

ԻՆՏԵԼԵԿՏԻ ԿԿԻՄԻ







ՄԻԿԵՆԱՅԱՅ ԲԵՄԻ



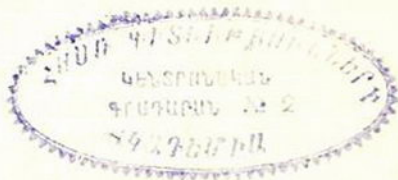
ՎԱՐԴԵՆԵՐ

Հայկական թուղթերական ընկերություն



ՍԱԲԻՐ ՌԻԶԱԵՎ
732(47.925)(092 Հայկական)

ԱՎԻԿ
ԿԱՐԴԱՆՅԱՆ



A 3199
T

Հայկական թուղթերական 1962 թվական

Սարիր Ռիզանի «Վավիկ Վարդանյան» գիրքը նվիրված է ՀՍՍՌ ժողովրդական արտիստ, ռեժիսյոր Վ. Վարդանյանի կյանքին ու ստեղծագործությանը: Հեղինակն իր այս ուսումնասիրության մեջ բնութագրում է ականավոր արվեստագետի անցած ստեղծագործական ուղին, վերլուծում նրա լավագույն և բնորոշ դերակատարումներն ու բեմադրությունները, նշում նրա դերասանական ու ռեժիսյորական արվեստի առանձնահատկությունները:

САБИР АЛЕКПЕРОВИЧ РИЗАЕВ.

ВАВИК ВАРДАНЯН

(На армянском языке)

Армянское государственное издательство (Айпетрат).

Армянское театральное общество

Ереван, 1962 г.



Քսաներորդ դարի սկզբին հայկական թատրոնի առաջ ծառայած ամենակարևոր խնդիրներից մեկը պրոֆեսիոնալ ռեժիսուրայի ստեղծումն էր:

Պրոֆեսիոնալ ռեժիսորի բացակայությունը արգելակում էր հայ թատրոնի առաջխաղացումը, զրկում նրան բեմադրվող դրամատուրգիայի գաղափարական բովանդակության խոր բացահայտման հնարավորությունից: Նոր ժամանակաշրջանը թատրոնի առաջ դնում էր նոր խնդիրներ, իսկ թատրոնը, գաղափարական-գեղարվեստական ղեկավար չունենալու պատճառով, չէր կարող իրագործել իր միսիան: Թատրոնի պրակտիկան ցույց էր տվել, որ պրոֆեսիոնալ ռեժիսորի բացակայությունը թատերական արվեստի հետագա զարգացման խոչընդոտն է:

Հայ թատրոնը տառապում էր «գաստրոլյորային» հիվանդությամբ: Առաջատար դերասանները լրջորեն պատրաստում էին գլխավոր դերերը, իսկ գաստրոլի

վայրում պատահական ձևով կազմված սիրողների ողջ խումբը միայն խաղակցում էր «պրեմյեռներին»:

Նման ներկայացումներում «ռեժիսյորի» դերը հան-
դում էր ներկայացման կազմակերպմանը միայն և ոչ
թե ստեղծագործական խնդիրների լուծմանը:

Մինչևեռուցիոն հայ թատրոնի առաջավոր գոր-
ծիչները, քաջ գիտենալով, որ այսպես շարունակվել չի
կարող, պայքար սկսեցին հայրենի բեմի ստեղծագոր-
ծական վերափոխման համար:

Որոշումների այդ շրջանը համընկավ Մոսկվայի
Գեղարվեստական թատրոնի ծնունդի և գործունեության
փառավոր շրջանին: Եվ օրինաչափ էր այն հետաքրքրու-
թյունը, որ հանդես բերին հայ թատրոնի գործիչները դե-
պի ՄԽՍՏ-ը: Գեղարվեստական թատրոնի գործունեու-
թյան մյուս կարևոր կողմերին առընթեր հայ գործիչ-
ներին գրավում էր նրա ռեժիսուրան ևս, որ կարճ միջո-
ցում, հանձինս Կ. Ս. Ստանիսլավսկու և Վ. Իվ. Նեմի-
րովիչ-Դանշենկոյի՝ համաշխարհային հռչակ էր ձեռք
բերել:

Ռեժիսյորի անհրաժեշտությունը հայ թատրոնում
ալելիի ևս ակնառու դարձավ, երբ Գեղարվեստական
թատրոնում ռեժիսուրան արդեն վճռում էր գաղափարա-
կան-ստեղծագործական ամենաբարդ հարցեր: «Հայ
թատրոնին հարկավոր է ռեժիսյոր: Ռեժիսյորը — թատ-
րոնի կենտրոնական սյունն է...»¹, — այս էր այն գոր-

¹ «Հուլիսյան», 1907, № 5, էջ 68:

ծիշների պահանջը, որոնց անհանգստացնում էր հայ
թատրոնի հետագա ճակատագիրը:

Իր առաջ ունենալով ռուսական թատրոնի փորձը,
հայ թատրոնի գործիչներն առաջ էին քաշում ոչ միայն
սեփական ռեժիսուրայի ստեղծման պահանջը, այլև ըն-
դունում, որ «հարկավոր է «նոր դպրոցով» ղեկավար-
վող ռեժիսյոր»: «Նոր դպրոց» ասելով հասկանում էին
ռուս ռեժիսուրան, նրա գազաթը՝ Գեղարվեստական
թատրոնը:

1911 թվին քննադատ Գ. Ամիրջանը «Բաքու» թեր-
թում խոստովանում է, որ առաջ «անսամբլի բացակա-
յությունը հանդիսանում էր հայ թատրոնի անխուսա-
փելի նշանը: Բայց վերջերս Մոսկվայի Գեղարվեստա-
կան թատրոնի ազդեցությունն արտացոլվել է հայ թա-
տրոնի վրա ևս: Ռեժիսուրան, որ գրեթե հետին տեղն էր
մղված հայերի մոտ, այժմ պիեսների բեմադրության
մեջ գտել է իր տեղը»:

Հայ ռեժիսուրայի ստեղծման գործի ճշմարիտ ջա-
տագովը դարձավ Օվի Սևումյանը, որ սերտորեն կապ-
ված էր Գեղարվեստական թատրոնի պրակտիկային,
մասնակցել էր 1908—1909 թվականներին Մոսկվայում
կայացած ռեժիսյորների համագումարին: Օվի Սևում-
յանը անձնական ծանոթություն էր հաստատել Կ. Ս.
Ստանիսլավսկու, Վլ. Իվ. Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի հետ,
ուսումնասիրել էր Ստանիսլավսկու «սիստեմը», և կրթ-
քոտ պրոպագանդ էր մղում հայ իրականության մեջ
Մեծ-Ս-ի արվեստի համար: Հայ թատերական գործիչնե-

րի նոր սերնդի գլխավոր խնդիրն էր ստեղծել անսամբ-
լային ներկայացում, որ կարող էր մինչև վերջ և խորը
բացել դրամատիկական երկի գաղափարը: Խորապես
գիտակցելով գեղարվեստական անսամբլի հսկայական
նշանակությունը, պայքար մղելով հայ թատրոնում դրա
հաստատման համար, Սևուճյանն իրավացիորեն նկա-
տում էր, որ աչքի ընկնող դերասաններ, որոնք հռչակա-
վոր կարող են լինել ամեն մի բեմում էլ, հայ թատրոնն
այժմ էլ ունի՝ հանձինս Սիրանուշի և Աբելյանի... Բայց
նրանք գեղարվեստական անսամբլին փոխարինել չեն
կարող¹:

Մինչև լույս տեսնելու հայ թատրոնի ողջ պատմությունը
ցույց է տալիս, որ պրոֆեսիոնալ ռեժիսուրա ստեղծե-
լու պրոբլեմն այդպես էլ մնաց չլուծված, շնայած
1900-ից 1920 թվականը երևան են գալիս առանձին
պրոֆեսիոնալ ռեժիսյորներ: Ռեժիսուրայով էին զբաղ-
վում ականավոր դերասաններ Հովհաննես Աբելյանը,
Սիրանուշը, Օլգա Մայսուրյանը, Իսահակ Ալիխանյա-
նը և ուրիշներ: Հանդես էին գալիս պրոֆեսիոնալ ռե-
ժիսյորներ ևս, որոնք դերասանական գործունեության
հետ միասին զբաղվում էին նաև ռեժիսուրայով: Նրան-
ցից էին՝ Ա. Արմենյանը, Ամո Խարազյանը: Նույն այդ
ժամանակամիջոցում ասպարեզ եկան պրոֆեսիոնալ ռե-
ժիսյորներ, ինչպես օրինակ՝ Օվի Սևուճյանը, Ստեփան
Քափանակյանը, Լևոն Քալանթարը:

¹ Տե՛ս «Հուշարար», 1908, № 5, էջ 65:

Հայ թատրոնում պրոֆեսիոնալ ռեժիսյորների երե-
վան գալը, որքան էլ նպաստում էր թատրոնի զարգա-
մանը, չէր կարող արմատապես վերափոխել ազգային
թատերական արվեստի ստեղծագործական ողջ պրակ-
տիկան:

Իսկական իմաստով պրոֆեսիոնալ ռեժիսուրա հայ
թատրոնում ստեղծվեց սովետական շրջանում միայն:

Հանդես եկավ սովետահայ պրոֆեսիոնալ ռեժիսյոր-
ների մի ամբողջ պլեադա, որտեղ իր ուրույն տեղը գրա-
վեց ռեսպուբլիկայի ժողովրդական արտիստ Վազիրկ
(Անուշավան) Վարդանյանը:

1

Վ. Վարդանյանը ծնվել է 1900 թվականին Ղուբա քա-
ղաքում (այժմ Ադրբեյջանական ՍՍՌ), ուսուցչի ընտանի-
քում: Պատանեկության տարիներն անց է կացրել Դեր-
բենդ քաղաքում՝ Կասպից ծովի ափին:

Ուսուցիչ Տիգրան Վարդանյանի ընտանիքը պատ-
կանում էր հայ ինտելիգենտ այն ընտանիքների թվին,
որոնք խորապես հետաքրքրվում էին գրականությամբ,
արվեստով: Վազիրկ Վարդանյանի քույրը՝ Ռուզաննան,
ղեռ մանուկ հասակից հրապուրվում է արտասանու-
թյամբ, հանդես գալիս ընտանեկան երեկույթներում:

Այն տարիներին, երբ հայ թատրոնին լրջորեն ան-
հանգստացնում էր ռեժիսյորների բացակայությունը,
երիտասարդ Վազիրկ Վարդանյանն ապրում էր թատրո-

նով համալսականի մի շրջան, երազում արտիստ դառնալու հեռանկարը: Վառ երեակայությունը պատանուն տեղափոխում էր թատերական բեմահարթակ, որտեղ, երեակայական հանդիսականի առաջ, նա հանդես էր գալիս մերթ ումանտիկ հերոսի կերպարով, մերթ՝ կրքոտ սիրահարի, մերթ էլ՝ համաշխարհային վշտի ծանրության տակ կքած արքայազն Համլետի կերպարանքով: Եվ Կասպից ծովի կանաչավուն ալիքների ափին հաճախ կարելի էր տեսնել միայնակ նստած երիտասարդ Վալիկին, որ երազում էր թատրոնի կախարդական աշխարհի մասին, ուր ամեն ինչ այնպես դեղնցիկ է, վիհ ու բերկրալի: Բայց նախքան թատերական աշխարհի բերկրանքը ճաշակելը, Կասպիականի ալիքները տասնութամյա Վալիկին տարան հյուսիս՝ Աստրախան:

Պայթեց Հոկտեմբերյան Սոցիալիստական Մեծ ռեվոլյուցիան, ասլա նրան հաջորդեցին քաղաքացիական պատերազմի դժվարին տարիները: Սկսվեց կյանքի լուրջ փորձությունների շրջանը: Երազող պատանին բախվեց կյանքի ու նրա հին հիմքերը սասանող իրադարձությունների հետ: Եվ լուսավոր ապագայի պատանեկան անուրջներ ապրող երիտասարդը բոլորանվեր տրվեց այդ ապագան կառուցելու գործին:

Կաղմակերպչական ընդունակությունները, եռանդը, և որ գլխավորն է, դեպի թատրոնն ունեցած սերը, երիտասարդ Վարդանյանին մղեցին զբաղեցնելու Հայկական գործերի կոմիսարիատի Աստրախանի բաժանմունքին կից դրամատիկական ստուդիայի վարիչի պաշտոն-

ներ: Դա 1918 թվականն էր: Այդ տարիներին Աստրախանում կուլտուրայի և պրոպագանդայի բաժնի վարիչ էր Հայկ Գյուլիքեվխյանը՝ հայ ռեուլյուցիոն ինտելիգենցիայի լուսավոր դեմքերից մեկը: Երկու տարի աշխատել է Վ. Վարդանյանը Հ. Գյուլիքեվխյանի ղեկավարությամբ, կազմակերպել բազմաթիվ ներկայացումներ՝ Աստրախանը սպիտակեղևադրիականներից պաշտպանող բանակայինների ու բնակչության համար: Ս. Մ. Կիրովի կողմից ղեկավարվող Աստրախանի հռչակավոր պաշտպանության ժամանակ Վ. Վարդանյանը իւ-րդ հատուկ բանակի կազմի մեջ էր:

Պաշարված քաղաքը ծանր օրեր էր ապրում: Քաղցն ու հիվանդությունները ամեն օր բազում մարդկային կյանքեր էին խլում: Բայց պաշարման դրերին Աստրախանի կուլտուրական կյանքը չմարեց: Ծարունակում էին գործել կուլտուրական հիմնարկները, ներկայացումներ էին տրվում դրամատիկական ստուդիայի սիրողական ուժերով: Նոր հանդիսատեսի հետ շփվելով, երիտասարդ Վարդանյանն սկսեց կռահել, թե որն է թասուրուի իսկական ուժը: Երբեմնի երազանքը կախարդական հեքիաթի նմանող թատրոնի մասին պայթեց օճառի պղպջակի նման, և նա թատրոնի իսկական կոշումը տեսավ ոչ թե զարդարված բեմահարթակներում ու գեղեցիկ հագնված պիեսոնաժների շրջապատում, այլ ռազմիկների խստահայաց դեմքերին, որոնք հավաքվել էին նայելու հապճեպ պատրաստված ներկայացումը, որի մասնակիցները ամենից քիչ մտածում էին թատերական հարդարանքի:

մասին և բուռն կերպով փնտրում մարդկային անկեղծ
զգացումներ: Այսպես կատարվեց սովետահայ թատրո-
նի ասպարհ գործչի՝ Վ. Վարդանյանի առաջին ստեղծա-
գործական-մարտական մկրտությունը: Իրոք մարտա-
կան էր այդ մկրտությունը, քանի որ դա տեղի էր ունե-
ցել թշնամու արկերի որոտի ու սլայթյունի տակ, ռազ-
մական շրջապատման պայմաններում: Երիտասարդ
թատերասերի այս յուրահատուկ մոտքը թատրոն ունե-
ցավ իր առավելությունները և նրան վերջնականապես
ու ընդմիշտ կապեց թատերական արվեստին:

1918—1920 թվականներին, Աստրախանում աշխա-
տելուց հետո, Վ. Վարդանյանը տեղափոխվում է Հյուս-
սիսսային Կովկաս՝ Ստավրոպոլ, ուր նրա նախաձեռնու-
թյամբ հայկական թատրոն է կազմակերպվում: Քսանա-
մյա Վարդանյանը նշանակվում է նորաստեղծ թատրոնի
գլխավոր և գլխավոր ռեժիսոր: Դա սովետահայ պրո-
ֆեսիոնալ առաջին թատրոններից մեկն էր: Նույն այդ
տարիներին Հյուսիսսային Կովկասում կազմակերպվել
էին ուրիշ հայկական թատրոններ ևս, որոնց ղեկավա-
րում էին Վ. Վաղարշյանը և ուրիշներ: Հետագայում
այդ թատրոնների ստեղծագործող ուժերը քիչ դեր չխա-
ղացին Սովետական Հայաստանում պետական թատրո-
նի կազմակերպման գործում:

Այն ժամանակ, երբ Հայաստանում սովետական
կարգեր հաստատելու համար դեռևս պայքար էր մղ-
վում՝ Հյուսիսսային Կովկասում և աղատագրված Ռու-
սաստանի մի շարք քաղաքներում նորաստեղծ Սովե-

տական իշխանության հովանավորությամբ արդեն ըսկ-
սել էին գործել հայ առաջին թատերախմբերը:

Հյուսիսային Կովկասի հայ թատերական խմբերի
նշանակությունը իրոք մեծ է եղել: Փաստորեն այստեղ
է ստեղծվել հայ սովետական թատրոնը, որի պատմու-
թյունը մինչև այսօր էլ հանիրավի «սկսում» են 1921
թվականից, այսինքն՝ այն օրվանից, երբ Սովետա-
կան Հայաստանում կազմակերպվեց առաջին պետական
դրամատիկական թատրոնը (այժմ Գաբրիել Սունդուկ-
յանի անվան ակադեմիական թատրոն): Մինչդեռ սո-
վետահայ թատրոնի պատմությունը սկսվում է հենց
1917-ից, այսինքն՝ այն ժամանակվանից, երբ ստեղծվել
են առաջին հայ սովետական թատերական խմբերը Սո-
վետական Ռուսաստանի տարբեր ծայրամասերում՝
Հյուսիսային Կովկասում թե Ղրիմում, Մոսկվայում
թե Խարկովում:

Վ. Ի. Լենինի նախաձեռնությամբ ստեղծված Ազգու-
թյունների գործերի ժողովրդական Կոմիսարիատը Հոկ-
տեմբերյան ռեոլյուցիայի առաջին իսկ օրվանից սկսեց
կենսագործել Կոմունիստական պարտիայի ազգային
քաղաքականությունը:

Նշանակալից է այն փաստը, որ արդեն 1917 թվա-
կանի դեկտեմբերին Ազգությունների գործերի ժողո-
վատին կից ստեղծվեց Հայկական գործերի Կոմիսա-
րիատ, որն սկսեց զբաղվել հայ ժողովրդին դաշնակ-
ցականների ու իմպերիալիստական ինտերվենտների
լծից ազատելու, Սովետական Ռուսաստանի սահման-

րոնը շրջում ու ներկայացումներ էր տալիս հայաբնակ վայրերում, մայրենի լեզվով ցույց տալիս հայ դրամատուրգների պիեսները:

Այստեղ, ստավրոպոլյան թատրոնում, Վ. Վարդանյանն առաջին անգամ դնում է ինքնուրույն բեմադրություններ, այստեղ էլ հենց սկսվում է Վ. Վարդանյանի ռեժիսյորական գործունեությունը:

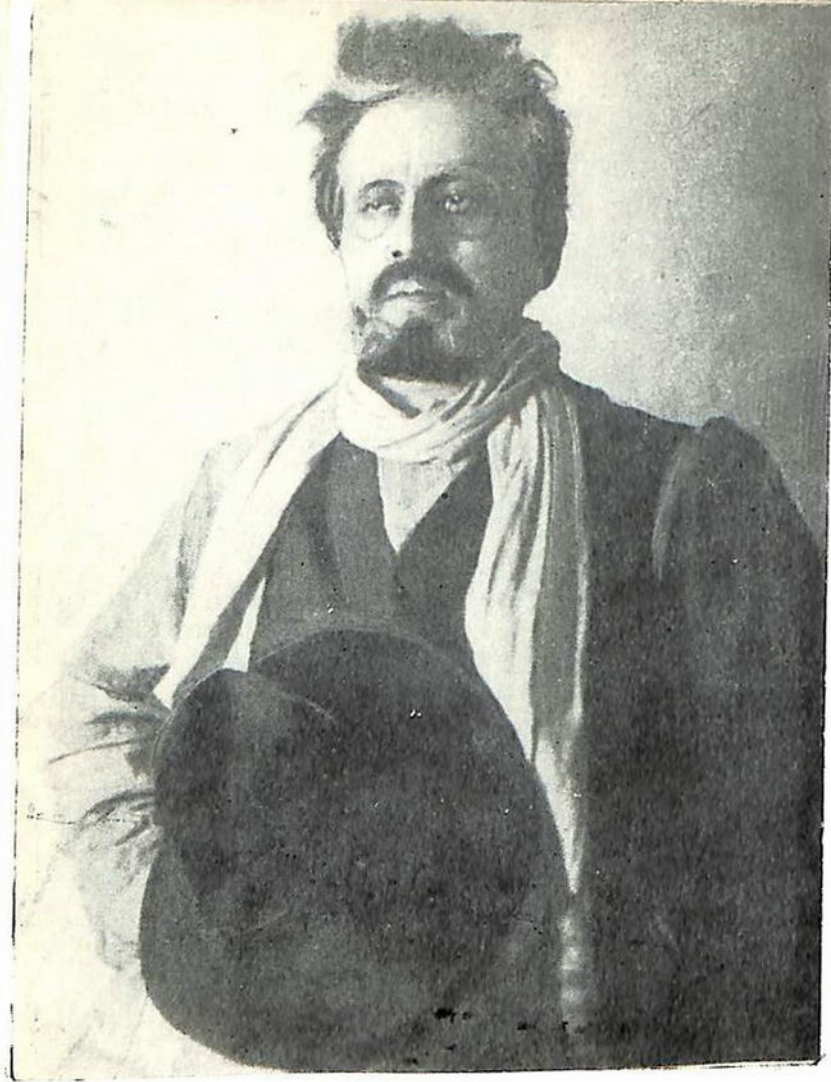
Նրա անմիջական ղեկավարությամբ կազմակերպված ստավրոպոլյան հայկական թատրոնի ռեպերտուարը բաղկացած էր գլխավորապես հայ գրողների պիեսներից: Իր ստեղծագործական գործունեության ստավրոպոլյան երեք տարիների ընթացքում Վարդանյանն ունենում է ավելի քան տասը ինքնուրույն բեմադրություն, որոնց մեջ այնպիսի բարդ պիեսներ, ինչպիսիք են՝ Շիրվանզադեի «Պատվի համարը», «Եվգինին», «Ավերակների վրան», «Չար ոգին»:

Ռեժիսյորի համար դժվար չէր բեմականորեն բնութագրել դրամատուրգի առաջ քաշած կերպարները, որովհետև դրանց կենդանի նախատիպերին նա տեսել էր ու գիտեր ոչ միայն կյանքում, այլև մինչնեոլոցիոն հայ թատրոնում, որ ստեղծել էր Շիրվանզադեի դրամատուրգիայի բեմական մարմնավորման հիանալի տրագիցիաներ: Հայ կլասիկ պիեսների բեմադրությունները դարձան ռեժիսյորական առաջին դպրոցը երիտասարդ Վարդանյանի համար:

Ռեժիսյորական գործունեության ճանապարհին արված առաջին իսկ քայլերը միաժամանակ պարզորոշ



Սեյրան («Նամուս»)



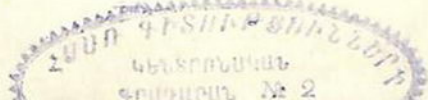
Մարին («Համալույս»)

199
ցույց էին տալիս ընտրված պրոֆեսիայի ողջ դժվարութ-
յունը:

Մինչև թատրոնի ինքնուրույն ղեկավարության անց-
նելը, Վ. Վարդանյանը համշտակվել էր գերասանակա-
ն ստեղծագործությամբ: Բայց երբ հարկ եղավ, որպեսզի
երիտասարդ գերասանը կանգնի գերասանական մի ամ-
բողջ կոլեկտիվի գլուխ, երբ ամենօրյա կյանքը ստի-
պում էր մտածել ամբողջական ներկայացում ստեղծե-
լու մասին, որից սպասվում էին մեծ մտքեր ու զգացում-
ներ, Վ. Վարդանյանը հասկանում էր, որ առանց լուրջ,
պրոֆեսիոնալ պատրաստականության, անհնար է ժա-
մանակակից թատրոն ղեկավարել:

Նոր կյանքը առաջ էր քաշում իր պահանջները, հան-
դիսականներն այլևս չէին կարող բավարարվել սիրո-
ղական ներկայացումներով: Թատրոնը դառնում էր դաս-
տիարակության լիարժեք դպրոց, մտնում էր Լուսավո-
րական ժողովրդական Կոմիսարիատի հիմնարկների
ցանցի մեջ, և նրանից լուրջ աշխատանք էր պահանջվում:
Վ. Վարդանյանը չունեի ո՛չ թատերական արվեստի լուրջ
գիտելիքներ, ո՛չ էլ մեծ պրակտիկա՝ սկսած գործը շա-
րունակելու համար:

Գիտակցելով թատրոնի կարևոր դերը, մեծ դժվարու-
թյունների հանդիպելով թատերական արվեստի «գաղտ-
նիքները» բացելու ճանապարհին, Վարդանյանը հա-
մոզվեց, որ իրեն անհրաժեշտ է սովորելու գնալ: Նա
մեկնում է Մոսկվա՝ ուսանելու եվ 1923—1925 թվա-
կաններին Վարդանյանը սովորում է Ռ. Ն. Սիմոնովի



ղեկավարած հայկական դրամատիկական ստուդիայում:

Դժվար է գերազնահատել Ռուբեն Սիմոնովի ստուդիայի դերը սովետահայ թատրոնի հիմնադրման գործում: Այդ ստուդիայի պատերի ներսում նոր խտրոնի ապագա վարպետներին սովորեցնում էին թատերական արվեստի հիմունքները, նրանց մեջ սեր ներարկում դեպի թատրոնը, նրանցից պատրաստում էին ինքնուրույն ձևով մտածող բեմի արվեստագետներ: Այստեղ թատերական արվեստի մասին դասախոսություններ էին կարդում և ստեղծագործական զրույցներ անցկացնում բեմականավոր վարպետներ Յու. Զավադսկին, Ի. Ի. Ռապպապորտը, Ռ. Ն. Սիմոնովը և ուրիշներ: Ուսուցումը ստուդիայում ընթանում էր Ստանիսլավսկու սիստեմով, որն իր բոլոր ծաղկման այդ շրջանում նոր ուղիներ էր բացում բեմական ստեղծագործության գաղտնարաններում:

Ռ. Սիմոնովի ստուդիայում ուսումնառության տարիները նշանակալից էին նաև նրանով, որ Վ. Վարդանյանը առաջին անգամ տեսնում էր աշխարհի հռչակավոր թատրոնները՝ Փոքր թատրոնը և Գեղարվեստական թատրոնը: Այստեղ, հափշտակված Գեղարվեստական ու Փոքր թատրոնի պիեսների բեմադրություններով, Ե. Վախթանգովի նախկին ստուդիայի ներկայացումներով, Վալիկ Վարդանյանը տեսնում է, թե որքան տարբեր էին դրանք այն երազանքներից, որ նա փայփայել էր պատանի հասակում:

Այժմ Վարդանյանն այդ բոլորն ընկալում էր լրջորեն, տեսնում էր իսկական վարպետություն, ձգտում տիրել թատրոնի գաղտնիքներին:

Բայց ինչպե՞ս հասնել դրան: Այս հարցը դարձավ գլխավորը երիտասարդ ռեժիսորի համար, իսկ դրա պատասխանն անհնար էր իսկույն գտնել: Սկսվեցին ուսումնառության տարիները. ուսումնառություն ոչ միայն ստուգիայում, այլ գործնականում: Տեղեկանալով, որ Կ. Ս. Ստանիսլավսկին դասախոսություններ է կարդում հրեական ստուգիայում, Վ. Վարդանյանը վճռում է անպայման լսել նրա ստեղծագործական զրույցները: Այստեղ նա առաջին անգամ տեսավ Կ. Ս. Ստանիսլավսկուն, լսեց նրա գերող զրույցները թատերական արվեստի վերաբերյալ: Բեմի մեծ ռեֆորմատորի դասախոսությունները երիտասարդ ռեժիսորին ստիպեցին լրջորեն խորհել իր ստեղծագործության հետագա ուղինների մասին:

Այդ տարիներին Մոսկվայի թատերական կյանքը շատ էր խայտարեղ: Հատկապես բազմազան էին այսպես կոչված ստուգիական թատրոնների տեսակները, որոնք տարբեր ստուգիական անուններով ասպարեղ էին բերում իդեական-գեղարվեստական տարբեր հայացքներ, մերժում կամ հաստատում էին այսպես կոչված ակադեմիական թատրոնների գրաված դիրքերը:

Տարբեր ստուգիաների եռուն գործունեության այս պայմաններում երիտասարդ Վ. Վարդանյանի համար հեշտ չէր կողմնորոշվել: Այդ ստուգիաների ներկայա-

յումները հանդես էին բերում իրարամերժ գեղարվեստական սկզբունքներ: Մի մասը ռեալիստական արվեստ էր սովորեցնում, մյուսները փորձում էին «նոր արվեստ» ստեղծել, բացել բաց հակադրվելով Գեղարվեստական թատրոնին: Ավելի ակտիվ հանդես էին գալիս ֆորմալիստական ստուղիաները՝ Ն. Ֆորեգերի «Ազատ արվեստանոցը», Բ. Ֆերդինանդովի «Փորձնական-հերոսական թատրոնի արվեստանոցը», «Էքսցենտրիկ դերասանի ֆաբրիկա» (Ֆեկս) և «Մշեգեղովի անվան իմպրովիզացիայի ստուղիան»: Բավական է հիշել, որ այդ ստուղիաներում բեմական արվեստի ամենաբարձր ըսկզբունքն էր «զուտ ժամանակակից կինեմատոգրաֆիական ամերիկանիզմը և հաղթանակող տրյուկը, ըստ որում ամեն մի հոգեբանություն հարկավոր է լուկ որպես գործող անձանց արարքների ազատ հիմնավորում միայն»¹:

Հակասություններ կային Ռ. Ն. Սիմոնովի նորաստեղծ ստուղիայի աշխատանքներում ևս, ուր սովորում էր Վ. Վարդանյանը: Չնայած առանձին տատանումներին, այդ ստուղիայի գործունեությունը, նրա զարգացումը ընթանում էր ռեալիզմի ուղիով:

Սակայն չափազանց բարդ և հակասական էր թվում այն ժամանակ բեմական ռեալիզմի հարցը: Այն տարիներին, երբ Վ. Վարդանյանը ստանում էր իր պրոֆե-

¹ Տե՛ս Յակով Անուշկինի հոդվածը «Театр и студия» ամսագրում, 1922, № 1—2:

սիոնալ կրթութիւնը, Մոսկվայում աշխատում էին ստեղծագործական ամենատարբեր նախասիրութիւնների թատրոններ. ՄԽԱՏ-ը, Փոքր թատրոնը, Վ. Վախթանգովի անվան թատրոնը, Վ. Մեյերխոլդի անվան թատրոնը (ՏԻՄ), Կամերային թատրոնը, ԳոսԾՏ (հրեական թատրոնը), այսպես կոչված երիտասարդ բանվորների թատրոնները (ՏՐԱՄ) և այլն: Այդ թատրոններից յուրաքանչյուրը ուներ իր հասկացողութիւնը բեմական ռեալիզմի մասին: Հայ երիտասարդ ռեժիսորը Ստանիսլավսկու զրույցներից հետո դիտեց Մեյերխոլդի թատրոնի ներկայացումները, Փոքր թատրոնի տրագիկիոն բեմադրութիւններից հետո հափշտակվեց Վախթանգովի անվան թատրոնի «Արքայադուստր Տուրանդոտ»-ով: Դա իսկապէս թատերական հոսանքների բուռն ծաղկման շրջանն էր, երբ յուրաքանչյուր ուղղութիւն ձգտում էր որքան հնարավոր է համոզիչ ձևով ապացուցել իր գեղարվեստական դիրքերի ճշտութիւնը:

Թատերական իրարամերժ հոսանքների գաղափարական աստառը հասկանալ, երիտասարդ վարդանյանն, իհարկե, այն ժամանակ չէր կարող: Նա տեսնում և ընկալում էր թատերական ներկայացում ստեղծելու այլազան մեթոդներ, հաղորդակից լինում ռեժիսուրայի ամենամեծ վարպետների պրակտիկային, որոնք նոր ուղիներ էին հարթում համաշխարհային թատերական արվեստի պատմութեան մէջ:

Կիսապրոֆեսիոնալ սիրողական ներկայացումներից հետո, որոնք վարդանյանը տեսել էր Հյուսիսային Կով-

կասում, 20-ական թվականների թատերական Մոսկվյան իսկական ստեղծագործական ակադեմիա էր սկսնակ ու-
ժիսյորի համար: Հենց այստեղ ձևավորվեց ապագա ու-
ժիսյորի ստեղծագործական խառնվածքը, այս շրջանում
էր, որ նա սկզբունքորեն գտավ գեղարվեստական այն
պլատֆորմը, որից հետագայում այլևս չբաժանվեց:

Եվ որքան էլ խայտաբղետ լինեի Մոսկվայի թատե-
րական հոսանքների քարտեզը, երիտասարդ Վարդանյա-
նին ձգում էր Գեղարվեստական թատրոնի դպրոցը,
Ստանիսլավսկու սիստեմը:

Ռեժիսյորական արվեստի ասպարեզում բիշ «սիս-
տեմներ» չկային այն ժամանակ, որոնց ստեղծողները
իրենց ղեկավարած թատրոնների միջոցով սրակաթիկո-
րեն ցուցադրում էին իրենց ուսմունքը:

1922 թվականից սկսած Վսևոլոդ Մեյերխոլդը թե
տեսականորեն, թե գործնականում նորագույն մտքեր էր
դեկլարացիա անում ուժիսյորայի ասպարեզում: Նրա
սկզբունքը ևս հակադրվում էր Ստանիսլավսկու ուս-
մունքին: Այնպիսի բեմադրություններում, ինչպիսիք են
«Մեծահոգի եղջերակիրը», «Մանդատը», «Վարժապետ
Բուբուսը», «Ծառացող հողը», Մեյերխոլդը փայլուն կեր-
պով հատաատում է իր ստեղծագործական դիրքերը,
որոնք արտաքուստ շատ քիչ ընդհանուր բան ունեին
Գեղարվեստական թատրոնի հետ:

Մեյերխոլդի ստեղծագործությունը ժխտվեց ու բա-
ցավեց միայն հետագա տարիներին, երբ մեծ արվես-
տագետը հանիւթավի դուրս մղվեց ասպարեզից և դա-

տապարտվեց: 1920-ական թվականներին և 30-ական թվականների սկզբին մեյերխոլդյան ուղղությունը թափ-
րոնում ուներ ոչ միայն մեծ ընդունելություն, այլև վա-
յելում էր գաղափարական վստահություն:

Այժմ՝ անհատի կուլտի հետևանքները հաղթահարե-
լուց հետո, հնարավոր դարձավ օբյեկտիվորեն վերա-
դնահատել թատերական այն ուղղությունները, որոնք
անհիմն ու գլխավորն ժխտվում էին: Մեյերխոլդը նորից
ներկայացավ իր իսկական կերպարանքով՝ իբրև սովե-
տական թատրոնի ամենատաղանդավոր և անհանգիստ
գործիչներից մեկը:

Չի կարելի ասել, որ հայկական դրամատիկական
ստուդիայի սաները քիչ բան են սովորել Մեյերխոլդի
արվեստից: Ժամանակին մեծ արվեստագետին մեղա-
դրեցին այն բանում, թե նա անտեսում է դերասանական
արվեստը, դերասանին: Մեյերխոլդի թատրոնը «ռեժի-
սյորական» հայտարարելով՝ որոշ թատերագետներ փա-
տորեն աղավաղում էին նրա մտքերը: Իսկ ինքը՝ Մեյեր-
խոլդը, ասել է, թե այսպես կոչված «ռեժիսյորական»
թատրոնը ոչ այլ ինչ է, քան դերասանական թատրոն՝
գումարած ընդհանուր կոմպոզիցիայի հմտությունը:
«Չեք գտնի այնպիսի ռեժիսյոր, — եթե իսկական ռեժի-
սյոր է, անշուշտ, — որն իր արվեստը ավելի բարձր դա-
սի դերասանի շահերից, երբ վերջինս թատրոնի գլխա-
վոր դեմքն է: Ռեժիսյորայի վարպետությունը, միզանս-
ցենի կառուցման արվեստը, լույսի ու երաժշտությա-
ն հերթագայումները — այս բոլորը պետք է ծառայեն ա-

կանավոր, բարձրորակ դերասաններին», — ահա թի ինչ է դավանել Մեյերխոլդը: Ապագա հայ ռեժիսյորները, որոնք այն տարիներին հնարավորութիւն են ունեցել դիտել Մոսկվայի խայտաբղետ թատերական կյանքը, անշուշտ, նախընտրելով Ստանիսլավսկու դպրոցը, հրեք չեն անտեսել այն լավը և ուսանելին, որ տեսել են ուրիշ թատերական ուղղութիւնների ստեղծագործական կյանքում:

Քիչ բան չեն տեսել հայկական դրամատիկական ստուդիայի սաները, նրանց թվում և Վալիկ Վարդանյանը, Թայիրովի Կամերային թատրոնում, ուր ռեժիսյորական արվեստը, հատկապես թատերական նկարչութունը, հանձին Գեորգ Յակուլովի, իսկապես բարձր մակարդակի վրա էին գտնվում:

Մոսկվայի հայ դրամատիկական ստուդիան, նրա երիտասարդ սաները լայն հնարավորութիւններ են ունեցել հաղորդակից լինելու սովետական թատրոնի լավագույն վարպետների ինքնատիպ արվեստին: Այդ մասին լավ է արտահայտվել գրող Կարեն Միքայելյանը: «Գտնվելով թատերական համաշխարհային արժեք ներկայացնող մի այնպիսի կենտրոնում, ինչպիսին Մոսկվան է, — ասում է նա, — հայ դրամատիկական ստուդիան կարողացել է սպունգի պես ծծել թատերական արվեստի զանազան ուղղութիւններից այն ամենը, ինչ որ արժեքավոր է, խուսափելով կույր հետևողականութունից: Նա կրում է ազդեցութիւնը Գեղարվեստական թատրոնի լրջության, Մեյերխոլդի հեղափոխականության,

Թայիրովի կլասիցիզմի: Չունենալով այդ բոլորից և ոչ մեկի ծայրահեղությունը՝ նա ունի ինքնարժեք մեծություն դառնալու գրավականը»¹:

Վավիկ Վարդանյանը Մոսկվայում ուսանում էր այնպիսի մի հետաքրքիր ժամանակաշրջանում, երբ չնայած թատերական ուղղությունների բազմազանությանը, ամեն մի թատրոն, ամեն մի վարպետ ձգտում էր հաստատել իր ինքնուրույն արվեստը: Ստանիսլավսկու աշակերտ Վախթանգովը մինչ այդ արդեն կարողացել էր յուրովի զարգացնել իր ուսուցչի սիստեմը և ստեղծել այնպիսի ներկայացում, ինչպես «Արքայադուստր Տուրանդուտը», որը նման չէր Գեղարվեստական թատրոնի աշխատանքներին:

Հենց ստուդիայի պատերի ներսում էլ, ուր սովորում էր Վ. Վարդանյանը, ուժեղ էր ժամանակակից թատերական հոսանքների ազդեցությունը:

Հայկական դրամատիկական ստուդիայի ղեկավար Ռ. Ն. Սիմոնովը պատմում է, թե «Վախթանգովին հուզում էր իր ստուդիայում Ստանիսլավսկուց և Մեյերխոլդից եկող թատերական կուլտուրայի փորձն օգտագործելու միտքը: Նա հրազում էր այնպիսի մի ներկայացում, ուր իրար պիտի բախվեին Ստանիսլավսկին, Մեյերխոլդը ու Վախթանգովը: Նա Վախթանգովի այդ միտքըն ընկալում էի իբրև թատրոնը, ժամանակակից թատրոնի կուլտուրան սինթեզող ներկայացման միջոցով նրա

¹ Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1924, 9 օգոստոսի:

վարպետությունը հարստացնելու ձգտում, ուր հանուն ամբողջական թատրոնի կուլտուրական վերելքի պիտի ջնջվեին այս կամ այն թատրոնի «պարտիական» պատկանելիությունները»¹:

Հենց այն շրջանում, երբ Ռ. Սիմոնովը զբաղվում էր ստուդիայում սովորող հայերով, նա ինքը գտնվում էր Վախթանգովի, Մեյերխոլդի (որ անձամբ պարապում էր Ռ. Սիմոնովի հետ) ստեղծագործական ազդեցության տակ: «Երկու տարի առանց Եվգենի Բագրատիոնովի-չի,—հիշում է Ռ. Սիմոնովը,—մեզ համար շփոթի, մեր ուժերի նկատմամբ անվստահության դժվարին տարիներին, Մեյերխոլդը մեր մեջ եռանդ ու ցանկություն արթնացրեց ապրել արվեստով, ռեժիսորական երևակայության հարուստ նյութ տվեց և կոնկրետացրեց թատրոնի աշխատանքների հետ կապված մի շարք հարցեր»²:

Ստուդիայի ղեկավարի այս տրամադրություններն, անկասկած, ազդում էին նաև ուսման ծրագրի վրա, որով ղեկավարվում էին ստուդիայի ուսանողները:

Եվ, չնայած այս ամենին, Վ. Վարդանյանը շատ ամուր կապվում է Ստանիսլավսկու դպրոցին, հափշտակությամբ հետևում է նրա զրույցներին ու գործունեությանը, Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործության մեջ տեսնելով իրեն հարազատ ուղղությունը: Այս-

¹ «Советский театр» (журнал), 1932, № 10—11, էջ 30:

² Նույն տեղ, էջ 31:

պես, հենց այս տարիներին է, որ Վ. Վարդանյանը ընտրում է Ստանիսլավսկու ուսմունքով ղեկավարվող ռեժիսյորական ուղին և հետագայում էլ հետևում դրան՝ առանց տատանումների, առանց այլևայլ ուղիներ փնտրելու ռեժիսյորայի մեջ:

Բայց ՄԽՍՏ-ի դպրոցին հարելը Վ. Վարդանյանին չմղեց ռեժիսյորայի մեջ բոլոր մյուս ուղղությունները ամբողջովին ժխտելու ուղին: Ընդհակառակը, Վ. Վարդանյանը Մեյերխոլդին ու Թահիրովին միշտ էլ համարել է ռեժիսյորայի մեծագույն վարպետներ, շնայած սկզբունքորեն չի ընդունել նրանց ոճը:

Մոսկովյան ստուդիայի ուսումնառության տարիները հայ թատրոնի երիտասարդ գործչին հնարավորություն տվին ոչ միայն գտնել իր ստեղծագործական ուղին, այլև ստանալ թատերական արվեստի պատմության և տեսության գիտելիքներ: Պրոֆեսիոնալիզմի զգացումը այլևս առաջատարը դարձավ Վ. Վարդանյանի գործունեության մեջ, մի ռեժիսյոր, որ նախաձեռնողը դարձավ Սովետական Հայաստանում դրամատիկական ստուդիա կազմակերպելու, իսկ հետագայում թատերական բարձրագույն հաստատություն հիմնելու պատվավոր գործում:

Մոսկովյան ստուդիան վերջացնելուց հետո Վ. Վարդանյանը մեկնում է Թիֆլիս և ներգրավվում հայկական պետական թատրոնի խմբի մեջ:

Դերասանական գործունեությունը Վ. Վարդանյանն սկսել է 1918 թվին: Մինչև Մոսկվա սովորելու մեկնելը նա խաղացել է բազմաթիվ դերեր. դրանցից են՝ Սեյրանը («Նամուս»), Սուրենը («Պատվի համար»), Ալավերդյանը («Եվգենե»), Բոշյանը (Լ. Մանվելյանի «Բժիշկ Բոշյան»), Յասոնը («Մեդեա») և այլն: Երիտասարդ դերասանն իր այդ առաջին դերակատարումներում ոչ ընդու չէր զարմացնում հանդիսականին, բացի գեղեցիկ արտաքին տեսքից: Հատկապես գրավիչ է եղել նրա Սեյրանը: Արտիստական գեղեցիկ արտաքինը, կրակոտ խառնվածքը՝ առաջին իսկ հայացքից զարմացնում էր հանդիսականին: Բայց սիրողի անփորձությունը, վարպետության պակասը իսկույն կոտրում էր տպավորությունը: Հոգեբանական խորություն չունենին Վարդանյանի առաջին հերոսները: Եվ դա բնական էր, որովհետև բեմահարթակ բարձրանալով, երազանքներով տարված երիտասարդն ամենից առաջ մտածում էր զգեստափոխման կախարդական աշխարհի մասին, ուր ամեն ինչ գեղեցիկ էր ու գրավիչ: Հերոսների ներքին դրաման դեռ չէր հասնում անփորձ սյատանու սրտին, և նա ամբողջապես հմայված էր «թատրոն» խաղով և ոչ թե բեմահարթակի վրա ներկայացվող կյանքով:

Առաջին դերերը օգնեցին Վարդանյանին մոտիկից ծանոթանալու թատրոնի «խոհանոցին», հաղորդակից դառնալու այն աշխարհին, ուր պիտի հոսեր նրա հետագա կյանքը:

Վ. Վարդանյանի դերասանական գործունեության ավելի հասուն շրջանն սկսվում է 1925 թվականին, Թիֆլիսի հայկական թատրոն ընդունվելու տարուց: Ինչպես շատ երիտասարդ դերասանների, Վ. Վարդանյանին ևս գրավում են այն հերոսների կերպարանքները, որոնք բնմ են դուրս գալիս գեղեցիկ զգեստներով, իրենց շքեղատոռոզ աշխարհը անխնա քննադատողի դերում:

Դրան նպաստում էր նաև արտիստական ընդգծված արտաքինը, հանուն որի շատ ռեժիսորներ հաճուքով հերոսների դերեր էին տալիս նրան: Այսպես, առաջին իսկ թատերաշրջանում (1925—1926) Վ. Վարդանյանը, Թիֆլիսի թատրոնում խաղում է Արթուր Ռիվարեսի դերը, «Բոռում», Կասիո՝ «Օթելլոյում», Լաերտ և Ֆորտինբրաս՝ «Համլետում», Սուրեն՝ «Պատվի համարում», Սեյրան՝ «Նամուսում»:

Այս կերպարներն արդեն տարբերվում էին տասնութամյա Վարդանյանի վաղ շրջանի դերակատարումներից: Այստեղ զգացվում էր դերասանի ձգտումը՝ թափանցելու հերոսների ներքնաշխարհը, իմանալու և հասկանալու, թե նրանք ինչ են մտածում, ինչու հենց այդպես են վարվում և ոչ այլ կերպ:

Թիֆլիսի հայկական թատրոնում աշխատելու առաջին իսկ տարում Վարդանյանը հանդես է գալիս սովետական դրամատուրգների պիեսներում ևս: Ա. Լոնաշարսկու պիեսում նա ստեղծում է Վալերիի կերպարը, Շչեզլովի «Բուքում»՝ Հենրիի դերը. սովետահայ դրամատուրգիայում կատարում է Ուսուցչի (Լ. Սաղաթելյան,

«Մի կտոր հողի համար») և Զորապետի (Դ. Դեմիրճյան, «Քաջ Նազար») դերերը:

Հաջորդ տարիներին, Թիֆլիսից Երևան փոխադրվելուց հետո, Վարդանյանը բազմացնում է սովետական դրամատուրգիայի բեմական կերպարները՝ հանդես գալով Վինչեցկու (Ֆուրմանով, «Խռովություն»), Կազուխի (Լևիտին, «Դատավճիռ»), Նեմցևիչի (Գլեբով, «Ինդա»), Կոմիտետչիկի (Վիշնևսկի, «Առաջին հեծելազորը»), Բոբրովի (Աֆինոզենով, «Ահը»), Մեչիկի (Ֆադեև, «Զախչախում»), Կոստյայի (Շկվարկին, «Ուրիշի երեսան»), Արկադիի (Կորնեյչուկ, «Պատոն Կրեչետ») դերերում:

Սովետական դրամատուրգիայի կերպարների վրա կատարած աշխատանքը օգնեց արտիստին ավելի լավ ճանաչել շրջապատող իրականությունը, դերի վրա աշխատելու փորձ կուտակել:

Վարդանյանի դերասանական խառնվածքը ձևավորվել է նաև սովետահայ դրամատուրգիայի բեմական կերպարների ստեղծմամբ, որոնք ավելի մոտ էին և ավելի հասկանալի հայ դերասանին: Նա ստեղծում է Ստեփանի և Ժորժի հետաքրքիր կերպարները Շիրվանդադեի «Մորգառի խնամին» կոմեդիայում, վարժապետի կերպարը Վաղարշյանի «Օղակում» պիեսում: Ուշագրավ կերպարներ են եղել գուղստվետի նախագահը (Հախումյան, «Թշնամի»), Զոտովը (Վաղարշյան, «Նավթ»), Շիմատովը (Դ. Դեմիրճյան, «Ֆոսֆորային շող»), Նապոլեոն Կորկոտյանը (Դեմիրճյանի նույնանուն պիեսում), Կա-

պիտան հոռենը (Գուլակյան, «Արշալույսին»), Մեսրոպյանը (Դեմիրճյան, «Կապուտան») և այլն:

Ռուս և հայ սովետական դրամատուրգիայի կերպարների այս խայտաբղետ շարքը դերասանին ոչ միայն ծանոթացրեց ժամանակակից կյանքի հետ, այլև բազմազան դարձրեց նրա խաղացանկը, ջարդեց «ամպլուա» տրագիցիոն հասկացողությունը: Հերոսների դերեր կատարելու հետ միասին Վ. Վարդանյանը հանդես է գալիս բացասական կերպարների դերերում: Դերասանի ստեղծագործական ներկայանակի հարստացումը օգնեց նրա ստեղծագործական աճին, հնարավորություն տվեց փնտրել և գտնել կերպարների նոր ու թարմ բեմական լուծումներ:

Կլասիկ խաղացանկում Վ. Վարդանյանը խաղում է Զվեգդիշ («Դիմակահանդես»), Գրացիան («Վենետիկի վաճառականը»), Բարոն, Սատին և Դերասան («Հատակում»), Մուշալին («Խելքից պատուհաս»), Սամսոն («Պեպո»), Վիշնևսկի («Եկամտավոր պաշտոն»), Բանքո («Մակբեթ»), Կոմս Ալմալիվա («Ֆիդարոյի ամուսնությունը»), Բորիս և Տիխոն («Ամպրոպ»), Պրեզիդենտ («Սեր և խարդավանք»), Կլավդիոս («Համլետ»):

Այս բազմաթիվ դերակատարումների մեջ հատկապես աչքի են ընկնում Սեյրանը, Կոմս Ալմալիվան, Բորիսը, գորկիական կերպարները, իսկ սովետական դրամատուրգիայում՝ Գեննադին և Արկադին:

Սեյրանի դերին Վ. Վարդանյանը վերադարձել է քանիցս: Ամեն անգամ նույն կերպարին անդրադառնալիս

դերասանը յուրահատուկ կողմեր, նոր երանգներ էր գտնում, որոնք խորացնում էին այդ բարդ դերի մեկնաբանությունը: Շիրվանղաղեի «Նամուսը» հայկական բեմ էր բարձրանում բավական հաճախ, և գլխավոր դերի բաղմամբիվ կատարողների մեջ Վարդանյանը լավագույնն էր: Դերասանն առանձնահատուկ մի ուժով ընդգծում էր Սեյրանի սիրո ուժը:

Անվիճելի է, որ Սեյրանի բոլոր դերակատարների մոտ դեպի Սուսանն ունեցած սիրո զգացումը ցայտուն է արտահայտվել, որովհետև դա ընդգծված է նաև դրական կերպարում: Բայց ի տարբերություն ուրիշների, Վարդանյանը հերոսի այդ զգացումը չափազանցել, հասցրել է մոլեռանդության: Ըրբ հայտնվում էր Սուսանը, Վարդանյանի Սեյրանը մոռանում էր ամեն ինչ, ասես ոչ ոքի չէր նկատում. նրա աչքի առաջ կանգնում էր սիրած աղջիկը, իսկ մնացած ամեն ինչ աղոտանում էր, կորչում: Եվ քայլում էր բեմի վրա Սեյրան-Վարդանյանը կախարդվածի նման, ասես հանդիսականի առաջ շամախեցի մի պատանի չէր, այլ հեքիաթային հերոս, որին կարելի է հանդիպել միայն հիասքանչ հրազում, որովհետև կյանքում մարդիկ այդպես չեն լինում: Ամեն ինչ մի կողմ էր դնում դերասանը և համայնապարփակ դարձնում Սեյրանի մոլեռանդ սերը: Չնայած Սեյրան-Վարդանյանը հազնում էր չերքեզկա, գոտու մեջ փայլում էր դաշույնը, բայց այդ ամենը թվում էր ավելորդ ու անկարևոր, որովհետև բեմում գործում էր ասես ոչ

Թե իրական սիրահար պատանին, այլ կենցաղային բնորոշումից զերծ լեզենդար մի հերոս:

Կերպարի նման մեկնաբանման հիմքում ընկած էր ոչ այնքան իր՝ Սեյրանի, որքան, և դա գլխավորն է՝ նրա սիրո առանձնահատուկ լինելու միտքը: Առանձնահատուկ, գերբնական, մոլեռանդ սեր. այսպես էր հասկանում Վարդանյանը Սեյրանի կերպարի լեյտմոտիվը, և դերասանն ամեն մի մանրամասնի մեջ ընդգծում էր այդ: Դա տրադիցիոն հերոս-սիրահարի կերպարի օրիգինալ, թափալուծումն էր, որ թույլ էր տալիս դերասանին ողբերգական հնչեղության հասցնել հերոսի դրաման: Եվ դա ոչ միայն խորացնում էր ողջ ներկայացման իդեալական նշանակությունը, այլև ճիշտ բացատրում Սեյրանի այն արարքները, որոնք միշտ հակասական ըզգացմունքներ են ծնում հանդիսականի կամ ընթերցողի մեջ:

Եթե Սեյրանի կերպարի լեյտմոտիվը բացում էր նրա բացառիկ սիրո թեման, ապա ողջ ներկայացման գաղափարը օրգանապես և անխուսափելիորեն փոխվում էր. այդ սերը բացառիկ է, այո՛, բայց նման սերն անգամ գոյություն չունի այդ ահավոր իրականության պայմաններում: Երբ կործանվում է թույլ զգացումը, դեռ կարելի է մտածել, թե ուժեղ լինելու դեպքում կարող էր դիմանալ կյանքի հարվածներին, բայց երբ կործանվում է գերբնական ուժի այդ սերը, ապա մնում է համոզվել, որ այդ անարդար աշխարհում ոչ մի սեր, ոչ մի մեծ զգացում չէր կարող ապրել: Այսպես, սիրո բացառիկու-

Թյունն ընդգծելու միջոցով Սեյրան-Վարդանյանը հասել է ողջ ներկայացման գաղափարը խորացնելուն: Գտնը-ված ճիշտ բանալին դերասանին հնարավորություն է տվել հետաքրքիր ձևով պատճառաբանել նաև Սեյրանի այնպիսի արարքը, ինչպիսին սիրած աղջկան զրպարտելն է: Եվ իրոք, ինչպե՞ս արդարացնել Սեյրանի այդ արարքը, և հնարավո՞ր է արդյոք արդարացնել: Թերևս Սեյրանի դերակատարներից ոչ մեկին չի հաջողվել այդ՝ ո՛չ մինչև Վարդանյանի կատարումը, ո՛չ էլ նրանից հետո: Վ. Վարդանյանը մատուցում է իր լուծումը, որ թեև վիճելի է, բայց զուրկ չէ ներքին տրամաբանությունից: Սեյրանը բացառիկ զգացման մարմնացումն է, նա նման չէ ոչ մեկին, նրա սերը չի ենթարկվում բանականության, նա պատրաստ է դիմել ամեն մի քայլի՝ հանուն իր ջերմեռանդ սիրո:

Այն, ինչ նա ասում է Ռուստամին, դա հոգեկան անասելի տառապանքի հետևանք է, որ նրան մերթ մինչև երկինք է հասցնում, մերթ անդունդ գլորում: Աներեւակայելի է Սեյրանի սիրո ուժը, բայց աներևակայելի է ատելության ուժը նույնպես: Սեյրանը ծայրահեղությունների մարդ է, չկա միջինը, չկա նորմա, այլ կա թռիչք և անկում: Նման մարդը միայն կարող է այդպես սիրել, նման սերը միայն կարող է մարդուն հանել «նորմալ» վիճակից և մղել դեպի այն, ինչ «նորմալ» մարդը չպետք է աներ: Սեյրանի բնավորությունը հակադիր զգացումների, ծայրահեղ հակասությունների միասնությունն է: Դա անհավասարակշռության արտահայտու-

թյուն չէ, այլ բացառիկ զգացման, որ մղում է հերոսին ուրիշ ճանապարհ: Վ. Վարդանյանն այսպես էր մեկնաբանում Սեյրանի կերպարը:

Հերոսի ճակատագրի մեջ դերասանը բացել է հետամնաց իրականություն մեջ ապրող երիտասարդ մարդու կերպարը, որի գեղեցիկ հրազները փշրվում են ֆեոդալական սոսկալի նախապաշարումների ժայռերին բախվելով: Մաքուր սիրո անհագ ծարավ և շրջապատի իրականության պատճառով այդ սիրո անմարդկային շախջախում՝ ահա թե ինչ է սպառմել Վարդանյանի Սեյրանը:

Բոլորովին ուրիշ բնավորություն է բացել դերասանը «Ամպրոպ» ներկայացման մեջ Բորիսի դերում: Գեղեցիկ, բայց անվճռական, հմայիչ, բայց անկամ,— այսպիսին էր Բորիս-Վարդանյանը: Այստեղ ևս դերասանը օգտագործում է կերպարի բնավորության իրարամերժ կողմերի հակադրությունը:

Հայտնվելով բեմում, Բորիս-Վարդանյանը թողնում է մի մարդու տպավորություն, որին շատ է ձանձրացրել պրովինցիալ քաղաքի կյանքի միօրինակությունը: Մարդկանց հետ անբռնազբոս վարվեցողությունը, ընդգծված ինտելիգենտ արտասանությունը, փոքր-ինչ համարձակ վարվելաձևեր և նույնիսկ չափից ավելի մաքուր արտաբերներ, այս ամենը ոչ մի կերպ չէր համապատասխանում իրոք որ այն ձանձրալի շրջապատին, ուր ականա ընկել էր նա: Ծիշտ է, Վարդանյանի Բորիսը անկեղծորեն հրապուրվում է Կատերինայով, բայց դա փոքրոգի մարդու

անկեղծութիւնն է, որին նա կարող է անձնատուր լինել այնքան ժամանակ, քանի դեռ զոհաբերութիւնն չի պահանջւում: Վարդանյանը Բորիսի այս վարքագիծը բեմականորեն լուծել է միանգամայն ուրույն ձևով: Երբ հանդիպում էր Կատերինային, նրա հայացքում մերթընդ մերթ երկչուդ, լարվածութիւնն էր արտացոլւում: Մերթ գողի նման վննում էր շորս բոլորը, մերթ, ասես վախենալով Կատերինա-Ոսկանյանի գեղեցկութիւնից, հայացքը խոտարհում, մերթ էլ կտրուկ շարժում անում՝ ասես փախչել ուզենալով: Բորիս-Վարդանյանի ձայնը հնչում է փափուկ, նա շատ մտերմաբար է խոսում Կատերինայի հետ, քանի դեռ չդիտե, որ նա պատրաստ է ամեն ինչի: Բայց, զգալով, որ Կատերինան պատրաստ է ամեն քայլի, նա կորցնում էր իրեն, ձայնը թեթևակի դողում և բառերը հազիվ էին պոկւում շուրթերից: Բորիս-Վարդանյանի արտաքինը, սակայն, միշտ էլ վայելուչ էր, շարժումները՝ անբռնազբոս, և դժվար էր հավատալ, թե նման «քաջ» տղամարդը կարող է երկչոտությամբ նահանջել հպարտ ու անկախ Կատերինա-Ոսկանյանի առաջ: Մինչև վերջին բացատրութիւնը Կատերինան չէր ճանաչում Բորիս-Վարդանյանին. սրա էութիւնը միայն հանդիսականին էր հայտնի:

Դժբախտ Կատերինայի համար Վարդանյանի Բորիսը գեղեցիկ էր ոչ միայն արտաքինով, այլև հոգով (այդպես էր նա պահում իրեն, այդպես էր թաքցնում նա իր իսկական դեմքը): Եվ, տեսնելով այդ գեղեցիկ Բորիս-Վարդանյանին, Կատերինա-Ոսկանյանը անզոր էր խեղ-

դիւ իր զգացումը: Նա ամբողջապէս հանձնւում է Բորիսի կամքին, իսկ նա, ասես մեծ զգացումներից վախենալով, խույս է տալիս նրանից, հեռանում իր բախտից, կործանում էրիտասարդ Կատերինայի կյանքը:

Գրավիշ արտաքինով էր ներկայացնում Վարդանյանը նաև կոմս Ալմալիւպիին Բոմարշէի «Ֆիգարոյի ամուսնութեան» մեջ, բեմադրութիւն՝ Ա. Գուլակյանի: Այս դերում դերասանը հմտորեն ցուցադրում է ամբարտաւան, ինքնավստահ արիստոկրատին, որի ներքին դատարկութիւնը չէր սքողւում հարուստ ու շքեղ զգեստների տակ:

Այս բեմադրութիւնը շահեկանորեն տարբերւում էր Արմեն Գուլակյանի նախորդ աշխատանքներից նրանով, որ այստեղ դերասանի ստեղծագործութիւնը մղւում էր առաջին պլան: Լայն հնարավորութիւններ ստանալով ռեժիսորից՝ դերասանը առավել ուժով էր բացում կերպարը: Վալիկ Վարդանյանի պատկերած կոմս Ալմալիւպան ներկայացման լավագոյն դերակատարումներից էր: Սա ինքնատիպ մի դերապատկեր էր՝ հետաքրքիր ու համոզիչ: Ծաղրական ոչ մի գույն չկար կոմս Ալմալիւպի արտաքին տեսքի մեջ: Արիստոկրատի կիրթ շարժումներ, նույնիսկ քնդգծված մեղմութիւն կա նրա վարքագծի մեջ: Բայց հենց որ Վարդանյանի Ալմալիւպան շփւում էր Ֆիգարոյի հետ՝ նա մեկ-երկու ռեպլիկից հետո այլևս չէր կարողանում թաքցնել իր իսկական էութիւնը: Եթէ Ֆիգարոն հանկարծակի դիպչում էր կոմսին, վերջինս զզվանքով հտ էր քաշւում, նույնիսկ

վախեցած հայացքով էր հետևում այդ «հասարակ սափ-
րիչի» շարժումներին: Կանանց հանդիպելիս կոմսը բո-
լորովին վերափոխվում էր: Սրանց հետ նա դառնում էր
վերին աստիճանի սիրավիր և նրբազգաց: Այդ թուլու-
թյան հետևանքով էլ Վարդանյանի Ալմավիվան հաճախ
ընկնում էր ծիծաղելի վիճակների մեջ: Եվ ինչքան լուրջ
էր Վարդանյան-Ալմավիվան արտաքինապես, այնքան
ծիծաղելի էր ներքուստ: Հատկապես ներկայացման ֆի-
նալում կոմս Ալմավիվան պատկերացվում էր ընդգծված
ծիծաղելի, սատիրական գույներով: Իսկապես, շատ ծի-
ծաղելի էր տեսնել այդ «լուրջ» կոմսին, որը զավեշտա-
կան վիճակի մեջ էլ մինչև վերջ համոզված էր իր գերա-
զանցության մեջ: Արտաքին լրջություն և ներքին դա-
տարկություն՝ այս էր Ալմավիվայի դերի բացահայտ-
ման բանալին:

Ցայտուն կերպարներ է ստեղծել Վարդանյանը նաև
ուսու սովետական դրամատուրգիայում:

Փոքր թատրոնից անմիջապես հետո Գ. Սունդուկյանի
անվան թատրոնը, որի կոլեկտիվն էր ընդունվել Վ. Վար-
դանյանը 1928 թ., բեմ է հանում Ռոմանովի «Հրե կա-
մուրջ» պիեսը (բեմադրություն՝ Վ. Վաղարշյանի): Ընդ-
գրկելով տասնամյա (1917—1927) մի ժամանակաշրջան,
պիեսը պատմում էր, թե ինչպես հեղափոխության հրե
կամուրջի վրայով անցել են տարբեր մարդիկ և ինչպես
այդ հրի մեջ վերածնվում, թրծվում են նրանց բմ-
բրոնումներն ու հոգեբանությունը: Զգոնության թեման
կարևոր տեղ էր գրավում պիեսում և ներկայացման մեջ:

Դա կապւած էր դաւաճան Գիննադիի վարքագծի հետ: Վարդանյանի կատարմամբ Գիննադին հանդես էր գալիս իբրև անհաջողակ մի դավադիր, որ ներքին ճգնաժամ է ապրում և բացեիրաց կանգնում դիվերսիայի ուղու վրա: Դերասանի կողմից գտնւած դերի արտահայտիչ արտաքին նկարագիծը բացում էր Գիննադիի հոգու գարշելի էությունը:

Ի տարբերություն վնասարարների դերերի ուրիշ շատ կատարումների, Վարդանյանն ստեղծել է ոչ թե շտամպային, ծաղրանկարային տիպ, այլ ձգտել է բեմական կերպարը օժտել ռեալ բուլանդակությամբ: Երբեմն Գիննադի-Վարդանյանը նույնիսկ գրավիչ էր թրվում, որը դերասանին թույլ է տալիս ավելի մեծ ուժով պսակազերծ անել այդ մարդու զազրելի ներքինը: Համաժիտ Ստանիսլավսկու սկզբունքին, Վարդանյանը հետևում էր նրա այն մտքին, թե երբ դերասանը խաղում է շարագործի դեր, թող փնտրի այն պահերը, ուր նա բարի է: Հենց այդպես էր վարվում դերասանը, ստեղծելով ոչ թե վնասարարի կերպարի սխեմա, այլ կենդանի, ռեալ և իրականում վտանգավոր մարդու կերպար: Բացասական հերոսի նման մեկնաբանությունն այդ տարիներին նորություն էր, և Վարդանյանը այն առաջին դերասաններից մեկն էր, որոնք ձգտում էին հայրենի թատրոնում հաստատել բեմական ռեալիզմը՝ նրա մըխատյան հասկացողությամբ:

Ոչ պակաս հետաքրքիր էր Արկադիի կերպարը Կորնելյուկի «Պլատոն Կրեչետով» (ռեժիսոր՝ Ա. Գուլակ-

յան): Այս դերում ևս արտիստը իրական գույներով է պատկերում երկշոտ այն ինտելիգենտին, որին օտար է խիզախելը, ստեղծագործական հանդգնությունը: Այստեղ ևս դերասանը ծաղրանկարային միջոցների չի դիմում, որպիսիք այնքան հաճախ կիրառվում էին սովետական դրամատուրգիայի բացասական գործող անձանց մարմնավորելիս:

Վերը հիշված «Ամպրոպ» ներկայացման մեջ, բացի Բորիսից, Վարդանյանը խաղացել է նաև Տիխոնի դերը, ոչ միայն երկշոտ, այլև մոռացված, անկամ մի մարդու դեր: Այստեղ Վարդանյանը չի էլ մտածել, թե կարելի է ծաղրանկարային մեկնաբանություն տալ կերպարին, այն ժամանակ, երբ սովետական դրամատուրգիայի բացասական հերոսների դերերում նա ստիպված էր հաղթահարել այդ թերությունը, որը հատկանշական էր ոչ միայն 1920-ական թվականների, այլև հետագա տարիների թատրոնի համար: Եվ այդ իմաստով Գեննադիի կերպարից հետո Արկադիի դերակատարումը մի քայլ էր դեպի առաջ: Առաջին անգամ Վարդանյանի դերասանական ստեղծագործության մեջ հաստատվեց նույնպիսի ռեալիստական մոտեցում, սովետական դրամատուրգիայի բացասական կերպարների նկատմամբ, որ տրադիցիոն էր կլասիկ սրիեսների կերպարները մարմնավորելիս:

«Պլատոն Կրեշտ» ներկայացման մեջ բախվում են երկու տարբեր բնավորություններ, և սրանց բախումը ավելի մեծ հետաքրքրություն է առաջ բերում, քան եթե

ուժեղ, «նորմալ» Պլատոն-Ներսիսյանի կողքին հրեար
թույլ, ծաղրանկարային Արկադի-Վարդանյանը: Ռեժի-
սյոր Ա. Գուլակյանը և արտիստ Վարդանյանը ճիշտ են
ըմբռնել դրամատուրգի խնդիրը, որ ցանկացել է ռեա-
լիստորեն բացահայտել մարդկային այն բնավորու-
թյունները, որոնց վիճակված էր արտացոլել մարդկա-
յին ռեալ հարաբերություններ: Հետաքրքիր ու համա-
կերելի Պլատոն-Ներսիսյանի կողքին բեմում ապրում էր
ոչ պակաս հետաքրքիր և մարդկային, իր հմայքն ունե-
ցող Արկադի-Վարդանյանը: Առաջին հայացքից դժվար
էր հասկանալ, թե ի՞նչ տարբերություն կա այդ հրկու
բժիշկների միջև: Բայց կամաց-կամաց Արկադի-Վար-
դանյանը զրկվում էր իր հմայքից, բացահայտում իրեն:
Ձէ՞ որ այդպես է նաև կյանքում, ուր իսկույն չէ, որ
կռահում են, թե ինչպիսին է այս կամ այն մարդը: Կյան-
քում մարդուն ճանաչելու այդ դժվարությունն է Վար-
դանյանին մղել բեմահարթակ, որտեղից շատ հաճախ
հանդիսասրահ էին նայում բացասական հերոսների
պատրաստի դիմակներ: Բացասական հերոսներին ծաղ-
րանկարային ձևով պատկերելուց, մինչև նրանց ռեա-
լիստական պատկերման ուղին հղել է ստեղծագործա-
կան աճի, արվեստագետի հասունացման ուղի: Այդ ըմ-
բռնմանը Վ. Վարդանյանը հասել է ոչ առանց կլասիկ
դրամատուրգիայի կերպարների օգնության, բայց, հաս-
նելով դրան, արտիստը ստեղծագործորեն նախապատ-
րաստեց իրեն գորկիական դրամատուրգիայի դերակա-
տարումների համար, իսկ այդ դրամատուրգիան սոցիա-

լիստական ռեալիզմի արվեստի հաստատումն էր հայ բեմում:

Եվ իրոք, Վ. Վարդանյանի դերասանական հաջողության գագաթը դարձան գորկիական կերպարները, որոնք նա ստեղծեց՝ «Հատակում», «Եգոր Բուլըշովը և ուրիշները», «Դոստոևսկին և ուրիշները» պիեսների բեմադրություններում:

Գորկիական հերոսների հետ նրա առաջին ծանոթությունը տեղի է ունեցել 1928 թվականին Թիֆլիսի հայկական թատրոնում դրված «Հատակում» ներկայացման մեջ (ռեժիսյոր՝ Ն. Շեստով): Թեև երիտասարդ արտիստը վատ չէր խաղում Բարոնի բարդ դերը, բայց չէր հասնում ամբողջականության: Դերի արտաքին նկարագիրը գտնված էր, նույնիսկ Բարոնի վարքագիծը Վարդանյանի կատարմամբ իսկական «բարոնական» էր, բայց մինչև կյանքի հատակն իջած արիստոկրատի հոգեբանության ողջ խորությունն արտիստը չէր բացել: Այնուամենայնիվ, Գորկու դրամատուրգիայի հետ ունեցած առաջին հանդիպումն անհետևանք չանցավ Վարդանյանի համար: Գեղարվեստական թատրոնի ռեալիզմը, որի ջատագովն էր Վ. Վարդանյանը, ավելի հատկանալի և ընդունելի էր գորկիական կերպարների մարմնավորման մեջ: Բարոնի կերպարի վրա աշխատելիս Վարդանյանը ռեալ կերպով զգաց առավելությունը և՛ ուժը ստեղծագործական այն մեթոդի, որ հաստատել էր Կ. Ստանիսլավսկին:

Գորկիական առաջին դերի վրա կատարած աշխատանքի արդյունքը մեծ չէր, բայց դա ստեղծագործական

լիցք տվեց արտիստին Մ. Գորկու պիեսների բեմադրութ-
յուններում հետագայում ավելի հաջող հանդես գալու
համար:

Գորկիական երկրորդ՝ Դերասանի, դերակատարումը
Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում «Հատակում» ներ-
կայացման մեջ (ռեժիսյոր՝ Ա. Գուլակյան) շահեկանորեն
տարբերվում է առաջինից: Վ. Վարդանյանը անկեղծո-
րեն, խորին հուզմունքով պատմում է իրերի դաժան բե-
րումով թատրոնից վտարված դերասանի ողբերգությու-
նը: Վարդանյանի դերասանը հիվանդագին է վերապրում
իր անկումը, նա տենդորեն ելք է փնտրում կյանքի հա-
տակից դուրս գալու համար: Դերասան-Վարդանյանը
ողորմելի կերպարանք ուներ, բայց նրա ողջ վարքա-
գիծը, մաներները վկայում էին, որ նա իրոք ինչ-որ
ժամանակ տաղանդավոր արտիստ է եղել: Հանդիսա-
կանը հավատում էր Դերասան-Վարդանյանին, որ
ոգեշնչված հիշում էր բեմում իր ստեղծած կերպարնե-
րը, որոնք ստիպում էին նրան կ' լալ, կ' ծիծաղել: Վար-
դանյանը մի փոքր յուրովի է մեկնաբանել դերասանի
կերպարը, շեշտելով տաղանդի կործանման թեման: Ըն-
կերդավելով կյանքի «հատակը», օժտված, տաղանդավոր
Դերասան-Վարդանյանը չէր հասկանում ճշմարտու-
թյունը, չէր տեսնում վերածնման ուղին, թեև շատ էր
ուզում դուրս գալ այդ ահավոր ճահճից, այլևս անկարող
էր դիմանալ, — ահա թե ինչպես էր բացատրվում Վար-
դանյանի մոտ այն փաստը, որ նրա Դերասանն սկսում
է հավատալ լուկայի սնամեջ քարոզին: Դերասանը մո-

լեռանդորեն հավատում է, որ ինքը դուրս կգա հատակից, կվերադառնա իր սիրելի բեմը: Նրան թվում է, թե դրան խանդարում են «հատակի» մարդիկ, և երբ հանդես է գալիս կուկան, որ հուսադրում է դերասանին, նա իսկույն կառչում է այդ հույսից: Կուկայի քարոզները, որքան էլ հուսադրող, բայց կեղծ էին: Իսկ կեղծիքը, սուտը, ինչքան էլ գեղեցիկ լինի, չի կարող սատար լինել հուսալքված մարդկանց: Ընդհակառակը, վերջնականապես կկործանի: Տաղանդը առավել ևս կեղծիքի կարիք չունի, այդ էր հավաստում բեմից Դերասան-Վարդանյանի ողբերգական ճակատագիրը: Եվ երբ նա հեռանում էր այնտեղ... դեպի ամայություն, որպեսզի խեղդամահ լինի, հանդիսատեսը պարզորոշ հասկանում էր, որ Դերասան-Վարդանյանը գործում էր ակամա, որ այլ կերպ վարվել նա անկարող էր... Կյանքի հավատը, վերածննդի հավատը հօդս է ցնդել, փշրվել վերջին հույսը, մերկացել փայփայած պատրանքների ողջ կեղծիքը, հասել էր տաղանդի վերջը, Դերասան-Վարդանյանի կյանքի վախճանը:

Որոշ ժամանակ անց Վ. Վարդանյանը նույն բեմադրության մեջ հանդես է գալիս Սատինի դերում: Ականատեսները պատմում են, որ Սատին-Վարդանյանը իր արտաքինով հիշեցնում էր Ստանիսլավսկու Սատինին: Ինքը՝ դերասանը, չի թաքցնում Ստանիսլավսկու խաղի ազդեցությունը: Հայ թատրոնում ռեժիսյորն այդ պիեսը բեմադրել էր այնպես, որ հիմնական միզանոսցենները կրկնեին Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացու-

մը: Արտաքին նմանությունն անդրադառնում է Վարդանյանի Սատինի դերակատարման վրա ևս: Զի կարելի ասել, թե Վարդանյանը վատ էր կատարում Գորկու պիեսի այդ գլխավոր դերը, բայց բանն այն է, որ այդ կատարումը ոչ մի նոր բան չբերեց. դա Ստանիսլավսկու խաղի կրկնությունն էր, և ինչպես ամեն մի կրկնություն, դա ևս շատ բանով զիջում էր օրիգինալին:

Ամեն մի արտիստ, որքան էլ մեծ ու փոքր դերեր խաղացած լինի, միշտ ունենում է մի շատ սիրելի և փայլուն կատարված դեր: Վ. Վարդանյանի համար դա Պավլինի դերն էր՝ Մ. Գորկու «Եգոր Բուլըշովը և ուրիշները» պիեսում: Արտիստը բազմիցս խոստովանել է, որ դա իր սիրած դերն է, այդ դերը միշտ հափշտակություն մար է խաղացել:

«Եգոր Բուլըշովը և ուրիշները» ներկայացումը էտապային նշանակություն է ստացել սովետահայ թատրոնի պատմության մեջ: Այդ ներկայացման հետ է կապված մեր թատրոնում սոցիալիստական ռեալիզմի հաստատման իրողությունը, այստեղ հայ թատրոնն ամբողջ թափով հանդես է բերել ստեղծագործական իր մեծ կարողությունները: Ներկայացման մեջ Պավլինի դերը Վ. Վարդանյանի կատարմամբ մինչև այսօր էլ մնում է չգերազանցված: Արտիստը յուրովի, խոր և օրիգինալ մեկնաբանություն է տալիս գորկիական այդ բարդ կերպարին:

Վարդանյանի Պավլինն ունի իր կենսագրությունը, իր հայացքները կյանքի ու կրոնի նկատմամբ: Ահա թե

այդ բոլորն ինչպես է պատկերացնում դերակատարը: «Իհարկե Պավլինն ինչ-որ տեղ, ըստ երևույթին, հոգեվոր սեմինարիայում, սովորել է,— պատմում է Վարդանյանը:— Նա կամաց-կամաց մարդ է դարձել: Հատուկ ուշադրություն է դարձնում իր արտաքինին, միշտ հագնում է օսլայած օձիք, մաքուր մանժետներ: Մըշտապես «լուրջ» է, նույնիսկ խիստ... ակնոցներ դնում է յուր անձին առավել կարևորություն տալու համար...»¹,— այսպիսին էր Վարդանյանի Պավլինն արտաքինից: Եվ նա այդ ամենը խստորեն պահպանում էր իր արարքներում: Դա պարզ երևում է հատկապես Պավլին-Վարդանյանի՝ դեպի Բուլլըշով-Վաղարշյանն ունեցած վերաբերմունքի մեջ: Կրքոտ վեճի մեջ մտնելով շրջապատի մարդկանց հետ, Բուլլըշով-Վաղարշյանը նրանցից յուրանքաշյուրին անարգանքի սյունին է գամում: Վաղարշյանի գլխավոր նպատակներից մեկն էլ այն է, որ աստծո սպասավորներին՝ Մեկանիային և Պավլինին, երկնային բարձունքից, որտեղից նրանց համար հեշտ է մահկանացու մարդկանց հետ խոսել, երկիր իջեցնի: Մեկանիա-Հասմիկի հետ ունեցած վեճի մեջ Բուլլըշով-Վաղարշյանը հասնում է իր նպատակին: Պավլին-Վարդանյանի հետ վիճելիս վաղարշյանական Բուլլըշովը ձգտում է նույնն անել, ստիպել, որ նա մարդկային լեզվով խոսի իր հետ, բայց դժվար էր հավատալ, թե Պավլին-Վարդանյանը կարող է անկեղծ խոսել, ասել ճշմար-

¹ Գրի է առնված Վ. Վարդանյանի հետ ունեցած զրույցից 1953 թ. սեպտեմբերի 18-ին, Երևանում:

տությունը: Եթե Մելանիան «կորցնում է համբերությունը» և հերետիկոս Եզոբի առաջ սարսափահար հնչեցնում «աշխարհի կործանման» բոլոր, ապա Պավլին-Վարդանյանը մինչև վերջ մնում է իր պատվաստիճանին վայել վարքագծի շրջանակներում: Ավելին, Պավլինն առիթ բաց չի թողնում Եզոբի դեմ ակտիվ հարձակման անցնելու համար: Այն տեսարանում, որ Բուլըշովը Պավլինի երեսին գոռում է. «Ես երկրային եմ: Ոտի՛ց դուրս երկրային եմ», — Վարդանյանի Պավլինը ի պատասխան գոչում է. «Երկիրը փոշի՛ է...», — և, ասես մարդու մահվան հոտն առնող ցին, հարձակվում է Բուլըշովի վրա: Վարդանյանի մոտ դա գալիս է քահանայի բնավորությունից, որ իր մասին նույնիսկ մեծ գիտնական-աստվածաբանի համարում ունի: Սկզբում նա գիտնականի է նմանեցնում իրեն, հետո կամաց-կամաց ինքն էլ սկսում է համոզվել դրանում»¹:

Պավլին-Վարդանյանի արտաքին բարետեսության տակ հանդիսականը տեսնում է երեսպաշտ քահանային, կեղծ բարեպաշտին, որ սիրում է լոկ լավ ուտել ու խրվել: Վարդանյանի Պավլինը «դեմ չէ կապվել պատամհա՞ կնոջ հետ»²: Երբ Գլաֆիրան օղի և ուտելեղեն է բերում, նա ուշի-ուշով զննում է նրան, ակամա կռնում է, որ ակնոցների վրայից մի լավ տնտղի նրա լիքը կազմվածք... հետո, հենց այդ դիրքում, իսկույն խաշակնքում է և մի շնչով կլանում օղին: Ահա նա՝ կրոնը և

¹ Գրի է առնված Վ. Վարդանյանի հետ ունեցած զրույցից 1953 թ. սեպտեմբերի 18-ին, Երևանում:

կշանքը: Այս մի հատիկ շտրիխով արտիստը ցույց է տալիս քահանա Պավլինի ողջ «փիլիսոփայության» գի- նը: Ակամա մտաբերում ես Գորկու այն միտքը, թե Տի- ցիանի Վենետիկյի կոնքերը ավելի մեծ վնաս են հասցրել կրոնին, քան տասնյակ հատոր գրքեր: Կանացի գեղե- ցիկ կազմվածքին զգված Պավլին-Վարդանյանի վավա- շոտ հայացքը ի շիր է դարձնում քահանայի բոլոր քա- րողները:

Բավական հետաքրքրական է հետևել Վարդանյանի Պավլինի և Վարդաշյանի Բուլըշովի ներքին փոխհարա- բերությանը: Պավլին-Վարդանյանին թվացել է, թե ինքը միշտ էլ կարող է խաբել Բուլըշովին: Նա նույնիսկ հա- մոզված էր դրանում: «Իմ Պավլինը մտերիմ, շատ մտե- րիմ էր Բուլըշովի հետ, — պատմում է արտիստը: — Հա- վատ ներշնչելով Եգորին, հույս ուներ նրա վրա և միշտ համոզված էր, որ նրա հետ կարելի էր գործ տեսնել: Բայց կամաց-կամաց համոզվում է, որ Եգոր Վասիլևիչը լավ գիտե, թե ինչ պտուղ է ինքը, և այսպես հայր Պավ- լինը զրկվում է Եգոր-վաճառականից»¹:

Ներկայացման մեջ Վարդանյանի Պավլինը դիմակա- ղերծ է լինում և՛ իբրև հոգևոր անձ, և՛ իբրև ունևոր դա- սի ներկայացուցիչ: Իր խաղով արտիստը պարզ ցույց է տալիս, որ սոցիալապես անհաստատ հին աշխարհում անհաստատ էր նաև նրա դադափարախոսությունը: Հենց որ Պավլին-Վարդանյանը զգում է, որ խախուտ է

¹ Գրի է առնված Վ. Վարդանյանի հետ ունեցած զրույցից 1953 թ. սեպտեմբերի 18-ին, Երևանում:



Կոմս Ալեքսիևա («Ֆիգարոյի աճախարհայինը»)





Հայր Պավլին («Եզուր Բուրջով»)

իր սոցիալական հիմքը՝ նա թողնում է իր «մատերիալ ընկերոջը», կառչելով «հոգու փրկության» գաղափարից, որը և, ըստ Պավլինի, կարող է փրկել նրան վերահաս կործանումից:

Հայր Պավլինի այս դերակատարման օրինակով կարելի է հետևել նաև արտիստի ստեղծագործական «խոհանոցին»: Կյանքից առնված սեփական տպավորությունները կարևոր դեր են խաղում Վ. Վարդանյանի համար: Ծանոթանալով դերին, խորամուխ լինելով կերպարի բնավորության մեջ, նա այնպիսի մանրամասներ է ընտրում նրա համար, որոնք առիթ էր ունեցել դիտել հենց կյանքում: Դերի վրա այսպիսի աշխատանքի մեթոդը, ինչպես հայտնի է, լայնորեն կիրառվել է Գեղարվեստական թատրոնում: Եվ Վարդանյանը խստորեն հետևում է դրան, գրական կերպարը հարստացնելով կենդանի շտրիխներով: Ահա թե ինչ է պատմում Վ. Վարդանյանը. «Ես ունեմ կյանքից վերցրած Պավլինի նախատիպը: Երբ ես սովորում էի Դերբենդի ուսումնական ուսումնարանում, մեր դասղեկը՝ հայր Կոնստանդին առնումով մի ռուս հոգևորական էր: Երեք տարի նա իմ ուսուցիչն է եղել: Նա սևհարչուրակային էր, միապետական, կատաղի նացիոնալիստ: Հայերին արհամարհանքով «յանցներ» էր կոչում: Դաժան ու կոպիտ, չար ու խորամանկ՝ այդպիսին էր հայր Կոնստանդինը, որ պարկեշտության դիմակ էր կրում: Նա հաճախ էր ծեծում աշակերտներին: Սովորություն ուներ սապոզներով խփել երեխաների փորին: Կոնստանդինի ներքին էությունը քիչ

է տարբերվում Պավլինից: Իմ մեջ ընդմիշտ տալավորվել էր «հայր» Կոնստանդինը և, Պավլինի դերի վրա աշխատելիս, իմ տալավորութուններից շատերը փոխանցեցի այդ կերպարի վրա»:

Գաղափարական-գեղարվեստական մակարդակով Հայր Պավլինի կերպարը «Ծգոր Բուլըշովը» ներկայացման լավագույն դերակատարումներից էր: Վաղարշ Վաղարշյանի Բուլըշովի, Հասմիկի Մելանիայի, Ավետ Ավետիսյանի Դոստիգաևի քանդակած բեմական կերպարների կողքին նույնպիսի վարպետությամբ քանդակված կերպար էր Վավիկ Վարդանյանի Հայր Պավլինը, որը արժանացել է հայ և ռուս քննադատության բարձր գնահատականին:

Վավիկ Վարդանյանը Պավլինի դերը կատարեց և մեկ ուրիշ բեմադրության մեջ՝ Մ. Գորկու «Դոստիգաևը և ուրիշները» պիեսում:

«Ծգոր Բուլըշովը» բեմադրությունից մեկ տարի անց Սոնդուկյանի անվան թատրոնը ներկայացրեց «Դոստիգաևը և ուրիշները» պիեսը, որտեղ Վավիկ Վարդանյանը խաղաց Հայր Պավլինի դերը:

Եթե «Ծգոր Բուլըշովը և ուրիշները» պիեսում, փետրվարյան ռեուլյուցիայի նախօրյակին, բուրժուական աշխարհի կործանումը բացահայտված էր գրեթե խավորապես հենց այդ բուրժուազիայի միջավայրում, ապա այս նոր պիեսում նույն այդ թեման, այս անգամ

արդեն սոցիալիստական ռեուլյուցիայի օրերին, բացահայտվում է բուրժուազիայի մղած հակառեուլյուցիոն պայքարի մեջ: Այս տարբերությունը իր կնիքըն էր դնում նաև պիեսի կերպարների վրա: Թեև նախորդ պիեսից այստեղ ծանոթ կերպարներ շատ կան, օրինակ, Դոստիգաև, Շուրա, Տյատին, Պավլին և այլն, բայց նրանք շատ են փոխվել, ինչպես փոխվել են պատմական ժամանակաշրջանը, մարդկանց դիրքորոշումները:

«Դոստիգաևը և ուրիշները» բեմադրության մեջ (ռեժիսյոր՝ Վաղարշ Վաղարշյան) Պավլինը, Վարդանյանի կատարմամբ, շատ ավելի քողարկված է, քան առաջ: Հիմա Վարդանյան-Պավլինը ամեն մի քայլը չափում-ձևում է, սարսափելի վախենում է դրսի աշխարհից: Բեմ մտնելիս քանիցս էտ է նայում, շտապում է պահ առաջ մի ապահով անկյուն գտնել: Նա առաջվա պես համարձակ չէ, քիչ է խոսում, ավելի շատ լսում է սրան-նրան, ականջ դնում ամեն մի շշուկի: Առաջվա փառավոր արտաքինն էլ չի պահպանվել: Պավլին-Վարդանյանը այժմ այնքան էլ չէր հետևում իր արտաքինին: Նթե առաջ միշտ հագնում էր օսլայած օձիք, մաքուր մանժետներ, միշտ հիմա նրա վրա ամեն ինչ կրում է ակամա անփութության կնիքը:

Մի խոսքով, դերասանն ամեն կերպ ընդգծում էր դրսի իրադարձությունների ազդեցությունը: Իսկ դրսում կատարվում էր Հոկտեմբերյան Մեծ ռեուլյուցիան: Պավ-

լին-Վարդանյանը, սարսափած այդ իրադարձություններից, տեղ չի գտնում նույնիսկ վաճառական Վասիլի Դոստիգաևի տանը: Ծվ շատ բնական ու համոզիչ էր, որ ներկայացման ֆինալում, երբ ներս են մտնում ռևոլյուցիոն ղինվորները, Պավլին-Վարդանյանը պատեպատ ընկնելուց հետո մտնում է կահույքի հետևը, որտեղից և նրան դուրս են բերում:

Այս երկու ներկայացման մեջ ստեղծված Պավլինի կերպարը դարձավ Վավիկ Վարդանյանի լավագույն դերակատարումը: Դերասանական այդ փայլուն աշխատանքը բարձր գնահատվեց և՛ հանդիսականի, և՛ քնննադատության կողմից:

Որքան էլ մեծ լինեն Վ. Վարդանյանի արտիստական հաջողությունները, այնուամենայնիվ, այդ ասպարեզը չէր գլխավորը նրա համար, թեև ստեղծած լավագույն կերպարները վկայում են նրա արտիստական տաղանդը, որ դժբախտաբար հետագա դարգացում չստացան թատրոնում աշխատելու հաջորդ տարիներին:

Վերջին նոր դերը Վարդանյանը խաղաց ավելի քան մի տասնհինգամյակ առաջ, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, «Ստալինգրադից հեռու» ներկայացման մեջ: Հանդես գալով Կրասավինի դերում, Վարդանյանը մի անգամ ևս ապացուցեց, որ նրա արտիստական ներկայանակը հարուստ է թարմ գույներով, որ հայ թատրոնը ի դեմս Վ. Վարդանյանի ունի յուրահատուկ, ինքնատիպ մի տաղանդավոր դերասան:

Դեռևս Թիֆլիսի հայկական թատրոնում, ուր Վ. Վարդանյանը ընդունվել էր Մոսկվայի ստուդիայից վերադառնալուց հետո, երիտասարդ շրջանավարտը արեց ինքնուրույն առաջին քայլերը պրոֆեսիոնալ ռեժիսուրայի ասպարեզում: Այնտեղ նա բեմադրում է ընդամենը երկու գործ՝ «Մեծապատիվ մուրացիկաները» և «Պատվի համարը», որոնց վրա աշխատել է ոչ այնպես, ինչպես Ստավրոպոլում, 1918—1920 թվականներին: Ռեժիսորի դերն ու միսիան արմատապես փոխվել էին Վարդանյանի ըմբռնմամբ: Այժմ նա պարզ գիտակցում էր այն ողջ պատասխանատվությունը, որ ընկնում էր ռեժիսորի վրա՝ դրամատիկական ստեղծագործության գեղարվեստական առանձնահատկությունները բանավուն մեջ:

Եթե Վ. Վարդանյանը ռեժիսուրայով առաջ դրադվում էր ի միջի այլոց, հրապուրվելով դերասանությանը, ապա հետագայում նա ռեժիսուրայի մեջ տեսնում է իր հիմնական կոչումը, ի միջի այլոց դրադվելով դերասանությանը:

Վ. Վարդանյանը ռեժիսորական ստեղծագործության ասպարեզ է մտնում ո՛չ իբրև մերժված դերասան: Վարդանյանը, դերասանական հաջող կարիերա ունենալով, փաստորեն կամովին հրաժարվեց դրանից՝ նվիրվելով ռեժիսորական արվեստին: Եվ այն հանգամանքը, որ նա լավ դերասան էր եղել, միայն նպաստել կարող էր նրա ռեժիսորական աշխատանքին:

Վահրամ Փափազյանը, թատրոնի խիստ քննադատ-
ներից մեկը, որպիսին նա հանդես է գալիս իր հուշերի
էջերում, նշում է, որ դեռևս Թիֆլիսի հայկական թատ-
րոնում ակնհայտ էր Վալիկ Վարդանյանի հակումը դե-
պի ռեժիսուրան։ Ականավոր վարպետը բավականու-
թյամբ է գրի առնում Վ. Վարդանյանի հաջողությունը
ռեժիսուրայի ասպարեզում։

Եվ շնայած 1928—1934 թթ. Վ. Վարդանյանը թատ-
րոնում աշխատում է իբրև դերասան, բայց ռեժիսորա-
կան գործունեությունն ավելի շատ է գրավում նրան,
ավելի մեծ ստեղծագործական ուշադրություն խլում
նրանից։ Հնարավորություն չունենալով թատրոնում պի-
եսներ բեմադրել, նա գնում է ակումբային բեմերը, ուր
մեկը մյուսի հտեից իրականացնում է կլասիկ և ժա-
մանակակից հեղինակների պիեսների բեմադրությու-
ներ։

Վ. Վարդանյանի իսկական ռեժիսորական գործու-
նեությունն սկսվում է 30-ական թվականների կեսերին,
երբ նա, լինելով Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի ար-
տիստ, ղեկավարում է իր անձնական նախաձեռնությամբ
ստեղծված դրամատիկական ստուդիան։

Վարդանյանի պրոֆեսիոնալ ռեժիսորական գործու-
նեության հենց այդ շրջանում սովետական թատրոնի
պատմության մեջ նշանակալից փոփոխություններ են
տեղի ունենում, որոնք և ազդում են նրա ստեղծագոր-
ծության վրա։

1930-ական թվականների սկզբին գեղարվեստական

կուլտուրայի ասպարեզում տեղի էին ունենում սոցիալիստական արվեստի զարգացման համար բախտորոշ երևույթներ: ՌԱՊՊ-ի լիկվիդացիայից և գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների վերակառուցումից երկու տարի անց, 1934 թվի օգոստոսին, կայացավ սովետական գրողների առաջին համագումարը, ուր սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը, որ մշակվել էր սովետական գրականությունում ու արվեստի շատ տարիների պրակտիկայի ընթացքում, ճանաչվեց իբրև գեղարվեստական ստեղծագործության ուղղություն տվող մեթոդ:

20-ական թվականներին բնորոշ թատերական բազմաթիվ հոսանքներն աստիճանաբար անհետանում էին իրենց տեղը զիջելով Ստանիսլավսկու դպրոցին:

Ճիշտ է, դեռ գոյություն ուներ. Վ. Մեյերխոլդի ղեկավարությամբ, դեռևս ստեղծագործական պոլեմիկա էր մղվում թատերական տարբեր ուղղությունների միջև, բայց այդ թատրոնների բախտն արդեն վճռված էր և 1930-ական թվականների երկրորդ կեսին դրանք փակվեցին: Գեղարվեստական թատրոնի արվեստը հասարակական լայն ճանաչում գտավ:

Երկրի գրեթե բոլոր թատրոնները իրենց արվեստը վերակառուցում էին ըստ այդ թատրոնի արվեստի: Եթե շատ ռեժիսյորներ այդ անում էին ոչ անկեղծորեն, եթե նրանք օրգանապես դեռևս չէին յուրացրել Գեղարվեստական թատրոնի մեթոդը, ապա Վ. Վարդանյանը ներքինապես նախապատրաստված էր նման վերակառուցման,

ավելի ճիշտ՝ նրա համար «վերականգնման» պրոբլեմը չկար էլ, որովհետև նա իբրև ռեժիսոր արդեն կրում էր այդ ազդեցությունը:

Անվիճելի է, որ թատերական մի, թեկուզև առաջնակարգ, օրգանիզմի արվեստի ազդեցությամբ բոլոր թատրոնների մասնաշաղկապն վերականգնումը ծայրահեղություն էր, որ այժմ իրավամբ քննադատվում է: Մայրահեղություն էր և այն, որ իսպառ մերժվում էին ամբողջ ուղղություններ, ոչ մի դրական բան չէր դիտվում նրանց մեջ: Սովետական թատերագիտությունն այդ մասին ևս այժմ խոսում է պարզ ու որոշակի:

1930-ական թվականներին սովետահայ թատրոնն ապրում էր չափազանց հետաքրքրական մի պրոցես: Այդ տարիներին էր, որ հայ թատրոնը ընդհուպ մոտեցավ սովետական թեմատիկային, գեղարվեստորեն ընկալեց ժամանակակից սովետական դրամատուրգիան:

Եթե 1920-ական թվականներին սովետահայ թատրոնի՝ արդիականությանը նվիրված ռեպերտուարը հիմնականում բաղկացած էր ուս սովետական հեղինակների պիեսներից, ապա 30-ական թվականներին արագորեն զարգանում է հայ սովետական դրամատուրգիան՝ հայ թատրոնի զարգացման այդ գլխավոր ազդակը: Բավական է հիշատակել մի երկու փաստ, որպեսզի պարզ դառնա սովետահայ դրամատուրգիայի զարգացման մասշտաբները: 14 տարվա ընթացքում (1921—1934) Սովետական Հայաստանի բոլոր թատրոնները բեմադրել են 164 պիես, որոնցից միայն ութն էին

պատկանում սովետահայ դրամատուրգներին: 1930—1935 թթ. ընթացքում սովետահայ հեղինակները ներկայացրել են թատրոններին մոտ 500 պիես: Դրանցից բոլորը չեն, որ բեմադրվել են, սակայն, ակնհայտ էր մեծ շարժման սկիզբը՝ շարժում հանուն ազգային սովետական դրամատուրգիայի: Այդ տարիների մամուլի էջերում, ստեղծագործական միությաններում, թատրոններում սուր բանավեճեր են ծավալվել սովետահայ դրամատուրգիայի հարցերի շուրջ: Հետաքրքրական հոդվածներով էին ասպարեզ գալիս քննադատներ Հայկ Դյուլիքեվիսյանը, Տիգրան Հախումյանը, Սարգիս Մելիքսեթյանը: Մամուլը պարբերաբար հրապարակում էր սովետահայ գրողների պիեսները: Հաճախակի լավագույն պիեսների կոնկուրսներ էին հայտարարվում: Այս բոլորի արդյունքը հղավ այն, որ 30-ական թվականներին սովետահայ թատրոնը ստացավ մի ամբողջ շարք պիեսներ՝ Դերենիկ Դեմիրճյանի «Նապոլեոն Կորկոտյանը», «Փոսֆորային շողը», Վաղարշ Վաղարշյանի «Օղակումը», «Սասունցի Դավիթը», Ստեփան Բաղդասարյանի «Արյունոտ անապատում» և «Մարտերում», Մկրտիչ Զանանի «Շահնամեն», Մելիք-Քոչարյանի «Կույր երաժիշտը», Հացագործյանի և Խոզավերդյանի «Խնդովժյան սրինգը», Արաքսամանյանի «Համանվիլը», Լյուդվիգ Միքայելյանի «Գողը», Սերգեյ Պայազատի «Հարսանիքը» և այլն: Ահա այս դրամատուրգիան էր, որ սովետահայ թատրոնին հնարավորություն տվեց

1930-ական թվականներին ամրապնդելու իր ազգային հիմքերը:

Թատերական արվեստում ևս 30-ական թվականները նշանակալից են: Եթե 20-ական թվականներին կլասիկ և ժամանակակից դրամատուրգիայի կերպարները հաճախ բացահայտվում էին ագիտացիոն թատրոնի պրիոմներով, գերադասվում էին, ճիշտ է, բեմական սուր, բայց ճակատային բնութագրությունները, ապա հետագայում, 30-ական թվականներին արդեն առկա է կերպարների հոգեբանական խորացման, նրանց ավելի ռեալիստական բացահայտման ընթացքը:

Ագիտացիոն թատրոնի պրիոմներով բեմադրված ստեղծագործությունները 30-ական թվականներին արդեն սուր քննադատություն էին ենթարկվում: Այդ տարիներին սկզբունքորեն փոխվում է թատրոնի վերաբերմունքը դեպի դասական դրամատուրգիան:

Կլասիկների ինքնակամ աղավաղումը, նրանց ստեղծագործությունների իդեալական բովանդակության խրմբագրումն առաջ է բերում հասարակական դիմադրություն: Եթե 20-ական և 30-ական թվականների առաջին կեսին դեռ արվում էին նման փորձեր, ապա հետագայում այդպիսի աղավաղումները պարզապես արգելվեցին:

1930-ական թվականների սկզբին հայ թատրոնը «Եզոր Բուրջուվը և ուրիշները» ներկայացումով ազդարարեց, որ սովետահայ բեմում սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստը ձեռք բերեց իր առաջին մեծ հաղթանակը:

Այսպիսով, Վ. Վարդանյանի ռեժիսյորական գործունեության սկզբնական շրջանում սովետահայ թատրոնը հաստատապես կանգնում է սոցիալիստական ռեալիզմի դիրքերում, դրանով իսկ կանխորոշելով ստեղծագործության դժվարին ուղին ոտք դնող հայ ռեժիսյորների ջոկատի գաղափարական-գեղարվեստական ուղղութիւնը:

Ռեժիսյոր Վ. Վարդանյանի ստեղծագործական կենսագրության մեջ այդ հանգամանքը վճռական դեր խաղաց: Նա ռեժիսյորների այն սերնդի ներկայացուցիչն էր, որին վիճակված էր թատրոնի պրակտիկայում իրականացնել ու զարգացնել հաստատված ու ճանաչված ուղղութիւնը:

Զի կարելի պատահական համարել այն փաստը, որ արտիստ Վ. Վարդանյանին է հանձնարարվում Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնին կից դրամատիկական ստուդիայի կազմակերպումը: Վ. Վարդանյանի ռեժիսյորական և կազմակերպչական ընդունակութիւններն այնքան ակնառու էին, որ երիտասարդների ստուդիական աշխատանքը վարելու գործը վստահվում է նրան: Եվ ահա ստուդիան ղեկավարելու առաջին իսկ տարին Վ. Վարդանյանը բեմադրում է Մոլիերի «Տարտյուֆ» պիեսը: Դա 1934 թիվն էր, երբ հայկական թատրոնում դեռ նրկատվում էին կլասիկ երկերի քմահաճ մեկնաբանութիւն, մինչև իսկ բացահայտ աղավաղման փորձեր:

Դեռևս 20-ական թվերի կեսին հայկական թատրոնի մի շարք ռեժիսյորներ հայտարարեցին, թե պիեսը լոկ

միջոց է դերասանի բեմական տեխնիկան, նրա շար-
ժումները ցուցադրելու համար¹:

Երեսնական թվականների սկզբին Գ. Սունդուկյանի
անվան թատրոնի ստեղծագործական կյանքը հրկակի
ընթացք ուներ: Մի կողմից թատրոնը համարձակու-
թյամբ ու վճռականորեն հաստատել էր սոցիալիստական
ռեալիզմը, իսկ մյուս կողմից՝ տուրք էր տալիս ֆոր-
մալիզմին, վուլգար սոցիոլոգիզմին՝ հատկապես կլա-
սիկների պիեսները բեմադրելիս: Հենց այդ ժամանակ
ցույց տրվեց թատրոնի դրամատիկական ստուգիայի
«Տարտյուֆ» ներկայացումը, ուր չէր աղավաղված մեծ
կոմեդիոգրաֆի պիեսի տեքստը: «Տարտյուֆի» բեմա-
դրության մեջ հազվագեպ էին ռեժիսյորական փաշտոն
կտրոններ, այդ աշխատանքն աչքի չէր ընկնում ռեժիսյո-
րական խորունկ մեկնաբանությամբ, բայց ակնառու էր
տեքստի հանդեպ ռեժիսյորի ունեցած հոգատար վերա-
բերմունքը, որ երբեք չէր կարելի ասել կլասիկ պիես-
ների այլ բեմադրությունների մասին:

Սակայն «Տարտյուֆ» բեմադրության նշանակու-
թյունը չի կարելի սահմանափակել ըստ ռեժիսյորական
հաջողությամբ կամ անհաջողությամբ: Այս աշխատան-
քով Վավիկ Վարդանյանը սկիզբ դրեց թատերական մի
արհեստանոցի, որը դերասանական կադրեր պատրաս-
տելու հետաքրքիր ուղիներ էր հաստատում:

1929-ին ստեղծած Առաջին Պետական թատրոնին

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1924, № 250:

կից թատրոնական ստուդիան բավականին օգտակար
գործ էր կատարել: Դրա վկայությունն են էմիլ Զոլայի
«Ռարբուրգենի ժառանգների» (1931 թ.) և Հակոբ Պա-
րոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանների» (1932 թ.) բե-
մադրությունները (ռեժիսոր՝ Արմեն Գուլակյան), որոնք
ակներև դեղարվեստական արժանիքներ ունեին: Բայց
1933-ից ստուդիան, մի քանի անգամ անցնելով մի կազ-
մակերպությունից մյուսի իրավասությանը, կանգնում
է փակվելու վտանգի առաջ: Վավիկ Վարդանյանը, ստու-
դիայի ղեկավարությունը վերցնելով իր ձեռքը, նորից
կենդանություն է տալիս նրան:

Վերակենդանացված թատերական ուսումնական
հաստատության աշխատանքները Վ. Վարդանյանի ղե-
կավարությամբ ընթանում են նոր սկզբունքներով: Նախ
և առաջ լայնանում է ստուդիայի կազմը. ստուդիան
կազմվում է երեք կուրսերից, որոնց մեջ սովորում են
մոտ 60 ուսանող: Այս էլ չի բավարարում թատրոնների
տարեցտարի աճող պահանջները: Եվ Վավիկ Վարդան-
յանի անձնական նախաձեռնությամբ 1934 թվի օգոս-
տոսին կազմակերպվում է թատերական արհեստանոց:
Այստեղ են հավաքվում բանվորական ինքնագործ թա-
տերախմբերի լավագույն մասնակիցները, թատերասեր
շնորհալի երիտասարդությունը: Ահա այս ուժերի հետ
է, որ Վավիկ Վարդանյանը սկսում է «Տարտուֆի» բե-
մադրությունը: Դեռ աշխատանքները սկսելուց առաջ ռե-
ժիսորը հասկացել ու հայտարարել է, որ արհեստանո-
ցի նպատակը ոչ թե բեմադրություն ստեղծելն է, այլ

ուսանողներին թատերական արվեստի սկզբունքներ սովորեցնելը: Հետեւելով Մոսկվայի մի շարք թատրոն-ստուդիաների փորձին, Վ. Վարդանյանը «Տարտյուֆի» բեմադրության ընթացքում իր սաներին սովորեցրել է թատերական արվեստի օրենքները, սկզբունքները, տեխնիկան: Բեմադրության ժամանակ ստուդիականներն անցել են այնպիսի առարկաներ, ինչպիսիք են՝ գրիմ, թատրոնի պատմություն, դերասանի վարպետություն, ռեժիսյորական անալիզ և այլն: Վավիկ Վարդանյանը համարյա մեկ տարի այսպես աշխատել է ստուդիականների հետ: Եվ երբ 1935-ի մայիսի 31-ին Առաջին Պետական թատրոնի դահլիճում կայացավ թատրոն-արհեստանոցի անդրանիկ ներկայացումը՝ բոլորն էլ ջերմ ընդունեցին այն և գտան, որ «ընկ. Վավիկ Վարդանյանի ձեռնարկած աշխատանքն ուշադրության արժանի գործ է, և նա ամենայն իրավամբ արժանի է ներկայացումը դիտող հասարակության ցույց տված համակրանքին ու քաջալերությանը»¹:

Այսպիսով, «Տարտյուֆի» բեմադրությունը, ինչպես և ստուդիայի մյուս ներկայացումները, ավելի մանկավարժական նշանակություն ունեին, քան ստեղծագործական, ռեժիսյորական: Այնուամենայնիվ, հենց այս աշխատանքներում ակնհայտ դարձան Վավիկ Վարդանյանի ստեղծագործական հակումները:

Բարեխիղճ վերաբերմունքը դեպի հեղինակային

¹ «Խորհրդային արվեստ», 1935, № 11:

տեքստը, ձգտումը՝ առանց աղավաղման բացելու հեղինակի իդեան դերասանի ռեալիստական խաղի միջոցով՝ ահա ռեժիսյոր Վ. Վարդանյանի հատկությունները, որ երևան են գալիս արդեն «Տարտյուֆ» բեմադրության մեջ: Նույն մոտեցումն է հղել նաև «Սկապենի արարքները» պիեսի նկատմամբ, որ բեմադրել է Վ. Վարդանյանը նույն թվականին: Սակայն աշխատանքները դեռևս չէին կարող ամբողջովին բնութագրել ռեժիսյորի դեմքը. սրանք բնորոշ էին Վարդանյանի ստեղծագործական անհատականությանը միայն սկզբնական շրջանում: Վ. Վարդանյանը աճեց ու ամրապնդվեց իբրև սովետական ռեժիսյոր ժամանակակից դրամատուրգների պիեսներ բեմադրելով. ահա այն ռեպերտուարը, որ որոշեց Վ. Վարդանյանի ստեղծագործական ուղղությունը:

Նախքան առաջին արդիական պիեսի ինքնուրույն բեմադրությունը, Վարդանյանը Ա. Գուլակյանի հետ աշխատում է «Առաջին հեծելազորը» և «Պլատոն Կրեչետ» ներկայացումների վրա:

Վս. Վիշնևսկու «Առաջին հեծելազորը» դրամատիկական էպոպեան բեմադրելիս, Վարդանյանին առիթ է ներկայանում տասից ավելի սլաոկեր բեմադրել ինքնուրույն: Վս. Վիշնևսկու պիեսի յուրահատուկ կառուցվածքը գալիս էր էպոպեայի դեպքերն ընդգրկելու մասշտաբներից, որը այն ժամանակ ըստ արժանավույն չի բացվում հայ թատրոնում: Բայց այդ առաջին լուրջ աշխատանքը սովետական պիեսի վրա օգնեց Վարդանյանին ռեալ կերպով զգալու կերպարների այն աշխարհը,

որ նրան վիճակված էր ներկայացնել հետագա աշխատանքներում:

Սովետական նոր մարդուն ճանաչելու օգնեց նաև «Պլատոն Կրեչետ» ներկայացման վրա աշխատելը, ուր «չերմուխյամբ ու անկեղծությամբ ցույց էին տրվում նոր, սովետական կոփվածքի մարդկանց հմայիչ կերպարները, նրանց անսահման նվիրվածությունն իրենց գործին, նրանց նաև առօրյա կյանքում հրեան հկող հերոսությունը:

Դրա հետ միասին դերասաններն ու ռեժիսորները անհրաժեշտ էին համարում արմատապես վերափոխել ստեղծագործական աշխատանքի մեթոդները, վճռականորեն ու հետևողականորեն պայքարելու ֆորմալիստական տարրերի ռեյդինգի դեմ»¹:

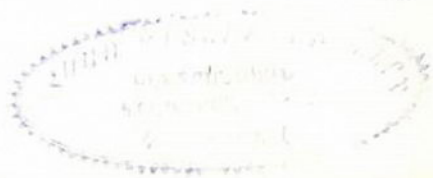
1936 թվականի հունվարին «Պրավդայի» էջերում խիստ քննադատության ենթարկվեցին ֆորմալիզմը վերածնելու փորձերը, որոնք թաքնվում էին կեղծ նորարարության դիմակի տակ: Պարտիական մամուլի ցուցումները օգնեցին սովետահայ թատրոնի գործիչներին վերանայել իրենց գործունեությունը, հրեան հանել ու հաղթահարել իրենց թույլ տված սխալները:

1936 թվականի ապրիլին սովետահայ թատրոնի գործիչների մեջ «Պրավդայի» հոդվածը ստեղծագործական քննարկման դրվեց: Թատերական հատուկ խորհրդ-

¹ С. Медиксетян. «Путь нашего театра», Армгиз, Ереван, 1941, стр. 104.



Սուրեն («Պատվի համար»)





Հայ թատրոնի պատվիրակությունը ողջունում է ՄեռՆ-ի կոնկրետական՝ 50-ամյակի առթիվ: 1948, Մոսկվա

դակցությունում երևան հանվեցին մեր ռեժիսյորներից մի քանիսի սխալները: Այդ դիսկուսիան մի անգամ ևս ցույց տվեց, որ սոցիալիստական թատրոնի զարգացման հիմնական գծից ամեն մի շեղում կարող է հանգեցնել գաղափարական-ստեղծագործական վրիպումների:

Խորհրդակցությունը նշեց թատերական գործը բարելավելու մի շարք միջոցառումներ: Սովետահայ թատրոնի գործիչները ևս մտան ստեղծագործական զարգացման մի նոր փուլ:

Այդ պայմաններում էր, որ իրականացավ Վ. Վարդանյանի «Հեռավորը» բեմադրությունը:

Պիեսի ընտրությունն արգեն շատ բանով վճռում էր բեմադրության հաջողությունը: Աֆինոգենովի «Հեռավորը» պիեսը պատկանում է այն ստեղծագործությունների թվին, որոնց մեջ մարդկային բարդ բնավորությունների միջոցով ողջ խորությամբ բացվում է սովետական հայրենասիրության թեման: Աֆինոգենովի հակումը դեպի Չեխովի ստեղծագործությունը իր կնիքն է դրել այդ պիեսի ողջ կառուցվածքի վրա: Արտաքնապես դեպքերն այնտեղ ծավալվում են շատ դանդաղորեն, բայց դրա մեջ հոսում է ներքնապես լարված ու հագեցած կյանքը: «Հեռավորը» պիեսում ավելի, քան Աֆինոգենովի պիեսներից որևէ մեկում, զգացվում է գործիչական ստեղծագործության բարերար ազդեցությունը, հատկապես զրական կերպարների նկարագծման մեջ: Դա մի պիես էր, որ համապատասխանում էր Վ. Վարդանյանի ստեղծագործական նախասիրությանը: Հենց

այդ պիեսում էր, որ պետք է հաստատվեր նրա ռեժիսյորական արվեստը, որովհետև եթե ռեժիսյորը չկարողանար բացել նման պիեսը, նա կասկածի տակ կդներ իր իսկ ունեցած նախասիրությունը:

Գլխավոր դժվարությունն այն էր, որ պիեսը հագեցած էր ներքին կոնֆլիկտով և գրեթե զուրկ էր արտաքին դինամիկայից: Բեմադրական տեխնիկայի իմաստով «Հեռավորը» դժվար երկ է:

Բացի դրանից, բեմադրողի առաջ կանգնում էր մի կարևոր հարց ևս, որի ճիշտ լուծումից էր կախված պիեսի գաղափարական հնչեղությունը: Բանն այն է, որ Ա.Ֆինոգենովն իր այդ պիեսով կառուցել էր սյուժետային ու իդեալական անտիթեզ, հակադիր Գորկու «Ծգոր Բուլըշովը և ուրիշները» պիեսին: Մալկոն՝ հեռավորարևելյան Կարմիր Բանակի կորպուսի հրամանատարը, անհույս հիվանդ է, տառապում է թոքերի սարկոմայով: Նրա վագոն-սալոնը տեխնիկական պատճառներով ուշանում է «Հեռավորը» կիսակայարանի փակուղում: Բուլըրը գիտեն Մալկոյի մոտալուտ մահվան մասին: Հրամանատարն ինքն էլ գիտե այդ, թեև շրջապատողներին թվում է, թե նա չի կռահում իր վերահաս մահը:

Մալկոյի և սլաքավար Վլասի միջև ծագող կոնֆլիկտը իդեալական հնչեղություն ունի: Բայց բավական էր այդ կոնֆլիկտը դարձնել կենտրոնական, որպեսզի ներկայացումը սխալ հնչեր, չարտահայտեր հեղինակի գրել-խավոր միտքը: Ինչպես Գորկու «Ծգոր Բուլըշովում» չէր կարելի Բուլըշովի պայքարը մահվան դեմ դարձնել բե-

մադրության գլխավոր խնդիրը, այնպես էլ «Հեռավորում» աններելի կլինեի մահճին գամված մադրուհոգեբանությունը դարձնել գլխավորը: Ռեժիսորը ճիշտ է հասկացել, որ Աֆինոգենովի պիեսի հերոսների կոնկրետ ձգտումների հետևում բարձրանում է երկրորդ պլանը, հոգևոր կյանքի պլանը, որ ավելի կարևոր է, քան առաջինը:

Ամենադժվարը այդ երկրորդ պլանը գտնելն էր, հանուն որի և գրվել էր այդ պիեսը:

Վ. Վարդանյանը կարողացավ տեսնել ու հասկանալ «Հեռավորում» պիեսի փիլիսոփայական խորությունը. նրա համար հասկանալի էր, որ Մալկոյի և Վլասի վեճը մեծանշանակ վեճ է կյանքի ու մահվան մասին: Նախկին սարկավագ Վլասի համար մահը ամեն ինչի վերջն է: Ըստ Վլասի, անձնական մահով կյանքը առհասարակ վերջանում է: Եվ ահա այդ հայացքին է հակադրվում մոտալուտ մահվան դատապարտված Մալկոյի փիլիսոփայությունը, մարդ, որ իր մեջ կրում է նոր էպոխայի լուսավոր, գուցե ոչ բոլորի համար հասկանալի էությունը:

Այսպիսին է կոնֆլիկտի զարգացման ընթացքը: Բայց պիեսում կա մեկ ուրիշ թեմա, որ բխում է այս հիմնական գծից: Հեռավոր անկյուններում ապրող, Մոսկվայի մասին երազող մարդկանց թեման, մարդիկ, որոնք կարծում են, թե իրենք կտրված են «մեծ» կյանքից: Շրջագայող ուղեգննիչ Լավրենտին երազում է գնալ Մոսկվա, նա ծարավի է փառքի, իսկ «Հեռավորում» ինչ

փառք կարող է լինել: «Հեռավորը» կիսակայարանի լավ մարդկանց մոլորություններին Աֆինոզենովը հակադրում է Մալկոյի մտքերը: Սա համոզում է նրանց, թե մեր երկրում աշխատանքն է փառք բերում: Միայն աշխատանքն է նշանավոր դարձնում մարդուն՝ ուր էլ որ նա լինի:

Ահա այսպիսի խնդիրներ էր դնում Աֆինոզենովի պիեսը Վ. Վարդանյանի առաջ: Ռեժիսյորը ճիշտ կռահեց հեղինակի մտահղացումը և հիանալի մարմնացրեց այն Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմի վրա:

Հանդիսականներն ու քննադատները «Հեռավորը» ներկայացումը դիտելուց հետո անմիջապես խոսեցին Վ. Վարդանյանի ռեժիսյորական արժանիքների մասին, ճանաչեցին նրա աշխատանքի առավելությունները: «Խորհրդային Հայաստան» թերթի ռեցենզենտը գրում էր. «Ռեժիսյոր Վ. Վարդանյանի բեմադրությունը հատկապես արժեքավոր է այն տեսակետից, որ նա կարողացել է գործողություններով ո՛չ հարուստ այս պիեսը դարձնել շարժուն, գործողությունը, եթե կարելի է ասել, փոխադրել մարդկանց ներսը, ճշտորեն դրսևորելով նրանց հոգեբանական անցումները, հուզականությունը»:

Ռեժիսյորի գլխավոր ծառայությունը եղել է այն, որ նա բացել է «Հեռավորի» ակտուալ թեման: Ի տարբերություն Չեխովի երեք քույրերի, որոնք այնպես էլ շարունակեցին հրազել Մոսկվայի մասին, դրա մեջ տեսնելով իրենց միակ փրկությունը, «Հեռավորի» հերոսները հասկացան, որ ստեղծագործ աշխատանքն է ամենա-

գեղեցիկ ու մատչելի երազանքը, աշխատանքն է մարդու կոչումն ու փառքը: «Հեռավորը» ներկայացումը ընդհանրացած ձևով հաստատում էր մարդկայնության նոր ըմբռնումը: Մոսկվայում թե տասնյակ հազարավոր կիլոմետրերով նրանից հեռու, խուլ տալգայում, Հեռավորը կիսակայարանում. թե այլուր՝ սովետական մարդը ամենուրեք ապրում է ընդհանուր գաղափարներով, երկրի կյանքի զարկերակն ամենուրեք խփում է հավասար թափով և ուժգնությամբ:

Այս մտքի հաստատմանը Վ. Վարդանյանը հասել է պիեսի հերոսների ներքնաշխարհը բանալով: «Հեռավորի» բեմադրությամբ Վ. Վարդանյանը հաստատապես մտնում է այն ռեժիսյորների շարքը, որոնք հայրենի թատրոնը տանում էին սոցիալիստական ռեալիզմի ուղիով:

«Հեռավորի» բեմադրությունը փորձաքար է թե՛ ռեժիսյորի. և թե՛ դերասանի համար, որովհետև տեսարանները կառուցելիս ռեժիսյորը փաստորեն տրամադրության տակ շունի սյուժետային մի հիմնական գիծ, որ կարող էր զարգանալ ամեն մի տեսարանում: Եթե ռեժիսյորը փորձեր ուշադրությունը բեռնել գործողությունների արտաքին փոքրիկ ինտրիգների վրա, դրաման կաթող էր տապալվել. բայց բեմադրության արժեքը հենց այն է, որ ռեժիսյորը ըմբռնել է դրամայի ստեղծագործական յուրահատկությունը, և նպատակադրվել է չկորցրնել և ո՛չ մի խոսք, հոգեբանական ո՛չ մի նրբերանգ:

Մեծ ուշադրությամբ էին հետևում դերասաններ-

րը ամեն մի խոսքին, շեշտին, հոգեբանական խաղի ամեն մի ելևէջին: Ռեժիսյոր Վ. Վարդանյանն իր միզանսցենները կառուցել էր այնպես, որ պերսոնաժներին առաջին պլանի վրա քաշելով՝ դնում էր ուշադրության կենտրոնում: Վ. Վարդանյանը միանգամայն մըտածված ձևով նրանցից ամեն մեկին «տրիրունա» է տալիս, որպեսզի կարողանա փոքրիկ առիթ չփախցնել: Հենց այդ մոտեցումով ռեժիսյորը խստիվ սահմանագծում է հերոսներին և աշխատում է, որ տիպերը պարզ գծված լինեն, ամեն մեկն ավարտվի մինչև վերջ և սկսվի մյուսը: Դա հնարավորություն է տալիս հերոսներին իսկապես բացվելու և այդ դրաման հասցնելու հանդիսականին: «Վարդանյանի բեմադրության մեջ իշխում է ռեալիզմը»: Այնուհետև ռեցենզենտն իրավամբ նկատում է. «Վ. Վարդանյանը ցույց տվեց, որ աճում է մի նոր ռեժիսյոր, որը իր առաջին փորձով լավ քննություն տվեց»¹:

Վ. Վարդանյանի ռեժիսյորական հետագա գործունեությունը ցույց է տալիս, որ սովետական պիեսի առաջին ինքնուրույն բեմադրության մեջ գտնված մեթոդությունների դրույթները հաստատվեցին ու զարգացան հաջորդ տարիներին:

Այս բեմադրության վրա աշխատելիս Վ. Վարդանյանն առաջին անգամ գործ ունեցավ սովետահայ թատրոնի ճանաչված դերասաններ Հրաչյա Ներսիսյանի,

¹ «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 6:

Միքայել Մանվելյանի, Սյուզան Գարագաշի, Ռուզան-
նա Վարդանյանի հետ:

Շատ կարևոր էր, թե երիտասարդ ռեժիսորն ինչ-
պես կմոտենա դերասաններին, կկարողանա՞, արդյոք,
իր հղացումներով համակել վարպետներին, կհավա-
տա՞ն նրանք երիտասարդ ռեժիսորին: Այս խմաստով
էլ «Հեռավորը» փայլուն հաղթանակ էր երիտասարդ
ռեժիսորի համար:

Եթե կամենանք երկու խոսքով բնութագրել դերա-
սանների հետ ռեժիսորի տարած աշխատանքը, ապա
ամենից առաջ պիտի հիշենք անկեղծ ու բնական մոտե-
ցումը բեմական կերպարի բացահայտման մեջ: Այժմ,
ժամանակակից թատերական արվեստի պահանջներից
հլնելով, կարելի է ասել, թե դրանք բեմարվեստի տար-
րական նախադրյալներ են, բայց ինչպես ցույց է տա-
լիս մեր թատերական առօրյան, այդ հարցերը տակա-
վին չեն գտել իրենց լուծումը:

«Հեռավորը» ներկայացման բոլոր գրախոսները
միաբերան նշում էին դերասանական խաղի մեղմու-
թյունն ու բնականությունը:

Կարելի էր ենթադրել, որ հրամանատար Մալկոյի
դերակատար Հրաչյա Ներսիսյանը կստեղծի բուռն կըր-
քերով ապրող բնավորություն, և որ նրա տեմպերամեն-
տը ստվերի տակ կպահի մյուս դերակատարներին: Սա-
կայն, ինչքան էլ զարմանալի լինի, «Հեռավորը» ներկա-
յացման ամենամեղմ դերակատարումն էր Ներսիսյանի
Մալկոն:

Կրակոտ մոնոլոգներ կամ արտակարգ դինամիկ մի-
զանսցեններ չկային Ներսիսյանի ստեղծած այս կերպա-
րի համար: Արտաքնապես նույնիսկ միապաղաղ դերա-
պատկերի մեջ բոցկլտում էին նրա մտքերն ու հույզերը:
Հաճախ Ներսիսյան-Մալկոն ավելի արտահայտիչ էր
լուսթյան մեջ: Դերի այս յուրահատուկ նկարագիրը Ներ-
սիսյանը, ռեժիսորի օգնութեամբ, իսկապես վարպետո-
րեն էր բացահայտում: Չափազանց հետաքրքրական էր
Ներսիսյան-Մալկոյի և Մանվելյան-Վլասի բանավեճը:

Դյուրին չէր հաղթահարել Մանվելյան-Վլասի փի-
լիսոփայութիւնը, հաստատել մահկանացու մարդու մեջ
նրա անմահութեան գիտակցութիւնը: Ռեժիսորը և դե-
րասանները հասկացել էին, որ այս բանավեճը չի կա-
րելի կրքերի վրա կառուցել, թեև դա կարող էր և էֆեկ-
տով հնչել բեմից:

Նվ ահա խոսում են հրկու հակառակ մտածողութեան
տեր մարդիկ. հրկուսն էլ խելոք, հրկուսն էլ իրենց հա-
մոզմունքների մեջ հաստատուն: Դրական կերպարի
խնդիրը բարդանում է նաև նրանով, որ Մանվելյանի
Վլասը շատ ավելի լավ գիտե իր շրջապատը, մարդկանց
առօրյա հոգսերը: Չափազանց խորամանկ էր Մանվել-
յանի ստեղծած Վլասը: Ներսիսյան-Մալկոն դիմում է
հեգնանքի, ապա և մեղմ, նույնիսկ սիրալիր տոների,
իսկ հենց որ խոսքը գալիս է գլխավոր թեմային՝ նա
անողոր է դառնում, բայց միշտ ղուսպ, միշտ շափի
զգացումը պահպանելով: Կերպարների նման բացա-
հայտման շնորհիվ էր, որ հանդիսատեսը հավատ էր

տածում աչքի առաջ կատարվող գործողության նկատմամբ: Բնական ու մեղմ էր Ռուզաննա Վարդանյանի ստեղծած Վերա Նիկողանյան: Հատկապես ուժեղ էր դերասանուհու խաղը այն պահերին, երբ նա բացում էր հերոսուհու վիշտը:

Ուշագրավ է, որ «Հեռավորը» ներկայացման բոլոր դրական կերպարները միանգամայն կենդանի և բնական խարակտերներ էին, լինելով բեմագրության ամենահաջող դերակատարումները: Սա ևս մեծ հաղթանակ էր երիտասարդ ռեժիսորի համար, քանի որ մինչև օրս էլ մեր թատրոնների բեմերում հաճախ չէ, որ հանդիպում ենք դրական ցայտուն ու համոզիչ կերպարների: Ներկայացման կերպարների ռեժիսյորական և դերասանական նման բացահայտումը հանգեցնում էր այն բանին, որ «մի տեսակ հարազատ, վարակիչ մթնոլորտ կապում է դահլիճն ու բեմն իրար հետ, և հանդիսատեսներից ամեն մեկը կարծես իր մեջ փնտրում է այդ հերոսներին»¹: Հասնել նման արտահայտության՝ իրոք որ մեծ հաջողություն էր ռեժիսյորի համար, այն էլ երիտասարդ ռեժիսյորի: Վավիկ Վարդանյանը այն ռեժիսյորներից է, որոնց համար դերասանի հետ աշխատելը ներկայացում ստեղծելու կարևորագույն և հիմնական էտապն է: Տողերս գրողին քանիցս վիճակվել է ներկա լինել Վավիկ Վարդանյանի փորձերին և՛ հայկական, և՛ Երևանի ռուսական թատրոնում: Ռեժիսյորի առաջին փորձերն

¹ «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 6:

անցնում են անհետաքրքիր: Սակայն, երբ նա սկսում է խորանալ հոգեբանական էություն մեջ, փորձերը բնականորեն դառնում են այնքան հետաքրքիր, որ դերասանների համար արդեն դժվար է դառնում անջատվել գործող անձանց հոգեբանական նրբերանգներից, որոնք առաջին հայացքից չեն էլ նկատվում պիեսում:

Վավիկ Վարդանյանը լիակատար ազատություն է տալիս դերասանին, այն աստիճանի ազատություն, որ որոշ դերասաններ անգամ շփոթվում են: Կամաց-կամաց, համարյա աննկատ, ռեժիսորը ներգրավում է դերասանին կերպարի ներքնաշխարհ: Ազատություն տալով դերասանին, ռեժիսորը ըստ էության հնարավորություն է ստեղծում նրա հրեակայության դրսևորման համար: Նվ ռեժիսորն ազատ օգտվում է այդ հրեակայությունից: Նա երբեք դերասանից առաջ չի գնում, այլ հետևում և ուղղություն է տալիս նրան: Նրա կարծիքով ռեժիսորը պետք է շատ համբերատար լինի, որպեսզի կարողանա դերասանին հասցնել այնպիսի վիճակի, երբ նա բնականորեն կրճակվի ռեժիսորի հուշած ամեն մի միտք: Իսկապես, այդպիսին է Վարդանյանը փորձերի ժամանակ: Դերասանի բնական «մուտքը» դերի մեջ, նրա ինքնուրույն կողմնորոշումը բոլորովին էլ չեն բացասում ռեժիսորի ղեկավար դիրքը, քանի որ նա իր ըմբռնումները ներշնչում է դերասանին: Ճիշտ է, այս բոլորը չափազանց կարևոր են ռեժիսորի համար, բայց ռեժիսորական արվեստին տիրապետելու համար այսօրվան դեռ բավական չէր: Պետք է ասել, որ Վ. Վարդան-

յանը իր առաջին աշխատանքներով տիրապետեց ռեժիսուրայի գլխավորապես այս կողմին: Նա դեռ չէր թեւակոխել ռեժիսուրայի մի այլ, ոչ պակաս կարևոր ոլորտը՝ որն ընդգրկում էր ներկայացման կոմպոզիցիա ստեղծելու բարդ պրոցեսը: «Հեռավորը» այդ տեսակետից միայն սկիզբ էր. այդ կարողության հետագա զարգացումը եկավ տարիների փորձի, տքնաջան աշխատանքի, անհանգիստ որոնումների հետ:

«Հեռավորը» բեմադրելուց մեկ տարի անց Վ. Վարդանյանը Երևանի նորաստեղծ ռուսական թատրոնում բեմադրում է «Առերեսում» պիեսը:

«Առերեսում» պիեսի դրամատուրգիական որակը շատ բանով գիջում էր «Հեռավորին»: Այստեղ չկա բնավորությունների հոգեբանական այն խորությունը, որ հատուկ է Աֆինոգենովի պիեսին: Տուր եղբայրների այս պիեսի հիմքում դրված արկածային ինտրիգը զրկում էր մարդկային բնավորությունները խոր կերպով բացելու հնարավորությունից: Ի տարբերություն «Հեռավորի», այստեղ հեղինակի ողջ ուշադրությունը բևեռված էր արտաքին դինամիկայի վրա:

Եվ եթե Աֆինոգենովի պիեսը բեմադրելիս, կերպարների ներքին հոգեբանությունից ելնելով, Վ. Վարդանյանը ձգտում էր նրանց վարքագիծը արտաքին դինամիկայով հարստացնել, ապա «Առերեսում» պիեսում ռեժիսորը մտահոգվում է պիեսի ներքին դինամիկան խորացնելով:

Ռեժիսորն այս պիեսում կարևոր թեմա տեսնելով,

ցանկանում էր բացել «Առերեսումի» գլխավոր և անվիճելի առավելությունը: Չնայած պիեսի դեդեկտիվ հենքին, այնտեղ հնչում էր զգոնություն, թշնամական դիվերսիայի դեմ պայքարելու կարևոր և ակտուալ թեման:

Երևանի ռուսական թատրոնի ներկայացման մեջ սովետական քննիչ Լարցեի պայքարը ֆաշիստական լրտես Կելլերի դեմ ընկալվում էր իբրև ժողովրդի պայքար՝ ընդդեմ թշնամու: Վ. Վարդանյանն իր բեմագրությունը կառուցել էր այնպես, որ այնտեղ առերեսման միջոցով Կելլերին դիմակազերծ անելը գործող անձանց ներքին համոզման ու վարքագծի արդյունքն էր դառնում: Պատկերավոր էր ու դինամիկ առերեսման տեսարանը, ուր սովետական ազնիվ քաղաքացիները՝ բրիգադիր Կաշիրինը, կուտնտեսական Տոլստիխը, բժիշկ Ռուդևը, դերձակ Գուրևիչը, կարմիրբանակային Պրիխոդկոն դիմակազերծ են անում լրտեսին՝ սովետական մարդկանց թշնամուն:

Ռեժիսյորը առաջին պլանն էր մղում պիեսի հայրենասիրական թեման, և «Առերեսում» պիեսը հաջողություն էր գտնում հասարակության մեջ: Քննադատությունը ռեժիսյորի այդ աշխատանքը գնահատել է իբրև «փայլուն հաղթանակներից մեկը», մեկ անգամ ևս նշելով նրա ստեղծագործության հիմնական գիծը. «Վ. Վարդանյանը պարզ ու անմեկին ձևով է կառուցել ներկայացման ռեժիսյորական-բեմական պլանը»¹:

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1937, 17 նոյեմբերի:

Նախապատերազմյան 1937—1941 թվականները վճռական էին ռեժիսյոր Վ. Վարդանյանի համար: Հենց այս շրջանում է, որ նա մեկը մյուսի հոտից սովետական պիեսներ է բեմադրում, որոնք կարևոր նշանակություն են ձեռք բերում սովետահայ թատրոնի պատմության մեջ:

1938 թվականին հայկական թատրոնը սովետական պիեսների բեմականացման մեծ փորձ էր ձեռք բերել: Ժամանակակից դրական հերոսի կերպարը մոուր կերպով հաստատվել էր հայկական թատրոնում, և նա զարգանում էր սովետական թեմատիկան բացելու ճանապարհով: Դրա փայլուն վկայություններից էր Լ. Ռախպարհովի «Անհանգիստ ծերություն» («Պրոֆեսոր Պոլեմաև») պիեսի բեմադրությունը, որ հանձնարարվել էր Վ. Վարդանյանին:

Լ. Ռախմանովի պիեսը այդ շրջանում արդեն հայտնի էր Մոսկվայի և Լենինգրադի թատրոնների բեմադրություններից: Այս հանգամանքը ոչ չափաքան օգնեց, որովհետև Պոլեմաևի զործը: Թատրոնից այժմ սպասում էին ոչ թե հայտնի պիեսի բեմադրության կրկնություն, այլ ինքնուրույն բեմական լուծում:

«Անհանգիստ ծերություն» պիեսի հայկական բեմադրության իդեան չէր սահմանափակվում հին ինտելիգենցիայի առաջավոր թևի՝ ռեուլյուցիայի կողմն անցնելու ընթացքի պատկերմամբ: Այդ իդեան, իհարկե, կար ներկայացման մեջ, բայց ռեժիսյորը մի փոքր հե-

ռացել էր դրանից, հետամուտ լինելով այն նպատակին, որ հանդիսատեսը՝ գեղարվեստորեն ընդհանրացված պատկերացում ստանա նորի և իր դարն անցած հնի պայքարի մասին: Նոր աշխարհայացքի ներկայացուցիչ Բոշարովի կերպարը, որքան էլ ցայտուն էր երևանյան ներկայացման մեջ, ամենևին չէր մթագնում պրոֆեսոր Պոլեծակի սքանչելի կերպարը: Ողջ ներկայացման հուզական կենտրոնը Պոլեծակ-Վաղարշյանն էր: Ռեժիսյորն ու դերակատարը պրոֆեսոր Պոլեծակի կերպարով, որի նախատիպը նշանավոր դիտնական Տիմիրյազևն էր, հաստատում էին կենսասեր ու անհանգիստ հոգու երիտասարդության հաղթանակը:

Հետաքրքիր էր ու յուրահատուկ այդ գաղափարի բեմական մեկնաբանությունը, որ տվել էր ռեժիսյորը: Թեմայի բացահայտման հետաքրքրությունն ավելացնում էր այն, որ երիտասարդության համար պայքարում էր ֆիզիկապես ծերացած պրոֆեսորը: Ռեժիսյորը ամեն կերպ ընդգծել էր այդ. Պոլեծակի տանը կատարվող տեսարանները, ուր գործում էին ծեր դիտնականն ու նրա տարեց կինը, ռեժիսյորը կառուցել էր դանդաղ ռիթմով, ասես կամենալով շեշտել ծերությունը: Հանգիստ ու անշարժություն՝ ահա այդ միջոցների առանձնահատկությունը: Բայց հենց որ այդ խաղաղ անկյունն է ներխուժում նոր երիտասարդ կյանքի հոսանքը՝ ռեժիսյորը քանդում է դանդաղ ռիթմը, միզանսցենները դառնում են շարժուն: Ոչ մի էֆեկտ, ամեն ինչ թվում էր սովորական ու բնական:

Այդ բեմադրութեան մեջ Վ. Վարդանյանը հավատարմորեն շարունակում էր սկսած ստեղծագործական գիծը, որը չգիտեր բեմական էֆեկտներ, հենվում էր կյանքի ճշմարտութեան վրա: Ռեժիսորին հաջողվեց ստեղծել իսկապես գրավիչ ու բովանդակալից ներկայացում, մեկ անգամ ևս Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմում հաստատելով սովետական էպոխայի դրական հերոսների լիարյուն կերպարները:

դրված էր առաջին պլանում: Իր ժամանակին մամուլը այս ներկայացումը գնահատել է իբրև բեմական մի ստեղծագործություն, որ «հարվածում էր ֆորմալիզմի մնացորդներին»:

«Անհանգիստ ծերություն» բեմադրության մեջ մի անգամ ևս փորձության ենթարկվեց ռեժիսյոր Վ. Վարդանյանի աշխատանքի հիմնական ոճը, որի ստեղծագործական երևակայությունը հիմնականում զբաղված էր հեղինակի գործի բովանդակությունը ճշմարտացի և հարազատ բացահայտելով:

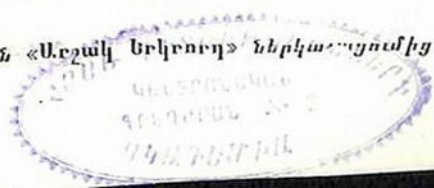
Վ. Վարդանյանի բեմադրությունների մեջ չես հանդիպի էֆեկտավոր կառուցված միզանոսցենների, չես տեսնի գործողությունը լրացնող բոլորովին անսպասելի և փայլուն դետալներ: Հենց այդ է ասում «Անհանգիստ ծերություն» ներկայացման ռեցենզենտը. «Բեմադրող ընկ. Վ. Վարդանյանը կարողացել է տալ հաջողված, հաջողիչ միզանոսցեններ, խուսափելով ավելորդ և էժանագին էֆեկտներից»:

Ուշագրավ է, որ հենց «Անհանգիստ ծերություն» բեմադրության հետ է օրգանապես կապվում նաև սովետական թատրոնի պրակտիկայում հակառեալիտական էլեմենտների ռեցիդիվների վերջնական հաղթահարումը: «Խորհրդային Հայաստան» թերթում լույս տեսած «Մի հարված ևս թատերական ֆորմալիզմին»¹ հոդվածի հեղինակները պարզ ու որոշ գրում են, որ այդ բեմադրու-

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1938, 20 հունիսի:



Տեսարան «Աւշակ Երկրորդ» ներկայացումից





Տեսարան «Ռումեո և Ջուլիետա» ներկայացումից

Տեսարան «Աննա Կարենինա» ներկայացումից



Թյամբ Թատրոնը իր բեմից լերջնականապես արտաքսում է ֆորմալիզմը, հաստատելով սոցիալիստական աեալիզմի մեթոդը և, դրանով իսկ, կանգնում սովետական լավագույն Թատրոնների շարքում:

Վերը հիշված հոգւածում Վ. Ղազանշյանը և Ռ. Շիրոյանը Վարդանյանի, իբրև ռեժիսորի մասին, գրում են. «Անհրաժեշտ ենք համարում հատկապես ընդգծել շնորհալի երիտասարդ ռեժիսոր Վալիկ Վարդանյանի ստեղծագործական ունակությունը: Ռեժիսորը այս բեմադրության մեջ մերժել է մեխանիկական գործողությունների մեթոդները: Նրա վարպետությունը այս բեմադրության մեջ արտահայտվում է նրանում, որ ինքը՝ ռեժիսորը, չի երևում, նա ձուլվում է ողջ բեմադրության մեջ: Արտաքուստ նա անտեսանելի է, բայց ըստ էության նա դրսևորվում է ողջ ներկայացման ընթացքում»:

Սակայն, բանը միայն այն չէր, որ ռեժիսորը ձգտել էր մնալ աննկատ, որպեսզի ոչինչ չհիշեցնի իր մասին, որպեսզի բեմում արտացոլվի կյանքը:

Արդեն իսկ Լ. Ռախմանովի պիեսի բեմադրության մեջ Վ. Վարդանյանը պարզորոշ է դարձնում իր ռեժիսորական սկզբունքները, անվերապահորեն ընդունելով և հետևողականորեն կենսագործելով Գեղարվեստական Թատրոնի ստեղծագործական սահմանումները:

Վլ. Իվ. Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի այն թեւավոր խոսքը, թե «ռեժիսորը պետք է մեռնի դերասանի խաղի մեջ»,

երկար ժամանակաշրջան Վ. Վարդանյանի համար դարձավ ղեկավար սկզբունք:

Հայտնի է, որ ՄԽԱՏ-ի հիմնադիր Կ. Ստանիսլավսկին ավարտված մի ուսմունք չի ստեղծել՝ ռեժիսյորական արվեստի մասին: Նրա «սխտեմը» հիմնականում ընդգրկում է դերասանի ստեղծագործության ոլորտը: Նա մտադիր էր թատերական արվեստի մասին նախապատրաստվող գրքերից յոթերորդը նվիրել ռեժիսուրային, բայց չհասցրեց անել այդ:

Հայտնի է նաև այն, որ Վլ. Իվ. Նեմիրովիչ-Պանչենկոն ռեժիսյորին դիտում է իբրև ստեղծագործական երեք կողմ ունեցող մի գործիչ: Երբ նա ասում էր, թե ռեժիսյորը պետք է «մեռնի»՝ դերասանի մեջ, նա նկատի ունի ռեժիսյորի գործունեության երեք կողմերից մեկը միայն և ոչ թե նրա ողջ գործունեությունը:

Այս բոլորը, անկասկած, հայտնի էր ռեժիսյորներին, որոնք հաստատապես կանգնեցին «ռեժիսյորը պետք է մեռնի՝ դերասանի մեջ» թեզի պաշտպանության դիրքերում: Թե ինչ հետևանքներ ունեցավ այդ թեզին անվերապահորեն հետևելը, լավ հայտնի է թատրոնի հստակատերազմյան շրջանի պրակտիկայից, երբ գրեթե բոլոր թատրոններում երևան են գալիս գորշ, նույնանման, բեմական վառվռուն ձևերից, թատերայնությունից զուրկ ներկայացումներ:

Արդյոք անվերապահորեն էր հետևում Վ. Վարդանյանը վերոհիշյալ թեզիսին: Այո: Սակայն Վարդանյանի ստեղծագործական կենսագրությունը ցույց է տալիս, որ

նա ճիշտ է հասկացել նեմիրովիչ-Դանչենկոյի թեզը, դա սկզբունքորեն չի անջատել ռեժիսյորին մյուս պարտականություններից և, որ ամենակարևորն է, ճիշտ էր որոշում հայրենական թատրոնի պատմության այն ժամանակահատվածը, երբ այդ ուղղությանը հետևելը կարող էր միայն և միայն նպաստել նրա դարգացմանը:

Եվ նման մոտեցմամբ միայն պատմականորեն կարելի է օբյեկտիվ գնահատական տալ ռեժիսյորի ստեղծագործական ուղուն: Իսկ հայ թատերական արվեստի զարգացման պրոցեսն ընթանում էր այնպես, որ Վ. Վարդանյանի գործունեությունը հարստացնում էր մեր թատերական կուլտուրան:

Արդեն ասվել է, որ հայ թատերական կուլտուրայի ամենաթույլ կողմը անցյալում եղել է գեղարվեստական անսամբլի բացակայությունը: Սովետահայ թատրոնի ստեղծման սկզբից արդեն այդ էական թերությունը հաջողությամբ հաղթահարվում էր: Սովետահայ թատրոնում գեղարվեստական անսամբլի սկզբունքը հաստատելու մեջ հատկապես մեծ է ռեժիսյորներ Ա. Բուրջալյանի, Ռ. Սիմոնովի, Լ. Քալանթարի դերը:

Հայ սովետական թատրոնի սկզբնավորման շրջանում անսամբլայնության խնդիրը եղել է ամենակարևորներից մեկը: Սովետական Հայաստանում թե Մոսկվորեններից մեկը: Սովետական Հայաստանում թե Մոսկվայում, ուր դաստիարակվում էին հայ թատրոնի պրոֆեսիոնալ երիտասարդ կադրերը, ամենուր անսամբլի խնդիրը առաջնակարգ խնդիր էր դարձել: Այսպես, դեռևս 1923-ին Լևոն Քալանթարը, որին հանձնարարված էր

Առաջին Պետական հայ թատրոնի կազմավորումը, գրել է. «Նա, ով մտահոգվում է թատրոնական կուլտուրայով և ոչ սոսկ թատրոնով, պետք է պարզ գիտակցի, որ այդ ուղղությամբ աշխատանքի հիմք պետք է կազմի տասնյակ մարդկանց ներդաշնակ կամքը, ոգևորությունը, ստեղծագործական մղումը, սրտերի համազարկ բարախումը և առաջնորդվող նպատակների համակարգը ըմբռնումը»¹։ Այս սկզբունքով էին ընթանում պետական թատրոնի աշխատանքները, այս սկզբունքով էլ դաստիարակվում էին Մոսկվայում հայ ստուդիականները։ Մոսկվայի հայ դրամատիկական ստուդիայի ղեկավար Ռուբեն Սիմոնովը 1924-ին Չարենցի խմբագրած «Standard» ամսագրում գրել է. «Այստեղ, Մոսկվայում, ինձ վիճակված է հայկական թատրոնի համար մի փոքր գործ կատարել։ Ինձ համար պարզ է, որ թատրոնի զարգացումը նույն ուղին է ունենալու ինչպես այստեղ, այնպես էլ ՀՍԽՀ-ում։ Մեր թատրոնի սակասությունն այն է, որ բացակայում է ներկայացման ներքին կյանքի կոնստրուկցիայի ժամանակակից ֆորման։ Այն ամենը, ինչ որ հետաքրքիր է կովկասյան թատրոնում՝ հիմնոված է լոկ դերասանական ու ռեժիսորական անհատների վրա։ Այնինչ ներկայումս թատրոնական կոնստրուկցիայի միակ ձևն է կոլեկտիվիզմը... Կոլեկտիվ միության ահա այդ սկզբունքի հիման վրա է, որ ես տանում եմ Մոսկվայի հայ դրամատիկական ստուդիայի աշխատանքները»։

¹ «Պայքար», 1923, № 10—11.

Հայ թատրոնում անսամբլայնության սկզբունքը հաստատող ռեժիսյորները հիմնականում հարել են Գեղարվեստական թատրոնի արվեստին: Այդ է վկայում մեր թատրոնի պատմությունը, այդ մասին մանրամասն է խոսել Լևոն Քալանթարը «ՄԽՍ-ի 50-ամյակը և հայ թատրոնը» զեկուցման մեջ:

Եվ պատահական չէ, որ Վավիկ Վարդանյանը, լինելով անսամբլային թատրոնի ամենաջերմ պաշտպաններից մեկը, անվերապահորեն հետևել է միատյան ռեժիսորայի սկզբունքին՝ «ռեժիսյորը պետք է մեռնի դերասանի խաղի մեջ»:

Այս սկզբունքի կիրառումը հայ թատրոնում չափազանց կարևոր դեր է կատարել, սկսած 1920-ական թվականներից: Բայց 30-ական թվականների սկզբներին հայ թատրոնի պրակտիկայում նկատելիորեն աշխուժանում են ֆորմալիզմի տենդենցները: Նույնիսկ այնպիսի ռեժիսյորներ, որոնք նախկինում մարտականորեն պայքարում էին անսամբլայնության համար, այժմ նահանջում էին, ռեժիսյորական արվեստում կանգնում հնարանքների ուղու վրա: Նորից մոռացվում է ռեժիսյորի ամենագլխավոր խնդիրը՝ աշխատանքը դերասանի հետ, դերասանի դաստիարակությունը կոլեկտիվ ստեղծագործության ոգով: Հենց այդ, անսամբլային թատրոնի սկզբունքների տատանման շրջանում, երբ մոռացվում էր դերասանի ստեղծագործությունը և առաջին պլանն էր մղվում ռեժիսյորը, Վ. Վարդանյանն իր բեմադրություններով հաստատեց «ռեժիսյորը պետք է

մեռնի դերասանի խաղի մեջ» թեզը: Պատկերավոր ասած դա ռեժիսյորի «մահն էր», հանուն դերասանի «հաղթանակ»: Նման «անձնագրոսթյունը» անհրաժեշտ էր այն շրջանում, երբ անսամբլայնության սկզբունքը դեռևս ամուր չէր հաստատվել հայկական բեմում: Նույնիսկ 1956 թվականին, երբ հայկական թատրոնները, հայկական արվեստի տասնօրյակին հաջողությամբ ցուցադրում էին իրենց արվեստը Մոսկվայում, իրավացի կշտամբանքներ էին արվում առանձին կոլեկտիվների հասցեին, որ նրանց ստեղծագործության մեջ անսամբլայնության սկզբունքը հաճախ անտեսվում է:

Նախապատերազմյան շրջանում ռեժիսյոր Վ. Վարդանյանի ստեղծագործության նման ուղղությունը շարունակում էր այն գլխավոր գիծը, որ սկիզբ էր առել սովետական թատրոնի հիմնադրման օրից, կոլեկտիվ անսամբլային թատրոնի սկզբունքը հաստատող, լիարժեք կոլեկտիվիստ-դերասանի դաստիարակության գիծը, հայ թատրոնում ինդիվիդուալիզմի տենդենցը վերացնելու գիծը: Ահա թե ինչու այդ շրջանում ռեժիսյոր Վ. Վարդանյանը չէր «երևում» իր ներկայացումներում: Բայց երևում էր անսամբլը, երևում էին դերասանները, տեսանելիորեն հանդես էր գալիս ողջ ներկայացման գաղափարական-գեղարվեստական կերպարը, թեև, — այդ էլ պետք է նշել, — առանց ռեժիսյորական վառ միզանսցենների, առանց ռեժիսյորական երևակայության թուիչքների: Դա անհրաժեշտ մի էտապ էր, հետագա աճի

համար, ուժերը կոփելու, ռեժիսյորի արվեստի նորմալ զարգացման էտապ:

Հետաքրքիր է և օրինաչափ, որ հենց Վ. Վարդանյանին էին հանձնարարվում այնպիսի պիեսների բեմադրություններ, որոնք պահանջում էին խնամքով բացել յուրաքանչյուր կերպար, ստեղծել կուռ անսամբլ, որ ընդունակ լինի գեղարվեստորեն արտացոլել դրամատուրգի ընդհանուր և գլխավոր գաղափարը:

Վ. Վարդանյանը երբեք չի պատկանել նրանց թվին, ովքեր զուրկ են ռեժիսյորական ինքնուրույն մտքից: Նրա ռեժիսյորական որոնումները, ճիշտ է, սովորաբար դուրս էին գալիս հեղինակի տված նյութի սահմաններից, բայց միշտ գոյությունն են ունեցել և ուղղություն տրվել Վ. Վարդանյանի ստեղծագործությանը: Նրա ռեժիսյորական վարպետության տրամաբանական և աստիճանական աճը արտահայտվում է նրանում, որ յուրաքանչյուր նոր բեմադրությամբ ռեժիսյորական որոնումների ոլորտը գնալով լայնանում, խորանում է և մի շարք ներկայացումներում արտահայտվում լավ մտածված ու իրականացված միզանսցեններով:

«Անհանգիստ ծերությունից» հետո Վ. Վարդանյանի «Հրացանավոր մարդը» և «Լենին» պիեսների բեմադրությունները պերճախոս կերպով վկայում են ռեժիսյորի, որին վստահվել էր այդքան պատասխանատու մի գործ, ստեղծագործական աճը: Եվ այդ պիեսների հաջող բեմադրությամբ Վ. Վարդանյանը հաստատուն կերպով

մտնում է սովետական թատրոնի լավագույն ռեժիսյոր-
ների շարքը:

Հայ թատրոնը ժամանակակիցների կերպարները
ստեղծելու իր նախընթաց ողջ աշխատանքով պատրաստ
էր բեմի վրա վերարտադրելու Հոկտեմբերյան Սոցիա-
լիստական Մեծ ռեոլյուցիայի տարիներին ժողովրդի և
Կոմունիստական պարտիայի դերը: Դա հեշտ խնդիր
չէր. հայ բեմում առաջին անգամ էր պատկերվում ան-
մահ լենինի կերպարը:

Ն. Պոգոդինի «Հրացանավոր մարդը» պիեսի վրա Վ.
Վարդանյանի կատարած աշխատանքը իր ձևով տար-
բերվում էր նրա նախորդ աշխատանքներից: Ռեժիսյորն
այստեղ ստիպված էր բառացիորեն հետազոտական աշ-
խատանք տանել: Անհրաժեշտ էր ուսումնասիրել սո-
ցիալիստական ռեոլյուցիայի բուռն էպոխային վերաբի-
րող փաստաթղթեր, կարգալ զանազան աշխատություն-
ներ, ծանոթանալ կերպարվեստագիտական նյութերի
հետ, բայց այդ բոլորը դեռ բավական չէր, 1917 թվա-
կանի ռեոլյուցիոն առօրյայի կենդանի պատկերները
ստեղծելու համար: Հիմնական գործն սկսվում է ողջ կու-
տակածը թատերական արվեստի լեզվի վերածելու պա-
հից: Հարկավոր էր քաղաքական հասկացողություններն
ու թեզիսները փոխադրել հուլյանի աշխարհը, մարմնա-
վորել կոնկրետ մարդկանց բեմական կենդանի կերպար-
ներում:

Աշխատավորության միլիոնավոր մասսաների հա-
մար թանկ էր ու սիրելի լենինի կերպարը: Ոչ ոք չէր նե-

րի թատրոնին, եթե նա ինչ-որ բանով հեռանար ռե-
լիգիոսիայի հանճարի կերպարից: Գործը բարդանում էր
նաև նրանով, որ այստեղ չէր կարելի բավարարվել
լենինի կերպարի արտաքին մտավոր նմանությամբ:
Պահանջվում էր ոչ միայն դիմանկարային ստույգ նմա-
նություն, այլև այնպիսի միզանսցենների ստեղծում,
որոնք դերասանին հնարավորություն կտային ցայտու-
նորեն մարմնավորելու ոչ միայն լենինյան մտքի ուժը,
այլև լենինյան ոգին, ներաշխարհը: Ռեժիսյորը լավ
գիտեր, որ հանդիսատեսը ոչ միայն ուշի-ուշով պիտի
լսի լենինի յուրաքանչյուր բառը, այլև ուշադիր պիտի
հետևի նրա յուրաքանչյուր քայլին, ժեստին, շարժմանը:

Հայ թատրոնում «Հրացանավոր մարդը» բեմադրելու
ժամանակ սովետական կինոն էկրան հանեց այնպիսի
ֆիլմեր, ուր ցույց էր տրված լենինի կերպարը Շչուկի-
նի տաղանդավոր կատարմամբ: Միլիոնավոր հանդիսա-
տեսներ անվերապահորեն հավատացին ու սիրեցին
Շչուկինի ստեղծած կերպարը: Հայ թատրոնն իր բեմից
Շչուկինի ստեղծած կերպարն այնպես, որ նա
պետք է ցույց տար լենինի կերպարն այնպես, որ նա
զիջեր շչուկինյան ստեղծագործությանը: Լենինի դերա-
կատար Վ. Վաղարշյանը կերպարը նախապատրաստե-
լու շրջանում խոստովանել է, որ այդ դերը խաղալ տա-
ղանդավոր Շչուկինից հետո ու նրա հետ միասին և, այ-
նուամենայնիվ, բավարարել մեր հանդիսատեսին՝ մեծ
հաջողություն է դերասանի համար¹:

1 Տե՛ս «Ավանգարդ», 1928, № 269:

Բայց ռեժիսյորի հիմնական խնդիրը այդ բեմադրութ-
յան մեջ չէր սահմանափակվում միայն լենինի կեր-
պարի պատկերմամբ: Չափազանց կարևոր էր բեմի
վրա ստեղծել հարազատ միջավայր, մարդկային ճըշ-
մարիտ փոխհարաբերություններ՝ ռեոլյուցիայի հանճա-
րի և նրանց միջև, ովքեր ռեոլյուցիա էին արել: Այդ էր
պարտավորեցնում հենց ն. Պոգոդինի պիեսը. այստեղ
գրամատուրգիական կենտրոնական հերոսը Շադրինն
էր, որի կերպարը կարելի էր բացել ռեոլյուցիայի բովոժ
անցած գյուղացու հոգեբանության մեջ թափանցելով
միայն:

Ահա խնդիրներ, որոնք ծառանում էին բեմադրողի
առաջ «Հրաքանավոր մարդը» պիեսի վրա աշխատե-
լիս:

Բեմադրող Վ. Վարդանյանը, նկարիչ Ս. Թարյանը և
լենինի դերակատար Վ. Վաղարշյանը ստեղծագործա-
կան գործուղում են ստանում: Մոսկվայում և լենին-
գրադում նրանք ուսումնասիրում են ոչ միայն գրական
նյութեր, փաստաթղթեր, լուսանկարներ, այլև ծանոթա-
նում են պատմական այն վայրերին, որոնք պետք է
պատկերվեին հայ թատրոնի բեմում: Դժբախտաբար,
պարբերական մամուլում քիչ է արտացոլված ռեժիսյո-
րի այդ քրտնաջան և դժվարին աշխատանքը:

Պիեսի վրա ռեժիսյորի կատարած աշխատանքի փու-
լերը վկայում են ռեժիսյորի հմտությունը, որ ստեղծա-
գործական մտքից բացի պետք է քաղաքական մեծ
տակտ ունենար, որպեսզի տեսարանները, Վ. Ի. լենինի

մասնակցութեամբ, կենսականորեն ճիշտ արտացոլին պատմական ճշմարտութիւնը:

Այդ աշխատանքը թատրոնին հասցրեց ցանկալի արդուներ:

Ռեժիսորի ստեղծագործական ծառայութիւնը հղափայն, որ նա, ճիշտ բանալով պիեսի բովանդակութիւնը, ստեղծեց քաղաքական և հուզական մեծ հնչեղութեան ներկայացում:

Թատրոնի կոլեկտիվը, ոգեշնչված ստեղծագործական հաջողութեամբ, ուրախ օրեր էր ապրում, իսկ ռեժիսորի մասին կարճ ու ժլատ ասվեց. «Վ. Վարդանյանը ռեալիստ արվեստագետ է: Նա կարողացել է ստեղծել ռեալիստական լիարժեք ներկայացում»¹: Այս էր Վարդանյանի աշխատանքին տրված համեստ, բայց ըստ էութեան մեծ գնահատականը, ռեժիսոր, որ այստեղ ևս «մեռել» էր դերասանի խաղի մեջ:

«Հրացանավոր մարդը» բեմադրութիւնը էտապային նշանակութիւն ունեւր սովետահայ թատրոնի համար այն իմաստով, որ այստեղ բարձրացել էր ռեոլյուցիոն հերոսի սքանչելի կերպարը իր ողջ վսեմութեամբ:

«Հրացանավոր մարդը» բեմադրութիւնից մեկ տարի անց Վ. Վարդանյանը բեմ է հանում Կապլերի և Զլատոգորովայի «Լինինը 18 թվին» պիեսը: Այս անգամ աշխատանքը թեև համեմատաբար դյուրին հղափայն, որ հիմնական դժվարութիւններն արդեն հաղթա-

¹ «Գրական թերթ», 1938, 30 նոյեմբերի:

հարված էին Ն. Պոգոդինի պիեսի բեմադրության մեջ, բայց թատրոնը ստեղծագործական ավելի մեծ արդյունքների հասավ: Ռեժիսյորը և դերասանները հնարավորություն ունեին արդեն ամբողջովին իրենց ուշադրությունը կենտրոնացնելու հերոսների ներքնաշխարհի բացահայտման վրա. չէ՞ որ դերի արտաքին նկարագիրը գրտնելու բոլոր բարդությունները արդեն անցել էին: Բացի այդ, պիեսն ինքը շատ նյութ էր տալիս ռեժիսյորի համար, որը ձգտում է բեմականորեն ավելի ցայտուն ներկայացնել իրադարձությունները: Այստեղ ռեժիսյորն ավելի ազատ է զգում, կարողանում է բեմական այնպիսի սիտուացիաներ գտնել, որոնց մասին պիեսում հիշատակություն չկա: Ռեժիսյոր Վ. Վարդանյանի վարպետությունը հարստացման ընթացք է ապրում: Նա ոտք է դնում իր ստեղծագործության երկրորդ շրջանը, որ բնութագրվում է կերպարի կամ ողջ պիեսի բովանդակությունը պատկերավոր կերպով բացելու, վառ թատերական ձևերի որոնումներով:

«Լենին» ներկայացումը ռեոլյուցիայի հերոսների կերպարները մարմնավորելու հաջորդ քայլը եղավ հայ բեմում:

Վ. Վարդանյանի ռեժիսյորական գործունեության նախապատերազմյան շրջանն ավարտվեց հաջողությամբ, որ հուշակ բերեց ոչ միայն ռեժիսյորին, այլև տղջ սովետահայ թատրոնին, որ առաջին անգամ՝ նրա բեմադրություններով մարմնավորել էր ռեոլյուցիոն ժողո-

վրդի ներկայացուցիչների և Կոմունիստական պարտիայի առաջնորդի կերպարները:

Նախապատերազմյան շրջանում Վ. Վարդանյանն առաջին անգամ իբրև ռեժիսյոր դիմում է Գորկու դրամատուրգիային: 1938 թվին նա Երևանի Կ. Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում բեմադրում է «Թըշնամիներ» պիեսը: Պրոլետարիատի և բուրժուազիայի պայքարի մասին պատմող այդ ստեղծագործությունը, սոցիալիստական ռեալիզմի դրամատուրգիայի այդ նրժմուշը, շատ բան է սովորեցրել ռեժիսյոր Վարդանյանին: «Անձամբ ես, բոլոր իմ ընկերներն ու կոլեգաները, — ասում է Վ. Վարդանյանը, — միշտ նշել ենք, որ Գորկու, գորկիական դրամատուրգիայի հետ հաղորդակցությունը ստեղծագործական հրճվանք է պատճառում, գաղափարայնություն ու վարպետություն սովորեցնում, դերասանին, ռեժիսյորին մտավորապես զարգացնում... Գորկու պիեսին առաջին անգամ ծանոթանալուց անմիջապես հետո ուզում ես աշխատել ու աշխատել նրա երկի վրա, չբաժանվել նրա մտքերից, լինել մեծ գրողի հետ, բացել նրա հանճարեղ ստեղծագործությունը»:

Հետագայում, 1952 թ. Վ. Վարդանյանը, Բ. Ն. Զախավայի ղեկավարությամբ, աշխատում է «Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» բեմադրության վրա՝ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Այս աշխատանքը սովետական ականավոր ռեժիսյորի հետ միասին՝ քիչ բան չի սովորեցրել Վ. Վարդանյանին:

Վ. Վարդանյանը պատմում է, որ «Գորկու պիեսի

վրա աշխատելը, թատրոնի կոլեկտիվի շփումը ռեժիսյոր Բ. Ե. Զախավայի հետ՝ բարձրացրին փորձերի կուլտուրան, նկատելի հետք թողնելով մեր թատրոնի ստեղծագործական կյանքում»։ Վ. Վարդանյանը այն հայ ռեժիսյորներից էր, որոնք համառորեն փորձերի բարձր կուլտուրա էին ներարկում ստեղծագործական կոլեկտիվին։ Բացի այդ, «Եզոր Բուլըշովը և ուրիշները» բեմադրության մեջ ռեժիսյոր Զախավային հաջողվել էր ստեղծել թատերական մի շարք հիանալի տեսարաններ (երկրորդ գործողության ֆինալում փողհարի տեսարանը, ներկայացման ֆինալը և այլն), որոնք թատերայնություն մի-մի փայլուն օրինակներ են։

Նույնիսկ այն փոքր շփումը, որ Վարդանյանն ունեցել է Գորկու դրամատուրգիայի հետ, նրան ստեղծագործական մեծ օգնություն է ցույց տվել տիրապետելու բեմական արտահայտչականության նոր ձևերին։

Վ. Վարդանյանի նախապատերազմյան շրջանի վերջին բեմադրությունը հղավ Գեղամ Սարյանի «Զրպարտությունը»։ Պիեսի և բեմադրության ճակատագիրը կանխորոշված էր հենց այն պատճառով, որ այնտեղ փորձ էր արվում արդարացնել անհատի կուլտի ժամանակաշրջանի զոհերին, հեղինակն ու ռեժիսյորը ձգտում էին ապացուցել, որ կան և զրպարտված զոհեր, որ մեկի պատահական մեղադրանքով, ավելի ճիշտ զրպարտանքով չի կարելի պատվազուրկ անել ամբողջ մի ընտանիք։ Հասկանալի է, որ անհատի կուլտի ծաղկման ժամանակաշրջանում նման հարցադրումն անհնար էր։ Եվ

շատ շուտով մամուլում ու հրապարակական քննարկումներում Գեղամ Սարյանի պիեսը, ինչպես և Վ. Վարդանյանի բեմադրությունը ճանաչվեցին արատավոր, նույնիսկ զրպարտություն իրականության հանդեպ: Շատ չանցած բեմադրությունը հանվեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի խաղացանկից:

Այժմ անհրաժեշտ է նշել, որ թատրոնի այդ աշխատանքը սովետական արվեստի այն եղակի ստեղծագործություններից էր, որտեղ բողոքի ձայներ լսվեցին ազնիվ մարդկանց զրպարտության դեմ:

Ելնելով պիեսից, Վ. Վարդանյանը, դերասաններ Հասմիկի, Սյուզան Գարաբաշի, Օլգա Գուլազյանի, Դավիթ Մալյանի և ուրիշների օգնությամբ, ստեղծել էր մի շարք սուր բեմական վիճակներ, որոնց դրամատիզմը անկեղծորեն հուղում էր հանդիսականներին:

«Զրպարտություն» պիեսի և բեմադրության ասպարեզ գալը պետք է դիտել որպես մի համարձակ ու ազնիվ քայլ սովետահայ թատրոնի պատմության մեջ: Այդ համարձակ քայլի հեղինակներից մեկն էր Վ. Վարդանյանը:

Հայ թատրոնի զարգացման նախապատերազմյան շրջանում, մոտ մի տասնամյակ, Վ. Վարդանյանը իբրև ռեժիսոր աշխատել է ռեսպուբլիկայի լավագույն թատերական կոլեկտիվում: Այդ մի քանի տարում նա առատերիմել է նաև իբրև ռեժիսոր-մանկավարժ, թատրոնի ջադիմել է նաև իբրև ռեժիսոր-մանկավարժ, թատրոնի կոլտուրան առաջ մղող գործիչ: Պատահական չէ, որ Վ. Վարդանյանի ռեժիսորական գործունեության հետ են կապված հայ թատրոնի մի քանի նշանակալից բե-

մադրություններ: Նախապատերազմյան շրջանում հենց Վ. Վարդանյանի «Անհանգիստ ծերություն», «Հրացանավոր մարդը», «Լենին» բեմադրությունները Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի լուրջ հաջողություններն էին: Նույն այդ շրջանում է Վ. Վարդանյանը ասպարեզ գալիս իբրև ստուդիայի թատերական ղեկավար, Ստանիսլավսկու «սիստեմի» ակտիվ պրոպագանդիստ:

Ինչպես նախապատերազմյան տարիներին, ակտիվ ու բեղմնավոր է եղել Վ. Վարդանյանի ռեժիսյորական գործունեությունը նաև Հայրենական պատերազմի տարիներին:

Այդ ժամանակաշրջանի թատերական ներկայացումների հիմնական թեման դարձավ սովետական հայրենասիրությունը: Սովետահայ թատրոնը ևս ստեղծագործական մեծ գործ կատարեց՝ ժողովրդին տոգորելով հայրենասիրական բարձր զգացմունքներով: Եվ թատրոնի այդ հիմնական գիծը իրականացնելու գործում մեծ դեր խաղաց նաև ռեժիսյոր Վ. Վարդանյանը:

1941—1945 թվերի ընթացքում Վարդանյանի բեմադրած յոթ պիեսներից չորսը հագեցած էին հայրենասիրական պաթոսով: Դրանց մեջ կային և՛ պատմական, և՛ պատմառևոլյուցիոն թեմայով գրված պիեսներ՝ «Գեվորգ Մարզպետունի», «Գինեթալ Բրուսիլով», «Արշալույսին»: Բեմի վրա վերարտադրվող հեռավոր ու մոտավոր անցյալի պատմական իրադարձություններում ռեժիսյորը որոշակիորեն առանձնացնում և ընդգծում էր հայրենասիրության թեման: Հասարակական լայն ար-



Տեսարան «Հացանավոր մարդը» ներկայացումից
 Տեսարան «Փնուրդ Մարգարիտունի» ներկայացումից





Հանգիստը թատերական կառավարության նախագահի հետ. 1950 թ.

ձագանք գտավ հատկապես Կ. Սիմոնովի «Ռուս մարդիկ» պիեսի բեմադրությունը: Սովետական բուրժուականների մեջ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնն առաջիններից մեկն էր, որ հանդիսատեսին ցույց տվեց Սիմոնովի պիեսում պատկերված խորապես հուզիչ դեպքերը: Ինչպես և առաջներում, պատերազմի տարիներին ևս գաղափարական մեծ լիցքի պիեսների բեմադրություններ էին հանձնարարվում Վ. Վարդանյանին: Դրանցից մեկը եղավ Կ. Սիմոնովի պիեսի բեմադրությունը:

1942 թվականի դաժան օրերին Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի կոլեկտիվը, ռեժիսյոր Վ. Վարդանյանի ղեկավարությամբ, ձեռնարկեց մեծ պատերազմի շնչով համակված ներկայացում ստեղծելու աշխատանքին: Անողորմ էին ժամանակները, դաժան՝ պիեսում կատարվող իրադարձությունները, և թատրոնը պետք է գտներ արտահայտչական միջոցների համապատասխան խըստություն ու խորություն: Այս պահանջներն օրգանապես ընդունում էր ռեժիսյոր Վ. Վարդանյանի ստեղծագործական խառնվածքը, և նա, առանց արտաքին էֆեկտներիով տարվելու, հարադատորեն բացում է Կ. Սիմոնովի պիեսի բովանդակությունը: Պիեսը չէր գունազարդում պատերազմի ծանր ու դժվարին առօրյան: Վարդանյանի բեմադրության մեջ հարադատության էր արտացոլվում պատերազմի իրական պատկերը: Պատերազմը պատերազմ է, դաժան է ու անզիջում, պայքարի մեջ մարդկային գեղեցիկ կյանքեր են խորտակվում:

Այսպիսին էր «Ռուս մարդիկ» ներկայացումը նայոդ հանդիսականի առաջին տպավորությունը, չնայած ո՛չ պիեսում, ո՛չ ներկայացման մեջ չկային «ռազմական» մարտերի շառաշուն տեսարաններ: Պատերազմը ռեալ կերպով զգացվում էր հերոսների փոխհարաբերությունների, մարտիկների ներքին հոգեբանության մեջ: Հայրենասիրության թեման հայկական բեմադրության մեջ հնչում էր ոչ թե հանդիսավոր ռեգիստրերի վրա, այլ հանգիստ, մարդկային այդ վսեմ զգացմունքին վայել պարզությամբ ու խորությամբ:

Ռեժիսորը դրան հասել է կերպարների յուրահատուկ մեկնաբանմամբ: Չնայած բեմի վրա պատերազմական առօրյան էր պատկերվում, սակայն միզանսցենները հանգստություն ու զսպվածություն էին արտահայտում: Պատերազմական իրարանցման ոչ մի արտաքին արտահայտություն, ամեն ինչ զարգանում էր մի տեսակ անշտապ ընթացքով: Մարդիկ բեմի վրա հանգիստ գնում էին մեռնելու: Նրանց խոսքը հնչում էր պարզ, առանց կեղծ պաթոսի, ինչպես սովորաբար բեմի վրա չեն պատկերվում կործանման գնացող կերպարները:

Բայց ինչո՞ւ է ռեժիսորը պիեսը բացելու համար հատկապես այդ բանալին ընտրել, ինչո՞ւ է հրաժարվել վառ, «ռազմաշունչ» տեսարաններից, դրանց մեջ սովետական մարդկանց հերոսական վարքագծի պաթոսը արտահայտելու հնարավորությունից:

Ռեժիսորական մեկնաբանման ինքնատիպությունը այստեղ բխում էր ոչ այնքան Կ. Սիմոնովի պիեսի ա-

առանձնահատկությունից, թեև դա էլ ունեւր էական նշանակություն, որքան Վ. Վարդանյանի ստեղծագործական խառնվածքի առանձնահատկությունից: Նա փնտրում էր թատերական այն ձևը, բեմական այն լեզուն, որով կարելի էր ճշմարտացիորեն պատմել հասարակ մարդկանց իսկական հերոսության մասին: Զէ որ պիեսի հերոսները առանձնահատուկ, ընտրյալ մարդիկ չեն, էլ ինչո՞ւ բեմ հանել նրանց իբրև ընտրյալ անհատներ՝ դերբնական հատկանիշներով: Դա հետաքրքիր մոտեցում էր, որ դուրս էր մղում մակերեսային, զուտ արտաքին թատերայնությունը՝ իսկական թատերայնության առաջ ճանապարհ բացելու համար: Առաջին անգամը չէր, որ Վ. Վարդանյանը ընտրում էր ռեժիսորական մեկնաբանության այս ուղին, բայց նման արդյունքի հասնում էր, թերևս, առաջին անգամ:

Ռեժիսորը բեմի վրա ստեղծում էր այնպիսի տրամադրություն, մթնոլորտ, որի մեջ մարդիկ զգում էին իրենց ինչպես հարազատ օջախում: Ոչ ոք չէր մտածում մահվան մասին, բոլորը հանդիստ ու անվրդով գործում էին, համոզված, որ կյանքը պիտի հաղթանակ տանի: Բայց մահը ժամ առ ժամ, անողորմաբար մերձենում է սովետական հասարակ մարդկանց այդ խրմբին, մարդիկ, որ մեն-մենակ թե միասին, առանց խուճապի մատնվելու գնում էին այնտեղ, որտեղից այլևս չէին վերադառնում: Նրանց կողքին մահն էր. նա գործում էր ֆիզիկապես, բայց մարդիկ մտածում էին կյանքի մասին: Նմանօրինակ հակադրությունը տրվում էր

ռեժիսյորական հնարների ժլատ միջոցներով, հազիվ նկատելի շտրիխներով: Ռեժիսյորն ասես խուսափում էր կտրուկ շարժումներից, բարձր ձայնից, «պաթոսով» ասվող խոսքից, նա զգում և զգացնել էր տալիս այն անսովորը, որ հատուկ էր բեմի վրա պատկերվող այդ առօրյա, սովորական վիճակին: Եվ նա ձգտում էր չխախտել սովորականի, առօրյայի սահմանները: Բայց այդ սովորականը մի առանձնահատուկ սովորական էր. սա էր Կ. Միմոնովի պիեսը բացելու ռեժիսյորական բանալին: Այդ բանալին գտել էր Վ. Վարդանյանը և այն փայլուն կերպով օգտագործելով, ստեղծել ճշմարտացի ներկայացում պատերազմի մասին:

«Ռուս մարզիկ» ներկայացումը նվաճեց անկեղծ սերը հայ հանդիսականի, որ ներկայացումն ընկալում էր ժողովրդական պատերազմի մասնակցի հայացքով:

... 1942 թիվ, ֆաշիստները գտնվում են Մոսկվայից հարյուր կիլոմետրի վրա, նրանց հրոսակները շարժվում են դեպի Հյուսիսային Կովկաս: Սովետական Հայրենիքը վտանգի տակ է: Հայ մայրերը ամեն օր ռադիոառկա տեղում են ճանապարհում իրենց սիրասուն զավակներին, Երևանը թաղված է լուսաբողարկման խավարում, և այդ իրադրություն մեջ բեմի վրա բացվում է ռադիոառկատային ռեալ կյանքը: Հանդես են գալիս ճակատի մարզիկ՝ պարզ ու հերոսական... Որքան մայրական արցունքներ են թափվել այդ ներկայացումներին, որքան առնական ձեռքեր բռնեցր զառել, և մարզիկ հաջորդ օրն իսկ նույնպիսի հանգստությունը գնում էին ռադ-

մաճակատ, իրենց հետ տանում թատրոնում ծնված
զգացմունքը:

Մարդկային այդ ապրումները հասարակության մեջ
բորբոք էին պահում հաղթանակի հավատը, հույս ներ-
շնչում, նրանց սրտերը համակում այրող ատելությամբ
զեպի թշնամին: Դա մի խիստ ու ժլատ պատմություն
էր. պատերազմի մասին, որ առաջին անգամ այնպես
անկեղծորեն ու ճշմարտացի հնչեց հայ բեմից: Եվ այդ
պատմության հեղինակներից մեկը Վ. Վարդանյանն
էր, որ ստեղծել էր հայրենասիրական հուզիչ ներկա-
յացում:

Այսպիսով, սուլհտահայ թատրոնի զարգացման այս
փուլում ևս, ռեժիսյորն ստեղծեց մի բեմադրություն, որ
հաստատապես մտավ թատրոնի ստեղծագործության
ոսկե ֆոնդը:

«Ռուս մարդիկ» բեմադրության հետ միասին, պա-
տերազմի տարիներին Վ. Վարդանյանը ստեղծեց իր լա-
վագույն բեմադրություններից մեկը՝ Նար-Դոսի «Սպան-
ված աղավինին»:

Պիեռի վրա աշխատելիս ռեժիսյորի առաջ կանգնում
էին այնպիսի խնդիրներ, որոնց հետ նա առաջներում
գործ չէր ունեցել: «Սպանված աղավինին» մի պիես է, որի
մեջ տրամադրությունը կարևոր դեր է խաղում: Կան
պատկերներ, որոնք պահանջում են իմպրեսիոնիստա-
կան մոտեցում: Հեղինակի մտահղացումը, որ սպանված
աղավինու պատկերով ստացել էր սիմվոլիստական լու-
ծում, թեև պարզում էր ռեժիսյորական ուրույն մի ոճ: Զի

կարելի ասել, թե Վ. Վարդանյանը լիովին հաղթահարել է այդ ոճը գտնելու ստեղծագործական խնդիրը, բայց անկասկած է, որ նա ինքնուրույնաբար, սեփական ըմբռնումով կարողացել է բացել դրամատիկական երկի բովանդակությունը: Փոխվում ու հարստանում է թատերայնության հասկացողությունը, որ այժմ Վարդանյանն ընկալում է իրրև ռեժիսյորական արվեստի յուրահատուկ լեզու: Միշտ չէ, և ամեն ինչ չէ, որ բեմի վրա հնարավոր է բացել դերասանների խաղի օգնություն միայն,— ահա թե ինչ էր սովորեցնում «Սպանված աղավին» բեմադրության վրա կատարված աշխատանքը:

Եվ ռեժիսյորը հասնում է իր ռեժիսյորական կերպարների ստեղծմանը, որոնք հիմնվում են դերասանական կատարման վրա, բայց չեն սահմանափակվում դրանով: Նման մոտեցումը ռեժիսյորին հնարավորություն է տալիս վերանայել Նար-Դոսի պիեսի տրագիցիոն մեկնաբանությունը: Սենտիմենտալիզմի և մեղուդրամատիզմի այն հրանգը, որ առկա էր Նար-Դոսի պիեսի հաշվական շատ ուրիշ բեմադրությունների մեջ, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում հաղթահարում են ռեժիսյորն ու դերակատարները:

Այսպես, ռեժիսյորի աշխատանքը կլասիկ և սովետական լավագույն պիեսների վրա բարձրացնում են նրա վարպետությունը, գաղափարական-գեղարվեստական մակարդակը:

Պատերազմի վերջին շրջանում, սակայն, սովետա-

կան թատրոնում նկատելիորեն իջնում է պահանջկոտությանը խաղացանկի նկատմամբ, թատրոնների բեմերում հայտնվում են գաղափարազուրկ, իսկ երբեմն էլ՝ պարզապես արատավոր դրամատիկական ստեղծագործություններ:

Համկ(բ)Պ Կենտրոնական Կոմիտեի 1946 թվի օգոստոսի 26-ի «Դրամատիկական թատրոնների ռեպերտուարի և նրա բարելավման միջոցառումների մասին» որոշման հրապարակումից հետո սովետական թատրոնների գաղափարական-գեղարվեստական վերակառուցման ասպարեզում մեծ աշխատանք սկսվեց:

Առաջնորդվելով պարտիայի Կենտկոմի 1946—48 թթ. իդեոլոգիական հարցերի մասին կայացրած որոշումներով, սովետահայ թատրոնի գործիչները ևս պայքար ծավալեցին իրենց թատրոնների ռեպերտուարը բարելավելու համար:

Ժամանակակից սովետական թեմատիկայով ներկայացումներ ստեղծող հայ ռեժիսյորների առաջին շարքերումն էր Վ. Վարդանյանը: 1946-ից մինչև 1953 թիվը նա բեմադրում է այնպիսի պիեսներ, ինչպիսիք են՝ «Ռուսական հարցը», «Խոր արմատները», «Մոսկովյան բնավորությունը», «Թեհրանը»:

Սովետահայ թատրոնի պատմության հետպատերազմյան շրջանի այդ ներկայացումները ունեցան սկզբունքային նշանակություն, արդիական թեմատիկան հաստատելով թատրոնի ռեպերտուարում:

Այդ աշխատանքների մեջ իր գաղափարական-գե-

ղարվեստական մակարդակով հատկապես աչքի է ընկնում «Ռուսական հարց» պիեսի բեմադրությունը: Կոնստանդին Սիմոնովի հրապարակախոսական կրքով հագեցած այդ պիեսը գրավում է ռեժիսյորին իր բովանդակությամբ, պիեսի հերոսների ճակատագիրը հուզում էր թատրոնի կոլեկտիվին. և ահա ստեղծվում է հետպատերազմյան շրջանի հիանալի ներկայացումներից մեկը:

«Ռուսական հարցը» հանդիսատեսների լայն շրջանին հուզում էր ոչ միայն դրված հարցի սրությամբ, քաղաքական պրոբլեմի լուծման մասշտաբով, այլև ողջ ներկայացման գեղարվեստական ատաղձով: Բեմադրության մեջ ռեժիսյորը արդեն չէր մեռնում բեմական կերպարների մեջ, ինչպես նախորդ ներկայացումներում: Պիեսում պատկերվող դեպքերը ռեժիսյորին թելադրում էին փնտրել արտահայտչական ցայտուն ձևեր, որոնք չէին կարող ամփոփվել բացառապես դերասանական խաղի մեջ: Պահանջվում էր ռեժիսյորական ակտիվ միջամտություն, և քանի որ այդ պահանջը արդեն ծանոթ էր ռեժիսյորին և բխում էր հենց դրամատիկական նյութից, Վ. Վարդանյանն ընդունեց ստեղծագործական այդ «մարտահրավերը»:

Անհրաժեշտ էր թատրոնի բեմի վրա ստեղծել ժամանակակից ամերիկյան քաղաքի առօրյայի ճշմարիտ պատկերը, ցույց տալ ամերիկյան խմբագրության ներքին կյանքը, այդ օտար իրականության ռեթմն ու կոլորիտը: Դրա հետ միասին հիմնական ուղադրությունը

բեկուլում էր շարքային ամերիկացիների կերպարների վրա, իբրև տարբեր աշխարհայացքի ու բնավորության տեր մարդկանց:

«Ռուսական հարց» պիեսի հրապարակախոսական կիրքը, քաղաքական ակտուալությունը, ինչպես և դրամատուրգիայի ձևը ռեժիսյորին կարող են մղել ազդեցունեկայացում ստեղծելու ուղին, որն, իհարկե, կունենար իր դրական կողմը, բայց չէր հասնի ներգործության այն աստիճանին, որին հասել էր Վ. Վարդանյանը ռեժիսյորական այլ մոտեցմամբ: Պիեսի բնավորությունները խորապես բանալու ուղին էր գրավել ռեժիսյորին: Բեմի վրա իրար էին բախվում մարդկային բնավորություններ, որոնց հտեղծում պարզ երևում էին նրանց քաղաքական հայացքները:

Ճիշտ ու խորը բացելով պիեսում գործող կերպարների ներքնաշխարհը, ռեժիսյորը ձգտում էր հասնել այն բանին, որ այդ մարդկանց ճակատագիրը ոչ միայն հետաքրքրի ճանաչողական իմաստով, այլև հուզի հանդիսականին: Ստեղծվեց մի ներկայացում, որի մեջ սովետական ռեժիսյորի վերաբերմունքը իրադարձությունների նկատմամբ ակնհայտորեն առաջին պլանն էր քաշվում: «Ռուսական հարցը» տենդենցիոզ ներկայացում էր, բառիս լավագույն իմաստով: Այդ տենդենցիոզությունը բխում էր բեմի վրա պատկերվող կյանքից, օրգանական հետևանքն էր գեղարվեստական ամբողջություն: Երևանի ներկայացման տենդենցը ռացիոնալ չէր, այլ խորապես հուզական ու վարակիչ:

Բեմադրողի ուշադրութեան կենտրոնում էր շարքային ամերիկացու՝ Հարրի Սմիտի կերպարը։ Ռեժիսորը քայլ առ քայլ բացում է կերպարի էվոլյուցիան և հասցնում Ֆինալին, որ ինքնին ռեժիսյորական մի փայլուն գլուտ էր՝ խորապես տպավորիչ և էմոցիոնալ։ Այդ իմաստով, սա լավագույնն էր նույն պիեսի թերևս մյուս բոլոր բեմադրություններից։ Դա վկայել է պիեսի հեղինակ Կոնստանդին Սիմոնովը, որը նայելով Երևանի ներկայացումը՝ թողել է իր կարծիքը թատրոնի տպավորությունների գրքում։

Հարրի Սմիտի դրաման հերոսին հանգեցնում է քաղաքական հայացքների վերանայման։ Ներքին հակասական ապրումներից դայրագնած Սմիտը ներկայացման Ֆինալում մեն-մենակ գալիս է նախաբեմ։ Ողջ բեմը խավարի մեջ է... Եվ լուսարձակի ճառագայթների խուրճը բռնկում ու լուսավորում է միայն Սմիտի կերպարանքը...

Ասես դիտմամբ ռեժիսյորը հերոսի կերպարը անջատել է շրջապատող աշխարհից և խոշոր պլանով ցույց է տվել նրան, հանդիսատեսի ուշադրությունը սեփական նրա բուն ապրումների վրա։ Իսկ նա, Հարրի Սմիտը, խորհում է ամենապիտանի մասին՝ ինչպե՞ս շարունակել ապրել, ո՞ւր գնալ։ Նրա առաջ երկու Ամերիկա է՝ Լինկոլնի Ամերիկան և Հերստի Ամերիկան։ Ռեժիսյորը ուշի-ուշով հետևում է Սմիտին, և երբ նա շուտ գալով ուղղվում է բեմի խորքը, ուր բռնկել էր գիշերային Նյու-Յորքի խայտաբղետ պանորաման, հանդիսականը

տեսնում է հաստատ քայլերով առաջ զնացող մի մարդու, որ անհետանում է հսկայական քաղաքում... Նա զնում է այնտեղ, որպեսզի պաշարի Լինկոլնի Ամերիկայի համար: Դա ռեժիսյորական մի պատկեր էր, որի մեջ վառ թատերայնությունը, «մեծ պլանով» բացվում է Սիմոնովի պիեսի գաղափարը:

«Ռուսական հարցը» եղավ ռեժիսյորի լավագույն աշխատանքը հետպատերազմյան շրջանում: Ճիշտ է, մինչև 1953 թվականը Վ. Վարդանյանը բեմադրել է մի քանի ուրիշ պիեսներ ևս, բայց այս բեմադրություններում նկատելի տուրք է տրված անկոնֆլիկտ դրամատուրգիայի «տեսությունը»:

Կյանքի ռեալիստական պատկերման փոխարեն կյանքի գունազարդում, մարդկային կերպարների խոր բացահայտման փոխարեն այդ կերպարների մակերեսային մեկնաբանում՝ ահա այդպիսին էին անկոնֆլիկտ դրամատուրգիայի պիեսները, այդպիսին էին և նրանց հիման վրա ստեղծված բեմադրությունները:

Դժբախտաբար, հետագա տարիներին Վավիկ Վարդանյանին չվիճակվեց նոր բեմադրություններով հանդես գալ հայկական դրամատիկական թատրոնի բեմերում: Զբաղված լինելով մանկավարժական աշխատանքով, վարելով Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի գլխավոր ռեժիսյորի բազմազբաղ պաշտոնը, Վ. Վարդանյանը համարյա բոլորովին կտրել էր դրամատիկական թատրոնի ստեղծագործական առօրյայից, և այն էլ՝ իր գործունեության ամենահետա-

բըրբիր շրջանում, հրք, յուրացնելով դերասանի հետ աշխատելու կարևոր սկզբունքը, նա արդեն թևակոխել էր ռեժիսյորական արվեստի առավել բարդ ոլորտներ:

Այդ էին վկայում նրա «Ռուս մարդիկ», «Ռուսական հարց» բեմադրությունները, որոնք հատկանշվում են դրամատուրգիական գործի թատերային հետաքրքիր բացահայտմամբ:

Առայժմ Վ. Վարդանյանի վերջին աշխատանքը և Տոլստոյի «Աննա Կարենինայի» բեմադրությունն է Երեւանի Կ. Ս. Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում:

«Աննա Կարենինայի» բեմադրությունը նվիրված էր մեծ գրողի մահվան 50-ամյակին. այն իրականացվեց 1960 թվականի վերջերին:

«Աննա Կարենինան» ունի հարուստ, թեև ոչ հրկա-րատես բեմական տրագիցիա, որ ստեղծվեց Գեղարվեստական թատրոնի բեմադրությամբ: Այնտեղ գտնված ռեժիսյորական և դերասանական հաջողությունները ձեռք բերեցին մի տեսակ բեմական էտալոնի նշանակությամբ: Մինչև օրս էլ սովետական բեմում չի ստեղծվել Կարենինի կերպար, որ ինչ որ ձևով կրկնած չլինեիր հմելյովի կերտած հոյակապ կերպարը, չի եղել ուրիշ Աննա, որ չնմանվեր Տարասուլայի անմոռանալի Աննային: Այս տեսակետից, իհարկե, ռեժիսյոր Վարդանյանի գործը դժվարանում էր: Բայց եթե հնարավոր չէր ազատվել կամ վերանայել «Աննա Կարենինայի» միատոյան տրագիցիան, ապա հնարավոր էր, նույնիսկ ուն-

հրրաժեշտ էր վերանայել ն. Վոլկովի կազմած բեմականացումը: Բանն այն է, որ ն. Վոլկովի «Աննա Կարենինա» վեպի հիման վրա կազմած «դրամատիկական ծրագիրը» ունի ավելի քան քսանհինգ տարվա «հասակ»: Այն ժամանակ, 30-ական թվականների կեսին, վեպի նման բեմականացումն արդարացված էր ժամանակի պահանջներից ելնելով: Սակայն, այդ նույն սնտիֆոն բեմադրությունը 1960 թվականին, երբ Տոլստոյի ստեղծագործության ընդհանուր գնահատության ինչպես և «Աննա Կարենինա» վեպում արտացոլված մարդկային փոխհարաբերությունների ընկալման մեջ բավական փոփոխություններ են կատարվել՝ մենում է անհասկանալի:

Եվ, իհարկե, ռեժիսյոր Վարդանյանը ճիշտ չվարվեց, անվերապահորեն ընդունելով հին բեմականացումը, քանի որ դա նրան սկզբից արդեն զրկեց վեպին թաքմուտ արդիական մեկնություն տալու հնարավորությունից:

Ն. Վոլկովի բեմականացման մեջ ավելի մեծ ուշադրություն է դարձված վեպի սյուժետային գծերին, քան հերոսների ներաշխարհին: Այժմ, երբ ժամանակակից դրամատուրգիան այսպես կոչված դեդրամատիկացիայի ուղղությամբ բավականին լուրջ նվաճումների է հասել, իհարկե, կարելի էր «Աննա Կարենինան» բեմ հանելիս նախապատվությունը տալ ոչ թե սյուժետային գծերի, այլ կերպարների հոգեբանության բացահայտմանը: Չպիտք է կասկածել, որ եթե Գեղարվեստական թատրոնը նորից անդրադառնա Տոլստոյի այդ վեպին, ապա

անպայման կվերանայլի հնօրյա, ինչ-որ չափով «ուժը կորցրած» բեմականացումը:

Ունեցած դրամատիկական հիմքի սահմաններում Վ. Վարդանյանին հաջողվել է ստեղծել հետաքրքրական մի ներկայացում, ուր առկա են ռեժիսյորական մի քանի փայլուն պատկերներ: Սակայն, ինչքան էլ դա դարձանալի լինի, այստեղ Վ. Վարդանյանի ռեժիսուրայի ամենաթույլ օղակը դերակատարներն էին: Ներկայացման թերևս միակ լիարժեք կերպարը Աննան է՝ Յու. Կոլեսնիչենկոյի կատարմամբ: Ե՛վ Կարենինը, և՛ Վրոնսկին, և՛ մյուս կերպարները անհամեմատ ավելի թույլ էին ստացվել: Իհարկե, մեղքը նախ և առաջ դերասաններինն էր, սակայն, ռեժիսյորն էլ իր բաժինը ուներ: Բեմադրության ռեժիսյորական աշխատանքի ամենագնահատելի կողմն է պատկերների կուռ և վառ թատերային ընկալումը: Հիշենք մի երկու տեսարան:

Ահա հավաքված են բարձրատոհմիկ հյուրերը իշխանուհի Բեթսիի հյուրասրահում. սրանց վարվելակերպը, խոսվածքը, շարժումները՝ ամեն ինչ կարծես թե կրում է վերին աստիճանի կիրթ միջավայրի կնիքը: Սակայն ռեժիսյորը ստեղծում է այնպիսի միզանսցեններ, որ այդ ամենի տակ երևան նրանց մանր ու պղտոր կրքերը: Բարձրատոհմիկ հյուրերը շարախոսում են այնպես, ասես խոսելիս լինեն ամենագեղեցիկ ու վսեմ բաների մասին: Նստած կողք-կողքի, առանց որևէ ավելորդ շարժման՝ այդ մարդիկ գլխի մի թեթև շարժումով պատ-

րաստ են հողին հավասարեցնել ամեն մի սրբություն
և մարդկային պատիվ: Ամեն ինչ զուսպ և առերևույթ
հանդարտ է, բայց ներքուստ այս պատկերը հագեցված
է անզուսպ դինամիզմով:

Նույն սկզբունքով է կառուցված մի այլ հետաքրքրա-
կան պատկեր՝ Աննայի խոստովանությունը ամուսնուն.
քիչ առաջ հայտնի դարձավ Աննայի «գաղտնիքը» հա-
սարակությանը՝ Վրոնսկու հետ պատահած աղետի լուրն
առնելով, Աննան չկարողացավ թաքցնել իր վերաբեր-
մունքը և ճշաց: Ահա Կարենինը և Աննան կառքով վե-
րադառնում են տուն: Ամբողջ բեմը մթնած է. լուսա-
վորված է միայն կառքը, և հանդիսատեսը տեսնում է
Կարենինի և Աննայի դեմքերը: Սմբականրի դոփյունի
տակ լսվում է կարճ մի դիալոգ՝ Կարենինի մեքենայաց-
ված խոսակաձևով արտահայտած մի երկու նախադասու-
թյուն, Աննայի արտաքնապես զուսպ, բայց ներքին հույ-
զերով լցված խոսքերը: Աննան խոստովանում է, որ
սիրում է ուրիշի: Դրամատիզմով հագեցած խոստովա-
նություն, մարդկային հույզերի ալեկոծում, իսկ բեմի
վրա ամեն ինչ զուսպ է և հանդարտ: Սակայն այդ հան-
դարտությունը նման է թաքնված, ամուր զսպանակի
տակ սեղմված այն ուժին, որ ամեն մի վայրկյան կա-
րող է պայթեցնել զսպանակը: Հանդիսատեսը զգում է
և՛ այդ ուժը, և՛ այդ ամուր զսպանակը:

«Աննա Կարենինա» բեմադրության դրամատիկական
առանցքը կազմում է Աննայի պայքարը հանուն իր սի-
րո: Այս հիմնական գիծը ռեժիսորը իսկապես լավ է

բացահայտել: Բոլոր այն տեսարանները, ուր ներկա է Աննան, դիտվում են հետաքրքրությամբ, հագեցած են հուզվածությամբ: Ռեժիսորը ելնում է Վլ. Իվ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի այն մտքից, որ բեմում պիտի հրդեհվի Աննայի ոգին, ուստի և Աննայի համար նա գտել է հետաքրքիր բեմավիճակներ, որոնց մեջ հերոսուհու հուզաշխարհն արտահայտելու լայն հնարավորություններ կան: Նաև դրա շնորհիվ է, որ դերասանուհի Յու. Կոլեսնիչենկոն կարողացավ մարմնավորել մի կնոջ կերպար, որի ոգին հրդեհվում էր բեմում: Պատահական չէ նաև այն, որ Երևան գաստրոլների եկած ՄեԱՏ-ի դերասանուհի Աննա Անդրեևան, հանդես գալով Վ. Վարդանյանի բեմադրության մեջ, բարձր գնահատեց ռեժիսորի աշխատանքը: Մոսկվա մեկնելուց առաջ Ա. Անդրեևան «Աննա Կարենինա» ներկայացման ծրագրի վրա զրեց հետևյալ երկտողը. «Հարազատ Վավիկ Տիգրանիչ ի դեմս Ձեզ ես գտա գեղեցկի մարմնավորումը: Ահա իմ Հայաստանը: Հպարտանում եմ, սիրում եմ, խոնարհվում եմ: Իմ երազանքն է Ձեզ հետ միասին դեռևս իրագործել մեկից ավելի դերեր: Ձեզ անկեղծ սիրող հայուհի Աննա Միսակի Բաբախանյան, 25/10—61»: Սա ևս վկայում է, որ ռեժիսորի կատարած աշխատանքը իսկապես եղել է հետաքրքրական:

Կարելի է բազմացնել օրինակների թիվը, սակայն բանը դրանում չէ: Այս բեմադրության մեջ մեկ անգամ ևս գուցե առավել զգալի ուժով երևացին Վ. Վարդանյանի ռեժիսորական ձեռագրի այն հետաքրքրական

կողմերը, որոնք շատ կարևոր են հայ թատրոնի զարգացման ներկա փուլում: Գաղտնիք չէ, որ մեր թատրոնի ռեժիսուրային դեռևս պակասում է բեմական կուլտուրա, դերասանական կոլեկտիվը անսամբլայնությամբ սկզբունքներով հետևողականորեն դաստիարակելու կուլտուրա: Այդ բացը մեկ անգամ էլ հրեաց արդեն հիշատակված դիսկուսիայի ընթացքում, որ ծավալվեց «Դերասանը և ժամանակը» թեմայի շուրջը:

Պետք է ամփոփանքով նշել, որ մեկ և կես տասնամյակ Վ. Վարդանյանը դրամատիկական թատրոնում բեմադրություններ չի տվել:

1954 թվից աշխատելով Երևանի Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում, իբրև գլխավոր ռեժիսոր, Վ. Վարդանյանը շարունակեց բեմական ռեալիզմի արմատավորման մեծ ու կարևոր ծրագրի իրականացումը այդ թատրոնի բեմում, ուր վրկալ փայլուն կատարումների կողքին հաճախ կարելի է տեսնել բեմական ռեալիզմի կոպիտ խախտումներ:

Գործնականում իրականացնելով թատրոնի մեծ կորիֆեյներ Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Դանշենկոյի ուսմունքը՝ ռեալիստական օպերային ներկայացում ըստեղծելու ասպարեզում, ռեժիսորը Գունոյի «Ռոմեո և Զուլիետա» օպերայի բեմադրության մեջ հասնում է աչքի ընկնող հաջողության:

Վլ. Իվ. Նեմիրովիչ-Դանշենկոն պատկերավոր կերպով խոսել է այն մասին, որ երաժշտական թատրոնում անհրաժեշտ է «մարդկայնացնել երաժշտական պար-

տիտուրը», իսկ դա նշանակում է, ասում էր նա, «որ բեմի վրա կենդանի մարդը, երգիչ դերասանը՝ երգիչ է, որ ստեղծում է կերպարներ դերասանական խոր ինքնազգացմամբ»: Վ. Վարդանյանը հասնում է դրան. գործող անձերից յուրաքանչյուրի վարքագծում զգացվում էր ներթափանցումը կերպարի հոգեբանության մեջ. նույնիսկ որոշ չափով ավելորդ մտահոգություն կար դերերի ռեալ, բնական նկարագրին ստեղծելու մեջ, իսկ դա, թերևս, առաջանում էր նրանից, որ ռեժիսորը չափից ավելի էր տարվել երաժշտական պարտիտուրը մարդկայնացնելու խնդրով: Դրա օրինակը կարող է ծառայել Զուլիետայի հայտնի վալսի պատկերը: Զուլիետայի արիա-վալսը Գունոյի օպերայի լավագույն հատվածներից մեկն է: Այդ արիայում կոմպոզիտորը մեծ արվեստով բացել է դեռատի հերոսուհու անհոգությունը, Զուլիետայի ուրախ-զվարթ վերաբերմունքը դեպի կյանքը, որ դեռ սքանչելի էր թվում նրան, հեքիաթի պես շքեղ: Երաժշտության մեջ արտահայտված է Զուլիետայի կերպարի ողջ էքսպոզիցիան, շեքսպիրյան հերոսուհուն տրվում է իսկապես շեքսպիրյան բնութագրություն: Դա կարևոր օղակներից մեկն է օպերայի երաժշտական պարտիտուրում: Ի՞նչպես է լուծել այդ պատկերը ռեժիսորը:

Փառավոր սյունաշարը կիսաշրջանաձև բոլորում է բեմը, ստեղծելով վերածնության դարաշրջանի իտալական քաղաքի պատրանք: Խորքում երևում են ճարտարապետական հիասքանչ պանորամաներ: Պալատի սյունա-

շարի առաջ փութում է մի հրապարակ, որ ներկայացվում է իբրև բակ: Հենց այստեղ է գալիս դեռատի Ջուլիետան, աղջիկների ջբախմբով շրջապատված: Նա անցնում է մյուսների կողքով, կանգ առնում պատշգամբի տակ և, աղջիկներով շրջապատված, երգում իր հռչակավոր արիան: Ջուլիետա-Գոհար Գասպարյանի բոլոր շարժումները բեմում շատ բնական ու ճշմարտացի էին, հավատում էիր, որ բեմում քայլում են կենդանի մարդիկ և ոչ թե մանեկեններ: Բայց դա դեռևս երաժշտական պարտիտուրի մարդկայնացում չէր, որի մասին ասում էր Նեմիրովիչ-Գանշենկոն: Հարկավոր է «մարդկայնացնել» Ջուլիետա-Գոհար Գասպարյանի արիան և ոչ միայն այդ արիային նախորդող դերասանական հատվածը: Աղջկա ապրումներն ու զգացումները բացվում են հենց արիայի մեջ, այդ իսկ պատճառով արիան պետք է հղկվեր ռեժիսյորական իմաստով: Մինչդեռ, բնականության հետևից ընկնելով, ռեժիսյորը հասնում է այն բանին, որ Ջուլիետա-Գասպարյանը իր արիան սկսում է երգել աղջիկների մեջ հանգիստ կանգնած: Դերասանուհու հիանալի ձայնը, նրա վռկալ արվեստը կտրվում են բեմական կոնկրետ իրադարձությունից և հնչում իբրև կոնցերտային առանձին, չնայած և փայլուն ելույթ: Եթե խորանանք այդ պատկերի մեջ, ապա դժվար չի լինի համոզվել, որ այստեղ արտահայտված է Ջուլիետայի աղջկային անհոգութունը, վերածննդի շրջանին հատուկ նրա եռանդը: Երբ երգում էր Ջուլիետա-Գասպարյանը, սկզբում ուզում էիր նայել նրան, բայց կամաց-կամաց

կոնկրետ բեմական կերպարը կորցնում էր իր կենդանի հետաքրքրությունը, և դահլիճում նստածները սկսում էին լսել միայն անզուգական հրգչուհու ձայնը: Իհարկե, հնարավոր էր այս տեսարանը բացահայտել ռեժիսյորական ավելի հնարամիտ և պատկերավոր միջոցներով, հուշել Զուլիետային, որ իր զգացմունքների մորիկի մեջ, մի սյունից մյուսը վազելով, պլաստիկայով արտահայտեր իր հարուստ ասլոմները: Վերհիշենք, օրինակ, իտալական «Պայացներ» կինոնկարի այն հիասքանչ տեսարանը, ուր Նեդդա-Լոլորիջիդան իր զգացմունքների պոռթկման մեջ բնության գիրկն է դուրս գալիս և երաժշտական արիան, խառնվելով նրա բանաստեղծական պլաստիկ կերպարին, ստեղծում է բացառիկ կերպով ազդեցիկ տեսարան: Կինոնկարում ռեժիսյորական տաղանդավոր լուծումն էր գտել կերպարը, գտնվել էր ռեժիսյորական կերպար:

Վ. Վարդանյանի ռեժիսյորական գործունեության առաջին էտապը օպերային թատրոնում բնականություն բերեց օպերային ներկայացման մեջ, բայց այդ բնականությունը միշտ չէ, որ բարձրանում էր իսկական արվեստի մակարդակին: Դժլար թե այդ հնարավոր լիներ առաջին անգամ ինքնուրույն մի ասպարեզի գիմնելիս, ինչպիսին օպերային ռեժիսյորան էր:

Վ. Վարդանյանի հրկրորդ աշխատանքը օպերային թատրոնում Տ. Զուխաջյանի «Արշակ Երկրորդն» էր, որ ռեժիսյորական մեկնաբանությամբ շահեկանորեն տարբերվում էր առաջինից:

«Արշակ Երկրորդ» բեմադրութեան մեջ ռեժիսորը չէր սահմանափակվում լոկ նրանով, որ բնական ու ճշմարտացի ներկայացնի կերպարները: Այստեղ նա հեռանում է իր աշխատանքի այդ սկզբունքից և ձգտում ըստեղծել ռեժիսյորական կերպարներ: Եվ ռեժիսյորական կերպարների որոնումները ընթանում են Տիգրան Չուխաջյանի օպերայի հերոսական պաթոսը գտնելու ուղղությամբ: Օպերային արվեստի սպեցիֆիկան, մասսայական տեսարանների մասշտաբայնությունը ռեժիսյորին թելադրում էին որոնել նույնքան նշանակալից միզանոսցեններ, ռեժիսյորական կերպարներ:

Վ. Վարդանյանին հաջողվում է ոչ միայն գտնել ու հաղորդել հրաշտական պարտիտուրի պաթոսը, այլև բեմական միջոցներով որոշ չափով բարձրացնել այն, հասցնել մեծ հանդիսավորության: Այդ տեսակետից բնորոշ է ներկայացման ֆինալային պատկերի կառուցումը, որ չկար Չուխաջյանի ստեղծագործության հրաժրշտական դրամատուրգիայի մեջ:

Բացվում է վարագույրը, և հանդիսականը բեմի վրա տեսնում է հեղինատական շրջանի հայկական ամֆիթատրոնը: Թատրոնում ներկայացվում է Արա Գեղեցիկի ավանդությունը: Հսկայական մասսիվ բեմը, որ շնայած փոքր ինչ ստատիկ է դարձրել ռեժիսյորը, հանդիսավոր տրամադրություն է ստեղծում, ուժգնացնում պաթոսը, հասցնելով այն ապաթեոզի, երբ հանկարծ ամֆիթատրոնը փեղկվում է, և նրա հտևում բարձրանում է Հայաստանի չքնաղ պատկերը:

1956-ին Մոսկվայում կայանալիք հայկական արվեստի տասնօրյակի կապակցությամբ «Արշակ Երկրորդ» օպերան վերաբեմադրվեց, և ռեժիսոր Վ. Վարդանյանը տասնօրյակին ներկայացավ իբրև օպերային թատրոնի ռեժիսոր:

«Արշակ Երկրորդ» օպերային ներկայացումը մեծ հաջողություն գտավ Մոսկվայում: Հոգավածագիրները բարձր գնահատելով Տիգրան Զուխաջանի հրաժշտությունը, դրվատանքով նշեցին թատրոնի լավ աշխատանքը և առաջին հերթին բեմադրող-ռեժիսորի հաջողությունը:

Մեծ թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Բ. Պոկրովսկին, գտնելով, որ օպերան մեծ փայլով է բեմադրված, առանձնացնում է «տաղանդավոր կառուցված մի շարք տեսարաններ, ինչպես օրինակ, Ֆինալային տեսարանը»: Կոմպոզիտոր Վ. Ենկեն ուշադրություն է դարձնում «խորը մտածված միզանոցներին լրաց», իսկ Տ. Լեոնտովսկայան, մանրամասն վերլուծելով ռեժիսորի աշխատանքը, հզորացնում է, որ «բեմադրության մեջ ճիշտ և նուրբ է գտնված օպերային պայմանականության ու կենդանի իրականության սահմանագիծը, որ մոնումենտալայնությունը այստեղ չի վերածվում օպերային վամպուկայի, որ չափազանց նուրբ է քնկալված օպերայի ոճը»¹:

¹ Այս գրախոսականները տես՝ «Советская культура», 1956, 12 հունիսի, «Литературная газета», 1956, 12 հունիսի, «Коммунист», 1956, 14 հունիսի, «Советская музыка», 1956, № 8:

Օպերային թատրոնի ասպարեզում էլ Վ. Վարդանյանը անտարբեր չմնաց դեպի ժամանակակից թեման: Չնայած բոլոր դժվարություններին, Վ. Վարդանյանը կոմպոզիտոր Անդրեյ Բաբանի հետ միասին ստեղծում է սովետական թեմային նվիրված «Արժվաբերդ» ներկայացումը: Այս օպերայի մանավանդ առաջին տարբերակը գեղարվեստորեն տուժում էր լիբրետոյի անկասար լինելուց: Եվ կոմպոզիտորը, և բեմադրող-ռեժիսորը լիբրետոյի կեղծ վիճակները մարմնավորելիս դառնում էին մակերեսային ու անհամոզիչ: Չնայած նման թերություններին, ներկայացումը ունեցավ իսկական հաջողություն:

Դրամատիզմով էր հագեցված օպերայի պրոլոգը, ուր պատկերված էր կոլտնտեսական գյուղացու սպանությունը: Այստեղ ռեժիսոր Վ. Վարդանյանը հասնում է հակադիր տրամադրությունների դրամատիկական բախմանը: Ա. Սպենդիարյանի անվան թատրոնի բեմի հըսկա տարածությունը ռեժիսորը կարողացել էր շատ ճիշտ օգտագործել: Չնայած որ բեմի վրա էին գտնվում ընդամենը երկու-երեք գործող անձինք, ռեժիսորը լայն և ազատ միզանսցենների միջոցով «լցնում էր» ամբողջ բեմը գործողությամբ:

Ներկայացման հետաքրքիր մշակված ռեժիսորական տեսարաններից էր նաև դատավարությունը: Բեմում դատավարություն չկա, սակայն, ռեժիսորը կարողացել էր այնպես կառուցել միզանսցենները, գործող անձանց դնել այնպիսի վիճակների մեջ, որ դատավարության

դրամատիկական շունչը տիրում էր ամբողջ տեսարանում:

Բեմադրող-ռեժիսյորը լավ էր գտել նաև ֆինալային տեսարանը: Ֆինալը կառուցելով պայմանական ձևով, ռեժիսյորը բեմի երկու ծայրամասերում տեղադրում է երկու դաշնամուր, և կոնցերտային այս դասավորությունամբ նախաբեմ են գալիս ներկայացման մասնակիցները: Օպերային ռեժիսուրայում, հատկապես մեղանում, սա մի հետաքրքրական նորություն է, որ լիովին արդարացված էր օպերայի բովանդակությամբ:

Վերը նշած երեք օպերային բեմադրություններում էլ Վ. Վարդանյանը գերի չմնաց օպերային ռեժիսուրայի տրագիկոն կանոններին, որոնց և գտավ բեմական արտահայտության թարմ միջոցներ:

Այսպիսով, իր համար նոր ասպարեզում՝ օպերային ռեժիսուրայի ասպարեզում, Վ. Վարդանյանը կարճ ժամանակաշրջանում հասնում է իսկական ստեղծագործական հաջողությունների:

Օպերային ռեժիսուրայի ասպարեզում կատարած աշխատանքը հարստացրեց Վ. Վարդանյանի ստեղծագործությունը, նոր տարրեր մտցնելով նրա արվեստի մեջ, որոնք առաջ չկային:

Մասշտաբայնության հասնելու ձգտումը, մասսայական մեծ տեսարանների նախասիրությունը սկսում են արմատավորվել Վ. Վարդանյանի ռեժիսյորական արվեստի մեջ:

Վ. Վարդանյանի ռեժիսյորական գործունեության

համառոտ ակնարկը նույնիսկ ցույց է տալիս, որ ի դեմս նրա սովետահայ թատրոնը ունի մի ռեժիսյոր, որի ըստեղծագործական կենսագրության հետ անքակտելիորեն կապված են սովետահայ թատերական կուլտուրայի մի քանի շատ բնորոշ երևույթներ:

Սովետահայ թատրոնի բոլոր կարևոր էտապներում, սկսած 30-ական թվականներից, Վ. Վարդանյանը հանդես է գալիս իբրև հեղինակ նշանակալից բեմադրությունների, որոնք սովետահայ թատրոնի զարգացման մեջ կարևոր տեղ են գրավել: Նա առանձնահատուկ դեր է խաղացել հայ բեմում սովետական թեմատիկան և մասնավորապես ռուս սովետական դրամատուրգիան հաստատելու գործում:



Վ. Վարդանյանի թատերական գործունեությունը չի սահմանափակվում դերասանական և ռեժիսյորական աշխատանքով: Վարդանյանը հանդես է գալիս և՛ իբրև մանկավարժ, և՛ իբրև թատրոնի տեսության ու սրբակրթության հարցերին վերաբերող մի շարք գրքերի ու հոդվածների հեղինակ, և՛ իբրև աչքի ընկնող թատերական, հասարակական գործիչ:

Վ. Վարդանյանի մանկավարժական գործունեությունն սկսվում է 1930 թվականից: Երկար տարիներ նա աշխատել է իբրև թատերական ուսումնարանի, տեխնիկումի ղեկավար: 1934 թվականին, Գ. Սունդուկյանի ան-

վան թատրոնին կից, նա կազմակերպում է ստուդիա, ուր աճում են մի շարք դերասաններ, որոնք հետագայում պատշաճ տեղ են գրավում թատրոնի խմբում: Վ. Վարդանյանը ստուդիայում դասավանդում էր դերասանի վարպետություն և արևմտա-եվրոպական թատրոնի պատմություն: Երևանի պետական կոնսերվատորիայում Վ. Վարդանյանը ավանդում էր դերասանի վարպետություն առարկան:

Վ. Վարդանյանը եղել է հայ թատրոնի դարավոր պատմության մեջ 1944 թվականին Երևանում բացված առաջին թատերական բարձրագույն դպրոցի հիմնադիրն ու ղեկավարը: Թատերական ինստիտուտի շրջանավարտներից շատերը անմիջական աշակերտներն են, որոնք այժմ հաջողությամբ աշխատում են Սովետական Հայաստանի թատրոններում:

Շուրջ երկու տասնամյակ Վ. Վարդանյանը ղեկավարում է թատերական ինստիտուտի դերասանի վարպետության և ռեժիսուրայի ամբիոնը: 1946 թ. նրան պրոֆեսորի կոչում է շնորհվում:

Վ. Վարդանյան-մանկավարժը իսկապես մեծ և գնահատելի գործ է կատարել: Խորապես մարդկային և մտերիմ բնավորությունը, մեղմ ու վերին աստիճանի կիրթ խառնվածքը, իր սաների դաստիարակության համար գործադրած անսպառ եռանդը Վ. Վարդանյանին դարձրին թատերական ինստիտուտի տարիների սիրված ղեկավարը և դասախոսը:

1955-ին Երևանի Գեղարվեստա-թատերական ինս-

տիրտուտում ստեղծվում է Դարգինական թատերական ստուդիա, որի ղեկավարն է դառնում Վ. Վարդանյանը։ Դադաստանի ժողովուրդներից և ոչ մեկը մինչև սովետական կարգերը չեն ունեցել պրոֆեսիոնալ թատրոն։ 1930-ին կոմիկները հիմնում են առաջին թատրոնը, իսկ դարգինները, որ թվով երկրորդ տեղն են գրավում Դադաստանի ժողովուրդների մեջ, մինչև վերջերս էլ չունեին իրենց ազգային թատրոնը։ Եվ ահա 1955-ին ըստեղծված Դարգինական ստուդիան պետք է դառնար ապագա ազգային թատրոնի հիմնական կորիզը։ Հասկանալի է, թե ինչ կարևոր ու պատասխանատու խնդիր էր դրված Վ. Վարդանյանի առաջ։

Հինգ տարի փորձված մանկավարժը զբաղվել է դարգին երիտասարդ ստուդիականների ամենօրյա պրոֆեսիոնալ դաստիարակությանը։ Ստեղծվել էր մի հետաքրքիր հարազատ ընտանիք, որի նահապետն էր Վ. Վարդանյանը։ Հեռավոր լեռնային առլներինց եկած երիտասարդները տարիների դժվար ու համբերատար աշխատանքի և Վ. Վարդանյանի ջանքերի շնորհիվ տիրապետեցին թատերական արվեստի զաղտնիքներին։

Երբ Գ. Սունդուկյանի թատրոնի բեմում հորելյանական բազկաթոռին նստած Վավիկ Վարդանյանին դիմեց գեղեցիկ, երիտասարդ մի աղջիկ իր մայրենի լեզվով՝ քչերը հասկացան, որ նա Դարգինական ստուդիայի սաներից է։ Նա հեկել էր իր 60-ամյա ուսուցչի հորելյանին, որպեսզի ասի երախտագիտության ան խոսքը, որ տարիներ շարունակ փայփայել են դարգինցի երիտասարդ-

ները: Երախտագիտական խոսքեր հնչեցին նաև Մախաչ-Կալաչում, երբ 1961-ի նոյեմբերի 11-ին հանդիսավոր կերպով բացվեց դարգինական առաջին պետական թատրոնը:

Դադստանի կառավարության որոշմամբ Վավիկ Տիգրանի Վարդանյանին շնորհվում է Դադստանի արվեստի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչում:

Նրա մանկավարժական ու հասարակական գործունեության մեջ դարգինական թատրոնի ստեղծումը դարձավ ամենալուսավոր, գեղեցիկ էջերից մեկը:

Վ. Վարդանյանը սովետական հայ թատրոնի այն ռեժիսյորներից է, որ ունի հետաքրքրությունների լայն շրջանակ: Լինելով դերասան, ռեժիսյոր, մանկավարժ՝ նա տարիներ շարունակ զբաղվել է նաև թատրոնի պատմության ու տեսության հարցերով: Վ. Վարդանյանը սովետահայ իրականության մեջ առաջիններից է, որ պրոպագանդել է Ստանիսլավսկու սխտեմը: Սկսած 30-ական թվականներից, նա բազմաթիվ դասախոսություններ է կարդացել մեծ ռեժիսյորի ուսմունքի մասին, բազմաթիվ հոգվածներ է գրել, արտահայտվել ժամանակակից թատրոնի, Ստանիսլավսկու, Մեյս-ի բեմական արվեստի տեսական հիմքերի շուրջ:

Պրոպագանդելով Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքները, Վ. Վարդանյանը չի բավարարվել մամուլում կամ թատերագիտական գրքերում եղած տեղեկություններով: Հայ ռեժիսյորը դիմել է հենց իրենց՝ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի վարպետների օգնությանը:

Նա մոտիկից ծանոթ էր Վ. Կաշալովին, Օ. Կնիպպեր-
Չեխովային, Ն. Կլիմովին, Թարխանովին, Ի. Մոսկ-
ովինին:

Քիչ աշխատանք չի կատարել Վ. Վարդանյանը նաև
որպես թատրոնի պատմաբան: Երկար տարիներ նա
լայնորեն զբաղվում է ռուսահայ թատերական կապերի
ուսումնասիրությամբ: Առանձին գրքույկներով լույս են
տեսել «Գրիբոյեդովը և հայ թատրոնը», «Չեխովը և հայ
թատրոնը» աշխատությունները: Այդ թատերական կա-
պերի ուսումնասիրության արդյունքը հղավ այն, որ Վ.
Վարդանյանը գրեց ծավալուն հետազոտություն՝ «Ռու-
սական առաջավոր թատերական կուլտուրայի դերը հայ
թատրոնի զարգացման մեջ»: Փաստերով հարուստ այս
աշխատության մեջ Վ. Վարդանյանը համոզիչ կերպով
բացահայտում է ռուս և հայ թատրոնի դարավոր ստեղ-
ծագործական և գաղափարական կապերը. հատկապես
հետաքրքրական են այն էջերը, ուր հեղինակը պատ-
մում է, թե ինչպես հայ թատրոնի առաջավոր գործիչ-
ների շնորհիվ ռուսական կլասիկ դրամատուրգիային
հաղորդակից դարձան Արևելքի մի շարք ժողովուրդներ:
Հարցի ուսումնասիրության ընթացքում Վ. Վարդանյա-
նին հաջողվել է գտնել նոր արժեքավոր փաստեր: Այս
հետազոտության համառոտ տարբերակը լույս տեսավ
1858-ին և դրական գնահատականի արժանացավ մա-
մուլի էջերում:

Վ. Վարդանյանը հայ թատրոնի այն գործիչներից է,
որոնք ճանաչված ու գնահատված են ոչ միայն ռուս-

պուբլիկայի սահմաններում, այլև նրանից դուրս: Այդ
են վկայում սովետական կուլտուրայի ականավոր դեմ-
քերի խոսքերը: Մարտիրոս Սարգսն իր անձնական նա-
մակում գրել է Վ. Վարդանյանին. «Քո անձնվեր ծա-
ռայությունը հայ թատերական արվեստին, ինչպես և
խանդավառ հասարակական գործունեությունը մշտա-
պես իր արձագանքն է ունեցել մեր՝ հայ թատերասեր
մտավորականների սրտերում»: Բարձր է գնահատում
Վ. Վարդանյանի «բազմակողմանի աշխատանքը մեր
թատերական գործի տարբեր բնագավառներում» Ստե-
փան Զորյանը:

ՍՍՌՄ ժողովրդական արտիստ Ակակի Խորավան,
բարձր գնահատելով Վավիկ Վարդանյանին որպես դե-
րասան և ռեժիսոր, հատկապես նշում է, որ նա շարու-
նակում է վրաց և հայ ժողովուրդների բարեկամության
այն փայլուն տրագիցիաները, որոնք հիմնել են մեր
նախնիները: Իրենց անկեղծ խոսքի մեջ ՍՍՌՄ ժողո-
վրդական դերասաններ Միխայիլ Ծիաուրելին և Վե-
րիկո Անջափարիձեն Վ. Վարդանյանին անվանում են
սովետական թատերական արվեստի ճանաչված գոր-
ծիչներից մեկը:

Վ. Վարդանյանը հասարակական ակտիվ գործիչ է:
Նրա հասարակական գործունեությունը սկսվել է դեռ
1918 թվականին, երբ Աստրախանում, 11-րդ հատուկ
բանակի շարքերում, Հայկ Գյուլիբեկյանի ղեկավա-
րությամբ, նա կազմակերպել էր մի շարք ագիտ-բրի-

դադներ, որոնք սպասարկում էին պաշարված քաղաքի պաշտպաններին:

Ակտիվ մասնակցություն ունենալով հասարակական կյանքին, սկսած 1940 թվականից նա ընտրվում է Երեւանի քաղաքային Սովետի, ապա Հայկական ՍՍՌ Գերագույն Սովետի երկրորդ և երրորդ գումարման պատգամավոր և վերջապես Հայկական ՍՍՌ Գերագույն Սովետի նախագահության նախագահի տեղակալ:

Վ. Վարդանյանի դերասանական, ռեժիսյորական, մանկավարժական և հասարակական գործունեությունը սերտորեն միահյուսվում է ռեսպուբլիկայի Կուլտուրայի մինիստրության սիստեմի ղեկավար պոստերում կատարած նրա աշխատանքին: 1953-ից 1954 թվականը Վ. Վարդանյանն աշխատում է իբրև Հայկական ՍՍՌ կուլտուրայի մինիստրի տեղակալ: Այժմ նա Հայկական Թատերական Ընկերության նախագահն է:

Վ. Վարդանյանը Ասիայի և Աֆրիկայի երկրների համերաշխության սովետական կոմիտեի անդամ է, իսկ վերջերս ընտրվեց Ասիայի և Աֆրիկայի երկրների համերաշխության հայկական կոմիտեի նախագահ: Այս հասարակական պաշտոններում Վ. Վարդանյանը ծավալել է իրեն հատուկ ակտիվ գործունեություն: Այժմ Վ. Վարդանյանը գրականության և արվեստի գծով Հենրիյան մրցանակաբաշխության կոմիտեի անդամ է, ուր նույնպես աշխատում է իրեն հատուկ նվիրվածությամբ ու եռանդով:

Որպես ռեժիսյոր Վ. Վարդանյանին հաճախ հանձ-

նարարվել են պատասխանատու համերգների և հանդեսների բեմադրությունները: Այսպես, 1939 թվականին Մոսկվայում կայացած հայկական արվեստի առաջին տասնօրյակի ժամանակ նա հանդես է գալիս իբրև ռեժիսորը եզրափակիչ համերգի, որ մեծ հաջողություն է գտնում ոչ միայն Մոսկվայում. նույն այդ համերգը հետագայում ցուցադրվում է Լենինգրադում, Բաքվում և Երևանում:

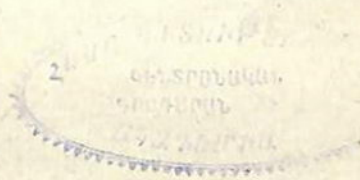
Սովետական կառավարությունը բարձր է գնահատել Վ. Վարդանյանի ծառայությունները: 1938 թ. նրան շնորհվեց Հայկական ՍՍՌ արվեստի վաստակավոր գործչի կոչում, 1950 թվականին՝ ժողովրդական արտիստի: Սովետական Հայաստանում թատերական արվեստի ասպարեզում ակտիվ գործունեության համար Վ. Վարդանյանը պարգևատրվել է Լենինի շքանշանով և այլ շքանշաններով ու մեդալներով:

* * *

Վ. Տ. Վարդանյանի ստեղծագործական կենսագրությունը վկայում է, որ ի դեմս նրա հայ թատրոնն ունի պրոֆեսիոնալ բարձր կուլտուրայի ու պատրաստականության տեր մի ռեժիսոր, որ մեծ գործ է կատարել Սովետական Հայաստանի թատերական կյանքում:

Նախասովետական հայ թատրոնի գործիչները երազել անգամ չէին կարող այն մասին, որ հայ թատրոնը կունենա պրոֆեսիոնալ ռեժիսորների մի ամբողջ շարք:

Այժմ դա իրականութիւն է: Հայ թատրոնի պրոֆեսիո-
նալ ռեժիսուրան, կազմակերպւելով սովետական իշխա-
նութեան օրոք, հասաւ ստեղծագործական այնպիսի
բարձունքների, որ ճանաչվեց մեր ռեսպուբլիկայի սահ-
մաններից դուրս էլ: Պրոֆեսիոնալ ռեժիսուրան դարձաւ
մեր թատրոնի գաղափարական-գեղարվեստական ղե-
կավար ուժը: Հայ թատրոնի ռեժիսուրայի կարող ուժե-
րից մեկն էլ եղաւ Վ. Վարդանյանը, որն իր ավագ ու
հասակակից ընկերների՝ Արշակ Բուրջալյանի և Լևոն
Քալանթարի, Արմեն Գուլակյանի և Վարդան Աճեմյանի
և ուրիշների հետ ոչինչ չխնայեց հայ սովետական թա-
րոնը սոցիալիստական ռեալիզմի ուղիով զարգացնելու
համար:



ՅԱՐԻՐ ՌԻԶԱԿՎ
Վավիկ վարդանյան

Խմբագիր՝ Լ. Հ. Հախվերդյան
Հրատ. Խմբագիր՝ Ա. Ս. Հունանյան
Նկարիչ՝ Ա.Ն. Գասպարյան
Տեխ. Խմբագիր՝ Է. Ճաննապանյան
Վերստուգող սրբագրիչ՝ Է. Թոռունյան

Վ.Ֆ 07594 Պատվեր 914 Տիրամ 1000

Հանձնված է արտադրության 31/V 1962 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 10/IX 1962 թ.:

Թուղթ՝ $70 \times 108^{1/32}$: Տպադ. 4,12 մամ. = 5,65 պայմ. մամ.,

հրատ. 3,9 մամ.: + 6 ներդիր

Գինը 41 կոպ.:

*

ՀՍՍՌ Կուլտուրայի մինիստրության Հրատարակչությունների

և պոլիգրաֆ արդյունաբերության Գլխավոր վարչության

Պոլիգրաֆկոմբինատ, Երևան, Տերյան 91:

ԳԱԱ Հիմնարար գիտ. գրադ.



FL0037698

A ^I 3199

