

ԹԱՏԵՐՈՒԿԱՆ
ԵՆԻՐՈՒԹՅՈՒՆ

Վ. Ստեփանյան

Մ. Սարգսյան

Լ. Բաղդասարյան

Գ. Զեյնալով

ԼԵԱՌ
ԽԱՆՐԵՅԱՆ
ԹԱՏԵՐՈՒԿԱՆ
ԿԱՄԻՉՆԵՐԻ
ՄԱՍԻՆ

Մ. ք. Կոստանյան

Մ. Սարգսյան

Մ. Բաղդասարյան

Լ. Սարգսյան

Կ. Մանուկյան

ԵՐԵՎԱՆ



Խալաթյան, Լ. Ա.

Խ171 Թատերական մկրտիչների մասին.— Եր.:
ՀԹՐ, 1983.— 331 էջ, մկ.

Գրքում ամփոփված են հեղինակի արվեստագիտական ալմ աշխատությունները, ակնարկներն ու հոդվածները, որոնք լուսաբանում են մկրտիչի դերը թատրոնում, հարցը հաճախ կապակցելով ժամանակակից հալ բեմարվեստի զարգացման տարրերի փոփոխության և ռեժիսուրայի գաղափարական մախափրությունների հետ: Թեման հնարավորին չափ ամբողջացնելու և կրկնություններից խուսափելու նկատառումներով, հրապարակված նյութերի մեջ, լրացումներից բացի, կատարվել են մեկ որոշ կրճատումներ:

Հասցեագրված է ինչպես մասնագետներին, այնպես էլ այն ընթերցողներին, որոնք հետաքրքրվում են թատերական արվեստի բազմազան հարցերով:

4903000000—08
Խ 57—53(տ)
728(2)83

ԳՄԴ 85,4 + 05.144
792 + 75

Армянское театральное общество
ЛЕВОН АРТАВАЗДОВИЧ ХАЛАТЯН
О ТЕАТРАЛЬНЫХ ХУДОЖНИКАХ
Ереван — 1983

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ,
ԽՍՀՄԵՐԱՆԻ,
ԷԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԻ

Վ. ՄՈՒՐԵՆՅԱՆԸ
Ի. ՄԻՐՅԱՆ,
Լ. ԲԱՆՈՒՆՅԱՆ
Գ. ՀԱՅՈՒՆՈՒ,

ԼԵՎՈՆ,
ԽԱՆԻԹՅԱՆ

ԼՍԽՆՆԵՐԻ ՆԱԿԻԶՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Մ. Բ. ՄԻՐՅԱՆԸ
Ի. ՍԱՐԳՍՅԱՆԸ
Ի. ԲԱՆՈՒՆՅԱՆԸ
Լ. ՄԻՐՅԱՆԸ
Գ. ՄԻՐՅԱՆԸ

A 69679



ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ ԱՅՍ ԳՐՔԻ ԵՎ ՆՐԱ ՀԵՂԻՆԱԿԻ
ՄԱՍԻՆ՝ Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ 17

ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ՄԱՐԴԻԿ ԵՎ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԸ 24
ԲԵՄԱՆԿԱՐԶԻ ՌԵԺԻՍՈՒՐԱՆ 149

ԹԱՏԵՐԱ-ԴԵԿՈՐԱՑԻՈՆ ԱՐՎԵՍՏԻ
ՅՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍՆԵՐՈՒՄ

1. «ԿՏԱՎԵ ԹԱՏՐՈՆԻՑ ԴԵՊԻ ԳՐԱՆԻՏՅԱ
ԹԱՏՐՈՆ» 177
2. ԶԵԽՈՍԼՈՎԱԿՅԱՆ ՆԿԱՐԻԶՆԵՐԻ ՇԵՔՍՊԻՐԸ 192
ՀԱՅ ՆԿԱՐԻԶՆԵՐԸ ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆ 198
ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԸ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ
ԳՈՐԾԻԶ 215

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ՀԵՏ

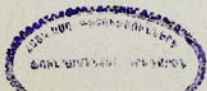
1. ՄԵՐ ՆԱՀԱՊԵՏԸ 228
2. ՎԱՐԱԳՈՒՅՐ— «ՀԱՅԱՍՏԱՆ» 233
3. ԹԱՏՐՈՆԻ ՏԵՂԸ ՆՐԱ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ 239
4. ՀԻԱՆԱԼԻ ԵՂԱՆԱԿ ԷՐ, ՕՐԸ ԿԻՐԱԿԻ 244
5. ՆԱ ՍԵՐՈՒՄ ԷՐ ԱՆԻԻՑ 250
ՄԻՔԱՅԵԼ ԱՐՈՒՏԶՅԱՆԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ 252
ՍՏԵՓԱՆ ԹԱՐՅԱՆԸ ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԻ ՀԵՏ 259
ՇՔԵՂ ՏԱՂԱՆԴԻ ՊԱՐԳԵՎՆԵՐԸ (ՄԵԼԻՔՍԵԹ
ՍՎԱԽԶՅԱՆ—50) 281

ՄԻՆԱՍ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆԻ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀԸ

1. ՄԱԿԵՏՆԵՐԸ ԽՈՍՏԱՆՈՒՄ ԵՆ, ԷՍԸԻԶՆԵՐԸ
ՊԱՏՄՈՒՄ 285
2. ՆԿԱՐԻԶ ՈՒ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆԸ 291
3. ՀՐԱԿԱՐՄԻՐ ԿՅԱՆՔ, ՀՐԿԵԶ ՀՈԳԻ 330
ԳՈՎՔ ՍԻՐՈ ԵՎ ԳԵՂԵՑԿՈՒԹՅԱՆ
(ԱԼ. ԲԱԺԲԵՈՒԿ-ՄԵԼԻՔՅԱՆ) 306
ՄԱՆԿԱ-ՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՆԿԱՐԻԶԸ 312
ՆԱ ԻՆՔՆ ԷՐ, ՈՐ ԿԱՐ (Ս. Շ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ) 318
«ԵՍ Է՛Լ ՕՆՈՆ ԵՄ...» 324



Հեղինակը Մարտիրոս Մարչանի մոտ, 1955





Վարդգես Սուրենյանց



Ալեքսանդր Թամանյան

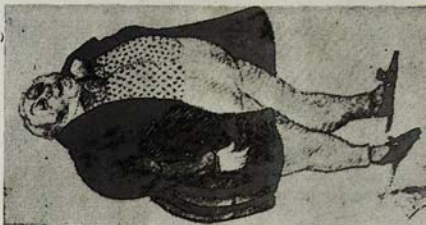
Կարո Հալաբյան և Միքայել Մազմանյան





«Վիճճորի զվարճասեր կամայք», Ֆալլստաֆ, զգեստի էսքիզ՝
Անրգեյ Արուտչյանի

«Նրկու վախկոտ», Թիբոտե, զգեստի էսքիզ՝
Հովակիմ Միմանաջյանի





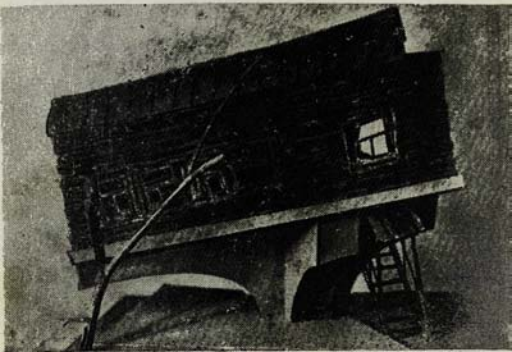
ՀԱՅԿԱՅԻՆ ԵՐԵՎԱՆԻ
ԼՍՄՄԵՅՑԻ ԴԵԿՏԱՐ
ԱՎԵՆԻՍ ԵՐԵՎԱՆԻ

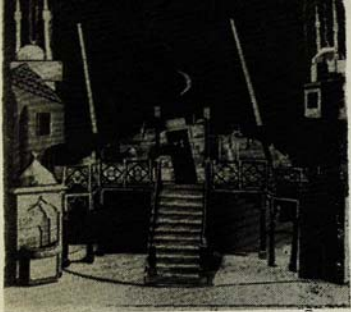
Գեորգի
ժակուլով



Վասիլի Շերիշև

«Հատակում», III գործողություն, մականո՝ Վ. Շերիշևի





«Մեծապատիվ մուրացկաններ», I գործողություն
Դեկորի էսքիզներ՝

Միքայել Արուտչյանի և Արա Սարգսյանի
«Մեծապատիվ մուրացկաններ», IV գործողություն

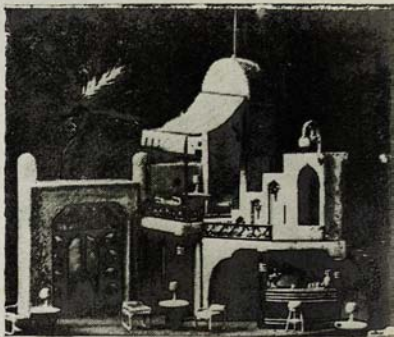


ՀԱՅԿԱՆԻ ՊԵՐՏԵՐԻ
ԳԼԽԱՎՈՐ ԳԵՂԱՐՈՒՄԻ
ԳԼԽԱՎՈՐ ԳԵՂԱՐՈՒՄԻ



«Օսմանյան», միասնական դեկորների մակետ՝
Զարսր Սիմոնյանի

«Արլունուտ անապատ», միասնական դեկորների մակետ՝
Ռորենտ Նալբանդյանի





Երվանդ Բոջար

ԼՍՏԱՍԳ ԶԻՆՈՒԹՈՒՆԵՐԻ

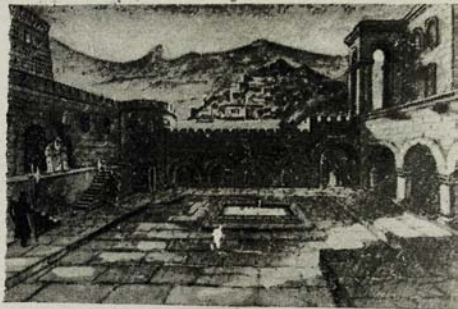
«Երկեսի իշխանութիւն», դեկտեմբերի էսդի 1901 թ. ԼՍՏԱՍԳ

ՈՒՍՏԱՍԳ



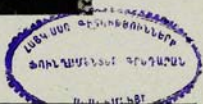


Հակոբ Կոչոյան, էսքիզներ Հարո Ստեփանյանի
«Սասունցի Դավիթ» օպերայի բեմադրության համար





Պատվական
Առաքյալ



Ստեփան
Թադևոսյան



«Ագաւան» II օրընդունարանի ղեկավարի բարձր՝ Մարտիրոս Սարգսյանի

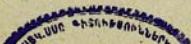
ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ ԱՅՍ ԳՐՔԻ ԵՎ ՆՐԱ
ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԽԱՍԻՆ

A II
69679

Այս գիրքը տարբեր առիթներով ուսումնասիրված, հրապարակված և չհրապարակված նյութերի ժողովածու է: Մեր թատրոնի պատմության համար դրանք տարբեր թեմաներ ու դրվագներ են, որոնք ամբողջանում են ներքին փոխառնչություններով: Այս համգամանքը թերևս իրավունք է տալիս աշխատությունն անվանել Լևոն Խաչաթյանի գործը, որը մեզ լայն պատկերացում է տալիս ժամանակակից հայ թատրոնի ինչպես առանձին բեմանկարիչների, սցենայե էլ մեր բեմանկարչության անցած ուղու, առավել նշանակալից արժեքների և հիմնական ուղղությունների ու միտումների մասին: Այս առումով գրքի ճանաչողական, մասն գործնական արժեքը ակնհայտ է ու անվիճելի:

Ժամանակակից հայ թատերագետների մեջ, կարելի է ասել, ոչ մեկը բեմանկարչությունը չի ուսումնասիրել այն հափշտակությամբ ու մախանձախնդրությամբ, ինչպես Լևոն Խաչաթյանը: Բազմաթիվ ակնարկներից ու հոդավծներից բացի, մա գրել է «Մելիքսեթ Սվախչյան» մենագրական ուրվագիծը (1956 թ.),

2—Թատերական նկարիչների մասին



«Սարյանը և թատրոնը» (1960 թ.) դիսերտացիոն աշխատությունը: Իր դիտումների մի նշանակալից մասը հեղինակն ամբողջացրել է «Հայ սովետական թատրոնի պատմություն» (1967 թ.) գրքի բեմանկարչությանը վերաբերող գլուխներում: Այսպիսով, Լևոն Խալաթյանը դարձել է սովետահայ բեմանկարչության միանձնյա ուսումնասիրողը, այդ բնագավառի մվիրյալը: Բեմանկարչության գնահատությունն ու մեկնությունը նրա կյանքի հիմնական մասնակն է: Հայ թատերական արվեստի ներկայի և անցյալի ուսումնասիրության մեջ նա սկզբից ենթ ընտրել է այդ մասնասիրությունն ու հայեցակետը, այն է՝ թատրոնը դիտել առավելապես տեսողական-տեսլարանային արժեքի չափանիշներով, բեմադրական մանրամասները քննել նախ և առաջ որպես գեղանկարչական երևույթներ, ինչպես առանձին-առանձին, այնպես էլ ներքին փոխկապակցության մեջ: Այս գրքում հեղինակը համախմբել է իր տարիների դիտումների արդյունքները և ստեղծել է թատերագետների ու թատրոնի մարդկանց համար հետաքրքիր և գործնականորեն անհրաժեշտ ու օգտակար աշխատություն: Այստեղից ընթերցողն ստանում է փաստական կարևոր տեղեկություններ, հասու է դառնում այնպիսի տվյալների, կարծիքների ու մեկնությունների, որոնց այլ աշխատություններում չենք հանդիպում: Այս ամենը համախմբելու և ամբողջացնելու համար պետք էր այն մվիրվածությունն ու սերը գեղանկարչության, որպես բեմական արժեքի հանդեպ, որ մեր թատերագետներից ամենից ավելի ունի Լևոն Խալաթյանը: Բեմադրության տեսողական արժեքի առանձին

գնահատումը, երբեմն ման բացարձակացումը հեղինակի թատերագիտական հայացքի առանձնահատկությունն է, մրա, որպես քննադատի, «թուլությունը»։ Ծարադրանքի ընթերցումը երբեմն այն տպավորությունն է ստեղծում, որ թատրոնում ամեն ինչ սկսվում է նկարչից, որ ներկայացման մեջ ամեն ինչ պայմանավորված է գեղանկարչական-լուսային մթնոլորտով։ Հեղինակն իհարկե չի պնդում ու ապացուցում այս բանը։ Դա կլիներ չափազանց միակողմանի։ Բայց այս միտումն ակնհայտ է մրա դատողություններում, ակնհայտ է ոչ որպես տեսակետ կամ միտք։ Դա սլարգապես տրամադրվածություն է։ Այդ տրամադրվածությունն է, որ հեղինակին մղել է մամրամասն դիտումների։ Եվ ահա մա ընթերցողի առջև է դրել այնպիսի տվյալներ ու փաստեր, որոնք ժամանակին չեն շեշտվել, երբեմն էլ վրիպել են քննադատների և ուսումնասիրողների հայացքից։ Կարդալով այս գիրքը, հանգում ենք կարևոր մի եզրակացության. բեմադրական արվեստը (որը մախ և առաջ գործող անձանց կենդանի փոխհարաբերությունների կառուցումն է) գեղանկարչությունը պետք է օգտագործի որպես զրական նյութի տեսողական մեկնաբանություն, դերասանի խաղային միջավայրի կոնկրետացում, գործողության պայմանների գեղարվեստականացում, դերասանի գեղարվեստական հույզերի խթան։ Բեմը դերասանի համար պետք է լինի ոչ թե դատարկ ու սառը տարածություն, այլ այնպիսի միջավայր, որ տրամադրի գործողության ու դրությունների վերապրումի։ Կարծում ենք, այս է ամենաօգտակար եզրակացությունը, որին պետք է հանգեն մեր բեմադրիչներն ու բեմանկարիչները։ Հեղինակը

բավական մյուս և առիթ է տալիս դրա համար: Ինչն է ամենից ուշագրավը այս գրքում: Այստեղ ամեն ինչ տրված է բեմը լավ ճանաչող, թատրոնը զգացող, թատրոնի լույսով ու բույրով հմայված մարդու տեսակետից: Հեղինակը թատրոնը զգում է և տեսնում մախ և առաջ դետալներում, մկատում է ներկայացման գեղանկարչական բոլոր մանրամասները, տեսնում է խաղի լուսային և գունային ամբողջ միջավայրը, բեմադրական կոմստրուկցիաները, նրանց նպատակահարմարությունը, գեղանկարչական սիմվոլիկ մոմենտների դերը, կապելով այդ ամենը դրամատուրգիական մյուսի ռեժիսորական իմաստավորման և դերասանական հատվածների հետ: Հեղինակի շարադրանքը կրում է թատերական ներշնչման ակնհայտ կնիքը, պատկերավոր է, թեթև և գունեղ: Այս հատկանիշները կարող էին ինքնանպատակ երևալ, եթե գիրքը հագեցված չլիներ առատ մյուսով, բանասիրական կարգի զննումներով, եթե այնտեղ ընրված չլիներին հայ բեմանկարչության բոլոր նշանավոր արժեքներն ու դեմքերը: Այստեղ տեսնում ենք հայ ամենանշանավոր նկարիչների բեմական աշխատանքները՝ գործեր, որոնց արժեքը այսօր գրեթե մոռացվել է: Պարզվում է մեզ համար, որ հայ բեմանկարչությունը չպետք է սահմանափակել միայն հայ թատրոնում արված աշխատանքներով: Լևոն Խալաթյանը վկայաբերում ու նկարագրում է Վարդգես Սուրենյանցի, Մարտիրոս Սարյանի, Գեորգի Յակոբովի ռուսական բեմում ստեղծած թատերական ձևավորումները: Այստեղ տեղ ունի նաև ճարտարապետ Ալեքսանդր Թամանյանը, որի բեմանկարչական աշխատանքի մասին չի խոսվել առ այսօր: Որպես բեմանկարիչներ այստեղ առաջին անգամ են

գնահատվում Կարո Հալաբյանը, Հակոբ Կոջոյանը, Երվանդ Քոչարը, Սեդրակ Առաքելյանը, Հովակիմ Միհամաջյանը: Ավելին, Սարյանը, Յակոբովը, Միքայել Արուտչյանը ներկայանում են ու գնահատվում որպես մեր ժամանակի թատերական մկարչության ամենախոշոր դեմքերը, որոշ դեպքերում՝ առաջատարներ: Այս համգամանքը մեծացնում է մեր թատերական մշակույթի արժեքը ամենաբարձր չափանիշներով: Տեսնում ենք, որ հայ մեր թատրոնը մեր դարի առաջին կեսին կանգնած է եղել, բեմանկարչական առումով, մորագույն ուղղությունների գծի վրա: Տեսնում ենք, որ հայ թատրոնում գեղանկարչական մշակույթի ահռելի փորձ կա, մի բան, որ այսօր մոռացության է մատնվել: Մեր այսօրվա թատրոնում մկարչի խնդիրը փոքրացել է. մկարիչը դարձել է անգույն մակետներ կառուցող, մակետներ, որոնք շատ հաճախ ծանրաբեռնում կամ փոքրացնում են դերասանի խաղահրապարակը և ստեղծում արտաքին, արհեստական հեմարաններ բեմահարթակի վրա կենդանի շարժում ստեղծել չկարողացող բեմադրիչների համար: Մեր թատրոնից գրեթե վերացել է գույնը, տիրապետող են դարձել սև վարագույրները, գորշ փայտամածը, անփայլ մետաղի իմիտացիան, վերացել են ետնավարագույրը, բեմառաջի «գաղտնի» լույսերը, և բեմը զրկվել է պայմանական լույսի խորհրդավորությունից: Նկարիչը գնալով դառնում է այնքան երկրորդական, որ ռեժիսորները, մկարիչ չլինելով, չիմանալով գծի, գույնի և կոմպոզիցիայի ամենատարրական օրենքները, հաճախ իրենք են ձևավորում իրենց բեմադրությունները, ստեղծելով անկենդան ու գունազուրկ, տեսարանից տեսարան անփոփոխ մի

կոնստրուկցիա «մոդեռն» անվան տակ:

Այս գիրքը մեր առջև է դնում անցյալի ուսանելի և մեծարժեք փորձը, հաղորդակից է դարձնում բեմանկարչական արվեստի ստուգված չափանիշներին: Գրքի գործնական օգտակարությունը մախ և առաջ այս է:

Ինչպես նկատեցինք, այս ժողովածուն ընդգրկում է հեղինակի և հրապարակված, և չհրապարակված ուսումնասիրությունները: Երկուսն էլ հավասարապես կարևոր են, մանավանդ, որ հրապարակվածները զգալիորեն մշակվել են: Առանձին ակնարկների ներքին, բովանդակային կապը մասամբ իրավունք է տալիս այս գիրքն ընդունել որպես սովետահայ բեմանկարչական արվեստի պատմության համառոտ ուրվագիծ: Ուրվագծի տեսքով է շարադրված գրքի հիմնական մասը, որը լրացվում է առանձին հոդվածներով: Հեղինակը, ինչպես նկատում ենք, գիտական նպատակներ չի հետապնդում և չի մղվում տեսական եզրակացությունների ու ընդհանրացումների: Շարադրանքի ոճը պատմողական և նկարագրական է, բայց ոչ պասսիվ: Ընդհակառակը՝ իր վերաբերմունքի մեջ հեղինակը շատ ակտիվ է և ոչինչ չի թողնում առանց գնահատության ու արժեքավորման: Ընթերցողը կարող է երբեմն չհամաձայնել մրա գնահատման եղանակի հետ, չընդունել որոշ եզրակացություններ, և ինքը կարող է մղվել տեսական եզրակացությունների: Բայց կարելի է չկասկածել, որ նյութերն ու տեղեկություններն այստեղ տրված են հմարավորին չափ լրիվ, իհարկե համապատասխանեցված հեղինակի դիտակետին, երբեմն շրջադրված ըստ մրա տոնի ու խոսելակերպի: Կարելի է ասել ման, որ ամենից ավելի նյութի հարստությամբ է արդարանում,

տեղեկությունների բազմազանությամբ է մեծանում
այս գործի արժեքը: Հեղինակի ոճն ու
նախասիրություններն ունեն ակնհայտ թեքվածք, և
նյութը երբեմն գումավորվում է սուրյեկտիվ ընկալման
յուլսով: Մտածելակերպի ու շարադրանքի այս գծերը,
կարծում եմ, պարտադրող չեն և չեն կանխում
կերպարվեստի պատմաբանին ու տեսաբանին:
Բոլոր դեպքերում այս գործը չի կորցնում փաստական
կողմնորոշիչի արժեքը և իր բնույթով ու տեսակով
մեր թատերագիտական գրականության մեջ առաջմ
միակն է:

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Արվեստագիտության դոկտոր

20 ապրիլի, 1983 թ.

ԿԵՐԴԱՐՎԵՍՑԻ ՄԱՐԴԻԿ ԵՎ ՀԱՅ ԹԱՅՐԱՆԸ 1917—1975

Կերպարվեստի ազդեցության ոլորտները շատ ընդարձակվեցին սովետական ժամանակաշրջանում: Համարապետության, հատկապես Երևան քաղաքի կառուցապատումը, արդյունաբերության զարգացումը, գրքի, պարբերական մամուլի հրատարակման բուռն թափը, մոնումենտալ արվեստի պրոպագանդան, ազդեցություն աշխատանքի բազմապիսի ձևերը, հասարակական կյանքի աշխուժացումն ընդհանրապես,— իրենց շրջանակների մեջ ներգրավեցին մեծ թվով նկարիչների, լինեին դրանք դեկորացիոն, թե կիրառական արվեստի, արձանագործության, թե գրաֆիկայի մասնագետներ: Նկարիչը պետք էր ամենուրեք, երկրի կառուցապատման և գեղարվեստական օջախների ստեղծման համար:

Հասնական թվականներին այդ օջախներից ամենագործնականն ու կարևորը թատրոնն էր, որպես արվեստի ու ժողովրդի մերձեցման հզոր միջոց:

Սովետական Հայաստանում սկսեցին գործել Առաջին պետթատրոնը, դրան զուգահեռ մի քանի թատերախմբեր, հիմնադրվեց ազգային կինեմատոգրաֆիան: Եվ Գևարիչը ժամանակակից բեմադրվեստի պահանջների համաձայն անցավ թատերական մեկ օջախից մյուսը: Այս շրջանում հիմնական ուշադրությունը նվիրվում էր Առաջին պետթատրոնին (կինեմատոգրաֆը այնքան էլ չէր զբաղեցնում Գևարիչների միտքը): Երեսնական թվականներին Հայաստանում կազմակերպվեց արվեստի մի նոր օջախ՝ Օպերայի և քալետի պետական թատրոնը. ժանրը փոխվեց, մասշտաբները մեծացան. այս բոլորին զուգահեռ պրոֆեսիոնալ հիմքի վրա դրվեց և սկսեց լուրջ գործունեություն ծավալել թատրոնը: Լեւոնականում, ապա շուտով Երևանում հիմնադրվեցին Պատանի հանդիսատեսի, Ադրբեջանական, Բանվորական, Ռուսական թատրոնները, բազմաթիվ թատրոններ բացվեցին շրջանային կենտրոններում և ամենուր մեծ էր Գևարիչ-ձևավորողի կարիքը: Ի վերջո Գևարիչը մուտք է գործում տիկնիկային-մանկական թատրոն, կրկես, ակտիվ մասնակցություն ունենալով ներկայացումների, ցուցադրական տարբեր հանդեսների ստեղծման ու կազմակերպման բարդ աշխատանքներին: Հիսնական թվականներին Գևարիչների առջև բացվում է բոլորովին նոր մի ասպարեզ՝ հեռուստատեսությունը: Այդ բոլոր վայրերում բարձրորակ Գևարիչ-ձևավորողներ ապահովելը դժվարին խնդիր էր, քանկանաբար գեղարվեստական խոշոր արժեքների հեղինակ-Գևարիչների կողքին, շատ տեղերում գործել և գործում են համեստ, շարքային դեկորատորներ՝ ավելի քան համեստ վաստակով:

Հայ Գևարիչների ստեղծագործական միտքը իր վաղ դրսևորումը գտավ նախ և առաջ թատրոնի ասպարե-

զում: Դեկորացիոն գեղանկարչությունը այստեղ ի հայտ եկավ ամբողջ էությամբ, անցավ զարգացման ամենախաղեայ, ուսանելի ճամնապարհ*:

14. •

Թատրոնի զարգացման բովանդակ ընթացքը 20-րդ դարում ամենասերտ առնչության մեջ է կերպարվեստի հետ: Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը, օրինակ Ռուսիայում, վրա հասավ դեկորացիոն գեղանկարչության ծաղկման շրջանում: Նրան արդեն վերապահված էր միջազգային ճանաչում և առաջնակարգ տեղ: Պետք էր սուսկ սրբագրել ու վավերացնել մվանումները: Սակայն այդպես չէր վիճակը, և չէր էլ կարող լինել, հայ իրականության մեջ: Թատերական հաստատությունների «խեղճուկրակ», ընչազուրկ դրությունը, պրոֆեսիոնալ ռեժիսուրայի պակասությունը ճախասովետական Հայաստանում, բեմանկարչության զարգացման պայմաններ չէին տվել: Ծառերն էին փորձում կապվել թատրոնի հետ, բայց միշտ չէ որ մրանց բերածը թատրոն ընկալվում էր որպես գեղանկարչական արժեք: Հիշյալ տարիներին արհեստավորներն ավելի շատ էին, քան արվեստագետները: Ականավոր դեմքեր հազվադեպ էին ուտք դնում թատրոն, իսկ իրենց ստեղծագործական կյանքը ռուսական իրականության հետ կապած մարդիկ, Ռուսաստանում էլ կատարում էին թատերական պատվերները: Սուրենյանցը, որ ճախասովետական

* Առանձնապես հայ դրամատիկական թատրոններում ճկարիչների կատարած ակներև ձևավորումների մասին համեմատաբար հաճախմամբ, ճան փաստերի լայն ընդգրկումով տես՝ «Հայ սովետական թատրոնի պատմություն» (1967), էջեր՝ 132—150, 181—193, 356—365, 470—482 և 612—628:

տարիներին ոռոսական ստաշնակարգ թատրոններում մի շարք ուշագրավ ձևավորումներ էր ունեցել, սովետական շրջանում ոչինչ չհասցրեց անելու: Ոմանք էլ ժամանակակից իրականությունից նոր լիցք ու թափ ստացած, դեռևս շարունակում էին գործել Մոսկվայում և Պետերբուրգում: Դրանց մեջ էր հայ մշակույթի երախտավոր գործիչ, խոշորագույն ճարտարապետ Ալեքսանդր Թամանյանը:

ԺԱՐՏԱՐԱՊԵՏԻ ԵՐԱՋԱՆՔԸ

Կերպարվեստի, մանավանդ թատրոնի պատմության մեջ նրա անունը հազվագյուտ դեպքերում է նշվում, կամ հիշատակվում է սոսկ որպես ժողովրդական տան, ներկայիս օպերային թատրոնի նախագծի հեղինակ: Իսկ թե որտեղից է գալիս դրա պրակտիկ մտահղացումը՝ քչերին է այդ հարցը զբաղեցրել:

Իրականում, Թամանյանը թատրոնի հետ որպես նկարիչ շփվել է երկու առիթով: 1916-ին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի պատվերով, Մ. Դորոժինսկու համագործակցությամբ աշխատել է Ա. Բլոկի «Վարդն ու խաչը» պիեսի բեմադրության վրա, որ երկար ժամանակ, շուրջ երկու տարի պատրաստվել, բայց ի վերջո չի ցուցադրվել (թատրոնի և դրամատուրգի միջև եղած սկզբունքային տարաձայնության պատճառով), իսկ մյուսը, դարձյալ նույն Մ. Դորոժինսկու հետ, Պետրոգրատի Ողբերգության թատրոնում նրա ձևավորած «Մակբեթն» է, որի առաջին ներկայացումը կայացել է 1918-ի օգոստոսին և շարժել մեծ հետաքրքրություն:

Սրանք պատահական փաստեր չեն:

Թամանյանը թատրոնը սիրել է մանկուց, իսկ երիտասարդության տարիներին ամենօրյա շփում ունեցել մեծանուն գլարիչներ Ա. Բենուայի, Ե. Լանսերեյի և Մ. Դորոժինսկու հետ, որոնց ստեղծագործական կյանքում թատրոնը բացառիկ տեղ ուներ¹:

Արժեքավորը «Մակբեթի» բեմադրությունն է. ձևավորումը իրականացվել է արտասովոր իրադրության մեջ՝ Չինիզելլիի կրկեսի արեմալում: Հենց այդ հանգամանքն էլ առիթ է հանդիսացել, որ նորաստեղծ Ողբերգության թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարության՝ Մ. Գորկու, Մ. Անդրեևիայի, Յու. Յուրևի, Ֆ. Օալյապինի և մյուսների առաջարկով, ձևավորման աշխատանքների մեջ ներգրավվի ճարտարապետ ևս: Թամանյանը հրապերն ընդունել է ամենայն պատրաստակամությամբ և մեծ եռանդով գործի անցել:

Ճարտարապետական ղեկորների իրացման անդրանիկ փորձն էր այդ, կիրառված սովետական իշխանության առաջին իսկ ամիսներին: «Հարկ է նշել, որ բեմադրության ճարտարապետական ոճի հաստատման փորձեր, ընդհուպ այդ գործի մեջ որպես ղեկորատոր ճարտարապետի ներգրավելով, կատարվել են և Հոկտեմբերի առաջին շրջանում: Ներկայացման այդ պլանի լուծման փորձ է արել ճարտարապետ Թամանովը կրկեսում (1918 թ.) «Մակբեթը» ձևավորելիս...»²,

¹ Բոլորն էլ Ա. Թամանյանի մտերիմ ընկերներն են եղել և նրա կնոջ՝ Կամիլյա Էվդարսի մոտիկ ազգակաճները: Ա. Բենուան դեռևս իր կյանքի վերջում, 1959-ին Փարիզից Մ. Սարյանին հասցեագրած մի նամակում քանիցս հիշում է Թամանյանին և հետաքրքրվում նրա կնոջ վիճակով: (Բնագիրը գտնվում է Մ. Սարյանի անձնական արխիվում):

² Տե՛ս «Театрально-декорационное искусство в СССР, 1917—1927» Լենինգրադ, 1927, էջ 70: Սույն հոդվածի մեջ Թա-

գրել է Գ. Ստեփանյան «Դեկորացիոն արվեստի հիմնական հոսանքների մասին» հոդվածում:

Կրկեսային արեմայում ճարտարապետական ոճով ձևավորված դրամատիկական ներկայացումը սկզբունքային նշանակություն ուներ այն տարիներին: Դա կոտրում էր բեմախորշի ավանդական հասկացությունը և հնարավորություն տալիս հանդիսականին ավելի մոտիկից շփվելու թատրոնի հետ, անմիջական կապ հաստատելով ժողովրդի և բեմարվեստի միջև: «Թամանովին առանձնապես գրավում էր մասսայական բեմադրությունների սկզբունքը, որն, ինչպես իրեն էր թըվում, նոր ձևերի, ընդհուպ մինչև ճարտարապետական նոր կառույցների պահանջ էր դնում, որոնք պիտի հարմարեցված լինեին նման մասսայական թատերախաղերի համար»¹, — գրել է Յու. Յուրևը:

Հեղափոխական արվեստի մուտքը սկսվում էր թատերական շենքի վերանայումից: Ի դեպ, Թամանյանի փորձն էլ իր նախափորձն ուներ: 1910-ին Գերմանական թատրոնի խոշոր քարենորոգիչ Մաքս Ռեյնհարդտը կրկեսային արեմայում բեմադրել էր «Էդիպ արքան» և նույն տարում Մոխիի մասնակցությամբ ներկայացրել Պետերբուրգի՝ նույն Չիսկոելիի կրկեսում: Դա իր արձագանքը գտավ սոցիալական նոր պայմաններում, հեղափոխական Պիտերի կրկեսային արեմայում, քայց ոչ անմիջապես ու հաշտոյ: «... 1918-ի մայիսին, նույն կրկեսում Յու. Մ. Յուրևի նախաձեռնությամբ բեմադրված Սոֆոկլեսի «Էդիպ արքան» զուտ պատճենավորումն էր և Ռեյնհարդտի մտահղացման

մանյամին է վերագրված զան «Էդիպ արքանի» ձևավորումը, որը թյուրիմացության արդյունք է:

¹ Ю. Юрьев, «Записки», т. II, Москва, 1963, стр. 279.

կրկնությունը, բայց հանգամանքները չէին կարող չկոչել և ինքնուրույն փորձի, որն արտահայտվեց մուլն թվականին, մուլն կրկեսում բեմադրված Շեքսպիրի «Մակբեթի» մեջ¹, — մշել է արվեստաբան Վ. Վսեվոլոդսկին (Գերմզոուսը):

Կրկեսն առհասարակ ամֆիթատրոնի շրջանագիծ կառուցվածք ունի և դրամատիկական ներկայացումներ ձևավորելիս արեմայի տարածական լուծման մեծ դժվարություններ է հարուցում: Մ. Դորուժինսկին դեկորների գունամկարչական աշխատանքներն էր կատարել, իսկ Թամանյանը առանձնապես մտահոգվել էր ճարտարապետական միջոցներով հանդիսաարահը հալթահարելու մասին:

«Կրկեսի ամֆիթատրոնի արգելագծերը, վերից վար կառուցապատված էին դեկորներով, որ կարծես գրանիտե մոխրագույն սալեր լինեին: — Նկարագրում է Մակբեթի դերակատար, ռուս մշանավոր արտիստ Յու. Յուրևը: — Նախկին ցարական օթյակի տեղում, ինչպես և նրա դիմաց, ուր սովորաբար գտնվում էր նվագախումբը, ծառացել էին համարյա թե բնական չափեր ունեցող երկու միջնադարյան դղրակ, իրենց առջևի տնոսածև լայն հրապարակներով: Այս ամենը նախատեսված էր ռդքերգության գործողությունների համար և կատարված՝ Ա. Ի. Թամանովի ձեռքով»²:

¹ «Трагедия-декорационное искусство в СССР», стр. 144—145.

² Թամանյանի ձեռքով նկարված որևէ էսքիզ մեզ չհաջողվեց գտնել: Լեմինգրադի թատերական թանգարանի ցուցադրում և Յու. Յուրևի «Հուշագրերի» 1948-ի հրատարակության մեջ զետեղված է ճարտարապետական ոճով լուծված մի էսքիզ Մ. Դորուժինսկու ստորագրությամբ:

Այս ձևավորման, ինչպես և Ողբերգության թատրոնում ծղնուդ առած Թամանյանի թատերական այլ ծրագրերի մասին տե՛ս

Ձևավորումը մեծ տպավորություն էր թողնում կըրկեսի գմբեթի տակից դեկորները լուսավորելու պահերին, հատկապես Դունկանի մուտքի ժամանակ: Նախ մի քանի վայրկյան մթնում էր արեման և ապա աստիճանաբար, ասես աննկատելիորեն, լույսի ցոլքերը ընկնում էին բացառիկ հոգացողությամբ, մեկ առ մեկ մըշակված ճարտարապետական դետալների ու գեղանկարչական դեկորների վրա: Ծրջապատի խավարի մեջ ձևավորման մանրամասները գծագրվում էին շատ ավելի ցայտուն: «Եվ ամեն անգամ, երբ մթան միջից հանկարծ երևում էր վառ լուսավորված դղյակը... այդ պահին սրահից միշտ լսվում էին համերաշխ ծափահարություններ»: Իսկ ժամանակի մամուլը արձանագրել է. «Դեկորները, լուսավորությունը, մասսայական տեսարանները՝ բոլորն էլ լավ էին, բոլորն էլ անսահմանորեն բարձր մեր թատրոնի սովորական շաբլոնից»¹:

«Մակրեթի» ձևավորումը Թամանյանի ստեղծագործական կյանքում զուր չանցավ: Նա այնքան էր ոգևորվել «արեմային բեմի» և սոփասարակ մեծաշուք արարողությունների թատերական գաղափարով, որ շուտով ձեռնարկեց ճարտարապետական հատուկ մի շենքի նախագիծ (օգտվելով բեմական տեխնիկային քաջատեղյակ ռեժիսոր Ա. Ալեքսեն—Յակովլևի խորհուրդներից) և հանձն առավ նույն Ողբերգության թատրոնում ձևավորելու նաև Բայրոնի «Կայենը»: Այս ծրագրերը դժբախտաբար մնացին անկատար, վերոհիշյալ թատրոնը փակվելու պատճառով: Սակայն անկատար չմնաց «արեմային բեմով» թատրոնի կառուցման ծրագիրը: 1918-

Եսեն՝ Ю. Юрьев, «Записки», М. 1963, т. II, стр. 279, 292, 297.

¹ «Петроградская правда», 1918 г., 29 сентября.

ին Պետրոգրադի հեղափոխական իրադարձությունների հորձանուտում ծնված մտահղացումները, կասկածից դուրս է, որ հիմք ծառայեցին Թամանյանի ժողովրդական տան մախսագծի ստեղծման համար:

Ինչպես փաստերն են վկայում, Թամանյանը սոսկ ճարտարապետական խնդիրներ չէր դնում իր առջև Սովետական Հայաստանում այդ մեծ գործն իրականացնելիս. նա հարցին մոտենում էր նաև որպես թատերական գործիչ և մտածող: Ժողովրդական տան հատակագծի մեջ մեկի փոխարեն նա մախսատեսել էր երեք բեմ և դրան զուգահեռ տեխնիկական այնպիսի սարքավորումներ, որ անհրաժեշտության դեպքում գործողությունները այդ բեմերից անմիջապես փոխադրվեն հանդիսասրահի կենտրոն: «Դահլիճների այսօրինակ կազմությունը,— գրում է Ա. Թամանյանը,— հնարավորություն է տալիս իրականացնելու մոր թատրոնի ձեռնարկը՝ դերասաններին և հանդիսականներին մոտեցնել իրար, վերացնելով պայմանական միջնորմները»¹: Մեծ ճարտարապետը ձգտում էր մոր թատրոնի համար իդեալական պայմաններ ստեղծել, այնպիսի մի շինություն, ուր մտնելով, ժողովուրդը թատրոնը իր տունը ճանաչեր. ինքն էլ փափագում էր «անձամբ ձեվավորել այդ թատրոնի առաջին բեմադրությունները, որոնցից մեկը, նրա ցանկությամբ, պիտի լիներ «Ափղան»²:

Հետագայում ամեն ինչ չէ, որ Թամանյանի ծրագրերի ու ցանկությունների համաձայն եղավ, սակայն ստեղծվածն էլ՝ օպերային թատրոնի շենքը Հայֆիլ-հարմոնիայի մեծ դահլիճով, որպես հանդիսանքային

¹ Ալեքսանդր Թամանյան, 1960, Երևան, էջ 27:

² Տե՛ս նույն տեղում, Մարկ Գրիգորյանի հուշերը, էջ 162:

մոնումենտալ կառույց, բավական է հավաստելու, որ մեծ ճարտարապետի երազանքը գեղեցիկ իրականություն դարձավ:

ԵՌԱՔԵՄ ՀԱՐԹԱԿՆԵՐԻ ՎՐԱ

«Դերասաններին և հանդիսականներին մոտեցնել իրար» — այս խնդիրը 20-ական թվականներին որքան ռեժիսորներին, նույնքան էլ կերպարվեստի մարդկանց էր զբաղեցնում: Նույնիսկ Սեդրակ Առաքելյանը, որն իր ստեղծագործությամբ դեպի թատրոնը առանձին հակումներ չուներ, նա էլ հեղափոխական իրադրությամբ ոգեշնչված, նոր կյանքի շեմին փորձում էր քանդել թատրոնի և ժողովրդի միջև ընկած պատնեշները: Դրա օրինակը, Ս. Պոլիվանովի «Քուրմ Տարկվինի» բեմադրության ձևավորումն էր, թերևս Սովետական Հայաստանում առաջին լուրջ թատերական աշխատանքը, որին կարելի է մոտենալ գեղանկարչական չափանիշներով:

Ս. Առաքելյանի ստեղծագործությունը հետազոտող մի արվեստաբան համեմատելով Ակարչի նախորդ շրջանի կտավները ետհեղափոխական առաջին տարիների գործերի հետ, նկատել է. «Եթե նախասովետական շրջանի նրա գործերը, առավելապես ներկայացնում են գյուղի մի ներփակ անկյուն, բնության տարածական մի փոքր կտոր, որոնք ըստ բնության ինտիմ-կամերային են, ապա այժմ Ակարչի արվեստում նաև տեղ են գրավում լիրիկո-էպիկական շնչավորում ունեցող լայնատարած, բազմապլան աշխատությունները».

8.— Թատերական նկարիչների մասին

օրինակ է քերվում սոսկ «Իջևան» և «Երևանի հին շուկան» կտավները, որոնք «մոնումենտալության որոշ տարրեր են պարունակում»¹: Այս իրավացի դիտողությունը ավելի համոզիչ հիմնավորում կստանա, եթե ծանոթանանք «Քուրմ Տարկվիհիի» ձևավորման նյութերին:

Ներկայացումը ցուցադրվել է 1923-ի ամռանը, Երևանի Բանվորական ակումբի բակում, ուր այդ նպատակով, Ամո Խարազյանի նախաձեռնությամբ, կյանքի էր կոչվել երեք բեմերից բաղկացած փայտաշեն մի կառույց: «Կոլեկտիվ թատրոնի» բանվոր-հանդիսականը տեղ էր գրավում փոքր-ինչ շրջանաձև դասավորված նստարանների վրա, բաց երկնքի տակ, իսկ դիմացը, կենտրոնում, ընդարձակ բեմահարթակն էր, երկու փոքր բեմերի հարևանությամբ: Ողբերգության նյութն առնված էր հին աշխարհի կյանքից, հոգևոր դասի կեղծ բարեպաշտությունն էր խարազանում, գրված՝ ժամանակի սիմվոլիկ-պայմանական թատրոնի ոճով: Պիեսի հեղինակը նախապես զգուշացրել էր բեմադրողներին, որ ամեն ինչ ընդգրկվի լայն մասշտաբների մեջ, վեհացնող մթնոլորտում, մի հանգամանք, որ «հնարավորություն է տալու բավարարվել առանց գեղանկարչական միջոցների, որոնք միայն կվնասեն պիեսին»: Այդպես էր մտածել դրամատուրգը, թերևս նկատի ունենալով հաստոցային գեղանկարչության ճնշումից ազատագրվող ոռոսական բեմը (և քննականաբար հեղափոխության առաջին իսկ շրջանից ոռոսական թատրոնը հետզհետե ազատագրվում էր, թոթափում իրեն՝ գեղանկարիչների տիրապետությունից):

¹ Վ. Հ. Մաթևոսյան, «Սեդրակ Առաքելյան», Երևան, 1963, - էջ 40:

Հայ թատրոնը այդ տեսակետից շատ էր ետ մնացել: Ամենուր իշխում էին ակարովի հարթ դեկորները, ու դեռևս նոր-նոր էին կատարվում ծավալային դեկորների հաղթահարման փորձեր, այն էլ բավական պրիմիտիվ եղանակներով: (Օրինակ, Առաջին պետքատրոնում Գ. Ծարբաքչյանի «Պեպոն» և Գ. Երիցյանի մի շարք ձևավորումները): Այսպիսով, մեր ակարիչները չէին կարող հապճեպ անցնել ճարտարապետական արտրակտ դեկորների կիրառման: Դրա համար չկային ոչ միայն տեխնիկական հնարավորություններ, այլև մասնագիտորեն զինված ռեժիսուրա:

Նկարիչը պիտի կարողանար մախ կտրվել հաստոցային գեղանկարչությունից և մտնել թատրոնի բուն տարերքի մեջ՝ գործողությունների ոլորտը, հաղթահարել բեմախորշը, բաժան-բաժան անելով նրա ոչ միայն հորիզոնական, այլև ուղղահայաց տարածությունը, գծա-պլաստիկական միջոցներով համապատասխան պայմաններ ստեղծել պիեսի գեղարվեստական բովանդակության լիարժեք դրսևորման համար: Պետք էր յուրացնել բեմահարթակը, ապա նոր անցնել ընդհանրացումների:

Գեղանկարչական-ծավալային դեկորները, այն էլ եռաբեմ հարթակների վրա, շատ ավելի մեծ տպավորություն կարող էին թողնել, հանդիսականի հետ խոսել պատկերավոր, մատչելի լեզվով: Իսկ նման պայմաններում երկնագիրը ավելի կարող էր նպաստել դեկորների ծավալային հմշեղությանը: Եվ Ս. Առաքելյանը, որքան էլ երիտասարդ ու անփորձ բեմանկարիչ, այնուամենայնիվ կանգնեց գեղանկարչական լուծման սկզբունքի վրա: Ելավ կոնկրետ թատրոնի և հանդիսականի պահանջներից, հաշվի առնելով թատերական գե-

ղանկարի պայմանականությունը, չլիներով բնավ պրիմիտիվ:

«Ձևավորման էսքիզները ավարտելուց հետո նա հրավիրեց ինձ, որ միասին դեկորները նկարենք,— գըրում է Գաբրիել Գյուրջյանը,— ... որքան հիշում եմ այդ էսքիզները հեռու էին պիեսի հեղինակի երազած անտիկ աշխարհի հեթանոսական, պարզ, համաչափ կոնստրուկտիվ տաճարի պատկերավոր լուծումից: Առաքելյանի տաճարը իր ստրուկտուրայով հին էր, քարանձավային բնույթի և մոտենում էր բնական ժայռի կամարներով մի ինչ-որ ընդարձակ քարայրի... Կոլորիտը մալախիտի կանաչ-կապտավունն էր, ստվերներում մանուշակագույն, սևի թեքումներով: Պարզ հիշում եմ, մի տեղ արտառոց խորհրդավոր մի ֆեմոմեն, թանձրը խավարից տարօրինակ նայում էր հսկա առեղծվածային մի աչք»¹:

Երեք քեմերն էլ հագեցված էին դեկորներով և նըրանց կապը՝ իրար հատող քաղմապիսի երկրաչափական ծավալներ, որոնք մոնումենտալ շունչ էին հաղորդում ամբողջ ներկայացմանը: Իրոք «էպիկական շրջալվորում, լայնատարած, քաղմապլան», որ ծառայում էր թատրոնը ժողովրդին մոտեցնելու, ավելի մատչելի ու քաղմերանգ դարձնելու գաղափարին²:

¹ «Սովետական արվեստ», 1968, № 4, էջ 23:

² Ի դեպ, Ամո Խարազյանի ամենական արխիվում պահպանված է ջրաներկ մի նկար՝ Ս. Առաքելյանի նվերը, «Կոլտուրան լեռներում» կտավի մի տարբերակը՝ Ուտըն՝ գլխին զարդարանք՝ սապատին համառ ու հաստատ հեմվել է դերասանը: Լեռներից իջնում է ուղտերի քարավանը, բեռնված դեկորներով ու բեմական այլ կահույքներով: Այն տպավորությունն է թողնում, որ կարծես թատրոնը տարածվում է, ձգվում դեպի լեռները: Վրան մակագրություն կա՝ «Ժողովրդի սիրելին, ժողովրդին սիրող, ժո-

Որքան էլ ուշագրավ էր Առաքելյանի աշխատանքը, ջանադիր, այնուամենայնիվ քացօթյա պայմաններում ձևավորման ցրտերանգները հանդիսականին լրիվ հասնել չէին կարող: Դեկորացիոն արվեստի լիարժեք, բազմակողմանի փորձերի համար ավելի նպատակահարմար են փոքր բեմահարթակները: Պատահական չէ, որ նույն շրջանում ռուսական բեմանկարչության աշենահետաքրքրական նմուշները ստեղծվում էին գլխավորապես Մոսկվայի Կամերային թատրոնում:

Առաջին պետքատրոնն էլ շենքի ծավալների առումով նման պայմանների մեջ էր: Բնականաբար, հանդիսասրահի տարածության՝ փոքր դահլիճի կազմակերպումն ու հաղթահարումը այն ժամանակ ավելի առաջնահերթ ու կարևոր խնդիր էր դառնում, քան նույնիսկ կոնկրետ ներկայացումների ձևավորման հարցը: Առանց նկարչի միջնորդության անկարելի էր այդ լուծել: Ինչպես տարիներ առաջ Մոսկվայի «Պիտորեակ» կաֆեին Գ. Յակուլովի կոնստրուկտիվ հնարագիտությունը թատերական կերպարանք տվեց, այնպես էլ Մ. Սարյանը Պառլամենտ կոչված խղճուկ շենքի դահլիճը դեկորատիվ-մոնումենտալ գեղանկարչության միջոցներով վերածեց գրավիչ թատերասրահի:

ՎԱՐԱԳՈՒՅՐԸ

Մարտիրոս Սարյանին էլ հեղափոխությունն է բերել թատրոն: Նա, որ դրանից առաջ խուսափել էր

դոկրդական դերասան Ամո Խարազյանին՝ Ս. Առաքելյանից, 6/6, 1938: Դա կարելի է համարել արտիստի նկարչական չորսփնակ քննադատը, որ մնացել է որպես հիշատակ «Հուրմ Տարկվինի» համատեղ աշխատանքից:

Կամերային թատրոնի պատվերը կատարելուց, իսկ 1921-ին Դոնի Ռոստովի երաժշտական թատրոնում սիրահոժար աշխատել էր «Արքայադուստր Տուրանդոտի» բեմադրության վրա¹, Երևանի պետթատրոնի հիմնադրման առաջին օրերին սկսեց մասնակցել նույնիսկ շենքի ներքին ձևավորման աշխատանքներին, պաշտոնապես համարվելով թատրոնի խորհրդատու նկարիչը:

Թատրոնի գոյության երկրորդ տարում (1923) էր, որ բեմից կախվեց Սարյանի վարագույրը, դառնալով սրահի համար միանգամայն արտասովոր երևույթ: Թատերական վարագույրը նորությունն չէ, գրեթե այնքան է հին, որքան ինքը թատրոնը: Ներկայացում հասկացողությունն էլ անխզելի կերպով առնչվում է վարագույրի հետ: Դա մեծ մասամբ բեմը հանդիսասրահից կամ գործողությունը գործողությունից բաժանող միջնորմ է: Սակայն ժամանակի ընթացքում, թատրոնի վրա տարածած կերպարվեստի ազդեցության հետևանքով, գեղարվեստական մշակման ենթարկվեց նաև վարագույրը: Այստամբեմայնիվ շատ քիչ են նկարագարողված այն վարագույրները, որոնք իրենց թեմատիկ բովանդակությամբ և արծարծած գաղափարներով մտել են թատրոնի պատմության մեջ: Հայտնի են, օրինակ Լ. Բակստի, Ֆ. Շեխտելի, Կ. Սոմովի, Ա. Գոլովինի, Ֆ. Ֆեդորովսկու և ուրիշների գործերը: Մի դեպքում դրա թեման եղել է, ասենք, էլիզիումը՝ մեռած հոգիների միթոլոգիական հանգստավայր, մյուս դեպքում պատկերվել է ծովի կոհակների վրա թռչող ճայ, ապա ի-

¹ Զիրկանացված բեմադրություն: Մոսկվայի Ա. Բախրուշինի անվան թատերական թանգարանում պահպանվել է միայն Պամալոնի տարազի էսքիզը:

տալական Դել արտելի պերսոնաժներով մի կոմպոզիցիա: Դիմել են նաև պակատային ձևերի՝ համաչափ մախառնկարի վրա՝ մուրճ ու մանգաղ: (Չենք նշում բազում ու բազմապիսի այն վարագույրները, որոնց նյութը ավանդական քնարն ու դափնեպսակն են, երկընթի կապույտում ճախրող հրեշտակները): Սրանք հիմնականում գեղանկարչական խնդիրներ են բարձրացնում կամ շոշափում թատրոնի գեղարվեստական հակումներին առնչվող առանձին հարցեր: Թերևս բացառություն է կազմում Պիկատոյի ստեղծած վարագույրը Բ. Բրեխտի «Բեռլինը անսամբլ» թատրոնի համար՝ խաղաղության աղավաղում:

Իր թեմատիկ բովանդակությամբ և գաղափարական ուժով Սարյանի վարագույրը բացառիկ տեղ է գրավում: Դժվար է այն գերազնափատել. նրա ժամանակակից շունչն ու հնչեղությունը անժխտելի են:

Ի՞նչ էր պատկերված վարագույրի վրա. «Հայաստանը, ամբողջականացած Հայոց տունը, որ հառնել էր մոխիրներից նոր մի կյանքի ծարավով»: Երկրի համայնապատկերը կար այնտեղ, ժողովրդի ցնծագին տրամադրությունները, արտահայտած լեռների լեզվով. լեռներ, որ կարծես մեկ ծառս են լինում երկնքի առջև, մեկ տիրաբար հանգչում երկրի ընդերքին: Մարդիկ էլ ասես պատկերված են լեռնագագաթներին մոտիկ: «Կենտրոնում, աչքի առջև, վառ դեղին կտորի վրա՝ բոցեղեն խարույկի նման բռնկվել էր կանաչ ուրախ մի խմբապար: Եվ պարում էին մի քիչ մազով ու մի քիչ էլ մոռացած կանաչի մազանքը, պարում էին տղամարդկանց նման»¹:

¹ Վիգեն Խեչումյան, «Գույներ և երանգներ», 1982, Երևան, էջ 24, 25:

Թատրոնը տոնահանդես է, այս հայտնի միտքը կերպարվեստի միջոցներով հազիվ թե կարելի լիներ ավելի վառ ու արտկերավոր արտահայտել, քան արտահայտեց Սարյանը: Հայրենի բնության կերպար, ժամանակի վեհացնող շունչ, նոր կյանք կառուցող մարդու անսահման եռանդ և մեծ հավատ ապագայի նըկատմամբ: Գեղանկարչական ամենագոր միջոցներով այս միտքը հասնում էր թատրոնում նստած ամեն մի հանդիսականի:

Թերևս այս վարագույրի տպավորությամբ է Մկրտիչ Զանաճը գրել. «Զանաճ մեր արվեստին տալ մեր լեռների սլացիկ ու վերամբարձ վսեմությունը, նրանց կոպիտ ծանրության գեղեցկությունը, մեր հոգիները թող խմորվեն նրանց խոռոչների խորհրդավոր խորությամբ ու նրանց բազմազազաթ ու լայնածավալ միավորությամբ»¹: Դա ոչ միայն անհատական ընկալում էր, այլ արվեստագետի, թատրոնի ու հանդիսականի միաբան եզրակացությունը: Վարագույրը դարձել էր յուրաքանչյուր ներկայացման ձևավորման բաղկացուցիչ մասը, անկախ այն հանգամանքից, թե ինչ պիես էր ցուցադրվում՝ յուրաքանչյուր ներկայացման վրա դնում էր ազգային արվեստի սարյանական դրոշմը: «Այս վարագույրի տպավորությունը այնքան ուժեղ էր և այնքան ինքնուրույն,— գրել է Վահրամ Փափազյանը,— որ նրա բարձրանալուց հետո էլ, հակառակ ներկայացված գործին, որ հայկական չէր, ես շարունակեցի ինձ զգալ միշտ Հայաստանում, միշտ հայ: Եվ եղան րոպեներ, որ այդ ոչ հայ հեղինակը, որը լսում էի, ինձ թվաց, որ ոչ միայն խոսում, այլև մտածում է հայերեն: ... Գերմանացի Ծիլլերն անգամ այդ հանդիսավոր գի-

¹ «Պայքար», 1923, № 10—11:

շերին հայ էր գուցե անգիտակցաբար, շնորհիվ հայ նկարչի այդ վարագույրի»¹:

Ազգային ձևի և սոցիալիստական քովանդակության վառ համադրության արդյունք էր վարագույրը, և կոչ էր անում թատրոնին քայլել կյանքին ու ժամանակին համընթաց: Իսկ գործնականում՝ քեմահարթակը հանդիսասրահին մոտեցնելու, նրան անվերջ թատերական մթնոլորտում պահելու շատ յուրահատուկ մի դրսևորում, որ սովետական թատրոնի պատմության մեջ դժվար է գտնել:

Վարագույրը սովետական տարիներին Սարյանի ստեղծած առաջին նշանակալից գործն էր և այժմ հայ թատրոնի պատմաբանը նրա կողքից անտարբեր անցնել չի կարող: Դա իր հերթին Սարյանի ստեղծագործության անկյունաքարը դարձավ, նախերգանքը այն մեծ գործի, որ ծավալեց նա հետագայում առհասարակ և թատրոնի բնագավառում՝ մասնավորապես²:

¹ Լ. Խալաթյան, «Սարյանը և թատրոնը», 1980. Երևան, էջ 141—142:

² Վարագույրի թեմայից ձույմ տարում ծնվեց Սարյանի համարակալ «Հայաստան» պաննոն: Մոտ տասն տարի կախված մնալուց հետո, վարագույրը հետագայում, 1983-ին վերականգնվեց և տեղ գտավ Հայաստանի պատկերասրահում: Բացի այդ, վարագույրը օգտագործվեց ձույմ թատրոնի «Դեպի ապագան» ներկայացման մեջ (1980), այս անգամ որպես պատմական ժամանակաշրջանի խորհրդանիշ: Կոմպոզիտորների միության նորակառույց շենքում էստրադայի պատը ձևավորված է վարագույրի մի այլ տարբերակով, ինչպես և Կոմիտասի երկերի ակադեմիական հրատարակության ֆորագցը: Սումդուլյանի անվան թատրոնի նոր շենքի վերակառուցումից հետո վարագույրը ծածկեց ճեմասրահի ընդարձակ ճակատը՝ Սարյանի եռանկար կոմպոզիցիաով, որի կենտրոնում բռն վարագույրն է:

1926-ին Փարիզում գտնված ժամանակ Սարյանը Ն. Բալինի «Հղջիկ» թատրոնի համար ձևավորեց «Զուլեյկա» մնջախաղ-ներկայացումը. հիմնականում մի վարագույրի միջոցով, որը այս դեպքում հարթապատկերային քնույթի կոնկրետ դեկորացիայի էր գունային սուր հակադրություններով լուծված: Տեղի ուսական մամուլը գովասանքով է արտահայտվել Սարյանի ձևավորման մասին¹: Իսկ 1930-ին Օդեսայի օպերային թատրոնում նա առաջին անգամ անդրադարձավ «Ալմաստի» բեմադրությանը: Երկուսն էլ իրենց քնույթով հետաքրքրական, ինքնատիպ ձևավորումներ լինելով, ուղի էին հարթում թատերական այն բեղմնավոր աշխատանքի համար, որ կատարեց Սարյանը 30-ական թվականներին:

Սարյանի վարագույրը որոշ իմաստով կենտրոնացրեց այդ շրջանի հայ բեմանկարիչների ուշադրությունը ձևավորման յուրահատուկ, «աննպաստ» պայմաններից առաջացած խնդիրների վրա: Նկարիչը իր ստեղծագործական երևակայությանը պիտի ապավիներ ավելի և ամեն կերպ ձգտեր լինել սեղմ ու հնարամիտ: Նըման պայմաններում ճարտարապետական, պլաստիկական հստակ ձևերի կիրառումը երբեմն դառնում էր զրբերեն անխուսափելի:

¹ Տե՛ս «Последние новости», (Փարիզ), 1926, 13 հոկտեմբերի: Այստեղ նույն թատրոնում Սարյանի կողքին ձևավորում են ունեցել Ա. Բեճում, Ս. Սուդեյկինը, Մ. Դորուժինսկին:

ԾԱՌՏԱՐԱՊԵՏԻ ԻՆՔՆԱՏԻՊ ՓՈՐՁԵՐ
ԵՎ ՀԵՏՈ ՄԻՀԱՆԱԶՅԱՆԸ

Այդպես էր ձևավորել «Անտիգոնեն» (1922) ապագա նշանավոր ճարտարապետ Կարո Հալաբյանը: Բեմահարթակը կարծես հանդիսասրահի անմիջական շարունակությունը լիներ: Դահլիճից մտնելով, դերակատարները ուղղագիծ աստիճաններով բարձրանում էին վեր, ապա հանդիպում պլուսաշարով եզերված էլիպսաձև մի հրապարակի: Իսկ դիմացը հունական սքեման էր: Անտիկ ճարտարապետության պատրանք, դասական ողբերգության ոգուց քիտղ պարզություն, որոնք ներդաշնակվում էին բեմադրության նույնքան պարզ սկզբունքների հետ: Ամեն ինչ կոչված էր փոքր բեմի շրջանակները ընդարձակելու և դերասանին գործելու լայն հնարավորություններ տալու համար: Բեմի և դահլիճի սահմանները որոշում էր օրկեստրի վրա, գոհասեղանի կողքին նստած ծերակույտը, որպես հունական թատրոնի երգչախումբ: Նրանց զգեստները՝ սև և սպիտակ պարեգոտներ, ոչ թե ցրում, այլ հավաքում և կազմակերպում էին դիտողի ուշադրությունը:

Կ. Հալաբյանի ստեղծագործության մեջ 20-ական թվականների սկիզբը բնորոշ էր նրա տաղանդի բազմակողմանի դրսևորումներով (ծաղրանկար, քանդակ, գրքի ձևավորումներ և այլն). սակայն թատրոնը այն բնագավառն էր, որ իրեն դեռևս լրիվ չգտած Հալաբյանին մղում էր դեպի մոնումենտալ, մասշտաբային արվեստը, որ նրա գեղարվեստական խառնվածքի էությունն էր: Դեռևս Մոսկվայում ուսանելու տարիներին, նա որպես նկարիչ, իր ընկերոջ՝ ճարտարապետ Միքայել Մազմանյանի հետ գործուն մասնակցություն է ու-

նեցել Հայկական դրամատիկական ստուդիայի աշխատանքներին, իսկ Երևանում, դարձյալ Մ. Մազմանյանի համագործակցությամբ, 1924-ին ձևավորել «Հրձիգներ» ժամանակակից դրամայի և «Քաջ Նազար» կատակերգության բեմադրությունները:

Ուշագրավ են այս երկու աշխատանքներն էլ, մանավանդ «Հրձիգները», որ փաստորեն առաջին բազմակողմանի, պրոֆեսիոնալ ձևավորումն էր Պետթատրոնում: Դեպի կոնստրուկտիվիզմ հակված ճարտարապետները, որքան էլ տնօրինակ թվա, այս ձևավորման մեջ ավելի գեղանկարչական էին, քան կոնստրուկտիվիստական: Հետաքրքրական էր բազմահարկ շենքերի հեռանկարով բացօթյա սրճարանի տեսարանը: Հեռավոր շենքերի պատուհաններին փոխարինում էին կարմիրն տվող գույնագույն լաթեր: Իսկ գլխավոր հերոս Ռոդելիկոյին հետևող ծպտյալ շքախումբը վառ գույնեղ զգեստներով, խոսում էր հեռապատկերի հետ, հարստացնում ներկայացման գեղանկարչական կերպարը: Հակահեղափոխական, դավադիր ուժերը ծաղրի էին ենթարկված այն դիմակների միջոցով, որ կրում էին իրենք:

Թատրոնը հեղափոխությանը համահնչյուն խաղացանկի էր ձգտում, որոնում հեղափոխական պաթոս և «Հրձիգները» դրա առաջին փորձն էր: Գեղանկարչական մտածողության տեսանկյունից դատելով, անկասկած, դա լավ սկիզբ էր, նույնիսկ անակնկալ ու հանկարծակի առաջադիմություն (թեև իր բնույթով միշտ չէ, որ համապատասխանում էր տեղ-տեղ մակերեսային, արտաքին դիմամիզմի վրա կառուցված ռեժիսորական մեկնաբանությանը):

Եթե «Հրձիգներում» պայմանական թատրոնի, հատկապես դեկորների թատերային ոճը կրում էր վախ-

թանգովյան «Տուրանդոտի» զգալի ազդեցությունը, մի հանգամանք, որ ինքնին ուշագրավ էր, ապա «Քաջ Նազարը» միանգամայն ինքնատիպ լուծում ուներ*:

Պիեսի գավեշտական, սատիրական փոխհարաբերությունները ձևավորման մեջ ասես դիտված էին մանկան ակնապիշ հայացքով, մանկան անբասիր երևակայությամբ: Կենցաղի և կենցաղագրության ոչ մի հետք, ամեն ինչ ընդհանրացված էր ծավալային փոքր մասշտաբների մեջ: Նույնիսկ Նազարի խրճիթը մանկական խաղալիք էր հիշեցնում, քակում դրված ծառը՝ տոնածառ: Բեմը երբեմն վերածվում էր պարզամիտ նկարագրողի: Փոքրածավալ դեկորների մեջ հերոսները ավելի մեծ էին թվում, հեքիաթից առնված: Ժողովրդական հեքիաթի ոգին, նրա իմաստությունն ու խորափանց գաղափարը մատուցված էր նույնքան պարզ ժողովրդական մտածողության և պատկերավոր դեկորացիոն ձևերի միջոցով: Նման պարագաներում ասես ուռճանում էր քեմահարթակը, դուրս գալիս իր նեղիկ սահմաններից:

Ավելի փոքր էր քեմահարթակը Մոսկվայի հայկական կուլտուրայի տան ջենքում, ուր գործում էր դրամատիկական ստուդիան: Այստեղ «Ապահարզանի» («Պաղտասար աղբար») ձևավորմամբ էլ սահմանափակվեցին Հալաբյանի թատերական ծառայությունները, եթե նկատի չառնենք որ նույն, 1927 թվականին նրա ջանքերով է իրականացվել շինարարների ակումբ-թատրոնի ջենքը¹:

* Այս հատվածները շարադրված են Մ. Մազմանյանի հետ հեղինակի ունեցած զրույցների հիման վրա:

¹ Մ. Մազմանյանի և Գ. Քոչարի համագործակցությամբ նախագծված շինարարների ակումբում ժամանակ առ ժամանակ գոր-

«Մեր տրամադրության տակ կար բեմ-էստրադա առանց վարագույրի,— գրում է ստուդիայի գեղարվեստական ղեկավար Ռուբեն Սիմոնովը։— Հալարյանը առաջարկեց ներկայացման հետաքրքրական ղեկորատիվ լուծում։ Առաջին պլանի վրա դրված էին շիրմաներ, որոնք յուրովի փոխարինում էին վարագույրին։ Յուրաքանչյուր շիրմա ուներ երկու փեղկ, որտեղից ներկայացման սկզբում հայտնվում էին դերակատարները։ Նախաքանին հաջորդում էին գործողությունները, և այն ժամանակ, շիրմաները դառնում էին ղեկորներ... Նրա աշխատանքները թատրոնում հետաքրքիր էին և նորարարական»¹։ Թերևս ավելի ճիշտ կլիներ ասել թարմ ու թեթև, քանի որ Մոսկվայի պայմաններում այդ տիպի ձևավորումներ Մելերխուլդի և այլ ռեժիսորների կողմից 20-ական թվականներին հաճախ էին կիրառվում և նույնիսկ արդեն արձագանք էին գրտել Առաջին պետթատրոնի բեմահարթակում Ս. Ալաջայովի ձևավորած «Պարտիզպանի շունը», «Վարժապետ Բուրուսը» և այլ ներկայացումների մեջ։

Լույս այս աշխատանքը չէր, որ աչքի էր ընկնում ղեկորացիոն մտահղացումների, բեմական ձևավորման թարմությամբ։ Հայկական դրամատիկական ստուդիայի ողջ գործունեությունն իր բնույթով կրում էր հեղափոխական տենդով բռնված թատերական Մոսկվայի, նրա գեղարվեստական ոճերի քաղմագանության, երբեմն էլ իրարամերժ գաղափարական հոսանքների ազ-

ծել են Երևանի բոլոր թատրոնները։ Այժմ գործում է Կ. Ստանիսլավսկու անվան պետական ռուսական թատրոնը։

¹ Л. Б. Каряк «Капо Алабян», Ереван, 1966, էջ 79։ Սիմոնովի հուշագրական ակնարկի մեջ շփոթված է բեմադրության ստույգ թվականը, որ պետք է լինի՝ 1927։ Բացի այդ, չի զգնած ձևավորման երկրորդ հեղինակի անունը, որ Մ. Մազմանյանն է։

դեցությունը: Իսկ այդ հարցում բեմամկարիչների ծառայությունը բնավ էլ երկրորդական չէր: Ահա թե ինչ է գրում նույն Ռուբեն Սիմոնովը Չարենցի խմբագրությամբ լույս տեսած «Standart» ամսագրում. «Ժամանակակից թատրոնը ձգտում է ազատագրվել պայմանական վարագույրից, դեկորից, քանդել բեմը, լայնացնել այն մինչև հրապարակային սահմանները: Եվ գալիք թատրոնի տեղը հրապարակն է, ուր. հանդես կգան հսկայական օրկեստրներ, երգեցիկ խմբեր, տեղի կունենան մարմնամարզական տոներ, ցուցահանդեսներ և այլն»¹: Այս մթնոլորտում էր գործում ստուդիան ու թերևս այդ ազդեցությամբ էլ շատ ներկայացումների մեջ վարագույրը ձեռք բերեց կրկնակի ֆունկցիա՝ դեկորամկար էր և դաֆլիճը բեմահարթակից զատող միջոց: Մի շարք ներկայացումների մեջ կամերային տեսարանները փոխարինվում էին քաջօթյա տեսարաններով, մեծ կարևորություն էր տրվում բեմական զգեստների գեղանկարչական բովանդակությանը: Այդ սկզբունքով էր Մ. Մազմանյանը ձևավորել «Պեպոն» (1925), իսկ դրանից առաջ, դեռևս 1922-ին Հովակիմ Միհանաջյանը՝ «Հեքիաթ» և «Երկու վախկոտ» ներկայացումները:

Հ. Է. Միհանաջյանը 10-ական թվականներից Մոսկվայում ճանաչված նկարիչ էր, և իր ստեղծագործական խառնվածքով հակված դեպի Արևելք, դեպի հեքիաթային երևակայական աշխարհներ²: Հեղափոխու-

¹ «Standart», 1924, Մոսկվա, էջ 16: Ամսագրից պահպանված հազվագյուտ օրինակներից մեկը գտնվում է Երևանի գրականության և արվեստի թանգարանում:

² Հ. Միհանաջյանի ստեղծագործական բնութագիրը տե՛ս Н. Лаврский, «А. Э. Миганаджян» *գրքում*, Москва, 1916.

թյան տարիներին նրա ստեղծագործության վրա ուշադրություն դարձրեց Ա. Թաիրովը, հանձնարարելով «Երկնագույն գորգ» ներկայացման ձևավորումը¹, իսկ այնուհետև Սուրեն Խաչատրյանի հրավերով նա միաժամանակ աշխատեց Հայկական դրամատիկական ստուդիայում: Առանձնապես հետաքրքրական էր «Հեքիաթի» բեմանկարչական լուծումը: Հիմնականում դա մի վարագույր էր, որ պատկերում էր սիրաճար հերոսների՝ երկուսն էլ անդունդի եզրին կանգնած, ձեռքերը պարզած միմյանց, լեռնային բնանկարի ֆոնի առաջ: Իսկ կաթ-կարասին ամփոփում էր պարսկական մանրանկարչության ոճով կատարված գորգը, որի վրա գործող հերոսների՝ գունային հակադրություններով ըստեղծված՝ զգեստները առանձին շքեղություն և փայլ էին տալիս ամբողջ բեմադրությանը: Ուշագրավ է և այն, որ վերոհիշյալ վարագույրը տարիներ հետո օգտագործվել է նաև Ս. Ալաջալովի ձևավորած «Խաթաբայա» ներկայացման մեջ (1928), այս անգամ արդեն որպես Մասիսյանի և Մարքրիտի զավեշտական սիրո իլյուստրացիա (ելնելով անշուշտ պիեսի այն ժամանակվա մեկնաբանության բնույթից):

ՍՔԱՆՁԵԼԻ ԺՈՐԺԸ

Սակայն Մոսկվայի ստուդիական ներկայացումների ոգեշնչողը, կամ ինչպես գրում էին ծրագրերում, դեկորների գեղարվեստական ղեկավարը Գեորգի Յա-

¹ 1917-ի ձևավորում, պիեսի՝ «Տեղիմակ» Լ. Ստոլիցայ:

կուլովն էր, մի նկարիչ, որ կոչված էր մեծ գործ կատարելու ոչ միայն հայ, այլ նախ և առաջ ռուս սովետական թատրոնի դեկորացիոն արվեստի զարգացման բնագավառում:

Յակուլովի թատերական գործունեությունը ամբողջությամբ համընկնում է ետհեղափոխական կյանքի առաջին տասնամյակին: Նախասովետական տարիները նրա համար անդադար պրպտումների, հետևողական և համառ նախապատրաստական աշխատանքի բարդ ու բովանդակալից մի շրջան է՝ կերպարվեստում իր ուրույն դեմքը գտնելու, իր տեղը հաստատելու ճանապարհին:

20-ական թվականներին թերևս ոչ մի թատերական նկարչի մասին այնքան շատ, այնքան հիացական տողեր չեն գրվել, ինչպես Յակուլովի: Նա ոչ միայն թատերական ականավոր նկարիչ էր, լայնորեն հայտնի ռուս իրականության մեջ, այլև հասարակական երևելի գործիչ, արվեստի տեսաբան, հոեւտոր, քաղաքացի, որին ճանաչում և բարձր էին գնահատում նաև արտասահմանում: Բավական է հիշել, որ Փարիզի 1925-ի միջազգային ցուցահանդեսի ժամանակ, նրան ընտրել են թատերական մասնաճյուղի փոխ-պրեզիդենտ: Նա մոտիկից շփվել ու գործակցել է ժամանակի բազմաթիվ նշանավոր գրողների, նկարիչների, ռեժիսորների, քաղաքական ու գեղարվեստական խոշոր գործիչների հետ, այդ թվում Ծիրվանգադեն և Մայակովսկին, Սարյանը և Պիկասոն, Թամանյանը և Վ. Ծչոկոն, Բուրջալյանը և Մելերխուլդը, Հովհ. Հովհաննիսյանը և Եսենինը, Հ. Գյուրջյանը և Թաիրովը, Մ. Արուտչյանը և Լեժեն, Մ. Ծաֆինյանը և Ս. Պրոկոֆևը, Արուս Ռսկանյանը և Ալեկոորա Դումկանը, Մուսվյանը և Լուսաշարսկին: Այս մարդկանց շրջապատում է ստեղծագործել Յակուլովը:

4—Թատերական նկարիչների մասին

վը, ապրել նրանց կողքին, շնչել միևնույն օդը: Բոլորն էլ հարգել են նրան ու սիրել, մեծ հավատ ընծայել որպես բարեկամի, քաղաքացու և խոշոր արվեստագետի: Այսուամենայնիվ մինչև օրս Յակուլովի ստեղծագործական կյանքի մասին հրապարակի վրա որևէ ծավալուն աշխատություն չկա¹: Նկարչի հարուստ ժառանգությունը տակավին կարտո է հանգամանալից ուսումնասիրության: Եղած նյութերն էլ փաստագրական առումով բավական կցկտոր են, հաճախ իրարամերժ, որոնք ավելի քան դժվարացնում են նրա գեղարվեստական գործունեության հավաստի շարադրանքը: Այդ իսկ նկատառումով էլ հարկ է նրա ստեղծագործության վրա փոքր-ինչ ավելի կանգ առնել:

Յակուլովը ասիական քուռն խառնվածք ուներ և եվրոպական դաստիարակություն: Թիֆլիսից մանուկ հասակում ընտանիքով փոխադրվել էր Մոսկվա, նախ սովորել Լազարյան ճեմարանում, ապա միառժամանակ հաճախել Գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանը: «Մեծ սեր ունենալով իմպրովիզացիայի նկատմամբ, ես ժխտում էի ամեն տեսակի ուսուցում և հրաժարվում ուրիշի աշխարհայացքը վզիս փաթաթելուց»²— գրել է նա իր կենսագրության մեջ: Առաջադիմել է ինքնակրթությամբ: Մոր օգնությամբ ինքն է իրեն դաստիարակել:

¹ 1979-ին Մոսկվայում հրատարակված Ե. Կոստինյանի «Գեորգի Յակուլով» աղբյուր-ժողովածուն, փաստական հարուստ նյութերով եկավ մասամբ միայն լրացնելու այդ բացը, քանի որ հայ իրականության հետ նկարչի ունեցած ստեղծագործական առնչությունները անտեսված են:

² Նույնը պիտի ասել նաև 1971-ին լույս տեսած Ս. Ալաջազովի գրքի մասին:

² «Вечерняя Москва», 1928, 29 դեկտեմբերի:

1902-ին «Բամատեղելով Ակարչի աշխատանքը զինվորական ծառայության հետ» նա կամավոր մտնում է Կովկասյան զնդերից մեկը, որպեսզի հնարավորություն ունենա որոշ ժամանակ լեռներում հանպատրաստից էտյուդներ անելու: Իսկ երբ վրա է հասնում ռուս-հայկական պատերազմը, որպես պահեստի սպա անվարան մեկնում է ռազմաճակատ: Այստեղ, նրան զարմացնում և հրապուրում է անսովոր քնությունը: Նա տարվում է մանջուրական ավազաքլուրների խենթ խաղերով, ամիսներ շարունակ ուսումնասիրում ոլորապտույտ մրրիկը:

Յակուլովը Ակարչական-ստեղծագործական խնդիրները ուսումնասիրելու և տեսությամբ հիմնավորելու մեծ հակումներ ուներ: Այդ հետաքրքրությունը պատահական չէր: Նրան հատկապես գրավում էին լուսի առանձնահատկությունները, նրա ազդեցությունը քնության տարբեր կազմվածքների, կենդանական ու բուսական աշխարհների վրա, ինչպես և չինական գծանկարչության ոճի ու ոիթմի ծագման խնդիրները: Նա այստեղ Ակատեց, որ չինացիների մախասիրած երկնագույն, կանաչ և դեղին երանգները բխում են այն հիմնական տոներից, որ չինական քնությանն է հաղորդում արեգակը:

Որտեղի՞ց է գալիս տարբեր ժողովուրդների քաղաքակրթության զանազանությունը, պլաստիկայի, ոճերի և ոիթմերի տարբերությունը, հարց էր տալիս ինքն իրեն Յակուլովը և պատասխանում՝ արեգակի ընկալման և ազդեցության առանձնահատկություններից: Սա նրա հետևողական պրպտումների և տեսության ձևավորման ստաջին փուլն էր:

Վերադառնալով Մոսկվա, նա մասնակցում է «Վեռնիկ» և «Միր իսկուսովա» գեղարվեստական խմբավո-

րումների կազմակերպած ցուցահանդեսներին, ուր «Զիարջալ» կոմպոզիցիոն կտավը (1905) բարձր գնահատականի է արժանանում: Սակայն նկարիչը, անբավական իր կատարած փորձերից և դժգոհ ձևոք քերածով, դարձյալ նետվում է որոնումների և նոր դժվարությունների հաղթահարման ոլորտի մեջ:

Իր հետևողական զննումները միակողմանի համարելով, Յակուլովը 10-ամյա թվականներին մեկնում է Իտալիա, հետո էլ Ֆրանսիա, Արևելքում կատարած եզրահանգումները Արևմուտքում ստուգելու ինչպես և կոլորիտի հարցերով զբաղվող մասնագետների հետ խորհրդակցելու համար: Մի փոքր շրջան նա այստեղ հարում է սիմուլտանիստներին: Նրա աչքին լուրաքանչյուր առարկա միանգամից երևում է բոլոր կողմերով, շարժման մեջ, ինչպես երևում են մի առանցքի շուրջ պտտվելիս:

Առաջին աշխարհամարտի տարիներին Յակուլովը գտնվում էր պատերազմի առաջին գծում: Վիրավորվում է, ապաքինվում և նորից մեկնում ռազմաճակատ: Ինչպիսի պայմաններում էլ լինել Յակուլովը, երբեք չէր կտրվում իրեն անհանգստացնող մտքից: «Հետագայում,— գրում է նկարիչը,— ապրելով Սև ծովի կովկասյան ափերին, ես շարունակեցի ուսումնասիրել տարերքի— ծովի, արշալույսի, կրակի շարժումն ու սպեկտորները, թռչունների և գազանների շարժումն ու գունափոխությունը, հենց իրենց իրերի և երևույթների մեջ որոնելով պլաստիկայի և ռեֆի հիմունքները»¹: Պատասխանը ամենուրեք նույնն էր, նույնն էր և եզրահանգումը:

¹ «Յակուլով» (ինքնակենսագրություն), Մոսկվա, 1925, էջ 8: Այդ մասին տե՛ս Յակուլովի հանգամանալից Ռոդվաձը «Голубое

Այսպես ձևավորվեց բազմաթիվ ու բազմերանգ արեգակների լակուլովյան տեսությունը: Արեգակը թեև մեկն է, բայց մեկը չէ, գտնում էր նա, քանզի երկրագնդի տարրեր ծագեցրում նրա լույսը տարրեր թափանցում ունի, տարրեր լարվածություն և ուժ, կապված բեկման աստիճանի, ջերմության, աշխարհագրական անթիվ ու ալլազան գործոնների հետ: Դրա հետևանքով էլ տարրեր ժողովուրդների մոտ տարրեր են շարժման ուժով, իրերի երանգը, գծերի ու ձևերի մարդկանց ընկալումը, հոգեբանությունը, քաղաքակրթությունը առհասարակ:

Գծերի և գույների շարժման փոխհարաբերության և ուժերի առաջացման լակուլովյան տեսությունը, եթե նախաստվետական տարիներին զուտ գեղամկարչական նպատակներ էր հետապնդում (և դժբախտաբար, այդպես էլ մինչև վերջ ավարտված, ամբողջությամբ հիմնավոր տեսություն չդարձավ), ապա հեղափոխության առաջին շրջանից սկսած լայն կիրառում գտավ թատրոնի բնագավառում, օգնեց նկարչին՝ իր ձևավորումներով նոր խոսք ասելու բեմանկարչության մեջ:

«Յակուլովը կարծես սպասում էր Հոկտեմբերյան հեղափոխությանը, որպեսզի հանդես գա առավելապես թատրոնի ասպարեզում, հեղաշրջելու նրա տրադիցիոն արվեստը»¹ — ասել է Մարտիրոս Սարյանը, որ նկարչին լավ գիտեր դեռևս նախաստվետական տարիներից:

Ֆանտաստիկայի հասնող ողորմանտիկան, բացառիկ հնարագիտությունը, գեղարվեստական անհատակ միտ-

солнце» խորագրով՝ «Альциона» ամսագիրում, Մոսկվա, 1914, ինչպես նաև Մարինետա Ծաֆիգլանի հոդվածը՝ «Жорж Якулов», — «Об армянской литературе и искусстве» գրքում, Երևան, 1981:

¹ «Սորթրիդային Հայաստան» 1929, 9 հոկտեմբերի:

քը և մտածողության, երբմն հակասական թվացող ոճը դրսևորում գտան Յակուլովի ստեղծագործական քովանդակ կյանքում, քանի որ նա իրեն չէր սահմանափակում թատրոնով, հանդես էր գալիս նաև ճարտարապետության ու քանդակագործության բնագավառներում, իսկ հաստոցային գեղանկարչությունն ու թատերական դեկորացիոն արվեստը չէր անջրպետում միմյանցից:

Յակուլովի թատերական ձևավորումներն էլ անընդհատ որոնումների արգասիք էին: Բազմերանգ արեգակների գաղափարը, հատկապես լույսի և գույների շարժման շուրջ նրա կատարած հետազոտությունները բեմական պայմաններում փորձարկելու պարարտ հող գտան: «Յակուլովը թատրոնում, նա ոչ միայն բեմի նկարիչ է, մի շարք փայլուն ձևավորումների հեղինակ, այլ թատերա-դեկորացիոն արվեստի ամբողջ մի փիլիսոփայության ստեղծողը, այն նկարիչը, որ ձգտում է ըմբռնել թատերական ստեղծագործության օրենքները և իր գաղափարների ճշմարտացիությունը սեփական գործերով հաստատել»¹ — գրել է նկարչի ստեղծագործությանը լավագիտակ արվեստաբան Ն. Գիլյարովսկայան:

Յուրաքանչյուր բեմադրություն, որ իրականացվում էր Յակուլովի մասնակցությամբ, համարվում էր շրջադարձային կետ, ուղեմիջ արվեստի հետագա զարգացման համար: Նա, որ թատրոն էր եկել հեղափոխության կոչով, «հատկապես նրան էլ վիճակվեց կատարել բուն հեղաշրջումը բեմում, որովհետև առաջինը նա փորձեց ըմբռնել թատրոնի քիչ ուսումնասիրված տարերքը»²:

¹ «Современный театр», 1929, № 3, 15 января.

² Տե՛ս նույն տեղում:

Բեմական տարածության կազմակերպումը կերպարվեստի ժամանակակից միջոցներով՝ ահա մի խնդիր, որ ամենից շատ էր զբաղեցնում նկարչին: Առաջին փորձը Պիտորեսկ կաֆեի ձևավորումն էր (1917), որ Յակուլովը հայտնագործեց թատերական այն օրենքը, նշվել է ժամանակի մամուլում, «որ հայտնի չէր նրա նախորդներ Կորովինին և Սապունովին: Այս վերջինները դեկորները ստեղծում էին ամշարժ վիճակի մեջ, հաշվի չառնելով, որ դեկորատիվ առաջադրանքը իր էությանը հարափոփոխ է, և որ զգեստավորված դերասանների ֆիգուրները շարժվում են դեկորների ֆոնի առջև: Կատարվում է գույների տեղաշարժ: Ընդհանուր գեղանկարչական կոմպոզիցիան պահանջում է թատրոնում հաշվի նստել այդ շարժման հետ: Յակուլովը իր առջև դրված խնդիրը այստեղ լուծեց մեծ հմարամտությամբ, հետագայում նրա մյուս գործերը եկան զարգացնելու և խորացնելու այդ փորձը»¹:

Այդ նորույթը, բեմական իրադրության անսովոր ընկալումն ու համարձակ «տեղաբաշխումը» գրավեց ժամանակակիցների ուշադրությունը: Նրա հետ սիրով էին աշխատում գրեթե բոլոր ականավոր ռեժիսորները, նույնիսկ նրանք, ովքեր իրար նկատմամբ ժխտողական վերաբերմունք ունեին: Միակ գեղարվեստական օջախը, որի հետ համեմատաբար երկար կապվեց Յակուլովը՝ Կամերային թատրոնն էր: Այստեղ, Թաիրովի մոտ նա դարձավ 20-ական թվականների բեմական շրջանի ամենագլխավոր դեմքերից մեկը, ձեռք բերեց միջազգային ճանաչում: Հատկապես այդ թատրոնի արտասահման կատարած հյուրախաղերի ժամանակ, Փարիզում ցուցադրված «Արքայադուստր Բրամբիլլա»

¹ «Мастерство театра», 1922, № 1, էջ՝ 77.

և «Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլյա» ներկայացումները մեն ճուգումների տեղիք տվեցին: Զևավորման կարծրացած սկզբունքների յակուլովյան վերանայումը ոմանց մույնիսկ վտանգավոր թվաց: Անդրե Ամտուանը գրեց, որ պետք է միջոցներ ձեռք առնել սովետական թատրոնի ազդեցությունից զերծ մնալու համար: «Ես կարծում եմ,— մշում էր նա,— որ սա ամենավտանգավոր հարձակողական շարժումն է, որ երբևիցե սպառնացել է մեր թատրոնին: Այդ ներկայացումներում ամեն ինչ, և՛ դեկորները, և՛ զգեստները, և՛ միզանցեցնները, և՛ մեկնաբանությունը ձգտում են ավերել մեր դրամատիկական արվեստը, այն արվեստը, որ ստեղծվել է աստիճանաբար, դարերի ընթացքում»¹:

Որն է այդ մորն ու առանձնահատուկը:

«Արքայադուստր Բրամֆիլայի» գործողությունները ծավալվում էին կառնավալի ֆոնի վրա: Դիմակներ ու թիկնոցներ, պտտահարթակների անվերջ օգտագործում, լույսի փոփոխական գունապատկեր: «Գույների գլխապտույտ խաղը, յակուլովյան կոնստրուկցիաների կախարդական թեթևությունը վիճարկում էին ռեժիսորական հնարամիտ միզանցեցնների, արտահայտիչ մեջախաղի, դերասանական փայլուն կատարումների հետ» — մշել է Ալիսա Կոռնենը իր ճուշագրերում: Իսկ արվեստաբան Աբրամ Էֆրոսը Յակուլովի «Բրամֆիլյան» քննությագրել է այսպես. «Դաժան և սովալլուկ 1920 թվականին այդ կենսահաստատ կապիչոն ջերմացնում և ճուսադրում էր... Այդ ձևավորման մեջ Յակուլովը իրականացրեց իր հակումները պաթետիկայի

¹ Մեջերնումը կատարված է Ն. Գիլարովսկայայի «Театрально-декорационное искусство за 5 лет» գրքից. Կազան, 1924, էջ 5:

նկատմամբ... Նա շենշող նկարիչ էր. լողում էր ցուարձակումների մեջ: Նա տարածվել էր ծիածանի մամն, սիրամարգի պես փռել փետուրները»¹:

Երկու տարի անց, 1922-ին բեմադրված «Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլա» հինավուրց օպերետը մի այլ սկզբունքով էր վերածվել հանդիսանքային ժամանակակից արարողության: Այստեղ դեկորները միանգամայն ուրիշ լուծում և կառուցվածք ունեին, ավելի շուտ դրանք, նույն էֆրոսի արտահայտությամբ, «շարժման մեջ դրված կաղապարներ էին, որ գործում էին դերասանի հետ և դերասանի համար»: «Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլան» համարվեց ներկայացում-տիպար և դրա շնորհիվ գտնվեց Կամերային թատրոնի բազմաքնույթ ուղղության կատակերգական գիծը²: Իր այդ ձևավորմամբ Յակուլովը հակադրվում էր ժամանակին գլուխ քարձրացրած չոր ու անկենդան կոնստրուկտիվիզմին, առաջ քաշելով բեմահարթակի տարածության լուծման ճարտարապետական սկզբունքը, երփնագրի սերտ համադրությամբ:

Յակուլովի ոչ մի նորամուծություն առանց տեսական հիմնավորման չէր մնում: Ու թերևս ոչ մի հայ նկարիչ այնքան հետաքրքրական, բովանդակալից գրական ժառանգություն չի թողել կերպարվեստի մասին, որքան Յակուլովը: Եվ թուր դեպքերում, տպագրված հոդվածներում, թե բանավոր զեկուցումների մեջ, յուրաքանչյուր հարցի նա մոտենում և լուծում էր իր՝ յակուլովյան մեթոդով. հաստոցային գեղանկարչության սկզբունքները կիրառելով թատերական դեկորացիոն արվեստի մեջ և ընդհակառակն. միաժամանակ դրանք

¹ «Камерный театр и его художники», М., 1934, стр. XXXI.

² Նույն տեղում, էջ XXXVI—XXXVII:

համադրում էր ընդհանուր ճարտարապետական կառույցների, լուսավորության, զգեստների հետ՝ միշտ ելակետ ունենալով հեղափոխության և ժամանակակից թատրոնի շահերը:

Ամեն մի նոր գործ նախաձեռնելիս Յակուլովն իր առջև դնում էր ոչ միայն գեղարվեստական, այլև գաղափարական ու քաղաքական խնդիրներ: «Աշխատելով «Քսանվեցի մոնումենտի» վրա, ես մտածում էի Արևմուտքի և Արևելքի արվեստները համաշխարհային հեղափոխության պլատֆորմի վրա գողելու մասին», — գրում է նա և շարունակում միտքը, — «հեղափոխական արվեստը անձի պաշտամունք չէ, այլ պայքարի պաշտամունք և կազմակերպված մասսաների վավերացում»: Այնուհետև. «Մենք վավերացնում ենք արվեստը, որպես դասակարգային մտքի հաղթանակ: Սա մեր ոռմանտիզմն է»¹: Քսանվեցի մոնումենտը, որ Գկարիչը համարում էր ետհեղափոխական տարիների իր ամենագլխավոր ստեղծագործություններից մեկը, Փարիզի միջազգային ցուցահամդեսում մրցանակաքաշությունից դուրս արժանացավ պատվավոր դիպլոմի և փաստորեն լեմիցյան մոնումենտալ պրոպագանդայի իրականացման առաջին փորձերից մեկն է Սովետական Միության մեջ²: Այդ մոնումենտն էլ նրա աչքին

¹ «Յակուլով» (ինքնակենսագրություն), Մոսկվա, 1925, էջ 15—16:

² Նախագծի ճարտարապետ-համահեղինակ՝ Վ. Շչուկո: Մակետը պատրաստվել է Բաքվի Գախկին Ազատության հրապարակում կազմեցնելու նպատակով. 1924-ին տեղի է ոգեցել հանդիսավոր հիմնադրումը, սակայն հանգամանքների բերումով չի իրականացվել: Այդ մակետը Գկարի ունենալով է, որ Ս. Եսենինը իր «Բալլադ 26-ի մասին» երկը նվիրաբերել է իր թանկագին ընկեր-ջո՝ «Սիբով» հիասքանչ Գկարիչ Յակուլովին՝ մակագրությամբ:

«գրանիտյա թատրոնի» կերպարանք ուներ: Իրականության, նոր կյանքի խանդավառ ընկալումը ընդլայնում էր թատրոնի հասկացողությունը:

Յակուլով-հասարակական գործչի ողմանտիզմը բընորոշվում էր նրա արտակարգ նվիրվածությամբ նոր թատրոնի ստեղծման գործին, թատրոն, որի սահմանները չէր սեղմում, այլ ընդարձակում էր, հանդիսանալիս արարողությունների մեջ տեսնելով աշխատավորության դաստիարակման, նրա միտքը քաղաքականացնելու կազմակերպելու մեծ հնարավորություն:

Յակուլով-ստեղծագործողը հախտուն բնավորության տեր էր: 20-ական թվականների իրադրության մթնոլորտը պահանջում էր ակտիվ մասնակցություն կյանքի բոլոր բնագավառներում, ուր մարդու տաղանդը վերահասու էր օգնելու կյանքի վերակառուցման գործին: Այդ է պատճառը, որ Յակուլովը, հիմնականում ուսումնական թատրոնի նկարիչ լինելով, նկատելի շահախնդրություն էր ցուցաբերում ճակատագրային մյուս թատրոնների վիճակի նկատմամբ:

Իր տասնամյա գործունեության շրջանում Յակուլովը երեք անգամ անդրադարձավ հրեական թեմաների, տարբեր թատրոններում ձևավորելով «Երրայեցի ալրին», «Թափառական հրեա» (1923) և «Վեներիկի վաճառական» (1926) պիեսները: Եվ ամենուր հետապնդում էր մի նպատակ, որ նա պարզ ձևակերպել է Հաքիմա թատրոնի «Թափառական հրեա» ներկայացման կապակցությամբ՝ «Մարդկային գիտակցությունից դուրս մղել քաղքենիական ջոկուղ հասկացողությունը...»¹:

¹ Н. Гиляровская — «Театрально-декорационное искусство», стр. 48.

Ազգային սահմանափակվածությունը ըստ Յակուլովի ներհակ էր սոցիալիստական մտածելակերպին:

Պաթոսի և հերոսական թատրոնի որոնումները Յակուլովը շարունակեց և օպերային բեմում, դիմելով ավելի բարդ մի ստեղծագործության, Ջիմիի թատրոնում ձևավորելով Վազների պաթետիկ «Ռիենցին» (1923): Արդեն իր էությամբ թատերային հանդիսանքով լի ստեղծագործությունը նկարչին մղում էր բեմանկարչական ձևերի ճոխության և մոնումենտալության: Նա այստեղ էր, որ երփնագիրը փոխարինեց լուսագրով: Ծարտարապետներն լուծված մոնումենտալ դեկորների մեջ Յակուլովը կարողացավ արահետ քանալ դեպի պատմության խորքը, որպեսզի հավերժական նյութը մեկնաբանված լինի արդիականության լույսի տակ և իսկական պաթոս հաղորդի անցյալին, «որովհետև հեղափոխությունը որպես խորհրդանշան ապրում է բոլոր ժամանակներում»¹: Հատկապես մասսայական բուռն արարողությունների դրսևորման տեսակետից «Ռիենցիի» մակետը, ինչպես գրվել է մամուլում՝ «դարաշրջան էր ուսական (և միա՞յն ուսական) թատերական գեղանկարչության մեջ: «Ռիենցիի» հերոսականությունը չէր կարող գտնել ավելի համահանճար պլաստիկ արտահայտություն... Եվ պիտի ենթադրել, որ մոտիկ ապագայում լուսագիրը թատրոնում կգրավի երփնագրի տեղը»²: Իրոք Յակուլովի լուսագրի հայտնագործումը իրականացավ ամենուր, թեև հետագայում 20-ական թվականների նվաճումները ինչ-ինչ արվեստաբանների քիրտ միջամտությամբ կասեցվեցին և խորթ հոչակվեցին մեր արվեստի համար:

¹ Գ. Յակուլովի արտահայտությունն է՝ Տե՛ս լույն տեղ, էջ 46:

² «Мастерство театра», 1922, № 1.

Սովետական երկրի հասարակական կյանքում կատարվող տեղաշարժերը նկարչին մղում էին դեպի արդիական թեման, դեպի աշխատանքային սխրագործության առօրյան և նրա սիմվոլիկ արտացոլման եղանակները: Յակուլովի մասշտաբները լայն էին, նրան պետք էր նոր կյանքի հաղթանակը ցուցադրել նաև երկրի սահմաններից դուրս: 1927-ին Յակուլովը Փարիզում, Ս. Դյագիլևի խմբի հետ, նախաձեռնում է Ս. Պրոկոֆևի «Պողպատե ցատկ» քալետի բեմադրության ձևավորումը, ինքն էլ գրում լիբրետոն: Թեման սոցիալիստական արտադրությունն էր, վերակառուցվող Ռուսաստանի կերպարը. առ այսօր աննախադեպ փորձ խորեոգրաֆիկ թատերական արվեստի պատմության մեջ: «Բեմադրությունը,— նախապես գրել է նկարիչը,— մի անգամ ևս կհարվածի սպիտակ վտարանդիներից, որոնք պնդում են, թե հեղափոխությունը սպանել է կուլտուրան»¹: Փարիզի բեմի վրա և հանկարծ արտադրական քալետ, մեռնող կարապների փոխարեն՝ գործարան: Դա փաստորեն դասական պարարվեստի ավանդները վերանայելու հանդուգն փորձ էր: Բնական էր ներկայացման «աղմկայից» հաջողությունը: Սպիտակ վտարանդիները այս անգամ էլ տանուլ տվեցին: «Հիշում եմ նրա (Յակուլովի— Լ. Խ.) անսահման ուրախությունը,— գրել է Ա. Լունաչարսկին,— երբ Փարիզում վիթխարի հաջողությամբ պսակվեց «Պողպատե ցատկը», որ հանգուցյալի ընկալմամբ նոր Ռուսաստանի ոճավորված ապրթեոզն էր»²:

Նույն 1927-ին Յակուլովը Թիֆլիսի Ռուսթավելու

¹ Բանբեր Հայաստանի արխիվների, 1961, № 1:

² «Красная газета», Լենինգրադ. Երեկոյան թողարկում, 1929, 7 հունվարի:

անվան թատրոնում ձևավորեց «Կարմենսիտա» ներկայացումը և վրաց մշակույթի գործիչների հետ այնպիսի կապեր հաստատեց, այնպիսի սիրո և հարգանքի մթնոլորտ ստեղծեց իր շուրջը, որ պոետ Տիցիան Տաբիձեն Յակուլովին դրվատնելով որպես ազգերի բարեկամության ջատագով՝ համեմատում էր նրան Հ. Թոմասյանի հետ, միաժամանակ նշում նկարչի այն ծառայությունը, որի շնորհիվ Նիկո Փիրոսմանիշվիլու անունը դուրս եկավ եվրոպական ասպարեզ, արժանացավ շատ խոշոր նկարիչների, այդ թվում և Պիկասսոյի բարձր գնահատականին¹։ Յակուլովը Թիֆլիսում հասցրեց նույնիսկ աշխատել «Ամազոնուհիներ» կինոնկարի ձևավորման վրա, որն իրերի քերումով էկրան չըբարձրացավ։

Աքամշելի Ժորժը, ինչպես նրան կոչում էին այն տարիներին, առիթներ ունեցավ նույնպիսի ոգևորությանը մասնակցելու նաև Միմսկի և Բաբլի մշակութային կյանքին։ Կարդում էր զեկուցումներ, պաշտոնական հանդիպումներ ունենում գեղանկարչության և քեմարվեստի գործիչների հետ, ձևավորում ներկայացումներ։

Նույնքան ակներև, ուսանելի է Յակուլովի վաստակը հայ իրականության մեջ, թեև քուն Հայաստանում գործելու կոնկրետ առիթներ նա քիչ ունեցավ։ Ուշագրավ է այն փաստը, որ Յակուլովը հաստոցային գեղանկարչական աշխատանքներով մասնակցել է 1917-ին Թիֆլիսում կազմակերպված հայ արվեստագետների անդրամիկ ցուցահանդեսին²։ Բացի այդ, պար-

¹ «Заря Востока», 1928, 30 դեկտեմբերի։

² Հրապարակված կատալոգի տվյալներով ցուցադրվել են՝ «Ժակատամարտ», «Ամազոնուհիների կոիվը», «Առևտուր ամող

քերաքար անվարձահատույց, օգնել է Ս. Խաչատրյանին և Ռ. Սիմոնովին՝ Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիայի դասավանդման գործում (նա ՎԽՏՈՒՏԵՄԱՍ-ում պրոֆեսոր էր), ինչպես և ձևավորման աշխատանքներին՝ ստուդիայի գոյության ստաջին շրջանից սկսած մինչև իր մահը¹։ «Մենք այն ժամանակ չէինք էլ հասկանում, թե ինչ ուժի տեր մի վարպետ էր նստում մեզ հետ բեմի հատակին, և մկրատը ձեռքին օգնում զգեստները ձևելու։— Գրում է այդ ստուդիայի դասատուներից մեկը, ռեժիսոր Ի. Մ. Ռապոպորտը։— Ահա սովորական մի զգեստ, բայց նա շրտկում է այնպես, որ դա «մի քիչ» թատերական դառնա... Մենք, ռեժիսոր թե աշակերտ, ինչպիսի անմիջականությամբ էինք ընկալում քարձր ճաշակի, գույների, դեկորների ու զգեստների զուգորդման այդ դասերը»²։

Յակուովի մասշտաբները շատ էին լայն, ամենուրեք նա և ուսուցիչ էր, և աշակերտ։

Նույն կարգի դասեր, թերևս հաճախորատուից տղվել է նա Հայաստանի Բանջրջիկ թատրոնի դերասաններին, երբ խումբը Դիլիջանում, 1928-ին աշխատում էր «Կարմիր արծվիկ» պիեսի բեմադրության վրա։ «Կյանքի ու արվեստի հպարտ ողորմանով, մոր ուղիների անխոնջ որոնող»³ Ակարիչը մոլոկանների սայլակով

կինը», «Գորտրետ» և «Գավիթ» գեղանկարչական աշխատանքները։

¹ Մահացել է Երևանում, 1928-ի դեկտեմբերի 28-ին, երբ Մոսկվան մախապատրաստվում էր մեծ շուքով մշելու նրա գեղարվեստական գործունեության 25-ամյակը։

² «Սովետական արվեստ», 1959, № 5, էջ 55։

³ Ա. Թաիրովի արտահայտությունն է՝ տե՛ս «Современный театр» 1929, 15 հունվարի, № 3։

խմբի հետ երբեմն շրջում էր գյուղեր, օգնում Ա. Թար-յանին ստեղծելու տվյալ թատրոնի պայմաններին հարմար դեկորներ՝ կահ-կարասին էլ ընդգրկելով դրանց մեջ¹։ Ֆաներայի և շիրմայի օգտագործմամբ կյանքի կոչված հարթ ու թեթև ձևավորումները դրանից հետո այդ թատրոնում լայն կիրառում գտան։ Ռեժիսոր Տ. Ծամիրխանյանը «ընդհանուր հայտարարի բերված» ձևավորումների այդ «սիստեմը» համարում էր «Յակու-լովյան ժառանգություն»։

Սակայն բուն ժառանգությունը, որ նա թողեց հայ բեմին, Առաջին պետթատրոնում ձևավորած երկու ներկայացումներն էին՝ «Վեներիկի վաճառականը» և «Մորզամի խնամին» (1926 և 1927 թվականներին)։ Երկու բեմադրության հեղինակն էլ Ա. Բուրջայանն էր։ Վերջինս «Վեներիկի վաճառականի» կապակցությամբ հարկ է համարել հանդիսականին վաղօրոք իրազեկ պահել, որ «պիեսն իր արտաքին ձևի իմաստով կներկայացվի միասնական դեկավարությամբ (единая установка. Л. Ю.), այնպես, ինչպես մշակել է Մոսկվայի հայտնի նկարիչ Յակուլովը։ Նա է մշակել նույնպես բոլոր զգեստները և բեմական սարք ու կարգը։ Մակետը, որն անդրադարձնում է Վեներիկի կառնավալի ոգին, միևնույն ժամանակ ունի այն բոլոր տարրերը, որոնք անհրաժեշտ են 18 պատկեր դնելու համար»²։

Պահպանվել են այդ ձևավորումից ընդամենը մատիտով կատարած դեկորների մի ճեպանկար և դոժերի տարազների խմբակային մի էսքիզ։ Բացի այդ, հրա-

¹ Ի դեպ, տարիներ առաջ, Բաքվում եղած ժամանակ Յակուլովը մեծ գործնական օժանդակություն է ցույց տվել նաև տեղի հայկական թատրոնի նկարիչ-ռեժիսոր Մուշեղ Սադյանին։

² «Արշակ Բուրջայան», 1959, էջ 20։

պարակված է նույն պիեսի երկու մակերևի լուսանկար՝ Միմսկի հրեական թատրոնում Վ. Սախնովսկու և Գ. Յակուլովի բեմադրությունից, որը նախորդել է երևանյանից¹։ Ականատեսների վկայությամբ ձևավորման որոշ տեսարաններ մնան են եղել։

Առանձնահատուկը Բուրջալյանի բեմադրության համար՝ նրա կատակերգական ոգին էր, ոիթմի խելաճեղ թափը, դիմամիկան։ Նկարիչն այդ ամենին շատ էր նպաստել։

Վարագույրը բացվելիս Սուրբ Մարկոսի հրապարակն է, որտեղից երևում են առևտրական նավերի առագաստները, իսկ բեմի կենտրոնում ամփոփված է մի կոթող Վենետիկի զինանշանով։ Թվում է, բեմն էլ օրորվում է լաստանավերի մման։ Ներիսայի դռանը ասես Օելյոկի աչքերով հսկում է քարացած մի առյուծ. դա տաշեղից ու թեփից պատրաստած մի արձան էր և այնքան ահաբեկիչ, որքան ահաբեկիչ Պորցիայի դատավարությունը։ Միսանական հենքի, բեմական հաստոցների վրա կառուցելով դեկորները, Յակուլովը զարմանալի կերպով թեթևացրել էր բեմը, այնպես, որ կառնավալի հրապարակից անցումը դատարանի տեսարանին, վայրկյանների գործ էր։

Պիեսի միջավայրի մման ընդգրկումը բխում էր թատրոնի տեխնիկական պայմաններից։ Ինչքա՞ն կարելի էր ընդարձակել բեմի առանց այն էլ նեղ հայելին։ Նկարչի նպատակն էր գունեղ զգեստների, թեթև ու պլաստիկ դեկորների միջոցով ցույց տալ Վերածննդի ոգին, ծովամայաց Վենետիկի մեջ Օեքսպիրի մման

¹ Միմսկի հրեական թատրոնում Յակուլովի ձևավորած «Վենետիկի վաճառականի» մասին տե՛ս В. Г. Сахновский, «Работа режиссера», М.-Л., 1937, стр. 160—161։

Ծ—Թատերական նկարիչների մասին

միաժամանակ տեսնել ծանր խոհն ու զավեշտալի իրականությունը: Այդ օրերին մամուլում նշվել է. «Նկարիչ Յակովլյանը բերեց իր հետ մի նոր, թարմ առողջ խոսք ... Գովելի է բեմական արխիտեկտուրան: Մինևույն մակարդակի վրա դրված՝ ... Վեներտիկում Շելլոկի տունը և Բայլմոնտում Պորցիայի տունը,— հիացնում են իրենց հակադիր էությամբ, իրենց հակադիր արխիտեկտուրայով, ընդգծելով, մի կողմից Շելլոկի մոռյլ հոգու արտահայտությունը և մյուս կողմից՝ կենսուրախ Պորցիայի միստ ու կացը»: Նույնքան հետաքրքրական է լուծված պարտեզը վերջին պատկերում. «Մի պարզ պատշգամբ և երկու պտղատու ծառ, որն իր նրբությամբ կարծես թե վերլուծում է պինսի վերջավորությունը»¹:

Յակովլովի բերած «թարմ, առողջ խոսքը» առավել նկատելի էր «Մորգանի խնամու» մեջ: Այստեղ նկարիչն իր գործն արել էր որպես ֆրանսիական բարբերին ու քաղաքական միստոկացին քաջածանոթ արվեստագետ: Ինչպես «Բրամբիլլայի» մեջ, նա մեկ խաղում էր նրբին գուներանգների հետ, մեկ բեմական հընարամտությունների դիմում՝ գեղջկական խսիրը դարձնելով փառահեղ մի գորգ, և սույա վերաճալում բեմախորշի ծավալները: Պահպանվել է երկու փոքրադիր աշխատանքային էսքիզ: Ի՞նչ կարող են դրանք պատմել ձևավորման մասին: «Իսկ իրականացված էր իրոք փայլուն մի ներկայացում: Այդտեղ դրսևորվեց թատրոնի իսկական նկարիչը: Ծնորհիվ մեծ հնարագիտության և ֆանտազիայի նա կարողացավ փոքր բեմի վրա, չնչին միջոցների գործադրմամբ ստեղծել դեկորներ, իբր դա Մոնմարտրի մի անկյունում ընկած փա-

¹ «Ետրոֆրդային Հայաստան», 1927, 5 հունվարի:

րիզյան կաֆե է: Բեմի ձախ կողմում արծաթե թղթերի և այլ էֆեկտների կիրառմամբ, ամփոփված էր հսկայական մի հայելի և այնպես, որ դահլիճում նստած հասարակությունը արտացոլվում էր նրա մեջ: Թվում էր, ձեր առջև տարածված՝ մեծ ու ընդարձակ մի կաֆե»¹: Բեմը կարծես ձգվել էր դեպի խորքը, իսկ Փարիզի հեռավոր կրակները կորցրած հայրենիքի տազնապ էին ստեղծում: Ժամանակակից պիեսը ստացել էր նույնքան ժամանակակից մեկնաբանությունն նախ և առաջ ձևավորման շնորհիվ:

Ռուս մի արվեստագետ այն սխալ կարծիքն է հայտնել, որ իբր թե Յակուլովը «չհասցրեց ձևավորել ոչ մի սովետական պիես, որ իբր թե «նա ամբողջովին տարուքերվում էր դեռևս անցյալի կուլտուրայում»²: Ցավալի թյուրիմացություն: (Ըստ երևույթին, արվեստաբանը չգիտե, որ Յակուլովը դեռևս 1923-ին Բաքվի բանվորական թատրոնում ձևավորել է Ա. Ֆայկոյի «Էյուլ լիճը», ինչպես և գաղափար չունի «Մորգանի խնամու» մասին): Իսկ «Պողպատե ցա՛տկը»: Որքան էլ «Մորգանի խնամու» թեման օտար իրականությունից է առնված, պիեսն այստամենայնիվ իր գաղափարական դրվածքով, անկասկած, սովետական երկ է, և այդ ձևավորման մեջ էլ Յակուլովը մնում է նույնքան վառ ու գունեղ, նույնքան գաղափարապես հագեցած, որքան «Բրամբիլլայում» և «Պողպատե ցատկի» մեջ³:

¹ Տե՛ս Հայաստանի կերպարվեստագետների միությունում թատրոնի և կինոյի նկարիչների ցուցահանդեսի քննարկման՝ Ռ. Իրամբյանի ելույթի տղազրությունը, 1966-ի դեկտեմբերի 17-ին:

² Տե՛ս Самуил Марголин «Художник театра за 15 лет», Москва, 1933, ст. 46.

³ Տե՛ս այդ մասին նաև «Литературная Армения», 1959, № 3, 4, стр. 128—129:

Յակուլովի ծառայությունները պատմական են հայ բեմանկարչության ասպարեզում: Նա հայ թատրոնի բերեց ճարտարապետական լակոնիկ կառույցներ, բեմը հարստացնող երփնագիր, լույսի, գծապլաստիկական ձևերի բազմազանություն և արդիական վերաբերմունք բեմադրվող երկի նկատմամբ: Եթե մինչև 1926 թվականը հայ թատրոնում հանդես եկած նկարիչները փորձում էին վերափոխել թատրոնի դեմքը, ապա Յակուլովը փոխեց նրա ոգին¹:

Յակուլովը Ա. Մուսվյանին հասցեագրած մի նամակում «Մորզանի խնամու» առիթով ասել է. «Համոզված եմ, որ մակետ սարքելու մասին մինչև այդ ոչ մի գաղափար չունեցող թատերախումբը հիմա շատ բան սովորեց: Այնպես որ Լուսժողկոմատը միանգամից երկու նապաստակ խփեց՝ տեր դարձավ բոլորովին նոր մի բեմադրության, որը ոչ Մոսկվան, ոչ էլ Փարիզը, չեն տեսել, և թատրոնի մարդկանց ընտելացրեց աշխատանքի նոր մեթոդներին»: Նույն տեղում Յակուլովը ավելացնում է. «Հայկական թատրոնն այդ երկու՝ «Շեյլոկ» և առանձնապես «Մորզանի խնամի» բեմա-

¹ Հայաստանում, հատկապես Դիլիջանում գտնված ամիսներից (1926, 1927, 1928 թթ.) Յակուլովը ստեղծել է մեկ հայ մշակույթի մի շարք գործիչների դիմանկարներ, բնանկարներ, որոնք գեղարվեստական արժեքի տեսանկետից ամհասմանտ զիջում են նրա կոմպոզիցիոն կտավներին: Նրա աչքի ընկնող գործերից մի քանիսը («Մոմտե Կալու», «Բակույ», «Թելարամ» և ուրիշներ) այժմ ցուցադրվում են Երևանի պատկերասրահի մշտական էքսպոզիցիայում, իսկ նրա գեղանկարչական աշխատանքների զգալի մասը՝ շուրջ 100 գործ, որ գտնվում էր Փարիզում, (նկարիչը տարել էր ամհատական ցուցահանդես կազմակերպելու համար, որը չբացվեց նրա վերադառնա մահվան պատճառով), 1972-ին նվիրատվության կարգով հանձնվեց Հայաստանի պետական պատկերասրահին:

դրություններով կանգնեց մայրաքաղաքային թատրոնների գծի վրա: Անարդարացի կլիներ այդ ուղուց շեղելը¹: Իրոք, շեղվել այլևս հնարավոր չէր, այդպես եղավ գոնե միառժամանակ:

ՄԻՔԱՅԵԼ ԱՐՈՒՏՉՅԱՆԻ ՄՈՒՏՔԸ

1926—1927 թթ. խաղաշրջանը բեկման տարի եղավ հայ բեմանկարչության համար: Այդ տարում էր, որ հայ գեղանկարչության ամենաակնառն վարպետներից մեկը՝ Եղիշե Թադևոսյանը, Թիֆլիսի օպերային թատրոնի պատվերով անդրադարձավ «Սամսոն և Դաւիթ» բեմադրության ձևավորմանը: Դա նրա սովետական տարիների առաջին և միակ թատերական աշխատանքն էր, ուր նկարիչը, արվեստաբան Ռ. Դրամբյանի արտահայտությամբ «օգտագործեց ոչ միայն Արեւիելյքի ճանաչողությունն ու ըմբռնումը, այլև իր ըմբռնումն էլ մտքրեց բեմական կառուցվածքի մեջ»²: Դա ժամանակի պահանջն էր. թատրոնին պետք էին ոչ միայն գրական, ռեժիսորական և դերասանական, այլև նկարչական ըմբռնումներ, դրանց համադրումը, այն ինչ կոչվում է ներկայացման կերպար:

¹ Բաները Հայաստանի արխիվների, 1961, № 1:

«Թատրոնի պատմության մեջ առաջին անգամ մակետ պատրաստելու», ինչպես և ձևավորման քննազավատում Յակոբովի կիրառած աշխատանքային մոդ մեթոդների մասին զեղ է և Ս. Ալաջալովը, որ բախտ է ունեցել այդ ձևավորումների նկարիչ-կատարող ինքնու: Տե՛ս «Արշակ Բուրջայան», էջ 219—222:

² Ռ. Դրամբյան «Եղիշե Թադևոսյան», Երևան, 1955, էջ 108:

Սակայն արվեստագետի վերաբերմունքի, նրա գեղագիտական ընկալումների հարցը, մեծապես կախված էր թատրոնի նորոգված խաղացանկի հետ: Փաստորեն այդ շրջանում էր, որ մեր թատրոնը ձեռնամուխ եղավ սովետական, այժմ արդեն դասական դրամատուրգիային: Դա սկսվեց «Լյուբով Յարովայայի» քեմադրությամբ, որտեղ և առաջին անգամ հանդես եկավ հայ քեմի ամենախոշոր նկարիչներից մեկը՝ Միքայել Արուտչյանը: Հենց այդ շրջանում էլ մուտք գործեց թատրոն Մոսկվայում կրթություն ստացած ռեժիսորների մի նոր սերունդ, որոնց մեջ հատկապես Ա. Գուլակյանը և Վ. Աճեմյանը իրենց առաջին իսկ քայլերից սկզբունքային համագործակցության մեջ մտան նկարիչների հետ:

Միաժամանակ հեղափոխական իրադրությունների պատկերումը թատրոնում դարձավ խաղացանկի մեխը: «Բեկում», «Ժողովություն», «Ջրահագնացք 14—69», «Հրե կամուրջ» և այլ պիեսներ, ինքնին մղում էին քեմադրական նոր ձևերի: Մակեռի միջոցով իրականացված կոնստրուկտիվ ոճը դարձավ ժամանակակից ռուսական (և ոչ միայն ռուսական) պիեսների ձևավորման տիրապետող ոճ: Այստեղ էր, որ կազմակերպվեց ու քացահայտվեց Մ. Արուտչյանի տաղանդը՝ հեղափոխական երկերի մեկնաբանման և թատրոնի վերակառուցման փուլում. նա ինքն էլ մեծապես օգնեց այդ ստեղծագործական վերակառուցմանը:

Թերևս ոչ մի նկարիչ ժամանակակից հայ քեմում այնպիսի քազմակողմանի և բովանդակային ծառայություն չունի, ինչպես Մ. Արուտչյանը: Լինելով վերին աստիճանի զարգացած ու կրթված արվեստագետ, լավագիտակ էվրոպական մշակույթին ու լեզուներին, նա չէր դժվարանում մխրճվել այս կամ այն պիեսի մեկ-

նաբանության մեջ, երբեմն աշխատել և ռեժիսորի փոխարեն: Նա որոշ դեպքերում էլ, երբ այդ դատում էր ամխուսափելի, պարտադրում էր իր տեսակետը, իր ընկալումները, և ռեժիսորները հաճախ էին օգտվում նրա գործնական խորհուրդներից: Յակովլովից հետո նա առաջինն էր, թերևս միակը, որ ստիպեց թատրոնում հաշվի նստել նկարչի հետ: Նկարչի ջանքերով հարստանում, գործնականապես իրականանում էր թատրոնի, որպես սինթետիկ արվեստի ըմբռնումը: Նա ինքնուրույն էր, գործելակերպի մեջ համարձակ և հեռախոս:

Արուտչյանը ոչ թե ղեկավարվում էր դրամատուրգի նշան հատուկ ցուցումներով, կամ կուրորեն ենթարկվում ռեժիսորին, այլ նախ և առաջ պիեսից իր ստացած տպավորությամբ, իր գեղարվեստական ըմբռնումներն էր քերում թատրոն: Պատահական չէ, որ 1930-ին նրա ձևավորած «Քաջ Նազարի» էսքիզները 1966-ին կազմակերպված ցուցահանդեսի լավագույն նմուշները համարվեցին, իսկ Բաքվի օպերային թատրոնում 1936-ին ձևավորած «Կարմենը» զետեղված էր 1965-ին Մոսկվայում կազմակերպված Բիզեի հորեյանական ցուցահանդեսում:

«Քաջ Նազարը» թերևս սկզբունքային նշանակություն ունեցավ նկարչի համար: Ուստի սկզբունքային նույն մոտեցմամբ էր ձևավորված նաև «Կրեչիմսկու հարսանիքը» Բանվորական թատրոնում (1933): Անշուշտ նյութով խիստ տարբեր երկեր են սրանք, բայց նկարչին հետաքրքրում էր այդ երկերի գաղափարական էության մարմնավորումը պլաստիկական եղանակներով: Գրաֆիկական սպառիչ միջոցներով էր սրբվում կատակերգության սոցիալական բովանդակությունը, թե գունային հակադրությունների վրա ստեղծված

զգեստների շնորհիվ, միևնույն է, նկարիչը դատապարտում էր արկածախնդիր հերոսներին, քանի որ նրանք մարդկության բախտի հետ են խաղում: Այս էր ձևավորումների միտքը:

Բեմախորշի հաղթահարումը այլևս պրորլեմ չէր, գլխավորը կերպարների և գործող միջավայրի գեղարվեստական պատկերն էր, որ պիտի ծառայեր գրական երկի խորն ու համակողմանի քացահայտմանը: Այդպես էր վարվում նկարիչը ոչ միայն գեղանկարչություն ցուցադրելու համար. Արուտչյանի ձևավորումներում բեմական միջավայրը ինքնըստինքյան ծառայելով դրամատիկական երկի խորացմանը, կամ ամբողջական նրկարագրին, ավելի հաճախ գործում էր «դերասանի հետ, դերասանի համար», ինչպես լակոնիկյան բեմադրություններում: Այդպիսին էր «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» (1933)՝ Մ. Արուտչյանի և Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի լավագույն ձևավորումներից մեկը՝ դա էլ իր տեղում յուրատեսակ մի «Բրամբիլա»: Արուտչյանն էլ «Ֆիգարոյի» մեջ էր լողում իր ցուարձակումների մեջ. ջերմացնում էր և հուսադրում: Դա արդեն պարտավորեցնող որակ էր հայ բեմանկարչության համար, ձեռք բերված «տեղական» ուժերով:

30-ական թվականներին Մ. Արուտչյանը միաժամանակ պայքարում էր բեմում երևացող կենցաղային «մանրուքների», այլ խոսքով նոր-նոր սաղմնավորվող նատուրալիզմի դեմ (որը ետպատերազմյան տարիներին լուրջ խոչընդոտ դարձավ հայ բեմարվեստի զարգացմանը): «Ֆիգարոյի ամուսնության» մեջ կենցաղը վտանգավոր գործոն չէր. դեկորացիան գունանկարի ուժով և տեխնիկայի հնարամիտ օգտագործմամբ էր հասնում ընդհանրացման: Առավել ուշագրավ էր, որ կենցաղային ու ազգագրական նկարագրություններից

նա կարողացավ խուսափել այնպիսի կենցաղային մի
 նյութի դիմելիս, ինչպիսին Պ. Պոռշյանի «Հացի խըն-
 դիրն» էր: Իսկ Ա. Օստրովսկու «Ամպրոպ» և Ծիրվան-
 զադեի «Նամուս» քեմադրությունների մեջ թերևս ա-
 վելի ցայտուն երևաց Ակարչի նպատակադրումը: Նա
 ըստ էության նպաստեց նաև, որ Լենինականի թատրո-
 նում Արա Սարգսյանի հետ ձևավորած «Մեծապատիվ
 մուրացկանների» (1934) քեմադրությունը՝ շքեղ, բազ-
 մապլան, գաղափարական հստակ կերպարով աչքի
 ընկնի, բայց ոչ երբեք կենցաղային մանրութներով:
 «Ամբողջ ձևավորումից բուրում է կենսաթրթիո թար-
 մություն և մաքսիմալ նպատակասլացություն»¹ — գրել
 է այդ մասին բանաստեղծ Նաիրի Զարյանը: Դա իր
 ժամանակի ողուսական քեմանկարչության օրինակելի
 մակարդակն էր, որ ի հայտ էր գալիս հայ իրականու-
 թյան մեջ: Ինչու միայն ողուսական. ուշագրավ է նաև
 հետևյալ փաստը: Նույն 30-ական թվականներին Գ.
 Սունդուկյանի անվան թատրոնում քեմադրվեցին վրա-
 ցական երկու պիես, մեկը «Խառնիչեն» էր, որ ձևավո-
 րեց Թիֆլիսից հրավիրված Ակարչուհի Թ. Արակելիան,
 իսկ մյուսը՝ «Արսենը», շատ ավելի ազգային մի գործ,
 որ սակայն, վրաց ռեժիսոր Գ. Ժուրուլին գերադասեց
 քեմադրել հայ Ակարիչ Մ. Արուտչյանի համագործակ-
 ցությամբ: Եվ վրացական ազգային ձևի ու ոգու հաղ-
 թահարման տեսակետից Արուտչյանի ձևավորումը բը-
 նավ չէր գիջում նույն դրամայի թիֆլիսյան քեմադրու-
 թյանը, այն թատրոնի, որ միշտ էլ աչքի է ընկել սցե-
 նոգրաֆիայի բարձր մշակույթով:

Այդպիսի նպատակասլացությամբ էր գործում Ա-
 րուտչյանը նաև օպերային թատրոնում: «Անուշի» առա-

¹ «Բանվոր», 1934, 16 մարտի:

ջին բեմադրությունը (1935) հնարավորին չափ զտված էր գորշ կննցադից: Ոճավորված մի վարագույր՝ և դրա առջև երգում էին կժերն ուսած աղջիկները: Մնացած քացօթյա տեսարանները հիմնականում ձևավորված էին հաստոցների վրա, բնապատկերի ժլատ ակնարկներով: Սակայն, ձևավորման կոնստրուկտիվ ճանապարհով գնալիս, նա երբեմն էլ հավասարության նշան էր դնում «Ալմաստի» և «Ռիզոլետտի» միջև: Դա արդեն տուրք էր ժամանակին: Ֆ. Ֆեդորովսկին էլ 20-ական թվականների սկզբին Մեծ թատրոնում ռուսական ազգային որոշ օպերաներն ու եվրոպական դասական խաղացանկը նույնացնում էր, երբեմն ձևավորում միևնույն ոճով, հաշվի չառնելով նրանց գեղարվեստական ու ազգային առանձնահատկությունները: Կոնստրուկտիվիստական ձևավորումների մեջ հմտացած Մ. Արուստյանը իր դիրքերը չգիջեց «Ալմաստի» բեմադրության ժամանակ (1933), թեև նրա կողքին Մ. Սարյանի նման գեղանկարչական սկզբունքների մեջ անհողդողդ արվեստագետ կար: Դա Մ. Սարյանի համար թերևս պատահական տուրք էր ժամանակին, մինչդեռ Մ. Արուստյանի վրիպումը թանկ նստեց թատրոնին. դրա հետևանքով տուժեց «Ալմաստի» առաջին հայկական բեմադրությունը:

1936-ից հետո, երբ կոնստրուկտիվիզմը ոչ միայն ճարտարապետության մեջ, այլև թատրոնում պաշտոնապես դատապարտվեց որպես ձևապաշտության լուրջօրինակ դրսևորում, այնուամենայնիվ, Մ. Արուստյանը հարազատ մնաց և իրեն, և գեղարվեստին: Միայն «Օթելլոյի» (1940) մեջ էր նկատվում սահմանափակված ռեալիզմի դրոշմը, իսկ «Թափառնիկոս» և «Լուսաբացին» օպերաների ձևավորումները (1938) մինչև օրս էլ մնում են նախապատերազմյան շրջանի նրա,

ինչպես և Ա. Սպենդիարյանի անվան թատրոնի լավագույն աշխատանքներից: Պլաստիկական ձևերի բազմազանությունը՝ գեղանկարչական վառ միջոցներով հարստացած դեկորները՝ նրանց ներդաշնակ տարագների և լույսի հետ, ուղեկցում էին այդ ներկայացումների հաջողությամբ:

Հետաքրքրական մի մանրամասն. «Լուսաքային» օպերայի բեմադրման ժամանակ Մ. Արուտչյանը, ի թիվս այլ էսքիզների, թատրոն է բերում և մի ճեպանկար, որ լիբրետտոյի և ոչ մի պատկերով չէր նախատեսված: Ինչի՞ համար է այս էսքիզը, հարցնում են գեղարվեստական խորհրդում: «Կայծակի պահին երեվացող տեսարանի» — պատասխանում է նա: Այդպիսին էր Մ. Արուտչյանը, թատերական արվեստը ընկալում էր բոլոր օղակներով, զգում էր դիրիժորական փայտիկը, հաշվի նստում երգչախմբի պահանջների հետ, երբեք չանտեսելով նաև լուսավորող սարքավորման և հանդերձարանի հնարավորությունները: Հատկապես 20-ական և 30-ական թվականներին նա ստորում էր բոլոճ, ստեղծարար կյանքով: Կապված էր հանրապետության գրեթե բոլոր աչքի ընկնող թատրոնների հետ: 1926-ից սկսած պարբերաբար մասնակցում էր ոչ միայն երկրի ներսում կազմակերպվող, այլ երբեմն էլ միջազգային ցուցահանդեսներին¹: Որ քննազավառն էլ ոտք դնե՞ր՝ բարձր պրոֆեսիոնալ էր, խըստապահամջ և արագ կողմնորոշվող: Նույնը և կիներմատոգրաֆիայի մեջ: «Խասսիուշ» և «Զամալու» կի-

¹ 1930-ից մասնակցել է Ֆիլադելֆիայում կազմակերպված ամերիկյան գրաֆիկայի ցուցահանդեսին, այնուհետև 1937-ից «Ծաղմամեի» մակետով Փարիզի և 1939-ից՝ «Լուսաքային» մակետով Նյու-Յորքում բացված միջազգային ցուցահանդեսներին:

նոնկարների (1927, 1928) ստեղծման գործում պարզ երևում էր տակավին երիտասարդ նկարչի սուր աչքը: Նկատենք որ «Եսասփուռի» հետաքրքրական կադրերից շատերը, և հիմնականում պարսից շահի պալատի տեսարանները, նկարահանվել են դեկորներով ձևավորված առանձին տաղավարներում:

30-ական թվականների բեմանկարչության առավելություններից էր այն, որ միմյանց կողքին, տարբեր թատրոններում հանդես էին գալիս մի շարք օժտված նկարիչներ: Արուստյանը մեծակ չէր ստեղծագործում:

ԾԵՐԻԾԵՎԻ ՎԱՍՏԱԿԸ

Լենինականում Երկրորդ պետթատրոնի հիմնադրման առաջին իսկ շրջանից արդեն դեկորացիոն գեղանկարչությունը գտնվում էր այնպիսի բարձր մակարդակի վրա, որի մասին 20-ական թվականների սկզբում մայրաքաղաքի որևէ թատրոն չէր կարող երազել: Դա անշուշտ ժամանակի ձեռքբերումն էր: Ծատ էին փոխվել պահանջները ձևավորման նկատմամբ, և Լենինականի թատրոնն օգտվեց ժամանակի «արտոնություններից»: Գուցե և այդ արտոնությունները տպավորիչ արդյունք չտալին, եթե դրանցից օգտվել չկարողանային երիտասարդ ուժիսոր Վ. Աճեմյանն ու Մոսկվայից, մի խումբ հայ ստոտիականների հետ, Լենինական ժամանած Վասիլի Ծերիշևը. ուս շնորհալի մի նկարիչ, որի ստեղծագործական քովանդակ կյանքը կապված է հայ իրականության հետ:

Վ. Ծերիշևը թատերական տեխնիկային և տեխնո-

լոգիայից լավատեղյակ նկարիչ էր, հասու մոսկովյան թատրոնների նորամուծություններից. հարկ եղած դեպքերում փայլուն կոնստրուկտիվիստ: Նա այս թատրոնում սարքի գցեց և առաջինն օգտագործեց պտտահարթակը, հնարավորություն ստեղծեց ռեժիսորական որոշ մտահղացումներ մարմնավորելու նաև կինոէկրանի միջոցով, նա էր, որ իր գործունեության սկզբից ևեթ մղեց թատրոնին օգտվելու մակետի ընձեռած լայն հնարավորություններից: Թերևս «Մեծապատիվ մուրացկանների» ձևավորումը այնպիսի անթերի իրականացում չգտներ այս թատերախմբում, եթե դրան նախապատրաստած չլիներ Ծերիշևը:

Նա հազվադեպ էր դեկորների էսքիզներ անում (գուցե այդ է պատճառը, որ այժմ պահպանված նրա որոշ էսքիզներ անավարտ աշխատանքի տպավորություն են թողնում): Նրա մտահղացումները թխում էին ոչ այնքան գունանկարչական, որքան ճարտարապետական ծավալների վառ ու ռեալ պատկերացումներից: Թատրոնը, ինչպես և Վ. Աճեմյանը, շատ են պարտական Վ. Ծերիշևին «Բեկում», «Մարոկկո», «Հաց» ներկայացումների ամբողջական, ընդհանրացված, գեղարվեստորեն համոզիչ գտնված մակետների համար:

«Հատակումի» ձևավորման մեջ Ծերիշևը կարողացավ հեռանալ ՄԽՍՏ-ի քեմադրության շաբլոնից, և ստեղծել մի գործ, որը նույնքան գորկիական էր, նույնքան ռեալիստական, որքան և մոսկովյանը, բայց և շատ համապատասխան տվյալ թատրոնի, տվյալ քեմադրության ռեժիսորական սկզբունքներին: Նա հավասարակշռված նկարիչ էր, հեռու հակառեալիստական ծայրահեղություններից: Մոսկվայի գեղարվեստական օջախներից առանձնապես հակված էր դեպի Վախթանգովի անվան թատրոնը և այդ թատրոնի ձևավորման

լակոնիկ և գունեղ սկզբունքների ազդեցությունն էլ կըրում էր, մի համազամանք, որ չափից ավելի դրսևորվեց «Սեր և խարդավանք» ներկայացման մեջ: Նրա տաղանդն ու ստեղծագործական հետաքրքրությունները ամենից վառ արտահայտվում էին ոռոտական ժամանակակից պիեսներ ձևավորելիս. «Խնդության փողոց», «Դատ» և «Իմ բարեկամը» ներկայացումների ինքնատիպ ձևավորումները այդ տեսակետից շատ բնորոշ էին նրա համար: Սակայն, հետզհետե, բավական կարճ ժամանակամիջոցում, նա, «հայացավ» և այնպես, որ «Գոշ» պատմական պիեսի առաջին բեմադրության ձևավորումը թատրոնը գերադասեց համաձայնարել նրան: Այստեղ Ծերիշկը դրսևորեց հայկական ճարտարապետության երևելի իմացություն և ցույց տվեց այդ ճարտարապետության «բեմականացման» զարմանալի օրինակ¹: Առավել հետաքրքրական էր, այս անգամ արդեն գեղանկարչական լուծման տեսանկյունից, «Ծափամենի» ձևավորումը: Մամուլում այդ մասին գրվել է. «Ծերիշկը... հեռու է մնացել էծան էկզոտիկայի բնույթից, դետալիզացիայից, մանրակրկիտ օրնամենտացիայից. նկարչական խնդիրները լուծված են ժլատ և ընդհանուր գծերով ու գույներով— ինչպիսիք են Իրանի երկնքի անսահման ու թունդ կապույտը, անապատի դեղնությունը, փիրուզագույնը և բրոնզը: Չափազանց էֆեկտավոր է գաֆի վրա իջնող որսի տեսա-

¹ Դա Ծերիշկի վերջին ձևավորումն էր: Նկարիչը 1933-ին Մոսկվայի հայկական կուլտուրայի տանը կազմակերպել էր իր հայկական գործերի անհատական ցուցահանդեսը, որ Լենինականի թատրոնի մի շարք մակետներից բացի զետեղել էր նաև «Հին Գյումրին», «Արագածը», «Լենինականից մի տեսարան» և այլ գեղանկարչական աշխատանքներ:

րանով հսկա քրոնզե սկավառակը, երկու կողմից ծառս եղած երախաբաց առյուծներով»¹:

Ծերիշկը Լեւհիմականի թատրոնի պատմության մեջ կատարեց այն դերը, ինչ որ Մ. Արուտչյանը Սունդուկյանի անվան թատրոնի համար՝ նրա ստեղծագործական վերակառուցման շրջանում: Հատկապես կոնստրուկտիվ հրապարակների կիրառման խնդրում նրանք ետ չէին մնում միմյանցից: Լեւհիմականի թատրոնը այդ տարիներին գեղարվեստական «իմքնավար» օջախ էր և Ծերիշկն էլ, որի կյանքն ընդմիշտ խզվեց 30-ական թվականների վերջերին, մնաց «իմքն իր մեջ», հետեւորդներ չունեցավ. շատ էր երիտասարդ, ձևավորման պահանջներն էլ արդեն փոխվել էին: Ծերիշկին այսօր գնահատելիս նկատի ենք առնում Երկրորդ պետթատրոնի անցյալ փառքը, որի ստեղծման մեջ նկարիչն էլ իր շոշափելի վաստակն ունեցավ: Մինչդեռ Մ. Արուտչյանը, նույնքան արգասավոր, շարունակեց գործել ընդհուպ մինչև 1960 թվականը, արդեն ունենալով հետևորդների և աշակերտների ստվար մի խումբ:

ԱՐՈՒՏՉՅԱՆԻ ՀԵՏԵՎՈՐԴՆԵՐԸ

30-ական թվականներին հայ բեմանկարչությունը նոր համալրում ստացավ: Մեծ մասամբ Լեւհիմգրադի Գեղարվեստների ակադեմիան ավարտած նկարիչների այդ խումբը Մ. Արուտչյանի ձեռքի տակ աճեց և նրա շնորհիվ երկրորդ, գործնական ուսուցման դպրոցն ան-

¹ «Բանվոր», 1935, 8 հունիսի:

ցավ: Այդ սերնդի աչքի ընկնող դեմքերը՝ Կարո Միմասյան, Արմեն Զիլինգարյան, Սերգեյ Արուտչյան, Վասիլ Վարդանյան, Պատվական Ալանյան և ուրիշներ, Մ. Արուտչյանի հովանու տակ էր, որ վստահ մուտք գործեցին բեմասպարեզ: Նրանց գեղարվեստական հետաքրքրությունները պտտվում էին գլխավորապես թատրոնի շուրջը: Եվ եթե զուգահեռաբար դիմում էին նաև հաստոցային գեղանկարչությանն ու գրաֆիկային, ապա, մեծ մասամբ թատերական թեքումով (ազդագրեր, բեմական գործիչների դիմանկարներ, ծաղրանկարներ և այլն):

Սակայն Արուտչյանի ավանդներին մինչև վերջ չէ, որ հաավտարիմ մնացին մոր սերնդի նկարիչները:

Ուսուցչի դավանած սեղմ, պատկերավոր, ցայտուն ոճին և գունեղ ռեալիզմի սկզբունքներին մի որոշ շրջան կաշկանդեց այսպես կոչված հակաֆորմալիստական արշավը: Սակայն գեղարվեստի կոչման բարձր զգացողությունը, համարձակությունը, ռեժիսորների հետ համերաշխ աշխատանքն ու փոխադարձ ըմբռնումը օգնեցին ճիշտ եզրահանգումներ կատարելու: Արտադրակտ բեմահրապարակներից նրանք բավական շուտ անցում կատարեցին դեպի կոնկրետ միջավայրը, ծավալային-գեղանկարչական դեկորացիան: Եվ նրանցից յուրաքանչյուրը ուժերի հնարավորության չափ, այնուամենայնիվ հավատարիմ մնաց Մ. Արուտչյանին, ինչպես Մ. Արուտչյանը, չնչին շեղումներով, մնաց Յակովլովի հավատարիմ հետևորդը և նրա գործի շարունակողը հայ իրականության մեջ:

Ժամանակը շատ բան փոխեց թատրոնի ոլորտում: Կյանքի դրդմամբ ու պահանջներով մեծապես աճեց թատրոնների քանակը. նրանց նյութա-տեխնիկական պայմանները դրվեցին շատ բարձր հիմքերի վրա: Բա-

վական է նշել, որ Ա. Սպենդիարյանի և Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնների համար կառուցվեցին մոր շենքեր, իսկ գրեթե բոլոր շրջկենտրոններում գործող ակումբները վերածվեցին թատրոնների: 30-ական թվականների վերջերին արդեն, Հայաստանում գործում էր շուրջ 40 պետական թատրոն: Մեզանում երբեք այդքան մեծ թվով թատրոններ չեն եղել, և երբեք այնքան առատ չեն եղել պետության կողմից նրանց հատկացվող նյութական միջոցները: Դա մասն քեմանկարչության զարգացման կարևոր ազդակ էր:

Թերևս դրա պատճառով նկատվեց ինչ որ անհավասարակշռություն:

Մեծ հնարավորությունների ռացիոնալ օգտագործումը ժամանակ և վարպետություն էր պահանջում: Մինչդեռ երիտասարդ նկարիչները սկզբում հրաժարվում էին ասկետիզմից, շատ պարզ ու պայմանական ձևավորումները դառնում էին հազվագյուտ երևույթ: Իսկ առանձին դեպքերում էլ, չարաշահելով նյութական միջոցները, քեմր ելևում էր անհարկի ծանրաբեռնված ու պնդված: Այսուամենայնիվ, զարգացման առողջ տենդենցը ակնհայտ էր. գնալով ամրապնդվում, մոր իմաստ էր ստանում նախկինում ձեռք բերածը, համառորեն շարունակվում էին արտահայտչական մոր ձևերի որոնումները: Դեկորների և զգեստների գունային ներդաշնակությունը, կահ-կարասու, լույսերի գեղարվեստական լուծումը նպաստում էին քեմադրության ոլորտի ու նրա կերպարի ամրողջակացությանը: Այլ կերպ չէր կարող լինել. յուրաքանչյուր դերակատարի, ամեն մի տեսարանի համար նկարիչն ստեղծում էր կահույքի և զգեստի համապատասխան էսքիզ: Ձևավորումներին մակետով նախապատրաստվելը մույնպես դառնում է օրվա անհրաժեշտություն, իսկ էսքիզների որակը այնքան է

6—Քառերկան նկարիչների մասին

քարձրանում, որ դրանք որպես գեղարվեստական ուրույն ստեղծագործություններ հաճախ են աչքի ընկնում կերպարվեստի ցուցահանդեսներում:

Բեմանկարիչները որքան էլ երիտասարդական ավյունով ու ոգևորությամբ գործեին, քնական է, որ նրանք քոլոր թատրոնների պահանջները լրիվ բավարարել չէին կարող, ուստի յուրաքանչյուրը հարկադրված հանդես էր գալիս մի քանի թատրոնում: Այստեղ նրանք աշխատանքային մեծ փորձ կուտակեցին, խորամուխ եղան քեմարվեստի գաղտնիքներին: Կարո Մինասյանը, որ Լեհիմականի թատրոնում գլխավոր նկարչի պաշտոնով միառժամանակ փոխարինեց Վ. Օերիշևիցին, մի քանի, և հատկապես «Փառք» (1936), «1905 թիվ» և «Վեներիկի վաճառականը» ներկայացումների մեջ (1937) այնպիսի մասնագիտական կարողություններ դրևորեց, որ նրա մասնակցությունը մյուս թատրոնների քեմադրություններին դիտվեց որպես օրինաչափ երևույթ: «Ամուսնություն», «Ամպրոպ» և տարբեր ժանրերի այլ ներկայացումներ, որոնք նա ձևավորեց Երևանի ռուսական թատրոնում 1939—1940 թթ., հաստատեցին, որ առպարեզ է եկել ձեռնահաս, տաղանդավոր մի նկարիչ:

Թատերական քեմը հաճախ էր անդրադառնում սոցիալական խոշոր կտավների, պատկերում մարդկային մեծ հույզեր ու կրքեր և ձևավորումը չէր կարող այլևս պասսիվ ֆոն մնալ. նրան տրվում էր «գործելու» իրավունք: Դրամատուրգիական նյութի սոցիալական էության մեջ խորանալու և վեր հանելու ձգտումը, որ ժամանակի թատրոնի ուժն էր, պակաս չէին մտահոգում նաև քեմանկարիչներին: Գաղափարական մեկնաբանության հարցը նույնքան և ձևավորողին պիտի վերաբերեր: Կ. Մինասյանը նպատակին հասնելու համար

հաճախ էր երփնագրի հարուստ միջոցներին դիմում: Դա նրա նախասիրությունն էր: Անշուշտ, ծավալային դեկորների գեղամկարչական լուծման մեջ անկարելի էր տպավորիչ արդյունքի հասնել առանց գույնի և լույսի քեմական առանձնահատկությունների տիրապետման: Եվ Կ. Միմասյանը հաղթահարեց թատրոնում այնքան անհրաժեշտ տեխնիկան, տակավին երիտասարդ հասակում դառնալով քազմակողմանիորեն պատրաստված քեմանկարիչ:

Այդ շրջանի գրեթե բոլոր նկարիչներին քնորոշ էր արգասավոր գործունեությունը տարբեր թատրոններում, կապը այլևայլ ռեժիսորների հետ. իսկ դրանից շահում էր ընդհանուր գործը: Թատերային եռուն մըթնությունի մեջ էր Արմեն Չիլինգարյանը: Նրա ձևավորումներին կարելի էր հանդիպել սկսած Գ. Սունդուկյանի անվան, Բանվորական, Ռուսական, Ադրբեջանական թատրոններից մինչև Ալավերդու շրջանային կենտրոնը: Դ. Դեմիրճյան և Մուլիեր, Ծիրվանզադե և Շեքսպիր, Պարոնյան և Օստրովսկի, Կիրշոն և Գորկի՝ ահա այն հեղինակների ոչ լրիվ ցանկը, որոնց անդրադառնում էր նա: Եվ չնչին քացառություններով, նրա աշխատանքներում նկատելի էր դրամատուրգիական ուճը, և ամբողջականության զգացողություն՝ դեկորների և զգեստների ներդաշնակ վերարտադրության մեջ: Թատրոնի և ռեժիսուրայի պահանջներին զուգահեռ նա օգտվում էր և՛ կոնստրուկտիվ հրապարակների, և՛ ծավալային-գեղամկարչական դեկորների ընձեռած առավելություններից: Եվ, ինքնուրույն մոտեցումը աներկբա էր, այնքան, որ Մ. Արուստյանի «Քաջ Նազարից» հետո ու նրա կողքին Բանվորական թատրոնում նրա ձևավորած «Քաջ Նազարը» 1934-ին նրիտասարդական մրցանակ շահեց: Այդ շրջանի աշխատանքներից առա-

վել գնահատելի էին և մնացին թատրոնի պատմության մեջ «Քաղքենին ազնվական» (1936) և «Պատվի համար» (1939) ներկայացումների ձևավորումները (Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն), ոչ պակաս հետաքրքրական էր «Ծղոտն գլխարկը», իրականացված Ռուսական թատրոնում (1940): Նրա պրոֆեսիոնալ կարողությունները, թատերային մտածողությունը բնավ իսկ չէին զիջում տվյալ շրջանի ռեժիսորայի մակարդակին: Եվ եթե որոշ ձևավորումներ («Հրաշալի ձուլվածք», «Խարդավանք և սեր») անհրաժեշտ հնչեղություն չունեցան, ապա այդ գլխավորապես հետևանք էր հիշյալ բեմադրությունների ռեժիսորական պարզունակ ձևերի և մոտեցման:

Սերգեյ Արուստյանի թատերական գործունեության սկիզբը նույնպես բեղմնավոր էր ու խոստումնալից: Բեմանկարչությունը ինչ որ չափով նաև ճարտարապետություն է: Տվյալ դեպքում ճարտարապետական կրթությունը միայն նպաստում էր Արուստյանի թատերական ձևավորումների, շատ հաճախ, կոտ և հստակ կառուցվածքին: Պատահական չէ, որ նրան հանձնարարվեց «Երկիր հայրենի» պատմական դրամայի անդրանիկ բեմադրության ձևավորումը (1940):

Մտահղացումների հարստություն և ժամանակի շունչ՝ այդ է միշտ բնորոշ եղել նկարիչ Սերգեյ Արուստյանի արվեստին: Այդ զգացողությունն էլ առկա էր Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Վինձորի գվարձաւեր կանայք» ներկայացման մեջ: Ծեքսպիրյան կատակերգության ժանրային յուրահատկությունները, սատիրական շունչը առանձնապես ցայտուն դրսևորվեցին բեմական զգեստների վերարտադրության խնդրում: Դրանք թատերային կերպարը հարստացնող գեղանկարչական մտահղացումներ էին, թերևս շեքսպիրյան

երկերի հաշվական մեկնաբանության լավագույն օրինակներից: Ծառերի նման նա էլ անդրադարձավ, այն էլ երկու անգամ «Քաջ Նազարին»՝ մեկ Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում (1939) ապա, մի տարի անց, Հայֆիլմ կինոստուդիայի նկարի կապակցությամբ: Երկուստեք պլաստիկ լուծումը ընդհանուր գծեր ունեին: Պատճառը կինոնկարի մի շարք կադրերում արտահայտված թատերական լուծումն էր, որ գալիս էր գրական երկի ռեժիսորական ոչ հստակ ու խոր ըմբռնումից: Կատակերգական ու ծաղրանկարային այն վատ մտահղացումները, որոնք ետպատերազմյան տարիներին Սերգեյ Արուստյանի գրաֆիկական աշխատանքների հիմքը դարձան, ծնունդ են առել նրա քեմական գործունեությունից: Այսպես, թատրոնը երբեմն քացահայտում էր նկարիչների ընդունակությունները, ուղղություն տալիս նրանց ստեղծագործական հակումներին:

Պատվական Անանյանը այդ տարիներին ոչ միայն ձևակերպվեց որպես հասուն քեմանկարիչ, այլև հետըզհետե կողմնորոշվեց դեպի օպերային լայնարձակ քեմահարթակը: Եվ այդ այն դեպքում, երբ մի շարք ուշագրավ ձևավորումներ էր ունեցել դրամատիկական թատրոններում, ինչպես «Հեռավորը», «Նորան» (1936—1937 թթ. սունդուկյանցիների մոտ), «Արիստոկրատները» և «Երկու տիրոջ ծառան» (Ռուսական թատրոնում, 1938) և այլն: Բացի այդ, նա հեղինակ էր (Ս. Սաֆարյանի հետ) «Ջանգեզուր» էտապային կինոնկարի ձևավորման (1938): Պ. Անանյանը հակվեց դեպի օպերային թատրոնը իր գեղանկարչական մղումների և թատերային մտածողության թելադրմամբ, մասամբ էլ Մ. Արուստյանի խորհուրդով: Դրամատիկական թատրոնում արդեն գործում էր քեմանկարիչների քավական հզոր մի խմբակ և դժվար էր նրանց ստեղծագործական

մրցակցությանը դիմանալ, մինչդեռ երաժշտական թատրոնում մասնագիտացող նկարչի կարիքը գնալով մեծանում էր: Թերևս դրան նպաստեց և այն, որ նա Լենինգրադում ուսանելիս մի որոշ շրջան Ս. Կիրովի անվան ակադեմիական թատրոնում նկարիչ-կատարողի պաշտոն էր ստանձնել և բավականաչափ փորձ ձեռք բերել Գոլովինյան սրահում:

«Անուշ» օպերայի ձևավորման մեջ դեռևս նկատելի էր ուսուցչի ազդեցությունը (մի հանգամանք, որ հավանորեն նպաստեց 1939-ին Մոսկվայում կայացած Հայկական արվեստի տասնօրյակի ժամանակ այդ գործի բարձր գնահատականին), սակայն «Թագավորի հարսնացուն» (1940), «Կարմեն» և «Աիդա» (1941) ներկայացումների ձևավորումները արդեն միանգամայն ինքնուրույն և բազմակողմանի ուսումնասիրության արդյունք էին: Առանց նոր խոսքի կամ նյութի թարմացման պահանջարկ ներկայացնելու, — դրանք վերականգնացնում էին դասական օպերայի վեհ ու ազնիվ ոգին: Եվ զգացվում էր մասշտաբների լայն ընդգրկում, բարձր ճաշակ, երաժշտությանը համապատասխան ոճ:

Որքան էլ թատրոնը «դրսից» նկարիչ հրավիրելու կարիք ունենար, այնուամենայնիվ պետք էր ձեռնառաջ մեկը, որ կարողանար բավարարել ռեժիսորայի պահանջները, մնալով տվյալ գեղարվեստական օջախին մշտապես կապված արվեստագետ: Եվ այդ պարտականությունը մեր օպերային թատրոնում Մ. Արուտչյանից հետո (որը 30-ական թվականներին զուգահեռաբար երկու խոշոր թատրոնների գլխավոր նկարիչ էր), մինչև Մեծ հայրենականի տարիները ներառյալ, նվիրվածությամբ կատարեց Անանյանը:

Չկար որևէ թատրոն, ուր ոտք դրած չլիներ մասնագիտական կարողություններով օժտված նկարիչը:

Բեմարվեստը գնալով զարգանում էր, հարստանում գեղանկարչությամբ, գծա-պլաստիկական և ճարտարապետական ձևերի շնորհիվ մոր որակ ստանում։ Այդ վերաբերում էր ոչ միայն կենտրոնական թատրոններին։ Վասիլ Վարդանյանը, որ այդ շրջանում գլխավորապես մասնակցում էր երկու գեղարվեստական օջախների՝ Երևանում մորաստեղծ Ադրբեջանական, իսկ Կիրովականում տեղի դրամատիկական թատրոնների աշխատանքներին, ձգտում էր ոչ միայն ամեն կերպ իր փորձն ու գիտելիքները լրացնել, այլև այդ թատրոնները դուրս բերել հմամոլությունից, նպաստել տեխնիկական խարխուլ բազայի կարգավորմանը։ «Մաշադի Իրաթ», «Հաջի Ղարա» ներկայացումները աչքի էին ընկնում և ադրբեջանական կենցաղի ու կոլորիտի գեղարվեստական վերարտադրությամբ, և դրանց մատուցման թարմ եղանակներով։ Իսկ «Ֆրոնտից եկած զինվորն» ու «Օղակում» ներկայացումները (1938—39) Կիրովականի թատրոնի պայմաններում ձևավորված էին ավելի քան պատշաճ գեղանկարչական մակարդակով։

ՆՈՐ ԴԵՄՔԵՐ, ՆՈՐ ԲՆԱԳԾԵՐ

Օրջանային թատրոնների մյուսա-տեխնիկական վիճակի բարելավումը, դրա կողքին բեմադրական կուլտուրայի զարգացումը նպաստեցին, որ այնտեղ հաճախ համդես գան մայրաքաղաքի նկարիչները, իսկ այդ շփումը ինքնընտրյալ օգնեց աճելու մասնագետական ուժերին։ Ռոբերտ Նալբանդյանը, որը մեծ համարում ձեռք բերելով, հետագայում կապվեց Թբիլի-

սիի հայկական և ռուսական թատրոնների հետ, անել է հենց այդտեղ, Կիրովականում: Մ. Գորկու «Թշնամիներ», Օստրովսկու «Ամպրոպ» ինչպես և սունդուկյանական մի շարք ներկայացումների ուշագրավ ձևավորումները շատ նպաստեցին այդ համեստ թատրոնի հեղինակության բարձրացմանը:

Այս տասնամյակում մեկը մյուսի ետևից մոր, մեկը մյուսի ետևից տարբեր բնույթի թատրոններ ստեղծվեցին հանրապետության մեջ: Այսպես, Տիկնիկային թատրոնները նկարչի առջև բոլորովին մոր խնդիրներ էին դնում: Ստեղծել տիկնիկ-կերպարներ, մանուկ հանդիսականի հետ կարողանալ խոսել մեկ մանկական հրավառ երևակայության լեզվով, մեկ էլ պարզ, ցայտուն և շատ կոնկրետ: Պարզության և երևակայության միաձուլումը բարդ խնդիր էր առաջադրում նկարչին: Չերեպետով դերասանի փոխարեն պիտի երևար ու խոսեր տիկնիկը: Եվ այդ դժվար ու յուրահատուկ լեզվին նախ տիրապետեցին մեր փորձված, օժտված քեմանկարիչները, բնավ չխուսափելով տիկնիկ հասկացողությունից: Լեոնիականի Ն. Կրուպսկայայի անվան թատրոնում Վ. Ծերիշևի («Չախ-չախ թագավոր», «Ոսկե ձկնիկ» — 1936), Կ. Մինասյանի («Կարմիր գլխարկ», «Նազելի» և այլն — 1938), Զ. Սիմոնյանի («Ջկան հրամանով», «Ծուցն ու կատուն» — 1939), իսկ հետագայում Ս. Ստեփանյանի («Գառնիկ ախպեր», «Սոլոկուլ-ամենակուլ») ձևավորումներում մենք արդեն ունեինք հնարամիտ, բարձր ճաշակով ու հեքիաթային երևակայությամբ հարուստ աշխատանքներ, որոնք բնորոշ էին տիկնիկային թատրոնի առանձնահատկություններին: Հատկապես աչքի էին ընկնում Ս. Ստեփանյանի ձևավորումները: Ընդհանուր տպավորությամբ թվում էր, թե դրանք հենց այդ բնագավառի համար

կոչված ակարիչներ էին: Նույնքան հետաքրքրական էին Երևանի Հ. Թումանյանի անվան թատրոնում ակարիչներ Ժ. Առաքելյանի «Մեծ Իվան», «Կախարդական կրկնակոշիկ», «Եղեգնուհի» (1939—1940), Խ. Եսայանի «Ծուցն ու կատուն», «Ծուրթաթ եղբայրները» (1940), Ն. Տոկարսկու «Սալթան թագավորի հեքիաթը» (1937) - և այլ բազմաթիվ ներկայացումների ձևավորումներ:

Այդ նույն տարիներին էր, որ թատրոնի հետ ավելի հաճախ սկսեցին հանդիպել քանդակագործության, ճարտարապետության և գեղանկարչության բնագավառներից եկած մարդիկ: Եվ որքան էլ թատրոնը նրանց հիմնական մասնագիտությունը չլիներ, նրանց աշխատանքները շատ կողմերով քննադատական էին հայ կերպարվեստի զարգացման տվյալ փուլի համար: Ծարտարապետական մտածողությունն առկա էր Բանվորական թատրոնի «Խնդության փողոց» (1932) ներկայացման մեջ, որ կատարել էր Մ. Մազմանյանը Մ. Արուստյանի համագործակցությամբ, իսկ առավել ընդգծված՝ Ն. Տոկարսկու ձևավորած «Եվգենի Օնեգինով» (1937): Առանձնապես հատկանշական էր Արա Սարգսյանի օրինակը: 1931-ին Լենինականում նա աշխատում էր Մայիսյան ապստամբության հերոսների հուշարձանի վրա և զուգահեռաբար ձևավորում «Նապոլեոնի արշավանք» ներկայացումը: Եվ որքան կարելի է դատել այժմ պահպանված տարազների մի շարք էսքիզներից ու ներկայացման լուսանկարներից, քանդակագործի լակոնիկ մտածողությունը, արտահայտչական միջոցների զսպվածությունը երկու դեպքում էլ իրենց դրական ազդեցությունն էին գործել: Այդ ձևավորումը՝ ընդհանրացումների համարձակությամբ, պլաստիկ ձևավերով, ուրիշ ու ծավալների լուծման դիմամիկ բնույ-

թով արձագանքում է նրա «Մայիսյան ապստամբության հերոսները» աշխատանքին: Պոտյոմկինյան աստիճանների վառ թատերային լուծումով նույնքան ուշագրավ էր «Ինտերվենցիան», որ ձևավորել էր Ա. Սարգսյանը Մ. Արուտչյանի համագործակցությամբ Սունդուկյանի անվան թատրոնում, 1934-ին:

Առավել քեղմնավոր ու քաղմազան էր Ստեփան Թարյանը. քանդակ, գրաֆիկա, օֆորտ, թատրոն, կինո և կրկես: Դժվար է ասել, թե որ մեկին էր նա գերապատվություն տալիս: Համեմայն դեպք նրա սանունը, որպես քեմանկարչի, անխզելիորեն կապված է հայ դասական դրամատուրգների, հատկապես Սունդուկյանի ժամանակակից մեկնաբանության հետ: Հին Թիֆլիսի կենցաղի ու կոլորիտի յուրօրինակ ըմբռնումը օգնեց նրան ստեղծելու նախ «Խաթաբալայի», ապա և «Պեպոյի» ու «Քանդած օջախի» շատ կողմերով վառ ու հետաքրքրական ձևավորումների ամբողջ մի շարք: Նա ևս Մ. Արուտչյանի նման թատերական գորշ կենցաղայնությունից հեռու մնաց, Սունդուկյանի դրամատուրգիայի բեմանկարչական ընթերցման մեջ առաջին անգամ գտնելով կոնստրուկտիվ, ընդհանրացված ձևավորման եղանակներ՝ գունանկարի, լուսի և ստվերի պարզ հակադրություն և մանրութներից ազատագրված տարազ: Սակայն եթե առաջին «Խաթաբալայի» (1927) բեմանկարչական պատկերը մինչև վերջ համոզիչ էր ու ամբողջական, մանավանդ իր երգիծական ժամանակաշունչ բնութագրով, մի հանգամանք, որ պայմանավորված է Ա. Գուլակյանի ռեժիսորական ցայտուն մտահղացումների հետ, ապա «Պեպոյի» (1929) մեջ, այսպես ասած, հեռանալով իրենից ու հավատարիմ մնալով բեմադրության ոգուն, նա հարկադրված էր եղել բեմական դեկորատիվ միջավայրի սո-

ցիալական «շերտավորում» կատարել, Պեպոյին հատկացնելով Խարփուշ, իսկ Զիմզիմովին՝ Սոլովակ թաղամասերը: Պիեսի անհարկի վերամշակումը ազդել էր ձևավորման քնույթի վրա: Նկարիչը ռեժիսորի նման մասնավորեցրել էր ու ավելորդ մասնատել ստեղծագործական խնդիրը, իր կողմից ևս տուրք տալով գոեհիկ սոցիոլոգիզմին: Հետագայում, նույն պիեսի վերաբեմադրության ժամանակ (1935) այդ սխալը մասամբ շտկեց Մ. Արուտչյանը. սակայն մյուս բոլոր բեմադրություններում Ս. Թարյանը մնաց Սունդուկյանի լավագույն մեկնաբանը, ոգով միշտ հարազատ Սունդուկյանին:

Նկարչի սցենոգրաֆիական ձիրքը, որն իր հատկանշական գծերով հիմնականում քացահայտվեց 30-ական թվականներին, երկու ուշագրավ դրսևորում էլ ունեցավ՝ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Նապոլեոն Կորկոտյան» (1934) և «Հրացանավոր մարդը» (1938) ներկայացումների մեջ: Դրանք թե ժանրային, և թե գաղափարական բովանդակությամբ տրամագծորեն հակառակ քնույթի պիեսներ էին, ռեժիսորական ընթերցման և ոճի տեսակետից էլ խիստ տարբեր միմյանցից: Թարյանին դժվար էր ճանաչել այդ բեմադրություններում. մեկը էկլեկտիկ ծայրահեղությունների, երբեմն պլակատային ծաղրանկարի ուշագրավ թանձրացում, մյուսը խորապես ռեալիստական, բարձր ներշնչմամբ ստեղծված մի գործ:

Գրոտեսկը (չափազանցված ծաղրանկար), որպես գեղարվեստական մտածողության ինքնուրույն ձև, հայ բեմում քիչ է դրսևորվել: Ռեժիսորական արվեստում էլ դրա լիարժեք պատկերմանը համեմատաբար ուշ ենք հանդիպում, թեև առանձին ներկայացումների մեջ որոշ առանձնահատկություններ հաճախ են քացահայտ-

վել (հատկապես Ա. Բուրջալյանի, Ա. Գուլակյանի, Վ. Աճեմյանի բեմադրություններում): Թարյանին խորթ չէր գրոտեսկի զգացողությունը: «Նապոլեոն Կորկոտյանի» ձևավորումը կենցաղային երանգների խտացման բնույթով, թերևս դրա շնորհիվ, բեմանկարչական ծաղրանկարի քավական համարձակ մի փորձ էր, որը ժամանակին ճիշտ չընկալվեց: Այն տարիներին, միշտ չէ, որ նկարչի աշխատանքը, այն էլ անսովոր բնույթի, սկզբունքային տեսանկյունից էր գնահատվում: Սակայն տպավորությունը մնում էր և, աննկատելիորեն, ըստ հարկի փոխանցվում մի ներկայացումից մյուսը:

Հայ թատրոնի համար դժվարին ու պատվավոր խնդիր էր լենինյան առաջին հայկական բեմադրության իրականացումը: Դրամատուրգիական նյութը պետք էր հաղթահարել ամբողջ խմբով. որքան ռեժիսոր Վ. Վարդանյանն ու գլխավոր դերակատար Վ. Վաղարշյանն էին անհանգստացած, նույնքան և Թարյանը: Արդյունքը միանգամայն գոհացուցիչ եղավ: «Հրացանավոր մարդը» իր արտաքին լուծման պարզ ձևերով, գունային ջերմ մթնոլորտով, ինչպես և պատմական վայրերի (Սմոլնիի տեսարանում) գեղարվեստական վերարտադրությամբ, այնպիսի արժանիքներ ուներ, որին այդ շրջանում չկարողացան հասնել մեծ առաջնորդի կյանքին նվիրված մյուս հայկական բեմադրությունների ձևավորումները:

Ա. Թարյանը շատ աշխատեց թատրոնում՝ «Ծաւում», «Ջարդ», «Վասսա Ժելեզնովա», «Արշալույսին» (1937) և այլ ժամանակակից պիեսներ բեմ ելան նրա ակտիվ մասնակցությամբ, բայց այնուամենայնիվ Սոցիոլոկյանն էր նրա առաջատար թեման, այն դրամատուրգը, որին նա կարողացավ տիրանալ: Ազգային մի խոշոր դրամատուրգի գեղանկարչական ներքին ըմ-

քոնոմը Թարյանի համար ճանապարհ հարթեց դեպի հայկական արվեստի այլ բնագավառներ: Փաստորեն նույն Սունդուկյանից էր ելնում նա կինոնկարներ ձևավորելիս: «Կիկոս», «Քրդեր և եզդիներ» (1933) և մանավանդ «Գիքոր» (1934) ֆիլմերի կենցաղագրական վերարտադրությունը նրա շնորհիվ որքան ստույգ էր, գեղարվեստական և պատմականությանը հարազատ, այնքան էլ պայմանական և գերծավելորդաբանությունից (անշուշտ որքան այդ թույլ են տալիս կինոարվեստի առանձնահատկությունները): Այդ գործում նա օրինակելի մախորդ ուներ:

1930-ին Հայկական կինոստուդիայում ռուս Աշանավոր Ակարիչ Եվգենի Լանսերեն ձևավորեց «Անուշը»: Այժմ պահպանված մի քանի էսքիզներ ցույց են տալիս, թե նա որքան խորն է ուսումնասիրել հայկական կենցաղն ու ազգային սովորությունները, մեր ազգային մեծ բանաստեղծին: «Անուշ» կինոնկարից այժմ ավելի հիշվում և գնահատվում են Լանսերեի էսքիզները, քան կինոնկարը, որը հեռու էր Հ. Թումանյանի գրական բուն մտահղացումներից: Իսկ Լանսերեի տարազներն ու դեկորանկարները մի ամբողջ աշխարհ են ներկայացնում: Դա Լոռվա պոետական աշխարհն է, ընկալված ժամանակակից խոշոր արվեստագետի աչքերով:

Կերպարվեստը տարեցտարի ավելի էր մտերմանում ռեժիսուրայի և դերասանական արվեստի հետ ու հանդիսականի համար էլ դառնում թատրոնից անբաժան հասկացողություն: Միքայել Արուտչյանն էր կենտրոնում, կողքին՝ եռանդուն հետևորդները: Չկար սերունդների պայքար, գեղարվեստական ըմբռնումների հակադրություն, թեև Մ. Արուտչյանի մանկավարժական ոլորտից դուրս գտնվող Ակարիչները սկսում էին

ավելի հաճախ ու ավելի ակտիվ մխրճվել թատերական արվեստի խորքերը:

Քանդակագործներ Ս. Թարյանի և Ա. Սարգսյանի համար այդ շրջանից սկսած թատրոնը դարձավ ստեղծագործական հետաքրքրությունների մշտական բնագավառ: Իրերի բերումով Հայաստանում մի շարք ձեւավորումներ ունեցավ Թրիլիսիից հրավիրված հմուտ ու նորաճաշակ նկարիչ Ջաքար Սիմոնյանը: Լեւոնականի թատրոնի նրա աշխատանքներից, հատկապես «Էլի մեկ զոհը» (1938), «Արծաթե ձորակն» ու «Էմանվելը» (1939) ընդհանուր բեմանկարչական կուլտուրայով բնավ չէին գիշում Վ. Ծերիշկի և Կ. Մինասյանի մինչ այդ կատարած ձևավորումներին, ընդհակառակն ամրացնում էին նրանց ձեռքբերումները այդ թատրոնում և հաստատում զարգացման մի նոր աստիճան:

Նկարիչը շահախնդիր հայացքով, կարծես, հետևում էր արվեստի բոլոր բնագավառներին, որպեսզի իր մասնակցությունը բերի, իր ներդրումով նպաստի ներառյալ զարգացմանը: Երբ Երևանի օպերային թատրոնը քալեստային բեմադրությունների անցավ, այդ նոր ասպարեզում կայուն արդյունքի հասնելու համար պակաս նշանակալից չէր հայ նկարիչների ներդրումը: Իսկ քալեստային ներկայացումներում, հատկապես, ձևավորման և երաժշտության ուղիքի տեքստից դուրս՝ այն կարևոր ազդակներն էին, որոնց շնորհիվ հանդիսականին էր հասնում դերակատարի արվեստը, հետևապես և ներկայացման գաղափարը: Այդ էին ապացուցում քալեստային առաջին պրոֆեսիոնալ ներկայացումները մեզանում, որոնց ձևավորման հեղինակը Ալեքսեյ Դանդուրյանն էր: Հատկապես «Վաղպուրգյան գիշերի» բեմադրությունը (1934) դիտվեց շրջադարձային կետ «քալեստային խումբը դասական պարի ուղու վրա դնելու

գործում¹, ինչպես նշել է Ա. Կարապետյը: Այս կարծիքը հիմք է տալիս բալետմեյստերի հետ միասին գնահատելու և նկարչի աշխատանքը, քանի որ առանց զգեստների գեղարվեստական լուծման դժվար էր խորեոգրաֆիկ կերպարի առավել ճկուն և պլաստիկ քաղաքացիական հասնել:

Հակված լինելով դեպի քեմական զգեստի մանրակրկիտ և նուրբ մշակումը, լավագիտակ լինելով նրա տեխնիկային և գունային իրականացման հնարավորություններին, Ա. Դանդուրյանը, ցայտուն արդյունքի հասավ «Պոլովցիների ճամբարը» ձևավորելիս (հատված «Իշխան Իշոր» օպերայից), ինչպես և «Կարապի լիճը» բալետի քեմադրության մեջ (1935):

Ա. Դանդուրյանը թատրոնը զգում և պատկերացնում է նախ և առաջ պլաստիկ և գունագարդ զգեստների, երաժշտության ոլորտով գործող դյուրաթեք ու հարաշարժ ֆիգուրների, քան համը դեկորների և դեպի ստատիկան հակված դերակատարների միջոցով: Թերևս այդ էր պատճառը, որ նրա ձևավորած «Բռնեմա» և «Տրավիատա» ներկայացումները (1936), ինչպես և «Գործազուրկին արգելված է սիրել» աշխատանքը (որ գրեթե նրա միակ փորձն է դրամատիկական թատրոնում), այնպիսի պլաստիկ վերարտադրություն և գեղարվեստական հմայք չունեին, ինչպես նրա բալետային ներկայացումները: Դերասանը խաղում է զգեստի հետ, հանդիսականին ներկայանում հաճախ մի քանի տարբեր զգեստներով. դրանք պետք է ներդաշնակեն միմյանց, բխեն երաժշտական կերպարի ոգուց, նպաստեն քեմադրության ոլորտի, արտաքին և ներքին դիմամիկայի թատերային քաղաքացիականը: Բե-

¹ «Թատրոնը ժողովրդին», 1960, Երևան, էջ 285:

մական զգեստը արժեք է, գեղարվեստական ուրույն միավոր, նրա հետ պետք է խստորեն հաշվի նստել: Սա է Դանդուրյանի թատերական հավատամքը, նրա վաստակը հայ բեմանկարչության մեջ: Զգեստների բնագավառում Դանդուրյանի կատարած որոնումները շուտով նրան այդ բնագավառի լավագույն վարպետներից մեկը դարձրին: Դրան նա հասավ Ա. Սպենդիարյանի անվան թատրոնում իր ստեղծագործական համառ աշխատանքի շնորհիվ: Թերևս հետագայում ցուցադրված «Բախչիսարայի շատրվանը» (Ա. Շաքարյան), «Երջանկություն» (Ս. Ալաջալով) և «Անահիտ» (Սերգեյ Արուտչյան) քալեսային ներկայացումները ձևավորման առումով այնպիսի պատշաճ մակարդակ չունենալին, եթե դրանից առաջ և դրանց կողքին Ա. Դանդուրյանի վաստակը չլիներ:

Այսպիսով, հայ կերպարվեստը խոսում էր իր և թատրոնի մասին, ձուլվում էր բեմադրությանը, որքան այդ անխուսափելի էր, քայքայմամբ թատրոնինը մնում էր թատրոնին, կերպարվեստին՝ իրեն: Երբ Երվանդ Քոչարը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում Ա. Պուշկինի «Քարե հյուրը» ձևավորեց (1937), ինքնըստինքյան հետաքրքիր էր օժտված մի նկարչի և թատրոնի հանդիպումը: Մինչ այդ անվանի արձանագործ-նկարիչը աշխատել էր ինքնուրույն, ինքն իր հետ, այժմ պիտի աշխատեր ամբողջ մի կոլեկտիվի հետ և այդ կոլեկտիվի պահանջները հաշվի առնելով: 1937-ին Քոչարն ընդամենը մի տարվա սովետական քաղաքացի էր՝ օտարամոտ հոսանքների բեռը վրայից տակավին չթողափած: Օտարերը թերահավատ էին նրա ուժերի նկատմամբ բացի Մ. Արուտչյանից: Այժմ տասը էսքիզ է հայտնի այդ ձևավորումից, տասը պերճախոս փաստաթուղթ: Այնպիսի հասունություն, վարպետու-

թյուն, տեխնիկայի իմացություն կա այդ էսքիզների վերարտադրման մեջ, որ ասես Քոչարն իր կյանքի փառիկվան շրջանը թատրոնում է անցկացրել՝ Ա. Բենուայի կողքին, Ս. Սուդեյկինի հարևանությամբ:

Ոչինչ վիճելի չէ «Քարե հյուր» ներկայացման ձեւավորման մեջ՝ այնքան հակասական ու վիճելի Քոչարի արվեստի ընդհանուր պատկերի համեմատությամբ: Ասես ամեն ինչ հասցված դասական պարզությամբ: Ինչպես Պուշկինը Իսպանիան զգացել ու պատկերել է մոտիկից, այնպես էլ՝ Քոչարը: Նրա գիշերները ևս բուրում են դափնի և կիտրոն: Կատարյալ իսպանական մթնոլորտ: Բեմի ճարտարապետական անթերի լուծում, շքեղ երփնագիր: Իսկ այն, ինչ ընկած է դեկորամկարների և զգեստների լուծման հիմքում, կարելի է գունային հարաբերությունների դրամատուրգիա անվանել: Քոչարը նայում է Դոն Գուանին Պուշկինի աչքերով՝ որպես ողբերգական հերոսի: Սև ու ալկարմիր երանգները հստակ գծանկարներով ուղեկցում են նաև Դոննա Աննային, Լաուրային: Այնքան կոնկրետ, այնքան շոշափելի են այդ զգեստները, որ թվում է դժրանք ուր որ է ցած կիջնեն շրջանակներից ու կխոսեն մեզ հետ Պուշկինի հրեղեն լեզվով:

Առաջին արտասովոր հաջողությունը դուռ բացեց նաև այլ թատերական աշխատանքների համար: Պարզվեց, որ Քոչարը Քոչար է արվեստի որ բնագավառում էլ հանդես եկած լինի:

Փարիզում ապրած, արևմտյան Եվրոպայի գեղանկարչական կուլտուրան յուրացրած մկարչի համար դժվար չէր նաև Կ. Գոլդոնիի հաղթահարումը: Այդ էր վկայում նույն թատրոնի «Բամբասանք և սեր» ներկայացումը (1941), որի ձևավորման մեջ արդեն Քոչարը կատարյալ բեմանկարիչ էր, ավելի գունեղ, քաղմա-
7—Քատերական մկարիչների մասին

պլան մտածողության տեր. մա այստեղ ոչ միայն իտալական դասական դրամատուրգին էր ներկայացնում, այլև թելադրում էր ռեժիսորական լուծման եղանակներ, պիեսի բեմական ընթերցման ինքնատիպ ոճ:

Ոչ պակաս հետաքրքրական ու արժեքավոր էր Հակոբ Կոջոյանի փորձը: Բեմարվեստից կարծես հեռու կանգնած նկարիչը պատերազմի մախոթյակին Ա. Սպենդիարյանի անվան թատրոնի պատվերով հանձն առավ ձևավորելու Հ. Ստեփանյանի «Սասունցի Դավիթ» նորաստեղծ օպերայի բեմադրությունը: Պահպանված է (և հաճախ ցուցադրվում են) լոթ էսքիզ, մեկը վարագույրի՝ մյուսները դեկորների համար: Բոլորն էլ առնված գաղափարական միևնույն առանցքի շուրջ, բոլորն էլ թատերային վառ մտածողության արգասիք: Դրանք, ինչպես գրում է արվեստաբան Ե. Մարտիկյանը, «ինքնաբուխ մտահղացումներ են, անբռնազրոսիկ կոմպոզիցիոն լուծումով»¹: Միաժամանակ, որ առավել կարևոր է, այդ էսքիզներում յուրովի իմաստավորվել է «Սասունցի Դավիթ» էպոսի նկատմամբ ունեցած Կոջոյանի մշտավառ հետաքրքրությունը, որ ի հայտ է եկել քազմաթիվ առիթներով, նրա թե՛ գրաֆիկական, և թե՛ գունանկարչական աշխատանքներում: Ուրեմն, այս գործը ևս ընդհանուր ստեղծագործական մտահղացումներից է առնչվում և միայն այդ պիրկ շղթայի մեջ պիտի դիտել:

Հիշյալ էսքիզներում և «Սասունցի Դավիթ» գրաֆիկական կոմպոզիցիայից (1922) ինչ որ քան կա, և «Սասնա ծռերի» նկարազարդումներից առանձին տարրեր. թերևս կարելի է ասել «Դավիթ ծնունդն» էլ իր քազմաքանակ «դերակատարներով», որ հետագայում

¹ Եղիշե Մարտիկյան, «Հակոբ Կոջոյան», 1961, Երևան, էջ 85:

ստեղծված կտավ է (1947), ընդհանուր կառուցվածքի տեսակետից, գալիս է նույն պատկերացումների քաղաքային մասն ու զարգացմանը ծառայելու: Ինչ վերաբերում է 1958-ին կյանքի կոչված Սասունցի Դավթին, որն ասես ամպրոպ լինի մարդու կերպարանք առած, դա փաստորեն վարագույրի մի տարբերակն է, նույնպես թատերական էքսպրեսիայի քացառիկ նմուշ: Իսկ հայկական պալատի քակը ճարտարապետական ամփոփ ու վեհաճիստ լուծմամբ, Մարա Մելիքի ընդունարանը տարածության անսահմանափակ ընդգրկումով, այսինքն ինտերյերի և էքստերյերի քեմանկարչական պատկերման և դրանց միասնական ոճի մեջ, Կոջոյանը այնպիսի հմտություն էր ցուցաբերել, որ թատրոնի ամենափորձված նկարչի համար էլ կարող է օրինակ ծառայել, որպես կերպարվեստի լայն ընկալումների և թատերական մոնումենտալիզմի դասական մի վերարտադրություն: Մոնումենտալ ձևերի մեջ էր նա դիտել ու վերապատկերել ավելի քան մոնումենտալ էպոսի ժողովրդական շունչն ու ազատասիրական գաղափարները, նրա խորապես ազգային ոգին: Դա էպոսի դեռևս միակ դեկորացիոն շարադրանքն էր, նախագծված օպերային թատրոնի մասշտաբներին, ոճին և տեխնիկական պայմաններին համապատասխան: Անշուշտ, շատ ավելի մեծ կլիմեին նրա գեղանկարչական արժեքն ու հնչողության շրջանակները, եթե պատերազմի հանգամանքը խոչընդոտ չհանդիսանար օպերայի իրականացմանը (թերևս քացառված չէ այդ ձևավորման երկրորդ՝ քեմական կյանքը):

Հետագայում, 1947-ին Հ. Կոջոյանը ընդառաջելով օժտված կինոռեժիսոր Լ. Ատամանյանի ցանկությամբ, մասնակցեց նաև «Կախարդական գորգ» մուլտիպլիկացիոն ֆիլմի նկարահանման աշխատանքներին:

Հայտնի է, որ կինոարվեստի այդ ժանրը զգալապես հենված է նկարչի ստեղծագործության վրա, շատ քան կախված է դինամիկ և հստակ գծանկարներից, մեկը մյուսին լրացնող պատկերների հետևողականորեն զարգացող սկզբունքից: Եվ ֆիլմը գրաֆիկական ցայտուն մտահղացումների, կոտ տրամաբանության ու հեքիաթային կոլորիտի վրա կառուցված երկ դարձավ, ուր պարզ ու մեկին դրսևորվում էին Հ. Կոջոյանի թե գծապլաստիկական ձևերի մատուցման անթերի վարպետությունը, և թե նրա մոլեգին ֆանտազիան:

Կոջոյանի դեկորացիոն և դեկորատիվ գեղանկարչությունը քիչ է ուսումնասիրված, մինչդեռ դրա սկզբունքների յուրացումը պակասում է մեր քեմանկարիչների:

ՍԱՐՅԱՆԸ ԲԵՄԱՆԿԱՐԻՉ

Թատրոնում համեմատաբար նպաստավոր պայմանների հանդիպեց Մարտիրոս Սարյանը: Նրա ձևավորումները, հատկապես «Ալմաստը», ոչ միայն ըստ արժանվույն իրականացան, այլև ապրեցին տասնյակ տարիներ, բոլորն հիացմունքի, մասնագիտական վեճերի նյութ դառնալով, թե թատրոնի ներսում, և թե թատրոնից դուրս:

Սարյանը շատ առիթներ է ունեցել թատրոնում հանդես գալու (հաճախ էլ գիտակցաբար խուսափել է թատրոնից): Նկարչի արվեստում առկա, երբեմն ընդգծված, դեկորատիվ երփնագրի մաներան, վառ թատերայնությունը չէին կարող նրան չմղել դեպի թատ-

րոն: Դեպքեր են եղել, որ նրա հաստոցային այս կամ այն գործը, հեղինակի ցանկությունից անկախ, հիմք է հանդիսացել թատերական ձևավորման համար¹: Սակայն այն ինչ արել է նա 30-ական թվականներին՝ դժվար է գերազնաֆատել: Այդ շրջանում է նա հանդիպել Կ. Ստանիսլավսկու հետ «Ոսկի արյուրիկ» օպերայի երկրորդ գործողության ձևավորման կապակցությամբ (1932) և արժանացել բեմի մեծավաստակ վարպետի այնպիսի վստահությանն ու հարգանքին, որին շատ քիչ նկարիչներ են արժանացել²: Եվ երբ հետագայում Ռուբեն Սիմոնովը ասում էր, թե «Սարյանի վաստակը որպես թատերական նկարչի... չափազանց թանկ է բոլոր նրանց համար, ովքեր ճշմարտապես սիրում են թատրոնը»³— միանգամայն հասկանալի է դառնում:

Նույն տարիներին նա Դոնի-Ռոստովի դրամատիկական թատրոնում Յու. Զավադսկու խնդրանքով ձևավորեց Ֆ. Գոթյանի «Տիգրան» ժամանակակից պիեսի բեմադրությունը (1938), վերջապես այդ ժամանակահատվածում էլ նա Սպենդիարյանի անվան թատրոնում անդրադարձավ «Քաջ Նազար» կոմիկական օպերայի բեմադրությանը (1935) և երեք անգամ ձևավորեց:

¹ Ուշագրավ է թեկուզ այն փաստը, որ 1961-ին Հալեպում «Մեծապատիվ մուրացկաններ» ինսցենիրովվայի բեմադրության համար մի խումբ արաբ թատերասերներ տեղի «Սարյան» ակադեմիայի առաջարկով «Փողոց Կոնստանդնուպոլսում» կտավը վերածել են դեկորացիոն ձևավորման:

² Ձևավորումը իրականացվել է Մոսկվայի ճերկայիս Կ. Ստանիսլավսկու և Վլ. Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի անվան երաժշտական թատրոնում: Այս մասին տե՛ս «Театр и драматургия», 1935, № 7, էջ՝ 29: «Սովետական արվեստ» 1960, № 3, К. С. Станиславский «Собрание сочинений», т. 8. 1961, М., стр. 293—194.

րեց «Ալմաստը»: Թերևս թատերական այդ արգաստվոր տարիների հետևանք համարվի այն, որ Սարյանը սիրով ձեռնամուխ եղավ հայկական երգի-պարի անսամբլի և սասունցիների ինքնագործ պարախմբի տարազների ստեղծմանը, ինչպես և իրականացրեց Մոսկվայում կայացած հայկական արվեստի առաջին տասնօրյակի եզրափակիչ համերգի վարագույրը: Այս ամենին զուգահեռ, նա հրապարակ բերեց թատերական գործիչների մի ամբողջ շարք դիմանկարներ:

Այնուամենայնիվ Սարյանը գործնական իմաստով դժվարությամբ էր գալիս թատրոն. 1933-ի «Ալմաստը»՝ համահեղինակությամբ, «Ոսկի աքլորիկի»՝ միայն մեկ գործողությունը, «Զյուլեյկան», որ նա ձևավորեց Փարիզում գործող Բալինի «Չղջիկ» թատրոնում՝ ընդամենը մի պատկեր... Հայ իրականության մեջ առաջին ծավալուն աշխատանքը «Քաջ Նազարն» էր:

«Ոսկե աքլորիկի» ձևավորումը Սարյանին արդեն մղել էր մի քնազավառ, որ նրա արվեստում քիչ է դրսևորվել՝ սոցիալական սատիրայի քնազավառը: «Քաջ Նազարը» ստիպեց քազմափորձ նկարչին ավելի հեռանալու իր նախասիրած թեմաների շրջանակից: Թեև Հ. Ստեփանյանի երաժշտությունը ինքնին բավական վիճելի էր, այսուհանդերձ, ելնելով Դեմիրճյանի լիբրետոյից, Սարյանը ստեղծեց հեքիաթի ոգուց բխող հնարամիտ և քազմակողմանիորեն հարուստ մի ձևավորում: Այսպես օրինակ, գառ քարձրացած Նազարին նկարիչը այնպիսի պալատ էր հատկացրել, որի արտաքին տեսքից արդեն անխնա ծաղրի էր ենթարկվում բախտախնդիր Նազարը. բայց ոչ միայն նա: Պատերին փակցված երկգլխանի գալլի կամ արծվի ուրվանկարները, որոնք արքունական զինանշաններ էին հիշեցնում, այն ընդհանրացման էր հանգել, թե Նազարը

մենակ չէ գաճի դրա, թագավորները բոլորն էլ միա-
հեծան են ու դաժան, ժողովրդի ճակատագրին անտար-
բեր: Նկարչի մտահղացումը ասում էր, որ այդ գա-
հակիր գունազարդ շենքը ինքնամփոփ ու եսասիրա-
կան պատսպարան է, կտրված կյանքից ու աշխարհից:

Զարմանալի նրբանկատություն և թատերային մո-
տեցում էր հանդես բերված ման տարազների ստեղծ-
ման մեջ: Ելնելով քեմադրության ոճից (ոեժիսոփ Ա.
Բուրջալյան), Սարյանը տարբեր սոցիալական շերտա-
վորման պատկանող տիպերը դիմակազերծ էր արել
հագուստի միջոցով: Հիշյալ տարազների «էսքիզներում
Սարյանի կատակերգական ձիրքը դրսևորվեց իր բո-
վանդակ շուքով,— մշել է արվեստաբան Ա. Գաստեր,
— դա արդեն ժպիտ չէր, այլ զրնգուն, քրքջացող ծի-
ծաղ (ի դեպ դրան կարելի է համոզվել մայելով թե-
կուզ «Տերտերն ու տիրացուն» զգեստների էսքիզին):
Այդպես ծիծաղել է ժողովուրդը քալագանների մոտ խեղ-
կատակներին և նվագածու-երգիչներին ունկնդրելիս¹:
Դրանց մեջ բացառիկ սրությամբ էր արտահայտվել
ժամանակակից մարդու վերաբերմունքը դեպի կերպար-
ները. մյուս կողմից՝ հանդերձանքը ոեժիսոփական մեկ-
նաբանություն, խաղատճի թելադրանք էր երգիչ-դերա-
սանի համար: Զգեստներին այսքան կարևորություն ու
կշիռ տալը նորություն էր մեր օպերային թատրոնի
ստեղծագործական կյանքում:

Սարյանի թատերական գլուխգործոցը անշուշտ «Ալ-
մասուն» է: «Իր ստեղծագործական կամքի կրքոտ
խոյանքով և երփնագրային լեզվի իմաստուն պարզեց-
մամբ Սարյանը Մոսկվայի Մեծ թատրոնում ստեղծում
է լույսի և գույնի ուժով շողշողացող իր ցնցող ձևավո-

¹ А. Гастев, Сарьян, 1961, М., стр. 25.

րումները, որպիսիք շատ քան տեսած բազմապատասխան թատրոնը չէր տեսել»¹ — մշել է այդ առիթով ակադեմիկոս Իգոր Գրաբարը²։ Նույն հիացմունքով են արտահայտվել տարբեր շրջաններում մաս Ա. Պլաստովը, Ս. Գերասիմովը, Ա. Նեժդանովան, Պ. Վիլյամսը, Կ. Ֆեդիկը, Վ. Ռիմդիկը և շատ ուրիշ ականավոր արվեստագետներ, բարձր գնահատելով ձևերի պարզության և նպատակադրումի խորության բացառիկ ներդաշնակումը։

«Այմաստի» ձևավորման գեղանկարչական կերպարը շնչում էր բարձր հայրենասիրության և թատերային վեհացնող տրամադրությամբ, ճարտարապետական դեկորների և ազգային քնանկարի յուրօրինակ զուգակցությամբ. շարժման մեջ դրված տաքազների խաղը, ավերված հուշարձանների նպատակասլաց օգտագործումը՝ սկզբից մինչև վերջ ձայնակցում էին Սպենդիարյանի երաժշտության, քննադրության ջքեղ կառուցվածքի հետ։ Հայկական երաժշտական թատրոնը «Այմաստի» այդ քննադրության շնորհիվ դրվեց ռեալիստական արվեստի բարձր հիմքի վրա, իսկ այդ նվաճումը Սպենդիարյանից հետո, մեծ չափով Սարյանի վաստակն էր։

Թատրոնը մտքերի, հակադիր ուժերի և ձգտումների բախման արեմա է։ Սարյանը իր ձևավորած ներկայացումներին հաղորդում էր մոնումենտալ թոփշք, էպիկական խորություն, գաղափարական սլացք, քանաստեղծական շունչ, դրանցով ստեղծում մեծ հնարավորություններ մարդկային քննադրությունները լիարժեք մեկնաբանելու համար։ Սարյանի երփնագիրն ինք-

¹ «Մովետական արվեստ», 1955, № 1։

² «Այմաստի» առաջին ներկայացումը կայացել է Մոսկվայում 1939-ին, հայկական արվեստի տասնօրյակի բացման օրը։

նին դրամատիկական զորություն ունի, նրա գույնը գործում է բեմի վրա անմախաղեպ ուժով: Նա թատրոն բերեց հայրենի բնության հուժկու տարերքը և ամենից առաջ այդ տարերքի ուժով էր ազդում հանդիսականի գեղագիտական մտքի ու զգացողության վրա: Սարյանը մի խոշոր քայլով առաջ մղեց հայ բեմամկարչությունը, ազգային շրջանակներից դուրս բերեց համամիութենական ասպարեզ: Հետագա և առանձնապես Հայրենական մեծ պատերազմի շրջանում հայ բեմամկարչության նպատակասլաց գործունեությունն ու վերընթաց ուղին, զգալի չափով պայմանավորված են Սարյանի ազդեցությամբ:

Հայ բեմամկարիչների աշխատանքը տարիների ընթացքում շոշափելի արդյունք բերեց: «Ալմաստը» մասամբ էլ կուտակումների արգասիք էր: Նկարիչը պայքարով հատուտեց իր պատվավոր մեծ տեղը թատրոնում, դարձավ անվիճելի անհատականություն, ստեղծագործող մի դեմք, որի հետ ունեցիտորը, դերասանը և հանդիսականը ստիպված էին հաշվի նստել:

1940-ին Երևանում բացվեց հայ թատերական մկարիչների անդրամիկ ցուցահանդեսը: Առաջին անգամ ի մի բերվեց ազգային կերպարվեստի մի բնագավառ, որ մինչ այդ առանձին ուշադրության չէր արժանացել: Պատահական չէ այն մեծ հետաքրքրությունը, որ ցուցաբերեցին հայ բեմի ականավոր գործիչները այդ ցուցահանդեսի նկատմամբ: Մամուլում, ինչպես և ցուցահանդեսի քննարկման ժամանակ, հանդես եկան Հ. Դանիելյանը, Ա. Ոսկանյանը, Ա. Բուրջալյանը, Վ. Վաղարշյանը և ուրիշներ: Բարձր գնահատվեց Մ. Արուտչյանի, Ա. Զիլինգարյանի, Ս. Արուտչյանի, Կ. Միմասյանի, Պ. Անանյանի գործունեությունը, այսինքն այն մկարիչների, որոնց գլխավոր զբաղմունքը թատրոնն

էր: Հիմնական մտահոգությունը նկարչի, ռեժիսորի և դերասանի միջև եղած կապը ամրապնդելու հարցն էր: Բեմանկարիչը պետք է շատ մոտ կանգնած լինի թատրոնին, ապրի նրա ամենօրյա ստեղծագործական հոգսերով: Պետք է հետևել ռուսական թատրոնին, սովորել նրանից, քայց զարկ տալ ազգային բեմանկարչությանը ինքնուրույն ճանապարհով: Այս էր ընդհանուր եզրակացությունը, սրանք էին այն ցանկությունները, որ արտահայտվեցին մամուլի էջերում և ցուցահանդեսը քննարկելիս: «Առանց ձևավորման թոփշքի,— նշում էր Վաղարշյանը,— թատրոնը չի կարող առաջ գնալ»¹: Եվ այս համոզմանը հանգելու համար պետք եղավ մի ամբողջ խումբ հայ նկարիչների քսանամյա համառ ու նվիրական աշխատանք: Ընդհանուր առմամբ ցուցահանդեսը վկայում էր, որ հայ բեմանկարչությունը հիմնավորապես ամրապնդվել է, դարձել կերպարվեստի լիիրավ բնագավառը, միաժամանակ խթանել թատրոնի պրոֆեսիոնալ զարգացման գործը:

ՀԱՅՐԵՆԱՄԻՐԱԿԱՆ ՄԵԾ ՆԵՐԾՆՉԱՆՔՈՎ

Հայրենական պատերազմը վրա հասավ հայ թատերական արվեստի բոլորն զարգացման էտապում: Բեմանկարիչներից շատերն արդեն կազմակերպված, հա-

¹ «Նկարիչը թատրոնում», 1940, հոգնարկման տպագրություն, Հայկական թատերական ընկերության ձեռագիր նյութերի քաժին, էջ 19:

սուն գործիչներ էին, ետևում թողած պատկառելի մի փորձաշրջան:

Ահեղ ժամանակները փոխել էին ման գեղարվեստական կյանքի մթնոլորտը, ստեղծագործական աշխատանքի մախկին ուժովը խախտել: Թատրոնների հապճեպ վերակառուցված խաղացանկը մկարիչներից պահանջում էր ուժերի արտակարգ լարում: Ամեն ինչ անհրաժեշտ էր կապել օրվա հրատապ խնդիրների հետ, լինել շատ ավելի ժամանակակից, քան խաղաղ պայմաններում: Եթե մինչ այդ ոգևորում էին ման առանձին հաջողություններ, մկարչի աշխատանքի այս կամ այն կողմն էլ գրավում էր հանդիսականին, այժմ այդքանը քիչ էր: Ժողովրդի հետ միասին մկարիչը պիտի մաքառեր արհավիրքի դեմ: Եվ այստեղ ի հայտ եկավ 20-ամյա փորձը՝ կրկնակի պատասխանատվությամբ երկրին ծառայելու համար:

Նոր թեմատիկային համապատասխան պատրաստի, կանխորոշված ձևավորման միջոցներ չկային: Ռազմական կյանքից առնված պիեսների բեմադրության համար զուր կլինեին առանձնահատուկ ոճ կամ գեղագիտական ուրույն հատկանիշներ փնտրել: Ժամանակն էր թելադրում և ոճ և մեթոդ: Արվեստագետը գաղափարական զենքով էր մարտնչում ազատության գործի համար և հաճախ՝ հանպատրաստից: Զուր չէ Գ. Յակովլովը ասել, թե «արվեստը ներգործում է ինչպես հրանոթային արկ... սա չի հրամայում, չի աղերսում, ոչ էլ մախազգուշացնում է, այլ պարզապես ներգործում: Արվեստագետն էլ հենց այդպիսի հրանոթային արկ է, իսկ մրա զենքը՝ իմպրովիզացիան¹:

Թշնամում պետք էր հարվածել, հարվածել ոչ մի-

¹ Современный театр, 1929, № 3, 15 января.

այն հրազենով: «Ալմաստը» շարունակում էր մնալ խաղացանկում որպես ավելի քան ժամանակակից երկ և ներգործում էր հրանոթային համազարկի պես: Նաղիր շահը իր նվաճած հողում հանդիպում էր սոսկ փլատակների: Իսկ Թմուկ քերդը ասես հավերժորեն կանգուն, հավերժ անասան լիներ: Դա այլևս Թմուկ քերդը չէր, այլ հայ ժողովրդի հերոսության խորհրդանիշը: Պատերազմի տարիներին այդ ձևավորումը դիտվում էր հայրենի թնության առնական գեղեցկության փառաբանում և ավելի ուժգին էր տպավորվում, ավելի մեծ գործությամբ ազդում՝ դասական ճարտարապետության մասունքներով: Այսպես, երկիր հայրենին բեմանկարչական մոր կերպարանք և ժամանակակից հընչեղություն էր ձեռք բերում օպերային թատրոնում:

Այս բեմահարթակի մեծ մասշտաբները շատ էին նպաստում դեկորների առարկայական ծավալներին: Հանդիսանքային շքեղ արարողությունների համար մեծ մասշտաբների լայն օգտագործումը ճարտարապետական լուծման բարդ խնդիրներ էր դնում նկարչի առջև: Պատահական չէ, որ Մեծ օպերա երաժշտական հասկացողությունը առաջին անգամ կյանքի կոչվեց պատերազմի տարիներին և Թամանյանի նախագծած բեմահարթակի վրա: «Հուզենոտների» բեմադրությունն էր այդ (1943): Այստեղ սիրային դրաման օրվա պահանջով իր տեղը գիջել էր Բարդուղիմեոսյան գիշերվա արյունոտ դեպքերին, իսկ այդ դեպքերի ռեժիսորական նկարագիրը չէր կարող հուզիչ և ամբողջական, միաժամանակ պաթետիկ բնույթ ունենալ, եթե Վ. Իվանովի դեկորները չտրամադրեին դրան, եթե բեմական գործողությունների, հատկապես մասնայական տեսարանների համար տրված չլինեին ռեժիսուրային խթանող լայնահուն հրապարակ: Մեծ շնչով ստեղծված հերո-

սական «Իվան Սուսանին» (1942) և «Արշակ երկրորդ» (1945) երաժշտական ստեղծագործությունները, որոնք մեր օպերային թատրոնի խաղացանկում ծանրակշիռ տեղ գրավեցին, զգալապես շահում էին ճարտարապետական կառույցների, մասշտաբային, վեհամիստ դեկորների կիրառման շնորհիվ: Պատերազմի դաշտից հաղթանակով վերադարձող Մինին ու Պոժարսկին մտնում էին Կրեմլ, ինչպես և Արշակ թագավորը՝ հայոց մայրաքաղաք՝ ռազմականօրին կամ նժույգների նազմած: Պ. Անանյանի ձևավորումների մեջ երկու դեպքում էլ ընդգծված մասշտաբները արդարացվում էին ռեժիսորական (Ա. Գուլակյան) հարուստ մտահղացումներով, ժողովրդական տեսարանների հնարամիտ մատուցմամբ: Երգչախումբն այդ քեմադրություններում իրեն շատ ազատ էր զգում: Բեմական մեծ տարածության, խոշոր ծավալների մեջ կատարվող թատերական արարողությունը խոսում էր հանդիսականի սրտից, ավելի բոթոթքում նրա հայրենասիրական զգացումները:

Ժարտարապետական հուշարձանը միշտ էլ կայուն արժեք ունի. այն մշտապես առնչված է հայրենիք և ազգ հասկացողություններին: Կրեմլյան մի պարիսպ, Լեյմիածնի վանք, թե մահմեդական որևէ մզկիթ (որն այնքան դիպուկ արտահայտություն էր ստացել նույն օպերայի քեմում «Քյոռ-օղլի» արուեսչանական ձևավորման մեջ) ժողովրդի ստեղծագործ անցյալի վավերագրերն են և այդ վավերագրերի լեզվով խոսելը հայ բեմանկարիչների հատու զենքն էր, այն հիմնական միջոցը, որով նրանք պատերազմի տարիներին կյանքի էին կոչում հայրենասիրական դրամատուրգիան՝ լինելով դա երաժշտական, թե դրամատիկական թատրոններում:

Պատերազմը բեմանկարիչներին դարձրեց շատ ա-

վելի համարձակ, ինքնավստահ, բազմաժանր: Խաղացանկի հետ քավականին արագ վերափոխվում էր նաև նկարիչների գեղարվեստական մտածողությունը, ստեղծագործական միջոցները դառնում էին ավելի ցայտուն և նպատակասլաց: Զեավորումների մեջ նախ և առաջ ընդգծվում էր հայրենասիրական գաղափարը: Ժողովրդի անցյալին նվիրված ամեն մի հերոսավեպ պատկերվում էր որպես ժամանակակից իրականություն, իսկ ժամանակակից երկերի քեմադրություններում ընդգրծվում էին այն հերոսական շունչն ու գաղափարը, որոնք ոչ միայն օրվա թելադրանքն էին, այլ մասամբ էլ գալիս էին այդ նույն ժողովրդի հերոսական անցյալից: Այսպես, իրար գուգակցվում էին անցյալն ու ներկան, ի մի քերելով ժողովրդի մարտնչող ոգին: Ֆիլիի քեմանկարչական պատկերումը, «Ֆելդմարշալ Կուտուզով» ներկայացման մեջ Սերգեյ Արուստյանից պահանջում էր նույնքան ակտիվ վերաբերմունք, որքան «Ռազմաճակատում» հեռավոր ստեպները վերաբրտադրելիս:

Ազգային պատմա-հայրենասիրական երկերի քեմադրության ժամանակ, հայ նկարիչները իրենց ձևավորումներում ասես կրկնակի հմտություն էին ներդնում: Եթե նախկինում Ռազվադեպ էին նման պիեսներ քեմ բարձրանում, ապա այժմ դրանք ոչ միայն խրախուսվում էին, այլև դրանց առիթով կոնկրետ խնդիրներ ու պահանջներ էին տրվում ձևավորողին, որպեսզի ներկայացման տեսողական կերպարը հարստացվի պլաստիկ, շոշափելի դեկորներով, պատմական հուշարձանները ստանան հնարավորին չափ հավաստի նկարագիր: Ժողովրդի անցյալը պետք էր ավելի խորն ըմբռնել և ներկայացնել ավելի իմաստավորված: Սառն հայեցողական մոտեցումը անհանդուրժելի էր: Ժամանակը պահանջում էր անցյալի արժեքների վերընթե-

նում, նախ և առաջ հայրենասիրության տեսանկյունից: Իսկ այդ երևույթները ավելի քան երբևիցե բեմանկարչության միջամտության կարիք ունեին: Չէր կարելի «Սամվել», «Գևորգ Մարգարետունի», «Ռուզան», «Երկիր հայրենի» և պատմական այլ երկերի գաղափարական բարձր հնչեղությանը հասնել բեմում, առանց լիարժեք ձևավորման:

Տվյալ շրջանում առաջ քաշվեցի՝ն բեմանկարչական-ռեժիսորական արվեստի նոր սկզբունքներ: Այո:

Ներկայացման կերպարը, ինչպես խաղաղ տարիների, այնպես էլ պատերազմի ընթացքում ստեղծվում էր պիեսի կամ օպերայի ներքին ճշմարտության թելադրությամբ, հենվում նրա գաղափարական պաթոսի վրա, և քանի որ խաղացանկի հիմքը հայրենասիրական գործերն էին, ուստի և դրանց վրա գործադրվեցին եղած սկզբունքային ամեն տեսակի հնարավորություններ: Գեղեցիկ, անհաղթ հայրենիքն իր առինքնող կերպարով, լինի դա բագրատունյաց շրջանին վերաբերող մի դրամայի մեջ, թե ժամանակակից իրականությունից առնված պիեսում: Գլխավորը պաթետիկ զգացումների, կրքոտ գաղափարների ոգին էր, և՛ իբրև սկզբունք, և՛ որպես գեղարվեստական առաջադրանք:

Թատրոնը հանդիսականի գիտակցության մեջ ամրապնդում էր ազգային հպարտության գաղափարը, միաժամանակ հարազատ երկրի, նրա քազում գեղեցկությունների, անվեհեր մարդկանց գովքն էր անում: Եվ նկարիչները օգտվելով խաղացանկի ընձեռած լայն հնարավորություններից հիշեցնում, ընդգծում էին դեկորների մեջ նվիրական այն վայրերը, ուր անդուլ պայքար է մղել ժողովուրդը օտարի լուծը թոթափելու, իր մշակույթի ստեղծման և ազատ կյանքի համար: Ընդորում, այս ամենին նկարիչները հասնում էին մեծ մա-

սամբ կերպարվեստի սեղմ ու պատկերավոր լեզվով: Այդպիսին էր Սուրհովյանի անվան թատրոնում Ա. Սարգսյանի ձևավորած «Գևորգ Մարգարետունցի» ուր «Սևանը, Գառնո ամրոցը,— ինչպես մամուլն է մշել,— անմոռաց էին մնում»¹ կամ «Ռուզան» դրամայի ոռոսական բեմադրությունը Խոխ անմատչելի բերդի ու Գանձասար լեռան ուրվագծով (Ակարիչ Սերգեյ Արուտչյան): Նույնիսկ «Խաղաղություն» բալետի ձևավորման մեջ, վարդերի եղեմական պարտեզի տեսարանում և այլուր, Կ. Մինասյանը հավատարիմ մնալով ժամանակի առաջադրած պահանջներին, մտքրել էր հայկական հին ճարտարապետությունից առնված գողտրիկ կամարներ, թեք սյունաշարերի վրա հենված: Նույն հետևողականությամբ Մ. Արուտչյանը ձևավորեց «Դավիթ բեկ» կինոնկարը (1944): «Բեմադրական տեսակետից շատ բարդ այս ֆիլմում ըստ ամենայնի փայլատակեց սովետական բեմանկարչության ինքնատիպ ու բարձր պրոֆեսիոնալ դեմքերից մեկի՝ Միքայել Արուտչյանի տաղանդը,— գրել է Ս. Ռիզակը:— Հմտորեն համադրելով նատուրան դեկորների հետ, գտնելով բազմաթիվ առարկաների ստույգ արտահայտիչ պատկերը, Մ. Արուտչյանը Պ. Բելտների հետ միասին ստեղծել էին Ակարի համար հավաստի ու պատկերավոր ֆոն: Հատկապես հետաքրքրական են լուծված ֆիլմում հայկական հինավուրց ճարտարապետական կոթողների կառույցները: Ֆիլմի լավագույն դրվագը՝ Դավիթ բեկի լուսկյաց խոստովանանքը տաճարում շատ բանով է պարտական Ակարիչների ձևավորմանը»²: Իսկ ֆիլմի

¹ «Սովետական Հայաստան», 1942, 15 հունվարի:

² С. Ризаев, Армянская художественная кинематография, Ереван, 1965, стр. 229.

հեղինակ Ա. Բեկ-Նազարյանը ավելացնում է. «Միքայել Արուստյանի աշխատանքը նեղծծված է հայկական արվեստի լավագույն տրադիցիաներով: Նրա դեկորներում արտացոլվել են հնագույն ճարտարապետության և պլաստիկայի իսկական նշումները. դրանք արտահայտիչ են, փառահեղ, մոնումենտալ»¹:

Այսպես, ամցյալը վերապրում էր նաև դեկորների մեջ, ճարտարապետական կոթողներն էլ շունչ էին առնում, դիմագրավելու համար թշնամուն:

Պատերազմը քանդում էր, ավերում ամեն ինչ, այդ թվում և գեղարվեստի կոթողները, իսկ թատրոնը համառորեն վերստեղծում: Երբեք, սովետահայ թատրոնի պատմության և ոչ մի շրջանում բեմանկարչի լույսն այդքան մեծ չէր եղել և պարտականությունները այդքան կոնկրետ ու շոշափելի: Հանդիսականի ցանկությունն էր հայրենիքը միշտ ամերեր ու կանգուն տեսնել. կարծես դրան ընդառաջելով, հայ նկարիչները դեկորներով կանգնեցրին Դվին ու Արտաշատ, Անի ու Արշակապան: Ավերված, անհետացած հայրենի քաղաքները նոր կյանք ստացան բեմահարթակներում և դրանց մեջ առանձին վեհությամբ քաղաքներից ամենամոխրականը՝ Անին:

¹ А. Бек-Назаров, Записки актера и кинорежиссера, Москва, 1965, стр. 229.

Ֆիլմի կոմսուպտանտն է եղել Հ. Օրբելիմ, «որի օգնության ջնորհիվ, ինչպես գրում է ակամավոր կինոռեժիսորը,—մեր նկարիչներին, Արուստյանի ղեկավարության ներքո, հաջողվեց բացառիկ ճշգրտությամբ վերականգնել ամցյալ ժամանակաշրջանի տարածները, պատմականորեն միշտ կահավորել ինտերյերները, համապատասխան զենք ու զրաժույզ գինեղ Դավիթ բեկին»։ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 227:

Ս Վ Ա Խ 2 Յ Ա Ն Ի Վ Ա Ս Տ Ա Կ Ը

Դ. Դեմիրճյանի «Երկիր հայրենի» առաջին անգամ չէր բեմադրվում: Պատերազմից առաջ, 1941-ին, Մոսկվայում ցուցադրված սունդուկյանցիների ներկայացման առիթով, Մարիետա Ծաֆինյանը գրել է. «Անիի ծանր ու մոռումեմտալ ճարտարապետությունը... ներկայացման վրա իշխում է իր գեղեցիկ տեսքով, բայց և անշարժությամբ: Հանդիսատեսները բեմին ճայում են մեծ հաճույքով, բայց և պիտի ուղղակի ասել, որ դեկորների պալատական ու եկեղեցական շքեղությունը շատ է դժվարացնում դրամայի սոցիալական հակասությունների, նրա մարդկային տիպերի ամբողջ բազմազանության ըմբռնումը»¹: Փաստորեն այն ժամանակ Սերգեյ Արուտչյանի ձևավորումը դեռևս դժվարին բեմական ոճի որոնում էր, հենված պատմական հուշարձանների ուսումնասիրության վրա. թեմայի հաղթահարում գրվաժառանգապես ճարտարապետական ձևի միջոցով:

Մեծ հայրենականի թելադրությամբ հայ թատրոնը վերստին անդրադարձավ մույն գրական երկին, այս անգամ հետամուտ լինելով նրա ներքին բովանդակությանը, դեկորացիոն ուժի մեջ ընդգծելով պիեսի հույժ ժամանակակից ոգին: Այս դրամայի 1943-ի բեմադրության ձևավորմամբ էր, որ աչքի ընկավ հայ բեմականարչության ամենաօժտված դեմքերից մեկը, Մելիքսեթ Սվախչյանը: Նա, որ մինչ այդ մույն Լենինականի թատրոնում ռեժիսոր Ա. Բուրջայանի հետ աշխատել էր մի շարք հակաֆաշիստական պիեսների բեմադրու-

¹ Мариетта Шагинян, Об армянской литературе и искусстве, Ереван, 1961, стр. 191.

թյան վրա («Պրոֆեսոր Մամլոկ», «Հրաքիսի վրա», «Սպասիր ինձ» և այլն) և զգալի փորձ ձեռք բերել, պատմա-Քայրենասիրական դրամայի ձևավորման մեջ քացահայտեց այն, ինչ տվյալ դեպքում ամենակարևորն էր հանդիսականի համար: Անիմ, կենդանի ավանդություննից, համաժողովրդական պատրանքից դարձավ շոշափելի կերպար: Նկարիչը Անիի ճարտարապետական անսամբլի մեջ տեսավ նրա կառուցող ժողովրդի կամքն ու տոկունությունը, ստեղծագործական համճարը, որ թաքնված է ամեն մի խոյակի ու կամարի, յուրաքանչյուր պարսպի ու աշտարակի, «գոռոզ բուրգերի» (Դեմիրճյանի տերմինն է) ետևում: Ձևավորման կերպարի հիմքում ընկած էր ամրոց-քաղաքը: Գործողությունները հիմնականում ծավալվում էին ամրոցների ու պարիսպների, այդ բուրգերի շրջապատում: Քաղաքը ձևավորման ոգով դարձել էր ինքնապաշտպանության հզոր պատվար: Այդպես էր թատրոնը կամրջում անցյալը ներկայի հետ, հեռավոր պատրանքը վերածում իրականության, դրանով իսկ Դեմիրճյանի Քայրենասիրական խոսքին տալիս պլաստիկական ցայտուն կերպարանք:

«Երկիր հայրենիի» այդ ձևավորումն այնքան ժամանակաշունչ էր, նրա գեղարվեստական հնչեղությունը այնքան մեծ, որ երկու տարի անց, 1945-ին Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը անդրադարձավ նույն պիեսին և վերաբեմադրեց Սվախչյանի շատ կողմերով տարբեր ձևավորումը: Ժարտարապետական խորհրդածություններին այս նոր աշխատանքի մեջ եկել էին փոխարինելու գունաանկարչական ընդհանրացումները: Հաղթանակը մոտիկ էր, և նկարիչը հավսած էր հարցին գունային պատասխան տալու:

Թեև 1946-ին բեմադրված, սակայն Հայրենական

պատերազմի պաթոսով լեցուն էր մահ Մ. Սվախչյանի «Արա գեղեցիկը»: Գաղափարական ոգեշնչմամբ հարուստ այդ ներկայացման ձևավորումը, յուրովի ամփոփում էր հայ բեմանկարչության ամբողջ մի շրջան. որպես պատմահայրենասիրական երկի դեկորացիոն շարադրանք «Ալմաստից» հետո, դա լավագույնն է մեր իրականության մեջ: Ն. Զարյանի դիցա-պատմական ողբերգությունը, նրա լեզվա-ոճական հենքը, գեղարվեստական մտահղացումները և հուզիչ ոգին բեմանկարչական սպառիչ արտահայտություն էին գտել: Նույն ժամանակի ծնունդն էին, դրանով էլ մինչև վերջ միմյանց հետ համերաշխ:

Ներկայացման կերպարը իր սինթետիկ էությամբ կատարելության էր հասել ձևավորման բոլոր կոմպոնենտներում¹: Դա ժամանակակից ողբերգության լիակատար փոխադրումն էր թատերա-դեկորացիոն արվեստի լեզվի, և դրամատուրգիական հագեցման տեսակետից ավելի կոտ ու ամբողջական, քան ողբերգությունը: Ասորեստան և Ուրարտու աշխարհների միջև մղված մահու և կենաց կռիվը մոնումենտալ մարմնավորում էր գտել հեթանոս աստվածների քանդակագործական կերպարներում՝ դրանց վառ հակադրության մեջ: Բեմում մի կողմից ռազմատենչ ու բռնակալ ռզու քախումն էր ազատության դեմ, մյուս կողմից միշտ հին ու միշտ նոր աստվածների հավերժական ընդվզումը: Դա կարծես ազդարարում էր ծանր կորուստների գնով երկրի ձեռք բերած հաղթանակը: Հին ոսոխի մըռայլ կերպարանքը անհետանում էր հորիզոնից ամբողջ

¹ Սվախչյանի անակմկալ մահվան պատճառով, տարազները՝ ունի նուրբ զգացողությամբ և դեկորացիոն լուծման սկզբունքներից ներդաշնակ, ստեղծել էր Կ. Միմաչյանը:

քեմի լայնքով ծագող արեգակի շողերից: Բեմադրության ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը ստեղծագործական նոր խնդիրներ էր լուծում, հինավուրց երգչախումբը դարձնում օրվա մունենտիկ, դերակատարներին մատուցում մոնումենտալ ամբողջությամբ և հստակ ձևերի մեջ, իսկ այդ նշանակալից գործում Սվախչյանի վաստակը բընավ էլ երկրորդական չէր: Այլ հանգամանքներում թերևս անկարելի լիներ հայկական նորաստեղծ երկը հուճական անտիկ արվեստի դասական պարզության հասցընել քեմում,, միաժամանակ ընդգծելով նրա ազգային ուրույն կերպարանքը:

Պատերազմը երիտասարդ նկարչին օր առաջ դարձրեց փորձառու, շատ ավելի վաղ հասունացրեց, քան այդ կարող էր անել մի քանի տարվա կուտակումը: Նույն շրջանում Սոնդուկյանի անվան թատրոնի «Ժայռ» և մանավանդ «Վանքաձոր» ներկայացումների (1944—1945), ինչպես և հետագայում «Կրեչինսկու հարսանիքի» մեջ Սվախչյանի տաղանդը խոսում էր հմուտ, ինքնատիպ արվեստագետի մասին, որն իր ստեղծագործական կարողություններով, վառ երևակայությամբ, քեմարվեստի առանձնահատկությունների մեջ խորամուխ լինելու իր արտակարգ տվյալներով, չէր զիջում ավագ կոլեգաներից ոչ մեկին: Դրա ցայտուն օրինակներից մեկն էլ «Տառներկուերորդ գիշերի» ձևավորումն էր, նորից Լեհինականի թատրոնում:

Ծեքսպիրյան Համամիութենական Թ-րդ փառատոնը, որ տեղի ունեցավ Հայաստանում 1944-ին, ոչ միայն յուրովի հավաքագրեց մեր դերասաններին, այլև ստեղծագործական նոր ոգեշնչման աղբյուր հանդիսացավ ռեժիսորների և նկարիչների համար:

Հայ թատրոնում շեքսպիրյան հարուստ ավանդները, անցած հարյուրամյա ճանապարհին, հիմնականում

կապված են եղել խոշոր դերասանների կատարողական բարձր արվեստի հետ: Ծեքսպիրը հայ իրականության մեջ մախ և առաջ դերասանական մենաշնորհ է եղել: Իսկ որպեսզի դերասանի մենաշնորհ չմնար պետք էր ժամանակ, մասնագետ ռեժիսորների հաստատուն խումբ, և պետական թատրոն: Սակայն սկզբնական շրջանում, քսանական և երեսնական թվականներին էլ մեր բեմանկարիչները չկարողացան ըստ ամենայնի հաղթահարել Ծեքսպիրը: Պատճառները շատ էին. անցյալից եկող և առանձին դերասանների մոտ դեռևս չհաղթահարված անհատապաշտական մոտեցումը, մոր-մոր ձևակերպող ռեժիսուրայի միակողմանի պահանջները բեմանկարիչներին դրել էին կրավորական վիճակի և անհարկի սահմանափակության մեջ: Մասնակի, թերևս պատահական ձեռքբերումներ էին Գ. Յակուլովի «Վեներիկի վաճառականը», մույն կատարելագության երկու ձևավորումը Ա. Մուվյանի և Կ. Ստանիսլավսկու անվան թատրոններում (1938, 1940), որ ստեղծել էր Կ. Մինասյանը, վերջապես Մ. Արուտչյանի ուշագրավ որոնումները «Մակբեթ» ներկայացման մեջ (1933): Փաստորեն հայ բեմանկարիչները Ծեքսպիրին ընդհուպ մոտեցան միայն Հայրենական պատերազմի տարիներին ու պատերազմական թեմ մըթնոլորտի թելադրությամբ:

Ծեքսպիր, ժամանակակից թատրոնի համար, մշակակում է մահ գեղարվեստական ուժերի համախմբում, թատրոնի լեզվով՝ անսամբլ: Նրա յուրաքանչյուր պիեսի բեմադրությունն փորձաքար է ոչ միայն դերասանի համար, այլև ռեժիսորի ու նկարչի, ուր մրանց ստեղծագործական հնարավորությունները և գեղագիտական հակումները կարող են լայնորեն դրսևորվել:

«... Ծեքսպիրյան ներկայացման ամբողջականու-

թյունը,— գրել է Վ. Ռիմշիմը,— միայն ընտրովի անսամբլի հետևանք չէ, այլ նաև ներկայացման բոլոր հեղինակների ջանքերի՝ իմաստային ու ռեալական կատարյալ միասնականության արդյունք»¹։ Ահա վասիկ նման ներկայացում էր Վ. Աճեմյանի և Մ. Սվախչյանի «Տասներկուերորդ գիշերը»։ Նկարչի աշխատանքը նույնքան նշանակալից ու օրգանական էր, նյութի գեղանկարչական վերարտադրությամբ նույնքան կապված դրամատուրգիական տեքստի հետ, որքան և յուրաքանչյուր դերակատար, ընդհանուր ձևի, կոմպոզիցիոն լուծման սկզբունքի տեսակետից՝ ռեժիսորական մտահղացումներից միաձուլյ։

Ձևավորման մեջ նկարչի վառ երևակայությամբ յուրովի վերարտադրված էին ելիզաբեթյան թատրոնի քեմադրական «միամիտ» սկզբունքները և պիեսի ժանրային առանձնահատկությունները։ Գեղարվեստի պատմական մի դարաշրջան էր արտացոլված քեմոմ, նաև շեքսպիրյան թատրոնի մոլեգին հանդիսականը, որպես այդ թատրոնից անբաժան միավոր²։ Դա ստեղծագործական երևակայության հազվագյուտ թռիչք էր, հարազատ Վերածննդի արվեստի մաքրասիրական գաղափարներին. կյանքի և սիրո հիմն, որ պռաջին, թուրքիկ հայացքից արտատոց կարող էր թվալ պատերազմի տարիների համար։ Համաժողովրդական վշտին

¹ Рындия, Художник и театр, М., 1966, стр. 126.

² Դրանք օրյակներում քաղման մարդաչափ պուպրիկներ էին, ռեժիսորական մեկնաբանությամբ էլ առնված գործողությունների ոլորտում։ Ուշագրավ է, որ շեքսպիրյան հանդիսականից ձևավորման մեջ ներմուծելու այդ գաղափարը մի տարի անց օգտագործվեց ռուս ակնավոր քեմանկարիչ Վ. Օնտուակովի՝ МОСХ-ի մրցանակաբաշխությունում խրախուսանքի արժանացած «Ամառային գիշերվա երազ» ներկայացման ձևավորման մեջ։

թատրոնը գալիս էր հակադրվելու շեքսպիրյան կենսասիրությամբ: Բնականաբար, անհագ սիրո ու հաղթանակող երջանկության կատակերգական մթնոլորտ ստեղծելը պիտի ունենար գեղագիտական ելակետ: Երբ այսօր հետադարձ հայացք ենք գցում ներկայացման ընդհանուր տեսարանների լուսանկարներին, դժվար է լինում որոշել՝ որտեղ է ավարտվում նկարչի և որտեղ ռեժիսորի աշխատանքը¹: Գեղանկարչության և բեմարվեստի սովորական սահմանները փլուզված էին այդ բեմադրության մեջ: Ձևավորումը պայմանական էր և այդ պայմանականության մեջ մինչև վերջ հավաստի ու կոնկրետ, պատկերավոր ու լակոնիկ և բոլոր դեպքերում թատերային: Շեքսպիրյան կատակերգությունը զորացնում էր կյանքի սերը, գրական հյութեղ կերպարները վետվետում էին բեմում ոչ միայն հիասքանչ դերակատարումների, այլև դիպուկ գտնված տարազների, խնդությամբ շնչող արտաքին միջավայրի շնորհիվ: Ռոմանտիզմ, քնարական տրամադրություն Օլիվիայի, Վիոլայի, Օրսինյոյի հանդիպման պահերին և պոռթկացող խինդ ու շառաչ Թորի Բելչի տեսարաններում: Քնարական գեղումներին փոխարինում էին ռուբենյան տրամադրություններ: «Սիլենի երթի» մամուռությամբ նկարված ետնապատտառ ժամանակավրեպ չէր թրվում, քանի որ գալիս էր հարստացնելու բեմական Շեքսպիրին, ընդգծելով նրա կերպարների անգուսպ կենսասիրությունը:

¹ Ձևավորումից պահպանվել է ընդամենը մի-երկու փորձական էսքիզ: Ներկայացումը պատրաստվել է շուրջ երկու շաբաթվա մեջ և նկարիչը ստիպված է եղել ամեն ինչ կատարել տեղում, որտեղ, բեմի վրա: Հնարամտության և գեղարվեստական արագ կողմնորոշման քաջատիկ օրինակ:

ԾԵՔԱՊԻՐԸ ՆՈՐ ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ ԺԱՆԱՊԱՐՀԻՆ

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Համլետ» ներկայացման մեջ էլ այլ կերպ արտացոլվեցին ժամանակակից իրականության պահանջները, պատերազմող ժողովրդի հերոսական ոգին: Զենք ու զրահի, բուռն էքսպրեսիայի մթնոլորտի մեջ էր առնված ամբողջ ներկայացումը: Ասպազեն ասպետներ, որ արձանացել են բեմի աջ ու ձախ անկյուններում, պադուգայի վրա ծառս եղած առյուծներ, սև վարագույրի վրայից արշավող քրոնզե հեծյալ, կահույքի, նրա դասավորության մեջ անգամ զգացվում էր ձևավորող նկարիչ Ա. Սարգսյանի հետևողական վերաբերմունքը և հարազատությունը պիեսի մեկնաբանության նկատմամբ (ոեժիսոր Ա. Բուրջայան): Բրոնզե կահավորանք, ոսկեերիզ պատմուճան, քրոնզե արձաններ, որպես արքունի իշխանության վավերացում, ասես ամենուր շրջափակել էին Համլետի ճանապարհը: Դա Դանիայի բանտ-կերպարի նոր ըմբռնումն էր, իրագործված դեկորացիոն արվեստի թանձր ու լակոնիկ «շքեղությամբ»: Ոչ թե ամբողջի ծանրամիստ ու մռայլ պարիսպներ, ինչպես երբեմն պատկերվում է «Համլետը» այլ ձևավորումների մեջ, այլ բանտի տեսիլքը լույս նրա հսկիչ պահապանների քանդակագործական կերպարներով: Բանտգաղափարի սիմվոլանցված դրսևորումը ավելի ցայտուն էր ընդգծում Համլետի պայքարը իրականության դեմ, քան եթե այդ Համլետը գործեր ճարտարապետական մանրամասներով վերարտադրված բանտ-ամբողջի ներսում: Այստեղից էլ հակազդեցության ակտիվ երևույթը, Համլետի բուռն ընդվզումը շրջապատի դեմ: Դա մարտնչող Համլետի վաղարշյանական մեկնաբանու-

թյանը լիովին հարազատ մի ձևավորում էր, էքսպրեսիվ թե ոչ, թե կոմպոզիցիոն լուծման, և թե գունային պարզ հակադրությունների մեջ:

Հայ բեմանկարիչների միջև, շեքսպիրյան հողի վրա, արգասավոր մրցույթ էր առաջացել, նկարիչները նույնիսկ գերազանցում էին իրենք իրենց: Կ. Միմասյանի «Օթելլոն» ադրբեջանական թատրոնում գրաֆիկական խտրող ձևերի մեջ դրված լակոնիկ ու շատ տպավորիչ մի աշխատանք էր, իսկ Աշոտ Միրզոյանի ձևավորած «Ամառային գիշերվա երազը» Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում, ինչպես քննադատությունն է նշել, «անկասկած հեքիաթային էր և իր մեջ ներծծել էր ինչ-որ քան հայ ազգային էլեմենտից՝ թե գույների պայծառությամբ, և թե հավերժական ուրախության ու բնության բանաստեղծական ապրումի զգացումով»¹: Նույնքան հետաքրքրական, ըստ հարկի շքեղ ու մասշտաբային ձևավորում էր Ա. Միրզոյանի «Օթելլոն» օպերային թատրոնի բեմահարթակի վրա: «Օպերայի գեղարվեստական ձևավորումը,— գրել է Գ. Տիգրանովը,— արտահայտիչ է պատկերում հարավի գեղանկարչական բնությունը և Վերածնության դարաշրջանի ճարտարապետական մոնումենտալ ձևերը»²: Հիշյալ երկու ձևավորումն էլ անհամեմատ բարձր էին Միրզոյանի մինչ այդ ունեցած աշխատանքներից: Շեքսպիրը դեռևս երիտասարդ նկարչին դարձրել էր հնարագետ: Նրա գործերն աչքի էին ընկնում ժանրային առանձնահատկությունների, տարբեր ոճերի նուրբ զգացողությամբ և տարածության լուծման պրոֆեսիոնալ քարեմասնություններով:

¹ Ս. Հարությունյան, Ամբիոնի վրա, Երևան, 1947, էջ 91:

² Коммунист, 1942, 26 հունիսի:

Ծեքսպիրը, ազգային պատմա-հայրենասիրական պիեսները, որոնք մույնքան այժմեական էին ընկալվում, որքան և ժամանակակից երկերը, մեծ իջեան հանդիսացան հայ բեմանկարչության զարգացման համար: Սակայն թատերա-դեկորացիոն արվեստը ոչ միայն մակարդակի վրա էր մաս մի շարք այլ ներկայացումներում: Դրանց մեջ առանձնապես ուսանելի էին Մ. Արուտչյանի ձևավորած «Կովկասի գերին» (օպերային թատրոն), Մ. Սվախչյանի՝ «Երկու տիրոջ ծառան» (Լեհիական թատրոն), Կ. Մինասյանի՝ «Ֆրու Ինգերը» (Ռուսական թատրոն), Խ. Եսայանի՝ «Այլոց համար հիմար, իրեն համար խելոքը» (Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն), Ա. Միրզոյանի՝ «Հազարան քրտուր» (Պատանի հանդիսատեսի թատրոն) և այլ ձևավորումներ:

Երևանի երաժշտական կոմեդիայի նորաստեղծ թատրոնում, նրա գոյության առաջին շրջանից, Արուտչյան եղբայրների, Կ. Մինասյանի, Ա. Դանդուրյանի, Խ. Եսայանի ակտիվ աջակցության շնորհիվ, դեկորացիոն արվեստը գտավ իր համապատասխան տեղը: Այդ էին վկայում «Լեքսեփիջի», «Խեղճ Յոնաթան», «Աջուղ Մուրադ», «Հրո քրմուհին», «Բայադերա» և այլ օպերետային ներկայացումները իրենց գեղարվեստական որակով: Սակայն դրանց կողքին, ինչպես այս, այնպես էլ այլ թատրոններում տեղ էին գտել մաս հապճեպ կատարված, մակերեսային, պիեսի գաղափարական մշտափոխացումից հեռու ձևավորումներ: Բեմանկարչական կուլտուրան դեռևս ցածր էր շրջանային կենտրոններում գործող, հատկապես Կիրովականի և Ամո Խարազյանի անվան շրջիկ թատրոններում, որոնք լայն շփում ունեին հանդիսականի հետ և մեծ դեր կատարելու նրա ճաշակի զարգացման գործում: Սակայն դժվար էր

ամբողջ «նակատով» գրոհել, երբ սուղ էին նաև տընտեսական միջոցները:

Այնուամենայնիվ, Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին հայ բեմանկարիչները ձեռք բերեցին մեծ փորձ ու վարպետություն: Հայրենասիրական երկերը թատրոնի առջև բացեցին հայ դասական ճարտարապետության գանձարանը, իսկ Շեքսպիրը եկավ հարըստացնելու, խորացնելու օժտված նկարիչների գեղարվեստական ձիրքը: Պայքարի և արգասավորման շրջան էր այդ, բարդ՝ հենց հաղթահարման ընթացքի մեջ. ձեռք բերածը շատ էր հիմնավոր, նվաճումները՝ իմաստային: Կենսաշող երփնագիրն ու պատկերավոր տարազները, սլացիկ կառույցները և ազգային քննկարով հարստացած բեմահարթակները, ստեղծագործական վերակառուցման այդ ծանր պայմաններում, վավերացրին հայ կերպարվեստի բերած մեծ նպաստը թատրոնին:

ԵՏՊԱՏԵՐԱԶՄՅԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐԻ ԴԺՎԱՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Թատրոնում նկարչի ստեղծագործությունը բառի լայն նշանակությամբ գոյատևում է այնքան, որքան ինքը ներկայացումը: Պահպանված նյութերից, որքան էլ դրանք առատ ու կատարյալ լինեն, հետագայում այլևս դժվար է ամբողջական պատկերացում ստանալ բուն ձևավորման մասին. վերանում են դեկորների ու զգեստների փոխադարձ ներդաշնակությունը, չկա դրանց շնչավորող դերասանը, բեմական լուսավորու-

թյան և թատերա-դեկորացիոն արվեստին առանձնահատուկ այլ պարագաներ: Բեմադրության ընդհանուր պատկերը աղճատվում է և առաջին գիծ են գալիս պատտառի երփնագրային անկախ արժանիքները: Սրա հետևանքով է, որ բեմանկարչի գործը, թատրոնից դուրս՝ թատրոնի աչքերով դժվար է տեսնել:

Իր էությունը բեմանկարչությունը կենդանի որոնումների արվեստ է, հաճախ հակված դեպի իմպրովիզացիան: Ստեղծագործելով մեծ մասամբ դերասանի և ռեժիսորի կողքին, գրական նյութից ոգեշնչված՝ նկարիչը նաև իր երևակայությամբ անուղղակի կապ է հաստատում հասարակական կյանքի հետ: Նա չի կարող հաշվի չնստել հանդիսականի գեղարվեստական մտածողության հետ, որ իրական կյանքի արգասիքն է և, նույնիսկ կարողանում է այն ընկալել զարգացման հարավորտիոյն ընթացքի մեջ: Դա է, որ նրա արվեստին տալիս է արդիական շունչ, մեծացնում կերպարվեստի տեղը ժամանակակից թատրոնում:

Մեծ հայրենականի շրջանում մնալուն գործեր շատ ստեղծվեցին, ինչ որ չափով գերաճեց նաև նկարչի անելիքը, նրա հեղինակությունը զգալապես բարձրացավ: Ռեժիսուրան ավելի պահանջկոտ էր դարձել բեմանկարչության նկատմամբ: Ներկայացման կերպարի ստեղծումը այլևս անկարելի էր առանց նկարչի ակտիվ մասնակցության: Գեղարվեստական մթնոլորտը լի էր նորանոր երկերի բեմական ոգեկոչման հնարավորություններով, հատկապես առաջնակարգ թատրոններում: Եվ դա իր բարերար հետևանքը ունեցավ: Սակայն նույնը չի կարելի ասել հաջորդ տասնամյակի մասին, որն ինչպես արվեստի մյուս բնագավառների, այնպես էլ բեմանկարչության համար դարձավ փորձությունների ու լճացման մի շրջան: Այդ տարիների բեմանկար-

չության վիճակը բնութագրելիս ուս արվեստարան Մ. Օստրովսկին գրել է՝ «... Մեզանում, դժբախտաբար քիչ չեղան բեմադրություններ, որոնք վկայում էին ըստեղծագործական մեթոդների, ձեռագրերի, մաներայի դիմակազրկության մասին: Մեր թատրոնի բեմը հաճախ դառնում էր սնամեջ շքեղության և մատուրալիզմի ապաստարան: Համարձակ որոնումները փոխակերպվում էին շտամպներով, կենցաղի և պատմական դարաշրջանների պատկերումը՝ փաստագրական անտարբեր ճշգրտությամբ, ազգային ներկայացումներից տրվում էր կենցաղագրական մեկնաբանություն»¹:

Այդ երևույթը մույնքան բնորոշ էր և հայ բեմանրկարչության համար, մանավանդ, երբ հարցը վերաբերում էր ժամանակակից թեմայով պիեսների բեմադրությանը: Արհեստական, երբեմն էլ կեղծ ընդհարումների վրա կառուցված դրամատիկական երկերը նկարչի ստեղծագործական երևակայությամբ նյութ չէին տալիս և մա մնում էր կենսական քախումների ոլորտից դուրս, արտաքին միջավայրի թոռուցիկ պատկերման շրջանակներում: Միապաղաղ երփնագիրը հաճախ բեմական արտահայտչականության միակ միջոցն էր դառնում. պայմանական դեկորների լուծման որևէ փորձ, կամ տարազներից տրված որևէ երկիմաստ բնութագիր դիտվում էին որպես մեղանշում: Դա փաստորեն սոցիալիստական ռեալիզմի հնարավորությունների սահմանափակումն էր և այդ միտումը, պետք է որ քաջասական ներգործություն ունենար ետպատերազմյան շրջանի արվեստի վրա:

Նախորդ տարիների համեմատությամբ, պատերազմից հետո մեր հանդիսականների գեղարվեստական

¹ М. Островский, Художник и театр. М., 1965, стр. 69.

ճաշակն ու չափանիշները շատ էին փոխվել, այլ էին մարդկանց աշխարհագրացողությունն ու հոգեբանական ազդակները: Սակայն թատրոնը չկարողացավ դրանց լիարժեք գոհացում տալ: Իրականության ակտիվ ընկալումը հաճախ փոխարինվում էր պասսիվ ու գունազարդված արտացոլմամբ: Ծառ թատրոններ միաժամանակ տուրք տվեցին կենսական հարցեր չշոշափող, գեղարվեստական արժանիքներից զուրկ դրամատուրգիային, իսկ նկարիչն էլ, ակամա, ստիպված էր նպաստելու դրան:

Նույնիսկ պատերազմյան իրականությունից առնված որոշ պիեսներ այդ շրջանում նույն ակզրումքով էին ձևավորվում:

«Բարձունքներում», «Արարատյան դաշտի աղջիկը», «Հրաշալի գանձ» և այլ պիեսներ, որ այդ տարիներին Վասիլ Վարդանյանի ձևավորմամբ քեմ բարձրացան Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, կրում էին իրականության պաճուճանքի դրոշմը: Սարգիս Արուտչյանը, տակավին սկսման, քայց խոստումնալից նկարիչ, «Անհանգիստ մարդիկ» ներկայացման մեջ երկհարկանի մի առանձնատուն էր կանգնեցրել քեմի վրա, ամբողջ մի տուն տան մեջ, իբրև պերճաշուք կյանքի արտահայտություն, սակայն դեկորները ճընշում էին դերակատարներին, որոնք ասելիք չունեին: Լեանճակի թատրոնի քեմադրություններում աչքի ընկած դեկորատոր Սերգեյ Արուտչյանը նույն ոգով ձևավորել էր «Մեր առանց խարդավանքի», «Մոր սիրտը» և այլ պիեսներ, թեև մինչ այդ նրա ստեղծած «Քանդած օջախը» անհամեմատ կոլորիտային և հետագայում նկատվող շաբլոնից հեռու ձևավորում էր:

«Հայֆիլմ» կինոստուդիան այդ տարիներին հազվադեպ էր գեղարվեստական նկարներ արտադրում,

նա էլ ձևավորման կուլտուրայի տեսակետից ոչ բարե-
 հաջող վիճակի մեջ էր: «Ամառիտ» ֆիլմում ազգային
 հեքիաթի համարյա անտեսված սոցիալական բովան-
 դակությունը կորչում էր շքեղ դեկորների փայլից, իսկ
 Ա. Դանդուրյանի ճոխ ու փարթամ տարազները, հա-
 մապատասխան արդարացում չգտնելով էկրանի վրա,
 ավելի էին խորացնում այդ քացը: Տարազը այս ֆիլ-
 մում «գործում էր» ազատ ու աններդաշնակ: Նույն
 շրջանում Դանդուրյանի ձևավորած «Քաջ Նազարի»
 (Երաժշտական կոմեդիայի թատրոն, 1948) գունային
 շքեղ համադրություններով և պլաստիկական նրբու-
 թյամբ ստեղծված հագուստները նույնպես նպատակին
 չօգտագործվեցին. դրանք այնքան չէին ծառայում հե-
 քիաթների գաղափարական մեկնաբանությանը, որքան
 հեքիաթաբնույթ զարդարանք էին դառնում:

Ժամանակակից թեմատիկան օպերային թատրո-
 նում ևս նկարիչներին առանձնապես չոգևորեց: «Հե-
 րոստի» օպերան, որի երաժշտությունը (կոմպոզիտոր
 Հ. Ստեփանյան) որոշ հատվածներում հուզական ջեր-
 մություն ուներ, հանդիսականին վանող շինծու լիբրե-
 տոյի պատճառով սխալ ճանապարհով տարավ նկար-
 չին: Ու թեև այդ ներկայացումը, ինչպես և ձևավորման
 հեղինակ Աշոտ Միրզոյանը, հատուկ խրախուսանքի
 արժանացան (1950), այնուամենայնիվ այն շատ կող-
 մերով զիջում էր նույն նկարչի՝ «Մազեպա», «Իշխան
 Իգոր» օպերաների ձևավորումներին:

Զարմանալի է, քայց նյութական ներդրումները, որ
 այդ տարիներին նման նպատակներով անեցին, ոչ թե
 նպաստեցին, այլ արգելակեցին ձևավորման գեղարվես-
 տական որակի բարձրացումը: Ավելորդ շքեղությունը,
 իսկ երբեմն էլ դեկորների քնական չափերի պատ-
 րանք տալու ձգտումը նկարիչներին վարժեցնում էին

հեշտ միջոցների, փոխանակ խթանելու նրանց ստեղծագործական հնարամտությունը:

Անհրաժեշտ է որպես դրական երևույթ նշել, որ դասական դրամատուրգիան, ինչպես և գաղափարական ազնիվ պաթոսով ստեղծված ժամանակակից մի շարք երկեր, դժվարությամբ էին ենթարկվում քննական կեղծիքին: Այսուամենայնիվ նույն նկարիչները, կյանքի էին կոչում նաև շատ կողմերով ռեալիստական և գունեղ ձևավորումներ: Այսպես, Մ. Արուտչյանը «Խիզախումի» արտաքննապես գունազարդ, քայք քովանդակությամբ ի վերջո դժգույն աշխատանքի կոչքին ստեղծեց «Ռուսական հարցի» ուշագրավ ձևավորումը: Վ. Վարդանյանը «Այս աստղերը մերն են» ներկայացումից հետո՝ նույն թատրոնում իրականացրեց «Դատապարտվածների դավադրությունը» և սույն «Օղողորթ» ու «Եվայլն կամ նոր Դիոգենես» աշխատանքները, որոնք Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի լավագույն քննադրություններից եղան (1949): Վ. Իվանովն էլ «Ստալինգրադից հետո» քննադրությունից դժգոհ, կյանքի կոչեց իր «Երիտասարդ գվարդիան» և «Մեծ քարեկամությունը»՝ ռեժիսորական մտահղացումներով հարուստ ձևավորումներ, որոնք վերաֆաստատում էին հերոսականը թատրոնում: Սարգիս Արուտչյանը ստեղծեց իր իսկ «Կանաչ փողոցի» համեմատությամբ նշանակալից՝ չեխոսկյան «Բալենու այգին»:

Նկարիչները, այնուամենայնիվ, լնացումից դուրս գալու և դեկորացիոն արվեստի մասին մտադրակը թատրոնում վերականգնելու եղք էին տրոնում: Այդ անհաշտ լողակալությունը դրսևորվեց նաև Կ. Միսասյանի ստեղծագործության մեջ: Նա, նույն 1950 թվականին, Ռուսական թատրոնի քննում ստեղծեց ռճի ու քընույթի տեսակետից մեկը մյուսին տրամագծորեն հա-

9—Քատերական նկարիչների մասին

կառակ երկու ձևավորում. «Մեր թանկագին հյուրերը»՝ սփեռով թելադրված տարտամ ու գորշ մի աշխատանք և «Ձյունն թագուհին» ռուսական հեքիաթի գեղանկարչական պատկերման օրինակելի մի նմուշ: «Դե» օպերան էլ, որ դեկորացիոն մեկնաբանությամբ ետպատերազմյան շրջանի ամենացայտուն աներկայացումներից էր, բեմ բարձրացած դարձյալ Կ. Մինասյանի ջանքերով, ամհաճեմատ բարձր էր «Բերքերոյի» («Արեգակի ցոլքերում») ձևավորումից: Մի կողմից խորապես գեղարվեստական, թարմ ու ինքնատիպ ստեղծագործություններ, ուր դրսևորված էին դեկորների թե գունալին, և թե ծավալային լուծման քազմապիսի ձևեր, մըյուս կողմից՝ իրականության լուսանկարչական պատճենավորում: Գրեթե բոլոր դեպքերում գորշ կամ «շքեղափայլ» աշխատանքները, որքան էլ տարբեր անհատականության տեր վարպետների հեղինակածը լինեին՝ զարմանալի կերպով նմանվում էին միմյանց:

Ուշագրավ ձևավորումները՝ ուշագրավ էին յուրովի: Գեղանկարչական ընդհանրացումների, տարածության լուծման ինքնահնար ձևերի դրսևորման և բարձր վարպետության տեսակետից առանձնանում էին երեք բեմադրություն՝ Լենինականի թատրոնում Մ. Սվախչյանի ձևավորած «Կրեչիսկու հարսանիքը» (1946), Երածըշտական կոմեդիայի թատրոնում Ե. Քոչարի «Կըրկեսի իշխանուհին» (1947) և Արա Սարգսյանի ձևավորմամբ բեմ բարձրացած «Պաղտասար աղպարը» (1954), որ Սունդուկյանի անվան թատրոնի լավագույն աներկայացումներից եղավ, նվաճում համարվեց ազգային դատական խաղացանկի յուրացման առաջադեգում:

1953-ին Երևանում կազմակերպված հայ թատերական նկարիչների ցուցահանդեսը հանրագումարի բերեց նրանց ետպատերազմյան ստեղծագործությունը: Մոտ

250 աշխատանք էր ներկայացված ցուցահանդեսում: Սակայն այդ քանակը համեմատաբար փոքրաթիվ նրկարիչների էր բնութագրում, որովհետև բոլորը չէ, որ մասնակցում էին. ընդամենը տասնվեց հոգի, գլխավորապես նրանք, որոնց հիմնական մասնագիտությունը սցենոգրաֆիան էր, բացառությամբ Մ. Արուտչյանի, Ա. Դանդուրյանի և Պ. Անանյանի: Ցուցահանդեսի հուսադրիչ առանձնահատկությունն այն էր, որ մասնակիցների կեսը նոր դեմքեր էին, Երևանի Գեղարվեստական ինստիտուտը նոր ավարտած երիտասարդ քեմակարիչներ:

«Լեռնային լճի գաղտնիքը»՝ առաջին հայկական գունավոր կինոնկարի համար Սերգեյ Արուտչյանի արած հետաքրքրական էսքիզների կողքին մնացյալը, չնչին բացառությամբ, Երևանի և Լեռնականի թատրոններում իրականացված ձևավորումներ էին. նրանք հստակ պատկերացում էին տալիս այն դժվար ճանապարհի մասին, որ այդ շրջանում անցել էր մեր քեմակարչությունը: Այդ ցուցահանդեսը անկասկած, ապագայի խոստում էր պարունակում, ուր Սարգիս Արուտչյանի, Գևորգ Վարդանյանի, Գրադեոն Գևորգյանի, Ծախեն Հակոբյանի, երբեմն միօրինակ ու տարտամ թվացող աշխատանքների ետևում զգացվում էին այն հնարավորությունները, որոնք մոտ ժամանակներում պիտի յուրովի զարգանային՝ մախորդներին արժանի փոխարինողներ տալու համար: Առայժմ նրանք դեռևս խաբխափում էին, հաճախ կուրորեն գնում թատրոնի ետևից, սեփական ըմբռնումները կամ անհատականությունը մի կողմ թողնելով: Ինչպե՞ս վարվել երիտասարդ նկարիչին, երբ նման դրությունը խրախուսվում էր հրապարակապ, համարվում «բացահայտ վկայություն» այն բանի, որ «Հայաստանի թատերական-դեկորացիոն

արվեստի մեջ ռեալիստական ուղղությունը հաղթանակ է տարել զանազան ֆորմալիստական հոսանքների նրկատմամբ, որոնք մինչ այդ գոյություն ունեին թատերական ձևավորման բնագավառում»¹։ Եվ դա տարածված տեսակետ էր։ Իրականում հաղթանակի մասին դեռ վաղ էր խոսելը։ Անցյալի լավագույն գործերն արժեքագրվելով չէր կարելի հասնել նոր մակարդակի։ Եվ, որքան էլ տարօրինակ թվա, երկու տարի անց, 1955-ին Մոսկվայում կազմակերպված հայ թատերական նկարիչների անդրամիկ ցուցահանդեսում նախ և առաջ աչքի ընկան հենց այն աշխատանքները, որոնք «մինչ այդ էին գոյություն ունեցել»։ դարձյալ Սերգեյ Արուտչյանի տարազները, կատարված «Վիճորի զրկարճասեր կանանց» համար, Կ. Մինասյանի «Վեճետիկի վաճառականի» ձևավորումը, Ս. Թարյանի առաջին «Խաթաբայան», Ա. Չիլինգարյանի «Պատվի համարը», Պ. Անանյանի «Վակեմ» և ինչպես միշտ Մ. Սարյանից, Գ. Յակուլովից և Մ. Արուտչյանից բազմաթիվ էսքիզներ²։ Ունե այն, ինչ երիտասարդները հասցրել էին ստեղծել վերջին տարում, և որոնք արդեն որակական ինչ որ փոփոխություն էին մտցնում ընդհանուր պատկերի մեջ։ Դրանցից էին Սարգիս Արուտչյանի «1905 թիվը», Գ. Վարդանյանի «Հռչակավոր կապիտալների ակումբը», Գ. Գևորգյանի «Արշին-Մալալանը», Գ. Ասատրյանի և Հ. Հախվերդյանի «Հնարամիտ տարփոմին» և ուրիշ գործեր։ Մոսկվայում դրժվար քննության դիմացան Վ. Վարդանյանի «Երիտա-

¹ Տե՛ս «Ավանգարդ», 1958, 8 դեկտեմբերի։

² Դա հայ թատերական նկարիչների միակ հետախաչաց ցուցահանդեսն էր, ուր տարօրինակ կերպով տեղ չէր գտել Մ. Սվախչյանի ձևավորումներից ոչ մեկը։

սարդ գվարդիան», Ա. Ծաքարյանի «Պորտ-Արտուրը», Ա. Միրզոյանի «Տոսկան», Ծ. Հակոբյանի «Կարմիր կակաչը» և այլ ձևավորումների համար արված ցուցանմուշներ: Ընդհանուր տպավորությունը այն դրական երևույթի հաստատումն էր, որ երիտասարդները հետևում են անցյալից եկող լավագույն ավանդներին, իսկ ավագները վերստին ստեղծագործում են երիտասարդական ավյունով: Ձգտումն ակնհայտ էր, թեև զարգացման բուն տեղեկները տակավին անորոշ:

Բեմարվեստի անկոնֆլիկտայնության ու մատուրալիզմի վերջնական հաղթահարումը տեղի ունեցավ 50-ական թվականներին: ՄԽԿ 20-րդ համագումարից հետո երկրի գեղարվեստական կյանքը մտավ իր զարգացման նոր ու լայն հունի մեջ: Բեմանկարչության համար ևս դա ունեցավ շրջադարձային նշանակություն: Բնական է, որ արագ չէր կարող կատարվել այդ շրջադարձը: Սունդուկյանի անվան դրամատիկական թատրոնում դա նկատելի էր նույնիսկ երիտասարդ նկարիչ Հր. Մեքիմյանի «Նամուս», «Վարդեր և արյուն» ձևավորումների մեջ, առավել ցայտուն և բազմակողմանի՝ Մ. Արուտչյանի «Եզրովպոսում», որոնք ստեղծվել էին մինչև 1960 թվականը, (բարեփոխման պրոցեսը զուգահեռաբար տեղի էր ունենում նաև Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում՝ Գ. Վարդանյանի և Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում՝ Գ. Գևորգյանի նախաձեռնությամբ): Ինչ վերաբերում է օպերային թատրոնին, ապա այն համեմատաբար պահպանողական գտնվեց և բավականին ուշացումով ոտք դրեց դեկորացիոն արվեստի վերակառուցման ուղին:

Թերևս դրանով պիտի բացատրել, որ 1956-ին Մոսկվայում կայացած հայ գրականության և արվեստի երկրորդ տասնօրյակի ժամանակ օպերային թատրոնի

ցուցադրած բեմադրությունների մասին համամիութենական մամուլում արվել է ծանրակշիռ մի դիտողություն. «Ինչով, եթե ոչ թատրոն անթափանցած մատուրալիզմով պիտի թացատրել Ա. Սպենդիարյանի անվան թատրոնի անրկայացումների ձևավորման թերությունները (բացառությամբ «Դավիթ բեկի»): Անտարբերություն դեպի անփական երկրի կյանքն ու արվեստը, դեկորներով բանաստեղծական կերպար ստեղծելու անկարողություն, դեպի գոեֆիկ արհեստավորություն տանող էծան փայլի, շքեղության և «էկզոտիկայի» հետապնդում՝ ահա «Սևան», «Անուշ», «Արշակ Երկրորդ» անրկայացումների ձևավորման վշտացնող հատկությունները, որոնք առանձնապես որոշակի են դառնում ականավոր մկարիչ, ի բնե գունագետ, բեմի օրենքները հիանալի իմացող Մ. Սարյանի ստեղծած դեկորների կողքին»¹:

Խիստ ասված և դառը ճշմարտություն կա այդ գնահատականի մեջ: Գոեֆիկ մատուրալիզմի ոլորտից, անշուշտ, դուրս էր մնում նաև բեմի օրենքները ոչ պակաս «հիանալի իմացող» Մ. Արուստյանի «Պիկովայա դաման», որ գիտակցորեն չի հիշատակված հողվածում: «Դավիթ բեկը» շահեկան օրինակ էր հակադրության իմաստով, բայց ոչ բացառություն: Գալով մեր մյուս բեմանկարիչների հետ Սարյանի դեկորացիոն արվեստի համեմատական գնահատությանը, ապա միշտ չէ այն լոկ հայ իրականության վրա տարածելը: Ռուս թատրոնի ականավոր շատ մկարիչների գործեր ևս մըսեմանում են այդ բաղդատությունից: Հայ բեմանկարիչները, համեմայն դեպս, ստեղծագործելով Սարյանի

¹ В. Рындин, «Традиции нашего искусства», Советская культура, 1965, 15 сентября.

կողքին, մշտապես հաղորդակից լինելով նրա մեծ արվեստին— միայն շահել են, միշտ մնալով ազգային գեղանկարչությանը հարազատ, խստապահանջ ու պատրաստակամ՝ գեղարվեստական բարդ խնդիրներ լուծելիս: Այդ հանգամանքը նպաստել է, եթե ոչ շատ քեմանկարիչների, այնուամենայնիվ նրա մի փոքր խմբի, միութենական ատպարեզ դուրս գալուն:

ՎԵՐՍՏԻՆ ՍԱՐՅԱՆԸ

Ինչպես նախապատերազմյան տարիներին «Ալմաստի» ձևավորման թելադրանքով, այնպես էլ հետագայում դեկորացիոն այլ աշխատանքների շնորհիվ, Սարյանի ստեղծագործական անհատականությունը գնալով ավելի ու ավելի սկսեց զբաղեցնել թատրոնի մարդկանց միտքը: «Գեղանկարչության մեջ Սարյանն ինձ համար նույնն է, ինչ Ստամիսլավսկին թատրոնում»¹,— նշել է Յուրի Զավադսկին: Սարյանին որպես երփնագրողի ու քեմանկարչի, բարձր են գնահատել մեր դարաշրջանի գրեթե բոլոր ականավոր ռեժիսորները, այդ թվում Ս. Էյզենշտեյնը, Գ. Տովստոնոգովը, Ն. Օխլոպկովը, Ս. Յուտկևիչը, Ռ. Սիմոնովը, Ն. Ակիմովը և ուրիշներ: Ի՞նչն է նրանց գրավել. շքեղ թատերայնությունը, գեղանկարչական ընդհանրացումների դեկորա-

¹ Տե՛ս Յու. Զավադսկու տպագրված ելույթը՝ Ա. Սպենդիարյանի անվան թատրոնում, 1981-ին, Սարյանի և Լենինյան մրցանակ շնորհելու կապակցությամբ տեղի ունեցած երեկոյին: Հաղկ. ՍՍՀ կուլտուրայի միմիստրության արխիվ:

տիվ մաներան, փիլիսոփայող միտքը, բեմաճարթակի մոնումենտալ ընդգրկման ոգին: Սարյանի ձևավորած ներկայացումների մեջ, լինեն դրանք դրամատիկական, թե օպերային թատրոնում, բեմադրված երկի լեզուն և ոճը, գրական-երաժշտականի, ռեժիսորական-դերասանականի հետ մրցելով, հաճախ առավել տպավորիչ են դառնում, ստանում կրկնակի հնչեղություն:

Այդպես էր նաև «Դավիթ քեկը»: Պատմական իրադարձությունների պատկերում և դրա կողքին ժամանակակից արվեստագետի խոհերը, արտահայտված մի դեպքում հայկական լեռնանկարի, մյուս դեպքում ճարտարապետական հուշարձանների թատերային սպառիչ լեզվով: Ա. Տիգրանյանի տեղ-տեղ քնարական երաժրշտությունը լրացվում էր դեկորների էպիկական շքնչով, շեշտվում նախ և առաջ որպես ազատասիրական երկ: Հանդիսականը զգում էր, որ այդ վեհ ու անառիկ քարձույթներում կոպող զինվորին պարտություն չկա: Իսկ զավթիչների ու ավերողների քաժինը միայն ավերակն է, ինչպես «Ալմաստի» ձևավորման մեջ:

Մահաբեր թշնամու դեմ ապստամբում է ոչ միայն ժողովուրդը, այլև երկրի ըմբոստացած բնությունը, սեզապատածների, ամհասանելի գազաթների միջոցով: Դրամատիկական հագեցում ունի Սարյանի ձևավորած յուրաքանչյուր պատկեր, ամեն մի տեսարան: Տեղին է հիշել Գառզուի պարադոքսը. «Ձևավորումը միայն աչքի համար չէ... դեկորացիան դեկորատիվ չի պիտի ըլլա: Ան շլացնելու չէ: Ապրեցնելու է: Դեկորացիան դրամատիկ պիտի ըլլա»¹: Սարյանը իր այս ձևավորմամբ ապացուցում էր, որ դեկորացիան դեկորատիվ լինելով կարող է և խորապես դրամատիկական լինել:

¹ «Սովետական արվեստ», 1967, № 1, էջ 50:

«Դավիթ քեկի» դեկորներն ու տարազները,— գրել է երաժշտագետ Մ. Սաքիմիան, — ըստ էության, օպերային բեմադրության սուկ արտաքին սարքավորումը չեն, այլ գեղարվեստական քարձարժեք նմուշներ... Լեոնային Հայաստանի արևակեզ գագաթների և մթին կիրճերի հոյակապ պատկերները, «սարյանական» գույների ինքնատիպ համատեղումը բեմում վերարտադրում են Հայաստանի անկրկնելի կերպարն ու ոգին: Այդ ֆոնի վրա օպերային երաժշտությունն ու գործողությունը էլ ավելի խորն են ընկալվում հանդիսականի կողմից»¹:

Դարձյալ 1956-ին Սարյանը պանորամայի մի էսքիզով մասնակցեց Ն. Զարյանի «Արմաշեն» պիեսի բեմադրությանը: Դա ժամանակակից Հայաստանի բանաստեղծական պատկերն էր, երկնամթարձ Արարատի կոմպոզիցիայով, միաժամանակ Արարատյան հովտի բեմական համայնապատկերը: Զմրուխտ հարթալայր, թատերայնորեն տեղաբաշխված բարդիներ և դեպի հեռուն ձգվող մարգագետին: Բեմական հեռանկարն այստեղ բացառիկ լուծում էր գտել, իր մեջ ընդգրկելով անսահմանափակ տարածություն: Սակայն գլխավորը ձևավորման ենթատեքստն էր, փառաբանումը հողի և բնության, որպես քարիքների առատաբեր աղբյուրի: Կանաչազարդ հողը ծիծաղում է, կանչում. պիտի ձրգտել հողին, տիրանալ նրա հարստությանը, ապրել բեր-

¹ «Սովետական արվեստ», 1956, № 7—8, էջ 7: Ձևավորումն իրականացվել է անդրիշներ Խ. Եսայանի և Ա. Միրզոյանի համագործակցությամբ: Սարյանի էսքիզներով են կատարվել Տաթևի գործողությունը, Սյունյաց աշխարհի բացօթյա տեսարանները, Բանակատեղին, ինչպես և գլխավոր հերոսի, իշխան Մելիքի և այլ զգեստներ:

քի գեղեցկությամբ՝ այս էր ձևավորման գաղափարը, արտահայտված մեզ-մի պանորամայի միջոցով¹:

Սարյանը թատերական մոդումներով, թերևս իրենից անկախ, մասնակցում էր ժամանակակից բեմարվեստի վերակառուցման աշխատանքներին: Լուծման ընդհանուր սկզբունքի, էպիկական շնչավորման և դեկորացիոն թարմ ձևերի լակոնիկ պարզության տեսակետից «Արմաշենը» հետ կապվող գծեր ունեն մի տարի անց Մոսկվայի Սովետական բանակի թատրոնում բեմադրված «Հերկած խոպանը», որի ձևավորումը (Ն. Օիֆրիմ) էտապային նշանակություն ունեցավ սովետական բեմանկարչության համար: Այն գնում էր դեպի ընդհանրացում և լակոնիզմ: Գեղանկարչական ընդհանրացումների, դեկորացիոն պարզեցված ձևի իմաստով, վերոհիշյալի վկայությունն էր նաև Է. Ֆիլիպովի «Ֆիլումենա Մարտուրանո» պիեսի բեմադրությունը Վախթանգովի անվան թատրոնում, որ Սարյանի վերջին ձևավորումն էր: Պատահական չէ, որ 1964-ին Մոսկվայում, ապա և Լենինգրադում բացվեց ականավոր վարպետի թատերա-դեկորացիոն արվեստին նվիրված հատուկ ցուցահանդես. այնտեղ բեմական գործիչների դիմանկարների հետ, տեղ էին գտել շուրջ 150 աշխատանք: Դա յուրովի գնահատում և ամփոփում էր Սարյանի թատերական ծառայությունները: Ռուբեն Սիմոնովը այդ առիթով գրել է. «Վարպետի ստեղծագործությունը, զարդարելով մեր օրերի սովետական թատրոնի դեկո-

¹ «Արմաշենը» Սունդուկյանի անվան թատրոնում, իրերի բերումով ընդամենը երկու անգամ խաղացվեց, այդ պատճառով էլ Սարյանի աշխատանքը անմատչելի մնաց համդիսականի լայն շրջանակներին: Ներկայացման մյուս տեսաթանկները համապատասխան ոճի զգացողությամբ ձևավորել էր Սարգիս Արուտչյանը:

րացիոն արվեստը, օրինակ է ծառայում երիտասարդ բեմանկարիչների համար»¹:

ԽՈՍՏՏՐԱՎԻՑ ՏԱՄՆԱՄՅԱԿ

1956 թվականը, առհասարակ, հայ թատերա-դեկորացիոն արվեստի բարեփոխման սկիզբը դարձավ: Բոլոր բեմանկարիչները միահամուտ համախմբվածությամբ ու մեծ նվիրումով, ամբողջ բնագավառով մեկ գործի անցան: Իսկ բնագավառը միայն թատրոնով չէր սահմանափակվում: Այդ թվականից «Հայֆիլմ» կինոստուդիան տարեկան մի քանի գեղարվեստական նկար է արտադրում, Հայաստանում սկսում է գործել հեռուստատեսության ստուդիան, հիմնադրվում է ազգային կրկեսը, Երևանում և Լենինականում վերակազմվում են տիկնիկային թատրոնները: Արտասահմանյան լավագույն թատերախմբերի ելույթները մեր երկրում, ներմուծվող կինոնկարների քաղաքացայությունը, առանձին նկարիչների կատարած շրջագայությունը եվրոպական երկրներ, և ինչպես միշտ, սերտ շփումը ժամանակակից ուսական բեմարվեստի հետ, ոչ պակաս կարևոր խթան հանդիսացան մեզանում դեկորացիոն արվեստի բոլոր զարգացման համար: Հայ բեմանկարիչները իրենց աշխատանքը հաճախ քաղդատության մեջ դրեցին «դրսում» ստեղծվածի հետ և ավելի նկատելի եղան մեր ուժեղ ու թույլ կողմերը: Այս ժամանակաշրջ-

¹ Выставка театральных произведений М. С. Сарьяна (ка-талог), Москва, 1964, стр. 3.

ջանում առանձին հոգացողությամբ հայտնաբերվեցին երիտասարդ տաղանդներ, իսկ բարենպաստ պայմանները յուրովի բացահայտեցին ավագ սերնդի փորձը:

Ձևավորման բնույթով թարմություն էր բերում Միքայել Արուտչյանը «Պիկովայա դամա» վիճելի բեմադրության մեջ: Եկատերինյան ժամանակաշրջանից նյութը ալեքսանդրյան էպոխային մոտեցնելը, որպիսի խնդիր իր առջև դրել էր ռեժիսոր Ռ. Սիմոնովը, պարտավորեցնում էր նկարչին վերանայելու տրադիցիան: Բնականաբար, ռեժիսորական նոր մոտեցումը պիտի բացահայտվեր ման դեկորների լեզվով: Չկար եկատերինյան ժամանակներին բնորոշ պեղճաշուք հանդիտանքը: Նույն օպերայի մախկին բեմադրություններում եղած դեկորների ակնհայտ փարթամությունից հետք անգամ չէր մնացել: Տիրապետողը կոմստրուկտիվ չոր ոճով կառուցված գորշ տաղավարներն էին. մույնիսկ զառամյալ կոմսուհու մեմարանը զրկված էր գունագեղությունից: Երաժշտությանը համահնչյուն, ուժեղ տրամադրություն էր ստեղծում հատկապես գորանոցի պատկերը: Նույն ոճն ու սկզբունքը կիրառված էր ման զգեստների մեջ՝ առանց շլացնող, ակնախտիտ պաճուճանքի: Բացօթյա տեսարաններն էլ՝ ներդաշնակ տաղավարների հետ, իսկ այս բոլորը՝ իրենց սառը տոներով ամբողջացնում էին ցարական իրավակարգի հեղձուցիչ մթնոլորտը: Նման ձևավորման մեջ ավելի մատչելի էր դառնում Չայկովսկու երաժշտությամբ բացահայտվող սոցիալական երևույթների ողբերգականությունը և հերոսների ապրած հոգեկան ծանր դրաման:

Որքան էլ տարօրինակ թվա, միևնույն տարում, գրեթե զուգահեռաբար Մ. Արուտչյանը աշխատանք էր տանում ման հայկական կրկեսի ազգային հատկանիշ-

Ճերը դժկորացիոն արվեստի միջոցներով վերարտադրողու ուղղությամբ: «Պիկովայա դամայի» կողքին... կրկես, այն էլ ազգային ինքնատիպ նկարագրով: Թերևս հենց այդ ազգային յուրահատկությունների վերականգնման նպատակն էլ նրան քերել էր կրկեսային արեմա: Դա նոր երևույթ էր թվում, սակայն իրապես դարավոր տրադիցիա ուներ: Պետք էր ելնել ժողովրդի ստեղծած հիմնալուրց ալանդներից: Ազգային կրկեսի անդրամիկ ներկայացման ծրագրում իսկ ի հայտ էին եկել Այուտչյանի վարպետությունն ու հարուստ գիտելիքները: Մեծ տպավորություն էր թողնում ընդհանուր մթերյութի մեջ հայկական զարդանկարներով նախշված գորգը, որ փռված էր ամբողջ արեմայով մեկ: Այդ բոլորաշեն «քենամարթակն» իր արտասովոր «հագուստով» ի վստում էր սրահի վրա, բորբոքում հանդիսականի երեսկայությունը, տանում նրան դեպի հեքիաթային աշխարհ: Այդ մասին պրոֆ. Գ. Գոյանը նշել է. «Մինչև մեր օրերը հասած փոքրիկ, նորք զարդանկարներից ստեղծված նախշերն այստեղ, կրկեսում, անսպասելիորեն փառահեղ մասշտաբներ էին ընդունել: Թվում էր, թե արեման եզրապատող պարսպի շրջանակը վեր է ածվել ֆանտաստիկ խոշորացույցի, որը նրկարիչ Միրաբել Արուտչյանի ձեռքով մոտեցել էր Կիլիկիայի հայկական թագավորության մանրանկարի հոշակավոր վարպետ Թորոս Ռուշիճի նկարազարդած մազադարձի: Ինչպես խոշորացույցի միջով մարդ սկըսում է աստիճանաբար տեսնել այն, ինչ որ մինչ այդ աննշմարելի էր, այնպես էլ այստեղ, կլասիկ ժառանգության հարստությունների ազատ օգտագործումը դրանք տեսանելի է դարձրել հանդիսատեսների՝ այդ

Քարատությունները ցուցադրելով նոր լուսնի տակ¹։ Պիտի սովեպցնել մասն գորգի զարդանկարներից համապատասխան ստեղծված տարրեր տարազներն ու ռեկվիզիտը (որ կրում էին էկվիփորքիստ Վ. Արզումանյանը, զապանաբուսայ Ս. Իսահակյանը և այլ արտիստներ), այս բոլորը ժամկան միասնությունն էին կազմում, ամբողջացնում ուժի, հավասարակշռության, ամպեհներ ոգու ցուցադրման մթնոլորտը։

Հայկական կրկեսի նորաստեղծ ազգային խումբը իր ծրագիրը քաղեցու կրկնաց Մոսկվայում, ինչպես և արտասահմանյան մի շարք երկրներ կատարած շրջագայության ժամանակ և, ամենուր, արտիստների ելույթից բացի թարձր գնահատականի սրժանացնել մասն արևմտյն ձևավորումը։ Հետագայում, Մ. Արուստչյանի մահից հետո, նրա ծրագիրը թարմացնելու կարիք զգալվեց, նրան փոխարինելու եկավ նկարչուհի Մ. Սուլամազյանը, նուրբ երվմագրի իր հնարամտությամբ։

Հայ նկարիչներն ամեն կերպ ձգտում էին թարմություն մտցնել ձևավորումների մեջ, օգտվել կերպարվեստի բնական թաղմագան հնարավորություններից, ավելի շատ հենվել հանդիսականի երևակայության վրա, հաշվի առնել նրա գեղարվեստական ընկալման մեծ կարողությունները։ Եվ ահա, մեկը մյուսի ետևից, տարրեր թատրոններում երևան եկան այնպիսի քեմադրություններ, ուր նկարչի վաստակը իր մասնագիտական հատկանիշներով բնավ չէր գիշում ռեժիսորին և հարստացնում էր հայ քեմարվեստն առհասարակ։ Բազմաթիվ աշխատանքներից բավական է մշել Բեյրոտի փառից հրավիրված նկարիչ Արմեն Գրիգորյանցի «Լուսինի տղան» և «Պեպոն», Սերգեյ Արուստչյանի

¹ «Մովետական արվեստ», 1958, № 4, էջ 50։

«Կապկազ թամաշան», Ա. Չիլինգարյանի «Աֆրոդիտեի կղզին», Ս. Ստեփանյանի, Բ. Վարդանյանի և Սարգիս Արուստյանի «Դեպի ապագան», Ա. Ծաքարյանի «Չար ոգին», Կ. Մինասյանի «Ռոմեոն և Ջուլիետը», Ա. Միրզոյանի «Սպարտակը», Ծ. Հակոբյանի «Սայաթ-Նովան», «Ժորժ Դանդեն» և այլն:

80-ական թվականներին աննախադեպ քարճրության հասավ Կիրովականի թատրոնը: Ռ. Նալբանդյանի ձևավորած «Բակում կատաղի շուն կա», «Էլի մեկ զոհ», «Ծննդյան տոները սինյոր Կուպելյոյի տանը» և այլ ներկայացումներ իրենց դեկորացիոն գեղանկարչական մակարդակով չէին զիջում մայրաքաղաքի թատրոններում ստեղծված աշխատանքներին: Առաջընթաց մի շարժում էլ տեղի ունեցավ Երևանի տիկնիկային թատրոնում: Արամայիս Սարգսյանի համառ, հետևողական ու հնարամիտ ջանքերի շնորհիվ այս թատրոնն ունեցավ լիովին ձևակերպված, վառ երևակայության տեր մի նկարիչ, որը սցենոգրաֆիական մոր հնարավորություններ է որոնում տիկնիկային թատրոնի համար և հաճախ արդյունավետ:

Այդ մույն շրջանում ստեղծագործական աշխույժ մթնոլորտի շնորհիվ «Հայֆիլմ» կինոստուդիայում մոր մասնագետ նկարիչներ ի հայտ եկան: «Հյուսիսային ծիածան», «Տծվծիկ», «Քաղաքավարության վնասները» (Ս. Անդրանիկյան), «Բարե, ես եմ» (Ռ. Ս. Բաբայան և Հ. Կարապետյան), «Հատուկ առաջադրանք», «Կարինե» (դեկորների հեղինակ Վ. Պողոսյանի) և այլ կինոնկարների դեկորացիոն ձևավորման որակը վկայում էին, որ այդ ասպարեզում ևս հայ կերպարվեստը լուրջ առաջխաղացում ունի և զարգացման մեծ հեռանկարներ:

Հեռուստատեսության մորաստեղծ ստուդիայում Ծ.

Հակոբյանի ղեկավարությամբ տարիներ անընդհատ շնորհակալ աշխատանք ծավալեցին մի խումբ նկարիչներ (Ա. Զիֆլիկյան, Գ. Առատրյան, Զ. Սամթելյան): Նրանց ձգտումն էր մշակել, ամեն կերպ կատարելագործել գեղանկարչական ու գրաֆիկական այն սկզբունքները, որոնք կիրառվում են և պիտի կիրառվեն հեռուստատեսային բազմապիսի հաղորդումների ժամանակ: Ծատ կողմերով դժվար, մոր ու հետաքրքրական մի բնագավառ, որ մինչև կատարելության հասնելը դեռևս բազում ջանքեր է խլելու հայ նկարիչներից:

Նույն տասնամյակի գեղարվեստական կյանքում հատկանշական երևույթ դարձավ առանձին քեմանկարիչների ցուցահանդեսների կազմակերպումը: Դա նշանակալից էր պարզ պատկերացում կազմելու հայկական սցենոգրաֆիայի մասին, հետախուզելու նրա զարգացման աստիճանները տարբեր թատրոններում, բնականաբար և կանխագծելու ապագան: Սարյանի թատերական ցուցահանդեսից բացի, և նրանից առաջ, Երևանում և ապա Մոսկվայում կազմակերպվեց Կարո Միմասյանի անհատական ցուցահանդեսը (1960), նվիրված վաստակավոր նկարչի ծննդյան 50-ամյակին, հետո, միևնույն տարվա մեջ թատերասեր հասարակացնությունը առիթ ունեցավ ծանոթանալու Ս. Ալաջալովի և Ա. Ծաքարյանի ի մի հավաքված աշխատանքներին, իսկ մինչ այդ էլ երևանում բացվել էին Մ. Սվախչյանի և Գ. Յակուլովի հետմահու ցուցահանդեսները: Այս ամենին զուգահեռ, քեմանկարչական գործերը պատվավոր տեղ ունեին Արա Սարգսյանի, Խաչատուր Եսայանի, Սերգեյ Արուտչյանի անհատական, և մյուսների հետ, առհասարակ, կերպարվեստի հանրապետական գրեթե բոլոր ցուցահանդեսներում: Սակայն, հայ իրականության մեջ երբևե կազմակերպված դեկորացիոն

գեղամկարչության ցուցահանդեսներից լավագույնը, անկասկած, 1986-ի նոյեմբերին քացված ցուցահանդեսն էր, նվիրված մեծ Հոկտեմբերի փառապանծ հիսնամյակին:

Նկարիչների տան լայնարձակ ցուցադրահանրում շուրջ 400 աշխատանք էր զետեղված. թատերական ներկայացումներն արտացոլող դեկորների ու տարագների էսքիզներ և դրանց կողքին քաղմապիսի մակետներ, հեռուստատեսային տարբեր հաղորդումների համար կատարված գրաֆիկական աշխատանքներ, կինոնկարների դեկորացիոն մտահղացման նմուշներ և այլն: Ցուցահանդեսին մասնակցում էին բոլոր այն նկարիչները, որոնք 20-ականներից սկսած մինչև 1986 թվականը հայ թատրոնի, կինեմատոգրաֆիայի, ապա և հեռուստատեսության մարզում շատ թե քիչ աչքի ընկնող գործ էին կատարել:

Ժամանակակից հայ բեմանկարչության բոլոր շրջաններն էլ արտացոլված էին այդ քաղմահարուստ ցուցահանդեսում, աղքատիկ էր միայն ետպատերազմյան շրջանը, որ 1953-ի ցուցահանդեսի հիմքն էր կազմում: Նշանակում է նկարիչներն ու գործը կազմակերպող մարդիկ քննադատական վերաբերմունք էին հանդես բերել անցյալի լուրջ վրիպումների նկատմամբ: Այնուամենայնիվ, ցուցահանդեսը ոչ միայն ամբողջական պատկերացում էր տալիս անցյալի մասին, այլև լայնորեն լուսաբանում ներկան, ընդգծում էր այն, ինչով հարուստ է և հարստանում է արդի հայ բեմանկարչությունը:

Մի խումբ նկարիչների գործերից, ինչպես և հայ թատրոնի վիճակից դատելով, հայ բեմանկարչությունը գտնվում էր իր զարգացման մոր աստիճանի վրա: Երբեք հայ բեմում կերպարվեստին այնքան մեծ կարե-

վորություն չէր տրվել: Ժամանակակից քեմարվեստի պահանջներին միանգամայն համապատասխան ձևավորումներ էին Սարգիս Արուտչյանի «Սալեմի վճռակաները», «Դատական գործը», «Իդեալներ, Զուլիները և խավարը»: Երկար որոնումներից հետո Գ. Սունդուկյանի ամսվան թատրոնի գլխավոր նկարիչը ձգտում է ամեն կերպ ընդերք կոնստրուկտիվ ձևավորման լավագույն հատկանիշները մեր քեմաֆաթոսակներում, քացելով մեծ տարածություն դերասանի ստեղծագործության համար:

Դա յուրօրինակ թոփշ էր նկարչի արվեստում, անցյալի լավագույն փորձի վերականգնում և վերագնահատում: Նա «ես էր մայում» դեպի Գ. Յակուլովի և Մ. Արուտչյանի պարզ ու դիպուկ, լակոնիկ ու պատկերավոր ձևավորման արտահայտչաձևերը (դա առավել ևս թելադրվում է ժամանակակից քեմական տեխնիկայի պահանջներով, տեխնիկա, որին Արուտչյանը տիրապետում է կատարելապես):

Պտտվող կրկնակի քեմաֆաթոսակների, «շարժական» գունանկարի հնարավորությունները երբեք այդքան վառ ու տպավորիչ չեն դրսևորվել, ինչպես այդ շրջանում, և դա ակներև վաստակն է այն նկարիչների, որոնք զգում են տվյալ արվեստի ժամանակակից շունչը, հետամուտ են ռեժիսուրայի, դերասանական վարպետության զարգացման ընթացքին:

Թատրոնը մնում է թատրոն՝ և Ծեքսպիր քեմադրելիս, և ժամանակակից հեղինակի երկ: Հաղթահարել գրական գործը ամեն գնով, եթե հնարավոր է նրանից քարձրանալ: Գ. Վարդանյանը «Ալմկայից փողոց», «Սասնա Մհեր» և «Իմ սիրելի փոքրիկը» ներկայացումների մեջ ստեղծել էր ժամանակակից պիեսների ձևավորման օրինակելի ոճ, իր ակտիվ վերաթերմուն-

քը դրսևորելով պիեսում ծավալված գործողությունների մկատմամբ: Սովետական իրականության արտացոլումը թատրոնում կերպարվեստի միջոցներով առաջնահերթ խնդիր էր դառնում հայ բեմանկարիչների համար:

Գեղանկարչական այն բարձր կուլտուրան, որ ունի ժամանակակից հայ կերպարվեստը՝ նաև թատրոնի հարստությունն է: Այդ հարստության ներթափանցման համոզիչ օրինակն է Մինաս Ավետիսյանի աշխատանքը Օպերային թատրոնում: Նրա մի շարք ձևավորումներում («Հերոսական բալլադ», «Լոռեցի Սաքո», «Ուռեմի» բալետները) բեմական տարածությունը կազմակերպվում է ոչ թե ծավալային դեկորների կամ կոնստրուկտիվ եղանակներով, այլ գույնի, լուսավորության և գծանկարի օգնությամբ: Երբեմն մույնիսկ երաժշտությունը բեմի վրա շոշափելի կերպարանք է ստանում ավելի գեղանկարչական, քան պարային միջոցներով: Նա ձևավորում է ոչ թե հանդ ու արտ, այգիներ ու տաճար, այլ ընդհանրացնում է դրանց միտքն ու ոգին: Ավետիսյանի պատկերած միջավայրը երբեմն այնքան ակտիվ է, բազմահնչյուն, որ ասես անշարժ դեկորանկարներն էլ գտնվում են գործողության մեջ: Բեմածավալների ֆանտաստիկ ընդգրկումներ, էքսպրեսիա և գաղափարական մպատկասլացությունը երփնագրի զորեղ օգնությամբ, ուր գծանկարն ու լույսն էլ իրենց հերթին ներազդման ակտիվ գործոններ են դառնում:

Պիտի ցավել, որ Մինաս Ավետիսյանը օպերային բեմի շրջանակներից առայժմ, ինչպես հայկն է, չի կարողանում դուրս գալ: «Արա Գեղեցիկի» ձևավորման փորձը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, նրանից անկախ պատճառներով, փորձ էլ մնաց, թեև կողքին գործում էր հիանալի մոնումենտալիստ Հ. Մինասյանը:

Վճռական մշանակություն ունեցավ Հատրադային ընդարձակ արեւնայի մասշտաբներով մտահղացված դեկորների տեղափոխումը նեղլիկ քեմասրահ: Այստեղ մույնիսկ առասպելական ոգով լուծված տարազները չհնչեցին, այն տարազները, որ կոչված էին կրկնակի ֆունկցիա կատարելու՝ գունային միջոցներով տարածության հաղթաֆարման և ճարտարապետական պարզ դեկորները արդարացնելու ֆունկցիան:



Երփնագիրն ու ճարտարապետությունը քաղաքացիության իրավունք են ձեռք բերում այդ շրջանի հայ քեմանկարչության մեջ: Դրանք միաֆուսվում են կամ խաչաձևվում, սակայն բոլոր դեպքերում ծառայելով թատրոնի սինթետիկ ստեղծագործությանը, գաղափարական ու գեղարվեստական բարդ խնդիրներ արծարծելու նպատակին: Դա հայ թատերա-դեկորացիոն արվեստի անցյալն էր ու ներկան, դրա մեջ էր առաջընթացի երաշխիքը: Այդ տարիների լավագույն քեմադրությունների փորձը վերստին ցույց էր տալիս, որ հայ թատրոնի վերակառուցման տվյալ շրջանում նկարչին շինարարի պատվավոր տեղ էր վերապահված:

ԲԵՄԱՆԿԱՐՉԻ ՌԵԺԻՍՈՒՐԱՆ

Ժամանակակից թատրոնի գեղարվեստական գործը տնօրինում են ոչ այնքան նկարիչները, որքան ռեժիսորան՝ նկարիչների սերտ համագործակցությամբ:

Գեղարվեստական ներքին փոխազդեցությունների, ստեղծագործական ներթափանցման յուրովի քարդ և անսահմանափակ մի ոլորտ, ուր երբեմն դժվար է մեկը մյուսից անջատ ըմբռնել: Առավել դժվար է նրանց գործունեությունը դիտել դերասանական արվեստի ոլորտներից դուրս:

Ներքին հնարավորությունների մեջ նկարիչը ռեժիսոր է, ինչպես և ռեժիսորը՝ նկարիչ, պլաստիկ մտածողության տեր, լավագիտակ ոչ միայն գունանկարչության և գծանկարի, ճարտարապետության և քանդակի օրինաչափություններին, այլև հաշվետու երաժշտության, լույսի, շարժման և գործողության տարրեր երևույթների համար: Այդ տեսակետից 20-րդ դարի տեխնիկական հայտնագործություններ

րը մեծ ազդեցություն են թողել թատրոնի և, մանավանդ, հեռուստատեսության վրա: Սովորական կտավի և լույսի միջոցով այսօր կարելի է հասնել գեղամկարչական և ծավալային այնպիսի էֆեկտների, որ երազել անգամ չէր կարող 19-րդ դարի ամենավառ երևակայությամբ օժտված թատերական գործիչը:

Նկարիչը դարձել է ունիվերսալ, սինթետիկ պահանջներին ավելի ենթակա, քան առաջներում: Փոխվել են նաև հանդիսականի գեղագիտական ըմբռնումները, երևակայությունը դարձել է ավելի խորաթափանց: Այսպես, բացարձակ արստրակտ ոճով լուծված մի վարագույր թատրոնում կարող է ընկալվել որպես միանգամայն ռեալիստական գործ, իսկ հաստոցային երփնագրի օրենքներով կյանքի կոչված դեկորացիան՝ իբրև տաղտկալի մատուրալիզմի արտահայտություն: Այն դեֆորմացիան, որ հաճախ է կիրառվում մուլտիպլիկացիոն ֆիլմի կամ տիկնիկային ներկայացման մեջ, հաստոցային գրաֆիկայի պայմաններում կարող է դիտվել որպես գեղարվեստական ծամածռության փորձ:

Պայմանականության սկզբունքն ու նրա ընկալումը դարձել են սովորական երևույթ: Դրամատիկական թատրոնում Հրաչյա Ղափլանյանի և Վասիլ Վարդանյանի քեմադրած «Սեր և ծիծաղը» 25 տարի առաջ առնվազն ֆորմալիստական ներկայացում կհամարվեր, մինչդեռ մեր հանդիսականը այն ըմբռնում է իբրև ռեալիստական վառ գույներով հարուստ կատակերգական մի համդես: Եվ ոչինչ չկա զարմանալի: Ժամանակը խոսում է գեղարվեստական սինթեզի, պայմանականության, վառ ձևերի համադրության օգտին, համուն գաղափարի ցայտուն դրսևորման: Բայց այստեղ կա կարևոր մի հանգամանք, որ մեր նկարիչները հաճախ անտեսում են: Ներկայացման, մասամբ էլ հեռուստատե-

սային հաղորդման մեջ շատ քան արդարացվում է ներքին կամ արտաքին շարժման, լոկ ռեալիստորեն բացահայտված գործողությունների շնորհիվ: Ծարժում և գործողություն հասկացություններն այստեղ սկզբունքորեն տարբեր ելակետ ունեն՝ մի դեպքում երևույթը ֆիզիկական է, մյուս դեպքում՝ հոգեբանական: Եվ նրկարիչը առանց ռեժիսորի, իսկ կինոյում՝ նաև օպերատորի հետ համագործակցելու, շատ հաճախ դատում է անգոր իր ստեղծագործական մտահղացումները իրականացնելիս: Ծարժման անընդհատ առկայությունը, հարափոփոխ լույսը դեկորատոր-նկարչին դնում են արտակարգ պայմանների մեջ, և հիմնականում այստեղ է, որ նա զգալապես տարբերվում է հաստոցային գեղանկարչից:

Միգանցեմավորում, ռեժիսորական կոմպոզիցիա՝ ահա թե ինչը պետք է նախ և առաջ նկատի ունենա նկարիչը: Այստեղից էլ՝ նրա կախումը ռեժիսորից: Բայց ինչ կարող ես անել, ներկայացման «տեղը» նախ ռեժիսորն է: Ուստի մի ելք կա միայն՝ համագործակցություն:

Լոկ մի օրինակ, թե ինչպես նկարիչը տուժում է առանձին դեպքերում: 1955-ին Արա Սարգսյանը և Վարդան Աճեմյանը քեմադրեցին «Պաղտատար աղբարը»: Համատեղ ստեղծագործական աշխատանքի հիանալի օրինակ: Բայց հետագայում նախ՝ Մոսկվայի Երմոլովայի անվան, ապա և Սունդուկյանի անվան թատրոնում Աճեմյանը փորձեց նոր քեմադրությամբ ներկայացնել պիեսը: Հրավիրեց Սուրեն Ստեփանյանին: Բայց վերջինս հայտնվեց կաշկանդված վիճակում. նախկին քեմադրության կոմպոզիցիան մնալու էր նույնը և փոխվելու էր միայն արտաքին կենցաղային միջավայրը: Փոխվեցին մանրամասներ կառ-կարասի-

ների մեջ, ընդհանուր ինտերյերը վերանայվեց ճարտարապետական իմաստով, քայց և այնպես, դա նոր ձևավորում չէր:

Ս. Ստեփանյանն ականա մնաց Ա. Սարգսյանի լուծման շրջանակներում: Ժամանակին գրեթե նման փորձարկման ենթարկվեց նաև Ծաֆեն Հակոբյանը: Նա ավելի հեռում գնաց: Փոխեց նաև գունային գամման, հեռացավ զուտ արևելյան կոլորիտից, ելումուտի նոր դոներ քացեց, քայց, ըստ էության, դարձյալ ներկայացման մեջ ոչինչ չփոխվեց, քանի որ ռեժիսորը չէր կամենում հեռանալ իրենից, վերանայել շարժման կոմպոզիցիան, գործողությունների բնույթը: Այսինքն, մի անգամ արդեն գտնված ներկայացման կերպարը հիմնականում մնաց նույնը, թեև առաջին ձևավորողից հետո միանգամայն տարբեր նկարիչներ էին աշխատել քեմադրության վրա, փոխվել էին նաև դերակատարներից շատերը:

Մասնավորապես թատրոնի և կինոյի պրակտիկան նկատի առնելով, պիտի ասել՝ ինչպես որ այստեղ որևէ ստեղծագործական խնդիր անկարելի է դիտել կերպարվեստի ոլորտներից դուրս, այնպես էլ կերպարվեստի որևէ խնդիր դժվար է լուծել առանց ռեժիսորի կամ ռեժիսորական մտածողության: Սրանք թեև հարափոփոխ, քայց և հարակից երևույթներ են, արդեն միաձուլ, գրեթե անբաժանելի: Կոմպոզիցրայի, սինթեզի, անսամբլի ընդհանուր երևույթներ: Այսօր թատրոնի տեսարանը Բոտիչելլիին ականա համարում է կոմպոզիցիայի մեծագույն ռեժիսոր, իսկ կերպարվեստի տեսարանը Ռեյնհարդտի ռեժիսուրայի մեջ տեսնում է նաև խոշոր նկարիչ-քանդակագործին: Վախթանգովի ռեժիսորական որոշ մտահղացումներ միշտ հաճախալու համար ուս թատերագետները հաճախ դիմում են Գո-

յայի օֆորտների օգնությամբ: Նույնը կարելի է ասել Վ. Սուրենյանցի կոմպոզիցիոն կտավների կամ Աճեմյանի լավագույն քեմադրությունների կապակցությամբ: Սրանցից յուրաքանչյուրը միաժամանակ և ռեժիսոր է, և ճկարիչ: Ո՛վ կարող է ասել, թե Ս. Էյզենշտեյնի և Ս. Փարաջանովի ֆիլմերում որտեղ և ինչպես են անջատվում ճկարչի և ռեժիսորի ֆունկցիաները, կամ արդյո՞ք անջատվում են:

Ինչ օրինակների էլ դիմենք, դեկորացիոն արվեստի, նրա ձեռք բերած նոր որակի, անշուշտ, մաս լուրջ թերությունների մասին խոսելիս, անհրաժեշտ է հարցերը դնել ռեժիսորական մակարդակի վրա, ելնելով նույն դեկորացիոն արվեստի շահերից:

Ի՞նչ ենք ձեռք բերել:

Որքան էլ տարօրինակ թվա՝ այն, ինչ կորցրել էինք ետպատերազմյան տարիներին:

Ինչպես մի առիթով արդեն նշել ենք, ուս արվեստաբան Մ. Օստրովսկին, 1965-ին հրատարակած իր «Նկարիչը և թատրոնը» գրքում այդ տարիները համարել է լճացման մի շրջան, ուր ազգային գերկայացումներից տրվում էր կենցաղագրական քնույթ, պատմական դարաշրջանի պատկերը հենվում էր լոկ փաստագրական ճշգրտության վրա՝ ստեղծագործական ձեռագրերի և մաներայի համահավասարեցման կամ ճկարչի կատարյալ դիմագրկության պայմաններում:

Այս գնահատականը չնչին քաջատությամբ, կարելի է տարածել մաս հայ թատերական իրականության վրա: Դրան հեշտ է համոզվել, դիմելով մաի քեմանկարչությանը, որովհետև թատրոնում միայն երևույթները ավելի ցայտուն են արտահայտվում, և, քացի այդ, ռեժիսորի և ճկարչի փոխհարաբերություններն էլ այստեղ անհամեմատ պարզ են:

Եկեք մի պահ վերաիշխենք «Օթելլոն» Սունդուկյանի անվան թատրոնում 1956 և 1969 թթ. բեմադրություններով: Մի դեպքում Կ. Մինասյանն ու Լ. Քալանթարն են հեղինակը, մյուս դեպքում Սարգիս Արուտչյանը՝ Հր. Ղափանյանի ռեժիսորական ղեկավարությամբ: Կամ եկեք մտովին համեմատենք եռպատերազմյան տարիների «Գայանեն» Պ. Անանյանի և Ն. Ամիրխանովայի հեղինակությամբ և այն «Գայանեն», որ ցուցադրվում է այսօր Մ. Ավետիսյանի և Վ. Գալստյանի խորեոգրաֆիկ-պլաստիկական վերընթերցումով: Եկեք զուգահեռ անցկացնենք Ալ. Ծաքարյանի և Լ. Քալանթարի, ապա և Գ. Վարդանյանի և Զ. Տադևոսյանի «Չար ոգու» միջև, բեմադրություններ, որոնց արանքում ընկած է շուրջ տասը տարվա ժամանակահատված: Կամ եկեք համեմատենք «Անուշը» մի դեպքում Ա. Միրզոյանի և Ա. Գուլակյանի, մյուս դեպքում՝ Ռ. Նալբանդյանի և Վ. Աճեմյանի բեմադրությամբ (թեև այս վերջին «Անուշն» էլ իր թերությունն ունի՝ շատ է տարաոճ): Բայց ինչու դիմել միայն տարբեր նկարիչների զուգահեռներին, երբ մույն Ալ. Ծաքարյանի այսօր ցուցադրվող «Դոն Բիշոտը» անհամեմատ բարձր է և շահեկանորեն տարբեր 50-ական թվականներին նրա իսկ ձևավորած «Դոն Բիշոտից»: Մի դեպքում բալետմեյստերը Զ. Մուրադյանն է, մյուս դեպքում՝ Ե. Չանգան:

Որքան խուսափենք անցյալի քննադատությունից և այնտեղ միայն լավը փնտրենք, միևնույն է, անցյալը ներկայի առաջ ասես գունաթափվում է: Եվ հարցը տրվյալ դեպքում ոչ այնքան նկարիչների մեջ է, որքան ժամանակի և ռեժիսուրայի: Բալետմեյստեր Չանգայի հետ աշխատելիս և կողքին ունենալով այնպիսի մի վտանգավոր մրցակից, ինչպիսին Մինաս Ավետիսյանն է բալետային ներկայացումներ ձևավորելիս, քնական

է, որ Ծաքարյանի մասն փորձված նկարիչը նախկինում կիրառած գեղարվեստական սկզբունքներից պիտի որ հրաժարվեր և գործի դներ իր ունեցած ամբողջ հնարավորությունները:

Թատրոնը սիրում է ձևերի բազմազանություն, գուներանգներ, պլաստիկական արվեստները գալիս են հարստացնելու նրան:

Կ. Մինասյանին, Պ. Անանյանին, Ա. Միրզոյանին կամ Այ. Ծաքարյանին չի կարելի մեղադրել պահպանողականության մեջ, նրանք պարզապես ժամանակի և ռեժիսուրայի առաջադրանքներն են կատարել: Բավական է մթնոլորտը փոխվեր, որպեսզի Խ. Եսայանը, Վալիկ Վարդանյանի հետ բեմադրած Կենցաղաբույր «Սոս և Վարդիթերից» հետո, հաջողությամբ փորձարկեր «Էդիպ արքան», և դա ոչ այնքան այդ երկու օպերաների միջև եղած երաժշտական և թեմատիկ նկարագրի մեծ տարբերությամբ էր թելադրված (այստեղ Իգոր Ստրավինսկին և Վարդան Տիգրանյանը «մեղք» չունեն), որքան ժամանակի և ռեժիսուրայի պահանջներով: Խ. Եսայանի «Սոս և Վարդիթերը» այն ժամանակ էլ չէր կարելի ընդունել, մինչդեռ «Էդիպ արքան», ճարտարապետական պարզունակ ձևերով հանդերձ, տպավորություն է թողնում նաև այսօր:

Դեկորացիոն արվեստում հայ իրականության մեջ առաջատարը, անշուշտ, բեմանկարչությունն է: Կոնկրետ օրինակների համար բավական է թեկուզ դիմել Սարգիս Արուտչյանի և Մինաս Ավետիսյանի ձևավորումներին: Նախ՝ այդ երկուսի, որովհետև նրանց աշխատանքներում արտացոլվում են մեր օրերի հայ թատերա-դեկորացիոն արվեստը, նրա օրեցօր ամրապնդվող օրգանական կապը ռեժիսուրայի հետ, ինչպես

և անցյալից ժառանգած լավագույն ավանդույթների կենսաբար տղին:

Կոմպոզիցիայի և գծանկարի հստակություն՝ վերացարկված ձևերի մեջ, մեծ մասամբ բեմական խոշոր ընդհանրացումներով՝ ահա Արուտչյանի բոլոր ու բեղմնավոր գործունեության մշանաքանը: Բոլոր թատրոններում, տարբեր ժանրերում, մուլմիսկ տարբեր ռեժիսորների հետ աշխատելիս, Արուտչյանը վերջին տասնամյակում զարմանալիորեն հավատարիմ է մնում իրեն, իր ոճին, իր ամբողջականությանը, որ մեծ մասամբ մշակում է գծանկարի և դեկորի միասնական դրվածք: Մի առիթով ֆրանսիացի մշանավոր ճարտարապետ Շ. Կորբուզյեն ասել է՝ «Տունը բնակության մեքենա է»: Այս թեւավոր ասացվածքը կարելի է տարածել Արուտչյանի ձևավորումների վրա, սակայն այլ շարադրանքով: Բեմական դեկորացիան ստեղծագործության յուրատիպ մի բնակավայր է, որ մղում է տալիս ռեժիսորին և դերասանին տարածության մեջ ազատ ստեղծագործելու, բեմի վրա զգալու ինչպես տանը, այսինքն՝ բեմը դարձնելու ստեղծագործական կյանքի տուն-մեքենա: Դրա լավագույն օրինակներն են, իմ կարծիքով, Աճեմյանի բեմադրած «Դատական գործը», Հր. Ղափյանյանի «Յոթ կայարանները», Ալ. Գրիգորյանի «Զինվորի այրին» և Ռ.ՈՒ.Ռ.-ը: Արուտչյանը կատարելապես տիրապետում է բեմական տեխնիկային, ըստ անհրաժեշտության կարողանում է քարացած ձևերից խուսափել, կոնստրուկտիվ հրապարակները դնել անհանգիստ շարժման մեջ, լույսերի հետ խոսել լույսերի լեզվով, լույսից ստանալ բեմական գունանկար: Դա այն է, ինչ որ չի երևում ցուցահանդեսում զետեղված նրա էսքիզների մեջ: Դրանք ավելի շատ հիշեցնում են դեկորների գունածածկ նախագծեր,

կամ, ասեմք, դեկորաշինության պայմանական չափագրում: Այսինքն, ուզում եմ շեշտած լինել, որ Արուտչյանի ձևավորումը բեմից ավելի թատերային է հընչում, ավելի բարձր մակարդակ ունի, քան ցուցահամդեսում առհասարակ:

Տեխնիկական ցուցանիշներից դատելով, նա աճում է զարմանալիորեն արագ, ձևավորումից ձևավորում: Բավական է ասել, որ 1972-ին հրատարակված նրա ապագա ցուցահամդեսի կատալոգը երկու տարի հետո բացված ցուցահամդեսի համեմատությամբ շուրջ 35 տոկոսի տարբերություն ուներ: Երկու տարվա մեջ Արուտչյանը հասցրեց հրաժարվել իր նախկին շատ աշխատանքներից և դրանք փոխարինել նոր և ավելի որակյալ աշխատանքներով: Նրա գործելակերպը ոճով հիշեցնում է երիտասարդ Միքայել Արուտչյանին, որը չէր հասցնում էսքիզներ անել, այլ մեծ մատամբ մակետներով էր սկսում ու երբեմն էլ մակետով ավարտում ձևավորման ողջ նախապատրաստական աշխատանքը:

Ինչպես ասվեց, Սարգիս Արուտչյանը շատ ուժեղ ստրների հետ է աշխատել, բայց ոչ մեկի հետ այնքան համերաշխ չի գործել, ինչպես Հրաչյա Ղափլանյանի: Մեծ մասամբ այս համագործակցության շնորհիվ է, որ նա էլ իր հերթին նպաստեց կորցրածը գտնելուն:

Հրաչյա Ղափլանյանը 1965-ից սկսած իր ստեղծագործական տեմպերը արագացրեց, հետո այդ արագության վրա ավելացրեց մի նոր տեմպո-ոիթմ, և Սարգիս Արուտչյանն այստեղ նրա լավագույն և նպատակաբաշխ զինանակիցներից մեկը եղավ: Ամեն ինչ սկսվեց «Սալեմի վիուկներից» ու հասավ մինչև «Անոթիտը»: Երկուսն էլ՝ արտաքին դիմամիկայի մոլեռանդ հետեւորդներ: Ղափլանյանը, թերևս նաև Արուտչյանի շը-

նորհիվ, այնքան վարպետացավ ու խորացավ բեմասարքավորման ու դեկորացիոն մշակույթի գաղտնիքների մեջ, որ ինքնուրույն լուծեց «Ռիչարդ Երրորդի» մման քարդ մի ողբերգության ամբողջ ձևավորումը, ընդ որում, մնալով ռեժիսորական մտահղացման և նրա պլաստիկ ըմբռնումների գեղարվեստա-գաղափարական մակարդակի վրա:

Բայց... ցավն այն է, որ Ղափլանյանը իր գործն առաջ է մղում մաև առանց Արուտչյանի, մինչդեռ Արուտչյանը երբեմն լուրջ դժվարությունների առաջ է կանգնում, երբ համագործակցում է այլ ռեժիսորների հետ: Այդպես եղավ, երբ նա իր և Ղափլանյանի տեմպերը կամ տեմպո-ոֆթընը առաջադրեց Զ. Տատինցյանին՝ «Գիքորը» բեմադրելիս: Ռեժիսորն այդ տեմպերին չհարմարվեց, համագործակցությունը մնաց առկախ: «Գիքորը» չենթարկվեց կոմստրուկտիվ եղանակով սարքավորված բեմահարթակին: Իսկ երբ «Ռոմեոն, Ջուլիետը և խավարը» պիեսի բեմադրության առիթով նրանք հանդիպեցին՝ ամեն ինչ իսկույն տեղն ընկավ: Երվանդ Ղազանչյանն էլ, իր հերթին, Լենինականի թատրոնում շատ հոգսեր քաշեց, որ կարողանա արդարացնել Արուտչյանի թեթևասառ դեկորները «Հարսանիք—73»-ում, մինչդեռ «Հանցանք ու պատիժը» իրեն լիովին արդարացրեց: Բանն այն է, որ Արուտչյանը ամեն կերպ խուսափում է կենցաղից, բայց ոչ միշտ է այդ կենցաղը փոխարինում դեկորների վերացարկված համոզիչ պատրանքով: Նրա վերջին շրջանի ձեվավորումներում պատրանքին և ստեղծագործական երևակայությանը հաճախ գալիս են փոխարինելու բոլորանիստ կամ անկյունավոր հարթակները, տարբեր մակարդակների վրա դրված հաստոցները, երկաթակոտ ձողերն ու աստիճանները, էլ չենք խոսում պտտա-

հարթակի օգտագործման մոլեգին թափի մասին: Դեռևս ոչ մի հայ նկարչի հրամանով հայ բեմը այնքան շատ չի պտտվել, ինչպես Արուտչյանի ձևավորումներում: Այս ամենը, մանավանդ շքեղ լուսավորությամբ և ռեժիսուրայի արդարացված միզանցեմներով, մեծ տպավորություն է թողնում, քայց, ցավոք, միշտ չէ, որ նպաստում է դերասանական հստակ խաղին և, մանավանդ, պիեսի գաղափարական բովանդակության ցայտուն դրսևորմանը: Նրա ստեղծած բեմաձավալները, որքան էլ ճարտարապետորեն մտածված, որքան էլ դրված մասնագիտական ամուր հիմքերի վրա, հաճախ բեմական իրադարձությունների նկատմամբ մընում են անտարբեր: Արուտչյանին սպառնում է մերկ սխեման, միջավայրի պլատիկական կաշկանդումները: Ստացվում է այնպես, որ ռեժիսուրան այսօր Արուտչյանի հետ դաշն կնքելուց առաջ պիտի զգուշանա նրանից, եթե նա շարունակի բեմի վրա ավելի ազատ գործելու, բեմին ավելի «ազատություններ» տալու իր միտումները, քանի որ նա գրեթե հավասար ուժով ու ոգևորությամբ շարունակում է գործել մեր հանրապետության գրեթե բոլոր աչքի ընկնող թատրոններում: Ժամանակակից թատրոնը որքան էլ ձգտում է բարձր տեխնիկայի, մեքենայաբար շրջադարձ է կատարում դեպի ապագան, այնուամենայնիվ, սոսկ մեքենա մնալ չի կարող: Այդ է պահանջում ոչ միայն թատրոնը, այլև ազգային արվեստի զարգացման ուղին:

Մեկ այլ նշանավոր ճարտարապետ՝ աներիկացի Ֆրանկ Լյոյդ Ռայթը, Կորբուզյեին յուրովի լրացնելով, ասել է. «Տունը իրոք բնակության սարքավորում է, քայց գեղարվեստն սկիզբ է առնում այնտեղից, ուր ավարտվում է այդ մեքենան»: Արուտչյանի ձևավորումներում տառը տարի առաջ է կանգ առել այդ մեքենան,

ծայց գեղարվեստն իր ամբողջ թափով դեռևս իր ընթացքի մեջ չէ: Այստեղ ավելի իշխողը Մինաս Ավետիսյանի աշխատանքներն են, գլխավորապես բալետային ներկայացումների ասպարեզում:

Մ. Ավետիսյանը ունի հաստոցային գեղանկարչությունից փոխանցված այնպիսի շնորհներ, որ քչերին է տրված: Նա քեմից գույների լեզվով ասես զրուցում է հանդիսականի հետ: Լուսա-օդային արտոբակտ միջավայր լինի թե կոնկրետ տարածություն՝ հաղթահարում է ոչ միայն գունանկարով, այլև գծանկարով: Ընդ որում, այդ գծանկարը քեմանկարչության մեջ ավելի տպավորիչ է ու պարզորոշ, քան նրա հաստոցային ժանրում: Սա, իմ կարծիքով, այն եզակի առավելությունն է, որ թատրոնի ժանրում ունի Մ. Ավետիսյանը՝ իր իսկ հաստոցային աշխատանքների համեմատությամբ, ուր նա ավելի հակված է դեպի արտոբակտ ընդհանրացումներ:

Մինաս Ավետիսյանը սկզբից ևեթ գործ ունեցավ տաղանդավոր բալետմեյստեր Ե. Չանգալի հետ, և թատրոնին մասնագիտորեն մերձենալու ընթացքը մեկեմ ընկավ իսկական հունի մեջ: Նրա որ ձևավորումն էլ նայես, թվում է, թե նկարիչը կոմպոզիտորի միտքն է հյուսել երփնագրի լեզվով: Գույնը այստեղ քեմական գործողության շարունակությունն ու բացահայտումն է, նաև լրացումը, բայց ոչ երբեք տարածական չեզոք միջավայր: Նա տեխնիկայի բազմազան միջոցներից օգտնվելու կարիք չունի, քանի որ տեխնիկայի ազդակը նրա գունանկարչության մեջ արդեն կա: Ամենուր գործում է Մ. Ավետիսյանի գունախիտ երանգապանակը, որի միջոցով քեմական մյուս բաղադրիչների թույլ օղակները կապակցվում են, ամրանում իրար: Նրա ձևավորումները, չնչին բացառությամբ, ամուր կոմպո-

գիցիա ունեն, բայց ոչ ծավալային, այլ պայմանական դեկորների գունանկարի շնորհիվ: Գույնն ու գծանկարը արդեն ստեղծում են գործողության պատրանք: Առանց պտտահարթակի օգնության, նրա ստեղծած դեկորները «շարժվում են», երբեմն արտացոլվելով արտիստի խաղի, երբեմն էլ շարունակելով իրենց ընթացքը հանդիսականի երևակայության մեջ: Մ. Ավետիսյանը ևս կենդանցային մանրամասներից առարկայական իմաստով խուսափում է: Բայց կենցաղն իր անհրաժեշտ ներկայությունը զգացնել է տալիս գունային տարածությամբ, գունաքծերի խաղերով ավելի, քան այդ կարող են անել տափարակ հաստոցները կամ բեմի մակարդակները տարբերակող մերկ դեկորացիան: Դրա լավագույն օրինակները՝ «Հերոսական քալլադ», «Լոռեցի Սաքո» բալետային մանրապատումներն են և, մանավանդ, «Անտունին»:

Մինաս Ավետիսյանը դինամիկ գործողության է մղում գուներանգների, երվնագրի ներդաշնակությամբ, երբեմն էլ նույն գուներանգների հակադրության միջոցով: Երկու դեպքում էլ առկա է դրամատորգիական և թատերային մտածողությունը: Նա ազատ և խելամըտորեն օգտվում է հայ միջնադարյան մանրանկարչության ռճերից ու գունային լուծումներից և դրանք մշակում այնպիսի պոլիֆոնիկ վարպետությամբ, ինչպես Արամ Խաչատրյանն է մշակում հայ ժողովրդական երգը: Պատահական չէ, որ այդքան շատ է խոսվում «Գայանեի» նոր ձևավորման մասին: Դրանք իրոք համաբնույթ և համառոտ ստեղծագործություններ են, հարազատ արվեստի ազգային ավանդույթներին: Բայց Մինաս Ավետիսյանն ունի մի աշխատանք, որի նկատմամբ ես ունեմ ավելի բարձր կարծիք և հատուկ վերաբերմունք:

11—Թատերական նկարիչների մասին

Վերոհիշյալ աշխատանքները, որքան էլ բարձր գնահատենք, միևնույն է, գալիս են, ի վերջո, մաս Մ. Սարյանի «Քաջ Նազարից», գեղարվեստական մակարդակով ավելի չեն, իսկ քնույթով՝ դարձյալ հաստոցալին գեղանկարչության ծնունդ: Այլ է Ա. Տերտերյանի «Կրակն օղակ» երաժշտական դրամայի ձևավորումը, մի աշխատանք, որ, մկարչից անկախ պատճառներով, դժբախտաբար, երկար կյանք չունեցավ Սպենդիարյանի անվան թատրոնում: Այստեղ մա առաջին անգամ դիմեց կոնստրուկտիվ դեկորներից, սակայն հարազատ մնալով գեղանկարչությանը, այսինքն՝ իրեն: Նա համադրեց կոնստրուկտիվ եղանակը երփնագրի հետ յակուլովյան սիստեմով: Պտտահարթակ կենտրոնում, որ օգտագործվում էր տարբեր ռակուրսներով, իսկ շրջապատում հիմնավորց տաճարի փլատակներն են: Անցյալն ու ներկան ոճական առումով միաձուլված են: Փլատակ տաճարների զարդանկարները շարժվող դեկորների հետ անմախաղեպ ամսամբլ են կազմում: Հեղափոխական իրադարձություններով պայմանավորված օպերայի թեման գաղափարական ցայտուն բովանդակություն և ազգային վառ նկարագիր էր ստացել: Այդ մրա՝ Մինաս Ավետիսյանի մեծ ջանքերով էր մաս, որ բեմանկարչության մեջ կենցաղագրական մեկնաբանությանը, մանրութեներից փոխարինեց ազգային հարուստ ավանդույթներից սնվող գեղանկարչությունը:

Այնուամենայնիվ, Մինաս Ավետիսյանի աշխատանքները ևս գերծ չեն թերություններից: Սարյանի միայն մա էլ դժկամությամբ հաշտվեց թատրոնի հետ: Նրա ձևավորումները դեռևս կարելի է մատների վրա հաշվել: Ծիշտ է, քանակը այստեղ հարց չի լուծում: Կարելի էրն այն բարձր որակն է, որ, իբրև կանոն, երաշխա-

վորում է նա, երաշխավորում է, քայց ոչ միշտ: Օրինակ Ս. Պրոկոֆևի «Մոխրոտը» քալետը ասես մի նկարչի աշխատանք չլիներ: Օգտվելով հեքիաթի «աշխարհագրական քարտեզից», նա յուրաքանչյուր արար յուրովի էր լուծել, տարբեր գեղանկարչական ոճաբանությամբ, իսկ մոռացել՝ այդ բոլորը ընդհանուր հայտարարի քերել: Իմ խորին համոզմամբ տակավին չի հաղթահարված նաև «Ալմաստի» ձևավորումը, ընդ որում վարագույրից սկսած, ուր և Թմուկ բերդը կա, և Աշուղը, և Կատավարական տան շենքի ուրվանկարը, ու թեթև ակնարկով Ջվարթնոցի գմբեթածածկը և դեռ կողքին էլ լոռեցիսաքոյական տիպարներ: Եվ չգիտես ինչի համար: Մի քիչ խիստ եմ ասում, քայց Թաթուլի պալատն ու պալատի գավիթը արհեստականորեն մեծացված խաղալիք-մակետի տպավորություն է թողնում, չի համոզում նաև ձևավորման կոլորիտը, որ հիմնականում լուծված է սևի և կարմիրի, ավելի շուտ արմավադեղ կարմրի տոներով: Այստեղ պատրանքայինը ավելին է, քան թույլ են տալիս Ա. Սպենդիարյանի առանց այն էլ պատրանքային վառ տեսիլներով հարուստ երածը շտապությունը և Վ. Աճեմյանի ռեալիստական ռեժիսուրան: Ուզում եմ ասել, օպերայի հոգեբանական խորությունը չի գտել բեմանկարչական այնպիսի համարժեք, ինչպիսին գտնված է «Գայանե» քալետի ձևավորման մեջ: Մինաս Ավետիսյանի սցենոգրաֆիան առայժմ օրինակելի է, քարձր ու նախտակալաց, գլխավորապես քալետային ներկայացումներում: Այստեղ է, որ նա մրցակից չունի և ուղենիշ է մեր բեմանկարչության զարգացման ճանապարհին:

Իմիջիպայրոց, անհրաժեշտ է հիշել, որ օպերայի թատրոնում տարիներ առաջ բեմադրված «Տանհոյզերն» ու «Հյուպատոսը» քացատիկ արժեքներ էին, ստեղծված

Պողոս Աֆեյանի և բուլղարացի նկարիչներ Մ. Պոպովայի ու Մ. Միխայլովի համագործակցությամբ:

Ականավոր ռեժիսոր և նկարիչ Նիկոլայ Ակիմովը մի առիթով ասել է. «Մեր արվեստի բուլանդակ սպեցիֆիկան տաղանդավոր նկարիչը կարող է յուրացնել մի քանի շաբաթվա մեջ, եթե մինչև թատրոն գալը բեմարվեստը սիրել է որպես հանդիսական»: Մեր ներկա բեմանկարչության փաստերից դատելով, այս միտքը կարիք ունի որոշ խմբագրման: Այո, այդ սպեցիֆիկան կարելի է յուրացնել մի քանի շաբաթվա մեջ, եթե մինչև թատրոն գալը նա բեմարվեստը սիրել է որպես հանդիսական և թատրոն մտնելուն պես գործ է ունենում օժտված ռեժիսորի կամ, առնվազն, թատրոնով ապրող և թատրոնը հիանալի զգացող ռեժիսորի հետ: Այլապես, ինչով բացատրել, որ Հ. Զարդարյանի նման նրկարիչը, օժտված դեկորատիվ արվեստի բազում շրմորհներով, Սունդուկյանի անվան թատրոնում փաստորեն ձախողեց «Միայն մարդն է ուղիղ քայլում» ներկայացման ձևավորումը, իսկ դրանից հետո էլ հաջողության չհասավ «Գայանեի» բեմադրության մեջ: Մինչդեռ Արտաշես Հունանյանը հասավ հիանալի արդյունքի օպերային թատրոնում առաջին իսկ ձևավորմամբ («Հեքիաթ մեծահասակների համար»): Իսկ իրականացվելու դեպքում ինչպես կհնչի նույն Ա. Հունանյանի «Հին աստվածները», ցույց կտան ժամանակն ու դարձյալ ռեժիսուրան: Այն մի քանի հեքիաթ-պիեսները («Մեծ անտառի զավակները», «Ֆանֆարոն թագավորը», «Հազարան բլրով»), որ նա ձևավորեց սունդուկյանցիների բեմում, խոստման երաշխիք են, բայց ավելին սպասել առայժմ դժվար է, եթե նա չգտնի իր ռեժիսորին և իր թատրոնը: Մի խոսքով, ուր էլ գրնանք, ինչ էլ անենք՝ հարցերը լուծվում են մեծ մա-

սամբ ռեժիսորական մակարդակով: Ռեժիսորը նախա-
ձեռնողն է, ռեժիսորը ընտրողն է, ռեժիսորը հրավի-
րողն է ու պատվիրատուն: Լավ նկարիչների արժա-
նիքներն էլ, թերություններն էլ երբեմն գալիս են ռե-
ժիսորայից:

Օրինակների համար դիմենք Վ. Աճեմյանի փորձին:

Առանց Արմեն Գրիգորյանի դժվար էր հասնել
«Պեպոյի» ճորդ մեկնաբանությանը, ինչպես և առանց
Ռոբերտ Նալբանդյանի հազիվ թե «Սայաթ-Նովա»
օպերայի քննադրությունը ունենար գեղանկարչական
ալյակիսի վառ կերպար, ինչպիսին ունեցավ: Բայց արի
ու տես, որ երբ Աճեմյանը հրավիրեց Վ. Պողպոտով-
սկին «Բեկումը» ձևավորելու, նրանք իրար չհասկացան,
և հրապարակ եկավ ստանդարտը՝ քեմի վրա սովորա-
կան մի զրահանավ և անհրապույր ինտերյեր: Կարելի
է և նույն Պողպոտովսկի «Առավոտները ալստեղ խա-
ղաղ են» ներկայացման ձևավորման հետ չհաշտվել,
բայց նա ռեժիսոր Հր. Ղափլանյանի մեան է մոտեցել
խնդրին, քեմ-հրապարակ է քերել պատերազմյան թե-
մայով ու հայրենասիրական գաղափարներով առհա-
սարակ հագեցած մի պիես և գոհ է դրանից: Պիեսի
փիլիսոփայական-հումանիստական մտորումները ան-
տեսվել են և անտեսվել են երկուստեք: Այս դեպքում
նկարչից դժգոհել չի կարելի:

Առանձին ուղադրության է արժանի Ա. Չիլինգար-
յանի գործունեությունը գլխավորապես ոռոսական թատ-
րոնում, ուր նա հիմնավորվել է վերջին տարիներս:
«Խելքի եկ, Բրիստափոր» և, մանավանդ «Մակույքն
անտառում» ներկայացումների մեջ, թեև տարբեր ոճով
ու սկզբունքներով լուծված, Չիլինգարյանը հասնում է
լակոնիկ ու պարզ ընդհանրացումների: Գեղանկարչա-
կանն ու կոմստրուկտիվը նրա ձևավորումներում թելա-

դրված են գրական նյութի և դերասանական խաղի պահանջներով: Բայց այն էլ պիտի ասել, որ Չիլինգարյանը, համագործակցելով երիտասարդ նկարիչ Ե. Սոֆրոնովի հետ, «Պարտքերը մեր» պիեսը ձևավորելիս ընկել է պայմանական ոճի թակարդի մեջ, բեմը ցանցապատել պանորամայով, որպես գլխավոր հերոսի հոգեբանական վիճակը արտահայտող խորհրդանիշ: Իրականը կորել է պայմանականի մշուշում, ցանցը ծանրաբեռնվել է ապրիկացիա հիշեցնող լուսանկարներով, որոնք ոչինչ չեն ասում: Սակայն այդ առումով ավելի բնորոշը նույն թատրոնում Ե. Սոֆրոնովի և Ալ. Գրիգորյանի բեմադրած «Դիմակահանդեսն» է: Այստեղ առին ինչ արդեն խճճված է կեչիների անտառ հիշեցնող սյունաշարով և դրանց գլուխն անցած կոպիտ դիմակներով: Պետերբուրգյան «փայլուն, քայց սնամեջ դարի» սոցիալական պատկերը իր տեղը զիջել է ռեժիսորական մտացածին մեկնաբանությանը: Նկարիչը դարձել է ռեժիսորի գերին, մնացել նրա չհիմնավորված ու չարդարացված մտահղացումների անձուկ սահմաններում:

Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում Գ. Վարդանյանը մնում է ձեռք բերած բարձրության վրա: Նա էր, որ այս բեմը ազատագրեց սնամեջ շքեղությունից, հրավառությունը փոխարինեց կենդանի գեղանկարչական պատրանքով, որ կյանքի է կոչվում պատանի հանդիսականի վառ երևակայությամբ: Նույնիսկ «Չար ոգու» նման կենցաղաքույր պիեսը նա զտեց կենցաղայնությունից, վերջինս փոխարինելով երիցագրի զորեղ հնչեղությամբ: Գույնն ու գծանկարը նրա ձևավորումներում հնչում են համազոր, հեքիաթը հարստանում է նոր հեքիաթներով: «Մաթեուշ Առաջին թագավորը» դրա պերճախոս ապացույցն է: Գեղանկարչական, քայց

և պայմանական այնքանով, որքանով թույլ է տալիս երկմագրի ոգին: Վարդանյանը ևս առիթ ունեցավ փորձարկելու կոնստրուկտիվ ոճը և ապացուցեց դրա առավելությունները «Աղմկալից փողոց» ներկայացման մեջ: Եվ շատ յուրովի: Բայց երբ «Պատվի համարին» մա մոտեցավ մույն եղանակով, պիեսը դիմադրեց: Ծերմակ կոնստրուկցիան երկհարկանի ինտերյերով, այնուամենայնիվ, չէին կապակցվում միմյանց: Մ. Ռաֆայելյանի հետ ռեժիսորական համագործակցությունը չըստացվեց: Մինչդեռ «Սասնա Մհեր» և «Մակագրությունն ծառին» ներկայացումներում Վարդանյանը արդեն հաղթահարել էր իր առաջ քաշած խնդիրները ռեժիսորական մակարդակով, և շեղումներն այդ գծից ցույց տրվին, որ մա գիտե իր ճանապարհը՝ պատանի հանդիսականի երևակայության դուռը: Իսկ դա ինքնին բարձր արժանիք է:

Մանկա-պատանեկան թատրոնի յուրատեսակ վարպետ է մաև Արամայիս Սարգսյանը: «Քաջ Նազար», «Որտե՞ղ ես, Ջոննի» և «Երեք Նարինջ» պիեսների ձևավորումները խոսում են իր գործի մեջ հմտացած մասնագետ-նկարչի մասին: Ռեժիսորական մտածողությունը տիկնիկային կերպարներով է մա արտահայտում և երբեմն առաջ ընկնում թատրոնի տակավին աղքատ ռեժիսորայից:

Ծափեն Հակոբյանը, թատրոնում՝ սակավապետ, վերջին տարիներս բուռն գործունեություն է ծավալել հեռուստատեսության բնագավառում: Բայց «Հրաքանավոր մարդու» մրա ձևավորումը Լենինականի թատրոնում հատուկ ուշադրության է արժանի: Ի վերջո, լուսանկարչական պատճենաւորմանը եկան փոխարինելու գունային խստորոշ ձևերի մեջ դիտված պայմանական ինտերյերները, որոնք վառ պատկեր ունեին ոչ

միայն դեկորացիոն-կոնստրուկտիվ առումով:

Մի քիչ հայ նկարիչների կիճեմատոգրաֆիական աշխատանքների մասին: Այս բնագավառում երևույթ է «Նուան գույներ»: Արդեն քավական գրվել է այս նկարի մասին, բայց ոչ նկարչական տեսանկյունից: Մինչդեռ նկարչականն այստեղ վճռական նշանակություն ունի, գույնն է առաջ մղում նրա սյուժեն, պատկերները, ձևին ու թուվանդակությանը տալիս գաղափարական ուղղություն: Փաստորեն առաջին անգամ ժապավենի վրա առնվեց հայկական քնության, նրա հարուստ գուններանգների տակավին չտեսնված գամման, և այդ քնության մեջ տառապած հայ մարդու հոգեկան տվյալտանքները բացահայտվեց գլխավորապես գունալին փոխհարաբերությունների ճոխ միջոցներով: Դա գունալին նոր ու բարդ փոխհարաբերությունների, տեղտեղ գունալին ինքնատիպ հակադրությունների սիմֆոնիկ կտավ է, ամբողջական կերպար, անընդհատ զարգացող կոմպոզիցիա և անշուշտ այդ ամենը չի կարելի վերագրել սոսկ նկարիչ Ս. Անդրանիկյանին կամ նրա կողքին աշխատած օպերատոր Ս. Ծաֆրազյանին: Նման ֆիլմի հեղինակը գունագեղ-մտածող, գեղանկարչական բացառիկ տաղանդով օժտված ռեժիսորը միայն կարող է լինել:

Գույնի դիմամիկան, լույսի շարժման ընթացքն իսկ մաթեմատիկական ճշգրտությամբ հաշվարկված է այս ֆիլմի մեջ գունանկարի այն օրենքներով, որ հնարավոր է կիրառել միայն ժապավենի հետ գործ ունենալիս: Ֆիլմի սյուժետային հույժ արտասովոր գիծը, գաղափարական հարցադրումը, փիլիսոփայական խորհուրդը գլխավորապես արտացոլված են ազգային գունաշարի և վառ երփնագրի միջոցներով: Մեր երկրի նույնիսկ կենդանական աշխարհը, բուսական կյանքը

իրենց ներքին գունային ծալքերով արձագանք են գըտնում այստեղ և ստեղծում մարդու հոգևոր վերածննդի գաղափարը, միաժամանակ այդ նույն մարդու ամեն պայքարը հետզհետե ամազնացող միջնադարյան խավարի դեմ: «Նուան գույնը» հայ կինեմատոգրաֆի երբևէ ստեղծած գուներանգների մեսրոպյան այբուբենն է, որ դուրս է գալիս ազգային շրջանակներից և հայրականորեն մտնում միջազգային ասպարեզ, որովհետև գույնի միջոցով լուծվում են համամարդկային հետաքրքրությունն ներկայացնող հարցեր և լուծվում անհախադեպ վարպետությամբ: Այս նկարից հետո, նույնիսկ սև ու սպիտակ նկարները մարդ ակամա սկսում է տեսնել գունային թափանցումներով: Ոչ միայն նրանից հետո ստեղծված ֆիլմերը, այլև նրանից առաջ ստեղծվածները ակամա դիտում են նույն տեսանկյունից և մոտենում հարցերին նոր չափանիշներով:

«Նուան գույնը» իրոք պարտավորեցնում է:

Անգամ պայմանականորեն կիսա-գունավոր «Քառս» ֆիլմը դիտում են գունային ամբողջական պրիզմայի տակ: Այստեղ էլ Ալ. Ծաքարյանի և Լ. Վաղարշյանի վաստակը: Մերթ ընդ մերթ փոփոխվող կադրերը գունային փոփոխությամբ են զարգանում և ստեղծում իր տեսակի մեջ շատ ինքնատիպ մի կինոնկար: Ասիտու որ նույն Ծաքարյանի մի այլ ֆիլմ, որ կոչվում է «Երեվան 2750», այն էլ հանված գունավոր ժապավենի վրա նման հնչեղություն չունի: Պարադոքսի նման է: Գույն չկա՝ գույն զգում են: Գույն կա, չես զգում: Դրանք չեզոք են, ոչինչ չեն ասում քո աչքերին, քո սրտին, բնականաբար չեն էլ նպաստում ֆիլմի գաղափարական բովանդակության լիարժեք դրսևորմանը: «Կարիճ» ֆիլմն էլ իր տեսակի մեջ մի այլ գունային լուծում ունի և նույնքան ինքնատիպ է, տարբեր լինելով հան-

դերձ: Այստեղ թատերա-դեկորացիոն լուծմանն ենք պարտական, որ տվել է այդ ֆիլմին Վ. Պողպոմոգովը: Առհասարակ Պողպոմոգովի տաղանդը մեր կինոարվեստում առանձին ուշադրության է արժանի մուլտիպլիկացիոն ֆիլմերի մոր քաղա ստեղծելու կարևոր մարգում: «Մի կաթիլ մեղրը», «Փարվանան», «Լուրդա լուրը» խոսում են նկարչի մեծ ջանքերի մասին ու նրա ճաշակի, քանի որ մուլտիպլիկացիայի բնագավառում նկարչի անելիքները շատ մեծ են: Մի կողմից՝ կոմպոզիցիայի վարպետություն, մյուս կողմից՝ հստակ գծանկար, ապա և վառ պատկերների լեզու: Եվ դժվար է այս ամենը ներդաշնակ միասնությամբ հանդես բերել: Մինչդեռ Պողպոմոգովը կարողանում է:

Որքան հետաքրքիր ֆիլմ, որքան օժտված ռեժիսոր, այնքան էլ հետաքրքիր և օժտված նկարիչ է բաժին հասնում նրան: «Եռանկյունի» ֆիլմում հետաքրքրական լուծում էին ստացել Ռ. Պ. Բաբայանի ընտրած բնության տեսարանները, դարբնոցը (ռեժ. Հ. Մալյան), իսկ «Բարև, ես եմ» կինոնկարի մեջ Ռ. Ս. Բաբայանը Ֆ. Դովլաթյանի հետ ստեղծել է այնպիսի կադրեր, ուր կամերային տեսարաններն ու բնության գեղեցկությունները յուրովի ի մի են բերված և նպաստում են այդ նկարի թե գեղարվեստական և թե գաղափարական ցայտուն նկարագրին:

Նույնքան ուշագրավ է Ստեփան Անդրանիկյանի գործունեությունը: Նա այնքան է մասնագիտացել իր գործի մեջ, որ «Հեղճար աղբյուր», «Մենք ենք՝ մեր սարերը» նկարչական առումով հետաքրքրական ֆիլմերից հետո, ուր նա հանդես էր գալիս որպես նկարիչ, վերջերս ռեժիսորի պարտականությամբ, այս անգամ արդեն նկարիչ Ալ. Գրիգորյանի հետ, նկարահանեց «Կախարդական լավաշ» մուլտիպլիկացիոն ֆիլ-

մը: Ի հարկե, այն, ինչ կարելի է ասել «Մենք ենք՝ մեր սարերը» ֆիլմի պլաստիկական լուծման առթիվ, նույնը չի կարելի ասել «Հեղնար աղբյուրի» մասին: Այստեղ կենցաղն ու կենցաղային մանրամասները գրական նյութի ոգուց չեն բխում, պասիվ են ու աննպատակադիր: Պարզ զգացվում է, որ ռեժիսորն ու նկարիչը իրար հասկացել են, բայց ոչ հոգուտ ֆիլմի գեղարվեստական բովանդակությամբ: Համեմատաբար հաջող են այդ առումով «Նաթաբալա» ֆիլմի կոլորիտն ու պատմա-կենցաղագրական միջավայրի վերարտադրությունը, մանավանդ Ռ. Էլիքեկյանի տարազներով:

Մի քանի խոսք հեռուստատեսության նկարիչների մասին:

Մոխրագույն երփնագիր կամ մոխրոտ գեղանկարչություն՝ այսպես են կոչում ոռու արվեստաբանները նկարչության այն ժանրը, որ ծառայում է կապուտակ էկրանին: Լուծումները գունավոր, թե սև ու սպիտակ պիտի լինեն: Փորձը ցույց է տալիս, որ, այնուամենայնիվ, գունավորը գերադասելի է: Տոնայնությունն ու ստվերները գույնից հեշտությամբ փոխանցվում են փոքր էկրանին: Ներկապանակը այստեղ ակամա հանգում է կինոյից և թատրոնից վարձով առնված զգեստներին, երբ թատերական կամ գրական-դրամատիկական քննության հաղորդումներին է վերաբերում խոսքը: Սակայն գծային լուծումները վարձով չես առնի: Այստեղ հնարամտություն է պետք և հեռուստատեսային որոշակի մտածողություն: Հեռուստագրաֆիկայի առանձնահատկությունները երբեմն որոշում են նախդիրները, որոնք հաճախ օգտագործվում են թատերական վարագույրի փոխարեն, հարթապատկերային սկզբունքով: Օպտիկական էֆեկտը ձգտում է խորության:

Կապուտակ էկրանի նկարչությունը սինթետիկ է

յուրովի և ունիվերսալ ավելի, քան թատերաբեմի և կինոէկրանի վրա: Պահանջը՝ ներդաշնակ լինել գրաֆիկայի և դեկորացիոն արվեստի օրինաչափությունների: Ընդ որում, գրաֆիկան այստեղ երբեմն էլ մեկ կինոյի, մեկ թատրոնի սկզբունքներից, քայքայված քերում կաշկանդված է տեխնիկայի հնարավորություններով: Առայժմ: Այնուամենայնիվ, փորձը ցույց է տալիս, որ թատերական հաղորդումների ձևավորումն անսահման հնարավորություն է ընձեռում համարձակ որոնումների համար:

Հեռուստատեսությունը կոչում են մարդկային խառնըվածքի ռեժիսորներ: Այդ «ռեժիսորներ» գործում է նաև հաստոցային ու դեկորատիվ-մոնումենտալ կտավների ցուցադրման ժամանակ: Օրինակ, օպերային թատրոնից տրվող տոնական մի համերգի ժամանակ օգտագործվել էր Մ. Սարյանի «Հայաստան» պաննոն և Հ. Կոչոյանի «Մունետիկը»: Մեկը ընդհանուր ֆոն էր՝ ետնավարագույր, անսամբլային ելույթների համար, մյուսն օգտագործվում էր անհատական համարների պահերին: «Մունետիկը» հաճախ իջնում էր և քարձրանում ըստ անհրաժեշտության: Ահա այստեղ էլ ռեժիսորները մատենց: Ասեն արյունահեղություն էր փոքր էկրանի վրա, երբ այդ երկու կտավները դիպչում էին իրար, փորձում մեկը մյուսին ծածկել: Դահլիճում նստած հանդիսականը դա հագիվ թե նկատեր, մինչդեռ հեռուստատեսային «ռեժիսորներ» ամեն ինչ ի ցույց դրեց: Ռեժիսուրան այստեղ երբեմն գործում է փակ աչքերով, համագործակցության հարցը տակավին լայն ըմբռնում չունի, նույնիսկ անմատչելի է, քանի որ ռեժիսորներն իրենք մոր-մոր են միայն մասնագիտանում:

Այնուամենայնիվ, ձեռքբերումներն այս քնազավա-

ոում ևս շոշափելի են: Բավական է Ծաֆեն Հակոբյանի մի քանի աշխատանքներին ծանոթանալ, և պատկերը պարզ կլինի: «Միջնորդ տեր պապան» նա հրամցրել էր կերպարվեստի երկու լեզվով՝ գծանկարչական-պայմանական և դեկորատիվ: Կերպարները զատ-զատ մատուցվում էին ծաղրանկարի միջոցով, իբրև նրանց քնաքան, իսկ ինտերյերը՝ թատերական եղանակով, արևելյան կոյորիտի նուրբ զգացողությամբ: Ծ. Հակոբյանը այլ մոտեցում էր հանդես բերել «Երևակայական հիվանդի» քեմադրության մեջ: Ինքնատիպ պայմանականություն: Ընդամենը մի մահճակալ է, բայց պտտվելով դառնում է և օգտագործվում որպես ռեալ դեկորացիա: «Վեսլի Ջեկսոնի արկածները» և «Խոր աշնանային երեկոն» ևս յուրատիպ թատերականացված լուծում ունեն, բայց այնպիսի թատերականացում, որ թատրոնում մատչելի լինել չի կարող: Սակայն նույն հնարամիտ մոտեցումը չնպաստեց նկարչին, երբ նա գործ ուներ Հ. Իքսենի խորապես հոգեբանական «Ուրվականներ» պիեսի հեռուստատեսային քեմադրության հետ, առավել ևս, երբ նա դիմեց «Ծղոտե գլխարկին»: Այստեղ ինտերյերի ձևավորման մեջ ճեղքվածքներ երևան եկան: Տեղի տվեց լակոնիկ մտածողությունը: Արշալույս Չիֆլիկյանն այդ քանի զգացողությունն ունի՝ «Գողացված երջանկությունը» և «Ապակե գազանափող» դրա լավագույն օրինակներն են: Ոչ պակաս հաջող էր ձևավորված նաև «Ես, տատիկս, Իլիկոն և Իլարիոնը» ներկայացումը, որ բացօթյա տեսարանների կողքին ներդաշնակ և ռճական միասնության մեջ էին ինտերյերի տեսարանները: (Ի դեպ, օրինակելի մակարդակ ունի «Ամուսինների» ձևավորումը սունդուկյանցիների քեմում և քարձր ճաշակ, և ամբողջականության զգացողություն, որի համար նա պարտական

է Աճեմյանին, մանավանդ տարազների լուծման մեջ):

Սակայն հեռուստատեսությունն էլ իր պայմանականության սկզբունքներն ունի, հատուկ միայն փոքր էկրանին: Դա հիանալի է զգում Ռուբեն Ղևոնդյանը: Բավական է միայն հիշել Վ. Ռոզովի «Ճանապարհին» դրաման: Ամեն ինչ լուծված է գծանկարի միջոցով, ամեն ինչ նկարովի է, լինի երկաթուղի, գործարանի արտադրամաս թե ճաշարան, բոլորն էլ՝ լուծված գծանկարի հստակ ու համոզիչ միջոցներով: Ափսոս, որ այդ ոճը հետագայում սկզբունքային զարգացում չըստացավ:

Այս ոճին իր մտածողությամբ հարազատ է և Գաստելյո Գասպարյանը: Նրա ձևավորած հաղորդումների մեջ գծանկարները շահում են ամեն դեպքում: Վահան Թորոփենցին և Դանիել Վարուժանին նվիրված գրական հաղորդումներում դրանք ծառայում էին որպես պատկերի լրացման պլաստիկ միջոց: Մուլտի զգացողությունն ունի Գասպարյանը և այդ զգացողությունը բնավ չի կորցնում արագ փոփոխվող գծանկարները ցուցադրելիս, որովհետև դրանք հագեցած են սուր բովանդակությամբ և ելնում են հաղորդվող տեքստի ոգուց:

Հեռուստատեսության նկարիչը հաճախ գործում է «ցայտնոտի մեջ»: Հինգ օր կարող է աշխատել մի գծանկարի վրա, որը պիտի ցուցադրվի, ասենք, լոկ հինգ վայրկյան: Ուրեմն պարզ և դիպուկ պիտի լինի ամեն ինչ: Այն, ինչ Գ. Գասպարյանը առաջիմ դժվարանում է հաղթահարել դրամատիկական թատրոնի ձևավորումներով («Հաջի Փայլակ», «Տոպագ»), կատարում է կապուտակ էկրանի սահմաններում և հասնում գունեղ ու սպառիչ բնութագրման: Ծավալի է, որ հեռուստատեսության մարզում արդեն որոշակի փորձ կուտակած

Ակարիչներ Գ. Ասատրյանն ու Զ. Սանթրյանը Քաջող աշխատանքների («Ուրիշը», «Վալենտին-Վալենտինա» և այլն) կողքին թույլ են տալիս այնպիսի սայթաքումներ, որոնց մկատմամբ մերողամիտ լինել չի կարելի: Հեռուստատեսությունը վտանգավոր ռեժիսոր է մաս կենցաղային երևույթները ցուցադրելիս, մինչդեռ «Հացի խնդիր» և «Լիսաբոնցի վարպետը» քեմադրությունների մեջ փուլ կենցաղայինը իրեն շատ է զգալ տալիս:

Նկարչի շահավետ օգտագործման խնդրում ռեժիսուրան կապուտակ էկրանում ևս մեծ անելիքներ ունի, անշուշտ յուրովի մասնագիտացած, իրեն գտած ռեժիսուրան, քանի որ այստեղ ստեղծագործական փոխհարաբերությունները, խնդիրներն ու տեխնիկան քոլորովին այլ են, այլ է և արտահայտչականության լեզուն: Թատրոնից պատրաստի կադապրներ չի կարելի տանել կապուտակ էկրան, չի կարելի ծանրամեծ հաստոցներ ու պտտահարթակ տեղադրել այնտեղ, քանի որ այդ մույն գործը քավական դյուրին և տպավորիչ կարող է անել օպերատորը, երբեմն մույնիսկ չխորհրդակցելով նկարչի կամ ռեժիսորի հետ:

Թատրոնը, կինոն, հեռուստատեսությունը այսօր կամա թե ակամա ձայնակցում են իրար, քայց խոսում տարբեր լեզուներով: Ներկայացումներն ու ֆիլմերը ստեղծվում են ոչ միայն դերասանի և ռեժիսորի, այլև նկարչի հետ ունեցած նրանց ջերմ ու փստաֆ համագործակցության շնորհիվ: Նկարիչը մնում է առաջնակարգ, անփոխարինելի դեմք: Նա ունիվերսալ է: Նա ռեժիսորի կողքին է և դերասանին մոտիկ: Նա երևում է առենից առաջ և առենից շատ: Նա գալիս է հաստո-

ցային և դեկորացիոն գեղանկարչությունից, մա գալիս է նարտարապետությունից և գծանկարչությունից: Նա հարստություն է բերում: Ռեժիսուրան պիտի ձգտի, կարողանա տիրանալ այդ հարստությանը, իսկ բեմանկարչությունը իր ստեղծագործական դիրքերը չգիշի, ինքնաբավ երևույթ չդառնա, չդադարի հարստություն լինելուց: Մինչդեռ ներկա վիճակում մեր ռեժիսորները գնալով ավելի հաճախ են իրենց «ծանրաբեռնում» նրկարչությամբ, քան նկարիչները զարգացնում իրենց ռեժիսորական ձիրքը: Այս անհարկի մրցակցության մեջ տուժում են նրանք: Բեմանկարչի ռեժիսուրան, առանձին փայլատակումներով հանդերձ, հետզհետե աղքատանում է: Իսկ դա, ի վերջո, կլինի ի վնաս թատրոնի, եթե շարունակվի այդպես:

1975

ԹԱՏԵՐԱ-ԴԵԿՈՐԱՑԻՈՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՑՈՒՑԱԿԱՆԴԵՍՆԵՐՈՒՄ

1. «ԿՏԱՎԵ ԹԱՏՐՈՆԻՑ ԴԵՊԻ ԳՐԱՆԻՏՑԱ ԹԱՏՐՈՆ»

Միալված չենք լինի, եթե ասենք՝ ոչ մի ցուցահանդես շարքային այցելու-հանդիսականին թերևս այնքան չի գրավել ու այնպիսի մեծ հետաքրքրությամբ չի դիտվել, ինչպես թատրոնի, կինոյի և հեռուստատեսության մկարիչների 1966-ի նույնքերյան ցուցահանդեսը: Պատճառը պարզ է. գրեթե յուրաքանչյուր էսքիզի ետևում կա ստեղծագործական մի ուրույն կյանք՝ ապրված մերկայացում: Բացի այդ, հաճախ չէ, որ մեզանում կազմակերպվում են մեծ ցուցահանդեսներ: Վերջինը, որ մվիրված էր մեր մկարիչների թատերական, մասամբ էլ կինո-ստեղծագործություններին, բացվել էր 1953-ին, իսկ դրանից առաջ՝ 1940-ին: Ահա և բոլորը: Մնացյալ դեպքերում մեր թեմամկարիչները ցուցադրվել են հաստոցային գեղամկարչության, քանդակի, գրաֆիկական գործերի հարևանությամբ և պիտի խոստովանել, ոչ-շահեկան վիճակում: Այստեղ, շատ կողմերով ամբողջ-

ջական ու հարուստ այս ցուցահանդեսում է ի հայտ գալիս մեր «հին» ու նոր բեմանկարիչների վարպետությունը և այն մեծ վաստակը, որ, անտարակույս, ներառեց ունեն ժամանակակից հայ թատրոնի զարգացման մեջ:



Մեզանում թատրոնն ու կերպարվեստը անհավասարաչափ են զարգացել: Կերպարվեստը, մշակույթի դժվարին մի բնագավառ, իր մակարդակով թվում է բարձր է եղել թատրոնից, մանավանդ՝ հաստոցային գեղանկարչությունը: Այս ցուցահանդեսում էլ է դա նկատվում: Եթե նույնիսկ մի կողմ թողնենք Մ. Սարյանի «Ալմաստն» ու «Քաջ Նազարը», ապա Մ. Արուտչյանի, Մ. Սվախչյանի, Կ. Մինասյանի, Ե. Քոչարի, Ա. Դանդուրյանի էսքիզներն էլ դրա համոզիչ արտահայտություններն են: Նրանց աշխատանքների գեղանկարչական որակը ստեղծագործական բարձր կուլտուրայի վկայագիր է և պիտի ցավել, որ ժամանակի թատրոնը ամեն ինչ չէ, որ վերցրել է նկարիչներից: Մեր թատրոնում բեմանկարչական ավանդների քացակայությունը խանգարում էր նկարչի հետ ինչպես հարկն է մերձեցալուսն, և վերջինս թատրոնի մեջ մնում էր մեծ մասամբ կղզիացած, որպես առանձին գործիչ:

... Վերստին մտովի անցնում ենք երկարամյա ուղի պատկերող ցուցահանդեսի սրահներով, ուր կարծես պատահականորեն տեղն ու ընտրությունը պատմական արժեքավորման նշանակություն պիտի ստանալին: Իհար-

կե, Գոգոլի «Ամուսնություն» պիեսի էսքիզներն էլ բավական են մի անգամ ևս համոզվելու, որ ի դեմս Կ. Միհասայանի, հայ բեմանկարչությունն ունեցել է թատրոնին մոլեռանդորեն անվիրված վարպետ, որի համար երփնագրի «արտոնությունները» բնավ էլ երկրորդական չեն. սակայն, ցավոք, Կ. Միհասայանը երևում էր մասնատված, այն աշխատանքներով, որոնք լիովին չէին բնորոշում նրա մեծ վաստակը: Պարզապես չէր երևում Սերգեյ Արուտչյանը, այն անարիչը, որի ստեղծագործության հետ կապված է Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի մի շրջան՝ մեծ Հայրենականի տարիները: Նույնը պետք է ասել նաև Պ. Անանյանի մասին: «Անուշի» գրեթե պատահական մի էսքիզ հագիվ պատկերացում տա այդ քեղմնավոր անկարչի ստեղծագործության մասին, որի ուսերին է եղել մեր օպերային թատրոնի շուրջ մեկ տասնամյակի սցենոգրաֆիան: Պարզապես ցավում ես, որ Արմեն Զիլինգարյանի Բանվորական և Ռուսական թատրոններում ունեցած բազմաթիվ հետաքրքրական աշխատանքներից պատատիկներ են միայն ցուցադրված: Մի շարք բեմադրություններ, որոնք էտապ են կազմել հայ թատրոնի պատմության մեջ կամ թեկուզ ունեցել ակներև հաջողություն, համարյա չեն արտացոլված ցուցահանդեսում:

Որտե՞ղ են «Կենդանի դիակի», «Բալենու այգու», «Դիմական հանդեսի», «Երիտասարդ գվարդիայի» էսքիզները, չէ որ դրանք որակ են տվել նաև դերասանական խաղին ու ողջ բեմադրությանը: Իսկ ցուցադրվածներ էլ կան, որ բնավ չեն հիշեցնում ներկայացումները. այդպիսիք են՝ Սերգեյ Արուտչյանի «Ռազմաճակատը», Ս. Թարյանի «Խաթաբալան», Հ. Մաքիմյանի «Նամուսը»... Այն էլ ասենք, որ մի շարք էսքիզների «կաքիճետային», ոչ-բեմական տարրերակը այս-

օրվա հասկացողությամբ քննադատության չի դիմանում: Ինչո՞ւ, տարբերակն է վատ, քեմական պրակտիկ իրացման վրա՞ է եղել հույսը (մշտապես թատրոնում գործող նկարիչներին է վերաբերում սա), թե՞ պարզապես պահանջներն են շատ փոխվել... ըստ երկվյթին, թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը: Եվ էսքիզների մեջ ծանոթ ներկայացումը չես տեսնում: Մնում է եզրակացնել, որ թատրոնի պատմության, նրա լավագույն, էտապային ներկայացումների պատկերը թերի է արտացոլված այս ցուցահանդեսում:



«Ջեռքերի վրա պտտեցնելով մակետը, մենք մեր ձեռքում ժամանակակից թատրոնն ենք շուտումուտ տալիս», — ասել է մի առիթով Մեյերխոլդը և համառ ջանքերով փորձել հաստատել, որ ռեժիսորի աշխատանքը շատ մոտ է ճարտարապետությանը, իսկ դերասանի ստեղծագործության մեթոդը լիովին համընկնում է քանդակագործի մեթոդի հետ, քանի որ դերասանական յուրաքանչյուր ժեստ, քեմական ամեն մի շարժում, առհասարակ, գալիս են արձանագործական գծերի ու ձևերի պլաստիկ էությունից: Նույն Մեյերխոլդը հաճախ դերասանի առջև խնդիր էր դնում վարժություններ կատարել՝ դաս առնելով Վերածննդի վարպետների կտավներից: Ռուս թատրոնի պատմության և Մեյերխոլդի ստեղծագործության մեջ դա սոսկ անցողիկ էտապ էր, որը, սակայն, խորապես նպաստեց սովետական քեմարվեստի ու մասնավորապես ռեժի-

սուրայի հետագա զարգացմանը, իսկ ռուսական քեմանկարչությունն էլ համեց միջազգային ասպարեզ: Մինչդեռ մեր ռեժիսուրան և դերասանները բնավ մտահոգված չեն թատերա-դեկորատիվ արվեստի վիճակով: Հայ արվեստի տվյալ բնագավառում վաղուց արդեն նկատվող բաց: Այդ անջրպետը դեռևս զգալի է մեր շատ թատրոններում, և այդ իսկ պատճառով ցուցահանդեսը պիտի որ սթափեցներ մեր թատրոնի մարդկանց: Յուցահանդեսը դիտելիս դժվար է կռահել, թե որ նկարիչն ու ռեժիսորն են միմյանց հարստացրել, կամ որ բնագավառն է այս կամ այն ձևով ազդել մյուսի վրա: Թերևս այդ առումով բացառություն կազմի Մ. Արուտչյանը, որի աշխատանքների, հատկապես «Քաջ Նազարի», «Թափառնիկոսի» և «Երեք երգի» տպավորությունն այնքան մեծ է, որ ասես նրանցում արտացոլված լինի ոչ միայն քեմանկարչության հետագա շրջանի լավագույնը, այլև ռեժիսուրան իր թատերային գունեղ դրսևորումներով: Դրանք, ինչպես և Մ. Սվախչյանի և Ե. Քոչարի աշխատանքները դեկորացիոն գեղանկարչության ինքնուրույն արժեքներ են, և միաժամանակ քեմարվեստն են ներկայացնում լայն առումով, ցույց տալիս, որ մեր թատրոնը սոսկ դերասանի թատրոն չէ, այլև գեղարվեստական սինթեզի հարցերով մտահոգված օջախ: Ասենք, դա կարելի է զգալ նաև ցուցահանդեսում փաստորեն առաջին անգամ լայնորեն ներկայացված մակետների միջոցով: Լավագույնը դրանցից, ամվերապահորեն պետք է ասել, Սարգիս Արուտչյանի «Սալեմի վհուկներն» է: Արժե այս նկարչի մասին փոքր-ինչ հանգամանալից խոսել, քանի որ նա վերջին երկու տարում «մոռացած» իրեն, կտրուկ շրջադարձ կատարեց դեպի ձևավորման արվեստի նախկին, բայց և միշտ թարմ սկզբունքները:

Խոսքը բեմական տարածության կոնստրուկտիվ լուծման մասին է, մի սկզբունք, որից հայ բեմում այնքան փայլուն կերպով ժամանակին օգտվել են Մ. Արուտչյանն ու Վ. Շերիշերը:

Ամեն մի ժամանակաշրջան գեղարվեստական իր ձևերն է թելադրում. կոնստրուկտիվ բեմադրողականները 20-ական թվականների մենաշնորհն էին: Անցյալից հրաժարվելը կամ այն ժխտելը միշտ չէ, որ զարգացման ու առաջադիմության նշան է: Հենց այն, որ հիմա շատ բան հնից կրկնվում է և ընդունվում հասարակության կողմից, նշանակում է, որ նախկինում դրանք լրիվ չեն յուրացվել, ընդհատվել են արհեստական ճանապարհներով, ուրեմն կարելի է և պետք է յուրովի վերականգնել: Եվ Սարգիս Արուտչյանը փորձում է, ահա քանիեքոք ձևավորմամբ, վերահաստատել կոնստրուկտիվը մեր բեմադրողականներում (դա մասամբ էլ գալիս է սունդուկյանցիների մոր ջենքի ընձեռած լայն հնարավորություններից և հետզհետե զարգացող տեխնիկայից): Այսպես, «Փորձաշաշտից» դեպի «Սալեմի վիուկները», «Հետախույզներից» դեպի «Ռոմեոն, Ջուլիետը և խավարը»: Դա համարյա թռիչք է նկարչի ստեղծագործության մեջ, անցյալի լավագույն փորձի վերականգնում և վերագնահատում: Նա այժմ «ենտ է նայում», դեպի պարզ ու դիպուկ, պատկերավոր ու պլաստիկ ձևավորման արտահայտչաձևերը:

«Սալեմի» ճկուն կոնստրուկցիան, գունային լուծման մեջ էլ իմաստալից է, իսկ պիեսի ոգուն բնորոշ այնքան, որ ֆինալում պտույտների ժամանակ թափուր բեմով, լուսավորության ազդեցիկ միջոցների օգնությամբ կարծես գալիս է ասելու՝ Մարդիկ զգոն եղեք, անցյալի ցավագին դեպքերը կարող են կրկնվել: «Ռոմեոն, Ջուլիետը և խավարը» ասես դրա շարունակու-

թյունն է, ավելի խտացված ու բովանդակայից և ավելի մոտիկ դրամատուրգին: «Սալեմի» ձևավորումը, ի վերջո, տեխնիկական հնարամտության վրա հիմնված հայտնագործում է, իսկ «Ռոմեոն»՝ խորիմաստ մեկնաբանության: Խավարը, քառսը ընդհանրացված է գոթական ճարտարապետության քեմական սեղմ պատկերի մեջ: Գմբեթային կառույց ունեցող դեկորներն իրենցում կրում են ոչ միայն ներքին ձևավորման՝ ինտերյերի նկարագիրը, այլև մի փոքր կացարան կապում արտաքին աշխարհի, նաև պատերազմի հետ: Երկու դեպքում էլ մոայլ ու ծանր իրադարձությունների նկարչական պատկերման մեջ դինամիկա կա, շարժում, առաջընթաց: Այս հիանալի գործերի մոտ մնում է զարմանալ միայն, թե ինչու է ցուցադրված «Վարդանանքի» քացօթյա քեմադրության մակետը, որի գեղարվեստական լինելն իսկ վիճարկելի է, իսկ դրա կողքին՝ չկա Գ. Յակուլովի «Մորգանի խնամու» մակետը, որ հնարավորություն կտար ծավալների մեջ տեսնելու Սքանչելի Ժորժի հիանալի ձևավորումներից մեկը:

Երփնագրի հարուստ միջոցներից է օգտվում Ծ. Հակոբյանը, որ կանգնած է Մ. Սվախչյանի և Կ. Մինասյանի ուղղության վրա և պրոֆեսիոնալ մղումներով չի զիջում նրանց: «Սայաթ-Նովայի» և «Ժորժ Դանդենի» էսքիզները դրա վկայություններն են, իսկ «Քո կյանքի ժամանակը» հեռուստատեսային ներկայացման համար կյանքի կոչված մտահղացումները էլ ավելի ամբողջական են և գունեղ: Գույնը և լույսը այսօր նշանակալից տեղ ունեն քեմանկարչության մեջ: Թերևս ապագայում նրանց վրա դրվի հակիրճ լինելու պարտականությունը: Այդ ուղղությամբ արժի ավելի համարձակ շարունակել որոնումները:

Մակետի կուլտուրան հանրահայտ է քեմական ըս-

ստեղծագործության մեջ, սակայն դա ևս մեր թատերական գործիչները նրբեմն անտեսում են: Գ. Վարդանյանն էլ, մակեռի միջոցով (ոչ էսթիզմերի) փորձել է «Աղմկալի փողոց» ներկայացումը ցուցադրելու տեղափոխել: Թվում է, ավելի լավ չէր կարելի ներկայացնել Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը: Մակետը «շքեշափոր» է և կյանք է տալիս ձևավորմանը, քանի որ գործում է և այն էլ լուսավորության և պոտովոլ բեմադրության աջակցությամբ: Եվ մեծ ու փոքր այցելու կանգնում են այդ մակետի առջև: Պատիվ մի պոտաֆարթակ, հաստոցների վրա բացվող մի դուռ, դռան վրա միջավայրը հուշող, ասես մանկան ձեռքով գծագրված ուրվանկարներ: Եվ այս ամենի շնորհիվ՝ իրոք աղմկալից փողոց, ապա ուրիշ փողոցներ, որոնք լայն պողոտաների նման բացվում են իրար ետևից, իրար մեջ, մերթ ուղղագիծ, մերթ ուղորում: Իսկ բեմը թվում է միանգամայն ազատ, ասես ոչինչ չկա, միայն լույս, փողոցային ուղեցույցներ, որոնք հանդիսականի հայացքը տանում են հեռուն, բեմի «անսահման» խորքերը: Բեմախորշը ձևավորված է շատ ավելի քարձրության, քան հորիզոնական տարածության մեջ: Կյանքի եռուզեռն է տրված: Պատանի հանդիսականի երևակայությունը հագիվ թե մրցել կարողանա նկարչի երևակայության հետ: Սա նկարիչ-ձևավորողի քացառիկ հնարագիտության արդյունքն է, միաժամանակ տեսակետ՝ թե ինչ է մտածում նա արդիական թատրոնի, նրա ձևավորման սկզբունքների պարզեցման ու լակոնիզմի մասին:

Թատրոնը մնում է թատրոն՝ և՛ Օեքսպիր բեմադրելիս, և՛ ժամանակակից հեղինակի երկ: Հայթաֆարել գրական գործը ամեն գնով, եթե հնարավոր է՝ նրանից քարձրանալ: Գ. Վարդանյանն իր աշխատանքով ստեղծել է ժամանակակից ձևավորման օրինակելի ոճ (այդ-

պես, տարիներ առաջ, Սարգիս Արուտչյանը աշխատեց Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Լուսամուտ» ներկայացման վրա, բայց ապարդյուն):

Բեմիսր Հրաչյա Ղափլանյանը չնախանջեց իր իսկ մակարդակից և, «Աղմկալից փողոցի» կողքին, ակադեմիական թատրոնում բարձրացրեց Ա. Արաքսմանյանի «Վաթսուն տարի և երեք ժամ» պիեսը՝ օժտված ճարտարապետ Ջ. Թորոսյանի աջակցությամբ (իրերի բերումով այս ճեղքաբերական ներկայացման էսքիզները ևս տեղ չեն գտել ցուցահանդեսում): Սա էլ մեր բեմակարչության համար նույնքան հնարամիտ ու հանդուգն մի փորձ է:

Բանն այն չէ, որ ձևավորողը միակ ինտերյերին տվել է ճարտարապետական շատ ինքնատիպ ու արտասովոր պայմանական լուծում՝ մի քանի անդուռ և անպատուհան սենյակ իրար կողք-կողքի, առանց առաստաղի, միևնույն պտտահարթակի վրա տեղադրված, այլ այն, որ ներկայացման ետնավարագույրին փոխարինել է Երևանի իրականությունից առնված ընդամենը մի լուսանկար: Քաղաքի ինչ-որ նրբանցքից երևացող քարե ափնելի պատվանդան, գրկված արձանից. մոայլ օրերի ծանր հուշ: Պիեսում խոսք է գնում ոչ-հեռավոր անցյալի իրական դեպքերի շուրջ: Եվ ամեն ինչ իսկույն հասկանալի է դառնում, պիեսի բովանդակությունը ստանում է ավելի կոնկրետ մեկնաբանություն, ենթատեքստը դառնում է ակնհայտ: Եթե սրան ավելացնենք և այն, որ ներկայացման վարագույրին էլ փոխարինում է փայտյա ցածրադիր մի ճաղաշար, և հանդիսականը դափնի մտնելուն պես նախ տեսնում է թափուր պատվանդանը, ապա ավելի քան պարզ է դառնում նկարչի մտահղացումը: Վավերագրական նյութը փերածվում է կերպարի, ձևավորումը կանխում է

պիեսի նրբեմն տարտամ թվացող գաղափարական մեկնաբանությունը: Լուսանկարի օգտագործումը գյուտ է, որի միջոցով դրսևորվում է ոչ միայն պիեսի, այլ նախ և առաջ նկարչի քաղաքացիական վերաբերմունքը իրականության հանդեպ: Էլ ինչպե՞ս մեր նկարիչներին արժանին չհատուցես, երբ նրանք ստեղծագործում են դրամատուրգի նման, և ոչ միայն լրացնում ու հարըստացնում ներկայացումը կերպարվեստով:

Առհասարակ նոր, երիտասարդ բեմանկարիչներին շատ է քնորոշ ակտիվ ու համարձակ վերաբերմունքը բեմադրվող նյութի նկատմամբ: Այդպիսին է և Մ. Ավետիսյանը: Նա իր գեղարվեստական գաղափարների իրացման համար նախընտրում է քալետը, քանի որ պարող արտիստը շատ է ճկուն և կարող է հեշտությամբ տարրալուծվել իր մտահղացումների՝ արտիստի մարմնին ներդաշնակ գեղանկարչական կերպարի հետ: Դրա օրինակներից մեկն է «Հերոսական քալաղի» ձևավորումը: Ցուցադրված էսքիզի ետևում ներկայացումը թերևս ավելի պարզորոշ էս տեսնում: Նկարիչն, ասես, գործում է դիրիժորի նման: Երփնագրային պլաստիկ ձեւերով հագեցած, միմյանց հաջորդող վարագույրները պատկերում են առանձին դրվագներ, ֆիգուրներ տարբեր կոմպոզիցիաներով և համադրում, ամրապնդում են ներկայացման երաժշտա-պարային կառուցվածքը: Տեսարաններ կան այս փոքրածավալ քալետում՝ Պատերազմ, Խաղաղություն, Ռեքվիեմ—ուր, թվում է, նկարիչն ինքն է որոշում խորեոգրաֆիայի ուղիքը, նույնիսկ Ռեքվիեմը նրա շնորհիվ հերոսական քացահայտ ընդգծում ունի: Պաթետիկ երաժշտությունը բեմի վրա շոշափելի կերպարանք է ստանում երբեմն ավելի գեղանկարչական, քան պարային միջոցներով: Եվ գույներն են գտնված դիպուկ, և գծանկարն է քնորոշ: Անհանգըս-

տություն, էքսպրեսիա և կրքոտ վերաբերմունք կա ամբողջ ձևավորման մեջ: Գեղանկարչական վառ պատկերներ, ֆանտաստիկ ընդգրկումներ, որոնք երբեմն էլ չեն հաշտվում բեմադրվող երկի կոնկրետ պահանջների հետ: Դա թատրոնի տարերքի մեջ մխրճվելու ակընհայտ ձգտում է, բայց որը և մատնում է իրեն, Ակարչից: Զգում ես, որ Ավետիսյանը ընդհուպ տարված չէ թատրոնի գաղափարով, դանդաղ ու դժկամությամբ է հաղթահարում բեմի տեխնիկան, հատկապես տարածությունը:

Ավետիսյանը մեծապես օժտված գունանկարիչ է: Թատրոնում էլ նա ամենից շատ գույներով է տրամաբանում, զարգացնում իր միտքը: Նա ձևավորում է ոչ թե անտառ ու ծով, գրասենյակ ու պալատ, այլ բացահայտում դրանց գաղափարները: Սա ևս ուշագրավ, էությամբ թատերային երևույթ է արդի հայ բեմանկարչության մեջ: Եվ որքան պարզ է դրսևորվում այդ երևույթը թատրոնում, դժբախտաբար, նույնքան պարզ չի դրսևորվել ցուցահանդեսի սրահներում: Մինչդեռ նորի Ակատմամբ ուշադրությունն ու հոգատարությունը, թվում է, ավելի մեծ պիտի լիներ:

Բայց սրանով չեն սահմանափակվում մեր քառասունհինգ տարվա նվաճումները, ուստի խոսքը ունեցածի մասին պիտի հնարավորին չափ լրացնել: Ավետիսյանի ամենավերջին ձևավորումներում տարածությունը կազմակերպվում է ոչ թե ծավալային դեկորների միջոցով, այլ գույնի, լույսի և գծանկարի: «Լոռեցի Սաքո», «Ախթամար», «Ուտենի» — դարձյալ երեք բալետ, կյանքի կոչված այս անգամ Թումանյանի սյուժեներով: Բայց թատրոնի, ինչպես և Ավետիսյանի համար, Թումանյանի տեքստը ոչ թե նպատակ է, այլ առիթ՝ պարային գողտրիկ տեսարաններ, երաժշտական համահնչում

պատկերներ ու գեղանկարչական առիներն ող միջավայր ստեղծելու համար: «Ախթամարում» ոչ պատմական վանքի տեսարանը կա, ոչ կղզին, ոչ էլ ծիծաղախիտ Վանա ծովը. բայց ընդհանուր տրամադրությամբ, գծանկարի լուծման մեջ խորապես ազգային է՝ և ծովի, և վանքի, և կղզու հեռավոր պատրանքով:

«Ուռննին» ավելի միաձույլ կառուցվածք ունի: Բեմը... մի աղջիկ, բայց ոչ ուռննու նման, այլ քառահարկ, պիրկ ու առնացի կնոջ մի գլուխ: Ընդ որում, ներքևի «հարկերը» շարժական լինելով, մեկ դառնում են վարագույր, մեկ՝ անցողի պարող զույգերի ելումուտի համար: Առանձնապես հետաքրքրական են ստացվել ըզգեստները, որոնք «Ախթամարի» պես հավաքական հնչողություն ունեն: Ասես դողացող տերևներ են քո առջև, կանաչ ներդաշնակություն, կատարյալ համանվագ:

«Լոռեցի Սաքոյի» մեջ արդեն Ավետիսյանը փորձում է գերազանցել իրեն: Լույսի միջոցով ստեղծել տարածություն: Բեմախորշը կազմակերպել լուսերանգների օգնությամբ: Սկզբում մերկ քեմահարթակը լուսերանգների մեջ էլ պարփակված է մնում: Բայց ահա, հետզհետե բեմը լցվում է կուտքերի հարթանկար դեկորներով, և ուրախ ձորերում սկսում են վխտալ անքուն ու անդադրում չարքերը: Ներկայացման մեջ չկա «մութ ու ահավոր գիշեր», որի անմեկնելի խորհրդավորությունն է միայն քաջ ու միամիտ Սաքոյին ողբերգության հասցրնում: Սաքոն քուն է մտնում քաց երկնքի տակ, և ոչ թե իր փարախում: Սա, անշուշտ, պայմանականության չարաշահում է և թատրոնի սպեցիֆիկան անտեսելու հետևանք: Գեղանկարիչ Ավետիսյանը այսպես է, որ երբեմն առանձնանում է քեմի վրա, և գույնը, լույսը, գծանկարը, նույն ոճով լուծված զգեստների հետ, ան-

կախ միավորներ դառնալու «հանցանշաններ» են ի հայտ բերում: Դրա համար, անշուշտ, կարելի է դժգոհել և քալետմեյստերից, սակայն նկարիչը տեղ-տեղ այնքան շատ է հեռանում իր պարտավորություններից, որ նրան «ետ քերելը» անհնար է:

Ժամանակակից արտահայտչական նոր ձևերի համառ որոնումները հետզհետե թատրոն են գրավում ոչ միայն ճարտարապետների ու գեղանկարիչների, այլև քանդակագործների: Արա Սարգսյանի օրինակին կարելի էր և պետք էր հետևել: «Հավերժական կոտքի» ձևավորումը խորհել է տալիս, որ ինչքան շատ լինի կերպարվեստի տարբեր քնագավառների մարդկանց մոտքը թատրոն, այնքան լավ բեմանկարչության համար:

Էդգար Հովհաննիսյանի քալետը սկսվում է հեթանոսական բուռն պարով: Թմբուկների ընդհատ զարկերն ու փողերի գիլ կանչը, թվում է, նույնպես վառ-դեկորատիվ կառուցվածք ունեն: Զևավորման մեջ միրում են գույները: Քարե երգեր, քարե մեղեդիներ: Նույն այդ թմբուկների «քարե» եղանակներով էլ ստեղծված է ներկայացման արտաքին պատկերը: Հեթանոսական շունչ կա ամբողջ ներկայացման և առանձնապես ձևավորման մեջ: Վերջին տեսարանում բեմի վրա գտնվող միակ արձանը՝ ձուլված երկու գլուխ, վիթխարի ժայռեղեն մարմնի վրա՝ հսկայատիպ ձևերի պատկերավոր մատուցմամբ, այնպես է իշխում ներկայացման կառուցվածքի վրա և լիացնում բեմական տարածությունը, որ թվում է միակողմանի կլիներ երաժշտության և պարային պատկերների ընկալումն առանց դրան: Տվյալ դեպքում սերը դառնում է հավատի, համերաշխության ու ցամառն խորհրդանշի: Ընդգծվում է, քանդակագործական կերպարանք առնում երաժշտության և լիբրե-

տոյի բուն գաղափարը: Բնական է, որ գաղափարին հետամուտ նկարիչը նախորդ պատկերներում՝ Վրեժընդ-րության սյանը,—որ խաչելություն է հիշեցնում,—պիտի տար արստրակտ գունավորում, իսկ հեթանոսական տաճարն ու նրա խրոխտ աստվածուհուն դիտեր որպէս այլաբանություն: Եղեգնաձորի քրոնզափայլ առյուծն էլ պատահական չէ, որ տեղ է գտել բեմի վրա: Նա նպատակ ունի վերստեղծել դարաշրջանի ոգին, հեթանոսական արքշիռ խրախճանքների անվերջ ահագնացող թափը: Հեռավոր անցյալը բեկված է տարտամ պատկերներում. մեհյանը իր զոհերին լացով է դիմավորում: Դա արցունքն աչքերին քարացած մի դիմակ է արծւի հայացքով: Բեմական իրադարձությունների նկատմամբ ցուցաբերված ժամանակակից արվեստագետի վերաբերմունքը ընկալվում է պարզ ու մեկին: Ափսոս, որ մեր բեմի սահմանափակ տեխնիկան հնար չի տվել նկարչի մտահղացումներն ըստ ամենայնի իրականացնելու: Իսկ նախաբեմի պարային տեսարանները չեն հաշտվում սեպագրերի ռճով լուծված վարագույրի հետ, էլ չենք խոսում զգեստների մասին, որոնք մեհյանի տեսարանում անցանկալի, էրոտիկ լուծում ունեն:

Ներկայիս ձևավորումները ինչ-որ չափով քարդացնում են նրանց ցուցահանդեսային մատուցումը: Առանց գործողության, առանց բեմական շարժման, այսինքն ձևավորման ամբողջական պատկերի, ընկալումը թերի է մնում: Հավանորեն մեծանում է մակերևույթի նշանակությունը: Մեր բեմանկարչության մեջ նոր հոսանք է նշմարվում, որը, անշուշտ, նրա զարգացման, աճի առիավատչյան է, նոր ժամանակաշրջանի առանձնահատկությունը:

Նկարիչները այժմ, երբեմն էլ ներքին մղումով, անձնական նախաձեռնությամբ են դիմում ձևավորումների,

անկախ նրանց իրականացման հեռանկարից: Գնահատելի է, որ հաճախ դասական դրամատուրգներն են այդ պատվին արժանանում: Մեծ գաղափարներից է առաջանում ոգևորությունը, նշանակում է հետագայում մեծ արդյունքներ կրելի: Այդ կապակցությամբ անհրաժեշտ է նշել ցուցահանդեսին մասնակցած ամենակրտսեր, դեռևս անծանոթ մի նկարչուհու՝ Ա. Գաբրիելյանի աշխատանքները: Նա ներկայացրել է տակավին չիրականացված մի ձևավորում՝ «Մակերթի» մակետն իր էսքիզներով: Սա հստակաբան կերպար է, ընդհանրացված պատկերացում, ամբողջ է, ժայռաբեկոր, բացօթյա բանտի տեսիլք, բայց բոլոր դեպքերում Շեքսպիր: Դրա կողքին էլ, բոլորովին այլ ոճով ու սկզբունքներով, ցուցադրել է էսքիզներ՝ Ղափանի թատրոնում բեմադրված «Նրանք հանդիպում են նորից» պիեսի համար: Սրանք ավելի շուտ գունային պարզ միջոցներով արված դեկորների նախագծեր են, որ պատիվ կարող են բերել ամեն մի շրջանային թատրոնի:

Մեր բեմանկարչությունը ջափելանում է: Դրա մեջ է նրա առաջընթացի երաշխիքը, դրա մեջ են նաև ցուցահանդեսի արժանիքները: Գեորգի Յակուլովի պատկերավոր արտահայտությամբ՝ մենք «կտավե թատրոնից գնում ենք դեպի գրանիտյա թատրոն»:

Արդի բեմարվեստը մկարչության հետ այնպես է կապված, որ երբեմն դժվար է պատկերացնել մեկը առանց մյուսի: Այլևս արտաքին, շաղկապող օղակներ չկան, ժամանակակից թատրոնում մկարիչը մույնքան ռեժիսոր է, արտիստ, որքան ռեժիսորը մկարիչ, եթե ոչ գործով, գոնե իր գեղարվեստական մտածողությամբ: Այդպես մերկայացան մեզ չեխոսլովական թատրոնի մկարիչները, այդպիսին են մաև ռեժիսորները՝ մկարիչների աշխատանքներից դատելով: Դրանում համոզվելու համար բավական էր մի այցելություն չեխ և սլովակ սցենոգրաֆիստների ցուցահանդեսին: Վայրն էլ շահեկան էր ընտրված՝ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի ապակեպատ ճեմասրահը, Մ. Սարյանի եռամկար պաննոյի ստորոտում: Պաննոն քարձունքից չէր ճընշում, հանգիստ մայրն էր հեռուն, դեպի այգու ծառազարդ անդորրը, կամարելով սրահն ու ցուցամուշները, ո-

րոնք մնում էին իրենք իրենց հետ, թատրոնի ստեղծագործական մթնոլորտին ձուլված:

Դա արտաքուստ համեստ հավաքածո էր, էսքիզների թիվը հազիվ էր անցնում հիսուսինգ: Յուցադրված էր մեկ երեք մակետ: Մեծ մասամբ դրամատիկական թատրոնի համար կատարված ձևավորումներ. որը ո՞ր թատրոնում և երբ, կամ թե քոլո՞րն են արդյոք իրականացված, նշված չէր: Թերևս գործի կազմակերպիչները չեն կամեցել մեր ուշադրությունը շեղել փաստերի մանրամասներով. կարևորն ընդհանուր պատկերացումն է ժամանակակից չեխոսլովակյան թատրոնի մասին: Առհասարակ թատրոնի և ոչ միայն սցենոգրաֆիայի, որովհետև այստեղ ամեն մի նկարիչ քեմահարթակի ճարտարապետ է, երփնագրող, արձանագործ, լույսերի, տարածության քաշխման հիանալի վարպետ, իր գործի լիարժեք տերը, կատարյալ արտիստ: Էսքիզների գունավոր վերատպություններից էլ արդեն տպավորություն են ստանում, թե Չեխոսլովակիայում ի՞նչ նախանձելի բարձրության վրա է գտնվում թատրոնը, զգում նրա խաղացանկի մասշտաբները, տեսնում գեղարվեստական տարբեր ոճերից, գունաակարչության տարբեր եղանակներից օգտվելու նրանց գործնական հմտությունը:

Յուցահանդես և թատրոն. ապակիների տակ ամփոփված անշարժ պատկերներ և ստեղծագործական կենդանի օրգանիզմ՝ սրանք առաջին հայացքից անհամատեղելի հասկացություններ են: Սակայն էքսպոնատները հաղթահարում են դժվարագույնը՝ ստատիկան: Մարդու երևակայության մեջ վերակենդանանում են էսքիզները, և մենք կարծես տեսնում ենք նրանց շուրջը կատարվող գործողությունները: Ահա Ֆ. Տրեստերի ձևավորած «Համլետից» մի տեսարան: Օֆելիայի

18—Քառերակյան նկարիչների մասին

Ռուդարկավորությունն է: Բեմի երկու կողմերի քար-
ձունքից թափորը լռելյայն իջնում է դեպի գերեզմանա-
տուն: Առջևում մի ռոդաթումբ կա ու մի տապանաքար:
Համլետը սոսկաճար գրկել է Հորացիոյին: Նկարիչը
տվյալ դեպքում առաջադրել է կոնկրետ տեսարանի ու-
ժիստորական լուծում, որի շնորհիվ որոշակի գաղափար
կարելի է կազմել բեմադրության ոճի և սկզբունքների
մասին: Դրա կողքին նկարիչ Վ. Նիվլտը «Համլետը»
պատկերել է գրաֆիկական լակոնիկ գծերի միջոցով,
խիստ պայմանական միջավայրում: Փոթորկվող ա-
լիքներ, որ ասես նայում են երկնքից կախված մի փշա-
գնդի: Գլխավոր հերոսի ճակատագիրն ու ուղին այստեղ
համեմատության մեջ են երկնային տատակների հետ.
այլաբանական պատրանք:

Յուգաիեղկերում ամեն ինչ պատկերավոր է, սեղմ,
մեծ մասամբ սևի ու սպիտակի կոտ տրամաբանու-
թյամբ: Միտքը նոր միտք է արթնացնում, բորբոքում
հանդիսականի երևակայությունը: Այդպես է և «Հուլիոս
Կեսարի» ձևավորումը: Զ. Կոլարժի էսքիզը իր քնույ-
թով քանդակագործական լուծում ունի. Ռոմեական
օգոստոսափառ կայսրերը՝ արձանացած: Նրանք ասես
քարացել են պատմության դատաստանի սարսափից:
Մի ուրիշ նկարիչ՝ Վ. Տոմեկը, նույն «Հուլիոս Կեսա-
րին» միանգամայն այլ մեկնաբանություն է տվել: Ող-
բերգության գաղափարը նա տեսել է ոճրագործ աշխար-
հի դատապարտման մեջ: Դեկորներն այստեղ արսու-
րակտ գունավորում ունեն: Աչքերիդ առաջ ասես շան-
թի ակնթարթային լուսավորումից առաջացած զիգ-
զագներ են, իսկ վերևում կախված է արեգակի ուժա-
սպառ, խամրած սկավառակը: Ողբերգականի քացա-
հայտման յուրահատուկ զգացողություն, որ ոչ միայն

ինքնատիպ է, այլև տանում է դեպի փիլիսոփայական ընդհանրացում:

Տարբեր ոճերի, տարբեր մտածողության բեմանկարիչներ: Հիշյալ աշխատանքների կողքին Ի. Սյադեկի «Վեմետիկի վաճառականը» եղեմական պարտեզ է հիշեցնում: Տրված է Ջեսիկայի առևանգման տեսարանը: Գեղանկարչական մուրք տոներով, բանաստեղծական երանգներով պատկերված այս առանձնատան շրջապատում ֆիգուրներ չկան, բայց զգում ես սիրո մթնոլորտը, մարդու առկայությունը, արքում ծաղիկների քույրով: Քչով շատ բան ասելու կարողությունը չեխ և սլովակ նկարիչների բնորոշ հատկանիշներից է: Յա. Կոնեչնան ցուցադրել է «Ռիչարդ Երրորդի» տիպաժի համար զգեստի մի էսքիզ. ասես ֆիգուրը գլխատված լինի, բայց հագուստների գծա-պլաստիկական և գունային նկարագիրը լրիվ պատկերացում է ստեղծում տվյալ կերպարի, ինչպես և մույն ողբերգության Վ. Օրամելի ձևավորումը՝ դեկորների մասին:

Ընթացք, գործողություն, գրաֆիկական լուծումների մեջ էքսպրեսիա. Յա. Վեմիգի «Մակբեթ» ու Լեդի Մակբեթի կերպարը ակամատեսի առջև ապրում ե՞ն լիարյուն կյանքով: Դարձյալ Օեքսպիր, այս անգամ Յա. Գաբրիելի «Զմեռային հեքիաթը» իր ճարտարապետական-գունանկարչական և հեքիաթային կոլորիտով: Դեկորները թվում են երկնածիզ աստիճաններ:

Այսպես, աստիճանաբար ցուցահանդեսը մվաճում է այցելուին մախ և առաջ շեքսպիրյան երկերի ձևավորումներով: Յոթ պիես միայն Օեքսպիրից, ընդ որում «Ռիչարդ Երրորդին» անդրադարձել են չորս նկարիչ, «Համլետին»՝ երեք, «Հուլիոս Կեսարին»՝ երկու: Բոլորն էլ մեկը մյուսից հետաքրքրական, մասնագիտական առումով անթերի, ստեղծագործական վառ երևակայու-

թյան և համարձակ մտահղացումների արգասիք: Անընդհատ շեքսպիրյան թեմաներ, ծրագրեր, խորհրդածություններ: Մեր այսօրվա հայ բեմանկարիչներն ու ռեժիսորները շատ բան ունեն յուրացնելու այդ աշխատանքներից. դրամատուրգիական նյութի գեղանկարչական վերարտադրության ազատ եղանակներ, լակոնիկ և թատերային մտածողությունը կոնկրետության և պարզության մեջ, արստրակցիա՝ խորն ու դիպուկ ընդհանրացումների դիմելիս:

Ցուցահանդեսում առանձին ուշադրություն են գրավում այլ աշխատանքներ ևս, այդ թվում Վ. Հոֆմանի «Անտիգոնեն» և Յա. Սվոբոդայի «Էդիպ արքան»՝ երկուսն էլ կոնստրուկտիվ մատուցմամբ, Ֆ. Մուզիկայի «Խաղաղությունը», Լ. Վիխոդիլի «Տեսարանը կամըրջից»: Ռուս դասական պիեսների մի քանի ձևավորումից հատկապես հետաքրքրական են երեք էսքիզ՝ Ֆ. Տրեստերի «Վերաքննիչը», ուր քաղաքապետի ընդունարանից քացվում է փողոցային մի տեսարան (աստիճանավորների ուսերին՝ հարբած Խլեստակովի պատկերը, որպես ետնախարագույրի նախագիծ. իսկական ռեժիսորական մտահղացում), Ի. Սլադեկի «Վասսա ժելեզնովան» դարձյալ գունային մուրր տոներով, ինչպես նրա «Վեներիկի վաճառականը» և Վ. Սիմեկի «Կատյա Կաբանովան» («Ամպրոպ»), մուլքան ինքնատիպ իր լուծումով:

Ամեն մի ցուցանմուշ հաստատում էր, զգացնել տալիս, որ նկարիչը չեխոսլովակյան թատրոնում պատվավոր, առաջնակարգ դեմք է, ամեն մի էսքիզի մոտ տեսնում էիր այն ռեժիսորին, որ գիտե աշխատել նկարչի հետ, մտքեր տալ նրան, նրանից վերցնել այն, ինչ այսօր շատ պետք է թատրոնին: Էսքիզները պատկերացում էին տալիս ռեժիսուրայի մասին առհասարակ: Այս

ամենից հետո, ինչպես չցավել, որ ցուցաբանդետում տեղ չէին գտել միջազգային համաքավ ունեցող չեխոսլովակյան տիկնիկային թատրոնի ձևավորումները, Լստեռնա Մագիկա թատրոնի համար Յոզեֆ Սվոբոդայի աշխատանքներից գոնե մի-մի մտուշ:

Չեխոսլովակյան արվեստի տասնօրյակի ժամանակ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի ճեմասրահը հագեցած էր Ծեքսպիրով: Մեծ բրիտանացին նվաճել էր ցուցաբանդետի փեղկերն ու, ինչպես միշտ, թատրոն հաճախող բոլոր մարդկանց: Մեր բարեկամների սցենոգրաֆիան նախ և առաջ բացահայտվում էր Ծեքսպիրի միջոցով: Չեխ և սլովակ ժողովուրդների գեղարվեստական լեզուն էր այդ, բոլորի համար միշտ պարզ ու մատչելի:

Հայ քեմի գործիչները վաղուց, տակավին անցյալ դարի վերջին քաջ գիտակցում էին այն մեծ դերը, որ կարող էր ունենալ Ծեքսպիրի դրամատուրգիան ազգային թատրոնի զարգացման մեջ: Հայ թատրոնում Ծեքսպիր անբկայացանելու պատիվը պատկանում է դերասանական խոշոր անհատականություններին: Ամեն մի աչքի ընկնող դերասան ուզում էր իր խաղացանկում ունենալ Ծեքսպիր և իր խոսքն ասել: Ծեքսպիրի հայկական ավանդները դերասանական ավանդներ էին և՛ 19-րդ դարում, և մեր դարի առաջին երկու տասնամյակում: Մինչդեռ համաշխարհային քեմում Ծեքսպիրը դարասկզբին արդեն սկսեց անբկայանալ ուրիշ կերպարանքով. անհատ կատարողների մեծաջնորդից դառնում էր բառի լայն իմաստով անսամբլի մեծաջնորդ:

Խորհրդային թատրոնը չէր կարող չմտածել ստեղծված աստվաների վերանայման մասին: Պետք էր հասնել

շեքսպիրյան Աերկայացման արդիական ըմբռնմանը: Բայց ինչպե՞ս: Արեւլյանն ու Փափազյանը, Արմենյանն ու Մանվելյանը, և էլի ուրիշներ, մոր թատրոն էին եկել իրենց հաստատուն համոզմունքներով: Ժամանակ անցավ, մինչև որ շեքսպիրյան մեծահամբավ դերակատարները սկսեցին հաշվի նստել Աերկայացում մոր հասկացության, ինչպես նաև մի քանի մորահայտ մեկնաբանների՝ ռեժիսորի, Ակարչի, Աույնիսկ երաժշտի ակտիվ գործունեության հետ:

Քսանական թվականներին, ինչպես և դրանից հետո միառժամանակ, հայ ռեժիսուրայի և բեմանկարչության մակարդակը չհասավ և չէր էլ կարող հասնել դերասանական արվեստի մակարդակին, հատկապես Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Պիտի տարօրինակ չթվա, որ շեքսպիրյան ողբերգությունները, փոքր քացատությամբ, ժամանակակից հայ թատրոնում չունեցան այնպիսի մի բեմադրություն, ուր դերասանի կողքին փայլեր ռեժիսորը կամ Ակարիչը: Կարո՞ղ էր Աերկայացման կերպարի կամ բեմանկարչի մեկնաբանության մասին խոսք լինել, երբ ողբերգությունը հաճախ բեմադրվում էր որևէ խոշոր դերասանի պատվին:

Համեմատաբար դյուրին ճամփա անցան շեքսպիրյան կատակերգությունները: «Կամակոր կնոջ սանձահարումը»՝ որ շեքսպիրյան անդրանիկ լուրջ բեմադրությունն էր Առաջին պետթատրոնում, չնայած իր երկարամյա հաջողությանը, վերստին աչքի ընկավ գլխավորապես դերասանական կատարումներով: Նկարիչն այստեղ դեռևս չկարողացավ գործուն դեր ունենալ: Ռեժիսոր Լ. Քալանթարի և Ակարիչ Գ. Երիցյանի համար դժվար էր մասնագիտական լիարժեք ձևավորում, Աեր-

կայացման գեղանկարչական պատկեր ստեղծել բեմական տեխնիկայի խեղճության պայմաններում, հին շենքի նեղլիկ բեմադրության վրա: Ձևավորման փոխանքն սխեմա, ընդհանուր ուրվագծեր:

Այնուամենայնիվ, մեր դերասանները Շեքսպիրով էին շնչում, ապրում նրա մասշտաբներով, իսկ բեմադրական ընդհանուր մակարդակը բարձր չէր: Թերևս ճիշտ կլինի ասել, որ ժամանակ էր պետք այդ թերությունը հաղթահարելու համար, քանի որ բեմարվեստի բնագավառում հայ ռեժիսորների կողքին կային նաև Շեքսպիրով տարված նկարիչներ:

Հայաստանից հեռու, հեղափոխական Պետրոգրադի կրկեսային արեմայում Ալ. Թամանյանը Մ. Դորոժինսկու հետ ստեղծել էր «Մակբեթի» մի զարմանահրաշկառույց-ձևավորում, որ գնահատում էին Մ. Գորկին, Ս. Պրոկոֆևը, Յու. Յուրևը, իսկ Վ. Մալակովսկին հիացած գրում էր, թե «Բոլոր թատրոնները «Մակբեթով» են բռնված»¹: Այդ նույն տարիներին Մոսկվայի Յուգադրական թատրոնում Յակուլովն իր դեկորներով ու տարազներով բեմ հանեց Շեքսպիրի հազվագյուտ բեմադրվող երկերից մեկը՝ «Խոտորնակին խոտորնակ» դրաման, որի ընդհանուր կառուցվածքը, Լունաչարսկու բնութագրումով, շեքսպիրյան թատրոնի իսկական իմացությամբ էր արված, իսկ գլխավոր հերոսների տարազներն այն տպավորությունն էին թողնում, կարծես մարդիկ իջած լինեին մեծ վարպետների կտավներից²: Ժամանակի հայկական թատրոնը խիստ կարիք ուներ Թամանյանի և Յակուլովի նման մարդկանց, որ հնարավոր լիներ ըստ ամենայնի Շեքսպիր բարձրացնել: Ափ-

¹ Ю. Юрьев, «Записки», 1948, էջ 595—609:

² «Известия», 1919, 28 նոյեմբերի:

սոսանքով պիտի ասենք, որ մույն Գ. Յակուլովը 1920 թվականին աշխատել էր «Համլետի» ձևավորման վրա, ապա մի կողմ դրել, իսկ Բուրջայանը Ակարիչ էր փրկություն «Համլետը» բեմադրելու համար:

1926 թվականի դեկտեմբեր, Առաջին պետատրոն, «Վենետիկի վաճառականի» պրեմիերա: Այս բեմադրության արժեքը անտեսված է եղել և անտեսված է մեր թատերագիտության մեջ: Ավելին. Միքայել Մանվելյանի գործունեությանը նվիրված մեծագրության էջերում մույնիսկ ասված է, որ «Ծելյոկ-Մանվելյանը... զոհաբերվեց ռեժիսորի «նորարար» մեկնաբանությանը»¹:

Կարծես կանխազգալով դա, Բուրջայանը ժամանակին գրել է. «...Ծեքսպիրին ղեկավարողը ոչ թե հակասեմիտական տեղեկանքներն են, այլ ընդհակառակը, համամարդկայինը»: Ուստի և, պնդում է Բուրջայանը, պետք է այն մեկնաբանել շեշտը դնելով պիեսի կատակերգական բովանդակության վրա: Անշուշտ, իրավացի էր ռեժիսորը: Ներկայացման մեջ Ծելյոկի մեկնաբանությունը փաստորեն ազգային պրոբլեմից դուրս էր մղված: Ռեժիսորը ձգտել էր, գուցե և վախճանգության «Տուրանդոտի» տպավորության տակ, այս կատակերգությունը մատուցել որպես մի խրախճանք, ծիծաղու խնդրություն:

Բուրջայանը հանդիսականին իրազեկ էր պահել, որ «պիեսն իր արտաքին ձևի իմաստով կներկայացվի միասնական ղեկավարությամբ», ինչպես մշակել է Մոսկվայի հայտնի Ակարիչ Յակուլովը: Նա է մշակել մույնպես բոլոր զգեստները և բեմական սարք ու կար-

¹ Ս. Սարգսյան, Միրելի անուաներ, Երևան, 1962, էջ 109:

գը, մակետը, որ անդրադարձնում է Վենետիկի կառնափալի ոգին¹:

Ծելլոկի դատը հնում հայ թատրոնը միշտ էլ պաշտպանել է, քայց հիմա ժամ է ուրախության: Թող ուրեմն, խնդա հաղթանակող Պորցիան, թող Բասամիոն երջանիկ լինի, Անտոնիոն վատնի գանձերն իր ուզածի պես— Վենետիկում խրախճանք է:

Դրա համար նախ պետք է, որ դերակատարները պատշաճ զգեստներով հանդես գան, ասում է Յակոնլովը, կրեն վենետիկյան տիպականացված բնույթի ըզգեստներ, քայց ոչ պայմանական, այլ գերագույն պարզության հասցված, որովհետև ժամանակակից դերասանուհու շարժումներ շատ հեռու է 16-րդ դարի վենետիկոսի շարժումներից: Ժամանակակից դերասանի համար իդեալական զգեստը տրիկոն է, միայն թե նուրբ ակնարկ է պետք, որ հասկանալի դառնա, թե դա Ծեքսպիր է, և որ վենետիկցիների հետ գործ ունենք²:

Այդ բեմադրությունից պահպանվել է մատիտով արված մի ձեպանկար և զգեստների անախարտ մի էսքիզ: Բեմահարթակի վրա իշխում են առևտրական նավերի առագաստները, իսկ Պորցիայի և Ծելլոկի տղաները կարծես ոտնացած առագաստանավերի մի մասն են կազմում: Ծովը քաղաքի մեջ է, երբեմն էլ կարծես փոխված քաղաքի վրա: Կենցաղի կատարյալ անտեսում և արտրակցիա: Միասնական հենքի, բեմական հատուցների վրա կառուցելով դեկորները, Յակոնլովը բեմը

¹ Տե՛ս «Արշակ Բուրջալյան», Երևան, 1959, էջ 19—20. այստեղ միասնական դեկավարությունն ասելով հեղինակը նկատի ունի ռուսական единая установка արտահայտությունը:

² Տե՛ս՝ В. Г. Сахновский. Работа режиссера. М.-Л., 1937, էջ 149—150:

թեթևացրել էր այնքան, որ կառնավալի հրապարակից դատարանի մոայլ տեսարանին անցնելը վայրկյանների հարց էր: Այլ կերպ դժվար էր տասնութ պատկերների միջոցով, ինչպես Բուրջալյանն էր հղացել, այդքան հեշտ ու թեթև արտահայտել Վերածննդի ոգին: Ներիսայի դռանը միրհող մի առյուծ, թվում է, Օելյոկի աչքերով հսկում էր տանը. դա էլ տաշելը թեփով սուրճնած մի արձան էր, մույնքան իրական ու համոզիչ, որքան Պորցիայի վարած դատական ծիսակատարությունը: Կատակ է՝ թող կատակ լինի:

Մասշտաբայնությունը, կյանքի լայն ընդգրկումը եկել են ներքին բովանդակությունից: Ըստ հնարավորին մեծացվել էր բեմի հայելին: Նկարչի նպատակն էր ցույց տալ կառնավալի ոգին, ծովահայաց Վենետիկի մեջ Օքսպիրի պես միատեղ տեսնել ծանր խոհն ու գավեշտը: Այս ամենը, ինչպես ժամանակին մամուլն է նկատել, «համապատասխանում էին ներկայացման, բեմադրության ուղիին»: Այդ վերջին հատկությունը Բուրջալյանի բեմադրությանը տալիս էր առանձնահատուկ գեղեցկություն և իմաստ»¹:

Ո՞րն էր այդ գեղեցկությունն ու իմաստը: Ընդգրկիր հոգուդ մեջ աշխարհն իր ուրախությամբ, վերակենդանացրու մանկական պատրանքները, կյանքը վայելք է ու սեր. թող դառնություններդ, վիշտ ու ցավ, ամեն ինչ մոռացիր այս երեկո: Մի՞թե պարզ չէ սրանից հետո, որ Օելյոկը չէր կարող հանրածանոթ Օելյոկը մնալ, ինչպես քննադատն է նշել, «հարազատ Բուրջալյանի մեկնաբանությանը՝ Մանվելյանը հանդես չի բերում Օելյոկին, որպես մի կենտրոնական ֆիգուրա, նա կար-

¹ «Եսոբհրդային Հաշատան», 1927, 5 հունվարի:

ծես ինչ-որ անցորդ լինի Բելմոնտի և Վեմեցիայի տեսարանների միջև»¹:

Այն տարիների համար, իհարկե, այս մեկնաբանությունը շատ կողմերով արդիական էր, հրապուրիչ, Յակուլովն աշխատում էր մի թատրոնում, որի վարագույրը Սարյանն էր ստեղծել և որի իմաստն ու գեղեցկությունը հաղթանակող ժողովրդի ցնծագին երգն էր: Ինչպե՞ս կարող էր նկարիչը այդ հաշվի չառնել:

Յակուլովը մի քանի ամիս դրանից առաջ, 1926-ի գարնանը Միսկի Հրեական թատրոնում, Վ. Սախնովսկու խնդրանքով աշխատել էր «Վեմետիկի վաճառականի» վրա և, ինչպես ականատեսներն են պատմում, նրա երևանյան ձևավորման մեջ նախկին լուծման ըսկըզբունքները մասամբ պահպանվել էին. էական վերամշակման էին ենթարկվել միայն տարազներն ու կահ-կարասին, ելնելով փոքր քեմահարթակի հնարավորություններից և Բուրջալյանի ռեժիսորական մեկնաբանության ոգուց, ուր կառնավալի շունչը նույնքան զգալի էր, որքան Վ. Սախնովսկու քեմադրության մեջ:

Սախնովսկին, որ լավ գիտեր Յակուլովին, սիրում ու գնահատում էր նրան որպես մեծ վարպետի, գրել է. «Յակուլովյան ներկայացումը մշտապես ներթափանցված էր նկարչի սրատես ու խոհուն հայացքով: Նա քեմին նայում էր բարձունքում ճախրող ուրուրի աչքերով: Ուստի և նրա քեմադրություններում չկային կենցաղայնության գծեր: Այն կետից, որ դիտում էր նա, կենցաղի մանրամասներ չեն երևում»²:

Յակուլովը, այդ առումով, հայ քեմում շեքսպիրյան կատակերգություններ քեմադրելու առողջ հիմք դրեց:

¹ Նույն տեղը:

² В. Г. Сахновский, էջ 155:

Հի կարելի ասել, թե նրանից հետո մեզանում Օեքսպիրը երևաց նույնքան լակոնիկ ու պերճ, նույնքան պատկերավոր մատուցված, քայց, այնուամենայնիվ, երբ Մ. Արուտչյանը վրձին էր առնում ձեռքը «Մակքեր» կամ «Օթելլո» ձևավորելու համար, կամ նրա կրտսեր եղբայրը փորձում էր քեմականացնել «Փալստաֆը»՝ մոտեցումն արդեն այլ էր: Նոր ժամանակների զգացողությունը կար նրանց մոտ: Յակովլովի «Վեներտիկյան առյուծը» վերստին, քայց նոր կերպարանքով խաղաց Մ. Արուտչյանի աշխատանքներում: Իսկ Կ. Մինասյանը Լենինականի թատրոնում «Վեներտիկի վաճառականի» մի նոր, հետաքրքրական ձևավորում ըստեղծեց:

Սրանք գնահատության արժանի աշխատանքներ են. այսուհանդերձ, շեքսպիրյան երկերի ինքնատիպ մեկնաբանության ամենաքննող օրինակը մեզանում «Տասներկուերորդ գիշերն» է:

Մի ընդհանուր գիծ կար այս երկու կատակերգությունների միջև: Օելլոյը ժխտում է կյանքի հրճվածքը, մերժում ազատ սերն ու զվարճանքը. նույնը քարոզում էր և պուրիտան Մալվոլիոն: Լենինականի թատրոնում 1944-ին քեմ քարձրացած «Տասներկուերորդ գիշերվա» գլխավոր հերոսը ևս ծիծաղն էր, ուրախությունը, սակայն՝ Հայրենական Մեծ պատերազմի մթնոլորտի զգացողությամբ: Համաժողովրդական վշտին ու ցասմանը թատրոնը կարծես գալիս էր հակադրվելու շեքսպիրյան կենսասիրությամբ, ծիծաղով. զուր չի ասված, թե «ծիծաղը լացի քաջությունն է»:

Այդ կենսասիրությունը ողջ ներկայացման մեջ այնքան էր հորդ, անքոնազքոս և ինքնաբոխ, որ դրա պատկերը ստեղծել սուկ դերասանական ուժերով՝ պարզապես հնարավոր չէր: Ամենյանի ռեժիսորական մտա-

Ռդացմամբ, արտաքին աշխարհի ակտիվ առկայությունը անխուսափելի պայման էր. հերոսների Ռոզեկան կյանքը ղեկորացիոն միջավայրի հետ սերտ ու անմիջական փոխազդեցության մեջ էր դրված: Հետևապես այս ներկայացման նկարիչ Մ. Սվախչյանը ռեժիսորին համազոր հեղինակ էր: Իսկ դա նրան ստիպում էր որքան երևակայությանն ապավինել, նույնքան էլ լինել իրական, այժմեական ու հավաստի:

Սվախչյանը գիտեր, որ Ծեքսպիրը զվարճանքի ժամին էլ խորիմաստ է ու կոնկրետ: Եվ Ծեքսպիրը մուտք գործեց թատրոն՝ իր հանդիսականի հետ: Մարդաչափ պուպրիկներ բազմել են երկհարկանի օթյակներում, կարծես թատրոնի տները նրանք են, ներկայացումը տրոփում է նրանց պատվին: Անգլիական «Գլոբուս» և սոսանձնապես «Կարապ» թատրոնների արտաքին ըսկրգրուներով լուծված այս հիմնական տեսարանը, սակայն, առաջին հայացքից այնքան էլ ուժեղ տպավորություն չէր թողնում: Սակայն պուպրիկները կարծես աստիճանաբար ներգրավվում էին գործողության մեջ: Հատկապես սըր Թոբիի և Էգլուչիկի տեսարաններում թվում էր թե պուպրիկները գործող անձ են, գեղանկարչորեն այնքան ակտիվ վիճակի մեջ էին նրանք: Ներկայացումը դիտում էին, վերջում էլ, ինչպես հարկն է, դուրս գալով իրենց մոտե՛ջ ու անշարժ վիճակից, ծափերով ողջունում դերակատարներին:

Սվախչյանը պիեսի կենտրոնական հերոսներին ըստ ամենայնի կատակերգական ոլորտում բացահայտելու նպատակով, Թոբիի, Մարիայի, Էգլուչիկի, Ֆաբիանի հանդիպման գրեթե բոլոր պատկերներում օգտագործել էր նրանց վարքագծին քնորոշ մի ետնավարագույր, որը շատ էր նման Ռուբենսի «Միլենի երթին»: Այդ կտավի օգտագործումը, թեմատիկ առումով, ինքնին

շատ հետաքրքրական էր: Իհարկե, կարելի էր և մեղադրել Ակարչին անախրոնիզմի մեջ, բայց Սվախչյանը դրանից երկյուղ չուներ: Պատմական ճշմարտության սկզբունքն այստեղ բնավ չէր խեղաթուրվել: Այդ աշխարհափոշակ կտավը Ակարիչը հանդգնել էր նույնիսկ վերամշակել: Խեղկատակ Ֆեստեն, ծաղրելով իր հարքած բարեկամներին, իմիջիպալոց ստում է. «Տեսե՛՛լ եք արդյոք «Մենք երեքն ենք» ծաղրանկարը»: Պարզվում է, որ Օեքսպիի ժամանակներում Լոնդոնի պանդոկներից մի քանիսն ունեցել են ցուցանակ, որի վրա նկարված է եղել ավանակի երկու գլուխ՝ «Երրորդը մայրողն է» մակագրությամբ: Ամենայն հավանականությամբ Սվախչյանը ելել է այս փաստից, և «Սիլենի երթը» հիշեցնող կտավում թեթևակիորեն գծագրել էր ավանակի երկու գլուխ: Այս դեպքում մակագրությունն արդեն ռեժիսորական քեմավիճակներն էին ու դերասանական խաղի հարուստ ենթատեքստը: Սա, իր հերթին, յուրօրինակ մեկնակետ էր ռեժիսորի և դերակատարների համար, ամցում՝ գեղանկարչական մթնոլորտից դեպի քեմական իրականություն:

Ամեն ինչ կոմեդիական հիմքի վրա էր մեկնաբանել Ակարիչը և միաժամանակ ընդգծել իր, այսինքն օրվա հանդիսականի հեզմական վերաբերմունքը հերոսների փոփոխական զգացմունքների նկատմամբ:

Նկարչի հնարամտությունները հանդիսականի երեվակայությանը անսպառ նյութ էին տալիս: Պատկերներից մեկում դուքս Օրսինոն քեմ էր մտնում խաղալիք հիշեցնող փայտե ձիուն հեծած: Մենք նկատում ենք նույնիսկ այդ ձիու անիվները: Ինչ փույթ: Այդ ձին թատերային, կատակերգական, քեմի պայմանականությունը ցայտուն կերպով և դիտավորությամբ ընդգծող հատկանիշ էր: Հանդիսականը թող իրականը պատկե-

րացնի: Այդպես նկարիչը ծիծաղում էր հանդիսականի հետ և՛ Օլիվիայի վրա, որ երեկ մի անսփոփ սգավոր էր, այսօր խելացնոր սիրահար, և՛ Էգյուշիկի վրա, որ հառաչում էր սրտաճմլիկ՝ կարծեցյալ սիրո համար, և Ֆեստեի, որ ինքը մի խեղկատակ, բայց շարունակ թախծոտ երգեր է ասում, և Մալվոլիոյի, որ կարծում է, թե կարող է ուրախության դեմ պատնեշ կանգնել...

Մի կողմից դեկորների, տարազների գեղանկարչական ռեալիստական լուծում, մյուս կողմից՝ պայմանականության յուրատեսակ շեշտադրում: Եվ ռեժիսորն ըստ ամենայնի օգտագործել էր նկարչի ընձեռած հնարավորությունները: Ահա մի տեսարան, որի հեղինակը դժվար է որոշել. գիճու տակառին փառավոր բազմած Թորի Բեյլը, գիճուվ լի երկու գավաթ՝ ձեռքերին, ծիծաղից մարած Էգյուշիկը գետին է փռվել, գլխարկը հագել ոտքին, Ֆեստեն երգում է բարձրաձայն, մինչդեռ Մալվոլիոն, գիշերվա հանդերձով, լապտերը ձեռքին, ջանում է կասեցնել Սիլենի այս երթը: «Մնաս բարով, իմ սիրումի-սիրեկան»,—ասես կվարտետով երգում են, և այս խենթ հրճվանքին վերջ չկա:

Ֆլամանդական հյութեղություն կար ամբողջ ներկայացման մեջ, Վերածնության դարաշրջանի բոլորն ու անգուսպ ոգորումներ: Անձնատուր մի լինիր վշտի՞մ, ձգտիր դեպի կյանքը, եղիր սիրո և ուրախության մունետիկ:

Երբ Ստրեդֆորդից շեքսպիրյան մեմորիալ թատրոնը 1958-ին ժամանեց Մոսկվա և նրա հայտագրերի վրա երևաց «Տասներկուերորդ գիշեր» անունը, հայ թատերագետներին կանխավ հետաքրքրում էր այն հարցը, թե ինչո՞վ առավել կամ տարբեր կլինի Ծեքսպիրի հայրենակիցների մեկնաբանությունը հայկականից: Մեր մամուլում նշվեց, որ կատակերգական վա-

րակիչ ուժով, մեկնաբանության ցայտունությամբ, և որ գլխավորն է, ներկայացման ընդհանուր պատկերով հայկական «Տասներկուերորդ գիշերը» «Բնավ չէր գիշում ստրեղֆորդյանին», ոչ էլ «Ռիշեցնում Վ. Աճեմյանի գահավեժ թափով, խենթ հրճվանքով շնչող բեմադրությունը»¹։ Սա, անշուշտ մաս Մելիքսեթ Սվախչյանի վաստակն էր, նրա ստեղծագործության մի նոր գնահատությունը՝ տարիներ հետո։

Ինչպես ռեժիսորական հղացումների, տեսակետից, այնպես էլ սցենարաֆիայի առումով «Տասներկուերորդ գիշերն» արդեն իր տեղն ունի մեր թատրոնի շեքսպիրյան ավանդներով հարուստ պատմության մեջ։

Ոչ Ա. Միրզյանն ու Տ. Ծամիրխանյանը նույն շրջանում ստեղծած «Ամատային գիշերվա երազ» բեմադրությամբ, ոչ Սարգիս Արուտչյանը և Գ. Գաբրիելյանը «Սխալների կոմեդիայով», ոչ էլ Ա. Զիլինգարյանը և Վ. Աճեմյանը «Լիր Արքա» կամ Կ. Մինասյանն ու Լ. Բալանթարը «Օթելլո» ներկայացումների միջոցով, — որքան էլ դրանք տարբեր գեղամկարչական մակարդակ ունենային, — չկարողացան լիակատար անսամբլի մեջ դիտել Ծեքսպիրին, իրենց խոսքն ասել՝ Ռիմբ ընդունելով բեմական բոլոր բաղկացուցիչները, մատուցել նրան Վերածնության դարաշրջանի հուժկու թափի, գեղարվեստա-թատերային վառ ձևերի, մարդկային խոր մտքի ու լիաքոտն զգացմունքի այնպիսի կենսահաստատ եղանակներով, ինչպես «Տասներկուերորդ գիշերում» էր դա արված։ Էլ չենք խոսում Երածըշտական կոմեդիայի թատրոնում Գ. Գևորգյանի ձևավորած «Զուր տեղը մեծ աղմուկ» և «Կամակոր կնոջ

¹ Տե՛ս «Սովետական արվեստ», 1959, № 3, էջ 41, Լ. Հախվերդյանի հոդվածը։

սանձահարումը» ներկայացումների մասին, որոնք ուշագրավ էին սոսկ այդ թատրոնի ընձեռած հնարավորությունների սահմաններում: Եվ եթե մի քացառություն կա, դա «Համլետն» է, որ կյանքի կոչվեց դարձյալ Հայրենական պատերազմի տարիներին՝ Ա. Բուրջայանի և Արա Սարգսյանի քեմադրությամբ:

Ռեժիսորն այս ներկայացման «ձևավորումը պատկերացնում էր շատ պարզ և իր պարզությամբ վեհ»¹: Բեմի վրա ամեն ինչ պիտի հստակորեն քացահայտեր գլխավոր հերոսի նպատակադրումը: Դա իրոք պարզ ու վեհ մի ձևավորում էր, որտեղ զուսպ արտահայտչամիջոցներով կիրառված էր շեքսպիրյան թատրոնին քնորոշ սրայմանական և «միտոսական» դեկորների համառոտ սկզբունքը:

Բեմի բոլոր մասշտաբներն օգտագործելու ռեժիսորի ցանկությունը չէր ահաբեկել նկարչին, ընդհակառակն, ոգևորել էր: Օգտագործված էր ամբողջ քեմահարթակը, նաև նախաբեմը՝ սրան կից լրացուցիչ մուտքերով: Տարածության լուծման այս ազատ ոճը, որ կիրառել էր Արա Սարգսյանը «Համլետում», ռեժիսորին ու դերակատարներին ազատ ու անկաշկանդ ծավալվելու հնարավորություն էր տալիս: Ազատություն գործելու և խորհելու համար,—ահա թե ինչ էր պետք Բուրջայանին և Վսևոդարյանին, և այն տրվել էր նրանց: Գերեզմանատան տեսարանը, օրինակ, սոսկ մի հողաթումբ էր ու մի մեծ խաչ, մյուս պատկերներում վարագույրներն էին օգնության գալիս, մասամբ էլ ճարտարապետական սյուները: «Սարգսյանի հակումները մոնումենտալության, ընդ-

¹ «Արշակ Բուրջայան», էջ 157:

հանրացումների և լակոնիզմի նկատմամբ արտահայտվեցին նաև «Համլետի» ձևավորման մեջ»¹:

Թատրոնը, շնայած սուղ պայմաններին, սև թավիշ ձեռք քերեց ներքին վարագույրների համար: Եվ այդ թավիշը, որ իշխող էր քեմի վրա, յուրօրինակ սգի մընուլորտ էր ստեղծում: Նման վարագույրներով շրջապատված Դանեմարքայի իշխանը, սակայն, ըմբոստ ոգի ուներ այդ ներկայացման մեջ ու պայքարի մեծ կորով: Դրան զգալիորեն նպաստում էին նաև ձևավորման մյուս բաղադրամասերը՝ դիմամիկ վիճակում պատկերված զինվոր սուպերմենների քանդակները, ետնապատտառին ծառս եղող հեծյալը և այլն: «Բարձր մակարդակի վրա է գտնվում ներկայացման գեղարվեստական ձևավորումը,—գրել է ռուս քննադատ Մ. Բաբենչիկովը:—Հնարամտորեն կիրառելով պորտալը, սև թավիշը և միսյանց հաջորդող երփնագիր նկարազարդերը, նկարիչն ստեղծել է իր հետևողական ոճի մեջ զուսպ և մոնումենտալ մի ձևավորում՝ լիովին համապատասխան շեքսպիրյան թատրոնի սկզբունքներին»²: Այս ամենի՞նչ պետք է ավելացնել և այն, որ նկարիչը որքան տեղին էր օգտագործել շեքսպիրյան թատրոնի ձևավորման որոշ սկզբունքները, նույնքան էլ, գուցե և ավելի, հաշվի էր նստել ժամանակի պահանջների և գլխավոր հերոսի ակտիվ մեկնաբանության հետ: Էքսպանսիվ Համլետը դրված էր նույնքան էքսպանսիվ դեկորացիոն միջավայրում: Ծեքսպիրյան ողբերգությունների հայկական բեմադրությունների մեջ «Համլետի» այս ձևավորումը միակն է, որի մասին կարելի է արտահայտվել առանց էական վերապահության:

¹ В. Тиханова. «Ара Саркисян», М., 1962, էջ 69:

² «Коммунист», 1942, 20 փետրվարի:

«Օթելլոյի» բեմանկարչական լուծումը, օրինակ, երբեր չհասավ այդ մակարդակին: Տարբեր թատրոններում, միմյանցից շատ տարբեր մկարիչների ձևավորմամբ շուրջ քառասուն տարի ապրեց այդ ողբերգությունը ժամանակակից հայ բեմի վրա: Եվ, այնուամենայնիվ, այդ ժամանակահատվածում համարյա ոչ մի սկզբունքային փոփոխություն չմտավ նրա դեկորների ու զգեստների լուծման մեջ: Դա, թերևս, ռեժիսորական հանդուրժողականություն պիտի համարվի: Անշուշտ բացասաբար է անդրադարձել նաև դերասանների անտարբերությունը սեփական խաղից բացի՝ ներկայացման մյուս բաղադրամասերի մկատմամբ, կաշկանդել այն հանգամանքը, որ ամեն անգամ (չնչին բացառությամբ) բեմադրական աշխատանքներին դիմելիս՝ գլխավոր դերակատարն է մախորոք ներկայացրել պինսի մեկնաբանության պատրաստի սկզբունքը՝ իր, ռեժիսորի ու մկարչի համատեղ պրպտումների ստեղծագործական հնարավորությունները կանխելով: Պատահական չէ, որ «Օթելլոյի» լավագույն բեմադրության ձևավորումը ռուս մշահավոր շեքսպիրագետ Մ. Մորոզովը համարել է «փոքր ինչ տրաֆարետային», թեև մշել է նաև, որ Մ. Արուստյանի դեկորները «որոշ դեպքերում գեղանկարչական են, ինչպես օրինակ, ողբերգության մախավերջին պատկերի լուսնի ճառագայթներով ներթափանցված պուրակը իր ծովափնյա տեսարանով, Կիպրոսում»¹:

1964-ին, ավելի քան հիսնամյա ընդմիջումից հետո, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը բեմադրեց «Ռոմեո և Ջուլիետը»: Թվում էր, որ դա նոր խոսք պիտի լինի շեքսպիրյան ողբերգությունների ձևավորման պատմու-

¹ «Правда», 1941, 14 հունիսի:

թյան մեջ, մանավանդ որ ակարիչ Արմեն Գրիգորյանցը փորձված, բարձր ճաշակի տեր մի արվեստագետ էր, և ձևավորումը ստանձնել էր ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի հետ համագործակցելու պայմանով:

Գրիգորյանցը ձգտել էր ստեղծել այնպիսի մի ձևավորում, որը նախ ընդհանուր պատկեր տար առհասարակ շեքսպիրյան ողբերգության մասին: Ոչ թե Վերոնա՝ իտալական կապույտ երկնքի տակ, գեղամկարչական մի քաղաք, այլ ողբերգական իրավիճակ բնորոշող մութ ու մռայլ մի իրականություն, գուրկ կոնկրետ ակարագրից: Թանձր գույները, հաստաքեստ պարիսպ-դեկորները միջնադարյան ինկվիզիցիայի ամուլս, խեղդող մթնոլորտ էին հիշեցնում, մուլմիսկ ներփակ մի ամրոց: Պայծառ կյանքի ոչ մի հետանկար: Այդ հողի վրա, այդ պարիսպների կողքին չեն աճում մուլմիսկ ծառ ու ծաղիկ: Անգամ պատշգամբի հանրահայտ տեսարանը կիսախավարի քողով էր պատած, ողբերգության երբեմն մռայլ պատումը և սիրո դժբախտ վախճանն էր նախ և առաջ հետաքրքրել ակարչին: Կարելի է ենթադրել, որ Գրիգորյանցը բեմահարթակին նայել է Թիբալտի աչքերով: Մինչդեռ, մտաբերելով Մերկուցիո-Մկրտչյանի կենսահաստատ խաղը և ստանձնապես ներկայացման առաջին պատկերները, որոնք համեմատված են ժողովրդական կյանքի հյութեղ մանրամասներով՝ կարելի է եզրակացնել, որ այս ձևավորումը որոշ դեպքերում հակասության մեջ էր ռեժիսորական լուծման սկզբունքների հետ:

Շեքսպիրի ապրած հարյուրամյա ուղին հայ թատրոնում դերասանական խոշոր անհատականությունների, նրանց ստեղծագործական հնարավորությունների հաստատման պատմությունն է: Սակայն կերպարվեստի առումով Շեքսպիրը մեզանում տակավին սահմա-

նափակ է դրսևորված: Միայն բեմադրական արտասովոր մեկնաբանություններն են ծնել մկարչի մուլմբան արտասովոր, հետաքրքրական, թարմ ու ցայտուն ձևավորումներ: Եվ միայն այն դեպքում, երբ ռեժիսորն ու դերակատարները փորձել են հետանալ ավանդներից՝ շեքսպիրյան երկերը մի մոր կողմով լուսաբանելու, զարգացնելու համառ ցանկությամբ՝ ստեղծվել է գեղարվեստական թարմ մտաճղացումներով հարուստ բեմադրություն*:

* Այս խոդվածը գրվել և հրապարակվել է 1968-ին, «Ծեքսպիրական» տարեգրքի առաջին հատորում: Այնուհետև մեր մկարիչները բազմիցս առիթ են ունեցել ամդրադառնալու շեքսպիրյան երկերի բեմադրություններին: Դրանցից համեմատաբար ուշագրավ են Գ. Սումդուկյանի ամվան թատրոնում իրականացված Ս. Արուստյանի «Ծթելլոն» (1969, զգեստները Մ. Լիխնիցկայաի), Ե. Սոֆորոնովի «Կորիոլանը» (1978), ըույն Սֆորոնովի ղեկավարությամբ, Զ. Մուրադյանի ձևավորած «Զոն արքան» (1981, զգեստները Ս. Փարթամյանի), Երևանի դրամատիկական թատրոնում ռեժիսոր Հր. Ղափլանյանի ղեկորներով բեմադրված երկու ողբերգություն՝ «Ռիչարդ 3-րդը» (1972) և «Կարմիր և սպիտակ վարդերի պատերազմը» (1981, զգեստները Ա. Արուստյանի), Կ. Ստամիսլավսկու ամվան թատրոնում՝ Ս. Արուստյանի «Մակբեթը» (1977, զգեստները Ա. Արուստյանի), Լեմինակյանի թատրոնում՝ Է. Եդիգարյանի՝ «Տիտոս Անդրոնիկոսը» (1981), Երևանի Պատանի համդիսատեսի թատրոնում՝ Գ. Վարդանյանի «Ունչից մեն աղումկը» (1981, զգեստները Ա. և Գ. Արուստյանների): Այստեղ պիտի առանձնացնել «Համլետ» ողբերգության համար Միհայն Ավետիսյանի մկարչական մտաճղացումները, արտահայտված մի քանի տասնյակ էսքիզներով (1975—1976), որոնք մկարչի մահվան պատճառով Լեմինակյանի թատրոնում մնացին չիրագործված:

1981-ի աշնանը Երևանում կազմակերպված շեքսպիրյան փառատոնին ցուցադրված հայկական բեմադրությունների սցենոգրաֆիան առանձին ուսումնասիրության ևույթ է:

ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԸ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՉ

Դերի և գնահատության հարցի շուրջ

Հայ դասական կերպարվեստը իր զարգացման տար-
քեր փուլերում միշտ էլ առնչություն է ունեցել թատրոնի
հետ: Դժվար է մատնանշել որևէ հայ ականավոր նկար-
չի, ճարտարապետի կամ քանդակա-
գործի, որ այս կամ այն չափով ծառա-
յած չլինի թատրոնին: Վարդգես Սու-
րենյանցը նրանցից առաջինն էր, որ
իր մասնագիտական կարողություննե-
րը ըստ ամենայնի քերեց թատրոն:
Տվեց նրան ինչ որ ուներ, թե որպես
գեղանկարիչ, թե որպես ճարտարա-
պետ և թե որպես թարգմանիչ ու մտա-
ծող: Իսկ նրա ունեցածը՝ տաղանդը,
աշխատասիրությունը այնքան էին, որ
պատիվ էին քերում ոչ միայն իր ժո-
ղովրդի մշակույթին...

Սուրենյանցը որպես թատերական գոր-
ծիչ անմիջականորեն հանդես եկավ
և զգալի գործունեություն ծավալեց ոուս
իրականության մեջ: Նրա ժամանակի
հայ թատրոնը խոշոր դերասանների
կողքին ոչ հուսալի ռեժիսուրա ուներ

և ոչ էլ դեկորացիոն արվեստ: Ռուսական և գերմանական թատերական տեխնիկային քաջածանոթ Սուրենյանցի համար հայ բեմին ծառայելը շատ էր դժվար: Նա լսում էր Ադամյանի շոնդալից հաջողությունների մասին, տեսնում և գնահատում էր նրա մեծությունը, հպարտանում նրանով, բայց միաժամանակ ցույցում էր, որ նրա Համլետի, Օթելլոյի համար զգեստներ են պատվիրում արտասահմանում, որ Ադամյանի մման հանճարը հանդես է գալիս պատահական, երբեմն ողորմելի դեկորներով ձևավորված բեմահարթակներում:

Թատրոնի հետ կապվելու, թատրոնը էությանմբ սիրելու հարցում Ադամյանի մեծ անհատականությունը անշուշտ որոշակի ազդեցություն է գործել Վարդգես Սուրենյանցի վրա:

Անցյալ դարի 80-ական թվականները հայ ազգային թատրոնի ադամյանական շրջանն են կազմում: Ադամյանը իր շեքսպիրյան խաղացանկով ոչ միայն բեմարվեստում էր իշխում, այլև ազդում էր հայ հասարակական մտքի վրա: Նրա Համլետը գրեթե ողջ հայ մշտավորականության հիացմունքն ու հետաքրքրությունը շարժեց: Այս շրջանից սկսվեց Ծիրվանգաղեի և Թումանյանի կապը թատրոնի հետ: Այս ժամանակներում էլ հանդես եկավ Սուրենյանցը և ձևավորվեց թե իբրև նկարիչ, թե իբրև թատերական դեմք: Մյունխենի Գեղարվեստների ակադեմիայի ուսանող Սուրենյանցի Շեքսպիրով հրապուրվելը և «Ռիչարդ Յ-րդ» թարգմանելը բոլորովին էլ պատահական չէին, էլ չենք խոսում «Հուլիոս Կեսարի» մասին: Դրանք վերջին հաշվով թարգմանված էին Ադամյանի համար, նրա շեքսպիրյան խաղացանկը լրացնելու նպատակով, ու դրա շնորհիվ էր, որ Ադամյանը Պոլսից Սուրենյանցին խնդրում

էր Ռիչարդի բեմական մեկնաբանության համար իրեն նյութեր հայթայթել:

1888 թվականին Մոսկվայում կայացած հյուրախաղերի ժամանակ Ադամյանի և Սուրենյանցի հեռակա ծանոթությունը փոխվում է իսկական բարեկամության: Նկարիչը մոտիկից շփվելով հռչակավոր արտիստի հետ, ստեղծում է մի քանի ճեպանկար և մի յուղաներկ կոմպոզիցիա, որոնց թեման Ադամյանն ու նրա բեմական ստեղծագործություններն էին: Դրանք թեև գեղանկարչական առումով այժմ թույլ գործեր կարող են թվալ, բայց պրոֆեսիոնալ թատերական դիմանկարի առաջին նմուշներն են մեզանում, և շատ հաճելի է, որ կապվում են մեր ազգային դասական արվեստի երկու տիտանների հետ:

Ադամյանը Սուրենյանցին մղեց դեպի Օնքսպիր, Օնքսպիրը Սուրենյանցի առաջ քացեց բեմարվեստի անծայրածիր աշխարհը:

Կյանքի հանգամանքները հետագայում այնպես դասավորվեցին Սուրենյանցի համար, որ նա եթե ուզեցար էլ, այլևս թատրոնից հեռու մնալ չէր կարող:

1899 թվականը ուշագրավ տարեթիվ էր Սուրենյանցի ստեղծագործական կյանքում: Այդ տարի նա ստեղծեց «Ծամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» կոմպոզիցիոն կտավը, որն իր դրամատիկական հագեցվածությամբ թատերական փայլուն մի տեսարան է հիշեցնում, և նույն ժամանակ էլ Պետերբուրգի Մարիինյան օպերային թատրոնից՝ քայրոճական մոտիվներով ըստեղծված Ծ. Ադամի «Ծովաճեմ» («Կորսար») քալեսի ձևավորմանը մասնակցելու հրավեր ստացավ:

Այս կապակցությամբ ականավոր արվեստաբան և ռեժիսոր Նիկոլայ Եվրեինովը 1913-ին գրել է. «Ես երբեք չեմ մոռանա նկարիչ Վ. Սուրենյանցի հուզիչ մի

պատմությունը: «Ծովահեն» քալետի ձևավորման նրա դերությունն է: Մոտեցել է դեկորները քեմում տեղադրելու օրը: Ինչպես երկշտ սկսման, Սուրենյանցը թաքնվում է օթյակի խորքում, լույսերի հարցը թողնելով տնօրինելու ռեժիսորին: Եվ ահա մա սոսկաֆար, քեմի վրա կեղտոտ, անտերումն փալասներ է տեսնում և չի հավատում, որ դրանք իր ձեռքի գործն են: Հետևում են մի քանի տանջալի բոպե տևող բանակցություններ ռեժիսորի և լուսավորող վարպետի միջև: Ինչ որ սարքեր իջնում են, ինչ-որ հարմարանքներ քարձրանում, լուսավորության մոդ կետեր են ավելանում և Սուրենյանցը քոլորովին այլ բան է տեսնում քեմի վրա: Իհարկե դա իր ուզածն է, իր գույները, իր մտահղացումը: Բայց ռեժիսորը տակավին գոհ չէ: Վերստին բանակցություններ, տեղափոխություններ և հանկարծ դեկորները վերակենդանանում են, այնպիսի հիասքանչ տոնայնություն ձեռք բերում, որ Սուրենյանցը դարձյալ չի հավատում, որ այդ դեկորները իր ձեռքի գործն են: Ի վերջո ուշքի գալով իր դեկորների պատճառած անակնկալ գեղեցկության հմայքից, մա արդեն երագում է այլ հնարավորություններ, մի այլ վեհաշունչ գեղեցկություն, միայն թե կանխավ իմանար լուսային սարքավորումների, ռամպայի այդ կախարդանքի մասին»:

Այսպես տակավին անփորձ քեմանկարչի առաջին աշխատանքը ստեղծվեց կախարդանքի մթնոլորտում և կապվեց երաժշտական թատրոնի հետ: Սա ուշագրավ և օրինաչափական երևույթ է: Զուր չեն ասել, թե «Երփնագիրը աչքի երաժշտություն է»: Սուրենյանցի ռուս կոլեգաներից շատերը՝ Վ. Պոլենովը, Կ. Սավիցկին, Կ. Կորովինը, Վ. Մակովսկին, Վ. Սերովը ևս իրենց քեմական գործունեությունն սկսել և երկար տարիներ աշխատել են օպերային թատրոնում: Նույնը տեղի է ունեցել և

հայ գկարիչների հետ: Ե. Թադևոսյանը Ռեքիկովի «Տոնածառն» ու Սեմ-Սամսի «Սամսոն և Դալիլան» է ձևավորել, Մարտիրոս Սարյանը «Ոսկի աքլորիկով» և «Ալմաստով» է սկսել իր թատերական գործունեությունը: «Սասունցի Դավիթ» օպերայի համար Հակոբ Կոջոյանի ստեղծած էսքիզները թատերական ձևավորման նրա միակ փորձն են եղել: «Ծովահեն» քալետային ներկայացումը, որի երկրորդ գործողությունն է ձևավորել Սուրենյանցը «Դավադիրներ» պայմանական անվանումով, Մարիինյան թատրոնի խաղացանկում ապրեց շուրջ քառասուն տարի, և Հայրենական մեծ պատերազմի արհավիրքները միայն վերջ դրեցին նրա բեմական կյանքին:

Ի՞նչ աշխատանք պետք է կատարված լիներ, ստեղծագործական ինչպիսի վառ մտահղացումներ ներդրվեին գործի մեջ, որ Մարիոս Պետիպայի ղեկավարությամբ և Սուրենյանցի, Գ. Լամբինի ու Գ. Ալեգրիի դերակրներով բեմական կյանքի կոչված ներկայացումը ժամանակի քննությանը դիմանար:

Մի բան ակնհայտ է: Մարիինյան թատրոնը շնորհակալ է եղել Սուրենյանցից, այլապես երկու տարի անց նրան չէր հաճանարարի Ա. Ռուբինշտեյնի «Դև» օպերայի ձևավորումը: Եթե գկարիչը նախորդ ներկայացման միայն մի գործողությունն էր ձևավորել, ապա այժմ նրան վստահեցին ամբողջ օպերան: «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի սքանչելի գկարազարդումը, Արևելքի և ընդհանրապես արևելյան մշակույթի քաջատեղյակ լինելը Սուրենյանցի շուրջն այնպիսի հեղինակություն էին ստեղծել, որ նրա հետ թատրոնը սկսում է հաշվի նստել, այն էլ Մարիինյանը, որ ամբողջ ցարական Ռուսաստանի կայսերական հովանավորությու-

նից օգտվող սակավաթիվ թատրոններից մեկն էր և հաճախ դեկորները պատվիրում էր գերմանական արհեստանոցներում: Ահա թե ինչու Մարիինյան թատրոնում ձևավորում ստանալը պատվի գործ էր, այն կարող էր յուրաքանչյուր մեծ նկարչի նախաձեռն շարժել: Բացի այդ, «Դև» օպերան այդ թատրոնում երկու տարի առաջ արդեն բեմադրվել էր, և կարճ ժամանակից հետո նոր բեմադրությամբ ներկայացնելը և Սուրենյանցին հրավիրելը ավելի քան պարտավորեցնող ու պատվարեր առաջարկ էր: Պետք էր ստուգված, ճանաչված մարդ՝ գործը ըստ ամենայնի վերհանելու համար: Դա կարելի էր ձեռք բերել միայն թատերական արվեստի լայն իմացության, գեղարվեստական ինքնատիպ մտքի և համառ աշխատասիրության շնորհիվ, որ ուներ Սուրենյանցը: Ի դեպ, այդ օրերին Մկրտիչ Բարխուդարյանին ուղղած նամակում նկարիչը գրել է. «Բառի բուն նշանակությամբ գիշեր-ցերեկ աշխատում էի թատրոնում... Վերջապես այդ էլ եղավ, գործիցս շատ գոհ մնացին»: Տեղին է հիշատակել, որ Սուրենյանցը մի շրջան այնքան է տարված եղել թատրոնով, որ նույնիսկ ազդագրեր ու ներկայացումների ծրագրեր է ձևավորել: Հայտնի են, օրինակ, էրմիտաժ թատրոնի համար նրա նկարագարդած ծրագրերը՝ «Ամուրի վրեժը», «Հոֆմանի հեքիաթները» ու առանձնապես «Մեֆիստոֆել» ներկայացումների համար: Վերջինիս ձևավորման հեղինակը ողու հոչսովա՝ վոր թատերական նկարիչ Ա. Գոլովինն էր:

Այսպիսով, բեմանկարիչ Սուրենյանցը, Ադամյանից հետո, ձևավորվում էր Մարիինյան թատրոնում, Պետիպայի, Գոլովինի նման խոշոր արվեստագետ-քարեկամներով շրջապատված: Ահա թե ինչու, գնալով ավելի ու ավելի լայն շրջանակներ է ընդգրկում Սուրենյանցի թատերական գործունեությունը: Նրան սկսում են ճանա-

չել ու գնահատել ոչ միայն Պետերբուրգում, այլև Մոսկվայում:

Պերեդվիժնիկներից շատերն են կապված եղել թատրոնի, առանձնապես մոսկովյան թատրոնների հետ: Սուրենյանցը այս հարցում ևս նրանց զինակիցը համդիսացավ, գերադասելով, սակայն, Գեղարվեստական համրամատչելի թատրոնը: «Այստեղ ամեն ինչ այնքան հրապուրիչ է իր պարզ գեղեցկությամբ,—գրել է նկարիչը,—...Այստեղ խաղը այնքան բնական է, որ թվում է, թե վերջին վարագույրը իջնելուց հետո դերակատարները չեն վերջացնում պիեսը, այլ գնում են շարունակելու ապրել այն կյանքը, որ քիչ առաջ ներկայացնում էին քեմի վրա...»:

Բնական է, որ Կ. Ստանիսլավսկու և Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի հրավերը նա պիտի ընդուներ սրտաբաց: Նրան առաջարկում էին ձևավորել մետերլինկյան «Կույրերը», «Անկոչը» և «Այնտեղ ներսում» փոքրածավալ պիեսները, որոնք պետք է ներկայացվեին մի երեկոյում: Պահպանված են և այժմ ՄԽՍՏ-ի թանգարանում են գտնվում դրանց նախնական մակետները: Այդ գործերի ակնատու արժանիքն այն է, որ նկարիչը կարողացել է միասնական կոտ ոճի մեջ դիտել տարբեր պիեսների բեմական արտաքին կերպարը: Մի դեպքում դա թավուտ անտառ է՝ դարավոր կաղնիներով, մյուս դեպքում՝ միջնադարյան ամրոցի հարուստ կահավորված մի սրահ, և ապա երկհարկանի մի դաստակերտ՝ ծառազարդ պարտեզով, որը ցույց է տրվում տարբեր դիտակետերից: Երեքում էլ տիրապետողը շագանակագույնն է, արևավառ, խանձված երանգը, որ առանձին մի խորհրդավորություն է տալիս գործողության ընթացքին, միաժամանակ, կարծես, ընդգծելով դեպքերի իսկությունը, հերոսների հողեղեն լինելը: Թատ-

րոնը ձգտել էր Մետերլիցկի սիմվոլիկ գաղափարները հանդիսականին հաղորդել առավելապես ռեալիստական մաներալով: Այդ էր ներկայացման ուժը, քեմադրողներ Կ. Ստանիսլավսկու, Գ. Բուրջալովի և Ն. Ալեքսանդրովի ռեժիսորական մեկնաբանության ելակետը, և այդ գործում Սուրենյանցը հավատարիմ մնաց նրանց գաղափարական հղացումներին:

Նույն 1904 թվականի ձմռանը Վլ. Նեմիրովիչ-Ռանչենկոյի պատվերով և նրա ռեժիսորական ղեկավարությամբ Սուրենյանցը ձևավորեց Պ. Յարցևի «Վանքի մոտ» դրաման, իսկ մեկ տարի անց, Ն. Կոլուպակի հետ պատրաստեց չեխովյան «Ծալի» մոր քեմադրության ղեկորները: Այս վերջին հանձնարարությունը պիտի եմթադրել, Չեխովի խորհրդով է եղել, որովհետև, ինչպես Ստանիսլավսկին է պատմում իր մեմուարներում, ուսումնե՛ծ գրողը իր կյանքի վերջին ամիսներին, երբ քեմադրության էին պատրաստում Մետերլիցկի պիեսները, հետևողականորեն հետաքրքրվել է դրանց նախապատրաստական աշխատանքներով, այդ թվում նաև «Ծալի» ապագա ղեկորներով և ընդհանրապես արտաքին ձևավորմամբ:

Իհարկե, Սուրենյանցի ղեկորատիվ գեղանկարչությունը այս աշխարհափոշակ թատրոնում չէր կարող հավասարագոր հաջողություն գտնել: Եթե մետերլիցկյան պիեսների ներկայացումը բուռն վեճեր առաջ բերեց, ապա «Վանքի մոտ» և «Ծալ» ներկայացումները ջերմ ընդունելություն չգտան: Դրա հիմնական պատճառներից մեկն այն էր, որ Գեղարվեստական թատրոնը դեռևս որոնումների շրջան էր ապրում. որոնումների մեջ էին ոչ միայն նրա մեծանուն ղեկավարները, այլև այն նկարիչները, որոնք ապրում էին թատրոնի ստեղծագործական հոգսերով:

Նա շփում ուներ Ա. Չեխովի, Կ. Ստանիսլավսկու, Վլ. Նեմիրովիչ-Նիցենկոյի, Վ. Կաչալովի, Ի. Մոսկվինի, Օ. Կնիպեր-Չեխովայի, Լ. Լեոնիդովի հետ, և նրանց հետ կիսում էր այդ մեծ թատրոնի հոգսերը: Հիշյալ ուժերը մասնակցում էին այն քեմադրություններին, որոնց ձևավորման հեղինակը Սուրենյանցն էր:

Հետագա տարիները ավելի տարածեցին նրա քեմական հեղինակությունը: Պետերբուրգում, երբ Վ. Կոմիսարժևսկայան օ Վ. Մեյերխոլդը իրենց Դրամատիկական թատրոնը հիմնադրեցին (1906—1908), Սուրենյանցը այս գործի ակտիվ մասնակիցներից էր: Ժամանակի նշանավոր թատերական նկարիչներ Ա. Բեռուայի, Ն. Սապունովի, Վ. Դորոժինսկու, Ս. Սուդեյկինի և ուրիշների հետ, որոնց ի մի էր հավաքել Մեյերխոլդը, Սուրենյանցը ևս անձնատուր եղավ թատրոնի ստեղծագործական եռուն աշխատանքներին: Առայժմ մեզ հայտնի է միայն Հ. Հեյրորգի «Սիրո ողբերգություն» դրամայի ձևավորումը (1907), որ Սուրենյանցը կատարել էր մեյերխոլդյան ռեժիսուրայի պահանջների ամաճայն: Այսքանը*: Մնացածը, ինչպես հաճախ Մեյերխոլդի արվեստի շուրջն է տեղի ունեցել, վեճերի ու վիճաբանության, ժխտման կամ թերագնահատման մշուշով է պատված: Եղած կցկտուր նյութերից դատելով, մի բան ակներև է. Սուրենյանցը այստեղ ևս կանգնած է եղել ժամանակի քեմարվեստի մոր, առողջ միտումները պաշտպանողի դիրքերում, և եթե

* 1960-ին հրատարակված Վ. Հարությունյանի «Վարդես Սուրենյանց» աշխատության մեջ նկարչին է վերագրված «Հեղդա Գարլերի» ձևավորումը, ինչպես և Մարիինյան թատրոնում քեմադրված «Ջիգֆրիդ» օպերան, որը իրականությանը չի համապատասխանում:

որոշ հարցերում էլ վրիպել է, ապա այդ ոչ միայն իր, այլև ժամանակի վրիպումն էր: Եթե Մելերխոլդի և ճուլհիսկ Ստանիսլավսկու համար շեղումները եղել են անխուսափելի, ապա Սուրենյանցի վրիպումները, անշուշտ, չպետք է դատապարտել: Դարասկզբի ռուսական թատրոնի պատմության էջերը լեցուն են այդ էքսպերիմենտների տարօրինակ գնահատությամբ: Եվ առողջ քննադատական ռեալիզմ կար, և մատուրալիզմ, և սիմվոլիզմ, և ձևապաշտության առանձին դրսևորումներ և ամենուր մկարիչը ակտիվ դեր էր խաղում:

Այսպես. Սուրենյանցը հանդես եկավ միմյանցից շատ տարբեր երեք՝ Մարիինյան, ՄԽԱՏ, Մելերխոլդի թատրոններում: Մեկը շքեղ ու փարթամ, վառ ու ճոխ հանդիսանքի, հնչյունների թագավորության և երգի սրահ էր, մյուսը՝ հոգեբանական նրբերանգների ու սոցիալական մեծ ընդհանրացումների օջախ, իսկ երրորդը՝ սուր ձևերի, անվերջ նորին, ու միայն նորարարության ձգտող թատրոն: Ու, այնուամենայնիվ, Սուրենյանցը այս երեք թատրոններին էլ սիրահոծար ծառայեց, լիովին քավարարելով այդ թատրոնների զարգացման տվյալ էտապում առաջադրած ստեղծագործական պահանջները:

Որ թատրոնին ի՞նչ տվեց Սուրենյանցը:

Մարիինյան թատրոնը նրա արվեստում եղած արեւելյան մոտիվների շքեղ ու ճշգրիտ դրսևորման տաղանդի կարիքն ուներ: Այդ հարցում Սուրենյանցին այն ժամանակ փոխարինելը շատ էր դժվար:

ՄԽԱՏ-ը իր գոյության առաջին տասնամյակում, պատմությունից հայտնի է, ինչ որ չափով գտնվելիս է եղել Մելերխոլդեյան թատրոնի ազդեցության տակ: Դեկորների վրա աշխատելու այն մանրակրկիտ ու քաղմակողմանի սերը, ճուլհիսկ կահավորման յուրաքան-

չյուր մամրամասնի մշակման բացահայտ այն միտումը, որ կա մետերլինկյան ներկայացումների մակետներում, շատ են հիշեցնում Մեյնինգենյան թատրոնի ձևավորման ոճը: Սուրենյանցը, որ վեց տարի սովորել էր Մյունխենում, շփվել գերմանական արվեստի հետ՝ ՄԽԱՏ-ի այդ էտապի համար շատ կարևոր դեմք էր: Ամենայն հավանականությամբ Սուրենյանց-Ակարչի մեջ Կ. Ստանիսլավսկին ու Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն Ակատել էին այդ. մի առավելություն, որով Սուրենյանցը տարբերվում էր ժամանակի ոռու շատ քեմանկարիչներից:

Վերջապես, երրորդ դեպքում: Ուսանող եղած ժամանակ Սուրենյանցը մոտիկից շփվել էր Մյունխենի Քյունստլեր թատրոնի հետ, այն թատրոնի, որի արվեստով Վ. Կոմիսարժևսկայայի հետ իր թատրոնը հիմնադրելու ժամանակ տարված էր Մեյերխոլդը: Դա մի թատրոն էր, ուր արտիստները հանդես էին գալիս հարթ, խորությունից զուրկ դեկորների առջև, սովելի անմիջական կերպով շփվում հանդիսականի հետ: Եթե ծանոթանանք Սուրենյանցի «Սիրո ողբերգություն» դրամայի ձևավորման այժմ պահպանված միակ էսքիզին, որը կատարված է Մեյերխոլդի թատրոնի համար, ապա դրան բոլորովին էլ դժվար չէ համոզվելը: Մեյերխոլդը ըստ երևույթին լավ է ճանաչել Սուրենյանցին:

Երեք թատրոններին էլ Սուրենյանցը տվել է այն, ինչ իրենն էր, ինչին ընդունակ էր, այն, ինչ խոսում էր ժամանակի քեմարվեստի հետ: Փաստերը ցույց են տալիս, որ Սուրենյանց-քեմանկարիչը հավատարիմ է մնացել ժամանակի թատերական ոգուն, նրա սկզբունքներին:

Պիտի ափսոսալ, սակայն, որ Սուրենյանց-քեմանկարչի գործունեության ոլորտները սահմանափակվեցին միայն մոսկովյան և պետերբուրգյան թատրոններին:

րով. միմյուրեւ հայ բեմը ինչքա՛ն կարիք ուներ Սուրենյանցի մամն ցկարչի:

Չի կարելի ասել, թե Սուրենյանցը կտրված է եղել հայ թատերական կյանքից, կամ թե նրա կապը հայ բեմի գործիչների հետ մնացել է Ադամյանի մտերմության շրջանակներում: Դա սխալ կլիներ: Դեռևս 80-ական թվականներին Սուրենյանցը Գևորգ Պետրոսյանի հանձնարարությամբ մասնակցել է Մոսկվայում գործող հայկական մի շարք օջախների մշակութային կյանքին, իսկ դրանից շուրջ երեսուն տարի անց, սերտ կապերի մեջ էր Ա. Սպենդիարյանի, Օ. Սևումյանի և Արամ Վրույրի հետ: Նրանց հանդիպումների ու մամականությանն նյութը հայ ազգային օպերայի ստեղծման, շեքսպիրյան նոր երկերով հայ բեմի խաղացանկը հարստացնելու, թատերական գրականության թարգմանությանը զարկ տալու մտահոգությունն էր: Օվի Սևումյանին գրած մի մամակում, օրինակ, նա առաջարկում է բեմադրել իր թարգմանած «Հուլիոս Կեսարը»:

Հատկապես պատմական թեմատիկա շոշափող նրա կտավները մեծ դեր են խաղացել սովետական շրջանի հայ թատրոնի համար: Հ. Կոջոյանը հավաստում է, որ Վախթանգովը Վլադիկավկազում «տեսել և սիրել էր Սուրենյանցի գործերը»: Ազգային ճարտարապետական արժեքների ուսումնասիրության, նրանց դեկորատիվ վերարտադրության խնդրում, ո՞վ կարող է վիճել, որ Սուրենյանցը չի նպաստել ասեմք Մ. Սվախչյանի «Երկիր հայրենի» և «Արա Գեղեցիկ», Վ. Շերիշևի «Գոշ», Արա Սարգսյանի «Գևորգ Մարգարետունի», Մարտիրոս Սարյանի «Ալմաստ» և շատ այլ ուրիշ ձևավորումներին: Նրանց բոլորին Սուրենյանցն է «պատրաստի նյութ»

հայթաթել «Անիի կանայք», «Զաքել թագուհու վերադարձը», «Խաչվերաց նախատոնակ էջմիածնի վանքում», «Պղծված սրբություն», «Ծամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» և այլ կտավներով: Ծարտարապետությունը թատրոն ներմուծելու հարցում Սուրենյանցի պատմական թեմատիկայով կտավներն, անկասկած, մեծ դեր են խաղացել հայ թեմանկարչության զարգացման հետագա ճանապարհին: Ադամյանի հետ շեքրսպիրյան հերոսների թեմաներով էր խոսում, պատմում Ռիչարդ Երրորդի և Հուլիոս Կեսարի մասին, իսկ իրենից հետո եկող նկարիչներին ավանդում ազգային արժեքների հիման վրա տեղծել նորը:

Սուրենյանց թեմանկարիչը տակավին լուրջ ու հետաքննին ուսումնասիրության կարոտ է: Ծատ փաստեր ու մանրամասնություններ կան, որ այսօր անհայտ են, կճշտվեն շատ երևույթներ, որոնք այսօր թվում են մշուշապատ:

Ժամանակը կճշտի նրա տեղն ու դերը ոչ միայն հայ ազգային, այլև ընդհանուր թեմանկարչության պատմության մեջ:

Վ. Սուրենյանցի ծննդյան 100-ամյակի հոբելյանական հանդեսում կարդացած հարակից զեկուցման տեքստ.

7.06.1960.

1. ՄԵՐ ՆԱՀԱԳԵՏԸ

«Մոլեգին Սարյան» — այսպես է նրան անվանել սկանավոր հրապարակախոս-արձակագիր Էրենքուրզը, ու թերևս դա ամենադիպուկ արտահայտությունն է Մարտիրոս Սարյանի շուրջ 70-ամյա ստեղծագործական ուղին քննորոշելու համար: Եվ ոչ մի հայ արվեստագետ չի ունեցել այդքան հարատևող, այդքան բազմաթեղուն, այդքան հետևողական, համբերատար ու աննկուն, գեղարվեստին նվիրված կյանք, ինչպես մեր ծերունագարդ ճահապետը: Խստապահանջ կամք, կրքոտ խոյանքներ, համառ ու անսպառ ձգտում՝ հանուն իր սկզբունքների ու մեծ գաղափարի — այդպիսին է եղել Սարյանը իր գործունեության բովանդակ շրջանում, թե այն տարիներին, երբ դեռևս պատանի, Նոր-Նախիջևանից մեկնեց Մոսկվա ուսանելու, և թե այն ժամանակ, երբ մասնակցեց Վեներտիկի ու Փարիզի համաշխարհային ցուցահանդեսներին, ամենուր ճանաչվելով որ-

պես ժամանակակից գեղանկարչության ամենակարկառուն դեմքերից մեկը:

Սարյանն արդեն աշխարհ տեսած արվեստագետ էր, շրջել էր Մերձավոր Արևելքի երկրները, շփվել 20-րդ դարի նշանավոր դեմքերի հետ, նրան մեծարում էին որպես Ռուսաստանի ամենաօժտված մարդկանցից մեկին, երբ ընդմիջտ փոխադրվեց Հայաստան՝ ազատագրված իր ժողովրդին ծառայելու:

Կյանքի ճամփեքին դեգերող Սարյանի քարավանն այստեղ կանգ առավ՝ հայրենական տան լուսավոր եզերքին: Նա, ով իր կտավներում հաճախ էր պատկերում տոթակեզ անապատներ, գազազած շներ, կատաղի բորենիներ, իր ստեղծագործության նյութը դարձրեց Սևանի կակաչները, ծաղկող դեղձենին, երկնալաց բարդիներն ու կանաչին տվող Արարատյան հովիտը: Նա եկավ գեղանկարչի հուր լեզվով փառաքանելու նոր ժամանակների մարդուն: Սարյանի կախարդական վրձնազարկով կյանքն ընկալվեց, կյանքը դարձավ խաղողահալաք, լեռները՝ Հայաստան, Հայաստանը՝ արևի երկիր: Աշտարակի հիմնավորց կամուրջն ընկրկեց Սևանի կասկադի առաջ, Լոռվա մթին ձորերը Լալվաբում վառվեցին դեղնաքոսոր կրակներով, Արարատը Դվինից երևաց նոր ու անկրկնելի գեղեցկությամբ, երկրների լույսն իջավ Բյուրակյանի լանջերին, իսկ Բյուրականը երկինք խոյացավ...

Սարյանը փաստորեն հայտնագործեց Հայաստաներկրի գեղանկարչական կերպարը, երբեմն ընդվզելով նույնիսկ բնության անխախտ սահմանների դեմ, հանգչող արևն էր փորձում ետ վերադարձնել, դարերով համր լեռներին լեզու էր տալիս: Պատահական չէ, որ նրա ստեղծագործություններում լեռնային բնանկարը մեծ տեղ ունի: Լեռները Սարյանի երփնագրային արվեստում

դրանորվում են շնչավորված, մարդկային հոգեքանությամբ: Նրանք կարծես խոսում են, ծառս լինում երկնքի դեմ: Ըմբոստ ոգի կա Սարյանի լեռնաշխարհում՝ հաստատու համառ քրգածն ապառաժների մեջ, քարակոփ պահակախմբերի, որոնք թվում է հսկում են հայրենիքի ապահովությունը ոսոխի ոտնձգություններից:

Ահա թե ինչու օտարները Հայաստանը ճանաչում են Սարյանի կտավներով և նկարչին մեծարում նրա արվեստի մեջ տեսնելով ամբողջ մի երկրի հարազատ նկարագիրը: Կարծես անհնար է Հայաստանը ճանաչել առանց Սարյանի: Վիկտոր Համբարձումյանը, Սարյանին նվիրած գրքին մակագրել է. «Մեսրոպ Մաշտոցը գրեր ստեղծեց, որ հալը կարդա ու հասկանա հային, Դուք էլ Ձեր գրերն ստեղծեցիք, որ ամբողջ աշխարհը կարդա ու հասկանա մեր բնությունն ու ոգին»:

Կերպարվեստի որ բնագավառում էլ լինի՝ գունանկարչություն, գրաֆիկա, թատերական դեկորանկար՝ Սարյանը մնում է միշտ իր հայրենի լեռների հետ, մի դեպքում վերապատկերելով Մանթաշի գմբուխտ լանջերը, մյուս դեպքում փոխադրվելով Սյունյաց աշխարհ, ապա Թմկաքերդի անառիկ ամրոցը: Ամեն ինչ է մարդկայնացված նկարչի մոտ, թե ամրոց ու ավերակ, թե լեռնաշուռան ու չինար: Երբ Սարյանի կտավներում մարդ չեք տեսնում, միևնույն է, նա առկա է խորագին մարդու աչքերով դիտված բնության մեջ: Սարյանի բնանկարներին մեծ հմայք են տալիս արվեստագետի մտորումները, մարդկային սրտի ջերմությունը: Նույնը և նրա դիմանկարներում: Գլխավորը նկարչի համար դիմագծերի ճշգրտությունը չէ, այլ մարդու և բնության, մարդու և հասարակական շրջապատի փոխհարաբերության խնդիրը: Բնության զավակները՝ տարերային կերպարանքով—այսպես են ընկալվում նրա դիմանկարնե-

րից շատերը, այդ թվում Թորոս Թորամանյանը, Հովսեփ Օրբելին, Մանուկ Աբեղյանը, Հրաչյա Ներսիսյանը...

Սարյանը ստեղծագործում է բաց երկնքի տակ և նվիրական մարդկանց շրջապատում: Հայրենի բնաշխարհը մի կողմից է նրան ոգեշնչել ու ոգեշնչում, մեծ հայրենակիցները՝ մյուս: Նա դեմադրեմ նստել է Խառակյանի ու Տերյանի, Չարենցի ու Մյասնիկյանի, Սպենդիարյանի ու Խաչատրյանի, Բաղրամյանի ու Խալկովի, Թամանյանի ու Վիկտոր Համբարձումյանի կողքին, որոնք հարստացրել են Սարյանի հոգեկան աշխարհը, նրան ավելի կապել ժամանակաշրջանի հետ:

Սարյանն այսօր համաշխարհային ճանաչում ունի: Նրան գիտեն և գնահատում են ամենուր՝ ամերիկյան գրողն ու չին նկարիչը, ուկրաինացի ֆիզիկոսն ու վրաց գիտնականը, ուսուկոմպոզիտորն ու ֆրանսիացի բանաստեղծը, ադրբեջանցի մաթեմատիկոսն ու օսեթ դերասանը: Անցյալ տարի Մոսկվայում բացված՝ Սարյանի անհատական ցուցահանդեսի տպավորությունների զորքում շատ ուշագրավ մի էջ կա: «Հրճվում եմ, ուզում եմ փառաքանել իմ ժողովրդին, ինչպես դուք»,—ստորագրված է՝ Մոնղոլիա: «Միանում եմ»—հետևում է նոր ստորագրություն՝ Ղազախստան, «Ես էլ եմ միանում»՝ Կիրգիզիա, «Ես նույնպես»՝ Տաջիկստան, «Ես էլ»—բելոռուս: «Միանում ենք և մենք»—հրեա ուսանողների մի խումբ՝ Բիրոթիջան:

Վերջերս Լայպցիգից գումալոր մի նկար-բացիկ ստացվեց. վրան գրված էր՝ «Սարյան—Լայվար»: Սարյանի ազդեցության ու հրապույրների շրջանակները գնալով մեծանում են: Այդպես է խոշոր արվեստագետի համբավը՝ կտրում է աշխարհագրական սահմանները,

անցնում երկրե-երկիր, դառնում համամարդկային մեծություն:

Անվանի վարպետը բոլորեց ութսունհինգ տարին: Բայց ինչ նշանակություն ունի այդ, երբ նա անձեռակերտ մի կոթողի հասակակիցն է՝ հին-անեցի: «Հազար տարի է անցել մեր մայրաքաղաքի հիմնադրման օրից,— ասում է Սարյանը,— և ինձ թվում է, թե ես այդ քաղաքի բնակիչն եմ: Անցնում եմ նրա փողոցներով, զրուցում նրա բնակիչների հետ, լսում եմ եկեղեցիների, տաճարների դռնանքները»:

Ի՞նչ բան է ութսունհինգ տարին մի արվեստագետի համար, որն անցավոր ժամանակի հպատակը չէ, այլ՝ հազարամյա Ամիի քաղաքացին...

1965

...Երկիրը լայն քացեց իր դռները, և շատերը եկան Տուն՝ վերածնունդը հավերժացնելու։ Դրանց մեջ էլ՝ արվեստի մարդիկ։ Յուրաքանչյուրը ոգեշնչված էր ապրելու մոր կյանքով, իսկ հայրենի երկիրը դեռ ավեր էր։ Եկան վերաշինելու։ Եկան, որ ստեղծագործեն։ Մեկն իր ժողովրդին պարգևեց «Ալմաստ» օպերան, մյուսը՝ հույակապ շինության մի նախագիծ, որ այդ նույն ժողովրդի երաժշտության տունն էր լինելու։ Սարյանն էլ, իր տարերքի մեջ՝ փլատակների հետ հաշտվել չկարողացավ, շտապեց կտավին հանձնելու իր մոր մտահղացումը՝ ոսկեհամդերձ մի երկիր, ավելի վաղ, քան կյանքի պիտի կոչեր գալիք օրը։

Կտավ, անունն էլ՝ «Հայաստան»։

Ժափանակամից հայ գեղանկարչության մեջ այդ կտավին հասում է տեղ պիտի վերապահել, իսկ հեղինակի բազմակշիռ ստեղծագործական կյանքում՝ նման ջրջադարձային։

Մինչ այդ, Հայաստանը, Սարյաճի երփնագրային լեզվի մեջ, ըստ էության դեռ չարտացոլված, հոգևոր պատկերացում էր: Թուրքիա, Եգիպտոս և Իրան կատարած ճամփորդությունների ժամանակ նա որպես Ալարիչ յուրացրել էր Արևելքը, իսկ այժմ կանգնած էր Արևելքի և Արևմուտքի կամջրին՝ ազատագրված Հայրենիքում: Իրականության ճշմարիտ զգացողությունը նպաստեց գեղարվեստական մտքի բարձրության հասցնելու վաղեմի երազանքը:

«Հայաստանը» ծնվեց Վարագույրից: Բեմն է այդ պատմական կտավի ակունքը: Եվ ոչ պատահաբար: Քսանական թվականների թատրոնը, սովետական իրականության մեջ ընդհանրապես, ամենածողովդական ու թերևս ամենազորեղ արվեստն էր: Սարյաճն իր առաջին խոշոր գործը նախ կախեց Առաջին պետքատրոնում, այն ժամանակվա միակ գեղարվեստական հաստատության բեմի ճակատից, որ բոլորը տեսնեն, շարունակ աչքի առաջ լինի: Իր լուծման բնույթով դա այնպիսի հայտնագործություն էր, որ ռեժիսորների խոստովանությամբ՝ բեմարվեստին տալիս էր լեռնային հեք և առնական գեղեցկություն: Հանդիսականը, տեղում նստած, ասես, երկնային թռիչքի էր նախապատրաստվում:

Իրոք որ թռիչք, վիթխարի ուսույուն: Լեռները ծառու եղած երկնքի, արևի առջև և մարդիկ՝ լեռնագագաթների մոտիկ: Ցից ապառաժների, հրակեզ լեռների գլրկում, ծերպերից հորդացող վտակի հարևանությամբ, գյուղական խրճիթի տանիքին շուրջպար են բռնել մի խումբ կանայք: Նրանց անզուսպ հրճվանքից, ասես, զրնգում է Հայաստան աշխարհը: Դարերով կաշկանդված ու հիմա ազատ մարդն է միայն ընդունակ այդպես հրճվելու, զգալու բարձրության քերկրանքը:

Վարագույրը դարաշրջանի խտացած արտահայտու-

թյունն էր, ժողովրդական հույզերի գունամկարչական-ընդհանրացնող պատկերը՝ դրամատիկական ուրախ, դինամիկայի մեջ առնված: Այստեղ և ազնիվ գերշնչանք կար, և հերոսականության ոգի, և արտասովոր թափուրայնություն: Կրքերը՝ հախտուն, կամքի դրականումները տարրալուծվում էին բնապատկերի մեջ, կամ, արտացոլված բնության հետ, գերգործում դիտողի վրա: Երկու պլան՝ մեկը գործուն, մյուսը՝ պայմանական անշարժության մեջ: Պարող գեղջուկները զգում են, ավելի շուտ՝ զգալ են տալիս հանդիսականի ներկայությունը: Նրանք շուրջպար են բռնել ոչ միայն իրար հետ, այլև բնության:

Այս անխոս շփման մեջ անգամ դրսևորվում էր հաղթանակած ժողովրդի ցնծալի տրամադրությունը: Կենցաղի կամ կենցաղայնության շեշտ անհնար է գտնել: Այն բարձունքից, որ նայում է Սարյանը, լոկ անամպ երկինք ու լեռների շողարձակ կատարներ են երևում: Ոչ մի մանրուք, ոչ մի մանրամասն: Այդ պարն էլ բուռն-թափ շարժման մեջ զրկվում էր կենցաղայնության նեղ ըմբռնումից: Այս ամենի շնորհիվ բեմական գործողությունները ստանում էին մոնումենտալ բնույթ: Խենթացած առու, կանգուն մնացած վանքի ուրվագիծ ու կենտրոնում անառիկ մի ամրոց՝ ձայնակցում էին բեմում կատարվող անցուդարձին: Թվում էր, թե մեծացավ, ընդարձակվեց երկիրն Հայոց՝ լեռնակարի ուժով ծավալված փոքր դահլիճի մեջ: Միշտ մեծ է հայրենի տունը, հայրենիքը՝ հզոր ու անպարփակ. սա էր նկարչի հայրենասիրական դասը:

Սարյանը բերում էր բնության գեղեցկության նոր ընկալումներ, յուրովի անդրադառնում մարդու և բնության փոխհարաբերությանը, նրանց ներդաշնակության հարցին: Հայրենի լեռնաշխարհը, թերևս, առաջին անգամ հայ կերպարվեստում ստացավ փիլիսոփայական հա-

տուկ շեշտ և խորապես ազգային նկարագիր: Վահրամ Փափազյանը, Վարագույրի տպավորության տակ, «Ավազակներ» ներկայացման առիթով գրել է. «...Եղան րոպեներ, որ այդ ոչ հայ հեղինակը, որին լսում էի, ինձ թվաց, որ ոչ միայն խոսում, այլև մտածում է հայերեն»:

Այսպես, շուրջ մեկ տասնամյակ այդ հրաշք Վարագույրը կախված էր հանդիսականի և քննի միջև: Սկսում և ավարտում էր բոլոր ներկայացումները՝ «Ջրասույզ գանգլն» ու «Բեկումը», «Օթելլոն» ու «Խաթաբալան», «Ցատումն» ու «Քաջ Նազարը», «Եկամտավոր սրաշտոնը» և, վերջապես, լեռնցիների ապստամբությունն ազդարարող «Օղակում» դրաման: Եվ բոլորի հետ ընդհանուր լեզու էր գտնում, քացատրվում էր:

Սակայն այդ քաղմարաբաստ Վարագույրը պիտի դառնար պաննո, պիտի դառնար «Հայաստան», որ աշխարհ ջրջեր: Դա տեղի ունեցավ արագ, նույն՝ 1923 թվականին: Հորիզոնական ծավալն ընդունեց ուղղահայաց դիրք, չափերը անհամեմատ փոքրացան: Լեռներն իրար փաթաթվեցին ու թեև Վարագույրից եկող թատերական մեծ տպավորությունը չկար, այնուամենայնիվ, հաստոցային գեղանկարչության երկը պահպանեց մոնումենտալ ոգին: Չէ որ նկարիչը առաջին պահ անընդգրկելի թվացող ամբողջ մի երկիր էր ընդգրկել պատմափ վրա՝ Հայաստան երկրի համայնապատկերը:

Դարձյալ նույն տպավորությունը՝ հսկայական լեռնաշղթան՝ երկինք խոյանալիս: Ոչ մի մութ անկյուն, ոչ մի ստվեր: Ամեն ինչ համատարած ու հավասար լուսավորված: Թվում է, թե լույսի աղբյուրը հենց այդ լեռներն են: Սարյանն այստեղ ազատվեց «կոմպրոմիսային կիսատոներից»: Ընդհանրապես հնչեղ դեկորատիվ գե-

դանկարչությունը իր տեղը զիջեց կոմկրեւտ, խոսում կոմպոզիցիային և ձեռք բերեց մտքի առնական գեղեցկություն և առավել մատչելի ոճ:

Սարյանի բազմաժանր ստեղծագործության և ոչ մի ոլորտում կյանքի ուժը այնքան մեծ թափով իրեն զգալ չի տալիս, որքան նրա լեռնամկարների մեջ:

Հայրենի եզերք, հայրենի լեռներ, որ մարմնավորում են ազատության գաղափար, կոտւմ մարդու կամքըն ու անպարտելիության գիտակցությունը: Լեռների գեղամկարչական կազմակերպումը խորհրդանշում էր հոգեկան ուժերի կազմակերպում: «Հայաստանը» լեռների անխախտ ճարտարագիտություն է, հավատամք: Սարյանն այդ կտավի վրա աշխատելիս մի անգամ ընդմիջտ գտավ հայոց լեռների համակարգը, նրա գեղամկարչական լեզուն: Ահա թե ինչու նրա ստվարաթիվ բնամկարների մեջ լեռներն ամենից գերակշռողն են և խորիմաստը:

Այսպես, սովետական շրջանում ստեղծված Սարյանի մեծ գործը (որ երկու էական տարբերակ ունի) ամենաքննորոշը եղավ նրա արվեստի գաղափարական քովանդակությունը բացահայտելու տեսակետից: Վարագույրը հետազայում վերականգնվեց և կենսունակ կախված է Երևանի պատկերասրահում, իսկ «Հայաստանը» շրջեց համամիութենական և միջազգային ցուցահանդեսներով մեկ. հիմա էլ հաճախ երթի է դուրս գալիս:

Ժամանակի ընթացքում բազմիցս փոխվեց նրա արտաքին նկարագիծը, չափերը, տեխնիկան, գործը նորանոր տարբերակներ ունեցավ: «Հայկական լեռնապար» անունով դրոշմվեց կոմպոզիտորների տան դահլիճում, զարդարեց Կոմիտասի ակադեմիական հրատարակության հատորները, որպես եռամկար բարձրացավ սուհոլկյանցիների նորակառույց շենքի ճեմասրահ,

գնաց Ս. Կապուտիկյանի «Քալլոդ քարավանների» առջևից: Անցավ հանդեսից հանդես, զետեղվեց արվեստաբանական անթիվ գրքերի և դասագրքերի մեջ, դարձավ քրեստոմատիական երևույթ:

Պատմական կտավ, անհանգիստ ուղի: Եվ քազում «Հայաստաններից» ոչ մեկը «կոնկրետ» իրականությունից չի առնված, այլ ընդհանրացնում է քոլոր հայկական բնանկարների վեհապաճ կերպարը, որին անդրադառնում է մեր Նախապետը ժամանակ առ ժամանակ, միշտ նույն գերագույն հավատով:

Դա սրբազան թեմա է, համակող գաղափար: Նրանից անհնար է հեռանալը: Սփյուռքում ապրող մարդն էլ դրա մեջ գտնում է հոգևոր մի հայրենիք: 1924 թվականին, երբ հայ մկարիչները առաջին անգամ հանդես եկան Վենետիկի միջազգային ցուցահանդեսում, սովետական տաղավարի այցելուն աչքը չէր կտրում այդ կտավից: Այցելուների մեջ էլ՝ հայրենակարտ հայեր:

— Սա Արմենիան է, մեր Հայաստանը, մե՛նք,— քացականչում էին նրանք:

Այո, դա Հայաստանն է, իր մեջ ամփոփած լեռների կանչող ձայնը, լեռների վսեմ խորհուրդը:

Երբ հարցնում էիր Մարտիրոս Սարյանին, թե թատրոնն ի՞նչ տեղ է գրավում իր ստեղծագործության մեջ, մի պահ ժպիտն անհետանում էր դեմքից, դառնում էր յուրովի անհաղորդ։ Ի՞նչն էր պատճառը. թերևս այն, որ Սարյանը, լինելով ստեղծագործական վառ անհատականություն, գեղագիտական ամերեր սկզբունքների մարդ, չէր կարողանում հաշտվել մի ուրիշ արվեստագետի գործուն միջամտության հետ։ Նրան պետք էր հասկանալ և ընդունել այնպես անվերապահ, ինչպես ժամանակին հասկացավ և ընդունեց Ստանիսլավսկին, երբ նրանք համատեղ աշխատում էին «Ռուկի աքլորիկ» օպերայի բեմադրության վրա։ Դա նրա առաջին գործն էր թատրոնում, որ պսակվեց լիարժեք հաղթանակով։ Նա հնարավորություն ունեցավ ըստ ամենայնի և մասնագիտական բարձր մակարդակով հաղորդակցվել բեմարվեստի գաղտնիքներին։

Նյութն ավելի քան հրապուրիչ էր՝ հեքիաթային Արևելք, հիմն արևին, լուսի փառաբանություն: Մարդկային երջանկության և ազատության երազանքը քափվում էր խավարի թագավորության հետ: «Կոնստանտին Սերգենիչը,—գրվել է ժամանակի մամուլում,—որը երբևէ չէր վախենում ամենաարտասովոր դեկորներից անգամ, միայն թե դրանք երկի ոգին բացահայտեին, հիացած էր և հայտարարեց՝ թատրոնի բոլոր աշխատանքները պետք է ենթարկել սարյանական մտահղացմանը»:

Այսպես հաղթական, այսպես արտասովոր սկսվեց Սարյանի թատերական գործը 30-ական թվականներին և այդպես էլ շարունակվեց: Այդ տարիներին նա այնքան էր տարված թատրոնով, որ մեկ-մեկ բեմական ձևավորման առանձին էսքիզներ ու գծանկարներ գրեթե նույնությամբ օգտագործում էր գրքարվեստում: «Ռոստամ և Չոհրաբ» գրքի ֆորգացի վրա երևաց Օսմախիյան թագուհու վրանի էսքիզը, իսկ հայկական հեքիաթների մեջ «Քաջ Նազարից» կտորներ օգտագործվեցին: Նույնիսկ չարենցյան «Երկիր Նաիրի» վեպի նկարազարդումների մեջ «Սարյանի թատրոնն» իրեն զգալ էր տալիս:

Երևանի օպերային թատրոնում «Քաջ Նազարին» անդրադառնալիս Սարյանի արվեստում երևացին գծեր, որ մինչ այդ դժվար էր որսալ նրա հաստոցային կտավների վրա՝ սոցիալական ծաղրի ու մերկացման գիծը: Դա երևաց նախ դեկորանկարներում և ապա՝ զգեստների լուծման մեջ: Նազարի պալատը արքունի զինանշաններով էր ողողված. քախտախնդիր են բոլոր միապետները: Գործող անձանց ևս պատկերել էր զավեշտալի իրավիճակում: Տիրացու և տերտեր, իշխան և թամադա, ավանակին հեծած զինվորներ և շուրջպար բլու-

նած պարզաշենցի կանայք: Սա միակ դեպքն էր, որ Սարյանը բեմական մի հարկի տակ պատկերեց գեղջկական միատուկաց և հայ գյուղի կենցաղային մանրամասներ, բայց բոլորը՝ գունամկարի այն ինքնատիպ դրոշմով, որ հատուկ է միայն Սարյանին: Իսկ հայրենի բնությունը, որ առկա է գրեթե նրա բոլոր թատերական աշխատանքներում, ասես հզոր թևերով իշխում էր բեմի վրա: Սա արդեն Սարյանի տարերքն է:

Բնությունը, հատկապես հայկական լեռնաշխարհը, խոսում են նրա բոլոր ձևավորումներում, հաճախ հասնելով փիլիսոփայական ընդհանրացման: Դրա լավագույն ասպացույցներից մեկը Ռոստոփի դրամատիկական թատրոնում Ֆ. Գոթյանի «Տիգրան» պիեսի բեմադրության համար նրա կատարած մեծ աշխատանքն էր: «Ծատ մաքուր և ազնիվ պիես» էր «Տիգրանը», արդի իրականությունից առնված մի գործ, ուր հայրենասիրության և սոցիալիստական աշխատանքի մկատմամբ հերոսի ունեցած վերաբերմունքը հասնում էր պաթետիկ բուռն դրսևորման: Այս ձևավորման տաքավորության տակ ահա թե ինչ է ասել Տիգրանի դերակատար, մեծանուն արտիստ Ն. Մորդվինովը. «Ես Սարյանին շատ եմ սիրում և բարձր գնահատում այն քանի համար, որ նրա բոլոր կտավներում, նույնիսկ մի շնչով ստեղծած դիմանկարների մեջ ահռելի տեմպերամենտ կա, այն տեմպերամենտը, որ պետք է Ծեքսպիր խաղացող դերասանին: Սարյանին ես սիրում եմ ինչպես Ծեքսպիրին»:

Հիշենք Սարյանի բեմական ձևավորումների լեռնային մտահղացումները: Դրանք ամբողջ մի աշխարհ են ներկայացնում, նաև՝ մի ժողովուրդ, այդ ժողովրդի ապրումները, կամքը, հզորությունն ու ազատաբաղձ ոգին: «Ալմաստի» առաջին գործողության դեկորացիան ան-

գամ բավական է համոզվելու, թե Սարյանը ի՞նչ վիթխարի ուժ է նաև թատրոնում, ի՞նչ մեծ հայրենասեր և ի՞նչ իմաստուն դաստիարակ:

«Ալմաստը» կարծես սարյանական արվեստի ամփոփ համրագիտարանը լինի: Այստեղ կա և հազվագյուտ երփնագրողը, և կոմպոզիցիայի փայլուն վարպետը, և հայ ճարտարապետության էության մեջ թափանցած նուրբ արվեստագետը, և հայ կենցաղագրական երևույթների լավագիտակ մասնագետը, և այդ ամենը ընդհանուր հայտարարի բերող բեմանկարիչը:

Հապա «Ալմաստի» տարազները, որոնք այսօր ցուցահանդեսային բացարձակ արժեք ունեն: Ձևավորման ամբողջ համալիրի մեջ, ներկայացման ընթացքում, այդ տարազները ի մի բերված, այն դերն էին կատարում, ինչ նվագախմբի գործիքավորումը Սպենդիարյանի անմահ երաժշտության մեջ: Ժողովրդական տեսարաններում սերտ «համագործակցում էին» միմյանց հետ, պարային հատվածներում՝ անսահմանորեն պլաստիկ՝ ձուլվում խորեոգրաֆիային, իսկ գլխավոր հերոսներին, առհասարակ, դժվար է պատկերացնել առանց այդ տարազների: Նույնքան փմֆոնիկ երևույթ և դրամատուրգիական մտածողությամբ կյանքի կոչված, որքան և ամբողջ օպերան:

Մինչ այդ տեղ-տեղ ռմավորված դեկորներին «Ալմաստում» փոխարինելու եկավ դրամատիկ-հերոսական դեկորացիան, որ այնքան համահմնուն էր օպերայի 1939 թվականի բեմադրության գլխավոր սկզբունքներին: Եթե «Տիգրանը» բնության շոնդալից երգ էր, «Քաջ Նազարը» զվարթուն հեքիաթ, ապա «Ալմաստը», Սարյանի պատկերմամբ, դարձավ հզոր հայրենիքի գովք: Այն, ինչ դարասկզբին Կ. Մարջանովի և Ա. Թաիրովի մամռան ռեժիսորների բաղձանքն էր՝ գոնե մեկ բեմադրու-

թյուն ունենալ Սարյանի համագործակցությամբ, տվետական տարիներին դարձավ իրականություն, ընդ որում՝ ոչ միայն հայ ռեժիսորների համար: Նա համագործակցեց Վ. Պլուշեկի հետ՝ «Պաղտասար աղբարի» առաջին ռուսական րեմադրության կապակցությամբ, ապա ձևավորեց Ե. Վախթանգովի անվան թատրոնի գլխավոր «Ֆիլոսոֆա Մարտիրոսին», իսկ մինչ այդ, Վ. Աճեմյանի խնդրանքով, հատվածաբար ձևավորել էր «Արմաշեն» և «Դավիթ-Բեկ» ներկայացումները:

Մեծ ճկարչին Լենինյան մրցանակ շնորհելու կապակցությամբ ռուս գլխավոր ռեժիսոր Յու. Ջավադյանին ասել է. «Գեղանկարչության մեջ Սարյանն իմն համարում են է, ինչ Ստամբուլական՝ թատրոնում: Ինչպես Ստամբուլական, այնպես էլ Սարյանը ոչ թե առերևույթ, այլ խորին էությամբ են ըմբռնել արվեստի կուսակցականության և արդիականության գաղափարը»: Սա, թերևս, ամենաճիշտ և ամենաազարժր գնահատականն է, որ երբևիցե կարելի է տալ Սարյան-րեմանկարչին:

1980

4. ՀԻԱՆԱՎԻ ԵՂԱՆԱԿ ԷՐ, ՕՐԸ ԿԻՐԱԿԻ...

Մի զրույց Մարտիրոս Սարյանի հետ

Ծեմքից մտնելուն պես անատեցի, որ ինձ հետ Սարյանենց տուն է այցելում ման մի անծանոթ ոռու երիտասարդ: Վարպետը, որ քաղկաթոռին էր մտած, ինձ տեսնելով կատակեց.

— Աջխույժ, կաշտառ տղա էիր, դու էլ ես փոխվել:

Նույն պահին ներկայանալով՝ երիտասարդն ասաց.

— Ծափկալով, լուսանկարիչ եմ, Մոսկվայից...

Վարպետը կատակելու տրամադրության մեջ, մոռացել էր իր առողջական վիճակը: Մինչդեռ մարտ ամսին ձախ կողմից թեթև կաթված է ստացել: Ինտույտ է, ասում են բժիշկները: Բաց ինքը չիմանալու է տալիս, թեև դժվարանում է ազատ շարժվել. քայլում է յուրայիններին հենված: Ծանր էր այդ փաստի հետ հաշտվել:

Ծափկալովը իր ով լինելը պարզելու համար Սարյանին մեկնեց «Սովետական ժենշինա» հանդեսի մոր լույս

տեսած 8-րդ համարը, ուր Հայաստանի և գլխավորապես հայրենադարձ Աշանավոր կանանց լուսանկարներ կային զետեղված: Սարյանը տարվեց հանդեսով, իսկ լուսանկարիչը չրիկացնում էր, հա չրիկացնում:

— Վաղուց է ձեռքս չեմ առել,—ասես ինքն իրենից գանգատվելով՝ ավելացրեց Սարյանը:—Լուսանկարչությունը շատ է զարգացել, ժամանակ չեմ գտնում հետևելու: Լավ բան է: Ժաշակ կա: Ամեն տեղ, ամեն ինչում մախ պետք է ճաշակ փնտրել: Գեղարվեստական ստեղծագործությունը ճաշակից է սկսվում:

Ծապիկը զԱնելուց հետո, հանդեսը դանդաղ թերթեց ու կանգ առավ միջին էջերի վրա:

— Սև ու սպիտակով լուծված նկարների համադրությունը շատ լավ է: Լուսանկարներ են, բայց միտք կա դասավորության և մատուցման մեջ, գրաֆիկական կիրթ աշխատանքների տպավորություն են թողնում: Արհեստավորի գործ չէ: Է, այս մեկը չեղավ, մայիր շապիկի մյուս էջին, ինչքան անճաշակ է: Գեղեցիկ աղջիկներ են, առողջ, կենսուրախ, բայց ծանրաբեռնված են պըսպըղուն, զիզի-պիզի հուլունքներով, իրենք էլ, հագուստներն էլ: Մարդու աչքը հոգնում է:

— Ազգային տարազներ են, էստրադայից առնված կադրեր, լուսանկարիչն ի՞նչ մեղք ունի,—ասացի ես:

— Զէ, չէ, բանի պետք չէ, գուր տեղը մի բացատրիր: Դեղինը, փայլը, ուժեղ լուսավորությունը մոռոտոն և խղճայի տպավորություն են թողնում: Եթե կամենային՝ նույն կադրերը ուրիշ կերպ կարող էին լուծել, այսինքն ոչ թե գեղանկարչական, այլ գրաֆիկական միջոցներով, որ լուսանկարի լեզուն է:

— Մենք գնում ենք, մի ժամից կվերադառնանք,—ասաց տուն-թանգարանի դիրեկտոր Ծ. Խաչատրյա-

նը,—չմոռանաք, վարպետ, շուտով Գոհար Գասպարյանն է գալու ձեզ այցելության:

Մնացինք Սարյանի հետ մենակ:

— Ասում են տասերորդ տասնամյակն էմ ապրում, շատ մեծ թիվ է, չէ՞, մի ասա, է՞, տասերո՛րդ,—համդեսը մի կողմ թողնելով, Սարյանն ընկավ խորհրդածությունների մեջ:—Դուրսը հիանալի եղանակ է: Նայիր ծառերին, լուսին, դիմացի վարդագույն պատին, ամսոս քարձր է: Ծիշտ է, պատի վարդագույնը հաճելի է, քայք շատ է տափակ, հարթ, հոգնեցնում է:

Սեղանին դրված է 1969-ին ստեղծած «Երկիր» աշխատանքի գումավոր վերատպությունը:

— Հիանալի գործ է,—ասացի,—ցուցահանդեսում էլ ինձ շատ դուր եկավ: Սովորական բնանկար չէ, այլ գունային ընդհանրացումներ, երևակայական հրաշք, ասես ծիածանից հյուսված լինի:

— Հա, ամեն ինչ ձուլել եմ իրար՝ երկինք ու ծով, ամպ ու երկիր: Ներքեն էլ, տեսնում ես, պատուհան կա: Այո, այո, պատուհան: Իբր թե այնտեղից է երևում ամեն ինչ: Երազի մման է, ֆանտաստիկա: Բայց՝ իրական: Կյանքում մեկ-մեկ այսպես ամեն ինչ խառնվում է իրար, ձուլվում տիեզերքին: Դե, ես էլ դրանք իրար մեջ, իրար հետ եմ ձկարել: Ի՞նչ է, չե՞ս հավանում...

— Հավանում եմ, ինչու չէ: Ֆանտաստիկական ռեալիզմ, Վախթանգովի մախափրած տերմինն է, մրաթատերական ուղղությունը:

— Դու գիտես, ինչ ուզում ես անվանիր: Ինձ համար այս անարում կարևորը ֆանտաստիկան է, իսկ ռեալիզմն էլ կա ու կա: Հա, դու այդ ռեալիզմի տակ ի՞նչ ես հաակնում, որ կպցրիր ֆանտաստիկային: Դու գիտես, չէ, որ ես էլ Ռուսաստանից եմ, Նոր-Նախիջևանից: Վախթանգովը կարծես Նախիջևանից չէր: Ես ա-

վելի լավ Վախթանգովի թատրոնը գիտեմ, Ռուբեն Սիմոնովիս, որիմ նկարել եմ: Հետո էլի բաներ եմ արել նրանց համար, «Ֆիլումենա», դա քո գծով, է, լավ պիտի իմանաս: Լսեցի, որ Սիմոնովը մեռել է... ափսոս: Ինչո՞վ ես զբաղված հիմա, չլիցի՞ էլի թատրոնով:

— Պատրաստվում եմ մի հոդված գրել «Հայաստան» պաննոյի մասին, որպես սովետական տարիների ձեր ստեղծագործության անկյունաքար: «Հայաստանը»՝ թատերական վարագույր, «Հայաստանը» տարեցտարի բազում ու բազմապիսի դրսևորում է գտել ձեր կտավներում: Երբեք չեք մոռացել, հաճախ եք անդրադարձել այդ թեմային և միշտ տարբեր նկատառումներով: Դրա մասին եմ ուզում գրել, թե որ հաջողվի:

— Ուզում ես ասել, որ կրկնել եմ ինձ, շահագործել միևնույն թեման,—ու երկիմաստ ծպտաց:—Բայց դու աշխատիր դրա վրա, վատ միտք չէ: Գուցե մի բան դուրս գա, քանի որ ինձ նման չես ծերացել: Գիտե՞ս, ծերությունը կապկպում է մարդուն: Այ, հիմա, ուզում եմ դուրս գալ, նայել երկնքին, շոշափել ծառերը, թեկուզ և դրանք լավ չեն ջրվում: Բայց...

Հետո թեման շուռ տվեց.

— Ինչ հրաշք բան է բնությունը, իսկ և իսկ աստված: Դու ինչ կարծիք ունես աստծո մասին, արարիչ, ստեղծագործ ուժի, որ նստած է մեր մեջ: Դա ամբողջ բնությունն է, արևը, ջուրը, երկինքը, բոլորը՝ մեկը-մյուսով պայմանավորված: Այդ պայմանավորվածության մեջ է բնության գեղեցկությունը: Հրաշք է թեկուզ բնության կառուցվածքը: Օվկիանոսներ, անասնոջան ջրեր, գետեր, թաղված հողի ընդերքում: Լեռներ տեսակ-տեսակ, քամի, շոգ ու ձմեռ, ձյուն ու անձրև, բոլորը գեղեցիկ, բոլորն էլ անկրկնելի: Ինձ զարմացնում է տարա-

ծության բնույթը: Միթե՞ տարածությունը սահման չունի, իսկ եթե ունի, որտեղ է: Ամեն ինչ ունի սկիզբ, նշանակում է՝ ունի նաև վերջ: Այդ վերջը ես չեմ տեսնում: Լավ է, որ չեմ տեսնում, ուրեմն չկա: Ինչու՞ լինի: Մարդիկ զրկվե՞ն այդ անծայր գեղեցկությունից: Արևն էլ մի ուրիշ հրաշք: Պտտվում է, շարժվում օր ու գիշեր և լույս է տալիս, և ջերմություն, և թվում է անսպառ: Ամեն մեկիս համար, որ գալիս ենք ու գնում՝ արևը մնում է նույնը, անփոփոխ, անվերջ: Ծատ բան է փոխվում կյանքում, բայց ասես ոչինչ չի փոխվում, քանի որ չի փոխվում արևը: Արևի շնորհիվ է, որ մենք ապրում ենք, հույս ու հավատ կուտակում: Արևը ամենքիս մնալուն հույսն է, անդավաճան, նվիրական՝ թե կենդանի մարդու, և թե անկենդան բնության համար:

Զրույցի բռնված, չիմացանք, թե ինչպես ժամանակն անցավ: Եկան Գոհար Գասպարյանը և նրա ամուսինը՝ երգիչ Տ. Լեոնյանը, Ծ. Խաչատրյանը, արվեստաբան Է. Մանուկյանը:

— Բարև, վարպետ,— նախ մոտենալով Սարյանին, ողջունեց Գասպարյանը:

Վարպետը փորձեց աթոռից կտրվել, հոտնկայս դիմավորել արտիստուհուն...

Ներս մտավ Սարյանի քույրը, միշտ գլխահակ ու հեզահամբույր Եկատերինա Սերգենյան և սուրճ ու շոկոլադ մատուցեց: Ծափկալովը նոր թափով գործի անցավ, այս անգամ ոգևորված՝ արվեստագետների հանդիպումից: Հետո, Գոհար Գասպարյանի առաջարկով թողրս միասին լուսանկարվեցինք:

Սարյանի տրամադրությունը բացվեց: Փիլիսոփայական խորհրդածություններից անցավ սրտառուչ կատակների: Գանգատվեց թատերական գործիչներից, մասամբ «Ալմաստի» անհաջող թեմադրության համար, կշտամ-

քեց Գոհարին, որ ուշ-ուշ է իրեն այցի գալիս, իսկ Գոհարը արդարանալու խոսքեր էր փնտրում. «Ինչու, վարպետ, էլի եկած եմ»: Բայց Սարյանն արդեն հոգնել էր:

Ոտքի էլանք: Առաջինը հրաժեշտ տվեց անհանգիստ Ծպիկալուվը:

— Լսիր, երիտասարդ,—ասաց նրան Սարյանը,—երբ լուսանկարները պատրաստ լինեն և հանձնես տպագրության, չմոռանաս տակը գրել, որ 1970 թվականի սեպտեմբերի վեցը հիանալի օր էր, կիրակի: Տաքուկ ու սքանչելի եղանակ, արևն ասես իր տեղում կանգնած էր մնացել և ծառ ու ծաղիկ խոնարհվում էին նրա առջև:

1978

Անեցի էր նա իրեն համարում և գիտեր լսել մեր հինավուրց մայրաքաղաքից հնչող հազարամյա դողանքները: Դա պետք էր նրան Երևանը Անի և Անի՛ն Երևան դարձնելու առասպելական գործի մեջ, որպես նրա ճարտարագետը, նրա լուսատու, նրա մոր ու մեծ քայտի գուշակը... Նրա վաղեմի քարեկամներն էլ անեցի էին՝ Մյասնիկյանը, Սպենդիարյանը, Թամանյանը և ծառայում էին հայ կյանքի վերակառուցման, հոգևոր վերածննդի գործին: Սարյանը այդ շատավիղի վերջին մոհիկանն էր՝ մույնքան հավատարիմ ու հարազատ նրանց դավանանքին, հրաշքներ արարող ոգուն: Սարյանը հոգեպես ու ամբողջ էությանմբ էր կապված նրանց և սիրում էր հին երկրացիներին՝ այնպես, ինչպես կարող է ժողովուրդը սիրել: Այդ վեճ սիրով ու անձնվիրությամբ է նա կերպավորել Երկիր հայրենին, Հայաստան աշխարհը, մեր կյանքը հարստացրել մշակույթի մեծ ու անբա-

սիր արժեքներով, դարձրել գեղարվեստների տաճար:

Սարյանը բերում էր Անիից գեղարվեստի վեճ ճշմարտության ձայնը, անխորտակ լեռների ձայնը, հպարտ ժողովրդի, ապագայի ձայնը... Օլիմպիական իմաստությամբ նա զրույցի էր բռնվում հայոց լեռների հետ, երփնագրի իմաստուն պարզությամբ նրա լեզուն հաղորդակից դարձնում աշխարհին:

Դա մեսրոպյան գիր էր, կոմիտասյան երգ...

Սարյանը կապում էր մեզ անասան թելերով մեծ երկրի, նրա բազմազգ ժողովուրդների հետ, հոգևոր կամուրջ նետում նաև մեր ու աշխարհի մարդկանց միջև: Սարյանը հավատ էր ու գեղարվեստ, համոզմունք էր ու անդադար ստեղծագործություն: Նա օգնում էր մեզ, ներշնչում՝ համբերությամբ տոկալու, սրտով այրվելու, լեռնագագաթները չափելու, միշտ քարձուկներին մնալու: Մենք վարժվել էինք նրա անխախտ գոյությամբ, ինչպես վարժված ենք մեր լեռների, գեղարվեստի, ժողովրդի անխախտ գոյության հետ:

Անգոր է մահը մի մարդու առաջ, որ հազարամյա Անիի քաղաքացին է:

9 մայիսի 1972 թ.

Տաղանդավոր այդ մարդուն ճանաչող ու հարգող քուրի համար թանկ էր նրա գոյությունն այս աշխարհում, նրա կատարածը մեր արվեստում: Հավատալ չես ուզում, որ Միքայել Արուտչյանն էլ չի երևալու մեր մեջ, չի խառնվելու, ինչպես սովորաբար, անգամ իրեն չվերաբերող գործերին, բարձրաձայն չի վիճելու քուրիս հետ, չի ժպտալու «սատիրացող» իր ժպիտով: Նա գնաց մեզանից: Բայց արվեստագետի կյանքը, ստեղծագործական մեծ վաստակի հետ միասին, թողեց մեզ մահ մարդկային այնպիսի մի կերպար, որ դեռ երկար ժամանակ չի կորցնելու իր հմայքը, սպրեյու է:

Մեր խորհրդային թատրոնի մանկության և պատանեկության ընկերներից էր Միքայել Արուտչյանը: Եվ որպես այդպիսին սիրելի էր, թանկագին, անփոխարինելի, հարազատ, սկսած աղմկի օրվանից, երբ եկավ Հայաստան, մուտք

գործեց հայկական թատրոնի ու գեղանկարչության ասպարեզ: Ռուս հեղափոխական արվեստով ոգեշնչված շուշեցի պատանին Սարատովի ՎխՈՒՏԵՄԱՍ-ն էր ավարտել, ձևավորել այնտեղ «Փաստաբան Պատիեն» ստոիրական կոմեդիան: Լեզենդար Գայի հետ, քաղաքացիական կոիվների ահեղ օրերին հասել էր Վարշավա, հետո ուսանել Բեռլինի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետում, ապա մեկ տարի՝ Փարիզի Գեղարվեստների ակադեմիայում: Արուսեյանն ասում էր, թե ինքը, Գոտենբերգի հայրենիքում իրավաբանությունն աչքաթող արած հետևել է պոլիգրաֆիական տեխնիկայի և գիտության առաջընթացին, իսկ Փարիզում նրա ամենագ հետաքրքրություններին հագուրդ տըվողը թատերա-գեղարվեստական օջախներն էին եղել:

Արուսեյանը Սովետական Հայաստան ոտք դրեց, հազիվ 30-ամյա մի երիտասարդ, արդեն իբրև խոստումնալից գրաֆիկ-նկարիչ, գրքի ձևավորման լավ մասնագետ և թատրոնի շատ ժամանակակից ու ներբաճաչակ նկարիչ: Իսկ այն ժամանակ, 20-ական թվականներին մեզանում լուկ մի երկու մասնագետ կար գրաֆիկայի և գրքի ձևավորման ասպարեզում. մեկն արքա էր՝ Հակոբ Կոջոյանը (երկրորդը Տաճատ Խաչվանքյանն էր): Մյուսները, սակայն, դեռ «խարխալում էին», նվազ էր սուպեր-շապիկը տիտղոսաթերթից և նոնպարելը ցիցերոնից զանազանող նկարիչների թիվը: Կոջոյանի նման վարպետից Արուսեյանը շատ բան ուներ սովորելու, հատկապես ազգային մանրանկարչության ասպարեզում: Եվ սովորեց, իհարկե: Ավելի դժվար էր գործը թատերական գեղանկարչության բնագավառում: Փաստորեն այնտեղ ոչ ավանդներ կային, ոչ ուղղություն, ոչ էլ հեռակետեր: Դերասանական վարպետության դարբնոց էր հալ թատրոնն այն ժամանակ, խոշոր ան-

հատականությունների բեմ: Սակայն ռեժիսորական արվեստը հաստատման ընթացքի մեջ էր, իսկ բեմանկարչությունը մոր-մոր էր խմորվում: Այնտեղ ավելի սովորելու, քան ստեղծելու առիթ կար: Յակուլովը այդ ժամանակ գրել է, թե հայկական թատրոնն առաջին անգամ եվրոպական իմաստով պրոֆեսիոնալ ներկայացումներ տեսավ շնորհիվ իր ձևավորած «Վեներտիկի վաճառականի» և «Մորգանի խնամու»: Եվ դա 1927—1928 թվականներին, Արուտչյանի առաջին թատերաշրջանում:

Յակուլովին աշակերտելու գաղափարն Արուտչյանի մոտ այդ տարի էլ ծնվեց երևի, կարծես աննկատ, քայց ներքին բուռն մղումով: Ու՛մ պատիվ չէր քերի Յակուլովից սովորելը: Դա ժամանակակից իրականության հետ, մորաքարությանը կապվելու հարց էր, քեմարվելու մեջ հեղափոխության դավաճանքը ընդերելու հարց:

Եվ Արուտչյանը տրվեց թատրոնին: Այստեղ էր, որ նա կարող էր իր խոսքն ասել՝ հազար ու մի դժվարության ընդդեմ գնալով: Ընդամենը երկու տարվա մեջ Արուտչյանը միայն Առաջին պետթատրոնում տասնմեկ ձևավորում ունեցավ, բոլորն էլ, առանց քացատության, ժամանակակից թեմատիկա շոշափող բեմադրությունների, որոնց մեջ՝ «Լյուբով Յարովայա», «Մոնչա, Չինաստան», «Բեկում», «Խոտվություն», «Զրահագնացք 14—89» և «Ռեյսերը գրնգում են»: Դրանց համար կյանքի կոչված հիանալի մակետները այսօր էլ կարող են զարդարել ուզածդ բեմահարթակը: Հեղափոխական արվեստի սկզբունքներին հետամուտ նկարիչը շուտով ձևավորեց նաև «Առաջին հեծելազորը», «Հրե կամուրջ», «Օղակում», «Կացնի պոեմ» և այլ ներկայացումներ, որոնք նշանավորեցին սովետահայ թատրոնի զարգացման մի մոր փուլ:

Մակետը հայտնագործություն է, այնպիսի կոնկրետ մի արժեք, որով կարելի է հետո էլ գաղափար կազմել ներկայացման թե բնույթի, թե մակարդակի մասին: Արուտչյանի մակետներն այսօր՝ մեր թատերական անցյալի պերճախոս վավերագրերն են: Նրանք թատրոնի հետ ապրում են, պատմում, ծավալներով բացատրում:

Վաղ շրջանի Արուտչյանի մակետներն, իհարկե, անթերի չէին: Գրաֆիկական խոսում գծերին և ճարտարապետական ցայտում ֆորմաներին զիջում էր երփնագիրը («Սերը ծփիների տակ», «Արյունոտ անապատ», «Տրանս Ատլանտիկ»): Չմոռանա՞ք մշել, որ Արուտչյանն ապրում և ստեղծագործում էր Թամանյանի կողքին, Հալաբյանի ընկերակցությամբ և չէր կարող զերծ մնալ այդ արվեստագետների ազդեցությունից: Նա երբեմն նույնիսկ ճարտարապետական ամբողջ ծավալներ էր փորձում քեմահարթակ տեղափոխել, ծանրամիտ քեմական կառուցումներով լցնել քեմը:

Արուտչյանը որպես թատերական գործիչ մի որոշ շրջան հակված էր դեպի կոնստրուկտիվիստական նորամուծությունները: Նա կարող էր, մա գրեթե միակն էր այդ տարիներին և գործում էր ինչպես ծանր հրետանի, ասես ուժակոծում էր, ավերում հիմը, նորը հիմնադրելու տենդով բռնկված: Երբեմն էլ ձևավորման մեջ խաղում էր միայն ոսկու կամ արծաթի հետ, ոսկեզօծում պատ ու ապարանք, արծաթապատում վարագույր ու դեկոր («Ալմաստ», «Մակրեթ»), պատահել է նաև, որ գրաֆիկական պարզորոշ գծանկարը ձգտել է սցենոգրաֆիական լեզվի վերածել:

Արուտչյանի ուժը մեծ էր: Թատրոնում հրամանատարական դիրք էր գրավել:

Ինչո՞ւ:

Նրա լավագույն քեմադրությունները աչքի էին ընկ-

նում թատերական պլաստիկ ձևերի հարստությամբ ու քաղմագանությամբ, յուրատեսակ լուծված նկարչագեղ քեմաֆարթակներով: Եթե Սարյանի ձևավորումներում երփնագիրն էր խաղում, ստեղծում համապատասխան տրամադրություն և մասշտաբներ, ապա Արուստյանի մոտ խոսում էին ուժկուրաները, թեմի քոլոր անկյունները, իրերը, ողջ կոմպոզիցիան: Նա հաճախ հրամայաբար թելադրում էր ուժիսորին և դերասանին, ակտիվորեն մխրճվում պիեսի մեկնաբանության մեջ: Բոլորովին պատահական չէ, որ Փարիզի համաշխարհային ցուցահանդեսում (1937) տեղ գտավ «Ծափահամեի» նրա ձևավորումը, իսկ Նյու-Յորքում ցուցադրվեց մեկ ուրիշ աշխատանքը՝ «Լուսաբացին» օպերայի մակետը: Իհարկե, այդ քոլորին նպաստում էր նաև այն, որ Արուստյանը քաղմակողմանիորեն զարգացած արվեստագետ էր, ազատ կարդում էր գերմաներեն, հասկանում ֆրանսերեն, քաջ տիրապետում ռուսերենին: Եվ հայոց լեզվին էլ վարժվեց՝ Չարենցի մամն գործընկեր և խորհրդատու ունենալով:

Եթե իր գործունեության արշալույսին նա ավելի քանդում էր, քան հիմնադրում, ապա շուտով սկսեց միայն հիմնադրողի դերով հանդես գալ: Լեհնականի նորաստեղծ թատրոնի առաջին ներկայացման ձևավորումը Արուստյանինն էր, Պատանի հանդիսատեսի թատրոնինը՝ նույնպես, օպերայինը՝ նույնպես, Մ. Գորկու անվան քանվորական թատրոնի առաջին ներկայացման ձևավորումն էլ նրանն էր: Կարծես դա քիչ էր. Հայկինոյի առաջին շրջանի ֆիլմերի («Խառ-փուշ», «Ջամալու», «16-րդը») նկարիչն էլ նա էր:

Յակուպովին աշակերտած քեմանկարիչը չէր կարող իր ձևավորումներում նվազ կարևորություն տալ երփնագրին: Եվ ստեղծվեց «Ֆիգարոյի ամուսնությունը»:

Դա Արուտչյանի այն աշխատանքն էր, որով նա ռե-
ժիսորից, դերակատարներից առես զատվեց: Փորձեց
ճնշել նրանց: Փորձեց իր «տիրապետությունը» հաստա-
տել թատրոնում: «Ֆիգարոյի» ձևավորման մեջ որոշ
դետալներ քեմից կարծես ցատկում էին դահլիճ: Օլգա
Գուլազյանը մինչև օրս էլ, թեև անցել է մոտ երեսուն
տարի, իր ասելով, չի կարողանում «հանդուրժել»
Արուտչյանին, որ այնքան ծափեր խլեց հանդիսակա-
նից... իր հաշվին: Ժամանակին նրանից գանգատվել
է Արուս Ոսկանյանը: Ծափեր է խլել: Նրան ծափահա-
րել են, քեմ հրավիրել...

Հետագայում, երբ նա գործ ունեցավ ուրիշ դասա-
կան պիեսների հետ («Ամպրոպ», «Ռեկզոր», «Դաստի-
գալը և ուրիշներ», «Նամուս» և այլն) ավելի կատա-
րելագործեց իր երփնագրային արվեստը, դարձավ Յա-
կուլովի գործի իսկական հետևորդը հայ թատերական
իրականության մեջ: «Մորգանի խնամու» լուծման յա-
կուլովյան հնարամտությունը մեծ դաս եղավ Արուտ-
չյանի համար: Նա այն նկարիչներից էր, որոնք ոչ մի-
այն հեշտությամբ էին ընկալում նորն ու հետաքրքրա-
կանը, այլև ստեղծում էին իրենց «շաբլոնը»: Նրանից
փոխարինաբար վերցնում էին ոչ միայն մեր դերասան-
ները, այլև այնպիսի բանիմաց ռեժիսորներ, ինչպես
Լ. Քալանթարը, Ա. Բուրջայանը, Ա. Գուլակյանը, Վ.
Աճեմյանը:

«Կարմեն», «Ճառուտ», «Տոսկա», «Լուսաբացին»,
«Թափառնիկոս», «Պիկովայա դամա» — կարելի է և
սրանք համարել Արուտչյանի լավագույն աշխատանք-
ները մեր օպերային թատրոնում: Նա օպերային ար-
վեստը, Թավրիզյանի մեան, ընկալում էր իր ամբողջ
օղակներով՝ զգում էր դիրիժորական փայտիկը, հաշվի
նստում երգչախմբի պահանջների հետ, քեմահարթակի
17—Թատերական նկարիչների մասին

մասշտաբներով ոգևորվում և ոգևորում էր ռեժիսորին։ Դժվար էր նրան չլսել, նրա խոսքի ու խորհուրդների կողքով անցնել անտարբեր, թեև նրա խոսքում հաճախ իշխում էր սարկազմի հասնող երգիծական տոնը։ Անզուսպ կատակի մեջ էլ արվեստագետ էր։ Սիրում էր չափազանցումները։ «Քաջ Նազար» էր պատկերազարդել, «Դոն Բիշոտը», Օչեդրիկի «Մի քաղաքի պատմությունը», Չարենցի «Երկիր Նաիրին»։ Գրքի նկարազարդման վրա աշխատում էր նյութը խորապես սիրելով ու յուրացնելով։ Այստեղից էլ նրա ծաղրանկարների սրությունն ու հյութեղությունը։

— Իմ «Եզովպոսը» Մուդոկլյանի անվան թատրոնին վեր բարձրացրեց,—կատակում էր նա։

— «Քառսը» փմը չէ, Սարգիս Արուստյանինն էլ չէ։ Արուստյան ազգանունով մարդը կարող էր այդքան ծանրացնել քեմը,—կատակում էր նա Մոսկվայում, գինովցած մարդու նման մտքինը միշտ լեզվի վրա։

Հին իտալացիներն ասել են. եթե անունդ ու պատիվըդ թանկ է քեզ համար, Հոռմից չհեռանաս։ Արուստյանը թեև իր կյանքի վերջին քառորդն անցկացրեց Մոսկվայում, բայց նրա անունն ու հեղինակությունը հայ գեղարվեստասեր հասարակայնության աչքում մազաչափ իսկ չպակասեց։ Ընդհակառակն, աճեց, մեծացավ, դարձավ կարոտ, կարիք ու անհրաժեշտություն։ Բայց նա իր «Հոռմին» կարոտով չթողեց։ Հասնում էր ամեն առիթով։ Հայպետհրատի պատվերով Վոլտեր էր նկարազարդում, Մոսկվայում՝ հայ հեղինակների գրքերը, Մոսսովետի անվան թատրոնի համար՝ ձևավորում «Վերջին մեխակները»...

Սա էլ վերջինը եղավ նրա վաստակած ու ազնիվ կյանքում։

Թարյանի բեմական գործը սկիզբ առավ այն տարին, որը մեր մայր թատրոնի կյանքում նշանավորվեց ստեղծագործական բուռն իրադարձություններով, արտասովոր ոգեշնչվածությամբ լի ներկայացումներով և նոր, համարձակ գործիչների ներգրավումով:

Դա 1927 թվականն էր: Ընդամենը հինգ տարվա պատմություն ուներ սովետական հայ թատրոնը, երբ Լ. Քալանթարը, խմբի լավագույն ուժերով բեմադրեց «Պաղտատար աղբարը», որն իր «ձախ» չափազանցություններով հանդերձ՝ շատ ուշագրավ աշխատանք էր: Սրան հետևեց Ծիրվանգադեի ժամանակակից կյանքից առնված միակ կատակերգության՝ «Մորգանի խնամու» առաջին բեմադրությունը, մեծանուն Ակարիչ, Թարյանի հեռակա ուսուցիչ Գ. Յակոբովի ձևավորմամբ: Դրանից անմիջապես հետո թատրոնը դիմեց սովետական՝ այսօր արդեն դասական համարվող դրամատուրգիային:

Սկսվեց «Լյուրով Յարովայա» պիեսով, ուր առաջին անգամ հանդես եկավ մեր լավագույն բեմանկարիչներից մեկը՝ Միրայել Արուտչյանը: Հենց այդ խաղաշրջանումն էլ թատրոն եկավ Արմեն Գուլակյանը, իր հետ բերելով Ստեփան Թարյանին:

Սկզբից եթե Թարյանը կանգնեց դժվարին ճանապարհի առջև: Գուլակյանը «Խաթաբալայի» բեմադրությամբ քննություն էր տալիս թատրոնին և հասարակությանը: Հարկավոր էր ամրապնդել սեփական դիրքերը, իր ստեղծագործական սկզբունքների հայտը ներկայացնել: Նշանակում է Թարյանն էլ, որ հրավիրված էր այդ ներկայացումը ձևավորելու, նույնպես պիտի կանգնեք, այսպես ասած, քննական սեղանի առջև: Այլ պարագաներում մկարչի դերյուսուրը կարող էր և անմկատ անցնել, այս դեպքում արժանանալու էր կրկնակի ուշադրության:

... Թարյանը մեծացել էր Թիֆլիսում, աշխատել ու սովորել հայ ու վրացի խոշոր արվեստագետների շրջապատում՝ Եղիշե Թադևոսյանի մամն գեղանկարչի, Յա. Նիկոլաձեի մամն քանդակագործի, Ալ. Թամանյանի և Վ. Խոջաբեկյանի մամն արվեստագետների հետ: Բացի այդ, Թարյանը Հայաստան էր փոխադրվել Լենինգրադից, Գեղարվեստների ակադեմիայի քանդակագործական ֆակուլտետը հաջողությամբ ավարտած:

Սա նշանակում է, որ Թիֆլիսում ձեռք բերած պրոֆեսիոնալ գիտելիքներն ու փորձը մա անց էր կացրել կերպարվեստի մի մեծ քուրայով: Չխոսելով արդեն այն մասին, որ Թարյանը թե Վրաստանում (Թելավի ուսական թատրոնում) և թե Լենինգրադում կատարել էր ձևավորման փորձեր ու արժանացել խրախուսանքի:

Քսանական թվականներին թատերական բուռն կյանքով էին ապրում մասն Թիֆլիսն ու Լենինգրադը:

Ժամանակակից կյանքը՝ գեղարվեստին և ներկայացրած իր պահանջներով, անակնկալ հայտնագործությունների էր մղում թատրոնին: Եվ քանի որ արդիականությանը մփրված լուրջ պիեսներ տակավին չկային, ռեժիսորներն իրենց խոսքն ասում էին դասական դրամատուրգիայի և նոր մեկնաբանության միջոցով: Օստրովսկին և Գոգոլը հարուստ նյութ էին տալիս Մելերխոլդին և մյուսների՝ ռուսական իրականության մեջ, Պարոնյանն ու Սունդուկյանը՝ Քալանթարին ու Գուլակյանին՝ սովետական հայ բեմում:

Թարյանին հարազատ էր Սունդուկյանի միջավայրը: Նկարիչը, ինչպես հետո պարզ դարձավ, ուներ ժամանակի սուր զգացողություն: Հասկանալի է, որ Գուլակյանը, թեև երիտասարդ, ամենին էլ միամիտ չէր, որպեսզի անդրամիկ բեմադրության բախտը կապեր պատահական և կարչի հետ: Այդպես էլ Թարյանը դարձավ Սունդուկյանի անվան թատրոնի ամենահետաքրքրական ներկայացումներից մեկի՝ «Խաթաբալայի» օրինական փայտերը:

Այսպիսով, Սունդուկյանի դրամատուրգիայի և նոր մեկնաբանության սկիզբ դրվեց, և որքան էլ հաջորդ բեմադրությունը՝ «Պեպոն» (1929) կրքոտ վեճեր հրահրեց, այնուամենայնիվ, Թարյանի վաստակը այս քննադատում մնաց չգերազանցված. նրա անունը կապվեց Սունդուկյանի և նոր մեկնաբանության հետ, ինչպես Չ. Գուլակյանի, Հասմիկի, Ա. Ավետիսյանի և, ի վերջո, Ա. Գուլակյանի անունները:

Ինչպիսի՞նք էր Թարյանի պատկերած Սունդուկյանը: Նախ ասենք, որ այն տարիներին, ընդհանուր առմամբ, վատ էր բեմանկարչության վիճակը մեզանում: Դերասանական «Հզոր խմբակի» համեմատությամբ ի՞նչ էին այն ներկայացումները, որ մատուցվում էին Գ. Երիցյա-

Ար և Ս. Սղաջաբույի ձևավորումներով: Նկարիչների բերածն այնքան մվագ էր, որ հաճախ քննադատության ուշադրությանն իսկ չէր արժանանում: Կ. Հալաբյանի և Մ. Մազմանյանի դեպքից-դեպք արվող աշխատանքները, որքան էլ արժեքավոր, այնուամենայնիվ վճռական դեր խաղալ չէին կարող թատրոնի կյանքում: Փաստորեն գեղանկարչությունը լայնորեն մուտք գործեց մեր թատրոն 1927 թվականին, երբ հանդես եկան Մ. Արուտչյանն ու Ս. Թարյանը, և, այնուհետև, երկար ժամանակ միիրածությամբ ծառայեցին բեմարվեստին:

Հետաքրքրական է, որ ռեժիսորներից ոմանք այն ժամանակ նույնիսկ «ահաբեկվեցին» նկարիչներից՝ նրանց ակտիվ մասնակցությունը ներկայացման աշխատանքներին համարելով «վտանգավոր»: Դեպքեր եղան, երբ ձևի որոնումների մեջ նկարիչները բացահայտ առաջնություն շահեցին: Նկարչի հրամցրած արտաքին ցայտուն ձևը, բնականաբար, պարտավորեցնում էր ռեժիսորին, և պատահել է, որ ռեժիսորը պարզապես խուսափել է նկարչից, ակամա «ձևազուրկ» դարձնելով ներկայացումը...

Սակայն Թարյանն այնքան էր պետք «Խաթաբալա» ներկայացմանը, որքան գլխավոր մի դերակատար:

Պիեսի սոցիալական ցայտուն բովանդակությունը օգնել էր նկարչին՝ տալով թատերային լուծման լայն հնարավորություններ: Ընդառաջելով ռեժիսորին՝ Թարյանը ժխտման պաթոսն էր դարձրել ներկայացման արտաքին նկարագրի հիմքը. դատապարտել բուրժուական այլանդակ բարքերը, ծաղրել անխնա և ամեն ինչ: Դրա համար ամեն կերպ պետք էր խուսափել կենցաղագրական մանրամասներից: Օ. Գուլազյանի, Հասմիկի, ինչպես և մյուսների դերակատարումներն այդ կենցաղագրության յուրատեսակ ինքնախարագանումներ էին:

Ավելին արանց անընչել չէր կարող ոչ մի ակարիչ: «Նկարել» Նատալյային ավելի լավ, քան Գուլագյանը, կամ Խամփերում ավելի դիպուկ, քան Հասմիկն էր պատկերել՝ գրեթե անհնար բան էր: Երիտասարդ ակարիչը այդ տիպականացված մեկնաբանությունների մեջ տեսավ հայ բեմի բարձրագույն պահանջը առհասարակ, ժամանակակից սովետական թատրոնի բուն էությունը և ձգտումը: Թարյանի համար ավելի քախտավոր ճանապարհ չէր կարող լինել:

Ժամանակի մամուլը գրել է. «Խաթաբալայի» դեկորացիան հասնում է պարզի վսեմության... ոչ մի ավելորդ գիծ, ոչ մի ավելորդ իր, ոչ մի ավելորդ գույն...»: Ամեն ինչ բեմական մթնոլորտում արված էր այնպես, որ գործող անձինք ազատ զգան, ցայտուն դրսևորվի ներանց բնավորությունը: Զամբախովի բնակարանն էլ լուծված է խիստ լակոնիկ, թեթև ոճավորված կորագիստ լուսամուտների փեղկերով, բարձրացված հաստոցների վրա: Իսկ եթե Մասիսյանի զարդասենյակն է՝ ինտերյերն ունի մասն Պետերբուրգում ուսանած թեթևամիտ երիտասարդի (այդպիսին էր այդ ներկայացման մեջ Մասիսյանը) ինքնօրինակ ճաշակի արտահայտությունը՝ պայմանական շիրմա-դեկորներ հրեշտակների ճեպանկարներով: Անշուշտ այդ ընկալման մեջ ժամանակի թելադրանքը կար. ժողովուրդը ձրգտում էր որքան կարելի է շուտ մաքրել հաշիվը հնի հետ: Իսկ արվեստագետը՝ չէր կասկածում, որ դա այդպես էլ պիտի լինի (այստեղից էլ մեկնաբանության որոշ միակողմանիությունը):

Զննվորման մեջ Թարյանը յուրահատուկ տեղ էր հատկացրել լույսին ու ստվերին: Մարդիկ շարժվում էին, խոսում, իսկ արանց ստվերը խաղում էր մասնատված պայմանական դեկորների վրա: Կամենում էր հան-

դիսականը թե ոչ՝ ստվերների այդ խաղը գրավում էր նրա ուշադրությունը: Մարդ երբեմն մոռանում էր, թե որն է իսկականը, որը՝ ստվերը: Եվ այդ տարակուսանքի մեջ երկուսն էլ ձուլվում էին, գավեշտորեն ծիծաղելի դառնում: Այդ կյանքը թվում էր անցած, առմիշտ մոռացված մի եղելություն: Այսպիսով, մարդը երբեմն ընկալվում էր իր գցած ստվերի միջոցով: Դրանք ասես անհետացող հին աշխարհի ստվերներն էին:

Կերպարները զավեշտական էին իրենց սին փքու-նությամբ, հիպերբոլիկ արտաքին մատուցմամբ: Զամբախովն իր մենախոսությունը արտասանելիս բարձրանում էր հատուկ հաստոցի վրա և առանձին լույսով «բռնված», ասես ելույթ էր ունենում—չլինի թե նրա խոսքերից մի բառ կորչի: Մասիսյանցի քնակարանում նույն այդ հաստոցի վրա տեղ էր գրավել մի բարձրադիր կախարան՝ տանտիրոջ զգեստներով ծանրաբեռնված: Այն տպավորությունն էր ստացվում, թե ինչ-որ խրտվիլակ է դեմո կանգնած, և նրա շուրջ գործող անձինք էլ նրանից առանձնապես չեն տարբերվում: Այսպիսով, քացասական կերպարները կորցնում էին ռեալ, ահարկու լինելու իրավունքը, դառնում ավելի քան պայմանական, իսկ նրանց հակադրվող ուժը թատրոնն էր և նոր հանդիսասարահը:

Թարյանը գիտեր թատրոնի լեզուն: Նա թեև կենցաղի լայն, երբեմն համապարփակ իմացություն ուներ, սակայն Թիֆլիսի կոլորիտը (որը շատ ավելի հեշտ էր պատկերել) արտաքնապես ընդգծված չէր, այլ ֆրագմենտար ձևով էր տրված, պսպղուն ապակեակարի, միջոցով և կամ էլ տարազների կոնկրետ նրբերանգներով: Ժանրային մի շարք տեսարաններ կոմիկականի ցայտուն զգացողությամբ էին մատուցված: Ախտոն նետված Իսային քեմում ծավալվող իրադարձությունների հե-

տևում էր ավանակատիպ դիմակի անցքից, իսկ Զամբախովը, աղոթելիս անգամ, ձեռքից բաց չէր թողնում հաշվիչը:

Ամեն ինչ նույն ոճով: Լիակատար համերաշխություն կար ներկայացման ռեժիսորական կերպարի և նրա ծավալների դեկորատիվ լուծման մեջ: Միմյանց լրացնելով՝ դրանք հաստատում էին իրար: Ստեղծված էր բեմական տարածության այնպիսի մթնոլորտ, ուր կրկնակի պատկերայնությամբ առանձնանում էին կատակերգության սոցիալական խորությամբ բացված հերոսները: Որքան էլ առաջին հայացքից պասսիվ թվար «Խաթաբալայի» ձևավորումը՝ նա իր պարզ կերպարով ասում էր այնքան շատ, որքան կամեցել էր ռեժիսորն ասել: Ռեժիսորական ներկայացում, միաժամանակ դերասանական փայլուն անսամբլ, իսկ բեմականիչը անմասն չէր այդ ամենից:

Ոգևորված առաջին հաջողությունից, դարձյալ Թարյանի հետ, Գուլակյանը բեմադրեց «Պեպոն» (1929): Սակայն ոգևորությունը թատրոնում էլ չափ ու սահման ունի: Բազում պատկերների տրոհված, անհարկի լրացումներով խճողված այս բեմադրության մեջ Գուլակյանն այնքան իրեն նման չէր, որքան Թարյանը:

Տարածության խստիվ կազմակերպումը բեմում՝ Թարյանի արվեստի ամենաբնորոշ գիծն է, նրա պրոֆեսիոնալ կարողությունների ուժը: Եվ այդ հատկությունը բացահայտորեն զգացվում էր «Պեպոյի» բեմադրության մեջ: Այստեղ նկարիչն ավելի հակված էր դեպի դերակատարները, նրանց ռեալիստական ոճը, քան՝ ռեժիսորի ինքնանպատակ գեղումները: Թարյանի ընկալումները գալիս էին իրականությունից (ինչպես և դերակատարներին), դրա համար էլ նա տարածության կազմակերպմամբ, չափավոր պայմանականությամբ, տա-

րագների լուծմամբ մշտապես հավատարիմ մնաց Սունդուկյանին: Մինչդեռ Գուլակյանը դրան մոտեցավ որոնումների դժվարին և հակասական ճանապարհ անցնելով: Թարյանին հետաքրքրում էր Սունդուկյանի կնոսրարների և նրանց միջավայրի համոզիչ գեղարվեստական արտացոլումը, իսկ ռեժիսոր Գուլակյանը ձգտում էր ավելի «արդիական» լինել, քան դրամատուրգ Սունդուկյանն ինքնին:

Սակայն բարդ ու անորոշ որոնումներն ազդեցին նաև Թարյանի վրա: Հետագա տարիներին շատ քան փոխվեց նրա գեղարվեստական սկզբունքների մեջ: «Նապոլեոն Կորկոտյանը» ձևավորելիս (1934), որոշ տեսարաններում նա պարզապես տուրք տվեց էկլեկտիկ, երբեմն նույնիսկ ֆորմալ մոտեցմանը:

Ստեղծագործական ներշնչանքով էին ստեղծված նրա «Վասսա Օելեզնովա», «Արշալույսին» (1937) ներկայացումները: «Հրացանավոր մարդը» իր գրավիչ ամբողջականությամբ համոզեց, որոշ տեսարաններում պատմական իրականության բարձրարվեստ պատճենավորման տպավորություն էր թողնում: Սակայն Սունդուկյանը Ստեփան Թարյանի ստեղծագործական մրշտական հետաքրքրությունը մնաց: Ամեն անգամ Սունդուկյանին անդրադառնալիս, «Քանդած օջախը» լինեո (1938), թե դարձյալ ու կրկին «Խաթաբալան» (1940, 1945) կամ նորից «Պեպոն» (1943), Թարյանը միշտ մի քան ուներ ավելացնելու, սրբագրելու: Սունդուկյանի մեկնաբանությունը գնալով «նորոգվում» էր, դրա հետ՝ հղկվում էր ու մշակվում Թարյանի արվեստը. ամեն անգամ կարծես նոր աչքով, մի նոր տեսանկյունից էր բացվում Սունդուկյանը նրա և մեր առջև:

Թարյանը մահացավ հիսունհինգ տարեկան հասակում, երբ դեռ անելիք շատ ուներ, խոսք ուներ ասելու:

Ստեղծագործական ուժերը տակավին չէին սպառվել, թեև կյանքի վերջին տարիներին կարծես կտրված էր թատրոնից: Սակայն նա կտրեց-անցավ քավական դժվարին ուղի: Ինքը համեստ՝ չկարողացավ լիովին արժեքավորել արածը: Մինչդեռ իր բնագավառում Թարյանի արվեստն անշուշտ պատմական արժեք ունի: Տարիների հոլովման մեջ դժվար թե նսեմանա Թարյանը իր Սունդուկյանի հետ:

1984

ՆՐԱ ՀԵՏՄԱՀՈՒ ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍԸ

Քանդակի և գրաֆիկայի կողքին՝ թատրոն: Երփնագրողի կողքին՝ կինո և կրկես: Դժվար է ասել, թե որն էր նրա ստեղծագործության մեջ ավելի ծանրակշիռ: Թերևս միշտ կլինի խոսել դրանց հախաճարակչության մասին: Գեղարվեստի մարդ իր խառնվածքով, մտածողությամբ. շրջահայաց ու քազմալեզու: Այդ էր վկայում նաև նրա աշխատանքների տպրիլյան ցուցահանդեսը:

Առաջին հայացքից, և այն էլ անծանոթ այցելուի համար, արտասովոր ու փոքր էլ զարմանալի էր այն, որ մկարչի տան ընդարձակ սրահում, մտերմիկ հարևանությամբ ապրում էին կերպարվեստի գրեթե բոլոր բնագավառներն ու ժանրերը: Վաճառ խոջաքեկյանի մարմարյա կիսանդրու կողքին տեղ էր գտել Հրաչյա Ներսիսյանի գրաֆիկական դիմանկարը, իսկ մի նատյուրմորտ նայում էր ուղղակի «Խաթաբալայի» դեկորատիվին: Եղան մարդիկ, որ տարակուսանքով հարցնում

էին— մի՞թե՞ն այս բոլորը միևնույն նկարչի ստեղծագործություններն են:

Այո. Ստեփան Թարյանը կարողանում էր գեղարվեստի տարբեր բնագավառներին ծառայել հավասարաչափ նվիրումով և միշտ գտնվել իր բարձրության վրա: Այն ժամանակաշրջանում, երբ նա կերպարվեստի ասպարեզ մտավ, այսինքն 20-ական թվականների երկրորդ կեսին, այլ կերպ աշխատել չէր էլ կարող: Նրա բազմապատասխան ժամանակակիցներից շատերն էին այդպես՝ Կ. Հալաբյանը, Ա. Սարգսյանը, Մ. Արուտչյանը: Արժեքավորն այն էր, որ ինչպես սկսեց Թարյանը, այնպես էլ ավարտեց, միևնույն եռանդով ու նվիրվածությամբ, միևնույն ազնվությամբ ու հավատարմությամբ իր գործի հանդեպ:

Մասնագիտական կրթությամբ Թարյանը քանդակագործ էր: Նրա բոլոր աչքի ընկնող գործերը չէ, որ զետեղվել են այս ցուցահանդեսում: Ինչպես հաճախ է լինում, որոշ աշխատանքներ դուրս էին մնացել, սակայն եղածն էլ բավական էին պատկերացում կազմելու Թարյան-քանդակագործի ստեղծագործության մասին:

Քսանականների կեսերին, երբ սովետահայ քանդակագործության հիմքերն էին դրվում, Արա Սարգսյանի, Սուրեն Ստեփանյանի հետ էր նաև Ստեփան Թարյանը: Նրա «Քարտաշը» (1925), «Զուլոդը», «Լոռեցի պարտիզանը» (1938) կոմպոզիցիոն յուրօրինակ լուծում ստացած աշխատանքներ էին: Թարյան-քանդակագործը աչքի ընկավ հատկապես դիմանկարի ժանրում: 1930-ին ստեղծած նրա Վանո Խոջաբեկյանի դիմաքանդակը առանձնանում էր խարակտերի սուր բնութագրությամբ, ծավալների պլաստիկ հագեցվածությամբ, մակերեսների մշակման զանազանությամբ: Մեծատաղանդ նկարչի կերպարը խոհուն է, ինքնավար

սիրոյ: Խոջաբեկյանին նա գիտեր մոտիկից, անձամբ...

Հետագայում ևս Թարյանը ստեղծում է թեմատիկ-կոմպոզիցիոն դիմաքանդակներ: «Դերասանուհի Մ. Պարոնիկյանի դիմաքանդակը» (1945), օրինակ, բազմաշնորհ Թարյանի քանդակագործական ամուրամայի տաղանդի արգասիքն է: Մեղմ, ասես անէական մի երազ-տրամադրություն կա այս կերպարի մեջ, որ ձևերի և ֆակտուրաների մեղմ, ասես երփնագրային մշակումներով է ստեղծվում: Քնարական տրամադրությամբ հագեցած այս մարմարյա աշխատանքը, հիրավի, մեր պատկերասրահի ակներև ցուցանմուշներից է:

Ասիսոս, որ Բաքվի Ալի Բայրամովի անվան ակումբի քանդակագործական համալիրը գոնե լուսանկարչական վերարտադրությամբ չէր ցուցադրված:

Ստեփան Թարյանը գեղանկարչական, գրաֆիկական ամենատարբեր եղանակներով արված աշխատանքներ ունի՝ դիմանկարներ, մատյուրմորտներ, բնանկարներ, որոնց թվում կան և՛ մախապատրաստական և՛ ավարտուն, ինքնատիպ գործեր:

Թարյանը ոչ միայն բազմալեզու, այլև բազմակողմանիորեն օժտված նկարիչ էր: Որ ասպարեզում էլ հանդես գար, մնում էր նրա առանձնահատկությամբ հարազատ և այդ ասպարեզում ժամանակակից: Այնուամենայնիվ Թարյանի աշխարհը թատրոնն էր, դեկորների, զգեստների բազմաոճ ձևավորման արվեստը:

Նրա բեմանկարչական աշխատանքներում կան և կոնստրուկտիվ խաղահրապարակների մոր որոնումներ, և մատուրալ վերարտադրության դրոշմ, մայած թե ինչ ներկայացում էր և ում հետ էր ձևավորում: Դրամատուրգն ու ռեժիսորը ուղեցույց էին նրա համար: Բայց նա, հավատարիմ մնալով այդ ուղեցույցին, բնավ չէր շեղվում իր ուղուց: Զարմանալի հատկություն: Երբեմն

Արա ձևավորած ներկայացումները այնքան ինքնատիւ էին, դեկորային կերպարով այնքան մոնոլիտ, որ դժվար էր կռահել, թե քննաձկարիչը մաս արձանագործ է, մաս գրաֆիկ: Նա չէր չարաշահում իր գիտելիքներն ու ընդունակությունները, չէր հարմարեցնում մյուսը իրեն, այլ ինքն էր հարմարվում, ելնելով մախ և առաջ թատրոնի և թատերայնության պահանջներից: Այդ առումով մա զտարյուն քննաձկարիչ էր, ասպետական ինքնագոհարերությամբ: Հէր սիրում մաս ընդգծվել, ցույց տալ իրեն, բայց քնմի վրա ինչ երևում էր՝ մրա ձեռքը կար, ձուլված ամեն ինչին, դեկոր լիներ, թե տարազ կամ լույս ու դիմաներկ: Նրան օգնում էր ժամանակի զգացողությունը: «Զարդը», օրինակ, այժմ էլ արդիական է, ինչպես 30-ական թվականների: «Հիո-Հիո Սան» օպերայի ձևավորումը համահշտն է Սպենդիարյանի անվան թատրոնում այսօր ցուցադրվող դասական երկերի ձևավորման ընդհանուր տիպարին՝ թե գունաձկարչական և թե տարածական խնդիրների լուծման պարզորոշ ըսկըզբունքով:

Իրերի տխուր քերումով, մա հաճախ կանգնում էր մաս կորուստների առջև: Պետք էր լինում ինչ որ ձևով, ասենք, հրաժարվել ֆորմալիզմի պիտակ ստացած «Խաթաբալայի» կամ «Պեպոյի» առաջին ձևավորումներից (ինչպես գրում էին 30-ական թվականների մամուլում): Բայց Թարյանը դրա հետ չէր հաշտվում, զուր տեղը իրեն չէր վերանայում, այլ փորձում էր մույն գործերին անդրադառնալ մոր տեսանկյունից, մոր, սակայն ոչ մախորդի հակադրությամբ: Այսինքն, մա իրեն երբեք չէր ժխտում, չէր հակասում, այլ հենվում էր անցյալի վրա, առանց մրանից կառչելու, առանց «մեջքերումների»: Յուցահանդեսում զետեղված «Պեպոյի» մեջ մախորդից հետք անգամ չկա, թեն մի այլ դեպքում կա-

րելի էր և արժեր հիշել ու հիշեցնել անցյալը: «Խաթա-
բալան» ոչ միայն ոչնչով նման չէ նրա սուղոդկյանա-
կան անդրաճիկ հիանալի աշխատանքին, այլ ասես մի
ուրիշ նկարչի և բոլորովին ուրիշ սկզբունքով կյանքի
կոչված ձևավորում լինի: Հետևաբար Թարյանի «Խա-
թաբալան» և «Պեպոն», որոնցից յուրաքանչյուրին նա
անդրադարձել է մի քանի անգամ, պետք է դիտել որ-
պես միանգամայն նոր ձևավորումներ: Անունները նույնն
են, նույնն է նկարիչը, բայց այնուամենայնիվ, դրանք
Սուղոդկյանի անվան թատրոնի պատմության մեջ եր-
բեմն նույնիսկ դիտվում են իբրև ծայրահեղորեն տար-
բեր գեղագիտական ըմբռնումների արտահայտություն:

...Իսկ ցուցադրված էին լոկ առանձին մոտիվներ, ոչ
լավագույնները, ոչ նրանք, որ թատրոնում ավելի ուժեղ
են հնչել, «ստեղծել եղանակ»: Մինչդեռ բեմանկարիչին
պիտի գնահատել ոչ միայն և ոչ այնքան թողած էսքիզ-
ներով, այլ ձևավորած ներկայացման պատմության ո-
լորտում, այսինքն բեմական կոնկրետ ծառայությամբ:
Այսօր, ասենք, կարող են և չափազանց հավաստի թվալ
նրա «Հրացանավոր մարդը» ներկայացման որոշ էս-
քիզներ, հատկապես պատմական վայրերի, Սմոլնիի
դեկորացիոն վերարտադրության մեջ: Սակայն բեմի
վրա դրանց հնչելությունը այլ էր. պատահական չէ, որ
դրանք մատամբ մշտնաձող դարձան հայ բեմում լեգեն-
յան մյուս ներկայացումների համար:

«Նապոլեոն Կորկոտյանի» էսքիզները Սուղոդկյանի
անվան թատրոնում կատակերգականի այն ժամանակ-
վա ըմբռնումները ըստ ռեժիսուրայի մեկնաբանող վա-
վերագրեր են, միաժամանակ Դեմիրճյանի երգիծանքը
կերպարվեստի ժամանակակից լեզվով քացահայտող
մոտիվներ: Բայց ու՞ր են դրանք, ինչու՞ չկային ցուցա-
հանդեսում: Իսկ ինչու՞ չկային Մոսկվայի Բախրուշինի

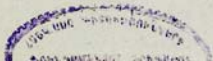
անվան թատրոնում խնամքով պահպանվող «Բանվոր քեռին Արևելքում», «Քանդած օջախ» պիեսների տարազների և սունդուկյանական մյուս ձևավորումների լավագույն էսքիզները, դժվար է քացատրել, թեև հրատարակված ակարացանկից դուրս չեն մնացել:

Այսօր, ստեղծման օրից երկար տարիներ անց, շատ հաճելի է դիտել Թարյանի գրաֆիկական դիմանկարների շարքը, հատկապես Ս. Ծառուսյանը, Սայաթ-Նովան, Ս. Աղաջանյանը, Ս. Քոչարյանը, Ֆ. Դովլաթյանը, Մ. Գևորգյանը, թեև դրանք միևնույն գեղարվեստական ուժն ու ընդհանրացումը չունեն: Ուրախալին այն է, որ պահպանվել ու մեզ են փոխանցվում մարդկային այն հույզերն ու նրբագեղությունը, որոնցով ջերմացած են աղ դիմանկարները:

Ստեփան Թարյանը լուրաքանչյուր քնագավառում նրբագեղ էր ու մարդկային, իր կոլորիտն ուներ, պատկերված նյութի վերարտադրության ուրույն մաներամ: Որպես արվեստագետ ու քաղաքացի համեստ էր ու գիտեր համեստության բարձր գինը: Նա այնքան լավ էր զգում իր տեղը և այնքան հիմնավոր էր գրավել, որ նրան տեղահան չարեց անգամ ժամանակը: Եվ չի էլ կարող:



Մելիքանի Սվախչյան



Կարո
Միմասյան



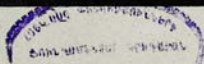
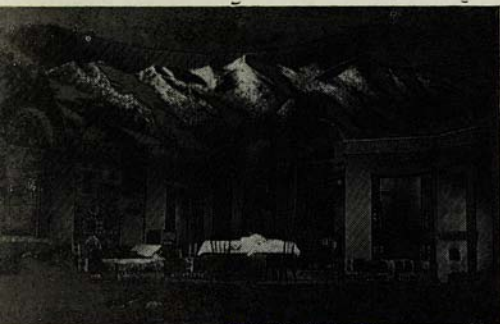
Զ. Վերդի, «Ռոմեո և Զուլիետ», դեկորացիայի էսքիզ՝ Կ. Միմասյանի





«Քաջ Նազար», զգեստների էսքիզ՝ Ալեքսեյ Դամոսյանի

«Քո սրտի կրակը», դեկորների էսքիզ՝ Մ. Ասլամազյանի





Արմեն
Գրիգորյանց

«Պեպո», I գործողություն, ղեկորների էսքիզ՝ Ա. Գրիգորյանցի

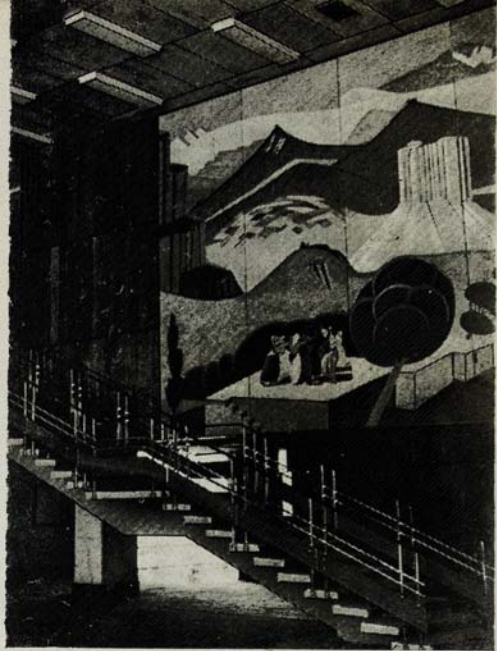




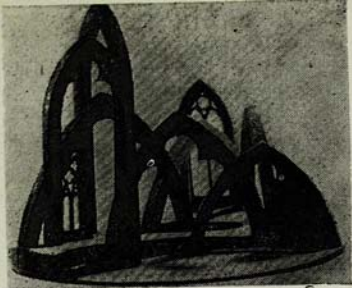
Միգաս
Ավետիսյան

Մ. Ավետիսյանը իր արվեստամոդուլ, 1978



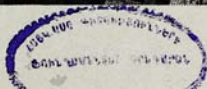


Մ. Մարյանի եռամկար աշխատանքը Գ. Սումգուլյանի անվան
թատրոնի ճեմասրահում. վարագույրի ճատվածով



«Ռոման, Զուլիստը և խավարը», միասնական դեկորների մակետ՝ Սարգիս Արուտչյանի

Ս. Արուտչյան, Լ. Խաչաթյան, Մ. Արուտչյան, 1959



Գևորգ
Վարդանյան



Սուրեն
Ստեփանյան



ԵՔԵՂ ՏԱՂԱՆԴԻ ՊԱՐԳԵՎՆԵՐԸ

Մելիքսեթ Սվախչյանի ծննդյան 50-ամյակի առթիվ

Տարիքը միշտ չէ, որ արվեստագետի հասունության գրավականն է դառնում: Սվախչյանը կյանքից հեռացավ, երբ ընդամենը երեսուն տարեկան էր: Սակայն ահեղ պատերազմը, որին զուգադիպեց նրա բուռն գործունեությունը, նկարչին օր առաջ հասունություն քերեց, շատ ավելի վաղ դարձնելով նրան հմուտ և օրինակելի մի արվեստագետ, քան այդ կարող էր տալ «սովորական» պայմաններում ձեռք քերած կարճատև տարիների փորձը:

Սվախչյանն իր ժառանգակի և միջավայրի հարազատ ծնունդն էր: Նախապատերազմյան լենինգրադը, ուր հինգ տարի ապրել և ուսանել էր նկարիչը, նրա արվեստի ու անհատական խառնվածքի վրա անջնջելի հետք էր թողել: Դասական գեղեցկության դավանանքով նա զտարյուն լենինգրադցի էր, և դա արտացոլվում էր նրա ոչ միայն հմայքառատ անձնավորության, կիրք բնավորության, այլև գեղարվես-

տակամ օղջ պրակտիկայում: Արտացոլվում նրա լուրաքանչյուր ձևավորման մեջ:

Այժմ, երբ քառամյա հեռավորությունից անդրադառնում ես Սվախչյանի ստեղծագործական գլխարկին, պարզվում է, որ բաժանման տարիները անգոր են հմայքի առջև: Սա է, երևի, արվեստագետ մարդու հարըստությունը, նրա արտիստական կերպարի լուսավոր կողմը:

Նրա անձնավորության և գործի միջև հազվագյուտ ներդաշնակում կար: Զուր չէ, որ ճանաչողները նրան հիմա էլ սիրում են խանդաղատանքով, բացառիկ ջերմությամբ, այն սիրով, ինչպես կսիրեն ապրող մարդուն:

Հերոսական ժամանակներում Սվախչյանը սիրում էր խոսել սիրո, մարդկայնության և գեղեցկության մասին և դրանց մեջ մշտն էր մախ և առաջ հերոսականը: Նրա առաջին մշանակալից աշխատանքը «Երկիր հայրենի» էր, ուր Անի քաղաքը հին ավանդությունից, ազգային պատրանքից դարձավ հերոսության խորհրդանիշ, կենդանի կերպար: Նկարիչը Անիի ճարտարապետական անսամբլի մեջ տեսավ մախ կառուցող ժողովրդի կամքն ու ոգին, գեղարվեստի հանճարը, որ թաքնված է ամեն մի խոյակի, կամարի, լուրաքանչյուր պարսպի, «գոռոզ բուրգերի» ետևում: Բազրատունյաց պերճ մայրաքաղաքը ձևավորման մեջ պատկերված էր որպես հայրենիքի պաշտպանության հզոր պատվար, քանի որ ամրոց-քաղաքի գաղափարը բնավ չէր անտեսված, մույնիսկ կտուրների «հեզ թեքության», վեհատեսիլ մայր տաճարի ռոմանտիկ գեղեցկության առկայությամբ: Մեծ հայրենական տարիներին մեծ մոտեցումը ավելի քան արդիական էր. ձևավորումը կապում էր անցյալը ներկային, հեռավոր ու անիրագործելի երազանքը վերածում շոշափելի իրականության: Ասես վերակառուցվել

էր հայ բեմի Անին... Պատահական չէ, որ «Երկիր հայրենին» Սվախչյանի ձևավորմամբ Լեւինականի, ապա Գ. Սումդուկյանի անվան թատրոններում ապրեց մոտ քսան տարի:

Նույն հերոսական շնչով ու գեղարվեստական պաթոսով էլ կյանքի կոչվեց «Արա Գեղեցիկը»: Եվ արդյոք բիրտ հորդաները կհանդգնեի՞նք բնաջինջ անել մարդուն ու նրա հոգևոր գանձերը, եթե նրանց ընդդիմադար արարչագործ մի ժողովուրդ: Դա ժամանակակից ողբերգության լիարժեք փոխադրությունն էր թատերադեկորացիոն գեղանկարչության և մոնումենտալ քանդակի լեզվով: Հեթանոս աստվածների բեմական-քանդակագործական մարմնացումը, Ասորեստան և Ուրարտու աշխարհների սուր հակադրությունը փաստորեն տարբեր մշակույթների՝ մարդասիրության ու մարդատյացության պայքար էր նշանակում: Բեմի վրա, հերոսների կողքին, նկարչի ջնորհիվ, խոսում էին նաև նրանց ստեղծած աստվածները՝ միշտ հին և միշտ նոր պաշտամունքների հալածական քախտման էր այդ, ուր, հեթանոսական հրեղեն լեզվով, վաղնջական հինը ձայնակցում էր այսօրվա պահանջներին:

Գեղարվեստական իր բացարձակ արժանիքներով, «Արա Գեղեցիկի» հետ կարող էր մրցել սուսկ նրա «Կրեչիմսկու հարսանիքը», ուր նկարիչը կարծես նպատակ էր դրել իր վերջին աշխատանքով դրսևորելու շռայլ տաղանդի երվմագրային պարզեցները, որոնց հնչողությունը դուրս էր գալիս բեմի շրջանակներից:

«Տասներկուերորդ գիշերի» ձևավորումն էլ բոլորովին այլ աշխարհ էր բացում հանդիսականի առջև: Ելիզաբեթյան թատրոնի բեմադրական «միամիտ» սկզբունքները, պինսի ժանրային հատկությունները այստեղ լուրովի էին բեկվել նկարչի երևակայության մեջ:

Գեղարվեստի պատմական մի դարաշրջան էր վերապատկերված բեմում, դրա հետ և շեքսպիրյան մոլեգին հանդիսականը, որպես այդ թատրոնից անբաժան միավոր: Պայմանականության թարմ ըմբռնում, թատերայնություն՝ շեքսպիրյան հասկացողությամբ: Այդպես էլ Ակարիչը մտերմացնում էր Ռուբենսի Սիլենին Թորքիի և իր այսօրվա դերակատարի հետ, կամուրջ գցում վերսօձնդի դարաշրջանի և մեր օրերի միջև: Սվախչյանի երբեմն հանդուգն ու միշտ բարեբեր երևակայության թռիչքներից կարողանում էր օգտվել միայն երևակայությամբ ու գեղարվեստական մտածողությամբ աշխատող Ռարդուստ Վարդան Աճեմյանը...

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Ժայռ» և մասնավոր «Վանքաձոր» ներկայացումների մեջ ևս Սվախչյանի տաղանդը խոսում էր մեծափորձ ու ինքնատիպ արվեստագետի մասին, որն իր ստեղծագործական մեծ կարողություններով, սահման չճանաչող երևակայությամբ, բեմարվեստի առանձնահատկությունների մեջ խորամուխ լինելու իր բացառիկ տվյալներով չէր զիջում ավագ կոլեգաներից ոչ մեկին, եթե չասենք, որ շատերից արդեն քարձր էր: Նա Ակարիչ էր կոչումով, անպարփակ հնարավորությունների տեր, երիտասարդական ավյունով լի, անհատականությամբ քարձր ու վսեմ: Այսօր հիանալիա Մելիքսեթը նույն համոզմունքով կնայեր անցյալի իր վաստակին:

Պոլ էլուարը ասել է՝ «Մարդկության գեղեցկությունը ավելին է, քան ինքը՝ մարդը»: Սվախչյանը համակ գեղեցկություն էր, գեղարվեստի գաղափարական ծառայության մարմնավորում:

ՄԻՆԱՍ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆԻ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԱԾԽԱՐՀԸ

1. ՄԱԿԵՏՆԵՐԸ ԽՈՍՏԱՆՈՒՄ ԵՆ, ԷՍՔԻԶՆԵՐԸ ՊԱՏՄՈՒՄ...

Տասնամյակներ առաջ թատերական հեղափոխության հայ պարտիզաններից մեկը իրեն իրավունք է վերապահել կատակելու՝ «Միայն թե լինեն Յակուլովի մակետները, պիես միշտ էլ կճարվի»: Այսօր, անշուշտ, աման հարցադրումը կարող է զարմանք չարժեղ: Եվ այդ ոչ թե նրա համար, որ լուրօրինակ չափազանցություն է, այլ, ավելի շուտ, այն պարզ պատճառով, որ մեզանում մակետ կամ էսքիզ հասկացությունները գրեթե դուրս են մղվել գեղագիտական ըմբռնումների ոլորտից. միայն մեզանում, հայ իրականության մեջ:

Եթե փորձենք Վրաստանից սկսած, Ռուսաստանի, Բելոռուսիայի վրայով մուտք գործել միևնույն ձևերձրության թատրոններ, ապա իսկույն պարզ կդառնա, որ մակետի, ընդհանրապես ձևախորման կուլտուրան, ոչ մի տեղ այն-

քան տխուր վիճակում չէ, որքան մեր թատրոնում: Բոլորին հայտնի, ցավալի իրողություն: Բայց շատերին հայտնի չէ, որ այսօր այդ նույն մարզում մերից մենք ունենք այնպիսի ուժեր, որոնք մեր բեմարվեստի համար հույս ու ապավեն կարող են լինել: Օրինակ, ահա, երբ Լեւոնգրադի Գեղարվեստների ակադեմիան նոր ավարտած մկարիչ Մինաս Ավետիսյանի ցուցահանդեսին ծանոթացավ քաղտմեստներ Յակոբսոնը, նրան իսկույն պատվիրեց «Միստերիա Բուֆ» ձևավորել Ս. Կիրովի անվան օպերային թատրոնի համար, մինչդեռ Երևանում միաժամանակ ոչ ոք չէր կոսահում թատրոն ներգրավել այդ «անծանոթ» մկարչին: Միայն Ե. Չանգան ճանաչեց նրան և առանց հասարակելու հանձնարարեց բարդ ու դժվարին մի աշխատանք՝ մեկական գործողությամբ երեք տարբեր քաղեսների ձևավորումը, որոնք պիտի ցուցադրվեն մի երեկոյի ընթացքում:

Այսպես. երեք տարբեր քաղես՝ դասական երաժշտության մյուսերով, երեքն էլ նորություն հալ թատերական կյանքի համար՝ Մորիս Ռավել, Ջիակինո Ռոսսինի, Ջորջ Գերշվին, «Բոլերո», «Կախարդական տիկնիկներ», «Լքյալների թաղամասը»: Առաջինը իսպանական իրականությունն է պատկերում, երկրորդը մեզ փոխադրում է Իտալիա, երրորդը պատմում է ամերիկյան նեգրերի անուրախ կյանքի մասին:

Երբ դիտում ես պատրաստի մակետները, թվում է նրանք մի շնչով, կամ ավելի շուտ, միևնույն ներշնչումով են ստեղծված. բայց որպիսի՝ քրտնաջան աշխատանք է մախորդել դրան, որոնումների ինչպիսի բարդ պրոցես, մինչև որ բազմաթիվ էսքիզների հիման վրա գտնվել են այդ ճշգրիտ ու գունեղ կերպարները: Եվ

* Զիրականացված աշխատանք:

միայն երիտասարդ, տակավին անփորձ նկարչի համարումն է կաշկանդում, որ ասեմք թե արվեստն այստեղ այնքան է քարձր, որ նրա վրա թափած քրտինքը չի նկատվում: Իսկ ներշնչումը, անշուշտ, բխում է քաղեսների երաժշտության խորն ու հուզումնառատ բնույթից, և այն բովանդակությունից, որի խորեղգրաֆիկ մարմնավորման համար երևակայությունն իր ստաջ լայն դռներ է բացում:

Մինչև վերջ սուր հակադրությունների վրա կառուցված գունեղ երաժշտությունը պետք է պարփակել արտաքնապես հստակ ու սլացիկ կոմպոզիցիոն ձևերի մեջ: Ինչպե՞ս կարելի է «Բոլերոն», որ խաթմակաճ ժողովրդական մելոսի չարաշուգակ ու դանդաղ համազարկերին հետզհետե փոխարինելու է գալիս շեփորի աղերասնքը, որպես մարդկային դառը ճակատագրի գոմկան, այդ «Բոլերոն», վերարտադրել միօրինակ գունդերանգների և քեմական տարածության անձուկ քառանկյունու մեջ: Ավետիսյանի պատկերմամբ դա ոճի ու ոճրագործության մոայլ մի տեսարան է, տագնապալից, թանձր մթնոլորտ՝ սիրով ազատ, սիրուց բորբոք իսպանացու համար: Սլացիկ ուրբի մեջ է դիտված արտաքին ողջ շրջապատը: Գետնից կարծես դեպի երկինք է խոյանում օձագալար մի սանդուղք (ժամանակակից իսպանական ճարտարապետության ոճով), քեմահարթակը, թվում է, կապված է մթամած երկնքի հետ, իսկ պարի լայն հրապարակի լուրօրինակ մախադուռ է ծառայում կորանիստ կամուրջը, որի տակից լուսնի և լուսնի կախարդիչ խաղով քեմ պիտի ելնի պարախումբը: Լուսինն էլ, պաղ բոց մաղելով, աննկատ շրջանցում է քեմը: Մութ ու մթնշաղ, կյանքի և մահու սահմանագիծ. դատապարտված են այն հերոսները, որոնք խանդի մոլուցքով բռնված սուր են ճոճում միմ-

յանց դեմ: Բայց կապույտին տվող հեռուն նրանց կանչում է դեպի կյանք. լույսի և ստվերի խաղն էլ այստեղ լիովին համակերպվում է նրածշտության և խորեոգրաֆիկ հղացումների հետ: Փակված են քեմի կուլիսները, ոչ մի եզրավարագույր, քեմը հնարավորին չափ զուրկ կլինի իր ամենօրյա գորշ հագուստից: Գունամկար-գրաֆիկական մախշերով զարդարված հատուկ վահանիկները ձախ ու աջ կողմերից միանալով քեմի հայելուն, մակետին տալիս են գեղարվեստորեն ընդհանրացված, ամբողջական տեսք:

Երեք տարբեր մակետ, երեքն էլ քեմի զանազան շրջանակների մեջ առնված, երեքն էլ յուրովի փակված կուլիսներով: Կուլիսային այս «փականքը» առանձնապես հարստացնում է «Կախարդական տիկնիկների» մակետը: Եզրավարագույրներից նայում են լացող տիկնիկների դիմակներ և դիմակավոր տիկնիկներ ծալառատ ու հեզմող հայացքներով. քալեսի լիբրետոն լըրացնող մոտիվներ են: Տիկնիկները մարդու պես սիրում են իրար, անկարելի է նրանց մփրական կապը խզել: Գլխավոր հերոս-տիկնիկների քեմական վարքագծին ուղղություն տվող նշանաձողեր են սրանք: Հրուչակավոր «տիկնիկների խանութը» պայմանական լուծում ունի, ոչ մի կենցաղային մանրամասն, խանութը չէ կարևորը, շրջվող դռնով կլոր հարթակ, իսկ մնացյալը հանդիսականի երևակայությանն է թողնված: Հետնավարագույրի վրա «իրիկնային հրով վառված» ծովն է, փայլփլում, խոշորացված կոհակներով: Գուցե վեցնետիկն է, գուցե Նեապոլը... Հետվում ցամաքն է նստած՝ ծովափին թեք ընկած տնակներով: Կապուտակ ջրերի զովաշունչ բուրմունքը պիտի ներխուժի քեմ, լիարյուն կյանքի կոչելով թատերային այն տիպարներին, որոնք մոր ոգի և շունչ կառնեն ապագա ներկայացման մեջ:

Երրորդ մակետը ամերիկյան ականավոր կոմպոզիտոր Գերշվինի «Բլյուզ տոներով ռապսոդիայի» երաժշտական թեմայով ստեղծված «Լքյալների թաղամասը» քայետային ներկայացումն է, որ սովետական իրականության մեջ քեմ է քարձրանալու առաջին անգամ։ Այստեղ էլ իշխում է լակոնիկ պայմանական ձևերով քեմահարթակը լուծելու բացահայտ միտումը։ Ուժեղ հակադրություն կա՝ առայժմ գեղանկարչական և ծավալների լուծման՝ իսկ հետագայում կլիմի նաև քեմադրության մեջ։ Նկարիչը հնարավորություն է տալիս քայետմայստերին տեխնիկայի ժլատ միջոցներով հասնել այդ նպատակին։ Երկու Ամերիկա՝ գետնախորշերի կիսամութ խրճիթներ և լուսաճաճանչ, երկնահաս կոռույցների հեռապատկեր։ Նեգրերի կյանքը տառապանք է, երջանկությունը՝ անհաս մի երազ՝ թափառումների մութ ճանապարհին— ահա մակետից ստացված առաջին տպավորությունը։

Ընդունված է ասել— դրամատուրգը պիեսը քերեց թատրոն, կամ ռեժիսորը ստանձնեց քեմադրությունը, բայց հազվադեպ են դարձել— նկարիչը մակետները հանձնեց թատրոնին կամ էսքիզներն արտադրության մեջ են— արտահայտությունները։ Միգշդեռ որքա՛ն շատ բան է կախված այդ մակետներից։ Ժամանակակից թատրոնի պայմաններում կարող նկարչի ներդրումը բախտորոշ նշանակություն ունի ապագա ներկայացումն ստեղծելու հարցում։ Մակետը քեմադրական աշխատանքի նախագիծն է, ապագա ներկայացման կոմպոզիցիայի հիմքը, ռեժիսորի ստեղծագործական հղացումների անբաժան ուղեկիցը։ Սունդուկյանցիները մոտ մեկ տարի չարչարվում էին «Քառսի» մակետը գտնելու համար... Այդպես է, մակետը ստեղծագործական տևական որոնումների հետևանք է միայն։ Ավետիսյանի

Ռիշյալ մակետներում ամբողջ ներկայացման նախագիծը լիովին գտնված է, կոմպոզիցիան միասնական ոճի մեջ դրված՝ հստակ ու սլացիկ կերպարանք ունի, երփնագիրը թատերային է, շքեղ։ Այն էլ ասենք, որ մի քանի դեպքերում գունաձևերի ծանրաբեռնվածություն է նկատվում և քեմական ծավալների դեռևս ոչ հստակ պատկերացում։

Ուրախալին այն է, որ թատրոն է ոտք դրել խոստըմնալից մի նկարիչ, ջաֆել, հետևաբար անփորձ, բայց գեղարվեստական իր մտածողությամբ, երփնագրի դեկորատիվ մաներայով թատրոնի մարդ, որ մեծ հավատ է ներշնչում։

1962

2. ՆԿԱՐԻՉՆ ՈՒ ԱՐՎԵՍՏԱՐԱՆԸ

Հեշտ չէ Միմաս Ավետիսյանի մասին գիրք գրել, թեկուզ փոքրածավալ: Նկարչի ստեղծագործական առաջին տասնամյակը, որքան քոտն ու Ռաբուտո իր պատճառած անսովոր ուրախություններով, այնքան էլ անակնկալ էր որպես արվեստի երևույթ: Սկզբում՝ անակնկալ, իսկ հիմա՝ արդեն սովորական, երբ ընտելացանք:

Անսովորի հետ Ռաշտեցնշեյու, անսովորը սովորական դարձնելու մեջ է հավանաբար նկարիչ Միմասի ակներև ուժը: Նման դեպքերում արվեստաբանությունը լուրջ անելիք ունի. այսինքն ժամանակին տեսնել նկարչին, հասկանալ նրա արվեստը, ապա հասկանալի դարձնել ուրիշներին:

Հենրիկ Իգիթյանի ադվետոսթանական աչքը իրականում բացվեց Միմասի պատառներին վրա. երփնագրի

* Հենրիկ Իգիթյան. «Միմաս Ավետիսյան», Մոսկվա, 1970. հրատ. «Սովետսկի խուդոժնիկ», 120 էջ, 57 նկարով, որոնցից 10-ը գուճավոր:

պարզ ու ըմբռնելի զգացողությունը մախ և առաջ եկավ Մինասի ստեղծագործություններից: Ծառերը տեսան ու գնահատեցին Մինասին, թերևս մրանից էլ վաղ, բայց շատերը չէ, որ այդ մասին արտահայտվեցին բարձրաձայն:

Հեղինակն ասես ստեղծագործել է մկարչի հետ զուգահեռաբար, մրա կողքին, բայց և մրանից անկախ: Բազմաթիվ ու բազմապիսի հողվածներից է ծնվել սույն ուսումնասիրությունը, փորձությունների քովից է անցել, եփվել ինքն իր մեջ, սրբագրվել հետզհետե, ի վերջո, հասել ընդհանրացման:

Ոգևորությամբ ու մեծ սիրով շարադրված այս գիրքը աչքի է ընկնում բուն թեմայի համակողմանի իմացությամբ, մասն մյուսի ազգային հիմքերը պրպտելու արվեստաբանական ջանքերով: Մինասի գունախիտ երանգապանակի, գունային մտածողության և լուծումների, վերջապես, մրա ստեղծած գունային կերպարների մասին հեղինակը երբեմն այնպես տարված, ինքնամոռաց է խոսում, որ ասես ինքն էլ մտածում է մկարչի պես, գունամկարչական մույն խնդիրներով է մտահոգված, ասես մրա առջև ոչ թե Ջաջուտն է, այլ մի մոր Բարբիզոն:

Մինասը հետևողականորեն ու յուրովի է բացահայտում գույնի անելիքը կտավի վրա, չեզոք տարածության մեջ, իսկ Իգիթյանը հասկանալով այդ բարդ պրոցեսը, ձգտում է բավական բարեխղճորեն բացատրել և բացատրում է մասնագիտորեն, Մինասից ամենևին չհեռանալով. սա է արժեքավորը և հաճելի որակ մեր արվեստաբանության համար: Լավն այն է, որ այստեղ չկա գույների դասավորության ինքնաբավ վերաշարադրանք կամ պատառների թվարկում զիլ ածա-

կանգնեցի օգնությամբ, այլ կա նկարչի արվեստին անհրաժեշտ պարզ մեկնաբանություն:

Բացի այդ, Միմասի ստեղծագործությունը դիտված է ժողովրդի պատմական ճակատագրի և հայ կերպարվեստի զարգացման խաչուղիներում, ընդ որում տեղ-տեղ համարձակ և շատ հաճախ համոզիչ:

Բնանկար, աշխատանքի թեմա, մատյուրմորտ, դիմանկար, պատմական անցյալի ոլորտներ և սցենոգրաֆիա՝ արվեստաբանն ասես կրակակոխի ճեղքում է իր հերոսին: Հարցերը մեծ մասամբ դրվում և վերլուծվում են մասնագիտական ռեալ հողի վրա, աստիճանաբար դրսևորելով նաև գեղանկարչի ընդգծված անհատականությունը, հաստատելով նրա ստեղծագործական անշեղ ուղին:

Մեծագրության հեղինակին հետաքրքրում է նախ և առաջ գույների և գծերի լեզուն, դրանց միջոցով արտահայտված միտքը: Որքան ցայտուն է «Հաց են թըխում» կտավի մեջ աշխատանքի մարդկանց բանաստեղծական կերպարը, այնքան վատ դրսևորում է գրտել նրա արվեստաբանական բնութագիրը, որ ավարտվում է այսպես. «Ժանրային-կենցաղային տեսարանը ձեռք է բերում գրեթե սրբազան արարողության հնչողություն»: Այնուհետև, երբ այդ «նույն» կանայք «Խնոցի են հարում», ասես գործ ունեն գեղջկական օրորոցի հետ, աշխատանքը դառնում է սեր, կարոտ, անհագ զըստություն, բարձր պոեզիա: Պլաստիկական և գունային կերպարները այստեղ մրցում են միմյանց հետ, կենցաղային իրերն անգամ՝ խոսում: Ու թեև այսպես չի ասում հեղինակը, բայց նրան հենց այսպես պիտի հասկանալ:

«Գայանեի դիմանկարում կա ինչ-որ վեհացնող, կարապային բան», — շարունակում է հեղինակը Մի-

մասի դիմանկարներին անդրադառնալիս և ապա քացատրում, թե ինչու նկարիչը բնորդի գերին չի դառնում, թե ինչու մոդելը, ի վերջո, նրա համար մնում է ելակետ: Պարզվում է, Միմասի մեծ արվեստագետները մի շնչով ու թափով չեն կարող ավարտել գործը, նրանք շատ հաճախ ներքին պահանջ են զգում ավարտած նկարի գունային դեմքը հիմնի վերափոխելու: Տեսաբանը հուշում է մեզ, որ նկարիչը գործում է համարձակ, ձերբազատված չոր ակադեմիական կաշկանդումներից, քայց և մեն է ինքնահսկումը, պատասխանատվությունը, անբավարարվածության զգացումը: Ներշնչանք և իմպրովիզացիա, դրա կողքին ամիսներ տնվող չարքաշ աշխատանք՝ արդեն «ավարտած» կտավի, գտած կերպարի վրա: Հետզհետե նկարիչն ավելի է տեսնում. մայում է ինքն իրեն իր աչքերով, առաջին տպավորության վրա ավելանում են երկրորդը, երրորդը. կտավը, լինի դիմանկար, կոմպոզիցիա, թե մատյուրմորտ, ենթարկվում է նկարչի խստաշունչ կամքին:

Միմասը փաստորեն մեծացնում է գույնի ազդեցության սահմանները, վեր հանում նրա ներքին թաքնված ուժը, դիմամիկան: Դրա շնորհիվ զարգանում է ման մեր գունային մտածողությունը. հարստանում է մտքի ճաշակը գունային մոր ըմբռնումներով ու փոխհարաբերությամբ:

Այս գիրքը միաժամանակ նպաստում է քաց աչքերով և քննադատաբար մայելու մաս մեր մյուս գեղանկարիչների աշխատանքներին:

Չէ, որքան դժվար, այնքան էլ հաճելի է Միմասի մասին գիրք գրելը:

Մենք դժվարությամբ մոտեցանք նրա արվեստին. քայց մոտենալուց հետո ընդմիշտ ընտելացանք: Այժմ

արդեն դժվար է պատկերացնել ժամանակակից հայ կերպարվեստը առանց Մինասի:

Այս գիրքը ոչ միայն մեծ սիրո, ունալ հասկացողությունների, այլև ազնիվ ոգևորության արդյունք է: Չլինեին այդ ամենը, չէր լինի նաև այս հետաքրքրական ու օգտակար գիրքը: Միայն ափսոս, որ այս ոգևորությունը գրքի վերջում արդեն բարի ծառայություններ չի մատուցել հեղինակին: Այդ թերությունը մեզ մտահոգում է առանձնապես, ուստի և դրան կամենում ենք մի փոքրը հանգամանակից անդրադառնալ:

Գեղանկարիչ Մինաս Ավետիսյանի ստեղծագործական կյանքում թատրոնը միանգամայն օրինաչափ երևվույթ է, հետևաբար օրինաչափ է և այդ նյութի զբաղեցրած տեղը (90—109 էջ): Բայց սա հարցի մասնակի կողմն է. կարևորն այն է, թե ինչպես է լուսաբանված նյութը ըստ էության, ինչ փոխհարաբերությունների մեջ և ինչպես է գնահատված քեմանկարիչն առհասարակ: Հենց այստեղ է, որ տեղ են գտել ցավալի սայթաքումներ և չափի զգացողությունը դավաճանել է հեղինակին: Եվ ահա հետևանքը:

Մինասի անդրանիկ թատերական աշխատանքի՝ «Երեք բալետ-նովելի» վերլուծության հենց սկզբից Իգիթյանը շտապում է ծանրակշիռ ընդհանրացում անել. «Բոլերոյի» ձևավորումը դարձավ յուրատեսակ էտալոն, չափանիշ ոչ միայն Մինասի հետագա թատերական գործունեության գնահատության համար, այլև առհասարակ հայ քեմանկարիչների» (էջ 92): Այսպես ինքնավստահ հայտարարում է հեղինակը և մոռանում ասածը հիմնավորել: Ասենք չի էլ կարող, որովհետև հետագա վերլուծական նկարագրությունն ու տպագրված էսքիզը դա չեն ապացուցում: Հիանալի գտնված

թատերային կոլորիտն ու տրամադրությունը տակավին քիչ են էտալոն դառնալու համար:

Նույն քեմադրության երրորդ մանրապատումի՝ «Նեգրական թաղամասի» ձևավորման կապակցությամբ Իգիթյանն այնպես է խոսում, կարծես գործ ունի քաղաքական պլակատի հետ: Մինչդեռ այդ ձևավորման ակնառու արժանիքներից մեկն էլ այն է, որ նկարիչը ամեն կերպ ձգտել է պլակատից խուսափել: Լուսային ցուցանակները, Նյու-Նորքի նոանկյունաձև բացվող հեռանկարը Մինասը լուծել է գեղանկարչորեն, գույնի ու գծա-պլաստիկական նուրբ միջոցներով: Իսկ եթե ներկայացումն այնուամենայնիվ ուրիշ բան է ասում, դա արդեն գալիս է ռեժիսորական մտահղացումից: Մեկի թերությունը չի կարելի վերագրել մյուսին, այն էլ առավելություն դարձնելով: Չի փրկում մահ հեղինակի վերապահումը, թե՛ «ֆինալային տեսարանը լուծված է մի փոքր ուղղագիծ, պլակատային»: Սա «մի փոքր» չէ, այլ մեծ, և ոչ թե նկարչի, այլ բանտմեյստրի վրիպումը:

Ի վերջո, ամփոփելով «Երեք բալետ-նովելի» վերլուծությունը հեղինակը հիացմունքը բազմապատկելով բացականչում է. «Պրեմիերայի օրը Ավետիսյանի հաջողությունը բոլոր սպասելիքները գերազանցեց: Ամբողջ դահլիճը ոտքի ելած վանկարկում էր՝ «Մինա՛ս... Մի՛-նա՛ս... Նման հաջողություն Հայաստանում չէր տեսել և ոչ մի թատերական նկարիչ» (էջ 95): Ռուս ընթերցողը մի պահ կարող է կարծել, թե թատրոնը Հայաստանում տարիների պատմություն ունի, իսկ քեմանկարիչներ չեն եղել առհասարակ: Այն, որ Մինասի առաջին աշխատանքը պսակվեց լիակատար հաջողությամբ, դա իրոք այդպես է, բայց որ դրանից շատ առաջ Մ. Արուտչյանի «Ֆիգարոն», Մ. Սվախչյանի

«Տասներկուերորդ գիշերը» և մամավանդ Մ. Սարյանի «Ալմաստը» հանդիսականի կողմից ընդունվել են առավել բուռն ոգևորությամբ և այն էլ մի քանի տասնյակ ներկայացումներ անընդհատ, սա պետք է, որ հայտնի լիներ հեղինակին: Ինչու հակադրել մեկը բոլորին, երբ այդ մեկը բոլորի ծնունդն է, բոլորի օրգանական շարունակությունը:

Հեղինակը երբեմն էլ ընկնում է մասնագիտական լաբիրինթոսի մեջ, շփոթելով մակետը՝ էսքիզների, լուսաստու ներկի տեխնիկական ազդեցությունը՝ լուսաօդային մթնոլորտի գեղամկարչական լուծման հետ, հարթապատկերի ինքնատիպ ոճով արված տեսարաններն էլ դնում ծավալային սովորական դեկորների տեղ։ Մինչդեռ շատ ավելի պարզ ու ճիշտ կլիներ ասել, որ ծավալային դեկորները Մինասի սրտովը չեն, դրա համար էլ նա հաճախ է ծավալի պատրանքը ստեղծում հարթության մեջ, նրա երփնագիրն է որոշում բեմական ծավալը և մտնում գործողության ոլորտները։ Սա է արժեքավորը բեմանկարչի արվեստում։ Սակայն Իգիթյանը արվեստաբանական հարցերն այստեղ թևանցելով՝ շտապում է եզրակացնել. «Հերոսական բալլադի» սիմվոլիկ բովանդակության մարմնացումն ամբողջ խոսքի արտահայտության շարժումների զուգակցությամբ միանգամայն նոր խոսք է թատերական ձևավորման մեջ» (էջ 101)։ Ո՞վ ասաց։ Այդ հնարանքին դիմել են շատերը. բավական է թեկուզ նշել Ա. Սարգսյանի «Համլետը», Կ. Մինասյանի «1905 թիվը», Մ. Սվախչյանի «Արա Գեղեցիկը»։ Արդար կլինե՞ր ասել, որ այստեղ ևս ուժի մեջ է մտել հաստոցային գեղամկարչությունը՝ զուգակցված մոնումենտալ ձևերին։ Իբրև լուծում դա հիանալի է, հնարամիտ, խորեոգրաֆիկ թատրոնի համար արտասովոր, բաց ոչ երբեք՝ նոր խոսք։

Սակայն ամենաբնորոշը գլխի վերջում հայտնած անսպասելի դժգոհությունն է. «Գեղամկարչի դեկորների մասին,— ասված է այնտեղ, որն արդեն տասներկու հիասքանչ բեմադրություն է ձևավորել,— բացի ընդհանուր գրախոսականների հերթապահ արտահայտություններից, մամուլում բացարձակապես ոչինչ չի գրվել» (108): Բա եղա՞վ... Ձեռք որ դեռևս 1962-ին, այն ժամանակ, երբ Միմասը ոչ մի իրականացված ձևավորում չուներ, «Սովետական արվեստ» հանդեսի մարտ ամսվա համարում առանձին հոդված է տպագրվել «Մականները խոստանում են, էսքիզները պատմում» խորագրով, հետո էլ գունավոր վերատպություններ: Իսկ հետո, 1966—1969 թթ. պարբերաբար, այլևայլ հոդվածներում՝ հայերեն թե ռուսերեն, հանգամանալից լուսաբանվել են նրա բոլոր ձևավորումները: Ամեն ինչ սոսկ իրեն վերագրելով, հեղինակը փաստորեն զրկում է իր խոսքը հավաստիությունից. էթիկան պահանջում էր մշել այն նյութերը, որոնցից նա, անկասկած, օգտվել է:

Եվ հետո. որտեղի՞ց է գոյացել 12 գումարը, երբ Միմասը ընդամենը հիմնական ձևավորման հեղինակ է (չհաշված «Անտունին»): Իսկ կես, որովհետև «Արա Գեղեցիկը» ստեղծվել է Հ. Միմասյանի հետ համագործակցելով: Ի՞նչ անհրաժեշտություն կար քանակն ավելացնելու ի հաշիվ անունների, երբ այդ անուններից յուրաքանչյուր երեքը ամփոփված «Նովելներ», «Պոեմներ», «Լեգենդներ» խորագրերի տակ ցուցադրվել են մեկական երեկոների ընթացքում, որպես գեղարվեստական մեկ ամբողջություն: Դրանք դիտվում են իրար հետ, ունեն դեկորացիոն ներքին փոխհամաձայնեցում, միասին էլ մտահղացված են: Եվ երբ թատրոնը, այլևայլ նկատատումներով, դրանք երբեմն անջատում է միմյանցից, ասե՛նք «Տիկնիկները» դնում «Երեք արմա-

վեցու» կողքին, ապա ստացվում է հակասական պատկեր: Այս ամենից հետո, Միմասի առաջին ամենաարժեքավոր աշխատանքի՝ «Կրակե օղակ» օպերայի ձեւավորման մասին գրքում ոչ մի խոսք չկա: Եվ շատ ավստո, որովհետեւ այն խնդիրները, որ շոշափել է արվեստաբանը, այստեղ դրսևորվում են լիառատ, բացահայտում օժտված բեմանկարչին մի նոր տեսանկյունից: «Տիկնիկները», որ 1962-ին աչքի էր ընկնում որպես մեծ շնորհքի խոստում, 1967-ին ստեղծած «Կրակե օղակի» համեմատությամբ արդեն թույլ ձևավորում էր: Սա է, որ պիտի ընդգծեր հեղինակը, ցույց տալու բեմանկարչի արագ հասունացումն ու զարգացման ուղին: Իսկ երբ նյութը սահմանափակվում է «Արա Գեղեցիկով», բեմանկարչական խոստումնայից թեման փաստորեն մնում է անավարտ:

Գրքի սույն հատվածում կան այլ կարգի վրիպումներ ևս, օրինակ՝ «Ասում են ոտին» երգի տեքստը վերագրված է Ավ. Իսահակյանին և այլն: Ցավալից, սակայն, անտեղի հակադրությունն է և մեծաշնորհի իրավունքը, որ հեղինակը ամեն կերպ վերապահում է նախ Միմասին և հետո... իրեն:

Երկնագրող և բեմանկարիչ Միմասը ստեղծագործական ոճի ու մտածողության կոտ ամբողջություն է, նրան նվիրված գիրքն էլ ցանկալի է, որ լինել մինչև վերջ կոտ ու ամբողջական, վերջն ու սկիզբը գրված լինեին նույն մակարդակով:

1971

Յ. ՀՐԱԿԱՐՄԻՐ ԿՅԱՆՔ, ՀՐԿԵԶ ՀՈԳԻ

Դժվար է սովոր քառերով արժեքավորել այն կըտավները, որոնց համար Մինաս Ավետիսյանին շնորհվեց Պետական մրցանակ: Առաջել դժվար է անդրա-

դառնալ այն մեծ ճանապարհին, որ նա կտրեց ու անցավ տասնհինգ տարվա մեջ: Դրա համար երևի պիտի ունենալ գումանկարչի անթիժ տաղանդ, այն տաղանդը, որ մենակ նա ուներ, որով ապրում էր անդադար ու երկնում անվերջ:

Մինասը ռոփց-գլուխ, մինչև ուղնուծուծը գումանկարչական անհատականություն էր, գունեքանգների տրամաբանությամբ և խուլներով ապրող անկրկնելի վարպետ: Նա խոսում էր և խոզում գույների լեզվով, իր առջև դրված գաղափարական խնդիրները հաստատում գույնի օգնությամբ:

Գույնը երկնային պարզև էր նրան տրված և երկրային համոզմունք: Նաև աղքատ ոգեղնյա:

Գույնն այն կաթմիր թելն է, որ անց-

նում է Միմասի բովանդակ ստեղծագործության միջով:

Եվ իրոք, կարմիր էր այդ թելը: Բայց ոչ սովորական կարմիր և ոչ սովորական թել, այլ պրկված մի ճուպանուղի, որ սկիզբ է առնում հայ կերպարվեստի վաղնջական անցյալից ու ձգվում դեպի ապագա: Քերականական տերմիններով եթե արտահայտվելու լինենք, Միմասը անցյալ անկատար չէ կամ անցյալ կատարյալ, այլ ապատմի ներկա:

Ուրեմն, նրա բովանդակ արվեստի միջով, կարմիր թելի պես անցնում է... շատ քան է անցնում: Նախ՝ կարմիրը— հայրենական տուն՝ մթնում կորած հնամյա մի խրճիթ, ժայռաքեկորների դիզված կույտ, կռացած չիմար, կորագիծ լեռներ, ամպամած երկինք, աշնան ակնթարթ, հանգիստ, լռություն և աղքատի տենչանք, ողբ՝ զոհվածներին, ռեքվիեմ, երկրպագություն, տրտմալի խոհեր, խաչքարի համբույր, ծնկաչոք կանայք, սպասումների անամոք թախիծ ու դրանց կողքին ալ-կարմիր հագած մի նոր առավոտ:

Թվում է, ամենից շատ այս կարմիրն է, որ արթնացնում է մեր մեջ հուզական թրթիռ, թեժ պահում Միմասի այն կրակը, որ միշտ ջերմացնում է մեզ: Կարմիր՝ արնավառ, կարմիր՝ ալվան ծաղկի, գույնը մեռնող արեգակի և հրաբորբոք օջախի, շիկացած երկաթի ու երկրի ընդերքից ժայթքող լավայի, որդան կարմիր, բոցակեզ հորիզոնի գույնը ու, վերջապես՝ գույնը բուռն րածուի մեր դրոշի:

Միմասի գույները ոչ միայն խոսող և հուզող հատկություն ունեն, այլև գործելու ավյուն: Նրա գրեթե բոլոր կտավներում արարողություն կա, թաքնված դրամա, դրամատիկական բախում: Բայց ոչ կենցաղային իմաստով, ոչ ժանրային: Իսկ թե կենցաղ է՝ լոկ բանաստեղծական ոլորտներում:

Ոչխար են կթում, խնոցի են հարում, Բուրդ են գր-
զում, Գորգ են գործում, Լավաշ են թխում, Տերև են
հավաքում, թե Ծախմատ են խաղում, միննույն է, նրա
բոլոր-բոլոր կոմպոզիցիոն կտավներում առկա է մարդն
իր հոգեկան մտորումներով: Գործող մարդիկ, գործող
բնություն, գործի դրված գունաշար: Գունամկարը հաս-
ցրված է գծային պարզության, իսկ գիծը ձեռք է քե-
րում մաս գունային հնչողություն: Պատտիկական ձևե-
րը թխում են ինտենսիվ գույնի առկայությունից, շեշ-
տում կտավի բովանդակությունը: Ահա թե ինչու Մի-
նասի ստեղծագործության մեջ դժվար է գտնել այն ե-
զերքը, սահմանը, որ կա կամ պիտի լինի հաստոցա-
յին աշխատանքների և բեմանկարչության, դիմանկարի
և որմնանկարչության, գրքի ձևավորման և կինոֆիլ-
մերի ստեղծման ասպարեզներում: Գունային զգացո-
ղությունն ու մտածողությունը, գույների տրամաբանու-
թյունն այնքան զորեղ են, որ իրենց զգալ են տալիս
նույնիսկ այն աշխատանքներում, ուր չկա, ասենք, հետ-
մահու ցուցադրված գրաֆիկական թերթերի վրա... Ան-
գամ այստեղ, յուրաքանչյուր գծի ամերևույթ ստվերում,
ասես, հրով արթնանում է գույնը և շշմշում մեր ա-
կանջին խոսքեր, որ Մինասը չասաց ու անցավ: Թո-
ղեց, որ լսենք, հասկանանք հետո...

Մինասն իր գունամկարչական խաղերն ուներ, մը-
տահղացման հիմքում՝ գործողություն և ծավալների
վերարտադրման մեջ՝ գունային էքսպրեսիա: Այստեղից
էլ նրա արտասովոր ութմն ու դիմամիկան, մանավանդ
թատրոնում: Նա պսպղում չէր կամ խայտաբղետ, այլ
գունեխիտ, խայտացող, թանձր, վառ-խլրտուն: Նրբե-
րանգներով չէր քավարարվում, գերադասում էր ընդ-
գծված գունաշերտերը:

Չէ, Մինասը առաջնակարգ գունագետ է, անփոխա-

րինելի ու շուայլ կողորհստ, գումամտածողության տիպար: Կարմիրը՝ կարմիր, քայց դրա կողքին խոսում են կապույտն ու կանաչը, մոխրավունը, ծիրանին: Մեկը-մյուսով պայմանավորված, մեկը-մյուսի տնօրենը, մեկը-մյուսից քիսած անխուսափելի ճետեանք: Խոսում են անև ստվերները՝ գույնի լեզվով և լույսը՝ գույնի: Մի երանգը մյուսին ձայնակցում է ու արձագանքում ներդաշնակության քոլոր կանոններով, որպես երածշտական ստեղծագործություն, սիմֆոնիկ երկ, որպես ձոն կյանքի:

Որքան էլ գումային լայն ընդհանրացումների հակված, որքան էլ հակված դեպի արստրակցիա, այսուամենայնիվ, Մինասի աշխարհը պարզ է ու կոնկրետ: Կոնկրետ է պատկերված մարդը, ջնչավոր՝ անջունչ առարկան, հզոր՝ մայր-բնությունը: Նա քնիկ շիրակցի է: Նա գալիս է ազգային արվեստի հիմնավորց ավանդներից, քայց փոխառնություն չէ, այլ նոր ու նույնքան ազգային, որքան նրա մեծ նախորդները: Միաժամանակ, խաչաձևում է իր մեջ ոռու և ֆրանսիական լավագույն վարպետների ստեղծագործությունը, մնալով դարձյալ ու կրկին հայկական, այսինքն, ազգային դրոշմի նկարիչ: Սկզբում էր միայն քարո թվում, և ամբողջությամբ չէինք ըմբռնում նրան, ավելի ճիշտ՝ չէինք հասնում էտևից: Իսկ երբ ըմբռնեցինք, տիրացանք, դարձավ այնքան պարզ ու հմայիչ, որ միայն դասական արվեստին է բնորոշ: Դարձավ Բաց պատուհան, ինչպես կոչվում է նրա հիասքանչ կտավներից մեկը: Չկառչել անցյալից, գերի չդատնալ ավանդույթներին— սա էր նրա հավատո հանգանակը: Անցյալը դիտել երեվակայությամբ հարուստ ժամանակակից մարդու աչքերով, ավանդույթները զարգացնել ստեղծագործաբար: Նայելով առաջ: Անցնելով առաջ:

Միմաս—արվեստագետն այժմ գեղագիտական ուրույն և աներեր հասկացողություն է, զարմանալիորեն ամբողջական: Նրա արվեստից որևէ բնագավառ անջատել չի կարելի: Չի կարելի, ասենք, նրա թատրոնը լուսաբանել գեղանկարչությունից անկախ կամ գրաֆիկան կտրել որմնանկարից: Նույնը և մատչելիորեն ու դիմանկարի ժամրում: Նա ինքն է այդ մասին վաղորոք մտածել և իր ստեղծագործությունը բերել ընդհանուր հայտարարի, առանց կարմիր գիծ քաշելու դրանց միջև:

Կարմիրը՝ կարմիր, բայց դրա կողքին Միմասն իր պայծառ երևակայությամբ կյանքի կոչեց նաև հեքիաթների մի զմրուխտ աշխարհ ու պահ տվեց Ծիրակի ուտանին: Լենինականում ստեղծած նրա որմնանկարները տաղարանի մեջն են, ուզում են անգիր անել, ուզում են երգել, ուզում են անցյալին մայել տխուր ժպիտով, ուզում են մանկությունդ նետ բերել: Դրանց մեջ էլ Վահրամաբերդ գյուղի ակումբում նրա ստեղծած «Հայաստան» որմնանկարը, որ համառակ երվնագրի նրբահյուս մանվածքին, պերճաբուք դեկորանկարի տըպավորություն է թողնում: Ավելին, կոմպոզիցիայի լուծման բնույթով, ասես, ինչ-որ մի ներկայացման ընդհատված պահը: Եվ այդ պահը շատ է թատերային, դրամատիկ ու երաժշտական, ինչպես «Գայանեի» դեկորային պատկերը: Այս ներկայացման մեջ էլ Միմասի գունային արվեստը հնչեց որպես մեղեդի, իսկ բալետի ազգային մեղեդիները՝ իրենց բոլոր գունեղանգներով: Ստեղծագործական փոխազդեցությունների և փոխաբերության սքանչելի մի օրինակ բեմի վրա, սիմֆոնիզմի ցայտուն զգացողության դրսևորում դեկորաների և տաքազների մեջ:

Իր «Խոհեր» կոմպոզիցիոն նկարի մեջ, որ Պետա-

կան մրցանակի արժանացած լավագույն գործերից է, Մինասը պատկերել է իրեն ու կնոջը սեղանի ետև նստած, իսկ առջևում, մի փոքր հեռու, մայրն է։ Ինքը կարմիր վզաշորով, մայրը կարմրագգեստ։ Արթուն էր պահում մոր անունը, հիշատակը։ Սրբություն էր սրբոց։

«Թորոս Ռոսլինի ծնունդը» թեմատիկ որմնանկարի մեջ Մինասը հանճարեղ մանրանկարչի մորը պատկերել է իր հարազատ մոր զարմանալի միանությամբ. ասել է թե նրանց նույն մայրն է երկնել, նույն բազմաշարչար ժողովուրդը, ասել է թե Մինասը գալիս է դարերից, դարերի ծնունդ է։

Մայրն ու մայրությունը ևս Մինասի գունանկարչական աշխարհի ներհում-ներդաշնակ թեման է։ Դա մայրըն է մայր երկրի, հայրենիք, հող, կապույտ ու կանաչ, մոխրագույն ու դեղին, կարմիր, հրակարմիր մի աշխարհ։

Այսպիսին է Մինասը՝ հրակարմիր կյանք, հրկեզ հոգի։

24 փետրվարի, 1976

ԳՈՎԲ ՍԻՐՈ ԵՎ ԳԵՂԵՑԿՈՒԹՅԱՆ

Այ. Բաժրեուկ-Մելիքյանի ցուցահանդեսը

Նկարչի տանը Ալեքսանդր Բաժրեուկի աշխատանքներն են ցուցադրվում: Առաջին անգամ ի մի է բերված նրա հիսնամյա վաստակը, որ այսօր կարելի է հայ կերպարվեստը հարստացնող ժառանգություն համարել: Հարյուր տասներեք կտավ, քոլորն էլ, չնչին բացառությամբ, ընտիր գործեր, թեմատիկ ընդգրկման և ծավալների տեսակետից իրար մոտիկ, գեղարվեստական մեծ ուժի և ինքնատիպ վարպետության առումով՝ բարձր մակարդակի արտահայտություն:

Կերպարվեստի տեղծագործություններին ցուցադրումը թերևս քիչ դեպքերում է պրոպագանդում իր հանդիսանքային քրեմլյոն ազնայես, ինչպես Բաժրեուկի մոտ: Սա հանդես է անադարտ սիրո, հնազանդության դաջն գեղեցիկի հետ: Մի անգամ սրա մտնողը այլևս դժվարանում է դուրս գալ, կտրվել մըթնոլորտից:

Բաժրեուկն էլ այդպես է ապրել՝ ան-

բաժան իր կտավներից, միշտ իր մթնոլորտով: Ասում են, օրերից մի օր, նա իր մոտ բարեկամին՝ վրաց նշանավոր ներկնագրող Լ. Գոտիաշվիլուն, մի նկար է ընծայել. ընծայել է, ու մի օր էլ չանցած, կեսգիշերով, անջատման ցավից խռովված, բախել է բարեկամի դուռը, թե՛ չեմ կարողանում քնել, ետ տուր իմ նկարը: Այս փաստը սոփոք է տվել Չարենցին ասելու, թե՛ «սեփական գործին նվիրվելու այդ աստիճանը հազարից մեկ է պատահում: Այդպիսի նկարիչներ հիմա չկան»: Իրոք, իր տեսակի մեջ հազվագյուտ նկարիչ էր Բաժբեուկը: Դրան համոզվելու համար, բավական է հաղորդակից լինել Բաժբեուկի արվեստին, զգալ ու վերապրել նրա աշխարհը:

Ոմանց կարող է թվալ, թե ցուցահանդեսի գլխավոր հերոսը միևնույն գրավիչ անհատն է՝ փառաբանված, մի դեպքում խարտյաշ մանկան, հոլանի մի կնոջ, ասլա ոսկեհանդերձ մի պարմանուհու, կամ բազում մարմնամարզումիների կերպարանքով: Մինչդեռ դա լոկ արտաքին տպավորությունն է: Բաժբեուկը բարձր է կանգնած թեմայից. ներկնագրի, առաջին հայացքից, աննշմար միջոցներով նա ընդհանրացնում է մարդկային հիացմունքը, խիմոը, սերը, պատկերում կանացի հրապույր, հույզի թրթիռ, սլացիկ գեղեցկություն, խեղճացնող պար, անկախ նրանից, թե «կատարողը» հայ է, վրացի, քուրդ թե թաթար:

Ելակետ ունենալով ազգայինը, նկարչի գեղապատությունը միաժամանակ համամարդկային հնչեղության է հասնում: Նույնիսկ իր հարազատ դուստրերի այնքան հարազատ դիմանկարները ստեղծելիս, Բաժբեուկն ասես, մի պահ օտարանում է նրանց՝ անդամաճան մնալու իրեն, իր ստեղծագործական հավատամքին: Նկարչի անքնն ու ծարավի հոգին ներկա է

ցուցաբանողների բոլոր կտավներում հավասարապես: Ջարմանում ես, թե ինչպես այդ արվեստագետը երկար տարիներ կարողացել է ամեղծ մնալ, պահպանել ստեղծագործական կորովը, կենսազգացողության թարմությունը և ապագային մայել ամերեր հավատով: «Ձեռնածու կին» (1924) կոմպոզիցիայի կողքին, Ռիշենը թեկուզ Կ. Գոգաշվիլու դիմանկարը (1963) և Ն. Տերյանի դիմանկարից (1929) գանք «Քրդուհիների պարին» (1966), որն ստեղծվել է նկարչի մահից ընդամենը մի քանի ամիս առաջ: Նույն հեղինակն է՝ անշեղ ճանապարհին, ջինջ, խորունկ, հուզական և պահանջկոտ՝ մոլեռանդության չափերի:

Բաժբեուկը շուտ մտերմացող նկարիչ է, հոգիներ կաշկանդող, հույզեր ազնվացնող և գիտե տառապած սրտեր ամոքել: Սրահից դուրս գալիս... քայց, ինչու դուրս գալ, երբ այստեղ մարդու սիրտը լցվում է կյանքի և սիրո անծայր կարոտով: Պատրա՞նք է դա, իրականությո՞ւն, թե՞ խնդության ու վայելքի տոնահանդես: Ըստ երևույթին՝ և մեկը, և մյուսը: Պատրանքի և ռեալ իրականության սահմանագծի վրա էլ մեզ կասեցնում է նկարիչը: Այդ կտավների մոտով չես կարող անցնել անտարբեր:

«Հուր ես հագել հրեղենդ»: Այսպես կարելի է անվանել նրա կտավների այն շարքը, որի իմաստը գեղեցիկ սեռի գովքն է: Մեկ համեստ ու ներամիտի, մեկ ազնվազարմ ու տիրական, մեկ խոհուն ու զվարթ, քայց մեծ մասամբ գերող, հրաշադեմ կանայք, լինեն խումբ-խումբ, թե զատ-զատ պատկերված: Նման գեղանկարչական կերպարներ ու կոմպոզիցիաներ շատերն են ստեղծել, սակայն Բաժբեուկի աշխարհն ուրիշ է... Այստեղ կա և հրաձիգ կին, և լվացարարուհի, կան միզակ ճոճող ու ձեռնածու տիկնայք, քաղմիքում լողացող

մերկիրան էակներ կամ լճափի գովին հանգստացողների մի խումբ և կես-քուն, կես-արթուն դժխտիֆիներ՝ որքան կամենաք. գրեթե բոլորն էլ թափանցիկ, գեղատիպար, ամենքն էլ, իրոք «հուր հագած»: Պեսկիի ձիատանը, կիսամութ ախոռում կանգնած սպասուհին անգամ դիտողի մեջ նվիրական հույզեր է արթնացնում:

Բաժքեուկը ոչ միայն քնքուշ էակների, այլև թամաշայի սիրահար է՝ կրկես ու լարախաղ, օթյակներ և ծաղրածու, արջ խաղացնող մարդիկ, փղերի դիտում և ամենուրեք, նրանց կողքին իբրև հանդիսական՝ Գյուրջըստանի գեղտիֆիներ կամ մահիրյան թախծոտ կանայք, բայց ոչ երբեք ժամրային, ոչ կենցաղագրական վերապատկերմամբ: Անթերի ճաշակը, գունային գուսպ հարաբերությունները անգուսպ զգացմունքների առկայությամբ, առինքնող արտիստայնությունը նկարչին այստեղ էլ բարձրացնում են թեմայից:

Լուսաստվերի օգտագործման սկզբունքն էլ իր ուրույն նպատակն ունի Բաժքեուկի գեղանկարչության մեջ: Չկա ոչ մի սահման դնող լույսի ցուր: Ծերեկվա «մութը» և գիշերվա «լույսը» գալիս են միևնույն ինքնաստեղծ աղբյուրից: Բաշխումը կատարվում է ըստ հայեցողության: Ահա թե ինչու հատկապես կոմպոզիցիոն մի շարք աշխատանքներ դիտելիս, կամենում ես մախ թափանցել կտավի խորքը, սուզվել հեռանկատ մթության մեջ, քանի որ լույսը առջևում պատկերված դեմքերի հայտնաբերման, նրանց միջև ներդաշնակ կապ ստեղծելու համար է: «Մի խումբ կանայք» (1927) կտավի մեջ ոսկեհանդերձ պարմանուհին իր խրոխտ կերպարանքով, ամբողջականությամբ, իջխում է կոմպոզիցիայի վրա, մինչդեռ նրա «շքախումբը», կարծես մասնատված լույսի միջոցով է շփման մեջ մտնում գլխավոր «դերակատարի» հետ: Լույսն այստեղ գույն

է, ինչպէս թատրոնում, մույնիսկ ավելի զորեղ, քան գույճը: Նույն եղանակով է կառուցված մասն «Աչքովս տեսած պատրանք» (1928) մկարը, որ կարելի է համարել պոեմ առանց խոսքի: Եվ այս ամենին մկարիչը հասնում է առանց պայմանական կամ արտոնական դետալի, առանց հարթապատկերային որևէ էֆեկտի օգնության: Կամերային քնույթի փոքր ծավալներն այնպիսի տարածական հագեցում ունեն, կտավի յուրաքանչյուր անկյուն ու կետ այնպէս է շնչում, որ երբեմն թվում է դիմացդ առնվազն մի պաննո է կախված:

Ռիթմի և պլաստիկայի դրսևորման հարցում ևս Բաժքեուկը իր միանը չունի: Նա այդ ասպարեզում հաճախ է հասնում խորեոգրաֆիկ, շոշափելի հնչեղության: Տիպարների ժեստերն ու կեցվածքը, մրանց փոխադարձ կապը ընկալվում է շարժման մեջ: Այստեղից էլ «Թաթարուհիների պարը», «Աղջիկն ու թութակը» և կոմպոզիցիոն այլ կտավներում իշխող դինամիկան: Անշուշտ, սրանց մեջ քացառիկ տպավորություն է թողնում «Կրկեսում» (1935) պատկերը, ուր կենտրոնական հերոսը, ակրոբատ մի կին, բոցի պէս երկինք է խոյանում: Նկարիչը համդիսանքային արարողություններին էլ մոտենում է որպէս քանաստեղծ, դրսևորում մալս մարդու հուզաշխարհը:

Առանձին ուշադրություն է գրավում «Իսպանական պարտիզաններ» (1937) կտավը՝ հատկապէս իր ռիթմով և գաղափարական նպատակադրությամբ: Այստեղ ևս հերոսները մեծ մասամբ կանայք են, քայց մրանց գրավչությունը ոչ թէ արտաքին էության մեջ է, այլ այն գաղափարի, որի համար ալ դրոշ ծածանելով կռուվում են մրանք:

Մեծ գաղափար ու տարերային ուժ կա Բաժքեուկի քարոզած գեղեցկության մեջ: Եթէ գրչի մարդ լինէր,

պիտի ասեինք մա սերում է Քուչակից ու Հայնեից, Սայաթ-Նովայից ու Տագորից՝ բորբոքելու համար կյանքի հավերժող կարոտ, ապագայի հետ ապրելու լիարուսն սեր:

... Յուցաֆանդեսը լիքն է այցելումերով: Այնտեղ շրջում է մրա գլխավոր հերոսուհիներից մեկը, մկառչի դուստրը, շնորհառատ արվեստագետուհի Լավիմիան: Թողած «դեղին» ու «վարդագույն զգեստ», դուրս գալով գնչուական տարերքից, ասես կտավներից իջել, զրուցում է մեզ հետ, զրուցում հոր մասին: Իսկ մենք մրան մտովի տեղադրում ենք կտավների վրա: Դրանք մո՞ւյն մարդիկ են, ամեն ինչ իրականությունի՞ց է առնված: Իսկ պատրանքը ո՞ր մնաց: Ի վերջո, փորձում են սրահից դուրս գալ, մայրում են մի պահ նստ, իսկ Բաժբենուկը վերստին քեզ կանչում է իր խաղաղ, պարտադրող հայացքով:

Այնտեղ, ի տես աշխարհի, գեղեցկությունն է թաքնված:

1968

**Գևորգ Վարդանյանի
ծննդյան 60-ամյակի առթիվ**

Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի ստեղծագործական կյանքը, հատկապես այս թատրոնի վերջին երեսուն տարին, դժվար կլիներ առանց նկարիչ Գևորգ Վարդանյանի: Քիչ է պատահում, որ նույն նկարիչը մինևույն թատրոնին այդքան երկար կապված մնա: Եվ հավատարիմ, նվիրված լինի:

Խոսքը գեղարվեստական այն կապերի մասին է, որ վերաճում է գեղարվեստական ծառայության:

Միայն ունե՞ծիտրը և դերասանը չէ, որ պիտի կազմեն տվյալ թատրոնի խաղացանկը և հաշվի նստեն հանդիսականի հետ: Նկարիչը ևս պարտավոր է նկատի առնել այդ կարևոր հանգամանքը, ընդ որում ունե՞ծիտրի, դերասանի և այդ նույն հանդիսականի սերտ համագործակցությամբ: Պատանի հանդիսականը տվյալ դեպքում վճռական նշանակություն ունի: Մատաղ սերնդի գեղարվեստական դաս-

տիարակության հարց, որ լուծվում է քեմական պատվանդանի վրա, ընդհանուր ուժերով, պարբերաբար:

Վարդանյանը արդեն վաստակած նկարիչ է, շուրջ հարյուր ձևավորման հեղինակ: Դրա համար էլ ինքն իրենից հաճախ տարբերվում է: Չի կրկնվում: Նոր սկզբնաժամ` 50-ական թվականներին շատերի մոտ էր: Հետո աստիճանաբար ինքն իրեն գտավ, ինքն իրեն նշմանվեց, ապա ինքն փր հետ, ինքն իրենից բարձրացավ: Իսկ վերջերս էլ հակված է ինքնանորոգման, այնպես է աշխատում, ինչպես երբևիցե չի աշխատել, ինքն իրենից կարծես թե խուսափում է:

Ամենահետաքրքրականը և օրինակելին, ամշուշտ, ինքն իրեն մոտ և ինքն իրենից բարձրացած շրջաններն են:

Ինքն իրեն մոտ, երբ թանկ էր նրա համար գունանկարչական յուրաքանչյուր լուծում, լինի դա լոկ դեկորների, զգեստների թե դրանց օրգանական համադրության միջոցով: Լավագույն մուշկները` «Երաժշտախումբ», «Սասմա Մհեր», «Չար ոգի», «Փոքր բակի մեծ հոգսերը», «Իմ ընտանիքը», «Մանչուկն ու Կարլսոնը»... Թատերային երևակայության նվազ թոփաքներ, բայց գունային մեծ ճաշակ, որ գալիս է հաստոցային գեղանկարչության պահանջներից: Ծանրութեթև դեկորներ, պայմանական միջավայր, որի լուծման շեշտը գույնի վրա է: Բեմի վրա ամեն ինչ տեղադրված, կառուցապատված է այն նկարչի ձեռքերով, որն հաշվի է նրստում թե ռեժիսորական, թե գրական առաջադրանքների հետ, դրանից ելնելով էլ ստեղծում է իրենը, որն ինչքան քեմական է, այնքան էլ նկարչական, թերևս մեծ դերասանական: Ներկայացման մեջ սխալ ու առաստաղ, դուռ ու լուսամուտ, ծառ ու ծաղիկ, ամեն մի կահկարասի շնչում են նկարչությամբ, պլաստիկական

գրավիչ մթնոլորտ են կազմում, խոսում են երփնագրի լնզվով: Նույնիսկ այն դեպքում, երբ տեխնիկական առումով թերավարտ է դեկորացիոն իրականացումը, կատարողական մակարդակը անբավարար, միևնույն է, ձևավորումը դարձյալ որոշակի տպավորության է հասնում, որովհետև Վարդանյանը քեմաֆարդարանքի բոլոր օղակները կապում է քեմում անընդհատ գործողության մեջ գտնվող դերասանի հետ: Սեմյակների մեջ ամփոփված միջավայրն անգամ գեղանկարչական ցայտուն հնչեղության է հասնում, քանի որ նկարիչը քեմական տարածությանը հաղորդում է մինչև վերջ համոզիչ կերպարանք:

Սակայն, թվում է, առավել ուշագրավը Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի ուսումնական քեմում Վարդան Աճեմյանի առաջարկով ձևավորված «Հյուրանոցի տիրուհին» էր: Անհամեմատ փոքր քեմը Վարդանյանին մղել էր արտասովոր հնարամիտ լուծման, ընդ որում վերստին օգտվելով գեղանկարչության ընձեռած հարուստ հնարավորություններից:

Բազմավարագույր այդ ներկայացումը հիմնական վարագույր չուներ: Դրան փոխարինում էին երկու շաքրով դեսուդեն կախված գույնզգույն հագուստներ, սըփոռոցներ, սպիտակեղեն, անկախ տեղադրված հայելի-դռներ, աստիճաններ: Դեսուդեն, անկախ, բայց գույնով համաձայնեցված, բայց մեկը մյուսին լրացնող, կապող, և այնպես, որ դրանք զգեստների միջոցով առնչվում էին մաս փոքրիկ հանդիսասրահի անցուղիներում ծավալվող զվարճալի գործողություններին: Թատերային մթնոլորտի մեջ էին առնված քեմն ու հանդիսասրահը, որպես միասնական տարածություն: Ռեժիսորական այս համարձակ մտահղացումը հիանալի էր արդարացված ձևավորման մեջ: Ներկայացումն

իր գաղափարով և ոճաբանությամբ հիշեցնում էր իտալական ժողովրդական թատրոնի 18-րդ դարը, այսինքն ստեղծաբանական արվեստից հեռու, քայց և դրան շատ մոտիկ: Միաժամանակ շատ մոտիկ մեր կյանքի կենսահաստատ ոփթմին և սրտաքաց տրամադրությամբ:

Ինքն իրենից քարձրացած շրջանը գլխավորապես առնչվում է հեքիաթ-պիեսների և հեքիաթաբանույթ գրական երկերի քեմադրությունների հետ, այն խաղացանկի, որ մանկա-պատանեկան թատրոնների գործունեության հիմքն են կազմում, ունեն մասնակարծական որոշիչ նշանակություն: Ինչ ռեժիսոր կամ դերասան էլ լինի, այս քնազավատում առանձնապես հաճելի և շահեկան է Վարդանյանի կողքին աշխատել:

Թեև վոր խաղացանկ, թեև վոր դերասաններ, թեև վոր ռեժիսոր և ձկարիչ: Լավագույն քեմադրություններից պիտի նշել «Ս. Ա. քյուրեղիկները», «Ծերունի Խոտտաքիչը», «Իմ մոխրոտը», «Մաթիուշ Առաջին թագավորը», «Անագե մատանիները», «Ռոմանտիկները»... Թե ցածր, թե բարձր դասարանցի հանդիսականների առաջ այս ներկայացումները քացում են երևակայության մոր դռներ, դաստիարակում մրա գեղարվեստական ճաշակը, լիցք տալիս մրա գաղափարական մղումներին: Պայմանական թատրոնի խենթացնող խաղերը դառնում են կյանքի խաղեր: Ֆանտաստիկ գունավորումը թե է տալիս քեմում ակտիվ գործողությունների մեջ գտնվող պատանի հերոսներին:

Հետևում են ձևավորումներին և մտածում ձկարիչ Վարդանյանի ստեղծագործական երևակայության ազնվացնող թոփաքների մասին, երևակայություն, որ կոչված է մեր մատաղ սերնդի գեղարվեստական դաստիարակությունը մի մոր մակարդակի քարձրացնելու: Բնավ չես զարմանում, որ դահլիճի ոգևորությունը իր

ափերից դուրս է գալիս, աշխույժ եռուզեռը վերածվում հրճվագին խանդավառության, հանդիսականը դառնում ներկայացման մասնակից, համարձակ մուտք գործում հեքիաթային արարողությունների հրաշապատում ու լորտները, իրեն հերոս է զգում, ամենակարող, խիզախ պատանի և մոլեռանդ հայրենասեր:

Վարդանյանը երբեմն ինքն էլ չէր զգում, թե ինչպես հեքիաթներով արբած, նաև առօրյա կյանքից առնված պիեսին մոտենում էր հեքիաթի չափանիշներով և ընկալումներով: Ասենք, բեմում պատկերում էր Երևան քաղաքի մի անկյուն— մի փողոց, դրանք ընդգրկելով ճկուն պտտահարթակի վրա: Կողքին տեղադրում փողոցային տարբեր լուսարձակ-ուղեցույցներ: Եվ երբ բեմըն սկսում էր պտտվել և լույսը մտնում էր իր իրավունքների մեջ, ապա մի փողոցը դառնում էր երկու, երկուսը՝ երեք և խոսում էր, ասես շնչում բովանդակ քաղաքը, պտույտ-պտույտ գալիս քո աչքի առաջ: Հանդիսականի հայացքը շրջում էր փողոցից-փողոց, բեմը ձեռք բերում անսահման տարածություն, ուր գործում են պիեսի մտածկոտ ու անհամգիստ հերոսները, այն մարդիկ, որ քաղաքի վաղվա տերերն են լինելու: Այսպես էր պատկերվում բեմի վրա կյանքի հեքիաթը, աղմկահույզ ներկան կամրջելով լուսավոր ապագայի հետ:

Ինչպես ասացինք, վերջին տարիներս Վարդանյանն իր ստեղծագործական ոճի շրջանակները փորձեց մի փոքր ընդլայնել, փորձեց աշխատել շատերի պես, բայց ոչ նրանց, որոնք ստեղծագործում էին 50-ական թվականներին, այլ այն շատերի, որոնք հրապարակ եկան 60—70-ական թվականներին, նախընտրելով դեկորացիոն սարքուկարգի չափազանցորեն ընդհանրացված, համեմատաբար «անգույն» կամ միագույն ձևավորում-

Անր: Կոնկրետի փոխարեն ամորոշ միջավայր, երփնագրի փոխարեն ճարտարապետական մերկ կառույց: Նըմանօրինակ աշխատանքների շարքում մասամբ կարելի է դասել «Պատվի համար»-ը, «Խաթաբալան», «Երիտասարդ գվարդիան»: Նկարչի գեղարվեստական միտքը հեքիաթների հետ էր, մինչդեռ դրանք կոնստրուկտիվ հրապարակներ էին հիշեցնում, գրեթե զուրկ սոցիալական բնութագրից: Բայց դա դավաճանությունն չէր հեքիաթներին, ոչ էլ ֆանտաստիկ մտահղացումների անտեսում, այլ լուկ իմիջիպալոց հրապարանք, գուցեն կոնստրուկտիվ ոճի դիմամիկան պարզելու փորձ:

Մինչդեռ... եթե Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի խաղացանկն ու ռեժիսուրան թույլ տան, մա հակված է վերստին ստեղծագործելու քչերի պես, մխրճվելու հեքիաթների կախարդական աշխարհը, գնալու երազային կապույտ թռչունի հետքերով, մնալով ինքն իր և իր խանդավառ հանդիսականի հետ:

ՆԱ ԻՆՔՆ ԷՐ, ՈՐ ԿԱՐ...

Սուրեն Ստեփանյան արվեստագետի, նրա վառ անհատականության մասին պարզ պատկերացում կազմելու համար նախ զեթ մի անգամ պետք էր լինել նրա արվեստանոցում: Միայն սովորական նկարակալը, վրձինն ու ներկը չէին, որ շրջապատում էին նրան, այլև տեխնիկային ու տեխնոլոգիային վերաբերող բացառիկ հարմարանքները:

Ինքն էր իր գործի տերն ու տնօրենը: Սկսած գործը ինքն էլ պիտի ավարտեր. տեխնիկական քարոյ միջոցներից անգամ չէր վարանում, ընդհակառակը, կատարելության էր հասցնում նաև տեխնիկան, արվեստի արհեստը, որի գերին նա նրբեք չդարձավ: Գյուտարարի իրավունք. զուր չէ, որ շատերը նրան կատակով անվանում էին Էդիսոն:

Հայ ժամանակակից կերպարվեստի որ բնագավառն ասես, որ չի թափանցել Ստեփանյանի ոսկի ձեռքը: Նա առաջ էր շարժվում փնտրելով և միշտ

գտնում էր այն, ինչ պետք էր: Անընդհատ որոնումների մեջ, միս ու արյունով արվեստի մարդ:

Առանց ընդմիջման, առանց կանգառի մի քնազավտից մյուսն էր անտվում՝ գծանկար և հաստոցային գեղանկարչություն, թատրոն և կիրառական արվեստ, քանդակ ու, վերջապես, գիրք: Մասնագիտական առումով դրանցից ոչ մեկը մյուսին չէր զիջում: Նյութը հաղթահարելու ուղիները տարբեր էին, բայց գեղարվեստական ուղղությունն ու համոզմունքը՝ ամեներ: Կյանքից էր գալիս, հարազատ միջավայրից, պատկերավոր մտածելակերպն ու անհանգիստ երևակայությունը միշտ նրան դուրս էին բերում գեղարվեստի լույս հանգրվան: Նա, կարելի է ասել, ստեղծագործական այն դավաճանքի կրողն էր ու պաշտպանը, որ Ե. Վախթանգովի մասնագիտական քառապաշարում կոչվում է ֆանտաստիկական ռեալիզմ:

Դեռ վաղ է ու դժվար ասելը, բայց, թվում է, ամենից շատ նա փր տաղանդը ներդրեց գրքի ձևավորման և պատկերազարդման ազնիվ գործի մեջ: Պարզապես գրքի ճարտարապետ էր, գիրք հնարող-նկարիչ: Եթե այսօր կողք-կողքի դնենք Սուրենի ձևավորած քոլոր գրքերն ու այբումները՝ ամբողջ մի գրադարան կկազմեն: Ինչ խոսք, դրանք հավասար արժեք չեն ներկայացնում. բայց չեն էլ կրկնում միմյանց: Ընդամենը մի անվանաթերթ կամ թեկուզ վերջնազարդ, և արդեն երևում է նկարչի ստեղծագործական մտածելակերպը, մտքի թռիչքը, սրությունը, ճոխ երևակայությունը:

Որոշ պատկերազարդումների մեջ, թվում է, նա հենում է գրական երկից, գաղափարից, ձգտում է «անկախություն» ձեռք բերել, ասել ավելին և բոլորովին այլ կերպ: Բայց այդպես թվում է: Սուրենը պարզապես շարունակում էր ու զարգացնում հեղինակին յուրովի,

մնալով երկի թուն ոգում հարազատ: Գիրքը գրքային չէ այլևս, միաժամանակ և զուգահեռաբար՝ մաս կերպարվեստի ստեղծագործություն: Ծշմարիտ, հավաստի գծանկարից մինչև արդարացված ձևախախտումներ: Նայած գրքի ժանրային առանձնահատկություններին և գաղափարական նպատակադրությամբ: Աղավնի Մեսրոպյանի «Հուշերը», Ա. Սաթյանի և Գ. Սարյանի «Մարտիկի երգը» ընդամենը մեկական շապիկ ունենալով, և գրքույկները խոսում էին իրենց մասին, ցուցափեղկում դրված՝ ասես հանգիստ չէին մնում, կըռահել տալիս մաս, թե ինչ կա այնտեղ, ինչ ցավ ու հոգս, ինչ կամք ու կենսասիրություն: Կամ, ահա, Վահան Տերյանի «Երկերի» կազմը՝ վրան ջաղ տված դեղին, կարմիր, սև տերևներ... Այսպես մա քանաստեղծի ուղին վերարտադրում էր ծայրահեղորեն պարզ, լակոնիկ միջոցներով, ինչը գրքի ձևավորման առաջնահերթ պայմանն է: Սուրենը կարողանում էր գրքի նկատմամբ ուշադրություն հրավիրել առաջին իսկ հայացքից, իսկ երկրորդ հայացքն արդեն ընթերցողներին գցում էր մտորումների մեջ: Բավական է մտնել «Եղիցի լուս» գրքում զետեղված շմուց-անվանաթերթին, ուր հանկարծ մի տառ դուրս է թոչնով բառից, մեկ դառնում կանթեղ ու մեկ էլ դաշույն: Գծանկարն ու տառը, գրական պատկեր-դատողությունն ու հպանցիկ նեպանկարը ձուլվում են միմյանց, ասես միասին էլ ծնվել են:

Սուրենը առանց դուռ ծեծելու մտնում էր Ա. Չեխովի Բալենու ալգին, սրտաքաց զրուցում Ծիրվանգադեի թատերական հերոսների հետ...

Նա իր արվեստով գիտեր մեծահասակ ընթերցողներին խորհելու առատ նյութ տալ և բորբոքել մանուկների երևակայությամբ:

... Ո՛վ կարող էր նրանից ափելի լսել ու դիպուկ նը-

կարներով պատմել, ասենք, «Փիսիկի գանգատը», թե ինչպես փիսիկը մի մուրա անկյունում նստել, ունքերը կիտել ու լաց է լինում: Աղի արցունքով, ասում է Սուրենը, մարդու նման աչքերը չոած ու գանգատավոր: Ո՞վ կարող էր ավելի նուրբ ու գունատատ, մանուկների լեզվով վերապատմել հանրահայտ Պուլ-պուլ մուկիկի վիճակը, կամ Խնկո-ապոր «Մկների ժողովը»: Մկներից յուրաքանչյուրը մի-մի կերպար, ավելին՝ ինչո՞ւ չասել, հոգեքանակուսն անհատականությունն. մեկը ժպտերես ու չեղծավոր, մյուսը հնարամիտ ու գրախոս, մյուսն էլ հուսահատության գիրկն ընկած: Թվում է, նկարիչը նրանց լեզուն գիտե: Ծատ են խելոք ու հնարամիտ այդ մկները, մարդու հատկանիշներ ունեն, ուզում են ասել՝ շնչում են ու ծիծաղում մարդկային թոքերով:

Հեքիաթն ու հեքիաթայինը վառ արտացոլումն էր գտնում ոչ միայն կոնկրետ պատկերների մեջ, այլև հաճախ գրքի անվանաթերթի վրա, նրա վերնագրում: Մեսրոպյան տառերը ասես խոսում էին քոլորովին ուրիշ լեզվով, նրանց փոխհարաբերությունը ձեռք էր բերում կրկնակի իմաստ, լեզվականը ստանում նաև պլաստիկ-գծային մարմնավորում: Այդպես էին «Պապն ու շաղգամը», «Քաջ Նազարն» ու «Գառնիկ ախպերը», «Կիկոսը»... Ո՞ր մեկը թվես: Հիսնական և վաթսուհայան թվականների «Պիոներ», «Հոկտեմբերիկ», «Ոգնի», «Ծիծեռնակ» և այլ հանդեսների էջերն ու միջուկը գեղարվեստական նոր կյանքով էին շնչում նաև Ստեփանյանի հնարամիտ ու մշտապես պատկեր-երևակայությամբ առլեցուն նկարների շնորհիվ: Իսկ ծաղրանկարները... Սուրենը ծնվել էր Ծիրակի ուտանում և չէր կարողանում սրամտությունը զսպել, երբ դրա պահանջը կար, և չէր կարողանում մանկության հիշողությունները գործի չդնել, երբ հանձն էր առնում, ասենք,

«Հեղնար աղբյուրի» մման կենցաղաքույր, բայց գունագեղ և հուզիչ վեպի նկարագարողումը: Այդ գրքի ձևավորումը հին Գյումրվա մասունքներով այնքան դիպուկ է, սրտաշարժ, որ համանուն ժապավենի նկարահանմանը նույնպես որոշակի ծառայություն մատուցեց:

Վերջին տարիներս մա հրապուրվեց, այսպես ասած, ատաղձագործական քանդակով: Փայտի վրա այլաբանական, երբեմն ընդհանրացնող պլաստիկական կերպարներ էր ստեղծում, մեծ մասամբ ելնելով դարձյալ գրական աղբյուրներից: Լավագույները՝ «Կույր վանական», «Սեդա», որոնք գալիս էին «Հին աստվածներից», «Երգ», որ հետո Կոմիտասի քանաստեղծությունների սուպեր-շապիկը դարձավ, իսկ «Բաջ Նազարի» շարքը (փայտ-մետաղ-պարան) իր լուծման ինքնատիպ բնույթով և գեղարվեստական ընդհանրացման արդիականությամբ Հունգարիայում քացված միջազգային ցուցահանդեսի ժամանակ հատուկ ուշադրություն գրավեց, արժանացավ բարձր գնահատականի:

Սուրենը բազմաշնորհ, բազմալատակ, օրվա հարցերով ապրող, հուզող և մտածող արվեստագետ էր: Միշտ իր նման, ամենուրեք նույն մակարդակի վրա: Այլ. Իսահակյանի և Մ. Սարյանի հորելյաններին ներան պատվիրեցին հատուկ մեդալ ստեղծել՝ մեծ վարպետներին ընծայելու: Բայց շուտով այդ մեդալները բազմացան, քանի որ բոլորն էին կամենում ունենալ: Նրանց որակն ու բնույթը գերազանցեցին սպասումները: Նա մի խորհրդանշան նկարեց Հայկական թատերական ընկերության համար: Ընդամենը երեք հատ տառ, և ՀԹ-ն դարձան աչքեր ու քիթ, իսկ Ը-ն ամփոփեց ողբերգական դիմակը: Ծուռով դարձավ հիանալի կրծքանշան: Հեշտ չէր ներդաշնակել կատակն ու ողբը մի կրծքանշանի մեջ: Սուրենը ներդաշնակության ար-

վեստի վարպետ էր, գեղարվեստական նորը ճաշակի տեր: Թատրոնում արածն էլ թեև սակավաթիվ, բայց սուրենյանական էր, մանավանդ «Պաղտասար աղբոր» ձևավորումը և «Կապկազի» այն տեսարանը, որի հիմքում ընկած էին Ստեփանյանի՝ քաղաքական ծաղրանկարի ոճով պատկերված կոմպոզիցիոն էսքիզները: Մինչև կյանքի վերջին օրերը Վարդան Աճեմյանը զանգատվում էր Սուրենից, թե չեկավ օգնության «Քաջ Նազարի» ռեժիսորական մտահղացումները իրագործելու համար: «Փնտրում եմ, փնտրում,— ասում էր նա,— բայց ավելի նպատակահարմար ու սրատես նրկարիչ չեմ կարողանում գտնել»:

Այո, դժվար էր գտնել Սուրենի մեծ սրատես ու նպատակահարմար, մեծ նպատակադաս նկարիչ: Նրմանները քիչ են:

... Նրա հեքիաթը, բարեբախտաբար, կիսատ չմնաց: Ավելի ապրում էր գվարթ, քան թե տխուր հեքիաթներով: Իսկ այդ հեքիաթների հիմնը մրա կակաչաղջիկներն էին, որոնց երգը ասես հիմա էլ թնդում է սարն ի վեր: Պարային սյուիտ, թատրոն, երաժշտություն՝ բոլորն օրգանապես միահյուսված: Զուր չէ, որ այդ կոմպոզիցիոն կտավը մտավ մեր Պարի անասմբի ծրագրի մեջ, իսկ այնուհետև օգտագործվեց չեխական կամերային բալետում: Մեր ու երազ, կյանք ու խիճ՝ անգիր քանաստեղծություն: Նա ինքն է, որ կար և կա, մեր անմոռաց արվեստակից ընկերն ու լավ բարեկամը՝ Սուրեն Ծավարչի Ստեփանյանը:

Ասում են թատրոնը սկսվում է հանդերձարանից: Լեռնակամը, մանավանդ Աճեմյանի աշխատած տարի-ներին, ազգային ցայտուն ավանդույթներով, ինքնատիպ կենցաղով տակավին հարուստ մի քաղաք, իր դրոշմն էր դրել ման թատրոն հասկացության վրա: Այստեղ կարող էին ասել՝ թատրոնը սկսվում է դոնապանից: Իսկ դոնապաններից մեկն էլ՝ մշահավոր Օնոն: Նրան կարելի էր տեսնել մեծ մասամբ թատրոնի շքամուտքի մոտ, յուրաքանչյուր ներկայացման ժամանակ: Հսկիչ էր, պահակ, որ տոմսեր է ստուգում, քայք ասես ման պահապան, որ ներկայացումն է հսկում: Պատահում էր, որ մեկը, մի քիչ գինովցած, փորձում էր ներխուժել դահլիճ: Իսկույն փակում էր մանապարհը.

- Յախաշ, դու մեռ չպտի էրթաս:
- Ինձիկ տոմս ունի, ընչի՞ չես թողնի, Օնո:
- Եղև՝ ինչ օր ունի, խելքը գլուխը չէ:

Ու չէր թողնում:

Նա ոչ միայն տոմսերն էր ստուգում, պահպանում մուտքը, այլև խստորեն հետևում էր կարգապահությանը, փորձում յուրովի տեսակավորել համդիսականին:

— Էսօրվա ժողովուրդը ուրիշ ժողովուրդ է, վայթե Փափազը կխաղա էնդի... լավ է...

Աներեր բնավորությամբ, խստաբարո անձնավորություն էր Օնոն, մեծ արժանապատվության տեր: Եթե որևէ մեկին՝ ասենք Երևանից ժամանած պատվավոր հյուր՝ դերասանները փորձում էին ներս տանել, ընդգծելով անունն ու պաշտոնները, նա զարմանքով ու զայրույթով պատասխանում էր.

— Եղև՝ ինչ, ես էլ Օնոն եմ:

Կամ՝ մի այլ առիթով.

— Պատվով մարդն էլ իրա՛ տոմսը կունենա՝ հրավիրատմա:

Թատրոնի շքամուտքից նվիրական վայր չկար նրա համար: Ցերեկները շրջում էր քաղաքում թիապարտի պես՝ հայացքը խոժոռ, փայտե նրբանցքերով կոշիկներ հագին, իսկ երեկոները, թատրոնի շեմին, պայծառանում էր: Անժպիտ այդ մարդը շփվել էր հայ քեմի գրեթե բոլոր ականավոր վարպետների հետ, և, իհարկե, առիթ բաց չէր թողնում դրանով պարծենալու, մանավանդ, երբ խառնիխառն ոռուներնով վեճի էր բռնվում այդ թատրոնին նույնքան հավատարիմ, գանձապահ Աննա Ալեքսանդրովնայի հետ: Թե ինչն էր կապում օրորվող քաղվածքով, խաղույաշ, գանգրաճեր մազերով այդ օդեսացի հրեուհուն Լենինականի թատրոնի հետ՝ թերևս իրեն էր հայտնի: Երբ տոմս էիր գնում, խնդրում լավ տեղ տալ, ակնոցների տակից նախ զննում էր քեզ, ապա նոր որոշում քո տոմսի տեսակը: Նրանք երկուսով, կողք-կողքի տասնյակ տարիներ աշ-

խատեցի՜ն և ոչ մի ադմինիստրատոր, նույնիսկ Վարդան Թերզիբաշյանը, մրանցից դժգոհ չմնաց։ Մահն էր միայն, որ մրանց բաժանեց թատրոնից։

Լենինականը, վաղուց ի վեր արհեստավորներով փառաբանված մի քաղաք, իր վարպետներն էր առանձնացրել մահ թատրոնի համար, և այնպիսի վարպետներ, որոնց ձեռքերը լոկ մուրճ ու արցան բռնելու համար չէին ստեղծված։

Մեկը դրանցից՝ Աղասի Ղազազյանը, հաստիքով բուտաֆորիստ-քանդակագործ։ Ինքը բնիկ գյումրեցի, քայց ոչ պակաս, քան ՄԽԱՏ-ի փորձարարական արհեստանոցում էր կատարելագործվել։ Հարկ եղած դեպքում առանձին հաճույքով տալիս էր Իվան Մոսկվի՜նի և Վասիլի Կաչալովի անունները, և համոզված պընդում, որ՝

— «Հատակում» ներկայացման մեջ մեր Լևոնն ու Յուլիկը ինոնցեն գեշ չեն խաղա։ Քեզի բան կսես, ընձի հավատա։

Ներկայացման ժամանակ օգտագործվող թատերային ամեն մի իր, լուսամփոփ ու սաղավարտ, զենք ու զարդ, մրա ձեռքի գործն էր։ Ինչ հանձնարարեին՝ մերժում չկար։ Չունե՜ր մահ վիճելու սովորություն։ Սակավախոս, գլխահակ՝ աշխատում էր ու աշխատում։ Բարեխղճության և անձնագոհության տիպար։ Նեղն ընկած օրին էլ՝ փրկություն և գյուտարար։ Որոշ դեպքերում նկարիչը կարող էր և էսքիզ չտալ, բավական էր սովորական բառերով քացատրելը։ Զուգահեռաբար աշխատում էր և տեղի տիկնիկային թատրոնում։ Հորինում էր պուպրիկ-կերպարներ՝ երբեմն իր մտահղացումներով։

— Մազալու տղա է իդի Օերիշենը, գնացել է Մոսկ-

վա ու ձենը չի գա: Ըբը մեր Սուրենը* ինչ եղավ... Լավ, լավ, ես իդոնց ուզածը գիտեմ:

Եվ առանց սպասելու շարունակում էր գործը, կանխավ հարմարվելով գկարիչների ճաշակին ու ծրագրերին:

Այդպիսի վարպետ էր Գաև Տիգրան Այթերտյանը: Կեղծամներ էր պատրաստում, վերափոխում դերակատարների քնական մազերը իր և կերպարի ճաշակից նշանելով, և դերասանի գլուխը լրիվ հարմարեցնում քեմի վրա պատկերվող դարաշրջանի պահանջներին:

— Թատրոնում ամեն քան կոկիկ պիտի լինի,— ասում էր Գա,— ամեն մարդ մաքուր հարդարված ու գեղեցիկ: Ես շատ եմ զարմանում, որ մարդիկ երբեմն չսափրված թատրոն են գալիս: Օնոյին պիտի ասել, որ դրանց ներս չթողնի:

Իր շուրջը հարգանքի ջերմ մթնոլորտ էր ստեղծել Գաև գկարիչ-կատարող Վարդան Երանոսյանը: Արհեստը արհեստ, քայց մարդիկ քաջ գիտեին, որ ծառայում են ստեղծագործական օջախում, աշխատում Բարկեն Գաբրիելյանի, Սուրեն Սուրենյանի, Արշակ Բուրջալյանի, Վարդան Աճեմյանի հետ և ոչ միայն Գրանց համար:

— Ինչքան էլ լավ էնեն իրանց գործը Կարոն ու Մելիքսեթը, մեկ է, ես օր իմ գործս տեղմոր վերջ լավ չէրի, ժողովուրդը խո քեմի վրա ինոնց էսքիզներուն չպտի աշեն:

Ներկի դույլերով ծանրաքեռնված, մեծ վրձինը ձեռքին, մատիտը խրած ականջի ետև, Երանոսյանը կատարում էր իր գործը մինչև վերջ լավ, գկարիչների լրացուցիչ խորհուրդների կարիքը չզգալով: Իր գործի և թատրոնի պատվի տերն էր:

Թատրոնը ժամանակավոր հրապուրանք չի եղել

նրանց կյանքում կամ ապրուստի հայթայթման միջոց, այլ հետևանք դեպի բեմարվեստն ունեցած ամհուն սիրո: Նրանցից ամեն մեկը հյուսեղ մի բնավորություն, ցայտուն մի կերպար, ստեղծագործական մի ուժ:

Աքանջելի վարպետներ են գործել այս թատրոնում: Բեմադրական մասի մեծափորձ վարիչ Պարզև Փաշյանի հետ՝ բազմաշնորհ Սեթո Վարդիկյանը, դերակներ Վահան Բայրությանը, Ռիմա Մալխասյանը, հետո էլ Սարգիս Աճեմյանն ու Վարդուշ Ղոթոռչյանը... Բեմական զգեստն ու տարազը կարելի, հագցնելու համար էլ արվեստի մեծ զգացողություն է պետք ունենալ, մկարչի էսքիզը կարդալու, դերասանի ստեղծագործական խառնվածքը յուրացնելու՝ առավել ևս: Իսկ նրանք ոչ միայն ճանաչել են դերասաններին, այլև ապրել նրանց ճակատագրով:

Այս թատրոնով շուրջ կես դար ապրել են, բեմի կամարների տակ գործել ու ստեղծագործել, փաստորեն կյանք են դրել Արրահամյան եղբայրները: Սկզբում երկուսն էլ հյուսն բանվորներ, իսկ երբ լույսը ոգի առավ բեմահարթակում, Մկրտիչը արհեստը փոխեց, էլեկտրոմոնտյոր դարձավ, բեմի լուսավորիչ: Գևորգը խորացավ իր մասնագիտության մեջ, հետզհետե դարձավ դեկորացիոն սարքավորումների յուրատեսակ ճարտարապետ-շինարար:

Վարպետ բառը քիչ է Գևորգին գնահատելու համար: Այնքան հմուտ ու վարժ էր իր գործի մեջ, որ նրան Աճեմյանը երբեմն էլ ինքնուրույն ձևավորման աշխատանքներ էր հանձնարարում: Նա իմաստուն եմթագիտակցությամբ խորապես զգում էր կերպարվեստի հարթապատկերային ստույգ ծավալներն ու գեղանկարչության քամհարոտ լեզուն: Հիանալի գիտեր բեմի տեխնիկան, խորաթափանց մասնագետ, թեև ինքնու: Եվ

քոյոր դեպքերում քննադատաբար էր վերաքերում թե իր և թե մյուսների արածին: Երբ մրան հանձնում էին վերջնականապես ավարտված և ընդունված էսքիզներ դեկորների վերածելու համար և այլ էլ Մ. Արուտչյանի, Մ. Սվախչյանի նման տաղանդավոր, հետաքննարարվեստագետները, նա առանց երկար ու քարակ զըննելու, իսկույն մատը դնում էր էսքիզի որևէ կետի կամ գծի վրա և ասում.

— Ըջտը իսիկ չեղավ, իսպես չի էղնի, կապուտի տակ մարդվանները չեն էրեա, ծուլակը ի՞նչդ պտի վեր ելնի...

Կամ.

— Բեմն օր պտտի ծառն ու ծովը կխառնվին իրար. դերասանները կշշկվին, վարը մտած մարդիկ էլ չեն հասկնա, թե ինչ կուզենք ըսել...

Եվ անմիջապես նկարիչները կռահում էին, որ ինչ-որ մի տեղ, ինչ-որ մի բան կարգին չէ:

Գևորգն էր, որ այս թատրոնում սարքի գցեց պըտըտվող քեմահարթակը: Փորձեց օգնության հասնել եղբայրը: Բայց իզուր: Էլեկտրական սարքավորում պետք չէ, ասաց, մենք մեր ձեռքով, որ համ անխափան լինի, համ էլ ինքներս որոշենք պտույտների տեմպո-ռիթմը: Եվ այդպես անդավաճան, վստահելի և իր տեմպո-ռիթմով երկար ժամանակ գործում էր Գեվորգ Արքահամյանի ճկուն պտտահարթակը:

Նա միայն դեկորներ չէր պատրաստում կամ պտըտում թեմը, մտածում էր և իր հաջորդների մասին, աշակերտներ էր պատրաստում: Գևորգի շնորհատատ սաներից մեկը՝ Խաչիկ Ղազարյանը՝ հետագայում փոխադրվեց Երևան, ուր երկար տարիներ Գ. Սունդուկյանի և ապա Ա. Սպենդիարյանի անվան թատրոններում գլխավոր մեքենավար էր, հնարամիտ դեկորա-

տոր, իսկ մյուսը՝ Խաչիկ Մարտիրոսյանը՝ մոտ քառասուն տարի հյուսնոցի գլխավոր վարպետը. շուրջ 250 ներկայացման դեկորներ նրա ձեռքի տակով են անցել:

Արրաճամյան Գևորգը մեր ականավոր բեմանկարիչների ճոգատար քարեկամն էր ու նրանց գործի պահապանն ու ջատագովը: Քաջ գիտեր, թե բեմանկարչության տեղը որքան մեծ է ժամանակակից թատրոնում և ինքն էլ, քրտինքը ճակատին, մեծապես նպաստում էր, որ այդ նկարչությունը կորուստներ չունենա բեմի վրա: Ամբողջ կյանքը, գիշեր ու ցերեկ, երբեմն էլ տուն-տեղ աչքաթող արած, անցկացնում էր թատրոնում: Նրա բազմազբաղ ձեռքերը ժամանակ չէին գտնում ծխախոտի գլանակը բերանից հանելու: Բեմին նվիրված կյանք, առանց երկմտելու պիտի ասել նրա մասին: Կյանքի թելադրանք էր թատրոնը և այդ ասպարեզը թողեց միայն այն ժամանակ, երբ ապրելու և ստեղծագործելու ուժ այլևս չուներ:

... Իսկ կրտսեր եղբայրը, իր գործի մույնքան հըմուտ ուստա Մկրտիչը ամենաներկարակյացը եղավ մեծ վարպետներից: Աշխատեց մինչև խոր ծերություն: Թեև հին շենքը այլևս հինը չէր, հենքից շատերն էլ չկային, բայց չէ՞ որ թատրոնը կար, չէ՞ որ ամեն երեկո հանդիսականով էր լցվում սրահը, դարձյալ լույսերը վառվում էին, դարձյալ բացվում վարագույրը:

— Լույս է պետք թատրոնին, շատ լույս...

Երբ որևէ հարցով դիմում էիր վարպետ Մուկուչին, ծոցագրպանից խանդաղատանքով հանում էր մաշված մի գրքույկ և ասում.

— Այ, կաշե՛ս, իսոնք բիթթո՛ւմ լույսեր են: Իսիկ «Մարոկկոյինն» է, իստեղ էլ «Մեծապատիվի» լույսերն են գրած: Էս կողքը Բուրջալյանի վախտվա լույսերն է՝ «Ռեկզորը», «Ֆինանսների միմիստրը»: Հըմը «Արա

Գեղեցիկը» ուրիշ բան էր: Ըբը «Կրեչիմսկի՛ն», ըբը «Տասներկուերորդ գիշե՛րը»... Աճեմի ու Մելիքսեթի հետ կաշխատեի՞նք: Գիշեր էր, հըմը լուս կուտար: Լավ կպահեմ, ծոցիս մեջ: Լուս է, չէ՞, օրըմ էլի պետք կուգա: Օրըմ էլի լուս կեղնի, կջահելնանք...

Եվ հետզհետե սկսում էր ճառագել ուստա Մկրտիչի թորշոմած դեմքը:

Ինչքա՛ն լույս կա թաքնված նրա կնճիռների տակ:

Պայծառ մարդիկ՝ քանվոր-քաղաքացիներ, որ թատրոնը կրել են սրտում, ներկայացումները տարել ուսերի վրա, ստեղծագործական հաճույքով ու խանդավառությամբ:

1965

1982



ԼԵՎՈՆ ԱՐՏԱՎԱԶԴԻ ԽԱՆՔՈՒՆ
ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՆԿԱՐԻՉՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Խմբագիր՝ Ա. Ա. Դևուրյան
Նկարիչ՝ Հ. Ա. Մամյան
Գեղ. խմբագիր՝ Զ. Ի. Սարգսյան
Տեխ. խմբագիր՝ Ա. Ս. Սարգսյան
Սրբագրիչ՝ Մ. Ն. Բաբայան

Հանձնված է շարվածքի 8.08.1983
Ստորագրված է տպագրության 24.10. 1983
ՎՖ 06973, թուղթ տպագրական № 1,
չափը $84 \times 108 \frac{1}{32}$, տառատեսակը՝ Նորք,
տպագրությունը՝ բարձր, պատվեր 871
11,0 թրատ. մամ., 17,43 պայմ. տպ. մամ.
տպաքանակը 1000, գինը՝ 95 կ.:

*Հայկական թատերական ընկերություն, Երևան,
Կարմիր բանակի 8*

*Պետհամալսարանի տպարան, Երևան,
Արսլյան փողոց № 52*

Армянское театральное общество
Ереван. ул. Кармир бакаки 8.

Типография Госуниверситет*, Ереван, ул. Абовяна 52.

ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



95 հայ.

A $\frac{\pi}{69679}$