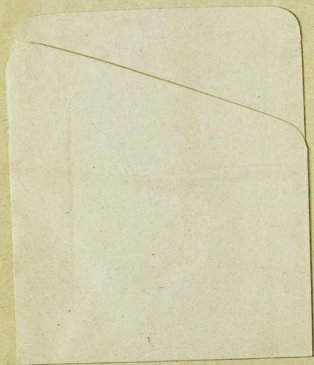




Արշակ
Արշակունի







ՆՅՈՒԹԵՐ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ



ИНСТИТУТ
ИСКУССТВ
АН АРМ. ССР
♦
АРМЯНСКОЕ
ТЕАТРАЛЬНОЕ
ОБЩЕСТВО

Аршак Бурдсакян

Статьи

Письма

Современники
о нем

Издание АТО
Ереван 1959

1

F

Հոգիամոլեր

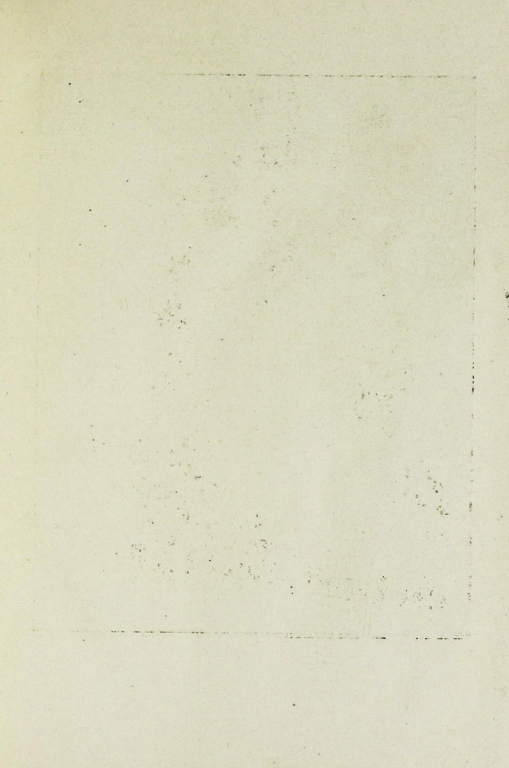
Генеральный

Հանձնարարություն
Երևան Բաժնի



ՀԹԸ Կրկնակի Երկրաչափական
Երկրաչափական 1959

Կապմեց և ծանոթագրեց՝
ՍԱԲԻՐ ՌԻՋԱԵՎ
Խմբագրությունը՝
ԼԵՎՈՆ ԽԱԼԱԹՅԱՆԻ
Ձևավորման Ռեդինակ՝
Նկարիչ ՍՈՒՐԵՆ ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ







Ի Ն Ա Տ Ի Տ ՈՒ Տ Ի Կ Ո Ղ Մ Ի Յ

Ինստիտուտն իր առաջ նպատակ է դրել հայ սրվեստի տարբեր բնագավառների խոշոր ներկայացուցիչների թողած գրական ժառանգությունը հավաքել և հրատարակության հանձնել: Մինչև այս աշխատանքը չկատարվի, հնարավոր չի լինի բազմակողմանի և ամբողջական ուսումնասիրության առարկա դարձնել նշանավոր արվեստագետների կյանքը, նրանց անցած ուղին, թողած ժառանգությունը, լինի այդ նկար, թե դերակատարում, երաժշտական հորինվածք, թե ճարտարապետական կառուցվածք և դրանց հարակցվող բազմաթիվ հարցեր:

Արվեստագետների գրական ժառանգության հրատարակությունը ոչ միայն պատմական հետաքրքրություն է ներկայացնում, այլև արդիական: Բոլոր արվեստագետներն էլ, եթե նրանք իսկապես խոշոր են եղել, որքան էլ սերտ կապված իրենց ապրած ժամանակաշրջանի հետ՝ մեծ մասամբ պաշտպանել են արվեստի այնպիսի պրոգրեսիվ ըմբռնում, որը պահպանում է իր ուժն ու թարմությունը ապագա սերունդների համար:

Արդեն հրապարակի վրա է Պետրոս Աղամյանի միահտորյակը, որն ամփոփում է մեծ ողբերգակի բանաստեղծությունները, թարգմանությունները, գեղարվեստական արձակը և «Համլետին» նվիրված ուսումնասիրությունը: Վերջերս լույս տեսավ Աղամյանի նամակների հավաքածուն: Այժմ տպագրության է պատրաստվում դերասանի նկարների ալբոմը: Շուտով ընթերցողին կհանձնվի սովետահայ ճարտարապետության հիմնադիր Ալեքսանդր Թամանյանին նվիրված մի ժողովածու: Տպագրության է պատրաստվել նաև հայ առաջին պրոֆեսիոնալ օեժիսոր Օվի Սևումյանի հոդվածների, նամակների և նրա ժամանակակիցների հուշերի միահտորյակը: Ահա այդ քնույթի ժողովածու է նաև ընթերցողի ուշադրությանը հանձնվող «Արշակ Բուրջալյան» խորագրով գիրքը, որ պատրաստվել է Հայկական Թատե-

րական ընկերության հետ մեկտեղ: Այս գրքի էջերում թատերասեր ընթերցողը կգտնի սովետահայ ականավոր ռեժիսորի հողվածները, հատվածներ նրա նամակներից, ինչպես և ժամանակակիցների հուշերը նրա մասին:

Անհրաժեշտ ենք համարում ասել, որ Բուրջալյանն իր հողվածները գրել է ռուսերեն և նրանք մամուլում լույս են տեսել տարբեր և հաճախ պատահական թարգմանությամբ, որի հետևանքով նրանցում աղավաղումներ են տեղ գտել: Եվ քանի որ այդ հողվածների մի մասի բնագրերը չեն պահպանվել՝ հնարավոր չեղավ վերականգնել ռեժիսորի գրածի իսկությունը, այդ պատճառով էլ խմբագրությունը ստիպված է եղել տեղ-տեղ միջամտել ճշգրտումներ մտցնելու նպատակով:



ԱՐՇԱԿ ԲՈՒՐՋԱՆՅԱՆ

34

Գրեթե կես դար Բուրջալյանը նվիրվել է թատրոնին: Եվ, ինչպես մեր թատերական գործիչներից շատերը, տասնամյակների աշխատանքից հետո քիչ բան է թողել՝ ընդամենը երկու-երեք տետր գրառումներ, դեղնած, գունաթափված աֆիշներ ու ծրագրեր: Իր արվեստի մասին Բուրջալյանը գրքեր չի գրել, նրա փորձերը չեն գրանցվել (ինչպես առհասարակ մեղանում չի գրանցվում), ռեժիսորական կանխագծումները (էքսպլիկացիա) չեն պահպանվել: Ռեժիսորի հետ միասին գնաց նաև նրա տեսանելի ստեղծագործությունը, անէացան կենդանի մտքերն ու երևակայությունը:

Բուրջալյանի մասին քիչ է գրվել, կարելի է ասել՝ գրեթե ոչինչ չի գրվել: Նրա բեմադրությունների մասին եղած լրագրային հոդվածներում միայն կարելի է հանդիպել Բուրջալյանի ռեժիսորական արվեստին վերաբերող ժլատ տողերի: Ամբողջ մնացյալը պահպանվել է հայ թատրոնի այն գործիչների հիշողության մեջ, որոնց վիճակվել է աշխատել ռեժիսորի հետ:

Նա, ով գեթ մի անգամ փորձի ժամանակ տեսել է Բուրջալյանին բեմահարթակի վրա, չի կարող մոռանալ արտաքնապես կոպտավուն, կաշվե վերարկու հագած այդ մարդուն, որ իբրև թատրոնի հրաշագործ, բեմի վրա վերստեղծում էր կյանքի պատկերներ:

Բուրջալյանի ռեժիսորական ստեղծագործությունը ձևավորվել է ռուսական ռեժիսուրայի հետ ունեցած սովորաբար շփման մեջ: Սկսելով իր գործունեությունը Կ. Ստանիսլավսկու դեկլամարած Գրականության և արվեստի ընկերությունում, երիտասարդ Բուրջալյանն անցնում է «Летучая мышь» («Զղշիկ») թատրոնը, որ Գեղարվեստական թատրոնի մի յուրօրինակ ֆիլիալն էր: Շուրջ տասնհինգ տա-

րի Բուրջալյանը սերտ կապ ուներ Գեղարվեստական թատրոնի գործիչներին հետ, հետևում էր Ստանիսլավսկու ռեժիսորական ստեղծագործությանը: «Ես Ստանիսլավսկու աշակերտն եմ», — գրել է նա իր համակներից մեկում:

Կուտակելով ռեժիսորական աշխատանքի հարուստ փորձ, յուրացնելով ռուսական ռեժիսորայի հաջողությունները, որ դարասկզբից արդեն նշանակալից տեղ էին զբաղում համաշխարհային ասպարեզում, Բուրջալյանը կապվում է հայ սովետական թատրոնին՝ նրա ստեղծման առաջին իսկ փուլից: Քսան տարուց ավելի Բուրջալյանն իրեն ռեժիսոր աշխատել է հայկական թատրոններում, տալով բազմաթիվ բեմադրություններ, որոնցից շատերը մտել են մեր թատրոնի պատմության մեջ իրեն ազդային թատերական կուլտուրայի նվաճումների: Բուրջալյանի անվան հետ են կապված հայկական մի քանի խոշոր թատերախմբերի կազմավորումն ու ստեղծագործական աճը: Բուրջալյանն առաջինն էր, որ նրանց մեջ ընդերեց ներկայացրում ստեղծելու նոր մեթոդները, նրա ղեկավարությամբ աճեց հիանալի դերասանների մի ամբողջ համաստեղություն: Ահա թե ինչու խոսել Բուրջալյանի մասին՝ նշանակում է խոսել հայ սովետական թատրոնի ամենաէական բարեփոխումների մասին:

Հայ թատրոնի թույլ օղակը անսամբլի բացակայությունն էր: Անսամբլի ստեղծմանն էր նվիրված Օվի Սևումյանի ռեժիսորական ողջ գործունեությունը: Այդ գործում մեծ դեր կատարեցին Մարտիրոս Մնակյանը, Արմեն Արմենյանը, Ամո Խարադյանը, Լևոն Քալանթարը: Սակայն այնպես էլ չհաջողվեց խնդիրը վերջնականապես լուծել նախահեղափոխական հայ թատրոնում: Դա ավելի էր բարդացնում հայ սովետական թատրոնի առաջին ռեժիսորների գործը, որոնց վիճակված էր ստեղծել նոր տիպի թատրոն՝ անսամբլային թատրոն: Այդ սկզբունքի արմատավորման մեջ, անկասկած, Բուրջալյանին վերապահվում է նշանակալից տեղ:

Գլխավորն տարված գործնական աշխատանքներով, Բուրջալյանը հարցի տեսությամբ զբաղվելու հնարավորություն չունեցավ: Բացի այդ, անսամբլային թատրոնի տեսական հարցերն արդեն լուծված էին ռուսական ռեժիսորայի դպրոցի կողմից, որի աշակերտն էր Բուրջալյանը: Պետք էր հայ թատրոնում իրականացնել անսամբլային թատրոնի սկզբունքները: Դրան էր նվիրված Բուրջալյանի ամբողջ գործունեությունը 20-ական և 30-ական թվականներին, երբ նա մեկը մյուսի հետևից ստեղծում էր միաձուլ անսամբլային ներկայացումներ, որոնց մեջ հայ երիտասարդ դերասանները գործնա-

կանում դաստիարակվում էին կոլեկտիվ ստեղծագործության ոգով: Լինի այդ Թիֆլիսի Հայկական թատրոնը, թե Հայարտանը կից դրամատիկական ստուդիան, Սունդուկյանի անվան թատրոնը, թե Թիֆլիսի Պատանի Հանդիսատեսի Հայկական թատրոնը, Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի, թե Լենինականի Մոսկվայանի անվան թատրոնը,—ամենուրեք ուժիստորը բերել և ընդերիլ է անսամբլային թատրոնի բարձր սկզբունքները: Բոլոր այն թատերախմբերը, ուր Բուրջալյանին վիճակվել է աշխատել, զգացել անբաժնի ստան հետամուտ ուժիստորի տաղանդը:

Ճառեր չէր արտասանում Բուրջալյանը, ոչ էլ հոգվածներ գրում անսամբլային թատրոնի մասին, այլ ամենօրյա սեագործ աշխատանքով դերասաններին ներարկում էր այդ գլխավոր միտքն ու ձգտումը: Նա դերասաններին սովորեցնում էր ամբողջական ներկայացում ստեղծելու մեթոդը: Պատահական չէ, որ Բուրջալյանը կարևորագույն նշանակություն էր տալիս բեմահարթակի վրա կատարվող փորձերին: Հենց այստեղ բեմահարթակի վրա է, որ ուժիստորը բեմավիճակներ (միզանսցեններ) կառուցելիս ընդերում է անսամբլային խաղի սկզբունքները: Ռեժիսորը գտնում էր, որ դերասանի դաստիարակությունը պետք է ընթանա ապագա ներկայացման կազմավորման առաջին իսկ փուլերում:

Հենց այստեղ էլ պետք է նկատել, որ իր հիմնական ուշադրությունը բեմեմբլով բեմի վրա կատարվող փորձերին, Բուրջալյանը ձգտում էր բեմական կերպարի մեջ դերասանի ներթափանցման ավելի արտասովոր միջոցներ գտնել: Նշանակալից է, որ հայ ուժիստորն ինքնուրույնաբար հանգեց նույն այն մտքին, ինչ որ Ստանիսլավսկին կրթությունամբ պաշտպանում էր իր ստեղծագործության վերջին շրջանում: Այսպես կոչված «ֆիզիկական գործողության մեթոդը», որ Ստանիսլավսկին ընդերում էր Գեղարվեստական թատրոնում, ստեղծագործաբար կիրառվել է Բուրջալյանի աշխատանքների մեջ:

Այսպիսով, հայ դրամատիկական թատրոնի կարևոր բարեփոխություններից մեկը իրականացվեց Բուրջալյանի գործունեության մեջ:

Բուրջալյանը բարեփոխողի դեր է խաղացել և հայկական երաժշտական թատրոնում: Նա առաջինն է մեղանում, ինչպես Կ. Ստանիսլավսկին և Վ. Նեմիրովիչ-Պանչենկոն ռուսական օպերային թատրոնում, պայքարել օպերային տրագիդիոն շտամպների դեմ: Բուրջալյանը գտնում էր, որ երաժշտական ներկայացումը ևս ամբողջական բեմական ստեղծագործություն է, ուր պետք է արտա-

հայտվի երկի գլխավոր գաղափարը: Բոլոր այդ հարցերը ոչ միայն գործնական կիրառություն զտան Սպենդիարյանի անվան թատրոնում, այլև, իբրև նորություն, Բուրջալյանի ստեղծագործական կյանքում ստացան իրենց տեսական հիմնավորումը նրա մի շարք հոգևածներում, որոնք զետեղված են այս ժողովածուի մեջ:

Բուրջալյանի ռեժիսորական արվեստի կարևոր մի կողմն էլ բարձր պրոֆեսիոնալիզմն է: Ոչ մինչ հեղափոխությունը, ոչ էլ հայ սովետական թատրոնի գոյության առաջին փուլերում պրոֆեսիոնալ այնպիսի պատրաստության տեր ռեժիսոր, ինչպիսին Բուրջալյանն էր, հայ թատրոնը քիչ է ունեցել: Նրա պրոֆեսիոնալիզմը երևան է եկել ոչ միայն իր իսկ հեղինակած բեմադրություններում: Բուրջալյանը թատերական կուլտուրայի պրոֆեսիոնալիզմ է ընդերել հայկական բազմաթիվ թատերախմբերում: Հաճախ նրան վիճակվել է ամեն ինչ հիմքից սկսել: Բուստաֆորային կամ դերձակային ցեխերի կազմակերպում լիներ, թե դրամատիկական ներկայացման մեջ երաժշտության օգտագործում, դերասանին զգեստ կրելու ընտելություն տալ, թե բեմի մեքենավարի կամ բանվորի ուսուցում, — Բուրջալյանն ամենուրեք, մեծ ջանքերի գնով, արմատավորում էր պրոֆեսիոնալիզմը, խորապես գիտակցելով, որ առանց դրա չի կարող լինել իսկական ժամանակակից թատրոն:

Վ Բուրջալյանն իսկական զեղարվեստագետ ռեժիսոր էր: Նա առաջիններից է, որ մեր ռեժիսուրայում հաստատեց թատերայնությունը, իբրև բեմական արվեստի անքակտելի մի հատկանիշ:

Բուրջալյանը քաջ գիտեր ռեժիսորի մասնագիտությունը, դրա առանձնահատկությունը, որ բնավ էլ պիեսի դեպքերը մեխանիկորեն բեմահարթակ տեղափոխելը չէ: Բուրջալյանի համոզմամբ լինել ռեժիսոր, նշանակում է կարողանալ թատրոնի լեզվով ու միջոցներով պատմել այն նույնը, ինչ պիեսում պատմվում է գրականության լեզվով:

Թատրոնի պատկերավոր լեզուն՝ թատերայնությունը, հայկական ռեժիսուրայում միանգամից չէ, որ հաստատվեց: Միայն պրոֆեսիոնալ ռեժիսուրայի և անսամբլային թատրոնի առկայությամբ կարող էր առաջ գալ այնպիսի բարդ մի պրոբլեմ, որպիսին թատերայնությունն է: Բուրջալյանի մեջ բարեբախտորեն համադրվում էին բոլոր այս հատկանիշները, ուստի և նա դարձավ հայ սովետական թատրոնի նշանավոր գործիչներից մեկը:

✚ Լինելով Ստանիսլավսկու աշակերտը, Բուրջալյանը, ի տարբերություն նրա որոշ աշակերտների, ստեղծագործաբար էր կիրառում

իր հանճարեղ ուսուցչի սկզբունքները ամենօրյա աշխատանքում: Ռեժիսոր Բուրջալյանի գեղարվեստական ոճին խորապես հարազատ էր և Վախթանգովի սկզբունքը՝ «Թատրոնում ամեն ինչ պիտի լինի թատերային»: Այս մոտեցման արմատները հասնում են մոսկովյան «Չղջիկ» թատրոնը, ուր շուրջ տասը տարի Բուրջալյանն աշխատել է իրեն ռեժիսոր և դերասան: Հիշենք այդ թատրոնի պատմությունը և հասկանալի կդառնա Բուրջալյանի վերաբերմունքը թատերական արվեստի հանդեպ: «Չղջիկ» թատրոնն առաջ եկավ Գեղարվեստական թատրոնի կազմակերպած կատակային երեկոներից (капуст-ники): Այդ թատրոնի ներկայացումների գլխավոր սկզբունքը Գեղարվեստական թատրոնի դերասանների խաղառձի ծաղրն էր: Այդ անմեղ կատակների մեջ ծնունդ առավ թատերական ուղղության ստեղծագործական այն միտումը, որ ջանում էր Գեղարվեստական թատրոնի արվեստը հագեցնել վստ թատերայնությամբ: Պատահակոսն չէ, որ Վախթանգովը կյանքի վերջում հանգեց «Արքայադուստր Տուրանդուտին», որի մեջ շատրվանի պես խփում էր և՛ պարողիկ վերաբերմունքը թատրոնի հանդեպ, և՛ վառ թատերայնությունը: Եվ բնավ պատահական չէ, որ Ստանիսլավսկին դիտելով այդ ներկայացումը, ասել է. «Գեղարվեստական թատրոնի քսաներեքամյա գործունեության ընթացքում այսպիսի հաղթանակներ շատ չեն եղել: Դուք գտաք այն, ինչ շատ թատրոններ որոնում էին այնպես երկար, բայց ապարդյուն»: Այսպիսով, Գեղարվեստական թատրոնի ներսում արդեն ապրել էր այն ձգտումը, որ կատակի ձևով արտահայտվում էր «Չղջիկ» թատրոնում, և որը իրեն թատերական հեղափոխություն արտահայտվեց Վախթանգովի ստեղծագործության մեջ:

Բուրջալյանը դաստիարակվել է այդ հոսանքների ջրապտույտում: Մի կողմից Գեղարվեստական թատրոնը բեմական գործողության սրբազան սկզբունքով, իսկ մյուս կողմից՝ այդ սկզբունքի պարողիկ «պսակազերծումը» «Չղջիկ» թատրոնում: Այդ սկզբունքներից ոչ մեկի կույր հետևորդը չլինելով, Բուրջալյանը, սակայն, չի հրաժարվում դրանցից: Նա գտնում էր, որ երկու հոսանքներն էլ ընկնում են ծայրահեղության մեջ և թատերական արվեստի զարգացման ճշմարիտ ուղին ընկած է այդ ծայրահեղությունների միջև: Իր այդ համոզումը նա ձևակերպում էր այսպես. «Մենք գիտենք դերասանական խաղի երկու դպրոց՝ ապրումը ներկայացնելու դպրոցը և ասլոմի դպրոցը»:

Որն է առաջինի, այսինքն՝ առաջին դպրոցի կողմնակիցների հայացքների էությունը: Այն, որ նրանք դերասանի բարդ արվեստի

էությունը համարում են նրա վարպետութեան արտաքին, ձևական կողմը և երկրորդական են համարում այն, ինչով և ինչպես դերասանը պետք է ապրի բեմի վրա: Նրանք գտնում են, որ բանականությունը դերասանի առաջին ճեսն-ն է: Նա սառնասրտորեն դիտում է, թե բեմի վրա որպիսի վարպետութեամբ է պատկերվում և սարքվում այս կամ այն զգացմունքը, որքանով արտահայտիչ է այս կամ այն միտքը հաղորդող ինտոնացիան:

Ապրումի դպրոցի կողմնակիցները, որոնց, ինչպես հայտնի է, հատուկ է դերի խորացված հոգեբանական մշակումը, ամբողջ խրատութեամբ հաստատում են, որ ապրումը ներկայացնելու դպրոցի դերասանի խաղը հրավառութիւն է, որ ազդում է հանդիսատեսի լսողութեան ու տեսողութեան վրա, բայց սառնասիրտ է թողնում նրան: Ահա թե ինչ է գրում այդ մասին Բուրջալյանը.

«Բայց զգացմունքի նշմարտութեանը չի կարող ինքնազատակ լինել, այդպես է ստեղծվում անտարբեր վերաբերմունքը ձեռք, հետեւաբար և կերպարի էութեան նկատմամբ: Այդպես է գեղարվեստական կերպարը փոխարինվում ինքն իրենով՝ դերասանի անձնավորությամբ»: (Ընդգծումները իմն են—Ս. Ռ.):

Բուրջալյանի համար հատկապես կարևոր էր բեմական կերպարի ստեղծման ճշմարիտ ճամփան գտնելը: Երկար տարիներ աշխատելով ռուսական թատրոնում և ապա՝ հայկականում, նա տեսել էր, որ ազգային տարբեր թատրոններում ստեղծագործական ընթացքները ձեռք են բերում ընդհանուր, միասնական բնույթ: Նա գտնում էր, որ զգացմունքի ճշմարտութիւնն անհրաժեշտ է դերասանին, բայց ոչ հանուն այդ ճշմարտութեան, ոչ ինքնանպատակ: Դերասանի զգացմունքի ճշմարտութիւնը միայն այն դեպքում է դառնում զգացմունքի ճշմարտութիւն հանդիսատեսի համար, երբ գտնվում է այդ ճշմարտութիւնն արտահայտող բեմական պարզորոշ ձև:

Շատ հավանական է, որ Բուրջալյանը այս եզրակացություններին հանգեց նաև այն պատճառով, որ նա լավ ուսումնասիրել էր դերասանական խաղի հայկական ազգային դպրոցը: Հայ դերասանական արվեստում նկատելի՝ արտաքին արտահայտչականութեան ձգտումը Բուրջալյանն ընկալում էր իբրև «ապրումի» դպրոցի փական լրացում:

Մինչև հիմա տիրում է այն կարծիքը, որ Բուրջալյանը եղել է թատրոնի գործնական աշխատող և որ նրան չեն հետաքրքրել թատերական արվեստի տեսութեան հարցերը: Թյուր մտայնութիւն: Այս ժողովածուի մեջ առաջին անգամ հրապարակվում են գրառում-

ներ, նամակներ և լույս շտեմած հոգվածներ, որոնցից երևում է, թե ինչպես լրջորեն էին Բուրջալյանին զբաղեցնում արվեստի տեսության ամենաբարդ հարցերը:

Ժիշտ է, լարված գործունեությունը ռեժիսորին թույլ չի տվել տեղականորեն զբաղվելու այդ հարցերով: Գործնական աշխատանքում ծնունդ առած էական հզրահանգումներ այնպես էլ չեն ընդհանրացվել տեսությունում: Եվ Բուրջալյանի ստեղծագործության ապագա ուսումնասիրողի պարտքն է որոնումների ճանապարհով վերականգնել այն, ինչ ռեժիսորը չի հասցրել թղթին հանձնել: Բայց հիմա էլ կարելի է հաստատել, որ մեր ռեժիսորների մեջ Բուրջալյանը մեկն էր առաջիններից, որ իր գործնական աշխատանքը հարստացնում էր տեսական գիտելիքներով, անխոնջ որոնում հայ թատրոնի զարգացման հետագա ուղիները:

Աշխատելով հայ թատրոնում, ուսումնասիրելով նրա պատմությունը, խորանալով ազգային թատերական արվեստի առանձնահատկությունների մեջ, Բուրջալյանը հանգել է ստեղծագործական կարևոր հզրակացությունների. «Ազգային թատրոնի համար,—գրել է նա,—հետաքրքրություն է ներկայացնում ոչ թե մարդն առհասարակ, այլ մարդն իր իրոք առանձնահատկություններով, որոնք պայմանավորված են ազգային պատմությամբ ու զարգացումով: Իմաստն այն է, որ քառերակիս ձևի մեջ զրահարվեն ազգային ռեժիսորները, հատկապես, ազգային գեղեցկությունը»: (Ընդգծումներն իմն են—Ս. Ռ.):

Իր լավագույն բեմադրություններում Բուրջալյանը ձգտել է հենց այդ ազգային գեղեցկության բացահայտմանը: Ռեժիսորի գործնական աշխատանքը և տեսական հզրահանգումները վկայում են հենց այն օրգանական կապը, որ եղել է Բուրջալյանի և հայ ազգային թատրոնի միջև:

Բուրջալյանը սերտորեն կապված էր ողջ հայկական կուլտուրային. բավական է հիշել նրա մտերիմների ու ծանոթների շրջանակը. Շիրվանզադե և Չարենց, Թամանյան և Սարյան, Սյունիսի շրջան և Իսահակյան, Արեւելյան և Դեմիրճյան,—ահա հայ կուլտուրայի այն հսկաները, որոնց հետ հաճախ հանդիպում էր Բուրջալյանը և զրուցում հայ արվեստի բախտի ու հեռանկարների մասին:

Բուրջալյանը առաջինն էր հայ սովետական ռեժիսորներից, որ առանց ձեռքերը ծալելու աշխատում էր գրեթե բոլոր թատերախումբերում, իր փորձով ու վարպետությամբ հարստացնելով նրանց ստեղծագործական կյանքը: Առաջինն էր, որ մեկնում էր շրջանները

և իր բեմադրութիւններով բարձրացնում թատերախմբերի պրոֆեսիոնալ մակարդակը:

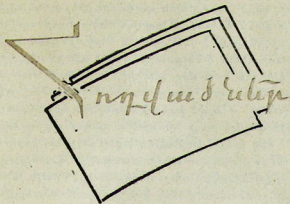
Բուրջալյանը օգտակար գործ է արել նաև Թբիլիսիի ու Նրևանի ադրբեջանական թատրոնների համար՝ լինելով նրանց գեղարվեստական ղեկավարը: Ադրբեջանական դերասաններն ու ռեժիսորները երախտագիտությամբ են հիշում Արշակ Բուրջալյանին իրեն իրենց ուսուցչի:

Մեծ են հայ թատերական կուլտուրային Բուրջալյանի մատուցած ծառայութիւնները: Մինչև հիմա նրա դերը հայ սովետական թատրոնի զարգացման մեջ անարդար կերպով թերագնահատվել է: Ընթերցողին ներկայացվող այս ժողովածուն կարող է հիմք դառնալ լրջորեն ուսումնասիրելու հայկական ռեժիսուրայի լավագույն վարպետներից մեկի ստեղծագործութիւնը, ռեժիսուրա, որի այժմյան վիճակը հրամայաբար թելադրում է ուշադիր և խնամքով վերաբերվել այդ ասպարեզի ամեն մի հաջողության, մոռացության շմտունի նվաճված տրագիցիաները:

Արշակ Բուրջալյանի աստանդական կյանքը հայրենական թատրոնին անձնագոհաբար ծառայելու հիանալի օրինակ է: Մշտապես հաստատակամ, եռանդով, ստեղծագործական ուժերով լի՝ Բուրջալյանն իր կյանքն ապրեց լարված աշխատանքի մեջ, շնկատելով կրած զրկանքները, հաշտվելով իր կենցաղի անհարմարութիւնների հետ, տալով ամեն ինչ թատրոնին: Նա ծնվել էր թատրոնի համար, նրան էլ տվեց իր կյանքը առանց մնացորդի, և եթե կյանքի օրով չզգաց իր աշխատանքի արժանի գնահատութիւնը, ապա այսօր մեր թատրոնի երախտապարտ գործիչներն արժանին կմատուցեն իրենց առաջին տաղանդավոր ուսուցչին:

ՍԱՐԻՐ ՌԻԶԱԵՎ





ՎԵՆԵՏԻԿԻ ԿԱՌՆԱՎԱԼԸ ԿԱՍ «ՇԵՅԼՈԿ»²

(Առաջիկա ներկայացման առթիվ)

Պատմական տեղեկությունների համաձայն «Շեյլոկը» լույս է տեսել 1600, թեև ներկայացվել է 1598 թվականին: Առաջին հրատարակության մեջ այդ պիեսը հետևյալ մանրամասն վերնագիրն էր կրում: Վենետիկի մի վաճառականի սքանչելի պատմությունը և ջհուդ Շեյլոկի ծայրահեղ անգթությունը այդ վաճառականի վերաբերմամբ, որից նա ուզում էր մի ֆունտ միս կտրել, նմանապես երեք տուփերի միջոցով Պորցիային ամուսնացնելու պատմությունը: Հեղինակություն Վ. Շեքսպիրի:

Ինչպես տեսնում եք, այդ բնորոշումը ճիշտ է ըստ էության, բայց ոչ ըստ ձևի: Բացի դրանից, դեռ հայտնի էլ չէ, թե այն, ինչ գրված է 1600 թ. հրատարակության ճակատին, Շեքսպիրն է գրել (այդ շատ կասկածելի է), թե՞ հրատարակիչը: Հետագա հրատարակություններում այդ պիեսը կոչվում էր արդեն և՛ ողբերգություն, և՛ դրամա, և՛ ռոմանտիկ դրամա, իսկ հայ թարգմանիչը համարձակվել է մինչև անգամ գրել «կոմեդիա», թեև իր մեկնաբանությունների մեջ այնուամենայնիվ քննության է առնում պիեսը որպես դրամա, իսկ համարյա բոլոր դերասաններն այն խաղացել են հերոսականի պլանով:

Սույն բնորոշումներից ամեն մեկն էլ բեմի վրա արտահայտչական իր ուրույն ձևն ունի, ուստի չի կարելի ենթադրել, որ Շեքսպիրը

այդ գործը ստեղծելիս պատկերացրել է այն ոչ թե մի որոշակի, այլ մի քանի ձևերով: Այդպիսի ստեղծագործություն չի եղել և չի կարող լինել: Եթե դուք չգիտեք ներկայացման այն ձևը, որ համապատասխանում է հեղինակի ներքին ղգացմունքներին, ապա անխուսափելիորեն նրա մեջ կտեսնեք այնպիսի աններդաշնակություն, դիստոնանս, որից կթուլանա ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքը: Իհարկե կարելի է որոշ խտացում կատարել դեպի այս կամ այն կողմը, բայց հիմնական զսպանակը պետք է ամուր լինի²:

Իսկ ի՞նչ տիպի պիես է դա: Հայնեն, իբրև նուրբ հոտառություն ունեցող, զգալուն արվեստագետ, իմ կարծիքով բնազդորեն գուշակել է Շեքսպիրի դիտավորությունը, միայն թե մասամբ: Մի ինչ-որ դերասանական խմբի ներկայացում դիտելուց հետո նա գրում է. «Շեքսպիրը կամեցել է կոմեդիա գրել, բայց գրել է դրամա»: Իր եզրակացությունների երկրորդ մասում նա, ըստ իս, ակամա սխալ է գործել, ակամա եմ ասում այն պատճառով, որ այդ պիեսում կատարվող գործողությունները իրենց արտաքին ձևով դրամայի տպավորություն են թողնում, և Հայնեն ուշադրության չի առել այն հանգամանքը, որ դրա մեղքը ոչ թե Շեքսպիրինն էր, այլ դերասաններին, որոնք խաղում էին իբրև դրամա:

Արդ՝ ինչու՞ մինչև այսօր էլ «Շելլոկ» բեմադրելու բանալին դեռ չի գտնված: Համարձակվում եմ այդ բացատրել նրանով, որ մեր հին թատերական գործիչներն ավելի շատ վստահում էին զանազան կաբինետային գիտնականներին, քան իրենց գեղարվեստական բնազդին, և այն աստիճան տարված էին նրանց մեկնաբանություններով, որ նույնիսկ գերադասում էին դուրս գցել ամբողջ պատկերներ, որոնք չէին համապատասխանում պիեսին տված իրենց մեկնաբանությանը, բայց հրաժարվել այդ մեկնաբանություններից չէին համարձակվում:

Այդ բանին ավելի էին նպաստում արտասահմանից եկող գաստրոլյորները, որոնք պիեսում թողնում էին միայն այն, ինչը չէր խանգարում Շելլոկին այնպես մեկնաբանելու, ինչպես որ պետք էր իրենց, հակառակ կոմեդիայի պլանի, որտեղ Շելլոկի դերը, բնականաբար, միայն միջոց է հանդիսանում և ոչ նպատակ: Դերերն այդ ձևով իրար ետևից դուրս գցելը գեղարվեստական մեծ նյութ էր տալիս դերասանին իր անհատականությունն արդարացնելու համար, բայց այդ որևէ առնչություն չունեի ամբողջ պիեսի հետ. բավական էր, որ դուք փորձեիք պիեսը ներկայացնել այն ձևով, ինչ ձևով Շեքսպիրն ինքն է գրել, ամբողջապես ձեր առաջ այնքան խոչըն-

դոտներ կծաղին, որոնք երբեք չէր հաշոդվի հաղթահարել՝ առանց կոպիտ հետքեր թողնելու: Միթե՞ Շեքսպիրը, որն իր մյուս ստեղծագործություններում մասերի այնքան զարմանալի ներդաշնակություն է պահպանել, կարող էր այս պիեսում այդպիսի սխալ գործել: Կարծում եմ, որ այստեղ սխալների մեջ են ընկել զանազան տեսարաններ և ոչ Շեքսպիրը, որն արդեն մի քանի դար է սովորեցնում է բոլոր դրամատուրգներին իր արվեստը: Վերոհիշյալ տեսակետը, թերևս մեծ դժարությամբ, կարելի լինի ընդունել, եթե Շեքսպիրն իր ստեղծագործությունը տեսած չլինի բեմի վրա: Սակայն բանն էլ հենց այն է, որ նա ոչ միայն տեսել է, այլև անձամբ բեմադրել և, հետևապես, առիթ կունենար համոզվելու, որ ինքը կոմեդիայի փոխարեն դրամա է գրել, ինչպես Հայնեն է պնդում: Եվ եթե մի այդպիսի սխալից բարկացած նա չպատռեր իր գործը, գոնե դուրս կգցեր կոմեդիայի այն բոլոր մասերը, որոնք դրամատիկական կոլիզիաներ են երևան բերում: Մինչդեռ նա այդ չի արել: Արդյո՞ք նրա համար չի արել, որ ինքն այդ պիեսը գրել ու խաղացել է իբրև կոմեդիա: Այդ բոլոր թյուրիմացությունները տեղի են ունեցել և դեռ տեղի են ունենում մինչև օրս լոկ այն պատճառով, որ թատերական երկերի վերաբերմամբ ինչպիսի հետազոտական մեթոդներ ասեք կիրառում են, բայց միայն ոչ թատերական մեթոդներ: Դժբախտաբար թատերագետներ քիչ են ոչ միայն մեզ մոտ, այլև Եվրոպայում: Անցյալի դրամատիկական երկի բնույթը զգալու համար անհրաժեշտ է այդ երկը վերականգնել և միայն այն, ինչ ցույց տա այդ վերականգնումը, արժեքավոր նյութ կծառայի թատրոնի համար, իսկ մնացած բոլորը թեև սրամիտ, բայց մտացածին բաներ են:

Թատերական նկատառումներից ելնելով՝ ես առաջինն եմ համարձակվում «Շեյլոկը» կոմեդիա անվանել: Իհարկե սա այնպիսի կոմեդիա չէ, ուր բարեսրտությունը ծաղրվում են մարդիկ ու նրանց սովորությունները, ինչպես այդ Մոլիերն է անում, այլ այնպիսի կոմեդիա, որտեղ դրամատիկ կողմը չի ժխտվում, ինչպես օրինակ՝ Դոգուի «Վերաքննիչում»:

Այդպես, ուրեմն, «Շեյլոկը» դրամա չէ, և ոչ էլ մանավանդ ողբերգություն (ինչպես ոմանք են գրում), ուր անհրաժեշտ է, որ հերոսը կորստյան մատնվի միջավայրի կամ իր սեփական բնավորության պատճառով: Կամ, իսկ ինչու՞ դրամա չէ:

Որովհետև Շեքսպիրը գիտեր, որ դրամայում չի կարելի թույլ տալ, որ երկու ամուսնացած մարդկանց դատի այնպիսի դատա-



րան, ուր իբրև դատապաշտպան և գրագիր հանդես են գալիս այդ նույն անձնավորությունների կանայք տղամարդու հագուստով. դեռ ավելին՝ չի կարելի հարկադրել, որ նրանք (ամուսիններն ու կանայք) իրար հետ վեճի բռնվեն՝ առանց միմյանց ճանաչելու. դրանք զուտ կոմեդիայի ձևեր են: Նմանապես և այն պատճառով, որ դրամայում չի կարելի մի կտակ թողնել, ըստ որի հարուստ գեղեցիկուհին իր համար ամուսին պիտի ընտրի նրան, ով երեք տուփերից ընտրի այն տուփը, որի մեջ պահվում է այդ գեղեցիկուհու պատկերը: Լավ է, եթե ընտրություն անողները գեղեցիկ երիտասարդներ են, թե չէ ընտրություն են անում անդրջրհեղեղյան ինչ-որ Մարտիկ ու Արագոնի իշխաններ: Այդքան հիմար աղբիկների կարելի է պատկերել կատակի համար միայն: Նաև այն պատճառով, որ դատարանը գալիս է կշեռք և դանակ ձեռքին, որպեսզի հենց այդտեղ մի գրվանքա միս կտրի կենդանի մարմնից, մի ձև, որ վերին աստիճանի աննպաստ է և հազիվ թե Շեքսպիրը մի այդպիսի փորձ աներ. և եթե մինչև այդ վայրկյանը հանդիսատեսները չէին ծիծաղում, այդ բացատրվում է նրանով, որ ոչ ոքի մտքով չի անցնում, թե այդ արված է կատակի համար և ոչ բնավ արտասվելու:

Գուցե Շեքսպիրը մոռացել էր իր մտահղացումը: Ամենևին. միացյալ բոլոր մասերում նա ավելի բարձր է, քան մյուս երկերում:

Դրամատիկ գրականության մեջ եղած մյուս հոսանքների ազդեցության ներքո, այնքան մոռացության մատնվեց Շեքսպիրը, որ նրա մահից 50 տարի հետո հրապարակ եկավ մի ինչ-որ Զորդան և մի փոքրիկ ժողովածու հրատարակեց, որտեղ բալլադի ձևով վերապատմում էր Շեքսպիրի համարյա բոլոր երկերը, փոքր-ինչ փոփոխելով միայն, և այդ բանը ոչ ոք չնկատեց: Այդպիսի համարձակություն կարող էր անել միայն նա, ով հաստատապես համոզված էր, որ Շեքսպիրին ոչ ոք չի հիշում:

Զպետք է զարմանալ, որ կոմեդիաների ներկայացման բանալին կորած էր, երբ կորել էր հենց ինքը, Շեքսպիրը: Գնդաժողովուրդը բոլոր երևույթները պիտի քննել ժամանակի ասպեկտով, իսկ այն ժամանակները կոպիտ բարբերի ժամանակներ էին, և թատրոնական ներկայացումներն էլ ժողովրդական ներկայացումների բնույթ էին կրում, թեև այդ ներկայացումներին շատ ազնվականներ էլ էին ներկա լինում, որոնց ճաշակն ըստ երևույթին մասսայից շատ չի զանազանվել: Շեքսպիրը անշուշտ հաշվի է առել իր ժամանակակից հասարակության բիրտ ճաշակը և «Շեյլոկում» տվել է կողմերի իրար դեմ ուղղված սուր ծաղրանքներ, որը և հասկացվել

է իբրեւ կատակ: Հետագայում այդ սարսափելի բան է թվացել, բայց արդեն այն պատճառով, որ փոխված է եղել ամբողջ կենցաղը:

Մեր «Վերաքննիչը» ևս արտասահմանցիները չեն հասկա-
նում իբրեւ կոմեդիա և նույնպես չեն ծիծաղում, այլ ասում են.
«Ինչ սոսկալի մարդիկ են»: Մինչդեռ մենք ինքներս ծիծաղում ենք,
որովհետեւ այդ մեր կենցաղն է:

Բայց գուցե այդ դեպքում հին ստեղծագործությունն այլևս չարժե
բեմադրել: Ամենևին: Միայն հարկավոր է դուրս ձգել նրա միջից
այն, ինչ որ ժամանակավոր է ու պատահական և թողնել այն, ինչ որ
համամարդկային է: Ստեղծագործությունն իր էությունմբ ոչինչ
չկորցնելով հանդերձ, սկսում է ապրել նոր կյանքով և ուրախությամբ
պատճառել ամբողջ մարդկությունը: Իհարկե ես չեմ խոսում այն-
պիսի ստեղծագործությունների մասին, որոնց մեջ ամեն ինչ ժա-
մանակավոր է ու պատահական:

Ինչ վերաբերում է այդ պիեսի իդեական կողմին, ժամանակա-
կից թեորոտիկներից ոմանք այն հակասեմիտական են անվանում:
Այդ արդեն պարզապես թյուրիմացություն է, որովհետեւ Շեյլտկը,
նույնիսկ հին մեկնաբանությամբ, միշտ էլ համակրանք է դրել:
Այդ է մատնանշում նաև Հայնին, ասելով. «Որքան խղճում են
Շեյլտկին»: Իսկ այդ արդեն բոլորովին անհարմար է հակասեմի-
տական տենդենցների համար: Անշուշտ այն ձևով, ինչ ձևով մենք
սովորաբար տեսել ենք, պիեսը իդեոլոգիայի իմաստով միշտ էլ
անորոշ է եղել: Այդ դարձյալ առաջանում էր այն բանից, որ նրան
ներկայացնում էին այնպիսի ձևով, որը նրան չէր համապատաս-
խանում: Պիեսը որպես կոմեդիա մեկնաբանելով միայն կարելի է
հասկանալ, որ Շեքսպիրին դեկավարողը ոչ թե հակասեմիտական
տենդենցներն են, այլ, ընդհակառակն, համամարդկային:

Իմ վերցրած նյութը շատ մեծ է, բայց որովհետեւ ես պատ-
րաստվում եմ լուծել այն ոչ թե տեսականորեն, այլ գործնակա-
նորեն, ուստի բավականանում եմ ընդհանուր դիտողություններով:
Նա, ով հետաքրքրվում է տեսնել այդ պիեսը նոր մեկնաբանու-
թյամբ, հեշտությամբ ինքը հղրակացություններ կանի:

Պիեսը իմ դեկավարությամբ բեմադրվելու է դեկտեմբերի կե-
սերին³: Նույնիսկ այն դեպքում, եթե նա հաջողություն էլ չունենա-
ւ հանդիսատեսների վրա չազդի իբրեւ կոմեդիա, սկզբունքորեն ես
ինձ իրավացի կհամարեմ, և այդ անհաջողությունը կվերագրեմ
այն բանին, որ ներկայացումն ինչպես հարկն է մշակված չի եղել:
Դրա պատճառը մասամբ այն կարող է լինել, որ դերասաններն այն

աստիճան անվաճ են հին մեկնարանությամբ, որ դրանից մեծ
դժվարությամբ են ազատագրվում:

Պիեմն իր արտաքին ձևի իմաստով կներկայացվի միասնա-
կան ղեկավարությամբ, այնպես, ինչպես մշակել է Մոսկվայի հայտ-
նի նկարիչ Յակովլովը⁴: Նա է մշակել նույնպես բոլոր զգեստները
և բեմական սարք ու կարգը: Մակետը, որն անդրադարձնում է
վենետիկի կառնավալի ոգին, միևնույն ժամանակ ունենալով այն
բոլոր տարրերը, որոնք անհրաժեշտ են 18 պատկեր դիելու համար:
Ուրիշ խոսքով՝ տեխնիկական միանգամայն համապատասխան
շեքսպիրյան սկզբունքին:

ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ՎԵՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐԸ

Ինձ հանձնարարված է մի դժվար գործ՝ հայ թատրոնի վերակազմությունը Թիֆլիսում⁵։ Սակայն աշխատանքի եմ ձեռնարկում վստահ կերպով, որովհետև ծանոթ եմ աշխատակիցների կուլեկտիվին, որ ուժեղացված է ստուգիայի նոր ուժերով, և ճանաչում եմ այն միջավայրը, որ սերտորեն կապված է թատերական գործի հետ։ Ասում եմ գործը դժվար է, որովհետև պահանջում է արմատական բարենորոգումներ։ Սակայն ոչ ամեն բարենորոգում կարողանում է փոխել երևույթների դրությունը։ Կարելի է հեշտությամբ խառնել, եթե այդ բարենորոգումները կատարվեն միմիային ձևական տեսակետից, տալով արտաքին փայլ։ Նման թատրոնը կարող է վերանորոգված թվալ, նույնիսկ փայլել և հետաքրքրություն առաջացնել, սակայն նույնքան հեշտությամբ էլ կարող է մարել, որովհետև նրա հաջողությունը կլինի ձևի հաջողություն, իսկ ձևը շուտ է մաշվում։

Ուրեմն ինչպե՞ս սկսել նման դժվար մի գործ։ Դրա համար նախ և առաջ անհրաժեշտ է ուսումնասիրել մեր հին հայկական թատրոնը։ դրանից հետո միայն պարզ կլինի այն ուղին, որով ստեղծվում է նոր թատրոնը։ Ես խոսում եմ, իհարկե, մեր հայ թատրոնի մասին, որն արդեն բավական լավ ուսումնասիրել եմ⁶։ Իրականում այդ թատրոնից յուրահատուկ ոչինչ չի մնացել, երևում է, որ այդ յուրահատկությունը նա վաղուց է կորցրել և հայ թատրոնը, ընդունելով անցյալ դարավերջի ռուսական թատրոնի ձևը, նույն կերպարանքով հասել է մինչև մեր օրերը⁷։

Ես չեմ խոսում այն մանր փորձերի մասին, որ արել են մի քանի անձինք՝ հայ թատրոնին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատ-

րոնի սկզբունքները պատվաստելու համար⁵։ Բայց ակներև է, որ այդ սկզբունքները չեն պատվաստվել և հետք չեն թողել։ Չեն պատվաստվել, որովհետև այդ փորձերն արվել են ձևական ուղղությամբ, աչքաթող անելով Գեղարվեստական թատրոնի ճշմարիտ էությունը, որը կոչվում է «հոգեբանություն»⁶։

Ահա այստեղ է թաղված շան գլուխը։

Գեղարվեստական թատրոնն իր ներքին էությունամբ, հոգեբանորեն՝ կոլեկտիվ է, մինչդեռ հայկական թատրոնն իրականում մնացել է անհատական. իսկ նման պայմաններում ինչքան էլ դուք աշխատեք նմանեցնել արտաքինը, դարձյալ Գեղարվեստական թատրոն չեք ստեղծի։ Սակայն ինչու՞ այսպես հաքձակվել մի թատրոնի վրա, որ ունի անհատական հոգեբանություն։ Մի՞թե վատ էր Մոսկվայի Փոքր թատրոնը, նոր նույն ներկայացման մեջ՝ խաղում էին երմոլովան, Ֆեդոտովան, Սաբոկսկիները, Յուսիկներ, Ռիբակովը և շատ ուրիշներ։

Ոչ, այդ հանճարեղ էր, բայց երբ նրանք ծերացան և նրանց փոխարինեցին հրիտասարդները, որոնք չունեին նրանց ներքին ուժը, Փոքր թատրոնը տաղտկալի դարձավ. ձևը կար, սակայն բովանդակությունը բացակայում էր։

Ահա այդ ժամանակ էլ հրեան եկավ Գեղարվեստական թատրոնը, և հենց այդ ժամանակ միայն նա կարող էր երևան գալ, և ոչ դրանից վաղ։ Եթե նա ավելի շուտ երևան գար, նրա գործը մեծ չափով կդժվարանար, քանի որ հին սխտեմն իր էությունամբ դեռ ուժեղ էր և Գեղարվեստական թատրոնն իր նոր սխտեմնով ստիպված կլիներ լուրջ պայքար մղել։ Եվ չէր վշկարող երևան գալ նոր սխտեմն այն ժամանակ, երբ հինը դեռ կենսունակ էր, երբ դեռ չէր զգացվում նորի պահանջը։ Այն ժամանակ միայն, երևան եկավ նոր սխտեմնը, երբ հինը սպառել էր իր ողջ կարողությունը։ Նորերն ասացին հներին. «Դուք թատրոն չեք, այլ հնամուտություն, դուք այլևս չեք խաղում, այլ ընդօրինակում եք, ուստի և չեք կարող վարակել հանդիսատեսին։ Մենք չունենք խոշոր անհատականություններ, որոնց ուսերի վրա բեռնենք ներկայացման ողջ ծանրությունը, սակայն մենք այնպես ենք ձուլված և այնպիսի անտեսանելի թելեր կանցկացնենք բոլորի հոգիներին, որ կստացվի միակտոր մի ամբողջություն, ներքին հսկա եռանդով լի»։

Այսպես ասացին նորերը և կատարեցին։ Ստացվեց բոլորովին այլ բան. դուցե չկային առանձին փայլուն տաղանդներ, սա-

կայն կար գեղարվեստական ամբողջութիւն: Ստացվեց այնպիսի մթնոլորտ, որ վարակում էր և թողնում անշնչելի տպավորութիւն: Կար պիեսների մեկնաբանութիւն, կար ոճ, որի գոյութիւնը հին թատրոնը բնավ չէր մտահոգւում: Ահա այդ ժամանակից սկսվեց թատրոնի նոր դարաշրջանը: Հասարակութիւնն անմիջապէս հասկացավ, որ այստեղ կար ինչ-որ միասնական կամք, որը հավաքում է ներկայացման բոլոր թիւերը, որ այստեղ ծնվում է ինչ-որ նոր արվեստ և, արդարեւ, այդ արվեստն ի հայտ բերեց ռեժիսոր Կ. Ստանիսլավսկին:

Նրանցից առաջ ռեժիսորը ավելի շուտ կատարում էր վարչական, քան գեղարվեստական պաշտոն. ռեժիսորը մտածում էր ինչքան կարելի է գեղեցիկ և հարմար կերպով ցուցադրել թատերական «աստղերին», իսկ մնացածը թողնվում էր «աստղերին»: Ստանիսլավսկին էր, որ առաջին անգամ ի հայտ բերեց ռեժիսորի նշանակութիւնը և դրեց ռեժիսորական արվեստի հիմքը: Մենք, քուլսր ռեժիսորներս, նրա աշակերտներն ենք, տարբեր ըմբռնումներով, սակայն նույն էութեամբ¹⁰:

Տեսնենք, թե նույն վիճակը չի՞ ապրում արդոք հայ թատրոնը, թե և մեծ ուշացումով: Սրանից երեսուն տարի առաջ, երբ գոյութիւն ունեին խոշոր անհատ գերասաններ, կար թատրոն. սակայն երբ մեռավ հանճարեղ Ադամյանը և ծերացան մյուս տաղանդները, ի՞նչ մնաց հայ թատրոնից...

Անցյալին վերջ դրվեց: Սակայն ինչի՞ց պետք է սկսել այժմ: Հարցը շատ լուրջ է: Ամենից առաջ՝ ու՞մ հետ: Կարելի՞ է արդոք նոր թատրոն սկսել այնպիսի մարդկանց հետ, որոնք սովորել են քսան տարի շարունակ քայլել պրիմադոննաների և պրեմիերների հետքերով (կապկելով նրանց), որոնք, սկսած անեկդոտը վերջացնելու սիրուն, ուշացած են բնւ վաղում՝ ստեղծագործելու համար: Հանճարեղ դերասանն անգամ անընդունակ է դրան և չի էլ անի, որովհետեւ նա գիտե, թե ինչ են նշանակում ստեղծագործութեան տանջանքները. իսկ մեր ժամանակակից դերասանները գիտեն միայն իրենց գեղատոմսերը, որոնց համաձայն «ձեռագ» թխում են իրենց դերը, իսկ, ինչպէս ձեզ հայտնի է, «ձեռագ» թխելու համար կարիք չկա ստեղծագործելու: Ես չեմ մեղադրում դերասաններին, այդ նրանց մեղքը չէ, այլ՝ նրանց դժբախտութիւնը: Ես միայն ուզում եմ ասել, որ նման ատաղձով նոր գործ սկսելն անկարելի է, միայն կարելի է այդ ատաղձը խառնել թարմ զանգվածին, սա-

կայն այնպիսի քանակությամբ, որ չկարողանա լուծել այն, այլ, ընդհակառակն, ենթարկվելով նրա սկզբունքներին, ժամանակի ընթացքում, գուցե տոգորվելով նրա խանդավառությամբ, նրա հավատով, ինքը լուծվի նրա մեջ¹¹։ Կամքի տեր մարդը եթե սիրում է գործը, կարող է անել ամեն ինչ։ այդպիսի դերասանի համար ծնությունն չկա։ Բոլոր թատրոնները ներկայացման նոր կառուցումը որոնելիս, նոր, բոլորովին անփորձ մարդկանց հետ են սկսում գործը։ Այդ աշխատանքն ավելի շուտ կարող է անել ջահել դերասանը, որովհետև նրան ոչինչ չի խանգարում, մինչդեռ հինը պետք է պայքարի հին ունակությունների դեմ։ Գեղարվեստական թատրոնը սկսեց սիրողների խմբակից, Կամերային թատրոնը՝ անհայտ ջահեղներից։ Մեյերխոլդի թատրոնը՝ նույնպես։ Ուրիշ կերպ էլ չէր կարող լինել։ Նոր թատրոնն առաջադրում է բոլորովին այլ պահանջներ թե՛ ձայնական կուլտուրայի և թե՛ պլաստիկական արտահայտության տեսակետից։ Նոր թատրոնը ներկայացման մեջ մտցնում է երաժշտություն, ներկայացումը կազմակերպում է ոչ միայն հոգեբանորեն, այլև կառուցում է այն՝ ստեղծելով բարդ ռիթմական նկար, իսկ այս բոլորը միայն ստեղծում է գեղարվեստական բարդ պարտիտուրա, որ պահանջում է մեծ ուշադրություն, ներքին խոշոր կենտրոնացում։ Միայն այդ ժամանակ կարելի է սպասել ստեղծագործական ինքնազգացում, և միայն այդ ժամանակ հայկական թատրոնը կազատվի դիլետանտիզմի ճանկերից։ Սա շատ մեծ և բարդ աշխատանք է, որ կարելի է գլուխ բերել միայն երկար վարժություններից հետո, և ոչ թե ուստիկանական միջոցներով։ Նման միջոցներով կարելի է ստեղծել արտաքին դիսցիպլին, սակայն երբեք թատրոնական կուլտուրա։ Այդ կլինի այն ժամանակ, երբ այդ բոլորն անցնի դերասանի գիտակցության միջով, բույն դնի նրա հոգու խորքում և սեր արթնացնի դեպի իր վեհ կոշումը։

Երբ հայ դերասանը այլևս չի նայի ինքն իր վրա որպես զվարճացնողի, այլ կհասկանա, որ ինքը կուլտուրական մեծ գործ կատարելու կոչված քաղաքացի է (իսկ դրա համար անհրաժեշտ է հոգեբանական լրիվ դաստիարակություն՝ ներշնչված կոլեկտիվիզմի ոգով), և երբ դերասանները կմտածեն այս բոլոր հարցերի մասին և կլարեն բոլոր ուժերը՝ իրենց մեջ մշակելու դրա համար անհրաժեշտ հատկություններ, այն ժամանակ միայն նրանք կարող են հանգիստ սրտով նայել ապագային։ այլապես թատրոնին սպառ-

նում է անկում: Թատրոնը առանց հասարակության թատրոն չէ, այլ դատարկ զվարճալիք: Ես հույս ունեմ, որ ամբողջ կոլեկտիվի անկեղծ ցանկությամբ հնարավոր է բարձրացնել թատրոնը ժամանակակից պահանջների մակարդակին: Ես գիտեմ, որ այդ ցանկությունը կա: Նրանց թարմ եռանդը և մեր ջանքերը կկարողանան հաղթահարել բոլոր խոչընդոտները: Գուցե և նրանք երբեմն սայթաքեն, սակայն այդ վտանգավոր շի լինի. հասարակությունն արդեն կճանաչի նրանց և կների, որովհետև կհավատա նրանց սպազային¹²:

ՕՊԵՐԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ¹³

Կուլտուրական արժեքների այն վերազնահատումը, որ առաջ եկավ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո, առանձնապես կասկածի տակ դրեց օպերան որպես արվեստ, որը զերազանցապես ձևական էր, զերազանցապես կտրված լայն մասսաների պահանջներից և կապված իրեն ծնունդ տված ու սնուցած հասարակարգի հետ:

Արդարացիորեն մատնանշվում և ընդգծվում է, որ եթե այդ արվեստն երբևէ, իր սկզբնական ձևով, ունեցել է առողջ սաղմեր, ապա հետագայում նա աղճատվել, վերասերվել է և իր առկա վիճակով դժվար թե հարազատ լինի մեր աշխատավորությանը:

Լիովին պարզաբանելու համար, թե ինչու օպերային արվեստը կորցրել է զաղափարական, ստեղծագործական առողջ արմատները և բռնել երաժշտական դվարճալիքի ճամփան, անհրաժեշտ է աչքի անցնել նրա զարգացման ողջ ընթացքը, որից հետո պարզ կդառնա, որ օպերային արվեստի ձևափոխումը պայմանավորված է սոցիալական պայմաններով:

Օպերան ստեղծվել է 16-րդ դարի վերջում, Իտալիայի պալատական շրջաններում, և ապա միայն 18-րդ դարում է մուտք գործում այլ երկրների արքունիքները: Այդ շրջանում օպերան իր էությունը ազնվական իդեոլոգիայի որոշակի արտահայտիչն էր, իսկ ձևով՝ չափազանց պայմանական մի արվեստ: Երգեցողությունից զերաստները հեշտությամբ անցնում էին խոսքի կամ պարի և այդ երեք տարրերը օրգանական միասնություն էին կազմում օպերային արվեստի սկզբնական շրջանում:

Հետագայում, խոշոր ու մանր բուրժուազիայի վերելքի շրջանում, երբ օպերան արքունիքներից անցավ հասարակական թատ-

րոններն ընմերը, և երբ ազնվականութեան իղեկողդիան այլևս ան-
ընդունելի էր նոր սպառողի՝ բուրժուազիայի համար, սինթետիկ
այդ միասնութիւնը, որպէս ամբողջական մի ձև, սկսեց խախտվել,
բովանդակութիւնը ծառայեցվեց ձևին և դարձավ միայն մի առիթ՝
արխաններու ու դուռներն համար: Օպերայի ինքնարավ գերիշխան
է դառնում նրդիքը, վոկալիստը: Վոկալ արվեստը փարթամորեն
ծաղկում է, սակայն որքան ավելի է զարգանում, այնքան ավելի
իմաստազրկվում է օպերայի ամբողջականը: Երաժշտութեան իրա-
վունք էր սահմանված լինել անպայման մեկողիկ և լոկ նվագակ-
ցել նրդին՝ պրիմիտիվ հարմոնիայով, որպէսզի շխանգարի նրան
ցուցադրելու իր վիրտուոզ վարպետութիւնը: Գործողութեան տրա-
մարանական և հոգեբանական կողմի հետ ոչ ոք այլևս հաշվի չէր
նստում: Երգիչն ամենակրակոտ վայրկյաններին թողնում էր իր
սիրուհուն բնի խորքում և վազում նախարեմ ամեն անգամ, երբ
անհրաժեշտ էր լինում բարձր նոտա վերցնել: Բնի վրա շարունակ
շփոթ էր տիրում, անտեսվում էին բնական սիտուացիաները և
ամեն ինչ հարմարեցվում էր ձայնը ցուցադրելու: Ըստ էութեան
ներքուստ դատարկ այդ ձևը միանգամայն բավարարում էր այդ
ժամանակվա հանդիսատեսին, բուրժուազիային: Ոչինչ չտալով
մտքին, նա զվարթ լիցք էր տալիս բուրժուա հանդիսատեսին՝ իր
առօրյա աշխատանքի և պայքարի համար:

Կյանքը բարդանում էր: Բուրժուազիան ամրացնում է իր դիր-
քը, և արվեստն անմիջականորեն արտահայտում է այդ: Դա օպե-
րայի զարգացման երրորդ էտապն է: Այդ էտապի կարևոր հատ-
կանիշներից մեկն այն է, որ հիմնական շեշտը դրվում է արդեն ոչ
թե վոկալիստի, այլ օրկեստրի վրա: Այս էտապի ցայտուն ներկա-
յացուցիչներն էին Գերմանիայում՝ Վագները, Իտալիայում՝ վե-
րիստները, Ռուսաստանում՝ Մուսորգսկին, Դարգոմիժսկին և ուրիշ-
ներ: Սրանց նպատակը ոչ թե գործող անձերի բնութագրին ու հոգե-
բանութիւնն էր: Այդ կոմպոզիտորներն իրենց օպերաների համար
սյուժեներ էին փնտրում ոչ թե յարձր՝ սփերաներում, այլ օգտա-
գործում էին գրական-գեղարվեստական խոշոր երկեր՝ հրաժար-
վելով արտաքին վոկալ էֆեկտներից և ազնանքից: Պարտիտուրան
բարդանում և վերածվում է երաժշտական խոշոր կառուցվածքի,
այն ոչ թե սկսում է նվագակցել վոկալիստին, այլ հարազատորեն
պատկերել գործողութեան ընթացքը: Օրկեստրը, խորը, աքսեսուար-
ները բազմապատիկ աճում են և օպերան դառնում է երաժշտա-
կան խոշոր մի մեքենա, որի գերիշխանն արդեն վոկալիստը չէ, այլ
դիրիժորը:

Սակայն շնայած իր այդ հարուստ բովանդակությանը, օպերան այս անգամ էլ զարգանում է միակողմանի, օրգանապես չմերվելով բովանդակության հետ, այլ շեշտը դնելով բացառապես երաժշտության վրա: Ամեն ինչ հպատակեցված է հարմոնիային: Ինչպես առաջ վոկալիստն ամեն ինչ անտեսելով ամբողջապես կլանված էր ձայնի հնչյունով, այդպես էլ հիմա դիրիժորն ամբողջապես կլանված է երաժշտական աբստրակցիայով, որի հետևանքով բնական երևույթն իր ամբողջությամբ զրկվում է տրամաբանական և հոգեբանական որևէ հիմնավորումից: Ծթե վոկալիստի հեգեմոնիայի շրջանում բեմի վրա վազվրտուկ կար, ամեն ինչ անկազմակերպ և շփոթ վիճակի մեջ էր, ապա դիրիժորի հեգեմոնիայի ժամանակ բեմի վրա ամեն ինչ կանգ առավ: Քանի որ նրանց տեսադաշտի մեջ միմիայն հարմոնիայի երանգներն էին, ապա երգիչն էլ նրանց աչքերում ոչ այլ ինչ էր, բայց իթե երաժշտական մի գործիք, ոչ կենդանի մի օբյեկտ, ուստի և այդ ֆորման հանդիսացավ ամենահարմարն ու հանգիստը:

Լինելով սոսկ երաժշտագետներ՝ նրանք անկարող էին ընդգրկելու օպերայի—որպես գեղարվեստական բնական բարդ կառուցվածքի—ամբողջությունը և դրանով օպերան հասցրին ձևական հանդիսավոր մի աստիճանի, որը և շատ հարմարվեց իր գերիշխանության գազաթնակետին գտնվող բուրժուազիայի ճաշակին:

Այդ սխալ սկզբունքների կիրառման դեմ անցյալներում էլ եղել են առանձին բողոքներ օպերայի արվեստի անհատ գործիչների կողմից, օրինակ՝ Շալյապինի կողմից¹⁴: Բայց Շալյապինի սխալը նրանումն էր, որ նա գործել է անարխիկ կերպով, պնդելով, որ երաժշտությունը պիտի դրսևորի իր՝ դերակատարի անհատական ապրումները, իր անհատական դինամիկան, այլ ոչ թե ենթարկի իրեն դիրիժորական մեկնաբանության ու ճաշակին, քանի որ կերպարի ստեղծողը ինքն է: Այդ պահանջը այնքան օտարոտի հնչեց այն ժամանակ, որ հայտնի դիրիժոր Սուկը հրաժարվեց աշխատել Շալյապինի հետ և Շալյապինի մասնակցությամբ եղած ներկայացումներին դիրիժորություն էր անում Կուպերը: Անհրաժեշտ էր խնդիրը դնել սկզբունքորեն և ոչ թե մի անհատի անունից. այն ժամանակ դա չէր դիտվի որպես մասնավոր մի դեպք, ու թերևս օգուտ բերեր ընդհանուր գործին:

Տեղի է ունենում Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը: Հրապարակ է գալիս նոր հանդիսատեսը և ծայր է առնում բացասական մի վերաբերմունք դեպի օպերան, որպես այդպիսին: Այս վերա-

երմունքի պատճառն այն էր, որ օպերան այն ձևով, ինչ ձևով նա հրամցվում էր հասարակությանը, ի վիճակի չէր լինվին բավարարելու պրոլետարական հանդիսատեսի պահանջները, չէր շարժում նրա միտքն ու զգացմունքը և միմիայն շոյում էր նրա լսողությունը, մասամբ էլ՝ տեսողությունը։ Այդ, իհարկե, չէր կարող բավարարել հանդիսատեսին, որ ծարավի էր իր արվեստի մեջ լսել ու տեսնել իրեն հուզող, իր հեղափոխական տրամադրություններին և խնդիրներին արձագանք տվող արվեստ։ Եվ ահա օպերան ենթարկվում է ուժեղացման, որպես մի արվեստ, որն անընդունակ է հագուրդ տալու արդի հանդիսատեսի գիտակցությանը. նույնիսկ օպերայի վերացման խնդիր է ծագում։

Ծիշոտ ասած՝ այն վիճակում, ինչ վիճակում գտնվում էր օպերան հեղափոխությունից անմիջապես առաջ, և գտնվում է ներկայումս էլ, թերևս այլ վերաբերմունքի նա արժանի էլ չէ։ Սակայն խընդիրն այն չէ, թե ներկայումս ինչ է տալիս մեզ օպերան, այլ այն, թե ինչ կարող է նա տալ։

Եվ իրոք, շատ բան կարող է տալ օպերան, քանի որ իր տրամադրության տակ ունի այնպիսի արտահայտիչ միջոցներ, որպիսիք շունի որևէ այլ արվեստ։ Միայն թե, ըստ երևույթին, այդ միջոցները պետք է օգտագործել այլ ձևով։

Եթե փորձենք քայլ առ քայլ հետևել, թե կոմպոզիտորի ստեղծագործական միտքն ինչպե՞ս է գոյանում և ձևավորվում, այն ժամանակ թերևս պարզվի, որ մենք պարզապես վատ ենք կատարում կոմպոզիտորի կողմից մեզ առաջադրված ստեղծագործական խընդիրները։ Ժամանակակից կոմպոզիտորն իր ստեղծագործության համար սկզբնաղբյուր է ծառայեցնում ոչ թե մի պատահական լիբրետիստի աշխատանքը, այլ դիմում է որևէ խոշոր գրական գեղարվեստական գործի, իսկ լիբրետիստին մնում է միայն մոնտաժ անել այդ երկն՝ օպերային ձևի պահանջների համաձայն։ Կոմպոզիտորն, իհարկե, գիտե, որ ամեն մի խոշոր գրական-գեղարվեստական երկ ձգտում է պատկերների (օբրազների) սխեմայի միջոցով բացատրել մի որոշ գաղափար, իդեա, ուստի և կոմպոզիտորն իր երաժշտական ստեղծագործության մեջ չի կարող չհետապնդել միեւնույն այդ նպատակը։ Բոլոր այդ խնդիրներն իրագործվում են նույն այն ստեղծագործական պրոցեսներով, որոնց հետ գործ ունի գրողը կամ դրամատուրգը, միայն թե յուրահատուկ ձևով, որը կոչվում է երաժշտություն։ Իհարկե, այստեղ կան որոշ սպեցիֆիկ կողմեր, որոնք բխում են օպերային արվեստի ուրույն միջոց-

ներից և հնարավորութիւններէց։ Սակայն գործի էութիւնը դրանք չեն փոխում։ Եւ քանի որ այդ այդպէս է, կարելի՞ էր արդո՞ք երա-
ժշտութիւնը մոտենալ արատրական կերպով, բնական պատկեր-
ներէից և գործողութիւնից անկախ, ինչպէս այդ անում են ժամանա-
կակից դիրիժորները, երբ իրենց անհատական ճաշակով մտցնում
են օրկեստրային երանգներ և տեմպեր, մինչդեռ տեմպերն ու
երանգները բնական պատկերի ակտիվութիւնն ու հոգեբանու-
թիւնն են որոշում։

Այս խայտաբղետութեամբ, երբ երգիչն ամեն ինչին մոտենում
է «հնչումնի» տեսակետից, դիրիժորը՝ միայն երաժշտական հար-
մոնիայի տեսակետից և բալետին նայում է որպէս մի դեմքերուի-
մենտի, խորին՝ որպէս կապելլայի, կարելի՞ է արդո՞ք արտահայ-
տիչ կերպով հայտաբերել դադափարական պատկերը, որը որոշ
անուն է կրում, ասենք օրինակ «Բորիս Գոդունով»։ Տարօրինակ կա-
րող է թվալ, սակայն փաստ է, որ օպերայում երգիչները մեծ մասը
ծանոթ են միայն իրենց պարտիաների բովանդակութիւնը և չեն
հետաքրքրվում լիբրետոյով, էլ չենք ասում այն երկով, որ նյութ է
ծառայել լիբրետոյի համար։ Սա պիւրճախոս մի փաստ է ցույց
տալու, թե որքան արժեք են տալիս օպերային գործիչները բովան-
դակութիւն ասածին։ Եթե սրան ավելացնենք այն, որ օպերայում
սովորութիւն կա ծափահարութիւններին պատասխանելու բխով,
այն էլ մի քանի անգամ իրար վրա, ապա միանգամայն պարզ
կլինի, որ գեղարվեստական երկի վերհանումն երաժշտութիւն մի-
ջոցով երբեք հոգացողութիւն ատարկա չի դարձել օպերային գոր-
ծիչների համար։ Այլապէս դժվար չէր լինի ըմբռնել, որ գործողու-
թիւն դադարեցումն անխոսափելիորեն թուլացնում է թե հանդի-
սատեսի և թե կոլեկտիվի էմոցիոնալ լարումը, որի հետեւանքով
ընկնում է նաև հետաքրքրութիւնը դեպի գործողութիւնը։

Դեռևս ապացուցելու համար շատ բան կարող էի ասել օպե-
րային ստեղծագործութիւն անսկզբունքայնութիւն մասին, սակայն
թվում է, որ այսքանն էլ պիւրճախոս ապացույց է, որ ժամանակա-
կից օպերան իր էութեամբ ավարտված մի ամբողջութիւն չի ներ-
կայացնում, այլ պարզապէս մեխանիկական միացում է տարբեր
տարբերի—մի կտոր սիմֆոնիա, մի կտոր կոնցերտ, մի կտոր բա-
լետ, մի կտոր խմբական երգեցողութիւն։ Եւ ահա մարդս տարա-
կոտանքի մեջ է ընկնում, թե ինչու՞ են ամենքը զգեստավորված,
երեսները գրիմ արած և այլն։ Ըստ երևույթին միայն և միայն
դիմականահանգեսային պէճանքի ու շքեղութիւն համար։ Խեղճ

կոմպոզիտորներ, որոնք ձգտում են որքան կարելի է վառ գույներով արտացոլել երաժշտության մեջ դեպքերն ու մարդկանց, ապրումներով լի կյանքը, այնինչ ստացվում է, որ օպերային գործիչների համար այդ ամենը ոչ մի դին չունի: Սակայն կոմպոզիտորն այլ կերպ ստեղծագործել չի կարող, որովհետև լավ դիտե, որ միմիայն բովանդակության միջոցով կարելի է վարակել և շարժել հանդիսատեսին, անկախ նրանից, թե արվեստներից որի միջոցով է այդ կատարվում: Իսկ այնտեղ, որտեղ չկա այդ վարակումն ու շարժումը, բացակայում է նաև իսկական արվեստը: Այդպես էին անում մի քանի դար սրանից առաջ հին հույները. մեղք չէինք գործի, եթե մենք էլ չմոռանայինք այդ ճշմարտությունը:

Ինչպես, ուրեմն, պետք է կառուցել օպերային ներկայացումը, որպեսզի օպերային պայմանական լեզվով արտահայտված բովանդակությունը հիմք ծառայեցնենք օպերային բեմադրության համար: Նախ և առաջ բեմադրողը ինձ թվում է շեշտը պիտի դնի երաժշտական բովանդակության վրա և խնդիրներ պիտի դնի ստեղծագործող կոլեկտիվի առաջ բոլորովին այլ պլանով, քան այդ ընդունված է սրբի օպերայում: Դիրիժորը չպետք է մշակի պարտիտուրան՝ առանց բեմի հետ կապ ունենալու: Այս դեպքում նա չի ստեղծում իր համար վերացական պատկերներ, այլ կախի մտածել բեմական կոնկրետ պատկերներով, որոնց համար նա ստեղծագործելու նյութ է ստանում կոմպոզիտորից: Կոնկրետ պատկերների հետ աշխատելիս առաջ կգա նաև ավելի ճիշտ և հազեցած երաժշտական գործողության թե ըմբռնումը և թե հետաքրքրությունը. պարզ կդառնա, թե ինչ գծերով է զարգանում այդ գործողությունը, հանդես կգա նաև ցանկություն՝ տրամաբանորեն կապակցելու երաժշտությունն ու գործողությունը: Մոմենտները հաշվի առնելու այս ունակությունն արդեն տարբերություն կդնի օպերային և սիմֆոնիկ դիրիժորի միջև, մի տարբերություն, որ ներկայումս չի զգացվում, այնինչ դրանք ստեղծագործության բոլորովին տարբեր բնագավառներ են: Երգեցողության գծով, որտեղ մինչ օրս տիրում է լավ «հնչյունի» հոգեբանությունը, անհրաժեշտ է սովորել պատկերներով մտածել, այլ ոչ թե «հնչյունով», որն ինքն իրեն կանցնի երկրորդ պլան. ստեղծագործության հիմքը կկազմի գեղարվեստական պատկերը, իսկ սրա հետևանքով բնական կերպով առաջ կգա գեղարվեստական երկի և գործողության ցանկություն: Խորի, երգեցիկ խմբի առաջ խնդիր կդրվի կոլեկտիվ պատկերի վերհանումը ոչ թե կապել-

լային մեթոդներով, այլ գործողությունն ու հակագործողությունն ակտիվորեն զարգացնող կոլեկտիվ մեթոդներով:

Ահա այս պայմաններում է, որ օպերան կստանա իրեն հարկավոր երանգները: Սրանից, իհարկե, չպետք է հետևեցնել, որ վոկալ արվեստը պետք է մի կողմ նետել. ընդհակառակն՝ այդ արվեստում երգիչը պետք է կատարելագործվի իր ամբողջ կյանքի ընթացքում, որպեսզի վոկալի միջոցով ի վիճակի լինի արտացոլելու մարդկային ապրումների բոլոր նրբությունները: Սակայն չպետք է տեսնել, որ ինքնանալատակ դարձնել: Հենց դրանից է առաջացել այն, որ անկենդանը տիրացել է կենդանիին:

Բալետը նույնպես պետք է կապակցել հիմնական գործողության հետ, որպես պլաստիկ արվեստի ստեղծագործող մի կոլեկտիվ, այլ ոչ թե պարողների մի խումբ, որոնք իրենց համարը վերջացնելուց հետո բեմից փախչում են առանց որևէ պատճառաբանության, ինչպես այդ ընդունված է օպերայում: Պետք է հաշվի առնել, որ օպերան թատրոն է և մասշտաբները լայնացնելու և օրկեստրային երանգները խտացնելու տենդենց ունի, իսկ դա առաջ կրճրի բանավոր լեզվի, խոսքի որոշ տեղատվություն և պլաստիկական լեզվի ուժեղացում, ուստի, իմ կարծիքով, այդ արվեստի վրա պետք է հատուկ ուշադրություն դարձնել: Այլևս անհնարին կլինի բեմին մոտենալ որպես զրոսավայրի, որտեղ արտիստները չպատճառաբանված անցուղարձ են անում, այլ պետք է մոտենալ որպես մի պլակատի, որի վրա պետք է դրոշմվի բովանդակությունը պլաստիկ լեզվի միջոցով, ցայտուն ու արտահայտիչ ձևերով: Նկարիչ-կոնստրուկտորը, ինչպես ցույց է տալիս իմ կարճատև փորձը, խոշոր դեր պետք է խաղա օպերայում, սակայն հաշվի պիտի առնել, իհարկե, օպերային ձևի սպեցիֆիկական և տարածության խնդիրները պիտի լուծել փոքր-ինչ այլ պլանով, քան դրամայում, միշտ նկատի ունենալով օպերայի ձգտումը՝ կազմակերպել պլաստիկ շարժումը ռիթմիկական պլանով:

Այժմ արդեն, երբ ձեռքի տակ են գլխավոր էլեմենտները սկզբունքային միասնական նպատակադրությամբ, պետք է այդ ամենը միաձուլել միասնական ոճով, երբ բոլորի կամքը ուղղված է դեպի միևնույն կետը, այն է՝ վեր հանել իդեոլոգիական պատկերն հրաժշտական սյուժետի միջոցով: Եվ այն ժամանակ չի կարող պատահել, որ օպերան չհնչի նոր ձևով: Կծավալվի երաժշտական գործողությունը՝ ակտիվ պայքարով հաղեցած, որպես անհրաժեշտ պայման ամեն մի բեմական գործողության: Ամեն

ինչ կապրի ընդհանուր կյանքով և երաժշտական գործողության ակտիվությամբ հանդիսատեսին այլևս չի հետաքրքրվի, և չի էլ նկատի մասնավոր դետալներ, իսկ դիրիժորի մտքով անգամ չի անցնի հուզվել, եթե որևէ երգիչ մի քառորդի փոխարեն երգի երկու ութերորդականով, իսկ թմբկահարը զարկի ոչ ճիշտ ժամանակին:

Այս բոլոր մտքերը իմ մեջ ծագեցին իմ կարճատև աշխատանքի ընթացքում Սրբանի Պետական օպերայում՝ անցյալ տարի: Սա ի վիճակի չեմ պնդել իմ ասածները հեղինակավոր տեսաբաններից մեջբերումներ անելով, որովհետև առայժմ ընդունված է միմիայն հայհոյել օպերան և հետամնաց արվեստ համարել, սակայն ոչ ոք դեռ փորձ չի արել գիտական հիմքի վրա դնելու այն:

Կուղեի մի քանի խոսք էլ ասել առանձնապես ձևով ազգային օպերայի մասին: Մեզ մոտ օպերայի ստեղծման դժվարություններից մեկն էլ այն է, որ անցյալից ոչինչ չկա վերցնելու և պարզ է, Հայաստանի օպերան, որպես նորություն մեզ մոտ, կարծում եմ անսպասան պետք է պահպանի իր ստեղծագործական վերոհիշյալ սկզբունքներն՝ ունենալով իր ազգային ձևը: Հայաստանի օպերայի և ազգային ձևով օպերայի ու թատրոնի մասին մենք կըխոսենք ուրիշ հոդվածում ավելի մանրամասն կերպով:

Գուցե համեստ բան չէ, որ ես հանձն եմ սունում խախտել հին կանոններն առանց կենտրոնի մասնագետների, այլ միմիայն գիրեկցիայի հավանությամբ, սակայն մենք ժամանակ չունենք սպասելու, ուստի ես հրապարակ եմ նկում այս հոդվածով, որի մեջ կարողացա միայն կցկտուր ձևով շարադրել իմ մտքերը:

Խնդրում եմ շինայել ինձ և արտահայտվել, որովհետև կարծում եմ, որ ելակետ ընդունած ճիշտ մտքից է, որ կախում ունեն գործի առողջ արմատները, որոնցից կաճի և կծաղկի մեր երիտասարդ, գեղեցիկ արվեստը: Եթե անցյալ սեզոնը բնորոշվում է որպես հին օպերայի խոցելի տեղերի շոշափումն, ապա այս սեզոնում աշխատանքը պետք է ընթանա տեսական որոշ հիմնավորումներ գտնելու ճանապարհով:

Այն դեպքում, եթե պարզվի, որ ես սխալ գնահատական եմ տվել և հին օպերայի նկատմամբ, ինչպես ասում են շատերը, լուրջ պահանջներ չի կարելի առաջադրել, ապա այդ էլ ինձ չի վշտացնի, այլ կստիպի աշխատել, որպեսզի այդ թշվառ կարելին հասցնեմ իր տրամաբանական վախճանին, այլ ոչ մեջտեղում խցկված՝ տարուբերվեմ¹⁵:

ՆԱՏՈՒՐԱԼԻԶՄԻՑ ՍՈՑԻԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄ¹⁶

Հոկտեմբերյան և նոյեմբերյան հեղափոխությունները խոշոր բեկում առաջացրին ինչպես գրականության, այնպես էլ արվեստի բոլոր բնագավառներում:

Ինչպես հայտնի է, անցյալի արվեստում գերակշռողը հանդիսանում էր նատուրալիզմը. այս ուղղությունն առանձնապես վառ արտահայտությունն էր գտել բնական թատերական կուլտուրայում:

Հեղափոխությունից հետո նատուրալիստական այդ ձևը հնացավ: Նա այլևս չէր կարող համապատասխանել հեղափոխության էպոխայի ու սոցիալիզմ կառուցող պրոլետարիատի պահանջներին, Նրան արագ կերպով հաջորդեց ռեալիզմը՝ հեղափոխական ուժանտիկայի հետ ներհյուսված, իսկ վերջերս արդեն՝ սոցիալիստական ռեալիզմը, որը խոշոր, չափազանց նշանակալից դեր է կատարում և պիտի կատարի արվեստի բոլոր ճակատամասերում¹⁷:

Գեղարվեստական այդ նոր նվաճումը նույնիսկ անդրադարձել է այնպիսի պահպանողական արվեստի վրա, ինչպիսին օպերան է: Այդ բարդ, սինթետիկ կուլտուրայում սոցիալիստական ռեալիզմը հետզհետե նոր դիրքեր է գրավում, զրսևորելով նոր կյանքը, ժամանակակից բարդ երևույթները:

Մեր խնդիրն է՝ նոր ուժերով պայքարել սոցիալիստական ռեալիզմի արմատացման, խորացման և ճյուղավորման համար:

«ԶԻՈ-ԶԻՈ ՍԱՆ» ՕՊԵՐԱՅԻ
ԲԵՍԱԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ԱՌԹԻՎ¹⁸

...Ճապոնիայի աշխատավորական մասսաների ժայռահող շքավորությունը նրանց կենցաղում առաջացրել է մի այլանդակ սովորություն ևս. երիտասարդ աղջիկները խիստ կարիքից դժգոհած վարձվում են պանդոկներում որպես երգչուհիներ, պարուհիներ և առիթ հղած դեպքում՝ ժամանակավորապես ամուսնանում են:

«Զիո-Զիո Սան» օպերայի հիմքում դրված է հենց այդպիսի մի սյուժե: Դեպքը կատարվում է Ճապոնիայում, 19-րդ դարի վերջերին: Ամերիկացի ծովային սպա Պինկերտոնը գալիս է Ճապոնիա, ուր հանդիպում է իր աղքատացած ընտանիքին օգնելու նպատակով պանդոկներում տեղ գտած ճապոնուհի Զիո-Զիո Սանին: Նրանք ամուսնանում ևն, երեխա են ունենում:

Մի քանի ամսից հետո սպան մեկնում է Ամերիկա, խոստանալով Զիո-Զիո Սանին նորից գալ: Ճապոնուհին նրան երկու տարի սպասում է: Սպան իրոք վերադառնում է, բայց իր նոր կնոջ՝ ամերիկուհու հետ, և միայն այն նպատակով, որ ճապոնուհուց խլի իր երեխային և մեկնի Ամերիկա: Զիո-Զիո Սանը սպայի ստոր արարքից աղղված ինքնասպանություն է գործում:

Արևելյան հարուստ, վառ գույներով գրված այդ օպերայի երաժշտությունը պահանջում է նաև համապատասխան արևելյան գունեղ կոլորիտով ձևավորված կոմպոզիցիա-բեմադրություն: «Զիո-Զիո Սան» օպերայի բեմադրության մեջ դրսևորվելու է այդ երաժշտության և բեմադրության ոճի միասնությունը: Բացի այդ բեմադրության մեջ ընդգծվում են Ճապոնիայի սոցիալական-կենցաղային բարքերի առանձնահատուկ շտրիխները, դրսևորվելու է ամերիկյան կուլտուրայի ողջ կեղծությունը և ամերիկացիների ճապոնական աշխատավորության նկատմամբ ունեցած դաժան, ոչ մարդկային վերաբերմունքը:

ՕՊԵՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ¹⁹

Այս հոգիվածով ես ցանկանում եմ հաղորդել իմ դիտողություններն առհասարակ օպերային ստեղծագործության մասին, և եթե հաջողվի իմ փաստարկումներով որևէ շափով օգնել այդ «հիվանդ» օրգանիզմին, բախտավոր կլինեմ:

Այդ «հիվանդության» մասին չէ, որ պիտի խոսեմ այստեղ, այլ «բուժման» այն մեթոդի մասին, որը ես միակ նպատակահարմարն եմ գտնում:

Այդ «հիվանդությունը» շատ հին է և խթոնիկական բնույթ է ստացել: Երբ ամեն ինչ հազեցված է սոցիալիստական նպատակամղումով, երբ բոլոր արվեստների մեջ ղեկավար է դարձել սոցիալիստական ռեալիզմը, մեր «հիվանդ» օպերան անընդհատ կրկնում է հին մեխոդիան՝ այս ամենը կարևոր չէ, այլ կարևոր են երաժշտությունն ու ձայնական արվեստը որպես այդպիսին:

Օպերային պրոբլեմը բարդ է և քմահաճ. այնտեղ մյուս արվեստներից ավելի մեծ տեղ ունեն անպարզն ու հակասականը, որը ե պատճառ է հանդիսացել այդ սինթետիկ արվեստի աղավաղմանը: Բայց, շնայած այդ աղավաղումներին, այնուամենայնիվ զգացվում է, որ օպերան բացառիկ հնարավորություններով օժտված մի օրգանիզմ է:

Զփորձելով, անշուշտ, լուծել այդպիսի բարդ մի պրոբլեմ ամբողջապես վերցրած, ես ուզում եմ ուշադրություն հրավիրել ամենից ավելի խոցելի կողմի վրա: Եթե մենք շանդադառնանք այն մշտական վեճին, թե ո՞րն է օպերայի մեջ գլխավորը—երաժշտությունը, թե երկը, և ընդունենք, որ երաժշտությունն ու ձայնական արվեստն ինքնանպատակ չեն, այլ ավելի նշանակալի մի բանի դրսևորման

միջոց, ապա մնում է, որ մենք՝ իբրև նրա հիմք՝ ընդունենք դրամատուրգիական հիմքը, իր պատկերների (Образ), այսինքն խարակտերների, էմոցիաների և իդեաների ողջ սխառնմով, ինչպես է բովանդակությունը նկարչության, քանդակագործության, դրամայի, պոեզիայի մեջ, միայն թե արտահայտված իր պայմանական լեզվով՝ երաժշտությամբ։ Արվեստի մեջ լուր պատկերավոր մտածողություն կարող է լինել, ուստի երաժշտության մեջ ձևական մտածողությունը և, այսպես կոչված, ձայնական մտածողությունը պետք է համարել անբնական, արհեստական։

Այսպիսի մտածողության բնորոշ առանձնահատկությունն այն է, որ բովանդակությունը փոխադրվում է ենթագիտակցության մեջ, իսկ ձևը թողնվում գիտակցության մեջ, այնինչ պատկերավոր մտածողությունը ճիշտ հակառակ ձևով է կառուցվում։ Դժբախտաբար հենց այդ ձևական մտածողության հիմանդության մեջ են ընկնում համարյա բոլոր օպերային գործիչները։ Այս հիմանդության օջախը, պետք է կարծել, գտնվում է կոնսերվատորիաներում, որտեղ նա երկար տարիների ընթացքում երիտասարդներին է պատվաստում աշխատանքի սխալ մեթոդների շնորհիվ։ Նրա հաղթահարումը կամքի վիթխարի ուժ է պահանջում, և այդ հաջողվում է բացառիկ ձիրքով օժտված մարդկանց միայն²⁰։

Ինչո՞ւ օպերայում համարյա անհնար է հասնել ոճի միասնության։ Որովհետև ոճը կապված է նպատակամղման հետ։ Եթե չկա այդ միասնությունը, ապա չկա նաև օրգանական սինթեզը, իսկ առանց սինթեզի չկա ոճ։

Ժամանակակից օպերային արվեստը, զուրկ լինելով ոճի միասնությունից, նման է ուտիլ-հումքի կտորտանքից կարած վերարկուի։ Սակայն, օպերային արվեստի մեջ ինչ-որ նոր բան մտցնելու պահանջ դգալով, օպերային նորարարները ենթադրում են, որ այդպիսին կգա, եթե օպերայի բեմից հանենք այն վատ պայմանականությունը, որը «վամպուկի» անունն է կրում²¹։ Այդ պատճառով նրանք աշխատում են ամբողջը կառուցել ավելի տրամաբանորեն և ավելի գեղարվեստորեն։ Շատ հաճախ բովանդակությունը հազեցնում են հեղափոխական ֆրազեոլոգիայով, բայց միշտ էլ նույն «ազնվականն» է ստացվում, միայն թե պակաս պճնաղարդված։ Դա, իհարկե, նվազագույն դիմադրության ուղին է, նա հեշտ ու մատչելի է յուրաքանչյուր թատրոնի համար, նա երբեք բաց չի անի օպերային արվեստի բուն դեմքը։

Անհրաժեշտ է, իմ կարծիքով, նախ և առաջ չպճնադարձել այդ պահպանողական «ազնվականին», այլ վերադաստիարակել նրան, փոխել նրա հոգեբանությունը, նրա մտածողությունը մեխանիկականից վերափոխել պատկերավորի, իսկ պատկերն իր հետ կրերի խարակտեր, էմոցիա, իդեոլոգիա: Այդ արդեն չի լինի լսելիք շոյոդ մեյոդիա, շեն լինի բեմի վրա մեխանիկորեն շարժվող մարդիկ, այլ այժմեական, կենդանի մարդիկ, որոնք կարողանում են հին արտադրանքի մեջ էլ արդիականության հոսանք լցնել, լցնել նրա ակտիվությունն ու նպատակադրումը, ամենևին չխախտելով հրաժշտական արտահայտչականության օրենքները:

Ես փորձից գիտեմ, որ շատ հաճախ օպերայի բոլոր գործիչները, անկեղծորեն համաձայնելով ձեր առաջադրած տեսական դրույթներին, գործնականում մնում են նույն ձևական հավասարակշռության շրջանակներում, չզգալով, որ ձևական մտածողությունը նրանց հնարավորություն չի տալիս ամբողջությամբ բացահայտել պատկերն ու բովանդակությունը: Ինչո՞ւ, սակայն, հասկանալով հանդերձ ստեղծագործական այլ մեթոդի ողջ արժեքը, նրանք այդքան դժվարությամբ են ենթարկվում նրա ազդեցությանը: Հին մտածողությունն այդ հարցը կլուծեր պարզ կերպով՝ տաղանդավոր և անտաղանդ: Բայց խնդիրն այստեղ դրանում չէ: Տաղանդավոր հասկացողությունը մնում է նաև արվեստի գիտական ըմբռնման մեջ, այսինքն՝ հրեությունը ընդգրկելու ծավալի ու խորություն, այն ընդհանրացնելու ուժի մեջ: Գիտական մտածողության տեսական միտքն արդեն ուսումնասիրել է գեղարվեստական ստեղծագործության շատ պրոցեսներ և գտել դրանք դաստիարակելու դիսցիպլիններ. միայն թե պետք է սովորել դրանք կիրառել:

Նոստելով պատկերավոր մտածողության մասին, ես, իհարկե, նկատի ունեմ ոչ միայն բեմի աշխատողներին, այլև երաժիշտներին և, գլխավորապես, դիրիժորներին, որոնց մտածողության տարբերությունը միշտ հակասություն է ստեղծում ամբողջի մեջ: Զպետք է մոռանալ, որ դերասանը միշտ ստեղծագործում է նվագախմբի նվագակցությամբ, ահա միասնական մտածողությանն անհրաժեշտ այս կարևոր մոմենտը շարունակ աչքաթող է արվում: Ուշագրությունամբ հետևեցեք, թե ինչպես է կազմավորվում գեղարվեստական ստեղծագործական աշխատանքը բոլոր օպերաներում, և դուք կասյշեք նրա մեթոդի պրիմիտիվությամբ:

Սովորաբար հարցը լուծված է համարվում, եթե նվագախմբի հետ համաձայնեցված են լինում բոլոր մեկ շորրորդական և մեկ

ռութրորդական նոտաները, իսկ համաձայնեցված են բոլոր բնական մատերիալներն ու ապրումները, համաձայնեցված են բնական երանգները նվազախմբի երանգների հետ, նվազախումբն արտահայտում է այն ակտիվությունը, որ պահանջում է բնական բովանդակությունը: Դերասանները ներքին հայացքով հետևում են երաժշտական գույների պալիտրային, որ արտահայտում է պարտիտուրան: Պլաստիկայի մեջ արտահայտվում է այն լիցքը, որով հագեցված է երաժշտության ռիթմը—Ոչ և ոչ: Վեկալ արտիստների համար այս ամենը ավելորդ ու անախորժ բեռ է թվում: Իսկ նվազախումբն իր հերթին բեմի վզին փաթաթելով իր պայմանական տեմպերն ու գույները, մտածում է արդյոք, որ բնական գործողությունը զրկում է կյանքի թրթիռից: Մտածում է արդյոք, որ կերպարի ստեղծարար կյանքով ապրել ցանկացող դերասաններին նա զրանով հանում է այդ ստեղծագործական վիճակից և փոխադրում հասարակ մկանային լարման վիճակի մեջ, որը բեմում արտահայտվում է հասարակ և անհամոզիչ ծամածռանքով:

Այդ տիպի արվեստ ենք տեսնում մենք մեծ մասամբ օպերայի բեմում: Իմ կարծիքով, պարզ է, որ սինթզ կարող է ստացվել մի-միայն ստեղծագործական միասնական մտածողության պայմանով: Այն ժամանակ դերասանի համար հասկանալի կլինի նվազախմբի յուրաքանչյուր նրբերանգը. ոչ միայն հասկանալի կլինի, այլև դրա շնորհիվ դերասանը կխորացնի իր ներքին ստեղծագործական պրոցեսները: Բեմում նույնպես յուրաքանչյուր էմոցիա իր ներքին նվազախումբը պետք է առաջացնի, քանի որ նա կնվազի ոչ թե պարզապես երաժշտություն, այլ կենդանի կերպարի երաժշտություն: Իդեական բովանդակությունը գեղարվեստական - երաժշտական ստեղծագործության խթան կդառնա: Կհնչի մեկ լեզու, ամեն ինչ հասկանալի ու պարզ կլինի և ամեն ինչ, առանց որևէ հակասության, մեկ նպատակամղում կունենա:

Եթե ընդունենք, որ մեր առաջարկած ստեղծագործական մեթոդն ավելի այժմեական է մեր իրականության համար, ապա պետք է անենք նաև այն վերապահությունը, որ նա ավելի բարդ է և պահանջում է կադրերի պրոբլեմի լուծում: Սովորաբար մեր օպերային կոլեկտիվների կազմը փոփոխական է, ոմանք գալիս են, մյուսները՝ գնում: Այդ անառողջ սկզբունք է և թույլ չի տալիս նոր էջ բանալ օպերային ստեղծագործության մեջ: Ոչ թե պետք է կադրեր հավաքել, այլ ադպիսիք պետք է դաստիարակել ըստ սկզբունքների ու աշխարհայեցողության: Այն ժամանակ միայն հնարավոր կլինի այս

ասպարեզում մեր էպոխային արժանի արվեստի նախադրյալներ ստեղծել: Այլապես նոր արժեքներ ստեղծողների փոխարեն մենք հասարակ զվարճացողներ կդառնանք:

Անշուշտ իմ առաջարկած օպերային նոր արվեստագետը կպահանջի այնպիսի հանդիսական, որը չպետք է սոսկ տարվի վերացական հարմոնիայի ելևէջներով, այլ պահանջի լիակատար փոխադրեցություն, որի մեջ սլարոնակվի սոցիալիզմ կառուցողների սիրտն ու քանականությունը:

ՄԻ ՔԱՆԻ ԽՈՍՔ ԲԱԼԵՏԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Մեր Պետական օպերայի և բալետի թատրոնում ներկայումս առիթ ունենալով շատ մոտից դիտելու բալետային աշխատանքը և ստեղծագործությունը, որոնելով այդ ստեղծագործության մեջ բոլոր արվեստներին հատուկ ներքին տրամաբանություն և օրինաչափություն՝ ես ակամա, խորհրդածելով, հանգեցի որոշ հետևությունների առհասարակ պարի բնույթի և նրա դերի մասին թե՛ ինքնուրույն բալետում և թե՛ օպերայում:

Այս հարցի վրա արժի մտածել մանավանդ այն պատճառով, որ բալետային թատրոնը միշտ սերտորեն կապված է օպերային թատրոնի հետ, ռուտի և հատկապես մեր թատերական երիտասարդությունը պիտք է ծանոթանա առհասարակ բալետային թատրոններում գոյություն ունեցող ստեղծագործական մեթոդին, պարզելու համար, թի արդյոք այդ մեթոդը հակասական է մեր օպերայի կողմից ընդունված մեթոդին: Ի՞նչ խոսք, որ նման հակասությունը շատ վտանգավոր մոմենտ կլիներ այդ երկու թատրոնների համար էլ (օպերային և բալետային) միատեղ աշխատանքի պրոցեսում: Սկզբունքային հակասությունը երիտասարդ կադրերին կտաներ դեպի երկդիմի հոգեբանություն և անխուսափելիորեն կիջեցներ նրանց ստեղծագործական աճը, իսկ բալետը ունենալով տարբեր ստեղծագործական մեթոդ, վճռական խնդիրների իմաստով չէր շաղկապվի օպերային ներկայացման հետ ամբողջապես:

Մեր դեռևս շատ երիտասարդ բալետային կոլեկտիվն իր երկու ինքնուրույն աշխատանքում (Վարապի լիճ, Վալալտրոգյան գիշեր) ցույց տվեց պարի շատ գեղեցիկ ընդունակություններ, երիտասարդական խանդավառությամբ հաղթահարելով բավական դժվարություններ: Սակայն անհրաժեշտ է ղգույշ կերպով ուղղություն տալ այդ խանդավառությանը, որպեսզի մեր բալետի երիտասարդ

ուժեքը ինքնահոսով շրնկնեն անկենդան ձևերի ու հասկացողություն-
ների ուստի նախ (հնամուտության) մեջ: Մեր օպերան այս տեսակե-
տից որոշ բան արել է. շատ բան հիմնովին վերանայված է և շատ
բան դեն է նետված, սակայն դեռևս շատ բան դեմ է առնում, այն-
քան ամուր է շտամպի տրադիցիան: Ինձ թվում է՝ չեմ սխալվի, եթե
ասեմ, որ մեր բալետում դեռևս ամեն ինչ բարեհաջող չէ մեթոդո-
լոգիայի տեսակետից, բայց վստահ եմ, որ ժամանակի պահանջը
կստիպի բալետին ևս դեն նետել իր հին պաճուճանքները, և ով ավե-
լի շուտ կանի այդ, նրան կպատկանի առավելագույն երախտիքը:
Գլխավորն այն է, որ ինչպես վերևում նշեցի հակասություն չստեղծ-
վի բալետի և օպերայի միջև: Անհրաժեշտ է միայն ավելի մեծ հա-
մարձակություն, որն անշուշտ պետք է հենվի որոշակի դրույթների
գիտակցման, և ոչ թե անսկզբունք փորձարարության վրա:

Հին բալետը, իր աշխատանքի մեթոդով, հարադատ ազգականն
էր հին օպերային թատրոնի. նրանց հարաբերությունները շատ
սերտ էին ու բարեկամական, սակայն այդ հարաբերությունները կա-
րող են փլանալ, եթե նրանց հայացքների միջև այժմ տարաձայնու-
թյուն առաջանա: Եթե մի հարևանցի ակնարկ նետենք բալետային
թատրոնի պատմության վրա, կտեսնենք, որ բալետային թատրոն-
ները հրապուրվել են պարի տեխնիկայի փայլուն զարգացումով,
կորցրել են հեռանկարը և դրա հետ միասին կորել է բալետի ամե-
նակարևոր մոմենտներից մեկը՝ նրա պանտոմիմային (մնջախաղի)
մասը, որի համար պարը պետք է ծառայի որպես միջոց: Երաժշ-
տական պանտոմիմայի (մնջախաղի) մեջ պարը պետք է բխի բե-
մական դրույթների տրամաբանությունից և հոգեբանությունից, սա-
կայն պետք է ասել, որ ժամանակակից բալետային թատրոններն
ըստ երևույթին նկատի չեն առնում այդ: Այդ երևում է հենց դիցուկ
այն բանից, թե ինչպես բալետային թատրոնները բոլոր պարերին
տալիս են ավարտակետ, խզելով նրանց տրամաբանական հաջոր-
դականությունը: Եթե ընդունենք, որ բալետը որոշ բովանդակության
երաժշտական-պլաստիկ պատմությունն է, և ոչ պարի անշատ հա-
մարների մի շարք, — իսկ այդ անշուշտ այդպես է, — ապա պարզ է,
որ չի կարելի յուրաքանչյուր պար ավարտել «վերջակետով», այլ
անհրաժեշտ է երբեմն հիշել «ստորակետի» մասին, որը կստեղծի
գործողության հոսուն վիճակ և տրամաբանորեն կկապակցի բովան-
դակության մասերը:

Այս հանգամանքն աչքի է ընկնում այն բոլոր բալետային
թատրոններում, որոնք բալետային ներկայացման մեջ տեսնում են

միայն պարի առանձին կտորներ, և ոչ ամբողջական մի երկ, որ ունի իմաստի շաղկապ ու հանգույց և որը, շատանալով տրամաբանական դարգացում, ստվերի մեջ է թողնում, գրեթե շնչում է լիբրետոյի բովանդակությունը: Սրանով բալետային թատրոնները կրկնում են օպերային այն թատրոնների սխալը, որոնք հրապուրվելով վոկալ արվեստով, մի կողմն են թողել գործողությունը և բովանդակությունը վեր են ածել բեմական անիմաստ իրարանցման, որը թե՛ խանգարում է իրենց և թե՛ տհաճություն է պատճառում կուլտուրապես աճող մեր հանդիսատեսին:

Իմ խորունկ համոզումն է, որ միայն օրգանապես շաղկապելով պարը մնշախաղի (պանտոմիմայի) հետ՝ կարելի է ազդու և շահեկան դարձնել բալետային ամբողջ ներկայացումը. դրանով կփառատվի հանդիսատեսի հոգնությունն ու տաղտուկը, որոնք հաճախ արդեն երկրորդ գործողությունից հետո սկսում են ճնշել նրան, շնայած ժամանակակից բալետի տեխնիկական փայլուն վարպետությանը:

Անհիմն է, անշուշտ, կարծել, թե դրա համար պետք է «հնարել» նոր շարժումներ և դեն նետել ամբողջ կլասիկ արվեստը: Պարային ամեն մի շարժում միշտ պայմանական է, «հնարովի», որովհետև իրական կյանքում աշխատանքի ժամանակ և փողոցում ոչ ոք չի թուլկոտում, ուստի և անիմաստ կլիներ սպասել և մանավանդ ձգտել, որ բալետային արվեստը դառնա իրական կյանքի նատուրալիստական արտացոլումը: Սակայն, մյուս կողմից, պետք է նկատի ունենալ, որ պարն առարկայազուրկ, գաղափարազուրկ ձևական վարպետություն չէ և նա չպետք է խանգարի բեմական պատկերին՝ ստանալու իսկական դրամատիկ արտահայտչականություն:

Այս բանին, իմ կարծիքով, կարելի է հասնել այն պայմանով, եթե բալետային բեմադրողը հաղթահարի իր մեջ պարողի մտայնությունը և մշակի ռեժիսորին անհրաժեշտ մտայնություն, այսինքն՝ սովորի շարունակ զգալ, շոշափել ամբողջությունը և բոլոր մասերը կառուցելիս ելնի այդ ամբողջությունից, որն իմաստի շաղկապ-հանգույց, զարգացում և լուծում ունի: Ծա արդեն նախազգում եմ իմ այս «բարբարոսություն» դեմ ուղղված սարսափելի ճիշերը, ինչպես այդ եղավ մեր օպերայում: «Բուրջալյանն ասում է, թե պարերը պետք չեն, պետք է պանտոմիմա»: Ո՛չ, ընկերներ, բալետում պետք են շատ լավ պարեր, ինչպես օպերայում շատ լավ երգ, սակայն լավ պար և լավ երգ որևէ բանի համար, որոշ բովանդակության համար, և ոչ ի սեր միայն պարի ու երգի:

Այդ էլ ասեմ, որ ես համամիտ չեմ այն տեսակետին, թե պետք է թույլ շտալ պարուհուն կաքավել ոտքի ծայրերի վրա և ստիպել նրան ամբողջ ներբանով կոխել հատակը, ինչպես կարծում են որոշ «նովատորներ», կլասիկ բալետի հակառակորդներ: Անհրաժեշտ է միայն պայմանական շարժումների բովանդակ բարդ գամմայով զգացնել տալ, դրսևորել ապրումները, մտեղծել անբռնազրոսիկ վագյամոնքների արտահայտման տպավորություն:

Այս ամենը նորություն չէ, այլ պարզապես հաճախ մոռացված մի բան, որ անհրաժեշտ է վերհիշել: Դեռևս 19-րդ դարի սկզբում ֆրանսիացի բալետային հայտնի գործիչ և պարող Նովիեր 1805 թ. գրել է («նամակ պարի մասին»), թե պարը սահմանափակվում է տեխնիկայով, որը խարսխվում է ճարպկության, արագաշարժության, ուժի և թռիչքների բարձրության (էլեվացիա) վրա, սակայն նրբ այս մեքենայական շարժումներին միանում է պանտոմիմական գործողությունը, պարը կենդանություն է ստանում, որը տալիս է նրան հատուկ շահեկանություն—նա խոսում է, արտահայտում է, պատկերում է զգացմունքներ²²:

Մեզանում բոլոր արվեստներն արդեն սովորել են տիրապետել հոգեբանական խորությունը և զաղափարական իմաստավորմանը: Դրան կարող է հասնել և բալետը, իր տրամադրության տակ ունենալով տեխնիկական մեծ վարպետություն: Անհրաժեշտ է միայն, օգտագործելով հանդերձ բալետային դերակատարների ռիթմիկ երաժշտությունը, որպես մեկնակետ ունենալ բովանդակությունը: Միայն այն ժամանակ կլուծվի պարի պրոբլեմը որպես պատկերի (образ) պրոբլեմ, որը պարտադիր կդառնա բոլորի համար, և ոչ թե կմնա մի պատահական բան, որ երբեմն առկայծում է մի պահ ու հանգչում իսկույն, հետագա զարգացում չստանալով:

Այժմ անհամեմատ աճել են մեր մասսաների գեղարվեստական-կուլտուրական պահանջները: Մեր հանդիսատեսը լուրջ պահանջներ է առաջադրում օպերայի և բալետի թատրոններին, որոնք անցյալում ծառայել են լոկ տրպես թեթև ժամանցի և հաճույքի վայր: Անհրաժեշտ է սկզբունքային քննադատություն ստեղծել այդ թատրոնների աշխատանքի շուրջը, մասնավորապես բալետային թատրոնի հարցի շուրջը, քննության ենթարկել այդ արվեստի խրնդիրները սոցիալիստական ռեալիզմի տեսանկյունից: Ինչպես նշեցինք, հատկապես բալետային թատրոնը մեծ անելիքներ ունի այս ասպարեզում, հավասարվելու համար խորհրդային արվեստների ընդհանուր շարքին, որն առաջ է ընթանում հաղթական քայլերով²³:

ԴԱՐՁՅԱԼ «ՕՊԵՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԻ ՔԱՆԻ
ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ»²⁴

Ահա վերջապես օպերային արվեստի հարցերի մասին իմ գրած մի քանի հոդվածների արձագանքը, երկար սպասումից հետո, ես ստացա դիրիժոր ընկ. Պիրադյանից²⁵: Զշմարիտ է, նրա հոգվածում չկա ոչինչ, որն ըստ էության շոշափեր իմ արծարծած հարցերը, դրա փոխարեն կա մեծ ցանկություն ըստ ամենայնի պարսավելու ինձ և իմ աշխատանքն օպերային թատրոնում, ճգնելով ապացուցելու, որ իմ ստեղծագործական մեթոդը սխալ է, որ ես «Պայքարում եմ երաժրշտության դեմ և ամեն կերպ անտեսում այն» (ընդգծումը Պիրադյանինն է)²⁶ և այլն, և այլն: Բավական լուրջ մեղադրանք, որը, սակայն, ընկ. Պիրադյանի հոգվածում մնում է չապացուցված²⁷: Ուստի այդ բնագավառում բանավեճ մղելն ինքնին անիմաստ է դառնում, քանի որ ընկ. Պիրադյանն իր քննադատությունն ուղղում է այնպիսի դրույթների դեմ, որ ես չեմ պաշտպանել իմ ոչ մի հոգվածում և չեմ կիրառել իմ գործնական աշխատանքում:

Այժմ անցնենք այն մի քանի ընդհանուր մեղադրանքներին, որ հարուցում է իմ դեմ ընկ. Պիրադյանն իր հոգվածում: Ընկ. Պիրադյանի հոգվածից երևում է, որ ռեժիսոր Բուրջալյանն օպերաներ բեմադրում է ըստ լիբրետոյի և ոչ ըստ պարտիտուրայի, այսինքն՝ ըստ երաժշտության: Եթե ընկ. Պիրադյանը լրջորեն մոտենար հարցին, ապա պիտի հասկանար, որ առանց լիբրետոյի երաժշտական դրամա բեմադրելն անհնար է, որ պարտիտուրան առանց լիբրետոյի վերածվում է արստրակտ երաժշտության և որ լիբրետոյի օգնությամբ միայն օպերան դառնում է երաժշտական պատկերավոր, տեսանելի ձև և դրամատիկ գործողություն²⁸: Թերևս ընկ. Պիրադյանը

կապացուցի, որ օպերայում զուտ երաժշտությամբ, առանց լիբրետոյի, կարելի է պատմել գաղափարական բովանդակությունը: Ես պետք է նշեմ, որ նույնիսկ ծրագրային երաժշտությունը լիովին հասկանալի է դառնում այն ժամանակ, երբ ունենդրի ձեռքում կա ծրագիր, այսինքն՝ բովանդակության տեքստ:

Օպերաները լոկ ըստ պարտիտուրայի բեմադրելու անհեթեթ միտքը չէր անցնի ընկ. Պիրադյանի գլխով, եթե նա փորձեր ըմբռնել օպերայի սպեցիֆիկան տրպես սինթետիկ արվեստի, որպես երաժշտական դրամայի:

Մյուս կողմից՝ ի՞նչ է նշանակում օպերա բեմադրել լոկ ըստ լիբրետոյի: Եթե ընկ. Պիրադյանը խորամտուի լիներ ռեժիսորական արվեստի հարցերում, ապա այդպիսի մեղադրանք չէր առաջադրի ինձ: Օպերաները լոկ ըստ լիբրետոյի բեմադրելը նույնպես անհնար է, ինչպես լոկ ըստ պարտիտուրայի: Այն ռեժիսորը, որն օպերա բեմադրելիս հաշվի չի առնում պարտիտուրան, հենց առաջին քայլերից հակասության մեջ է մտնում երաժշտության հետ, խճճում է օպերայի գործողության զարգացումը, խճճում է իրեն, հանդիսատեսին և խեղաթյուրում գործողության ամբողջ իմաստը:

Ես ինքս սիրում եմ մեծ մասսաների դինամիկան, սակայն թող ընկ. Պիրադյանը բարի լիներ ցույց տալու, թե իմ բեմադրությունների մեջ ո՞րտեղ և ե՞րբ բեմական գործողությունը հակասության մեջ է մտել երաժշտության հետ: Ընկ. Պիրադյանը մոռացել է օրինակները:

Այսքանը բավական է հասկանալու համար չլոկ ըստ լիբրետոյի՝ օպերա բեմադրելու ամբողջ անհեթեթությունը, որն ընկ. Պիրադյանը հանգիստ խղճով վերագրում է ինձ: Օպերայի ռեժիսորը ելնում է և՛ երաժշտությունից, և՛ լիբրետոյից—նրանց միասնությունից, սակայն առանց իմաստակորեն հետևելու կոմպոզիտորի մետորոնմին: Այդ մետրոնմը ես թողնում եմ նրանց, որոնք սեփական ոչինչ չունեն: Իմ կարծիքով ռեժիսորը կոմպոզիտորի և լիբրետոյի հետ միասին համահեղինակ է, որովհետև օգնում է նրանց ծավալվելու բեմի վրա, շատ լավ իմանալով բեմը և նրա օրենքները: Իսկական թատրոնն այն է, որտեղ ստեղծագործում են հավաքական ուժերով, ընկ. Պիրադյան, և ոչ թե այնտեղ, ուր մեկի կամքը հավակնում է «թատրոնը»—այդ ես եմ՝ դրույթին: Այսպիսի ըմբռնում ծագում է այն դիրիժորների մտայնության մեջ, որոնք ենթադրում են, թե օպերայում մնում է միայն լսել, երբ տեսնելու ոչինչ չկա: Այդպես է հղել հաճախ հնում: Այդպես չէ սակայն մեզ մոտ, խորհրդ-

դային թատրոնում: Երաժշտությունն ինքնանպատակ չէ, այլ միջոց, հուղական, գաղափարական որոշ բովանդակություն արտահայտելու համար, իսկ ռեժիսորը կոմպոզիտորի երաժշտական պատկերները կոնկրետացնում է բեմի վրա²⁹: Զպետք է մոռանալ, որ օպերան սինթետիկ արվեստ է, իսկ սինթեզի մեջ չկան գլխավոր մասեր: Նույնպիսի հաջողությամբ կարելի է ասել, որ օպերայում գլխավորը երգիչ-դերասանն է, քանի որ առանց նրան չի ստացվի և օպերա, իսկ սոսկ երաժշտությունը ղրկվում է «թատրոն» կոչումից և դառնում է էստրադա: Ընկ. Պիրադյանը դանգատվում է, որ մեր օպերային երաժշտությունը «եռ է մղված». երևի դրա համար է, որ երբեմն մեր օպերայում երեկոները օրկեստրն այնքան որոտալի է հնչում, որ խլացնում է երգիչների ձայնը:

Ընկ. Պիրադյանն իր հոդվածում ինձ վերագրում է «բեմական գործողության անարխիստական մեթոդներ» և ըստ երևույթին այդ ապացուցելու համար բերում է ամբողջ հոդվածի միակ օրինակը («Լիբրետտոյի» առաջին գործողության ֆինալը, որտեղ ես, իբր թե «խեղաթյուրել եմ հեղինակի ստեղծագործական իդեաները»): Ես շատ եմ հարգում կլասիկ վերդին, սակայն նրա միատիկական գաղափարների երկրպագուն չեմ: Եթե վերդին իր գաղափարախոսության համաձայն կարիք է զգացել միատիկական ահ տարածել բոլոր գործող անձերի վրա և նրանց միջոցով՝ հանդիսատեսների վրա, ապա մենք պարտավոր չենք նույնն անել, դրա համար էլ ես պատկերը վերջացնում եմ դիմակների պարով, որով ստեղծվում է այդ մոմենտի նոր տրակ, ընդգծելով պալատական կամարիլլայի ծաղրական վերաբերմունքը դեպի նզովքը: Արվեստը լուկ էսթետիկական ֆունկցիաներ չի կատարում, այլ միաժամանակ նաև ագիտացիայի ու պրոպագանդայի միջոց է. ուստի և՛ վերդին, և՛ մյուս կլասիկների գաղափարները «անխախտ» պահելու, նրանց ժառանգությանը ոչ-քննադատական, պասսիվ վերաբերմունք ցույց տալու առաջարկըն ընդհանուր ոչինչ չունի անցյալի արժեքների քննադատական յուրացման լենինյան դրույթի հետ: Այդ նշանակում է կորցնել հեռանկարը, եթե ոչ ավելի վատը: Իսկ ինչ վերաբերում է այն հարցին, որ ընկ. Պիրադյանը հեղինակավոր տոնով հայտարարում է, թե՝ «օպերաների ճնշող մեծամասնությունն ավելի լավորակ է լիբրետոյից» և նկատի ունենալով, որ լիբրետո ասելով ընկ. Պիրադյանը, ինչպես նշված է նրա հոդվածում, հասկանում է «գրական աղբյուրը», ապա ես կուզեի հիշեցնել միայն մի փոքրիկ հանգամանք, այն, որ մեր թատրոնի բեմադրած օպերաների մեծ մասի «գրական աղ-

րյուրը» հանդիսանում են համաշխարհային գրականության այնպիսի տիտաններ, ինչպես Գյոթեն, Բոմարշեն, Պուշկինը, Հյուգոն, Մերիմեն և այլն, ինչպես և մեր մեծ բանաստեղծ Թումանյանը:

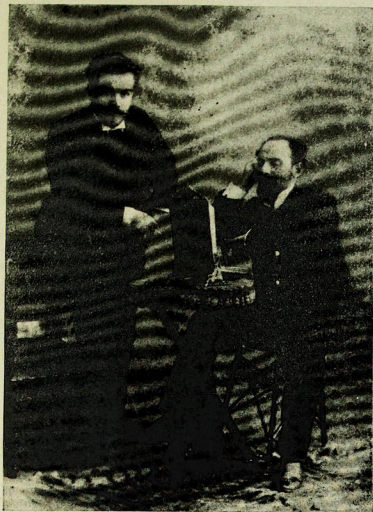
Ավելորդ չեմ համարում նշել և այն, որ ընկ. Երաժիշտները հաճախ կարծում են, թե՝ «Երաժշտականությունը» լուկ իրենց առանձնաշնորհն է և մատչելի չէ «սովորական մահկանացուներին»: Մեծ մոլորություն:

Երաժշտականությունը նոտային տեխնիկայի մեջ չէ, այլ մարդու բնության, երաժշտական կուլտուրական միջավայրի մեջ: Ընկ. Պիրադյանի բացահայտ ակնարկներն իմ «աներաժշտականության» մասին, բխում են նույն այդ մոլորությունից: Համենայն դեպս իմ 20-ամյա փորձը Մոսկվայի երաժշտական թատրոններում (Բալիևի և այլն) կարող է խոսել իմ «Երաժշտականության» աստիճանի մասին ավելի, քան այդ կցանկանար ընկ. Պիրադյանը, որը սիրում է խոսել առանց փաստերի:

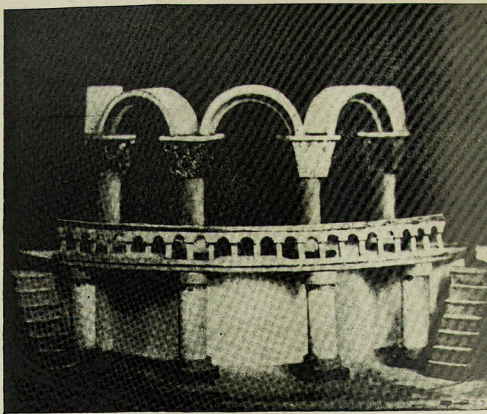
Ըստ Երևույթին այնպիսի հոգվածների հեղինակները, ինչպիսին է ընկ. Պիրադյանը, ենթադրում են, որ ընթերցողը միամտաբար կհավատա իրենց խոսքերին, դրա համար էլ կարիք չեն զգում դիմել ապացույցների: Սակայն, խորհրդային հասարակայնությունը սուր աչք և ականջ ունի և նա կարող է ըստ արժանվույն գնահատել ամեն մեկին իր տեղում և հայտաբերել «անձնական ակնարկներին» թաքուն իմաստը:

Թատրոնը—հասարակական գործ է, մասսաների գաղափարական դաստիարակության միջոց: Մասնավորապես օպերան, որպես սինթետիկ արվեստ, խորհրդային կարգերում իր իսկական դերը կատարելու համար պետք է ազատվի այն փակուղուց, ուր նա մտել էր բուրժուական կարգերի օրոք, երբ իշխում էր «վամպուական», երբ դիրիժորները 19-րդ դարի վերջերին, օգտվելով օրկեստրի բարդացած տեխնիկայից, իրենց համարում էին միահեծան տեր և խոսում էին կոմպոզիտորների անունից, հաճախ խեղաթյուրելով նրանց կերտած երաժշտական պատկերները, առանց հաշվի առնելու երաժրշտական գործողության տրամաբանությունն ու հոգեբանությունը³⁰:

Մենք դեմ ենք անցյալի ժառանգության քմահաճ մեկնաբանություններին և կլասիկների «արդիականացմանը», սակայն, մյուս կողմից, չպետք է մոռանալ, որ անցյալի արժեքների քննադատական օգտագործումով միայն կարելի է զարգացնել ձևով ազգային և բովանդակությամբ սոցիալիստական կուլտուրան ու արվեստը:



Ա. Բուրջալյանը (նստած) ռեժիսոր Ա. Ուլուխանովի հետ
1901



«Այժապտ» Հնավորման մակետ

Գործ՝ Մ. Սարյանի և
Մ. Արուստյանի
1932

Այդ պետք է հասկանանք և նրանք, որոնք խոստում են Բիզեի, Ռոսի-
նիի, Վերդիի անունից և պաշտպանում են նրանց ռեժիսոր Բուրջալ-
յանի «հարվածներին»։ Ինչ խոսք, որ այդպիսի պաշտպանութան
նրանք կարիք չունեն։ Ընկ. Պիրադյանի այն անհիմն մեղադրանքը,
թե Բուրջալյանը պայքարում է երաժշտության դեմ, այնպիսի աղա-
ղակող մի անհեթեթութուն է, որից պաշտպանվելու փորձը ես
նույնքան անհեթեթ եմ համարում։

Խմբագրության կողմից—Սրանով խմբագրութունը
սպառված է համարում օպերային արվեստի
մի քանի խնդիրներին նվիրված բանավեճը և
հաջորդ համարում կտա եղբայրակող հոդված³¹։

«ՔԱՋ ՆԱԶԱՐ» ՕՊԵՐԱՅԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ԱՌԹԻՎ³²

«Քաջ Նազար» օպերան ազգային երգիծական օպերա ստեղծելու առաջին փորձն է և, որպես այդպիսին, մեծ դժվարություններ է ներկայացնում ինչպես նվագախմբի, այնպես էլ դերասանների և բեմադրողի համար: Մենք ձգտում ենք պահպանել «Քաջ Նազարի» ռեալիստական արմատները, միաժամանակ, այդ հիման վրա տալով օպերայի հեքիաթային տարրերը: Ոչ թե լերկ ֆանտաստիկա, այլ հեքիաթայնության ռեալիստական ցուցադրում—ահա մեր խնդիրը:

Օպերայի երաժշտական ձևն անսովոր է:

Երաժշտությունն արտահայտում է հայկական լեզվի բոլոր բնորոշ առանձնահատկությունները (ինտոնացիա), շատ ճկուն է, գունեղ և օրգանապես կապված գործողության հետ:

Օպերայի դինամիկությունը, որը բխում է երաժշտական ձևից և սյուժեից, իր հերթին պահանջում է բեմադրության ճկուն զարգացում³³: Առանձնապես բարդ են մասսայական տեսարանները, որոնք բավական մեծ տոկոս են կազմում:

Օպերայի գեղարվեստական ձևավորման վրա աշխատում է նկարիչ Մ. Սարյանը, որի ճոխ գույներով հագեցած վարպետ վրձիներն անշուշտ կօժանդակի բեմադրության հաջողությանը: Զգեստների և դեկորացիաների էսքիզներն արդեն նկարված են և թատրոնը ձեռնարկել է նրանց պատրաստմանը:

Նվագախումբը ղեկավարում է դիրիժոր Գ. Բուդաղյանը: Պարերը ղեկավարում է Վահրամ Արիստակեսյանը:

Գլխավոր դերերում հանդես են գալու Շարա Տալյանը և Ա. Կարատովը (Քաջ Նազար), Հ. Դանիելյանը և Ս. Գասպարբեկը (Ուստիան), Իսեցկին և Ֆոմինը (Սաքո):

ՆՈՐԻՑ ՆԿԱՐՋԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ՄԱՍԻՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ³⁴

Թատերական գործերի ցուցահանդեսը շատ լավ դրսևորեց մեր նկարիչների աշխատանքը թատրոնում, միայն ափսոս, որ դրանք ավելի շատ վերաբերում են վերջին տարիներին: Եթե ցուցահանդեսում ներկայացվեր նաև նկարիչների նախորդ տարիների աշխատանքը՝ այդ հնարավորություն կտար որոշել, թե մեր նկարիչները գեղանկարչության և ճարտարապետական-կոնստրուկտիվ արվեստում ինչպիսի խոշոր աճ են ունեցել:

Համարյա բոլոր [հայ] նկարիչների հետ թատրոններում աշխատանքի փորձ ունենալով, ես ինձ թույլ եմ տալիս մի քանի դատողություն անել: Թատրոնի նկարիչ-մասնագետ դառնալու համար անհրաժեշտ է ենթարկվել թատրոնի օրենքներին և ոչ մի դեպքում նրա վզին չփաթաթել մի ուրիշ՝ օրգանապես նրան հակառակ արվեստի օրենքները: Դրա համար առաջին հերթին պետք է, որ գեղանկարիչը իր գեղանկարչական մտածողությունը փոխարինի թատերականով: Գեղանկարչական մտածողությունը ստատիկ է, իսկ թատերականը՝ դինամիկ: Գեղանկարչական մտածողությունը նկար է ստեղծում, իսկ թատերականը ստեղծում է գործողություն: Կան նաև, պայմանականորեն ասած, նկարիչ-ճարտարապետներ: Նրանք գեղանկարիչներից տարբերվում են նրանով, որ սրանց ավելի քիչ են հետաքրքրում գույները, քան ճարտարապետական էլեմենտները: Դուրս (фактура), որի հիման վրա էլ նրանք կառուցում են իրենց ճարտարապետական-կոնստրուկտորական դեկորացիաները: Եթե թատերական գեղանկարիչների ձևավորումը հաճախ ներկայացմանը չարդարացված թեթևություն է տալիս, ապա թատերական ճարտարապետների մոտեցումը դեպի պիեսը, նրանց մոնումենտա-

լուծյան ձգտումը հաճախ ներկայացումը զրկում են պոետականութ-
թյունից: Երկու խմբերի մոտ էլ կան նաև ընդհանուր տենդենցներ.
թե՛ սրանք, և թե՛ նախորդները թատրոնին նայում են որպես ցու-
ցահանդեսի, ուր նրանք կարող են ցուցադրել իրենց թանկարժեք
էքսպոնատները: Հենց սրա մեջ է դրանց մեթոդի հիմնական սխալը:
Նրբ նկարիչը ճիշտ չէ կողմնորոշվում թատրոնում, ապա այդ նրան
ստիպում է հրապուրվել կամ վերացական, արտաքին գեղեցկու-
թյամբ, կամ մեխանիկական պատճենավորմամբ: Միայն, երբ
նկարիչը թատրոնի օրենքներից ելնելով կմտնենա իր աշխատան-
քին՝ թատրոնում, նա հեշտությամբ կհամոզվի, որ թատրոնում
միշտ ավելի կարևոր է ոչ այն, թե ինչպես է նա անում, այլ այն,
թե ինչ է անում: Քանի-քանի անգամ ենք ականատես եղել, թե ինչ-
պես միևնույն պիեսը նույն դերակատարներով փայլուն դեկորների
մեջ ոչ մի տպավորություն չի թողել և, ընդհակառակն, համեստ
ձևավորման ժամանակ երկար մնացել է հիշողության մեջ: Ես դրա-
նով չեմ ուզում ասել, թե գեղեցիկ ձևը պետք չէ, այլ ուզում եմ
միայն նշել, որ թատրոնում բովանդակությանը համապատասխա-
նող ձև է պետք:

Ամենադժվար մոմենտը բեմադրության ժամանակ ձևի և բո-
վանդակության անհամապատասխանությունն է: Այդ վտանգավոր
է ոչ նրա համար, որ այդպիսի անհամապատասխանությունը կարող
է պիեսին ոչինչ չտալ, այլ նրա համար, որ այդ կարող է նրան կոր-
ծանել: Անհամապատասխան ձևը հակասություն է առաջացնում.
արդյունքը լինում է այն, որ տվյալ գործողության ընթացքում ոչ
միայն հանդիսականը չի կարողանում կողմնորոշվել, այլ դերասա-
նըն էլ, ամեն քայլափոխում զգալով այդ հակասությունը, կորցնում
է միջանցիկ գործողության նպատակասլացությունը և սկսում է
մյուսներից անկախ խաղալ: Այդ շատ է վտանգավոր և՛ դերասանի,
և՛ թատրոնի համար, որովհետև ստեղծվում է ներկայացնելու
ստեղծագործական մեթոդ, երբ բովանդակությունը միայն պատըր-
վակ է դերասանական արվեստը ցուցադրելու համար: Ի վնաս բո-
վանդակության ճշգրտ ռեգեցիկությունը՝ հրապուրվելը նկատելի է
ոչ միայն մեղ մոտ. այդ ընդհանուր հիվանդություն է և դրանում
մեղավոր են ոչ այնքան նկարիչները, որքան իրենք, թատրոնները
ամբողջությամբ: Ընդունված կարծիք է, որ պիեսի բեմադրության
որակը նրա վրա ծախսված միջոցներից է կախված: Այդ պատճա-
ռով էլ հաճախ զարմանք է պատճառում այն փաստը, որ լավ բե-
մադրության դեպքում պիեսը այնուամենայնիվ չի հնչում: Կարո՞ղ

է արդոք պիտեալ հնչել, երբ, օրինակ, հարուստ ձեւավորված կահա-
վորանքի մեջ դերասանները ճգնում են հանդիսականին համոզել,
որ իրենք խեղճ աղքատներ են:

Ներկայացման թատերայնութիւնն պրորբիմը կարող է լուծվել
միայն այն դեպքում, երբ լուծվի՝ թատրոնում նկարչի դերի հարցը:
Ռեժիսորների ու թատրոնի ղեկավարների մեծ մասը հարցի
ողջ ծանրութիւնը ցանկանում է նկարչի ուսերին դնել: Ձեւավորող
գեղանկարիչը, ինչպէս և ճարտարապետը, զգալով իրենց վրա դր-
ված այդ պատասխանատւութիւնը, այդ հարցը լուծում են ճիշտ
աչնպէս, ինչպէս որ պետք է լուծելին գեղանկարիչը կամ ճարտա-
րապետը: Մի դեպքում գեկորների ու զգեստների վրա գույների
այնպիսի սիմֆոնիա է լինում, որ նայելիս աչքդ ցավում է, մյուս
դեպքում՝ ամբողջ կատակոմբեր են կառուցվում, զարգանկարներով
ու ճարտարապետական այլ նախշերով հագեցված, որտեղ դերա-
սանը դժվարութեամբ է շնչում, իսկ թատերայնութեան, այնուամե-
նայնիւ, չեն հասնում:

Գաղտնիքը նրանումն է, որ թատերայնութեան պրորբիմը այն-
քան բարդ է, որ այն լուծել կարող են միայն հեղինակի, ռեժիսո-
րի, դերասանի ու նկարչի համատեղ ջանքերը: Թատերայնութիւնը
նախ և առաջ արտահայտչականութեան մեջ է, իսկ դրա համար
պետք է գիտենալ, թե ինչ արտահայտել: Հեղինակը պետք է իմա-
նա, որ պիտի ներքին բովանդակութեանն է միայն իսկական թա-
տերայնութիւն ստեղծում: Ռեժիսորը պետք է իմանա, որ թատե-
րայնութիւնը դերասանների գեղեցիկ շարժ ու ձևերի ճշմարտացիու-
թեան արդարացման մեջ չէ: Եթե նկարիչները այդ հարցի լուծմանը
մոտենան թատրոնի դիրքերից, ապա նրանք կտեսնեն, թե որքան
թատրոնի համար վտանգավոր է, երբ նկարիչը ստեղծագործական
ողջ կոլեկտիվից անջատ է գործում: Կոլեկտիվի հետ միասին
ստեղծագործական պրոցեսին մասնակցելով, դերասաններին ու ռե-
ժիսորներին օգնելով, նկարիչները կսովորեն գրվածքի էութեան,
նրա փրկիստիպայնութեան մեջ թափանցել:

Այդ կոլեկտիվ ստեղծագործական պրոցեսում, միասնական
նպատակաւորութեան մեջ նկարիչը նոր հաճույք և ստեղծագործա-
կան աճ ձեռք կբերի ոչ միայն որպէս թատրոնի նկարիչ, այլև որ-
պէս գեղանկարիչ: Եւ միայն այդ դեպքում օրգանական մի սինթեզ
կստացվի, և միայն այդ դեպքում մենք կհասնենք այն թատերայ-
նութեանը, որի մասին գրում են, և որը փնտրում է հանդիսականը:

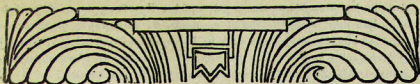
«ԽԱՂԱՂ ԴՈՆ» ՕՊԵՐԱՅԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ԱՌԹԻՎ³⁵

Վաղուց արդեն նշվել է, որ Ձերթինսկու «Խաղաղ Դոն» օպերայի մեջ հատկապես արժեքավոր է թիմատիկայի և հեղափոխության իրականության կերպարների տիրապետումը:

Օպերայի գլխավոր հերոս Գրիգորի Մելեխովը, անձնական և ռոցիալական մի շարք ցնցումներից ու կոնֆլիկտներից հետո, հասնում է կյանքում իր տեղի ճիշտ ըմբռնմանը: Օպերայի ամբողջ ստեղծագործական նյութը հիանալի հնարավորություններ է տալիս ինչպես ռեժիսորի, այնպես էլ ստեղծագործական ողջ կոլեկտիվի համար: Միևնույն ժամանակ այդ նյութն արտաքո կերպով դժվար է, քանի որ նոր ժանր է և չի պարփակվում օպերային ստանդարտ երաժշտության շրջանակներում: «Խաղաղ Դոն» օպերան առաջ է մղում ոչ թե օպերային տրագիցիան, որի մեջ գերակշռում է երաժշտությունը որպես այդպիսին, այլ կենսական հարաբերությունները և կենդանի մարդկանց զգացմունքներն են նրա մղիչ ուժերը:

Ամբողջ օպերան կառուցված է միասնական երաժշտության վրա, որը գործողությանը տալիս է լարվածություն և էմոցիոնալ հագեցվածություն: «Խաղաղ Դոն» օպերայի մեջ միահյուսվում են երկու հիմնական երաժշտական գիծ—լիրիկականը և հերոսականը, որոնք և բնորոշում են օպերայի բովանդակության երկու գիծը: Օպերայի առաջին երկու գործողություններում գերակշռում է լիրիկական գիծը, իսկ հետագա գործողություններում, կարծես թե հերոսականը գերակշռում է և դառնում հիմնական:

Այս բոլորը, իհարկե, գեղարվեստական մեկնաբանման համար չափազանց դժվար է, բայց, նկատի ունենալով, որ մեր օպերային թատրոնը այլազգի օպերաներ բեմադրելու փորձ ունի, մենք հույս ունենք, որ մեր փորձված դերասանների և ընդունակ երիտասարդության ջանքերով կկարողանանք հաջողությամբ հաղթահարել դժվարությունները և պատվով դիմավորել մեծ Հոկտեմբերի քսանամյակը:



ԱՆՏԻՊ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ

ԻՆՋՊԻՍԻՆ ՊԵՏՔ Է ԼԻՆԻ ՆՈՐ ԴԵՐԱՍԱՆԸ

Հարցը մեծ է... Նույնիսկ այնպիսի փայլուն վարպետ-ռեժիսորների աշխատանքին, ինչպիսին են Մեյերխոլդը, Վախթանգովը և Թաիրովը՝ ստիպված կլինեմ մոտենալ նրանց անհաջողությունների տեսանկյունից։

Քանի որ հարցը դիսկուտիոն է, այս և ուրիշ մոմենտներ կառելի կլինի ավելի մանրազնին կերպով շոշափել։

Նոր դերասանի հարցը չկարողացան լուծել էքսպերիմենտալ թատրոնները, ոչ Մեյերխոլդը, ոչ էլ Թաիրովը։ Չեմ պատրաստվում լուծել և ես, միայն կամենում եմ բաժանել ձեզ հետ իմ մի քանի նկատառումները։ Նրանք հարկավ շատ բանի հասան դերասանի արտաքին տեխնիկայի իմաստով, սակայն այդ նվաճումները ինչ-որ մի ճեղքվածք առաջացրին դերասանի ներքին էություն մեջ, որից և այդ թատրոնների դերասանները, ունենալով արտաքին փայլուն տեխնիկա՝ ներքուստ դարձան դատարկ։ Այդ սխալը, իմ կարծիքով, նրանից առաջացավ, որ նրանք դերասաններ էին պատրաստում այնպիսի թատրոնների համար, որոնց ժխտում էր կյանքը։ Թաիրովը, կտրվելով բովանդակությունից՝ իր գրվածքներում դերասանի ինքնաբերական վարպետություն էր քարոզում, որից ստացվեց միայն գեղեցիկ, բայց դատարկ մի չխկչխկան խաղալիք, իսկ Մեյերխոլդը, սկսելով հին թատրոնի հոգեբանական ապրումների և այլ առանձնահատկությունների բացասումից՝ հասավ բիոմեխանիկային, որից շուտով ինքն էլ հրաժարվեց և նորից դիմեց հին շտեմարանին։ Սակայն այդ բիոմեխանիկայի ետև թաքնվեցին իրենց դի-

լետանտիզմը ծածկող շատ նորարարներ: Այս հարցը շատ հեշտ կլինեի, եթե որևէ մեկը կարողանար ասել, թե ինչպիսի՞ն կլինի թատրոնը քսանհինգ տարի հետո, ի՞նչ իդեալներ կհնչեն բեմից, դրանից էլ կախված է և թատրոնի տեխնիկան: Դրամատուրգիական յուրաքանչյուր ձև իր տեխնիկական միջոցներն է պահանջում: Այդ է հաստատում թատրոնի ողջ պատմությունը: Գաղափարայնությունը որոշակի ոճ է ստեղծում, իսկ ոճն էլ մշակում է իր տեխնիկան: Օստրովսկուն և Գոգոլին փոխարինեցին Չեխովը, Անդրեևը, իսկ դրանց համար պետք եղան նատուրալիզմին մոտիկ այլ դերասաններ:

Ելնելով այս դրույթից՝ կարելի է ապագա թատրոնի մասին հավանականությունյան մի որոշ թեորիա կառուցել, իսկ թատրոնից էլ անցնել դերասանական ապագա տեխնիկային: Ելնելով այն բանից, որ մեր էպոխան ժողովուրդների ունյուցիոն պայքարի էպոխա է, անխուսափելիորեն ստեղծվում է մի դրամատուրգիա, որն արտացոլում է այդ մթնոլորտը, այսինքն՝ հերոսական դրամատուրգիա:

Մեր երկրում, ուր իշխանությունը պատկանում է աշխատավոր ժողովուրդին, թատրոնը փձգտի լայնացնել իր պատերը մասսայի համար, այսինքն իր ծավալով կխոշորանա: Թատրոնը չի հրաժարվի այնպիսի գլուտերից, ինչպիսին են ռադիոն և կինոն, հարկավ դրանք հարմարեցնելով իր պահանջներին: Այդ ամենը միասին կպահանջեն դերասանական հատուկ տեխնիկա, հերոսական ռեպրեստուար, թատրոնի ավելի մեծ շենք, դերասանից կպահանջվի լավ մշակված ձայն, այսինքն՝ արտահայտիչ և պարզ հնչունություն, հակառակ դեպքում բառը կհնչի թույլ և անհամոզիչ, չարկ կլինի հրաժարվել կիսատոներից, հոգեբանական նյութաններից և սուբյեկտիվ ապրումներից, որոնք ինտիմ թատրոն են պահանջում, և կերպարը ստեղծել ըստ հատկանշականի, հագեցնելով նրան հուզականություն:

Դա՝ ներքին գծով, իսկ արտաքինից կստացվի այսպես:—Ռեժիսուրիոն հերոսական ոչ միայն ներքնապես, այլև արտաքնապես դինամիկ է և կպահանջի լայն շարժում ոչ հանուն շարժման, այլ հանուն դերասանի ներքին արտահայտչականության, որը տպավորություն կգործի նաև հոռու տարածությունից, փոխարինելով այլևս չիրևացող դիմախաղին: Դրա համար անհրաժեշտ է, որ դերասանն ունենա մարմնին տիրապետելու կոպտուրա, կազմվածքի և մկանային ողջ սիստեմի ճիշտ դրվածք:

Կինոյի և ռադիոյի ներմուծումը ներկայացման մեջ կպահանջի նրա ամբողջ մոնտաժի հստակություն, ոչ միայն դերասանների

շարժումների, այլև ներկայացման մեջ մտնող բոլոր տարրերի ընդգծում, այլապես նրանք օրգանապես չեն միաձուլվի: Իսկ ամբողջը միասին՝ չպետք է խախտի ներքին պատճառաբանվածության օրենքը:

Ահա այն ամենը, ինչ ես համարձակվում եմ ասել մոտ ապագայի դերասանի մասին: Այդ թատրոնի նախադռանն էլ ահա ես աշխատում եմ երիտասարդ դերասանների հետ: Ինձ շատ է օգնում, մի՛ զարմանաք, ընկերներ, հայերեն չգիտենալս: Եթե ուզում եք ինձ հասկանալ, ապա ներկայացումն այնպես դրեք, որ այն հասկանա ու զգա շինացիս: Իսկ ես հայկական դրամայում չինացու վիճակի մեջ եմ, և ներկայացումն այն ժամանակ եմ պատրաստ համարում, երբ նա հասկանալի է և վարակում է ինձ առանց բռնի: Դա երաժշտական մեղոդրամի պլան է, որի հիմքն է ռիթմը և շարժումը: Դրա տարրերը, անտարակույս, կմտնեն մոտ ապագայի ներկայացման մեջ: Գուցե այս բոլորն այդպես չէ, ես ելնում եմ հին արմատներից: Ասլադա դերասանի մասին հանդամանալից խոսելու համար գուցե ավելի նպատակահարմար կլիներ բոլորովին չգիտենալ նախորդների վարպետության մասին, ինչպես այդ կարծում են նոր ռեժիսորները: Դատելու համար, թե ով է ճիշտ՝ պետք է լսել նրանց, իսկ նրանք ամեն ինչ այնպես գաղտնի են պահում, ասես դախտային թռչուն լինի, որի մասին լսել ես, բայց չես տեսել:

ՀԱՐԳԵԼԻ ԸՆԿԵՐ ԽՄԲԱԳԻՐ

«Երևակայական հիվանդի» կապակցությամբ հոկտեմբերի 31-ին «Խորհրդային Հայաստանում» զետեղված ռեցենզիայի մասին թույլ տվեք ձեր թերթի միջոցով հայտնել հետևյալը.¹

Դա ի՞նչ է, քննադատությո՞ւն, թե՞ քաղքենու անձնական տպավորություն: Որ դա քննադատության հավակնություն ունի՝ երևում է նրանից, որ քննադատը փորձում է դերասանների խաղը վերլուծել ոչ միայն իր ճաշակի տեսանկյունից, այլ կարծես պրոֆեսիոնալ գիտելիքների հիման վրա: Թե՞ գուցե թատրոնն այնպիսի՝ թեթև արվեստ է, որ այն գիտենալ էլ պետք չէ: Դա այդպես չէ թիկուզ և նրա համար, որ բոլոր արվեստներում հանճարները երբեմն ձևավորվել են նույնիսկ 20—22 տարեկան հասակում, իսկ դա երբեք չի եղել թատրոնում, ուր դերասանը վերջնականապես ձևավորվում է 30—35 տարեկանից ոչ շուտ: Բոլոր արվեստներից դերասանի արվեստը ամենից բարդն է: Դերասանն ինքն է հանդիսանում հոգեկան արժեքների աղբյուրը և, միևնույն ժամանակ, նյութը, մինչդեռ մնացյալ բոլոր արվեստները նյութը ստանում են դրսից: Իսկ քանի որ թատերական արվեստը գործ ունի նյութի, այն էլ քմահաճ նյութի հետ, որովհետև այն գտնվում է հենց դերասանի մեջ, ապա բնականաբար նա պետք է տրոհվեր երկու տարրի—արհեստավորական և հոգեկան ստեղծագործության: Եթե հոգեկան կողմը ինտուիտիվ կերպով է երևան գալիս, ապա արհեստավորականը երևան է գալիս աշխատանքի դարավոր պրոցեսում մշակված որոշ օրենքների հիման վրա, և ոչ թե ինչ-որ թեորոտիկ կողմից հնարված օրենքներով: Հարկավ, այդ արհեստավորականի տեխնիկան կերպարանափոխվել է էվոլյուցիայի ընթացքում, սակայն

Հիմնական սկզբունքները մնացել են անփոփոխ: Եթե կա տեխնիկա, ապա կան այն ըմբռնելու մեթոդները: Նախքան երիտասարդ դերասանի հոգեկան արժեքների գնահատմանն անցնելը՝ պետք է հասկանալ նրա տեխնիկական աշխատանքը, իսկ դրա համար գոնե թեորիապես հարկավոր է ծանոթ լինել այդ աշխատանքի մեթոդներին, և միայն այդ դեպքում կարելի է երաշխավորել, որ կոպիտ սխալի մեջ չես ընկնի, ինչպես պատահել է վերոհիշյալ հոգվածի հեղինակի հետ:

Հիմնավորված և ոչ թե սուբյեկտիվ ռեցենզիան չի կարող տարակուսանք առաջացնել ամբողջ կոլեկտիվի մեջ: Նա կարող է տհաճ լինել, բայց և միևնույն ժամանակ՝ լինել օգտակար: Այնինչ չհիմնավորված, սուբյեկտիվիզմով հագեցած ռեցենզիան ոչ միայն չի օգնում դերասանին, այլև խոշոր վնաս է հասցնում՝ դերասանի հոգեբանության մեջ հասկացողությունների քաոս մտցնելով:

«Երևակայական հիվանդի» այս ռեցենզիայում քննադատն ընկել է բացարձակ հակասության մեջ: Իմ բեմադրության վարպետության հասցեին մի շարք հաճոյախոսություններից հետո անցնելով դերասանների խաղին՝ գտնում է, որ նրանցից երկուսը շատ անգույն էին, մեկը շարժի մեջ էր ընկնում, երեքին բոլորովին չի նկատել, իսկ մյուս երեքին էլ միանգամայն անպետք համարելով՝ խորհուրդ է տալիս դիրեկցիային՝ «ուշադրություն դարձնել դրա վրա»: Իսկ քանի որ թատրոնի երեք ղեկավարներից մեկն էլ ես եմ՝ հետևապես ուշադրություն դարձնեմ ինքս ինձ վրա:

Շնորհակալ եմ: Ես վաղուց արդեն ուշադրություն եմ դարձրել ինձ վրա: Զափազանց հաճելի էր կարդալ սկզբում իմ հասցեին ուղղված հաճոյախոսությունները, բայց երբ կարդացի ամբողջ հոգվածը՝ ընկա տարակուսանքի մեջ: Էլ ո՞ւր մնաց ռեժիսորի վարպետ աշխատանքը, եթե տասներկու մասնակիցներից իննը վատ են: Թե՞ գուցե քննադատը չգիտե, որ բեմադրությունը ոչ թե ներկայացման առանձին կոմպոնենտների արտաքին շաղկապումն է, այլ նրա ամբողջության կոորդինացումը: Թե՞ գուցե թատերական ստեղծագործության մասին ունեցած մեր հայացքները հիմնավորապես տարբեր են: Ասենք, իրոք որ տարբեր են: Այն, ինչ ես կոպիտ և Մոլիերի մոտ անթույլատրելի եմ համարել՝ քննադատը գտել է «շատ լավ», այն, ինչ, իմ կարծիքով, զուսպ է և վայելուչ՝ քննադատը համարում է «խաղի և մաներայի» բացակայություն. այն, ինչ ես անվանում եմ լավ խաղի ոճ՝ նա անվանում է «դժգույն խաղ»: Այդ ամենի հետ միասին՝ քննադատի կարծիքով՝ Տոմասետի դերը Մոլիերի մոտ զբա-

վական անգույն է: Դա ինչ-որ արդեն նորոթյուն է. մինչ այժմ ֆրանսիական բոլոր կատակիրգային դերասանուհիներն իրենց առաջին ելույթով հանդես են եկել Տոմանտի դերով:

Ոչինչ չունեմ ես Դուլազյանի հասցեին արված գովեստի դեմ, սակայն ինչո՞ւ դրա հետ միասին ստորացնել մյուսներին և զրո՞ւ, թե մինչև այժմ մենք սուբրեստ դերասանուհի չենք ունեցել, երբ ունեցել ենք շատ հաճելի սուբրեստ Սյուզան Գարագաշին: Սա ինչ է. չե՞ն հասկանում, թե՞ դիտավորութուն է: Ինչ խոսք, որ արվեստի հարցերում անձնական ճաշակը մեծ դեր է խաղում, բայց այդ դեպքում կարելի է քննադատել միայն անձնական ճաշակի տեսակետից, այսինքն՝ Քինձ դուր է գալիս» կամ Քինձ դուր չի գալիս»: Բայց երբ քննադատը կտրուկ կերպով հայտարարում է, թե այս ինչ բանը վատ է, ապա ամեն ոք իրավունք ունի հարցնելու — «դուք ինչի՞ հիման վրա եք արել այդ եզրակացությունը»:

Ստիպված ենք ասել, թե իրավացի էր Լուսաշարսկին, երբ անցյալ տարի, Մոսկվայում², Գլխադրուսվարի կողմից կազմակերպված դիսպուտում ժամանակակից թատրոնի ուղիների մասին» թեմայով կարդացած իր զեկուցման մեջ շատ անհաճո խոսքեր ասաց նման քննադատության հասցեին, իսկ վերջում նրանց բացատրեց, որ յուրաքանչյուր ռեժիսոր, դերասան կամ մի այլ արվեստագետ, մասնավոր անհատ է, որը մեր կուլտուրական շինարարության համար անում է այն, ինչ կարող է, հետևապես ամոթ է և անկրթություն նրան հայհոյելը: Պետք է ընկերաբար մոտենալ այդ մարդկանց, ցույց տալ, թե որն է սխալը, որը ճիշտը, իսկ եթե վատ է, ապա ինչո՞ւ: Թե չէ դուրս է գալիս, որ քննադատը բարձրացել է Պուշկինի պատվանդանին և զլխարկը բռնել է հետևը. մոտենում է դիրասանը և սպասում, թե ինչ է ասելու իրեն՝ իսկ նա, արի ու տես, թքում է սրա վրա: Այդպես էր ասում Լուսաշարսկին: Դա դեռ Մոսկվայումն է, ուր շատ կան և այլ քննադատներ, որոնք թերևս ավելի խնամքոտ վերաբերմունք ունեն դեպի կուլտուրայի աշխատողը, մանավանդ երիտասարդ աշխատողը, որին պետք է խրախուսել, և ոչ թե անհնարին պահանջներ առաջադրել:

Արվեստում ամեն ինչ հարաբերական է: Պետք է ավելի շատ դահլիճի ցուցաբերած վերաբերմունքից ելնել, և ոչ թե Ռոսսիի, Սալվինիի, Ադամյանի և ուրիշների հետ համեմատություններ անել, Այդ տեսակ ռեցենզիան ամենից առաջ կլինի կենսական, հետևաբար և կհամապատասխանի իր կոշմանը:

ԽԱՂԱՑԱՆԿԸ և ՀԱՆԴԻՍԱԿԱՆԸ

Մայրաքաղաքային յուրաքանչյուր ռուսական թատրոն արդեն ունի իր գեղարվեստական խաղացանկը և վաղուց արդեն ճանաչում է իր հանդիսականին: Արդեն դաստիարակել է նրան, գիտե նրա ճաշակը, ետ է վարժեցրել նրան թատրոնին որպես թեթևամիտ մի հտնույթի նայելուց, և աստիճանաբար բերել-մոտեցրել է այժմեականությանը, նրա բովանդակությանը, նրա գաղափարներին: Այդ թատրոններից յուրաքանչյուրի հասարակությունն ունի իր գեղարվեստական պահանջները: Բացի այդ, ինքը կոլեկտիվն անցել է զարգացման բոլոր փուլերը, վերջին տասը տարիներում փորձնական հսկայական աշխատանք է կատարել, ձեռք բերելով տեխնիկական խոշոր փորձառություն, որը նրան հնարավորություն է տալիս կանգ առնելու և իր փորձառությունից առավել ակտուալն ընտրելու:

Իսկ ի՞նչ անի մեր հայկական թատրոնը, որը զուրկ է եղել էքսպերիմենտալությունից, որը ռևոլյուցիային հաջորդած բոլոր տասը տարիներին կառուցված է եղել պատահականության վրա: Պատահական է եղել խումբը, ինչպես և պատահական է եղել խաղացանկը: Նայած նրան, ովքեր են եղել խմբի գլխավոր դերակատարները՝ այդպես էլ կազմվել է խաղացանկը, իսկ այն ամենը, ինչ ներկայացվել է որպես ժամանակակից՝ նույնքան պատահական է եղել, ինչպես և մնացյալ բոլորը³:

Այս ամենը միասին այն աստիճան բարդացրել և խճճել է առանց այն էլ հակասություններով լի հայկական թատրոնը, որ սարսափում ես թատրոնի առաջ ծառացած խնդիրների հանդեպ:

Սոսկալին այն է, որ ժամանակը չի սպասում, և ամեն ինչ պետք է անել հենց ներկայացումների ընթացքում, լայն հասարակության

համար: Այստեղ կարող էր օգնել թատերական ուսումնարանը, սակայն դրամի և փորձված ղեկավարների բացակայության պատճառով՝ անցյալում այդ էլ չենք կարողացել անել: Կարող է թվալ, որ ես շեղվեցի հիմնական թեմայից, բայց այս ամենը պետք է, որպեսզի պարզ լինի, թե խաղացանկային ինչ խնդիրներ կարող ենք մենք դնել՝ կոլեկտիվում 80 տոկոս երիտասարդություն ունենալով: Կարելի է արդյոք մեզ առաջադրել այն պահանջները, որ մենք առաջադրում ենք ճիշտ զարգացող և արդեն ձևակերպված թատրոնին: Ժամանակ չկորցնելու և ճիշտ զարգանալու համար ինձ թվում է, որ ներկայումս կոլեկտիվը նախ և առաջ պետք է բացառի առանձին դերասանի անհատական պահանջները բավարարող պիեսներ բեմադրելու ամեն հնարավորություն, խստությամբ պաշտպանի կոլեկտիվ ստեղծագործության և ժամանակի շահերը:

Ինձ թվում է, որ խաղացանկից պետք է ընտրել միայն այն, ինչն ամենից շատ է արտացոլում կոլեկտիվի գոյին: Այդ կարելի է, որովհետև հոգեբանորեն կկազմակերպվի կոլեկտիվի երիտասարդ մասսան ժամանակակից ոգով, շխտսելով արդեն նրա առողջ ազդեցության մասին՝ թատերական մասսայի վրա: Ինչ վերաբերում է կլասիկ խաղացանկին, ապա այն հարկավոր է ամեն մի երիտասարդ կոլեկտիվի այն պատճառով, որ ստեղծագործական միանգամայն տարբեր խնդիրներ է դնում և տարբեր տեխնիկա պահանջում ինչպես դերասաններից, նույնպես և ռեժիսորներից: Շնորհիվ խաղացանկի բազմազանության և նրան մոտենալու տարբեր ձևերին, վերջին ժամանակներս ռեժիսորական արվեստը ներգործության նոր տարրեր է երևան հանել, որոնցից առաջ չէին օգտվում, իսկ արվեստը որքան շատ միջոցներ ունի, այնքան ուժեղ է: Ներկայացման ձևի մշակմանը զուգընթաց՝ մշակվել է նաև դերասանի տեխնիկան: Այժմ արդեն ամեն մի պիես պահանջում է իր ոճը, որը կարելի է ձեռք բերել միայն մեծ փորձառությունից հետո:

Այժմ մի քանի խոսք հասարակության մասին: Մեր ժամանակակից հասարակությունը ոչ միայն այլ է իր սոցիալական կառուցվածքով, այլև իր կոլտուրայով: Սև խոսում եմ հայության այն խոշոր տոկոսի մասին, որ Թուրքիայից և այլ երկրներից փոխադրվել է այստեղ: Այդ մարդկանց համար միանգամայն խորթ է ռուսական կոլտուրան, նրանց համար միանգամայն անմատչելի են մնում այն պիեսները, որոնք արտացոլում են այդ կոլտուրայի կենցաղը: Բացի այդ, նրանք սովոր են թատրոնի մեջ տեսնել ոչ թե հոգեկան պահանջների աղբյուր, այլ լոկ առողջ հաճույքների մի վայր: Սրանք

նույնպէս հանգամանքներ են, որ պետք է հաշվի առնել: Ավելի լավ է նրանց գրավել առողջ, հագեցված ներկայացումով, քան թե խրտնեցնել իրենց համար անսովոր լուրջ պրորիւմներ մեկնաբանելու անհրաժեշտութեամբ: Դա նրանով կվերջանա, որ նման հասարակութիւնը կինո կգնա, որը բոլորովին ի վիճակի չէ նրանց պատրաստելու լուրջ խնդիրների համար, քանի որ կինոն խաղացանկի հարցում շատ էլ ընտրութիւն չի անում:

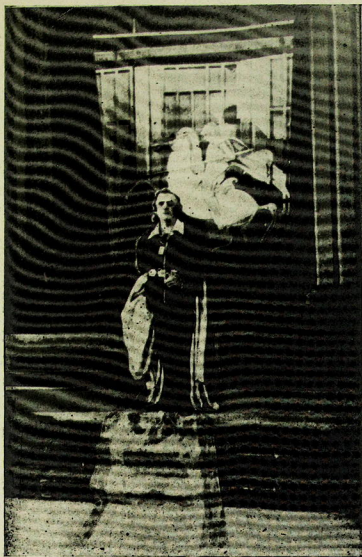
Այժմ, նախ և առաջ, թատրոնն իր համար խնդիր պետք է դնի՝ վերադարձնել դեպի իրեն հասարակութեանը, իսկ դա հաջողութեամբ անելու համար պետք է գտնել մասսային մոտ ինքնատիպ խաղացանկ: Այդ խաղացանկը կա, պետք է միայն ձեռք քաշել ամեն ինչ Շեքսպիրի հետ համեմատելու վատ սովորութիւնից: Պետք են այնպիսի պիեսներ, որոնք արտացոլում են ժամանակակից կյանքը, և պիեսներ հեռու անցյալից, իհարկե, այժմեական լուսաբանութեամբ, ի թատերայնութեան մեծ զգացումով, որ չունի ժամանակակից դրամատուրգիան:

Այսպիսով, ելնելով գեղարվեստի սոցիալական գծից և հաշվի չառնելով անհատականութիւնների առանձին ճաշակը, մենք թերեւ կկարողանանք դեպի մեզ քաշել հասարակութեանը, հետզհետեւ նրանց ներգրավելով թատրոնի մթնոլորտը, աննկատելիորեն կտանենք դեպի սոցիալական մեծ դրամաները, որից հետո ժամանակավորապես կարող ենք մեր միսիան ավարտված համարել և խորանալ անձնական կատարելագործման մեջ:

ԻՄ ՊԱՏԱՍԽԱՆԸ

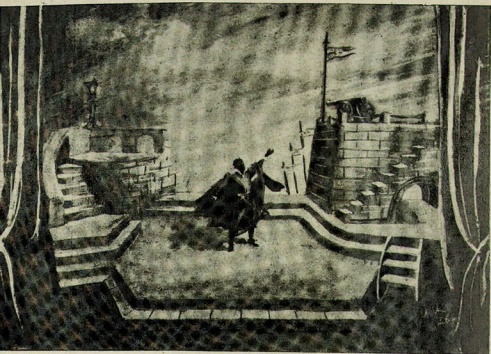
Վերջերս կարդացի «Նոր ուղի» գրական ամսագրում քաղաքացի Դ-ի հոդվածը թատրոնների մասին, և դրա ոճը չզարմացրեց ինձ: Զարմանալի կլիներ, եթե ես այնտեղ չգտնեի այն, ինչ այնքան հատկանշական է մեր իրականության համար: Թվում է, թե ամսագրի լրջութունը՝ պետք է ապահովեր և լուրջ մոտեցում դնար այն հարցերը, որ շոշափում են հոգվածագրերը, այն է՝ մաքսիմալ օբյեկտիվություն և որոշ չափով գիտական քննադատություն այն երևույթների նկատմամբ, որոնց վրա նրանք ուշադրություն են դարձնում: Բոլորն իմ ասածի հետ կհամաձայնեն, բայց այդպես չէ գործնականում: Վերլուծելով Թիֆլիսի և Երևանի պետթատրոնների անցյալ սեզոնների աշխատանքը՝ հոգվածագիրն իր տեսադաշտից միանգամայն դուրս է շարտել Թիֆլիսի թատրոնի աշխատանքի օբյեկտիվ պայմանները (այն է՝ միջոցների բացակայությունը, սեփական շինք չունենալը, խմբի սահմանափակությունը և շատ ուրիշ խնդիրներ): Եթե հոգվածագիրը օբյեկտիվ դիրքերի վրա լինելու ցանկություն ունենար, ապա նա պետք է զուգահեռ անցկացներ վրացական թատրոնի հետ, որի աշխատանքի պայմանները մոտավորապես նույնն են, ինչ Երևանի թատրոնին: Սակայն հոգվածագիր Դ-ն ըստ երևույթին ունի իր նկատառումները: Հոգվածի ոճից երևում է, որ հեղինակը ծանոթ է ոչ միայն Թիֆլիսի թատրոնի բոլոր ներկայացումներին, այլև նրա կուլիսների ողջ կյանքին:

Հարկավ շատ հետաքրքրասեր մարդը կարող է հարցնել, թե ինչու է քաղաքացի Դ-ն այդքան բարեխղճորեն հաճախել է բոլոր ներկայացումները և նույնիսկ հետաքրքրվել կուլիսների կյանքով, և ոչ մի անգամ իր իմաստուն խորհրդին չի արժանացրել թատրո-



Համլետ՝ Վաղարշ Վաղարշյան

1942



«Օրելո», Կիսրոսի տեսարանը

Ձևավորման էսքիզ՝ Ս. Ալաջալովի
1927

ինն, իսկ մեկնելով Երևան՝ սկսել է շանթ ու որոտ տեղալ այնտեղից։ Պարզապես ավելի ճիշտ կլինե՞ր հրաժարվել վատ ներկայացումների նայելուց։ Սակայն դա արդեն զաղտնիք է...

Ես, իհարկե, Թիֆլիսի թատրոնը գովելու միտք չունեմ, որպես մի գեղարվեստական մարմին՝ նա օբյեկտիվ սարսափելի պայմաններ ունի, միաժամանակ նա տեր էլ չունի, և այնտեղ մտնող ամեն ոք անում է ինչ ուզում է, փոխանակ անելու այն, ինչ ուզում է թատրոնը, իրեն այդպիսին։ Մյուս կողմից ինքը՝ կենդանի ուժը կիսով չափ բաղկացած է այնպիսի տարրերից, որոնք արդեն օրգանապես անընդունակ են նոր բան ընկալելու։ Բայց եթե քննադատը սուր աչք ունենար, այսպե՛ս կնկատեր, որ Թիֆլիսի թատրոնը բոլոր թատրոններին հարստացնում է ընդունակ երիտասարդ ուժերով, իսկ ինքը, եթե պահպանել է իր գոյությունը՝ ապա միայն այդ երիտասարդության շնորհիվ, որին ինքն է ստեղծել։

Այդ ամենը քննադատ Դ-ն չի նկատել կամ չի կամեցել նկատել։ Երբ կարդում ես լուրջ քննադատություն կամ լրջության հավակնություն ունեցող քննադատություն, ապա անհրաժեշտ է բացահայտել նրա մեթոդությունը, և եթե պարզվի, որ նա զոհն համեմատաբար գիտական է, մնում է շնորհակալ լինել քննադատին, թե՛ կուզ և դա լինի բացասական քննադատություն։

Չտապենք շնորհակալություն հայտնել քաղաքացի Դ-ին, այլ տեսնենք, թե ի՞նչպիսին են քննադատության նրա մեթոդները։

Թիֆլիսի թատրոնի մասին արված քննադատությունը պարզապես կուպիտ է և գոհիկ, իսկ գիտության հետ ոչ մի առնչություն չունի։ Այժմ տեսնենք, թե ինչն է դրվատում քննադատը և դրանով էլ որոշենք նրա գեղարվեստական էությունը։

Այս վերլուծության ժամանակ ստիպված կլինեմ շոշափել Երեվանի թատրոնի աշխատանքների մի փոքր մասը. եթե թատրոնի ինքնասիրությանը դիպչող տրե՛հ անախորժ բան լինի, ապա ես կարծում եմ, որ իմ ընկերներն ինձ կներեն, որովհետև քաղաքացի Դ-ի սև դիմակը պատռելու ուրիշ միջոց չունեմ։ Այդ թատրոնի բոլոր գերասանները, բացառությամբ, իհարկե, հներից, Լ. Քալանթարի և իմ աշակերտներն են, որոնց հետ ես աշխատել եմ շորս տարի, իսկ երիտասարդ դերասանի գործունեության առաջին տարիները ամենից պատասխանատու տարիներն են։ Միայն այդ արդեն բնորոշում է թատրոնի նկատմամբ ունեցած իմ վերաբերմունքը։ Ծիշտ է, թատրոնի ղեկավարները կամենում են անտեսել Երևանի Պետ-թատրոնի գտնելժման մեջ թեկուզ Լ. Քալանթարի և Մ. Գևորգյանի

կատարած գործի հսկայական նշանակութիւնը և թատրոնի պատմութիւնն սկսում են իրենց գործունեութիւն օրից, բայց դրանից միայն «տգեղ պատմութիւն» կստացվի, իսկ իսկականը կմնա անփոփոխ: Կամ գուցե դա էլ հենց նրանց գործունեութիւն զնահատականն է, որ տրված է մոսկովյան օլիմպիադայի կապակցութեամբ գրված քրոշիկովում⁶:

Դառնանք քաղաքացի Դ-ին, որը Երևանի թատրոնի լավն էլ, ինչպես և Թիֆլիսի թատրոնինը, անտեսել է, իսկ շատ վատը լավի տեղ է ընդունել: Քաղաքացի Դ-ին շատ է դուր եկել Երևանի թատրոնում Սունդուկյանի «Պեպոն» ներկայացումը⁷: Մանրազնին քննենք, տեսնենք, թե քաղաքացի Դ-ն արդյոք ճիշտ է հասկանում, թե այսօր ինչպես պետք է մոտենալ կլասիկներին:

Սունդուկյանի «Պեպոն» ժամանակակից ասպեկտով կարող է լինել միայն դրամա, և ընդհանրապես նա կոմեդիա չի կարող լինել, քանի որ կոմիկական ոչ մի կացութիւն և ոչ էլ դրութիւն չկա: Այս մոտեցմամբ Զիմզիմովը դառնում է բուրժուազիայի ընդհանրացված դիմակ, իսկ Պեպոն մատուցվում է համարյա իբրև պրոլետար, թեև նա օժտված է սեփականատիրոջ որոշ բնազդներով: Համենայն դեպս պայքարի տարերքում դա նույնիսկ չի նկատվում, միայն պետք է, որ պայքարը շատ ակտիվ լինի: Զիմզիմովյան դիմակի բնութիւնն է գծերն են ազահութիւնը և դաժանութիւնը, Պեպոյինը՝ ակտիվութիւնը և ատելութիւնը: Զիմզիմովի և Պեպոյի անհատական բախման մեջ պիտի զգացվի պրոլետարիատի և բուրժուազիայի ապագա⁸ բախումը: Այդպիսով, կերպարները սիմվոլիկ գունավորում են ստանում:

Ես շատ հակիրճ եմ խոսում, ենթադրելով, որ առանց այդ էլ ամենքին հասկանալի է: Կարո՞ղ է այլ մոտեցում ունենալ թատրոնը, եթե նա ուզում է գոնե մասամբ ռեկլուցիոն դարձնել ներկայացումը: Կարծում եմ՝ ոչ:

Մինչդեռ Երևանի թատրոնը կոպիտ սխալ թույլ տվեց՝ Զիմզիմովի կերպարը տալով Ֆարսային կոմիկի մեկնաբանութեամբ: Դա գուցե ծիծաղելի է, սակայն իր նպատակին չի հասնում: Մի՞թե քաղաքացի Դ-ն և թատրոնը չգիտե՞ն, որ ծիծաղի հուլզը հաշտեցնում է հանդիսականին կերպարի հետ: Ծիծաղել և ատել չի կարելի: Դա կարելի էր իմանալ: Չի կարելի թույլ տալ, որ թատրոնը ձգտի հաշտեցնել պրոլետարական հասարակութեանը Զիմզիմովի հետ, մինչդեռ ստացվում է, որ թատրոնը գիտակցորեն է արել այդ:

Այժմ խոսենք Պեպոյի դերի մասին: Հոգւածագիր Դ-ն գրում է, որ Պեպոյի դերակատարը տապալել է դերը: Այստեղ արդեն բացարձակ հակասութիւն է: Չի կարող լավ համարվել այն ներկայացումը, որտեղ տապալվել է պիեսի առաջատար հերոսի դերը: Չէր խանգարի, որ այդ էլ իմանային: Այդ դերի կառուցվածքը վերլուծելիս աչքի է զարնում թատրոնի ևս մի շատ կոպիտ սխալ: Ինչպե՞ս կարելի է Պեպոյի տեսարանը, որ հագեցած է ներքին հսկայական դինամիզմով՝ մաս-մաս անել և դրանց արանքներում մտացածին էպիզոդներ ցույց տալ: Այդ էպիզոդներից հետո, երբ Պեպոն աղատվում է այդ պահերին իրեն ծածկող զանազան փախսանքներից, բնականաբար նա կորցնում է ներքին լարվածութիւնը, իսկ հասարակութիւնը, կորցնելով ամբողջութեան թելը, սառնում է և այլևս չի վարակվում անհրաժեշտ տրամադրութեամբ: Մի՞թե դա էլ չգիտեն թատրոնը և քաղաքացի Դ-ն. ավարտված գեղարվեստական երկը պիտք է ներքին միասնութիւն ունենա, որպեսզի հնարավոր դարձնի ամբողջական, և ոչ թե կոտորակված ապրումները:

Բացի այդ բոլորից, Պեպոն կորցրել է ակտիվութիւնը, հետևապէս և սոցիալական լիցքը: Կարծում եմ, որ դա էլ չի կարելի ուղղութիւն մոտեցում անվանել: Բացի այդ, թատրոնը զգայուն վերաբերմունք չի ցուցաբերել դերասանի շահերի նկատմամբ:

Այժմ անցնենք Եփեմիային: Բանից դուրս է գալիս, որ Թիֆլիսում հայերեն երկու բառ շիմացող ռեժիսորը կարողացել է ուշադրութեամբ ուսումնասիրել և պիեսը, և Սունդուկյանի ռեմարկները, և ոչ մի տեղ չի գտել Եփեմիայի ու Սամսոնի ռոմանը: Ես չեմ զարմանում, որ քաղաքացի Դ-ն գթաշարժվում էր՝ այդ տեսարաններում Սունդուկյանի ստեղծագործական ֆանտազիան տեսնելով, սակայն ինձ զարմացնում է թատրոնը, որ հավլարարցի դերասանութեան տրագիկիան մատուցում է իբրև Սունդուկյանի ստեղծագործութիւն: Նրանց ժամանակին այդ պիտք էր՝ քաղքենի հասարակութեան սկսուած բնազդները գրգռելու համար, իսկ մի՞թե թատրոնը չի հասկանում, որ այժմ դրանք պիտք չեն, և եթե նրանք կարծում են, որ ուղղութիւնի տասներեքերորդ տարում դրանից պիեսը ուղղութիւն կդառնա՝ ապա նրանք ևս սխալվում են:

Ինչպէս տեսնում եք, քաղաքացի Դ, չպիտք է շտապել այդքան շատ ռեվերանսներ անել Էրեւանի Պետթատրոնի ղեկավարութեանը: Եփեմիան, ինչպէս և նրա ամուսինը՝ ազահ են և դաժան ծառաների հետ և դրա համար էլ նա, այդ գոռոզ անձնավորութիւնը, չէր զրազվի «լաբեով»: Մնացյալ գործող անձինք մեկնաբանված են

նույնպէս շարուն կերպով, և դրա համար էլ գրութունը փրկել չեն կարող, ուստի և դրանց չենք տնհանգստացնի:

Այժմ ներկայացման ձևի մասին: Քաղաքացի Դ-ն այստեղ էլ մեծ ըմբռնողութիւն է հանդէս բերել, միայն հավանորեն մոռացել է թերեւտիկ նախապայմանը, Ստիպված ենք հիշեցնել: Կոնստրուկցիան դերադասելի է նրա համար, որ նա ավելի է ներդաշնակվում դերասանի մարմնի ծավալի հետ և, կարգացիք ուշադրութեամբ, քաղաքացի Դ, ավելի լավ է դրսևորում նրա պլաստիկ հարստութիւնը: Մի՞թե քաղաքացի Դ-ն գտնում է, որ «Պեսլուում» ճարտարապետորեն միմյանց հետ բոլորովին չկապված այդ երեք «հավաքները» արդարացնում են այդ նախապայմանը: Այդ «հավաքներում» կարող են շարժվել միայն աքաղաղներ, իսկ դերասանները կարող են միայն կանգնել իրենց տեղերում, որ և շատ ջանասիրութեամբ նրանք անում են երեք ժամ անընդհատ: Իսկ ո՞ւր է դերասանի պլաստիկ արտահայտչութիւնը,—կհարցնի ընթերցողը: Հարցրեք այդ քաղաքացի Դ-ին:

Նրան դուր են եկել նաև ներդնովի էպիզոդները: Հասարակութեան մի մասը և քաղաքացի Դ-ն շատ էին վշտացել, որ ցույց չէին տրվել Սամսոնի և Եփեմիայի գիշերային տեսակցութիւնների էպիզոդները: Ասում են թատրոնը դեղարվեստական խորհրդի նիստում չէի կարողացել միայն որոշել, թե ո՞վ ում մոտ է գնում—Եփեմիան Սամսոնի՞, թե՞ Սամսոնը Եփեմիայի: Ափսոս, թե չէ կստացվեր Ֆրանսիական ֆարսի ոգով մի գրգռիչ տեսարան:

Զվարճութեան համար նույնպէս վատ չէր լինի ցույց տալ, թե ինչպէս է Պեսլուն ձուկ որսում և երգում, ընդ որում օգտագործելով Սայաթ-Նովայի բոլոր երգերը. իսկ երբ վերջանար համերգային բաժինը, Պեսլուն, էֆեկտի համար, բեմի տակից, իբրև թե Քուռից, դուրս հաներ մի խոշոր ծածան, թեև, կարծեմ, Քուռ գետում ծածան ձկներ չկան: Եվ ընդհանրապէս այդ պիեսը լավ կլիներ ընդլայնել և ցույց տալ երկու երեկո անընդհատ, ինչպէս այդ անում են լինական թատրոնում:

Քաղաքացի Դ-ն երաժշտութիւն էլ է սիրում, և հավանորեն դրա համար է, որ առանց պատճառաբանման երեք ժամ անընդհատ, մինչ ուժաթափ լինելը, նվագում է նվագախումբը: Դա այնքան է գրավում դերասաններին, որ նրանք քիչ է մնում իրենք էլ երգեն: Ի՞նչ կա որ, ներկայացման ռեյտուցիոն բնութիւնը համար կարելի է և ներգել: Այ, իսկ պտտանիվի վրա Զիմզիմովի պանոպտիկումի մասին քաղաքացի Դ-ն ոչինչ չի ասում, հավանորեն նրան դուր չի եկել

ընթերցելու ճաշացուցակը: Կլասիկ Սունդուկյանի նկատմամբ այդ «կլասիկ» մոտեցման մասին շատ բան կարելի էր ասել, բայց տալով կանգ առնենք և անցնենք «Նաթարալային», որը նույնպես շատ է դուր եկել քաղաքացի Դ-ին: «Նաթարալային» ոճերից բանա-քաղելու նույն սխառնում է արված, բայց մի փոքր ավելի լավ, որովհետև ավելի համեստ է դրված: Բանից դուրս է գալիս համեմատությունը այնպիսի որակ չէ, որից պետք է շտապով ազատվել: Խորհուրդ եմ տալիս միայն Վաթանգուլից փոխառնված աքսեսուարները ետ վերադարձնել¹⁰: Եթե մենք հայկական ամեն ինչ փոխարինենք իտալականով և այլով, ապա կկորչի և ազգային թատրոնի իմաստը, մի թատրոն, որն ունի իր հոգին, իր գեղեցկությունը, պայմանավորված իր կենցաղով: Դրան հասնելու համար պետք է ավելի ստեղծագործական մեթոդներին կառչել, քան բանաքաղությունը: Քաղաքացի Դ-ի փուլով չէ, ըստ երևույթին նա թիտերնայի ինստիտուտ է, իսկ հայի հետ հայերեն պետք է խոսել, և ոչ իտալերեն:

Դեհ այժմ, թվում է, ամենքի համար ամեն ինչ պարզ է: Քաղաքացի Դ-ն գիտնական քննադատ չէ, այլ պարզապես տաղտկալի մի քաղքենի և դրա համար էլ կարող է հանել իր սև դիմակը: Թատրոնում նա փնտրում է ոչ թե ցնցումներ, այլ զվարճություն: «Պեպո-յում» և «Նաթարալայում» որքան ուղեք դա կա և բնական է, որ դա նրա ճաշակին ավելի է դուր եկել¹¹:

Իհարկե, ես ձախ թեքում չունեմ, որպեսզի բացասեմ առողջ հաճույքը, բայց այնքան դրադեստ պետք է լինել, որ կարողանաս ամեն ինչ ճիշտ որակել, և ոչ թե նոր ու ռեուլյուցիոն անվանել այն, ինչ խիստ քննադատությունը կարող է ռեակցիոն անվանել: Նոր է այդ թերևս միայն քաղաքացի Դ-ի համար. ըստ երևույթին նա հինն էլ վատ գիտե, իսկ ով գիտե՝ նրա համար դա վաղուց մոռացված հին է, ինչպես ասում էր Ստանիսլավսկին: Փայտից շինված երկ-գլխանի արծիվը վառված լամպով՝ դեռևս ռեուլյուցիա չէ: Քաղաքացի Դ-ն մի անսովոր ճշմարտություն էլ է հայտնում: Թատրոնը՝ դա խաղացանկն է, ռեժիսորը և դերասանը: Իսկ ես դրան կավելացնեմ նաև քաղաքացի Դ-ին, բայց և այնպես ոչ մի թատրոն չի ստացվի: Իսկական թատրոնը ոչ միայն տարրերի մեխանիկական միասնությունն է, այլ դերասանական ստեղծագործության միասնական սխառնը, իսկ սխառնման էլ հենց թատրոնի ոճն է:

Իհարկե, նրանց համար, ովքեր թատրոնում փնտրում են ոճից և բովանդակության զգացումից զուրկ զվարճություն, դա թերևս

դատարկ բան է, բայց այն թատրոնը, որն ուզում է թատրոն անվանվել՝ պետք է խորհի այդ մասին:

Այն բոլոր դառը խոսքերը, որ ես ասացի Երևանի Պետքատրոնի մի քանի բեմադրության մասին՝ իհարկե, չեն նսեմացնում թատրոնի հասարակական խոշոր նշանակությունը և նրա գեղարվեստական դեմքը: Դիալեկտորեն այդ սխալները միանգամայն բնական են, անխուսափելի և պայմանավորված են նորաստեղծ գործի անփորձությամբ:

Եվս մի քանի խոսք ֆաղաքացի Դ-ի մասին: Նա ինչ-որ շատ մշտնջապատ ձևով էր խոսում ռեժիսորի և դերասանի փոխհարաբերության մասին: Ինչ արած, կպատասխանեմ և դրան: Խելացի և ընդունակ դերասանը ռեժիսորի մեջ նախ և առաջ փնտրում է տեխնիկական ստեղծագործություն և ստեղծագործական տեխնիկա, որը կարողանար իրեն հարստացնել և իր աշխատանքը գիտակցական դարձնել, և ընդհանրապես՝ ռեժիսորի մեջ գեղարվեստական կուլտուրա փնտրել: Իսկ ոչ-խելացի և անընդունակ դերասանները դերասանում են ռեժիսորի ռեվերանսները, իսկ դա ամենքը չէ, որ ցանկանում են և կարող են այնքան լավ անել, որքան ֆաղաքացի Դ-ն: Իսկ արդյոք նա չի՞ կամենա լսել նաև քննադատի և դերասանի փոխհարաբերության մասին: Դերասանը կամենում է, որ քննադատը ստեղծագործության ուղիներ ցույց տա, նրան կազմակերպի, և ոչ թե խանդաղատանքով լցվի, թե ինչ է «Ծասում» ներկայացման մեջ տղան տղայի է նման: Այդ բոլորից՝ քննադատության փոխարեն ստացվում է մի փքուն դատարկություն, անօգուտ թե՛ թատրոնի և թե՛ հասարակության համար:

Արվեստի բնագավառում ֆորմալիզմի և այլ իզմերի հարցերի մասին այժմ տեղի ունեցող դիսկուսիաների ժամանակ պետք է դնել այդ հարցերը նաեւ օպերային ստեղծագործության կապակցությամբ¹²։ Օպերայում դրանք երևան հանելը դժվար խնդիր չէ, առավել դժվար է դրանց առաջացնող պատճառներ գտնելը, ինչպես և, հավանորեն՝ առավել դժվար է գտնել այն, ինչով կարելի կլինի փոխարինել այդ ռաֆինադը, որն իր ամուր բուլնն է հյուսել օպերային ստեղծագործության մեջ։ Այդ երևույթի արմատները, պետք է ասել, գտնվում են օպերայի սահմաններից շատ հեռու, մեր երաժշտական ուսումնական հիմնարկներում։ Ծա այդ մասին չեմ խոսի, կասեմ միայն, թե օպերայում տարած իմ գործնական աշխատանքի ընթացքում ինչ եմ նկատել, դրանով իսկ գուցե որոշ օգուտ կտամ օպերային ստեղծագործության ընդհանուր պրոբլեմի լուծման հարցին, որը կարիք է զգում իր մեթոդոլոգիայի հիմնավոր վերանայման։

Օպերային ստեղծագործության թեորիան ասում է, որ օպերան սինթետիկ արվեստ է։ Գործնականում այդ սինթեզն այսպես է հասկացվում. եթե թատրոնի շենքի մոտ հավաքվել են երգիչներ, երաժիշտներ, լիբրետիստներ, ապա ուրեմն առկա է օպերայի սինթեզը։

Զգիտեն կամ մոռանում են, որ եթե դրանցից յուրաքանչյուրը իր ստեղծագործության մեջ ապրի ինքնուրույն կյանքով, ապա դա լուկ մեխանիկական սինթեզ կլինի, և ոչ օրգանական, որը միայն այն ժամանակ է անհրաժեշտ, երբ բոլորը միախմբվում են հիմնական տարրի շուրջը, կորցնելով իրենց ինքնուրույնությունը և միտնուվելով դրա հետ՝ ստեղծում են օրգանական սինթեզ։

Վերջին տարիները օպերային ստեղծագործության պրոբլեմով հետաքրքրվելով, ես աշխատել եմ ծանոթանալ այդ ստեղծագործության մասին իրենց՝ օպերային աշխատողների, հարկավ ավելի որակյալների կարծիքներին, որոնք ժամանակ են ունեցել մտածելու և իրենց արվեստը ըմբռնելու։ Բայց դրանցից շատերի հետ խոսելով՝ ես այնքան տարբեր բաներ լսեցի, որ կարող էի միայն խճճվել և ոչ թե որևէ բան պարզել։ Այսպես, մայրաքաղաքի օպերայի մի շատ փորձված աշխատող, երկու տարի սրանից առաջ, իմ հարցին, թե օպերային բեմադրություններում ինչի՞ց պետք է ելնել, ո՞րն է օպերայում գլխավորը՝ պատասխանեց, թե Ռիմսկի-Կորսակովը իր կլավիրներից մեկի վրա գրել է—«օպերայում գլխավորը երաժշտությունն է»։ Ես, իհարկե, կարող էի նրան պատասխանել, թե այդ միտքը կարելի է լուսաբանել և շատ լայն, և շատ նեղ, բայց ես այդ շարեցի, որովհետև ինձ համար կարևորը հարցի ոչ թե սկզբունքային կողմն էր, այլ հենց իր այդ աշխատողի կարծիքը, որը օպերային աշխատողների հակայական մեծամասնության համար մեծ հեղինակություն է։

Նույն այդ հարցը ես տվի հեղինակավոր մի երգչուհու, որն ասաց, թե օպերայում գլխավորը «վոկալն» է, իսկ երաժշտությունը միայն պետք է նվագակցի երգին։ Ես շատ զարմացա, բայց դրանով չսահմանափակվեցի և այդ նույն հարցը տվի մի այլ դերասանի։ Նա դերասանական խաղի սիրահար դուրս եկավ և ինձ պատասխանեց, թե ինքը ստեղծագործական իր ֆորմուլան ունի, այն է՝ իր համար երաժշտությունն ու երգը լոկ միջոցներ են, որոնցով նա ցույց է տալիս իր դերասանական վարպետությունը։

Եմ կարծիքով այնքան էլ վատ չի ասված, բայց տարօրինակ էր ինձ համար այն, որ սինթետիկ արվեստում, ինչպես ասում է թեորիան, դուրս եկավ երեք գլխավոր, հետևապես և երեք տարբեր մտածողություն։

Այս զրույցներից ես ինքս այնպես խճճվեցի, որ երկար ժամանակ չէի կարողանում ոչինչ հասկանալ։ Հետագայում որոշեցի հավատ չընծալել այդ ամբողջ իմաստությունը, այլ վերցնել նրանց մտքերը իբրև փորձի նյութ, որի մասին կխոսեմ քիչ հետո։ Ըստ երեզվելի, մտածում էի ես, գլխավորը երաժշտությունն է, գլխավորը վոկալն է և գլխավորը դերասանական խաղն է։ Այս երեք թեորիաներից մեկնումեկը դե ճիշտ կլինի։ Եվ հանկարծ ինձ մի ճշանճարեղ միտք լուսավորեց։ Հանճարեղ մտքերը միշտ անսպասելի են դալիս։ Իսկ լիբրետոն,—մտածեցի ես։ Ոչ ոք լիբրետոյի

մասին շոտսեց: Այս հարցով եւ վազեցի նրանց մոտ, բայց նրանք այնպիսի արհամարհանքով նայեցին վրաս, որ եւ մտածեցի, թե լիբրետոն հավանորեն այնպիսի մի անպետք բան է, որ շարժե էլ դրա մասին խոսել: Նու ալդ դեպքում մնում էր վճռել երեք հարց— 1) գլխավորը սինթեզում՝ երաժշտութիւնն է, 2) գլխավորը այդ տեղ վոկալն է, և 3) գլխավորը՝ դերասանական խաղն է:

Իմ կարծիքով եւ շատ խորամանկ միջոց հնարեցի, որպէսզի որոշեի, թե որտեղ է ճշմարտութիւնը: Եւ այսպէս արեցի. դրանցից յուրաքանչյուրի դրուլթը կզարգացնեմ մինչև իրենց տրամաբանական վախճանը. եթե ըստ էութեան դրուլթը ճիշտ է՝ ապա լավ բան կստացվի, իսկ եթե ճիշտ չէ՝ այլանդակութիւն:

Դրանից էլ եւ կսկսեմ:

Այսպէս, ուրեմն, սինթեզի գլխավոր մի տարրն իր շուրջն է հավաքում իրենից օրգանապէս բխող տարրերը. դրանց բոլորին մի ընդհանուր նպատակ է միաձուլում: Դիմենք այն դրուլթին, ըստ որի գլխավորը երաժշտութիւնն է: Հաստատ և հետևողականորեն այդ տաննք մինչև իր տրամաբանական վախճանը: Այդ ի՞նչպէս կարտահայտվի օպերայի գործնական աշխատանքում: Եթե երաժշտութիւնը օպերային ձևի համար գլխավորն է, ապա կոմպոզիտորը կարիք չունի այն կոնկրետացնելու լիբրետոյի հետևողական ընթացքով: Դա նրան կիջեցնի: Ավելի նպատակահարմար է տալ միայն լիբրետոյի հետ եղած ընդհանուրը՝ ազատ սիմֆոնիզմի ոգով: այս մեթոդում ավելի շատ ստեղծագործական ազատութիւն կա, հետևապէս և ավելի շատ հնարավորութիւն՝ իրեն ցույց տալու իսկ լիբրետոն միայն պատրվակ կլինի կոմպոզիտորի ստեղծագործական ֆանտազիայի համար: Բնական է, որ գլխավորը լինելով՝ երաժշտութիւնը պետք է իրեն համար ձեռնտու ձևով իրեն Բնթարկի մնացյալ բոլոր տարրերը, եթե նա կամենում է հետևողական լինել: Դրա համար պետք է բնական գործողութիւնն այնպէս կառուցել, որ նա շխանգարի երաժշտական հույզի ընկալմանը: Բնմի համար բավական կլինի միայն ստեղծել այդ երաժշտութեան համար սիմվոլիկ իլյուստրացիա: Դեկորները պետք է շարժվեն՝ նոր ու նոր սիմվոլներ մատուցելով: Երգիչները պետք է դիտվեն լոկ թրպէս արժեքավոր մենբրադո գործիքներ. պետք եղած դեպքում նրանց կարելի է առաջ բաշել, իսկ պետք չեղած դեպքում՝ խլացնել: Ահա՛ ձեզ, ընկերներ, տրամաբանորեն ավարտած մի ներկայացում: «Գլխավորը երաժշտութիւնն է» դրուլթի հիման վրա: Եւ

կարծում եմ, ոչ ոք չի համարձակվի ասել, թե դա գեղարվեստական երևույթ չի լինի: Պետք է միայն այդ ձևի համար մի նոր անուն գտնել, թե չէ մենք սովորել ենք օպերա ասելով բոլորովին այլ բան հասկանալ:

Ինչպես տեսնում եք՝ ոչ մի այլանդակություն չեղավ, նշանակում է՝ վերլուծման մեթոդը ճիշտ է, դրա համար էլ անցնում եմ օպերային ներկայացման մյուս ձևին, ուր սինթեզի գլխավոր հիմքը այսպես կոչված «վոկալն» է, իսկ բոլոր մյուս տարրերը ենթարկվում են դրան:

Նախ և առաջ՝ դրուժյան այդպիսի տիրոջը ամենից ավելի ձեռնադրուկ կլինի բոլոր շահավետ տեղերում դուրս վազել բեմառաջ, որպեսզի ավելի լավ լսվի ձայնի գեղեցկությունը: Եթե բեմի վրա սիրտ քնքուշ գեղումներ են տեղի ունենում՝ ապա կարևոր չէ ուշադրության կենտրոնում իր սիրեցյալին ունենալ. բավական է միայն դրկախառնման ձևով ձեռքերը նրա վրա դնել, իսկ նայել պետք է հասարակությանը, որովհետև վոկալի էսթետիկայի համար դա անհրաժեշտ է: Եթե պատկած դիրքով դժվար է բարձր նոտաներ վերցնել՝ ապա կարելի է կանգնած մեղմել: Պետք է իմանալ, որ վոկալը, իբրև ինքնանպատակ, պահանջում է, որ երգողն իր ձայնով զմայլվի և որքան շատ, քնականաբար, այնքան ավելի լավ: Պետք է յուրօրինակ մի հոգեզմայլություն ստեղծել, որը շատ նման կլինի Կուրսկի սոխակին: Վոկալի մոտ ստեղծագործական ոգևորությունը փոխարինվում է հենց այդ հոգեզմայլանքով: Կարևոր չէ ինչ ես երգում, կարևոր է թե ինչպես ես երգում: Իհարկե, բառեր արտասանել պետք է, սակայն միտքը բառերով արտահայտել ոչ մի անհրաժեշտություն չկա և հնարավոր էլ չի, որովհետև գիտակցության մեջ մի բան է մեխված միայն—վոկալը:

Նկարիչը գեկորները պետք է պատրաստի լավ արձագանքող նյութից, որ հեշտացնի վոկալի գործը: Դիրիժորների մասին խոսել էլ չարժե. նրանք չպետք է մոռանան, որ վոկալի համար բարդ ներդաշնակություն պետք չէ, նրանց հարկավոր է միայն թեթև նվագակցություն: Դրա համար էլ լավ կլինի, եթե նրանք օրկեստրից հանեն բոլոր փողային և փայտյա գործիքները: Կարելի էր և կոնտրաբասներն էլ հանել, բայց ավելի լավ է թողնել, որ չկարծեն, թե օպերան երաժշտություն չունի: Ինչո՞ւ եմ, ընկերներ, այս բոլորը ձեզ ասում. ինքներդ ամեն օր այդ ամենը կարող եք տեսնել մեր օպերայում: Զե՛ որ մենք էլ ունենք վոկալի այդ վայ-թեորետիկներին:

Ինչպես տեսնում եք, որքան առաջին դեպքում ամեն ինչ լավ լինելուց, այնքան այս դեպքում այլանդակ եղավ, թեև ես դորժեի եմ միմիայն «վոկալի» տրամաբանության հիման վրա:

Անցնում եմ երրորդ դրույթին, երբ ներկայացման հիմքում պետք է դրվի դերասանի խաղը, իսկ մնացյալ բոլոր տարրերը պետք է ենթարկվեն դրան: Ամեն ինչ բեմում ենթարկվում է դերասանի անհատական զգացմանն ու ճաշակին: Դերասանի մեծ ակտիվության տեսարանը պետք է պահպանվի օրկեստրի կողմից: Լիրիկական զեղումների պահերին օրկեստրը պետք է նվազի: Նկարիչն այնպես պետք է կառուցի դեկորները, որ դերասանը հնարավորին չափ բազմակողմանիորեն կարողանա ի ցույց դնել իր դերասանական վարպետությունը: Ամեն մեկը վարպետորեն իր դերն է խաղում, և ամենեին էլ կարևոր չէ, թե բոլորը միասին ոչինչ չեն խաղում: Այս ձևով ավելի լավ է ցուցադրվում դերասանի ինքնաբերական վարպետությունը: Մասնաշաղկապ տեսարանները պետք է դրվեն անհատականության հատկանիշներով — մեկը կարող է ծիծաղել, մյուսը լաց լինել, նայած նրան, թե նա որտեղ ավելի լավ կարող է ցույց տալ իր դերասանական վարպետությունը: Օրկեստրը կարող է նվազել ինչպես ինքը կկամենա, դա միայն կօգնի դերասանական խաղի հնարաններին վարպետին:

Ահա ձեզ, ընկերներ, օպերայի բեմադրության երրորդ ձևը, այն սինթեզի հիման վրա, ուր գլխավորը դերասանական խաղն է:

Այսպես կոչված «վոկալի» և դերասանական ինքնաբերական խաղի հիման վրա բեմադրությունների այլանդակությունն ակնհայտ է. դա արվեստի ծամածուլություն է: Այդ դեպքում պետք է օպերան ընդունենք այն սինթեզի հիման վրա, ուր գլխավոր տարրը երաժշտությունն է: Սակայն առաջիմ ես ձեռնպահ եմ մնում մի բան անելուց, ես կառաջարկեմ ձեզ մի այլ գլխավոր կողմ, որին միայն ոչ ոք, որպես գլխավորի, չի ուզում ենթարկվել — դա լիրիկոսն է: Բայց եթե օպերայում դրան ոչ ոք չի ուզում ենթարկվել, մենք կստիպենք նրանց ենթարկվել այստեղ, և տեսնենք, թե դրանից ինչ կարող է դուրս գալ:

Լիրիկոսն միշտ չէ, որ գաղափարազուրկ է և շունի դրամատուրգիական ողնաշար. նա կարող է ունենալ գաղափարական մեծ բովանդակություն, որը բացահայտվում է բեմի վրա կերպարների ամբողջ սիստեմի միջոցով: Կոմպոզիտորն արդեն ստեղծագործում է ոչ թե վերացական սիմֆոնիզմի, այլ լիրիկոսի գաղափարական կոնկրետ բովանդակության հիման վրա: Նրա երաժշտությունն այս-

տեղ պարտավոր է խորացնել կոնկրետ բովանդակությունը և մատուցել այն էմոցիոնալ առավել բարձր որակով:

Ահա այստեղ, ես կարծում եմ, որ արդարացի չէ հարգելի ընկ. Կ. Սարաջևը¹³, երբ երեկ ասում էր՝ պարտիտուրան աստվածացնելով, թե այդտեղ ամեն ինչ կա, ընդհուպ մինչ այն, որ երաժշտությունից արդեն պարզ է, թե բեմի վրա ինչ պետք է անել: Իսկ ես կարծում եմ, որ եթե դիրիժորից վերցնեն միշտ նրա ձեռքի տակ եղող լիբրետոն՝ ապա հազիվ թե նա գլխի ընկնի, թե ինչ է նշանակում նրա երաժշտությունը:

Այդ ո՞ր օրվանից է երաժշտությունը խոսել սկսել: Երաժշտությունը ոչ թե խոսակցություններով պետք է զբաղվի, այլ պետք է ստեղծի բեմական կերպարների ամբողջ սիստեմի դինամիկ լարվածություն: Այլ կերպ ասած՝ նա պետք է կազմակերպի ժամանակը, ուր անցնում է գաղափարի համար մղվող պայքարը: Դրան դժվար չէ հասնել, եթե կոմպոզիտորը և դիրիժորը հիշեն, որ օպերայի մեջ երաժշտությունը էմոցիոնալ ամբողջությունը բացահայտելու լուկ միջոց է, իսկ նպատակն է՝ սինթեզի բոլոր տարրերով բովանդակության գաղափարը բացահայտելը:

Դերասանների կոնկրետիվը իր խաղը պետք է կառուցի այդ գաղափարի նկատմամբ իր ռանցած վերաբերմունքի հիման վրա: Այն ամենը, ինչ բացահայտում է այդ վերաբերմունքը, լավ է: Վատ է այն ամենը՝ ինչ մթազնում է դա: Ամեն ինչ ստուգվում է գործողության տրամաբանությամբ և հոգեբանությամբ: Գուցե կարծում են, թե օպերայում դա չկա: Ոչ մի շեղում չի թույլատրվում, ոչ հօգուտ «վոկալի», ոչ հօգուտ սիմֆոնիզմի, ոչ հօգուտ ինքնաբավ խաղի: Պետք է վերակառուցել ամբողջ հոգեբանությունը և սկսել բեմի վրա ապրել ոչ թե զգացողություններով, այլ մտքով, որն առանց գլխացավանքի հենց ինքը և զգացողություններ է տալիս, միայն այլ տեսակի: Դրանք ստեղծագործական զգացողություններ են: Սկզբնական ժամանակաշրջանում դա դժվար կլինի, մասնավորապես «վոկալի» հոգեբանության դերասանների համար, նրանք կդժվարանան ինքնանպատակը դարձնել միտքն արտահայտելու միջոց, բայց, դրա փոխարեն՝ այդ ժամանակ միայն կհասկացվի, թե ինչ բան է իսկական ստեղծագործությունը, կերպարի պայքարի իսկական զգացումը, նրա մշտի և ուրախության զգացումը: Յուրաքանչյուր արվեստ ունի արտահայտության իր միջոցները, և դրա համար էլ այդ ցուրրին պետք է հասնել երգի և երաժշտության միջոցներով, և ոչ թե գեկլամացիայով ու մեկոդեկլամացիայով: Այստեղ

արդեն ընկեր դիրիժորները չպետք է տեմպեր հնարեն և դրա մասին, ինչպես և ֆորտեի ու պիանոյի մասին հարցում անեն կոմպոզիտորին. ինքը բովանդակությունը այդ ամենը կթելագրի: Նս կարծում եմ դժվար չէ գուշակել, որ զաղտնի նիստի ժամանակ աղմկել պետք չէ: Դեկորներում թույլ է տրվում պայմանականություն, բայց լավ պայմանականություն, որովհետև լինում է և վատ պայմանականություն: Լավն օգնում է ներկայացմանը՝ հանդիսատեսին ճիշտ կողմնորոշել և հարմարություն է տալիս դերասանին:

Առայժմ աննպատակահարմար եմ գտնում գեղջկուհիներին մետաքս հագցնել. դա կաղմալուծում է հանդիսատեսին:

Սրանով, ընկերներ, ես վերջացնում եմ: Դուք տեսնո՞ւմ եք, որ ստիպված եք ընտրություն կատարել առաջին և վերջին ձևի միջև: Ամենասարսափելին այն է, որ մեր ժամանակակից օպերան փորձ էլ չի անում նոր որակ գտնել, ընդհակառակն, նա ավելի է խոթացնում հինը:

Ժամանակակից օպերան իր մեջ ներթոփ է երկու ժամանակաշրջանի կուլտուրա—իտալական վոկալի կուլտուրան, և բուրժուական էսթետիկայի և ֆորմալիզմի կուլտուրան: Դա բարձրացրել է օպերային տարրերի տեխնիկան, բայց դա զգվելի է իր անիմաստությամբ:

Ժամանակակից օպերային ձևը զարմանալի քմահաճորեն իր մեջ ներթոփ է օպերային երկու ֆորմացիաների կուլտուրա. առաջինը՝ իտալականը, երբ ամեն ինչ արվում էր՝ միայն վոկալ վարպետությունը ցուցադրելու համար՝ գեղեցիկ հնչող մեղեդու միջոցով, ուր օրկեստրն իջեցվել էր մինչև պարզեցված նվագակցության. երկրորդը՝ չպատճառաբանված պերճության, պալատական աղնվական թատրոնի զտված էսթետիզմի կուլտուրան, որը շատ հարմար եղավ բուրժուազիայի ճաշակին, ըստ էության ոչ մի հենարան չունենալով իր բովանդակության մեջ¹⁴:

ՀԱՐՈՍՏԵՓԱՆՅԱՆԻ «ՔԱԶ ՆԱԶԱՐ» ՕՊԵՐԱՆ

«Քաշ Նազար» օպերայի մասին դիսպուտը, որին բոլորը սպասում էին անհամբերությամբ՝ չի կայանա: Թերևս այժմ դրա կարիքն էլ չկա, որովհետև շատ-շատերն արդեն մամուլում և խորհրդակցություններում արտահայտվեցին երաժշտության մասին «Պրավդայում» Վույս տեսած հոգևածի կապակցությամբ¹⁵: Բայց ես կկամենայի ընդհանուր գծերով մի քանի խոսք ասել, որպես մեկը, որ անմիջական աշխատանք է տարել օպերայի բեմադրության վրա և լավ ուսումնասիրել այն:

Ինձ թվում է, որ յուրաքանչյուր մեծ ստեղծագործություն գնում է ամենամեծ դիմադրության ճանապարհով, իսկ այնտեղ, ուր մեծ դիմադրություն կա, այդտեղ էլ հնարավոր են ամեն տեսակ անախորժություններ և սխալներ: Բայց սխալներն էլ երբեմն մտնում են արվեստագետի ստեղծագործական աճի մեջ և մեծ օգուտ են տալիս, մի պայմանով միայն—եթե արվեստագետն ընդունում է դրանք և ոչ թե աշխատում սխալները որպես արժանիքներ հրամցնել և կամ թե չի աշխատում քննադատի ուշադրություն ուղղել այն բանի վրա, ինչը կարող է օպերայի որակի հարցը վճռել:

Սա ըստ էության վնասակար է նրա համար, որ խանգարում է օբյեկտիվ կերպով կողմնորոշվել նրանց, որոնք ձգտում են օգնել արվեստագետին և դրանով էլ օգնել նաև ընդհանուր գործին: Գործի օգտակարության համար անհրաժեշտ է երկու պայման—համարձակ ինքնաքննադատություն և օբյեկտիվ քննադատություն, միայն այդ դեպքում մենք օգնած կլինենք ղեկավար օրգաններին՝ արվեստի շինարարության գործում: Իսկ մի՞թե կարելի է ինքնաքննադատություն և քննադատություն անվանել այն, որ մենք կարդացինք

մամուլում՝ «Քաջ Նազարի» պրեմիերայից հետո: Պարզ է, որ չի կարելի: Քննադատությունը վերին աստիճանի սուբյեկտիվ և միակողմանի էր: Մարիետա Շահինյանի՝ «Խորհրդային Հայաստանում» տպված հոդվածի մասին ես չեմ խոսի¹⁶: Հավանորեն դուք կարդացել եք: Կասեմ միայն, որ նա ուշագրավ է իր խառնաշփոթությունը. այդտեղ պարզապես «Քաջ Նազար» օպերայի մասին մշտնապատ գրական վարիացիաներ կային և ոչ քննադատություն:

Մյուս հոդվածի մասին «Կոմունիստ» թերթում¹⁷, — որը գիտական լինելու մեծ հավակնություն ունի, — պետք է մի քանի խոսք ասել: Հոդվածագիրը մի խոսքով հայտարարելով, թե «Քաջ Նազարում» ամեն ինչ վատ է, բացի երաժշտությունից, կոմպոզիտորին երաժշտական անքան հաճոյախոսություններ և՛ արել, որ կրավականացներ երկու օպերայի: Եվ եթե ես դուրահավատ մարդ լինեի՝ դուցե և հավատայի նրա ասածին, սակայն ամեն ինչի քննադատաբար վերաբերվելու պրոֆեսիոնալ իմ սովորությունը ստիպեց ինձ մտածել, իսկ մտածելով ես նկատեցի, որ հոդվածագիրը կամ շատ նախ է, կամ էլ խորամանկություն է անում նրա համար, որ չի կամենում անկեղծ լինել: Նախ է՝ եթե ենթադրում է, թե երաժշտությունը օպերայում ապրում և՛ իրեն համար, բովանդակությունն էլ՝ իրեն: Ժամանակն է, որ բոլորն էլ հասկանան — օպերայում երաժշտությունը պետք է բնական կոնկրետ կերպարների միջոցով ձգտի բացահայտել ամբողջի գաղափարական բովանդակությունը: Եթե նա այդ հասկանում է, ապա չէր կարելի, ինչպես նա այդ անում է, խոսել երաժշտության մասին՝ ոչ մի կապ չդնելով լիբրետոյի հետ: Գուցե և նա չավ է հասկանում երաժշտությունը որպես այդպիսին, սակայն օպերայի վատ քննադատ է, ուր երաժշտությունը միայն միջոց է, և ոչ ինքնանպատակ մի բան: Դրա համար էլ, չնայած հոդվածում օգտագործված երաժշտական բարդ տերմինների մեծ քանակությանը՝ նա թվում է անհամոզիչ:

Հոդվածների շատ եղան, բայց դրանք բոլորն էլ շեղվեցին ուղղակի պատասխանից, թե ինչպե՞ս էր օպերան իր ամբողջության մեջ, և սահմանափակվեցին միայն երաժշտության հասցեին արված հաճոյախոսություններով: Դա ինչի՞ց առաջ եկավ. նրանից, որ չկարողացան հասկանալ օպերային ձևի բարդ սինթեզը, թե՛ բարեկամական սենտիմենտալությունից: Չեմ կարող ասել: Պարզ է մի բան, որ այդ քննադատությունը ոչ մեկին օգուտ չտվեց:

Բացի պաշտոնական քննադատությունից՝ կա նաև մասսայի քննադատությունը, որը չի կարելի հաշվի չառնել, որովհետև նա իր

ձեռքում այնպիսի փաստարկում ունի, որ ոչ ոքի համար անպատիժ չի անցնի: Մասսան կարող է պարզապես շղիտել և շլտել երկը. այդ դեպքում հարկ կլինի սպասել հետևյալ սերնդին, իսկ նա կարող է ավելի պահանջկոտ լինել:

Իսկ ի՞նչ է ասում մասսան «Քաջ Նազարի» երաժշտության մասին: Նա ասում է, թե ամեն ինչ լավ կլինի, միայն խանգարում է երաժշտությունը: Սա պարադոքս է, բայց սրա մեջ խոր միտք կա: Եթե սինթետիկ արվեստը (իսկ օպերան այդպիսին է) օրգանապես ձուլված չէ իր բոլոր մասերով, նա անխուսափելիորեն բաժան-բաժան է լինում առանձին տարրերի և յուրաքանչյուր տարր սկսում է ապրել ինքնուրույն կյանքով: Եվ հանդիսականը, չզգալով ամբողջությունը, սկսում է իր համար ընտրել առանձին տարրեր (ամեն մեկն ըստ իր ճաշակի և հասկացողության): Երաժշտություն սիրողները կլսեն երաժշտությունը և շատ կզգոհեն բեմից, որ խանգարում է իրենց: Իսկ բեմ սիրողներին երաժշտությունն ավելորդ կթվա: Ինչո՞ւ «Քաջ Նազարը» իր սքանչելի երաժշտությամբ, ինչպես ասում են բոլորը, իր ամբողջությամբ վերցրած՝ չի հասնում մասսային, ինչպես մենք այդ կկամենայինք:

Ծն, իբրև բեմադրող, ցույց կտամ այն սխալները, որ, իմ կարծիքով, թույլ ենք տվել մենք՝ «Քաջ Նազար» օպերայի բոլոր ստեղծագործական աշխատողներս, դրանով զուցե մի որոշ օգուտ կբերեմ թեորեմիկ մտքին, որը ուղիներ կորոնի՝ օպերայի որակը բարձրացնելու և այն երկար ժամանակով հանրամատչելի դարձնելու համար:

Նախ և առաջ ես կսկսեմ իմ սխալներից: Որսկես բեմադրող, ժամանակի սղության պատճառով, ես չեմ կարողացել ոչ միայն գեղարվեստորեն մշակել այն, այլև տեխնիկապես չեմ կարողացել իրականացնել ինչ որ նշված էր ֆեյսպոզիցիայում, այն է՝ Նազարի թուխը ձիու վրա՝ ծառը ձեռքին պատերազմ զնալիս, նրա թուխը վազրի վրա և այլն: Դրանից անորոշություն առաջացավ գործողության զարգացման մեջ և բաժան-բաժան եղավ հեքիաթի հյուսվածքը: Բացի այդ, բեմական անմշակ գործողությունն իր մեջ միշտ կրում է ավելորդ լարվածություն և իրարանցում այնտեղ, ուր պետք է հեքիաթային դեպքերի մեղմություն և պարզություն: Ծն դեռևս չեմ ընդունում այն սխալը, որ վերագրում են ինձ հեղինակները՝ երկրորդ և երրորդ արարվածները միացնելու կապակցությամբ, և սկզբունքորեն դա ճիշտ եմ համարում: Եթե նույնիսկ այդ էլ սխալ համարենք, ապա այդ դեպքում ևս պետք է ասել, որ ռեժիսորներին

սխալները ոչ մի դեպքում էլ չեն որոշում օպերայի որակը, մի բուն, որ հնարավոր է դրամայում: Այնինչ կոմպոզիտորի կամ լիբրետիստի սխալները կարող են վճռական լինել: Այժմ տեսնենք, թե արդյո՞ք այդ սխալների մեջ է այն շարիքը, որը խանգարում է օպերային՝ հասնելու այն որակին, որ կարող էր նա ունենալ և որը չունի:

Նախ և առաջ հարց տանք, թե ի՞նչ բան է լիբրետոն: Գուցե դա պարզապես մեխանիկորեն կրճատված պրոզայիկ կոմեդիա է կամ պատմվածք: Ինձ թվում է՝ ոչ, դա չէ: Օպերայի լիբրետոն նախ և առաջ ինքնուրույն գրական երկ է, որը ծավալվում է համաձայն իր տրամաբանության և իր օրենքների: Պահպանված են այդ օրենքները «Քաջ Նազար» օպերայի լիբրետոյում: Ոչ, պահպանված չեն: Օպերային ձևի օրենքը պահանջում է նախ և առաջ՝ ներքին և արտաքին պայքարի առկայություն: Դրա համար ի՞նչ է անհրաժեշտ: Նախ և առաջ՝ երկի գաղափարը, ապա՝ հերոսի ակտիվ նպատակապաշտությունը դեպի այդ գաղափարը և թշնամու հակառակ գործողությունը այդ գաղափարի դեմ: Ահա յուրաքանչյուր դրամատուրգիական կառուցվածքի հիմնական սխեման: Որքան երկի մեջ պայքարն ակտիվ լինի, այնքան գործողությունը դինամիկ և լարված կլինի և այնքան ավելի կվարակի ու կգրավի հանդիսատեսին: Տեսնենք հիմա, թե «Քաջ Նազարի» հերոսը ներքին ի՞նչ նպատակապաշտություն ունի:

Առաջին գործողության մեջ Նազարը թավալված պառկած է, հայհոյում է, ճանճեր է որսում: Երկրորդ գործողության մեջ՝ կերուխումի մասնակից է դառնում, զբոսնում, ուրախանում է, պատահաբար ընկնում վազրի վրա, պատահաբար պատերազմ գնում: Եվ այդ ամենը հակառակ իր կամքի: Ժողովրդի առաջարկին, մեր թագավորը դարձի՜ր՝ պատասխանում է—դե ինչ կա որ, կլինեմ թագավոր:

Ներքին այդ պասսիվությունն անցնում է մինչև օպերայի վերջը: Ինչպես տեսնում եք՝ ըստ էության՝ հիմնական հերոսը ոչ մի բանի չի ձգտում, դրա համար էլ օպերայի ամբողջ գործողությունը ներքուստ ստատիկ է: Զկա նպատակապաշտություն, չկա մղում ներքին լարված գործողության համար, դրա համար էլ հանդիսատեսը փոխանակ վարակվելու ակտիվ պայքարով՝ ձանձրանում է և մնում սառն ու անտարբեր: Մի՞թե հեղինակները կարծում են, որ արտաքին իրարանցումը կարող է փոխարինել հագեցած նպատակապաշտությանն ու ներքին դինամիկային:

կարող է թվալ, թե ես գտնում եմ, որ «Քաջ Նազարի» սյուժեն ընդհանրապես պիտանի չէ բեմական ինտերպրետացիայի համար՝ Ոչ, այդ այդպես չէ:

Պրոգնոստիկ կոմեդիան կարող է գործել զուտ հոգեբանական նյութով, իսկ ներկա դեպքում՝ ծուլ և դատարկապոռտ մարդու հոգեբանությամբ: Դա ևս հետաքրքիր է, մարդուն պետք է ճանաչել ամեն կողմից: Նման նյութը վեր է օպերայի ուժերից, քանի որ այդ դեպքում երաժշտությունը պետք է հաշվի առնի ոչ միայն յուրաքանչյուր բառի իմաստը, այլ ամեն ինչ, իսկ այդ մոմենտները հաշվի առնելով՝ չի կարելի արտահայտիչ երաժշտություն գրել: Օպերան նախ և առաջ պետք է գործի միջանցիկ և ներքին էմոցիոնալ գործողությամբ, և ոչ թե արտաքին իրարանցման կտորներով, ինչպես «Քաջ Նազարում»: Դրա համար անհրաժեշտ է դրամատուրգիական առանցք, այսինքն՝ նպատակ և խոչընդոտներ: Թատրոնն այդ կերպարի համար դեռևս չի գտել պատկերավորման միջոցներ և հավանորեն երբեք էլ չի գտնի: Ներքին դատարկությունը դժվար է պատկերել:

Եվ այդպես, եթե թատրոնի օրենքներով լիբրետոն անողնաշար է, ապա տրամաբանության օրենքներով՝ երաժշտությունը ևս անողնաշար պիտի լինի, քանի որ օպերայում երաժշտությունը գրվում է լիբրետոյի հիման վրա:

Օպերային ճիշտ երաժշտությունը, իմ կարծիքով, խորանալով բովանդակության բոլոր հիմնական մասերում, պետք է բացահայտի իրան ավելի բարձր որակով: Իսկ եթե նա խորանա դեպի լիբրետոյի ներքին դատարկությունը, կստեղծի երկու դատարկություն՝ և ուրիշ ոչինչ: Ես ուզում եմ հավատալ, որ երաժշտությունը ինքնըստինքյան շատ լավն է: Նրա մեջ իրոք զգացվում է գրելու վարպետություն և գունագեղություն, բայց զգացվում է նաև ներքին ստատիկ դրություն: Նա առաջ չի սլանում, չի ծավալվում, որովհետև ծավալելու ոչինչ չկա, իդեալ չկա: Նա կարող է պատկերել լոկ բեմական արտաքին իրադրություններ, որովհետև նա զուրկ է նպատակի ներքին զգացողությունից և ըստ էության չի կարող դինամիկ լինել: Այլ կերպ չէր էլ կարելի: Հանդիսատեսի ընկալմամբ երաժշտությունը և լիբրետոն մի ամբողջություն են կազմում: Եթե մեկը ներքին ճնշում չունի դեպի որևէ նպատակ, ապա չի կարող ունենալ և մյուսը: Իսկ եթե երկուսն էլ ոչինչ չեն ցանկանում, ապա և ոչինչ էլ չի ստացվի: Ոմանք ասում են, թե կոմպոզիտորը կարող է երաժշտության մեջ դնել այն բովանդակությունը, որը չկա լիբրետոյում: Դրա հետ չի

կարելի համաձայնել: Նա, իհարկե, կարող է ինքնուրույն կերպով նոր երանգներ մտցնել, սակայն այդ բոլորը միայն նրա համար, որպեսզի խորացնի լիբրետոյի հիմնական բովանդակութիւնը: Իսկ եթե երաժշտութեան հիմքը կառուցվի միայն կոմպոզիտորի ֆանտազիայի վրա, ապա այդպիսի երաժշտութիւնը լիբրետոյի կոնկրետ բովանդակութեան հետ ընդհանուր ոչինչ չի ունենա և նրա հետ այնպիսի հակասութեան մեջ կմտնի, որը ամեն ինչ կկազմալուծի:

Օպերան երևան է գալիս միայն երաժշտութեան և լիբրետոյի օրգանական սինթեզի հետևանքով:

Վերջացնելով, ես շատ կցանկանայի թատերական իմ մեծ փորձի հիման վրա մի քանի խորհուրդ տալ մեր այն շնորհալի երաժիշտներին, որոնք իրենց ուզում են նվիրել օպերային ստեղծագործութեան, առանձնապէս իմ տաղանդավոր բարեկամ Հարո Ստեփանյանին, որն արդեն աշխատում է երկրորդ օպերայի վրա: Այս փորձն ինձ բերեց այն ճշմարտութեան, թե թատերական ամեն մի երկ նախ և առաջ պետք է հագնեցած լինի գաղափարական մեծ բովանդակութեամբ, որպեսզի ստեղծի նպատակ և ներգործի հանդիսականի մտքի վրա: Միայն այդ դեպքում է արվեստը լիարժեք և միայն այդպիսի արվեստն է, որը խոսվում է հանդիսականի միտքը, լիակատար ռեակցիա առաջ բերում:

Ըստ իս՝ չափազանց անպատշաճ կլինի, եթե մենք խնդրենք հանդիսականին՝ տանը թողնել իր ուղեղը միայն այն պատճառով, որ մենք նրա համար սնունդ չենք կարող գտնել: Իսկ օպերային, պրոզայիկ կամ պարային երկը միայն ձև է և ուրիշ ոչինչ: Որպեսզի հիմնականում ռիսկի չենթարկվի ստեղծագործական ավելումը, անհրաժեշտ է ժամանակավորապէս մի կողմ թողնել երաժշտութիւնը և զբաղվել թատրոնի, դրամատուրգիայի և դերասանի էութեան ուսումնասիրութեամբ: Այդ շիմանալով՝ դժվար է սխալներ չանել, իսկ այդ իմանալով՝ դուք անխուսափելիորեն սիմֆոնիկ մտածողութիւնից կանցնեք թատերական-կերպարային մտածողութեան, այսինքն՝ սինթետիկ մտածողութեան: Իսկ հենց այդ էլ հանդիսանում է օպերայի բարձր վարպետութիւնը:

«ՊԻԿՈՎԱՅԱ ԴԱՄԱ» ՕՊԵՐԱՅԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՐԱՆՈՒՄ

Ձերժինսկու «Խաղաղ Դոնից» հետո մենք անցանք ստեղծագործական մի այլ մեծ աշխատանքի՝ Չայկովսկու «Պիկովայա դամայի» բեմադրությունը:

Կլասիկների վրա աշխատելիս, ինձ թվում է, ամենադժվարն ու ամենակարևորն է գտնել հեղինակի գաղափարական այն թաքնըված տենդենցը, որ հաճախ գիտակցաբար է քողարկված, իսկ երբեմն էլ անգիտակցաբար ապրում է երկի մեջ: Եթե այդ տենդենցը բացահայտված է, ապա—հետևապես, գտնված է և ավելի ճշմարտացիորեն երկը բացահայտելու բանալին: Իսկ եթե թաքնված տենդենցը բոլորովին չկա երկի մեջ և արհեստականորեն է այն մատնանշվում, ապա ներկայացումը մեռած և ներքնապես շարդարացված է ստացվում:

Այդ ամենը նկատի ունենալով, մենք շատ զգուշությամբ մոտենցանք «Պիկովայա դամայի» բեմականացմանը: Հիմնականը տեսնելու համար անհրաժեշտ եղավ նախ և առաջ ազատագրվել մեզ համար խորթ, ստացական ամբողջ շերտավորումից: Մյուս կողմից՝ վախ կար այդ դեպքերում ընկնել վտանգավոր ձախուժյան մեջ, որ, ըստ իս, թույլ էին տվել մի քանի թատրոն՝ «Պիկովայա դամայի» վերջին բեմադրությունների ժամանակ:

Անհրաժեշտ է գտնել ներկայացման այնպիսի լուծում, որն ամենից շատ հարմարվեր Չայկովսկու ներքին նախադրյալներին և ավելի մոտ լիներ «Պիկովայա դամայում» այնպես ցայտուն կերպով դարաշրջանի սոցիալական հակասությունները բացահայտող Պուշկինին: Մենք գիտենք, որ տրագիկոսի համառ բան է և պահպանողական մի քանի խումբ այն ավելորդ նորարարություն կհամարի:

Բայց դա սխալ կլինի: Մեր մոտեցումը բխում է հիմնական կերպարների ռեալիստականությունը հասնելու անհրաժեշտությունից ու նախ և առաջ նրանից, որ նրանց մենք միմիայն հոգեբանորեն ենք մեկնաբանում: Այդ ամենը, իհարկե, բացահայտվելու է ոչ միայն վեպի և երաժշտության ներդաշնակությամբ (ինչպես կարծում են շատերը), այլև բնական արտահայտիչ գործողությամբ, դերասանի դիմախաղով և ժեստով, որ միասին վերցրած՝ կերպարին տալիս են ճշմարտացիություն և թատերական պայծառ արտահայտչականություն:

Հարկավ այդ ամբողջը երաժշտությունից դուրս չի լինելու, բայց և երաժշտությամբ էլ չէ (ինչպես դարձյալ կարծում են շատերը), այլ իրականացվելու է օպերայի երաժշտական բովանդակության հետ ներդրեն հյուսված լինելով: Այս բոլորը դժվար է, բայց և հնարավոր, պետք է միայն ազատագրվել օպերային շտամպից և սրտնել արտահայտության նոր ձևեր, որոնք կօգնեն խորը թափանցել կոնկրետ գաղափար կրող երաժշտական երկի էության մեջ:

Կայսերական թատրոնների այն ժամանակվա դիրեկտոր Բ. Վսեվոլոժսկու հորդորով՝ Չայկովսկին «Պիկովայա դամայի» գործողությունը փոխադրեց եկատերինյան ժամանակաշրջան: Մենք կարծում ենք, որ գործողությունը վերադարձնելով պուշկինյան ժամանակաշրջան՝ Չայկովսկու երաժշտությունը ոչ թե կորցնում է, այլ ձեռք է բերում դրամատիկականություն և համոզականություն: Պետք է նկատի առնել, որ Ալեքսանդր Առաջինի ժամանակաշրջանը նոր ծագող բուրժուազիայի ժամանակաշրջան էր, որի նյարդային մթնոլորտն ավելի էր համապատասխանում Չայկովսկու ներքին նախադրյալներին, նրա «Պիկովայա դամայի» երաժշտական ոճին, քան եկատերինյան ժամանակաշրջանի հանգիստ, ինքնավստահ աղայությունը:

Խաղամուլ էր զգում իրեն դաստակերտային կյանքից բաժանվող՝ ապադասակարգայնացած ազնվականը, խաղամուլ էր զգում իրեն նաև գավառի ընդերքից՝ կապիտալիստական հարաբերություններով ստրկացած մայրաքաղաք շարտված ռազմիկները:

Խաղի ճակատագրայնությունը, պատահականության կրոնը, թափանցում են մարդկանց հոգեբանության մեջ և իրենց ենթարկում: Օպերայի հիմնական հերոս Գերմանը Չայկովսկու երաժշտության մեջ ավելի հակասական է արտահայտված, քան լիբրետոյում: Երաժշտության կապը Պուշկինի Գերմանի հետ, հարստության հասնելու համար ոչնչից չխորշող այդ արկածախնդրի հետ՝ ավելի զգալի

է, քան լիբրետոյի մեջ պատկերված ռոմանտիկ սիրահարի հետ: Քայց և սխալ կլինեիր ենթադրել, ինչպես կարծում է Մեյլերսոնը¹⁸, թե Չայկովսկին ամբողջապես ելել է Պուշկինի պատմվածքից: Ըստ երևույթին Չայկովսկին այդ պատմվածքը յուրովի է կարդացել, ինչպես արել են Բիզեն Մերիմեի «Կարմենի», Ռոսինին Բոմարշի «Սևիլյան սափրիչի», Մուսորգսկին Պուշկինի «Բորիս Գոդունովի» հետ և շատ ուրիշներ:

Այդ նկատի ունենալով, ինձ թվում է, սխալ կլինեիր Պուշկինին մերձենալու ցանկությունից դուրս՝ անտեսել Չայկովսկու երկի ռոմանտիկ կողմը: Պուշկինին մերձենալու համար հարկ կլինեիր երաժշտական որոշ կտորներ փոխադրել թատերական այլ միջավայր, իսկ դա, բնականաբար, կխախտեր Չայկովսկու «Պիկովայա դամայի» երաժշտական ամբողջութունը, որ միանգամայն անցանկալի է: Ամենաշատը, որ կարելի է անել նման դեպքերում՝ այն է, որ հոգեբանական համոզիչ ձևով կապվի ազարտի և սիրո գիծը: Շեշտը ընում եմ ավելի ազարտի գծի վրա, որպեսզի ցույց տամ հարստանալու մոլուցքով բռնված Գերմանի սոցիալական հակասությունները, իսկ այդ ինտուիտիվ կերպով արտահայտել է և Չայկովսկին:

Եթե Չայկովսկին Գերմանին ռոմանտիկ երանգ է տվել, ապա ոչ նրա համար, որ ցույց տա Գերմանին միայն իբրև հերոս-սիրահարի, այլ նրա համար, որ թատերայնորեն բարդացնի Գերմանի կերպարը, որի դեպի Լիզան տածած սերը զուգորդվում է «երեք քարտի» գաղտնիքն իմացող հեր կոմսուհու կերպարի հետ:

Այս մեկնաբանությամբ Չայկովսկու Գերմանը հանդես կգա որպես նույն սոցիալական տիպը, ինչ որ Պուշկինի մոտ, միայն քվելի բարդացած դեպի Լիզան տածած իր սիրո տարրով:

Եթե հաջողվի մեր թեորետիկ բոլոր նախադրյալները գեղարվեստորեն կոնկրետացնել, ինձ թվում է կհաջողվի տեսնել անցյալի երկու խոշորագույն հանճարների կողմից այս երկում ստեղծած առողջ կորիզը՝ շարատավորված օպերային վատ տրագիցիայով:

Թող ընկ. Հ. Մամիկոնյանը և բոլոր ներկա եղողները չկարծեն, թի հոգվածի²⁰ կապակցությամբ իմ առարկումներով կամենում եմ ասել, որ «Համլետի» բեմադրության մեջ ես ոչ մի սխալ չեմ թույլ տվել: Ես ուզում եմ ասել, որ սխալներն այնտեղ չեն, ուր տեսնում է հոգվածագիրը:

...Իսկ այն, ինչ տեսել է հոգվածագիրը՝ դա սխալ չէ, այլ դերի և ամբողջությամբ վերցրած՝ ներկայացման դեռևս հում լինելու նորմալ պրոցես: Հոգվածագրի հետ համաձայն չլինել՝ դեռևս չի նշանակում սխալվել: Տեքստի որոշ մասերի մեկնաբանման հարցում մենք պարզապես համամիտ չեղանք հոգվածագրի հետ: Հոգվածագիրը հենվում է իր և ուրիշ հեղինակների գրական ծանոթագրությունների, իսկ ես՝ Շեքսպիրի թատրոնի 300-ամյա փորձի վրա:

Հոգվածագիրը գրում է, թե «Համլետը» երբեք չի բեմադրվել այն վիճակում, ինչ վիճակում նա դուրս է եկել Շեքսպիրի գրչի տակից: Իսկ երբևիցե որևէ մեկը տեսնել է արդյոք այդ օրինակը: Իմ կարծիքով՝ ոչ: Եվ Շեքսպիրի ու ռեժիսորի ի՞նչ խոր տարաձայնությունների մասին է խոսում հեղինակը: Ի՞նչ տարաձայնություններ կարող են լինել, եթե նույնիսկ չգիտեն, թե ով էր Շեքսպիրը, իսկ եթե եղել են՝ ապա ոչ ոքի հետ չի խոսել ոչ իր պիեսների, ոչ կերպարների մասին:

Ըստ երևույթին հոգվածագիրը կամենում է ասել ռեժիսորի և մեկնաբանողների տարաձայնությունների մասին, — դա ավելի հավանական է, — ես էլ տարաձայն եմ մեկնաբանողների հետ:

Հոգվածագիրը մեզ մեղադրում է նրանում, որ կրճատել ենք տեքստը. սակայն մի՞թե նա չգիտե, որ «Համլետը» 3930 տող ունի

և ներկայացումն էլ վեց ժամվա տևողություն, իսկ մեզ մոտ ընդունված է ոչ ավել, քան շոքսժամյա տևողության ներկայացում: Կրճատումները ստիպված են անել, միայն շատ վարպետությամբ, որպեսզի հավասարակշռությունը չխախտվի և առաջին պլան դուրս չգան այն կերպարները, որոնք հեղինակի մոտ այդ տեղը չեն գրավում: Ես կարծում եմ, որ վերջին հարյուր տարում շատ քիչ տեղ է «Համլետը» ներկայացվել տեքստի այն ծավալով, ինչ ծավալով մեզ մոտ: «Համլետ» կոչվող այլ պիես չկա:

Սակայն հոգվածագիրը թատերագետ չէ, նրան ներելի է այդ չիմանալ, իսկ թե ի՞նչ է ավելացված և ինչ պակասեցված՝ դարձյալ ոչ ոքի հայտնի չէ: Գոյություն ունի միայն հետմահու հրատարակությունը, այն էլ հայտնի չէ, թե ում խմբագրությամբ: Հոգվածագիրն այնքան է հավատացած իր դրույթների ճշմարտացիությանը, որ ուղղակի զարմանք է պատճառում: Պետք էր միայն, գոնե Եվրոպայի թատրոնի փորձից ելնելով, ավելի լավ հիմնավորել այդ դրույթները, և ոչ թե անձնական սեփական մտահանգումների վրա հիմնվել: Մինչև հիմա հայտնի չէ Շեքսպիրի և ոչ մի ռեմարկ, դրանք արված են շատ ավելի ուշ՝ հրատարակիչների կողմից: Դա, ինչ խոսք, չափազանց դժվարացնում է աշխատանքը Շեքսպիրի վրա: Այդ է, մասամբ, որ այնքան ծանոթագրություններ է առաջ բերել²¹, որ չես տեղավորի մի մեծ շենքում:

Մի բան միայն տարօրինակ է այս հարցում, երեք հարյուր տարի է, ինչ մեկնաբանողները միմյանց հետ վիճում են Շեքսպիրի և նրա կերպարների մասին և չեն կարողանում համաձայնության գալ, ամեն մեկը յուրովի է մեկնաբանում: Ի՞նչ անեն այդ դեպքում ռեժիսորն ու դերասանը, ինչի՞ վրա հենվեն, եթե ոչ թատրոնի պատմական փորձի և իրենց գեղարվեստական հոտառության վրա: Կարծում եմ, որ դա ավելի հուսատու կլինի, քան կարևորությունները:

Թատրոնի պատմական փորձը ցույց է տալիս, որ հանդիսականը հաշվի է նստում միայն իր զգացմունքների հետ: Եթե դերասանը կարողանում է գրավել նրան, ուրեմն նա միաժամանակ և համոզում է, նշանակում է դա ճշմարիտ կյանքն է և դերասանն էլ լավ դերասան է: Իսկ եթե նա բեմում լավ մեկնաբանում է, բայց չի կարողանում գրավել, հանդիսատեսը չի հավատա նրան:

Շատ բնորոշ է հոգվածի մի կետը: Հելինակը գրում է, որ մեծ դերասան Քիրնը՝ Օֆելյայի տեսարանում, հեռանալիս՝ վերադառնում է և համբուրում նրա ձեռքը: Հոգվածագիրն դա դուր չի գալիս: Ման-

բամասնությունները շգիտենալով՝ նույն բանն արել է և ընկ. Վաղարշյանը՝ ելնելով կերպարի ներքին ինտուիտիվ մղումից: Բանից դուրս է գալիս, ըստ հոգվածագրի մեկնաբանության, դա չպետք է արվեր, թեև մենք գիտենք, որ մեծ դերասանների ստեղծագործությունը հենց կերպարի հետ միաձուլվելու մեջ է, մեծ Քինը դերակատարման ժամանակ օրգանապես իրեն համարյա իսկական Համլետ դդալով՝ ցանկություն է ունեցել համբուրել Օֆելյայի ձեռքը. այդպիսով մի տեսակ ներումն խնդրելով հենց նոր հասցրած իր վերավորանքի համար: Սակայն մեր հոգվածագիրը գտնում է, որ Վերածնության հումանիստին սաղական չէ այդպես սենտիմենտալ լինել, աղչկա ձեռք համբուրել: Դա, հոգեբանորեն սխալ է: Մի՞թե կարելի է այդպիսի դրույթը պնդել: Եվ ո՞ւմ հավատաս—հանճարեղ Քինի ստեղծագործական ինտուիցիայի՞ն, թե՞ հոգվածագրի մեկնաբանությանը:

Հոգվածագիրը կշտամբում է ընկ. Վաղարշյանին նաև «լինել, թե՛ չլինել» մեծախոսություն համար, գտնելով, որ «լինել» և «չլինել» բառերի մեջ պետք է երկար դադար տալ: Գուցե հոգվածագիրը մետրանոմ նշանակե՞լ է, թե քանի վայրկյան պետք է տևի այդ դադարը: Մինչև հիմա դերասաններն այդ դադարն անում էին իրենց ներքին զգացման թելադրմամբ և ոչ թե մեքենայաբար: Այդ բառերի միջև երկար դադար անելու համար պետք է ամբողջ մեծախոսությունն այլ կերպ զգալ, այդ դիպքում ինքնաբերաբար երկար դադար կլինի: Դրա մասին էլ պետք է խոսել: Նշանակում է ոչ թե դադարն է որոշում մեծախոսությունը, ինչպես կարծում է հոգվածագիրը, այլ զգացողությունն է որոշում դադարը, այլ կերպ՝ բոլոր Համլետներն էլ միատեսակ դադար կանեն, բայց քանի որ ամեն մեկը տարբեր է զգում՝ ապա դադարները տարբեր են ստացվում:

Հոգվածագիրն ասում է—ոե՞ծիստրը պետք է իմանա, որ Շեքսպիրի ժամանակ կանացի դերերը տղաներն էին կատարում: Ես այդ բանը լավ գիտեմ, իսկ թե ինչո՞ւ հոգվածագիրը չի նկատել, որ մեր ներկայացման մեջ այդ աղջիկները տղամարդու զգեստներով են՝ դա արդեն իմ հանցանքը չէ: Հոգվածագիրը նկատում է նաև, որ հոր ուրվականին հանդիպելուց հետո Համլետը բացականչում է. «Ո՛ւր է իմ տիտղոս. ես պետք է գրեմ, որ մարդը կարող է ժպտալ և միաժամանակ սրիկա լինել»: Վաղարշյանը տետր շունի և այնպիսի շարժում է անում ձեռքով, կարծես գրում է սրտի վրա: Բանից դուրս է գալիս՝ դա բոլորովին սխալ է, որովհետև Համլետը Վերածնու-

թյան դարաշրջանի հետադուրացումը է և իր բոլոր դիտողությունները անպայմանորեն գրի է առնում: Չգիտեմ, արդյո՞ք քսաներկու տարեկան Համլետն իր հիշողությունները գրի է առել և օրագիր ունեցել, գիտեմ միայն, որ նա բավականաչափ խելացի է եղել՝ տետրի մեջ գրի շառնելու համար այդպիսի տարրական ճշմարտություններ (սրիկան կարող է ժպտալ):

Այժմ՝ մեր գլխավոր սխալի մասին: Որքան ես հասկացա, մեր հիմնական սխալը նրանումն է, որ Համլետին մենք իբր մեկնաբանում ենք որպես հոր վրեժը լուծող որդու: Եթե դա իսկապես այդպիսի տպավորություն է թողնում՝ ապա մեզ համար միանգամայն նորություն է: Ի՞նչպես ստացվեց այն, ինչ մենք բոլորովին չէինք կամենում ասել: Նշանակում է ոչ թե մեկնաբանումն է ներկայացման մղիչ ուժը, այլ մի ինչ-որ այլ բան: Այ, երբ այդ ներկայացումը դրին Մոսկվայում, Ակիմովը կամեցավ կառուցել դա վրիժառության և զահի հափշտակման թեմայի վրա: Նա պարզապես ջնջեց տեքստի այն բոլոր մասերը, որոնք կարող էին հակասել այդ թեմային: Մենք, ընդհակառակն, այլ բան էինք որոնում և դրա համար էլ պահպանեցինք կերպարի ներքին գծի բոլոր երանգները, Համլետի համար փնտրեցինք բոլորովին այլ նպատակասլացություն: Արդ ինչպե՞ս պատահեց, որ ռեժիսորն այդ չէր ուզում, Համլետի դերակատարը նույնպես, իսկ հոգվածագիրը տեսել է դա: Մի՞թե դա հնարավոր բան է: Այո, հնարավոր է. շեշտերը կարող են տեղափոխվել երկու դիպքում: Մեկ այն դեպքում, երբ Համլետի դերակատարը մեծ տեմպերամենտի տեր դերասան է և էմոցիոնալ խիստ լարվածության կտորները խաղում է շատ ցայտուն ու արտահայտիչ, մինչդեռ, ասենք, փիլիսոփայական կտորները ցանկալի արտահայտչականություն չեն ստանում, որովհետև այդ կտորները չեն ունենում ներքին այն խաղաղ հիմքը, որն անհրաժեշտ է նրանց: Եվ քանի որ էմոցիոնալ խիստ լարվածության բոլոր կտորները հենց արձայի և Համլետի հանդիպման: «Մկան թակարդի», մոր հետ տնեցած խոսակցության և նման տեսարաններն են, ապա բնական է, որ շեշտը, ակամայից, փոխադրվում է այդ տեղերի վրա: Դրա համար էլ թատրոնի փորձը ցույց է տվել, որ Համլետի դերը կարող է ստեղծվել միայն հարյուրերորդ ներկայացմանը, որովհետև նման բազմակողմանի դերում շատ դժվար է բոլոր շեշտերը իրենց համապատասխան տեղում պահել: Հետևապես կերպարի փաստական աղավաղում է տեղի ունենում, պատահում է նաև, որ դա պարզապես թվում է դիտողին: Երբ թատրոն է գալիս մեկը, որ իր կաբինետում

շատ անգամ է կարդացել «Համլետը», գուցե և երևակայության մեջ շատ անգամ էլ խաղացել, բնական է, որ այդպիսին իր հետ թատրոն կրթի կերպարների մի ամբողջ շարք և չի բաժանվի դրանցից։ Եթե նա բարյացակամ է դեպի թատրոնը, ապա նրան կթվա, թե բոլորն էլ խաղում են հենց այնպես, ինչպես ինքն է խաղացել կաբի-նետում՝ իր երևակայության մեջ։ Մեծ փորձ պետք է ունենալ՝ իր ֆանտազիայից կտրվելու և ներկայացումը անմիջականորեն ընկալելու համար։ Հակառակ դեպքում բոլոր կերպարները ուրիշ կերպ կթվան։

* * *

Դերի մեկնաբանումը, նույնիսկ ճիշտ մեկնաբանումը, դեռևս շատ հեռու է արվեստ լինելուց. արվեստ կդառնա միայն այն ժամանակ, երբ դերասանը կգտնի իր մեջ արտահայտչական միջոցներ և ձևեր՝ այդ մեկնաբանումը հաղորդելու համար։ Հենց այդ էլ հանդիսանում է դերասանական վարպետությունը և միայն այդ դիրքերից պետք է գրել ներկայացման քննադատությունը, և ոչ թե լոկ կերպարների մեկնաբանության դիրքերից, որի մասին, «Համլետի» կապակցությամբ, հավարավոր անգամ խոսվել է։ Դրանք բոլորն էլ հայտնի գրականագետներ են եղել և բոլորն էլ տարբեր ձևով են գրել։ Կարելի է դրանց, իհարկե, կարդալ, գուցե և օգտակար է կարգալը, բայց շատ դժվարությամբ պետք է կիրառել, որովհետև դրանք բոլորն էլ հագեցած են սուբյեկտիվ ֆանտազիայով։

Այս հոգվածում ես ոչինչ չգտա դերասանի և ռեժիսորի արվեստի մասին՝ ամբողջությամբ վերցրած։ Գտա միայն տեքստի սուբյեկտիվ վերլուծություն։ Այժմ ինչպե՞ս հաշտեցնենք հոգվածագրին գրամատիկ արվեստի այնպիսի փայլուն դեմքերի հետ, ինչպիսին են Թոմասը Սալվինին, Ռոսսին, Բարնայը, Մունե Սյուլլին և շատ ուրիշներ, որոնք բոլորն էլ Համլետը խաղացել են բացառիկ ուժով, խաղացել են տարբեր ձևով, բայց և բոլորն էլ դիտողին գրավել և տարել են իրենց հետևից։ Դերասանի վարպետությունը ոչ թե որոշվում է դերի մեկնաբանմամբ, — որը շատ պայմանական է, — այլ ճշմարտացի զգացումների արտահայտիչ դրսևորմամբ, գործողության տրամաբանության և կերպարի հոգեբանության բացահայտմամբ։ Ահա այս դիրքերից պետք է վերլուծել դերասանների խաղը և ներկայացումը, և ոչ թե գրական մեկնաբանությունների դիրքերից։

Չի կարելի ներկայացում դնել և դեր խաղալ ըստ մեկնաբանողների ցուցումների։ Տաղանդավոր դերասանը ավելի լավ միջոց

ունի—դա նրա ինտուիցիան է և կերպարին միաձուլելու ընդունակությունը: Իսկ ապաշնորհ դերասանին, իհարկե, օգտակար են ցուցումները, բայց դրանք էլ ոչինչ չեն տա նրան:

Հարկավ՝ դերասանը պարտավոր է միաձուլել դերին՝ կերպարի մասին հեղինակի ունեցած պատկերացման միջոցով, և դերասանը միշտ էլ ձգտում է դրան, բազմաթիվ անհրաժեշտ ցուցումներ ստանալով հեղինակից՝ ռեմարկաների և բնութագրումների ձևով: Ներկա դեպքում, սակայն, հարցը մի փոքր այլ է, որովհետև Շեքսպիրի կողմից չկա և ոչ մի ցուցում, այլ կան բազմաթիվ ու տարբեր տեսակի մեկնաբանումներ:

«ԳՆՈՐԳ ՄԱՐԶՊԵՏՈՒՆԻ»²²

«Գեորգ Մարզպետունին» հայ երիտասարդ հեղինակ Աշոտ Քաջվորյանի պիեսն է, զրված Մուրացյանի համանուն վեպի հիման վրա։ Դա բոլորովին չի նսեմացնում հեղինակի աշխատանքը և չի վերացնում այն դժվարությունները, որոնք առաջ են գալիս գրական երկը դրամատիկականի վերածելիս։

Այստեղ գրական երկը պետք է ստանա միանգամայն նոր որակ, որպեսզի դառնա թատերական, և դրան էլ հասել է Աշոտ Քաջվորյանը իր աշխատանքում և դա, ես կարծում եմ, երաշխիքն է նրա պիեսի հաջողության։

Այդ պիեսը շատ լավ դաս եղավ ստեղծագործական ողջ կուլկուտիվի համար։ Նա ստեղծագործական շատ բարդ խնդիրներ է դնում ամբողջ կուլկուտիվի առաջ։ Այդ պիեսում հարկ է լինում գործ ունենալ այնպիսի կրթերի հետ, որոնք պահանջում են ներքին մաքսիմալ լարվածություն։

Մեր աշխատանքում մենք ձգտում էինք թափանցել կերպարների ներքին էություն խորքը, ձգտում էինք ներքին մաքսիմալ արտահայտականություն, զգացմունքների ճշմարտացիության հասնել՝ ճշացող թատերայնությունից խուսափելու համար։ Ինչ վերաբերում է ձևին, ապա մենք էլ ենք դրանով օգնել դերասանին՝ զգալու այն մթնոլորտը, ուր ապրում և գործում են պիեսի կերպարները, դրանով իսկ ստեղծելով բարեհաջող պայմաններ նրա ստեղծագործական ինքնազգացման համար։ Ինձ թվում է նկարիչն այդ լավ է հասկացել և իրականացրել, աշխատելով արտահայտել լարված միջավայրը, խուսափելով արտաքին էժան «գեղեցկությունից»²³։

Իմ աշխատանքում ես միշտ ձգտում եմ, որ քիչ լինի «բեմադրությունը» և ավելի շատ՝ հոգեբանական ճշմարտությունը: Եվ երբ դա հաջողվում է՝ ստացվում է վարակող ներկայացում: Իսկ դա հենց այն է, որին պետք է ձգտեն դերասանները և ռեժիսորը:

Ամբողջ կոլեկտիվը կարճ ժամանակամիջոցում ստեղծագործական և տեխնիկական մեծ աշխատանք կատարեց: Այն հայրենասիրությունը որով տոգորված է պիեսը, խորապես հուզում է դերակատարներին, իսկ ստեղծագործական միասնական նպատակասլացությունը պետք է ստեղծի այն լարվածությունը, առանց որի չի կարող լինել իսկական արվեստ:





(Ա. Գ. ՂՈՒԿԱՍՅԱՆԻ ՀԵՏ ՈՒՆԵՑԱԾ ՆԱՄԱԿԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՑ)

Կայարանում ինձ դիմավորեց թատրոնի¹ վարիչը և ձիապանը։
Թատրոնում պատրաստել էին հիանալի մի սենյակ, մահճակալով,
բարձերով ու սավանով...

Վաղն առավոտյան ժամը 10-ին սկսում եմ «Ռեկիզորը»։

Խումբը տեսել եմ մի քանի բուպկով, փորձի ժամանակ և ինձ
դուր եկավ։ Ավելի կուլտուրական է և դյուրաշարժ մերից...

(Երևան, 1923)

...Տառացիորեն ոչ մի վայրկյան ժամանակ չունեմ, փորձերն
առավոտյան ժամը 10-ից մինչև 3-ը և երեկոյան 6-ից մինչև 10^{1/2}
ին տևում։ Ազատ ժամերին պետք է բեմազարդելի, բուտաֆորի,
գերձակների հետ խոսել, որովհետև այստեղ ոչինչ չկա ու ամեն բան
պետք է նորից անել։

«Ռեկիզորը» արդեն վերջացնում եմ, սկսում եմ «Երևակայական
հիվանդը»... Շատ եմ խնդրում քեզ, ասա Սերյոժային, որ գնա
ստուդիա², այնտեղ, որտեղ իմ մինիատյուրներն են, թող գտնի
«Երևակայական հիվանդի» նոտաները, տա «Հայարտուն», որ նրանք
շտապ ինձ ուղարկեն։

Ես համարյա թատրոնից դուրս չեմ գալիս։

(Երևան, 1923)

...Երևանից գալուն պես, որտեղ մնացի հինգ օր, ստացա Ձեր նամակը: Երևանի կառավարությունը իմ հայրենասիրությունն էր շարժում և պահանջում, որ ես գնամ Երևան ու վերցնեմ թատրոնի ղեկավարությունը և ռեժիսորությունը: Մեծ դժվարությամբ հաջողվեց հրաժարվել, այն էլ շնորհիվ «Հայարտան», որը հայտարարեց, թե չի կարող ինձ ազատել, որովհետև ստուդիայի ղեկավար եմ, իսկ ստուդիան ուրիշ ոչ ոքի չեն կարող հանձնել: Ստիպված խոստացա, որ մյուս տարի իրենց մոտ կլինեմ...

(Թիֆլիս, 1923)

Տեղ հասա բարեհաջող, Կայարանում ինձ դիմավորեց համարյա ողջ խումբը: Բնակարանում եմ «Ակոստան»³, որը շաբաթ օրը պատրաստ կլինի: Հետևյալ պիեսը «Աղատագրված Դոն-Կիխոտն» է, բայց նրա համար ոչինչ չեն արել, այնպես որ «Ուրիելից» հետո կգամ Թիֆլիս, իսկ «Դոն-Կիխոտը» դերաբաշխում կկատարեմ ու կտամ, որ սովորեն:

Հետո մի քանի օրով կգամ, որ ընդունեմ, թե չէ ստիպված կլինեմ երկար սպասել, մինչև որ պատրաստեն:

Խնդրեք Քափանակյանին, որ գրի ստուդիական ներկայացման ու «Համլետի» մասին, այդ մասին գրեք և գուր...

(Երևան, 1924)

Ես առողջացել եմ: Աշխատանքը ավելի լավ է գնում, քան ննթադրում էի: Ներկայացումը շատ լավն է լինելու, բայց աշխատանք դեռ շատ կա... Եթե «Համլետը» առանց ինձ կգնա, խնդրիր, որ լույսի վրա ուղադրություն դարձնեն ներկայացման տեսարանում: Առաջին պլանը շատ կարմիր—հետո մուգ, իսկ հետո էլի ուժեղ լույս՝ վերևից... Հետո թող աշխատակիցների հետ մուտքերի հերթականությունը անցնի: Մեզ մոտ ինձ հավանորեն արդեն հայհոյում են: Ասա Քափանակյանին, որ պատրաստի «Փաշ Նազարի» ռուսերեն թարգմանությունը, առանց դրա ես չեմ կարող բնակարանություն սկսել:

(Թիֆլիս, 1924)

...Մամիկոնի պատմությունից հետո եկող սեզոնի կազմակերպման բոլոր աշխատանքները մեզ բոլորիս, այսինքն ռեժիսորներիս վրա դրին. և բան չես կարող անել, քանի որ մենք աշխատավարձ ենք ստանում. երեկ գրություն եկավ, որ Մուսվյանի⁴ միջնորդությունը՝ խմբին ամսավա ռոճիկները վճարելու մասին՝ բավարարված է... Այսօր էլի Մուսվյանի մոտ նիստ է, վերջինն է լինելու դա, թե ոչ, հիմա չեմ կարող ասել: Կարծում եմ, որ մոտ օրերս ամեն ինչ կվերջանա:

(Երևան, 1925)

...Մամիկոնի գործի մանրամասնությունները քեզ կպատմի Ավետը [Ավետիսյան]:

Ամեն ինչ, Մուսվյանի շնորհիվ, համեմատաբար բարեհաջող վախճան ունեցավ, որի համար ես ուրախ եմ: Ես այն կարծիքին եմ, որ նրա մեղքերն ավելի քիչ էին, քան տված խիստ պատիժը: Մուսվյանին ասացի իմ դժգոհության մասին՝ Հայաստանում ինձ տված պայմաններից, որոնք ինձ տրամադրել էր Մամիկոնը, այսինքն՝ սենյակի, լույսի և շատ ուրիշ բաների մասին: Նա նրան նկատողություն արեց և ասաց, թե չի հասկանում ինչու իրեն մինչև հիմա ոչինչ չի հայտնել, երբ խոսում է ամեն տեսակ դատարկ բաների մասին: Ինքը կասեր, որպեսզի բավարարեին իմ պահանջները սենյակի ու լույսի վերաբերյալ:

...Փողերս պրծել են, լավ է, որ բոլոր սկանդալները նույնպես վերջացել են, և մենք կսկսենք առաջիկա սեզոնով զբաղվել, որի պլանը կվերջացնենք մի քանի օրից և կներկայացնենք Մուսվյանին՝ հաստատելու:

Ամբողջ օրերով նստած ենք նիստերում, մեկ խմբի, մեկ էլ Մուսվյանի հետ: Մուսվյանի մոտ նիստերը ժամը 7-ից մինչև գիշերվա 12-ն են տևում: Մուսվյանը այնպիսի հիանալի մի ճառ արտասանեց, որից հետո մի քիչ ամոթ էր, այսպիսի խիստ պահանջների համար:

(Երևան, 1925)

Եթե իմանաս իմ կյանքի բոլոր պայմանները, դու կհասկանաս, որ ինձ համար շատ դժվար է եղել: Բանն այն է, որ երբ եկա Երևան, ապա տեսա, որ այնքան աշխատանք կա, բացի փորձերից,

որ ես բացարձակապես հալից ընկած եմ շոգի, անքուն գիշերներին ու նիստերի պատճառով: Նիստեր են լինում, նախ և առաջ, այն պատճառով, որ խումբը դեռ համալրված է: Իսկ 27 դիմում կա, որոնք պետք է նայել...

Փափազյանից առաջարկություն ենք ստացել ընդհանուր հիմունքներով խմբի մեջ ընդունվելու: Եվ Մուսվաթյանի հետ ունեցած զրույցից հետո որոշեցինք նրան ընդունել...

...Փորձերն արդեն սկսել եմ, «Շան» [«Պարտիզանի շունը»] և «Պավելի» [«Պավել առաջին»]: Նախարարն արդեն պատրաստ է և կարծես շատ լավ է ստացվել:

...Խումբն աշխատում է ավելի լավ, քան անցյալ տարի, թեև այնպիսի շոգ է, որ շնչել և առանձնապես քայլել անհնարին է: «Շան» նախերգանքի փորձերի ժամանակ բոլորը թրջված են լինում:

(Երևան, 1928)

Ես շորերս փոխեցի և գնացի թատրոն («Մանդատ»)... Երեկոյան գնացի Գեղարվեստական թատրոն՝ «Ջերմ սիրտ» («Торжее сердце»). Ներկայացումը արտակարգ էր ոճի տեսակետից⁵, Դա երեքշաբթի էր, Երկուշաբթի բաց թրդի — ներկայացումներ չկային և գնացի մի դիսպուտի, որին մասնակցում էր Լուսաշարսկին — «Ի՞նչ է գեղեցկությունը և կյանքի իմաստը»: Զորեքշաբթի, այսինքն այսօր երեկոյան դիտեցի կամերայինում «Ժիրոֆլեն»⁶, Ներկայացման մասին ոչինչ չեմ գրում, քանի որ ստիպված կլինեմ շատ ու շատ գրել:

...Թատերական աշխարհը ինձ մեծ ուրախությամբ ընդունեց. բոլորին տեսա գրական-գեղարվեստական խմբակում, ներկայացումից հետո: Նույնիսկ արդեն առաջարկություններ եղան...

...Հետաքրքիր պիեսների մուտքը մեծ է:

...Այսօր Արոյի հետ գնում ենք «Մոնչա Զինաստան»:

(Մոսկվա, 1926)

...Նախանցյալ օրը ես ու Արոն նեգրական օպերետ նայեցինք «Искусство на любителя»: Ամեն ինչ կառուցված է սոսկալի հրատակ ռիթմի վրա (այ թե ռեժիսոր X-ին նրանց մոտ ուղարկեինք): Երեկ Երկրորդ Գեղարվեստական թատրոնում էինք, նայեցինք

«1825-ը»։ Շատ լավ ներկայացում է։ Այսօրվա համար ոչ մի տեղ տոմսակ չեմ վերցրել, բայց ուզում եմ գնալ Վախթանգովի ստուդիան—«Վիրիոննյա»։ Ինձ մնաց տասը օր... Վաղը առավոտ Արոյի հետ գնում ենք Գվոդղոյվի⁷ դասախոսությունը՝ նոր ու հին արվեստի մասին։

Ասա Ալեքսին, որ նա Դզնունուն հաղորդի, որ հարկավոր է արագացնել նկարի հարցը. սեզոնն արդեն վերջանում է և ուշ կլինի։ Թող պարզեն պրոկատի և ռեկլամի պայմանները։ Ռեկլամին անհրաժեշտ է 3—4 000 ռուբլի և մի ամսից ոչ պակաս ժամանակ։ Այդ դեպքում հնարավոր կլինի լավագույն կինոներում ցուցադրել⁸... Թատրոնում իմ բոլոր տեսածների մեջ չկա մի բան, որը կարելի է երաշխավորել, թե մեծ հաջողություն կունենա մեզ մոտ։ Մոսկվան այնքան մեծ է, որ թատրոնների քանակը համապատասխան չէ նրա մեծությանը։ Ամեն մի թատրոնի 2 այնպիսի ռայոն է հասնում, ինչպիսին Երևանն է և զարմանալի չէ, որ թատրոնները լիքն են։

Մանրամասնորեն գրի իմ բացակայությունը անցած ներկայացումների մասին։

...Հասմիկի համար պիես եմ նայում, բայց դեռ ոչինչ չկա։

(Մոսկվա, 1926)

...Երեկ «Փառքի չարչիներն» էի նայում։ Այնպիսի տաղտուկ էր, որ մինչև վերջ չնստեցի։ Մոսկվայում դեռ ոչ մի բան չեմ տեսել, որ մտածելու ու խորհելու առիթ տա։ Մոսկվայում բոլորն ասում են, որ միևնույն է «Տուրանդոտից»⁹ լավ ոչ մի բան չեմ տեսնի։ Շատ ցավալի է, որովհետև մինչև հիմա նայածներիս համար չարժեք այստեղ զալ։ Իհարկե, ես չեմ փոշմանել, որովհետև, ով ուզում է պատմի, աչքով տեսածն ուրիշ է։ Բարեիր Մամիկոնին և ասա, թե որքան շուտ ինձ 150 ռուբլին փոխադրեն, այնքան շուտ կգամ։ Այդ մասին ես կհեռագրեմ։

...Ինչո՞ւ չես գրում ոնց անցավ «Օթելլոն»¹⁰, ինչպիսի վրիպումներ (накладка) են եղել, իսկ դրանք անպայման եղել են։

Եթե ես մտածեի Մոսկվա գալու մասին, ապա, իհարկե, աշխատանք իսկույն ևեթ կգտնեի... բոլորն ինձ ընդունեցին շատ լավ և խորհուրդ են տալիս Մոսկվա տեղափոխվել։

(Մոսկվա, 1926)

...Այստեղ այնպիսի մի բան չկա, որ ես տեսած չլինեմ: Երեկ Արոյի հետ «Մռնա Չինաստան» էինք գնացել: Շատ սովորական մի պիես է, դրված ռեալիստական պլանով, նույնիսկ ոչ գեղարվեստական, նատուրալիստական մանրամասներով: Խաղում են շատ գորշ, հոգեբանական ամեն տեսակի նրբերանգներով, ինչպես բոլոր թատրոններում: Երկուշաբթի, Ռաբիսի օրը մի քանի ներկայացում տվին: Ոչ մի նոր բան չկար, ես էլ գնացի ՄԽԱՏ «Ֆլոդորը» նայելու, բայց դուրս եկավ, որ անվճար ներկայացում էր, ահագին հասարակություն կար. ինձ գրասենյակում ասացին, որ ես լավ է գամ չեմ-ին, որովհետև լավ տեղ չեն կարող տալ, բոլորը զբաղված է: Ես էլ գործ չունենալով, գնացի երաժշտական կոմեդիա... Դերականտումը ուղղակի սոսկալի էր, նույնիսկ դժվար է նկարագրել: Դու դիտես, որ ես երաժշտություն սիրում եմ, այնուամենայնիվ առաջին գործողությունից հետո գնացի տուն: Այսօր գնում եմ ՄԽԱՏ Ջ-րդ՝ «Պետերբուրգ»¹¹, Չեխովի մասնակցությամբ:

(Մոսկվա, 1928)

Երևան հասա բոլորովին հիվանդ... Չորս օր նստած էի տանը և մեծ դժվարությամբ առավոտները երկու ժամ փորձում էի: Հիմա լավ եմ և անասելի շտապեցնում եմ բեմադրությունը: Հետաքրքիր շատ բան կա պատմելու թատրոնից: Բայց կապասեմ հանդիպման: Միայն պետք է ասեմ, որ բոլորի տրամադրությունն էլ ճնշված է, ոչ մի հեռանկար չեն տեսնում: Ինձ շատ սրտաբաց ընդունեցին, անընդհատ սիրաշահում են և գանգատվում, որ ռեժիսոր չունեն ու կործանվում են: ...Այ, եթե իմ աշակերտները սրանց տեսնեին, կհասկանային, թե ես ինչ եմ իրենց համար¹²:

Դիրեկցիան անասելի ուշագիշտ է ու պատրաստակամ: Դերասաններին մի այնպիսի աշխատանքի լծեցի, որ իրենց ասելով վաղուց մոռացել են այդպիսի աշխատանքի մասին: Խնդրում են արտաժամյա աշխատել, մի բան, որ այստեղ երբեք չի արվում: Ո՞նց են գործերը թատրոնում: Փիրումյանից նամակ եմ ստացել: Գրում է, որ Դավիթը [Մալյան] հիվանդ է: Այդ ինձ անհանգստացնում է: Պողոսյանին¹³ հաղորդիր, որ Բաղդասարյանը «Արյունոտ անապատին» կգա: Նրան խնդրիր, որ հայտարարություն գրի, որ դերերը կրկնեն:

Բաղդասարյանը նոր պիես է գրել, բայց Երևանին չի տալիս, առաջուց ուզում է մեղ տալ:

Դեմիրճյանն էլ մեզ համար պիես է գրել:

Մուսվյանի մոտ չեմ հղել, որովհետև աշխատում եմ քիչ դուրս գալ: Բայց պետք է գնալ:

...Նոր սկսել եմ մտածել «Սայաթ-Նովայի» մասին¹⁴:

...Խնդրիր, որ Աննապատի» փորձ նշանակեն երեքշաբթի երեկոյան և դաշնակահարուհի կանչեն...

(Երևան, 1927)

Երեկոյան ժամը վեցին ինձ Ռոստոմի կայարանում դիմավորեց խմբի մի մասը՝ Բալրուրթյանի ղեկավարութեամբ¹⁵:

...Հերիք է կենցաղի մասին, անցնենք թատրոնին: Ամեն օր ղեկավարութեանն էի ներկայանում և նայում խմբակները: Ինձ ամեն տեղ ուշադրություն էին նվիրում, արդեն կարծես ամբողջ Կովկասը գիտե ինձ: Խմբակների ընդունելությունը շատ հաջող անցավ: Լավ տվյալներով մարդիկ շատ կան և գուցե մի բան կկարողանամ անել: Երկու օրից սկսում եմ «Բեկումի» մասսայական աշխատանքները: Կանանց գործն է վատ, ընդամենը երեքն են: Իշխանությունները թատրոնի գաղափարին շատ ուշադիր են վերաբերվում և ես կարծում եմ, որ այս գործը ապագա ունի:

...Գրիր թատրոնի մասին լսած ամեն ինչ...

(Դոնի Ռոստոմ, 1931)

Վերջին օրերս այնքան էի զբաղված, որ նույնիսկ չէի կարողանում քեզ մի բացիկ գրել: 20-ին (հուլիսի—Ս. Ռ.) հսկայական հաջողությամբ բացեցի թատրոնը: Ներկայացումից առաջ հանդիսավոր նիստ եղավ, որին ներկա էին կազմակերպությունների բոլոր ներկայացուցիչները: Ներկայացման վերջում հասարակությունն ինձ օվացիա սարքեց: Ասածներն այն էր, թե ես հրաշք եմ կատարել, որովհետև նրանք բոլորին գիտեն և նրեք չէին կարող ենթադրել, որ նրանց հետ այդպիսի ներկայացում կարելի է ստեղծել: Թեև ես անհաջողության մասին չէի մտածում, բայց, համենայնդեպս, հաճելի էր:

Բայց հաջա ներկայացումից հետո այսօր արդեն ռեակցիա եմ ապրում: Հետաքրքրությունը կորել է... Չգիտեմ, հետագայում ո՞նց պիտի աշխատեմ: Իսկ դեռ «Հացը» մնում է, որի, ճիշտ է, ռեժիսորական կողմը պրծել եմ, բայց դերասանների հետ աշխատանք

շատ կա¹⁶։ Այստեղ մատակարարման տեսակետից վատ է։ Մի տխրատակի ու մեխի համար հազար հիմնարկ են գնում։ Գյուղեր չենք գնալու, քանի որ «Հացի» կոնստրուկցիաները պատրաստ չեն։ Հավանորեն օգոստոսի 1-ի կողմերը միանգամից նովորոսիյսկ գնանք։

...Թեկուզ ամենակարճ հանգստի մասին եմ երազում։

...Ի՞նչ լուր Փափազյանից։

(Դոնի Ռոստով, 1931)

...Աշխատանքս լավ է գնում։ Սկսել եմ «Հացը»։ Բացումը ուշանում է զգեստների պատճառով, որ կարում են և պատրաստ կլինի միմիայն հուլիսի 15-ին։ Ռոստովից ամսույս 25-ին մեկնելու ենք նովորոսիյսկ, Սոչի և այլն... Ինձ շատ են գնահատում... Երեկ ժողկոմսովետում զեկուցումիցս հետո հարցրին, որտե՞ղ եմ ճաշում... Ինձ տվին դեպուտատական ճաշ երեք տեսակից...

(Դոնի Ռոստով, 1931)

...Ներկայացման հաջողութունը իմ սպասածից ավելի էր¹⁷։ Նույնիսկ ոռա դերասանների շրջանն այդ լուրը հասավ...

Մի շաբաթից կգնա «Հացը»։ Ներկայացումը, հավանորեն, նույնպես հաջող կլինի։ Դու երեկ, կարծում ես այստեղ ամեն ինչ խաղաղ է ու ոչ մի ինտրիգ չկա։ Այստեղ էլ պակաս չէին դրանք այն իմաստով, թե Բուրջալովը հավաքել է բոլոր անտաղանդներին ու ժողովրդի փողերը ինչ-որ տեղ ծախսում է ու դրա նման բաներ։ Նույնիսկ կոմիսիա էլ եկավ, որին ես հայտարարեցի, թե այդ թեմաներով խոսել կարող եմ միայն ներկայացումից հետո։ Բայց ներկայացումից հետո բոլորն էլ թաքնվեցին և նույնիսկ կոմիսիայի պոչն էլ չի երևում։

...Սկսում եմ երրորդ պիեսը, բայց զգում եմ, որ տրամադրութուն չկա։ Պետք է ինձ թափ լռամ...

(Դոնի Ռոստով, 1931)

...Այսօր հանգստիս երկրորդ օրն է ու ես որոշել եմ քեզ շատ գրել։ Աշխատանքի մասին գրել եմ։ Մենակ կավելացնեմ, որ թատրոնում զարմանալի մթնոլորտ է։ Խնդրել են ներկայաց կարգապա-

հոթյուն սահմանել, բայց ինձ այդ մասին խնդրել պետք չէ: Երբեմն նույնիսկ ստիպված եմ լինում աղմինխատրացիային զսպել...

(Դոնի Ռոստով, 1931)

Այսօր հանդիպեցի լենինականի ռեժիսորին, նա ասաց, որ խաչատուրովի «Նապոլեոնը» մարտի 1-ին կգնա¹⁸: Այ թե հասկանում եմ՝ երկուս ու կես ամիս մի բեմադրության վրա:

(Թիֆլիս, 1931)

...Մի քանի օր է, չեմ գրել... իմ պայմաններում դա զարմանալի չէ... Բժիշկն ասաց, որ մալտիայական ջերմը հաստատվում է: Այսօր առաջին սրսկումն արին... երեկոները դեռ տաքություն եմ ունենում, բայց ընդհանուր դրությունն արդեն լավ է: Անցնենք թատրոնական գործերին: Իհարկե, հենց որ եկա, ինձ հայտնեցին, որ օպերան պետք է գնա նոյեմբերի 29-ին: Ես նայեցի բոլոր բաժինները և տեսա, որ նրանք իսկի էլ այն վիճակում չեն, ինչպես զեկուցել են Ռոմանոս Մելիքյանին¹⁹...

Ինձ կանչեցին Լուսժոդկոմատ... ես նրանց հայտնեցի, որ ժամկետները բոլորովին էլ ռեալ չեն և ներկայացումը գեղարվեստական տեսակետից պատրաստ կարող է լինել միմիայն հունվարի 1-ին: Սկզբում այդ իրարանցում առաջ բերեց, բայց իմ զեկուցումից հետո նրանք դրա հետ համաձայնեցին:

Ցերեկն աշխատում եմ, իսկ երեկոները մնում եմ տանը. երբեմն պարապում եմ դիրիժորի հետ²⁰...

...Նամակիս առաջին կեսը սկզբի օրերին եմ գրել: Մինչև հիմա չեմ կարողացել ժամանակ գտնել, որ վերջացնեմ: Այդ ժամանակամիջոցում որոշ բաներ փոխվել են... Եղանակը սոսկալի է, անձրև, ձյուն, այնպիսի ցեխ է, որ հաղիվ եմ կարողանում փորձի վայրը հասնել: Ինքս կարծես թե պնդվել եմ, բայց դեռ էլի դողը, քրտնելն ու տաքությունը չեն անցնում: Ես զգում եմ, որ իմ կողմից ոճրագործություն է այսպիսի դրության մեջ օրվա ընթացքում ? Ժամ աշխատելը, բայց գործը այնպես էր, որ այլ կերպ վարվել չէր կարելի: Դերասանները վճռել էին, որ իրենք են տերն ու տիբալանը, մանավանդ, որ դիրիժորները երիտասարդ են և հեղինակություն չունեն: Ստիպված էի բոլորին մի լավ թափ տալ, իսկ դրա համար պետք էր աշխատանքի սկսել բեմում, որը բոլորին շատ

արագ նորմալ վիճակի է բերում: Թեպետև այդ հսկայական շանք պահանջեց, բայց ամեն ինչ արագ կարգի գցեցի ու բոլորը հանգրստացան: Մամիկոնը հրճվում է, օպերային մոտ կանգնածները նույնպես:

Ես զգում եմ, որ կենցաղային նման սարսափելի պայմաններում, որի մասին գրում եմ, այսպիսի աշխատանքը երկար շարունակվել չի կարող և տրամադրություն չունեցած ժամանակ դիմում գրեցի, որ կենցաղային նման պայմաններում, որոնք վտանգի են հիթարկում կյանքս, էլ մնալ չեմ կարող և եթե ինձ հյուրանոցում տեղ չտան, ապա խնդրում եմ ինձ ազատել: Դա ուժեղ տպավորություն թողեց և կարծես թե նրանք ստիպված կլինեն այդ անել:

Սարսափելի հոգնում եմ: Չեմ ուզում թե ձեռքս բարձրացնեմ և ուղղակի մահճակալի վրա եմ ընկնում, հենց որ տուն եմ գալիս:

(Երևան, 1932)

Ասա Արոյին, որ Երևանում օպերա կազմակերպող հանձնաժողովը... որոշեց հրավիրել պարզապես արվեստագետ ռեժիսոր Բուրջալովին... Երկար մտածում էին, թե այդ ի՞նչ թուշակ է ռեժիսորը և որոշեցին, որ դա առհասարակ մի մարդ է, որն ունի կուտորական ճաշակ + ստեղծագործական երևակայություն + երաժշտականություն + ռիթմ + տարածություն ու ժամանակի սուր զգացողություն, մեծ փորձ, դերասանական տեխնիկայի գիտակություն և շատ ուրիշ բաներ: Սակայն խուճապն սկսվեց այն ժամանակ, երբ բոլոր առարկաները առանձին-առանձին վերցրած ուսումնասիրելուց հետո ոչ թե արվեստագետ դուրս եկավ, այլ ուղղակի մարդ գիտական առարկաների պաշարով: Հապճեպ դիմեցին պրոֆեսոր Պավլովին և նա նրանց բացատրեց, որ առարկաների գումարը դեռևս ամբողջություն չի, այլ ամբողջություն կստացվի, երբ դրանք օրգանական լինեն, իսկ այդ պատահում է, այ քեզ սարսափելի բան, սաղմնավորման ժամանակ: Գրում եմ քեզ այս կատա՛կ ուղեբժը, որովհետև գրելու բան չկա, ամեն ինչ նորմալ է:

(Երևան, 1933)

Վերջին ժամանակներս ինձ վրա ժանրացել էին Երևանի Պետօպերայի գլխավոր ռեժիսորի պարտականությունները և ահա թե ինչու:

Երևանի Պետօպերան եւ շէի կարող դիտել որպէս զաւանական օպերային թատրոն, այլ միայն որպէս ազգային թատրոն: Այս նկատի եմ ունեցել աշխատանքի ընդունվելիս. այդ ուղղութեամբ եմ տարել իմ ողջ աշխատանքը, որի հիմնական նպատակն էր մեր օպերային թատրոնի ստեղծագործական դեմքի որոնումները: Եթե կազմակերպական շրջանի օրյեկտիվ պայմանները ստիպում էին որոշակիորէն տուրք տալ էկլեկտիզմին, ապա ներկա մոմէնտը արդէն նախադրյալներ ունի, որպէսզի ստեղծագործական ավելի ամուր բազայի վրա կանգնենք և դրանով իսկ վերջնականապէս պարզենք ազգային օպերայի գեղարվեստական դիրքերը: Մինչդեռ այս տարի, մի շարք պատճառներով, որոնց մասին ես այստեղ չեմ խոսի, ոչ միայն չկարողացա խորացնել արդէն ընդունվածն ու հավանութեան արժանացածը, այլ, ընդհակառակն, սկսեցի նկատել մի ձգտում, որի նպատակն է խարխիւլ այն բոլոր առողջ երևույթները, ինչ ես միակ ճիշտն ու անհրաժեշտն եմ համարում, որպէսզի օպերան դուրս բերվի այն հնամուտութեան ոլորտներից, որը նրան հնարավորութեան չի տալիս սովետական մշտւ բարձր արվեստների շարքը դասվելու: Ներկա մոմէնտում զլխավորն ու վտանգավորը ազգային կադրերը թերագնահատելն է: Այդ տենդենցը կհանգեցնի տեղական կադրերի ցրմանը, իսկ դրա հետ միասին կանհետանա և այն, թող որ քիչը, որ հաջողվել է անել այս երկու տարվա ընթացքում: Հավանական է, որ նման ձգտումներ ցուցաբերող մարդիկ կարող են ազգային թատրոնի համար ավելի առողջ ու գեղարվեստական տեսակետից արժեքավոր բան առաջարկել: Այդ շատ հնարավոր է, բայց ինձ համար շատ դժվար է դավաճանել իմ սկզբունքներին, մինչև գործնականում չտեսնեմ նրանց անիրական լինելը, ուստի և խնդրում եմ թատերաշրջանը վերջանալուց հետո ինձ ազատել Պետօպերայի ռեժիսորի պարտականութուններից:

(Զուգարկված նամակ, 1935)

Ես գտնում եմ, որ միայն երիտասարդութունը կարող է ցած գցել հին օպերան իր օպերային կեղծիքով և օրգանապէս ձուլվել սովետական օպերայի այն կլասիկ ձևին, որն արդէն առաջանում է:

Դրանով եմ ես բացատրում Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի երաժշտական թատրոնները:

Երիտասարդութեան հարցը ինձ մոտ օրգանապէս ելնում է անմիջապէս իմ գեղարվեստա-ստեղծագործական սկզբունքներից:

...Ես Կ. Ս. Ստանիսլավսկու աշակերտն եմ, որի մոտ դեռևս պատանի, ուսանող հասակից աշխատել եմ Արվեստի և գրականության ընկերությունում: Այդ ժամանակվանից ես օրգանապես ներթօնել եմ այն սկզբունքները, այն վերաբերմունքը դեպի գեղարվեստական աշխատանքը, որը գիտեր ներշնչել միմիայն Ստանիսլավսկին:

...Մեյերխոլդից 1920 թվականին հրավեր ստանալով՝ աշխատակցել նրա նոր կազմակերպած ՌՍՖՍՌ թատրոնին՝ Մոսկվայում, ես հրաժարվեցի, գրելով, որ այստեղ; իմ հայրենիքում, ես կարող եմ ավելի օգուտ բերել:

...Արդեն ստեղծագործական մեծ փորձ և ձևավորված գեղարվեստական համոզմունքներ ունենալով, ես, Երևանի Պետօպերան կազմակերպելիս, իմ առաջ մի քանի հարց դրի: Կարո՞ղ է, արդյոք ազգային սովետական օպերային թատրոնը կառուցվել արտաքին փայլի ձգտող բուրժուական թատրոնի փորձի վրա: Ինձ համար վաղուց էր հայտնի, որ սովետական օպերային թատրոնը, որի հիմքում գաղափարական բովանդակություն էր ընկած (միայն թե երաժշտությունյան պայմանական լեզվով արտահայտված) հիմնականում նույն ֆունկցիաներն ունի, ինչ որ մյուս արվեստները, այսինքն դաստիարակչական: Եթե այդ այդպես է, ապա, ինձ թվում է, միանգամայն տրամաբանական է, որ ես ներկայացման մեջ առաջին տեղը տվել եմ երաժշտա-գեղարվեստական կոնկրետ կերպարների սիստեմին, որի միջոցով բացահայտվում էր ստեղծագործության իմաստը: Այնուհետև, պարզ է, որ այդպիսի սինթետիկ ներկայացման բոլոր էլեմենտները պետք է ծառայեն երաժշտա-գեղարվեստական բովանդակության արտահայտչականության շահերին, բայց ոչ մերկապարանոց վոկալ վարպետության ձևական շահերին, որը կոնկրետ ոչինչ չի արտահայտում:

Այդ չի նշանակում, թե ես չեմ գնահատում ձայնը... Ամեն մի երեխա հասկանում է, որ որքան լավ են ձայներն տեղադասվում, այնքան ավելի լավ օպերայի համար: Միայն, իհարկե, այն դեպքում, երբ դրա վրա նայում են որպես մարդկության ղգացմունքների ու նպատակների մասին հիասքանչ պատմելու միջոց, բայց ոչ թե ինքնանպատակ մի բան օպերայում:

Քննադատելով նրանց ստեղծագործական մեթոդը, ես երբեք չեմ ժխտել հին դերասանին, թեև այդ մասին նրանք շատ են գոռում-գոչում, բայց տեսնելով, թե այդ նույն տիպի դերասանները ինչպես են վերակառուցվել կենտրոնում, ես ուզում էի նրանց ստի-

պել քննադատորեն նայել իրենց գավառական «օպերային» շտամպ-ներին վրա ու վերանայել իրենց ստեղծագործական դրույթները: Դա նրանց հաճելի չէ հավանաբար այն պատճառով, որ այդ շտամպ-ների մեջ նրանք իրենց շատ լավ են գգում և այդ պրիոմների շնորհիվ նրանք ձեռնառու կերպով աչքի են ընկնում ներկայացումների մեջ, որոնք կառուցված են գաստրոլյորների, բայց ոչ անսամբլի սկզբ-բունքով:

Այս խնդիրների առիթով, ես շատ անգամ եմ հանդես եկել մա-մուլում, ուր անդրադարձել եմ մեր կոմպոզիտորների աշխատանքի ֆորմալիստական մեթոդներին:

(Հատված ռուզարիված նամակից, 1938)

...Գործի մեջ կորել եմ: Կվերշացնեմ հավանորեն միայն 1-ին: Մի քանի փորձ չկայացավ: Նախապատրաստական աշխատանքները սկսել եմ օպերայում: Ադրբեջանական թատրոնում նույնպես լինում եմ: Այնպես, որ խրված եմ մինչև կոկորդս: «Ռեկիդորը» ավարտե-լուց հետո մի շաբաթով գործուղման կգամ Թբիլիսի:

...«Ռեկիդորի» վրա ստիպված եմ լինում շատ աշխատել: Բո-լորովին նոր ներկայացում է: Պատրաստում եմ նաև «Թագավորի հարսնացուն»: Կարդացի Հախումյանի պիեսը՝ «Ժողովրդի թշնա-մին»։ պիես կարելի է սարքել... Երեկ օպերայի ընդհանուր ժողո-վում հայտարարել են, որ «Թագավորի հարսնացուն»՝ նոր թատրո-նի առաջին պրեմիերան՝ բեմադրելու եմ ես: Բոլորը այդ հայտա-րարությունը ծափահարություններով են դիմավորել: Ես ներկա չեմ եղել... «Ռեկիդորը» վերջացնում եմ, բոլորն էլ շատ են գովում: Վա-զարշյանն ասաց, որ ինձ Միուսյան մեջ միզանացնի լավագույն վարպետն է համարում²¹:

(Երևան, 1939)

...Գրողների տանը կայացավ Գյուլիքեմիյանի²² ղեկուցումը Գոգոլի ստեղծագործության և Պետրատրոնի «Ռեկիդոր» բեմադրու-թյան մասին: Նրան հակայական օվացիայով են դիմավորել: Ես փորձ ունեի և ղեկուցմանը չհասա: Ասում են, ինձ շատ է գովել և Հայաստանի առաջատար ու տաղանդավոր ռեժիսոր է անվանել: Մի-ծաղելին այն է, որ այդ, ինչպես երևում է, ազդել է բոլորի վրա, որոնք նույնպես սկսում են չափից դուրս հաճոյախոսել, և հաճախ հիմարություններ անել: Այդ, այնուամենայնիվ, ավելի լավ է, քան երբ շարությունից հայհոյում են:

(Երևան, 1940)

...Ես քեզ վաղուց գրել էի, որ «Համլետ» եմ դնում և պատրաստ է լինելու հունվարի 1-ին, իսկ եթե զգեստները պատրաստ չլինեն, հա, մեկ է, Թբիլիսի կգամ դեկտեմբերի վերջերին:

...Վերջացրել եմ առաջին գործողության պլանավորումը, առանց մականի շարունակել չեմ կարող: Սպասում եմ Արա Սարգրսյանին:

Մտածում եմ ձեր մասին: Ի՞նչ կարելի է դնել ձեզ մոտ, որ հետաքրքրի թատրոնից սառած հասարակությանը... Դժվար խնդիր է: Այստեղ կարևորը ռեժիսորի որակը չէ, գլխավոր դերը պիեսինն է: Նայեցի «Մարգարետին» և ինձ թվում է, որ «Վարազդատից» շատ սովիկի թույլ է:

Այստեղ կատարյալ ձմեռ է: Ամբողջ ժամանակ ձյուն է, չի հալչում: Եթե դրան ավելացնենք մթությունն ու ցրտերը, ապա «Երախ» կյանքի պատկերը կլրանա: Երեկոյան հինգից հետո նստում եմ տանը և դուրս չեմ գալիս:

(Երևան, 1941)

Շատ էի զբաղված «Սերգեևի» վրա, որը մեծ հաջողությամբ անցավ:

Սկսել եմ Արաքսմանի պիեսը²³, Հոկտեմբերյան տոների համար...

...Ասա Մագդալին, որ երեկ «Դիմակահանդես» կինոն նայեցի, ավելի դուր եկավ, քան առաջին անգամ...

(Լենինական, 1942)

..Երեք օր է, ինչ ես Երևանումն եմ ու ամեն ինչ նույնն է: Փոփոխություն քիչ կա: Ի՞նչ կա ձեզ մոտ: Աշխատում եմ «Տրիլլի» և «Համլետի» վրա: «Համլետի» կապակցությամբ խալտառակություն է, նրանք կրճատում են ժամկետները, իսկ ես չեմ համաձայնում: Վաղարշյանն իմ կողմն է: Ինչով կվերջանա, չգիտեմ: Գուցե և բուլրովին թողնեմ, բայց չեմ զիջի:

Դա «Դավաճանությունը» հանելու պատճառով եղավ: Մեծ ֆուրոր առաջացրեց ռեժիսորական խորհրդակցությանն ասած իմ ֆրազը. «Ես ձանձրացել եմ Հայաստանում բրանդմայորի դերը կատարելուց և թատրոններում հրդեհներ հանդցնելուց»:

(Երևան, 1942)



ՆՈՐԵՐ¹

Թատրոնի դերը ստորադաս չէ, այլ ստեղծագործական. այն նշանակում է ոչ միայն հեղինակային մտահղացման ճիշտ մեկնաբանում, այլև մեկնաբանման ընդարձակում՝ այդ մտահղացման սահմաններից այն կողմ:

Օպերիմիզմի արմատները սոցիալիստական երկրի մեծագույն բովանդակության, մեծագույն գաղափարների մեջ են:

Այնտեղ, ուր ազգային ձևը որպես պրոլետարական բովանդակության բացահայտման միջոց է հանդես գալիս, այնտեղ, ուր ինքնանպատակ ձևը բացակա է, այնտեղ, ուր էկզոտիկայով և էտնոգրաֆիզմով որպես ազդեցության միջոցներ, հրապուրվելը հաղթահարված է, այնտեղ է առկա թատրոնի ճիշտ քաղաքականությունը:

Ազգային ձևը ազգային նյութից է ելնում, այդ պատճառով էլ այդ ձևը ինքն իրեն կգա:

Ազգային թատրոնի համար հետաքրքիր է ոչ թե առհասարակ մարդը, այլ մարդը այն բոլոր հատկություններով, որոնք պայմանավորված են զարգացմամբ, ազգային պատմությամբ: Իմաստն այն է, որ ազգային ձևի մեջ բացահայտվեն ազգային ոգին, ազգային գծերը և, առանձնապես, ազգային գեղեցկությունը:

Դիալեկտիկական մատերիալիզմը մեզ ուսուցանում է, որ չկա բացարձակ ճշմարտություն, հետևապես և չի կարելի այն փնտրել ճշդարվեստական ստեղծագործության մեջ²:

Ռեժիսորը կոլեկտիվի ստեղծագործ ղեկավարն է. ներկայաց-
ման կառուցման ստեղծագործական պրոցեսի կազմակերպիչն է:

Մենք դերասանական խաղի երկու դպրոց գիտենք—«ներկա-
յացնող» և «ապրումների»:

Ո՞րն է առաջին, այսինքն «ներկայացնող» դպրոցի էությունը:

Այն է, որ նա դերասանի բարձր արվեստում նրա վարպետու-
թյան ձևական, արտաքին կողմը գլխավոր է համարում, իսկ երկ-
րորդական՝ այն, թե ինչպես և ինչով պետք է ապրի դերասանը ըն-
ժամ: Նրանք գտնում են, որ բանականությունը դերասանի առաջին
եսն է: Նա սառնասրտորեն դիտում է, թե որքան վարպետորեն է
կերպարանափոխվում ու փոխանակվում բեմում այս կամ այն
զգացմունքը, թե որքան արտահայտիչ է այս կամ այն միտքը դըր-
սևորող ինտոնացիան:

Ապրումների դպրոցի կողմնակիցները, որոնց, ինչպես հայտ-
նի է, հատուկ է դերի խորը հոգեբանական մշակման ձգտումը,
իրենց կողմից հավաստում են, որ «ներկայացնող» դպրոցի դերա-
սանի խաղը մի հրախաղութուն է, որ ազդում է լսողության ու տե-
սողության վրա, սակայն հանդիսատեսին չի հուզում:

Բայց զգացմունքների ճշմարտացիությունը չի կարող ինքնա-
նպատակ լինել, այդպիսով անտարբեր վերաբերմունք է մշակվում
դեպի ձևը, հետևապես և դեպի կերպարի էությունը: Այդպիսով գե-
ղարվեստական կերպարը փոխարինվում է ինքն իրենով—դերասա-
նի անձնավորությամբ:

Վերարտադրվող իրականության հանդեպ է՞ս վերաբերմունքը
գեղարվեստական ձևով արտահայտիչ այնպես, որ ազդելով հանդի-
սատեսի վրա, վարակես քո վերաբերմունքով, նրա մեջ առաջացնես
նույն զգացմունքներն ու մտքերը, ինչ հուզում են հենց քեզ՝ արվես-
տագետին:

Ֆիզիկապես չի կարելի ուժեղ տեսարան խաղալ, ներքուստ սա-
ռը մնալով:

Հետևապես զգացմունքների ճշմարտացիությունը պետք է: Բայց
ոչ որպես ինքնանպատակ: Որովհետև մենք չենք կարող բավարար-
վել հոգեբանական ճշմարտացիության առկայությամբ որպես այդ-
պիսին, անկախ նրա բեմական արտահայտությունից որոշակի ձևից,

անկախ վերարտադրվող կյանքի ճշմարտությունը տված մեր գնահատականից, անկախ դրա հանդեպ մեր ունեցած վերաբերմունքից, որը մեր ստեղծագործության ելակետն է:

Չկա զգացմունքի ճշմարտացիություն առհասարակ: Կյանքը րազմադան է, անհաշիվ են զգացմունքներն արտահայտելու ձևերը, հետևապես և զգացմունքների «ճշմարտացիության» երանգները: Պատկերվող իրականության նկատմամբ քո վերաբերմունքը ցուցադրելու համար ընտրիր անհրաժեշտ «ճշմարտացիությունը», որպեսզի իրականության նկատմամբ նույն վերաբերմունքը առաջացնես հանդիսատեսի մոտ: Այս է հիմնականը դերասանի ու ռեժիսորի համար:

Պետք է նշել, որ հանդիսատեսի առկաությունը և հանդիսատեսի ընկալման գերզարգացումը (гипертрофия) այստեղ էլ շեղումներ և արատներ է մտցնում դերասանների փոխադարձ շփման մեջ: Դերասան, խաղընկեր, հանդիսատես եռանկյունին այդ դեպքում փոխվում է և այսպիսի ձևափոխում առաջացնում—դերասան, հանդիսատես, խաղընկեր:

Տաղանդավոր դերասանը չափվում է ըստ իր հարմարեցումների անսպասելիության: Կյանքում սարսափելի բանի մասին խոսում են և՛ դարմացած, և՛ ծիծաղելով, իսկ ծիծաղելի մի երևույթի մասին՝ խիստ լուրջ:

Հաստատել և պատվիրել պետք է ոչ թե հարմարեցումները, այլ այն մթնոլորտը, միջավայրը, պայմանները, որտեղ առաջանալու են հարմարեցումները:

Ներըմբռնողաբար (ինտուիտիվ) կերպարի մեջ թափանցել, անգիտակցաբար վերամարմնացում—նման հասկացողությունները տեղ ունեն, քանի դեռ մինչև վերջը վերլուծման չէին ենթարկվել այդ հասկացողությունները:

Վերամարմնավորման պրոցեսը սկսվում է ամենաառաջին գործողության ընտրությամբ, սեղանի շուրջ, երբ դերասանը սկսում է աշխատել դերի վրա: Նրբ նա ընտրում է հատկապես այդ գործողությունը, այլ ոչ ուրիշը—ինչո՞վ է ղեկավարվում: Նա ղեկավարվում է հենց պիեսով, որպես օբյեկտիվ իրականության մի կտորով, որ փոխարկվել է հեղինակի գիտակցության մեջ: Շատ կարևոր է ճշգրտորեն հիմնավորել յուրաքանչյուր գործողությունը: Վախկոտի

գործողութիւնը և խիզախի գործողութիւնը տարբեր վարմունք են առաջացնում:

Դերը վերլուծել, նրա կտորները կտորի հետևից բացահայտել—նշանակում է ձգտել գտնելու այն գործողութիւնը, որ կա յուրաքանչյուր կտորի մեջ իրեն՝ կերպարի տեսանկյունից: Եվ ահա մեզ պետք կլինի հենց այդ գործողութիւնը և ոչ ուրիշը:

Երաժշտական ֆրազիքովկան բաղկացած է թատրոնի երկու համազոր գումարելիներից—խոսքից և գործողութիւնից: Միմիայն կոմպոզիցիոն ճշգրիտ միաձուլման մեջ են նրանք ստեղծում թատրոնի երաժշտութիւնը⁵...

Ֆիզիկոստորայի հիմունքներով մարմնի ոչ մի տրենիրովկա կամ բիոմեխանիկա չեն կարող ազատել օրգանիզմը քարացածութիւնից: Մարմնի ճիշտ դրվածքը դա ստեղծագործական հղումների և օրգանիզմի իսկական դրութիւնի փոխառնչութիւն ուսումնասիրումն է:

Ներկայացումը դա կյանքի կերտումն է:

Երեք էլեմենտներով՝ կերպար, բնավորութիւն և գործողութիւն՝ վիրտուոզ ժոնգլորութիւն հասնելը իսկական դերասանական վարպետութիւն սկզբի գրավականն է: Բայց ոչ ապրումների սոսկ միօրինակ հնարով:

Ներկայացման մեջ խաղալ նշանակում է կարողանալ հանդիսատեսի ուշադրութիւնը զամել կատարվող ընդհանուր իմաստային մոմենտի վրա, ինչպես բեմում, այնպես էլ բեմից դուրս:

Ուշադրութիւնը միմիայն իր անձնավորութիւն վրա բեռնել, նշանակում է բեմում խաղալ շիմանալ:

Դերասանը պետք է իմանա ինչին է գամված տվյալ մոմենտում հասարակութիւն ուշադրութիւնը: Կերպարի շարժմանն է նա հետևում, թե՞ բնավորութիւն շարժմանը:

Դերասանի համար դեռևս շատ քիչ է, եթե նա իր տեղն է գրեթե անսամբլի մեջ, հարկավոր է, որ իր տեղը գտնի ամբողջ ներկայացման մեջ:

Ներկայացման համար կարևոր է կերպարների փոխհարաբերությունը, բայց ոչ տեքստի քմահաճ հոգեբանական մեկնաբանման միջոցով «կենդանի մարդկանց» որոնումը:

Անհրաժեշտ է խաղի պրոֆեսիոնալիզմ, ինչպես նաև պիեսը մեկնաբանելու պրոֆեսիոնալիզմ:

Բեմադրության նպատակասլացությունը հենց առաջին ու հիմնական խնդիրն է:

Յուրաքանչյուր վարկյան հստակ պատկերացում ունենալը, թե ինչի վրա է կենտրոնացված հանդիսատեսի ուշադրությունը— բեմում դերասանի վարմունքի հիմքն է ու սրբագրումը:

Նատուրալիստական ձևը մեր այսօրվա իրականության համար շատ քիչ է արտահայտիչ, շատ է նեղ:

Թատրոնը մեր մեջ առաջացնում է զգացմունքների բոլորովին այլ տրամաբանություն, բոլորովին այլ «վերաբերմունքներ»: Այստեղ յուրովի ռեալիզմ կա...

Ներկայացման պլանը կազմող ռեժիսորի ստեղծագործության շարժառիթը հեղինակի գաղափարը պետք է լինի:

Ռեժիսորի օբյեկտը՝ ներկայացման սեփական մտահղացման հիմքի վրա բեմական էլեմենտների տարածական-ժամանակային կոմպոզիցիան է:

Անկեղծ զգացմունքը դեռևս բեմական ճշմարտություն չէ, եթե այն արտահայտված է նատուրալ միջոցներով: Այն պետք է հանդիսատեսին մատուցվի թատրոնի միջոցով:

Զգացմունքների ճշմարտացիությունը հանդիսատեսի աչքում արդարացնում է թատրոնական ամեն մի ձև:

Քատրոնի հիմքում ընկած է դերասանի բեմական «հավատը» կամ նրա ընդունակությունը՝ Քատրոնական սուտը իր և հանդիսատեսի համար նոր ճշմարտություն դարձնել:

Ուրեմն, որքան շատ է բեմում այդ «սուտը», այնքան լայն են ու հարուստ դերասանների ստեղծագործական հնարավորությունները:

Բեմում կեղծ ձի լծելը ավելի հետաքրքիր է դերասանի համար, քան իսկականին լծելը:

Դերասանը բեմ է գնում ոչ թե զգալու համար, այլ գործողություն կատարելու համար: Այդ դեպքում նա կենդանի կլինի և կզգա:

Հիմնականը, որ պետք է սովորի դերասանը—այդ ցանկանալն է, ցանկանալ ըստ պատվերի, ցանկանալ այն, ինչ նրան որպես կերպարի առաջադրված է:

Թե գործողություններ և թե գույներ ի հայտ կգան այնքան ավելի հեշտությամբ, որքան ավելի հաստատուն է ցանկությունը:

Երբեք չպետք է մանրամասներ հորինել, այլ պետք է դիտորդ լինել այն բանի նկատմամբ, ինչ ինքնըստինքյան կառաջանա ամբողջ զգացողությունից:

Բեմադրության նատուրալիստական և կենցաղային պլանը իր էության մի միտ է հանդուրժում, իսկ առանց ոճի արվեստ չկա:

Իսկական թատերադրությունն այն է, երբ հանդիսատեսը յուրաքանչյուր վայրկյան զգում է դերասանի վարդապետությունը:

Գեղարվեստական թատրոնը թատրոնական գոհակության դեմ պայքարելով, հասավ բեմում կյանքի ճշմարտացիության, այլ ոչ թատրոնական:

Պայմանական թատրոնը ձգտում էր վերականգնել թատերայնությունը, բայց, տարվելով թատերային ձևերով, նա վտարեց զգացմունքների անհրաժեշտ ճշմարտացիությունը:

Յուրաքանչյուր միտք արտահայտման իր ձևն է պահանջում։
Թատերայնությունը դա զուգվածությունն ու էֆեկտայնությունն չէ,
այլ փաստերի էություն արտահայտիչ ցուցադրում։

Ձգացմունքների ճշմարտացիությունը կյանք է տալիս ուզած
թատերական ձևին։

Ստանիսլավսկու միջանցիկ գործողությունը Արիստոտելի նույն
միասնական գործողությունն է։

Դրամատիկական երկի ոգին, այն սկզբնավորությունը, որ
նրան ստեղծել է, կամային ձգտումի շունչն է։

Այդ իմաստով էլ պետք է հասկանալ Նիցշեի խոսքերը—**«Իթ-
մը ողբերգության ոգին է»**։

Ռիթմի զգացողությունը միմիայն իր ֆիզիկական շարժումները
սիթմի հաշվին ենթարկելու պարզունակ ընդունակությունը չէ։ Պետք
է ռիթմին ենթարկել իր ամբողջ էությունը — **և՛ մարմնի շարժումը,
և՛ մտքի շարժումը, և՛ զգացմունքների շարժումը**։

Ոչ ժամանակին կամ սխալ ծավալած շարժումը նույնքան ա-
ռիթմիկ է պլաստիկայում, որքան որ երաժշտության մեջ քառորդ
նոտայի փոխարեն ութերորդական նվազելը։

Ռիթմը կամքի արտահայտությունն է։

Հին Հռոմում դերասանները բեմական սխալների համար մարմ-
նական պատժի էին ենթարկվում։

Առանց շարժման օպերայում տեսողականի և լսողականի միա-
ծուլում չկա, իսկ ուր միաձուլում չկա, այնտեղ արդեն խառնաշփո-
թություն է։

Երաժշտական դրամայի առավելությունն էլ այն է, որ այստեղ
զգացմունքը արդեն տրված է, որ երաժշտությունը տալիս է այն բա-
նի էությունը, որ դերասանը տալիս է սոսկ պատկերմամբ։

Իսկական երաժշտական դերասանը, արտաքինապես պահպանելով իր բեմական վարմունքի ազատութիւնը, իրապես ամբողջ ժամանակ ռիթմիկ բարդ ձայնակարգութեամբ (КОНТРАПУНКТ) կապված է երաժշտութեան հետ: Նրա շարժումները կարող են «հակառակ» լինել երաժշտութեան արագացված կամ դանդաղեցված շափին, սակայն նրա անշարժ դիրքը՝ նվագախմբի հուզումնալից շարժման ֆոնի վրա և, ասենք, արագացրած շարժ ու ձևը երաժշտութեան գլխավոր դադարի ֆոնի վրա,—պետք է խիստ օրինաշափ կերպով հիմնավորված լինեն ռեժիսորական պարտիտուրայում, որը մտահոգացված է որպես կոմպոզիտորի պարտիտուրայի բեմական ձայնակարգութիւն: Հենց այս է, որ հնարավորութիւն կտա օպերային դերասանին պայմանական շարժումների սիստեմից երաժշտական ռեալիզմին անցնել:

Օպերայի բեմական մեկնաբանման հիմքն ու ելակետը կոմպոզիտորական պարտիտուրն է: Երա մեջ է երաժշտական կերպարների և բնութագրումների այն սիստեմը, որը բեմում պետք է բացահայտի ռեժիսորը: Ոչ թե լիբրետոյի բառային տեքստից և ոչ էլ դրամատիկական թատրոնի սովորական ամպլուաններից պետք է ելնի օպերային ռեժիսորը, այլ այն ցուցմունքներից, որ տալիս են երաժշտական պարտիտուրը, նրա տեմպային ու դինամիկ նշումները, նրա ռիթմը, նրա մեղոդիկ արտահայտչականութիւնը և այլն:

Օպերայի լիբրետոն գրական իմաստով անկատար ժանր է. միայն երաժշտութիւնը կարող է նրա մեջ իսկական դրամատիկական կյանք ներարկել:

Դրամայում դերասանն ասում է իրեն՝ «Ես այսպես եմ անում, որովհետև այդպես եմ ցանկանում»: Մշակատակութեան մեջ ինքը՝ դերասանը ոչինչ չի ուզում: Նա երաժշտութեան հրամաններն է կատարում:

Ամպլուան կերպարը սառած է տեսնում: Ստանդարտ շարժումներն ու ժեստերը, ինտոնացիաները մեխանիկորեն փոխանցվում են պիեսից պիես:

Մեր զգեստ նկարողները մոռանում են, որ իրենց նկարածը ցուցահանդեսի համար չէ, այլ դերձակի, իսկ դերձակին պետք է ձևավածք, իսկ բեմադարդիչին պետք են գծեր և ոչ մառախուղ ու մշուշ:

Երաժշտություն, լույս և ձևավորում անհրաժեշտ են այն շափով, որքանով նրանք օգնում են հանդիսատեսի պատկերավոր տպավորության ուժեղացմանը, որովհետև դերասանը իր խաղով բացահայտում է ստեղծագործության հիմնական գաղափարը:





ԷՔՍՊՈԶԻՑԻԱՆԵՐ

«Տ Ո Ւ Ր Ա Ն Դ Ո Տ»¹

- № 1. Մանր երաժշտական նախերգանք, որի ընթացքում լրիվ խափարում բացվում է վարագույրը: Երաժշտությունը շարունակվում է, աստիճանաբար լուսավորվում է: Երեք փոքր մասեր. 1-ին մինչև վարագույրը բացվելը. 2-րդ—երբ լույսը վառվում է և 3-րդ—երբ մտնում է Կալաֆը:
- № 2. I գործ. 1 պատկ. 1 տեսարան. երբ Բարախը մատնացույց է անում գլուխները, ասելով՝ «նայեցեք, իշխան...»— փոքր երաժշտական ֆրազ (կարծես մեռյալների հոգոց լինի), բայց այնքան, որ Կալաֆը հասցնի բարձրանալ վերև ու ապրի տեսածը:
- № 3. Սամարղանդի իշխանի գլխատման ժամանակ Բարախի խոսքերից հետո № 2 երաժշտական ֆրազը, թմբուկի հարվածներով:
- № 4. I գործ. տեսիլ 3, երբ Կալաֆը քարձրացնում է նկարը, լսվում է օրային մի ակորդ, երկարատև (շատ քնքուշ):
- № 5. Երբ հայտնվում է դահիճը, կրկնվում է № 3 երաժշտությունը:
- № 6. I գործ. վերջին բառերի ժամանակ լսվում է պիեսի նախերգանքի մասերից մեկը, որի ընթացքում հանգչում է լույսը և իջնում վարագույրը:
- № 7. II գործ. սկզբում, սենյակները հավաքելու և ծաղրածոների խոսակցության ժամանակ՝ աշխույժ չինական երաժշտություն, որը հարմար է սենյակը արագ հավաքող ծառաների ռիթմիկ շարժումների համար:

- № 8. Թագավորի մուտքը—մարշ—գրոտեսկ, կոմիկական, ռիթմիկ՝ մուտքի համար:
- № 9. Տուրանդոտի մուտքը—հանդիսավոր մարշ:
- № 10. Երբ Պանտալոնեն ընթերցում է օրենքը—կարճ, հանդիսավոր երաժշտություն:
- № 11. Երբ Կալաֆը ավարտում է առաջին հանելուկի լուծումը—սկսվում է ուրախ երաժշտություն, որն աստիճանաբար ուժեղանում է և իմաստունների ֆրազի վրա ավարտվում է ծնծղաների հարվածով:
- № 12. Երկրորդ հանելուկի լուծումն ավարտելիս—կրկնվում է նույնը, ինչ որ № 11-ում:
- № 13. Երբ Տուրանդոտը բացում է դեմքը և Կալաֆը իր խոսքերն է ասում, անհանգիստ ակորդ, որը մի որոշ ժամանակ տևում է:
- № 14. Երրորդ հանելուկը լուծելուց հետո—նույն երաժշտությունը ինչ-որ № 11 և № 12-ում. անհրաժեշտ է ավելի հնչեղ ու երկար:
- № 15. III գործ. անցում 2-րդ պատկերին, վարագույրը բաց վիճակում, երաժշտություն № 7:
- № 16. V գործ. Տուրանդոտի մուտքը—թաղման քայլերգ:
- № 17. Պիեսի ավարտակետը—հանդիսավոր և ուժեղացող հարսանեկան երաժշտություն: Ավարտվում է ծնծղաների շատ ուժեղ հարվածով:



«ՏՐԻԼԲԻ» ՕՊԵՐԱՅԻ ԲԵՄԱԴՐՄԱՆ ԷՔՍՊՈԶԻՑԻԱՆ՝

1. Բեմական մեկնաբանում—անհրաժեշտ է սքողել լիբրետոյի հեղինակի հիմնական միտքը (հիպնոզի ազդեցութիւնը մարդու հոգեկանի վրա) և փորձել այդ մոմենտները հրամցնել որպէս ուժեղ անձնավորութեան կամքի ազդեցութիւնը թույլի վրա: Վերոհիշյալի համար անհրաժեշտ է վերացնել բոլոր ֆիզիկական գործողութիւնները, որոնք սովորաբար առկա են հիպնոզի պրոցեսի ժամանակ:

2. Առաջին պլան քաշել բուրժուական-դասային նախապաշարմունքները, որոնք արգելում են արիստոկրատներին ամուսնանալ ցածր ծագում ունեցող կանանց հետ և որը շատ հաճախ հանգեցնում է ողբերգական վախճանի, ինչպիս տվյալ լիբրետոյում:

3. Ցույց տալ բուրժուական երկրներում դերասանական շրջապատի բարոյական սանձարձակութիւնը:

4. Նկարիչը պետք է նկատի ունենա ստեղծագործութեան կամերային ձևը և ամեն ինչ առաջին պլան բերի. կոմպոզիցիայի խնդրում ենել ֆրանսիական ատելիե-նկարչանոցից, ուր անգլիական բոհեմայի ճաշակի հետքեր կան՝ նրա անգլիացի բնակիչներին համապատասխան:

Մի լուսամուտ Փարիզի տեսարանով:

Ցանկալի է երկու պլան, որը սահմանազատի նկարիչների աշխատանոցն ու բնակարանային-կենցաղային մասը:

Պատերին շատ էսքիզներ. ցանկալի է գույների ոչ վառ գամմա, ստեղծագործութեան ընդհանուր բնույթին համապատասխան:





ԱՐՇԱԿ ԲՈՒՐՋԱԼՅԱՆԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

Արշակ Բուրջալյանը հայ ժողովրդի այն տաղանդավոր զավակներից է, որոնք Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատվելուց հետո աշխարհի բոլոր կողմերից եկան իրենց հայրենի երկիրը և իրենց ամբողջ ուժերը ի սպաս դրին Հայաստանի նոր վերածննդին: Իր թատերական բարձր կուլտուրայով, փորձառությամբ, թատրոնի հանդեպ ունեցած անհուն սիրով, խստապահանջությամբ և մեծ ճաշակով նա կարողացավ ստեղծել առաջնակարգ թատերական կոլեկտիվ:

Բուրջալյանը միևնույն ժամանակ նաև Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի Պետական թատրոնի հիմնադիրներից է: Նրա հետ ես բախտ եմ ունեցել միասին բեմադրելու Սպենդիարյանի «Ալմաստը» (առաջին բեմադրություն) և Հարո Ստեփանյանի «Քաջ Նազարը»:

Ստեղծագործական մեծ բավականություն էր աշխատել Բուրջալյանի հետ: Բուրջալյանի ռեժիսորական աշխատանքը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի նախկին շենքում, բառիս բուն իմաստով, հերոսական էր և շնայած տեխնիկական մեծագույն դժվարություններին՝ նրա յուրաքանչյուր բեմադրությունը տոն էր Հայաստանի թատերական կյանքում:

Շատ են սիրում կրկնել, որ Բուրջալյանը չէր տիրապետում հայերենին. բայց նա Հայաստանից դուրս չէր գիտակցում իր ստեղծա-

գործական կյանքը, և շարադասցվե՞ց արդյոք նրա մահը այն բանով,
որ նրան զրկեցին Երևանում աշխատելու հնարավորությունից:

Նա համառորեն տիրապետում էր իր հարազատ ժողովրդի դա-
րավոր կուլտուրային, և պետք է խոստովանել, որ հայ ժողովրդի հո-
գևոր արժանիքները կրում էր իր հոգում:

Ռեժիսորական իր լայն դիպացողո՞նով նա հաջողությամբ բե-
մադրում էր և շեքսպիրյան ռեպերտուարը, և Շիրվանզադեի «Մոր-
գանի խնամին»: Նա դարձավ հայ ժողովրդի թատերական կուլտու-
րայի օրգանական մասը՝ բարձրացնելով այն մի նոր աստիճանի:

Հոկտեմբերյան Մեծ ռևոլյուցիայի շնորհիվ կյանքի կոշված հայ
ժողովրդի նոր կուլտուրայի հիմնադիրների շարքում Արշակ Բուր-
ջալյանն ունի իր պատվավոր տեղը:

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՄԱՐՅԱՆ

1958

ԲԱՐԵՆՈՐՈԳԻԶՆ ՈՒ ՆՈՐԱՐԱՐԸ

Ով ճանաչել և ուզում է հիշել մեծանուն ռեժիսոր Արշակ Բուրջալյանին, նրա աչքի առաջ պատկերանում է միջահասակ, տարիքավոր մի մարդ՝ կաշվե վերարկուն հագին, լայն գոտին վերարկուի վրայից մեջքին կապած, կաշվե գլխարկը գլխին, ձեռները թեք զորպանների մեջ, զինվորական կեցվածքով կանգնած կամ առույգ քայլելիս: Նրա արվեստակիցների հիշողության մեջ Արշակ Բուրջալյանը պատկերանում է նույն զգեստներով, գլխարկը նորից գլխին, ցուրտ թատրոնի նախաբեմի ձախ անկյունում հասարակ մի աթոռի վրա ձիգ իրանով նստած, հոնքերը ամփոփ, սուր ու ոգեշնչված հայացքով փորձ վարելիս:

Երբ նա հյուր էր մեկի տանը, կամ ինքն էր հյուր ընդունում, այս անգամ անպաճույճ բաճկոնով, անզարդ մի փողկապ իր վզին, կլոր գլուխը մաքուր ածիլած, ժպիտը հյուսիսարևակ հայի խաժ աչքերում, պատկառելի քթի երկու կողմերից իշնող արտիստիկ կնճիռները բերնի աջ ու ձախ խորշերը ակոսած, շատ հաճելի բաս-բարիտոնով խոսում էր արվեստի բոլոր բնագավառների մասին: Նա խոսում էր Ստանիսլավսկու «Արվեստի և զրականության ընկերության»¹ գործունեության, Մեյերխոլդի ու Վախթանգովի երիտասարդության, Կորշի թատրոնի² ստեղծագործական ու կազմակերպչական սիստեմների մասին, խոսում էր Բալիևի «Զղջիկ» («Летучая мышь»)³ մինիատյուր թատրոնի, Ռոստովում վազմակերպած իր «Նկուլ թատրոնի»⁴ գործունեության և իր ուսանողական կյանքի մասին, որն ընթացել է Պետերբուրգի ծովային առևտրական ուսումնարանի դասընթացներում: Ապա խոսում էր արտասահմանյան իր ճամփորդության և հատկապես Փարիզում անցկացրած օրերի մասին⁵:

Բուրջալյանը ժլատ էր խոսքի մեջ, բայց նրա խոսքը պատկերավոր էր, կենսափորձով հարուստ:

Նա ապրել է ընդամենը վաթսուևութ տարի, որից մոտ հիսունը տվել է թատերական արվեստին, նախ որպես արտիստ, հետո որպես ռեժիսոր: Արշակ Բուրջալյանի ծնողները այգեշատ Ղզլար քաղաքի հարուստ բնակիչներ էին, իսկ ինքը ծնվել է Աստրախան քաղաքում: Նրա տատն ու տատի քույրերը նշանավոր գեղեցկուհիներ են եղել: Հայտնի է, որ դաղստանցի քաջամարտիկ Շամիլն իր արշավանքներից վերադառնում էր հարուստ կին ու տղամարդ գերեզման է հետո բարձր փրկագնով նրանց ազատությունը ծախում հարազատներին: Սակայն լեռնցի այդ պարտիզանը Բուրջալյանի տատի քրոջը, ունեոր տան այդ գեղեցկուհուն գերի վերցնելուց հետո սիրում է նրան և այնքան վեհանձն ու ասպետորեն է վարվում հետը, որ դեռատի գեղեցկուհին փոխադարձաբար սիրում և մնում է Շամիլի մոտ որպես նրա «թագուհին»:

Արշակ Բուրջալյանն այդ պատմությունը անում էր Օթելլոյի պես կատակով, ու ավելացնում, որ եթե իր տոհմաբանությունը մի լավ քրքրեն, ապա իր «արքայական» ծագումը ակներև կդառնա:

Բայց այդ մի մանրամասն է Արշակ Բուրջալյանի հարուստ կենսագրության մեջ: Որքան նա հետաքրքիր անձնավորութուն էր, այնքան էլ անհանգիստ, որոնող ու բազմակողմանի արվեստագետ:

Արշակ Բուրջալյանի հետ ես ծանոթացել եմ 1924 թվականին, Երևանում, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, ուր անվանի ռեժիսորը հրավիրվել էր բեմադրելու Գոգոլի «Ուկրադորը»:

Դերատանական խումբը միատարր չէր:

Նախառևտրուցիոն թատրոնի մի քանի նշանավոր արտիստ-արտիստուհիների հետ արևելահայ և արևմտահայ հատվածներից հրավիրվել էին երիտասարդ, ճիշտ է՝ տաղանդավոր, բայց բոլորովին տարբեր դաստիարակությունների տեր ուժեր: Դրանց հարկավոր էր վերադաստիարակել, վարակել ռևոլյուցիոն թատրոնի գաղափարներով, մշակել նրանց վարպետությունը, բերել աշխատանքի միասնական սիստեմի և խաղարկության միահնչյուն աճի:

Խմբի ռեժիսոր Լևոն Քալանթարը երկու տարվա ընթացքում խոշոր աշխատանք էր տարել երիտասարդ թատերախմբի հետ: Բայց ինքը՝ Քալանթարը մենակ էր, իսկ գործը նոր ու դժվարին:

Ահա այսպիսի, դեռևս անդամ մի խմբի հետ Ա. Բուրջալյանը 15 օրվա ընթացքում պետք է բեմադրեր «Ռեկզորի» պես բարդ մի սատիրա:

Համեմատաբար երիտասարդ, եռանդով լեցուն, արվեստով հարուստ, տաղանդով աճող ռեժիսորին հանգիստ չէին թողնում Քիֆ-լիսի թատրոնները, ուր նա մեծ հաջողությամբ աշխատում էր ռուսական «Եռուկուցիոն-գեղարվեստական»⁶ և «Մինիատյուր»⁷ թատրոններում, հայկական և ադրբեջանական թատերախմբերում: Նա իր սուղ ժամանակից 15 օր պոկել և եկել էր Նրևան: Գործն ավելի դժվարանում էր նրանով, որ ռեժիսորը բոլորովին ծանոթ չէր արտիստների ստեղծագործական անհատականություններին և դերաբաշխումը կատարված էր թատրոնի ղեկավարության կողմից:

Քաղաքապետի դերը փորձում էր Լևոն Քալանթարը, խլիստակովի դերը՝ Հրաչյա Ներսիսյանը, Աննա Անդրեևնայի դերը՝ Հասմիկը, Օսիպովի դերը՝ Օնիկ Ստեփանյանը:

Ես բոլորովին նոր մարդ էի թատրոնում և ինձ տվին Սվիստունովի դերը: Թեև դերը սրտովս չէր, բայց ես իրավունք չհամարեցի որևէ առարկություն անել: Սակայն դերասանական արվեստին քաջածանոթ Արշակ Բուրջալյանը զարմանալի հմտություն էր հայտաբերում դերասանների կարողությունները կարճ ժամանակում ճանաչելու և այն ճիշտ օգտագործելու խնդրում:

Մի քանի փորձից հետո, չգիտեմ ինչ նկատառումով, Բուրջալյանը առաջարկեց ինձ փորձել փոստապետի դերը, իսկ մի քանի օրից հետո ամբողջ խմբի առաջ հայտարարեց, որ խլիստակովն ինձ պետք է հանձնեի և ոչ Հր. Ներսիսյանին: Այդ հայտարարությամբ նա չէր ուզում թերազնահատել Ներսիսյանի կարողությունները, այլ ուզում էր ճշտել արտիստների բեմական առանձնահատկությունները և ճիշտ դերաբաշխման կարևոր նշանակությունը: Երբ ես խաղացի փոստապետի դերը, նա ինձ հանձնարարեց պատրաստել խլիստակով հաջորդ տարվա համար:

Մեր թատրոնի և Բուրջալյանի այս առաջին հանդիպումը գեղարվեստական խոշոր նպատակներ չէր հետապնդում: Երկու կողմերն էլ ներքին պահանջ ունեին իրար շոշափելու, փոխադարձաբար միմյանց ճանաչելու⁸:

Թատրոնին հարկավոր էր հմուտ ռեժիսոր, իսկ Բուրջալյանին՝ հայրենական թատրոն:

Հաջորդ՝ 1924—25 թատերաշրջանին Արշակ Բուրջալյանը վերջնականապես հրավիրվում է Երևան: Նա անմիջապես ձեռնամուխ է լինում «Ռեկիզորի» վերաբեմադրմանը: Այս անգամ Խլեստակովի դերը հանձնում է ինձ, իսկ Քաղաքապետի դերը՝ Ավետ Ավետիսյանին: Ներկայացումը ձևավորել էր նկարիչ Սեմյոն Ալաշալովը:

Բուրջալյանի, այսպես ասած դերյուստն անցնում է փայլուն: Քատրոնում նրան շրջապատում են որպես մեծ արվեստագետի: Մամուլը դրվատական ջերմ տողեր է նվիրում նրա ռեժիսորական արվեստին, Երևանի հասարակութունը գրկաբաց ընդունում է հայ ժողովրդի զավակին:

Արշակ Բուրջալյանը ձեռները քշտում և իր անսպառ եռանդով մտնում է թատրոնի խոհանոցը:

Արշակ Բուրջալյանի առաջին և նշանակալի ծառայութունը եղել է այն, որ նա ներկայացում կազմակերպելու կուլտուրան ներմուծել է հայ բեմ:

Նա իր հետ բերել էր ռուսական թատրոնի առաջնակարգ տեխնիկա, Պատրաստել է ձևավորող նկարիչներ, մեքենավար-դեկորատոր ու բանվորներ, լուսավորող մոնտյորներ: Նրա օրոք երաժշտութունը դարձավ ներկայացման բաղկացուցիչ մասը, դերասանները հազան նախնական էսքիզներով պատրաստված զգեստներ ու կեղծամներ, ներկայացումները պայծառացան, թարմացան, ընդունեցին համապատասխան տեմպ և դարձան անկրկնելի գեղարվեստական երևույթներ:

Արշակ Բուրջալյանի արվեստի մասին տարբեր կարծիքներ են եղել: Այդ կարծիքներն աղավաղելու հետևանքով շատերի համար մշուշի մեջ է մնացել նրա արվեստի բնույթը: Իսկ մի քանի շարախոսներ այն միտքն են տարածել, թե Բուրջալյանը ֆորմալիստ էր և սովետական արվեստից հեռու:

Մի երկու տարի առաջ ռուս թատերագետներից մեկը թեկնածուական իր դիսերտացիան՝ «Ռուսական կլասիկան աղագային թատրոններում» թեմայով տվեց ինձ և խնդրեց իմ կարծիքը հայտնել այդ աշխատության մասին¹⁰: Բուրջալյանի ռեժիսորական արվեստն այնտեղ որակված էր որպես ֆորմալիստական, իսկ գործունեութունը՝ պատահական և անցողիկ:

Երբ ես նրան հարցրի, թե որտեղի՞ց է քաղել այդ տեղեկութունները, նա ասաց, որ Հայաստանի «անվանի» մարդկանց վկայութուններից: Ես ստիպված էի երկար բացատրութուններով հա-

մոզել մեր ուսուցչները, որ իր ստացած տեղեկությունները ճիշտ չեն, և նա վերանայեց իր տեսակետները:

Բայց ինչո՞ւ միայն պատահական դեպքերում խոսենք մի մարդու արվեստի մասին, որը մեր դրամատիկական թատրոնում եղել է բարենորոգիչ, իսկ օպերային արվեստում՝ նորարար:

Քսանական ու երեսնական թվականներին, երբ ֆորմալիզմը մոլախոտի պես բռնել էր մեր թատրոնները և հորջորջվում էր որպես ուսուցիչի արվեստ, իսկ մեյքափուդականությունը ալլանդակվում էր էպիգոնների կողմից, Արշակ Բուրջալյանը ամուր կանգնած էր ռեալիստական արվեստի և անսամբլային ներկայացման դիրքերում:

«Ռեկվորը» բեմադրելիս նա արտիստներից պահանջում էր հավատալ բեմական իրենց դրություններին և ապրել կերպարների մտքերով, առանց մտածելու՝ այդ ծիծաղելի է՞, թե՞ ոչ: Նա հասավ այն բանին, որ բոլոր շինովնիկները խոր մտահոգության մեջ էին, զգուշանում էին իրարից, մեկը-մյուսին ատում, միմյանցից վախենում: Խլեստակովն ու Քաղաքապետը իրար հանդիպելիս ողբալից դրության մեջ էին, նրանցից յուրաքանչյուրը համոզված էր, որ դիմացինը չար մտադրություն ունի իր հանդեպ և երկար ժամանակ մեկը մյուսի տրամադրությունն էր շոշափում միայն, ուր արդարացվում էր հակասական այն դիալոգը, որը հանճարեղ կերպով գրել էր Գոգոլը:

Բուրջալյանն ասում էր՝ «որքան լուրջ երևանք, այնքան ծիծաղելի կլինենք, որքան հավատանք իրադարձություններին, այնքան բնական ու ռեալիստական կխաղանք, որքան հարգանք տածենք խաղընկերոջ նկատմամբ, այնքան լավ անսամբլային ներկայացում կստացվի»:

Ներկայացման հինգերորդ գործողության մեջ բեմական տրամադրությունները զարգանում ու հասնում էին այն աստիճանի, որ երբ ստրաժնիկը հայտարարում էր, թե Պետերբուրգից հեկել է իսկական ռեկվորը, մարդիկ վայրկենապես քարանում, ամփոփվում էին իրենք իրենց մեջ և պատասխանատվության ծանրությունն ուսերին, տեղն ու տեղը բռնված գողերի պես մնում էին անշարժ ու շվարած: Եվ գոգոլյան ֆինալը գալիս էր ապրումների ճանապարհով և ոչ թե տրյուկներով:

Ներկայացման ավարտական փորձի քննարկման ժամանակ Գեղարվեստական խորհուրդը չէր ուզում ընդունել ներկայացումը՝

առարկելով, որ Բուրջալյանը կոմեդիան դարձրել է դրամա և ծիծաղելի ոչինչ չի թողել այնտեղ:

Հիշում եմ, Բուրջալյանն իր վերջին խոսքում ասաց խորհրդի նախագահին. «դուք ներկայացման կոմիկականն ու դրամատիկականը դիտեցեք հանդիսականի հետ»: Եվ, իրոք, հաջորդ օրը պրեմիերային, Գեղարվեստական խորհրդի նախագահը հանդիսատեսների հետ անզուսպ ծիծաղում էր:

Ներկայացման հաջողությունը արտիստների մտքի մեջ դրոշմեց մի կարևոր ճշմարտություն: Այդ այն էր, որ պետք է հավատալ բեմական կերպարի մտքերին, որից ծնվելու է նրա վարքագիծը և իրեն դնելու է համապատասխան գործողության մեջ: Նա պահանջում էր միշտ լինել բեմական մթնոլորտում:

Մենք դեռևս ծանոթ չէինք Ստանիսլավսկու ուսմունքին, բայց զգում էինք, որ Բուրջալյանի պահանջները մեր արվեստի ռեալիզմի հիմքն են, իսկ այսօր հաստատում ենք, որ դրանք Ստանիսլավսկու ուսմունքի կորիզն էին, որոնք բեղմնավոր ու կայուն արմատներ թողեցին մեր թատրոնում:

Մոլիերի «Նրեակայական հիվանդը», որն իր ինտերմեդիաներով շատ մոտ է բուֆոնադայի, նույնպես բեմադրված էր այդ սկզբունքով:

Օրգոնի դերակատար Մկրտիչ Ջանանից պահանջվում էր հավատալ, որ ինքը շատ լուրջ հիվանդ է և այն բժշկական ծիծաղելի միջոցները, որոնց դիմում է նա, հետևանք են իր հուսահատության: Անգամ այնպիսի տրյուկը, ինչպիսին մեռած ձևանալն է, նա ամենայն կրքով կատարում էր՝ իր կնոջն ու աղջկան փորձելու համար:

Բժիշկ օժվելու ինտերմեդիայում Ջանան-Օրգոնը վայրկյան առ վայրկյան համոզվում էր, որ ինքն օժտվում է բժշկական գիտությունով:

Ջանան-Օրգոնի հոգեբանական պողպատն տրամաբանությունը առաջ էր բերում աղախնու և կնոջ զայրույթը, որից և ծնվում են ներկայացման մեջ տեղի ունեցող բոլոր հնարանները:

Ներկայացում կառուցելու ռեալիստական այդ միությունը համոզում էր հանդիսականին, որ բեմում մարդկային կենդանի բնավորություններ են ապրում և մարդկային ճակատագրեր բախվում:

Բեմում կառուցված այդ կենդանի կյանքը առաջացնում էր առողջ ու հարատև ծիծաղ, որովհետև մարդիկ իրենք ծիծաղելի դրուսյան մեջ էին:

Նույն սկզբունքով էր կառուցված Դեմիդևյանի «Քաջ Նազարը»:

Բազմաթիվ Մուրադյան-Նազարը նույնիսկ իր ամենամեծ պոռոտախոտութեան ժամանակ չէր դադարում վախկոտ լինելուց։ Նրա կերպարի կորիզը պոռոտախոտութիւնն էր, թեև տեղի շարժումից անդամ վախենում էր։ Եվ սարսափով տոգորված այդ բնավորութիւնը, հոր պոռոտախոտում էր՝ հանդիսականը պոռթկում էր ծիծաղից։

Օրինակները կարելի էր տարածել Արշակ Բուրջալյանի բոլոր բեմադրութիւնների վրա։

Մենք դիտմամբ փորձեցինք երեք կոմեդիաների օրինակով հիմնավորել մեր միտքը, որովհետև այդ երեք կոմեդիաները հենց այն հարուստ նյութերն են, որոնց մեջ կարող էր լողալ ֆորմալիստը կամ պարզունակ տրյովաչը, ինչպիսիք քիչ չէին այն ժամանակ։

Բուրջալյանը մոդայական ռեժիսոր չէր, այլ ամուր սկզբունքների վրա կանգնած արվեստագետ։ Բուրջալյանը երգվալ ռեալիստ լինելուց բացի, իր արվեստը հասցնում էր թատերայնութեան բարձր աստիճանին։

Նա ստեղծագործական դարմանալի հարուստ երևակայութիւն ուներ, դա նման էր հորդարուվա շատրվանի։

Հիշում եմ «Պարտիզանի շունը» կոմեդիայի բեմադրութիւնը։

Բուրջալյանը շերմ ցանկութիւն հայտնեց բեմադրելու ինչպիսիք-Վեդայի հիշյալ կոմեդիան։ Զգիտեմ ինչու՝ թատրոնի ղեկավարութիւնը, լուսժողովը և ղեկավար ընկերները դեմ էին այդ պիեսի բեմադրութեանը։ Բուրջալյանը համառեց, համոզեց բոլորին, ի վերջո անցավ փորձերին։ Ես փորձում էի Թեոդորի, Ա. Ավետիսյանը՝ ծառայի, Ա. Ղուկասյանը՝ Դիանայի դերը։ Մի յոթ-ութ փորձից հետո նա մտերմաբար ինձ ասաց, որ պիեսն այժմ այլևս իրեն չի գրավում և հարցրեց՝ անհարմար չի՞ լինի արդոք, եթե հիմա հրաժարվի բեմադրութիւնից։ Պարզվեց, որ պիեսին նա նոր է սկսում խորը ծանոթանալ։ Ես ասացի, որ շատ անհարմար դրութիւն կըստեղծվի իր համար։ Բուրջալյանը քիչ տատանվելուց հետո վճռեց շարունակել փորձերը։

Բեմի կենտրոնում դրեց քարաշեն մի ավազան, որը ինտերյերային տեսարաններում ծառայում էր որպես թավշապատ կլոր գահավորակ։ Դեկորների ուղղահայացները պարզ, հեշտ փոփոխվող վարագույրներ էին, այնպես որ կարելի էր ամբողջ ներկայացումը խաղալ առանց ընդմիջումի։

Բուրջալյանի արվեստակից կոմպոզիտոր Ա. Պանինը¹¹ բերեց ներկայացման համար գրված մի կոլորիտային հարուստ երաժշտութիւն։

Սկսվեցին եռանդուն փորձեր:

Նա ողջ ներկայացումը հագեցրեց բարեհնչյուն Կրաժշտովյամբ և միզանսցեններն այնպես կառուցեց մի ավազան-գազավորակի շուրջը, որ ոչ մի դիրք չէր կրկնվում: Իսկ ինձ ու Ավետիսյանին այնպիսի ճարպիկ շարժումների վարժեցրեց, որ մենք ակրորատների էինք նմանվում:

Եթե հնարավոր լիներ ամբողջ ներկայացման շարժումները գծագրել, ապա կստացվեր կենտրոնաձիգ ավազանի շուրջը ձևագործած մի զարդանկար գորելեն¹²:

Ներկայացումն ընթացավ տրիումֆով: Հանգուցյալ Ասքանազ Մուսվյանն ասաց, որ Բուրջալյանը ոչ միայն ռեժիսոր է, այլև մանրանկարիչ:

Գունեղությունամբ էր տրված նաև Լուսաշարսկու «Ազատագրված Դոն-Կիխոտը»:

Հիշում եմ, զգեստները կարվում էին պարկի կտավից (МЕШОЧНЫЙ ХОЛСТ), որոնց վրա նկարվում էին Մարտիրոս Սարյանի գծած շարունակները: Նույն սկզբունքով ձևավորված էին նաև դեկորները: Դերակատարները էմոցիոնալ էին, ձևավորումը՝ գունեղ, ներկայացումը՝ հյուսված ու փարթամ:

Քատերական նկարչության ասպարեզում օգտագործված այդ նորությունը փարթամություն տվեց ներկայացմանը և բարձրացրեց հնչեղության մի նոր աստիճանի:

«Վենետիկի վաճառականն» ու «Մորզանի խնամին» ձևավորելու համար Բուրջալյանը հրավիրեց Գեորգ Յակոպովին¹³, որը կոնստրուկտիվիզմի հիմնադիրն էր Ռուսաստանում, Մոսկվայի Կամերային թատրոնի հռչակավոր նկարիչը:

Արշակ Բուրջալյանը Յակոպովի մեծարվեստ վրձինը այնպիսի շրջանակների մեջ էր դրել, որ ներկայացումների ձևավորումները կատարվում էին պարզ, շատ ժլատ միջոցներով, չափազանց արտահայտիչ և Յակոպովի համար զարմանալիորեն ռեալիստական:

Հիշում եմ մեծատաղանդ հայ նկարչին աշխատելիս: «Արարատի» բուրումնավետ կոնյակի շիշը տաբուրետի վրա, խսիրե պարզ կտորը գետնին փռած, ավելի չափ մեծ վրձինը ձեռքին, թեփի ու եփած սոսնձի արկղները այս ու այն կողմ դրած՝ Բուրջալյանի հետ զրուցում էին ժամանակի արվեստի հարցերի շուրջը և նկարում «Մորզանի խնամու» դեկորները: Ծրկու մեծ հայերի ստեղծագործական երևակայության հստեանքով էր, որ թեփի և ներկերի խառ-

նուրդները խսիրի վրա պատկերում էին ապագա ներկայացման ռե-
լիֆները: Դա նորարարություն էր ձևավորման սկզբունքի և ֆակ-
տորայի տեսակետից:

Ստեղծագործության անկրկնելի ժամեր...

Արշակ Բուրջալյանը Մ. Սարյանի և Գ. Յակուլովի օրինակով
թատրոն ներգրավեց նաև ժամանակի այլ ականավոր արվեստա-
գետներին:

Հիշում եմ, երբ Ալեքսանդր Սպենդիարյանը «Օթելլոյի» համար
դրած իր երաժշտությունը բերել էր փորձելուն¹⁴:

Նվագասիւնը սպասում էր Ալեքսանդր Սպենդիարյանի փայ-
տիկի շարժմանը, դերասաններս էլ Բուրջալյանին շրջապատած՝
տաշին շարքերում անհամբեր սպասում էինք երաժշտախմբի կա-
տարմանը: Հնչեցին մանստրոյի երաժշտության շոյող հնչյունները:
Բուրջալյանը ժպտում էր, աչքերը փայլատակում էին:

— Ну, как, Аркадий Сергеевич?...— ավարտելով երաժշտու-
թյան բոլոր համարները՝ Սպենդիարյանը դարձավ դեպի Բուրջալ-
յանը:

— Гениально!— պատասխանեց Բուրջալյանը և ավելաց-
րեց.— Որտե՞ղ օգտագործեմ այդքան երաժշտություն:

— Ներկայացման տևողությունը երեք-չորս ժամ է, չե՞ք կա-
րող քսան ռուպեի երաժշտությունը տեղավորել այնտեղ,— հարցրեց
կոմպոզիտորը:

— Ի՞նչ եք ասում, երաժշտությունը պետք է մերվի տեսարա-
նին, լինի պատճառաբանված, դա՛նի իր տեղն ու նշանակությունը,
օգնի տեսարանի տրամադրությունը բացահայտելուն, գրգռի ար-
տիստի հուղական աշխարհը, թե չէ գրածդ լավ է, հանճարեղ:

Սկսվեց փորձը երաժշտության հետ:

Երրորդ գործողության այն տեսարանում, երբ Դեզդեմոնան
դրսում կիպրոսցիներին իրր հյուրասիրում է և նրանց համար նվա-
գում, նուրբ ելևէջներով հնչեց Սպենդիարյանի զվարթ, լիրիկական
երաժշտությունը: Բեմում Օթելլոն հրաժեշտ էր տալիս իր մտքի
անդորրին, սրտի զոհունակությանը, մեծ պատերազմներին, մար-
տական նժույգին, դրդաձայն շեփորին... Եվ այս հակապատկերը՝
անմեղ կինը դրսում ուրախ ու երջանիկ, Յագուլից խաբված Օթել-
լոն հոգու ողբերգական ալեկոծությունների մեջ՝ ընկալվում էր մեծ
հուզմունքով:

Տեսարանը հասնում է այնտեղ, ուր Օթելլոն սպառնալի հար-
ձակվում է Յագոյի վրա և պահանջում.

— Դե, թշվառական, պետք է հաստատես, որ կինս լիրք է...

Իսկ Սպենդիարյանը էքստազի մեջ, իր երաժշտությամբ հիա-
շած, շարունակում էր կոկետ ալեգրոն:

Բուրջալյանը առաջին կարգից սկսեց քթի տակ փնթփնթալ.

— Այ թե քշում է, հա՛...

Հետո մոտեցավ դիրիժորին և կամացուկ ասաց, որ հերիք է:

— Ещё немного, Аркадий Сергеевич, ещё немного, тут
начинается прекрасное адажио,— ու շարունակեց երաժշտու-
թյունը:

— Да какое адажио, когда на сцене почти что происхо-
дит убийство.

— А, пусть они лирически проводят сцену.

— Вот чудак! Где вы видели лирическое убийство...

Այսպես վիճում էին, և Բուրջալյանը առավ Սպենդիարյանի
ձեռքից դիրիժորական փայտիկը, պահանջկոտ տոնով խնդրեց նրան
դուրս գալ նվագախմբի տեղից, ինքը բռնեց նրա տեղը և դառնա-
լով դեպի մեծ կոմպոզիտորը՝ բարեհամբույր ասաց.

— Дорогой Александр Афанасьевич, тут не концерт
Спендиарова, а спектакль «Отелло».

Նա տեղն ու տեղը նույն երաժշտական համարներից ընտրեց
բավազույն հատվածները, բազմաթիվ տակտեր դուրս հանեց, մնա-
ցածները մոնտաժեց, նորից սկսեց փորձը, երաժշտությունն ավար-
տեց այնտեղ, ուր անհրաժեշտ էր, և դիտեց դահլիճում անհանգիստ
և ու առաջ քայլող Սպենդիարյանին.

— Ну, как?

— Хорошо, прекрасно, гениально!— խոսված, երեսայի
նման սուտ-սուտ ծպտաց Սպենդիարյանը և հարցրեց՝

— А адажио?

— Давайте послушаем, Александр Афанасьевич, что за
адажио?

Սպենդիարյանը դահլիճից ջանասիրությամբ անցավ օրկեստր,
առավ իր փայտիկը, և սկսեց մի երաժշտություն, ուր կար և թա-
խիծ, և տարակուսանք, և փոթորիկ, և հուսահատություն:

Բուրջալյանի միտքը երկունքի մեջ էր: Երբ երաժշտությունը
վերջացավ, նա անմիջապես դիմեց ներկայացման նկարիչ Սեմյոն
Ալաշալովին, որը միշտ ներկա էր լինում փորձերին.

— Կարո՞ղ եք, Սեմյոն Իվանովիչ, վերջին գործողությունից առաջ կառուցել քարաշեն մի վերանդա առանց առաստաղի: Տեսարանի հեռանկարը թող լինի արծաթափայլ ծովի հեռավոր հորիզոն, պարզ, կապույտ երկինք, աստղեր և լիալուսին: Այդ կոնտրաստային է Դեղդեմոնայի մահվան զաղափարին: Չմոռանաք վերանդայի տփին դնել քարե մի նստարան, ուր հաճախ նստել է Դեղդեմոնան և դիտել շքնաղ բնությունը:

— Իհարկե կարող եմ, — պատասխանում է Ալաշալովը:

Մտքի նույն լարվածությամբ Բուրջալյանը դիմում է Օթելլոյի դերակատար Հովհաննես Արելյանին.

— Прошу на сцену, Иван Артемьевич!

Եվ անմիջապես նա Օթելլոյի համար կառուցում է մոռնչ մի տեսարան, ուր վենետիկցի հյուրեր՝ Լոդովիկոյին և Գրացիանոյին բակից դուրս ուղեկցելուց հետո Օթելլոն վերադառնում է բնմ, երկար խորհում, ջանում ինչ-որ շար միտք իր մեջ խեղդել, բայց չի կարողանում և լուռ ու մենակ ապրում է այն տառապանքները, որոնցով կարող էր բռնվել Օթելլոն իր սիրելի Դեղդեմոնային սպանելու որոշումը կայացնելուց առաջ: Ի վերջո՝ մի բան որոշելով՝ մտնում է տուն... Տեսարանը օրգանապես մերվում էր ներկայացմանը և Ալաշենդիարյանի երաժշտությունը լիովին արտահայտում էր թե՛ Օթելլոյի ապրումները և թե՛ շունչ տալիս զմայլեցուցիչ բնությունը:

Հովհ. Արելյանն ասում էր, որ իր վաղեմի դերի վրա ավելացավ հոյակապ մի տեսարան:

Պակաս նշանակալի դեպք չէր «Քաջ Նազարի» ֆինալի մշակումը: «Քաջ Նազարը» բավարար ու համոզիչ ֆինալ չունեի հեղինակի տեքստում:

Վերջին փորձերի ժամանակ Բուրջալյանն ստուգում էր մի քանի ֆինալ, իսկ Դերենիկ Դեմիրճյանը բողբոջում էր ռեժիսորի «ազատ» վարժունքի դեմ: Ավարտական փորձին ռեժիսորը ֆիքսացիայի ենթարկեց մի ֆինալ: Դեմիրճյանը երկար դիմադրելուց հետո կռվեց, թողեց փորձն ու թատրոնը և հայտարարեց, որ դնում է մամուլով հրաժարվելու իր պիեսից: Բուրջալյանը նրա հետևից ժպտալով ասաց.

— Ничего, завтра со сцены будет кланяться публике.

Եվ իրոք, պրեմիերային Դեմիրճյանը Բուրջալյանի ձեռքից բռնած, զոռով քաշեց բնմ և զուգն տվեց դահլիճի երրորդ ծափերին:

Իսկ Բուրջալյանը աչքով էր անում կուլիսներում կանգնած դե-
րակատարներին¹⁵:

Բուրջալյանը բնական շարժման մեծագույն վարպետ էր: Միզանսցեն ստեղծելու և այն պահպանելու մի օրինակ բերենք, որը կարող է բնութագրել Բուրջալյանի կարողությունը:

«Ռեկլզորի» երկրորդ բեմադրության (1929 թ.) ավարտական փորձին պարզվեց, որ Միքայել Արուստյանի ձևավորման մի ան-
կյունը մնացել էր շօտագործված: Իսկ երեկոյան պետք է կայանար
պրեմիերան:

Միքայել Արուստյանը շատ խնդրեց մի տեսարան տեղափոխել
շօտագործված վիստիբյուլը: Նրան միացա նաև ես: Բուրջալյանը
քիչ մտածելուց հետո տներից կանչել տվեց արտիստուհիներ Հայ-
կուհի Գարազաշին և Նրանուհի Մկրտչյանին և ինձ հետ տնեցած
ներսնց տեսարանը ուղիղ հինգ բուպիի ընթացքում դրեց վիստիբյու-
լում: Դրված տեսարանը միզանսցենի տեսակետից լավագույններից
մեկն էր ներկայացման մեջ:

Արշակ Բուրջալյանի ռեժիսորական սկզբունքներն ու բեմա-
դրական տաղանդը առավելագույն չափով զգացել եմ «Համլետի»
վրա կատարած մեր միատեղ աշխատանքներում:

Նա շատ վեր սիրում էիքսպիրի դրամատուրգիան և հատկապես՝
«Համլետը»:

1942 թվականին, երբ «Համլետը» ընդունվեց մեր թատրոնի
ռեպերտուարում, Բուրջալյանը նրանում չէր աշխատում: Նա հրա-
վիրվեց հատկապես այդ բեմադրության համար: Կասկած կար, որ
պատերազմի թեժ տարիներին ներկայացումը ըստ արժանվույն չի
հնչի: Բուրջալյանը հակառակ կարծիքի էր: Նա պնդում էր, որ
«Համլետում» պատկերված սուր դրուժյունները համապատասխան
արձագանք կգտնեն հատկապես իրականության մեջ տիրող սուր
պայմաններում: Նա ասում էր, որ հիտլերիզմի ուղղությամբ արտա-
բնույթը համահնչյուն է «Համլետում» պատկերած Կլավդիոսի
ուղղությամբ արտաբնույթյանը, և որ կոմունիզմի պայքարը այդ շարիքի դեմ
հերոսական է, ինչպես հերոսական է Համլետի պայքարը ժամա-
նակն իր շավղի մեջ դնելու համար: Նրա կարծիքով բեմադրության
և խաղարկության անհրաժեշտ և ժամանակին համապատասխանող
«Իթմը» որոշիչ կարող է լինել ներկայացման հաջողության համար:
Նա չսխալվեց:

Դերաբաշխման ժամանակ թատրոնի գեղարվեստական խոր-
հուրդը Համլետի դերի համար առաջարկեց երկու դերակատարներ:

Բուրջալյանը կատեգորիկ կերպով դեմ ելավ այդ առաջարկին՝ առարկելով, որ նման դերի համար միաժամանակ երկու դերակատար անհնարին է պատրաստել: Բայց ոչ այն պատճառով, որ դերը դժվարագույնն է մեր արվեստում, ինչպես ժամանակին պնդել է Կ. Ստանիսլավսկին, ոչ այն պատճառով, որ ժամանակը սուղ է երկու դերակատարների համար: Նա երկու դերակատարների դեմ էր ստեղծագործական նկատառումով: Նա այն կարծիքին էր, որ ռեժիսորի ու դերակատարի աշխատանքներում ստեղծագործական փոխազդեցությունները խոշոր նշանակություն ունեն: Նա պնդում էր, որ մի դերակատարի մեջ խմորվող կերպարը ընթացք է տալիս ռեժիսորի ստեղծագործական նրկակայությունը և միասնական աշխատանքի մեջ օր-օրի սաղմնավորվում է ապագա այն կերպարը, որը միաժամանակ և ռեժիսորինն է, և դերակատարինը:

Նա ասում էր, որ դերասանի արտիստական խառնվածքը այն հիմքն է, որի վրա կառուցվելու է ապագա դերը, մինչդեռ երկու արտիստական խառնվածքները ռեժիսորին կարող են տանել դեպի իրարից տարբեր բեռներ և ռեժիսորն անկարող է հարմարվել զարգացող կերպարի տարբեր ընթացքներին: Վերջին հաշիվով երկուսն էլ պետք է իրենց դերասանական նյութը հարմարեցնեն Համլետի կերպարին, բայց նյութն ինքը կանխորոշում է ստեղծագործական պրոցեսի ընթացքը: Նա գտնում էր, որ երկու դերակատարների հետ աշխատելու դեպքում ռեժիսորը ստիպված կլինի միայն բեմավիճակներ ստեղծել և բոլոր կոմպոնենտներին ի մի հավաքել, ներկայացում կազմակերպել, իսկ հիմնական կերպարի կերտման գործում շեղոքանալ: Նման աշխատանք իր համար, որպես ռեժիսորի, ոչ կվայելի, ոչ էլ կոգնորի:

Համլետի դերը ինձ հանձնելուց հետո նա առաջարկեց ամառվա ամիսները անցկացնել միասին:

Գնացինք Արդնի, մեզ հետ վերցնելով ութ ուսանական և մեկ հայկական թարգմանություններ: Բուրջալյանը հիմնականում աշխատում էր լոգիկոսկո թարգմանության այն հրատարակության վրա, որը գրքի մի էջը անգլերենն էր՝ հեղինակի օրիգինալը, մյուս էջում նույն քանակության տողերով թարգմանչի տեքստը:

Նա աշխատում էի Մասեհյանի երկրորդ թարգմանության տեքստով: Մյուս յոթ ուսանական թարգմանությունները օժանդակ դեր էին կատարում:

Մոտ քառասուն օր մենք իրար հետ էինք առավոտից մինչև կեսգիշեր: Թատրոնի ղեկավարությունն ինձ նշանակել էր բեմա-

դրութեան հարակից ռեժիսոր: Այդ պաշտոնական դրութիւնն, իհարկե, որոշ նշանակութիւն ունի, սակայն իմ աշխատակցութիւնը Բուրջալյանի հետ ավելի սերտ էր: Ես վաղուց երազել էի Համլետի դերը խաղալ և ավելի երջանիկ առիթ չէի կարող գտնել, քան աշխատել Բուրջալյանի պէս մի ռեժիսորի հետ:

Մեր մտատանջութեան առաջին խնդիրը դարձավ՝ գտնել բոլոր այն պայմանները, որ ներկայացման սրընթաց բովանդակութիւնը ստանա իր համապատասխան տեմպն ու ռիթմը: Այս խնդրի լուծման առաջին պայմանը հանդիսացավ ձեւավորման սկզբունքի որոնումը:

Որոշվեց երեք հարթակների վրա կառուցել ողջ ներկայացումը՝ այն հաշվով, որ անհրաժեշտութեան դեպքում առանց ընդմիջման ընթանա ներկայացումը: Այս հնարավորութիւն կտար ներկայացման ընդհանուր ռիթմը պահել մեր կամքի ներքո, և այն դոգ շղարձենել դեկորացիաների ծանր ու երկարատև փոփոխութիւնների:

Երկար մտածեցինք նկարչի թեկնածութեան վրա: Փորձի համար հանձնարարվեց նկարիչ Պատվական Անանյանին գտնել ողբերգութեան 2-րդ պատկերի կոնկրետ լուծումը մակետի վրա: Անանյանի աշխատանքը օպերային լուծում էր ստացել և համարվեց անբավարար: Բանակցութիւնների մեջ մտանք քանդակագործ Արա Սարգսյանի հետ: Վերջինիս ներկայացրած մակետը պարզ էր, արտահայտիչ և դյուրաշարժ...

Ձեւավորումը հանձնվեց Արա Սարգսյանին, որն ի դեպ շատ ընդառաջեց թատրոնին: Պատերազմի դաժան օրերին թատրոնի նյութական միջոցները սուղ էին և ձեւավորման անհրաժեշտ նյութերը՝ պակաս: Երկու խոշոր արվեստագետների հնարամիտ միտքը ստեղծեց ֆրազմենտալ ձեւավորման այնպիսի պարզութիւն, որ ձեւավորումը թատրոնին նստեց շատ էժան: Այստեղ հասկանալի դարձավ, որ ներկայացումների ձեւավորման ճիսութիւնն ու հարստութիւնը որոշիչ հանգամանքներ չեն: Որոշիչը մտահղացումն է, որի պարզութիւնը միշտ նպաստում է ներկայացման բովանդակութեան լրիվ ու հստակ մատուցելուն: Որոշվեց օգտագործել Չայկովսկու «Համլետի» համար գրված երաժշտութիւնը, որը, ի դեպ, այժմ օգտագործվում է նաև Մայակովսկու անվան թատրոնի Օխլովկովի յեմադրութեան մեջ:

Բավական ժամանակ խլեցին պիեսի կրճատումները: Այն պետք է համապատասխաներ Համլետի մեկնաբանութեանը և պետք է

նպաստեր ներկայացման սրընթաց տեմպին: Ձեռքի տակ ունեինք մի քանի թատրոնների արդեն կրճատված օրինակներ:

Իմ Համլետը պետք է լիներ էներգիկ, նպատակասլաց: Խորհող, փրկիսփախող Համլետը իր երիտասարդական ամլուճնի հետևանքով պետք է լիներ բռնկվող, էմոցիոնալ, որը պետք է համատեղվեր նրա անալիտիկ մտքի հետ: Դրա հետ միասին նա լինելու էր դյուրաշարժ, իրականությունն արագ ըմբռնող, և նրանից խորապես սղդվող...

Մենք մանրամասն մշակեցինք ներկայացման ու իմ դերի առանձին տեսարաններ, հատվածներ, մենախոսություններ, ըստ որում խնդրի լուծման առաջնությունը նա վստահում էր ինձ, քանի որ հիմնական դրույթներն արդեն համատեղ որոշվել էին: Առանձին դիպրերում Բուրջալյանը զարմանալի հստակությամբ կատարում էր արտահայտչական միջոցների լավագույն ընտրություն, որը ընթացք էր տալիս իմ ստեղծագործական երևակայությանը և մեր մտքերում արդեն կառուցվում էին առանձին տեսարաններ...

Ամբողջ պիեսը կուպյուրներով և թեթև մոնտաժով բաժանվեց հինգ գործողությունների և մենք արդեն կարող էինք վերադառնալ նրան և անցնել փորձերի:

Փորձերի սկզբին ամենաուրախալին հանդիսացավ Արա Սարգսյանի ներկայացրած մակետը: Բեմը իրոք բաժանված էր երեք հարթակների, որոնցից մեկը կառուցվելու էր հուշարարի խցիկի վրա, երկրորդը բռնելու էր վարագույրից մինչև բեմի կենտրոն ընկած տարածությունը, որ բեմի խորությունը կիսելով ավարտվելու էր նոր վարագույրով, երրորդը՝ բեմի կեսից մինչև նրա 18 մետր բռնող խորությունը: Առաջին և երկրորդ հարթակների վրա դրված ստանդկները անփոփոխ էին, երրորդ հարթակի ստանդկները կարելի էր փոփոխության ենթարկել ներկայացման ընթացքում ու ըստ պահանջի:

Նախաբեմի վրա եղած աշ ու ձախ մուտքերը դարձան օգտագործելի և դրանք ձևավորվեցին երկու զրահապատ ասպետների պահակությունը:

Բուրջալյանն ու Սարգսյանը պահանջեցին բեմը պատել սև թավշյա պանորամայով:

Արա Սարգսյանի ձևավորման սկզբունքը մինչև օրս մնում է անգերազանցելի, թեև շատ նկարիչներ օգտվել են ձևավորման այդ սկզբունքից:

Փորձերն ընթանում էին ստեղծագործական բարձրագույն մըթ-նոլորտում: Ա. Բուրջալյանը պինսի 23 պատկերների միզանսցեն-ները դրեց երեք հարթակների վրա այն հաշվով, որ ներկայացումը անդադար ընթանա, ունենալով շորս թեթև ընդմիջումներ:

Սքանչելի էին մի քանի մասսայական տեսարաններ:

Դերասանների մոտաքը և նրանց հանդիպումը Համլետի հետ դրված էր շատ ջերմ ու արտահայտիչ: Բացված էին բոլոր վարա-գույրները: Բեմի աջ խորքից Ա. դերասանի առաջնորդությամբ երաժշտության տակ ներս էր գալիս դերասանական ամբողջ խումբը բաղկացած ութ հոգուց: Նրանք բոլորն էլ իրենց հետ բերում էին բե-մական աքսեսուարներ: Նրկու հոգի ձեռքերի վրա բարձր պահած բե-րում էին մի արկղ, որի մեջ ենթադրվում էր, որ տեղավորված են բեմական զգեստները, ոմանք փողեր փչելով, ոմանց ձեռքին փոք-րիկ ծառաթփեր և այլն:

Բուրջալյանի մեկնաբանությամբ Համլետը շատ էր սիրում ու զնահատում այդ դերասաններին և նրանք էլ Համլետին: Այդ պատ-ճառով շատ ջերմ պետք է լիներ նրանց հանդիպումը և տեսարանը՝ էմոցիոնալ:

Շատ լավ ու հարմար էր կառուցված «Մկան թակարդի» տե-սարանը, որի վրա շատ են չարչարվել «Համլետ» բեմադրող ռեժի-սորները բոլոր երկրներում: Ա. Բուրջալյանի ռեժիսորական խնդիրն այն էր, որ այդ տեսարանում դահլիճի հանդիսատեսի համար պետք է լրիվ տեսանելի լինեն թագավորն ու թագուհին, Համլետն ու Հո-րացիոն, բեմի բոլոր հանդիսատեսներն և վերջապես «բեմի վրա բե-մի» ներկայացումը պետք է դրված լինի ճիշտ թագավոր-թագուհու դիմաց և դեմքով ու պրոֆիլով տեսանելի դահլիճի հանդիսա-տեսին:

Բուրջալյանին ծանոթ էր ուրիշ թատրոններում այդ տեսարա-նի դրվածքը: Նա բեմավիճակը լուծեց բոլորովին ինքնատիպ:

Ներկայացման բոլոր անձինք դահլիճի հանդիսատեսի տեսա-դաշտում էին իրենց հայացքների խաղով: Համլետը Օֆելյայի գո-դից, երբեմն մեջքից, ծածուկ հետևում էր թագավորի ու թագուհու ընկալմանը և հայացքով հաղորդվում Հորացիոյի հետ: Ներկայա-ցում խաղացող երեք դերակատարները թախտի մոտ և նրա շուրջը այնպիսի դիրքավորում էին ընդունում, որ բնական ու տեսանելի էին թե բեմի և թե դահլիճի հանդիսատեսներին:

Ես «Համլետի» շատ բեմադրություններ եմ տեսել, շատ բեմա-դրությունների մասին եմ լսել ու կարդացել, և Բուրջալյանի ստեղ-

ծած այս բեմավիճակը համարում եմ և հարմարագույններից, և լավագույններից մեկը:

Արտահայտիչ ու դինամիկ էր Հանրտի ըմբոստացման տեսարանը՝ շարժման ու ձայնահնչյունների տեսակետներից: Բեմի հետևից լավող աղմուկի հետզհետե ուժեղացումը և ապա Հանրտի սուսերամենկ ներս խուժումը հոժ ամբոխի հետ լուրջ ապստամբության տպավորություն էր ստեղծում:

Շարժման և խմբավորման տեսակետից դեղեցիկ ու էլաստիկ էր դրված վերջին պատկերը, որ տեղի էին ունենում Համլետի ու Հանրտի մենամարտը, թագուհու ու թագավորի սպանություններն ու Ֆորտինբրասի հաղթական մուտքը արքունիք:

Աննման էր սգերթը, երբ Համլետի դիակը շոքս զնդապետներ ձեռքերի վրա բարձր բռնած բեմը շրջանցելով տանում էին դուրս և ներկայացումը ավարտվում էր: Բեմի վրայի հոժ բազմությունը դրվում էր շարժման մեջ և Համլետի մահը հնչում էր որպես համաժողովրդական մեծ վիշտ:

Ի դեպ վերջին տեսարանի մասին.

Բուրջալյանը առհասարակ չէր սիրում ֆրոնտալ բեմավիճակներ և այդ պատճառով հարթակներն ու կահավորումը տեղավորում էր բեմում դիագոնալ գծերով:

Նա դառնում էր, որ արտիստը ևս իրավունք չունի դեպի դահլիճ կանգնելու լրիվ անֆաս: Այդ վիճակում նա երևում է տափակ ու կորցնում է ծավալային երեք չափերը:

Նկարագրածս վերջին տեսարանի հնչեղութունը ըստ Արա Սարգսյանի, պահանջում էր բեմահարթակների ֆրոնտալ լուծում: Այդ մասին քանի անգամ նա խնդրեց Բուրջալյանին, բայց վերջինս չդիջեց... Ձևավորողը դիմեց իմ օգնությանը: Վերջին փորձերից մեկին ես Ա. Սարգսյանին խորհուրդ տվի առանց ռեժիսորին հարցնելու բեմը դնել իր ուզած ձևով: Ա. Սարգսյանը առավոտյան շուտ գալիս է թատրոն և բեմի մեքենավարի հետ երրորդ հարթակի վրա ամբողջ բեմի լայնությամբ կառուցում վեր բարձրացող սանդուղքներ և խորքում, բարձրության վրա տեղավորում դեկորատիվ հոյակապ մի հետնավարագույր հեծյալի պատկերով: Երբ Բուրջալյանը եկավ և տեսավ կատարվածը, հոնքերը կիտեց և իր անդուսպ կոպտությամբ բացականչեց.

— Ну что такое? Какая глупость!..

Արա Սարգսյանը թաքնվել էր բեմի հետև: Ես միջամտեցի և

խնդրեցի այդ օրը փորձի դուլած սանդուղքներով և ստուգի նրա հարմարությունները:

Բուրջալյանը երկար ու լուռ նայեց ինձ և հետո թե՛

— Восстали против меня?

Երբ ես ի պատասխան ծիծաղեցի, նա էլ ժպտաց ու ասաց.

— Ну, хорошо давайте попробуем.

Փորձը ավարտելուց հետո ես շտապեցի հայտնել, որ մենա-
մարտի տեսարանը այդ հարթակներով ավելի հարմար է ինձ հա-
մար: Կանոտին վերջին հարվածը հասցնելուց առաջ ես կնահանջեմ
սանդուղքներով ի վեր և վերևից ներքև կհասցնեմ երրորդ և վճռա-
կան հարված:

— А где Ара!,— հարցրեց նա:

Արա Սարգսյանը ժպտալով առաջ եկավ, կանգնեց Բուրջալյա-
նի առաջ: Վերջինս նայեց մեկ Արային, մեկ ինձ, նրա դեմքի խրս-
տության մեջ աչքերը ժպտացին, քթի ռունգները դողացին և ասաց.

— Ну, если это удобно для Гамлета, тогда и для меня хорошо.

Ներկայացման վերջին պատկերը գնաց Արա Սարգսյանի ծրա-
դրած բեմի ամբողջ լայնությամբ կառուցված հոյակապ սան-
դուղքներով:

Ներկայացումները գնում էին աննախընթաց հաջողությամբ:
Ամբողջ մի ամիս մոտ քսան ներկայացում խաղացվեց լիփ-լիցուն
դահլիճի առաջ: Մամուլում և անձնական նամակներում մեզ գո-
տեսպնդում էին բանիմաց արվեստագետներ ու քննադատներ:

Կաղմակերպվեց հասարակական դիսկուսիա: Կրքեր բորբոք-
վեցին...

Դիսպուտը, որը կայանում էր թատրոնի դահլիճում, չավարտ-
վեց մի նիստով: Նա մյուս օրը փոխադրվեց գրողների տունը, որ
այն ժամանակ գտնվում էր Շահումյանի հրապարակի վրա: Դահ-
լիճը փոքր էր, իսկ հանդիսականների հոծ բազմությունը ժամ առաջ
հավաքվել և լցվել էր հրապարակում:

Արշակ Բուրջալյանը դիսպուտի ժամանակ հանգիստ էր և հոր-
դորում էր ինձ մեր դիրքերը շփշիլ: Նա գրավոր մի ելույթ էր պատ-
րաստել, որը սակայն չկարդաց դիսպուտը ընդհատվելու պատճա-
ռով:

Չնայած այն քննադատություններին, որին ենթարկվեց «Համ-
լետը», այնուամենայնիվ ներկայացումները մեծ հաջողությամբ ըն-

թացան տասը տարուց ավելի, և այն հանվեց ռեպերտուարից զդեպքերի ու դեկորների մաշվելու պատճառով միայն...

Արշակ Բուրջալյանի մեծագույն ծառայություններից մեկը հայ թատրոնին՝ դերասանական կադրեր պատրաստելն է:

Նա թեև խոշոր նշանակություն էր տալիս ներկայացման բոլոր բաղկացուցիչ տարրերի ներդաշնակ, կոլեկտիվիստական աշխատանքին, սակայն բնական արվեստի հիմնական դեմքը համարում էր արտիստին:

Նա ամենից առաջ պահանջում էր, որ արտիստն ունենա ազնիվ «սալարատ», և ոչինչ չէր խնայում այն մշակելու, տեխնիկական կատարյալ դարձնելու համար:

Եթե թատրոնը խոսքի ու շարժման արվեստ է, ապա այդ խոսքն ասում և այդ շարժումը կատարում է արտիստը:

Ուրեմն նրա խոսքի ու շարժման ապարատները պետք է կատարելագործվեն: Այս ճշմարտությունը դժվար չէ հասկանալ, սակայն քիչ մասնագետներ են կարողանում այն իրականացնել: Բուրջալյանն այդ քչերի մեջ խոշոր վարպետ էր: Առանց հատուկ դասընթացների բացելու նա փորձի ընթացքում, տեղն ու տեղը բացատրում էր շնչառության օրենքները, դեղարվեստական խոսք կառուցելու սկզբունքները, մկանային լարվածության դեմ պայքարելու միջոցները և այն ամենը, ինչ տեխնիկական ազնվացնում է արտիստի խոսքն ու մարմինը, հարստացնում է նրա պրոֆեսիոնալիզմը:

Բնական խնդիրները կատարելիս նա հետամտում ու հասնում էր այն բանին, որ արտիստը ազատ շնչի ու անբռնազրոս շարժվի:

Բուրջալյանի աշակերտներ Դավիթ Մալյանի և Գուրգեն Գարբիելյանի ազատ շնչառությունը շարժում էր իմ նախանձը: Ես Երասնողար քաղաքում սովորել եմ ուսական բեմի անվանի արտիստ Մարիոս Մարիոսովիչ Պետիպայի¹⁶ մոտ: Նա շնչառության մասին ինձ բան չէր սովորեցրել և ես այն կատարելագործելու կարիքը զգում էի, ուստի և դիմեցի Բուրջալյանին:

Ասածս կարող է թվալ չափազանցություն, սակայն մենք հասուն մարդիկ ենք, և ես ասածս վկայում եմ զրավոր խոսքով:

Բուրջալյանը կես ժամ պարապելուց հետո կարողացավ ինձ հասկացնել, թե հատկապես իմ շնչառության պրոցեսում ինչն է, որ օրգանական է և ինչը՝ կեղծ, արհեստական, որն առաջ է բերում ձայնօրգանների ավելորդ լարում և խափանում ձայնի ճկունությունն ու հնչեղությունը:

Մի տարի ինքս ինձ համառորեն հետևելուց հետո իմ ձայնն այնպես սկսեց աշխատել, որ փառք աստօժ, քառասունհինգ տարի ինձ ազնվորեն ծառայում է:

Ավելին. Մկրտիչ Զանանի, Հրաչյա Ներսիսյանի, Ավետ Ավետիսյանի և շատերի ձայները խափանվելու վրա էին, երբ Բուրջալյանը եկավ մեր թատրոն: Նա իր ամենօրյա հսկումով խմբի արտիստ-արտիստուհիների ձայները մշակեց, հղկեց, և այսօր մեր դերասանների հնչեղ ձայնի և հանգիստ շնչառության համար պարտական ենք Արշակ Բուրջալյանին:

Իսկ օպերային արտիստ-արտիստուհիներ Տաթևիկ Սազանդարյանի, Պավել Վիսիցյանի, Սեդմարի, Լյուբով Լազարևայի, Նիկոլայ Սերդորովի և շատ ուրիշների դերասանական խաղարկությունները, շարժման և կերպարի զգացողությունները մարմնավորելու տեսակետից դարձյալ արդյունք են Բուրջալյանի դաստիարակության:

Արշակ Բուրջալյանը իր ստեղծագործական կյանքի քսանչորս տարիներն անց է կացրել հայկական թատրոնում: Նա եղել է Նրեվանում, Լենինականում, Հայաստանի շրջկենտրոններում, Թբիլիսիում, Ռոստովում, աշխատել է դրամատիկական թատրոններում, օպերայում և երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում: Ամենուրեք նա տարել է ներկայացում կառուցելու բարձր կուլտուրա, կուռ անսամբլի անխախտ սկզբունք, ձևը բովանդակությանը ծառայեցնելու և բովանդակությունը վառ ձևով հաղեցնելու աշխատանքի մեթոդ, կադրեր պատրաստելու մեծ հմտություն և նրանց ներդաշնակ օգտագործելու փառահեղ տաղանդ:

Նա հավասարաշափ ուժեղ էր թե ողբերգություն, թե դրամա և թե կատակերգություն բեմադրելիս:

Արշակ Բուրջալյանը թատրոն է բերել և նրա հետ կապել մեծանուն երաժիշտներ, նկարիչներ, քանդակագործներ Ալեքսանդր Սպենդիարյանին, Մարտիրոս Սարյանին, Գեորգ Յակոբովին, Կարո Հալաբյանին, Միքայել Մազմանյանին, Հարո Ստեփանյանին, Արա Սարգսյանին, Արուստյան եղբայրներին, Կարո Մինասյանին, Մելիքբեյ Սվախչյանին, Սեմյոն Ալաջալովին և շատ ուրիշների: Հայ ռեժիսորը սերտորեն կապված էր նաև վրաց մեծանուն թատերական նկարիչ Իրակլի Գամրեկելու հետ¹⁷:

Արշակ Բուրջալյանը փայլուն տաղանդի տեր ռեժիսոր էր և ազնիվ ու անկաշառ քաղաքացի:

Նա համեստ էր կյանքում և արժիվ՝ փորձերի ժամանակ: Մամիկոն Գևորգյանը¹⁸ ժամանակին նրա մասին դիպուկ ասում էր.

«Ինչպես նապոլեոնը պատերազմ էր վարում, այնպես էլ Բուրջալյանը փորձ էր անում»։ Նապոլեոնը սկսում էր ճակատամարտը և կայծակնափայլ տաղանդով տեղնուտեղը որոշում հարձակման կետն ու պաշտպանության թևերը՝ ելնելով զնդերի մարտունակությունից։ Բուրջալյանը նույնպես սկսում էր փորձը և տեղնուտեղը որոշում տրամադրությունների բարձր ու ցածր ելևէջները՝ ելնելով արտիստների էմոցիոնալ կարողություններից։

Եվ այժմ, այս դրքում մեծարելով նրա անմոռանալի հիշատակը, մենք՝ նրա աշակերտներն ու կոլեգաները, մեր թատրոնի պատմաբաններն ու տեսաբանները չպետք է զլանանք արձանագրելու, որ Արշակ Բուրջալյանը հայ դրամատիկական արվեստում հանդիսացել է բարենորոգիչ, իսկ օպերային արվեստում՝ նորարար։

ՎԱՂԱՐՇ ՎԱՂԱՐՇՅԱՆ

ՄԵՐ ՈՒՍՈՒՑԻՉԸ

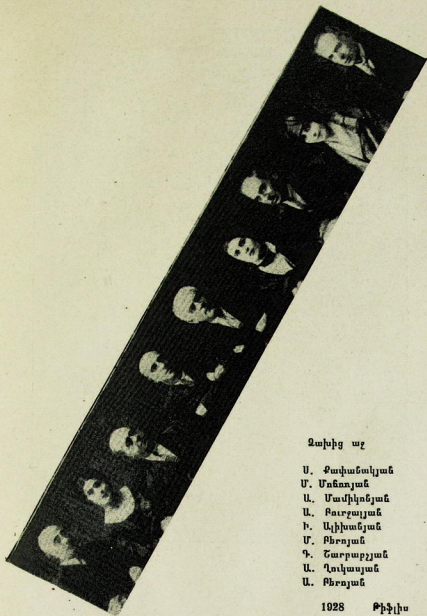
Բեմ... այստեղ է արտացոլվում հասարակության կյանքը իր բոլոր հակասություններով ու հակադրություններով, բախումնե-րով ու փոթորիկներով, հուլզերով ու տենչերով, սիրով ու խանդով:

Վարպետ ռեժիսորի ձեռքը և նրա տաղանդավոր բեմադրու-թյունները գերում և բեմահարթակին Կեն դամում դիտող հասարա-կության ուշադրությունը. նա հոգեպես կարծես փոխադրվում է մի ուրիշ աշխարհ՝ արտասվում լավագույնի կործանման համար, հուզվում, ոգևորվում նրա հաղթանակի դեպքում, զայրանում բա-ցասական տիպի գործունեության դեմ և կամ սիրում ու խանդում արտիստի հետ միասին: Կարճ ժամանակում որքան տարբեր զգա-ցումներ են փոթորկվում մարդկային հոգում:

Խոշոր ռեժիսորի հմուտ և խելոք բեմադրությունները մարդու մեջ դաստիարակում են լավագույն հատկանիշներ, որով թատրոնը դառնում է կյանքի լավագույն դպրոցներից մեկը: Ահա այսպիսին էր տաղանդավոր ռեժիսոր, մեծ վարպետ Արշակ Բուրջալյանը:

Մեր թատրոնի գոյության առաջին տարիներին հաճախակի հրավիրվել է Թբիլիսիի հայկական խմբի ռեժիսոր Արշակ Բուր-ջալյանը՝ Նրևանում բեմադրելու մեկ-երկու ներկայացում, իսկ 1924 թվականից նա արդեն մեր թատրոնի մշտական ռեժիսորնե-րից մեկն էր:

Նրան ենք պարտական բարձրորակ մի շարք բեմադրություն-ների, նրան ենք պարտական նաև մեր դերասանական ունակու-թյունները խորացնելու և կատարելագործելու համար: Եվ այսօր մենք կարող ենք ասել հպարտությամբ, որ մեր թատրոնի մի շարք շնորհալի ուժեր իրենց վարպետության համար պարտական են ռեժիսոր Արշակ Բուրջալյանին:



Զախից աշ

Ս. Փափանակյան
Մ. Մոնոպյան
Ա. Մամիկոնյան
Ա. Բուրջայան
Ի. Ալիսանյան
Մ. Բերոյան
Դ. Շարաբժյան
Ա. Ղուկասյան
Ա. Բերոյան

1928 թիֆլիս



1932

Դրանց թվում առաջին հերթին պետք է հիշատակել Վաղարշ Վաղարշյանին, Հրաչյա Ներսիսյանին, Գուրգեն Զանիրեկյանին, Գավիթ Մալյանին, Մկրտիչ Զանանին, Գուրգեն Գաբրիելյանին:

Նպատակ շունենալով այստեղ խոսել ռեժիսոր Արշակ Բուրջալյանի մասին ընդհանրապես՝ ուղղում եմ բավարարվել լուկ իմ հուշերով:

Ես կցանկանալի ասել, որ եթե մեր թատրոնում հանդես եկած ռեժիսորներից մենք սովորել ենք գլխավորապես խոսքի, դիալոգի արտաբերման վարպետություն, ապա Արշակ Բուրջալյանը այդ բնույթի վրա ավելացրել է իր տաղանդի բազմապիսի ալլ կոլմերը ևս, ինչպես օրինակ՝ երաժշտություն, ինտոնացիա, պար, ձայն, շնչառություն, մտածված և պատճառաբանված միզանսցեններ, բեմական ճկունություն և այլն...

Հիշում եմ, թե ինչպես մի օր Բուրջալյանը հավաքեց մեր դերասանական խումբը և խոսեց ձայնական տվյալները ռացիոնալ օգտագործելու մասին:

Նա ասաց. «Եթե այդպես շարունակվի, մի տարուց հետո դուք բոլորդ էլ ձայնից կզրկվեք: Բեմի վրա այդպես գոռալով դուք կհոգնեցնեք ոչ միայն ձեզ, այլև մեր հանդիսականին»:

Եվ Բուրջալյանը հաջորդ օրվանից սկսեց սովորեցնել ձայնն ու շնչառությունը խելացիորեն օգտագործելու ձևերը: Այդ տվեց իր դրական արդյունքը ընդհանրապես մեր ողջ դերասանական կոլեկտիվի համար:

Մի այլ առիթով Բուրջալյանը դրեց մեր մարմնի ճկունության հարցը՝ ասելով մոտավորապես այսպես. «Ինչո՞ւ ձեր մեջքը չի խաղում, ինչո՞ւ ձեր ոտքերը կյանք չունեն, ձեր ձեռքերը թույլ են. այդպիսի անկյանք մարմնով դուք լավ արտիստ չեք կարող դառնալ»:

Այս անգամ մեր այդ կարգի բացերի վերացումը Արշակ Բուրջալյանը դարձրեց իր ամենօրյա աշխատանքների հիմնական խնդիրը «Երևակայական հիվանդ», «Բեկիզոր», «Կարմիր դիմակ», «Համլետ», «Օթելլո», «Քաջ Նազար», «Պարտիզականի շունը» հերթական բեմադրություններում: Եվ հետևանքը այն եղավ, որ մենք՝ դերասաններս այնպես կոփվեցինք այդ ներկայացումների ժամանակ, ինչպես բարեխիղճ մարզիչը կկոփեր Ֆիզկուլտ ինստիտուտի ուսանողներին: Բուրջալյանի աշխատանքի մեթոդը իր ցայտուն արտահայտությունն ունեցավ «Պարտիզականի շունը» բեմադրության ժամանակ: Այդ բեմադրությունը հատկանշվում էր

կոմեդիայի թեթևությամբ, գեղեցիկ միզանսցեններով, կոկիկ շարժու ձևով, պլաստիկ շարժումներով, ձայնի պատշաճ ելևէջներով, այս բոլորը հաճույք էր պատճառում ոչ միայն հասարակությանը, այլև մեզ՝ դերասաններին¹⁹:

Հիշում եմ մի այլ դեպք, որ տեղի ունեցավ Մոլիերի «Տարտյուֆ» բեմադրությունը Լևոն Քալանթարի ռեժիսորությամբ պատրաստելիս²⁰:

Փորձերն արդեն ավարտված էին, մնում էր միայն երաժշտությամբ կրկնել մենուետը՝ պիեսի սկզբում և վերջում: Պետք է պարզ ասել, որ Քալանթարը դժվարանում էր այդ անել, քանի որ դա նրա պարտքը չէր: Բուրջալյանը, որ ներկա էր փորձին և տեսնում էր իր արվեստակցի համար ստեղծված դժվարությունը, դիմեց նրան. «Левон Александрович, дай я помогу тебе» և ստանալով նրա համաձայնությունը՝ բեմ բարձրացավ... Նրա վարպետ ձեռքի տակ ստեղծվեց մի այնպիսի հիասքանչ մենուետ, որը մեղանից շատերը դեռ մինչև օրս էլ հիշում են:

Բուրջալյանը իր բեմադրությունը դահլիճից դիտում էր միայն գլխավոր փորձի ժամանակ, որից հետո մենք նրան դահլիճում երբեք չէինք տեսնում. բոլոր ներկայացումների ժամանակ նա կուլիսներում էր լինում:

Հաջորդ օրը հավաքելով դերակատարներին՝ նա դիտողություններ էր անում մեր խաղի մասին, շեշտը դնելով անտեղի գոռգոռոցի, տոնը գցելու, ներկայացման դիթմը խախտելու և այլ թերությունների վրա, որոնցից և հանում էր իր եղբակացությունը դերակատարման, խաղի որակի և կերպարի ամբողջականության մասին: Ամենից շատ նա վրդովվում էր, երբ նկատում էր, որ դերասանը դուրս է գալիս կերպարից, խախտում է անսամբլը:

Բուրջալյանը շատ խստապահանջ էր և պետք եղած ժամանակ իր նկատողություններն անում էր բավականին ծանրակշիռ բառերով: Սակայն մեզանից ոչ մեկը չէր վիրավորվում նրանից, որովհետև զգում էինք վարպետի արած դիտողությունների իրավացիությունը:

Ուզում եմ նշել նրա վարպետության մի այլ կողմը: Դա մասսայական տեսարաններ կառուցելու խնդիրն է. իմաստալից, մեծ շնչով հագեցած, տեքստ չունեցող մասսայական տեսարանը Բուրջալյանն այնպես էր կառուցում, որ կարծես թե մասնակցողները խոսում էին գեղեցիկ միզանսցենների շնորհիվ:

Բուրջալյանը մեր՝ դերասաններիս հիշողության մեջ մնացել է որպես մարդուր, անկաշառ, նվիրված արվեստագետ, որն ամեն քայլափոխին պատրաստ էր թատրոնի բոլոր աշխատողներին օգնել իր խորհուրդներով։ Ընկերասեր էր նա կյանքում և կոլեգիալ՝ արվեստի բնագավառում։

Շատ հետաքրքիր էր Բուրջալյանի մանկավարժական աշխատանքը մեր երիտասարդ դերասանների և դերասանուհիների հետ, երբ նրանք չէին կարողանում գտնել իրենց կերպարի բանալին։ Այստեղ ևս Բուրջալյանը հասնում էր օգնության. նա ինքն էր խաղում երիտասարդ դերասանի փոխարեն և այնքան ճիշտ, պատճառարանված, համոզիչ, որ ուղղակի հիացմունք էր պատճառում մեզ բոլորիս. միշտ ասում էինք. «որքան լավ կլինեիր, եթե Դո՛ւք խաղայիք այդ դերը...»։

Սա չէր նշանակում, որ Բուրջալյանն ուզում էր իր խաղը փաթեթել երիտասարդ դերասանի վրին. ոչ, որովհետև եթե դերասանը ուղենար էլ չէր կարող խաղալ այնպես, ինչպես Արշակ Բուրջալյանը։ Մեծ վարպետը տալիս էր դերասանին կերպարի բանալին և ասում. «Ահա՛ քեզ, այս բանալիով բաց արա քո կերպարի բոլոր դռները և դու կհասնես քո նպատակին»։

Բուրջալյանի մի ուրիշ հատկությունն ևս. ինչ որ ցույց էր տալիս դերասանին փորձի ժամանակ, ապա դա կատարվում էր ամենայն լրջությամբ։ Նրա ռեժիսորական արվեստի մեջ կար մի ուժ, որ բոլորիս ստիպում էր հավատալ։

Իսկ մենք՝ երիտասարդ դերասաններս, միշտ պատկառանքով ու սիրով, հարգանքով էինք վերաբերվում մեծ վարպետին և շատ բան ենք սովորել նրանից։ Այնքան մեծ էր Բուրջալյանի տաղանդը, ֆանտազիան, որ ինչքան յուրացնեինք և օգտվեինք, այնուամենայնիվ զուլալ աղբյուրի պես հոսում էր մեծ վարպետի անսպառ արվեստը։

ԱՎԵՏ ԱՎԵՏԻՍԵԱՆ

ՊԱՏԱՌԻԿՆԵՐ ՀՈՒՇԵՐԻՑ

1925—26-ի թատերաշրջանն էր: Հովհաննես Արելյանը նոր էր վերադարձել արտասահմանից:

Հանդիպման խանդավառ օրերից հետո, նա Երևանի Պետական թատրոնում սկսեց խաղալ «Պատվի համարը» և «Չար ոգին»: Ամեն մի ներկայացումից հանդիսականները հեռանում էին մեծ արտիստի ստեղծագործական վիթխարի ուժից դերված: Նրա արվեստի վաղեմի սիրահարները զարմանում էին ոչ միայն արդեն վաթսունի սեմին կանգնած վեստերանի կատարողական դեռևս կայտառ ավյունից, այլև հնուց իրենց ծանոթ նրա հոյակապ էլիզբարովի ու Գիծ-Դանիելի կերպարները նոր նրբագծերով ու վրձինումներով ճոխացնելու զորավոր ձգտումից: Իսկ հանդիսականների նոր կոնտինգենտը, գլխավորապես երիտասարդությունը, նրա այդ բեմական կերտվածքներն առաջին անգամ դիտելով՝ ավելի կատարյալը չէր երևակայում:

Ռեժիսոր Արշակ Բուրջալյանը, որ այդ ներկայացումների պահին նույնպես հանդիսական էր և, առաջին անգամ լինելով, այրող հետաքրքրությամբ հետևում էր էլիզբարովի ու Գիծ-Դանիելի արելյանական խաղակերպին, մի օր հայտարարեց.

— Ինքնուրույն երկերում ո՛չ մի հայ դերասանի խաղի մեջ ես այնքան բնորոշ, այնքան ցայտուն ազդային կոլորիտ, էթնիկական յուրատեսակ արտահայտություն չեմ տեսել, որքան Արելյանի դերակատարման մեջ: Հետո՝ ուղղակի ապշեցուցիչ է նաև նրա բոլոր տեմպերամենտի և տեխնիկայի միասնությունը: Ինչքա՞ն ճկունությամբ է կառավարում իր ֆիզիկական մեծածավալ «ապարատը»: Խոսում է և՛ իրանը, և՛ դեմքը, խոսում են աչքերը, ձեռ-

քերը՝ աննշան չափով շխախտելով ներդաշնակությունը: Հապա-
րեմական արարքների հստակությունն և ավարտվածութիւնը....
Ա՛յ, ումից պետք է շատ բան սովորել: Ինչ վերաբերում է նրա
էմոցիոնալ ուժին, ապա դա մի արտակարգ ու շատ հրապուրիչ
երևույթ է: Կարգին ռեժիսորի համար այսպիսի արտիստի հետ
աշխատելը կատարյալ բերկրանք կլինի: Ծա մեծ հաճույքով կգոր-
ծակցելի:

Այդ գործակցությունը շուշացավ: Շուտով թատրոնը, Արեւի-
յանի մասնակցությամբ և Բուրջալյանի բեմադրությամբ, ձեռնա-
մուխ եղավ «Օթելլոյին»:

Ծանոթ չլինելով Բուրջալյանի ռեժիսորական ուժին՝ Արեւի-
յանը սկզբում ինչ-որ չափով թերահավատութիւն ունեւր նրա նկատ-
մամբ, սակայն երբեք տակտի ու քաղաքավարութեան սահմանե-
րից դուրս չգալով: Բայց քանի փորձերը դնալով հետաքրքիր ու
բովանդակլից էին դառնում, այնքան ավելի ու ավելի էր կըր-
ճատւում այն հեռավորութիւնը, որ առաջին օրերը կար այդ եր-
կու տաղանդավոր մարդկանց միջև: Մոտեցողը Արեւյանն էր,
որովհետեւ ստեղծագործական աշխատանքից ոգեշնչված Բուրջալ-
յանի սրտում հավատը դեպի իր հերոսն անսահման էր գործակ-
ցութեան հենց անդրանիկ հանդիպումից սկսած:

Արեւյանը ենթադրում էր, թե Բուրջալյանը ձեւական էքսպե-
րիմենտների դիմելով՝ չափտի կարողանար ողբերգութեան փիլի-
սոփայական խորհուրդը բացահայտել: Սակայն փոխադարձ զրույց-
ները, բացատրութիւններն ու մեկնութիւնները, մանավանդ նախ-
նական «սեւ» փորձերը սկսել էին արդեն ցրել արտիստի տարա-
կույսները:

Իսկ երբ հասավ փորձերի այն շրջանը, որի ընթացքում որո-
շակիորեն ուրվագծվում էր ապագա ներկայացման ընդհանուր
կերպարանքը, Արեւյանը մի օր, փորձի ընդմիջման պահին, իջավ
բեմահարթակից, մոտեցավ Բուրջալյանին, գրկեց, համբուրեց և
ստաց.

— Արկա՛դի Սերգեևիչ, սիրելի՛ս, դուք իսկական և շատ լուրջ
թատերական մարդ եք: Այսօր ես նորից համոզվեցի, և այս ան-
գամ արդեն վերջնականապես, որ դուք խուսափում եք մի կողմից
տրորված ու մշաված ուղուց, մյուս կողմից անիմաստ ձեւական
փորձարարութիւնից: Ծա արդեն զգում ու տեսնում եմ ողջ ներ-
կայացման շունչն ու ոգին, թրթիռն ու թարմութիւնը, նրա խո-
րութիւնն ու լայնութիւնը: Ներկայացման այս մթնոլորտում իմ

Օթելլոն ապրում է անկաշկանդ, հեռու ամեն տեսակ միտումնա-
վոր ու աչք ծակող պայմանականություններից:

Հաջողութուն ձեզ և բոլորիս:

«Օթելլոյի» բեմադրությունն իսկապես որ մեծ հաջողություն
ունեցավ: Նրա գեղարվեստական առինքնող պարզությունը, նրա
թատերային դուրահաղորդ ոճը, իմաստալի ու միանգամայն հա-
մոզիչ միզանսցենները, նրա անսամբլային բարձր խաղը, մանա-
վանդ ու գլխավորապես Աբելյանի նորորակ Օթելլոն՝ իր հումա-
նիստական թրծվածությամբ, իր բարոյական ուժով և իր կենսա-
կան ճշմարտացիությամբ, մի շատ հաճելի, շատ հետաքրքրական
նորություն էր այն տարիների գեղարվեստական կյանքում:

* * *

Ամեն անգամ, երբ խոսք է բացվում Արշակ Բուրջալյանի մա-
սին, ես մտաբերում եմ մեծանուն արտիստի այն խոսքը, թե «դուք
իսկական և շատ լուրջ թատերական մարդ եք»:

Եվ, հիրավի, Բուրջալյանը «թատերական մարդ» էր իր հոգև-
կան կերտվածքով, իր մտածելակերպով, իր հակումներով ու ճա-
շակով, իր ընկալումներով, մի խոսքով՝ իր ողջ էությամբ: Ահա մի
մարդ, որին կյանքը հաջողապես մղել էր այնտեղ, որտեղ նա իր
իսկական կոշտով պիտի գտներ: Թատերական արվեստի տարե-
քում նրանից շուտով մշակվեց ու կոփվեց մի այնպիսի արվեստա-
գետ, որը պիտի ուշադրություն գրավեր իր յուրահատուկ բնական
ձիրքերով, ռեժիսորական սուր զգացողությամբ, որոնող մտքով,
անվրեպ աչքով, նրբին ճաշակով ու կերտող երևակայությամբ:

Երբ նա կոնակին թատերական մեծ փորձի բեռ առած՝ եկավ
Ռուսաստանից ու մտավ սովետահայ թատրոն, կարճ ժամանա-
կամիջոցում վերջինիս կերպարանքը բոլորովին փոխվեց: Կար-
ծես մոգական գավազանով շոգիացրեց մեր բեմում այն տարի-
ներին տեղ գտած ծանրանիստ «ակադեմիզմի», ռացիոնալիզմի
արտահայտությունները, որոնք չէին մերձենում թատերական
արվեստի կենսաթրթիւ բնույթին: Բուրջալյանի մուտքով սովետա-
հայ բեմ խոյացան բոլոր այն տարրերը, որոնցով պայմանավոր-
ված է թատերական բուն ստեղծագործությունը: Նրա շնորհիվ
մենք՝ երիտասարդ դերասաններս, շոշափելիորեն տեսանք, զգա-
ցինք բեմարվեստի ներգործոն մեծ ուժը, նրա կենսունակությու-
նը, նրա թովչանքը, մեր սրտում հարուցած նրա գեղարվեստա-

կան խալտանքը: Չափազանցութիւն չի լինի, եթե ասենք, որ մեր լավագոյն լեւմական պատկերացումները, ճաշակն ու իմացութիւնը սկիզբ են առել այդ խիստ հետաքրքրական ռեժիսորի ներկայացումներից, որոնց մեջ կային և՛ ավելի ու դինամիկա, և՛ ռիթմ ու հափիրճութիւն, և՛ բարեկուտութիւն ու կառուցիկութիւն, և՛ վառ-վրժոտութիւն ու գունեղութիւն: Թե ինչ է նշանակում «թատերական արտահայտչութիւնը», այդ հասկացութեան իմաստը մեր աչքի առաջ պարզ ու մեկին դարձավ Բուրջալլանի բեմադրութիւնների միջոցով: Իզուր չէ, որ շատերը Սունդուկյանի անվան թատրոնի քսանական թվականների բեմարվեստի զարգացման ու վերընթացութեան առաջին կարեւորագոյն փուլը կապում են նրա անվան հետ:

Հենց միայն այն հանգամանքը, որ հայ բեմի այժմյան ակա-նավոր վարպետները՝ Վ. Վաղարշյանը, Հ. Ներսիսյանը, Ա. Ավետիսյանը, Գ. Ջանիրեկյանը, Դ. Մալլանը, ինչպես և հանգուղյալ-ներ Գ. Գաբրիելյանը, Մ. Ջանանը իրենց դերասանական տեխնի-կական կատարելագործութիւնն ստացել են նրա օրոք ու նրա դե-կավարութեամբ, այդ արդեն նրա ունեցած ռեժիսորական մեծ հե-ղինակութեան մի հիանալի ապացույց է: Նրանք միշտ իրենց հա-մարել են Բուրջալլանի աշակերտներ: Դերասանի մարմնի ճկու-նութիւնը, նրա իրանի, ձեռքերի, դեմքի արտահայտչութիւնը, շարժման թեթեւութիւնը, մաքրութիւնն ու կոկոթիւնը, ձայնի ճիշտ դրվածքը, ռիթմի զգացումը նրա մեջ աճեցնելը, ներքնապէս հրատվելը, բեմական ամեն մի արարք արդարացնելը, խաղի դույ-ները ճոխացնելը, ներկայացումը ջերմացնելն անհրաժեշտագոյն հատկանիշներն էր նա նկատում: Իհարկե, այս հատկանիշներն առաջադրելով չի նշանակում, թե անտեսում էր այս կամ այն դրամատիկ երկի բովանդակութիւնը, նրա գաղափարա-գեղար-վեստական նկրտումներն ու առանձնահատկութիւնները, կերպար-ների բնորոշ արտահայտչութիւնները. ամենևին՝ Ընդհակառակն, նա միշտ պնդում էր, որ բովանդակութիւնից բխող թատերական արտահայտչական վառ ձևերն ավելի լավ են դրսևորում տվյալ երկի կամ կերպարի գաղափարը:

* * *

Դերասանի խաղը ներկայացման կենտրոն դարձնելով՝ Բուր-ջալլանը ձգտում էր գործողութեան վայրը նկարչորեն արտա-նայ-տել շրջագծերով, ավելի ճիշտ՝ բեմադարդման առանձին մանրա-

մասներով, բեմական արագ հարդարումը կարևոր պայման նկատելով: Ծանրաբեռնված դեկորացիաներով բեմ չէր սիրում: Առհասարակ նա այն կարծիքին էր, որ նկարչական բեմահարդարումը պիտի օգնի դերակատարին, նպաստի դերասանի խաղի ընդգրծմանը, այլ ոչ թե ճնշի, ստվեր նետի, երբեմն նույնիսկ թաղի նրան: Բուրջալյանը իր բեմադրական պլանը, իր հղացումները, ապագա ներկայացման ատաղձը բացատրելով նկարչին՝ պահանջում էր նրանից գտնել ձևավորման այնպիսի հնարանքներ, որոնք խթանեն ներկայացմանը: Եթե նկարչի ներկայացրած էսքիզում նկատում էր իր պլանին խանգարող կողմեր, առաջարկում էր վերափոխել դրանք առանց այլևայլության: Նկարչից պահանջում էր աշխատանքը կատարելիս մտածել թատերայնորեն:

Ներկայացման մեջ երաժշտությունն օգտագործելու հարցին Բուրջալյանը մեծ ուշադրություն էր դարձնում: Գտնում էր, որ համապատասխան թեմայով ընտրված երաժշտական հատվածները թե՛ ուժեղացնում են ներկայացման հուզական ներգործությունը, թե՛ ընդգծում այս ու այն բնավորությունը կամ բեմական սուբիրադրությունը, թե՛ նպաստում որևէ դրամատիկական հետաքրքիր դրուժյան էությունը վեր հանելուն, թե՛ լցնում պաուզաները, և թե՛ մանավանդ ներկայացման ռիթմը պահպանում, որին շատ մեծ նշանակություն էր տալիս: Սակայն երաժշտությունը ներկայացման մեջ իշխելու երբեք տեղիք չէր տալիս: Օգտագործում էր չափի մեծ զգացումով և անհրաժեշտագույն դեպքերում: Շատ հաճախ նրա երաժշտական կարճատև պահերը թողնում էին երանդների տպավորություն: Լինելով խիստ երաժշտական մարդ՝ ինքն էր գլխավորապես ընտրում ռեպերտուարը և երբեմն նույնիսկ դիրիժորական պուլտի մոտ կանգնում ու ղեկավարում նվագախումբը:

Արժե նշել, որ սովետահայ թատրոնում Բուրջալյանի բեմադրական աշխատանքների հետ են կապված թե՛ գունավոր դրամատիկականների ու շարժական շիրմաների, ինչպես և բարձրությունների վրա կիսածավալ նկարովի դեկորացիաների օգտագործման անդրանիկ միջոցառումները և թե՛ երաժշտությունը, որպես կարևոր բաղկացուցիչ տարր ներկայացման մեջ մուծելու նախաձեռնությունը:

Նա չէր սիրում դերասանների հետ սեղանի շուրջը շատ փորձեր կատարել: Զանում էր այդպիսի փորձերը նվագադուլնի հասցենել, եղածն էլ տրամադրելով պիեսի ընթերցմանը, բովանդակության ու կերպարների մեկնաբանմանը, իր մտահղացումների բացատրություններին և ուրիշ ոչինչ: Զգտում էր դեպ բեմահարթակ,

դերասանների մեջ՝ այնտեղ աշխույժ ու լարված աշխատելու խանդ ու կիրք արթնացնելով։ Իսկ նրա հետ աշխատելը հետաքրքիր էր․ բոլորն էլ զգում էին հմուտ ու գործիմաց արվեստագետի զորավոր ուժը, խորաթափանց հայացքը, վառ երևակայությունը, հնարամբությունը, ճիշտ ուղղություն տվող կարճ կոմենտարների ազդեցությունը։ Բնմում, աշխատանքի ելուն պահին, ինքը վերափոխվելով՝ իր ստեղծագործական բարձր տրամագրությամբ տոգորում էր դերակատարներին ու նրանց ևս վերափոխում։

Ներկայացման ժամանակ նա միշտ լինում էր կուլիսների ետևովում։ Այնտեղ նա ո՛չ թե պասսիվ հայեցողի դերում էր, այլ, ընդհակառակն, կարծես ինքը պարտավորված էր զգում ներկայացման ողջ «մեխանիզմի» թելերն իր ձեռքում պահել՝ եռանդազին վերահասու լինելով ամեն ինչին, առանց, սակայն, խանգարելու որևէ մեկին։ Մանավանդ նրա ներկայությունը մեծ նշանակություն էր ստանում վարպետորեն պատրաստած մասսայական տեսարանների ժամանակ։ Խրախուսական հայացքները, թվում էր, թե նրանց թափը պահում էին անհրաժեշտ աստիճանի վրա։

Բուրջալյանը փորձերի ժամանակ կատարյալ գլուտորար էր։ Խաղի կենդանության, ինտենսիվության, հարաճունության համար, տվյալ տեսարանից, դրությունից, տեղից կամ խոսքից ելնելով, նա հանկարծ կգտներ այնպիսի մի հնար, որ ներկայացման այս ու այն դրվագը կսկսեր ավելի փայլփլել։ Նա նույնիսկ երբեմն հնարագիտորեն կարողացել է այդ նպատակի համար օգտագործել փորձի ժամանակ դերասանի թույլ տված պատահական վրիպումը։

Մի ուրիշ հատկություն ևս։ Ոճի, քիչ է ասել ըմբռնում, մի դարմանալի զգացողություն ունեւր, որը շատ լավ արտացոլում էր գտնում այս կամ այն ներկայացման մեջ։ Այդ է պատճառը, որ նրա լավագույն քեմադրություններից յուրաքանչյուրն աչքի էյր, ընկնում ոճական առանձնահատկություններով, ինչպես և, օգտւրվում եմ առիթից ասելու, կոմպոզիցիայի ճարտարությամբ։

Այսպես է իմ հիշողության մեջ մնացել այդ խոշոր ռեժիսորի կերպարը։

* * *

Կարծում եմ ավելորդ չի լինի Բուրջալյանի կյանքից այստեղ մտաբերել զեթ երկու մոմենտ։

Նա քսանական թվականներին գրած իր հոգվածներից մեկում այն միտքն էր հայտնել, որ անցյալում հայերի մեջ թատերական դեղարվեստական կուլտուրա չի եղել: Այս կատեգորիկ հայտարարությունը, այն էլ լուրջ արվեստագետի կողմից, վրդովել էր շատերին, մանավանդ Եղիշե Չարենցին: Հիշում եմ, թե ինչպես բանաստեղծն ու գրականագետ Յուլիա Խանզադյանը սրճարաններից մեկում, որը գրողների ու արվեստագետների հավաքատեղին էր, Բուրջալյանին իրենց մեջ էին առել ու «օձիքից պինդ բռնել»: Չարենցն ասում էր, «եթե ձեր խոսքը վերաբերեր բեմադրական կուլտուրային, ես չէի վիճի, եթե ակնարկը լայն մասշտաբի կուլտուրայի մասին լիներ, դարձյալ չէի առարկի, թեպետ կպահանջեի մտքի ճշգրտություն, իսկ եթե դուք նկատի ունեք նաև թատերական այն արժեքները, որ անցյալի լուրջ նվաճումներն են եղել, ապա ես նրանց բացասումը չեմ ընդունում ու բողոքում եմ»:

Այնուհետև Չարենցն ու Խանզադյանը հայ թատրոնի պատմության մեջ փոխնիփոխ մի արագընթաց էքսկուրս կատարեցին՝ համոզելու համար Բուրջալյանին, որ շարաշար սխալվում է: Վերջինս լուռ լսում էր: Երբ նրանք վերջացրին իրենց խոսքը, Բուրջալյանը դարձավ նրանց.

— Խոստովանում եմ, որ ես առայժմ լավ իրազեկ չեմ մեր ժողովրդի անցյալ կուլտուրային և չեմ ուզում համառել, քանի որ ուրիշները, ըստ երևույթին, ինձ մոլորության մեջ են ձգել: Ձեր վրդովմունքը տեղին է: Այդ ձևակերպությունը, արդարև, բացասման իմաստ ունի:

* * *

Մի օր նա մտավ դերասան Գրիգոր Ավետյանի սենյակը, որը գտնվում էր թատրոնի շենքում և տեսնելով ինձ այնտեղ՝ ասաց.

— Դու ինձ մի հարցում պիտի օգնես...

— Եթե կարողանամ, մե՞ծ ուրախությամբ. բայց ի՞նչ հարցում:

— Գուցե դո՞ւք էլ կօգնեք, Գրիգորի Կարպովիչ, — դարձավ նա Ավետյանին:

— Ամենա՞յն սիրով:

— Ես թեպետ ռուսախոս եմ, բայց հայ եմ: Ամաչում եմ, որ իմ ժողովրդի պատմությունը չգիտեմ: Ես վճռել եմ մաքառել

տգիտութիւնս դեմ: Այդ հարցի շուրջն ինչքան ուսներեն գրական-
նութիւն կա, ճարեք, կարդամ:

Առաջին դիրքը, որ ես նրան տվեցի, Մովսես Խորենացու ու-
սերն թարգմանութիւնն էր: Դիրքը շուտ վերադարձրեց, որով-
հետեւ գիշեր-ցերեկ կարդացել էր մեծ հափշտակութեամբ:

Հետո տվեցինք երկրորդը, երրորդը, չորրորդը... Քանի գնում
ավելի ու ավելի էր ոգեշնչվում: Ամեն տեղ ու ամենքիս հետ նա
շարունակ խոսում էր իր համար նոր բացված աշխարհի մասին:

Ու երբ հաղիպում էր Շիրվանշահին, որը, ի դեպ, նրան թե՛
իբրեւ արվեստագետ և թե՛ իբրեւ մարդ շատ էր զնահատում ու
հավանում, հանդիպում էր Ռոմանոս Մելիքյանին, Դերենիկ Դե-
միրճյանին, Յուլակ Խանզադյանին և ուրիշներին, պիտի տես-
նեիք, թե ինչպիսի՜ հպարտութեամբ էր արտահայտվում հայ ժո-
ղովրդի կուտուրական մեծ ժառանգութեան մասին:

ՍԱՐԳԻՍ ՄԵԼԻՔՍԵԱՆ

«ՀԱՄԼԵՏԻ» ԶԱՎՈՐՄԱՆ ՎՐԱ ԱՇԽԱՏԵԼԻՍ

Եթե մենք կերպարվեստի բնագավառներում ունենք դեմքեր, որոնց արվեստը ինքնուրույնությամբ տարբերվում է իրարից, ապա ռեժիսորական արվեստում նույնպես ունենք մարդիկ, որոնք իրենց ստեղծագործական աշխատանքը տարել են արտահայտչական ուրույն և անհատական ձևերով: Այդպիսին էր Արշակ Բուրջալյանը, որի հետ բախտ եմ ունեցիլ աշխատելու նաև ես, բայց որին դժբախտաբար մինչև վերջերս էլ համարում են ֆորմալիստ²¹:

Վաղարշ Վաղարշյանը երկար ժամանակ աշխատել էր և երազում էր Համլետ խաղալ: Դա նախապատերազմյան շրջանն էր: Եվ պատերազմի հենց առաջին թեժ տարիներին միտք առաջացավ Հայաստանում, Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրել Շեքսպիրի «Համլետը»: Ինձ առաջարկվեց ձևավորել բեմադրությունը:

Բուրջալյանի հետ ես վաղուց ծանոթ էի, ամեն օր մենք Երեվանում հանդիպում էինք իրար: Այն ժամանակ ահիլ թե ջահիլ ցերեկը հավաքվում էին Մեչիդում²², որը «Ակադեմիա» էր հորջորջվում, իսկ երեկոյան՝ «Նալբանդ»²³ սրճարանում, որը համարում էին գիշերային «Ակադեմիա»: Այդ վայրերում հավաքվում էին ինտելիգենցիայի լավագույն ներկայացուցիչները և սուր վեճեր էին ունենում: Ահա այդ ժամանակվանից Արշակ Բուրջալյանը ինձ վրա թողել էր խստաբարո մարդու տպավորություն:

Երբ նա ինձ առաջարկեց ստանձնել «Համլետի» ձևավորումը, ես մտածում էի, թե ինչպե՞ս կարող եմ այդպիսի խստաբարո մարդու պահանջները կատարել: «Համլետն» ունի մոտ 30 պատ-

կեր և ձևավորման մեծ դժվարություններ է ընձեռում: Պետք է ասել, որ մի ուրիշ հանգամանք էլ կար: Շատերը հրաժարվում էին այդ աշխատանքն ստանձնել, որովհետև պատերազմի առաջին տարիներին ոչ մի հնարավորություն չկար լավ ձևավորման համար ձեռք բերել համապատասխան նյութեր: Դրա համար էլ ես շատ էի կասկածում, որ հնարավոր լինի անել այն, ինչ անհրաժեշտ է: Բայց առանձին հանդիպումներից հետո, երբ Բուրջալյանը ներկայացրեց իր պահանջները, ես համոզվեցի, որ այդ պահանջները կարող էր ներկայացնել գործը խորապես իմացող հմուտ մի վարպետ: Ուղում եմ ասել, որ նա «Համլետի» ձևավորումը պատկերացնում էր շատ պարզ և իր պարզությամբ՝ վեհ:

Արշակ Բուրջալյանը հարցի լուծման մի բանալի տվեց՝ օգտագործել լրիվ, ամբողջ բեմը, նախաբեմը և բեմի կողքի դռները: Ես ներկա էի լինում փորձերին. իմ աշխատանքի մեթոդը այն էր, որ կերպարները ճիշտ բացահայտելու համար ժանոթանում էի դերասանների խաղին, ուսումնասիրում բոլորին և ապա անցնում աշխատանքի: Ես զարմացել էի Բուրջալյանի մեծ տաղանդի վրա և հմայվել նրանով: Նա ուղղակի նման էր զորավարի. հրամանատարությունն իր ձեռքն էր առել, տեղնուտեղը փոխում էր մասսայական տեսարանները, այնպես էր անում, որ այդ միզանցիները լինեն կատարյալ:

Ձևավորման սկզբունքը ֆրագմենտալ պարզությունն էր: Առաջին պատկերում կար միայն մի կրակարան և մի վարագույր, ընդհանրապես ձևավորումը կազմվում էր չորս պլան վարագույրների կոմբինացիայով: Հիշենք թաղման տեսարանը՝ գերեզմանատունը, որը մի հողաթումբ էր միայն և մի մեծ խաչ: Բուրջալյանը սիրում էր պարզությունը, որը և նրան հասցրել էր բեմական արվեստի բարձր վարպետության:

Միջնադեպեր և բախումներ եղել են մեր մեջ, բայց Բուրջալյանի վերաբերմունքը դեպի գործը և լավը, լավագույն միջոցը գտնելու ցանկությունը նրան հաճախ փոխել են: Կան ռեժիսորներ, որոնք իրենց պահանջը դարձնում են պարտադիր, նույնիսկ երբ սխալվում են, եթե անգամ այդ սխալը բեմադրությանը կարող է վնաս հասցնել: Բուրջալյանը այդպիսիներից չէր:

«Համլետի» վերջին պատկերը ձևավորելիս ես այնտեղ հարթակներ (ստանոկներ) էի ավելացրել: Բուրջալյանը եկավ իր կաշվե վերարկուով, մտավ մակեդոն սենյակը, որտեղ պատերազմի տարիներին քիչ էր ջեռուցվում և ցուրտ էր: Դիտելուց հետո

հանկարծ ասաց. «Այս ինչ եք արել, ինչո՞ւ եք հարթակները դրել այստեղ»: Ծա պատասխանեցի, որ մասսայական տեսարանների համար ուզեցել եմ հարմարություններ ստեղծել: Նա կտրակաճապես առարկեց: Ծա ուղղակի զարմացա, ասացի՝ «Եթե դա ձեզ չի գոհացնում և հնարավորություններ չի ստեղծում, կհանեմ»: Ծվ իսկապես էլ հանեցի: Մի երկու օր հետո եկավ ու բարկացած հարցրեց. «Իսկ որտե՞ղ են հարթակները», ես ապշեցի: «Զէ՛ ո՞ր դուք ասացիք հանել, և ես էլ հանել եմ»: Հետագայում պարզվեց, որ առաջին օրը հարթակների դեմ առարկելուց հետո, փորձի ընթացքում գտնում է, որ դրանք պետք են: Մի քանի օր հետո մոռանալով նախկինը, եկավ ու պահանջեց անհապաղ տեղավորել հարթակները:

Նրա հետ աշխատելը թե նրա աշակերտների, դերասանների և թե ինձ համար բախտավորություն էր:

Իմ հիմնական գործը թատերական նկարչությունը չէ, բայց սիրել եմ այդ գործը և կատարել եմ մոտ 20 ձևավորում: Դրանց մեջ ձևավորման սկզբունքով, նորություններ, լրջություններ և խորություններ «Համլետի» գեղարվեստական-բեմական լուծումը համարվում է ամենահաջողվածը, իսկ դրա համար շատ բան եմ պարտական Բուրջալյանին: Այդ ձևավորումը իմ աշխատանքների մեջ բացառիկ է, որովհետև բախտ եմ ունեցել աշխատակցելու այդ մեծ արվեստագետի հետ:

Վերջում կուզենայի անդրադառնալ մի տխուր երևույթի վրա: Պարզապես դրա կարիքը շատ է հասունացել: Մեր թատերադիտություն առաջնահերթ խնդիրներից մեկը պետք է լինի ըստ ամենայնի ուսումնասիրել մեծ վարպետի ռեժիսորական ժառանգությունը և ամփոփել ծավալուն մի մենագրության մեջ:

ԱՐԱ ՍԱՐԳՍԵԱՆ

«ԿԱՐՄԵՆԻՑ» — «ՔԱՋ ՆԱԶԱՐ»

Առաջին անգամ ես ռեժիսորի դերն զգացի 1925 թվականին Մոսկվայում, երբ Ստանիսլավսկու²⁴ թատրոնում լսեցի «Բորիս Գոգոլովը»:

Մինչ այդ հաճախ լսում և դիտում էի օպերաներ՝ այսպես կոչված «պաշտոնական» բեմադրությամբ:

Ես տեսել էի «Ծվգենի Օնեգինի», «Լակմեի», «Մադամ Բա-տերֆլայի», «Ֆաուստի», «Տրավիատայի» շտամպային բեմադրու-թյուններ, բայց երբեկիցս ինքս ինձ չէի հարցրել, թե ի՞նչպես է բեմադրված այդ օպերան կամ որքա՞նով գործողությունը, դերա-սանի խաղը, քայլվածքը, շարժումներն օգնում են ինձ հասկանալու կոմպոզիտորի երաժշտությունը, նրա մտքերն ու գաղափարները:

Օպերան արվեստի այն ձևն է, ուր երաժշտությունն այնքան վերացական չէ, որքան սիմֆոնիայում: Օպերային երաժշտությունն ավելի շոշափելի է, շնորհիվ բեմի դիտողական կոմպոնենտնե-րին, որոնք նպաստում են հասկանալու երաժշտությունը, նրա բո-վանդակությունը, նրա զարգացումն ու երաժշտական դրամատուր-գիան:

Ռեժիսորի խնդիրն է՝ բացահայտել այդ բովանդակությունը, ըմբռնել այն, դրանից ելնելով՝ ստեղծել պլաստիկական մի ամ-բողջություն: Հանդիսատես-ունկնդիրը պետք է հասկանա կոմպո-զիտորին և նրա հետ միասին ապրի դրաման կամ կոմեդիան, նրա հետ միասին տանջվի կամ ուրախանա, ապրի այն հուզումները, որ ունեցել է կոմպոզիտորը իր օպերան ստեղծելիս...

Չայկովսկին ստեղծելով «Պիկովայա դամայի» երաժշտու-թյունը՝ հիկեկում էր, կոմսուհու ուրվականի տեսարանը նրան օարսափեցնում էր և նա գտնվում էր սաստիկ հուզման մեջ...

Դժբախտաբար, շատ դեպքերում օպերային բեմը, նույնիսկ հրաժշտական լավ կատարման դեպքում, չի առաջացնում համապատասխան ապրումներ:

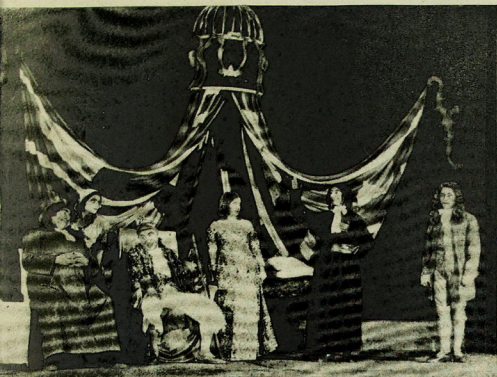
Այնպիսի կարևոր մի մոմենտ, ինչպիսին բեմական գործողությունն է, եթե բավականաչափ չի բացահայտում հրաժշտության բովանդակությունը, եթե բավականաչափ պլաստիկ չէ, եթե օրգանապես չի ձուլվում հրաժշտական գործողության հետ, բնական է, որ օպերայի տպավորությունը թույլ կլինի իր ամբողջականությունը: Օպերային արվեստի սպեցիֆիկան պահանջում է լսողական և տեսողական զգայությունների օրգանական միաձուլում, հանդիսականը չի կարող ընկալել հրաժշտությունը տեսողական մոմենտից անկախ. սկզբից և եթե նա տրամադրված է լսել և տեսնել:

Արշակ Բուրջալյանն այն ռեժիսորներից էր, որոնք չեն զննում մի անգամ արդեն հարթված ճանապարհով: Նա պրոգրեսիվ, խոհուն ռեժիսոր էր՝ հիանալի ծանոթ էր բեմի օրենքներին, կարողանում էր հրաժշտական և դիտողական արվեստը, հրաժշտական դրամատուրգիան միաձուլել բեմականի հետ: Նա հրաշալիորեն զգում էր հրաժշտական պլաստիկան:

Բուրջալյանի հետ ես ծանոթացել եմ հայկական օպերային թատրոնում՝ նրա հիմնադրման առաջին իսկ օրից: Այն ժամանակ նա ինձ վրա թողեց կոպիտ, բիրտ, փնթփնթացող մարդու տպավորություն, ծանր հայացքով, առանց ժպտի, խոսակցության մեջ ժլատ էր, առանց որևէ հումորի: Իսկ թե ինչպես էր ինքը ընկալում հումորը՝ ինձ հայտնի չէ, որովհետև ես նրա հետ թատրոնի պատերից դուրս մոտ չեմ եղել, չեմ շփվել մոտիկից:

Սակայն նա ուղղակի հոյակապ էր բեմական դրություններ ստեղծելու գործում, միատեսակ հնարամիտ էր թե կոմեդիաներում, թե դրամաներում:

Անմոռանալի է Բուրջալյանի «Կարմենի» բեմադրությունը²⁵, Հիշում եմ, թե ինչպես ներկայացումներից մեկի ժամանակ, վերջին գործողությունից հետո, այն ժամանակ մեզ մոտ հյուր եկած պրոֆ. Արշակ Աղամյանն²⁶ ասաց. «Իսկ գիտե՞ք, ընկերներ, առաջին անգամ իմ կյանքում ես լսեցի «Կարմենը»՝ առանց մի նոտա բոց թողնելու... Ինձ այնպես է թվում, թե այդ օպերան մի նոր ձևով եմ լսում, ինձ համար բացահայտվեցին բազմաթիվ մանրամասնություններ, որոնք կարծես առաջին անգամն եմ լսում»:



Մի տեսարան Երևանի Առաջին Պետական քաղաքի «Երևանյան հիվանդ» ճեղքայացումից
1933

Նկարում՝ ձախից աջ—Դիաֆարում՝ Ա. Ավետիսյան, Տունետ՝ Ս. Գարազաշ,
Օրդոն՝ Մ. Զանան, Անժելիկա՝ Մ. Պարոնիկյան, Թովմաս՝ Գ. Գարրիկյան,
Կլեանտ՝ Գ. Աֆրիկյան:



...Մ. Սարյանի պատկերմամբ

1925

Բուրջալյանն այնպիսի բաներ էր գտնում, որոնք ռեժիսոր-ներին ոչ մեկը մտքով չէին անցնում:

Խոզի և Յունիգայի բախման տեսարանը միանգամայն տար-բեր էր ընթանում, քան տրադիցիոն այլ բեմադրություններում:

Մի հասարակ մանրամասնություն. կապկպված Յունիգային մոտենում է Կարմենը և ЛЮФТ պառուզայից հետո հեգնանքով ասում. «Իմ կապիտան...»: Մինչ այդ ոչ ոք, ոչ մի թատրոնում չէր մտածել այդ պառուզայի մասին... Իսկ ինչպիսի բնականություն է մտցնում այդ պառուզան: Հասարակ մի բան է, բայց պետք էր կռահել Ներկայումս, դժբախտաբար, այդ տեսարանը դարձյալ ընթանում է իր հին շտամպով...

Գուշակության տեսարանը չափազանց արտահայտիչ էր: Կարմենն այստեղ գրավում էր հասարակությանը մինչև հոգոս խորքը:

Չորրորդ գործողությունը, սկզբից մինչև վերջ սրընթաց տեմ-պով, հսկայական վերելքով էր ընթանում Բուրջալյանի մոտ, այ-նինչ ուրիշ ռեժիսորներ չգիտեն ինչով լցնեն այդ տեսարանի սկիզ-բը: Բուրջալյանը մտցնում էր երեխաների պատկերած «ցլամարտը»: Դա ընդամենը մի րոպե է տևում, սակայն մինչ այսօր ստատիկ այդ տեսարանը հարստացավ մի թովանդակությամբ, որի մասին հավանորեն մտածել է և՛ Բիզեն, երբ գրել է չորրորդ գործողության իր բոցաշունչ ներածությունը: Դիվերտիսմենտ-պարերը գաղա-փարապես կապված էին կայանալիք ցլամարտի հետ: Սա հիշում եմ, որ պարերը շարունակ հղկվում էին: Արկադի Սերգեևիչը կա-տարելագործում էր դրանք՝ դրամայի գաղափարին համապատաս-խանորեն:

Մինչև ցլամարտի սկիզբը հասարակությունը սրտատրոփ սպասում էր, թե ինչ կլինի բեմի վրա, և Կարմենի երևան գալը դառնում էր մի խոշոր դեպք...

Բեմի ետևը՝ ցլամարտը, բեմի վրա՝ Խոզի և Կարմենի բա-խումը: Այնպես էր արված, որ ամբողջ կես ժամ հասարակությու-նը սրտատրոփ նայում էր՝ բաց շթողնելով ոչ մի բառ, ոչ մի նոտա:

«Կարմեն» օպերան, այն ժամանակվա բեմական աղքատիկ հնարավորություններ ունեցող հայկական բեմում, ներկայացվում էր վերին աստիճանի արտահայտիչ ձևով:

Ցավով եմ նայում ներկա բեմադրությանը և անկեղծորեն

ափսոսում և տրտմում մեր խոշորագույն ռեժիսորի կորստյան համար:

1935 թվականին ես ներկայացրի իմ առաջին՝ «Քաջ Նազար» օպերան: Ռեժիսոր էր նշանակված Բուրջալյանը: Նրան տվել էին ընդամենը մեկուկես ամիս ժամանակ՝ բեմադրության համար: Գեղարվեստական ձևավորումը Մ. Սարյանինն էր: Այդ կարճ ժամանակամիջոցում Բուրջալյանն այնպես բեմադրեց օպերան, կարծես այլ կերպ չէր էլ մտածում բեմադրել: Օպերան փայլում էր սրամտությամբ, հնարամտությամբ, սքանչելի դրուժյուններով: Եվ շնայած այն ժամանակվա համար համարձակ երաժշտական լեզվին՝ օպերան մեծ հաջողություն ունեցավ: Հիշում եմ Կ. Ֆեդինի, Մ. Շահինյանի, Պավլո Տիլինայի, զորոջ Օվալովի գնահատականները... Իմ հաջողությունը ես կիսեցի բեմադրողի հետ, որ ստեղծեց (գոնե ինձ համար) անմոռանալի մի ներկայացում:

Նազարի հանդիպումը Սարսաղաշենում, քեֆը, Սաքոյի երեվան գալը, Նազարի երազը, ձիավորների երթը, վազրի տեսարանը, ինչպես և օտարերկրյա իշխանուհիների երևան գալը, ամեն ինչ ռեժիսորական տեսակետից անմասն էր տրված: «Քաջ Նազարը» նա ընկալում էր իբրև սատիրական օպերա և բեմադրեց դրոսեսկի ձևով:

Բուրջալյանը հաճախ իմպրովիզացիա էր անում, բայց չի եղել մի դեպք, որ իմպրովիզացիան անտեղի լիներ: Ամեն ինչ, անգամ ամենաանշան մանրամասնություները, համոզիչ էին լինում:

Իմ օպերայի երաժշտությունը Բուրջալյանը համարում էր «միանգամայն պլաստիկ»: Այդ գնահատականը այդպիսի մի մարդու կողմից, որ այդքան «ժլատ» էր գնահատության մեջ, ինձ համար շատ թանկ է:

Իմ երազն է՝ տեսնել իմ «Քաջ Նազար» օպերան վերականգնված Բուրջալյանի բեմադրությամբ:

Կիրականանա՞ երբևէ իմ այս երազը՝ չգիտեմ: Սակայն ես գտնում եմ, որ նրա բեմադրություններից որևէ մեկի վերականգնումը ամենահոյակապ հուշարձանը կլինի հայ խոշորագույն ռեժիսոր Բուրջալյանին:

ՀԱՐՈ ՄՏԵՓԱՆՅԱՆ

Այժմ, երբ արդեն անցել է սովետահայ ականավոր ռեժիսոր Արշակ Բուրջալյանի մահվան տասնամյակը, երբ արդեն բավականաչափ տարածություն է ստեղծվել նրա և մեր միջև, մենք էլ մեր հերթին փորձենք արժեվորել Բուրջալյան մարդուն ու արվեստագետին: Չէ՞ որ վերջիվերջո իրավ է այն, որ տարիներ շարունակ կողք-կողքի գործելիս շեռ տեսնում, հաճախ, ինչպես հարկն է, շեռ կարողանում զգալ, ճանաչել ու գնահատել մարդուն:

Իմ ընկալմամբ անկաշառ մարդ էր նա, պարզասիրտ, ռուսական հոգով ու կուլտուրայով, զարմանալի վառ երևակայության տեր, թափով ու թռիչքով մի արվեստագետ:

Որպես ռեժիսոր-մանկավարժ, նրա ամենաբնորոշ հատկանիշը, իմ կարծիքով, խստապահանջությունն էր, որը և, ուղղակի ասենք, նրա մեծագույն արժանիքն էր: Ոչ ոք, բառացիորեն ոչ ոք չէր համարձակվի, ինչպես ասվում է, մատների արանքից, ի միջի այլոց նայել ստեղծագործական այն պրոցեսին, որի անունն է փ ու ռ ձ:

Անողորմ, անզիջում էր անխտիր բոլորի նկատմամբ, ով էլ նա լիներ: Գերազույն հավաքվածություն, ուշադրություն, լրջություն— ահա նրա պահանջը: Զանցառուններին ճիշտ է, շատ հաճախ անխնա կոպտում էր, առանց դիրքին ու տարիքին նայելու: Փորձերի դեկն իր ամուր ձեռքերում էր պահում, զիջում չկար: Արվում էր այդ խստապահանջությունը, իհարկե, միայն և միայն հոգուտ գործի, որպես սրբություն-սրբոց, պահպանելու համար ստեղծագործական կարգապահությունը... Գործից հետո՞, փոր-

ձից դո՞ւրս... խնդրեմ՝ և՛ կատակ, և՛ սրամտութիւն, և՛ բովանդակալից զրույցներ...

Մի անգամ, օրինակ, սաներից մեկը մի հարց տվեց Բուրջայանին:— Կի՞նոն, որը մեծ հեռանկարներ ու ապագա ունի, կարո՞ղ է արդո՞ք նսեմացնել, շարքից հանել թատրոնին: Նա ժրպտաց յուրովի, ապա վրա բերեց, — «какая ерунда», ամենագեղեցիկ տիկնիկը կարո՞ղ է փոխարինել խայտացող ու շողացող կենդանի երեխային: Ոչ... Ինչպիսի փայլուն ապագա էլ ունենա կինոարվեստը, հազիվ թե, իմ կարծիքով, կարողանա փոխարինել կենդանի մարդուն, ներգործող, թափանցող կենդանի խոսքին:

Զվարթ, բարեհոգի, մանկական ժպիտն է ցողում նրա՝ աշխատանքի լարվածութիւնից խոնջացած, առաջին հայացքից ասես խստաբարո, շոր դեմքը...

— Hy!,—խրոխտ, թավ ձայնով ասում է նա,—իսկ հիմա հանգստացե՛ք... ծխեցե՛ք... ապա մի անգամ նորից, մաքուր կանցնենք... նկատի ունեցե՛ք, մինչև լույս կպահեմ, տուն շեմ թողնի, եթե հստակ չարվի...—ու ժպիտը նորից ճառագում է դեմքի վրա: Կամ՝

Ահա, առանց բազկաթուղից վեր կենալու, փորձում է մեկ, երկու, երեք ժամ՝ լարված, անընդմեջ: Միախոտի մոխրամանը մեկ-երկու անգամ թափում-մաքրում են ու նա աննկուն շարունակում է վարել փորձը: Ոչ մի առարկութիւն, ոչ մի վեճ չի ընդունում: Փորձն ընթանում է խստագույն լրջությամբ: Բայց ահա, վերջապես, ավարտմանն է մոտենում հատվածը, պատկերը, գործողութիւնը, կամ ասենք՝ ողջ պիեսը...

Հավաքվում են բոլորը, շրջապատում ռեժիսորին:

— Հը՞... ո՞վ առարկութիւն ունի... ո՞ւմ համար այնպես չէ, հարմար չէ, կամ ասենք՝ պարզ չէ... գուցե օգնենք, հը՞...

Ու այստեղ սկսվում է ստեղծագործական վեճը, մեկը մյուսին ապացուցելու, համոզելու պրոցեսը: Այս էլ դարձյալ իր շափը, իր տեղութիւնն ունի...

— Լավ, վերջ... զանգը տվեք... սկսում ենք...

Ու փորձը շարունակվում է:

Այսպիսով, նրա զարմանալի կազմակերպվածության ու պահանջկոտության հետևանքով, մեկ-երկու օրում արվում էր ավելին, քան հաճախ մեկ-երկու շաբաթում:

Նս առիթ ու բախտ եմ ունեցել աշակերտելու Արշակ Բուրջալյանին դեռևս Թիֆլիսում, 1927—1928 թվականներին: Այն ժամանակ նա հրավիրված էր, Թիֆլիսի հայկական դրամայի թատրոնի հետ, գլխավորելու նաև Հայարտանը կից թատերական ստուդիան: Ստուդիայի այդ կազմը հավաքագրված էր 1926-ին նորավարտ ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանի գլխավորությամբ: Աճեմյանի նրևան տեղափոխվելուց հետո ղեկավարությունը ստանձնել էր Բուրջալյանը:

Ավանդվող դասերից բացի, անվանի ռեժիսորը մեզ մասնակից էր դարձնում թատրոնի ներկայացումների մասսայական բոլոր տեսարաններին, համարելով այդ խիստ անհրաժեշտ պրակտիկա:

— Կարևոր է նաև բեմի վրա քայլել սովորել,—ասում էր նա հաճախ,—մեր դերասաններից շատերը կյանքում մի կերպ քայլում են, իսկ բեմում չեն կարողանում:

Մեր այդ ստուդիայի գործունեության աչքի ընկնող երևույթը, իմ կարծիքով, «Քաջ Նաղար» դրանի թատերայնությամբ հագեցած ներկայացումն էր: Դրանով, կարծեմ, հիմք դրվեց Թիֆլիսի հայկական պատանի հանդիսատեսի թատրոնին²⁷:

Բուրջալյանը Դ. Դեմիրճյանի մշակած հայ ժողովրդական այդ հերիաթը այն ժամանակ բեմադրեց մոտավորապես վախճանգովյան «Տուրանդոտի» սկզբունքներով: Դերակատարներս, երաժշտության հնչյունների տակ բեմ մտնելով, այստեղ էլ հագնվում, հարդարվում էինք. հենց հանդիսականների աչքի առաջ կերպարափոխվում, քեզ ու մոտերի փոխարեն երեսրբիչներ ու զանազան այլ փալասներ դեմքերիս կպցնելով:

Այդ թվականների Թիֆլիսյան բեմադրություններից հիշողությանս մեջ մնացել են Բուրջալյանի «Համլետը», «Օթելլոն», «Կենտիկի վաճառականը», «Պարտիզանի շունը», «Սալոմեն» և այլն: Օսկար Ուայլդի «Սալոմեի» բեմադրությունն իմ հիշողության մեջ տպավորվել է որպես գեղարվեստական մի գլուխ-գործոց:

Այդ ներկայացման մեջ, եթե չեմ սխալվում, չկային դերասանական ակնավոր ուժեր, կար կուռ, միաձուլվ, լավ մարզված անսամբլ: Թե ձևավորումը և թե միզանսցենները հագեցած էին վառ, գունեղ թատերայնությամբ, ակտիվ, շարժուն մասսայական տեսարաններով²⁸:

Մի քանի խոսք էլ Բուրջալյանի լենինականյան, այսինքն, մոտավորապես նրա կյանքի վերջին շրջանի գործունեության մասին:

Ջանազան ժամանակներում նա լենինական է հրավիրվել հատ ու կենտ բեմագրությունների համար: Բեմագրել է «Ռեկզոր», «Վերածնունդ», «Ֆինանսների միխատորը» պիեսները. կոնսուլտացիոն աշխատանք է կատարել «Ռուզան», «Վարազդատ», «Քաջ Նազար» ներկայացումների վրա և այլն:

Հիմնական գործունեությունը, սակայն, եղավ պատերազմի օրերին, երբ նա արդեն, ավաղ, ապրում էր ժերուխյան տկարությունը...

....Մոլեգնում էր Հայրենական պատերազմը... Թատերական արվեստի պահանջը կարծես ավելի էր զգացվում: Հանդիսականն անսովոր հետաքրքրությամբ ձգտում էր դեպի թատրոն, հայրենասիրական ներկայացումներ դիտելու, շփվելու միմյանց հետ:

Թատրոնի դահլիճն ամեն օր լեփ-լեցուն էր: Ներկայացումների պահանջը շատ, սակայն գլխավոր ռեժիսորի, ավելի ճիշտ կլինեիր ասել կարող ռեժիսորի բացակայության պատճառով, թատրոնի աշխատանքները զգալիորեն կաղում էին: Միտք ծագեց հրավիրել Արշակ Բուրջալյանին, այս անգամ արդեն մշտական աշխատանքի համար: 1942 թվականի մայիսից նա հաստատվեց լենինականի թատրոնի գլխավոր ռեժիսորի պաշտոնում: Այստեղ էլ սկսվեց մեր համատեղ աշխատանքի ու ավելի մտերիմ հարաբերությունների շրջանը: Բանն այն է, որ պատերազմի այդ օրերին, իրերի բերումով, ես ստանձնել էի թատրոնի վարչական գործերը, և մենք պետք է աշխատեինք միասին: Կոլեկտիվը ջերմագին դիմավորեց նրան, և նա էլ շնայած պատկառելի տարիքին, իրեն հատուկ կարողություններ սկսեց վարել գործը:

Անհրաժեշտ եղավ, նախ, Հայրենական պատերազմին արձագանքող ներկայացումներ ստեղծել: Մեկ-երկու քայլ արված էր. անհրաժեշտ էին ավելի լիարժեք գործեր: Թատրոնի ջանքերը լավ պտուղներ էին տալիս: Մեկ, մեկուկես թատերաշրջանի ընթացքում միմյանց հաջորդեցին «Խոսքեր Սերգեև», «Սպասիր ինձ», «Ռուս մարդիկ», «Պրոֆեսոր Մամլոկ», «Հրաքիտի վրա» ներկայացումները: Հայրենասիրական այդ ներկայացումներից բացի, Բուրջալյանի այդ ժամանակվա գործերից են նաև «Ներսիս»

կայական հիվանդ» և «խաթարալա» կոմեդիաների բեմադրութիւնները:

Հենց այդ օրերին նա սկսեց տառապել թևի նյարդային ցավերից. գիշերները շէր կարողանում քնել և առավոտները փորձի էր դալիս այդ թևը երեխայի բարուրի պես զրկած, դեմքին՝ անհուն տառապանք: Եթե ավելացնենք նաև այն, որ այդ տարիքում ապրում էր հյուրանոցային պայմաններում, ընտանեկան խնամքից զուրկ՝ պատկերը լրիվ կլինի: Ծիշտ է, այդ դժվարին ժամանակներում հաշոդվեց զինվորական մի ճաշարանից օգտուվելու իրավունք ստանալ, սակայն դրանով արդյո՞ք կթեթևանար դրութիւնը. ինքն էլ քաշվող մարդ էր.

— Դե, հասկանո՞ւմ եք, այնպիսի ժամանակներ են, որ... հետո՞ սովոր չեմ... անհարմար է...

Կենցաղային անբարենպաստ պայմանների, թևի ցավերի և հատկապես ընտանիքի կարոտի պատճառով հաճախ էր ձեռնափայտը հատակին թխկթխկացնելով կարինետ մտնում...

— Ну, Арзун, дорогоё, ես իմս համարյա վերջացրի... նկարիչն այնտեղ ինչ ուզում է թող անի... ես մեկնեմ, դուք այնտեղ միասին կհավաքեք. ներկայացումը... լավ կստացվի...

Ապա թևը կրծքին սեղմած, դեմքը կծկելով՝ ավելացնում էր.

— Մի անգամ էլ դիմեմ այդ պրոֆեսորներին, տեսնենք ինչ կասեն... սատանան տանի նրանց բոլորին էլ...

Ես պետք է այստեղ խոստովանեմ, որ հաճախ դժվարությամբ եմ համաձայնել նրա մեկնելուն... դժվար էր լինում ինձ համար էլ... Սակայն այժմ, երբ դառը թախիժով թերթում եմ օրագրիս էջերն ու հիշողությանս մեջ վերականգնում աննկուն ծերուկի ստեղծած զործերը, կսկիծով մտածում եմ՝ ո՞ր ուժինորը կաներ այդքան...

* * *

Հետաքրքրական անհատականութիւն էր Արշակ Բուրջալյանը:

Հիշենք այստեղ թեկուզ մի Կրկու դեպք նրա կյանքի լինիսականյան շրջանից:

...Փորձվում է դրամատուրգ Լյուդվիգ Միքայելյանի «Վարագ՝ դատ» պատմական ողբերգութիւնը: Բուրջալյանը որպես բեմադրության կոնսուլտանտ իրեն հատուկ վարպետությամբ, մեկնելու

կու օրում միզանացենները, բազմամարդ տեսարանները սկզբից մինչև վերջ վերանայելուց, վերափոխելուց հետո, հասնում է ֆինալին, որը ոչ մի կերպ չի ստացվում:

...Մարտերում ծանր վիրավորված Վարազդատ արքային պատգարակով, շուքով-շնփոքով ռազմաճակատից պալատ են բերում: Այստեղ անակնկալ կերպով պարզվում է, որ այնքան սիրելի համր դայակը, իր ստնտուն՝ Աշխենը, իր իսկ հարազատ մայրն է, սակայն արքայի ռամկական ծագումը չբացահայտելու համար պահվել է որպես խստագույն դադտնիք:

Սակայն արդեն ուշ է: Մահվան գալարումների մեջ Վարազդատ արքան հայրենաշունչ մի մենախոսություն հնչեցնելուց հետո, անշնչանում է արքայավայել պատգարակին: Մայրը՝ վշտից ուշագնաց, պետք է դուրս տարվի:

Այստեղ է, որ չի ստացվում. կեղծ է...

Եվ ահա Բուրջալյանը, անակնկալ գտնելով ելքը, դողդոջուն ձեռքը պարզում է դեպի Աշխենի դերակատարուհի Անահիտ Սանամյանը ու զայրացած կարգադրում.

— Սպասեցե՛ք... ուշագնաց... դե, ի՞նչ ուշագնաց... ընկիր...

— Ինչպե՞ս...

— Ընկիր, ասում եմ... ընկիր որդուդ դիակին և... վարագույր: Պա՞րզ է...

Ու դառնալով կողքին նստած հեղինակին, մեղմ ժպիտը խաղացնելով դեմքին՝ ավելացնում է.

— Մայրն էլ թող զոհվի... երկու հոգի... թող Շեքսպիր լինի... Փորձասենյակում բարձրանում է ընդհանուր քրքիշ և լուծվում ներկայացման ֆինալը...

...Բեմադրությունների պրեմիերաներին, գոնե մեզ մոտ, վերջին շրջանում, Բուրջալյանը դահլիճից դիտելու սովորություն չունի: Մթուժյան մեջ, բեմի մի անկյունում նստած՝ հետևում էր ներկայացման ընթացքին, տոնին, տեմպին, ռիթմին ու քթի տակ ինքնիրեն մրթմրթում.

— ԵՅ-ԵՅ... լավ է... ահա... ճիշտ է տանում...

Կամ՝

— է, ... ինչո՞ւ է գոռում... սարի՞ց իջավ, թոկի՞ց պոկվեց... ի՞նչ է... այդպես մինչև վերջ չի հասցնի...

...Նստաբարո այդ բնավորությունը զարմանալի գորովալից, ջերմ ու փխրուն սրտի տեր հայր էր: Հիշում եմ, մի ինչ-որ առի-

Թով կինը՝ դերասանուհի Անահիտ Ղուկասյանը և դուստրը²⁹ պետք է իր մոտ՝ Լենինական դպին: Ինչպիսի հուզմունքով էր պատրաստվում նրանց դիմավորելու: Հյուրանոցի իր սենյակը կարգի բերեց. այդ առիթով գնված ծաղկեփունջը, քաղցրավենիքը սեղանին խնամքով դասավորելուց հետո ձեռնափայտը սովորականից ամուր Թխկացնելով հատակին, շտապեց կայարան...

— ...Հասկանո՞ւմ եք... Թող Անահիտն ու Մազդան շմտածեն, որ ես այստեղ... Hy!... անխնամ եմ մնացել...

Եվ, վերջապես, վրա հասավ ժամանակը. Թևի հետզհետե սաստկացող ցավերի ու տկարությունից պատճառով այլևս հնարավոր չէր մնալ Լենինականում, և 1943 թ. վերջերին նա ընդմիշտ Թողեց Թատրոնը...

* * *

Լենինականի Թատրոնի կոլեկտիվը սակայն շմոռացավ նրան: Երբ նա Թբիլիսիում արդեն ծանր հիվանդ, գամված էր անկողնուն, բնկերները որևէ առիթով այնտեղ մեկնելիս այցելում էին նրան:

Լենինականի Թատրոնի կոլեկտիվը նրա պատվին մի ներկայացում կազմակերպեց և «Կովկասի պաշտպանություն համար» մեղալը (նա իր բնագործություններով էր մասնակցել Կովկասի պաշտպանությանը) ու կոլեկտիվի համեստ նվերը ուղարկեց սիրելի ուսուցչին...

...Այցելեցի և ես. ջերմ եղավ մեր հանդիպումը...

Փոխվել էր չճանաչվելու շափ: Լեռկ, դեղնած ու ասես փոքրացած ճաղատ գանգը փափուկ բարձի մեջ խորը Թաղած, շարաբաստիկ Թևը վերմակի վրա անզոր պարզած՝ պառկել էր...

— Ինչպե՞ս եք... Ի՞նչ եք անում... Ինչպե՞ս են ընկերները...

— Ոչինչ, Արկադի Սերգեևիչ...

— Օ, ինչպիսի բավականություններ եք ստանալի աշխատանքի...

Երբ արդեն վեր էի կացել հրաժեշտ տալու, ուժ գործադրելով Թևից անկողնում և ցանկություն հայտնեց համբուրվել... Երբեմնի բնավորությամբ, Թվում է չոր, ժալոնդեն այդ մարդու աչքերում պղտոր, հազիվ ցոլացող արտասուքներ նշմարվեցին...

...Մի որոշ ժամանակ անց, նրա մահվան բոթը հասավ նաև Վենինական...

ԱՐԾՐՈՒՆԻ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

«ՀԱՅ ԱԿԱԴԵՄԻԱԿԱՆ ԽՄԲԻ» ԱՌԱՋԻՆ ՔԱՅԼԵՐԸ

Հոկտեմբերյան Սոցիալիստական Մեծ ռեվոլյուցիայից անմիջապես հետո թատերական արվեստի խոշոր գործիչները որոնում էին նորանոր մեթոդներ, որոնք համապատասխանեին ժամանակի ոգուն:

Այս նպատակն իրագործելու համար հարկավոր էր լայն ասպարեզ և գործելու անսպառ եռանդ: Այդ ժամանակ էլ ահա Արշակ Բուրջալյանը, որ աշխատում էր Մոսկվայի «Չղջիկ» թատրոնում, տեղափոխվեց Թիֆլիս և անցավ իր մտահղացումների իրագործմանը:

Բուրջալյանը շատ արագ հայտնի դարձավ Թիֆլիսի թատերական շրջաններին և սկսեց իր շուրջը հավաքել երիտասարդ դերասաններին և սիրողներին: Նա կազմակերպեց դերասանական մի փոքրիկ խումբ, որը տոգորված էր զուտ գեղարվեստական գաղափարով, և ամբողջ էությամբ նվիրվեց իր գործին: Դերասանական խումբը կոչվեց «Հայ ակադեմիական խումբ» Հայարտան հովանավորության տակ: Խմբի անդամներն էին՝ Աննա Մելիք, Ալիսյան, Օ. Գուլազյան, Մարի-Բերոյան, Մ. Գավրոշ, Ա. Մանուկյան, Բ. Մուրադյան, Ա. Ռշտունի, Խորեն, Պահարե, երաժշտական բաժնի վարիչ՝ Ս. Փանյան: Երբ այդ փոքրիկ խումբը կազմակերպվեց, հարկ եղավ մտածել, թե որտեղ պիտի աշխատի նա և որտեղ պիտի տեղի ունենան նրա ներկայացումները:

Բուրջալյանը, շնորհիվ իր եռանդուն գործունեության, այդ կարևոր խնդիրն արագ լուծեց: Նախապատրաստվեց ներկայացումները ցուցադրել Արտիստական թատրոնում և Արաս Արագյան հրապարակի վրա գտնվող Հայոց Բարեգործական ընկերու-

թիւան շենքում, որն ունեւր մի փոքրիկ դահլիճ՝ փոքրիկ բնմով, ղուրկ որևէ դեկորից և այլ հարմարութիւններից: Դահլիճն այն-
քան փոքր էր, որ 150—200 հանդիսատես հազիվ տեղավորեր:
Չնայած փոքրութիւնը՝ դահլիճը բավական մաքուր էր և կոկիկ:

Խմբի ղեկավար և ռեժիսոր Բուրջալյանն ու դերասանական
ամբողջ կազմը այնքան էին ոգևորված այս նոր ձեռնարկութեամբ,
որ նյութական զրկանքները նրանց չէին հուսահատեցնում, Բուրջալ-
յանն էլ իր տոկոսութեամբ խմբի անդամներին ներշնչում էր աշ-
խատելու անզուպ եռանդ:

Այնուհետև սկսվեց պիեսի ընտրութիւնը. առաջարկեցին զա-
նազան հեղինակների դրամաներ, կոմեդիաներ և վոդևիլներ: Բուր-
ջալյանը խոր ուշադրութեամբ լսում էր խմբի անդամների առա-
ջարկները և ոչ միայն նոր բան չէր ավելացնում, այլև նրա դի-
մագծերն անգամ չէին փոխվում: Երբ բոլոր առաջարկութիւնները
վերջացան, նա դարձավ մեղ ու ասաց.

— Ընկերներ, ձեր առաջարկները վատ չէին, բայց մենք դեռևս
չենք որոշել, թե ինչ ենք մեզնից ներկայացնում. կարո՞ղ ենք արդ-
յոք ձեռնամուխ լինել մի գործի, այսինքն ընտրել այնպիսի լուրջ
պիեսներ, որոնց տակից կարողանանք դուրս գալ: Չէ՞ որ դա
պետք է համապատասխանի դերասանների փորձառութեանը,
նրանց ընդունակութիւնն ու այլ պայմաններին: Ես կուզեի առա-
ջին հերթին ծանոթանալ ձեր ուժերին և ապա ձեռնամուխ լինել
այդ ծանր և պատասխանատու գործին: Հարկավոր է լուրջ կեր-
պով մոտենալ խնդրին, որպեսզի ապագայում չզղջանք:

Նրա առաջարկութեամբ դերասաններից մեկն արտասանեց
ոտանավորներ և զանազան հատվածներ պիեսներից: Մեր արտա-
սանութեան ընթացքում նա բոլորովին լուռ էր, անշարժ ու ան-
տարբեր, այնպես որ անկարելի էր հասկանալ՝ հավանո՞ւ է, թե
ոչ: Միայն թղթի վրա, որ դրված էր նրա առաջ դերասանների
անուն-ազգանուններով, զանազան նշումներ էր անում: Այս ստու-
գումը բավական երկար տևեց: Երբ վերջացավ, մենք սրտատրոփ
սպասում էինք նրա դատավճռին, բայց նա հանգիստ կերպով
թուղթը ծակեց, դրեց գրպանը և հայտարարեց, որ վաղը նույն ժա-
մին հավաքվենք հետևանքի մասին իր կարծիքը լսելու:

Մեղ վրա կարծես սառը ջուր ածեցին: Հետևյալ օրը, երբ ժա-
մը 10-ից քառորդ պակաս Հայարտան դահլիճում էինք, զարմա-
ցանք, որ հակառակ մեր մի քանի ռեժիսորների ուշանալու սո-
վորութեան՝ Բուրջալյանը նստած մեզ էր սպասում: Ընդհատ անսած,

այդ օրից սկսած, երբ փորձերը նշանակվում էին ժամը 10-ին, մենք ճիշտ կես ժամ առաջ հավաքված սպասում էինք Բուրջալյանին, որը ոչ միայն փորձերին չէր ուշանում, այլև նշանակված ժամից 10—15 րոպե առաջ էր գալիս:

Բուրջալյանը սկսեց իր զրույցը.

— Սիրելի երիտասարդներ,— դիմեց նա մեզ:— Դուք չգարմանաք և ոչ էլ նեղացեք ինձնից, որ անաշու կերպով, մի առ մի քննադատեմ ձեր երեկվա ելույթները և իմ անկեղծ կարծիքը հայտնեմ ձեր դերասանական ընդունակությունների մասին՝ ոչ նրա համար, որ դուք լքեք բեմը, այլ որպեսզի ձեզ սովորեցնեմ համեստ լինել և շերեակայել, թե ամեն մեկդ մի-մի աստղ եք, հասել եք այնպիսի կատարելության, որ ձեզ սովորեցնեին արդեն ուշ է. այդպիսի կարծիքը մեծամտություն է, կարող է տանել ձեզ ոչ թե դեպի առաջադիմություն, այլ կործանում:

Թատրոնը,— շարունակեց նա,— արհեստ չէ, որ մի անգամ այս կամ այն իրը շինելուց հետո այդպես էլ հետադաշում մինչև վերջը շարունակեք փայտը տաշել կամ մեխել: Դուք պետք է գործ ունենաք մարդկային բարդ հոգեբանության հետ, պետք է յուրացնեք նրանց նիստ ու կացը, սովորություններն ու հոգեբանությունը. դրանք պետք է համապատասխանեն դարի ոգուն, այն միջավայրին, որտեղ կատարվում են պիեսի գործողությունները: Ամենից առաջ Օլգա Գուլազյանի մասին. իմ նախնական կարծիքը չափազանց դրական է տիկնոջ մասին. ինձ թվում է, որ կոմիդիաներ խաղալով՝ նա յուրահատուկ տեղ պիտի գրավի հայ թատրոնի պատմության մեջ: Շուայլություն չի լինի ասել, որ նա իր ճկուն ձայնով, չափած-ձևած շարժումներով ու առողջանությամբ միանգամայն կհամապատասխանի այն նախնական ռեպերտուարին, որ ես նշել եմ իրագործել՝ ձեր ուժերը հիմնովին ճանաչելու համար: Այս մի քանի խոսքը իհարկե չափազանց քիչ են դերասանուհուն բնութագրելու համար: Կգա ժամանակը, որ ես ավելի մանրամասն կանդ կառնեմ ձեզանից ամեն մեկիդ ընդունակությունների և բեմական արժեքի վրա:

Բացի Մարիից, որը չնայած մեծ խոստումներ չի տալիս, բայց անշուշտ կարևոր ուժ է մեր փոքրիկ խմբում, մյուս դերասանների մասին ես որոշակի կարծիք հայտնել չեմ կարող, որովհետև նոր ուժեր են, անփորձ, չափազանց շատ բան ունեն սովորելու: Ապագան ցույց կտա, թե ձեզանից ամեն մեկը ինչ տեղ պիտի գրավի թատրոնում:

Ընկերներ, նախքան պիեսի ընտրութեանն անցնելը, ևս կուղի մի քանի խոսք ասել իմ պահանջների մասին: Նախ և առաջ ես ձեզանից պահանջելու եմ՝

ա) դերերը միանգամայն անգիր սերտել,

բ) անգիր իմանալ նաև ձեր խաղընկերների ռեպրիկները,

գ) շարժումների մեջ լինել շփավոր և թույլ շտալ ավելորդ ժեստիկուլացիա,

դ) բառերն արտահայտել լրիվ և վանկերը կուլ շտալ: Սա կարևոր է նախ հեղինակի ամեն մի խոսքը լրիվ և շեշտված, թրմ-բուկի հարվածի նման հանդիսականին հասցնելու համար, և ապա դերերն անգիր իմանալը կենտրոնացնում է դերասանի ուշադրութ-թյունը կերպարի վրա և չի զբաղվում հուշարարի բերանից խոսք լսելով. մանավանդ որ այն պիեսները, որ մենք ընտրելու ենք մեր նախնական ռեպերտուարը կազմելու համար, թույլ չեն տալիս դանդաղկոտութուն:

Այժմ անցնենք մեր բուն խնդրին,—ասաց Բուրջալյանը:— Ես արդեն թարգմանել եմ տվել Ֆրանսիական հռչակավոր երգի-ծարան Մոլիերի «Երևակայական հիվանդ» կոմեդիան, որի ներկայացումը դառնալու է մեր խմբի փորձաքարը: Ընկերներ, վերցրեք պիեսը, բոլորդ ուշադիր կարդացեք. ոչ միայն կարդացեք, այլև ուսումնասիրեք Մոլիերի դարաշրջանը, Ֆրանսիական ժողովրդի նիստն ու կյանքը, սովորութիւններն ու տեմպերամենտը: Մինչև այդ բոլորը չյուրացնեք, մենք փորձերին չենք անցնի: Տալիս եմ ձեզ մի շաբաթ ժամանակ, այդ բոլորն ուսումնասիրեք, յուրացրեք, նամանավանդ,—շեշտեց նա,—խորին ուշադրութեամբ ուսումնասիրեցեք «Երևակայական հիվանդ» պիեսը, նրա բոլոր գործող անձանց քննադատութիւնները: Այսպես ուրեմն,—ասաց նա,—այսօր վերջացնում ենք մեր զրույցը և անցնում գործի: Ժիշտ մի շաբաթ հետո նույն ժամին հավաքվում ենք այստեղ՝ դերաբաշխում կատարելու, որից հետո կանցնենք փորձերին:

Բուրջալյանի ներշնչումը բավական էր, որ մենք լրջորեն զբաղվեինք նրա առաջադրանքով: Այդ մի շաբաթվա ընթացքում ամեն մեկս ուշադիր կարդացինք Մոլիերի պիեսներից մի քանիսը, բայց մեր գլխավոր ուշադրութիւնը կենտրոնացրինք «Երևակայական հիվանդ» կոմեդիայի վրա:

Մի շաբաթից հետո հավաքվեցինք՝ ըստ Բուրջալյանի նշած ժամկետի՝ Հայարտան դահլիճում: Երբ նա ներս մտավ, ինքնաբերաբար մենք ոտքի ելանք: Այդ բանը չվրիպեց նրա քննական

հայացքից և երբ սկսեցինք պարապմունքները, նախ մի խիստ հայացք գցեց մեզ վրա և ասաց.

— Ընկերներ, եկեք պայմանավորվենք այսպես. գիտեմ, դուք ինձ հարգում եք, ես չեմ կասկածում. եկեք պայմանավորվենք, որ ձեր հարգանքի արտահայտությունն ինձ ցույց կտաք ոչ թե ոտքի կանգնելով, այլ ճիշտ ըմբռնելով իմ ցուցմունքները. կաշխատեք ըստ դերի ոգուն վերադառնալ այն, ինչ կամենում է ասել հեղինակը. ահա այդ կլինի ինձ հարգելու միակ նշանը: Լավ, թողնենք այդ և անցնենք մեր հերթական պարապմունքներին: Գուլազյան,—դիմեց նա Օլգային,—ասացեք խնդրեմ, դուք ինչպես հասկացաք, օրինակ, աղախնու դերը:

— Աղախնու դերը,— պատասխանեց Գուլազյանը,— ես այսպիսի եմ հասկանում՝ նա շափաղանց խորամանկ, հնարագետ և շարաճճի աղջիկ է. նա յուր ճարտար լեզվով ուզում է իր խոսքն առաջ տանել և տիրոջը լեզվակոխ է անում:

Այնուհետև Բուրջալյանը հարցրեց ինձ Օրգոնի դերի մասին: Այսպես, բոլորիս հերթով հարցնում էր և ուշադիր լսում: Նրան նայելիս կարելի էր կարծել, որ նա մեր պատասխաններով զաղափար էր կազմում ոչ միայն մեր ըմբռնումների, այլև կոլտուրայի, մտավոր զարգացման մասին: Այս բոլորից հետո Բուրջալյանն սկսեց դերաբաշխումը: Նախ նա դիմեց դերասաններին հետևյալ խոսքերով.

— Ընկերներ, ես այսօր դերաբաշխում եմ կատարում, մոտավոր զաղափար կազմելով ձեր ուժերի մասին. իհարկե իմ կարծիքը ձեր ընդունակությունների մասին վերջնական չէ, որովհետև այսքան ժամանակում ես չէի կարող լրիվ զաղափար կազմել: Թե փորձերը և թե գալիք ներկայացումները ցույց կտան, թե որքան ճիշտ եմ գնահատել ձեր ուժերը:

Սկսվեցին փորձերը: Բուրջալյանը մինչ այդ մեզ թվում էր զուսպ և ոչ այնքան պահանջկոտ մարդ, բայց փորձերի ժամանակ բոլորովին փոխվեց, դարձավ խիստ, վերին աստիճանի պահանջկոտ: Նա միզանսցնենքը ցույց տալիս հեռվից դիտում էր, թե ինչ տպավորություն կթողնի հանդիսականի վրա դերասանի այս կամ այն դիրքը, կամ ինչպիսի պատկեր կստացվի այդ դիրքից: Հաճախ էր պատահում, երբ մեկ անգամ ցույց տված միզանսցենը նրան դուր չէր գալիս, և նա իսկույն փոխում էր դա և հորինում մի ուրիշը, որն անշուշտ ավելի հարմար էր դերասանի համար և պատկերը ստացվում էր ավելի ցայտուն և գեղեցիկ:

Պատահում էր, որ դերասաններից որևէ մեկը դանդաղում էր շարժումների և դերն արտասանելու մեջ կամ ռեպլիկն ուշ էր տալիս. այդ ժամանակ Բուրջալյանը կրակ դարձած՝ հարձակվում էր դերասանի վրա, որն իր դանդաղկոտությունը սառեցնում էր տեսարանի տեմպը: Կասկարմիր կտրած Բուրջալյանը գոռում էր դերասանի վրա ասելով. «Խնչ է, մեռելաթաղման թափորի՞» ես գնում» կամ «բավական է շարական կարդաս»: Նա իր արտահայտությունների մեջ խտրություն չէր դնում: Երբեմն այն աստիճան էր վիրավորում մեզ, որ քիչ էր մնում փորձը թողնելինք և հեռանալինք: Այդ բոլորը կատարվում էր Բուրջալյանի ինքնամոռացության պահերին: Բայց փորձից հետո նա հավաքում էր դերասաններին իր շուրջը՝ և որպես մեղապարտ՝ ասում. «Ընկերներ, ներեցե՛ք ինձ, եթե ես ձեզ փորձի ժամանակ վիրավորանքներ հասցրի, նկատի ունեցե՛ք, որ այդպիսի մոմենտներ տեղի են ունենում, երբ աշխատանքով կլանված, ընկնում եմ ինքնամոռացության մեջ»:

Դերասանները ոչ մի դժգոհություն չէին հայտնում և կամաց-կամաց ընտելանում էին նրա արտահայտություններին և մոռացության տալիս տեղի ունեցած անախորժ դեպքերը: Մեկ ամիս ու կես տևեցին «Նրեակայական հիվանդի» փորձերը, որոնք տեղի էին ունենում օրական երկու անգամ:

Սկզբնական շրջանում փորձերը կատարվում էին տեսարան-տեսարան, հետո սկսվեցին գործողություններն առանձին-առանձին. երբեմն պատահում էր, որ մեկ տեսարանը փորձում էինք մի ամբողջ օր, մինչև որ յուրացնում էինք ոչ միայն միզանսցենները, այլև միանգամայն մեզ ազատ դառնով բեմի վրա և բառացի անգիր իմանալով մեր դերն ու ռեպլիկները՝ տիրապետում էինք ռիթմին:

Հուշարարը, որ սկզբնական շրջանում մեզ օգնում էր, վերջին փորձերին հեռացվեց, և բոլորս, առանց նրա կարիքը զգալու, մինչև վերջը սահուն արտասանում էինք մեր դերերը: Փորձերը կատարելու հետ զուգընթաց սկսեցինք զբաղվել հանդերձներով ու ռեկվիզիտով: Բուրջալյանի պատվերով մեր նկարիչը պատրաստեց ոչ միայն արդուզարդի, այլև հանդերձների նկարները, որոնց իրականացումը չափազանց բարդ խնդիր էր: Մեզնից ոչ մեկը ոչ դերձակ էր, և ոչ էլ բուտաֆորիստ, բայց շնորհիվ Բուրջալյանի փորձառության և տոկունության, խմբի բոլոր անդամները լծվեցին դործի, և կարճ ժամանակվա ընթացքում կարողացանք գլուխ բերել այդ ծանր ու պատասխանատու գործը: Երբ բոլոր հան-

դերձները և արդուզարդը պատրաստ էին, նշանակվեց վերջնական փորձը բեմի վրա:

Հետևյալ օրը մենք բոլորս առավոտվա ժամը 10-ին թատրոնումն էինք: Բուրջալյանը ըստ իր սովորության մեզ սպասել չտվեց և ժամանակից առաջ եկավ թատրոն:

Մեր նկարիչը գործող անձանց բաժանեց կերպարների նկարները, որոնց հիման վրա մեր վարսավիրը սկսեց գրիմները: Առաջին հերթին մոտեցավ ինձ, երբ ես զննում էի նկարչի նկարած տիպերը. վարսավիրը վերցրեց բամբակ, թանզիֆ, սկսեց բամբակը կպցնել իմ երկու այտերին և նրանց վրայից կպցրեց թանզիֆը. երբ նա գրիմը վերացրեց, ես նայեցի հայելու մեջ և ինքս ինձ չճանաչեցի, այնքան նուրբ գրիմ էր արված: Երբ բոլորի գրիմները վերջացան, Բուրջալյանը մեկիկ-մեկիկ ստուգեց բոլորին և փոքրիկ դիտողություններից հետո դարձավ մեզ հետևյալ խոսքերով.

— Այսպես ուրեմն, ընկերներ, այսօր մեր վերջին փորձն է և ես ոչ մի ցուցում կամ նկատողություն չեմ անելու, խաղացե՛ք այնպես, ինչպես փորձում էիք. այսօր ձեզանից ամեն մեկը պետք է ցույց տա իր շնորհքը: Համարձակ եղե՛ք, որպեսզի կարողանաք այս պատասխանատու խնդրից պատվով դուրս գալ: Հաջողություն եմ ցանկանում ձեզ, ընկերներ:

Նա զնաց դահլիճ, իսկ մենք մտածում էինք միայն մի բանի մասին, ինչպե՞ս խաղանք, որ հաճելի լինի Բուրջալյանին:

Հնդհանուր փորձը վերջացավ: Ի զարմանս ամենքիս, նա ոչ մի նկատողություն չարեց, միայն ասաց.

— Այդպես էլ կխաղաք ներկայացումը:

Երբ մենք հարցրինք՝ ինչպե՞ս անցավ փորձը, գո՞հ է նա արդյոք, նա միայն հակիրճ պատասխանեց.

— Երբ ներկայացումը վերջանա, ձեր քննադատը կլինի հանդիսականը:

Երեկոյան սկսվեց ներկայացումը, դահլիճը լեփ-լեցուն էր, հարյուրավոր աչքեր կենտրոնացած էին մեզ վրա³⁰,

Ձմռանամ հիշատակել, որ պիեսի վերջում տրվելու էր ինտերմեդիա, որը գրել էր երաժիշտ Փանյանը. այդ ինտերմեդիան ցույց էր տալիս, թե ինչպես Օրգոնը ձեռնադրվում է բժիշկ, և խմբով հավաքված երեակայական հիվանդի շուրջը՝ տոնում են նրա բժշկությունն ստանալու հանդեսը: Դերասանները խաղում էին շատ ազատ, առանց հուշարարի, իսկ Բուրջալյանը նստած դահլիճում՝ հետևում էր մեր ամեն մի քայլին: Ներկայացումն ընթա-

նում էր հարթ, առանց որևէ շեղումի։ Առաջին գործողության մեջ, մի տեսարանում, երբ Օրգոնը լեզվակոխվ է տալիս իր աղախնու հետ և երբ սա խուսափելով Օրգոնի փայտի հարվածներից՝ վազում էր դեպի դահլիճ, Օրգոնը սաստիկ բարկացած՝ նրա ետևից դեպի հանդիսականն է շարտում բարձիկը։

Այս դեպքը շշմեցուցիչ տպավորություն թողեց հանդիսատեսների վրա, որոնք նման տրյուկ առաջին անգամ տեսնելով՝ սկսեցին բուռն կերպով ծափահարել դերասաններին։ Հետևյալ օրը «Тифлисский листок» թերթում տպվեց ներկայացման քննադատությունը, որտեղ հեղինակը գովաբանելով ներկայացումը՝ այնուհանդերձ դժգոհություն էր հայտնում բարձր աղախնու վրա շարտելու զրկագի համար, համարելով դա էժանագին տրյուկ։ Մի քանի օր հետո նույն թերթում կարդացինք Արշակ Մկրտչյանի առատասխան հոդվածը, որտեղ նա գովաբանելով Բուրջալյանի բեմադրությունը՝ հոգվածագրին համարում էր քաղքենի և բուրժուական հետամնաց հայացքների արտահայտիչ, որը ընտելացած հին տրադիցիաներին՝ թշնամաբար է վերաբերում այն ամենին, ինչ նոր է ու թարմ։

Հետևյալ օրը Բուրջալյանը մեզ հավաքեց և սկսեց իր դիտողությունները ներկայացման թերությունների մասին։ Ընդհանուր առմամբ նա գոհ էր ներկայացումից և հորդորում էր մեզ, որ նույն տեմպով շարունակենք մեր ելույթները և ճիշտ վերարտադրենք մեր դերերի հոգեբանությունը։ Ինչ վերաբերում է,— ասաց նա,— այսօրվա զրախոսությանը, դա քաղքենու բարբառն է, որի հեղինակը ոչ միայն գեղարվեստական պատրաստությունից զուրկ է, այլև պատմությունից գաղափար չունի։

Այդ ներկայացումը կրկնվեց մի քանի անգամ և միշտ թափոնը լեպի լեցուն էր. թատերասեր հասարակության համար դա մի նորություն էր, որի նմանը մինչև այդ տեսնված չէր Թիֆլիսում. Բուրջալյանը հայ իրականության մեջ միակ ռեժիսորն էր, որ թատրոն բերեց թարմ հոսանք։ Բայց ափսոս, որ «Հայ ակադեմիական խմբի» գոյությունը հարատև չեղավ և շուտով հանգավ ինչպես հրդեհի բոց, որ բռնկվում է հանկարծ, բայց ջրի հոսանքը հանգցնում է։ Խմբի երկրորդ ելույթը տեղի ունեցավ Աբաս Աբադյան հրապարակի վրա գտնվող Հայոց Բարեգործական ընկերության փոքրիկ դահլիճում, որի բեմի վրա հնարավոր չէր լուրջ պիեսներ բեմադրել։ Այդ պատճառով էլ Բուրջալյանը կազմակերպեց

պեց մի երեկույթ, որտեղ արտասանվեցին երաժշտական կոմպոզիցիաներ, ի թիվս որոնց «Ճապոնուհին»:

Այնուհետև տեղի էին ունենում Բուրջալյանի կազմակերպած փոքրիկ ներկայացումները, որոնք նյութական կողմից բավական արդյունք էին տալիս և գոհացնում մեր փոքրիկ խմբին, հանդիսականն էլ գոհ սրտով հեռանում էր թատրոնից: Այդ ժամանակ խնդրել էին Բուրջալյանին մի փոքրիկ ներկայացում կազմակերպել բարեգործական նպատակով: Նա ընտրել էր Անատոլ Ֆրանսի «Համր կին» երկու գործողությամբ կոմեդիան: Երկար ու բարակ փորձերից հետո պիեսը բեմադրվեց մի ինչ-որ ակումբի բեմում, ուր տեղի էր ունեցել բարեգործական նպատակով կազմակերպված երեկույթը: Այդ ներկայացումը ևս մեծ հաջողությամբ անցավ³¹:

Այդ սեզոնի վերջում էր, որ Բուրջալյանը հրավիրվեց Երևանի Պետական դրամատիկ թատրոնը: Այնուհետև ականավոր վարպետի հետ ես այլևս չփոմ շունեցա:

ԱՐՄԵՆ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

1957

ՆՐԱ ՂԵԿԱՎԱՐՈՒԹՅԱՄԲ ՀԱՃԵԼԻ ԷՐ ԱՇԽԱՏԵԼԸ

Արշակ Բուրջալյանին *ես բախտ ունեցա առաջին անգամ հանգիստի Թիֆլիսում: Դա 1923—24 թատերաշրջանի սկիզբն էր: Մինչ այդ ես աշխատում էի Լենինականի թատրոնում: Իմ առաջին ռեժիսորները եղան դերասաններ Արմեն Արմենյանը, Վարդան Միրզոյանը: Ինչ խոսք, բնական թոթովանքիս առաջին տարիներին առաջին ռեժիսորները բարեհամբույր էին և համակրելի, ես նրանցից շատ բան սովորեցի, շատ բան ընկալեցի, բայց ուրիշ էր Արշակ Բուրջալյանը, որը փորձերին թեև ուսաներն էր խոսում, սակայն իր հարուստ կուլտուրայով, թատրոնի և դերասանի հանդեպ տաժաժ անհուն սիրով, ինչպես նաև իր աներեր համոզմունքներով կարողանում էր բնագործող պիեսները բացահայտել խոր բովանդակությամբ և գեղարվեստական բարձր հնարներով:*

Բուրջալյանի հետ առաջին իսկ հանդիպումը, նրա հետ փորձարանում աշխատելը իմ աչքերը բացեցին մեկն: Սա զգացի, որ այդ աշխատանքը ինչ-որ նորոթյուն էր ինձ համար, համոզվեցի, որ դեռևս շատ բան կա բնական աշխարհում, որ չգիտեմ:

Բուրջալյանը պահանջում էր փորձերին գալ տեքստը անգիր իմացած: Նա գտնում էր, որ տեքստը չիմացող դերասանը իրավունք չունի բեմ բարձրանալ: «Տարօրինակ» պահանջ էր դա, թե սկսնակ և թե տարիների փորձ ունեցող դերասանների համար, սակայն Բուրջալյանը անդրդվելի էր: Սկզբում այդ հարցի շուրջը շատ անախորժություններ ծագեցին Բուրջալյանի և անվանի դերասանների միջև (օրինակ՝ Արշակ Մամիկոնյանի), սակայն դա երկար չտևեց— փորձը ցույց տվեց, որ Բուրջալյանն իրավացի էր և դերասանները հաշտվեցին...

Երկրորդ պահանջը, որին կառչում էր ռեժիսորը, խոսքն էր։ Բուրջալյանը մեծ ուշադրություն էր դարձնում խոսքի կուլտուրային, առանձնապես, հետևում էր, որ յուրաքանչյուր հայերեն բառը բեմից արտասանվի ճիշտ։ Թատրոնը, ասում էր նա, խոսքի արվեստ է, նա չէր սիրում այն դերասաններին, որոնք խոսում էին արագ, բառերը ծամծմելով։

Բուրջալյանը հայերեն չգիտեր, բայց համարձակ կարելի է ասել, որ նա հայերեն իմացողներից շատ լավ էր ըմբռնում խոսքի իմաստը։ Նա շատ շուտ զգում էր, որ դերասանը խոսքը ճիշտ չարտասանեց, շեշտը տեղին չգործածեց. նման դեպքերում կանգնեցնում էր դերասանին, պահանջում նորից կրկնել, նորից փորձել։ Խոսքի վրա նա աշխատում էր ժամերով, երբ կարիք էր զգում՝ նույնիսկ օրերով։

«Ես հայերենին չեմ տիրապետում,— դիմում էր հաճախ դերասաններին Բուրջալյանը,— բայց հայերենը լսում եմ։ Դուք դերասաններ եք, բարի եղեք խոսել այնպես, որ ես հասկանամ, թե ի՞նչ եք ուզում, ի՞նչ է ձեզ անհանգրստացնում, կամ ուրախացնում, ի՞նչ է ձեր ցանկացածը և այլն։ Դրա համար դերասաններին տրվում են բազմաթիվ միջոցներ։ Դերասանի վարպետությունն այն է, որ նա կարողանա իր զգացմունքներն արտահայտելիս հասկացնել ոչ միայն լեզու իմացողին, այլև չիմացողին»։

Ուրեմն, որքան դերասանը բեմի վրա անկեղծ ու ճշմարտացի խոսի, այնքան լավ։ Մենք՝ դերասանուհիներս, աշխատում էինք որքան կարելի է գոհացնել այդ խստապահանջ ռեժիսորին, որը կրքոտ կերպով պայքարում էր խոսքի կուլտուրայի համար։

Սակայն պահանջելով բնական խոսակցություն՝ նա միաժամանակ զգուշացնում էր, որ դերասանը պետք է կարողանա տարբերել բեմական խոսքը առօրյա կյանքում ունեցած խոսակցությունից։ Ուրիշ բան է, երբ կյանքում երկու անձնավորություն խոսում են միմյանց հետ և ուրիշ է, երբ այդ խոսակցությունը տեղի է ունենում բեմի վրա։ Չէ՞ որ, ուսուցանում էր Բուրջալյանը, դաժիճում նստած են մի քանի հարյուրի հասնող հանդիսականներ, որոնք բեմական խոսքը լսում են առաջին կարգից մինչև երբեմն 25-րդ կարգը։

Ուրեմն դերասանը պետք է հաշվի առնի տարածությունը։ Հաճախ, փորձերի ժամանակ նա ընդհատում էր դերասանին — «Մի՛ լարվեք, թեթև շնչեցեք, հանդիսատ», — ասում էր նա։ Այդպիսով

նրան հաջողվում էր բեմից արտասանած խոսքը հնչեցնել կենդանի, հյութեղ, թեթև ու վարակիչ:

Բուրջալյանը դերասանից պահանջում էր փորձերին ներկայանալ դերը մշակած, որոշ նորութիւն բերելով հետը: Այդ աշխատանքը պետք է կատարվեր փորձերից հետո, տանը: Նա դեմ էր այն ժամանակ տարածված սովորութիւնը, երբ դերասանը կերպարի էությունը ուսումնասիրում էր հայելու առաջ: Նա գտնում էր, որ կերպարի խոր ուսումնասիրությունը դերասանին պետք է զրադեցնի յուրաքանչյուր ժամին, առօրյա կյանքում, լինի այդ փողոցում, տրամվայում, տանը, ճաշ պատրաստելիս, անգամ ճաշելիս, եթե իհարկե արվեստագետը մենակ է և կարողանում է ամփոփվել իր մտքերի մեջ: Դերասանը պետք է այնքան հաշտվի դերի հետ, որ արդեն կարողանա տեսնել իրեն այդ դերի շրջանակներում:

Բուրջալյանը մեծ երկրպագու էր լավ ձայնի և գտնում էր, որ ձայնը դերասանի հաջողության ամենամեծ գրավականն է: Առանց համապատասխան ձայն ունենալու՝ նա դժվարանում էր դերասանին դրամատիկ դեր հանձնել:

Բուրջալյանը ծվծվան կամ շատ կոպիտ ձայն ունեցող դերասաններին զրադեցնում էր համապատասխան դերերում, կամ ինչպես ասում էր նա «пускай пишат или трубят сколько им угодно»:

Դրամա կամ ողբերգություն խաղալիս նա առաջին հերթին դերարաշխման ժամանակ հաշվի էր առնում, անկախ բոլոր տրվյալներից, դերասանի ձայնը: Այս հանգամանքը թերևս լարում էր նրա դեմ շատ դերասանների, սակայն նա անդդվելի էր իր համոզմունքների մեջ: Հաճախ ապաշնորհ դերասաններն իրենց զայրույթը թափում էին՝ հայտարարելով, որ Բուրջալյանը հայերեն չգիտե: Եվ, պետք է ասել, որ ռեժիսորի շուրջը ստեղծված կոնֆլիկտների մեծ մասը առաջ էր գալիս այդ հողի վրա:

Մի քանի թատերաշրջան Երևանում աշխատելուց հետո Բուրջալյանը 1928 թվականին նորից եկավ Թիֆլիս: Շատ հետաքրքիր աշխատանքի ասպարեզ բացվեց ինձ համար: Այդ ժամանակ ես բախտ ունեցա Լյուլայի դերով մասնակցել Ս. Լևիտի-նայի «Դատավճիռ» պիեսի բեմադրությանը: Պիեսի սկզբում Լյուլան և բոլշևիկ Մարտինովը (խաղում էր Իս. Ալիխանյանը) սիրող ամուսիններ են: Հետագայում Լյուլան ընկենելով սպիտակ-

գվարդիականների շտաբի ցանցը՝ ատելությամբ է լցվում ամուսնու նկատմամբ, նույնիսկ գնդակ է արձակում նրա վրա:

Փորձերի ժամանակ ինձ խանազարում էր այն խնդիրը, որը տալիս էր Բուրջալյանը Լյուլյայի դերի իր մեկնաբանությամբ: Նա դեմ էր Լյուլյային հենց սկզբից դուրս բերել որպես դասակարգային թշնամի: Նա պետք է լիներ միայն անկեղծ սիրող կին: Ըս գտնում էի դրա հակառակը, որովհետև տեքստում կան ակնարկներ, որ Լյուլյան դասակարգային թշնամի է հենց պիեսի սկզբից: Բուրջալյանը պնդում էր, որ հենց դա է դերի դժվարությունն ու հետաքրքրությունը. սկզբից եթե չպետք է ցույց տալ կնոջ այդ հատկությունը, Լյուլյան պետք է այդպիսին դառնար հենց հանդիսատեսների աչքի առաջ, այլապես հնարավոր չէր լինի հասկանալ, թե ինչու՞ Մարտինովը ամուսնացավ նրա հետ: Միթե՞ Մարտինովը զուրկ էր զգոնությունից, որ չկարողացավ ճանաչել կնոջը: Պիեսի շահերից ելնելով՝ Բուրջալյանը դեմ էր Մարտինովին դուրս բերել միամիտ, փալաս մարդ... Եվ եթե հեղինակի մոտ այդ բանը չի նկատվում, կամ թույլ է ընդգծված, այնուամենայնիվ Մարտինովին պետք է դուրս բերել որպես բուլլեիկ՝ իրեն հատուկ գծերով, որոնք և օգնում են նրան հետագայում տեսնել կնոջ իսկական դեմքը և տալ արժանի պատիժ՝ գնդակահարություն:

Ի դեպ, ես ամենից շատ վախենում էի վերջին, գնդակահարության տեսարանից, մինչդեռ Բուրջալյանը բոլոր տեսարանները փորձել էր, ներկայացման օրը մոտենում էր, բայց նա այդ տեսարանին ձեռք չէր տալիս: Երբ ես այդ առթիվ հայտնեցի իմ երկյուղը, նա ասաց. «Երբ դուք զգաք ձեզ մահվան դատապարտվածի վիճակում, խաղը կգա ինքնիրեն: Իսկ այդ հոգեվիճակը ձեզ կներշնչի էլ ավելի ներկայացման ժամանակ: Զվախենաք, փխաղաք ինչպես որ պետք է»:

Այդպես էլ եղավ: Պիեսն անցավ մեծ հաջողությամբ: Մամուլը բարձր գնահատեց թե բեմադրությունը, թե դերասանական խաղը:

* * *

Եկատերինա Բահաթուրի «Դիվան» պիեսը պատրաստելիս շատերին թվում էր, որ Բուրջալյանը կտապալվի, որովհետև պիեսի միջավայրը՝ Անդրկովկասի կյանքը անծանոթ էր ռեժիսորին³², Բայց զարմանալին այն է, որ այդպիսի դժվարություն բնավ չու-

նեցավ Բուրջալյանը: Զգալով սուր բախումների բնույթը՝ նա կարողացավ ստեղծել շատ հետաքրքիր մի ներկայացում:

Գյուղացիներն իրենց արտերի համար օգտագործում են աղայի շուրը: գազազած աղան բանտարկում է գյուղացիների առաջնորդներին, այդ թվում նաև Զմրուխտի հորը: Զմրուխտը (խաղում էի ես) մոր հետ գնում է աղայի տուն և խնդրում ազատել հորը: Աղան (այդ դերը խաղում էր Իս. Ալիխանյանը) տեսնելով Զմրուխտին համաձայնում է մի պայմանով, եթե Զմրուխտը անձնատուր լինի իրեն: Զմրուխտը հղիանում է, իսկ այդ ժամանակ ուղղաճակատից վերադառնում է Զմրուխտի նշանածը՝ Գարասը: Տեսարաններից մեկում Զմրուխտը և մայրը (Մարի Բերոյանը) ամոթից ու վշտից գլուխները կորցրած, ստեղծված դրությունից սարսափած՝ ուժգին ընդհարում են ունենում: Բուրջալյանը այդ տեսարանին մեծ նշանակություն էր տալիս: Հավատարիմ մնալով հեղինակին՝ այդ տեսարանը կարելի էր տալ լացուկոծով: Դա կլիներ ոչ սխալ: Բայց Բուրջալյանի համար կարևորը լացուկոծը չէր: Պետք էր այդ տեսարանը կառուցել այնպես, որ հետագա տեսարաններում Զմրուխտի անելիքները արդարացվեին: Պետք էր այդ տեսարաններում բուռն բողոք և ցասում ցույց տալ աղայի և նրա նմանների դեմ: Այդ գիտակցությունը, թե ինչպես Զմրուխտը և նրա նման շատ շատերը զոհ են գնացել աղաներին, պետք է աղչկա մեջ արթնացներ վրեժխնդրություն: Դերի տեքստում այդ ամենը չկար և բնականաբար Բուրջալյանի առաջադրած խնդիրը հեշտ չէր իրագործել: Զմրուխտը դիմելով մորը՝ ասում է. «Երբ մտածում եմ, որ էն անիծածի լակոտը իմ արգանդումն է, խելքս գլխիցս թռչում է, սաղ աշխարհքը սևանում է ինձ համար, արևի հրեքը էլ չեմ ուզում տեսնել», ասա նախատեղով մորը՝ ասվելացնում է. «Ա մեր, բա գառը գայլին պահ կտա՞ն»: Բանից դուրս եկավ, որ կարելի է առանց տեքստը խախտելու ստեղծել նոր մտքեր արտահայտող մի տեսարան: Բուրջալյանի օգնությամբ կարողացանք այդ գյուղացի աղչկան օժտել հետագայում հեղափոխական գործի համար զոհվող մարտիկի գծերով:

Մարի Բերոյանին Բուրջալյանը հնարավորություն տվեց միանգամայն ինքնուրույն կերպով ընդգծելու մոր կերպարը: Առհասարակ Բուրջալյանը միշտ մղում էր դերասանին՝ չկորցնել ինքնուրույնությունը: Նա տալիս էր խնդիրը, իսկ լուծումը թողնում էր դերասանին: Նա շատ էր օգնում մեզանից՝ յուրաքանչյուրին, որ աշխատանքի մեջ ցուցաբերենք սեփականը:

Այդ շրջանում Բուրջալյանը բեմադրեց «Արյունոտ անապատ», «Բեկում», «Մանդատ», «Հապտերի մոտ», «Քանդած օջախ», «Հաջի Մուրադ» պիեսները։ Այս բոլոր պիեսներում ես խաղացել եմ, և ամեն մի նոր դեր պատրաստելիս ինձ համար մի նոր ուղի է բացվել։ Այնքան հաճելի էր Բուրջալյանի փորձերին ներկա լինելը։ Բոլոր այդ պիեսները բեմադրելիս Բուրջալյանը ցուցաբերում էր զարմանալի ճշմարտութուն, կերպարները ճիշտ բացահայտելու խիզախութուն, դարաշրջանը վերլուծելու մեծ ճանաչողութուն։ Նրա առաջադրած միզանոցները այնքան հարազատ էին դերի հոգեվիճակը արտահայտելու համար, որ մեկ անգամ փորձելուց հետո այլևս չէին մոռացվում։

* * *

Դժվար է ասել, թե որ ժանրն էր ավելի հարազատ Բուրջալյանին՝ դրաման, թե՞ կոմեդիան։ Երբ մտաբերում եմ նրա «Համլետ», «Ուրիել Ակոստա», «Դիվան», «Դատավճիռ» պիեսների բեմադրությունները, հավատում եմ, որ դրաման նրա տարերքն էր, և նա այդ ժանրում իրեն կատարելագույն արդարացնում էր։ Բայց, երբ հիշում եմ «Քաջ Նազարի», «Ռեկվորի», «Մանդատի» բեմադրությունները մտածում եմ, որ նա ոչ պակաս տիրապետում էր նաև կոմեդիային։

Թողնելով այս հարցերի լուծումը թատերագետներին, մենք՝ դերասաններս, որ աշխատել ենք երկար ժամանակ Բուրջալյանի հետ, գիտակցում ենք, որ նրա ղեկավարությամբ աշխատելը հաճելի էր յուրաքանչյուր ժանրի պիեսում, լինե՞ր դրամա, թե՞ կոմեդիա։

Շատ հետաքրքիր էր լսել Բուրջալյանի զրույցները։ Հաճախ նա ընդհատելով փորձը՝ սկսում էր զրուցել թատերական արվեստի, դերասանի ստեղծագործության վարպետության հարցերի շուրջ, թվում էր, թե նրա համար անլուծելի, մութ մնացած խնդիր գոյություն չունի։ Նա պատմում էր ռուսական թատրոնի կորիֆեյների մասին մեծ հաճույքով, համեմատում նրանց հայ բեմի վարպետների հետ։

Բուրջալյանը ոչ միայն փորձված ու հմուտ ռեժիսոր-ուսուցիչ էր, այլև հոգատար ընկեր։ Այսպես, օրինակ, Բուրջալյանի Թիֆլիսում աշխատած տարիներին քաղաքում գործում էին ինքնագործ շատ դրամախմբակներ, որոնք կարիք էին զգում փորձված դերա-

սանների, մասնավորապես՝ դերասանուհիներին: Մեզանից շատերը կապված էին այդ ինքնագործ խմբակների հետ, և դրա համար ստանում էին վարձատրուժյուն: Մենք փորձերին զննում էինք այն ժամանակ, երբ մեր ընդհանուր գործը չէր տուժում: Սակայն ուրիշ էր ներկայացումների օրը: Երբ հասնում էր ինքնագործ խմբակների ներկայացման օրը, մենք՝ դերասաններս, ահ ու դողով էինք սպասում Բուրջալյանի թուլլովությանը, որովհետև մեր թատրոնը սեփական շենք չունենալու պատճառով փորձերը կատարում էր երեկոները:

Ահա Բուրջալյանը բարձր տրամադրությամբ վարում է փորձը: Մենք նայում ենք ժամացույցին, սարսափում ենք, որովհետև մոտենում է մեր դուրս գալու ժամանակը, մոտենում ենք Բուրջալյանին, թուլլովություն ենք խնդրում:

Բուրջալյանը նախ չի ուզում լսել, զայրանում է, ումբի պես պայթում: «Սա չլսված խայտառակություն է, փորձը թողնել և զնալ ինքնագործ խմբակի ներկայացման. օ, ոչ, անկարելի է»: Մենք ձայն ծպտուն չէինք հանում, լուռ նստում էինք մեր տեղերը, սակայն դա երկար չէր տևում: Քիչ հետո նա նորից բռնկվում էր՝ այս անգամ գոչելով. «Ի՞նչ եք քարացել, շտապել է պետք. հիմա ձեզ սպասում են»:

Այդ րոպեներին մենք պատրաստ էինք փարվելու նրա վզով, բայց ուրախացած դիմում էինք դեպի դուռը: Հետևյալ օրը նա քարի ժպիտով հարցնում էր. «Ну, как там у вас прошло? Не очень опоздали?»:

Սխալ կլիներ եզրակացնել, որ Բուրջալյանը շատ հարմարվող, համակերպվող ուժիւոր էր: Նա շատ համեստ էր, բայց չենթարկվող: Նա խոշոր էր ուղիցիայի տեր մարդ էր, իր ճաշակով, հասկացողություններով ու կրքերով ինքնուրույն, թե արվեստի հարցերում, թե յուրաքանչյուր աշխատակցի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքով: Այդ պատճառով էլ նա բոլորի համար հավասար սիրելի մարդ չէր: Նա իր ելույթներում համարձակ էր, մանավանդ, երբ գործը վերաբերում էր մարդկանց գնահատականներ տալուն:

Վերջին անգամ Բուրջալյանը Թբիլիսիի Պետական հայկական թատրոնում իր բեմադրությամբ հանդես եկավ հայրենական պատերազմի առաջին օրերին: Թատրոնի կոլեկտիվը ձեռնամուխ էր եղել Ա. Քաչվորյանի «Գևորգ Մարզպետունի» պիեսի աշխատանքին: Մինչ այդ Բուրջալյանը թատրոնի նոր շենքում չէր աշխատել, այնպես որ այդ օրերին մեծ եռանդով էր աշխատում: Սակայն ցա-

վում էր, երբ մասսայական տեսարանների համար իր պահանջած քանակով մարդիկ չէր տեսնում: Նույնիսկ պիեսում պահանջվող Մարգարետունու 20 զինվորները թատրոնը չէին կարողանում տրամադրել ուժի ստորին: Սակայն շնայած այդ բոլորին՝ Բուրջալյանը գտավ ելքը, նա իր հնարանքներով կարողացավ ստեղծել հայրենասիրական մի լուրջ ներկայացում: Բուրջալյանը վերաբեմադրեց նաև Մոլիերի «Ծրեակայական հիվանդը», սակայն դա նրա երևանյան բեմադրության կրկնությունն էր:

Այնուհետև ես նրան ամառները հանդիպել եմ Լենինականում: Թվում էր, թե նա բավարարված չէր իր կատարած աշխատանքից, մի տեսակ զանգատ կար նրա արտահայտած մտքերի մեջ: Եվ իսկապես: Զէ՛ որ նա դեռ շատ լավ գործեր կատարելու ցանկություն ուներ:

Հետո... Բուրջալյանը հիվանդացավ: Ոչ ոքի մտքով չէր անցնում նրա հիվանդությունը, չէ՛ որ մենք նրան միշտ տեսել էինք առողջ, կայտառ:

ՄԱՐԻԱՄ ՄՈՃՈՌՅԱՆ

Արշակ Բուրջալանը բեմական արվեստի խնդրում շատ մեծ տեղ էր տալիս դերասանի արտաքինին, ֆորմային: Նա գտնում էր, որ մարմնամարզությունը, մանավանդ դերասանի համար, ծայրաստիճան անհրաժեշտություն է, ավելին՝ դերասանական արվեստի հիմնական գործոններից մեկն է: Նա հաճախ էր կրկնում այն միտքը, թե «անառողջ մարմնի տեր դերասանը չի կարող առողջ ստեղծագործություն տալ»: Դրա համար էլ պահանջում էր դերասաններից պարապել մարմնամարզությամբ՝ գոնե ամենօրյա մի ժամով: Նրա դերասաններից մեկը բացասաբար էին արձագանքում այդ պահանջին, նա իրեն հատուկ կրթություն մե ուղարմանքով բացականչում էր. «Ինչպե՞ս կարելի է, դերասանը ամեն օր պետք է մարզի իր նյութը՝ մարմինը, շմուռանաք, որ օբյեկտների դարձնանք է»:

Տեսնելով, որ ես սիրում եմ մարմնամարզությունը, մի օր խրախուսելով ինձ՝ ավելացրեց. «Այդպես էլ պետք է, հապա ինչպե՞ս,— և ձայնն իջեցնելով ասաց.— Ահա ես ձեզ օրինակ՝ ազնվական ընտանիքի պայմաններում ինձ քնքշացնում էին, չէին թողնում ոտքս գետնին դնեմ, պահպանում էին սառը օդից և սառնամանիքից, և որ գլխավորն է, ետ էին պահում ֆիզիկական աշխատանքից, զրկում դրսում մաքուր օդ շնչելու կենսաբար հնարավորությունից՝ վախենալով, որ կմրսեցնեն, կհիվանդացնեն ինձ: Պատկերացնո՞ւմ եք, թե ինչ կլիներ իմ դրությունը, եթե ես ժամանակին չհասկանայի նման «հոգատարություն» կործանարար լինելը: Իսկ հիմա՞. նայեցեք ինձ, ես ոչնչից չեմ դժգոհում, առողջ եմ, առույգ և աշխատանքի կարիք եմ զգում՝ շնորհիվ իմ մեջ կուտակած եռանդի»:

Զեմ հիշում իմ ո՛ր դերի կատարումից չափազանց դժգոհ և հուսահատ՝ մտածում էի բեմը թողնել. դիմեցի Բուրջալյանին և խնդրեցի առանց այլևայլության պատասխանել ինձ, հաստատել իմ անպետքությունը, որպեսզի ես էլ իմ անելիքը որոշեմ, քանի դեռ ուշ չէ:

Արևիկա Սերգենիչը՝ առաջին հայացքից կոպիտ մարդը, այնպիսի հոգատարություն ցուցաբերեց իմ՝ սկսնակիս նկատմամբ, այնպիսի շոյող ապացույցներով հերքեց իմ կարծիքը, ձեռքը մեջքիս գցած քաշեց մի անկյուն, նստեցրեց իր կողքին ու այնպիսի հուսալքման օրինակներ բերեց ռուսական բեմի պրակտիկայից, որ մի պահ ես, մոռացած իմ անհատական խնդիրը, ոգևորված տարվել էի նրանով, թվում էր, թե դասախոսություն եմ լսում... Բուրջալյանն զգալով այդ՝ ձեռքը դրեց ուսիս և երևի ավելի խրախուսելու համար ավելացրեց, «Եթե ես ունենայի ձեր տվյալները, ապա ամբողջ Սովետական Միությունը կշրջագայի, այո: Հանեցեք ձեր գլխից բեմը թողնելու այդ ցնդաբանությունը և գնացեք փորձի»:

Ես վերկացա, — բայց, — ավելացրեց նա կարծեք ի միջի այլոց, մինչդեռ հիմա եմ հասկանում նրա խորհուրդների ամենաէական մասը, — բայց դուք թերահավատ եք ձեր նկատմամբ, վստահ չեք ձեր ուժերին, դա ձեզ շատ է խանգարում, այդ նկատվում է ձեր դերերում, դուք լիովին չեք հավատում այն ամենին, ինչ անում եք բեմում, իսկ դա ամենակարևորն է դերասանական արվեստում, հավատ, հավատ և հավատ, հավատացեք ամբողջ էություն, հակառակ դեպքում դուք չեք հավատացնի հասարակությանը, այս է հիմնականը: Դեհ, զանգը հնչեց, գնանք փորձի: Բուրջալյանը յուրաքանչյուրիս համար ուներ միայն այդ դերասանին սազող խորհուրդ-նկատողություն, և այդ նկատողությունն այնպես էր անում տաղանդավոր արվեստագետը, որ դերասանն սկսում էր ոգևորվել ու ներքին բավականություն զգալ, իսկ դա անպայմանորեն դրական ազդեցություն էր ունենում նրա աշխատանքի որակի վրա: Դաստիարակչական այդ կարևոր գիծը ըստ երևույթին հատկանշական է միայն մեծ կուլտուրայի տեր մանկավարժ-ռեժիսորին, ինչպիսին էր Արշակ Բուրջալյանը:

Անախորժ դեպք էր տեղի ունեցել Ա. Բուրջալյանի և Ա. Արմենյանի միջև: Ղեկավարությունը որոշել էր հարցը քննել կոլեկտիվի, գեղարվեստական կոլեգիայի և ռեպերտուարային հանձնաժողովի միացյալ ժողովում: Փորձարանը արտակարգ տեսք էր

ստացել, շատ բանավեճեր եղան, տեղի-անտեղի ռեպլիկաներ տրվեցին տեղերից, ժամեր անցան, կրքեր բորբոքվեցին ու հանգըստացան, նորից և ավելի ուժգին բորբոքվեցին և ահա այդ լարված մթնոլորտում նախագահը (Հ. Պողոսյան) դրեց քվեարկության իր առաջարկը, այն է՝ Բուրջալյանին անել խիստ նկատողութուն: Դահլիճը քարացավ, ոչ ոք, նույնիսկ նրանք, ովքեր, համաձայն էին այդ առաջարկությանը, անհարմար զգացին Բուրջալյանի ներկայությամբ քվեարկել նրա դեմ... Վայրկյանները տարի էին թվում... անհարմար դրությունը կապարի պես իջել էր բոլորիս վրա... մի պահ ևս և նորից կսկսվեր ժխորը, ժողովի իմաստը կարժեքազրկվեր, ղեկավարությունը կվարկաբեկվեր... Նախագահը կրկնեց իր առաջարկը. «Ո՞վ է համաձայն Բուրջալյանին անել խիստ նկատողութուն, թող ձեռք բարձրացնի»: Դարձյալ ոչ մի շարժում, դարձյալ քարացում, դարձյալ նույն անհարմար, ծանր վայրկյանները... Եվ ահա լարված դեմքերի ֆոնի վրա, առաջին կարգում, բարձրանում է Բուրջալյանի ձեռքը, և դահլիճը լսում է նրա թույլ ձայնը. «Այո, ես համաձայն եմ»: Դահլիճը հիացած է այդ Նլքից, նրա օրինակով մի վայրկյանում բարձրանում են քվեարկող ձեռքերը՝ և անմիջապես վերածվում ընդհանուր որոտընդոստ ծափահարության, որի մեջ և ներում կար, և սեր, և հարգանք ու խրախուսանք մեծ սրտի տեր մարդու և մեծ արվեստագետի հանդեպ:

ԴՈՐԻ ԱՄԻՐԲԵԿՅԱՆ

ՄԵՐ ՍՐՏԱԿԻՑ ԸՆԿԵՐՆ ՈՒ ՎԱՐՊԵՏԸ

Մարդ իր կյանքում, հատկապես թատրոնի և արվեստի բնագավառում, շատ ռեժիսորների և դերասանների է հանդիպում: Սրանցից ոմանց հետ մեկտեղ աշխատելով, մոտիկ հարաբերություններ ունենալով, մտերմանում և բարեկամանում ես: Սակայն այդ բարեկամաներից և ընկերներից շատերը քո կյանքում և հիշողություններում աստիճանաբար աղոտանալով՝ մոռացվում են:

Բայց կան բարեկամներ, որոնք քո կյանքի ճանապարհին անշնչելի հետք են թողնում: Այդպիսին է Արշակ Բուրջալյանը:

Իմ դերասանական և ռեժիսորական արվեստում հետք թողնողներից մեկը ադրբեջանական ռեժիսոր Միր Սեյֆեդդին Քիրմանշահլին է, նրանից հետո իր արժանի տեղն ունի Բուրջալյանը, որն ինձ համար եղել է և սրտակից ընկեր, և վարպետ:

1931 թվականին, Թիֆլիսում, լսեցի Բուրջալյանի մեծ ռեժիսոր լինելու համբավը: Մի քանի ընկերների հետ այցելելով նրան, հրավիրեցինք որպես տեղի ադրբեջանական Պետական թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր: Հաճելի զրույցից հետո Բուրջալյանն ընդունեց մեր հրավերը: Այդտեղ էր, որ մենք՝ ես ու ընկերներս, համոզվեցինք Բուրջալյանի մեծ հայրենասեր և հասարակ մարդ լինելուն:

Այն օրից, երբ Բուրջալյանը սկսեց աշխատել մեր թատրոնում, ասես մեր կոլեկտիվը նոր կյանք ստացավ: Առաջին օրից իսկ կոլեկտիվի ուշադրությունը գրավելով՝ նա դարձավ մեր սիրելի ղեկավարը, մեր իսկական ուսուցիչն ու վարպետը:

Հիշում եմ, առաջին օրը, աշխատանքն սկսվելուց առաջ, նա մի ժամից ավելի խոսում էր մեզ հետ արվեստի և թատրոնի մասին: Զրույցների, հարց ու պատասխանի, հետագա աշխատանք-

ների ընթացքում նա մեկ առ մեկ, փորձված արվեստագետի պես թափանցում էր մեր դերասանական կարողութիւնների մեջ, ճանաչում, ուղղութիւն տալիս և աստիճանաբար մեզ մղում մեր կարողութիւններին բնորոշ ուղղութիւնով: Նա շտկում էր արվեստի մասին ունեցած մեր սխալ ըմբռնումներն ու հայացքները, հարըստացնում մեր գիտելիքները:

Բուրջալյանի առաջին բեմադրութիւնը Ս. Շանշիաշվիլու փոխադրած «Անդոր» («Ջրահագնացք №. — 14—69») պիեսն էր, որը ես էի թարգմանել ադրբեջաներէն: Առաջին իսկ բեմադրութիւն վրա աշխատելիս զգացիք Բուրջալյանի ոչ միայն մեծ ռեժիսոր լինելը, այլև նրա մանկավարժական տաղանդը:

Բուրջալյանի գլխավոր նպատակն այն էր, որ դերասանը բեմում լինի բնական և այդ բնականութիւն մեջ արտահայտիչ: Նա պայքարում էր կեղծ շարժումների, արտահայտչական կեղծ միջոցների՝ ձայնի, այսինքն՝ դերասանական կեղծ արվեստի դեմ: Նա մեծ ուշադրութիւն էր դարձնում դերասանի դիկցիային: Աշխատում էր, որ այն լինի պարզ ու հասկանալի, պայքարում էր ամեն տեսակ կեղծ թատերական համեմունքների դեմ, մի խոսքով՝ քաջալիրում էր բնականն ու ճշմարիտը: Միևնույն ժամանակ նրա բեմադրութիւնները շատ թատերային էին:

Գուցե և կարիք չկա այստեղ նորից շեշտել մեծ վարպետի ռեժիսորական աներկբայելի տաղանդը, սակայն «Անդոր» ներկայացումն այնքան շերտ հուշեր է թողել իմ սրտում, որ չեմ կարող չհիշել այդ գեղեցիկ օրերի վկան եղող, մոռացութիւն տրված այս պատահիկը:

«Անդորի» բեմադրութիւնը այս տարի ադրբեջանական թատրոնի համար ստեղծագործական խոշոր մի քայլ է: Այդ թատրոնը ստեղծագործական մեծ բեկում և շրջադարձ ապրեց այս տարի: Պրոլետարական բովանդակութիւնով թատրոն ստեղծելու գործում սա առաջին ճշգրիտ քայլն է, համարձակ և խիզախ առաջին քայլը:

Այս է հաստատում թատրոնի վերջին բեմադրութիւնը՝ «Անդորը»:

«Անդորը» թատրոնի համար քննութիւն մի գիշեր էր: Դա մի արտակարգ փայլուն քննութիւն էր նրա համար:

Այդ ներկայացումը պարզ և հասկանալի ձևով ցույց տվեց, թե թատրոնն իր դերասանական ուժերով և որակով ինչքա՞ն է առաջադիմել:

Թատրոնի զլխավոր ռեժիսոր ընկ. Բուրջալյանը «Անգորի» բեմադրությամբ ադրբեջանական թատրոնի պատմության մեջ բաց է արել աննախընթաց կուլտուրական հաղթանակի այնպիսի մի էջ, կապված այդ թատրոնի պատմության հետ, որը հրեք չի մոռացվի»¹:

Ի սպաս դնելով իր ամբողջ կարողությունները՝ Բուրջալյանի միակ ցանկությունն էր ադրբեջանական թատրոնը տանել դեպի Թիֆլիսում հղած առաջնակարգ թատրոնների առաջին շարքը: Թե՛ «Անգորի», թե՛ «Համլետի» կամ այլ պիեսների բեմադրությունների ժամանակ Բուրջալյանն այնպես էր նվիրված իր գործին, որ հրիտասարդ դերասանների և ռեժիսորների առջև ասես մի նոր աշխարհ էր բացվում: Մենք՝ հրիտասարդ ռեժիսորներս և դերասաններս, շատ բան սովորեցինք Բուրջալյանից:

Նս հատկապես չեմ մոռանա այն սրտաբուխ վերաբերմունքն իմ նկատմամբ, երբ պատրաստվում էի բեմ դուրս գալ «Համլետում» Կլավդիոսի և «Անգորում» Կապիտանի ու Ախմալի դերերում: Նրան եմ պարտական և Վ. Վաղարշյանի «Օղակումի» մեջ Դանիելի, «Բեկումում» Ֆոն Շտուբեի հաջող դերակատարումներին համար:

Անմոռաց վարպետի ղեկավարությամբ էր, որ ես բեմադրեցի «Նամուլը», «Նադիր շահը» և այլ պիեսներ:

Բուրջալյանն իր իմացածը չէր խնայում սովորեցնել մեզ. մեծ սիրով էր վերծանում մեզ համար ռեժիսորական և դերասանական արվեստին վերաբերող բոլոր հարցերը:

Արվեստագետ Բուրջալյանի ամենագեղեցիկ և ուսանելի կողմերից մեկն էլ այն էր, որ նա մինչև վարագույրի բացումը մեկ առ մեկ ստուգում էր բեմահարդարումը, ոգևորում մեզ իր անկեղծ խոսքով, որից հետո միայն թույլ էր տալիս ներկայացումն սկսել:

Ներկայացման ընթացքում նա ոչ մի դիտողություն չէր անում դերասաններին՝ նրանց լավ կամ վատ դերակատարման համար, միայն հաջորդ օրն էլ ամենայն լրջությամբ և մանրամասնությամբ ասում իր հեղինակավոր խոսքը:

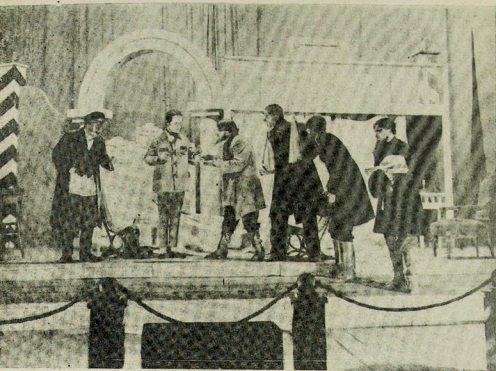
1932 թվականի մարտի 1-ին, Մարշալիշվիլու անվան թատրոնում կատարվում էր Թիֆլիսի ադրբեջանական թատրոնի 60-ամյա հոբելյանը:

Հորելյանական հանձնաժողովի նախագահը թատրոնին Կար-

¹ Շահվալատով. «Անգոր» «Ննի Բենդ» (ադրբեջ. լեզվով, Թիֆլիս), 1932



Ա. Բուրջալյանը Լենինականի Ա. Մռավյանի անվան բատրոնի մի խումբ արտիստների հետ
 Հայտից աջ՝ Գ. Հարությունյան, Յ. Ամերիկյան, Կ. Արծրունյան, Գ. Հակոբյան, Լ. Զոհրաբյան...
 1941



Մի տեսարան Լենինականի Ա. Մռավյանի անվան թատրոնի «Ռեիզոր»
ենթադրյալացման 3-րդ գործողությունից

1931

միր դրոշ հանձնելով, պատվավոր կոչումներ տալուց հետո, միա-
ժամանակ թատրոնի հանդեպ հատուկ ծառայությունների համար
Բուրջալյանին, ինչպես և ուրիշներին պարգևատրեց պատվոնշան-
ներով:

Հորեյլանի կապակցությամբ պատրաստվեցինք Հայկական
և Ադրբեջանական եղբայրական ռեսպուբլիկաներում գաստրոլներ
տալու համար: Ռեպերտուարը կազմված էր «Անզոր», «Համլետ»,
Կիրշոնի «Հաց», Ջաբարլիի «Ալմաստ» և Շիրվանզադեի «Նամուս»
պիեսներին:

Գաստրոլները՝ Բաքվում, Երևանում, Նախիջևանում, Կիրովա-
բադում, Աղդամում, Շաքիում և մյուս քաղաքներում ու ավանե-
րում, անցան մեծ հաջողությամբ և լայն արձագանք գտան մա-
մուլի էջերում: Հատկապես Բուրջալյանի բեմադրությունները՝
«Անզորը» և «Համլետը»՝ արժանացան բարձր գնահատականի և
գրվատանքի:

Ի վերջո ուզում եմ նշել, որ Բուրջալյանը լինելով հայտնի ռե-
ժիսոր և հասարակ մարդ՝ Թիֆլիսի ադրբեջանական Պետական
թատրոնի կոլեկտիվում անօրինակ հարգանք վաստակեց: Նրա
ձեռքի տակ հասունացած ռեժիսորներն ու դերասանները երբեք
չեն մոռանա ամենասիրելի Բուրջալյանին:

1937—38 թվականի թատերական սեզոնում նա Երևան հրա-
վիրվեց որպես Ադրբեջանական Պետական թատրոնի ռեժիսոր:

Որոշ ժամանակ աշխատելուց հետո՝ 1940 թվականին, Բուր-
ջալյանը Արվեստի Գործերի վարչության կողմից մեզ մոտ նշա-
նակվեց որպես գեղարվեստական ղեկավար:

Ինձ համար դա մի հաճելի հանդիպում էր, ես նորից արժա-
նանում էի իմ սրտակից ուսուցչի հետ աշխատելու երջանկու-
թյանը:

Ափսոս, որ շատ քիչ ժամանակ էր վիճակված մեզ միասին
աշխատելու, որովհետև նա շուտով նշանակվեց Լենինականի
թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր:

Չնայած կարճատև գործունեությանը՝ Բուրջալյանը գերա-
զանցորեն տվեց երկու նոր բեմադրություն, որոնցից առաջինը
Վ. Վաղարշյանի «Օղակում» և երկրորդը՝ Օստրովսկու «Անմեղ
մեղավորներ» դրամաներն էին:

Այդ ներկայացումները ադրբեջանցի հանդիսատեսներն ըն-
դունեցին մեծ խանդավառությամբ, և մամուլը ջերմ ու փայլուն
գնահատականներ տվեց:

ԳՈԳՈԼՅԱՆ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՄՆԵՐԸ

Ով մասնակցել է Բուրջալյանի բեմադրություններին, ապա քաջ զիտե, որ նա սակավախոս մարդկանցից էր. սիրում էր լսել և տեսնել: Աշխատանքի ընթացքում լսելով ամեն մեկիս կամ տեսնելով մեր էսքիզների և մակետների մեջ փոքր-ինչ պիտանի բան, որը կարող էր օգուտ բերել պիեսին, կամ որևէ պերսոնաժի դերակատարմանը, նա անմիջապես իր ռեժիսորական վառ երևակայությունն էր հանդես բերում: Նա այնքան էլ չէր սիրում սեղանի շուրջ երկար աշխատել: Ընդհակառակն, առաջին իսկ փորձերից սիրում էր հեղինակի խոսքը կապել դերասանի շարժման, նկարչի տված վայրի հետ և ստեղծել ներկայացում:

Ես կասեի, որ դա ավելի շուտ կերպարվեստագետների մոտ տարածված ստեղծագործական աշխատանքի մեթոդն է. այն է՝ սկզբից վերցնել գույների և ձևերի ընդհանուր հարաբերությունները և ապա աշխատել առանձին դետալների վրա: Բուրջալյանի այդ աշխատանքի մեթոդը ավելի ցայտուն էր դառնում այն ժամանակ, երբ նա անցնում էր բարդ մասսայական տեսարաններին, ինչպես գունանկարիչը կամ քանդակագործը բազմամարդ կոմպոզիցիոն աշխատանք ստեղծելիս: Սկզբում ընդհանուր գծեր, ինդհանրացած ձևեր, որոնք անխուսափելի են էսքիզներ ստեղծելիս, ապա երբ փորձերը շարունակվում էին, նա հղկում կամ շտկում էր ամեն մի դերասանի խաղը՝ շմռանալով ընդհանուր կոմպոզիցիան:

1939 թվականին Երևանի Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում բեմադրվում էր Գոգոլի «Ամուսնությունը»: Բեմադրողներն էին մեր երկու ականավոր ռեժիսորները՝ Լ. Քալանթյան

քըն ու Բուրջալյանը: Նրանք աշխատանքը բաժանել էին իրար մեջ այսպես՝ սեղանի շուրջը փորձերը վարում էր Լ. Քալանթարը, իսկ բեմում՝ Բուրջալյանը: Բեմադրության ձևավորումը հանձնված էր ինձ: Ծն նկատում էի մի բան. թեև փորձերը նշանակված էին ցերեկվա ժամը 11-ին, սակայն Բուրջալյանը 10 անց կեսին արդեն թատրոնում էր, բայց չէր մտնում փորձասենյակ, այլ մոտենում էր մեզ, հետաքրքրվում օրվա նորութիւններով, հարցնում էր ինձ ձևավորման ընթացքի մասին, և երբ դերակատարները Քալանթարի հետ միասին անցնում էին փորձասենյակ, նա անհանգիստ մի առ ժամանակ ման էր գալիս թատրոնի ճեմասրահում և երբ տեսնում էր, որ ինքը անելիք չունի, թախծոտ հեռանում էր թատրոնից: Այդ օրերին էր, որ ես նրան հարց տվեցի, թե ինչու չի սիրում սեղանի շուրջ աշխատել: Նա ժպտալով ասաց, որ ես առաջինը չեմ, որ այդ հարցը տալիս եմ իրեն: Նա օրինակներով բացատրեց և համոզեց ինձ, որ իր աշխատանքի այդ մեթոդը ավելի ճիշտ է: Զէ՛ որ դերասանը պարտավոր է ստանձնած դերի տեքստը սովորել տանը և ոչ թե փորձերի ընթացքում: Երբ սեղանի շուրջը աշխատանք է տարվում, ապա դերասանների մեծ մասը իրենց զգում են շատ հանգիստ, իսկ երբ փորձը վերջանում է, նրանք իրենց ազատ են զգում և մոռանում են դերի զոյութիւնը: Իսկ երբ այդ հնարավորութիւնը նրանց չենք տրամադրում, ապա նրանք իրենց միշտ մոբիլիզացված են զգում և ամեն մի բույս մտածում են կերպարը և մանավանդ տեքստը յուրացնելու մասին: Բացի դրանից, փորձը ցույց է տվել, որ այն հսկայական աշխատանքը, որը կատարվում է սեղանի շուրջը, զգալիորեն կորչում է, երբ մենք բեմ ենք անցնում, որովհետև բեմը այն վայրն է, ուր ցուցադրվում է կենդանի կյանքը, իսկ այդ կյանքը թելադրում է իր օրենքները: Այդ բացատրութիւնը տալուց հետո նա բերեց այսպիսի մի օրինակ. դիցուք դերասանուհին իր տեքստում ունի այսպիսի բառ, որը մի քանի անգամ կրկնվում է «օգնեցեք, օգնեցեք, օգնեցեք», այդ նույն բառը, ինչպես տեսնում ենք, երեք անգամ դերասանուհին պետք է արտասանի: Շեշտադրութիւնը իհարկե ամեն անգամ պետք է փոխվի, քանի որ աստիճանաբար պետք է կամ բարձրանա, կամ, ընդհակառակն՝ իջնի: Երբ սեղանի շուրջն է բացատրվում, դերասանուհին հանգիստ նստած իր տեղում, միայն զբաղված լինելով շեշտադրության ճիշտ արտասանութեամբ, մոռանում է մի բան, որ շարժումը բեմի վրա և նրա կացութիւնը արդեն նույն դերասանուհուն կատարյալ մտածածը մո-

ռանալ և անցնել միայն անմիջական արտահայտութիւնը և դա կլինի ոչ թե արտասանութիւն, այլ վերապրում բեմի վրա: Այդ մի բառը, որը արտասանում է դերասանուհին երեք անգամ, արդ-յո՞ք կապւած է արագ շարժման հետ, թե պառկած մահամերձ վիճակում: Արագ շարժման ընթացքում դերասանի շնչառութիւնը, նրա կեցվածքը ուրիշ հնարավորութիւն է տալիս նրան արտասանելու այդ բառերը, իսկ պառկած վիճակում ուրիշ, առավել ևս՝ սեղանի շուրջը փորձելիս: Եւ նա բերելով մի շարք նման օրինակներ՝ համոզեց ինձ, որ իր տեսակետը ճիշտ է³³:

Դոգդրի «Ամուսնութիւն» պիեսի փորձերը սեղանի շուրջ բա-վականին ձգողիցին: Իսկ Բուրջալյանն ամեն օր ճիշտ ժամանա-կին գալիս էր աշխատանքի: Մի օր ըստ երևութիւն ձանձրացել էր այդ վիճակից, փորձից առաջ հուզմունքով դիմեց Լ. Քալանթարին՝ «Левон, когда ты закончишь эту муру?». Լևոն Ալեքսանդրովի-չը լավ իմանալով իր ընկերոջ բնավորութիւնը՝ նրա արտաքուստ կոպիտ բառերից չվիրավորեց և խոստացավ երկու օրից հետո նրան հանձնել հետագա փորձերը:

Առհասարակ ընդունված է, որ սեղանի շուրջ փորձերն ա-վարւովելուց հետո ըստ մականի և պլանիւրովկայի, սկզբնական շրջանում շարունակվեն դեռ փորձասենյակում, այդ պատճառով էլ, երբ ես բեմի մեքենավարին հանձնարարում էի, որ վաղը պետք է փորձասենյակը կահավորվի այնպես, ինչպես մականում է պատ-րաստված, և նույնի մասին իրազեկ դարձրի Բուրջալյանին, նա շատ վրդովեց և բացականչեց ռուսերեն. «Опять мне подсовыва-ют муру? Все создается на сцене, а вы опять чушь предла-гаете?». Սկզբում, իհարկե, ես շփոթվեցի, բայց շուտ հասկացա նրա պահանջը և հանգստացրի նրան, որ վաղը բեմի վրա ամեն ինչ պատրաստ կլինի: Հեռանալիս նա մատը բարձրացրեց և ասաց. «Смотри, Каро, не подведи». Այդ գիշերը ես, բեմի մեքենավա-րը և մի քանի բանվոր մնացինք թատրոնում, որ նախապատրաս-տենք բեմը վաղվա փորձին: Դեկորների մեծ մասը պատրաստ էր, կահույքը նույնպես: Առավոտյան, երբ մենք ջանում էինք հնարա-վորին չափ ավարտել մեր աշխատանքը, սովորականից շուտ եկել էր արդեն Բուրջալյանը: Երբ նա տեսավ ոչ միայն դեկորները, այլ այն կահույքը, որը մականում նախատեսված էր այդ բեմադրու-թյան համար, ուրախ բացականչեց դահլիճից. «Молодцы, ребята!». Այդ ոգևորող խոսքերից հետո նա սկսեց բեմի վրա շրջագա-յել, և մենք բոլորս նայում էինք, թե ինչ է անում. մեկ նա նստում

էր բազկաթռօին, մեկ վեր էր կենում, ման գալիս, կրկին նստում, նորից ման գալիս, իսկ երբ ես պակաս բաների մասին բացատրութիւն էի տալիս, նա ոչ մի ուշադրութիւն չէր դարձնում և շարունակում էր շրջել բեմի վրա: Այդ ժամանակ ես կռահեցի, որ իմ բացատրութիւնը նրան խանգարում է, քանի որ նա տարված էր ստեղծագործական հղացումներով: Ես լռեցի և քաշվեցի մի կողմ, որպեսզի չխանգարեմ նրան:

Ձեւավորումը արված էր պտտվող բեմահարթակի վրա և ներկայացնում էր երեք տարբեր սենյակներ, որոնք բեմի վրա դրվում էին միանգամից և տեսարանները արագ իրար էին հաջորդում: Սրբ Բուրջալյանը Պոդկոլյոսինի սենյակում շարունակում էր իր նախնական մտավոր աշխատանքը, ես գիշերվա անքնութիւնից թմբել էի և արդեն ննջում էի դահլիճի աթոռների վրա: Հանկարծ լսեցի նրա խռպոտ, բայց ուժեղ ձայնը, որը միանգամից ինձ «թափեցրեց». «Каро, а чехлы будут для второго действия?».

Ես աչքերս բաց արեցի, բայց բեմում ոչ ոք չկար, մի քիչ անց նորից նույն բառերը լսեցի, և իմացա, որ նույն ստեղծագործական աշխատանքն է նա կատարում արդեն Ագաֆիա Տիխոնովնայի սենյակում, որը գտնվում էր առաջին սենյակի հետևը: Ես բարձրաձայն պատասխանեցի, թե անպայման կլինեն: Նա նախ եկավ բեմ, արդեն մեղմ ժպիտով՝ ասաց. «Դիտեմ, շատ հոգնած ես, գնա տուն և մի կուշտ քնիր. բայց շոռանաս, որ հետևյալ փորձին ինձ անհրաժեշտ են շեխոնները»:

Այդ խոսքերը բոլորովին իմ քունը փարատեցին, մանավանդ որ տրվեց փորձն սկսելու զանգը, և արդեն դերասանները մտնում էին դահլիճ: Ես շեմ ուզում կանգ առնել ամեն մի փորձի վրա և պատմել, թե ինչպես էր դա ընթանում, բայց մի բան ականառու էր, Բուրջալյանը իրոք աշխատում էր ինչպես քանդակագործ, նա բեմի վրա կենդանի մարդկանցից ծեփում էր հրաշալի կոմպոզիցիաներ: Նրա ամեն մի միզանցները կատարյալ մի քանդակ էր կամ գեղանկարչի ավարտված մի կտավ, քանի որ նրա միզանսցենները հագեցած էին թե արտաքին գեղեցիկ պլաստիկայով և թե դերասանների ներքին ապրումներով: Իսկ ամենից գլխավորը, իրական էր այն ամենը, ինչ ստեղծում էր նա:

Հիշում եմ այսպիսի մի դեպք. ներկայացման պրեմիերայի օրը դահլիճը լեփ-լեցուն էր, առաջին իսկ խոսքից հանդիսատեսը մեծ հրճվանքով ընդունեց հանճարեղ Գոգոլի ստեղծագործութիւնը: Առաջին գործողութիւնը վերջացավ, ընդմիջմանը Բուրջալ-

յանը նորից բեմ բարձրացավ, ստուգեց ամեն ինչ առանց որևէ խոսք ասելու:

Երկրորդ գործողության մեջ հետաքրքրական միզանսցեն էր ստեղծվել Դունյաշայի համար, որի դերը կատարում էր դերասանուհի Ալլեակայան: Այս գործողության ռիթմը ամբողջապես կապված էր Դունյաշայի հետ: Դուռը բացում են. Ագաֆիա Տիխոնովնան յոստ պիեսի ռեմարկի պետք է մնար բեմում, իսկ Բուրջալյանը նրան, Կոչկորյովի հետ միասին, բեմից հանել էր: Դուռն բացողը պատճառ է դառնում, որ բեմի վրա իրարանցում ստեղծվի, բոլորը վազում են բեմի այս ու այն կողմը, ամենից ավելի Դունյաշան, որի բուժ արտահայտությանը միանում էր նաև անշնորհը, կոպիտ քայլվածքը: Մինչև հիմա էլ այդ ներկայացումը տեսնողները վառ կերպով պատկերացնում են դերասանուհու կերտած այդ հաջող կերպարը, որի հիմնական ստեղծողը ռեժիսորն էր: Պիեսում թեև շատ շնչին տեղ է տրված այդ դերին, բայց ներկայացման մեջ Դունյաշան դարձավ ակնառու և Գոգոլի գրչին համապատասխան դերակատար:

Հնում ընդունված էր, որ երբ հյուրեր են գալիս, նախօրոք տանտերը հանում է կահույքի վրայից շեխոնները, որպեսզի ցուցադրի իր աթոռների և բազկաթոռների դիպակն ու թավիշը: Արկադի Սերգեևիչը քաջ իմանալով այդ սովորությունը՝ տեղին օգտագործել էր այն: Գործողության խուճապի ժամանակ, որը փեսացուների մուտքի ազդանշան էր, Դունյաշան պետք է ռիթմիկ կերպով բոլոր աթոռների, բազկաթոռների և բազմոցի վրայից հաներ սպիտակ, թղթախաղի կարմիր փոսիկով զարդարված այն շեխոնները, որ ժամանակին պատրաստվել էր այդ միզանսցենի համար: Ալլեակայան շատ գեղեցիկ և բնական կատարեց ամբողջ առաջադրած միզանսցենը, բայց պատահեց մի դեպք, որի պատճառով ստիպված եղա այսքան մանրամասն պատմել եղածը: Բանն այն էր, որ այդ շեխոնները հանվելով վառվռուն ժապավենով զարդարված սև սրտաձև թավշյա աթոռներից՝ Դունյաշայի ձևերի ռիթմիկ շարժումով դարսվում էին արդեն շեխոններից ազատված բազմոցի վրա: Երբ ամեն ինչ արդեն ընդունել էր տոնական տեսք, այնպես պատահեց, որ Ալլեակայայի դարսած կտորեղենի այդ մեծ կուլտից վրիպեց և մնաց բազմոցի վրա մի հանդուգն շեխոն, որը և իր ներկայութամբ փշացնում էր տոնական տեսք ստացած հյուրասենյակը: Բեմը դեռ դատարկ էր, ես անմիջապես վազեցի կուլիսները և կշտամբանքով դիմեցի դերա-

սանուհուն, որ դնա նորից բեմ և այդ «անառակ» փալասին դուրս բերի: Ըստ երևույթին իմ դեմքին շատ վրդովմունք կար, որ այդ շնորհքով դերասանուհին հլու հնազանդ նորից բեմ մտավ, բայց արդեն ուշ էր, դերասան Կոնշինը, որը կատարում էր Յախշինցայի դերը, ներս էր եկել ըստ իր մոտքի և նստել բազմոցի հենց այն տեղը, որտեղ մնացել էր մեզ վրդովող առարկան:

Ալշևսկայան իմ դրամամբ ներս մտավ բեմ՝ իր սխալն ուղղելու, իսկ դերասան Կոնշինը, որ տեղյակ չէր պատահածին, ապուշ կտրած՝ նայում էր Դունյաշայի բթամիտ դեմքին: Բեմի վրա ստեղծվեց հետաքրքիր պանտոմիմ: Դունյաշան մոտեցավ, բռնեց սպիտակ կտորի ծայրից, ինչպես բռնում են շարաճճի երեխայի ականջից, և սկսեց քաշել: Կոնշինը մինչև վերջն էլ չհասկանալով դերասանուհու խորամանկ խաղը՝ վեր-վեր թռչելով ազատեց իր ծանրությունից ծալված չեխուր: Հանդիսատեսը, որը նույնպես տեղյակ չէր պատահածին, կոտորվում էր ծիծաղից:

Գործողութունը վերջացավ: Բոլորից շատ հուզված էր Ալշևսկայան: Բուրջալյանը անմիջապես մտավ կուլիսները, արտասանելով միայն մի բառ. «ТЕННАЛЬНО» և դերասանուհու ճակատը համբուրեց:

Կարիք չեղավ բացատրությունների: Բուրջալյանը կռահել էր այն ամենը, ինչ մանրամասն պատմեցի: Նա կարգադրեց այդ երկու դերակատարներին հետագայում նույնությամբ կատարել այդ անխոս գործողութունը: Սակայն պետք է նշել, որ Յախշինցայի դերակատար Կոնշինը հետագայում անշնորհք էր կատարում այդ մունջ տեսարանը, քանի որ արդեն իմացել էր շարաքաստիկ չեխուրի գաղտնիքը:

1940 թվականին Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրվում էր Գոգոլի «Ռևիզորը»: Նույն հեղինակի այս գործը վեր հանելու կապակցությամբ դարձյալ հանդիպում ունեցա Բուրջալյանի հետ: Ինձ հետ ձևավորման վրա աշխատում էր նաև նկարիչ Ա. Զիլինգարյանը: Երբ մենք խոսում էինք բեմադրության սկզբունքի մասին, Բուրջալյանը մի պայման դրեց. «Ձևավորման ուղղահայաց գծերը, — ասում էր նա, — ինչպես ուղում եք արեք, բայց հատակագծումն ու բեմահարթակը պետք է ինձ հնարավորություն տան դերասանին շարժել այնպես, ինչպես ես եմ ուղում»:

Մի բան պետք է նշել. նա երբեք չէր բռնանում նկարչի ստեղծագործական մտքին: Երբ նկարիչը տեսանելի էր դարձ-

նում թաքնված մի միտք, ապա նա ռեժիսորական մեծ հնարագիտությամբ կարողանում էր բեմի վրա շունչ տալ դրան։

Այդպես էլ պատահեց այս ներկայացման մեջ։ Բոլոր իրերը և դեկորները կարծես կյանք էին առել։ Եւ շեմ ուղում նկարագրել այստեղ ամեն մի պատկերի ձևավորումը, միայն մի մանրամասնի կանգրադառնամ։

Մի օր, երբ փորձերը ընթանում էին դեկորների մեջ, նա ինձ իր մոտ կանչեց և ցույց տալով հյուրանոցի սենյակի նկարված սլատերը՝ հարցրեց. «Что вы там намалевали?». Եւ սկզբում թաքցրի իմ ուրախությունը, որ մեր մտածածը տեղ է հասել և հարցական հայացք գցեցի նրա դեմքին։ Նա նորից կրկնեց ասած բաները՝ ավելացնելով. «Обои на стенах смастерили из клопов что-ли?». Չկարողանալով զսպել ինձ՝ ծիծաղեցի, գլխի դրական շարժումով։

Չնայած այն բանին, որ այդ պատկերի միզանցեցնեն արդեն դրված էր, այնուամենայնիվ նա վերափոխեց դա այնպես, որ դիտալն օգտագործվի։ Պետք է նշել, որ Բուրջալյանն այս բեմադրության մեջ շատ դիպուկ միզանցեցնեն էր ստեղծել, որի պատճառով ներկայացման ժամանակ ծիծաղից թուլանում էր հանդիսականը։

Ճիշտ է, այս բոլորը մանրուքներ են, սիրելի ընթերցող, բայց այդ մանրուքների մեջ մենք տեսնում էինք մեր մեծ արվեստագետին, որը ոչ մի բոպե չէր մոռանում թե բեմը, թե կյանքը։

ԿԱՐՈ ՄԻՆԱՍՅԱՆ

-միտադամն ծնն մախաղսպեմն ամ արտ զայն վն ծախցում Նոս
մաղր յառ յմոջ աղի վնձդ դ՛ նամարտար զնալկառ
զգծով դոյո՞ւ զմն մանեղալարիմն սլա ըմշատարս յ՛ սմբը՛մ
յմիտադարն նոցրո նձ սմ զմոտ մի՛յ զմալն սմձղայն զգմձղորմը մ
-տանադման վն մլալն լցնադսխամն միմխաարս վն մմնա բմաուլա
նամաարտարմար վն

նձի ամ զմն միմձղորմը մի՛յ նամալմձց զգմձղոսի զգմ զօ վ՛Մ
նալկղայն միալմմն մլոմադարս՛ իոյառ ըլաղ մ ըմշմալ ասն դվ
նաղգքն սմ «**ՀԻՄԼԵՑԵՐԵՄԵՆ ՄԵՏ ԻՃ ՕՂԻ**» ըմղղղա՛ զգմաար
-ղա՛ն մ յմա՛ն ի բմա զմծառն զմն դս զմալմիտալադո նվ մղղղղալ
ՄԱՆԿԱ-ՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՕՐԵՐԻՑ

ՄԱՆԿԱ-ՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՕՐԵՐԻՑ
ՈՐՈՐՈՒՄ ԵՆ ՈՒՂՈՐՈՇԵՄՈՒ ԿԵՆՈՇՈՒ ԵՆ ՈՐՈՇՈՒ
մալմաղր մի՛յը մղմըրածմծ 'Նմվ յմաար իոյամաղղղայն՝ «**ՀԻՄԼ-ՕՂԻ**

1927 թվականի սեպտեմբեր ամսին էր Արշակ Բուրջալյա-
նը Երևանից հրավիրվել էր Քիֆլիսի հայկական թատրոն որպես
գեղարվեստական ղեկավար։ Ես ընդամենը երկու տարվա դերա-
սան էի։ Այդ օրերին չնամակ էի ստացել Ռուբեն Սիմոնովից, որ
Մոսկվայի Հայկական թատերական ստուդիան վերսկսել է իր աշ-
խատանքները, և ցանկովթյուն է հայտնում, որ նախկին Ուսանող-
ները, ինչպես և ես, վերադառնան Մոսկվա։ Թեև ես հրավիրված
էի 1927—28 թատերաշրջանում աշխատել դրամայում, բայց մի
տեսակ տարտամ վիճակում էի՝ մնամ, թե՛ գնամ Բուրջալյանի
մասին լսել էի ահավոր բաներ, ամենագլխավորը, որ Մոսկվայի
ստուդիայի սաներին չի սիրում։

Այսպիսի տրամադրությամբ մի օր Հայարտան թատրոնի շեն-
քում, որ տեղի էին ունենում դրամայի փորձերը, տեսա Բուրջալ-
յանին՝ նստած Բաշինջաղյանի հայտնի «Մասիսը» նկարի տակ,
Իսահակ Ալիխանյանի և Արշակ Մամիկոնյանի հետ զրուցելիս։ Նա
հագած էր ամառային պարզ կտորից զգեստ, շատ մաքուր և լավ
օսլայած, կրծքի գրպանում թաշկինակի երկզները վեր ուղղած,
գլխին գարուսե թելից գործած գեղեցիկ թասակ։ Նրա դեմքը վար-
դագույն էր, առողջ, ուներ ջինջ, կապույտ, գեղեցիկ աչքեր, քիթը
արծվային, ձայնը խրոխտ, վիզը մկանուտ և մարզված իրան։

Այդ օրը ես ծանոթացա նրա հետ Երևանից եկած իր վեց
ուսանողների հետ, որոնք աշխատելու էին դրամայում որպես դե-
րասաններ. դրանցից Դավիթ Մալյանը աշխատանքի վերջում ինձ
ասաց, թե Արևադի Սերգեևիչը ուզում է ինձ հետ խոսել, ուստի
և ես վաղը պետք է աշխատանքի գամ մի ժամ շուտ։

Մյուս օրը Բուրջալյանին տեսա դահլիճում, պարապում էր իր ուսանողների հետ։ Ուսանողները հերթով բարձրանում էին բնմ և արտասանում «Համլիտից» դերասանի մենախոսությունը։ Նա հետևում էր շնչառությանը, ձայնի հստակությանը, կեղծ և բարձր տոներ արձակելիս ընդհատում էր, ուղղում, յուրաքանչյուրին անում դիտողություն, խորհուրդներ տալիս, թե տանն ինչ կերպով վարվի ձայնի վարժություններ կատարելիս։ Նա նկատում է, թե ով որքան է աշխատում, ով որքան է առաջ գնացել այդ ձևով աշխատելիս։ Ձայնի հնչյունությունը պահպանելու, կոկորդը չհոգնեցնելու, շնչառությունը ճիշտ ղեկավարելու գործում հմուտ էր և փորձված, ուստի ամեն կերպ աշխատում էր, որ դերասանի ձայնի զրվածքը լինի ճիշտ, հնչեղ, շնչառությունը՝ բնական։ Այս նպատակն իրագործելու համար նա իր ուսանող-դերասանների հետ պայմանադրվել էր՝ աշխատանքի գալ մի ժամ շուտ և զբաղվել ձայնի մշակամամբ։

Երբ վերջացրեց աշխատանքը, ես, որ հետաքրքրությամբ լսում էի ամբողջ ընթացքը, մոտեցա նրան։ Այստեղ ավելի մոտիկից տեսա նրա աչքերը, այնքան զուլալ, խորն ու կապույտ, անհունորեն գեղեցիկ, շրթունքների երկու կողմից ակոսներ։ Մխելով ու խորը շնչելով՝ իր առնական ձայնով ասաց։

— Երեկ ես ձեզ տեսա ֆոյեում։ Դուք ինձ դուր եկաք, ուղտում եմ, որ աշակերտեք ինձ։ Եթե համաձայն եք, ամեն օր աշխատանքի եկեք մեկ ժամ շուտ։ Հարկավոր է՝ ձեզ հետ պարապելու ինչ կարծիքի եք։

Ես հայտնեցի իմ շնորհակալությունը և տրախությունը համաձայնություն տալիս։

Բուրջալյանը 1926—27 թատերաշրջանն սկսեց «Պարտիզպանի շունը» պիեսով։ Այն ներկայացման մեջ նա ուշի-ուշով և բծախնդրաբար հետևում էր, որ դերասանները երաժշտության տակ անեն արտահայտիչ, ութմիկ շարժումներ։ Եթե երիտասարդներին այդ շուտ էր հաջողվում, ապա տարիքավորների համար դժվար էր։ Ետտեղ խուսափում էին, դժգոհ էին, թեև չէին արտահայտվում։ Ռեժիսորը համառորեն հասավ իր նպատակին։ Երիտասարդների և մեծերի հետ մտեղծեց խաղի ներդաշնակություն։

Նա դեմ էր երիտասարդներին անմիջապես ծանրաբեռնել ուժեղ և բարդ դրացմունքների ունեցող դերերով։ Նա գտնում էր, որ անհրաժեշտ է ձեռք բերել մեծ փորձ, ներքին կոպտուրա, կյանքի

ճանաչողութիւն: «Ուժերից վեր աշխատանքը վտանգավոր է», — ասում էր նա:

Բուրջալյանի հաջորդ բեմադրութիւնը, որ անջնջելի տպավորութիւն է թողել իմ վրա, Օսկար Ուայլդի «Սալոմեն» էր:

Քրտնաջան փորձերի, ռեժիսորական վարպետութեան անդամադրելի աշխատանքի շնորհիւ Բուրջալյանը հասավ իր նպատակին: Նա ցույց տվեց, թե ինչ արդյունքների կարելի է հասնել աշխատանքով, տեխնիկայով և ճշմարիտ արվեստի համար թափված ջանքով:

Բուրջալյանի աշխատանքը այս պիեսի մասսայական տեսարանները կառուցելիս հասավ վիրտուոզութեան: Բոլոր փորձերի ընթացքում ողջ խումբը դիտում էր նրա աշխատանքը: Յավալի է, որ այն ժամանակ թատրոնները հնարավորութիւն չունեին նկարահանելու տեսարանները, որոնց միջոցով հնարավոր կլինէր դադափար կազմել այդ բեմադրութեան և Արշակ Բուրջալյանի ռեժիսորական մեծ արվեստի մասին:

Հեղինակը և ռեժիսորը մրցում էին իրար հետ: Ռեժիսորը և դերասանը ձուլվել էին: Ստացվել էր անխորտակելի մի կոթող, հոյակապ քանդակ:

Ոչ միայն անհատ դերասաններն էին փայլում, այլև ամբողջ խումբը, անխոս դերասաններից սկսած:

Բուրջալյանի բեմադրութիւնները՝ «Բեկումը», «Արյունոտ անապատը», «Մորզանի խնամին», «Շեյլոկը», «Դիվանը», «Սայաթ-Նովան», որոնք ցուցադրվում էին Ռուսթավելու անվան թատրոնում, գրավում էին նաև վրաց արվեստի անվանի գործիչներին՝ ռեժիսոր Մարջանիշվիլուն, հայտնի արտիստներ Վ. Արաշի-ձեին, Ն. Գոցիրիձեին, Դավիթաշվիլուն, նկարիչ Գամբեկելիին, Ուշանգի Չխեիձեին, Վասաձեին, Մուլիկիձեին, Խորավային: Նրանք մեծ հետաքրքրութեամբ դիտում էին հայկական ներկայացումները և դրվատում նրանց ռեժիսորին որպէս պիեսների էութիւնը սքանչելի մեկնաբանողի:

Շ. Ռուսթավելի թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Ս. Ախմեթելին մեծ համակրանք էր տաժում Բուրջալյանի նկատմամբ և հաճախ թատրոնի ներքին կարգապահութիւնը խախտելով՝ նրան տրամադրում թատրոնի հանդերձարանը, դեկորներ և ռեկվիզիտ:

Բուրջալյանը մի իղձ ուներ՝ ստեղծել երիտասարդ դերասանների թատրոն: Այդ նպատակին հասնելու գործում մեծապէս օգնեց 1928 թվականի Հայարտան որոշումը՝ բաց անել Թիֆլիսում

հայկական մանկական թատրոն: Նա մեծ ոգևորութամբ անցավ աշխատանքի: Թատրոնին տրամադրված նյութական միջոցները շատ փոքր էին, շնչին: Բուրջալյանը ձրիաբար ստանձնեց ղեկավարութունը: Հայպետդրամայի դերասանների մի մասը համաձայնութուն տվեց ղուգընթաց աշխատել և նպաստել այդ թատրոնի զարգացմանը: Բուրջալյանը թատրոնն անվանեց մանկապատանեկան:

Առաջին ներկայացումը, որով սկսվեց աշխատանքը, Դ. Դեմիրճյանի «Փաշ Նազար» պիեսն էր. Փաշ Նազարի դերը հանձնել էր ինձ: Ես չէի հավատում, թե կարող է ինձանից Փաշ Նազար ստացվել: Այդ մասին հայտնեցի Դավիթ Մալյանին, որը նշանակված էր ներկայացման ռեժիսոր և զորապետի դերակատար: Նա ասաց, որ Բուրջալյանի կարծիքով ամենից հարմարը ես եմ: Նա ուզում էր ինձ հետ պարապել, մանավանդ Երևանի բնադրությունից հետո, այժմ ուղում է իրագործել այն մտահղացումները, որոնք առաջացել են Երևանյան բնադրությունից: Աշխատանքի նրա մեթոդը գործնական էր՝ տեքստը ուղղելուց հետո անմիջապես անցնում էր միզանսյեների: Ահա այստեղ էր, որ նա լողում էր ինչպես ձուկը ծովում: Նա շուներ տրաֆարետային, նախօրոք որոշված միզանսյեներ: Ամեն ինչ պատճառարանված էր, բխում էր դերասանի ներքին համոզմունքից:

Որքա՞ն քրտնաթոր փորձեր եմ ունեցել. եղել են հուսահատական ժամեր, օրեր և մտածել եմ խնդրել Բուրջալյանին ազատել ինձ դերից, բայց ամեն անգամ տուն գնալիս և դերը սովորելիս գոտնալնդվել եմ նրա սրամիտ դիտողություններից ու ցուցումներից:

Օր-օրի վրա սիրելի էր դառնում դերը, ըմբռնելի: Սակայն նրա խիստ պահանջներից հուսահատվում էի և մի օր համարձակություն ունեցա խնդրելու, որ ազատի ինձ դերից: Նա շատ բարկացավ, դեմքը սաստիկ կարմրեց և ասաց.

— Այդ ինչ հիմարություն է: Միթե կարելի է փորձի կեսին, աշխատանքի ճանապարհին այսպես շուտ ընկճվել, հուսահատվել. ամոթ է, ամոթ, երեխա մի լինեք:

«Փաշ Նազարի» բնադրությունը հանձնելու վերջին շաբաթվա բոլոր երեկոները Բուրջալյանը հավաքում էր մասնակիցներին Հայարտան թատրոնի շենքը, և մենք նրա անմիջական ցուցումներով պատրաստում էինք «գեկորացիաներ»: Առաջին գործողության համար նրա ցուցումներով գույնզգույն կտորներից, որոնք իրենց

տներէց բերել էին գլխավորապէս կանայք, կարվեց երկու բարդի: Մի քանի գիշեր կանայք փորձերի հետ միասին հյուսում էին երկու բարդի, որոնք կախվեցին բեմի վերջամասում (задник). դրանց տակ գտնվում էր Նազարի խրճիթի լուսամուտը, որի ստվերում պիտի պառկեւր Քաջ Նազարը:

Երկու բանվոր էին դրսից հրավիրված, որոնք ըստ Բուրջալյանի ցուցումի պալատի համար սղոցում էին, հարթում երկու դուռ: Մնացած նկարչական և զարդարման գործը նա ինքն էր ստանձնել՝ տղաներիս անմիջական օգնութեամբ:

Եթե առաջին գործողութեան մեջ իրիկնադեմի ստվերների տակ բարդիները մշուշապատ էին, երազային ու նրանց տակ հայկական հին գուլիի խարխուլ տնակներ հողե կտուրով, ապա երկրորդ գործողութեան մեջ առավոտվա պայծառ, ուրախ արևից փայլփլող բարդիների տակ նստած էին սարսաղաշենցիների մածածամեծները և ուրախանում էին: Դա վարպետ նկարչի, մեծ ճաշակի տեր մարդու ստեղծագործութիւնն էր: Վերջին գործողութիւնում պալատը, որն ուներ երկու շքեղ դուռ և մի գահ, դարձյալ ռեփսիդի ցուցումով, ստվարաթղթով վերածեցինք հայելիների և հայկական զարդանկարներով նախշեցինք մենք՝ տղաներս: Դռներից դուրս դարձյալ երևում էին երկու բարդիների կատարները: Բեմը ներկայացնում էր հեքիաթային մի դրամական անմահական պարտեզով: մե յմըմ յմըմնա եմ դմըդմի դմվամաղց մ'աղցի

Արուս Բաբալյանը բերեց հայկական երգերի և պարերգերի երաժշտութիւն: Բուրջալյանն ուշադրութեամբ ունկնդրելուց հետո իր անմիջական ցուցումով և խորհուրդներով գրել տվեց թագուհիների պարը և Քաջ Նազարի «մեներգը»: Այդ օգտագործվեց երկրորդ գործողութեան մեջ, երբ Նազարը ոգևորված իր ճբաշադործութիւններից՝ պարում էր ու հետը երգում: Այս էքստազի մեջ նա անսպասելիորեն ընկնում է վազրի վրա և ուշաթափվում: Տեսարանը շատ հետաքրքիր էր, սրամիտ Բուրջալյանը պատվիրել էր միայն ձիու զուլխը և պոլը, որոնք ամրացված էին փայտի վրա: Պայմանականութեան շատ տարրեր կային, որոնք ռեալիստական խաղի դեպքում անհրաժեշտ տպավորութիւն էին գործում: Նազարը գալիս էր բեմ հանդիսատեսի միջով, երևում էր միայն ձիու զուլխը, ոտքերը դերակատարինն էին: տպավորութիւնը բնական էր ու թատերային: նմա աղմ գմմն մ յցմմց վմնդոսմ մաուդալան մալց Շուտով տեղի ունեցավ թատրոնի բացումը: Ներկայացումը մեծ հաջողութիւն գտավ թե մանուկների և թե մեծահասակների

կողմից, Յերեկային մի ներկայացման ժամանակ տեսանք, որ դահլիճում Բուրջալյանի կողքին նստած էր նաև Դերենիկ Դեմիրճյանը: Առաջին դեպքն էր, որ ռեժիսորը հանդիսականի հետ մինչև վերջը նստել ու դիտում էր բեմադրությունը:

Ընդմիջումներին նա շատ ծայրահեղ դեպքում էր դերասանին նկատողություն անում: Գալիս էր բեմ և հետևում, որ այն ճիշտ կահավորված լինի, ապա շարունակում նորից հետևել, ներկայացումից հետո ծանոթացրեց մեզ հեղինակի հետ: Դերենիկ Դեմիրճյանը ասաց.

— Ես ներկայացումից դու համ Ինձ համար սա նորություն էր: Հետաքրքրությամբ դիտեցի: Անդրկովկասի ռեսպուբլիկանների մայրաքաղաքների հայկական թատրոնների բոլոր նազարներին տեսել եմ, ունեի երեք Փաշ Նազար՝ Բ. Մուրադյան, Հ. Աբելյան, Հ. Ոսկանյան, դուք էլ շորրորդն եք, — ասաց Ինձ. — հետաքրքիր էր: Բուրջալյանը ծպտում էր: Ընդհանրապես նա սովորություն չունի գովասանական խոսքեր շոյալիելու: Երբ նա մեկի մասին էր «правильно провели сцену, молодец», դա ամենամեծ գնահատականն էր: «Փաշ Նազարի» 10-րդ ներկայացմանն Ինձ ասաց, որ այսօր դուք լրիվ կերպարի մեջ էիք. «Молодец, хорошо».

Ճիշտն ասած, այդ օրը ես Ինձ բավականին հանգիստ էի գտնում, ոչ մի լարվածություն:

Բուրջալյանը հաճախ կրկնում էր.

— Առանց հավատի և լրջության չի կարելի կոմեդիայում հանդես գալ:

Նրա դիտողությունները գործնական էին՝ անմիջական կապված գործի հետ: Նա ասում էր. «Հասկեք այն դիտակցությանը, որ կարողանաք խոսել հարկավոր շափից ոչ ցածր, ոչ բարձր, այլ պարզ ու բնական»:

Նա միշտ օրինակ էր բերում, որ դերասանները հաճախ ձրգտում են այն բանին, ինչ տրված չի իրենց բնությունից. տգեղն ուզում է գեղեցիկ լինել բեմում, կարճահասակը՝ բարձրահասակ և այլն: «ԵՃյուկ» պիեսում ես խաղում էի Լորենցիոի (Ջեսիկայի սիրահարի) դերը: Ինձ արտաքնապես գեղեցկացնելու համար իրար վրա հագել էի երեք հատ տրիկո, սրունքներս «ավելի» լավ ցույց տալու համար: Առաջին գործողությունից հետո, մթության մեջ զգացի, որ մեկը փախուժ խփում է սրունքներիս: Տեսնեմ: Արկադի Սերգենկին ու Գևորգ Յակոբովն են...

— Ինչու եք ձեզ գիրացրել և տգեղացրել, ձեր ոտքերը կեղծ են: Հանեք անմիջապես ավելորդը:

Յակովլովն էլ էր նույնը նկատել: Ըստ իսկույն հանեցի, որից հետո զգուժ էի ինձ հանգիստ, ոտքերս ծանրությունից կաշկանդված չէին, ազատ և բնական էի քայլում:

Նույն թատրոնում պատրաստեցինք «Ծրեակայական հիվանդը» և «Թովմաս եղբոր տնակը»: Բուրջալյանը դերաբաշխումը կատարեց այլ կերպ: «Ծրեակայական հիվանդում» ինձ տվել էր Կլեանտի դերը, որն անհունորեն սիրահարված պատանի է՝ ազնիվ ու պոետական գծերով, բոլորովին հակառակ Քաջ Նազարին, իսկ «Թովմաս եղբոր տնակում» պայքարող, ազատության համար մարտնչող մարդուն՝ Ջորջի դերը: Դրանով նա ուզում էր մարզեցնել դերասաններին, բազմակողմանիորեն օգտագործել նրանց տվյալները:

Ինձ մտահոգում էր, թե ինչ եմ հազնելու Կլեանտի դերում, չէ որ թատրոնը հնարավորություն չունի զգեստներ կարելու, կեղծամներ պատրաստելու, այն էլ մոլորյան էպոխայի: Դիմեցի ռեժիսորին. նա ասաց.

— Նախ աշխատեք հասնել Կլեանտի ներքնաշխարհին, այսինքն՝ դերի ոգուն. դերին հագուստ տալը երկրորդական բան է, ձեզ համար կարել կտանք զգեստ, գունավոր կտորից, լայն գույներ զգույն գոտի, մազեր պետք չեն, ձեր մազերով կլինեք: Այդպես ավելի լավ կլինի և բնական:

Այս բեմադրության մեջ դեկորներ չունեցանք: Նա ասում էր.

— Դեկորները սիրողների համար են, որոնք փրկում են նրանց շատ դեպքերում: Հարկավոր է խաղալ ռեալ, ճշմարտացի: Եթե դուք հուզեք և համոզեք հանդիսատեսին, նա կմոռանա դեկորացիաների բացակայությունը:

Բուրջալյանի զուգահեռ աշխատանքը երկու տեղ շանդրադարձավ դրամատիկ թատրոնի որակի և աշխատանքի վրա: Դարձյալ նույն լուրջ և հոգատար մշակն էր, և այդ տարիներին Թիֆլիսի Հայկական թատրոնն իր վերելքն էր ապրում:

Նա սովորություն ուներ անվանի արտիստի՝ փորձի ժամանակ կատարած սխալների համար նկատողություն անել երիտասարդներին, որոնք փորձի ժամանակ խաղում էին տվյալ արտիստի հետ: Անժանոթ մարդը կարող էր զարմանքից շշմել, սակայն բոլորն արդեն վարժվել էին և յուրաքանչյուրը մտքում կամ



«Քաջ Նազար». զգեստների և ներկայացման

3-րդ գործողության ձևավորման էսքիզ

Գործ՝ Մ. Սարյանի. 1935



Ա. Բուրջալյանը Մ. Քավրիզյանի հետ

Հեկերական շարժ.

1936

իրար աչքերի նայելիս կարողում էին հետևելը. «կուժ քեզ նմ տուում. կուլա ականջ դիր» դարձվածքը և ժպտում:

Բուրջալյանը հաճախ ասում էր.

— Դերասանի իր իսկական ամպուլան, իր կոշումը ժամանակին չդիտակցելը նրան հետագայում փակուղու առաջ կկանգնեցնի: Այս առիթով հիշատակության է արժանի մի դեպք:

Բուրջալյանը հայտնաբերեց դերասան X-ին, որը հայտնի էր Թիֆլիսի հասարակությանը, խաղացել էր և շարունակում էր խաղալ հերոսներ, սիրահարներ, միշտ դրական դերեր: Կյանքում շատ սիրելի, ուղղամիտ մարդ էր, լավ քաղաքացի, սակայն Բուրջալյանն ասում էր, որ այդ արտիստը իր ողջ ստեղծագործական ուղին տարել է սխալ: Նա այդ դերերի համար չի ստեղծված: Նթի նա սկզբից դիտակցեց, թե որ տեղն է բաժին ընկել նրան բեմում և շարունակեց այդ ուղղութեամբ, կլինեք ավելի պիտանի և շատ տնվանի մարդ:

Ապացուցելու և դերասանին օգնելու նպատակով Շկվարկինի «Շուլլեր» կոմեդիայում նրան տվեց այնպիսի դեր, որը մինչ այդ նրա խաղացած դերերի հակապատկերն էր՝ պրոստակ, կուլակի շփացած, անհոգ որդի: Դերասանը սաստիկ նեղացավ, հրաժարվեց դերից: Բոլորը կարծում էին, թե Բուրջալյանը վրիպել է: Փորձերը ցույց տվին հակառակը: Դերասանը սկզբում չէր ուզում բացվել: Սակայն ռեժիսորը փորձերի ընթացքում սիրելի դարձրեց դերը, կոտրեց դերասանի շտամպը, հայտնաբերեց այն իսկականը, որը նա տարիներ շարունակ չէր օգտագործել:

Բեմագրության մեջ նա գրավեց առանձնահատուկ տեղ, իր նորութեամբ, թարմութեամբ, խաղարկության անկեղծութեամբ: Բոլորն ասում էին, որ նա անճանաչելի է: Այդ մասին գրվեցին հիանալի ռեցենզիաներ:

Ձի եղել դեպք, որ Բուրջալյանը հրաժարվի աշխատել այն դերասանի վրա, որի մոտ դերը չի ստացվում: Նա դիտեր փրկել դերասանին. նա իր դերաբաշխման մեջ անսխալական էր:

Մեկ անգամ նրան ասացին.

— Դուք փայտից դերասան եք պատրաստում. այդ կարծիքը կա դրսում:

Նա նեղացավ:

— Հիմարություն, — ասաց՝ ցույց տալով ծաղկամանի փայտի պատվանդանը, որի վրա վարպետի ձեռքով նրբին դարդանախշեր էին փորված, — նայեցեք դրան և համեմատեցեք ահա այս սեղա-

նի հետ,— ցույց տվեց թեյարանի հասարակ սեղանը, որի վրա թեյում էինք:

— Այս փայտի վրա անհնարին է, որքան էլ մեծ լինի վարպետը, պատրաստել այն զարդանախշերը, նյութն էլ պիտի աղնիվ լինի, այլապես անհնար է: Առանց տվյալների և տաղանդի չպետք է գալ դրամա:

Նա սաստիկ դեմ էր ընդօրինակությանը, համարելով այն անհատականության թշնամի՝ ստեղծագործության մեջ:

1930 թվականին ես տեղափոխվեցի Երևանի Պետական թատրոն:

Երեք տարի անց Բուրջալյանը հրավիրվեց մեզ մոտ բեմադրելու «Երևակայական հիվանդը»: Այդ պիեսը նա երկրորդ անգամն էր բեմադրում նույն թատրոնում: Բացի Մ. Ջանանից և Ա. Ավետիսյանից, մյուսները նոր դերակատարներ էին: Ես կատարում էի դարձյալ Կլեանտի դերը: Մարտ ամիսն էր, ձմեռը երկարատև ու դաժան: Բուրջալյանը գալիս էր փորձերին շուտ: Թատրոնում ցուրտ էր, կաշվե վերարկուն հագին, գլխարկով նստում էր նախաբեմում, ձեռնոցներով, փորձում էր ինտերմեդիաները: Դաշնակահարուհու տեղ ինքը կամաց երգում էր և շափ տալիս այնքան ժամանակ, մինչև մրսում էր և մատները արտաշնչությամբ տաքացնում:

Շատ էր վշտացել, որ իր բացակայության ժամանակ շատերըս կորցրել էինք մեր ձայնի հնչյունակությունը և վտանգի առաջ էինք կանգնած: Իսկույն նկատել էր: Այդ մասին հայտնեց բոլորին և վշտացած ասաց. «Նույնիսկ Վաղարշի, Դավիթի ձայնը այն չէ. հարկավոր է պարապել»:

Մի քանի վարժություն արեցինք, սակայն ցրտերի պատճառով շարունակեցինք: Մեկ անգամ ևս զգաստացրեց նա մեզ, զգալ տվեց դերասանի ամենաանհրաժեշտ գործիքի՝ ձայնի մասին, որով նա գործելու է հասարակության առաջ, ինչպես ինքն էր հաճախ կրկնում:

«Թևիզորի» երկու բեմադրություններում, ուր զրադված էին թատրոնի հասուն ուժերը, ստեղծվեցին հույակապ կերպարներ:

Բուրջալյանը մեծ ցանկություն ուներ ստեղծել իր թատրոնը, հավաքել իր աշակերտներին, սկսել աշխատել առաջվա պես անդուլ, սրտաբաց:

Այլևս շտիսա նրան:

ԳԵՂԱՄ ԱՅՐԻԿՅԱՆ

ՎԱՐՊԵՏԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

Արշակ Բուրջալյանի հետ ծանոթացել եմ 1921 թվականին, Դոնի Ռոստովում: Այն ժամանակ նա «Գրոտեսկ» թատրոնում բեմադրում էր Օսկար Ուալդի ոչ հանրածանոթ «Հեզաբել» պատմվածքի ինսցենիրովկան՝ միաժամանակ խաղալով Ակավա թագավորի դերը: Որքան գիտեմ՝ դա Բուրջալյանի վերջին տերափատաբումը եղավ, որից հետո նա ամբողջովին նվիրվեց իր սիրած ռեժիսորական գործին:

Գերասիմական տեխնիկային հիմնավորապես տիրապետելը շատ նպաստեց Արկադի Սերգեևիչին՝ դերասանների հետ աշխատելու գործում: Մի որոշ ժամանակ նա նույնիսկ դիմախաղ էր դասավանդում Դոնի Ռոստովի «Ռենեսանս» կինոստուդիայում:

Նույն այդ ժամանակ, նոր նախիջևանում (15-րդ փողոցի ամառային այգում) հիմնադրվեց «Առլեքին» միևիատյուր թատրոնը, ուր և հրավիրեցին Բուրջալյանին որպես գլխավոր ռեժիսոր:

«Առլեքին» թատրոնը մասնավոր ձեռնարկությույն էր. նրա գոյությունը միայն մի սեզոն տևեց, որից հետո փակվեց՝ շատ քիչ հիշողությույն թողնելով իր մասին:

Չմոռացվեց սակայն մի ներկայացում. դա Արկադի Սերգեևիչի բեմադրած «Ռեկիդորն» վեր: Գոգոլի նշանավոր կոմեդիան վերածել էին երաժշտական միևիատյուրի, տեքստը խիստ վրճատել էին և դարձրել չափածո կուպլետներ: Երգվում էին դրանք 20-ական թվականներին տարածված հանրամատչելի եղանակներով: Օրինակ՝ այսպես էր տրված: Խլեստակովի սիրո բացատրության տեսարանը՝ Քաղաքապետի աղջկա հետ:

Բեմում, պատուհանի մոտ, նստած են Մարիա Անտոնով-
նան և Խլենտակովը.

Խլենտակով—...

Ձեր ինչի՞ն է պետք արձող,
Ձեզ հարկավոր է գա-անը...

Մարիա Անտոնովնա — Այնտեղ ինչ է, սարյա՞կ
է քոչում (նայում է պատուհանից
դուրս, Խլենտակովը համբուրում է նրա
ուսը).
Ի՞նչ համարձակե՞ն եմ դուք:

Խլենտակով — Ես ձեզ սիրահարված եմ,

Հրկնեբոզ — Ես ձեզ սիրահարված եմ,
Ես հավերժ ձերն եմ (ծռնկի է իշնում):

Աննա Անդրեևնա — (Ներս է մտնում).
Ա՛խ, աստվա՛ծ իմ,
Աս ի՞նչ բան է:

Եվ այս ոգով էր արված ամբողջ ներկայացումը՝ երգով,
երաժշտությամբ ու պարերով:

Այդ ամենի վրա զգացվում էր Բալիևի «Չղջիկի» ազդեցու-
թյունը, որտեղ մինչ այդ, Մոսկվայում, աշխատում էր Բուրջալ-
յանը: Այդ ժամանակ Արկադի Սերգեևիչն արդեն ճանաչված ու-
ժիտոր էր, այնինչ ես նոր սկսում էի իմ առաջին քալիբրը արվեստի
մեջ, սովորում էի Մ. Վրուբելի անվան գեղարվեստական տեխնի-
կանում:

Այն ժամանակ իմ հանդիպումները Բուրջալյանի հետ հազ-
վադեպ էին և պատահական: Ես չէի էլ կարծում, թե երբևէ ճա-
կատագրից ինձ կհանդիպեցնի Բուրջալյանի հետ հեռու հարա-
վում՝ Նրևանում, ուր մենք միասին ստեղծագործական աշխա-
տանքի կանցնենք երկու հազարամյա պատկառելի տարիք տնե-
ցող հայ թատրոնում և նույնիսկ կդնենք հայ երիտասարդ սովե-
տական թատրոնի հիմքը: Ավելի ևս քիչ կենթադրելի ես, որ երե-
սունավից տարի անց առիթ կլիներ ինձ գրելու այս իմ հիշողու-
թյունները:

Այն առաջին կարճատև ծանոթությունը (Բուրջալյանը նույն
տարին էլ մեկնեց Թիֆլիս) եղավ ստեղծագործական մեր բարե-
կամության նախերգանքը:

Երբ 1924 թվականին ես հաստատվեցի Երևանում և Մ. Սար-
յանի երաշխավորությամբ ընդունվեցի Պետքատրոն, մեծ ուրա-
խությամբ հանդիպեցի այնտեղ Արկադի Սերգենիչին և հիշեցի թե
«Գրոտոսկ» թատրոնը, թե նրա Ակավա թագավորի դերը, թե «Առ-
յեքին» թատրոնը և թե «Ռեկզորի» նոր բեմադրությունը: Արկադի
Սերգենիչի արտաքուստ խիստ դեմքը փայլեց շերմ, բարի ժպի-
տով, և ծայր առան հիշողություններ, «մարտիկները մտաբերեցին»
անցած օրերն ու մարտերը, երբ միասին կռվում էին: Մենք ար-
դեն հին ծանոթներ էինք տեսնում միմյանց մեջ, և թատրոնում
մեր աշխատանքային հանդիպումները հետզհետե վերածվեցին
մի բարեկամության, որ ամրապնդվեց համատեղ աշխատանքով,
ստեղծագործության մեջ ունեցած ուրախ ու տխուր օրերով:

1924-ից մինչև 1927-ը, երեք սեզոնի ընթացքում, Արկադի
Սերգենիչը, իմ ձևավորմամբ, բեմադրեց տասներեք ներկայացում,
որոնցից երկուսը՝ Գևորգ Յակոբովի մասնակցությամբ:

Նկարագրելով Բուրջալյանի այդ ժամանակաշրջանի ռեժիսո-
րական գործունեությունը՝ ավելորդ չի լինի հիշել այն պայման-
ները, որոնց մեջ անցնում էին հայկական Պետքատրոնի կյանքի
առաջին տարիները:

Հին, կավաշեն, փոշոտ Երևանը: Հին, խախուտ մի շենք, որ
մի կերպ հարմարեցված էր թատրոնի: Թատերական տեխնիկայի
բացակայություն: Խղճով օժանդակ արհեստանոցներ, պրիմիտիվ
սարքավորում, համեստ բյուջե: Այս ֆոնի վրա լայնորեն ծավալ-
վեց դերասանական կազմի տաղանդը և նրա երկու ռեժիսորների՝
Ա. Բուրջալյանի և Լ. Փալանթարի բեղմնավոր աշխատանքը: Փոք-
րիկ բեմը հանդիսասրահից բաժանվում էր Մարտիրոս Սարյանի
հոյակապ վարագույր-պեյզաժով:

Մի օր ժողով էր հրավիրված՝ շրջանների ներկայացուցիչնե-
րից «Գեղաշխի» կոնֆերենցիայի համար պատգամավորներ ընտ-
րելու: Երբ քննարկվում էին թեկնածությունները, և հայտարարվեց
Սարյանի ազգանունը՝ ինչ-որ մեկը դահլիճի խորքից հարցրեց.
«Իսկ դա ո՞վ է և ի՞նչ է անում»: Նախագահող ռեժիսոր Փալան-
թարը մի տեսակ շփոթվեց այդ անսպասելի հարցից: Տիրեց ան-
հարմար լռություն: Այդ ըոպիին բեմի բանվորները սկսեցին երե-
կոյան ներկայացման դեկորները պատրաստել և ժողովը յոանգա-
րելու համար իջեցրին վարագույրը: Մի ակնթարթում Լևոն Փա-
լանթարը գտավ պատասխանը. պատկերավոր ձևով, ցույց տալով
դանդաղ իջնող վարագույրը՝ Սարյանի գլուխ-գործոցը, պաթեթիկ

կերպով հայտարարեց. «Ահա թե ով է Սարյանը»: Թնդացին միա-
ժամուռ, որոտընդոտ ծափեր իբրև ողջույն նկարչի աշխատանքի
ու ռեժիսորի հնարամտության և բացարձակ նախատինք անտեղ-
յակ պատգամավորի հասցեին:

Բուրջալյանին շատ էր դուր գալիս այդ վարագույրը. նա
Սարյանի ստեղծագործության երկրպագուն էր և մեծ հաճույքով
անշարժ նստում էր, որպեսզի մեծ վարպետը կենտի նրա դիմա-
նկարը³⁴:

Ճակատագրի քմահաճույքով, Պետթատրոնում մեր համա-
տեղ բեմադրությունը դարձյալ «Ռեկիզորն» էր, որ մի տարի առաջ
նույն այդ թատրոնում բեմադրել էր Բուրջալյանը: Այժմ նա պատ-
րաստվում էր նորից բեմադրել, նոր ձևավորմամբ և, հիմնական-
ում, նոր դերակատարումներով: Այս անգամ դա իսկական զոդու-
յան, ռեալիստական ներկայացում էր: Այստեղ ևս երևան եկավ
նրա սերը դեպի պայծառ, շեշտված ձևերը և երբ նյութը թույլ էր
ռալիս՝ երբեմն և զրոտեսկի հասնող հնչեղությունը:

Ես մատիտով ուրվագծել էի Քաղաքապետի սենյակը՝ պատու-
հաններն ու մուտքի դուռը հետին պատի վրա: Բել-էտաժի տպա-
վորություն տալու համար Արկադի Սերգեևիչը առաջարկեց պա-
տուհանի հետևը, դրանից մի փոքր ցած, մի տախտակ կպցնել, որի
տակից երբ անցնում էին դերասանները, նախ երևում էր նրանց
գլուխը, ապա և հետզհետե ամբողջ մարմինը: Թեև պարզ մի մի-
ջոց էր այդ, բայց և բավականաչափ արտահայտիչ: Մենք որոշել
էինք պավիլիոնը ծածկել պաստառանման ներկով, և երբ պատերը
փռել էինք հատակին, ես ամբողջը ներկեցի մոխրա-երկնադույն
երանգով, տրաֆարետ պատրաստեցի և սկսեցի ծաղիկներ նախ-
շել՝ բնականին շատ նման:

Մի քիչ անց՝ ինձ մոտ եղավ Արկադի Սերգեևիչը: Տեսնելով
իմ նատուրալիստական ծաղիկները՝ նա առանց այլևայլության,
ինչպես անում էր միշտ, հայտարարեց, որ այդ բոլորը լավ է,
բայց այն չէ, ինչ իրեն պետք է, և սկսեց ինձ համոզել, որ ծաղիկ-
ները դարձնեմ մի փոքր պայմանական. նախ և առաջ խոշորաց-
նեմ, ապա մի կողմ նետեմ մանրամասնությունները, որովհետև
դա ավելի հիմնապատասխաներ նրա ռեժիսորական մտահղացու-
թյանը, քանի որ ինքը դերասաններից պահանջում է թատերական
ցայտուն ձևեր և որոշ տեսարանների մինչև իսկ զրոտեսկային
հնչեղություն: Դա առանձնապես ցայտուն կերպով արտահայտ-
վում էր ինստականովի դերի մեկնաբանման մեջ, որ փայլուն կա-

տարեց Վ. Վաղարշյանը, և Քաղաքապետի դերի մեկնաբանության մեջ, որ նույնքան փալտուն կատարեց Ա. Ավետիսյանը: Ներկայացումն այնքան տպավորիչ էր, որ նրա առանձին տեսարանները կատարվում էին համերգներում:

Որքան էլ ափսոսում էի կատարածս աշխատանքը, բայց և այնպես ստիպված եղա շնչել բոլորը և նորից նկարել: Հետագայում, ևրր պավիլիոնը դրվեց բնմի վրա և այդտեղ հանդես եկան դերասանները, ես համոզվեցի, թե որքան իրավացի էր Արկադի Սերգեևիչը: Թատերական պայծառ ձևերի, արտահայտիչ միզանսյենների սերը, հայ դերասանին հատուկ ազգային բնորոշ գծերի որոնումները Բուրջալյանի ստեղծագործական կրեդոն էին:

Քսանական թվականների սովետահայ թատրոնի բուռն կյանքը, իհարկե, անհետևանք չանցավ նաև հայ թատրոնի համար: Այդ ժամանակվա բնորոշ, նորաձևությանը տուրք տվող, բեմադրություններից էին Ֆայկոյի «Վարժապետ Բուրդալ», Լ. Քալանթարի և Լուսին զը-Վեդադյի «Պարտիզապանի շունը»՝ Բուրջալյանի բեմադրությամբ:

Դա Բուրջալյանի ուժիսորական արվեստի նշանակալից արտահայտություններից մեկն էր՝ կառուցված այն համոզման վրա, թե հայ դերասանին հատուկ է կենդանի, հախուռն խառնվածքը, թե նա իր բնությամբ հրաժշտական է, ուստի և նրա համար հատկանշական է կերպարի ութմիկ և պլաստիկ էությունը: Արկադի Սերգեևիչը միշտ պնդում էր, որ հայ դերասանը միակերպ ուժեղ է և իրրե «զգացմունքների» և իրրե «ներկայացնելու» դերասան: Եվ ահա այժմ առիթն էր ներկայանում՝ հաստատելու նրա մեթոդը «Պարտիզապանի շունը» բեմադրության մեջ:

Ինձ մոտ պահպանված ձևավորման էսքիզից երևում է, որ ներկայացումը մտահղացված էր որպես թափառաշրջիկ դերասանախմբի կատարած մի ժողովրդական զվարճահանդես: Վարագույր չկար, գլխավոր մուտքը դեկորներով միացած էր հանդիսարահին: Նվագախումբը բնմի առաջն էր տեղավորված և պատերից բաժանված էր հատուկ պատենշով: Բնմի եզրին դրված էին լուսարձակները՝ լամպի լուսավորության տպավորություն ստեղծելու համար: Բնմն ինքը ներկայացնում էր իսպանական քաղաքի հրապարակ՝ կենտրոնում շատրվան, որը դերասանական խաղի, միզանսյենների առանցքն էր: Արկադի Սերգեևիչը դերասաններից պահանջում էր դիալոգների արագ տեմպ, շարժումների ութմիկություն և երբեմն նույնիսկ ակորդատիկ միզանսյեններ:

Ամբողջ բեմադրութիւնը հագեցված էր ծայրաստիճան կենսունակութեամբ: Այդտեղ կային և Շսեգեղիլիաներ», և «սարաբանդներ», և իհարկե, Բուրջալյանի սրտին սիրելի՝ ինտերմիդիաներ:

Ներկայացումը մեծ հաջողութիւն ունեցավ, երևան հանեց դերասանական տաղանդի փայլուն բազմազանութիւն և լիովին հաստատեց Արկադի Սերգեևիչի ռեժիսորական սկզբունքային դրույթները՝ թատրոնի ներկայացման տեսակետից:

Բնական է, որ Բուրջալյանի ոչ բոլոր բեմադրութիւններն էին հավասարաբեմք և շատ բան չէ մնացել իմ հիշողութեան մեջ: Մի քանիսն անհետ են անցել, չեն պահպանվել ոչ էսքիզները, ոչ լուսանկարները, հիշողութիւն էլ չեն թողել...

Հիմա, այսքան երկար ժամանակ անց, աչքի անցնելով էսքիզները, որոնց վրա մնացել են արհեստանոցների հետքերը, սեագիր ձեպանկարները և կամ դիտելով սակավաթիվ ֆոտոփաստաթղթերը՝ հիշում եմ Մերեժկովսկու «Պավել առաջինը», ուր կիսախեղազար կայսեր դերը արտահայտիչ կերպով կատարում էր Վաղարշյանը, իսկ կոմս Պաւլենի, այդ խորամանկ աղվեսի դերը՝ Մ. Զանանը, որը նրա լավագոյն դերերից մեկն եղավ: Իր ռիթմով՝ ներկայացումը խիստ էր և հանդիսավոր՝ զգեստներով և միզանցքներով: Լուսժողկոմ Ա. Մուսիլյանը առանձնապէս գոհունակութիւն հայտնեց Արկադի Սերգեևիչին, առաջին ներկայացումից հետո, նրա բեմադրութեան համար, և դերասաններին՝ խաղի ու նկարչին, ինչպես ինքն արտահայտեց, «Սանկտ-Պետերբուրգի ոգու» համար:

Օ՛ Նեյլի «Աննա Քրիստի» դրամայում, որ բեմադրել էր Արկադի Սերգեևիչը ռեալիստական երանգներով, նա իր ամբողջ ուշադրութիւնը դարձրել էր դերասանական կատարման, սոցիալական խիստ շեշտադրմամբ օժտված բնավորութիւնների ներքին, դրամատիկ-լարված պայքարի վրա: Դա արդեն զգացմունքների թատրոնի կամերային ներկայացում էր:

Ռեժիսորական մտահղացումը սքանչելի մարմնավորում էր ստացել Հր. Ներսիսյանի և Մ. Զանանի տաղանդավոր խաղով: Բեմական տրոպիկների հնարագիտ Արկադի Սերգեևիչը ջրի պատրանք ստանալու համար առաջարկեց հատուկ ծալվածքներով ներկված կտոր փռել հատակին, նավի մոտ, որը և մեծ էֆեկտ տվեց: Հեռավոր այդ ժամանակներում, բառի իսկական իմաստով, ինչպես մենք ենք այժմ անում, ձևավորման էսքիզ չէր արվում, ոչ էլ մանավանդ մակետ: Սեզոնի ընթացքում թատրոնը բաց էր

թողնում 7—9 բեմադրութիւն, և ներկայացման ամբողջ ձևավորումը կատարում էի ես:

Այս պայմաններում, բեմը հարդարելուն մեծ օգնութիւն է տվել շիրմաների կոմպլեկտը, որ Պետթատրոն մտցրեց Բուրջալյանը:

Կար ներկու կոմպլեկտ՝ մեկը մոխրա-պողպատագույն, մյուսը՝ մուգ մանուշակագույն: Երբմաները ծալովի էին, հագցված օղակներով վրա, որ թույլ էր տալիս բազմատեսակ որմեր կազմել: Երբմաների կտորները, որ մանր ծալքավոր էին լինում, հնարավորութիւն էին տալիս դրանց ֆոնի վրա կամ նրանց միջև դռներ կամ լուսամտոններ դնել, գործողութիւն ընթացքում անհրաժեշտ բուտաֆորիա, բեմահարգարանք և այլն դետեղել: «Ներակայական հիվանդում», օրինակ, բեմի մեծ մասը գրավում էր հսկայական մի մահճակալ և իբրև կարևոր մանրամասնութիւն՝ հիպերբոլիկ մեծութիւն մի թղթյա գրեխ (կլիզմա):

Բուրջալյանի ստեղծագործութիւն մեջ հատուկ տեղ էին գրավում կլասիկ ռեպերտուարի ողբերգութիւնները: Նա սիրում և հաճուքով էր բեմադրում ուժեղ կրքերի ու բնավորութիւնների տեսարաններ: Առաջին Պետթատրոնում Բուրջալյանը բեմադրել է Ենթապիրի պիեսներից նախ և առաջ «Համլետը», հետո «Օթելլոն» և վերջապես՝ «Վենետիկի վաճառականը»:

Ենթապիրյան առաջին ողբերգութիւնը Բուրջալյանն ղգուշությամբ մոտեցավ: Նա խմբի և ամբողջությամբ վերցրած թատրոնի հնարավորութիւններն էր կարծես թե ստուգում՝ բեմադրական էֆեկտի հետևից շրնկնելով՝ նա ձգտեց երևան հանել դերասանական վարպետութիւնը և խնդիր դրեց բարձրացնելու կատարողական տեխնիկան: Ուժեղ տպավորութիւն էին թողնում պալատի տեսարանները և մանավանդ ֆինալը «Համլետ» ներկայացման մեջ: Համլետի մահով ավարտվող դինամիկ կերպով դրված մենամարտից հետո, մի պահ պաուզա էր տրվում, և ապա սղո քայլերով հանդիսավոր հնչույնների տակ դանդաղ անցնում էին դինվորհերը նախաբեմից՝ բարձր պահած ձեռքերի վրա տանելով Դանեմարքայի իշխանի մարմինը: Համլետի դժվարագույն դերը հիանալի խաղաց Հրայրա Ներսիսյանը:

Բուրջալյանը ձևավորման մեջ ինձանից պահանջում էր կերպարային լուծման զսպվածութիւն և ավարտվածութիւն: Ներկայացումն ընթանում էր սև թավշի ֆոնի վրա, որ ընդգծում էր դետալների գունային զսպման և առանձին, ամենաանհրաժեշտ

արտահայտչական մանրամասներով ճիշտ բնորոշում գործողության վայրը:

Արկադի Սերգեևիչը առանձին խնամքով էր պատրաստվում «Օթելլոյի» բեմադրությանը: Առիթն օգտագործելով, նա խնդրեց Սպենդիարյանին, երաժշտություն գրել ապագա ներկայացման համար: Ականավոր ռեժիսորը շատ վաղուց ծանոթ էր Ալեքսանդր Աֆանասևիչի հետ: Կոմպոզիտորի դուստրը՝ Մարինան, մի հետաքրքիր աֆիշ ունի. դա մեր դարի սկզբում Մոսկվայում կայացած մի համերգի աֆիշ է՝ Սպենդիարյանի և Բուրջալյան եղբայրների մասնակցությամբ: Արկադի Սերգեևիչը խաղացել է այն պիեսում, որը բեմադրել է նրա եղբայրը՝ Միխայիլի հանրածանոթ արտիստ Գեորգի Բուրջալովը: Ինքը՝ Արկադի Սերգեևիչը շատ երաժրշտական շնորհք և նուրբ լսողություն ուներ, սիրում և այնքան էր հասկանում երաժշտությունը, որ հաճախ ինքն էր դեկավարում երաժշտախումբը:

Շատերը թատրոնում հավանորեն մինչև այժմ հիշում են, թե ինչպես «Օթելլո» ներկայացման պրեմիերային թատրոնի փոքր հրաժշտախումբը ասես թաքնված էր վոլիսների հոռու և Բուրջալյանը փայտիկը ձեռքին, կանգնած երկրորդ կոլիսի հոռու տեսնում էր բեմի վրա կատարվող բոլոր անցուղարձը և կառավարում երաժշտախումբը: Դա մեզ բոլորիս դարմացնում և հիացնում էր: Հաճախ լինելով Սպենդիարյանի ընտանիքում՝ ես միշտ հիացական բացականչություններ էի լսում Բուրջալյանի հասցեին:

Ներկայացման մեջ «Օթելլոյի» դերում հանդես եկավ Հովհ. Աբելյանը, ոչ իբրև զաստրոլյոր, այլ հատուկ բեմադրված ներկայացման մեջ առաջնակարգ դերասանների անսամբլով, հոյակապ երաժշտությամբ, տվյալ ներկայացման համար հատկապես պատրաստված դեկորներով և զգեստներով:

Այդ շրջապատը, լույսը, երաժշտությունը, ռեժիսորի ստեղծած բեմադրական ողջ սինթեզը դարմացրեց և հուզեց Աբելյանին: Հետագայում վերջինս ինձ հաճախ ասում էր, որ այնպես, ինչպես բեմադրել էր այդ ներկայացումը Բուրջալյանը, հատկապես Կիպրոսի կղզու տեսարանը, ինքը մինչ այդ չի տեսել և չի զգացել այդպիսի իսկական ստեղծագործական բավականություն: Եվ դա ճիշտ էր: Արկադի Սերգեևիչը կարողանում էր դիրաբանի համար առավել ձեռնտու միզանսցեն կառուցել և շրջապատել նրան գործող խաղընկերների և բեմական ամեն տեսակ էֆեկտների ներդաշնակությամբ:

Բուրջալյանը փորձի ժամանակ ավելի շուտ նստում էր նախարեմում, քան ռեֆիսորական սեղանի մոտ, հանդիսասարհում և հենց այդտեղ էլ ցույց էր տալիս միղանացներ: Եվ խոշոր, մարմնեղ, փառքով պսակված Աբելյանը սիրով կատարում էր դերի նկարագրումը՝ անսահմանորեն հավատալով ռեֆիսոր Բուրջալյանի արվեստին:

Իր այդ բեմադրության մեջ Արկադի Սերգենիչը արդեն որոշել էր միացնել «ղզացմունքի» թատրոնը «սերկայացման» թատրոնին և ստեղծել արվեստի այն սինթեզը, որին երկրպագում էր:

Այդ ժամանակաշրջանի շեքսպիրյան վերջին ներկայացումը Բուրջալյանի բեմադրությամբ «Վենետիկի վաճառականն» էր, միաժամանակ հայ թատրոնում, առաջին բեմադրությունն էր դա, որի նկարիչն էր Գեորգի Յակոբովը:

1926 թվականին Երևանում հրավիրվեց Ժյուրի՝ Ժողովրդական Տան նախագծերի կոնկուրսի համար: Մոսկվայից եկան Ժյուրիի անդամները՝ նկարիչ Գ. Յակոբովը և ճարտարապետ Ա. Շչուանը³⁵: Յակոբովի գալը հսկայական դեր խաղաց և՛ իր, և՛ Բուրջալյանի բեմադրությունների, և՛ հատկապես իմ թատերական կյանքի համար:

Յակոբովն ինձ համար թատերական-դեկորատիվ արվեստի մեծ ուսուցիչ դարձավ: Իմ երազն էր՝ գործնականում աշխատել անվանի վարպետի մոտ, մասնակից լինել նրա ստեղծագործական «խոհանոցին» և այդպիսով որքան կարելի է շատ տեղյակ լինել բեմական գաղտնիքներին: Եվ պետք էր, որ թատրոնի դիրեկցիան ամեն ինչ աներ՝ Յակոբովին մեր թատրոնը հրավիրելու, թեկուզ և մի բեմադրության համար:

Այժմ սա տարօրինակ է հնչում, նման հրավերն ինքնըստինքյան բնական մի բան է հիմա, սակայն այն ժամանակ դա բավական դժվար խնդիր էր: Թատրոնի բյուջեն թույլ չէր տալիս նման հոնորար,— և փնչվես մենք էինք կարծում,— խոշոր հոնորար առաջարկել հույսոված վարպետին: Ավելին, և դա գլխավորն է, մենք վախենում էինք, որ մեր թատրոնի փոքր բեմը, առանց թատերական տեխնիկայի, չի կարողանա իր վրա գրավել Յակոբովի ուշադրությունը, և որ այդ մեծ վարպետին նեղվածք ու անհրապույր կլինի մեր փոքր բեմը:

Բուրջալյանն ինձ հանձնարարեց հետաքրքրվել ու այդ առթիվ իմանալ Գեորգի Բոգդանովիչի կարծիքը:

Ժամանակն անցնում էր, Ժյուրիի աշխատանքը մոտենում էր

իր վախճանին, արդեն մրցանակները հատկացված էին կոնկուրսի մասնակիցներին, և Յակուլովը պատրաստվում էր մեկնել Երևանից: Նվ ահա մի անգամ, մեր բարեկամական զրույցներից մեկի ժամանակ, ի մեծ զարմանս և ավելի մեծ ուրախությամբ Գեորգի Բուրջանովին ինքը դրեց այն հարցը, որ հետաքրքրում էր ամենքին:

Իր հատկանշական, կցկտուր տոնով, կենդանի, սև, մի փոքր դուրս պրծած աչքերով նա զարմանք հայտնեց, որ թատրոնը մինչ այդ իրեն առաջարկ չի արել՝ թատրոնի որևէ բեմադրության համար ֆսթիզներ պատրաստել: Ուրախացած՝ հս նրան հավաստեցի, որ թատրոնը շատ է ցանկանում ունենալ նրա աշխատանքը, որ Բուրջանյանը նույնպես ջերմ ցանկությամբ ունի հանդիպել նրա հետ, որ մեզ մտահոգում են բեմի տեխնիկայի հետամնացությունն ու դրամական պրոբլեմը: Մեր խոսակցությունը տեղի էր ունենում Հայկոտպի ճաշարանում. այդ միջավայրը տրամադրում էր ինտիմ և կատարյալ անկեղծություն: Մի պահ Յակուլովի գեղեցիկ ձեռքը, ժխախտի հետ միասին՝ անշարժացավ օդում, բարի աչքերը ժպտացին, և նա ասաց, որ մենք պարզապես տարօրինակ մարդիկ ենք, որ իրեն ոչ մի արտակարգ հոնորար պետք չէ, որ փոքր բեմը, իհարկե, անդուր բան է, բայց կարելի է այդ պակասությունը հաղթահարել: Սակայն մեկնել քաղաքից՝ ո՛չ մի բեմադրություն չանելով հայ թատրոնում, լինելով նրան այդքան մոտ՝ խիստ անիմաստ բան կլինի, ուստի և ամբողջովին ընդառաջ է գնում թատրոնի դժվարություններին, և հայտարարում, որ ո՛չ պրիմիտիվ բեմը, ո՛չ էլ հոնորարի չափը արդելք չեն լինի նրա աշխատանքի համար: Մեր զրույցն ամրապնդվեց ապագա աշխատանքի հաջողության համար բարձրացրած բաժակով:

Հետևյալ օրը հս այդ ամբողջ խոսակցությունը հայտնեցի Բուրջանյանին, և նա ուրախացած՝ ինձ հետ միասին եկավ թատրոնի դիրեկտոր Մ. Գեորգյանի մոտ, որը տեղյակ էր մեր բանակցություններին ու այժմ խոստացավ Լուսինյանի հաջողեցնել պետք եղած վարկը ստանալ:

Դրանից մի փոքր առաջ հս պատրաստվում էի նկարել Արկադի Սերգենիչի կնոջ՝ Անահիտի դիմանկարը, պատրաստել էի գծանկարի թուղթը, որը և էտյուդարկողի հետ թողել էի Բուրջանյանի սենյակում: Նա իր կնոջ հետ զբաղեցնում էր դեղատան վերևի, բեմի հանդիպակաց մասում գտնվող մի սենյակ՝ իր պատշգամբով: Նվ ահա այժմ, երբ բոլորս ազատ էինք՝ հս, մի հանգստյան

որ, եկա նրանց մոտ՝ դիմանկարը սկսելու համար։ Եվ որքան եղավ զարմանքս, երբ տեսա իմ զծաթղթի վրա հիանալի կերպով նկարված է կանացի տարազի մի էսքիզ։ Բուրջալյանը խորհրդավոր կերպով ժպտում էր և տեսնելով, որ ես գլխի եմ ընկնում նկարի ձևից՝ ուրախ-ուրախ հայտնեց, որ Յակուլովին հրավիրելու հարցն արդեն վճռված է, որ նա այդ մասին արդեն դիտե, որ Դեորգի Բոգդանիչն այստեղ էր, առաջարկել էր բեմագրել «Վենետիկի վաճառականը», և հենց այդտեղ էլ վերջնելով իմ զծաթուղթը՝ Պորցիայի զգեստի էսքիզն էր արել, որի դիրը կատարելու էր Անահիտը։

Յակուլովի փայլուն սրամտությունն այդտեղ էլ պատմության համար թողել էր իր նուրբ բառախաղը. ակնարկելով դերակատարուհու բարակ իրանը և նրբակազմությունը՝ Դեորգի Բոգդանովիչն ասել էր, որ ինքը կես պորցիայի համար է արել էսքիզը։

Յակուլովի մասնակցությունն առաջիկա պրեմիերային՝ առանձին, բարձր ութմ հաղորդեց ներկայացումը պատրաստելուն։ Ձևավորման բարդության նկատառումով թատրոնի պատմության մեջ առաջին անգամ մակետ պատրաստեցին։ Դեորգի Բոգդանիչը ընձր բաժանեց երկու հավասար մասի։ Յուրաքանչյուր մասում համարյա միատեսակ դազդահ-հարթակներ պատրաստեց, որոնց վրա էլ ձևավորեց նկարների մեծ մասը, լույսի միջոցով վերցնելով պետք եղածը։

Ներկայացումը պատրաստելիս նկարիչն առաջարկեց ֆակտուրան օգտագործելու, մակերեսները մշակելու դեկորատիվ շատ միջոցներ, գործադրեց ամեն տեսակ մակերեսները ծածկելու շերտեր, որոնք այդ ժամանակից հաստատուն կերպով մտան թատրոնի ձևավորման պրակտիկայի մեջ։

Դեռևս մինչ պրեմիերան, թատրոնը ստացավ Շիրվանզադեի նոր գրած «Մորզանի խնամին» պիեսը։ Բուրջալյանը ձևավորումը հանձնարարեց դարձյալ Յակուլովին։ «Վենետիկի վաճառականից» հետո նա մեկնել էր Թիֆլիս և խոստացել այնտեղից ուղարկել էսքիզները։ Եվ, իսկապես, շուտով ուղարկեց երկրորդ տեսարանի (կաֆեի) մակետը և երրորդ տեսարանի՝ ռեստորանի էսքիզը, որի մեջ նշանակալից տեղ էր զբաղում ուլտրա-մոդեռնիստների ոճի շահը, այնքան հատկանշական Յակուլովի համար՝ «Պիտորեսկ» կաֆեի ժամանակաշրջանից։

Ներկայացման դեկորացիոն լուծման հիմքում դրված էր գույնզգույն շղարշը։ Դրանից պատրաստված էին և կուլիսները։

Ջանազան լուսավորությունների տակ նրանք շատ էֆեկտավոր տեսարան էին ներկայացնում: Բուրջալյանը շատ գոհ մնաց էսքիզներից, քանի որ լիովին համապատասխան էին նրա ռեժիսորական հղացմանը: Այդտեղ շատ տեսարաններ դրված էին սուր-սատիրական ձևով և լուծված արցիվական շեշտված սրությամբ:

Ներկայացումը շատ պայծառ ստացվեց իր զույներով, դերասանական կատարմամբ և ռեժիսորական հնարամտությամբ: Առաջին անգամ իր դերասանական պրակտիկայում Հասմիկը կատարում էր իրեն ոչ հատուկ սուրբերտի՝ Նատաշայի դերը: Այդ բեմադրությունը պայծառ հիշողություն թողեց իր մասին: Հիշում եմ, ութ տարի անց՝ հանդիպեցի Շիրվանզադեին Կիսլովոդսկում: Ամեն օր, երեկոները, Կուրգալում նա մի սեղան էր զբաղեցնում բացօթյա հովնոցում: Իսկ ես գնում նստում էի նրա մոտ ավելի ուշ, երբ վերջանում էին ամառանոցային բոլոր զվարճությունները: Հավանորեն դա բացատրվում էր մեր հասակների տարբերությամբ: Ես քառասունչորս տարով փոքր էի պատկառելի գրողից:

Նա վարժվել էր իմ ուշ այցելություններին և միշտ ուրախությամբ էր հանդիպում ինձ.

— Բարի երեկո, իմ երիտասարդ բարեկամ, նստեցե՛ք և պատմեցե՛ք, թե այսօր ի՞նչ արկածներ են եղել:

Ես, իհարկե, աշխատում էի քիչ խոսել և շատ լսել: Շիրվանզադեն կատակով ցույց տվեց ինձ, թե ինչպես պետք է ուտել թթու վարունգը, անպայման կեղևը մաքրելով, խորհուրդ էր տալիս կարմիր գինին գերադասել սպիտակից, որովհետև, ասում էր նա, մնացյալ հավասար պայմաններում գույնը միշտ մնում է օրգանիզմում:

Մեր գլխավերևում հարավային սև ու աստղազարդ երկինքն էր, մեր շուրջը «գիշերային զեփյուռը բերում էր եթերը», իսկ պայծառ լուսավորված սեղանի մոտ նստած էր էլբրուսի նման վեհապան՝ Շիրվանզադեն, արտիստի ոգեշնչված դեմքով, գլուխն սպիտակ մազերով պսակված և պատմում ուսանելի պատմություններ: Հաճախ հիշում էր Բուրջալյանին, գովում նրա «Մորզանի խրնամին» պիեսի բեմադրությունը և ավստոսում, որ չի տեսել Արուս Ռսկանյանին Նատաշայի դերում³⁶:

Եվ ո՞վ կարող էր կարծել, որ մի ամսից հետո նա չի լինելու... յթադրո՞ւնում եղած ժամանակամիջոցում Բուրջալյանը վայելում էր ամբողջ կոլեկտիվի հարգանքը: Անձամբ ինչպիսի հարաբերություն էլ ունենային նրա հետ, այնուամենայնիվ իբրև ռեժիսորի, նրա հեղինակությունն ընդունում էին ամենքը: Նա միատես-

սակ էր վարվում բոլոր դերասանների հետ, և թեպետ խմբում շատերը դեռևս Քիֆլիսից նրա աշակերտներն էին, նա խտրութիւն չէր դնում իր սիրելիների և մյուսների միջև: Նույնիսկ կինը, որին բնթշորեն սիրում էր, հաճախ ենթարկվում էր ամուսնու խիստ նրկատողութեան: Հարաբերութիւնների մեջ հասարակ, հեռու ամեն տեսակ բռնանքից, թշնամի ամեն տեսակ ինտրիգի:

✓ Առանց թաքցնելու՝ նա միշտ դերասաններին ասում էր իր կարծիքը նրանց աշխատանքի մասին, անկախ նրանից, թե իր դիմացը կանգնած է մի պատկառելի արտիստ կամ թատերական սկսնակ պատանի:

Բուրջալյանի այդ հատկանշական գիծը համակրանք էր առաջացնում բոլոր նրանց մեջ, որոնք աշխատանքի ընթացքում շփվում էին հետը:

Միջահասակ, եռանդուն, ամեն օր սափրված դեմքով, կոպերը կիսածածկ բաց դուլնի աչքերով, գլուխը հպարտ ետ գցած, նույնիսկ առանց մազերի՝ նա հիշեցնում էր առյուծի գլուխ: Զիգ մեղքով, արագաքայլ և ութմիկ, ահա Արկադի Սերգեևիչի արտաքին կերպարը, որ շատ նման և շատ ճիշտ պատկերված է Մարտիրոս Սարգսյանի հայտնի դիմանկարում:

Բուրջալյանը միշտ համեստ էր հաղնվում, սակայն խնամքով և մաքուր:

Արտաքուստ խիստ երևացող կերպարանքի տակ թաքնված էր բարի, շատ բարի և զգայուն մի սիրտ: Նա անշահասեր էր և շուտ էր ապրում: Սենյակում եղած կահկարասին պետական էր, թատրոնինը: Ինչ որ ստանում էր, անմիջապես ծախսում էր: Հյուրասեր և առատաձեռն մարդ էր: Առավոտ վաղ, մինչև փորձն սկսվելը, նա զննում էր շուկա և լի պայտակով տուն դառնում: Սիրում էր և ինքը ճաշ պատրաստել: Իր մերձավորների շրջանում հայտնի էին նրա համեղ կերակուրները: Ես, հետագայում էլ Յակուլովը, հաճախ էինք լինում նրա այդ «լուկուլոսյան» ճաշկերութենքին, ուր ամեն ինչ հյուրասեր տանտիրոջ ձեռքով էր լինում պատրաստված:

✓ Զարմանալի աշխատունակ էր: Ոչ ոք չէր տեսել նրան հոգնած, ինչքան էլ երկար տեւեր փորձը: Շատ լավ կոփված էր և ուներ նախանձելի առողջութիւն:

Խորհրդածելով պիեսի վրա՝ Արկադի Սերգեևիչը միայն իրեն համար ուրվագծում էր բեմադրութեան ընդհանուր պլանը: Պատմում էր նկարչին իր միտքը, խնդրում ձևավորման ժամանակ առանձնացնել և ցայտուն դարձնել այն տեսարանները, որոնք մեկնաբա-

նում ևն իր պլանը, մնացած աշխատանքի մեծ մասը արդեն տանում էր փորձի ընթացքում: Նա գիտեր անձամբ ցույց տալ, և որովհետև անցյալում դերասան էր եղել, ապա լավ ծանոթ էր դերասանական տեխնիկային: Նշելով դերի ընդհանուր պատկերը՝ հետազայում նա դերասանին տալիս էր ստեղծագործական լիակատար ազատություն:

1927 թվականի ամռանը, ես Մհեր Արեղյանի հետ մեկնեցի Մոսկվա՝ քննություն տալու համար ՎեՌԻՏԵՄԱՍ-ում:

Այդ ժամանակամիջոցում լսում էի Բուրջալյանի կյանքի մասին: Բայց մի անգամ ուղղակի առաջադրանք ունեի՝ կապվելու նրա հետ: Դա բխում էր Ցակոպովից, որը, իր մահից մի փոքր առաջ, կասկած անգամ չունենալով, թե մոտ է իր վախճանը, Նրավանից ինձ գրած մի նամակում հետաքրքրվում էր, թե ինչ վիճակի մեջ է իր 25-ամյա հորեղյանի նախապատրաստությունը: 1928 թ. օգոստոսին նա ինձ գրում էր.

«Հայտնեք հորեղյանի մասին, ինչպե՞ս են ընթանում գործերը: Ձեր անելիքն է ներգրավել հայերին,— Բուրջալովը Թիֆլիսումն է,— և երևանցիներին Կոմիտեի անունից»:

Ավա՛ղ, հորեղյարի բախտը շժպտաց: Այդ տարվա վերջին օրերին Ցակոպովը վախճանվեց...

Մեր հանդիպումը Բուրջալյանի հետ տեղի ունեցավ հինգ տարի անց, 1933 թվականին:

Ես Պետքատրոն եկա «Եզոր Բուլըշովը և ուրիշներ» պիեսի էսքիզներով: Մ. Գորկու պիեսի բեմադրության աշխատանքն ինձանից շատ ժամանակ էր խլում, և ես սակավ էի տեսնվում Բուրջալյանի հետ, որը «Սևիլյան սափրիչն» էր պատրաստում օպերայում և նույնպես խիստ զբաղված էր: Այդ ներկայացումը թեթև և ուրախ, իսկական բուրջալյանական բեմադրություն էր, զգացվում էր ութմի, երաժշտության և արտահայտիչ միզանսցենների մեծ համերաշխություն:

«Սևիլյան սափրիչից» հետո նա պատրաստվում էր բեմադրել «Եվգենի Օնեգինը» և «Ճառուտը»: Օպերայի դիրեկցիան Մ. Արուտչյանին և ինձ հանձնարարեց ձևավորել այդ օպերաները: Մենք շատ լավ էինք ճանաչում միմյանց և լիովին հասկանում իրար թեև մինչ այդ Մ. Արուտչյանը Բուրջալյանի հետ չէր աշխատել, բայց և խորին հարգանքով լցվեց դեպի Արկադի Սերգեևիչը: Շատ շուտով մենք ընդհանուր ստեղծագործական լեզու գտանք և անցանք աշխատանքի:

Դժբախտաբար ես կարող էի միայն մասնակցել էսթիզներն ու մակետները պատրաստելուն:

Վրա հասավ նոր Թատերաշրջանը և անհրաժեշտ էր վերադառնալ Մոսկվա: Առաջին անգամն էր, որ ես ներկա չէի լինում Բուրջայանի բեմադրությունը, որին մասնակցել էի:

Նորից հանդիպեցինք մենք 1938 թվականին: Երևանում ծավալվել էին Մոսկվայում հայ արվեստի առաջին տասնօրյակի նախապատրաստման աշխատանքները: Ներգրավված էին ստեղծագործական լավագույն ուժեր, որպեսզի իր ամբողջ ուժով ցուցադրեին Սովետական Հայաստանի արվեստը: Կազմվել էր ռեպերտուարային լայնածավալ մի պլան՝ ցուցադրելու ազգային կուլտուրան բոլոր կողմերով: Տասնօրյակի նախապատրաստությունը դրված էր լայն հիմքի վրա: Միայն մի մարդ էր բացակայում՝ Բուրջայանը:

Ի՞նչ էր կատարվում վաթսուամյա, արդեն ծեր այդ մարդու հոգում, որ իր ամբողջ կյանքը նվիրել էր արվեստին, իսկ հասուն և բեղմնավոր շրջանը՝ Սովետական Հայաստանի արվեստին, որ անկասկած այնքան շատ բան էր արել հայ Թատրոնի համար, նրա ամենապատասխանատու շրջանում, իսկ այժմ գտնվում էր այդ ամենից հեռու:

Վերավորված ինքնասիրության ինչպիսի մուսյլ մտքեր էին տանջում նրան:

Ես նրան դառ անկողնում, հիվանդ, մենակ: Կինը և դուստրը Թիֆլիսումն էին: Մոտիկ բարեկամներ չունեի: Բայց չէր զանգատվում և արիությանը տանում էր իր վիճակի ծանրությունը: Երբ ապաքինվեց, ամեն անգամ հանդիպելիս մենք սրտագին ու քաղցր ժամեր էինք անցկացնում միասին: Կարեկից հետաքրքրությամբ նա հարցնում էր ինձ, թե ինչպես եմ մտածել ձևավորել «Երջանկություն» բալետը, ուշադրությամբ դիտում էր իմ առաջիկ ուրվանկարները:

Ցավով տեսնում էի ես, թե հարկադրական անդործությունը ինչպես էր մաշում եռուն գործունեության սովոր ականավոր ռեֆիսորի ուժերը:

✓ Նա իր ամբողջ կյանքը անց էր կացրել արվեստում, ապրում էր արվեստով և կարծես խեղդվում էր արվեստից դուրս:

Սրանցով ընդհատվում են իմ հիշողությունները Բուրջայանի մասին: Այդ հանդիպումները վերջինները եղան:

Անցավ յոթ տարի:

Լոնցին երկրորդ համաշխարհային պատերազմի վերջին համա-
զարկերը:

Թատերական արվեստը վերադարձավ խաղաղ աշխատանքի:
Սակայն թատրոն չվերադարձավ Արկադի Սերգենիչը...

Գրեիլով հիշողություններիս այս ականարկը՝ կարծես նորից վեր-
ապրեցի ամբողջ անցյալը: Պայծառ կերպով պատկերացրի թատրո-
նը իր հին շենքում, ներկայացումները, թատրոնի բարեկամներիս ու
դերասաններին, և նրանց, որոնք հեռացան մեզանից, և նրանց,
ովքեր այժմ էլ մեզ հետ են:

Եվ այդ ամենքի, նրա բոլոր բարեկամների ու զինակիցների
պարտականությունն է թատրոնի հիշողության մեջ վառ պահել
տաղանդավոր ռեժիսոր, մանկավարժ Արշակ Բուրջալյանի ճշմար-
տացի կերպարը:

ՄԵՄԵՐՆ ԱՆԱՋԱՆՈՎ

1958

Իմ լավ բարեկամներից էր Արշակ Բուրջալյանը:

Շատ հիշողություններ են կապված նրա հետ, բայց բոլորը թղթին հանձնել հնարավոր չէ, ուստի ես գրի եմ առնում պատանիկներ միայն:

Դա 1931 թվականին էր, Դոնի Ռոստովում, Բուրջալյանի գալու պատճառը եղավ այնտեղ նոր կազմակերպված հայկական պետական թատրոնը: Մինչ այդ՝ ռեպուցիայից առաջ և Սովետական իշխանության առաջին տարիներին, հայկական դերասանական խումբերի փայլուն ներկայացումներից հետո, 20-ական թվականների վերջերին թատերական ասպարեզը Հյուսիսային Կովկասում մնացել էր այս կամ այն թափառաշրջիկ, կիսապրոֆեսիոնալ թատերականների հույսին:

1924 թվականին Ա. Միկոյանի նախաձեռնությամբ Դոնի Ռոստովում սկսեց լույս տեսնել Հյուսիսային Կովկասի Երկրային Կոմիտեի օրգան «Մուրճ ու մանգաղ» հայկական թերթը: Այս թերթն իր էջերում լայնորեն արձագանքում էր ծնունդ առնող սովետական կուլտուրայի բազմաթիվ հարցերին: 1924—1930 թվականներին այդ թերթի էջերից չէր իջնում Հյուսիսային Կովկասում հայկական պետական թատրոն հիմնելու անհրաժեշտության խնդիրը:

Թերթը հետևողական պայքար էր մղում թատերական խալտուրայի դեմ ու քայլ առ քայլ հասունացնում պրոֆեսիոնալ թատրոն կազմակերպելու գործը: Թատրոնի ստեղծման գործին մեծ շափով նպաստեցին «Մուրճ ու մանգաղ» թերթի նախաձեռնությամբ 1930 թվականի ամռանը Դոնի Ռոստովում կազմակերպված Երևա-

նի Առաջին Պետթատրոնի գաստրոլները: Դա կոպտորակա՞ն խոշոր իրադարձութիւն էր և տվեց իր փայլուն արդշունքը:

Վերջապէս երբեք չի կարելի մոռանալ, որ «Մուրճ ու մանգաղ» թերթում այդ թատրոնի կազմակերպման օգտին իրենց բարյացկամ խոսքն ասացին Մաքսիմ Գորկին և Ա. Լոնաշարսկին:

Այսպիսի պայմաններում Բուրջալյանը հրավիրվեց ղեկավարելու Դոնի Ռոստովի նորաստեղծ հայկական թատրոնը:

Երբ 1931 թվականի սկզբին սկսվեցին թատրոնի կազմակերպական աշխատանքները, պրոֆեսիոնալ դերասաններ գրեթէ չունեինք, բացի մի երկու հոգուց: Հիմնականում խումբը կազմված էր ինքնագործ խմբերից եկած շնորհալի երիտասարդներից:

Առաջարկութիւն կար հրավիրելու ուսու ռեժիսոր. կային և մի երկու ուրիշ թեկնածուներ, բայց ունենալով Բուրջալյանի նախնական համաձայնութիւնը՝ խնդրեցինք տեղի ղեկավար մարմիններին, որ Բուրջալյանին նշանակեն խմբի ռեժիսոր:

Բուրջալյանը անմիջապէս ժամանեց: Ապագա դերասանները սրտատրոփ սպասում էին հանդիպել ականավոր ռեժիսորին: Երբ նա առաջին անգամ մտավ փորձասենյակ, դիմավորեցինք ջերմ ծափահարութիւններով: Ժպտաց, խնդրեց նստել, բայց կամացուկ ուսերին հարցրեց. «Իսկ ո՞ւր են դերասանները: Ես այստեղ ոչ ոքի չեմ ճանաչում»:

«Ահա սրանք են, խնդրում ենք սիրաշահել և անցնել աշխատանքի», — պատասխանեցինք նրան նույնպէս շշուկով: «Տաղանդավոր երիտասարդներ ենք հավաքել, կարող եք ստուգել»:

— Ստուգումով դերասան չես գտնի, դերասանին պիտի բացահայտել, տեսնել նրա կարողութիւնները, ուղի ցույց տալ, աճեցնել:

Այս զրույցը, որը տեւեց մի քանի ընթացք, անցավ աննկատելի: Սկսվեց Հյուսիսային Կովկասի սովետահայ պետական թատրոնի անդրանիկ պարապմունքը:

Երիտասարդ թատրոնը, որին այնպէս անհամբեր սպասում էր հանդիսականը, գտավ իր արժանի ղեկավարին: Բուրջալյանը սիրեց երիտասարդ դերասաններին, սրանք էլ փոխադարձ սիրով համախմբվեցին իրենց նոր ուսուցչի շուրջը:

Թատրոնի բացման առթիւ Բուրջալյանն առաջարկեց բեմադրել Լավրենշովի «Բեկում» պիեսը:

— Այս պիեսը, — ասաց նա, — կնպաստի բոլոր Կերիտասարդներին դրսևորելու իրենց ուժերը:

Բուրջալյանը ջանք չէր խնայում երիտասարդ դերասաններին ներգրավել մի ներդաշնակ, ինչպես ասում են՝ անսամբլային, գեղեցիկ բեմադրության մեջ:

Հատկապես «Բեկուսի» փորձերին ես, ինձ հետ և շատերը չէինք հեռանում Բուրջալյանի կողքից: Նա սիրով և ուշադրությամբ պատասխանում էր մեր բոլոր հարցերին, մենք էլ աշխատում էինք շահագործել նրա համերրությունը:

— Արկադի Սերգեևի՛չ, ասում են դուք ուրիշ թատրոններում չեք թույլատրում փորձերի ժամանակ զբաղեցնել ձեզ հարցերով:

— Ժիշտ է,— պատասխանում էր նա,— բայց սա ուրիշ թատրոն է: Երիտասարդների հետ գործ ունեմ, նրանցով պիտի թատրոն ստեղծեմ, հասկանո՞ւմ եք:

Նվ այսպես նա ստեղծեց մի թատրոն, որի փորձերը կատարյալ մի դպրոց էին երիտասարդների համար:

«Բեկուսը» մեծ հաջողություն դառավ: Այդ առթիվ տողերիս դրողը «Մուրճ ու մանգաղում» գետեղեց մի մեծ գրախոսական: Դրվատող հողվածներ լույս տեսան նաև քաղաքի ոռոսական բոլոր թերթերում: Դա իսկապես երիտասարդ թատրոնի առաջին փայլուն բնութայունն էր, ականավոր արվեստագետ ու մանկավարժ Բուրջալյանի տաղանդի արդյունքը:

Նրա հաջորդ բեմադրությունը եղավ Կիրշոնի «Հացը», երրորդ՝ Միկիտենկոյի «Շողացե՛ք, աստղեր» պիեսը:

Այս երեք բեմադրությունները պատրաստելուց հետո խումբը դուրս եկավ շրջագայության: Մեծ հաջողությամբ թատրոնը ելույթներ ունեցավ Կրասնոդարում, Նովորոսիյսկում, Արմավիրում և Դոնի Ռոստովի մերձակա Մյասնիկյանի անվան հայկական շրջանում:

Զգիտեմ որ քաղաքից Բուրջալյանը ինձ գրած նամակում հուզված պատմում էր թատրոնի հաջողությունները՝ նշելով երիտասարդ դերասանների փայլուն աշխատանքը: «Լավ տղաներ են. չեմ հիասթափվել, որ եկա ձեզ մոտ, բոլորովին չեմ զղջում, շատ լավ եմ ինձ զգում, բայց ամեն տեղ մեզ դիմավորում են հանդիսավոր ժողովներով, արդյոք չի՞ կարելի, որ այդ բանը չանեն»:

Բայց ինչ կարող էինք անել մենք: Հայաբնակ բոլոր վայրերում ցնծությամբ էին դիմավորում մեր թատրոնին:

Մի տարվա ընթացքում Բուրջալյանը երեք բեմադրություն ունեցավ: Նա մտադիր էր այնուհետև աշխատել Ս. Բաղդասարյանի «Արյունոտ անսուպատ» պիեսի վրա, բայց այդ նրան չհաջողվեց:

Բուրջալյանը վերադարձավ Երևան՝ աշխատելու օպերային թատրոնում որպես գլխավոր ռեժիսոր:

Դոնի Ռոստովի հայկական թատրոնում Բուրջալյանը թեև երկար շմնաց, բայց խոր հետք թողեց, և բոլոր նրանք, ովքեր այն ժամանակ աշխատել են նրա հետ, մեծ երախտագիտությամբ են հիշում Բուրջալյանին:

Մենք հիշում ենք նրան ոչ միայն իբրև խոշոր ռեժիսորի ու արվեստագետի, այլև հիանալի մարդու, քաղաքացու:

Նա շատ էր հետաքրքրվում Դոնի Ռոստովի և Նոր-Նախիջևանի տեսարժան վայրերով: Նա խնդրեց մեզ, և մենք նրան ուղեկցեցինք Միքայել Նալբանդյանի ու Ռաֆայել Պատկանյանի գերեզմանները:

Բուրջալյանը սիրում էր զրուցել երիտասարդների հետ, պատմել հայ թատրոնի անցյալից, խոսել ռուսական թատրոնի ականավոր վարպետների մասին: Մեզ մոտ եղած ժամանակ նա հաճախ էր այցելում ժերոնազարդ դրամատուրգ Ալեքսանդր Աբելյանին և երկար զրուցում նրա հետ: Հաճախ նրանք խոսում էին Հովանես Աբելյանի մասին:

«Ես երբեք չեմ մոռանա ինձ համար այն թանկագին ռոպեները, երբ փորձում էի նրա հետ,— ասում էր նա:— Ինձ առանձնապես հաճույք էին պատճառում Օսիպի («Ռեկվոր») և Օթելլոյի նրա փորձերը: Ես շատ Օթելլոներ եմ տեսել՝ ռուս, օտարազգի և հայ դերասանների կատարմամբ,— ավելացնում էր հուզված Բուրջալյանը,— բայց Աբելյանի Օթելլոն ինձ համար եղել է ամենասիրելի կերպարը, որովհետև նրա Օթելլոն ամենից ավելի մարդկային էր»:

Հետո Ալեքսանդր Աբելյանին պատմում էր իր եղբոր՝ Գեորգի Բուրջալովի³⁷ և Հովհաննես Աբելյանի հանդիպումների մասին, երբ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը զաստրոլներով մեկնել էր Ամերիկա, ուր այդ տարիներին գտնվում էր Աբելյանը:

Նրանց զրույցներից երևում էր, որ Հովհ. Աբելյանի և Բուրջալյան եղբայրների ընտանիքները միշտ էլ ջերմորեն կապված են եղել միմյանց հետ: Բուրջալյանը հաճախ էր այցելում Հովհ. Աբելյանին Թիֆլիսի նրա բնակարանում և երկարատև զրույցներից հետո լսում Շալլապինի, Սոբինովի, Նեժդանովայի դրամաֆոնային ձայնագրությունները:

Ինչպես վկայում է Հովհ. Աբելյանի դուստր՝ Մարիկան, Բուրջալյանը հատկապես սիրում էր լսել Իվան Սուլանինի հայտնի արիան Շալլապինի կատարմամբ:

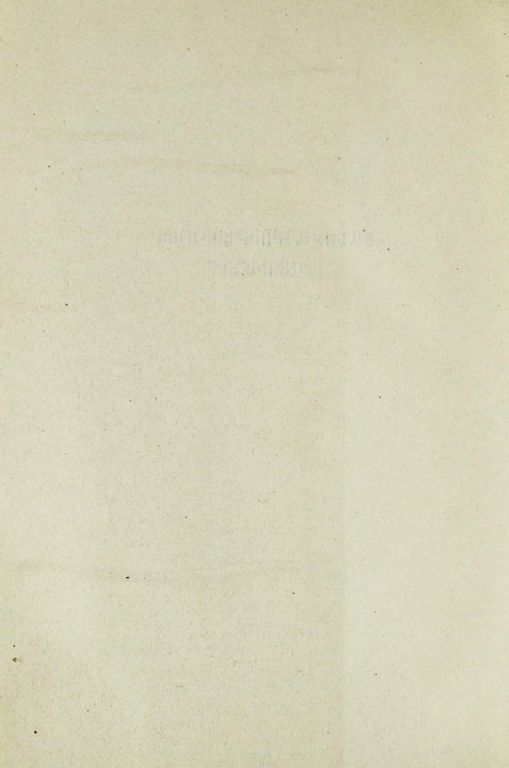
Բուրջալյանը լինելով Ներսես Աբելյանի կնոջ հարազատներից՝ հաճախ է եղել նրանց ընտանիքում և բազմաթիվ հանդիպումներ ու զրույցներ ունեցել զիտնական Ներսես Աբելյանի հետ:

Վերջին անգամ Բուրջալյանին հանդիպեցի Լենինականում, Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին: Նստում էինք հյուրանոցի ոչ այնքան տաքուկ սենյակում և երկար զրուցում: Նա փաթաթվում էր իր կաշվե կարճ բաճկոնի մեջ, ցրտից պատսպարվելու համար անդադար ծխում էր ու խոսում՝ երբեք չձանձրացնելով զրուցակցին, որովհետև նրա խոսքը միշտ էլ հետաքրքրական էր ու թարմ:

ԱՄԱՏՈՒՆԻ ԲԱՐՍԵՂՅԱՆ



**ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ԼՐԱՑՈՒՄՆԵՐ**





ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ

1. Տե՛ս «Սորոհրդային Հայաստան», 1926, 12 դեկտեմբերի:

2. Այստեղ թարգմանչի մեղքով հոդվածագրի միտքը աղավաղված է, այդ իսկ պատճառով էլ շարունակությունը, մի քանի տող, կրճատվեց: Այնտեղ Բուրջալյանը կամենում է ասել, որ թատրոնում հնարավոր է, օրինակ, դրամա բեմադրելիս, ավելի ջնջտել պիեսում եղած կոմիկականը, սակայն անհնար է բոլորովին չորոշել բեմադրության ժանրը: Իսկ եթե այդպիսի դեպքեր լինում են, ապա պարզ չի դառնում, թե ինչի՞ մասին է գրված պիեսը: Այդպես են եղել, ըստ Բուրջալյանի, «Շելլոկի» շատ բեմադրություններ, նույն թվում և Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում:

3. «Վենետիկի վաճառականը» Բուրջալյանի բեմադրությամբ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում ներկայացվել է 1926-ի դեկտեմբերի 23-ին:

Ժամանակի մամուլը նշել է, որ Շքեսպիրի այս ստեղծագործությունը Բուրջալյանի բեմադրությամբ արդարացի կերպով կատակերգություն է դառել և այդ է միակ ճիշտ մեկնաբանությունը:

4. Գևորգ Յակուկյանը (Գեորգի Բոգդանովիչ Յակուկով) Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում ձևավորել է «Վենետիկի վաճառականը» և «Մորզանի խնամին»: Այս մասին տե՛ս սույն ժողովածուի «Հուշեր» բաժնի կոմենտարները:

«Վենետիկի վաճառականը» բեմադրության ձևավորման մասին «Սորոհրդային Հայաստանի» գրախոսականում ասված է. «Նկարիչ Յակուկյանը բերեց իր հետ... թարմ, առողջ խոսք: Առաջին հերթին այդ այն էսքիվներն են, որոնց համապատասխան կարված են դերասանների զգեստները: Այդ կողմից Յակուկյանը երեք նպատակի հասավ. տվեց էպոխային համապատասխան զգեստներ, պիեսի գործող անձանց ամեն մեկի առանձնահատկությունը համապատասխանող, և, վերջապես, նրա զգեստները իրենց ընդհանուր ամբողջությամբ համապատասխանում են ներկայացման, բեմադրության ռիթմին: Այդ վերջին հատկությունը Բուրջալյանի բեմադրությանը տալիս է առանձնահատուկ գեղեցկություն և իմաստ: Բուրջալյանը պետք է իրեն երջանիկ համարի, որ իր մեկնաբանությունը իրագործելու պրոցեսում գտավ այդպիսի մի տաղանդավոր աջխառակից, ինչպիսին Յակուկյանն է»:

5. Բուրջալյանը Թիֆլիսի Ս. Շահումյանի անվան թատրոնում աշխատել է 1922-ից մինչև 1924-ը, որից հետո տեղափոխվել է Երևան և 1927-ին նորից վերադարձել Թիֆլիս, մնալով այնտեղ մինչև 1932 թվականը: Բուրջալյանի խոսքը այս երկրորդ ջրջանի մասին է:

6. Երկար ժամանակ Բուրջալյանի մասին այն կարծիքն է տարածված եղել, որ նա, լավ չիմանալով հայերեն, չգիտե նաև հայ թատրոնը, նրա պատմությունը: Բուրջալյանը ոչ միայն ինքն է, ասել, որ ուսումնասիրել է հայ թատրոնի պատմու-

թյունը, այլ ռեժիսորի բարեկամներն ու ծանոթները վկայում են, որ նա լրջորեն հետաքրքրվում և ուսումնասիրում էր հայ գրականությունը, պատմությունը և թատրոնը (տե՛ս օրինակ, Ս. Մելիքսեթյանի, Ա. Բարսեղյանի հուշերը տպագրված սույն ժողովածուի էջերում) :

7. Հայ թատերական արվեստի յուրահատկությունն ասելով՝ Բուրջալյանն այստեղ, ըստ նրա մտայնության, նկատի է ունեցել հին հայ ժողովրդական գուսանական թատրոնի առանձնահատկությունները: Հետաքրքրական է, որ դեռևս 1920-ական թվականներին Բուրջալյանը պատգովել է հին հայ թատրոնի հարցերով:

8. Հայտնի է, որ Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքները նախառնույցի են հայ թատրոնում ընդերել են ռեժիսորներ Օվի Սևումյանը, Ստեփան Զափանակյանը, Լևոն Բալանթարը և ուրիշներ:

9. Բուրջալյանն այստեղ խոսում է միայն մի պատճառի մասին, որպեսզի լրիվ լուսաբանված լինի այդ հարցը: «ՄԽԱՏ-ի հիսնամյակը և հայ թատրոնը» գեկուցման մեջ՝ կարդացած ՀԹԸ-ում, 1948-ի հոկտեմբերի 10-ին Լ. Բալանթարը մանրամասն խոսում է բոլոր այն պատճառների մասին, որոնք արգելակեցին օրգանապես յուրացնել Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական սկզբունքները:

10. Ժամանակին Բուրջալյանը մեղադրվել է նրա համար, որ, իբր թե, չի ընդունում Ստանիսլավսկու արվեստը, որ նա ավելի է հակված Մեյերխոլդի ռեժիսորական դպրոցին: Եվ, իհարկե, հետաքրքրական է, որ հենց այն ժամանակ, երբ Բուրջալյանին հայտարարում էին մեյերխոլդական, նա իրեն անվանում է Ստանիսլավսկու աշակերտը:

11. Նույն այս տեսակետն էր իրագործում Լ. Բալանթարը Երևանի առաջին Պետթատրոնի սկզբնավորման շրջանում (տե՛ս «Պայքար», 1923, № 10—11, էջ 15—18, «Հայ թատրոնի հերթական խնդիրներից» հոդվածը):

12. Այս հոդվածը տպագրված է «Մարտակոչում» (Թիֆլիս), 1927-ի օգոստոսի 3-ին:

13. Հոդվածը տպագրված է «Նորհրդային արվեստում», 1933, № 12, էջ 22—24: 1932-ի նոյեմբերին Բուրջալյանը հրավիրվում է Երևան՝ հայկական օպերային առաջին թատրոնի ստեղծմանը մասնակցելու:

Անահիտ Ղուկասյանին գրած նամակներից մեկում Բուրջալյանը նկարագրում է այն դժվար պայմանները, որոնք հաղթահարելով, ռեժիսորը կարողացավ պատվով կատարել իր պարտքը: Այդ ամիսներին Բուրջալյանը հիվանդ է եղել և թատրոն գալիս միայն վեր է կացել անկողնուց: Բարձր ջերմության մեջ նա տարել է «Ալմաստի» բոլոր փորձերը նորաստեղծ թատրոնի ցուրտ շենքում, ջանալով հենց սկզբից գործը դնել ճիշտ հունի մեջ: Ղեկավարելով թատրոնի ռեժիսուրան՝ Բուրջալյանը գործնականորեն պատգովել է օպերային արվեստի բարդ հարցերով, չունենալով Հայաստանում ոչ մի նախորդ այդ դժվարին գործում: 1934-ի հունվարի 20-ին հանդիսավոր կերպով նըշվեց օպերային թատրոնի ստեղծման առաջին տարին: Երեկոն բացեց Ժողովմսովետի նախագահ Ա. Երզնկյանը, գեկուցումով հանդես եկավ լուսժողկոմ Դ. Սիմոնյանը: Հայաստանում օպերային թատրոն կառուցելու գործում ցուցաբերած ակտիվ մասնակցության համար Հայկանուշ Դանիելյանին, Լևոն Իսեցկուն ջնորհվեց ռեպուբլիկայի վաստակավոր դերասանների՝ իսկ Արշակ Բուրջալյանին՝ վաստակավոր ռեժիսորի պատվավոր կոչում:

Պետք է ասել, որ դեռևս 1927-ին Բուրջալյանը մասնակցել է սովետահայ օպերային թատրոնի ստեղծման անդրանիկ քայլերին: Կոմպոզիտոր Ա. Տեր-Ղևոնդյանի

արխիվում գտնված մի ձեռագրից պարզվում է, որ 1927-ի մայիսի 18-ին Երևանի Պետական թատրոնի շենքում տեղի է ունեցել հետաքրքիր ներկայացում, որը կրկնվել է ամսի 20-ին և 23-ին: Այդ ներկայացմանը ցուցադրվել են «Դև», «Աիդա» և «Էլզենի Օնեգին» օպերաներից հատվածներ: Ներկայացմանը մասնակցել են Երևանի կոնսերվատորիայի սաները, դիրիժոր Ի. Օզանեցովի, ռեժիսոր Բուրջալյանի ղեկավարությամբ: (Տե՛ս «Коммунист», 1948, 8 մայիսի): Ա. Սպենդիարյանը գրել է այդ աֆիշով, թե «Մայիսի 18-ին հիմք դրվեց ապագա հայ օպերային»: Նույն այդ հոդվածում (տե՛ս «Заря Востока», 1927, մայիսի 31) Ա. Սպենդիարյանը բարձր է գնահատել նաև Բուրջալյանի աշխատանքը, որպես սովետահայ օպերային արվեստի ստեղծողներից մեկի:

14. Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Ռանսենկոն նման տիպի օպերան անվանել էր «տարազավոր երգիչների թատրոն» (театр разноязычных певцов): Ռուս մեծ ռեժիսորը այդ թատրոնին հակադրում էր Ֆեոդոր Շալապինին, ասելով՝ նա օպերային ներկայացման մեջ ստեղծում է «գեղարվեստական պորտրե»:

15. Բուրջալյանը առաջին գուցե և միակ ռեժիսորն էր, որ լրջորեն պահվեց օպերային արվեստի տեսական և պրակտիկ հարցերով հայ իրականության մեջ: Այս հոդվածում առաջ բաշած ստեղծագործական հարցերը նորություն էին ոչ միայն հայկական օպերային արվեստի աշխատողների համար: Ժիշտ է, Կ. Ստանիսլավսկին և Վլ. Նեմիրովիչ-Ռանսենկոն ավելի վաղ էին սկսել իրենց ռեժիսորատորային գործունեությունը օպերային արվեստի ասպարեզում, սակայն այդ էլ կրում էր էքսպերիմենտի բնույթ: Բուրջալյանը, անշուշտ, ծանոթ լինելով ռուս թատրոնի մեծ ռեժիսորատորների գործունեության բնույթին, ինքնուրույն կերպով ծավալեց բուռն և շատ կողմերով արդյունավետ գործունեություն այս ասպարեզում, հենց նրա ձևավորման ջրջանից: Բուրջալյանի արխիվում պահպանված է այս հոդվածի ռուսերեն մեքենագիր օրինակը, որից պարզվում է, որ նա գրված է մի ամսվա ընթացքում (10 օգոստոսի—10 սեպտեմբերի, 1933-ը), Ղարաբիխայում (այժմ Կիրովական):

16. Հոդվածը տպագրված է «Խորհրդային արվեստում», 1935, № 11:

17. Բուրջալյանը հիմնականում ճիշտ նշելով բեմական արվեստի ստեղծագործության մեթոդի էվոլյուցիան՝ իր ձևակերպումների մեջ թույլ է տալիս սխալներ. օրինակ, չի կարելի համաձայնել, թե ռևոլյուցիայից հետո նատուրալիզմին «արագ կերպով հաջորդեց ռեալիզմը՝ հեղափոխական ռոմանտիկայի հետ ներհույսված»: Բեմական ռեալիզմը, ինչպես և անգամ սոցիալիստական ռեալիզմի տարրեր եղել են և նախառևոլյուցիոն թատրոնում: Ոչ ռեալիզմը, ոչ էլ սոցիալիստական ռեալիզմը թատրոնում չեն ծնվել միանգամից, այլ պարզացել, հասունացել ու հաղթել են աստիճանաբար, ժամանակի և պայքարի ընթացքում:

18. Տե՛ս «Ավանգարդ», 1934, ապրիլի 11, № 84:

19. Տե՛ս «Խորհրդային արվեստ», 1935, № 1: Հոդվածը տպագրված է մշտների փոխանկության կարգով:

20. Դեռևս 1935-ին Բուրջալյանի կողմից բարձրացված այս կարևոր պրոբլեմը մինչև օրս մնում է չլուծված: Այժմ էլ Երևանի կոնսերվատորիայում օպերային երգիչներ են դաստիարակվում առանց բեմական արվեստի պահանջները լրջորեն ուսումնասիրելու: Այդ մասին բավմիցս մեր մամուլում խոսվել է, բայց դրությունն իրականում մնում է գրեթե անփոփոխ:

21. «Վամպուկա» է կոչվել այն օպերա-պարոդիան, որում ծաղրվել է օպերային ներկայացումների կեղծ պայմանականությունը: Առաջին անգամ «Վամպուկան»

բնագրվեց 1908-ին, Պետերբուրգի «Կրիվոյն Վերկալ» թատրոնում, որի ղեկավարն էր հայտնի թատերագետ Ա. Կուզնեցովը։ Այդ ժամանակից «Վամպուկա» տերմինը դարձավ հասարակ՝ թատերական ներկայացումների ռուսինան և շարունը բնորոշող էպիտետ։

Առհասարակ, Բուրջալյանի հոդվածները նվիրված օպերային արվեստին բարձրացրել են սովետահայ իրականության մեջ համարյա բոլոր այն խնդիրները, որոնք սուր կերպով դրված են եղել և Սովետական Ռուսաստանում. տե՛ս, օրինակ, Պ. Նովիցկու հոդվածը «Судьбы оперного театра», «Советское искусство», журн. 1928, № 3:

22. Նովեր, Ժան Ժորժ (1727—1810) — հայտնի ֆրանսիացի բալետմյուստեր, խորեոգրաֆիկ արվեստի բարենորոգիչ, իր էսթետիկական հայացքներով ֆրանսիական 18-րդ դարի լուսավորիչների հետևորդ։ Նովերը մեծ չափով աջակցել է քայնտի՝ որպես ինքնուրույն արվեստի վարձացմանը։ Նովերի համար բալետի բովանդակությունը և դրամատիկական հագեցվածությունն ունեցել են որոշիչ նշանակություն։ Նովերի աշխատությունը, որից Բուրջալյանը մեջբերում է անում, կոչվում է. «Письма о танце и балетах», հրապարակվել է 1760-ին։

23. Հոդվածը տպագրված է «Խորհրդային արվեստում», 1935, № 4:

24. Տե՛ս «Խորհրդային արվեստ», 1935, № 9:

25. Ա. Ի. Պիրադյանը (Պիրադով) Երևանի Օպերայի և բալետի թատրոնի գեղավոր դիրիժորն է եղել 1933-ից մինչև 1936-ը։

26. Տե՛ս «Խորհրդային արվեստ», 1935, № 8, էջ 9, Պիրադյան՝ «Օպերային արվեստի մի քանի խնդիրների մասին» հոդվածը։ Պիրադյանը վիճելով Բուրջալյանի հետ՝ գրում է. «Օպերային ռեժիսորը և դերասանը պետք է ելնեն ոչ թե լիբրետոյից, ոչ թե գրական աղբյուրից, այլ պարտիտուրայից, երաժշտությունից»։ Նշելով Բուրջալյանի սխալ տեսակետը, Ա. Պիրադյանը հիմնվում է Մեյերխոլդի օպերային թատրոնում տարած աշխատանքի փորձի վրա։ Նա մեջ է բերում Ի. Սուլերտինսկու գնահատականը՝ տված Մեյերխոլդին. «Մեյերխոլդից շատ բան կարող են սովորել ժամանակակից օպերային ռեժիսորները, մինչև այժմ էլ օպերային ռեժիսորների վիթխարի մեծամասնությունը բեմադրում է միայն լիբրետոն, անտեսելով երաժշտությունը կամ անօգնական պտովելով նրա ջուրջը և չիմանալով, թե ինչպես մոտենալ նրան (И. И. Солертинский, «Мейерхольд и русский оперный импрессионизм»)», Սուլերտինսկու հիշված հոդվածը հրապարակված է «История советского театра», Ժողովածուում 1933, т. 1, ГАИС, Л., էջ 308) :

Կարգալով Պիրադյանի հոդվածը՝ կարելի է ենթադրել, որ Բուրջալյանը իսկապես երաժշտության դեմ է եղել։ Սակայն իրականում ռեժիսորը պայքարել է հանուն բեմական ստեղծագործության, ուր միաձուլված պիտի լինեն և երաժշտությունը, և դերասանի վարպետությունը։ Այդ նույն տեսակետները Բուրջալյանից մի քանի տարի առաջ իրագործել է Կ. Ստանիսլավսկին։ Մեծ թատրոնի ստուդիայի հետ պարապելիս Ստանիսլավսկին ասել է. «Երաժշտությունը և վոկալ արվեստը հիմքն են կազմում երրորդ՝ բեմական արվեստի համար» (Տե՛ս «Беседы К. С. Станиславского. Записаны К. Е. Антаровой, М. «Искусство», 1952, էջ 76)։ Նույն դիրքերից էր ելնում Բուրջալյանը՝ պայքարելով նորաստեղծ հայկական օպերային թատրոնում իսկական, ինքնուրույն արվեստ ստեղծելու համար։

27. Իսկապես, Պիրադյանը իր հոդվածում ոչ մի կոնկրետ ապացույց չի բերում իր թեզը հաստատելու համար։

28. Ինչպես ասվեց, Պիրադյանը օրինակ է բերում Մենբիխովի՝ ապացուցելու, որ երաժշտությունն է միայն գլխավորը օպերայում: Սակայն Մենբիխովը հիմք ընդունելով երաժշտությունը (ինչպես և Բուրջալյանն էր ընդունում), հարմարեցնում էր այդ երաժշտությանը նոր լիբրետո: Ցայտուն օրինակներից է «Պիկովայա դամա» օպերայի բեմադրությունը, որտեղ Մենբիխովը թողնելով Չայկովսկու երաժշտությունը անփոփոխ, հիմնովին փոխել էր լիբրետոն: Բայց դա չի նշանակում, որ Մենբիխովն ըղիմարապես անտեսում է լիբրետոն. ընդհակառակն, նա մեծ նշանակություն է տալիս հենց լիբրետոյին, եթե գտնու է, որ այն պետք է փոփոխվի, որպեսզի տվյալ օպերան ամբողջությամբ արտահայտի այս կամ այն գաղափարը:

29. Նույն այս դրույթը Ստանիսլավսկին ձևակերպել է շատ պատկերավոր. «Հասարակությանը, կուլտուրային պետք չեն վրկալ, հնչյուն արձակող մեքենաներ, այլ պետք են կենդանի մարդիկ, երգող արտիստներ» («Беседы К. С. Станиславского», էջ 164):

30. «Երաժշտության գործողության տրամաբանության ու հոգեբանության» մասին շատ է խոսել Ստանիսլավսկին Մեծ թատրոնի օպերային ստուդիայի իր փուլցների ժամանակ: Ասել է, որ ռեժիսորը ամենևին չպետք է լինի երաժիշտ կամ երգիչ: Ստանիսլավսկին, միաժամանակ, գտնում էր, որ օպերային ռեժիսորը պետք է ունենա երաժշտության զգացողություն (նույնն էր ասում և Բուրջալյանը): Օպերայի ռեժիսորը պետք է հասկացնի երաժշտական գործողության տրամաբանությունը՝ «Ներքին կերպարից ելնելով» ռեժիսորը գրավում է արտիստի ուշադրությունը դեպի բառի միջոցով արտահայտված էությունը: Եվ մի անգամ ուշադրությունն այդ ուղղությամբ տանելով՝ արտիստը մոռանում է իրեն իբրև երգչի, և ճշմարտացի զգայությունից նրա մեջ առաջ է գալիս և ճշմարտացի հնչյուն, այդպիսով նա ճանապարհ է բաց անում իր ուշադրության համար՝ դեպի առաջադրված հանգամանքները» («Беседы К. С. Станиславского», էջ 77): Դժվար չէ տեսնել, որ հայ ռեժիսորը պահանջում էր հենց նույնը հայկական օպերայի դերասանի համար:

31. «Խորհրդային արվեստի» 1935, № 11-ում հրապարակվեց խմբագրական հոդված՝ «Սինթետիկ արվեստի խնդիրն օպերայում» (ռեժիսոր Բուրջալյանի և դիրիժոր Պիրադյանի հոդվածների առթիվ) վերնագրով, ուր ասվում էր. «Որքան մենք ծանոթ ենք Բուրջալյանի բեմադրություններին, նա հնարավոր եղած սահմաններում աշխատել է իր պաշտպանած տեսությունն իրագործել նաև աշխատանքի պրոցեսում:

...Մեր դիրիժորների մեծ մասը կառավարում է մնում կոմպոզիտորների մետրոնոմին: Չենք մեղադրում նրանց, հասկացողության խնդիր է: Հիշենք միայն, որ Բեթհովենի 5-րդ սիմֆոնիայի առաջին ակորդների վերաբերմամբ ահագին վեճ է եղել: Եթե խոսքը սիմֆոնիկ երաժշտության մասին է, որը կապ չունի պոեզիայի, լիբրետոյի հետ, այն ժամանակ մենք նույնպես համաձայն ենք դիրիժոր ընկերներին, սակայն օպերայում, երբ հանդես են գալիս բազմաթիվ արվեստներ, երբ խոսք չի կարող լինել երաժշտության ինքնանպատակ լինելու մասին, ուր ոչ միայն պիտի լսել, այլև տեսնել, այդ դեպքում սխալ է այդքան պեղանտորեն կառնել կոմպոզիտորի մետրոնոմին: Սա կարող է միայն ու միայն խանգարել և խոչընդոտ հանդիսանալ սինթետիկ արվեստի իրագործմանը»:

32. Տե՛ս «Խորհրդային արվեստ», 1935, № 10:

33. «Քաջ Նավար» օպերային նվիրված իր չհրապարակված հոդվածում (տե՛ս նույն ժողովածուի «Անտիպ հոդվածներ» բաժինը) Բուրջալյանը հայտնում է հակառակ կարծիք, ասելով, որ ստատիկան այս օպերայի հիմնական թերությունն է: Ըստ

երևույթին «խորհրդային արվեստի» աշխատակցի հետ պրուցելիս ռեժիսորը դեռ լիովին չէր ծանոթացել երաժշտության հետ: «Քաջ Նապար» օպերան այդ սեզոնում բեմադրվեց: Օպերայի դիրեկտոր Յե. Նոջաժիրյանը «խորհրդային արվեստի» № 15-ում գրել է. «Մեծ Պետություն պետք է համարել այն, որ տեղի չունեցավ «Քաջ Նապար» օպերայի բեմադրությունը: Ազգային օպերաներից երրորդը հանդիսացող «Քաջ Նապարի» բեմադրությունը վիժեց ջնորհիվ այն հանգամանքի, որ օպերան վերին աստիճանի բարդ է, պահանջում է մեծ և երկարատև աշխատանք»: Այս տողերը նույնպես վկայում են այն մասին, որ Բուրջալյանը հետզհետե ծանոթանալով օպերային՝ տեսել և զգացել է նրա անկատարյալ լինելը և պահանջ զգացել ավելի լուրջ և երկարատև աշխատանքի ազգային նոր օպերայի վրա:

«Քաջ Նապար» օպերայի մասին գրած գրախոսականում Տիգրան Հախումյանը նշել է, որ «Բուրջալյանը մեծ խնամք է թափել մեր այս նոր օպերան արժանի բեմադրությամբ ցուցադրելու համար» (տե՛ս «խորհրդային արվեստ», 1935, № 23, էջ 4): Նույնն է վկայում կոմպոզիտորը (տե՛ս սույն ժողովածուում Հարո Ստեփանյանի հիշողությունը):

34. Տե՛ս «խորհրդային Հայաստան», 1937, № 254, 4-ը նոյեմբերի:

35. Տե՛ս «Коммунист», 1940, 26 հունիսի, № 172:

ԱՆՏԻՊ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ

Այս բաժնի բոլոր հոդվածները թարգմանված են ռուսերենից: Բանի որ բնագրերի մի մասը չի պահպանված, այդ պատճառով որոշ հոդվածներում կրճատումներ են կատարված, ինչպես և խմբագրական ուղղումներ:

1. «Երևակայական հիվանդը» բեմադրության մասին Գ. Արովը իր ռեցենզիայում գրում է. «Շատ անգամ Մոլիերի աշխույժ ու կենդանի, դրամատիկական անմասն կառուցվածքներով պիեսները վերածվում էին մուլեական պատկերների, կորչում էր նրանց էֆեկտի խոշորագույն տոկոսը կամ, լավագույն դեպքում, մեկ ստիպում էր տրամադրվել, զգալ ու մտածել միմիայն այնպես, ինչպես կարող էր մտածել Մոլիերի ժամանակակիցը: «Երևակայական հիվանդի» ռեժիսոր ընկ. Բուրջալյանի բեմադրումն այս անիմաստ մոտեցումից ազատ էր: Հիմնականում նա հիշեցնում է Վախթանգովի «Պրինցեսսա Տուրանդոտ» բեմադրությունը: Պատմական ու կենցաղային տարրերը պիեսի միջից պանց են առնվում: Ստեղծվում են սրամիտ դեկորներ, զգեստներ, շարժումներ, մոմենտներ, որոնց նպատակն է՝ տալ ընդհանրապես տիպը, անձը, անկախ միջավայրից ու պայմաններից...»

Իհարկե, նման բեմադրությունը շատ ավելի թարմ ու առաջադեմ է, որովհետև այս ձևով, ջնորհիվ տիպերի խիստ ընդգծման, պատկերն ավելի որոշ, ավելի կենդանի է դառնում, մինչև իսկ ավելի ծիծաղաշարժ, քանի որ բեմադրողին խոշոր ազդեցություններ են տրամադրվում՝ բեմական տեխնիկան ամեն կերպ օգտագործելու համար: Եվ, իրոք, Բուրջալյանին հաջողվել էր մեր դերասանական ուժերը և տեխնիկական հնարավոր միջոցներն ըստ կարելույն օգտագործել Մոլիերի պիեսը հետաքրքիր դարձնելու համար» («խորհրդային Հայաստան», 1923, № 253):

Բուրջալյանի ակնարկած հոդվածը ոչ թե «Երևակայական հիվանդ» ներկայացման մասին է, այլ «Սկապենի արարքների»: Գ. Արովն իր «Սկապենի արարքների»

ազդիվ հողվածում («Խորհրդային Հայաստան», 1924, № 250) իսկապես քսնադատում է Բուրջայանի բեմադրությունը:

2. Բուրջայանն այստեղ ակնարկում է Ա. Վ. Լուսաշարսկու «Սովետական իշխանության թատերական քաղաքականության հիմքերը» գեկուցումը, որը նա կարդացել էր Լենինգրադի ակադեմիկ դրամայի թատրոնում 1925-ի սեպտեմբերի 19-ին: Առանձին գրքուկով գեկուցումը հրատարակվել է 1926-ին:

3. Այստեղ Բուրջայանը, ինչպես և մի քանի այլ առիթներով, չափազանցում է հին հայ թատրոնի քաղաքական կողմերը: Ճիշտ է, նախառնույցից հայ թատրոնում չկար մի օղակ, որը լրջորեն վաղվեր ռեպերտուարի հարցերով, սակայն ռեպերտուարային քաղաքականությունը գոյություն ուներ առանձին խմբերում, որոնց ղեկավարներն էին առաջավոր թատերական գործիչները: Ինչ վերաբերում է սովետահայ թատրոնի տասնամյա պրակտիկային, որը նույնպես չի ընդունվում Բուրջայանի կողմից, ապա պետք է ասել, որ նա խորապես սխալվում է: Դեռ 1923-ին, առաջին Պետ-թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար Լ. Զալստթարը ի մի բերելով թատրոնի անցած երկամյա ուղին՝ գրել է.

«Նա, ով մտահոգվում է թատրոնական կուլտուրայով և ոչ սոսկ թատրոնով, պետք է պարզ գիտակցի, որ այդ ուղղությամբ աշխատանքի հիմք պետք է կալմի տասնյակ մարդկանց ներդաշնակ կամքը, ոգևորությունը, ստեղծագործական մղումը, սրտերի համապարկ բաբախումը և առաջնորդվող նպատակների համակարգ ըմբռնումը:

Այստեղից ելնելով, մենք շարունակ մտահոգվում էինք լծակից անել մեկ բեմական այնպիսի գործիչների, որոնք դեռևս կապմակերպված դեմքեր չեն, դեռ չեն կադապրվել, դեռ չեն ասել իրենց վերջին խոսքը: Այդ է պատճառը, որ երիտասարդ դերասանը, մինչև իսկ սկսնակը, մեր աչքում ավելի արժեքավոր էր, քան կապմակերպված և իր որոշ կադապարը ունեցող «տաղանդը»: Եվ, իրոք, թե առաջին և թե երկրորդ թատերաշրջանների խմբի ճնշող մեծամասնությունը կապմում էին երիտասարդները կամ մե: դերասանական կարդի միջին շերտը, դեռևս չքարացած անհատները, որոնք ընդունակ կլինեին յուրացնելու մեր մտադրությունները և վարակվելու մեր տրամադրությամբ:

Չսխալվեցինք: Եթե որևէ աջողանք ունեցել է մեր թատրոնը իր առաջադրված նպատակների ճամփին, ապա խոշորագույն չափով պարտական է խմբի անդամների մեծագույն մասի ոգևորությանը և եռանդին: Իսկ նրանց միջից շատ և շատ երիտասարդներ ամուր հող վզացին իրենց ոտների տակ, իսկ այնպիսի դերասաններ, ինչպես, օրինակ, Հասմիկ, Արուս Ոսկանյան, միայն այստեղ, մեր Պետական թատրոնի մթնոլորտում պատշաճ գործադրություն գտան իրենց քնատուր ծիրների համար: Սա մի նվաճում էր, ճիշտ է համեստ նվաճում, որ արել է մեր Պետական թատրոնը:

...Հաճախ շատ համեստ ռեսուրսներով մեր թատրոնը կարողանում էր ձեռք բերել արդյունքներ, որ շատ ավելի լավ ռեսուրսներով անիրագործելի էր հին «հայ թատրոնի» համար: Վերջինիս հանդեպ արդեն նվաճում էր (ես արժանագրում եմ միայն այն, ինչ բազմիցս հիշել և ընդգծել է քննադատությունը) կոնցենտրիկ անսամբլը, մասսայական տեսարանները և այլն:

Վերջապես, հետևյալ ուղղությունը, որով տարվում էին Պետթատրոնի աշխատանքները, դա ապրումների հարապատ և էթնիկական ստիլի և արտահայտիչ եղանակների ու ձևերի որոնումն էր:

Պետթատրոնի աշխատանքի այս կողմը թվում է, թե բոլորովին աննկատելի է

անցել ոչ միայն լայն հասարակության, այլև շատ ավելի փորձված աչքերի համար: Մինչդեռ մեկ համար դա թերևս ամենահետաքրքիր և ամենահալկան կողմն էր մեր աշխատանքի:

Այդ ուղղությամբ բազմաթիվ փորձեր էին կատարվում, նույնիսկ կլասիկ ռեպերտուարը բեմադրելիս, նույնիսկ «Զրասուլզ վանգի» վրա աշխատելիս: Ամենից շատ, իհարկե, այդ պրպտումներին տեղ է տրված «Վարդապարի» ու «Դատաստանի» բեմադրության ժամանակ, բայց այդպիսիները, տարաբախտաբար, ընդունելություն չգտան» («Պայքար», 1923, № 10—11, էջ 16—17):

4. Խոսքը վերաբերում է այն կինոնկարներին, որոնք ցուցադրվում էին 20-ական թվականներին և պատկանում կամ հին ռուսական ֆիլմաներին, կամ եվրոպական ստանդարտներին:

5. Տե՛ս «Նոր Ուլի», 1930, № 4—5, էջ 120—124 Դ., «Մեր Պետթատրոնի գաստրոլները Թիֆլիսում» հոդվածը: Այստեղ իսկապես տեղեկացնող կերպով հակադրվում են Երևանի և Թիֆլիսի հայկական թատրոնները, մասնավորապես ռեժիսոր-նր Գուլակյանը և Բուրջալյանը: Օրինակ՝ հեղինակը գրում է. «Գուլակյանի «Պեպոն» դասակարգային ներմակությունը դրսևորող, դասակարգը դասակարգի դեմ հանդիսականի աչքի առաջ դնող, բուրժուազիային պաշտպանող և աղքատին հալածող դատարանով, թագավորի հովանավորությամբ մի բեմադրություն է: Գուլակյանի «Պեպոն» տեքստի և կենցաղի խորունկ ճանաչողություն է ցուցադրում: Փորձենք ապա համեմատել հայերեն երկու բառ չհասկացող Բուրջալույի ֆորմալ-արհեստավորական բեմադրության հետ: Այն ժամանակ կերևա տարբերությունը՝ սար ու ծոր» (էջ 123): Հոդվածում կան և այլ հավակնոտ հայտարարություններ:

Թե ինչ գնահատական են տվել Թիֆլիսի թատրոնի դերասանները Բուրջալյանի գործունեությանը երևում է այն հուշերից, որոնք հրապարակված են սույն ժողովածուում: Ահա մի ուրիշ փաստ: Ա. Հայրապետյանն իր «Թբիլիսիի հայ թատրոնի պատմություն» անտիպ աշխատության մեջ Բուրջալյանի մասին գրում է. «Լինելով վերին աստիճանի կուլտուրական, թատրոնական գործին նվիրված մարդ, նա իր ամբողջ կյանքն ու գիտելիքները նվիրաբերել է հայ թատրոնի պայծառման գործին: Դերասանին տալով բոլոր անհրաժեշտը, նա միաժամանակ նրանից պահանջում էր օրենքի խստագույնը: Թբիլիսիի Հայպետդրամայի դերասաններն իրենց հաջողությունների համար մեծ չափով պարտական են Բուրջալյանին, իսկ թատերասեր հասարակությունը ամենայն գոհունակությամբ է հիշում թատերական կուլտուրայի հարուստ փորձ ունեցող ռեժիսորի բեմադրություններից շատերը» (Գրականության և արվեստի թանգարան, ձեռ. № 1161, էջ 45—46):

Մի ուրիշ տեղ Ա. Հայրապետյանն ավելացնում է.

«Բուրջալյանն իր բեմադրություններով մամուլի և հասարակության ուշադրության առարկան դարձավ: Նրա բեմադրությունները ոչ թե հին կրկություն էին, այլ ամբողջությամբ նորություն: Դերասանները մեծ սիրով ու առանց ծանծրույթի աշխատում էին նրա հետ: Պիեսների փորձը վեր էր ածվել լաբորատոր աշխատանքի:

...Բուրջալյանի բեմադրությունները հագեցված էին խոր բովանդակությամբ ու գեղարվեստականությամբ, հստակությամբ ու նյութողությամբ: Նրա բեմադրությունների մեջ մարդը հանդես էր գալիս վերին աստիճանի ռեալ իրադրության մեջ, ներկայացնում դարձնելով վարակիչ, հյուսել և դիմադրել: Հասարակությունը ծիծաղում էր այդ առողջ ծիծաղի բնական անհրաժեշտությունը զգալով իր մեջ: Հաճախ լրջանում՝ երբ պիեսի պարզացման ընթացքը հանդիսատեսին ստիպում էր զգաստանալ:

Առանձին դերասաններ «Երևակայական հիվանդում» ցուցաբերեցին իրենց ընդունակությունների պոտենցիալ ուժը, դերասաններ, որոնք ոչ անսամբլային բեմադրությունների ժամանակ իսպառ կորչում էին: Օրինակ՝ դերասան Արմեն Մանուկյանը «Երևակայական հիվանդ» անսամբլային բեմադրության մեջ Օրգոնի դերում հասավ իր հաջողության պենիթին:

Ա. Բուրջայանի լավագույն բեմադրություններից էին Գուցկովի «Ուրիել Ակոստան» և Ֆր. Լոտարի «Արքա Ագլեինը» (էջ 57—58):

6. Առաջին Պետքատրոնը 1930-ին մասնակցեց համամիութենական թատերական օլիմպիադային: Այդ կապակցությամբ հրապարակված ալբոմ-բրոշյուրում («Государственный театр ССРА. Гастрольное турне», Ереван, 1930) Բուրջայանի և Բալանթարի ռեժիսորական ստեղծագործությունը իսկապես թերագնահատված էր: Այստեղ արհեստականորեն թատրոնի անցած ուղին (1822—1930) բաժանված է երկու շրջանի: Առաջին շրջանը համարված է բուրժուական ինտելիգենցիայի իդեոլոգիային տուրք տրված ժամանակաշրջան, իսկ Բուրջայանի արվեստը «գունավոր իմպրեսիոնիզմ», «ֆորմալիստական» և այլ էպիտետներով փաստորեն ժխտվում էր և հակադրվում նոր շրջանի ռեժիսոր Ա. Գուլակյանի «ամողջ», «պրոլետարական» արվեստին: Այս տեսլենցիոյ մոտեցումն առաջ է բերել Բուրջայանի արդարացի բողոքը: Նա իրավացիորեն նշում է, որ Թիֆլիսի հայ թատրոնի պայմանները չի կարելի համեմատել Երևանի թատրոնի հետ: Այդ մասին ասված է նաև անդրկովկասյան պարտիական խորհրդակցության բանաձևում (1929-ի հունիս), ուր մտցրած էր հատուկ կետ՝ «եսպուրիկաներում ազգային փոքրամասնությունների թատրոնների համար նորմալ պայմաններ ստեղծելու մասին (տե՛ս «Օ театре». Заключе́ние, 1929, էջ 25):

Ի դեպ, հենց այդ առաջին շրջանում Բուրջայանի մասին մամուլում գրված է եղել, որ նա անպայման կարևոր ուժ է հայ թատրոնի համար: «Թատերական սեպուխ բացման առթիվ» հռոգվածում գրվել է. «Միանգամայն ողջունելի է ռեժիսորական կապի: Մի ռեժիսոր (խոսքը Բալանթարի մասին է.—Ս. Ռ.), ինչքան էլ նա տաղանդավոր և գործին մոտ լինի, չի կարող ամբողջ սեպուխ ընթացքին պարտադրել իր ճաշակը և իր գիտությունը: Դա կլինի հոգեբանական հանդիսականի համար և ֆիզիկապես անկարելի իրեն՝ ռեժիսորի համար: Թիֆլիսի Հայարտան ռեժիսորներ Բուրջայանը և Բափանակյանը մեզ ծանոթ են իրենց համբավով, իբրև նոր մեթոդներին և թատերական որոնումներին մոտ կանգնած մարդիկ: Մեր թատրոնը միայն ջանել կարող է նրանց ներկայությունից և փոխարինել պարագաներում տեղի ունեցող քնական մրցումն առաջ կրերի հանդիսականների մեջ այն համակրանքն ու հետաքրքրությունը, առանց որոնց ոչ մի արվեստ չի կարող գոյություն ունենալ» («Խորհրդային Հայաստան», 1923, սեպտեմբերի 7, № 198): Այդպես էր ժամանակավա մարդկանց կարծիքը, այդպես էլ եղավ հետո: Սակայն ալբոմ-բրոշյուրում փորձ արվեց թերագնահատել Բուրջայանին, իսկ հետագայում այդ փորձերը ոմանք կրկնեցին:

Հավվադեպ չեն օրինակներ, երբ Բուրջայանին անարդար կերպով թատրոնից վանել են: Իսահակ Ալիխանյանը իր օրագրերում նշում է. «Այն օրվանից, երբ հեռացվեց Բուրջայանը մեր թատրոնից... սկսվեց մեր թատրոնի վայրէջքը, կամ ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ անկումը» (Գրականության և արվեստի թանգարան, ծեռագիր № 10/32, էջ 27): Իհարկե, այս տողերում կա որոշ չափավանցություն Թիֆլիսի թատրոնի անկման վերաբերյալ, սակայն մի բան պարզ է, որ Բուրջայանի գործունեությունը այդ թատրոնում ունեցել է վճռական նշանակություն:

Մի ուրիշ տեղ Ալիխանյանը գրում է. «Երևանից վերադարձել է ռեժիսոր Բուր»

շալյանը և ուզում է աշխատել մեկ մոտ որպես ռեժիսոր-բեմադրող: Բայց չեն ընդունում, թե ինչո՞ւ... դա զաղտնիքն է այն մարդկանց, որոնք իրենց քթից վեր ոչինչ չեն տեսնում» (նույն տեղ, էջ 127): Այստեղ խոսքը 1937-ի մասին է, երբ Բուրջալյանը, ապատված լինելով Երևանի թատրոնից, դիմել է Թբիլիսիի թատրոն ռեժիսորի պաշտոն ստանալու համար:

7. Խոսքը Ա. Գուլակյանի «Պեպո» բեմադրության մասին է:

8. Անհրաժեշտ է նշել, որ Բուրջալյանի տեսակետը վուզգար-սոցիոլոգիկվմը չէ: Նա չի պահանջում դարձնել Պեպոյին պրոլետարիատի ներկայացուցիչ, այլ ցանկանում է տեսնել այդ կերպարի մեջ ակտիվ պայքարողին:

9. Սամսոնի և Եփեմիայի մեջ եղած հարաբերությունները դեռևս նախառնույն-ցիոն շրջանում մեկնաբանվել են տարբեր ձևով, առաջ բերելով վեճեր: Օրինակ, դեռ 1901 թվականին հայտնվել է այն միտքը, որ Եփեմիայի և Սամսոնի փոխհարաբերությունը տիրուհու և սպասավորի փոխհարաբերության սահմաններից դուրս չի գալիս (տե՛ս «Մշակ», 1901, № 20): Նույնն է ասվել և տասնինից տարի հետո (տե՛ս «Մշակ», 1916, № 274):

Բուրջալյանի կողմից քննադատվող ռեժիսորական սխալ մեկնաբանության դեմ խոսել է նաև Վ. Վաղարշյանը: 1936-ին նա գրել է. «Սամսոնի և Փեփեյի փոխհարաբերությունները մերկացված և գեղեցկացված են և ոչինչ չեն ավելացնում նրանց խաղակերպերը բացելու համար» («Խորհրդային արվեստ», 1936, № 1):

«Մեկ համար անհավանալի է,— գրում է Ռ. Զարյանը «Թատերական դիմակերպներ» գրքում,— թե Գուլակյանը, որ դաստիարակվել է սովետականական տրագիկոսների ոգով, շատ լավ գիտե և պզու՛մ է Սունդուկյանին, ինչո՞ւ է ընդառաջ գնացել ռեժիսորին այդ հարցում» (էջ 77):

Այսպիսով, համարյա բոլորը, որոնք անդրադարձել են այդ հարցին, չեն ընդունել «Պեպո» բեմադրության մեջ տեղ գտած այդ կոպիտ ռեժիսորական մեկնաբանությունը, որի դեմ բողոքում է և Բուրջալյանը:

10. Խոսքը Վախթանգովի «Արքայադուատը Տուրանդոտ» բեմադրության մասին է, որի ավելցուկային տակ է Գուլակյանը բեմադրել «Խաթաբալան»:

11. Ա. Գուլակյանի «Խաթաբալա» (1928) և «Պեպո» (1929) բեմադրությունների քննադատությունը տե՛ս «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 6, էջ 72, № 7, էջ 84—85: Ուեժիսոր Գուլակյանը ինքը իր «Պեպո» բեմադրության մասին ասել է. «Նպատակ ունենալով տալ երկու ընտանիքների հակադրությունն ու բախումը, ես ընկա սխեմատիկվմի մեջ, չկարողացա հիմնական ուղարկությունը նվիրել տիպերի ավելի խորը մեկնաբանությանը, և նրանք անկենդան դուրս եկան: Ամենագլխավորը՝ ճիշտ չի մեկնաբանված Զիմֆոմովի տիպը. ես ելակետ էի ընդունել ոչ թե տիպական-հավաքականը, այլ հենվել էի եզակիի վրա» (տե՛ս «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 7, էջ 85):

12. Բուրջալյանի այս ելույթը պահպանված է ռեժիսորի արխիվում:

1936-ի մարտի 8-ին, 9-ին, 11-ին և 15-ին Հայաստանի Կոմսոյուտորների միության նախաձեռնությամբ տեղի ունեցավ երաժշտական մեծ դիսպուտ՝ «Պրավդայում» լույս տեսած՝ «Երաժշտության փոխարեն ջիոթ» և «Բալետային ֆալշ» հոդվածների առնչությամբ: Երաժշտության ստեղծագործական խնդիրների մասին զեկուցեց Կոմպոզիտորների միության կազմկոմիտեի նախագահ Մուշեղ Աղայանը: Դիսպուտին վասնակցեցին երաժշտագետներ և քննադատներ: Այստեղ էլ ելույթ ունեցավ Բուրջալյանը (տե՛ս «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 5, էջ 64):

13. Կոմպոզիտորների միությունում կազմակերպված դիսպուտին մասնակցել է նաև Կ. Սարաջևը, որի ելույթի մասին և խոսում է Բուրջալյանը:

1936-ի ապրիլի 3-ից մինչև 7-ը տեղի ունեցավ Հայաստանի թատրոնի աշխատողների դիսպուտը՝ «Պրավդայում» երաժշտության մասին հրապարակված վերոհիշյալ հոդվածների առնչությամբ: Այդ դիսպուտին մասնակցեցին հայ մի շարք ռեժիսորներ, ինչպես նաև Բուրջալյանը: Դժբախտաբար Բուրջալյանի այդ ելույթը չի պահպանվել, ոչ էլ այն համառոտ տպագրվել է մամուլում: Հրապարակված է միայն հետևյալ հաղորդումը «Կրակ էկլեկտիկմի դեմ» վերնագրով: Մեջբերումը կատարում ենք առանց կրճատումների. «Վաստակավոր ռեժիսոր ընկ. Բուրջալյանն իր ելույթում հայտարարեց, որ ֆորմալիզմը, որպես ստեղծագործական ոճ՝ ավարտված ծնով հանդես չի գալիս մեր թատրոնի աշխատանքներում: Նա ընդգծեց, որ ամենավատը՝ դա էկլեկտիկմի տիրապետությունն է: Էկլեկտիկմը տանում է թեթև դիմադրության գծով: Այն ռեժիսորը, որն իր աշխատանքի հիմքում դնում է էկլեկտիկ մեթոդ, նա շփոթության մեջ է գցում նույնիսկ ամենափորձված դերասաններին և չի կարող ձևավորել երիտասարդ դերասանին:

Ընկ. Բուրջալյանը տարօրինակ համարեց ընկ. Գուլակյանի հայտարարությունը՝ «խաթաբալան» ֆորմալիստական համարելու վերաբերյալ:

Այնուհետև ընկ. Բուրջալյանը կանգ առավ այն խնդրի վրա, թե յուրաքանչյուր ստեղծագործող դերասան ինչպես է տիպը կերտում, հեղինակի մատերիալն ինչպես է անցկացնում իր միջով:

Անցնելով իր կատարած սխալներին, ընկ. Բուրջալյանն իրեն ֆորմալիստ համարեց, մինչդեռ ֆորմալիզմի էությունը բացատրելու ժամանակ նա ֆորման, բեմական արվեստի համար անհրաժեշտ ֆորմալ միջոցները շփոթեց ֆորմալիզմի հետ»։ («Խորհրդային արվեստ», 1936, № 7, էջ 86) :

14. Երաժշտագետ Ռ. Թերևսեայանը, որը ակտիվորեն մասնակցում էր օպերային արվեստի շուրջև ընթացող դիսկուսիային, գրել է. «Երևանի Պետական օպերայում չափազանց կարճ ժամանակամիջոցում մենք տեսանք մեր դիրիժորների ու ռեժիսոր Ա. Բուրջալյանի միջև տեղի ունեցած բախումները: Առաջինները նկատի էին ունենում միայն երաժշտությունը, այս խնդրում ընկ. Բուրջալյանը ավելի ճիշտ մոտեցում ունենալով՝ ամբողջ ժամանակ պայքարում էր սինթետիկ արվեստի ստեղծման համար: Թերևս բեմադրության որոշ օղակներում նա «շեղվել» է իր նպատակադրումից, սակայն հիմնականում նրա բեմադրություններն ընթացել են բոլոր արվեստների համադրման ճանապարհով» (տե՛ս «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 5, էջ 61) :

15. Խոսքը «Պրավդայում» հրապարակված «Երաժշտության փոխարեն ջիոթ» և «Բալետային ֆալշ» խմբագրական հոդվածների մասին է:

16. Մարիետտա Շահինյանի «Քաջ Նավար օպերան» հոդվածը տպագրված է «Խորհրդային Հայաստանում», 1935-ի դեկտեմբերի 9-ին: Իր հոդվածում Մ. Շահինյանը բեմադրությանը տվել է հետևյալ գնահատականը. «...ամբողջությամբ առած ներկայացման բոլոր թերությունները ծագում են բնութագրման բավականաչափ չմշակված միջոցներ կիրառելուց և պայմանական-հեքիաթային մոմենտները սոցիալականի հետ խառնելուց»:

Պարզաբանելով իր այս դիտողությունը, հոդվածագիրը շարունակում է. «Մինչև ներկորդ գործողության կեսը ռեժիսորը բարբառստիկ կերպով գնում է երաժշտության ու տեքստի հետևից: Նա չի խանգարում (թեպետ չի էլ օգնում) հեքիաթի սոցիալական հնչման, ներկայացնելով գյուղացի Նավարին և նրա միջավայրը: Բայց

երկրորդ գործողության կեսից Նապարի առաջին «քաջագործությունից» սկսած, բեմադրողը ճակատագրական սխալ է գործում: Հեքիաթի բոլոր վարիանտներում Նապարի քաջությունը ծագում է պատահաբար և, ի հավելումն դրան, որպես նրա վախկոտության հետևանք: Նապարը վագրից փախչելով՝ ծառն է մագլցում, վախից ցած է ընկնում վագրի վրա և իրեն համար էլ անակնկալ կերպով սպանում է գազանին: Այս պատկերավոր տեսարանը ռեժիսորը, չգիտես ինչու, բեմի հետևն է քաշում, ամբոխին հարկադրելով ավելորդ տեղն իրար անցնել՝ Նապարի արարքը դիտելու համար, և այս բանը նա անում է երկու անգամ: Բեմից հեռացնելով անմիջական գործողությունը, որի մեջ Նապարի բնավորությունը և նրա քաջագործությունները բացահայտվում են միամիտ, պզարթ, բայց գունագեղ համուշխությամբ,— ռեժիսորը ջանում է դերասանի խաղի միջոցով խորացնել Նապարի պատկերը և տալ «իշխանության պրոբլեմի» համարյա մեխանիկական մեկնաբանություն: Նապարը կուլիսների հետևից դուրս է գալիս օրորվելով, իր երևակայական քաջագործությամբ տարված: Այստեղ Նապարի պատկերին ավելացնում են նոր գծեր, որոնք, ցավոք սրտի, երաժշտության մեջ ևս «Ոսկի աքաղաղի» ինչ-որ միստիֆիկատորական նոտաներով են հնչում: Աղախի դեպքերում ռուսական առածն ասում է թե՛ մարդիկ իրենց «խելքին կռռ են տալիս»: Եվ հետագայում իշխանության մասյլ ճակատագրական մեկնաբանության մեջ բեմադրողն ավելի ու ավելի է հեռանում ռեալ հողից, հայ գյուղը չքանում է, ներխուժում են դեմքեր, որոնք ակներև կերպով հիշեցնում են Ռիմսկի-Կորսակովի թագավորի պալատը, «դիվական» ձևեր ունեցող դեմքեր և, որ ամենավատն է, ճճում է գործողության դանդաղկոտությունը... օպերայի վերջում այնպես է դուրս գալիս, որ ամեն ինչ չափազանց շատ է, թե խայտաբղետությունը, թե մասսայականությունը, թե երաժշտությունը: Թեև, չնայած միջոցների այս առատությանը, գործողությունը ժլատորեն է ծավալվում:

17. Տե՛ս «Коммунизм», 1935, դեկտեմբերի 9:

18. Ա. Բուրջալյանը նկատի ունի Վ. Ե. Մեյերխոլդի 1935-ին Լենինգրադի Փոքր օպերային թատրոնում բեմադրած «Պիկովայա դաման»:

Մեյերխոլդը «Պիկովայա դաման» բեմադրեց՝ վերանայելով տրադիցիոն մեկնաբանությունը, ստեղծելով նոր լիբրետո (Ռեդինսկ Վ. Օ. Ստենիչ), ենթարկելով երաժշտությունը (դիրիժոր Ա. Ա. Սամոստոյ) պուլշինյան պատմվածքին ավելի, քան Մոդեստ Չայկովսկու լիբրետոյին: Այդ բեմադրության մասին Ադր. Պիտոբովսկին գրել է. «Օպերայի գործողությունը փոխադրված է 19-րդ դարի 30-ական թվականները ոչ միայն նրա համար, որ այդպես է Պուլշինի պատմվածքում, այլ որովհետև դարաշրջանի հակասությունը, 18-րդ և 19-րդ դարերի բախումն է դրված Չայկովսկու երաժշտության մեջ, որովհետև 19-րդ դարի սկզբի պատմական կոնկրետ իրադրության մեջ կարող էր առաջ գալ նապոլեոնյան մարդու՝ Գերմանի սոցիալական կոնկրետ կերպարը»:

Բուրջալյանի ցանկությունը՝ տեղափոխել օպերայի գործողությունը եկատերիսյան ժամանակաշրջանից պուլշինյանը՝ նորություն չէր: Ինչպես տեսնում ենք, այդ փորձն արդեն արել էր Մեյերխոլդը: Ի միջի այլոց, պետք է ասել, որ հայտնի երաժշտագետ Բ. Ասաֆյեվը նույն կարծիքին էր այդ ժամանակ: Անդրադառնալով Մեյերխոլդի բեմադրությանը, Ասաֆյեվը գրել է. «Չայկովսկին՝ իր եղբոր՝ լիբրետոյի հեղինակ Մոդեստ Իլյիչի հարկադրմամբ, կամ թե չէ՝ կայսերական թատրոնների այն ժամանակվա դիրեկտոր Ի. Վսեվոլոսկու ցանկությամբ, «Պիկովայա դամանի» գործողությունը փոխադրում է եկատերիսյան էպոխան: Ռեժիսոր Մեյերխոլդը գործողու-

թղունը փոխադրում է նիկոլաևյան էպոխան (ըստ Պուշկինի)։ Ես կարծում եմ, որ այդ նոր միջավայրում երաժշտությունը կհնչի ավելի դրամատիկ, ավելի համոզիչ, ռոմանտիկ և դեկլարատիվ։ Զախչախումից և դաժան ռեակցիայի հեղձուցիչ տարիներին անմիջապես հետո, կենցաղային երաժշտական լիրիկան սկսում է հագնել ավելի ու ավելի խոր և կրքոտ պաթոսով։ Իմաստ չունեն Զալկովսկու «Պիկովայա դաման» ռուսական ինտելիգենտական 19-րդ դարին անկասկած համահնչյուն իր ռոմանտիկալով բեմականորեն պահել եկատերինյան ֆեոդալական, աղայության սահմաններում, մանավանդ որ, համաձայն վերոհիշյալ դիտումներին, Զալկովսկու երաժշտական դրամատուրգիայի հիմնական էմոցիոնալ նախադրյալները այնքան էլ չեն բավարարում ինքնավստահ աղայության էպոխային» (Բ. Ասաֆյեվ, «Литература Псковой земли»)։ Բ. Ասաֆյեվի մի շարք այլ մտքեր ևս օգտագործված են Բուրջալյանի հոդվածում, որը ըստ երևույթին, կոնսպեկտի դեր է կատարել բեմադրության սկզբունքների մասին կոնկրետիվի հետ պրուցելիս։

19. Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Համլետ» բեմադրության ըննարկումը տեղի է ունեցել 1942-ի մայիս ամսին՝ Հայկական թատերական ընկերության նախաձեռնությամբ։ Բեմադրության մասին զեկուցել է Հ. Մամիկոնյանը, հարակից զեկուցող՝ Վ. Վաղարշյան։ Դիսպուտին մասնակցել են Ա. Կարապետյանը, Ժ. Հակոբյանը, Մ. Մալմանյանը, Ե. Հովհաննիսյանը, Է. Պետրոսյանը, Հ. Ասլանյանը, Ռ. Զարյանը, Ս. Կարապետյանը։

Բուրջալյանը նույնպես պատրաստվել է ելույթ ունենալ, բայց դիսպուտն ընդհատվելու պատճառով ռեժիսորը չի խոսել։ Բուրջալյանն իր ելույթը պատրաստել էր գրավոր և հրատարակվում է առաջին անգամ։

20. Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1942, մարտի 1, № 51, (6472) . Հ. Մամիկոնյան «Համլետ»։

21. Բուրջալյանի «Համլետ» բեմադրության և Վաղարշ Վաղարշյանի դերակատարման մասին տե՛ս՝ Ռուբեն Զարյանի ելույթը՝ տպագրված «Սովետական գրականություն» ամսագրում, 1942, № 5—6։

22. Ա. Բաջվորյանի «Գևորգ Մարգարետունի» պիեսը Բուրջալյանը բեմադրել է Թբիլիսիի հայկական թատրոնում, 1942-ին։ Այս հոդվածը տպագրված է եղել կրճատումներով «Սովետական Վրաստանում», 1942, № 18։

23. Այս բեմադրության մասին ռեցենզենտ Վ. Դալաբյանը գրել է. «Գևորգ Մարգարետունի» հերոսական դրամայի բեմադրող-ռեժիսոր Ա. Բուրջալյանը, անշուշտ, կատարել է լուրջ... ստեղծագործական աշխատանք, հաղթահարելով բոլոր դժվարությունները, պատմականորեն բավականաչափ ճիշտ լուծելով պիեսում եղած հերոսական դրույթները, հոգեբանական նուրբ և դժվարին մոմենտները» («Սովետական Վրաստան», 1942, № 27)։

«1941/42 թատերաշրջանում աչքի ընկնող երևույթ պետք է համարել արվեստի վաստ. գործիչ Ա. Ս. Բուրջալյանի «Գևորգ Մարգարետունի» և «Երևակայական հիվանդը» բեմադրությունները,— գրում է Ա. Հայրապետյանը։— «Երևակայական հիվանդում» կարմիր թելով անցնում էր վարպետ ռեժիսորի՝ դերասանի վրա կատարած լուրջ աշխատանքը։ Ընդհատ է, այդ բեմադրությունը նոր բան չէր ավելացնում անցյալում երա կողմից բեմադրած «Երևակայական հիվանդին», բայց դերասանական կադրերին տալիս էր կլասիկին խոր կերպով ճանաչելու և կերպարները ռեալիստորեն մեկնաբանելու ուղիղ գիծ։ Այդ բեմադրության արժեքը հենց դրա մեջ էր» (էջ 105—106)։

ՆԱՄԱԿՆԵՐ

1. Խոսքը Սունդուկյանի անվան թատրոնի մասին է: Սա Բուրջալյանի առաջին ժամանումն է Երևան:

2. Իր ղեկավարած Հայարտան կից դրամատիկական ստուդիայի մասին է խոսքը:

3. «Ուրիշ Ակոստան» պատրաստվում էր Փափալյանի մասնակցությամբ և Սունդուկյանի անվան թատրոնի ձեպերտուարում այդ բեմադրության ձեծիսոր սխալմամբ նշված է Փափալյանը:

4. Մռավյան, Ասքանալ Արտեմի (1886—1929), Հայաստանի լուսավորության կոմիսար: Բուրջալյանը Երևան գալուն պես ծանոթանում է Մռավյանի հետ, հետագայում նրանք բարեկամանում են: Մռավյանը չափազանց ուշադիր է եղել Բուրջալյանի հանդեպ, հետևել ու օգնել է ձեծիսորին պրոֆեսիոնալ թատրոն ստեղծելու գործում: Բուրջալյանը, ինչպես պատմում է Ա. Ղուկասյանը, մեծապես հարգել է Մռավյանին, միշտ մեծ ակնածանքով խոսել նրա մասին:

5. «Ջերմ սիրտ» բեմադրությունը Կ. Ստանիսլավսկու սովետական ջրջանի լավագույն աշխատանքներից է:

6. «Ժիրոֆե-Ժիրոֆլյա» — Լեկոկի օպերետն է, որը բեմադրվեց Կամերային թատրոնում դեռ 1922-ին: Լուսաչարսկին իր հողվածներից մեկում գրել է այդ բեմադրության մասին, որ այն ճիշտ է, զվարճալի է, սակայն միայն նկարչական ձևավորումն է (Գ. Յակուլով) փայլուն (Տե՛ս А. В. Луначарский, «О театре и драматургии», изд. «Искусство», Москва, т. I, էջ 419):

7. Ա. Ա. Գվոլդյով (1887—1939), սովետական թատերագիտության հիմնադիրներից մեկը:

8. Խոսքը Հայկինոյի գեղարվեստական ֆիլմ «Նամուս» մասին է:

9. Վախթանգովի «Արքայադուստր Տուրանդոտ» բեմադրության մասին է խոսքը:

10. Բուրջալյանը հարցնում է Երևանի «Օթելլո» իր 1926-ի բեմադրության մասին:

11. Անդրեյ Բելիի «Պետերբուրգ» վեպի ինսցենիրովկան է: Դերասան Միխայիլ Չեխովը այդ բեմադրության մեջ խաղում էր սենատոր Արլեուսովի դերը, որի մասին Ա. Վ. Լուսաչարսկին գրել է. «դերասանական կատարումը սրված էր սենատոր Արլեուսովի հանճարեղ պատկերմամբ»:

12. Խոսքը, ըստ երևույթին, վերաբերում է դերասանի տեխնիկայի սխտեմատիկ մշակմանը:

13. Հովհաննես (Վանյա) Պողոսյան — այն ժամանակ Թիֆլիսի Հայարտան ղեկավարներից մեկը:

14. Խոսքը Գ. Շաբաբչյանի «Խալխի նոցար» պիեսի մասին է, որը Բուրջալյանը բեմադրեց Թիֆլիսի հայկական թատրոնում:

15. Բայբուրջյանը նոր կազմակերպվելիք թատրոնի դիրեկտորն էր:

16. Տարածված կարծիք է եղել, թե Բուրջալյանը պիեսի վրա աշխատել է միայն փորձերի ժամանակ, երբեք նախօրոք չունենալով բեմադրության պլանը: Այդ կարծիքը սխալ է. ինչպես վկայում է ինքը՝ ձեծիսորը նախօրոք բեմադրության ձեծիսորական պլանն է պատրաստում, որից հետո միայն անցնում դերասանների հետ աշխատելու: Նույնն են վկայում «Ռեկվորի» այն օրինակները, որոնք պահպանված են

Բուրջալանի արխիվում: Այս պիեսների լուսանցքներում ձեռխորը նշումներ է արել նախօրոք պատկերացնելով տեսարանը: Վերջապես այդ մասին են վկայում «Տուրանդոտ» և «Տրիլիթ» չիրականացված ներկայացումների պլանները, որոնք հրապարակված են սույն ժողովածուում:

17. խոսքը Բ. Լավրենսի «Բեկում» պիեսի բեմադրության մասին է, որով բացվեց Դոնի Ռոստովի հայկական թատրոնը:

18. «Նապոլեոնի արշավանքը» (հեղինակներ Գալենկելևեր, Լուսաչարսկի և Դեյչ), բեմադրություն Ս. Ի. Խաչատուրովի: Ներկայացումը տեղի է ունեցել 1931 թ. մարտի 7-ին, Լենինականի թատրոնում:

19. Կոմպոզիտոր Ռոմանոս Մելիքյանը վարում էր նորաստեղծ օպերային թատրոնի երաժշտական մասի վարիչի պաշտոնը:

20. Այդ օրերին Բուրջալանը պատրաստում էր «Ալմաստ» օպերայի բեմադրությունը. դիրիժորն էր Ա. Օ. Ստոլերմանը, որը մեկ ներկայացում միայն վարեց: Մնացած բոլոր ներկայացումները վարել էր դիրիժոր Գ. Բուդաղյանը:

21. Այդ միտքը Վ. Վաղարշյանը հաստատեց և հետագայում, Բուրջալանի մահվան 10-ամյակին նվիրված երեկոյին կարդացած զեկուցման մեջ: Ընդհանրապես հայ բեմի համարյա բոլոր վարպետները շատ մեծ գնահատականներ են տվել Բուրջալանին: Իր նամակներից մեկում Վ. Վաղարշյանը 1942 թ. փետրվարին գրում է Բուրջալանին. «Կոլեկտիվը շատ է տխրում առանց Ձեզ: Բոլորն էլ հիշում են, պատմում Ձեր մասին լավ և դուրեկան հիշողություններ»:

Արուս Բականյանը նվիրելով Բուրջալանին իր լուսանկարը մակագրել է. «Տաղանդավոր ձեռխոր, նրբազգաց արվեստագետ, իմ սիրելի ուսուցիչ Ա. Ս. Բուրջալանին՝ հարգող Արուսից, որի հետ, ցավոք սրտի, նրա ձեռխորությամբ երկամյա աշխատանքի ընթացքում, ինձ վիճակվեց պատրաստել միայն երկու դեր: Թատերադրանը ավարտելու կապակցությամբ խնդրում եմ ընդունել իմ խորին շնորհակալությունը և լավագույն ցանկությունները: Լենինական, 21 մայիսի, 1925 թ.»:

Բուրջալանի մահվան առիթով ստացված մի շարք հեռագրերում հայ թատրոնի դերասանները իրենց վիշտն ու ցավակցություն հայտնելով տալիս էին նաև իրենց գնահատականները: Օրինակ Սուրեն Զոչարյանը գրում է. «Սուրը վշտացած եմ հայ սովետական թատրոնի վաստակավոր գործիչ, տաղանդավոր ձեռխոր, նշանախնդիր մշակի, քյուրեղյա մարդու՝ Բուրջալանի մահով: Խոնարհվում եմ նրա աճյունի առջև»:

Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի մի շարք ականավոր դերասաններ, իմանալով հայ ձեռխորի՝ իրենց բարեկամ Բուրջալանի մահվան մասին, խորապես վշտանում են և ցավակցություն հայտնում հայ արվեստի աշխատողներին մեծ կորուստի կապակցությամբ: Դրանց թվում են եղել Կեդրովը, Պրոտկինը, Ստանիցինը և ուրիշներ:

Ադրբեջանական բեմի գործիչները նույնպես ի դեմս Բուրջալանի տեսել են իրենց անկեղծ բարեկամի, իսկական ուսուցչի: Թրիլիսիի ադրբեջանական թատրոնի ձեռխոր Ի. Խաֆառալին ի պատասխան մեր նամակին գրել է հետևյալը. «Ունենալով բեմական աշխատանքի մեծ փորձ, Բուրջալանը դաստիարակում էր մեր թատրոնի կոլեկտիվը պրոֆեսիոնալիստի ոգով: Նա աշխատում էր մեզ հետ Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Ղանչենկոյի ստեղծագործական մեթոդով: Ընդհանուր պրոպանդից հետո ձեռխորը, լինելով մեծ էներգիայի տեր, ամեն մի դերասանի հետ առանձին էր պարապում, մանրամասն բացատրելով դերի, բնավորության գծերն ու առանձ-

նահատկությունները: Այդպիսի աշխատանք հազվադեպ է պատահում: Նա շատ խըստապահանջ էր, ուներ կազմակերպչական ուժեղ ջիդ, միևնույն ժամանակ Բուրջայանը համեստ և սրտակից ընկեր էր:

Մեր թատրոնում Բուրջայանը շաբաթը մեկ անգամ կարդում էր դասախոսություններ վանալան թեմաներով՝ «Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Նանչենկոյի ստեղծագործական մեթոդը», «Մեյերխոլդի մեթոդը», «Հնադարյան թատրոնների պատմությունը», «Ռուս թատրոնի պատմությունը», «Հայ թատրոնի պատմությունը», «Հին Հայկական թատրոնը և նրա ոճական առանձնահատկությունները»: Շատ լավ եմ հիշում Եղեգյաիի մասին կարդացած նրա դասախոսությունները, երբ որ մեր թատրոնում բեմադրում էր «Համլետը»: Ամբողջ կոլեկտիվը մեծ հետաքրքրությամբ լսում էր «Համլետի» մասին Բուրջայանի ասածները: Մինչ այդ բեմադրությունը ես մի քանի անգամ արդեն խաղացել էի Համլետի դերը մեր թատրոնում, բայց իսկական Համլետին հասկացա միայն Բուրջայանի հետ աշխատելիս: Առանձնապես փայլուն էին Բուրջայանի կառուցած միպանցքները: «Համլետի» պրեմիերայի օրը ես բեմից դիմեցի Բուրջայանին և ասացի.

Հարգելի Արկադի Սերգևի՛չ, Դուք անշուշտ մեծ ձեծիսոր եք, բայց միաժամանակ և միլանսցեն կառուցելու անվուգական և անփոխարինելի վարպետ:

Բուրջայանը շատ էր ուզում թատրոնին կից բացել դրամատիկական ստուդիա, սակայն մեր միջոցները չէին ներում: Այնուամենայնիվ նա ոչ պաշտոնական մի ստուդիա կազմակերպեց մեկ մոտ իր նախաձեռնությամբ, աշխատելով առանց վարձատրության: Շաբաթական երկու անգամ պարապում էր դերասանների հետ, դասավանդելով «լերասանի աշխատանքը իր վրա», բեմական շարժումն, սուսերամարտություն, շնչառություն, դիմախաղ, գրիմ և այլ առարկաներ:

Մեծ ուշադրություն էր դարձնում Բուրջայանը զգեստներին, նրանց ճիշտ ընտրությանը և հագնելուն: Հատուկ պարապում էր և սովորեցնում, թե ինչպես է պետք հագնել այս կամ այն ժամանակաշրջանի զգեստը:

Այս անպաշտոն փոքրիկ ստուդիան մեծ դեր խաղաց մեր դերասանական կոլեկտիվի բեմական կուլտուրան բարձրացնելու գործում:

22. Գյուլիքեխվյան Հայկ (1886—1951), պրոֆեսոր, նշանավոր մարքսիստ գրականագետ, արվեստի տեսաբան, մանկավարժ, սովետահայ գրականագետների ամբողջ մի սերնդի դաստիարակիչ:

23. Խոսրը Ա. Արաքսմանյանի «Հրաբխի վրա» պիեսի մասին է:

ՆՈՒՅԵՐ

1. Այս նոթերը ընտրված են Բուրջայանի թվով վեց ծոցատետրերից, որոնց մեջ ձեծիսորը տարիների ընթացքում գրանցել է առանձին մտքեր, արտահայտություններ և մեջբերումներ ականավոր արվեստագետների մտքերից: Ժողովածուում հրապարակված նոթերը կազմում են միայն մի մասը այն բազմաթիվ գրանցումների, որոնք արել է ձեծիսորը: Օրինակ, ծոցատետրերից մեկը նվիրված է արվեստի սոցիոլոգիային: Առաջին էջում Բուրջայանը գրել է «Նոթեր արվեստի սոցիոլոգիայի մասին»: Այստեղ շարադրված են կամ ուղղակի մեջբերված են մարքսիստ կուսակների մտքերը արվեստի մասին, Պլեխանովի հայացքները արվեստի վերաբերյալ:

Բուրջալյանին հետաքրքրել են ոչ միայն թատրոնի հարցերը, այլ նա ամենայն խորությամբ ուսումնասիրել է ճարտարապետության, գեղանկարչության, քանդակագործության, կիրառական արվեստի պատմությունները, ծագումը և զարգացման փուլերը: Ունեմիտրին վրադեցրել են այնպիսի հարցեր, ինչպես «արվեստի ծագումը», «արվեստի սոցիալական ֆունկցիան», «գեղարվեստական արտադրության ձևերը», «արվեստի ծաղկումն ու անկումը», «արվեստի երկու հիմնական տիպերը», «երկու հիմնական ոճեր ճարտարապետության մեջ», «իդեալիստական և ռեալիստական ոճերը արվեստում» և այլն: Այդ հարցերի պատասխանները Բուրջալյանը որոնել է տարբեր փիլիսոփաների, արվեստագետների մոտ, կարդացել նրանց գրքերը ու գրանցումներ արել:

Շոգատներին մեկ ուրիշը կոչվում է «Նոթեր ռեակտուլոգիայի և ռեֆլեքսուլոգիայի վերաբերյալ»:

Թատերական արվեստի ազդեցության գիտական հիմնավորումն է տված այստեղ: Ուսումնասիրելով այդ հարցին նվիրված մի շարք աշխատություններ, Բուրջալյանը գրանցել է հիմնական դրույթները, թևավոր խոսքերը: Մի ուրիշ տեղ մեջբերումներ են արվում Արիստոտելից, Մարքսից, Բեյլինսկուց, Պավլովից, Լունաչարսկուց: Առանձին հետաքրքրությամբ է վերադվել հայ ռեժիսոր Գյուրթի և Դիդրոյի էսթետիկական հայացքներով:

Բուրջալյանի գրանցումների մեջ կարելի է գտնել տեղեկություններ հին հույնական և հռոմեական թատրոնների մասին, ճապոնական թատրոնի առանձնահատկությունների կամ իտալական կոմեդիա դելարտե իմպրովիզացիոն թատրոնի մասին: Այստեղ կան գրանցումներ գեղարվեստական ասմունքի և շատ ուրիշ հարցերի մասին: Նպատակահարմար գտնելով առանձնացնել այդ բոլորից հրատարակելու համար միայն Բուրջալյանին պատկանող մտքերը, մենք չենք կարող պնդել, որ ժողովածուում տեղավորված Նոթերից բոլորն էլ ինքնուրույն ձևակերպումներ են: Անշուշտ կան այստեղ և այնպիսի ձևակերպումներ, որոնք կարող են հիշեցնել Ստանիսլավսկու կամ մեկ ուրիշ ականավոր վարպետի խոսքերը: Սակայն դրանց Բուրջալյանը մեծ նշանակություն է տվել և համարել իր սեփական համոզմունքի արդյունք, ինչպես և շատ ուրիշ արվեստագետներ իրավացի կերպով իրենց մտքերը շարադրելիս ինչ-որ չափով կրկնում են այն հիմնական, արդեն հայտնի դրույթները, որոնց նրանք կողմնակից են:

2. Ազգային թատրոնին նվիրված այս մտքերը մեկ անգամ ևս ապացուցում են, որ Բուրջալյանը լրջորեն է վերադվել ազգային թատերական արվեստի հարցերով: Նա ոչ միայն պրակտիկ կերպով է մոտենել խնդրին, այլև տեսական հարցերն էլ են վրադեցրել ռեժիսորին, որի մասին ժամանակին ասվել է, թե իբր նա հեռու է ազգային թատերական կուլտուրայից:

3. Բուրջալյանի ռեժիսորական պրակտիկայից, ինչպես և ուրիշ գրանցումներից պարզ երևում է, որ նա միշտ փնտրել է գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ այն կոնկրետ ճշմարտությունը, որը և հաստատում է մեծ մտքեր: Ասելով որ չկա բացարձակ ճշմարտություն գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, Բուրջալյանը նկատի ունի հենց այն, որ ամեն մի գեղարվեստական գործ իր դարաշրջանի ծնունդն է, ուստի նրա ճշմարտությունը հաստատում է հենց այդ դարաշրջանի ոգին:

4. Դերասանական խաղի երկու դպրոցների բնութագրությունը, որ տալիս է այստեղ Բուրջալյանը հակիրճ ձևակերպմամբ, չափազանց կարևոր է ռեժիսորի ստեղծագործական հավատամքը պարզաբանելու համար: Ինչպես երևում է Բուրջալյանը

լիովին չի պաշտպանում «ապրումների» դպրոցի տեսակետը և նշում է նրա միակողմանիությունը: Այս հարցին մենք անդրադարձել ենք ժողովածուի առաջաբանում:

5. «Երաժշտությունը» ասելով Բուրջալյանը նկատի ունի այն հարմոնիան, որը տեղի է ունենում այդ երկու կոմպոնենտների միաձուլման դեպքում:

6. 1920-ական թվականներին մի շարք թատերական ուղղություններ առաջ քաշեցին դերասանի մարմնի լիակատար ապատության խնդիրը. ենթադրվում էր, որ դերասանը, զբաղվելով մարմնամարզությամբ, ակրորատիկայով, կարող է միայն այդ միջոցով հասնել մարմնի լրիվ տիրապետմանը: Կամերային թատրոնում, օրինակ, փորձերին հատկացված ժամանակի զգալի մասը օգտագործվում էր մարմնամարզություններ կատարելու համար: Այդ մասին է խոսում Բուրջալյանը:

7. «Բեմից դուրս» ասելիս, պետք է ենթադրել, որ Բուրջալյանը նկատի ունի դերասանի խաղի այն մոմենտները, երբ որ նա բեմում պատմում է կարևոր դեպքի մասին, որը տեղի է ունեցել բեմից դուրս:

ԷԼՍՊՈԶԻՑԻԱՆԵՐ

1. Իտալացի դրամատուրգ Կարլո Գոցիի (1720—1806) «Արքայադուստր Տուրանդոտ» հեքիաթը հռչակվեց Վախթանգովի բեմադրությունից հետո (22 հունվարի, 1922): Մի շարք սովետական ռեժիսորներ այդ աշխատանքի ազդեցությունը կրելով դիմեցին նույն պիեսին: Սակայն ոչ մեկն էլ չունեցավ վախթանգովյան բեմադրության հաջողությունը:

Բուրջալյանը տարիներ շարունակ նույնպես երապել է բեմադրել «Արքայադուստր Տուրանդոտը», բայց մինչև իր կյանքի վերջն էլ չհամարձակվեց սկսել, չզգալով իրեն պատրաստ նման մեծ ու համարձակ գործի համար: Իր մահից մի քանի օր առաջ Բուրջալյանը խոսել է այն մասին, թե ինչի վրա կույենար աշխատել: Ինչպես պատմում է Անահիտ Ղուկասյանը, Բուրջալյանը երապանքով էր ասում, որ նա շատ է ուզում նորից բեմադրել «Համլետը»: Ռեժիսորը դժգոհ էր, որ ջեքսպիրյան ողբերգության մի շարք նրբությունները ինքը նոր է տեսնում և կարող էր ներկայացումը դարձնել ավելի նուրբ, խորը և հուպական: Այդ խոսակցությունների ժամանակ Բուրջալյանը ոչ մի անգամ չի խոսել «Արքայադուստր Տուրանդոտի» մասին: Ռեժիսորի արխիվում պահպանված այս չքսպլիցիան վկայում է, որ իրոք ժամանակին Բուրջալյանը փորձել է բեմ հանել Կարլո Գոցիի հեքիաթը:

Համեմատելով Բուրջալյանի էքսպլիցիան վախթանգովյան ներկայացման հետ, կարելի է ասել, որ Բուրջալյանը ձգտել է ինքնուրույն ռեժիսորական լուծում գտնել: Միջոց է, համառոտ այս էքսպլիցիայից դժվար է գտնել մոտավոր պատկերացում ստանալ ապագա ներկայացման մասին, սակայն մի քանի պատկերների երաժշտական և նկարչական լուծումներ արդեն հասկանալի են: Հայտնի է, որ Վախթանգովի բեմադրության հենց սկզբում կար այսպես կոչված «դերասանների շքերթը», որով և հանճարեղ ռեժիսորը բացում էր թատրոնի «գաղտնիքները», դրսևորում իր վերաբերմունքը: Այդ «շքերթը» Վախթանգովի մոտ ուրախ և հանդիսավոր երաժշտությամբ էր ընթանում: Բուրջալյանը մտադիր է եղել սկսել ներկայացումը բոլորովին այլ տրամադրությամբ, «ծանր երաժշտական նախերգանքով»: Ներկայացման վերջը Վախթանգովի մոտ, ընդհակառակն, ավարտվում է տխուր երաժշտությամբ, իսկ Բուրջալյանի

էքսպոզիցիայում գրված է, որ պետք է լինեն «հանդիսավոր և ուժեղացող հարսանեական երաժշտություն, ցնցուղների շատ ուժեղ հարվածներ»:

Այն բոլոր տեսարանները, որոնց մասին խոսք կա Բուրջալյանի էքսպոզիցիայում, տարբերվում են Վախթանգովի բեմադրության համապատասխան պատկերներից: Օրինակ, Վախթանգովի բեմադրության մեջ, երբ բեմ է գալիս կայսր Ալտոնը հընչում էր հանդիսավոր երաժշտություն: Բուրջալյանի պատկերացումով պետք է հնչեր «մարշ գրոտեսկ, կոմիկական, ռիթմիկ» երաժշտություն: (Վախթանգովի բեմադրության վերաբերյալ բոլոր նյութերը քաղված են Н. Горчаков. «Режиссерские уроки Вахтангова» և «Мастерство режиссера». Сборник, Рубен Симонов. «О традициях режиссера Е. Б. Вахтангова»):

2. Այս էքսպոզիցիան գրված է 1941-ի դեկտեմբերի 14-ին:

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑՆԵՐԸ ՆՐԱ ՄԱՍԻՆ

1. «Արվեստի և գրականության ընկերություն» («Общество искусства и литературы») կազմակերպվել է 1888-ին, Մոսկվայում, Ստանիսլավսկու ղեկավարությամբ ռեժիսոր և դրամատուրգ Ա. Ֆ. Ֆեդոտովի, օպերային դերասան և մանկավարժ Ֆ. Պ. Կոմիսարժևսկու և նկարիչ Ֆ. Լ. Սոլովյովի մասնակցությամբ: Ապագա մեծ ռեժիսորը ցանկացել է «կյանքը ներմուծել բեմ, շրջանցելով ռուսինան, որը սպանում է կյանքը»: Այս ընկերության մեջ որոշվեց ռեժիսորի նոր դերի ըմբռնումը, դերասանի դաստիարակության նոր ձևերը: Այստեղ էլ Ստանիսլավսկին հռչակվեց որպես մեծ դերասան: Բուրջալյանն աշխատել է այս ընկերության մեջ երկու տարի՝ 1896-ից մինչև 1898-ը:

2. Կորշի թատրոն. Ֆեոդոր Ադամովիչ Կորշը (1852—1927) հայտնի անտրեպրենյոր էր: 1882-ին Կորշը Մոսկվայում հիմնում է իր մասնավոր թատրոնը, որը գոյություն ուներ մինչև 1918 թվականը: Իր գործունեության առաջին շրջանում Կորշի թատրոնը խաղացել է դրական դեր: Այստեղ բեմադրվել են Օստրովսկու համարյա բոլոր պիեսները: Այս թատրոնում 1890—90-ական թվականներին գործել են այնպիսի դերասաններ, ինչպես Անդրեև-Բուլակը, Իվանով-Կոպեյսկին, Ռոջչին-Ինսարովը, Ցարևչկինան, Օրլենկը, Մոսկվինը, Օստոմը, Բլյումենտալ-Տամարինան և ուրիշներ: Հետագայում, 1910-ական թվականներին Կորշի թատրոնը դարձավ զուտ գործարքի օբյեկտ: Այստեղ ամեն ուրբաթ օր բեմադրվում էին նոր պիեսներ, այսինքն՝ շաբաթը մի նոր պիես:

3. «Летучая мышь» («Չղջիկ») թատրոնը հիմնվել է 1908-ի փետրվարի 29-ին, Մոսկվայում: Նրա կազմակերպիչներն էին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի մի քանի դերասան՝ Ն. Ֆ. Բալիկի և Ն. Լ. Տարասովի գլխավորությամբ: Գեղարվեստական թատրոնի մոտիկ բարեկամ, թատերագետ Ն. Ե. Եֆրոնսն այսպես է բացատրում «Летучая мышь» թատրոնի ծնունդը. ««Չղջիկը» չէր կազմակերպվել որպես թատրոն, թեկուզ և մինիատյուր մի փոքրիկ թատրոն: Ընդհակառակն, ավելի շուտ՝ այն հաշվով, որ հասարակությունը կբացակայի, կողմնակի հանդիսական չի լինի, ցանկանալով անջատվել նրանից, ավելի լավ թաքնվել նրա ճնշող աչքից: Գոյություն ունի կամ գոյություն ուներ այն հայացքը, թե դերասանը տուժում է, երբ թատրոնից դուրս շփվում է հասարակության հետ, որ, նկատի ունենալով թատրոնի

եւրգործող ուժը, առօրյա իրադրության մեջ նա որքան կարելի է սակավ պետք է լսենի համընտնեքին ու չացկինեքին, այլապես կթուլանա իլուզիան, կցրվի ու կանհետանա մեկ բարձրացնող՝ բեմական պատրանքի հրապուլիի ուժը: Մոտավորապես այսպես էին մտածում այն ժամանակ Գեղարվեստական թատրոնում: Պատմում են, որ այդպես էր մտածում և այդ թատրոնի այն ժամանակվա առաջին առաջնորդ և ոգեշնչող Կ. Ս. Ստանիսլավսկին: Դա ոչ թե հակադեմոկրատական ինչ-որ մի վախ էր, թե կխառնվեն ամբոխի հետ, այլ դա ավելորդ մի խաղ էր դերասանի միսիայի նկատմամբ: Եվ ահա դրանից էր, որ միտք էր ծագել՝ առանձնանալ կողմնակի անձանց համար փակված թաքուն մի անկյունում՝ հանգստի և ուրախ ժամանցի համար» («Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балуева», М., 1918, էջ 10):

Եվ նկուղային մի փոքրիկ դահլիճում կազմակերպվեց «Չղջիկ» թատրոնը, որտեղ կատակը գլխավոր վաղմունքն էր դարձել: Առաստաղից կախում էին բուտաֆորական Չղջիկն ու թատրոնի դերասանները ժամասակ անցկացնում սրամտությունների և կատակների մեջ: Սակայն շատ շուտով, մի-երկու տարի անց, թատրոնը աստիճանաբար բռնում է «բաց թատրոնի» ուղին, ներգրավելով «Օտար» հանդիսատեսին: Այսպիսով ստեղծվեց միխիատուր թատրոն, որի օրինակը կար արդեն Փարիզում «կաբարե» անվան տակ: «Չղջիկ» թատրոնի ստեղծագործական դեմքը էկլեկտիկ էր: Այստեղ բեմադրվում էին փոքրիկ պիեսներ, տրվում էին համերգներ, պարողիաներ, կատակներ և այլն: Չեխով և Տուրգենև, Անդրեյ Բեկի և Ալտենբերգ, Մոցարտ և Հայդն, Չայկովսկի և Դեբյուսի—ահա այն անունները, որոնց հաճախ կարելի էր հանդիպել թատրոնի աֆիշներում: Թատրոնի ներկայացումները պահանջում էին դերասանական բարձր վարպետություն, իմպրովիզացիայի շնորհը, սրամտություն: Այս թատրոնում, այլ դերասանների շարքում, փայլել է և Գեղարվեստական թատրոնի դերասան Գեորգի Բուրջալովը (Արշակ Բուրջալյանի եղբայրը): Հետագայում այստեղ որպես դերասան և ռեժիսոր աշխատել է Արշակ Բուրջալյանը:

«Չղջիկ» թատրոնի ղեկավար Ն. Ֆ. Բալիկը ազգությամբ հայ էր: Նա մի քանի տարի աշխատել է Գեղարվեստական թատրոնում որպես դերասան, որից հետո տեղափոխվել է իր կազմակերպած «Չղջիկ» թատրոնը: Գ. Ս. Բուրջալովի արխիվում (Գեղարվեստական թատրոնի թանգարան) պահպանված է մի տետր (№—292/383), որտեղ մեկ հաջողվեց գտնել հետևյալ հրավիրատուսը տպված հայերեն — «Մկրտիչ Բալյանը (այսինքն Նիկիտա Բալիկը.— Ս. Ռ.) խոնարհաբար խնդրում է Ձեզ սույն 1910 թ. հունվարի 20-ին, գիշերվա 12 ժամին շնորհ բերել «Летучая мышь» կաբարե ընթերցի, որը պիտի լինի նրա անվանակոչության առթիվ:

Ֆրակ, սմոկինգ և պարահանդեսի զգեստներ պարտադիր չեն: Ընթերցի ժամանակ երաժիշտների խումբը կնվագե ազգային երգեր»:

«Չղջիկ» թատրոնում, բացի Բալյանից, Բուրջալյաններից, աշխատել են հայ դերասաններ Տ. Խ. Գալկարիսանովան և Տ. Օգանեսովան:

Վերջերս հրատարակած իր հուշերում Իգոր Իլինսկին գրում է այդ թատրոնի և Բալիկի մասին հետևյալը. «Հիմա ես ուզում եմ հիշել այն ժամանակը, երբ Ռուսաստանում առաջին կոնֆերանսյե Բալիկը զեմկության այն շերտը չէր մտցրել, ինչով պատեց այդ բառը հետագայում: Իր խոսակցությունը նա տանում էր պարզ ու անբռնապետիկ, երբեմն այս կամ այն հարցումն անելով դահլիճին, ճիշտ է, երբեմն քաշվելով: Սակայն երբեմն էլ Բալիկին էին նեղել լծում... Հանդիսականը նույնպես անբռնապետիկ կերպով երբեմն հարցեր էր տալիս Բալիկին, և նա համարյա միշտ էլ միանգամից սրամիտ պատասխաններ էր տալիս, որով էլ հաջակված էր թատերա-

կան Մոսկվայում: Այդպիսով նրա կոնֆերանսյեն առաջուց պատրաստված ու որոշված չէր...

«Չղջիկ» թատրոնի ծրագրում անսպասելի, սրամիտ, թարմ հնարանքի և օրիգինալ հնարամտության շատ բան կար:

...«Չղջիկի» տիպի միևնույն թատրոնները, իմ կարծիքով, ամենակատարյալ և զեղարվեստական ծան էին հատրագային անհամար բազմապատկություններից:

...Խոստովանում եմ, ինձ վրա մեծ ազդեցություն ունեին այդպիսի թատրոնները, և վարմանալի չէ, որ զիմնապիայում մեր խումբը, որ հրապուրված էր թատրոնով, սկսեց դրանց ընդօրինակել, և այլ ընկերների հետ բեմադրեցինք «Չղջիկի» բազմապիսի համարներից սիրողական մի ներկայացում:

Այդ օրվանից էլ իմ մեջ թաքուն մի միտք բույն դրեց — դառնալ դերասան: («Театр», 1958, № 5, էջ 136—137):

Ուսու դերասան Բ. Ս. Բորիսովը, որն աշխատել է Ն. Բալիկի հետ, իր հուշերում գրում է. «Բնականից շատ սրամիտ, հնարամիտ մարդ՝ նա իր դերասանական գործունեությունը սկսեց Գեղարվեստական թատրոնում: Որպես դերասան՝ Բալիկը ոչ մի հետաքրքրություն չէր ներկայացնում իրենից. քիչ էր խաղում և աննկատ էր խաղի մեջ, սակայն չափազանց դիտող էր, և թատրոնում նրա փոքր պարողիաներն ու սրամտությունը հաջողություն ունեին: Նա նշում էր իր և ուրիշ թատրոնների թերությունները, այդ ամենը ճարպկությամբ ծաղրանկարում էր սեպկոնի վերջում Գեղարվեստական թատրոնում կազմակերպվող երեկոներին (կապուտտիկներին): Այդ բանում նրան օգնում էր իր բարեկամը՝ մոսկվացի հարուստ վաճառական Նիկոլայ Տարասովը, որն իր կյանքը վերջացրեց ինքնասպանությամբ:

Զից սկսելով Բալիկը իր «Չղջիկ» թատրոնով հասավ ռատ մեծ ունի»....

(Б. С. Борисов, «История моего смеха», Театрикопечать, 1929, էջ 98):

«Չղջիկ» թատրոնն ունեցել է իր պարզացումը: Պ. Մ. Կերոնցները հետևյալ գնահատական է տալիս այդ թատրոնին. «Սկզբից դա տաղանդավոր, սրամիտ թատրոն էր, թեև շատ նեղ իր թեմաներով, որոնք դուրս չէին գալիս կուլիսների կենցաղից, պիեսները ծաղրանկարելու սահմաններից: Հետպիսեռ նա բաց է անում իր դրաները հարուստ հասարակության առջև (տոմսերը 25 ռուբլի, երբ առաջին կարգի բազկաթոսներն արժեին 5 ռուբլի): Ինքը թատրոնը սկսում է մանրանալ, զանգվանալ, այլասերվել: Բուրժուական հասարակությունն իր ազդեցությամբ քանդեց այն ամենը, ինչ արժեքավոր էր թատրոնում» (П. М. Керженцев, «Творческий театр», Госиздат. М., П., 1923, էջ 43):

Բուրժավանը, ինչպես գրում է ինքնակենսագրության մեջ, «Չղջիկ» թատրոնում աշխատել է տասը տարի, 1903—1913-ը, որից հետո տեղափոխվել է Կորջի թատրոն և աշխատել այնտեղ մինչև 1917-ը: Այս տեղեկությունը սխալ լինելով՝ շփոթության մեջ է գցել բոլոր նրանց, ովքեր գրել կամ խոսել են այդ մասին: Բանն այն է, որ Բուրժավանը չէր կարող ընդունվել 1903-ին «Չղջիկ» թատրոնը այն պատճառով, որ թատրոնը ստեղծվել է միայն 1908-ին: Պետք է ենթադրել, որ ինքնակենսագրության մեջ, որը վավերացրել են Ա. Ավետիսյանը, Վ. Վաղարշյանը, Կարատովը և Գրիգորը, Բուրժավանը վրիպել է և 1908-ի փոխարեն գրել է 1903: Ըստ այդ ինքնակենսագրականի Բուրժավանը տասը տարի աշխատել է «Չղջիկ» թատրոնում, սկսելով որպես դերասան, հետագայում նաև որպես ռեժիսոր: Ուրեմն նա այդ թատրոնում եղել է 1908-ից մինչև 1917-ը: Ինչ վերաբերում է այն տեղեկությանը, թե նա 1913-ին տեղափոխվել է Կորջի թատրոնը (և այսպիսով չէր կարող «Չղջիկ» թատրո-

նում աշխատած լինել տասը տարի), ապա նույնպես պետք է ենթադրել, որ Բուրջալյանը աշխատակցել է երկու թատրոններին միաժամանակ: Այդ ենթադրության արժանաքավատ լինելը կարող է հաստատել Բուրջալյանի այն երկտողը, որը գտնվում է ռեժիսորի արխիվում: Տետրի էջի վրա գրված կենսագրականում, ուր միայն թվեր են բերված, մոսկովյան շրջանի վերաբերյալ կարդում ենք. «Մոսկվայում, բացի «Չղջիկից», ուր աշխատում էի որպես դերասան և ռեժիսոր, նաև Կորշի թատրոնը...»:

4. Մինչև Թիֆլիս գալը, այսինքն մինչև 1921-ը, Բուրջալյանը Դոնի Ռոստովում կազմակերպել է «Չղջիկ» թատրոնի տիպի «Նկուլ» թատրոնը (հարկ է հիշել, որ բոլոր կարգաբեր թատրոնները և Մոսկվայի «Չղջիկ» թատրոնը, գտնվում էին Նկուլային հարկերում: Ըստ երևույթին հենց դրա համար էլ Բուրջալյանն իր կազմակերպած թատրոնն անվանել է «Նկուլ»): Երբ 1917-ին Կորշի թատրոնը եկել էր գաստրոլներով Հարավային Ռուսաստան, ռուսացիկոն շարժումների պատճառով ճանապարհները կտրվում են և Կորշը ցրում է իր խումբը:

5. Թե որ թվականին է գնացել Բուրջալյանը Փարիզ՝ հայտնի չէ: Այն կենսագրականում, որը ռեժիսորը թելադրել է իր կնոջը՝ Անահիտ Դուկասյանին՝ գրված է, որ Փարիզ է գնացել իր տատի մահանալուց հետո, ստանալով ժառանգություն, ըստ երևույթին 1900-ական թվականների սկզբներին:

6. «Ռուսացիկոն գեղարվեստական թատրոնը» այն բազմաթիվ թատերական կոլեկտիվներից մեկն էր, որոնք ստեղծվում էին 1920-ական թվականների սկզբում: Թատրոնը գործել է միայն մի տարի (1921—1922) և առանձին դեր չի կատարել ըաղաքի թատերական կյանքում: Այստեղ Բուրջալյանը բեմադրել է «Երևակայական հիվանդը» և «Գլաշենկա» վոդևիլը:

7. «Մինիատյուր թատրոնը» հենց այն թատրոնն է, որը կրում էր «Մասկի» (դիմակներ) անունը: Այդ թատրոնը ստեղծվել էր «Չղջիկ» թատրոնի սկզբունքով Բուրջալյանի անմիջական մասնակցությամբ: Ռեժիսորի արխիվում կա մի պայմանագիր, որով նա պարտավորվում է ստեղծել «Չղջիկ» թատրոնի ծանրի մի թատրոն «Աղբերին» անունով: Ըստ այդ պայմանագրի Բուրջալյանը աշխատանքի պետք է անցներ 1922-ի հունիսի 1-ից, թատրոնի գլխավոր ռեժիսորի պաշտոնով: Թատրոնը գտնվում էր այգում (Նախկին Միխայլովսկի պող. № 65) և ուներ կաբարե: Բացի փոքրիկ սկետչերից և մինիատյուր պիեսներից թատրոնում ցուցադրվում էին նաև խորեոգրաֆիկ էտյուդներ, վոկալ համարներ և այլն:

8. Բուրջալյանի այդ բեմադրության մասին «Խորհրդային Հայաստանի» 1923-ի. № 257-ում գրվել է. «Բեմադրությունը վարպետորեն էր դրված: Շարժումը, արագությունը, կենսականությունը, որ հատուկ է ռեժ. Բուրջալյանին, այս անգամ ակնհայտ կերպով ցուցադրեցին իրենց արժանիքը: Ամեն ինչ նախօրոք մտածված էր, չկար ավելորդ շարժում, բացակասչություն կամ բեմադրական այլ դեֆեկտ...»:

Եղջտ է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի խոշոր արդեցությունը երևում էր, սակայն, այն բոլոր լավը, ինչ լավ էլ փոխարինվում ու ցուցադրվում է, արժանի է ուշադրության: Թվում է մեզ, որ Բուրջալյանը որոշ պրպտումների դեպքում կարող էին ի մեր ժամանակի թափը և ոգին արտահայտել իր բեմադրության մեջ...»:

Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ակդեցությունը նկատելի է եղել Բուրջալյանի նաև մի շարք ուրիշ բեմադրություններում, օրինակ, այդ տեսակետից հետաքրքիր է Բուրջալյանի «Հաջի Մուրադ» բեմադրությունը, որն ռեժիսորը իրագործել էր Թիֆլիսիի հայկական թատրոնում 1936 թվականին: Ա. Հայրապետյանը այդ առթիվ գրում է.

«Մեզ բոլորիս համար
լավ կլինե՞ր հիշել միշտ
հրա հոգևոր կերպարը, որ-
պեսզի կարելի լինե՞ր, զոհե՞ն
ապավինելով Գեորգի Սեբ-
գեևիչի հիշատակին, խոսել
այն մասին, որ բատրոնում
կան էնտուզիաստներ, ո-
րոնք ապրել են, աշխատել
ու շատ բան ստեղծել: Նը-
րանք այն զլխավոր ցե-
մենտն էին, որը գուցե և
շաղախել է մեզ բոլորիս
խրաւ, որը կարողանում էր
իր բարուրյամբ, իր կա-
րելից ստեղծ ու համակ
սիրով հարել խորհրդոր-
դությունները, չափավորել
տարրեր տեմպերամենտ-
ները ու զսպել զգացում-
ները, և միշտ պաշտպան
կանգնել այն ամենին, ինչ
արվում էր Գեղարվեստա-
կան բատրոնում: Երբ ո-
րևէ վտանգ էր սպառնում,
Գեորգի Սեբգեևիչը միշտ
բոլորիցս առաջ էր անց-
նում և զգուշացնում այդ
վտանգի մասին»:

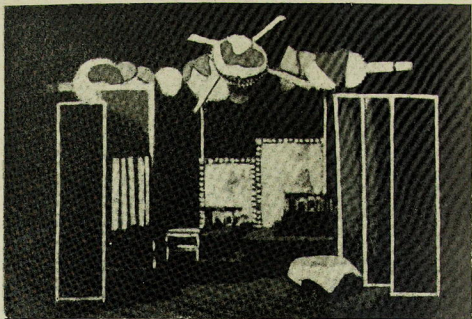
Կ. Ս. ՍՏԱՆԻՍԼԱՎՍԿԻ



ԳԵՈՐԳԻ ԲՈՒՐՋԱԼՈՎ

«Բուրջալովը Գեղարվեստական բատրոնի դռնակակիրն էր բառիս
ամենախական կան իմաստով»:

ՎԼ. Ի. ՆԵՄԻՐՈՎԻՉ-ԴԱՆՉԵՆԿՈ



«Մորզանի խնամին» 3-րդ գործողության ձևավորման մակետ

Գործ՝ Գ. Յակուլովի

1926

«Տոլստոյի «Հաջի Մուրադ» հայտնի գրվածքի ինսցենիրովկան կապմել էր Ստ. Զափանակյանը: Բուրջալյանը բեմադրելով այդ ինսցենիրովկան կատարել էր հետևյալ աշխատանքը: Բուլենալով հեղինակի վեպում արծարծած բոլոր հարցերը ընդգրկել, ներկայացման ամբողջ ընթացքում դերասանների հետ մասնակցում էր հատուկ ընթերցող, որը կարգում էր գրվածքի այն մասերը, որը հնարավոր չէր տալ գործողության միջոցով: Այդ ձևը Հայպետդրամայի աշխատանքի պատմության մեջ օրիգինալ գործ էր (հանդիսատեսին ծանոթացնելով գրվածքի ամբողջ տեքստի հետ): Բեմադրության նկարչական մասի էսքիզները պատկանում էին «Հաջի Մուրադ» գրվածքի հայտնի պատկերավարողը նկարիչ Լանսերեյին՝ նկարիչ Գ. Շարբաբյանի մոտիկ աշխատակցությանը: Երաժշտական մասը գրել էր Փանյանը: Աշուղի նվագը կատարում էր Սաջա Օգանեզաշվիին:

Անսամբլը մի կերպ կարողացավ դուրս գալ այդ ծանր բեռի տակից, որովհետև բոլոր դերակատարները առաջին անգամ իրենց կյանքում հանդիպում էին նման բեմադրության, որտեղ գործողությունը կանգ էր առնում, դերասանը համր, արծանացած դրույթով մեջ սպասում էր, թե երբ պետք է վերջանա տեքստի ընթերցանությունը: Աշխատանքի այդ ձևը ՄԽԱՏ-ը հաճախ գործադրել է տեքստը ընթերցող վարպետ դերասանների միջոցով: Մեկ մոտ այդ մեթոդը չարդարացրեց իրեն, շնորհիվ այն չանի, որ տեքստը ընթերցվում էր մոնոտոն, տաղտուկ: «Հաջի Մուրադում» փայլեց հերոսի դերակատար, երիտասարդ դերասան Ալեքսանդր Աբադյանը (հետագայում ռեժիսոր): Աբադյանը եկել էր Բաքվից և երկրորդ տարին էր, ինչ աշխատում էր դրամայում: Նրա մասին շատ քիչ բան էր գրվել, բայց նա արժանի էր ընդհանուրի ուշադրությանը: «Պրովետարը» շատ տեղին էր գրել նրա մտածված ամբողջական խաղի մասին: «Հաճախ թվում էր, թե դա բեմական խաղ չէ, այլ իրական անծնավորություն, ցարական Վորոնցովի թակարդն ընկած ապատանքի մի բազմ, Շամիլի դեմ թուլնով լցված մի օձ, որը գալարվում է քարի ճեղքում և չի կարողանում դուրս պրծնել:

...Եվ այսպես շարունակ հաջորդում են պատկերներ. ցուցադրելով սիրող որդուն, ամուսնուն, հորը—մի կողմից, աղաթի անեծքը շալակին, վրեժն ու քենը սրտում ամբարած վայրագ հովապին—մյուս կողմից»:

9. Բուրջալյանի բեմադրությունների ցանկը տեղավորված է սույն ժողովածուի վերջում:

10. Օլգա Նիկոլանա Օլիդորի (Կայդալովա), դիսերտացիոն թեման է «Ռուս կլասիկ դրամատուրգիան Սովետական Միության ժողովուրդների թատրոններում»: 1957-ին հրատարակվեց այդ գիրքը՝ «Պայքար բեմական ռեալիզմի համար» խորագրով (ռուսերեն):

11. Պանին (Փանյան Ա.), կոմպոզիտոր, երաժիշտ, Թիֆլիսի հայ թատրոնում աշխատել է 1923-ից 1930-ը:

12. Այս բեմադրությունը բարձր գնահատական ստացավ և ժամանակի մամուլի էջերում, և հետագայում: Ռուս քննադատ Ա. Ֆեկլախսկին գրել է, որ Բուրջալյանը «Իր բեմադրությունը մոտեցրել է իսպանական թատրոնի ոճին» (տե՛ս Бюллетень БТО, 1945):

13. Յակովլով Գեորգի Բոգդանի (1884—1928), 20-ական թվականներին հռչակված թատերական նկարիչ: Ծնվել է Թիֆլիսում, սովորել է Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում, այնուհետև՝ Գեղարվեստի դպրոցում ռուս մեծ նկարիչ Սերովի մոտ: Ռուս ճապոնական պատերազմի ժամանակ եղել է Հեռավոր Արևելքում: Ցուցահանդեսներին սկսել է մասնակցել 1905-ից և հետագայում, մինչև 1917-ը «Мир искусств»

ՇՅԶ» ցուցահանդեսների ակտիվ մասնակիցն է եղել: Ցուցադրվել է նաև Բեռլինում, Վիեննայում, Փարիզում:

Թատերական նկարչության մեջ Յակովլովը հանդիսացավ իսկական նորարար: Երկար տարիներ (1918—1926) աշխատել է Կամերային թատրոնում, Թաիրովի հետ, համարվելով այդ թատրոնի լավագույն նկարիչներից մեկը: Նրա ըստն բեմադրություններից զրեթե յուրաքանչյուրը ինքնուրույն լուծում էր առաջարկում թատերական նկարչության ասպարեզում: Նրա լավագույն ձևավորումներից են համարվում «Արքայադուստր Բրամբլյան» և «Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլյան»: Յակովլովը գտավ այն տարրերությունը, որն առանձնացնում է դրամատիկ ներկայացման ձևավորումը օպերայինից կամ բալետայինից: Սկզբունքային նշանակություն ունեին «Զափի տեղ չափ», «Էդիպ» և «Հուդայի այրին» ներկայացումների ձևավորումները: Նրա ձևավորած Ս. Պրոկոֆևի «Պողպատե ցատկ» բալետը բեմադրվել է Փարիզում (1926) հայտնի բալետմեյստեր Ս. Դյազիլի կողմից: Նկարիչն իր ամենագլխավոր գործն էր համարում 26 Կոմիսարների հուշարձանի նախագիծը, որը ոսկե մեդալ ստացավ Փարիզի միջազգային ցուցահանդեսում (1925): Մոսկվայի Հայկական թատերական ստուդիայում Յակովլովը ձևավորել է «Լյուլու կղզու գեղեցկուհին» և «Մեծապատիվ մուրացկանները», Երևանի Սունդուկյանի անվան թատրոնում՝ «Վենետիկի վաճառականը» և «Մորզանի խնային»: Ռեժիսորի արխիվում պահպանվել է Գ. Յակովլովի մի նամակը, որից պարզ է դառնում, թե ինչ բծախնդրությամբ է նա հետևել «Վենետիկի վաճառականի» բեմադրության ձևավորմանը:

Ըսքիվները կատարելուց հետո Յակովլովը մեկնում է Թիֆլիս և ահա այնտեղից նա գրում է Բուրջալյանին, որ իրեն անպայման հայտնեն ներկայացման օրը, որ-այնպիսի նա նախօրոք գա և ստուգի գեղարվեստական ձևավորումը: Նկարիչը հարցնում է ռեժիսորին այն մասին, թե կա՞ն արդյոք որևէ դժվարություններ: Նամակի վերջում Յակովլովը խնդրում է հաղորդել ջերմ բարևներ Շիրվանկադեին:

14. Խոսքը 1926-ի բեմադրության մասին է: «Օթելլոյի» առաջին ներկայացումը կայացավ նույն թվի փետրվարին:

15. Բուրջալյանի բեմադրած «Քաջ Նավարի» առաջին ներկայացումը Սունդուկյանի անվան թատրոնում կայացավ 1924-ի նոյեմբերի 5-ին: Մինչև այս բեմադրությունը՝ Դեմիրճյանի «Քաջ Նավարը» բեմադրվել է Թիֆլիսում Բուրջալյանի և Սո. Զափանակյանի կողմից: Բերում ենք Դեմիրճյանի կարծիքը Բուրջալյանի և «Քաջ Նավար» կատակերգության ստեղծման պատմության մասին: Իր «Հուշեր և խոհեր հայ դրամատուրգիայի և թատրոնի մասին» աշխատությունում (ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարան, ձեռագիր 1683, այժմ տպագրված է Դ. Դեմիրճյանի 6-րդ հատորում) գրում է. «Սովետականացումից հետո ես Թիֆլիսումն էի: Արտիստական և ժողովրդական թատրոնի մեջ դեռ նշանակալից փոփոխություններ չկային 20-ական թվերի սկզբում: Փոփոխությունները արտաքին էին: Ժողովրդականության սկզբունքը կիրառվեց նրանով, որ սկսեցին բեմից դեպի պարտերը սանդուղքի աստիճաններ ջնջել, որ բեմն ու ժողովուրդը «միանան»: Հրավիրվեց Արկադի Բուրջալովը իբրև ռեժիսոր: Բարեգործական ընկերության փոքրիկ դահլիճի նույնպես փոքրիկ բեմի վրա Բուրջալովն սկսեց իր ներկայացումները, Մոլիերի «Երևակայական հիվանդ» և այլ պիեսները, որ բերել էր Մոսկվայի փոքր ձևերի մի թատրոնից: «Երևակայական հիվանդի» մեջ հանդես եկող բժշկական մի խումբ, պոպուլները գլխներին, միջանցքից մտնում էին դահլիճ և բեմի սանդուղքներից բարձրանում բեմ, որով և ժողովուրդը միանում էր դե-

րոսմաններին: ...Նա բեմադրական սկզբունք համարում էր խաղի ռիթմը, միլանսցենան, պլաստիկայնությունը և խմբավորումները, որոնց մեջ վարպետ էր, պետք է ասել...

Բուրջալուին էր, որ Զափանականի հետ առաջին անգամ բեմադրեց իմ «Ջաջ Նապար» Արտիստական թատրոնում:

Սակայն ես կուզեի միջանկյալ պատմել այս պիեսի ստեղծման հանգամանքների մասին: Մոսկվայից Թիֆլիս էին եկել մի խումբ երիտասարդ ուսանողներ, որոնք «Խաթանգովի» ստուդիայում էին: Նրանց մեջ էին Թաթիկ Սարյանը, Գուլակյանը և Ռոբիշներ, որ չեմ հիշում: Նրանք ինձ խնդրեցին ցույց տալ ավագյին մի որևէ հեքիաթ, էպոս կամ պատմություն՝ բեմադրելու համար: Ես տվի «Սասունցի Դավիթ», «Ջաջ Նապար» և ինչ-որ հեքիաթ: Նրանք հետևյալ օրը ինձ խնդրեցին մի էջ կոնսպեկտով տալ «Ջաջ Նապար» հեքիաթի սյուժեն: Ես կատարեցի խնդիրը: Այնուհետև խընդրեցին գոնե մի գործողության շատ համառոտ կոնսպեկտ տալ: Այդ ևս կատարեցին: Բայց երբ վերջացրի, ես նրանց ասացի, որ մի փոքր սպասեն, ես կտամ ավելի մշակված բան: Կոնսպեկտը մեծացավ և ես երեք ամսում գրեցի այժմյան «Ջաջ Նապարը», որի կեսը չհասավ նրանց, ուշանալու պատճառով: Նրանք վարժվում էին «Դատաւտանի» վրա:

Կրկին անցնելով Բուրջալուին՝ պետք է ասեմ, որ... Նա հայ թատրոնում մտքեց կապմակերպված կոլեկտիվականություն, դիսցիպլինա, միլանսցենա, ռիթմ և երաժշտություն: Նա առաջինն էր, որ ռուսական թատրոնի տրադիցիաներ բերեց հայ թատրոն: Դա կուլտուրա էր և անհրաժեշտ հայ կոլեկտիվների անարխիկ, անհատական անկապմակերպ բեմադրական մեթոդներով կրթված հայ դերասանների համար: Այնուհետև Բուրջալուին ես պատահում էի Երևանի Պետական թատրոնում» (էջ 192—194):

16. Պետիպա, Մարիուս Մարիուսովիչ, հայտնի բալետմետրեր Պետիպայի որդին, որը նույնպես կրթվել է խորեոգրաֆիկ արվեստով:

17. Գամբելեյի Իրակլի—հայտնի վրացական թատերական նկարիչ. երկար տարիներ աշխատել է Ռուսթավելու անվան թատրոնում: Սանդրո Ախմեթելու հետ հանդիսացել է այդ թատրոնի հիմնադիրներից մեկը: Անցել է բարդ և հակասական ստեղծագործական ուղի, տարվել է կոնստրուկտիվիզմով: Գամբելեյին է «Անպոր» բեմադրության ձևավորողը, նա է Սանդրո Ախմեթելու հետ որոնումներ կատարել թատրոնում, ստեղծել նոր ավագյին ձև թատերական արվեստում:

18. Մամիկոն Արտեմի Գևորգյանը երկար տարիներ եղել է Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի դիրեկտոր, ակտիվ թատերական գործիչ, այժմ ՀՍՄԻ ԳԱ Լեզվի ինստիտուտի գիտաշխատակից:

19. Այս բեմադրության միլանսցենաների մասին տե՛ս նաև Վ. Վաղարշյանի հուշերը՝ սույն ժողովածուում:

20. Լ. Զալանթարը «Տարտուֆը» բեմադրել է Գ. Սունդուկյանի թատրոնում՝ 1924-ին:

21. Նոսրը վերաբերում է Օ. Ն. Օլիգորի (Կալալովա) դիսերտացիոն աշխատանքին, որի մասին ասված է նաև Վ. Վաղարշյանի հուշերում (տե՛ս սույն ժողովածուում):

¹ Ե. Բ. Վախթանգովը Մոսկվայի Հայկական ստուդիայում դասավանդել է 1919—1920 թվականներին: Այդ ժամանակ ստուդիայի ղեկավարն էր Ս. Ի. Նաչատուրովը (հռչակավոր կոմպոզիտորի եղբայրը):

22. Այժմ Երևանի Պատմության թանգարան: Մեչիդի բակում կար սրճարան, ուր հավաքվում էին հայ արվեստի ականավոր գործիչները և պրուպի բռնվում գրականության ու արվեստի հարցերի շուրջը: Այստեղ էին լինում նաև Երվանկադեն, Չարենցը, Բակունցը, ինչպես և ուրիշ նշանավոր գրողներ, դերասաններ, երաժիշտներ, նկարիչներ, համալսարանի դասախոսներ:

23. «Նալբանդ» սրճարանը գտնվում էր Երևանի նախկին Աստաֆյանի վերջում, այժմյան Լենինի հրապարակում! գտնվող «Ինտուրիստ» հյուրանոցի տեղը: Այստեղ 1920-ական թվականներին ինչպես և Մեչիդի սրճարանում հավաքվում էին հայ գեղարվեստական ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչները և խոսում, վիճում արվեստի ու գրականության հարցերի շուրջը: Հաճախ կարելի էր տեսնել այստեղ Ռոմանոս Մելիքյանին, Դերենիկ Դեմիրճյանին, Ստեփան Զորյանին, Եղիշե Չարենցին, Վահան Թոթովենցին, Ցուլակ Խանկադյանին, Տիգրան Հախումյանին, Լևոն Զալանթարին, Արշակ Բուրջալյանին և ուրիշներին:

«Նալբանդ» սրճարանը փակվեց 1928-ին: Երվանդ Թորոսյանը՝ սրճարանի տեղը պատմում է, որ հայ ինտելիգենցիայի համար նա հատուկ մի սեղան էր առանձնացրել խորքում և գիտեր, որ այդ սեղանը առևտրական նպատակով չէր օգտագործվում, քանի որ նրա շուրջը հավաքված հաճախորդները շատ երկար էին նստում:

24. «Ստանիսլավսկու թատրոն» — Մոսկվայի Կ. Ս. Ստանիսլավսկու անվան օպերային թատրոնի մասին է խոսքը: 1941-ին աշնանը այդ թատրոնը և՛ Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի անվան երաժշտական թատրոնը միացան, և կոչվեց Կ. Ս. Ստանիսլավսկու և Վ. Ն. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի անվան երաժշտական թատրոն:

25. «Կարմենը» մեծ հաջողություն գտավ և տարիներ շարունակ այդ բեմադրությունը կրկնվում էր մինչև ռեժիսորի թատրոնից հեռանալը: Թեև 1939—1940 թվականներին հարց բարձրացվեց օպերայի վերաբեմադրման, սակայն թատրոնի նոր դեկլավարությունը այդ չարեց (տե՛ս օպերային և բալետի թատրոնի գեղարվեստական խորհրդի նիստերի արձանագրությունները 1939—1940 թ.):

26. Ադամյան, Արշակ Արզաթի (1884—1956), անվանի երաժշտագետ, արվեստի տեսաբան: Ա. Ադամյանը ավարտել է Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը 1910-ին. մինչ այդ ընդհատումներով սովորել է Փարիզում և Բեռլինում: 1924-ից 1926-ը եղել է Երևանի կոնսերվատորիայի դիրեկտոր, հետագայում Լենինգրադի կոնսերվատորիայի դասախոս: Հետպատերազմյան շրջանում դասավանդել է էսթետիկայի առարկան Երևանի համալսարանում և Գեղարվեստի ինստիտուտում: Ադամյանի գրչին են պատկանում էսթետիկային նվիրված մի շարք հրատարակված և անտիպ աշխատություններ:

27. 1928-ի մարտի 18-ին Թիֆլիսի Հայարտան թատրոնում տեղի ունեցավ 26 կոմիսարների անվան մանկական թատրոնի հանդիսավոր բացումը: Ներկայացվեց Դ. Դեմիրճյանի «Ջաջ Նապարը» Բուրջալյանի բեմադրությամբ. ստեղծվեց առաջին հայկական մանկական թատրոնը, որի հիմնադիրը հանդիսացավ Բուրջալյանը:

28. 1928-ի հունվարին Թիֆլիսի Հայկական թատրոնում Բուրջալյանը բեմադրում է Օսկար Ուայլդի «Սալոմե» դրաման, երաժշտություն Ա. Սպենդիարյանի, նկարիչ՝ Ի. Գամբեկեյի:

Ա. Հայրապետյանը գրում է. (տե՛ս ԳԱ Գրակ. և արվեստի թանգ., ձեռագիր № 116) ««Սալոմե» բեմադրվեց Վահան Տերյանի մահվան առթիվ կազմակերպված հուշ-երեկոյին: Դա գեղարվեստականորեն հագեցված բեմադրություն էր: Հասարակությունը մեծ հաճույք պգաց ինչպես պիեսում մասնակցող դերասաններին խաղի,

նույնպես երեկոյնի Տերյանի ուղանավորները արտասանող դերասանների արվեստի մեջ» (էջ 74) :

29. Դուստրը՝ Բուրջայան Մագդան այժմ Երևանի Կ. Ս. Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնի դերասանուհի է:

30. «Երևակայական հիվանդի» առաջին ներկայացումը կայացավ 1922-ի մայիսին: Հետագայում Բուրջայանը մի քանի անգամ է անդրադարձել Մոլիերի այդ կատակերգությանը: Սուսդուկյանի անվան թատրոնում այն Բուրջայանի բեմադրությամբ ներկայացվել է 1923-ի նոյեմբերի 10-ին: Օ. Մելիք-Վրթանեսյանը 1920-ական թվականների հայ ռեժիսուրային նվիրված չհրապարակված աշխատության մեջ հետևյալ կերպով է նկարագրում այդ ներկայացման ռեժիսորական էպիգրաֆը. «Ակսվում է ֆրանսիական մի գողտրիկ պարեղանակ: Բեմի երկու կողմերից հայտնվում են երկու փոքրիկ խաֆշիկներ և պարելով մոտենում իրար: Ողջագուրվելով՝ նրանք կամաց հեռանում են, միաժամանակ բացելով վարագույրը: Լսվում է զոնգի ուժեղ հարված: Խաֆշիկները արագ պարելով անցնում են բեմի երկու կողմերը և պարային պոպալով անշարժանում, ամբողջ պատկերի ընթացքում չմատենելով իրենց կենդանությունը: Բարձրանում է ցրկոտող վարագույրը և սկսվում է ներկայացումը: Պատկերը վերջանալուց հետո տեղի է ունենում նույնը, միայն հակառակ հերթականությամբ: Իջնում է ներկայացման վարագույրը: Գոնգի հարված: Խաֆշիկները աստիճանաբար կենդանանալով՝ սկսում են պարել և ապա փակել հիմնական վարագույրը»:

31. Թիֆլիսի Հայարտան կից դրամատիկ խմբում բեմադրվել են նաև «Հետերա Մելիտիս», «Ընպոնոմու սիրտը», «Ռեկվորի ֆինալը» և «Գլաշենկա» պիեսները (տե՛ս «Կարմիր աստղ», 1922, № 112): Թբիլիսիի Հայարտան և նրա սեկցիաների մասին Աշոտ Հայրկապետյանը իր «Թբիլիսիի հայկական պետական թատրոնի պատմությունը» աշխատության մեջ գրում է.

«1921 թ., երբ Թիֆլիսում լիկվիդացիայի ենթարկվեցին մինչև սովետական կարգերը գոյություն ունեցող բոլոր հայկական կուլտուրական, քարեգործական հաստատությունները և ընկերությունները, այդ հանգամանքը մի խումբ կոմունիստների դըրդեց նոր իրավակարգում համախմբել ու միացնել հայ գեղարվեստի մշակներին, կապակներսելով Թբիլիսիում հայկական կուլտուրական օջախ Մոսկվայի «Մամուլի տան», Լենինգրադի «Գեղարվեստի պալատ» և Թիֆլիսի «Վրաց գեղարվեստի պալատ» հիմնարկությունների նման: Շուտով կապակներապվեց «Հայ արվեստի տունը» («Հայարտուն»)՝ բանաստեղծ Վահան Տերյանի անունով, որը դարձավ Վրաստանի հայ արվեստագետների կենտրոնը:

1921 թ. մարտի սկզբներին կապակներապված այդ հիմնարկության անունից, Ա. Կարինյանի, Պ. Մակինցյանի, Հ. Սուրխաթյանի, Ս. Փիրումյանի, Լեոի, Ռ. Մելիքյանի, Մ. Գևորգյանի, Լ. Զալանթարի, Ա. Ոսկանյանի, Գ. Մելոյանի և Ս. Խաչատրյանի ստորագրություններով, մարտի 28-ին Վրաստանի Լուսժողկոմատի հաստատության ներկայացվեց Հայարտան կանոնադրությունը:

Համաձայն այդ կանոնադրության Հայարտունը պետք է ունենար չորս առանձին սեկցիաներ—գրական, երաժշտական, նկարչական և դրամատիկական, որոնց անդամները պետք է ընդունվեին տվյալ սեկցիաների ընդհանուր ժողովներում:

...Հետագայում, որովհետև խորհրդի անդամներից մի քանիսը պաշտոնական գործերով մեկնում են Հայաստան և այնտեղ հաստատվում, կարիք է պահանջվում խորհրդի լրացուցիչ անդամների և անձնափոխանորդների ընտրության: Նույն տարվա հուլիսի 12-ին տեղի ունեցած ընդհանուր ժողովը կայացնում է խորհրդի կազմի լրա-

ցուցիչ ընտրություններ, ընտրվում են ընկ. զ. Մելոյան, Շ. Հովհաննիսյան որպես խորհրդի անդամներ և Դ. Դեմիրճյան, Ա. Խոնդկարյան, Հ. Պողոսյան, Գ. Լևոնյան, Մ. Բարխուդարյան, Ստ. Զափանակյան, Իս. Ալիխանյան, և Դ. Չիլյան որպես անձնափոխանդամներ:

Այդ տարին Հայարտան սեկցիաները կազմակերպված չէին: Միայն նրա մեջ հետաքննվող չափով գործում էին Հայ նկարիչների միությունը Գ. Շաբաբջյանի ղեկավարությամբ, հայ դերասանական կոլեկտիվը Ստ. Զափանակյանի ղեկավարությամբ, Հայ երաժիշտների միությունը Ռ. Մելիքյանի ղեկավարությամբ և հայ գրականագետների խմբակը Դ. Դեմիրճյանի ղեկավարությամբ: Խորհրդարի նախագահությունը հերթով կատարելիս են եղել՝ Ա. Աղամյանը, Հովհ. Թումանյանը, Մ. Գևորգյանը և Ռ. Մելիքյանը...

Հայարտան խորհուրդը 1921 թ. կազմակերպում է մի շարք զեկուցումներ, այդ թվում նաև Դ. Դեմիրճյանի երկու բովանդակալից զեկուցումներ «Թատրոնի մասին» և «Հայ թատրոնի ճգնաժամը և նրա վերածնունդը» թեմայով: Արմեն Արմենյանի դասախոսությունը՝ «Իբսենը և նրա երեք գործերը» թեմայով: 1922 թ. Հայարտան դրամատիկ կոլեկտիվը կազմակերպում է մտքերի փոխանակություն Դ. Դեմիրճյանի «Դատաստան» պիեսի և 6 ներկայացման շուրջ «Երևակայական հիվանդ» (4 անգամ) և «Մինիստրներ» (2 անգամ): Շուտով կարգի բերվեց թատրոնի հարցը, որի կառավարիչ կարգվեց ռեժիսոր Ա. Բուրջալյանը: Հայարտան թատրոնական սեկցիան ուներ դրամատիկական խումբ Ա. Բուրջալյանի և Ստ. Զափանակյանի ռեժիսորությամբ: Խմբի ռեպերտուարը խորհրդի վերահսկողության տակ էր:

Խորհուրդը Հայարտան թատրոնում բացեց դրամատուղիա, ուր ընդունվեցին աշխատավորության կազմակերպ, թվով 25 հոգի: Սկսվում նրանցից առնվում էր չնչին վարձ ուսման համար, բայց շուտով ուսումը դարձավ անվճար: Դրամատուղիայի վարիչն էր Ա. Բուրջալյանը (տե՛ս ՀՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարան, ճեռագիր № 116, էջ 36—38):

32. Պետք է ասել, որ մինչև այդ պիեսի բեմադրությունը Բուրջալյանը բեմ է բանել նաև ուրիշ հայկական պիեսներ, ունենալով նույնպես մեծ հաջողություն, օրինակ՝ Մ. Դարբինյանի «Մինիստրները», Մ. Մանվելյանի «Հեքիաթը», Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նավարը» և այլն:

«Դիվան» և «Ախչա կուլմա» բեմադրությունների մասին Ա. Հայրապետյանը գրում է «Թրիլիսիի հայ թատրոնի պատմությունը» աշխատության մեջ:

«1929—30 թատերաշրջանի աչքի ընկնող երևույթներից էին «Դիվան» և «Ախչա կուլմա» բեմադրությունները: Երկու պիեսների հեղինակները վերցրել էին մեկ ծանոթ մոտիկ ժամանակները:

Ա. Բուրջալյանը «Դիվանի» բեմադրությամբ ցուցաբերեց հայ գյուղի ճանաչողության իր ներությունները: Գեղեցիկ էր արտաքին ձևավորումը (նկ. Ի. Գամբեկի)»:

33. Հետաքրքրական է, որ Ստանիսլավսկին իր ռեժիսորական գործունեության վերջին տարիներին ավելի մեծ ուշադրություն էր դարձնում միականցեանյին փորձերին: Այստեղից էլ առաջ եկավ այսպես կոչված «ֆիլիկական ստեղծագործությունների մեթոդը», որը հետագայում, 1940—1950-ական թվականներին, դարձավ տաք վեճերի առարկա: Բուրջալյանի ցանկացածը, ըստ էության, նույն «ֆիլիկական գործողությունների մեթոդն» է:

34. Բուրջալյանի կինը պատմում է, որ՝ Արևադի Սեդգենիչը շատ էր սիրում

Մարտիրոս Սարյանի նկարած այդ վարագույրը, գտնում, որ այն իր տեսած թատերական վարագույրներից ամենալավն է: Բուրջալյանը Սարյանի երփնագրի երկրպագուներից էր: Սիրով և փալփալանքով է պահել ռեժիսորը Սարյանի նվիրած պեյզաժը, որը հիմա էլ կախված է Բուրջալյանի թրիխայան փոքրիկ սենյակի պատից:

35. Շչուսեվ, Ալեկսեյ Վիկտորովիչ (1873—1949), ականավոր սովետական ճարտարապետ:

36. Սեմյոն Ալաջալովի վկայությունը մեկ անգամ ևս հերքում է այն տարածված սխալ կարծիքը, ըստ որի Շիրվանկադեն չէր հավանել Բուրջալյանի «Մորզանի խնամի» բեմադրությունը:

Մամուլում տպագրված որևէ կարծիք այն մասին, որ Շիրվանկադեն գոհ չի եղել Բուրջալյանից, մենք չենք հանդիպել: Միայն 1949-ին Վ. Աճեմյանի բեմադրած «Մորզանի խնամու» առթիվ գրված ռեցենզիայում ևս, Ալվալյանը հետևյալն է ասում. «Քսան-քսաներկու տարի առաջ, երբ բեմադրվեց սովետական պայմաններում գրված Շիրվանկադեի այս պիեսը, սակավ մարդիկ միայն հավանեցին այն, իսկ շատերն ուղղակի հայտարարեցին, թե մեր դասական, մեծանուն հեղինակի գրչին սալական չէ այդօրինակ մի արտադրանք: Ինքը Շիրվանկադեն, այդ երբեմնաշալ գեղագետն ու հեռատես քաղաքացին, մտերիմների ջրջանում, իբր թե ասել էր. «Սա մի պիես է, որի ծայրը 15—20 տարի հետո կսլվի, ասենք հիմա էլ կսլվեր, բայց ափսոս խոսեցնող չկա» («Գրական թերթ»): Պետք է ենթադրել, որ Շիրվանկադեն այս միտքը հայտնել է մինչև Բուրջալյանի բեմադրությունը, եթե ընդհանրապես նման միտք նա հայտնել է, որովհետև ևս, Ալվալյանը նույնպես կասկածում է, ասելով. «Հարկավ դժվար է ստուգել ու պարզել, թե իրոք Շիրվանկադեն նմանօրինակ միտք հայտնել է, թե ոչ...»:

Սակայն մեզ հայտնի է դառնում Շիրվանկադեի վերաբերմունքը Բուրջալյանի նկատմամբ: Այդ մասին գրում է Ս. Մելիքսեթյանը իր հուշերում: Բացի դա մեր ձեռքի տակ են Շիրվանկադեի երկու չհրապարակված նամակները, որտեղ գրողը դրսևորել է իր վերաբերմունքը դեպի Բուրջալյանը: Գրիգոր Ավետյանին 1927-ի դեկտեմբերի 3-ին գրած նամակում Շիրվանկադեն պատմում է այն մասին, որ Թիֆլիսի Հայկական թատրոնի վիճակը վատ է, որ գեղարվեստական տեսակետից թատրոնը շատ է կաղում:

Հայտնի է, որ 1927-ին Բուրջալյանը նորից հրավիրվեց Թիֆլիսի Հայկական թատրոն: Այդ կապակցությամբ Շիրվանկադեն գրում է. «Բուրջալյանը չէ, ինքը Մելիքսեթյանը չի կարող նրան (թատրոնին—Ս. Ռ.) փրկել»: Իհարկե, առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ գրողը ռեժիսորի օգտին չի խոսում, բայց Շիրվանկադեն բարձր է գնահատում Բուրջալյանին, որ այդպես է ասում, համեմատելով նրան Մելիքսեթի հետ: Շիրվանկադեն պարզացնելով իր միտքը ավելացնում է. «Արուս Ոսկանյան—Փափալյանի ներկայացումները, ընդհակառակն, լեցուն են միշտ: Աճա քեզ մի երբեք ապացույց, որ առանց դերասանների և ռեպերտուարի ոչ մի ռեժիսոր չի կարող թատրոն ստեղծել»: Մի այլ նամակում Շիրվանկադեն գրում է Գ. Ավետյանին, թե «Բուրջալյանը հեռացվում է ռեժիսորությունից: Նրան հանձնվում է միայն ստուդիայի վարչությունը: (Այս երկու նամակներն էլ գտնվում են ԳԱ Արվեստի և գրականության թանգարանում, Գրիգոր Ավետյանի արխիվում): Ժիշտ է, այսքանը քիչ է եզրակացնելու համար, թե ինչպես է գնահատել Շիրվանկադեն Բուրջալյանին, սակայն, որ նա եղել է ռեժիսորի մասին լավ կարծիքի, դա ակնհայտ է անգամ այս երկու նամակներից էլ:

37. Գեորգի Բուրջալովը (1868—1924) Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի դերասան և ռեժիսոր էր: Կրթությամբ ինժեներ էր: Նա ակտիվ մասնակցել է Գե-

ղարվեստական թատրոնի կազմակերպման, ռեժիսորական աշխատանքներին: Գեղարվեստական թատրոն է եկել Ստանիսլավսկու ղեկավարած Արվեստի և գրականության ընկերությունից: Կ. Ս. Ստանիսլավսկին գրել է Գ. Ս. Բուրջալյանի մասին. «Արտյոմը, Սավիցկայան, Բուրջալովը մեծ դեր են կատարել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի կառուցման գործում ոչ միայն իրենց արտիստական տաղանդով, այլև գործին մաքուր մոտեցումով, որը և օգնել է ստեղծել նոր անդրկուլիսային էտիկա» («Ежегодник МХАТ» за 1945 г., том 2, էջ 5), նույնպիսի բարձր կարծիքի է եղել Գեորգի Բուրջալովի մասին նաև Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Պանչենկոն: Այս մասին տե՛ս նույն ժողովածուի մեջ Գեորգի Բուրջալովին նվիրված ներդիրը:





ԲՈՒՐՋԱԼՅԱՆ

(Համառոտ կենսագրություն)

Արշակ Սերգեյի Բուրջալյանը ծնվել է 1879-ի դեկտեմբերի 26-ին Հաշտարխանում՝ զինեղործի ընտանիքում: Բուրջալյանի մանկությունը և պատանեկությունը անցել են Վոլգայի ափին փռված այդ քաղաքում, ուր և ավարտել է նա ռեալական ուսումնարանը: Դեռ մանուկ հասակում Բուրջալյանի մայրը մահացել է և երեխայի դաստիարակությամբ ամբողջովին զբաղվել է նրա տատը:

Ուսումնարանում Բուրջալյանը առաջին անգամ մասնակցում է տեղի թատերական խմբակին որպես սիրող:

1896-ին Բուրջալյանը մեկնում է Մոսկվա ուսումը շարունակելու նպատակով: Սակայն տարվելով թատրոնով, նա երկու տարի (1896—1898) մասնակցում է Կ. Ս. Ստանիսլավսկու դեկլամարած Արվեստի և գրականության ընկերության աշխատանքներին, հետաձգելով ուսումը:

Ապագա ռեժիսորի ավագ եղբայրը՝ Գեորգի Բուրջալյովը այդ տարիներին Արվեստի և գրականության ընկերության աչքի ընկնող դերասաններից էր: Երկու տարի աշխատելուց հետո, երբ արդեն ստեղծվեց Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը և Արվեստի և գրականության ընկերության լավագույն ուժերը տեղափոխվեցին այնտեղ, Բուրջալյանը մեկնում է Պետերբուրգ: Այստեղ նա ընդունվում է Ծովային-առևտրական ուսումնարան. ավարտելով այն, ստանալով իր տատի մահվանից հետո ժառանգություն, մեկնում է Փարիզ:

Վերադառնալով Մոսկվա, 1908-ին Բուրջալյանը ընդունվում է «Չղջիկ» թատրոնը, որի ղեկավարն էր Մկրտիչ Բալյանը (Նիկիտա Բալին): 10 տարի Արշակ Բուրջալյանը աշխատել է այս թատրոնում որպես դերասան, իսկ վերջին տարիներին՝ նաև որպես ռեժիսոր: Սրան զուգահեռ սկսած 1913-ից նա աշխատել է Մոսկվայի Կորջի, ապա 1917—1919 թվականներին որպես դերասան՝ Մոսկվայի Յուժնագոյի թատրոններում:

Մինչև Հոկտեմբերյան Մեծ հեղափոխությունը Բուրջալյանը աշխատում է Կորջի թատրոնում, որը 1919-ին գաստրոլային ներկայացումներով մեկնում է Դոնի Ռոստով: Կտրված լինելով Մոսկվայից, Կորջի թատրոնի գաստրոլային խումբը ցրվում է և Բուրջալյանը մնում է Դոնի Ռոստովում երկու տարի: Այստեղ նա աշխատում է ռուսական «Առլեքին» թատրոնում որպես ռեժիսոր, այնուհետև բեմադրություններ է տալիս հայկական երաժշտական թատրոնում, որը կազմակերպվեց դրամատուրգ Ալեքսանդր Աբելյանի նախաձեռնությամբ:

1921-ին Բուրջալանը գալիս է Թիֆլիս, ուր նոր էր կազմակերպվում սովետական թատրոնը: Այստեղ Բուրջալանը աշխատակցել է «Մասկո» թատրոն-կաջարների աշխատանքներին, որպես գլխավոր ռեժիսոր, ինչպես նաև մի շարք ուրիշ թատրոններում («Մինիատյուր», «Գեղարվեստական ռևյուիցինոն թատրոն», «Առլերին» և այլն) որպես ռեժիսոր-բեմադրող:

1922-ին Բուրջալանը հրավիրվում է Թիֆլիսի Հայկական թատրոն որպես ռեժիսոր, այնուհետև և դրամատիկական ստուդիայի ղեկավար: Հայրտան կից դրամատիկական ստուդիայի առաջին շրջանավարտներն էին Դավիթ Մալանը, Գուրգեն Գաբրիելյանը, Անահիտ Սանամյանը, Վեներա Հակոբյանը, Վարդան Թերզիաշյանը և ուրիշներ: Այս ստուդիայի հիման վրա Բուրջալանը հետագայում, 1928-ին ստեղծում է առաջին հայկական պատանի հանդիսատեսի թատրոնը:

1921-ին Բուրջալանը Թիֆլիսում «Օգնություն սովյալներին» Կոմիտեի առաջարկությամբ կազմակերպում է նաև մինիատյուր թատրոն: Հետագա երկու տարիների ընթացքում նա բեմադրություններ է տվել նաև օպերետի թատրոնում:

1924-ին Բուրջալանը հրավիրվում է Երևան Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն (առաջին պետթատրոն), որտեղ աշխատում է մինչև 1927-ը: Հետագա տարիներին (1927—1930) Բուրջալանին կարելի է հանդիպել դարձյալ Թիֆլիսի Հայկական թատրոնում:

1931-ին Ա. Լուսաչարսկու և Մ. Գորկու անմիջական օգնությամբ Դոնի Ռոստովում կազմակերպվում է հայկական դրամատիկ թատրոն և Բուրջալանը հրավիրվում է որպես գեղարվեստական ղեկավար: Դոնի Ռոստովից վերադառնալով, 1931—32 թթ. Բուրջալանը աշխատում է Թիֆլիսի ադրբեջանական թատրոնում որպես գեղարվեստական ղեկավար:

1932-ին ռեժիսորը հրավիրվում է Երևանի Պետական օպերային թատրոնի հիմնադրման աշխատանքները տանելու համար:

1932 մինչև 1937-ի ղեկոնմեքերի 14-ը Բուրջալանը օպերային թատրոնի գլխավոր ռեժիսորն էր: Այդ շրջանում նա ունեցել է մի շարք բեմադրություններ նաև Գ. Սունդուկյանի և Լենինականի Ա. Մաավյանի անվան դրամատիկ թատրոններում:

1938-ի մայիսի 1-ից Բուրջալանը նշանակվում է Երևանի Զ. Զարնալիի անվան ադրբեջանական թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար: 1939—1941 թվականներին Բուրջալանը մի շարք բեմադրություններ է տալիս Հայաստանի շրջանային թատրոններում (Կալինինո, Ստեփանավան):

1941—1943 թվականներին Բուրջալանը եղել է Լենինականի Ա. Մաավյանի անվան դրամատիկ թատրոնի գլխավոր ռեժիսորը:

1943-ից հիվանդության պատճառով թողել է թատրոնը:

Արջակ Բուրջալանը վախճանվել է 1946-ի սեպտեմբերի 4-ին:



Ա. ԲՈՒՐՋԱԼՅԱՆԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿԸ

Սովետական շրջան

Պիես, տառերիվ	Հեղինակ	Նկարիչ
Դոնի Ռոստովի «Առլենքին» և «Գրոտեսկ» ռուսական թատրոններ		
1920		
Հախճապակյա կուրանտներ	Երաժշ. Պերգամենտի	—
Անտոնիոս և Կլեոպատրա (ֆրագմենտներ)	Վ. Շեքսպիր	—
1921		
Ռևիզոր	Երաժշտական պարողիա (ըստ Ն. Գոգոլի)	—
Երևակայական Ռիվանդ	Ժ. Մոլիեր	Ռեժ. Ա. Յուժենի Ռետ Ռամատեղ
1922		
Հեկաբեյ	Օ. Ուալլդ	—

Թիֆլիսի «Մասկի» ռուսական թատրոն

1922		
Թափառաշրջիկ կատա- կերգուներ	Ա. Ազնիվցև	—
Մ-մ Բուրգիեի խանութը	—	—
Ֆրանսիական Ռովհար	—	—
Դոն-Ֆերնանդո	—	—
Կոկորդիլոսը և Կլեոպատրան	—	—
Անվանակոչումին	Ն. Դիմով	—
Իսպանիայի անկումում	—	—
Ռևիզոր (ըստ Ն. Գոգոլի)	Երաժշտական պարողիա	—
Մենուետ	—	—
Միդասի դատը	—	—
Կուլը Թոմի տավերնան	Ն. Դիմով	—

Պիես, տարեթիվ	Հեղինակ	Նկարիչ
---------------	---------	--------

Թիֆլիսի ռուսական «Ուրախ թատրոն» (օպերետ)

1924

Սիլվա	Ի. Կալման	—
Բայադերկա	Ի. Կալման	—
Դուքս Լուքսեմբուրգ	Ֆ. Լեգար	—
Երկնագույն մալուրկա	Ֆ. Լեգար	—
Հեքիաթային վալս	Օ. Շտրաուս	—

Հայարտան կից թատրոն

1922

Երևակայական հիվանդ	Ժ. Մոլիեր	—
Հեթեռա Մելիտիս	—	—
Ճապոնումուսի սիրտը	—	—
Գլաշենկա	—	—
Ռևիզորի ֆինալը	—	—

Թբիլիսիի Ս. Շահումյանի անվան հայկական թատրոն

1922

Երևակայական հիվանդ	Ժ. Մոլիեր	—
Նամուս	Ա. Շիրվանշահյան	—

1923

Վիրիլեմ Տեյլ	Ֆ. Շիլլեր	—
Հեղափոխական հարսանիքը	Ֆ. Լոտար	—
Ռևիզոր	Ն. Գոգոլ	Գ. Շարբաբջյան
Մինիստրներ	Մ. Դավթյան	» »
Սեր և խորդավանք	Ֆ. Շիլլեր	» »
Ուրիել Ակոստա	Կ. Գուցկով	» »
Ավազակներ	Ֆ. Շիլլեր	» »
Համր կին	Ա. Ֆրանս	» »
Հեքիաթ	Մ. Մանվելյան	» »
Արքա Առլենդին	Ֆ. Լոտար	» »

1924

Համլետ	Վ. Շեքսպիր	» »
Ջաջ Նավար	Դ. Դեմիրճյան	Ռեժ. Ս. Զափանակյանի հետ համատեղ

1926

Պարտիզանի ջունը	Լուպե դե-Վեգա	Գ. Շարբաբջյան
-----------------	---------------	---------------

Պիես, տառերիվ	Հեղինակ	Նկարիչ
1927		
Մորգանի խնամի Հոկտեմբերյան արծա- գանքներ	Ա. Շիրվանյադե Տե-Գե	Գ. Շարբաբջյան » »
Վենետիկի վաճառականը	Վ. Շքսպիր	» »
1928		
Օթելլո	Վ. Շքսպիր	» »
Սալոմե	Օ. Ուալլդ	Ի. Գամբելեյի
Սևիլյան սափրիչ	Օ. Բոմարշե	Գ. Շարբաբջյան
Արյունոտ անապատ	Ս. Բաղդասարյան	Վ. Իվանով
Բեկում	Բ. Լավրենև	Գ. Շարբաբջյան
Պորտֆելավոր մարդը	Ա. Ֆայկո	Վ. Իվանով
Հաջի Մուրադ	Ինսցեն. Ս. Բափանակյանի	Ե. Լանսերե
(ըստ Լ. Տոլստոյի)		Գ. Շարբաբջյան
1929		
Մանդատ	Ն. Երզման	Գ. Շարբաբջյան
Դատավճիռ	Ս. Լևիտինա	» »
Բանդած օջախ	Գ. Սունդուկյան	» »
Խալխի նորար	Գ. Շարբաբջյան	Վ. Իվանով
(Սալաթ-Նովա)		
Ախչա Կոլմա	Ա. Կուսիկյան, Բ. Լվով	» »
Լապտերի մոտ	Գ. Նիկիֆորով	» »
	Վ. Կորոլնիչ	
1930		
Դիվան	Ե. Բաճաթուր	Ի. Գամբելեյի
Պեպո	Գ. Սունդուկյան	Գ. Շարբաբջյան
Առվ Գիջե	Վ. Շկվարկին	Վ. Իվանով
1942		
Գևորգ Մարզպետունի	Ա. Զաչվորյան	Ռ. Նալբանդյան
Երևակայական հիվանդ	Ժ. Մուլիեր	Գ. Ապիլյան

Երևանի Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն

1923		
Երևակայական հիվանդ	Ժ. Մուլիեր	Գ. Երիցյան
Ռևիզոր	Ն. Գոգոլ	» »

Պիես, տառերիվ	Հեղինակ	Նկարիչ
1924		
Ազատագրված Դոն-Կիխոտը	Ա. Լուսաշարսկի	Ջգեստները՝
Սկապենի արարքները	Ժ. Մոլիեր	Մ. Սարյանի
Կարմիր դիմակ	Ա. Լուսաշարսկի	Կ. Հալաբյան,
		Մ. Մալմանյան
Քաջ Նավար	Դ. Դեմիրճյան	» »
Խանում	Ի. Ցազարեյի	Ս. Ալաջալով
Համլետ	Վ. Շեքսպիր	» »
1925		
Աննա Բրիստի	Օ' Նեյլ	Ս. Ալաջալով
Ակամա հերոս	Յու. Յուրին	» »
Պավել առաջին	Դ. Մերեժկովսկի	» »
Պարտիկականի ջունը	Լուպե դե-Վեգա	» »
1926		
Օթելլո	Վ. Շեքսպիր	Ս. Ալաջալով
Մանդատ	Ն. Երդման	» »
Վենետիկի վաճառականը	Վ. Շեքսպիր	Գ. Յակուլով
1927		
Մորգանի խնամի	Ա. Շիրվանպադե	Գ. Յակուլով
1929		
Դատավճիռ	Ս. Լեիտինա	Ա. Բաբյան
1933		
Երևակայական հիվանդ.	Ժ. Մոլիեր	Մ. Արուստյան
1934		
Ռևիզոր	Ն. Գոգոլ	Մ. Արուստյան
1940		
Ռևիզոր	» »	Կ. Մինասյան,
		Ա. Զիլինգարյան
1942		
Համլետ	Վ. Շեքսպիր	Ա. Սարգսյան

Պիես, տառերիվ	Հեղինակ	Նկարիչ
---------------	---------	--------

Լենինականի Ա. Մռավյանի անվան թատրոն

1930		
Վերածուկում	Դ. Շչեգլով	Գ. Աբրահամյան
1931		
Ռեհվոր	Ն. Գոգոլ	Վ. Իվանով
1936		
Ֆինանսների մինիստր	Վ. Վաղարշյան	Վ. Շերիշև
1941		
Պրոֆեսոր Մամլոկ	Ա. Վոլֆ	Մ. Սվախչյան
1942		
Փնժեներ Սերգեն	—	Մ. Սվախչյան
Հրաբխի վրա	Ա. Արաքսմանյան	» »
Էրևակայական հիվանդ	Ժ. Մուլիեր	» »
1943		
Խաթաբալա	Գ. Սունդուկյան	Մ. Սվախչյան
Ասպսիր ինձ	Կ. Սիմոնով	» »

Ա. Սպենդիարյանի անվան Օպերայի և բալետի թատրոն¹

1933		
Ալմաստ	Ա. Սպենդիարյան	Մ. Սարյան
		Մ. Արուտչյան
Սևիլյան սափրիչ	Զ. Ռոսինի	Մ. Արուտչյան
Եվգենի Օնեգին	Չայկովսկի	» »
Ֆաուստ	Շ. Գունո	Ս. Ալաջալով
		Մ. Արուտչյան
1934		
Ռիգոլետտո	Զ. Վերդի	Մ. Արուտչյան
Կարմեն	Ժ. Բիզե	» »
Չիո-Չիո Սան	Զ. Պուչինի	Պ. Անանյան
Պայացներ	Ռ. Լեոնկովալո	Մ. Արուտչյան

¹ Այս թատրոնում Բուրջալյանը 1935-ին ընմադրել է նաև «Հոֆմանի հեքիաթները», Օֆֆենբախի կոմիկական օպերան (դիրիժոր՝ Մ. Թավրիսյան, նկարիչ Մ. Արուտչյան), իսկ 1936-ին՝ Չայկովսկու «Պիկովայա դաման» (դիրիժոր՝ Մ. Թավրիսյան, նկարիչ Մ. Արուտչյան), որոնք, սակայն, չեն ցուցադրվել:

Պիես, տարեթիվ	Հեղինակ	Նկարիչ
1935 Բաջ Նավար	Հ. Ստեփանյան	Մ. Սարյան
1937 Տոսկա Լակմե Խաղաղ Դոն	Զ. Պուչինի Լ. Դելիբ Ի. Ջերժինսկի	Մ. Արուստյան Պ. Անանյան »
1940 Թագավորի հարսնացուն	Ն. Ռիմսկի-Կորսակով	Պ. Անանյան

Թիֆլիսի 26 Կոմիսարների անվան մանկական թատրոն

1928 Բաջ Նավար Երևակայական հիվանդ	Դ. Դեմիրճյան Ժ. Մուլիեր
---	----------------------------

**Հյուսիսային Կովկասի հայկական շրջիկ թատրոն
(Դոնի Ռոստով)**

1931 Բեկում Հացը Փայլեցե՛ք, աստղեր	Բ. Լավրենև Վ. Կիրշոն Ի. Միկիտենկո	Ռուդոլ »
1932 Տմբլաչի խեչոն	Հ. Մկրտչյան	Ռուդոլ

Թիֆլիսի ադրբեջանական թատրոն

1931 Բեկում	Բ. Լավրենև	Ա. Սկլիֆասովսկի
1932 Անպոր Արյունոտ անապատ Համլետ	Վս. Իվանով. փոխադրու- թյուն Ս. Շանջիաշվիլու Ս. Բաղդասարյան Վ. Շեքսպիր	Թավաձե Ռ. Նալբանդյան Ա. Սկլիֆասովսկի Ս. Օսիպով

Պիես, տառերիվ	Հեղինակ	Նկարիչ
---------------	---------	--------

Երևանի Զ. Զաքարյու անվան աղբրեջանական թատրոն

1939

Օղակում

Վ. Վաղարշյան

Կ. Մարգարյան

1940

Անմեղ մեղավորներ

Ա. Օստրովսկի

Կ. Մարգարյան

Երևանի Մ. Գորկու անվան բանվորական թատրոն

1936

Ֆինանսների մինիստր

Վեց սիրեցյալներ

Վ. Վաղարշյան

Ա. Արքուլով

Մ. Արուտչյան

» »

Երևանի Կ. Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոն

1938

Արխատոկրատներ

Ն. Պոգոդին

Պ. Անանյան

1939

Ամուսնություն

Ն. Գոգոլ

Կ. Մինասյան,
Ռեժ. Լ. Զալանյան,
Բեռ Բամատ



ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ինստիտուտի կողմից	5
Արշակ Բուրջայան (առաջաբան) — Ս. Ռիպան	7

Հոդվածներ

Վենետիկի կառնավալը կամ «Եելլոկ»	15
Հայ թատրոնի վերակազմության խնդիրը	21
Օպերային ստեղծագործության մասին	26
Նստուրալիզմից սոցիալիստական սեպիզմ	34
«Զիո-Զիո Սան» օպերայի բեմադրության առթիվ	35
Օպերային արվեստի մի քանի խնդիրների շուրջ	36
Մի քանի խոսք բալետային ստեղծագործության մասին	41
Դարձյալ «Օպերային արվեստի մի քանի խնդիրների մասին»	45
«Ջաջ Նապար» օպերայի բեմադրության առթիվ	50
Նորից նկարչի աշխատանքի մասին թատրոնում	51
«Խաղաղ Դոն» օպերայի բեմադրության առթիվ	54

Անտիպ հոդվածներ

Ինչպիսին պետք է լինի նոր դերասանը	55
Հարգելի ընկեր խմբագիր	58
Խաղացանկը և հանդիսականը	61
Իմ պատասխանը	64
Ո՞րն է գլխավորը	71
Հարո Ստեփանյանի «Ջաջ Նապար» օպերան	78
«Պիկովայա դամա» օպերայի բեմադրությունը Երևանում	84
«Համլետի» մասին	87
«Գևորգ Մարկոսյանի»	93

Նամակներ, նոթեր, էքսպոզիցիաներ

Ա. Գ. Ղուկասյանի հետ ունեցած նամակագրությունից	95
Նոթեր	109
«Տուրանդոտ»	118
«Տրիլի» օպերայի բեմադրման էքսպոզիցիան	120

Ժամանակակիցները Բուրջալյանի մասին

Մարտիրոս Սարյան — Արշակ Բուրջալյանի Ռիշատակին	121
Վաղարշ Վաղարշյան — Բարեննորոգիչն ու նորարարը	123
Ավետ Ավետիսյան — Մեր ուսուցիչը	144
Սարգիս Մելիքսեթյան — Պատառիկներ հուշերից	148
Արա Սարգսյան — «Համլետի» ձևավորման վրա աշխատելիս	156
Հարո Ստեփանյան — «Կարմենից» — «Քաջ Նավար»	159
Արծրունի Հարությունյան — Ռեժիսոր մանկավարժը	163
Արմեն Մանուկյան — «Հայ ակադեմիական խմբի» առաջին ջալերը	170
Մարիամ Մոճուռյան — Նրա ղեկավարությամբ հաճելի էր աշխատելը	179
Դորի Ամիրբեկյան — Մեծ սրտի տեր մարդը	187
Ալի Շահասբադյի — Մեր սրտակից ընկերն ու վարպետը	190
Կարո Մինասյան — Գոգոյան ներկայացումները	195
Գեղամ Աֆրիկյան — Մանկա-պատանեկան թատրոնի օրերից	202
Սեմյոն Ալաջալով — Վարպետի Ռիշատակին	211
Սամսոնի Բարսեղյան — ...Դռնի Ռոստովում	227
Ծանոթագրություններ, լրացումներ — Ս. Ռիպան	253
Բուրջալյան (Համառոտ կենսագրություն)	265
Ա. Բուրջալյանի բեմադրությունների ցանկը	267



Գեղ. խմբագիր՝
Ս. Ստեփանյան

Արբագրիչ՝
Ռ. Արիստակեսյան

Իջեցված է արտադրություն 1959-ի հունիսի 30-ին:
Ստորագրված է տպագրության 1959-ի հոկտեմբերի 6-ին:
Տպագրական 17,25 մամուլ + 8 ներդիր:
Հրատարակչական 14,5 մամուլ, թուղթ 60×92:
Պատվեր 816, տպաքանակ 2000, վճ 06466
Գինը կազմով 16 ռուբլի:



Հայկական թատերական ընկերության
Հրատարակություն
Երևան. Ստալինի պող. № 48



Հայկ. ՍՍՌ Կուլտուրայի մինիստրության
Հրատարակչությունների և Պոլիգրաֆարդյունաբերության
Գլխավոր վարչության Պոլիգրաֆկոմբինատ
Երևան, Տեղյան 91:





ՀԱՅ ԳԻՏԱԿԱՆ ԳԻՒՆ. ԳՐԱԴ.



FL0027952

