակաշրջանի պատկերը: Մենկուսացած, ներկայացման ընդհանուր մտահղացման հետ չկապված բնութագրեր ռեժիսորի համար գոյություն չունեին: Եվ այս բարդ ու կառուցիկ համակարգի մեջ ռեժիսորական ձեռքը առաջին պլան էր մղում մի մոտիվ, որ ծնում էին Տրոֆիմովի ու Անյայի

[1] Г. Товстоногов, Современность в современном театре, 1962, էջ 72:

[2] Ա. Աբրահամյան, Չեխովի «Բալենու այգին» Սունդուկյանի անվան թատրոնում, «Սովետական Հայաստան», 1951, № 91:

կերպարները և կարող էր կոչվել՝ «Կեցցե՛ նոր կյանքը»: «Բալենու այգու» ռեժիսորական մշակման մեջ շատ բան էր որոշում հենց այդ մոտիվի առկայությունը, որ ներկայացման համար ծառայում էր իբրև կամերտոն: Ժարասյի-կատակերգական ինտոնացիան, որ հնչում էր ներկայացման մեջ իբրև կոնտրաստ, հակադրվում էր լուսավոր, լավատեսական գույներին, որ պատկանում էին Անյային և Տրոֆիմովին: Ռեժիսորը ձգտում էր հեղինակային և սեփական ասելիքի արտացոլմանը, ձգտում էր գործող անձանց փոխհարաբերության բազմապլան մշակմամբ հասնել ներկայացման գաղափարի հստակության:

Հեղինակային և սեփական մտահղացումների բարդ, ինքնատիպ համադրություններ եղան նաև «Պաղտասար աղբարի» և «Նամուսի» բեմադրությունները: Սրանք ևս եկան վկայելու, որ ժամանակակից արվեստում գեղարվեստական ձևի ինքնատիպությունը ոչ միայն նեթարկվում է արվեստագետի ժամանակակից մեկնաբանությանը, այլև այդ մեկնաբանությունից դուրս այն չի կարող գեղարվեստական արժեք ներկայացնել:

Դասական թատերագրությունը անեց հայկական նաև ուրիշ թատրոնների ռեժիսուրան: Այս շրջանում ստեղծվեցին դասական երկերի հետաքրքիր ներկայացումներ. «Հորձանուտը» և «Արտիստը» (Պատանի հանդիսատեսի թատրոն), «Մորգանի խնամին», «Ծողոքորթը», «Եվ այլն կամ նոր Դիոգինեսը» (Երաժշտական կոմեդիայի թատրոն), «Ջմեռային հեքիաթը» (Կիրովականի թատրոն, ռեժիսոր Հ. Կարապետյան), «Պատվի համարը» (Գորիսի թատրոն, ռեժիսոր Բ. Բժիլյան), «Խաթաբալան» (Արտաշատի թատրոն, ռեժիսոր Աշմաթ) և այլն:

Սրանցից ամենահինքնատիպը եղան Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի ներկայացումները (ռեժիսոր Վ. Ամեմյան): Այս դեպքում ևս ռեժիսորը, նորովի ընկալելով դասական թատերագրության գործերը, կարողացավ դրանց համար գտնել թատերային սուր և արտահայտիչ ձևեր: Ամեմյանի այդ և ուրիշ ներկայացումներ երևույթներ դարձան ոչ միայն այդ թատրոնի, այլև առհասարակ այդ շրջանի թատերական կյանքում: Դրանցից առաջինը «Մորգանի խնամին» էր (ռեժիսոր Թ. Սարյան, բեմադրության դեկավար Վ. Ամեմյան): Վառ թատերայնությամբ աչքի ընկնող այդ բեմադրությունը դարձավ Թ. Սարյանի, իբրև դերասանի, «հայտնագործումը», որի խաղը Միմթոնի դերում առանձին գրավչություն էր տալիս ներկայացմանը:

Դասական պիեսներում ռեժիսուրայի ձեռք բերած հաջողությունը, եթե խորանանք երևույթի մեջ, պայմանավորված էր բուն թատերագրությամբ, որ առաջ էր քաշում էական խնդիրներ, ուներ գեղարվեստական բարձր մակարդակ և հավատ էր ներշնչում բովանդակության անտարակուսելի ճշմարտությամբ: Այն դեպքերում, երբ ժամանակակից հեղինակի երկն օժտված էր լինում այդ հատկություններով՝ ռեժիսորներին տալիս էր լիարժեք ներկայացումներ ստեղծելու հնարավորություն: Այդպիսին էին «Երիտասարդ գվարդիան» և «Ահա Գեղեցիկը» եռապատերազմյան առաջին տասնամյակի առաջին տարիներին, երբ արդիական բովանդակության պիեսների մեծ մասը զուրկ էր կենսական ճշմարտացի հարցադրումներից: Դրությունը ընկտելիորեն բարելավվեց այս շրջափուլի վերջում, երբ հանդես եկան պիեսներ, որոնց մեջ ակներև էր արդիական խնդիրը կենսական ճշմարտության դիրքերից արծարծելու ձգտումը:

Դրանց հիման վրա ստեղծվեցին մի շարք ցայտուն ներկայացումներ, որոնցից շատերը բեմադրել էին Թատերական ինստիտուտում ավարտած երիտասարդ ռեժիսորները: Այդ աշխատանքների շարքը պիտի դասել «Անանց ամուսինները տալու» (Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, ռեժիսոր Մ. Մարիճոսյան), «Կյանքի մի էջը» (Կ. Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոն, ռեժիսոր Օ. Ավետիսյան և Պատանի հանդիսատեսի թատրոն, ռեժիսոր Զ. Ցատինճյան), «Մաշենկա» (Ակինճականի դրամատիկական թատրոն, ռեժիսոր Գ. Մկրտչյան), «Անանց ամուսինները տալու» (Գորիսի թատրոն, ռեժիսոր Ավ. Թորոսյան) բեմադրությունները: Այս ներկայացումներով երիտասարդ ռեժիսորները ցուցաբերեցին իրենց մասնագիտական ունակությունները, թատերայնորեն գրագետ ներկայացում ստեղծելու կարողությունը, ոմանք էլ, ինչպես Օ. Ավետիսյանը, Մ. Մարիճոսյանը, Զ. Ցատինճյանը, հանդես բերին պիեսի ընկալման և մեկնաբանության իրեղուտությունը:

Ի դեպ, այս շրջանում Սունդուկյանի անվան թատրոնում էր ռեժիսոր Հովհաննես Վարդիգուլյանը, որ մինչ այդ ճանաչված էր հատել Թբիլիսիի հայկական պատանի հանդիսատեսի թատրոնում տված մի ամբողջ շարք բեմադրություններով: Սունդուկյանի անվան թատրոնում, միևնույն իր վաղաժամ մահը (1950), նա հասցրեց աշխատել միայն «Այս աստղերը մերն են» բեմադրության վրա, ցուցաբերելով իր ռեժիսորական փորձն ու տվյալները:

Այս տարաճակում սկսեց իր ռեժիսորական գործունեությունը Հր. Ղափլանյանը, որի աշխատանքներն աչքի ընկան թատերայնությամբ, բեմական ռիթմի ու կոմպոզիցիայի լավ զգացողությամբ: «Ախտիստը», «Մանկի քաղաքը», «Պալլիկ Մորոզով» բեմադրությունները վկայեցին Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի դերասանի ռեժիսորական ակնհարև ընդունակությունների:

Այսպիսով, առաջին հետպատերազմյան տարաճակում նոր ռեժիսորների շարքը համալրվեց երիտասարդ ամուսիններով: Դատելով նրանց առաջին ինքնուրույն աշխատանքներից, կարելի էր վստահորեն ասել, որ թատրոնները գործ ունեցան խոստումնալից երիտասարդների հետ, որոնցից շատ բան կարելի էր սպասել: Սակայն արդեն իսկ այս շրջանում երևացին ռեժիսորական երիտասարդության աճը կասեցնող լուրջ թերություններ:

1954-ի շրջանային թատրոնների հանրապետական ստուգատեսին իրենց բեմադրություններով մասնակից եղան նաև երիտասարդ ռեժիսորները: Այդ բեմադրություններն ունեին միանգամայն բավարար մասնագիտական մակարդակ, բայց ունեին և մի թերություն, որ չէր կարող աննկատ մնալ: Խոսքը վերաբերում է պիեսների մեկնաբանության մեջ ստեղծագործական ինքնուրույնության բացակայությանը, որից ազատ էր թերևս միայն ռեժիսոր Հ. Մալյանի «Պաղտասար աղբար» բեմադրությունը (Կիրովականի թատրոն): Եվ շրջանային թատրոնների հանրապետական ստուգատեսին ելույթների քննարկման ընթացքում իրավամբ նշվեց. «Ռեժիսորական աշխատանքում դեռևս շատ զգալի է շաբլոնը, տրորված ուղիներով գնալու հակումը»[1]:

1955-ին կայացավ Երևանի թատրոնների ստեղծագործության ստուգատեսը, և վերստին երևաց, որ մայրաքաղաքի թատերական երիտասարդության թույլ օղակը ռեժիսուրան է: Բացի ստեղծագործականից, դա ուներ նաև կազմակերպչական բնույթի պատճառներ: Երիտասարդ ռեժիսորների մեծ մասը

[1] «Коммунист», 1954, № 230:

չմասնակցեց ստուգատեսին ինքնուրույն բեմադրություններ չունենալու պատճառով: Այսպես, տարեցտարի, Երևանի թատրոնների երիտասարդ ռեժիսորները, չունենալով ինքնուրույն բեմադրությունների հնարավորություն, ոչ թե զարգացրին այլ նվազեցրին իրենց մասնագիտական տվյալները, և դա չէր կարող չկասեցնել ռեժիսուրայի ընդհանուր առաջընթացը: Ավելի աննախադեպ էր օպերային թատրոնի ռեժիսուրայի վիճակը:

1945—1955 թվականների հայ թատրոնի ռեժիսուրան, բախվելով ստեղծագործական բարդ խնդիրների, միշտ չէ, որ կարողանում էր ճիշտ լուծել դրանք: Ետպատերազմյան առաջին տասնամյակում հայ ռեժիսորական արվեստի նվաճումները ու վրիպումները պայմանավորված էին ռեժիսորների աշխատանքի ոչ միայն մասնագիտական մակարդակով, այլ, գլխավորապես, գեղարվեստական խնդիրները ստեղծագործորեն ինքնուրույնաբար լուծելու ձիրքով, բեմադրության մեջ ռեժիսորական ինքնատիպ մտահղացման առկայությամբ, հեղինակային միտքը անկեղծորեն հարստացնելու կարողությամբ:

ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

Երբ լռեցին պատերազմական վերջին հրամազարկերը՝ ավելի ու ավելի խոր ըմբռնվեցին ոչ միայն մեծ հաղթանակի ճշմանակությունը, այլև մարտական դժվարությունը, հաղթանակի արժեքը, որ չափվում էր թանկագին ու անհատուցելի կորուստներով, հոգեկան ուժերի անհնարին լարումով ու տառապանքներով։

Համաժողովրդական այս հոգեբանությունը չէր կարող իր կնիքը չդնել նաև թատրոնի, դերասանական արվեստի վրա, որ պետք է հակահարձակում լիներ այդ հոգեբանությանը։ Եվ բնավ պատահական չէ, որ նոպատերազմյան առաջին տարիներին դերասանական արվեստում ցայտուն արտահայտություն գտան ոչ միայն բարձրաշունչ, այլև տրտմալի զգացմունքները, որ ճարտցում էին անձնավորման հակապատասխան եղանակների պահանջ։ Եվ հանդիսատեսի հոգեբանությամբ դատելով, «Ախտ Գեղեցիկ», «Ընդհատարար գնարդիա», «Երկիր հայրենի», «Գնդի որդին» երկերի բեմադրություններում իշխող պաթոսային ինտոնացիան նույնքան «օրինական» էր, որքան «Կարմիր մանյակ», «Հարազատ մարդիկ» ներկայացումներին հատուկ տրտմալի-սենտիմենտալ ինտոնացիան։

Դերասանական արվեստին բնորոշ այսքան տարբեր ոճաբանությունները պայմանավորված էին հանդիսատեսով, որ ընդունում էր և՛ մեկը, և՛ մյուսը։ Հանդիսատեսը շունչը պահած հետևում է Հր. Նազարյանի Նազլուսարդի («Կարմիր մանյակ») տառապանքներին, որ դերասանն արտահայտում էր անպարզ մելոդրամատիկական եղանակներով։ Ոչ պակաս, եթե ոչ ավելի սենտիմենտալ էին ուրիշ թատրոնների բազմաթիվ Նազլուսարդները։

«Հարազատ մարդիկ» պիեսի առհնագործող, ավելի ճիշտ՝ զգայացունց տեսարանները կապված են պատերազմում կորացած Մուշեղի և նրա մոր՝ Աննա Արտեմևնայի հետ։ Եվ եթե Թբիլիսիի հանդիսատեսում արցունք էր բամում Ա. Լուսինյանի Մուշեղի և Մ. Բերոյանի Աննայի հարաբերությունները տեսնելով, ապա բանն այդպես էր և Լենինականի թատրոնում (Ա. Փաշայան, Ե. Դուրյան-Աբրահյան), և՛ Սուդոմլյանի թատրոնում (Գ. Խաժակյան, Հասմիկ), որքան էլ այստեղ ավելի կիրթ ու զուսպ էին հերկայացվում կերպարները։ Տարբեր էր կատարման ճաշակը, բայց ոչ իրաղակերպը, որ սենտիմենտալ-մելոդրամատիկական էր՝ պայմանավորված պիեսով։

Դերասանական արվեստը գեղարվեստական ավելի լավ արդյունքի հասավ բարձրաշունչ-պաթոսային խաղի կիրառությամբ։ Կենսական, հոգեբանական հիմք և հագեցում ունեցող պաթոսային խաղաոճը նույնքան գրավիչ ու արժեքավոր է, որքան վաճող է այդ հիմքը և հագեցումը չունենալու դեպքում։

Այդպիսի կերպար էր «Վանքրաճորի» Սեթո դպիճ՝ ժողովրդական ճշմարտության կրողը, և՛ Գ. Զաճիբեկյանի ու Հովհ. Ավագյանի (Սունդուկյանի անվան թատրոն), և՛ Ա. Արզումանյանի (Բաքվի Հայ դրամա), և Ա. Բերոյանի ու Ա. Քաջվորյանի (Թրիլիսիի Հայ դրամա) անձնավորմամբ, բայց դա կերպարի հարազատ հատկանիշն էր, հոգեբանական հագեցում ունեցող անկեղծ պաթոս: Սեթո դպրու այս դերակատարները, միմյանց հարազատ հոգեբանական-խարակտերային անձնավորման սկզբունքներով, ստեղծեցին ժողովրդական մարդու մի կերպար, որ ձեռք բերեց ընդհանուր ճշմանակություն ետ-սպատերազմյան շրջանի թատերական արվեստի համար:

Այս դերում տպավորիչ արտահայտվեց **Հովհաննես Ավագյանի** դերասանական խառնվածքը: Նրա ճախասիրությունը ճշմարիտ և արդար խոսքն է, ոչ թե առհասարակ այդպիսի խոսքը, այլ ժողովրդական մարդու, ժողովրդի խորքից եկող ճշմարիտ և արդար խոսքը: Ամենից ավելի այդ կերպարն էր սազում դերասանի տվյալներին: Եվ նրա խոսքը, որքան էլ բարձրաչունչ, նա հնչեցնում է բնական ու համոզիչ: Այդպիսին էր նրա Սեթոը՝ դերասանի թերևս լավագույն անձնավորումը՝ խոհում և իր խոհերի ծանրության տակ կքած մարդ, որ չուներ այն իրոհիտ կերպարանքը, ինչպես հաճախ ներկայացնում են նրան («Հանդած օջախ»):

Ավագյանի Բրիլիանտով էլ մի ժողովրդական մարդ էր՝ իր պարզ ու հասարակ ճշմարտությամբ և չուներ միլիոնատիրոջ պահվածք: Դերասանին չէր զբաղեցնում այն խնդիրը, թե կերպարը սոցիալական սանդուղքի ինչ աստիճանի վրա է գտնվում, նրան հետաքրքրում էր ժամանակի բարքերի դեմ հնչող այն միտքը, որ արտահայտում էր մեծահարուստը:

Սեթո, Բրիլիանտով, Սեթո դպի, Մեք-Գրեգոր («Իմ սիրտը լեռներում է»),—այս և ուրիշ դերեր Ավագյանի խաղով մերձենում են միմյանց արդար ու ճշմարիտ մարդու իդեալով, արդարության խոսքով:

Սեթո դպիճ դերասանին հետաքրքրում էր հենց իրրև արդար մարդու իդեալ, ժողովրդական իմաստության կրող: Եվ ան՝ անձնավորման մեջ չեչտվում, պաթոսային հնչողության էր հասցվում նյութ արդար ու ճշմարիտ խոսքը մարդու և մարդկայնության մասին:

Բարձր շնչով էին համակված Լենինականի թատրոնի «Ահա Գնդեցին» ներկայացումը, նրա բոլոր կերպարները, ներկայացման վերին կետը՝ Շամիրամի անձնավորումը, բայց դա այդ ամբողջ ստեղծագործության ոչ միայն հարազատ, այլև, թվում է, միակ հնարավոր ոճաբանությունն էր:

Ժաննա Թովմասյանը ծավալում դերապատկերներ ստեղծելու ակներև, բայց սակավադեպ կիրառում գտնող տվյալների տեր մի դերասանուհի, Շամիրամի դերը խաղում էր սահման չճանաչող կրքոտությամբ, բուռն պաթոսով: Այստեղ էլ այդ պաթոսը, բարձրաչունչ խաղն ընկալվում էր իրրև բնական, անձնավորման միակ ճշմարիտ լուծում, որովհետև այդ խաղն ուներ իր հատարժեքը՝ հոգեբանական ներքին արդարացումը:

Զգացմունքների տարերային ուժը, որով հատկանշվում են դերասանական այս ինքնատիպ խառնվածքը 1932-ի Վասիլիսայից («Հատակում») մինչև 1965-ի Ֆիլումենա Մարտուրանոն (Նույնանուն պիեսում), իր լիակատար

դրանությունը գտավ Շամիրյանի կերպարում, որ հերոսը է ոչ միայն այս ժամանակահատվածի հայ դերասանական արվեստում: Ողբերգական հանգույցի այս աճմնավորումը մեծացնում էր «Ախա Գեղեցիկ» հայրենասիրական ներկայացման ներգործության ուժը և գեղարվեստական արժեքը:

Պաթոսային խաղաոճից խուսափել չի կարելի անտես առնել Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը, որի ներկայացումները հատկապես նտպատերազմյան առաջին տասնամյակում աչքի էին ընկնում այդ ոճով: «Գնդի որդին», «Երիտասարդ գվարդիա», «Սովորականներ», «Կարմիր վզկապ», «Հետախույզներ», «Ջոնսիկ» և ուրիշ ներկայացումներ շնչում էին ռոմանտիկական պաթոսով: Դրանց հերոսը գեղեցիկ երազանքով ապրող այն պատանին է, որ հանում իր երազանքի շատ բան կարող է զոհել:

Այդ հերոսին բնական ու հուզիչ ներկայացնում էր **Հր. Ղափլանյանը**: Գիքորի և Տրուֆալդինոյի («Երկու տիրոջ ծառա») հմայիչ դերակատարը այս ներկայացումներում հանդես էր գալիս այնպիսի արվեստով, որ թննադատությունը նրա հասցեին չէր խնայում դրվատական խոսքեր. «առանց վերապահության կարելի է ասել՝ խաղում է վարպետորեն»[1]:

Նրա Վանյա Սոլնցևը («Գնդի որդին»), Ռազմիկ Գաբրիելյանը («Սովորականներ»), Տյուլենինը («Երիտասարդ գվարդիա»), Ջոնին («Ջոնսիկ») և պատանի հերոսների ուրիշ կերպարներ հանդիսատեսին հափշտակում էին անմիջականությամբ, թախծալիորեն ծիծաղելի կամ ծիծաղելիորեն թախծոտ ներարագրով, հուզական վարակիչ պաթոսով: Կարելի էր տեսնել, թե ինչպես որոշ գույներ ու հատկանիշներ կրկնվում էին այս կատարումների մեջ, բայց ամեն առանձին դեպքում դերասանի խաղը հետաքրքիր էր, պլաստիկորեն արտահայտիչ, հավատի՝ պաթոսի և հումորի այն բնական համադրությամբ, որ գրավչություն էր տալիս նրա հերոսին:

Այդ ներարագրի հերոս էր նրա Տյուլենինը՝ թերևս լավագույնը այդ դերի բազմաթիվ կատարումների մեջ: Կատակերգական և դրամատիկական գույների բնական միաձուլումամբ ստեղծված այս կերպարը համակում էր իր հուզական պաթոսով, որ ինչքան էլ ակներև էր՝ չէր առանձնաշնչվում, որովհետև համառապատկչվում էր հերոսի ներքին կյանքով, հոգեբանական լարումով:

Այս թատրոնի նախասիրությունն էր ամիջապես, առանց հապաղելու բացահայտել կերպարի էությունը՝ բացառական թե դրական:

Եվ երբ բանը գալիս էր բացառական կերպարին, ապա ոչ ոք չէր կարող նրա հետ «հաշիվները մաքրել» այնպես սպառիչ, անվերապահ և միաժամանակ տպավորիչ, ինչպես **Գևորգ Ստամբոլցյանը**: Երջանկային թատրոններից 1946-ին գալով Պատանի հանդիսատեսի թատրոն՝ նա իր հետ բերեց ոչ միայն դերասանական փորձ, այլև դերապատկեր ստեղծելու կայուն եղանակներ: Չափազանց մեծ է նրա դերացանկը, որի մեջ ակներև գերակշռություն ունեն բացառական կերպարները: Բավական էր, որ պատանի հանդիսատեսը, առաջին իսկ մուտքից, տեսներ ու լսեր նրա ներկայացրած կերպարներին (Անդոկ՝ «Երջանկիկ սերունդ», վարժապետ Սողոմոն՝ «Աբուլյան», բահանա Կարդին՝ «Բոռ» և այլն), որպեսզի նրանց հանդեպ լցվեր խորին հակակրանքով:

[1] «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1947, № 12:

Պաթետիկ շեշտը, կերպարի ամփերապատ բնութագրումը, մի կամ մյուս բնույթի գույների խտացումը այս թատրոնի դերասանների նախասիրությունն էր առհասարակ՝ անկախ ճիրքից ու փորձառությունից. Գ. Ստամբոլցյանը և Գր. Ճաղչյանը բացառական կերպարների տուր, ցայտուն բնութագրություններով նույնքան ամփերապատ էին, որքան Ա. Ղազարյանը, Ռ. Ամիրգուլյանը, Ա. Մկրտչյանը, Վ. Ճավուրյանը, Կ. Հարությունյանը, Ա. Բադալյանը, Վ. Սարգսյանը, Վ. Արաքսյանը՝ ժամանակի խաղացանկում գրաված գրեթե բոլոր դերասանները: Եվ դա ոչ միայն ճիրքի ցուցադրումն էր, այլև դրա պակասության քողարկումը:

Պաթոսային խաղաոճը Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում թերևս ամենից աննուսում արտահայտվում էր Գր. Զալիկյանի դերակատարություններում: Տպավորիչ տեսք, խրոխտ ձայն, հստակ ու հատու խոսք՝ իր տվյալներն առանց խնայելու գործի դնելով դերասանը հանդես էր գալիս հերոսների դերերում՝ նրանց մեջ տեսնելով ավելի շատ ընդհանրություններ, քան կարելի էր տեսնել ավելի ընթանկատ վերաբերմունքի դեպքում: Ուրիշ խոսքով, նրան մտահոգողը կերպարների ոչ թե անհատական-հոգեբանականն էր, այլ ընդհանուր-հերոսականը, այն, ինչ նրանց դարձնում էր անկում ու վստահ, դեպի նպատակն անվարան ընթացող: Այդպիսին էին նրա ոչ միայն կապիտան Եմանկինը («Կնոջ որդին») և Կոշևոյը («Երիտասարդ գվարդիա»), այլև Նեզնամովը («Անմեղ մեղավորներ») և Խաչատուր Աբովյանը (համանուն պիեսում): Այս դերերում ևս տպավորիչ տեսարանները ոչ թե վիճատության ու տարակուսանքի, այլ բողոքի ու ընդվզման տեսարաններ էին: Եվ այն, ինչ դերասանի ուժն էր՝ այսօրինակ միակողմանի կիրառությամբ դառնում էր նրա թուլությունը:

Հրապարակախոսական խաղն այս ժամանակներում ուներ ավելի լայն, բայց ոչ միատեսակ կիրառում:

Հրապարակախոսական ուժգին պաթոսի ներկայացում էր «Ռուսական հարցը» Սուդեյկինի անվան թատրոնում և միաժամանակ անձնավորման արվեստի ճշմարիտ արտահայտություն: Գ. Հարությունյանի գրոտեսկային ցայտունությամբ հագցված Գուլդը նույնքան հավատի էր ու համոզիչ, որքան Հր. Ներսիսյանի ողբերգական Մորֆին, որքան Ա. Ասրյանի տրտմալի Ջեսսին, որքան գլխավոր հերոսը՝ Հարրի Սմիտը, որի նույնիսկ անկքող հրապարակախոսական խոսքը ճնշում էր ոչ իրրև հռետորություն, որովհետև Վ. Վաղարշյանի կերպարն ապրում էր ամեն մի պաթոս արդարացնող անհամգիստ, պրկված կյանքով:

Եթե խոսքը վերաբերում է ժամանակակից հերոսի անձնավորման ուղեղծ, ճշմարիտ պաթոսով հատկանշվող արվեստին, ապա դրա թերևս ամենաբարձր արտահայտությունը եղավ «Երիտասարդ գվարդիան»: Ա. Ֆադեևի վեպի բեմականացմանը ետպատերազմյան տարիների սովետական թատրոնում վիճակվեց ավելի մեծ դեր, քան որևէ պիեսի: Դա ունի իր բացատրությունը. որքան էլ անկատար իրրև դրամա (պայմանավորված բացառապես արձակ երկի բեմականացում լինելու հանգամանքով), գործն իր դրամատուրգիական թերություններն հատուցում էր սովետական հայրենասիրության գաղափարի հաստատման ուժգին շեշտով, ողբերգական շնչով: Եվ որպես Հայրենական մեծ պատերազմի մասին ներշնչված խոսք առնելու հազվագյուտ ու թանկագին

հնարավորություն՝ վեպի բեմականացումն իր վրա հրավիրեց սովետական բազմաթիվ թատրոնների, նաև հայկական թատրոնների անհատուկ ուշադրությունը (Սունդուկյանի անվան, Պատանի հանդիսատեսի թատրոններ, Լենինականի դրամատիկական թատրոն, Թբիլիսիի Հայ դրամա)։ Ամեն իրեն վեպի բեմականացումը դարձավ ամենացայտուն երևույթներից մեկը առանձնական հայ սովետական թատերական արվեստում։

Երիտասարդ գվարդիականներ Օլեգ Կոշևոյը, Ուլյանա Գրոմովան, Վանյա Զեմնուխովը, Լյուբա Շևցովան, Ժորա Հալուրայինցևը, Սերգեյ Տյուլենինը, հին գվարդիականներ Վալկոն, Օուլգան, Պրոցենկոն՝ վեպի հայտնի կերպարները դերասաններին անձնավորեցին բարձրաշունչ խաղով։ Եթե ուշի ուշադ ունենանք, որ «Երիտասարդ գվարդիայի» մեծաթիվ հերոսներից ամեն մեկը հայ թատրոնում ունեցավ մի քանի դերակատար, ապա պարզ կլինի, թե հայ թատրոնի ինչքան շատ դերասաններ մասնակից եղան վեպի բեմական մարմնավորմանը՝ հանդես բերելով հերոսական բնավորություն ստեղծելու մի նոր որակ. պատասխանատու խաղ, որ ուներ հոգեբանական հիմնավորում, մի քանի ցայտուն հատկանիշով կերպար անհատականացնելու հնարություն։ Այդ իրենդիրն առաջադրում էր վեպի բեմականացումը՝ միմյանց հետ ամուր կապ չունեցող պատկերների և գործող անձանց անմոռոր առատությամբ։ Համեմատելի դեպք, Սունդուկյանի անվան և Պատանի հանդիսատեսի թատրոններն այս շրջանում չունեցան ավելի հուզական մի ներկայացում, քան «Երիտասարդ գվարդիան» էր։

Այս ներկայացումը, հայկական տարբեր թատրոններում, ամենացայտուն արտահայտությունն էր այն խաղատոհի, որ ընդհանրապես հատուկ է հետպատերազմյան շրջանի հայ դերասանական արվեստին։ Սա դեռևս չի նշանակում, թե դա միակ ճանապարհությունն էր, որով այդ արվեստում արտահայտում էր հայրենական պատերազմի հերոսական մարտուման, սովետական հայրենասիրության գաղափարները։ «Բարձունքներում» պիեսը բեմ հանեցին այնքան շատ հայկական թատրոններ, որ սա ևս, իր առավել ու թերի կողմերով ընդհանրական նշանակություն ձեռք բերեց ժամանակաշրջանի նաև դերասանական արվեստի համար։ Այս դրաման իր մի քանի գլխավոր կերպարներով ու տեսարաններով առաջադրում էր նաև պատասխանատու անձնավորման խնդիր, բայց բուն երկում չունենալով իր կենսական ու հոգեբանական ներքին համաչափը, չգտավ իր արդարացումը նույնիսկ այնպիսի դերասանների խաղում, ինչպիսին Օուլովի դերակատար Հր. Ներսիսյանն էր կամ Սեմյոն պապի դերակատար Ավ. Ավետիսյանը։ Պիեսի և նրա բեմադրության գրավչությունը ոչ թե գլխավոր հերոսների ու նրանց արարքների մեջ էր, այլ շարքային զինվորների այն խմբի, որ ապրում է հաղթանակի հավատով, լի է կռվելու և հաղթելու կամքով, բայց այդ հավատն ու կամքը հատկապես չեն մատուցվում, չեն ընդգծվում, այլ արտահայտվում են իրենց առօրյա «տազմաճակատային կենցաղի», նույնիսկ հոգսերի, դժգոհությունների, մտահոգությունների մեջ, որ ունեն երբեմն ծիծաղելի, ավելի հաճախ՝ բնաբարական մտերիմ գունավորում։ Եվ պիեսի բոլոր բեմադրություններում ամենից աչկեղծ ճշեց տարբեր ազգության պատկանող զինվորների մարտական բարեկամության գաղափարը։

Սունդուկյանի անվան թատրոնի ներկայացման մեջ այդ բարեկամության ոգին Գ. Գաբրիելյանի Վաչե Սարոյանն էր՝ լոռեցի գեղջուկի սրամիտ ու սրախոս տղան, որ հագել է զինվորի համազգեստ և ավտոմատը ձեռքին պաշտ-

պահում է կոմկապական լեռնաշխարհը՝ ժպիտը դեմքին, սուր խոսքը՝ լեզվի ծայրին։ Մաքառումն դժվարությունն այս Վաչեի վտիտ ուսերին իջնում է նույնպիսի ծանրությամբ, ինչպես մյուսների, բայց նա ծիծաղով թեթևացնում է դժվարությունը։

Մարդկային այսպիսի խառնվածքն էր ամենից ավելի հարազատ Գ. Գաբրիելյանի դերասանական նկարագրին՝ բնավորություն, որ սիրում է կյանքը, զգում է կեցության հրճվանքը և չունի տրտմությանը հանձնվելու ոչ մի ցանկություն՝ ինչքան էլ անպակաս լինեն առիթները։

Աննկատ հետևողականությամբ դերասանն իր ստեղծագործական կյանքում զարգացրեց մարդկային այս էությանն իր ըմբռնումը և մի ամբողջական խոսք ասաց նրա մասին։

Գեորգեն Գաբրիելյանը (1903—1956) ծնվել է Լեռնային Ղարաբաղի Օուշի քաղաքում, արհեստավոր մարդու ընտանիքում։ Հասակ է առել և սովորել Թիֆլիսում, ապրել դժվար, կարիքավոր պատանեկություն. գիմնազիայի սանը ստիպված է եղել իր վրա առնել հանապազօրյա հաց վաստակելու հոգսեր։ Պատահական մի դիպվածով բեմ եկնելուց հետո նրան հմայում է դերասան դառնալու երազանքը։ Եվ հնարավորությունը ներկայանում է. Գաբրիելյանն ընդունվում է Հայարտասն դրամատիկական ստուդիան, որ ավարտում է 1924-ին (մեկ տարի առաջ ավարտել էր միջնակարգ դպրոցը)։

Գաբրիելյանին բախտ է վիճակվում իր դերասանական ունակությունները զարգացնել Աբջակ Բուրջալյանի ձեռքի տակ։ Ստուդիայի ղեկավարն անմիջապես ճանաչում է նրա ձիրքը, դերասանական տվյալների բնույթը, ազատելով նրան «ինքն իրեն գտնելու» ապարդյուն տարուբերումներից։ Եվ հենց նրան տվեց Սկապենի դերը («Սկապենի արարքները»)։ Դերակատարման հաջողությունն իսկույն ընկատվում է և Գաբրիելյանը հրավիրվում է Երևանի Առաջին պետթատրոն։ Այստեղ էլ անցավ նրա ամբողջ ստեղծագործական կյանքը։

Իր հերոսները՝ անփութ ու անհոգ, դերասանը նրանց դերապատկերն ստեղծում էր անսովոր խանդավառ, կենտրոնացումով, որի հետքերը, սակայն, չէին երևում։ Դժվար է պատկերացնել ավելի փնթի, հագուստի հանդեպ ավելի անտարբեր մարդ, քան նրա Վարդանն էր («Պատվի համար»), բայց անհնար բան է, որ առանց մանրախնդիր աշխատանքի ստեղծվեր այնպիսի դերապատկեր. «զաքիալի» չերքեզական թափվում է ծառա դարձած շամախեցի գեղջուկի վրայից՝ ինչ գործ ունի խեղճն այս մեծահարուստի տանը, ուր բախտը նետել է նրան։

Գաբրիելյանի կերպարները շարժվում ու գործում էին այնպես բնական, ինչպես բնական ահագին կեղծամը նստում էր նրա Ժուրդենի, լայն կեպին՝ Պերչատկինի, սրածայր փափախը՝ Դիքոյի գլխին, ինչպես բնական հնչում էր նրա խոսքը՝ հարուցելով այնպիսի աննկեղծ ծիծաղ, որքան աննկեղծ ու միամիտ արտաբերվում էր նրա ամեն մի խոսքը։

Ծիծաղի ակունքը, ըստ Հանս Գաբրիելյանի աշխատասիրությունների, այն հակասության մեջ է, որ լինում է հերոսի պատկերացումների, սպասելիքների և իրականության, համեմատելի դեպք՝ իրադրության միջև։ Այստեղից էլ՝ անսպասելի լուծումը, զարմանքը, տարակուսանքը, շփոթմունքը՝ դերասանի նախասիրած զգացմունքների ոլորտը, ուր նա զգում էր իրեն, ինչպես ձուկը ջրում։

Հենց այս ոլորտում էլ դերասանը հայտնաբերում էր իր հերոսների ծիծաղելին՝ նրանց հանդեպ հանդես բերելով և հարուցելով տարբեր, երբեմն ուղղակի հակադիր վերաբերմունք: Այլ էր թանձրամիտ Թովմաս որդու («Երևանյան հիվանդ») կամ ազնվական երևալու ցավով տառապող Ժուրդենի («Քաղքենին ազնվական») զարմանքն ու տարակուսանքը, բոլորովին այլ՝ կյանքի սիրով հարբած Տիտա-Նաննի («Բամբասանք և սեր») կամ Իսպոլու («Խաթաբալա») զարմանքն ու տարակուսանքը: Մի դեպքում՝ ծիծաղ, որ ճիգ-ճանքի ճշան է, մյուս դեպքում՝ հանգիստ:

Եթե Խաչանյանը ցույց էր տալիս հանգամանքների գերիշխանությունը մարդու հանդեպ, ապա Գաբրիելյանը պնդում էր հակառակը:

Ծատ չեն դերեր, որ դերասանի արտիստական, նաև մարդկային ինքնագրին ներդաշնակում են այնպես, ինչպես «Խաթաբալայի» Իսպոլին՝ Գուրգեն Գաբրիելյանին:

Սունդուկյանը Իսպոլում, ինչպես և նրա կնոջը՝ Նատալիային, գործողության զարգացման մեջ տեղ է տվել, բայց նրանց գաղափարական հենակետեր չի դարձրել: Իսպոլին պիեսի հակադիր բևեռների՝ Զամբախով-Մասիսյանը ծայրակետերի հետ գործ չունի, ոչ գիշատիչ վաճառական է, ոչ էլ ուժի լուսավորյալ, մայրաքաղաքում կրթված երիտասարդ: Պիեսին հարկավոր չի եղել, որ նա ունենա շեշտված սոցիալական ինքնագիր. նա, իր Նատալիայի հետ, հին Թիֆլիսի անաղարտ ու բարի ծնունդ է, մարդկային այն սլատկերը, որ կարող էր ձևավորվել կովկասյան այդ որոշ քաղաքում: Սունդուկյանի Թիֆլիսի հմայքը ոչ միայն Պեպոն է և Գիքոն, այլև Օսեփը, Մոսեսը, Գիժ Մոզին, Նատալիան, Իսպոլին... Եվ Սունդուկյանը խանդաղատանքով է նայում նրանց՝ սոցիալական սանդուղքի ստորին աստիճանի վրա չգտնվող, բայց ազնիվ ու շիտակ այդ մարդկանց, որ մարմնացրել են հին Թիֆլիսի բարոյականությունը, ավանդները, նույնիսկ՝ ազգագրությունը:

Ահա այդպիսի կերպար էր ներկայացնում Գուրգեն Գաբրիելյանը: Եթե այս դերասանի ծիծաղը միամտության, դյուրահավատության, բարեհոգության ծիծաղն էր, ապա դրա կատարյալ մարմնացումն էր Իսպոլին: Թիֆլիսյան բնորոշ տարազը նրան սազում էր այնպես, ինչպես թիֆլիսյան բարբառը, որ նրա շուրթերով ճչում էր գերող թեթևությամբ, երանգների նրբությամբ՝ իրրև երաժշտություն: Այս Իսպոլին երբեք չի հագել որիշ մի հագուստ և չի խոսել որիշ մի լեզվով, որովհետև չի զգացել կարիքը: Եվ նրա աչքին, անկարող հայացքին չեն երևում Մասիսյանցի եվրոպական հագուստը և գրական ըմնոիր խառնվածքը այնպես, ինչպես չի երևում Զամբախովի հարստությունը: Նրա ինչի՞ն են պետք, երբ ապրում է անկաթիք և ունի Նատալիայի պես սիրունիկ կին, որին ճաշելուց չի կշտանում: Ատելած ամեն մեկին իր արտի չափով է տալիս, և աչք չունի Իսպոլին որիշի ունեցածին, իրենն իրեն լիուլի հերիք է: Ուզում է աշխարհը տեսնել այնպես ներդաշնակ, ինչպես իր կյանքն է:

Բարերարված մարդ, որ բարի է կամենում ամենքին, միամիտ ու անքեն մի հոգի, որ բաց է ամենքի առաջ,—սա էր դերասանի աննմանելորեն Իսպոլին: Բարի է կամենում և՛ Մասիսյանցին, և՛ նույնիսկ Զամբախովին՝ չկռահելով, կռահելու համար գլուխ չկոտրելով, որ այդ երկուսի գործին միաժամանակ ընդառաջել չի լինի: Ինքը գլխի չի ընկնում, բայց դեպքերը գալիս ու կռահել են տալիս: Եվ նրա աննմանելորեն կերպարի զարգացումը այդ կռահման պատմությունն է՝ դիպվածների, անսպասելի լուծումների մի շղթա, որ նորից ու

վերստին զարմանք ու տարակուսանք է պատճառում Իսայում: Դյուրահավատ, պարզամիտ մարդու զարմանք, որ ամեն դեպքում դերասանը գունավորում էր ձորովի ու յուրովի՝ ավարտման հասցնելով կերպարը:

Մեր բեմում շատ չեն եղել երկախոսության արվեստի այնպիսի կատարյալ արտահայտություններ, ինչպես Ջամբախովի և Իսայու տեսարանը էր «Խաթաբալայի» առաջին արարում: Դիալոգ-հրավառություն, դիալոգ՝ հափշտակող սրամարտ, խոսքի, Սունդուկյանի խոսքի դյուրին տիրապետում, թեև այդ արվեստում Ավ. Ավետիսյանը և Գ. Գաբրիելյանը ունեին էական տարբերություններ: Եթե խոսքի ուժն ու ցայտունությունը պատկանում էր առաջինին, ապա անմիջականությունը, ընթությունը պատկանում էր երկրորդին: Իսային ասում էր ոչ թե նախապես գրված տեքստ, այլ իր խոսքերը, իր դատողությունները, որ հենց ձոր, Ջամբախովի խոսքին ի պատասխան, ծագել են գլխում: Նրա ամեն մի պատասխանը կրում էր թարմ հետքը այն զարմանքի ու շփոթմունքի, որ ապրում էր հերոսը: Իմպրովիզացիայի ձիրքն անպակաս էր Գաբրիելյանի խաղից, նաև Իսայուց, Գիժ Մոզուց («Քաղցած օջախ»), Գիքորից («Պեպո»): Այս դերերը Գաբրիելյանին դարձրին «Սունդուկյանի թատրոնի» աչքի ընկնող դերասան, որ ուներ իր ոչ միայն յուրահատկությունը, այլև ինչ-որ կետերում նաև առավելությունը ուրիշ, նույնիսկ ավելի ճշգրտավոր վարպետների հանդեպ: Նրա կերպարները գույն և չունեին այնպիսի կշիռ, ինչպես Ավետիսյանի Ջամբախովը կամ Սարգիսը, բայց ունեին առավել կողմեր, որ թաքնված են նրա անմիջականության, բնականության մեջ, և այդ կողմերով նրա սունդուկյանական կերպարները, հատկապես Իսային, ճաշում էին ոչ թե ավանդներին, աննյալին, այլ «Սունդուկյանի թատրոնի» գեղագիտության վաղվա օրվանը:

Դերասանի ստեղծագործության ամենի բնորոշ կերպարներից դատելով՝ նրա սիրելի հերոսը կյանքին ոչ թե թեթևամիտ, այլ թեթև հայացքով նայող, կյանքի մոայլը ոչ թե խտացնող, այլ փարատող, կյանքի ոչ թե տառապանքից, այլ խնդությունից խոսող մարդն էր: Սա նշանակ չի ճշգրտակում, թե անլուրջ մարդ էր այդ հերոսը կամ վիշտն ու թախիծն օտար էին նրան: Լրջությունը ծիծաղի ու խնդության հերքումը չեն: Կոչեցեք նրան դյուրահավատ, միամիտ, եթե շատ եք ուզում՝ նաև անլուրջ, միայն մի խնդեք ամենաթանկագինը, որ անբաժան է նրանից՝ կյանքի ժպիտը:

Գուրգեն Գաբրիելյանը դերասանական արվեստում կրողն էր այս աշխարհազգացողության, որ նրան հավասարապես գրավիչ էր դարձնում և՛ դասական, և՛ արդիական խաղացանկում:

Ետպատերազմյան առաջին տասնամյակը դերասանական արվեստում արտահայտվեց ոչ միատարր, երբեմն՝ իրարամերժ երևույթներով: Այդ տարիներին երևան եկան ոչ միայն ժամանակակից և դասական կերպարների բարձրարժեք աննշանավորումներ, դերասանական ինքնատիպ անտամրլներ, այլև դերերի ու դերակատարումների միօրինականացման, կեղծվածքային ռուտորական աննշանավորման միտումներ: Այդ տարիներին երկրի ներքին կյանքի կաշկանդումները,—որ այնքան բացատրված, հասկանալի դարձան կուսակցության XX համագումարից հետո,—անդիմադրելիորեն թափանցեցին նաև գեղարվեստական կյանքի առպարեզները՝ գրականություն, կերպարվեստ, թատրոն, երաժշտություն, կինոարվեստ:

Դերասանական արվեստը,—ամբողջապես խաղաքանկով, թատերագրությամբ պայմանավորված երևույթ,—չէր կարող ամենիջաթար չկրել ազդեցությունն այն միտումների, որ արտահայտում էր խաղացանկը։ Իհարկե, «դրամատիկական թատրոնների ռեպերտուարի և նրա բարելավման միջոցառումների մասին» որոշումը դրական դեր խաղաց սովետական թատրոնների խաղացանկը գաղափարազուրկ պիեսներից մաքրելու, արդիական թեմատիկան խաղացանկի հիմքը դարձնելու գործում, բայց երբ այդ որոշումից հետո երևակայական եկան կյանքը մակերեսորեն պատկերող, ռեալիզմի և ճշմարտության դեմ մեղանչող մեծաթիվ պիեսներ և միտում խաղացանկ՝ դա չէր կարող բարենպաստ ազդեցություն ունենալ թատրոնի և դերասանական արվեստի զարգացման վրա։

Երբ խաղացվում էին կամհամոտածված հարաբերությունների վրա կառուցված կեղծ պիեսներ, ապա չէին կարող այդպիսին չլինել թեմատիկ կերպարները։ Եթե այդ պիեսներում գերիշխում էր «իդեալական հերոսի» պատկերացումը (որ մի տասնամյակ ամբ քննադատվեց նույնքան խստորեն, որքան «աննկոնֆլիկտայնության տեսությունը»), ապա դա չէր կարող իր կնիքը չդնել դերասանական արվեստի վրա։ Եվ հասկանալի է, թե ինչու հատկապես այդ տարիներին ծաղկեց աննշանավորման կեցվածքային-ճարտասանական ձևը, որով ներկայացվում էին այդ պիեսների դրական կերպարները։

Դրա ամենալիակատար, իր տեսակի մեջ ավարտված օրինակը՝ «Նոր աստղերը մերն են» պիեսի հերոս Ազատյանի կերպարն էր Սունդուկյանի անվան և ուրիշ թատրոններում։ Օժտված չլինելով բնավորության կենդանի հատկանիշներով՝ պիեսի գաղափարը կրող այդ կերպարն ուներ ուսանող երիտասարդությանը ճշմարիտ ուղիով առաջնորդելու և, միաժամանակ, տպավորիչ լինելու պարտավորություն։ Այս դժվարությունը դերասան Դ. Մալյանին մղում էր դեպի թերևս միակ հնարավոր լուծումը՝ դիմել հռետորական ժեստի և ինտոնացիայի, ստեղծել կեցվածքային դերապատկեր՝ մշուշային գունվելով շահեկան բեմավիճակներում։ Երբ Մալյան-Ազատյանը կանգնում էր այգաբացի շողերով բուռն ներկված, ուսանողներով շրջապատված, հայացքն աներեր հեռուները հառած, հանդիսավոր ու գեղեցիկ՝ կերպարն ավելի շատ բանդակ էր հիշեցնում, քան կենդանի մարդ։

Սա «իդեալական հերոսի», այսինքն ոչ թե կյանքից առնված, այլ ըստ թեզի գծագրված գործող անձի, թեև շատ ցայտուն, բայց բնավ էլ ամենից աննմանոզիչ օրինակը չէր։ «Կյանքի երգը», «Հրաշալի գանձ», «Խիզախում», «Ուսուցիչը» և տասնյակ ուրիշ թերագործք պիեսներ, գրված «աննկոնֆլիկտայնության տեսության» դեղատոմսերով, «լավի ու լավագույնի» պայքարի սխեմայով, տասնապում էին այնպիսի արատներով, ամենից առաջ՝ դրամատիկական որակի բացակայությամբ, որ ծանր վիճակումն էր դնում նաև դերասանական արվեստը։ «Հրաշալի գանձ» պիեսի բեմադրության մեջ դերասան Գ. Հարությունյանը, ունենալով դրամատիկական որակից զուրկ գործող անձին (երկրաբան Շահինյան) տպավորիչ դարձնելու խնդիր, ստիպված էր ընթացնել կեցվածքային-հռետորական խաղի ճանապարհով. բնավորության ոչ մի հետք, գեղեցիկ կեցվածք և բուռն, բայց ներքին արդարացումից զուրկ պաթոսով ասված մակերեսային խոսքեր, իհարկե ստեղծված դերապատկեր, որին, ասկայն, դժվար էր հավատ ընծայել։

Թատրոնների խաղացանկը հետեվում էին պահանջով, որ ուշադրություն էին գրավում ոչ թե դրամատիկական խորությամբ, այլ պատեհապաշտությամբ։ Այսպես, Ա. Սուրովը մի երևելի թատերագիր չէր, բայց նրա պիեսները ներկայացվում էին ամենուրեք, նաև Հայաստանի թատրոններում։ «Ստալինգրադից հետո» պիեսից հետո (որ Սումգիտլյանի թատրոնում ներկայացվեց նաև դերասանական խաղի լավ մակարդակով) թեմ հանվեցին նրա «Կանաչ փողոց» և «Լուսաբացը Մոսկվայի վրա» պիեսները, որ գրված էին «լավի ու լավագույնի» պայքարի սնամեջ սխեմայով։ Ա. Սաֆրոնովի «Մոսկովյան բնավորություն» պիեսից հետո (որ նույնպես հետաքրքիր ներկայացման հիմք դարձավ Սումգիտլյանի ամվաձ թատրոնում) մեջտեղ եկավ Ս. Միխալկովի «Իլյա Գոլովին» աղբովանդակ պիեսը։ Կ. Սիմոնովի «Ռուսական հարցից» հետո (այս պիեսում նույնպես հայ դերասանները հանդես եկան իրքնատիպ աշխատավորումներով) թեմ բարձրացավ նույն հեղինակի «Օտար տվեր» պիեսը, որ կրում էր պատեհապաշտության ուժեղ կնիքը։

Ռուսական և հայկական թատերագրության այս և ուրիշ պիեսներ ներկայացվելով հանրապետության տարբեր թատրոններում՝ ամենուրեք ստեղծեցին ոչ միայն դերացանկային, այլև դերակատարման միօրինակություն։ Նման ներկայացումների մեջ դերասաններին վիճակվում էր ոչ թե գործել (ըստ Կ. Ստանիսլավսկու՝ դերասանական արվեստի բուն հիմքը), այլ կեցվածք ընդունել՝ տպավորություն թողնելու համար, հռետորական շեշտ տալ խոսքին՝ դրամատիկական փունկցիա չունեցող դիալոգը հնչեցնելու համար։ Այս խաղատոնը թելադրվեց, երբ չասենք պարտադրվեց, հատկապես այն դերասաններին, որոնց տվյալները հարմար էին ճանաչվում նման աշխատանքների համար։ Դ. Մալյանը, Գ. Խաժակյանը, Գ. Հարությունյանը Սումգիտլյանի ամվաձ թատրոնում, Ա. Լուսինյանը և Բ. Ներսիսյանը Թբիլիսիի Հայ դրամայում, Ա. Փաշայանը և Արծ. Հարությունյանը Լենինականի թատրոնում խաղացին նմանօրինակ դրական հերոսների մեծաթիվ դերեր, որոնք, բնավորություն ստեղծելու խնդիր չառաջադրելով, դերասաններին հանկեցին դեպի աշխատանքություն չպահանջող «ընդհանուր» խաղը, կեցվածքն ու հռետորական շեշտը։ Երբ դերերին աշխատավորման այս ձևը նախասիրությունն էլ չդարձավ, ապա աղքատացրեց նրանց արտահայտչամիջոցները, սովորեցրեց կերպարի մակերեսային մեկնության։

Կարելի է մտաբերել Դ. Մալյանին՝ Միքայել Նալբանդյանի, Գ. Հարությունյանին և Գր. Զալինյանին՝ Խաչատուր Աբովյանի դերերում (ետպատերազմյան տարիներին թատերագրության մեջ փարթամորեն ծաղկեց «կենսագրական ժանրը» և մեր թատրոնները ներկայացրին «Միքայել Նալբանդյան» և «Խաչատուր Աբովյան» պիեսները)։ Դրական հերոսի օրինականացված սխեման տարածվում էր նաև աննշան նշանավոր մարդկանց պատկերման վրա, և իրենց ոչ միայն թատերագրային, այլև դերասանական արտահայտությամբ Նալբանդյանը և Աբովյանը ներկայացան ներքին հակասություններից ազատ նույնպիսի ներաշխարհով, ինչպես նրանց վարքագիծն էր։ Ամենադրական դերակատարները լուրջ աշխատանք էին կատարել և հասել ոչ միայն դիմանկարային նմանության, բայց դրական հերոսի գեղագիտության հրամայականը անխուսափելիորեն ազդել էր նաև նրանց վրա՝ աննշանավորումները դարձնելով կեցվածքային, նրանց խոսքը՝ հռետորական, հոգեբանությունը՝

կաղապարված։ Այն, ինչ հատուկ էր պիեսներին՝ իր ոչ թե ներքուստը, այլ հատուստումը գտավ դերասանական խաղի մեջ։

Դրամատիկական բովանդակություն չունեցող պիեսն այդպիսին է դարձնում և՛ բեմադրությունը, և՛ բեմական կերպարը։ Այդպիսի պիեսներ հատպատերազմյան առաջին տասնամյակում շատ խաղացվեցին՝ խախտելով անձնավորման արվեստի բուն հիմքերը։ «Գատովո օրենք», «Այս աստղերը մերն են», «Ծտար ատվեր», «Իլյա Գոլովին» և որիշ պիեսներ օրինակներն են այն թատերագրության, որի պաթոսը պայքարն էր ընդդեմ աստրաքարշության՝ արտասահմանյան գիտության և կուլտուրայի առաջ։ Դրանք հարազատ ծնունդ էին այն ժամանակների, երբ ամենուրեք որոնվում և դյուրությամբ գտնվում էին կոսմոպոլիտ և հակահայրենասեր գործիչներ։ Երևույթը ծայր առավ պաշտամունքի վերածված անհատի քահանայքով, որի թելադրանքով հակահայրենասերներ համարվեցին նախ մի խումբ հայտնի թատերական քննադատներ, ապա որիշ-որիշ ասպարեզների գործիչներ, որ տարիներ անց գտան իրենց արդարացումն այնպես, ինչպես մյուս սոքրատտանված բաղաքացիները։ Մի քանի տարի այս շարժումը ճարակեց սովետական հասարակական ու գիղարվեստական կյանքը՝ շրջանցելով գաղափարական ու տնտեսական կյանքի կենսական լուրջ, ծանրակշիռ խնդիրները։ Անկեղծությամբ և ճշմարտությամբ աչքի չընկնող պիեսները դերասաններին պարտադրում էին կեղծվածքային-հռետորական անձնավորման, բռնահայի կամ էլ հարուցում էին տարակուսանք, որից դերասանն ինքը անմասն չէր մնում։ Հր. Ներսիսյանը «Իլյա Գոլովին» ներկայացման մեջ խաղում էր «ռեալիստական արվեստի սկզբունքներից շեղված», «կոսմոպոլիտական մոլորություններին» մեջ ընկած կոմպոզիտոր Գոլովինի դերը։ Դերասանն ուներ մի տեսարան, ուր գրեթե չէր խոսում, լուռ ու ինքնամփոփ նայում էր, թե ինչ է կատարվում շուրջը։ Այնքան տրտում էր նրա հայացքը, այնքան թախծոտ ու մտածոտ՝ վառարանի մոտ կուչ եկած կերպարանքը, որ ճեղքում էր պիեսի բովանդակության անձուկ սահմանները և արտահայտում ավելի խորին տարակուսանք՝ իր վիճակի և ժամանակի հանդեպ. ի՞նչ է խաղում, ինչո՞ւ է խաղում այդ դերը, ինչո՞վ է դա հարկավոր իր ժամանակին։ Այդ տարակուսանքը բոլորովին այլ կերպ էր արտահայտում Վ. Վաղարշյանը «Ծտար ատվերում»։ Ըստ պիեսի՝ պրոֆեսոր Տրուբինկովը մեղադրվում է կոսմոպոլիտական մտածողության մեջ, իսկ նա համառորեն դիմադրում է։ Ի վերջո նա հաղթվում է, որ ինքը սխալ է գործել և զղջման է գալիս։ Դերասանն այդ դիմադրությունը ցույց էր տալիս ավելի հետաքրքիր, քան զղջումը։ Իհարկե, վարպետ դերասանը «մեղքերի քավության» մեջ էլ տպավորիչ էր, մանավանդ այն տեսարանում, ուր ինքը, ակներև սխալ գործողը, արժանանում է ներման։ Բայց մինչ այդ, մինչ սխալի փաստը, բանավեճի մեջ նա հերքում ու հեգնում է իր ընդդիմախոսներին ներքին այնպիսի հաղթությամբ ու ներշնչանքով, այնպիսի վարպետությամբ, որ կերպարն ավարտման է հասնում մինչև վերջին պատկերը։ Չլիներ այն սխալը, որ Տրուբինկովը գործել է, նրանից ոչ ոք զղջման խոսք չէր լսի, որովհետև նա բնավ հակված չէր հատուցելու կերպարի այն բնութագիրը, թե «մարդը ետ է մնացել գիտնականից»։ Եվ կատարված իրողությունը Վաղարշյանի Տրուբինկովին կարող էր դարձնել շրջահայաց, բայց ոչ որիշ հաղթությունների մարդ։ Նրա հերոսը հաղթանակում էր, որ սխալ է գործել, բայց չէր ընդունում, որ սխալ է մտածում։ Վաղարշյանի այս անձնավորումն ուներ պոլեմիկական բնույթ, այս դերում

դերասանը վեճի մեջ էր ոչ միայն իր խաղընկերների, այլև թատերագրի հետ, այլև իրականության հետ։

Անել, թե աննկոնֆլիկտայնության կամ իրականությունը գունազարդելու միտումներ ունեցող պիեսներում դերասանները հետաքրքիր կերպարներով հանդես չեն եկել՝ կլիշի սխալ և անարդար։ Դրանց մեջ եղել են նաև լավ դերեր, լավ կատարումներ, ինչպես Լ. Զոհրաբյանի Ռոմանյուկը՝ ժողովրդական հարուստ բնավորություն («Կալինովայա Ռոշչա») կամ Գ. Խաժակյանի Կրուտիլինը՝ սնիկական շահերով ապրող, եսասեր մարդու տիպ, որի հոգեբանությունը դերասանը բացահայտում էր որքան նուրբ, նույնքան հավատի խաղով («Կանաչ փողոց»)։

* * *

Այս տասնամյակը դերասանական արվեստում նշանավորվեց հայ և ռուս դասական թատերագրության կերպարների այնպիսի ինքնատիպ անձնավորումներով, որոնք երևույթներ են ոչ միայն այդ ժամանակահատվածի տեմիսում։ Բայց այստեղ չի սպառվում մեծահամբավ անուններով, ինչպես Վ. Փափազյան—Արբենին, Վ. Վաղարշյան—Պրոտասով, Հր. Ներսիսյան—Պաղտասար...

Ամենից առաջ պետք է մտաբերել Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Անօժիտը» բեմադրությունը ոչ այնքան ժամանակագրության թելադրանքով (սրա առաջին ներկայացումը կայացել է 1946-ի մարտի 2-ին), որքան այն իրողության, որ սա մի հիանալի դերասանական անսամբլ էր, ըստ որում՝ և առաջին դերակատարներով (Օ. Գուլազյան—Օգուդալովա, Ռ. Վարդանյան—Լարիսա, Օ. Բունիաթյան—Կնուրով, Վ. Մարգունի—Կարաչոխշև, Ավ. Ավետիսյան—Ռոբինզոն), այլև նույն դերերի երկրորդ կատարողներով՝ Ա. Մկրտումյան, Ա. Արազյան, Լ. Մարկյան, Գ. Խաժակյան, Մ. Կոստանյան։

Մուրադ Կոստանյանը իրապատում խաղաոճի մի դերասան է, որ գրեթե միշտ աչքի է ընկել ձիրքով ու վարպետությամբ, բայց չի երևացել իր հնարավորություններին արժանի կերպով, թերևս թատերական այն անարդարության պատճառով, որ հաճախ հայտնվել է դերակատարների երկրորդ կազմում։ Ահա մի դերասան, որին հատուկ է և՛ երգիծանքը և՛ դրամատիկական սրտալի իմաստնացիան, որոնց շնորհիվ նա կարողացել է հաջողությամբ ներկայացնել և՛ կատակերգական ցայտուն բնավորություններ, ինչպես Իսային («Խաթաբալա») կամ վարսավիր Նիկոլը («Արարատյան դաշտի աղջիկը»), և՛ դրամատիկական շնչի, թեև ոչ ծավալուն, բայց ճշմարտացի կերպարներ, ինչպես Պետուշկովը («Կենցոհաճի դիակ») կամ Ցակով Տրոշինը («Արևի զավակները»)։ Նրա հումորն աչքի է ընկնում ոչ թե թեթևությամբ և ոչ այնքան նրբությամբ, որքան հոգեբանական անտարակուսելի հավատիությամբ։ Երգիծաբան Կոստանյանին առավելապես հաջողվել են պարզ հոգու և մտածողության տեր մարդկանց կերպարները։ Միամտություն, դյուրահավատություն, անհարմար վիճակներից դուրս գալու ապարդյուն ջանք,—այսպիսի հատկություններ դերասանն արտահայտել է ճշմարտացի, բնական, անճիգ խաղով։ Եվ նույն դերասանը դրամատիկական դերում. չէր կարելի առանց խորին հուզմունքի լսել նրա Պետուշկովին, երբ նա Ժյոդոր Պրոտասովին պատմում էր իր կյանքի տխուր պատմությունը։

Իր ստեղծագործական երկարամյա կյանքում մի քանի տասնյակ հիանալի դերեր է խաղացել Մուրադ Կոստանյանը և դրանցից մեկն էլ «Անճոխիտը» դրամայի Ռոբինզոնն էր, մի դեր, որ դերասանի և՛ երգիծական, և՛ դրամատիկական տվյալների զուգորդումն էր, նաև վկայություն այն տպավորության, որ նրան լավ են «բռնում» ռուս ճաշարուկ մարդկանց կերպարները: Ոչ սրակատ խոսքերամբ, քան դերի առաջին դերակատար Ավ. Ավետիսյանը, նա կարողանում էր ցույց տալ, որ իր Ռոբինզոնը հարուստ մարդու հոգեկառուցվածքն է դարձել ակամա, որ հարստությունն է խաղում, բայց ներքուստ տխուր է, ունի անհանգիստ թշվառության գիտակցությունը և խորին ճանկրտանք իր ճնշող զոհերի հանդեպ: Մուրադ Կոստանյանի Ռոբինզոնի երեսխության կանչերն էլ ճնշում էին տրտմությամբ և կարեկցանք հարուցում անհրաժեշտ արժանապատվությունը վաճառելու պարտադրված մարդու հանդեպ:

Իր ձիրքի որոշ կողմերով, նաև ռուս թատերագրության կերպարները հերկայացնելու հմտությամբ Մուրադ Կոստանյանին մոտեցող դերասան էր **Լևոն Մարկյանը**: Բարեհոգի դեմքով, պարարտ մարմնով, հումորի հանգում ունեցող այդ դերասանը ևս խաղացել է շատ և հաջող, հատկապես ռուս թատերագրության դերերում: Արվեստի լավ մանրազնակով, հատոզիչ, իրապատում խաղով նա Սունդուկյանի անվան թատրոնում հերկայացրել է մեծաթիվ կերպարներ: Մ. Գորկու «Ներքևի զավակներում» նրա Նազար Ալդոնիչը նույնքան հավատի էր և բնական, որքան Ա. Օստրովսկու «Անճոխիտը» դրամայի Կոնդրատի կամ Ա. Չեխովի «Բալենու այգու» Սեմյոնով-Պիշչիկի դերում: Հանդիսատեսի հիշողության մեջ Լ. Մարկյանը մնաց իբրև մի ճշմարիտ դերասան, որ չուներ մեծ հավակնություններ, բայց ուներ իրեն վիճակված ամեն մի դեր հաճույքով ու հմտությամբ խաղալու կարողություն:

Հաճախ է երկրորդ դերակատարների շարքում հայտնվել նաև Աշիկ **Մկրտումյանը**, բավական զորեղ ու տպավորիչ մի դերասանուհի, որ ամենաբակուսեի ներգործության էր հասնում տիրական բնավորությունների անձնավորման մեջ: Նրա այս բնույթի կատարումներից բավական է մատնել Մելանիան («Ենգոլ Բուլըչովը և որիշները»), Սալոմեն («Հոգի մեկ զոհ»), Օգոստաղովան («Անճոխիտը»), հատոզվելու համար, որ նա կարող էր կենդանագրի գույների խտացմամբ, դերի հոգեբանության ներթափանցմամբ ստեղծել տպավորիչ դերապատկերներ: Այս երեք կատարումը, թերևս, արտահայտում են դերասանուհու բնորոշ հատկությունները՝ վառան խաղ, թանձր գույների, հստակ ու հատու խոսքի նախասիրություն, կենսասկան հավատարմություն: Հեռ հիշենք, որ «Ժպտոց» դրամայի Սաթենիկի դերում նա նույնքան հատոզիչ էր, որքան «Կենդանացի դիակի» Աննա Պավլովնայի, ապա կարելի է ասել, որ նրան մատչելի էին թատերագրության բավականաչափ տարբեր դերտիպեր: Իր թեև ոչ երբահույս, բայց զորեղ խաղով Աշիկ Մկրտումյանն ստեղծել է բազմաթիվ կերպարներ և իր անկասկած հետ կապել կանացի տիրասեր և տիրական բնավորությունների անձնավորման նախասիրությունն ու կարողությունը:

«Անճոխիտը» հերկայացման մեջ իր ճկաբանավորությունների յուրահատուկ դրսևորմամբ հատավ Սմպալիա Արազյանը Լարիոնայի դերում: Սա դերի և դերասանուհու տվյալների հերդաշնակություն էր: Պատահական չէ, որ Արազյանին հաջողվում են զգացմունքին և ոչ թե սառն դատողությանը ենթակա, մի-

չին Շահապարի չտեսնող և չընդունող կանանց դերերը։ Այդպիսի կերպարներ են Սառան («Սպանված աղավնին»), Ուլյանա Գրոմովան («Երիտասարդ գվարդիա»), Վառվառան («Սերը լուսաբացին»), Լիզան («Արևի զավակները»), և այդ դերերում Արազյանը երևում էր իր խառնվածքի ուժեղ կողմերով։ Այդպիսի դեր էր նաև Լարիսան, որի անձնավորումը դերասանուհու նախասիրությունների հատկորումը եղավ։ Բնկված հոգու տեր, իր ճակատագրին անվարան ընդառաջ գնացող կնոջ ներաշխարհի բացահայտումը՝ դերասանուհու խառնվածքի ամենաբնորոշ կողմը՝ այստեղ գտավ լիակատար դրսևորում։ Նրա Լարիսան ամբողջ ներկայացման ընթացքում ապրում էր խորին անհանգստությամբ, իր ճակատագրի ողբերգական ընթացքի մութ, հարաճուն զգացողությամբ, որ կերպարին տալիս էր ճշմարիտ դրամատիկական շունչ։

Այս դերում էլ, ինչպես Սառայի («Սպանված աղավնին») դերում, Արազյանը իր ավագ արվեստակցուհում՝ Ռ. Վարդանյանին գերազանցեց ոչ թե անձնավորման արվեստի ընդունությամբ, այլ խոովված ներաշխարհի բացահայտման հուզական տարերքով։ Այստեղ խոսքը պատկանում էր արտիստական ոչ թե վարպետությանը, այլ խառնվածքին, նախասիրությանը, ասելիքին։

Իր նախասիրությանը պատկանող դերերում Վարդանյանը և՛ համոզիչ էր, և՛ հուզական։ Այդպիսի դեր էր Ռաննևսկայան՝ ընթակիրթ, ընթաճկատ մի ազնվական կին, որ, Վարդանյանի խաղով, «Բալենու այգին» ներկայացման դերասանական այդ հիանալի անսամբլի մեջ, ինչում էր ներդաշնակ ու գեղեցիկ։

«Բալենու այգին» ներկայացումը վկայեց, որ հայ դերասանական արվեստի համար քնավ էլ անմատչելի չեն չեխովյան թատերագրության նուրբ հյուսվածքը, չեխովյան թատերական գեղագիտության չափանիշները, չեխովյան կերպարի անձնավորման ընդին եղանակները։ Դերասանական այս գեղեցիկ անսամբլի մեջ հետաքրքիր էին նաև այն դերասանները, որ ստեղծում էին համեմատաբար փոքր ծավալ, բայց էական նշանակություն ունեցող դերեր, Լ. Մարկյանը (Սեմյոնով-Պիշչիկ), Վ. Ստեփանյանը (Շառլոտա), Հ. Աֆրիկյանը (Ֆաֆա), Մ. Մուրադյանը, որ Անյայի դերում դրսևորում էր իր անհատ քնարական ձիրքը, Գ. Հարությունյանը, որ «հավերժական ուսանող» Տրոֆիմովի դերում արտահայտում էր գեղեցիկ կյանքի այն անդիմադրելի ձգտումը, որ, կերպարինը չինելով, խորապես հարազատ էր իր դերասանական խառնվածքին։

Քնարական մեղմ, բայց և հատուկատակում քնավորության, նուրբ զգացմունքների տեր հերոսների դերերում **Գեղամ Հարությունյանը** եղել է անկեղծ ու հավատի, ի հայտ բերելով և՛ ճաշակ, և՛ անձնավորման ճկունություն։

Ինքնագործ խմբերում հանդես եկող Հարությունյանը 1930-ից գործի է անցել Լենինականի դրամատիկական թատրոնում՝ դառնալով քաղաքի սիրված դերասաններից մեկը։ Ազնվաշուք ընկալագիր, գեղեցիկ ու հոգեպարար զգացմունքներ արտահայտելու իր ձգտումով Գեղամ Հարությունյանը բոլոր տվյալներն ուներ հմայիչ հերոսներ անձնավորելու և հանդիսատեսի հափշտակված հայացքին արժանանալու համար։ 1947-ից աշխատում է Սունդուկյանի անվան թատրոնում։ Դերասանի երկարամյա գործունեության, բավականաչափ հարուստ դերացանկի մեջ պարզորոշ ընկատվում են նրա ստեղծագործա-

կան ճախճախիությունները, դերասանական ճկուղագրի լուսավոր և աստվերոտ կողմերը: Կարելի է ասել, որ Գեղամ Հարությունյանի ճերոսը բոլոր կրքերի և վճռական պատերազմների մարդը չէ (թեև խաղացանկի բնութագրով նա կատարել է նաև Արա Գեղեցիկի և Պետրոյի մեծ դերերը), այլ այն խառնվածքը, որ կյանքի, շրջապատի հանդեպ ունի նուրբ ու ըմբռնակոտ վերաբերմունք, բաշխում, անհարմար է զգում կիրք ու վճռականություն ցույց տալ, պահանջ ներկայացնել, ուշադրություն գրավել, ծայնիկ՝ բարձր խոսել: Գեղամ Հարությունյանի ճերոսի համար կյանքը բավականություն է, բայց մեղմ, քնարական բավականություն, երբ մարդիկ միմյանց չեն կոպտում և ինչո՞ւ կոպտել, երբ արևի ջերմությունը բավական է ամենքին: Ահա կերպարների խոտացումն էր «Պալեմու ալգու» Տրոֆիմովը՝ չնհասկացող ճերոսի բնորոշ կերպարանքով, համակրող թախիծով, մեղմ հրճվանքով, քնարական ներշնչումով: Մեղմաբարո մի ճերոս, որ կյանքին նայում էր լուսավոր հայացքով, չմատուցվող, չընդգծվող, բայց խորին բավականությամբ: Փխրուն խառնվածքը, սակայն, չէր բացառում նպատակի ձգտումը, կամքի գոյությունը: Նա կարող էր, իհարկե, հաղթահարել շփոթմունքը և ընդունակ լինել ճերոսական պարտքերի, ինչպես Վանդա Զեմնուխովը («Երիտասարդ գվարդիա»): Գեղամ Հարությունյանի Զեմնուխովը գիտեր, որ ինքը լավ մարդ էր, բայց անհարմար էր զգում, երբ ընդառում էին այդ, սիրում են իրեն, և չգիտեր ուր թաքցնի իր երկար ձեռքերը: Նրա Ջաբինֆյանն էլ («Փորձադաշտ») ստիպված էր գոռալ ընկերոջ վրա՝ ապացուցելով, որ նրա պարտքն ազնիվ չէ, բայց շատ էր տանջվում, որ ստիպված է կոպտել, հանձն առնել մեղադրողի անհաճելի դերը, մեկ ուրիշին դատապարտել՝ ինչքան էլ ինքն իրավացի էր, իսկ դիմացինը՝ անիրավ: Նույն թեմային, մարդկային խառնվածքի վրա ունեցած իր հայացքի զարգացումը դերասանը ցույց տվեց Լուիջիի անձնավորմամբ («Օտարք, կիրակի, երկուշաբթի», 1964): Իտալական ժամանակակից թատերագրի կերպարին ավելի քան մերձեցնական էր դերասանի հախճախիությանը: Նա իր մեղմաբարո ճերոսի, նրա վերին աստիճանի ներողամիտ վարքագծի մեջ տեսնում էր ոչ թե թույլ, այլ անհուսորեն բարի խառնվածք, որ շատ հանդարտ առաջ է տանում իր «մարդկային ծրագիրը»՝ ամենքին հաշտեցնելու, առանց այն էլ դժվար կյանքը զրկանքներով չթունավորելու, բարի հայացքի տեր մարդու ծրագիրը:

Մի ջրաժան դերասանի ստեղծագործության մեջ այս ճերոսներին ամփոփում է բոլորովին այլ բնույթի կերպարներից, որոնց նա ներկայացրել է նույնպիսի հմտությամբ, արտաքին պլաստիկայով, բայց ոչ ներքին անկեղծությամբ. Կազարին («Ռիմսկաև-Կորսակով»), Գուդ («Ռուսական հարց»), Էդմունդ («Արքա Լիր»), Զարուդնի («Մի խուլ երթևեկության»): Դերասանն, անկեղծորեն, այս և հաջորդ դերաշարքում աննկատելի նույն սկզբունքները չէր բանեցնում: Մի դեպքում նա ապրում էր կերպարի զգացմունքներով, «մոտենում» նրանց հետ, մյուս դեպքում՝ ցույց էր տալիս, ներկայացնում էր կերպարի զգացմունքները: Պարզ երևում էր, որ նա խաղի վարպետությամբ ներկայացնում է ամեն մեկին մեքենայության ընդունակ Գուդին՝ նրա տգեղ կերպարանքը, կոպիտ բնավորությունը: Ցույց է տալիս, որ «երբին, խելացի» Կազարինը «բուրժուական բարոյահասության հիմքերը մերկացնող պատերազմի յոթերինակ Վոտրեն է»[1]: Նույնպիսի հմուտ ցուցադրումով և իր արվեստի

[1] «Teatr», № 5, 1952.

համար անսովոր կենցաղային գույների խտացմամբ դերասանը խաղում էր կյանքի բարիքները խժռող Պյոտր Զարուդնու դերը, որ «Մի խուլ Ցրբաննքում» բեմադրության ուժեղ կերպարներից էր և դերասանի հարուստ տվյալների մի նոր բացահայտումը:

Հումորը նույնպես անմատչելի չէ դերասանի ստեղծագործական խառնվածքին: Տոմիլոն և Զաննետտոն («Վենետիկյան երկվորյակներ»), Կրեչինսկին («Կրեչինսկու հարսանիքը»), Քսանթոսը («Եզովպոս») դրա վկայությունն են: Դերասանը հեգնական վերաբերմունք ուներ իր Կրեչինսկու հանդեպ: Հազիվ նկատելի հեգնանքով դերասանը ցույց էր տալիս թե սատանայական անմաքուր հոգին ինչ հրապուրիչ, արտիստական փաղչում կերպարանքի մեջ կարող է բուն դնել:

Եթե մտաբերենք, որ Գ. Հարությունյանի Կրեչինսկու խաղընկերը Լ. Զոհրաբյանի Ռասպլյուևն էր, հասկանալի կլինի այն բարձր գնահատությունը, որին արժանացավ Լենինականի թատրոնի «Կրեչինսկու հարսանիքը»:

Օստրովսկու, Սուխովո-Կոբիլինի, Չեխովի թատերական գեղագիտությունը հայ դերասանական արվեստի համար մատչելի եղավ այնպես, ինչպես Լերմոնտովի և Լև Տոլստոյի գեղագիտությունը: Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Դիմակահանդես» և «Կենդանի դիակ» ներկայացումները գեղարվեստական կյանքի աչքի ընկնող երևույթներ դարձան նշանավոր աննմանորումներով: Վ. Վաղարշյանի և Վ. Փափազյանի Արբենինը նոր խոսք եղավ բեմի վարպետների ստեղծագործական կյանքում: Այս ներկայացման մեջ իր առաջին աչքի ընկնող դերով (Նինա) հանդես եկավ Մ. Սիմոնյանը: Համեմատության մեջ դնելով այս ներկայացումը Մոսկվայի Մոսսովետի անվան թատրոնի նույնանուն ներկայացման հետ (ռեժիսոր Ցու. Զավադսկի, Արբենինի դերում՝ Ն. Մորդվինով), քննադատ Բ. Եմելյանովը նախապատվությունը տալիս է հայ թատրոնի աշխատանքին, իր հոդվածն ավարտելով այսպես. «Մոսսովետի անվան թատրոնն, ըստ երևույթին, վախենալով բեմական ընդմանականացությունից, մեխանիկորեն դեմ է գնում ռոմանտիկական դրամայի բոլոր արտաքին հատկանիշները, ձգտել է Լերմոնտովի պիեսին հաղորդել գրիբոյեդովյան հատկություն, չունենալով սակայն բեմադրության հստակ գաղափար և չըմբռնելով բուն ստեղծագործության կոնցեպցիան: Թատրոնն աշխատել է Արբենինի կերպարից հեռացնել «դիվային» տրադիցիոն գծերը, բայց պահպանել է դերի մեկնաբանման սովորական տրադիցիան, դերակատարին չառաջադրելով այն հիմնովին վերաձևել իր հերոսի հոգու մեջ լրիվ ներթափանցելու միջոցով, ինչպես հաջողվել է Վ. Վաղարշյանին: Դրա հետևանքը եղել է այն, որ չնայած Ն. Մորդվինովի կատարած և նրան անվիճելի հաջողությունների հանգեցրած մեծ ու ջանադիր աշխատանքին, դերասանն այնպես էլ չի ազատվել «եմոնականության» ռեցիդիվներից, որ հատկապես աչքի են ընկնում ներկայացման ֆինալում:

Սունդուկյանի անվան թատրոնը, չվախենալով պայմանականության մեջ մեղադրվելուց, բացահայտել է Լերմոնտովի պիեսի իսկական բովանդակությունը, որ ամփոփված է արտաքին ռոմանտիկ թաղանթի տակ: Լերմոնտովի պատանեկան շրջանի ստեղծագործության անգամ ամենառոմանտիկ մասե-

յում քննադատական ոճով միմքը ցուցադրելու միևնույն կարողությունն էր Երևանի թատրոնի գլխավոր վարպետին»[1]:

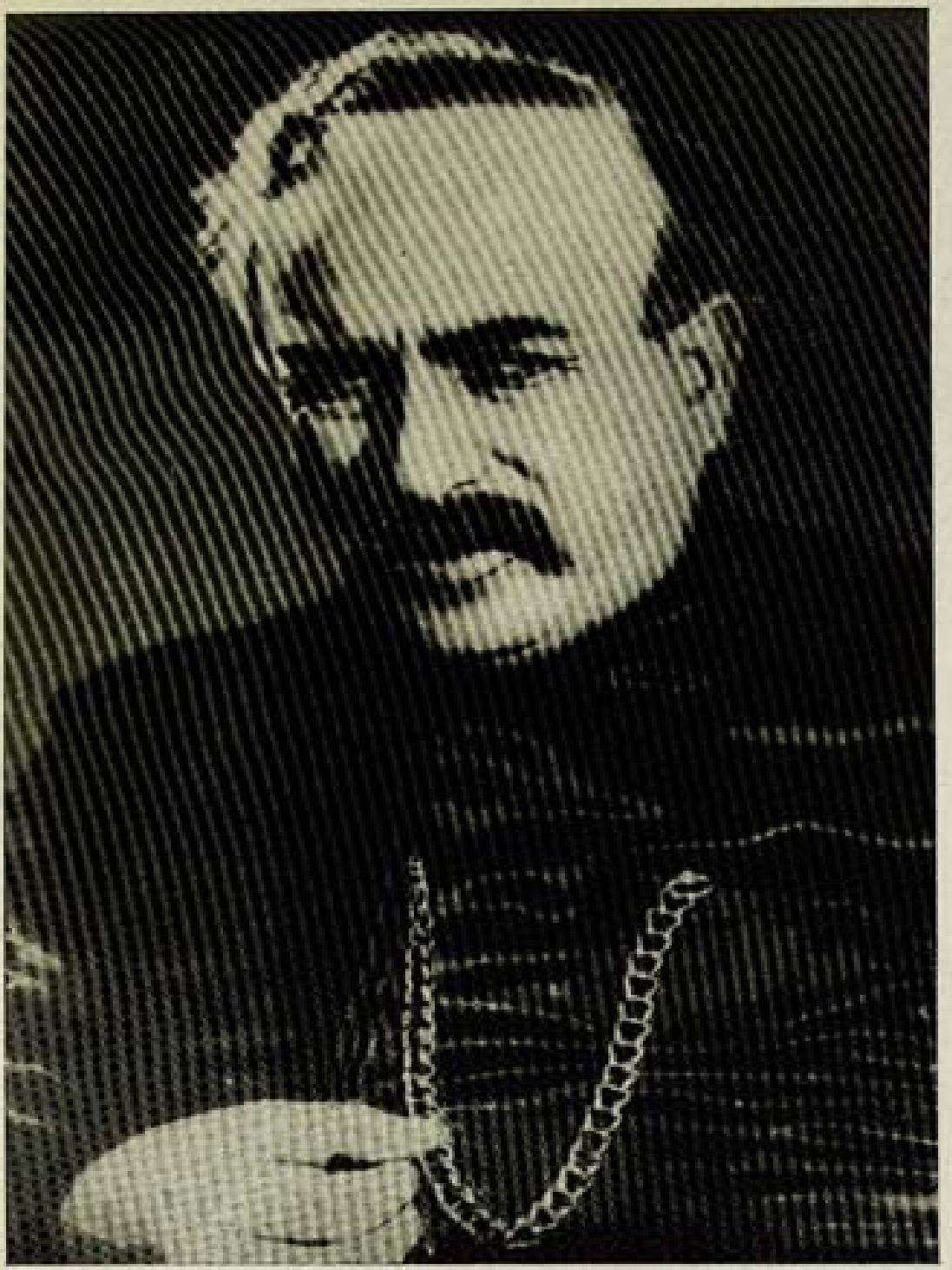
Առավել մեծ եղավ «Կենդանի դիակ» ներկայացման հաջողությունը, դերասանական անսահմանով ավելի կուռ, ամբողջական ներկայացում, որ թատերահավաքի ամբողջ գործունեության արտահայտությունն էր: Այստեղ պետք է նշել ոչ միայն դերասանական արվեստի առաջին մեծություններին՝ ներկայացման գլխավոր դերակատարներին, այլև նրանց, ովքեր համեմատաբար կամ անհամեմատ փոքր դերերում ստեղծում էին հոգեբանորեն հիմնավորված, արտաքին ճշտագրով հատկանիշ ու հետաքրքիր կերպարներ: Այդ դերասանները, աստիճանաբար հայտնվելով դերակատարների երկրորդ կազմում, չդադարելով ունենալ կարևոր աշխատություն, հանիրավի մնում են ստվերի մեջ: Մինչդեռ դերասանական մեծ անսահմաններում, ինչպիսին «Կենդանի դիակն» էր, նրանք գտել են իրենց տեղը՝ ի հայտ բերելով և՛ ձիրք, և՛ տարիներով մշակված հմտություն: Այդպիսի դերասաններից են Լևոն Մարջանը (որ «Կենդանի դիակում» խաղում էր Աֆրեմովի դերը), Մուրադ Կոստանյանը (Պետուշկով), Անիկ Մկրտումյանը (Աննա Պավլովնա), Օրի Բունիաթյանը (Իվան Մակարովիչ), Գևորգ Ասլանյանը (Ախտեմև), Թաթուլ Դիլաքյանը (Կորոտկով), Վարդուշ Ստեփանյանը և Վարյա Մելքումյանը (Նատաշայա Իվանովնա), Գեղամ Ադրիկյանը (Պետրուշին), Աշոտ Ներսիսյանը (Մելնիկով):

Հոգեբանության ու բնավորության բացահայտման խնդիրներ առաջադրող, դերասանական ճանկրակշիռ անսահմաններ ստեղծող պիեսներ այս ժամանակամիջոցում ևս շատ չեն բեմադրվել, բայց բեմադրելու դեպքում հայ դերասանական արվեստը կարողացել է մնալ ստեղծագործական խնդրի բարձրության վրա: Դա վերաբերում է նաև Պատանի հանդիսատեսի թատրոնին, որի «Ճգնաժամ» և «Հորձանուտ» ներկայացումներն ունեին անձնավորման օրինակներ, որ ուշադրության արժանացան:

Նրանցից է **Պետրոս Գևորգյանի** Միտրոֆանուշկան («Ճգնաժամ») և Կիսելնիկովը («Հորձանուտ»): Միանգամայն տարբեր բնույթի այս դերերը տարբեր կողմերից են ներկայացրել դերասանական մի խառնվածք, որի կատակերգական անձնավորումները հոգեբանորեն հիմնավորվում են նույնքան ամուր, որքան դրամատիկականը դերերը: Այստեղից էլ հոգեբանական հատկությունը, որ ունեն Գևորգյանի կատարումները և՛ ինքնաբուխի («Դավիթ՝ «Հազարան բլուր», Թիսբե՝ «Անմահական գիշերվա երազ»), և՛ կոմիկականի չափազանցման (Միտրոֆան), և՛ տատասկանքի չափազանցման, մինչև իսկ պսիխոլոգիզմի սրտրոնների (Կիսելնիկով): Ժանրային ցայտուն ներկագրի պիեսներում էլ Գևորգյանի հատկությունը ճարտարապետական է «ժանր խաղալ»: Կյանքի ու կենցաղի հանգամանքները մշտապես աչքի առաջ ունենալով՝ նա բնական ու հանգիստ անձնավորում է կերպարը, ապրում նրա զգացմունքներով և այս ճանապարհով, առանց անհարկի, հանգում պիեսի ոճապատմությանը հարազատ դերապատկերին:

Երևանյան ազգային առաջին տաղանդակում դերասանական արվեստը նոր խոսք ասաց նաև հայ դասական թատերագրության բեմական մարմնավորման առումով: «Սունդուկյանի թատրոնը», ինչպես «Ոսկիվանզադեի

[1] «Театр», № 5, 1952:



Գրիգոր աղա՝ Գ. ՋԱՆԻԲԵԿՑԱՆ

Վ. Փափազյան քժշկ.



Սկրտած Ա. ԱՒԻՄՅԱՆ
Մեսրոպեան «Ազատ



Տեր Ազնիւ ՊՈՂՈՍԵԱՆ ՀԱՅՈՒՀԻՈՒՆԵԱՆ,

թատրոնը», մանավանդ «Պարոնյանի թատրոնը» վաղուց արդեն զգում էին իրենց բեմական գեղագիտության նորոգման կարիքը:

Եթե Լենինականի դրամատիկական թատրոնի «Պատվի համարը» հետաքրքիր էր երիտասարդ Մհեր Մկրտչյանի և Վարդուհի Վարդերեսյանի մասնակցությամբ (Սաղաթել և Մարգարիտ), ապա բոլորովին նոր խոսք էր Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի «Մորգանի խնամին» (1948): Այս աշխատանքով թատրոնը ստեղծագործական ծրագրի մեծ հայտ ներկայացրեց և, Վ. Աճեմյանի գեղարվեստական ղեկավարությամբ, իր վրա առավ թատերական լուրջ խնդիրների լուծման պարտավորություն, որին հավատարիմ մնաց մի քանի տարի: Այստեղ անփոխարինելի դեր խաղաց Թ. Սարյանի մասնակցությունը ոչ իբրև ռեժիսորի, այլ իբրև դերասանի: Հասարակության մեջ իբրև դերասան մոռացված Թ. Սարյանը հարություն առավ այնպիսի կատարումներով, որ դարձավ դերասանական արվեստի մի ինքնատիպ արտահայտությունը ետպատերազմյան առաջին տասնամյակում: Այդ հայտնությունը կատարվեց «Մորգանի խնամին» ներկայացման մեջ, ուր նա խաղաց գլխավոր դերը: Այս ներկայացումը նոր խոսք էր «Ծիրվանզադեի թատրոնի» բացահայտման մեջ: Այդպիսին էին նաև «Ծաղրքորթը», «Եվ այլն կամ նոր Դիոգինես» ներկայացումները: Միշտ է, այս վոդևիլների բեմադրությունները չունեցան նախորդ աշխատանքի կշիռը, բայց սրանք էլ թարմ խոսք էին Պարոնյանի ու Սունդուկյանի թատերական նոր արտահայտչության որոնման ասպարեզում և ունեին աննվաստորումներ[1], որ կրում էին արդիական ոճաբանության կնիքը:

Թադեոս (Թ. Սարյան), Թերեզան (Մ. Համամջյան), Հովսեփը (Հ. Ասլանյան), Պապիկը (Վ. Սվաճյան) և մանավանդ Արշակը (Գ. Սիմոնյան) գրոտեսկային ցայտուն դերապատկերներ էին, բայց և միանգամայն հավատի կերպարներ՝ ստեղծված պարոնյանական ոճաբանության նուրբ զգացողությամբ: Դերակատարները աչքի էին ընկնում խաղի թեթևությամբ, իրենց վիճակի ու հարաբերությունների հանդեպ այն «միամիտ» հավատով, որը և անկեղծ, չպարտադրող ծիծաղի ստույգ աղբյուրն է: Հետաքրքրական է, որ «Ծաղրքորթը», ապա և «Արևելյան առտամաքուլը» ինչ-որ աստիճաններ եղան ռեժիսորի համար «պաղտատար աղբարի» նշանավոր բեմադրությանը հասնելու համար: Այս ներկայացումն արդեն «Պարոնյանի թատրոնի» մեծ երևույթ էր՝ պայմանավորված Հր. Ներսիսյանի բարձրարվեստ խաղով:

Իբրև Պարոնյանի ոճաբանության արտահայտություն, ներկայացման մյուս բարձրակետը Ա. Կոթինկյանի Սուրճ էր՝ իսորապես օրգանական մի աճե-

[1] Թատերաիմպի ստեղծագործական ինքնավորությունները նորովի բացահայտվեցին ոչ միայն դասական խաղացանկում և ոչ միայն զուտ կատակերգական ժանրում: «Աղբյուրի մոտ» և «Հին հիվանդություն» ներկայացումները, Թ. Սարյանի մասնակցությամբ, ժամանակաշրջանի թատերական կյանքի աչքի ընկնող երևույթներից էին: Այս, ինչպես «Վնասատիկյան երկվորյակները», «Պարերի ուսուցիչը» ներկայացումների հետ, որ մեծ հաջողություն էին վայելում Կ. Խաչվանքյանի հրաշալուրիշ դերակատարությունների շնորհիվ, թատրոնը կարողացավ ստեղծել նաև զուտ օպերետային այնպիսի ներկայացումներ, ինչպես «Ազատաշունչ հողմը» և «Կարիճենը»: Այսպիսով թատրոնը հասավ իր ինքնավորությունների լավագույն դրսևորումներին և՛ կատակերգական, և՛ օպերետային խաղացանկում՝ ավելի լավ բացահայտելով տարիներ շարունակ նույն կերպով հանդես եկող դերասանների տվյալները՝ Ի. և Հ. Դանիելյաններ, Ա. Արևշատյան, Ա. Անդրեասյան, Է. Համբարձումյան, Գ. Սիմոնյան, Հ. Ապաջյան, Ն. Ալիխանյան, Վ. Շահումյանյան, Ե. Շահնազարյան:

ճավորում, աննախադեպ հաճոզիչ ու ինքնատիպ՝ իբրև դերասանուհի և հոգեբանություն։ Այդ Սուրը հագեցած էր անհրակա արժանապատվության և անհրակա գործի խորին լրջությամբ, չուներ ոչ մի կասկած, որ բռնած գործը կարող է ծիծաղելի լինել՝ և հենց դա էր ծիծաղ հարուցում։ Նա Պաղտասարին ճախատում էր ամենալուր լրջությամբ, երկար մասը վրան թափ տալով, բարեպաշտ մարդու խստությամբ, դեմքի այնպիսի արտահայտությամբ, որ վկայում էր խորին տարակուսանք. նույնիսկ կարեկից տրտմություն՝ ինչպե՞ս կարող է մարդ իրեն այդպես անվայել պահել։ Նրա խոսքն էլ հնչում էր որքան հաճոզիչ ու բնական, նույնքան թատերային։ Թերևս ոչ ոք չէր կարող արևմտահայ խոսքը հնչեցնել այնպիսի արվեստով, ինչպես Ա. Կոթինկյանը։

Պարոնյանական կերպարների հարազատ դերակատարն էր նաև **Տիգրան Այվազյանը**, որ այս շրջանում հետացավ ասպարեզից։ Հյուսիսային կովկասում շրջող օպերետային խմբերում հանդես եկած դերասանը, 20-ական թվականներին Երևան գալով, խաղաց դրամատիկական և երաժշտական թատրոններում, քանի որ ուներ տվյալներ և՛ մեկի, և՛ մյուսի համար։ Առաջին պետթատրոնի պարոնյանական ներկայացումներում («Պաղտասար աղբար», «Մեծապատիվ մորացկաններ») նրա ստեղծած դերապատկերները նույնքան հարազատ էին արտաքին միջավայրին, անթերիորեն ստույգ իրենց կենցաղային ու հոգեբանական հատկանիշներով, որքան նրա թափառիկությունը օպերային և երաժշտական կոմեդիայի թատրոնների բեմադրություններում։

«Պարոնյանի թատրոնից» ավելի՝ դերասանական արվեստը ջանք ներդրեց «Սունդուկյանի թատրոնում», բայց դրա արդյունքներն ավելի մեծ չեղան։

Լենինականի թատրոնի «Քանդած օջախից» և Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի «Եվ այլն կամ նոր Դիոգինեսից» բացի դժվար է տալ մեկ որևէ ներկայացման անուն, որ Սունդուկյանի կերպարները երևային մի նոր որակով։ Իհարկե, եղան լավ ներկայացումներ և լավ, նույնիսկ առաջնակարգ դերակատարումներ, բայց՝ ավանդական ըմբռնումների սահմաններում։ Այդպիսին էր Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Պեպոն», այդպիսին էին նաև «Էշի մեկ գոհի» մի քանի բեմադրությունները Սունդուկյանի անվան, Պատանի հանդիսատեսի թատրոններում, Թբիլիսիի Հայ դրամախում։

Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի «Եվ այլն կամ նոր Դիոգինեսը» ևս աներևակայելի էր ոչ միայն բեմական լուծումով. կյանքի, հին Թիֆլիսի կյանքի սունդուկյանական ընկալումը կենդանի արտահայտություն էին գտել Վանոյի (Թ. Սարյան), Եվ այլնի (Է. Համբարձումյան), Մոսեի (Ե. Շահնազարյան) թեթև, անբռնազբոս դերակատարումների մեջ։

Իբրև Սունդուկյանի թատերական գեղագիտության արդիական ըմբռնման օրինակ աչքի ընկավ Լենինականի թատրոնի «Քանդած օջախը», որ գնահատվեց բուռ արժանվոյնի։ Լինում են աննշանավորումներ, որ ի հայտ են բերում դերասանի գրեթե բոլոր հատկանիշները, դառնում նրա խառնվածքի ու տվյալների համադրությունը։ «Քանդած օջախ» Օսեփը Ա. Փաշայանի այդ նվաճումն էր։

Արտավազդ Փաշայանը (ծնվ. 1910 թ. Բաքվում), որ սովորել էր Թիֆլիսի հայ դրամատիկական ստուդիայում, 1934-ից աշխատում է Լենինականի թատրոնում։

Բարձրաչուքչ դերերի նախասիրությունն ունեցող դերասանը Լենինակա-նում ճանաչվեց և սիրվեց իբրև հերոսների մշտական դերակատար: Դերի գա-ղափարով ներշնչվելու ձիրք, առնական կերպարանք, վճռական կեցվածքի և հատու խոսքի անփոփոխ սեր, թավ, ազդեցիկ ձայն,—այս հատկություններն միանգամայն բավական էին նրա պատմական և ժամանակակից հերոսներին տպավորիչ դարձնելու, հանդիսատեսի հետ կապվելու, նրա համակրանքը շահելու համար: Արտ. Փաշայանի Գոջը (համանուն դրամայում), Բուրա Նուինը («Խուզան»), նույնքան համակրելի էին, որքան Գիժ Դանիելը, Պավել Գրեկովը (համանուն պիեսում) կամ Իգնատևը («Սահմանի այն կողմում»): Սակայն նման կերպարները, դերասանին հաջողությամբ վարժեցնելով, միշտ չէ, որ նրան ստիպում էին ընթանալ անձնավորման արվեստի ավելի բարդ ու դժվարին ճամփաներով: Ասենք, համանման կերպարների երկար շարքի մեջ նման խնդիրներ հարուցող դերեր քիչ էին պատահում: Սա, իհարկե, խան-գարում էր, որ դրամատիկական և խարակտերային դերասանի նրա տվյալնե-րը բացահայտվեին, տվյալներ, որ չէին հապաղում երևան գալ, երբ նա գործ էր ունենում ավելի բարդ խնդիրներ առաջարկող կերպարների հետ:

Օսեփն այն դերերից էր, որ Փաշայանին առաջադրում էր այդպիսի խըն-դիրներ՝ առանց բացառելու նրան հատուկ խաղաոճի ճշմարտությունը:

Փաշայանի անձնավորած Օսեփը մի քարակոփ կերպարանք էր, դժվար ճամփաներ անցած լուրջ, ծանրահոհ անհատ, որի կենսափորձն արտահայտ-վում էր նրա հողմնահարված դեմքի վրա: Եվ նրա ամեն մի խոսքը (Թիֆլիսում մնծացած դերասանը Սունդուկյանի լեզվին տիրապետում է անթերի) այդ կենսափորձի, այդ կենսափորձով ձեռք բերված իմաստության արտահայտու-թյուն էր: Հենց դա էլ այն կենսական հիմնավորումն էր, որ ամուր պատվան-դան էր դառնում դերասանի պաթոսային խաղակերպի համար, որը մեկ ուրիշ դեպքում, ներքին արդարացում չգտնելով, կարող էր հնչել հենց այնպես, իբրև զուտ դերասանական կամքի արտահայտություն:

Սրա հետ միասին խաղի այն սրտալի երանգները, որ այդ ամուր խառնը-վածքի մեջ թացում էին նուրբ, նույնիսկ փխրուն մի հոգի: Այդպես էր Օսեփը, երբ միջավայրի բարքերը և իր աղջկան որոտաձայն դատապարտելուց հետո նայում էր մոլորված աղջկան, զգացվում և մեղմ ու սրտառուչ ափսոսում նրան. «Դուն միղավոր չի՛ս...»: Որդեներ հոր հոգեբանությունը Փաշայանի համար նույնքան էական էր, որքան մարդկային կյանքի ներդաշնակության կարոտը, և մեղմաբար հնչող խոսքը նույնքան էական, որքան խոսքի աճեղ շեշտը:

Այս ծայրահեղների հետ էր շփվում Փաշայանի խաղը, և դա կերպարին տալիս էր մեծ շառավիղ, լայն ընդգրկում, հոգեբանական հարստություն:

Սա այն լավագույն դերերից էր, որի մեջ դերասանը և՛ հոգեբան էր, և՛ ցայտուն դերապատկեր ստեղծող: Նա իր տարերային ուժը խստիվ ենթարկել էր խաղի սկզբունքներին և հասել այնպիսի հաջողության, որ իսկույն երևաց ու գնահատվեց: Քննադատությունը չհապաղեց նկատել, որ «Օսեփի բարդ դերը խստագույնս համապատասխանում է նրա բեմական խառնվածքին և ներկա թատերաշրջանի ամենահաջող կատարումներից է, ստեղծագործական նշա-նակալի նվաճում ոչ միայն դերասանի, այլև սովետահայ թատրոնի համար», «Փաշայանի Օսեփը համակում է հանդիսատեսին ոչ այնքան դերի այս կամ այն մանրուքի մշակված մատուցմամբ, այլ այն հախուռն ու ողբերգական շնչով, որով սկզբից մինչև վերջ, առանց հավասարակշռությունը կորցնելու

կատարում է իր դերը և բարոյական մաքրության ու մարդկայնության դրոշակը պարզում»[1]:

«Քանդած օջախում» իրենց բնորոշ հատկություններով երևացին նաև Ե. Դուրյան-Արմենյանը (Սալոմե), Ս. Ալիխանյանը (որ Մարմարյովի դերում թեթևամիտ չինովնիկ չէր, այլ սառը հաշվի մարդ), Ժ. Էլոյանը, որ խաղում էր Գիժ Մոզու դերը: Բայց այստեղ դերի ծավալը չէ, այլ դերակատարման բնույթը, որ Էլոյանի տվյալների առումով արտացոլումն էր:

Ժան Էլոյանը հանդադրում է առաջին հայացքից աննպատակ այնպիսի հատկություններ, ինչպես հումորը և վերամբարձ խաղակերպը: Այս վերջին հատկությունը դերասանին թույլ էր տալիս խաղալու հերոսի դերեր, ինչպես Գագիկ («Երկիր հայրենի»), Ժադով («Ենկռատավոր պաշտոն»), Սեյրան, Արա Գեղեցիկ: Բայց այս դերակատարումներից դուրս էին մնում դերասանի հումորը, խարակտերային տվյալները, իսկ նրա խարակտերային, ինչպես նաև կատակերգական դերերին «հանգարտում» էր իր պաթոսը: Դերասանական այս ցատում, բայց քմահաճ անհատականությունն իր ամբողջական դրսևորումը գտնում էր այնպիսի դերերում, որոնց մեջ այդ հատկանիշները կարող էին երևալ առանց միմյանց չեզոքացնելու: Այդպիսի դեր էր «Քանդած օջախի» Գիժ Մոզին: Խոսքի այն վարակիչ ուժը, որ այնպիսի անկրկնելի հմայք է տալիս նրա ամոլքին՝ բնագիր բարբառով ասվող «Սասունցի Դավթին», շատ բան էր որոշում Գիժ Մոզու դերակատարման մեջ: Սունդուկյանի լեզվի իրավարտությունն էր Գիժ Մոզու դրվագը «Քանդած օջախում»: Բայց սա «ինքնուրույն կյուղ» չէր, մի բան, որ չէր բացատրում այդ դերասանի հանճարը և ինձ դերն ինքը, այլ ա՛յդ ներկայացման ա՛յդ Գիժ Մոզու ճշմարիտ կերպարը: Սա բնիկ թիֆլիսեցի էր, որ ինձ նոր ներս էր խուժել փողոցից՝ հետը բերելով հին Թիֆլիսի շքեղ հումորը, եկել է Փարահեղի բարբառական դասատումը անհանելու համար և, ոգածծ աննելով, տորում էր դերս նույն անդիմադրելի թավուժ:

1947-ին ցուցադրելով իր ամենահաջող ներկայացումները, Լենինականի թատրոնն ի հայտ բերեց այն լավագույնը, ինչ կուտակել էր և ինչին ընդունակ էր: Հետագա տարիները վկայեցին, որ դա հետագա վերելքի հիմքը չէր, ինչպես նախադրվում էր, այլ մի բարձումը, որին պետք է հաջորդեր անհանգիստ վայրէջքը: Թատրոնի դերասանական արվեստը չէր կարող իր հնարավորությունները բացահայտել դրամատիկական բովանդակությունից զուրկ պիեսներում, որոնք որոշելիս նաև այս թատրոնի խաղացանկը: Անհնք, դասական պիեսներն էլ (ինչպես «Խարաբարան», «Մորգանի խնամին» և այլն) չգտան բեմական արժանի մարմնավորում: Դերասանական ինքնատիպ անհատկությունը (ինչպես «Ծշնամիները») ավելի ու ավելի հազվադեպ երևացին թատրոնի գործունեության մեջ: Իհարկե, նրա մեծաթիվ ներկայացումների մեջ եղան հետաքրքիր աննմանություններ, բայց դրանցից չէրը բարձրացան «տեղական նշանակության» մակարդակից:

Երևույթն ավելի խիստ ընթացք առացավ Թբիլիսիի և Բաթումի հայկական թատրոններում: Առանց մտահոգվելու անհնազանդության արվեստի զարգացման, թատերախմբերի երիտասարդացման անհետաձգելի խնդիրներով, ուսնդես

[1] «Սովետական գրականություն և արվեստ», № 7, 1947:

չբերելով արվեստի մեջ նոր խոսք ասելու, ստեղծագործական հետաքրքրների մասին հոգալու կամք և կարողություն՝ այդ թատրոնները շարունակեցին աշխատել հնօրյա հանգով, ցույց տալ ներկայացումներ, որոնց ընդհանուր մակարդակը չէր բարձրանում միջակությունից։

Իհարկե, այդ ներկայացումների մեջ չէին կարող չլինել ավելի կամ պակաս չափով հետաքրքրական աննշանավորումներ, բայց չէին կարող գեղարվեստական ընդհանուր որակ դառնալ և, մանավանդ, երիտասարդացնել, նորոգել թատերախմբերը, նրանց դերասանական արվեստը ընդհանրապես։

Թատերախմբերի «ծերացման» իրողությունն արդեն ակնհայտ էր նոտպատերազմյան առաջին տասնամյակում։ Համենայն դեպս, դրա նշանները կային ամենուրեք՝ հայկական բոլոր թատերախմբերում։ Դերասանական կազմի ծերացումը, որից չէին խուսափել Երևանի թատրոնները, ավելի ակնհայտ էր Թբիլիսիի և Բաքվի թատրոններում։ Դերասանական արվեստի սերնդափոխության անհրաժեշտության երևույթը ծանր ապրեցին հատկապես այդ թատրոնները։

Իհարկե, բնավ էլ դա չէր Բաքվի Երամյանի անվան հայկական թատրոնի փակման (1949) պատճառը, որով և հայ դերասանական արվեստը զրկվեց կարևոր մի օջախից, որ ավանդաբար մեծ դեր է խաղացել ազգային թատերական մշակույթի պատմության մեջ։ Միշտ է, այդ ժամանակ թատրոնը չուներ դերասանական նորագույն մի սերունդ (որով չէր կարող պարծենալ ժամանակի հայկական թատերախմբերից ոչ մեկը), բայց այստեղ գործում էին ալմպիսի առաջնակարգ դերասաններ, ինչպես Ժաամենը և Ալեքսանդր Հովհաննիսյանը, Թագուհի Սահակյանը և Խորեն Հարությունյանը, Աատղիկ Երամյանը և Արզո Արզումանյանը, Գուրգեն Հարությունյանը և Աղասի Բադալյանը։ Այնուամենայնիվ, թատրոնը փակվեց, դերասաններից ոմանք տեղափոխվեցին Լենինականի թատրոն, ոմանք էլ՝ Լոռվալին Ղարաբաղի մայրաքաղաք Ստեփանակերտի թատրոն, մեծացնելով նրանց ստեղծագործական կշիռը։ Կ. Ալվարյանի Պաղտասարը, Թ. Սահակյանի Անուշը, Գ. Հարությունյանի Ժորժը («Մորգանի խնամի»), Բալաբեկը («Աղբյուրի մուտ»), Մ. Կորգանյանի Սայաթ-Նովան, Սամվելը, Սաղաթելը, Հ. Հովհաննիսյանի Վագիֆը (համառում պիեսներում), Մ. Բալասանյանի Գալաշեն («Մելիքի աղջիկը») և ուրիշ դերակատարություններ թատերախմբի ստեղծագործական գործության վկայություններն էին։ Թատրոնն ամրապնդեց լավ թատերախմբի իր հանարումը, որի ապացույցները տվեց նաև հետագա տարիներին։

Այս տասնամյակում փակվեցին նաև Կիրովաբադի հայկական թատրոնը, Հայաստանի մի շարք շրջանային թատրոններ։ Թատերական արվեստին հատկացվող պետական միջոցների կրճատումների հետ կապված այս երևույթը չէր կարող բացասական ներգործություն չունենալ նաև դերասանական արվեստի զարգացման վրա։ Եվ եթե թատերական օջախների այս նվազումն ունեցավ մի որևէ դրական կողմ, ապա դա մնացած չորս շրջանային թատրոնների (Կիրովականի, Արտաշատի, Գորիսի, Նոր Բայազետի) դերասանական կազմի ակամա ուժեղացումն էր։ Թե գեղարվեստական ինչ որակ էին ներկայացնում այդ թատրոնները՝ ցույց տվեց 1954-ի, թվով երրորդ ստուգատեսը[1]։

[1] Իհարկե, մինչ այդ էլ շրջանային թատրոններում եղել էին ուշագրավ ներկայացումներ և դերակատարումներ։ Կարելի է հիշատակել շրջանային թատրոնների ճանաչված դերասանների այնպիսի դերակատարումներ, ինչպես Հ. Բեգլերյանի Էյիզբարովը, Վիշնևսկին («Ծեծկա-

Մամուլն իրավամբ բարձր գնահատեց նրանց աշխատանքը, որ կապված է անհամեմատ ավելի մեծ դժվարությունների հետ, քան բեղաքային թատրոնների գործունեությունը և չի գտնում հարկավոր արտացոլում մամուլի էջերում, թատերական քննադատության մեջ: Չունենալով բավարար միջոցներ, իրարժեք թատերախմբեր, մշտապես լինելով շրջագայությունների մեջ՝ այդ թատրոնները չունեցան թատերական արվեստի մնայուն արժեքներ, անհամեմատելի լիարժեք ներկայացումներ ստեղծելու հնարավորություն: Բայց նրանց ներկայացումներում քիչ չէին ամենավորման արվեստի գնահատության արժանի օրինակներ:

Գորիսի Վ. Վաղարշյանի անվան թատրոնի «Պատվի հատիկ» ներկայացման մեջ Բ. Բժիկյանը և Մ. Ղազարյանը,—տարիների ստեղծագործական փորձի տեր դերասաններ,—Էլիզբարովի և Սաղաթելի կերպարներին տվել էին թեև ավանդական, բայց հատոզիչ ու հիմնավոր մեկնաբանություն: Ինչպիսի կերպարներ էին նաև Մ. Մարտիրոսյանի Մարգարիտը և Գ. Գևորգյանի Սուրենը: Քննադատությունը նկատեց, որ Բժիկյանի դերակատարման մեջ ակներև է Աբելյանի ազդեցությունը. «Այդ ի հայտ է գալիս ոչ միայն ինտոնացիոն երանգների, ժեստերի, միմիկայի, քայլվածքի նմանության մեջ, այլև ճիշտ մեկնաբանության, խորության և պարզության դրսևորումով: Բժիկյանի Էլիզբարովը մեխանիկական ընդօրինակություն չէ, որ դժվարությամբ դիտվի, տաղտկալի թվա, այլ ռեալիստական հուզիչ խաղարկման օրինակ, որը փառտրոնի լավագույններից էր ստուգատեսի բոլոր դերակատարումների մեջ: Ծոյլ որ նա հիշեցնի Աբելյանին, դա միանգի հիշեցում է»[1]: Դասական դերերի հետաքրքիր կատարումներ էին Ս. Սարգսյանի Ջամբահովը և Մ. Կարապետյանի Խամիներին («Խաթաբալա», Արտաշատի թատրոն): Նույն հոդվածում լավ էին գնահատվել նաև այս դերակատարումները. «Ս. Սարգսյանի Ջամբահովը իր շատ կողմերով ամբողջացած, հետաքրքրական դերակատարում է: Նկատվում է, որ արտիստը շատ է ջանացել ստեղծելու վաշխառու, գծուծ և տմարդի Ջամբահովի բազմակողմանի բնավորությունը, որն իր վարքագծով հատոզիչ է բեմական յուրաքանչյուր բայլափոխում: Առանձին գայլում դերակատար է Մ. Կարապետյանը: Նրա Խամիներին ինքնատիպ է, ունի սոցիալական յուրահատուկ բնութագիր, և որ կարևորն է, դերասանը միրնք չի քնկնում ավելորդ շարժի մեջ և լուռ խորության է վեր հանում Խամիների ծանրաված, կնճռոտ ու երկիմաստ էությունը»[2]: Առանձ կենցաղային գույներ հատագնելու, բայց և կենցաղի ստույգ գգացողությամբ, այս ներկայացման մեջ հրևացին նաև

մասնոր պաշտոն»), Ճ. Նիկողոսյանի և Լ. Սարգսյանի Միքոյանը, Ա. Խոդաքյանի Պռոշինեան («Անմեղ մեղավորներ»), Ուշանը («Պատ»), Ակ. Շահաֆյանի Ճանոն և Պալաթինը, Ա. Վաչյանի Ջամբահովը, Ա. Խոսրովի Պետրոն, Լ. Հարությի Պաղտասարը, Զրանգուլյանը («Ավետարանների վրա»), Ա. Աբշարումու Էլիզբարովը, Աշխարի Միքայել («Մեր և իսպրավանը»), Վ. Փաշայանի Ռևկանը, Կագաղենիկոն («Կտրված ճանապարհ»), Մ. Ղազարյանի Պալտասարը, Ռևկանը («Ձար ոգի»), Վ. Խոսրոդյանի Պետրոն, Սեբրանը, Վ. Թամրազյանի Լոփզան, Դավիթը («Դավիթ Սասունցի»), Մ. Մարտիրոսյանի Մարգարիտը, Կ. Ալեքսանյան-Մանվելյանի Ռուզանը, Մ. Վարդանյանի Սոնան, Զ. Տեր-Նազարյանի և Ա. Գրիգորյանի Տոհան և Ջանհասոն («Վեհանձնության երկվորյակները»), Գ. Գևորգյանի Բաբ Նազարը, Խ. Նազարեթյանի Նիսաբը և այլն: Ակն թվարկումը, իհարկե, ճնոու է սպառիչ լինելուց և չունի դրա հավակնությունը:

[1] «Սովետական գրականություն և արվեստ», № 11, 1954:

[2] Նույն տեղում:

Վ. Փաճոյանը (Իսայի) և Վ. Թամրազյանը (Նատալիա), որ երիտասարդ դերասանուհու ձիրքի գեղեցիկ արտահայտությունն էր։

Ղ. Աղայանի «Երկու քույր» վեպի բեմականացումը («Արզումանի կռիվը») ներկայացրեց Նոր Բայազետի թատրոնը։ Բեմադրությունը հետու էր ամբողջական լինելուց, բայց և ուներ հաջող դերակատարներ։ Հերիքնազի քնարական հուզիչ կերպարն ստեղծել էր Կ. Ավետիսյան-Մանվելյանը։ Նա «Հարյուր միլիոն» (թատրոնի մյուս ներկայացման մեջ) չեխ հերոսուհի Ռուժենայի դերում ներկայացրեց բոլորովին այլ բնույթի կերպար՝ ի հայտ բերելով ճկունություն և տվյալների հարստություն։

Միջավայրի և կերպարի զգացողություն կար «Արզումանի կռվի» այն կերպարներում, որ ներկայացնում էին Լ. Սարգսյանը (Մարիամ), Գ. Հակոբյանը (Արզուման), Հ. Մանվելյանը (Խաչատուր), Ա. Ղազազյանը (Ծողակաթ), Ա. Մուրադյանը (Սարգիս), Կ. Մեսրոպյանը (Վարդան)։

Դասական երկի անհամեմատ հետաքրքիր մեկնաբանություն էր «Պաղտասար աղբար» բեմադրությունը (Կիրովականի Հ. Աբելյանի անվան թատրոն)։ Միշտ է, գլխավոր հերոսի դերակատարումն աչքի չէր ընկնում հոգեբանական խորությամբ (դերասան Ա. Արշակունին չուներ կարեկից վերաբերմունք իր Պաղտասարի հանդեպ), ուշագրավ անձնավորում չէր նաև Օգսենը (Գ. Կարապետյան), բայց դրանք չխանգարեցին, որպեսզի ընկատվեն Հ. Նազարյանի թեթև, աշխուժագրոս խաղը Անուշի դերում, Ա. Խուդաճյանի հմուտ դերակատարումը (Սողոմն), դատավորների (Մ. Հակոբյան, Ա. Հովհաննիսյան, Ռ. Սարգսյան), ինչպես և Կիպարի (Վ. Գրիգորյան) տպավորիչ դերապատկերները։

«Ձմեռային հեքիաթ» ներկայացման մեջ նույնպես թատրոնի որոշ դերասաններ (Ա. Արշակունի, Ա. Ծագաֆյան, Ռ. Սարգսյան, Թ. Սարգսյան, Հ. Նազարյան, Գ. Կոտով, Մ. Հակոբյան, Գ. Կարապետյան) հանդես եկան ուշագրավ դերակատարումներով։ Դրանք ցույց տվին այդ դերասանների հնարավորությունները, բայց բավական չեղավ, որ ամենարկի հեքիաթային գունավորում ունեցող այս ներկայացումը դառնա շեքսպիրյան ոճաբանությանը հարազատ բեմական ստեղծագործություն։

Գորիսի և Արտաշատի թատրոնների դերասաններն ուշագրավ խաղով հանդես եկան նաև ժամանակակից պիեսներում։ «Առուցք աղունները տալու» ներկայացման մեջ՝ վ. Խուրշուդյանը (Կարպո Սիդորովիչ), Ս. Խորենյանը (Դիանա Միխայլովնա), Շ. Գրիգորյանը (Ժանեկ), Գ. Հովհաննիսյանը (Սաշկո), Արտաշատի թատրոնի «Փորձադաշտ» ներկայացման մեջ՝ Մ. Սարգսյանը (Գառնակերյան), Մ. Կարապետյանը (Մաքրուհի), ինչպես և Խ. Նազարեթյանը (Կարսեցյան), Ջ. Գյուրջյանը (Զարիֆյան), Ս. Հովսեփյանը (Բալաբեկ), Թ. Ներսիսյանը (Ջուլինետ)։

1954 թ. ստուգատեսը ցույց տվեց շրջանային թատրոնների ոչ միայն ուժեղ և թույլ կողմերը, այլև այն ներքին շարժումը, որ կատարվում է նրանց դերասանական կազմի մեջ։ Ոչ այն չափերով, որ ցանկալի էր և անհրաժեշտ, այդ կազմն այնուամենայնիվ համալրվում էր երիտասարդ դերասաններով։ Շրջանային թատրոնների հայտնի դերասանների կողքին հանդես եկան երիտասարդ ուժեր, որ այլևս ակնկալ կշիռ ունեին այդ կազմի մեջ։

Այսպիսով, ետպատերազմյան առաջին տասնամյակում հայ դերասանական արվեստում շեշտվող ամենաբնորոշ երևույթը՝ սերնդափոխության դժվա-

բին և ուշացած ընթացքը, սկզբնավորվից նահ շրջանային թատրոններում ավելի լիակատար արտահայտվելով հաջորդ տասնամյակում։

ՀՐԱՉՅԱ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ

Շատ քան Ներսիսյանի արտիստական կենսագրության և ամենավորման աղվնատի մեջ դուրս է սովորական պատկերացումներից։ Ծնրատան դասընթաց, սպա և մեծ ռուսական հասարակության հրաչքությունը նրա կյանքում եղել է նույնքան անժտադիր, գրեթե անհատ, ինչպես անմոտադիր ու բնական էր նրա խաղը բեմում։

Ներսիսյանի ուսումնառությունը եղել է նույնքան անառապատ, որքան վաղ երիտասարդական տարիները, որ նա աշք է կպցրել միշտ երևան գալ ու առաջին պլանում հատատվելը։ Երևի ուրիշ կերպ չէր կարող լինել կյանքը մի մարդու, որի երիտասարդական տարիները համընկան առաջին համաշխարհային պատերազմին ու նրա արհավիրքներին։ Մանավանդ Թուրքիայում ծնված հայ մարդու։

Հրաչյա Ներսիսյանը ծնվել է 1895-ին, Պոլսին մոտիկ Նիկոմեդիա փոքրիկ քաղաքում։ Հայրը՝ Ներսեսը, փոքր ընտանիքի տեր արհեստավոր մարդ, կարողանում է միակ որդում ուսման տալ։ Հրաչյան սովորում է Ֆրանսիական Սեն-Բարթ կոլեժում, ամերիկյան Ռոբերտ-կոլեջում և հայկական Էսայան վարժարանում, բայց չի ավարտում դրանցից ոչ մեկը։ Սա է լինում նրա ուսումնառությունը։ Ահա անկանոն կրթությունը, սակայն, թիչ բան չի տալիս սպասա արտիստին և ամենից առաջ լեզուների իմացություն, ֆրանսիական և անգլիական մշակույթների հիմերը ընագրով կարդալու հնարավորություն։

Հայրենական մշակույթի ճանաչողության պատասխան ավելի շատ կյանքն է տալիս։ Աբվետասան Գրիգոր պապի (մորաքրոջ ամուսնու) տանը լինում էին գրողներ ու արվեստի մարդիկ։ Շատ ճաշախ՝ Դանիել Վարուժանը։ Պատանի Հրաչյան նրանց գրույցների ժրտակաս ունկնդիրն էր։

Նրան վիճակվում է լսել Կոմիտասին իրենց իսկ տանը, որ ապրել էր մեծ նրաշիչտը, ծանոթանալ նրա հետ։ Ռահկագին, ճվիրական ծանոթություններ, որ պահեց հոգու խորքում մինչև վերջ։

Հասնում է Հրաչյան թատրոնից նույնքան հետո էր, որքան դրանից առաջ, թեև Պոլսի Գոլիշան թատրոնում մի քանի անգամ, ընկերոջ հրավերով, ծանոթանիք է լինում Պետիկյան օպերետային խմբի թուրքերեն ներկայացումներին։ 1915-ին ի՞նչ գործ ուներ Հրաչյան այդ զվարճալի ներկայացումների հետ... Ճակատագրի նույն դառն ձեռնածով, ճնշը այդ չափն էլ գինակոչվում է թուրքական բանակ իբրև թարգմանիչ։ Նույն թվի ապրիլին էլ սկսվում է մեծ եղեռնը, հայկական տարեգրության ամենալարուրիչի ազնտը։ Երեք տարի իբրև տանկական գինվոր, ի պաշտոնե թարգմանիչ, Մերձավոր արևելքի և Միջագետքի երկրներում թաքստոց երիտասարդը իր մեջ կրում էր այդ խորին վիշտը իբրև պատերազմի բերած բոլոր անպատրաստություններից ճնագույնը։ Դա Միամանցոյի արտահայտած զարմանքի հոգեբանությունն էր.

Կոտորա՞ծ, կոտորա՞ծ, կոտորա՞ծ...
Քաղաքներում մեջ և քաղաքներին դուրս,
Եվ բարբարոսներն արյուններով կը դաստան,
Մինդներում ու ոգնվարներում վրայիս,
Ագռավներու բալմություններ կ'անցնին վերևեն
Աբյուններ բերաններով ու գինովի քրքիջներով...

Արհավիրքների քաոսը զգալով երիտասարդի շփոթ ընթացքներում խախտում է ամեն ինչ, ներքին բաղաքակրթության և մարդկային բարոյականության ամեն մի պատկերացում։ Զարկված ու ապշահար՝ Հրաչյան 1918-ին վերստին հայտնվում է Պոլսում։ Ամեն ինչ, որ անում է երիտասարդը իր համար աշքան անհնտանկար միջավայրում, անում է անսահ, առանց նպատակի տողջ գիտակցության։ Բնատուր լավ ձայնի տեր, ի բեն երաժշտական Հրաչյան հայտնվում է Պենկյան օպերետում իբրև երգչախմբի շարքային մի անդամ։ Նույն 1918-ին Մկրտիչ Զանանը կազմակերպում է հայ դրամատիկական ընկերություն և Հրաչյային հրավիրում իր ձեռնարկությանը։ Թատրոնի ներկայացումներին, մնձագույն մասով ֆրան-

սիրական մելոդրամաների բեմադրություններ, մասնակցում է Ցան Հրաչյան։ Հենց այսօրեղ էլ, 1918-ին, «Ձայնը ինչնց» պիեսի մեջ խաղալիս, երևելի արտաքին, կապուտակ աչքեր, ախորժալուր ձայն ունեցող երիտասարդը գրավում է Օվի Սևումյանին, որ պետք էր նկել երիտասարդ ուժեր հավաքելու և նովկաս տանելու նպատակով։ Մասնագետի փորձառու աչքից երևույթը չէր կարող վրիպել։ Հրաչյան դերեր է ստանում Սևումյանի բեմադրություններում։ Թվում է, թե վիճակը գրված է այլևս, բայց հաջորդ իսկ տարին Սևումյանը վախճանվում է։ Հայ թատրոնը կորցնում է իր թերևս ամենաառաջադեմ գործչին, Հրաչյան՝ ուսուցչին ու խորհրդատուին։ Հետո էլ նա խաղում է տարբեր ընկերացարումներում, որ տրվում են Վ. Փափազյանի, ապա և Հ. Աբելյանի դեկավարությամբ, առաջադիմություն էլ ունենում է, բայց դժվար է ասել, թե ինչ նակատագիր կվիճակվեր Հրաչյային, եթե 1922-ին Վահրամ Փափազյանը Ցրան, Մ. Ջանանին և մի քանի ուրիշների չառաջնորդեր Կովկաս։ Մի որոշ ժամանակ Ցրանք շրջագայեցին Բաթումում և ուրիշ հայաշատ քաղաքներում, ապա առանց Հրաչյայի մեկնեցին Երևան և միացան Առաջին պետթատրոնի կազմին։ Հրաչյա Ներսիսյանը Ցրանը հետևեց գրեթե մեկ տարի հապաղումով։

1923-ից նա առժիշտ դառնում է Երևան քաղաքի բնակիչը, հայկական առաջին թատրոնի դերասանը։

Նոր, մինչ այդ չտեսնված հասարակարգ և հասարակություն, նրկիր ու միջավայր, արվեստ ու թատրոն։ Նոր հասարակությունը և նորնկ դերասանը միմյանց հանդեպ արտաքաղ նեղան։ Դրա շնորհիվ էլ մերվելու ընթացքը եղավ շատ ավելի կարճատև, քան կարելի էր ապասել։

Երիտասարդ պոլսեցու ջիղերված, վիրավորված, արդարության կարոտ հոգուն հարազատ ու սիրելի եղավ այդ հասարակության ընկերավարական հոգեբանությունը, ամենքի համար հավասար կյանքի կառուցման ներշնչումը։ Այդ իրականությունն ապագա մեծ դերասանին տվից իր ալնիվ ոգևորությունը, գալիքի պայծառ հավատը, իսկ նա՝ իր ձիրքը, հոգու հարբուտությունը, այդ ոգևորության ու հավատի արտահայտիչը լինելու կամքը։ Այս հողի վրա Հրաչյան մերվեց նոր միջավայրին, ու չպիտի զարմանալ, թե ինչու շատ շուտով նա դարձավ հեղափոխության և նոր կյանքի հերոսների ներշնչված ստեղնավորողը։

Բախտավոր եղավ Հրաչյայի ստեղծագործական կյանքը հենց սկզբից։ Դատ ժամանակ չվատնվեց նորնկի հնարավորությունները հետախուզելու համար։ Նրբանկատ ռեժիսորաց (Լ. Քալանթար և Ա. Բուրջալյան) չվարանեց երիտասարդ դերասանի առաջ դնելու ստեղծագործական լուրջ խնդիրներ։ Եվ Ներսիսյանին վիճակվեց առաջնակարգ դերերի ալնպիսի մի քանակ, ալնպիսի չքնղ խաղացանկ, որ կարող է շարժել ամեն մի դերասանի նախանձը։ Եթե չմոռանանք նաև, որ նա գործում էր ոչ թե ամեջաց, այլ հիրավի մեծ ձիրքի ու փորձի տեր դերասանների խմբում, ապա կարելի է վստահ ասել, որ միայն հմայքով, ինչքան էլ անհիմնարկի, դերասանը չէր կարող այնպես անվերապահ ջահել հանդիսատեսի ու մանավանդ ռեժիսորների հավանությունը։ Դրա համար պետք էր հայտնաբերել դերասանական արվեստի գրնել հատկություններ։

Ի՛նչ հատկություններ էին դրանք, որ հնարավոր դարձրին ինքնատիպ ստեղնավորումն ալնպիսի տարբեր դերերի, ինչպիսիք են Դոն Կիխոտը («Ազատագրված Դոն Կիխոտ», 1924), Համլետը (1925), Կիպարոը («Պաղտատար աղրաբ», 1927), Վլադիմիրը («Բուքը», 1927), Կոշկինը («Լլուծով Ծարովայա», 1927), Եֆրալիմ Կարոտը («Մեծը ծփինների տակ», 1928), Ռևրանենը («Ռևկում», 1928), Ժադովը («Նկամտավոր պաշտոն», 1929), Մելիք աղան («Նղնակում», 1930), Բորոդինը («Ամբ», 1932)։

Այս շարքը, իհարկե, բնավ էլ չի սպառում արտիստի գործունեության առաջին տասնամյակի դերերը, բայց, իբրև նրա արվեստի բնորոշ արտահայտություններ, վկայում է այդ արվեստի ընդգրկման անսովոր հարստության։

Այսպիսի բազմազանություն, այն էլ հարուստ փորձի բացակայության դեպքում, կարող էր մատչելի լինել միայն նորբ ինտուիցիայի տեր և կենցաղային մանրամասներին կարևորություն չտվող դերասանին։ Հիրավի և՛ մեկը, և՛ մյուսը Հր. Ներսիսյանի աջակաան հատկություններն եղան։ Դրա շնորհիվ դերասանը «բռնում» էր կերպարներ, որ հետու էին նրա կենսափորձից ու պատկերացումներից։

Ուրիշ կերպ նա չէր կարող իր չտեսած ռուսական իրականության և իր չապրած հեղափոխության հերոսներին արտահայտել այնպես համոզիչ ու վարակիչ, ինչպես արել է 20-ական թվականներին։ Հեղափոխության արդարության անսահման հավատ և այդ խառնվածքի դերասանը կարող էր այնպիսի ոգոր շնչով ստեղնավորել Ռոման Կոշկինին, որ գնահատվեր

իջրև հեղափոխության մերոսի առաջին լիարժեք կերպարը հայ բնության կարող էր ազնիվ խորհուրդ, համակող, ամենեղծ լինել իրեն ամենամեծ հերոսների դերում և ազնիվի գրավչությամբ տալ ընկերացմանը, որ շարժեր լրագրող Միխայիլ Կոլցովի գրածները, թե երևան «քաղաքում «Պենկովը» «վախենում է կատարելապես խնդացնել հաջողությունն»։

Համաստեղությունը ճշմարիտ արվեստի պարտադիր հատկությունն է։ Բայց համաստեղության համանվան համփռածները տարբեր են լինում։ Ի՞նչ է կատարվում «Ոչ» համգամանքներում ապրվող «ոչ» մարդու ներաշխարհում,—Չր. Ներսիսյանի արվեստում համաստեղության համանվան առաջ ճարտարի այս հարցի անհուն, տանջագին, տանջալի որոնման մեջ էր։ Ներսեսը չէր թաքցնում, այլ խոստովանում էր իր հերոսների դժվար կաղապրումը։ Խոստովանությունն արվում էր ինքնամաղարտարմամբ, որ մեծացնում էր դերասանի և կերպարի շփման մանրամասը։ Աստեղից էլ թիում էր անվերապահ համառ դերասանական ճշմարտացի լինելու հանդեպ։ Դրա շնորհիվ էլ դերասանի հագած կոշկի պիջակը (Կոշկին), թե համազգեստի համազգեստը (Ներսեսն), որ սկզբում թվում էին անպատեհ, գործողության զարգացման մեջ կապվում էին դերասանական ոգնական ամուր, ինչպես դերասանը էր կապվում դերին։ Եվ, ի վերջո, ստացվում էր այնպես, որ այդ Կոշկինը ուրիշ բան չի հագել երբեք, ինչպես այդ Ներսեսին ծանոթ չէ ուրիշ զգեստ, քան համազգեստական համազգեստը։

Խառնվածքով հակադիր կերպարներ են սրանք՝ Կոշկինը և Ներսեսը, բայց դերասանը շփման կետ էր գտնում նրանց միջև։ Այդ խաչաձևումը հենց իր՝ դերասանի խառնվածքն էր։ այն, որ երկուսն էլ ապրում են մտածող կաճքով։ Իր արտաքինով չկատարող Կոշկինը, այնուամենայնիվ, ուզում էր ծորից ու ծորից վստահ լինել, որ ինքն է իրավացին, իսկ ճամփորդասիրող կանգնած Ներսեսը, վերադարձի կամուրջներն այրելով հետո էլ, ուզում էր ծորից ու ծորից վստահ լինել, որ չի սխալվել։ Եվ Կոշկինի խոսքի անսպասելի պատահարը,—դադարներին անսովոր, արագաշարժ մարդու պատահարը,—չասված խոսքը ձեռքի ակնհայտ շարժմամբ ավարտելու, վրա գցելու ջանքն ըստ էության նույնն էին, ինչ Ներսեսի խոսքի ապասելի պատահարները, լռին հայացքը շրջապատի վրա։

...Բոլոր և արտահայտել դերի մեջ այն, ինչ ընդհանուր է մարդկանց համար, այսինքն՝ «մարդու» հոգեբանականը, չմտամոգվելով ազգային, կենցաղային և ուրիշ մասնատամերներով։ Սա կարող էր և թերություն լինել, եթե այդ հոգեբանականը, խորացումների կերպարի ներաշխարհում չլինելիս առույգ ու աննախադ։ Այնքան առույգ ու աննախադ, որ այդ համգամանքները ինքնին հետաքրքրում են՝ դերասանական տալով համաստեղության և համաչափության ստեղծագործական այս եղանակը, որ բանեցնում էր արտիստը, թեև հետագայում է միայն դերասանական արվեստում, գրողին կամ նկարչին, որ արտատոր են կյանքի ամբողջական պատկերներ տալ, դա կենսագիրներ վերաբերմունքում։ Բայց ամբողջ պատկերի մեջ մի մարդ ներկայացնող դերասանը մնացած համգամանքները միաժամանակ բոլորում էր գրականներին (ռեժիսոր, ձևավորող նկարիչ, գրող դերակատարները) իրեն վերապահելով կերպարի միայն հոգեբանական վերլուծությունը։ Արտիստն այդ անում էր այնպիսի յուրահատկությամբ, որ համաստեղության գալիս համաստեղում էր գրականներին, գրածը, ովքեր գործ սկսել են դա ընդհանուր ուսնգալով։

Առաջին տասնամյակում դերասանը միմյանց չհիշող հաջողություններ խաղացել է և՛ ողբերգական ու դրամատիկական, և՛ կոմիկական ու ֆարսային դերեր, ամենամարել է և՛ չար ու բարի, և՛ ներսեական ու սովորական կերպարներ։ Ի՞նչն էր միացնում այս բոլորին, ո՞րն էր այս բարդ կոտորակի ընդհանուր հայտարարը, որի շնորհիվ այս անհամար բազմազանությունը անմոռաց խաղացողության չէր վերածվում։ Անհամեմատ մեծության առումով դա կարելի է բնորոշել առանց սխալվելու երկուղի, այդ ընդհանուր հայտարարը կերպարի զգացմունքները ոչ թե քաղաքրող, այլ վերապրող դերասանի դպրոցն էր։ Հրաչյան չի ցուցադրում կերպարի ապրումներն ու հատկությունները, չի ներկայացնում նրա բնավորությունը, նա ապրում է այդ զգացմունքներով, կրում է այդ հատկությունները, լինում է այդ բնավորությունը։ Դա է նրա արվեստի ինքը և ոչ արտաքինի այն փոփոխությունը, որ երբեմն անհամայնքի է դարձնում դերասանին։ Եթե նրա մի փոքր կոր բալվածքը, խորակնճիռ դեմքը, մեառերի բազ ապրը, ամենայն տեսանելիս դժվար էր անդավորվում դերասանկերի մեջ, ապա ամենայն անտեսանելիս՝ հոգեկան կերտվածքը, ներաշխարհի շարժումը, կրքերի բնույթը առանց մեծագործի շատ էին գալիս մի նոր հոգի, մի նոր բնավորության մեջ։

Ավելի դժվար է ներսեսյանական կերպարների բովանդական ընդհանուր գաղափարը,

---

[1] «Պրավդա», 1928, 2 նոյեմբերին։

Ցրա թեմայի հիմնականը, միջանձնիկը որոշելը։ Ասել, թե Ներսիսյանի Ավիրական խոսքը մարդու պաշտպանություն է, մանավանդ աշխարավիան, հայածական մարդու պաշտպանությունը՝ կլինի ճիշտ, թեև չի պարփակի ցրա բոլոր անձնավորումները։ Այդ թեման, այդ գաղափարը դալիս էր ցրա կենսագրության խորքերից. հայածական ժողովրդի զավակը, ոչ միայն անցյալում անվայոր ոլրերգություն ապրած ազգի որդին, որի հոգին միշչև կյանքի վերջը էլ ճմլում էր այդ վիշտը, բնական է, որ այդ մտքի կրողը լիներ։ Բայց ինչպես կյանքում, արվեստի մեջ էլ դա ցրան չէր ձգում վրեժխնդրության։ «Ամեն քնդ ակամա սկզբունքը ստար մնաց այդ հանճարեղ մարդուն և դերասանին։ Այստեղից էլ ծերման այն հայացքը, որ այնպես լավ նկատել է ցրա մեջ Լեոն Քալանթարը։ Այս առիթով նա մտաբերում է Ծերյանի տողերը. «Մի՞ երկրի արտում թաքնիր կա այնքան, և այնքան ծերում ո՞ր երկրի արտում»[1]։ Առավել իրավունքով կարելի էր մտաբերել Ծերյանից ուրիշ տողեր. «Դու հպարտ չես իմ հայրենիքը, արտում ես դու և իմաստում...»։

Մարդկային և արտիստական այս խառնվածքն իմանալով, չպիտի զարմանալ, որ Հր. Ներսիսյանի Համլետը վրեժխնդրության ծարավի սուսերակիր չէր։ Հրապուրիչ տեսքով, կապուտակ խորունկ աչքերով, աշխարհից վերացած տրտմալի ժպիտով՝ այս Համլետը մի «գիտնական վիշտ» էր (ինչպես գրել է Հովհաննես Թումանյանը Ադամյանի Համլետը հիշելիս), աշխարհի անկատարելիության ողբերգուն։ Դերասանին հատուկ հայհոյողական վերաբերմունքը աշխարհի հանդեպ պատել գտել էր ամարգել դրսևորում։ Ոչինչ ավելի բնական չէր այս Համլետի համար, քան Լաերտի մոլեգնության հերքումը.

Դրժո՞ւք, քույր տուր ինձ թե դու ինչ կանես.
Կլա՞ս, կընկվե՞ս, քաղցա՞ծ կըմնաս, քեզ կընըվատե՞ս,
Լսդի կըխմե՞ս, կոկորդիդոս կուտե՞ս, այդ ե՞ս էլ կանեմ...

Որքան էլ քիչ է ներդաշնակում Համլետի պատրիճակ մեկնությունը 20-ական թվականների թատրոնի «գրող և փոթորկի» հոգեբանությանը, որքան էլ չի բոմում հեղափոխության հանդուգն հերոսներ անձնավորած դերասանի ընկարագրին՝ 1925-ի հայկական Համլետն այն ավանդական կերպարն էր, որին ասում են «պատիվ Համլետ»։ Դրանից մի տարի առաջ (1924) Ներսիսյանը խաղացել էր Համլետի հակապատկեր Դոն Կիխոտի դերը («Ազատագրված Դոն Կիխոտ»)։ Բայց այտեղ էլ նա դժվարացել է կերպարը մոդեռնացնել, թեև դա պինսի թելադրանքն էր։ Անձնավորելով վշտակիրպ ասպետի կերպարը, որ, հակառակ Համլետի, գործում է առանց ետ նայելու, գործի դեմում սուրը որքան ավելի հախում ոգևորությամբ, նույնքան ապարդում՝ դերասանը դժվարացել է կերպարը ենթարկել պինսի հեղինակ Ա. Լունաչարսկու մտահղացմանը։ Դա ավելի շուտ Սերվանտեսի Դոն Կիխոտն էր, քան այդ պինսինը։ Դերապատկերն այն էր, ինչ երբանիկ կերպով գտել էր Ակարիչ Դոլրինի՝ սուր անկյուններով շեշտված, բարձրահասակ, չորացած կերպարանք, որ նայում է աշխարհին նույն տրտում հայացքով. առչած իր պատրանքների ավերակների վրա, բայց առանց առելության, առանց վրեժխնդրության, «վշտակիրպ ասպետի» հավերժական մեծահոգությամբ։ Դերասանը չի խուսափել ցույց տալ, որ Դոն Կիխոտի իդեալները հող չունեն ոտքի տակ, կորցրել են իրենց ուժը, բայց, ինքը հաճոզված չլինելով, հաճոզիչ էլ չէր դարձնում թատերագրի առաջադրած այն միտքը, որ վշտակիրպ ասպետը հետադեմ դոգմատիկ է, անպիտան ու վնասակար մի արարած։

Կյանքի հանդեպ հայհոյողական վերաբերմունքը ծիտող, շատ սեր և քիչ ատելություն արտահայտող, վերին աստիճանի հոգևական այս դերասանական խառնվածքը կարծես շատ էլ չէր ներդաշնակում ամերեր, կոմպլին հերոսական բնավորություն ստեղծելու խնդրին։ Միևնույն իրողությունը հակառակն էր Հերոսության թեման շատ ակներև է Ներսիսյանի ստեղծագործության մեջ. ավելին, 20-ական թվականներին, դեռ 30-ականների սկզբին դա ցրա արվեստի պարտաճ է եղել, և նոր ժամանակի հերոսին ոչ ոք այնպիսի չոհոզիչ թափով չի հաստատել, որքան նա։ Բայց և ոչ ոք այնքան հակառակ չի լողացել ընդհանուր բացահայտ հերոսականության, որքան նա։ Նրա ստեղծած կերպարը չի հետաքրքել հերոսությամբ, եղել է միշտ հակառակը։ Ինչպես ինքը՝ դերասանը, երբեք չհետապնդեց փառքի, ու եղավ հակառակը։ Այդ ներքին համհատությունը, հերոսության ու փառքի լուսապսակ չսիրելը նրան դարձրեց գրավիչ և նշանավոր։ Ի բեև ժողովրդական Ներսիսյանն իր հերոսներին մոտեցնում,

[1] Լ. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, 1963, էջ 212։

մտերմացնում էր ամենահասարակ ճանճիսատեսին այնպես, ինչպես ինքը կրանքում մտերմանում էր ամեն մի հասարակ մարդու Աննետի ու նրա արվեստի, կրանքի ու ստեղծագործության միասնության Աստեղից էլ ստեղծագործության բացարիկ անկեղծությունը, որը և ճանճիսատեսի բնազդը զգում է ամեհազ ու զգալով՝ ճանաչվում անվերապահորեն։ Որիշ կերպ աննշան կլիներ դերասանի ու ճանճիսատեսի այն կախարդական կապը, որ ստեղծում էր Ներսիսյանը։

Այդ անկեղծությանը նա բերի վրա տալիս էր իր մերոսի զգացմունքներով։ Մնալածը՝ և՛ մերոսականության, և՛ դրամատիզմ, և՛ ծանր, և որիշ հատկանիշներ, նաև կախարդական մերգործության ճանճիսատեսի հետ, դրա աննիշական կամ միջնորդված մեսնաններն էին։

Ինչպես քաջը նա չէ, որ վախ չունի, այլ նա, որ հաղթահարում է վախը, այնպես էլ դրամա այն չէ, որ մարդը երկչոտությանը չունի կամ բանի տեղ չի դնում այդ, այլ երկչոտության հաղթահարումն է։ Այս տրամաբանությունն ունի Հրաչյաի մերոսական ու դրամատիկական ուսկերանությունները։

Եվ ամենից էականը՝ Հրաչյա Ներսիսյանն ամեն մի դերում,—առանց խտրության, զգեստավոր դեր է թե ոչ, դրական կերպար է թե ոչ,—ընդհանուր, այդի ընկնող, դիտողի ուշադրությունից առանց ամենատ էր։ Ինչպես չէիր կարող չնկատել փողոցում քայլող Ներսիսյանի նուագից, այնպես էլ չէիր կարող հաղորդել կտրել նրա անձնավորած կերպարից, թեև ինչպես կրանքում, բերի վրա էլ նա մեզ չէր դնում ընդհանուր երևույթ ճանար, երբ ոչ հակառակը։ Դա է պատճառը,—մտաբերենք Ներենիչևսկու միտքը, որ տղերգական մեծ մարդու տառապանքն է կամ մարդու մեծ տառապանքը,—դիտողին շատ էր հետաքրքրում՝ ո՛վ է այս մարդը, ի՛նչ է կատարվում նրա հոգում։

Ամեա ինչու ճանճիսատեսը պետք է այնպես շուկչը պահած սպասեր, թե հերսենին ինչպես դուրս կգա իր ներքին պայքարից կամ ինչպես է նրա Լանդեկինի («Երբ արթնանում կանչում ես», 1930) մերձենում հեղափոխությանը, հետանում ստար ազնվությունից, ինչպես է ստարերկրյա մտանգետ Հարտերը («Ճնժղան») կողմնորոշվում դեպի նոր հասարակությունը։

Տաս տարի դեռ չէր անցել այն օրից, ինչ դերասանը նկել էր խորհրդային երկիր, բայց արդեն, և ամենայն իրավամբ, դարձել էր նրա գաղափարների, բարոյական ու գեղագիտական իդեալների կրողն ու արտահայտիչը։ Այդ նոր հերոսը Ներսիսյանի ուղևորիքը նկար թերես մինչև 1936-ը, երբ նա ամենավերջ Գյաուռ Սրնչետի և Մալկոլմի («Հեռավորը») կերպարները։

Հաջորդ տասնամյակում Ներսիսյանի արդեն հասուն վարպետի, դերերի թիվը ճշալեսն է, բնույթը՝ փոխվում։ Գաոնատը և՛ այն է, որ գնալով առհասարակ ճշալեսն է տարիների բեմադրություններնի թիվը, և՛ այն, որ պիեսների գաղափարական հերոսների մեջ ներքին պայքարը դառնում է աննշան ու ամէական,—չմոռանանք, որ 30-ական թվականների երկրորդ կեսն է արդեն և հերոսներն այնս (միայն բեմի վրա, իհարկե) չունեն ո՛չ երկչոտություն, ո՛չ տարակուսանքի ճշալ,—հերոսի պատկերացումը դառնում է ուղղագիծ ու միագույն, մարդկայնորեն աննհատարերիր, իսկ այդ դերերին հարմար են գալիս արդեն ուրիշ դերասաններ։ Եթե անցած Հրաչյային վիճակվում էր ապրելի դեր խաղալ՝ նա դառնում էր աննկարագրելի ու թևաթափ, բավականությունը չէր տառնում և չէր տալիս։ Ինչ-որ թանկագին մի բան կտակել դերասանի մեջ այդ դանը թվականներին։ Միշտ է, իմքը քաղաքական հանճարների դեմ չդնալ, բայց փխրուն հոգու տեր մարդը տեսնում էր ինչ է կատարվում շուրջը, ինչպես հանճարեղ ակնատեսում էին մարդիկ և իրեն մնում է երևույթի սիուր ականատեսի դերը։ Ժամանակակից հերոսի հանդեպ նրա ոգևորությունը վերադարձավ մի քանի տարի անց, երբ բանկել Հայրենական պատերազմը և վտանգված հայրենիքի գաղափարը հետո մղեց մնացած ամեն ինչ։

Իսկ 30-ականների կեսերից ժամանակակից թատերագրությունը գնում է իր ճանապարհով, ավելացնելով անհատի պաշտամունքին տրվող տարքը, կորցնելով մտեղ անցյալի դրամատիկական որակը, իսկ մարդկային ներաշխարհի, ներքին պայքարի բացահայտման դերասանը՝ իր ճանապարհով։ Նրան մնում է շարունակել Համլետի, Վերինցի («Ինհնակրի դավադրությունը Ջենովայում», 1926), Ժադոլի («Երկաժամավոր պաշտոն», 1929), իր երբևմնի առաջնակարգ անձնավորումների գիծը։ Դասական երկերը նրան հանդիպրին այնպիսի խոշոր հաղթանակների, ինչպես Ֆաստաֆը (1939), Էլիզաբեթյանը (1939), Օթելլոն (1940)։ Երեքն էլ արվեստի խոշոր, թատրոնի պատմության առնդնող անձնավորումներ։

Ֆալստաֆ և Օթելլո,—շեքսպիրյան ծիծաղի ու ողբերգության և բարձր, և, ասկհսկ, բնվնային արտահայտությունները։

Մինչև անգամ դժվար է այդ երկուսը պատկերացնել մի դերասանի անձնավորմամբ։ Բայց նրբ այդ դժվարը դառնում է ճշմարտավոր՝ այդ դերասանի մեջ ի հայտ է բերում ստեղծագործական վիթխարի հնարավորություններ։ Այդպես էլ եղավ։ Ներսիսյանի Շեքսպիրյան բուֆ էր, շեքսպիրյան բուֆ,—ցնծագին Ջոհրաբյանի Թորի Բելչին,—անհնար չափազանցված դերասանական՝ չափից դուրս մարմնող, չափից դուրս կլոր ածող, չափից դուրս որկրամոլ ու կոճապարան, չափից դուրս և՛ ամբարտավան, և՛ խորամանկ, և՛ միամիտ. մի խոսքով, ամեն ինչով չափից դուրս, շեքսպիրյան բուֆ, որովհետև ամեն չափազանցում արդարացված էր հոգեբանորեն ու գեղարվեստորեն։ Ուրիշ խոսքով՝ որքան էլ սանձազերծ, մոլեգին ու խելահեղ, բայց անառարատ չէր նրա քաղ-քաղ ծիծաղը, ինչքա քրքիջը, այլ ներարկված սոցիալական ստույգ բնութագրի՝ խորտակվող ասպետության, հին ազնվականության անկման բնութագրին։ Նկրզամիտ խորտակում, անցնում անկում,—ինչպես երևում է Հրաչյայի աննձնավորումից,—այնպես նա այնպես մեղավոր ժպիտով, անվրեժ ծիծաղով չէր ընդունի իր գլխին եկած փորձաքները, սիրահոժար թույլ չէր տա, որ ամեն պատահած մարդ ձեռ առնի իրեն։ Գիտե, որ արժանի է այդ ամենին։ Չէ՞ որ ինքն էլ ծիծաղում է իր վրա։ Ուրիշ ի՞նչ է մնում Շեքսպիրին։ Ներարկի պատմական-սոցիոլոգիական բովանդակությունը, այսպիսով, դերասանը դարձնում էր կենդանի, շոշափելի, ասես վաղաժամոտ մի բնավորություն։ Գիտակցված բովանդակությունը դառնում էր ակամատրեն բնական երևույթ։

Ով հետո Օթելլոն ի՞նչ չքեղ հերոս, ոճչակված զորավար, որի հետ հաշվի է նստում գոռող Վենետիկի սենատը, քաջագործ ու կորովի, ուր նպատ է՝ խոնարհվող գլուխներ, բնմի միահնձան տերը, ամեն ինչով երևելի, արտասովոր, մեծաշուք։ Հրաչյա Ներսիսյանը այս ամենը գործի դնելու սեր չուներ, ինչպես իր ավագ ժամանակակից Վաղրամ Փափազյանը, որ այս ամենի վրա հենվելով ստեղծում էր աննկրկնելիորեն շողշողուն կերպարներ։ Ինչպես նշանավոր ողբերգակ Փափազյանն իր արվեստով ավարտում էր հայ թատրոնի «հյուսական» շրջանը, Աղաջան—Սիրանույշ—Արեյլան գիծը, այնպես էլ նրա Օթելլոն ավարտում էր կերպարի «հյուսական» անձնավորման արվեստը հայ բեմում։ Հիրավի մեծ նախորդներին արժանի գեղեցիկ ավարտում։ Ավարտումն անձնավորման այն սկզբունքի, որ (թերևս այդպես է եղել նաև Սալվինին) հերոսի բարոյական գերազանցությունը պետք է ուղեկցվի նաև անձնական, նաև արտաքին, նաև գրված դիրքի գերազանցությամբ։

Փափազյանի Օթելլոից հետո, ավելի շուտ նրան զուգահեռ՝ ժամանակը, պատմական ու գեղագիտական նոր փորձը առաջադրեց նաև այդ կերպարի նորովի իմաստավորման պահանջ։ Հր. Ներսիսյանի Օթելլոն դրա՛ արտահայտությունն էր։

Երևելի մարդու, չքեղ հերոս ստեղծելու հնարավորությունը Ներսիսյանը ոչ միայն չէր շահարկում, այլև չէր էլ օգտագործում (թեև ամեն մի, նույնիսկ անշրաշ դերում էլ, Օթելլոյի դերում առավել ևս՝ այս դերասանն աչդեն իսկ երևելի անհատ էր «իրենից» անկախ պատճառներով. սա Ներսիսյանի անբաժան հատկանիշն էր. կլաքում, թե բնմի վրա չէր կարելի չնկատել նրա բարձր հասակը, խորհրդավոր դեմքը, թափանցող աչքերը, լայն շարժումները)։

Արտասովոր հերոս ստեղծելու տվյալներին Ներսիսյանը մոտենում էր խորին վերապահությամբ, նույնիսկ ասկետաբար, դիմադրությամբ։ Եթե սա չիներ միայն տարբերվելու ձգտում՝ ոչինչ չէր արժենա, ինչպես ոչինչ չարժե արվեստագետի ամեն մի թեկուզ և ամենագեղեցիկ քայլը, որ չի բխում նրա էությունից, հոգեբքից, կենսագրությունից։ Ներսիսյանն այդպես էր վարվում իր ընթրքին թեմայի մոտ, որ նա կրում էր իր մեջ վաղուց ի վեր, գրեթե ի բնե։ Այն հոգեբքի մոտ, որ նրա արտիստական բնության էությունն էր. չշտապել առանց քննելու և զննելու գնահատել մարդուն՝ ոչ բարձրացնելիս, ոչ դատապարտելիս, ոչ դիվահարվող կերպարի երդվյալ պաշտպանը լինել, ոչ ժխտվողի դատախազը։ Ամեն՝ հերքել ամեն մի կանխակալ պատկերացում նրա մասին՝ և կերպարի իսկական գնահատությունը դրա հետևվածքը կլինի։ Այդ արդյունքն աչդեն իսկապես արժեքավոր կլինի, ինչպես դիմադրությամբ ձեռքբերած ամեն ինչ։ Հավատարիմ այս մոտեցմանը՝ Ներսիսյանն իր հերոսներին աննձնավորում էր նրանց բազմակողմյան բազատածո, ոոխ, չքեղ գույների ամբաշտանք, արտասովորի մերժմամբ։ Օթելլոն բացառություն չկազմեց։ Նրա Օթելլոն ներող ու ներողամիտ մարդ էր։ Երևի ոչ ոք այնպես ներողամիտ չի ներկայացրել այս աներ վրեժխնդրին։ Համենայն դեպս հայկական մեծաթիվ Օթելլոներից ոչ մեկն այնպես ներող ժպիտով չի լուծ իրեն ամբաստանող Բրաբանցիներին, որքան Հրաչյայի Օթելլոն։ Սա հատկանում էր ձեր ազնվական զգայությունը։ Գիտե, որ ինքն արդար է, բայց ճշմարտավոր է գտնում, որ մեկ ուրիշը, մանավանդ Դեզդեմոնայի հայրը, նույնիսկ սենատորներն այդ չիմանան։ Ուրեմն՝ պետք է ներողամիտ լինել։ Այստեղից էլ՝ նրա բարբարոսականությունը շրջապատի հանդեպ, և հանդուրժում հայհոյող, դեռ մի

փոքր էլ մեղավոր տոնը՝ սենատում իր սիրո պատմությունն ասելիս։ Ուրիշ Օթելլոներ ոչ միայն բացատրություններ են տալիս, ոչ միայն արդարանում են պետության գերագույն մարմնի առաջ, այլև պահանջ են դնում։ Հրաշյան պահանջ չի դնում, արդարանում է, բայց այնպես, ինչպես կարդարանար ցանկ ուրիշ մի տեղ, ուրիշ մարդկանց, դուքն և առաջին իսկ պատահած գոնդոլյավորի առաջ։ Մի խոսքով, սա զորավարի և պետության հարաբերություններ չէ, այլ մարդու և մարդկանց։ Հրաշյան մեղմության պատճառն այն էր ցանկ, որ չուներ անմիջական գերագանցության զգացում և իրեն առաջ ամենևին չէր համարում։ Ի բացահայտ, որ այս մավրիտանացին քաշվում, անհարմար է զգում, որ ինքը սև է և ոչ ճերման, ինչպես ասենք վենետիկցիները, ինչպես Դեզդեմոնան։ Եղավ պատահ, ինչպես կարող էր պատահել ամեն մեկի հետ։ Միակ իրողությունը, որ երևելի է ու անհերքելի, նրա սերն է Դեզդեմոնայի հանդեպ։ Ոչ թե սեր-հիացում, մանավանդ սեր-ծաղրանակ, այլ սեր-ափշտակություն, սեր-անխուսափելիություն, որ չի լքում նրան Դեզդեմոնային սպանելու վճիռ ընդունելուց հետո էլ։

Այս Օթելլոն չգիտեն վերևից նայել շրջապատին, հիանալ իր անձով։ Նա կարծես մի քիչ անհարմար է զգում, որ միտքուսում այնպես ցնծությամբ են ընդունում իրեն որպես հաղթական զորավարի, տրիումֆի ակնհայտորեն նրա արտաքին չեն։ Բայց և շանթ ու որոտ է արձակում, երբ ստիպված է կարգի հրավիրել կղզու անդորրը խախտող ատրպադրյալներին։ Այդպես է, որովհետև առաջին դեպքում զինվորականի քոջագործական է, երկրորդ դեպքում՝ առօրյա գործը, ոազմի արհեստը, առաջինը շուք է, երկրորդը՝ էությունն, առաջինը երևույթ է, երկրորդը՝ զգացմունքի պտղաբերը։ Զինվորականն ինչպե՞ս կարող է իր պարտքն ու պարտականությունը մոռանալ։ Այսպես ասենք է Օթելլոն, երբ զգացմունքը տիրում է նրան։ Այո, սա մի մարդ է, որ չգիտեն կես ճանապարհին կանգնել։ Սա զգացմունքի բացարձակներումն է, զգացմունքի ներաշխարհը։ Այս դրվագը բավական է քաջ տալու համար, թե ինչ տալ է զորապետած Օթելլոն։ Սա քոնկրետ բնավորության ճոճքի ճախազգուշացումն է։

Բայց երբ խոսում է տարերքը՝ ամեն մեկի հետ կվարվի, ինչպես հավատարը հավատարին։ Ուր մնաց իր առաջին օգնականի՝ Ճագոյի հետ։ Ամեն մարդու նայում է ինչպես իրեն կնայի, ամենքին դատում է իր չափանիշով։ Ահա ինչու այնպես շատ է ներքաշվում Ճիրամոր օգնականի նյութած դավերին։

Եթե այսպես հավատում է ամենքին, էլ առավել Ճագոյին՝ ինչքան ավելի պիտի լիներ նրա հավատը սիրած կնոջ հանդեպ։ Ուրեմն և՝ որքա՜ն մեծ հիասթափությունը։

Խանդը շատ բան է որոշում նրա վարքագծի մեջ, բայց դա վարքագծի վախճանը չէ, այլ նյակտոը։ Խանդը սիրո, ապա և հավատի խորտակումն էր, վախճանը՝ անհնական հավատարակշռության։ Հակադրական վճիռ ընդունելիս նրա մեջ խոսում է և՛ խանդը, և՛ չարը խափանելու կամքը։ Չարը չպիտի ապրի, մանավանդ իր կյանքի գնով։ Այս Օթելլոյի համար Դեզդեմոնային սպանելու վճիռը նաև իր անձի խորտակման վճիռն էր։ Եվ նա կնոջ ննջարանն է մտնում ոչ միայն իբրև դատապարտող, այլ իբրև դատապարտված։ Նրա մեջ տեղեկալին գործում է ոչ թե միտքը, այլ զգացմունքը, այնքան ուժգին, որ լսելու, տեսնում, խնդմտելու է մարդուն։ Նա կարծես մեզ ծանոթ մարդը չէր։ Եվ արդեն բոլորովին ուրիշ է դառնում սպանությունից հետո՝ կատարյալ ավերակ։ Սպանից ոչ միայն Դեզդեմոնային, այլև իրեն։ Այնա կյանք չուներ նա, եթե ասելիսկ չհաստվի հանգուցյալի անմեղությունը։ Ուր մնաց իրողությունը ապրելու դառնացուց հետո։

Ճու. Ստարովակին, որ Նեռիսպալի Օթելլոն գնահատեց իբրև կերպարի նշանավոր, ասելիսկ ճանաչելու ըմբռնում, արտահայտել է գրում դերակատարման ավարտական մասին.

«Նեռիսպալի ֆինալը զարմանալի է։

Օթելլոն իմացավ Դեզդեմոնայի անմեղությունը։ Նա ուզի կազմակերպած մարդու կերպարանքը,—նա քարանում է, սառչում այն դիրքում, որի մեջ նրան գտավ այդ ցուրբ։ Հետո մեր աչքի առաջ, մեր իսկ աչքի առաջ նա ծերանում է, խարխլվում մի ակնթարթում, պատրանքն այնքան ուժեղ է, որ կարծես նա ճերմակում է մենք պատրել, մեր աչքի առաջ փխ առաջ ցաքուցրիվ, խորտ, ուժեղ՝ նա դարձավ կորագամակ, ուժասպառ ծերունի, նա անօգնական շարժում է ձեռքերը և շուրջը նայում մարած, չտեսնող աչքերով։

«Ահա մարդու անկումը»,—մտածեցինք մենք[1]։

Դերասանը լիովի արտահայտեց իրեն Օթելլոյի դերում։ Եվ մի երևույթ ոչ միայն դերասանի ստեղծագործական կյանքում, այլև ավելցին թատրոնի պատմության մեջ։

Նման մի երևույթ էլ Էլիզաբեթյանի դերակատարումը եղավ, մի խոշոր կատ, ավելցին

[1] Ю. Юзовский. Образ и эпоха. М., 1947, էջ 180։

դրամատուրգիայում դերասանի ստեղծած այն մեծ արժեքը, որ կարող է դրվել Պաղտասարի կողքին։ Նա հանգեց բերեց Արելյանի դերակատարման թարմ հիշողությանը դիմադրելու ստեղծագործական քաջություն, ապա և գործություն։ Ու քանի որ չկրկնեց իր նշանավոր նախորդին, ակներև հաջողության հասավ իր՝ ճանապարհով՝ նվաճեց թատրոնի հանդեպ հետաքրքրելու իրավունքը։

Նրա Էլիզբարյանը՝ տիրական, ազդու կերպարանք, շատ բան տեսած, կյանքում ամեն ինչ ճաշակած մարդու վստահ պահվածք, սևեռուն հայացք։ Ոչ մի հետք սահական կոլորիտի, որ ունեին նախորդ Էլիզբարյանները իրենց ազգագրական հետաքրքիր հատկանիշը։ Չափազանց կոնկրետության, կենցաղային կոլորիտին հակառակ դերասանը երևում է նաև պատեղ. էականն այն չէ, թե որտեղից է սերում կերպարը, նրա ներաշխարհն է էականը, դժվար վիճակում հայտնված մեծահարուստի հոգեբանությունը։

Տիրական խառնվածք, հրամայական շեշտ։ Եվ տիրականի, հրամայականի, ինքնավստահության խորքում՝ դերասանի սիրած երկվությունը, հավասարակշռության խախտումը, խնամքով թաղարկած երկյուղը՝ ինչպե՞ս փրկվել վերահաս աղետից, որ պատռում է Օթարյանը։

Առաջին հայացքից աճպարարտրելի բան. ազդ երկյուղը. ինչպես Արելյանի Էլիզբարյանին, նրան դարձնում է ավելի հանդուգն, ավելի վստահ, ավելի հրամայական։ Աստիճանաբար կռահվում է, որ ազդ հանդուգն ու հրամայականն այլ բան չեն, քան հենց ազդ երկյուղի արտահայտումները։ Դրանով է բացատրվում, թե ինչու է այնպես որոտում ամեն առիթով, ծանավանդ ընտանեկան գժտության պահին։ Ուզում է աչքեր երևալ ոչ միայն ուրիշների, այլև իր աչքին։ Ամենից առաջ՝ իր աչքին։ Ինքն իրեն ներշնչում է համարձակություն, որովհետև կորցրել է հենարանը։

Առաջին իսկ մոտքից (երբ Էլիզբարյանը թղթում էր «Ասացի՛ք ազդ մարդկանց, որ ես տանը չե՛մ») մինչև ֆինալային տեսարանը՝ կերպարը շինացած էր մի գերիշխող մտահոգությամբ, մի ուժգին շեշտով, մի հուզմունքով։ Այդ շեշտն էլ կազմակերպում էր դիմանկարը։ Եվ այդ մարդը, որ այնպես կարիք չուներ երկյուղը թաքցնելու (երբ մենակ է կամ Սաղաթելի հետ) դառնում է խեղճ, կաբկեցաճքի կարոտ մի արարած։ Ո՛ւր մնաց քիչ առաջվա հանդուգնը։ Ուժեղ կոնտրաստների դերասանը իր կարողությունը գործի էր դնում իր ասելիքն ասելու, իր նախասիրած թեման զարգացնելու համար։ Այո, Էլիզբարյանն իրոք անազնիվ ու անողոք մարդ է։ Բայց և այնպես մարդ է, հայր։ Ինչպիսի բավականությամբ է դերասանը թաքստոցում այդ՝ իր հանկարծական կերպարանափոխությամբ։ Քիչ առաջվա ամուր և ուժեղ տիրականի փոխարեն՝ նրա ավելակը, ծուլմնիսկ՝ ծաղրապատկերը։ Ծերուկական խոպոտ ձայն, մարած աչքեր, խարխուլ մարմին։ Այդ դերասանը, որի տեխնիկան, որքան էլ տարօրինակ է, ուժեղ չեն համարել, կարող էր վարկենյանին կերպարանափոխվել այնպիսի վարպետությամբ, որ քիչ դերասաններ են ունեցել։

Եվ ինչպես միշտ, այստեղ էլ կերպարանափոխության հիմքը զգացմունքն է. մի դեպքում տիրապետողը քողարկվելու կիրքն էր, մյուս դեպքում՝ երկյուղի, թերևս նաև խղճի զգացմունքը։ Տարբեր զգացմունքներ՝ տարբեր կերպարանքներ։ Այս երկրորդ կերպարանքը, որ առաջինի հերքումն է, ապացուցում է, որ մենք գործ ունենք ոչ թե չարագործ մեքենայի, այլ մարդու հետ, որ կարող է և՛ թուլություն ունենալ, և՛ վախ, և՛, մինչև անգամ, խղճի առկայծումներ։ Սա բնավ էլ կերպարի արդարացումը չէ, այլ բացատրությունը։

«Եթե ուզում ես ցույց տալ չար մարդու՝ ցույց տուր որտեղ է նա բարի, եթե ուզում ես ցույց տալ բարի մարդու՝ ցույց տուր որտեղ է նա չարը»,—Կ. Ստանիսլավսկու ձևակերպած այս օրենքի հետևությամբ, մարդկային հայտնաբերումով, դերասանը բացահայտում էր աճմարդկայինը, սեփականատիրական աշխարհի զարհուրելին։

Ամենակարգրելի ձիգ էր գործ դնում իր վրա փաստաթղթերի գողության գնացող Էլիզբարյանը։ Այնպիսի ճիգ, որ ինչ-որ մի պահ, նրա էությունը մոռացած հանդիսատեսն սկսում էր կաթնկցել մարդուն։ Ռուիսար Վ. Աճեմյանը, Սաղաթելի դերակատար Ավ. Ավետիսյանը և Հր. Ներսիսյանը երևույթն այնպես են ներկայացնում, որ ասես Սաղաթելն է ոճրի նախապատճառը։ Ավելին, Էլիզբարյանը կարծես Սաղաթելի կամակատարն է միայն։ Վերապրումն և ցուցադրման արվեստի դերասանները այստեղ բռնել էին իրար, ինչպես երբեք։ Սաղաթելի սառն իմտոնացիային, զարհուրելի հանգիստ, աճտարբեր դեմքին ու խոսքին ի պատասխան՝ հուզմունքից աղավաղվող դեմք և զգացմունքների պայքարից խեղդվող ձայն։ Մեքենայի պես սառուն քայլվածքի ու ժեստերի դիմաց՝ երերուն քայլվածք ու դողդոջուն ժեստեր։ Այսպես՝ մինչև դառեր սենյակը մտնելը։ Եվս մի պահ՝ և կիսամութի մեջ փայլատակում են նրա աճեղ հայացքը, որը և՛ սարսափ է, և՛ հրճվանք։ Ոճրի վայրենի հրճվանքը։

Հավաքորեն զուտ ողբերգական ու դրամատիկականի շարունակությունը լիներ Հրաչյայի հետագա ստեղծագործությունը, նրան չպարզեր պատերազմը և իր դրամաքականը չներկայներ նաև թատրոնին։ Ինչ է ասել, թե նա պատրով կատարեց հայրենական արվեստագետի իր քաղաքացիական պարտքը։ Հաղթանակի գործին ծառայելով իր բովանդակ տաղանդը, ներշնչանքը, ոգին։ Թե ինչպիսի հաջողությամբ՝ ուշադրությունից ավելի լավ վկայում էին այն անհամար նամակները, որ առաքում էր նա՝ իր անմնացորդ Մարզպետունիով («Ինքը Մարզպետունի») և Սահակովով («Ուրա մարդիկ») ներշնչված մարտիկներից։

Ինչ դիներ է Հրաչյան խաղացել այնքան ճանաչ, որքան այդ երկուսը։ Կյանքում և բեմի վրա նա ապրում էր մի տիրական զգացմունքով՝ դիմագրավել ուժին, փրկել հայրենիքը։ Խորին մտահոգությամբ, խրոխտ թախիծով փողոցում քայլող դերասանին մարդիկ երևակում տեսնում էին քաջակորով ներոսների աբաժնի կերպարանքով։

Կյանքը դերասանին վերադարձրեց դեպի ներոսական կերպարները։ Կյանքը փոփոխություն առաջ բերեց ներոսական նրա պատկերացման մեջ։ Էլի նույն ճամնատ մարդիկ են նրա ներոսները, առանց ներոսի լուսապսակի ու դափնեպսակի, առանց ճոխության ու շքեղության, իրենց մեծությունն ու դիրքը չընկատող։ Բայց հիմա արդեն նրանց մեջ շատ ուժեղ է առնության շեշտը և շատ անշշուկ՝ հաղթողականը։ Միջնադարյան Մարզպետունու և ժամանակակից Սահակովի աչքերին փայլ է տալիս նույն առնության ուրը և ճաղաքը չերմացնում հայրենիքի նույն սերը։

Նրա Մարզպետունին առնա պատմական գործող անձ չէ, այլ ժամանակակից զորական, որ ապրում է հենց հիմա, հենց այս հայրենիքը պաշտպանելու միակ զգացմունքով։ Ապրումն այնքան անկեղծ էր, աճմիջական, հզոր, որ ճեղքում էր պատմական ներոսի ծանոթ սահմանների կեղևը ու նրան դարձնում ժամանակակից։ Իսկ ժամանակակից Սահակովին՝ ճարպատ ու մտերիմ, ինչպես ազգային ավանդության ներոս։ Նրա ճանդիստ հաղաքը թաքցնում է խորին մի վիշտ (պինսը պատերազմի ծանր ժամանակի պատկերումն էր), որ երկիրն ավերվում է, մարդիկ զոհվում են ու ինքը զոհաբերության է ուղարկում սիրելի մարդկանց։ Նրանք, դաժան, տանջալի մաքառումն Ներսեսյանն արտահայտում է այդ վշտի, թախծի հաղթահարման ընթացքը,—վերստին զգացմունքի պայքար,—և դրա շնորհիվ ճարտարում է կերպարի ներաշխարհը, բացահայտվում կամքը, կորովը, ներքին ուժը։

Հայրենական պատերազմից հետո էլ միմյանցից շատ տարբեր դերեր վիճակվեցին Ներսիսյանին։ Եր՛վ թատրոնում, և՛ կինոյում 1925-ից վեր (նրր հայկական առաջին «Ծուռատ» ներում խաղաց Ռոստոմի դերը) մինչև կյանքի վերջը (նրր 1961-ին «Ծծվծիկ» ներում խաղաց Ներսես աղբարի դերը) Ներսիսյանը պահպանեց հայկական կինոարվեստի առաջին դերասանի պատիվը, որովհետև պահպանեց բեմի ու էկրանի համար համապատասխան ոճական յուրահատուկ կաղապարներ։

Էտալոնները տարիներին էլ նրա խաղացանկը եղավ շատ բազմազան, նրան չսահմանափակեցին։ Ինժեներությունների գլխավոր դերերի կողքին՝ համեմատաբար փոքր դերեր, որոնցից մի քանիսը դարձան դերասանական արվեստի երևելի ձեռքբերումներ. Մորֆի («Ուրատական հարց»), Ստեֆան («Սևերը լուսապլինե»), և, իհարկե, Ամիրան («Ինժեներ Ամիրան»)։ Ասենք մի հարյուրամյակ ստեղծված դղյակումներ՝ այս կերպարները,—իրրև դերասանական ոճերի ճոպրաքանչյուր տարբերակներ,—ճշմարիտ վարպետության, անձնավորման արվեստի բարձր արտահայտություններ են։

Դերասանին բախիճ ընկած և դերեր, որ գլխավոր լինելով իրրև դեր, գլխավոր չեղան իրրև դերակատարում։ Նրան Նավասարդի դերը («Կարմիր ծաղիկ» մելոդրամայում), եղավ այն առիթը, որ խաղացրեց դերասանի թույլ կողմը՝ անճոխնճոպրության, լայնքշիռ, աքցանը բանվոր հանդիսը, տալա Գոլովինի («Իվան Գոլովին»), Պահլավունու («Անհանգիստ մարդիկ»), Աբջիճ պապի («Նոյնն հարկի տակ») դերերը նկատ ճատատանելու, որ դրամատիկական որակ չունեցող դերերում Ներսիսյանը կորցնում էր իր արվեստի ուժը։ Իհարկե, թատերախմբի կարգ ու կանոնին ճշտապես, դերասանն անմռունչ խաղում էր նաև այդպիսի դերեր, բայց ըոնության արդյունքն ամենաշատը լինում էր այն, որ մնջռնվ էին գաղիս ներհակասական յուրահատուկ շտամպները, և ինչքան էլ դերասանը ջանում էր տարաբնույթ և ազդու լինել արդարացում չգտնող շնշտված դիմախաղով ու ձայնի կերկերում նկնէջներով՝ ճշմարիտ հավատանքի փոխարեն ներկայանում էր դրա կեղևը։ Դա բավական էր ճանդիսատեսին գրավելու, նույնիսկ հոգեկան ճաճար, բայց ոչինչ կերպարների ազդ դժգոհ արտահայտություններ ճաղիվ թե որևէ բան ավելացրին նրա արվեստին։

Արտիստը խաղաց նաև արքա Լիր, բայց այդ խաղը, որի մեջ քիչ չէին ներհակականի վարպետակումները, չունեցավ տպավոր ճաջողությունը։ Պատճառներից մեծը թերևս այն էր,



Սմբատ՝ Դ. ՄԱՃՅԱՆ
Ա. Շիրվանզադե «Քառաս»



Միքայել՝ Բ. ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ
Ա. Շիրվանզադե «Քառաս»



Աթոյան՝ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՂՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ
Հր. Մուրադյան «Ծաղկատուր Աթոյան



Ջաննաու՝ Ե. ԽՈՀԱՆՆԵՍՅԱՆ
Ե. Գաղդոնի «Անմեռիկան երեխաները»

որ մերկայացումը չդուրս կենտրոնամից, առանցքակալ ռեժիսորական լուծում (բեմադրող Վ. Աճեմյան), պատրաստվելով երկու, միմյանցից այնքան տարբեր, գլխավոր դերակատարների համար (Վ. Փափազյան և Հր. Ներսիսյան), բեմադրությունը ոչ մեկինը դարձավ, ոչ մյուսինը։

Արտիստի գործունեության վերջին շրջանի մեծ հաղթանակները եղան Աճեմյանը («Դիմակահանդես», 1949), Պրոտասովը («Մենդելյանի դիակ», 1951) և Պաղտասար աղբարը (1954) մինչև որ 1961-ին Մեք-Գրեգորի («Իմ սիրտը լեռներում է»), «շեքսպիրյան այդ լավագույն հերոսանձի» կերպարանքով ասաց իր վերջին խոսքը և հրաժեշտ տվեց կյանքին ու արվեստին։

Աճեմյանը ու Պրոտասովը մինչև վերջին սահմանը քաջ պահեցին դերակատարի էությունը հակադիր բևեռներից, իսկ Պաղտասար աղբարը նրա աշխարհաճանաչողության և վարպետության գագաթնակետը եղավ։ Երևի ոչ մի դերում դերասանը չի ներդրել այնքան ստեղծագործական ջանք ու վրձին, որքան Աճեմյանի մեջ և ոչ մի դերում չի եղել այնքան ներող, ներողամիտ, հասկացող, որքան Ջոդդոր Պրոտասովի դերում։ Դժվար էր գտնել ավելի հակոտնյա դերեր այս բևեռացման համար։ Հակադիր դերեր, հակադիր դերապատկերներ։ Վերին աստիճանի կենտրոնացած, հավաք, հրամայական, կտրուկ խոսքի ու շարժման Աճեմյանը՝ սա հենց իրեն տանելու ու վրձնի ոգին էր, որ քալում էր բեմի վրա։ Այս սևազգեստ աճող մարդը այդ աճում է տանելության զգացման այնպիսի թաղներ խտացումով, որ այդ համառարած զգացումից բացի ոչինչ չէր երևում նրա մեջ։ Սեքսած, չորացած, ոսքվինեցված ոչխարով քալող այդ կերպարանքն ինչ-որ բանով հիշեցնում էր Ռոֆմանյան պերսոնաժներին։

Եվ նույն արտիստը Պրոտասովի կերպարանքով, փչրված, վշտոտ, բաց ազնիվ, հարուստ, բարեր հոգի երևելի, մինչև իսկ վեհ աճուռտ, այլապես այնքան թանկ չէին ինի նրա բարությունը, մեղմ, արտահայտ հայացքը։ Ես Ջոլստոյի Պրոտասովն արդեն իսկ բարի է ու ներողամիտ։ Ուրիշ կերպ նրան չի էլ կարելի ներկայացնել։ Բայց եթե Վ. Վաղարշյանի Պրոտասովի ներողամտությունը շոշոպիից ապտակ էր միջավայրին, մեծահոգությունը՝ գթության հերոսություն, ապա Ներսիսյանի Պրոտասովը պարզ ու վսեմ հոգի էր, որին աճեմյանը էր հատուցման զգացումը։ Նա վատնում էր ու վատնելով սպառում իր զգացմունքները նույնպիսի անհոգությամբ, ինչպես իր դրամը։ Հոգնած, տանջված, մենակ մարդ, որի աչքերից կաթող թախիծը ողողում է ամբողջ դահլիճը։ Նա իր անկումը ընդունում է անքնի բողոքով, կարծես իմանալով, որ մոտենում է ինչ-որ փրկարար մի վախճանի։ Սա կարելի կլիներ անտարբերություն կոչել, եթե տատապանքը այդքան խորը չլիներ։ Ի՞նչ կարող ես անել,—նույն միտքը, ինչ որ քահանիցգ տարի առաջ Ներսիսյանն ասել էր Համլետի կերպարանքով. «Երբա՞ն, կլկլումի՞ն, քաղցած կըմնաս, քեղ կըծրվատե՞ն... այդ ե՞ս էլ կասեմ...»։ Հետո ի՞նչ։ Ակն, ինչ Համլետի մի պահն էր միայն՝ Պրոտասովի ամբողջ կյանքն է։ Համենայն դեպս սա՝ կնքությամբ իմաստավորման այս տանջալի որոնումը այն կետն է, որ շփվում են բոլոր ողբերգական հերոսները։

Հր. Ներսիսյանի Պրոտասովի էությունն այլ բան չէ, քան այդ տանջալի որոնումը։ Գիշերվա մեջ լինելը հաճելի չէ այս Պրոտասովի համար։ Այո, գիշերների երգը նրան դեռ է գալիս։ Բայց տպավորությունն այնպես է, ասես նա ավելի է պետք գիշերներին, քան գիշերը իրեն։ Եվ նրան արվեստ շատ դուր է գալիս հենց այն, որ ինքը դեռ պետք է ինչ-որ մարդկանց։ Մարդ, որ չի կարողանում գտնել իր հաճելիությունը։ Եվ գիշերական սրտալի երգը խոցոտում է Պրոտասովի՝ իր տեղը չգտնող մարդու տատապանքը։

Դերասանը ուներ խոշոր, երևացող ձեռքեր։ Այդ ձեռքերը դժվար էր աճեկատ դարձնել։ Ամեն դերում այդ ձեռքերն ունեին իրենց մեստ-մոտիվը։ Էդիպոսյանի ձեռք-մագիլները, Օթելլոյի ձեռք-բռնկումները, պատեղ դառնում են ձեռք-որոնողներ։ Այդ ձեռքերը չեն գտնում իրենց տեղը ու դիրքը։ Երբեմն աչքը ընկնում է անփակամ ձեռքերին ու կարծես չգիտես մարդն ինչ անել այդ խոշոր, ուժեղ ձեռքերի հետ։ Այնպես, ինչպես չգիտեն ինչպես վարվել իրենց հետ, որտեղ «տեղավորել» իրենց, իր գիտնական, բարեր իդեալները։ Սա ողբերգությունն է այն մարդու, որ շրջապատից բարձր լինելով՝ մենակ է մնացել։

Հրայրա Ներսիսյանի համար ընդանակության չունեն իր հետի ոչ արիստոկրատ լինելը, ոչ երբեմն ունեցած դիրքը «բարձր հասարակության» մեջ։ Նույն մոտեցումը ինչ որ Օթելլոյում և ամենուրեք։ Այս Պրոտասովը մարդկային ազնիվ ընարադիր է ամեն ինչով։ Ամենից ավելի՝ շրջապատի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքով։ Բարձր լինելով իր միջավայրից՝ նա խորին հարգանքով այդ միջավայրի հանդեպ, նաև կյանքի հատակը ընկած մարդկանց հանդեպ։ Նա իրոք անմարտ է զգում, որ զրաղեցնում է ուրիշներին, աճեմարտ է զգում

Աստիճանից, որպեսզի իրեն իրավունք չի վերապահում նրանից պահանջելու ավելին, քան նա կարող է տալ:

Այս ամենի շնորհիվ էլ՝ չունենալով մեկուկացնելու, իրեն իր ճառագայթների խաղալիքը դարձնելու ոչ մի ձգտում այս Պրոտաոովն իջնելին մեղադրանք է միջավայրի հանդեպ, ավելի ճանր մեղադրանք, քան երբ որևէ մեկը, ինչպես այդ միջավայրը, հրապարակախոսական շեշտ տար իր վերաբերմունքին:

Խաղաքաղաքի բարեբախտությամբ, դրանից մի քանի տարի անց (1954). Հրաշյա Ներսիսյանին վիճակվեց խաղալ մի դեր («Պաղտասար աղքատը»), որ Պրոտաոովի վարքագծի արդարացումն էր. երբ անհատը ընդու չի գտնում իր ճառագայթների, իր միջավայրի մեջ նա պետք է թողնի ու հեռանա, այլևս առնի ու կորչի որ աշքը կտրում էր Միքայելյան հանդուրժողը ոչնչի չի հանգնի, որքան էլ ճաշտ, որքան էլ խնդաճող լինի այդ հանդուրժողը: Պրոտաոովը գիտե այդ, իսկ Պաղտասարը իմանում է տրագիկոմիկական երկար տառապանքից հետո, վերջում:

Բոլորովին ուրիշ մեղեդական, ուրիշ շրջանի, ուրիշ ժամերի կերպար, որ կապվում է ճանապարհի հետ Ներսիսյանի ստեղծագործության մեջ միանգ:

Առնե իմչով հանդուրդ կերպարին՝ Պաղտասարը չտեսնված նոանդով սուր է ծռում իր միջավայրի դեմ, չիմանալով, որ ունեցածը փայտն սուր է ընդամենը: Ինչ-որ բանով սա նման է վշտահարկ առաքելին (զուր չէ, որ անհավատար ու անհետաքրքիր պարզարանված մարդկանց հետ նիհարած են առում): Ներսիսյանը զայրացնում է անարդար ու անմարդկային միջավայրի դեմ միամիտ ու արդար մարդու պայքարի թեմաև: Նա պայքարում է ճնապարհանցած միջոցներով, առանց այդ գիտենալու,—պատճառից կերպարի կոմիկականության: Բայց պայքարում է տառապելով, ապրիվ քաշումով, անհրաժեշտ արդարության տանջալի գիտակցությամբ,—պատճառից էլ կերպարի տրագիկականը: Եվ արտիստը խաղում էր այդ երկու ոճավորման ալն միաձուլումով, որ տրագիկոմիկականն է: Սա արտիստական վարպետության հրաշալագործումն էր, արվեստի հաղթական ճանդեսը նրանի չկար գույն, ճնար, արտահայտման միջոց, որ գործի չդրվեր կատարման մեջ, հատնելով դեպի՝ Ներսիսյանի վիճակորոշումը: Նա տարման ուժգին, լեցուն ոիթմ, որ թխում էր զգացմունքների առատությունից, կերպարանքի դեմք, հայացք, որ մերթ խանդաղատ էր, մերթ տրտում, մերթ միամտորեն հաղթական ու հպարտ, մերթ իրապես զարհված ու խորտակված... Ներսիսյանի պատասխանն իր կատարողական աոտաճպատրաստության մեջ:

Դերակատարման մասին թատերագիր Ա. Արբուզովը գրեց մի առիթով. «Ճաղանդավոր արտաասվոր թափի, նա կարող մինչև իսկ իրքնամոռացման աստիճանի ընդչնչանքով կարողացավ այս աննշանավորումը խորին հետաքրքրություն է առաջ բերում դիտողի մեջ»[1]:

Երեք արար, առաջին անկեարթից մինչև վերջինը, պատեպատ է դիպչում Հրաչյայի Պաղտասարը իր բազմաճյտ արդարությունն ապացուցելու ճամար: Եվ որքան նոանդում ճոլնքան ապարդյուն: Նա բարեբախտություն է, որ բավարարվում են նոան խնդր ճամարելով և չեն տանում խնդրատուր: «Ես խնդդ չեմ», —աղաղակում է. «Ոչոր խնդդրկի այդպես կրանե», —ճառում է պատասխանը, որ իրքնին աններքնի է: Եվ «Էհե՛ն չխնդդանան ասնկ է» դարձվածքը Հրաչյայի ճամար ուներ միանգամայն ոնայ բովանդակություն:

Եղավ պետես, որ դերասանն արվեստին ու աշխարհին իր ճրաժեշտի խոսքն ասաց այնպիսի մի անձնի, անհուսորեն բարի, պայծառ մարդու անձնավորմամբ, ինչպիսին ինքը իրն էր. ծերացավարդ դերասան Միք-Գրեգորի դերակատարումը վ. Ճարությանի «Էհե սիրտը լեռ» ներում էր պիեսի բնագրության մեջ: Ջառամած, ոճգնած, ուժասպառ Միք-Գրեգորի կրանքը մաղաճատրը Հրաչյա Ներսիսյանը ընդկայացրեց անկեղծ ու ընդչնչված: Միք-Գրեգորը հոգնել էր խնդրում մարդկանցից, որ նրանց ճամար երգի այնպիսի երգ, որ նրանց «սիրտը ճնչվի վերից և արտահոսվելիք»: Հրաչյա Ներսիսյանի ամբողջ ստեղծագործությունը այդ երգն էր:

Այդ երգը սիրահարներ շատ ունեցավ: Թերևս ավելի շատ, քան մեկ ուրիշը: Եվ Հրաչյա Ներսիսյանը ժամանակակից հոգ դերասանական արվեստի ամենից սիրված, ժողովրդական երևույթն էր: Նրա շնաանկությունը գնալաճում էր արվեստի սոսպարելը, սոսանում բնդճանրական շնաանկություն, ավելի մեծ խորհուրդ, որի հիմքը նրա ոչ միայն արվեստն է, այլև մարդկային կերպարը: Եվ իր ստեղծագործության բարձր արտահայտություններով, իր բնատուր ձիրքի և վարպետության ներդաշնակությամբ նա նկավ ու կանգնեց ժամանակի շնաավոր արտիստների կոզքին:

---

[1] «Սովետական արվեստ», 1955, № 1:

ՎԱՂԱՐՇ ՎԱՂԱՐՇՅԱՆ

Հայկական բեմը քիչ է ունեցել դերասաններ, որ իրենց ձիրքը, վարպետությունը, իրենց արտիստական էությունը կարողացել են այնպես ներդաշնակ զարգացնել և անշեղորեն արտահայտել արվեստի մեջ, ինչը ասելիքը ասել այնպիսի մշակումով ու ճաշակով, ինչպես այդ արել է Վաղարշյանը։ Իսկ ասելիք նա շատ ուներ, որովհետև ապրել էր հասարակական շահագրգռություններով հարուստ կյանք և թատրոն եկել հարուստ կենսափորձով։

Վաղարշ Վաղարշյանը (Վաղարշակ Տեր-Պողոսյան, 1894—1959) ծնվել է Լեռնային Ղարաբաղի Շուշի քաղաքում, հացթուխ Հախշիի ընտանիքում։ Տան միակ տղա զավակը սիրվել է, փայփայվել, ապրել պայծառ մանկություն։ Նախնական կրթությունը ստացել է տեղի թեմական դպրոցում։ Ինչպես պատմում է դերասանն իր հուշերի գրքում, առաջին թատերական տպավորությունն ստացել է երեխա հասակում, երբ նրան վիճակվել է տեսնել Սիրանույշին, Աբելյանին և ալլոց՝ Շուշիում տված ներկայացումների մեջ։ Դրա ազդեցությամբ «թատրոն խաղալու» ոճնդուզգ փորձեր, թատրոնի առաջին վարակը, առաջին խնձոր երազանքները։

Շուշին՝ երջանկի գողտրիկ, բարեկարգ, բովիչ քաղաքը ապրում էր ավելի հարուստ գեղարվեստական կյանքով, քան կարելի էր սպասել խոշոր կենտրոններից հեռու ընկած այդ փոքր քաղաքից։ Աշտուճաղերձ, դա փոքր միջավայր էր՝ մեծ ձգտումների տեր պատանուն ֆազելում տալու համար։ Եվ 1907-ին, երկու դասընկերների հետ, նա բոնում է «լուսավորության կենտրոնի»՝ Թիֆլիսի ճամփան։ Այնպես պատանին լքում է հայրենի քաղաքը, թացը, ինչպես ամեն մի ճշմարիտ դարարաղցի, մինչև կյանքի վերջը գուրգուրանքով պահպանում իր գեղեցիկ ծննդավայրի հիշողությունը։

Ապագա արտիստին չի հաջողվում Ներսիսյան դպրոց ընդունվել, և դա փոխարինվում է առնետրական ուսումնարանով։ Ի րեն այքարաց և արվեստի ջիրահար պատանուն դա չի խանգարում, որ շփում ունենա Թիֆլիսի գեղարվեստական աշխարհին, ծանոթություններ հաստատի երևելի մարդկանց հետ։ Թիֆլիսը ապրում էր գեղարվեստական մեծ կյանքով։ Ամպակաս էին, ժամավաճառ, հոչակավոր արտիստների հյուրախաղերը, որոնց մշտական հանդիսատեսն էր պատանի Վաղարշը։ Ամո-Խարազյանի խումբը 1912-ին ներկայացումներ է պատրաստում Վաղարշը։ Ամո-Խարազյանի խումբը 1912-ին ներկայացումներ է պատրաստում «Փող և տաղանդ» պիեսը։ Հեղինակը դիտում է այդ ներկայացումը Հովհ. Թումանյանի և դերասան Կ. Գալֆայանի հետ միևնույն օթյակում։ Ստանա Նեյզ թվին Մալխասյանի, Միրաղյանի, Հասմիկի և ալլոց հետ Վաղարշյանը հյուրախաղերի է մեկնում Գյանջա։ Ամենքան է լինում նրա մասնակցությունն այդ ներկայացումներին (ավելի շուտ հուշարար էր կրտսեր արվեստակիցը, քան դերասան)։

1913-ին Հովհ. Թումանյանի հիմնադրած Կովկասյան հայ գրողների ընկերության առաջին գրասենյակ է ակնհայտ գրողների ընկերությունը, որի անդամն է դառնում Վաղարշյանը։ Գրական ու դերասանական առաջին փորձերը, Թիֆլիսի գեղարվեստական կյանքի հետ ունեցած շփումները շատ բան են որոշում երիտասարդ Վաղարշյանի հոգեբանության ձևավորման մեջ։

Ապագա արտիստի կենսափորձը հարստացնում են նրա կյանքի հաջորդ դրվագները։ ուսուցչություն հետազոտ Արդաճուշի շրջանի Տաճնուտ գյուղում, որ դրանից մի տարի չանցած, առաջին համաշխարհային պատերազմին, թուրքական հարձակման ճարակ դարձավ, տգա նաև ծառայությունը Բաքվի Ճավշարդյունաբերողների խորհրդում։

Երկար չի տևում Վաղարշյանի ծառայությունը Բաքվում։ Թատրոնի սերն աճում է իրենը. Բաքվում կազմակերպված մի թատերախմբի հետ նա մեկնում է հյուրախաղերի Հյուսիսային Կովկաս՝ Ղզլար, Ղուբա, Մոզդոկ, տգա Կրասնոդար, Ռոստով, Արմավիր և ալլուր։ Օրջոնիկիձեի տգա և ուրիշ խմբերում Վաղարշյանն աճում է դերասանական առաջին քայլերը։ Որքան խղտարդետ էր դյուրությամբ ստեղծվող ու լուծվող այդ խմբերի կազմը և նրա հանդիսատեսը, նույնքան խղտարդետ էր և խաղացանկը՝ դրամաներ, մելոդրամաներ, կոմեդիաներ, վոդևիլներ, օպերետներ («Պատվի համար», «Խանում», «Մեծրագործի ընտանիքը», «Աբջիհ Մալաձա» և այլն)։ Երեկ սկզբում երիտասարդ դերասանը խաղում է համեմատաբար աննշան դերեր, տգա հաջորդ տարին նրան վիճակվում է հանդես գալ խոշոր դերերով՝ Սեյրան, Օթաբյան, Արեչինսկի, Ֆերդինանդ։ Սխալ չի լինի ասել, որ գործունեության այս առաջին, վերին աստիճանի բուռն շրջանը միաժամանակ և դպրոց էր երիտասարդ Վաղարշյանի համար, որ մինչ այդ շատ ավելի սիրել է բնձը, քան երևացել այնտեղ։ Սրանք առաջին համաշխարհային պատերազմի, տգա և քաղաքացիական կռիվների տարիներն էին, երբ երիտասարդ դերասա-

ը իսկում է պատահած ամեն ինչ, խաղում է շատ և չափից դուրս քաղաքական դերեր էր մեկը, և՛ միւսը. ԱՆդրրոյդը ասելի քան ընդառաջում էին դերասանի մեջ զարգացնելու ամենավրժան ինտուիցիան՝ թռիչքի պլաստիկա, որանով աշքի ընկավ Վաղարշյանը իր ինտագա գործունեության մեջ։ Պետրոս դեր են կատարել նաև այլ ժամանակի դերասաններ, որ Պրոմեթեոսում երիտասարդ դերասանն առել է ռուսական բեմի հայտնի արտիստ Ի. Պետիպաչից։ «Նա իր մեջ զարգացրել է պարտականության զգացում, անր և հարգանք դեպի իր արվեստը, տեսքի և ոճերի զգացողություն, անբռնազբոս շարժման տնօրինելա և վերջապես՝ ճաշակ»։ —Իր մուշերի գրքում ասպես է գրել Վաղարշյանը իր առաջին ուսուցչի մասին։ Սա՛ իր մերթին։ Բայց դերասանի ներքին զարգացմանը համար անհրի էական է նկել գործնական ընդհանրությունը, այն, որ երիտասարդ դերասանը մի օր վոդևիլ է խաղացել, միսս օրը ներսական դրամա, երկրորդ օրը՝ օպերետ և թատերական առնչ մի մասը ստիպել է նրան անդադրմել իր սրահանջին, ուսոի և ի հաշտ բերել ու ի հաշտ բերելով ոդևել պատիտական բոլոր կարելիություններ։

Նիաց տվյալների զարգացում չէ, որ երիտասարդ Վաղարշյանին տվեց նրա գործունեության առաջին շրջանը (1914—1923) Հրաչիսպին Կոլկատում։

Այդ տասնամյակը պետք եղավ Վաղարշյանի նաև քաղաքացիական ակարագրի ձևավորման համար, որը և հետագայում պայմանավորեց նրա արվեստի ուղղությունն ու բովանդակությունը։ Այդ տասնամյակին, երբ դերասանը ապրում էր իր բուռն երիտասարդության շրջանը, քաղցից գնում էր դեպի երևանը՝ բովանդակ երկրում կատարվածին տեղաշարժեր, որ զրնգիցին աշխարհը։ Տեղի ունեցավ Հոկտեմբերյան Մեծ հեղափոխությունը, բոլշևիկյան քաղաքականում կռիվներ, որոնք ընթացքում պարզորոշ էր դառնում յուրաքանչյուրի դասակարգային պատկանելիությունը և քաղաքական համակրանքները։ Երիտասարդ դերասանը հեղափոխական ժողովրդի հետ էր, ընդվզող, ապստամբող, ներսական պայքարի նյութ դարձնված ներ և բնավ պատահական չէ նրա կողմնորոշումը դեպի ներսական կերպարները։ Դասական ռեպերտուարից ընտրված «Ներ և խարդախաներ» նրա Ֆերդինանդը ծառանում էր նաև իր դարի ապրող հակասեղափոխական ուժերի դեմ։

Նույն ձգտումների հետևանք էր նաև «Հասարակի Դավիթը» խաղալու միտքը։ Վահրամ Փափազյանի «Արքայադուստր Տուրանդոտ» ազդեցությամբ գրված այդ ներկայացման մեջ Դավիթն շրջապատող գործող աշխարհը առաջին հերթին ներկայացնում էր հնդկական կերպարանագծումներ, բայց Դավիթն իրեն ունեցել է բարձրացնող ներսական կերպարանքի։ Ակնհայտ, ինչպես Մեծ Վաղարշը, որի դերը Վաղարշյանը խաղացել է դրանից առաջ, Կրասնոդարի թատրոնում Փրկության հերքը տեսնող ժողովրդի ճանապարհ աշքդի հիմնական կերպարների մեջ դնում էր ապրած բեմ օրերի հուզումները և կամենում էր նոր խոսք ասել Հրաչիսպին Կոլկատ ողողած հայության, բարձրանալու կամք և ոգի ներշնչել նրան։ Ցգտումներ, որ ներդաշնակում են երիտասարդ դերասանի բաղաքացիական հասկացումն ակարագրին։ Նա կատարակերպիչը եղավ «Նոմունա» թատրոնի, որ գործում էր բոլորովին նոր հիմունքներով։ Այս շրջանի գործունեության մեջ երևում է ներսափոխությունն գաղափարներով ապրող, ապագին արժանապատվությամբ լի և ներհնական մշակույթի բախտով ժամանակի բաղաքացի արտիստը։ Հատկություններ, որ Վաղարշյանից աշքադան եղան։

Նկատված է, որ երիտասարդ հասակում կարոնացած ակբրումները, համոզումները, նաև առեղծվածային ճանապարհությունները հանախ առիթ կապվում են մարդու հետ։

Վաղարշյանը միշտ վերջ տարավ իր հետ և՛ հասարակական մեծ շանթով ապրող մարդու ընդհանրը, և՛ ներսական պաթոսի ճանապարհությունն իր դերասանական գործունեության մեջ։ Նա Վաղարշյանի ստեղծագործության թերևս ամենաբարդ հատկանիշն է։

1923-ին Վաղարշյանը հասարակում է երևանում, դառնում Առաջին պետական թատրոնի դերասան, սկսում է նրա գործունեության հասուն շրջանը՝ ամեն ինչով տարբեր ճանապարհներ։ Ամենից առաջ՝ խաղացանկով, նա սկսեց պետք է ենթարկվեր ստեղծագործական ծրագիր հետապնդող պետական թատրոնի պահանջներին։

Պետք է արժանին տալ Վաղարշյանի պրոֆեսիոնալ ճկունությանը, որ չնայածկեց գտնել իրեն և իր տեղը ընդհանրի թատերգությունում։ Աչառեղ փորը չէր նրա գաղափարական համոզումների ընդհանրությունը։ Հեղափոխության գաղափարները հասարակ նոր պահանջներ, թե

---

[1] «Ընկերներս, բարեկամներս և ես...», Երևան, 1959։

[2] Արձակիորեն բնագրված այդ թատերգությունը գրել է Պ. Ակոպյանը ըստ Հովհ. Թումանյանի պոեմի։

դահլիճի պինտերի ոճով մեկնությունները ներդաշնակում էին քաղաքացիական կոիվերի ականատեսը եղած և նոր իրականությանը հարած դերասանի ներաշխարհին ու ճաշակին:

Հյուսիսային Կովկասում առաջին դերասանի դիրքի և առաջնակարգ դերերի սովոր վարպետությանը առաջին պետական թատրոնում մերվում է ընդհանուր անհամբերին: Ալստեղ նա ոչ միայն Օթարյան է խաղում կամ Սուրեն (որ պատկանում են նրա առաջին դերերի թվին), այլև Ռոզենկրանցը («Համլետ»), ոչ միայն Իվնատակով և Պավել Առաջին, այլև Եվիատով («Լյութով Ցարովալա») և Գուլյաչկին («Մահնոատ»):

Առաջին պետթատրոնում ամբողջացած առաջին տասնամյակը Վաղարշյանի համար դառնում է ստեղծագործական կատարելության հանձնելու տասնամյակ: Ամենատարբեր բնույթի ու ծավալի ֆորս տասնյակից աչքի ընկնողները հղկում, փայլ են տալիս արտիստի տաղանդին և նա բարձրանում է իրեն թատրոնի առաջին անուններից մեկը՝ խոսքի բարձր կուլտուրայով, ճկուն պլաստիկայով, շարժման ու ժեստի նուրբ արտահայտությամբ, իրեն ճշաձավոր դերերի փայլուն կատարող:

Արտիստի զարգացումն ընթանում է չխոտորվող վերընթաց գծով՝ հասնելով Բալլերովի մակարդակին: Սուրեն, Իվնատակով, Պավել Առաջին, Բելոգուրով («Արդյունավոր պաշտոն»), Տրանիո («Կամակոր կնոջ սանձահարումը»), Բորոդին («Ամբը»), Ասլամ ամի («Ծովակուն»), Նզոր Բալլերով, Պոլեժաև,—այս և ուրիշ աննմանելիությունները Վաղարշյանին բերեցին իսկական ճանաչում: Դեռ 1925-ին Ե. Չարենցը Վաղարշյանի մասին գրել է. «...ահա իսկապես մի տաղանդ, որ երևք տարի է, կարծեմ, խաղում է Մելաձում, և մենք չենք տեսնում, թե հանճին նրա ինչպիսի մեծ ուժ ունի մեր Պետթատրոնը... իր Պավել Առաջինով նա ցույց տվեց, որ ունի բոլոր տվյալները թատերական առաջնակարգ ուժ դառնալու: Նկատելի է, որ բացի ընդունակությունը, լուրջ զբաղվում է իր արվեստով և արդեն իսկ ունի ճշակված արվեստագետի տակտ և չափի զգացողություն»: Իսկ այս արդեն շատ մեծ առավելություն է յուրաքանչյուր ոչ միայն երիտասարդ, այլև արդեն որոշված արվեստագետի համար»[1]:

Հետագա տարիները հաստատեցին բանաստեղծի կանխատեսությունը. Վաղարշյանը դարձավ այդ «առաջնակարգ ուժը»:

Տարիների հարուստ կենսափորձը, բազմաթիվ կատարումները հմուտ ռեժիսորների և, մանավանդ, Ա. Բուլգակովի դեկավարությամբ, որի հանձնով արտիստն առանձին նրահատիկ ուներ, իրենց հերթին՝ ընդհանրագրական ու ռեժիսորական գործունեությունը, Վաղարշյանին տվեցին բնական այնպիսի կուլտուրա, որ հազ դերասաններից քչերն ունեցան, ուժգին ներազդող ձայն, ճկուն բնական-խոսք, մարմնի անթերի տիրապետում հատկություններ, որ ճշարավոր դարձրին դերասանի հնչողությունները աննմանելիորեն արվեստում: Եվ Իվնատակովի (1925) ու Բելոգուրովի (1929) ճշմարտացի դերաբատկերները նրա համար նույնքան մատչելի եղան, որքան Ժոն Ստոլբնի («Բնկում», 1928), Ասլամ ամու (1930) կամ Բալլերովի (1933) դերակատարումները:

Մի տասնամյակ էլ չէր անցել ամառային այն տոթ օրվանից, ինչ դերասանը, ընտանիքն առած, Հյուսիսային Կովկասից եկել էր Երևան, բայց արդեն ճանաչվել էր իբրև մի ամբողջ շարք դերերի վարպետ կատարող: Բելոգուրովի («Արդյունավետ պաշտոն»), Իվնատակովի («Ինֆլորա»), Տիմոնի («Ամպրոպ») և մանավանդ Բուլգակովի դերակատարումներից արդեն անկերև էր, որ դերասանն ունի կամեցած հղացմանը պլաստիկական տեսանելի արտահայտություն տալու, միտքը և հուզմունքը ժեստ ու դիմախաղ, խոսքի շեշտ ու երանգ, պահվածք ու քայլվածք, խոսվածք ու հայացք դարձնելու նրանի վարպետություն:

Սա վարպետությունը: Բայց ո՞րն էր այդ վարպետության արտահայտած բովանդակությունը, դերասանի հետաքրքրած միտքը, դերասանական տարբեր մեկնությունների ընդհանուր օրենքը, որ նրա այնքան մեծաթիվ աննմանելիությունները դարձնում էր մի անհատի ստեղծագործություն և ավարտված ամբողջություն տալիս այդ ստեղծագործությանը: Եթե ճշմարիտ է, որ իսկական արվեստագետը չի կարող չունենալ իր թեման, ապա թերևս սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ Վաղարշ Վաղարշյանինը փարդկային արժանապատվության թեման էր. այդ թեմայի արծարծումը տարբեր ծալրերից, տարբեր մոտեցմամբ ու մեկնություններով: Տարիներ ի վեր դերասանի հետ նկող հերոսական պաթոսը,—որ այլ բան չէր նրա արվեստում, քան մարդկային արժանապատվության բարձրագույն արտահայտությունը,—դառնում կամ արդեն դարձել էր արտիստական խառնվածք և դա գունավորում էր նրա աննմանելիությունները մինչ-

[1] Եղիշե Չարենց, Գրականության մասին, 1957, էջ 106:

չի իսկ ան դեպքերում, երբ կերպարը ոչինչ չուներ հերոսական ու արժանապատիվ, ավելին՝ զրկանք ապրումներ էր։

Առաջին հայացքից տարօրինակ երևացող այս զննումը շշմեցրել էր իմանալ, թե ինչ բան էր մարդկային արժանապատվությունը Վաղարշյանի ըմբռնմամբ, բարոյական ու գեղարվեստական ինչպիսի՛ օրակ։ Դա գալիս էր մարդկային էության, մարդու բնության այն ըմբռնումից, որ ուներ դերասանը, մարդուս առհասարակ մասուն է անհրաժեշտ արժանապատվության զգացումը և ամենայն ոք ուզում, ձգտում է իրեն հաստատել իր միջավայրում։ Ամենայն ոք, առանց բացառության,—ազատ էր հասկանում դերասանը մարդում՝ դատելով նրա առանձնություններից էդ, հաճատարիմ իր ըմբռնմանը, պրկված էր ներկայացնում էր իր հերոսներին. մի դեպքում, երբ արժանապատվության այդ զգացումն ուներ իրական միմչ՝ առաջվում էր ճշմարիտ ներս, ներս բառի ուղղակի իմաստով, առանց, Ֆերդինանդ կամ Ռոբեսպիեր, գրես դեպքում երբ չկար այդ միմչը՝ առաջվում էր ներսի պարկեշտությամբ, Լուիզիկ պարոդիան, առանց, Արեչինակի, Խլնատակով կամ Սուրնն, չնայած, ավելի շատ շնորհիվ այն հանգամանքի, որ սուբյեկտիվորեն կերպարն իրեն բարձր արժանապատվության տեր մարդ, Լուիզիկ ներս է կարծում Վաղարշյանի Սուրինը ոչ մի տարակույս չուներ, որ իրեր բարձր արժանապատվության մարդ է և երբ, ինչպես նկատել է քննադատը, նա «գտնում է ռարատ «մարդերի» ու «կեղտալրների» քննադատը, երանը դատաստանող դիմքը», երբ այնպիսի վարակիչ բավականությամբ, այնպես «ներսաբար», անհոգ ու վստահ ծանակում էր Ռոզալիային և ենթում էր Բագրատին՝ նրա մեջ խոսում էր այդ արժանապատվության զգացումը։

Անկողմնակալ շիտակությամբ դերասանն արտահայտում էր մարդում իր այդ անբաժան էությամբ և ճշմարտացի քննադատիրը չէր հապաղում երևան գալ։ Աստիճանաբար պարզորոշվում էր մարդու ներաշխիրը՝ ներո՞ւ է հիրավի մեր աչքի առաջ գործող անձը, արժանապատվության տեր մարդ, թե՞ նրա պարոդիան, ծաղրապատկերը։ Պարզորոշվում էր անձնկրտը, բեմ վերջին ուզում էր, ձգտում էր, կաշվից դուրս էր գալիս իրեն հաստատելու համար. իսկ առաջինը հաստատվում էր առանց որևէ ջանքի, ինքնաբերաբար, որովհետև ոչինչ չի կարող բոլորկել ճշմարիտ արժանի ու արժանիքը։

Ի լրումն Վաղարշյանի անձնավորման արվեստի այս բնութագրման, պիտի ասել, որ նրա հերոսականը մարդկային ներքին արժանապատվության բացարձակումն էր, սրա բնավ պատահիր չէր, որ կերպարը քաչագործության ան, քանի որ նրա հերոսականը նաև միտքն էր, մտքի տենդագին աշխատանքը։ Ալպիսի հերոսներ են մանավանդ գիտնական մարդիկ՝ Բարդինը («Անը»), Պոլիմանը («Անմահության ծնունդը»), Պրոտասովը («Անվի զավակները») և, իհարկե, Համլետը։ Եվ Վաղարշյանի արվեստի հատկանշականն այն էր, որ նա իմանկնատալ հերոսներ էր դարձնում ոչ միայն նրանց, այլև այդպիսի ակարագրիր հերոս կերպարներին։ Սրա շնորհիվ էլ մեր բատրոնում Վաղարշյանը և՛ մտքի մարդկանց, և՛ մարդկանց միտքն ամենից լավտան արտահայտողը եղավ, հետաքրքրա՛ գտնելու մտքի հերոսականը և հերոսականի միտքը։

Սա էր Վաղարշյանի ստեղծագործության գլխավոր հանգուցը, արտիստական, գեղարվեստական ծրագիրը, բարդ ու հետաքրքիր բանավենը մարդու էության մասին։

Մտքի, արժանապատվության և հերոսականի այս զուգորդումը խորապես օրգանական եղելություն էր Վաղարշյանի համար։ Թե՛ մարդկային էությամբ, թե՛ արտիստական գեղագիտությամբ նա չպիտի ընկճվող, տրտմված, ճմրթված մարդկանց, բանի տեղ չդրել և չկամենալ հատկանալ իրենց խնդիր վիճակի հետ հաշտվող, արժանապատվության չտանջող քնավորություններին և չլրացնել նրանցով, համենայն դեպս՝ իր արվեստի հերոսանը ամեն իրադրության մեջ տենդագին որոնում էր և գտնում այն հնարավորները, որ կարող էին հերոսի մարդուն, բարձրացնել նրան, բորբոքել արժանապատվության զգացում և նույնիսկ հերոսացնել նրան։ Եվ մարդ լինելն արդեն իշ-որ հերոսական բան ուներ իր մեջ, նրան միայն նրան չեն լքել բանականությունն ու արժանապատվության զգացումը՝ ամենաթանկագինը, որ կա մարդու մեջ։ Դրա համար էլ Վաղարշյանը անհուսն որոնում էր այդ հատկություններն ամեն կերպարի մեջ, որ նրան վիճակվում էր խաղալ։ Նախատեքրի՝ լավ, չի հայտնաբերի՝ կլինի հերկայացվող կերպարի մեջը, որովհետև ինքն ամեն ինչ արել էր հայտնաբերելու համար։ Եվ կերպարը կդառնա մի հրհատակով, որ բերվածքան չի է անհրաժեշտ արժանապատվության գիտակցությամբ, մինչև անգամ չողում է հերոսական փայլով, բայց տակը ոչինչ չկար նզած։

---

[1] Ա. Հարությունյան, Անկրկնելի կերպարներ, «Վաղարշ Վաղարշյան», Երևան, 1960, էջ 80։

ևա մի Սուրեն, որ իրեն մեծ պատվի ու հերոսական վարքի մարդ է կարծում, բայց իրա-կան դրա հակառակն է, թեև ունի անկեղծության մի շեշտ, որ նրա էությունը քոմում է ցույց տա-ծիճ և այդքանով էլ համակրելի է։ Կղառնա մի լակել Ֆիրս («Բալենու այգին»), որ ճնշը ար-ժանապատվության զգացման մարմնացում է՝ դողդոջուն ծերունու կերպարանքով, բայը այդ զգացումը հարուցում է ոչ թե հիացում, ինչպես Ֆիրսի նուզնաբ, այլ կարեկցանք։

Իսկ ի՞նչ մոտեցում ուներ դերասանը «իր կերպարների հետ, որոնց արժանապատվու-թյունը ոչ թե խոսքերն էր, այլ իրողություն։ Սրանց՝ իր մարդկային ու արտիստական հա-մակրանքը վաղելողների հետ վաղարշյանը վարվում էր ուրիշ կերպ։ Որոշման ընթացքին փոխարինում էր նրանց թանկագին համակրությունների բացարձակեցման, երբեմն մինչև հերո-սացման հասցնելու ընթացքը։ Եվ նրա աննձավորմամբ մի-մի հերոս էին ոչ միայն գիմնազիալ թագավոր Կագիկը կամ առաջ բանեցնող Համլետը, այլև Ռեվիզորում Միրոն Գոդոլովը («Ինսպեկտորը»), պատոր Ծուլիանը («Սերը լուսաբացին»)։

Եվ ամեն դեպքում, երբ դերասանը աննձավորել է դերը ոչ միայն համակրողությամբ, որ միշտ անպակաս էր նրանից, այլև տարերքով՝ երևան է բերել խորապես կենսական, հոգե-բանությամբ հարուստ և գեղարվեստորեն լիարժեք կերպար։ Չի նկատվել կնքվածք, իմքնամա-տուցում, տպավորիչ լինելու քողարկված ձգտում, որ երևացել են, բարեբախտաբար, երբեմն միայն, երբ աննձավորման գլխավոր շեշտը պատկանել է բանականությանը և հոգեբանության զարգացման ընթացքը ցույց տալու փոխարեն՝ ցույց է տրվել արդյունքը։ Իսկ երբ դերը ու պինդը, նաև ռեժիսուրան հնարավորություն են տվել այդ արդյունքին նախորդող ընթացքը ցույց տալ, որ դերասանական արվեստի բուն առարկան է, նա հասել է ոչ միայն անկրկնա-կան թատրոնի վարկը բարձրացնող նվաճումների։

Այդ նվաճումներից մեծը եզոր Բուլըչովի դերակատարումն է՝ ամենաբարձր երևույթներից մեկը, որ տեսել է հայկական բեմը։ Դրանով և հետագա գործունեությամբ էլ վաղարշյանը Գորկու տրամադրության հայ բեմում հասցրեց միութենական հնչողության աստիճանի, որ ճա-նաչվեց ու գնահատվեց ամենուրեք, ինչպես Բուլըչովի դերակատարությունը, որ դրվեց Օչու-կինի անձնավորած կերպարի կողքին։ «Վաղարշյանի խաղն ինձ վրա մեծ ու անջնջելի տպա-վորություն է թողել։ Ես տեսել եմ եզոր Բուլըչովի շատ դերակատարներ, բայց Օչուկինից բացի ոչ ոքի չգիտեմ, որ կարողանար այդպես ճիշտ բացահայտել Գորկու ստեղծած հիանալի կերպարը, այդչափ խորը թափանցել նրա բարդ ներքնաշխարհը»[1],—ասել է դերկիսագետ Ռ. Պյալինը։

Ռեժիսորության հեղինակ Ռ. Ջախավան խոստովանել է, որ իրեն անդրադարձնել է դերասանի տվյալների և իր պատկերացրած Բուլըչովի անհերդաշնակությունը։ Վերնիլալին շարժունության, բարեկազմ ու ըրիմ դերասանը չի կարվել ժողովրդական տարերքի հոսքին մարմնացում Բուլըչովի ռեժիսորական պատկերացման հետ։ Բայց Վաղարշյանի արտիստա-կան կուլտուրան, մարմնի աշխատանքը, բարդ հոգեբանության մեջ թափանցելու կարողությունը ըրում են ամեն տարակուսանք։

Հեղափոխության գաղափարը հաստատել վաճառական մարդու դիմադարձությամբ, հա-տարակարգը հեղաշրջելու անհուսափելիության միտքը հնչեցնել այդ իսկ հասարակարգի վե-րին դասի ներկայացուցչի հոգեբանական խմորումներով, պատմական ճշմարտությունը բա-ցահայտել հակառակ ծայրից,—դրամատիկական այս բարդ լուծումը հարազատ էր դերասանի էությանը։ Նա գլխովին տարվեց առաջադիր խնդրով և իր հետևից տարավ դիտողին։

Թերևս ոչ մի դեր Վաղարշյանին այնպիսի առաջարկ չէր տալիս մարդկային արժանա-պատվությունից, մտքի հերոսականից և հերոսականի մտքից խոսելու համար, որքան Բուլը-չովը։ Սեփական միջավայրի, իր երջանկի դավաճանքի ավելի ու ավելի անվերապահ ժխտման մեջ, որին հանգում էր Վաղարշյանը, նրա ըմբռոստության, մտքի տենդագին աշխատանքի, փո-թորկվող ներաշխարհի մեջ կար այնպիսի ուժգնու բողոք, որին ընդունակ են միայն հերոսա-կան խառնվածքները։ Իհարկե, այս Բուլըչովը դրա մասին չի էլ մտածում, նրան բնավ չի հե-տաքրքրում, թե ինքն ինչ տեսք կունենա հեռվից նայողի աչքին, մանավանդ՝ հայր Պավլիճի կամ Մելանիայի։ Այն տարերային թափի մեջ, որով նա ձեռնոց է նետում բոլորին՝ նրա հերո-սական համակող շունչ, իսկ դրա հիմքը այն նոր համոզումներն են, որին հանգում է մարդը մտքի լարված աշխատանքով։ Վաղարշյանը պարզ ցույց էր տալիս մտքի այդ աշխատանքի և նրա վարքագծի օրգանական կապը։ Մենը մյուսի հետևանքն էր ու հարուցիչը։ Երբ նետե-ն

[1] «Սովետական արվեստ», 1956, № 7—8, էջ 29։

մտորում էր Բուլչովը՝ դնելքին խորին մի բանիծ, ոգին ծվատող տարակուսանքների մեջ,— դա հոգեբանական նախադատաստությունն էր մի նոր փորձության, ու նրի բնդում էր նկուղում ապատավորների վրա՝ դա երկար մտորումների հանկարծական արդյունքն էր եվ ընդ հարաբերական անորոշ՝ լոիկ մտորում արածի ու անելիքի վրա։ Աչիանի է գալիս ու անընդհատ տանջալի խոհերի մեջ սուզված Բուլչովի մտքով. «Կարծես կալանավոր լինեմ, բանտարկյալ ոնք որ...». «Վա՜ռ ևն գործեղ ենթրի...»։

Ինչպես գտնում է այս դիրակատարման միտապատուղը, «Վաղարշյանի Բուլչովի ոգեղգրքումն այն է, որ ինն մավատը կորցրել է, իսկ Ուրը՝ չի գտնում»։ Որոնում է, բայց չի գտնում Կարծրացում է ինչը միտել, բայց չի կարող Ուրը գտնել, որ համատեղ Նա մի ձրնատող ոգի է, որ ծանանում է իր երջանկի դավանանքը և տատապում ոչ այն պատճառով, որ տեսատում է կորատը, այլ որ դրա մեռ է կապել իր բովանդակ կյանքը։ Նա ունի անձրան քաջություն, որ շնշատակի ճակի դառն ճշմարտության աչքերին, ունի և մարդկային արժանապատվություն, որ սանկանչ լինի ինքն իր խղճի առաջ։ Սա նրա ներատական է։ Բայց դա ոչ թե բնեռացնում, այլ խորացնում է նրա ողբերգությունը, բանի որ ողբերգականը ամեն մարդու տատապանքն է»։

Հավատի կորատը ազատի ճգոր խառնիճաքի և բնատոր խնդրի տեր մարդու մտաք իր ամրողջ հատարակության, իր երջանկի բարդական ճեմաբանի, որնում և անհատական ընտաշխարհի խորտակումն է, և երբ նա թնդացնում էր հանդիսատեսը «Փշե՛ր Գավրիլա, աչխարհի վերջն է...» ամեղ կանչով՝ Վաղարշյանի ներսի համար դա ուներ միանգամայն իրական բովանդակություն։ Երբ Գավրիլայի դերատարող բատի տիրվող ճատակը դռնելով, բոլոցքներբը տատանալի ճոճելով Բուլչովն իր երամշտի առաջ բնկած բնթամում էր անընդհատ անհատ՝ ատելի տեղիների տարատփաճար հատարքների ողնկերությամբ և երանց բնդհատ ասես վերջին արշավանքի էր գնում իր մեծ վրնժը, խորտակված կյանքի վրեժն առնելու համար։

Սակայն ողջամտ թատերում էլի նն ունչ ազատիսի բարձրաչխոց, պատճառիկ տնաբաններ, բայց ազատիսի ճգոր պաթոս, որ ուներ գեղարվեստական-հոգեբանական ազատիսի լիակատար արդարացում՝ տիրալի հատվատնչ նն։ Բարձրաչխոց տնտարան, որի մեջ չկար վերատիարժության ունչ։

Բուլչով—Վաղարշյանի պատում ուժեղ էր, համակող և իմաստուն ինչը հոգեբանական ամեր հինքով, ներքին հարատության ազատիսի հատատության, որ չէր կարող տատվել. Գաղափարի և ձևի ներդաշնակության, մտքով և աննմանվության պատահիճքով ատ բնական արվեստի հատկացուտ մի ազդիչ էր, որ արտիատը պահնց գրկեն բատերի դար՝ նրանի նրևույթ մեր թատերի պատմության մեջ։

30-ական թվականներին իր ճախատիրած թեմայի վատատության ուրիշ ինքատավորություններ էլ ունեցավ ատչխատ։ Դրանից մեծագրեցը Լենինի կերպարի ատնմանվումն էր Պոդնեսանի («Ինհատնգիատ ներատություն», 1938) դիրակատարումը մերձենում էր դեպի լենինյան թեման։ Մարի մարդու՝ պրոֆեսոր Պոդնեսանի մտորումները՝ ժողովրդի ճակատագրի և ինդափոխության, նոր հատարակարգում գիտնական մարդու գրավելիք տեղի մասին՝ Վաղարշյանն ատատնչյանց խորին ներշնչատքով։ Սա և՛ ստեղծագործական հաջողություն էր, և՛ առաջադրյալ դեպի լենինյան թեման։

Նորը թվականի ճոխներին արտիատում ատնմանվում Լենինի կերպարը։ Նա իր ամրողջ փորձն ու հնատությունը, համառ տատանդը գործի դրնք արատկերելու համար ինդափոխության առաջնորդին, մեծ մտքի ու կատքի անր հանճարեղ գործչին, որ միաժամանակ առնմանատրկվելին մարդկ էրա։ Ներպարի հարատությունը նշատրում է արտահատչական միջոցների հարբատություն։ Վաղարշյանը երնեն բերնք այդ հարատությունը։ Ով ևս ատնմանվեց մի կերպար, որի բարի, ներոգանիտ ժպիտը չէր բացատում վճռակամության և ատնրեր կամք, արագ ու թեթև շարժումներբ վկայում էին ատատաս հատնդ ու ոգնորության, մի ճոգնելիճակից փատնի կատարած կտրուկ, երբեմն ատնսատանդի աճցումներբ՝ արագորեն կողմնորշվելու հատկություն և խոսքի վերին ատտիճանի հատճնչ ինտոնացիայի, դարձվածքների ատրվածության մեջ՝ մարի թատ, մարի շարժում, մարի արտատավոր կենցաղատություն Աչխատանքի խոսք, որ դերատրվ կենտրոնացումն էր և կաշկանդվածության հատատ բացակատության միաժամանակ։

Վաղարշյանին հաջողվեց արատկերել մի կերպար, որի բնական բնութագրի բազմատոնությունը որևէ չափով չէր դիպչում նրա ներքին միատնության։ Լենինը վիճելու Ռատբինի

[1] Ա. Ինչան, Մարխիմ Գորկու դրամատուրգիան հայ բեմում, 1956, էջ 122։

ճարպուփորձ աճելիս, Լևինը գնդչուկների հետ, հետո՝ Գոգոլու, ապա և Վասիլիի ու բժշկի հետ խոսելիս, դերթարաձային բանվորության մեջ՝ միանգամայն տարբեր առակնկատներ էին, բայց ամեն դեպքում նա նույն մարդն էր, նույն մարդասերն ու մարդամոտը, ամողջ թշնամու դեմ ու վճռական՝ կողմնորոշումների մեջ էր, վերջապես, ամենաէականը՝ ինքնաբանի արտացոլումը մտքի մարդու մեջ, մտքի ինքնաբանը և ինքնաբանի միտքը։ Մտածել այնպես, ինչպես մտածում էր Լևինը՝ գործունեություն, ինքնաբանի գործունեություն էր միաժամանակ, և նա ինդափոխության ճամաժողովրդական հերոսն էր։

ՀՍ-ական թվականների վերջերին Վաղարշյանը հանդես եկավ Գագիկ թագավորի դերում («Երկիր հողմնկիա»)։ Վաղարշյանի այս աշխատանքը հետաքրքիր էր իրեն իր արվեստի մի նոր ու գնդչիկ արտահայտություն։ Դերասանը պատանի թագավորի կերպարանքն առավ զարմանալի բնական ու թեթև։ Եվ բավական ընդհանուր այն հատկությունները, որ ուներ ինքնաբանը՝ հայրենասիրություն, քաջություն, ժողովրդասիրություն՝ դերակատարման մեջ ստացան միանգամայն իրական, շոշափելի արտահայտություններ։ Թնդանոթ, կտրուկ, արագաշարժ, վառվող աչքերով և զրնգուն ձայնով Գագիկը համակ երիտասարդություն էր, հերոս բառի ուղղակի մտքով, հերոս զենքը ձեռքին և զինավառ թշնամու առաջ աչք չթեքող։ Իհարկե, կնքվածքն պատեղ դեր էր կատարում ու, երևի, դա անիուսափելի էր, բայց դերակատարումը հետաքրքիր էր ուրիշ մի կողմով։ Այն դեպքում (Գագիկի դերակատարումը հենց այդ դեպքն է), երբ կերպարի հերոսականը պլնս ապահովված էր, Վաղարշյանին մտահոգում էր նրա մյուս, այնպես ասած, ինտելեկտուալ կողմը, որ վտանգի տակ էր։ Ռազմիկ թագավոր էր Գագիկը իրքնին, բայց մենաբաան դերասանին մտահոգում էր մտածող թագավորի խնդիրը։ Եվ դերասանը անում էր այնպես, որ Գագիկի խոսքը, որքան էլ կտրուկ ու կրակոտ, ինչի իրեև մտորումների, մտքի աշխատանքի արդյունք, որ պատրաստի չասվեն նրա վճիռները, և հանդիսատեսը զգա հերոսի ևաև բանական ուժը։ Այդպես էր Վաղարշյանի Գագիկը հատկապես Վնատ Սարգսի հետ ունեցած հարաբերություններում, քաղաքական դեպքերի հետ խոսելիս, մոր առաջ իր մտածմունքները բացելիս։

Ինչպես և պետք է սպասել՝ Վաղարշյանը իր ըմբռնումները հերոսի մասին, կյանքի ու աշխարհի վրա ունեցած հայացքը պիտի զարգացներ Համլետի դերակատարման մեջ (1942)։ Որ արտիստը աբքայական կերպարի մեջ մտավ անհանգստող ու թեթև, տեղեկոտ գրավիչ, պլատոնիկորեն արտահայտիչ, ազնիվ մի դերապատկեր՝ ոչ ոք չէր տարակուսում։ Տարակուսանք և վեճ հարուցեց կերպարի մենաբանության խնդիրը։ Համլետի մենաբանության մեջ հերոսականի և մտածականի զուգակշիռը դերասանը ակներևորեն թեքել էր առաջինի կողմը։ Իհարկե, չի կարելի ասել, թե նա իսպառ զանց էր առել երկրորդը՝ կերպարի ինտելեկտուալ կողմը, բայց և այնպես անհնձ աչքով անգամ նկատելի էր, որ դերասանը թեթևացրել էր Համլետի տարակուսանքները, տատանումները՝ մինչև իսկ հապավելով տեքստը։ Այստեղ արտահայտվում էր դերասանի համար ավանդական՝ հերոսականի նախապատրաստությունը, թերևս նաև այն, որ առհասարակ չնկնում ու վհատություն չիիրող Վաղարշյանը «համլետյան տարակուսանքի» խնդիրը ինքնին ապահովված էր համարում և մտահոգվում էր նրան գործի, նպատակի, պայքարի հերոս դարձնելու խնդրով։ Այնտեղից էլ՝ մենաբանման միակողմանիությունը։ Միտքը, մարդկային արժանապատվությունը և հերոսականն այնպես ներդաշնակ համադրող արտիստը գուցե և այսպիսի լուծում չտար կերպարին, եթե դերակատարումը 1942-ին, ոխերիմ թշնամու դեմ կենաց ու պայքարի ժամանակին չվերաբերեր։ Պատմաը թերևս ժամանակի թելադրանքն էր, ավելին՝ հրամայականը։ Այդ ժամանակի, որ մտորումներին ու տարակուսանքներին աննշան տեղ էր տալիս և բարձրացնում պայքարի հերոսին, մտորումների վրա կանգ չառնող՝ դեպի կետ նպատակը ծկվող մարդուն։ Բավական է մտաբերել, թե արտիստն ինչպիսի ներշնչանքով, անզսպելի ոգևորությամբ էր ներկայացնում պայքարի դրվագները՝ կռվի դիտին մերկացնելու, մորը կշտամբելու, պալատականներին հեգնելու, Լաերտի հետ բանավեճ տեսարանները և ինչպես սաեում էր տարակուսանքի ու վարանման պատկերների, մինչև իսկ «Լինել թե չլինել» մենախոսության վրայից, որպեսզի հասկանալի լինի, թե նա ինչ էր չեզոտում և ինչը ստվերում Համլետի մենաբանության մեջ։ Քննադատությունը այս մենաբանության մեջ չընդունեց ոչ թե այն, որ Համլետն ակտիվ էր ու պայքարի մարդ, այլ այն, որ թեթևացվում էր կերպարի վարանումն ու տարակուսանքը, այն ներքին հակասությունները, որ դեպի ցնցոտանի ընթացնելու ճանապարհին տատապանքով, մտքի ու կամքի լարումով պիտի հաղթահարեր հերոսը։ Համլետի ողբերգականը հուսահատությունը չէր կրում։ Այսպես՝ փոքր դիմադրությունը հաղթահարվում էր դյուրությամբ։ Այս մենաբանությունն էր քննա-

դասվում, քան մտածումը կերպարի ճանապարհ: Ազգային իր մեկնաբանության ամփոփումներում Վաղարշյանի Հանճարը ավարտված դերասանի էր՝ գրավիչ ու մտաբերելի:

Գեղագիտական ճաշույք էր այդ Հանճարին տեսնելը՝ երիտասարդական ազնիվ գծագրությանը, թեթևաքայլ ու ճկուն, շարժման սահուն պատրիկյանով, դերասանի ճախուսիրած ճատկանիշների ճիման կենսրոնացումով: Ընդսմիրյան կերպարի մի աննկատելության, որ ինչ ալդ յուրօրինակությամբ էլ իր տեղն ուներ ռեալական Հանճարների շարքում:

Վաղարշյանը, որի Հանճարը շատ բան էր կրում արտիստի փայլուն իռնափիր, տարիներ անց (1952) ունեցավ կերպարը վերստին խաղալու, երբ Մոսկվայում վերանորոգվում էր թատրոնը, բայց չհաջողեց ի կատար ածելու իր ալդ, ինչպես և միւս ծրագրումները:

Մեր դերասանական աշխարհում նոլեմբերյանով Վաղարշյանը ճավատարիմ եղավ իր գեղարվեստական իռնափիմ, գեղեցիկի ըմբռնմանը, մարդկային էության ճամաչողությանը: Դրա շնորհիվ էլ խաղացողնու չեղավ նրա խաղացանկը ու նրան դերերից մի քանիսն էլ ճետո էին թվում միմյանցից, ապա էությամբ շատ էլ ճետո չէին, իսկ դերասանական մեկնաբանության միասնականությունը մերթնորում, մտերմացնում էր նրանց: Նրան ընդճանուր քիչ բան ունեն, ասենք, «Վանքապաորիո» Ապտո ամին և գիտնական Տրուբինկովը («Ծոտոր ստվեր»), այնվսկան Արբենինը և պատոր Ծուլիանը («Ընդ լուսարացին»), սակս ալդ բիւր դերասանական ընդգծումով դասնում էր շատ և մերթնորում նրանց: Ոչերը էլ աշխատության տենդագին որոնողներ են և դրանով իսկ՝ ճերոսական, դրանով իսկ՝ արժանապատվության բարձր գիտակցություն ունեցող մարդիկ: Հակառակ չէ, որ Ապտո ամին գեղջուկ մարդ է, իսկ Տրուբինկովը՝ գիտնական. Հակառակն ալն է, որ երկուսն էլ տարրեր են մարդկային ճշմարտության մտաճոգություններ: Ալդպես նաև Արբենինը, նաև ճայր Ծուլիանը, չնայելով արդեն նկատելի տարիքի, որ թովանդակ էությամբ ճերոսական խառնվածք է, ճշմարտության գինվոր: Նույնիսկ զառամյալ ապատովոր Ֆիրսի մեջ («Բալենու պարտեզ», 1951), կերպար, որ մարդկային աբսուրդության ոտնաձգման ալգասիք է իրեն անմատ, արտիստը գերդնում էր ինչ-որ բարձրացնող, վեճացնող շունչ, որ ալդ քան չէր, քան դողդողում ճերոսու ոտվատարության, տիրոջ ճանդեպ ունեցած երկրղածության արտիստական բարարձակագործ: Հոգեբանորեն սա միանգամայն արդարացված էր, որովճետև ալդ Ֆիրսը գերագույն արժանապատվություն էր տեսնում իր վարքագծի մեջ:

Վաղարշյանի դերասանական խառնվածքը ճանաչելու ճամար Հակառակ է իմանալ նրան ոատուկ և՛ հոգեբանական, և՛ հրապարակախոսական շերտերը: Դրանք դերասանի արվեստում այնպես էին միահյուսված միմյանց մեջ, որ դժվար էր տարբերություն, բայց կարելի էր տարբերակել, թե ո՛ր կատարման մեջ ո՛ր շերտն էր գերիշխողը: Հատկանիշների ալդ օրգանական միահյուսման շնորհիվ նրա ամենաճոգեբանական աննկատելության իսկ ուներ դաղափարի աներկմիտ ցայտունության և ակնարկ հրապարակախոսական շունչ ունեցող կատարումը՝ հոգեբանական ճագնում և արդարացում: Ալս վերջիններից կարելի է մատնել Հարրի Սմիտին և Տրուբինկովին (Կ. Սիմոնովի «Ռուսական հարց» և «Ծոտոր ստվեր» պիեսների ճերոսները, 1947 և 1949): Սրանք ակնարկ հրապարակախոսական բնույթը չէր խանգարում դերասանին ալնպիսի հուզական շունչ տալ իր ճերոսների ապրումներին, որ նրանք ընկալվեն իրրև իրական զգացումներով ապրող կենդանի մարդիկ:

50-ական թվականներին Վաղարշյանի իմաստնացած տաղանդը երևաց հոգեբանական այնպիսի հարուստ աննմանություններ մեջ, ինչպիսիք եղան Արբենինը («Ռիմանականներ», 1949)՝ Ֆրոդո Պրոտասովը, ապա և Պավել Պրոտասովը (Լ. Տոլստոյի «Կենդանի դիակ» և Մ. Գորկու «Ալրևի զավակները» պիեսներում, 1951 և 1953), Նոժդրյոր (1958):

Ոչերը էլ մոքի մարդիկ, մոքի աշխատանքով, ճշմարտության որոնման տատապանքով ճերոսական կերպարներ, դերասանի ավանդական նախասիրության, գեղարվեստական իռնափի պարտադիր և ճամակող գունավորումով:

Իրրև դերասանական արվեստի երևույթներ՝ սրանք մեջ ավելի խոր արժանիքներ էին Արբենինը («Ռիմանականներ») և Պրոտասովը («Կենդանի դիակ»): Շատ բանով տարբեր և ճարատատ կերպարներ, որոնք Վաղարշյանը մերկացրեց արտիստական փայլով, հոգեբանական խորությամբ և հրապարակախոսական շեշտի անվրեպ միջամտությամբ: Սա արդարացվում էր այնքանով, որքանով երկուսն էլ՝ արիստոկրատ մարդիկ, մերկացնում, դատապարտում էին իրենց իսկ ճասարակարգը:

Վաղարշյանի Արբենինը՝ բարձրատոհմիկ ազնվական, վաղուց ի վեր վաթ դեղնցիկ ու մշակված շարժուձևի, որբացնող վարվեցողության, խոսքի ու ժպիտի: Սեփական արժանա-

պատվության բարձր ըմբռնում, ներքին վեհություն։ Նա գիտեն իր ամեն շարժման ու ակնարկի, բնթնակի ժպիտի գինը, գիտեն ով ի՞նչ արժե և ինչի՞ է արժանի։ Այնպես, ինչպես նա ինքնում է Շարիխին կամ անարդում Զվեզդիչին՝ կարող են ամեն վերին աստիճանի ինքնավստահ, հանդուգն, ամենքին վերևից նայող մարդիկ։ Նաև օժտված մարդիկ,—սա երկրորդական բան չէր Վաղարշյանի համար։

Այդպես ինքնավստահ է, որովհետև ամեն ինչ ապրած և արած, ամեն ինչից հոգնած հերոսն ունի կյանքում մի վստահելի հենարան՝ Նիկոզի սեբը։ Կնոջ հետ ունեցած հարաբերության մեջ դերասանը հիանալի արտահայտում էր իր հերոսի հուզական աշխարհը, հոգու չկրմտությունը։ Չէր թաքցնում, որ նա իր միակ հարստությունն է, իր բարոյական ուժն ու արդարացումը։

Եվ հանկարծ՝ նույն հերոսն առանց այդ հենարանի. դերասանը ցավագին տառապանքով էր արտահայտում իր կորստյան ողբերգականը, այն, թե ինչ էր Նիկոն իր համար և ինչ է ինքը առանց նրա։ Չկա այլևս այդ հենարանը՝ ու երբեմնի չքեղ Արբենինից մնում է միայն վրիժառուն, միայն մութ կյանքով ապրող մարդը։ Եվ արդեն ոչինչ չի մնում նրանից, երբ վրնջը լուծած Ախրենկինը հայտնվում է Ամեթյստ և Զվեզդիչի առաջ։ Հոգնություն ամայացած, լքված՝ այնպիսի կնոպարանք, որի մեջ կարծես երևում էր այն ահագին դատարկությունը, որ մնացել էր Նիկոզից հետո։ Միջավայրի երբեմնի հերոսը, որ դարձել է նույն միջավայրի գոռը։

Այդպիսի մի գոռ էլ Ֆյոդոր Պրոտասովն էր։ Դերի մյուս բոլոր կատարողներից (Հր. Ներսիսյան, Վ. Փափազյան, Գ. Ջանիբեկյան) Վաղարշյանի Պրոտասովը ամենից ավելի էր արիստոկրատ, ավելի էր հերոս, ավելի ճարտասանիր մարդ։ Ոչ՝ ոչինչ կլինի ասել, որ Վաղարշյանի կատարումը ջնջված էր մյուսներից ավելի ուշադիր և բազմակողմանի։ Դերասանին անհատ գլուխգործոց էր հասարակության մերկացման խնդիրը, ինչպես և կերպարի մտքի ընթացքը ցույց տալու ճարտարը, միևնույն դրանք եական չէին մյուս դերակատարների համար։ Եվ բնական է, որ Վաղարշյանի կատարումը հատկապես ուժգին ու տպավորիչ էին հնչում այն տեսարանները, ուր Պրոտասովը մերկացնում էր իր հասարակության արատները և հանդես բերում իր ճարտարագետ հերոսականը, սոցիալականը, մտայինը։ Հատկությունները, որ հետաքրքիր էին դարձնում դերասանի ճան հաջորդ աշխատանքները՝ «Աբելի զավակներին» Պրոտասովը, ապա և՝ Նեռվոսը, որ նրա կարապի երգը եղավ։

Թատերական այն երեք առպարեզներից՝ թատերագրության, ռեժիսուրա, դերասանական արվեստ, ուր հանդես է եկել Վ. Վաղարշյանը, ամենից լիակատար նա իրեն արտահայտել է երրորդում և այդ առպարեզում հասել գեղարվեստական ակնառու արդյունքների, ստեղծել արվեստի բարձր արժեքներ։ Հիրավի առաջնակարգ մի դերասան՝ հղկված վարպետությամբ, աշխատավորման կատարյալ պրատիկայով, առեղծագործության միասնական սրտոտով, ժամանակի սուր զգացողությամբ։

ԹԱԴԵՎՈՍ ՍԱՐՅԱՆ

Թադևոս Սարյանի դերասանական ճակատագիրը եղավ շատ յուրահատուկ, երե չասենք տարօրինակ։ Երբ 1948-ին Երևանյան կոմեդիայի թատրոնի «Մորգանի խնամին» ներկայացման մեջ նա հանդես եկավ իբրև գլխավոր դերակատար՝ քչերը գիտեին, որ դա դերասանական ընդհատված գործունեության անսպասելի շարունակությունն է և ոչ թե անսպասելի սկզբնավորում։ Այդ քչերն էլ դերասանական աննախոր հաջողությունն ընդունեցին զարմանքով՝ այնքան մեծ էր եղել ընդհատումը՝ մոռացնել տալով դերասան Թ. Սարյանին։ Միևնույն նրա արտիստական ակներև ձիրքը ընկատվել և գնահատվել էր շատ տարիներ առաջ։

Դեռ 1927-ին, երբ Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիան ներկայացրեց «Պաղտասար աղբարթ» կատակերգությունը, Թ. Սարյանը, հանդես գալով գլխավոր դերում, արժանացավ առպարեզ ելնող դերասանի համար շատ դրական բնութագրության[1]։ Քննադատ Ա. Ձնիրալևին գրեց, որ նրա խաղը աչքի է ընկնում նուրբ հումորով, ազգային յուրահատկությամբ, թատերական ձևի զգացումով։ Հետագայում էլ նա խաղաց մի քանի դեր և հաջողություն ունեցավ, բայց հիմնական գլուխգործոցը, մինչև 1948-ը, ռեժիսորա դարձրեց։

Թաթիկ Սարյանը (Թադևոս Խաչատուրի Տեր-Գրիգորյան) ծնվել է 1903-ին, Երևանում,

[1] «Правда», 1927, 21 մայիսի։

քաճանալի ընտանիքում։ Վաղ հասակում կորցնելով հորը, ապրել է դժվար մանկություն։ Սովորել է ռուսական գիմնազիայում, կարիքն ստիպել է թողնել ուսումը (որ չլրացրել է տասնինգ տարեկանը)։ Թատերական գործակատարությունում ունեցել է վաղ հասակից, եղել է աշխատանական ընկերացումների հաճախում մասնակիցը, բայց հակումը կպում նախասիրությունում է դարձել, ըստ երևույթին, այն ժամանակից, երբ փոքրահասակ գործող աննանգ դերերով հանդես է եկել գաղտնորեն ընկերացումների մեջ՝ Աբելյանի, Սիրաունչի, Չարիխյանի հետ։

Այս ամենը, մանավանդ շփումը թևի մեծահամ վարպետների հետ, միանգամայն բավական էին պատահում կողմնորոշելու համար։ Եվ երբ 1919-ին դերասան Վարդան Միքայելյանը Երևանում թատերական դասընթացներ է բացում՝ նրա տաների մեջ էր նաև Թ. Սարյանը։ Նույն նախասիրության աղիմադրերի թեզադրանքով, 1922-ին, չնայելով ապրուստի դժվար պայմաններին, նա ընդունվում է Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիան, ուր նրան վիճակվում է աշակերտել թատերական գործի առաջնակարգ մասնագետների։

1925-ին վերադառնալով Հայաստան, Թ. Սարյանը դարձավ Լենինականի դրամատիկական թատրոնի առաջին գեղարվեստական ղեկավարը, հանդես գալով նաև դերակատարություններով։ Ապատեղ նա կրկնեց ստուդիայում պատրաստած աննմանորումների շարքը՝ Արիադնով աղա, Պաղտասար, Թափառիկես, առաջ, սակայն, իր դերասանական գործունեության առաջնային շրջանակություն տալու Դրանք, ըստ էության, ստուդիական աննմանորման պարզ վերարտադրություններ էին, ուղղագիծ մեկնությամբ, ժամրային հատկանիշների ցայտուն խտացմամբ։

Ապատեղ Թ. Սարյանը ավիրվեց գրեթե բացառապես ռեժիսորական գործունեության՝ Ամերիկովկասի հայկական թատրոններում, միայն Բաքվի Հայ դրամատի գեղարվեստական ղեկավարը եղած միջոցին հանդես գալով մի քանի դերում, որ վերահին հանդես բերին փափուկ, թափանցող հումորի տեր դերասանին և ունեցան հաջողություն, բայց բավական չեղան նրա դերասանական նախասիրությունը ամրապնդելու համար։ Եվ պատեղ Թ. Սարյանն իր դերասանական գործունեության վրա դնում է կասեցման կետ, թերևս համոզված, որ դա վերջնական է, այլապես այդ գործունեության մեջ չէր գոյացնի տասնյակ տարվա տևողության մի դադար, որի պատճառն, ըստ երևույթին, այն է, որ նա գերագնահատում էր իր ռեժիսորական գործունեության նշանակությունը, թերագնահատելով դերասանականը։ 1942-ին բացվեց Երևանի Երամշտական կոմեդիայի թատրոնը, որի գլխավոր ռեժիսորն էր Թ. Սարյանը։ Պատեղ էլ, ինչպես մյուս թատրոններում, նա բեմադրեց մեծաքանակ ընկերացումներ, բոլորովին ժամանցել տալով իր դերասանի հնարը։ Պատեղ մինչև 1948-ը, երբ թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար է կարգվում ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը, որի հորդորանքով Թ. Սարյանը «Մոլլայի խնամին» ընկերացման մեջ հանդես է գալիս գլխավոր դերում։ Հաջողությունն այնքան մեծ եղավ, որ Թ. Սարյանին միանգամից ճանաչել տվեց իրեն մի առաջնակարգ դերասանի, որ կարող էր և ռեժիսոր չլինել, բայց չէր կարող վերահին հանդես չգալ տրիշ դերերում։ Սա հանդիսատեսի, թատերական միջավայրի պահանջը էր, որ, վստահություն ներշնչելով, դարձավ նաև դերասանի ներքին պահանջը։ Եվ նա ստեղծեց բեմական կերպարների մի շարք, որ աչքի ընկնող երևույթ է հետպատերազմյան հայ թատրոնում։

«Պետք է սիրել կերպարը։ Եթե ոչնիսկ ես խաղում եմ չարագործի կերպար։ Ճշմարիտ կոմիզմը պարզամտության և բարության մեջ է»[1],—ասել է Տվրգնի Վաչթանգովն իր տաներին։

Առաջին հարցը, որ կարող է ծագել պատեղ՝ սիրե՞լ, ինչպե՞ս սիրել, երբ խոսքը վերաբերում է Միքոնի, Բալաբինի, Սուրմաչի, Ակնբսեց Իվանովիչի նման մարդկանց, երբ ներկայացում ես բացառական կերպար։ Հարցի ընդհանուր մեկնաբանությունը դնելով մի կողմ, Թ. Սարյանի արվեստի վերաբերմամբ դա պետք է հասկանալ այսպես. նա սիրում էր իր անձնավորած միշտ իսկ առնանձնակերպի կերպարը, սիրում էր այնպես, ինչպես տվյալ մարդը կսիրեր իրեն։ Դերկատարը պարզապես համաձայնում էր առնել մի կերպար ներկայացնել առաջ կանխակալ վերաբերմունքի, ավելին՝ նույնիսկ այդ կերպարի շահերից ելնելով։ Եվ երբ «մեղքը» չէ պզնա, որ հետևանքը կարող է լինել Սուրմաչի («Մի խուլ նրթանցքում») նման մի տասակ կամ Գարեգինի («Գարնան աննիր») նման մի պրտպի մարդ։ Մոռնալուն նույնն է, աննմանորման մեթոդը նույնն է, բարոյական գնահատությունը՝ տարբեր, որովհետև տարբեր են իրենք՝ կերպարները։

Նույնիսկ շնչված բացառական կերպարին Թ. Սարյանը բացառական բնութագրություն

[1] „Советский театр", М., 1947, էջ 377։

տալիս էր կարծես դիմադրելով, մի տեսակ չուզենալով։ Նրան հրճվանք չի պատճառում մարդուն ծանաչելը, մերկացնողի հեգնողի դերը, հակառակը՝ նրա համար մարդում հասկանալն է։ Բայց եթե նույնիսկ այս վերաբերմունքի առկայությամբ նրան անհնար է լինում արդարացնել ու ներել, ապա, ուրեմն, կերպարն է, որ տվյալներ, ճշմարտություն չի տալիս։ Չի կարելի ասել, թե Միքոնի, Սուրմաչի, Փորտուղալի («Սրտի արատ») կամ Ալեքսեյ Իվանովիչի («Ծառա»), դերերը դերասանը խաղում է մերկացման բացահայտ միտումներով, առելությամբ, բարոյական ակարագիրը չհանդուրժելով, ինչպես այդ անում է, ասենք, Ավ. Ավետիսյանը։ Այս դերերումն էլ Թ. Սարյանը նույն թանձրամածումին, դանդաղաշարժ, հոգեբանության տերմինով ասած՝ ֆլեգմատիկ մարդն է, ընթերն միշտ մեղմ, հանդարտ, ժպտերես, մարդ, որ խուսափում է սուր անկյուններից, բախումներից։ Բայց հոգեբանական ամեմատման այս ժանմեղ» ճանապարհով դերասանը ոչնչացնող բնութագիր էր տալիս այս կերպարներին։

Այս դերերում Թ. Սարյանը հատատողն է ժողովրդական այն իմաստության, թե վախենալիր մարմանդ գետից կամ ինչպես ուսանելիս եմ ասում՝ հանդարտ ջրում չպրծեր ես լինում։ Բարությունն ու բարեպաշտամությունը էր ծորում նրա Սուրմաչի ամբողջ կերպարանքից, նա բաղդրությամբ է նայում ամենքին, նաև ընկերոջ դեղատի դատերը, բայց տեղը որ եկավ կխմոի ու կլկի ամենքին, նաև ընկերոջ դատերը։ Եվ նրա կուշտ ու հաչտ հայացքը, անտարբեր նայվածքն ու խոսվածքը թաքցնում են ոչ մի արբուղում չունեցող մի վատթար ոգի, որ հարուցում էր առելություն։

Ավելի շատ Թ. Սարյանն ստեղծել է արհամարհանք հարուցող կերպարներ։ Դա, կարծես, ավելի էր ընդդեմ Ծրա դերասանական խառնվածքին։ Հազիվ թե կլսելի է ասել, թե Ծրա Թադեոս («Ծողոքորթը»), Թափառնիկոսը («Աստամնաբուժի արհեստը»), Արշակ Ռեգլարբիչը («Հին հիվանդություն»), Ալեքսեյ Իվանովիչը («Ծառա»), Միքոնը, արելի մարդիկ են։ Նրանք շատ են դատարկ ու թանձրամիտ, շատ են անհոգ՝ ստեղծելու առարկա դատնալու համար։ Բայի սխալ գործածություն է, երբ Թ. Սարյանի այդ կերպարներին, նույնիսկ Միքոնին, համարել են ստելիս։ Նրա Միքոնը վերջին հաշվով մի խելոք ու կրակ մարդ է. ի՛նչ ատես աշխարհի մարդուն, որ հատարակ խորամանկություն էլ չունի տանական որդու և բնութվամիտ Նատաշայի ձեռքին խաղալիք չդառնալու համար։

Թ. Սարյանի Ալեքսեյ Իվանովիչն էլ, ինչքան էլ բացատական, բայց ատելի կերպար չէր։ Նա շատ է ճարահատյալ, շատ է անզոր հարուցելու համար մի այլ վերաբերմունք, քան արհամարհանքն է։ Մեկ ուրիշի հաշվին ապրելը, ուրիշի ունեցվածքին փարելը Ծրա համար գոյություն պահելու ձևերից ոչ թե մեկն է, այլ միակը։ Նրան զրկելու կիրքը ընկճված մեծ է, որքան ոչինչ չանելու համապարփակ ցանկությունը։ Նա, ինարկե, անկիրթ մարդ չէ, բայց Ծրա գլուխն աշխատելու անընդունակ է այնպես, ինչպես մարմինը։ Այստեղից էլ կտրվի, ինքնահիրության բացակայությունը, որ ակներև էր Ծրա մեջ։ Նրա միտքը ընկճված թույլ է, չարտահայտ զուրկ, որքան պարարտ մկանները, ծույլ պահվածքն ու խոսվածքը, որ հատուկ է կյանքում ոչինչ չանող մարդկանց։

Հարթած մարդում կարելի է ներկայացնել միայն լուրջ խաղով, հիմար մարդում կարելի է անհնարին միայն խելոքի խաղով։ Քիչ դերասաններ կարող էին այնպես անհնարելի ներկայացնել հիմար մարդում, հեգնել մարդկային հիմարությունը, անել «հիմարության փառաբանությունը», ինչպես Թ. Սարյանը։ Այդպիսի դերերում նա ոչ միայն թանձրամարմին էր, այլև թանձրամիտ, ինչպես Թադեոն կամ Թափառնիկոսը։ Հաղթամարմին և տկարամիտ այս մարդիկ ծիծաղելի են հենց այս հակադրությամբ, իրենց մտքի ունեցած սքանչելի կարծիքով, պատահից բիող հաղթականություններով, մեծամտությամբ։ Ինքնահավանությունը ծիծաղելի է, մանավանդ, երբ հակադարձ համեմատական է մարդու տվյալներին,—սա է Թ. Սարյանի այս կերպարների կոմիկականը՝ ամեն անգամ արտահայտված տվյալ անհատի անկարագրի, Ծրա կենցաղի ու կենսագրության ստույգ իմացությամբ։ Թադեոն և Թափառնիկոսը չափ ու տարմամբ անքան բոմբաղին դերասանկերներ էին, բայց և միանգամայն բնական, որովհետև ունեին հոգեբանական հիմք։ Որքան էլ «բարյացակամ» է դերասանը Ծրանց հանդեպ, ավելի ճիշտ՝ հենց դրա շնորհիվ, Ծրանք թողնում են ողորմելի մարդկանց տպավորություն, որոնց հոգսերը նույնքան արհամարհելի են, որքան մանր հրճվանքները, իրենց աչքին միայն նշանակալի երևացող խղճուկ կրքերը։

Դերասանը, կարծես, նպատակադիր ոչինչ չի անում Ծրանց ոչնչացնող բնութագիր տալու համար, «ոչինչ չի անում» Ղաղոյի («Ով ալն կամ նոր Դիոգինես»), Սուրաթովի («Էշի մեկ գոմ»), Գարեգինի («Գեարնան աննշան») կերպարները այնպես դուրեկան ու գրավիչ դարձ-

ձեզու համար Նա «մեղք չունի», իր վերաբերմունքի մեջ ոչ մի տարբերություն չկա, պարզապես նրանք այնպիսի մարդիկ են, որոնք՝ ազատիս Նույն երևույթին («Ծաղրարար» և «Էվ այլն կամ ևս «Ինոպլանետ» մերկազգաստմները քուքարվում էին նույն երևույթին), Ի. Սարյանը Թադևից հետո աննշանակություն էր Նալոչին։ Սա միշ Թիֆլիսի ազնիվ ու իրենատիպ կենցաղավարության մարմնացումն էր՝ ֆլամանդական պարարտ կերպարանքով։

Ավելի ուշ հոգեբանություն էր Ի. Սարյանի Սուրաբովը՝ մարդկային անհամեմատ բարդ երևույթ մարմնացումը։ Պաշտոնացող գնդապետը գոյի և ոգեղեն անկամ չէ։ Երեն Սալոմեի նման բանական կին չունենալու երջանկի գիտակցականը երևույթի պես ներքին վում է կնոջը. չի կարող չնկատել, և նրան մնում է տրտունջի հայացքով հետևել կնոջ արարքներին, որ խորտակում է դատեր՝ Ամանու, բախտը։ Այս հոգևոր վիճակը դերասանն ապրում է այնպիսի արտառուշ անկեղծությամբ, տատանագրով, որ հանդիսատեսը, երբեմն, ավելի կարեկցանքով նայում է նրան, քան Ամանու և Միքայելի դրամային Նիհարած ուշիմ մարդու հանդեպ դատում էր կարեկցանք և կարելի էր կարծել, որ «Հշի մեկ գործում խոսքը վերաբերում է առնչազգ երկու զոհի...

Եթե ճիշտ է, որ Ի. Սարյանն աննմանորած կերպարի հանդեպ ունի բարդագրական, նույնիսկ սիքալիր վերաբերմունք, ապա կարևոր է իմանալ, թե գաղափարական ինչ արդյունքի հասավ դերասանը Բալաբեկի դերը կատարելով, դեր, որ երևի յուրացումն է նրա խաղացանկում և ամենաբարդը նույն դերի բազմաթիվ ուրիշ կատարումներից։

Նախ պիտի պարզաբանվել, թե ո՞ր Բալաբեկի մասին է խոսքը՝ «Անդրյուրի մոտի՞», թե «Փորձառաշտի», որովհետև տարբեր են նրանք և՛ իրենց դրամատուրգիական, և՛ իրենց բնավորական որակ։ Ասենք նաև, որ առաջինն ավելի մոտ էր դերասանի անհատականությանը, մարդկային էությանը նրա մեկնությանը, քան երկրորդը, և իրեն դերասանական արվեստի խոսք՝ ընդհանուր և ավելի ընդհանրալիս։

«Փորձառաշտի» Բալաբեկը վտանգավոր, վնասակար մարդ էր, ուտոպ և առնչի, միևնույն «Անդրյուրի մոտի» Բալաբեկն առնչի չէր, ավելին՝ երբեմն նույնիսկ համակրելի էր։ Նա ավելին էր, քան արվեստի համակրանքը, քան ազգ համակրանքը, որ պետք է ծագեր կատակերգության միակ սրամիտ, միակ ամբողջական, թերևս նաև միակ կենդանի գործող անձի համար։ Այդ համակրանքը ծագում էր ընդհանուր ազգ միակողմանի միտումնական վերաբերմունքի, այդ կերպարի հանդեպ հանդես էր բերել պինսի հեղինակը։

Ի. Սարյանը համաձայն չէր Բալաբեկին տրվող հեղինակային գնահատությանը («Փորձառաշտուհի» համամիտ էր) և դա արտահայտում էր իր խաղով։ Նա չէր ուզում համաձայնել ազգ հեղինակի հետ, որ գլուխը իրեն մի միակ միտումնավոր երևույթ առանում էր գրելիս մի կերպ, թեկուզ և ծաղրանքա միջոցներով, պահող հնարավոր և հնարավոր մի գլուխգործ, իսկ միտումներին՝ կոլտնտեսության ձախողանքից մինչև վերջին գործող անձը, դարձրել էր արտապատկերներ։ Այո, նա կարող է հետևից ծաղել և առել, թե որ ձևերումն է շրջկոմի բարտուղարին վայել և որը՝ կինոմեխանիկին, բայց այդպես նրան տարօրինակ է կյանքը,—բայց տրում էր դերասանը իր խաղով,—նա կարող է և դրում գոյանալ, թննել, առել ամեն բայլափոխի, և այստեղ էլ կյանքի հանգամանքները դեր են խաղացել։ Այս մեկնաբանության շնորհիվ բնականոն Բալաբեկը ինչ-որ կողմերով դառնում էր արտահայտիչը 40-ական թվականների դժվար պայմաններում ապրող կոլտնտեսային գյուղացիության հոգեբանության, այն իրողության, որ առանց թատերագրի հանձնարարության արտահայտում էր դերասանը Ի. Սարյանի Բալաբեկը շատում էր համակրանք, որ նրա արվեստի համակրանքը չէր միայն։ Դրա մասին արտահայտվել է նաև պինսի հեղինակը՝ Ն. Զարյանը. «Ստեղծելով այդ կերպարը, ես ուզեցել եմ ցույց տալ, որ Բալաբեկի նման մարդիկ խանգարում են կոլհոսին, որ այդպիսիները տեղ չպիտի ունենան կոլտնտեսական առողջ ընտանիքում։ Բալաբեկի դերակատարը չպետք է ծիծաղ հարուցի հանուն ծիծաղի։ Ծերպահատարար, արտահատ Ի. Սարյանը, որն օժտված է կոմեդիական մեծ ձիրքով, հանճարեղ կորցնում է չափի զգացումը, կերպարին տալով այնպիսի բնութագրեր, որոնք ոչ մի կերպ չեն առնչվում պինսի այդ պերսոնաժի մասին իմ ըմբռնումը...»[1]։

Հեղինակը միանգամայն իրավացի էր, բայց, կերպարին տալով ուրիշ բնութագրեր, դերասանն էր իրավացին, սա ավելի արդարամիտ էր կերպարի և կյանքի ճշմարտության հանդեպ, քան իրականության մեջ Բալաբեկից բարի բնավորության ոչինչ չտեսնող, բոլոր մանացու մեղքերը Բալաբեկի վրա բարդող հեղինակը, որ չէր ուզում, ավելի շատ չէր կարող

[1] Ն. Զարյան, Թադևոս Սարյան, 1964, էջ 102—103։

1947-ին ամբողջ ճշմարտությունն ասել, բայց, դերի սահմաններում, դերասանը կամենում և կարողանում էր ասել։

Կոլտնտեսության նախագահի «Բալաբինկ» նախատակած կանչին ի պատասխան ինքնատիպ ելքը տալիս «Էհա՛ չանե» Թ. Սարյանի ամեն մի «էհա՛ չանե»-ն արտահայտում էր ոչ միայն բծնանք, այլև երկյուղ, աչքը վախեցած գյուղացու հոգեբանություն։ Եվ հաճախում էր ոչ թե «ծիծաղ հանում ծիծաղից», ինչպես նկատում էր Ռեյնակը, այլ կարեկցանքի ծիծաղ։

Եվ այն վիճակներն էլ, երբ Բալաբինկն առանց աչքը ճպելու քանաարկություններ է անում (ըստ որում՝ շա՞տ պարզամիտ ու թափանցիկ), աստումուտ փչում ամեն քայլափոխի՝ Թ. Սարյանն անց էր կացնում հանճարի տալով, իբրև ինքնապաշտպանության անվնաս, զավեշտական փորձեր՝ հարուցնելով Շոյնպիսի լիաթոք, քաղ-քաղ ու ծիծաղ՝ և դարձյալ ոչ թե հանում ծիծաղի, այլ հանում ինքնապաշտպանության։

Եվ այն հանգամանքն էլ, որ Բալաբինկը վերջում հարսանիք է գալիս գողացած գորգեր ծախ տերերով՝ այնքան է չհիմնավորված, որ դերասանն անց էր կացնում իբրև չհասկացված բյուրեղացության՝ ազատել նա մերժելով հեղինակի ըմբռնումն իր կերպարի մասին։

Եթե ճիշտ է այն միտքը, որ Ճշմարիտ դերասանը սկզբունքով չի տարբերվում գրողից, դերի միջոցով անմիջապես դիմում է կյանքին և արդեն խոսում իր ամենից, ապա սա հենց այդ դեպքն էր։

Բալաբինկի դրամատուրգիական և բեմական կերպարների միջև եղած տարբերությունը յատներադիտության մեջ ամենևին չմնաց։ Դերասանի ստեղծագործությանը նվիրված հետազոտության հեղինակը գրել է. «Ստացվածքով Բալաբինկի դերը, Սարյանն ամենից առաջ քաղաց այդ կերպարը ազատել սոսկ քրեական հանցագործին տազակած բնութագծերից, մեկնաբանել ու մերկացնել նրան իբրև գեղարվեստական տիպ»[1]։

«Ակրոպոլի մոտ» նկարչացման մեջ Թ. Սարյանի Բալաբինկը ոչ թե հիմար, այլ հիմար ձևացող մարդ էր, ապշող համար հիմարի, իրեն համար խելոքիս վարքագիծ, որ նրա ինքնապաշտպանության բնազդի, դառն կենսափորձի թելադրանքն էր։ Ամենավորած կերպարը հասկանալու մշտական ճախտիրությամբ դերասանը նկարչացրեց Բալաբինկին, և ինչ նկարել էր նրա մեջ՝ նկարում էր, ինչ նկարի չէր՝ չէր նկարում։ Եվ նա ինչքան էլ բացատրել, ինչ-որ չափով նաև արդարացրել էր Բալաբինկի վարքագիծը՝ ամեն ոք իրեն վիրավորված կզգար, եթե իրեն նրա՝ առանց աչք ճպելու ստող, գլուխ պահող, քծնող այդ մարդու ամուսնով կդնեին։ Եվ կյանքում այդպես էլ լինում էր։ Դերասանն ամեն ինչ բացատրում էր, հոգեբանորեն հիմնավորում և մի տեղ այդ անաչառ բացատրությունը հանգեցնում էր արդարացման, մեկ առիթ՝ ոչ։

Բացատրելն ու արդարացնելը նույն բանը չեն։ Ոչ պակաս անաչառ, ոչ պակաս խնամքով նա բացատրում էր և «Փորմայաշտիթ» Բալաբինկի հոգեբանությունը, բայց դա հանգեցնում էր դատապարտման։ Այս պիեսում դերասանը վեճ չուներ հեղինակի հետ, որովհետև նա այստեղ շատ ավելի մոտ էր կյանքի ճշմարտությանը (ընդունենք, որ սա արդեն 1953-ին գրված գործ է), բոլոր մեղքերը մի Բալաբինկի վրա չի բարդվում, Բալաբինկի մեղքերն էլ ոչ թե բացատրվում են, այլ հիմնավորվում հանգամանքներով և գործողության զարգացումով։ Այստեղ արդեն Բալաբինկին համակրելի կարող էր համարել նա, ով չէր տարբերում կերպարի գեղագիտական գրավչությունը բարոյականից։ Համակրելին այստեղ անհնավորման արվեստն էր, որովհետև դա Թ. Սարյանի արվեստն էր, բայց ընդ ոչ այն Բալաբինկը, որ ոչ միայն գլուխ է պահում, այլև որոգայթ է լարում ազնիվ մարդկանց դեմ, ոչ թե պաշտպանվում է, այլ հարձակվում, ոչ թե սեփական հոգևակտոր է մշակում, այլ խոսում է հանրային հոգի արդյունքը։ Սրանք էական տարբերություններ էին դերասանի աչքին։ Ու եթե, նրա կատարմամբ, այն Բալաբինկը քծնում էր երկյուղով, ապա սա քծնում է սպառնալիքով։ Դերասանի ինտոնացիան այս դերում որոշակի էր և ոչ հայցական, խնդրելիս էլ սպառնալիք կար խոսքի տակին, նա գիտեր, որ ինքն անհրաժեշտ է, քանի դեռ ուժեր է իր հանգավոր կապը տնտեսության դեկավարի հետ։ Ավելին՝ նա կարծում էր, և ոչ իզուր, որ այդ դեկավարն էլ իր քոսը մեջ է։

Սա ուրիշ ժամանակի, ուրիշ հոգեբանության կերպար էր և՛ պիեսում, և՛ նկարչացման մեջ։ Թ. Սարյանը խոսում էր այս տարբերությունների իրական զգացողությամբ։

Իհարկե, այս կերպարներն ունեին ընդհանրություններ, և դրա պատճառը այն չէր միայն, որ երկուսն էլ Բալաբինկն են՝ դերի և նրա խոսքի համանման երանգներով։ Թ. Սարյանի հա-

[1] Նույն տեղում, էջ 99—100։

մար առնաւարական աննշան բան էր վերափոխվել աննճանաչելիության տառիճան ներքան շեշտված է նրա արտիստական կերպարանքը՝ մեծամարմին ու գանդաղաշարժ, աչքերի թեթևությունը՝ նրա հումորը՝ միամիտ խորամանկությունն և խորամանկ միամտությունն ճանկարտությունը, դինջ հումորը, աչքերի փոքրիկակ է նրա ձայնը՝ մշտապես ցածր տեմբրով, խոսքի անհետևողականությունն, որ նա շատ չէր կարող վերափոխվել ոչ միայն բեմում և էկրանում, այլև առիթով հանդես գալիս նրա դերասանական աննահատականությունը՝ ժամանակ էր առանձ հատկանիշ։

Պատահից էլ նրա խոսքի միօրինակությունը, որ կարող է և թերություն համարվել, եթե դերասանն ամեն մի առանձին դեպքում չլիներ ճանդուղիչ և բնական, չհասներ հոգեբանական կարևի էր ճանել նրա մերկացրած կերպարանքին և վստահորեն դասել նրանք կենսագրության մասին, կամ՝ օրինակ, որ Բալաբանկն իսպառ անկիրթ մարդ է, իսկ Ակիմով Խվաստովիչն ունի հիմնավոր, առնձ՝ գիտնականական կրթություն։ Նույնպիսի անհամապատասխանություն կերպարի կենցաղավարության, հագուստ-կապարատի մեջ Քինելորակում ճանդգեստի խառնուրդով հագնված Բալաբանկի վրա նրա շորերը խաղում էին պարծան, ինչպես Արշակ Բեզյարիչի մակինտոշը, ինչպես Սորմաչի տղայած վերնաշապիկը։ Ակիմով Խվաստովիչի ծղոտե գլխարկը։ Թվում է՝ այս և այլ կենցաղային մանրամասնության կատարումը, բանաձրացումը պիտի ծանրաբեռներ դերասանի խաղը, բայց այդպես չէր լինում, քանի որ դրանք արվեստի միջով անցած մանրամասներ էին։ Եվ այդ խաղը, մշտապես վառան, անսպասելի լինելով, նաև հրաշալտական էր, հրաշալտական ոչ միայն այն պատճառով, որ Թ. Սարյանը կարող էր միանալի երգել ու ճվագել, այլ անձնավորման բնույթով, ոիթմային ամբողջական ընթացքով։

Եվ կատակերգակի իր շոայլ ձիրքով, անդիմադրելի հումորով, մարդկային էության անվախան բացատրությամբ Թ. Սարյանն ունեցավ իր տեղը մեր նոպատևարելական դերասանական արվեստում։

ԴԱՎԻԹ ՄԱԼՅԱՆ

Դերասանական ճակատագրերը տարբեր են լինում։ Ամեն դերասան չէ, որ առանձ հասպազնելու գտնում է իրեն, իր ձիրքը զարգացնելու առավել ճանապարհներ։ Լինում են պատահական դժվար ճակատագրեր, երբ դերասանը երկար ժամանակ չի ճանաչում իր իսկական ձիրքը և, որ ավելի վատ է, չեն ճանաչում նրա ձիրքը տնօրինող անձնավորները՝ մինչև որ ընկերպաններում են պատեհ առիթներ տեսնելու նրան որևէ մի կողմից և հատկանալու, որ մենք դա էր այս կամ այն դերասանի իսկական բաժինը։ Բայց երբ այդ առիթները չեն ուշանում այլևս անհարկավոր դառնալու չափ։

Ահա այդպիսի ճակատագիր վիճակվեց Դավիթ Մալյանին։ Թեև բեմ ելնելուց ի վեր նա իսկույնչ է առաջին հայացքից շատ շահեկան դիրքեր, բայց մենք այդ դերերը նրան վերագրելիս չպատրաստի հերոսին ամպագրվեն, դերերի հաջողության՝ փակագծի տակ պահելով խորքում ունեցածը։

Դա ուներ իր պատճառները, որ պիտի որոնել նրա դերասանական կենսագրության մեջ։

Թեև ու ապահով չի նկել Դավիթ Մալյանի պատանեկությունը և վաղ երիտասարդությունը։ Ծնվել է 1904-ին Ջաբաթալա քաղաքում (ծնողները սեղում են պատմական Գեղարդ գավառից)։ Նախնական կրթությունը ստացել է ծննդավայրի ծխական դպրոցում, որ կիսատ է թողել, որովհետև 1918-ին ընտանիքը, թողնելով Աղբրիջանը, հաստատվում է Վրաստանի Թելավ քաղաքում։ Անապահով ընտանիքի զավակը ստիպված է լինում անել ամեն աշխատանք, որ կարող էր թեթևացնել տան նյութական վիճակը։ Այստեղ նրան ոչ ուներ պատահին գտնում է նկարչին, ինչպես և վրացական սիրողական թատերախմբերի հետ հանդես գալու հնարավորություն։ Մասնագիտական կրթություն Մալյանին վիճակվում է ստանալ Թիֆլիսի Հայկական դրամատիկական ստուդիայում, Ա. Բուրջալյանի և Սա. Բախշունակյանի դեկավարությամբ (1924)։ Մի կարճ ժամանակ Երևանի Առաջին պետթատրոնում լինելուց հետո երիտասարդ դերասանը աշխատանքի է անցնում Թիֆլիսի Հայ դրամայում։

1929—1930 թատերաշրջանում Մալյանն աշխատել է Լենինականի դրամատիկական թատրոնում՝ խաղացել է հերոսներ. Ժաղով («Ընկամտավոր պաշտոն»), Նևսկատովիչին («Անտառ»), որոնք ունեցել են արժանի հաջողություն։ Այ՝ոհետև՝ երկու թատերաշրջան Երևանի Բանվորական թատրոնում, պատեղ էլ՝ հերոսներ, ինչ Արշինակի («Երկնչինակու հար-

սանիքը»)։ Դրանից հետո դերասանը տեղափոխվում է Հալիֆեն (այս շրջանին է վերաբերում նրան լայն ճանաչում բերած կինոկերպարներից լավագույնը՝ «Պեպո» կինոնկարի Կակուշին)։ 1937-ին Մալյանը վերջնական հանդրվան գտավ Սունդուկյանի անվան թատրոնում իրեն մի դերասան, որ «ժամանակի ոգին» էր դրական հերոսների դերերում, հանդիսատեսի կողմից ճիր-վել, իսկ քննադատության կողմից ընդունվել վերապահությամբ։

Այդպես Մալյանը հանդես եկավ գրեթե մի տասնամյակ, մինչև որ, չկորցնելով հանդի-սատեսի մշտական համակրանքը, դերակատարումների մի շրջադում հայտնաբերեց հատկա-նիշեներ, որ ըստ արժանվույն գնահատվեցին և՛ դերասանական աշխարհում, և՛ քննադա-տության մեջ։

Մինչ այդ Մալյանը քաշեց այն, ինչ սովորաբար վիճակվում է արտաքին լավ տվյալներ ունեցող դերասաններին, որ քիչ չանք են թափում և առատ վարձատրվում, թեև այդ հատկութ-յունը աննշան է նրա արվեստի մեջ, ինչպես գրված էր «Անհատի արաշտամունքի» ծաղկման տարիներն էին, երբ գրականության, նկարչության, նաև թատրոնի մեջ արժան էր գտնում ան-սխալական, աննմտորում, կեղծածքային հերոսի պատկան, հերոս՝ ավելի շուտ շրջապատի վերաբերմունքի շնորհիվ, քան անհատական արժանիքների։ Դերասանը այդ պայմաններում դառնում էր մյուսների, ամենից առաջ թատերագիրների մեղքերի քավության նոխազը։ Այդ մեղքերը դառնորեն քավողներից մեկը եղավ Դավիթ Մալյանը՝ 1938-ի Միքայելյանից («Կա-պուտան») ի վեր՝ ավելի քան մի տասնամյակ։

Իհարկե, ասել, թե այդ ժամանակաշրջանում գնահատելի ոչինչ չեղավ դերասանի ստեղծագործության, մինչև իսկ հիշյալ դերակատարումների մեջ, կլիներ սխալ և անարդար։ Այնտեղ, ուր հերոսի կամքի, համոզման ուժը ոչ թե նրան վերագրվող հատկություն էին, այլ հոգեբանություն, Մալյանի խաղը առանում էր կենսական հավատոիություն և համոզչություն։ Դ. Մալյանի պաթոսը, որ ալեքաց հանախ ինչում էր առանց հոգեբանական ներքին համար-ժության, պատերազմական շրջանի աննճավորումներում ինչից ուժգին ու վարակիչ։ Այդպիսին էին Վանիա Դավիդովը («Ընկերական կուտուզով», 1942) և մանավանդ գնդապետ Օգնևը («Ճերոնա», 1942), որ բեմական հրապարակախոսության մի լավ օրինակ էր, ինչպես հետա-գայում եղած նույն արտիստի Հարրի Սմիտը («Ռուսական հարց», 1947) և Միքայել Նալ-բանդյանը (Համաձայն պիեսում, 1952)։ Բայց այն պիեսներում, որ աներկմիտ հրապարակա-խոսությանը փոխարինում էր հոգեբանական կերպար ստեղծելու խնդիրը կամ ավելի շուտ դրա հավակնությունը՝ դերասանը դատապարտվում էր դրամատուրգիական կատարման ցածր մակարդակին։ Ճիշտ է, սրանց մահին էլ ասվել են դրվատական խոսքեր, բայց դրանք քնավ էլ արտիստական հաղթության վկայություններ չէին։ Օատ է նշվել նրա այս կամ այն աննշան-ավորման գույն և համեստ լինելը, բայց հանախ զսպելու քան չի եղել կերպարում կամ գեթ անհամեստ լինելու հնարավորությունը... Հենց նոպատերազմյան տարիներին էլ Մալյանի ներկայացրած մի շարք կերպարներ (Շիրանով՝ «Մեծ ուժ», Մակեև՝ «Ծառ ստվեր», Ավալ-յան՝ «Բարձունքներուն», Տիգրան՝ «Խիզախում» և այլն) բնմի վրա նույնպիսի պահանջներ էին, ինչ էին պիեսներում։ Սրանց մեջ չէ, որ Մալյանն առաց իր խոսքը իրեն դերասան։

Մալյան-ստեղծագործողը բացվեց այն դերերում, որոնք հետաքրքրական էին նրա ներաշխարհի ամ-ենաէականի մեզացած խորքերը, այնտեղից դուրս բերին և՛ նրա թեման, և՛ դրա արտահայտ-ման միջոցները։

Դերասանն իր խոսքը կարող է ասել այն դերերով, որ նրան վիճակվում է խաղալ, ավելի շիշտ՝ այն դերերով, որ բախտավոր զուգադիպումով համընկնում են նրա ներքին թեմային։ Ի բնե չպահանջող, իր արտիստական բախտի ոնժիտորական տնօրինության հետ հաշտ՝ Մալ-յանը չպահանջեց ու չնվաճեց այդպիսի դերեր։ Բայց երբ ի դեմս նրա տեսան ոչ միայն հերոսի մշտական դերակատարի, այլև խարակտերային ուժեղ դերասանի՝ այդ դերերը իրար հետևից նկան նույնպիսի բախտավոր զուգադիպությամբ, ինչպես մինչ այդ հետ էին պահվում նրանից։

Դավիթ Մալյանի այդ դերերից են Թուլյանը («Սպասնված աղավնի», 1944), Պարտոնովը («Անօժիտը», 1946), Լոպախինը («Բալենու այգին», 1951), Կաբանինը («Կենդանի դիակ», 1951), Շեպուռնոյը («Արևի զավակները», 1953), Սմբատը («Գառան», 1959)։

Դերասանն ուշի-ուշով գննեց դժվար վիճակի առաջ կանգնած ներաշխարհն այն մարդու, որ հաշվի է նստում կամ՝ բարոյական ներքին ուժ չի գտնում հաշվի նստելու հանգամանքնե-րի ստիպումով գլուխ բարձրացրած խղճի հետ։ Երկու դեպքում էլ դժվարությամբ, ներքին ցավով։ Կկարողանա՞ մարդը խեղդել խղճի ձայնը, թե ոչ՝ դա էլ կորոշի նրա բարոյական, գույն և բովանդակ մարդկային նկարագիրը։

Եթե Թուպալը («Սպանված աղավնին») կամ Պարատովը («Անօթիությո») խոյի մեռ ոսկեքան մեծամարտը շահում են առանց գործը բարդացնելու, ապա Կարինեին, Լոպախինը, Սիմբատը թեմից մեռանում են մեծամարտը չավարտած, իսկ Ալպրամոլը ևչը գտնում է ինքնասպանության մեջ։ Գիրքն ոչ մեկը Մալյանի այդ մերոսներից թույլ անհատ չէ, պլաստիկ ու տարբեր չէր լինի նրանը պատկերը, եթե չէր լինի շուշափված բարդական խնդիրը։ Եվ Մալյանն այս դեպքում երևան իրեն կերպարի զգացմունքներով խոր, կրկնակ տանջահիմնական խոր ապրող դերասան։ Նրա արվեստի մեռամ ու ինտուիտիան էլ, որ ազատ չէին արհեստականությունից ու քանդատված լինելուց, ձևոք բերին ջերմություն, բնականի մեռակը ճշմարտացի ապրումը հագեցրեց Մալյանի պատկերը, պլաստիկա մաղորդեց բնականի կերպարանքին ու շարժմանը։ Միշտ է, սրանց մեջ էլ Մալյանի խոսքն ու շարժումը սահուն և ճկուն չէին, բայց արդեն ընկալվում էին ոչ իրեն անջատկալի հատկանիշներ, որոշներն ունեին գեղարվեստական արդարացում, ընկալվում էին իրեն զարգացության մեջ, մանավանդ, որ այս դեպքում արդեն կար դպիր բան։ Եվ դերասանը չէր թեթևացնում դերի պատճառված խնդիրը, այլ ձգտում էր ճշմարտալոր բարդության մուլինակ այն դնագրում, երբ կարող էր սիալ հանգարվել, դառնալ կշտամբանքի առարկա։ Այսպես, դերասանը չթեթևացրեց մինչև իսկ ազնիվի մի առանձին գործարքը իր խոյի մեռ, ինչպիսին Թուպալն է Եղած քննադատներ, որ գա համարելին մեկնաբանության սխալ, դատապարտման արժանի կերպարի յուրովի մարդագործում չնկատելով, որ դերասանը ուզում է խուսափել իր վերաբերմունքը ցուցադրելուց։ Բարեմոգի, կատարեանը, հանդուգն Թուպալը չուներ երջվյալ տառապանքի վանող կերպարանքը։ Տառապանքը դիմակ չէ, այլ էության,—բացատրում է դերասանը,—իսկ այդ էությունն էլ ի րեև չէ։ Թուպալին դատապարտելու ամենատարած և հիմնավոր միջոցը Մալյանը համարում էր ոչ թե անբարոյության ցուցադրումը,—սա ամենից հեշտն էր,—այլ թողարկումը՝ այն արատաբանության, որ հարբած մարդը ոչ թե ցուցադրում, այլ թողարկում է հարբած լինելը, ջանում է ուրիշ քաղեր Դերասանն ուզում էր բացատրել, թե ի՞նչ տանի է տառապանք, ընկած մարդ։ Իսկ դրա համար պետք էր ցույց տալ ոչ թե խիղճ չունեցող, այլ խղճի մեռ գործարք կնքող մարդու։ Սա էր կերպարի դերասանական ըմբռնումը, որ և իրագործում էր բեմի վրա։

Այս Թուպալը առաջին վախենում է հատուցումից և ամենից էլ ուրվում Սառայի վշտալի պատմությունը լսելիս։ Սրան ծառ չէր և կարեկցանքի զգացումը։ Բայց ո՛չ այդ, ո՛չ էլ միւս պարագան չէին արդարացնում կերպարը, բոլորովին հակառակը։ Վերջին ակտում, ներկայացման ֆինալում, Թուպալը երևում է մտածկոտ, տրտում, գլխիկոր։ Սառայի դրաման, որի պատճառը ինքը Թուպալն է, ճնշում, խեղդացնում է նրան։ Ոչ մի անհոգությունն արիչի ոգևի վրա կատարվել չի կարող, ոչ մի երջանկություն՝ արիչի դիրքախոսության վրա։ Նրբորեն, բայց և բանականաչափ ակնկալ Մալյանը ցույց էր տալիս, որ տարրալի է իր մերոսի անհանգստությունը, վատ քողարկված մի անհանգստություն ուտում է նրա ոգին։ Այս մարդը, երևի, երբեք բանականոր լինել չի կարող։ Կերպարի ազատման մեկնաբանության դատահարաչնականն սակայն բննադատության մեջ նկատիք եղավ, թե Մալյանի գործած հանճարեղն սխալն այն է, որ նա խաղում էր առանց որոշակի վերաբերմունքի դեպի կերպարը»։ Միևնոյն ան մեկն էր այն առաջին դիտերից, որ դերասանը խաղաց առանց վերաբերմունքի մերկատարանոց ցուցադրման, առանց կանխանկալ դատապարտման կամ արդարացման, կերպարի ոգեբանության զգացողությամբ՝ ներկայացնելով,—սակայն իմաստասիր, քան մերկ դատապարտող,—թողնելով դիտողին։

Գոյն մարկ չլիներ այս դերակատարմանն ազդան ուշադրություն դարձնել, եթե այս թեման և խաղի այս ոճը դերասանը հետագա տարիներին չիմոգացներ։

Երկու տարի անց, 1946-ին, բեմի վրա երևաց նրա Պարատովը։ Նույնպես մեղավոր մի ոգի, արիչների ոգևների վրա սեփական անհանգստությունը մեռնող մարդ։ Մալյանն այս դեպք խաղում էր թափով, արտիստական ոգևորությամբ և առնչում ցնցում, հավատի դերապատկեր ճշմարիտ ոտանական գեղեցկության մի տղամարդ, որի ամեն մի շարժումը, խոսքը, հայացքը մատնում էր տիրական, հանդուգն, մոգեիչ մի խառնվածքը։ Վա՛յ նրան ով կկանգնի նրա ճանապարհին։ Ամա գիտեց, որ իր երեսնի սիրուհուն՝ Լարիսային, նրա մարտանիկան հանգեցից փախցնել Վրզգայի կոչիններից մեկը խնջույքի ու զվարճության Լարիսան վարանում է միայն մի պահ. նա դեռ սիրում է Պարատովին և բնավ չի սիրում ամուսնուն, որպեսզի չանի այդ քայլը, իսկ նա չի վարանում ընդունել կանացի այդ զոհաբերությունը ևս։ Նա սովորական բան է նրա համար, բայց այդ սովորականի մեջ կա մի առկայծում, հանում. որի մեռ

[1] Ա. Աբրահամյան, Դավիթ Մալյան, 1957, էջ 65։

Մալլանը խաղում էր այդ դերը։ Գալիս է այն պահը, երբ Պարտատուն պիտի ասի աննժիտ աղջկան, որ իր կյանքը չի կարող կապել նրա հետ։ Մալլանի հերոսն այդ անում է այնպիսի սառնության, խորին ափսոսանքով, ինչպես կարող էր անել ամբողջ հոգով սիրող տղամարդը։

Այո՛, նա սիրում է Լարիսային, բայց չի կարող ամուսնանալ աննժիտ աղջկա հետ։ Նրան պետք է ոչ թե սիրած կին, այլ ուժեղ կին։ Այս աշխարհում ամեն ինչ առումախի առարկա է։ Նաև սերը։ Նաև այնպիսի ուժգին սերը, որ տածում է Լարիսան Պարտատուի և նույնիսկ Պարատուովը՝ Լարիսայի հանդեպ։ Այս զգացումը Մալլանն արտահայտում է անտարանելի ուժգին, այնպես, որ մի պահ ստացվում է այն տպավորությունը, թե դրամի իշխանությանը զոհվում է ոչ միայն աննժիտը՝ Լարիսան, այլև Պարատուովը։ Իհարկե, նա այն մարդը չէ, որ սերը թանկ գնահատի դրամից, բայց այն տառապանքը, որով նա պոկվում է իր սիրուց, ներքին պայքարն առում է, որ այս մարդը այնքա՛ն էլ չի լինի։ Բարեկեցությունը կարող է, բայց երջանկությունը չի կարող ստեղծվել ուրիշի բախտի խորտակման հաշվին։

Պարատուովի մեջ այսօրինակ ներքին պայքար հայտնաբերող դերասանը պետք է ներքին արդարացում գտներ նաև Վիկտոր Կարենինի («Կենդանի դիակ») մեջ։ Սա այն մարդն էր, որ ի վերջո կյանքը կապում է Ֆյոդոր Պրոտասովի լքած կնոջ հետ՝ նախապես ջանալով, որ նա վերադառնա ընտանեկան հարկի տակ։ Մալլանի Կարենինն այդ անում է առանց երեսպաշտության։ Այս մարդն արիատուրատ է ոտից գլուխ, պահվածքով, խոսվածքով, հոգուժ-ների արտահայտման խորին զգացվածությամբ։ Երբ Լիզայի խնդրանքով նա գնում է գնչուների ընկերակցությամբ իրեն գինարբուքի տված Ձեռյա Պրոտասովին ընտանիք վերադարձնելու՝ Կարենինի դեմքն արտահայտում էր հաղիվ նշմարելի շփոթմունք։ Չափազանց քիչ բան է կարդացվում մշտապես զուսպ, գրկաթ քարացած այդ դեմքի վրա, որպեսզի աննկատ մնա այդ շփոթմունքը։ Սա ավելին էր, քան դատարկված մարդու շփոթությունը իր ճամար անսովոր միջավայրում։ Դա ներքին խռովքն էր այն օրինապահ մարդու, որին վիճակվել էր խաղալ մի շատ փափուկ դեր՝ ընտանիքի գիրկը վերադարձնել Պրոտասովին նրա իսկ կնոջ հանձնարարությամբ, այն կնոջ, որի հանդեպ ինքն անտարբեր չէ, գուցե և մտերմություն ունի հետը, իհարկե, պարկեշտության խստիվ սահմաններում։

Պարզ էր մի բան. Մալլանի Կարենինն իրեն լավ չէր զգում, թեև Պրոտասովի վերմումը պիտի ուրախացներ նրան։ Ու երբ Պրոտասովի կնոջ ինքնասպանությունից, ապա և նրա հայտնվելուց հետո Կարենինը Լիզայի հետ,—արդեն իրրև նրա ամուսինը,—գալիս էր դատարան՝ նրա մշտապես քարացած դիմագծերը մատնում էին խորին տառապանք։ Տառապանքն այն գիտակցության, որ ուրիշի դժբախտության վրա երջանկություն կառուցել չի լինի։ Սա ոչ միայն դրամայի պատճառն է, այլև դերասանի խաղն էր։ Այս Կարենինը հաղիվ թե երջանիկ լիներ, եթե նույնիսկ Ֆյոդորը, այդպես անսպասելի, չհայտնվեր նրա ճանապարհին։

Մալլանը լիակատար բացահայտումների դերասան չէ, նրա ուժը արտահայտչական միջոցների ժլատության մեջ է և ոչ չոպպության։ Երբ Մալլանը շոյլ է միջոցների մեջ՝ աղքատ է երևում (ա՞յս է ամբողջը), երբ ժլատ՝ հարուստ է երևում (դեռ էլի ինչքա՜ն կա)։ Դրան համապատասխան էլ, երբ շատ բան է ուզում ասել կերպարի մասին՝ այդ «շատը» քիչ է երևում, իսկ երբ ասում է քիչը՝ այդ «քիչը» ենթադրել է տալիս շատը։ Դրա ակներև ապացույցներն են Ձեռյուռնոյը («Անդնի զավակները») և Լոպախինը («Բալենու պտղի»)։

Մ. Գորկին «Անդնի զավակներում» արժանծում է մտավորական մարդու և ժողովրդի փոխհարաբերության խնդիրը։ Պրոտասովը, որ անհան գլխավոր հերոսն է, դրա կրողն է, որին աղքեթեր զարգանում է և Ձեռյուռնոյի թեման, իրրև նույն խնդրի մեկ ուրիշ դրսևորում։ Սա էլ մի անհատ է, որին իր հասարակությունից բաժանում է անհագին մի վիհ։ Սա մի գթասատ սիրտ է՝ միջավայրին պետք չի այդպիսի սիրտ, նա տենչում է մենագործության՝ միջավայրին պետք չէ նման տենչանք, նա ուզում է արտաքոց ու մտերիմ լինել՝ միջավայրը չի ուզում։ Դավիթ Մալլանն իր խաղով ապացուցում էր, թե ինչու և ինչպես այդ գթասատ, սիրող, մտերիմ հոգին պետք է լիներ մռայլ, քչախոս, ծանր։ Սա հակասություն է, բայց հակասությունը բացատրվում էր անհատի ու միջավայրի հակասությամբ։ Եվ բեմի վրա երևում էր մի մարդ, որ կարող էր հենվել բազրիքին ու երկար-երկար նայել մի կետի, ոչինչ չտեսնող հայացքով մեռնել անզուդարձին ու երբեմն միայն ասել մի քանի բառ։ Այդ ծանր ոիթմը, թաքնոտ հայացքը, դժվար արտաբերվող մի քանի բառը թաքցնում էին մի խորունկ հոգի, փականքի տակ դրված հուժկու խռովք։ Երբ բեմական մեծ պատուհանի մեջ հնչում էին Ձեռյուռնոյի մի քանի բառը՝ երևում էր, թե դեռ ինչքա՜ն բան ունի ասելու այդ քչախոս մարդը։ Երբ շարժվում

էր ծույլ ու դանդաղ՝ երևում էր, թե ինչքան քաշ կուզենար անել նա։ Երբ մի քանի խոզ էր տանում Լիզային՝ երևում էր, թե ինչքան խորն է սիրում այդ կնոջը։

Դերասանն իր նախասիրած թեման զարգացրեց նաև Լոպախինի մեջ («Բալենու այգին»), թեև, ճակատագրի, սա իրադրության մեջ իշխողն է, դրությամբ տերն է ողջ իմաստներով։ Լոպախինը է տիրանում անձնվաճած ազնվականների բալենու այգուն, Լոպախինը է երկնվա ճորտի զավակը, հարստացը. Լոպախինն է, որ կարող է առաջարկություն անել Վարյային, որի հանդեպ անտարբեր չէ, կարող է և չանել։ Եվ այս մերթում Դ. Մալյանը բերեց իր թեմայի ելուրդը, մենկնաբանեց այդ թեմայի տեսանկյունից։ Պլերնչական կոպտությամբ և պլեբեյական գեղեցկությամբ մի տղամարդ, որ արդ, կոպտորեն շիտակ պահվածքով տարբերվում էր նրբագեղ բարքերի ազնվականական միջավայրից։ Նրա մեջ խոսում էր նրկու զգացումը, որ դերասանը հիանալի համադրում էր կերպարում. մեկ այն հրճվանքը, որ իսկը՝ ելույթ այս կալվածքում ճորտության արած երկոտյի թողը, ազատ խոշոր գործատեր է դարձել ու տիրանում է այդտեղ և մեկ էլ՝ կարեկցանքի զգացումը այդտ տների համեմատ, որ լավ, բայց անօգնական մարդիկ են և ճոճարտեղծած զիջում են իրենք տեղը Հաչքողի, տիրապետի կարեկցանքն ու խիղճը։ Ուրախ է, որ հաղթում է, բայց և խիղճն անհանգիստ է։ Հարկավոր է, որ նա մի քիչ ճարբած լինի հրճվանքը չթաքցնելու համար. տարակուսիչ էր Մալյանի Լոպախինը, երբ գործարքը կնքելուց հետո ներս էր ընկնում երջանկությամբ, ակամա ջարդում ճրագասեղանի սափորը, մի պահ շփոթվում և հետո անհարմար դրությունից դուրս գալու նրբ գտնում գոչելով. «Ի՞նչ է... բոլորը ի՞նչ է»։ Այո, նրանն է իրավունքը, կուզենա տանի ինչ կրիչի ու կջարդի։ Բայց և դերասանի մեջ խոսում էր անհարմարության զգացում։ Ոչ թե փշրված սափորի, այլ այն բանի համար, որ այդքան մեծ էր իր իրավունքը։ Հետո ինչ-որ անկյունում կարծես կուզենար, որ ինքն այդ իրավունքը չունենար։ Կերպարի այս ներքին բարդությունը նրան դարձնում է ճշմարիտ չնիուլյան կերպար՝ մնալով դերասանի նախասիրած՝ մարդն ու իր խիղճը թեմայի ոլորտում։

Նույնը՝ Սմբատի դերակատարման մեջ, որ ամրողջովին այդ թեմայի արտահայտումն էր խղճի հետ առաջին գործարքը Սմբատը կնքում է պնտեղ, երբ մի կողմ դնելով երկրների այնիվ համոզմունքները՝ դառնում է տերն այն ունեցվածքի, որ մարդը կուտակել է մոլ ճանապարհով։ Եթե այդ առաջին գործարքի դժվարությունը դերասանը ցույց էր տալիս համեմատաբար աննայն (սա ոչ այնքան դերակատարման թույլ կողմն էր, որքան վեպի բնականացման), ապա գործողության հետագա զարգացման մեջ նա ներսի հոգ միջավայրի հետ հաշտվելու, ավելի ճիշտ՝ չհաշտվելու ընթացքը արտահայտում էր այնպիսի խորությամբ, այնպիսի տանջալի ապրումներով, որ լիուլի հատուցում էր կորստյան։ Այնքան ակամա, ինչպես նա ծառանկից էր գալա-ընթիքի «հարուստների տվարճությանը», այնպես ցավալին, ինչպես նա հետևում էր քրոջ՝ Մարթայի, և եղբոր՝ Միքայելի, արարքներին՝ կարող էր հետևել ներքին դժվար պայքար ապրող մարդը։ Սա մի մարդ է, որ ուզում է հաշտեցնել անհնաշտելին՝ արդարությունն պատկերացումը իր մերկա վիճակի հետ։ Մարդ, որ վիճակի ներքին արդյունքների մեջ էր Ապարդյուն որոնումներին։ Նա հասկանում է, որ դա իրոք այդպես է։

Դավիթ Մալյանը մի դերասան է, որ չի սիրում իր հերոսի ներաշխարհը մերկացնել։ Ամեն շուռ, միևնույնիսկ նրա ցույց տված ներաշխարհն ավելի ադյուսա է երևում, քան երբ փոխանցի տակ էր։ Բայց կան դեպքեր, երբ դերասանի արտիստիզմը բնավ չի աղբատացնում նրան։ Այն դեպքերը, երբ դերասանի նշմարելի կաշկանդվածությունը, որ նա ոգի ի բեն, ճանաչում է կերպարի կաշկանդվածությանը։ Ավելին՝ սա դառնում է անհետևողական արտահայտության Այդպես է Մալյանի Սմբատը, երբ ոգին ծվատող հանգամանքներից ելք չգտնելով գլուխ է հարքած, «...Միայն մի՛ զգացում է արմատակա՛ծ, անկե՛րծ, բնածի՛ն և անջնելի—հասարությունը։ Հետո՞ւ Ցնծագին պաշտամունքներ, պետք է հետևո՞ւ լինել։ Սա դերի ոչ միայն ամենաբարձր առված խոսքն էր, այլև հերոսի ներքին պայքարի վերին արտահայտությունը։

Թեմայի ավելի ցածր արտահայտությունն էր Սմբատի վերաբերմունքը կնոջ՝ Անուշիկյանի, հետ։ Նա հակված է դնալի Ծաշանիկը, այնա չի սիրում կնոջը և գիտե, որ կինն էլ չի սիրում իրեն։ Բայց պատճառ պրենն նա չի կարողանում գործարք կնքել խղճի հետ։ Ի՞նչ մեղք ունի կինը, որ այդպես է ստացվել, ի՞նչ մեղք ունի ինքը։ Այդպես է կյանքը։ «Մարդիկ ապրում են ոչ այնպես, ինչպես ուզում են, այլ այնպես, ինչպես կարողանում են...»,—դերի այս վերջին խոսքը Մալյանն ասում է իրեն արդյունքն այն տանջալի ապրումների, որ նրա մեջ ապրում է ամրողջ գործողության ընթացքում։

Մի քանի կերպարներ էլ, որ Մալյանն անհետևողել է ժամանակակից պիեսներում, ին-

տաքքիր են եղել այնքան ավելի, որքան մոտնքել են նրա կրած թեմային, տվել են հնարավորություն, որ դերասանը մի ուղղի մեջ բերի իր սեփական և դրամատուրգի տանելիքները։

«Փորձադաշտ» կոմեդիայի հերոսի դերը նա Մալյանը գումավորում էր նախասիրած թեմայի երանգներով։ Այստեղ նրա կարսնեցյանը դիմադրում է հին ընկերոջ՝ Գառնակերյանի հետ ունեցած մտերմությանը՝ նրա հանդեպ անողոք լինելու համար։ Այս ցրված, սեփական գործով տարված գիտնականը, որին դերասանը ներկայացնում է ակնհայտ հումորով, բավական տանջվում է մինչև որ կարողանում է երեխմի ընկերոջ հակառակորդը լինելու կամք հավաքել։ Եվ ամբողջ դերակատարման ընթացքում նա տանում է այն գիծը, որ կարողանա արդար լինել իր և՛ հասարակական, և՛ ամենական հարաբերություններում։ Նրան դա հաջողվում է ներքին պայքարի, ապրումների գնով, որ այստեղ ուներ կատարսիզական երանգ, այն կատարսիզականը, որ դերասանը այնպես անսպասելի առատությամբ հանդես էր բերել Պոտապովի («Մոսկովյան բնավորություն») դերակատարմամբ։

Այսպես, Դավիթ Մալյանը գտավ իր արտիստական ամենատարածությունը այն ժամանակից ի վեր, երբ նրա դարձնելով «իդեալական» հերոսից սխեմայից, ըստ սխեմայի դրական ու աջերի, ներքին պայքար չունեցող հերոսներից, գտավ իր տանելիքը, իր դերասանական նկարագրի էությունը արտահայտելու հնարավորությունը։

ԲԵՄԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅՈՒՆ

Պատերազմի ծանր հետքերը համաժողովրդական համառ, հերոսական աշխատանքով հետզհետե վերանում էին երկրի երեսից, սակայն գաղափարական կյանքում կատարվող որոշ տեղաշարժեր, առանձնապես աճիատի պաշտամունքի մոլեգնումը, դժվար կացության մեջ էին դնում նաև թատերական արվեստը, ստեղծում այնպիսի պայմաններ, որոնք կասեցնում էին նրա զարգացումը:

Պատերազմը կյանքի էր կոչել նոր թեմաներ, որոնք, գեղարվեստական մարմնացման համար պահանջելով համարձակ ու ինքնատիպ մտածողություն, ստեղծագործական լայն հնարավորություններ էին բացում արվեստագետների առաջ: Սակայն այդ հնարավորությունները, գնալով պաշտոնական հողի վրա էին դրվում, հետզհետե սեղմվում հակագեղարվեստական մտածողության անձուկ շրջանակների մեջ: Կոնստրուկտիվ դեկորների սկզբունքով լուծված ներկայացման ձևավորումը գաղափարական սայթաքման ազդանշան էր համարվում, պատկերավոր և գունեղ տարազի ստեղծման ամեն մի փորձ, պայմանաբար կիրառված որևէ դեկոր դիտվում էր իբրև ֆորմալիստական մեղանչում խորհրդային արվեստի առաջ:

Ցուցադրվում էին ներկայացումներ, ուր նկարիչը սահմանափակվում էր, լավագույն դեպքում, գործողության վայրի լուսանկարչական վերարտադրությամբ և կենցաղային մանրամասների (գլխավորապես կահ-կարասիի) «թվարկումով»: Բեմում օգտագործված պատուհանը երկու փեղկ պիտի ունենար, ծառը՝ լիներ ամբողջական, սեղանը՝ չորս ոտքի վրա կանգնած: Այդ առիթով ուշագրավ դիտողություն ուներ ռուս կերպարվեստագետ Մ. Պոժարսկայան. «Որոշ քննադատներ,—գրում է նա,—ամեն մի ծավալային-տարածական դեկորների փորձարկման մեջ սկսեցին տեսնել ֆորմալիստականը, և շտապում էին դրանք կնքել մեկ «մեյերխոլդականություն», մեկ «թալիրովականություն» պիտակներով: Ամեն մի, նույնիսկ բեմի համար անհուսափելի, պայմանականության նկատմամբ երկյուղ առաջացավ: Ի հայտ եկան բազմաթիվ դեկորներ, որոնցում կենցաղային նատուրալիստական ճշմարտացիությունը մատուցվում էր որպես ռեալիզմ»[1]:

Եվ քանի որ նման դեկորները խրախուսվում էին, բնական է, ռեժիսուրան էլ միաժամանակ հրաժարվեց նկարիչների հանդեպ նախկինում ցուցաբերած ակտիվ հետաքրքրությունից: Այս պայմաններում ստեղծվեց ձևավորման իմաստով խիստ աննրատույր և անբովանդակ ներկայացումների ամբողջ մի շարք: Դրանցից էին «Արարատյան դաշտի աղջիկը», «Կանաչ փողոց», «Այս

[1] «Советская культура», 1956, 8 սեպտեմբերի:

աստղերը մերն են», «Բարձունքներում», «Խոր արմատներ» և ուրիշ բեմադրություններ, որոնք զարմանալի կերպով հիշեցնում էին միմյանց, թեև բեմ էին բարձրացել Երևանի, Լենինականի, Թբիլիսիի թատրոններում, տարբեր ճկարիչների ձևավորմամբ և գրեթե զուգահեռաբար: Բայց այնտեղ էր հասնում, որ փորձված ճկարչուհի Ի. Շտեմբերգը «Կայծից» պիեսի բեմադրության համար Լենինականի թատրոնին առաջարկել էր Բաթումից մի տեսարան պատկերող գունավոր լուսանկար-բացիկ, որը և գործողություններից մեկի ձևավորման հիմքը դարձավ: Նույնիսկ Մ. Արուտչյանի նման վարպետը «Խիզախում» պիեսը Սունդուկյանի անվան թատրոնում ձևավորելիս ակամա գնացել էր թույլ դիմադրության ուղիով:

Այդպես էր վիճակը նաև Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում՝ «Երջանիկ սերունդ», «Սուվորովականներ», «Հետախույզներ» և նման այլ պիեսների բեմադրությունների ձևավորման տեսանկյունից ճյուռ չէին տալիս դպրոցականի երևակայությանը:

Հաճախ դժվար էր լինում որոշել, թե որքանով է տվյալ ձևավորումը բխում բեմադրվող պիեսի ոգուց կամ ինչով է ընդառաջում նրա գաղափարական հնչողությանը, «ձայնակցում» նրա գեղարվեստական առանձնահատկություններին: Ժամանակակից թեմայով գրված պիեսների բեմադրություններն էին տուժում դրանից, մանավանդ «Խիզախում» կամ «Այս աստղերը մերն են» պիեսների նման արհեստական բախման վրա կառուցված գործերը: Դժվար էր հաղթահարել կեղծիքը բեմադրության թեկուզ և բոլոր կոմպոնենտների միջոցով: Ու թեև կուսակցության կենտկոմը 1946-ի օգոստոսյան իր հայտնի որոշման մեջ կոչ էր անում «պարտավորեցնել թատրոններին՝ արմատապես բարելավելու ժամանակակից սովետական պիեսների բեմադրությունների որակը, առանձնացնել այդ պիեսների բեմադրությունների համար լավագույն ռեժիսորներ և դերասաններ, բարձր որակ ձեռք բերել ներկայացումների գեղարվեստական ձևավորման մեջ»[1], այնուամենայնիվ, ճկարիչների աշխատանքն այդ բնագավառում հիմնականում հետու էր մնում գեղարվեստական ցայտուն մտահղացումներից: Բայց այն է, որ որոշ ղեկավար գործիչներ ու անկզրունք քննադատներ, վկայակոչելով կուսակցության կենտկոմի որոշումները, իրենց պահանջներով այնքան անհեռատես գտնվեցին, որ փաստորեն աղավաղում էին սոցիալիստական ռեալիզմ հասկացողությունը, իջեցնելով այն տաղտկալի նմանահաճության աստիճանի: Գրեթե բոլոր թատրոններում, բոլոր ճկարիչների համար, պարտադիր դարձան միօրինակությունն ու լուսանկարչական հավատիությունը:

Պետք էր կեղծիքը քողարկել նաև բեմանկարչական միջոցներով: Մոսկվայի որոշ թատրոնների օրինակին հետևելով, մեր ռեժիսորները երբեմն էլ ավտոմատներ էին բերում բեմ (ինչպես դա տեղի ունեցավ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Առանց անունները տալու» բեմադրության մեջ): Նկարիչը ստիպված էր լինում արհեստականորեն մեծացնել դեկորացիոն ծավալները, անհարկի խճողել բեմահարթակը:

Այդ առումով ավելի բարվոք վիճակում էին Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը, ուր հիմնականում դասական գործեր էին բեմադրվում, դասական

[1] «Культура и жизнь», 1946, 30 օգոստոսի:

երկերի մի շարք ներկայացումներ զանազան թատրոններում, ինչպես նաև ժամանակակից հեղինակների այնպիսի պիեսների բեմադրություններ, որոնց հիմքում ընկած էին հայրենասիրական ազնիվ զգացումներ, հույզ ու ներշնչանք, մարդկային հավատի փոխհարաբերություններ:

Հերոսական և հայրենասիրական թեման ետպատերազմյան տարիներին էլ ներշնչանքի աղբյուր էր բեմի գործիչների համար: Դրա առաջին, լավագույն, թերևս, չգերազանցված օրինակը «Արա Գեղեցիկի» բեմադրությունն էր Լենինականի թատրոնում (1946): Հերոսական շնչի դիցապատմական մի բեմադրություն, որի արժեքը չափվում է նաև նկարչական ձևավորման մակարդակով:

Երբ բացվում էր վարագույրը, հանդիսատեսն ակամայից ցանկանում էր վեր նայել, դեպի բարձրը, նրա երևակայությունն ակտիվ գործողության մեջ էր մտնում: Ասորական Բահալի «տոքերը» երկու կողմից բռնել էին բեմահարթակը: «Բահա՜լ, Շամա՜շ,—աղերսական դիմում էր աստվածներին Նինոսը, ձեռքերը պարզած դեպի երկինք,—եղեք վեհ Արային աստար» և հանդիսականի հայացքն էլ գնում էր դեպի վեր, երևակայության աչքերով փընտրում այն ամենազոր աստվածներին, որոնք մարդկանց կամքն ու սխրանքը վերագրում էին իրենց: Այսպես է տրված Ասորեստանի գեղանկարչական կերպարը: Դա ոչ միայն ոխակալ ու հզոր մի տերության խորհրդանիշ էր, այլև աքքատական գահի ռազմատենչ ոգին: Նինոսին գահընկեց անելու ժամանակ տուրտան Արտաբանի հրամանով բեմի կենտրոնում գտնվող սեպագիր արձանագրություններից առնս հառնում էր փոյուգիական հնձնելահումքը, որը ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ դեկորատիվ-պայմանական ոճով լուծված մի վարագույր:

Եթե սկզբում անսասան էր թվում ոխակալ Նեբուի ազդեցությունը, ապա նրա բռնապետության դեմ ներկայացման մեջ հետզհետե ելնում էր արարչագործ մի ժողովուրդ իր հեթանոս աստվածներով ու աշխարհիկ հզորությամբ:

Այս բեմադրության մեջ Իշտարն ու Նեբուն, Անահիտն ու Վահագնը նույնքան կենդանի հերոսներ էին, որքան Շամիրամն ու Արան, թեև չեն խոսում և դրամատուրգիական առերևույթ գործողությունների ոլորտից դուրս են մղված: «Արա Գեղեցիկը» ուրարտացի արքայի և ասորաց թագուհու վիպացյալ սիրո պատմությունը չէ սոսկ, այլև կռիվը հեթանոս աստվածների, որոնց կերպարները գեղարվեստի շնչով մարդկայնացվել էին Սվախչյանի ձևավորման մեջ:

Ասորեստան և Ուրարտու, երկու հնամյա ժողովուրդ, հակադիր գաղափարների պայքար, տարբեր կուլտուրաների բախում՝ այս էր եղել նկարչի աշխատանքի մեկնակետը: Դա բացահայտված էր և ներկայացման ողջ կոմպոզիցիայի, նրա քաղհակագործական կերպարի միջոցով: Նկարիչը ոճի և դարաշրջանի բացառիկ զգացողություն էր հանդես բերել: Ոչ մի ավելորդ իր բեմի վրա, նույնիսկ կաճ կարասին հեթանոս կրոնքից առնված առասպելական գազանների էր նմանվում, հիշեցնում այդ երկրի հինավուրց կուլտուրան: Եթե Բահալը Ասորեստանում տիրող բիրտ միջավայրի ընդհանրացումն էր, ապա ուրարտական պատկերներում Անահիտի ու Վահագնի արձաններն իրենց հողեղեն, աշխարհիկ տեսքով վկայում էին հայոց նախնիների կենսահաստատ ոգին:

Նուռքերի գաղափարը վաղնջական ժամանակներում բնության անհաս-

կանալի խորհուրդն ու երկյուղն են ծնել մարդու մեջ: Կուռքի և մարդու փոխհարաբերությունը շատ ավելի խոր իմաստ ուներ ուրարտական տեսարաններում. այստեղ չկա մի դիալոգ, ուր երկյուղած ակնարկ չլինի Ամաաիտի և Վահագնի շուրջը: Նույնիսկ թշնամին չի կարողանում խույս տալ նրանց թովչանքից: Ասուր-Գաբբում, Նիրարի հետ հենց այդ արձանների առաջ զրուցելիս, խոստովանում է. «Եվ մենք, հզոր ու բազմամյա մի պետությունն, ոչ Բահալին և ոչ Իշտար աստվածուհուն այսքան գեղահրաշ կերտել չկարեցանք»: Եվ, իրոք, հին հայկական արձանագրության ոճով ստեղծված բեմական այդ հսկաները ձգողական վիթխարի ուժ ունեին: Ուրարտական աստվածները գեղեցիկ ու վեհ էին, մարդու, տվյալ դեպքում, բեմական հերոսների աչքով ընկալված: Պարզ էր, որ ռեժիսորն ու դերակատարներն էլ «անտարբեր» չպիտի մնային նրանց հանդեպ: Օրինակ, Վարդավառի տեսարանում, երբ Արքակը ճախատում էր Վարուժանին, ասելով՝ «ստո՛ւմ ես, ցոփ»,—աչքն առնում է հանդիսակաց գեղատեսիլ արձանին և նա, գլխիկոր, ավելացնում էր՝ «Մեղա՛ քեզ, Ամաաիտ»: Կամ, ահա, դրան հաջորդող պատկերը, ուր Վաշտակը ճշավակում է Արային՝ թուլակամության համար: Տեսարանն այնպես էր կառուցված, որ թվում էր ոչ միայն Վաշտակն է հանդիմանում արքային, այլև վիթխարի արձանը և Արան անվերջ ընկրկում էր վիշապաքաղ աստծո քարեղեն հայացքից: Մարդն այդ խորհրդանիշն ստեղծել էր իրեն իսկ վեհության ներշնչելու համար:

Մի շարք տեսարաններում այդ արձանները ռեժիսորական կոմպոզիցիայի կենտրոնն էին դառնում: Երկրորդ արարի վերջում, երբ արդեն բեմ էր ներխուժել Շամիրամի գայթակղման գույժը, Արքակը գինի է հեղում Ամաաիտի ջահին: Բոլորը ծնկաչոք երկրպագում էին: «Ամնա պաղատանքիս, ո՛վ լուսատինք», հենում էր գինեվարպետը, և բեմում միջ այդ տիրող ցնծության շունչը վերածվում էր եղերական սուգի: Հնկնկանք հիշեցնող ոճգային երգեցողության հնչյունների ներքո աղոթք էին մրմնջում՝ արքայի երկփեղկված հոգու մեջ հայրենիքի աղետը տեսնելով: Հետզհետե մթնում էր բեմը գործող անձանց իր մեջ պարուրելով: Միայն Ամաաիտն ու Վահագն էին արթուն կանգնած հանդիսականին դեմ-դիմաց: Դա հույս էր, հավատ ու հպարտություն՝ տառապանքով հաղթանակող ժողովրդի համար: Եվ երբ ներկայացման վերջում բարձրանում էր արևը բեմահայելու ամբողջ ծավալով մեկ, առնում էր դարերի խորքից հայ ժողովուրդը, արևի պես անմար ու հարատև:

«Արա Գեղեցիկ» ներկայացումն այսպես էր ընկալել և գնահատել ակադեմիկոս Խ. Կոշտոյանցը. «Հինավուրց այս քաղաքում, համեստ բեմահարթակի վրա հանդիսականը տեսնում է փոքր, բայց հզոր ժողովրդի պատմության մի կտորը: Նա տեսնում է հայրենասեր արվեստագետի տաղանդավոր վրձինը, ականջ դնում տաղանդավոր պոետի հնչեղ ձայնին»: Իր տեսակի մեջ անկրկնելի մնաց «Արա Գեղեցիկի» ձևավորումը[1]: Դա մոնումենտալ արվեստի լիակատար հաղթանակն էր:

Ժամանակակից թեմատիկան, որ հետզհետե սկսում էր տիրապետող դառնալ խաղացանկում, թատրոնին թելադրում էր դեկորային գեղանկարչության ավելի պարզեցված, թեթև ու ճկուն եղանակներ: Նաև ճկարչական ձե-

[1] «Մեղքսեթ Սվախչյան», 1956, էջ 37: Նկարչի մահվան պատճառով գծանկարները կարվել էին Կ. Մինասյանի էսքիզների համաձայն:

վավորման առումով հետաքրքիր երևույթ էր Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Երիտասարդ գվարդիան»: Այս ներկայացման մասին մամուլում գրվել է. «Ռեժիսոր Աճեմյանի տաղանդավոր աշխատանքը, նկարիչ-արվեստագետի (Վ. Իվանով) մեծ հմտությունը, դերասանների հիանալի ստեղծագործությունը հանդես են գալիս միասնաբար, մեկը մյուսով պայմանավորված: Հանդիսատեսն ամբողջովին տեղափոխվում է գործողության միջավայրը»[1]: Իսկ այդ միջավայրը սովորականից շատ լայն էր, տարածվում էր բեմահարթակից դուրս, իր մեջ ընդգրկելով հանդիսասրահը: Եվ վկայեսլավ Իվանովի, այդ զարգացած ու բազմափորձ նկարչի, ձևավորումն էլ իր ոգով շատ ավելի ռեժիսորական բնույթ ուներ, քան դեկորացիոն-գեղանկարչական, ամբողջությամբ բխում էր բեմադրության ռեժիսորական սկզբունքներից, ավելի շուտ՝ այդ սկզբունքների մի մասն էր կազմում:

Լճակի արևաշող ելքերք, փթթող շուշաններ: Մարգագետնին ընկողմանած Ուլյանա Գրոմովան ճերմակ շուշաններ է հյուսում ծամերին: Կյանքը երազային է թվում այստեղ: Բայց ևս մի պահ, և ահեղահաճքը հոդս է ցնդում ոմբակոծությունից: Մարդու պայծառ աներեքները փշրվում են, վրա է հասնում պատերազմի արհավիրքը: Ու խավարած բեմահարթակի առջևով փախուստի ճամփան են բռնում կրասնադոնցիները: Նախաբեմը ծածկում էր հիմնական դեկորացիան: Եվ այսպես, քառասուր պատկեր ամփոփված կուռ ոճի մեջ, ռեժիսորական կոմպոզիցիայի բարձր զգացողությամբ: Թատրոնը, ասես, գերազանցել էր տեխնիկական իր սուղ հնարավորությունները: Որոշ տեսարաններ ցուցադրվում էին դահլիճում (ինչպես, օրինակ, ֆաշիստական բանակի մուտքը Կրասնոդոն): Սպայակույտը կարծես հառնում էր մթության միջից. հառուկ լույսն ու ռազմահանդերձանքը ծառայում էին բեմական միջավայրի ցայտուն բնութագրմանը: Ձևավորումը երբեմն տագնապալից ռիթմ էր ճախաորոշում, նպաստում հուզիչ տրամադրության բացահայտմանը, քայլ առ քայլ զարգանում գործողության հետ:

Բնական է, որ, պիեսի բնույթից ու ներկայացման ոճից ելնելով, գեղարվեստական պլակատն էլ իր հերթին տեղ պիտի ունենար ձևավորման մեջ: Ծինգալում, բեմի կենտրոնից մինչև նախաբեմ, ալ դրոշի պես ծածանվում էր կարմիր մի ժապավեն: Կրասնոդոնցիների գերեզմանն էր նրա տակ ամփոփված: Պրոցենկոն դիմում էր հանդիսականին՝ հոտընկույս հարգել հերոսների հիշատակը: Եվ ահա, կարմիր ժապավենի ետևում, լուսավոր պատվանդանի վրա, երևում էին արձանացած գվարդիականները: «Այսպես հիանալի կերպով ամփոփվում է մեծ գաղափարների ու հույզերի այս ներկայացումը»[2],—ասվել է մամուլում: Անշուշտ, այդ «հիանալի ամփոփման» մեջ կարևոր մասնակցություն ուներ նկարիչը:

«Երիտասարդ գվարդիան» հայկական վեց թատրոններում խաղացվեց, բայց սունդուկյանցիների կողքին կարող էր դրվել միայն Պատահի հանդիսատեսի թատրոնի բեմադրությունը: Այստեղ այդ հերոսական երկը հնչեց յուրովի ոչ միայն ռեժիսորական (Տ. Շամիրխանյան), այլև դեկորացիոն մտահղացումների սրությամբ:

Թեև գործողությունը կատարվում է Կրասնոդոնում, նկարիչ Վասիլ

---

[1] «Սովետական Հայաստան», 1947, 24 հուլիսի:

[2] Նույն տեղում:

վարդանյանը փորձել էր ցույց տալ ոչ միայն քանդուքարափ եղած այդ քաղաքը, այլև ֆաշիստական արհավիրքի ծանր հետևանքները մեր երկրի բոնագրավված վայրերում: Այս ներկայացման հերոսները, թվում էր, քայլում էին ավերակների միջով, շենքերը կիսաքանդ, հեռագրասյուները գետնատարած, նույնիսկ ամենուր «զգացվում» էր ծուխ ու կրակ, վառոդի թանձր հոտ: Բնությունն էլ անտարբեր չէր այդ ամենի նկատմամբ: Միշտ է նկատել արվեստաբան Մարիա Պլախովան՝ ասելով. «...մոխրագույն ժլատ գամմայով նկարիչը հաղորդում է տագնապ ու հուզախռով վիճակ, այստեղ արտահայտիչ է նաև պայթեցված կամուրջի ուրվագիծը՝ պատառ-պատառ եղած սուրացող ամպերի ֆոնի վրա»[1]:

Պատմա-հեղափոխական նյութը շարունակում էր մնալ թեմական գործիչների ուշադրության ոլորտում: Այդ տեսանկյունից որոշ հետաքրքրություն է ներկայացնում «Միքայել Նալբանդյան» պիեսի բեմադրության (1952) օրինակը:

Այս բազմապատկեր ու կառուցվածքով բարդ ներկայացման ձևավորումը շատ քանը խլեց նույնիսկ Միքայել Արուտչյանի նման հմուտ ու հմարագետ նկարչից: Գործողության վայրերն էին՝ մեկ Մոսկվան (Լազարյան ճեմարանի սաների մոտ), մեկ՝ Պոլիսը («Մեղու» հանդեսի խմբագրատունը), ապա՝ Դոնի ափերը, հետո Լոնդոնը, հետո էլ Պետերբուրգը (Սենատ, Գոլիցինի ընդունարանը): Նկարիչը հանդիսականին պիտի տաներ հերոսի հետքերով, ցույց տար հալածանքի, պայքարի քարքարոտ ուղիները: Իրոք, դժվարին, անշնորհակալ նյութ էր ձևավորման համար: Այնուամենայնիվ, ոճական միասնության և ընդհանուր լուծման առումով հաղթեց նկարչի հմարատությունը: Թեև գործողությունը միայն Ռուսաստանում չէ, որ իրատարվում էր, բայց և այնպես ամեն ինչ առես դիտված էր 60-ական թվականների սոցիալ-քաղաքական բախումների թեժ ֆոնի վրա, և դա էր կարևորը: Ցարական Ռուսաստանի գինանիշը, որ մշտապես կախված էր պադուգալից, բեմահայելին շղթաներով բոլորած պարիսպը՝ ցայտուն պատկերացում էին տալիս Նալբանդյանի ապրած դարաշրջանի հասարակական կարգերի մասին: Ռուսաստանը ժողովուրդների բանտ,—սա էր ձևավորման գաղափարը, նկարչի ընդհանրացումը, որ, իր հերթին, բխում էր ռեժիսորական մեկնաբանությունից: Դա նշել է և ժամանակի քննադատությունը, «Ռեժիսորական մտահղացմանը համապատասխան է նաև Միք. Արուտչյանի ձևավորումը,—գրել է Ռ. Զարյանը,—պարզ, անհավակնոտ ժամանակաշրջանի ոգուն հարազատ: Իսկ երբեմն, ինչպես, օրինակ, բանտի ընդհանուր տեսարանն իր հյուսվածքային պահակներով՝ մի այնպիսի խտացած ընդհանրացում է ներկայացնում, որ հանդիսականը միանգամից տեղափոխվում է անցյալ դարի 60-ական թվականները, զգում դարաշրջանն իր մռայլությամբ, այն ահեղ ճշմումն ու հալածանքը, որով շրջապատված են եղել ռևոլյուցիոն դեմոկրատիայի պայծառ ներկայացուցիչները»[2]: Այս գնահատականը զգալի չափով վերաբերում է նկարչի աշխատանքին, ներկայացման արտաքին տպավորությանը: Հարկ է նշել, որ դրա կողքին, առանձին դեպքերում, Արուտչյանը տուրք էր տվել ժամանակի համար բնորոշ «բնականը» դեկորների պատկերմանը, ճարտարապետական կառույցներով անհարկի ծանրաբեռնել բեմը, հատկապես Նալբանդյանի դատավարության և «Հյու-

[1] «Սովետական արվեստ», 1956, № 2, էջ 19—20:
[2] «Սովետական Հայաստան», 1952, 30 մայիսի:

սիաափալլի» խմբագրատան տեսարաններում: Իրականին մոտեցող չափ ու ծավալները տեղ-տեղ խաբուսիկ գեղարվեստականության պատրանք էին ստեղծում:

Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում նկարչական ձևավորման ուշագրավ օրինակ էր «Բոռը» ներկայացումը, որ ճանապարհ բերեց սկսնակ բեմանկարիչ Սարգիս Արուտչյանին: Ազատության մարտիկի ընդվզումը կղերականության դեմ, որպես մի ծանր խաչ խորհրդանշելով բեմադրության գաղափարն ու նպատակը, կոնկրետացվում էին բեմական միջավայրի գեղանկարչական պատկերով: Ալտեղ ամեն ինչ թվում էր թանձր մեգով պատած, և երբ Արթուրի և Մոնտանելլիի բախման տեսարանում խաչը երևում էր բեմի վրա՝ դառնում էր բռնության ու խավարի խորհրդանիշ: Գտնված էր ներկայացման դիպուկ պատկերը: Եթե այդ ձևավորումը ստեղծված չլիներ «Նալբանդյանից» տարիներ առաջ, 1948-ին, ապա պիտի թվար, որ դա ուսուցչի բարի ազդեցությունն էր ուշիմ աշակերտի վրա: Դրանից հետո բավական էին «Իլյա Գոլովին» և մի քանի այլ ներկայացումների հաջող ձևավորումներ, որ Սարգիս Արուտչյանը արդի հայ բեմանկարչության հայտնի դեմքերից մեկը դառնար: Բնական էր նրա փոխադրվելը Սունդուկյանի անվան թատրոն, ուր այդ տարիներին գործում էին հայ բեմի գրեթե բոլոր անվանի նկարիչները:

Այս ամենից հետո, բնականաբար, «Բալենու այգին» ձևավորելիս Սարգիս Արուտչյանը պետք է ավելի ինքնավստահ լիներ: Թեև այս անգամ նա գործ ուներ դժվարին, բայց և դրամատիկական մեծարժեք նյութի հետ: Այդ ի հայտ եկավ հատկապես երրորդ գործողության, փակ ինտերյերի բազմապլան լուծման մեջ: Մեղմ գունաճկարը համընկնում էր Ռանևսկայայի տարտամ բնավորությանը, իսկ ճաշակը դրսևորվում էր բնակարանի կահավորման մեջ: Նույն ներկայացման երկրորդ, բացօթյա գործողությունը նկատելի կերպով անարտահայտիչ էր, գեղարվեստորեն չէր ձուլվում Տրոֆիմովի չեխովյան «ելույթի» հետ՝ «Ողջ Ռուսաստանը մեր այգին է»: Նկարիչը գնալով աճում էր շնորհիվ դասական երկերի ձևավորման, տարբեր ռեժիսորների հետ համագործակցելով: Պատահական չէ, որ այս շրջանի նրա աշխատանքներից ոճական ամբողջությամբ աչքի ընկավ «Արևի զավակների» ձևավորումը: Որքան դժվար էր Չեխովի և Գորկու դրամատուրգիային անդրադառնալը, նույնքան էլ ուսանելի էր և պարտավորեցնող:

Ժամանակակից կյանքին վերաբերող նոր պահանջները, դժբախտաբար, մնայուն արժեքներ չթողնցին ոչ միայն դիրասաանական կատարման, այլև ձևավորման առպարեզում: «Մեծ ուժն» ու «Ծտար ստվերը», «Հրաշալի գանձն» ու «Հարազատ մարդիկը» դրամատուրգիական թերի մակարդակով չէին կարող նկարիչների համար ստեղծագործական այնպիսի ազդակ լինել, ինչպես եղան ռուս դասականների երկերը, թեև վերոհիշյալ ներկայացումները ձևավորվում էին բացառիկ խնամքով, մեծ զգուշությամբ:

Դրա առաջին օրինակը դարձյալ Լենինականի թատրոնը տվեց՝ ռուս դասականների բեմադրության համամիութենական ստուգատեսի օրերին (1946) ներկայացնելով Ա. Սուխովո-Կոբիլինի «Կրեչինսկու հարսանիքը» կատակերգությունը: Ինտերյերի ձևավորման բարդ հարցը այստեղ Սվախչյանը լուծել էր գեղարվեստական մեծ հմտարտությամբ: Ըստ պիեսի, գործողությունը ծավալվում էր գավառական կալվածատեր Մուրոմսկու և նենգ արկածախնդիր Կրեչինսկու բնակարաններում՝ ընդամենը երկու տարբեր սենյակ: Այդպես էր

ևան ձևավորման մեջ. առաջին արարում դեկորները դեղնա-վարդագույն, երբեմն կապտին տվող երանգների ներդաշնակությամբ, ջերմ ու անդորր մթնոլորտ էին ստեղծում: Ջերմությունն ընդգծուն ձմռանը: Երեք կողմից փակ իններորդը ցկարիշը կապել էր բնության հետ: Սենյակի մի պատուհանից երևում էր ձյունածածկ կեչին, մյուսից՝ հեռավոր կտուրների ուտած ձմեռը: Իսկ ներսում ռուսական սառնամանիքը կարծես ներկում էր սեղանին փռված ճերմակ ծածկոցի վրա: Այս մտերմիկ, շոյող միջավայրը Մուրոմսկու և նրա դստեր ևահապետական հնազանդությունն էր բնորոշում՝ հակադրելու համար այն չարիքին, որ պիտի վրա հասներ Կրեչինսկու կերպարանքով:

Ձևավորման մեջ առավել ուշագրավը երկրորդ և երրորդ արարներն էին, որ կատարվում էին միևնույն վայրում՝ գլխավոր հերոսի տանը: Մուրոմսկիներն այստեղ էին ծանր հուսահատություն ապրում, այստեղ են պսակազերծվում Կրեչինսկին և իր մարդիկ: Առաջին դեպքում դա Ռասպլյուևի և Ֆյոդորի «խնամած» կացարանն էր, բախտախնդիր ստահակների որջը՝ թափթփված, անմաքուր, ցիրուցան իրերով: Մյուս դեպքում նույն կացարանը «թատերական» պերճ հագուստ հագած. չէ՞ որ Կրեչինսկին խաղում է Մուրոմսկիների առաջ, ցուցադրում իր «ազնվական» ծագումն ու ապրելակերպը: Վարագույրներ, ջահեր, պատից կախված եկատերինյան ժամանակներից ինչ-որ մի ևահանգապետի դիմանկար (Կրեչինսկու տոհմական ծագման «վկայությունը»): Հարևան միջանցքից երևում է բիլիարդի սեղանի մի մասը՝ ցուցադրելու համար ներթադրվող մի սենյակ ևս: Իսկ ևախկինում փոշեպատ հայելին փայլ էր առել, ծանրաբեռնվել կնահաճո պիտույքներով և դեռ արտացոլում էր ևան բեմական «չորրորդ պատը», որի մոտ դրված էր շքեղ մի ծաղկաման: Այս բոլորը ոճական միասնության, ճոխ երփնագրի նույն սկզբունքով էր լուծված, ինչպես առաջին արարը:

Նույն հնարագիտությունը՝ զգեստների էսքիզներում: Կրեչինսկին հյուրերին է ներկայացնում վերաիոխված Ռասպլյուևին՝ ֆրակ հագած, սպիտակ ձեռնոցներով, սևաթույր փողկապով: Սակայն Ռասպլյուևի վրայից այդ նոր հագուստը թափվում էր, հագուստն ավելի էր ընդգծում նրա կոմիկական վիճակը: Լավ էր գտնված ևան Լիդայի զգեստը, որ, գեղեցիկ լինելով, արտահայտում էր հերոսուհու շփոթմունքը ու ցրվածությունը: Զգեստը ջրաներկային թափանցիկ լուծում ուներ և այնպիսի վիճակի մեջ էր պատկերված կերպարը, որ թվում էր աղջիկն ուր-որ է ցած է գլորվելու, սայթաքելու է անպայման: Նման զգեստը ծանրաբեռնվում էր հոգեբանական: Անհրաժեշտ է նշել, որ եթե հայ բեմանկարիչները մեծ հաջողություն ունեն պատմական, կենցաղային, ազգային զգեստներ ստեղծելու գործում, ապա «հոգեբանական զգեստը» քիչ դեպքերում է մեզանում խնդրի առարկա դարձել: Այս ներկայացման մեջ, ցկարչի շնորհիվ, դերակատարների հետ խաղում էին և նրանց զգեստները:

Այս օրերի մամուլում կարդում ենք. «Կրեչինսկու հարսանիքի» մեջ Մելիքսեթ Սվախչյանի բացառիկ ձիրքը դրսևորվեց տպավորիչ գունագեղությամբ, թեև կարող է թվալ, որ նրա տրամադրության տակ եղած ներկը (պաստիլիոն) մեծ հնարավորություններ չէր տալիս դրա համար: Երիտասարդ ցկարիչը ամենից առաջ հնարագիտությամբ և նպատակասլաց կերպով օգտագործել էր բեմահարթակը: Նկարչի նորը ճաշակը հանդես էր եկել և՛ գույների ընտրության, և՛ նրանց ներդաշնակման մեջ: Նրա գույները շոյում են մարդու տեսողությունը, տրամադրություն են ստեղծում և, որ կարևորն է, նրա ձևավո-

րումը չի ճնշում դերասանին, չի ստվերում նրան, այլ ստեղծում է խաղին անհրաժեշտ ֆոն»[1]: Իսկ Պ. Սոկոլով-Սկալյան «Ախա Գեղեցիկի» և «Կրնչիճնակու» ձևավորման էսքիզները համեմատելով Սարյանի «Դավիթ բեկի» հետ՝ ասել է. «Պակաս արժեք չունեն հանգուցյալ նկարիչ Մելիքսեթ Սվախչյանի ձևավորումները: Գեղանկարչական տեսակետից նրանք շատ ուժեղ գործեր են: «Կրնչիճնակու հարսանիքը» բեմադրության ձևավորումը, օրինակ, հետաքրքրական է, թեև վիճելի: Բայց հենց միայն այդ ձևավորման էսքիզները, չխոսելով արդեն մյուսների մասին, հալ թատերական նկարչության նվաճումների վկայությունն են»[2]:

Սակայն «Կրնչիճնակու հարսանիքը», որ շատ կողմերով օրինակելի ներկայացում էր, իրերի տխուր բերումով երկար չապրեց ընթացիկ խաղացանկում և անհասանելի մնաց թատերասեր լայն շրջաններին, մինչդեռ «Դիմակահանդեսը» Սունդուկյանի անվան թատրոնում ցուցադրվեց ավելի քան հինգ տարի՝ չմարող հետաքրքրություն ստեղծելով իր շուրջը:

«Դիմակահանդեսի» դարաշրջանը իր գեղանկարչական ընդգծված դեմքն ուներ ռուս թատրոնի պատմության մեջ՝ ռեժիսոր Մեյերխոլդի և նկարիչ Գոլովինի մինչև օրս չգերազանցված բեմադրությամբ. պատահական չէ, որ երկար տարիներ այդ դրամայի մեկնաբանությունը ձևավորման իմաստով կրել է գոլովինյան լուծման բացահայտ դրոշմը: Ահա այդ ձևավորման ազդեցությունը նշմարվում էր նաև Մ. Արուտչյանի և Վ. Վարդանյանի աշխատանքում՝ դարաշրջանի ոգին, նրա խորազնին մշակումը գեղանկարչական լեզվով, ներկայացման ընդհանուր կոլորիտը, որ գտել էր մեծանուն բեմանկարիչը Ալեքսանդրյան թատրոնում, պետք է որ ելակետ հանդիսանար այդ պիեսին մոտեցող բոլոր նկարիչների համար:

Սակայն դա կույր ընդօրինակում չէր, այլ ստեղծագործական յուրացումն այն լավագույնի, որ կարող էր իրականացվել հայկական թատրոնի պայմաններում, 1949-ին: Հավանաբար դրան է հակվել նաև ռեժիսոր Ա. Գուլակյանը: Այս, ինչպես և Մեյերխոլդի բեմադրության մեջ, դրաման բացված էր տարածական երեք պլանով. հատկապես հանդիսանքային տեսարաններում հիանալի օգտագործված էին բեմի խորությունը, միջին մասն ու նախաբեմը: Այդ նշել է նաև Դ. Դեմիրճյանը. «Միզանսցենները միանգամայն արդարացված են, առաջին, միջին և հետին պլանները լրիվ օժանդակում են դերակատարումների արտահայտչականության: Պարահանդեսի, թղթախաղի և դիմակահանդեսի բաժանումներն իրենց վարագույրումներով միանգամայն տեղն են և օրիգինալ»[3]:

Բեմահարթակը տարաձևատող վարագույրները (երբեմն դրանք ժապավեններ էին), զանազան դիմակները, բարոնուհի Շտրալի կարասին նախասրահում, ոսկեձախիչ սպիտակ դաշնամուրը, Արբենինի գրասեղանը, Նինայի ննջարանը, բուտաֆորական իրերը պատմական և պայմանական ճշմարտացիության կապում էին դեկորները դերակատարների հետ: Որոշ տեսարաններ (ինչպես և Շպրիխի, Զվեզդիչի և Կազարինի տարազները) կոմպո-

[1] «Коммунист», 1949, 28 մարտի:

[2] «Սովետական արվեստ», 1956, № 7—8, էջ 52: Սվախչյանի վերջին աշխատանքը էր դա: Դրանով էլ երեսնամյա նկարիչը 1948-ին եղերական մահով ավարտեց իր կյանքի ուղին, պատվավոր աճում վաստակելով հալ բեմանկարչության մեջ:

[3] «Սովետական Հայաստան», 1949, 28 հոկտեմբերի:

գիցիայի և կոլորիտի առումով հիշեցնում էին գաղովինչյան ձևավորումը: Սակայն երփնագրով գունեղ ու վառ այդ ներկայացման մեջ միանգամայն ինքնուրույն և նպատակասլաց լուծում ուներ վերջին գործողության ձևավորումը, տրամագծորեն հակառակ գաղովինչյան դեկորներին: Դա Արբենինի քնակարանի ճախարահն էր. կենտրոնից դեպի Նինայի ննջարանն են տանում լայն աստիճանները՝ արծաթազօծ բազրիքով: Ամեն ինչ քնի վրա սգի խստաշունչ տրամադրություն էր ստեղծում: Վերևում, սև քողով պարուրված էր մանկամարդ կնոջ դիմանկարը: Ներքևը, սեղանի մոտ, գլուխն ափերի մեջ ընտած էր յոթնապատիկ խոցված Արբենինը: Տառապող, մի գիշերվա մեջ ծերացած հերոսը բազրիքին հենվելով, հազիվ-հազ բարձրանում էր աստիճաններն ի վեր՝ վերջին հրաժեշտը տալու ամուսնուն, և երբ մոմակալը ձեռքին երերալով վերադառնում էր ետ «մա՛ն, մա՛ն» գոչելով, թվում էր, թե անդունդն է գահավիժում: Դեկորների այդ կոմպոզիցիան Գուլակյանն օգտագործել էր ռեժիսորական հնարամտությամբ՝ ողբերգական շեշտ տալով հերոսի վախճանին: Անհայտի և Ջվեզդիչի հետ ունեցած ծանր բացատրությունից հետո խելագնոր Արբենինը ընտվում էր դեպի Նինայի ննջարը և մոլեգնած վար քաշում սև քողը նրա երեսից: Կարծես կյանք առնելով շրջանակից ցատում էր Նինան՝ աննախադեպ ժպիտը դեմքին: Այսպես, զոհված հերոսուհին, թվում է, վերստին մըտնում էր գործողության մեջ, դառնում Արբենինի խելագարության ականատեսը, վերադառնում վրեժխնդիր ամուսնու մոտ, անսպասելի բարձունքից դատապարտելու ոչ այնքան նրան, որքան ամբողջ մի ապականված հասարակարգ:

Բարձր ճաշակի պահանջներից դատելով, որոշ տեսարաններ, առանձնապես դիմակահանդեսը, չի կարելի ասել, թե ձևավորված էր նորը ճաշակով, սակայն ողջ բեմադրությունն իր գունեղ ոճով ու մասշտաբներով ծանրակշիռ մի աշխատանք էր: Իսկ այդ մասշտաբների գեղարվեստական լուծումը եղնում էր, ինչպես Դեմիրճյանն է նկատել, «կենդանի մթնոլորտով ու գծերով հարուստ» ձևավորումից[1]:

«Կենդանի դիակի» բեմադրության (1951) ձևավորումն էլ կենսական մթնոլորտ ուներ, թերևս ավելի ամբողջական, քան «Դիմակահանդեսը»: Այդ ամբողջությունը ոչ միայն դեկորների ճարտարապետական կառուցման մեջ էր երևում, այլև գունային լուծման միապաղաղ տոնի, որն այս դեպքում թերություն չպիտի համարել: Գորշ-կանաչավուն և երբեմն մոխրագույն տոներով է արված ամբողջ ձևավորումը. (Ի. Ստեմբերգ): Դերակատարներն էլ բեմ էին մտնում մեծ մասամբ մոխրագույն զգեստներով, մի քանի հերոսներ (Պրոտասով, Մաշա, Սաշա) երբեմն սպիտակ վերնաշապիկ հագած, իսկ Վիկտոր Կարենինը կրում էր միայն սև հագուստ: Գունային այս հարաբերությունների միջոցով ձգտել էր հասնել Լ. Տոլստոյի երկի թատերագեղանկարչական հուզիչ տրամադրությանը: Դա տխրության, տագնապների և տառապանքի բեմական մթնոլորտ էր:

Ի. Ստեմբերգը նոր աշուն չէր հայ բեմանկարչության ասպարեզում: Թբիլիսիի Ա. Գրիբոյեդովի անվան ռուսական թատրոնի հմուտ նկարչուհին մինչ այդ ռեժիսոր Ա. Աբարյանի հրավերով մասնակցել էր Լենինականի թատրոնի «Պատվի օրենք», «Ամերիկյան ողբերգություն» (1949), «Թշնամիներ» (1950)

[1] Նույն տեղում:

և այլ ներկայացումների ստեղծմանը[1]: Հատկապես վերոհիշյալ ներկայացումների ձևավորումները, բնույթով միմյանցից խիստ տարբեր, աչքի էին ընկնում ինտերյերների, դեկորների միասնական տեղադրման, ինչպես և բնապատկերի ուշագրավ լուծումներով: Համեմատելն դեպս, երբ աշխատանքներին ծանոթանալիս, հանդիսականը դեռևս չէր զգում այն մեծ տարբերությունը, որ աստիճանաբար ստեղծվեց Լենինականի թատրոնում՝ Սվախչյանի մահից հետո:

Արտասովոր, նոանդուն ստեղծագործական կյանքով էր ապրում Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը այս ժամանակահատվածում: Այստեղ ռեժիսորների ձախաձեռնությամբ տեղի էր ունենում երաժշտության և բեմական խոսքի համադրման ուշագրավ մի ընթացք, փորձ էր արվում բեմադրություններում լայնորեն կիրառել գեղանկարչական սկզբունքները: Այդ ամենը սկսեց Տ. Ծամիրխանյանը՝ «Քաջ Նազար» կատակերգության տիպաժների տարազները յուրովի խոսեցնելով իր բեմադրության մեջ (1948): Առանձնապես Նազարի, սենեկապետի և պալատականների տարազները, իր մասնագիտությամբ միութենական համբավ ունեցող նկարիչ Ալեք Դանդուրյանի շնորհիվ, այնպիսի ֆունկցիա էին ձեռք բերել, որ դեկորների չափազանց պայմանական բնույթը մեծ էր աննկատ: Տարազն ասես ետ էր մղում դեկորանկարը նրա ֆունկցիան իր վրա առնելով: Թե՛ պլաստիկայի տեսանկետից և թե՛ գունային լուծման սկզբունքներով կենցաղային մանրուքները տարազների միջոցով գեղարվեստական ընդհանրացման էին հասնում: Սակայն այն էլ պիտի ասել, որ այս ներկայացման մեջ ժամերային միասնություն չկար, այն միասնությունը, որով աչքի էին ընկնում Վ. Աճեմյանի «Մորգանի խնամու» (1948, նկարիչ Վ. Իվանով) և մեկ երեկոյի ընթացքում ցուցադրվող «Ծողոքորթը» ու «Եվ այլն կամ Նոր Դիոգինես» դասական վոդևիլների բեմադրությունների մեջ (1949, նկարիչ Վ. Վարդանյան): Այս ներկայացումներում ոչ միայն արտաքին միջավայրը, տարազներն էլ լուծված էին գեղանկարչական պարզ ու համոզիչ եղանակներով, այլև ռեժիսորական կառուցվածքը երբեմն էլ մղում էր ստանում կերպարվեստի թելադրած ձևերից: Բավական է նշել թեկուզ «Ծողոքորթի» էքսպոզիցիան՝ բոլոր դերակատարներին միևնույն շրջանակի մեջ առնելը, որ կրկնվում էր նաև ներկայացման վերջում: Նման մոտեցման դրոշմն էր կրում նաև «Ազատաշունչ հողմի» հիասքանչ բեմադրությունը (1950), որ Վ. Իվանովը Վ. Աճեմյանի ռեժիսուրայով թելադրված ռիթմին համահունչում ձևավորում էր ստեղծել: Թատերային վառ գույները, հովանոցների, վարագույրների արագ փոփոխությունները նպաստում էին ներկայացման ազատ շնչին. Բեմադրությունն էլ ոճով հարափոփոխ ժապավենի տպավորություն էր թողնում, մեկը մյուսին արագորեն հաջորդող կատակերգական բեմավիճակները ոչ միայն խոսքի, երաժշտական լեզվի վրա էին կառուցված, այլև պլաստիկ ձևերի:

Աճեմյանը, գոտեպնդված «Ազատաշունչ հողմի» արտակարգ հաջողությունից, նույնպիսի գունագեղ արտահայտության ձգտեց նաև «Կարինեն» օպերետի բեմադրության մեջ: Արդյունքը, սակայն, նույնը չեղավ: Ռեժիսորին խանգարեց և՛ լիբրետոյի խախուտ լինելը, և՛, մանավանդ, այն, որ մեծ բեմի հղացումով արված լայնաշունչ ներկայացումը խցկվեց փոքր բեմի մեջ (հենց

[1] Իմիջիայլոց, այդ տարիներին Մուշեղ Սաղյանն էլ, հայկական թատրոնում իր տեղը վիճելով շնորհալի նկարիչ Արսեն Հովհաննիսյանին, անցավ Բաքվի ռուսական թատրոն, որ և աշխատում է պատերազմի տարիներից սկսած:



Բալաբին՝ Թ. ՍԱՄՈՑԱՆ

Ն. Զարյան «Փորձադաշտ»



Տեսարան «Հյուսիսային ատելածամպեր» ներկայացումից

Քրիստինա՝ Մ. ԲԱԼԱՍԱՆՑԱՆ, Դեղագործ՝ Մ. ԿՈՐԳԱՆՑԱՆ
Սունիաճանչեցի Մ. Գորկու անվան թատրոն, 1968



Տեսարան «Տիկին անտհոնիի» ներկայացումից
Թիֆլիսի Ստ. Շաումյանի անվան Հայ դրամա, 1960



Տեսարան «Մեխլիայի աստղը» ներկայացումից
Ոիքևրա՝ Ա. ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ, դոն Ալֆոսո՝ Ս. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, դոն Սանչո՝ Լ. ՄԱՐԳՍՅԱՆ, դոն Գոնսալո՝ Ա. ՇԱԳԱՖՅԱՆ
Պիրովսկայի Հովհ. Աբեղյանի անվան թատրոն, 1961

այս ներկայացմանը համընկավ Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի և Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնի շենքերի փոխանակությունը, որից թերևս ոչ մեկը չշահեց)։ Ալնուամենայնիվ, վերջին գործողության մեջ, Կարինեի առևանգման խառնաշփոթ տեսարանում, ոստիկանի կրակոցից հետո ստեղծված քաոսին մի պահ քարացած վիճակ հաղորդելով, Աճեմյանը կառուցել էր կոմպոզիցիոն այնպիսի մի «կտավ», որ հազվագյուտ է հաջողվում։ Ջրհորի մեջ թերանքսիվայր կախված մարդիկ, աստիճանների վրա արձանացած ոստիկաններ, պատշգամբին պարաններով կապկպված կանայք, իսկ վերից խեթ նայող լուսինն էլ զարմանքով ասես հետևում էր բեմի վրա կատարված խառնիճաղանջ անցուդարձին։ Ձևավորումը կարծես միրճվել էր բեմադրության մեջ, ռեժիսորը դարձել էր երփնագրող։ Գեղարվեստական ինստիտուտի նորավարտ նկարիչ Շահեն Հակոբյանի առաջին աշխատանքներից էր դա։ Նրա կողքին, դարձյալ Աճեմյանի խրախուսանքով, ոչ-պակաս հաջողությամբ, այս նույն թատրոնում «Արևնեղյան ատամնաբույժ» ներկայացման ձևավորմամբ հանդես եկավ մի ուրիշ նկարիչ՝ Գրաժդան Գևորգյանը։ Նույնիսկ Ա. Գուլակյանի նման խստապահանջ ռեժիսորը Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում «Արջին Մալ-ալաքի» վրա աշխատելիս դժկամելու առիթ չուներ Գևորգյանի ձևավորումից։ Այստեղ թերևս մի նոր տեսանկյունից վերագտնված էր ադրբեջանական կոլորիտը ոչ միայն տարածության լուծման, այլև տարազների մեջ։ Դեկորները, կենցաղային գունեղ բնութագրերով, սենյակների արդուզարդով, ընդհանուր կահավորությամբ, ռեժիսորին շատ էին օգնել ստեղծելու մի բեմադրություն, որը թերևս լավագույնն է բազմիցս հայ բեմում խաղացված այդ երկի բոլոր բեմադրություններից։

Ահա այս նկարիչներն էլ, Սարգիս Արուտչյանի և Գևորգ Վարդանյանի հետ 50-ական թվականների վերջերին, գործելով հանրապետության տարբեր թատրոններում, իրենց վրա առան ստեղծագործական բեռը, որ երկար ժամանակ ընկած էր միջին և ավագ սերնդի բեմանկարիչների վրա։

Իսկ Թբիլիսիի Հայ դրամատում, ուր Ռ. Նալբանդյանը,—երիտասարդ, բայց արդեն խոստումնալից մի նկարիչ,—թեև ոգևորությամբ ու սիրով էր ձեռնամուխ լինում «Դավաճանություն» (1948), «Դիմակահանդես» (1951) ներկայացումների ստեղծմանը և հասնում ցանկալի արդյունքի՝ ժամանակակից իրականությանը նվիրված շատ պիեսների բեմադրություններ, հակառակ նրա ջանքերին, այստեղ ևս չէին գտնվում անհրաժեշտ բարձրության վրա։

Ժամանակակից պիեսների բեմադրություններին տրամադրվող միջոցները չէին նպաստում նրանց ձևավորման մակարդակի բարձրացմանը, այլ միայն ծանրաբեռնում էին բեմը։ Դատարկ դահլիճ լիքը, ծանրաբեռնված բեմ։ Նկարիչները կանգնած էին դժվար կացության առջև։ Հետագայում, երբ կերպարվեստի ու դրամատուրգիայի բնագավառներում ևս վերականգնվեցին արվեստի գնահատության ճշմարիտ չափանիշները, հայ թատրոնում բեմ հանված շատ երկեր, նաև ժամանակակից պիեսները, գեղարվեստական համակողմանի մարմնավորում գտան։ Հայ թատրոնի պատմության մեջ սկսվեց մի շրջան, որը նախորդ տարիներին այնքան էլ նման չէր։ Ստեղծվեցին մեծ հնարավորություններ նաև բեմանկարչության զարգացման համար։ Ծուցահանդեսներ, մեկը-մյուսին հաջորդող նոր աշխատանքներ, թատրոնի շրջագայությունները Բաքու, Թբիլիսի, ապա և Մոսկվա, ցույց տվեցին, որ հայ բեմարվեստը ոտք է դնում զարգացման մի նոր շրջան, որից անբաժան էր նկարչի վաստակը։

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄ

Երաժշտության պատմության մեջ քիչ չեն օրինակները, երբ դրամատիկական այս կամ այն երկը կոմպոզիտորին ոգեշնչել է ինքնուրույն ստեղծագործության: Աշխարհով մեկ հայտնի են Գրիգի «Պեր Գյունտը», Բեթհովենի «Էգմոնտը», Չայկովսկու «Ռոմեո և Ջուլիետը», «Ձյունանուշը», Սիբելիուսի երաժշտությունը «Փոթորիկ» դրամայի համար և ուրիշ երկեր, որ անկախ դրամատիկական թատրոնից կատարվում են սիմֆոնիկ համերգների ժամանակ, գեղարվեստական կատարյալ հաճույք պատճառելով ունկնդիրներին: Նման ստեղծագործությունների դասին է պատկանում նաև Արամ Խաչատրյանի «Դիմակահանդեսը»:

Եվգ. Վախթանգովի անվան թատրոնի բեմադրության համար դեռևս 1941-ին ստեղծված այս երաժշտությունը լայն տարածում գտավ ետպատերազմյան տարիներին: Բնական է, որ «Դիմակահանդեսը» բեմադրելիս Սունդուկյանի անվան թատրոնը պիտի դիմեր Խաչատրյանի երաժշտությանը[1]:

Հինգ մասից բաղկացած երաժշտական ձևավորման մեջ լերմոնտովյան դրամայի գեղարվեստական էությունը թերևս ամենից լավ բնութագրում են երկու հատված՝ նախ վալսը և ապա Նինայի երգը: Վալսը Սունդուկյանի անվան թատրոնում դարձավ ներկայացման մայր-մեղեդին, որ առանձնապես տպավորիչ էր պարահանդեսի տեսարանում: Վալսը ոչ իբրև սոսկ պարեղանակ, այլ երաժշտական ծրագիր՝ Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսը» թատերաչին վառ գույներով, ավելի խորն ու բազմակողմանի դրսևորելու համար: Նինայի սերն ու երազները, հավատն ու վիշտը ներկայացման մեջ սերտորեն առնչված էին այս պարեղանակի հետ: Վալսի առերևույթ հոգեպարար, բայց և աննախանձախտ երաժշտության մեջ խորունկ թախիծ կա Նինայի դժբախտ ճակատագրի նկատմամբ: Դա միաժամանակ դրամայի վախճանն է գուշակում, ավետում գործողության ողբերգական լուծումը[2]: Նինայի երգն էլ, թեև մի առանձին վոկալ համար, բեմական մեկնաբանությամբ կապված էր վալսի հետ: Անցումը մեկից-մյուսը կատարվում էր աննկատ: Ընդ որում Նինայի երգը բնավ իսկ չէր առանձնանում ներկայացման մեջ, այլ միահյուսվում էր բեմական տրամադրության, ռիթմի հետ: Պարահանդեսի ամբողջ տեսարանը գտնվում էր երաժշտական մթնոլորտի մեջ. առես փլվել էին դրամատիկական և երա-

---

[1] Վերջին պարում օգտագործված էր նույն դրամայի համար նաև Ա. Գլազունովի գրած երաժշտությունից մի հատված:

[2] Պատահական չէ, որ, տարիներ անց, Մոսկվայի անվան թատրոնում ռեժիսոր Ծու. Զավադսկին «Դիմակահանդեսի» բեմադրությունը կառուցել էր հիմնականում վալսի երաժշտության վրա, Եվագախմբի դերիժորին էլ դարձրել ներկայացման մի յուրահատուկ գործող անձ:

ժըշտական թատրոնների սահմանները: Նինան անվերջ պարում էր, Արբենինը անմոունչ հետևում նրան: Իսկ վալսը, որ մերթ հնչում էր ամբողջ նվագախմբով մեկ, մերթ խլանում և ապա ընդհատվում, հաղորդակցվում էր Արբենինի բեմական վարքագծին, բացահայտում նրա հոգեկան տագնապը և վերաբերմունքը բեմում կատարված ու կատարվող դեպքերի նկատմամբ: Երաժշտությունը փոխարինում էր չգրված դիալոգներին, ներքատեքստ դառնում, դերակատարների հետ մտնում թատերական գործողության ոլորտը:

Ցավոք, դիմակահանդեսի տեսարանը նույն ոգով չէր բեմադրված: Ռեժիսորը մազուրկայի և հատկապես գալոպի պարեղանակները ոչ թե միջոց էր դարձրել հին Պետերբուրգի սալոնային կյանքը նոր գույներով արտահայտելու, այլ նպատակ՝ երաժշտական գումեղ համարներն աննդհմեջ հաղորդելու համար: Երաժշտական ռիթմին հարմարեցված ինքնաբավ գործողությունները, պարային կտորները երբեմն նույնիսկ շեղում էին հանդիսատեսի ուշադրությունը գլխավորից:

Խաչատրյանի երաժշտությամբ բեմադրված հաջորդ և առայժմ վերջին ներկայացումը հայ թատրոնում «Իլյա Գոլովինն» էր: Սրա երաժշտությունը գրված էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի պատվերով: Ինչպես Ս. Միխալկովի պիեսը, այդ երաժշտությունն էլ, արձագանքելով ՍՄԿԿ Կենտկոմի 1948 թ. որոշումներին, կոչված էր ընդդիմանալու սովետական երաժշտության մեջ նկատված ֆորմալիստական միտումներին: Հայտնի է, որ Խաչատրյանի մի քանի աչքի ընկնող ստեղծագործություններ ևս այդ որոշումների հիման վրա խիստ բացասաբար գնահատվեցին[1]: Հաշվի առնելով պիեսի երաժշտական ձևավորումը, Խաչատրյանը պարտավոր էր նախ դրսևորել իր վերաբերմունքը դեպի ֆորմալիստական երաժշտությունը և ապա հանդես գալ, եթե կարելի է ասել, երաժշտական ինքնաքննադատությամբ, ցույց տալով հերոսի շրջադարձը դեպի ռեալիզմ: Պիեսում պատկերված շինծու հարաբերությունների պատճառով, դժվար ու գրեթե անլուծելի մի խնդիր, որի իրագործումը, սակայն, անհրաժեշտ էր անհատի պաշտամունքի շրջանում:

Պիեսում այդ առումով շատ ուշագրավ մի տեսարան կար: Գլխավոր հերոսը՝ նշանավոր կոմպոզիտոր Գոլովինը, ականջ ունկնդրում է արտասահմանից հաղորդվող իր ստեղծագործության համերգը և ապրանափում ինքն իր գրածից: Այդ համերգը, ըստ պիեսի, ծայրն-ծայր աղմուկ ու շփոթ պիտի հիշեցներ, վերարտադրեր Խաչատրյանի իրական պատկերացումները անհեթեթ, իրոք ֆորմալիստական երաժշտության մասին: Ֆորմալիստական հնարը չէր ստացվել: Բեմական այդ կարևոր տեսարանը ձևավորելիս Խաչատրյանը թերևս ներքին վեճի էր բռնվել նրանց հետ, ովքեր չէին տարբերում իսկական երաժշտությունը ձևապաշտական աննպատակ հնչյուններից:

Հաջորդ տեսարանում հիմուտ կոմպոզիտոր Գոլովինը իր հիշողության՝ պատերազմից վերադարձած մարտիկների համար, ի հակադրություն նախորդ երաժշտության, պիտի գրեր մի խմբերգ ընկած գինվորի հիշատակին: Դա, ըստ պիեսի, Գոլովինի հին գործերից էր, ստեղծված ժողովրդական թախծոտ երգի

---

[1] Ամբողջ երաժշտությունը ձայնագրված էր ժապավենի վրա, մի հանգամանք, որ հնարավորություն էր տալիս մեծ նվագախմբից օգտվելու:

[2] Հետագայում, սովետական մի շարք ականավոր կոմպոզիտորների, այդ թվում և Ա. Խաչատրյանի, երկերին տրված «անհարկի ազդեցություն և չհիմնավորված սուր գնահատականները» վերացվեցին ՍՄԿԿ Կենտկոմի 1958-ի մարտի 28-ի որոշմամբ:

մոտիվներով։ Սակայն դա չէր ընկալվում որպես ներկայի հակադրությունը անցյալին։ Հանդիսատեսը զգում էր, որ ամառ երկի հեղինակը չէր կարող երբեք երաժշտության փոխարեն շփոթ ստեղծել։ Ծրջադարձ ապրելու փոխարեն Գոլովին-Ներսիսյանը տառապում էր, չհասկանալով, թե ինչ է կատարվում իր շուրջը։ Երևանյան ներկայացման մեջ երկու՝ իրապաշտ և ձևապաշտ Գոլովինների հակադրություն չկար։ Բեմում երևում էր աննպատակ հանգամանքների մեջ ընկած մի մարդ, և հանդիսատեսը համակրում էր նրան ու զարմանում նրան դատապարտողների վրա՝։

Այս շրջանում ժամանակի հայ երաժշտությունը սակավադեպ էր իր արտացոլումը գտնում բեմում։ Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Արքա Լիր» ներկայացման երաժշտությունը հիմնականում Մ. Բալակիրևինն էր։ «Այս աստղերը մերն են» բեմադրության մեջ երաժշտական միակ տպավորիչ տեսարանը կառուցված էր Կ. Ջաքարյանի «Ռևանշողական վալսի» վրա, մինչ այդ էլ հայտնի, թեթև ու հաճելի մի պարնեղանակ, իսկ «Բարձունքներում» ներկայացման ամենահուզիչ կտորը Կոմիտասի երաժշտությամբ էր պայմանավորված՝ «Անձրևն եկավ շաղալեն» երգով, որ կատարվում էր մեռնող կոմիսարի պատգարակի մոտ։

Նույնն էր պատկերը և Թբիլիսիի Հալ դրամպում։ «Նամուս» և «Գիքոր» ներկայացումների համար ռեժիսուրան գերադասեց օգտագործել Ա. Տիգրանյանի տարիներ առաջ գրած երաժշտությունը, իսկ «Սոս և Վարդիթերում» Դանիել Ղազարյանի տարածված երգերն էին վերստին հնչում։ Թարմ ու հետաքրքրական էր միայն Ս. Բարխուդարյանի երաժշտությունը «Հարազատ մարդիկ» ներկայացման մեջ։

Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում ետպատերազմյան տարիներից սկսած բեմադրվեցին կատակերգություններ, որոնք ըստ էության երաժշտական չէին՝ «Մորգանի խնամին», «Հին հիվանդություն», «Քաջ Նազար», «Անդրյուրի մոտ» և այլն։ Կոմպոզիտոր Ա. Այվազյանն ու Վ. Տիգրանյանը, օգտվելով մեծ ընկագախմբի առկայությունից (ինչպես նաև թատրոնի չճշտված պրոֆիլից) այստեղ ստեղծեցին ուշագրավ գործեր, որոնք, այնուամենայնիվ, երաժշտական համարների առատությամբ, երբեմն էլ ճյուժեի սիմֆոնիկ զարգացման բնույթով հազիվ թե համատեղելի լինեին դրամատիկական թատրոնի՝ երաժշտությանը ներկայացրած պահանջներին։ Համեմատաբար ամբողջական ու դրամատիկական թատրոնի սկզբունքներով էր լուծված «Ծողոքորթը» ու «Եվ այլն կամ նոր Դիոգինես» ներկայացումների երաժշտությունը, որի հեղինակը Գ. Եղիազարյանն էր։ Այդ տարբեր դրամատիկական երկերի համար (քանի որ դրանք ցուցադրվում էին մի երեկոյի ընթացքում) կոմպոզիտորը գտել էր կատակերգությանը բնորոշ ընդհանուր ժանրային ոճ ու թատերային լեզու և դրանով էլ ճալնակցում էր ռեժիսորական վառ գույներով ստեղծված բեմադրությանը։ Եղիազարյանը, առհասարակ, լավ է զգում Աճեմյանի ռեժիսորական արվեստը, երբեմն հասկանում նրան կես ակնարկից։ Լենինականի «Արա Գեղեցիկը» բավական էր, ցույց տալու համար, թե ուր կարող է հասնել կոմպոզիտորի վարպետությունը դրամատիկական թատրոնում և ինչ արդյունք կարող է տալ նրա համագործակցությունը ռեժիսորի հետ։

---

[1] Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում, թերևս Վ. Տոպորկովի շնորհիվ, մի դերասանի, որ հաճախ է բացառական դերեր խաղացել, կերպարը համակրանք չէր շարժում։

Տրոմբոնների ու տուբաների համաչափ, ճեռազիետե աճագնացող թավ հնչյունների ուղեկցությամբ Արամ հետևում է Շամիրամին։ Տագնապ Արալի ճակատագրի ակատմամբ, տագնապ, երբ Արամ հիզակահար է անում երկրագործում ճախրող չարագուշակ բազեին։ Դրամատիկական թռիչքային գործողություններին զուգընթաց զարգանում է և երաժշտությունը։ Ասորական մոալ պատկերին հաջորդում են ուրարտական ցնծագին տեսարանները։ Վարդավառի տոն է, հեթանոսական խրախճանք։ Պարեղանակները[1], մեկը մյուսից առնացի ու կենսաշունչ, փոխարինում են միմյանց։ Ալդպիսին էր Ուրարտում կոմպոզիտորի պարային սյուիտներում։ Իսկ հետո, երբ հնչում է Արալի գայթակղման բոթը և բոլորը ծնկի են գալիս Անահիտի արձանի առջև, սկսվում է ոնգային երգեցողությունը՝ հուզախոով մի մեղեդի, դարձյալ տագնապով. սակայն այս անգամ դա վերածում էր ընդհանուր աղիաճնգտության հայրենիքի ապագայի հանդեպ։ «Ի զե՛ն, ռազմի շեփորը հնչեցին, ի զե՛ն քաջեր, դարձյալ ոսոխն է հին»,—քայլերգային ռիթմով գրված այս երգի կատարումը հանձնված էր բազմությանը։ Երգը բոլորի շրթներին էր, զինվոր, թե շինական։ Մարտի տեսարանը թելադրված էր այդ երգի ռիթմով, նրա բարձր տրամադրությամբ։ Իսկ վերջում, եղերամայրերի ոչիտատիվ ողբից հետո ծայր էր առնում կանացի ձայնի համար Եղիազարյանի գրած մեներգը, վերտին տագնապալի, որ միաժամանակ արծարծում էր սիրո և հավատի թեմաև։

Երաժշտական նման ձևավորումները գալիս էին գործնականում հաստատելու այն միտքը, որ գեղարվեստական բարձր արժանիքներով ու ներշնչմամբ ստեղծված երաժշտությունը դրամատիկական ներկայացումների մեծ նույնքան կարևոր գործոն է, որքան և ընդարչական ձևավորումը։

---

[1] Այս պատկերում օգտագործված մի շարք երաժշտական հատվածներ հետագայում գրեթե նույնությամբ մտան Գ. Եղիազարյանի «Մանե» բալետի մեջ։ «Այրա Գեղեցկին» ոգեչնչումը ի վերջո հանգեցրեց դրան։

1955—1965

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ սովետական թատրոնի պատմության վերջին տասնամյակը (1955—1965) ազգի է ընկնում հաջողակալի երևույթներով, զարգացման այնպիսի միտումներով, որոնք անդրադարձումն են երկրի քաղաքական-հասարակական կյանքում կատարված կարևորագույն տեղաշարժերի:

Կոմունիստական կուսակցության XX համագումարը, որ տեղի ունեցավ 1956-ին, պատմական հաջողություն ունեցավ սովետական ժողովրդի գործունեության բոլոր ասպարեզներում: Համագումարի որոշումներում դատապարտվեցին անհատի պաշտամունքը և երկրի տնտեսության ու մշակույթի զարգացումը կաշկանդող ըմբռնումները: Համագումարն առաջադրեց կոմունիստական բարոյականության լենինյան նորմաների վերականգնման, անհատի պաշտամունքի հետևանքների վերացման, գաղափարական աշխատանքի վերակառուցման խնդիրները: Այս ամենն առաջնահերթ կարևորություն ունեին գրականության և արվեստի զարգացման համար: Արդիականության, ժողովրդի կյանքի հետ կապվելու հարցերը, սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբունքներն առացան նոր, անհամեմատ ավելի հարուստ ու լայնահուն մեկնաբանություն: Արվեստի բովանդակության հարստացումն իր հետ բերեց արտահայտչական ձևերի բազմազանություն և թատրոնի ասպարեզում նույնպես հանգեցրեց ստեղծագործական հաջողությունների:

Հայ արվեստի և գրականության մոսկովյան երկրորդ տասնօրյակը տեղի ունեցավ ժողովրդական կյանքի այդ ընդհանուր վերելքի պայմաններում: Ի տարբերություն առաջին տասնօրյակի (1939), երկրորդ տասնօրյակի ընթացքում հանդես եկան նաև դրամատիկական թատրոնները (Սունդուկյանի անվան, Ստանիսլավսկու անվան ռուսական և Լենինականի դրամատիկական թատրոններ):

Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ֆիլիալի շենքում Սունդուկյանի անվան թատրոնի ցույց տված վեց ներկայացումը՝ «Պաղտասար աղբար», «Նամուս», «Ժայռ», «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները», «Էշի մեկ զոհ», «Օթելլո», առիթ տվին մոսկովյան մամուլին՝ «մեծ զգացմունքների, ուժեղ բնավորությունների թատրոն», «հրաշալի դերասանների թատրոն» բնորոշումները տալու:

Ռեժիսոր Վ. Պլուչեկը իր մի հոդվածում հատկապես ընդգծում էր, որ Սունդուկյանի թատրոնի դերասաններին բնորոշ են «բարձր կուլտուրան, վարպետությունը, կուռ անսամբլը և գիտակից դերերի, բառի լավագույն իմաստով, գաստրոլային կատարումը»[1]:

Վ. Աճեմյանի ռեժիսորական արվեստը, Հր. Ներսիսյանի Պաղտասարը,

[1] „Литературная газета", 1956, 9 հունիսի:

Գ. Ջանիբեկյանի Գրիգոր աղան, Վ. Վաղարշյանի Բուլըչովը, Վ. Փափազյանի Օթելլոն, Ս. Գուլազյանի Սալոմեն և Քանջյան, Ա. Ալեքսիսյանի Սարգիսը և Մատվեյ Եգորիչը դասվեցին խորհրդային թեմարվեստի լավագույն օրինակների շարքը:

Լենինականի դրամատիկական թատրոնը տասնօրյակին հանդես եկավ «Օղակում» և «Փորձադաշտ» ներկայացումներով: Համեմատաբար լավ ընդունելություն գտավ «Փորձադաշտը», որի մեջ նշվեց Արծ. Հարությունյանի և Հ. Ղազազյանի խաղը Գառնակերյանի և Բալաբեկի դերերում: ՍՍՀՄ կուլտուրայի մինիստրության և Համառուսական թատերական ընկերության կազմակերպած քննարկմանը, այնուամենայնիվ, լուրջ դիտողություններ արվեցին թե այդ և թե, մասնավորապես, «Օղակում» ներկայացման վերաբերյալ:

Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնը Մոսկվայում ցույց տվեց Ալ. Շիրվանզադեի «Պատվի հարմար», Մ. Գորկու «Քաղքենիներ», Ն. Պոգոդինի «Կրեմլյան կուրանտներ» և Մ. Օվչինիկովի «Շրջադարձ» պիեսների բեմադրությունները: Հատկապես խիստ քննադատվեց վերջին պիեսը և նրա բեմադրությունը: Լավ ընդունվեցին «Պատվի հարմարը» և «Քաղքենիները», թեև նշվեցին առաջինում մելոդրամատիզմի առկայությունը, իսկ երկրորդում՝ կենցաղային գույների աննարկի խտացումը:

Տասնօրյակը ցույց տվեց, որ հայ դրամատիկական թատրոնի հաջողությունները գլխավորապես կապվում են դասական պիեսների հետ: Դա վերաբերում էր հատկապես Սունդուկյանի անվան թատրոնին, որ իր տասնօրյակային խաղացանկում չուներ ոչ մի ժամանակակից պիես: Տասնօրյակը եղավ հայ դասական դրամատուրգիայի հաղթական հանդեսը՝ ներկայացված ռեժիսուրայի և դերասանական փայլուն վարպետությամբ: Բայց այդ հաջողությունը ոչ թե աննկատ, այլ ավելի ակներև դարձրեց արդիական պիեսների բացակայությունը: Պարզ էր այնպես, որ հանրապետության թատրոններն իրենց ստեղծագործական ծրագրերում արդիական պիեսներին պետք է ավելի մեծ տեղ տային:

Հայ ինքնուրույն թատերագրության զարգացումն այս տասնամյակում ոչ միայն այդ պահանջի, այլև թատերագիրների ներքին մղումների, նոր պայմաններում կյանքի և մարդկանց մասին իրենց խոսքն ասելու ձգտման հետևանքն էր: Իրականությունն արդեն մի կողմ էր ձեռել մարդու հոգևոր ընկարագրի, հասարակության մեջ նրա ունեցած դերի մասին եղած հնացած պատկերացումները: Անհատն այնպես չէր կարող դիտվել որպես ընդհամենը մի «պտուտակ»՝ զուտ կրավորական դերով, նա պետք է մեկնաբանվեր իբրև վճռող նշանակություն ունեցող ուժ հասարակական զարգացման ընթացքի մեջ: Կյանքն առաջադրում էր նոր խնդիրներ, նոր մեկնությունների պահանջ: Միանգամայն բնական է, որ տասնամյակի հայ թատերագրության մեջ արտահայտվեցին խորհրդային արվեստի զարգացման նոր շրջափուլին հատուկ միտումները՝ մարդկային հարաբերությունների ավելի անկաշկանդ մեկնաբանություն, հոգեբանական մտերիմ ինտոնացիայի խորացում, ժամանակի ավելի սուր և անկեղծ զգացողություն: Եվ, իհարկե, սա յուրօրինակ ռեակցիա էր մարդում սոսկ իբրև հասարակական այս կամ այն միտումը կրող, ընդունելի կամ մերժելի որևէ գաղափարի արտահայտիչ ներկայացնելու սովորության դեմ: Ստեղծված պիեսներում,—առնվազն իբրև ցանկություն,—կարելի էր տեսնել ժամանակի մարդուն, որպես կենդանի անհատականություն՝ իր առավելու-

թյուններով ու բացերով, ներքին հակասություններով ու պայքարով: Գործող անձի բարոյական գնահատման մեջ կարևորվում են նրա ոչ միայն տեսանելի արարքները, հայացքները, հասարակական գործունեությունը, այլ նաև հոգեկան հատկանիշները, բնավորությունը, անհատական վարքագիծը:

Մյուս էական հանգամանքը դրամատիկական կոնֆլիկտի էության նոր ըմբռնումն էր: Մերժվելով մերժվեց այն թյուր տեսակետը, ըստ որի մեր հասարակարգում կոնֆլիկտի, ասել է թե՝ հակասությունների, խախումների գոյությունն անհնարին բան է, եթե չի կապվում օտարամուտ գաղափարների ներթափանցման կամ «անցյալի մնացուկների» գոյատևման հետ: Այլևս պարզ դարձավ, որ հակասություններն ու խախումները բնորոշ են նաև մեր հասարակության զարգացմանը, հետևաբար, թատերագիրը պետք է ոչ թե դրանք աներևույթ, այլ պիտի կարողանա դրանց կենսականորեն ճշմարտացի լուծում տալ՝ ելնելով մեր հասարակության զարգացման շահերից և օրինաչափություններից:

Այս ամենը չէին կարող իրենց ազդեցությունը չունենալ թատերական երկի նաև ժանրային և առհասարակ գեղարվեստական հատկանիշների ըմբռնման վրա: Թատերագիրների համար պարզ դարձավ, որ ժանրի խնդիրը լուծում է ոչ միայն հեղինակային վերաբերմունքը, այլ նաև պատկերման առարկան, պիեսի բուն նյութը, գործող անձանց և նրանց հարաբերությունների բնույթը:

Այս տեսակետները թատերագրության մեջ կիրառում գտան, իհարկե, ոչ առանց վրիպումների ու շեղումների, բայց ստեղծագործական որոնումների ընդհանուր ուղղությունը հենց դրանք էին որոշում: Առաջին երկու-երեք տարին իշխում էին հինը մերժելու, նրան անպայման հակադրվելու, «արգելված» թեմաները հախուռն կերպով մեջտեղ բերելու տրամադրությունները:

Տասնամյակի կեսերին ապարեզ եկան թե՛ ասելիքով և թե՛ գեղարվեստական հատկանիշներով աչքի ընկնող գործեր:

1956-ին հանրապետության թատրոններում բեմ հանվեցին հայ հեղինակների գրչին պատկանող պիեսներ, որոնց նյութը ժամանակակից կյանքից էր առնված[1]: Թեմատիկ ընդգրկման առումով սրանք շահեկանորեն տարբերվում էին նախորդ շրջանի պիեսներից: Պարզ նկատվում էր ժողովրդի առօրյա կյանքին մոտենալու հեղինակների ձգտումը: Կոլտնտեսային գյուղի հոգսերը, երիտասարդության կյանքը, խորհրդային հիմնարկի աշխատանքը, նախապաշարումների դեմ պայքարելու, երեխաների դաստիարակության, սիրո և հավատարմության խնդիրները,—այդ պիեսների արծարծումները,—գրավեցին հանդիսատեսների ուշադրությունը, թեև դրանք չէին գտել գեղարվեստական լիակատար արտահայտություն: Սրանց մեջ շատ բան հիշեցնում էր մոտիկ անցյալում գրված պիեսները:

Այդ առումով, բնորոշ է, օրինակ, Զ. Դարյանի «Ջննդաղիկ» կատակերգությունը: Այստեղ կարելի էր նկատել դրամատուրգիական հին սխեման՝ հանրային ունեցվածքը յուրացնող, հետամնաց կոլտնտեսության նախագահի ու նրա կողմնակիցների և երիտասարդ մասնագետի ու նրա համախոհների մերկապա-

[1] Զ. Դարյան՝ «Ջննդաղիկ», Ա. Արաքսմանյան՝ «Երբ տանն աչքեր չկան», Ա. Բարսեղյան՝ «Միրո հովիտ» և «Փակ դռներ», Լ. Աբրահամյան՝ «Լույս», Ա. Պապոյան՝ «Խաղողից պատուհաս», Գ. Ծեր-Գրիգորյան՝ «Սոֆիկի սխալը»:

րանոց բախում, որ ավարտվում է առաջին իսկ տեսարանից ներթափվող ուղեգծով:

Ա. Պապայանի «Խաղից պատուհաս» կատակերգությունը ևս, չնայած կենցաղում, մարդկանց բնավորության մեջ ծիծաղելին տեսնելու և կոմիկական դրություններ ստեղծելու հեղինակի շնորհքին, չուներ մի ալնպիսի արժանիք, որով էապես տարբերվեր սիրո և խաղի հանգամանքներ ցուցադրող նախորդ շրջանի պիեսներից:

Արծարծած խնդրով և լուծումներով ավելի ընդարձակ պիես էր Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Սոֆիկի սիալը»: Տեղի ունեցած թյուրիմացության հետևանքով սխալ գրանցում է կատարվել և աննշանթ մարդիկ թղթի վրա, ձևականորեն դարձել են ամուսիններ: Պարզվում է, սակայն, որ այնքան էլ հեշտ բան չէ ուղղել պատահական այդ սիալը: Խաղադրում են բյուրոկրատիզմը, քաշքշուկը, մարդու հանդեպ անշահագրգիռ, անտարբեր վերաբերմունքը: Հենց այդ արատավոր երևույթներն է դատապարտում կատակերգությունը: Սովետական հիմնարկում սխալ չի կարող լինել՝ մոտիկ ապագայից եկող այս մտալնությունը ամուր ընտած է հիմնարկության պետի գլխում: Սխալի ընդունումը կարող է վնասել հիմնարկի հեղինակությանը: Եվ, բացի այդ, ինչո՞ւ առիթ տալ վերադասին՝ կասկածելու քո անհրաժեշտությանը, ավելի հարմար չէ՞ պահանջել այդ «ամուսնությունը» հերքող տեղեկանք: Վոդևիլում սուր և անխնա ծաղակվում են ամեն հայացքների տեր անձինք, նրանց ընդմտությունը, հետամնացությունը:

Հանրապետության մի քանի թատրոնների բեմերից երկար ժամանակ չէր իջնում Ժ. Հարությունյանի «Սրտի արատ» կատակերգությունը (Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրվել է 1958-ին): Կատակերգական վիճակների և հումորի սուր զգացողություն, խոսքի բնական ինտոնացիա, կենդանի բնավորություններ գծելու շնորհք,—այս ամենը բավական եղան պիեսին հանդիսատեսային հաջողություն բերելու համար: Բայց պիեսի թերություններն էլ քիչ չէին: Ակներև էին պիեսի թույլ կառուցվածքը և դրական կերպարների անգունությունը՝ կատակերգությունների ավանդական թերությունը: Հանդիսատեսին զբաղեցնում էին բացասական կերպարները, հատկապես Գվիդոնը՝ կոմիկական խոսքով ու վարքագծով հիանալի բնութագրված, վերին աստիճանի զավեշտական մի կերպար, որ կարող է տեղ գրավել Բալաբենի և Արշակ Բեկլարիչի կողքին:

Երիտասարդ թատերագիրը հետագայում հանդես եկավ «Մաղիկների աշխարհում», «Հիվանդ № 199» պիեսներով, որոնք ընդհանուր բեմ հանվեցին և լավ ընդունելություն գտան, հեղինակի կատակերդական ձիրքի հաստատումը եղան, թեև առաջինի հաջողությունը չունեցան:

Այս շրջանի կատակերգական թատերագրության մեջ առանձին տեղ է գրավում Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Մեռնող ֆլորա» կոմեդիա-պամֆլետը, որ առաջին անգամ ներկայացվեց Սունդուկյանի անվան թատրոնում (1962): Եթե մինչ այդ թատերագիրը հետևում էր կատակերգություն կառուցելու հարուհալտ ձևերին, ապա այս անգամ նա դիմում է գրոտեսկային-ալլաբանական միջոցների: Իրրև գործող անձեր ներկայանում են «մոլախոտերը»՝ ժանտափուշ, տատասկ, ճարճատուկ, աստղափուշ և այլն: Օգտագործելով պայմանական-հեքիաթային ձևարներ, թատերագիրը հանդես է բերում կենդանի մարդկանց, որոնք մարմնավորում են հասարակական մի-մի չարիք: Այդ մոլախոտ-

մարդիկ իրար են անցել մի ազատված բնակարան ձեռք գցելու համար: Իսկ պարտիզպանը, այս պիեսի միակ դրական հերոսը, ծուղակն է գցում և ծանակում այդ խաբեբաներին, ձրիակերներին, քաղաքական դեմագոգներին: Այդ ամբողջ «ֆլորան» աղետի է ենթարկվում, իսկ բնակարանը տրվում է սիրահարված մի զույգի:

Թատերագրական հետաքրքիր հնարներով հեղինակը մերկացնում և ամխիա ծաղրում է այն ամենը, ինչ աղավաղում է կյանքը, խանգարում նրա առաջընթացին: Ահա մարտնաւուկը: Սա խոսում է լոզունգներով ու կոչերով, մեծադղորդ խոսքերի սիրահար է, բայց այդ բոլորը նրա համար սոսկ միջոց է աքողելու իր ողորմելի հոգին ու ձգտումները: Կամ՝ Գաղձերի ընտանիքը, որ այլ կիրք չունի, քան կուտակելու մոլուցքը: Նույնպիսի արատների խտացումներ են մյուս գործող անձինքը: Բայց նրանք կարողանում են հարկ եղած դեպքում ուրիշ կերպարանք առնել, թաքցնել իրենց էությունը:

«Մեռնող ֆլորան» հարցադրումների համարձակությամբ և արտահայտման նորահնար միջոցներով ետպատերազմյան հայ կատակերգության աչքի ընկնող երկն է:

Ա. Արաքսմանյանի «Երրորդ հարկից գլխիվայր» կատակերգությունը (1957-ին Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում հաջողություն չունեցած «Փիղը պարում է» պիեսի վերամշակումը), որը 1963-ին հեղինակի բեմադրությամբ ներկայացվեց նույն թատրոնում, մի քանի հետաքրքրական կողմերի հետ մեկտեղ ունի էական մի թերություն: Կատակերգության գլխավոր հերոս Պապոյինն, որ քաոմնեղի արատների մի անսովոր խտացում է (սա նույնպես քողարկվում է մեծադղորդ խոսքերով), ակնհայտ հակասության մեջ է այն միջավայրի հետ, որտեղ գործում է: Պիեսի ողջ գործողությունը կառուցված է ռեալիստական պլանով, մյուս գործող անձինք սովորական թերություններ ու առավելություններ ունեցող մարդիկ են և միայն Պապոյինն է, որ ներկայացում է հույժ պայմանական՝ գրոտեսկային կերպարանքով ու վարքագծով: Ժանրային տարբեր միջոցների այս արհեստական համադրումը անհավանական է դարձնում գլխավոր հերոսի վարքագիծն ու գնարագիրը:

Կատակերգության ժանրի ավելի հետաքրքրական գործերի հանդիպում ենք փոքր ձևերում՝ մեկ-երկու արարով պիեսները տասնամյակի մեր թատերական գրականության մեջ աչքի ընկնող տեղ են գրավում: Այդպիսի պիեսներ են գրել Ա. Պապայանը, Գ. Բեսը, Մ. Ծուզրաշյանը, Մ. Քոչարյանը, Ա. Բաբայանը և ուրիշներ:

Ա. Պապայանի «Ընշմեցուցիչ հարված», «Փեսատես», «Մանրուք» և «Համեցեք Նշանիչի ծնունդին» պիեսները այն գործերից են, որոնց հանախ են դիմել հատկապես մեր շրջանային և ժողովրդական թատրոնները: Դրանցից ավելի ուշագրավ է «Համեցեք Նշանիչի ծնունդին» պիեսը (առաջին անգամ ներկայացվել է Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում) որտեղ ևս ծիծաղաշարժ դրություններ ստեղծելու, կատակերգական ինտրիգ զարգացնելու հեղինակի ձիրքը ակնհայտորեն գերազանցում է գրական ավարտուն կերպարներ ստեղծելու ունակությանը: Ա. Պապայանին ավելի հաջողվում են փոքրածավալ պիեսները, ուր նա դրսևորում է կատակերգակի ձիրք, մեջտեղ բերում կենսական տպավորությունների իր պաշարը:

Գ. Բեսի «Աշխարհն ինձնով է սկսվում» և «Ջահել տղաներ» պիեսներում գրավիչ են սյուժեի հետաքրքիր ու անսպասելի դարձերով, կյանքի սովորա-

կան երևույթների, մարդկային քնավորությունների կատակերգական բնութագրումներով, որոնք և հաջողություն բերին այդ գործերին:

Ետպատերազմյան երկրորդ տասնամյակում հայ թատերագրությունը ընդարձակ հաջողություններ ունեցավ դրամայի ժանրում: Այստեղ տեղաշարժն սկսվեց պատմա-հեղափոխական թեմատիկայի այն գործերով, որոնց ստեղծման կոնկրետ առիթը Հոկտեմբերյան հեղափոխության 40-ամյակն էր: 1957-ին մեկը-մյուսի հետևից հայտնվեցին Ա. Արաքսմանյանի «Վարդեր և արյուն», Գ. Բորյանի «Նույն հարկի տակ», Ա. Գուլակյանի «Օրեր, մարդիկ անմոռաց», Ս. Սարգսյանի «Նահիրյան բարդի» պատմա-հեղափոխական դրամաները:

Գեղարվեստական տարբեր արժանիքներ ունենալուց զատ, հիշված պիեսները միմյանցից զանազանվում են թեմայի հանդեպ հեղինակների տարբեր մոտեցումներով: Եթե, ասենք, Ա. Գուլակյանի «Օրեր, մարդիկ անմոռաց» և Ս. Սարգսյանի «Նահիրյան բարդի» պիեսներում հիմնականը հեղափոխական դեպքերի, հակառակորդ կողմերի բախման արտաքին հանգամանքների պատկերումն է, ապա մյուս գործերում էականը մարդկային փոխհարաբերությունները, հոգեբանության, այլ կերպ ասած՝ հեղափոխական իրադարձությունների մարդկային բովանդակությունը բացահայտելու ձգտումն է:

Այսպես, օրինակ, «Վարդեր և արյուն» դրամայում սահմանափակ թվով պերսոնաժներ, գործողության փոքր շառավիղ վերցնելով, թատերագիրն իր ուշադրությունը կենտրոնացրել է մաղիսյան ապստամբության մասնակիցների բարոյական հատկանիշների բացահայտման վրա: Եվ եթե դա նրան լիովին չի հաջողվել, պատճառը ոչ թե այդօրինակ գրելակերպն է, որ ինքնին միանգամայն գնահատելի է, այլ գործողության անհամոզիչ զարգացումը, պիեսի մեջ թույլ տրված վրիպումները: Հանդիսականի համար որքան էլ գրավիչ լինեին հերոսներից մի քանիսի (Դեև-Ենոք, Պապ, Նաճար) կենդանի գծված բնավորությունները, այնուամենայնիվ, դրանք չէին ծածկում գործող անձանց վիճակների ու վարքագծի բոնաձիգ լուծումները: Մոտահոգվելով հերոսներին հոգեբանական բարդ խնդիրների առաջ կանգնեցնելու մասին, հեղինակը անկարող է եղել այդ խնդիրներից շատերին ճշմարիտ լուծում տալ: Դրաման հյուսվում է ոչ թե մարդկային ճակատագրերի ներքին դրամատիզմի բացահայտմամբ, այլ հուզմունք հարուցող դեպքերի կանխորոշված դասավորությամբ:

Հեղափոխական անցյալը «հոգեբանական պլանով» վերաիմաստավորելու ավելի հաջողված փորձ էր Գ. Բորյանի «Նույն հարկի տակ» դրաման[1], որ, ի տարբերություն նախորդ պիեսի, գրված է դրամայի ավանդական ձևերով: Այստեղ հեղինակը ցույց է տվել մեր ժողովրդի համար բախտորոշ ժամանակաշրջանի բնորոշ կողմերը և բնորոշ հերոսներին՝ նրանց բացահայտումը վստահելով գործողության բնական ընթացքին, բնավորությունների զարգացման տրամաբանությանը: Այստեղից էր հոգեբանական այն հավաստիությունը, որ այդ բնույթի պիեսներից քչերին է հատուկ:

Իր նախասիրությանը հավատարիմ, հեղինակը գործողությունը հիմնականում պարփակում է մի ընտանիքի շրջանակներում: Նույն հարկի տակ բախվում են երկու նեղբայր: Մեծը ընդհատակային հեղափոխական է, փոքրը՝ դաշնակցական բանակի սպա: Երկուսն էլ համոզված են իրենց դավանած գա-

[1] Պիեսը բեմադրվել է Սունդուկյանի անվան (1957) և տրիջ հայկական թատրոններում, ինչպես նաև Մոսկվայի Ա. Օստրովսկու անվան մարզային թատրոնում:

դափարների ճշտությանը, պատրաստ եմ մինչև վերջ գնալ իրենց համոզման ճանապարհով։ Բայց նրանք սիրում են միմյանց և ամեն մեկը յուրովի փորձում է վտանգից ազատել, փրկել մյուսին։ Սակայն համոզումների բախումը գնալով սրվում է, ավելի ու ավելի սառեցնելով նրբայրների մտերմությունը և ի վերջո նրանք կանգնում են միմյանց դեմ ոչ միայն իրրև գաղափարական հակառակորդներ, այլև որպես իրարամերժ բնավորություններ։

«Նույն հարկի տակ» պիեսում դրամատիզմը առավելապես կապվում է Գևորգի կերպարի հետ։ Նա է, որ գնում է դեպի անխուսափելի կործանում, նրա ճակատագիրն է մութ ու անորոշ։ Եվ դա ափսոսանքի ու ցավի դառն զգացմունք է ծնում նրա հարազատների, հատկապես մոր սրտում։ Նրա վիճակն, իրոք, դրամատիկական է իր էությամբ և ներդաշնակ ժամերի պահանջներին։ Պիեսը, անշուշտ, կշահեր, եթե հեղինակը ոչ թե պատրաստի ընդուներ կողմերի տեսակետները, դիրքորոշումը իրրև այդպիսիք, այլ խորանար նրանց դիրքորոշման բուն շարժառիթների մեջ։ Սա, հարկավ, կմեծացներ պիեսի ճանաչողական հշանակությունը և գործողությունը կդարձներ կենսականորեն ավելի ճշմարտացի։

Մեր ժողովրդի հերոսական անցյալի մասին էր պատմում Մ. Շաթիրյանի «Երաժշտահումբ» կատակերգությունը, որի բեմադրությամբ Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը մասնակցեց պատանեկան թատրոնների համամիութենական տուռգատեսին (1958, Մոսկվա) և արժանացավ բարձր գնահատության։ Հեղինակն իր պիեսում, հանդիսատեսի համար հետաքրքիր ձևով, ցույց է տվել, թե ինչպես դաշնակցական բանակի երաժշտահումբի տղաները հետզհետե հակվում են դեպի հեղափոխությունը և ի վերջո դառնում նրա համոզված գինվորները։

Հեղափոխության դեպքերին են նվիրված նաև Անդրանիկ և Արտաշես Հովսեփյանների «Արտակարգ լիազոր», «Ղուկաս Ղուկասյան», Ա. Բարսեղյանի «Լյուսի Լիսինյան» պիեսները, որոնք բեմադրվեցին Թբիլիսիի, Լենինականի և շրջանային թատրոններում, բայց հաջողություն չունեցան, քանի որ հեղինակները, չկարողանալով հաղթահարել նյութի դժվարությունը, ցույց են տվել երևույթների սոսկ արտաքին հանգամանքները, չեն պատկերել հոգեբանորեն ճշմարտացի կերպարներ։

1957-ի դեկտեմբերին Լենինականի, իսկ 1958-ի փետրվարին Սունդուկյանի անվան թատրոնում ներկայացվեց Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Վերջին մեհյաններ»[1] դրաման։ Սրանով այս տաղանդավոր հեղինակի թատերագրությունը նոր խոսք ասաց ժամանակակից կյանքի մասին։

«Վերջին մեհյաններ» դրամայի հեղինակը նրբանկատ և ուշադիր հետազոտում է ժամանակակից մարդու հոգեբանությունն ու վարքագիծը և բարձրացնում հասարակության համար մարդու պատասխանատվության հարցը։ Հասնում ինչի՞ է ապրում, աշխատում, ստեղծագործում մեր ժամանակակիցը, ի՞նչ ձգտումներ ունի նա, ինչպե՞ս են համադրվում նրա անձնական շահագրգռություններն ու հասարակական գործունեությունը։ Կարելի՞ է արդյոք ամեն ինչ ենթարկել սեփական շահին ու փառքին և միաժամանակ օգտակար լինել հասարակությանը, ճշմարիտ արժեքներ ստեղծել կյանքի այս կամ այն ոլորտում։ Այդ հարցերը թատերագիրը չի լուծում կանխակալ գծված սխեմայով,

[1] Պիեսը բեմադրվել է նաև Մոսկվայի Մոսսովետի անվան թատրոնում։

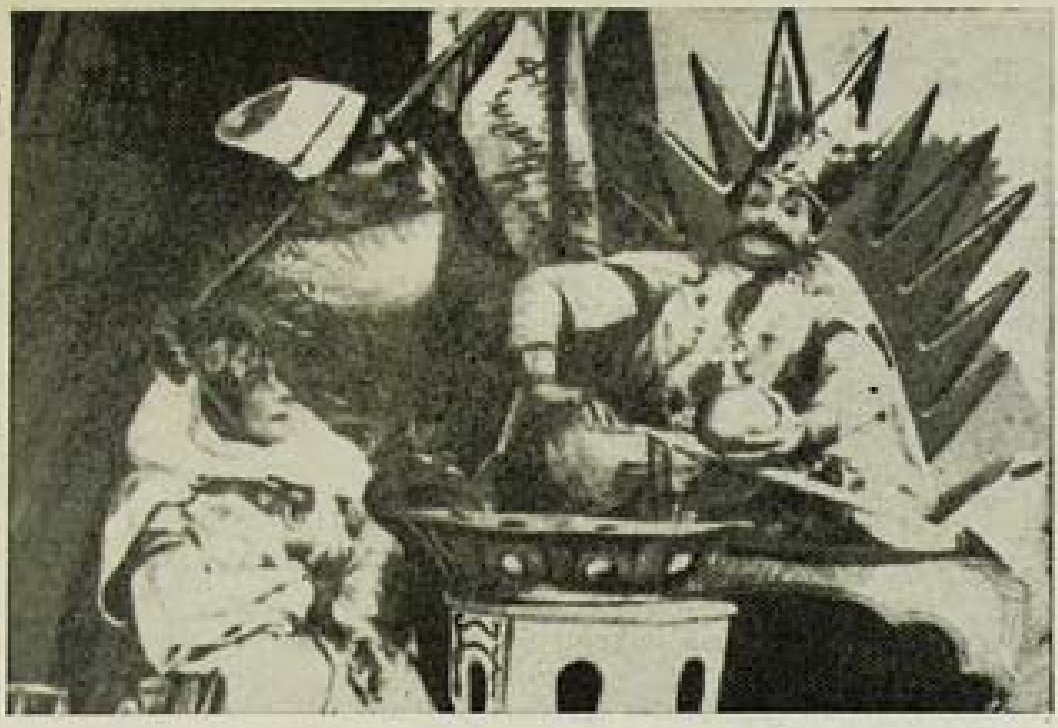
անվիճելի պատասխաններով: Նա հանդես է բերում իրական բնավորություններ՝ իրենց իրական փոխհարաբերություններով, դիտողին հանգեցնելով հենց այն եզրակացություններին, որոնց հետամուտ է ինքը:

Դրամայի գլխավոր հերոս Աշոտ Հասրաթյանը օժտված մարդ է, ճանաչված գիտնական, ղեկավարում է գիտահետազոտական մի ինստիտուտ: Ոչ հեռու անցյալում սա կարող էր դրական կերպարի օրինակ լինել: Սակայն թատերագիրն աստիճանաբար բացահայտում է այդ մարդու «բացասական լիցքը»՝ համոզելով մեզ, որ «լավ գիտնական», «օժտված մարդ» հասկացողությունները բնավ էլ բավական չեն խորհրդային քաղաքացուն դրվատելու համար: Պարզվում է, որ այդ մարդում ամենից ավելի զբաղեցնում է այն, ինչ կապված է սեփական անձի հետ: Այդ դիտանկյունից է Հասրաթյանը գնահատում ոչ միայն իր գիտական աշխատանքը, այլև այն հարաբերությունները, որ գոյանում են իր և աշխատակիցների, մինչև անգամ՝ կնոջ ու հարազատների միջև: Նման մոտեցումը ի վերջո նրան կանգնեցնում է կործանման եզրին. Հասրաթյանից երես են դարձնում աշխատանքի ընկերները, գրեթե բոլոր մերձավորները, մինչև իսկ կինը: Նա տեսնում է, որ ամուսնու համար ինքը սոսկ տնային տնտեսուհի է, նրա բարեկեցությունը, հանգիստն ապահովող անձ և ոչ ավելին: Նա հասկանում է նաև, որ ամուսինն իրենով չի հետաքրքրվում ոչ թե ցրվածության կամ շատ զբաղված լինելու պատճառով, այլ որովհետև առհասարակ անուշադիր է մարդկանց հանդեպ, բոլորին նայում է վերևից, կարծելով, թե ամենքը պարտավոր են հարգալից վերաբերվել իրեն, իսկ ինքը մարդկանց, հասարակության առաջ պարտք ու պարտականություններ չունի: Հասմիկն իր մեջ ուժ է գտնում բարձր կանգնել երջանկության քաղքենիական ըմբռնումից, հեռանում է ամուսնուց:

Ավելի ուշագրավ ու բարդ է Հասմիկի քրոջ՝ Մարգոյի կերպարը: Սա միանգամայն հակառակ զարգացում է ապրում: Սկզբում կարծես թե անդառնալիորեն հիասթափված է կյանքից, մարդկանցից: Անձնական երջանկության չհասած այդ աղջկա հոգում ճակատագրի հարվածները դառն ընտվածք են թողել, և նա կյանքի ու մարդկանց մասին արտահայտվում է սուր, անխնա սարկազմով, առանց ներողամտության: Բայց ուշադիր հայացքը նշմարում է, որ նրա զայրույթի նշանակետը հենց այն արատներն են, որոնցով այդքան առատորեն օժտված են Աշոտ Հասրաթյանը կամ նրա հանդուգնակատար Տիգրանը: Նրանք են, որ իրենց խարուսիկ հաջողությամբ սասանել են Մարգոյի հավատը արդարության ու ճշմարտության հաղթանակի նկատմամբ, նրանք են, որ իսկական երջանկության հնարավորությունը դարձրել են ասես անիրագործելի երազ: Այնուամենայնիվ, Մարգոն իր հոգու խորքում հավատում է մարդկային ազնվությանը և գտնում իր ճամփան:

Եվ, վերջապես, կրտսեր քույրը՝ Գեղանուշը: Սա ոչ Հասմիկի ողջամտությունն ունի, ոչ էլ Մարգոյի կամային խառնվածքը, ամեն ինչ արտին մոտ է ընդունում, արտով է դատում: Եվ նրան կոտրում է կյանքի առաջին իսկ լուրջ փորձությունը:

Երեք բնավորություն, երեք ճակատագիր, բայց հերոսուհիներից ամեն մեկն իր մտածելակերպով ու վարքագծով հաստատում է հեղինակի այն միտքը, որ իսկական երջանկության տանող ճանապարհը դյուրին չէ, որ միայն պայքարի կամքի լարման, երբեմն էլ ինքնազոհության գնով կարելի է հասնել լիարժեք, իմաստավորված կյանքի հաստատմանը:



Տեսարան «Գաճաճ Նազարե» ներկայացումից

Ուտոպիա՝ Ի. ԴԱՆՆԱՅԱՆ, իշխան Սաքո՝ Է. ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ, Նազար՝ Հ. ԴԱՆՆԱՅԱՆ
Հ. Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմեդիայի թատրոն, 1948



Տեսարան «Սոժբրներս» ներկայացումից

Աջից՝ Ծուրա՝ Մ. ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ

Պատանի հանդիսատեսների թատրոն, 1962



Տեսարան «Գաղթականներ» ներկայացումից
Պյոտր՝ Գ. ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ, Բեսսեմենով՝ Պ. ԱԼԱԹՈՐՑՅԱՆ, Ակուլինա՝
Ա. ՀԱՅՐԻՓՈՐՈՒՑՅԱՆ, Տեռեխ՝ Ի. ՂԱՄՈՐՑՅԱՆ, Էլենա՝ Ժ. ՄՈՒՐՅԱՆ
Պատանի հանդիսատեսի թատրոն, 1965



Տեսարան «Նամուս» ներկայացումից
Արտաշատի Ամո-Խարազյանի անվան թատրոն, 1958

Մարդու երջանկությունը կարող է խարսխվել միայն լիակատար աննկեղծության, փոխադարձ վստահության ու հավատի վրա,—իր այս միտքը Գ. Տեր-Գրիգորյանը զարգացնում է հաջորդ՝ «Գարնան աննման» դրամայում (1959)։ Սակայն այստեղ, իսկ երրորդ՝ «Ամեն ինչ կամ ոչինչ» պիեսում առավել ևս, զգացվում է մելոդրամատիկական լուծումների գերակշռությունը կենսական ճշմարտության հանդեպ։

Ինչպես նկատել է մոսկովյան քննադատներից մեկը, այն գաղափարները, որ պաշտպանում է հեղինակը իր պիեսում, երբեմն լուրջ հակասության մեջ են մտնում հին, մելոդրամատիկական հնարանքների հետ։ Ահաբեկող տարփածուի հայտնվելը հերոսուհու կողքին, սրա ինքնասպանության փորձը մելոդրամայի հին գինանոցից են առնված և խանգարում են հեղինակին ընդլայնելու թեմայի քաղաքացիական շրջանակները, ավելի օրգանական կապ ստեղծելու պիեսի տարբեր մոտիվների միջև[1]։ Պետք է նկատել նաև, որ այս, ինչպես և նախորդ դրամաներում, Գ. Տեր-Գրիգորյանին խանգարում է կոնֆլիկտի մտահայեցողական կառուցումը և, իբրև դրա հետևանք, հերոսներին առավելապես խոսքով բնութագրելու նախասիրությունը։

Ա. Արաքսմանյանի «Քո արտի կրակը» պիեսը[2] ուշագրավ է իր հարցադրումներով, հետաքրքրաշարժ դրվագներով, գործող անձերից մի քանիսի դիպուկ բնութագրությամբ։ Գրվածքի թերություններից գլխավորն այն է, որ հետաքրքրաշարժն ապտեղ կապված է ոչ այնքան «բուն նյութի» որքան «հարակից հանգամանքների», արկածային դիպվածների և «խորհրդավոր» կերպարների հետ։ Իսկ բուն խնդիրը՝ երիտասարդ մարդու հոգեբանության, ներաշխարհի բացահայտումը, մինչև վերջ չհասցվելով, տպավորություն չի գործում։ Դրամայի երիտասարդ հերոսը՝ Սավոն, չի գոհանում իր կյանքի ու աշխատանքի «սովորական» ընթացքով, դա նրան ձանձրալի ու աննպատակ է թվում։ Նա ձգտում է դեպի «մեծ աշխարհ», իմաստալից գործերի, բայց և կարծում է, թե դրա համար հարկավոր են ինչ-որ արտակարգ հանգամանքներ, անսովոր իրադրություն։ Թատերագիրը չի խորանում պատանու այս հոգեբանության մեջ, չի հասկացնում, թե ի՞նչն է խանգարում նրան ապրելու լիարժեք կյանքով։ Հեղինակը հարցն առաջադրում է վերացականորեն, կանխավ եզակետ դարձնելով այն տարակուսելի միտքը, թե Սավոյի երազները չեն կարող իրականանալ այդ պայմաններում։ Եվ այդ պայմանները ցույց չտալով, ուստի և չկարողանալով հատկոչիչ բացատրություն տալ երևույթին, հեղինակը գործողությունը ծավալում է վերը հիշված «հարակից հանգամանքների» ու դիպվածների ներմուծումով։

Առաջադիր խնդրի դրամատուրգիական բացահայտման մեջ ավելի հետևողական է եղել Գ. Ցաղջյանը իր «Գարնան շունչ» («Ճշմարտություն») դրամայում[3]։ Բայց այստեղ էլ այդ հետևողականությունը երբեմն հանգեցնում է ուղղագիծ լուծումների և ակնհայտ դարձնում պիեսի կանխորոշված միտումը,

---

[1] «Սովետական արվեստ», 1960, № 8, էջ 19—20։

[2] Պիեսը բեմադրվել է նաև Մոսկվայի Լենինյան կոմերիտմիության անվան թատրոնում։

[3] 1962-ին «Գարնան շունչը» բեմադրվել է Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում, ապա՝ մոտ Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում՝ «Ճշմարտություն» և Լենինականի թատրոնում՝ «Մարդն իր հետ» վերնագրերով։

ինչպես և գործողության հիմնական գծի մերկությունը նորահայտ սպեյմանական տեխնիկաների օգնությամբ աբողելու հեղինակի ջանքերը:

Մեղադրանք է հարուցվում մի մարդու հանդեպ, որ ոչ միայն անմեղ է, այլև հերոս, որ ծառայություններ է մատուցել հայրենիքին: Դա է ճշմարտությունը, որը, սակայն, շատ խորն է թաղված, քանի որ արտաքին բոլոր հանգամանքներն առկա են ընդդեմ այդ հերոսի: Առաջներում քննիչ Սուրենյանը կգոհանար այդ հանգամանքներով և կշտապեր դատապարտել մարդուն: Բայց փոխվել է ժամանակը, դրա հետ և՝ վերաբերմունքը մարդու հանդեպ: Քննիչին հանգիստ չի տալիս նրա խիղճը, ստիպում է, որ սա բոլոր ջանքերը գործ դնի թաքնված ճշմարտությունը մեջտեղ բերելու և հանիրավի դատապարտվող մարդուն արդարացնելու համար:

Ահա այդ փոխվող ժամանակների, կյանքի ու մարդկանց հանդեպ նոր վերաբերմունքի մասին է պատմում Գ. Բորյանի դրամատ, որ կրում է «Կամուրջի վրա» բնորոշ վերնագիրը (Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրվել է 1962-ին, այնուհետև՝ հայկական ուրիշ թատրոններում): Հեղինակն այստեղ էլ գործողությունը զարգացնում է նույն հարկի տակ, ուր բախվում են կյանքի հանդեպ տարբեր վերաբերմունք ունեցող մարդիկ: Հավատարիմ իր նախասիրությանը, նա խուսափել է պուծնի անհարկի բարդացումներից, դրամատուրգիական նորագյուտ ձևերից, նյութը մատուցել զուսպ միջոցներով:

Տնտեսական հիմնարկի կառավարիչ Բագրատ Տոնյանը և պահեստի գլխադասպետ Արսեն Լուսինյանը նույն դավանանքով ու երազներով են կյանք մտել, միասին կռվել են խորհրդային կարգերի հաստատման համար, բայց հետո բաժանվել է նրանց ճանապարհը և այժմ, տասնամյակներ անց, երբ հանդիպում են, պարզվում է, որ միանգամայն տարբեր մարդիկ են:

Առաջինն արդեն ուրիշ «փիլիսոփայություն» է դավանում. մթագնել է նրա պայծառ հայացքը կյանքի ընկալմամբ, նա կորցրել է հավատն իր երեկվա իդեալների հանդեպ և իրեն դրա հետևանք՝ նաև քաղաքացիական ազնվությունը: Նրա բարոյական անկման մեջ,—հեղինակը անդրադառնում է այդ,—անշուշտ դեր են խաղացել անհատի պաշտամունքի տարիների բարքերը: Նա իր մեջ բարոյական ուժ չի գտել մերժելու «քիչ տալու և շատ վերցնելու» հոգեբանությունը և ամեն ստորություն արդարացնող այն կարծիքը, թե «բոլորն են անում»: Այսուհանդերձ, սա գոփողի ու խարդախի այն տիպը չէ, որի վարքագիծը հասկանալու համար բավական է ծանոթ լինել քրեական օրենսգրքին: Ոչ, սա հանցագործ չէ սովորական իմաստով, ինչպես գործող անձերից մեկ ուրիշը՝ Ավալյանը: Եվ հեղինակի ճշանակետը տոնյաների հոգեբանությունն է, որի «խաթարումները» ավելի ցավագնորեն են արտահայտվում հասարակության կյանքում ու թերևս ավելի վտանգավոր են:

Հեղինակին, իհարկե, հետաքրքրում է և այն հարցը, թե ինչո՞ւ, օրինակ, Արսեն Լուսինյանը չի գնացել նույն ճանապարհով, կարողացել է անաղարտ պահել իղճը, հավատը մեր իդեալների հանդեպ: Միայն այն պատճառո՞վ, որ նրա աշխատանքի բնույթն է ուրիշ եղել: Թատերագիրը հարկ չի համարել կամ ի վիճակի չի եղել նույն համոզչությամբ, ինչպես Տոնյանի դեպքում, ցույց տալ կերպարի վարքագծի ու բնավորության կենսական կռվանները. սա մեզ ներկայանում է պարզապես իբրև «իդեալական» հերոս, որին լիովին համակրում ես, բայց միևնույն վերջ չես հավատում: Այս կերպարը, ճշմարտության խորհրդանիշը է, բայց ոչ նրա կենդանի անձնավորումը: Զգալով այդ բանը, Գ. Բոր-

յանը շտապում է նրան հեռացնել ասպարեզից և նրա փոխարեն ավելի է ակտիվացնում Տոնյանի որդու՝ Արմենի կերպարը: Եվ, թերևս, հիշտ է վարվում. Արմենը պատանեկան եռանդով ընդվզում է հոր և նրա մերձավորների դեմ: Նա բարձր ճգտումներ ունի, բայց դեռ չգիտի ինչպես պայքարել դրանց հասնելու, ինչ և ինչպես անել, պատրաստ է ամեն քայլի, միայն թե որևէ բանով խոցի այն մարդկանց, որոնց միակ մտահոգությունը սեփական բարեկեցությունն է, դիրքի ամրացումը:

Հետաքրքրականն այն է, որ Արմենը սկզբում թերահավատ է նաև Լուսինյանի հանդեպ. նրան թվում է, թե գնդապետի լավատեսությունը ցուցադրական է կամ, հասկանալի դեպս, կապ չունի իրականության հետ: Չէ՞ որ Արմենն արդեն շատ է լսել վերամբարձ խոսքեր, բայց և տեսել է այն կենցաղը, որով ապրում են դրանց սիրահարները: Ու երբ նա համոզվում է, որ այս մարդը ուրիշ է, նրա մտադրություններն՝ ազնիվ, սրտի բովանդակ ուժով կապվում է նրա հետ:

«Կամուրջի վրա» դրամայի ուշագրավ կերպարներից է նաև վարպետ Ստեփանը, որը պիեսի անցուդարձը գնահատում է ժողովրդի մարդու առողջ հայացքով: Նա ամենից լավ է ընկատում Տոնյանի «շեն տան» դատարկությունը, անիմաստությունն այն կյանքի, որով ապրում է առանձնատան տերը: «Կամուրջի վրան» հայ ժամանակակից թատերագրության աչքի ընկնող երկն էր, որ ներկայացվեց բազմիցս և գնահատվեց ըստ արժանվույն:

1962—65 թվականները մեր թատերագրության համար համեմատաբար ամուլ տարիներ էին: Թատերագիրները, առավել կամ պակաս հաջողությամբ արծարծելով այն թեմաները, որոնց հանդեպ հանդիսականի հետաքրքրությունն ակնհայտ էր, առես սպառել էին ունեցած պաշարը: Կյանքի առաջադրած նոր, շատ ավելի բարդ խնդիրների ըմբռնումը և գեղարվեստական իմաստավորումն ավելի մեծ հմտություն, ժամանակ և ճյութի ամրարում էր պահանջում: Իհարկե, այս ընթացքում ևս գրվել են բավական թվով պիեսներ[1], թատերագրության մեջ հայտնվել են նոր անուններ, բայց, ընդհանուր առմամբ, դրանք ստեղծագործական դադարի տարիներ էին:

Այս շրջանում բեմ հանված պիեսներից ուշագրավ էր Գ. Ճաղջյանի «Գիշերային հրաշք» պատանեկան պիեսը, որ բեմադրվել է ոչ միայն Երևանում, այլև Մոսկվայում (Լենինյան կոմերիտմիության անվան թատրոն) և Միության այլ քաղաքներում: Պիեսը պատմում է պատանի հերոս Վաղենտին Կոտիկի սխրանքի մասին Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին: Հեղինակն այստեղ կիրառել է դրամատուրգիական հետաքրքիր մի հնարանք. նա Կոտիկին «բարեկամացրել» է Աշոտի՝ մի հայ պիոների հետ: Կոտիկը գործում է, կատարում սխրանքներ, ապրում իր կյանքով, իսկ Աշոտը «մտնում» է անցած գնացած իրադրություններների մեջ, ընկերանում հերոսին, արտահայտում իր վերաբերմունքը, հույզերը: Եվ մենք անմիջապես տեսնում ենք, թե ինչպես հերոսի օրինակը, նրա բնավորությունն ու արարքները ներգործություն են ունենում այսօրվա պատանու վրա, ազնվացնում նրան: Պատանի հանդիսատեսին գրավում էին պիեսի հետաքրքիր սյուժեն, նրա ռոմանտիկական հերոսը, թատերագրական նորահայտ ձևերը:

[1] Ի դեպ, այս տեսանկյունից լույս են տեսել մեծաթիվ պիեսներ, այդ թվում Զ. Դարբինյանի, Մ. Քոչարյանի, Ա. Պապայանի, Ա. Արաքսմանյանի, Գ. Բորյանի, Գ. Ջեր-Գրիգորյանի, Ս. Սարգսյանի, Ա. Բաբայանի, Ա. Բաբայանի պիեսների ժողովածուները:

Այս տասնամյակի հայ թատերագրությանն առհասարակ բնորոշ է դրամատուրգիական նորահնար միջոցների դիմելու, արևմտյան նորագույն թատերագրության եղանակներ յուրացնելու, դրամայի ավանդական ձևերին հակադրվելու հակումը: Հատկապես երիտասարդ թատերագիրները փորձեցին պիեսներ գրել առանց ակներև սյուժեի, գործողության դրամատիկական զարգացման: Իհարկե, դա ինքնին դրական երևույթ էր, որ ոճական թարմություն էր բերում դրամատուրգիական գրականության մեջ: Բայց, այդ նախասիրության մեջ չհասնելով գեղարվեստական որոշակի մակարդակի, նրանք չկարողացան հաստատվել թատրոնների խաղացանկում: Նրանց պիեսները, բեմ հանվելով, հանդիպեցին անհաջողության, ինչպես Ա. Վերդյանի «Նիրհելը վտանգավոր է» և Ա. Մելիք-Սիմոնյանի «Լուսամուտ» պիեսները (1961 և 1963, Սունդուկյանի անվան թատրոն), կամ բեմ չհանվեցին, ինչպես Մ. Ցուզբաշյանի «Բարության շարունակությունը» և Զ. Խալափյանի «Ճանապարհը», որոնք գրված էին դրամատիկական ավանդական կառուցվածքը մերժելու, «կյանքի առօրեական ընթացքին» ապավինելու միտումներով: Չբեմադրվեցին, ուստի և թատերական իրողություն չդարձան Գ. Մահարու «Մարդը մարդուն», Ս. Կապուտիկյանի «Կռունկ, ուստի՞ կուգաս», Ա. Սահինյանի «Մարդը» պիեսները:

Տասնամյակի ընթացքում մեր թատերագրության անցած ուղու յուրատեսակ եզրափակումն էր Ա. Արաքսմանյանի «Վաթսուն տարի և երեք ժամ» դրամայի բեմադրությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնում (1965, ռեժիսոր Հր. Ղափլանյան): Պիեսն արծարծում է ժամանակի առաջ մարդու պատասխանատվության հարցը: Դրամայի հերոս Գնունին երեք տասնամյակ առաջ աննկարելի մեղք է գործել. նա երկրի համար ծանր տարիներին հանդես է եկել ու «մերկացրել» է ընկերոջը, թեև իմացել է, որ նա միանգամայն անմեղ է: Ավելին. չի հետաքրքրվել նրա ընտանիքի ճակատագրով, փոքրոգությամբ մտածելով, որ «ժողովրդի թշնամու» որդուն ապաստան տալը կարող է ստվեր գետնել իր անվան վրա:

Գնունին հիմա զղջում է իր արարքը, բայց և փորձում է արդարանալ. «Ժամանակն էր այդպես...»: Թատերագիրը, իհարկե, դրան համամիտ չէ. այո, ժամանակն այդպիսին էր, բայց մարդը, բոլոր դեպքերում, չպետք է կորցնի իր խիղճը, չպետք է դավաճանի ճշմարտությանը: Մարդու անձնական պատասխանատվության թեման,—թեկուզ և մասնավոր մի դիտանկյունով ընկալված,—պինդում հնչում է բավական տպավորիչ: Իրրև Գնունու բարոյական դատավոր, հանդես է գալիս իր երբեմնի ընկերոջ որդին՝ Արամը: Սա նո՛ր ժամանակի մարդ է, որ Գնունու երեսին է շպրտում նրա երկչոտությունը դատապարտող անողոք խոսքեր: Եվ համոզվում ես, որ Արամը, նրա սերունդը Գնունու պես չեն վարվի, չեն դավաճանի ճշմարտությանը, իրենց դավաճանքին:

Ժամանակակից հայ թատերագրությունը, այսպիսով, բավական նյութ տվեց թատրոններին արդիականության հուզող հարցերից խոսելու, մեր ժամանակակցին բեմում ներկայացնելու համար: Նկատենք, որ այս շրջանում Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրված երկերի մեկ երրորդը պատկանում է հայ թատերագիրներին:

Այս տասնամյակում հատկապես մեծ եղավ հանդիսատեսի հետաքրքրությունը մեր ժողովրդի պատմական անցյալի հանդեպ: Եվ հասկանալի է, թե

ինչու պատմական պիեսները և պատմավեպերի թեմականացումները թատրոնների խաղացանկում աչքի ընկնող տեղ էին գրավում։ Բեմ են հանվել Ա. Արաքսմանյանի «Երկունքը», Լ. Միքայելյանի «Գոշը», «Վարազդատը», «Արտավազդ Երկրորդը», Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկը», Մուրացանի «Ոսկեզանը» և «Գևորգ Մարզպետունին» (թեմականացում Ա. Քաջվորյանի), Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանք» (թեմականացում Գ. Ջանիբեկյանի), Ս. Խանզադյանի «Միսիթար սպարապետը» (թեմականացում Ա. Քաջվորյանի և Ա. Արարյանի), Ա. Ղազարյանի «Սասնա Մհերը» և այլ գործեր։ Պետք է, սակայն, խոստովանել, որ հանդիսատեսի բուռն հետաքրքրությունը բնավ չհավատարկշռվեց թատրոնների ձեռք բերած գեղարվեստական որակով։ Սա վերաբերում է հատկապես պատմավեպերի թեմականացումների հիման վրա ստեղծված ներկայացումներին. «Վարդանանք»՝ Սունդուկյանի անվան թատրոն, «Միսիթար սպարապետ»՝ Լենինականի և Թբիլիսիի թատրոններ, «Աչքոտ երկաթ»՝ Կիրովականի թատրոն և այլն։ Այս բեմադրությունները լիքը դաճիճներ էին ունենում («Վարդանանքը», օրինակ, մի քանի տարի ցուցադրվում էր լեփ-լեցուն հանդիսասրահի առաջ), բայց քիչ բան էին տալիս հանդիսատեսին պատմության արդիական իմաստավորման և առհասարակ գեղարվեստական առումով, չէին մոտենում ակզբնաղբյուր վեպերին համարժեք մակարդակի։ Այս ներկայացումներում գերիշխողը պատմական թատերագրության հնաբույր եղանակներ էին՝ զգալացումն տեսարաններ, հայրենասիրական վերամբարձ ելույթներ, վերին աստիճանի ընդհանուր կերպարաանագծումներ (որոնք բնորոշ էին, ասենք, պատմական դրամաների այն ներկայացումներին, որ ցուցադրվել են Կիրովականի, Ստեփանակերտի և Լենինականի թատրոններում)։

Պատմական թեմայով գրված պիեսներն էլ, ինչպես պատմավեպերի բեմականացումները, չունեցան ցանկալի մակարդակ։ Այսպես, Ա. Արաքսմանյանի «Երկունք» դրամայում (1959-ին բեմադրվել է Լենինականի թատրոնում) ակնհայտ է գործողությանը, հերոսների վարքագծին արհեստականորեն դրամատիկական երանգ տալու հեղինակին հատուկ ձգտումը։ Դեպքերը իրենց ներքին տրամաբանությամբ չեն զարգանում, հերոսները հայտնվում են կանխորոշված շինծու վիճակներում։ Մաշտոցն այստեղ ուժեղ անհատականության տեր հերոս չէ, նա պիեսում հանդես է գալիս իբրև թագավորի կամքը կատարող անմռունչ մի հպատակ։ Եվ, առհասարակ, հայ գրերի գյուտը ավելի շուտ դիտված է որպես քաղաքական տարբեր կողմնորոշում ունեցող խմբավորումների պայքարի մի մասնավոր արդյունք, քան հայ ժողովրդի ոգին, ինքնուրույնությունը պահելու ընդհանուր կամքի արտահայտություն։

Ակնհայտ թերություններ ունեցող պիես է նաև Ա. Ղազարյանի «Սասնա Մհերը» (1964-ին բեմադրվել է Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում)։ Հեղինակի և թատրոնի նպատակն է եղել վեր հանել ու շեշտել Մհերի կերպարի ողբերգական իմաստը, բայց նրանք միշտ մնկնակետ չեն ընտրել և, բնականաբար, հաջողության չեն հասել։ Մհերը, ամենազարհի մտադրություններով, վերադառնում է Սասուն՝ իր հարազատների, ժողովրդի մոտ։ Բայց նրան սպասում է մեծ հիասթափություն. աշխարհի բոլոր չարիքները՝ ընչաքաղցություն, խաբեություն, երկչոտություն և այլն, ծառանում են նրա դեմ, վանում նրան ժողովրդից։ Արդյոք կռվի ելած՝ նա իր դիմաց տեսնում է հենց այն մարդկանց, ում ուզում է զորավիգ լինել։ Ժողովուրդը չի ընդունում Մհերին և նա, լքված ու մենակ, ճշմարտություն է որոնում։ Դուրս է գալիս, որ եթե ժողովուրդը ցան-

կանա՝ Մհերն ամիջապես վերջ կտա ամեն չարիքի, ոամիկն իր այդպար հացի, աւրթ վաստակի տերը կդառնա։ Բայց այդպիսի ցանկություն չկա։

Նման կոնցեպցիան, ըստ էության, օտար է հանճարեղ էպոսի ոգուն, էպոս, ուր իշխում է պատմական ճշմարտությունը, Մհերի պատմական դատապարտվածության միտքը, որ ժամանակի խորունկ ըմբռնման արգասիք է։ Մինչդեռ այս լայն հայացքը պատմության և մեծ անհատի ողբերգության ընկատմամբ պինդում հեղացվել է։ Անշուշտ, մեր անմահ էպոսի յուրաքանչյուր ճյուղի և, մանավանդ, «Սասնա Մհերի» բեմական յուրացումը մեծ դժվարության հետ է կապված։ Դրա համար հարկավոր է նաև մեծ փորձ և հենց այդ առումով էլ գնահատելի էր թատերագրի և թատրոնի աշխատանքը։

Որքան էլ ընդազեց հայ թատերագրության արտադրանքը վերջին տարիներս, նրա կշիռը բավականաչափ մեծ եղավ ամբողջ տասնամյակի հայկական թատրոնների խաղացանկում։ Այս շրջափուլի խաղացանկը և առհասարակ թատերական կյանքը բնութագրվում են անկաշկանդ ընթացքով, ներքին ներդաշնակությամբ, որ բացառում է ծայրահեղություններն ու միակողմանիությունը։ Հանրապետության թատրոնների խաղացանկում իրենց տեղը ունեցան և՛ սովետական թատերագրության արդիական պահանջները, և՛ հայրենական ու օտարերկրյա դասական երկերը, և՛ արտասահմանյան ժամանակակից հեղինակները։

Եթե 1956-ին Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրված Ա. Մովզոնի «Մի խուլ ընթացքում» դրաման առիթ տվեց արծարծելու արդիական կյանքի մի քանի սուր հարցեր, ապա 1960-ին բեմ հանված Ն. Պոգոդինի «Երրորդը՝ պաթետիկականը» պիեսը հնարավորություն տվեց վերստին դիմելու Լենինի կերպարին։

Նույն 1960-ի հոկտեմբերի վերջին, Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատման 40-ամյակի օրերին, Սունդուկյանի անվան թատրոնը ցույց տվեց Ե. Չարենցի երկերից ստեղծված «Դեպի ապագան» դրամատիկական կոմպոզիցիայի (հեղինակներ Վ. Աճեմյան և Լ. Հախվերդյան) բեմադրությունը։ Հեղափոխական համակող շնչով տոգորված, մեծ բանաստեղծի հզոր խոսքը հնչեցնող այդ ներկայացումն արժանի է գնահատության և՛ ռեժիսորական ինքնատիպ աշխատանքով (բեմադրության հեղինակ Վ. Աճեմյան), և՛ դերասանական մի ամբողջ շարք հետաքրքիր անձնավորումներով։

1961-ին նույն թատրոնում ներկայացվեց բեղուռուս թատերագիր Ա. Մակայոնոկի «Կոնդրատի կինը ուղեծիրում» կատակերգությունը՝ նվիրված կոլտնտեսային գյուղի կենսական հարցերին։ Ս. Ալյոշինի «Հիվանդանոցում» դրաման, որ անհատի պաշտամունքի ժամանակից եկող հին մտայնության դեմ ուղղված գործ էր, Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմում ապահովված հնչեղությունը չունեցավ. արգելք եղան ոչ միայն առանձին թույլ դերակատարումները, այլև կոնֆլիկտի հրապարակախոսական սրությունը առօրեականկենցաղային երանգներով աքողելու իրողությունը։

Երևանի պատանի հանդիսատեսի թատրոնում աչքի ընկնող երևույթ էր Մ. Շատրովի «Հանուն հեղափոխության» հերոսական ռոմանտիկայով տոգորված պիեսի բեմադրությունը (1958), ուր Լենինի կերպարի անձնավորմամբ հանդես եկավ շնորհալի դերասան Արմեն Ջիգարխանյանը (հետագայում նա դարձավ Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնի առաջատար դերա-

սանը)։ Դա ռեժիսոր Ա. Գուլակյանի վերջին աշխատանքն էր դրամատիկական թատրոնում։

Սովետական հեղինակների թարգմանական գործերին հաճախ էր դիմում Լենինականի Ա. Մոռավյանի անվան թատրոնը, և հատկապես այն գործերին, որոնք ներշնչված են մեր երիտասարդության մտածումներին ու հոգեբանությանը։ Թատրոնի խաղացանկում տեղ գտած Վ. Ռոզովի «Բարի ճանապարհը» (1958), Ա. Արբուզովի «Երկուտասկյան պատմությունը» (1960), Ա. Խմելիկի «Իմ ընկեր Կոլկան» (1961), Ա. Սալինակու «Թմբկահարումին» (1962), Ն. Դումբաձեի և Գ. Լորթքիփանիձեի «Ես տեսնում եմ արևը» (1965)։ Այդ ներկայացումները կարևոր դեր խաղացին թատրոնում աշխատանքի անցած Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի շրջանավարտների և մյուս երիտասարդ դերասանների ստեղծագործական աճի համար։

Ռուս և եղբայրական մյուս ժողովուրդների թատերագրությանը հաճախ են դիմել մեր շրջանային և ժողովրդական թատրոնները։ Ուշագրավ էր, օրինակ, Կ. Բուաչիձեի «Բակում կատաղած շուն կա» կատակերգության բեմադրությունը Կիրովականի թատրոնում (1964)։

Մեր թատրոնի տեսադաշտը նոր թեմաներով, կենսական տպավորություններով հարստացող, քաղաքացիական շիտակության և մեր կյանքի այս կամ այն թերության հանդեպ անհաշտության վերաբերմունքի կոչող այդ գործերը, սակավ բացառությամբ, արժանացան հանդիսատեսային ջերմ ընդունելության։

Հայկական թատրոնները լայնորեն օգտվեցին խաղացանկը արտասահմանյան ժամանակակից առաջադեմ հեղինակների գործերով հարստացնելու հնարավորությունից։ Ինչպես գեղարվեստական մշակույթի մյուս ասպարեզներում, թատրոնում էլ հաղթահարվեցին հին պատկերացումները ու կաշկանդումները և 50-ական թվականների կեսերից մեր բեմերում երևում են Վիլյամ Սարոյանի, Արթուր Միլլերի, Էդուարդո դե Ֆիլիպպոյի, Ժան Կոկտոյի, Ալեխանդրո Կասոնայի, Կառլ Վիտլինգերի, Գիլերմո Ֆիգեյրեդոյի, Գրիգորիս Քսենոպուլուսի, Ջերալդ Գորդոնի և այլոց պիեսները։

Այս հեղինակների երկերից մեծ հաջողություն ունեցավ «Ծառերը կանգնած են մահանում» պիեսի Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրությունը (1957, ռեժիսոր Ա. Մկրտչյան)։ Մարդու ներքին զգացումների և մարդկային արժանապատվության պահպանման ու գուրգուրանքի թեման ներկայացման մեջ մեծ ուժով հնչեց Օլգա Գուլազյանի, արդեն 70-ամյա դերասանուհու, խորապես հուզական խաղի շնորհիվ։

Վաղարշ Վաղարշյանի վարպետությունը մի վերջին անգամ փայլատակեց բրազիլական թատերագիր Գիլերմե Ֆիգեյրեդոյի «Աղվեսն ու խաղողը» («Եզովպոս») հերոսական կատակերգության գլխավոր դերում (1958, բեմադրության հեղինակ Հր. Ղափլանյան)։ Այս աննշանավորմամբ հանդես եկան նաև Ժան Էլոյանը և Մհեր Մկրտչյանը։ Պիեսը բեմադրվեց նաև Լենինականի Մոռավյանի անվան թատրոնում և Թբիլիսիի Հայ դրամայում։

1959-ին ամերիկահայ նշանավոր գրող Վիլյամ Սարոյանը երկրորդ անգամ այցելեց Հայաստան։ Հայ դերասանների ու ռեժիսորների արվեստով հիացած, նա ցանկություն հայտնեց, որ «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսը, Հ. Ներսիսյանի մասնակցությամբ, ներկայացվի Սունդուկյանի անվան թատրոնում։ Դա կատարվեց 1961-ի ապրիլին։ Վ. Աճեմյանը, նկարիչ Ա. Գրիգորյանցի և

կոմպոզիտոր Ա. Բաբաջանյանի համագործակցությամբ ստեղծեց մի ներկայացում, որ մեր թատրոնի պատմության գեղեցիկ էջերից մեկն է: Պիեսի մարդկային խոր բովանդակությունը, հայ հանդիսատեսին հարազատ ողբերգական հնչերանգները բեմում իրենց դրսևորումը գտան անթերի արվեստով: Հրաչյա Ներսիսյանը, որ ստանձնել էր Մեք-Գրեգորի դերը, հանդիսատեսի հետ վերջին անգամ խոսեց սարդոյանական պարզ ու խորունկ իմաստությամբ: Այս հոյակապ կատարումով ավարտվեց մեծ արտիստի ստեղծագործական կյանքը: Մեք-Գրեգորի դերում քանիցս հանդես է եկել նաև Վահրամ Փափազյանը:

Ուշագրավ երևույթներ դարձան հայ թատրոնի ու հանդիսականի վաղուց սպասված հանդիպումները մեր ժամանակի երեք խոշորագույն թատերագիրներ Բերթոլդ Բրեխթի, Էդուարդո դե Ֆիլիպպոյի և Արթուր Միլլերի հետ:

1961-ին Ղափանի շրջանային թատրոնում բեմադրվեց Էդուարդո դե Ֆիլիպպոյի «Չեմ վճարի» կատակերգությունը, 1964-ին Սունդուկյանի անվան թատրոնում ներկայացվեց նույն հեղինակի «Շաբաթ, կիրակի, երկուշաբթի» պիեսը, իսկ Լենինականի թատրոնում 1965-ին՝ «Ֆիլումենա Մարտուրանո»:

«Շաբաթ, կիրակի և երկուշաբթի» ներկայացմամբ Սունդուկյանի անվան թատրոնը զարգացրեց այն հաջողությունը, որ նվաճել էր «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի բեմադրությամբ: Իտալացի հեղինակի անպաճուճ և, միաժամանակ, իմաստալից գործը հայ դերասաններին հնարավորություն տվեց մերձենալ թատրոնի ժամանակակից պահանջներին, ստեղծել գրավիչ ու հետաքրքիր բնավորություններ: Պիեսը նույթ արվեստով բեմադրել էր Մոսկվայի Երմոլովայի անվան թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Ա. Ծատրինը, ձևավորել է նույն թատրոնի նկարիչ Մ. Կուրիլկոն: Նրանք այդ աշխատանքն անում էին այն ժամանակ, երբ Սունդուկյանի անվան թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Վ. Ամեմյանը և նկարիչ Ս. Ստեփանյանն աշխատում էին Երմոլովայի անվան թատրոնի «Պաղտասար աղքար» ներկայացման վրա: Այստեղ հանդես եկան Պարոնյանի հերոսների հետաքրքիր կատարողներ, որոնցից երկուսը Վ. Ծակուտը (Պաղտասար) և Վ. Լեկարևը (Օգսեն) ամենայն իրավամբ կարող են դասվել այդ դերերի լավագույն անձնավորողների շարքը:

«Ֆիլումենա Մարտուրանոյի» բեմադրությունը Երևանի Գեղարվեստատեատերական ինստիտուտի շրջանավարտ Համլետ Հովհաննիսյանի դիպլոմային աշխատանքն էր, որի հաջողությանը նպաստեց Ժաննա Թովմասյանի հաջող կատարումը (Ֆիլումենա Մարտուրանո):

Արթուր Միլլերի ստեղծագործությանը նույնպես մեզանում առաջինը դիմեց ոչ մայրաքաղաքային մի թատրոն, այս անգամ՝ Կիրովականի Հովիկ. Աբելյանի անվան թատրոնը: Այստեղ, 1965-ին բեմադրվեց «Կամուրջից բացվող տեսարանը» դրաման (ռեժիսոր Ս. Աքմաքչյան), որ թատրոնի հաջողված աշխատանքներից մեկն է: Այնուհետև Սունդուկյանի անվան թատրոնը բեմադրեց նույն թատերագրի «Սալեմի վհուկներ» դրաման (ռեժիսոր Հր. Ղափլանյան): Միշտ ըմբռնելով հեղինակի ոճը և գաղափարական միտումները, ռեժիսորը թարմ և ազդու միջոցներով բացահայտել էր մարդկային առողջ բանականության և կույր մոլեռանդության գոտեմարտի արդիական իմաստը:

Եվ, վերջապես, Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը Մ. Մարիննոսյանի բեմադրությամբ ներկայացրեց Բերթոլդ Բրեխթի «Երեք գոռշանոց օպերան» (1965): Միշտ է, հոչակավոր թատերագրի բարդ ու անսովոր ստեղծագործու-

Abendstimmung, Blick durch das Fenster

թյան բեմադրական դժվարությունները լիովին չհաղթահարվեցին, բայց ստեղծվեց բուրժուական իրականությունը մերկացնող սուր, ցայտուն, թատերագրի ոճաբանությանը հարազատ մի ներկայացում, որ ուշագրավ երևույթ էր ոչ միայն այդ թատրոնի պատմության մեջ։

Սովետական և արտասահմանյան ժամանակակից երկերի հետ միասին թատրոնների խաղացանկում իրենց տեղն ունեցան դասական պիեսները, սկսած առաջ՝ հայ դասական թատերագրության գլուխգործոցները[1]։ 1954-ին բեմադրված «Պաղտասար աղբար» ներկայացումն աննախադեպ հաջողությամբ ցուցադրվում էր Հր. Ներսիսյանի մասնակցությամբ։ Անսովոր հաջողություն գտավ «Նամուսի» բեմադրությունը (1955), որ Սունդուկյանի անվան թատրոնի երիտասարդության ուժերի լավագույն դրսևորումն էր և մինչև օրս ցուցադրվել է ավելի քան երեք հարյուր անգամ։ Նույն թվականին բեմադրվեց «Էշի մեկ գոճը», որ արժեքավոր էր թատրոնի վարպետ դերակատարների մասնակցությամբ։ Վ. Ամեմյանի այս բեմադրությունները ցուցադրվեցին 1956 թ. հայ արվեստի և գրականության տասնօրյակի ժամանակ և արժանացան բարձր գնահատության։ 1959-ին Վ. Ամեմյանը Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրեց Շիրվանզադեի «Քառաս» վեպի իր բեմականացումը։ Նրան հաջողվել էր տասներկու պատկերներում ընդգրկել վեպի գլխավոր մոտիվները և արտահայտել երկի հիմնական թեման՝ մարդիկ և դրամի իշխանությունը։

Դասական երկերի նորովի իմաստավորման ուշագրավ փորձեր արվեցին նաև մյուս թատրոններում։ Դա վերաբերում է «Չար ոգի» դրամայի բեմադրություններին Կիրովականի թատրոնում (1955, ռեժիսոր Ս. Աքմաքչյան) և Երևանի Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում (1959, ռեժիսոր Լ. Քալանթար)։ Շիրվանզադեի թատերագրությունը հատկապես այս շրջանում լայն տարածում գտավ. Ղափանի շրջանային թատրոնը (որ վերստին բացվել էր 1958-ին՝ Ալ. Շիրվանզադեի անվամբ) բեմադրել է «Չար ոգին», «Արմենուհին» և «Խնամակալը», «Չար ոգին» բեմ է հանվել նաև Ստեփանակերտի և Կամոյի թատրոններում, «Քառասը»՝ Ստեփանակերտի թատրոնում, «Մորգանի խնամին»՝ Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում (ռեժիսոր Ա. Հովսեփյան, գլխավոր դերում՝ Գ. Գեն)։

Համեմատաբար քիչ են խաղացվել Գ. Սունդուկյանի պիեսները։

1959-ին Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում ռեժիսոր Տ. Վարդազարյանը բեմադրեց «Վարինկի վնչերը» պատմվածքի իր բեմականացումը։ Սակայն, ջանալով երկը հարմարեցնել երաժշտական ներկայացման բնույթին, ռեժիսորն արել էր այնպիսի ներմուծումներ ու «մշակումներ», որոնք հիմնովին փոխել էին երկի թե՛ գաղափարական և թե՛ ոճական պատկերը. իր էությամբ ողբերգական պատումը վերածվել էր առօրեական, ծիծաղաշարժ միջադեպի՝ երաժշտական հայտաբերեկտ պատճառաբանությով։

1958-ին Թբիլիսիի հայկական թատրոնի 100-ամյակի առիթով բեմադրվեց Գ. Սունդուկյանի «Խաթաբալան» (ռեժիսոր Յ. Բժիշկյան)։ Հանդիսատեսը լավ ընդունեց այդ ներկայացումը, որ փորձ էր արված հեռանալ Զամբախովի

[1] Ի դեպ, հայ դասական թատերագրության մի քանի երկ այս շրջանում բեմադրվեցին նաև եղբայրական հանրապետությունների թատրոններում. «Արմենուհին» Ռիգայի լատվիական ակադեմիական թատրոնում, «Պատվի համարը» Էստոնիայի Պյառնու քաղաքի դրամատիկական թատրոնում, «Պաղտասար աղբարը» Մոսկվայի Երմոլովայի անվան և Բաքվի Ազիզբեկովի անվան թատրոններում։

աննմանելի տվանդական եղանակներից: Դերասան Դ. Ամիրբեկյանի Ջամբախովն ալստեղ հանդես էր գալիս ոչ միայն իբրև շահատով և գծուծ առևտրական, այլ նաև որպես իր դատեր բախտով մտահոգված հայր: «Խաթաբալան», նույնանման միտումով, 1964-ին բեմ հանվեց նաև Կիրովականի թատրոնում (ռեժիսոր Գ. Գևորգյան): Թե մեկ, թե մյուս ներկայացումները ձևավորել էր Թբիլիսիի Հայ դրամայի գլխավոր նկարիչ Ռ. Նալբանդյանը:

Գ. Սունդուկյանին անդրադարձավ նաև Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը: Այստեղ, 1965-ին, բեմադրվեց «Քահանան օջախը» (ռեժիսոր Հ. Կուրապետյան) և, թատրոնի դերասանական ուժերի տպավորիչ արտահայտությունը դառնալով, գնահատվեց ըստ արժանվույն:

Անտարակուսանքի հաջողություն ունեցան Ե. Օտյանի և Մ. Կյուրճյանի «Զարշըլը Արթին աղա կամ ֆրանկո-թուրքական պատերազմ» կատակերգության այն երկու ներկայացումը, որ ռեժիսոր Մ. Ասլանյանը ծիծաղի սուր զգացողությամբ բեմադրել էր Երևանի Երաժշտական կոմեդիայի և Լենինականի թատրոններում: Օտարամուտ բարքերի առաջ ստորաքարշության անողոք ծաղրը արձագանք գտավ հանդիսատեսների մեջ: Նույնը չվիճակվեց Ե. Օտյանի «Թաղականին կնիկը» երկին (բեմականացման հեղինակ Ա. Հարությունյան) Լենինականի թատրոնում:

Ռուս դասական թատերագրությունը այս շրջանում, ի տարբերություն նախորդ տասնամյակի, հայկական թատրոնների խաղացանկում մեծ տեղ չունեցավ: Բավական է ասել, որ Սունդուկյանի անվան թատրոնը միայն մեկ անգամ է դիմել ռուս դասական պիեսներին, այն էլ հին, ոչ այնքան հաջող ներկայացման վերականգնումով (Ա. Օստրովսկի՝ «Անմեղ մեղավորներ», 1959):

Լենինականի թատրոնը ևս ռուսական կլասիկային անդրադարձել է միայն մեկ անգամ (Ա. Օստրովսկի՝ «Անճոժիտը», 1956): Երիտասարդ ռեժիսոր Գ. Մկրտչյանը ձգտել էր վառ թատերայնությունը զուգորդել այդ երկին հատուկ հոգեբանական խորության հետ: Դրան նպաստել էր դերասանուհի Վարդուհի Վարդերեսյանի հետաքրքիր խաղը գլխավոր հերոսուհի Լարիսայի դերում:

1957-ին Լ. Քալանթարը, արդեն քսանիերորդ անգամ, անդրադարձավ Ն. Գոգոլի «Ռևիզորին», Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում տեղծելով մի ներկայացում, որ աչքի էր ընկնում կերպարների ցայտուն մակնաբանությամբ, դերասանական հաջող կատարումների ներդաշնակ համադրությամբ, որ առանձնանում էր հատկապես Է. Էլբակյանի խլեհտակուլը:

1963-ին Ղափանի թատրոնում Երևանի Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի շրջանավարտների ուժերով ներկայացվեց Լերմոնտովի «Բելա» (բեմականացումն արել էր ինստիտուտի դարգիճական ստուդիայի ուսանողուհի Ն. Ալիբեկովան): Նույն թվին, Թբիլիսիի Հայ դրամայում բեմադրվեց Լերմոնտովի պատանեկան շրջանի «Իսպանացիներ» դրամաև (ռեժիսոր Ա. Աբարյան): Թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը հայ հանդիսականը առաջին անգամ էր տեսնում: Ռուս դասական թատերագրության վերջին երկը, որին դիմել է հայ թատրոնը այս տասնամյակում, Մ. Գորկու «Հաղթեցիներ» դրամաև էր, որը,— եթե չհաշվենք Երևանի Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի ուսումնական ներկայացումը,—հայ բեմում չէր խաղացվել: Պիեսը Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում բեմադրեց (1965) թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Զ. Տատինցյանը, հասնելով այնպիսի գեղարվեստական որակի, որ գնահատվեց իբրև հաջողված աշխատանք այդ թատրոնի պատմության մեջ:

Արևմտաեվրոպական դասական թատերագրությունը այս շրջանի հայկական թատրոնները ներկայացրել են մեծաթիվ բեմադրություններով. բեմ են հանվել ոչ միայն հայ թատրոնի ավանդական հեղինակների՝ Շեքսպիրի, Շիլլերի, Մոլիերի, Գոլդոնիի, Լոպե դե Վեգայի, Հյուգոյի, այլև Կալդերոնի, Գոցցիի, Բալզակի, Ձլենտչերի, Լաբիշի, Գուցկուվի, Մերիմեի, Ռոստանի և ուրիշ գրողների երկերը: Սակայն մեծ թիվը հազիվ թե հավասարակշռվում է ձեռք բերված գեղարվեստական որակով: Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում ուշագրավ երևույթներ էին Շիլլերի «Սեր և խարդավանքի» (ռեժիսոր Հր. Ղափլանյան), Է. Ռոստանի «Ռոմանտիկներին» (ռեժիսոր Զ. Տատիկյան), Կիրովականի թատրոնում Լոպե դե Վեգայի «Սևիլիայի պատղի» (ռեժիսոր Ս. Աքմաքչյան), Ստեփանակերտի թատրոնում Կ. Գոլդոնիի «Վենետիկյան երկվորյակներին» (ռեժիսոր Ն. Բաբալյան) բեմադրությունները և մի քանի ուրիշ ներկայացումներ:

Շեքսպիրյան ներկայացումներից ուշագրավ էին Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի «Անտանի ամառնային» (1958, ռեժիսոր Հ. Կարապետյան), աշխույժ, հետաքրքրությամբ դիտվող ներկայացում, որ մի քանի տարի պահպանվեց թատրոնի խաղացանկում, Թբիլիսիի Հայ դրամայի «Ցասներկուերորդ գիշերը» (1964), որ հետաքրքիր լուծում էր գտել ռեժիսոր Ֆ. Բժիկյանի և նկարիչ Ռ. Նալբանդյանի համագործակցությամբ և Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Ռոմեո և Ջուլիետը» (1964, ռեժիսոր Վ. Աճեմյան), Շեքսպիրի 400-ամյակին նվիրված թեկուզ և ոչ անվիճելի, բայց երկի բեմական նոր իմաստավորման կենիքը կրող մի բեմադրություն:

Սունդուկյանի անվան թատրոնի շենքը հրդեհի ճարակ էր դարձել 1962-ի ամռանը և թատերախումբը այս ներկայացման աշխատանքներն ավարտեց Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնի շենքում: Թատերախումբն այստեղ էլ ապաստանից մինչև 1965 թվականի վերջը, երբ ավարտման էր հասնում իր սեփական շենքի կառուցումը:

Թատերագրության, ռեժիսորական ու դերասանական արվեստի առաջընթացը, որ բարձրացրեց հայ սովետական թատրոնի հեղինակությունը հանդիսականի աչքում, նպաստեց նաև եղբայրական ժողովուրդների բեմարվեստի հետ ավելի ամուր ստեղծագործական կապեր հաստատելուն: Հյուրախաղային շրջագայությունները, համատեղ ստուգատեսները դարձան սովորական:

1954-ի վոխադրելությունից հետո, Սունդուկյանի անվան թատրոնը երկու անգամ, 1957-ին և 1964-ին, այցելել է Բաքու՝ ցույց տալով իր լավագույն ներկայացումները, որ ունեցել է խաղացանկում. «Էշի մեկ գոճ», «Պաղտասար աղբար», «Խաթաբալա», «Նամուս», «Ժայռ», «Քառս», «Փորձադաշտ», «Կամուրջի վրա», «Ծառերը կանգնած են մահանում» և այլն: Թատերախումբը այդ տարիներին ելույթներ է ունեցել նաև Թբիլիսիի, Ստեփանակերտի, Կիրովաբադի, իսկ հանրապետության ներսում՝ Լենինականի, Կիրովականի և գրեթե բոլոր շրջանների թատերասերների առաջ:

1960-ի հունիսին թատրոնը վերստին մեկնեց Մոսկվա: Այս անգամ նրանք ցույց տվեցին «Քառսը», «Պաղտասար աղբարը» և նոր ստեղծված երեք գործ՝ Գ. Բորյանի «Նույն հարկի տակ», Ա. Արաքսմանյանի «Վարդեր և արյուն» և Գ. Ջեր-Գրիգորյանի «Գարնան աննման»: Այս անգամ էլ առավել բարձր գնահատության արժանացան ներկայացված դասական գործերը:

Խոսելով «Պաղտասար աղբար» և «Քառուս» բեմադրությունների մասին, ճշմարտորեն թատերագետ Յու. Ցուզովսկին գրել է. «Երկու ներկայացումների մեջ էլ ինձ գարմանք պատճառեց թատրոնի թանձր ու հյութալի ժանրիզմը (այն, ինչը կարելի էր կոչել կյանքի սեր՝ իր բոլոր դրսևորումներում), առնչություն կենսասիրությունը, որ դուրս է հոդում ափերից... շքեղ ու հարուստ երիտագիրը, որ ոչ թե կիսատոներ ու երբեմնագծեր է որոնում, այլ, ընդհակառակը՝ հագեցում, ճշում, տոնի չափազանցում։ Ներկայացումներն աղմկոտ են, խնդուն, թանձր, բեմի վրա նեղվածք է... Հոգևոր կյանքի յիսառատությունը իր արտահայտությունն է գտնում բազմազանությամբ և պլաստիկ հարստությամբ։ Այդ բեմադրություններում ես տեսնում և զգում եմ հայ ժողովրդին, հայ ազգը, նրա առանձնահատկությունները»[1]։

Քննադատությունը գնահատեց խաղացանկում ժամանակակից հեղինակների գործերին մեծ տեղ հատկացնելու թատրոնի ձգտումը, բայց և լուրջ դիտողություններ արեց ցույց տրված պիեսների ու ներկայացումների վերաբերյալ։ Թատրոնի մոսկովյան հյուրախաղերը վերստին ցույց տվեցին, որ, չնայած որոշ ընճռումներին, խորհրդային հայ թատրոնը դեռևս շատ ջանքեր պիտի գործադրի ժամանակի կենսական հարցերը բարձր արվեստով հնչեցնելու համար։

Հանրապետության սահմաններից դուրս բազմիցս ելույթներ են ունեցել նաև մեր մյուս թատրոնները։ Այսպես, Կիրովականի Հովհ. Աբեղյանի անվան թատրոնը եղել է Թբիլիսի, Բաթում, Սուխում, Բաքու քաղաքներում, Արտաշատի Ամո-Խարազյանի անվան թատրոնը՝ Դոնի Ռոստովում, Արմավիրում, Կրասնոդարում, Սուխումում, Բաթումում, Սոչիում, Անդիջանում, Տուապսեում, Ղափանի Շիրվանզադեի անվան թատրոնը՝ Ստեփանակերտում և այլուր։ 1962-ին Վրաստանի թատերական ընկերությունը Թբիլիսիում կազմակերպեց Կիրովականի թատրոնի ներկայացումների քննարկումը, որի ընթացքում նկատվեցին ու նշվեցին դրանց առավել և թերի կողմերը։

Երևանի Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնը, որի խաղացանկը հագեցվել էր ժամանակակից ռուս հեղինակների աչքի ընկնող գործերով, իսկ խմբում ընդգրկվել էին երկրի զանազան թատրոններից հրավիրված օժտված դերասաններ, հյուրախաղերով հանդես եկավ Լենինգրադ, Ռիգա, Օդեսա, Կրասնոդար, Դոնի Ռոստով, Լուգանսկ, Բելգորոդ, Գրոզնի, Օրջոնիկիձե, Թբիլիսի, Բաքու, Կիրովաբադ և այլ քաղաքներում։

Այս տասնամյակին ի հայտ եկավ թատերական արվեստի մարզում եղբայրական ժողովուրդների հետ համագործակցելու նոր ձևեր։ Դրանցից էին Անդիջովկական ժողովուրդների թատերական գարունները։

Առաջին թատերական գարունը տեղի ունեցավ Թբիլիսիում, 1957-ի հունիսի 1-ից 5-ը։ Սունդուկյանի անվան թատրոնը այդ օրերին ցույց տվեց Նաիրի Զարյանի «Փորձադաշտը», որ լավ ընդունվեց և գնահատվեց քննադարկման ժամանակ։ 1958-ի հունիսի 1-ից 7-ը Երևանում կայացավ անդրկովկասյան թատերական երկրորդ գարունը։ Այստեղ Թբիլիսիի Մարջանիշվիլու անվան թատրոնը ներկայացրեց Մ. Բարաթաշվիլու «Մարիենե» կատակերգությունը, Բաքվի Ազիզբեկովի անվան թատրոնը՝ Ջ. Մեջնունբեկովի «Իլյիչի ծուաձողը» դրամաև, Սունդուկյանի անվան թատրոնը՝ Գ. Բորյանի «Նույն հարկի տակ» դրամաև։

[1] «Սովետական արվեստ», 1960, № 8։

«Երևանից մենք վերադարձանք այն բարձր զգացումով,— գրում է ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստուհի Վերիկո Անջափարիձեն,—որ մեր արվեստը սիրեցին Հայաստանում... Նույն սիրով համակված են նաև մեր սրտերը: Մենք ավելի ուժգին սիրեցինք հայ ժողովրդի թատերական արվեստը, նրա վարպետներին և այնքան անմիջական, այնքան հոգատար հայ հանդիսատեսին: Անդրկովկասյան թատերական երկրորդ գարունը մեր ժողովուրդների սիրո ու բարեկամության մի հրաշալի արտահայտությունն էր»[1]:

Թատերական կապերի ամրապնդմանը նպաստող այդքի ընկնող երևույթներ էին նաև Թբիլիսիում (1954), Բաքվում (1956) և Երևանում (1960) կայացած Անդրկովկասի Պատանեկան թատրոնների ստուգատես-կոնֆերանսները և Պատանեկան թատրոնների 1958-ին կայացած համամիութենական ստուգատեսը: 1960-ի մայիսին Երևանում կայացած երրորդ ստուգատես-կոնֆերանսը զուգադիպեց Անդրկովկասի հանրապետություններում խորհրդային կարգերի հաստատման 40-ամյակին և նրա ողջ ընթացքը արգասավորեց ժողովուրդների բարեկամության ու եղբայրության գաղափարներով: Ստուգատեսի ընթացքում ներկայացվեց երեք գործ՝ Ռ. Իսմայիլովի «Երկու կյանքը», Ա. Ղազրեգիի «Ճիգիա» պատմվածքի բեմականացումը և Գ. Ցաղջյանի «Գիշերային հրաշքը»: Կոնֆերանսում ոչ միայն քննարկվեցին այդ բեմադրությունները, այլև արծարծվեցին պատանեկան թատրոնների ստեղծագործական և կազմակերպական կարևոր հարցերը»[2]:

Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը 1958-ի փետրվարին մեկնեց Մոսկվա մասնակցելու մանկական թատրոնների համամիութենական ստուգատեսի եզրափակիչ փուլին: Հովհ. Թումանյանի «Ոսկե բաղաքիկ» Գ. Ցաղջյանի բեմականացումն և Մ. Շաթիրյանի «Երազշտահումբ» կատակերգության բեմադրությունները արժանացան բարձր գնահատության:

Եղբայրական ժողովուրդների թատերական կապերն ավելի ամրապնդելու, ձեռք բերված ստեղծագործական հաջողությունները միմյանց հաղորդակից անելու համար Վրաստանի, Ադրբեջանի և Հայաստանի թատերական ընկերությունները որոշեցին անցկացնել միացյալ պլենումներ: Առաջին պլենումը, որ կայացավ Երևանում (1964) նվիրված էր թատերագրության վիճակին: Ռեժիսուրական և դերասանական արվեստի հարցերը նույն թվականին քննարկվեցին Բաքվում, իսկ թատերական քննադատության վիճակն ու խնդիրները՝ Թբիլիսիում (1965):

1960-ի մարտի 20-ին Երևանում տեղի ունեցավ վրաց և հայ թատերական գործիչների ստեղծագործական հանդիպումը: Հայաստան էին եկել Վ. Անջափարիձեն, Ա. Խորավան, Վ. Գոնգիաշվիլին, Ա. Վասաձեն և ուրիշներ: Հանդիպումը խորհրդանշեց երկու եղբայրական ժողովուրդների հոգևոր մերձեցման շարունակվող ընթացքը:

1961-ի սեպտեմբերի 1-ին Դաղստանի մայրաքաղաք Մախաչկալայում մեծ շուքով բացվեց դարգինական ազգային թատրոնը՝ առաջինը այդ ժողովրդի պատմության մեջ: Թատերախմբի բոլոր տասնհինգ անդամները մասնագիտական կրթություն էին ստացել Երևանի Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտում, պրոֆ. Վ. Վարդանյանի ղեկավարությամբ: Ուսումնա-

[1] «Սովետական արվեստ», 1958, № 6:
[2] «Սովետական արվեստ», 1960, № 7:

ության տարիներին միաժամանակ պատրաստվել էր սպագա թատրոնի հանդեսացանկը՝ «Բելա», «Սկապենի արարքները», «Պատվի համար», «Օթելլո» և «Կալտմասի հարսանիքը»։ Այդ ներկայացումները նախ ցույց տրվեցին Մախաչկալայում և բացառիկ ընդունելության արժանացան։ «Հայկական լեռներից մենք մեզ հետ բերել ենք Ադամյանի, Սիրանույշի, Աբելյանի և Փափազյանի ջանը,—ասաց իր ելույթում ստուդիականց Ի. Մաճումեդովան։—Խոստանում ենք վառ պահել այդ ջանը, տանել մեր աուլները, որ նա միշտ կրոցավառվի ու կջերմացնի աշխատավոր դարգինցիների սրտերը»[1]։

Խորհրդային հայ թատրոնի ստեղծագործական կապերի ընդլայնմանն իր գործունեությամբ նպաստում էր նաև հանրապետության Գիտությունների ակադեմիայի գրականության և արվեստի թանգարանը։ Թանգարանի թատերական բաժնում 1957-ին կազմակերպվեց «Հայ թատրոնի 2000 տարին» ցուցահանդեսը։ 1958-ի դեկտեմբերին այդ ցուցահանդեսի շուրջ երեք հազար ընդունեցին մոսկվացիները։ Միության մայրաքաղաքում այդ նույն ժամանակ հրավիրվեց ՍՍՀՄ Գիտությունների ակադեմիայի Արվեստի պատմության ինստիտուտի և Լունաչարսկու անվան թատերական ինստիտուտի ՍՍՀՄ ժողովուրդների թատրոնի ամբիոնի համատեղ թատերագիտական սեսիան՝ նվիրված հայ թատրոնի 2000-ամյակին և ցուցահանդեսում լուսաբանվող նրա պատմությանը։ Սեսիայում զեկուցումներով հանդես եկան թատերագետներ Գ. Գոլանը և Ս. Հարությունյանը։ Ելույթներ ունեցան արվեստաբաններ Գր. Բոյաջինը, Ն. Ջոգրաֆը, Ցու. Դմիտրիևը, Վ. Գոլովնյան, Գր. Զախիրյանը և ալլոք։

Նշանավոր դերասանուհի Սերաֆիմա Բիրմանը այդ առիթով գրել է. «Թատերական կուլտուրայի ազատրինակ հինավուրց գոյության փաստն արդեն հայ ժողովրդի զարգացման բարձր աստիճանի ակնբախ ապացույցն է։ Հարյուրամյակներն իրենց դրոշմն են դրել հայ բեմարվեստի վրա... թատրոնի և իրականության ակներև համաձայնությունը իմաստ, արժանապատվություն, ուժ և կյանք է տվել հայ թատրոնին։ Եվ կարելի է չկասկածել, որ հայ արվեստի ու ժողովրդի հանգույցները ավելի ամրակուռ և անքակտելի կլինեն գեղեցիկ ապագայի համար մղվող պայքարում»[2]։

Թատերական կյանքի ոչ պակաս ուշագրավ երևույթներ էին մասնագիտական և ինքնագործ թատրոնների ստուգատեսները, հայկական տարբեր թատրոնների, ինչպես նաև Սիբուռքի թատերական գործիչների ելույթները Երևանում։

1957-ին, Հոկտեմբերյան հեղափոխության 40-ամյակի առիթով, կայացավ հանրապետական ստուգատես, որին մասնակցում էին մեր բոլոր դրամատիկական ու երաժշտական թատրոնները։ Երևանում հոբելյանական ներկայացումներով հանդես եկան Կիրովականի, Լենինականի, Արտաշատի, Նոր Բայազետի, Գորիսի և Պատանի հանդիսատեսի թատրոնները։

1958-ի աշնանը տեղի ունեցավ ինքնագործ թատրոնների հանրապետական ստուգատեսը՝ ամենամեծը մինչ այդ եղածներից։ Երկու ամսվա ընթացքում ներկայացումներ տվեցին հարյուրից ավելի ինքնագործ թատերա-

խմբեր։ Ստուգատեսի եզրափակիչ փուլին, որ կայացավ Երևանում, հաջողությամբ հանդես եկան Կիրովականի կուլտուրայի տան, Աղինի, Ստեփա-

[1] «Սովետական արվեստ», 1961, № 3։

[2] «Սովետական արվեստ», 1959, № 1։

Ղազանչի, Ապարանի, Վեդու և մի քանի այլ ինքնագործ թատրոններ։ Սակայն ստուգատեսը միաժամանակ ցույց տվեց, որ ինքնագործ թատերական ուրվեսաը պատշաճ ուշադրության չի արժանանում, իսկ խաղացանկի ընտրության գործը պարզապես ինքնահոսի է մատնված։

1959-ից մեզ մոտ նաև սկսեցին կազմակերպվել ժողովրդական-սիրողական թատրոններ։ Մեկ տարի անց հանրապետությունում արդեն գործում էին տասը ժողովրդական թատրոն, որոնց մեջ ընդգրկված էին Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի շրջանավարտ ռեժիսորներ, տարբեր մասնագիտությունների տեր թատերասերներ, շրջանային թատրոնների երբեմնի դերասաններ։ 1961-ին Երևանում կազմավորվեց ժողովրդական թատրոնների հանրապետական առաջին ստուդատեսը։ Այստեղ առաջին մրցանակը շահեց Արտաշատի ժողովրդական թատրոնը «Օղակում» ներկայացումով (ռեժիսոր Ս. Հովհաննիսյան)։ Աչքի ընկավ նաև Հոկտեմբերյանի ժողովրդական թատրոնը «Իրկուտսկյան պատմություն» ներկայացմամբ, որ բեմադրել էր շնորհալի դերասան, ժողովրդական թատրոնների ջանադիր գործիչ Ռ. Սարգսյանը։

Ժողովրդական թատրոնների կազմակերպման ու ղեկավարման մեջ զգալատեղի մասնակցություն են ունեցել ռեժիսորներ Գ. Գեմոյանը, Աշմարթը, Ա. Կալմունին, Ս. Սահակյանը, դերասաններ Ա. Բադալյանը, Արծ. Հարությունյանը և ուրիշներ։

1951 թվականի դեկտեմբերին Երևանի պետական տիկնիկային թատրոնը փակվել էր, բայց տիկնիկավարների մի խումբ գործում էր Հալֆիլհարմոնիայի սիստեմում։ Այդ շրջանում պատրաստված միակ նոր ներկայացումը Ս. Միխալկովի «Պարծենկոտ նապաստակն» էր՝ նկարչուհի Քնարիկ Վարդանյանի ձևավորումով և տիկնիկներով (բեմադրությունը՝ Պ. Բորոյանի և Բ. Ծունանի)։

1957-ի վերջին պետական տիկնիկային թատրոնը վերստին բացվեց և իր գոյության նոր փուլն սկսեց Շիլլերի «Դամոն և Ֆենիտաս» առասպելի հիման վրա Գր. Ցաղջյանի գրած «Երկու ընկեր» պիեսի ներկայացումով (ռեժիսոր Բ. Ծունան, ձևավորումը Հ. Բադալյանի)։

Թատրոնի հետ կապվեցին ռեժիսորներ Ե. Մանարյանը, Ա. Աղասյանը, Օ. Մելիք-Վրթանեսյանը, Մ. Ասլանյանը, նկարիչներ Ժ. Առաքելյանը, Ֆ. Բադալյանը, Ալ. Սարգսյանը, Ֆ. Գրիգորյանը, Ար. Սարգսյանը, հեղինակներ Ալ. Արտաշեսյանը, Վ. Վարդանյանը, Արշ. Դարբինի, Մ. Կորյունը, Ա. Բաբայանը և ուրիշներ։ Ոչ հարմարավետ շենքի և գրեթե անընդմեջ շրջագայության հետ կապված դժվարությունները չեն ընկճում գործին նվիրված տիկնիկավարներ Խորեն Ջաքարյանին, Պավլոս Բորոյանին, Հայկանուշ Երեմյանին, Ամալյա Մխիթարյանին, Մելինե Բեյլերյանին, Նազիկ Նալբանդյանին, Ժիրայր Պետրոսյանին, Վիրաբ Հարությունյանին, Քնարիկ Վարձիգուլյանին, Մարգար Ավագյանին և այլոց։

Այդ տարիներին թատրոնը ներկայացրել է Ե. Մանարյանի «Գոնզան և ջութակը» (չեխական հեքիաթի մոտիվներով), Գրիմմ եղբայրների հեքիաթի հիման վրա Ա. Աղասյանի գրած «Ակամա երաժիշտները» (երկուսն էլ Ե. Մանարյանի բեմադրությամբ), Հ. Թումանյանի «Ծունն ու կատուն», Ա. Բաբայանի «Որտեղ ես Ջոնի» (ռեժիսոր Մ. Ասլանյան), Ս. Մարշակի «Տասներկու ամիսները» (ռեժիսոր Օ. Մելիք-Վրթանեսյան) և շատ ուրիշ գործեր։

Լենինականում, Ստ. Ալիխանյանի գլխավորությամբ գործող տիկնիկավարների խումբը ներկայացրել է Ստ. Զորյանի «Սիրանը և Սիրվանը», «Ագռավ մարդը», Հ. Թումանյանի «Գիքորը», Մ. Խերանյանի «Հազարան բլբուլը» և այլն։

1961 թվականի փետրվարին Երևանի և Լենինականի տիկնիկային թատրոնների խաղացանկը, տիկնիկավարական արվեստի խնդիրները քննության առնելու համար թատերագետ Ի. Սմիրնովայի նախաձեռնությամբ Երևանում հրավիրվեց եռօրյա սեմինար, որտեղ մասնավորապես նշվեց Երևանի Թումանյանի անվան պետական տիկնիկային թատրոնի ստեղծագործական որոշ առաջադիմությունը։

1964-ի ամռանը Երևանում ներկայացումներով հանդես եկավ Թբիլիսիի Հալ դրամա։ Թատերախումբը, ռեժիսորներ Ա. Աբարյանի և Ֆ. Բժիլյանի բեմադրությամբ, ցույց տվեց «Խաթաբալա», «Տասներկուերորդ գիշեր», «Սեր և խարդավանք», «Ժորժ Դանդեն», «Միխթար սպարապետ», Գ. Բելիաշվիլու «Ոտենիները Քռի ափին» և Ա. Աբշիլավայի «Մարդը վերադարձավ» պիեսները։ Հրուրախաղերը ցույց տվեցին, որ, չնայած որոշ աննպաստ պայմաններին, թատրոնը պահպանում է հայկական բեմարվեստի ավանդները այդ թատերասեր քաղաքում։ Միաժամանակ ակներև դարձավ, որ թատրոնը կարող է ստեղծագործական լիարյուն կյանքով ապրել նոր ուժեր ներգրավելու, լիարժեք երկերով խաղացանկը հարստացնելու, թատերական հաստարակայնության հետ ավելի սերտ կապեր հաստատելու դեպքում։

1965-ի սեպտեմբերի 24-ին հանդիսավորությամբ նշվեց Լենինականի թատրոնի 100-ամյակը։ Այդ առիթով թատրոնը պարգևատրվեց Աշխատանքային կարմիր դրոշի շքանշանով, մի խումբ դերասաններ արժանացան պատվավոր կոչումների։

Թատերախումբը հոկտեմբերի վերջերին հաջվետու ելույթներ ունեցավ Երևանում, ցույց տալով հետևյալ ներկայացումները. «Արտավազդ Երկրորդ», «Միխթար Սպարապետ», «Արմենուհի», «Ֆիլումենա Մարտուրանո», «Ես տեսնում եմ արևը»։ Դրանք վկայեցին, որ թատրոնը ստեղծագործական առումով գտնվում է դժվարին կացության մեջ (ի դեպ, այդ թատրոնը ևս հրդեհի պատճառով զրկվել էր սեփական շենքից և մի քանի տարի ապաստանել Սևոյանի անվան ակումբում)։ Խմբի հայտնի դերասաններն արդեն անկարող էին բեմ ելնել, իսկ երիտասարդ ու միջին սերնդի ուժերը բավական չէին թատրոնի երբեմնի համբավը պահելու համար։

Այս շրջանի թատերական կյանքում նորություն էին մեր թատերական գործիչների ելույթները Սփյուռքում։ 1959-ին Բուլղարիայում եղան Հրաչյա Ներսիսյանը և Դավիթ Մալյանը. հայկական սիրողական թատերախմբերի հետ նրանք խաղացին «Պատվի համար» և «Պաղտասար աղբար» ներկայացումներում։ Իր նշանավոր դերերի համերգային կատարումով Բուլղարիայում հանդես է եկել նաև Վահրամ Փափազյանը։

1965-ի հունվարին հրավիրվեց Հայաստանի թատերական ընկերության երրորդ համագումարը, որին ներկա էին նաև Համառուսական թատերական ընկերության նախագահ Մ. Ցարյովը, ուկրաինական նշանավոր դերասանուհի Ն. Ուժվին, Վրաստանի թատերական ընկերության նախագահ Դ. Ամթաձեն, Ադրբեջանի թատերական ընկերության նախագահ Մ. Մարդանովը, Ռոզենկստանի թատերական ընկերության նախագահ Ա. Խոջանը, Էստոն-

իայի և Լատվիայի թատերական ընկերություններից՝ Կ. Ույբոն, Վ. Մեչկաուսկասը և ուրիշներ։

* * *

Հայ սովետական թատերական արվեստի անցած ճանապարհն այս շրջանում ուղեկցվում էր թատերագիտության և թատերական քննադատության ավելի եռանդուն գործունեությամբ, քան երբևէ։ Տեսական-քննադատական միտքը կաշկանդող խոչընդոտների վերացումը հնարավորություն տվեց ավելի լայն հայացքով լուսաբանել հայ թատերական արվեստի անցյալի ու ներկայի պատկերը, քննության առնել սոցիալիստական ռեալիզմի հարցերը, թատերագրության, ռեժիսուրայի և դերասանական արվեստի հետ կապված խնդիրները։

Մասնավորապես ՍՄԿԿ Կենտկոմի 1958-ի մայիսի 28-ի որոշումը «Մեծ բարեկամության», «Բոգդան Խմելնիցկի» և «Ամբողջ արտով» օպերաների գնահատության սխալներն ուղղելու մասին, ինչպես և նույն թվականի աշնանը Մոսկվայում կայացած թատերական աշխատողների համամիութենական խորհրդակցության որոշումներն էական դեր խաղացին նաև հայ արվեստագիտության զարգացման մեջ։ Դրան նպաստեց այն իրողությունը, որ 50-ական թվականներին խորհրդային հայ թատերագիտությունն ու քննադատությունը համալրվեցին մասնագիտական կրթություն ձեռք բերած նոր ուժերով, որոնք, ավագ սերնդի գործիչների հետ միասին, մեծացրին այդ առպարեզի կշիռն ու ճշանակությունը։ Երևանի Թատերական ինստիտուտի թատերագիտական ֆակուլտետը չորս տարի (1949—52) շրջանավարտներ տվեց։ Նրանցից, հատկապես այս տասնամյակին, թատերագիտության ու քննադատության մեջ աչքի ընկան մի խումբ երիտասարդ մասնագետներ։

Թատերագիտության տեսադաշտը, ընդգրկման շրջանակները զգալապես լայնացան։ Հետազոտության առարկա դարձան երևույթներ ու դեմքեր, որոնց դերը կամ չէր լուսաբանվել, կամ էլ լուսաբանվել էր փոքր ակնարկներով ու հոդվածներով։

Տասնամյակի ընթացքում ստեղծված թատերագիտական գրականությունն առհասարակ աչքի է ընկնում բազմազանությամբ։ Թատրոնի պատմությանը նվիրված ծավալուն ուսումնասիրությունների կողքին տեսնում ենք նրա այս ու այն շրջանը քննարկող մենագրություններ, ակնարկներ, հոդվածներ, առանձին դերասանների, ռեժիսորների, թատերական նկարիչների ստեղծագործությունը ներկայացնող գրքեր։

1958-ին հանրապետության Գիտությունների ակադեմիայում, Արվեստների տեսության և պատմության սեկտորի հիման վրա, ստեղծվեց Արվեստի ինստիտուտը, որի թատերական սեկտորը նկատելի դեր խաղաց մեր թատերական մշակույթի պատմության ուսումնասիրության մեջ։

Հայ թատրոնի պատմությանը նվիրված աշխատություններից պետք է հիշատակել Գ. Ստեփանյանի «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության» գրքի առաջին հատորը (1962)։ Հեղինակն առաջին անգամ սիստեմատիկ մի շարադրանքի մեջ ուրվագծել է արևմտահայ թատրոնի անցած ճանապարհը XIX դարի սկզբներից մինչև 80-ական թվականները։

Լույս տեսան Վ. Թերզիբաշյանի «Հայ դրամատուրգիայի պատմության» առաջին և երկրորդ հատորները (1959 և 1964), գրականագետի և թատե-

րագետի երկարամյա աշխատանքի արդյունքը, որ փաստական հարուստ նյութի հիման վրա ներկայացնում է XVII—XIX դարերի հայ թատերագրության պատկերը։ Դժբախտաբար, հեղինակի մահը (1964) թույլ չտվեց ավարտման հասցնելու իր արժեքավոր գործը։

Հրատարակվեց ճանաչված տեսաբան Հ. Գյուլիքևխյանի «Քննադատական հոդվածներ» ժողովածուն (1965), ուր զգալի տեղ են գրավում թատերագրության գործնականին և տեսականին վերաբերող նյութերը։ Նույս տեսավ Հ. Թամրազյանի «Շիրվանզադեի դրամատուրգիան» մենագրությունը (1955)։

Ցիգրան Հախումյանը, որ իր քննադատական հոդվածներով, պիեսներով, թարգմանություններով հայ սովետական թատրոնի պատմության անբաժան ուղեկիցը է եղել, «Դերենիկ Դեմիրճյանի դրամատուրգիան» գրքում (1958) վերլուծության է ենթարկում և գնահատում գրողի ամբողջ թատերագրական ժառանգությունը՝ հանդես բերելով իր հմտությունն ու երկարամյա փորձը։ Ժամանակակից թատերագրության հարցերն արծարծվում են Ս. Հարությունյանի «Հայ սովետական դրամատուրգիան» (1956, ռուսերեն), Հր. Հովակիմյանի «Սովետահայ դրամատուրգիայի մի քանի հարցեր» (1957) և Ա. Հունանյանի «Արդի հայ դրամա» (1963) աշխատություններում։

Թատերագետ Ս. Մելիքսեթյանը լույս ընծայեց «Ուրվագիծ սովետահայ թատրոնի պատմության» ուսումնասիրությունը (1960), որ մեր թատերական արվեստի անցած ճանապարհի ամբողջական պատկերը տալու առաջին փորձն է մեզանում։ Հայ թատերագիտության ասպարեզում երևույթ դարձավ Լ. Քալանթարի «Արվեստի մայրուղիներում» ծավալուն հատորի հրատարակությունը (1963)։ Մեծավաստակ գործչի հոդվածների, հուշերի, ակնարկների այս ժողովածուն ներկայացրեց հարուստ իմացության և նուրբ դիտողականության տեր մի արվեստաբանի, որի գրական ժառանգությունը անգնահատելի նշանակություն ունի հատկապես հայ սովետական թատրոնի երևույթների գիտական լուսաբանության համար։ Այս շրջանում առաջին անգամ լույս տեսան ուսումնասիրություններ ամմունքի արվեստի (Լ. Հախվերդյան՝ «Սուրեն Ռոշարյանի արվեստը», 1957), բեմամկարչության (Լ. Խալաթյան՝ «Մարդանը և թատրոնը», 1960), ռեժիսուրայի (Լ. Հախվերդյան՝ «Կլասիկան և մեր օրերը. Վ. Աճեմյանի արվեստը», 1962) վերաբերյալ։ Մոսկվայում հրատարակվեց հայտնի թատերական քննադատ Գր. Բոյաջինի հոդվածների ժողովածուն՝ «Թատրոնի պոեզիան» խորագրով (1960)։

Հայկական թատերական ընկերության լույս ընծայած «Լեհինի կերպարը հայ բեմում» և «Թատրոնը ժողովրդին» ժողովածուները ամփոփում են ուշագրավ նյութեր հայ սովետական թատրոնի պատմության անցած ուղու վերաբերյալ։ Նշանավոր գործիչների ստեղծագործության մասին փաստական և վերլուծական հարուստ նյութ են պարունակում «Արշակ Բուրջալյան» (1959), «Վահրամ Փափազյան» (1959), «Վաղարշ Վաղարշյան» (1960), «Հրաչյա Ներսիսյան» (1964), «Հովհաննես Աբելյան» (1965), «Օլգա Մայսուրյան» (ռուսերեն, 1961), խնամքով և իմացությամբ կազմված ժողովածուները։ Փաստական նյութի ընդգրկումով ուշագրավ են նաև Ա. Հայրապետյանի «Փառասյանն ուղի. Թբիլիսիի պետական հայկական թատրոնի 100-ամյակի առթիվ» (1958) և Գ. Ղարիբյանի «Բաթումի հայկական թատրոնի պատմությունից» (1961) աշխատությունները։ Թատրոնի պատմության ուսումնասի-

րության ասպարեզում կարևոր նշանակություն ունի թատերագետ Բարկեն Հարությունյանի «Սովետահայ թատրոնի տարեգրությունը», որի առաջին հատորը (1917—1940) լույս տեսավ 1961-ին:

Այս տառնամյակումն է, որ ստեղծվեցին հայ թատրոնի նշանավորագույն գործիչների կյանքը և ստեղծագործությունը լուսաբանող ծավալուն ուսումնասիրություններ: Պետրոս Ադամյանի «Երկերին» (1956, կազմել և ծանոթագրել է Ս. Տարոնցին) և Ջամակների հատորի (1959, կազմել և ծանոթագրել է Գ. Ստեփանյանը) հրատարակությունից հետո լույս տեսան Ռ. Զարյանի «Ադամյան. արվեստը» (1960) և «Ադամյան. կյանքը» (1961) մենագրությունները: Թատերագետն այս շրջանում լույս ընծայեց «Թատերական դիմանկարներ» (1956) և «Սիրանույշ» (1956) գրքերը: Շեքսպիրի հոբելյանական օրերին ռուսերեն հրատարակվեց «Ադամյան. արվեստը» աշխատության այն գլուխը, որը վերաբերում է Ադամյանի շեքսպիրյան կատարումներին: Հայ իրականության մեջ և թատերական արվեստում Շեքսպիրի խաղացած դերի լուսաբանությանն են նվիրված Վ. Թերզիբաշյանի «Շեքսպիրը հայերեն» (1956) և Լ. Սամվելյանի «Ադամյանը և շեքսպիրյան կերպարները» (1961) աշխատությունները: XIX դարի հայ թատրոնի նշանավոր դեմքերին են վերաբերում Ս. Հարությունյանի «Միհրդատ Ամրիկյան» (1958), «Գևորգ Չմշկյան» (1959) և «Գաբրիել Սունդուկյան» (1960) մենագրությունները: Սրանց պետք է ավելացնել թատերագետ Ա. Արշարունու «Հայ ժողովրդական թատերախաղեր» (1961) և Ս. Բոգհոսկու (Զատիկյան) «Սիրանույշ» (1961) ուսումնասիրությունները:

Հարուստ է և ընդգրկուն թատերական կապերին նվիրված հետազոտությունների շարքը[1]: Էլ ավելի մեծ է և ընդգրկուն հայ սովետական թատրոնի գործիչներին նվիրված փոքր (3—6 մամուլ) ծավալի մենագրությունների ցանկը: Եթե Հայպետհրատը լույս ընծայեց Ս. Սարգսյանի «Արտիստի դիմանկարը» (Միք. Մանվելյան) և «Սիրելի ա.նուններ» (դիմանկարներ), ապա Հայկական թատերական ընկերությունը «Հայ բեմի վարպետները» շարքով հրատարակեց մոտ երեք տասնյակ գրքույկ: Իրրև դրանց հեղինակներ հանդես են եկել հանրապետության գրեթե բոլոր թատերագիտական ուժերը: Միշտ է, այդ գրքույկները չունեն մասնագիտական հավատար մակարդակ, թատերական գործիչներին ներկայացնում են ներքին հակասություններից, ստեղծագործական բարդություններից մաքրագործված, միակողմանի դրվատանքով, երբեմն էլ՝ մակերեսայնորեն, բայց և այնպես դրանք, փաստական նյութի մատուցումից բացի, իրենց դերը խաղացին բեմի գործիչների ժողովրդականացման մեջ:

Վերին աստիճանի նշանակալի եղավ այս շրջանի թատերական հուշա-

---

[1] Այդ շարքը ներկայացնում են հետևյալ աշխատությունները. Ս. Ոիշան՝ «Մ. Գորկու դրամատուրգիան հայ բեմում», «Մոսկվիսկվովկու հետ» (ռուսերեն), Վ. Վարդանյան՝ «Գրիբոյեդովը և հայ թատրոնը», «Ռուսական առաջավոր թատերական կուլտուրայի դերը հայ թատրոնի զարգացման մեջ», «Չեխովը և հայ թատրոնը», Բ. Հաթությունյան՝ «Հայ-ռուսական թատերական կապերը», «Ռուսական դրամատուրգիան սովետահայ բեմում», Ս. Հարությունյան՝ «Մոսկվիսկվովկու սխտեմը և հայ թատրոնը», Ա. Արշարունի՝ «Մի էջ հայ թատերագիտական մտքի պատմությունից», Ս. Դանիելյան՝ «Լերմոնտովը հայ գրականության մեջ և թատրոնում», Ա. Բարսեղյան՝ «Շիլլերը հայ գրականության մեջ և թատրոնում»:

գրությունը և դա՝ ամենից առաջ Վ. Փափազյանի «Հետադարձ հայացքի» երկու հատորի (1956 և 1957) շնորհիվ: Այդ գրքերն ընթերցողների լայն շրջաններն ընդունեցին հափշտակությամբ, մեծ արտիստին բերելով նաև օժտված գրողի անտարակուսելի հռչակ[1]: Լույս տեսան Վ. Փափազյանի նաև «Սրտիս պարտքը» (1960) գրական դիմանկարների գրքույկը և «Իմ Օթելլոն» ծավալուն ուսումնասիրությունը (1964):

Հայ թատերական հուշագրության մնալում արժեքներից մեկը եղավ Դեռենիկ Դեմիրճյանի իմաստալից և ինքնատիպ շարադրանքը՝ «Հուշեր և խոհեր հայ դրամատուրգիայի և թատրոնի մասին», որ լույս տեսավ մեծաճամբավ գրողի երկերի ժողովածուի վեցերորդ հատորում (1958): Այս շրջանում հրապարակ եկան նաև Հ. Գուլազյանի «Հուշերի» երկրորդ, մշակված ու լրացված հրատարակությունը (1957), Վ. Վաղարշյանի «Ընկերներս, բարեկամներս և ես» հուշերի գիրքը (1959), որի երկրորդ հատորի ստեղծումը կանխվեց նշանավոր դերասանի մահվամբ, Պահարնի «Թատերական հուշերը» (1960) և Գ. Ջանիբեկյանի «Բարեկամներիս մասին» (1965) հուշային դիմանկարները:

Կարելի է վստահորեն ասել, որ այս շրջանում բարձրացավ թատերական քննադատության մասնագիտական ընդհանուր մակարդակը և, դրա շնորհիվ, թատերական կյանքի երևույթները ավելի խոր ու համակողմանի վերլուծության էին արժանանում, արծարծվում էին առաջնահերթ կարևորություն ունեցող հարցեր:

Թատերական քննադատության առաջ ծառացած հարցերը բարդ էին ու բազմաբնույթ: Մոտիկ անցյալի սխալներն ու շեղումները, իհարկե, միայն խոսքով ու որոշումով անկարելի էր վերացնել: Դա նաև հոգեբանություն էր, սովորույթ, որոշ իմաստով կարծրացած ավանդ, ուստի և միայն հետևողական աշխատանքով կարելի էր թատերագրության մեջ, ռեժիսորական ու դերասանական արվեստում վերահաստատել ժամանակի բերած նոր ընկալողունքներն ու պահանջները, գեղարվեստական ըմբռնումներն ու նախասիրությունները: Եվ քննադատությունը պետք է ասեր իր խոսքը: Պատահական չէ, որ տասնամյակի սկզբից արդեն բանավեճերը, թատրոնի այս ու այն խնդրին նվիրված սուր հոդվածները սովորական են դառնում մեր քննադատության մեջ:

Այս ամենին մեծապես նպաստեց «Սովետական արվեստ» հանդեսի ինքնուրույն վերահրատարակումը 1955-ի հունիսից (խմբագիր Ս. Բալասանյան): Ամսագրի էջերում պարբերաբար լույս էին տեսնում թատրոնի և թատերագրության էական հարցերը շոշափող հոդվածներ, որոնք բանավեճի առիթ էին տալիս: Մասնավորապես բուռն վեճեր հարուցեց Լ. Հախվերդյանի «Դերասանը և ժամանակը» հոդվածը (1961, № 9 և 10): Բանավեճը, որ այս հոդվածի առիթով կազմակերպել էին Արվեստի ինստիտուտը և Թատերական ընկերությունը, զբաղեցրեց չորս երեկո, ներգրավեց տասնյակ քննադատների, դերասանների ու ռեժիսորների: 1965-ին Թատերական ընկերությունում կայացավ ռեժիսուրայի հարցերին նվիրված խորհրդակցություն, որտեղ, թատերագետ Ս. Մելիքսեթյանի զեկուցման շուրջը ծավալված մտքե-

[1] «Հետադարձ հայացքը», հապավումներով ու լրացումներով, մի հատորով 1965-ին Մոսկվայում լույս ընծայվեց «Жизнь артиста» վերնագրով, թատերագետ Մ. Լևինի հետաքրքրական վերջաբանով:

րի փոխանակության ընթացքում հանդես եկած բազմաթիվ թատերական գործիչներ: Մտքերի փոխանակությունն ծավալվեց նաև թատերագրության, ռեժիսուրայի տեղի և դերի, բեմական խոսքի հարցերի վերաբերյալ:

Ամսագրի էջերում և առհասարակ ժամանակաշրջանի թատերական քննադատության մեջ հանդես եկած մեծաթիվ հեղինակներ. քննադատների ավագ սերնդի ներկայացուցիչներ Վ. Թերզիբաշյանի, Տ. Հախումյանի, Ս. Մելիքսեթյանի, Ս. Հարությունյանի, Ռ. Զարյանի, Գր. Բոյաջիևի, Գ. Գոլյանի, Ժ. Հակոբյանի և մյուսների հետ միասին՝ Վ. Մելիքսեթյանը, Ս. Ռիզանը, Խ. Ավագյանը, Լ. Սամվելյանը, Ն. Խալաթյանը, Ա. Հունանյանը, Գր. Զարեհյանը, Ար. Գրիգորյանը, Կ. Քալանթարը, Լ. Հախվերդյանը և ուրիշներ, ինչպես նաև թատրոնի և թատերագրության մարդիկ՝ Լ. Քալանթար, Վ. Վաղարշյան, Վ. Փափազյան, Վ. Ամեմյան, Գ. Ջանիբեկյան, Հր. Ղափլանյան, Գր. Տեր-Գրիգորյան, Ա. Արաքսմանյան, Գ. Բորյան և ուրիշներ:

1964-ին հանրապետական հիմունքներով հիմնվեց Երևանի շեքսպիրյան գրադարանը, որ հետզհետե հարստացավ աշխարհի տարբեր ծայրերից ստացված հազվագյուտ հրատարակություններով: Հաջորդ տարին Արվեստի ինստիտուտում կազմակերպվեց շեքսպիրագիտական խումբ, որի հետազոտության առարկան է Շեքսպիրի ստեղծագործությունը և նրա ավանդները հայ թատրոնում:

Կատարածից վեր է այս շրջանում լույս տեսած թատերագիտական գրականության ու քննադատական հոդվածների ճանաչողական ու արվեստաբանական ընդհանուր արժեքը, այդ ասպարեզի աննախադեպ կշիռն ու առաջընթացը: Դրա հետ միասին պետք է նկատել, որ ժամանակակից հայ թատերագիտությանը պակասում է տեսական ընդհանրացումներ կատարելու, երևույթների տեսական իմաստավորման ուժը, արվեստի կենդանի ընթացքի վրա ներազդելու, թատրոնի ու թատերագրության արդիական խնդիրները լուծելու կարողությունը:

1958-ի հոկտեմբերին, թատրոնների աշխատողների, դրամատուրգների և թատերական քննադատների համամիութենական խորհրդակցությանը Սովետական Միության Կոմունիստական կուսակցության Կենտկոմի հղած խոսքում ընդգծում է. «Սովետական թատրոնի աշխատողների պատվավոր պարտքն է՝ արվեստի երկերում արտացոլել մեր օրերի վիթխարի իրադարձությունները, մեր իրականության մեջ, առանձնապես վերջին տարիներին տեղի ունեցած արմատական փոփոխությունները, սովետական մարդուն ցույց տալ նրա հոգևոր կյանքի և ստեղծարար գործունեության ամբողջ հարստությամբ: Դրա հետ մեկտեղ, արվեստի աշխատողները պետք է մերկացնեն մարդկանց գիտակցության մեջ ճնի մնացուկները, լճացման, էգոիզմի, տեղայնականության դրսևորումները, սեփականատիրական գաղափարախոսության ազդեցությունները՝ այն ամենը, որ մեզ խանգարում է կոմունիստական հասարակարգի կառուցման գործում»[1]:

Կուսակցության նշած այդ ճշմարիտ ուղիով էլ ընթացավ մեր թատրոնի և քննադատության զարգացումը հետագա տարիներին: Այն իրողությունը, որ այս տասնամյակը հարուստ է թատերական կյանքի աչքի ընկնող երևույթներով, թատերագրության նկատելի հաջողություններով, հետաքրքիր ներ-

[1] «Սովետական արվեստ», 1958, № 11:

կայացումներով, եղբայրական ժողովուրդների մշակութային կապերի ամրապնդման փաստերով, պայմանավորված էր այն ներշնչված աշխատանքով, որ ապարեզի մարդիկ կատարեցին առաջադիր խնդիրները իրականացնելու համար: Իհարկե, երանց ճանապարհին քիչ չեն չհաղթահարված թերություններ, անկատար մնացած խնդիրներ, ստեղծագործական և կազմակերպչական չլուծված հարցեր, բայց դրանք ունեն հաղթահարման այն երաշխիքը, որ մեր թատրոնն ընթանում է սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի մայրուղով, գաղափարական և գեղարվեստական ճշմարիտ սկզբունքներով:

ՌԵԺԻՍՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

Եւրպատերազմյան երկրորդ տասնամյակը հայ ռեժիսուրայի զարգացման թերևս ամենաբարդ ու բազմազան շրջանը եղավ: Եթե նախորդ տասնամյակում ռեժիսորների ստեղծագործական նախաձեռնությունը կաշկանդվում էր, ապա կուսակցության XX պատմական համագումարից հետո դրությունը արմատապես փոխվեց, ստեղծվեց ամբյալի սիալների հանդեպ քննադատական վերաբերմունքի, արժեքները վերագնահատելու յուրօրինակ ժամանակաշրջան: Շատ բան, ինչ արվել էր կյանքը գունազարդող արվեստի ծաղկման տարիներին՝ քննադատվում է և ռեժիսորական պրակտիկայում սկսվում է շարժում հանուն թատերախմբի և բեմադրող ռեժիսորի ստեղծագործական իրավունությունության: Ռեժիսորների համար նոր հնարավորություններ ստեղծող այս շարժումը ծավալվում էր ոչ առանց ստեղծագործական սուր բանավեճերի ու բարդությունների:

Ժամանակաշրջանի հենց սկզբում տեղի ունեցավ ստեղծագործական մեծ քննությունը՝ հայ արվեստի տասնօրյակը Մոսկվայում: Հայ սովետական թատրոնի գրեթե բոլոր առաջատար ռեժիսորների՝ Վ. Աճեմյանի, Լ. Քալանթարի, Ա. Գուլակյանի, Վ. Վարդանյանի ռեժիսորական աշխատանքները լուրջ վերլուծության ենթարկվեցին: Այդ աշխատանքները հանրագումարի էին բերում դժվարին ժամանակներում անցած ճանապարհի ստեղծագործական արդյունքները, միևնույն ժամանակ արտացոլում ռեժիսորական արվեստի այն նոր հակումները, որ պետք է զարգացում գտնեին հետագայում:

Հայ ռեժիսորական արվեստի բնորոշ կողմերը տասնօրյակի բեմադրություններում դրսևորվեցին ցայտուն, վառ գույներով, բացահայտելով մեր ռեժիսուրայի ուժեղ և թույլ կողմերը: Ռեժիսոր Վ. Կոմիսարժևսկին, վկայակոչելով Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի հայտնի բնորոշումը, թե թատերական ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքը կախված է սոցիալական, կենցաղական և թատերական մոտիվների ներդաշնակ զուգորդումից, իրավացիորեն նկատում է. «Պետք է ամենայն լրջությամբ ասեմ, որ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում տեսածս ներկայացումներն ինձ համոզեցին ոչ միայն Վ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի առածի ճշտության, այլև այն բանի մեջ, որ հայկական թատրոնում վերոհիշյալ հատկանիշները միմյանց բավական ներդաշնակում են: Դրանց կենարար համատեղությունը ակներևաբար դրսևորվում է ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի ու նրա դերասանների աշխատանքում: Դեռ ավելին. այստեղ երևան է գալիս մի սկզբունք ևս՝ ժողովրդայնությունը: Իր լավագույն բեմադրություններով Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը սերտորեն

կապված է հայ ժողովրդի ազգային կուլտուրային։ Իրավամբ, դա և ժողովրդային և ժողովրդական թատրոն է։

Ուրեմն այսպես,—սոցիալականություն, կենսական ճշմարտություն, թատերայնություն և ժողովրդայնություն»[1]։

Հայ թատրոնի ռեժիսուրայի առանձնահատկության այս ընդհանուր գնահատությունը լրացվում էր ռեժիսոր Վալենտին Պլուչեկի բնութագրությամբ. «Այս թատրոնում գիտեմ բեմական կոնտրաստների գինը, կարողանում են նույնիսկ մի ներկայացման շրջանակներում շաղկապել վսեմը՝ նվաստին, ողբերգությունը՝ սատիրային ու գրոտեսկին, սիրում են քանդակայնություն, լայն ժեստ, խոշորացրած դետալ, ցայտուն, ընդգծված բեմավիճակ։ Այսպիսին է թատրոնի ձեռագիրը. իմ կարծիքով այդպիսին է ձեռագիրը թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի, որ տասնօրյակի օրերին ցույց տվեց իր ներկայացումներից երեքը՝ Վ. Փափազյանի «Ծայրը», Ա. Շիրվանզադեի «Նռնուսը» և Հ. Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարը»[2]։

Այսպիսով, հայ ռեժիսուրայի բազմամյա նվաճումները իսկապես ճշմարտական էին, երբ հայ սովետական թատրոնը թևակոխեց իր զարգացման նոր շրջանը։ Այս նոր շրջանում անցյալի ոչ բոլոր նվաճումները եղան պիտանի ու ընդունելի, քանի որ ժամանակակից թատերական արվեստը շատ կողմերով վերանայում էր բեմական արտահայտչության սկզբունքները, ավելի ու ավելի մոտենալով բեմադրական հավատի ու խիստ լակոնիկ ոճին։ «Լայն ժեստը», «ցայտուն, ընդգծված բեմավիճակը», «բեմական կոնտրաստները», որոնց մասին խոսում էր Վլ. Պլուչեկը, այլևս չէին կարող նույնությամբ արտահայտել ժամանակակից թատրոնի դեմքը, դրանք կարիք ունեին սկզբունքային սրբագրության, ստեղծագործական վերանայման։ Մարդու ներաշխարհի ավելի խորունկ քննության, հոգեբանական ավելի ստույգ վերլուծությունների պահանջը ռեժիսուրային առաջադրում էր արտահայտչական նոր միջոցների որոնման խնդիրներ։ Ժամանակի հարուցած պահանջներին հայ ռեժիսորական արվեստի տարիներով մշակած որոշ առանձնահատկություններ այլևս չէին կարող բավարարել։ Դիտությունը բարդանում էր նրանով, որ ավագ սերնդի ռեժիսորները, որ հաստատել էին այդ սկզբունքները, չէին կարող հեշտությամբ և արագ վերակառուցվել, իսկ երիտասարդությունը դեռևս չէր կարող վճռական խոսք ասել։ Ռեժիսուրայի զարգացումը կաշկանդող մի շատ էական պատճառը պայմանավորված էր թատերագրությամբ։ Նոր ժամանակաշրջանին նախորդել էին տարիներ, որոնց ընթացքում ժամանակակից դրամատուրգիայում ու թատրոնում, այդ թվում նաև ռեժիսորական արվեստում արմատավորվել էր անկոնֆլիկտայնության սկզբունքը, որ բեմական արվեստը զրկում էր ամենակարևորից՝ գործողությունից։ Ռեժիսուրայի ժամանակակից լեզուն կարող էր մշակվել գլխավորապես ժամանակակից թատերագրության վրա աշխատելով, իսկ այդ դրամատուրգիան գեղարվեստորեն լիարժեք չէր, ուստի և ռեժիսորական արվեստը չէր կարող ունել նոր գաղափարներով ու ձևերով։ Ըստ էության, ոտք դնելով զարգացման ետպատերազմյան երկրորդ տասնամյակը, հայ թատրոնի ռեժիսուրան ստեղծագործական խմորումների մեջ էր, գտնվում էր ճանփա-

[1] «Սովետական արվեստ», 1956, № 7—8, էջ 15։
[2] «Литературная газета», 1956, 9 հունիսի։

բաժնում: Ահա թե ինչու ետպատերազմյան երկրորդ տասնամյակը հայ ռեժիսուրայի կյանքում բնորոշվում է անցյալի սխալ միտումների դեմ պայքարով, ռեժիսորի ստեղծագործական հնարավորությունները ընդլայնելու, նրա արտահայտչամիջոցների զինանոցը հարստացնելու ձգտումով: Հենց այս տասնամյակում առավել սրությամբ արծարծվեցին ռեժիսորական արվեստի առանձնահատկության, թատրոնի կյանքում նրա վճռական դերի հարցերը: «Սովետական արվեստ» ամսագրի էջերում դեռևս 1958-ին, այսինքն ավելի վաղ, քան «Տեատր» ամսագիրը կսկսեր ժամանակակից ռեժիսորական արվեստի բանավեճը, ծավալվեց մեր ռեժիսուրայի պրոբլեմներին նվիրված բանավեճ:

Բնորոշ է, որ այս բանավեճում նորից անակնկալ սրությամբ ծառացավ հայ թատրոնի կյանքում ռեժիսուրայի տեղի ու դերի հարցը: Վեճի ծագման փաստը ինքնին շատ բան էր ասում: Պարզ էր, որ ռեժիսորի և դերասանի վաղեմի վեճը, որ հայկական թատրոնում շատ սուր բնույթ էր կրում, ոչ մի կերպ չէր հանդարտվում նախ և առաջ այն պատճառով, որ հայ ռեժիսուրան միշտ չէ, որ կարողացել է դառնալ թատերական կազմվածքի իսկական գեղարվեստական ղեկավար, միշտ չէ, որ բարձրացել է հայ թատրոնի առաջատար դերասանների արվեստի մակարդակին: Միևնույն ժամանակ բանավեճը մի անգամ ևս բացահայտեց հայ թատրոնի վաղեմի «հիվանդությունը»՝ առանձին առաջատար դերասանների անհատապաշտական հակումները, որոնք առաջացել և անարգել արմատավորվել էին դեռևս նախահեղափոխական ժամանակներում: Պարզ էր, որ ժամանակակից հայկական թատրոնը չպետք է ընթանար ո՛չ «ռեժիսորական», ո՛չ էլ «դերասանական» թատրոնների ուղիով: Միակ ճիշտ ճանապարհը այդ երկու ուղղությունների զուգորդման ճանապարհն էր, գեղարվեստական անսամբլի ճանապարհը: Ամեն անգամ, երբ խախտվում էր անսամբլի ներդաշնակությունը, թատրոնը կանգնում էր ստեղծագործական ճգնաժամի առաջ, անսամբլի ներդաշնակությունը խախտվում էր այս կամ այն օղակի ստեղծագործական թուլության պատճառով: Ետպատերազմյան երկրորդ տասնամյակում ավելի թույլ օղակը ռեժիսուրան էր, մի բան, որ ուներ իր պատճառները կապված նաև թատերագրության և դերասանական արվեստի հետ: Այս պատճառներից մի քանիսը պետք է քննության առնել ժամանակակից հայ թատրոնում ռեժիսուրայի վիճակի մասին ճշմարիտ պատկերացում կազմելու համար:

Եթե ճիշտ է, որ ռեժիսորն սկսվում է պիեսի ընտրությունից, ապա պետք է ուղղակի ասել, որ հայ ռեժիսորների մեծ մասը ճշված ժամանակահատվածում այդպես էլ չկարողացավ ճիշտ որոշել իր գործունեության հիմքը, այսինքն իր խաղացանկը, իր թատրոնի խաղացանկը: Պիեսի ընտրությունը հայ ռեժիսորների համար դարձավ փորձաքար: Այդպես էր վիճակը շատ թատրոններում, այդպես է նաև առաջատար թատրոնում՝ Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Հենց այս տասնամյակում հայ թատրոնների խաղացանկը դարձավ զարմանալի խայտաբղետ: Խաղացանկը չէր որոշում ոչ միայն առանձին ռեժիսորների, այլև թատերախմբերի ստեղծագործական դեմքը: Առարևալական պատճառները, ինչպես թատերագրության հետ մնալը, ընդառում էր դրան, բայց մեղքի մեծ բաժինը ընկնում է իրենց՝ ռեժիսորների վրա:

Առաջատար ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը ժամանակակից ռեժիսուրայի թուլությունները կապում էր ժամանակակից հայ թատերագրության մելոդրա-

ժամհկական հակումների հետ։ «Թեատր» ամսագրում հրապարակած հոդվածում նա գրում էր. «Իրականության մշակման մելոդրամատիկական միջոցը, որ գերիշխում է ժամանակակից դրամատուրգիայում, նեղացնում է դրամատուրգի տեսադաշտը և դժվար հաղթահարելի խոչընդոտ է դառնում ռեժիսորի և դերասանի համար, որոնք ձգտում են հասնել հավաստիության նոր չափանիշի։ Եթե մենք ուզում ենք լիովին ժամանակակից արվեստագետներ լինել, իսկ մենք ուզում ենք լինել այդպիսին, ապա հրաժեշտ է, որ ամենից առաջ ազատվենք հայ դրաման վճռական թոիչք գործի դեպի մի նոր որակ»[1]։ Ասված է ճիշտ, բայց միակողմանի։ Բանն այն է, որ նաև ռեժիսուրային էր անհրաժեշտ նոր որակի անցնելու այդ վճռական թոիչքը։

Եթե Վ. Աճեմյանը, օրինակ, Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Գարնան աղձրև» պիեսի բեմադրության մեջ ջանացել էր «ամեն գնով ազատագրվել հեղինակի առաջադրած ձևից և դրանից դուրս բերել դերասանին», որպեսզի «խոշորացվի պիեսի պրոբլեմատիկայի մասշտաբը»[2] և դա նրան մինչև վերջ չէր հաջողվել, ապա Ա. Վերոյանի «Նիրհելը վտանգավոր է» պիեսի վրա աշխատելիս, ինչպես խոստովանում է Սունդուկյանի անվան թատրոնի գլխավոր ռեժիսորը, պիեսը փաստորեն տապալվեց, որովհետև այդ բնույթի պիես բեմադրելու նախապատրաստվածություն չէր մշակվել։ Նա գտնում է նաև, որ թատրոնի ռեժիսուրան հարկավոր չափով նախապատրաստված չէ թատերական արվեստում հավաստիության նոր չափանիշ ընդունելու։

Վիլյամ Սարոյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի աշխատանքներն սկսելուց առաջ Վ. Աճեմյանը հարցնում է. «Դրամատուրգիական ավանդական լուծումների սովոր լինելուց չէ՞, արդյոք, որ այժմ այսպես դժվարանում եմ աշխատել ամերիկյան առաջադեմ գրող Վիլյամ Սարոյանի պիեսի բեմադրության վրա, պիես, որ առաջարկում է դրամատուրգիական այնպիսի կառուցվածք, որ, ինչպես ասում են, «ոչ մի բանի նման չէ»։ Իհարկե, ռեժիսորը իրավացի էր այս ինքնաքննադատությամբ, բայց այդ դեպքում միանգամայն անհասկանալի է, թե ինչու հավաստիության նոր չափանիշի ձգտող մեր ռեժիսորները չընտրեցին նոր եղանակներով լուծված, հավաստիության նոր չափանիշ առաջադրող ժամանակակից պիեսներ։ Տաս տարվա ընթացքում հայ թատրոնները ծայրահեղորեն հազվադեպ դիմեցին Բերթոլդ Բրեխտի, Արթուր Միլլերի պիեսներին, չնկատեցին ժամանակակից դրամատուրգիայի առարեզում հետաքրքիր որոնումներ անող այլ հեղինակների։ Ինչպե՞ս բացատրել կամ արդարացնել այն փաստը, որ նույնիսկ Ա. Արբուզովի, Վ. Ռոզովի, Ա. Վոլոդինի պիեսները շատ քիչ երևացին մեր թատրոնների խաղացանկում։ Ակներև է, որ դրամատուրգներին պահանջներն ներկայացնող ռեժիսորներն իրենք իսկ չկարողացան ապահովել ռեժիսորի դեմքը բնորոշող կարևոր պայմաններից մեկը՝ պիեսի ընտրությունը։ Սունդուկյանի անվան թատրոնում ներկայացվեցին, օրինակ, «Միայնակ կինը», «Երկու գույն», «Հիվանդանոցում», «Մի խուլ նրբանցքում», «Վոնդրատի կինը ուղեծրում» պիեսները, որոնք ժամանակակից դրամատուրգիայի բնավ էլ լավագույն նմուշները չէին։ Ինքնուրույն դրամատուրգիան թատրոնում ներկայացավ «Վերջին մեհյակներ», «Գարնան աղձրև», «Վարդեր և արյուն»,

[1] «Театр», 1960, № 8, էջ 75։
[2] Նույն տեղում, էջ 74։

«Նույն հարկի տակ», «Կամրջի վրա» պիեսներով։ Այս ամբողջ խաղացանկում ակատվող մելոդրամատիզմը, գեղարվեստական լայն ընդհանրացումների թուլությունը բնորոշ էին վերջին տարիների նաև ռեժիսորական արվեստին։ Ժամանակին, օրինակ մամուլում նշվել է, թե մելոդրամատիզմը թատրոնից դուրս մղելու համար պայքարող Վ. Աճեմյանի ստեղծագործության մեջ նույնիսկ սկսել են նկատելիորեն ուժեղանալ մելոդրամատիկական ինտոնացիաները։ «Սովետական արվեստ» ամսագրում նշվեց. «...համեմատենք մելոդրամայի դեմ մի ռեժիսորի ասած խոսքերը «Գարնան աղձրևում» նույն ռեժիսորի մշակած այն բեմավիճակների հետ, որոնցից ամենաթունդ մելոդրամայի հոտ է փչում։ Խոսենք Արիսի կերպարին տված մեկնաբանությունից... Ռեժիսորը ձգտում է, որպեսզի հանդիսականն այստեղ ցնցում ապրի, թեպետ նաև հասկանում է, որ դրանով պիեսի մելոդրամատիկ խառնվածքն ավելի է ցայտունացնում։ Վերհիշենք Լևոնի և նրա դստեր հարաբերությունների քաղցրումեղը պատկերումը։ Պիեսի մելոդրամատիկական տվայտանքներն այնտեղ ավելի խոշորացրել են, արցունքի ու թաշկինակի մատնելով փափկասիրտ հանդիսականին... չէ՞ որ «Քառոսի» ֆինալում, օրինակ, Միքայելի ու Շուշանիկի համար գտնված հույժ գեղեցիկ պոզան նույն կարգի բաներից է։ Իսկ «Ջլազիմ բնկի քնքը» տեսարա՞նը, ուր շատ բան կա բացի, թերևս, իսկական դրամայից, Շուշանիկի ու Միքայելի հանդիպումնե՞րը, որոնք այնպես են կառուցված, որ առաջին պլանում ծառանա նրանց փոխհարաբերությունների սենտիմենտալ կողմը և այլն, և այլն»[1]։

Մելոդրամատիկական սիտուացիաներ կարելի է հեշտությամբ գտնել ուրիշ ռեժիսորների բեմադրություններում ևս։ Բանը ամենևին այն չէ, թե առանձին ներկայացումներում կային առանձին թերություններ։ Հարցն ավելի բարդ է, քան թե կարող է թվալ առաջին հայացքից։ Այս ամենի տակ չի կարելի չնկատել ռեժիսորական մտահղացման կոնցեպտուալ մաներացում։ Եթե ճիշտ է, որ մեծ նպատակներ կարող է իրագործել մեծ արվեստը, ապա ինչը գեղարվեստական մաշտաբային ծրագրի բացակայությունն է հանգեցնում ռեժիսորական արվեստի գինաճոցի աղքատացման։ Ճիշտ է, հայ ռեժիսուրայի մասնագիտական մակարդակը նկատելիորեն բարձրացել է. ճիշտ է և այն, որ ներկայացումների կուլտուրան շատ նկատելիորեն տարբերվում է անցյալ տասնամյակների բեմադրությունների մակարդակից։ Բայց եթե մասնագիտական ընդհանուր աճը տեղի է ունենում ստեղծագործական ինքնուրույնության, գեղարվեստական ինքնատիպ լուծման հաշվին՝ դա չի կարող նպատակ թատերական արվեստի այն առաջընթացին, որ պահանջում է ժամանակը։ Ռեժիսորական հետաքրքիր աշխատանքների շարքը պիտի դասել Վ. Աճեմյանի «Իմ սիրտը լեռներում է», «Քառոս», «Դևսի ապագան» ներկայացումները, Լ. Քալանթարի «Ռևիզորը» և «Շար ոգին», Հր. Ղափլանյանի «Սայեմի վհուկները», «Վաթսուն տարի և երեք ժամը», «Գիշերային հրաշքը», Զ. Տատիոսյանի «Ռոմանտիկները» և «Քաղքենիները», (Պատանի հանդիսատեսի թատրոն), Գ. Մկրտչյանի «Երկուտակյան պատմությունը» (Լենինականի թատրոն), Տ. Վարդազարյանի «Կապկյազ-թամաշան» (Երաժշտական կոմեդիայի թատրոն)։

«Քառոսի» ռեժիսորական արժանիքների մասին խոսելիս ամենից առաջ

[1] «Սովետական արվեստ», № 10, 1980, էջ 4։

պետք է նշել ներկայացման կուռ, հավաք կոմպոզիցիան: Դիմելով Շիրվանզադեի վեպին, Աճեմյանը կարողացել է բեմ հանել գրական ստեղծագործության էական մոտիվները, դրամատիկական վերարտադրությամբ հաստոցիչ հիմնավորել երկի առաջատար կոնֆլիկտը: Բնորոշ է և այն, որ ներկայացման հիմնական կոնֆլիկտը ամենևին էլ չի սահմանափակվում Ալիմյան եղբայրների բախմամբ, այլ գերաճում է մարդու և միջավայրի բախման: Միքայելի ու Սմբատի կոնտրաստային հակադրությունը չի ներկայացվում սոցիոլոգիական մերկությամբ, այլ հիմնավորվում է գեղարվեստական բազմակողմանիությամբ: Ներկայացման հոգեբանական դինամիկան կառուցվում է բարոյական անկում ապրող Սմբատի, որ գործողության մեջ է մտնում իբրև ամբասիր մարդ, և բարոյական վերածննդով Միքայելի, որ իր ուղին սկսել էր իբրև ընկած մարդ: Այս վերընթաց ու վարընթաց գծերն էլ հենց դարձել են բեմադրության հոգեբանական հենքը, միևնույն ժամանակ կարծես դառնալով ներկայացման կոնֆլիկտային զսպանակը:

Վ. Սարոյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի բեմադրության մեջ Աճեմյանը հասել է իսկական գեղարվեստական ամբողջության, հատկություն, որ պակասում էր այս տասնամյակի ռեժիսուրային: Աճեմյանի ստեղծագործական կենսագրության մեջ էլ այս բեմադրությունը աչքի ընկնող տեղ է գրավում: «Իմ սիրտը լեռներում է» ներկայացումն իսկական աճեմյանական է: Այս բեմադրության մեջ չկան ռեժիսորական «էֆեկտավոր» բեմավիճակներ, թատերական հորինվածքներ և, վերջապես, բեմական արտաքին փայլ: Այո, այդ ամենը չկա, ինչպես որ չկային աճեմյանական լավագույն աշխատանքներում՝ «Հատակումի», «Պատվի համարի», «Ժայռի», «Բալենու այգու» մեջ: Գնահատելին այն է, որ սարոյանական հերոսների ներաշխարհը հոգեբանական խոր դրսևորումներով է բացահայտված:

Ռեժիսորի մյուս բեմադրության՝ «Ռնեպի ապագայի», մեջ կատարվեց պատկերավոր բեմավիճակներով հրապուրվող, բայց և կերպարների հոգեբանական հատոզչությունը գլխավոր համարող Աճեմյանի ռեժիսորական նախասիրությունների միահյուսում: Բոլոր վերը հիշված հատկանիշները ամբողջությամբ ու հասուն ձևով արտահայտվեցին «Ռնեպի ապագայում»: Եթե ներկայացման առաջին պատկերներ աչքի էին ընկնում գեղանկարչական կոմպոզիցիայի սլաքով լուծված, սիմվոլիկ ընդհանրացման հասցված բեմավիճակների արությամբ («Ժողովրդի վիշտը», «Անբոխները»), ապա մյուս պատկերները հիացնում էին կենցաղային կոլորիտի բացառիկ հավատարմությամբ (իմբապետ Ծավարշի խումբը): Զարհուրանք արտահայտիչ էր բեմադրության միջին մասը՝ «Կապկազ-թամաշան», ուր ժայթքեց ռեժիսորական աննահանջ երևակայությունը, ստեղծելով Կովկասի քաղաքական ավանտյուրիստների սատիրական ցայտուն կերպարները:

Թատերական այդ չտեսնված հողմապտույտի մեջ Աճեմյանը մեծ արվեստագետի վարպետությամբ հասնում է առանձին կերպարների բեմական անկրկնելի բնութագրման: Այն, ինչին ռեժիսորը հասավ ներկայացման միջին մասում, կարելի է կոչել սատիրական օրատորիա, խոշոր արվեստագետի վրձնին վայել ստեղծագործություն:

Ռեժիսոր Լ. Գալանթարը, Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում «Հորձանուտ» պիեսի շատ ուսանելի բեմադրությունից հետո, դիմեց Գոգոլի «Ռևիզորին»: Ավագագույն ռեժիսորի այս աշխատանքում վերստին արտա-

հայտվեցին նրա ռեժիսորական ստեղծագործության գլխավոր հատկանիշները: Ներկայացումը գնահատողներից մեկը իրավամբ նշել է. «Իր ստեղծագործական բազմամյա կյանքի ընթացքում Լ. Քալանթարը օգնեց Հայաստանի տարբեր թատրոններում հաջողությամբ աշխատող շատ դերասանների ածին: Դերասանի մեջ նոր, մինչև այդ բեմի վրա չցուցադրված հատկանիշների «հայտնաբերումը», բեմական կերպարի վրա աշխատող դերասանին անհրաժեշտ գույներ հուշելու կարողությունը՝ հանդիսականի աչքին անտեսանելի նախապատրաստական այս մանրակրկիտ աշխատանքը մշտապես հատուկ է եղել Լ. Քալանթարին: Է. Էլբակյանի Խլեստակովի դերակատարումը դրա նոր վկայությունն է»[1]:

Ուշագրավ էր Լ. Քալանթարի նաև «Չար ոգի» բեմադրությունը Երևանի ռուսական թատրոնում:

Սոստիասպաշտության դեմ կրքոտ բողոք, ահա այն թեման, որի վրա ռեժիսորը դնում է շեշտը: Այս գլխավոր թեմայի ավելի վառ ու ցայտուն բացահայտման համար ռեժիսորը բեմադրության մեջ մտցրել է որոշ տեսարաններ, որոնք պիեսում չկան, սակայն կան «Չար ոգի» պատմվածքում: Այսպես, երկրորդ գործողության սկզբում Շուշանը աստծուն աղաչում է, որ նա Սոճային ազատի չար ոգուց: Քարե լուռ խաչի առջև ծնկի է եկել խեղճ մայրը: Թեև աղոթքի բառերը չեն լսվում, բայց երևում է, որ Շուշանը շատ է հավատում բարձրյալի ամենակարող ուժին: Հանդիսատեսի հիշողության մեջ այս լուռ տեսարանը մնխվում է: Հետևելով գործողությանը, մենք տեսնում ենք, թե ինչպես Սոճան այդպես էլ չի բուժվում, չնայած Շուշանի ինքնամոռաց աղոթքին: Եվ ահա հուսահատված մայրը առաջին անգամ կշտամբանք է ճետում աստծուն:

Ուշագրավ ներկայացումներ ստեղծվեցին նաև Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում: Այստեղ աճեմյանական վարվոում բեմադրություններից հետո ռեժիսորական «աճդորը» էր տիրում, որ խախտեց «Կապկազ-թամաշա» ներկայացումը (1957), որ բեմադրել էր Տ. Վարդազարյանը:

Այս ներկայացումը ակներևորեն ռեժիսորական է, այսպես ասած՝ բեմադրական: Առհասարակ **Տաճատ Վարդազարյանի** ռեժիսորական պրակտիկան այս վերջին տասնամյակում զարգացավ բավական հետաքրքիր և ակտիվ պլանով: Տ. Վարդազարյանի բեմադրությունները («Կապկազ-թամաշա», «Փիղը պարում է», «Քաջ Նազարը»), թերություններով հանդերձ, վկայում են ռեժիսորական ինքնուրույն մոտեցման, գրական ստեղծագործությունը թատերային-պատկերավոր ձևերով բացահայտելու մասին: Տ. Վարդազարյանի ռեժիսորական այս հակումները արտահայտվեցին «Կապկազ-թամաշա» ներկայացման մեջ: Ագիտ-թատրոնի սկզբունքներով գրված ատիրական պիեսը բեմադրման լայն հնարավորություններ է ընձեռում, թեպետ և չի բացառում խորհրդային թատրոնի պրակտիկայից արդեն հաստնի այսպես կոչված ձախ թատրոնի ձևերին գերի մնալու վտանգը: Տ. Վարդազարյանը Չարենցի պիեսը կարդացել էր միանգամայն ինքնուրույն, իրադրությունները տեսել է 1950-ական թվականների ռեժիսորի հայացքով: Եթե պիեսում գործող աննանց մեջտեղ է բերում Ղարաս, ապա ներկայացման

[1] «Коммунист», 1957, № 182.

մեջ նույն ալդ կերպարները դուրս են բերվում գերեզմանաքարի տակից: Ռեժիսորական նման բնաբանն ավելի էր շեշտում ստեղծագործության ժամանակակից ընկալումն ամբողջությամբ առած: Ներկայացման գործող անձանց բեմական կյանքը ռեժիսորը կառուցել էր ազատ եղանակներով, թատերային հավատիության ոլորտում: Ներկայացման մերկացնող պաթոսը խորանում էր նաև այն պատճառով, որ բեմադրողի ուշադրության կենտրոնում բեմականորեն փայլուն Ղարա-Խաչվանքյանն էր, որն իր հանդուգն հումորով ու անհատնում եռանդով անխնա ծանակում էր քաղաքական ավանտյուրիստների՝ մենշևիկների, մուսաֆաթիստների, դաշնակների կերպարները:

Ռեժիսորն իր ճախանիրությանը չդավաճանեց նաև «Քաջ Նազար» բեմադրության մեջ (1965, Լենինականի թատրոն): Վառ թատերայնությունը, բեմական սուր դրությունները, բացահայտ պայմանականությունը այս բեմադրության հիմնական հատկություններն էին, որոնց միջոցով ռեժիսորը ձգտել էր հատուցել իր ինքնուրույն և ժամանակակից հայացքը Դեմիրճյանի ստեղծագործության նկատմամբ: Իշխանության սանդուղքով բարձրացող Նազարի վարքագծի բեմական հիմնավորումն արժանի է ուշադրության: Բեմադրողը հետևողականորեն հետապնդում էր հասցնել միջավայրի ստեղծման, որ հնարավոր է դարձնում Նազարի թագակալությունը:

«Քաջ Նազարին», ինչպես ռեժիսորի մյուս հաջողված ներկայացումներին, պակասում էր բեմական կուլտուրան և գեղարվեստական ճաշակի խղճությունը: Տ. Վարդազարյանի երևակայությունն ու ցայտուն բեմավիճակների ճախանիրությունը չեն ենթարկվում հստակ մտածողության հսկողությանը, չեն հղկվում վարպետությամբ, որովհետև շատ հաճախ ներկայացվում են խառնաձին, սևագիր տեսքով: Այս թերությունը, իհարկե, շատ է խանգարել, որ ռեժիսոր Տ. Վարդազարյանը դառնա նշանակալի բեմադրությունների հեղինակ: Այս ամենով հանդերձ Տ. Վարդազարյանի ռեժիսորական ստեղծագործությունը ետպատերազմյան տարիներին յուրովի լրացնում է հայ ռեժիսորական արվեստը:

Այս շրջանի ռեժիսորական հունձքի մեջ հատկապես հետաքրքիր և ուշագրավ եղավ Հրաչյա Ղափլանյանի ստեղծագործությունը: Հ. Ղափլանյանը թատրոնի հետ կապվել է դեռևս տասներեքամյա պատանի հասակում Լենինականի դրամատիկական թատրոնում, ուր խաղացել է իր հասակի գործող անձանց դերեր: Տասնհինգամյա Ղափլանյանն արդեն Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի դերասան էր. կարելի է ասել, Ղափլանյանը մեծացել է թատրոնում, որ օգնել է նրան մասնագիտորեն տիրապետելու թատերական գործի բոլոր կողմերին:

Առաջին ռեժիսորական քայլերը Հ. Ղափլանյանն սկսել է Տ. Շամիրխանյանի ղեկավարությամբ 1946 թվականից, օգնելով իր ղեկավարին բեմադրելու «Երիտասարդ գվարդիա», «Հատուկ առաջադրանք», «Երջանիկ սերունդ» պիեսները: Այնուհետև Ղափլանյանը Տ. Շամիրխանյանի հետ բեմադրեց «Բոռ» և «Սուվորովականներ» ներկայացումները: Այս աշխատանքներում դեռևս հնարավոր չէր զանազանել Ղափլանյանի ռեժիսորական հանրումները, թեև «Բոռում» բեմավիճակներից մի քանիսն արդեն առանձնահատկություններով էին ընդգծված պայմանականությամբ:

«Արտիստը», «Ոսկի քաղաք», «Պավլիկ Մորոզով», «Հայրերի պատանեկությունը», «Մեր և խարդավանք»՝ Հ. Ղափլանյանի այս ինքնուրույն աշխատանքներում արդեն պարզորոշվում են նրա ռեժիսորական նախասիրությունները: Ետպատերազմյան երկրորդ տասնամյակում Ղափլանյանի ռեժիսորական ստեղծագործության մեջ տեղի ունեցան որակական փոփոխություններ: Այս շրջանում նրա գործունեությունը վկայեց ամբողջ ներկայացման ցայտուն կերպարն ստեղծելու ռեժիսորի ձգտումը, որը և պայմանավորեց նրա կառուցած բեմավիճակների բնույթը՝ մշտապես դինամիկ և սուր լուծումներով: Պատկերավոր բեմավիճակի որոնումներ, բեմական շարժման սուր, ցայտուն գծանկարի ստեղծում՝ այս հակումներով երևաց Ղափլանյանը Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում արած բեմադրություններում: Միշտ է, թատերական այդ սուր ձևերը միշտ չէ, որ հիմնավորվում էին գործող անձանց հոգեբանությամբ, բայց բեմադրությունների ռեժիսորական նկարագիրը միշտ էլ աչքի էր ընկնում պատկերավորությամբ: «Գիշերային հրաշք» պիեսի բեմադրության մեջ կրկին անգամ բացահայտվեցին Ղափլանյանի ռեժիսորական նախասիրության բնորոշ կողմերը: Բեմական դրությունների ճատուրալիստական ճշմարտությունը չէ, որ գրավում է ռեժիսորին, այլ կատարվող գործողությունների թատերական կերպարը, բեմավիճակ-կերպարը, բեմավիճակ-սիմվոլը: Պիեսը, որ պատմում է ուկրաինացի տղա Վալենտին Կոտիկի հերոսական կյանքը, կառուցված է այնպես, որ Կոտիկի պատմությունը կենդանություն է առնում պիոներ Աշոտի երևակայության մեջ, որի աչքերով հանդիսատեսը հետևում է հերոսին ու նրա արարքներին: Եվ ահա բեմում հառնում է Վալենտին Կոտիկի կերպարը, հառնում է այնպես, ինչպես սկզբում տեսնում է նրան Աշոտը՝ հերոսական լուսապսակով: Կառուցելով այդ բեմավիճակ-սիմվոլը, ռեժիսորն ըստ էության կանխորոշում էր ներկայացման ոճական լուծման բնույթը. ամբողջ բեմադրության մեջ գրված նման բեմավիճակ-կերպարները, հանգուցային նշանակություն ունենալով, բացահայտում են ռեժիսորի առաջատար գաղափարը: Եթե բեմադրողն ուզում էր համոզել, որ գերմանացիների վիճակը բնավ նախանձելի չէ մեր հողում, որ նրանք ժամանակավոր բնակիչներ են՝ սրան նա հասնում էր դարձյալ պատկերավոր բեմական դետալի միջոցով. գերմանական շտաբը տեղավորված է խրճիթում, որ տաքացվում է թիթեղե վառարանով. այս վառարանի ծխնելույզը բավականաչափ ցածով ձգվում է բեմի մի ծայրից մյուսը: Ծխնելույզի տակից անցնելիս պիտի կռանալ: Վորպսը՝ այդ գեր հառվալտերը, սովորություն ունի ետուետաք անել սենյակում: Եվ ահա հանդիսականը տեսնում է, թե ինչպես Վորպսը ետ ու առաք անելիս ամեն անգամ երկուտակվում է, որպեսզի գլուխը չխփի ծխնելույզին: Դա արվում է մեկ, երկու, երեք... շատ անգամ, և հանդիսականի երևակայության մեջ մնում է այն միտքը, թե գերմանացիները իրենց հարմար չեն զգում մեր երկրում, որ նրանք այստեղ չեն կարող մնալ:

Պետք է նշել, որ Հր. Ղափլանյանը թեպետև մեծացել ու ձևավորվել է Տ. Ծամիրխանյանի ձեռքի տակ, ռեժիսորական սեղեծագործությամբ նա հարել է Վ. Աճեմյանի արվեստին: Աճեմյանին նա համարում է իր ուսուցիչը:

Արտաքին դինամիզմով ու ցայտուն ձևերով հյուսված այս ներկայացումներից հետո, Սունդուկյանի անվան թատրոնում «Վարդեր և արյուն» բեմադրությամբ Ղափլանյանը հայտնաբերեց նոր հնարավորություններ: Ավելի

հանգիստ և միևնույն ժամանակ ավելի իմաստնացած էր երևում առաջվա առույգ ռեժիսորը: Սունդուկյանի անվան թատրոնում նրա առաջին աշխատանքում («Միայնակ կինը») զգացվում էր ռեժիսորական հրապուրանքների ազդեցությունը, որոնց հատուկ էր արտաքին պատկերավորությունը և միևնույն ժամանակ գործող անձանց ներաշխարհի ճկատմամբ որոշ մակերեսային մոտեցումը: «Վարդեր և արյուն» բեմադրության մեջ, չկորցնելով բեմավիճակների պատկերավորությունն ու ներկայացման արտաքին կերպարը, ռեժիսորը դրանց զուգորդում է գործող անձանց հոգեբանության առավել խոր բացահայտումը: Ըստ որում, բեմադրողը խստորեն ելնում է ամբողջական ներկայացման գաղափարական ընդհանուր կոնցեպցիայից: Քննադատությունը ճկատեց, որ այդ աշխատանքը «հատկանշվում է ռեժիսորական մի շարք հետաքրքիր գյուտերով, արտահայտիչ պլաստիկական լուծումներով: Բայց բանը միայն այդ չէ: Վերջիվերջո յուրաքանչյուր քիչ թե շատ փորձված ռեժիսոր ընդունակ է ինչ-որ ստեղծագործական հնարագիտության: Ղափլանյանը հաճախ բերեց պիեսի գաղափարական-գեղարվեստական և ոճական առանձնահատկությունների լավ ըմբռնում: Դերասանները, նկարիչը, կոմպոզիտորը ենթարկված են բեմադրության ռեժիսորական ընկալմանը, որ հղացվել է իբրև հերոսա-ռոմանտիկական ներկայացում: Այստեղից էլ ներկայացման պատկերավոր բնութագիրը: Բեմադրությունը կարծես դրված է կոտուրների վրա, բարձրացված, պոկված է կենցաղային հավատոհությունից»[1]: Մոսկվայի Գեղարվեստական ակադեմիական թատրոնում Մ. Կեդրովի ղեկավարությամբ մեկ տարի (1952—1953) պրակտիկա անցկացնելը շատ բան տվեց ռեժիսորին, զարգացրեց դերասանական կերպարի վրա աշխատելու ճաշակ, նպաստեց նրա ռեժիսորական ստեղծագործության հետագա հիշտ զարգացմանը:

1958 թ. Հ. Ղափլանյանը Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրեց Ֆիգելբեդոյի «Եզովպոս» («Աղվեսն ու խաղողը») պիեսը: Քննադատությունը նշեց, որ սա կարծես բեկումային աշխատանք եղավ ռեժիսորի ստեղծագործական կենսագրության մեջ: «Էֆեկտավոր» բեմավիճակներ, բեմավիճակ-սիմվոլներ այս բեմադրության մեջ արդեն գրեթե չկան: Ռեժիսորին գլխավորապես գրավում են գործող անձանց ներաշխարհը, նրանց բարդ փոխհարաբերությունները, արարքների հոգեբանական բնութագրությունը: Նոր խնդիրները, սակայն, ծնում էին և նոր դժվարություններ, որոնք հեշտ չէր հաղթահարել: Այդ դժվարություններին հանդիպեց Հ. Ղափլանյանը «Եզովպոսում»: Ռեժիսորը հիշտ ու համոզիչ էր բացահայտել պիեսի առաջատար թեման՝ ազատության թեման: Եզովպոսի բեմական վարքագիծը, նրա բեմավիճակները ենթարկվում էին այդ թեմային: Բայց պիեսում այդ թեմայի հետ միասին զարգացում է մի այլ մերձավոր թեմա, որ կարելի է ձևակերպել Եզովպոսին Քլեայի ասած խոսքով. «Ծուլ տուր ասել, այլանդակ մարդ, որ դու գեղեցիկ ես»:

Այս մոտիվի բացահայտման համար ռեժիսորից և դերակատարներից պահանջվում էր Եզովպոսի և Քլեայի հոգեբանությունն արտահայտելու ավելի նուրբ միջոցներ: Պետք է ասել, որ «Եզովպոս» հետաքրքիր և հաջողված ներկայացման մեջ ռեժիսորին, նրա հետ միասին և դերակատարներին, ըղձ-

[1] «Коммунист», 1958, 9 հունվարի:

ված թեմայի բեմական մարմնավորումը չէր հաջողվել, ավելի ճիշտ, ալնքան խորն ու համոզիչ չէր բացահայտվել։ Ինչո՞ւ սիրեց Քլեան Եզովպոսին՝ ռեժիսորը չէր կարողացել ցույց տալ ու համոզել։ Բայց ասենք և այն, որ գեղարվեստական նման խնդրի լուծման կարող էր ի վիճակի լինել ստեղծագործական ուժեղ ռեժիսուրան, ռեժիսուրա, որի ոլորտն էր մտել Հ. Ղափլանյանը։ Այդ էին վկայում նաև 1962-ից 1965 թվականներին Ա. Սպենդիարյանի օպերայի և բալետի թատրոնում իրրև գլխավոր ռեժիսոր աշխատելու տարիներին նրա տված բեմադրությունները։

Օպերային թատրոնում ռեժիսորի առավել հետաքրքիր աշխատանքները եղան «Վեստսայդյան պատմությունը» և «Էդիպ արքան» (որոնք Սովետական Միությունում բեմ հանվեցին առաջին անգամ)։

«Վեստսայդյան պատմությունը» Ղափլանյանը բեմադրեց «Էդիպ արքայից» առաջ։ Այս աշխատանքը առուլիսի առիթ տվեց, ներկայացման մեջ ընդունվեց օպերային թատրոնի արտիստների արտահայտչական հնարավորությունների հարստացման կարևոր իրողությունը։ Երաժշտագետ Գ. Գյոդակյանը գրել է, որ սա «շատ անսովոր ներկայացում է, որի մեջ տարօրինակորեն զուգակցվում են օպերան, դրաման, օպերետը, պանտոմիմը։ Արտիստներն այստեղ հարկադրված են ոչ միայն երգել, այլև խոսել, ինչպես սովորական դրամատիկական ներկայացման մեջ, և նույնիսկ պարել։ Այդ ամենը պահանջում էր վճռականորեն հրաժարվել օպերային բեմի սովորական հնարքներից, շարժումներից ու դիրքերից, պահանջում էր հերոսների բեմական կյանքի արտակարգ բնականություն ու ազատություն, հատկապես եթե նկատի առնենք, որ այդ հերոսները մեր երիտասարդ ժամանակակիցներն են»[1]։

Այս սկզբունքային առավելության հետ միասին «Վեստսայդյան պատմության» մեջ կային նաև զուտ ռեժիսորական գլուտեր, պատկերավոր բեմահիմնականներ, օպերային թատրոնի համար հատկանշական բեմական կոմպոզիցիաներ։ Առհասարակ Հ. Ղափլանյանի օպերային բեմադրություններն աչքի են ընկնում բեմահիմնականների պատկերավորությամբ և կոմպոզիցիաների պարզությամբ։

«Վեստսայդյան պատմության», ինչպես նաև «Էդիպ արքայի» մեջ Հ. Ղափլանյանը մնում է հավատարիմ դրամատիկական թատրոնին, նա չի դառնում օպերային ռեժիսոր, ավելի շուտ փորձում է օպերային ներկայացումները ենթարկել դրամատիկական թատրոնի օրենքներին։ Սրա մեջ էր Ղափլանյանի օպերային աշխատանքների և ուժը, բայց նաև թուլությունը։

Դուրս գալով Պատահի հանդիսատեսի թատրոնի շրջանակներից, Հ. Ղափլանյանն անցավ նաև մոսկովյան բեմ. Մոսկվայի Լենինյան կոմերիտմիության անվան թատրոնում նա բեմադրեց Ա. Արաքսմանյանի «Ձո արտի կրակը» և Գ. Ծաղչյանի «Գիշերային հրաշք» պիեսները, արժանանալով քննադատության դրական գնահատականին։

Արաքսմանյանի պիեսի բեմադրության մասին քննադատ Ա. Օբրազցովան գրել է. «Ինչպես և Մ. Ասլամազյանը ձևավորման մեջ՝ Հրաչյա Ղափլանյանը ռեժիսուրայում ջանացել է ճիշտ ու սիրով արտահայտել պիեսի գործող անձանց արտաքին ընկարագրի, շարժումնի, բնավորության, տեմ-

[1] «Սովետական արվեստ», 1964, № 9, էջ 12։

պերամենտի և մուզիկական խոսքի առանձնահատկությունները: Բայց գլխավոր ուշադրությունը նա սևեռել է պիեսի հիմնական մտքերի վրա... Նա պիեսի հիմնական պրոբլեմը մատուցել է խոշորացված...»[1]:

Վերջին տարիների իր աշխատանքներով Հ. Ղափլանյանը պատրաստվում էր լուրջ հանդիպման Սունդուկյանի անվան թատրոնի հետ: Դա տեղի ունեցավ 1965-ին, երբ նա վերստին դարձավ հայկական առաջատար թատրոնի ռեժիսորը: Նույն այդ տարին նա բեմադրեց «Սալեմի վհուկները» և «Վաթսուն տարի և երեք ժամ» պիեսները: Ղափլանյանի այս երկու աշխատանքը նրա նախկին բեմադրություններից տարբերվում են նրանով, որ սրանց մեջ ավելի հետևողականորեն, ավելի սկզբունքորեն է արտահայտվում հավատիության ու լակոնիզմի հասնելու ռեժիսորի ձգտումը, թատերական բեմավիճակ-կերպարներից հեռանալու, ավելին՝ բեմավիճակների «չչընչացման» ձգտումը: Այս տեսակետից առավել հետաքրքիր եղավ «Վաթսուն տարի և երեք ժամ» բեմադրությունը: Գրեթե ողջ ներկայացումը կառուցված է այնպես, ասես այնտեղ բեմավիճակներ չկան, ասես դերասաններին լիակատար ազատություն է տրված (այս տպավորությանն օգնում են կատարվող դեպքերը, տեսարանների մեծ մասը տեղի է ունենում սեղանի շուրջը, հյուրերը հաճախ վեր են կենում, նորից նստում, քայլում սենյակում, ինչպես սովորաբար լինում է խնջույքի երեկոներին): Միևչդեռ բեմավիճակների այդ անքոնազբոտությունը հետևանք է ամենախիստ միզանսցենավորման, ժամանակակից պահանջների ոգով դերասանների հետ կատարված համառ ու քրտնաջան աշխատանքի: Այս ուղղությամբ էլ զարգանում է մեր թատրոնի առաջատար ռեժիսորներից մեկի՝ Հ. Ղափլանյանի ստեղծագործությունը:

Հայ ռեժիսուրայի պատմության վերջին տասնամյակի ամենից բնորոշ երևույթն, իհարկե, պետք է համարել կադրերի «երիտասարդացումը», մեր ռեժիսուրայի մասնագիտական ընդհանուր մակարդակի աճը: Այդ ընթացքը, բնականաբար, արտահայտվել է Թատերական ինստիտուտն ավարտած և հանրապետության բոլոր թատրոններում տեղ գտած երիտասարդ ռեժիսորների ստեղծագործության մեջ:

Հայ բեմի բազմամյա պատմության մեջ առաջին անգամ շրջանալին թատրոններ գնացին այսքան շատ և մասնագիտորեն պատրաստված ռեժիսորներ: Գ. Մկրտչյանը, Հ. Մալյանը, Ս. Աբմաքչյանը, Ա. Թորոսյանը, Ռ. Սարգսյանը և Լ. Մարտիրոսյանը դարձան շրջանալին թատրոնների բեմադրությունների հեղինակներ: Ստեղծագործող երիտասարդ ռեժիսորների այս մեծ քոկատը թարմ շունչ տվեց հայ ռեժիսորական արվեստին: Միշտ է, դեռևս վերջնական ճանապարհ չի ստացել նրանցից յուրաքանչյուրի ռեժիսորական ձեռագիրը, բայց նրանց աշխատանքներում, հատկապես վերջին տարիների բեմադրություններում, արդեն զգացվում է երիտասարդներից յուրաքանչյուրի ստեղծագործական մոտեցման յուրօրինակությունը:

Սունդուկյանի անվան թատրոնում մի քանի տարի աշխատել են ռեժիսորներ Մ. Մարինոսյանն ու Կ. Արզումանյանը: Նրանցից յուրաքանչյուրն առաջատար թատրոնում իրականացրել է ինքնուրույն բեմադրություն:

Լենինականի թատրոնում «Կանաչ փողոց» դիպլոմային բեմադրությու-

[1] «Коммунист», 1969, 17 հուլիսի:

ցից հետո, Մ. Մարիմոսյանը Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրել է մի քանի պիես։ Երիտասարդ ռեժիսորի բոլոր ջանքերը՝ կյանք ներարկել այնպիսի գործերի, ինչպիսիք են «Կանաչ վողոցը» կամ «Լուսաբացը Մոսկվայի վրա» պիեսները, հաջողությամբ չպսակվեցին, թեպետ այդ ներկայացումների մասին գրվեցին դրվատական հոդվածներ։ Ռեժիսորին ստեղծագործական հաջողություն բերեց Վ. Միլկոյի սուր, կենսական ճշմարտությամբ և հումորով աչքի ընկնող «Առանց անունների տուղու» պիեսի բեմադրությունը։ Հենց այս հատկությունները ոգևորեցին ռեժիսորին, որ առաջարկեց պիեսի սեփական ըմբռնումը։ Դա ցույց տվեց դերասանական կերպարի խորացված մշակման այն ձգտումը, որն ավելի հստակ արտահայտվեց նրա հետագա բեմադրություններում։ Սրանք հատկանշվում էին նախ և առաջ մանրազնիտական մակարդակով, բեմադրական կուլտուրայով։ Ռեժիսորի տաղանդավոր բեմադրություններից հատկապես աչքի ընկան «Քարե հյուրը», «Մոցարտ և Սալիերին», «Թաղականին կնիկը»։ Մարիմոսյանի ռեժիսորական փորձի ամենից ցայտուն արտահայտությունը եղավ Բերթոլդ Բրեխթի «Երեք գոռշանոց օպերայի» բեմադրությունը (Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում, 1965), որ իրավամբ բարձր գնահատության արժանացավ։

Հետազոտական ստուդիայում կատարած աշխատանքն ընդլայնեց երիտասարդ ռեժիսորների ստեղծագործական կենսագրությունը։ Ստուդիայի հետ է կապված նաև ռեժիսոր Կ. Արզումանյանը, որն իր գործունեությունը սկսել էր Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում։

Իր դիպլոմային աշխատանքով Կ. Արզումանյանը հանդես եկավ Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում (1950), այնուհետև, մի քանի տարի անց միայն, Սունդուկյանի անվան թատրոնում, Վ. Աճեմյանի ղեկավարությամբ, աշխատեց «Սերը լուսաբացին» պիեսի վրա (1954)։

Ո՛չ այս, ո՛չ էլ մյուս՝ Լ. Քալանթարի հետ բեմադրած «Խաչատուր Աբովյան» ներկայացման մեջ չէր կարելի որոշել երիտասարդ ռեժիսորի ստեղծագործական նկարագիրը։ 1956-ին նա բեմադրեց «Մի խուլ ըրթաճըքում» պիեսը։ Այս առաջին ինքնուրույն աշխատանքի մեջ երևաց Կ. Արզումանյանի ռեժիսորական նահապետությունը՝ կերպարը և գործողությունը բեմականորեն սուր բնութագրելու, բեմական ցայտուն ձևերով, վառ գույներով հրապուրվելու հակումները։

Եթե Մ. Մարիմոսյանի բեմադրություններում առավել հաջողվածը առանձին կերպարներն են, զգացվում է բեմական կերպարի մշակվածությունը, ապա Կ. Արզումանյանի աշխատանքներում աչքի են ընկնում ոչ թե առանձին գործող անձանց, այլ ներկայացման ընդհանուր կերպարի մշակվածությամբ։ Կ. Արզումանյանի թատերական և հետազոտական բեմադրություններում կարելի է հանդիպել ցայտուն մատուցված բեմավիճակների, ամբողջ պատկերների, բայց հազվադեպ կարելի է նշել առանձին կերպարների խոր մշակվածություն։

Դա երևաց ռեժիսորի նաև այն ներկայացումներում, որ նա բեմադրեց Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում («Ես իմ հարսնացուն և...», «Իմ սիրելի Ժորժ»)։

Մ. Մարիմոսյանի, Կ. Արզումանյանի, Օ. Մելիք-Վրթանեսյանի, Ա. Թորոսյանի, Գ. Էրամջյանի աշխատանքը հետազոտական ստուդիայում, այն և ուրիշ ռեժիսորների հետազոտական և ռադիոբեմադրություններն ընդ-

լայնեցին ու հարստացրին հայ ռեժիսորական արվեստի սյուժեները: Երեք երիտասարդ ռեժիսորների մի խումբ կապվեց հեռուստատեսային ստուդիային, պարբերաբար վերադառնալով թատրոն, ապա մի ուրիշ խումբ մինչև վերջ «հավատարիմ» մնաց թատրոնին: Այդ խմբի մեջ են Ջավեն Տատիկյանը, Գրիգոր Մկրտչյանը, Սոկրատ Աքմաքչյանը, Մանյա Ասլանյանը, Կարո Սարգսյանը: Սրանց հետ պետք է նշել նաև Ռոլանդա Խաբազյանին և մանավանդ Օֆելիա Ավետիսյանին, որոնք բազմաթիվ բեմադրություններով իրենց ստեղծագործական հնարավորությունները բացահայտեցին և ճանաչման հասան Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում:

Իր տարեկիցներից շատերի նման Ջ. Տատիկյանը ևս ինքնուրույն ռեժիսորական գործունեությունը հարկադրված էր սկսել «աննկոճելիկտ դրամատուրգիայի» նմուշների՝ այդ մակերեսային գրվածքների բեմադրությամբ: Առաջին պիեսը, որին հանդիպեց շրջանավարտ ռեժիսորը՝ «Ո՞վ է մեղավոր» կատակերգությունն էր, հնարովի կոնֆլիկտի վրա կառուցված մի գործ: Շրջանային թատրոններում մի քանի պիես բեմադրելուց հետո Տատիկյանը հաստատվեց Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում: Առաջին հաջողությունը բաժին ընկավ «Ինչպես է կոփվում պողպատը» բեմադրությանը (1953): Իր հաջորդ աշխատանքում («Կյանքի մի էջը») ռեժիսորն առավել վստահությամբ էր վերաբերում դրամատուրգիական նյութին: Կարևորն այն էր, որ նա միանգամայն ինքնուրույն ձևով էր մեկնաբանել ժամանակակից պիեսը, աշխատել էր հեղինակի մտահղացումն ամրապնդել կյանքի սեփական զննումներով:

Տարեցտարի Ջ. Տատիկյանը հետևողականորեն կուտակում է մասնագիտական փորձ, ձեռք բերում նկատելի հաջողություններ և Մ. Շաթիրյանի «Երաժշտահումբ» պիեսի բեմադրության մեջ (1957) արդեն հասնում է գեղարվեստական ակներև հաջողության: Սա հասուն ռեժիսորի բեմադրություն էր, որի մասին մամուլում գրվել է. «Կա ռեժիսորական երևակայություն, դետալների միջոցով կերպար բնութագրելու, երևույթ իմաստավորելու ձիրք»: Ամենակարևորն այն է, որ ռեժիսորի գտած բեմական ճշմարտացի միջավայրը դերակատարներին թույլ էր տալիս ապրելու կերպարից բխող զգացմունքները:

Այս բեմադրության մեջ երևացին Ջ. Տատիկյանի ռեժիսորական մոտեցման որոշ առանձնահատկությունները՝ սկեռում ուշադրություն դերասանական կերպարին, այդ կերպարի ներքին ինքնագգացողության հատ որոնումներ: Ռեժիսորի այս հատկությունը լավ արտահայտվեց Գոգցիի «Ագռավ» հեքիաթի բեմադրության մեջ (1959):

Գոգցիի դրամատուրգիային դիմելու փաստն արդեն իսկ գրավիչ էր: Բեմադրական իմաստով «Ագռավը» շատ բարդ, մասնագիտական հմտություն պահանջող ներկայացում էր, որի ամենագնահատելի կողմը դարձյալ դերասանական կերպարների անսամբլն էր, որ բեմից մատուցվում էր վառ թատերայնությամբ: Ռեժիսորի այդ նախասիրությունը երևաց նաև «Կոնդրատի կինը ուղեծիրում» և «Աֆրոդիտեի կղզին» ներկայացումների մեջ (Սունդուկյանի անվան թատրոն):

Այն կարծիքը, թե Ջ. Տատիկյանը դերասանական կերպարներ և ոչ թե բեմական իրավիճակներ և ներկայացման ընդհանուր կերպար ստեղծող ռեժիսոր է՝ կարող էր վերջնականապես հաստատվել, եթե նա հանդես չգար Ռոստանի

«Ռոմանտիկներ» և Գորկու «Քաղքենիներ» պիեսների բեմադրություններով։ «Ռոմանտիկները» վերջին տարիներին մեր ռեժիսորների ստեղծած վառ թատերային արտահայտություն ունեցող ներկայացումներից մեկն է։ Սրա ամբողջական բնութագիրը տվել է Ս. Մելիքսեթյանը՝ բարձր գնահատելով ռեժիսորի աշխատանքը։ Իր հոդվածում նա գրում է. «... Տեսնում ենք, թե ինչպես լավ է բացահայտված յուրօրինակ կատակերգության ոգին ու ոճը, ինչքան տեղին և որ գլխավորն է, վառ թատերական արտահայտչական ձևեր են գտնված, ինչքան հաճելի թեթևություն կա, ինչքան ներգործիչ տեմպերամենտ ունի ներկայացումը, ինչքան ծիծաղ զվարթություն է տիրված, ինչքան բազմազան են թե շրջապատի և թե դերասանական խաղի գույները, և վերջապես, ինչքան համապատասխան տեմպագծի վրա է դրված ողջ թատերախաղը։ Այս բոլորին ավելացնենք տրամադրությունների, շարժումների, գույների, ճչյունների, լույսերի հետաքրքրական հակադրությունները, ռեժիսորական լավ ճնարանքները (ինչպես օրինակ, տիկնիկի և սալլակի խաղը, դեմդիմացի պատշգամբներից կախված ճոճանակի պատվանդանի վրա արձանացած կենդանի մարդու, պարտեզի դարպասի բացված աղջկի, պատը շինողի մոլորի հարվածների օգտագործումը և այլն), և մենք կամբողջացնենք ներկայացումից ստացած մեր տպավորությունը»[1]։

«Ռոմանտիկներ» բեմադրության մեջ ռեժիսորը չէր հեռացել նախասիրած ճնարներից, թեև շատ աննչող տարվել էր այսպես կոչված «արտաքին ռեժիսուրայով», կամենալով ցույց տալ, որ դա ևս մատչելի է իրեն։ Ապացուցելով այդ, Ջ. Տատիճցյանը «Քաղքենիներ» պիեսի բեմադրության մեջ կրկին վերադառնում է գործող անձանց ներաշխարհի լուրջ ու խոհուն վերլուծությանը։

Գորկու պիեսը լայն հնարավորություններ էր ընձեռում նման մոտեցման համար։ Չպիտի թաքցնել, որ վերջին տարիներս թատրոնների հետաքրքրությունը Գորկու պիեսների նկատմամբ ակնհայտորեն նվազել է։ Գորկու դրամատուրգիայով համընդհանուր հափշտակության ժամանակները՝ 30-ական թվականները անցել են։ Եվ ահա այս «ստուգացման» միջավայրում Ջ. Տատիճցյանը ձեռնարկեց «Քաղքենիների» բեմադրությունը։

Պետք է խոստովանել, որ այնքան էլ հեշտ չէ ինքնուրույն խոսք ասել Գորկու պիեսների, այն էլ «Քաղքենիների» նման պիեսի, բեմադրությամբ՝ նույնիսկ բազմափորձ ռեժիսորի համար։ Տատիճցյանին այդ հաջողվել էր։ Պիեսը զննելով առաջ նախապաշարմունքների, բեմադրողն այնտեղ տեսել էր մոտիվներ և երբեմնագներ, որ կարող էին ի հայտ գալ այնօր միայն և ի հայտ էր բերել դրանք։ Ներկայացման մեջ հայտնաբերված էր շատ հետաքրքիր ու թարմ ինտոնացիա Նիլի և Բեսսեմենովի փոխհարաբերությունների մեջ։ Հանիցս ասվել է, որ Նիլի կերպարը ունենալով գաղափարական մեծ նշանակություն՝ գեղարվեստական առումով այնքան էլ բազմակողմանի չէ, ուստի և ոչ այնքան հետաքրքիր։ Հայտնի է, որ բեմահարթակների վրա քայլել են բազմաթիվ Նիլեր, որոնք աշխուժությամբ արտասանել են տեքստը, արտահայտելով աշխատավոր մարդու գաղափարական կրիտոն։ Նիլը բացարձակապես չուներ թերություններ, նա մի տեսակ իդեալական հերոս էր, որի բոլոր գործողություններն ու խոսքերը ճիշտ էին և միայն ճիշտ։ Ահա

[1] «Սովետական արվեստ», 1964, № 8։

այդպիսի Նիլը, իրրև օրենք, ավելի շատ զարմացնում էր, քան հափշտակում, թերևս ավելի շուտ հիացնում, քան ստիպում մտածել։ Բեսսեմենովին մի քիչ այլ կերպ նայող Տատիոնցյանի մեկնաբանության մեջ Նիլը ինչ-որ բանում իրավացի չէ Բեսսեմենովի կենսական իմաստության առաջ, ինչ-որ տեղ ավելի քան ուղղագիծ է իր եզրակացությունների մեջ, որեմն՝ և ինչ-որ տեղ խոցելի։ Ահա հենց այս «խոցելիությունը» Բեսսեմենովի առաջ, անապատելի կերպով կերպարին տվել էր առանձնահատուկ հավատարմություն, գեղարվեստական համոզչություն։ Միևնույն ժամանակ Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի բեմադրության մեջ Բեսսեմենովի կերպարը (Պ. Սաֆրոնովայի կատարմամբ) դարձյալ անապատելի կերպով ներկայանում էր ոչ իրրև քաղքենիության պատրաստի խորհրդանշան, ինչպիսին բազմիցս ցույց է տրվել այդ կերպարը, այլ իրրև կենդանի մարդ։

«Քաղքենիները» Զ. Տատիոնցյանի ռեժիսորական ընթերցմամբ հետաքրքիր էջ է բացում հայ թատրոնի գորկիական դրամատուրգիայի բեմական պատմության մեջ։

Երկար տարիներ **Գ. Մկրտչյանը** աշխատել է իրրև ռեժիսոր, ապա և գլխավոր ռեժիսոր Լենինականի դրամատիկական թատրոնում, ուր բեմադրել է տասից ավելի ներկայացում, որոնց մեջ աչքի են ընկել «Երկուսընկյան պատմությունը», «Գիշատիչ կինը», «Անօժիտը», «Մարի Թյուդորը»։

Ռեժիսոր Գ. Մկրտչյանը հրապուրվում է պատկերավոր և էֆեկտավոր բեմավիճակներով, շարժում, դինամիկ գործողությամբ։ Երբեմն գործող անձի հոգեբանական բնութագիրը Գ. Մկրտչյանի բեմադրություններում իր տեղը զիջում է արտաքին, եթե կարելի է ասել՝ ֆիզիկական բնութագրմանը։ Ռեժիսորն ավելի շատ հավատ է ընծայում ֆիզիկական, քան հուզական-ինտելեկտուալ գործողությանը։ Ահա թե ինչու Գ. Մկրտչյանի բեմադրություններն իրրև կանոն դիտվում են առանց ձանձրույթի, տեսողական հետաքրքրություն ունեն։ Այսպես, «Գիշատիչ կինը» (ըստ Բալզակի «Ամուրու կյանքը» վեպի) բեմադրելիս նա ներկայացում էր մուծում իր նախաբանը, ստեղծում գործողության ներքին շարժումն ընդգծող ուժեղ լարվածություն։ Բևմի խավարի մեջ Ռուժեն, մոմը դողահար ձեռքերում, ըստ երևույթին, արդեն քանիերորդ անգամ նայում է իր հարստությանը։ Նրան կրկնակոխ հետևում է Ձելորան, այդ գեղեցկուհի ֆրանսուհին, որը վամպիրի նման պիտի ծծի Ռուժեի ողջ հարստությունը։ Ռեժիսորական նման բնաբանը ներկայացման մեջ անմիջապես տրամադրում էր հանդիսատեսին, ինչպես և կատարողներին՝ սյուժեի առանձնահատուկ լարվածության։ Նույն այդ համր տեսարանը կրկնվում էր ներկայացման վերջում ևս, սակս շրջանակի մեջ առնելով ամբողջ գործողությունը և միաժամանակ ընդգծելով սեփականատիրական աշխարհի մարդկանց գիշատիչ հարաբերությունները։

Եթե «Երկուսակյան պատմության» մեջ շատ ռեժիսորներ ձգտել են հոգեբանական պարտիտուրի մշակման, Գ. Մկրտչյանը իր ներկայացումը հագեցրել էր նախ և առաջ դինամիկայով, յուրաքանչյուր բեմավիճակ մատուցել իրրև առ և պատկերավոր գործողություն։

Դեռ պատանեկան հասակից **Սոկրատ Ազմաքչյանը** կապված է եղել Սիրովականի թատրոնի հետ, ուր և աշխատանքի է անցել Երևանի Թատերական ինստիտուտի ռեժիսորական բաժանմունքը ավարտելուց հետո։ Եր-

Նար տարիներ արդեն Աքմաքչյանը ղեկավարում է Կիրովականի թատրոնը, որի բեմահարթակի վրա արդեն հասցրել է բեմադրել երկու տասնյակից ավելի դասական և ժամանակակից պիեսներ։ Ռեժիսորի բազմաթիվ աշխատանքների մեջ առավել հետաքրքիր ու հաջողված բեմադրությունները եղան «Չար ոգին», «Սևիլիայի աստղը» և հատկապես «Ակլապիսին է սերը»։ Այս երեք բեմադրությունների մեջ ռեժիսորը հանդես է բերել ընդգծված ինքնուրույն վերաբերմունք հանրահայտ դրամատիկական երկերի նկատմամբ։

Գրեթե կեսդարյա բեմական ավանդներ ունեցող «Չար ոգի» դրաման բեմական շտամպից ազատելու արգասավոր փորձ արեց Լ. Քալանթարը Երևանի Ստանիսլավսկու անվան թատրոնում։ Եթե Քալանթարի բեմադրության մեջ ընդգծվում էր բարոյական, ավելի կոնկրետ՝ հակակրոնական մոտիվը (հետևելով Սոնալի մոր կերպարի մեկնությանը), ապա Ս. Աքմաքչյանը «Չար ոգու» բեմադրության մեջ հատուկ ուշադրություն էր դարձրել սոցիալական մոտիվի հնչողության վրա (հետևելով Սոնալի հոր՝ Ոսկանի կերպարի մեկնությանը)։ Չազատելով Ոսկանի կերպարը արատներից, ռեժիսորը միևնույն ժամանակ կամեցել էր բացատրել այդ արատների պատճառը։ Այն միտքը, թե Ոսկանի արատների ճահապատճառը նրա սոցիալական ճնշվածությունն է՝ ընկած էր կերպարի մեկնաբանության հիմքում։ Ի դեպ, Ոսկանի կերպարի մեկնաբանության այս գիծը տեղ էր գտել Լենինականի թատրոնի ռեժիսոր Կ. Սարգսյանի ներկայացման մեջ։ Ս. Աքմաքչյանի բեմադրության մեջ այդ գիծը զարգացում և ռեժիսորական առումով ավելի համոզիչ է արտահայտվում։

Լրջախոհ մոտեցումով էր աչքի ընկնում նաև «Սևիլիայի աստղ» դրամայի վրա կատարված աշխատանքը։ Ռեժիսորը հատկապես ընդգծել էր Լոպե դե Վեգայի ստեղծագործության հակաբռնակալական մոտիվը, գտել այդ մոտիվը բեմական համոզիչ եղանակով հնչեցնող շատ մանրամասներ։ Կիրովականի թատրոնի թիֆլիսյան հյուրախաղերի ժամանակ «Սևիլիայի աստղը» հաջողություն է ունեցել և արժանացել բարձր գնահատության։ «Զարյա Վոստոկա» թերթի հոդվածագիրը գրեց, որ «Սևիլիայի աստղը» ամենայն իրավամբ կարելի է համարել ոչ միայն Կիրովականի, այլև հայ սովետական թատրոնի հաջողություններից մեկը։ Քննադատը նկատեց, որ ռեժիսորը Լոպե դե Վեգայի պիեսը մեկնաբանել է իբրև հուժկու բողոք ընդդեմ բռնակալության և օրվա հարց է դարձրել անցած օրերի իրադարձությունները[1]։

Ս. Աքմաքչյանի թերևս լավագույն աշխատանքը Կոգոուտի «Ակլապիսին է սերը» պիեսի բեմադրությունն է։ Ինչպես արդեն նշվեց, այս ռեժիսորին բնորոշը վերլուծական մոտեցումն է, որ նրա ստեղծագործության դրական գիծն է։ Երբեմն, սակայն ռեժիսորի այդ վերլուծական մոտեցումը, հուզական վերաբերմունքի համեմատությամբ ստանալով գերիշխող դիրք, դառնում է նրա ներկայացումների էմոցիոնալ կողմը թուլացնելու պատճառ։ Ուրիշ խոսքով, հետաքրքիր միտքը միշտ չէ, որ ստանում է հուզական արտահայտություն։

Կոգոուտի պիեսի վրա աշխատելիս Ս. Աքմաքչյանը ջանացել էր, և ոչ ապարդյուն, միավորել հուզականն ու վերլուծականը, միտքը հարստացնել

[1] Զ. Լորթքիպանիձե, Ստեղծագործական բարձր սկզբունքների թատրոնը, «Զարյա Վոստոկա», 1954, 9 հուլիսի։

զգացումով, բացահայտել ապրումի արվեստի միջոցներով: Եվ այստեղ պիեսի բովանդակությունը ոչ միայն հետաքրքրում էր իրեն միտք, ինչպես հաճախ լինում էր Ս. Աքմաքչյանի ներկայացումներում, այլև հուզում էր:

«Այսպիսին է սերը» պիեսի բեմադրությունն աչքի էր ընկնում ռեժիսորական արտահայտչաձևերի բազմազանությամբ: Ներկայացման հոդվածագիրը ճիշտ է ցույց տվել, որ «բեմադրությունը լի է ռեժիսորական հետաքրքիր գյուտերով, մանրամասներով, բեմական տարածության հմտարձակ և լիովին օգտագործմամբ, երբ գործողությունը միայն բեմում չէ, որ կատարվում է, այլ իջնում է դահլիճ, անմիջական կապ ստեղծում բեմի և դահլիճի միջև»[1]:

Թատերական քննադատությունը ճիշտ գնահատեց այս բեմադրության հաջանակությունը, արձանագրելով, որ այս աշխատանքը «իր գեղարվեստական մակարդակով անցել է թատրոնի բոլոր բեմադրությունները, խոշոր երևույթ դարձել նրա կյանքում: Այս բեմադրության մեջ առաւել լրիվ է դրսևորվել, նոր երանգներով ու գույներով հարստացել Ս. Աքմաքչյանի արվեստը: Խոհուն, հաշակով, լաբորատոր մանրազնին աշխատանքի պիրաւար, որոշ դեպքերում իմաստալիցը զգացմունքալիցով չհարստացնող Ս. Աքմաքչյանը այստեղ պահելով իր լավ հատկությունները, դրանց ավելացրել է վառ թատերայնությունը, զգացմունքայնությունը, արվեստագետի կրքոտությունն ու սիրահարվածությունը և դրանով մի նոր էջ գրել իր ստեղծագործական կենսագրության մեջ»[2]:

Հենց սա է այն ճանապարհը, որով ռեժիսորը կարողացավ հասնել նոր հաջողություններին:

Այս ժամանակաշրջանում, ինչպես և նախորդ տարիների ընթացքում, ռեժիսուրայի առպարեզում իրենց անխոնջ աշխատանքով աչքի են ընկել մեր ռեժիսորական արվեստի մշակները, ինչպես Ա. Մաթևոսյանը (Աշմաթ), Հ. Մանվելյանը, Ա. Ալայանը, Ա. Մարտիրոսյանը, Լ. Մարտիրոսյանը և ուրիշներ, որոնք անգնահատելի գործունեություն ծավալեցին շրջանային թատրոններում, ստեղծելով բազմաթիվ ուշագրավ ներկայացումներ: Հատկապես հարուստ են Ա. Մաթևոսյանի և Ա. Ալայանի ռեժիսորական կենսագրությունները. այս ռեժիսորների անվան հետ է կապված ոչ միայն մի շարք բեմադրությունների ստեղծումը, այլև առանձին շրջանային թատրոնների կազմակերպումը դժվարին ու բարդ գործը:

Չպետք է մոռանալ, որ մեր շրջանային թատրոնների ռեժիսորների ստեղծագործական կյանքը, ուստի և նրանց ստեղծագործական ընթացքն անցել է շատ ավելի դժվարին պայմաններում, քան հանրապետության մայրաքաղաքի թատրոնների ռեժիսորներինը:

Երեն նկատի առնենք, որ նույն այդ տասնամյակում ռեժիսորներ Մ. Ասլանյանը, Կ. Սարգսյանը, Հ. Մալյանը, Ռ. Սարգսյանը, Ա. Թորոսյանը բեմադրել են մի շարք հետաքրքիր ներկայացումներ, ինչպես «Պաղտասար աղբարը» և «Անջը» Կիրովականի թատրոնում (Հ. Մալյան), «Նամուսը» և «Վենետիկյան երկվորյակները» Արտաշատի թատրոնում (Ա. Թորոսյան),

---

[1] Գ. Զաքարյան, Անեղ դատավճիռ հաճում մարդու, «Սովետական Հայաստան», 1962, 29 հունիսի:

[2] Նույն տեղում:

«Շարշըը Արթին աղաս» Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում և մի շարք ներկայացումներ Տիկնիկային թատրոնում (Մ. Ասլանյան), եթե այս բոլորին ավելացնենք, որ ավագ սերնդի ռեժիսորները ևս իրենց ներդրումն են ունեցել, ինչպես Ա. Աղասյանը, որ այդ տասնամյակում տասից ավելի նոր ներկայացումներ է բեմադրել (որոնց թվում՝ «Թշվառները» և «Երջանկության որոնումները») Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում, ապա այս ամենը կարող է հաստատել այն միտքը, որ նոր պատերազմյան երկրորդ տասնամյակում հայ թատրոնի ռեժիսուրան, չնայած ունեցած թերություններին և կրած դժվարություններին, իրոք ապրել է լիարյուն ստեղծագործական կյանքով, ունեցել է իր առաջընթացը։ Եթե փորձենք հակիրճ բնութագրել այդ ընթացքի էությունը, ապա պետք է նշել ամենից առաջ տարիքային թարմացումը և հայ ռեժիսորական արվեստի «ժանրային» հարստացումը։ 1940-ական թվականների վերջերին և 1950-ական թվականների սկզբներին թարմրագույն թատերական դպրոցն ավարտած մասնագետ երիտասարդ ռեժիսորների մի չոկատ, գնալով թատրոնները, շատ բան փոխեց նրանց ստեղծագործական կյանքում՝ բեմ հանելով մասնագիտորեն որակյալ ներկայացումներ։

Հանրապետության կուլտուրական կյանքի զարգացումը նոր հնարավորություններ էր ստեղծում ռեժիսորական կադրերի օգտագործման համար (հեռուստատեսություն, ռադիո, ժողովրդական թատրոններ)։ Այդ տասնամյակի առաջին տարիներին հայ թատրոնների ռեժիսորական մակարդակը, իհարկե, ավելի ցածր էր, քան նույն տասնամյակի վերջին տարիներին։ Բավական է նշել հետևյալը. եթե տասնամյակի սկզբում Հ. Ղափլանյանը, օրինակ, «Միայնակ կինը» բեմադրության հեղինակն էր, ապա այդ շրջանի վերջում նույն թատրոնում ռեժիսորը հանդես «Վաթսուն տարի և երեք ժամ» բեմադրության մակարդակին։ Եթե Մ. Մարիննոսյանն իր գործունեությունն սկսել էր «Կանչաչ փողոց» պիեսի բեմադրությամբ, ապա 1965-ին նա դառնում է Բ. Բրեխթի պիեսի առաջին բեմադրության հեղինակը՝ հայկական թատրոնում, իսկ դա ռեժիսորական լուրջ աշխատանք էր։

Քիչ չեն ռեժիսուրայի ձեռքբերումները, ինչպես և քիչ չեն թերությունները։ Կարելի է ասել, որ մեր ռեժիսորական արվեստը մոտեցել է մի սահմանի, որտեղից պետք է անցնի նոր, ավելի՛ համարձակ գործունեության, քանի որ նրան շարունակում է ուղեկցել ստեղծագործական երկյուղը, ավելի՛ իմաստավորված գործունեության, քանի որ մինչև այժմ մենք ունեցել ենք լավ, նույնիսկ փայլուն ներկայացումներ, բայց չենք ունեցել ռեժիսուրայի ընդհանուր բարձր մակարդակ։ Ռեժիսուրայի վրա այժմ դրվում է իսկապես որ հրամայական պարտավորություն, քանի որ նրան և հատկապես նրան է վիճակված զարգացնել թատրոնը ժամանակակից արվեստի ոլորտներով։ Ահա թե ինչու այժմ, թերևս ավելի քան երբևիցե, հայ թատրոնի առաջ ծառանում է ռեժիսորական արվեստի զարգացման խնդիրը։ Այս խնդրի լուծումը կպահանջի ստեղծագործական ուժերի մեծ լարում։

Այս շրջանում ևս հայ ռեժիսորական արվեստում մեծ եղավ Վ. Աճեմյանի ստեղծագործության կշիռը։

ՎԱՐԴԱՆ ԱՄԵՄՅԱՆ

Վարդան Ամեմյանի (ծնվ. 1905 թ.) ստեղծագործության մեջ հայ ռեժիսորական արվեստը հասել է իր զարգացման բարձունքներին։ Համադրելով հայ ռեժիսորների բոլոր նվաճումները, Ամեմյանը օրգանապես յուրացրեց առաջին վարպետների իմաստությունը, ամենագիտ որոնումների կիրքը, որ հատուկ էր երկրորդ սերնդին և ամենից երիտասարդների ստեղծագործական ակումբը։ Ամեմյանի ստեղծագործական կենսագրության մեջ տեղ գտած հայ ռեժիսուրայի անցած բարդ ճանապարհի գլխավոր փուլերը։

Առաջին հանդիպումը թատրոնի հետ, որին Ամեմյանը պետք է նվիրեր ողջ կյանքը, կայացավ 1920-ին՝ Ալեքսանդրապոլում։ Գուրգեն Մահարու (Ամեմյանի) «Պահնոց ու պահապան» մի պարապ պիեսում Ամեմյանը խաղաց պոետի դերը։ Մահարին պատմում է. «Երբ ես մտա կուլիսները, տեսնեմ Վարդանը գլխիվ վերջացրած, պոետի պարիկը հագած կանգնել է մի անկյունում և ամբողջ մարմնով դողում էր։ Ինչ-որ հարց տվեցի նրան, բայց նա աչքերը չուած ինձ էր նայում ու կարծես ոչինչ չէր հասկանում։ Իսկ քեմում Վարդանը վաւերում էր ուղղակի, կրակի կտոր։ Հանդիսատեսները կլանվում էին, իսկ ես, որպես ծնողնակ, շատ գոհ էի և ամբողջ հաչողությունը վերագրելի իմն։ Մյուս օրը ես մի ռեցենզիա գրեցի, որը տպվեց «Հայաստանի ձայն» թերթում։ Բայց Վարդանի անունը ոչ թե Ամեմյան գրեցի, այլ Մկրտչյան, որովհետև ներկայացման մեջ հանարյա բոլորս էլ Ամեմյաններ էինք»։

Չորս տարի անց Վարդան Ամեմյանը ընդունվում է Մոսկվայի Հալկական դրամատիկական ստուդիան։ Իր իսկ վկայությամբ, նրա երիտասարդության մոսկովյան տարիները ամենաերջանիկն են եղել, իսկ Մոսկվայի թատրոններում դիտած ներկայացումները փոխարինել են բեմական արվեստի ակադեմիային։

Ամեմյանը հետաքրքրությամբ հետևել է «Ձախ» թատրոնների էքսպերիմենտներին և Ստանիսլավսկու, Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի բեմադրություններին, հաճախ եղել է Կամերային թատրոնում, բաց չի թողել Փոքր թատրոնի ներկայացումները։ Ամեմյանի սիրած ռեժիսորը եղել է Եվգենի Վախթանգովը, որի բեմադրություններն ուսումնասիրել է ամենայն ուշադրությամբ։

Ստուդիայում ուսանելիս նա ոչի-ոչով հետևել է ուսական բեմի վարպետների դասախոսություններին և միաժամանակ սովորել Պրոլետկուլտի թատերական ուսումնարանում։ Ապագա ռեժիսորը տարեկան դիտել է ավելի քան երկու հարյուր ներկայացում, ներկա գտնվել տասնյակ բանավեճերի, լսել դասախոսություններ, պղծելել թանգարաններ ու ցուցահանդեսներ, ծանոթացել մայրաքաղաքի մեծահարուստ գեղարվեստական կյանքին։ Դա հիրավի բեմական արվեստի համալսարան էր, ուր ձևավորվել է Ամեմյանի գեղարվեստական ճաշակը, ռեժիսորական մտածողությունը։

Լինել 20-ական թվականների Մոսկվայում, նշանակում էր գտնվել աշխարհի լավագույն ռեժիսորական արհեստանոցում, քանի որ աստղեղ ապրում և ստեղծագործում էին քսաներորդ դարի ամենահիշարժան ռեժիսորները՝ Ստանիսլավսկի, Վախթանգով, Նեմիրովիչ-Դանչենկո, Մեյերհոլդ, Թաիրով։

Ամեմյանը Մոսկվա մեկնեց տակավին երիտասարդ, թատերական արվեստի ամենալուրջ հաճար և մակերեսային պատկերացումներով, իսկ աստեղից վերադարձավ իրրև գործի մասնագետ, ալեհեր մասնագետ, որ, գալով Թիֆլիս, ստանձնում է հայ դրամատիկական ստուդիայի դեկավարությունը։ Աստեղ Ամեմյանը բեմադրում է Դ. Դեմիրճյանի «Հաղթական սիրո երգը» պիեսը։ «Մարտակոչ» թերթը նշել է, որ թե՛ ներկայացումը, թե՛ ստուդիական ուսուցումը ներթափանցված են Մեյերհոլդի ստեղծագործական մեթոդով։ «Ձախ» թատրոնի էքսպերիմենտալիզմի եղանակների այդ հրապուրանքը հետագայում էլ երևում է երիտասարդ ռեժիսորի բեմադրություններում։

Հաջորդ տարին Ամեմյանը տեղափոխվում է Լենինական և դառնում 1926 թ. բացված Երկրորդ պետական թատրոնի հիմնադիրներից մեկը։ Այս թատրոնի հետ Ամեմյանը կապվեց երկար տարիներ՝ լինելով նրա գեղարվեստական դեկավարը։

Ամեմյանի ինքնուրույն ռեժիսորական գործունեության սկիզբը համընկավ հայ սովետական թատրոնի զարգացման ազգ շրջափուլին, երբ ընդարարական ոգին գերիշխող տեղ ուներ ավանդների կողքին, իսկ նրևույթների արդիական ըմբռնումը ծնում էր բեմական արտահայտչության նոր ձևեր։ Սա թատերական ավանդական ձևերի դեմ ուղղված ռեժիսորական «ձյուռ և փոթորկի» ժամանակն էր, և Ամեմյանը դարձավ այդ հոսանքի երիտասարդ ու եռանդուն պարագլուխներից մեկը։ Լենինականի թատրոնի բուն մթնոլորտը, ուր հավաքվել էին

Իուրևն Միմոնովի տաճերը՝ Վ. Ամենյան, Ս. Աթովյան, Թ. Սարյան, հաղեցած էր ընդարարական ոգով, հնդափոխական թատրոնի սկզբունքների հաստատման ձգտումով։

Առաջին իսկ բեմադրություններից Ամենյանը երևաց իբրև ինքնատիպ արվեստագետ։ Միշտ է, սկզբնական շրջանի գործունեության մեջ նա դեռ գտնվում էր ժամանակի թատերական հոսանքների ուժեղ ազդեցության տակ, նրա գործերում զգացվում էր «ճախ» թատրոնի ձևերի հրապարանքը, բայց նույնիսկ այդ ժամանակ Ամենյանը կարողացավ հաստատել գրական երկի իր ըմբռնումը ու ընկալումը։ Միշտ չէր լինի ասել, թե երիտասարդ Ամենյանը ընդօրինակում էր այս կամ այն ջհանավոր ռեժիսորին, պատճենավորում էր այս կամ այն ռեժիսորական եղանակը և այլն։ Ուշագրավ է, որ Ամենյանը երբեք, նույնիսկ երիտասարդության շրջանում, ներկայացումներ չի կատարել բացառապես ձևի խնդիրները նկատի ունենալով, թեև բնական ձևը նրա ներկայացումներում հաճախ ստացվել է այնքան վառ ու ակնթախ, որ որոշ թատերական գործիչների թվացել է ինքնանպատակ։

Երիտասարդ Ամենյանի ստեղծագործությանը հատուկ էին հափշտակությունը, թատերական ձևը ծայրաստիճան արտահայտչության հասցնելու կիրքը։ Այս ծայրահեղության մեջ թատերական ձևը երբեմն դուրս էր գալիս ակնթան վառ և ցայտուն, երբեմն՝ ինքնաբավ, որ իրենով «ծածկում» էր երևույթի բովանդակությունը, բայց դա, իհարկե, չէր դառնում սկզբունք, չէր դառնում Ամենյանի արվեստի հատկանիշը։

Եթե փորձենք երկու խոսքով բնութագրել Ամենյանի ստեղծագործության առանձնահատուկ հատկանիշները, ապա ամենից առաջ պետք է ընդգծել, որ նա իր մտքերն ու պատկերացումները իր իսկ ինքնատիպ ձևերով արտահայտող արվեստագետ է։ Ինքնուրույն պատկերացումներ՝ արտահայտված նույնպիսի ինքնուրույն ձևերով։ Հենց սա է Վ. Ամենյանի արվեստին գեղարվեստական կշիռ տալիս, քանի որ նրա ամեն մի ներկայացման հիմքում ընկած է մի հետաքրքիր, ինքնատիպ միտք՝ մարմնավորված թատերական լեզվով, վառ ու արտահայտիչ ձևերով և, որ ամենից էականն է, գեղարվեստական հնարների բազմազանությամբ։ Ամենյանը չունի ռեժիսորական հնարների մեկ անգամ ընդմիշտ որոշված պաշար, նա ազատ է ձևի ընտրության մեջ, քանի որ նրա արվեստում արտահայտչական ձևերն ու հնարները ծնվում են իր՝ արվեստագետի, պատկերացումներից ու մտքերից.

«Բենկումը» և «Մարոկկոն» Ամենյանի առաջին բեմադրություններն են Լենինգրադի թատրոնում՝ իրականացված 1929 թվականի սկզբում և վերջում։ Երկուսի հիմքում էլ ընկած էր պարզ մի գաղափար՝ պատմությունը ստեղծում է ժողովուրդը։ Առաջ մղվելով այս պատկերացումից, ռեժիսորը միանգամայն ազատորեն ընտրում էր այդ առաջատար միտքը հարդարելու ընդունակ արտահայտչամիջոցներ։ Բենեդորոյի ուշադրության կենտրոնում բազմաձարպ տեսարաններն էին, որոնց միջոցով ռեժիսորը ձգտում էր արտահայտել ժողովրդի կերպարը։

Նավրենցովի «Բենկուն» պիեսի հեղափոխական պաթոսը ռեժիսորին թելադրում էր իր բեմական ձևը՝ մասշտաբային, ցայտուն, երբեմն՝ պլակատային։

Եվ «Բենկուն» ներկայացման բազմաձարպ տեսարաններն ընկալվում էին իբրև հեղափոխական իրադարձության մասշտաբային պատկերում։ Չի կարելի ասել, թե Ամենյանին չէին զբաղեցնում առանձին բնավորությունները, բայց դրա՛նք չէին կազմում ներկայացման գեղարվեստական ընդհանուր ներարագիրը, այլ բազմաձարպ տեսարանները։ Երբեմն նավատիները կազմել են կոմպոզիցիոն ցայտուն բեմալիճակներ՝ կենդանի պլակատ հիշեցնելով, հաճախ զանգվածի շարժման պլաստիկան հագեցել է դիտումնավոր էքսպրեսիայով։ Եվ այդ ամենը ենթարկվել է առաջատար մտքին՝ բացահայտել հեղափոխական զանգվածների հոգեբանությունը։ Իսկ ներկայացման ֆինալը պլակատային ցայտունությամբ ավարտել է ռեժիսորական մտահղացումը։ Եթե ամբողջ ներկայացման ընթացքում նավատիների զանգվածը գործում էր տաբերալնորեն, բեմում իշխում էր շարժման դինամիկան, ապա վերջում, գիտակցելով իրենց ուժը և հաճախվելով՝ «Ջայլալին» նավատիները կազմում են կանոնավոր շարքեր։ Հաղթահարելով տաբերալնությունը և ըրվածությունը, զանգվածն առնում է տեղված բոլոր, որ մի վերջին հարված հասցնի հեղափոխության թշնամիներին։

Երիտասարդ Ամենյանն իր առաջին գործերն ստեղծում է խոշոր վրձնահարվածներով, նա դեռևս սեր չունի ռեժիսորական մանրամասնի նկատմամբ։ Մասշտաբային, ընդհանրացված շափանիշների մտածողությունը ծնում է բնական համապատասխան արտահայտչաձևեր։

Ռեժիսորի պատկերացմամբ՝ Ս. Բաղդասարյանի «Աղյուսոտ աղաղատ» (որ Ամենյանի բեմադրությամբ վերանվանվեց «Մարոկկո») պիեսի իրադրությունը այլ բան չէր, քան «քաղաքակիրթ» Արևմուտքի պալքարն ընդդեմ «տեղացիների»։ Այդ պայքարը, նրա ընկալմամբ,

ճնշողների և ճնշվողների համաշխարհային կոնֆլիկտի արտահայտությունն էր։ Ակտիվից էր՝ «Մարոկկո» բեմադրության լուրահատուկ ձևերը։ Երկու աշխարհի բախման մեջ ռեժիսորին հետաքրքրում են բախվող կողմերի բնական ընդհանուր բնութագիրը և ոչ թե նրանց առանձին ներկայացուցիչները։ Եթե պատերազմող կողմերի պարագլուխներն են «տեղացի» Բարսան և գաղութարար Ժեներալը, ապա ռեժիսորը միայն նրա՛նք է առանձնացնում ընդհանուր զանգվածից։ Նրա ուշադրությունը անհատների ընդհանուր բնութագրի վրա, որ և նա իրականացնում է խոշոր վրձնահարվածներով։ Մտքի ընդհանրացված դրսևորման համար վերստին շոայլորեն գործադրվում են բեմական պլակատային ձևեր։ «Մարոկկո» ներկայացումը սկսվում էր կինեմատոգրաֆիական նախաբանով. կինոէկրանի մեջ բեմի էկրանը ցուցադրում է Աֆրիկայի քարտեզը։ Դեպի Աֆրիկան է կարկառվում բուռնաֆոթալան սպրոտ մի ձեռք՝ օղալցած մաճեռով։ Ցայտուն գծագրվում են դիջուցչական մատները, դրանք տենդագին դողալով մոտենում են մայր ցամաքի կենտրոնին և կծկվում՝ ասես ուզում են խեղդամահ անել վիթխարի երկիրը։

Այս մուլտիպլիկացիոն կադրերից հետո հայտնվում է ժեներալի չարագուշակ կերպարանքը՝ մերկացած տուրը ձեռքին։

Հիմնական միտքն արտահայտելու համար Ամեմյանը ներկայացումն կառուցել է կոնտրաստային բազմաթիվ տնաարաշ-ֆրագմենտներից։ Դա է պատճառը, որ նա լայնորեն օգտագործել էր կինոն, որ տնտի-աստեղի միրճվում էր գործողության մեջ՝ ցույց տալով մեկ բերդի կործանումը, մեկ՝ ամբոխի շարժումն անապատով, մեկ՝ գաղութարարների երթը։ Հենց բեմն էլ հարմարեցված էր կինոյի ոիթմին՝ բեմի պատյտի վրա կառուցված էր միայն մի դռնակ, որ մեկ իբրև բերդ կարող էր ներկայացվել, մեկ՝ ինչ-որ թեյարան. պատյտը շարունակ շրջվում էր՝ մի դրվագը փոխարինելով մյուսով։

Գաղութարարներին ռեժիսորը բնութագրել էր զուտ, միաժամանակ նրանց արտաքին քաղաքակրթությանը հակադրելով ներքին սանձարձակությունը։ Կոկ հագած սպաները, քայլերգի ինչ-որ ոիթմներին ուղեկցությամբ, ուղիղ քայլերով մոտենում են ժեներալին. նրանց շարժումները ընդգծող են, արտաքինը՝ չքնո, խոսքը հստակ ու հստակ։ Մարոկկոցիները քայլում են անկանոն, հագնված են ավելի անփութ, նրանց խոսվածքն էլ անկանոն է։ Բայց գործողության ընթացքում, ընդգծված հետևողականությամբ, բացահայտվում է գաղութարարների ներքին շփոթմունքը և աֆրիկացիների միաձուլումը։ Իսկ ֆինալային տեսարանում, երբ արանց բազմությունը խուժում է բեմ՝ հանդիսատեսին սքանչանում է արտաքուստ անկարգ ժողովրդական զանգվածի պողպատյա միասնությամբ։

Ժողովրդական զանգվածների ընդհանրացված կերպարը, արդեն ուրիշ գրական նյութի հիման վրա, Ամեմյանն տեղծել էր «Վնոզ» պիեսի բեմադրության մեջ։ Նոր մտահղացումը հարուցել էր նոր ձևեր։ Բեմը դատում էր հանքախորշ, ուր գործող անձինք իջնում էին ճոպանով։ Ետնավարագույրի քառակուսի բացվածքները ներկայացնում են հանքախորշեր, որոնց մեջ երևում են բանվորները։ Դրանց լուսավորությունը ոիթմային ընթացքով փոփոխվում է և նույն ոիթմով հանքագործները խփում են հանքաքարին, երգում։ Ներկայացման մեջ օգտագործված լուսային կոնստրատեն իզնանպատակ չէր, ռեժիսորը ձգտել էր թատերալեզուն ցայտուն արտահայտել այն տագնապը, որ հարուցում է հանքում պայթուցիկ նյութ հայտնաբերելու լուրը։ Նա տեսարանը կառուցել էր կատարի ոիթմով. մենը մյուսի հետևից, փթիթ հանքախորշ են իջնում բանվորները ձեռքի լապտերներով։ Մեկ պատեղ, մեկ պլտեղ վառվող լապտերները լուսավորում են հանքագործների սևնռում դեմքերը, նրանց որոնող ձեռքերը։ Հեռնդրողը տեսարանի լուսային պարտիտուրը մշակել էր այնպես, որ տագնապի զգացումը աճում էր րոպե առ րոպե։ Հանդիսատեսը մտաբերում էր, որ նույն այդ հանքագործները նույն խորշերում համերաշխ երգում և աշխատում էին։ Այժմ բեմավիճակն ունի նույն կառուցվածքը, բայց փոխվել է նրա բովանդակությունը՝ աշխատանքի պոեզիային հակադրվում է տագնապը աշխատանքի մարդկանց համար։

Ամեմյանի առաջին իսկ աշխատանքները վկայեցին, որ ասպարեզ է եկել արդիականության հարցերի հանդեպ զգայուն, մասշտաբային մտածողության և վառ ձիրքի տեր մի արվեստագետ։ Հիրավի, երիտասարդ ռեժիսորը երևույթներն ընկալում և վերարտադրում էր թատերալեզուն ցայտուն ձևերով։ Դրանց երբեմն զոհաբերվում էր ընկալման խորությունը, բայց ռեժիսորը չէր կորցնում երևույթի ինքնուրույն ըմբռնումն ու մանկավարժությունը։ Նա երևույթները զննում էր սեփական հայացքով և բեմի վրա վերարտադրում իր ձևերով։

Հեղափոխությանը նվիրված պիեսներն Ամեմյանի մենությամբ ձեռք էին բերում կենդանի և վառ պլակատային ձև։ Արդիականությունը ներկայացվում էր մարդու և աշխատի շփման

Նոր թնագծերով։ Ո՛չ այդ աշխարհը, ո՛չ էլ թնագծերը հատկապես և հանգիստ չէին։ Դրանք ցնցադրվում էին խորապես ռոգեկան, շարժուն, կոնտրաստային հատկություններով, անհանգիստ ոճով։ Միկիտենկոյի «Նիկոտատուրան» թե Կիրշոնի «Հացը», Վաղարշյանի «Նավթը», թե Ջորիևի «Խնդության փողոցը» Ամենյանի բոլոր բեմադրություններում տրոփում էր ռեժիսորի անհանգիստ միտքը, հրելանքով լի արվեստը։ Այդ ներկայացումների Ամենյանը ինչպես-որ կրաքին հիացմունքով ցնծող պատանու, որ դառնությամբ պատահող երևույթին էլ նայում է հոռետում հայացքով, ոչ միշտ իմաստալի, բայց մշտապես սուր վերաբերմունքով։

Լենինականի դրամատիկական թատրոնում աշխատելու երրորդ տարին, դեպքերի պատահական բերումով, Ամենյանը կանգնեց Գորկու «Հատակումը» բեմադրելու փաստի առաջ։ Հնամյրթամչա ռեժիսորը պետք է կամ կրկներ Գեղարվեստական թատրոնում հաստատված կոնցեպցիան (որ արել էին շատ, և փորձառու, ռեժիսորներ) կամ ինքնուրույնաբար իմաստավորեր Գորկու բարդ ստեղծագործությունը։ Նա, ով տեսել է Լենինականի թատրոնի բեմադրությունը, չէր կարող չհիանալ բեմադրողի ձիրքով, որ պինդում ի հայտ էր բերել մտքի նոր խորքեր, հոգեբանական ուշագրավ երանգներ։ «Հատակումից» գրեթե ամբողջի բարդությունն այն էր, որ միխթարանքի փիլիսոփայության պաշտպանության մեջ մեղադրվող Լուկան դրամատուրգիորեն և բեմականորեն չի համարկվում այդպիսի վերաբերմունքի, ավելի ճիշտ՝ չի արտահայտում այդ վերաբերմունքը։ Ինչպես հայտնի է, այդ բարդությունը հասցրել էր նաև Գեղարվեստական թատրոնի առաջ և ինքը՝ Գորկին, որ այնքան բարձր էր գնահատում այդ թատրոնը, ուշ շրջանում անբավականություն հայտնեց Լուկայի մեկնության հանդեպ, որ գրեթե սրբի կերպարանք ուներ։

Ամենյանը «Հատակումը» բեմադրել է ռեժիսորական ապահի մեկնությամբ. կյանքի հատակում հարկավոր չէ անմեղներ և մեղավորներ որոնել, գործող անձերից ամեն մեկը յուրովի իրավացի է և ինչ-որ բանում մեղավոր։ Այդ հակադրություններով չէ, որ բացահայտվում է Գորկու պինսի գաղափարը, այլ գործող անձերից յուրաքանչյուրի դիրքավորման «արդյունքներով» և կյանքի օրինակով պատկերի դատապարտմամբ։ Ամենյանը Լուկայի պրոբլեմը լուծում էր ներկայացման այս մեկնության անթույլ հունով. Լուկա-անհատն արդարացվում է, Լուկա-փիլիսոփան՝ ոչ։ Ազատիանակ կոնցեպցիան պահանջում էր պինսի ոչ միայն գլխավոր հանգույցների, այլև բոլոր աղյուսներ ճշտավորումների հոգեբանական վերլուծություն։ Ռեժիսորական հետաքրքիր պատկերացումները պատկերացում էլ կծնեին, եթե չգտնվեր դրանց բեմական ձևը։ Ամենյանը, հավատարիմ իր ստեղծագործական խառնվածքին, այդ պատկերացումների դրսևորման համար ի հայտ բերեց նոր ձևեր։ «Բենկումի» և «Մարոկկոյի» մասշտաբային լուծումներից, «Վոտան» մոնտիի ոիթմից «Հատակումը» բեմադրության մեջ հետք էլ չէր մնացել։ Գործող անձանց կոնտրաստային հակադրությունների փոխարեն պատեղ գոյություն էր հատակի մարդկանց զգացմունքների ու մտքերի կոնտրաստը՝ նրանց ապրած կյանքի հաճախատ խոտորող կոմպոզիցիայի և շարժման բազմամարդ բեմավիճակների փոխարեն երևան եկան հոգեբանական պատզամները, գործող անձանց հոգեբանական հագեցումները։ Ռեժիսորը կերպարներից ամեն մեկը մշակել էր իբրև ամբողջական հոգեբանական միավոր։ Մերկացվում էին ոչ թե Լուկան, այլ նրան ծնունդ տվող պատմաձերը։ Մարդիկ մեղավոր չեն,— քանում էր ասպարգել ռեժիսորը,—մեղավորը կյանքն է, որ մեկին դարձրել է Լուկա, մյուսին Բարոն, երրորդին Ռեդլաուս, չորրորդին Պեպել, Սատինն, Բուբնով։

Գորկու պինսի այս ընկալումը և՛ նոր էր, և՛ իմաստուն, և՛ հավատին Հետագայում, ճատկապես դասական երկերի վրա աշխատելիս, Ամենյանը խորացնում է «կյանքի մեղավորության» և «մարդկանց անմեղության» այս հարցերը։ «Հատակումից» հետո, հինգ տարվա ընթացքում Ամենյանը գրեց տվից պնդինսի ընդանկարից բեմադրություններ, ինչպիսիք են «Մեռելատոհմիկ մուրացկանները», «Ոչ և խարդավանքը», «Շահինանեն», «Հրուրանոցի տիրուհին», «1905 թիվը», «Ուռմս Էմմանվելը», «Իմ քարևկամը»։ Այս աշխատանքները, լինելով բեմական վառ ձևի օրինակներ, ձեռք բերին նոր որակ՝ մտքի հարստություն, կյանքի ընկալման խորություն։

Մի ժամանակ երևույթների մասշտաբային արտացոլման համար ռեժիսորը դիմում էր մասշտաբային բազմամարդ տեսարանների։ Նա այդ անում էր փայլուն կերպով, բեմական ոիթմի և դինամիկայի սուր զգացողությամբ, բայց այդ դեպքում նրան հարկավոր էին լինում բեմական «շատ» արտահայտչամիջոցներ։ «Հատակումից» հետո, խորացնելով և ընդլայնելով միտքը, երկի փիլիսոփայությունը հաղորդելով նույնպիսի լայն մասշտաբներով, դիմում էր

ավելի «քիչ» արտահայտչամիջոցների, զգայնքը՝ հասնում է այն քանին, որ դառնում է նրա արվեստի յուրահատկությունը՝ շատ արտահայտել քչով, կոնկրետ մանրամասնով բացահայտել ամբողջ երևույթի իմաստը։ Ինչ երևույթը Ամեմչյանն ընկալում էր խոշոր արվեստագետի հայացքով, բազմակողմանիորեն, պատկերավոր, կենսականորեն հավատում։

«Մենապատիվ մուրացկանները» կարելի է կոչել հաճերգ-ներկայացում, որ միտումով վարպետությամբ բացահայտվեցին Ամեմչյանի պատկերացումները, դերասանական, բեմական, ամբողջական ներկայացում ստեղծելու կարողությունը։

Հ. Պարոնյանի «Մենապատիվ մուրացկաններին» թատերական օրինակին Ամեմչյանը ձանոթ էր դեռ մոսկովյան ստուդիայից, ուր Ռուբեն Սիմոնովը պիեսը մեկնաբանել էր իրրև միանգամայն արդիական ստեղծագործություն («Մեզ համար պիեսի գործողությունը կատարվում է ներկայում»,—հայտարարել էր նա)։ Ռ. Սիմոնովի բեմադրությունը Լենինգրադի թատրոնում ցուցադրվել էր 1929-ի սկզբին։ Ամեմչյանը, ձեռնամուխ լինելով նույն երկի բեմադրությանը ստուդիայի ներկայացման մեծ հաջողությունից հինգ տարի անց, փաստորեն ստեղծագործական վիճ էր բացում և՛ իր ուսուցչի, և՛ նրանց հետ, ովքեր պաշտպանում էին ավանդական հայացքը մեծ երգիծաբանի թատերագրության ընկալումը։ Այդ վիճի մեջ Ամեմչյանը հաստատում էր դասական երկի սեփական ընկալումը՝ հետաձգելով և՛ մորարարական չափազանցումից, և՛ պինսի ավանդական մեկնությունից։ Բայց հետաձգելով նրանցից, Ամեմչյանը, իրրև ճշմարիտ արվեստագետ, զանց չտարավ ո՛չ մեկը, ո՛չ մյուսը։ Կարելի է վստահորեն ասել, որ հենց Ամեմչյանի ռեժիսորական ձեռքի տակ սկսեց լիաթուռն կյանքով ապրել «Պարոնյանի թատրոն» հասկացությունը, իրրև սուր մտքերի, վառվռուն գույների, անկրկնելի կերպարների և անպայման ժամանակակից զուգորդումների թատրոն։ Միշտ է, Պարոնյանի հետ առաջին հանդիպման ժամանակ ռեժիսորը, ժամանակի սոցիալոգիական հայացքների ազդեցության տակ, ներկայացման կոնցեպցիայի մեջ օտարամուտ տարրեր մուծեց, բայց հարկավոր է ընդ նան, որ դատական երկից նա չեղվեց ճվազադույն չափով։ «Մենապատիվ մուրացկաններում», ինչպես, ի դեպ, իր մյուս բեմադրություններում, Ամեմչյանի ռեժիսորական կոնցեպցիան երբեք մերկապարանոց, ճակատագիր արտահայտություն չի գտել, այլ թիել է աղատորեն կառուցված բեմական կյանքից, արտացոլվել կերպարներում, բեմալիճակներում, ներկայացման ընդհանուր պատկերավոր հյուսվածքում։

Դրամի ամենագոր իշխանությունը,—ահա ներկայացման գաղափարային հիմքը։ Այդ մոտիվը ռեժիսորը մշակել էր պոլիֆոնիկ սկզբունքով, բազմաթիվ դրվատումներով, բեմական անկաշկանդ, կենցաղի մթնոլորտում։ Ներկայացման գաղափարական գլխավոր ավիշը գտնում է բազմաթիվ իրական և առույգ ակունքներից, թողնելով կենսական հավատի իրողության տպավորություն։ Այդ պատրաստը ծագում էր ներկայացման հենց սկզբից և հանդիսատեսին չէր լքում մինչև վերջ։ Այստեղ ամեն տեսարան ռեժիսորական մի փայլուն գլուխ է, պատկերավոր մանրամասների և գեղարվեստական կատարյալ բեմալիճակների շղթա։

Այսպես, որպեսզի չնչվի մենապատիվ մուրացկանների կախումը փողի քաղից՝ ռեժիսորը ոչ միայն Գրանցից ամեն մեկին հանդիպեցնում է Աբիտողոմ աղային և ծաղրում Գրանց, այլև բոլորին հավաքում է սրճարանում և առույգ գտնված բեմական մանրամասնով փայլուն կերպով ավարտում մենապատիվների բնութագիրը։ Ամենքին առան-առան հյուրասիրելով, համոզվելով, որ գոր չէ դրամ վատնել՝ Աբիտողոմ-աղան վեր է կենում անդաղից՝ նա այստեղ աշխատանք չունի այլևս։ Բայց նրբի մոտ հանկարծ միտքն է ընկնում՝ մոռացել է հովանոցը։ Եվ նա տիրաբար գոչում է՝ շեմանս։ Մեղանը բոլորած մենապատիվներն իրար են անցնում, ամեն ոք քաշում է ինքը, իր ձեռքով հովանոցը մատուցել աղային։ Ի վերջո, հովանոցը գտնվում է երկար ձգվող սեղանի հակառակ ծայրում, և սկսվում է հովանոցի երթը մենապատիվների ձեռքերով։ Մեկը հովանոցը վերցնում է հանուրդամբ, մյուսը՝ հարգալից, երրորդը՝ երկչոտով, չորրորդը՝ իռնարիությամբ, մեկ ուրիշը քծնաբար ժպտալով։ Հովանոցի երթում, մենապատիվների այդ դիրքորոշման, Աբիտողոմի այդ գոռոզ ու ինքնագոհ կնճռածքում արտահայտվում է Պարոնյանի երկի գաղափարը։

Ուշագրավն այն է, որ երգիծական պատկերման մեջ էլ ռեժիսորը տեղ է գտնում «մարդկանց ամենության» և «կյանքի մեղավորության» կոնցեպցիայի համար, որ պատեղ միանգամայն հարազատ է Պարոնյանին։ Մինչև վերջ հեգնելով մենապատիվ մուրացկաններին, նրանցից յուրաքանչյուրին կնքելով բնական ինչեղ ածականներով, ռեժիսորն իր ներկայացման հյուսվածքն է մուծում այդ «մուրացկանների» ամենության միտքը՝ մարդիկ միջոց են որոնում որպեսզի բանաստեղծության գրեն, ուսուցանեն երեխաներին, թերթ հրատարակեն և այլն։ Սուբյեկտիվ մեղադրանքը դառնում է օբյեկտիվ, որի հետևանքով այն ին-

չում է ավելի ճանրակշիռ, ավելի տպավորիչ, իսկ ծիծաղը ձեռք է բերում ողբերգական գունավորում: Այդ շեշտը առաջին նայվածքից կարծես թե ոչնչով չի պայմանավորված, սակայն ներքին կապը հեղինակի և կերպարի միջև այդքան ամուր է, որ ծիծաղի ուժգնությունը ոչ միայն չի նսեմանում, այլև ավելի է խորանում: Ծիծաղելի իրավիճակներում հայտնված Աքիտոդոմի հոգեբանական ներաշխարհը ավելի ու ավելի է բացահայտվում, ավելի ու ավելի է ընդգծվում նրա ողբերգական ճակատագիրը:

Ռեժիսոր Ամեմյանը «Մենապատիվ մուրացկաններում» հասավ թատերական արվեստի վախթանգովյան ըմբռնմանը: Բեմական չափազանցումը, վառ թատերականությունը, գույների բազմազանությունը այդ աշխատանքում չէին խեղդում ռեժիսորական հստակ միտքը, երկի բովանդակությունը: Կատակներգակաև գրոտեսկը և ողբերգական գրոտեսկը, որոնց մասին այնքան շատ և ոգեշնչված խոսում էր Վախթանգովը, նվաճված էին Ամեմյանի՝ վախթանգովյան դպրոցի հավատարիմ հետևորդի, այս միաձույլ բեմադրության մեջ:

Խորն ու պատկերավոր արտահայտելով գործող անձանց իրական բեմական կյանքը, հասնելով դրությունների անսպասելիության հաղորդության, վ. Ամեմյանն իր լավագույն աշխատանքներում չէր սահմանափակվել միայն դրսով, նա ձգտում էր մեծ ընդհանրացման, ամբողջ երկի փիլիսոփայական իմաստավորման: Ըստ որում Ամեմյանն անպայման հասնում է դաղափարական կոնցեպցիայի պատկերավոր լուծման, գտնում է ռեժիսորական հղացումն առավել ցայտուն ընդգծող բեմական ձևեր: Այսպես, «Մեր և խարդավանք» (1934) բեմադրության մեջ մարդկային ճշմարիտ սիրո անմահության թեման գտել էր շատ պատկերավոր բեմական արտահայտություն:

Ամեմյանի ներկայացումն սկսվում էր Ժերոմնացոի և Լուիզայի հանդիպումով (Օրլեանի ողբերգության մեջ նրանք հանդիպում են առաջին արարի ֆինալում): Սիրահարների հանդիպման վայրը բեմադրողը չէր կոնկրետացնում. դատարկ բեմի խորքում երևում էր միայնակ մի ծառ, որ, կորած ճերմակ ծաղիկների մեջ, խորհրդաշունչ էր գարնան գարթոնքը: Ամբողջովին ճերմակ հագած՝ երևում էր Լուիզան, որ տենչ հարստացնում էր բեմավիճակի գունային լուծումը: Ամբողջ տեսարանը հագնված էր քնարական մեղմ շնչով: Անտրանսի թափով լցվում էին Բեթհովենի «Էգմոնտի» ճշչյունները, գալիս է Ժերոմնացոը:

Բեմական պատռտի հենց սկզբից ռեժիսորն իր հերոսներին ներկայացնում էր մեծ սիրով թևավորված, երկրային ամեն ինչից կտրված: Եվ դա ուժի իր իմաստը: Ամեմյանի համար էական էր Լուիզայի և Ժերոմնացոի զգացմունքների մաքրության և վեհության շեշտումը: Նա ձգտում էր իր հերոսներին դեռևս հետո պահել շրջապատից, սերմ արտահայտել «հոչոր պլանով», իրրև զգացմունքներից ամենագեղեցիկն ու թանկագինը: Ներկայացումն սկսվում սիրահարների հանդիպումով, ռեժիսորը փոխում էր պատումի ռեգիստրը, սիրո մոտիվին գիտակցաբար հակադրում հետագա դեպքերի ողջ ընթացքը, հանդիսատեսին պատրաստում ողբերգական բախման: Իսկ այդ երջ-հանդիպումը իրոք ուժեղ տպավորվում էր հանդիսատեսի մեջ:

Աչքառու գալիս էին պիեսի ծանոթ դեպքերը, որոնց մեջ ռեժիսորը հետևողականորեն շեշտում էր սիրո անկեղծ զգացման և խարդախության, խաբեության, սոցիալական նախապաշարումների աշխարհի անհաշտելիության թեման:

---

[1] Մեջբերումն արվում է ըստ Լ. Խալաթյանի «Մեր Վախթանգովը» հոդվածի: «Литература Армении», 1963, № 2, էջ 75:

Դիմելով «գրող և փոթորիկ» ժամանակաշրջանի ամենաուժեղ և քնորոշ երկերից մեկին, Ամենչանը իրեն լիովին ռեժիսորական արվեստի «գրող և փոթորիկ» շրջանի ներկայացուցիչը չկամեցավ հաշտվել այն բանի հետ, որ ակտիվ հաշվի էր առել «Մեր և խարդավանքի» հեղինակը։ Բիլերը, քարոզչությունով Ֆերդինանդին իբրև սոցիալական դարավոր նախապաշարումների խորտակման առաքյալ, չէր կարող իր հերոսին զրկել այն երկմտությունից, որ հատուկ էր ժամանակի բուրժուական ռևոլյուցիոն Ֆերդինանդը դեկլարացիայից դեռ չէր անցում։ Ամենչանի ռեժիսորական միտքն աշխատում էր հաղթահարել շիլլերյան հերոսի այդ երկմտությունը։ Հասկանալի է, որ այդ չէր կարելի անել միայն ռեժիսորական միջոցներով։ Իր գործունեության այս սկզբնական շրջանում արդեն Ամենչանը գրական միջամտություններ է անում պիեսի մեջ, աշխատանք, որ հետագայում էական տեղ է գրավում նրա ռեժիսուրայում։

Շիլլերյան դրամայում կատարվել էին խորապես մտածված միջամտություններ. այն ամենը, ինչ կարող էր մատնել Ֆերդինանդի վարքագծի անգործունեությունը, ջարդասանական բնույթը՝ կրճատվել էր դերից։ Այն հատվածները, որոնց մեջ արիստոկրատի որդին ստիպված էր «հավչի առնել» իր ծագումը, բաց էին թողնված։ Այս ամենով, ինչպես լեռի Միլֆորդի, Հոֆմարշալի, Վուրմի և արիստոկրատ վալտերի կերպարների բեմական մեկնությամբ, բեմադրողը շեշտում էր բախման ամենաչտեղիությունը, ողբերգական բնույթը։ Եվ իբրև մի վերջին ողբերգական անկորոշ ինչում էր ներկայացման ֆինալը։

Դատարկ բեմի խորքում միաձնակ կանգնած է ճերմակ հագած մի ծառ։ Այս ծառկում ծառի, այս վարդի հետ են կապված հանդիսատեսի հուշերը Ֆերդինանդի և Լուիզայի վիճաջունչ սիրո մասին։ Առաջին անգամ նրանք հանդիպող հանդիսատեսը վստահ էր, որ ոչինչ չպետք է և չի կարող խորտակել նրանց սերը, մարդկային խորունկ բարեկամությունը։ Հիմա նա վերստին տեսնում է հերոսներին նույն վայրում, բայց կռահում է, որ այս աշխարհում ամեն ինչ հակառակ է սիրահարների մաքուր զգացմունքներին։ Անողոք միջավայրին հերոսները դիմաձակ չէին կարող։ Այրվող մոմը ձեռքին՝ Ֆերդինանդն ընկնում է Լուիզայի մոտ, նրա ձեռքը ձգվում է դեպի Լուիզան։ Նրանք շշնջում են սիրո խոսքեր, որ հանդիսատեսը չի լսում, բայց անսխալ կռահում է դրանց իմաստը։ Ապա իջնում է խավարը, միայն այրվող մոմը, որ հայտնվել է նրանց միջև, հաղիվ առկայծում է՝ լուսավորելով միմյանց հանկվող գլուխները, սիրով ափսրված ձեռքերը։ Հանդիսավոր երաժշտությունը ինչում է մեղմ և ողբերգական։

Սրանով էլ կարող էր ավարտվել դրամատիկական շշնով հագեցած այս ներկայացումը։ Բայց այս դեպքում այլ կերպ կհնչեր բեմադրության կոնցեպցիան՝ հաստատելով մաճվան, չար ուժերի հաղթանակը մարդկային անաղարտ սիրո հանդեպ։ Իսկ ռեժիսորը շարունակում է իր խոսքը՝ հետապնդած գաղափարը հաստատելու համար, երաժշտության ինչումները ստիճանաբար լսվում են ավելի զորեղ, տեսարանը հագենում է լույսով։ Ավելի ու ավելի ճզոր արաժշտություն, ավելի ու ավելի ուժեղ լույս։ Ամբողջ բեմը, ողջ հանդիսարանը ողողված են լույսով՝ և կուրացուցիչ լույսով ողողված թատրոնի կամարների տակ ճզոր ու հանդիսավոր ինչում է Բեթհովենը։ Լույսի և ինչումների հեղեղում չեն երևում կործանված հերոսները, որոնց հետագա ոգին է մնացել հիշողության մեջ՝ մարդկանց արտերը լցնելով մեծ ու անաղարտ սիրո հպարտությամբ։ Սիրո ողբերգական ճակատագիրը ռեժիսորական իմաստավորմամբ ինչում է իբրև ամենահզոր ուժ։

Ավելի խոր և լայն իմաստավորել դրամատուրգիական երկը, ժամանակակցին ասել ինչ-որ շատ էական և ինքնուրույն խոսք, ասել ոչ թե կիսաբերան, այլ ամբողջ ձայնով,—ահա ռեժիսորական արվեստի հանդեպ Ամենչանի վերաբերմունքի արժատները։ Այդ վերաբերմունքը ձևավորվել է նրա թատերական գործունեության առաջին իսկ քայլերից և հաստատվել ամեն մի նոր աշխատանքով։

Ընդլայնվում էր արվեստագետի նաև գեղարվեստական հորիզոնը։ Հեղափոխությունը և արդիականությունը, հետավոր և մոտավոր պատմական անցյալը,—ամեն ինչ հուզում էր ռեժիսորին, ամեն ինչի մասին նա ձգտում էր ասել իր խոսքը։ Ամենչանի գործունեության չինիականացման շրջանի հետ են կապվում պատմական թեմաների առաջին ներկայացումները հայ սովետական բեմում։

Մ. Ջանանի «Ծաղիկներ» պիեսը, որ Ամենչանը բեմադրել է 1936-ի հունիսին, վերաբերում է Իրանի XVIII դարի պատմության դեպքերը։ «Ծաղիկներ»-ի ռեժիսորական կոնցեպցիան հանգում էր այն բանին, որ ամեն մի հեղափոխական շարժում կանգնում է փակուղու առաջ, եթե չի հենվում ժողովրդական լայն զանգվածների վրա։ Բեմադրողը, այդ կոնցեպցիայի վրա հենվելով, իր ներկայացման մեջ զարգացրեց հեղինակի միտքը՝ հագեցնելով այն ժամանակակից շեշտերով։ Ուշադրությունը բևեռելով պալատական դավերի կծիկի վրա, Ամենչանը ձգտ-



Տեսարան «Սալամի վիրակնեբը» ներկայացումից

Էյիզաքնե՝ Վ. ՎԱՐԴԵՐԵՍՅԱՆ, Պրոկտոր՝ Ս. ՄԱՐԳՍՅԱՆ, Հնգլ՝ Գ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ
Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, 1965



Տեսարան «Երեք գոռշանոց օպերա» ներկայացումից

Ոսլտեր՝ Վ. ԹԱՇՉՅԱՆ, Պոլլի՝ Ս. ՄԱՐՏՅԱՆ, Քեմբլ՝ Հ. ԱՍԼԱՆՅԱՆ,
Մաթիաս՝ Ս. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ, Բրաուե՝ Գ. ՔՈՄՈՆՅԱՆ,
Մակհիտ՝ Կ. ԽԱՉՎԱՆՔՅԱՆ
Հ. Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմեդիայի թատրոն, 1965

Տիգրան Ա. Պետրոսյան և Ռոբերտ Ֆիշեր

Տիգրան Պետրոսյանի հաղթական ժպիտը

տում էր ոչ ալնքան դիպվածների հետաքրքրաշարժ մոնտաժման, որքան թեմայի արդիական շեշտավորման։ Ռոլտրի ինքնության մեջ թարմ էին Ադոլֆ Հիտլերի կարիերայի առաջին քայլերը, որ երկրի բռնակալը դարձավ արյունոտ դավերի և իր քաղաքական հակառակորդների արյան գնով։ Աճեմյանն ալստեղ մի առանձին մոլեգնությամբ խտացրել էր իշխանության համար մղվող արյունալի, անմարդկային պայքարը։ Այդ ամենի կրքոտ մերկացումով ուժիսորն անխնա խտացնում էր տեսորի մթնոլորտը, ուր ոչ ոք ոչ ոքի չի հավատում, ուր եղբայրը մատնում է եղբորը, որդին՝ հաբաղատ հորը, ընկերն՝ ընկերոջը։ Արյուն և անվստահություն, մատնություն և հուսահատություն՝ այս տրամադրություններն էր հատատում «Շահճահինի» բեմադրողը։ 30-ական թվականների կեսերն էին. Աճեմյանը միանգամայն արդիական արվեստագետ էր, եթե նույնիսկ հնոավոր անցյալին վերաբերող պիես էր բեմադրում։

Հայ տուլետական թատրոնը այդ շրջանում պատմական պիեսների չէր դիմում։ Դրա պատճառները շատ էին՝ ճախաճեղափոխական հայ թատրոնի խաղացանկի գերիագնումը պատմական պիեսներով, հայ պատմության մակերեսային, հաճախ հակագեղարվեստական արտացոլումը դրանց մեջ, ռազմական սեռալ հայացքը պատմական թեմայի հանդեպ 30-ական թվականներին, երկրորդ անհրական անցյալից և այլն։ Պատահական չէ, որ ամբողջ 30-ական թվականներին հայ սովետական թատերագրությունը որոշ իմաստով միակողմանի զարգացավ երգիծական ուղղությամբ, իսկ այն պիեսները, որ գնիրված էին հայաստանի անցյալին («Արտավազդ» և այլն) չհնչեցին և ճանաչում չգտան։ Փաստորեն ամբողջ հայ սովետական թատրոնի խաղացանկում գոյացել էր պատմական պիեսների «զարտակ տաբածություն», որ շարունակվեց մինչև 30-ական թվականների կեսերը։ Պետք է ասպարեզ գար նորովի մտածող մի արվեստագետ, որ լրացներ այդ բացը։ Առաջին այդպիսի արվեստագետը Վարդան Աճեմյանն էր, որ փորձեց նայել հեռավոր անցյալին 30-ական թվականների մարդու աչքերով։ Նա չէր կարող ամփոփվել այն սնեմաներում, որ տարածում ունեին նախահեղափոխական շրջանի պատմական թատերագրության մեջ։ Պատմությունը նրան հետաքրքրում էր ուրիշ տեսանկյունից։ Հայկական պատմության՝ իբրև ողբերգական բախումների պատմության ընկալումը ռեժիսորին հանգնեցրին ժողովրդի անպարտելիության մտքին։ Այդ հայացքը, որ սկզբնավորվեց Լ. Միքայելյանի «Գոշի» վրա աշխատելիս, հետագայում՝ «Երկիր հայրենի» և «Ավրա Գեղեցիկ» բեմադրություններում ստացավ իր ավարտված պատկերը։ «Գոշը», ինչպես և Ա. Արաքսմանյանի «Կոմս Էմմանուել» պիեսների վրա կատարած աշխատանքում Աճեմյանը հակական պատմության առաջին բեմական հետախույզն էր՝ շահագրգռված և արդիական մտածողության տեր հետախույզ։ Ամենից էականը, որին հասած թատերագիրները և ռեժիսորը, հատակ հայացքն էր պատմության վրա՝ իբրև դասակարգերի կռվքի ու պայքարի պատմության։ Եղել եմ արքաներ և զինվորներ, եղել եմ սեր ևատելություն, պայքար և երկպառակություն, եղել եմ լուսավոր և չարակամ մարդիկ,—այս ամենը շարժման մեջ է դրվել հիմնական զսպանակի՝ հասարակության սոցիալական շերտավորման շնորհիվ։ Այսպիսին էր բեմադրողի ընդհանուր կոնցեպցիան։ Եվ դա պետք, ինչպես մյուս դեպքերում, արտահայտվել է զուտ աճեմյանական եղանակներով, գեղարվեստական կոնկրետ մարմնավորմամբ, պատկերավոր լուծումներով։

Աճեմյանի տաղանդը, որ հասունացել և ամրապնդվել էր Մոսկվայի թատրոնում կատարած զարմանալիորեն բեղմնավոր տասնամյա աշխատանքի ընթացքում, այլևս չէր ամփոփվում երկրորդ պետթատրոնի շրջանակներում։ Նա պետք է հանդիպեր հանրապետության առաջատար թատերախմբին, ինչպես առաջատար թատրոնն իր հերթին, ուներ ռեժիսոր Աճեմյանի կարիքը։ Առաջին հանդիպումը կայացավ 1939-ին, երբ ռեժիսորն իրականացրեց «Պատվի համար» դրամայի բեմադրությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնում։

«Պատվի համար» նշանակությունը դուրս է գալիս մի բեմադրության հաջողության սահմաններից։ Հայ դասական թատերագրությունը, ունենալով առանձին կերպարների առաջնակարգ աննանավորումներ, ձեռք բերեց նաև իր խորհրդիշ մեկնաբան-ռեժիսորին։ «Շիրվանզադեի թատրոն» հասկացությունը Աճեմյանի բեմադրության շնորհիվ ձեռք բերեց մի նոր որակ, քանի որ Շիրվանզադեի երկի հիման վրա առաջին անգամ ստեղծվեց ամբողջական ներկայացում, որի մեջ առանձին բեմական կերպարը, հասնելով գեղարվեստական կատարելության աստիճանի, մերվում էր միասնական բեմական հյուսվածքին։ Քիչ պակասություններ չէին ունեցել դասական հեղինակի երկերի բեմադրությունները մինչև «Պատվի համարը», քիչ չէին և հաջողությունները։ Աճեմյանը կարողացավ ազատվել առաջիններից և օգտվել վերջիններից։ Նա գիծ քաշեց մինչև իր բեմադրությունը արվածի տակ և նոր ուղիներ նշեց գալիք բեմադրությունների համար։

Մինչև Աճեմյանի բեմադրությունը հայ բեմում «Պատվի համար» դրաման ներկայացվել էր ամենատար ամգամ։ Շիրվանզադեի պիեսի բեմական կյանքի բարձրակետը Աբելյանի դատական կատարումն էր Ամդրեաս Էլիզբարյանի դերում։ Այս ամենամավորմամբ դերասանը բացահայտում էր մարդու ամբողջ աշխարհը՝ ինքնատիպ և հավատին։ Դա մի մարդու աշխարհն էր։ Աճեմյանն ուրիշ հայացքով զննեց պիեսը՝ բացահայտելով մարդում իր աշխարհում։ 1939-ի բեմադրության մեջ սկզբունքորեն փոխվեցին Շիրվանզադեի դրամայի բեմական սահմանները։ Գործող ամենամը առանձին ներաշխարհներից Աճեմյանը ստեղծեց նրանց հատահատված միասնությունը, որ մեծ կյանքի հարազատ արտահայտությունն է։ Այս աշխարհը ռեժիսորին ներկայանում է բարդ և բազմազան, լի հակասություններով, հագեցած մարդկային երջանկությամբ և դժբախտությամբ, ինչպես առհասարակ կյանքը, և հենց դա էլ հավատիության կնիք էր դնում բեմում կառուցված կյանքի վրա։ Այդ հավատիությունը հարկավոր էր ռեժիսորին հատուկ առաջատար գաղափարի, կրքոտությամբ հատատվող մտքի՝ այս աշխարհում չկա և չի կարող լինել մարդկային երջանկություն, քանի որ բուն կյանքը, դրա օրենքները մարդկանց դարձնում են դաժան, անհոգի, անկարեկից։ Մենկնարաձության այս մոտիվը ընդհանրեն ընդգծում էր մարդկանց «անմեղության» և սոցիալական միջավայրի մեղավորության թեման։

«Պատվի համար» ներկայացման ռեժիսորական հյուսվածքում կյանքի «մեղավորության» միտքը թափանցում է նաև որպես երաժշտական ֆոն. գործողության սկզբում լսվում են ապաշնորհ և անհոգի դաշնամուրային վարիացիաներ՝ դա Ռոզալիայի՝ Էդիզբարովի ավազ դասեր են։

Ներկայացման վերջում, երբ դրաման ավարտվում էր, այդ վարիացիաները հնչում էին նույն անհոգի գունավորմամբ։ Այդ «երաժշտական փակագծերը» ռեժիսորին հարկավոր էին ոչ այնքան Ռոզալիայի կերպարի բնութագրման համար (բեմադրողը դրա առիթներն ուներ ներկայացման ընթացքում), որքան բեմի վրա ընթացող կյանքի ընդհանուր տոնայնությունը պահելու։ Բնավ չհեռանալով ու չմեղմելով ամեն մի գործող անձի սուբյեկտիվ մեղքը, Աճեմյանը ձգտում էր հասնել այն բանին, որ ընդհանրացված ձևով դատապարտի այն միջավայրը, որ մարդկանց մեղավոր է դարձնում, այսինքն՝ կյանքի բուն կառուցվածքը։ Ահա ինչու ամեն մի կերպարի բեմական լուծման մեջ արվեստագետը խուսափում էր միակողմանիությունից, ուղղագիծ բնութագրումներից։ Ամեն մի կերպարի, գործող անձանց հարաբերությունների մեջ ռեժիսորը արարքների արդարացում էր որոնում, արդարացում ամեն մեկի համար, որպեսզի մեղադրի բոլորին միասին։ Նա «պաշտպանում» էր ամենքին՝ այդ աշխարհն ամբողջովին դատապարտելու համար։ Դրամայի այս պատկերացումը թելադրում էր և համապատասխան ռեժիսորական լուծումներ. նախ պետք էր ամեն մի կերպար ճանաչել ու բացահայտել առանձին, որպեսզի հնարավոր դառնար այդ աշխարհի դատապարտումն ամբողջությամբ առած։ Ամեն մի դերի պարտիտուրի մանրամասն մշակումը դառնում էր անհրաժեշտ։ Դրա հետ միասին Աճեմյանն ընդլայնում էր յուրաքանչյուր կերպարի բեմական ընկալումը՝ ամբողջ ներկայացման շրջանակներն ընդլայնելու համար։ Ամեն մի կատարման մեջ խտանում էին մանրամասներ, շտրիխներ, որ ավելի ու ավելի էին խորացնում կերպարը։ Ինչպես նկատում է Աճեմյանի արվեստի մասին հրատարակված գրքի հեղինակը, բեմադրողն աստեղ դիմում էր դրամայի վիպականացմանը[1]։

«Պատվի համարի» վրա Աճեմյանի կատարած աշխատանքը վիրահին ապացուցում էր, որ նրա համար չկային ներկայացման կառուցման քարացած կանոններ։ Ամեն մի նոր բեմադրության ձևը ծնունդ էր առնում նրա առաջատար գաղափարական մտահղացումից, արվեստագետի կոնցեպցիոն պատկերացումից։ «Պատվի համարում» բացահայտվեցին Աճեմյանի արվեստի առավել ուժեղ կողմերը. պիեսի խորքերը թափանցելու կարողություն, արտացոլվող իրականության ինքնուրույն ընկալում, անհրաժեշտ մտահղացման պատկերավոր լուծում, տվյալ ստեղծագործության գաղափարն արտահայտելու հնարավոր լավագույն բեմական ձևը գտնելու ձիրք։

Այս բեմադրությամբ վարպետ Աճեմյանը հաստատեց հայ թատրոնի առաջատար ռեժիսորը լինելու իրավունքը, ռեժիսոր, որից սպասում էին ստեղծագործական նվաճումներ։ Այդ ներկայացումից հետո ևս 25 տարում այդպիսի նվաճումներ քիչ չեղան։ Գրեթե յուրաքանչյուր տարին մեծացնում էր արվեստագետի հարստությունը, հարստացնում հայ թատերական

[1] Լ. Հախվերդյան, Կյանքիկան և մեր օրերը. Վարպետ Աճեմյանի արվեստը, Երևան, 1962, էջ 134։

արվեստի լավագույն ներկայացումների ցանկը։ Մտաբերենք Ամեջյանի ամենաճախողի բեմադրությունները։ 1940՝ «Երկիր հայրենի», 1942՝ «Ռազմաճակատ», 1944՝ «Ժպտա», «Ցտեսություն երկունորդ գիշեր», 1946՝ «Կրնչինսկու հարսանիքը», «Արա Գեղեցիկ», 1947՝ «Երիտասարդ դվարդիա», 1951՝ «Քրայնու աղջիկ», այնուհետև՝ «Պաղտասար աղբար», «Ընջմուռ», «Իմ սիրտը լեռներում է», «Ինքի չպագան», «Ռոմեո և Ջուլիետա», մի ամբողջ շարք ինքնատիպ ներկայացումներ երաժշտական կոմեդիայի և օպերային թատրոններում։ Այս թատրոններում ևս Ամեջյանը հավատարիմ է մնում իր արվեստի հիմնական սկզբունքին՝ ներկայացումը կառուցել ոչ թե քրեատուտյունական քարացած կաղապարներով, այլ պատկերավոր արտահայտել նրկի յուրովի իմաստավորված բովանդակությունը, լինի այդ դրամատիկական, թե երաժշտական ստեղծագործությունը։

Արշակ Բուրջալյանից հետո Ամեջյանը հայ օպերային բեմում հաստատեց վավերականությունը իբրև բովանդակությամբ արտահայտման միակ ճշմարիտ սկզբունք։ Դրա վկայություններն են օպերային թատրոնում՝ «Նամուսը», «Լերլերիջի Հոր-հոր աղաև», «Դավիթ բեկը», երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում՝ «Մորգանի խնամին», «Ազատաչուկ հողմը», «Ծողոքորթը», «Եվ այն կամ նոր Դիոգինեսը», «Նարինեն» և այլն (այս ներկայացումներից մի քանիսը՝ ռեժիսոր Ռ. Սարյանի աշխատակցությամբ)։

Կարելի է երկար շարունակել Ամեջյանի ռեժիսորական հետաքրքիր աշխատանքների ցանկը, մտաբերել նաև այնպիսի գործեր, ինչպես «Վանքաձոր», «Սերը լուսաբացին», «Էշի մեկ գոռ», «Սրտի արատ», «Նույն հարկի տակ» (Պուշկուլյանի անվան թատրոն), կամ Պետարվեստա-թատերական ինստիտուտի սաների ուժերով բեմադրած այնպիսի ներկայացումներ, ինչպես «Քաջքուշ սրտից պատմական», «Երկամտավոր պաշտոնը», «Շար ոգին», «Ամուսինները», «Էշի մեկ գոռը», «Բաղնըսի բոյչան», «Անտառը», «Անահա ամուսնությունը», «Նպաստված աղավնին» և այլն։

Ամեջյանի ստեղծագործությունը չի կարելի ըստ հարմարության դասավորել արվեստաբանական որևէ սխեմայում, ինչպես չի կարելի որոշել նրա միակ ու հիմնական թեման կամ գործադրած ռեժիսորական հնարների կայուն համակարգը։ Ամեջյանի թեման հենց ինքը՝ կյանքն է՝ արտացոլված դրամաներում և ողբերգություններում, վոդևիլներում և կատակերգություններում։ Բեմական արտահայտչության ձևեր և հնարներ նա ամեն անգամ գտնում է վերտին, ըստ այն պատկերացումների, որ ունի տվյալ ստեղծագործության մասին։ Եվ ամեն անգամ նա արտահայտչական այդ միջոցներին հանգում է առաջին հայտնաբերողի ապրումներով ու հրճվանքով։ Այդ հրճվանքը հաղորդվում է ոչ միայն դերասաններին, այլև հանդիսատեսներին, իբրև ճշմարիտ արվեստի պատճառած գեղագիտական բովանդակություն։ Ամեջյանի բեմադրություններում բնականորեն համադրվում են կյանքի ճշմարտությունը և արվեստի ճշմարտությունը։ Նա չի հավատում աննշմարիտ արվեստին, ինչպես չի հավատում անարվեստ ճշմարտությանը։ Նրա համար հավասարապես կարևոր է և՛ այն, ինչ ուզում է ասել իր բեմադրությամբ, և՛ այն, թե ինչպես է ասում։ Նրա միտքը չի մնում բեմական-պատկերավոր ձևից դուրս, ինչպես այդ ձևը չի զրկվում մտքից։ Ահա ինչու Ամեջյան-արվեստագետի աչքն ընթացել է իբրև Ամեջյան մտածողի աչ, և նրա արվեստում գեղարվեստական ինքնատիպ ձևը ծնունդ է առնում ինքնատիպ մտածողությունից։

Ռ. Դեմիրճյանի «Երկիր հայրենի» պիեսը մեկնաբանելով իբրև ներոական-ժողովրդական դրամա, Ամեջյանը միանգամայն ինքնուրույնաբար բացահայտել է ժողովրդական վանգվածների առաքառար դերը պատմության մեջ։ Այդ բեմադրության բազմամարդ տեսարանները տարբերվում էին ռեժիսորի առաջին բեմադրությունների համանման տեսարաններից ոչ միայն քանդակային ցայտունությամբ, այլև նոր պատկերալծմամբ ժողովրդական զանգվածների մասին՝ ոչ թե աննեմ ու միաձույլ, այլ վառ անհատականություններից բաղկացած ժողովրդական զանգվածներ։

Եթե մի ժամանակ, 30-ական թվականների սկզբներին, ռեժիսորը չէր հանդգնում բացահայտել վարդան Մամիկոնյանի հայրենասիրությունը, ապա «Երկիր հայրենի» ներկայացման մեջ նա լիուլի քավում է իր «մեղքը», առաջին ուշադրություն դարձնելով զորավար Վահրամ Պահլավունուն։ Նա աքսանչանում է քաջակորով զորավարի անձնավորությամբ, նրա կերպարը ներկայացնում է վեհորեն, տպավորիչ, հայրենասեր զորավարի պայծառ գնահատմամբ։

Եթե մի ժամանակ Ամեջյանը շատ էլ նոանդգնում չէր դիմադրում «Վարազդատ» պիեսի հեղինակ Լ. Միքայելյանի այն մտքին, թե «առաջադեմ թագավորը պետք է անպայման ժողովրդի ծոցից ելնի, ապա պատել Գագիկ թագավորի կերպարը նրան զրաղեցնում է բոլորովին այլ առումով։ Գագիկի կերպարը բեմադրողի համար թանկ է նրանով, որ արտահայ-

տում է իր ժողովրդի ճգտումները։ Աճեմյանը «մոռանում էր» Գագիկի արքայական ծագումը, գիտակցաբար շեշտելով, թե այդ պատանին որքան հեռու է թագավորական ծնունդ ըմբռնումից։ Մտաբերենք այնպիսի ուշագրավ մի մանրամասն՝ ինչպես է Գագիկը նստում գահին, ոչ թե հանդիսավորությամբ, ինչպես վայել է արքային, այլ տղայաբար վրան նլնելով։ Գահը բարձր է և տղայի ոտքերը գետնին չեն հասնում։ Նա շարժում է ոտքերը՝ տղայաբար դվարճանալով իր վիճակով։ Ռեժիսորին հետաքրքրում են կերպարի մարդկային, աշխարհիկ, բարոյաբանական հատկանիշները, թեև քնավ էլ կասկածի տակ չի առնվում այն իրողությունը, որ նա թագավոր է, ինչպես եղել է պատմական Գագիկը։ Ավելի ըրջահոհ և իմաստավորված վերաբերմունք է հանդես բերում Աճեմյանը ժողովրդի պատմության հանդեպ, դրա «տացիոնալ հատիկը» տեսնելով իր կերտության հաստատմանը ձգտող ժողովրդի մաքառման մեջ։ Հայ ժողովրդի պատմական մեծ սխրանքի բեմական իմաստավորման մեջ արվեստագետն այնս չի կամենում գերի մնալ սոցիոլոգիական ամեն տեսակ վաղանցուկ մեկնաբանություններին, որովհետև վստահ է այնս, որ ժողովրդի և ազատության համար նրա մղած պայքարի թեման անսահման է։ Ահա ինչու «Երկիր հայրենիք» ամեն մի հանգուցային բեմավիճակի, ամեն մի կերպարի մեջ նա համառորեն ձգտում է ժողովրդական հայրենասիրության ճշմարտությանը։ Ահա ինչու «Արա Գեղեցիկի» ողբերգական կոլիզիալում նա բացահայտում և ուժգնորեն շեշտում է հենց այդ հավերժական թեման։

Այս բեմադրության մեջ (1946) Աճեմյանը կարողացավ կենդանի կամուրջ գցել դասերի խորքից դեպի արդիականություն, ժողովրդական հայրենասիրության թեման մշակելով մասշտաբային չափանիշներով։ Մոնումենտալ ընդարձակ ուներ և՛ Մելիքենթ Ավաքյանի անկրկնելի դեկորները, և՛ բեմական կերպարները, և՛ բազմաժարդ տեսարանների ռեժիսորական լուծումները։ Բեմի վրա իշխում էր ինչ-որ առասպելական վեհություն՝ թափանցելով ներկայացման բոլոր մանրամասները։ Թեև համաժողովրդական հրճվանքը արտահայտվում էր բեմավիճակների հրավառությամբ, ապա համաժողովրդական վիշտը դրսևորվում էր նույնպիսի մասշտաբային չափերով, նույնպիսի լայն ընդհանրացմամբ։ Երբ գալիս է ամենազոր Շամիրամի նյութած դիվային վճռի լուրը՝ բեմը թաղվում էր խավարում, խլանում էին հանդիսավոր մեղեդիները, դադար էր առնում հրճվանքը։ Անահիտի գահի բոցերը բեմը մասնատում էին անհանգիստ, չարագուշակ, խոշոր ստվերներով։ Ծնրադիր ժողովուրդը աղոթում էր փրկության համար, իսկ վերևից հպարտորեն բոցկլտում էր Անահիտ դիցուհու գահը։ Ողբերգական շեշտերով թափանցված այս տեսարանը ռեժիսորը լուծում էր իբրև ժողովրդական կամքի միասնության արտահայտություն՝ սպառնալի աղետի առաջ։

Նույն այդ առասպելական մոնումենտալությունը բնութագրում էր նաև գործող անձանց։ Արայի և Շամիրամի հարաբերության մեջ շեշտվում է զգացմունքի և պարտականության ողբերգական կոլիզիան. երկրորդ արարում տիրական ու գեղեցիկ Շամիրամի առաջ բարձրանում է հպարտությամբ և կամքով լի Արան։ Հուզական շիկացումը պայմանավորված էր նաև նրանով, որ հանդիսատեսն արդեն հաղորդակից էր նրա տարակուսանքներին, զգացել նրա հոգեկան տառապանքը։ Բայց պատեհ, Արևելքի ամենազոր տիրակալի առաջ Արան դառնում էր իր ժողովրդի խորհրդանիշը, նրա անսասան, իմաստուն, հպարտ պատգամավորը։ Հնդեվրոպական առածու թևերը տարածվում էին երկու կողմի վրա՝ բեմի կենտրոնից։ Կուրքի ներքո թաղվել էր Շամիրամը, նրա կողքին կանգնած էր Արան։ Բայց կուրքի թևերն առնո բաժանում են նրանց, և Արային ու Շամիրամին հակադիր կողմերի բաժանող բեմավիճակում պատահականն ներգործում ներշնչվում էր այն միտքը, որ չեն կարող ի մի գալ երկու իրարամերժ սկզբունք՝ սերը և հայրենիքի դավաճանությունը։

«Արա Գեղեցիկում» Աճեմյանը շարունակում էր ժողովրդի բեմական կերպարի որոնումները։ Նախորդ ողբերգության բանաստեղծական և առասպելական հյուսվածքը բեմադրողին թելադրում էր հին հունական թատրոնի, մասնավորապես երգչախմբի սկզբունքների օգտագործման միտքը։ Աճեմյանի ներկայացման երգչախումբը դերերի հանդեպ վերաբերմունք ցույց տվող չէր միայն, այլ ժողովրդի հավաքական կերպարն էր, որ արտահայտում էր Արա Գեղեցիկի խոհերը։ Ալսպիսով, ռեժիսորը Արայի կերպարը դաիձնում էր ավելի մեծ ու ընդհանրական և, միաժամանակ, նրա միջոցով կոնկրետացնում ժողովրդի կերպարը։ Երգչախմբի մոնումենտալ բեմավիճակների, նրա շարժումների հանդիսավոր ռիթմի մեջ արտացոլվում էին ժողովրդի կերպարի ուժը, իմաստությունը, վեհությունը։ Երգչախումբը խրախուսում, հուշում էր Արային կամ հակադրվում նրան՝ նպատակ իր «երկվորյակին» վարքագծին։ Սա աճեմյան թատրոնի արտահայտչական համակարգի ստեղծագործական հետաքրքիր իմաստավորումն էր։

Երկի բովանդակության մեջ պետք խոր թափանցելու, դերքերի պետքի լավ ըմբռնման ձիրք Ամենյանը ի հայտ բերեց նաև ժամանակակից երկերի բեմադրության մեջ։ Մենք հիշեցինք, թե ինչպես երիտասարդ Ամենյանը կրքոտ կերպով որոնում էր ժողովրդական դաշտվածի բեմական կերպարը, երբևմն մոռացության տալով այդ դաշտվածի առանձին կերպարները։ Հետո Ամենյանին ժողովրդական դաշտվածի ընդհանրացված կերպարն զբաղեցնում է իրեն առանձին կերպարների օրգանական միասնությունն «Ոսկեժամակատի» և մանավանդ «Երիտասարդ գվարդիայի» բեմադրության մեջ ռեժիսորը հատնում էր բեմական այնպիսի արտահայտչության, երբ բազմաթիվ տեսարանի ամեն մի կերպար մտաբերվում էր իրեն ինքնուրույն միավոր, միաժամանակ պահպանելով գործող ժողովրդական դաշտվածի բեմական ընդհանուր կերպարը։

Ամենյանի բեմադրությունները ցույց են տալիս, թե նրա համար որքան կարևոր է երկի միտքը բեմականորեն ստույգ արտահայտելը։ Այդ նպատակին հասնելու համար ռեժիսորը միշտ վերջին հնարավորությունը սրում է ձեր, որպեսզի ընդհանուր արտահայտի միտքը։ Այսպես, «Երիտասարդ գվարդիայում» (1947) ռեժիսորը հանդիսատեսին բառացիորեն ստիպում էր ըմբռնել ամենայն ներհուժման պատկերից։ Բեմի խավարի մեջ փայլատակում էին գերմանական մոտոցիկլետների լուսարձը, ականջ էին ծակում տանկերի կռինչը, գնդացիրների ճարճատյունը։ Ջահրիչները մտնում էին հանդիսասրահ, ավտոմատավորները սպառնալի քայլում էին պարտերի միջանցքներով, բռնում հանդիսասրահի ելքերը, իսկ վերևից, պատշգամբներից հանդիսասրահին էին ուղված գնդացիրների փողերը։ Սկսվում էր հանդիսասրահի «գնդակոծությունը»։ Ֆաշիստական ներխուժման պատրանքն այնքան ուժեղ էր, որ ներկայացման հերոսների հետ իրողության ողբերգական շունչը հասկնում էր նաև հանդիսատեսնեին։ Թվում էր՝ նման իրողության մեջ անմտածելի էր ամեն մի դիմադրություն։ Ի դեպ, ժամանակին ռեժիսորին արել են այդ դիտողությունը։ Բայց ռեժիսորն իրավացի էր՝ ճաստատելով, որ ճշմարիտ հերոսությունը կարող էր բացահայտվել միայն այդպիսի իրադրության մեջ։ Եվ իրոք, երբ գերմանական պարետատան վրա փողփողում էր կարմիր դրոշը՝ այդ սիրանքի արժեքը հանդիսատեսը ինքնալի գիտակցում էր, քանի որ ինքն «ապրելու» էր գերմանական օհիրապետության սպառնալիքը։

Արդիականությունը, պատրվա կյանքը ռեժիսոր Ամենյանին հուզում է ամենից առաջ իր ներքին շարժմամբ, նոր ու մտերիմ ժամանակակցի հոգեբանության հնչեչներով։ Նա ժամանակակից պիեսների հերոսներով թատերալեզուրեն չէ, որ ոգևորվում է, նա ձգտում է թափանցել նրանց հոգու գաղտնարաններն։ Ամենյանի ոգեշնչված արվեստին են պատրանական ժամանակակից մարդկանց մեծաթիվ կերպարներ իրենց բեմական կյանքով։ Պատրվա հերոսներին ռեժիսորը վերաբերում է իրրև հարազատ, վաղամանոթ մարդկանց, անես զրուցում է նրանց հետ շատ մտերիմ իրադրության մեջ, թեև մշտապես զգում է, որ այդ զրույցին ականջ են դնում հանդիսասրահի մարդիկ։ Արդիական պիեսների բեմադրության մեջ Ամենյանը զուսպ է, խուսափում է «ամենավառնական» բեմավիճակներից, բարձրաշունչ ինտոնացիաներից, որ նկատելի են երիտասարդ շրջանի ներկայացումներում։ Այդպիսին են «Մտալինգրադից հետո», «Ծտար ստվեր», «Փոքրադաշտ», «Մերը լուսաբացին», «Նույն հարկի տակ» և ուրիշ պիեսների բեմադրությունները։ Միշտ է և այն, որ երբ ռեժիսորը ձեռնամուխ է լինում գեղարվեստորեն ամբողջական գործերի՝ նա չի կարողանում խուսափել ոչ կնդե թատերալեզուրյունից, ոչ էլ ներքուստ չարդարացված բեմական հնարներից։ Այդ ռեժիսորական ավելորդաբանությունները որ նկատելի են և՛ վերոհիշյալ պիեսների և՛ «Հրաշքի գանձ», «Գարնան աննրներ» պիեսների բեմադրություններում, առաջանում են այնտեղ, ուր շատ աննշան է լինում արտահայտության կարոտ միտքը։

Բայց դա ունենում է և ոչ պակաս էական մեկ ուրիշ պատճառ՝ ռեժիսորի ասելիքի բազմակողմությունը, համենայն դեպս՝ դրա փորձ կշիռը։ Այդ դեպքում, մինչև իսկ դասական պիեսների բեմադրության մեջ, նա ստիպված է լինում վերաստեղծել լոկ այն, ինչ գրված է պիեսում։ «Արքա Լիր» և ուրիշ պիեսների բեմադրության մեջ, սեփական կոնցեպցիան չգտնելով, ռեժիսորը ներկայացումները չէր հարստացնում իր ինքնատիպ մտահղացմամբ։ Ահա ինչու այդ աշխատանքները, զուրկ լինելով ռեժիսորական խորունկ մտահղացումից, զրկվում էին նաև բեմական վառ արտահայտչությունից։ Դա վերահին վկայում է, որ Ամենյանը խոր մտքի ռեժիսոր է. երբ նրա բեմադրության մեջ բացակայում է խորունկ մտահղացումը, ապա բեմական ձևն էլ դառնում է անարտահայտիչ։

Ամբողջ քառորդ դար, սկսած «Պատվի համարից», Ամենյանի անվան հետ կապված են դասական պիեսների փայլուն բեմադրություններ։ 1944-ին հանրապետության երկու լավա-

գույն թատրոններում ծնունդ առած Ամենյանի երկու հիանալի բեմադրությունները՝ «Տասներկուերորդ գիշերը» Լենինականում և «Ժայռը» Երևանում։

Հին Անգլիան և նահապետական Հայաստանը այդ երկու կտավներում արտացոլվում են անկրկնելի գույներով։ Մի դեպքում ռեժիսորը հանդիսատեսին տանում էր շեքսպիրյան «Գլոբուս» թատրոնի պալմանական աշխարհը, ուր բեմական կերպարները կատակերգության են խաղում բեմականորեն նշաձևորվող հանդիսատեսի առաջ, իսկ մյուս դեպքում բեմադրողը հանդիսատեսին հրավիրում էր մի չնշանպիսի հայկական գյուղ, ուր ոչինչ չէր խաղացվում, այլ գործող աշխինք ապրում էին ճշմարիտ դրամա։

Երկու ներկայացման երկու միանգամայն տարբեր ռեժիսորական լուծումներ. սա քմահաճ ընտրություն չէր, այլ գեղարվեստական համոզման արդյունք, այդ գործերի ռեժիսորական ընկալման թելադրանքը։ Շեքսպիրյան ներկայացման մեջ ուրեմնպան գույները հրճվանք էին պատճառում դիտողին՝ արտահայտելով կատակերգության պաթոսը, մյուս բեմադրության մեջ ռեմբրանդտյան մուգ տոները գունավորում էին ամուրախ դրաման։ «Տասներկուերորդ գիշերվա» թատերական հրավառությունը, գունագեղությունը և «Ժայռի» կենսական, կենցաղային հավաստիությունը ռեժիսորական նույն խառնվածքի երկու ծայր դրսևորումներն են, նույն դիտակետի երկու կողմերը։ Մտահղացմամբ և ռեժիսորական լուծմամբ այս երկու հակադիր բեմադրություններն արտահայտում էին միասնական մի հայացք թատերական արվեստի վրա, որի մի բևեռում փայլատակում է ակներև վարպետությունը, իսկ մյուսում խորանում մարդկային ապրումները՝ միանգամայն թաքցնելով այն, ինչ խաղ է կոչվում։ «Տասներկուերորդ գիշերվա» արևի կուրացուցիչ լույսը և «Ժայռի» անթափանց մռայլը բեմական ոճավորում չէին։ Բայց այս երկու ներկայացման միչև տեղի ուներ նաև փոխներթափանցման ընթացք. առաջինի լուսավոր ճառագայթները երբեմն-երբեմն հպտնվում էին երկրորդում, իսկ երկրորդի տխուր մեղեդիները՝ ճչում առաչինում։ Ռեքվիեմի և օրատորիայի տոնայնության այդ փոխադարձ ներթափանցումները հետագայում ևս շարունակվեցին Ամենյանի ստեղծագործության մեջ՝ իր ավարտված դրսևորումը գտնելով «Պաղտասար աղբար» և «Նաժուս» ներկայացումներում։

«Տասներկուերորդ գիշերը» հիացմունք էր պատճառում հազարավոր հանդիսատեսներին այնպես, ինչպես բազմափորձ շեքսպիրագետներին, խոտապահաջ քննադատներին։

Նույնպիսի հաջողություն բաժին ընկավ «Ժայռին», որի մեջ քննադատությունը տեսավ Ամենյանի ռեժիսորական արվեստի բարձրակետը, հայ ռեժիսուրայի զարգացման մայրուղին։

Այս երկու բեմադրությունների մեջ Ամենյանը հատավ ռեժիսորական արվեստի կարևորագույնը՝ ներկայացման կերպարին։ Գտնել և արտահայտել ամբողջ ներկայացման կերպարը՝ նշանակում է հասնել ռեժիսորական արվեստի բարձունքին։

Ամենյանի համար էականը ամենից առաջ բեմական գործողության կերպարն է։ Նրա բեմադրության կերպարը ծնվում է հանգուցալին բեմավիճակների պատկերավոր լուծմամբ, ուստի և հասկանալի է այն նշանակությունը, որ Ամենյանը տալիս է բեմավիճակին։ Մեկնիկորի արտահայտությամբ՝ ներկայացման «հարմոնիային»։ Բեմավիճակը ներկայացման կառուցման Ամենյանի սկզբունքի ալֆան է և օմեգան։ Եթե ճիշտ է, որ նկարիչը մտածում է գույներով, երաժիշտը՝ ձչյուններով, ապա ճիշտ է և այն, որ Ամենյանը պատկանում է այն ռեժիսորների թվին, որ մտածում են բեմավիճակներով։

Բեմավիճակը Ամենյանի ստեղծագործության մեջ պատած կոմպոզիցիա չէ, այլ կենդանի ընթացք, թատերայնորեն արտահայտված որոշակի միտք։ Ամենյանի ստեղծած բեմավիճակը թատերացնորեն ձևավորված միտքն է։ Եթե չկա բեմավիճակի հիմքը՝ միտքը, ապա բեմավիճակը դառնում է մեռած կոմպոզիցիա։ Հենց դրանից է խուսափում Ամենյանը իր աշխատանքներում, ձգտելով բեմավիճակը դարձնել ներկայացման գործուն օղակը։ Պատկերավոր բեմավիճակների շղթայի միջոցով ռեժիսորը հասնում է ամբողջ ներկայացման կերպարի ցուցադրմանը, իսկ բեմավիճակի կերպարը նա ի հայտ է բերում գործող անձանց փոխհարաբերության զարգացման բնական ընթացքում։ Ներկայացման կառուցման հենց այս ուղին է Ամենյանի բեմադրություններին կենսական հավաստիություն տալիս։

Ամենյանի լավագույն ներկայացումների ռեժիսորական հղացման ընդհանուր փիլիսոփայական ուրվագիծը ճշմարվում է նախքան բեմադրական աշխատանքն սկսելը, թեև դրա կոնկրետ հատնաերթումը կատարվում է հանգուցալին բեմավիճակների ստեղծման ըն-թացքի մեջ, բեմական կերպարների և տեսարանների կառուցման միջոցին։ Այդպես են կառուցվել Ամենյանի 50-ական թվականների լավագույն գործերը՝ «Պաղտասար աղբարը» և «Նաժուսը»։ Սրանց մեջ նա, ինչպես հայ դասականների ուրիշ պիեսների բեմադրություննե-

րում, Աճեմյանը հաճախ է գալիս իրրև պղնձիա արվեստագետ, որ վերանալում է ավանդական հայացքները այս կամ այն երկի նկատմամբ։ Նա ավանդականի ոչ թե անվերապահ ժխողն է, այլ զարգացնողը, ուրիշ խոսքով՝ ոչ թե ժխտում հանում ժխտման, այլ հաստում զարգացման, նորի հաստատման։ Եվ այդ նորը երևան է գալիս իրրև վաղաժամոր ինի խորացումն ու բարձրացումը։

Երե մինչև Աճեմյանի բեմադրությունը «Պաղտասար աղբարը» կատարվում էր այն կոնցեպցիայով, ըստ որի գործողության գլխավոր զսպանակը գլխավոր հերոսի «մեղավորությունն» էր (որի պատճառով էլ կոմիկական սկզբունքը ճնշում էր մնացած ամեն ինչ), ապա Աճեմյանն, ըստ էության, չուտ տվեց «զսպանակը», հանձնելով գաղափարի այլ հնչողության։ Աճեմյանի մեղքը ուժիսոր-մեկնաբանի համար կարևոր կղզան չէր, երե հաստատվում է միջավայրի մեղավորության փաստը։ Հենց դրան էլ ձգտում էր Աճեմյանը՝ Պաղտասարի «մեղքը» մի կողմ դնելով։ Ամա ինչու նրա բեմադրությունը դժվար է պարզապես կոմիկական կոչել։ Այստեղ հնչում էին ոչ միայն «Ծաղաներկուներորդ գիշերվա» հումորական ծիծաղը կամ «Ժպտի» դրամատիկական շեշտերը, այստեղ օրգանապես համադրվեցին Աճեմյանի ուժիսորական տաղանդի երկու ծայր արտահայտությունները։ Տիծաղի պոռթկումները «Պաղտասարում» ոչ թե պարզապես հարևանությամբ են անում վշտալի պահերի հետ, այլ միահյուսվում են, հրնչում իրրև ամբողջություն և, արպիսով, թողնում ավելի ուժգին ազդեցություն, քան կթողնեին առանձին-առանձին հնչելիս։ Ներկայացման կատակերգական դրույթների համար հնարաւոր են դառնում հերոսի տրտմալի ապրումները, թեև միաժամանակ այդ ապրումներն էլ ստեղծված կատակերգական դրույթների ծնունդն են։ Չի կարելի ասել, թե ներկայացման հանգուցները կամ կատակերգական են, կամ ողբերգական։ Հենց այդ հանգուցներում այդ երկուսը հանդես են գալիս անքակտելի միասնությամբ՝ հարուցելով ավելի խորունկ ապրումներ, քան կատակերգականը կամ ողբերգականը։ Դիմենք ներկայացմանը։

.....Դատաստանական խորհրդի երկար ու բարակ նիստերից հետո, որ ցուցադրվում են Աճեմյանին հատուկ սրամտությամբ, դիտողականությամբ և գեղարվեստական հաճոզչությամբ, վերջապես պետք է կալացվի վճիռը։ Այս պրոտասովոր դատարանի արձակած վճիռը ասում է, որ այր ու կին մի մարմին են և նրանք բաժանելն անհնար է։ Սակայն Պաղտասարը, որ առանց այն էլ քիչ է մնում խելքը կորցնի, հավիզ թե հասկանա այդ։ Այդ ժամանակ դատավորներից մեկը, հավանաբար ակներև բացատրություն տալու համար, վերցնում է սեղանին դրված մոմերը, որ հանդիսավոր լուսավորում են այդ եզրափակիչ նիստը, և դրանք դնում է կողք-կողքի։ Իրար մոտ դրված բոցկլտացող մոմերը դատավորի պատկերացմամբ խորհրդանշում են ամուսինների միասնությունը։ Դատավորների անհնթեթ եզրակացությունից ոգևորված՝ Պաղտասար աղբարը չփոթված նայում է շուրջը, չիմանալով ինչ ասի, որ իրեն հասկանան։ Հետո, որպեսզի, որ ինարը գտել է, վերցնում է երրորդ մոմը, դնում է այդ երկուսի միջև և գոչում. «Հապա Կիպա՞րը...»։ Թվում է՝ ամեն ինչ պարզ է։ Բայց դատավորը վտահ ու հանդիսավոր վերցնում է երրորդ մոմը, փչում—հանգցնում, մի կողմ է դնում և նույն անտարբեր ձայնով ասում. «Անհիկա պաշտոնական կերպարանք չունի»։ Այնուհետև նա անվրդով շարունակում է կարդալ դատավճիռն ընտանեկան բարքերի մաքրության և ամուսինների միասնության մասին։ Իսկ Պաղտասարը այդ ամենին նայում է երկյուղով իրրև ինչ-որ անհայթահարելի, ճակատագրական աղետի։ Տիծաղն ու արցունքը այս տեսարանում խառնվում են իրար, հանդիսատեսի իրարամերժ ապրումները հյուսվում են միմյանց, իսկ գիտակցությունն ասում է, որ այս միջավայրում, անհնթեթ բարքերի այս թագավորության մեջ ոչ մի արդարություն չի անցնի։ Նույնը՝ և այն տեսարանում, ուր Պաղտասարին բռնությամբ քաշում են «հաշտության» առիթով բռնված ուրախության պարի շրջանակը կամ ֆինալային տեսարանում, ուր Պաղտասարը կնոջը բռնում է «հանգանքի վարժում», իսկ մյուսները խնդում են երջանիկ հաշտության առթիվ։

Պիեսի ավանդական մեկնության վերանալումն այնքան ակներև էր, որ եղան Պարոնյանից շեղվելու մասին խոսողներ։ Մինչդեռ դա հինավուրց պիեսի խորունկ մեկնաբանումն էր, որ ըստ արժանվույն գնահատվեց նաև 1956 թ. Մոսկովյան տասնօրյակի ժամանակ։

Դատական պիեսների երևույթների խոշորացումը, գործող անձանց հերաշխարհի խորացումը, մեղադրանքի շեշտը առանձին անհատից հասարակական միջավայր տանելը,—այս ամենը հենց արդիական վերաթերմունքն է ավանդական պատկերացումների հանդեպ։

Այսպես էր աշխատում Աճեմյանը մինչև «Պաղտասար աղբարը», այդպես էլ շարունակեց աշխատել նաև դրանից հետո, մասնավորապես «Նամուս» դրամայի բեմադրության վրա։ «Նամուսն» էլ, նախորդ պիեսի նման, չափազանց շատ է ներկայացվել և բեմական ավանդ-

ներ կուտակել, որոնցից Ամենչանը պոկվեց առնս պատանեկան ոտնաձնոցին վստահությամբ։ Միաժամանակ ռեժիսորը վերստին ապացուցեց, որ առանց պինսի փիլիսոփայության իմքնուրույն իմաստավորման չի կարող գեղարվեստական մեծարժեք ներկայացում ստացվել։ Պինսի դրամատիկական շեշտը ողբերգականով փոխարինելը «Նամուսի» ռեժիսուրայի համար ճնշական խնդիր չէր, այլ աշխարհայացքային ընտտաոումներից բխող երևույթ էր պատեղ էր, հետաձգելով պինսի գործող անձանց, աննատներին մեղադրելու դիրքավորումից, Ամենչանը հանգում է միջավայրի մեղադրանքին։ «Նամուսի» բեմական կերպարների մեղքը կանխորոշվում է միջավայրով, բարքերով, քարացած ավանդներով և ոչ թե նրանցից յուրաքանչյուրի անձնական հատկանիշներով։ Բայց եթե մարդիկ մեղավոր չեն, իսկ դեպքերն ընդունում են աղետալի ընթացք, խորտակում մարդկանց երջանկությունը, սեր, ապա ևնթադրվում է մի եզրակացություն, որին և ձգտում է ռեժիսոր-մենչաբանը։ Այդ եզրակացությունն ասում է. կյանքը տառապանք է այդ պայմաններում, եթե նույնիսկ իրենք՝ աննատները, սուբյեկտիվորեն անմեղ են. նրանց հոգիները, հոգեբանությունը աղավաղված է նամուսի, պատվի կեղծ ըմբռնումներով, որ դարերով ննտել է նրանց գիտակցության մեջ ճնշելով-մարդկային ելիքրանան զգացմունքները և պոռթկումները։

Ելնելով այս մտահղացումից, արվեստագետը վերաճպում է կերպարների ավանդական մեկնությունը, աննձական «անմեղության» և պատմական «մեղավորության» մոտիվը հերոսների ապրումներին ողբերգական գունավորում է տալիս և գրական դրամա բեմից ինչում է իրեն ողբերգություն։ Փոխվում է բոլոր կերպարների ապրումների առնպնության, ընդգծվում է Ճաժախո բնակիչների հոգու ողբերգական ճեղքվածքը։

«Նամուսի» բեմական նախաբանը դիտողին տանում է հերոսների անհաղթ ու պոետական փոխհարաբերությունների աշխարհը, որպեսզի ներկայացման հետագա ընթացքում ավելի ցայտուն ցուցադրվի ադաթի՝ պատվի կեղծ ըմբռնման կործանարար ուժը, որ խորտակում են մարդկային այդ հարաբերությունները։ Հենց դրա համար էր Ամենչանը մեջտեղ բերել Սուսաննի և Սեյրանի մանկության, երկրաչարժի տեսարանները, որ բացակայում են պինսում։ Ռեժիսորական այս էքսպոզիցիան ավելի էր շեշտում «Նամուսի» գործող անձանց «անմեղության» միտքը։ Բայց երբ, ըստ պինսի պրծեի, նույն այդ հերոսներին վիճակվում է մեղք գործել՝ հանդիսատեսը խորին հուզմունքով տեսնում է բարքերի ու սովորույթների ողջ դաժանությունը, որ աղավաղում է մարդկային հոգիները։ Մեղքվածքը մարդկանց արարքների և նրանց բարոյական նկարագրի միջև պահպանվում է մինչև բեմական պատումի ավարտականը։ Այդ ողբերգական երկվությունը բեմադրողը գեղարվեստորեն համոզիչ բացահայտում էր հանգուցային բեմավիճակներում։

Երբ Բաբխուդարը դրժում է երդումը և հրաժեշտ է տալիս Հայրապետին՝ նրա ձեռքը դժվար, շատ դժվար է աջքատվում մտերիմ ու բարի հարևանի ձեռքից, երբ նույն Բարխուդարը ձեռում է դատերը, ապա նա կատարում է իր պարտքը, իսկ ինքը, իբրև անհատ, ծանր է ապրում իր ապարքը։ Երբ Սուսաննն ու Սեյրանը կանգնած իրենց բաժանող պարսպի երկու կողմերում, շշնջում են միմո խոսքեր՝ նրանք չեն կարողանում հաշտվել բոլի անջատման հետ։ Երբ Ռուստամն ապաննւմ է Սուսաննին, ապա դա թելադրված է պատվի կեղծ ըմբռնմամբ և ոչ թե նրա ներքին զգացմունքով։ Ամենուրեք՝ ինչված և շատ ուրիշ տեսարաններում, ռեժիսորն ընդգծում է հերոսների ողբերգական երկվությունը։ Այսպես, փիլիսոփայական կոնցեպցիան կանխորոշում էր ներկայացման գեղարվեստական լուծումը, բեմական ամեն մի մանրամասնի հիմքում ընկած էր մի միտք, որ ընդհանուր մտահղացման մասնավոր օրգան էր։ Դրա մեջ է Ամենչանի ռեժիսորական արվեստի ուժը, որ կարողանում է իր ինքնատիպ պատկերացումներին տալ իր իսկ գեղարվեստական ձևը։

Էական է և այն, որ Ամենչանը իր բեմադրած պիեսներից շատերի հեղինակակիցն է։ Ամենչանի միտքը, անկախ այն բանից նա բեմականացման պաշտոնական հեղինակն է, թե ոչ, աշխատում է հստակ և ընդհանրական։ Նրա բեմադրած շատ պիեսներում կարելի է նկատել դրամատուրգիական բնույթի խմբագրումներ ու սրբագրումներ։ Մի դեպքում դա լիակատար բեմականացում է, մյուս դեպքում ժամանակակից պինսի ձևափոխման ոչ պակաս աշխատանքի գործ։ Ռեժիսոր Ամենչանի աշխատանքին շատ դեպքերում ուղեկցել է թատերագրի աշխատանքը։ Հենց այդ ընթացքում պարզաբանվում են բեմական ընդհանուր մտահղացման ուրվագծերը, ապագա ներկայացման գլխավոր միտքը։ Բեմադրության առաջատար իմաստը որոշվում է դրամատուրգիական նյութի վրա կատարված աշխատանքով։

Բեմադրող-ռեժիսորի աշխատանքին զուգահեռ աշխատում է նաև Ամենչան-նկարչի միտքը։ Իր ներկայացումների նկարչական ձևավորմանը նա մեծ նշանակություն է տալիս։ Սուր դի-

տաղանդավոր տեր ընկերիչ լինելով՝ Ամենչանը, թերևս ավելի ակտիվորեն, քան դրամատուրգիայում, իր բեմադրություններուն ընարչական ձևավորման ճեղինակներից է։ Աշխատանքի այս փուլում կանխորոշվում են ներկայացման մտահղացման ընարչական մարմնավորման ուրվագծերը։ Եվ այստեղ էլ Ամենչանի աշխատանքում տրամաբանական իմաստավորման ընթացքն ամուր շաղկապված է գեղարվեստական մարմնավորման ընթացքին, որին խոսքով՝ այստեղ էլ զուրկ ուննենք բովանդակության և ձևի, մտքի և նրա կերպավորման օրգանական միավորման ճեռ։

Վերջապես, ուշքն է կատարվում, երբ Ամենչանը աշխատում է դերասանների ճետ։ Կարելի է ասել, որ ռեժիսորը «խաղում» է բոլոր դերերը, դառնալով դերասանական կերպարի ճեղինակակիցը։ Այսպիսով ներկայացման բոլոր բաղկացուցիչները ստեղծվում են Ամենչանի ամբողջական ճեղինակային մասնակցությամբ։ Սա Ամենչանի ռեժիսորական աշխատանքի մեթոդն է, արվեստագետ, որի ճամար ամենից էականը ճեղինակի միտքն է՝ մարմնացած գեղարվեստական ձևի մեջ։

Սեռեղծագործական մերջնչանքը չի լքում վաթսունամյա արվեստագետին և դա ակներև է վերջին տարիների նրա լավագույն գործերում։ Այժմ նա ճայ խորհրդային թատրոնի առաջատար և լավագույն ռեժիսորն է, որից սպասում են ստեղծագործական նոր նվաճումներ։ Արվեստագետը դեռ պետք է ասի իր խոսքը, քանի որ դա ճաչատպատրաստված է տաղանդավոր ռեժիսորի քառասունամյա աշխատում և արգասավոր գործունեությամբ։

ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

Արվեստի ոճաբանությունը նույնպիսի հարաշարժ երևույթ է, ինչպես կյանքը, և սերունդներն արվեստի մեջ միմյանց հաջորդում են նույնպիսի անխուսափելի օրինաչափությամբ, ինչպես կյանքում: Երբ այդ շարժումն ինչ-ինչ պատճառներով կասեցվում և ուշանում է՝ ոճաբանության ընորոգման և սերընդափոխության հետ կապված խնդիրները ոչ թե անհետանում, այլ խտանում, հանգուցավորվում են զարգացման մի որևէ շրջափուլում՝ հարուցելով հավելյալ բարդություններ ու դժվարություններ:

Ետպատերազմյան երկրորդ տասնամյակն այդպիսի շրջափուլ էր հայ դերասանական արվեստի համար, և ոչ միայն այդ արվեստի:

Կուսակցության XX համագումարը նշանավորեց սովետական հասարակության զարգացման նոր ժամանակաշրջանը. անհատի պաշտամունքի անհողդ մերկացումը, մոտիկ անցյալի հասարակական և բարոյական չափանիշների վերանայումը վերին աստիճանի մեծանշանակ երևույթներ էին, որ անմիջական ներգործություն ունեցան նաև գեղարվեստի, գեղարվեստական մտածողության վրա: Դերասանական արվեստը չէր կարող դուրս մնալ այդ ոլորտից, չկանգնել ոճաբանական ընորոգման անհրաժեշտության առաջ: Թերևս ոչ մի ժամանակ հայ թատրոնն այնքան ծանր կորուստներ չունեցավ, որքան այս տասնամյակում. կյանքին և արվեստին հրաժեշտ տվեցին Գ. Գաբրիելյանը, Ռ. Վարդանյանը, Վ. Վաղարշյանը, Հր. Ներսիսյանը, Ց. Ամերիկյանը: Եվ եթե աչքի առաջ ունենանք նաև, որ Վ. Փափազյանը, Օ. Գուլազյանը, Լ. Զոհրաբյանը, Ժաամենը, Թ. Սարյանը չէին կարող երբեմնի ուժով ստեղծագործել, ապա ստեղծված պատկերն ավելի սկզբնական կդառնա:

Դերասանական արվեստն ապրում էր անցման դժվարին շրջան, գտնվում էր կամրջի վրա, և նա պետք է հնարավորություններ հայտնաբերեր սերընդափոխության և ոճաբանության այդ անցումը կատարելիս ստեղծագործական ճգնաժամ չապրելու համար:

Կարելի է ասել, որ այս տասնամյակի պատմությունը դերասանական արվեստում այդ անցումը կատարելու տակավին անավարտ պատմությունն է, եթե միայն մեր աչքի առաջ տեղի ունեցող իրողությունը կարելի է պատմություն համարել:

Այս տասնամյակի սկզբնավորմանը համընկավ Հայ արվեստի և գրականության մոսկովյան երկրորդ տասնօրյակը, որ կայացավ 1956-ի հունիսին: Նախորդ ամբողջ տարին, եթե ոչ ավելին, թատրոնը նվիրեց տասնօրյակի նախապատրաստությանը: Դերասանական արվեստը Մոսկվայում պետք է ներկայանար և ներկայացավ հնարավոր բարձր մակարդակով: Դա ավելի

ճիշտ է Սունդուկյանի անվան թատրոնի վերաբերյալ, որի տասնօրյակային խաղացանկի միակ թերի կողմը ժամանակակից պիեսի բացակայությունն էր, քան Լենինականի դրամատիկական թատրոնի, որի խաղացանկը և՛ փոքր էր, և՛ հարուստ չէր ինքնատիպ աննշանավորումների հնարավորություններով։

Եթե Սունդուկյանի անվան թատրոնը ցույց տվեց աննշանավորման արվեստի բարձրագույն արժեքներ, ապա դրանց կրողները, փոքր բացառությամբ, դեռևս 20-ական թվականներից ճանաչված վարպետներն էին՝ Վ. Փափազյան—Օթելլո, Վ. Վաղարշյան—Բուլըչով, Հր. Ներսիսյան—Պաղտասար, Օ. Գուլազյան—Սալոմե, Գ. Ջանիբեկյան—Գրիգոր աղա, Ավ. Ավետիսյան—Սարգիս։ Այն իրողությունը, որ այս նշանավոր կատարումները պատկանում էին ավելի քան քառորդ դար առաջ վարպետության հասած դերասաններին՝ չէր կարող թատրոնի կենսական զորության, երիտասարդության վկայությունը լինել, թեև հաջողությունն այնքան մեծ էր, որ երևույթն աննկատ էր դարձնում, մանավանդ, որ վարպետներով նշանավոր ներկայացումների կողքին փայլում էր երիտասարդական այնպիսի ներկայացում, ինչպիսին «Նամուսն» էր[1]։

Այս թեմադրությունը, որ արտասովոր հաջողությունը գտավ, պատմական նշանակություն ունեցավ երկու առումով. մեկ իբրև «Շիրվանզադեի թատրոնի» մի նոր և նորարարական արտահայտություն, դասական երկի արդիական մեկնաբանություն, մեկ էլ իբրև թատերական երիտասարդության հնարավորությունների ամենաբարձր դրսևորում։ Կարելի է ասել, որ ներկայացման բոլոր մասնակիցներն այստեղ լիովին հանդես բերեցին իրենց քննության տվյալները։ Դա ամենից առաջ վերաբերում է ներկայացման թերևս լավագույն դերակատարին՝ Մ. Սիմոնյանին (Սուսան)։

1949-ից, Թատերական ինստիտուտն ավարտելուց մեկ տարի հետո, **Մնետաքսյա Սիմոնյանը** խաղում էր Սունդուկյանի անվան թատրոնում՝ միանգամից գտնելով համակրանք և հաջողություն։ Դերասանուհին չհապաղեց հաստատել իր ստեղծագործական իրավունքները՝ ցույց տալով, որ այդ հաջողությունը պայմանավորված է ոչ միայն բեմական հմայքով, այլև ձիրքով։ Ասենք, բեմական հմայքն էլ այլ բան չէ, քան դերասանական ձիրքի մի արտահայտությունը՝ դա ոչ թե առհասարակ գեղեցկություն է, այլ բեմական գեղեցկություն, դիտվող, կերպարին գրավիչ նկարագիր տվող գեղեցկություն։ Մաքուր, ախորժալուր, թեև ավելի քնարական, քան դրամատիկական ինտոնացիայի բեմական խոսք, ոչ զորեղ, բայց հաճելի ձայն, կերպարի ապրումներով համակվելու ձիրք,—այս տվյալները առավել կամ պակաս չափով երևան եկան ոչ միայն մեծաթիվ, այլև ճշանակալի այն դերերում, որ նրան վիճակվեց խաղալ։ Այդ հարուստ դերացանկը հնարավորություն է տալիս դատելու Սիմոնյանի տվյալների, նախասիրության, նաև կամքի կերպարի այն ըմբռնման մասին, որ նա կարողացավ բարձրացնել ու հիշեցնել։ Նրա կերպարներն աս-

[1] Ներկայացման առաջին դերակատարներն էին՝ Հ. Գալոյան (Բարխուդար), Գ. Չոփչյան և Վ. Աթաջյան (Սկրան և Ամբատ՝ փոխադարձաբար), Մ. Մկրտչյան (Հայրապետ), Խ. Աբրահամյան (Ռուստամ), Ս. Սարգսյան (Զավադ), Ն. Գևորգյան (Մարտիրոս), Ի. Ղարիբյան (Զահանգիր), Գ. Արզումանյան (Եգոր), Հ. Զարյան և Լ. Ծեր-Ամոնյան (Համբարձում), Ա. Խոստիկյան (Մերգիլ բեկ), Լ. Թումինյան (Խաչեղբայր), Լ. Սալախյան (Գյուլնազ), Մ. Սիմոնյան և Մ. Մուրադյան (Սուսան), Ե. Մանվելյան (Մարիամ), Հ. Հովհաննիսյան (Սամամ), Ս. Ավետիսյան (Սուսաժրար), Լ. Հովհաննիսյան (Ծպտյանիկ)։

խոիր ունեցել եմ հմայք ու գրավչություն, բայց բնավ ոչ անխտիր՝ հոգեբանական խորություն, ստույգ բնութագրություն:

Մետաքսյա Սիմոնյանը ևս չխուսափեց ակներև հմայքի տեր դերասաններին վիճակվող թուլությունից, որ ընդհանուր խաղն է, մոտավոր բնութագրությունը: Վստահ իրենց ձկարագրի առավելությանը՝ նրանք միշտ չէ, որ ընտրում են արվեստի թեև դժվար, բայց կերպարի էության խորքը տանող, անհատականություն հայտնաբերող ճանապարհը: Եվ երբ Մ. Սիմոնյանը այս կամ այն դերը խաղացել է առանց կերպարի շոշափելի զգացողության՝ նրա հերոսուհիները ստացել են ընդհանուր բնութագրություն, ինչպես Հուդիթը, Դեզդեմոնան, Ջուլիետը: Ընդհանրապես գրավիչ ու գեղեցիկ՝ սրանք անհատականություններ չէին, որովհետև դերասանուհին նրանց մեջ չէր որոնել ու գտել իր կերպարը, իր Հուդիթին կամ Ջուլիետին: Մոտավոր բնութագրության հակումը՝ հալ դերասանական արվեստի վաղաժամոթ հակատակորդը, կանգնել է նաև Սիմոնյանի ճանապարհին, խանգարելով նրա հնարավորությունների դրսևորմանը:

Երբ դերասանուհին կարողացել է հաղթահարել այդ թուլությունը և դերը ներդաշնակել իր քնարական խառնվածքին, իր ասելիքին՝ կնոջ մասին, ստեղծել է կերպարներ, որոնց նշանակությունը դուրս է գալիս իր ստեղծագործական կենսագրության սահմաններից: Եվ նրան հաջողվել են ոչ միայն խարակտերալին բնույթի դերերը, ինչպես Ծուրան («Եգոր Բուլըչով»), որ դերասանուհին խաղում էր վարակիչ հրճվանքով, կերպարի էությունը բացահայտելով, այլև այն դերերը, որոնք, չունենալով խարակտերալին շեշտված ձկարագիր, հարազատ են Սիմոնյանի ճախասիրությանը, կնոջ մասին ունեցած իր իդեալական պատկերացմանը:

Ամենից ներշնչանքով Մետաքսյա Սիմոնյանը պատմում է այն կնոջ հոգին, որի կանացի հպարտությունն ու զորությունն արտահայտվում են ոչ թե անվարան ըմբոստությամբ, ինչպես կարող էին լինել Արուս Ոսկանյանի հերոսուհիները, այլ զուսպ, բայց այնպիսի խոնարհությամբ, որ չի բացառում կամք ու ինքնուրույնություն: Ավելին, նրա հերոսուհին գիտե, որ ոչինչ իր կամքն ու ինքնուրույնությունը չի կարող հաստատել այնպես անհերքելի, ինչպես այդ հեզությունը, և դա թուլության արտահայտություն չէ: Եվ ոչինչ, թերևս, այնպես չի ներդաշնակում այդ հերոսուհուն, ինչպես ներքին արժանապատվությամբ լեցուն խոսքը, որ և՛ քնքուշ է, և՛ հաստատակամ, կանացի հպարտությունից խոսող հայացքը, որ խոնարհ է, բայց և հանդիմանող: Դա Նինան է («Դիմակահանդես»), Անանին է («Էշի մեկ գոհ»), Ծուշանիկն է («Քառասուն»), Սուսանն է՝ դերասանուհու նախասիրության ոլորտի հերոսուհիները: Կսխալվեն մարդիկ՝ այդ հեզությունը կամքի բացակայության նշան համարելով, ինչպես, յուրաքանչյուրը յուրովի, սիալվում են Միքայելը կամ Սեյրանը: Ճիշտ է, զգացմունքի և պարտականության պայքարը, որ ապրում է Մետաքսյա Սիմոնյանի հերոսուհին, ունի ավելի քնարական, քան դրամատիկական բովանդակություն, բայց դա ապրված, ուրեմն և համակող պայքար է, որ անտարբեր չի թողնում հանդիսատեսին: Դրա ամենամեծարժեք, գեղեցիկ արտահայտությունն էր Սուսանը՝ քնարական ազնիվ ներշնչանքի մի անձնավորում, դերասանուհու տվյալների խտացումը, ամենահուզիչ խոսքը, որ նա ասել է կնոջ մասին:

Չէր կարող հուզական չլինել այս Սուսանի տատապանքը, որովհետև դա

կուսակաև ազնիվ հոգու, գեղեցիկ աղջկա, երջանկության արժանի արարածի տառապանք էր։ Դժվար է ասել, դերձակ Բարխուդարի դուստրն ինչ կրթություն կարող էր ստանալ գավառական քաղաքում, բայց նա բնությունից ուշի կիրք ունկարագիր, հասկացող հոգի։ Հենց այդ էլ դերասանուհին դարձրել էր կերպարի մենակատաևության հիմքը։ Նրա Սուսանը հայ աղջկա ավանդական ողջախոհությամբ հիանալի հասկանում է և՛ Սեդրաքին, և՛ հորը, և՛ ամուսնուն։ Հասկանում է այնքան լավ, որ ոչ որի մեղավոր չի համարում և պատրաստ է իրեն զոհաբերել ամեն մեկին, դրա մեջ տեսնելով ոչ թե անձնվիրություն, այլ սեփական պարտքի սովորական ու պարտադիր ըմբռնում։ Եվ նա Ռուստամի հետ վարվում է պարտավորված գորովանքով, շտապում է կարել նրա արխալուղի պատռվածքը, որովհետև դա իր պարտքն է, ինչպես իր պարտքն էր կարեկից լինել Սեդրաքի հանդեպ և հնազանդ՝ հայրական կամքին։ Այստեղից էլ՝ նրա թեև տրտում, բայց և գթառատ հայացքը մարդու և աշխարհի հանդեպ, այստեղից էլ այն հեզությունը, որ այդ փխրուն աղջկա զորությունն է։

Իհարկե, Սիմոնյանի դերասանական խառնվածքն ունեցել է նաև ուրիշ հետաքրքիր դրսևորումներ, ինչպես Նաանարը («Վարդեր և արյուն»), Լուսիկ Լիսինյանը («Հմայող աստղեր»), հանդես է բերել հերոսական ու իռարակտերային դերեր խաղալու տվյալներ, բայց ամենից հաջողակ նա եղավ իր նախասիրության ոլորտում։ Դրա ամենաբարձր արտահայտությունը մնում է Սուսանը, որ գտավ Շուշնպիսի անկերապատ գնահատություն, ինչպես «Նամուս» ներկայացումը,—դերասանական երիտասարդության լավագույն աշխատանքը,—ամբողջությամբ առած։

«Նամուսի» մեջ Սուսանի դերը կատարում էր նաև **Մարգո Մուրադյանը**, որ բազմիցս Սիմոնյանի հետ հանդես է եկել նույն դերում։ Տարբերվելով իր արվեստակցուհուց ոչ միայն ձիրքով, այլև խառնվածքով, Մուրադյանը երբեմն միայն եղել է ճախընտրելի՝ այն դերերում, որ պահանջել են ոչ այնքան կանացի հմայք, որքան ողջախոհություն, ոչ այնքան խաղի ճկունություն, որքան անմիջականություն։ Այդպիսի դեր էր Մարթան («Ծառերը կանգնած են մահանում»), որի անձնավորմամբ Մուրադյանը հասավ առավել հաջողության հենց այդ հատկությունների շնորհիվ։ Նույնպես քնարական շնչի դերասանուհի՝ Մուրադյանը Անյայի («Բալենու այգին»), Սուսանի, Շուշանիկի և մյուս դերերը խաղում էր նույն մենակատաևությամբ, բայց մշտապես՝ ողջախոհության, պարկեշտության միակողմանի ընդգծումով։ Դրա մարմնացումն էին Գեղանուշը («Վերջին մնխակներ») և Մերին («Բրոուդիի ամրոցը»), որոնց դերասանուհին ներկայացրեց իրեն հատուկ անկեղծությամբ։

«Նամուս» ներկայացման դերակատարներից արվեստի մեջ ամենից հեռու գնաց **Մհեր Մկրտչյանը**։

Բրուտագործ Հայրապետի դերակատար Մկրտչյանի ձիրքը հաջորդ տասնամյակում ի վիճակի եղավ առանց բռնադատման իրեն ենթարկել այնպիսի տարբեր և շեշտված բնավորություններ, ինչպես Գվիդոնը («Սրտի արատ»), Պաղտասար աղբարը, Մերկուցիոն («Ռոմեո և Ջուլիետա»)։ Սրանք ծայրահեղորեն են ստեղծագործական մի ընդգրկման, որին վոդևիլային և կենցաղային կերպարաևագծումները մատչելի են նույնքան, որքան տրագիկոմիկականը, նույնիսկ՝ հերոսականը։

Հայրապետի հոգեբանական աննշմարելի ուղղորդմամբ երիտասարդ Մկրտչյանը ճանաչվեց իբրև ինքնուրույն ուղեցոյց դերասան: Բայց այդ կատարումն առաջին վկայությունը չէր: Առաջին վկայությունները նա տվել էր Լենինականի թատրոնում, ուր նա, ինչպես և իր արվեստակցուհի Վ. Վարդերեսյանը, առաջին քայլերն է արել գեղարվեստական ինքնագործունեությունից գալով:

Նա, ով տակավին երիտասարդ Մկրտչյանին տեսել էր Սաղաթելի («Պատվի համար», 1950) դերում, հազիվ թե կռահեր, թե գործ ունի անփորձ, մասնագիտական կրթություն չունեցող դերասանի հետ՝ ստույգ գտնված դերապատկեր, խոսքի բնական ինտոնացիա, կերպարի էության ճիշտ ըմբռնում: Երիտասարդ դերասանի համար անսովոր վստահությամբ նա այնուհետև խաղաց ուրիշ դերեր (Բուքնով՝ «Հատակում», Կոմ՝ «Ջրնամիներ», Տրուֆալդինո՝ «Երկու տիրոջ ծառա», Խլեստակով), որոնք նրա տվյալների հաստատումը եղան: Փորձառու ռեժիսոր Ալ. Աբարյանի ձեռքի տակ նրա ձիրքը զարգացավ ցնծաստավոր հունով: Նրա կատարումներն առեղ ապացուցում էին, որ ճշմարիտ դերասանը ծնվում է, ոչ թե պատրաստվում և որ աննշմարելի ունակությունը, նույնիսկ վարպետությունը պետք է լինի ի բնե: Համեմատելի դեպս, չի կարելի ասել, որ, հենց վարպետության առումով, մեծ տարբերություն կար Մկրտչյանի այս և ուրիշ աննշմարելի կատարումների միջև, որոնցով նա հաջողեց ելակ Գեղարվեստական-թատերական ինստիտուտն ավարտելուց հետո: Ըստ երևույթին, միայն ուսուցումը Լենինականի թատրոնի ստուդիայում և դերակատարումները մինչև 1952-ը, արդեն ձևավորել էին նրա խառնվածքը:

Գալով Սունդուկյանի անվան թատրոն՝ Մ. Մկրտչյանը չկորավ թատերական մեծ միջավայրում, այլ դարձավ նրա խոստումնալից ուժերից մեկը, որի մասին «Տնտես» ամսագրի երիտասարդությանը նվիրված համարում Վ. Աճեմյանն այսպես արտահայտվեց. «Մկրտչյանն իրոք ծնված է բեմի համար», «Նա ունի խոշոր դերասանի բոլոր տվյալները», «Նրա ստեղծած կերպարները շոշափելիորեն կենսական են. նրա կատարումը ներթափանցվում է հումորի սքանչելի զգացումով, երիտասարդ դերասանին հատուկ է և դրամատիկական զգացումը: Նա կարող է հասնել մինչև ողբերգական զգացումները»[1]:

Դերասանը հաջողես ելավ այնպիսի կատարումներով, որ աչքի էին ընկնում ոչ միայն տվյալ ներկայացման մեջ, այլև թատերաշրջանում: Ավելի ու ավելի ակնհայտ էր դառնում դերասանի և՛ ձիրքը, և՛ ճախանձությունը, այն, ինչ նա կամենում և կարենում էր ասել մարդու մասին: Ըստ երևույթին, դերասան Մ. Մկրտչյանին զբաղեցնում է այն խնդիրը, թե մարդիկ ինչպես են ձգտում և կարողանում հաստատել իրենց վարքագիծը, իրենց անհատականությունը իրականության մեջ, ուրիշ բան, թե ի՛նչ վարքագծի և էության մարդիկ են նրանք կամ թե ի՛նչ գործություն ունեն այդ անելու համար: Նրա բրուտագործ Հայրապետը իր վարքագիծը, իր ճշմարտությունը հաստատելու համար իրեն վատնում է ոչ պակաս նվիրումով, քան Մերկուցիոն, քան Պաղտասարը և նույնիսկ՝ Գվիդոնը, միայն թե նրանց գործությունը, իրավունքները, ինչպես և միջոցներն են տարբեր: Հայրապետն այդ անում է պաղատագին խնդրանքով՝ դա է նրա միջոցը, Մերկուցիոն՝ մերկացրած սուսերով, Պաղտասարը՝ իր մի-

[1] «Театр», 1958, № 10, էջ 5—6:

ջավալրին խելահեղորեն հակադրվելով, Գվիդոնը հիմարի դերն իր վրա առնելով, հարմարվելով:

Նրա կոնն էլ («Ժշնամիներ») այլ բան չէր հետամտում իր ստրկահաճությամբ, շողոքոր պահվածքով ու կոտրված քայլվածքով, տերերին դառնող ծառայամիտ հայացքով, նրա Սաղաթելն էլ՝ բութ խորամանկությամբ, նրա խուլն էլ («Երկու գույն»)՝ անպատկառ պահվածքով, իր միջավայրում գնահատվող բութ գոռոզամտությամբ:

Ամեն ոք կամենում է հաստատել իր էությունը, դա է ընկած ամեն մարդու վարքագծի հիմքում,—բացատրում է դերասանն իր խաղով,—ես ցույց կտամ ով ինչպես է անում այդ՝ և դուք կիմանաք ինչ մարդու հետ գործ ունեք. սա էլ կլինի նրա բարոյական գնահատությունը:

Եվ դերասանը դա ցույց է տալիս հոգեբանական աննշանությունն ալնպիսի վարպետությամբ, որ հարցը՝ ո՞վ է, ի՞նչ մարդ է տվյալ կերպարը, ստանում էր եթե ոչ մշտապես սպառիչ, ապա հոգեբանորեն համոզիչ, գեղարվեստորեն ցայտուն, տրամաբանորեն հիմնավոր պատասխան:

Այդ պատասխաններից մեկն էլ Գվիդոնն էր («Սրտի արատ»), մի կերպար, որ երգիծական գույների առատությամբ, վարակիչ հումորով կարող է համեմատվել Թ. Սարյանի Բալաբեկի հետ: Այստեղ ավելի, քան որևէ այլ դերում, Մ. Մկրտչյանը հանդես բերեց Բալաբեկի դերակատարին հատուկ թեթևությունը, կերպարը սեփական տպավորություններով հարստացնելու ձիրքը: Սա՝ կատարման վերաբերյալ: Իսկ իրրև կերպար Գվիդոնը Բալաբեկի հետ ուներ այն ընդհանրությունը, որ սա էլ «գլուխ պահելու» համար դիմում էր հազար ու մի միջոցի՝ ամենից հաջողակ լինելով մանր խորամանկության, հիմար ձևանալով մյուսներին հիմարացնելու աննեռատես ձգտումով:

Սա էլ ոչ միայն հնարագետ է, այլև սրամիտ, դրանով էլ՝ գրավիչ, և նրա, ինչպես Բալաբեկի, ամեն մի մուտքը հանդիսատեսը դիմավորում էր ուրախ աղմուկով: Բայց դա «գեղագիտական» համակրանք էր և ոչ բարոյական, ոչ ոք իրեն չոչված չէր զգա, եթե իրեն այդ կերպարի անունով կոչեին:

Դերակատարումը մեծացրեց դերասանի հմտությունը, բայց, ինչպես նկատել է քննադատությունը, «Դերասանի անունը կարծես անդառնալիորեն կապվում էր այդ կերպարի, լավագույն դեպքում՝ այդ կարգի դերերի հետ»[1]: Առաջին փորձը, որով նա կամեցավ ճեղքել այդ շրջանակը, Եզովպոսի անձնավորումն էր: Նա այստեղ չհասավ աչքի ընկնող հաջողության. դերասանը չկարողացավ արտահայտել կերպարի ողբերգական շունչը և իմաստելեկտուալ հարըստությունը: Մ. Մկրտչյանը թերևս պատրաստ չէր դրան և նրան մնում էր սպասել մեկ ուրիշ հարմար առիթի, որ ներկայացավ մի քանի տարի անց՝ Մերկուցիոյի և Պաղտասարի դերերով, իսկ մինչ այդ խաղաց փոքր ծավալի դերեր (Կարճիկյան՝ «Դեպի ապագան», Խոսրով՝ «Նույն հարկի տակ» և այլն), ի հայտ բերելով գրոտեսկային ցայտուն դերապատկեր ստեղծելու հմտություն:

Մ. Մկրտչյանի Մերկուցիոն ճշմարիտ շեքսպիրյան անձնավորում էր՝ զգացմունքների լիարուռն արտահայտությամբ: Այս դերում էլ, իր ճախանձությամբ, դերասանը ցույց է տալիս, թե ինչպես է կերպարը հաստատում իր էությունը, իր վարքագիծը: Եվ այնպես ինչպես նրա Մերկուցիոն անում է այդ՝

[1] «Սովետական արվեստ», 1965, № 6, էջ 38:

կերպարին տալիս է հերոսական շունչ, նրա պաթոսը դարձնելով ապրված, հումորը՝ կենդանի ու վարակիչ:

Մ. Մկրտչյանի Պաղտասարն էլ ապրում է իր էությունը, իր ճշմարտությունը հաստատելու կրքով: Բայց այն աղաղակող, թեև իր համար անկեղծ, հակասությունը, որ կա նրա ձգտման և հնարավորության, ձգտման և միջավայրի միջև, կերպարը դարձնում է ավելի քան ծիծաղելի: Տրագիկոմիկական դերի մեջ նա շեշտեց կոմիկականը՝ հեռանալով Հր. Ներսիսյանի անձնավորման շեշտադրումից և մոտենալով Հ. Խաչանյանին: Իրեն հատուկ վավերական, ստուգապատում, բնական խաղով, իր հուզմունքներով հաճոիատեսին համակելու ձիրքով Մհեր Մկրտչյանը հիանալի ցույց է տալիս Պաղտասարի ինքնաճանաչման, ինչպես և իր դրության ճանաչման ընթացքը, բայց դրա մեջ նա ավելի քիչ ափիթներ է տեսնում խորունկ ապրումներ ունենալու համար, քան տեսնում էր Հր. Ներսիսյանը: Այն, ինչ Հր. Ներսիսյանի Պաղտասարի կյանքում մի անգամ պատահած, չլսված ու չտեսնված իրողություն էր՝ այս Պաղտասարի համար չուներ այդքան ծանրակշիռ նշանակություն: Եվ դա չէր կարող մասամբ չթեթևացնել կերպարը, թեև դրամատիկական արտառուչ շեշտերը, ինչպես վարակիչ հումորը, կատարման պլաստիկան մնացին այս անձնավորման անմերժելի հատկություններ:

Մհեր Մկրտչյանի այս ինքնատիպ կատարումները նորովի բացահայտեցին դերասանի հնարավորությունները՝ առաջադրելով նրան արվեստի ավելի մեծ, իր զարգացող տվյալներին ավելի ներդաշնակ խնդիրներ:

«Նամուս» ներկայացման մասնակիցները (մյուսների մասին խոսք կլինի հետագա շարադրանքի մեջ), իրենց մի քանի ուրիշ տարեկիցների հետ, կազմեցին Սունդուկյանի անվան թատրոնի այն նոր սերունդը, որի մասին դերասան Գ. Ջանիբեկյանն իր հոդվածներից մեկում այսպես է արտահայտվել. երիտասարդության մուտքը «մի ուրախալի երևույթ էր մեր թատրոնի համար, որ խիստ կարիք ուներ համալրումների: Արտիստական մեր միջին և ավագ սերնդին փոխարինողների երկու տասնյակից ավելի դերասան-դերասանուհիներ արագորեն տեղ գվահեցին ու իրենց ուսերին առան թատրոնի ռեպերտուարից մի ծանրություն: Տարեցտարի զգալի էր նրանց աճը, աստիճանաբար նրանք գրավում էին հանդիսականի ուշադրությունն ու համակրանքը»[1]:

Այն խոստովանությունը, որ Սունդուկյանի անվան թատրոնը «խիստ կարիք ուներ համալրումների», վերաբերում էր ոչ միայն այդ թատրոնին: Բայց եթե այդ թատրոնը ունեցավ համալրում, որ, ճիշտ է, չհագեցրեց կարիքը, չունեցավ գեղարվեստական այն ցանկալի կշիռը, որ պահպաներ թատրոնի արտիստական մեծ, միութենական նշանակության հռչակը, բայց ակներևորեն մեղմացրեց նրա սերնդափոխության դժվարին ընթացքը, ապա մյուս թատրոնները, զգալով ավելի մեծ կարիք, այդպիսի զորեղ համալրում չունեցան: Այս ժամանակահատվածի դերասանական արվեստը տարբեր թատերահարկերում նույն պատկերը չունեն, թեև գրեթե ամենուրեք ընդհանուր է սերնդափոխության դժվարին ընթացքը, որ առաջ բերեց անխուսափելի բարդություններ:

Լենինականի դրամատիկական թատրոնը «համալրման կարիք» զգում էր

[1] «Սովետական արվեստ», 1958, № 8:



Մարկուցիո՝ Մ. ՄԿՐՏՉՅԱՆ
Վ. Շեքսպիր «Ռոմեո և Ջուլիետա»



Ջոզի՝ Վ. ՎԱՐԴԵՐԵՍՅԱՆ
Վ. Սարոյան «Իմ սիրտը լռանքում է»

ոչ պակաս, քան Սունդուկյանի անվան թատրոնը, բայց ավելի բարենպաստ վիճակում չգտնվեց։ Այստեղ հանդես եկած և ճանաչման հասած ամենաշնորհալի ուժերը՝ Մհեր Մկրտչյանը և Վարդուհի Վարդերեսյանը, անցան Սունդուկյանի անվան թատրոն։ Դա ավելի բարդացրեց թատերահմբի դրությունը։ Երևույթն իր արտացոլումը գտավ մամուլում։ «Նորից թատրոնի երիտասարդության մասին» հոդվածում Գ. Ջանիբեկյանը պատմում է, թե ինչպիսի անուրախ մտորումներով է մեկնել թատրոնի երիտասարդության «Բարի հաջողություն» ներկայացումը դիտելու, բայց դիտելուց հետո փարատվել են իր կասկածները թատրոնի վաղվա օրվա հանդեպ։ Հոդվածագիրը նշում է Ս. Հարությունյանի, Մ. Մարտիրոսյանի, Լ. Առուշանյանի, Ա. Գյուդակյանի, Հ. Սարգսյանի, Խ. Ասատրյանի, Ա. Աբելյանի հաջող խաղը, գալով այն եզրակացության, որ թատրոնում «իրոք ուժեր կան, որ կարող են գրավել Վարդերեսյանի և մյուսների դատարկ տեղը Լենինականի թատրոնում», երիտասարդներ, որ նկել են «թարմացնելու թեմի ոգին, թատրոնի աշխատանքը, բազմապատկելու նրա կարողությունները»[1]։

Հոդվածը հանդիպեց առարկության։ Բնավ չժխտելով այդ երիտասարդների շնորհքը, ինչպես և կարևորությունը, թատերագետ Ի. Մադոյանը նույն ամսագրում հայտնեց այն կարծիքը, որ գնահատության առարկան «բավականի համեստ ներկայացում էր» և հազիվ թե կարող է հիմք տալ այդքան լավատեսական եզրակացության համար։ «Լենինականի թատրոնը,—գրում է նա,—այժմ ստեղծագործական ակնառու հաջողությունների չի հասնում նաև այն պատճառով, որ հարուստ չէ երիտասարդ ուժերով, ու ինքն էլ երիտասարդ իր տարիքում արդեն «ծերության» նշաններ է ցույց տալիս», «Մեր թատրոնում երիտասարդ դերասաններ են պետք այնպես, ինչպես մարդուն՝ օդ ու ջուրը։ Լենինականի թատրոնը այսօր թոշնում է երիտասարդ ուժերի պակասից»[2]։

Այս վեճից անցել են տարիներ, և իրողությունը դարձել է ավելի քան ակներև։ Խնդիրն այն չէ, որ Գ. Ջանիբեկյանն իրավացի էր՝ խրախուսանքի, թեկուզ և չափազանցված, խոսք ասելով երիտասարդ դերասանների մասին, մանավանդ, որ նրանք կային տեղ գրավեցին թատերախմբում, այլ այն, որ նրանք՝ երիտասարդ դերասանները, չունեին և, ինչպես ցույց տվին հետագա տարիները, ձեռք չբերին ստեղծագործական այնպիսի կշիռ, որ համարժեք լիներ թատերախմբի ավագ սերնդի համարմանը։ Ի վերջո, 1955-ի «Փորձադաշտից» մինչև 1965-ի «Ծիլումնենա Մարտուրանոն»[3] խաղացանկի աչքի ընկնող աննշանավորումները, ակներև գերակշռությամբ, բաժին ընկած դերասանական ավագ սերնդին։

1956-ի տաղավորյակին Լենինականի թատրոնը ցույց տվեց «Փորձադաշտ» և «Ծղակում» ներկայացումները։ Հազիվ թե կարելի է ասել, որ դրանցով թատերախումբը կարողացավ հանդես բերել իր հնարավորությունները, բայց դրանց մեջ էլ հետաքրքիր անձնավորումներով հանդես եկած ավագ սերնդին պատկանող դերասանները, ինչպես «Ծղակում» բեմադրության մեջ՝ Ա. Արզումանյանը (Մելիք աղա), Ա. Բադալյանը (Միսակ), Ժ. Էլոյանը (Ասլան տմի), Կ. Արծրունյանը (Արտակ), «Փորձադաշտում»՝ Արծ. Հարությունյանը (Գառնակերյան), Հ. Ղազազյանը (Բալաքեկ), Լ. Աբրահամյանը (Կարապետյան) և ուրիշներ։

[1] «Սովետական արվեստ», 1959, № 2։
[2] «Սովետական արվեստ», 1959, № 5։

Արզո Արզումանյանը, որ Բաքվի թատրոնը փակվելուց հետո մի որոշ ժամանակ աշխատել էր Ստեփանակերտի թատրոնում, 1956-ին Լենինականի թատրոն եկավ դերասանական ավարտվսած ընկարագրով, ստեղծագործական հարուստ փորձով։ Թատերական նոր միջավայրում նա չուշացրեց հաճոդես բերել իր հղկված վարպետությունը՝ գտնելով անվերապահ ճանաչում։ Հավստարիմ ռեալիստական արվեստի այն ավանդներին, որ ժառանգել էր Հովհ. Աբելյանից, դերասանն այստեղ ևս հաճոդես եկավ ճշմարտապատում աննմանվորումներով (Մելիք աղա՝ «Օղակում», Հեթում՝ «Սոս և Վարդիթեր», Ոսկան և Բարխուդար՝ Շիրվանզադեի դրամաներում)։ Քննադատությունն այսպես արտահայտվեց Արզումանյանի դերակատարումներից մեկի մասին. «Որքա՞ն հարուստ է նրա խաղը էմոցիոնալ պատկերներով, արտահայտիչ և շատ բնական շտրիխներով։ Հեթում-Արզումանյանը կյանքի հարուստ փորձ կուտակած, խելոք և աշխատասեր հայ ռամիկի ամբողջական բնավորությունն է»[1]։

Թերևս ամենից լավ Ա. Արզումանյանը հանկացավ և արտահայտեց ազգային-ժողովրդական բնավորության էությունը, որ նա զննել է տարբեր կողմերից։ Նրա Աղաց ամիճ («Օղակում»՝ Բաքվի Հայ դրամա), նույնիսկ այնպիսի փոքրածավալ աննմանվորումներ, ինչպես ջրաղացպանը («Ծորիկ»՝ Բաքվի Հայ դրամա), Թաթոսը («Սպանված աղավնին»՝ Լենինականի դրամատիկական թատրոն), այդ զննումների արդյունքն են։

Ազգային բնավորություն էր Արզումանյանի նաև Մելիք աղան։ Սա նա գեղջուկ է, բայց ուշեր, իշխելու սովոր գեղջուկ, որ գերիշխանության է հասել իր ընտանիքի հանդեպ և ոչնչի առաջ չի կանգնի իր դիրքը պահելու համար։ Հեղափոխության երովյալ թշնամու կերպարը դերասանը,—Աղաց ամու երբեմնի դերակատարը,—ներկայացրեց նրա հոգեբանության խոր ըմբռնմամբ. նա չէր շտապում հակակրելի տիպ ցուցադրել՝ իր խնդիրը տեսնելով հոգեբանորեն ճշմարտացի կերպար ստեղծելու մեջ։ «Դա ուժեղ և դաժան բնավորություն է։ Նա սովոր է տիրելու»[2],—ընկատեց տասնօրյակային ներկայացումը դիտող մոսկովյան մի քննադատ։

Դերասանի աննտարակուսելի հաջողությունը եղավ Քաջ Նազարի դերակատարումը (1965), որով նա կանգնեց այդ դերի ճշգանավոր կատարողների կողքին։ Նրա ստեղծած կերպարի մեջ ընկատելի չէ Նազարին ծիծաղելի դարձնելու ձգտում, ընդհանրապես ծիծաղեցնելու հակում։ Միշտ դրա հակառակը։ Ու թեև կերպարը սկզբից մինչև վերջ կոմիկական՝ խաղում է լուրջ և դրանից Նազարը ամենևին չի դադարում կոմիկական պատկեր լինելուց։ Ուրիշ դերասանների նման՝ նա հանդիսատեսի հետ չի ծիծաղում Նազարի վրա։ Եվ չի էլ կարող ծիծաղել, որովհետև դերասանը չի ներկայացնում կերպարը, այլ ինքն է դառնում այդ մարդը» և որքան էլ ստեղծված կերպարն «ընդհանրական բնույթ ունի», «որոշակի ակնարկ է ժամանակակից կյանքում մարդկային հանճնման դրսևորումների ընտրմամբ, իր կատարման ընդհանուր ոճով Արզումանյանի խաղը ազգային է, երկրի հողից ու ջրից եկող»,—այսպես բարձր գնահատելով դերասանի արվեստը Ռ. Զարյանը եկել է այսպիսի եզրահանգման. «Արզումանյանի նման հմուտ և միաժամանակ նուրբ

---

[1] «Բանվոր», 7 մայիսի, 1957։

[2] „Вечерняя Москва", 11 հունիսի, 1956։

արվեստագետ շատ չկա ոչ միայն Լենինականում, այլ նաև Երևանի թատրոններում»[1]:

Հստակ, իմաստավորված խոսք, ուշադիր վերաբերմունք կերպարի և՛ արտաքին, և՛ ներքին նկարագրի հանդեպ, պարզ, բայց բնավ ոչ պարզունակ աննձնավորման ճմտություն,—այս հատկություններով Ա. Արզումանյանն ունեցավ իր տեղը Լենինականի դրամատիկական թատրոնում, ինչպես ունեցել էր Բաքվի Հալ դրամալում:

Լենինականի դրամատիկական թատրոնի տասնօրյակային մյուս բեմադրությունը «Փորձադաշտն» էր:

Այս ներկայացման մեջ Գառնակերյանի դերը խաղում էր Արծ. Հարությունյանը՝ թատրոնի աչքի ընկնող դերասաններից մեկը հիմնադրումից ի վեր: Նրա անձնավորած կերպարը, ի տարբերություն նույն դերի այլ մեկնաբանությունների, թողնում էր մեղմաթարո, համակրելի մարդու տպավորություն: Դերասանը ցույց էր տալիս, թե իր հերոսն ինչպես կարող էր թաքցնել իր իսկական էությունը, քանի դեռ ճնարավոր է այդպես վարվել:

Այս դերում ևս դերասանն ի հայտ բերեց անհատական բնավորություն ստեղծելու այն ճմտությունը, որ առհասարակ բնորոշ է իրեն: Բայց ամեն բնավորություն չէ որ հաջողվում էր դերասանին: Չունենալով դրամատիկական լայն ջունչ՝ Հարությունյանը չէր էլ կարող մեծ բնավորություններ ներկայացնել, թեև նա խաղացել է նաև այդպիսի դերեր՝ մնալով արտաքին դերապատկերի սահմաններում: Այդպիսի մի դեր էր, օրինակ, Անդրեաս Էլիզբարովը: Խաղի աննհաջողությունը քննադատ Ռ. Մադոյանը,—Արծ. Հարությունյանին ներված ուսումնասիրության մեջ,—բացատրում է այն պարագայով, որ դերասանը «բնական իրեղեն ճնարանքներ որոնելու փոխարեն» «ընտրեց ստեղծագործական ոչ խրախուսելի ճանապարհ, աշխատելով նմանվել մեծ դերասան Աբելյանին»[2]: Բացատրությունը կարող էր համոզիչ թվալ, եթե խոսքը վերաբերեր դրամատիկական խոշոր բնավորություններ ստեղծած մի դերասանի: Բայց բանն այդպես չէ: Հարությունյանի դերասանական խառնվածքը, արտաքին տվյալները, ձայնը մեծակտավ կերպարների համար չէին, որոնց մեջ (Էլիզբարով, Ցագո, Պաղտասար, Սարգիս՝ «Էլի մեկ գոհ») մատնվում էր մեծ երևալու ապարդյուն ջանք, այլ ավելի համեստ մասշտաբի դերերի համար, մանավանդ, երբ դրանք ունեին երգիծական գունավորում: Այս դերերում արդեն դերասանի տվյալները երևան էին գալիս կերպարին ներդաշնակ ու հարազատ, նրա խաղը դարձնելով ոչ միայն ճշմարտացի, այլև նուրբ: Այդպես էին նրա Կլեշչը («Հատակում»), Բաճատեղծը («Մեծապատիվ մուրացկաններ»), Դարչինյանը («Ցասում»), Ցուկինը («Իմ բարեկամը»), Մուրիկը («Վարազդատ»), Լյովշինը («Ծշմամիներ»), Ոսկանը («Ձար ոգի»), Սգանաբելը («Դոն Ժուան»),—ժամանակով, միջավայրով, ոճաբանությամբ միմյանցից այնքան հեռու կերպարներ, որ հավասարապես հավատի ու համոզիչ էին և միանգամայն արտահայտիչ, որովհետև դերասանն ինչքան ուշադիր էր արտաքին դերապատկերի հանդեպ, նույնքան էլ հետամուտ էր կերպարի հոգեբանությունը բացելու նպատակին:

---

[1] «Բանվոր», 29 հուլիսի, 1965:

[2] Ռ. Մադոյան, Արծրուն Հարությունյան, 1962, էջ 71:

Ուրիշ բնույթի դերերում նա գտել է հաջողություն, երբ ոչ թե սեփական տվյալներն է ձգել-հասցրել դերի ծավալին, այլ այդ ծավալը ենթարկել է իր անհատականությանը: Այս ճանապարհով Հարությունյանը կարողացել է հետաքրքիր դարձնել այնպիսի դերեր, ինչպես պահեստապետ Կոխոն («Հայկինը»), Հասրաթյանը («Վերջին մեհյակներ»), Գառնակերյանը: Այստանճայնիվ, սրանք չեն Արծ. Հարությունյանի ծիրքի վերին արտահայտությունները, այլ նախորդ դերաշարքը, որ ներկայացնում է ճաշակի և կոլորիտի տեր մի օժտված դերասանի:

Լենինականի թատրոնի տասնօրյակային երկու ներկայացումներից մեկում («Օղակում») Արտակի դերով հանդես եկավ թատերախմբի ևս մի օժտված դերասան **Վարազդատ Արծրունյանը:** Անսովոր կերպով թիկնեղ ու մնծամարմին, բեմում իսկույն երևացող Արծրունյանը տպավորիչ էր, սակայն, ոչ միայն տեսքով, այլև ձիրքով ու դերասանական տվյալներով: Արտակի դերի հաջող կատարումը, իհարկե, նրա տվյալների լիակատար դրսևորումը չէր:

Մինչ այդ նա աննշմարելի էր մի ամբողջ շարք հետաքրքիր կերպարներ, որոնց մեջ՝ Նալբանդ Ջենոբ («Գոշ»), Վնստ Սարգիս («Երկիր հայրենի») և մանավանդ սըր Էնդրյու Էգյուչիկ («Տասներկուերորդ գիշեր»): Արծրունյանի հարուստ դերացանկը ներկայացնում է օժտված մի դերասանի, որի ազդու կերպարանքը, խրոխտ քայլվածքը, հատու խոսվածքը կարող էր հետաքրքիր դարձնել պատմական հերոսներին այնպես, ինչպես կերպարանավորման ճկունությունը և հումորի զգացումը՝ կատակերգական կերպարներին: Դրա ամեներքնի վկայությունն են ոչ միայն «Տասներկուերորդ գիշերվա Էգյուչիկը, այլև, տասնամյակներ անց, «Չարշըլը Արթին աղա» ներկայացման գլխավոր դերի փայլուն կատարումը:

Տասնամյակներ շարունակ Կ. Արծրունյանը պահպանել է Լենինականի թատրոնի աչքի ընկնող դերասանի համարումը:

Այն իրողությունը, որ նոյեմբերաթվյան երկրորդ տասնամյակում հաջողակ կատարումներով առավելապես հանդես էր գալիս դերասանական արվեստի ավագ սերունդը, ակներև էր նաև ուրիշ թատրոններում: Ստեփանակերտի թատրոնում այդպիսի աննշմարելի կերպարներ էին, առանձ, Գուրգեն Հարությունյանին և Թամար Մելքումյանին, Թագուհ Սահակյանին և Միքայել Կորգանյանին, Նինա Հովսեփյանին և Բենիկ Օվչյանին, Գուրգեն Գրիգորյանին և Վանյա Հովհաննիսյանին, քան երիտասարդ դերասաններին, ընդ որում՝ Հայաստանի շրջանային թատրոններում, ուր կարելի է մտաբերել Վրույր Փանոյանին, Լևոն Սարգսյանին, Մարգո Կարապետյանին, Սուրեն Հովհաննիսյանին, Արեգ Հարությունյանին, Ալեքսանդր Հովհաննիսյանին և ուրիշ դերասաններին, այսինքն՝ դերասանական ավագ սերնդի ներկայացուցիչներին, որոնց «տեսանակարար կշիռը» թատրոնների ստեղծագործական կյանքում ավելին է, քան այն, որ ներկայացնում է երիտասարդությունը:

Նույն պատկերը՝ Թբիլիսիի Հայ դրամատում: 1956-ին թատրոնը կազմակերպեց ստուգատես, որի առիթով մամուլը նշեց, որ այս թատերախումբն ունի բազմափորձ դերասաններ, նկատելով, սակայն, որ երիտասարդությունն այն-

տեղ չունի վճռական խոսք ասելու ստեղծագործական գործություն[1]: Ստուգատեսի լավագույն ներկայացումն՝ «Սառցալեռին», մեջ հետաքրքիր խաղով հանդես եկան Ե. Վրույրը (Սաքեդո), Ա. Քաջվորյանը (Թինիբեկ) և Ի. Պապովյանը (Գեգա):

Ուշագրավ էր հատկապես Ա. Քաջվորյանը, բազմափորձ մի դերասան, որ թեկուզ և ավանդական խաղաոճով, կարողացավ ստեղծել ներքին հակասություններ ունեցող մի անհատի հոգեբանական կերպար: Իր երկարամյա ստեղծագործական կյանքում նա ստեղծել էր բազմաթիվ հետաքրքիր կերպարներ, որոնց մեջ՝ Միկիտան Սաքոն («Ինավարի ճանկերում»), Օթար բեկ («Դավաճանություն»), Պաղտասար աղբար:

Այս շրջանում հետաքրքիր կատարումներով հանդես էր գալիս Դորի Ամիրբեկյանը՝ նույնպես ստեղծագործական հարուստ փորձի տեր խարակտերային դերասան: Իսայի և Ջամբախով (Սունդուկյանի պիեսներում), Ռուստամ և Սուրեն (Շիրվանզադեի պիեսներում), Թափառնիկոս և Օգսեն (Պարոնյանի պիեսներում), պրեզիդենտ («Մեր և խարդավանք»), Մուրով («Անմոռ մեղավորներ»),—այս դերացանկը վկայում է Դորի Ամիրբեկյանի ոչ միայն լայն ընդգրկումը, այլև արտահայտչական հնարավորությունների բազմազանությունը: Դրա վկայությունն է դերասանի նաև ասմունքը, որով նա հաջողությամբ հանդես է եկել:

1933-ից Բաքվի հայկական թատրոնից գալով Թբիլիսիի Հայ դրամա՝ այս թատրոնի ստեղծագործական կյանքում մեծ դեր է խաղացել նաև Լևոն Ալավերդյանը, որ իր գործունեությունն սկսել է դեռևս 1907-ից՝ Արտիստական թատրոնում: Փարսիդի («Քանդած օջախ»), Զիմզիմովի («Պեպո»), Սաղաթելի («Պատվի համար»), Բարխուդարի («Նամուս») և ուրիշ դերակատարություններ վկայել են խարակտերային դերասանի նրա տվյալները:

Նախահեղափոխական տարիների հայ թատրոնից էին գալիս և՛ Վահան Գալստյանը, որ հայտնի է իր ոչ միայն կատարումներով, այլև հասարակական-թատերական գործունեությամբ, և՛ Մնացական Մարությանը՝ դերի հանդեպ բծախնդիր խնամքով վերաբերող մի դերասան, և՛ Պահարեն (Հակոբ Պետրոսյան), որ մեծաթիվ կատակերգական դերեր է խաղացել այդ թատրոնում, երգիծաբանությամբ հանդես գալով նաև էստրադայում:

Թատրոնի հերոսական դերերի առաջին դերասանը՝ Արտեմ Լուսինյանը, որ թերևս խմբի ամենազբաղված անդամն էր, բեմական առաջին քայլերն արել էր 1928-ից, հետզհետե ընդլայնելով ու հարստացնելով իր ստեղծագործական իրավունքները:

Բազմափորձ դերասանուհիներ էին նաև Մարիամ Մոճոյանը՝ թատրոնի հայտնի ամուսիններից մեկը, որ բեմ էր եկել և հաջողություն գտել դեռևս 20-ական թվականներին, Անյա Մելիքյանը, որ գալով Լենինականի թատրոնից (1930—1937), այս թատրոնում հանդես է եկել և՛ կատակերգական, և՛ դրամատիկական բնույթի բազմաթիվ դերերում, Վեներա Հակոբյանը՝ կատակերգական դերերում հաջողություն գտած մի դերասանուհի, որ Թբիլիսիի Հայ դրամախումբն էր 1927-ից, Ծաղիկ Վրույրը՝ Թբիլիսիի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի աչքի ընկնող դերասանուհիներից մեկը (1932—1945), որ 1945-ից անցել էր Հայ դրամա:

[1] «Սովետական արվեստ», № 6, 1956, էջ 24:

1944-ից այս թատրոնումն է աշխատում Էմմա Ստեփանյանը՝ Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի սիրված դերասանուհին (1932—1944), որ այդ ժամանակ կրում էր Ամիրբեկյան ազգանունը: Մեկ ու կես տասնամյակի ընթացքում նա հաջողել է նկել այնպիսի դերերում, ինչպես Ամալիան («Ավազակներ»), Կնկելը («Պեպո»), Սառան («Սպանված աղավնի») և այլն, գտնելով դրամատիկական կերպարների դերասանուհու համարում: Նույնպիսի համարում գտավ նաև Սերիկ Ծեկոյանը, որ 1948-ից հաջողել գալով այս թատրոնում, խաղացել է Սուսանի և Սոնալի (Շիրվանզադեի պիեսներում), Լյուսի Լիսինյանի (համանուն պիեսում), Շիրինի («Ֆահրադ և Շիրին») և ուրիշ դերեր: Թատրոնի շնորհալի դերասանուհիներից են Ասյա Ժամկոչյանը, որի բնորոշ դերերն են համարվել Երանյակը («Ատամնաբույժն արևելյան»), Գոհարը («Մեծ հարսանիք») և Արուս Ղարաջյանը, որ աչքի է ընկել մի շարք դերերում և համարվել խոստումնալից ուժ:

Գրեթե նույն սերնդին պատկանող դերասան է Վահրամ Եղշատյանը, որ 1945-ին, երբ վերստին եկավ Թբիլիսիի Հայ դրամա, արդեն մի քանի տարվա փորձ ունեցող դերասան էր: Այս թատրոնում նա աչքի ընկավ մի շարք դերերով, որոնց մեջ՝ Օսման աղա («Սուրամի բերդը»), Գարեգին («Սոս և Վարդիթեր»), Գիտո («Մուրացկանի պատմածը»):

Ռաֆիկ Պապոյանը Թբիլիսիի Հայ դրամայում է աճել և, իրավամբ, գտել իր տեղն ու ճանաչումը: Իր առաջին աչքի ընկնող հաջողությունից հետո (1944, Էրեկլե՝ «Դավաճանություն») նա խաղացել է ոչ միայն բազմաթիվ, այլև բազմաբնույթ դերեր՝ զարգացնելով իր տվյալները, ձեռք բերելով հմտություն, շահելով հանդիսատեսի համակրանքը: Թատրոնում ընդունվել և գնահատվել է Հրաչիկ Սիմոնյանի շնորհքը, որի դերացանկին բնորոշ են Սունդուկյանի կատակերգական դերերը, ինչպես նաև Սուրեն Եղիազարյանը, որ Կիրովականի թատրոնից 1954-ին տեղափոխվել է Թբիլիսիի Հայ դրամա, հանդես գալով Մերուժանի («Սամվել»), Փարսադանի («Հայաստանի լեռներում») և այլ դերերում:

Այսպիսին է Թբիլիսիի Հայ դրամայի թատերախմբի պատկերը, որ առնված է թատրոնի 100-ամյակին նվիրված գրքից[1]: Ուսումնասիրության հեղինակը նշում է մի քանի այլ երիտասարդ դերասանների, բայց և այնպես երիտասարդությունը թատրոնում չուներ ոչ միայն ստեղծագործական կշիռ, այլև հարկավոր քանակություն: Եվ թատրոնի 100-ամյակի հանդիսավոր օրերին էլ, 1958-ին, մամուլը նշեց այդ անուրախ իրողությունը. «Գաղտնիք չէ, որ ամեն մի ստեղծագործական օրգանիզմ և, մանավանդ, թատերախումբ, չի կարող ապագա ունենալ առանց երիտասարդության: Եվ թող ներելի լինի, հոբելյանական այս առիթով վերստին հիշեցնել որ Շահումյանի անվան թատրոնի ամենանեղ տեղն այսօր երիտասարդության պակասն է»[2]:

Անցավ ևս մի քանի տարի: Երբ 1964-ին Թբիլիսիի Հայ դրաման գաստրոլային ներկայացումներով հանդես եկավ Երևանում՝ դերասանական ավագ և միջին սերունդների գերակշռությունը երիտասարդության հանդեպ երևաց ավելի քան բացահայտորեն:

---

[1] Ա. Հայրապետյան, Փառապանծ ուղի, Թբիլիսի, 1958:

[2] «Խովետական արվեստ», № 7, 1958:

«Խաթաբալա» ներկայացման մեջ՝ Դ. Ամիրբեկյան (Ջամբախով) և Ռ. Պապովյան (Իսայի), «Տասներկուերորդ գիշերում»՝ Ս. Ենկոյան (Վիոլա) և Ռ. Պապովյան (Օրսինո), «Միսիթար սպայապետում»՝ Դ. Ամիրբեկյան (Միսիթար), Է. Ստեփանյան (Սաթենիկ), Ս. Բաբլոյան (Մելիք-Բարխուդար), Ա. Ղարաջյան (Գոհար), «Սեր և խարդավանքում»՝ Վ. Եղշատյան (պրեզիդենտ), Ա. Ժամկոչյան (լեդի Միլֆորդ), Հ. Սիմոնյան (Վուրմ), Ա. Արշակունի (Միլլեր),—այս և ուրիշ դերակատարումների շարքում երիտասարդությունը չունեցավ այն բաժինը, որ բնական կլիներ համաչափ զարգացող թատերախմբի համար:

Սերնդափոխության հարուցած բարդություններից չխուսափեց նաև այնպիսի մի ուժեղ դերասանական խումբ, ինչպիսին ունի Ստեփանակերտի թատրոնը: Մի քանի շնորհալի դերասանների (Մարգո Բալասանյան, Միքայել Հարությունյան, Անյա Սիմոնյան) ներկայությունը տասնամյակների փորձառության տեր դերասանների խմբի մեջ դրա ներքին ներդաշնակության վկայությունը չէ: Եվ բնական է, որ խաղացանկի հիմնական ծանրությունն ալտռեղ էլ կրում են ավագները՝ Գ. Հարությունյան, Թ. Մելքումյան, Մ. Կորգանյան, Ն. Հովսեփյան, Բ. Օվչյան և ուրիշներ:

Այսօր էլ թատերախմբի առաջին դերասանը **Գուրգեն Հարությունյանն** է, որ հայտնի անուն էր դեռևս Բաքվի Հայ դրամատում, ուր աշխատանքի էր անցել թատրոնի ստուդիան (ղեկավար՝ Լ. Քալանթար) ավարտելուց հետո (1928): Երբ «Ճրիկ» պատմական դրամատում Հարությունյանը խաղաց դավաճան Ծվիկի դերը (1942), «Բակինսկի ռաբոչի» թերթի քննադատը գրեց, որ նա «վատ, բազմակողմանի ձիրքի տեր դերասան է, որ արդեն ստեղծել է բազմազան բնավորությունների մի շարք», իսկ «Գայանե» դրամատում նրա խաղը հաշվետար Առաքելի դերում (1948) բնութագրեց այսպես. «Արտաքին և հոգեբանական նուրբ շտրիխներով Հարությունյանն ստեղծում է կոլտնտեսային տգետ և բթամիտ պաշտոնյայի կերպարը, որ իրեն կիրթ մարդու տեղ է դնում և սեփական գերազանցության զգացումով աճաբեկում շարքային կոլտնտեսականներին»:

Արտահայտչական ճկուն միջոցների տեր դերասանը կարող էր հավասարապես հաջողիչ լինել և՛ չինացի Ջոու-Պուի («Թայֆուն»), և՛ Արթին պապի («Նույն հարկի տակ»), և՛ Սերդյուկի («Երկուստեքյան պատմություն»), և՛ դասական թատերագրության խարակտերային դերերում: Դրա հիմքը դերասանի բեմական կուլտուրան է, ճաշակը, դերի արտաքին ձևարարիրը և հոգեբանությունը հավասար ու հազվագյուտ խնամքով մշակելու կարողությունը:

Ինչպես ցույց են տալիս Հարությունյանի աննշանավորումների շարքը նախ Բաքվի, ապա և Ստեփանակերտի թատրոններում, նրա տարերքը դրամատիկական չէնչի հերոսը չէ, այլ ցայտուն արտահայտված բնավորությունը, որ նրա համար չունի ազգային, ժամանակային կամ ժանրային որևէ սահմանափակում:

Այսօր էլ Ստեփանակերտի թատրոնի խաղացանկում առաջին խոսքը պատկանում է Գուրգեն Հարությունյանին ու նրա սերնդակիցներին, քան երիտասարդությանը: Այս թատերախումբն էլ չունի այն ներդաշնակությունը, որ պետք է հաստատվեր դերասանական ավագ և կրտսեր սերունդների միջև, դառնալով նրա հետագա զարգացման անտարակուսելի հիմքը:

Ավելի կամ պակաս չափով սա վերաբերում է Հայաստանի բոլոր թատրոններին: Իհարկե, նոպատերազմյան երկրորդ տասնամյակում այդ թատրոնները հանդես եկած ավելի հաճախ ստեղծագործական նկարագրով. բավական է մտաբերել «Ձար ոգի», «Այդպիսին է սերը», «Նույն հարկի տակ» (Կիրովականի թատրոն), «Երկու տիրոջ ծառա», «Գողացված երջանկություն» (Արտաշատի թատրոն), «Արմենուհի», «Երկու գույն», «Խարխեն հրապարակ» (Ղափանի թատրոն), «Գիշատիչ կինը» (Կամոյի թատրոն) ներկայացումները, որոնք ունեն դերասանական խաղի լավ մակարդակ, անձնավորման արվեստի հետաքրքիր նմուշներ:

Այս թատրոններից համեմատաբար մեծ և կայուն դերասանական խումբ ունի Կիրովականի Աբելյանի անվան թատրոնը ու նաև դրա շնորհիվ է, որ նա իրեն առաջադրում է արվեստի ավելի լուրջ խնդիրներ: Այդպիսի մի խնդիր էր «Ձար ոգի» պիեսի նորովի ընկալումը և բեմադրությունը: Այստեղ Սոնայի կերպարի հուզական անձնավորմամբ հանդես եկավ Լ. Փաշինյանը՝ քնարական խառնվածքի հետաքրքիր մի դերասանուհի, ինչպես նաև Ալ. Հովհաննիսյանը (Ոկկաս), Ա. Խուդանյանը (Ձառնիչաև), Ա. Հովհաննիսյանը (Շուշան), Ս. Հովհաննիսյանը (Գիժ-Դանիել), ճշմարտացի և դերասանների քնորոշ տվյալներն ի հայտ բերող աննշանավորումներ: Քննադատությունը նկատեց. այս «էդրամայի կերպարները, որ շատ հաճախ շրջանային թատրոններում մեկնաբանվում են արտուքաբեր մելոդրամայի հոոի տրադիցիայով, կիրովականցիների կատարմամբ դարձել են իսկական դրամատիկական կերպարներ»[1]: Այս օրինակը վկայում է թատերախմբի հնարավորությունները, որոնք, սակայն, միշտ չէ, որ լավագույն կիրառում են գտնում: Միշտ է, 1956-ի «Ձար ոգուց» հետո էլ թատրոնը ցույց տվեց հետաքրքիր դերակատարումներ ունեցող ներկայացումներ, ինչպես «Սպանված աղավնին» (Ա. Էհրամջյան—Սառա, Գևորգ Գևորգյան—Թուսյան), «Այսպիսին է սերը» (Լ. Փաշինյան—Մատիսովա, Լ. Սարգսյան—թիկնոցով մարդ), «Կամրջի վրա» (Լ. Սարգսյան—Արսեն, Ժ. Կարապետյան—Արմեն, Վ. Աղաջանյան—Ստեփան), բայց ավելի շատ եղան ներկայացումներ, որ չունեցան դերասանական խաղի արդիական, երբեմն էլ՝ պարզապես բավարար մակարդակ:

Այս թատերախումբն էլ չունեցավ ավագ և կրտսեր սերունդների բնական ներդաշնակություն, որի մասին խոսք եղավ նաև մամուլի էջերում. «Իրոք դժվար է պատկերացնել, բայց փաստ է, որ Կիրովականի թատրոնը ներկայումս ունի միայն մեկ «երիտասարդ հերոս» (Ժ. Կարապետյան) և մեկ «հերոսուհի» (Ա. Էհրամջյան). ...թատրոնում աճում են երիտասարդ մի քանի դիրասան-դերասանուհիներ. կարելի է լավ հույսեր կապել, օրինակ, Ռ. Մարգարյանի, Վ. Աղաջանյանի, Ա. Օհանյանի և մի երկու ուրիշ երիտասարդների հետ: Բայց դրանք դեռ «ճանապարհ ունեն կտրելու»: Մինչդեռ դժվարին դրության մեջ գտնվող թատրոնն այսօր նրանց ուսերին դնում է ուժերից վեր ծանրություն և դրանով իսկ խանգարում նրանց ստեղծագործական նորմալ աճին»[2]:

Այս առումով իրադրությունն ավելի բարվոք չէ Արտաշատի և, մանավանդ, Կամոյի (Նոր Բայազետ) թատրոններում: Կամոյի թատրոնի կոլեկտիվն այսօր կազմում են շրջանային թատրոններում վաղուց ի վեր փորձ ու հմտու-

[1] «Սովետական արվեստ», № 7—8, 1956:
[2] «Սովետական արվեստ», № 7, 1964:

թյուն ձեռք բերած դերասաններ՝ Գևորգ Հակոբյան, Արփիկ Ղազարյան, Վրույր Առաքելյան, իսկ նրանց կողքին երիտասարդ շնորհալի ուժերն են միանում Էլզա Գեոխլաճյանը և Աիդա Բուլղարյանը:

Արտաշատի թատրոնի գործունեության գնահատության մեջ ևս ամենից առաջ նշվում են բազմափորձ դերասաններ Վրույր Փաճոյանը և Մարգո Կարապետյանը: Նրանք, թատերագետ Հենրիկ Հովհաննիսյանի կարծիքով, «կարող էին հիշել ոչ միայն ավելի ուժեղ դերասանական անսամբլներում, այլև ակադեմիական թատրոնի բեմում», իսկ Սեթ Հովսեփյանը, Կլարա Ավետիսյան-Մանվելյանը, Քաջիկ Գյուրջյանը, Մագդա Գյուրջյանը, Բարխուդար Ղազիյանը, Ջինա Եգանյանը «մասնագիտական որոշակի հմտություն և փորձ ունեցող ստեղծագործողներ են»: Հոդվածագիրը հանգում է այսպիսի եզրակացության. «Մեկ ռեժիսորը (Ռ. Թարյան) և երեք դերասանը (Ջ. Եգանյան, Թ. Խաչատրյան, Ն. Գասպարյան) քիչ են ավագներին հավասարակշռելու համար: Բայց երեսուն տարին թատրոնի գոյության համար մի ամբողջ կյանք է, և այդքան ապրելուց հետո թատրոնն ուզում է ներքուստ թարմանալ՝ փորձառու ավագների կողքին ունենալ որոնող երիտասարդություն: Թատրոնն ուզում է երիտասարդանալ»[1]:

Երջանային թատրոններից միակը, որի ստեղծագործական կյանքում երիտասարդությունը խաղաց վճռական դեր (որը, սակայն, տևական չեղավ) Վանի թատրոնն էր: Վերստին բացվելով 1958-ին՝ թատրոնի դերասանական կազմը համալրվեց մի ամբողջ խումբ շնորհալի երիտասարդներով, որ ավարտել էին Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտը: 1961-ին, երբ թատրոնը բոլորում էր իր երրորդ թատերաշրջանը, իրավամբ նշվեց, որ երիտասարդ դերասանները «նորաստեղծ թատրոն բերին ոչ միայն հաչուստ գիտելիքներ, այլև իրենց թարմ ձայները», նրանք իրենց հետևից տարան «ավագ սերնդի դերասաններին: Այսպիսով ստեղծվեց համախոհների այն համագործակցությունը, որ այնքան անհրաժեշտ է յուրաքանչյուր գեղարվեստական օջախի համար: Տեղին է այստեղ հիշատակել մեր թատրոնի էնտուզիաստներին: Դրանք նախ և առաջ ավագ սերնդի ներկայացուցիչներն են՝ Արաքսյա Գասպարյանը, Աննա Տոնյանը, Վանյա Բալայանը, Աննա Հարությունյանը, Ռուբեն Սարգսյանը, Սիրան Մարգարյանը, Վրույր Առաքելյանը: Դրանց կողքին աչքի են ընկնում երիտասարդները՝ Բարխուդար Ղազիյանը, Երվանդ Ղազանչյանը, Արծրուն Մանուկյանը, Ուրանիա Պողոսյանը, Ալեքսանդր Քոչարյանը, Ռոբերտ Եղյանը և ուրիշները»[2]:

Թատրոնի ստեղծագործական կյանքում ամենից հետաքրքրականը երևա առաջին մի քանի թատերաշրջանը եղավ, երբ ստեղծվեցին այնպիսի թարմաշունչ ներկայացումներ, ինչպես «Խարսխե հրապարակը», «Երկու գույները», «Արմենուհին», «Անատակ որդին» և այլն: Հետագայում, սակայն, միանգամից ձեռք բերված որակը չպահպանվեց, որովհետև մի քանի առաջատար դերասաններ (ինչպես Բ. Ղազիյանը, Ա. Մանուկյանը, Ե. Ղազանչյանը, Ռ. Քոթանջյանը, Գ. Նովենցը) անցան ուրիշ թատրոններ: Միշտ է, թատրոն եկան ուրիշ դերասաններ, ինչպես հմուտ դերասան Միլիտոս Ղազարյանը, ավելի ուշ՝ երիտասարդ դերասաններ Աստղիկ Գևորգյանը և ուրիշներ, բայց թատ-

[1] «Սովետական արվեստ», № 4, 1966:

[2] «Հանքագործների թատրոնը», Ներկայացումների ծրագիր, Թատերական ընկերության հրատարակություն, 1961 թ.:

րոնի կորուստները բավականաչափ զգալի էին, որպեսզի հնարավոր լիներ պահպանել երբեմնի մակարդակը: Ղափանից Սունդուկյանի անվան թատրոն եկած երիտասարդները իրենց հնարավորությունների կիրառումը չգտան, նախկինում խաղացած առաջնակարգ դերերի փոխարեն նրանց վիճակվեցին աննշան դերեր, բայց Ղափանի թատրոնը կորցրեց դերասաններ, որ առաջնահերթ կարևորություն ունեին նրա ստեղծագործական կյանքում:

Թերևս միակ թատրոնը, որ սերնդափոխության բարդ ընթացքն ապրեց առանց բարդությունների, սուր հակասությունների՝ Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնն էր: Երիտասարդությունը նրա թատերախումբը համալրում էր բնական օրինաչափությամբ և գրավում իր տեղը՝ առանց ստվերելու ավագներին, ինչպես բազմափորձ դերասանները մնում էին խմբում՝ առանց կաշկանդելու նրա նորոգման ընթացքը:

Ետպատերազմյան երկրորդ տասնամյակի առաջին ներկայացումներից մինչև վերջիններն թատրոնը հանդես բերեց մի շարք հետաքրքիր անսամբլներ, որոնց մեջ դերասանական տարբեր սերունդները երևացին բնական հետևողականությամբ:

Եթե «Սեր և խարդավանք» էր (1956), ապա Պրեզիդենտը ու Միլլերը ավագ սերնդի դերասաններ Գ. Սաֆթորյանը և Ա. Ղազարյանն էին, Լուիզան և Ֆերդինանդը՝ երիտասարդ Ն. Դալաքյանը և Է. Էլբակյանը: Եթե «Քաղքենիների» (1965) Ակուլինա Իվանովնան Ա. Հարությունյանն էր՝ փորձ և հմտություն ունեցող դերասանուհի, ապա Էլենան՝ երիտասարդ Ժաննեթ Մարյանը, որ աչքի է ընկնում դրամատիկական զորեղ շնչով, Պողան՝ Տաճյա Շահինյանը՝ բնարական գույների տակավին երիտասարդ դերասանուհի: Այսպիսի օրինաչափությամբ թատրոնն ստեղծեց նաև ուրիշ դերասանական անսամբլներ՝: Եվ դա թատերախմբին տվեց իր հնարավորությունները բավական ներդաշնակորեն դրսևորելու հնարավորություն: Թատրոնի ճանաչված դերասաններից այս տասնամյակում ամենից լավ երևացին Գ. Սաֆթորյանը և Է. Վարդանյանը, նորեկներից՝ Է. Էլբակյանը, Մ. Թամրազյանը և Ն. Դալաքյանը, որոնք չհապաղեցին բացահայտվել և հասնել ճանաչման:

Գարուշ Սաֆթոյանն առանձին տեղ է գրավում այս թատերախմբի պատմության մեջ: Հիմնադրումից ի վեր հայտնվելով Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում՝ նա խաղացել է անսովոր կերպով մեծաքանակ դերեր, աննկուն գործունեությամբ եղել թատրոնի պատմության ուղեկիցը, ցույց տվել աննման վարպետի լավ օրինակներ: Դա վերաբերում է հատկապես այն դերերին, որոնց մեջ դերասանի վարակիչ, թերևս նաև կոպիտ հումորը ինչում էր բնական ու հարազատ, ժողովրդական մարդկանց կերպարներ, որոնց դերերում նա իրեն զգում է վստահ և ազատ: Քաջ Նազարի երբեմնի հետաքրքիր դերակատարը, Բարսեղի («Կրակե օղակում») և Ժուխրայի («Ինչպես էր կոփվում պողպատը») դերակատարը տասնամյակների ընթացքում այնպես հղկեց իր տվյալները, որ կարողացավ բնական ու համոզիչ խաղալ ոչ միայն վարպետ Օհանի («Երջանիկ սերունդ»), Հալուանի («Կախարդական կարաս»)

[1] Կարելի է մտաբերել դրանցից մի քանիսը՝ «Երբ տանջ աչքեր չկան», «Ոսկիզոր», «Կախարդական կարաս», «Երազշտահուժը», «Էշի մեկ գոռ», «Գիշերապահ հրաշք», «Սուրի և Սամի արկածները», «Ոսկանմոիկներ», «Քաջնդած օջախ», «Քաղքենիներ»: Սրանց մեջ ուշագրավ դերակատարումներով երևացին դերասանական տարբեր սերունդների ներկայացուցիչները:

ճման դերեր, այլև Պրեգիոենտի («Մեր և խարդավանք»), Բորովցևի («Հորձաճուտ»), Պերգամենի («Ռոմանտիկներ»), Բեռսենևի («Բեկում») ակարագրերին ունեցող կերպարներ: Բուն խառնվածքով՝ երգիծական խարակտեր, Պ. Սաֆրոնովացը կարողացավ տպավորիչ լինել նաև դրամատիկական դերերում: Քննադատ Գր. Բոյաջիևը գրել է, որ «Սաֆրոնովացը Պրեգիոենտի կերպարը ներկայացնում է վստահ և ուժեղ, և եթե այդ բնավորությանը պակասում է արքունի շարժումների ճրքությունը, փորձառու արիստոկրատի խորամանկությունը, ապա դաժան տիրակալի հիմնական գիծը՝ նրա երկարեթև կամքը, մարդկային բոլոր զգացմունքների ենթարկումը շահին ու փառասիրությանը՝ դերասանը ցույց է տալիս բավական համոզիչ»[1]: Դերասանն ավելի հոգեբան եղավ Բեսսեմենովի («Քաղքենիներ») դերում՝ թանձր գույներով ներկայացնելով մի ավարտված բնավոր կերպար: Այսպիսով, Քաղաքագլխի («Ռևիզոր») կոմիկական ցայտուն կերպարը ստեղծող դերասանը կարողացավ համոզիչ լինել նաև խորունկ դրամատիկական դերում:

Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում մեծ եղավ նաև **Էմմա Վարդանյանի** ստեղծագործության կշիռը: Նա այս թատրոն եկավ 1941-ին, Մոսկվայի Հայ կուլտուրայի տանը Ռ. Սիմոնովի ղեկավարությամբ գործող երաժշտական ստուդիայից, որ փակվել էր պատերազմական իրադրության պատճառով: Զարմանալի ուշադիր իր գործի հանդեպ, ամեն մի դերի վրա մտածող դերասանուհին այս տասնամյակում ևս աչքի ընկավ հղկված խաղով, հանդես գալով բազմաթիվ ուշագրավ դերերով: Նրա հերոսուհին կյանքի հանդեպ ակնկալություններն խստորոշ, բայց ողջախոհ ու արդար վերաբերմունք ունեցող աղջիկ է, ինչպես Ջոյան (համաձուն պիեսում), Տոնյան («Հալրերի պատանեկությունը»), Լուսիկը («Գարնան շունչ»), Տատյանան («Բեկում»): Ու երբ դերասանուհին կարողանում է հաղթահարել իրեն հատուկ ինչ-որ չափով արհեստական, կեցվածքային-արտասանական խաղակերպը (ինչպես Ոսկեմազիկի դերում «Երգ սիրո և հավատարմության» ներկայացման մեջ) նա խաղում է բնական ու ճշմարտացի: Ավելին՝ կարողանում է հայտնաբերել այն ճկունությունն ու փոխակերպման հմտությունը, որ հնարավոր դարձրեց տղաների դերերի, դրանց մեջ՝ Շուրայի («Սոմբրերո») աննճավորումը:

«Մեր և խարդավանքում» հաջող դերակատարությամբ հանդես եկավ թատրոնի մեկ ուրիշ փորձառու դերասան՝ **Արշավիր Ղազարյանը**: «Մերուճի Միլլերը նրա մենճաբաճուրյամբ իսկական երաժիշտ է, գործագուրկ հայր, և որ հատկապես կարևոր է, մի մարդ, որ ընդունակ է պայքարելու հանուն ընդհանուր գործի, հանուն արդար նպատակի»[2],—գրված է ներկայացմանը նվիրված այդ հոդվածում: Ա. Ղազարյանը այս դերում երևաց իր բնորոշ կողմերով՝ արտաքուց մարդիկ ներկայացնելու ձիրք (որ ավելի ցայտուն արտահայտվում է ժողովրդական բնավորություն պատկերելիս, ինչպես «Ոսկի քաղաքի» Մերուճ հայրիկը):

Այս թատրոնի խաղացանկը ենթադրում էր օրինակելի ուսուցչուհիների, կիրթ, հարգարժան կանանց դերեր, որոնց մեջ տպավորիչ էր **Մանյա Սիմոնյանը**՝ շիտակ, թերևս ուղղագիծ և փոքր-ինչ վերամբարձ խաղով աչքի ընկնող

[1] «Սովետական արվեստ», № 7—8, 1938:
[2] Նույն տեղում:

մի դերասանուհի: Բնական անսպասելի չէ, որ «Անմեղ մեղավորների» կրուչիճնան նրա հաջողված կատարումը լիներ:

Պատահի հանդիսատեսի թատրոնում հաստատվել ու ճանաչվեց Էդգար Էլբակյանի ձիրքը: Այստեղ նա խաղաց որքան շատ, նույնքան տարբեր դերեր և, իհարկե, տարբեր հաջողությամբ: Ֆերդինանդի դերում, օրինակ, դերասանը չհասավ իր հնարավորությունների ալնպիսի բացահայտման, որ նրան հաջողվեց ուրիշ դերերում, ինչպես Խլեստակովը («Ռևիզոր») և Կորչագինը («Ինչպես էր կոփվում պողպատը»): Այս երկու դերերը տարբեր ծայրերից ներկայացնում են դերասանական բավական ճկուն և հարուստ մի խառնվածք, որ հավասարապես վարակիչ է և՛ ծիծաղով, և՛ հուզական ներշնչանքով: Նրա Խլեստակովը մի պլաստիկական դերապատկեր էր՝ արտահայտիչ իր խոսվածքով, քայլվածքով, պահվածքով, և մանավանդ, ստեղու ինքնամոռաց հրճվանքով: Անհոգ ու բարի հայացքով մի տղա՝ այդ Խլեստակովը այնքան է տարվում իր վիճակով, որ այլևս կորցնում է իրականի զգացողությունը և իրեն հանձնում հուսանքին ալնպիսի անհոգությամբ, ինչպես կյանքում արել է ամեն ինչ: Նրա համար գոյություն չունեն այլևս անցյալ և ապառնի ժամանակները՝ նա միայն ներկա, այդ ներկայի էլ՝ միայն հաճելին, դուրեկանը:

Եվ նույն դերասանը՝ Կորչագին. տառապանքի մեջ զուսպ, հեղափոխության իդեալի համար գլուխը ետ դրած, ներքին պրկված կյանքով ապրող մի հերոս, որի ամեն մի խոսքն ուներ հուզական ազդեցիկ շեշտ: Վարպետության հասնելով Պատահի հանդիսատեսի թատրոնում, Էլբակյանն անցավ Սուդեյկինի անվան թատրոն, ուր հանդես եկավ հետզհետե ավելի ու ավելի ծանրակշիռ դերերով, այդ բազմամարդ թատերախմբում գրավելով իր տեղը և հասնելով անուրանալի հաջողությունների ու արժանի ճանաչման:

Եթե Էլբակյանը «Մեր և խարդավանքում» չբացահայտեց իր ակներև ձիրքը (որ նրան լիուլի հաջողվեց ուրիշ դերերում), ապա Լուիզայի դերում ինքնաբացահայտման հասավ **Նինել Դալաքյանը**: Եվ ներկայացմանը նվիրված նույն հոդվածի հեղինակ Գ. Բոյաջինն այդ կատարումը գնահատեց այսպես. «Երիտասարդ տաղանդավոր դերասանուհի Ն. Դալաքյանը, կատարելով Լուիզայի դերը, խախտում է մեր տրադիցիոն պատկերացումը ռոմանտիկորեն տրամադրված երկչոտ ու աստվածավախ աղջկա մասին: Նրա Լուիզան ոչ միայն բուռն կրքով սիրում է Ֆերդինանդին, այլև կռահում է, որ իրենց սերը դատապարտված է որ անհնար է հաղթահարել իրենց զգացմունքների առաջ ծառացող խոչընդոտները: Լուիզա-Դալաքյանի սերը զերծ է երեխայական միամտությունից. այնպես է թվում, որ այդ դեռատի աղջիկը, սիրելով, շատ բան է հասկացել կյանքից, տեսել է ոչ միայն գարնանային առաջին զգացմամբ լույսը, այլև բոլոր այն մութ ու չար ուժերին, որոնք խանգարում են մարդկային երջանկությունը, խորտակում բարին»[1]: Եվ այս Լուիզայի դերակատարը՝ քնարական հմայիչ շնչի դերասանուհին, միանգամայն հարմոնիչ եղավ ոչ միայն Սիլվեթի («Ռոմանտիկներ») թեթև ու գեղեցիկ աննմանվորմամբ, այլև Վալենտին Կոտիկի («Գիշերային հրաշք») դերում: Ամեն անգամ, երբ ակներև հմայքի տեր դերասանուհին կարողանում է խուսափել ընդհանրապես գեղեցկուհի, ինչպես՝ Ամիլլան («Ագռավ») ներկայացնելու հակումից, որ նրան մղում է դեպի ընդհանուր խաղը, արտահայտչական միակերպության, նա ստեղծում է

[1] «Սովետական արվեստ», № 7—8, 1958:

իրոք հետաքրքիր կերպարներ: Եթե Ռոստանի կոմեդիայի հերոսուհու կերպարը ամփիոփաբար ներդաշնակում էր դերասանուհու խառնվածքին, ապա նույնը չի կարելի ասել մյուս դերի մասին, որ նա խաղաց ճշմարտացի, վարակիչ հուզմունքով՝ հաճդես բերելով տրավետտի դերասանուհու որքան չտպավորված, նույնքան ակներև հատկություններ:

Մասնագիտական կրթությունն ավարտելուց հետո մի որոշ ժամանակ հաճդես գալով Սուդովկայի ազգային թատրոնում, Դալաքյանը չթացահայտեց իր տվյալները այնպես լիարժեք, ինչպես Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում, ուր նա գտավ իրեն և իր տեղը:

Այս նույնը վերաբերում է **Իշխան Ղարիբյանին**, որ այս թատրոնում ամենատարբեր մի քանի կերպարներով (Ֆեոդոր՝ «Երջանկությունը որոնելիս», Շտեյնից՝ «Երաժշտահումբ», Ասեփ՝ «Հանդած օջախ», Տետերև՝ «Հաղթանակներ») երևաց իբրև դրամատիկական համակող շնչի դերասան: Այստեղ նա-նաչվեցին նաև **Խ. Նազարեթյանը** և **Զ. Տեր-Կարապետյանը**, որոնք այս թատերախումբը եկան շրջանային թատրոններից: Առաջինը՝ կուլտուրա և ճաշակ ունեցող մի դերասան, աչքի ընկավ իր ճկարագրին հարազատ դերերում (ինչպես Լեոնիդ՝ «Երջանկությունը որոնելիս», Սուրենյան՝ «Գարնան շունչ», Ջենարո՝ «Ագռավ» և այլն), երկրորդը՝ խարակտերային կատակերգակի իր տվյալները, վարակիչ հումորն ի հայտ բերեց Ծերունի Խոստաբիչի (համաձուն պիեսում), Արտեմ Եգորիչի («Սուրի և Սամի արկածները») և ուրիշ դերերում դառնալով հանդիսատեսի սիրված դերասաններից մեկը:

Ավելի խիստ և թանձր գույների խարակտերային կատակերգակ է Գևորգ Ստամբոլցյանը, որ ի տարբերություն Ջարի Տեր-Կարապետյանի, կարող է ամողոքաբար հեգնել, արհամարհելի դարձնել իր ճերոսներին՝ առանց մեղամչելու հոգեբանական ճշմարտությամբ հաճդես: Այդպիսի գալտուն կերպարներ են Գրա Պերելարկովը («Հորձանուտ»), Կիրակոսը («Երաժշտահումբ»), Խարչոն («Հանդած օջախ»):

Եվ այսպիսի կատակերգակների կողքին՝ **Վեճմիր Խաչիկյանը**, մի դերասան, որ իր պատանի ճերոսին կարողանում է ներկայացնել որքան ծիծաղելի, նույնքան ամենեղծ ոգևորությամբ: Նրա ճերոսը այն ոչ այնքան խելամիտ, բայց չափից դուրս ամփիոփական, ու դրանով էլ համակրելի այն պատանին է (դրա բնորոշ օրինակը Սուրն է՝ «Սուրի և Սամի արկածները»), որ շարունակ ընկնում է անպատեհ վիճակների մեջ՝ հարուցելով անզուսպ ծիծաղ:

Դերասանական խառնվածքով կատակերգական խարակտեր, **Վ. Արաքսմանը** խաղացել է այդ բնույթի բազմաթիվ դերեր, որոնցից լավագույնը, թերևս, Լյուբա Շեցովան է («Երիտասարդ գվարդիա»): Ավելի շատ նա հաճդես է եկել որպես տրավետտի (այս կարգի դերերի բնորոշ օրինակն է Գիքորը):

Եթե խոսքը վերաբերում է այդ թատրոնի գլխավոր ճերոսին՝ պատանուն, դպրոցականին, պիոներին, ապա ոչ ոք նրան չէր կարող անձնավորել հոգեբանորեն ավելի ստույգ, ավելի անկեղծ ու վարակիչ թրթիռով, նաև նույն վարպետությամբ, որքան **Մարիամիկ Թամրազյանը**: Մավրին («Երբ տանն աչքեր չկան»), Պետյա («Հանուն ուսուցիչի»), Գագիկ («Մայրը»), Ծուրա («Սոմբրերո»), Աշոտ («Գիշերային հրաշք»), Սամ («Սուրի և Սամի արկածները»), Դիմկա («Անտեսանելի Դիմկան»), Գիքոր,—այս և ուրիշ դերերում Թամրազյանն աչքի ընկավ իրեն հարուստ ձիրքի և ճշարտավորությունների տեր մի դերասանուհի, որ ուրույն տեղ ունի դերասանական արվեստում:

Նա իր թատրոնի բեմը լցրեց չարաճճի, սրամիտ, ուրախ տղաներով, որ ալնքան սիրելի եղած պատանի հանդիսատեսի սրտին: Ինչքան էլ համամնման դերերը նրան պարտադրում էին արտահայտման համամնման միջոցներ՝ նա ամեն մի առաջին դերում աննկնդծ է, ապրում է կերպարի ճշմարիտ զգացմունքներով՝ ստեղծելով անտարակուսելիորեն հավատի ու գրավիչ դերապատկեր: Եվ նրա ներսի զարմանքն ու հրճվանքը նույնքան վարակիչ է, որքան վիշտն ու տրտմությունը, դերասանուհին իր պատանի հերոսին աննմանվորում է հոգեբանական խորությամբ, նրա մտորումներից խոսում պատանեկան ներշնչանքով ու անմիջականությամբ: Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը, իր կոչման բերումով, տրավետիներ շատ է ունեցել, բայց նրանցից ոչ ոք, թերևս, ավելի աննկնդծ ու համոզիչ, նուրբ ու անմիջական չի եղել իր դերերում, որքան Մ. Թամրազյանը:

Եվ թատերահումքը նրան հատկացրեց իրեն վերապահված տեղը, ինչպես տեղ է տալիս ուրիշ երիտասարդների՝ Ն. Ձալիկյան, Ա. Սիմոնյան, Գ. Մանուկյան, Ջ. Կարապետյան և ուրիշներ, որոնք հասցրել են հաստատել իրենց հնարավորությունները: Եթե նկատի ունենանք, որ երիտասարդությունը այս թատրոն մուտք է գործել ոչ թե դեպքից դեպք, այլ տևական օրինաչափությամբ, ապա կարելի է ասել, թե ինչու այս թատերախմբի համար աներևակայելի բարդ ընթացքը կատարվեց առանց կաշկանդումների, ճեռու պահելով թատրոնը «ծերացման» այն ճշաններից, որ հատուկ են հայկական մյուս թատրոններին:

Հակոբ Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմեդիայի թատրոնն էլ այս տասնամյակում ունեցել է հանդրվաններ, բայց ընթացքն ալստեղ ունեցել է տարերային բնույթ: Այս տասնամյակում ևս թատերախմբում, փոքր բացառությամբ, տեղ են գտել ուրիշ թատրոններում երկար ժամանակ աշխատած, դերասանական նկարագրով վաղուց ի վեր ձևավորված դերասաններ (Ա. Վաչյան, Ա. Հովհաննիսյան, Ա. Սամվելյան, Գ. Էլբակյան, Ստ. Հայոթյունյան և ուրիշներ): Այս պարագան չէր կարող ավելի խայտաբղետ չդարձնել առանց այն էլ խայտաբղետ թատերախումբը և ավելի բարդացնել ընդհանուր անսամբլներ ստեղծելու գործը: Իր տեսակի մեջ միակ այս թատերախումբը պետք է, իր երաժշտական անվանվելու պարտավորությամբ, ներկայացներ գուտ երաժշտական, օպերետային բեմադրություններ, թեև ուներ շատ սահմանափակ թվով երգիչ-դերասաններ (Ա. Անդրեասյան, Ա. Սամվելյան, Ս. Մարյան և մի քանի ուրիշներ): Բայց և, դերասանական կազմի պարտադրությամբ, թատրոնի խաղացանկի մեջ ավելի մեծ տեղ գրավեցին կոմեդիական, ավելի ճիշտ՝ երաժշտահասոց կոմեդիական ներկայացումները:

Այս խաղացանկում երկար տարիներ իրենց տեղն ունեցան օպերետային-կատակերգական արտահայտչաձևերի դերասաններ Իշխանելյա և Հայկ Դանիելյանները: Խաղացանկում գրաղեցրած տեղով, հանդիսատեսի ընդունելությամբ այս դերասանները, հատկապես նախորդ շրջաններում, նկատելի չեշտ էին տալիս թատերախմբի ընդհանուր պատկերին: Ամեն քայլափոխի փորձանքի ենթարկվող և ի վերջո ամեն վիճակից գլուխ հանող իր վոդևիլային հերոսին Հ. Դանիելյանը ներկայացնում է հախուռն, վստահ խաղով, ծիծաղ հարուցող բոլոր միջոցներով, որոնց առավելությունը թեթևությունն է, իսկ թերու-

թյունը՝ միօրինակությունը, որը և, չնայած արտաքին տարբերությանը, նրա կերպարները դարձնում է միանման։

Պլաստիկորեն ավելի արտահայտիչ են Ի. Դանգյանի դերապատկերները, որոնց դերասանուհին ներկայացնում է անխնա, թերևս անհաշվենկատ ցայտունությամբ։ Հայերենին անհարազատ խոսվածքը չէր կարող աննկատ մնալ նրա մանավանդ ազգային կերպարներում, մի քանի, որ օտար խաղացանկում պակաս նկատելի էր։ Հենց այստեղ էլ նա ստեղծել է հետաքրքիր դերապատկերներ՝ հումորի և ռիթմի սուր զգացողությամբ։ Այս դերասանուհուն ևս զրաղեցնում են կերպարի ոչ այնքան անհատական հատկանիշները, որքան ժանրային պատկանելիությունը, որ նա արտահայտում է բացահայտ և շահում իր հանդիսատեսի անվերապահ համակրանքը, ինչպես Հ. Դանգյանը։

Այս տարածքում նա Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը շարունակեց տարուբերվել ժանրային կերպարանքի ակամա որոնումների մեջ, ստեղծելով ժանրային առումով խառնածին ներկայացումներ, որոնց հանդեպ հանդիսատեսի և թատերական քննադատության վերաբերմունքները չհամընկան, երբեմն նույնիսկ հակառակ եղան։ Այդ ներկայացումները, զննելով դերասանական տեսանկյունից, թերևս միակ հնարավորն էին դերասանական այդ կազմը և այդ կոչումն ունեցող թատրոնի համար։ Նման թատրոնը պետք է ունենար «ունիվերսալ» դերասաններ, որ երգեցողության մեջ լինեին այնքան կարող, որքան և դերասանական խաղի, բայց այս թատրոնի դերասաններին հատուկ էին մեկը կամ մյուսը, թեև դրությանը թելադրանքով կատարում էին և մեկը, և՛ մյուսը։ Այսպես, երգիչ Ա. Սամվելյանը կամ երգչուհի Ս. Մարկյանը նաև խաղում են, ինչպես պետք է խաղալ զուտ կատակերգական ներկայացման մեջ, բայց այդ արվեստում թույլ են նույնքան, որքան երգի մեջ թույլ են կատակերգական ակներև ձիրքի տեր դերասաններ Կ. Խաչվանքյանը, Ս. Գրիգորյանը, Մ. Ղարագյոզյանը, կամ Կ. Երիցյանը։ Այս պայմաններում դժվար է խոսել դերասանական ներդաշնակ անսամբլներ ստեղծելու մասին, թեև ակներև է, որ այս շրջանում թատրոնում բացահայտվեցին կատակերգակ դերասանների նոր անուններ։ Թատրոնի ավագ սերնդի կատակերգակների՝ Հ. Դանգյանի, Գ. Սիմոնյանի, Ի. Դանգյանի, Հ. Ասլանյանի, Վ. Շահումյարյանի և մյուսների կողքին աչքի ընկավ երիտասարդ դերասանների մի շարք, որ այլևս վճռական խոսք ասաց թատրոնի ստեղծագործական կյանքում։ Սվետլանա Գրիգորյան, Մելինե Համամջյան, Մալիս Ղարագյոզյան, Կիմ Երիցյան, Սիրանուշ Լուկյան,—առաջին երկուսը՝ սատիրական ցայտուն դերապատկերներ ստեղծելու, ոչնչացնող ծիծաղ հարուցելու ձիրքով, մյուսները՝ կատակերգական-քնարական շնչով, կոմիկական գրավիչ անձնավորումներով, թատերախմբում գրավեցին իրենց հաստատուն տեղը։ Այն մեծաթիվ ներկայացումները, որոնց մասնակից եղան երիտասարդ դերասանները՝ նրանց առաջադրեցին թեթև անձնավորման, ռիթմային ճկուն խաղի պահանջներ, որոնք զարգացրին նրանց տվյալները, բայց զարգացրին միևնույն ոլորտում, հասցրին մի աստիճանի, որից հետո նրանք հանդես եկան մշտապես նույն որակով։ Նրանց ստեղծած դերապատկերները եղան միաբնույթ, չունեցան հոգեբանական խորք և էական տարբերություններ։ Այստեղից էլ արտահայտչական, թեկուզ և ցայտուն, միջոցների միօրինակությունը, խաղի պատրաստի եղանակները, կատարման նույնատիպ եղանակների կրկնումները։ Սա վերաբերում է ոչ մի-

այն երիտասարդությանը, այլև բազմափորձ դերասաններին, որ տարիներ ի վեր կրել են այս թատրոնի խաղացանկի բեռը, արժանացել հանդիսատեսի հավանությանը՝ Ի. և Հ. Դանգզասներ, Գ. Սիմոնյան, Ե. Ծամիազարյան, Ի. Մկրտչյան, Հ. Ասլանյան, Ա. Սամվելյան, Գ. Ոսկյան, Վ. Թաշչյան, Ա. Անդրեասյան, Ս. Մարկյան, Ս. Էրամջյան, Է. Կարապետյան և ուրիշներ:

Դա վերաբերում է նաև **Կարապետ Խաչվանքյանին**, որ այս տասնամյակում, դարձավ հանդիսատեսի ամենահամակրելի դերասանը: Բավական է, որ գեղեցիկ, ժպտերես դերասանն իր թեթև, անհոգ, վստահ պահվածքով երևա բեմում՝ և հանդիսասրահի վրայով անցնում է բավականության ալիքը: Ամենքը գիտեն՝ ինչ դերում էլ լինի այդ դերասանի ներկայացրած հերոսը՝ կլինի հետաքրքիր ու հրապուրիչ, բոլոր փորձանքներից դուրս կգա անտարակուսելի հաջողությամբ, կանի առածը, կհասնի ուզածին, և ոչ մի արգելք երկյուղ չի պատճառի նրան, ավելին՝ արգելք հաղթահարելը միայն բավականություն կպատճառի այդ կենսուրախ մարդուն, այլապես կյանքը ձանձրալի կթվա նրա աչքին: Այդպիսին է Խաչվանքյանի հերոսը՝ հանդուգն վրնտտաճության, անհոգ ուրախության կրողը: Դերասանի ոչ միայն խաղը, այլ՝ արտիստական էությունը մշտապես համակրելի է՝ ինչ էլ անի, ինչպես էլ վարվի: Նա ոչ թե անհաջողակ Ջանենտոնն է, այլ հաջողակ Տոնիինոն («Վենետիկյան երկվորյակներում» դերասանը խաղացել է այդ դերերը հավասար հաջողությամբ, բայց նրա մյուս հերոսները Տոնիինոյի շարունակությունը եղան): Նրանց այն հերոսն է, որին հաջողությունը հետապնդում է, իսկ ձախորդությունը, եթե պատահում է, չի վհատեցնում. «Կամակոր կնոջ սանձահարման» մեջ՝ Պետրուչիոն, «Ծաղիկների աշխարհում»՝ Վարուժանը, «Երկու օրիորդում»՝ Կիկիլիոն, «Երազիկում»՝ Պետիկը, «Պահանջվում է ստահոս» կատակերգության Թեոդորոսը, «Երեք գոշշանոց օպերայում»՝ Մաքին: Ժամանակով, միջավայրով, ոճաբանությամբ որքա՜ն տարբեր կերպարներ, որոնք, սակայն, Խաչվանքյանի անձնավորմամբ ունեն ընդհանրություն՝ կյանքի ժպիտը հաստատելու ոչ միայն ցանկություն, այլև ձիրք, կյանքի գույն և ոչ խորունկ, բայց պայծառ ընկալում: Նրա հերոսը, ընդհանուր բնութագրությամբ, այն մարդն է, որ առատորեն օժտված է հումորով և դրա շնորհիվ հաղթահարում է իր չհոգ-մունքը՝ սեփական ճշմարտությունն առաջ տանելու, իր առածն անելու համար:

Այդպիսի կերպար էր նրա Բապսը («Ձառնելի մորաքույրը»), Խաչվանքյանի դերասանական նախասիրության, ճկուն խաղի մի բնորոշ արտահայտությունը: «Ապտեղ, ինչպես իր ուրիշ հաջողակ դերերի մեջ,—ընկատել է քննադատությունը,—Խաչվանքյանի հմայքն այնպես է մերվում կերպարին, որ ջնջվում է անհատական հմայքն արտիստականից տարբերող ամեն մի սահմանն: Այլևս ոչինչ չի երևում դերասանի հմայքից, որովհետև ամբողջն առանց մնացորդի պատկանում է Բապսին, այն կենսուրախ ու ճարպագետ, սրամիտ ու սրախոս երիտասարդին, որ աշխարհ է եկել ջերմացնելու շրջապատը...»[1]:

Այն ընդհանրությունը, որ ունեն Խաչվանքյանի կերպարները, իր հետևից բերում է նաև արտահայտման միջոցների, խաղաոճերի ընդհանրություն և տարբերաբնույթ կերպարների միջև ստեղծում նմանություն, թեև ամեն առանձին դեպքում նրա դերակատարումը ոչ միայն հրապուրիչ է, այլև ներկայացվող կերպարին ներդաշնակ:

[1] «Երևան», 1961, 20 հունիսի:

* * *

Իրողություն է, որ ետպատերազմյան երկրորդ տասնամյակում առանձին սրություն ստացան դերասանական արվեստի ոչ միայն սերնդափոխության, այլև ոճաբանության խնդիրները, որոնք իհարկե, ունեն ներքին կապ, բայց բնավ էլ նույն խնդիրները չեն:

Երևույթն ունի պատմական հիմք՝ անմիջապես կապված սովետական երկրի հասարակական կյանքում տեղի ունեցող վիթխարի տեղաշարժերի հետ, որոնք չէին կարող իրենց անդրադարձումը չգտնել նաև թատրոնի, թատերագրության, աճձնավորման արվեստի մեջ:

Վ. Ռոզովի, Ա. Արբուզովի, Ա. Վոլոդինի, Ս. Ալյոշինի, մեզանում՝ Ա. Արաքսմանյանի, Գ. Տեր-Գրիգորյանի, Գ. Բորյանի նոր պիեսներն առաջադրում էին կյանքի բացահայտման նոր մեկնակետեր, հերոսի պատկերացման նոր ըմբռնումներ, մարդկային հոգեբանության հետ վերձնձալու միտումներ ոչ միայն ժամանակակից իրականության, այլև հեղափոխական անցյալի վերարտադրության մեջ:

Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Վերջին մեխակներին» Հասրաթյանը, իրեն անհատականան համարող մի ղնկավար անձ, որ մի ժամանակ կարող էր դիտվել իբրև դրական հերոս, ներկայացվեց բոլորովին այլ կերպարանքով: Նույն պիեսի Մարգոն էլ, ժամանակակից կյանքի հանդեպ ունեցած իր քննադատական վերաբերմունքով շահում էր համակրանք, որ առաջներում հնարավոր բան չէր: Նորն այստեղ ոչ թե դրամատիկական վիճակներ էին, այլ քաղաքացիական վերաբերմունքը այդ վիճակների և գործող անձանց հանդեպ:

Պիեսը ներկայացվեց հայկական մի քանի թատրոններում՝ դառնալով ընդհանրական երևույթ ժամանակի դերասանական արվեստի համար: Գ. Խաժակյանը (Սունդուկյանի անվան թատրոն), Լ. Աբրահամյանը (Լենինականը), Մ. Կորգանյանը (Ստեփանակերտ), Ա. Լուսինյանը (Թբիլիսիի Հայ դրամա)՝ յուրաքանչյուրը յուրովի բացատրում էր հոգեբանությունն այն աստիճան, որ սովորել է չափից ավելի մեծ ճշանակություն տալ իր անձին և չափից ավելի փոքր ճշանակություն՝ մյուսներին:

«Լ. Աբրահամյանը Աշոտ Հասրաթյանի կերպարը ներկայացնում է իբրև արտաքուստ հավատարմակիր, բայց աստիճանաբար հանգստությունը կորցնող մարդու,—ճշվել է քննադատության մեջ:—Դերի բարձրակետը նա ան ց է կացնում համոզիչ և ավյունով: Մեզ արդարացված է թվում Հասրաթյանի նաև ներվային և բորբոքված լինելը:

Ուրիշ են Գ. Խաժակյանի գույները և ինտոնացիաները, ուրիշ է և արտաքին դերապատկերը: Դերասանը ժլատ է ժեստերով, նրա հայացքն ասես դարձված է իրեն, դեպի իր ներաշխարհը, որը խնամքով թաքցնում է շրջապատից: Այդ յուրահատուկ քողարկումը դերասանին թույլ է տալիս ավելի լավ արտահայտել իր անտարբերությունը և սառը զայրվածությունը ինչպես կնոջ հանդեպ, այնպես էլ շրջապատի մարդկանց: Խաժակյանը կերպարի մաղձոտ ու խայթող խոսքերն արտաբերում է ինչ-որ առանձնահատուկ բավականությամբ[1]:

Դերասանը կարողացավ արտահայտել այդ մարդու ետասիրական էությունը.

[1] «Коммунист», 1958, 28 փետրվարի:

ներկայացնել մի կերպար, որ սովորել է մեծարանքի ու բնավ հարված չէ դյուրությամբ զիջելու իր դիրքը, վերաճանելու իր վերաբերմունքը շրջապատի հանդեպ։ Եվ ինչքան դյուրությամբ նա կարող էր զոհաբերել ուրիշի շահերն ու զգացմունքները, նույնպիսի խնամքով նա պահում-պահպանում է սեփական շահերն ու զգացմունքները։ Նշանակալի էր Խաժակյանի ստեղծած ոչ թե կերպարը, իրրև անհատ, այլ հասարակական այն երևույթը, որի ընդհանրացումն էր նա։

Գարուշ Խաժակյանը՝ նախապատերազմյան տարիների Նեզնամովի և Ֆերդինանդի դերերում ոգևորությամբ ընդունված դերասանը, որ հաջողություն ունեցավ նաև ուրիշ դերերում (ինչպես՝ Գագիկ թագավորը «Երկիր հայրենիում»), անցավ ստեղծագործական մի ճանապարհ, որ հատուկ է երիտասարդական հմայքը շահարկած դերասաններին։ Ընդհանալով բնավորություն ստեղծելու դժվար, բայց հմտություն բերող ճանապարհով, ավելի ճիշտ՝ նման բնույթի դերեր չունենալով՝ նա կորցրեց երիտասարդ հերոսների պաթոսային անձնավորման տվյալները։ Դրա ճշմարիտ արդեն երևացին Կոշևոյի («Երիտասարդ գվարդիա») և Ռուբենի («Այս աստղերը մերն են») դերակատարումների մեջ, մինչդեռ Կրուտիլինի («Կանաչ փողոց») խարակտերային դերում նա ցույց տվեց բնավորություն պատկերելու հետաքրքիր տվյալներ, որ մնացին անօգտագործելի։ Նրա Օլեգ Կոշևոյը «համեստ, կոկիկ հագնված, միշտ փաղաքուշ և ուշադիր պատանի է»,—նկատեց քննադատությունը՝ խորհուրդ տալով դերասանին գտնել «այն կետը, որտեղ երևան գա նրա անզուսպ տաքարյունությունը»[1]։ Այս կատարումը ևս ցույց տվեց, որ Խաժակյանի խառնվածքն ավելի շուտ քնարական է, քան դրամատիկական, նրա ճախրությունը քնարական շնչի հերոսն է։ Այդպիսին էր նրա Մուշեղը («Հարազատ մարդիկ»), քնարական գույներով էր հոգեբանական բնութագրություն ստացել նրա Կարապետիշևը («Անօժիտը»), դերասանի նորը կատարումներից մեկը։ Այդպիսին էր նրա նաև Դիլաքյանը («Բարձունքներում») և Լիպոն («Ինպի ապագան»)։ Այս ներկայացման մեջ Ե. Չարենցի բանաստեղծական խոսքը դերասանը հնչեցնում էր համակող ներշնչումով։ Ի դեպ, ժամանակակից դերասաններից քչերը կարող են համեմատվել նրա հետ բեմական խոսքի կուլտուրայով, հայերենի նորը զգացողությամբ։

«Վերջին մեհյակներում» Խաժակյանը երևաց իր խառնվածքի և՛ առավել, և՛ թույլ կողմերով՝ անձնավորումն ուներ հոգեբանական երանգներ, արտահայտման կուլտուրա, բայց աչքի չէր ընկնում իրրև ցայտուն, շշանակալի բնավորություն։ Դերասանը այստեղ ձգտում էր ցույց տալ, թե ինչն է, որ հակակրելի է դարձնում այդ բավական կիրթ, մեղմաբարո մարդուն։

Միշտ այդպես «Վերջին մեհյակներում» **Սոս Սարգսյանը** կարողացավ ցույց տալ, թե ինչն է համակրելի դարձնում Արտաշեսին՝ գիտական հաստատության կուսակազմակերպության քարտուղարին, որ չուներ ո՛չ խրոխտ կեցվածք, բարձրագոչ խոսք, ո՛չ աննտարակուսելի ինքնավստահություն (հատկություններ, որ ոչ հեռու անցյալում սպարտադիր էին դրական հերոսի, մանավանդ դեկավար աշխատողի բնութագրի համար)։ Սարգսյանի Արտաշեսը՝ բավական «ան-

[1] «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1947, № 11։

շուք», բայց այնպիսի լրջախոհ մարդ է, որի խոսքին ճշգրտություն է տալիս ոչ թե պատրաստի վստահությունը, այլ համոզման ուժը:

Պաթոսային խաղը, կեցվածքային-ռոմանտիկական խաղակերպն այլևս դառնում էր հնարքաբանություն. երիտասարդ դերասանն զգաց այդ և արտահայտեց իր այս դերակատարությամբ:

Հետագայում Սարգսյանը խարակտերային դերասանի իր տվյալները զարգացրեց ուրիշ դերերում՝ Մելքոն («Հառաս»), Թելունց («Երկու գույն»), Ջոն Պրոկտոր («Սալեմի վհուկները») և Թիթալտ («Ռոմեո և Ջուլիետ»): Այս վերջինը, պլաստիկական աշխերի ճկարագրով, կերպարի բացահայտման ուժգնությամբ աննմանորման արվեստի մի առաջնակարգ օրինակ էր, որ անվերապահ ընդունելություն գտավ:

«Վերջին մեխակներում» երևաց նաև **Վարդուհի Վարդերեսյանի** հարուստ ձիրքը. Լենինականի դրամատիկական թատրոնից Սունդուկյանի անվան թատրոն գալով՝ դերասանուհին այստեղ հանդես եկավ Մարգոյի դերով, որի մասին քննադատությունն այսպես արտահայտվեց. «Վ. Վարդերեսյանը իր ճարտուհուն և՛ սիրում է, և՛ խորապես հասկանում, և, անկեղծ ասած, հիանում նրանով: Գեղարվեստական տակտի նուրբ զգացողություն, արհեստական և ոչ մի ինտոնացիա, ոչ մի ավելորդ շարժում, մի խոսքով մի այնպիսի դերակատարում, երբ դժվարանում ես պատկերացնել մի այլ, ավելի բարձր որակ»[1]:

Վարդերեսյանը Սունդուկյանի անվան թատրոն մտավ իրեն ձևավորված դերասանուհի. Լենինականի թատրոնում խաղացած դերերով (ինչպես Մարգարիտ՝ «Պատվի համար», Ռուզան՝ «Փորձադաշտ», Վազգանուշ՝ «Երկիր հայրենի», Էստրելիա՝ «Սևիլիայի աստղը», Լարիսա՝ «Անօժիտը») Վարդերեսյանն աչքի ընկավ իրեն հոգեբանական տարբեր կերտվածքի կերպարներ արտահայտելու ընդունակ մի դերասանուհի, որի մասին մամուլում արտահայտվեց այսպիսի կարծիք. «Հանձին Վարդերեսյանի աճում է մի տաղանդավոր դերասանուհի, որի ստեղծագործական կարողությունները գնալով պիտի զարգանան, և ի վերջո ձևավորեն նրան որպես մեր թեմի կարևոր մի ուժ»[2]:

Հիրավի, հաջորդ տասնամյակում դերասանուհու ձիրքը գտավ իր հետագա զարգացումը, հասնելով այնպիսի մակարդակի, ինչպես Ջոնի անձնավորումն է «Իմ սիրտը լեռներում է» ներկայացման մեջ:

Վարդերեսյանը մշակված տեխնիկայի դերասանուհի է ու երբ այդ վարպետությունը չի հավասարակշռվում կերպարի հոգեբանական հարստությամբ, այն գաղտնարով, որ նա կամենում է արտահայտել՝ վարպետությունը մնում է մենակ և ստացվում են դերապատկերով հետաքրքիր, բայց հոգեբանությամբ աղքատ այնպիսի կերպարներ, ինչպես Կորինկինան («Անմեղ մոդավորներ»), Հուդիթը («Մուրիել Ակոստա»), Ամուշը («Պաղտասար աղբար»): Առաջին հայացքից ամեն ինչ կարծես իր տեղումն է, գտնված կերպարը վարվում և իրեն պահում է այնպես, ինչպես հարկն է, բայց նա չունի կենդանի շունչ, որից հետո խաղի հենարանը վարպետությունն է և ոչ ապրումը: Դերասանը կարող է խաղալ՝ հենվելով վարպետության վրա, ինչպես և արտաքին հմայքի, բայց ոչ մեկը, ոչ մյուսը չեն կարող փոխարինել ճշմարիտ ներշնչանքին: Այդ ներ-

[1] «Սովետական արվեստ», 1956, № 3, էջ 37:
[2] «Սովետական արվեստ», 1956, № 10, էջ 27:

շնչանքն է, որ մեծ արժեք է տալիս Վարդերեսյանի Ջոնիին («Իմ սիրտը լեռներում է»): Ահա օրգանական աճնավորման մի բարձր օրինակ, որ միացումնք էր պատճառում արտասովոր ճկուն վերամարմնավորմամբ, կերպարի հուզական աշխարհով ներշնչվելու հատկությամբ: «Վարդերեսյանը, խաղալով Ջոնիի դերը, անսովոր թափանցումով ու համոզումով էր հաղորդում նրա պայծառ թախիծը և հրճվանքը, պատանու թեկուզ և չձևավորված խոհերը, անհանգստությունն այն առիթով, որ աշխարհում ինչ-որ տեղ, ինչ-որ բան սխալ է»[1],—նշել է քննադատությունը: Դերասանուհու հետագա դերերից նրա ճկուն անձնավորման վկայությունը եղան Վիրջինի («Ծաբաթ, կիրակի, երկուշաբթի») և Էլիզաբեթ Պրոկտորի («Սալեմի վհուկները») դերակատարումները: Խեղճ ու կրակ սպասուհու, բախտի քմահաճույքին հանձնված աղջկա դերը նա խաղաց ուշգրաված հուզական ու ճշմարտացի, որքան բախտի հարվածներին տակ կքված, բայց հաստատակամ Էլիզաբեթի դերը:

Անկերև է մի բնական օրինաչափություն՝ դերասանական արվեստն արդիական ոճաբանությամբ երևում է գաղափարապես ու գեղարվեստորեն արդիական պիեսներում: Բնավ պատահական չէ, որ «Վերջին մեհյակներին» հեղինակի հաջորդ պիեսի՝ «Գարնան աննրևի» բեմադրության առթիվ քննադատությունը կշտամբեց թատրոնին որոշ մեղոդրամատիկական լուծումների մեջ[2], մինչդեռ Գ. Բորյանի «Կամուրջի վրա» դրամայի գլխավոր արժանիքը համարվեց «նոր ոճի բարերար որոնումները»: «Գ. Բորյանի դրամայի պերսոնաժները ժամանակակից մարդիկ են իրենց գործելակերպով, հոգեբանությամբ ու մտածողությամբ»,—նշել է քննադատությունը,—այդ պիեսի բեմադրությունը «մեր թատրոնի զարգացման ներկա ժամանակահատվածի համար էական ու սկզբունքային նշանակություն ունեցավ»[3]:

Պիեսը, որ արդիական էր և՛ հարցադրումներով, և՛ ոճաբանությամբ, առաջադրեց դերասանական խաղի նույնպիսի ոճ, և դերասանական այն աճումը, որ պիեսի բեմադրության մեջ հանդես բերեց Սունդուկյանի անվան թատրոնը, կրում էր դրա կնիքը: Այդ աճումների մեջ առաջին հերթին հատկապես երկու կատարում՝ Խ. Աբրահամյանի Արմենը և Վ. Մարգունու վարպետ Ստեփանը: Ընդհանուր բան շատ կա այդ քննադատական վերաբերմունքի մեջ, որ հանդես է բերում տակավին երիտասարդ, գրեթե պատանի Արմենը և ծերունի Ստեփանը: Մեկի պատանեկան ավյունը և մյուսի ծերունական իմաստությունը ոչ թե հերքում, այլ լրացնում են միմյանց: Երկուսն էլ դժվարությամբ են տանում այն հղփացած բարքերը, որ տարիներ ի վեր հաստատվել է Ջոնյանների տանը:

Վ. Մարգունին ստեղծել էր հոգեբանորեն ճշմարտացի կերպար: Վարպետ Ստեփանը շարունակությունն էր այն դերաշարքի, որ նա խաղացել էր թատրոնում տարիներ ի վեր: Մարգունու համար ամենից հարազատը ժողովրդական մարդու հոգեբանությունն է, որ դարձել է դերասանական նախասիրություն: Քիչ դերասաններ կարող են այդ հոգեբանության տեր մարդկանց ներկայացնել այնպես բնական, նրա խոսքն ասել այնպես ապրված, նրա հրճվանքը պաշտպանել այնպիսի ցավիրումով, ինչպես Մարգունին:

[1] «Коммунист», 1961, 10 հունիսի:
[2] «Սովետական արվեստ», 1960, № 10, էջ 40:
[3] «Սովետական արվեստ», 1962, № 6, էջ 3—4:

Նրա հերոսը կյանքի մեծ և, ավելի հաճախ, դառն փորձի տեր մարդ է, հաճգամանքների, պայմանների եթե ոչ զոհը, ապա գերին, որ մաքառման մեջ մի գենք ունի միայն՝ հանգներպվելու իմաստությունը: Այդ հերոսը յուրովի խենթ, մշտապես բարի, անվնաս մարդ է և շատ էլ վստահ չէ ակտիվ բողոքի օգտակարությանը: Այդպիսին էր Մարգունու հայտնի դերակատարումը՝ «Եգոր Բուլըչովի» Գավրիլաև, անձնավորման՝ արվեստի մի բարձր արժեք՝ հոգեբանական հարստությամբ և ցայտուն դերապատկերով: Ինչ-որ մի գիծ այս Գավրիլայից գալիս անցնում է Մարգունու ուրիշ անձնավորումների միջով՝ լինի այդ «Ժայռի» Բաղդասար աման,—հայ գյուղացու այդ ամենահարազատ մարմնավորումը,—թե «Կամուրջի վրայի» վարպետ Ստեփանը: Այդ գիծը մարդուն իանգարի իմաստությանց մղող կենսափորձի հարստությունն է: Եվ դա Մարգունու խաղում արտահայտվում է ալքան ավելի հարազատ, որքան նրա հերոսը մոտ է ժողովրդական-աշխատավորական մտածողությանը: Եվ այն դերասանը, որ իրեն ազատ չէր զգում արիստոկրատական հղկված մաներների աշխոր պարոն Բալթազի դերում («Ծառերը կանգնած են մահանում»), կարող էր պարզակենցաղ մարդու ամեն մի կերպար ներկայացնել բնական ու անկաշկանդ:

Այդպիսի հերոս էր նրա նաև վարպետ Ստեփանը, որ լավ տեսնում ու հասկանում է ամեն ինչ, բայց իր մտքինն արտահայտում է անաղմուկ, առանց հավակնության, ասես ինքն իր համար, և դա նրա խոսքը դարձնում է ճշմարիտ ու ազդու:

Տարիքն առած մարդ է Ստեփանը, «հին» մարդ, բայց ունի ժամանակակից կյանքի սթափ զգացողություն, որ արձագանք է գտնում պատանի Արմենի հոգում:

Արմենն էլ ունի քննադատական վերաբերմունք կյանքի հանդեպ, բայց նրա վերաբերմունքը շատ ավելի բուռն է և պակաս իմաստուն: «Քննադատելը» բառակազմության առաջին մասը փոքր նշանակություն ունի այդ տղայի համար: **Խորեն Աբրահամյանը** ավելի, քան նրա սերնդի մեկ ուրիշ դերասան կարող էր ներկայացնել ժամանակակից «բարկացած» երիտասարդության այդ ներկայացուցչին, որ ընդունակ տղա է, ունի սուր, խայթող լեզու, բայց և տղայամտորեն ինքնահավան է, երբեմն նաև ինքնահավան:

Այս հատկությունն օտար չէ Աբրահամյանի անձնավորած հերոսներին՝ սկսած 1955-ի Ռուստամից («Նամուս»),—դերասանի առաջին աչքի ընկնող հաջողությունը,—մինչև 1965-ի Արամը («Վաթսուն տարի և երեք ժամ»): Այս ամբողջ տասնամյակում Աբրահամյանն ապրեց անընդմեջ զարգացում՝ երիտասարդության մեջ տակավառեպ աշխատասիրությամբ ու համառությամբ հաստատելով իր ձիրքը և իր հերոսին: Այդ հերոսը ժամանակակից երիտասարդ է, որին շատ բան դուր չի գալիս, և նա բողոքում է, ընդվզում՝ որոնելով գործունեության դրական ծրագիր: Այդպիսին է Աբրահամյանը նաև դասական կերպարներում, չխոսելով այլևս ժամանակակից կերպարների մասին (Հրաչիկ՝ «Երկու գույն», Արմեն՝ «Կամուրջի վրա»): Ինչ-որ չափով ինքնավստահ ու ինքնահավան ըմբոստներ էին նրա Ռուստամը, Նեզնամովը, բայց ոչ Ռոմեոն, որի դերում, ուժգին ինքնահաղթահարումով, դերասանը վանեց այդ հատկությունները՝ հանդես բերելով համեստ, ուրեմն և ավելի համակրելի նկարագրի տեր մի հերոս, հոգեբանորեն ավելի ճշմարիտ ու հարուստ, քանի որ ըմբոստության հետ ուներ և՛ տարակուսանք, և՛ շփոթմունք, և՛ մտածմունք:

Դասական կերպարների արդիականացումը, որ հատուկ է Աբրահամյանին, այդ կերպարների ընկալումը չի աղճատում, այլ ցույց է տալիս, որ կերպարը խաղում է ժամանակակից դերասան՝ ժամանակակից կյանքի ընկալումով։ Այդ Ռոմեոյի մասին ռուս քննադատներից մեկը գրել է. «Մեզ համար այժմ կարևոր է ճշել մի բան՝ Շեքսպիրի ողբերգությունը Աճեմյանը թեմադրել է խախտելով կայունացած ավանդները։ Ռոմեոն, ի. Աբրահամյանի կատարմամբ, ոչ մի դեպքում երազուն, սիրունիկ պատանի չէ՝ լուսավոր, ոչ երկրային սիրո մարմնացումը։ Դա հաղթ պատանի է, ամբողջովին մսից է ու արյունից, ինչ-որ բանով շատ ժամանակակից տղա։ Ջուլիետի հանդեպ նրա մեջ բռնկվող ևերը անզսպելի, անհաղթահարելի կիրք է։ Նա վերածննդի դարաշրջանից է և դրա հետ միասին՝ մեզնից»[1]։

Հազիվ թե երիտասարդ դերասաններից որևէ մեկը կարողացավ հասնել իր ճնարավորությունների առավելագույնին, ինչպես այդ արեց Աբրահամյանը։ Տիրելով անձնավորման արվեստի հմտությանը, նա աշխատանքի շնորհիվ կարողացավ իրենը դարձնել դերեր, որ կարծես իրենը չէին, որովհետև պահանջում էին հոգեբանական խորացման ավելի լայն շառավիղ, դրամատիկական ավելի մեծ ջուն, քան ուներ դերասանը։ Ու թեև այդ դերերում նա չկարողացավ աննկատ դարձնել տեխնիկական, կատարած աշխատանքի հետքերը, բայց ցույց տվեց անելիք և ասելիք ունեցող ժամանակակից դերասանի և՛ կամք, և՛ ձիրք։ Իհարկե, ողբերգական լայնաշունչ դերերում նա չեղավ այնքան բնական ու թեթև, ինչպես Արմենի, Հրաչիկի, Արամի դերերում, բայց սրանց մեջ էլ նա հասավ առավելության իր ավագ արվեստակիցների հանդեպ, և այստեղ վճռական խոսքն ասաց խաղի ժամանակակից ոճը, դասական և արդիական կերպարների ժամանակակից ընկալումը։ «Կամուրջի վրայի» Արմենի հաջողության հիմքը կյանքի և արվեստի ոչ միայն իմացությունը, այլև զգացողությունն է, առանց որի չի կարող արտահայտվել ժամանակակից խաղաոճը։

Դերասանական արվեստի վերջին տասնամյակը հատկանշվում է խաղաոճի հին և նոր հասկացողությունների բախման, նոր խաղաոճի ձևավորման բարդ ընթացքով, ընդ որում ոչ միայն ամբողջ առապարնգում, այլև ամեն մի առանձին ներկայացման, նույնիսկ առանձին դերասանի ստեղծագործության մեջ։ Գեղագիտական ըմբռնումները չեն կարող մշտապես նույնը մնալ նաև դերասանական արվեստում։ Գեղեցկությունը «կախված է միայն ճաշակից, սովորությունից և հասկացողությունից. ուստի և ամեն օր փոփոխության է ենթարկվում։ Անցյալ տարվա գեղեցիկը այսօր է տգեղ լինում, իսկ այսօրվա գեղեցիկը առաջինա տարում»[2],—գրել է Միքայել Նալբանդյանը։ Գեղագիտական ըմբռնումների փոփոխման այս ընթացքը, որ երբեք դադար չի առնում, առանձնապես ակներև դարձավ վերջին տասնամյակում, քանի որ, եթե ոճաբանության փոփոխության հիմքը հասարակական-քաղաքական հասկացությունների փոփոխությունն է, ապա հենց այդ տասնամյակում, 1956-ից ի վեր, էական տեղաշարժեր կատարվեցին սովետական հասարակության կյանքում։

Մարդկային հոգեբանության հետ մտերմանալու, պաթոսային արտահայտություններին կենսականորեն ճշմարիտ, «անզարդ» խոսքը հակադրելու, կեց-

[1] Г. Щербина, Зрелость и свежесть, «Театр», 1965, № 5, էջ 54։
[2] Միք. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. III, 1940, էջ 324։

վածքային-հոեստորական, անառարկելի կերպարանագծումները պարզ ու անհավակնոտ ճկարագիրներով փոխարինելու միտումներն ունեցան ավելի մեծ խորհուրդ, քան կարող են թվալ առաջին հայացքից: Նախորդ տասնամյակի հերոսներ Ռուբենից և Ազատյանից՝ Խաժակյանի և Մալյանի անձնավորումներից («Այս աստղերը մերն են») Մարգոն և Արտաշեսը՝ Վ. Վարդերեսյանի և Ս. Սարգսյանի անձնավորումները («Վերջին մեհյակներ») բավականաչափ շատ են տարբերվում իրրև բնավորություններ, որպեսզի խոսք չլիներ ոչ միայն մարդկային վարքագծի գնահատության չափանիշների, այլև անձնավորման արվեստի ոճաբանության փոփոխության մասին: Բոլոր մյուս հատկանիշների հետ միասին «Վերջին մեհյակներ», «Կամուրջի վրա», «Իմ սիրտը լեռներում է», «Վաթսուն տարի և երեք ժամ» դերասանական անսամբլները պահանջում անձնավորման հերքումն էին: Դրա շառավիղը ձգվեց ավելի հեռու, քան եղթադրում էին միայն այդ պահանջները: Դա ժամանակաշրջանի հրամայականն էր, որ ազդեցություն ունեցավ արվեստի վրա ընդհանրապես:

Նույնիսկ հեղափոխական անցյալի արտացոլման մեջ, այն թեմայի, որ մոտիկ անցյալում գտնում էր բացառապես բարձրաշունչ-պաթոսային լուծում՝ թատերագրության և անձնավորման արվեստի մեջ ստացավ վերլուծական-հոգեբանական մեկնություն և իմաստավորում, ինչպես «Նույն հարկի տակ» (Սուդակովյանի անվան և Կիրովականի թատրոններ), «Երաժշտահումոր» (Պատանի հանդիսատեսի թատրոն), «Վարդեր և արյուն» (Սունդուկյանի անվան թատրոն) բեմադրություններում: Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Նույն հարկի տակ» ներկայացումն արժանացավ ազատիսի բնութագրի. «Ներկայացման ամբողջ կերպարն աչքի է ընկնում պարզությամբ, զսպվածությամբ, լակոնիկ լինելով, ձևի խստությամբ...»[1]:

Կարելի է ասել, որ այս տասնամյակում դերասանական արվեստի առաջատար միտումը խաղատեսի արդիականացումն էր, անձնավորման արվեստի ներքին նորոգումը, մի ընթացք, որ, թեև ունեցել է բավականաչափ ցայտուն արտահայտություններ, չի հասել ավարտման, քանի որ հիմնավորապես չեն հաղթահարվել ո՛չ պաթոսային բարձրագոչ խաղակերպը, ո՛չ անձնավորման կեղծվածքային ձևերը, ո՛չ էլ մելոդրամատիկական ինտոնացիաները:

Թե որքան բարդ է ոճաբանական ներքին խմորման այդ երևույթը՝ վկայում են դերասանական այն տարբերաբնույթ անսամբլները, որ նույն ժամանակահատվածում ստեղծեցին նույն թատրոնները, մինչև իսկ նույն ռեժիսորների ղեկավարությամբ և նույն դերասանների մասնակցությամբ:

Եթե Լենինականի դրամատիկական թատրոնը տասնամյակի ընթացքում հանդես բերեց պաթոսային խաղակերպը մերժելու, առույգ բնութագրումների ձգտման կռիվը կրող այնպիսի անսամբլներ, ինչպես «Բարի հաջողությունը», «Իրկուտսկյան պատմությունը», «Վերջին մեհյակները», «Մեռնող ձյորան», «Կամուրջի վրան», «Ֆիլումենա Մարտուրանո», ապա նույն տասնամյակում ստեղծեց, և ավելի մեծ քանակով, այնպիսի անսամբլներ, որոնց մեջ փարթամորեն ծաղկեցին հայ դերասանական արվեստի ավանդական արատները («Ռուզան», «Սպանված աղավնի», «Որեր, մարդիկ անմոռաց», «Սամվել», «Երկունք», «Ղուկաս Ղուկասյան» և այլն):

---

[1] О. Озаров, Поэзия и правда, „Театр", 1938, № 1, էջ 101:

Կիրովականի Արեգյանի անվան թատրոնը, որ ընդունակ եղավ ստեղծելու «Շատ ոգի» և «Այդպիսին է սերը» ներկայացումների նման արդիական ոճաբանության անսամբլներ՝ ցույց տվեց նաև ոճաբանությամբ, առհասարակ գեղարվեստական որակով այնպիսի հետամնաց ներկայացումներ, ինչպես «Խուզանը», «Շաղկեի մորաքույրը» և այլն:

Թբիլիսիի Հայ դրամատն, որի թատերախումբն առհասարակ աչքի չընկավ կեցվածքային-ռեժիսորական հետամնաց խաղակերպից ազատվելու վճռականությամբ, այստեղծագործվել մի անսամբլ՝ «Ցասներկուներորդ գիշերը» և դրա կողքին՝ «Միսիթար սպարապետը», որ խոտանում էր հայ դերասանների վաղաժամոթ արատները՝ կապված պատմական կերպարների աճձնավորման հետ: Դա այլ բան չէր, քան տարիներ ի վեր թատերախմբում բուն դրած, մեծաթիվ ներկայացումներով կարծրացած գեշ սովորությունների հերթական արտահայտությունը:

Ստեփանակերտի թատրոնը, որ ոճաբանական նորոգման ձգտում ցուցաբերեց «Իրկուտսկյան պատմություն», «Վենետիկյան երկվորյակներ» ներկայացումներով, թերևս նաև ուրիշ դերասանական անսամբլներով, ավելի հաճախ հայտնվեց հնաոճ խաղի ոլորտներում, առաստրեն տուրք տալով «ժանր խաղալու», հաճդիսատեսին «ընդառաջ գնալու» նաևոթ միտումներին («Թայֆուն», «Սկեսուրը» և այլն):

Այդ «ժանր խաղալը», «հաճդիսատեսին ընդառաջ գնալն» անպակաս եղավ նաև Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի դերասանական խմբի նույնիսկ ամենազուսպ դերասաններից, թեև թատրոնի «Կամակոր կնոջ ուսճնահարումը», «Կապկազ-թամաշա», «Երազիկ», «Շաղկեի մորաքույրը», «Շարշըլը Արթին աղա», «Պահանջվում է ստախոս» և ուրիշ ներկայացումների մեջ եղան ոչ միայն հետաքրքիր, այլև բեմական կուլտուրայի առաջ չմեղանչող դերակատարումներ:

Իհարկե, երբ բանը հասնում է դերակատարման տարրական ճաշակին, ապա ոճաբանության մասին խոսելը դառնում է ոչ միայն անհնար, այլև ավելորդ: Մինչդեռ պարզ կուլտուրայի ու ճաշակի առաջ մեղանչող դերակատարություններ շատ եղան նույնիսկ Սունդուկյանի անվան թատրոնի հանդես բերած անսամբլներում, չխոսելով այլևս մյուս թատրոնների մասին:

Չի կարելի ասել, որ Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Քառոս» ներկայացումն աչքի էր ընկնում ոճաբանական թարմությամբ, բայց դա ոչ միայն բեմական մեծակտավ ստեղծագործություն էր, այլև դերասանական լիարժեք անսամբլ:

Այստեղ Սունդուկյանի անվան թատրոնի շատ դերասաններ երևացին իրենց բարձրագույն հնարավորություններով: Դա ամենից առաջ վերաբերում է Միքայելի դերակատար **Բաբկեն Ներսիսյանին:**

1955-ին Թբիլիսիի Հայ դրամատից փոխադրվելով Սունդուկյանի անվան թատրոն, Բ. Ներսիսյանը դերասանական նոր միջավայրում անմիջապես գտավ իրեն, ինչպես և հաճդիսատեսի ու քննադատության համակրանքը:

Բաբկեն Ներսիսյանը բեմ է բարձրացել 1933-ին՝ Թիֆլիսի Պատանի հաճդիսատեսի թատրոնում, որ նաև դպրոց եղավ նրա համար: Երիտասարդ դերասանի վրա ազդեցություն են ունեցել Վ. Փափազյանը և Իս. Ալիխանյանը,

այնպիսի խոր ազդեցություն, որ այսօր էլ ներկայում է նրա արվեստում: 1933-ից 1944-ը լինելով Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում, երիտասարդ դերասանը խաղացել է բազմաթիվ ու բազմապիսի դերեր՝ Համբո («Գիքոր»), Գոշ (համանուն պատմական դրամայում), Պավել Կորչագին, Շապաև, Վայչագան («Անմահիտ»), Արսեն (համանուն դրամայում), Ֆերդինանդ («Սեր և խարդավանք»), Քաջ Նազար, Ջամբախով, Աբիսողում աղա... Քիչ դերասանների այդքան վաղաժամ կարող էր վիճակվել առաջնակարգ դերերի այնպիսի շարք, հենց սկզբից վարժեցնելով նրան մեծաճշգանակ դերերի: Համեմատելն դեպս, հայտաբերեն այդ դերացանկը չէր կարող չզարգացնել երիտասարդ դերասանի բնատուր տվյալները, ի հայտ բերել նահապետությունները:

Կարելի է նկատել, որ այս դերացանկում քիչ չեն ռոմանտիկական պաթոսի, հերոսական շնչի կերպարները, իսկույն երևացող, ուշադրություն գրավող դերերը: Դատելով նրա հետագա գործունեությունից՝ Բ. Ներսիսյանն առանձին հակում ուներ դեպի այդպիսի դերերը: 1944-ից 1955-ը, լինելով Թբիլիսիի Հայ դրամայում, նա խաղացել է նաև խարակտերային դերեր (Ջամբախով, Գրիգոր աղա), բայց շատ ավելի՝ եթե ոչ հերոսական, ապա բարձրաշունչ դերեր (Պեպո, Միքայել՝ «Էշի մեկ գոճ», Ծանի՝ «Հանճդած օջախ», Սամվել, Սոս, Նեզնամով, Ֆերդինանդ, Արբենին...): Ներշնչված, տպավորիչ խոսքի, գեղեցիկ շարժման, ճկուն խաղի դերասանն այս կերպարները ներկայացրել է չափազանց ինքնավստահ, առանց որևէ տարակուսանքի՝ մշտապես գտնելով մոտուլի և, մանավանդ, հանդիսատեսի անմիջապես ընդունելությունը:

Այնպես որ, Սունդուկյանի անվան թատրոն էր գալիս ստեղծագործական հարուստ փորձի և կայուն նախասիրությունների տեր մի դերասան, որ ուներ մեծ դերերի ոչ միայն չթաքցրած հավակնություն, այլև հնարավորություն: Նոր թատերախմբում նա, շատ չանցած, գրավեց իր տեղը, ունենալով իր անելիքը: Նա եղավ Լենինի կերպարը ներկայացնող դերասանը «Երրորդը, պաթետիկականը» բեմադրության մեջ: Դերասանն այս կատարման մեջ հանդես բերեց ոչ միայն ակներև ձիրք, այլև խաղի կուլտուրա, արտահայտչաձևերի զուսպ ընտրության ճաշակ, ստեղծելով մի կերպար, որ իր տեղն ունի մեծ կերպարի հայկական լավագույն աճմնավորումների կողքին:

Բ. Ներսիսյանի դերասանական խառնվածքը Սունդուկյանի անվան թատրոնում ենթարկվեց ոչ միայն ամբողջ թատրոնի, այլև նրա ամեն մի ներկայացման, դերասանական ամեն մի անսամբլի գեղարվեստական ընդհանուր ընարագրին, թեև աչքի ընկնելու, առաջինը լինելու սովոր դերասանը ցույց տվեց դիմադրություն: Նրա առաջին ցայտուն աճմնավորումը (Մաուրիսյո՝ «Ծառերը կանգնած են մահանում») վկայեց նրա ոչ միայն ակներև ձիրքն ու հասուն վարպետությունը, այլև այդ ճգտումը, որ գալիս էր հին, աճհատապաշտական թատրոնից և որի հետքերը նկատվում էին նրա նույնիսկ լավագույն դերերի մեջ: Նկատվեց Բ. Ներսիսյանի արվեստի նաև մյուս թերությունը՝ ընդհանուր խաղ, որ աճհետանում էր, երբ նրան առաջադրվում էր շոշափելի բնավորություն աճմնավորելու խնդիր: Այն, ինչ այնպիսի գրավչություն էր տալիս «Դեպի սպագալի» նրա կատարմանը (Հեղինակ՝ մարտիկ և քաղաքացի), հակատակ դեր խաղաց Բեն-Ալեքսանդրի («Իմ սիրտը լեռներում է») և Արա Գեղեցիկի աճմնավորումներում:

Առաջին դեպքում,—բացահայտ պաթոսային խոսքի դեր,—դերասանը

ցույց տվեց բանաստեղծական խոսքի տիրապետման հիանալի արվեստ: Բ. Ներսիսյանը, որ արտասանության լավագույն վարպետներից է (Սայաթ-Նովայի արտասանության մեջ թերևս չգերազանցված), «Դեպի ապագայում» Ե. Չարենցի խոսքը հնչեցրեց արտիստական ճշմարիտ ներշնչանքով, հավաք ու խստորոշ: Այստեղ պաթետիկ արտասանությունը ուներ գեղարվեստական արդարացում և իմաստավորում:

Բեն-Ակիբասանցրի և Արա Գևորգիկի դերերում, երբ հարկավոր էր գտնել կերպարի աննկատականն ու անկրկնելին, պաթետիկ արտասանությունը դերասանին մղեց դեպի ընդհանուր բնութագրության ուղին, փարթամ խաղը, որ նրա դերասանական խառնվածքի թույլ կողմն է:

Բոլորովին ուրիշ որակ է ստեղծում Բ. Ներսիսյանը, երբ առաջնորդվում է կերպարի աննկատականությունը բացահայտելու նպատակով:

Անվերապահ հաջողություն ունեցավ նրա Գևորգը («Նույն հարկի տակ»), որի մասին քննադատությունը գրեց. «Դերասանի վառ, ինքնատիպ ձիրքը, սուր դերապատկերի նրա հակումը այս ներկայացման մեջ գտած արժանի գործադրություն: Մանրամասների թեթևությունը, ոսկերչական ստուգությունը, բեմական ձևի հստակությունը և ինքնատիպությունը, որոնցով բնութագրվում է Բ. Ներսիսյանի աննշմարելիորեն Գևորգի կերպարը, ծառայում են գլխավոր խնդրի իրագործմանը՝ «նույն հարկի տակ» հասակ առած երկու նոթայրների միջև իմորվող գաղափարական աննահաշտ կոնֆլիկտի բացահայտմանը»[1]: Համեմատելով գոլորովին ուրիշ նկարագրի դերում (Տիգրան՝ «Վերջին մեհյակներ») դերասանն իր հարուստ ձիրքը ցուցադրեց ուրիշ կողմից՝ երգիծական խաղի վարտահ տիրապետմամբ: Քծնող, հարմարվող, ստորնաքարշ մարդուն նա ստեղծեց ոչնչացնող բնութագրություն տվեց ոչ թե նպատակադիր մերկացումով, այլ նրա հոգեբանության իրական բացահայտմամբ՝ առնս չնկատելով այդ չափազանց սիրալիր, չափազանց ժպտերես ու դյուրաթեք մարդու տհաճ էությունը:

1956-ից ի վեր, մինչև հոգեբանական նուրբ խաղով աչքի ընկած Պեպինոյի անձնավորումը («Ծաղաթ, կիրակի, երկուշաբթի», 1964), Բ. Ներսիսյանը Սունդուկյանի անվան թատրոնում ևս հաստատեց, որ կարող է հոգեկան ամենատարբեր կերտվածքներ ներկայացնել, ամեն դեպքում ի հայտ բերելով ուրույն գույներ, դերին ներդաշնակող ճկուն պլաստիկա, հոգեբանական հարցաստություն: Նրա բավարարաչափ հարուստ դերացանկում աչքի ընկնող տեղ է գրավել Միքայելը («Հառաս»): Դերասանն իր հերոսի հոգեբանական բարդ անցումները ներկայացրեց համոզիչ և արտիստական թեթևությամբ: Այն միտքը, թե ինչպես դրամի, հարստության կապանքներից ազատված անհատն ապրում է ներքին վերափոխում, վերագտնում մարդկային կորսվող ճկարագիրը՝ դերասանն արտահայտեց ներշնչված խաղով: Այստեղ նա գործի դրեց արտահայտչական հարուստ միջոցներ: Ինչպես ճկատեց քննադատությունը, «խաղի եղանակների և գույների այդ շռայլ առատությունը դերասանին թույլ է տալիս հավասար կատարելությամբ ներկայացնել իր հերոսին և՛ իբրև իսկական անհատ, և՛ իբրև հոգեկան ուժեղ ցնցում ապրած մարդ: Ներսիսյանի խաղով ոչ միայն կերպարն է փոխում իր բնույթը, այլև բուն դերասանական արվեստը. խաղի կոմեդիական մանները փոխվում է իսկական դրամատիկականի և

[1] О. Ойкдор, Поэзия и правда, „Театр", 1958, № 1, էջ 104:

ավարտվում ճերոսական տոնակատարությամբ: Բայց վոսկոխվող կրքերի այս գամման չի տարրալուծվում առանձին մասերի, որովհետև նրա հիմքում ընկած է Միքայելի խառնվածքի հիմնական կենսական իմպուլսը, որը և պատճառաբանում է նրա բոլոր խելահեղ արարքները և, որքան էլ դա տարօրինակ է, անգ է խրում կերպարի ու նրա հին միջավայրի արատները»[1]:

«Քառասը» դերասանական մի անմոռաց էր, որ ներկայացնում էր գրեթե ամբողջ թատերախումբը: Եվ այստեղ իրենց խառնվածքի բնորոշ կողմերով երևացին ոչ միայն Բ. Ներսիսյանը և Դ. Մալյանը (Սմբատ), Թ. Սարյանը (Ալեքսել Իվանովիչ) և Ավ. Ալեքսիսյանը (Մարութխանդրան), այլև ավելի փոքր ընդգրկում ունեցող, բայց անպայման ձիրքի ու հմտության տեր դերասաններ, որ հանիրավի սակավադեպ էին գտնում իրենց տալանների կիրառման հնարավորությունը:

Սա ամենից առաջ վերաբերում է **Վարդուշ Ստեփանյանին**՝ մի դերասանուհու, որ մշտապես աչքի է ընկել վավերական խաղով: Հենվելով կերպարի կենցաղի իմացության վրա, լավ գիտենալով կենցաղային գույների արժեքը՝ նա կարողանում էր այդ գույների բնական միահյուսմամբ ստեղծել ցայտուն դերապատկեր: «Քառասում» նույնպես Ստեփանյանը հանդես եկավ այդպիսի արդյունքի՝ այրի Ոսկեհատի մեջ տեսնելով մի հասարակ կնոջ, որ կուզենար մեծահարուստ չլինել՝ միայն թե ունենար ընտանեկան երջանկություն, որ ամբողջել է դրամի իշխանության պատճառով:

Կենցաղային գույների հակում ունեցող դերասանուհի է նաև **Սիրան Ալավերդյանը**, այն տարբերությամբ, որ նա սիրում է այդ գույները խտացնել, ցայտունացնել մինչև գրոտեսկ: Կենցաղային գրոտեսկի մի փայլուն նմուշ էր նրա ամենավարպետ «Քառասում»: Նրա Մարթան մոլեգին մի կին էր՝ պատրաստ ամեն ինչ անելու հանուն կալքի ու կարողության: Եվ ներկայացման այն գաղափարը, որ դրամի իշխանությունն աղավաղում է մարդկային հոգին, կերտով ու ավյունով ամենավարպետ այդ կերպարն արտահայտում էր ոչ պակաս ուժեղ, քան գլխավոր հերոսները:

Այդ նույնը պիտի ասել և ուստա Բարսեղի մասին, որի դերը խաղում էր **Հայրապետյանը**՝ նույնպես կենցաղային գույների արժեքը իմացող դերասան: Նրա խաղին անտարակուսելի հավատարմություն են տալիս կենցաղի, կյանքի հանգամանքների իմացությունը: Ու քանի որ դերասանը ամենից լավ ճանաչում էր հայկական ազգային բնավորությունը՝ նա ամենից հավատի եղավ այդ դերերում, ինչպես «Ծաղոհ» պարտապան գնչուն կամ «Քառասի» ուստա Բարսեղը: Ամբողջ կենսագրության կա այն դրվագում, երբ սա վախով ու հույսով գրպանից դուրս է բերում բազմաձայ դրամապանակը և երկյուղալից հորդորում, որ Սմբատ Ալիմյանը վճարի իրեն «հատանելիքը»: Փոքր մի դրվագ, որ ներկայացման բարձրակետերից է:

Միջավայրին հարազատ մի կերպար էլ Սրաֆիոն Գասպարիչն էր, որին ներկայացնում էր **Օրի Բուցիաթյանը**՝ թատրոնի հնագույն դերասանը: Կենցաղային հատկանիշների հանդեպ ուշադիր այս դերասանը հաջողում էր իր նախասիրությանը բոնող դերերում: Եվ նույն կենցաղային գույների օգտագոր-

[1] Գր. Բոյաջին, Սունդուկյանի անվան թատրոնի նոր աշխատանքը, «Սովետական արվեստ», 1939, № 9, էջ 19—20:

Ծումով Բուճիաթյանը Սահակ աղալի («Ժպտոց») դերում նույնքան համոզիչ էր ու հավատի, որքան Սրաֆիոն Գասպարիչի դերում՝ մեծահարուստի մրճավոր բարնկամը նրա մահվան օրերին ապրում է պահի սգաշունչ հանդիսավորությամբ:

Միջավայրին հարազատ կերպարներ էին նաև Գ. Աֆրիկյանի Սուլթանը, Գ. Ազատյանի Սրթազանը և, մանավանդ, Միքայելի ընկերները՝ Գրիշա Հաթեթյան, Պապաշա, Քյազիմ բեկ, Մոսիկո, Մելքոն, Նիազամիձե, տպա: Դերասաններ Վ. Բագրատունիս, Մ. Կոստանյանը, Թ. Դիլաքյանը, Ա. Ներսիսյանը, Ս. Սարգսյանը, Գ. Աշուղյանը, Է. Համբարձումյանը այդ դերերը խաղացին «կենցաղային» ռեալիզմի այն սկզբունքով, կենցաղի ու բարքերի այն զգացողությամբ, որ հատուկ էր դերասանական այս մեծ անսամբլին:

Այստեղ իրենց տեղն ունեցան Հ. Հովհաննիսյանը և Ա. Խոստիկյանը, որ իրենց ձիրքն ու հնարավորությունները հաստատեցին այս տասնամյակի ընթացքում: **Հեղինե Հովհաննիսյանը**, որ Լիզայի («Կենդանի դիակ») դերում հանդես էր բերել աննշանավորման կուլտուրա, բարձրաշխարհիկ կնոջ հոգեբանությունն արտահայտելու տվյալներ, Ռուստամի մոր՝ Սահակի («Նամուս») դերում ցույց տվեց հոգեկան ուրիշ կերտվածքի կերպար՝ ներկայացնելու ձիրք: Արտաքաց, պարզ ու բարի հոգու տեր Սահակը,— կերպարի էությանը և ազգագրությանը հարազատ մի կերպար,— պայծառությամբ էր սփռում շուրջը՝ փարատելով դրամատիկական լարվածությունը: Այնուհետև՝ Մարգոյի («Փորձադաշտ») վատ, ցավոտ, ընդգծված կերպարը. փարթամ կյանքի սովոր փարթամ մի կին, որ իր քաղքենիական հոգեբանությամբ չի կռահում ամուսնու ինչ լինելը:

Բավականաչափ տարբեր այս դերապատկերները ցույց տվին նրա հնարավորության շառավիղը և խառնվածքի բնույթը, ի հայտ բերելով ոչ թե դրամատիկական լայնաշունչ անձնավորման, այլ խարակտերային դերասանուհու, որ ունի իր նախասիրած ոլորտը: Ըստ երևույթին, դա սեփական արժանապատվության լիակատար գիտակցությամբ ապրող կինն է, որ շատ է ջանում իր ըմբռնման բարձրության վրա լինել, ուստի և ոչ մի տարակույս չունի, որ ինքն իրավացի է: Դրա յուրահատուկ արտահայտություններն են և՛ Լիզան, և՛ Սահակը, և՛ Մարգոն: Նաև Անտոնինա Իվանովնան («Հառաս»): Ջուսպ, հավաք, խստահայաց՝ արժանապատվության բարձր գիտակցության տեր այդ կինը ոչինչ չի անի ընդդեմ իր բարոյական ըմբռնումների, ուստի և չի կարող այդ նույնը ներել մեկ ուրիշին: Հովհաննիսյանի Անտոնինա Իվանովնան դրամի իշխանության անվերապահ մերժումով երկի մտահղացումը արտահայտում էր նույնքան լավ, որքան Ա. Խոստիկյանի Ալեքսեյ Իվանովիչը՝ այդ իշխանության ստորադաս ընդունումով: Թեմայի բացահայտումը հակառակ ծայրերից:

Արմեն Խոստիկյանը առաջարեց նկատել այս տասնամյակում և արտահայտեց իրեն իրրև կոմիկական խարակտեր: Մերգել բեկի («Նամուս») գինը կանխորոշեց նրա ոչ միայն դերասանական նկարագիրը, այլև նախասիրության ոլորտը: Նրա հեգնանքի առարկան այն կարճամիտ, դաճդավոջ մարդն է, որ ինչքան էլ արատներ ունենա՝ չունի դրանց նույնիսկ հեռավոր գիտակցությունը, նա «մեղավոր չէ», որ այդպիսին է, ուստի և չունի իր արատին

հակառակվելու ոչ միայն կամք, այլև ցանկություն, ուստի և, ատելի չէ, այլ արհամարհելի:

Սերգեյ բեկը քնավ չի ձկտում, որ ինքը ծիծաղելի է, խելքը չի կորում, թեև գավառական այդ չինովնիկը իր հաստաքնտ կերպարանքով, կարկամ խոսքով, ինքնագոհ պահվածքով, իրոք, շատ ծիծաղելի էր: Դերասանի աննշան ձևավորած Տեսակովն էլ («Կոնդրատի կինը ուղեծիրում»),— բյուրոկրատական բթության կատարյալ մարմնացում,— շատ ծիծաղելի էր: Բայց հասկանալու համար, որ ինքը ծիծաղելի է, անհուսալի բյուրոկրատ է և անվերջի մեկը՝ մի քիչ խելք է հարկավոր, որ նա չունի: Հիմարավուն կերպարանք էր նրա նաև Սեմյոն Պերչատկինը («Ուրիշի երեխան» ներկայացման ամենահաջող կերպարը): Նա էլ չի կռահում, թե իր ինչն է ծիծաղելի, բայց դերասանը, իրավամբ, շատ բարյացակամ էր նրա հանդեպ և կարողանում էր այդ կերպարով հարուցել համակրանքի լիաթոք ծիծաղ:

Ալեքսեյ Իվանովիչի մեջ արդեն Խոստիկյանը տեսավ ոչ թե հիմարավուն, այլ հիմարավուն ձևացող մարդու, որ ամենահարմար միջոցն էր մեծահարուստի հաշվին ապրելու համար: Իր ոչ այնքան ճկուն, բայց հավատի ամենավորման ձիրքով Խոստիկյանը կարողացավ ստեղծել «Քառսի» բոլոր դափությանը և ոճաբանությանը հարազատ կերպար:

«Դեպի ապագան» ներկայացումը,— ուշագրավ դերասանական մեծ աշխատանք,— արտահայտում էր խաղարվեստի բոլորովին հակառակ մի ոճ, որ առնչություն չուներ «կենցաղային ռեալիզմի» հետ:

Այս աշխատանքը վիճաբանությունների առիթ տվեց, բայց անվիճելի էր այն, որ ներկայացումը նոր որակով հանդես բերեց թատրոնի ամբողջ կազմը: «Եվ որքան բազմակողմանի է Չարենցը, որքան բուռն ու խայտաբղետ էր ժամանակը, այնքան էլ բազմազան, վառվռուն, դինամիկ եղան այն եղանակները, որ օգտագործված են բեմադրության մեջ: —Գրեց ներկայացման քննադատներից մեկը:—Հերոսական պաթետիկայից մինչև ծաղրանկար, գրեթե քաղաքական մոնումենտալությունից մինչև ակրոբատիկայի տարրեր,—ահա միջոցների այն չափազանց լայն դիապազոնը, որ մենք տեսանք «Դեպի ապագան» ներկայացման մեջ: Պետք է այս անգամ էլ արժանին տալ բեմադրող Վ. Աննինյանի հմայագիտությանը: Պետք է արժանին տալ ներկայացման մեջ զբաղված դերասանների կոլեկտիվին (իսկ դա թատրոնի գրեթե ողջ խումբն է), որ ցույց տվեց բեմական աշխատանակության իսկական հրաշքներ»[1]:

Բանաստեղծական բարձրաշունչ խոսքն այստեղ հնչում էր նույնքան արդարացված, որքան քնարական ներշնչանքը, որքան գրոտեսկային սուր բնութագրումները և բացահայտ բուֆը: Հազիվ թե Սունդուկյանի անվան թատրոնում ներկայացվել են բուֆային ավելի ցայտուն կերպարանքներ, քան այդ արեցին Խ. Աբրահամյանը (Գնգնչկորի), Ա. Խոստիկյանը (Թուխիբաշև) Մ. Մկրտչյանը (Կարճիկյան), Ա. Ջրաղացպանյանը (Մուսավաթ), Ա. Թորգոմյանը (Մեճլևիկ), Ս. Սարգսյանը և Մ. Մանուկյանը (Թուրք փաշա): Դրանք իրենց տեսակի մեջ վարպետ կատարումներ էին՝ ոչնչացնող ծաղր

[1] К. Калантар, Спектакль и зритель, «Коммунист», 1961, 11 հունվարի:

ու ծաղկով: Այս կատարումները հաճոյս բերին կատակերգական կերպարի. առհասարակ հումորի սուր զգացողության տեր դերասանների:

Հենց այդ հատկություններով է բնութագրվում դերասան **Ավետիք Ջրաղացպանյանը**: Տարիներ ի վեր նա թատրոնում հաճոյս է նկել թեև ոչ մեծ, բայց տպավորիչ կատարումներով: «Քառասուն» մի պահ միայն երևում է մեծահարուստի տուն հարցազրույցի նկած լրագրողը՝ և նրա խեղճուկրակ կերպարանքը տպավորվում է դիտողի հիշողության մեջ: Չէր կարելի առանց ծիծաղի նայել նրա Որսորդի («Մառերը կանգնած են մահճակալում») կոմիկական կերպարանքին: Եվ արդեն շատ ծիծաղելի էր նրա Պեդրոն («Ռոմեո և Ջուլիետա»), այդ թանձրամիտ ծառան, որ հյու-հնազանդ տանում է ամեն նախատինք՝ կարծես ոչինչ իրեն չի վերաբերում: Եվ նույն վավերական խաղով, թաքուն հեգնանքով դերասանը ներկայացրեց Գաղձ Ռայրիկին («Մեռնող Ձկորա»), «Դերի ընձեռած հնարավորությունները ամենից լավ օգտագործում է Ավ. Ջրաղացպանյանը,— նկատեց քննադատությունը,— մի արտիստ, որ գիտե նրբագծերով հարստացնել բեմական կերպարի հոգեբանությունը, ստեղծել ցայտուն դերապատկեր, որի ամեն մի արարք ունի ներքին հիմնավորում»[1]: Ցայտուն դերապատկեր ներկայացնելու հմտությամբ դերասանը նրևաց նաև «Դեպի ապագայում»:

Երգիծական կերպարանագծումների տվյալներով աչքառնել հաճոյս նկած նաև **Հ. Ջաբյանը և Ա. Թորգոմյանը**: Առաջինի դերասանին հատուկ է կծու հեգնանքը, մինչդեռ Թորգոմյանի հումորը նրա հերոսին դարձնում է ոչ թե ատելի, այլ խեղճ, արհամարհելի: Այդպիսին էր նրա Վանոն («Էշի մեկ զոհ»), Մարտինենը («Սուրբ ընծաների կառեքը»), այդպիսին էր և «Դեպի ապագայի» Մենշևիկը:

«Կապկազի» տեսարանում հաճոյս նկավ նաև **Ա. Բագրատունին** (Մոլլա), նույնպես փոքր դերերի հմուտ դերակատար: Այն դերասանը, որ «Ծիալոում» այնպես համակրելի էր դարձնում ծառա Կիրակոսին, պատեհ ցուցադրեց ծաղկելու, երգիծական ճարտարկար ստեղծելու տվյալներ:

«Կապկազ թատաշալի» Ղարաճ **Թ. Դիլաքյանն** էր, որ երևաց իր ձիրքի բնորոշ հատկություններով՝ խաղի բուռն, ափերից դուրս նկող եռանդ, ինքնահավիրում, ոիթմի սուր զգացողություն (Դրոմիո՝ «Սիսալների կոմեդիա», Գրիգոր՝ «Վերարատյան դաշտի աղջիկը» և այլն): Կարելի էր կշտամբել դերասանին, որ մանրացրեց Օգսենի («Պաղտասար աղբար») դերը, բայց չի կարելի ժխտել կատարման թեթևությունը, խաղի ճկունությունը: Այդպիսին էր Դիլաքյանը Ղարաչի դերում՝ ուրախ, վստահ, եռանդուն մի տղա, որ չունի ավելի մեծ բավականություն, քան նոր կյանքի թշնամիներին աչքառնա ծաղկելը: Եվ այս Ղարաչից հետո «Մեռնող Ձկորայի» խտուտիկը, որ քննադատության մեջ գնահատվեց այսպես. «Թ. Դիլաքյանը խտուտիկի՝ բթամիտ «գիտնականի» դերը խաղում է գերող թեթևությամբ, կոմիկական փայլուն արվեստով, դերասանը լավ է բացատրում իր հերոսի հոգեբանությունը՝ այդ անելով նրա վարքագծի այնպիսի մոլեգին արդարացմամբ, որ միանգամից ակնհերև է դարձնում, թե ինչ փուչ մարդու հետ գործ ունենք»[2]:

---

[1] «Սովետական արվեստ», 1963, № 3:

[2] Նույն տեղում:

«Դեպի ապագայում» իրենց տեղն ունեցան նաև պաթետիկ խոսքի հանդուրժող դերասանները։ Ոչ միայն Բ. Ներսիսյանը, Գ. Խաժակյանը, այլև Գ. Աջուդյանը, Ա. Ադամյանը, Հ. Գալոյանը, Վ. Աբաջյանը։

Գ. Աջուդյանը ներկայացման մի պատկերում հանդես բերեց Վ. Ի. Լենինի կերպարը։ Ինչպես տարիներ առաջ «Ընտանիքում» պիեսում, այստեղ ևս դերասանը հասավ դիմանկարային նմանության, կարողացավ ցույց տալ մեծ կերպարի մի քանի բնորոշ կողմերը՝ մտքի և կամքի կենտրոնացում, հպատակի ճգտում։ Պատանի Վոլոդյա Ուլյանովի և հեղափոխության առաջնորդ Լենինի այս աննշմարվորումները Աջուդյանի դերասանական աշխատանքի ամենաարժեքավոր արդյունքներն են։ Այս կատարումները, սակայն, ինչպես Աջուդյանի ուրիշ դերակատարումներ, չունեցան հոգեբանական երանգների ներքին հարստություն, քանի որ նրա խաղն ու խոսքը պատկանում են արտահայտչական մի՝ պաթետիկայի ոլորտին։

Արտահայտչական հնարավորությունների այդ միակողմանիությունից, որ առհասարակ ժամանակակից դերասանական արվեստի բնորոշ թերությունն է, ազատ չմնացին նաև երիտասարդ դերասանները։ Այսպես Հ. Գալոյանը և Վ. Աբաջյանը, որ գիտեն աշխատել ամենալայն խանամքով, հաջողում են բացառապես այնտեղ, ուր պաթետիկ արտահայտչությունը ներդաշնակում է դերին և դրությանը (ինչպես և էր «Դեպի ապագայում», որտեղ նրանք հանդես եկան Նավաստու և Բանվորի դերերում)։

Վ. Աբաջյանը Սեյրանի դերը խաղաց բուռն պաթոսով, և այստեղ արդեն չափազանց երևացող այդ եղանակը ուրիշ դերերում (ինչպես Բենվոլիո՝ «Ռոմեո և Ջուլիետ») ակներև դարձրեց իր միակողմանիությունը, մինչդեռ Արտաբանի («Ավրա Գեղեցիկ») հանդիսավոր դերում դարձավ աննկատ, որովհետև մնալով կերպարին։

Հ. Գալոյանը ևս Բարխուդարի դերը («Նավմուս») կատարեց հանդիսավոր պաթոսով։ Բայց այն, ինչ այդ դերում կարող էր դիտվել իբրև կերպարի հատկանիշ, մեկնաբանության հավելում (Բարխուդարն ավանդների պահպանման մեջ հանդիսավոր է իբրև քուրմ), մյուս դեպքերում այդ պաթոսը հնչում է իբրև հավատիության հերքում։ Եվ քանի որ դերասանը չկարողացավ հաղթահարել կեցվածքն ու հռետորական շեշտը՝ նա բնական ու հավաստի եղավ, երբ ներկայացրեց հանդիսավոր կերպարներ, ինչպես Սրբազանը («Խաչատուր Աբովյան»), Աստր Գաբուն («Ավրա Գեղեցիկ»), որ ներկայացման թեև ոչ ծանրությունն, բայց սակավաթիվ ազդեցիկ կատարումներից էր, քանի որ դերասանը խաղում էր ներքին հուզմունքով, որ հոգեբանական գունավորում էր տալիս նրա ուժեղ ձայնին և ընդգծված արտասանությանը։ Երբ դերասանը հավատիությամբ ներկայացրեց քրեական մի տիպ (Ջուլում՝ «Երկու գույն»), այստեղ էլ նա ոչ թե հաղթահարեց իրեն հատուկ կեցվածքն ու ընդգծված խոսվածքը, այլ կարողացավ համոզիչ դարձնել, որ այդ կերպարը, իբրև իր միջավայրի առաջին հեղինակություն, կարող է այդպես պահել իրեն և այդպես խոսել՝ ավելի ուժեղ դարձնելով հանդիսատեսի հակակրանքը նրա հանդեպ։

Անհերքելի և ափսոսանքի արժանի իրողություն է, որ Սունդուկյանի անվան թատրոնը չունեցավ և, տարեկան միայն մի քանի նոր բեմադրություն տալով, չէր էլ կարող ունենալ իր բազմամարդ դերասանական կազմի տվյալները ոչ միայն զարգացնելու, այլև ցուցադրելու հնարավորություն։ Տասնյակ

աումումներ, ինչպես երկար տարիների փորձ ունեցող դերասաններ Վ. Մելքումյանը, Գ. Աֆրիկյանը, Ա. Ներսիսյանը, Գ. Հակոբյանը, Գ. Ասլանյանը, Ա. Նիլյանը, Վ. Բագրատունին, Է. Համբարձումյանը, Ա. Ադամյանը, Մ. Պարոնիկյանը, Ն. Աբալյանը և ուրիշներ, ինչպես համեմատաբար երիտասարդ դերասաններ Լ. Թումիկյանը, Կ. Կարագյոզյանը, Գ. Չոփչյանը, Ս. Ավետիսյանը, Թ. Հակոբյանը, Ե. Մանվելյանը, Ա. Մանուկյանը, Լ. Սալախյանը, Օ. Ղազարյանը, Մ. Մանուկյանը և էլի ուրիշներ թատրոնի խաղացանկում երևացել են այնքան քիչ և այնպիսի դերերով, որ դժվար է դատել նրանց արտիստական ճկարագրի, համենայն դեպս՝ այս տասնամյակում հանդես բերած ճկարագրի մասին:

Դերասանների այս մեծ շարքից (որ կարելի է ավելի մեծացնել) վերջին տարիներս աչքի ընկնող դերերով հանդես եկան թերևս միայն Դուրգեն Հասկոբյանը և Եվա Մանվելյանը: Եթե առաջինը պատող Հիլի («Սպանիի վիոլոնչերը») և Մարկոս Գնուճու («Վաթսուն տարի և երեք ժամ») դերերում ճկատելիորեն կոպիտ, բայց ստույգ ու վավերական խաղով կարողացավ ստեղծել ցայտուն, շեշտված կերպարներ, ապա երկրորդը՝ Մեմեի («Ծաթաթ, կիրակի, երկուշաբթի») դերում հանդես բերեց խարակտերային հետաքրքիր աճմնավորման ճկուճություն և հումոր:

Եթե «Քառասը» ավանդական ռեալիզմի վերջին ամենաճաճրակիր աշխատանքն էր, ապա «Դեպի ապագան» ոճաբանական նորոգման ամենաճաճրակիր հայտն էր, որ ճերկայացրեց Սուդովսկայանի անվան թատրոնը:

«Քառասի» (1959) և «Դեպի ապագայի» (1960) միջև ընկնում է մի ջրբաժան գիծ, որից հետո ավանդական և նոր ոճաբանությունների խճդիրը այլևս ձեռք բերեց հրամայական ճշանակություն, մանավանդ որ դրանցից հետո թատրոնն առաջադրեց ոճաբանությամբ շատ տարբեր, նթե չասենք հակադիր դերասանական աճնամբլներ:

«Քառասից» հետո և «Դեպի ապագայից» առաջ թատրոնը գաստրոլային ճերկայացումներով հանդես եկավ Մոսկվայում՝ հաճրագումարի բերելով 1956-ից վեր կատարած գործի արդյունքները: Մոսկովյան քննադատությունը գնահատելով այդ հաճրագումարը, թատերահամբի ոճաբանության և սերընդափոխության վերաբերյալ արեց դիտողություններ, որոնք ավելի ակներև դարձրին այն իրողությունը, որ թատրոնը կանգնած է ճամփաբաժնի առաջ:

Մոսկովյան հյուրախաղերը ցույց տվին այն առավելագույնը, որին ընդունակ էր Սուդովսկայանի անվան թատրոնի նաև դերասանական արվեստը տվյալ ժամանակամիջոցում: Այդ առավելագույնն արժանացավ բարձր գնահատության, բայց և քննադատվեց: Բերենք բազմաթիվ քննադատական դիտողություններից մեկը. «Վաո, ուշագրավ տաղանդների բացակայությունը չի կարող անհանգստություն չառաջացնել, քանի որ թատրոնը կենդանի օրգանիզմ է, անկարող է ապրել առանց նոր ուժերի մշտական հոսքի, չէ՞ որ նրա ապագան երիտասարդությունն է»[1],—գրեց քննադատ Վ. Ռիժովան: Այդ քննադատությունը, որ ունեցավ սթափեցնող ճշանակություն, վերաբերում էր դերասանական արվեստի ամենից առաջ ոճաբանությանը և սերընդափոխության ընթացքին:

Այդ սթափեցումն արտահայտեց ոչ միայն սեփական գործի հանդեպ

[1] «Սովետական արվեստ», 1960, № 8, էջ 21:

քննադատական վերաբերմունքի, այլ բուռ գործունեության մեջ: Բայց դա չդարձավ ծրագրային աննահանջ աշխատանք: Երեք մինչև մոսկովյան հյուրախաղերը թատրոնը «Նամուս», «Ծառերը կանգնած են մահանում», «Վերջին մեխակները», «Նույն հարկի տակ», «Վարդեր և արյուն» դերասանական թարմաշունչ անսամբլների հետ միասին ներկայացնում էր նաև «Օթելլոյին», «Ուրիել Ակոստային», «Ձմարող աստղերին», «Ձո սրտի կրակին», «Անմեղ մեղավորներին» նման հնաոճ անսամբլներ, ապա դրանից հետո էլ ոճաբանական նորոգման այնպիսի հայտ ներկայացնելով, ինչպես «Դեպի ապագան» է, արդիական ոճաբանության յուրացման այնպիսի ապացույց տալով, ինչպես Վ. Սարոյանի պիեսի բեմադրությունը, գրոտեսկային խաղաոճի ցայտուն օրինակի՝ «Մեռնող Ճլորային», հոգեբանական աննճավորման՝ «Կամուրջի վրա» և «Շաբաթ, կիրակի, երկուշաբթի» անսամբլների հետ միասին ցուցադրեց անսամբլներ («Աֆրոդիտեի կղզին», «Վարդանանք», «Ուրիշի երեխան», «Բրոուդիի ամրոցը» և այլն), որոնք կրում են դերասանական արվեստի հնաբանության ուժեղ կնիքը՝ կերպարի մոտավոր բնութագրություն, հոգեբանորեն մակերեսային, աննշմարիտ աննճավորում, չարդարացված պաթետիկա, զգայացունց խաղ:

Այդ անսամբլներից նույնիսկ ամենահաջողվածը՝ «Վարդանանքը» (որ հանդիսատեսների մեջ գտավ արտատավոր ընդունելություն), ուներ այդ բոլոր թերությունները: Այդ ներկայացման շուրջը շատ խոսք ու գրույց եղավ: Բայց հազիվ թե վիճարկելի է այն կարծիքը, որ դա, իբրև աննճավորման արվեստի ոճի արտահայտություն, պատկանում է անցյալին: «Իր նոր ոճը և հնացած պատկերացումներն ու գաղափարները աննհամատեղելի են, դա մի ավելորդ անգամ հաստատվում է «Վարդանանք» ներկայացման օրինակով»:— Գրեց թատերական քննադատներից մեկը:— Բեմադրության մեջ «... անհնար է չտեսնել լավ դերակատարումներ, հետաքրքրական դրվագներ, որոնք հրապուրիչ են դարձնում ներկայացումը շատ թատերասերների համար: Բայց և չենք կարող չխոստովանել, որ «Վարդանանքը», ամբողջությամբ առած, ցավ պատճառելու չափ հին ներկայացում ստացվեց, հին թե ասելիքով, և թե հուզական արտահայտչության հասնելու համար գործադրված միջոցներով ու հնարներով»[1]:

«Վարդանանքի» հոգեբանորեն ու գեղարվեստորեն չարդարացված պաթոսը, «Աֆրոդիտեի կղզու» մեջ իշխող ընդհանուր, մոտավոր խաղը, «Լաբիրինթոսի» մակերեսային բնութագրությունները, «Բրոուդիի ամրոցի» զգայացունց ինտոնացիաները՝ դերասանական արվեստի ավանդական արատներն արդեն իսկ վեճի մեջ էին արվեստի այն թարմ ոճաբանության հետ, որ բերում էին «Իմ սիրտը լեռներում է», «Կամուրջի վրա», «Շաբաթ, կիրակի, երկուշաբթի» և ուրիշ դերասանական անսամբլներ: Ավելին, նույն այդ անսամբլների մեջ կարելի էր տեսնել աննճավորման հակադիր սկզբունքների վեճ, իսկ «Ռոմեո և Ջուլիետ» և «Արա Գեղեցիկ» ներկայացումները այդ հակադրության, ոճաբանական այդ խմորումների ակնբախ արտահայտություններն էին: Խ. Աբրահամյանի Ռոմեոն և Մ. Սիմոնյանի Ջուլիետը տարբեր էին ոչ թե իբրև գեղարվեստական որակ, իբրև դերասանական շնորհքի դրսևորում, այլ իբրև ոճաբանություն: Այդպես էլ Ս. Սարգսյանի Թիբալտը, Մ. Մկրտչյա-

[1] «Սովետական արվեստ», 1962, № 8:

ցի Մերկուցիոն և Գ. Հարությունյանի Կապուլետը, Գ. Ասլանյանի Մոնթեգյուն։ Այդպես էլ Արայի երկու տարբեր աննմանվորումները (Բ. Ներսիսյան և Խ. Աբրահամյան)։

Ոճաբանության ներքին ընորոգման և վերնդափոխության հետ կապված խնդիրները, որ բնական են ու հասկանալի ամեն մի թատերական կուլտուրայի համար, խնդիրներ, որ հատկանշում են հայ դերասանական արվեստը տվյալ տասնամյակում, իրենց արտացոլումը գտան մամուլում և թատերական քննադատության մեջ։

Եվ սա բնորոշ երևույթ էր ոչ միայն հայկական թատերական միջավայրի համար, որովհետև այդ խմորումները բնութագրում էին բովանդակ սովետական դերասանական արվեստը։ Բնական պատահական չէ, որ այդ արվեստը ոճաբանության խնդիրները հենց այս ժամանակաշրջանում սուր բանավեճերի առարկա դարձան։ Միութենական թատերական ամսագիր «Театр»-ի էջերում ծավալվեց բանավեճ, որի մեջ կարևոր տեղ ունեին ոճաբանության ու վերնդափոխության հետ կապված խնդիրները և որը ցույց տվեց, որ դրանք առաջնահերթ նշանակություն ունեն նաև մյուս հանրապետությունների թատերական կուլտուրայի համար։

«Թատրոնը մակերեսորեն իմացող կամ անտարբեր մարդիկ են միայն, որ սուր տագնապ չեն ապրում այժմյան դերասանական արվեստի մասին խոսելիս։ Բեմական արվեստի կուտակած բոլոր արժեքները մերն են մնում, անխորտակելի են մեր հույսերը տարբեր սերունդների դերասանների նոր հաջողությունների նկատմամբ։ Բայց մենք չենք կարող չտեսնել, որ բեմում **հազվագյուտ են գեղարվեստական վճռական, խոշոր հաղթանակները**, չենք կարող չզգալ, որ դերասանի ժամանակակից կենդանի արվեստի դաշտում ամեն ինչ բարվոք չէ»։— Գրել է այդ բանավեճի մեծաթիվ մասնակիցներից մեկը՝ Ա. Անաստասևը և, ինչպես նրանցից շատերը, երևույթը կապել արվեստի արդիական ոճի հետ. «Խորհելով այսօրվա դերասանական արվեստի մասին, չի կարելի չնշել, որ այն, ինչպես և կամեցածդ ամեն մի արվեստ, տեղում կանգնած չի մնում. կյանքը նրա մեջ սրբագրումներ է անում։ Եվ, իհարկե, նորը դյուրությամբ չէ, որ մտնում է արվեստի մեջ։ Ահա ինչու ինձ շատ արգասավոր են թվում բանավեճի մասնակիցների մտքերը նորի ծնունդի մասին, սովետական դերասանական արվեստի այսօրվա ոճի մասին»[1]։

Նույն թվականին, նույն խնդիրների շուրջը բանավեճ բացվեց նաև Երևանում և արձագանք գտավ մամուլի էջերում։ Այստեղ էլ բանավեճի մասնակիցներն անդրադարձան խաղատոհի հարցերին և հայտնեցին իրենց մտորումները։ «Լուրջ բան չէր լինի ժխտել մեր թատրոնում անցյալից եկող պաթոսայնության, պոզայնության և ուրիշ արատների առկայությունը»։ «...Դերասանական արվեստն այսօր իրոք որ կանգնած է իր զարգացման ճանապարհի առաջ։ Եվ ով չուզենա հաշվի նստել այդ իրողության հետ, անխուսափելիորեն կձախողի թե իրեն, թե մեր թատրոնի շահերն ու խնդիրները», թատրոնների արդի «վիճակը, շիտակ որ խոսենք, այնքան էլ լավ չէ։ Որովհետև մի տեսակ գունաթափվել է մեր բեմարվեստը։ Հին ու լավ դերասաններին վոխարինողները առանձին ոգևորություն չեն ներշնչում, իրենք էլ չեն ոգևորվում», «Մեր դերասաններից շատերը ինչպես հարկն է չեն տիրա-

[1] «Театр», 1961, № 9, էջ 44—45։

պետում կերպարաանափոխության արվեստին: Եվ դա է նրանց շատ և շատ ձախորդությունների պատճառը: Իսկական կերպարաանափոխությունը հնդիճակի ստեղծած կերպարին օրգանապես «ձուլվելու» կարողությունն է, նրա պատկերած ու պատկերացրած մարդը, բնավորությունը լինելու ունակությունը»[1],— այս դատողությունները, որ բանավեճի ընթացքում արել են Վ. Աշեմյանը, Լ. Խալաթյանը, Մ. Մկրտչյանը, Գ. Մկրտչյանը, արտահայտում են դերասանական արվեստում տիրող ոչ միայն վիճակը, այլև անհանգստությունը նրա զարգացման, հետագա ճակատագրի հանդեպ:

Հետագայում ևս այդ խնդիրները մնացին թատերագիտական մտքի կենտրոնում: «... Սունդուկյանի անվան թատրոնի հետագա զարգացումը, նրա վաղվա ճակատագիրը կախված է նրանից, թե ժամանակակից ոճով ստեղծագործելու անհրաժեշտությունը կգիտակցվի՞ արդյոք բոլորի կողմից: Սա է հարցերի հարցը: Սրանով է պայմանավորված, եթե կուզեք, ամեն ինչ»[2]:—Գրեց քննադատներից մեկը: «Այժմ արդեն վիճակվում է ափսոսանքով խոսել... դերասանական անհատականությունների մանրացման, դերասանի ստեղծագործական ակտիվ խառնվածքի կորստի, ռեժիսորի խնամքի տակ մտնող դերասանի ծնունդի մասին», «Հիմա վիճակվում է պաշտպանել դերասանի ստեղծագործությունը, վատ և անկրկնելի կերպարների ստեղծող դերասանին՝ սպասուհոր դերասանից, խնամքի տակ մտնող դերասանից»[3]:— Իր անհանգստությունը հայտնեց քննադատներից մեկ ուրիշը: «Մեզանից հեռացածների թվում կային ամենուր մեծ համբավ ունեցող, լիովին ճանաչված ու սիրված գործող արվեստագետներ: Նրանց գրաված տեղը դեռ երկար ժամանակ պիտի բաց մնա, մինչև որ մեր թատրոններում առաջ կգան նույնքան զորեղ տաղանդի տեր նոր ուժեր: Վերջին 10—15 տարվա ընթացքում առաջ են նկել շատ շնորհալի ուժեր, որոնք թեև իրենց ստեղծագործական դիմապազոնով հեռու են մեզանից գնացած մի քանի մեծատաղանդ արվեստագետներից, սակայն ամենայն արդարացիությամբ այդ շնորհալի ուժերը մեր թատրոնների գեղարվեստական կյանքում արդեն գրավում են նշմարելի տեղ»:— Գրեց թատերագետ Ս. Մելիքսեթյանը:— «Բայց բոլորս էլ գտնում ենք, որ նրանց թիվը տակավին չի ծածկում թատրոնների մեծ կարիքը նոր կադրերի նկատմամբ: Բոլոր թատրոնների աշխատողները միաբերան ընդգծում են շնորհալի կադրերի պակասը»[4]:

Երբ «Teatr» ամսագրում բանավեճ ծավալվեց ռեժիսուրայի հարցերի շուրջը, այդ բանավեճին մասնակցեց նաև Սունդուկյանի անվան թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Վ. Աշեմյանը: Իր «Սկիլլայի և Քարիբդիսի միջև» հոդվածում նա անդրադարձավ հայ դերասանական արվեստին և արտիստական երիտասարդությանը՝ անելով ուշագրավ դիտողություններ: Դրանք վկայում են, որ հանրապետության խոշորագույն թատրոնի գեղարվեստական դեկավարն իրերի դրությունը և դերասանական արվեստի խնդիրները գիտե ոչ պակաս լավ, քան որևէ տեսաբան. նա խոսեց դերասանական տվյալների միակողմանի զարգացման մասին, երբ դերասանը հաջողակ է մի ժամ-

[1] «Սովետական արվեստ», 1962, № 2, էջ 38—48:

[2] Ժ. Հակոբյան, Թատրոնի ուժը, «Սովետական արվեստ», 1962, № 6, էջ 4:

[3] Ս. Ռիշան, Ի պաշտպանություն դերասանի, «Սովետական արվեստ», 1963, № 12, էջ 20:

[4] «Սովետական արվեստ», 1965, № 2, էջ 31:

րում «քանի դեռ չի գալիս սուր հոգեբանական տեսարանների տեղը, երբ պառուզան ու հայացքը, վիրտուոզ մշակված (կյանքից առնված) պլաստիկական պարտիտուրը վճռում է ամեն ինչ, երբ արտաբերվող խոսքերի միջև կան տասնյակ չարտաբերվածները, որոնք, այնուհանդերձ, պետք է զգա հանդիսատեսը։ Այստեղ աչք է ծակում դերասանի տեխնիկական անզիջությունը, նման բաների հանդեպ ներքին մոտեցումների անցգիտությունը, հուզական աշխարհի աղքատիմացությունը», «Երիտասարդությունը անբավարար է յուրացրել հոգեբանական թատրոնի դպրոցը, նրա օրենքները, մասնավորապես Ստանիսլավսկու սիստեմը», «անհրաժեշտ է, որ այսօրվա հայ դերասանն ավելի զինավառ լինի։ Դա կօգնի հայ թատրոնի՝ հավատարմության նոր չափանիշի ձգտմանը, ուրիշ խոսքով, արդիականության շատ ավելի ճշմարտացի, վառ, պատկերավոր արտացոլմանը։ Արհեստի տեխնիկան, բազմապլան հոգեբանության չտիրապետելը,—ահա, թերևս դերասանական դպրոցի այն «ազգային ավանդը», որը ժամանակն է արխիվ հանձնել։ Անելով այդ, մենք և՛ դրամատուրգիայում, և՛ դերասանական խաղի ոճի ու բնույթի մեջ կպահպանենք հայ թատրոնի այն ավանդները, որ այսօր էլ կարող են ծառայել մեզ»[1]։

Իրերի դրության այս խոր ճանաչողությունը, դերասանական արվեստի հանդեպ եղած այս քննադատական վերաբերմունքը և, որ ավելի կարևոր է, արդիական ոճաբանության դերասանական բարձրարվեստ անհամբլներին են ժամանակակից հայ թատրոնի, մասնավորապես դերասանական արվեստի հետագա զարգացման գրավականը։

ԱՎԵՏ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

Ավետ Ավետիսյանի դերասանական ճակատագիրը ուշագրաւ պատմ է և ցայտուն, որքան ստեղծագործությունը. պարզորոշ արտահայտված խարակտերային դերասան, որի անհնարին համ արվեստում շատ էական է երգիծանքի շնորհությունը։ Նրա ծիծաղը չոյող ու ըրթնգնատ չէ և այդ ծիծաղի առաջին հատկությունները ոչ թե ըրթությունն ու ըրթերանդներն են, այլ ցայտունությունը, գույների թանձրությունը։

Հայ բեմական երգիծաբանությունն ունեցել է փափուկ հումորի տեր դերասաններ, ինչպես Լևոն Քոչարյանն ու Թաթիկ Սարյանը, ավելի վարակիչ ծիծաղի դերասաններ, ինչպես Համբարձում Խաչատյանը և Գուրգեն Գաբրիելյանը, բայց ըրանցից ոչ ոք չէր կարող ավելի խոշոր, ցայտուն, թանձր գույների դերապատկերներ ստեղծել, քան Ավետիսյանը։ Այս դերասանի տարերքը կատակերգական բնավորությունն է՝ բարոյական ու հասարակական ոչ միայն սպաիչ, այլև շոտափուլթ գնահատությամբ։ Նա թույլ չի տա, որ դիտողն ինչ-որ եղրակացություններ գա իր հերոսի մասին, ուստի և շտապում է կանխել ամեն մի այդ գնահատություն, որ կարող է իրենը չլինել։ Ու քանի որ դերասանը ոչ միայն կողմնակալ է, այլև զորեղ իր վերաբերմունքով՝ նա հանդիսատեսին տանում է իր հետևից՝ նախքան վերջինս կհասցնի շունչ քաշել ու եղրակացության գալ։

Դերասանական այս անհատականությունը, դերակատարման այս բնույթով, ուրվագծվել է արվեստի մեջ արած առաջին քայլերուն։ Նա չի ունեցել արտիստական կենսագրությունների համար սովորական և, սովորաբար, շքեղացվող այն մանկությունը, որ, հագեցած արվեստի ու մանավանդ բեմական արվեստի հրապուրանքներով, ինչ-որ չափով փոխաբինում է գեղարվեստական նախնական դաստիարակությանը, տալիս գեղարվեստի ճաշակ ու պատկերացումներ։

Ավետ Ավետիսյանը ծնվել է Թիֆլիսի Հավլաբար թաղամասում 1897-ին, արհեստավոր մարդու բազմանդամ, դժվար ապրող ընտանիքում։ Հոգսերով լիքում հարկի տակ տեղ չկար արվեստի հրապույրների համար։ Այնուհանդերձ, ուսում չառած, բայց ուժեղ հաջող իմացող հայրը որդուն տալիս է Ներսիսյան դպրոց։ Ավետիսյանն այստեղ ուսանում է մինչև ին-

[1] В. Аджемян, Между Сциллой и Харибдой, «Театр», 1960, № 8, էջ 76—77։

պերդ դասարանը, բայց երբ սկսվում է առաջին համաշխարհային պատերազմը՝ դպրոցի աշակերտը դառնում է մանուֆակտուրային խանութի աշակերտ, ապա և գործակատար։ Մինչև զինակոչվելը (1916) այս միջավայրում անցկացրած երկու տարին խորացնում են ապագա դերասանի ծանոթությունը առևտրական աշխարհին, այն տիպերին ու բարքերին, որ տարիներ անց պիտի ներկայացներ բեմի վրա։ Հաջորդ երկու տարին՝ զինվորական ծառայություն, և 1918-ին դրոշազարդած Ավետիսյանը դեպքերի բերումով ընկնում է Բաքու, հայտնվում Հովհաննես Աբելյանի թատերախմբում իբրև սիրող դերասան։ Հասնելով տարեկան Ավետիսյանն ընտրում է թատրոնի ասպարեզը, երբ նույն հաջողությամբ կարող էր մեկ ուրիշ ընտրություն կատարել, քանի որ մինչ այդ ի հայտ բերած դերասանական տվյալները շատ էլ ակնհայտ չէին. մասնագիտություն աշակերտական ներկայացումներին և մարդկանց շարժումներ ու խոսվածքն ընդօրինակելու ընտրված շնորհք։ Այսքան ընդհանրը։

Հալ դերասանի համար բեմական առաջին քայլերը եղել են նաև արվեստի ուսուցում։ Ուսումնառության և գործունեության այս անբաժան համընկնումը, բացասական կողմերի հետ, ուներ դերասանի պիտանի կամ անպիտանի լինելու խնդիրը միանգամից որոշելու առավելություն։ Մանավանդ, երբ այդ քայլերն արվում են վարպետի աչքի առաջ։ Երիտասարդ Ավետիսյանի դերասանական բախտը էր, որ նրա վարպետը Աբելյանն էր։ Նորընծա դերասանին նա չվարանեց հանձնարարել Ոսկանի («Շար ոգի») դերը, որը և նրա պոտենտական մկրտությունը եղավ։ Ամենայն հավանականությամբ՝ հաջող դերլուտ, այլապես Աբելյանը նրան հետը Թրֆլիս չէր տանի, ուր երիտասարդ դերասանը խաղաց մի լրիվ սեզոն։ Հաջորդ տարին Ավետիսյանը խաղացել է Ղարաքիլիսայում՝ Ամո-Խաբազյանի թատերախմբում, ալնուհետև՝ Երևանի շրջիկ թատրոնում, որ ապատարկում էր գլուղական հանդիսատեսին։

Այսպես՝ չորս տարի տարբեր թատերախմբերում, դերասանական տարբեր միջավայրեր, ամենատարբեր պահանջներից բաղկացած խաղացանկ։ Այս ամենը, ինչ կարող էր տալ դերասանական նման գործունեությունը և՛ լավ, և՛ վատ՝ Ավետիսյանն ընդունել է ամենահոժարակամորեն։ Բեմական փորձառությամբ հետ՝ խաղի վաղածանոթ հնարանքներ, սեփական տվյալները բացելու հետ՝ նույն այդ տվյալների շահարկում, դերապատկերի արագ յուրացման հետ՝ դերի մանկերևային մշակում, պատրաստի ընկալում և վերարտադրություն։ Թերևս այս ամենատատ հատկություններն են պատճառը, որ 1923-ից, երբ Ավետիսյանի անունը սկսել է երևալ մայրաքաղաքի առաջին պետթատրոնի հայտագրերում, նրա հասցնին քննադատական կշտամբանքներ հնչել են ավելի, քան դրվատական խոսքեր։ Դա երևում է ժամանակին լույս տեսած հոդվածներից, որոնց մեջ Ավետիսյանին ասվել են խոսքեր, որոնք գովական համարել քնավ չի կարելի։ Եվ ամենից ավելի նշվել է չափի զգացման կորուստը։

Ավետ Ավետիսյանը այն խառնվածքը չէր, որ հաջողեր աննպատակ գնահատությունների ու վիճակի հետ, նաև այն պատճառների, որ հարուցում էին նման վերաբերմունք։ Իբրև անհատ բավականաչափ ինքնավստահ, նա հանդես բերեց այդ հատկության հետ հավասարապես զուգորդվող մի հատկություն ևս, որ նրան դուրս բերեց շարքային դերասանի վիճակից և դարձրեց առաջնակարգ արվեստագետ։ Սովորականից դուրս աշխատասիրություն, իր արվեստին անձնատուր լինելու կամք, հակական բեմում հավասարատ ստեղծագործական կարգապահություն։ Տարիներ անընդում են տարիների նոնից և Ավետիսյանն անընդող ժամանակին է հանձնում իր թույլ ու աննկատ կողմերը, հավաքում իր դերասանական խառնվածքի զորությունը և ճանաչել տալիս ռեժիսորներին ու հասարակությանը։ 1928-ին արդեն նկատվում է, որ նա «թատրոնի հիմնական ուժերից մեկն է հանդիսանում։ Այս տեսնում նա իր ստեղծագործական ամբողջ թափը հանդես բերեց Ջամբախովի դերում, որը վերարտադրեց նորը հետաքրքրությամբ, «Դերասանն անչուշտ մեծ ապագա ունի»[1]։

Նրան հանձնարարում են ավելի շատ և իր խառնվածքին ավելի հարազատ դերեր։ 20-ական թվականներին, դերասան այդ տարիներին, Ավետիսյանը հատկապես շատ է խաղացել Ե՛վ հակական, և՛ ռուսական ու արևմտա-եվրոպական խաղացանկում։ Որքան էլ տարօրինակ է այսօր ազգային դերերի վարպետ Ավետիսյանի համար, նրա առաջին հաջողությունները հակական պիեսների հետ չեն կապվել։ Պանոպոլոն («Երկու տիրոջ ծառա», 1923), Ջիմլյանինկա («Ինկոգո», 1923), Օրգոն («Տարտյուֆ», 1924), իսկ հակական խաղացանկում նա միանգամից հռչակվում է Սաքոյի («Քաջ Նազար», 1924) դերակատարությամբ։ Այս դերերից հետո երիտասարդ Ավետիսյանի մեջ ճանաչվում ու գնահատվում է կատակերգական թանձր կերպարանագծումների դերասանը։

[1] «Գրական դիրքերում», 1928, № 6։

Միայն չենք լինի, թերևս, ասելով, որ 20-ական թվականներին ամրացավ ու կայունացավ Ավետիսյանի ստեղծագործական անհատականությունը՝ ձեռք բերելով մի յուրահատկություն, որ շատ էական է նրա համար, որովհետև դա դերասանի աշխատանքի ուղենիշը եղավ և իր կնիքը դրեց նրա գրեթե բոլոր կատարումների վրա։

20-ական թվականներին, կերպարի սոցիալական բովանդակության ցայտուն ու անհապաղ բացահայտումն առաջնահերթ համարելու տպավորին, ոտքի չէր այն հատկանիշը, թե վերաբերմունք չպետք է խաղալ։ Այդ շրջանում ավելի, քան երբևէ, դերասանական խաղը հագեցած էր անընդհատ կամ վատ պրոլված վերաբերմունքով դեպի ներկայացվող կերպարը՝ համակրանք թե հակակրանք, հատատում թե ժխտում, հիացում թե արհամարհանք։ Սա իր հետևից բերում էր կերպարի հատկանիշերն անհապաղ հայտնի դարձնելու ձգտում։ Ավետ Ավետիսյանի դերասանական առաջխաղացումն ընթացավ այդ գեղագիտական ուղղությամբ և ակտիվ խառնվածքը չհապաղեց յուրացնել, սեփականը դարձնել այդ սկզբունքը։ Սա, իհարկե, կարող էր առավելություն չհամարվել, եթե նրա դերերը հակառակ լինեին դրան և գտնված դերապատկերները ոչ միայն ցայտուն, այլև հոգեբանորեն արդարացված չլինեին։

Միանգամից բռնել կերպարը և ճանաչել տալ դիտողին, ցուցաբերել նրա հատկանիշները ճնշաղավոր բոլոր միջոցներով։ Վարագույրը միանգամից ետ քաշել, ոչինչ չթողնելով, չթաքցնել, տարակուսանքների տեղ չթողնել։ Նրա խաղը տեսնողը կոաձելու ոչինչ չուներ, քանի որ ամեն ինչ աչքի առաջին էր։ Դերասանն ասես բռնում էր կերպարն ավարտված պահանջից, միանգամից գտնում այն, ինչ որոնելով պիտի գտներ, ինչ հետևանք, զարգացման արդյունք պիտի լիներ։

Նա ևս, իբրև խոշոր դերասան, իր արվեստով ինչ-որ բան հաստատում է, ինչ-որ բան հերքում (Ավետիսյանի ձիրքը ավելի հաճախ հերքող է, քան հաստատող), բայց և՛ մեկը, և՛ մյուսը դերասանն անում է հակառակ ծայրից։ Անպացուցել հակառակ ծայրից, ավարտված դերապատկերից գնալ դեպի նրա հոգեբանական հիմնավորումը,—սա էլ սկզբունք է, որի ամենաճիշտ կիրառողն է Ավ. Ավետիսյանը։

Լիաթոռում արտահայտել ներկայացվող կերպարի էությունը, սոցիալական ու բարոյական նկարագիրը՝ տեսանելի ու լսելի բոլոր միջոցներով։ Այսինքն՝ նրա արտաքինի, պահվածքի ու խոսվածքի մեջ տեղավորել այն ամենը, ինչ հնարավոր է, դուրս թողնելով լոկ այն, որ գործողության ընթացքին է վերաբերում։ Թե որքան օրգանական է խաղի այս սկզբունքը Ավետիսյանի համար, ցույց է տալիս նրա ձան խոսելու եղանակը։ Ծատ չեն արտիստներ, որոնց խոսքը, շարժումը, արտաքինը այնքան ներդաշնակ են միմյանց, ինչպես ներդաշնակում են Ավետիսյանի արվեստում՝ և՛ մեկը, և՛ մյուսը, և՛ երրորդը ունեն նույն էքսպրեսիան, նույն անմտարակուսելի արդյունիությունը, նույն անվերապահ ընդգծումը։

Սա դեռ բավական չէ. կերպարը բնութագրելուց բացի ցույց տալ իր՝ դերասանի, ձան հեղինակի, ձան հանդիսատեսի վերաբերմունքը նրա հանդեպ։ Սա, որ իր մեջ կրում է ինչ-ինչ հատկություններ ժողովրդական պարբերաշրջան արվեստի արտահայտչությունից, ներդաշնակում է դերասանի և՛ խառնվածքին, և՛ այն կերպարներին, որ նա խաղացել է ակնհայտ հաջողությամբ։

Նա չունի պատճառ, որ թաքցնի իր վերաբերմունքը Օրգոնի, Ջեմբլանինկայի, Սկվոզնիկ-Դմուխանովսկու, իշխան Սաքոյի, Գարապիժ Ցակոլիչ Ջամբախովի հանդեպ։ Դերասանն ունեցել է ձիրք և ճկունություն, որ կարողանա ներկայացնել ազգային կոլորիտով, գեղարվեստական ընդարձակությամբ այդքան տարբեր կերպարներ։ Միշտ է, նա այնպիսի կալվածքի ու դիմագծերի դերասան չէ, որ աներևույթ ուզվի ներկայացվող կերպարի մեջ,—Ավետիսյանի խաղը դիտելիս դրա կարիքը չես էլ զգում,—բայց արտաքինը ընդարձակի, շարժումն ու խոսվածքի ոճաժային այն կտրուկ փոփոխությունը, որ նա անում է առանց ճիգի, բավական է միանգամայն նորօրյակ դերապատկեր ստեղծելու համար։ Եվ նրա անձնավորմամբ մոլիերյան Օրգոնը նույնքան հարազատ է իր միջավայրին, որքան Գոգոլի Ջեմբլանինկան կամ Սուդովկինայի Ջամբախովը։ Չանելով աննմանաչնչիորեն վերափոխվելու աստիճան և ավելորդ ճիգ, Ավետիսյանը միանգամայն հավատի խաղով անվերապահ հավատ ը ներշնչում ամեն մի տվյալ կերպարի հանդեպ։ Նրան հետաքրքրում են միանգամից որակ տվող հատկանիշները, այն շարժումը, այն ինտոնացիան, այն դիմախաղը, որ անվրեպ և անհապաղ բնավորություն է մատնում։ Նման խոշորացույցին, որ խնդրում հայտնի է դարձնում ամեն ինչ։ Դերասան, որ բեմի վրա կարող է մնալ մի քանի րոպե միայն և այդ հարված րոպեների ընթացքում կերպարը ծնիլ ու կանգնեցնել առաջիդ, տալ ապառիչ բնութագրություն, ինչպես նա այդ անում էր «Մարտ դրամայի Մատվեյ Եգորիչի հետ։

Ավետիսյանի արվեստը զննելու արվեստ չէ, այլ տեսնելու, որովհետև այնտեղ չկան

կիսատոներ, չկան հագիվ տարբերակվող երանգներ։ Դա թաներ գույների, ուժեղ կոնտրաստների, խոշորագիծ պատկերման արվեստ է, ուր ամեն ինչ տալիս է մինչև վերջ և առանց վերապահության։ Ամեն ինչում նրա հաջողությունները կապված են այնպիսի դերերի հետ, ուր պետք է ոչ թե սահեցնել, այլ ծեփել՝ քանդ չպրոցելով ոչ միայն իր, այլև դիտողի վերաբերմունքը տվյալ կերպարի նկատմամբ։ Երգիծաբան Ավետիսյանն առհասարակ խնայել չգիտեն, և հայկական բեմում ոչ ոք այնպես չի դատապարտել, ծանակել, ոչնչացրել սեփական-նատիրական աշխարհի հիրավներին, որքան Ավետիսյանը։ Սա դերասանի երկարամյա գործունեության մեջ ներթափանցված գլխավոր բեմաներից մեկն է, եթե ոչ ամենից գլխավորը։

Բեմ եկող դերասանը կամ պաշտպանում է իր աննմանվորած կերպարը, կամ դատապարտում, կամ էլ՝ ոչ մեկն անելով, ոչ մյուսը, եզրակացությունը թողնում է դիտողին։

Ավետիսյանի տաղերքն է՝ կամ պաշտպանել, կամ դատապարտել։ Ըստ որում, նա աշխատում ավելի ուժեղ է դատապարտման մեջ, քան պաշտպանության, թեև այստեղ էլ, ինչպես կտեսնենք, դերասանը տպավորիչ է եղել։ Այս վերջինիս հասնելու համար հարկավոր եղավ բավական ժամանակ մինչև որ մարդու հանդեպ դերասանի ունեցած վերաբերմունքը կրեց փոփոխություններ։

Ավետիսյանի մերկացման գործությունն առաջին անգամ բեմը ցնցեց Ջամբախովի դերում («Խաթաբալա», 1927), որով հռչակվեց դերասանը։ Դրանից երեք տարի առաջ նրան աղմկալի հաջողություն էր բերել իշխան Սաքոյի դերակատարումը («Քաջ Նազար»), որի մեջ նա ցույց էր տվել ժողովրդական լիաթոք, հզոր ծիծաղի զգացողություն, ծայրահեղ չափազանցում՝ այսհատի օրենքին ենթարկելու ընդունակությամբ, բայց Ջամբախովի դերակատարումն ավելի ամբողջական, ծանրակշիռ աշխատանք էր, դերասանի ձիրքի ավելի հարուստ արտահայտությունը։

Այստեղ էլ պակաս չէր չափազանցումը, ավելին՝ այստեղ ավելի, քան որևէ այլ աննմանվորման մեջ, կար խոսքի պարմանականություն, որ հատկանում էր դիմակ-կերպարի արտահայտչության (և դա ընդհանրապես էր Ա. Գուլակյանի՝ իր տեսակի մեջ տարո հետաքրքրական, պարմանական եղանակներով լուծված բեմադրությանը)։ Գտնված դէրպատկերը այնքան ստույգ էր, նախատիպերն այնպես հարազատ և այնպես ցայտուն, որ հանդեցնում էր թեև միակողմանի, բայց լայն ընդհանրացման։ Սեփական անձը չափազանց վեր դասող, առհասարակ դրամի ուժը և մասնավորապես սեփական դրամի ուժը հանկարծող այդ գիշատչի խոշոր, անզուսպ, տպավորիչ կերպարանքը, ծանրումնավ քայլվածքով, խոսքի հատու շեշտով, ձիրքի և աղդեցիկ էր. և՛ ձիծաղելու Քիֆլիսի առևտրական կենցաղին, կերպարի նախատիպերին լավ ծանոթ դերասանի կենսապորձը, իհարկե, քիչ նշանակություն չէր ունենալ դերապատկերին կենցաղային-ազդագրական ճշտություն տալու մեջ։ Բայց ազդագրական-կենցաղայինի հատկանիշները, անհնա խոշորանալով, ազատվում էին նատուրալիստականի շորշոփներից։ Սա և՛ մարմնավորված կերպարն էր, և՛ դերասանի վերաբերմունքը նրա հանդեպ։ Այդ վերաբերմունքի մեջ չկար կարեկցանքի ոչ մի նշույլ, կերպարի մեջ փարդակլին մի որևէ բան տեսնելու ցանկություն։

Կերպարի այս պատկերացումն ապահով ամուր նստեց դերասանի մեջ, որ քսան տարի անց, «Խաթաբալայի» նոր, այս անգամ երիտնի պարմանականություններից ազատ, բեմադրության մեջ նա շատ էլ չհեռացավ առաջին դերակատարման կերպարանքից։ Միշտ է, նոր բեմադրության միտումի համեմատ, դերասանը ձգտում էր ավելի ռեալիստական, բազմակողմանի մեկնաբանության, մարդկայնացնում էր կերպարը՝ նրա մեջ գտնել հանդեպ կարեկցանք դնելով, բայց այդ ձգտումը չուներ առտիրական հաստատուն տիպարը ճեղքելու և կերպարին մի նոր որակ տալու զորություն։ Աչառանդներն, զորեղ ու հղկված վարպետության արդյունք էր այդ կերպարը՝ իր տեսակի մեջ նստաբնության հասած և ավարտված։

Եթե մտաբերենք, որ առտիրական մոլեգին մերկացման շեշտն էր գերիշխողը նաև Փարսիի («Հաճոյած օջախ», 1938) և Սարգսի («Էլի մեկ գոռ», 1944) դերակատարումների մեջ, ապա կարելի է ասել, որ Ավետ Ավետիսյանը Սունդուկյանի կերպարների անողոք դատապարտման կրողն է։ 20-ական, 30-ական թվականների շեշտված ոչնչացնող վերաբերմունքով նա Ջամբախովին ու Սարգսին մերկացրեց նաև 50-ական, 60-ական թվականներին, երբ նման մեկնաբանությունը ինչ-որ չափով ընկալվում է իբրև անհարմնիզմ, որովհետև առաջ մղվեց հոգեբանական ավելի խոր, ավելի նուրբ զննումների պահանջ։

Լուսատվերի բացակայությունը բնորոշ էր նաև Սարգսի դերակատարմանը։ Այստեղ ևս դերասանը իր գերխնդիրը տեսնում էր փողի կույր պաշտամունքին գերված ներսի անհնա ծանակման մեջ։ Ամբողջ վարպետությամբ դերասանը նրան տալիս է վերին աստիճանի ցատուն կերպարանք. և՛ շարժում, և՛ պահվածք, և՛ խոսք, և՛ դիմախաղ։ Սոցիալական էությամբ

Սարգիսը չի տարբերվում Ջամբախովից, տարբերվում է բնավորությամբ: Այդ տարբերությունը դերասանների մեջ արտահայտվում էր ամենացայտ կերպ: Մանրաքթալլ, փոքր ինչ կորամեջք, մշտապես շրջահայաց, անհուն հայացքով շուրջ բոլորը զննող, արագաշարժ ու արագախոս Սարգիսը իրեն թույլ չէր տա ծանրոտարական դատողություններ անել, ժամանակ վատնել իրեն մտատանջու, իր գերազանցությունը ցուցադրելու վրա, ինչպես այդ անում էր Ջամբախովը: Դա ավելորդ շռայլություն կլիներ նրա հերոսի համար, որը դեռի կնոջ նպատակը չտանող մի քայլ, մի շարժում իսկ չէր անի: Ոչ մի գնով: Դերասանին չէին զրաղեցնում հոգեբանական ալևալ խնդիրներ, չէր մտահոգում նրա ներաշխարհի մյուս անկյունները ցույց տալու տարքը, որովհետև այնտեղ նա ոչինչ չի տեսնում և կարողանում է հավատացնել, որ այնտեղ ոչինչ էլ չկա: Սա, իհարկե, կերպարի շատ ցայտուն, կատարելության հասած վարպետության մեկնությունն է, բայց բնավ էլ ոչ միակ հնարավորը կամ ամենից ճշմարիտը:

Նույն ներկայացման Աստղիկն դրա մոտակա ապացույցն է: Ծ. Գուլազյանի այդ հերոսուհին հետապնդում է նույն նպատակը և ոչ պակաս, եթե ոչ ավելի եռանդով, ավելի՛ բազմակերպ: Գուլազյանի նկարագրը Սալոմեի սերն է դարձնում հաճոյախոսի նկարագրի՝ Սարգսի շահադիտական նպատակը: Առաջինը համոզված է, որ հարստության հետ երջանկություն է բերում իր զավակին, երկրորդը՝ համոզված չէ, ավելի շուտ՝ դա երբեմն չի հետաքրքրում: Առաջինին դեպի նպատակն է մղում և՛ ունցվածքի, և՛ դարձ սերը, երկրորդին՝ ունցվածքի սերը: Առաջինի կերպարը արդյունք է հոգեբանական երբեմնացնների կուտակման, երկրորդը՝ մի գերիշխող հատկանիշի հուժկու շեշտման: Սալոմեն խորին բավականություն է առաջում արածից, Սարգիսը՝ չի արտահայտում ոչինչ, պարզապես գործն առաջ է տանում:

Իր բոլոր յուրահատկություններով՝ Ավետ Ավետիսյանը Սունդուկյանի քննադատական ընկերարների խոշորագույն մեկնաբանն է մեր ժամանակի հայ թատրոնում, ազնգան խոշոր, որ իր անունը կապել է այդ կերպարների հետ:

Դերասանը խաղացել է նաև Պետրոսի դերը: Այն էլ երեք անգամ (1929, 1935 և 1945): Սակայն այս կատարումը չհասավ գեղարվեստական ընդհանրացման այն մակարդակին, ինչ Ջամբախովը, Սարգիսը, Սաղաթելը և ուրիշ կերպարներ, թեև այդ դերում նա հաճախ է նկել մոտ հազար չորս հարյուր անգամ: Իհարկե, Փիֆլիսի բարբառին անթերի տիրապետող, կերպարի հարազատ միջավայրը գիտցող, ազատ խոսքի ու շարժման տեր դերասանն ստեղծեց ամուր մի դերապատկեր, արտահայտեց անհրաժեշտ աշխատավորի ցասումն ու ընդվզումը, բայց դա բարձր ու համակող շնչի, սրտացի զգացմունքների և ապետական ներարգրի տեր այն հերոսը չէր, որ ենթադրում է Սունդուկյանի Պետրոսի անձնավորումը: Կերպարը, Ավետիսյանի կատարմամբ, որքան էլ ազնիվ ու անկեր, դառնում էր մի տեսակ հասարակ ու սովորական, որովհետև վարքագիծը կորցնում էր ներքին խորհուրդը, այդ խորհրդի բանաստեղծականը: Դերասանի ներշնչումը, կազմվածքն ու խոսվածքը չենթարկվեցին բանաստեղծականը, ապետական ներարգրի տեր հերոսի կերպարանքին: Միայն պատճառը թաքնված է դերասանի ստեղծագործական ներարգրի մեջ. ըստ երևույթին, ամեն դեր չէ, որ կարելի է զգացմունքը ոչ թե ապրելու, այլ ցուցադրելու ոճով խաղալ: Իսկ Ավ. Ավետիսյանի արվեստի մեջ գերիշխողը եղել է կերպարի զգացմունքը ոչ թե ապրելու, այլ ցուցադրելու սկզբունքը: Իհարկե, չկամ զգացմունքը բացատրող կամ բացատրելու ցուցադրող դերասաններ, խոսքը վերաբերում է խաղացնի գերիշխող հատկությանը: Ավետիսյանի խաղացը մշակվել ու կազմաձևել է միտական կերպարների այն մեծ շարքի վրա, որ տարերքարի ստեղծել է այդ ուժեղ, չհոգնող, անսպառ նուանդի տեր դերասանը: Բացառվող կերպարների զգացմունքները նա ցուցադրում է օտարաձևով, նրանց սեփական աննից մի տեսակ հեռու պահելով: Տպավորությունն այնպես է, կարծես դերասանը ոչ թե բնական կերպարի մեջ է, այլ նրանից դուրս, ասես առաջը գցած քշում է նրան՝ ապահովի հետևելով, որ նա երևան բերի իր բոլոր հատկությունները, մտածի իրեն ոտքից գլուխ, չլինի թե մի բան թաքցնի, ծածկի:

Այդպես են դերասանի անձնավորած ոչ միայն սունդուկյանական կերպարները, այնպես կարելի կլիներ ասել, թե դա յուրահատուկ մոտեցում է՝ մշակված հատկապես նրանց համար: Այդպես են կերպարանավորվել նաև Պողոչյանի Մխիթար Սպրոն («Հայի խնդիր», 1937), Լերմոնտովի Ծպրիխը («Դիմակաճաճանչ», 1942), Գոգոլու Դոստիգանը («Ծոտիգանը և ուրիշները», 1934), Շիրվանզադեի Սաղաթելը («Պատվի համար», 1939), Մարութխանյանցը («Քաոս», 1959) և ուրիշ կերպարներ:

Նրանց մեջ ամենից ավարտվածը, գեղարվեստորեն մեծարժեքը, իհարկե, Սաղաթելն է, Ավետիսյանի վարպետության բարձր արտահայտությունը: Ոչ պակաս ցայտուն դերակատարներ, քան նույնիսկ Ջամբախովը, բայց հոգեբանական շատ ավելի հիմնավոր բացատրություն,

էլի բացատրում, բայց բացատրում գործող աճի անմտաբուր ներաշխարհը ուշադիր զննելով, ամեն մի քայլի ներքին շարժառիթի անսխալ հայտնաբերմամբ: Եվ դրանց չնորհիվ՝ ավելի ամփոփ քննութագրություն: Նույն ցուցադրելու, օտարացումով ցուցադրելու սկզբունքով: Հետո էլ՝ մշտապես անսքող վերաբերմունքը:

Ավետիսյանի Սաղաթելի համեմատությամբ նրա իսկ Ջամբախովն առնս ամենն արտացած է: Նույնիսկ Ջամբախովը կլարիսներ սրան տեսնելիս: Բացառվող հատկությունների խտացմամբ սա կարող էր տողերի մեջ թողնել նաև Էլիզբարյանին: Սաղաթելն առնս ոչ թե նրա ենթակա գործակիցն է, այլ հրամայողը, թեև այդը միշտ նրա վրա է, որ կռանի ու կատարի դրությամբ տիրոջ ցանկությունը:

Այնպես, ինչպես Սաղաթելն շտապում է բռնել միլիոնատիրոջ մուշտակը, ցուցադրական ոգագծությամբ ջանում է միջամտել հոր և որդու կռվին, հանգստացնել խռոված Էլիզբարյանին՝ բնավ էլ ենթադրել չի տալիս, թե նա է ենթական, լսողը, կամակատարը: Ակ առնսն ակներև ցուցադրական է. ալստեղ գործ ունենք կրկնակի ցուցադրության հետ. Ավետիսյանը ցուցադրում է, թե Սաղաթելն ինչպես է ցուցադրում: Սա էլ կազմում սկզբունք է Ավետիսյանի արվեստի մեջ: Ջամբախով, Միքիթաև Սաքո, Սաղաթել և ալլք՝ առհասարակ կեղծ մարդիկ են: Նրանք իրենց պահում են, իրենց զգացմունքներն արտահայտում են նայելով, թե ով կա իրենց կողքին և ըստ այդմ էլ որոշում իրենց վարքագիծը: Ուրիշ խոսքով՝ խաղում են: Ավետիսյանը բեմի վրա խաղալով ցույց է տալիս նրանց խաղը կամքում: Նրանք ալն չեն, ինչ կան իրականում, բայց դերասանը նրանց ցույց է տալիս այնպես, ինչպես կան և դեռ քողարկվելու ջանքերն էլ հետը: Դրա համար էլ այդ ջանքերը դնում են խոշորացույցի տակ ի տես հանդիսատեսի: Այստեղից էլ խաղի այն պլամանականությունը, որ խաղակիցները չեն ընդունում, իսկ հանդիսատեսն ավելի քան ընդունում է: Սա արվում է մեծ վարպետությամբ, և, որ ավելի կարևոր է, օրգանական վարպետությամբ: Խոսքս ամենատևական մի խաղում, որ մեկ ուրիշի արվեստում կարող է անբնական ու հակակրելի լինել:

Թերևս ոչ մի դերասան խոսքի տոնի, ոիթմի, պահվածքի ու շարժումների այնպիսի կտրուկ անցումներ չունի, որքան Ավետիսյանը: Ոչ ոք նրա պես հանկարծական արգելակումներ և ընթացքի նույնպիսի հանկարծական արագացումներ չունի, որքան նա, ու երևի չի էլ կարող ունենալ, առանց խաղն անբնական դարձնելու:

Ավետիսյանի արվեստում այդ ամենը բնական են, որովհետև գիտում են նրա անձնավորման գույն տարերայնորեն գոյացած, բայց հաստատուն սկզբունքից՝ ցույց տալ կերպարի նաև ձևացումը, խաղը, ցուցադրել նրա ցուցադրականը:

Սաղաթելը ոչ միայն հանդգնանում է մեծահարուստին, այլև ցուցադրում է իր հանդգնանալը, ոգում է նկատել տալ, որ հանդգնանում է այնպես կամովին ու ազիրված՝ իբրև փոխհատուցումն իրեն արված նրբանկատ զիջումների: Բայց նա հանդգնանում է պարտադրելով, ծառայում է՝ իրեն ծառայեցնելով, ինչպես ենթարկվում է ենթարկելով, խնդրում՝ հրամայելով: Նավթաբեր հողակտոր է ուզում Էլիզբարյանից, սա համաձայն է: Սաղաթելն իբրև թե նեղացած է, ստորագրելու մեկնած թուղթը գրպանն է դնում այնպես, որ դիմացինը կասկած չունենա: Հիմա սա ուզում է թուղթը ստորագրել, Սաղաթելը թուղթը նրա աչքն է կոխում «ճարկավոր չէ՛, ճարկավոր չէ՛» ասելով. խոսքի ու շարժման այս աղաղակող հակասությունը միայն Ավետիսյանը կարող էր արդարացնել:

Ու ինչպես միշտ՝ դերասանն «անճարկորդ» է իր թողած կոմիկական ազդեցությանը: Իհարկե, նա հիանալի գիտե, որ այդ ազդեցությունը պիտի գործի, բայց պահպանում է քար անտարբերությունը՝ ոնց հանում այդ ազդեցության: Ասենք, քրոջ որդին՝ Բագրատը, գիտե ու առում է, որ նա ձեռքերը մաքուր չի պահում: «Չի էլ ուզում, հարազատ քեռուն գող է անվանում...»,—ոչ ոք չի ուախատում Սաղաթելի լացակումած ձայնին, վիրավորված ինքնասիրությանը,—հազար անգամ ավելի ծանր վիրավորանք է կրել տվել նա,—չի ուախատում և ինքը՝ լաց լինողը. նա գիտի, որ Բագրատն էլ չի ուախատում: Բայց ուախատափիր իր բնավորությանը, խոլված ինքնասիրությունն է խաղում, լալիս է՝ իբր խոսքո անտեղյակ այն կոմիկական էֆեկտին, որ հարուցում է այս սենտիմենտալ պոռկչման և Սաղաթելի բուն էության անճարիր լինելը:

Բայց Սաղաթելն ունի նաև անկեղծության պահեր, երբ դրությունը նրան ստիպում է մոռանալ ցուցադրելու իր երկրորդ բնավորությունը: Ավետիսյանը գիտե և հիանալի ցույց է տալիս այդ: Փաստաթղթերը գողանալու տեսարանն այդ վարքագծի տեղն է: Թղթերը ուսումնասիրում է Էլիզբարյանը, բայց Սաղաթելի հանգստությունն ալստեղ ավելին է, քան նրանը: Ավետիսյանը խաղում է այնպես, որ կարծես գողությունը չէր արվի, եթե չլիներ Սաղաթելը: Սա կարծես չորեկ է գործակցի բկին ու ասիպում հա ստիպում է, որ Էլիզբարյանն աչի մտքում դրածը

Պարզապես քայլ առ քայլ առաջ է մղում, ո՛չ, որո՛մ է նրան դեպի անդունդը: Ծաթվում, խոսում է այնպես, որ զգացվում է և՛ ծայրահեղ կենտրոնացում, և՛ հոգեմռքի լիակատար բացակայություն: Դա սարսուռ է ազդում: «Գա՛լը մոտ՛կ ոչխա՛րի փոքրա՛իը»,—ճատ հատ, սառցե շեշտերով Ավետիսյանը արտասանում է բառերը այնպես, որ շատ ծիծաղելի կլինեին, եթե սահմռկեցուցիչ չհնչեին:

Ծիծաղելին և զարհուրելին հանդերձելու, այդ երկուսի սահմանագիծ աչքերի տիրապետումը հնարավոր դարձրեց ուրիշ կերպարների վարպետ կատարումներ: Դժվարանում ենք սրանց շարքում դնել նաև Ծագոն (թեև կատարումն արժանացել է հեղինակավոր դրվատանքների ընդհանրապես), որին Ավետիսյանը ձգտում էր տալ հայկական ավանդից տարբեր՝ գրավչություն ունեցող մարդու մեկնաբանություն, բայց միտումը չհաջողենք քանկազի արդյունքի և՛ այն պատճառով, որ չստեղծվեց այդ գրավչությունը ու նրա Ծագոն երևաց իբրև չարիր ընթող մեքենա, և՛ այն, որ ազատել չկար դերասանի խաղին գալ տվող կատակերգականը, որը և նա պիտի հաղթեր միևնույն զարհուրելիի սահմանը:

Ավետ Ավետիսյանը վիրապահումների դերասան չէ, նրանը կամ բացարձակ ժխտումն է, կամ բացարձակ արդարացումը: Ուրիշ խոսքով,—սա շատ էական է Ավետիսյանի դերասանական ընկերագիրը հասկանալու համար,—այս դերասանը մեղմ, փափուկ հումորով բացասել չգիտեն, դրանով նա կարող է միայն համակրել ու հաստատել, իսկ նրա ժխտման արվեստը պահանջում է գրոտեսկային կերպարանագծման հաղթող կատակերգական որակ:

Մնում է տեսնել, թե իր արվեստով ո՞ւմ է համակրել, ի՞նչ կերպարներ է հաստատել Ավետիսյանը:

Դատելով այն վարպետությունից, որով Ավետիսյանը աշքքաշ հանախ աննշանացրել է սեփականատիրական հասարակությունը զոհելիներին, կարելի կլիներ ասել, որ այդ հասարակությանն ու այդ հերոսների ժխտումն ու դատապարտումն է դերասանի թեման, դրանով է ուզտնի և այդ թեմայի ցավտուն ժարմնավորումով է գրավում իր տեղը թատրոնի պատմության մեջ: Բայց, չժխտելով դրա հիմնական լինելը, չի կարելի դերասանի ստեղծագործությունը դրան հանգեցնել: Պատճառն այո՞չէ, որ իր երկարամյա թեմական գործունեության ընթացքում նա ուրիշ բնույթի դերեր էլ շատ է խաղացել: Մի ամբողջ շարք կերպարներով նա զարգացրել է և մեկ ուրիշ թեմա, որ չի կարելի անտեսել, մանավանդ որ դա վերաբերում է հասարակ մարդկանց, ժողովրդի միջից դուրս եկած հերոսներին:

Այս թեմայի բովանդակությունը հասարակ մարդու իրավունքների հաստատումն է, խնդ, արտահայտման ձևը՝ մեղմ, փափուկ հումորը, որ բնավ հարկավոր չէր դերասանին իր հակակրելի կերպարներին ցույց տալիս և այնպես անփոխարինելի էր՝ այս հերոսների պատկերման մեջ:

Ժողովրդական մարդու հաստատման թեման Ավետիսյանի ստեղծագործության մեջ տևել է բոլոր դեռ 20-ական թվականների վերջերից, երբ նա աշքքաշ հանախ հանդես էր գալիս սովետական հեղինակների պիեսներում՝ «Լյուբով Յարովայա», «Ընկերը զրնգում են», «Հողմերի քաղաքը», «Ծղակուն», «Տեմա», «Կացնի արեմ», «Նավթ», «Պատվի գործ», «Պատռած կրնչետ», «Հրացանավոր մարդը» և այլն: Իր արվեստի բնավորությամբ ժողովրդային դերասանը շատ քան ուներ անելու նոր հասարակարգի հաստատման և նրի ժխտման պաթոսով համակված այդ պիեսներում: Միջին ճանապարհ չիմացող, աննշանավորած կերպարը կամ անվերապահելիորեն բարձրացնող, կամ անվերապահորեն բացասող Ավետիսյանի համար դրված ու հանձնի էր խաղալ գեղագիտական ճամ սկզբունքով կառուցված պիեսներում: Շեշտադրելով ժամանակին ընդունված ու սիրված՝ պատկերման պակասալին նկանակներից, դերասանը վառ գույներով ներկում էր նոր հասարակարգի անվնաս աշխատավորներին:

Ովանդա («Լյուբով Յարովայա»), Բերնատ («Պլատոն Կրիչետա») և ուրիշ կերպարներ պարզ հոգու և հասակ հայացքների տեր մարդիկ են, որոնց դերասանը ներկայացնում էր ժողովրդական գույներ և կշտա, բայց անկեղծությամբ գրավիչ հումորով: Ավելացնենք՝ նաև հերոսական հումորով: Քաջ, հերոսական բնավորություններ, որ չեն ընդառում իրենց բարեմասնությունները, պարզ, գույն պաշտպանիտ մարդիկ, որոնք անհանգիստ են զգացմունքի և պարտքի հակասությունները, որովհետև իզում չկար այդ երկուսի միջև: Ասում, անում են այն, ինչ մտածում են, որովհետև թաքցնելու ոչինչ չունեն:

Այդպիսի հերոսների պատկերումով դերասանը կուտակեց այն փորձը, որ ամբողջ հաջողությամբ երևաց Շադրինի («Հրացանավոր մարդը», 1938) դերակատարության մեջ և ամբողջ եղավ Ցրանից՝ տարբեր երանգներով արտահայտությունը գտնելով և՛ Հայրենական պատերազմի տարիներին (Կուտուզով՝ «Ընդդիմադրյալ Կուտուզով», 1942, Սահակ Անադա՝ «Կնոջ Մաքսպետությո», 1941, Գլոբա՝ «Ոսկե մարդիկ», 1942), և՛ հետպատերազմյան տարի-

ներին (Ուշտա՝ «Երիտասարդ գվարդիա», 1947, Գրինով՝ «Մոսկովյան բնավորություն», 1949, Մուժիկ՝ «Ռնեպի ապագան», 1950)։

Գուցե և ճշարտավոր է պատկերի մի օրինաչափություն տեսնել Ավետիսյանի ստեղծագործության մեջ. կատակերգականի երկու գրեթե անփոփոխ արտահայտություն. ստոիչական գույների խտացում՝ բացասվող կերպարների և հումորի, կատակերգական գրավիչ գույների խտացում՝ ճառատական կերպարների մեջ։ Ուրիշ խոսքով՝ արտահայտչական միջոցների բնվնաացում ըստ ամենավորման այն կտրական սկզբունքի, թե կերպարը պետք է կամ խոսքո բացասվի, կամ անվերապահ բարձրացվի։

Նթե Ջամբախովի կամ Սաղաթելի դերերում Ավետիսյանը ցուցադրում է, թե նրանք ինչպես են ցուցադրում իրենց, ապա Շադրինի կամ Գլոբալի դերերում ցուցադրում է, թե նրանք ինչպես են ապրում ճշմարիտ, անկեղծ զգացմունքներով։ Դերասանին կերպարից բաժանող մի լրիվ օղակ դուրս է մնում, այդ տարածությունը միանգամից կրճատվում է, և դերասանն այս դեպքում կերպարի զգացմունքներն արտահայտում է ոչ թե նրան ծաղրանալով, այլ մեկրմանալով։ Այդ հատկությունը էլ դերասանի խաղի մեջ ծնում էր գրավիչ, սրտալի իմպրոնացիաներ, հումորի այն որակը, որի հետքն էլ չէր երևում ուրիշ բնույթի կերպարներ անձնավորելիս։

Չկա ալևոր կրկնակի խաղ։ Նա միայն դերասանական խաղ, որը ցույց է տալիս, թե ինչպես չի խաղում, իրեն չի կեղծում, այլ իր էությունը միամիտ ալեկոծությամբ բացահայտում է հերոսը։

Եվ այս դեպքում նրա Գլոբան կարող էր իր սերն արտահայտել այնպես արտալի, որ դիտողի սիրտը տրոփեր հուզմունքից։

Իհարկե, այս պարզ հոգիներն իրենց վարքագծով նաև ծիծաղ են հարուցում։ Բայց սա արդեն ուրիշ՝ մտերիմ ու մտերմացնող ծիծաղ է։

Շադրինը պատերազմից հոգնած ռուս գեղջուկ է, ակամա զինվոր, որ երազում է հող, խաղաղ կյանք, իր տունն ու ընտանիքը։ Ավետիսյանը ստեղծել էր վերին աստիճանի համակատի մի դերասարակեր։ Սաում է այն, ինչ մտածում էր Պատճառն այն է, որ ի բնե շիտակ մարդ է և սովոր չէ հակասական անել, և գեղջկական ամբողջ բնազդով զգում, տարբերում է կեղծն ու ճշմարիտը։ Ավետիսյանի Շադրինն իր մեջ համադրում է այդ զարմանալի պարզությունը, միամիտ խորամանկությունը և մեկ էլ՝ մարդկանց հետ լեզու գտնելու, նրանց դուր գալու, ճաճոյանալու ձգտումը, որ, իհարկե, կապ չունի քծնանքի հետ։ Նա պարզապես ուզում է, որ ամեն ինչ լավ լինի, բոլորի համար լավ լինի։ Տարերային, ժողովրդական բարեսրտությունն առհասարակ հատուկ է Ավետիսյանի հասարակ մարդկանց։ Ծիծաղը հագած այնպես անխնամ, ինչպես զինվոր, բայց ոչ զինվորական դարձած գյուղացին, թիթեղե թեզամանը ձեռքին՝ նոպրած ջուր է որոնում Շադրինը՝ արած նրան հարցուփորձ անելով. «Պատվելի՛ս, չգիտե՞ս որտեղից կարելի է նոպրած ջուր վերցնել, պատվելի՛ս...»։ Այս բառերը Շադրինն ասում է այնպես սրտալի, ասես երկյուղ ունի, թե դիմացինը կարող է ծեղտնել, ուստի և ջանում է ինչքան կարելի է սիրալիր, քաղաքավարի լինել, սիրտը շահել։

Եվ հաճկարծ դիմացից դուրս է գալիս Լենինը և գրույցի բռնվում նրա հետ։ Շադրինը դեռ չգիտեն, թե ում հետ է խոսում, բայց խոսում է շիտակ ու անկեղծ։ Հեղափոխության առաջնորդի և շարքային զինվորի, Վ. Վաղարշյանի Լենինի և Ավ. Ավետիսյանի Շադրինի այս գրույցը ամենագրավիչ տեսարաններից է, որ հեղափոխության թեմային ճշիրել է մեր բառորը։

Նույն թեմայի շարունակությունը եղավ «Ռնեպի ապագան» ներկայացման այն դրվագը, որ Չարենցի հայտնի պոեմի բեմականացումն է։ Մի գույզ կոշիկի պահանջով Լենինի մոտ հասած մուժիկին դերասանը պատկերում է իբրև գեղջկական միամիտ անմիջականության մարմնացում։

Կոմիկականի հերոսականը նա հարազատ է Ավետիսյանին. հիշենք 20-ականների Ծիծաղյան («Լյուբով Յարովայա») և Հայրենական պատերազմի տարիների Կուտուզովը («Ժողովարշավ Կուտուզով»)։ Նթե առաջինի հերոսականը համակված էր մտրիկ անցյալի հեղափոխության շնչով, ապա երկրորդինը՝ Հայրենական պատերազմի պաթոսով։ Սա վերածին ի հայտ բերեց կատակերգակ դերասանի այն գույները, որ առնչվում են հերոսականի հետ։ Ժողովարշավ Կուտուզովի կողքին՝ անվեհեր հերոս Գլոբան («Հոսա մարդիկ»)։ Երիտասի հանգար ու մի երազանքների մեջ կա նաև հզորության, քաջության, կորովի ուժի ծիծաղ, որ վստահություն է հարուցում։

Ավետիսյանի կատակերգական վարպետության մասին խոսելիս չպիտի մոռանալ և տրագիկոմիկականի բացահայտման փորձը, որի ուժեղ արտահայտությունը էին Ոթելլոյի (Ա. Օժիտը», 1946) և Եպիխոդովը («Բալենու այգին», 1951)։ Մանավանդ առաջինը, որին Ավե-

տիպացը ներկայացրեց սիրով և իր համար սակավադեպ կատեգորիայով։ Երբեմն դերասանը, որ հիմա հարուստ մարդու հագնատակ է դարձել Ռոբինզոնի մականվամբ, իր վիճակով գերադասվի ոյու կամակատարն է, իսկ ներքուստ իր ամեն աննիրավված ծերի թաքնված կողմնակիցը։ Այս երկությունից էլ ծագում է տրագիկոմիկականը։ Ավետիսյանն այդ երկվությունն արտահայտում էր սուր, ցայտուն շարժիճներով։ Նա զվարճացնում էր հարստահներին որքան ցանտեր, նույնքան տխուր, վշտալի ոգևորությամբ։ Ուրախացնում էր առանց ուրախանալու։ Պահանջում են, որ գոչի «Ուրախ կյանք, ուրախ կյանք...», և նա էլ գոչում է ինչքան ուժ ուներ, բայց խոսքի իմաստաբիանն քառերի՝ ճիշտ հակառակ բովանդակությունն ուներ։ Ամուրախ զվարճությունն, անամա հրճվանքը, սարքովի խանդավառությունն էին այս ամենի միջով թափանցում է նրա սքողված համակրանքը աննման աղքատ Լաֆիսայի հանդեպ։ Դերասանը հիանալի ցուցադրում էր չմարած ազնվության վշտալի առկայծումը ընկած մարդու մեջ։ Դա նրան թելադրում էր Լաֆիսայի կողմը բռնել, բայց ոչպես վարվելու չունի ո՛չ կամք, ո՛չ զորություն։

Կոմիկականի ամենամար արտահայտություններից մի քանիսին է տիրապետում Ավ. Ավետիսյանը, բայց տիրապետում է պլնպիսի կատարելությամբ, որ ինաբազավորություն է տալիս ստեղծելու թատերական արվեստի մնալուն արժեքներ, որքան մնալուն կարող է լինել առհասարակ բնական կերպարը։ Միծաղի արվեստի մեջ նա, միջին օղակները բաց թողնելով, բռնում է բևեռացումները. կամ անվերապահ միտում, ոչնչացնող ծանակում, երբեմն էլ գոյնների պլնպիսի խտացում, որ սարդոնական ծիծաղ է հարուցում, կամ՝ անվերապահ համակրանք։ Կիսատոններից հետու Ավետիսյանի ամենաստորոգումների մեջ ուժգին շեշտ են կրում և՛ հակակրանքի, ատելության ծիծաղը (ինչպես Սաղաթելը), և՛ ինքնական, հաղթական ծիծաղը (ինչպես Գլոցան), և՛ միամիտ զարմանքի ծիծաղը (ինչպես Շադրինը), և՛ տրագիկոմիկական ծիծաղը (ինչպես Ռոբինզոնը կամ Եպիխոդովը)։

Իվ դերասանի գործունեության ուշ շրջանին է վերաբերում (1964) այն կատարումը, որ մարդու հանդեպ կարեկից վերաբերմունքի ամենազեղեցիկ արտահայտությունն է նրա ստեղծագործության մեջ. «Շատաթ, կիրակի, երկուշաբթի» բնամարության մեջ նա խաղաց Ամոսնիոյի դերը՝ մի քիչ ցնորված, բայց աննուսորնն բարի մի ծերունի, որ թեև ճանճրացնում է բոլորին, բայց բոլորին բարի է կամենում, չորս կողմը տարածելով սրտալի ջերմություն։ Այստեղ դերասանը ի հայտ բերեց ոչ միայն մտերիմ, ներողամիտ վերաբերմունք մարդու հանդեպ, այլև խաղի մեջ, փափուկ գույներ։ Այստեղ նրա խաղն աչքի ընկավ կիսատոններով, մեղմությամբ ու երևաց ծիծաղի նաև խանդաղատանքը, ներող ծիծաղն արտահայտող դերասանը։

Իսկ ընդհանրապես, ամբողջության մեջ, Ավ. Ավետիսյանի ստեղծագործությունը ցայտուն, պարզորոշ, շեշտված արվեստի արտահայտություն է։ Ամեն ցայտուն ու շեշտված, որ ինչքան էլ մեղմվում, էլի շատ է տուժում էկրանի վրա, որովհետև խաղի այն պայմանականությունը, որ թնական է թևժում, կինոյում դառնում է բոլոր։ Որքան էլ շատ է խաղացել Ավետիսյանը կինոյում՝ նրա այս թերությունը, որ թատրոնում կարող է միայն լուրահատկություն համարվել, գրեթե չի մեղմվել։ Եվ միայն զարմանալ կարելի է, երբ գրում են, թե կինոյում նա «քիչ բանով է զիջում թևի վարպետ Ավետիսյանին»։ Սա կարող է թյուրիմացության մեջ գցել ոնտնորդներին ի վնաս դերասանին։ Կինոյից, ասենք, «Շատի համար» նկարից, կարելի է պատկերացում կազմել Հր. Ներսիսյանի ու նրա էկիպաժի մասին, բայց ոչ Ավ. Ավետիսյանի ու Սաղաթելի։ Բնի վարպետն աննամեմատ բարձր է կինոդերասանից, թեև կինոյում էլ ունցել է հաջող դերեր։

Ուժեղ շարժիճների, արկված ոիթմերի, շարժման ու խոսքի ակնհայտորեն կտրուկ, զիգզագաձև անցումների, թանձր կերպարանափոխությունների դերասան Ավ. Ավետիսյանը ընդանավոր է թատրոնում, որի պատմության մեջ նա աչքի ընկնող տեղ է գրավում իր զորեղ տաղանդով ու վարպետությամբ, տարիներով ամբարած ստեղծագործական անհագին հարստությամբ։

ԳՈՒՐԳԵՆ ՋԱՆԻԲԵԿՅԱՆ

Հայ դերասանական արվեստի վարպետներից քչերն են, որ մեծացել ու ձևավորվել են Թիֆլիսի բեմադարձուն։

Ջանիբեկյանցն այդ քչերից էր։ Ինչպես երևանցի դերասանի պատանեկան ու երիտասարդական տարիները չեն զարդարել թատերական արտակարգ տպավորություններ, բացի փոխարենը տվել են բնաշխարհիկ ժողովրդի կյանքի ու կենցաղի ալբոմի զգացողություն, որ ոչ հասարակում ձևը չի բնչվում։ Չի կարելի դրան ճշմարտությունը չտալ, երբ դա գտել է իր արտահայտությունը դերասանի արվեստում։

Գուրգեն Ջանիբեկի Ջանիբեկյանը (Տեր-Խաչատրյան) ծնվել է Երևանում, 1897-ին, պետական ծառայողի ընտանիքում։ Գրաճանաչությունն սովորել է Ագուլիսում, ուր նրա հայրը՝ նահանգական վերչությանը ծառայող, միաժամանակ տեղափոխվել էր աշխատանքի։ Տան անդրանիկ զավակն ալնուհետև, ծխական դպրոցի առաջին բաժանմունքն ավարտելուց հետո, 1908 թվականին գալիս է Երևան և ընդունվում ռուսական ուսումնարան, ապա 4-րդ դասարանից փոխադրվում ուսուցչական ռուսական սեմինարիա, որը և ավարտում է 1917-ին։ Ջանիբեկյանի պատանեկության տարիներն, արպիսով համընկան համաշխարհային առաջին պատերազմի, սոցիալական խոշոր տնդաշարժերի, ազգային ազատների ժամանակաշրջանին։ Պատահնե, իհարկե, չէր ըմբռնում այդ ամենի ներքին բովանդակությունը, բայց աչքի առաջ տեսնում էր Երևանը լցրած արևմտահայ գաղթականությամբ հոծ վագդվածները, դառնում ողբերգական ծանր տարիների ականատեսը։ Միջնակարգ դպրոցը նոր էր ավարտել Ջանիբեկյանը, երբ սկսում է Հոկտեմբերյան մեծ ճեղափոխությունը, Հայաստանն ընկնում է Անդրկովկասյան սեյմի, ապա և դաշնակցության տիրապետության տակ։ Համաժողովրդական կյանքի ծանր պատկերները առիշտ դրոշմվում են ականատես ժամանակակիցների մեջ։ Երիտասարդ Ջանիբեկյանցն այդ ամենն ապրում է նաև աճմնապես, երբ 1918-ին տեղի ունեցարակի գոռ է գնում նրա հայրը և բազմանդամ ընտանիքը պահելու հոգսն ընկնում է տան ավագ որդու վրա։

Ինչքան էլ տարօրինակ է, նուլնիսկ այդ տարիներին թատրոն հաճախելուցն իսպառ չէր կորցրել իր նշանակությունը։ Դեռ դրանից առաջ (1916-ին), թատրոնի սեր չունեցող Ջանիբեկյանին դասընկերը տանում է ծանոթ երիտասարդների մոտ, որ պիրոդական ներկայացում էին պատրաստում։ «Փրկարար հրեշտակ» կոչվող պիեսում խմբի նորահայտ անդամին բաժին է ընկնում բավական խոշոր մի դեր, որ նա խաղում է Երևանի քաղաքային ակումբում (այժմյան Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը)։ Դա բավական չի լինում լնռնալին իմ-ժելներ դառնալու երազանքով ապրող երիտասարդին թատրոնի հետ կապելու համար։ Նրա նախասիրությունը չի որոշում և հաջորդ՝ ավելի լուրջ դերակատարումը։ Գաղանդան օրիորդաց դպրոցի մի ուսուցիչ, բարեգործական նպատակներով, կազմակերպում է «Ժպտալ» դրամայի բեմադրությունը (1918)։ Երիտասարդ Ջանիբեկյանը, որ հանդես է գալիս Գրիգոր աղայի դերում, չի էլ մտածում, որ այդ բախտորոշ դերով իր ճակատագիրը ամբիծապարտ կապում է թատերական արվեստի հետ։ Այդ գիտակցությունը նրա մեջ չի արթնացնում նաև սիրող դերասանի բավական աշխույժ գործունեությունը հաջորդ տարում։ Մկրտիչ և Սիրուհի Պարապաշենցը կազմակերպում են օպերետային մի խումբ, ուր նորընծա դերասանին հանձնարարվում են «ինդանաթ-հերոս» ամպլուայի դերերը։ Ախորժալուր ձայնի տեր, ի քեն երաժշտական երիտասարդը հարմար է գալիս այդ դերերին և գտնում լավ ընդունելություն։ Այս շրջանի դերակատարությունները մարդում են տակավին անփորձ դերասանին, տալիս բնմի ու ճանճիասարանի ընտելություն, բացում բնական տվյալները, բայց էլի նրան չեն կապում թատրոնի հետ։ Դրա համար, ըստ երևույթին, հարկավոր էր թատերական ուժգին մի տպավորություն, որ ցույց տա, թե ինչ առել է դերասան և թե ինչո՛ւ արժե դերասան դառնալ։

Այդ տպավորությունը նա ստանում է 1919-ին, Հայր. Արնըլյանի Գիժ Դանիելից։ Մեծ արվեստի արտասուչ, հոգու խորքը թափանցող խաղը նրա վրա ունենում է այնպիսի ներգործություն, որ հետո է գտնում ամեն մի ուրիշ մտապրության և նրա անմոռ զգացումները պահպանում երկու ոչ կյանքի գործը, ապա դրա ներքին վճիռը։ Այդ վճիռը գործ է դառնում հաջորդ նոկ տարին, երբ Ջանիբեկյան—Արնըլյան խումբը Երևան է ժամանում մեծ իրադարձանկով և ներկայացումներ տալիս Ջանիբեկյանցի եղբայրների թատրոնում (այժմյան Սպերդի տունը)։ Գաղտնիք ամուսինները իրենց երիտասարդ խաղընկեր Ջանիբեկյանցին կապում են այդ խմբի հետ։ Ջանիբեկյանցի համար փոքր բան չէր թենկոզ և մի քանի, բայց Հայր. Ջանիբեկյանի ծեռնհաս փաստավոր մարդու և դերասանի գնահատած փորձերով դեր պատրաստելը։ Այդպես նա մաս-

Ցանկից է լինում «Հաճիւռ» (Ռոշենկրանց), «Վարդանանց պատերազմ» (Իշխան Դիմաքսյան), «Հո՛ երթա՛ք» (Տիգինյոս), «Նամուս» (Սիքար) և ուրիշ ներկայացումներ։ Մեծ է լինում այս դերակատարուհիների ջանասիրությունը երիտասարդ դերասանի կյանքում, որ չէր տեսել ավելի կատարյալ ներկայացումներ, քան այդ ներկայացումները էին, չէր ունեցել ավելի ճիշտ ճաշակներ, քան այդ ճաշակներն էին, չէր ունեցել ավելի վեհ պատկերացումներ թատրոնի մասին, քան ստացավ այդ թատերախմբից։ Երեք ընդհատ չունենալը դրանից մի տարի առաջ դերասան Վարդան Միրզոյանի կազմակերպած թատերական աստղիաճ, որի ուսուցողական կետորներում Ջանիբեկյանը ճաշակ էր ձեռք բերել. Արեւելյան—Ջարիֆյան խմբի գործունեությանն ունեցած այս մասնակցությունը նրա ուսուցումը եղավ։

Երկիր մտավ 11-րդ Կարմիր բանակը։ Նոր իրավակարգի պաթոսով համակված Ջանիբեկյանը, բանակի քաղաքացի ակումբա-թատերական սնկցիայի հրահանգչի փառաբաշխությամբ գրպանում, ձեռնամուխ է լինում քաղաքում թատերական գործը կազմակերպելուն։ Բայց շատ բան չի հաջողվում անել, վրա են հասնում դաշնակցական խռովությանն խառը ժամանակները։ 1921-ին շատերի հետ միասին նա էլ բռնում է Պարսկաստանի ճանապարհը, մինչև 1922-ի մարտը մի կերպ, սիրողական ներկայացումների շնորհիվ, Թավրիզում քարշ տալիս իր գոյությունը, մինչև որ վերադառնում է Խորհրդային Հայաստան։ Ջանիբեկյանը գործի է անցնում ոչ թե Երևանում, այլ Ալեքսանդրապոլում, Արմեն Արմենյանի կազմած թատերախմբում խաղում են մելոդրամաներ, ինչպես «Առաջին զոյգը», «Աղճատ կինը» և այլն։ Այդ միակ թատերաշրջանը բավական էր երիտասարդ դերասանին համոզելու համար, որ պետեղ շատ անշնչան են սահմռկեցնող առաջնորդների ձնարավորությունները։ Ջանիբեկյանը ամենից ավելի դրա կարիքն ուներ, ուստի և, Արմենյանի հետ միասին, նա անցնում է Թիֆլիս ու գործի անցնում Հայկական դրամատում։

Սա թատերական առաջատրակ գեղարվեստական աշխատանքի մեծ միջավայր էր, որ իր ներգործությունն է ունենում դերասանի վրա։ Ռեժիսոր Ա. Բուրջալյանի և Սո. Քափանակյանի դեկավարած թատրոնում Ջանիբեկյանը 1923—24 թատերաշրջանում խաղում է մի շարք դեր, որոնք, սակայն, չեն գոհացնում զարգացման ձգտող երիտասարդ դերասանին։ Այստեղ էլ նա չի գտնում իր տեղը ու երբ հաջորդ թատերաշրջանում հրավեր է ստանում Երևանի Առաջին պետթատրոնից՝ չի հապաղում ընդունել հրավերը և վերադառնալ ծննդավայրը։ 1924—25 թատերաշրջանից Ջանիբեկյանն առաջին հանդիսավորում է այդ թատրոնում, որ նրան վիճակված էր անցնել մեծ ճանապարհ։ Այդ ճանապարհի սկիզբը շատ դժվար է լինում երիտասարդ դերասանի համար, որ առաջատրակ սովոր չէր դյուրությամբ ձեռք բերված արդյունքների։ Դերասանական և մարդկային այն կարծր խառնվածքը, որ ուներ Ջանիբեկյանը, նրան թույլ չի տալիս ամեն պարագայում լեզու գտնել հանգամանքների հետ և այն, ինչ մեկ ուրիշին հաջողվում էր թեթևորեն՝ նրանից պահանջում է ջանք, ուժերի լարում, համառություն։

Մի հանգամանք էլ խանգարում էր դերասանի արագ առաջադիմությանը. մինչ այդ նա խաղացել էր այսպես կոչված «սիրահար հերոս» ամպլուայի դերեր և, ինչպես ամեն մի երիտասարդ դերասան, ուներ այդ դերերին գերապատվություն տալու թուլություն, որին նա հետագայում էր հրաժեշտ չտվեց։

Դերասանը դեռ չէր ընդառում իր մեջ խարակտերային ուժեղ դերասանի ընդարագիրը, թեև շատ էլ չէր գնահատում այդ։ Ձգտում էր դեպի հերոսական դերերը, մինչդեռ դրանց համար կային Հր. Ներսիսյանի և Վ. Վաղարշյանի նման հավակնորդներ։ Այս հարաբերությունը Ջանիբեկյանի օգտին չէր, թեև կային դերեր, որոնց նրա բուռն խառնվածքը ավելի ընդունակ պիտի լիներ, քան մյուսների ջոջող գրավչությունը։ Ըստ երևույթին, դա էլ անտես էր առնվում, պլպատես չէր ստացվի այնպես, որ ամբողջ երկու թատերաշրջան (1924—25, 1925—26) Ջանիբեկյանը չունենար իր տվյալները լավ դրսևորող դեր։ 1927-ին, վերջապես, հնավ այդ դերը՝ «Խաթաբալա» կատակերգության Ա. Գուլակյանի բեմադրության մեջ։ Դա Մասիսյանցի դերն էր։ Այս ներկայացման մեջ Մասիսյանցի կերպարը մնկնաբանվել էր այնպես, որ հարազատ չէր ո՛չ նրա ավանդական պատկերացմանը, ո՛չ էլ հնդհանրապես մտածողացմանը։ Սա այն ազնվաբարո և անշահախնդիր երիտասարդը չէր, որ վաղուց էր անվնասաբար համակրանք։ Թեև լուսավորյալ մտավորականի կերպարանքով, սա նույն արհեստական բուրժուան էր, ինչ Ջամբախովը ու երրեք աչքից չէր փախցնի սնդհանուր շահը։ Վառվռուն գույների այդ ինքնատիպ, թեև մնկնաբանության առումով բնավ էլ ոչ ամբողջ, ներկայացման ամենաուշագրավ կերպարներից էր Մասիսյանցը՝ մի կատարյալ ֆրանտ, կտրուկ շարժումներով ու խոսքով, ընդատակի սթափ գիտակցությամբ, դրության մեջ արագ կողմնորոշվող, մի խոսքով իր գործն իմացող մարդ, որին չէր կարող ծուղակը գցել և ոչ մի Ջամբախով։

Դերասանագործած հաջողությունը պիջաս ակնհայտ էր, որ ստեղծագործական մեքենականությունն բերից դերասանին և ամրացրից նրա տեղը ուժեղ և ինքնատիպ դերասանհերով հարստատ թատրոնում:

Միայն դերը, որ Ջանիբենկյանի հնարավորությունների լայն բացահայտումը եղավ և առաջ մղեց նրան՝ Պավել Սոլիկյանցն էր «Ճնաւուժ» բնամարդության մեջ (1930): Սոլիկյանցը ցարատես գրատնտեսական կերպար էր և նրա անձնավորումը դերասանի մեջ ի հայտ բերեց հատկություններ, որոնք երևի չէին էլ նկատվում Գյուղի զորաների ազդեցության տակ ընկած դյուղամեսի բարեսեր Սոլիկյանին (պիեսը ռուսերենից փոխադրող Տ. Հախումյանը գործող անձին տվել էր էությունը ըստ ազգանունի) դերասանը մերկացրեց բնամական երգիհանճի տար դպրոցությամբ և նախատիպերի ստույգ ճանաչողությամբ: «Ճնաւուժը» շատ խոցոտելից և դերասանի մեջ զարգացրեց կատակերգական խաղի վարպետության, երգիհանճան դիմելնի օգտագործման հմտությունն: Դերասանը խաղաց էլի մի քանի դեր, որոնց մեջ՝ Մակդոնը («Մակբեթ», 1933), որ ևվրոպական կերպարի անձնավորման ընտիրություն տվեց դերասանին, բայց դրանցից ոչ մնկը երևույթ չեղավ նրա ստեղծագործական կենսագրության մեջ:

Երևույթ եղավ Ֆիգարոն («Խելացին օր կամ Ֆիգարոյի ամուսնությունը»): Սովորականից դուրս հաջողությունն ունի իր բացատրությունը, որը և օգնում է հասկանալու դերասանի Ընդհանրը, Էությունը, խառնվածքը: Այսպիսի հաջողություններ հնարավոր են դառնում, երբ մի կերպարի մեջ իրար են գալիս, խտանում են դերասանի տվյալները, վարպետությունը և տանիքը: Ֆիգարոն Ջանիբենկյանի դերասանական կյանքի այդ սինթեզն էր, տակավաղուց համատրությունը:

Բոմարշեի Ֆիգարոն ներդաշնակ էր Ջանիբենկյանի էությանը և՛ բնավորությամբ, և՛ կրած բովանդակությամբ: Ֆիգարոն՝ երբեմն դասի թողքի կենդանի մարմնացումը, հարատևած էր նրան գործելու անսպառ ոգևորությամբ, արևի տակ տեղ նվաճելու կամքով, ոչ սրի և ոչնչի առաջ կանգ չառնելու պիեսկական անհաշվենկատությամբ, երբ հարկավոր է պաշտպանել սեփական իրավունքը: Այսպիսի մարդկային խառնվածքն անմնացորդ կլանում էր դերասանի բուռն, սրիչ մի դերում ամենից դուրս եկող տեմպերամենտը:

Սեիլյան սափրիչը առես չէր քայլում բեմի վրա, այլ թռչում էր ոտքերը գետնին չդպցով, չկար մի ուժ, որ դիմագրավեր նրան: Նույնը և ժեստը՝ կտրուկ, վստահ, հաճույքն, ում ուզա էլ լինի, ով էլ լինի կոդքին: Դա գալիս է ուժերի գերառատությունից, ամեն ինչի սեփական ջանքով հասած, ամեն դեպքում սեփական աշխատի ապավինած մարդու կենսափորձից: Նույնը և խոսքը՝ նույնքան արագաց, ինքնավստահ, պատասխանը միշտ լեզվի ծայրին: Խոսքի այդ ոիթմը չէր թողնի դիմացինին ուշքի գալ, նրա մի խոսքին հետևում էր տասնապատիկը՝ տնտվորված ժամանակի ճնշավորվող միավորի մեջ: Սա կենսափորձն է այն մարդու, որ գիտե թե ինչու չպետք է նախաճեռնությունը ձեռքից փախցնել:

Սա վարքագիծն է այն մարդու, որ ավելի շատ հաճնար է գործի դնում իր գոյությունը պաշտպանելու համար, քան հաճնարելու դրամավարնները իրենց ճակատագրերը շահելու: Հատուկ դասի ներկայացուցիչը, որ իրավունք ունի արհամարհանքով նայել անաշխատ ապնվականներին, որոնց միակ ջանքը ծնվելն է եղել:

Ֆիգարոյի անձնավորումը Ջանիբենկյանին մղեց թատրոնի առաջին դերասանների շարքը, ամրացրեց նրա վստահությունը սեփական ուժերին, մեծացրեց ճանկկունությունը: Բավական մեծ պետք է լիներ և՛ մնալը, և՛ մյուս, որ դերասանը հարմարնակության ունենար Օթելլո խաղալ, այն էլ թատրոնից դուրս՝ սեփական ճանճանհնությամբ, այն ժամանակ, երբ այդ դերը խաղում էին Հովճ. Աբելյանը և Վ. Փափազյանը: 1934 թվականի ապրիլն էր, երբ Կարմիր բանակի տաղը Ջանիբենկյանը, Ա. Ոսկանյանի (Դեզդեմոնա) և Մ. Մանվելյանի (Յագո) հետ, խաղաց իր պատրաստած Օթելլոն: Երիտասարդական ավյունն ու ոգևորությունը արեցին իրենց գործը և այդ ներկայացումն ու այդ Օթելլոն հաջողություն գտան (ներկայացումն արված էր ըստ Ա. Բուբչյանցի բնամարդության): Ջանիբենկյանը հետագայում էլ խաղաց այդ դերը մինչև որ 1940-ին, արդեն ճատակված ու մշակված, հանճնս եկավ ոգևորության նոր բնամարդության մեջ:

30-ական թվականներին Ջանիբենկյանն իր ստեղծագործական նկարագրին բնորոշ սրիչ կատարումներով էլ հանճնս նկավ: Ֆիգարո և Օթելլո գծի՝ մարդկային կերպարները բարձրացող ու ճատատող գծի հետ դերասանի ստեղծագործության մեջ ընդգծվեց և հակառակ՝ ժամանակ, սատիրական դատապարտման գիծը: Խիստ գիմագծերի, խոսքի հրամայական շեշտի դերասանը բնական ու դյուրին աշխատում էր անվերապահորեն ու անխնա ծխվող հերոսների, քան անվերապահորեն բարձրացվող հերոսների դերերը: Սերգեյի (1936) կամ

Արանճի (1937) դերերը Ջանիբեկյանը խաղաց համակող հուզականությամբ, քայլք հագիվ թե հոգեբանական բնութագրության մեջ նոյավ ազգային առումը, շոշափելիորեն հավատի, որքան Մասիսյանցի, Սոթիկյանի, Բարեղամի («Նապոլեոն Կորկոտյան», 1934), Ծաո Ջնիբի («Շահնամե», 1935), Բագրատի («Պատվի համար», 1939) դերերում։

Եթե ամեն մի մերկայացում բեմական կերպարանք առած գաղափար է, ապա այդ գաղափարը ճշգրիտելում ժամանակ կերպարները ծառայում են միշտ այնպես, ինչպես դրական կերպարները։ Սա գաղափարի հաստատումն է հակառակ ծայրից, հաստատումն ազգային ավելի համոզիչ, որքան ավելի ճշմարտացի է ներկայացվում կերպարը։ Այս առաքելում Ջանիբեկյանը մրցակիցներ քիչ է ունեցել։ Դերասանը բացառական տիպի դիմակ չի ներկայացրել, կանխակալ մերկացումների չի դիմել, ձգտել է ճանաչել նրան, բայց ոչ թե արդարացնելու, այլ նրա ճահճացի ճանապարհը փակելու համար։ Բացառական կերպարի հանդեպ նա եղել է մի դատախազ, որ գործի հանգամանքներին ծանոթացում է դրանք մեջ արդարացնող, նույնիսկ մեղմացուցիչ ոչինչ չտեսնելով։ Դերասանը պդպես էր վարվում Բագրատի՝ այդ նորելուկ կապիտալիստի հետ, ներկայացնում նրան իբրև չարիք նյութող մեքենա՝ կտրուկ, գրեթե մեքենայական խոսքեր, որ ելնում են անդմված ատամների արանքից, խնայողությամբ արված չոր ու ցամաք ժեստեր ու դիմախաղ, մարդ, որ չի ուզում, ժամանակ էլ չունի ցույց տալու իրեն մի այլ կերպ, քան կա։ Դերասանը իր այդ կերպարների մեջ չէր տեսնում և ոչ մի երկվությունի դրանք ոչ թե մոլորված, ոչ թե գոնե իրենց աչքին արդարացիտ երևացող մարդիկ են, ինչպես, ասենք, Ամետիզյանի Ջամբախովը կամ Ներսիսյանի Էլիզբարովը, այլ իրենց էությունը գիտցող և այդ էությանը գիտակցաբար հավատարիմ մնացող կերպարներ։ Նրանք ոչ մի պատրանք չունեն իրենց անմեղության վերաբերմամբ։

Դերասանը ունեցավ արտահայտման միջոցների հարստությունի՝ նրանց անձնավորելու և՛ դրամատիկական, և՛ սատիրական գույներով։ Սատիրականի ամենացայտուն դրսևորումը եղավ Բարեղամը՝ «Նապոլեոն Կորկոտյան» կոմեդիայի հերոսը։ Բացառիկ գրոտեսկային կերպար՝ անհնա չափազանցված, ազգային ցայտուն, որ թանձր գույների այս սատիրական բնժադրության մեջ (ռեժիսոր Ա. Գուլակյան) անգամ աչքի էր ընկնում իրրև դերասանական-ներից ամենատպավորիչը։ Սովխոզի դիրեկտոր Բարեղամ Գալուստիչ Պահլավունին խեղում է հանրային սեփականությունը։ Ջանիբեկյանը այդ դերում հենց «բժռուկ» բայն էր՝ մարդու կերպարանքով։ Այդ գորեղ ծնոտը, որ կարող էր փշրել ամենապինդ կաղինը, այդ ագահ երախը, գիշատչի մոլեգնությամբ շարժվող այդ կերպարանքը ստեղծված էին հենց խժռելու համար։ «Ծո՞, ես աշխարհը կերել եմ, գիտե՞մ համը։ Ում ես ձեռ առնում», «Ջարդուփշուր կանեմ, ում-ում կխժռեմ ամեն բան»,—այս խոսքերը նրա շուրթերից հնչում էին առօրեական բնականությամբ։ Պատճառն այն էր, որ կերպարն ինքը հասցված էր այդ չափազանցված Դեմիրճյանի երգիծանքի պահանջած մակարդակին՝ տիպատի ու կերպարի միջև հաստատելով կատարյալ համաչափակություն։ Եթե «Նապոլեոն Կորկոտյանը» 30-ական թվականների ամենասուր սատիրական երկն էր, ապա Ջանիբեկյանի Բարեղամը նրա բեմադրության ամենացայտուն կերպարն էր։

Դերասանական ինքնաճվիրումով, ներքին ստեղծագործ ակներև վարպետությամբ Գուրգեն Ջանիբեկյանը անձնավորեց անհնա ժխտվող, գլխովին բացասվող դերերի մի շարք, որ ծառայեց ժամանակի իդեալների հաստատմանը հենց այդ իդեալները բացասող կերպարների ցայտուն, տպավորություն և զգալուքյա հարուցող պատկերմամբ։ Բացասման պաթոսը շատ ուժեղ եղավ Ջանիբեկյանի ստեղծագործության մեջ այդ տարիներին։ Դա չէ՞, արդյոք, պատճառը որ Օթելլոյի մեջ նա առնս գտնում էր իր բավարարը և, ժխտման պաթոսից վանելով, շեքսպիրյան կերպարի շեշտը դնում նրա անհուն բարության, մարդու հանդեպ ջերմագին վերաբերմունքի վրա։ Ու երբ 1940-ին, արդեն Սունդուկյանի անվան թատրոնում, «Օթելլոն» բեմադրելիս՝ դերասանը միայն խորացրեց, հիմնավորեց այդ շեշտը իբրև մեկնաբանության եղակիտ։ Սա մի ռուսական, պարզասիրտ, արտառույ խառնվածք էր, որ շատ ոչ էր համոզվում Դեզդեմոնայի դավաճանության և համոզվելուց հետո էլ՝ ամենից դժվար հանգում իր ճակատագրական վճռին։ Այդ Օթելլոն շատ հոգս էր պատճառում ճագրին ոչ այն պատճառով, որ նրան դժվար էր խաղալ, այլ այն, որ խարխլելուց հետո էլ նա դժվար էր մղում դեպի ճագրի թելադրած վախճանը։ Նրա ներս էլ իր բարի հոգու, ավելի ճիշտ հոգու բարության մի արտահայտությունն էր։ Ամենից ճշիրտական արտահայտությունը, որից նա բաժանվում է դժվարությամբ։

Եթե Օթելլոի դերում դերասանը հանդես բերեց և՛ սեփական մեկնակետ, և՛ անձնավորման բավարար պլաստիկա, ապա Համլետի դերում հանդես չբերեց ո՛չ մեկը, ո՛չ մյուսը։ Մոտբերելով դերակատարման մի հատված, քննադատ Ցու. Ցուզովսկին ընդունել է. «...դա ցույց

է տալիս, որ Ջանիբեկյանը չուներ «Համլետի» ըմբռնման որոշակի պլան, բացի ամենացնդաբանություններից»[1]:

Պատերազմի տարիներին, «Համլետից» մոտ երեք տարի անց, Ջանիբեկյանը հանդես եկավ Գրիգոր աղայի դերով («Ժայռ», 1944):

«Ժայռի» բնագրությունը և Գրիգոր աղայի այս բեմական կերպարը նշակի տեղ են դրավում մեր թատրոնի պատմության մեջ: Գրիգոր աղան Ջանիբեկյանի ամենավորմամբ' դերասանի ճարտարվորությունների կատարյալ արտահայտություն էր: Սա ավելին էր, քան դերասանական տվյալների պարզ մի դրսևորում: Սա մարդկային էության այն ամենահարուստ ըմբռնումն էր, որին դերասանը հանդես կգանքի ու արվեստի երկարամյա փորձով, և արտահայտեց ճկված վարպետությամբ:

Մինչև այս կերպարը դերասանի ստեղծագործության մեջ իրեն չհատվող զուգահեռներ ընթանում էին մարդու պատկերման երկու սկզբունքները' անվերապահ հաստատում և ամբողջական բացասում: Առաջին գիծը դերասանի ստեղծագործության մեջ սկիզբ է առնում երիտասարդական առաջին դերերից և Օթելլոյի, Սեյրանի, Արտենի, Սեթո դպրու (1945) միջով հասնում մինչև 1951-ի Պրոտասովը: Մյուս գիծը, որի առաջին ցայտուն արտահայտությունը եղավ Մասիելացը, ունեցավ ալիպեսի ուժեղ դրսևորումներ, ինչպես Սոթիկյանը, Բարեղամը, Շահ Ջևհիրը, Բաքրատը, Ռոզենքրանցը («Ուուս մարդիկ», 1942), Գառնակերպյանը («Փորձաքաշ», 1953) և հասավ մինչև 1958-ի Ջեմս Բրուդին: Այս երկար ճանապարհին եղան կերպարներ, որ այդ երկու գծերի խաչաձևումը, դերասանի երանգապնակի բոլոր գույների համադրումը եղան' դառնալով նրա հնարավորությունների ցայտուն արտահայտությունները: Դրանց մեջ ամենից ակնառու կերպարներ են Ֆիգարոն, Գրիգոր աղան, Իվան Գեորգովը («Ոսկեճաճակատ», 1942):

Գրիգոր աղան ուժեղ և դաժան բնավորություն է, վաշխառու, որ հարստահարման միջոցների մեջ խորություն դնել չգիտե, բնական ընդհանրացումը հալ գրականությունից ծանոթ կերպարին: Դերասանը չի ցուցադրում, թե ով է Գրիգոր աղան, նա հենց ինքը Գրիգոր աղան է' ավանդական և մետաքսե արհեստագործով, ոսկեշղթա ժամացույցով, տիրական քայլվածքով ու ձայնվածքով: Դերասանը խաղում է վերարտրման սկզբունքով' հենված կերպարի ճախատիպերի իմացության, նրանց հոգեբանության և աղգագրական պատկերի խորին ճանաչողության վրա:

Գնահենց առնս երևում է նրա ոտքերի տակ և պահում ծանր քայլվածքի խորունկ ուշադրությունը: Ո՛վ կարող է կանգնել շարժվող ժայռի առաջին, ո՛վ կարող է թևկուզ մի փոքր խանգարել նրան անելու այն, ինչ կամենում է և համարում իր իրավունքը: Ջանիբեկյանի ճախատիպած թեման' բոլորովին այլ դրսևորմամբ, այդ իրավունքի ոչ թե հաստատմամբ, ինչպես երբեմն Ֆիգարոն էր, այլ ժխտմամբ և դա էլ' մարդու հոգեբանության բացահայտմամբ: Այստեղ շատ էական է դրամատիկական արտահայտությունն այն միակ հատիկի, որ մարդկային է կերպարի մեջ' սերը դատեր հանդեպ: Նույն Գրիգոր աղան, որի դեմքին ոչ մի մկան չի շարժվում հենկլտացող գնդջուկին նայելիս' խեղճանում է դատեր արհամարհանքից:

Կերպարը բնութագրելու համար դերասանն այս կոնտրաստի հնարավորությունը քամում է մինչև վերջ: Թերևը նրա միայն դուստրը չէ, այլ նաև խիղճը: Թող ամե՛նքն իմանան իր ճշմարիտ էությունը, միայն աղջիկը, իրեն հավատացող միա՛կ մարդը չիմանան: Ուստի և, ձայնի արտասովոր քնքշությամբ, հորդորում է աղջկան դուրս գնալ, որ ընդունի պարտապան գնդջուկներին: Աղջիկը հնազանդվում է, միայն թե գնալիս մի բառ է տալիս («Հա՛յր, այդ նկող գլուղացիների մեջ արթաչնցիք էլ կա՞ն...»), որ Գրիգոր աղային մեխում է տեղնուտեղը: Ուրիմն Թերևը այլևս աշխարհից անտեղյակ այն աղջիկը չէ, որի սերն ու հավատը չերմացրնում էր նրա կարծր սիրտը: Բայց նա գործ ունի, պարտապանները մեջտ են գալիս: Սրանք առաջ պահնն Գրիգոր աղան նրանում է իր իսկական կերպարանքով:

Ոչինչ չի կարող շարժել նրա գութը, ոչ մի աղնիվ աղաղակ, ոչ մի պաղատանք չի կարող ազդել հարստահարողի սառած հոգու վրա: Բեմի մեջ թափառող գոհերի տառապանքը բավարարություն է պատճառում նրան, ասես նրանցից է լուծում նոր լույս ընկած փաստաբանի վրնձը, որ բաց է արել դատեր աչքերը: Ու հենց ամենածանր պահին, երբ Գրիգոր աղան գնդին է տապալել աղաչանք-պաղատանք անող զառամյալ ծերունուն' աչքի առաջին հայտնվում է ոչ այլ ոք, քան Թերևը: Այն մարդը, որ երբեք ոչ մի բանից չէր շփոթվել ու չէր կարկամել' շփոթվում է ու կարկամում: Դրամատիկական լարումը հասնում է մի սահմանի, որից դենն առնս ոչինչ չկա ավելս: Դատեր ապշահար հայացքի մեջ նա կարծես առաջին անգամ

[1] Ю. Юзовский, Образ и эпоха, 1947, էջ 137:

տեսնում է իր իսկական կերպարանքը։ Ու Գրիգոր աղան սարսափում է իր պատկերից։ Պրոֆեսորի ճեղինակը վաշխառուի ոճերը չափում է դատեր զարմանքով ու սարսափով։ «Ես, օրհնյալ ես ուզում գնալ... Բա էդ ընչի՞ ես գույնդ գցել... Հիվա՞նդ ես...»,—մեքենաբար արտաքերում է բառերը Գրիգոր աղան՝ խճանալով, որ այն չի ասում և այնպես չի ասում, բայց և չգիտե ինչ ասել և ինչպես ասել։ Ծիտոմումքը կարող է հիմարացնել մուլտիսկ Գրիգոր աղայի նման մարդուն։ Տանջալի լռությունը փարատելու համար նա մոտենում է գրամաֆոնին, ճնչում է ճնշոցա մի պարելագանակ։ Նույնքան ակամա, ինչպես միացրել էր գրամաֆոնը, նա հիմի տապահում է ձեռքերը, չգիտես պարում է թե ոչ, բայց դա նման է պարի՝ պար-շփոթմունք, պար-տառապանք։ Ու երբ ոչ մի հորդոր արդյունք չի տալիս և աղջիկը հոր երեսին է շպրտում «Անպատում եմ, որ քո աղջիկն եմ, ճա՛շդ խոսքը՝ երկինքն առնա փլվում է Գրիգոր աղայի գլխին։ Մենք տեսնում ենք այդ ահեղ մարդուն զայրույթի բարձրակետում։

Որքան էլ թաքներ իրեն դերասանական կերպար էր Դերասանը չի շտապել բացել կերպարի էությունը, մերկացնում նպատակն առաջինը չի դարձրել, այլ թողել է, որ դա լինի ուշադիր զննման ամենքնչի հետևանքը։ Համառ ու ճանրաբաց՝ դերասանն առաջ է գնում հաղթահարելով այն դիմադրությունը, որ կերպարը ցուցաբերում է մերկացման ճանապարհին։

Երբ պայծառ Հայրենական պատերազմը, ամեն դերասան կամեցավ իր արվեստով ծառայել հաղթանակի գործին՝ բորբոքել հայրենիքի սեր և ամենագ առնելության թշնամու ատելություն։ Չի կարելի ասել, թե այս երկրորդը պակաս կարևորություն ուներ, քան առաջինը։ Եվ պատեղ մեծ գործ տեսավ Գ. Ջանիբեկյանը ամենից առաջ ֆաշիստ Ռոզենբերգի («Ութս մարդիկ») ամենավորմամբ, որ հաջորդեց պրոֆեսոր Մարտինի (համաձուն պինասի) հաջողություն գտած դերակատարությանը։ Այս դերում նա հանդես բերեց խարակտերային դերասանի այն հատկանիշը, որ փրկում է ամենավորումն «ընդհանուր պատկերման» վտանգից։

Այս շրջանում դերասանի մյուս ջանասկալի խոսքը Գողովի ամենավորումը եղավ («Ոսկե մանակատ»)։ Հայրենիքին նվիրված, ամբողջ կյանքը հայրենիքին ի սպաս դրած, բայց ռազմագիտական մանարդակով ժամանակի պահանջից հետ մնացող գեներալի կերպարը Ջանիբեկյանը պատկերեց ճշմարիտ արվեստով։ Այս հզոր բնավորությունը չի հաշտվում, չի կարողանում հաշտվել իր դիրքերը զիջելու ամբողջ ամբողջությանը հետ։ Դրամատ այն մարդու, որ զգում է իր ձգտումների և հնարավորությունների հակասությունը՝ դերասանն զգաց ի սրտե և արտահայտեց ներշնչանքով։ Ջրելով կերպարանք, առարկություն չվերցնող շարժուձև, հրամայելու սովոր հին զինվորականի բարկացած դիմահատ, խոսքի կտրուկ շեշտ՝ և ալեպիսի մարդը իր տեղը զիջելու ամբողջությանը առաջ։ Կերպարին տպրում էր իմքնահաղթահարման դժվար ընթացք և այդ ճանապարհին բացում իր ներաշխարհը։

Բնավորություն կերտելու Ջանիբեկյանի արվեստը ուժեղ դրսևորումներ ունեցավ և հետագա տարիներին՝ ընդլայնելով նրա ընդգրկման առանց այն էլ լայն սահմանները։ Դա այն արվեստն էր, որ միանգամայն շոշափելի բնավորություն դարձրեց և՛ անկկրտնը, պատեհության գերի գիտնական Միլլագինին («Մեծ ուժ»), և՛ բավական ընդհանուր գծագրությունն ունեցող Դեն Ենոքին («Վարդեր և արյուն» պիեսում պարտիզանական ջոկատի հրամանատարը), և՛ «Փորձադաշտ» կոմեդիայի Գասնակերպանին։ Սրանց մեջ պլատոնական նկարով և կատարման ըրբությամբ նորն ու հետաքրքիրը Միլլագինն էր, որ դերասանի մեջ ի պատ բերեց կոմիկական անձնավորման նորահայտ հնարավորություններ։

1951-ին Ջանիբեկյանը խաղաց երկու դրամական դեր՝ Գաև («Բալենու այգին») և Պրոտասով («Կենդանի դիակ»)։ Դերասանն ի պատ բերեց չեխովյան ընդակերտ կերպարը ներկայացնելու ճկունություն։ Եթե իր դարձ տպրած հին ազնվականի ընդին մանրերները նրա խաղի մեջ չգտան նույնպիսի նուրբ արտահայտություն, ապա կերպարի անփութորեն հոգնած էությունը բացահայտվեց համոզիչ թափանցումով։ Նրա Գաևը նույնպես բնավորություն էր, թախծալիորեն անհոգ, ամեն ինչի հետ հաշտված, այլևս ձգտումներ չունեցող ալենիվ մարդու բնավորություն։ Մինչդեռ բնավորություն չլինելը դերասանի անձնավորած Պրոտասովի թույլ կողմն էր։ Կերպարն առաջավ բավական ընդհանուր դերասանական բնութագիր, որի մեջ դժվար էր որոշել մտահղացում կազմակերպող գլխավոր շեշտը։ Միշտ է, կերպարը հուզական էր, արտաքին դերասատկերը գտնված էր, բայց դա ընդհանրապես Պրոտասով էր և ոչ միակ անհատականություն։

Հետագա տարիներին էլ Ջանիբեկյանը խաղաց դերեր, որ ցույց տվին անձնավորման տարբեր մոտեցումներից մեկի առավելությունը մյուսի հանդեպ։ Դրանցից մեկը Վասակի դերակատարումն է («Վարդանանք», 1962), մյուսը Ջեմս Բրոուդին (Կրոնինի «Բրոուդի ամբողջը» վեպի բեմականացումը, 1963)։ Իր իսկ բեմականացրած, իր իսկ բեմադրած «Վարդա-

Ջաքսոնը Ջաքիբինկլաքը խաղաց Վասակի դերը։ Սա էլ ընդհանրապես տպավորիչ կերպարանք էր, ընդհանրապես առնել իր դաժան վարքագծով, ընդհանրապես ոչինչ և ոչ ոքի չճանդուրժող Վերպարը, ինչպես ամբողջ ներկայացումը, կորցրել էր այն անտարակուսանքի նավատոհությունը, իրականի հատկող շունչը, որ ունի վեպը «Բրուդիի ամրոցում», ընդհանրապես, դերասանը ձգտեց ու հասավ չշոշափելի կոնկրետության։ Մեծ հավալի այս դերը Ջաքիբինկլաքը խաղաց գույների բացեր, գոցեր չափից դուրս բացեր խտացումով։ Նրա Ջեմս Բրուդին ամենաընդգծված կերպարն է չափազանց ընդգծումներով հատկանշվող այս քեմպրոլյան մեջ, ամբողջ ներկայացման ծանրության կենտրոնը։

Վերպարը մերճենում է Ջաքիբինկլաքի ճախատիրած թեմային՝ կամային բնավորություն, ուժեղ խառնվածք, որ ամենքին ճնշելով, դես ու դեն հրելով ճամփա է բացում իր համար և դնում ամեն ինչ ոտի տակ տալով։ Այս Բրուդին իրավունք ունի որոտալու. «Ես՛ս եմ իմ բախտի տերը»։ Այսպես՝ միաժամանակ։ Սա այն ընդհանուրն է, որ Բրուդինին կապում է դերասանի մյուս կերպարներին։ Բայց այս դերում նա արտահայտում է ինքնավստահ, եսասեր մարդու ոչ թե հաղթանակը, այլ անկումը։ Բրուդին չար, եսասեր, ոչ մեկի իրավունքը չճանաչող մարդ է։ Եվ նա կործանվում է։ Այն Բրուդինը, որ բռունցքի մի հարվածով կարող էր գետին տապալել դիմացինին, որ սիրալիր խոսք ասելիս անգամ բղավում էր և ծանր բռունցքով զարկում անդանին, հաստատնատ այդ կերպարանքը, որի ամեն մի շարժումը աո ու տարտահ էր տարածում չորս բոլորը՝ ի վերջո, ամենքին և ամեն ինչ կորցնելով, ճակատագրի հարվածներին չդիմանալով, դառնում ետին մի թշվառական։ Ու նա երգում է անգլիական մի հինավուրց երգ ալեծեփ խորունկ թախիծով, որ հնչում է իբրև անփակաճ ճակատագրի տրտմալի ողբ։ Միալվում էր միատր Բրուդինը կարծելով, թե իր բախտն իր ձեռքին է։ Իսկ եթե իրոք այդպես է՞ նա իր ձեռքով էլ խորտակեց իր բախտը։ Ջաքիբինկլաքն ստեղծեց տպավորիչ մի կերպար, որ ունի իր տեղը նրա դերասանական կենսագրության մեջ։

Դերասանական աշխարհում կա հերոսներ խաղալու մի հավերժական թուլություն, անկախ տվյալներից, մինչև իսկ հակառակ տվյալներին։ Այդ թուլությունից ազատ չի մնացել և Գուրգեն Ջաքիբինկլաքը։ Իր դերասանական երկարամյա կյանքում նա շատ է խաղացել և՛ հերոսներ, և՛ խորտակտերներ։ Շատ, բայց ոչ հավասար հաջողությամբ։ Հաջողությունը նրան ավելի մոժարությամբ ողնկցել է խարակտերային դերերում, դերից դեր մեծացնելով նրա ճամարումը։ Այդ դերերը Գուրգեն Ջաքիբինկլաքին դարձրին խարակտերային ուժեղ դերասան, որ կանգնած է մեր թատրոնի ամենագործող արտիստների կողքին։

ԲԵՄԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ

Հիսունական թվականների կեսերին, գրեթե միաժամանակ, և՛ բեմադրչության, և՛ ռեժիսուրայի ասպարեզում տեղի ուներ սերնդափոխության ընթացք։ Դա մի շրջան է, երբ տարբեր սերունդներ, ուսուցիչ և աշակերտ, գործում են կողք-կողքի և վստահորեն։ Արուտչյան եղբայրները գործում էին նախկին թափով, Կ. Միմնացյանը, Ա. Չիլինգարյանը, Վ. Վարդանյանը, Ա. Միրզոյանը ևս, բայց ամեն քայլափոխի հանդիպում էին լուրջ «դիմադրության»՝ նոր ուժերի ստեղծագործական մրցակցությանը։ Ասպարեզ են գալիս Գեղարվեստական ինստիտուտի շրջանավարտները։ Միշտ է, նրանցից ոմանք մինչև այդ մուտք էին գործել թատրոն, սակայն այս շրջանումն է, որ աստիճանը տնօրենը դարձան։ Մի քանի ուշագրավ ձևավորումների հեղինակ Սարգիս Արուտչյանը դարձավ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի գլխավոր նկարիչը, նույն պարտականությունը Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում դրվեց Գրադեոն Գևորգյանի վրա, իսկ Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում՝ Գևորգ Վարդանյանի։ Հանրապետության առաջատար բեմերում հետաքրքրական աշխատանքներով հանդես եկան Հրաչյա Մեքինյանը, Շահեն Հակոբյանը։ Միջշրջանային թատրոններում առաջին անգամ հաստատվեցին մասնագիտական կրթություն ստացած նկարիչներ (Ս. Հովհաննիսյան, Զ. Սաֆթեյան և ուրիշներ)։

Ներկայացումներ ազդարարող բազմաթիվ հայտագրերի վրա կարելի էր հանդիպել նոր անուններին։ Որոնումներ—ահա թե ինչ էր բնորոշ նոր սերնդի համար։ Իսկ «ինքնուս» ամրագրում էին նախկինում ձեռք բերած հաջողությունները՝ իրենց համար ուղենիշ ընդունելով «Լավ է քիչ, բայց լավ» նշանաբանը։ Հենց այս շրջանում էլ նկատելի դարձան «նորերի» և՛ արժանիքները և՛ թուլությունները, զգացվեց, որ նրանցից ոմանք շատ բան դեռ նոր պիտի սովորեն, տիրապետեն բեմարվեստի գաղտնիքներին։ Մասամբ էլ փորձի և ճմտության պակասով պիտի բացատրել, օրինակ, Լենինականի թատրոնում Լ. Նալբանդյանի «Շար ոգի», «Կամո», «Երկունք» բեմադրությունների ձևավորման անհաջողությունը։ Այդ աշխատանքները գրեթե չունեին գեղանկարչական արտահայտչություն, թույլ պատկերացում էին տալիս գործողության միջավայրի մասին։ Այդ որակը թատրոնին չէր կարող գոհացնել, և պատահական չէ, որ նա հաճախ դիմում էր մայրաքաղաքի բեմանկարիչների օգնությանը։ Բայց հրավիրված ուժերն էլ (Մ. Արուտչյան, Վ. Վարդանյան, Կ. Միմնացյան), միշտ չէ, որ ստեղծագործորեն լրիվ դրսևորում էին իրենց. հայտնել կատարված ձևավորումների կողքին, երբեմն էլ տեղ էր գտնում չարդարացված փորձարարությունը («Ջրահեղձացք 14—69», «Ժպիտ», «Երկուտևկյան պատմություն»)։

Այս շրջանին ամեն իմաստով բնորոշ էին դարձյալ Սուդեյկինի անվան թատրոնում կատարված աշխատանքները: Ծատ թե քիչ աչքի ընկնող նկարիչները, ինչպես առաջներում, այնպես էլ այժմ, ամեն կերպ ձգտում էին իրենց ստուգել լավագույն թատրոնի ստեղծագործական խմբի հետ շփվելով: Բերևս, ավելի ճիշտ կլիներ ասել, ամեն մի նկարիչ ձգտում էր Ակեմյանի հետ աշխատել, նույնիսկ առաջին պատահած պիեսի բեմադրության առիթով: Դա մեծ մասամբ հաջողության գրավական էր, և, միաժամանակ, ուներ ուսուցողական նշանակություն: Նկարիչները, մանավանդ երիտասարդ նկարիչները, ձգտում են նրա հետ աշխատել՝ համոզված լինելով, որ ռեժիսուրայի վարպետից անպայման մի բան կվերցնեն: Դրա լավագույն օրինակը «Նամուսն» էր, որի ձևավորումը պատիվ կարող էր բերել ամեն մի նկարչի:

Հրաչյա Մեքինյանը, շրջանային թատրոններում աշխատանքի փորձ ձեռք բերած երիտասարդ նկարիչ, թերևս հենց սկզբից զգաց, որ Ակեմյանի բեմադրած երկը հանրահայտ «Նամուսը» չէր լոկ և որ նրա ռեժիսորական հղացումը շատ ավելի հետու է տանում, քան կարելի էր ենթադրել Զրատի առնելով պիեսի բեմական բազմամյա ավանդները: Երկի մեկնաբանության թարմությունը և բեմական նոր տարրերակի ստեղծումը ինքնին թելադրում էին նաև ձևավորման թարմ եղանակներ: Գնահատելին այն է, որ նկարիչը կարողացավ հավատարիմ մնալ պիեսի բեմական նոր մեկնաբանությանը:

Մեքինյանի ձևավորման մեջ նյութը արհեստականորեն այժմեականացնելու որևէ միտում չկար. բնության արհավիրքներին երիցս դատապարտված Շամախին է բեմի վրա, ավելի շուտ՝ նրա մի անկյունը գունային գորշ նկարագրով: Միայն թե կենցաղը «մաքրագործված» է, շնչավորված՝ պիեսի բանաստեղծական մեկնաբանության թելադրանքով: Դեկորացիան միատարր է, միաժամանակ՝ ռակուրսները տարբեր ու հետաքրքրական այնպես, որ ռեժիսորի կողքին միշտ կարելի է տեսնել նկարչին, հասկանալ նրա միտքը, որ ծառայում է ներկայացման կերպարի ցայտունացմանը:

Հենց սկզբում, պիեսով նախատեսված սենյակից ռեժիսորը գործողությունը դուրս է բերել բաց տարածություն, ապարեզ բացելով երևակայության համար: Բեմի վրա ամեն մի իր, կաճ-կարասի, պատ ու պատուհան, խաղում են դերակատարների հետ, բնավ իսկ չզրկվելով գեղանկարչականծավալային նշանակությունից: Ահա բեմի կենտրոնում ընկած երկաթիվ մի սայլակ, հետվում, կտուրի վրա սաղարթներն է տարածել թթենին, տակայն դրանք ինքնաբավ մանրամասներ չեն: Սեյրանը ծառից թութ է քաղում, խաղում կտրած վրա, իսկ երբ Բարխուդարը «ուխտ է անում» այդ տագնապալից ու հանդիսավոր պահին, ականատեսի ուշադրության կենտրոնում սայլակի վրա իրար մոտ պատկած մանուկներն են: Մեծերն «ուխտ են անում» բաց երկնքի տակ, փլատակների կողքին, գիշերային տովերներում: Բարխուդարի տան պատշգամբն է միայն երևում և Հայրապետենց բակի ավերված պարիսպը: Ե՛վ ջրհոր կա այստեղ, այն էլ ճախարակով, և՛ այս ու այն կողմ փռված կարպետներ, տակայն այս իրերն այնպես են իմաստավորված, որ հազիվ թե որպես կենցաղագրություն ընկալվեն: Դրանք այն «իսկականն» իրերը չէին, որ կարող էին հաստատել Ա. Գոլովինի միտքը, թե «բեմի վրա ամեն մի իսկական իր կեղծ է»[1]: Ինչպես ռեժիսորական, այնպես էլ գեղանկարչական

[1] «Школа изобразительного искусства», выпуск IX, М., 1938, էջ 8:

մտաձողությամբ կենցաղային, «իսկական» իրերն այս ձևավորման մեջ բնական միստուկաց և ազգային բարքեր էին ներկայացնում: Բարիուդարի ավանդական բուխարա փափախը և հարսանքավոր կանանց քնթկալները, Դաղստանի տեսարանում երևացող չափուճջիները, ազգային տարազի ճմուշներ չեն սոսկ, այլ համապատասխան ոիթմ են թելադրում, օգնում դերասանին՝ ավելի ցայտուն վերարտադրելու կերպարը:

Այս ձևավորման մեջ առհասարակ փակ ինտերյերներ չկան: Մի պատուհանի կամ ամբողջ կառույցի հատման միջոցով բեմ է մտնում բնությունը՝ աստղազարդ, ձյունածածկ կտուրներ... բախտից հալածված՝ Սեյրանը մեկ երդիկից է հուզահոով նայում Սուսանի հարսանիքին, մեկ էլ մուտք գործում Ռուստամի հարկը՝ կտրած վրայով: Եվ ճման բեմավիճակներն այս ձևավորման մեջ զարմանք չեն հարուցում, քանի որ դեկորը թելադրված է հերոսի հոգեվիճակով: Այսպես, նկարիչը ռեժիսորին հետևելով հաստատում է բանաստեղծականը ձևավորման մեջ:

Առավել ցայտունն ու բնորոշը պարսպի տեսարանն է: Երկու դրկից տների արանքում, մթության մեջ ընկած այս արտաառվոր մեծ պարսպի գեղանկարչական պատկերն աննշուշտ չափազանցում է: Պարիսպը մեծ է թվում նույնիսկ ստվերների մեջ կորած տների համեմատությամբ: Բայց դա «անընթեռնելի» է հանդիսատեսի համար: Էականը դրա գեղարվեստական իմաստավորումն է. պարիսպը խորհրդանիշ է, աղաթի անհարկու ուժը: Այդ պարսպի տակ կարելի է հառաչել, անհույս հեկեկալ, գերի մնալ մռայլ ճակատագրին, բայց տապալել այդ անսասան խոչընդոտը՝ երբեք: Եվ այսպես հոգեբանորեն հիմնավորվում է ռեժիսորական մտահղացումը. չէ՞ որ այս տեսարանից սկսած ծայր են առնում Սեյրանի բուռն ընդվզումները, որ զարգանում են հետագա գործողության ընթացքում: Ձևավորումը պիեսի գեղանկարչական արտահայտությունն է, հարազատ Շիրվանզադեին ավանդական հասկացողությամբ և ռեժիսորին, որ վերաստեղծել էր այդ իսկ ավանդը:

Հր. Մեքինյանն իր սերնդի օժտված նկարիչներից մեկն է. նա այդ ապացուցեց իր հաջորդ աշխատանքով ևս, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում «Վարդեր և արյուն» դրամայի բեմադրության ձևավորմամբ: Թերևս սա այն սակավաթիվ օրինակներից է, երբ նկարիչն ու ռեժիսորը (այս անգամ Հր. Պափլանյանը) կարողացել են բարձրանալ դրամատիկական երկից, բեմականորեն սքողել պիեսի վրիպումները: «Հր. Մեքինյանի ձևավորումն այնքան պարզ ու վճիտ է,— արձանագրվել է մամուլում,— գույների ներդաշնակությամբ ու դեկորատիվ կառուցվածքով այնքա՞ն տպավորիչ, որ թվում է՝ առջևդ բեմ՞ չէ, այլ հայկական բնանկարի իրական մի պատառը»[1]: Այստեղ կոնստրուկտիվ լուծման սկզբունքն էր օգտագործված իր միասնական կառուցվածքով, որ երկար տարիներից հետո վերջապես այս ներկայացման մեջ ի հայտ եկավ և արդարացրեց իրեն: Պատվող բեմահարթակի վրա է տեղադրված պարտիզան Դև Ենոքի խրճիթը, որի շուրջը ծավալվում է պիեսի գործողությունը: Խուլ անտառի բացատում միայնակ մի խրճիթ. ամեն ինչ թվում է թաղված նախաստեղծ անդորրի և անաղարտության մեջ: Միայն երկաթուղային ռելսերից պոկված մի փայտակոճ կա բեմի առաջամասում, որ հնարամտորեն օգտագործված է որպես նստարան: Սակայն բավական է, որ

[1] «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 1, էջ 29:

բեմահարթակը շրջվի, և խոսում են բոլոր ռակուրսները, շրջապատը շնչավորվում է և գործող անձինք ընկնում են նոր ռիթմի մեջ, յուրովի իմաստավորվում է շարժման դինամիկան: Միշտ է ընկատել արվեստաբան Յու. Նեխորոշևը, գրելով. «...ձևավորումն ապրում է հերոսների հետ, հնչում իրադարձությունների լարվածության, տագնապի ուժգնացմանը խստորեն համապատասխան»: Եվ ապա «պայմանականորեն նման ըմբռնումը... միակ անհրաժեշտն է դարձել այս պիեսի էությունն արտահայտելու համար», միաժամանակ թատերալեզուն տալով «հրեղեն մանրամասն պատմություն գյուղացիների կենցաղի մասին»[1]: Կենցաղի նույթ, թատերային զգացողություն և ճկուն բեմահարթակներ,— ահա թե ինչն էր բնորոշ Մեքինլանի ձևավորումներին:

Այսպես, նախորդ շրջափուլին բնորոշ ծանր դեկորները, «անկենդան» իրերով ծանրաբեռնված բեմը հետզհետե սկսում էր թեթևանալ պարզ ու պատկերավոր լուծման շնորհիվ, վերականգնելով, մասամբ էլ զարգացնելով անցյալի լավագույն փորձը: Դա, անշուշտ, երիտասարդ նկարիչների մենաշնորհը չէր, այլ ձեռք էր բերվում ընդհանուր ջանքերով: Դրա մի վկայությունն էլ Մ. Արուտչյանի ձևավորումն է՝ արված «Եզովպոս» ներկայացման համար: Եթե երիտասարդ նկարիչները շահում էին ավագ սերնդի ռեժիսորների հետ գործակցելով, ապա երիտասարդ ռեժիսորներն էլ, ընդհակառակն, կամենում էին գործ ունենալ մեծավաստակ նկարիչների հետ: Նիկոլայ Ակիմովը մի առիթով այն համոզմունքն է հայտնել, որ դարասկզբին, երբ ռուսական թատրոնում նոր էր ձևավորում ռեժիսորական արվեստը ժամանակակից հասկացողությամբ, նրա զարգացմանը նպաստել է ռուս նկարիչների հզոր ջոկատի մուտքը, թատրոն[2]: Մեզանում նման ընդհանուր երևույթ տեղի չի ունեցել, սակայն առանձին փաստերն էլ հաստատում են այդ երևույթի ճշմարտությունը: «Եզովպոսի» բեմադրությունն այն օրինակն էր, երբ վարպետ նկարիչ Մ. Արուտչյանը նպաստեց երիտասարդ ռեժիսոր Հր. Ղափլանյանի ձիրքի բազմակողմանի բացահայտմանը: Գ. Ֆիգելրեդոյի հերոսական կոմեդիայի բեմադրությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնում գեղանկարչական հստակ պատկեր ուներ, դասական պարզություն: Պիեսի մատուցումն սկսվում էր վարագույրից, որի աղյուսագույն զարդանկարը Հունաստանի միքենյան վազերից էր փոխառնված: Իսկ բեմում ամեն ինչ մագաղաթի բաց գույն ուներ: Եթե վկ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի սիրած արտահայտությունն օգտագործենք, ապա այս «պիեսի գույնը» մագաղաթ էր հիշեցնում, կարծես թափանցիկ մագաղաթի վրա էին նկարված պուճ ու աստիճան, ծով ու երկինք: Բեմահարթակը կիսող վարագույրի գծանկարները և Քաոնթոսի պատերը զարդարող գրաֆիկական պատճոճ նույթ, անձեռնակերտ մանվածքի տպավորություն էին թողնում: Ամեն ինչ լուսավոր էր այս ձևավորման մեջ: Օդ, անսահման տարածություն և անամպ հեռանկար: Փիլիսոփայելու, խորհելու, ազատություն տենչալու համար բեմական այս միջավայրը շատ էր նպաստավոր: Դեկորացիան օգնում էր հանդիսատեսին մինչև վերջ հասկանալու պիեսը, ընկալելու ներկայացումը նաև գեղանկարչական տեսանկյունից:

---

[1] «Սովետական արվեստ», 1960, № 8, էջ 28:
[2] Н. Акимов, О театре, М.—Л., 1952, էջ 144:

Տեսարանը փոխվում էր, երբ վարագույրը, միջնաբեմից ամենատանալով, հանդիսականի առաջ բացում էր երկնքին հպող սոճիների տեսարանը: Հեռվում, բարկ արևի տակ պլաքիկ սոճիների ֆոնի առջև կանգնած էր կորամեջք, կյանքի դառնություններից կքած Եզովպոսը: Դեկորացիակարը բացում է դերակատարին, նրա էությունը մեկնաբանում հակադրությամբ:

Ճարտարապետական դետալի և ոչ մի ընդգծում կամ ոճավորում, բայց ճարտարապետական էր ձևավորումն իր բնույթով և ամբողջականությամբ: Գծանկարի և ոչ մի տիրապետող շեշտ, բայց այս ձևավորումը միաժամանակ գրաֆիկական պարզություն ուներ և գծային կուռ տրամաբանություն: Երիտասարդի խաղ, գունային ելևէջներ չկային, սակայն, ձևավորումը սկզբից մինչև վերջ գունանկարչական հնչողություն ուներ: «Բեմում կլանող հատակություն է տիրում,—գրել է այս առթիվ Երվանդ Քոչարը,— որով ասես դյութիչ մի երաժշտություն գալիս է ընդգրկում և համակում հանդիսատեսին: ... Զգում ես, որ այդ միջավայրի մեջ թևում են մեծ մտքերը, վեհ զգացումները»[1]:

Նկարիչն էլ իր միջավայրը պիտի ունենա: Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը Միքայել Արուտչյանի հարազատ միջավայրն էր, և վստահության ու լիակատար փոխըմբռնման այս միջավայրը նրան դարձնում էր վստահ ու համարձակ: (Ա. Չիլինգարյանն էլ «Աֆրոդիտեի կղզին» պիեսի բեմադրության մեջ, որի ձևավորումը լուրջ և հետաքրքրական մի աշխատանք էր, շատ օգնեց երիտասարդ ռեժիսոր Զ. Տատինցյանին): Հր. Ղափլանյանը դժվարությունների առաջ կանգնեց նույն թատրոնում «Միայնակ կինը» (նկարիչ Գ. Վարդանյան) և «Ռո սրտի կրակը» (նկարիչ Հ. Հախվերդյան) բեմադրելիս: Առհասարակ ժամանակակից պիեսների ձևավորումները յուրահատուկ խոչընդոտների հետ են կապված, օրվա նյութը ավելի դժվար է ենթարկվում ընդհանրացման, ստեղծագործական մոտեցմանը փոխարինելու է գալիս տարտամ փաստագրությունը: Վերոհիշյալ գործերը ևս դիտված էին փաստագրական դիրքերից, ուր դժվար էր կռահել նկարիչների վերաբերմունքը ցուցադրվող երկերի նկատմամբ: Դրան ավելանում էր անփորձությունը: Որքան էլ երիտասարդ բեմանկարիչներից մի քանիսը կարողանում էին իրենց շնորհքը դրսևորել, այնուամենայնիվ, Սունդուկյանի անվան թատրոնը երիտասարդների հնարավորությունները բացահայտելու գործում ակնկալ ծառայություններ չունի: Մեծ պատասխանատվություն, վստահության պակաս, և նկարիչը այս թատրոնում հաճախ կրավորական վիճակի մեջ էր լինում, որը և չի կարող երաշխիք լինել առաջադիմության: Մյուս թատրոններում նկարիչներն ավելի ազատ պայմաններում էին գտնվում: Միշտ է, երիտասարդ նկարիչները Պատանի հանդիսատեսի և Երաժշտական կոմեդիայի թատրոններում ծանրաբեռնված էին շատ ավելի, քան դա կարող էր նպաստել ստեղծագործական ունակությունների միշտ զարգացմանը, բայց, այնուամենայնիվ, դա նաև դրական դեր էր կատարում՝ հնարավորություն էր ստեղծում աստիճանաբար անցնել քանակից որակի: Նման պարագաներում արվեստագետն ի վերջո գտնում է փնտրածը, թեկուզ և որոշ ընդհատումներով:

Գևորգ Վարդանյանի ստեղծագործական պրակտիկայում հենց դա էլ բնորոշ է՝ ընդհատ-ընդհատ ձեռքբերումներ: Պատանի հանդիսատեսի թատ-

[1] «Սովետական արվեստ», 1958, № 10, էջ 50:

րոնի անհատական գեղարվեստական մակարդակը զգացվում էր և նրա գլխավոր ներարչի աշխատանքներում։ Գ. Վարդանյանի «Ոսկի քաղաքը» (որ ձևավորված էր Ա. Զիֆլիկյանի հետ), ինչպես և «Երաժշտահումորը» մեծ հետաքրքրություն առաջ բերեցին ոչ միայն Երևանում, այլև Մոսկվայում մանկա-պատանեկան թատրոնների համամիութենական առաջատեսի ժամանակ։ Մինչդեռ այդ նույն շրջանի նրա մյուս ձևավորումները՝ «Հայրերի պատանեկությունը», «Հորձանուտը», աննշան մնացին նկարչի կյանքում։

«Գիշերային հրաշքի» ձևավորման օրինակելի փորձը, որ կարելի էր պարզապես կոնստրուկտիվ յուրատեսակ լուծման հաղթանակ համարել, չգտնվեցավ նկարչին, և նա շուտով Կ. Գոցցիի «Ագռավը» հեքիաթ-պիեսը նախընտրեց վերապատկերել Ի. Նիվինսկու նմանությամբ՝ վախթանգովյան «Տուրանդոտի» աբստրակտ սկզբունքները որդեգրելով, որոնք տվյալ թատրոնի ոճին, տրագիկոմեդիայի ռեժիսորական մեկնաբանությանը անհամապատասխան լինելուց բացի, նաև ժամանակավրեպ էին թվում։ Այս ամենին կարելի էր ավելացնել և «Այսպես էին անցնում տարիները» ներկայացման ձևավորումը, որ տարաբնական մասշտաբների հնարամիտ լուծում ուներ, և «Քանդած օջախ» ձևավորումը, ուր Սուդեյկինի ամեն մի պիես կարելի էր խաղալ, այնքան ընդհանուր էր գործողության միջավայրը։ Այս բոլորից հետո էլ՝ «Սասնա Մհերը» ու «Փոքր բակի մեծ հոգսերը», որոնք, ինչպես Վարդանյանի մյուս հաջողված ձևավորումները, պատանի հանդիսատեսի ճաշակն ազնվացնելու և կերպարվեստի ընկալումները զարգացնելու նպատակ էին հետապնդում։ Այսուամենայնիվ Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը պարտական է Գևորգ Վարդանյանին, հանձին նրա ունենալով օժտված, երբեմն աշխատասեր ու դեպի թատրոնի տեխնիկական նորամուծությունները հակված մի նկարիչ։ Նա էր, որ այդ թատրոնի ձևավորումներից դուրս մղեց, այսպես ասած, «բենգալյան կրակները», որ այնքան բնորոշ էին թատրոնի ներպատերազմյան շրջանի բեմադրություններին։ Պատահական չէ, որ Գ. Բոյաջիևը նրա վաղ շրջանի ձևավորումներից մեկի մասին գրել է. «Վարդանյանը ոչ միայն հիանալի է տվել գործողության վայրի կենցաղային կոլորիտը, այլև շատ է նպաստել ներկայացման ամբողջ կերպարը ստեղծելուն՝ դեկորատիվ միջոցներով ձևավորելով «Երբ տանը աչքեր չկան» թեմանը[1]։ Այսպես, հրավառություն, շքերթ հիշեցնող հանդիսանքային պատկերներին պատանիների թատրոնում նկատել փոխարինելու ոճով իրականության գեղանըկարչական վերարտադրությունը, բեմական նոր միջոցներով մատուցված, և կարևորը՝ ներկայացման կերպար ստեղծելը դարձավ հիմնական սկզբունք։

Այս թատրոնի ոճը և նրա հանդիսականների պահանջները թերևս ոչ մի նկարիչ այնպես չի զգում, ինչպես Գ. Վարդանյանը։ Շատ օրինակների թվում պետք է հիշել «Ա. Ա. Բյուրեղիկներ» ներկայացման յուրահատուկ ձևավորումը (1958)։ Ինչպես Զ. Տատիոսյանի ռեժիսորական լուծման, այնպես էլ ձևավորման սկզբունքները, թվում է, գալիս էին մանկական խաղերից։ Մանկական տարբեր նկարների նման էին նաև դեկորները, զգացվում էին երևակայության, պարզ մտածողության ձևերը։ Դահլիճում նստած ամեն մի պատանու կարող էր թվալ, որ ինքն էլ ընդունակ է այդպես

[1] «Սովետական արվեստ», 1956, № 7—8, էջ 80։

«պարտարել» բեմը և բեմում միշտ այդպես խաղալ, ասենք հեծնել փայտե ձի, հետո այդ փայտը դնել ուսին, որպես հրացան։ Բեմի վրա ամեա այն գետակն է պատկերված, ուր ճետում է իրեն պատանի ամվեհեր հերոսը և դուրս գալիս առանց թրջվելու։ Հովհկների սենյակը, որը մի քանի վայրկյանում վերածվում է քարիկադների, ցույցքան էր հավատի, որքան և հերոսի երևակայական արկածները։

Պիեսի ժանրին բնորոշ վոդևիլային թեթևությունը ճկատվում էր ոչ միայն որոշ դեպքերում միամիտ մտածողության ոճով կառուցված խիստ պայմանական դեկորների մեջ, այլև գունային լուծման։ Նկարիչը հաջվի էր առել մանկական հոգեբանությունը, նրա երևակայությանը տալով գործելու մեծ ասպարեզ։ Այդ ճերկայացման գլխավոր ազդակը պատանի հանդիսատեսի աճկաշխատն, ամեն երևակայությունն էր, նա էր շարժում, պտտում բեմը, նա էլ արդարացնում, վավերացնում էր պայմանական ծառի ու ծաղկի, աճտառի ու գետակի գոյությունը իր ուզածի ու պատկերացման պես։ Ամեն ինչ պարզ ու աճաղարտ, ամեն ինչ վառ ու գեղեցիկ, ամեն ինչ մաքուր։ Ճնորհալի նկարիչը, գրվել է մամուլում, «ալստեղ փայլում է իր բոլոր արժանիքներով։ ... Գույների բեմականությունը մի կողմից, բեմահարթակի ընձեռած լայն հնարավորությունները մյուս կողմից, ապա և պայմանականության լուծման օրիգինալ բնույթը խոշորացված, ընդհանրացնող թատերային ձևերի հետ միասին պարզապես աքսանչելի տպավորություն են թողնում»[1]։

Մամուլը նույն տեղում նշել է նաև, որ ռեժիսորը մինչև վերջ չի օգտագործել նկարչի ընձեռած հնարավորությունները և որ էսքիզները խոստանում էին ավելին։ Սա միակ դեպքը չէ, որից մատամբ տուժել է նկարիչը։ Ցվյալ դեպքում ռեժիսորն է մեղադրվել թերացման մեջ, բայց շատ հաճախ մեր երիտասարդ նկարիչներն են քննադատվել մի դեպքում տարբեր ճերկայացումների մեջ «գունային նախասիրած գամման մշտապես օգտագործելու», մյուս դեպքում՝ գունային հնչեղ զուգորդումների բացակայության համար[2]։ Դրա պատճառները պետք է որոնել թերևս ոչ այնքան բեմանկարչության, որքան ռեժիսուրայի մեջ, որ նախապատվությունը չի ունեցել բեմադրության նկարչական կերպարի հանդեպ։ Երբ 30-ական և 40-ական թվականների գեղանկարչության վարպետները հայ կերպարվեստում շատ չէին, ապա վերջին տասնամյակում գունանկարը դարձավ հայ ազգային կերպարվեստի բնորոշ նախասիրությունը և ձեռք բերեց ընդհանուր բարձր որակ, միութենական ճանաչում։ Բնական է, որ գունանկարն իր վառ և դիպուկ արտահայտություններով պիտի տեղ գտներ նաև բեմահարթակում։ Սակայն դրամատիկական թատրոններն այս հարցում առանձնապես պահանջկոտ չգտնվեցին, ուստի և ձևավորումները հաճախ լուծվում էին կերպարվեստի հարցերը շրջանցելով։

Այլ է օպերային թատրոնը։ Այստեղ հատկապես դասական երկերը թատերային մեկնաբանության մեջ պահանջում են բացառապես գեղանկարչական լուծում։ Մտարերենք նկարիչ Ծնեոդորովսկու այն միտքը, թե «ներաժշտությունը ամենից լավ արտահայտվում է երփնագրի միջոցով»[3]։

---

[1] «Երևան», 1958, 25 հոկտեմբերի։

[2] «Սովետական արվեստ», 1958, № 2, էջ 28 և նույն տեղ, 1960, № 5, էջ 25։

[3] Н. Гиляровская, Ф. Ф. Федоровский, М.—Л., 1946, էջ 6։

Դրամատիկական թատրոնում գեղանկարչությանը ներկայացվող պահանջներն ավելի բարդ են։ Այստեղ դեկորացիան և տարազը, բեմական յուրաքանչյուր կարասի, գունային ներդաշնակությունից զատ, պետք է արդյունավետ գործողությամբ, հոգեբանական ազդակ լինեն դերակատարների համար։ Ռեժիսորին հարազատ պիտի լինի կերպարվեստի բնագավառը նույնքան, որքան բեմանկարչին բեմն ու թատերական գործը։ Պատահական չէ, որ որոշ ռեժիսորներ միաժամանակ և նկարիչներ են, ինչպես և նկարիչներ կան, որոնք հաջողությամբ հանդես են գալիս ռեժիսուրայի մարզում։ Մեզանում ևս նման փորձեր կատարվեցին։

Ռեժիսոր Գ. Սկրտչյանը Լենինականի թատրոնում բեմադրեց և ձևավորեց «Եզովպոսը», իսկ Հ. Ղափլանյանը նույնը կատարեց Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում, երբ բեմադրում էր «Սուրի և Սամի արկածները»։ Սակայն երկու դեպքում էլ դրանք ռեժիսուրայի օգտին չէին խոսում։ Նրանք զուտ ռեժիսորական մոտեցում էին ցուցաբերել ձևավորման նկատմամբ, բեմադրությունը զրկելով գույնի և գծանկարի պլաստիկ արտահայտչաձևերից։

Ժամանակակից թատրոնում, ուր տարբեր արվեստների համադրման և միաձուլման խնդիրները պարտադիր են, չի կարելի հաշվի չառնել բեմանկարչության հետ։ Կա նաև դեկորների, լուսավորության, տարազների ասամբլ, առանց որի ներկայացումը չի կարող լիաշունչ կյանքով ապրել։

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Օթելլոն» (1956) այն ներկայացումներից էր, որ նոր լինելով՝ զուրկ էր թարմությունից։ Գլխավոր հերոսի դերակատարն էր, ըստ ռեժիսորական մտահղացման, որոշելու ներկայացման նպատակադիրը, և ոչ թե բովանդակ անսամբլը։ Նկարիչ Կ. Միհնասյանին էլ քիչ բան էր մնում. նա ակամա հարմարվել էր բեմադրության աններդաշնակ ոճին։ Կիպրոսի տեսարանում, օրինակ, լակոնիկ լինելու ցանկությամբ, նկարիչը տուրք էր տվել սխեմատիզմին։ Այստեղ ծովահայաց ռազմաբեմը գեղանկարչորեն բնավ չէր համաձայնեցված Օթելլոյի ամրոցին և բեմի վրա ռեժիսորական հնձանակետերը դիտվում էին միմյանցից աննչատ։ Իսկ խաղի տեսարաններում աչք էին ծակում պատերի թղմերանգ, ճչացող նախշերը և մի ջրավազան, որոնք ցրում էին դիտողի ուշադրությունը, փոխանակ հավաքելու և կազմակերպելու։

Շեքսպիրյան ողբերգությունները բեմ հանելիս հանգիստ է անտեսվել ներկայացման գեղանկարչական կերպարը։ Ժամանակին քննադատվել են նաև Մ. Արուտչյանի «Մակբեթը» ու «Օթելլոն», Ա. Չիլինգարյանի «Լիր արքան»։ Դրա արմատները, ըստ երևույթին, գալիս են հնից։ Դերասանական հին ավանդները, որ Շեքսպիրի պիեսները դարձնում էին աննհատ ստեղծագործողների մենաշնորհ, ժամանակակից հայ ռեժիսուրան հիմնովին չի հաղթահարել։ Բեմադրությունների մեջ ներկայացման ընդհանուր կերպարը իր տեղը զիջել է հերոսի կերպարին՝ նաև մեր օրերում։ Շեքսպիրյան ողբերգությունների մեկնաբանության սկզբունքները ռեժիսուրայի մեջ արմատական փոփոխության չեն ենթարկվել, նկարիչներն էլ գնացել են տրորված ճանապարհով։ Նույն երևույթի մի տարբերակը եղավ «Հոմեո և Ջուլիետա» ներկայացման ձևավորումը։ Նկարիչ Արմեն Գրիգորյանցը ձգտել էր նախ և առաջ այնպիսի մի ձևավորման, որն իր ընդհանուր բնույթով պատկերացում տար շեքսպիրյան ողբերգության մասին առհասարակ։ Ոչ թե Վերոնա, կապուտակ երկնքի տակ հրաշագեղ ցոլքերով ողողուն իտալական մի քաղաք, այլ

սահմռկեցուցիչ, մոայլ, ասես Թիբալտի աչքերում դիտված իրականություն: Թաճձր գույները, ծանրաճիստ պարիսպ-դեկորները միջնադարյան հեղձուցիչ մթնոլորտ էին հիշեցնում, իսլ մի ամրոց: Այդ հողի վրա, այդ պարիսպների կողքին չեն աճում ծառ ու ծաղիկ: Լույսն ազատ թափանցելու իրավունք չունի ապտեղ: Պատշգամբի հանրահայտ տեսարանն ընթանում էր կիսախավարի մեջ: Այստեղ թերևս առավել հաջողությամբ կարելի կլիներ ներկայացնել «Մի՛չարդ երրորդ», «Մակբեթ», գուցե և «Լիր արքա», այլ խոսքով՝ դա շեքսպիրյան մոայլ ողբերգությունների համար նախագծված դեկորների ընդհանուր մի սիստեմ էր: Որքան էլ միասնական ոճով հետևողական, այնուամենայնիվ, ձևավորումը տեղ-տեղ հակասության մեջ էր ռեժիսորական մեկնաբանության հետ: Աններդաշնակությունը զգացվում էր առանձնապես Սերկուցիոյի տեսարաններում, որոնք հագեցած էին ժողովրդական հումորի թեթև ու գրավիչ աշխուժությամբ: Ներկայացման բնույթն ու դերակատարումների ազատ ոճը, տվյալ դեպքում ավելի թեթև ձևավորման պահանջ էին զգում:

Միշտ պատկերացում չի կարելի կազմել **Արմեն Գրիգորյանցի** արվեստի մասին, եթե դատելու լինենք նրա միայն այս աշխատանքով: Նա արդեն հայտնի բեմանկարիչ էր Բելոոուսիայում, երբ հրավիրվեց Երևան, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում՝ Լենինի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված «Երրորդը՝ պաթետիկականը» ներկայացումը ձևավորելու (1960): Դա նկարչի առաջին և խոստումնալից հանդիպումն էր հայ հանդիսատեսի հետ:

Մեզանում ընդունված չէ նկարիչներ հրավիրել ուրիշ քաղաքներից, մինչդեռ փաստերը ցույց են տալիս, որ նման շփումը տպավորիչ արդյունք է տալիս: Ժամանակին հրավիրված նկարիչներ Թ. Աբակելիայի, Դ. Կակաբաձեի, Ի. Ստենբերգի, Մ. Կուրիլկոյի, Պ. Կիրիլովի և Մ. Պոպովայի (վերջին երկուսը օպերային թատրոնում) կատարած հետաքրքրական ձևավորումները հայ բեմում դրա ապացույցն են: Առաջին իսկ աշխատանքով Ա. Գրիգորյանցը ցույց տվեց, որ բազմակողմանիորեն զարգացած, բարձր կուլտուրայի տեր բեմանկարիչ է: «Երրորդը՝ պաթետիկականը» ներկայացման մեջ իններների և էքստերների օրգանական միասնություն կար և գունային հաճելի ներդաշնակություն: Լենինյան վայրեր, ռուսական մեղմ բնություն, խաղաղ ու անդորր միջավայր: Գեղանկարչական վարպետությամբ ու բանաստեղծական շնչով էր ձևավորված հատկապես Գորկայի տեսարանը, ուր Լենինը, հայացքը հեռուներին, կեչիներով շրջապատված ճտարանին հանգըստանում էր, կարդում: Բնության այդ մտերմիկ աննկլունը իր կանաչավուն թարմ կոլորիտով, խոհական, ինքնամփոփ միջավայր էր ստեղծում: Այս գողտրիկ ու հարազատ շրջապատի մեջ ասես զգացվում էր նոր կյանքի շունչը: Գրիգորյանցի ձևավորումը կուռ և միասնական էր իր տարածական լուծմամբ և, մանավանդ, գունային տրամաբանությամբ:

Նկարչի հաջորդ աշխատանքը «Իմ սիրտը լեռներում է» յուրօրինակ պիեսի նույնքան յուրօրինակ ձևավորումն էր: Ջրեզնո, Կալիֆորնիա. այստեղ են վերաբնակվել թուրքական յաթաղանից փրկված մի խումբ հայեր, նրանց մեջ և բանաստեղծ Բեն-Ալեքսանդրի աղքատ ընտանիքը: «Հիմ, իարխուլ, փայտաշեն տնակ: Շրջապատում ուրիշ տներ չկան: Դժգույն ամայություն և կարմիր երկինք: Ահա ամբողջը»,—այսպես և այսքան է ասել Վիլ-

յամ Սարոյանը, մնացածը թողնելով ընկարչին: Ահա այս «դժգույն ամպությա» գեղանկարչական պատկերն է տրված բեմահարթակի վրա: Միշտ է, գործող անձերից մեկի ասածի պես, շրջակայքից կտրված տնակն էլ չքեղ չէ, բայց անձրևից և ցրտից պաշտպանելու համար՝ ոչինչ»: Սարոյանական նուրբ ու բարեսիրտ ժպիտը կա այդ անշուք տնակի բեմական պատկերի մեջ: Բայց, ընկարչի ցանկությամբ, տնակն իր շրջապատով բարձրացված է հատուցների վրա և թվում է ոչ միայն շրջակայքից, այլև գետնից մի փոքր կտրված: Ռեժիսորն այդ հաշվի էր առել, կացարանը նոր կենցաղներին հանձնելուց առաջ, կյանքի դառնություններից հոգնաթախ, հայր ու որդի թևառարած քայլում են այդ բարձրության եզրով և այնքան զգույշ, որ կարծես հավասարակշռությունը կորցնելու դեպքում կարող են գլորվել եռթադրյալ անդունդը:

Երկնքի կարմիրն էլ, որ ներկայացման հետապատկերն է, իր խորհուրդն ուներ: Միխայիլ Չեխովը մի առիթով ասել է. «Կարմիր գույնը աղաղակում է, ուրախանում, նա կանչ է կոտ, հնչում... Դերասանը պիտի գիտենա, որ բնարական տեսարանները չի կարելի խաղալ կարմիր ֆոնի առաջ»[1]: «Կարմիր երկինքը» Սարոյան—դրամատուրգի գեղանկարչական հայտն է ձևավորողին: Նա այն հեղինակներից չէ, որոնց ցուցումները կարելի է անտեսել. դրանք սերտորեն կապված են հերոսների բնավորության դրսևորման, նրանց հոգեվիճակի հետ:

Մայրամուտն ու կարմիր երկինքը շատ բնորոշ են Բեն-Ալեքսանդրի ըմբոստ խառնվածքին: Թափառիկ մարդու հոգեկան տագնապները, այն մարդու, որ հեգնող հայացք ունի իր և աշխարհի վրա, այդ միջավայրում ավելի ցայտուն կարող էր արտահայտվել: Երբ իջնում է երեկոն այդ ամայի տարածության մեջ, կապուտակ երկնքում ցոլում է միայնակ մի աստղ: Երկրի վրա մենավոր տնակն է, երկնքում մի մենավոր աստղ՝ ընկարիչն այսպես է զարգացնում իր թեման՝ զուգահեռ տանելով օտար ափերին ապրող մարդու ճակատագրի և նրան շրջապատող բնապատկերի միջև: Սակայն ցոլացող աստղը չէ միայն, որ կապում է խարխուլ տնակի բնակիչներին արտաքին աշխարհի հետ: Նպարավաճառ Կոսակն էլ իր ընտանիքով ապրում է այդ նույն Սան-Բենիտո կոչված փողոցի վրա: Եվ խանութին նայելով իսկույն զգում ես, որ խանութպանն էլ «ուրիշ փողոց է ընկել» նույնքան աղքատ է և օտարական, նույնքան մենակ, ինչպես Մեք-Գրեգորը, Ջոնին ու նրա հայրը: Նկարիչը ևս այս երկու ընտանիքների միջև սոցիալական հակասություններ չի տեսնում, իսկական հակասությունները դուրսն են՝ օտար աշխարհում:

Ա. Գրիգորյանցի ամբողջ ձևավորումը բեմադրության պես կուռ և միասնական կերպար ուներ: «Դժգույն ամպությունն ու կարմիր երկինքը» միմյանց լրացնում էին հակադրվելով, խորհրդանշում «պիեսի գույները», ներկայացմանը տալիս կոնստրուկտիվ—գեղանկարչական խստաշունչ ձև: Տնակն ու խանութը և նրանց միացնող ոլորուն ճամփան մեծ ու անվերջանալի փողոց— ճանապարհի պատրանք են ստեղծում: «Փողոց— ճանապարհի այս իմաստը հիանալի ընկարչական ձևավորում է ստացել ներկայացման մեջ»:— Գրել է քննադատ Սուրեն Աղաբաբյանը և ապա, բեմական կառուցվածքի մանրամասներին անդրադառնալուց հետո, ընդհանրացրել. «Այս

[1] Мих. Чехов, Путь актера, Ленинград, 1928, էջ 182:

ամենը այնքան ներդաշնակում են առտաճդական տագնապի ու խռովության թեմային, որ այս պիեսի ու ներկայացման իմաստային ծանրության կենտրոնը ես»[1]:

«Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի բեմադրությամբ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը հաստատում էր Սարոյան-դրամատուրգին հայ թատրոնում: Դա, պիտի ասել, նույնքան դժվար ու շնորհակալ գործ էր, ինչպես ժամանակին Չեխով-դրամատուրգի բացահայտումը մեր բեմում: Այստեղ ևս բեմադրիչը որոշակի ներդրում ուներ:

Թատրոնի գեղարվեստական հնարտիորություններն երբեմն քննվում են Ա. Չեխովի և վ. Սարոյանի (ինչպես և միշտ՝ Շեքսպիրի) պիեսների բեմադրությամբ: Դա վերաբերում է ոչ միայն դերասանական և ռեժիսորական արվեստին: Նկարչի համար ևս այդ հնդհնակությունները մեծ քննություն են: Եթե «Բալենու այգու» ձևավորման մեջ նկատվեց Սարգիս Արուտչյանի ոչ միայն ձիրքը, այլև անկրկնությունը, ապա նրա հետագա աշխատանքներում զգացվեց բեմական տեխնիկայի և առհասարակ բեմական արվեստի խորագիտակ նկարիչը:

Սարգիս Արուտչյանը ամենաբնորոշ ու թերևս ամենահատկանշական նկարիչն է մեզանում: Նրա գրեթե բոլոր ձևավորումները (այդ թվում և նրանք, որոնք քննադատվել են) ունեն մի ընդհանուր, մասնագիտական մակարդակ, անկախ այն հանգամանքից, թե որ ռեժիսորի հետ է աշխատել նա: «Սրտի արատի» այնքան թեթև, որոշ տեսարաններում գունեղ ձևավորումը քիչ չնպաստեց այդ ներկայացման երկարակեցությանը: Պայմանական դեկորների կիրառումը, որ հանախ ենք հանդիպում Արուտչյանի ձևավորումներում, շատ է օգնել թատրոնին՝ նյութական սահմանափակ միջոցներով հասնելու պատկերավոր, բազմակողմանի լուծումների. «Լուսամուտը» և «Մեռնող Ձկորան», մասամբ էլ «Երկու գույնը» այդ իմաստով ուշագրավ, նույնիսկ օրինակելի ձևավորումներ էին: Երկհարկանի կառույցներ բարձրացնելով բեմում, Արուտչյանը այնքան լավ է տիրապետում մակնտին և իր գործի տեխնիկային առհասարակ, որ կարողանում է գրեթե միշտ լակոնիկ լինել, չծանրաբեռնել բեմահարթակը, միաժամանակ ռեժիսորի համար ստեղծելով տարածական լայն հնարավորություններ: Նույնը չի կարելի ասել «Գարնան աննկարի» մասին, որի պայմանական լուծումն ինչ-որ չափով ինքնանպատակ էր: Այստեղ, օգտագործելով նաև ամբողջ նախաբեմը, նկարիչը փորձել էր ժամանակակից իմաստներին նոր լուծում տալ: Միջավայրի, առհասարակ հերոսի բնակարանի ամբողջ կահավորման մեջ, ինչպես իրավացիորեն Ծու. Նախորոշնի է նշել, «իրերը համր են: Կամ ավելի միշտ՝ նրանք լոկ մի բան են ասում՝ մենք ստանդարտ ենք, խանութում պատահականորեն գնված և պատահմամբ ենք ընկել այստեղ... Եվ այստեղ է նկարչի մեծագույն վրիպումը»[2]: Սակայն ոչ միայն այստեղ: Տարածական մտաշտաբները մեծացնելով, երբ ընդամենը մի սենյակ էր նրա պատկերածը, կահույքը այս ու այն կողմ ցրելով, որքան էլ դա լիներ մտածված, դեռևս չէր կարելի իմաստների հարցը շահեկանորեն լուծված համարել: Կահույքն այս դեպքում

[1] «Գրական թերթ», 1961, 23 հունիսի:
[2] «Սովետական արվեստ», 1960, № 8, էջ 25:

ռեժիսորական ֆունկցիա չի վերցնում իր վրա, դուրս է մնում բեմադրության մտահղացման ոլորտից, դառնում աննախ իր:

Լակոնիկ լինելու ձգտումը Արուտչյանին հաճախ է դարձնում չափից ավելի գուսպ, չափից ավելի պայմանական: Այդպես էր նրա «Վարդանանքը», որի մեջ չէր օգտագործված պատմական պիեսների ճնշավորման հայ բեմանկարչության հարուստ փորձը: Այստեղ նյութի սխեմատիկ մատուցումն էր իշխում ընդհանրացնող դետալների փոխարեն (թերևս մակերեսային, ժամանակակից մտածողությունից հետու ռեժիսորական մեկնաբանումն էր թելադրել այդ):

«Դեպի ապագան» ներկայացումն այդ առումով սկզբից մինչև վերջ արդիական շունչ ուներ և գեղանկարչական վառ կոմպոզիցիա: Նկարիչներ Քճարիկ Վարդանյանը և Սուրեն Ստեփանյանը համագործակցելով Սարգիս Արուտչյանի հետ, ստեղծել էին այնպիսի մի ճնավորում, որ հատահնչում էր ռեժիսորական մտահղացմանը, թերևս այդ մտահղացման բաղկացուցիչ մասն էր կազմում: Սարյանի վարագույրի օգտագործման փաստն իսկ բավական էր համոզվելու, որ նկարիչները, ռեժիսոր Աճեմյանի նախագծով, յուրօրինակ մոտեցում են ցուցաբերել ճնավորման նկատմամբ: Այդ վարագույրը ոչ միայն իր գունային վառ ոճով, այլև որպես պատմական եղելություն՝ կապված ներկայացման մեջ պատկերվող ժամանակաշրջանի հետ, յուրովի բացում էր Չարենցի տարբեր երկերից կազմված դրամատիկական կոմպոզիցիայի գաղափարական բովանդակությունը:

Ներկայացումն իր գեղանկարչական ընդհանուր պատկերով, ինչպես և կոմպոզիցիան, գաղափարների ու թեմաների շաղկապման վրա էր կառուցված: Եթե «Լենինն ու Ալին» պատկերում կարծես «իյուսիկյան արմավենու» սարյանական տեսիլքն էր բեմի վրա, ապա «Խմբապետ Շավարշի» ամբողջ հատվածը դիտվում էր «արյան, մեգի, մահի, տագնապի միջից»: «Կապկազի» դրվագները հմտորեն լուծված էին Չարենցի ցուցումների համաձայն, «Ճնսո՜ւմ եք. բեմը—դատարկ է, բան չկա, ո՛չ աթոռ, ո՛չ օթաղ, ո՛չ էլ ուրիշ դնկոր: ... Դեմը մնկ էլ—մե չարխ, որ դառնում է հաճախ. փոխում է գույնը»: Ահա այդ չարխը, որ պատկերների ժամանակ հաճախ փոխում էր գույնը՝ դարձել էր պատկերի գեղանկարչական խաղերի ցայտուն միջոց, մանավանդ գլխավոր հերոսների սատիրական պլանով լուծված տարազների կողքին: Գրաֆիկական ոճով նկարված զանազան վարագույրներն ու վահանիկներն էլ իրենց դերն էին խաղում՝ լրացնելով բեմադրության ներքին սատիրականն—պլակատայինն և մշտապես վառ թատերայինն կոմպոզիցիան: Դրանք պարզապես շարունակում էին ռեժիսորական մտահղացումը: «Դեպի ապագան» այն հազվագյուտ ներկայացումներից էր, ուր ռեժիսորը հաճախ էր բերել կերպարվեստի բարձր զգացողություն, իսկ նկարիչները՝ նաև իրենց ռեժիսորական ըմբռնումը:

Հազիվ թե այս ներկայացումն իր տեխնիկական բարդ կառուցվածքով անհապաղ ընթացք ունենար, եթե բեմադրող կազմի մեջ Սարգիս Արուտչյանը չլիներ:

Նրա տեխնիկական հնարամտությունը բացահայտ էր նաև «Հաստուհի» ճնավորման բեմական իրականացման մեջ: Համագործակցելով Միքայել Արուտչյանի հետ, նա կարողացավ բառն պատկերից բաղկացած ներկայացման ճնավորումը հարմարեցնել թատրոնի տեխնիկական սուղ միջոցներին:

Առաջատարակ Սարգիս Արուտչյանի գործունեությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնում յուրօրինակ պայքար է տեխնիկական միջոցների կատարելագործման համար:

«Սալեմի վհուկները» Արուտչյանի լավագույն աշխատանքներից է, որ աչքի է ընկնում ոչ միայն դեկորների տեխնիկական մատուցման կատարելությամբ, այլև հնարամիտ լուծված, կոնստրուկտիվ հարթակներով: Այդ ուշագրավ ներկայացման ռեժիսորական ցայտուն ֆինալը հազիվ թե կարելի լիներ իրագործել, եթե դրան չնախապատրաստվեր նկարիչը՝ նկում դեկորներով: Իր սերնդի մեջ ամենաառվագն ու փորձվածը լինելով, Սարգիս Արուտչյանը շատ օգտակար դեր է կատարում՝ իր սերնդակիցներին «հաշտեցնելով» թատերական ձևավորման դժվարությունների հետ: Իր բոլոր առավելություններով ու վրիպումներով հանդերձ, նա է որոշում Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմանկարչության այսօրվա մակարդակը: Թատրոնի բազմաթիվ բեմադրությունների վրա կա նրա ջանադիր և հմուտ աշխատանքի դրոշմը:

Նույնքան և նույնանման ծառայություններ ունի **Ռոբերտ Նալբանդյանը** Թբիլիսիի հայկական թատրոնում: Երկար տարիներ այստեղ վարելով գլխավոր նկարչի պաշտոնը, նա զուգահեռաբար ձևավորումներ է արել նաև Լենինականի և Կիրովականի թատրոններում: Մակետից օգտվելու, մակետով դեկավարվելու փորձը նա կիրառում է մշտապես: Նկարչի համար դա սկզբունքային հաջանակություն ունի, մտածողություն է: Էսքիզները չեն գոհացնում նրան, քանի որ ձևավորման հիմքում նա առաջին հերթին տեսնում է կոնստրուկտիվ ծավալները: Ըստ որում, գեղանկարչականից կոնստրուկտիվ լուծման սկզբունքներին նա հանգեց բավականին ուշ, վերջին տասնամյակում: «Լենգենդ սիրո մասին» ներկայացման նրա ձևավորումը (1955) դեռևս գեղանկարչական բնույթ ուներ: «Գույների ուժեղ կոնստրաստը, լույսերի խաղը, առանձնապես Շիրինի պալատի և Երկաթալեռան տեսարանների ձևավորումը դիտվում էին մեծ հիացմունքով»,— նշվել է մամուլում[1]: Աշխատանքի բնույթը, թատրոնի պահանջները բերին նրան կոնստրուկտիվ դեկորների գաղափարին: Պարզապես հնարավոր չէր այլ կերպ տարեկան յոթից-ութ ներկայացում ձևավորել: Նրան հաճախ օգնության են գալիս տեխնիկական հնարամտությունը և ճարտարապետական զգացողությունը, իսկ այդ բնագավառում Ռ. Նալբանդյանը Թբիլիսիի հայ նկարիչների մեջ մրցակից չունի:

Առանձնապես լավ է զգում Նալբանդյանը Սունդուկյանի աշխարհը: Այդ տեսանկյունից նա իր երախտավոր նախորդներին (Ծարբաբչյան, Թարյան, Սիմոնյան) բնավ չի զիջում: Հին Թիֆլիսի բարքերն ու կենցաղը «էտաթբալա» ներկայացման մեջ նա պատկերեց «բուլըչովյան տան» դեկորատիվ սկզբունքներով: Երկհարկանի կառույցը, բազմաթիվ սենյակներով ու աստիճաններով, տեղադրված միևնույն պատահարթակի վրա, ստեղծում էր ոչ միայն հարուստ վաճառական Ջամբախովի տան պատկերը, այլև ընձեռում բեմադրական մեծ հնարավորություններ զուգահեռ գործողությունների համար: Կահույքն ու տարազները հին, պատմական դեկորների մատուցման ձևը՝ ժամանակակից: Տեխնիկան այստեղ վճռական դեր էր կատարում, գործում էր նկարչի հնարամտությունը: Գործողությունների դինամիկան այս

[1] «Սովետական Վրաստան», 1955, 6 հուլիսի:

պայմաններում թվում էր անիրատեսելի։ «Մխիթար Սպարապետ»-ը նույն ոգով էր ձևավորված, թերևս ավելի ռեալիստական, և ընդամենը պայմանական սկզբունքներով։ Ճարտարապետական իմտերյերը այս ձևավորման առնեռուժել, առնեռհետաքրքրական կողմն էր, որ գալիս էր բնութագրելու պատմական ժամանակաշրջանը և պատմական հերոսներին։ Էքստերյերն էլ Չաճգեզուրն էր, ալլաթաճորեն ընկալված ցից-ցից ապառաժների պատկերներով։

Ի. Նալբանդյանի կոնստրուկտիվ դեկորներն իրենց տեխնիկական մատուցմամբ երբեմն այնպիսի մեծ տպավորություն էին թողնում բեմից, որ ծանոթ թատրոնի բեմահարթակը դառնում էր աննանաչելի։ Տարածության կազմակերպումը կատարելության է հասնում նույնիսկ փոքր բեմահարթակների վրա։ Օրինակ, Սիրովականի թատրոնում, «Այդպիսին է սերը» և «Ենիլիայի աստղը» ներկայացումների բեմն ամբողջովին կերպարանափոխվել էր. հաստոցների վրա խաչմերուկ, բեմի կենտրոնում կիսաշրջանաձև պայմանական մի դեկոր, մուգ տոներ և բեմում այն մթնոլորտն էր ստեղծվում, որն այնքան պետք էր Լոգոուտի հերոսների բարդ հոգեվիճակը հասկանալու համար։ Իսկ «Ենիլիայի աստղը» հիմնականում լուծված էր գոթական ճարտարապետությանը բնորոշ դետալներով, դրված լակոնիկ ձևերի մեջ այնպես, որ իսպանական վերածնունդի թատրոնի ոճալ պատկերացումն էր տալիս։ Դա բեմական տեխնիկայի պարզ միջոցներով լուծված և գրաֆիկական արվեստի ուժով կատարված ընդհանրացում էր, որը փոքր թատրոնների համար պարզապես մի գյուտ էր։ Միևչդեռ նույն սկզբունքներով լուծված Գրա «Սեր և խարդավանքը», մասամբ էլ «Տասներկուերորդ գիշերը» Թրիլիսիի հայ դրամայում կամ «Ես տեսնում եմ արևը» և «Ֆիլումենա Մարտուրանոն» Լենինականի բեմահարթակի վրա այդպիսի տպավորություն չէին թողնում, քանի որ կոնստրուկտիվ դեկորները բնապատկերից աջքատ էին դիտված, միջավայրի պատկերը ամբողջական չէր։

Կոնստրուկտիվ—պայմանական դեկորների սկզբունքը պլաստատային ձևերի հետ, սատիրական-ժամերային դիպուկ առանձնահատկություններով կիրառեց Սերգեյ Արուտչյանը Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում։ Դա «Կապկուզ-թամաշայի» բեմադրությունն էր, որի առթիվ գրող Մ. Արմենը նշել է. «...ուրախացնում է չափի զգացումը նրա մոտ։ Եթե մի քիչ ավելի խտացներ գույները, սատիրայի փոխարեն կստացվեր ֆարս։ Իսկ եթե ավելի մեղմեր նույն այդ գույները, ձևավորման սատիրական բնույթը կկորցներ իր առանձնահատուկ գծերը և կդառնար դրամատիկական բեմադրության ձևավորում»[1]։

Այստեղ էլ դեկորներն ավելի քան պայմանական էին, զգեստները երբեմն զուտ երաժշտական, ընդհանուր լուծումը՝ լակոնին, սակայն այդ ամենն օրգանապես թխում էր սիհնի ոգուց, նպաստում ներկայացման գեղարվեստական ամբողջացմանը։ «Թատրոնի նկարիչը,— ասել է մի հոդվածում Սերգեյ Արուտչյանը,—իր պատկերած դարաշրջանի արթուն հետախույզն է»[2]։

[1] «Սովետական արվեստ», 1938, № 1, էջ 87։
[2] «Комсомолец», 1935, 17 նոյեմբերի։

«Կապկազ-թամաշայի» ձևավորման արժանիքներից մեկն էլ ժամանակակից կյանքի արտահայտ, երգիծական պատկերումն էր: Վերջին Արուտչյանն իր այս աշխատանքում հարազատ էր մնացել իրեն և՛ որպես ծաղրանկարիչ, և՛ որպես բեմանկարիչ: Սակայն այդ նույն Արուտչյանը բոլորովին ինքնատիպ չէր «Վերջին մեխակների» ձևավորման մեջ (Սունդուկյանի անվան թատրոն): Շատ դժգույն է ստացվել ներկայացման միակ իմաստները թե՛ գեղանկարչական, թե՛ կոնստրուկտիվ ծավալների լուծման իմաստով:

Ժամանակակից սովետական պիեսների ձևավորման գործում աննկարող գտնվեցինն և նոր սերնդի նկարիչները, մինչդեռ այլ երկերի բեմադրություններում նրանք ամեն կերպ ձգտում էին լինել ինքնուրույն, ետ չմնալ ուսուցիչներից:

Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում փորձված նկարիչների կողքին գնալով ավելի էր աչքի ընկնում **Գրաչեոն Գևորգյանը**: «Տիկին միլիոներին» միանգամայն ուրույն եղանակներով լուծված սատիրական-դեկորացիոն բնույթ ուներ: Ոճերի բազմազանությունը, որ կիրառել էր նա Պոպովիչների տան իմաստներում, մատուցման եղանակով ոչ միայն համոզիչ էր, այլև համարձակ: Կենցաղային մանրամասները ընդհանրացնող ուժ էին ձեռք բերել, իսկ «պալմանականությունը երբեմն հասցված էր սիմվոլիկայի»[1]: Գևորգյանը դեկորների սիմվոլիկ արտահայտման փորձ կատարեց նաև Լենինականի թատրոնում, «Արմենուհի» դրամայի բեմադրության մեջ, եկեղեցու ատվիրագծի ձև տալով Ալադյաննների տան պատկերին, ընդ որում այդ ձևը պահպանված էր ոչ միայն շենքի դրսից, այլև նկատելի էր իմաստների մեջ: Այդպես, նկարիչը փորձել էր Ալադյաննների հետամնաց հոգեբանությունը բացատրել՝ կապելով այն կրոնական նախապաշարումների հետ, բացահայտել հերոսուհու բարոյական խոշտանգումների ևս մի դրդապատճառը: Անկախ այն հանգամանքից, թե որքանով էր Գևորգյանի մոտեցումը ընդունելի, անվիճելի է, սակայն, որ նկարիչը մտահոգվել էր պիեսի մեկնաբանության խնդրով, դրսևորել իր վերաբերմունքը դրամատուրգիական նյութի նկատմամբ:

Լենինականի թատրոնի «Սայաթ-Նովա» բեմադրությունը գեղանկարչական առումով ավելի ուշագրավ աշխատանք էր: Շահեն Հակոբյանը ստեղծել էր կոմպոզիցիոն տեսակետից կուռ և գեղանկարչորեն վառ մի ձևավորում, որը լուսավորության հնարամիտ խաղերով բազմապիսի երանգներ էր ստանում բեմի վրա: Բեմահարթակի առաջին և երկրորդ պլանները կատարկված էին գունային փոխհարաբերություններով, իսկ գունանկարն իր հերթին հարստանում էր գեղանկարչական զգացողությամբ լուծված տարազների շնորհիվ:

Հայ թատրոնում ձևավորման գունային լուծումները գնալով ավելի տիրապետող էին դառնում. դրա ուշագրավ օրինակներից էին «Պաղտասար աղբարի» երկու տարբեր բեմադրությունները Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Արա Սարգսյանի աշխատանքը (1954) աչքի էր ընկնում Պոլսի ընդհանուր կոլորիտի, արևմտահայության կենցաղային հիստուկացի դեկորատիվ փայլուն վերարտադրությամբ: Գորգերի, կաճուկի, զանազան մեծ ու փոքր վարագույրների զարդանկարները կազմում էին գեղանկարչական ներ-

[1] «Սովետական արվեստ», 1958, № 10, էջ 47:

դաշնակություն, խոսում ներկայացման վատ ոճի մասին: Կենցաղային իրերն էլ դեկորատիվ ասպեկտով էին պատկերված: Ծու. Ջավադովին, այդ բեմադրությամբ հիացած, գրել է. «Ռեկարիչ Սարգսյանի ձևավորումը վատ է, հախուռն, շռայլ ու գունագեղ, աճպարարական է ներկայացումից, և այդ է գեղեցիկը»[1]: Սակայն այս աշխատանքի մեջ դեռևս լիակատար արտացոլում չէր գտել Պետրոսյանի երգիծական ոճը. բնամոլներին երիզող «ծուռումուռ» գորգերը համոզիչ պատկերացում չէին տալիս կատակերգության ժանրային բնույթի մասին: Նույն բեմադրության մեջ (1964) դրան մասամբ մոտենում էր Սուրեն Ստեփանյանը: Հարազատ մնալով Ռեմիզովի բեմադրությանը, որ իր կոմպոզիցիայով էական տարբերություն չուներ նախորդից, նկարիչը ևս հարկադրված էր ընդհանուր գծերով պահպանել նախկին ձևավորման տարածական լուծումը: Սակայն կենցաղային մանրամասներին փոխարինելու նկատի երգիծական ընդհանրացնող դետալներ՝ նույն այդ կահույքի, վարագույրների այլակերպ մատուցման շնորհիվ: Իսկ գունային լուծումն էլ իր ներքին շարունակականությունն էր նախորդից:

Նույն պիեսի երկու ձևավորումները, որոնց բաժանում էր մի տասնամյակ, ցույց էին տալիս, թե որքան փոխվել են նկարչի ներկայացվող պահանջները թատրոնում: Այդ հիանալի էր զգում նաև հայ բեմանկարչության ամենանշանավոր վարպետ Մ. Արուտչյանը: «Վերջին մեհյակները» ձևավորման մեջ (Մոսկովսկի անվան թատրոն, 1960), նա ժամանակակից պիեսում իշխանների լուծման աննախադեպ օրինակ տվեց: Այստեղ գլխավորապես կրիճագիրն էր խոսում պիեսի ազգային հատկանիշների, հերոսների բնավորության մասին և յուրովի նպաստում ռեժիսորական մեկնաբանությանը: «Նկարիչ Մ. Արուտչյանը,— գրվել է «Տեատր» ամսագրում,— շատ էր մտածել պիեսի հերոսի բնակարանի բարեկարգման խնդրով... Նա հատկացրել էր Արազյանին մի սենյակ, որ կահավորված ու տարբված է պատշաճ ճաշակով», չկան քաղքենական այն հակումները, որի պատկերումը հաճախ կարելի է հանդիպել նման պիեսների ձևավորումներում: «Այսպես, նկարիչը, ինարկե, ռեժիսոր Ռ. Սարգսյանի համաձայնությամբ, չի կամենում կոնֆլիկտը լուծել ուղղագիծ, դեմագոգիկ կերպով: Ռեժիսորն ու նկարիչը կամենում են խորքը պրպտել...»[2]: Դա Միքայել Արուտչյանի վերջին աշխատանքն էր:

Մոսկվայի Լենինյան կոմերիտմիության անվան թատրոնում ճանաչված նկարչուհի Մարիամ Ասլամազյանը, առաջին անգամ գործ ունենալով բեմի հետ, թվում է, ավելի հետու գնաց: «Ձո սրտի կրակը» ներկայացման ձևավորման մեջ նա ազգային երփնագրի լավագույն գծերն էր բերում թատրոն, բազմակողմանիորեն հարստացնելով ներկայացումը: Ահա ինչպես է այս աշխատանքը նկարագրում և գնահատում ռեժիսոր Ե. Սիմոնովը. «Տաղավարների թեթև պատերը կրում են հայկական հրաշագեղ ճարտարապետության կնիքը: Թվում է, թե շատ ճիշտ է արված, որ տաղավարի վրա չեն դրված տրադիցիոն առաստաղներ: Բեմը բաց է: Բեմի խորքում, նուրբ քողի ետևից հետում են ձրուճապատ լեռներ, թեթև, կապույտ տոկերներով: այստեղ զգացվում է մեծանում նկարիչ Մարտիրոս Սարյանի ստեղծագործական հրաշալի ոճը, և առհասարակ ներկայացման ամբողջ ձևավորման մեջ զգացվում է

[1] «Советская культура», 1958, 14 հունիսի:

[2] «Театр», 1961, № 2, էջ 95. այս բեմադրության մեջ Հասրաթյանը վերանվանված էր Արազյան:

«սարյանական» ինչ-որ մի շեշտ։ Այստեղ ընկատվում է գծերի այն զարմանալի մաքրությունն ու պայծառությունը, այն ոգեշնչված պարզությունը, որով աչքի է ընկնում հոչակավոր վարպետի արվեստը»[1]։

Սարյանի «ոգեշնչված պարզությունը» Ե. Սիմոնովը տեսավ Վախթանգովի անվան թատրոնում «Ֆիլումենա Մարտուրանո» պիեսի վրա աշխատելիս։ Դա արվեստի տոն էր, թատրոնում գեղանկարչական հնարավորությունների բացահայտման հազվագյուտ օրինակ։

Եթե Սարյանը Հայաստանի դրամատիկական թատրոններում աշխատելու առիթ համարյա չունեցավ, ապա, միևնույն է, տարիների ընթացքում սարյանականը մտել է հայ թատրոն՝ նրա հետևորդների, նրա ժժտված աշակերտների միջոցով։ Այդ մոնումենտալ ոճին, ազգային երիփագրի ավանդներին հավատարիմ մնալու և զարգացնելու ձգտումն է, դեկորատիվ ձևերի ու եղանակների բազմազանությունը, մեծ ընդհանրացումների հակումը, որ գալիս են ոչ միայն Սարյանի, այլև մեր օրերի հայկական գեղանկարչությունից առհասարակ։ Հատկապես գեղանկարչության բարձր արտահայտություններով ներթափանցված դեկորացիոն արվեստի մեջ, Միքայել Արուտչյանի շնորհիվ, հայ թատրոն թափանցեցին ու զարգացման հող գտան նաև ճարտարապետական, գրաֆիկական, պլաստիկական ձևերը՝ թատերային վառ մտածողությամբ և արդի բեմական տեխնիկայի հնարավորություններով հարստացած։

1960-ական թվականներին արդեն թատրոն եկան մարդիկ, որոնք մինչ այդ հայտնի էին որպես քանդակագործ, հատկապես գեղանկարիչ, ճարտարապետ։ Նրանք էլ իրենց հատկանիշներով հարստացրին բեմահարթակի գույները, տարածական մասշտաբների հաղթահարման մինչ այդ կիրառվող սկզբունքները և դեկորները դարձան ավելի ցայտուն, ավելի ընդհանրական։ Բեմանկարչության մեջ այժմ գերակշռում են լակոնիկ արտահայտչաձևերը, պատկերավոր մտածողությամբ հանդերձ. նկարիչներին ավելի է հաջողվում մասնավորի, դետալի միջոցով ամբողջականը վերարտադրելու արվեստը։ Գունանկարը իր վրա է վերցնում դեկորների, տարազների, բեմական առարկաների ոչ միայն ծավալային լուծման և անհամբյուրելի փոխհարաբերության, այլ երբեմն էլ, որ ավելի բարդ երևույթ է, ժամանակակից մարդու հոգեբանության, իրականության հանդեպ նրա ունեցած կրքոտ վերաբերմունքի դրսևորման խնդիրները։

Ի՞նչ ճեռք բերեց հայ բեմանկարչությունը վերջին տասնամյակում. երիտասարդի բարձր մակարդակ, կոնստրուկտիվ հնարամիտ լուծումներ, դրանց ստեղծագործական զուգորդում՝ ռեալիստական գունեղ ոճերի բազմազան կիրառմամբ. թատերագրության տարբեր ժանրերը և պիեսներում արտացոլված տարբեր դարաշրջանները ժամանակակից մարդու հոգեբանությամբ բացահայտելու նախահրություն։

Թատերական արվեստի առաջընթացի ներկա շրջանում, ազգային մշակույթի զարգացման հնարավորությունների մեջ, բեմանկարիչների անելիքները ևս գնալով պիտի մեծանան։ Հայ մշակույթի այսօրվա և վաղվա շահերը պարտավորեցնում են նրանց, ելնելով ամբյալի ելևէջումներից, ապագային նայել ժամանակակից արվեստագետի նախանձախնդիր հայացքով։

[1] «Սովետական արվեստ», 1959, № 11, էջ 22—23։

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄ

Այս տառաճանյակը, կարելի է ասել, երաժշտական հայտնությունների շըրջան եղավ մեր թատրոնում: Հրապարակ եկած բազմաթիվ տաղանդավոր կոմպոզիտորներ թատրոնի հանդեպ ավելի գործնական մոտեցում ունեցան, շատ ավելի արդասավոր գտնվեցին, քան նախորդները: Ռեժիսուրան էլ, իր հերթին, ավելի մեծ հետաքրքրություն ցուցաբերեց երաժշտության նկատմամբ: Դժվար է մատնանշել այս տարիների որևէ աչքի ընկնող ներկայացում, որի ստեղծումը երաժիշտն ակնկրև մասնակցություն հանդես բերած չլինի:

Ինչպես շատ հարցերում, այնպես էլ երաժշտության օգտագործման մեջ, առաջնությունը պատկանում էր Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնին. միակ թատրոնը վերջին շրջանում, որ մեծ հակումներ ուներ ներկայացման համադրական ձևերի նկատմամբ, ինչպես և դրանք իրագործելու գեղարվեստական հնարավորություններ: Այստեղ է, որ ստեղծվեց «Նամուսի» երաժշտությունը, հայ դրամատիկական թատրոնի համար գրված լավագույն երկերից մեկը: «Հազվադեպ է լինում ներկայացման ռեժիսորական մտահղացման և երաժշտական ձևավորման այդպիսի գեղեցիկ ներդաշնակություն»[1],—ըսվել է մեր թատերագիտական գրականության մեջ: Իրոք, հազվադեպ, որովհետև կոմպոզիտոր Էդգար Հովհաննիսյանը ևս այստեղ հանդես էր բերել պիեսի նոր, ավանդականից տարբեր ըմբռնում: Հարսանիքի տեսարանից անպակաս զուռնան ու դոլը այլևս չկային: Ի՞նչ ուրախություն ու քեֆ, երբ հերոսուհու սիրտը մորմոքում է ցավից: Հանդիսատեսը նախ պիտի հետևի Սուսանի ճակատագրին: Իսկ ևս այստեղ մուջ է՝ երաժշտությունն է խոսում նրա անունից: Ռուստամն էլ, որ գլխավոր հերոս է կոմպոզիտորի մեկնաբանությամբ, իր առաջին երաժշտությունն ունի, հիմնական թեման: «Ղարիբին զոր գիշեր հին օջախի ծուխն է կանչում...»,—այս երգը, որ կատարվում է Դաղստանի տեսարանում, արտահայտում է Ռուստամի հոգեկան խռովքը: Երաժշտություն, որ մեծահասակ է Ռուստամի փոխարեն, ռեժիսորական մտահղացումներով նախատեսած անհրաժեշտ լրացումներ և ճշտումներ մտցնում բեմական կերպարի փոխհարաբերությունների մեջ:

Երկրաշարժի արհավիրքը, Բարխուդարի տագնապները, Սուսամբարի կատակ-զրույցը, Ծպտյանիկի «չաթաչը», Սեյրանի ակամա հանցագործությունը,—այս բոլորը երաժշտական համապատասխան գունավորում ունեն. մի դեպքում այն հարստացնում է, մյուս դեպքում բացահայտում կամ ամփոփում ռեժիսորական միտքը, ավարտուն հատցնում ներկայացման կերպարը: Ի՞մա-

---

[1] Լ. Հախվերդյան, Կյանքիդ և մեր օրերը, 1962, էջ 149:

դրության ճնշումային պատկերը ստեղծված է դրամատուրգիական հիմունքներով: Բարիուդարի հայտնվելը քարկոտիկ խաղացող Սուսանի ու Սեյրանի գլխավերևում, պարույրի տեսարանը, Ռուստամի ընկերների սրամիտ հարձակումները ակնհայտորեն թերի կլինեին, պարզապես չէին ճնշի, եթե ռեժիսորը դրանք չլուծեր երաժշտական մտահղացումներին շաղկապված:

Սերգեյ Պրոկոֆևը մի առիթով այս միտքն է հայտնել. «Եթե տվյալ տեսարանը դրամատիկական խաղի ժամանակ առանց երաժշտության էլ կարող է ոչ պակաս տպավորություն թողնել, ապա այդ երաժշտությունը հաջող չէ, կամ պարզապես տեսարանը բնավ իսկ կարիք չունի երաժշտության»[1]: Ոչ թե դրնե մի տեսարան, այլ այս ամբողջ ներկայացումն անկարելի է պատկերացնել առանց երաժշտության[2]:

Էդ. Հովհաննիսյանը նոր սերնդի առաջին կոմպոզիտորն էր, որ մուտք գործեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն և «Նամուսի» ձևավորման օրինակով ցույց տվեց դրամատիկական ներկայացման մեջ երաժշտության օգտագործման նոր հնարավորություններ: Երիտասարդ կոմպոզիտորը բերում էր իր հետ ժամանակակից երաժշտության և նրա կիրառման նոր ըմբռնումներ, մեծացնելով նրա արտոնությունները դրամատիկական թատրոնում:

Ներկայացման երաժշտական ձևավորման մի այլ և աչքի ընկնող որակ ցույց տվեց կոմպոզիտոր **Վ. Կոտոյանը** «Ինպի ապագան» ներկայացման մեջ: Չափածո տեքստը, բեմադրության հրապարակախոսական շունչը, հետևողական պոեմի բացակայությունը բարդ խնդիրներ էին դնում կոմպոզիտորի առաջ. տեքստի երաժշտա-դրամատիկական իլյուստրացիա, գրական տարբեր ստեղծագործությունների հնչումային կապակցություններ և տեմպո-ռիթմի հարաբերություններ: Ինչպես բեմադրության, այնպես էլ երաժշտության մեջ ամբողջական էր ստացվել «Կապկապի» պատկերը: Առանձնապես տպավորիչ էր Սեյմի անդամների մուտքը, մանավանդ, երբ լեզգինկայի արագ ռիթմով ներս էր գալիս Գևգեչկորին: Սարկազմի հասնող այս մտահղացումը թեև ռեժիսորական էր, սակայն երաժշտությունը շատ էր նպաստում, որ ծաղրանկարը ավարտված լինի: Վ. Կոտոյանը լավ գիտե թատրոնը, մանավանդ երբ կատակերգության է հանդիպում: Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում ձևավորած «Սոֆիկի սիրալը», «Խանդից պատուհաս» և այլ ներկայացումներ, նրան դարձրել են բեմարվեստին գիտակ մի կոմպոզիտոր, ոի հետ գործակցելով, թատրոնը շահեկան արդյունքների է հասնում[3]:

Երիտասարդ կոմպոզիտորներ **Ջիվան Տեր-Թադևոսյանը** և **Ալեքսանդր Ածեմյանը** նույնպես երևացին որպես դրամատիկական արվեստին հատու կոմպոզիտորներ: Միշտ է, «Ռառոս» ներկայացման համար նրանց գրած երաժշտությունը սոսկ ժանրային-իլյուստրատիվ բնույթ ուներ, բայց «Ավրա Գեղեցիկի» նոր բեմադրության ձևավորումը, մեղեդային հիմքով ու դրա մատուցման եղանակներով, անհամեմատ բարձր էր: «Ռառոյից» հետո «Սալեմի վհուկների»

---

[1] «Известия», 1934, 30 մարտի:

[2] «Նամուսի» երաժշտության որոշ թեմաներ հիմք դարձան կոմպոզիտորի համար նույն տարում ստեղծելու իր հայտնի «Կովկասյան»:

[3] «Ինպի ապագայի» բեմադրության ներշնչումով ստեղծված երաժշտությունը առիթ դարձավ Վ. Կոտոյանի համար ստեղծելու լայն կտավի մի գործ՝ «Հանտատան» Եղիշե Չարենցի տեքստով:

երաժշտական ճնավորումը, որ Ա. Ամենյանի ինքնուրույն աշխատասիրություններից լավագույնն է, ցույց տվեց թատերական կոմպոզիտորի հատուկ գործը:

Դժվար է լինել սուկ թատերական կոմպոզիտոր, տրվել միմիայն թատրոնին, ենթարկվել դրամատիկական ներկայացման պահանջներին, մշտապես լրացնող դեր ունենալ: Այդպիսիները քիչ են թատրոնի պատմության մեջ, սինչդեռ չի կարելի հենվել միայն «դրսից» ոգևորված երաժիշտների վրա: Ուստի և յուրաքանչյուր թատրոն ունենում է, ասես առած, իր «ներսի» կոմպոզիտորը: Ջիվանի Սիրակոսյանը Սունդուկյանի անվան, Արտաշես Ներսիսյանը՝ Լենինականի, Նիկիտա Մկրտչյանը՝ Թբիլիսիի թատրոնների համար: այն արվեստագետներն են, որոնք երկար ժամանակ ղեկավարել են նվագախումբը, իրենք էլ բազմաթիվ երաժշտական մոնտաժներ կատարել, երբեմն ինքնուրույն մտահղացումներով նպաստել այս կամ այն բեմադրության գեղարվեստական հնչողությանը: Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի շատ ներկայացումներ կրել են կոմպոզիտոր Տիգնոնակ Ավետիսյանի նվիրված աշխատասիրության դրոշմը, իսկ Բորիս Շուքանը տիկնիկային թատրոնում հաճախ է համատեղել ռեժիսորական փորձը երաժշտի հոգսերի հետ:

Սակայն դրսից նկողմ իր առավելություններն ունի. հեռու է միօրինակությունից, բերում է ժամանակակից մեծ երաժշտության ինքնատիպ ըմբռնումներ ու խաչաձևում դրամատիկական արվեստի հետ: Թերևս այդպես էր մտածում Ա. Գուլակյանը, երբ իր «Օրեր, մարդիկ անմոռաց» պիեսի բեմադրության կապակցությամբ դիմեց Առնո Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադին», կամենալով բարձրացնել երաժշտությամբ ուժեղացնել պիեսի հերոսական մոտիվները, բազմաթարդ տեսարաններին հաղորդել մեծ թափ, հնչուցային ազդեցիկ միջոցներով հանդիսականին պահել լարված մթնոլորտի մեջ: Բարձրաշունչ երաժշտությունը, անշուշտ, կարող է շեշտել ներկայացման հուզական լիցքը, սակայն պիեսի ժանրային և ոճական խայտաբղետությունը վերացնել՝ պագին թե: Եվ տաղանդավոր կոմպոզիտորի երաժշտության օգտագործումը դրամատիկական թատրոնում գրեթե աննկատ մնաց: Դրա պատճառը, թերևս, այն էր, որ երաժշտությունը, գրված չլինելով այդ պիեսի համար, նրա հետ օրգանապես ձուլվելու բնական հիմքեր չուներ: Առնո Բաբաջանյանի, որպես թատերական կոմպոզիտորի, տաղանդը լիովին արտահայտվեց «Իմ սիրտը լեռնեցում է» ներկայացման մեջ:

Եթե «Նամուսը» մի այլ սկզբունքով բեմադրելու դեպքում ռեժիսորը կարող էր և հրաժարվել հատուկ երաժշտությունից, ապա «Իմ սիրտը լեռնեցում է» պիեսի բեմադրության համար երաժշտությունը պարտադիր է: Ծեփորի մեծահավազը, ուսկնդիրների խմբերգը ներկայացման բովանդակությունը հնչեցնելու ազդակներն են: Պիեսի խորագիրը միաժամանակ և երգի ուռուցն է: Ո՞րն է այդ երգը. «Ես այնպիսի մի երգ կնվագեմ,—ասում է Մեք-Գրեգորը,—որ ձեր սիրտը ճնշվի ուրախությունից ու վշտից», իսկ մի այլ առիթով դա հոչակում որպես «աշխարհի ամենահմայիչ ու ամենաառաջնագույնչ նվագը»: Այդպես էլ երգը շեփորի նվագով մտնում է բեմ, բերելով իր հետ վիշտ և ուրախություն, անդ ու տիտխանք: Բաբաջանյանը այնպես է գրել հիմնական շեփորանվագը, որ կատարելիս թվում է, թե ամբողջ թատերաբեմը հնչյուն է ու կանչ: Եվ այդ հնչյունները հեղեղատի պես քշում, իրենց հետ տանում են մարդու տառապանքները, թեթևացնում նրա առօրյա ցավերը: Ներկայացման մեջ բեմական ուսկնդիրներից ոմանք, այդ թվում և երեխաները, բեմից հեռանում են այդ երգը

շրթներին։ Սքանչացման մեջ է Ջոնին, որ այդ երգի շնորհիվ է սկսում աշխարհը տեսնել։

«Իմ կենացը խմիր քո աչքերով» երգն էլ նույն հուզական, կլանող ինչնրանգով է գրված։ Երկու երգ շեփորանվագով, որոնք լցնում են ամպի սրտերը, հագեցնում մարդկային հոգու ծարավը։ Ինչպիսի ազատությամբ Մեք-Գրեգորը ջուր է խմում, այդպիսի ազատությամբ էլ նրա ուսկնդիրները կլանում են նվագը։ Ու թվում է, հացը այլևս վայրագորեն չի մաքառում սրտի դեմ։

Կարելի է ասել, թատրոնը Վ. Սարոյանի պիեսը բեմադրել է ըստ Ա. Բաբաջանյանի երաժշտության, մի տեսարանում է միայն հեռացել կոմպոզիտորից՝ մարեի հայկական թեման ընդգծելու համար։ «Կանչն, կռունկ»,—երգում է մարեն ու նրան թոթովանքով ձայնակցում են հայերեն չիմացող զավակն ու թոռնիկը։ «Ուր էլ գնամ, հպարտ եմ ես, կուզեմ ձեր գրկում մեռնել»,—այդպես են երգում իրենց սիրտը լեռներին ապավինող մարդիկ։ Հուժկու և անսասան մի բան կա այդ երաժշտության մեջ, լեռների կաթոտ, մաքառում, լեռների հպարտություն։ «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի հայկական բեմադրությունը երգ-նվերկայացում են անվանել։ Դա թերևս ամենաճիշտ գնահատականն է, որ կարելի էր տալ այդ բեմադրությանը։

Նոր սերնդի հայ կոմպոզիտորները թատրոնին ձայնում են լայն հպարտով, ժամանակակից մարդու խոհերն ու ապրումները հիմք են դարձնում նաև դրամատիկական ներկայացումներին անդրադառնալիս։ Վերջին տարիներս թատրոնում հանդես եկած թարմ ուժերի մեջ հատուկ ուշադրություն է գրավում նաև Էդվարդ Բաղդասարյանի ստեղծագործությունը։ Լավագույնը նրա երաժշտական ձևավորումներից «Ռոմեո և Ջուլիետա»-ն է[1]։ Երգն ու նվագը այդ ներկայացման մեջ ֆունկցիոնալ բնույթից գերաճում են, դառնալով բեմադրության ընդհանուր ոճի և գեղարվեստական ամբողջականության հենք։ Գլխավորապես երկու երաժշտական թեմա կա ներկայացման մեջ, երկուսն էլ կապված Ռոմեոյի խմբի հետ։ Մեկը պիեսով նախատեսված «Մի հին ճագար, հուսած ճագար» խմբերգն է, կենսասիրց, աշխույժ մի մեղեդի, որի շնորհիվ Մերկուցիոն իսկույն սիրելի է դառնում հանդիսատեսին, իսկ մյուսը՝ իտալական տարաբնույթ մի ժողովրդական մի պարեղանակ, որն սուսաջին արարում իրրև սիրային երգ կատարում է Մերկուցիոն՝ Շեքսպիրի տեքստերից մեկի տեքստով։ Ուշագրավն այն է, որ Մերկուցիոյի այդ երգը, որպես պարեղանակ, խնայաճեղ մի ռիթմով ներկայացման վերջին արարում ձայնակցում է վտարանդի Ռոմեոյին։ Մերկուցիոյի երգը արձագանքում է ամբողջ ներկայացմանը, մեկ լալիս ու գանգատվում, մեկ ալեկոծվում հերոսների սիրո պես։

Ս. Պրոկոֆևը մի առիթով ասել է թե «Շատ լավ է, երբ կոմպոզիտորը բավարարվում է քիչ մեղեդիներով, բայց դրանք կրկնում է հաճախ՝ վերջում հանդիսականը կերգի դրանք։ Դրամատիկական ներկայացման համար լավ է հորինել սակավաթիվ, բայց ցայտուն մեղեդիներ, քան շատ և ոչ ցայտուն կամ

[1] Է. Բաղդասարյանի բազմաթիվ աշխատանքներից պիտի նշել նաև Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի «Ոսկի քաղաք», «Սուրբ և Սամի արկածները», Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Ընկերներս», «Հմայող աստղեր» և այլ ներկայացումների երաժշտական ձևավորումները։

դժվար ըմբռնելիս»[1]: Թվում է, Է. Հովհաննիսյանը, Ա. Բաբաջանյանը և Է. Բադդասարյանը վերոհիշյալ սկզբունքով են առաջնորդվել Ռուստաամի, Մնք-Գրնգոթի և Մերկուցիոյի երգերը հորինելիս:

«Նամուս», «Իմ սիրտը լեռներում է», «Ռոմեո և Ջուլիետա» ներկայացումները երաժշտական ճևավորման առումով առանձին արժեք են ներկայացնում հայ թատրոնի պատմության մեջ: Դրանք էական խնդիրներ են լուծում դրամատիկական արվեստում և, ամենագլխավորը, ունեն արդիական շունչ: Այսօր երաժշտությունը հայ դրամատիկական թատրոնում հասել է բարձր մակարդակի և լայն ուղիներ է հարթում հետագա ընթացքի համար:

---

[1] **С. С. Прокофьев**, Материалы, документы, воспоминания, М., 1961, էջ 219:

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Աբալյան Նվարդ 582
Աբակելիա Թամարա 620
Աբաշիձե Վլասո 39, 44
Աբաջյան Գևորգ 237
Աբաջյան Վլոդյա 535, 591
Աբարյան Ալեքսանդր 42, 148, 168, 169, 176, 184, 188, 189, 200, 214, 291, 326, 394, 398—401, 406, 408, 479, 501, 506, 512, 538
Աբելյան Աբել 561
Աբելյան Ալեքսանդր 9, 10, 77, 108, 207
Աբելյան Հովհաննես 16, 23, 32, 34, 37, 38, 56, 70, 80, 81, 85—87, 93, 98—100, 102, 103, 105, 107—113, 120, 122, 128, 131—133, 135, 145, 148, 153, 154, 159, 182, 187, 213, 233, 238, 239, 242, 247, 256, 258, 260, 267, 274, 275, 277, 341, 349, 394, 438, 441, 445, 447, 451, 460, 508, 510, 546, 562, 563, 597, 605—607
Աբելյան Ներսես 38, 108
Աբչիրովա Ա. 512
Աբով Գևորգ 21, 22, 24, 25, 47, 190, 339
Աբոյան Աբրգիս 13, 17, 40, 41, 44, 165, 196, 339
Աբրահամյան Լևոն 243, 491, 561, 577
Աբրահամյան Խորեն 535, 580—582, 589, 593, 594
Աբրահիմով Ռահիմ 42
Ադամյան Ալեքսանդր 591, 592
Ադամյան Աբշալ 315
Ադամյան Մարիամ 164
Ադամյան Նորա 350
Ադամյան Պետրոս 10, 98, 108, 132, 138, 256, 257, 281, 443, 445, 510, 515
Ազյան Ա. 250
Աթայան Ռաֆիկ 181
Աթաճեպյան Աշոտ 91
Աթարբեկյան Գևորգ 9
Ալալյան Ալասի 387, 536
Ալաջալով (Ալաջալյան) Սիմոն 77, 148, 290
Ալավերդյան Լևոն 585
Ալավերդյան Սիրան 587
Ալիքպերով Ա. 388
Ալիքսանդրյան Վ. տե՛ս Մկիքսանդրյան Սարգիս
Ալիքսեև Վ. 185
Ալթունյան Գևորգ 11, 432
Ալիքևկովա Ն. 506
Ալիխանյան Իսահակ 13, 15, 16, 18—20, 26, 36, 39, 50, 64, 85, 87, 92, 95, 98—100, 103, 105, 118, 122, 128—131, 142, 176, 184, 229, 230, 247, 410, 584
Ալիխանյան Նվարդ 94, 537, 433
Ալիխանյան Ստեփան 426, 512
Ալչոյին Ս. 502, 577
Ալվաթյան Կարո 33, 40, 41, 94, 165, 228, 233, 243, 457
Ախմեթելի Սաֆդրո 143, 500
Ախվլեդիանի Եղնիա 143
Ալիմով Ն. 198, 230, 615
Ալսլոմով Վ. 365
Աղա-Ալին Միրզա 39
Աղաբաբյան Լևոն 40, 243
Աղաբաբյան Սուրեն 358, 621
Աղայան Ղազարոս 310, 387, 439
Աղանբեկյան Արտավազդ 315
Աղաջանյան Ստեփան 106, 284
Աղաջանյան Վազգեն 363
Աղասյան Ասատին 17, 19, 41, 43, 155, 214, 310, 311, 511, 537
Աղյան Ա. 310
Ամենյան Ալեքսանդր 630, 631
Ամենյան Վարդան 14, 28, 30—32, 40, 41, 44, 142, 158, 169, 178, 179, 182, 184, 189, 190, 192, 193, 195—197, 199, 200, 202, 286, 287—292, 298, 299, 309, 312—314, 316, 319, 323, 324, 328, 329, 343, 355, 363, 382, 384, 393, 405—408, 410—413, 433, 447, 449, 460, 474, 480, 481, 484, 489, 502, 503, 505, 507, 517, 519—524, 527, 531, 537—553, 582, 589, 595, 596, 613, 625, 627
Ամիրիկյան Ծոլակ (Գալուստ Սուլթիկյան) 94, 179, 228, 230, 334, 551—555, 554
Ամիրբեկյան Արամ 40
Ամիրբեկյան Դորի 11, 159, 230, 333, 506, 565, 567
Ամիրբեկյան (Ստեփանյան) Էմմա 248, 537

Ամիջոյան Դավիթ 419
Ամիրխանյան Ոսկի 19
Ամո-Խոսրովյան (Հասմատով) 13, 15, 32, 35, 40, 50, 53, 54, 85, 146, 156, 195, 200, 203—207, 216, 225, 242—244, 248, 250, 274, 315, 351, 376—396, 451, 506, 537
Արծրունյան Արտեմի 41, 125, 160, 310, 454
Արծրունյան Սահակ՚ա 243
Արծրունյան Տիգրան 10, 94, 310, 327, 454
Արտավազդի Հայկազնա 138
Արուճ Հոխիսի 242
ԱՏՄա-Մկիր (Մեհիքսեթյան) 41, 165, 223
Աճառյան Գառնիկ 258, 259
Աճառյան Հրաչյա 185
Աղասյան Ա. 504
Աղբիանյան Ալա 433, 574, 576
Աղթամի Տոդա 237, 512
Աղչոփրիճի Աբրիկ 509
Ամոկոլյի Գ. 189
Ամոնյան Միքայել 19
Ամոնով Զաքար 385
Ամոսով Ամիրե 50
Անդա (Անդա Սաքսեցյան) 186, 318, 395, 413, 438, 511, 536
Անդրյան Գևորգ 336, 340, 558, 591
Անթելյան Արաքս 536
Անթելյան Գևորգ 165, 511
Անթելյան Մեհրակ 146
Անթելյան Վրույր 569
Անուշյան Լոիկից 561
Անտրյան Խաչիկ 561
Անտրյան Միրուշ 242
Անտոնյան Մարիամ 529, 627
Անտոնյան Գևորգ 166, 340, 432, 588, 592, 594
Անտոնյան Հենրիկ 435, 575, 576
Անտոնյան Մանյա 506, 511, 532, 536, 537
Անտոնով Ի. 229
Անրյան Արուս 41, 179, 187, 228, 317, 334, 337—339, 419
Անդադյան Խաչատուր 462, 517
Անդադյան Հովհաննես 14, 19, 417
Անդադյան Մարգար 511
Անմահյան Վաղրամ (Ակերսանցոր) 9
Անհախյան Անիա 13, 31, 33, 45, 46, 48, 124, 125, 192, 218, 225, 228, 230, 254, 308, 331, 334—336, 340, 354, 375, 395, 420, 423, 427, 428, 447, 461, 490, 555, 557, 598—604, 608
Անհախյան (Անհախով) Բորիս 209
Անհախյան—Մանկիկյան Կարա 438, 439, 569
Անհախյան Միրուշ 555, 582
Անհախյան Տիգնակ 301, 388, 631
Անհախյան Օֆելյա 414, 532
Անհայան Գրիգոր 19, 29, 39, 85, 89, 90, 93, 95, 103, 104, 123, 128, 139, 160, 192, 230, 341, 342
Անիբրախ 139
Անկյան Սարիճ 190
Արաքյան Արաքս 165
Արարյան Անահիտ 166, 331, 339, 340, 427—429
Արամ Խորով 156, 244, 428
Արամ Վրույր 59
Արարատյան Վահան 369
Արարատյան (Առանձանյան) Վարդան 243
Արարատյան Աղիքսանդր 167, 175, 190, 311, 315, 321, 358, 362, 375, 376, 388, 412, 466, 491, 493, 494, 497, 499—501, 507, 511, 517, 526, 545, 577
Արարատյան Վարդա 419, 573
Արարյան Գևորգ 59, 85, 89
Արբատով (Ծատուրյան) Ի. 34
Արբուով Ա. 228, 338, 450, 503, 522, 577
Արեգյան Սաքոմ 306, 360
Արզումանյան Արտո (Արտաշես) 184, 253, 254, 335, 417, 437, 561—563
Արզումանյան Գրիշա 555
Արզումանյան Կիմ 530, 531
Արծրունյան Տատարիտա 41, 336, 561, 564
Արմենյան (Խմիկյան) Արմեն 16, 23, 26, 28, 32, 75, 86, 90, 95—97, 92, 95, 97, 100, 102, 131—137, 139, 144, 151, 192, 193, 208, 207, 306, 606
Արմեն Մկրտիչ 625
Արշակունի Արշակ 165, 244, 438, 439, 567
Արշարունի Արշարույս 515
Արքիբաշև Ա. 268, 271
Արտաշյան Միքայել 150, 151, 192, 251—255, 257, 258, 407, 471, 475, 478, 612, 615, 616, 619, 623, 627, 628
Արտաշյան Սարգիս 476, 481, 622—624
Արտաշյան Սերգել 283, 287, 291, 292, 350, 358, 360, 612, 625, 626
Արծրատյան Արտաշես 40, 164, 242, 244, 245, 433
Աֆֆեռեիմով Ա. 177, 178, 253
Աֆրիկյան Գևորգ 60, 336, 429, 432, 588, 592
Աքմաքչյան Սոկրատ 387, 504, 505, 507, 530, 532, 534—536

Բաբայյան Արա 155
Բաբայան Արտաշես 493, 499, 511, 515
Բաբայան Ն. 507
Բաբաճոխա Ն. 227
Բաբաջանյան Առնո 504, 631—633
Բաբաջանյան Հրաչուհի 228, 230, 243
Բաբան Անդրեյ 208, 367
Բաբինչիկով Մ. 361
Բազրյան Սերգել 567
Բազյան Արթուր 242
Բազրատունի Արտեմ 340, 590

Բագրատունի Վաչէ 186, 340, 355, 562
Բադալյան Աղասի 419, 437, 511, 561
Բադալյան Հակոբ 175, 230, 317, 511
Բադալյան Ֆ. 511
Բալանիչև 454
Բալապան Գուրգեն 41
Բալապան Վանյա 569
Բալասանյան Մարգո 437, 567
Բալասանյան Մ. 397
Բալասանյան Սերգեյ 156, 159, 160
Բալաշչիվածեն Անդրեյ 135, 300
Բալասպիկյան Գ. 30
Բալզակ Օնորե 385, 507
Բալյան Մկրտիչ (Նիկիտա Բալին) 70
Բակունց Ավետ 106, 253
Բահաթուր Եկատերինա 29, 155
Բաղդասարյան Էդիլբեկ 652, 653
Բաղդասարյան Հովհաննես 11, 242
Բաղդասարյան Ստեփան 52, 41, 559
Բալանդուր Սարգիս 515
Բալթալյան Ալիքսանդր 243
Բալչինցյանյան Գևորգ 189
Բարաթաշվիլի Մարիկա 508
Բարբյուս Հանրի 147
Բարխուդարյան Սարգիս 154, 295, 299, 454
Բարսեղյան Արտաշես 167, 224, 312, 317, 403, 491, 495, 499
Բարսեղյան Ռ. 185
Բարսեղյան Սերգեյ 190, 310, 358
Բարուչևա Է. 157
Բարտև Լ. 189
Բեգիչևացյան Վարդա 242
Բեթհովեն Լյուդվիգ 58, 185, 452, 543, 544
Բելի Ա. 147
Բելիաշվիլի Գ. 512
Բելչերյան Հայկ 164, 244, 245, 310, 311, 437
Բելչերյան Մելիտե 511
Բեջանյան Սոֆիկ 41, 165
Բեռնար Սառա 132
Բեռնարդիճե 453
Բերգներ Հ. 82, 166
Բերոյան Ազա 225, 240, 596
Բերոյան Աբոհե 18, 35, 42, 96—98, 103, 225, 230, 248, 315, 333, 385, 417
Բերոյան Մարի 18, 93, 96, 103, 239, 240, 274, 335, 418
Բժիլյան Բենիկ 244, 387, 413, 438
Բժիլյան Հերրիետեն 189, 317, 326, 407, 505, 507, 512
Բիզե Ժորժ 325
Բիրժան Ս. 40, 216, 510
Բլոկ Ա. 129
Բլանկ Բ. 455
Բոգհոսկի (Զատիկյան) Սամվել 515
Բոիլյան Նինա 536
Բոմարշե Պիեռ 220, 252
Բոլաչին Գրիգոր 131, 310, 314, 317, 371, 372, 557, 617
Բորյան Գուրգեն 375, 382, 494, 498, 499, 507, 508, 517, 577, 550
Բորոյան Պողոս (Պավլոս) 165, 511
Բրենթ Բերթհոդ 504, 522, 531, 537
Բրիո 63
Բրյուսով Վ. 12
Բուաչին Կ. 503
Բուդարյան Ափոտ 569
Բումիաթ-Զադե 17, 45
Բումիաթյան Օրի (Իսրայել) 14, 19, 48, 335, 338, 340, 427, 432, 557, 558
Բուրդին Ի. 60
Բուրջալյան Արշակ 22, 24—26, 29, 32, 36, 40, 42, 44, 47, 49, 52, 54, 55, 57, 58, 60, 62, 75—84, 93, 95, 105, 106, 109, 112, 143, 147—149, 152—155, 165, 173, 180, 182, 188, 190, 192—195, 199, 202, 203, 214, 217, 222, 228, 231, 253, 292, 293, 295, 307, 317, 323, 325, 326, 328, 329, 358, 360, 368, 369, 410, 421, 441, 453, 464, 547, 606, 607
Բուրջալյան Սարգիս 75
Բուրջալով (Բաբրջալյան) Գևորգ 40, 75, 204, 216

Գաբրիելյան Բաբկեն 14, 16, 31, 33, 40, 41, 228, 235—237
Գաբրիելյան Գուրգեն 19, 45, 103, 182, 251, 331, 340, 548, 582, 401, 420—423, 554, 596
Գաբչալյան Գալիբ 376
Գալանտի-Մարիանի 257
Գալոյան Հովակ 535, 591
Գալստյան Համլետ 388
Գալստյան Վահան 19, 23, 184, 563
Գալֆայան Կարապետ 451
Գամբնկելի Իրակլի 143
Գասպարյան Արտաշես 569
Գասպարյան Ն. 569
Գասպարյան Սամսոն 223
Գարագաշ Հակոբոսի 40
Գարագաշ Մկրտիչ 14, 19, 605
Գարագաշ Պողոս 14, 19, 46, 231—233, 272, 277, 339, 605
Գեմոյան Գ. 511
Գեղրոտ Ա. 40
Գեղ (Շահինյանյան) Գուրգեն 505
Գեոխյանյան Էդգա 569
Գեղտոխիմով Ա. 401
Գիսաքինտովա Ս. 12
Գիլգարովսկայա Ն. 613
Գլադկով Ֆ. 227
Գլազունով Ա. 452
Գլեբով Ա. 44
Գյոդակյան Ա. 561
Գյոդակյան Գևորգ 152, 529

Գյուլզյան Հասմիկ 165
Գյուրի Իսահակ 336
Գրիգորյան Հայկ 11, 39, 163, 181, 315, 319, 320, 514
Գրուբյան Գագիկ 146
Գրուբյան Հակոբ 12
Գրուբյան Մարգոտ 569
Գրուբյան Ռաչիկ 438, 439, 569
Գսպիկ Վ. 158
Գոգոլ Ն. 180, 224, 269, 351, 355, 506, 524
Գոլդոնի Կառլո 152, 337, 381, 385, 507
Գոլովին Ա. 478, 613
Գոռիջանովի Վասո 509
Գոռիջիկն Նիկո 39
Գոյան Գևորգ 315, 318, 319, 360, 510, 517
Գոլդսմիթ Ո. 44, 158
Գոթիկ Ճա. 122
Գոթոն Ջնրարդ 503
Գորկի Մ. 10, 19, 35, 67, 71, 78, 115, 122, 139, 152, 176, 220, 229—231, 233, 245, 252, 288, 297, 342, 343, 353, 354, 399, 425, 455—458, 467, 476, 490, 506, 533, 541, 600
Գորչակով Ն. 296
Գոցցի Կառլո 507, 532, 617
Գորի 305
Գրագով Վ. 188
Գրանով Վ. 282
Գրաչի Աշոտ 313
Գրիբոյեդով Ա. 224
Գրիգ Էդվարդ 462
Գրիգորյան Արամ 517
Գրիգորյանց Աբգեն 503, 619—621
Գրիգորյան Գևորգեն 504
Գրիգորյան Հասիկ 42
Գրիգորյան Հ. 439
Գրիգորյան Ալեքսանդա 575
Գրիգորյան Ֆերդա 511
Գրիֆըրն Մ. 131
Գրիմմ եղբայրներ 511
Գոլդսմիթ Վ. 395
Գալայանի Գալիթե 14, 35
Գալայանի Օթտա 19, 23, 35, 36, 39, 114, 120—128, 135, 271, 274, 277, 288, 340, 375, 389, 427, 490, 516, 534, 555, 600
Գալանյան Աբգեն 17, 23, 31—33, 35, 40, 41, 43—45, 47, 48, 58, 142, 156, 167, 168, 171, 174, 175, 179—182, 189, 190, 192, 194—200, 202, 214—226, 283, 285, 287, 294, 311, 314, 319, 320, 365, 384, 401, 406, 409—411, 478, 479, 481, 494, 503, 519, 589, 606, 608, 631
Գամա Ռամ 208
Գաղով Պ. 188
Գաղիով Ռամ 11, 284, 507
Գևորգյան Ասատիկ 569
Գևորգյան Գրաչիոն 481, 612, 626
Գևորգյան Գևորգ 337, 405, 506, 568
Գևորգյան Լիլիա 189
Գևորգյան Հ. 165
Գևորգյան Նադիկա 15—20, 23
Գևորգյան Նոլիկ 535
Գևորգյան Պետ 74, 337, 432
Գևորգյան Սուրեն 243

Գաբարյան Կորյուն 319
Գալոյանի Նիկոլ 570, 572, 573
Գալստյանի Իսմալիկ 42, 386
Գանձակրյան Ալիքսան 480
Գանձան Իշխանիա 94, 310, 337, 433, 574—576
Գանձան Հայկ 10, 84, 94, 310, 337, 433, 574—576
Գանձիկյան Հայկանուշ 34, 165, 184, 292
Գանձիկյան Սուրեն 513
Գաշտանց Խաչիկ 513
Գավրյան Ամենիա 19
Գավիդով Վ. 348
Գավուդովա Մարգիտա 315, 336
Գարրիկյան Մարկոս 25, 30
Գարրիի Արշալույս 43, 311, 511
Գարրան Ջարլզան 491, 499
Գելա-Գրացիա 17, 68
Գևմիրճյան Գևորգիկ 9, 14, 20, 25—27, 29, 40, 47, 48, 78, 106, 110, 118, 129, 133—135, 162, 169—173, 192, 219, 221, 225, 226, 255, 259, 261, 276, 309, 313, 316, 384, 397, 478, 479, 501, 516, 526, 538, 547, 606
Գեմուրյան Թամարա 331
Գեմուրյան Ղ. 165
Գեղամյան Աղբիկ 42
Գև Յեֆիպտո Էդուարդո 503
Գելոնի Գաէտանո 47, 48
Գիլարյան Թաթուլ 166, 336, 432, 558, 590
Գամրեկն Ճա. 510
Գամրեկն Վ. 259
Գյանիկ 149
Գյումա-որդի Ալեքսանդր 259
Գորգոլյոլով Ն. 121, 276
Գոթոմիճնակի Մ. 139
Գոգի Ալֆոնս 17
Գոլսխանյան Ալեքսանդր 366
Գոստոնակի Ֆ. 128
Գոթթի 443
Գոթշալկով 305
Գոգոլ Էլեոնորա 132
Գումրանի Կոտար 506
Գոլբյան-Արմենյան (Գամդուրյան) Եկատերինա 16, 230, 237—239, 268, 334, 416, 436

Եգանյան Զիմա 569
Եգորովա Ն. 74
Եկմալյան Մակար 151

Եղիազարյան Գրիգոր 296, 297, 366, 434, 455
Եղիազարյան Սուրեն 568
Եղյան Ամատունիա 392
Եղյան Ռոզիկա 569
Եղշատյան Վահրամ 566, 567
Եսայանով Բ. 384, 409, 431
Եսայան Խաչատուր 310, 357, 561
Եսայիա Ս. 272
Երանյան Աստղիկ 41, 233, 240, 437
Երանյան Լևոն 25, 31, 41, 187, 229, 233—237
Երեմյան Հակոբուհի 511
Երիցյան Գաբրիել 20, 146—148
Երիցյան Կիմ 375
Երմոլովա Մ. 259

Զարիկ 89, 85, 113, 114
Զախարով Բ. 176, 189, 200, 201, 293, 299, 355, 366, 455
Զաուշյան Հովհաննես 17, 98
Զազուլսկի Վ. 189
Զախարսկի Ծու. 40, 137, 218, 285, 431, 452, 827
Զաքյան Գրիգոր 353, 517, 536
Զարիֆյան Հովհաննես 16, 37, 85, 87, 96, 131, 247, 250, 349, 460
Զարիփ Ն. 541
Զարյան Կոստան 22, 47
Զարյան Հասմիկ 555, 590
Զարյան Նաիրի 14, 172, 227, 311, 312, 318, 321, 331, 375, 378, 402, 404, 408, 452, 501, 505
Զարյան Ռուբեն 115, 262, 270, 315, 319, 363, 368, 369, 475, 515, 517, 562
Զաքարյան Ռուբեն 511
Զաքարյան Նարո 301, 484
Զեյնալով Ալի 42
Զինոլև Ա. 188
Զաստոգորովա Ն. 154
Զոգրաֆ Ն. 510
Զոլա Էմիլ 64
Զոհրաբ Գրիգոր 97, 133, 238
Զոհրաբյան Լևոն 94, 175, 179, 230, 333, 334, 336, 341—346, 408, 427, 431, 445, 554, 596
Զոլյան Ստեփան 106, 512
Զուդևիրման Հիրման 122

Էդիկյան Գևորգեն 14
Էլբանյան Գևորգ 574
Էլբանյան Էդգար 74, 506, 525, 570, 572
Էլիազարյան Ազատ 19
Էլոյան Ժան 41, 223, 456, 505, 561
Էմիրզյան Աշոտիա 565
Էմին Հասան 242
Էջևնշտեյն Սերգեյ 396
Էրամջյան Գրիգոր 311, 531
Էրամջյան Սոնյա 576

Թադևոսյան Եղիշե 139, 255
Թաթոյան Գևորգ 383
Թամմահր Ռ. 388
Թապաիշվիլի Ա. 315
Թամամշյան Ակիբաաձեր 60
Թամանյան Ակիբաաձեր 59, 106, 139, 149, 152, 185, 252, 255
Թաշճյան Հրանտ 514
Թանգյան Մարիամիկ 370, 373, 574
Թամրազյան Վարդուշ 438, 439
Թալիևով Ա. 50, 77, 143, 149, 195, 198, 216, 249, 252, 392, 538
Թաշչյան Վարդգես 576
Թառայան Լյուսի 242, 244
Թառայան Սեդրակ 101
Թավրիզյան Միքայել 223
Թարյան Ռ. 569
Թարյան Ստեփան 142, 150, 215, 221, 281, 285—288, 290, 624
Թեոդիկ 129
Թեքգիրաշյան Վահրամ 47, 152, 190, 274—276, 315, 317, 319, 388, 513, 515, 517
Թեքինձյան Փաշա 163, 264
Թեքուկնց Վահան 32, 47, 48, 181, 190, 252
Թումանյան Ժանննա 280, 417, 504
Թորգոմյան Աճառյի 589, 590
Թորոսյան Ալիկ 387, 414, 530, 531, 536
Իդրանց Նազիր 39, 128, 132
Թուխիկյան Լևոն 555, 592
Թումանյան Հովհաննես 17, 40, 63, 75, 110, 111, 222, 223, 240, 250, 268, 290, 348, 443, 451, 452, 509, 511, 512
Թումանյան Մարիամ 61

Ժամկոչյան Ասյա 566, 567
Ժամհարյան Զնթգիզ 186, 318, 386
Ժառանգ (Մարիամ Գրիգորյան) 17, 25, 32, 35, 44, 100, 154, 180, 187, 225, 230, 233, 234, 238, 273—277, 404, 437, 554
Ժաքոբ Մ. 252

Իգանց Հնձրիկ 19, 92, 128, 129, 269
Իզրաիլիով Համիդ 42
Իլինսկի Իգոր 375
Իսահակյան Ավետիք 265, 280, 309, 314
Իսեցկի (Համիանցիպան) Լևոն 34
Իսմագիլով Ռ. 509
Իվանով Ա. 32
Իվանով Վ. 290, 474, 480
Իվանով Վս. 32

Լաթիֆ Է. 507
Լակտիոնով Ա. 401
Լանսկի Եվգ. 284
Լավրյոնով Բ. 31, 41, 306, 539
Լևկարև Վ. 504

Ենիչ Վ. Ի. 182, 620
Ենովի Ա. 51
Ենոքով Լ. 154, 317, 325
Ենգիճյան Մ. 205, 224—226, 264, 466, 481, 482, 503, 570
Ենիկյան Արտեմի 319
Ենոսեվի Ե. 506
Երզնկացի Վ. 353
Երզրում-Լաճովի Ն. 252
Երզնկի Վ. 44, 45
Երևան դր Նկար 52, 123, 337, 361, 385, 507, 525
Երթքիպաճիճեն Պիեռ 503
Երթքիպաճիճեն Ն. 535
Երանցյան Սիրուհուշ (Երատա) 573
Երանոսյանի Ա. 24, 34, 36, 39, 43, 45, 53, 64
Երանյանց Աշտեհ 189, 220, 317, 338, 335, 416, 423, 577
Երանյանց Մարտին 10
Երիմ Մ. 305, 316
Երիսինա Ա. 41
Երոմյան Գաբրիել 14, 76, 191, 260

Թաղևոսյան Գեորգ 41, 154, 331, 333, 396, 416, 425, 427, 577, 578, 583, 591
Թաղարյան Աննա 243
Թաղարյան Հասմիկ 236, 388, 514, 517, 543, 595
Թալալյան Հրանտ 500
Թանգարյան Ալբա 501
Թանգարյան Ծոլակ 47
Թանճոնկով Ա. 258
Թանկյան Ազատ 253
Թաչյանյան Համբարձում 46, 73, 74, 103, 180, 182, 192, 251, 339, 346—351, 422, 560, 598
Թաչյանյան Միհրան 346
Թաչատրյան Արամ 40, 157—159, 164, 181, 196, 217, 294, 295, 366, 482, 483
Թաչատրյան Ք. 569
Թաչատրյան Սոֆիկ 11, 12, 39, 40, 62, 67, 140, 157, 216
Թաչիկյան Սեմիր 573
Թաչյան Աննիտա 185
Թաչմանյանց Պարապոն 310, 386, 433, 526, 575, 576
Թաթարյան Աչխեն 186, 192, 242
Թաթարյան Ռուբենիա 532
Թինչոնյան Վիգեն 147
Թեթանյան Մկրտիչ 512
Թմենի Ա. 503
Թոքատ Ա. 512
Թոքա-Էլիազյան Առն 155, 156, 160
Թոռոսիկյան Արմեն 555, 588, 589
Թոքատու Աբրահամ 509
Թոքենյան Սիրանուշ 439
Թոքոլ Գևորգի 159, 295
Թոքոնյան Արուս 242, 438, 439, 568
Թուրաննեղյան Ջանիե 377
Թուրաննեղյան Վասակ 174
Թուրքուդյան Վաղարշակ 435, 439

Միասունյան Գոհար 242
Միասունյան Նիկոլայ 41

Մադրի Յոսեֆա 596
Մաթևն Կառլ 44
Մալդերոն 597
Մախլաև Աստղիկ 25
Մանգասարև Գ. 620
Մանուկի Արտաշես 511
Մայաուել Վ. 229
Մանգիր Ա. 184
Մանուսիկյան Սիմա 500
Մասունա Ալինազդրո 505
Մարտայուղյան Կարոս 502
Մարտայուղյան Զեմմա 574
Մարտ-Վարդիչ (Հակոբ Պողոսյան) 24, 48
Մարտիրոսյան Էմմա 576
Մարտիրոսով Մ. 42
Մարտ-Մարտա Քրիստափոր 151
Մարտինոսյան Գառնիկ 439
Մարտինոսյան Փիրուզ 565
Մարտինոսյան Հովհաննես 156, 314, 397, 413 506, 507
Մարտինոսյան Մարգո 244, 438, 439, 564, 569
Մարտունի Ի. 355
Մարտունով Անդրանիկ 310
Մարինյան Արտաշես 93
Մարտաշով Ա. 44
Մեդրով Մ. 528
Միրուսինին Ե. 315
Միրակոսյան Զիվան 631
Միրիով Գ. 620
Միրզոյան Վ. 44, 227, 252, 255, 255, 541
Միրզոտին Վ. 159
Միմով Մ. 159
Մյուրյան Միքայել 506
Մոզոտա Գ. 535, 625
Մոթիկյան Աբգան 326, 340, 433, 434
Մոլդով Մ. 442
Մոկոտ Ժան 503
Մոնարդոնկով Վ. 200
Մոնիտարնանի Վ. 519
Մոնիտարնանի Ֆ. 77
Մոնիտա 58, 274, 296, 440, 454
Մոսինի Ա. 229
Մոշլատնանի 401
Մոշտոյանց Խաչատուր 478
Մոպսի Ֆ. 133
Մոզոյան Հակոբ 282
Մուսաենյան Մուրադ 23, 40, 41, 334, 427, 428, 432, 555

Կոստինա Ե. 291
Կոստրան Վլադիմիրակ 630
Կոտով Գ. 429
Կորգանյան Միքայել 283, 437, 564, 567, 577
Կորկոտյան Արշալույր 17, 40
Կորյուն Մկրտիչ 511
Կոտենկյան Ա. 178, 188, 309, 324
Կովալիովսկի Մ. 315
Կրապիվա Կ. 175
Կրեզ Գեորգ 50
Կրոնին Ա. 610
Կոտրյավցև Ի. 40
Կուկշ Ն. 145
Կուրբանովա Հյուրմա 386
Կուրիկո Մ. 504, 620

Հալաբյան Կարո 24, 148
Հախվերդյան Կոմ 383, 388, 389, 502, 514, 516, 517, 546, 629
Հախվերդյան Հ. 616
Հախումյան Տիգրան 20, 41, 43, 47, 92, 167, 171, 174, 190, 192, 193, 308, 310, 311, 519, 514, 517, 607
Հակոբյան Գեորգին 41, 230, 439, 592
Հակոբյան Գևորգ 569
Հակոբյան Թագուհի 592
Հակոբյան Ժիրայր 277, 388, 517, 595
Հակոբյան Հակոբ 9
Հակոբյան Մնացական 439
Հակոբյան Ոսկեհատ 481, 612, 626
Հակոբյան Սիմոն 181
Հակոբյան Վեներա 565
Համամջյան Մելինե 483, 575
Համբարձումյան Էդվարդ 310, 488, 494, 588, 592
Հայ-Արտյան Արտաշես 14, 40
Հայդն 268
Հայկասար (Միաձնարյան) 18, 94, 187, 230, 243
Հայրապետյան Աշոտ 97, 130, 131, 142, 188, 190, 259, 319, 367, 399, 514, 596
Հայրապետյան Հարություն 340, 587
Հաջիբեկով Ռուհիյե 155
Հասմիկ (Թագուհի Հակոբյան) 15, 18, 20, 29, 33, 56, 61, 74, 85—87, 88, 99, 103, 105, 113—120, 177, 207, 230, 231, 254, 271, 277, 256, 334, 341, 358, 451
Հարոյր Կոմ 247, 438
Հարությունյան (Տեր-Հարությունյան) Աշոտ 41
Հարությունյան Արշակ 87, 98, 88
Հարությունյան Ավետաձոր 367
Հարությունյան Ածիս 569
Հարությունյան Արեգ 564, 570
Հարությունյան Արծրունի 41, 184, 230, 317, 336, 337, 425, 490, 506, 511, 561, 583, 564
Հարությունյան Բաբկեն 227, 248, 385, 389, 515
Հարությունյան Գեղամ 41, 317, 334, 405, 419, 424, 425, 429—431, 594
Հարությունյան Գագիկ 233, 437, 564, 567
Հարությունյան Ժ. 492
Հարությունյան Լիզիկ (Արտյակ) 96, 240
Հարությունյան Խորեն 103, 186, 253, 383—385, 437
Հարությունյան Կոստանդին 419
Հարությունյան Մարգարիտ 228
Հարությունյան Միքայել 567
Հարությունյան Սերոբ 246
Հարությունյան Ստեփան 561, 574
Հարությունյան Սուրեն 315, 319, 358, 369, 388, 389, 454, 510, 514, 515, 517
Հարությունյան Վաչե 187, 175
Հարությունյան Վիրաբ 511
Հաստատործյան Զաքեն 174
Հաստատործյան Վասակ 377
Հասուպտյան Հեքիարդ 19, 70, 129
Հեքտորը Հումար 139
Հեքիմյան Հեքիմ 19, 62, 119
Հեքիկ Ծաճկոր 306
Հեքիմյան Հ. 138
Հյուգո Վիկտոր 385, 507
Հովակիմյան Բախտիար 388
Հովակիմյան Հրայր 388, 514
Հովակիմյան Օ. 185
Հոռո Ջ. 383
Հովհաննիսյան Ալեքսանդր 16, 35, 103, 187, 227, 233, 236, 383—385, 437
Հովհաննիսյան Ալ. 439, 564, 565, 574
Հովհաննիսյան Աշոտ 12
Հովհաննիսյան Աղասի 243, 565
Հովհաննիսյան Արսեն 430, 565
Հովհաննիսյան Գ. 439
Հովհաննիսյան Էդգար 629, 630, 633
Հովհաննիսյան Համլետ 504
Հովհաննիսյան Հենրիկ 555, 565
Հովհաննիսյան Հենրիկ 569
Հովհաննիսյան Հովհաննես 9
Հովհաննիսյան Հռիփսիմե 487
Հովհաննիսյան Սիմոն 511
Հովհաննիսյան Ս. 612
Հովհաննիսյան Սուրեն 564, 565
Հովհաննիսյան Լյուսյա 555
Հովհաննիսյան Վանիա 185, 564
Հովսեփյան Անդրանիկ 495
Հովսեփյան Արտաշես 184, 316, 327, 400, 402—405, 495, 505
Հովսեփյան Նինա 564, 567
Հովսեփյան Սեթ 186, 244, 439, 569
Հրաչյա Ագնիկ 50, 267, 269
Հումանյան Արծվի 388, 514, 517
Հուսեյնով Ի. 42

Հարյան Թաթուլ 313, 315, 327, 333

Տերժինեանի Ե. 12

Ղազարյան Ազատ 165, 439
Ղազարյան Հովհաննես 490, 561
Ղազանչյան Երվանդ 569
Ղազարյան Արշավիր 419, 501, 570, 571
Ղազարյան Արփիկ 151, 569
Ղազարյան Գևորգ 19
Ղազարյան Դանիել 454
Ղազարյան Մկրտոս 244, 458, 569
Ղալինեի Ակնքահոր 509
Ղալինյան Բաբկուդար 569
Ղարագյոզյան Ահռն 375, 376
Ղարագյոզյան Մալիս 575
Ղարագուլյան Արշավիր 380
Ղարաչյան Արուս 566, 567
Ղաֆիյյան Գևորգ 514
Ղաֆիյյան Իշխան 565, 575
Ղափանցյան Գրիգոր 319
Ղափլանյան Հրաչ 380, 382, 414, 418, 500, 503, 504, 507, 517, 528, 528—530, 537, 614—616, 619
Ղորդանյան Միքայել 165
Ղուկասյան Ամաճիտ 75, 78
Ղումաշյան Լևոն 10, 34

Մադոյան Իսպրին 561, 563
Մալխասյան Մարտին 165, 297
Մալխասյան Միքայել 24, 148
Մահլյան Ամոռն 25, 40, 154, 155, 187, 301
Մալխասյան Ռուբա 245
Մալյան Դավիթ 19, 41, 103, 164, 180, 309, 331, 339, 375, 424, 425, 454—459, 512, 585, 587
Մալյան Հենրիկ 386, 414, 530, 536
Մակաթոնով Ա. 502
Մակինցյան Պողոս 9, 12, 18, 20, 163
Մամարի Գուրգեն 48, 49, 212, 500, 538
Մամոնտովա Ի. 510
Մամիկոնյան Աբշակ 18, 87, 95—98, 230
Մամիկոնյան Հովհաննես 307, 315
Մամուլյան Թորեն 67
Մարուքյան Օգոստ 16, 40, 45, 96, 98, 100, 122, 247, 451
Մանարյան Երվանդ 511
Մանդինյան Անիրան 128
Մանվելյան Եղիա 535, 592
Մանվելյան Լևոն 91, 207
Մանվելյան Հրանտ 164, 244, 245, 387, 439, 538
Մանվելյան Միքայել 12, 13, 20, 31, 37, 39, 50, 81, 89, 91—93, 100, 103, 104, 131, 132, 192, 207, 230, 255, 284, 333, 380, 389, 607
Մանուկյան 165
Մանուկյան Աստղ 165
Մանուկյան Արծրուն 569, 592
Մանուկյան Գուրգեն 574
Մանուկյան Մաշիկոն 569, 592
Մանուչարյան Նինա 14, 33, 41, 103, 247, 248, 310
Մաքարյան Գևորգ 319
Մաո Ծնիկողայոս 12, 60
Մասսալիտինովա Վ. 169
Մասչյան Ամաճիտ 41, 248
Մարգարյան Ռազմիկ 565
Մարգարյան Սիրան 569
Մարգունի Վաղինակ 230, 340, 427, 580, 581
Մարդանով Մ. 386, 512
Մարիգիոզա Վ. 375
Մարիմեզյան Մարտա 414, 504, 530, 531, 537
Մարկով Պ. 106
Մարյան Սեդա 574—576
Մարչակ Ս. 511
Մարջանիշվիլի (Մարջանով) Կ. 77, 141—143, 155
Մարտիրոսյան Առնոլդ 386, 387, 536
Մարտիրոսյան Լևոն 387, 530, 536
Մարտիրոսյան Մարիամ 387, 438, 561
Մարության Մնացականի 19, 565
Մեղինկյան Լյուսի 19
Մելյան Արփենիկ 40
Մելիքյան Ասյա 565
Մելիքյան Հովիկ 397
Մելիքյան Ռոմանոս 9, 17, 78, 106, 152, 274
Մելիքյան Սպիրիդոն 151
Մելիքսեթյան Սարգիս 18, 21, 47, 105, 108, 109, 152, 154, 181, 185, 190, 191, 217, 218, 241, 268, 282, 315, 319, 382, 384—386, 388, 389, 514, 516, 517, 533, 595
Մելիք-Միմոնյան Ա. 500
Մելիք-Վրթանեսյան Օգդա 215, 511, 531
Մելիք-Փաշայան Անդրանիկ 34
Մելքումյան Թամար 564, 567
Մելքումյան Վարդուհի 228, 230, 492, 592
Մեղվինեք-Ռիխտցեի Ս. 500
Մելիրեր Ջակոմո 222
Մելիրիոզ Վ. 48, 51, 57, 63, 88, 104, 138, 145, 149, 150, 195, 196, 209, 211, 216, 218, 249, 392, 396, 478
Մելմինգհեց 50
Մենդելսոն Ֆելիքս 153, 297
Մերկասովա Վ. 513
Մեքենաքնկով 508
Մեսրոպյան Գոհար 439
Մետերլինկ Մորիս 17, 22, 68, 138, 269
Մերրի Շարլ 215
Մերիմե Պրոսպեր 507
Մեսիենյան Հրաչյա 612—615
Միլեր Արթուր 503, 504, 522
Միխայլով Ս. 382, 383, 425, 483, 511

Միխոէլս Սոլոմոն 411
Միկիտենկո Ի. 43, 44, 541
Մինասյան Կարո 288, 291, 359, 478, 612, 619
Մինասյան Ռոզա 316
Միմկո Վ. 387, 402, 531
Միրաքյան Գևորգ 114, 431
Միրբո Օկտավ 17
Միրզոյան Աշոտ 223, 282, 361, 612
Միրզոյան Արմեն 185
Միրզոյան Գուրգեն 301
Միրզոյան Հ. 181
Միրզոյան Սուրեն 186
Միրզոյան Վարդան 15—16, 35, 40, 41, 68, 100, 102, 108, 235, 246, 247, 460, 606
Միրիջանյան Վերջլուղս 186
Միքայելյան Լուսվիգ 167, 175, 288, 501, 545, 547
Միքայելյան Կարեն 12, 195, 217
Միխթարյան Անահիտ 511
Միխթարյան Ապրես 13
Մկրյան Մկրտիչ 190, 319
Մկրտչյան Ալբերտ 503
Մկրտչյան Աբգար 17, 98
Մկրտչյան Արուս 419
Մկրտչյան Գրիգոր 386, 414, 506, 523, 530, 532, 584, 595, 619
Մկրտչյան Իրմա 41, 246, 576
Մկրտչյան Հարություն 190—192, 242
Մկրտչյան Մհեր (Ֆրունզիկ) 400, 411, 433, 503, 535, 557—561, 589, 593—595
Մկրտչյան Նինիտա 299, 631
Մկրտչյան Նիկոլայ 243
Մկրտումյան Անահիտ 531, 427, 428, 432
Մյասնիկյան Ալեքսանդր 19, 152
Մոլինե Ժան 22, 70, 79, 135, 361, 555, 607
Մոմոդյան Մարիամ 159, 228, 230, 258, 259, 565
Մոսկվին Ի. 12, 542
Մովսես Ա. 502
Մովսիսյան Վիկտոր 66
Մորդվինով Ն. 431
Մորոզով Մ. 315, 316
Մոցարտ Վ. 152
Մոսալյան Ազգանազ 15
Մարկյան Լևոն 94, 230, 427—429, 432
Մարկյան Արտաշ 244
Մարկյան Ժաննետ 570
Մարկյան Հովհաննես 244
Մուհե Պոլ 182
Մուհե Պոլի 182
Մուշեղյան Գաբրիել 317
Մուհիմիակ Լևոն 182
Մուսոսֆյան Ի. 145, 157
Մուրադբեկյան Վազգեն 41, 246
Մուրադյան Աղավարդ 439
Մուրադյան Բագրատ 93, 94, 100, 243, 246
Մուրադյան Հրաչ 376
Մուրադյան Մարգո 429, 555, 557
Մուրացան 501

Յաքլոչկինա Ա. 184
Յալաներ 305
Յանկոցան Ա. 383
Յանկուլով Գևորգ 12, 29, 143, 145, 148, 149, 196, 217, 281, 283, 285, 477
Յանկուտ Վ. 504
Յաղլյան Գրիգոր 310, 311, 321, 385, 377, 419, 427, 429, 509, 511, 529
Յաղուրյան Գևորգ 301, 369
Յանովսկի Ե. 41, 43, 283
Յավորյան Վարդան 419
Յուզբաշյան Մեծի 493, 500
Յուզովսկի Յու. 178, 224, 262, 315, 316, 328, 368, 369, 388, 389, 395, 411, 446, 507, 608, 609
Յումիճ-Սուդրատով Ա. 50
Յուշկևիչ Ս. 9
Յուսո Ա. 383
Յուսուպով Աշրաֆ 42
Յուրին Յու. 24
Յուրն Յու. 285

Նազարիթյան Խալատուր 438, 459, 573
Նալբանդյան Գեղամ 242
Նալբանդյան Լ. 612
Նալբանդյան Միքայել 582
Նալբանդյան Նազիկ 511
Նալբանդյան Ռոբերտ 356, 357, 481, 506, 507, 624, 625
Նալչաջյան Ավետ 243
Նաղաշյան Հասմիկ 439
Նագումց Հ. 173
Նամազաճյան Ամպրամիկ 242
Նելս Ռ. 310
Նեժդանովա Ա. 184
Նեխորոշև Յու. 615, 622
Նեմիրովիչ-Դանչենկո Վլ. 39, 50, 60, 76, 82, 153, 184, 201, 204, 211, 212, 262, 318, 391, 392, 401, 512, 519, 536, 615,
Ներսիսյան Աշոտ 40, 164, 432, 588, 592
Ներսիսյան Արտաշես 631
Ներսիսյան Բագրատ 245, 425, 584—587, 591, 594
Ներսիսյան Թամար 439
Ներսիսյան Լիպարիտ 242
Ներսիսյան Հրաչյա 18, 29, 31, 33, 46, 56, 74 89, 103, 105, 177—179, 182, 228, 229, 236, 250, 254, 272, 284, 306, 314, 353, 354, 345, 350, 354, 375, 384, 395, 410, 411, 416, 419, 420, 426, 427, 433, 440—450, 458, 484, 488, 503—505, 512, 554, 555, 580, 604, 606, 608
Ներսիսյան Ներսես 440

Նեթանյան Սեյրան 157
Նիլիսին Ա. 347
Նիկոլսի Ծ. 359
Նիկոլսկայա Ցարակ 435
Նիկիֆորի Ի. 617
Նոյան 139, 140
Նոյեմ 256
Նոյնից Գալյա 359
Նոյնիցի Գ. 54
Նորին Սուրբ 42

Շահաֆյան Ալիքսան 455, 459
Շահիդյան Միքայել 377, 405, 500, 532
Շարիդյան Մելիկ 156
Շահնազարով Ստեփանիկ 315
Շահրազով Ջ. 42
Շահրազյան Կ. 259
Շահին (Հնդկյան Շահինշահ) 10, 32, 41, 43, 156
Շահինյան Մաքինտա 148, 227, 269, 321
Շահինյան Տաճկա 570
Շահնազարյան Արվանդ, 433, 434, 576
Շահտարախի Ալի 42
Շահնազարյան Վարդան 310, 453, 575
Շահնիգարյան Ալիքսանդր 222, 223
Շահնազյան Անտիման 294
Շահիդիանյան Տիգրան 19, 35, 40, 41, 45, 47, 107, 171, 177, 151, 189, 190, 192, 200, 214, 255, 306, 311, 316, 317, 319, 326, 329, 358, 361, 369, 352, 395—398, 401, 406, 474, 490, 526, 527
Շահինյան Հ. 139
Շայրամ Աքսա 305, 310, 390
Շանթ Լևոն 9, 131, 260, 261
Շապրին Ռաս. 194
Շաորին Ա. 504
Շաորով Մ. 502
Շարբարյան Գրիգոր 39, 26, 54, 62, 139—142, 235, 260, 624
Շարբարյան Բագինե 244
Շահրան Ակիճ 506, 507
Շեյխ Լ. 306
Շեռոզ Ն. 176
Շեխո Ա. 306
Շեյխլե Վ. 41, 150, 165, 211, 212, 288—290
Շերոպիր Վիլյամ 80, 122, 156, 181, 182, 198, 219, 224, 250, 269, 294, 307, 314, 316, 330, 361—363, 368, 385, 387, 397, 398, 411, 507, 515, 517, 552, 619, 622, 632
Շիլիս Ֆրիդրիխ 11, 19, 62, 182, 326, 365, 507, 511, 543, 544
Շիշյան Ալան 165, 201, 366
Շիշմանյան Ռուֆոսիկ 139
Շիրյան Անուշավան 41, 42, 246, 352
Շիրվանզադե (Ալիքսանդր Միքայել) 9, 10, 26, 28, 29, 73, 78, 85, 95, 98, 106—108, 110, 152, 153, 145, 152, 173, 178, 182, 215, 235—240, 243, 256, 267, 269, 274, 282, 317, 351, 450, 505, 520, 524, 540, 562, 563, 566, 606, 614
Շիրվանյան Ա. 65
Շահրա Ի. 67
Շոշիկյան Աբգար 19
Շոշիկյան Վարդան 311, 313
Շոստակովիչ Դ. 154, 156
Շչեգլով Գ. 44, 71, 72
Շչիպցակով Ա. 41
Շչիպցինա Կ. 552
Շչուկին Բ. 40, 154, 216, 234, 435
Շչուսև Ա. 149
Շվարց Ա. 310
Շտեյն Ա. 391, 402
Շտեյնբերգ Ի. 200, 471, 479, 620
Շտրաուբ Մ. 254
Շուման Ռոբերտ 153, 297
Շուման Ռ. 311, 621

Ռախմանյան (Պարբրատան) Աքսա 17, 18, 20, 22, 40, 45, 56, 73, 89, 100, 101, 105, 120, 150, 152, 192, 227, 228, 230, 232, 238, 254, 260—272, 276—278, 284, 292, 306, 331, 334, 336, 339, 556, 607
Ռախմանյան Հովսեփ 23, 64, 100—103, 144, 227, 338
Ռակամ Գևորգ 576

Ռաբաջա Ջ. 44
Ռալինյան Գրիգոր 419, 425
Ռալինյան Նուբար 574
Ռաֆֆիյան Գրիգոր 510
Ռահմանյան Միքայել 377, 382
Ռահիմովի Գ. 58, 368, 369, 482
Ռաֆֆու Ոսկան 14, 24, 25—28, 99, 100, 152, 153, 190, 227, 254, 453, 502, 525, 578, 586, 589, 623, 630
Ռեխով Ա. 152, 384, 412, 428, 421, 476, 622
Ռեխով Մ. 12, 158, 621
Ռեքիշևսկի Ն. 444
Ռեֆյան Գևորգ 585, 592
Ռիխնովյան Արմեն 283, 291, 292, 612, 616, 617, 619
Ռիֆեն-Մարսել 97
Ռիչիկյան Ա. 617
Ռմշկյան Գևորգ 50, 389
Ռմշկյան Հակոբոսյ 19
Ռոստոքյան Աբշալ 147
Ռոստոք Գևորգ 10, 30—32, 36, 47, 48, 55, 59, 69
Ռոստոք Ոսկան 163
Ռուխելյան Տիգրան 151, 208, 310

Ռամազի (Հակոբ Գևորգյան) 62, 63, 316, 365

Պաղտատցյան Հ. 158
Պագարատ Սարգիս 174
Պաշինեանց Վ. 229
Պապազյան Աշոտ 310, 314, 318, 375, 377, 491—493, 499
Պապազյան Արամ 310, 314, 318, 375, 493
Պապովա Մ. 620
Պապոյան Ռաֆիկ 565—567
Պավլովա Ա. 152
Պարոնճիկյան Մարտունի 166, 362
Պարսամյան Հակոբ 23, 101, 158, 216, 218, 329, 337, 343, 349, 351, 352, 366, 367, 525, 542, 543, 551, 565, 627
Պետիսա Մ. 452
Պետրոսյան Արամ 244
Պետրոսյան Գևորգ 50, 98, 122, 125, 152, 228
Պետրոսյան Միքայել 511, 520
Պետրոսյան Մարտիր 25
Պետրոսկի Ա. 67
Պիժոլա Օ. 12
Պլախովա Մ. 475
Պոչինկ Վ. 459
Պշիբշեանկի Ստանիսլավ 129
Պոգոդին Ն. 44, 154, 188, 209, 227, 253, 258, 490, 502
Պոժարսկայա Մ. 470
Պողոսյան Գրիգոր 186
Պողոսյան Ոիրանիա 569
Պոսչյան Պերճ 500
Պրոկոֆև Ս. 363, 630, 633
Պուշկին Ա. 111, 126, 131, 198, 288

Ջաբար Միքայել 50
Ջաբարլի Ջաֆար 44, 153, 273, 275, 291, 355
Ջաճան Մկրտիչ 18, 37, 41, 42, 46, 47, 49, 59, 100, 131, 132, 164, 165, 168, 181, 190, 192, 214, 230, 240—252, 254, 283, 440, 441, 544
Ջամիրեանցյան (Տեր-Խաչատրյան) Գուրգեն 14, 19, 103, 182, 183, 192, 220, 281, 308, 309, 312, 324, 331, 334, 335, 340, 354, 375, 384, 395, 410, 417, 459, 490, 501, 516, 517, 555, 560, 561, 605—611
Ջաճոյան Գուրգեն 165, 185
Ջիակոմիստի 11, 259, 264
Ջիզարխանցյան Աբգեն 502
Ջիվելեգով (Ջիվելեգյան) Ալեքսեյ 12, 315, 318
Ջրաղաջրպետյան Ավետիք 166, 340, 559, 599
Ջրբաշյան Էդվարդ 259
Ջրպետյան Մարիամ 164

Ռադդին Ֆ. 85
Ռախմանով Լ. 177
Ռաստորգուա Ի. 28, 40, 158, 168
Ռաֆիկի Միքայել 315
Ռեյնհարդտ Մաքս 50

Սիզոյան Սարգիս 338, 388, 456, 513, 517, 595
Սիմոնյա Վ. 190, 502
Սյունիի Աբաս 41, 154, 157, 254
Սոզոլ Վ. 502, 522, 577
Սոկի Վ. 506
Սոսնաշվիլի Ի. 227, 272, 281, 282
Սոսսոնի Ի. 230, 507, 582
Սարիևա Պերեր Գաստ 345, 363
Սոսնովցև Սերգեյ 556
Սոսնով Ա. 45

Սաթյան Աշոտ 154, 156, 295, 296, 307
Սաթյան (Սաքունց) Աբաս 307
Սաղոյեցյան Լիզա 555, 582
Սաղոյեցյան Հակոբ 388
Սալիմովի Ա. 503
Սախնովսկի Վ. 140
Սահակյուրիվ Մ. 42
Սահակյան Թագուհի 235, 240, 437, 564
Սահակյան Միքայել 243
Սահակյան Ս. 511
Սահակյան Միհրան 43
Սահակյան Վ. 32, 41
Սահինյան Անահիտ 500
Սաղաթելյան Լեոն 26, 513
Սայյան Մուշեղ 32, 33, 43—45, 144, 145, 499
Սահմիրյան Արամ 574—576
Սահմիրյան Լուիզա 388, 515, 517
Սոլաք-Խոսրով 141, 159, 299, 556
Սահակյան Ավանիա 249
Սահակյան Մաքսիմ 34, 243, 310, 337
Խանթեյան Ջ. 612
Սահերյուրյան Գարեգին 41, 248, 537, 594, 570, 571
Սահիկ Ա. 67, 77
Սապոժնով Ն. 139
Սարգսյան Ազգիկ 243, 244
Սարգսյան Ալ. 511
Սարգսյան Ալ. 511
Սարգսյան Աբաս 253, 254, 257, 288, 357, 360, 626, 627
Սարգսյան Բորիս 459
Սարգսյան Լեոն 367, 433, 439, 564, 568
Սարգսյան Կարո 552, 585, 586
Սարգսյան Հեղինե 551
Սարգսյան Ռուբիկ 499, 511, 530
Սարգսյան Ռ. 627
Սարգսյան Ռուբեն 569
Սարգսյան Սիրոբ 265, 358, 359, 494, 499, 515
Սարգսյան Սոս 555, 578, 579, 582, 586, 589, 593
Սարգսյան Սուրեն 438, 459
Սարգսյան Վ. 41
Սարգսյան Վաղինե 419
Սարյան Գեղամ 174, 175, 311
Սարյան Գուրգեն 190, 310, 358

Աարդան (Ներ-Պերսյան) Քաղաք 14, 15, 31, 32, 40, 41, 44, 45, 153, 156, 158, 166, 169, 174, 176, 177, 197, 199, 195—197, 208, 211—214, 310, 329, 370, 396, 400, 401, 413, 425, 434, 459—464, 526, 547, 554, 559, 587, 596
Աարդան Մարտիրոս 59, 106, 147, 148, 152, 157, 163, 262, 264—266, 305, 326, 365, 527, 623
Աարդան Վիլյամ 265, 450, 503, 582, 584, 593, 620—622, 632
Աախթարյան արուեստներ 115
Աախթարյան Առնիաննա 93
Աախթարյան Ա. 581, 625
Աարաք Էդիկնա 154
Աեղանաճ-Էրիսթավի Ս. 142
Աեղոնք Մարիամա 14, 34, 210
Աեղինակի Ի. 366
Աեղրանյան Ռաֆիկ 311
Աերմանեան 40, 443
Աիամանյու 259, 440
Աիրհիսա 453
Աիմոնյան Ասյա 567
Աիմոնյան Ա. 576
Աիմոնյան Գրիգոր 453, 575, 576
Աիմոնյան Գրիգոր 143, 250, 291, 624
Աիմոնյան Մանյա 571
Աիմոնյան Հրայր 566, 567
Աիմոնյան Մեսրոպա 421, 555—557, 593
Աիմոնով Ն. 627, 628
Աիմոնով Վ. 306, 334, 362, 513, 425, 453
Աիմոնով Յոսիֆ 23, 32, 40, 57, 58, 148, 157, 158, 165, 189, 190, 195—197, 216—218, 532, 542, 571
Աիպին 203, 257
Աիրանուշ 16, 39, 85—87, 95, 95, 120—123, 128, 139, 153, 155, 238, 247, 248, 257—259, 267, 277, 280, 541, 562, 594, 453, 451, 460, 510
Աիրուա Հմայակ 181
Աիրմանյան Գագիկ 13
Աիտոֆե Լ. 177, 398, 559
Աիրիր Ե. 222
Աիմիռեան Ի. 512
Աիմոնով Վ. 41
Աոզիա Վ. 387
Աոզով Վ. 358
Աոկոլով-Սիպլա Գ. 478
Աողոմոնյան Ռոման 164, 196, 362, 386
Աոխենկո 260
Աոխենցյան Ալեքսանդր 58, 106, 152, 153, 156, 157, 159, 164
Աոխենցյան Մարիամա 153, 154
Աթեփյան Մկիրտիչ 315, 353, 352, 361—365, 407, 408, 472, 473, 476—478, 490, 545
Ամանյան Վահրամ 433
Ամբարձումով Ն. 189
Ասատրյան Գեորգ 357, 418, 419
Ասատիրյան Գ. 11, 12, 51, 57, 66, 75, 76, 81—83, 105, 138, 195, 202, 209, 211, 214, 216, 250, 254, 328, 374, 391, 392, 425, 447, 538, 558
Ասենյանյան Գառնիկ 138, 171, 191, 250, 251, 295, 518, 513
Ասենյանյան (Ամիրխանյան) Էմմա 506, 507
Ասենյանյան Հարո 53, 164
Ասենյանյան Հովհաննես (Ոսկի) 18, 39, 43, 100
Ասենյանյան Սոսիե 165, 257, 504, 623, 627
Ասենյանյան Վ. 135
Ասենյանյան Վարդուհի 40, 41, 429, 432, 587
Ասենյանյան Վարդա 310
Ասպանով Ի. 189, 212
Աստղիկի Ա. 180
Աստիճանավորների Ն. 11, 190, 345, 407, 431, 470, 478
Աստվածատրյան Ա. 61
Աստղատուր-Ծառիկ Ա. 122
Աուդիոմյան Գարիկ 19, 23, 39, 58, 63, 78, 85, 87, 90, 96, 113, 120, 121, 124—126, 133, 141, 158, 185, 197, 217—219, 228, 232, 239, 245, 255, 260, 289, 290, 389, 407, 408, 422, 423, 433, 435, 503, 506, 565, 566, 594—600, 624
Աուրիմյան Սոսիե 41, 229, 235—237
Աուրիմյանց Վարդգես 138, 139, 259
Աուրնագյան Հարություն 47
Աուրով Ա. 231, 425
Աուրյան Ցեղի (Համառոտ) 9, 13, 14, 50, 51, 57, 67, 77, 85—87, 92, 114, 123, 131, 133, 134, 139, 151, 215, 216, 247, 252, 441

Վաղրյանով (Շիրյան) Վ. 34
Վախթանգով Ե. 12, 49, 50, 51, 63, 68, 76, 79—81, 166, 184, 195, 197, 198, 200, 249, 250, 264, 321, 395, 352, 452, 490, 492, 538, 548
Վախվախյանցի Բաժար 155, 300
Վահանյան Սիրանուշ 19
Վաղարշյան Վաղարշ (Վաղարշակ Տեր-Գեորգյան) 10, 11, 19, 32—34, 43, 45—48, 56, 57, 59, 64, 103, 105, 140, 153, 154, 167, 173, 176, 177, 181, 184, 190—192, 200, 219, 230, 250, 254, 264, 292, 296, 307—309, 313, 315, 316, 319, 328, 335, 338, 354, 360, 369, 375, 384, 401, 410, 419, 426, 427, 431, 438, 449, 451—459, 490, 503, 518, 517, 541, 554, 555, 603, 606
Վահրամյան Ալեքսան 19, 164
Վաղյան Ալբերտ 367, 435, 574
Վասակ Սյունի 315, 316, 509
Վարդազարյան Հոսիկա 319

Վարդապետյան Տաճատ 505, 523, 525, 529
Վարդանյան Անուշավան 13, 15, 50, 134, 169
Վարդանյան Գեղամ 451, 612, 616, 617
Վարդանյան Զաքիա 575, 576
Վարդանյան Էմմա 310, 555, 557, 570, 571
Վարդանյան Հովհաննես 243, 244
Վարդանյան Մարիամ 488
Վարդանյան Ռուբենա 19, 94, 228, 230, 231, 240, 272, 277—280, 326, 328, 427, 429, 554
Վարդանյան Վահե 257, 474, 475, 478, 480, 612
Վարդանյան Վահիկ (Անուշավան) 11, 33, 40, 45, 57, 94, 163, 177, 178, 184, 190, 195, 200, 203, 207—211, 214, 230, 231, 277, 305, 308, 314, 318, 328, 329, 329, 336, 337, 397, 363, 394, 401, 405, 406, 509, 515, 519
Վարդանյան Վիկտոր 511
Վարդանյան Տիգրան 277
Վարդանյան Քնարիկ 511, 623
Վարդապետյան Վարդգես 243
Վարդենիսյան Վարդանի 403, 433, 506, 553, 561, 579, 550, 583
Վարդուհի 87, 96, 113, 114, 141, 142
Վարչիգուլյան Հովհաննես 414
Վարչիգուլյան Քնարիկ 511
Վարուժան Դանիել 253, 259, 363, 440
Վեհեջանով (Խաոմակյան) Դ. 34
Վերջի Ջուղեպի 315
Վերջյան Ամերիկ 500, 522
Վիկենիկ Վ. 342
Վիլյամս Գ. 184
Վիշնևսկի Վ. 189, 252
Վիտիճգեր Կատ 503
Վիրաբյանի (Գրիգորյան) Միքայել 243
Վիրաս Ն. 553
Վշտունի Ազատ 34, 48, 155
Վոլոշինով Գ. 290
Վոլոշին Ա. 522, 577
Վոլկով Ծա. 550
Վոլֆ Յոր. 306
Վռնվոլոժնի 305
Վրույր Արտաշես 164, 244, 245
Վրույր Մաշիկ 245, 565
Վրույրում Սամվել 242, 357

Տալյան Շաքա 14, 34, 118, 310
Տալմինով Դ. 189, 235, 276
Տամաշին Լ. 253
Տատարինով Վ. 216
Տատինյան Զաքիա 414, 506, 507, 528, 552—554, 616, 617
Տարոնցի Սողոմոն 515
Տեմ Հիպոլիտ 252
Տեր-Աբրահամյան Արմենակ 310, 557
Տեր-Անտոնյան Անուշ 555
Տեր-Գրիգորյան Գրիգոր 375, 376, 391, 452, 495, 507, 559, 567, 617, 622, 577
Տեր-Գրիգորյան Էմիլ 140
Տեր-Դավթյան Գեղամ 16, 30, 37, 59, 60, 96, 113, 142
Տեր-Մադեոսյան Զիրայր 630
Տեր-Կարապետյան Զարի 475, 573
Տեր-Հակոբյանցի Արտա 310
Տեր-Հակոբյան Արշալույր 311, 332
Տեր-Հովսեփյան Հովսեփ 30
Տեր-Վանեցյան Անուշավան 132, 260
Տերյան Զարիկ 62
Տերյան Վահան 9, 12, 28, 67, 110, 129, 258, 259, 265, 445
Տեր-Պողոսյան Բախշի 451
Տեր-Սիմոնյան (Սիմոնյան) Պրոտատոմոս 32, 47
Տիգրանյան Արմեն 222, 223, 300, 567, 484
Տիգրանյան Վարդան 310, 434
Տիգրանով Գեղամ 157
Տիխոնովա Վ. 257, 260
Տոլկե Ե. 41, 288
Տոլստոյ Ա. 26
Տոլստոյ Լ. 321, 336, 354, 410, 431, 449, 459, 479
Տոնյան Անուշ 562
Տոպորկով Վ. 484
Տոմասյանցով Գ. 411
Տրենցով Գ. 30, 53, 71, 115
Տրետյակով Ս. 41
Տուր Եղբայրներ 165, 500

Ուոֆֆ 267

Ֆադեյցի Ալեքսանդր 355
Ֆանկի Էմմեթ 256
Ֆարրել Մ. 575, 512

Ռայդ Ջոկար 70
Ռամիկ Ն. 512
Ռամկյան Հայկ 320, 407
Ռյորմ Ն. 518
Ռյոնկյան 242

Փաշայեցյան Սարգիս 41
Փաղակա Ալակի 315
Փանյան Սարգիս 155
Փանոյան Վրույր 156, 242, 244, 483, 489, 564, 569
Փաշայան Արտավազդ 230, 333, 354, 408, 416, 425, 434, 425
Փաշինյան Լիմա 565
Փոխարյան Ն. 151
Փոքոսյան Վահրամ 11, 14, 15, 23, 28, 32, 36, 39, 55, 86, 87, 95, 97, 103, 133, 136,

142—144, 152, 224, 228—240, 250, 255—257, 335, 341, 347, 348, 352, 373, 384, 410, 411, 427, 431, 441, 445, 449, 459, 504, 510, 512, 516, 517, 554, 555, 584, 607
Գասպարյան Վլադիմիր 520
Գասպարյան Բաբկեն 256
Գյուլյան Ալիքսանդր 243
Գրբոյան Մարկոս 249

Դալմքեար Ալիքսանդր 66
Դալմքեարի Ռաֆայել 42
Դանիելյան Լեոն 13, 17, 18, 20, 22—24, 30, 32, 35, 37, 43, 44, 47, 50—53, 55, 57, 58, 60—62, 66—74, 87, 88, 92, 96, 105, 106, 117, 120, 133, 141, 145—148, 164, 165, 180, 186, 192, 194, 195, 197, 199, 200, 202, 203, 214, 216, 217, 237, 239, 255, 268, 269, 280, 291, 315, 319, 323, 329, 350, 367, 400, 407, 441, 443, 506, 517, 519, 523—525, 531, 536, 567
Դալմքեար Ռաֆիկ 517, 559
Դալմքեարյան Շուշանիկ 243
Դարբինյան Արտո 42, 245, 306, 337, 417, 501, 559
Դաշնակցական Առաքել 13, 17, 18, 20, 36, 40, 44, 50, 52, 55, 57, 58, 60—68, 87, 95, 105, 142, 143, 145, 158, 195, 198, 200, 203, 214, 216, 400, 404, 606
Դիլ Էդմոնդ 559
Դալոյանյան Ռ. 569
Դալոյի Երվանդ 268, 616
Դալոյանյան Ալիքսանդր 569
Դալոյանյան Մելիք 41, 167, 175, 246, 311, 313, 318, 325, 379, 382, 403, 459
Դալոյանյան Սարգիս 13, 41, 177, 185, 214
Դեշպյանյան Սարիկ 13, 17, 31, 40, 41, 46, 49, 160, 204, 205
Դահնոպյան Գրիգորիս 503

Ըղրաղյան Ա. 529
Ըղանճեղչիի Աշըղ (Ա. Հայճաճյան) 155
Ըղաբաշյան Թիմա 165
Ըլիդը Ջ. 276, 553, 556
Ըֆրոսկով Ն. 252
Ըմանյան Ա. 525
Ըոլով Վ. 155
Ըստրովսկի Ա. 41, 45, 104, 121, 126, 150, 221, 229, 276, 355, 407, 425, 431, 484, 506
Ըլեքսիկով Մ. 490
Ըլչյան Ֆենիկ 504, 567
Ըոչյան Երվանդ 252, 506
Ըրբելի Հովսեփ 12, 157
Ըզեկյի Գ. 143

Ջաղիև Ա. 176, 382, 393, 419
Ջոպկո Ա. 24, 44, 71
Ջեդիճ Ն. 184
Ջելեփանյան Ա. 139
Ջեոդոբսկի Տ. 618
Ջիզկեթեդո Գիլերմն 503, 528, 615
Ջիդանյան Լեոն 407
Ջիլիպով Վ. 327
Ջիհոչկր Ջոն 507
Ջոկիճ Մ. 152
Ջրաճկր Ի. 385
Ջրիմ Նաում 31, 48
Ջուլյա Լ. 19, 128, 129, 154
Ջուկս Գ. 50
Ջորմանով Գ. 31, 41, 506
Ջերզակի Ա. 143, 311, 459

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Խմբախտուի կողմից . . . . . 5— 6

1917—1932

Նկարագրություն. Թաշտատար Ավագյան, Բաբկեն Հարությունյան . . . . . 9— 49
Ռեժիսորական արվեստ. Սարիբ Ոիգան . . . . . 50— 90
Սահիան Փափազանյան . . . . . 90— 96
Լեոն Քալանթար . . . . . 96— 74
Աբգուկ Բուրջալյան . . . . . 75— 84
Դերասանական արվեստ. Լեոն Հախվերդյան . . . . . 85—107
Հովհաննես Աբելյան . . . . . 107—112
Հասմիկ . . . . . 113—120
Օլգա Գուլազյան . . . . . 120—125
Իսահակ Ալիխանյան . . . . . 125—131
Արմեն Արմենյան . . . . . 131—137
Ռեժանկարչություն և նրաժշտական ձևավորում. Լեոն Թալաթյան . . . . 138—160

1932—1941

Նկարագրություն. Թաշտատար Ավագյան, Բաբկեն Հարությունյան . . . . . 163—194
Ռեժիսորական արվեստ. Սարիբ Ոիգան . . . . . 195—215
Արմեն Գուլակյան . . . . . 215—226
Դերասանական արվեստ. Լեոն Հախվերդյան . . . . . 227—255
Վաղրամ Փափազյան . . . . . 255—266
Արուս Ոսկանյան . . . . . 266—273
Ժասմեն . . . . . 273—276
Ռուզաննա Վարդանյան . . . . . 277—280
Ռեժանկարչություն և նրաժշտական ձևավորում. Լեոն Թալաթյան . . . . 281—301

1941—1945

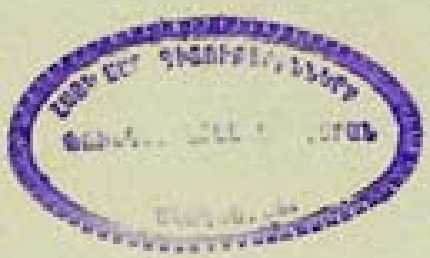
Նկարագրություն. Թաշտատար Ավագյան, Բաբկեն Հարությունյան . . . . . 305—319
Ռեժիսորական արվեստ. Սարիբ Ոիգան . . . . . 320—329
Դերասանական արվեստ. Լեոն Հախվերդյան . . . . . 330—341
Լեոն Քալանթար . . . . . 341—348
Համբարձում Խաչանյան . . . . . 348—351
Ցոլակ Ամերիկյան . . . . . 351—355
Ռեժանկարչություն և նրաժշտական ձևավորում. Լեոն Թալաթյան . . . . 356—370

1945—1955

Նկարագրություն. Թաշտատար Ավագյան, Բաբկեն Հարությունյան . . . . . 373—390
Ռեժիսորական արվեստ. Սարիբ Ոիգան . . . . . 391—415
Դերասանական արվեստ. Լեոն Հախվերդյան . . . . . 416—440
Հրաչյա Ներսիսյան . . . . . 440—450
Վաղարշ Վաղարշյան . . . . . 451—459
Թադևոս Մարյան . . . . . 459—464
Դավիթ Մալյան . . . . . 464—469
Ռեժանկարչություն և նրաժշտական ձևավորում. Լեոն Թալաթյան . . . . 470—485

1955 — 1963

Նկարագրություն. Թաշատուր Ավագյան, Բաքինե Հարությունյան . . . . 459—518
Ընդհատակյա արվեստ. Մարիա Ծիլգան . . . . . 519—537
Վարդան Ազեմյան . . . . . 538—553
Կերտառաձևական արվեստ. Լևոն Հախվերդյան . . . . . 554—590
Ալիս Ալիխանյան . . . . . 591—604
Նարեկ Հասիբյան . . . . . 605—611
Ժամանակակից և նրա ժառանգական ճնշումը. Լևոն Խաչատրյան . . . 612—633
Անհատական ցուցակ . . . . . 634—647



Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի
արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Առաջին շապիկի վրա օգտագործված է Մարտիրոս Սարյանի «Հայաստան» վարագույրի (Երևան, Առաջին պետթատրոն, 1923) պատմոն։

Հրատ. խմբագիր՝ Ա. Հ. Եաղդաճյան
Նկարչական ձևավորումը՝ Ն. Ն. Պաֆազարյանի
Տեխ. խմբագիր՝ Մ. Ա. Կոփկանյան
Սրբագրիչ՝ Լ. Ս. Սարոֆյան

ՎՖ 04413, Հրատ. № 2794, ՀՀԻ № 1055, պատվեր 14, տիրաժ 4000

Հանձնված է արտադրության 30/XII 1966 թ., տպագրված է տպագրության 18/VI 1967 թ., տպագրական 41 մամ., պայմանական 33,37 մամ. +75 ներդիր, հրատարակչական 33,98 մամ., Թուղթ № 1, 70×108¹/₁₆, Գինը 4 ռ. 12 կոպ.

Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի Հրատարակչության էլմիածնի տպարան։

ԳԱԱ Հիմնարար գիտ. գրադ.
FL0068186

ЦЕНА
А III
А3319