Property of
Auburn Avenue
Research Library
on African American
Culture and History




ՀԱՅԿ.ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՀՈՒՆԴԱՄԵՆՏԱԼ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ
ՀԱՆՐԱԳԻՏԱԿԱՆ

ՀՐԱՉՅԱ
ՂԱՓԼԱՆՅԱՆ

ՄԵԾ ՄԱՐՄՆԻ ԱՌԱՋԱՎՈՐ ՀԱՐՑԵՐԸ

Ա II
6895



ԵՐԵՎԱՆ
1982

ԳՄԴ 85.4
Ղ503

ԿԱԶՄՈՂԻ ԿՈՂՄԻՑ

Սույն ժողովածուում ամփոփված են հեղինակի տարբեր առիթներով, տարբեր ժամանակներում գրած և հանրապետական ու միութենական մամուլում հրապարակված հոդվածները։

Ուշադիր ընթերցողը կնկատի, որ հեղինակը կայուն հետևողականությամբ, նորից ու նորից անդրադարձել է թատերական արվեստի բնագավառում իրեն հուզող պրոբլեմներին, կամենալով, որպես այդ ասպարեզի պրակտիկ գործիչ, ցույց տալ դրանց լուծման ուղիները։

Գիրքը օգտակար կարող է լինել ինչպես բեմարվեստի գործիչների, այնպես էլ թատրոնով հետաքրքրվող ընթերցասեր լայն հասարակայնության համար։

Ղ 4907000000—04 / 728(02)82 4—82(S)

РАЧИЯ НИКИТОВИЧ КАПЛАНЯН

Режиссер, спектакль, зритель

(На армянском языке)

Армянское театральное общество
Ереван, 1982

© *Հայկական թատերական ընկերություն, 1982*

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Կազմողի կողմից 3
Առաջաբանի փոխարեն 4

Ռեժիսորի խոհեր

Հանուն նրանց, ովքեր գալու են մեր հետքերով 9
Դրամատուրգը, բեմադրողը և «թատերայնությունը» . . . 21
Թատրոնի ուժը 31
Ռեժիսորի խոհեր 38
Ընդհանուր մտահոգություն 52
Արվեստը և ժամանակը 58
Հավերժ բերկրանք 71
Ծառայել ժողովրդին 79
Վստահությունը պարտավորեցնում է 85
Խոհեր Հոբելյանի օրերին 91
Թատրոնը մեր կյանքում 106
Շեքսպիրը միշտ հայտնագործություն է 112

Մեծերի դասերը

Գուլակյանի դասերը 117
Բարձր կոչում 124
Նրա անունն է Միխայիլ Ուլյանով 128

Երիտասարդական թատրոն, հարցազրույցներ

Հայաստանի երիտասարդությունն ունեցավ իր թատրոնը . . 135
Նաև դրամատիկական 143
«Ստեղծագործական աճի ուղենիշ» 146
Երիտասարդական թատրոնը 150
Հարցազրույց առանց նախաբանի 156
Թատրոն, ռեժիսոր, դերասան, հանդիսատես 163

ԱՌԱՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Մենք լավ ռեժիսորներ ենք ունեցել, թեև մեր թատրոնն ավելի դերասանական է եղել, քան ռեժիսորական:

Քալանթար, Բուրջալյան, Գուլակյան, Աճեմյան... Հայկական թատերարվեստի առաջին կարգի մեծություններից են, որոնց գործունեությունը սերտորեն կապված է հայ թատրոնի պատմության սովետական դարաշրջանի հետ:

Սրանց կողքին է նաև Հրաչյա Ղափլանյանը: Հենց սկզբից իր սեփական դիմագիծն ունեցող արվեստագետ: Առաջին քայլերն արել է Տիգրան Շամիրխանյանի կողքին, բայց ավելի հակված է եղել դեպի Վարդան Աճեմյանի արվեստը: Աշակերտել է, չկրկնելով նրան: Թատերական Մոսկվան ևս, ուր մեկնել էր կատարելագործվելու, շատ բան է տվել նրան:

Ղափլանյանը ժամանակի զգացողություն ունեցող ռեժիսոր է: Իր ապրած ժամանակների հարազատ ծնունդն է: Դասական պիես է բեմադրում, թե մեր օրերի հեղինակի, իրեն ու իր ժամանակակիցներին հուզող մի հարց է արծարծում անպայման: Նա քաղաքացիական ոգի ունեցող արվեստագետներից է: Ու երբ պիես է բեմադրում, միտքը նախորոշում է, թե թատերգուի պատկերած

իրականության ու այդ կյանքն առաջ մղող կերպարների մեջ ինչն է լավ և ինչն է վատ:

Վատ երևակայություն ունենալով, Ղափլանյանը Բուրջալյանի և Ահեմյանի նման ժողովրդական-զանգվածային տեսարաններ ներկայացնելու վարպետ է: Պիեսի գաղափարի բացահայտմանը նպաստող սրամիտ գտնված բեմավիճակների հեղինակ է: Սրբան հաջողվում է վատ ու անտաղանդված կերպարներ ստեղծել անգամ այն դեպքում, երբ ներկայացման դերակատարները երիտասարդ դերասաններ են: Խոսքը Ղափլանյանի համար չունի այն արժեքը, ինչ որ շարժումն ու գործողությունը: Մեծ հակում ունի դրամատիկ դրությունների և անպայման հաջողություն այդ մարզում, բայց նրա խառնվածքն ավելի զգում է կատակերգական վիճակները, որտեղ երբեմն ինքն իրեն գերազանցում է:

Անցյալում դերասան, այժմ հռչակված ռեժիսոր, որի անունը լավ հայտնի է Երևանում և Մոսկվայում, որը բեմադրություններ ունի նաև արտասահմանյան թատրոններում, թատերական գործիչ է միաժամանակ: Հայկական թատերական ընկերության ամենաերկարատև նախագահն է: Տարիների շատությունը չէ էականը: Էականը անցած տարիների համեմատ թատերական ընկերության լայն գործունեություն է նրա նախագահության օրով: Նա նպաստակ դրեց ու գլուխ բերեց կազմակերպումը մի նոր թատրոնի: Մի ձգտում, որ շատ ռեժիսորներ ունեին, բայց գլուխ բերել չկարողացան, բացի թերևս Լևոն Քալանթարի Բանվորական թատրոնից, որի գործունեությունը խիստ

կարճատև եղավ: Ղափլանյանի թատրոնը նոր լինելով, շնորհիվ իր գեղարվեստական ղեկավարի, եղավ ուրիշ և տարբեր մեր մյուս թատրոններից, իր հանդիսատեսն ունեցող թատրոն:

Սա արդեն պատմական ծառայություն է:

Նա գիտե, որ հայ թատրոնի ապագա հանդիսատեսը Ղափլանյանին և նրա նախորդներին հարց է տալու՝ որտե՞ղ են ձեր աշակերտները, ինչպե՞ս պատահեց, որ ձեզ չհուզեց ձեր գործը ապահովաբար շարունակող երիտասարդ ուժերը: Եվ Ղափլանյանն ավելի, քան իր նախորդները, ապապրեզ է տալիս երիտասարդ ռեժիսորների: Սա էլ քաղաքացիական շնչի ապացույց է, թատրոնի վաղվա նկատմամբ մտահոգություն և պատասխանատվություն միաժամանակ: Եվ նա հաճախ է հովանավորը դառնում այնպիսի երիտասարդ ռեժիսորների, որոնք իրենից տարբեր են մտածում: Նա չի կամենում թատերական գործը ենթարկել մի հեղինակության ազդեցության: Եթե ճիշտ է, որ տաղանդն անկրկնելի է, ուրեմն թող ամեն մի ռեժիսոր ասպարեզ մտնի, ունկնդիր լինելով իր ներքին ձայնին:

Գործուն և անհանգիստ խառնվածք ունենալով, Ղափլանյանը հաճախ է մամուլի էջերում արտահայտվում թատերական հարցերի շուրջ: Թվում է թե հետաքրքիր է իմանալ, թե անվանի ռեժիսորը ինչ մոտեցում ունի մեր թատերական արդի կյանքի հրատապ խնդիրների վերաբերյալ: Ռեժիսոր և դերասան, խաղացանկ և դրամատուրգիա, փոխարինող ուժերի պատրաս-

տում, «Բարեկամության» և դրամատիկական թատրոնների հարց, մի խոսքով թատրոնի ներկա վիճակն ու նրա հեռանկարները: Տարբեր են այդ հարցերը և բազմազան: Գուցե և որոշ հարցադրումներ ընթերցողին ներկայանան վիճելի: Շատ հնարավոր է, բայց անկասկած է, որ այստեղ ևս հանդիսատեսը, որ այս դեպքում նրա ընթերցողն է, հանդիպում է մամուլի էջերում կամ ամբիոնից խոսող Ղափլանյանին:

Ներկա ժողովածուի հրատարակությունը համընկնում է Հրաչյա Ղափլանյանի ծննդյան 60-ամյակին:

Ձեզ կասկածում, որ եռանդով լի է նա, մտքով և հոգով տակավին երիտասարդ, հետևապես իր երկրպագուներին կուրախացնի բազում նոր հաջողություններով:

Բարի երթ նրան դեպի յոթանասունամյակ և դրա հետ միասին արտահայտենք մի մըտահոգիչ ցանկություն:

Մենք հասկանում ենք, թե ինչ մեծ գայթակղություն է Վախթանգովի և Մոսկվայի Փոքր թատրոնում բեմադրություն տալը, բեմադրությունների համար արտասահման հրավիրվելը, մանավանդ այդպիսի բախտի ոչ մի հայ ռեժիսոր չի արժանացել: Մեծ պատիվ է, հարկավ: Հոչակի տարածում: Եվ այնուամենայնիվ ցանկալի է, որ իր վաթսունամյակը բոլորելով Հրաչյա Ղափլանյանը փառքի հրապույրների առաջն առնի և կենտրոնացնի իր եռանդը հայրենի բեմում: Թող մեկ-մեկ գնա հյուրախաղերի, բայց չկիսվի և իր գործունեությամբ մղվի ոչ այնքան դեպի լայնքը, որքան դեպի խորքը, իմանալով, որ գործունեության շատ-

վիրի ընդլայնումը բերում է հոգեկան հնարավորությունների պառակտում, ուժերի ջլատում: Հուսով ենք, որ վկայակոչելով մեծագույն արվեստագետների հարուստ փորձը, Ղափլանյանը կգերադասի կենտրոնացված գործունեությունը, համարելով դա արվեստի ճշմարտությունը հաստատող ճանապարհ:

ՌՈՒԲԵՆ ՋԱՐՅԱՆ

ՌԵԺԻՍՈՐԻ ԽՈՀԵՐ

ՀԱՆՈՒՆ ՆՐԱՆՑ, ՈՎՔԵՐ ԳԱԼՈՒ ԵՆ ՄԵՐ ՀԵՏՔԵՐՈՎ

Ութսունականների թատրոն... Այդ թատրոնը ի՞նչ կարող է տալ և ի՞նչ պետք է տա մարդկանց: Ի՞նչ է հաստատում և, ընդհակառակը, ի՞նչ է մերժում, ինչի՞ դեմ է պայքարում անողոքաբար: Իրականության ի՞նչ կենսական հարցեր է լուծում: Խորացնում ու ամրապնդո՞ւմ է արդյոք բեմի և հանդիսատեսի միջև դարերի ընթացքում ստեղծված օրգանական կապը:

Հայ մեծ հեղափոխական–դեմոկրատ Միխայել Նալբանդյանը գրել է. «Մարդկային բանականությունը, միայն այդ բեմին է տվել այն կախարդական մեծ զորությունը, որ մի ակնթարթում ցոլացնում է բոլոր հանդիսականների սրտի մեջ ուրախություն, տրտմություն, զարմանք, զմայլանք, ցավ և կարեկցություն»:

Եվ իր ժամանակակցի հոգևոր ունակություններն վրա ազդելու, իշխելու այս մեծ ուժն արվեստագետի առջև բացում է բազում ամենատարբեր թեմաներ, առաջադրում հասարակական վիթխարի պրոբլեմներ և մերժում միայն մեկ բան՝ անտարբերություն կյանքի հանդեպ, առարկայազուրկ ու մանրախնդիր հայեցողություն, կյանքի հակառակ երեսը պատկերող կենցաղագրություն:

«Բանաստեղծ կարող ես և չլինել,

Բայց քաղաքացի լինել պարտավոր ես»:

Յուրաքանչյուր ժամանակ իր պահանջներն է ներկայացնում այս անմահ պատվիրանի կատարման համար: Հայրենի երկրի կյանքին ակտիվորեն մասնակից լինելու, աշխարհին լայն ու խոր նայելու քաղաքացիական զգացումը բացում է արվես-

տագետի սիրտը ուրիշի ցավի առաջ և անհաշտությամբ լցնում սոցիալական շարիֆի հանդեպ:

Հավանաբար հենց սա է սովետական հայրենասիրությունը՝ ութսունական թվականների մարդու բնորոշ հատկանիշը: Մարդ, որ արիաբար ևս մի աշխատանքային փառավոր հրեգամյակ անցավ և այժմ ընդառաջ է գնում լենինյան կուսակցության 26–րդ համագումարին:

Իմպերիալիզմը գրեթե ամբողջ մոլորակն իր կենսական շահերի ոլորտն է համարում: Իր ավազակային մեթոդները, կաշառամոլությունը, դավաճանությունն ու բռնությունը նա հողարկում է, այսպես կոչված, ամերիկյան «դեմոկրատիայի», «անհատի ազատության» վերաբերյալ երեսպաշտ հայտարարություններով:

Ես տեսել եմ, թե ինչ է նշանակում այդ ամենն իրապես: Մի անգամ վաղ առավոտյան ուժգին բախեցին իմ համարի դուռը՝ Նյու Յորքի հյուրանոցներից մեկում: Մեր պատվիրակության անդամներից մեկը ձայնեց. «Սպանե՞լ են Ռոբերտ Քեննեդուն»: Վայրկենապես հոնը փախավ աչքերիցս, և բոլորս՝ Միխայիլ Ժարովը, Եֆիմ Կոպելյանը, Յուլիան Սեմյոնովը, ես, հավաքվեցինք հեռուստացույցի առաջ: Իրար էին հաջորդում կադրերը: Ահա ժպտադեմ Ռոբերտ Քեննեդին մրտնում է Հոլիվուդի «Ամբասադոր» հյուրանոցի նախասրահը... Անցնում է բուֆետ... Ի նշան ողջույնի բարձրացնում է երկու մատը... Եվ... ընկնում... Կրակոցի ձայնը կորչում է նրա կնոջ հուսակտուր աղաղակի մեջ...

Ես ամբողջ այդ իրադարձությունը դիտեցի իբրև ողբերգություն՝ բեմադրված դաժան ռեժիսորի ձեռով: Դաժան ու ցինիկ: Ոռովհետև էկրանի վրա տեսա ոչ միայն վշտից ցնցված դեմքեր, այլև լայնեզր գլխարկներով երկու մարդու, որ ժպտում էին՝ չկարողանալով թաքցնել իրենց ուրախությունը...

Ես հաճախ եմ հիշում այդ առավոտը Նյու Յորքի հյուրանոցում, երբ լսում եմ ամերիկյան պրոպագանդայի անպատկառ բարբաջանքները «մարդու իրավունքների» մասին, երբ հանդիպում եմ մարդկանց, ովքեր թույլ են տվել իրենց խեղե-

լու այդ լայնշիրշ կեղծիքի մեջ, և մտածում եմ, թե այժմ՝ ութ-

սուճական թվականներին, այն շրջանում, երբ իմպերիալիզմն ավելի ու ավելի կատաղորեն է հարձակվում սոցիալիզմի և խաղաղության դիրքերի վրա, որտան է մեծացել ու կարևորվել թատրոնի քաղաքական դերը:

Յուրաքանչյուր արվեստագետ, ցանկանա այդ բանը թե ոչ, քաղաքական գործիչ է: Լոնդոնում ապրող շատ հետաքրքիր մի ռեժիսոր՝ Հովհաննես Փիլիկյանը, մի անգամ ինձ ասաց. «Ձեզ մոտ կենցաղային դժվարություններ կան, սակայն մարդիկ, առավելևս՝ արվեստագետները, չեն կարող ապրել քաղաքականությունից դուրս: Ձեր երկրում արվեստագետի նպատակներն ու պետության նպատակները համընկնում են: Ուրեմն պատկերացրեք, թե ինչքան դժվար է ինձ համար, երբ մեր կառավարության քաղաքականությունը հակասում է իմ համոզմունքներին»:

Երբ Մոսկվայում հանդիպեցինք ամերիկացի հայտնի գրող Վիլյամ Սարոյանին, նա, ծանոթանալով մեր թատերական ստուկտուրայի հետ, հարցրեց. «Դուք գնահատո՞ւմ եք այդ բանը: Ես նկատի ունեմ ձեր հսկայական հնարավորությունները: Երբ ես պիես եմ գրում, ամենևին վստահ չեմ, թե այն պետք է որևէ մեկին: Իսկ ձեզ մոտ պիես են պատվիրում հեղինակին, վճարում, երաշխավորում բեմադրությունը: Ձեր թատերագիրները բախտավոր մարդիկ են: Դուք սպասում եք նրանց»:

Ինչո՞ւ ես հենց սրանից սկսեցի խոսակցությունը: Որովհետև ութսունական թվականների թատերական հերոսը չի կարող իրապես գոյություն ունենալ առանց իր ժամանակի պրոբլեմների ու հակասությունների, իսկ թատրոնը՝ առանց իր թատերագրի: Անհնար է պատկերացնել «Կոմեդի ֆրանսեզի» խաղացանկը առանց Մոլիերի, Փոքր թատրոնի խաղացանկը՝ առանց Օստրովսկու, Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի խաղացանկը՝ առանց Չեխովի ու Գորկու, Սուդոուկյանի անվան թատրոնի խաղացանկը՝ առանց Սուդոուկյանի...

Ժամանակակից բեմի բարեձորոգիչ Կ. Ստանիսլավսկին ասել է, թե թատրոնն ապրում է թատերագրի գաղափարներով:

Վերջերս «Պրավդան» գրեց, թե անցած թատերաշրջանը «...չբերեց այնպիսի նշանակալի երկեր, որ վառ ու խոր բացահայտեին սովետական կենսակերպի առանձնահատկությունները, մեր ժամանակի իսկական հերոսների բնավորությունները, մարդիկ, որ կյանքի գործուն դիրքորոշում ունեն և իրենց աննձնուրաց աշխատանքով ապահովում են մեր հասարակության առաջընթաց շարժումը»: Նշանակում է սովետական մոտ հինգ հարյուր թատրոններ զրկված են եղել հանդիսատեսի հետ մեր կյանքում գոյություն ունեցող ամենագլխավոր բաների մասին խոսելու հնարավորությունից: Իհարկե, թատրոնը կարող է դիմել նաև կլասիկային, նրանից հավերժական, անկարող գաղափարներ քաղել: Հիմնականում այդպես էլ անում են անց գաղափարներ քաղել: Հիմնականում այդպես էլ անում են դրամատիկական շատ կոլեկտիվներ: Սակայն թատրոնը կոչված է արձագանքելու նաև արդի կյանքի ազնվագույն հոսանքներին:

Իսկ արդի կյանքի ամենաազնիվ հոսանքը մեր ժամանակակիցն է, նրա գործը, նրա ստեղծագործ աշխատանքը:

Այո, թատրոնի նկատագիրը մեծապես կախված է խաղացանկից: Հայ թատրոնը, որ վաղուց բոլորել է իր երկու հազար տարին, անկարելի է պատկերացնել առանց Շեքսպիրի: Մեզանում շեքսպիրապատումի հիանալի ավանդույթներ կան: Բայց ավանդույթները երբեմն ինձ հիշեցնում են հեծանիվ՝ առաջ շարժվելու համար պիտի պտտեցնես ոտնակները, հապկառակ դեպքում կրնկնես... Ես շատ եմ աշխատել Շեքսպիրի ստեղծագործության վրա: Եվ Շեքսպիրի այժմեականությունը տեսել եմ ժողովրդի վեհության և ուժի գաղափարի մեջ: Ինչքան ասես կարող ես սեր խոստովանել հայրենի եզրին, լեռներին ու անտառներին, հորենական օջախին, բայց եթե բաժանվում են fո և ժողովրդի հանապարհները՝ դատապարտված ես և փրկություն չունես: Քանզի չկա հերոս առանց ժողովրդի, հիշտ այնպես, ինչպես ժողովուրդն է, որ հերոսներ է ծնում: Սա հավերժական ճշմարտություն է, և ես կուզեի, որ հենց այդ ճշմարտությունը բույն դներ նրանց սրտում, ովքեր գալիս են «Ռիչարդ Երրորդ» և «Կորիոլան» հերկայացումները դիտելու: Հենց անհատի և ժողովրդի հակատարգերի միասնության գա-

դափարի մեջ եմ ես գտնում արդիականության հուզող շատ ու շատ հարցերի պատասխանները:

Շեքսպիրն անսպառ է: Մարդկային մտքի, զգացմունքների և արարքների հանրագիտարան է նա: Եվ յուրաքանչյուր արվեստագետ ազատ է այդ հանրագիտարանից ընտրելու միայն իրեն մոտ ու հարազատ որևէ էջ: Ռեժիսորն ամենից առաջ արվեստագետ է և ոչ թե պարզապես հեղինակային տեքստի միջնորդ հաղորդիչ:

Ամեն մի արվեստագետի ստեղծած գործը կարող է լինել վիճելի, երբեմն էլ՝ ոչ լրիվ ընդունելի: Վերջերս Երևանի դրամատիկական թատրոնում երիտասարդ ռեժիսոր Ա. Խանտիկյանը բեմադրեց «Համլետը»: Ես չեմ խոսի այս բեմադրության արժանիքների և թերությունների մասին: Ոչ այնքան անտարակուսելի ներկայացում է ստացվել: Իմ խոսքն ուրիշ բանի մասին է: Այս առիթով ես ավելի քան տարօրինակ օրինաչափություն նկատեցի մեր հնաոճության մեջ: Երբ թատրոնը լիարյուն, հաջող ներկայացում է ստեղծում, մեր թատերագետները դրան արձագանքում են լռությամբ: Բայց վրիպումների դեպքում, էլ չեմ խոսում ձախողումների մասին, մամուլը հեղեղվում է ծավալուն հոդվածներով: Իսկ նույն հնաոճներն ինչքան են կոչ արել՝ «Կանաչ ճանապարհ երիտասարդներին»... Երևանի դրամատիկական թատրոնը համարձակորեն, ընդգծում եմ՝ համարձակորեն, Ա. Խանտիկյանին վստահեց «Համլետի» բեմադրությունը: Եվ անմիջապես երիտասարդական «Գարուն» ամսագրում ջախջախիչ հոդված տպագրվեց: Թատերախոսականում ինչ-ինչ արդարացի դիտողություններ կային, սակայն դրանց արդարացիությունը լուծվում-կորչում էր հոդվածի վիրավորական տոնի մեջ: Բարյացակամություն չկար: Ըստ էության, ոչ մի ռեժիսոր ապահովագրված չէ այն բանից, որ «Համլետն» իր բեմադրությամբ կարող է և չստացվել: Առավել ևս երիտասարդ ռեժիսորը, որի սխալվելու լիմիտն անհամեմատ մեծ է, քան փորձառու ռեժիսորինը:

Փորձարարության իրավունքը թատերագետը չէ, որ տալիս է: Այդ իրավունքը տալիս են ժամանակն ու արվեստը,

արվեստագետի անհատականությունն ու կլասիկայի հավիտենականությունը, կատարելությունը:

Քննադատությունն այսօր, չգիտես ինչու, բնավ էլ միշտ չէ, որ պատասխանատվություն է կրում թատերական պրոցեսի համար: Լավագույն դեպքում երևան է գալիս որևէ հայտնի թատերագետի ամփոփիչ հոդվածը, որ հիմնականում ցուցադրում է հեղինակի բազմագիտակությունը... Դրա պատճառն այն չէ՞, արդյոք, որ մեր հարգարժան քննադատությունը կորցրել է գլխավոր գործոնը՝ օբյեկտիվության չափանիշը:

Հայաստանում մենք հաճախ ենք խոսում այն մասին, որ թատրոնում փոխվել է ուժերի տեղաբաշխումը, որ փոխվել է հանդիսատեսը, բայց ահա թատերագետը մնացել է ներկայացումը նկարագրելու, նրա գոյության փաստն արձանագրելու մակարդակին: Նա իմը չի մասնակցում այն բարդ պրոցեսին, որ սկսվում է «ինչո՞ւ հատկապես այդ պիեսը» հարցից մինչև «ինչպես է ստացվել ներկայացումն» ամփոփիչ պատասխանը: Այսօր թատերագետը հեռու է թատերական խոհանոցից: Նա «կողմնակի» մարդ է, հանդիսատես, որ, չգիտես ինչու, ամենաանողոք դատավճիռ կայացնելու իրավունքի: Ցավոք, հաճախ այդ դատավճիռներն ավելի երկարակյաց են ունենում, քան ներկայացումները:

Ես ուշադիր ուսումնասիրել եմ վերջին տասը տարում մեր հանրապետությունում հրապարակված թատերախոսականները: Դրանց հակասականությունը հատուկ, առանձին քննության արժանի նյութ է: Հաճախ դրանց մեջ չկա միասնական ուղղվածություն, չկա գեղարվեստական մեթոդի մանրակրկիտ վերլուծություն, բայց փոխարենն, ինչքան ասես, կան ընդվազ համոզիչ մակդիրներ, ոչինչ չասող համեմատություններ:

Յուրաքանչյուր ռեժիսոր պարտավոր է որոնել ու գտնել իր հեղինակներին: Ես այդ առումով հարուստ մարդ եմ: Վերջին երեք տարում ես երեք հեղինակ եմ «գտել»:

Երբ ես դիմեցի Ժ. Հարությունյանի «Խաչմերուկ» պիեսի բեմադրությանը, քննադատներից շատերը տարակուսեցին, ոմանք նույնիսկ այստեղ-այնտեղ խոսում, կշտամբում էին հեղինակին, որ նա իր երկի կենտրոնում դրական հերոս է.

դրել: Պնդում էին, թե այսօրվա հանդիսատեսը չի դիտի այնպիսի մի ներկայացում, ուր ամեն ինչ հարթ է, ուր «խոչընդոտները խորտակվում են պիեսի հերոս Ադամյանի ազնիվ հայացքի տակ»: Սակայն ներկայացումն ընդունվեց սիրով՝ միշտ լեփ-լեցուն դահլիճ հավաքելով: Եվ ես համոզվեցի, որ այսօր բեմից մենք պետք է բարձր բարոյականության դասեր տանք, ներկայացնենք ընդօրինակման արժանի վառ տիպարներ:

Իմ մյուս հեղինակը՝ Վ. Պետրոսյանը չէր գրում հատուկ բեմի համար: Սակայն վերջին տարիների նրա ստեղծագործություններում մշտապես առկա են բեմական տարրն ու բարոյախոսական այն կիրքը, որ օրգանապես միահյուսվում է «ժամանակակից թատրոն» հասկացության հետ: Դրանով էլ հենց գրավեց ինձ նրա արձակը: Ես բեմականացրի նրա «Վերջին ուսուցիչը» վիպակը: Ծնվեց մի ներկայացում, որն արժանացավ ոչ միայն հանդիսատեսի սիրույն: Այդ ներկայացումը սիրում են նաև դերասանները, սիրում են այն պատճառով, որ հեղինակի խոսքերը հուզում են նաև իրենց. կրակոտ խոսքեր են դրանք՝ դուրս եկած ոչ թե անտարբեր արհեստավորի, այլ արվեստագետի գրչի տակից, արվեստագետ, որ սրտի ցավով է արձագանքում անարդարությանը, կեղծիքին, մարդկային անկատարությանը: Այս ներկայացումը ևս բարձր բարոյականության դաս է տալիս հանդիսատեսին:

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմում ահա արդեն հանի տարի է, ինչ ներկայացվում է Պ. Զեյթունցյանի «Ավերված հաղարի առասպելը» ողբերգությունը: Հիմա նա գրել է մի նոր պիես, որտեղ դարձյալ խոսք է գնում զավթիչների դեմ հին Հայաստանի պայքարի մասին: Ինքնատիպ, կրքոտ պիես է դա: Պատրաստվում եմ այդ պիեսը բեմադրել Երևանի դրամատիկական թատրոնում: Բայց, ցավոք, դա նույնպես տուրք է անցյալին: Իսկ մեզ այնքան անհրաժեշտ են այսօրվա մասին պատմող մեծ մասշտաբի, վառ ու լիարյուն պիեսներ, որտեղ կենտրոնում լինեն մեր ժամանակի հերոսները:

Որպես ռեժիսոր և դերասան, ես ինձ չեմ պատկերացնում արդիականությունից դուրս: Ես թատրոն եմ եկել դեռ դպրո-

ցական հասակում: Լենինականում էր, 1935 թվականին, երբ իմ առաջին վարպետը՝ Վարդան Աճեմյանը, նկատեց ինձ դրպրոցական ներկայացման մեջ ու տարավ թատրոն: Ես խաղում էի այնպիսի ականավոր դերասանների կողքին, ինչպիսիք էին Արմեն Արմենյանը, Ցոլակ Ամերիկյանն ու Լևոն Զոհրաբյանը: Իմ առաջին լուրջ աշխատանքը դարձավ պատանի խոովարար ու բանաստեղծ Վլադիմիր Մայակովսկու կերպարը «Իցկո Ռեժինաշվիլի» պիեսում: Այդ ժամանակվանից ես միշտ ձգտել եմ իմ դերասանական և ռեժիսորական աշխատանքում իմաստավորել ամեն մի օրը, ապրել այն հղացումներով, գաղափարներով, կերպարներով:

Իմ բախտը բերեց: Այդ բանում ինձ օգնեց սովետական հիանալի թատերագրությունը՝ ժամանակի խնդիրների հանդեպ զարմանալի զգայուն, խոր ու համարձակ թատերագրությունը: Երևանի պատանի հանդիսատեսի թատրոնում ես խաղացի Սերգեյ Տյուլենինի դերը Ա. Ֆադեևի «Երիտասարդ գվարդիայում»: Անցնելով մեծ Հայրենականի բոցերի միջով, այնուհետև ասիստենտ եղա Մ. Կեդրովին Մոսկվայի Մ. Գորկու անվան Գեղարվեստական թատրոնում, Մ. Գորկու «Հովեկներ» և Մ. Բուլգինցովի ու Մ. Ճիաուրելիի «Ավրորայի» համազարկերը» պիեսների բեմադրությունների ժամանակ: Դառնալով Երևանի պատանի հանդիսատեսի թատրոնի ղեկավար, բեմադրեցի Գ. Յաղջյանի «Գիշերային հրաշքը», մի ներկայացում, որի մեջ ձգտեցի հայ երեխաներին հաղորդակից դարձնել պատերազմի առասպելական հերոս, պիոներ Վալյա Կոտիկի նակատագրին, նրանց մղել ազնիվ արարքների, իրենց մեջ կամքի ուժ դաստիարակելուն, ժամանակով ու ոգով իրենց մոտիկ օրինակների շնորհիվ հայրենիքի հանդեպ սեփական պարտքը կատարելու գիտակցության:

Վաթսունական թվականներին սիրով աշխատեցի թե դրամատիկական և թե երաժշտական թատրոններում, բայց իմ մեջ կամաց-կամաց հասունանում էր ամեն ինչ նորից սկսելու անհրաժեշտության գաղափարը: Մտածում էի հավաքել ու կազմել միասնական գաղափարական ու գեղարվեստական ծրագրով, բարձր սկզբունքներով առաջնորդվող, ժամանակա-

կից մտածողությամբ օժտված համախոհ երիտասարդների մի կուռ կոլեկտիվ: Այդպես ծնվեց հայկական թատերական ընկերությանը կից թատերական ստուդիան, իսկ երկու տարի անց դրա հիմքի վրա՝ Երևանի դրամատիկական թատրոնը:

Դեռ ստուդիայում մենք որոշեցինք, որ մեր առաջին խոսքը պետք է լինի հեղափոխության մասին: Դա, հավանաբար, շատ հանդուգն բան էր՝ երիտասարդ դերասաններին առաջադրել այդման պատասխանատու և բարդ մի խնդիր, բայց ես չէի կարող այլ կերպ անել՝ համախոհներին հավատալ ու վստահել է պետք:

Այդպես սկսեցինք: Որոնում էինք «սեփական» հեղինակներին, որոնում էինք ժամանակակից հերոսին, այն մարդուն, որն արտահայտեր մեր ժամանակի վեհությունը: Դժվարին և ոչ միշտ արդյունավետ որոնում էր դա: Եվ շարունակվում է մինչև օրս: Չէ՞ որ յուրաքանչյուր ներկայացում թե՛ վստահությամբ ու հավատով լի զրույց է հանդիսատեսի հետ, թե՛ պատասխանատու քննություն, որ տալիս ենք նրան: Իսկ լավ պիեսներն այնքան քիչ են...

Անձամբ ինձ համար գլխավոր քննությունն սկսվեց այն պահին, երբ ես առաջարկ ստացա Փոքր թատրոնում ներկայացում բեմադրելու Վլադիմիր Իլյիչ Լենինի մասին՝ նրա ծննդյան հարյուրամյակի առթիվ: Ոչ միայն պատվավոր, այլև պատասխանատու գործ էր դա: Լենինի կերպար, Փոքր թատրոնի բեմ, երկրի առաջատար դերասաններ... Իրև ռեժիսոր, ինձ վիճակված էր իրականացնել ճշիրտական երազանքս՝ յոթանասունական թվականների ներկայացման մեջ ցույց տալ կյանք առած լենինյան մտքի հաղթանակը, հավատարմությունը հեղափոխության ճվաճումներին: Եվ ահա 1970 թվականի ապրիլի 22-ին տեղի ունեցավ Ս. Դանգուլովի «Ճանապարհ» պիեսի ներկայացման պրեմիերան: Սա բարդ, բազմապլան դրամատիկական պատում է Հոկտեմբերի հաղթանակի առաջին ամիսների մասին, այն մասին, թե ինչպես մեծ պայքարի ընթացքում այրվեցին նրանք, ովքեր չկարողացան, չցանկացան հասկանալ հեղափոխության էությունը:

Ես ուզում էի պատմել այն մասին, թե ինչպես հեղափո-

ՀԱՍԿ. ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

խությունն աշխարհի լայն տարածքներից գալիս ամփոփվում է հոգիների մեջ և մնում այնտեղ ընդմիշտ՝ անցնելով սերնդեսերունդ:

Ներկայացման վրա տարվող աշխատանքի օրերը, լենինյան մտքի խորքերը թափանցելու, առաջնորդի կերպարն ըմբրոնելու պրոցեսը, համատեղ աշխատանքը Լենինի դերը կատարող Յու. Կայուրովի հետ,— այս ամենը ես հիշում եմ իբրև իմ ստեղծագործական գործունեության գագաթնակետ:

Բայց ես մեծացել եմ լեռներում և գիտեմ, որ դժվարությամբ մի գագաթ հաղթահարելուց հետո հանկարծ տեսնում ես՝ նրաետևից մի ուրիշ նոր է հայտնվում— ավելի բարձրն ու գեղեցիկը, և նորից հրապուրում է, դեպի իրեն հաշում: Ո՞վ չի ցանկանա իր կյանքն ապրել հենց այդպես, բարձունքներում: Իմ լեռնագագաթները մեր ժամանակին արժանի պիեսներն են: Եվ ասում եմ նորից՝ ես որոնում եմ այդ պիեսներն ու ինձ դժվար կացության մեջ զգում: Ինձ, ինչպես և շատերին, անհանգստացնում է այսօրվա դրամատիկական «ընդհանուր հոսանքը»— շատ ու շատ պիեսների մանրաթեմայնությունը, «ինտերյերային» բնույթը, գեղարվեստական անհամոզչությունը, որ ցավալիորեն լայն ծավալ են ստացել:

Չէ՞ որ բանը սոսկ այն չէ, որ վատ ներկայացման մեջ դժվար է դերասանական հաջողություններ սպասել: Բանն այն է, որ ոչ տեղին, հապշտապ ասված բարձր, կարևոր մտքերն ու խոսքերը սկսում են «մաշվել» հագուստի նման: Այդպիսի ներկայացումներում հանդիսատեսը ոչ միայն բարոյական դաս չի առնում, այլև, ընդհակառակը, հիասթափվում է, անվրտահությամբ լցվում տեսածի հանդեպ: Կարելի՞ է արդյոք նրման մեծ վնաս հասցնել թատրոնին, որ գաղափարական աշխատանքի մի մասն է: Այնինչ այսօր մեզանում հայտնվել են չափից դուրս շատ արհեստավորական, «իրադրությանը հարմար» հորինվածքներ, որ սոցիալական բարձր պատվերով ստեղծվող պիեսների հետ ոչ մի առնչություն չունեն:

Ցավում եմ, որ մեր հայտնի, վաստակաշատ թատերագիրներից շատերը նույնպես գրում են այնպիսի պիեսներ, որ մեծ պրոբլեմներ չեն արծարծում, որոնց հերոսները սոսկ մանր

կրճերի, հիվանդագին աննատապաշտության կրողներ են, հատկանիշներ, որ հեղինակները հրամցնում են իբրև բարոյական իդեալի որոնում: Եվ նման պիեսները բեմադրվում են... Ռեժիսորներից մեկին հաջողվում է բեմադրել համեմատաբար լավ, մյուսին՝ համեմատաբար վատ, երորդին՝ լրիվ հարթ ու տափակ, աշակերտավարի: Ընդ որում, մենք սովորաբար կրկնում ենք հաճախ, թե թատրոնը բարոյականության դպրոց է, որի դերն ու կոչումը հանդիսատեսին հերոսական հասարակական գիտակցության դասեր տալն է: Բայց ի՞նչ դպրոցի մասին կարող է խոսք լինել, եթե բեմական ժամանակակից հերոսներից ոմանք, դժբախտաբար, ընդհանրապես ոչինչ չեն որոնում: Նրանք մի տեսակ հոգնած են հենց պիեսի սկզբից և այդպես էլ մնում են մինչև վերջ: Նրանք զուրկ են գլխավորից՝ կյանքի նպատակից, ինֆանտիլ են և ամորֆ: Երբեմն ներկայացումից հետո, որտեղ հանդիպել ես նման հերոսի, ելնում ես թատրոնից և այնպիսի զգացողություն ունենում, թե դրսում մի ուրիշ դարաշրջան է:

Մեր դարաշրջանը բուռն վերափոխումների, գաղափարական համընդհանուր պայքարի դարաշրջան է: Թատրոնը՝ այդ դարաշրջանի արտահայտիչը, հարկ է զգում ամեն վայրկյան Հայրենիքի պաշտպանությանը պատրաստ հզմարիտ ժողովրդական հերոսների, ինչպիսիք են Լ. Լեոնովի, Ն. Պոգոդինի, Կ. Սիմոնովի, Վս. Վիշնևսկու հերոսները:

Անցյալը մեր հարստությունն է: Այդ բանն անկարելի է մոռանալ: Սակայն, գովերգելով անցյալը, լողալով նրա փառքի շողերում, ինչո՞ւ ենք այդքան հազվադեպ հիշում, որ եթե չլիներ Սովետական իշխանությունը՝ այդ ամենը փոշի կդառնար: Եվ մենք՝ հայրենի հողի վրա ապրող երեք միլիոն սովետական հայերս, կկիսեինք այն միլիոնների ճակատագիրը, ովքեր կորցրեցին այդ հողը: Ըստ իս, նա է իր պատմության իսկական պատրիոտն ու պահապանը, ով այդ պատմությունը շարունակում է այսօր:

Ամերիկայում իմ վերջին ուղևորության ժամանակ ես նորից, առաջվա նման, հանդիպեցի հայերի՝ նախկին հայրենակիցների, որ հեռացել են Հայրենիքից նրա համար դժվարին

ժամանակներում և մնացել օտարության մեջ: Ի՞նչն էր նրանց տարել այնտեղ: Ի՞նչ են նրանք շահել: Փրկել են իրենց կյանքը: Փրկել են իրենց ունեցվածքը: Կուշտ են: Մեկը կարկանդակ է վաճառում, մյուսը պայուսակների խանութ ունի, երրորդը երգում է ռեստորանում...

Մի՞թե կարելի էր լքել տանջահար, արյունաքոր, բայց կենդանի Հայրենիքը, երբ նա սկսում էր վերածնվել, հառնել մոխիրներից: Իհարկե, դժվար էր հաղցել նրա հետ և մեռնել նրա համար: Շատ ավելի հեշտ է հիմա արցունքներ թափել վիսկիի բաժակը ձեռին և, տուրիստական ուղևորության գալով, համբուրել նրա մի բուռ հողը:

«Մեր պարտն է դասակարգային հակառակորդի հաղթական և գաղափարական հայհայիշ գործունեությանը, սոցիալիզմի դեմ նրա շար զրպարտանքին հակադրել մեր շարքերի անսասան համախմբվածությունը, գաղափարական հզոր միասնությունը, սովետական յուրաքանչյուր մարդու խոր համոզվածությունն ու հաղթական զգոնությունը, Հայրենիքը, սոցիալիզմի հեղափոխական նվաճումները պաշտպանելու նրա պատրաստակամությունը»,— ասվում է ՍՄԿԿ կենտրոնական Կոմիտեի «Գաղափարախոսական, հաղթական-դաստիարակչական աշխատանքի հետագա բարելավման մասին» որոշման մեջ:

Այս խոսքերն ուղղված են նաև մեզ՝ թատրոնի աշխատողներիս: Հենց այս պրոբլեմներին կուզեի արձագանքել թատրոնի հետ մեկտեղ: Հենց այս պրոբլեմների լուծմանն եմ սպասում ութսունական թվականների թատերագրությունից: Ե՛վ իրեն ռեժիսոր, և՛ իբրև հաղթացի:

«Театральная жизнь», № 24, 1980

ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԸ, ԲԵՄԱԴՐՈՂԸ ԵՎ «ԹԱՏԵՐԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆԸ»

Հարցեր կան, որոնց մասին թատրոնի մարդիկ մի առանձին կրոով են խոսում: Դրանցից մեկը «թատերայինի» կամ «ոչ թատերայինի» բազմիցս արծարծված, սակայն, եթե խոստովանենք, դեռ շատ էլ չպարզված հարցադրումն է: Մամուլի էջերը թերթելիս, նիշտ է, երբեմն հանդիպում ես տեսական կշիռ ունեցող, իսկ ավելի հիշ՝ պրակտիկ խնդիրներ շոշափող հոդվածների, որոնք առավել թե սակավ լույս են ձգում «թատերայնություն» կոչված երևույթի վրա: Այսուհանդերձ, միշտ էլ նման հարցադրումով հոդվածները դրվում են կոնկրետ ներկայացման վերլուծությունից անջատ, իսկ արդեն ռեցենզիաներում «թատերայնությունը» հանդես է գալիս տերմինի իր կտրական ֆունկցիայով, բնորոշելու համար շատ ավելի ներկայացման մի հանի վատ ու գունեղ պատկերները, հան պիեսի բեմադրության թատերական–արտահայտչական ընդհանուրը:

Եվ իրոք, որոշ արվեստագետներ, առանձնապես ինքնադատներ, թատերայնություն հասկացողությունը անջատում են այս կամ այն ներկայացման գաղափարական բովանդակությունից, կարծելով, թե լոկ ռեժիսորական ֆանտազիայով ծնունդ առած բեմական հնարքների, այսպես ասած, հավելյալ շեշտավորումների մեջ պետք է փնտրել նրան և ի լուր ամենքի բացահայտել: Այս մոտեցումով էլ դերասանի հաջող մի պրիյոմը կամ որևէ միզանսցենի հաջող կառուցումը ամբողջ ընկալում են որպես թատերային արվեստը սպառող հանգամանքներ և սկսում դրանից անջատ ինքնել դերակատարների խաղը, կերպավորման հաջողությունն ու բացերը, բեմադրության մեկնաբանությունը:

Սյսպիսի ֆնճադատները հաճախ չեն էլ ուզում նկատի առնել, որ ներկայացման թատերայնությունը պայմանավորված է նախ պիեսի մեկնաբանությամբ, ապա և բեմական արտահայտության բոլոր թե աչք գարնող, թե մասնակի ու աննշմար միջոցներով: Թատերայնությունը, ինչպես ոուս մեծ արվեստագետներն են շատ անգամ նշել, բեմարվեստի յուրահատուկ լեզուն է, ուստի և կոչված է բեմականորեն դրսևորելու թե կոնկրետ մի գաղափար, թե մարդկային էմոցիաներ, թե տեղի ու ժամանակի պարագաներ: Թերևս այնպես, ինչպես երաժշտության մեջ են ասում՝ մեղեդային լեզու (мелодиский язык), ինչպես այնտեղ մեղեդին արտահայտում է և խոհեր, և զգացմունքներ, այնպես էլ թատերայնությունն է բեմահարթակը դարձնում արվեստի մի ասպարեզ, ուր ծնունդ են առնում կյանքի գեղարվեստական պատկերները: Երբ ասում ենք պիեսը «թատերային չէ», ուրեմն կնշանակի դրամատիկական արվեստի լեզվով չի պատմված գրական երկի այուժեն: Սա ոչ ոք չի ժխտի: Բայց երբ ասում ենք «թատերային չէ ներկայացումը», դա արդեն հասկանում են որպես գուցե և ընդունելի, բայց, «ցավոք, ոչ այնքան գունեղ ու հետաքրքրական բեմադրություն»: Միևչդեռ, ոչ-թատերային ներկայացում չպետք է լինի, որովհետև դա միևնույն է թե՝ անունը կա, ամանումը չկա:

Բայց իրողությունն այնպես է, որ երբեմն ոչ միայն ֆնճադատներն են սխալվում «ոչ թատերայինը», այնուամենայնիվ, ներկայացում անվանելիս, այլև, ցավոք, թատրոններն էլ դավաճանում են այդ սկզբունքին:

Այս տխուր երևույթը ոչ թե լոկ նշելու համար ենք բացել մեր խոսքը, այլ դրա պատճառներից թեկուզ մեկ-երկուսը պարզելու հույսով: Այդ նպատակով էլ նախ՝ ուզում ենք մի քանի խոսք ասել սովետահայ դրամատուրգների հասցեին:

«Սովետական արվեստի» անցյալ համարներից մեկում դրամատուրգ Ալ. Արաքսմանյանը ճիշտ դիտողություններ է անում ռեժիսորներին, դերասաններին, թատրոնի նկարիչներին, սակայն, ինքը լինելով դրամատուրգ, մոռանում է խոսել այն մասին, որ թատերայնությունը կապ ունի դրամատիկա-

կան երկի հետ: Իսկապես, թատերային արտահայտչաձևերն առաջին հերթին պետք է փնտրել դրամատուրգիայում, առանց որի չկա ռեժիսորական միտք, չկա դերասանական արվեստ:

Մի՞թե պատահական է, որ ռեժիսորներն ավելի հակում ունեն դեպի կլասիկ դրամատուրգիան, քան ասենք, ժամանակակից մեր գրողների պիեսները: Այդ նրանից չէ, որ նրանք չեն սիրում ժամանակակից հերոիններին և ոչ էլ այն բանից, որ չեն ուզում նպաստել ինքնուրույն դրամատուրգիայի զարգացմանը: Չէ՞ որ, ընդհակառակը նրանք միշտ էլ մեծ ջանքեր ու կիրք են ներդնում այդ պիեսները բեմադրելիս, համբերությամբ ու սիրով աշխատում մեր հերոինների հետ:

Ի տարբերություն կլասիկ դրամայի տված օրինակների, մեր դրամատուրգներից ոմանք կարծում են, թե դրությունների հետաքրքրաշարժ կառուցումով արդեն լուծվում է թատերայնության խնդիրը: Մինչդեռ, ինչքան էլ վարպետորեն կառուցված դրություններ լինեն պիեսում, դա դեռ բեմի համար լիարժեք երկ չի կարող լինել, եթե այնտեղ բացակայում են դրամատիկական հնչեղ խոսքը, ցայտուն կերպարները, էմոցիոնալ վառ արտահայտչաձևեր:

Այո, գրական ոչ մի ստեղծագործության համար խոսքն այնքան կարևոր դեր չի խաղում, ինչպես դրամայի: Դրամայում չկա հերոինակ-երկրորդ դեմքը, որ կարողանա օգնության հասնել իր հերոսներին՝ բնորոշելու նրանց ապրումներն ու հույզերը, վերլուծելու նրանց աշխարհայացքը: Դրամայում միայն խոսքով են կերպարները բացում իրենց ներաշխարհը, ապրումներն ու հույզերը: Եվ այդ խոսքը պիտի լինի ուժեղ, պատկերավոր, ենթատեքստով հարուստ: Պիեսում խոսքն է բեկում դրությունները, ստեղծում ներքին մի ռիթմ, որն էլ ձև է տալիս պիեսին:

Հապա փորձենք, ճշմարտացիորեն առաջ բաշված այն տեսակետը, թե ինչը կյանքում բնական է և ճշմարտացի, բեմում երբեմն հնչում է կեղծ ու անբնական, կապել դրամատուրգիայի հետ: Եթե հերոսի շուրթերից բեմում հնչի այնպիսի մի դիալոգ, որն առօրյայում շատ բնական է և ճշմարտացի, բայց

զրկված է պոետական շնչից ու ռիթմից, որաև ռեժիսորը, դերասանը ճիգ թափեն, միևնույնն է, այդ խոսքը բեմական չի դառնա: Ինչո՞ւ է այդպես: Այն պարզ պատճառով, որ բեմի գեղարվեստական պայմանականությունը ենթադրում է խոսքի առավել ցայտունություն:

Դրամատուրգը պետք է գտնի հերոսի խոսքի նաև այնպիսի մի ռիթմ, որ բոլորովին էլ նման չլինի առօրյա բառ ու բանի, ծույլ, ցրված զրույցի: Մի՞թե թատերայնության բարձր պահանջի արգասիքը չէ մենախոսությունը :

Կյանքում մարդիկ բարձրաձայն իրենք իրենց հետ խոսում են՝ երբ տաճության կամ հոգեկան խռովքի մեջ են, սակայն բեմում մենախոսություն լսելով, մենք չենք էլ մտածում, թե դրանով խախտվում է կյանքի օրինաչափությունն ու ընդհակառակը, ուշադիր ենք մենախոսի հանդեպ, լսում ենք նրան, ապրում նրա հետ, հուզվում: Ահա այդպիսին է թատերական արվեստի ուժով վերափոխված խոսքի ընկալումը:

Սխալ և վնասակար է, երբ պիեսի գրական որակը գտնում են նրա դրամատիկական-թատերական որակից: Դրամայում գրականը և թատերական տարբեր արժեքներ չեն: Այս երկու արժանիքներն էլ անբաժանելի են: Բեմականի և գրականի ներդաշնակությունը չպետք է ընկալվի որպես մի ինչ-որ ձև, դա վաղուց հայտնի առանձնահատկություն է: Մինչդեռ այս կարևոր հատկանիշն է, որ երբեմն անտեսվում է ժամանակակից դրամատուրգիայի և թատրոնի համատեղ աշխատանքում:

Պաղտնիք չէ, որ դրամատիկական երկը մեզանում երբեմն դիտում են որպես ներկայացման «նյութ»: Այս տեղեկացն էլ պատճառ է լինում դրամատուրգի պատասխանատվության իջեցման:

Ժամանակակից դրամատուրգների ստեղծած երկերի ընդշող մասը թատրոնից դուրս՝ դրական ճակատագիր չեն ունենում: Դրանց կյանքն ընթանում է լոկ թատերաբեմի վրա: Թատրոնի մարդիկ, հատկապես ռեժիսորներս չենք էլ մտածում, թատրոնից դուրս, ժամանակակից պիեսի գրական բախտով: Մեզ հետաքրքրում է միայն պիեսի տված «նյութը»՝

որպես ռեժիսորական և դերասանական աշխատանքի շարժառիթ: Սհա այս նանապարհով է ծնվել մի շատ տխուր մտայնություն՝ թե ներկայացումը լավն է, պիեսը՝ վատ: Մինչդեռ իսկական թատրոնում, իսկական արվեստում երբեք չեն կարող այդպիսի «հրաշքներ» լինել, ոչ էլ իսկական թատերայնություն է պայմանավորում նման մետամորֆոզներ:

Երբ մենք թատրոնում ոչ թե օգնում ենք ժամանակակից դրամայի կուլտուրայի բարձրացմանը, այլ մտահոգվում ենք ներկայացման լոկ բարեհաջող կազմակերպումով, առաջ է գալիս շտամպը: Այսպիսի վերաբերմունքը դրամատուրգին թելադրում է ստեղծելու ոչ թե լիարժեք պիեսներ, այլ մի ինչ-որ հարմար «նյութ» ներկայացման համար:

Այդպիսի պիեսները չեն կարող ռեժիսորների և դերասանների լավ աշխատանքի հիմք դառնալ: Թատրոնի պատմությունը ցույց է տալիս, որ դերասանը առավել շահում, ստեղծագործական ան է ունենում, երբ ժամանակակից դրամատուրգիան է դառնում թատրոնի տերն ու տիրակալը: Հիշենք ռուս մեծ դրամատուրգներ Օստրովսկուն, Չեխովին, Գորկուն և հայ դրամատուրգներ՝ Սունդուկյանին, Պարոնյանին, Շիրվանզադեին, որոնց հոյակապ դրամատուրգիայի, բեմական կատարյալ խոսքի ուժով աճել է վարպետների այնպիսի մի սերունդ, որոնցով իրավամբ պարծենում է թե ռուսական, թե հայկական բեմարվեստը:

Երբ դրամատուրգի գրական նաշակը ցածր է, ինչ մեծ գաղափարներ էլ արծարծի իր պիեսում, միևնույնն է, մեծ հույզերի ներկայացում ստեղծելն անհնար է: Դերությունը չեն փրկի ոչ ռեժիսորը, ոչ էլ դերասանը: Սհա թե ինչու թատերային ներկայացում ստեղծելու նախապայմանը դրամատուրգն է որոշում, սհա թե ինչու անհրաժեշտ է նրա ստեղծագործությունը ճնճարկելիս միշտ էլ աչքի առաջ ունենալ թատերայնության բարձր պահանջները:

Այսպիսով, թատերայնության հիմքերից մեկը դրամատուրգիան է: Եվ, իհարկե, ռեժիսորի աշխատանքն էլ այս կամ այն պիեսի ընձեռած հնարավորություններով է բացատրվում, հաջողության հասնում:

Մենք լիովին համամիտ ենք Սաբիր Ռիզաևի այն տեսակետին («Սովետական արվեստ» № 7, 1955), որ եթե ներկայացման մեջ չի երևում բեմադրող-ռեժիսորի երևակայությունը, նոր ձևեր որոնելու նրա ձգտումը, այսինքն՝ չի երևում ոչինչ ավելի, քան պիեսի սյուժեի պարզ վերարտադրությունը, ապա ռեժիսորական արվեստի մասին խոսելու տեղ չի էլ մնում:

Հանդիսականը բիչ առիթներ չի ունեցել հանդիպելու մեր թատրոնների գորշ և անհրապույր ներկայացումներին, որոնց մեջ չկան իսկական ռեժիսորական մտահղացումներ, արվեստի վառվռուն ձևեր: Եվ բնորոշն այն է, որ սոսկ «բարեհաջող» համարվող այդպիսի ներկայացումները երբեմն շատ արագ են ծնվում, մեկը մյուսիետևից:

Ներկայացումը գորշ և անհրապույր է դառնում, երբ զուրկ է թատրոնին հատուկ արտահայտչական լեզվից, երբ ռեժիսորները վախենում են իրենց ստեղծագործական անհատականությունը դրսևորելուց, և, ավելորդ գլխացավանքից հեռու մնալով, ձգտում են խույս տալ մամուլում և բանավեճերում կրքեր հարուցող բեմադրություններից, գերադասում ստեղծել այսպես ասած, «բարեհաջող» ներկայացում:

Ինչո՞վ են վատ այդպիսի ներկայացումները: Այս հարցին պատասխանելու համար արժե նախ որոշել, թե ի՞նչ կնշանակի ռեժիսորական մեկնաբանություն, բեմադրության թատերային սկզբունք:

Ռեժիսորի կողմից պիեսը ճիշտ ընկալելը, դերասանների հետ մեկտեղ վերլուծելն ու կերպարների փոխհարաբերությունները որոշելը դեռ չի կարող ապահովել ներկայացման բախտն ու հաջողությունը: Ռեժիսորը, ոգեշնչված բեմադրության գաղափարական մտահղացմամբ, առաջին հերթին պետք է փրնտրի և գտնի թատերական այն լեզուն, այն արտահայտչամիջոցները, որոնցով պիտի բեմում կենդանանա իր իսկ հղացումը: Գաղափարական մտահղացումն է ծնում և որոշում ներկայացման թատերային առանձնահատկությունը, նրա մատուցման եղանակը:

Թատերական արտահայտչամիջոցներն ու ձևերը շատ են և բազմատեսակ: Մեր նպատակը չէ այս հոդվածում վերլու-

ծել դրանք և պատրաստի դեղատոմսեր առաջարկել: Դա նույնքան բարդ խնդիր է, որքան այն, երբ ուզում ես հասկանալ ու բացատրել, թե ինչպես կարելի կլինի ավելի լավ խաղալ: Բայց հնարավոր է ինչ-որ չափով զանազանել ռեժիսորական աշխատանքի իսկական թատերային արտահայտչամիջոցները և սխեմատիկ ձևերը:

Այսպես կոչված «բարեհաջող» ներկայացումներում ռեժիսորական միզանսցենը հաճախ նույնանում է բեմի սովորական անցուդարձի, դիալոգի մեջ գտնվող պերսոնաժների սովորական դասավորության հետ:

Միզանսցենը, իհարկե, կարող է սովորական մի շարժում լինել, բայց կարող է դառնալ նաև գեղարվեստական արտահայտչական լեզու, երբ իր կառուցումով նպաստում է խոսքի և մտքի ցայտունացմանը, ներկայացման գաղափարի բացահայտմանը: Բայց ավելի հաճախ հակառակն է լինում, միզանսցենը մնում է իբրև սովորական շարժում:

Օրինակ, ներս մտավ, բարևեց, նստեց, հեռացավ, վեր կացավ, գլխարկը հանեց և այլն...,— այս տեսակ միզանսցենները կառուցել չի լինի: Հաճախ տեսնում ես, որ դերակատարները, սեղանի շուրջ նստած խոսելիս, բորբոքվում և անպայման ոտքի են կանգնում, հեռանում են դեպի պատուհան, հետո մեկը գնում է, մյուսը մնում է մենակ: Սա էլ անցուդարձ է անում բեմահարթակի վրա: Ամեն ինչ շատ սովորական պահանջներով է արվում: Բայց մի՞թե այսպես պիտի հասկանալ միզանսցենի իմաստը: Մի՞թե բեմական գործողության անցուդարձի հետ կապված միզանսցենն է որոշում ռեժիսորի մեկնաբանությունը: Իհարկե, ոչ: Հաճախ ասում են՝ «ռեժիսորը դիմել է արտահայտչական զուսպ ձևերի»: Իհարկե, պետք է ընդունել թատերային ձևերի մեջ նաև զսպվածությունը, նայած դրամատուրգիական նյութին և ժանրին, բայց չէ՞ որ զուսպ ձևն իր հերթին պետք է ներքին իմաստ ունենա: Մի՞թե արտահայտչականությունը արվեստի զուսպ ձևերից է: Ոչինչ չանել բեմում, աղճատացնել թատրոնը, զրկել իր միջոցներից ու վատ երևակայությունից՝ նշանակում է խրախուսել պարզունակ սխեմաներ: Զուսպ ձևերով

հասնել արվեստի վառ արտահայտչականության, սա արդեն մեծ ու շնորհակալ գործ է: Սա թատերայնության բարդ արտահայտություն է, որը կապ չունի մեր նշած գորշ ներկայացումների հետ: Կան ռեժիսորներ, որոնք իրենց առաջ դրված բարդ խնդիրները լուծել չկարողանալով, արտահայտչական վառ միջոցներ չգտնելով, դիմում են այսպիսի մի սկզբունքի. «Մենք կողմնակից ենք զուսպ ձևերի, ներկայացումը կառուցում ենք ներքին հոգեվիճակների վրա, խուսափելով ավելորդ թատերայնությունից»: Կամ, ինչպես թատերագետ Ռիզաևն է նշում «Սովետական արվեստում» թատերայնության մասին գրած իր հոդվածում՝ իսկույն ևեթ կառչում են խոշոր ռեժիսոր Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի այն արտահայտությունից, թե «ռեժիսորը պետք է մեռնի դերասանի մեջ»: Միանգամայն ճիշտ է հոդվածագիրը, ասելով, թե՝ ինչ խոսք կարող է լինել մահվան մասին, երբ ռեժիսոր դեռ չի էլ ծնվել: Թատերական միզանսցեններն բեմում պետք է բացահայտեն ռեժիսորական մտահղացման հետ առնչվող հիմնական դրվագները: Միզանսցենը միայն թատրոնում չէ, որ օգտագործվում է: Նա խոշոր տեղ ունի նաև գրականության մեջ: Շատ օրինակներ կարելի է բերել գրականությունից, երբ հեղինակները դիմում են միզանսցենների և դրանով իսկ բացահայտում խոր մի բովանդակություն, միտք, և գաղափար: Սինա եղիշե Չարենցի «Լենինն ու Ալին» պոեմը:

Երբ մեծ Լենինի մահվան բոթը տարածվում է աշխարհով մեկ և աշխատավոր ամեն մարդ ցավ է ապրում, Ալին դառնացած շտապում է «կոնսուլատ ռուս» և հյուպատոսը ելնում է նրա դեմ.— «Լենին յո՞կ»— հարցնում է Ալին: Լռություն:

Ինչպես մութն՝ տաշտը,
Եվ կրծքին խփելով Ալին՝
Մրմնջում է՝
«— Նեթ կարաշո»:

Եվ ապա նայելով գետնին,
Մի բանից ասես վախենալով՝

Ասում է՝ դառնությամբ լի.
«Ալի պլոխ: Ալի-աղլիոր»:

Խոնարհում է գլուխը ներքև,
Անխոս վիշտ է հայտնում ու պատիվ
Եվ—
Հեռանում է՝ քսվելով պատին:

Ալու համար գոած այս «միզանսցենը»՝ fսվելով պատին պատահական շարժում չէ, այստեղ բացվում է հերոսի հոգեվիճակը:

Եթե ուշի-ուշով հետևենք գրականությանը, կհամոզվենք, որ այսպիսի օրինակները շատ են: Հիշենք Հայր Գորիոյի թաղումը Բալզակի վեպում: Սա մի լուռ տեսարան է, առանց խոսքի, դիալոգի, այստեղ միզանսցենով է բացահայտում գրողը իր վեպի գաղափարը:

Կարելի է բերել իսկական թատերային միզանսցենների օրինակներ, որոնք հարազատ են ներկայացումների գաղափարական մտահղացմանը և անջնջելի տպավորություն են թողնում դիտողի վրա: Նշենք թեկուզ Վարդան Աճեմյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» բեմադրությունը Լենինականի դրամատիկական թատրոնում:

Պոլսի արճարաններից մեկն է մտնում Աբիսողոմ աղան, իհարկե, ոչ իր ցանկությամբ, այլ Մանուկ աղայի, որ հարշ էր տվել նրան այնտեղ: Բեմում, տարբեր տեղեր սեղաններ կան, մարդկանցով շրջապատված: Մանուկ աղան Աբիսողոմին այստեղ մեկ-մեկ ծանոթացնում է արճարանում գտնվող այցելուների հետ և չանցած մի րոպե, տարբեր տեղերում դրված բոլոր սեղանները միանում են իրար և կազմում Աբիսողոմ աղայի սեղանի շարունակությունը: Եվ սկսվում է կերուխումը: Այստեղ մեկը մյուսին հաջորդում են ռեժիսորական վարվոում հնարները: Այսպես, Աբիսողոմ աղան վճարում է ընթրիքի ծաղրը, ելնում է տեղից, բայց հիշելով, որ մոռացել է հովանոցով ձեռնափայտը, բղավում է «չեմշես»: Բեմում եղած մոտ 30—40 մարդ միանգամից նետվում են դեպի «չեմշեն» իրար հրոտելով վերցնում ձեռնափայտը և հանձնում

Աբիսողոմ աղային: Հանդիսականը իսկույն հասկանում է, թե ինչ մուրացկաններին մասին է Պարոնյանի խոսքը:

Կամ բերենք մի այլ օրինակ, նույն ռեժիսորի «Նամուս» բեմադրությունից Սունդուկյանի անվան թատրոնում: «Պատի տեսարանը»: Ինչպիսի վարպետությամբ է լուծել ռեժիսորը այս տեսարանը: Դժվար է պատկերացնել մի այլ միզանսցեն, որը կարողանար այնպես պատճեշել սիրող զույգերին, անջատել միմյանցից, ինչպես նամուսի և ադաթի պատն է, որը բաժանում է նրանց: Պատն այստեղ «խաղում է», դառնալով ներկայացման գաղափարը խորհրդանշող գեղարվեստական կերպար:

Մեր թատրոնը զարգացման մեծ հեռանկարներ ունի և, իհարկե, թատերային արվեստի հասկացությունը, իր բոլոր կոմպոնենտներով, որքան ավելի առաջ ընթանա, այնքան ավելի կպարզվի, կխորանա: Բայց դրա համար այսօր մեզ անհրաժեշտ է հետևողականություն հանդես բերել գորշն ու անհրապույրը ծաղկելու և բեմի ամենաթանկ հատկանիշը՝ կուռ արտահայտչականությունը պաշտպանելու մեջ: Այդ ոգով պիտի գործեն ոչ միայն արդեն փորձառու և հեղինակավոր մարդիկ, այլև մենք, երիտասարդներս, որ ժառանգել ենք իսկական մի գանձարան՝ հայ թատերական արվեստի բնագավառը:

«Սովետական արվեստ» № 7, 1958

ԹԱՏՐՈՆԻ ՈՒԺԸ

Մինչև օրս էլ պահպանվել է ու ստեպ-ստեպ ասպարեզ է թափանցում այն հիմնովին մերժելի մոայնությունը, թե թատրոնն իր դարն ապրել է և ժամանակն է պատվավոր զառամյալին հանգստի ուղարկելու, մանավանդ, որ նրան ավելի ու ավելի են նեղում իր երիտասարդ ժամանակակիցները՝ կինոն ու հեռուստատեսությունը: Այս մոլորությունը հազիվ թե մտահոգություն պատճառեր, եթե թատերական արվեստի ընդդիմախոսները իրենց տեսակետը առաջ մղելու համար չանտեսեին բուն թատրոնի սկզբունքները, եթե կամա թե ակամա չնենգափոխեին նրա շարժման ուղիները, չմշուշվեին զարգացման հեռանկարները:

Ինչ խոսք, կինոյի ու հեռուստատեսության տեխնիկան անհամեմատ ավելի լայն հնարավորություններ է ընձեռում՝ կյանքը բազմակողմանիորեն ու շարժման մեջ պատկերելու համար: Վիճելու բան չէ նաև այն, որ կինոն, հեռուստատեսությունը առավել մասսայական արվեստներն են: Բայց մասսայականությունը պայմանավորված է հենց այդ արվեստների բնույթով և ամենևին էլ իրավունք չի տալիս չնկատելու թատրոնի ներուժները:

Իմ կարծիքով, թատրոնի շուրջ պտտվող հոռետեսական խոսակցությունների պատճառը ոչ թե թատրոնի կողքին ապրող ու փթթող կինոն ու հեռուստատեսությունն են՝ իրենց բազում նվաճումներով ու խոստումնառատ հեռանկարներով հանդերձ, այլ հենց թատրոնի ներսում խմորվող մի շարք ոչ հիշտ, ես կասեի՝ նույնիսկ վնասակար սկզբունքներն ու սովորույթները:

Թատրոնի հոգսերի մասին մերթ այստեղ, մերթ այնտեղ ծագող բանավեճերը, եթե նույնիսկ գործնականորեն էլ հիշ

օգուտ են տալիս, որպես կանոն, բացառնակ կերպով ապացուցում են մեկ բան. մենք՝ թատրոնի գործիչներս վատ ենք աշխատում, լավ չենք պատկերացնում, թե ինչ պիտի որոնենք, որտեղ և ինչպես պիտի որոնենք: Մենք աչ ու ձախ խախտում ենք թատրոնի սպեցիֆիկան, հեռանում նրա էությունից, մոռացության տալիս նրա բնույթը, խնդիրները, միջոցներն ու նշանակությունը: Մենք՝ ռեժիսորներս, թատրոնին հաճախ ստիպում ենք խոսել ամեն լեզվով, բացի իր՝ թատրոնի լեզվից: Թատրոնի կենդանի խոսքը, մարդկային ապրումները, որ ծնվում են անմիջապես դահլիճի աչքի առջև, կենդանի հուզական շփումը հանդիսականի հետ փոխարինվում են մեկ անգամ վավերացված ու միմյանց ակնթարթորեն հաջորդող «կադրերով»: Թատրոնը սկսում է խոսել կինոյի առոգանությամբ ու նմանվում այն մարդկանց, որոնք հավասարապես վատ են տիրապետում թե մայրենի, թե օտար լեզվին, և նրանց հետ բացատրվելը, նրանց հասկանալը զգալի ջանքեր է պահանջում, եթե չասենք, որ միաժամանակ նաև դժգոհություն ու զայրույթ է առաջացնում: Ահա այս «թատրոնի» ժամերն են, որ հաշվված են: Անտարակույս մահվան է դատապարտված այն թատրոնը, որը կտրվել է սեփական հողից և ուրիշ հողում էլ չի կարողացել արմատներ գցել:

Թատրոնը, եթե ուզում է ապրել, պետք է վերադառնա... թատրոն, երբեք ու երբեք չմոռանալով անցյալ որոնումների արդյունքներն ու հետևանքները և, իհարկե, երբեք չընդհատելով նրա փորձերն ու որոնումները: Թատրոնը իր ամբողջ պատմության մեջ միշտ էլ զգացել է տեխնիկական կատարելագործման անհրաժեշտությունը: Եղել են ու կան, իհարկե, չափազանցումներ: Տեխնիկայի ինքնաբավ ցուցադրումն ու տեխնիկայով սեթևեթելը գայթակղիչ բաներ են: Բայց խորհ արվեստի, զտարյուն թատերական արվեստի, ժամանակակից թատրոնի շահերը ուրիշ բան են ասում. այո, ժամանակակից տեխնիկական հնարավորություններ, սակայն այն չափով, որ չափով թատրոնի՝ ըստ էության պայմանական արվեստի առանձնահատուկ բնույթն է պահանջում: Խոսքը թատերական տեխնիկա ունենալու մասին է և, հասկանալի է, դրան համա-

պատասխան ու դրանով պայմանավորված այլևայլ բեմադրական-ռեժիսորական լուծումների մասին:

Ես բնավ կոչ չեմ անում թատրոնի փոխառնությունների շրջանակը սահմանափակել տուրիստական ժուժկալությամբ, բայց եկեք համաձայնվենք, որ կինոյին ձեռնց նետելը, նրա հետ ոտք մեկնելը, հատկապես նրա տեխնիկական հնարավորությունների հետ չափվել ցանկանալը ուղղակի անմտություն է, որ միաժամանակ նշանակում է զրոյի հավասարեցնել թատրոնի բուն իմաստը, նրա բնությունը, նշանակում է թերագնահատել այն հիմնականը, ինչի վրա հենվում է թատերական արվեստը՝ կենդանի մարդու թատրոնը:

Ժամանակակից թատրոնը հանի գնա պետք է մարդկայնանա, կենդանի հույզերը, մտքերը, կենդանի մարմնավորումները բեմի վրա ոչնչով փոխարինել հնարավոր չէ, ոչ մի տեխնիկական տրյուկ, ոչ մի հնարիմաց բեմադրական պրիոմ չի կարող կոծկել գաղափարական սնանկություն ու ապրումների շինծությունը: Թող պարադոքսային երևա, բայց ինձ թվում է, որ առաջ գնալու համար թատրոնը պետք է երբեմն ետ նայի, իր ելման դիրքերում որոնելով մասնավորն ու մաշտաբայինը, անմիջականն ու մոնումենտալը, բնականն ու արվեստականը, մարդկայինն ու ընդհանրականը հանգուցելու բանալիները:

Առաջին հայացքից պարզ ու հասարակ թվացող այս բռնատիպ ճշմարտությունները ստեղծագործական պրակտիկայում բոլորովին այլ տեսք են ստանում, և դրանց անտեսումը շատ ու շատ անցանկալի հետևանքների է հասցնում: Թատրոնի էության գիտակցված թե չգիտակցված անտեսումը, ռեժիսորական մտածելակերպի ու լուծումների կողմնորոշումը դեպի օտարածին (հատկապես էկրանային) միջոցներն ու հնարները, առաջին հերթին, անդրադառնում են դերասանական արվեստի վրա, խաթարում նրա բնականոն ստեղծագործական զարգացումը: Դերասանը կարծես թե ավելի ու ավելի է կորցնում «ինքնավարությունը», դառնում բեմադրողի մտահղացումների իրականացման հումույթ: Իմ աշխատանքի ընթացքում ես ցավով եմ նկատում, թե ինչպես են դերասաննե-

րը իմիջական հրաժարվում «ստեղծագործական նախաձեռնություն» կոչվող բարիքից, թե ինչպիսի դժվարությամբ են գործում նրանց միտքն ու երևակայությունը, թե նրանց մեջ ինչպես է բթացել դիտողականությունը: Մի դեպքում միամիտ հանույքով, մի այլ դեպքում անզոր հաշտվողականությամբ, իսկ ավելի հաճախ վատ թաքցրած դժգոհությամբ եմ զգացել, որ դերասանը ռեժիսորին նայում է իբրև բարեբար-խնամակալի: Եվ ահա այստեղից է, որ ծնունդ են առնում թատրոնի (և առհասարակ՝ արվեստի) ամենաոխերիմ թշնամիները՝ ստեղծագործական մտքի ալարկոտությունը, ամլությունը և, վերջապես, անտարբերությունը: Չեմ ուզում ու չեմ էլ կարող մեղքը միայն դերասանի վրա բարդել: Նրան սովորեցրել են, որ իր փոխարեն պիտի մտածի ուրիշը, այսինքն՝ ռեժիսորը: Այդ «ուրիշը» զրկել է նրան փնտրելու, տառապելու, ոգևորվելու հանույքից և դրանով իսկ ստեղծել մի գեղք, որը մշտապես պայթում է հենց կրակողի ձեռքերի մեջ: Ռեժիսորը, դերասանին մարիոնետի վերածելով, փորձերի կեսին էլ չհասած՝ հոգնում է: Ամենամանր հարցերով զբաղվելով, բոլորի փոխարեն մտածելու ճիգեր անելով, նա հաճախ աչքաթող է անում այն կարևորը, ինչը բացահայտելու և մարմնավորելու է կոչված ռեժիսորը՝ ներկայացման կերպարը, կերպն ու գաղափարը:

Այսօր մեր թատրոնի համար ճակատագրական սխալ կլիներ, եթե նա անտեսեր այս խոտորումները, չպարզեր դրանց դրդապատճառները: Ես ասում եմ «թատրոն», բայց և նկատի ունեմ թատրոնի յուրաքանչյուր գործչի առանձին վերցրած: Չէ՞ որ ամեն պատեհ ու անպատեհ առիթով մեզանից շատերը կուրծք են ծեծում, թե թատրոնը կոլեկտիվ ստեղծագործություն է, որ նրա հաջողությունները բոլորինն են: Դե ուրեմն, արդարացի պետք է լինել ու ազնվորեն հանձն առնել նաև սխալների սեփական բեռը: Մենք սովորել ենք միայն ծափերը կիսել. հիմա գործի շահը պահանջում է, որ թատրոնի աշխատողները առանձին-առանձին ու բոլորը միասին պայքարեն (այո, պայքարեն) իրենց արվեստի իրավունքներն ու հեղինակությունը վերականգնելու համար:

Մեր ստեղծագործական կոլեկտիվներին ամենից առաջ անհրաժեշտ է ստեղծագործական միաբանություն, մեկ նպատակի ձգտելիս՝ ուժերի համերաշխ լարում ու համախմբում, առանց այս պարագայի գեղարվեստական լուրջ նվաճումների մասին խոսելը ժամավաճառություն է:

Երբ ասում ենք, որ կյանքը փոխվում է, որ նա նոր հարցեր, նոր պահանջներ է առաջադրում, երբեմն մնում ենք այս ընշմարտությունը հայեցողաբար ընդունողների դերում, մինչդեռ դա նաև նշանակում է, որ օրըստօրե աճում է, փոխվում, ավելի հարուստ, խորը ու պահանջկոտ է դառնում մեր արվեստի «ապառողը»՝ հանդիսականը, որ հապաղող, ուշացող, ոչ ուշիմ թատրոնը այս պայմաններում իրավ ոչ ասելիք ունի, ոչ աներևիք... Միայն համասեռ ու միաբան խումբը, ստեղծագործական մարմինը ջլատող ներքին խլրտումների ու անորոշության բեռից ազատ խումբը կարող է նպատակասլաց կերպով աշխատել, ուշադրությունը բևեռել կյանքի ամենահրատապ խընդիրների ու պահանջների վրա:

Ժամանակակից թատրոնը մերժում է հնաոճ խաղաձևերը, թատերայնության ոգուն տակ մատուցվող կեղծ, անբնական ապրումները, անկենդան ռիտորիկան, մերկապարանոց խրատներն ու գաղափարները: Մերժում է, որովհետև այսօրվա հանդիսականը, առանց չափազանցության, վիրավորվում է, երբ թատրոնը չի վստահում նրան, ոչինչ չի թողնում մտքով ու սրտով կշռելու, լրացնելու, շարունակելու ներկայացման ոլորտը: Այսօրվա հանդիսականը վճռաբար անցել է այն թատրոնների կողմը, որոնց արվեստը խորապես մարդկային է ու կյանքային, որոնց ներկայացումները բարդ են ու խորը՝ ոչ թե արտաքուստ, այլ ներքինապես, հերոսների հոգեբանությամբ ու խոհերով:

Սհա այս նանապարհով գայլող թատրոնին է, որ չեն կարող նեղել նրա հարևանները՝ կինոն ու հեռուստատեսությունը:

Բայց հեշտ չէ այս նանապարհով գայլելը: Ռեժիսորը և դերասանը, եթե նրանք նշմարիտ ու նախանձախնդիր արվեստագետ են, չեն կարող չտեսնել թատերական արվեստի զարգաց-

ման ու վերահաստատման այս միակ հնարավորությունից օգտվելու դժվարությունները: Դերասանն, օրինակ, այսօր գործ ունի լավատեղյակ, զարգացած, դյուրահավատ ու «անհավատ» հանդիսատեսի հետ: Եվ կավելացնեի՝ բարդ հանդիսատեսի հետ: Ուրեմն պիտի կարողանաս դրամատուրգի, ռեժիսորի ու fո ուժերով հասնել դահլիճում նստած զրուցակցիդ մակարդակին, միաժամանակ լինես բարդ ու հավաստի՝ անկախ նրանից, թե որ ժամանակի, ինչ ժանրի ու ոճի դեր ես խաղում: Հակառակ դեպքում դու կխոսես, բայց լսող չես ունենա: Սա մի կողմից: Խնդիրը առավել բարդանում է, երբ բեմ ես բարձրանում ժամանակակցիդ զգեստով և, եթե բախտդ բանել է, նաև՝ մոfերով: Կերպարի հավաստիությունն ու բազմաշերտ խորությունը այստեղ անփոխարինելի են: «Բեմական» կյանքի պոեզիան ու խորը դրամատիզմը պիտի դահլիճ հասնեն ու դահլիճում մնան առանց պարտադրման, մարդիկ պիտի տեսնեն իրականությունը նրա բոլոր շափումներով ու մասշտաբներով:

Ի միջի այլոց, ասացի՝ մասշտաբներ ու հիշեցի այն ներկայացումները, որտեղ ռեժիսորները մասշտաբներին գերի դարձած՝ իրենց համար աննկատելի, կորցնում են մարդն ու մարդկայինը, ստանում իրոf «մասշտաբներ», սակայն թղթի հարթության վրա տեղափոխված, առանց խորության ու ծավալների: Միևչդեռ մասշտաբայնության շառավիղը ուղիղ տանում է դեպի մարդը:

Ռեժիսորն ու դերասանը որքան խորանան մարդու մեջ, այնքան կխոշորանան ու շոշափելի կդառնան մասշտաբները: Այս բանում ես մեկ անգամ ևս համոզվեցի, երբ Մոսկվայում դիտեցի Պիտեր Բրուկի «Արքա Լիրը»: Պիտեր Բրուկը մտահղացել էր միմիայն մարդկանցով, նրանց մտքի ու հոգու շարժումով, վարքագծի արտաքին ու ներքին շարժառիթներով: Արքունական պննագեղ հանդիսավորությունից, գունազարդ թիկնոցներից ու պաթոսից, կեղծ մասշտաբային թոհուբոհից ոչինչ չէր մնացել այդ իրոf մոնումենտալ, իրոf մասշտաբային ներկայացման մեջ: Թատերախումբը հասել էր հուզական ներ-

գործության այնպիսի ուժի, որի մասին ստեղծագործողը միայն երազել կարող է:

Այս ամենի մասին ես խոսում եմ, իհարկե, ոչ նրա համար, որ ցանկություն ունեմ որևէ մեկին բան սովորեցնել, կամ խրատներ կարդալ: Ես ինքս երկար մտածել եմ այս ամենի մասին, որոնել եմ ու սխալվել, շեղվել երբեմն նիշտ ճանապարհից: Ավելին՝ ուղղակի համոզված եմ, որ հազիվ թե լինի մի ռեժիսոր, որ սեփական կաշվի վրա չզգա իր «առօրյա մեղքերի» հետևանքները: Մեր թատրոնի արդի վիճակն է հաստատում այս իրողությունը:

«Սովետական արվեստ», № 5, 1965

ՌԵԺԻՍՈՐԻ ԽՈՀԵՐ

Ռեժիսորն իր մտքերը, դիտումները, կյանքի ընկալումն ու կյանքում տեղի ունեցող պրոցեսների, ինչպես նաև զուտ գեղագիտական կատեգորիաների, ժամանակակից ստեղծագործական որոնումների սեփական ըմբռնումները, ինչ խոսք, առաջնայում է իր բեմադրած ներկայացումներում: Հոդվածներ գրելը նրա խնդիրը չէ: Եվ այնուհանդերձ, երբեմն նրա մեջ պահանջ է առաջ գալիս մասնագիտական հանդեսի էջերում ընթերցողներին հաղորդակից դարձնել իր խոհերին ու մտորումներին՝ այն պրոբլեմների և դժվարությունների շուրջ, որոնց այսօր բախվում է մեր թատրոնը, այն խնդիրների շուրջ, որ ինքը պետք է լուծի անհրաժեշտաբար: Գրիչ վերցնել ինձ դրդեցին ՍՄԿԿ Կենտրոնական Կոմիտեի նորերս ընդունված երկու որոշումները՝ «Գրական-գեղարվեստական քննադատության մասին» և «Սովետական Սոցիալիստական Հանրապետությունների Միության կազմավորման 50-ամյակին նախապատրաստվելու մասին»: Այս երկու որոշումներն էլ ամենաուղղակի և անմիջական առնչություն ունեն ռեժիսորի, մասնավորապես՝ գլխավոր ռեժիսորների պրոֆեսիայի հետ, որոնց գործունեությամբ է կանխորոշվում թատերական կոլեկտիվների ստեղծագործական աշխատանքի գաղափարա-գեղարվեստական ուղղվածությունը:

Այն սկզբունքայնությունն ու պահանջկոտությունը, որոնցով տոգորված են մեր կուսակցության Կենտրոնական Կոմիտեի որոշումները, անկասկած, Սովետական բազմազգ թատրոնի ստեղծագործական բոլոր աշխատողներին ստիպեցին մտածել իրենց գեղարվեստական գործունեության որակի

և գաղափարական էֆեկտիվության մասին, այն խնդիրների մասին, որ անհրաժեշտ է լուծել համատեղ:

Ուզում եմ անդրադառնալ և այնպիսի հարցերի, որոնք այսօր, ըստ իս, առավել էական են, համենայն դեպս՝ Հայաստանի թատրոնների համար, որ ծանոթ են ինձ ամենից ավելի:

Ձսպասելով Շեքսպիրին

Թատրոնը միշտ էլ հոգսաշատ է: Չգիտեմ, կարելի՞ է արդյոք այդ հոգսերը բաժանել մանրերի ու մեծերի, քանի որ բեմական արվեստում կարևոր է ամեն ինչ: Սակայն այսօր մեր ամենագլխավոր խնդիրն ու հոգսը գաղափարապես և գեղարվեստորեն բարձրարժեք արդիական խաղացանկն է:

Ակտիվությունը ժամանակի բարձր իդեալների գեղարվեստական հաստատման մեջ որոշվում է սովետական հասարակության այսօրվա կյանքի խորքային պրոցեսների, իրապես գոյություն ունեցող պրոբլեմների ընդգրկման աստիճանով, դրանք գեղարվեստորեն վառ ու ցայտուն ձևով, կուսակցական կրքոտությամբ ու սկզբունքայնությամբ բացահայտելու կարողությամբ: «Այսօրվանը» չի նշանակում առօրեական: Ճշմարիտ արվեստում դա էական վերափոխումն է, այն գլխավորը, որ արտահայտում է օրակական փոփոխությունները հասարակության մեջ, նոր մարդու բնավորության ձևավորումը գաղափարների, հայացքների, սովորույթների պայքարում: Բոլոր թատերագիրները չէ, որ օժտված են առօրեականության «խառնախոսության» մեջ այդ «էականը» որսալու ներունակությամբ, այստեղ զգայուն արվեստագետ է պետք, խորաթափանց տաղանդ, իր դարաշրջանի հետ համընթաց քայլող անհատականություն:

Ըստ իս, չկա թատրոն, որ մշտապես նման թատերագրի կարիքը չզգա: Ես ահա քանի-քանի տարի գործում եմ թատրոնում, ղեկավարել եմ մի քանի կոլեկտիվ և, անկեղծորեն ասած, դեռ ոչ մի անգամ բախտ չեմ ունեցել աշխատելու այնպիսի հեղինակի հետ, որի երկը ինձ համար հայտնագործու-

թյուն լինի, բացահայտի կյանքի նոր շերտեր, խորապես հուզի, ցնցի:

Իսկ եթե թատերագիրը խորապես չի հուզում բեմադրիչին և դերասաններին՝ ներկայացումն էլ չի ցնցում հանդիսատեսին: Թերևս իմ՝ ռեժիսոր Պապլանյանիս բախտը չի բերել: Բայց ահա մտովի աչիս առաջ եմ բերում վերջին տարիներին բեմ ելած հայ ժամանակակից թատերագիրների պիեսները և չեմ կարող ասել, թե դրանցից որևէ մեկն ակնառու արժեք է: Այդ պիեսների մեջ, իհարկե, լավերն էլ կան, բայց դրանք առավելապես պրոֆեսիոնալ կամ կիսապրոֆեսիոնալ ձեռով սարքված, իրար բերված գործեր են՝ գնայուն սյուժեներով ու ոչ այնքան խոր ասելիքով: Մինչդեռ յուրաքանչյուր թատրոն ամեն տարի պետք է բեմադրի մի քանի նոր պիես: Ժամանակակից թատերագրության երկերի ընտրության այս սահմանափակությունը երբեմն կուրյոզի է հասցնում: Թատրոնի ամբողջ կոլեկտիվի հետ մեկտեղ ակամա դու էլ ես դառնում... փուչ բան ստեղծող: Պատկերացրեք պրեմիերայի օրը: Պայծառ վառվում են շքեղ ջահերը, վայելչագեղ հասարակությունը ծայրեծայր լցրել է դահլիճը, ռեժիսորն ու դերասանները հուզվում են, վարչությունն անհանգստացած է, մտահոգված, թե ինչպես հնարավորին չափ հանդիսավոր անցկացնի նոր ներկայացումը հանձնելու արարողությունը, և արդեն հոգացել է մամուլում հայտարարություններ տալու, գունագեղ ազդագրեր ու ծրագրեր տարածելու մասին: Իսկ բեմում... դատարկ մի բան է, նոր ձևով կրկներգվող բավական մաշված մելոդրամատիկ սյուժե կամ ծեծված անեկդոտ՝ երեք արարի տեվողությամբ... Ամենատարօրինակն այն է, որ նման կազուսներ ծնվում են նաև այսօր՝ սոցիալ-քաղաքական մեծ վերափոխումների ժամանակաշրջանում, երբ մարդու միտքը համարձակորեն թափանցում է տիեզերքի գաղտնիքների մեջ:

Երբ կարդում ես վերջին տարիների կուսակցական որոշումները, ՍՄԿԿ 24-րդ համագումարի վավերագրերը, զգում ես, թե ինչ փառահեղ են այն խնդիրները, որ կուսակցությունը դրել է մեր ժողովրդի առաջ: Այս վիթխարի խնդիրների հաջող կատարման մեջ հսկայական դեր է հատկացվում արվես-

տին, մասնավորապես՝ թատրոնին: Չէ՞ որ այդ որոշումները վերաբերում են ոչ միայն հասարակության նյութական, տրնտեսական, այլև հոգևոր կյանքի ոլորտներին, ուղղված են հատակ աշխարհայացքով և բարոյական բարձր հատկանիշներով օժտված, բազմակողմանիորեն զարգացած անհատի դաստիարակությանը:

Հասարակությունը երբեք թատրոնին այսման որոշակի և պատասխանատու դեր չի հատկացրել մարդու հոգևոր վերակառուցման նշմարիտ հեղափոխական խնդրի լուծման մեջ: Ուստի և որոշ ներկայացումներ այսօր իմ աչքին նույնն են, ինչ ննջողուկների վրա կրակող թնդանոթ:

Թող ինձ նիշտ հասկանան իմ թատերագիր բարեկամները: Մեծ գաղափարներ կարելի է արտահայտել նաև կամերային գործերում: Ես դեմ չեմ ոչ մելոդրամային, ոչ էլ, առավել ևս, թեթև ներքագեղ կատակերգությանը: Հնուց եկող խոսք է՝ բոլոր ժանրերը լավ են, բացի ձանձրալիից: Ինձ նույնիսկ «անկեղծորեն» վատ պիեսները չէ, որ անհանգստացնում են: Նման պիեսներ միշտ էլ եղել են ու բեմադրվել, բայց և շատ արագ տապալվել ու մոռացվել: Ինձ անհանգստացնում են «միջին մակարդակով» գրված պիեսները, իսկ սրանք այսօրվա խաղացանկում թերևս ավելին են, քան լավ ու վատ պիեսները միասին վերցրած: Ինձ անհանգստացնում է, այսպես կոչված, «դստա» թատերագիր—արհեստավորը, որը գիտի ճարտար խոսել բեմից, բայց ընդհանուր առմամբ ասելիք չունի մարդկանց:

Մեր հասարակության հետագա զարգացման հրատապ պրոբլեմները լուրջ ու խոր բացահայտող, դրանց լուծման համար համախմբող, միտք արթնացնող, հոգեպես հարստացնող պիեսը խիստ հազվադեպ հյուր է մեր բեմերում: Իսկ նման պիեսը մեզ անհրաժեշտ է հատկապես այսօր:

Վշտացնում է նաև բեմի համար գրված նոր, նշմարիտ ռոմանտիկական երկերի բացակայությունը: Ես հանձն չեմ առնում բացատրել նման վիճակի պատճառները, բայց կարծում եմ, որ սխալվում են արվեստում ռոմանտիկական ուղղությունը ննջացած համարող հեղինակները: Դեռ Բելինսկին է ասել,

որ ռոմանտիզմը որևէ երկրի կամ դարաշրջանի ձեռբերումն ու սեփականությունը չէ, այլ մարդկային խառնվածքի ու ոգու հավերժական բնահատկություն, որը չի մեռել, այլ կերպարանափոխվել է: Համոզված եմ, որ Բելինսկու այս միտքն ստույգ է նաև այսօր:

Ես չեմ հավատում, թե մի գեղեցիկ օր կբացվի իմ առանձնասենյակի դուռը, և ներս կմտնի մի նոր Շեքսպիր, բայց գիտեմ՝ վաղն ինձ մոտ կգա մեր հին, հաջ ծանոթ թատերագիրը, և ես սկսեմ աշխատել նրա հետ, իսկ թատրոնի դիրեկտորը կնստի նոր ազդի տեքստ գրելու: Եվ ես ու թատրոնի ամբողջ կոլեկտիվը կսկսենք աշխատել հափշտակությամբ, այրվելով խաղացանկն ինքնուրույն պիեսով համալրելու, հանդիսատեսին ուրախացնելու ցանկությունից: Բայց ավա՜ղ... ծնունդ է առնելու հերթական միջակ մի ներկայացում: Չէ՞ որ դեռ ոչ մեկին չի հաջողվել միջակ պիեսից բեմական գլուխգործոց ստեղծել:

Ի՞նչ է սա, իներցիային ենթարկվելու ստիպմո՞ւնք: Անկասկա՛ծ: Իսկ ե՞լքը: Ելքն այդ իներցիան հաղթահարելն է: Հավանաբար հարկավոր է բարձրացնել պիես ընտրելու չափանիշները, մեծացնել հեղինակներին ներկայացվող պահանջները, իսկ ոմանց ծառայությունից հրաժարվել ընդհանրապես: Այսօր այլևս չենք ուզում աշխատել այնպես, ինչպես երեկ: Եվ այն, ինչ երեկ մեզ ընդունելի, նույնիսկ լավ էր թվում, այսօր չի կարող և չպետք է բավարարի մեզ: Անհրաժեշտ է նաև թատրոնի առջև դնել նոր և հենց վիթխարի խնդիրներ, որ ետ չմնա կյանքից:

Նոր պիեսն ամենից առաջ պետք է լինի եթե ոչ իրադարձություն, ապա, համենայն դեպս, գրականության երկ, այսինքն՝ գեղարվեստական երևույթ: Այդ դեպքում միայն պիեսը կարելի է ընդունել բեմադրության: Իսկ այսօր որոշ թատերագիրներ կիսաֆաբրիկատ են մատակարարում թատրոններին՝ այն հույսով, որ փորձերի ժամանակ, ռեժիսորի հետ համատեղ աշխատանքի ընթացքում այդ կիսաֆաբրիկատը կմշակվի ու կբարելավվի: Բայց ի՞նչ կարելի է անել, ինչպե՞ս կարելի է նոր որակ տալ հիմքում գեղարվեստորեն թույլ ու հետն էլ

վատ լեզվով գրված պիեսին: Բոլոր ժամանակներում թատերագրությունը համարվել է գրական ամենադժվար ժանրը: Սակայն, դատելով ներկայումս պիես գրող մարդկանց թվից (այժմ մեզ մոտ՝ Հայաստանում նրանք բանակապես համարյա մոտենում են ոտանավոր գրողներին), այդ կարծիքը թերևս կարելի է ճնշացած համարել: Չգիտեմ, մեղանչո՞ւմ եմ արդյոք դիալեկտիկայի դեմ թե ոչ, բայց արվեստում, բանակը երբեք չի վերածվել որակի: Տաղանդը հազվագյուտ բան է: Դրամատիկական տաղանդը՝ մասնավորապես:

Թատրոնը պետք է ոչ թե ձեռքերը ծալած սպասի իր Շեքսպիրին, այլ պիտի ակտիվորեն գործի մեջ ներգրավի երիտասարդ, հիրավի օժտված գրողների, որոնք իրենց հետ կբերեն կյանքի թարմ ընկալում, նոր թեմաներ ու սյուժեներ, անմիջականություն և հուզականություն:

Սովետական թատրոնը միշտ էլ ունեցել է և ունի տաղանդավոր թատերագիր-վարպետներ, որոնց փայլուն երկերը հաջողությամբ ներկայացվում են երկրի բազմազգ բեմերում: Այս թատերագիրներից երիտասարդները պետք է վարպետություն ուսանեն և բարձր բաղաքացիության, հայրենի արվեստին, հարազատ ժողովրդին ծառայելու օրինակ վերցնեն:

Վստահել և խիզախել

Ինձ հուզում է նաև երիտասարդ ռեժիսորների պրոբլեմը: Թատրոնը նրանց կարիքն զգում է ոչ պակաս, քան երիտասարդ թատերագիրների կարիքը: Մեզ մոտ՝ Հայաստանում, ասեմ անմիջապես, քիչ չեն դիպլոմավոր ռեժիսորները, բայց վերջին տասը տարում չեմ հիշում, որ նրանցից որևէ մեկը փայլեր բեմարվեստի երկնակամարում, ստիպեր խոսել իր մասին, վաո, ինքնատիպ բեմադրությամբ ուրախացներ մեզ: Ի՞նչն է պատճառը: Մի՞թե այդքան նվազել են ռեժիսորական տաղանդները: Ասեմ, որ Հայաստանում արդեն երկար ժամանակ է, ինչ այդ հարցերը չեն իջնում մամուլի էջերից, քննարկվում են թատերական ընկերության պլենումներում ու համագումարներում: Երևանի գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտը մի քանի տասնյակ ռեժիսոր շրջանավարտներ է տվել: Նրանց մի

մասն աշխատում է թատրոններում ու հեռուստատեսությունում, մնացածներն, ըստ երևույթին, չդիմանալով իրենց մասնագիտության փորձություններին՝ տեղ են գտել արվեստից հեռու բնագավառներում:

Ես չվրիպեցի՝ «իրենց մասնագիտության փորձություններին» արտահայտություն օգտագործելով: Երիտասարդ ռեժիսորներին վիճակվող փորձություններն իսկապես մեծ են ու դժվարին: Եվ նրանք, նույնիսկ անժխտելիորեն շնորհալի լինելով հանդերձ, չեն կարող հաղթահարել այդ դժվարություններն առանց թատրոնի օգնության: Օժտված կոմպոզիտորին, իր տաղանդն ապացուցելու և ճանաչում ձեռք բերելու համար, պետք է ընդամենը նոտաների թուղթ, իսկ նկարչին՝ կտավ ու ներկեր: Ե՛վ թուղթը, և՛ կտավը, և՛ ներկերը ամենին մատչելի բաներ են: Իսկ որպեսզի ռեժիսորը դրսևորի իրեն, անհրաժեշտ են դերասանական տաղանդավոր կոլեկտիվ և դրամատիկական ու նյութական զգալի ծախսեր՝ ներկայացում ստեղծելու համար:

Իհարկե, բոլոր թատրոնների ղեկավարները չէ, որ նման ռիսկի կդիմեն. ոչ մի երաշխիք չկա, որ սկսնակ ռեժիսորը չի ձախողվի: Բայց չէ՞ որ առաջին ձախողումը դեռ ապաշնորհության վկայություն չէ: Ռեժիսուրան մի արվեստ է, ուր անհրաժեշտ է որոշակի փորձ, որը ձեռք է բերվում կոլեկտիվում, դերասանների, նկարչի, կոմպոզիտորի, լուսավորողների և ներկայացում ստեղծող մյուս մասնագետների հետ աշխատելու ընթացքում:

Երկար ժամանակ մեր առաջատար դրամատիկական կոլեկտիվը՝ Սունդուկյանի անվան ակադեմիական թատրոնը, անջրպետվում էր երիտասարդ ռեժիսորներից: Իսկ այն սակավները, որ բեմադրություն էին ստանում, առաջին իսկ անհաջողությունից հետո հեռանում էին՝ այդպես էլ երկրորդ «փորձի» իրավունք չստանալով: Հավանաբար, թատրոնը ոչ միայն խնայում էր միջոցներն ու ժամանակը, այլև աշխատում էր չգցել իր հարգը: Բայց, այսպես թե այնպես, այսօր թատրոնը ռեժիսուրական հերթափոխ չունի, երիտասարդ տաղանդավոր բեմադրիչներ չունի:

Եթե այսպես է վիճակը մայրաքաղաքային առաջատար թատրոնում, ապա, բնականաբար, բանն ավելի վատ է հանրապետության մյուս քաղաքների ու շրջանների թատրոններում: Եվ ոչ միայն ռեժիսուրայի առումով: Այս թատրոններում հիմնականում աշխատում են ինքնագործ խմբակներում աճած էնտուզիաստներ: Վերջերս մամուլում հարց բարձրացվեց՝ ո՞ւր են Երևանի գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի շրջանավարտները՝ եթե միջշրջանային թատրոնները պրոֆեսիոնալ դերասանների, ռեժիսորների, նկարիչների պակաս են զգում: Թերևս նրանք, ովքեր այժմ պիտի որ աշխատեին այդ կոլեկտիվներում, չե՞ն դիմացել իրենց մասնագիտության փորձությանը:

Մենք հաճախ ենք հպարտությամբ ասում, որ հանրապետությունում գործում են այսքան ու այսքան թատրոններ, բայց քիչ ենք մտածում այն մասին, թե ինչպես են դրանք գոյությունը պահպանում: Որոշ կոլեկտիվներ ապաստանում են նորմալ գործունեության չհարմարեցված շենքերում, չեն ապահովվում բեմադրական ծախսերի համար անհրաժեշտ միջոցներով ու նյութերով, նոր աշխատողներին բնակտարածություններ չեն հատկացվում: Տեղական ղեկավարները գրեթե օգնություն ցույց չեն տալիս և քիչ են հետաքրքրվում իրենց թատրոնի գործունեությամբ: Բայց ահա հանդիսավոր օրերին չեն մոռանում իրենց զեկուցումներում հիշել, որ շրջանի մշակութային խոշոր օջախն է այն:

Ինչ խոսք, ամեն տեղ չէ, որ այդպես է: Պատմեմ, օրինակ, Լենինականի թատրոնի մասին, որտեղ, ըստ իս, գտել են ռեժիսորական պրոբլեմի լուծումներից մեկը: Երկար տարիներ Լենինականի դրամատիկական թատրոնը գեղարվեստական ղեկավար չուներ: Գլխավոր ռեժիսորները գալիս էին ու գնում: Մի ժամանակ հոյակապ բեմադրություններով հայտնի, հիանալի ավանդույթներ ունեցող կոլեկտիվն սկսել էր կորցնել իր երբեմնի փառքն ու համբավը: Դրությունը փրկելու համար ժամանակ առ ժամանակ այնտեղ էր գնում Սունդուկյանի անվան թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը: Սակայն նրա կարճատև այցերը չէին կարող վճռական բեկում մտցնել

վիճակի մեջ: Հարկավոր էր մի մարդ, որ մշտական աշխատանք տաներ կոլեկտիվում: Եվ ահա Հայաստանի կուլտուրայի միճիստրությունը որոշեց ռիսկի դիմել՝ հանրապետության այդ ճնագույն թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր նշանակեց Ե. Ղազանչյանին: Պետք է ասել, որ երիտասարդ ռեժիսորին մեծ օգնություն են ցույց տալիս կուսակցության բաղկոմն ու բաղաքային գործադիր կոմիտեն: Թատրոնը շուտով նոր հոյակապ շենք կստանա, կապահովվի ամեն մի անհրաժեշտ բանով, իսկ այժմ դիրեկտորի պահարանում իրենց ապագա տերերին են սպասում նաև բնակարանի շլրացված օրդերներ: Եվ երիտասարդ դերասաններն այստեղ են գալիս սիրով: Իսկ ինքը՝ Ե. Ղազանչյանը, կարելի է ասել, անսահմանափակ հնարավորություններ է ստացել իր ստեղծագործական հղացումներն իրագործելու համար: Սա՝ թատերասեր Լենինականում, իսկ մյուս տեղերում վիճակն առաջվա պես մնում է ծանր: Հավանաբար, հարկավոր է ավելի աներկբայորեն վստահել և ռիսկի դիմել, խիզախել: Բայց և միաժամանակ անհրաժեշտ պայմաններ ստեղծել, որ երիտասարդ բեմադրիչը կարողանա դրսևորել ռեժիսորական իր ունակությունները:

Մեր՝ Երևանի դրամատիկական թատրոնում վերջերս դիմեցինք նման քայլի և, կարծում ենք, մեր ռիսկն արդարացրեց իրեն: Ռեժիսորական ֆակուլտետի դիպլոմանտ Ա. Խանտիկյանին հանձնարարեցինք Ժ. Անույի «Ուղևոր՝ առանց ծանրոցի» պիեսի բեմադրությունը: Կոլեկտիվն օգնեց երիտասարդ ռեժիսորին ստեղծելու այնպիսի ներկայացում, որ այժմ լավագույններից մեկն է համարվում թատրոնի խաղացանկում: Այո, յուրաքանչյուր ներկայացում կապված է բավական մեծ ծախսերի հետ: Սակայն թատրոնը ճշգրիտ հաշվիչ մեքենա չէ և, կարծում եմ, պիտի ունենա անհաջողությունների իր լիմիտը, ինչ-ինչ տոկոսով սխալվելու իր իրավունքը: Այդ լիմիտը պետք է «օգտագործել» երիտասարդ ռեժիսորներ դաստիարակելու վրա: Բայց կա նաև մի այլ ելք՝ խոշոր կոլեկտիվներին առընթեր ստեղծել էքսպերիմենտալ բեմեր, ուր իրենց ուժերը կարող են փորձել ոչ միայն սկսնակ ռեժիսորները, այլև երիտասարդ դերասաններն ու նկարիչները:

Հանդիսատեսն ու քննադատը

Մեր արվեստի գերագույն դատավորը հանդիսատեսն է: Նրան է պատկանում վճռական խոսքը, և նա է ընդունում կամ մերժում մեր աշխատանքը: Եվ թատրոնը չի կարող հաշվի չնստել նրա, հատկապես իր մշտական հանդիսատեսի հետ, այսինքն՝ մարդկանց այն կոնտիգենտի հետ, որ հետաքրքրվում է տվյալ թատրոնի գործունեությամբ և բաց չի թողնում ոչ մի պրեմիերա: Նման ակտիվ ստեղծելու և ընդլայնելու մտահոգությունը յուրաքանչյուր թատրոնի ամենալուրջ պրոբլեմներից մեկն է: Որքան լայն է «սեփական» հանդիսատեսի շրջանը՝ այնքան հաջող է աշխատում թատրոնը, այնքան մեծ է նրա ժողովրդականությունը: Սեփական, մշտական հանդիսատեսը կոլեկտիվի ստեղծագործության յուրատեսակ ծանրաչափն է և ոգեշնչող ուժը:

Ես «սեփական հանդիսատեսի» համակիր եմ և իմ աշխատանքում ձգտում եմ կողմնորոշվել նրանով: Իսկ «կազմակերպված հանդիսատեսը» միշտ էլ պատահական, խայտաբղետ հասարակություն է, որի մի մասը նույնիսկ գեղագիտորեն պատրաստված չէ ներկայացումն ընկալելու, այսինքն՝ ներկայացումն ըմբռնելու ոչ թե մակերեսայնորեն, այլ խորհով: Արվեստագետն իր աշխատանքում չպետք է կողմնորոշվի նման պատահական հանդիսատեսով: Բայց, միաժամանակ, դա այն կոնտինգենտն է, որից ձևավորվում են նաև թատրոնի իսկական բարեկամները: Իսկ դա կախված է արդեն իրենից՝ կոլեկտիվից, այն բանից, թե հանդիսատեսի համար որքանով հետաքրքիր ու պիտանի կլինեն իր ներկայացումները:

Թատրոնի գործունեության հաջողությունը մեծապես պայմանավորված է ճնշադատությամբ, այն բանով, թե ճնշադատությունը որքան ճիշտ և նախանձախնդիր կերպով է վերլուծության ենթարկում կոլեկտիվի աշխատանքները: Քննադատությունը ոչ միայն միջնորդ է հանդիսատեսի և թատրոնի միջև, այլև կոչված է ուղղություն տալու թատերախմբի գործունեությանը, ժամանակին մատնանշելու նրա վրիպումներն

ու սխալները, համարձակորեն պաշտպանելու նորը, առաջադեմը, հետաքրքրայինը:

Երկար կարելի է խոսել թատերական ննջադատության դերի մասին: Բայց ամբողջ դժբախտությունն այն է, որ քննադատությունը հետզհետե կողմնակի մասնագիտության է վերածվում: Որքան էլ տարօրինակ լինի, մեզ մոտ տարեցտարի ավելի ու ավելի են էչանում պրոֆեսիոնալ ննջադատթատերագետները: Եվ հիմնական բեռն առայժմ իր վրա է կրում հին կադրերի ոչ մեծ ջոկատը: Հետևաբար՝ ննջադատական «վերահսկող» աչքի թուլացում, թատերագիտության ընդհանուր մակարդակի իջեցում: Խոր, հիմնավորված վերլուծության փոխարեն մենք ավելի ու ավելի հաճախ ենք սկսում կարդալ այնպիսի թատերախոսականներ, որ կառուցված են «ինձ դուր է գալիս—ինձ դուր չի գալիս» սխեմայի վրա, և որտեղ հիմնական տեղն է գրավում բովանդակության վերաշարադրանքը: Ես հետու եմ թատերախոսական գրողներին խորհուրդներ տալու մտքից: Միայն կարծում եմ, որ լուրջ ննջադատությունը չի կարող յոլա գնալ՝ առանց ամբողջ ներկայացման կերպարի և առանձին դերերի վերլուծության, առանց աննաշականության ռեցիդիվների, բեմում կեղծ սիրունության դեմ վճռական պայքարի: Ներկայացումը սինթետիկ ստեղծագործություն է, որի մեջ, մանավանդ մեր ժամանակներում, կարևոր դեր են խաղում գեղանկարչությունը, երաժշտությունը, լույսը: Այս կարևոր բաղադրիչները, չգիտես ինչու, շրջանցվում են թատերախոսականներում կամ, լավագույն դեպքում, գնահատվում են մեկ-երկու ընդհանուր նախադասությամբ: Քննադատությունը հազվադեպ է անդրադառնում ռեժիսորական արվեստի զարգացման հարցերին: Իսկ եթե անդրադառնում է, ապա երբեմն ոչ ճիշտ կողմնորոշում է տալիս. ժամանակակից ոճի դրոշի տակ փառաբանվում են անդեմ, երևակայությունից, ճշմարիտ թատերայնությունից զուրկ ռեժիսորական աշխատանքներ: Դարաշրջանի ոճը, ավելի որոշակիորեն՝ այսօրվա, մեր ժամանակների ոճը կենդանի և անընդհատ զարգացող հասկացություն է: Կյանքը թելադրում, հարուցում է նոր հայացքներ, ստեղծագործական որոնումների նոր ուղ-

ղություններ: Բայց սա չի նշանակում, թե վախթանգովյան՝ «թատրոնում ամեն ինչ պետք է թատերային լինի» հայտնի սահմանումը ինացել է արդեն, թե ձևի ինչ-ինչ «ասկետական» ծյուրվածությունը, չորուցամաքությունը ժամանակակից ոճի պարտադիր հատկանիշն է:

Ուզում եմ մի այլ կարգի կշտամբանք ուղղել մեր ճնաղատների հասցեին: Զգիտես ինչու, գաստրոլային ներկայացումները չեն գրախոսվում լրջորեն: Հիշենք, օրինակ, Երևանում՝ Փոքր թատրոնի և Մոսկվայում՝ Սունդուկյանի անվան թատրոնի փոխանակային հյուրախաղերը, որ կայացան վերջերս: Հյուրախաղերն անցան հաջողությամբ, երկու կոլեկտիվների համար էլ ստեղծագործական յուրատեսակ հաշվետվություն եղան: Գրեցին այդ թատրոնների ներկայացումների մասին և գրեցին բավական շատ: Սակայն կեղծ հյուրասիրություններ իրենն արեց: Բազմաթիվ հոդվածների մեջ գրեթե չկային ճնաղատական թատերախոսականներ, չնայած թե այս, թե այն կոլեկտիվը, լավերի կողքին, ուներ նաև թույլ ներկայացումներ:

Մենք վաղուց դարձել ենք մեկ-միասնական ժողովուրդ, և որտեղ էլ ստեղծված լինի մեր արվեստը՝ Մոսկվայում, թե Երևանում, նրա չափանիշներն ու գնահատանքը նույնպես միասնական են: Ուստի ճնաղատությունը ևս աճաչառ պիտի լինի Մոսկվա հյուրախաղերի եկած թատրոնի հանդեպ: Սոսկ դրվատական, գովաբանական բնույթի մոսկովյան թատերախոսականները որոշակի վնաս են հասցնում: Հապա փորձիր դրանից հետո որևէ բանում կշտամբել թատրոնին... Տեղի թատերագետներն առնվազն մեկ տարի չեն կարողանում թատրոնին ճնաղատական մի խոսք անգամ ասել, բանի որ գիտեն՝ ցանկացած դիտողությանը կհետևի այսպիսի պատասխան. «Այ, ճնաղատում ես մեզ, այնինչ Մոսկվայում...»:

«Զարգացնելով մարքսիստական-լենինյան գեղագիտության ավանդույթները,— ասվում է ՍՄԿԿ Կենտրոնական Կոմիտեի որոշման մեջ,— սովետական գրական-գեղարվեստական ճնաղատությունը գաղափարական գնահատությունների նշգրտությունը, սոցիալական վերլուծության խորությունը

պետք է զուգորդի գեղագիտական խստապահանջության, տաղանդի, ստեղծագործական արդյունավետ որոնումների հանդեպ հոգատար վերաբերմունքի հետ»:

* * *

Մենք թևակոխում ենք մեծ հոբելյանի տարին՝ ՍՍՀՄ կազմավորման 50-ամյակը: Դա մեր երկրի ժողովուրդների բարեկամության հոյակապ տոնն է, լենինյան ազգային քաղաքականության հաղթանակի տոնը: Սովետական հանրապետությունների անցած ուղին եղել է բարեկամության ուղի, փոխօգնության ուղի, նոր հասարակություն կառուցելու ուղի, ազգային մշակույթների փոխհարստացման ուղի: Բոլոր այս տարիներին արվեստը վիթխարի դեր է խաղացել մեր ժողովուրդների մերձեցման գործում, նպաստել է կոմունիզմի փառահեղ շենքի կառուցմանը:

Մեծ հոբելյանին պատրաստվելու ընթացքը ստեղծագործական թարմ ուժերի հորդում է առաջ բերել ինչպես բոլոր աշխատավորների, այնպես էլ արվեստի աշխատողների մեջ: Մեր բոլոր կազմակերպությունները պատրաստվում են արժանավայել կերպով դիմավորել համընդհանուր տոնը: Թատրոնները հանդես կգան պրեմիերաներով, կվերականգնեն անցած տարիների իրենց մի շարք լավագույն բեմադրությունները: Հոբելյանին պատրաստվելու ընթացքի մեջ կարևոր է և այն, որ կոլեկտիվները ձգտում են անպայման իրենց խաղացանկը ներառնել եղբայրական հանրապետությունների թատերագիրների երկերից:

Պիեսների նման փոխանակությունը վաղուց ի վեր ավանդույթ է դարձել, իսկ այս տարի ավելի լայն ծավալ ու թափ կստանա: Կուզենք միայն, որ թատրոններն այդ բանը չդիտեին իբրև տուրք հոբելյանին, այլ ընդունեին որպես ստեղծագործական լուրջ գործ, որ չբեմադրեին պատահական, միջակ պիեսներ, այլ ընտրեին միայն տվյալ ժողովրդի համար առավել բնորոշ, միմյանց ավելի լավ ճանաչելու հնարավո-

րություն բնձեռող լավագույն երկերը: Չէ՞ որ ժողովրդի ոգին, էությունը բացահայտվում է ճշմարիտ արվեստում միայն:

Մեր ամենօրյա խնդիրն է՝ պայքարել հանուն իրականության վառ ու խոր պատկերող արվեստի, մարդկանց բերկրանք պարգևող արվեստի: Իսկ պայքարել՝ նշանակում է համառ ուժերով հաղթահարել թերությունները, արարել գեղեցիկը, արարել կրքով ու սիրով:

«Театр», № 6, 1972

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՄՏԱՀՈԳՈՒԹՅՈՒՆ

Խաղացանկ, դերասան, ռեժիսոր:

Ահա այն հայտնի «երեք կետերը», որոնց վրա հենվելով մենք հաճախ բանավիճային հեռուներն ենք լողում: Երբեմն՝ այնքան հեռու, որ մոռանում ենք թատերական արվեստի այսօրվա թերություններից շատերի նախապատճառների մասին: Ոչ, ես դույզն ինչ չեմ ժխտում խաղացանկային, դերասանական և ռեժիսորական պրոբլեմների բացառիկ կարևորությունը բեմարվեստի կյանքում: Դրանք թատրոնի հացը, ջուրն ու օդն են, նրա հիմնական չափումները: Բայց այն ժամանակներից ի վեր, ինչ ես՝ միշտ կոնկրետ ներկայացումով, վաղվա պրեմիերայով ապրող պրակտիկ ռեժիսորս, ստիպված եմ եղել մասնակից դառնալ երիտասարդ ստեղծագործական կադրերի պատրաստման գործին, զգացել եմ, թե ինչ վիթխարի պատասխանատվություն է ընկած նրանց վրա, ովքեր կոչված են դաստիարակելու և ուսուցանելու երիտասարդությանը, նրան պատրաստելու հայրենի արվեստին ծառայելու ևվիրական առաքելությանը:

Թատրոնում ամեն ինչ, վերջին հաշվով, հանգում է տաղանդին՝ թատերագրի, ռեժիսորի, դերասանի տաղանդին: Տաղանդն էլ հենց, ես կասեի, բեմն ընդհանրացնող չորրորդ չափումն է, որով կանխորոշվում է մեր ձեռքբերումների չափը, գաղափարապես և գեղարվեստորեն բարձր արվեստ ստեղծելու հնարավորությունների աստիճանը: Եվ եթե դերասանական ու ռեժիսորական կադրեր պատրաստելու հարցերն ուղղենք մեկ պրոբլեմի, ապա նորից կհանգենք այն ճշմարտությանը, որ մեր գլխավոր մտահոգություններն այստեղ էլ ամենաբնական ձևով ամփոփվում են տաղանդի պրոբլեմի մեջ:

Թատերական բուհերն ու ստուդիաները, իհարկե, աշխատում են ընտրել տաղանդավոր երիտասարդների, ոչ ոք միջակությունների չի որոնում: Սակայն ամբողջ դժբախտությունն այն է, որ մենք ակտիվորեն չենք որոնում նաև տաղանդավորներին: Կուրսերը, որպես կանոն, հավաքվում-կազմվում են դիմորդների ընդհանուր հոսանքից: Իսկ ընդունելության ճնշությունների կարճատև շրջանում տաղանդը կռահել-բացահայտելն այնքան էլ հեշտ չէ, դժվար գործ է նույնիսկ փորձառու վարպետի համար: Քննող մանկավարժը թե կարողացավ հայտնաբերել դիմորդի ընդունակությունները՝ լավ, թե սխալվեց՝ անուղղելի բան կլինի: Երիտասարդը կավարտի բուհը, դիպլոմ կստանա և բացառված չէ այն հնարավորությունը, որ նույնիսկ կարող է լավագույն թատրոնն ընկնել: Թատերախմբում կհայտնվի նախանձկոտ մեկը, որ կկարծի, թե իրեն ճնշում, թույ չեն տալիս առաջ գնալ, իր արվեստակից ընկերների հաջողությունները կբացատրի ռեժիսորի լիակատար բարեհաճությամբ կամ ընդհանրապես չի ընդունի այդ հաջողությունը: Նման շրջանավարտն իր հավակնություններով թերևս մարդկայնորեն իրավացի կլինի: Նա թատրոն է եկել ստեղծագործելու ծարավով, ճանաչում ու փառք ձեռք բերելու փափագով: Իսկ եթե, ասենք, թատրոն է եկել ոչ թե միայն մեկ նման շրջանավարտ, ոչ թե երկուսը կամ երեքը, այլ մի ամբողջ խո՞ւմբ: Ի՞նչ կարող է սպասել թատերախմբին ապագայում, երբ այդ երիտասարդ դերասաններն ու ռեժիսորները, հասակ առնելով, այնտեղ առաջատար դիրք գրավեն...

Այս մոայլ պատկերը, ինչ խոսք, երևակայության արդյունք է, բայց և այնպես պիտի ասեմ, որ մեր թատրոններից շատերը, և նույնիսկ մեր առաջատարը՝ ընտրության աննախանձելի հնարավորություններ ունեցող Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը, այսօր բավական դժվարին կացության մեջ են այդ իմաստով: Եվ սա խիստ լուրջ պատճառ է հայ թատրոնի վարպետների աննախանձության համար:

Ես բողոքվին էլ մտադրություն չունեմ նսեմացնելու Երևանի գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի ծառայությու-

ները, ինստիտուտ, որտեղ այժմ ինքս էլ շեմ դասավանդում, բայց վերջին տարիներս նրա մեխանիզմում ակներևորեն ինչ-որ բան չի գործում հարկ եղածի պես, քանի որ այստեղ միջակ շրջանավարտների տոկոսը սկսել է անցնել շնորհալիների տոկոսից: Հավանաբար վրիպումներն անխուսափելի են ընտրության ամենակատարյալ սիստեմի դեպքում անգամ: Ուստի մեր ռեալ խնդիրն է այդ վրիպումներն ու սխալները հասցնել նվազագույնի. դրա համար անհրաժեշտ է հետևել ինքնագործ դրամատիկական խմբերում եղած պատանիներին ու աղջիկներին, շնորհալիներ ընտրել նրանց շրջանից: Իսկ գուցե և, մյուս ինստիտուտների օրինակով, թատերական բուհերն էլ կազմակերպեն միամյա նախապատրաստական կուրսեր, սոսկ այն տարբերությամբ, որ այստեղ ժամանակը չծախսեն առանձին առարկաներ սերտել տալու վրա, այլ զբաղվեն առավել շնորհալիներին հայտնաբերելու գործով:

Վաղ հասակում տաղանդերի բացահայտումն անհնար է կանխատեսել, առավել ևս՝ պլանավորել: Սակայն, գտնելով այդպիսիներին, մենք պարտավոր ենք բարենպաստ պայմաններ ստեղծել նրանց զարգացման համար: Եվ հարկ չկա այստեղ կրկնելու, թե պատրաստման որակից շատ բան է կախված, թե հրաշալի դերասանը կամ ռեժիսորը ամենևին էլ միշտ չէ, որ նույնիսկ հրաշալի մանկավարժ է լինում: Ուստի առավել ևս դժվար է ընդունել այն պրակտիկան, երբ թատրոնում իրենց չգտած միջակ դերասաններն ու ռեժիսորները, օժտված չլինելով մանկավարժական ձիրքով, գնում են ինստիտուտ... տաղանդներ աճեցնելու:

Երաժիշտների շրջանում մի հիանալի ավանդույթ կա՝ դպիրևկրի անվան կողքին հիշատակվում է նրա ուսուցչի անունը: Եվ հետագայում ինչ բարձունքներ ու ինչ տիտղոսներ էլ նվաճի այս կամ այն կատարողը, ուսուցչի անունը միշտ մնում է նրա անվան կողքին: Ես չեմ լսել, որ դերասանների մասին ասեն նույնը, ինչ, օրինակ, ջութակահարի կամ դաշնակահարի մասին են ասում՝ «Նա Օյստրախի աշակերտն է», «Նա Ռիխտերի սանն է»: Եվ սրանով շատ բան է ասվում, սա արդեն աշակերտի հպարտության գնահատանքն է, մանկա-

վարժի պատասխանատվության վավերացումը: Ուսանողի ճակատագրի համար ահա այս պատասխանատվությունն է, որ չկա թատերական բուհերում: Ընդհանրապես, ըստ իս, խելամիտ բան կլինի, եթե մենք ինչ-ինչ կողմեր վերցնենք երաժըշտական ուսուցման մեթոդիկայից: Վերցնենք, թեկուզ այն, թե ինչպես են երաժշտին տառացիորեն առաջին իսկ քայլերից սովորեցնում նվագել հասարակության առաջ: Երեխաները ելույթ են ունենում համերգային բեմերում, հեռուստատեսությամբ, մի բան, որը նպաստում է հասարակության հետ հաղորդակցվելու ապագա արտիստական զգացումի մշակմանը: Այնինչ մենք ուսանող դերասաններին՝ արդեն բավական հասուն այդ մարդկանց, չգիտես ինչու, խնամքով «թաքցնում ենք» կողմնակի աչքից: Իսկ առանց հանդիսատեսի անհնար է դերասան աճեցնել: Ուսանողների ընդունակությունների լիակատար զարգացման համար հարկավոր է «լիամետրաժ» ներկայացումներ բեմադրել, բայց չսահմանափակվել դրանք ինստիտուտի բեմում ցուցադրելով, այլ դուրս բերել, ըստ կարելվույն խաղալ հանդիսատեսների լայն շրջանների առաջ: Ուսանողական հաջող ներկայացման համար ցանկացած խաղատում համապատասխան բեմ կգտնվի: Ճիշտ է, այստեղ մի վրատանգ կա: Որոշ մանկավարժներ մոռանում են, որ ներկայացումները պետք է բեմադրել ուսանողների վարպետությունը կատարելագործելու նկատառումով և ոչ թե բեմը ռեժիսորական «անձնական» խնդիրներ լուծելու նպատակով օգտագործելու համար: Կուզենք, որ դրամատիկական կոլեկտիվները ևս ուսանողներին հրավիրեին փորձ դերեր կատարելու, վարժեցնեին մեր դժվարին մասնագիտության պահանջներին:

Դեռ ինստիտուտից սկսած՝ անհրաժեշտ է երիտասարդների մեջ կոլեկտիվիզմի զգացում սերմանել ու դաստիարակել: Երիտասարդը պետք է խորապես հասկանա, որ պատրաստվում է ոչ թե ինքնուրույն-անկախ արվեստագետի գործունեության, այլ ստեղծագործական աշխատանքի՝ մեծ կոլեկտիվում: Իսկ երբ թատերախումբ է գալիս ինքնապարծությամբ տառապող, համառ աշխատանքի չվարժված եսամոլի մեկը, անխուսափե-

լիոբեն բախումներ են առաջանում նրա և թատերախմբի, ղեկավարների միջև:

Երբ ստեղծվեց Երևանի դրամատիկական թատրոնը, որի ղեկավարնն եմ, ամբողջ կոլեկտիվով որոշեցինք՝ այսօր, ասենք, Լիզա խաղացող դերասանուհին վաղն անպայման պետք է մասնակցի մասսայական տեսարաններին: Մեր թատերախումբը փոքր էր, բայց մենք կարողանում էինք բեմադրել ցանկացած ներկայացումը, որովհետև ներկայացումներին մասնակցում էին բոլորը. ոչ ոք չէր հրաժարվում փոքր դերից: Այդ հանգամանքը մեզ հնարավորություն ընձեռեց ամրապնդելու բարեկամությունը կոլեկտիվում:

Ամենքին հայտնի է վախթանգովյան ստուդիայի օրինակը. այնտեղ առաջին կուրսեցիները թատրոնում իրենց գործունեությունն սկսեցին որպես բեմի բանվորներ: Եվգենի Վախթանգովի կենդանության օրոք եղավ մի շրջան, երբ նրա թատրոնում ականավոր, համաշխարհային հռչակ վայելող դերասաններն իրենք էին պատրաստում դեկորները, տաշում էին, ներկում, կարում, անում ամեն ինչ, որ դժվարին պայմաններում բոլոր առումներով լիարժեք ներկայացում բեմ հանեն:

Իսկ հիմա մի սկսնակ երիտասարդ դերասան, թատրոն գալով, իրեն Փափազյան կամ Կաչալով է ձևացնում: Տեսար՝ մեկ-երկու ամիս չանցած, արդեն գոռում է՝ «զգե՞ստս բերեք», գրիմարար է պահանջում, խմահաճություններ անում, խուսափում «սև» աշխատանքից: Մոռծում ես՝ այստեղից չի՞ գալիս արդյոք որոշ երիտասարդ դերասանների և ռեժիսորների համահիրական վերաբերմունքը նրանց առաջարկված դերերի, ճնշադատության հանդեպ:

Մեծ Ստանիսլավսկին և սովետական բեմի ուրիշ ականավոր շատ վարպետներ են բազմիցս խոսել երիտասարդ դերասանների խաղաբացիական դաստիարակության բացառիկ կարևորության մասին: Վարպետություն ուսուցանելով, բարձրագույն կրթություն տալով, մենք պարտավոր ենք հոգալ նաև, որ մեր սաներն ինստիտուտից ելնեն ոչ միայն իբրև պրոֆեսիոնալ առումով ամուր դերասաններ ու ռեժիսորներ, այլև որպես լավ, իսկական մարդիկ, արվեստագետ խաղաբացիներ,

մեր հասարակությանը բնորոշ՝ ստեղծագործական առաջադեմ, պարզ ու անաչառ սկզբունքներով:

Համոզված եմ, որ իմ շոշափած հարցերը հուզում են ոչ միայն հայ բեմի վարպետներին: Չէ՞ որ մեր արվեստի ապագայի շուրջ մտահոգությունները այսօրվա մտահոգություններ են, և մենք պետք է լիակատար պատասխանատվությամբ պատրաստենք արժանի հերթափոխ՝ մեր հարուստ ժառանգությունը: Այդպես են մտածում բեմի շատ ու շատ կորիֆեյներ, որոնց արտիստական կյանքը, Ստանիսլավսկու խոսքով ասած, մոտենում է վերջին արարին: Ականջալուր լինենք իմաստուն այդ խոսքին: Փայլուն ֆինալն սկսվում է առաջին արարում:

«Советская культура», *16 Հունվարի, 1973*

ԱՐՎԵՍՏԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԸ

Ստեղծագործական միությունների 1976-ի դեկտեմբերի վերջերին կայացած համատեղ պլենումում ունեցած ելույթից:

Ստեղծագործական միությունների այս պլենումում մեր նպատակը չէ երկար ու բարակ խոսել կատարած աշխատանքների մասին: Դրանք մեզանից ոչ ոք չի խլում և ոչ մեկն էլ, կարծում եմ, չի պատրաստվում անտեսել: Ես հատկապես ուզում եմ կանգ առնել հանրապետության թատերական կյանքի մի քանի բնագավառների վրա, անդրադառնալ մի քանի կենսոտ ստեղծագործական հարցերի:

Շատ հասկանալի է ու բնական, որ թատրոնի կյանքը, նրա հարատևությունը նախ և առաջ պայմանավորվում է դերասանով, դերասանի արվեստով: Վաղուց հաստատված ճշմարտություն է, որ առանց դերասանի չկա թատրոն, չկա թատերարվեստ: Իսկ ի՞նչ վիճակում է դերասանական արվեստն այսօր և ինչ չափով է նպաստում մեր թատերական մշակույթի օրինաչափ զարգացմանը:

Գուցե և ոչ մի ասպարեզ այնքան կարոտ չէ սևեռուն ուշադրության, որքան դերասանական արվեստի ասպարեզը, որի այսօրվա վիճակն անհանգստանալու տեղիք է տալիս: Տեղին է հիշել Լ. Ի. Բրեժնևի այն խոսքերը, թե տաղանդների հանդեպ հատուկ հոգատարություն է պետք, որովհետև միայն տաղանդներն են ստեղծում իսկական արվեստ, մշակույթի իսկական արժեքներ:

Հարցի լրջությունը պատկերացնելու համար չպետք է մոռանալ, որ դերասանական արվեստով է պայմանավորված ոչ միայն մեր թատրոնների, այլ նաև կինոյի և հեռուստատե-

սության մակարդակը: Պարզ ասենք՝ բավականաչափ անհանձնելի մակարդակը: Չէ՞ որ մեր գեղարվեստական մշակույթի այդ կարևորագույն ոլորտի շատ և շատ թերություններ՝ խոսքի ցածր կուլտուրան, կեղտոտ ստեղծելու անկարողությունը և այլն, պարզապես արտացոլում են մեր ընդհանուր դերասանական արվեստի արդի վիճակը: Թատրոնը, ինչպես նաև կինոն, ռադիոն, հեռուստատեսությունը ինչպե՞ս կարող են լիարժեք արտադրանք տալ, եթե ձեռքի տակ չունեն դերասանական պրոֆեսիոնալ մակարդակի տեր ուժեր: Այդպիսի ուժերի կարիքն այսօր ավելի շատ է զգացվում, քան երբևէ: Մինչդեռ դերասանական ուժերի պատրաստման օջախներ հիմա ավելի շատ ունենք, քան երբևիցե: Ամբողջ մի ինստիտուտ, նաև դերասանական բազմաթիվ ստուդիաներ: Ինչի՞ց է ստեղծվել այս հակասությունը, ի՞նչն է պատճառը:

Նախ ասենք, որ և գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտը, և թատրոններին կից բացված ստուդիաները իրենց հաստատություններում չեն կարողանում ապահովել ընդունակ, ստեղծագործական հեռանկար ունեցող պատանիների ու աղջիկների ընտրությունը, իսկ հետո էլ, արդեն ուսուցման ընթացքում ընդգրկված երիտասարդներին չեն կարողանում տալ այնպիսի պրոֆեսիոնալ ունակություններ, որ փաստաթղթով դերասանի որակավորում ունեցող երիտասարդը այնուամենայնիվ պատրաստ լինի ինքնուրույն գործ անել: Սակայն թերությունները միայն ուսուցման պրոցեսում չեն: Հաջորդ աստիճանն էլ հավելում են թատրոնները: Ինչի՞ նման է այն փաստը, երբ երիտասարդ դերասանը թատրոնում երկար տարիներ մնում է աղքատ ազգականի վիճակում, չի խաղում, կարգին դերեր չի ստանում՝ կորցնելով նույնիսկ պրոֆեսիոնալ այն ոչ մեծ ունակությունները, որ ձեռք էր բերել ուսուցման ընթացքում: Սակայն կատարվում է ավելի սարսափելին. նա կորցնում է նաև հավատը սեփական ուժերի հանդեպ, հուսահատության և անտարբերության մատնվում: Ինչո՞ւ երբ առաջներում չկային մասնագիտական կրկության այսքան օջախներ, մենք ունեինք ավելի շատ աչքի ընկնող դերասաններ: Պատճառը որքան պարզ է, նույնքան աններելի՝ նրանք

շատ էին խաղում և գործնական աշխատանքի մեջ էին բացահայտում իրենց բնատուր տվյալները: Մի՞թե պարզ չէ, որ դերասանը կարող է բացվել միայն և միայն խաղի ընթացքում, ինչպես նկարիչը՝ նկարելու, երաժիշտը՝ նվագելու ընթացքում: Ընդ որում, դերասանի խնդիրը տարբեր է նկարչից կամ երաժըշտից. սրանք կարող են իրենց տանն էլ զբաղվել իրենց արվեստով ու վարժություն անել: Իսկ դերասանին հարկավոր է բեմ ու հանդիսատես: Ինչպե՞ս կարող է երիտասարդ դերասանն աճել ու ամրապնդվել, եթե նրան այդ հնարավորություն չի տրվում կամ տրվում է այնքան քիչ, որ նա հազիվ է մնում ջրի երեսին: Իսկ չի տրվում կամ քիչ է տրվում այն պատճառով, որ առհասարակ մեր թատրոնների խաղացանկը դանդաղ, չափազանց դանդաղ է համալրվում նոր գործերով:

Սա պատճառներից մեկն է:

Մյուսը կապված է մեր ռեժիսորական արվեստի հետ: Հայտնի է, որ Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն ռեժիսուրան համարում էր երեք տարրերի՝ բեմադրական, կազմակերպչական, մանկավարժական համադրություն: Ահա այս երրորդ տարրն է, որ պակասում է մեր ռեժիսուրային, հենց մանկավարժդաստիարակի այն կարողությունը, որի շնորհիվ թատրոնում հայտնված անփորձ դերասանը աճում ու ձևավորվում է իբրև պրոֆեսիոնալ արտիստ: Ուստի և ռեժիսոր-մանկավարժի մեծ կարիքն այսօր հատկապես զգացվում է: Այսօր ամեն մի բեմադրության արժեքը գնահատելիս պետք է հաշվի առնել նաև՝ թե որքանով է նպաստել նոր ուժերի հայտնաբերմանը, ինչ է տվել հատկապես դերասանական արվեստին:

Ոչ ոքի համար գաղտնիք չէ, թե մեր թատերական արվեստը որքան աղքատ է դերասանական հեղինակություններով: Այո, մենք շատ ունենք երիտասարդ դերասաններ՝ բարձրագույն կրթության պաշտոնական որակավորմամբ, բայց չունենք դերասանական աշխի ընկնող անհատականություններ: Եթե մեր դերասանական արվեստի մեծերին հաջորդեց նոր սերունդ՝ Մեսրոպ Սիմոնյանի, Մհեր Մկրտչյանի, Վարդուհի Վարդերեսյանի, Խորեն Աբրահամյանի, Սոս Սարգսյանի, Էդգար Էլբակյանի սերունդը, և գրավեց նրանց տեղը, այս կամ

այն չափով արդարացնելով իր գրաված տեղը, ապա դրանից հետո չկան, չեն էլ երևում այն աճուրդները, որ այսուհետև պետք է կշիռ տան իրենց ասպարեզին:

Նման իրավիճակից դուրս բերող իսկական օգնության ձեռք դարձավ գեղարվեստի ասպարեզի երիտասարդության նվիրված մեր կուսակցության նոր որոշումը: Այդ որոշումը գալիս է մեզ սթափեցնելու և մղելու լուրջ ու հետևողական աշխատանքի թատերական երիտասարդության հետ, տալու նրանց այն տեղն ու դերը, որ իրենց սերնդակցական իրավունքն է, ինչպես նաև հիշեցնելու մեր պարտքն ու պատասխանատվությունը երիտասարդության նկատմամբ, որ նույնն է թե մեր արվեստի վաղվա օրվա հանդեպ:

Ռեժիսորական արվեստի խնդիրները ասպարեզ են բերում ևս մի կարևորագույն պրոբլեմ: Վաղուց արդեն ամեն բեմական կուլտուրայի մակարդակ որոշվում է այն պարագայով, թե նա ինչպես է լուծում անսամբլային ներկայացման խնդիրը: Դա ոչ միայն գեղարվեստական, այլև էթիկական խնդիր է, որի հիմքում ընկած է «մեկն ամենի համար, ամենը՝ մեկի» հարգարժան սկզբունքը: Ավելորդ է հիշեցնել, թե նախահեղափոխական հայ թատրոնի առաջադեմ գործիչները որքան են ջանացել հաղթահարել անհատապաշտական, եսակենտրոն հոգեբանությունը՝ հանուն արտիստական համեստ վարքագծի բեմում և բեմից դուրս: Կարո՞ղ ենք ասել, թե այսման տարի հետո այդ հարցերը դուրս են եկել օրակարգից և որ մեր թատերական միջավայրում լուծել ենք անսամբլայնության խընդիրն իր ամբողջ լայնքով: Ոչ, դժբախտաբար, չենք կարող: Այսօր մեր դերասանական արվեստին դառնալիս ստիպված ենք նշել նրա զարգացումը կասեցնող այդ արատները:

Մեզնից ո՞վ կարող է մտաբերել, թեկուզ մի ներկայացում, որտեղ աչքի ընկնող որևէ դերասան իրեն «թույլ տա» երկրորդական դեր խաղալ: Մինչդեռ սեփական ես-ն առաջ մղելու, ոչ թե «արվեստն իր մեջ սիրելու», այլ «արվեստի մեջ իրեն սիրելու» օրինակներ՝ մեր դերասանական միջավայրում, ինչքան ուզեք:

Թատերական ասպարեզում գեղարվեստական խնդիրները

մշտապես կապված են էթիկական խնդիրների հետ: Ուրեմն ինչպես որ մտահոգվում ենք մեր դերասանական տեխնիկան կատարելագործելու և արդիականացնելու հոգսերով, այդպես էլ պիտի անհանգստանանք դերասանական միջակությունը, ծուլությունը, եսակենտրոն հոգեբանությունը հաղթահարելու հարցերով: Այս արատները դերասանական-մարդկային կենցաղից անխուսափելիորեն տեղափոխվում են բեմ, արտացոլվում խաղի մեջ և մեր թատրոնին հաղորդում վաղաժամ ծերացման ու գավառականության նշաններ:

Վաղուց ի վեր կասկած չի հարուցում այն ճշմարտությունը, թե թատրոնում իշխում է ռեժիսորը, թե հիմա ռեժիսորի դար է: Առանց նրա մտքի, հոգու կորովի ու երևակայության դժվար է ստեղծել թատերական արվեստի նշանակալից երկ: Ռեժիսորի օգնությամբ կարելի է ձևավորել հանդիսականի ճաշակը, ուղղություն տալ երիտասարդության մտքերին կամ օրվա հրատապ խնդիրներով ապրող հանդիսականին: Սակայն, ցավոք, մեր հանրապետության թատրոններում այս հարցերի շուրջ է որ մտահոգվածություն չկա:

Հավանորեն միակ ուսումնական օջախի սերմանած գիտելիքները դեռևս բավարար չեն այդ ասպարեզում անհրաժեշտ պատրաստականությամբ և հասարակական ակտիվ զարգացողությամբ օժտված կադրեր ունենալու համար: Բարդացել են մարդկային հարաբերությունները, ուժեղացել է բազմաբնույթ ինֆորմացիայի հոսքը, հատկապես փոխվել է հանդիսատեսը: Հասարակությունն այսօր իր հրամայական պահանջներն է ներկայացնում: Իսկ թատրոնում «դրսի աշխարհի» առաջին մուենտիկը ռեժիսորն է:

Բայց արդյո՞ք միշտ կարող ենք խոսել ռեժիսորական ցայտուն հղացումների, բեմադրական համարձակ լուծումների, գաղափարական հստակ սկզբունքների ներդրման մասին:

Ճիշտ է, ներկա դրությամբ, եթե ոչ հանրապետության բոլոր թատրոններում, ապա գոնե Երևանում գրեթե չկան դատարկ դահլիճներ: Ամեն ներկայացում էլ ուղեկցվում է ծափահարություններով՝ սունդուկյանցիների մոտ լինի, Ստանիսլավսկու անվան, թե Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում:

Սակայն այս ամենը մխիթարական շատ փիչ բան է ասում: Ռեժիսուրական աշխատանքի այսօրվա ոլորտները շատ բարդ են: Խաղացանկի ընտրություն, բուն ռեժիսուրա, գաղափարական մեկնակետ, խաղարկման ոճերի համադրում, ներկայացման սինթետիկ բնույթի ապահովում, նկարչի, կոմպոզիտորի ու բեմադրողի մեկնաբանությունների համաձայնեցում և այլն: Եվ այդ ամենը՝ ժամանակի ռիթմին համընթաց:

Վաղուց են անցել այն տարիները, երբ կարելի էր բավարարվել պիեսի «գրագետ» ընկալումով և մատուցմամբ (թեև Մեյերխոլդի և Բրեխտի համարձակ փորձերը կատարվել են 30-ական թվականներին):

Այսօր պարզապես ձանձրալի է շարքային կոչվող պրեմիերաներին ներկա լինելը: Դերասանն էլ ասես ստեղծագործելու ազդակներ չի ստացել, թեև բեմական գործողությունը, դերասանական խաղն ինքնին տրամաբանական անցումներով են ընթանում, կա բեմավիճակների մոտավոր համոզչականություն: Բայց մի՞թե այդ բոլորը այսօր կարող են գոհացնել, հուզել: Իհարկե, ոչ:

Այսօր, իրոք, ռեժիսորից խաղաբացիական ակտիվություն է պահանջվում: Նա պիտի կարողանա գեղարվեստականությամբ ու գաղափարով լիարժեք, օրվա պահանջներին համազոր երկեր ստեղծել, լիովին դրսևորելով իր ստեղծագործական պոտենցիալ հնարավորությունները: Իսկ այդ «դրսևորումը» ձգվում է պիեսի ընտրությունից մինչև ավարտական փորձ-հանձնումը:

Հայկական, եվրոպական ու ռուսական դասական երկեր կան, որոնց շատ վաղուց չենք մոտեցել: Իսկ սպառե՞լ ենք Սունդուկյանի, Շիրվանզադեի, Պարոնյանի դրամատուրգիական կամ այլ դասականների գեղարվեստական աշխարհը: Նայե՞լ ենք նրանց նոր աչքով, բեմադրական նոր սխեմաների ու ոճերի հնարքներով (օրինակները փիչ չեն՝ «Նամուս», «Պեպո», «Ռիչարդ երրորդ»...): Խոսքը, իհարկե, հագուստի կամ գործողության վայրի մեխանիկական փոփոխության մասին չէ, ոչ էլ նկարչական ձևավորման ավելորդ շքեղությունների («Քանդած օջախը» Լենինականում): Խոսքը սկզբունքա-

յին նոր մոտեցմանն է վերաբերում, երբ դասական երկը դադարում է սոսկ ճանաչողական արժեք լինելուց և իր սոցիալական ասպեկտներով է խոսում արդիականության հետ:

Ցավոք արձանագրում ենք, որ նման ներկայացումները մեր բեմահարթակների վրա հազվադեպ են երևում:

Դասականը հենց նրանով է դասական, որ բոլոր ժամանակների համար էլ ասելու բան ունի: Իսկ մեր ռեժիսորները կամ կրկնում են այլ խաղաֆների փորձը՝ նույնիսկ բեմադրական ելակետով (Դոստոևսկին Սունդուկյանի թատրոնում), կամ էլ պատենավորվում են վաղեմի բեմադրությունները («Պատվի համարը» Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում): Երբ բեմադրության մեջ չկան խոշոր դերասանական կատարումներ, կրկնությունը միանգամայն անտեղի է: Շատ դեպքերում էլ նոր մոտեցումը մնում է ռեժիսորի մտահղացման շրջանակներում, որովհետև եղած դերասաններն ի վիճակի չեն իրականացնել այն:

Դառնանք ռեժիսորի գործունեության հետ առնչվող մի ուրիշ կարևոր խնդրի ևս: Աշխարհի բեմերով խաղարկման ինչպիսի ոճեր ասես, որ չանցան: Դրանց մի մասն անհետացավ իր ժամանակավոր նպատակներն իրագործելով, մյուս մասը դարձավ ավանդույթ՝ ճկուն, դյուրաթեք, պոտենցիալ հնարավորություններով:

Ցավոք, այդ ոճերից ոչ մեկը չշարժեց մեր ռեժիսորների նույնիսկ հետաքրքրությունը, էլ չեմ ասում, որ չմղեց նոր ոճի ընտրության՝ մեր ազգայինին հարմարեցված ոլորտներում: «Անխախտ են» մեր դերասանական արվեստի հիմքերը, բեմադրական ոճավորման սկզբունքները և շատ հիշ դեպքերում են ռեժիսորները փորձում այդ հիմքերին ավելի թարմ, այժմեական ձև տալ: Թեև չենք կարող ժխտել, որ երբեմն ռեժիսորները այդ ավանդույթներին տվել են հետաքրքիր ու սուր դրևորումներ («Դեպի ապագան» և «Օթելլոն» Սունդուկյանի անվան և «Օրորոցայինը» Ստանիսլավոսկու անվան թատրոններում):

ՍՄԿԿ 25-րդ համագումարում, հաշվետու զեկուցման մեջ ընկ. Լ. Ի. Բրեժնևը նշեց այն հիմնական ոլորտները, որտեղ

այսօր առավելագույնս դրսևորվում է մեր գրականության և արվեստի, այդ թվում և թատրոնի ուժն ու ազդեցությունը:

Նյութական բարիքներ ստեղծող մարդկանց հաջողությունները, նրանց հետաքրքրող, անհանգստացնող հարցերը, Հայրենական մեծ պատերազմում սովետական ժողովրդի սխրանքը, կոմունիստական բարոյականության թեման ու բարոյական որոնումները, խաղաղության, ժողովուրդների ազատագրության համար պայքարը, այդ պայքարում աշխատավորների ինտերնացիոնալ համերաշխությունը—ահա այն հիմնականը, էականը, ինչով ապրում է երկիրը, ինչը դարձել է սովետական մարդկանց անձնական կյանքի մի մասը:

Կուսակցության այս ծրագրային դրույթի լույսով էլ մենք այսօր պիտի դիտարկենք մեր թատրոնների խաղացանկը, գրնահատենք ձեռքբերումները, վեր հանենք թերությունները:

Ինչ խոսք, խաղացանկ ասվածը շատ լայն հասկացողություն է: Այն ընդգրկում է նաև դասական դրամատուրգիայի նմուշները, ազգային և համաշխարհային թատրոնի այլևայլ արտահայտությունները, բայց վճռողը, մեր թատրոնների համար դիմորոշը այսօր այն նոր պահանջների կատարումն է, որ դնում են կուսակցությունն ու ժողովուրդը:

Ի՞նչ պատկեր ունի մեր թատրոնների խաղացանկը այս առումներով: Կարո՞ղ ենք ասել, թե այդ խաղացանկը հնարավորություն է տալիս հանդիսականին ակտիվորեն ճանաչել մեր ժամանակը, մեր իրականությունը, առաջադրում է այն հիմնորոշ, էական խնդիրները, որոնցով ապրում է երկիրը, ժողովուրդը: Եվ ի՞նչ նշանակալի գաղափարներ են արծարծվում մեր բեմերում, գեղարվեստական ուշագրավ ի՞նչ խնդիրներ են դրվում, ի՞նչ այնպիսի լսելի խոսք է ասվել մեզանում, որ արձագանք է գտել նաև հանրապետության սահմաններից դուրս: Այլ կերպ ասած, ինչպիսի գաղափարա-գեղարվեստական արտահայտություն ունի մեր թատրոնի դեմքը՝ խաղացանկը:

Դժբախտաբար, 1976-ին իրացված և 1977-ի համար հաստատված խաղացանկը հիմք չի տալիս այս հարցերին դրականորեն պատասխանելու:

Անշուշտ, որոշ առաջադիմություն կա: Հատկապես՝ ինքնուրույն դրամատուրգիայի մարզում: Թատրոնների հետ վերջապես կապվել է գրողների մի խումբ, ներկայացվել են պիեսներ, որոնց հրապարակախոսական-բաղաքացիական շունչը, հասարակական ջիղը թույլ է տալիս հուսալու, որ առաջիկայում դրանց հեղինակները կհաղթահարեն նաև դրամատուրգիական-բեմական վարպետության «պատնեշը»: Թատրոնները, կուլտուրայի մինիստրությունը առաջվանից ավելի ակտիվորեն են «հետապնդում» նոր հեղինակներին, շեն զլանում ցույց տալ ստեղծագործական ու նյութական աջակցություն:

Սակայն ընդհանուր պատկերը, կրկնում ենք, շատ հեռու է գոհացնող լինելուց: Նախ խոսենք, որ 1976-ի խաղացանկում հաստատված 67 պիեսների ավելի քան մեկ երրորդը բեմ չի հանվել: Եվ սա պատահական չէ. խաղացանկում նախատեսվել են «հում» գործեր, ընդ որում՝ մեծ մասամբ հենց սկըզբից էլ պարզ է եղել, որ դրանք բեմական հեռանկար չունեն: Թատրոնների ղեկավարները կամեցել են հեղինակներին «օգնել» և միաժամանակ լրացնել խաղացանկի այս ու այն պակասող կետը, ստեղծել այսպես կոչված թեմատիկ ամբողջության պատրանք: Իհարկե, հասկանալի է, անգամ ողջունելի, թատրոնների ցանկությունը՝ ընդառաջել, խրախուսել (այդ թվում նաև նյութապես) հեղինակներին: Բայց դա չպետք է արվի խաղացանկի որակն իջեցնելու հաշվին, առավել ևս՝ ձևական, անտարբեր ու անպատասխանատու վերաբերմունքով: Ինչ խոսք, նման «հոգատարության» արժանացած հեղինակները կնախընտրեին թատրոնների կողմից ավելի խստապահանջ, բայց և ավելի ուշադիր վերաբերմունքը, ստեղծագործական համատեղ տքնաջան աշխատանքը:

Խաղացանկ՝ կյանքի, ստեղծագործության դրվատումով, թերությունների հաղթահարման հավատով: Հանդիսականին ոգեշնչող ու հոգեպես բարձրացնող խաղացանկ: Միայն այս

տեսանկյունից է հնարավոր մեր կյանքի այլևայլ բնագավառներում բուն դրած արատների համարձակ և իրական ճնշադատությունը: Այլապես խոսք կարող է լինել միայն ճնշադատության բաղճենական ելևէջի մասին, որ խորթ է մեր արվեստին:

Ես ուզում եմ կանգ առնել խաղացանկային բաղաբակացության առնչվող մի երկու հարցի վրա ևս և անել որոշ առաջարկություններ:

Մեր թատրոններից շատերը, դատելով ընթացիկ և 1977-ի համար հաստատված խաղացանկով, չունեն գաղափարա-գեղարվեստական որոշակի ծրագիր: Վերը նշված պատճառներից բացի, սա հետևանք է ստեղծագործական անձնակազմի ձերացածության (Սունդուկյանի անվան թատրոնի ստեղծագործական անձնակազմի միջին տարիքը կազմում է 56, մոտավորապես նույնն է մյուս թատրոններում), շատ թատրոնների ադմինիստրատիվ ղեկավարության թույության և անձեռնհասության, մեր թատերագիտության և մամուլի ոչ նախանձախնդիր վերաբերմունքի, հենց նույն թատրոնների ջանքերով «թեթև արվեստի» ընտելացած հանդիսականների մի մասի ցածր ճաշակի պարտադրանքի և այլն:

Թատրոնների 1977-ի խաղացանկում կարծես թե բաց չի թողնված ոչ մի կետ, ոչ մի ժանր, արտաքուստ ամեն ինչ տեղն է: Բայց չես զգում այդ նույն ծրագրի մտածված, նպատակասլաց վերաբերմունքի առկայությունը: Բայց չէ՞ որ 1977-ը մեծ Հոկտեմբերի 60-ամյակի տարին է, հանրագումարը հետադարձ հայացքի և, գլխավորը, մեր հասարակության, արվեստի առջև դրված նոր խնդիրների տարի:

1977-ի խաղացանկում մենք չենք հանդիպում վերջին տարիների դրամատուրգիա մուտք գործած գրողներից շատերի անուններին (Պերճ Զեյթունցյան, Վարդգես Պետրոսյան, Սապաթել Հարությունյան, Հովհաննես Մելիքյան, Գրիգոր Զալիկյան և այլն): Չեն ներկայացված նաև Ժորա Հարությունյանը, Գրիգոր Յաղջյանը, Ազատ Շահինյանը և ուրիշներ: Իսկ նոր անուններ կան միայն «փոքր» դրամատուրգիայի մարզում:

Նորից անդրադառնալով խաղացանկի թեմատիկ պատկերին՝ նկատենք, որ «կամպանիայով» բեմ հանված մեկ-երկու «պատերազմական» պիեսներին (որոնք շատ արագ էլ իջնում բեմից) չհետևեցին նորերը: Խաղացանկը ոչինչ չի ասում մեր գյուղի, նրա մարդկանց մասին: Խաղաղության համար պայքարի, այդ պայքարում ժողովուրդների համերաշխության, ինտերնացիոնալիզմի պրոբլեմները տարտամորեն արծարծվում են միայն մի քանի թարգմանական գործերում: (Ի դեպ, հասկանալի չէ, թե ինչու Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմից, մի քանի ներկայացումից հետո, հանվեց «Նյուրնբերգյան վերջաբան» պիեսը):

Մեր թատրոնների խաղացանկում իրենց տեղը չեն գրավել ժամանակակից արևմտյան առաջադեմ դրամատուրգների շատերի գործերը: Մեկ փորձից հետո մենք չենք անդրադարձել Բրեխտին, առհասարակ շրջանցել ենք այնպիսի նշանավոր հեղինակների, ինչպիսիք են Թենեսի Ուիլյամսը, Սարտրը, Քամյուն, Դյուրենմաթը, Հոխվելդերը և այլն: Սա էլ իր հերթին նեղացնում է մեր թատրոնների տեսադաշտը, դժվարացնում է նոր ասելիքի ու նոր արտահայտչաձևերի որոնումները:

Երկու խոսք էլ ինքնուրույն և թարգմանական գործերի տպագրության, խրախուսման մասին:

Ժամանակն է կարգավորել այդ գործը և թույլ չտալ, որ ամեն ինչ վճռվի «անձնական նախաձեռնությամբ»: Ինչու, օրինակ, «Սովետական գրող» հրատարակչությունում չսահմանել պիեսների տպագրության ամենամյա որոշակի լիմիտ, որ պարտադիր լինի: Թատերական ընկերությունը ևս պարբերաբար կարող է հրատարակել տարվա լավագույն պիեսների ժողովածու: Ամսագրերի խմբագրություններին պետք է պարտավորեցնել տպագրելու ասպարեզ եկող ուշագրավ գործերը:

Մի խնդիր ևս. մենք առաջվա նախանձախնդրությամբ չենք թարգմանում ռուս և եվրոպական դասական դրամատուրգների երկերը: Բանն այն է, որ մեր թատրոնները սակավ են դիմում դրանց: Իսկ թարգմանիչները զբաղված են ընթացիկ «գնայուն» պիեսների թարգմանությամբ, որ անհամեմատ հեշտ է ու շահեկան:

Խաղացանկի բազմազանության, նրա կենսականության, մեր ազգային թատրոնի հարատևության համար կարևորագույն տեղ ու նշանակություն ունի սովետահայ դրամատուրգիան:

Այո, սովետահայ դրամատուրգիան կրկին դուրս է եկել լայն ճանապարհ, ստանձնել իր կարևոր դերը՝ կյանքի լայն ֆոնի վրա մարդկային նկատագրեր, կարևոր իրադարձություններ ցույց տալու դերը: Ասացի «կյանքի լայն ֆոնի վրա» և իսկույն տարակուսեցի: Երևի մեր դրամատուրգիայում փոխ-ինչ պակասում է հենց այդ լայն ֆոնը, հաճախ անձուկ է ներկայացվող միջավայրը. կամ, եթե ավելի նշգրիտ լինենք, պակասում են այդ միջավայրում մեր կյանքի արտացոլումները, իմիներս էլ ներառում ենք, մանրառում կենցաղային դրվագներում, շփոթում կարևորն ու անկարևորը: Պետք է խոստովանենք, որ մինչև հիմա շենք անդրադարձել բանվոր դասակարգի հերոսական գործերին՝ պարտքի՛, և ոչ թե պատվերի զգացումով: Արձակում էլի ինչ-որ փորձեր արվում են: Սովետական շատ առաջատար թատրոններ բարձրացնում են տեխնիկական հեղափոխության ու շինարարության հետ կապված խիստ կենսական պրոբլեմները, որոնք գեղարվեստական նշմարտացիության շնորհիվ հուզում են հանդիսատեսին, կենսական ներշնչումներ բորբոքելուց բացի, գեղարվեստական հաճույք են պատճառում: Այս ասպարեզում սովետահայ դրամատուրգիան բավականաչափ ետ է մնացել: Եվ ընդհանրապես, մեզ մոտ խոպան թեմաներ շատ կան, պակասավոր է մեր պիեսների խոհական կողմը՝ ժամերի բազմազանության հետ միասին: Միակողմանի են շոշափվում թեմաները: Վաղուց մեր բեմի վրա չի երևում ժամանակակից գյուղը, որտեղ կատարվող պրոցեսները շատ հետաքրքրական են և արժանի, որ դրամատուրգիան անդրադառնա դրանց:

Անդրադառնալով թատերական մեր մշակույթի այսօրվա վիճակին, չենք կարող չխոսել նաև թատերական ճնճաղատության մասին:

Սովետահայ թատերագիտական միտքը զգալի առաջադիմություն է ապրել և այժմ ունի այնպիսի ուժեր, այնպիսի

մակարդակ, որ ի վիճակի է ճնուլյան ենթարկել հայ թատրոնի անցյալ ու ներկա ժամանակների պատմությունը: Բավական է հիշատակել, որ վերջին տասնամյակում սովետահայ թատրոնի պատմությանը նվիրված տարբեր ծավալի և տարբեր բնույթի երեք աշխատություն է լույս տեսել:

Սակայն, ցավոք, մեր թատերարվեստն ստեղծողների՝ ռեժիսորների ու դերասանների աչքին հեղինակություն ունեցող թատերագետները հազարից մեկ են զբաղվում թատերական ճնաղատությամբ: Նույնիսկ այն թատերագետները, որոնց անուններին մի ժամանակ հանդիպում էինք հանդիպում մամուլի էջերում, այժմ կա՛մ բնավ հանդես չեն գալիս, կա՛մ էլ ասպի նման երևում ու անհետանում են:

Մենք չենք թերագնահատում թատրոնի պատմությամբ զբաղվելը: Ավելին, շատ կարևոր գործ ենք համարում: Բայց ոչ մի կերպ չենք կարող հաշտվել ուժերի միակողմանի գործունեության հետ:

Թե ինչո՞ւ է այդպես, որո՞նք են սրա պատճառները, անշուշտ հետաքրքրական է, բայց թվում է, թե կարևորն այսօր ստեղծված վիճակի անհանդուրժելիությունը գիտակցելն է:

Իհարկե, այս հեղինակավոր ամբիոնից կարող ենք կոչ անել, որ մեր ականավոր թատերագետները ակտիվանան, գիտակցեն իրենց բաղաքացիական պարտքը մեր թատրոնի արդի վիճակի հանդեպ: Այսպիսի կոչեր արդեն արվել են այսպիսի պատասխանատու հավաքներում, ինչպես ասենք Հայկական թատերական ընկերության համագումարն է, ինչպես ՍՄԿԿ Կենտրոնական Կոմիտեի՝ գրական-գեղարվեստական ճնաղատության վերաբերյալ կայացած որոշմանը նվիրված պլենումն էր: Եվ չի կարելի ասել, որ արդյունքի չենք հասել: Սակայն ոչ այն չափով, ինչ պահանջում է մեր թատերական կյանքի նոր ընթացքը: Երևի հիմա ավելի, քան երբևէ կա բնաճաղատության ամենաակտիվ միջամտության պահանջը:

«Սովետական արվեստ», № 2, 1977

ՀԱՎԵՐԺ ԲԵՐԿՐԱՆՔ

Ժողովուրդների բարեկամությունը՝ արվեստագետի ներշնչանքի աղբյուր

Այս օրերին հայ ժողովուրդը նշանավորում է հուզիչ-հիսնամյակ մի տոն՝ Արևելյան Հայաստանը Ռուսաստանի կազմի մեջ մտնելու 150-ամյակը: Սա պատմական իրադարձություն է հայ ժողովրդի կյանքում: Անելանելիորեն ողբերգական է եղել նրա ճակատագիրը, նրա վիճակը արևելյան ռազմա-ֆեոդական բռնակալության տարիներին: Անընդմեջ կողոպուտ, կոտորած, ազգի լիակատար ոչնչացման սպառնալիք՝ ահա ինչ են բերել թուրք-պարսկական զավթիչները Հայաստան: Ռուսաստանի հետ միանալու իրողությունը հայերին ընդմիշտ ազատեց ծանր ճնշումից ու կեղեքումից, սոցիալ-տնտեսական զարգացման, ռուս առաջադեմ մշակույթին հաղորդակցվելու հեռանկարներ բացեց նրա առջև: Ամբողջ հայ ժողովուրդը, հայ մշակույթի ականավոր գործիչները խանդավառությամբ ընդունեցին այդ իրողությունը: «Քանի Հայաստան իր փառքը կորցրել էր, քանի Հայք իրանց գլուխն էին թրի տեղ թշնամու ձեռք գցել, է՛ս օրը, է՛ս ուրախությունը չէին տեսել, չէին վայելել... Ռուսք ցույց տվին էսօր, որ իրանց ոտքը որտեղ որ մտնի, էնտեղ բախտավորություն ու խաղաղություն պետք է լի... Հայք ե՞րբ կարեն ռուսաց արածը մոռանալ, քանի որ շունչ ունին»,— գրել է հայ մեծ գրող և լուսավորիչ, բոցաշունչ հայրենասեր Խաչատուր Աբովյանը:

Մեծ Ռուսաստանի ժողովուրդների ընտանիքում ապրած տարիներն ակներևորեն հաստատեցին այն մարդկանց հույսերի հիմնավորվածությունը, ովքեր հայերի փրկությունն ու երջանկությունը տեսնում էին ռուս ժողովրդի հետ եղբայրա-

կան դաշինքի մեջ: Բավական է ասել, որ 1828-ից մինչև 1913 թվականը Արևելյան Հայաստանի բնակչությունն աճեց գրեթե յոթ անգամ, այն ժամանակ, երբ ենիչերիական ճնշման տակ մնացած հայերի թիվն անընդհատ նվազում էր:

Հայաստանի կյանքում բախտորոշ պատմական փուլը, նրա ամենաբարձր ծաղկման շրջանն սկսվեց սովետական իշխանության հաղթանակից հետո: Բազմազգ սովետական պետությունում ժողովուրդների ստեղծագործական ուժերը համակողմանի զարգացում ստացան: Ներկայումս Խոսակի շքանշանակիր Հայաստանը, որ ամբողջ աշխարհին հայտնի է ժողովրդական տնտեսության, գիտության, մշակույթի, արվեստի նվաճումներով, իր արժանի ավանդն է ներդնում կոմունիզմի կառուցման ընդհանուր գործի մեջ:

«Սովետական Հայաստանի պատմական փորձը,— ասաց Լ. Ի. Բրեժնևը հանրապետության 50-ամյակին նվիրված հանդիսավոր նիստում,— նորից ու նորից համոզում է, որ ազգը իսկական ծաղկման է հասնում ոչ թե ազգային ինքնապարփակման ու մեկուսացման ճանապարհով, այլ սոցիալիստական ազգերի և ժողովուրդների եղբայրական ընտանիքում ներդաշնակ, փոխհարստացնող զարգացման հետևանքով»:

Այո, մենք ուժեղ ենք մեր անխախտ բարեկամությամբ, միասնությամբ, անշահախնդիր փոխօգնությամբ: Դրա շնորհիվ սովետական իշխանության տարիներին հանրապետության արդյունաբերական արտադրանքի ծավալը մեծացել է ավելի քան 500 անգամ, արմատապես փոխվել է գյուղատնտեսությունը: Աճել են ազգային գիտական կադրեր. համարյա 17 հազար գիտական աշխատողների թվում կան ավելի քան 500 ակադեմիկոսներ, ակադեմիայի թղթակից-անդամներ, պրոֆեսորներ: Հանրապետությունում ոչ մի խոշոր շինարարություն չի իրագործվել առանց եղբայրական հանրապետությունների օգնության: Այսպես, օրինակ, Անդրկովկասում առաջին՝ հայկական ատոմային էլեկտրակայանի կառուցմանը մասնակցել են 26 ազգությունների ներկայացուցիչներ: Հայաստանի պատվիրակներն էլ, իրենց հերթին, աշխատել և

աշխատում են երկրի խոշորագույն կառույցներում, օգնություն ցույց տալիս եղբայրական հանրապետություններին:

Եղբայրական ժողովուրդների և, առաջին հերթին, ռուս ժողովրդի մշակույթի հետ ամենասերտ կապերով է հենց գորեղ հայ մշակույթը: Մեզ համար թանկ են Գրիբոյեդովի, Պուշկինի, Լերմոնտովի և ռուս ուրիշ մեծ գրողների անունները, որ վիթխարի ազդեցություն են ունեցել մեր արձակագիրների , բանաստեղծների, թատերագիրների ստեղծագործության վրա: Մենք, օրինակ, հպարտանում ենք այն փաստով, որ 151 տարի առաջ, Երևանի հին բերդում հանպատրաստից կառուցված բեմի վրա, Գրիբոյեդովի ներկայությամբ տեղի է ունեցել «Խելքից պատուհաս» անմահ կատակերգության անդրանիկ ներկայացումը՝ 7-րդ գնդի սպաների ուժերով: Ա. Օստրովսկու անմիջական ազդեցությամբ է ձևավորվել հայ մեծ թատերագիր Գ. Սունդուկյանի տաղանդը: Օստրովսկին բարձր է գնահատել Սունդուկյանին և թարգմանել է նրա «Պեպո» պիեսը Փոքր թատրոնի համար: Նման անթիվ-անհամար օրինակներ կարելի է բերել:

Սովետական իշխանության տարիներին հայ և ռուս ժողովուրդների բարեկամության ամրապնդման, մշակույթների փոխհարստացման գործում հսկայական ավանդ են մուծել սովետական գրողները, նկարիչները, կոմպոզիտորները, թատերական գործիչները՝ Մ. Գորկի, Վ. Բրյուսով, Ա. Բլոկ, Մ. Շոլոխով, Վ. Մայակովսկի, Դ. Շոստակովիչ, Կ. Ստանիսլավսկի, Ե. Վախթանգով և շատ ուրիշներ:

«Ես ինձ դասում եմ ռուսական դպրոցին»,— այս խոսքը, որ ասել է հայ ականավոր կոմպոզիտոր Ա. Սպենդիարյանը հպարտությամբ, կարող էին կրկնել մեր խոշորագույն արվեստագետներից շատերը:

Իմ ուսուցիչն է եղել Տ. Շամիրխանյանը, որ աշակերտել էր սովետական հոչակավոր ռեժիսոր Ա. Պոպովին: Իմ երկրորդ ուսուցիչն եմ համարում Մ. Կեդրովին, որի մոտ աոաժավորում եմ անցել Գեղարվեստական թատրոնում: Ինձ համար ստեղծագործական կարևոր ուղենիշեր են եղել իմ բեմադրությունները Մոսկվայի Լենինյան Կոմերիտմիության անվան

թատրոնում, Փոքր թատրոնում և Վախթանգովի անվան թատրոնում, որոնք ինձ մտերմացրին ռուս բեմի այնպիսի հոյակապ վարպետների հետ, ինչպիսիք են Մ. Ցարյովը, Մ. Ուլյանովը և շատ ուրիշներ:

Մեր անխզելի միասնությունը, անխախտ բարեկամությունը միշտ էլ մեզ՝ սովետական արվեստագետներիս համար ուժի և ստեղծագործական ներշնչանքի անսպառ աղբյուր է եղել: Բայց այսօր սովետական մարդկանց հղացումներում ու գործերում ինտերնացիոնալիստական ավանդույթները մարմնավորվում են մի առանձին, աննախադեպ ուժով: Մենք ապրում ենք մի այնպիսի զարմանալի ժամանակաշրջանում, երբ կյանքի ու մարմին են առնում մարդկության ամենահամարձակ երազանքները: Եվ մեր ամենագլխավոր, ամենամեծ նվաճումը հենց ինքը՝ սովետական մարդն է, ստեղծագործ, հայրենասեր և ինտերնացիոնալիստ մարդը, մեր ժամանակի իսկական հերոսը: Ցույց տալ նրան ամբողջ վեհությամբ, հոգևոր հարստությամբ, բարձր նպատակասլացությամբ,— մի՞թե սա չէ ժամանակակից արվեստագետի առաջնահերթ խնդիրը:

Մեր օրերի հերոսների մասին մենք իմանում ենք ՍՍՀՄ Գերագույն Սովետի նախագահության հրամանագրերից, որոնց մասին կարդում ենք թերթերում: Բայց սրանք արդեն կատարված փաստեր են: Իսկ ահա այն երևույթի վերլուծությունը, թե ինչպես է մարդը հերոս դառնում, արվեստի, այդ թվում՝ թատրոնի, ուղղակի խնդիրն է: Հիրավի, ինչո՞ւ նույն պայմաններում աշխատող երկու մարդկանցից մեկը հերոս է դառնում, մյուսը՝ ոչ: Այս մասին խոսելով, ես զուտ արտադրական թեմատիկային նվիրված երկերը չէ, որ նկատի ունեմ: Ներկայացման հերոս կարող է լինել և՛ բանվորը, և՛ բժիշկը, և գիտնականը, և ցանկացած մասնագիտության ներկայացուցիչը: Անհրաժեշտ է ցույց տալ նրան կենսական առնչություններին ողջ բարդությամբ, բացահայտել սովետական կենսակերպն իր ողջ հարստությամբ, կենսակերպ, որ սովետական մարդուն ձևավորում, դարձնում է հասարակական գործիչ: Անհրաժեշտ է ներկայացնել նրան իր գործերի

ողջ մասշտաբայնությամբ, թերություններին հանդեպ անհաշտվողականությամբ, բարոյական մաքրությամբ՝ կոնֆլիկտային իրավիճակները լուծելիս: Այնինչ մենք երբեմն զգուշանում ենք բեմ հանել նման հերոսին, վախենալով, թե մեզ կկշտամբեն իդեալականացման և կանխամտածության մեջ: Սակայն, ինչպես ցույց է տվել փորձը, հանդիսատեսը կարոտում է հենց նման հերոսին, սպասում է նրան: Մեզ համար այս բանի ապացույցը եղավ Ժ. Հարությունյանի «Խաչմերուկ» պիեսի բեմադրությունը: Նրա հերոսը՝ նախկին զինվորական բժիշկ Ադամյանը փողոցների խաչմերուկում գտնվող դեղատան վարիչն է: Եվ ամեն կողմից նրա մոտ են գալիս մարդիկ իրենց ուրախություններով ու վշտերով՝ հրապուրված նրա հոգու շռայլությամբ, դժվար պահերին սատար լինելու նրա պատրաստակամությամբ: Ամենաուշագրավն այն է, որ հատկապես երիտասարդությունը սիրեց այս ներկայացումը: «Խաչմերուկը» լավ են ընդունում նաև արտասահմանյան հյուրհանդիսատեսները: Բոլոր տարիքի, առավել ևս՝ երիտասարդ հանդիսատեսների համար նույնման մոտ ու հարազատ է մի ուրիշ պիեսի մի ուրիշ հերոս՝ ծեր թուենլագործ Տոնապետը, որ մատաղ սերնդին իր անձնական օրինակով դաստիարակելու խնդիրն ունի:

Ամենևին էլ նման հերոսներ հորինելու հարկ չկա: Նրանք հենց կյանքում են, մեր իրականության մեջ: Նրանց տեսնելու համար հարկավոր է միայն չպարփակվել նեղ պրոֆեսիոնալ հետաքրքրությունների շրջանակում, լինել հասարակական իրադարձությունների կենտրոնում:

Հասարակական գործունեությունը նպաստում է արվեստագետի բազմակողմանի դիրքորոշման ձևավորմանը, հարստացնում կյանքի իմացությամբ, մարդու էությունը ճանաչելու լավագույն հնարավորություններն ստեղծում: Ես բազմաթիվ բարեկամներ ունեմ, որոնք տարբեր մասնագիտությունների ներկայացուցիչներ են: Ես հպարտանում եմ այդ բարեկամությամբ և չափազանց թանկ եմ գնահատում նրանց կարծիքը: Այդ կարծիքով եմ ստուգում իմ աշխատանքի արդյունքը: Մյուս կողմից, նրանք էլ չեն կարող յոլա գնալ առանց

թատրոնի, ուստի և ներկայացման գնահատանիին մոտենում են մեծ պահանջկոտությամբ, բաղաքացիության, գեղարվեստական բարձր ճաշակի դիրքերից: Սա է արվեստի լավագույն ճմուշներով դաստիարակված մեր՝ սովետական հանդիսատեսի արմատական տարբերությունը արևմտյան, այսպես կոչված, մասսայական կուլտուրայի սպառողից:

Իսկ եթե հաշվի առնենք, որ հանդիսատեսի պահանջմունքն անընդմեջ մեծանում է, ապա պարզ կդառնա, թե որքան մեծ է արվեստագետի պատասխանատվությունը, թե ինչ բարձր չափանիշներ պետք է ընկած լինեն մեր ստեղծագործությունների հիմքում: Մենք իրավունք չունենք ներփակվելու «համբարական» շրջանակներում, բավարարվելու միայն մեր հանրապետության փորձով: Ուստի դեռ տասը տարի առաջ մեզ մոտ ծնվեց «Բարեկամություն» թատրոնն ստեղծելու գաղափարը, թատրոն, որի նպատակն է մեր հանդիսատեսներին ծանոթացնել սովետական բազմազգ թատերարվեստի լավագույն ճվանումներին: Լավագույն կոլեկտիվների ստեղծագործությանը ծանոթանալու պարագան նպաստում է սեփական վարպետության նկատմամբ և՛ հայ դերասաններին, և՛ մեր հյուրերի պահանջկոտության բարձրացմանը: Կասկած չի հարուցում այն, թե որքան արգասավոր ու արժեքավոր է համագործակցության և փոխհարստացման նման ձևը: Պատահական չէ, որ կարճ ժամանակ անց այդպիսի «Բարեկամություն» թատրոն ստեղծվեց Վրաստանում, իսկ վերջերս՝ նաև Ադրբեջանում:

Մեր երուն օրերում բեմական արվեստն ավելի բարդ բնույթ է ստացել: Մեծացել են հանդիսատեսների պահանջները, բարձրացել է կատարողների ընդհանուր պրոֆեսիոնալ մակարդակը, թատրոն է մուտք գործել նոր տեխնիկա: Այս ամենի հետ մեկտեղ ավելի է արվել ներկայացման գաղափարա-գեղարվեստական, բարոյա-գեղագիտական ամբողջականության հարցը: Այդ ամբողջականության ապահովումը ռեժիսորի առաջնահերթ, գլխավոր հոգսն է և պարտականությունը: Ռեժիսորը գրական նյութը բեմական լեզվի թարգմանող ինչ-որ միջնորդ չէ, ո՛չ: Նա ամենից առաջ արվեստագետ է,

ներկայացում ստեղծող, որ կոչված է հանդիսատեսներին խորհրդածության մղելու, մարդու էությունը բացահայտելու և բարձր իդեալներ հաստատելու: Մինչդեռ մեզանում, ինչպես և ուրիշ հանրապետություններում, ռեժիսորական կադրերի զգալի պակաս է նկատվում: Մենք պետք է ավելի ակտիվորեն առաջ քաշենք տաղանդավոր երիտասարդներին: Բայց դեռևս էլ չի պատահում, որ մեզ մոտ երիտասարդ են համարում հասունացած մարդկանց: Մինչդեռ թատրոնի ականավոր բարեփոխիչ Եվգենի Վախթանգովը կյանքից հեռացավ երեսունը տարեկան հասակում... Ռեժիսորը ձևավորվում է թատրոնում, և պետք է երիտասարդներին համարձակորեն պատասխանատու բեմադրություններ հանձնարարել:

Ռեժիսորական երիտասարդ կադրերի դաստիարակության գործում մեծ դեր ունի ուսումնական պրոցեսի կազմակերպումը թատերական ինստիտուտներում. ի դեպ, բոլոր այս ինստիտուտները չէ, որ ուսումնական թատրոն ունեն:

Մյուս պրոբլեմը, որով պայմանավորված է թատերական ներկայացման հաջողությունը, լավ պիեսի առկայությունն է, ռեժիսորական վարպետության և դերասանական կատարման ներկուռ միասնությունը: Մարդկայնորեն որքա՜ն ես ափսոսում ու ցավում, երբ հոյակապ դերասանն ստիպված է լինում խաղալ թույլ բեմադրությունների մեջ: Մյուս կողմից, ամենատաղանդավոր ռեժիսորն անգամ խիստ համեստ հաջողության է հասնում միջակ դերասանների հետ աշխատելիս: Թատրոնը հարատև շարժման մեջ է: Այսօրվա թատրոնը չի հանդուրժում արհեստավոր դերասանների, որոնք հոգեկան ներշնչանքն ու թափը ենթագիտակցում են կեղծ, ճոճուն պաթետիկայով, ճիշտ այնպես, ինչպես և չի ընդունում անպատասխանատվությունը, սնապարծությունը: Ես բախտ եմ ունեցել հանդիպելու և աշխատելու ականավոր շատ դերասանների հետ՝ Մ. Ցարյով, Վ. Փափազյան, Մ. Ուլյանով, և միշտ զարմացել եմ, թե որքան համեստ, լուրջ ու իրենք իրենց նկատմամբ խստապահանջ են եղել նրանք: «Որքան ծերանում եմ, որքան մեծանում է իմ փառքը, այնքան ավելի եմ վախենում նոր դերերից՝ հանկարծ ու պարզվի, որ ես դերասան չեմ»,—

ասում էր Սերգո Զաքարիանեն: Նման խոսքը կարող է ասել պատասխանատվության վիթխարի զգացումով օժտված արվեստագետը:

Ռեժիսորների և դերասանների դաստիարակությանը վերաբերող այս պրոբլեմները ես առնառնեցի ոչ պատահաբար: Այդ խնդիրների շուրջ շարունակ խոհում ու խոսում են արվեստակից իմ ընկերներից շատերը: Եվ այդ խնդիրները հարկավոր է լուծել համատեղ ուժերով, համամիութենական մասշտաբով, հենվելով այն դրական փորձի վրա, որ կուտակվել է հանրապետություններից յուրաքանչյուրում:

Մեր հասարակության կյանքում արտակարգ մեծանում է սովետական բազմազգ արվեստի դերը, և հանդիսատեսը մեզնից սպասում է ոչ թե կեղծ ինքնատիպություն, այլ նշմարիտ նորարարություն, սպասում է մեր մեծ ժամանակին արժանի գործեր:

Գիտենք, որ մեզ մոտ կան չլուծված պրոբլեմներ, բայց չկան այնպիսիները, որ ի վիճակի չլինենք լուծելու: Եվ հայ ու ռուս ժողովուրդների եղբայրական դաշինքի մեկուկեսդարյա հոբելյանի այս օրերին, հիշելով այն «բախտավոր ժամը», մենք նորից ու նորից ենք ուրախանում մեր հաջողություններին, մեր լուսավոր ներկայի և ավելի գեղեցիկ ապագայի համար: Ուստի և կարծում եմ, մեր անսահման Հայրենիքում ապրող յուրաքանչյուր ազգի, յուրաքանչյուր ժողովրդի ներկայացուցիչ կարող է լիովին բաժանել հայ նշանավոր բանաստեղծ Սարմենի զգացմունքները, որ արտահայտվել են Երևանին՝ իր բոլոր բարեկամներին ու եղբայրներին գրկաբաց ընդունող վերածնված Հայաստանի խորհրդանշանին նվիրված բանաստեղծության մեջ:

«Известия», *28 սեպտեմբերի, 1978*

ԾԱՌԱՅԵԼ ԺՈՂՈՎՐԴԻՆ

Մարդուն հատուկ է երազելը: Մարդիկ դարերով կյանքում ու լեգենդներում արտահայտել են իրենց պատկերացումները լավագույն ճակատագրի, լուսավոր ու գեղեցիկ ապագայի վերաբերյալ: Սակայն անցյալում երազանքն ու կյանքը անհամատեղելի էին: Եվ աշխարհում առաջին՝ Սովետական պետության ծննդից հետո միայն դրանք միաձուլվեցին, քանի որ ամենայն նվիրականը, որ մարդը կարող էր երազել՝ ազատություն, երջանկություն, ստեղծագործական անկաշկանդ աշխատանք,— դարձավ իրողություն, մեր կյանքի բուն էությունը:

Երազանք: «ԵՐԱՋ»— հապավված այսպես է կոչվում Երևանի ավտոմեքենաների գործարանը՝ մեկն այն օրինակներից, թե հանրապետությունում ինչպես է երազանքն իրականություն դառնում: Ինձ համար առանձնապես թանկ է այդ ձեռնարկությունը ոչ միայն իր բանաստեղծական անվան շնորհիվ, որ ակամա ընկալվում է իբրև մեր այսօրվա, նորի խորհրդանիշ, այլև այն պատճառով, որ գործարանի հիմնադրման որոշումն ընդունվեց մեր՝ Երևանի դրամատիկական թատրոնի ստեղծման շրջանում: Եվ պատահական չէ, որ իրենց գոյության հենց առաջին օրերից այս կոլեկտիվների միջև հաստատվեց սերտ բարեկամություն, և այդ հոգեհարազատությունը շարունակվում է մինչև օրս:

Հանրապետության կյանքից առնված մի օրինակ է սա ընդամենը՝ մեր կեցության նյութական ու հոգևոր հիմքերի զուգահեռ զարգացումը ցույց տվող բազում վկայություններից մեկը, և նույնիսկ այդ մի հատիկ օրինակի մեջ կարելի է տեսնել զարգացած սոցիալիստական հասարակության բնորոշ

գծերը, հասարակություն, որի կառուցումը, ինչպես ասված է ՍՄԿԿ կենտրոնական Կոմիտեի «Գաղափարախոսական, քաղաքական-դաստիարակչական աշխատանքի հետագա բարելավման մասին» որոշման մեջ, լայն հնարավորություններ է ստեղծել մեր կուսակցության նպատակների իրագործման համար:

Բայց նման օրինակներն ամենևին էլ եզակի չեն. բավական է թեկուզ մի թուղթ հայացք՝ տեսնելու համար, թե ինչպես է ծաղկել հանրապետությունը, ինչպես են աճել մեր քաղաքները, առանձնապես հայ ժողովրդի հպարտությունը՝ քաղաքամայր Երևանը: Իսկ եթե խոսենք ամբողջ Հայաստանի մասին, ապա մի՞թե ապշեցուցիչ չեն այն հաջողությունները, որ ձեռք են բերվել ընդամենը վեց տասնամյակից պակաս ժամանակաշրջանում: Բավական է հիշել հենց միայն այն փաստը, որ հանրապետության մեկ օրվա արդյունաբերական արտադրանքն ավելին է, քան Հայաստանը թողարկել է ամբողջ 1913 թվականին:

Այս ամենի համար մենք պարտական ենք մեր ողջ երկրի ժողովուրդների, և ամենից առաջ՝ ռուս ժողովրդի, Հոկտեմբերյան փոխօգնության:Այո, շատերին կարող է զարմացնել բառացիորեն մոխիրներից հառնած Հայաստանը: Հիշեմ, օրինակ, մի այսպիսի դեպք: Աբևելյան Հայաստանը Ռուսաստանի կազմի մեջ մտնելու 150-ամյակի տոնակատարության օրերին Երևանում էր ամերիկյան հայտնի գրող և թատերագիր, հայազգի Վիլյամ Սարոյանը: Նրան դուր եկավ իմ պիջակի դարձածալին ամրացված կրծքանշանը, և սկսեց համառորեն համոզել ինձ, որ փոխեմ իրենի հետ: Փորձեցի բացատրել նրան, որ չեմ ուզում և չեմ կարող այդ բանն անել, քանի որ դա ՍՍՀՄ Գերագույն Սովետի դեպուտատի կրծքանշան է, բայց Սարոյանը չհասկացավ իմ բացատրություններն ու խիստ վիրավորվեց: Այդ ժամանակ հանդիպման մասնակիցներից մեկն ասաց նրան, որ ես սովետական սենատոր եմ: Սարոյանը ցնցված էր... Հետո երկար ժամանակ չէր կարողանում հավատալ, թե ես՝ մի ազգի ներկայացուցիչ, որի ֆիզիկական գոյությունն իսկ դարեր շարունակ սպառնալիքի տակ

է եղել, կարող եմ ընտրված լինել նման մեծ տերության իշխանության բարձրագույն օրգանում...

Մեծ և տպավորիչ են մեր նվաճումները: Բայց մենք առջեվում ավելի բարձր նպատակ ունենք՝ կոմունիզմի կառուցումը: Եվ այս ճանապարհին հետագա հաջողությունները մեծապես կախված են լինելու գաղափարական, բաղաքական-դաստիարակչական աշխատանքի արդյունքներից: Այս օրերին կարդալով և վերընթերնելով ՍՄԿԿ Կենտրոնական Կոմիտեի որոշումը, մենք՝ մշակույթի, արվեստի գործիչներս գիտակցում ենք, թե ինչ մեծ դեր է վերապահված ստեղծագործ մտավորականությանը, թե ներկայումս որքան անհրաժեշտ են կոմունիստական գաղափարների լույսով ողողված, մեր ժողովրդին աշխատանքային նոր սխրանքների մղող, մեր գաղափարական հակառակորդների մեքենայությունները մերկացնող արվեստի տաղանդավոր գործերը:

Բայց մենք արդյո՞ք, անում ենք ամեն ինչ նման երկեր ստեղծելու, կոմունիստական դաստիարակության նպատակով արվեստի զորեղ հնարավորությունները լիովին օգտագործելու համար: Ցավոք, բնավ էլ ոչ ամեն ինչ: Որոշման մեջ իրավացիորեն ասվում է, որ դաստիարակչական աշխատանքի ներգործության արդյունավետություն իջեցնող խոչոր թերություններ են ձևապաշտությունը, ճոճռան խոսքերի հակումը, պրոպագանդիստական շտամպները, ստեղծագործական իմաստավորման փոխարեն ընդհանուր մտքերի մեխանիկական կրկնությունը: Այս ամենը կարելի է վերագրել նաև մեզ՝ արվեստի մշակներիս, բանաստեղծներին, թատերագիրներին, ռեժիսորներին, ֆեյադատներին, ժուռնալիստներին...

Ահա, ասենք, հեռուստատեսային հաղորդում ես նայում վաստակաշատ մարդու, աշխատանքի հերոսի մասին: Եվ տեսնում ես, թե ինչպես են փորձում այդ բազմակողմանի անհատին «ամփոփել» ստանդարտ հարցազրույցի շրջանակների մեջ՝ նրան հերթապահ հարցեր առաջադրելով: Եվ հետևանքը լինում է այն, որ ըստ էության հետաքրքիր մարդը երևում է աղքատիկ նկարագրով, պարփակվում է ինքն իր մեջ, իրեն կտրված զգում: Իսկ եթե խոսենք թատրոնի մասին, ապա,

ըստ իս, այդպիսի ձևական մոտեցման օրինակ կարող ենք համարել բեմադրությունների չոր ռացիոնալիզմը, լոգարիթմական տաղտկալի «ճշգրտությունը»: Մենք երբեմն գերի ենք դառնում կոնկրետ փաստերին՝ աշխատելով ամեն կերպ ամեն ինչ անել այնպես, «ինչպես կյանքում է», մոռանում ենք պոեզիայի, փիլիսոփայական ընդհանրացումների մասին՝ դրամով իսկ խախտելով և ի չիք դարձնելով թատերական ներկայացման սպեցիֆիկան:

Հաճախ մեր ներկայացումները տառապում են լուրջ, սուր պրոբլեմների բացակայությամբ: Իսկ երբ բարձրացվում են նման պրոբլեմներ, այժմ էլ պարզվում է, որ դրանք հնացել են. կյանքը շատ է առաջ գնացել: Մեր ներկայացումների խոշոր թերությունն է այն, որ բեմում իշ են հայտնվում դրամական հերոսներ: Դրական հիմքի հաստատումը, իբրև կանոն, կատարվում է ժխտման միջոցով, բայց և այնպես հանդիսատեսի համար որքան կարևոր է կենդանի հերոսի մեջ, լիարյուն բնավորության մեջ մարմնավորված ուսանելի, ոգեշնչող օրինակը: Այս առումով լուրջ պահանջներ պետք է ներկայացնել թատերագիրներին: Բայց թատրոններն էլ չպետք է ձեռքները ծալած սպասեն նոր պիեսների, այլ իրենք պետք է թատերագիրներին ներգրավեն համատեղ աշխատանքի մեջ:

Մեր թատրոնում սկսել ենք ավելի մեծ ուշադրություն դարձնել գործի այդ կողմի վրա: Եվ վերջերս մեր բեմում ծրնունդ առավ նոր պիես՝ Վ. Պետրոսյանի «Վերջին ուսուցիչը», որի պրեմիերան կայացավ օրերս: Մեզ այդ գործը գրավեց պրոբլեմատիկայի կարևորությամբ, հեղինակային մտքի թարմությամբ և այն բանով, որ ուղղված է երիտասարդական լսարանին: Պիեսը պատմում է տասներորդ դասարանցիների դրպրոցական կյանքի վերջին ամիսների մասին, ներթափանցված է աճող սերնդի նկատագրի վերաբերյալ մտահոգությամբ և խորհելու առիթ է տալիս: Ինչո՞ւ, օրինակ, մենք նախանձախընդրությամբ հետևում ենք, թե աշակերտն ինչպես է յուրացնում այս կամ այն առարկայի նյութը, խնամքով ուղղում ենք նրա բերականական սխալները, բայց աչս բարոյական,

բաղաքացիական նկարագրի ձևավորման մեջ տեղ գտած սըխալներն ասես մնում են երկրորդ պլանում:

ՍՄԿԿ կենտրոնական Կոմիտեի որոշումը մեծ խնդիրներ է առաջադրում մշակույթի օրգաններին ու ստեղծագործական միություններին գեղարվեստական մտավորականության դաստիարակության, ստեղծագործական ակտիվության զարգացման ուղղությամբ: Ստեղծագործական միություններն ավելի մեծ ուշադրություն պետք է դարձնեն ստեղծագործ մտավորականությանը կյանքի, նրա պրոբլեմների հետ ավելի սերտորեն կապելու վրա, պիտի նպաստեն պահանջկոտության, անկողմնակալության, սկզբունքայնության բարձրացմանը գրականության և արվեստի երկերի գնահատման մեջ: Այս կապակցությամբ ուզում ենք խոսել տպագիր խոսքի, հնձադատական ելույթների բարձր նշանակության մասին: Մեզ՝ պրակտիկներիս համար, բոլոր նրանց համար, ովքեր մասնակցում են ներկայացման ստեղծմանը, շատ կարևոր է լսել հնձադատի խոսքը մեր որոնումների արդյունավետության, արժանիքների ու թերությունների մասին: Բայց մի տեսակ ընդունված մոտեցություն է դարձել այն, որ թատրոնի այսօրվա վինակի համար լիովին պատասխանատու է ռեժիսորը, իսկ հնձադատը պետք է միայն գնահատի բեմադրություն ասես հանդիսատեսի անունից: Հաճախ հնձադատը, ներկայացումն ամբողջ խորությամբ վերլուծելու փոխարեն, ձգտում է ցուցադրել իր գիտակությունը, գնում է պատմության խորքերը կամ սահմանափակվում ընդհանուր հայտարարություններով:

Խիստ կարևոր է ստեղծագործական կադրերի պրոֆեսիոնալ պատրաստականությունը բարձրացնելու հարցը, և այստեղ մեծ է ստեղծագործական միությունների դերը: Մենք, ցավոք, դեռ շատ ժամանակ և միջոցներ ենք ծախսում ներկայացումների բեմադրության վրա՝ երիտասարդ կատարողների տեխնիկական անբավարար պատրաստության պատճառով: Այսօր, որքան էլ աշխատենք փափկանկատ լինել, ստիպված ենք խոստովանելու, որ մեր բեմում ամենամեծ նվաճումները կապված են հիսունն անց կամ տարիքային այդ սահմանում գտնվող դերասանների անունների հետ: Բայց կան մի

շարք մասնագիտություններ, այդ թվում՝ նաև դերասանի մասնագիտությունը, որտեղ ջահելության հմայքն իսկ ամենևին էլ վերջին դերը չի խաղում:

Ի՞նչ կարելի է անել, որպեսզի դերասանը թատրոն գա՝ և՛ մասնագիտորեն հնարավորին չափ պատրաստված, և՛ հիրավի երիտասարդ: Մենք թատրոնին կից կազմակերպեցինք ստուդիա, որտեղ երիտասարդները դերասանի վարպետություն են ուսանում, և պետք է ասենք, որ կոնկուրսն այստեղ ավելի մեծ է, քան բուհերում: Առավել տաղանդավոր ստուդիականներին այնուհետև հրավիրում ենք թատրոն: Բայց ահա ես երազում եմ երեխաների հետ պարապել դեռ դպրոցում, առաջին դասարանից, դերասաններ ձևավորելով առավել օժտված երեխաներից: Թե չէ ստացվում է այնպես, որ տասնյոթամյա պատանին կամ աղջիկը, դպրոցն ավարտելով, աշխատում է մինչև ԲՈՒՀ ընդունվելը, իսկ վերջինս ավարտում է մոտ քսանչորս տարեկանում: Եվ մինչ արտիստը ձևավորվում է թատրոնում՝ արդեն երեսուն տարեկան է դառնում: Ի դեպ, սա վերաբերում է ստեղծագործական ուրիշ շատ մասնագիտությունների ևս:

ՍՄԿԿ կենտրոնական Կոմիտեի որոշումը, որ ծրագրային նշանակություն ունի գաղափարական ճակատի բոլոր աշխատողների համար, մեր առջև նոր հնարավորություններ է բացում ստեղծագործական նախաձեռնության զարգացման ասպարեզում: Գլխավորը, ինչ պահանջվում է մեզնից կուսակցության առաջադրած խնդիրները հաջող լուծելու համար, հանձնարարված գործի հանդեպ անձնական բարձր պատասխանատվություն է, ողջ տաղանդն ու ուժերը, հոգևոր մշակույթի իսկական հարստություն ստեղծելուն, մարդ-աշխատավոր, մարդ-ստեղծագործող դաստիարակելուն նվիրելու ձգտումը:

«Известия», № 146, 1979

ՎՍՏԱՀՈՒԹՅՈՒՆԸ ՊԱՐՏԱՎՈՐԵՑՆՈՒՄ Է

Ռուս մեծ ժողովրդի, սովետական բազմազգ երկրի բոլոր ժողովուրդների հետ եղբայրական միասնության մեջ անձնախաղեպ կատարելությամբ դրսևորվեցին ազգերից յուրաքանչյուրի ստեղծագործական կորովը, ունակությունները, տաղանդը: Ամեն մի ազգի մշակույթն ու արվեստը սնվում են ոչ միայն սեփական ժողովրդական ակունքներից, այլև հարստանում մյուս ազգերի նվաճումներով:

Սոցիալիստական ազգերի մշակույթների նպատակների ու խնդիրների ընդհանրությունը, բնականաբար, հանգեցնում են այն պրոբլեմների ընդհանրության, որոնք, ինչպես հաստատ համոզված եմ, հուզում են ոչ միայն ինձ:

Ջարմանք չի կարող չհարուցել այն, թե ինչպես է, օրինակ, ծաղկել իմ Հայաստանը, ինչպես են աճել, մեծացել քաղաքները, հատկապես՝ Երևանը: 1922 թվականին, երբ կազմակերպվեց հայկական առաջին պետական թատրոնը, որ հետագայում կոչվեց Գաբրիել Սունդուկյանի անունով, Երևանն ընդամենը երեսունհինգ հազարի չափ բակչություն ուներ: 1967 թվականին, երբ ստեղծվեց մի նոր կոլեկտիվ՝ Երևանի դրամատիկական թատրոնը, հանրապետության բնակչության թիվն արդեն հասել էր յոթ հարյուր հազարի: Իսկ հիմա Երևանը միլիոնանոց քաղաք է, երկրի ամենախոշոր և ամենագեղեցիկ քաղաքներից մեկը: «Պատրաստված է Հայաստանում» մակնիշով արտադրանքը հանրապետական արտահանության զգալի մասն է կազմում: Առանց Հայաստանի ներկայացուցիչների չի իրագործվում մեր անծայրածիր երկրի ոչ մի խոշոր շինարարություն, այդ թվում և ԲԱՄ-ը: Նույնիսկ ար-

գասվոր, փոխհարստացնող ստեղծագործական կապ է պահպանվում նաև արվեստի ասպարեզում:

Ես շատ թանկ եմ գնահատում մեր կոլեկտիվի բարեկամությունը Երևանի «Նաիրիտ» գիտա-արտադրական միավորման աշխատողների հետ, հաշվի եմ առնում նրանց կարծիքները, իմ անձնական տպավորությունները համեմատում դրանց հետ: Այդ մարդիկ ապշեցնում են ինձ թատրոնի սիրով, իրենց տրամադրությամբ, ներկայացումը հիմնավոր վերլուծելու իրենց կարողությամբ, որը կարող է ցանկացած պրոֆեսիոնալ ֆնաադատի նախանձը շարժել: Հանձին այդ մարդկանցից յուրաքանչյուրի տեսնում ենք հիրավի խստապահանջ, պայծառամիտ Նորին գերազանցություն հանդիսատեսին, որի ծնունդը ճնարավոր էր միայն մեր երկրում:

Ինձ թվում է նաև, որ մենք չափից ավելի ենք տարվում իրականության բացասական կողմերի նկարագրությամբ և, եթե կարելի է այսպես ասել, թերակատարում ենք դրական անհատ ցուցադրելու պլանը, վարանում ենք ազնիվ, անկեղծ, գործուն հերոս բեմ հանել: Միևդեռ, ինչպես համոզված եմ վերջին տարիների փորձից, հանդիսատեսները ցանկանում են տեսնել այդ հերոսին և աշխուժորեն արձագանքում են բեմում նրա հայտնվելուն: Նա կարող է ցանկացած մասնագիտության ներկայացուցիչ լինել, բայց անհրաժեշտ է նրան ներկայացնել ոչ թե որպես պատրաստի արդյունք, այլ անհատականության ձևավորման ընթացքում, բացահայտել այն, թե ինչպես և ինչու առաջին հայացքից սովորական թվացող այդ մարդը հերոսանում է, դառնում պետական գործիչ: Ընդ որում, չի կարելի նրան պատկերել մոտավորապես, այլ պետք է մարմնավորել շրջապատող աշխարհի հետ բոլոր կապերի, հարաբերությունների մեջ: Մոտավորությունը, մակերեսայնություն այստեղ, որքան էլ տարօրինակ թվա, առանձնապես նկատելի է դառնում այն ժամանակ, երբ մենք կյանքն արտացոլում ենք սոսկ կոնկրետ փաստերին մինչև վերջ հավատարիմ մրնալու դիրքերից, այսինքն հեռանում ենք կյանքը գեղարվեստորեն, փիլիսոփայորեն իմաստավորելուց, որի հետևանքը թատրոնի պոեզիայի կորուստն է:

Այսօրվա ամենասուր պրոբլեմներից մեկն էլ ռեժիսորական բարձր պրոֆեսիոնալ, տաղանդավոր կադրերի պակասն է, և ես կուզեի իմ որոշ նկատառումները հայտնել այս առիթով: Հասկանալի է, որ ռեժիսորին անհնար է տաղանդավոր դարձնել: Ինչպես նաև, ի դեպ, դերասանին, նկարչին, թատերագրին... Տաղանդը բնածին շնորհ է: Բայց և ոչ ոք չի ծնվում իբրև պատրաստի ռեժիսոր: Ռեժիսուրան մասնագիտություն է, որ ձեռք է բերվում աշխատանքով, և որի մեջ կարող է ի հայտ գալ մարդկային տաղանդը: Սակայն կարող է և ի հայտ չգալ կամ չբացահայտվել ամբողջ ուժով: Այստեղ շատ բան կախված է ռեժիսորի դաստիարակության սիստեմից նաև ուսումնական հաստատություններում, այն մարդկանցից, ովքեր ընթացք արվեստի աշխարհի ուղեգիր են տալիս:

Սովետական թատրոնում ստեղծված լավ ավանդույթներից է այն, որ առաջատար վարպետներն անհրաժեշտ ուշադրություն են նվիրում ստեղծագործական հերթափոխի դաստիարակությանը: Սովետական բազմազգ թատրոնի այսօր հայտնի գործիչներից յուրաքանչյուրը կարող է երախտագիտությամբ հիշել իր ուսուցչի անունը, որ ժամանակին վճռական ազդեցություն է ունեցել նրա անհատականության, պրոֆեսիոնալ «ձեռագրի» ձևավորման վրա: Ինձ համար այդպիսի մարդ եր Տ. Շամիրխանյանը, որ աշակերտել էր Ա. Պոպովին: Իմ երկրորդ ուսուցիչն եմ համարում Մ. Կեդրովին:

Չեմ ուզում ասել, թե այդ ավանդույթն այսօր մոռացության է տրվել: Բայց գաղտնիք չէ, որ հաճախ ստեղծագործական բուհերում երիտասարդների դաստիարակությամբ զբաղվում են այնպիսի մարդիկ, որոնք իրենց չեն գտել բեմում, պրակտիկ աշխատանքում և օժտված չեն մանկավարժական ձիրքով: Ի՞նչ կարող են սովորեցնել նրանք: Դա նույնն է, թե հյուսնի արհեստ սովորեցնի մի մարդ, որն ինքը աթոռ անգամ չի սարքել:

Ուսումնական պրոցեսի խոշոր թերություններից է այն, որ ուսանողները՝ ապագա ռեժիսորները, լավ չեն ապահովված մասնագիտական գրականությամբ: Ուսուցման մեջ անբավարար ուշադրություն է դարձվում տեսության և պրակտիկայի

կապին: Պատահում է, որ ռեժիսորական ֆակուլտետի ուսանողը դասընթացն ավարտելուց հետո, ըստ էության, չի իմանում, թե ինչ է բեմը, մանավանդ երբ բուհին առընթեր ուսումնական թատրոն չկա: Դիմելով համեմատության, կարելի է ասել, որ դա նման է բիմիկոսի ուսումնասիրությանն առանց լաբորատորիայի: Նույնիսկ վնասակար հետևանքներ է ունենում այն, որ ուսանող դերասաններըպրակտիկա չեն անցնում: Պրակտիկա չէ այն, երբ ուսանողը հանդիսասրահից տասն օր նայում է, թե ինչ է կատարվում բեմում: Պրակտիկա ասվածը պետք է հասկանալ վախթանգովյան ձևով. ապագա դերասաններն իրենց կյանքը թատրոնում պիտի սկսեն բեմի բանվոր լինելուց, պիտի ավագ ընկերներին օգնեն էլույթի պատրաստվելու, պիտի գործնականորեն ծանոթանան ներկայացում կազմակերպելու բոլոր կողմերին: Այսօրվա թատրոնը չի հանդուրժում թերուս ռեժիսորների ու դերասանների: Հեռուստատեսության, լավագույն կոլեկտիվների հյուրախաղերի շնորհիվ հանդիսատեսը համեմատելու մեծ հնարավորություններ ունի այսօր: Դրանով իսկ ապագա հանդիսատեսի և թատրոնի գործչի համար ավելի է կարևորվում այն շրջանը, երբ ռեժիսորի կամ դերասանի պրոֆեսիոնալ վարպետության հիմքերն են դրվում:

Իհարկե, որքան էլ լավ կազմակերպված լինի ուսումնական պրոցեսը, ռեժիսորի, դերասանի անհատականության վերջնական ձևավորումը կատարվում է բուն թատրոնում: Այստեղ առանձնապես կարևոր է ավագ գործընկերների աջակցությունը, խաչալերիշ խոսքը: Միաժամանակ երիտասարդներին պետք է ավելի վստահել, ավելի համարձակորեն հանձնարարել պատասխանատու բեմադրություններ, նույնիսկ ինչ-որ չափով սխալվելու արտոնություն տալ: Մենք հասկանում ենք այս ամենը, բայց գործնականում միշտ չէ, որ այդպես է լինում: Ուրախալի է, որ ՍՄԿԿ Կենտրոնական Կոմիտեի «Ստեղծագործող երիտասարդության հետ տարվող աշխատանքի մասին» որոշուցից հետո այս ուղղությամբ դրական տեղաշարժեր են նկատվում: Եվ եթե առայժմ սպասվածից պակաս են հաջողությունները, ապա չի կարելի մոռանալ, որ

երիտասարդության հետ տարվող աշխատանքն ամենօրյա, երկարատև պրոցես է, և նրա արդյունքներն իսկույն չէ, որ երևում են:

Միութենական բոլոր հանրապետությունների թատերական կյանքի անկապտելի հատկանիշն է դարձել ստեղծագործ ուժերի՝ ռեժիսորների, դերասանների, բեմանկարիչների փոխանակությունը: Այս պրոցեսի արգասավորությունը կասկած չի հարուցում: Մեծ բավականությամբ եմ հիշում իմ աշխատանքը մոսկովյան թատրոնների՝ Փոքր թատրոնի, Լենինյան կոմերիտմիության անվան, Ե. Վախթանգովի անվան թատրոնների բեմադրությունների վրա, աշխատանք, որ ինձ հարըստացրեց որպես մարդու և արվեստագետի: Երկար տարիներ աշխատելով նույն կոլեկտիվում, նույն դերասանների հետ, ռեժիսորն ակամա ընտելանում է նրանց, և որոշ շտամպ է առաջ գալիս փոխհարաբերություններում: Մինչդեռ հանդիպումն այլ կոլեկտիվների հետ թույլ է տալիս թարմ հայացքով նայել իր մշտական կոլեկտիվին, նրա մեջ նոր, մինչ այդ չհայտնաբերված հատկանիշներ տեսնել: Յավոք, դերասանների փոխանակությունն ավելի հազվադեպ է կատարվում: Այնինչ դրանից մեծապես շահում են միայն մեր արվեստն ու մեր բարեկամությունը:

Ճշմարիտ բարեկամությունը, որ առանձնապես թանկ է մեզ համար, ծնվում է համատեղ ստեղծագործելու, պրոբլեմները համատեղ լուծելու ընթացքում: Վերցնենք, համաշխարհային թատերագրության երկերն ազգային թատրոնում բեմադրելու նույն պրոբլեմը: Օրինակ՝ Ա. Օստրովսկի: Նրա պիեսները հաճախ են ներկայացրել մեր բեմում՝ տառացիորեն հետևելով ռուսական կենցաղի բոլոր մանրամասնություններին: Մենք փորձեցինք այդ պիեսները բեմադրել մեր պայմաններին համապատասխան, և Օստրովսկին ավելի հասկանալի, մատչելի դարձավ մեր հանդիսատեսին: Վրաց ականավոր դերասան Սերգո Ձաֆարիաձեն Լիր արքա էր խաղում վրացական ազգային թասակով... Ըստ իս, ցանկացած հեղինակի երկը պետք է խաղալ՝ երբեք չմոռանալով ու չանտեսելով հարազատ ժողովրդի ազգային բնավորությունը: Չէ՞ որ շեքսպիրյան կեր-

պարների ուժը դրանց համամարդկային ընդգրկման մեջ է: Մեծ թատերագրի բարոյական չափանիշները այժմեական են բոլոր մարդկանց համար, բոլոր ազգերի ներկայացուցիչների համար:

Այո, մենք դեռ բավական շատ չլուծված պրոբլեմներ ունենք: Բայց մեր՝ սովետական թատրոնի գործիչներիս առջև ամենալայն հեռանկարներն են բացված: Եվ հանդիսատեսներն իրավունք ունեն մեզնից ճշմարիտ նորարարություն սպասելու մեր մեծ ժամանակի ստեղծագործական պաթոսն արտացոլող երկեր ստեղծելիս: Եվ մենք, հենվելով մեր բարեկամության, մեր միասնության վրա, կորոնենք անդուլ և կաշխատենք՝ հանդիսատեսների վստահությունն արդարացնելու, սովետական բազմազգ արվեստի հեղինակությունն ավելի բարձրացնելու համար:

«Театральная жизнь», № 21, 1979

ԽՈՀԵՐ ՀՈԲԵԼՅԱՆԻ ՕՐԵՐԻՆ

Մեր երկրում հոգևոր կուլտուրայի իսկական հարստություն ստեղծելու մտահոգությունը, որ սովետական մարդկանց կոմունիստական գիտակցության ձևավորման ասպարեզում մեր կուսակցության ծրագրային նպատակներից մեկն է, վաղուց արդեն ճանաչվել է նաև իբրև թատերական ստեղծագործության նպատակ ու խնդիր: Այդ նպատակին անօրինակ եռանդով նվիրվել են մեր բեմի մեծերը, որոնց անուններն ու գործերը մենք այսօր երկյուղածությամբ ենք տալիս. Վահրամ Փափազյան, Հրաչյա Ներսիսյան, Վաղարշ Վաղարշյան, Արուս Ոսկանյան, Հասմիկ, Մկրտիչ Ջանան, Ավետ Ավետիսյան, Օլգա Գուլազյան, Գուրգեն Ջանիբեկյան, Թադևոս Սարյան, Միքայել Մանվելյան, Լևոն Զոհրաբյան, Յոլակ Ամերիկյան, Դավիթ Մալյան,, Արտավազդ Փաշայան... Ռեժիսորներ՝ Վարդան Աճեմյան, Արշակ Բուրջալյան, Լևոն Քալանթար, Արմեն Գուլակյան, Տիգրան Շամիրխանյան, բեմանկարիչներ՝ Գեորգի Յակուլով, Միքայել Արուսչյան, Մելիքսեթ Սվախչյան, Ստեփան Թարյան:

Վերհիշում ենք ու տալիս այդ նվիրական անունները ոչ թե նրանցով ստվերելու ներկայիս մեր բեմարվեստն ու նրա գործիչներին, այլ որպեսզի նրանց ստեղծագործական հանճարի, նրանց Մեծ արվեստի պայծառ օրինակով լուսավորենք մեր ճանապարհը: Բեմի նշանավոր վարպետների հիշատակը պահելու լավագույն եղանակը, անշուշտ, նրանց գործի, ավանդույթների ստեղծագործական յուրացումն ու զարգացումը կարող է լինել: Եվ ամենից առաջ նկատի պիտի առնել ոչ միայն և ոչ այնքան այս կամ այն վարպետի նախընտրած ճնարները, խաղակերպը կամ բեմական ձեռագրի յուրահատկու-

թյուններըը, որոնք թատրոնում ժողովրդի կյանքով, ուրախություններով ու հոգսերով ապրելու նրանց կամքն ու մղումը, անմնացորդ նվիրումն իրենց մեծ գործին, արվեստին:

Այսօր այդ գործին են զինվորագրվել նրանց աշակերտներն ու հետևորդները, որոնց ստեղծագործական ջանքերով ապրում ու զարգանում է մարդկանց մտքերի ու զգացմունքների վրա անմիջական ու խոր ներգործությամբ առաջվա պես զորեղ մեր արվեստը՝ թատրոնը: Ապրում է ու ակտիվորեն մասնակցում ժողովրդի գաղափարա-գաղափարական ու հոգեբարոյական դաստիարակության, մարդկանց ներաշխարհի ու հոգեբանության, գեղագիտական ճաշակի ձևավորման շնորհակալ գործին: Այո, պետք է հիմքից մերժել այն նիհիլիստական ու անխոհեմ մրտայնությունը, որ հակված է ամենայն լավ բան տեսնել միայն անցյալում, իսկ այսօրվա մեր աշխատանքում նկատել միմիայն թերություններ ու պակասներ:

Միևչդեռ մեր թատրոնի առջև այսօր ծառացել են իրենց բարդությամբ ու նշանակալիությամբ թերևս աննախադեպ խնդիրներ, որոնց լուծման համար անհրաժեշտ են ոչ միայն պրոֆեսիոնալ անբասիր վարպետություն, ստեղծագործական կազմակերպվածություն, այլև աներեր հավատ սեփական ուժերի ու հնարավորությունների հանդեպ.

«Գաղափարախոսական, գաղափարական-դաստիարակչական աշխատանքի հետագա բարելավման մասին» ծրագրային որոշման մեջ ՍՄԿԿ կենտկոմը պահանջում է ստեղծել գրականության ու արվեստի այնպիսի նոր նշանակալից ստեղծագործություններ, որոնք տաղանդավոր կերպով պատկերեն սովետական ժողովրդի հերոսական մեծագործությունները, սոցիալիստական հասարակության զարգացման պրոբլեմները, ջախջախիչ հարվածներ հասցնեն մեր գաղափարական հակառակորդներին:

Բարձր գաղափարայնություն, գաղափարականություն, ակտիվ կենսադիրքորոշում, ստեղծագործական ակտիվություն,— ահա այն անհրաժեշտ հատկանիշները, որոնցով զինված արվեստագետները միայն ի վիճակի են ստեղծել կուսակցության և ժողովրդի ակնկալած գործերը, դրանցով մաս-

նակցել մեր ժողովրդի գեղարվեստական զարգացմանը, արվեստի առաջընթացին:

Իսկ ինչպիսի՞ն է գործերի վիճակը իրականում, ի՞նչ է տալիս մեր թատրոնը հանդիսատեսին, ժամանակին ու արվեստին:

ՀԿԿ Կենտկոմի 1979-ի հուլիսյան պլենումում իր զեկուցման մեջ ընկ. Կ. Ս. Դեմիրճյանը այսպես բնորոշեց մեր թատրոնի ներկա վիճակն ու խնդիրները: «Վերջին ժամանակներս հանրապետության թատրոններում հայրենական և համաշխարհային դասական երկերի, սովետական հեղինակների պիեսների հիման վրա ստեղծվել են մի շարք նոր, հետաքրքրական ներկայացումներ: Ինչպես ցույց է տալիս փորձը, հանդիսատեսների շրջանում առանձնապես ջերմ արձագանք են գտնում ժամանակակից կյանքի մեծ ու հրատապ պրոբլեմները շոշափող ներկայացումները: Բայց, ցավոք, մեր թատրոններում այդպիսի բեմադրություններ առայժմ քիչ են: Փոխանակ լրջորեն զբաղվելու ժամանակակից բարձր գաղափարական խաղացանկ ձևավորելու հարցերով, որոշ թատրոններ տարվում են ոչ պահանջկոտ հաշվակի համար նկատի առնված զվարճացուցիչ պիեսներով»:

Ասված է հակիրճ, բայց շատ դիպուկ:

Մեր դրամատուրգիայում և թատրոնում դիտված հետաքրքրական խնդիրները ամենից առաջ կապված են թատրոնի, այդ թվում և հեռուստաթատրոնի և ռադիոթատրոնի հետ կապված, նրանց համար ստեղծագործող մի շարք գրողների անունների հետ: Վերջին տարիներին թատրոններում բեմադրվել և հաջողություն են գտել բանաստեղծներ Ս. Կապուտիկյանի, Վ. Դավթյանի, արձակագիրներ Պ. Զեյթունցյանի, Վ. Պետրոսյանի, Ս. Հարությունյանի, Զ. Խալափյանի, Հ. Վարդանյանի, Ա. Քալանթարյանի, Ժ. Ավետիսյանի, Հովհ. Մելիոնյանի և այլոց դրամատիկական ստեղծագործությունները:

Արդեն փորձառու և նոր հեղինակների առավել հաջանկալի արդիական պիեսները՝ Ժ. Հարությունյանի «Խաչմերուկը» Սունդուկյանի անվան թատրոնում, Վ. Պետրոսյանի «Վերջին ուսուցիչը» Երևանի դրամատիկ թատրոնում արժանացան

հանդիսատեսների ուշադրությանը և անպայման հարստացնում են այդ թատրոնների խաղացանկը:

Սակայն, ըստ երևույթին, ճիշտ է նկատված, որ մենք այսօր ունենք լավ դրամատուրգներ, բայց չունենք լավ դրամատուրգիա: Ու նախ դրա մեջ պիտի փնտրել բացատրությունն այն իրողության, որ մեր պիեսները վերջին տարիներին գրեթե չեն արժանանում միության թատրոնների ուշադրությանը:

Անշուշտ, այստեղ բացասական դեր է խաղում նաև մեր պասսիվությունը,—եղած լավն էլ ըստ արժանվույն չենք պրոպագանդում,— բայց գլխավորը, կրկնում եմ, այն է, որ մեր թատերագրությունը տակավին ձեռք չի բերել այն ուժը, որ հնչի իբրև նոր ու տպավորիչ խոսք կյանքի, ժամանակի, մարդու մասին, իր առաջադրած պրոբլեմներով, դրանց դրամատուրգիական նոր և ինքնատիպ լուծումներով հետաքրքրի, այսպես ասած՝ միութենական հանդիսականին: Բանն այն է, որ մեր դրամատուրգները՝ եթե անգամ դիմում էլ են կյանքի կարևոր հարցերի, ապա միշտ չէ, որ կարողանում են իրենց հրապարակախոսական–քաղաքացիական ազնիվ միտումներն արտահայտել դրամատուրգիական վառ ու համոզիչ ձևերով, իրենց հետաքրքրական հղացումներին տալ մարդկային երշմարիտ հոգեբանության, բեմական ցայտուն ու ամբողջական պատկերների ձև ու կերպ:

Բայց մենք հավատում ենք, որ մեր նոր, տաղանդավոր հեղինակները ձեռք կբերեն այդ հմտությունը և մեր թատերագրությունը կհարստացնեն մնայուն արժեքներով:

Ինչ խոսք, մեք չենք կարող պասսիվորեն սպասել դրան: Հարկավոր է ոչ միայն պարզապես բեմադրել, այլև ամեն կերպ օգնել, խրախուսել, ստեղծագործորեն աջակցել հեղինակներին: Մերժելով «պիեսն ստեղծվում է թատրոնում» տարածված թեզը, այնուամենայնիվ, պետք է հասնել այն բանին, որ թատրոնը ոչ միայն ուշադրություն, այլև երշմարիտ շահագրգռություն, հոգատարություն, և գլխավորը, հարգանք ցուցաբերի հեղինակի ու նրա աշխատանքի հանդեպ: Սա ասում ենք, որովհետև մեր որոշ թատրոններում հեղինակներին այդպես չեն վերաբերվում, նրանց գործերի հետ վարվում են

կամեցածի պես, կամա թե ակամա ևսեմացնելով ու վիրավորելով ևրանց: Գրական, դրամատուրգիական արժեք չևերկայացնող պիեսը պետք է մերժել և ոչ թե «փրկել»՝ դիմելով արտաքին ֆորմալ միջոցների, երբեմն պարզապես տոյուկաչության:

Ես ուզում եմ, օգտվելով առիթից, խոսել ևաև մեր թատերական արվեստի մի քանի ուրիշ ցավոտ հարցերի մասին:

Ճիշտ է, որ հանրապետության կուսակցական և սովետական ղեկավար մարմինները վերջին տարիներին պատշաճ ուշադրություն են ևվիրել թատերական արվեստին ու ևրա գործիչների աշխատանքին: Կուսակցական փաստաթղթերում սկզբունքային վերաբերմունք է դրսևորվել ինչպես մեր դրական աշխատանքի, այնպես էլ մեր վրիպումների ու թերությունների հանդեպ: Հայաստանի կոմկուսի Կենտկոմի բյուրոն քանիցս քննարկել է մեր թատրոնների խաղացանկի հարցը, կարևորել թատրոնների դեմքը որոշող այդ գործոնը:

Բայց մենք ի՞նչ ենք արել ընդունված որոշումները, տրված հիշտ ցուցումներն ու խորհուրդներն իրագործելու համար:

Հանախ և շատ բաներում ենք թերացել:

Այո, մեր թատրոնների խաղացանկում այսօր էլ շատ են ոչ պահանջկոտ հաշակի համար նկատի առնված զվարճացուցիչ պիեսները: Բայց ավելի վատն այն է, որ առհասարակ մենք լրջորեն չենք զբաղվում գաղափարապես բարձր խաղացանկ ստեղծելու հարցերով: Ծանոթանում ես թատրոնների բեմադրությունների և նախատեսված գործերի ցանկին և իսկույն նկատում, որ չկա գաղափարա-գեղարվեստական որոշակի, մտածված, հետևկարային ծրագիր, ուղղություն: Պիեսները հանախ խաղացանկ են մտել պատահական ընտրությամբ կամ սոսկ թատրոնի ղեկավարների, երբեմն էլ թարգմանիչների «նախաձեռնությամբ»: Այս տարերայնության պատճառը ոչ միայն ստեղծագործական կարգապահության թուլությունն է, հարկ եղած հսկողության պակասը, այլև առաջին հերթին մեր շատ թատրոնների ստեղծագործական անդեմությունը: Պարզ չէ՝ ի՛նչ ենք ուզում, ինչի ենք ձգտում: Որևէ լավ կամ վատ պիես առավել կամ նվազ հաջողությամբ բեմ հանելը դեռ շատ քիչ է,

էականը գործն ընտրելու սկզբունքն է, նպատակը, դրա իմաստավորումը թատրոնի խաղացանկում: Սխա և մենք ընկնում ենք դժվարին կացության մեջ. ինչպես, ինչո՞վ դիմավորել այս կամ այն նշանավոր տարեթիվը, հոբելյանը. նախօրոք չենք մտածել, ոչինչ չենք արել և միայն վերջին պահին դեսուդեն ենք ընկնում որևէ հարմար գործ ճարելու կամ էլ որևէ հերթական (հաճախ թեմայով ու ասելիքով շատ հեռու) ներկայացման վերևում գրում ենք՝ «Նվիրված է...»:

Տուժողը լինում է և՛ հանդիսականը, որ զրկվում է երեվույթ հանդիսացող մի նոր գործ տեսնելու պատեհությունից, և՛ թատրոնը, որ բաց է թողնում իր բաղաքացիական և գեղարվեստական համարումը բարձրացնելու թանկ հնարավորություն:

Այս առիթով ուզում ենք անդրադառնալ մի կարևոր խնդրի, ՍՄԿԿ կենտկոմի որոշման մեջ նշվում է, որ «Գաղափարադաստիարակչական աշխատանքի առջև կուսակցության կողմից տրվող խնդիրների հետ անհամատեղելի են դեռևս հանդիպող վախը՝ բացահայտորեն քննարկման դնելու մեր հասարակական կյանքի հրատապ հարցերը, միտումը՝ կոծկելու, շրջանցելու չլուծված պրոբլեմները, սուր հարցերը, լռության մատնելու ռեալ կյանքում գոյություն ունեցող թերություններն ու դժվարությունները: Այդպիսի մոտեցումը, պարադայնության հակումը չեն օգնում գործին, այլ լոկ դժվարացնում են մեր ընդհանուր խնդիրների լուծումը»:

Սա ամբողջովին վերաբերում է նաև գրականության ու արվեստին, մեր թատրոնին: Ակտիվ կենսադիրքորոշումը, անհանդուրժող վերաբերմունքը մեր կյանքի այս ու այն ոլորտում եղած թերությունների հանդեպ թատրոնի բեմում պետք է արտահայտվի լիահունչ ու բացորոշ: Դա ոչ միայն մեր կյանքի, այլև մեր արվեստի առաջադիմության էական պայմաններից է: Բայց նույնքան և ավելի կարևոր է մեր իրականության մեջ ծնվող լավի, նորի, դրականի դիտումն ու հաստատումը, գործիական այն մեծախորհուրդ իմաստության հավաստումը, որ կարելի է, հնարավոր է կյանքը լավացնել, որ մարդը կարող է ավելի լավը դառնալ քան կա: Սա պետք

է հիշել միշտ, մեր ստեղծագործական աշխատանքի բոլոր պահերին, ամեն տեսակ հարցեր լուծելիս: Երովհետև երբ անտեսվում է այս իրողությունը, ճնշադատությունը դառնում է ինքնանպատակ, դուռ է բացվում անհույս ու անկույս նվնվոցի, նիհիլիմի, մանր չարախնդության առաջ: Այո, բաղաքացիությունը միայն թերություններ, բացասական երևույթներ նկատելն ու թվարկելը չէ, իսկ համարձակությունը՝ միայն դրանց նասին խոսելը: Ճշմարիտ բաղաքացիություն ու համարձակություն կարող է դրսևորել ամենից առաջ այն արվեստագետը, ով ընդունակ է տեսնելու լավը, անսասան հավատ ունի մեր իդեալների, մարդու մեջ մարդկայինի հաղթանակի հանդեպ և ակտիվորեն մասնում է հանուն դրանց: Միայն այդպիսի արվեստագետը կարող է հեռու մնալ ինչպես պարապայծությունից, այնպես էլ ինքնաբավ ճնշադատամոլությունից:

Սա հարկ է շեշտել, քանի որ մեր որոշ պիեսներում ու ներկայացումներում պակասում է առողջ ու իրատես այն լավատեսությունը, առանց որի արծարծվող երևույթի, մարդկային բնավորության, մարդկային հարաբերությունների պատկերը ի վերջո ճշմարիտ ու ամբողջական լինել չի կարող: Այլ կերպ ասած՝ թատրոնն իր դրական ծրագիրը պիտի առաջարկի հանդիսականին, ոգևորի հանուն կյանքի դրական սկզբունքի հաստատման: Դա սովետական թատրոնի բարձր ու անսասան սկզբունքն է, նրա ստեղծագործական գերագույն խնդիրը:

Ահա հենց այդ արժանավորությամբ հանդիսատեսի ուշադրությունը գրավեցին, օրինակ, Ժ. Հարությունյանի «Խաչմերուկ» և Վ. Պետրոսյանի «Վերջին ուսուցիչը» պիեսները: Դրանց պաթոսը մարդու մեջ եղած լավի, գեղեցիկի, մարդկայինի հաստատումն է և հենց դրա համար էլ տպավորիչ է հնչում իրականության, նույն այդ մարդու սովետոտ կողմերի ճնշադատությունը: Թե մեկ, թե մյուս գործում կան իրոք դրական նկարագրի տեր հերոսներ, հեռու, սակայն, երբեմնի «իդեալական» հերոսների սխեմաներից:

Բայց դրանց կողքին քիչ չեն այնպիսի պիեսներն ու ներկայացումները, որոնցում ողջ բանը հանգեցվում է որևէ բա-

ցասական երևույթի արձանագրման և այդ առթիվ արվող հուսահատ «մտորումներին»: Ընդ որում, եթե մի ժամանակ դրականը կամ բացասականը նույնացվում էր գործող անձի զբաղմունքի, մասնագիտության հետ (օդաչուն անպայման հերոս էր, պահեստապետը՝ գող և այլն), ապա այժմ մոտեցումը փոխր-ինչ փոխվել է. ղեկավար աշխատողը, իբրև կանոն, բոի է, անհասկացող, բարոյապես անկայուն, հազար ու մի թերությունների ու արատների կրող, իսկ շարքային աշխատողը՝ անպայման ազնիվ, պարտաճանաչ, մարդկային բոլոր արժանիքներով օժտված: Մինչդեռ կյանքը պարզում է շատ ավելի բարդ ու հակասական մի պատկեր, որը, սակայն, վրիպում է մեր դրամատուրգների ու թատրոնների հայացքից:

Աղճատիկ է մեր թատրոնների խաղացանկի թեմատիկ ու ժանրային պատկերը: Բանվոր դասակարգին և գյուղի պրոբլեմներին նվիրված գործեր գրեթե չկան, շատ սակավ են բառիս բուն իմաստով դրամաները, էլ չենք խոսում ողբերգության մասին: Կոմեդիական ժանրի գործերից շատերն էլ ավելի շուտ զավեշտախաղեր են՝ զուրկ հասարակական-սոցիալական խորբովանդակությունից, սատիրայի գույներից: Դրանց հետապընդած միակ նպատակը հանդիսականին զվարճացնելն է, այն էլ, երբեմն ոչ այնքան պատշաճ միջոցներով: Ի դեպ ասենք, որ խաղացանկում եղած գործերի ցուցադրման մեջ էլ զգացվում է զուտ դրամարկղային նկատառումներին, ոչ պահանջկոտ հանդիսականի հաշվին տրվող նախապատվությունը. ամենից հաճախ խաղացվում են ոչ թե ասելիքով, գեղարվեստական մակարդակով նշանակալի գործերը, այլ թեթև ու «գնայուն» ներկայացումները:

Հարկ եղած ուշադրություն չի դարձվում ազգային դրամատուրգիայի առանց այն էլ սակավաթիվ գործերի մատուցմանը: Սունդուկյանի անվան թատրոնի խաղացանկում ներկայումս փաստորեն չկա մեծ դրամատուրգի պիեսներից գեթ մի լիարժեք բեմադրություն: Պարոնյանի անունը կրող թատրոնում՝ Պարոնյանի որևէ երկ: Մենք այսօր չենք կարող պարծենալ նաև ռուս և համաշխարհային դասական դրամատուրգիայի բարձրարժեք շատ բեմադրություններով: Մինչդեռ, օրինակ,

«Կարիոլանի» մեծ հաջողությունը և Վայմարի միջազգային շեքսպիրյան փառատոնում գտած ընդունելությունը խոսում է այն մասին, որ հայ սովետական թատրոնը այսօր էլ ուժ ու կարողություն ունի իրագործելու անգամ իսկ ամենաբարդ գործերի մեծարժեք բեմադրություններ:

Մեզ համար մյուս խնդիրը երիտասարդության հետ տարվող աշխատանքն է:

Այդ հարցին նվիրված ՍՄԿԿ կենտկոմի որոշումը մեզ շատ բանի է պարտավորեցնում:

Այո, մեր գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտը ամեն տարի ռեժիսորի ու դերասանի դիպլոմ է տալիս բազմաթիվ երիտասարդների: Բայց նրանցից էշերն են թատրոնական գործի մեջ մտնում և օգտակար լինում: Ինչո՞ւ: Ամենից առաջ այն պատճառով, որ դիմորդներից արվող ընտրությունը խրթատապահանջ ու օբյեկտիվ չի կատարվում: Գործին ավելի լուրջ վնաս է պատճառում ուսուցման թույլ դրվածքը. հմուտ ու հեղինակավոր դասախոս-ղեկավարների պակասը, ուսուցման ու պրակտիկայի միջև եղած կապի գրեթե բացակայությունը և այլ պարագաներ խանգարում են լիարժեք մասնագետների պատրաստմանը: Ըստ կարգի, օրինակ, դիպլոմանտ ռեժիսորները պետք է որևէ թատրոնում հանդես գան ինքնուրույն բեմադրությամբ, բայց այդպես շատ հազվադեպ է լինում, իբրև կանոն, դիպլոմանտին կցում են որևէ ռեժիսորի ներթական բեմադրության, և ամեն ինչ փաստորեն դառնում է ձևականություն, շրջանավարտին ռեժիսորի դիպլոմ է տրվում ոչ իր աշխատանքի համար: Այսպես չի կարելի շարունակել:

Նաև այդ պատճառով է, որ մեր թատրոնները դժկամությամբ ու սակավ դեպքերում են աշխատանքի ընդունում ինստիտուտի շրջանավարտներին, որոնց ընդունակություններին ու կարողություններին ծանոթ չեն և չեն վստահում: Սհա ինչու, մեր շատ թատրոններ, բարձրագույն հաստատության առկայությամբ, չանում են իրենց ստուդիաներն ստեղծել և այդ կերպ լրացնել ստեղծագործական ուժերի պակասը:

Մեծ անհարմարություններ է ստեղծում գեղարվեստա-թա-

տեսական ինստիտուտի ենթակայությունը բարձրագույն կրթության միևիստրությանը: Ինչ խոսք, շատ ավելի հարմար կլիներ ինստիտուտը կուլտուրայի միևիստրության տնօրինության տակ դնելը, չէ, որ շրջանավարտները հիմնականում հենց այդ ցանցում են օգտագործվում:

Իսկ ի՞նչ աշխատանք է տարվում գործի մեջ ներգրավված երիտասարդ ռեժիսորների, դերասանների, բեմանկարիչների հետ:

Վերջին շրջանում որոշ դրական տեղաշարժ կա այդ մարզում: Լավ օրինակ են տալիս Երևանի ռուսական և Կիրովականի պետական թատրոնները: Այդ թատրոններում երիտասարդներին վստահում են կարևոր աշխատանքներ, խրախուսում, ստեղծագործական օգնություն ցույց տալիս: Բայց վիճակն այդպիսին է ոչ ամենուրեք: Հաճախ մենք ավելի շատ խոսում ենք, քան գործնականորեն աջակցում երիտասարդ մասնագետի գաղափարական և պրոֆեսիոնալ աճին, մի անհաջող կամ թույլ աշխատանք, և երիտասարդն ընկնում է այսպես կոչված երկրորդային ստեղծագործողների ցանկը, որտեղից տարիներով դուրս գալ չի կարող: Մինչդեռ երիտասարդների հանդեպ մշտական հոգատարությունը, հավատը, վստահությունը, թող որ ոչ մեծ հաջողության խրախուսումը թատրոնի ղեկավարների սրբազան պարտքն է ու կոչումը:

Երիտասարդ դերասանների ստեղծագործական առաջադիմությանը մեծապես խանգարում են մեր որոշ ռեժիսորների ֆմահաշակությունը, հատկապես՝ «նորարարական», իրականում աննպատակ փորձարարությունը, հակումը՝ դերասանին դարձնելու իրենց կամքի անկամ ու անմռունչ կատարող, այսպես կոչված՝ «ռեժիսորական թատրոնի» պասսիվ գործող անձ: Նման հակումներ, ցավոք, դրսևորում են նաև շատ օժտված ռեժիսորներ՝ թևավորված որոշ ֆենադատների հիացական ու շռայլ դրվատանքից:

Մեզ մոտ փորձ է արվել ստեղծելու երիտասարդական թատրոններ: Վերհիշենք «Արշալույս» թատրոնը կամ Հայկեմ կենտկոմի տնօրինության տակ գտնվող Ագիտթատրոնը:

Սկզբնական շրջանում ոմանք «երիտասարդական» էին համարում նաև Երևանի դրամատիկական թատրոնը: Բայց իր խնդիրներով և ստեղծագործական դեմքով, ձեռագրով իսկապես երիտասարդական թատրոն այսօր մենք չունենք: (Իհարկե, խոսքը Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի մասին չէ, որն ունի իր ուրույն խնդիրները): Իսկ այդպիսի թատրոն ստեղծելու հնարավորություններ կան: Օրինակ՝ արդեն որոշվել է Ագիտ-թատրոնը (գեղարվեստական ղեկավար՝ Հր. Ղազարյան) վերափոխել երիտասարդական էքսպերիմենտալ թատրոնի, որտեղ մեր երիտասարդ դրամատուրգները, ռեժիսորները, դերասանները, բեմանկարիչները հնարավորություն կոնենան փորձելու իրենց ուժերը, նոր հղացումները, որոնումներ կատարել:

Կա և ուրիշ մի հնարավորություն: Աբովյան քաղաքում կառուցվել է թատրոնի հարմարավետ շենք, բայց ասկավին պարզ չէ, թե ինչպիսի թատրոն է հիմնվելու այնտեղ: Ոմանք հակված են դարձնելու Երևանի թատրոններից մեկի ֆիլիալը, ուրիշները՝ ինքնուրույն թատրոն: Կարծում եմ՝ ասող հեռանկարներ ունեցող և մայրաքաղաքից ոչ հեռու այդ քաղաքում կարելի է ստեղծել երիտասարդական թատրոն, ինչպիսիք կան, ասենք, մերձբալթյան հանրապետություններում կամ մեր հարևան Վրաստանում:

Ստեղծագործական գործուղումները, արտասահմանյան երկրներ կատարվող տուրիստական ուղևորությունները, մամուլում նրանց աշխատանքի մասնագիտական վերլուծությունը, տեղում և մայրաքաղաքում կազմակերպված ճնճարկումները, ինչպես նաև ապագրվող ստեղծագործական դիմանկարներն այն միջոցներն են, որոնց մենք ավելի հաճախ պիտի դիմենք: Այդ առումով շատ օգտակար կլինի նաև այն, որ ամեն տարի հնարավորություն տրվի ոչ մայրաքաղաքային թատրոններին Երևանում հանդես գալու իրենց լավագույն ներկայացումներով: Նույնը և ժողովրդական թատրոնները: Դա, ի թիվս այլ պատեհությունների, անկասկած կնպաստի նաև երիտասարդ ստեղծագործողների ստեղծագործական աճին, նրանց ուժերի ու հնարավորությունների ճանաչմանն ու գնահատությանը:

Մենք լրջորեն պիտի մոտծենք մեր թատրոնների վաղվա

օրվա՝ լիարժեք փոխարինողների պատրաստման մասին:

Այսօր արդեն իրենց զգացնել են տալիս մեր անհոգության հետևանքները: Մասնագետ-դասախոսների երբեմնի շատ բարձր մակարդակը այսօր մեզ համար հուշ է դարձել (հիշենք, թե ովքեր էին դասավանդում մեր մասնագիտական հաստատություններում՝ Ալեքսեյ Ջիվիլեգով, Գրիգոր Ղափանցյան, Գրիգոր Բոյաջիև, Հայկ Գյուլիխեխյան, Գարեգին Լևոնյան, Գեվորգ Գոյան, Նորայր Դաբաղյան, Տիգրան Հախումյան, Արմեն Գուլակյան, Վարդան Անեմյան, Վաղարշ Վաղարշյան...):

Այս մակարդակի դասախոսներ մենք այսօր գրեթե չունենք, ուրեմն պետք է մտածենք ուսուցման նույնքան բարձր նորօրյա մակարդակ ապահովող այլ ուղիների մասին: Մասնավորապես, պետք է օգտվենք միության կենտրոններում մեզ բնձեռվող հնարավորություններից: Ի միջի այլոց, ողջ Միության մեջ երևի ամենապասսիվն ենք այդ առումով. մեզ հատկացվող տեղերից կա՛մ չենք օգտվում կա՛մ էլ ինքնահոսի ենք մատնում գործը, սովորելու ուղարկում պատահական, հեռանկար չունեցող մարդկանց: Հարկավոր է որոշակի կարգ սահմանել ու խստապահանջ ընտրությամբ ուսուցման գործուղել մեզ համար անհրաժեշտ թվով, իրոք շնորհալի երիտասարդների:

Հատկապես դժվարին կացություն է ստեղծվում տեսաբան ֆենադատների հարցում: 1952-ից ի վեր, ամբողջ 28 տարի, մեզ մոտ չի գործում թատերագիտական բաժինը, դրսից էլ մասնագետներ չեն եկել: Ահա և մեր շատ պիեսներ ու ներկայացումներ չեն գրախոսվում, թատերական կյանքի շատ պրոբլեմներ չեն արծարծվում նաև այն պատճառով, որ պակասում են մասնագետները: Այդ իսկ պատճառով հաճախ ռեժիսորի կամ դերասանի մասին գրքերի հեղինակ են դառնում բոլորովին այլ մասնագիտության մարդիկ:

Քանի որ խոսք եղավ թատերական ֆենադատության մասին, ասեմ, որ մենք նրանից դժգոհելու առիթներ չունենք: Պակասում է ակտիվ շահագրգռվածությունը և օբյեկտիվությունը: Շատ հաճախ անգուսպ դրվատվում են ներկայացումներ, ռեժիսորական ու դերասանական աշխատանքներ, որ վիճելի են

բատ էության: Իսկ փոխարենը հաճախ լռում են և ոչ մի վերաբերմունք չեն դրսևորում ակնհայտորեն անհաջող ներկայացման առթիվ: Իհարկե, դա էլ վերաբերմունք է, բայց ամենաանցանկալի ու անօգտակար վերաբերմունք: Նախ հենց նրանց համար, ում կամենում են «խնայել»: Բայց լինում են նաև «համազարկեր», երբ մի որևէ ներկայացման առիթով հանկարծ գործի է դրվում ճնշադատության «ծանր հրետանին», որը հիմնահատակ է անում նոր աշխատանքը՝ լավով ու վատով:

Ջնշադատության այս վայրիվերումներն ու անհաստատ ընթացքը, ինչ խոսք, նաև մեր թատերական գործերի բուն ընթացքով, նրա վիճակով ու մակարդակով է պայմանավորված, դրանց արտահայտություն է: Բայց չպետք է մոռանալ, որ ճնշադատը ուղեցույց է և պարտավոր է լույս սփռել մեր ճանապարհին, կողմնորոշել, բարձրացնել, առաջ տանել և ոչ թե սոսկ արձագանգել ու արձանագրել, տրտնջալ ու բողոքել, հուսահատությամբ ու թերահավատությամբ թևաթափ անել թատրոնի մարդկանց:

Մենք հաճախ ենք խոսում մեր թատրոններում ստեղծագործական կարգապահության թույլության մասին: Եվ իրոք, հիշ չեն անսկզբունք վեճերն ու կոնֆլիկտները, «դերակռիվը», խճճված հարաբերությունները, անտանելի տրամադրությունները: Բայց ինչի՞ց է դա. ըստ իս, ամենից առաջ թատերախմբերի թերբեռնվածությունից, նրանից, որ ինչպես թատրոնները, այնպես էլ առանձին դերասաններ ու ռեժիսորներ ինտենսիվ չեն աշխատում: Իսկ պարապ ժամանակը, ինչպես և պարապ միտքն ու զգացմունքը, մի բանով պետք է լցվի: Եվ լցվում է վերը նշված բաներով: Այնինչ այսօր իրենց պլանները լիովին կատարող թատրոններ հիշ ունենք և նույնիսկ դրանցում էլ կոլեկտիվի ոչ բոլոր անդամներն են ըստ կարելվույն զբաղված: Ջուգահեռ ներկայացումները լավ միջոց են օգտագործելու թատրոնի հատկապես երիտասարդ ու սկսնակ ուժերին, ինչպես և նրանց, ովքեր այս կամ այն պատճառով (հաճախ՝ տարիքի) այլևս ի վիճակի չեն կարևոր դեր ստանձնելու հիմնական ներկայացումներում: (Այստեղ էլ,

ի դեպ, պետք չէ ընկնել հակառակ ծայրահեղության մեջ): Բայց դա ֆիչ է: Կարելի է կիրառել այսպիսի մի պրակտիկա. թատրոնի ուժերով ներկայացումներ պատրաստել ռադիոյի և հեռուստատեսության համար, նրանց պատվերով: Ի դեպ, ներկայումս այդ բանը փաստորեն արվում է, այսպես ասած՝ անլեգալ ձևով. ինչո՞ւ չօրինականացնել՝ հնարավորություն տալով թատրոնին պրոֆեսիոնալ պայմաններում ստեղծելու լավ բեմադրություններ, որոնք ռադիոյում կամ հեռուստատեսությամբ ներկայացվելուց զատ կարող են տեղ գտնել նաև թատրոնի խաղացանկում: Ի միջի այլոց, դա լուրջ օգնություն կլինի հատկապես մեր հեռուստատեսային թատրոնին, որի խաղացանկի մեծ ծավալը տակավին չի զուգորդվում նույնման նպաստավոր պայմաններով ու ստեղծագործական կարողություններով:

Առիթից օգտվելով ասեմ, որ մեր ռադիոթատրոնը (գլխավոր ռեժիսոր՝ Գրիգոր Զալիկյան) շատ շնորհակալ գործ է կատարում հատկապես նոր հեղինակներ հայտնաբերելու, նրանց հետ աշխատելու մարզում, ինչպես և բեմական լեզվի կատարելագործման հարցում: Սակայն, ինչպես ռադիոթատրոնը, այնպես էլ, հատկապես, հեռուստաթատրոնը լուրջ պրոբլեմներ ունեն, որոնցով մեր ճնճաղատությունը գրեթե չի հետաքրքրվում, իսկ մամուլում շատ հազվադեպ են տպագրվում բանիմաց հոդվածներ: Միևչդեռ փաստ է, որ այսօր ամենամեծ լսարանն ունեն հենց այդ թատրոնները:

Ուզում եմ խոսքս ավարտել շատ կարևոր մի խնդրի արծարծումով: Բանը վերաբերում է ստեղծագործական միությունների համագործակցությանը: Իսկ եթե անկեղծ լինենք՝ այդ համագործակցության գրեթե բացակայությանը: Մենք, թատրոնի՝ բնույթով սինթետիկ արվեստի գործիչներս՝ առանձնապես սուր ենք զգում այդ պակասը: Չէ որ մեր գործի հաջողության հիմնորոշ պայմանը գրականության, ռեժիսորի ու դերասանի արվեստի, նկարչության և երաժշտության արժեքների միասնական դրսևորումն է, այդ բոլոր մարզերի մարդկանց ստեղծագործական համատեղ ջանքը: Միևչդեռ բեմից, թատրոնից դուրս մենք շատ ֆիչ ենք շփվում իրար հետ,

չգիտեմ ով ինչ է անում, ինչով է ապրում, ինչ հղացումներ ու ծրագրեր, դժվարություններ ու հոգսեր ունի: Իհարկե, նորմալ բան չէ, որ մեր գրողներից շատերը ներկայացումներ չեն դիտում, թատրոնի մարդիկ էլ գրական նոր գործերին բաջածանոթ չեն: Որ մեր ցուցահանդեսներում սակավ կհանդիպես երաժշտի, իսկ համերգասրահում՝ նկարչի, ռեժիսորի, դերասանի: Սա պետք է լինի մեր ստեղծագործական միությունների մշտական մտահոգությունը: Ըստ երևույթին, հարմար կլինի ստեղծել մի ինչ-որ կոորդինացիոն մարմին, որն ակտիվորեն միավորի մեր ջանքերը:

Սովետական Հայաստանի՝ 60-ամյա մեր սոցիալիստական հանրապետության արվեստի գործիչները, կարելի է չկասկածել, այսուհետև էլ պատվով կկատարեն իրենց բաղաքացիական, գեղարվեստական ու մարդկային մեծ առաքելությունը, որ ևս լենինյան կուսակցության, հարազատ ժողովրդի կամքն է ու պահանջը:

«Սովետական արվեստ», № 11, 1980

ԹԱՏՐՈՆԸ ՄԵՐ ԿՅԱՆՔՈՒՄ

Թատրոնն ամենակենդանի, շարժուն արվեստն է: Այն կատարելագործվում է ամեն օր: Բայց այդ փոփոխությունները նկատում են սոսկ այն սակավաթիվ մարդիկ, ովքեր իրենք անմիջականորեն մասնակցում են ներկայացման ստեղծման պրոցեսին: Հանդիսատեսը երբեք չի դատում ըստ մտադրությունների, նա միշտ էլ դատել ու դատում է ըստ արդյունքի: Գիրք կարդալիս չես էլ մտածում այն մասին, թե ինչ պայմաններում է գրվել: Իսկ թատրոնը մեկ հեղինակ, մեկ մարդ չէ: Թատրոնը «գրականության մեջ ինքնուրույն գոյություն ունեցող թատերագրություն է՝ բեմադրված ռեժիսորի և խաղացված դերասանների կողմից»: Մեկ ամբողջի մեջ այդ երեք բաղադրիչների միաձուլումն էլ հենց ծնունդ է տալիս արվեստի ճշմարիտ ստեղծագործության:

Լիիրավ կերպով նման ստեղծագործությունների թվին կարելի է դասել երիտասարդ կինոռեժիսոր Ա. Մկրտչյանի վերջին աշխատանքը՝ «Կյանքի լավագույն կեսը» ֆիլմը: Հեղինակները, նկարի հիմքում դնելով անհատին, մանրակրկիտ հետազոտել են «նյութական բարեկեցության ճնշման տակ» փոփոխվող նրա բարդ աշխարհը: Սուր ու համարձակորեն, տեղ-տեղ՝ բանավիճային կրքով, հեղինակներն առաջ են բաշել բարոյական մի կոնֆլիկտ, որ այնքան էլ սովորական չէ իր բնույթով: Ընդունված կարծիք է, թե այն երկն է առանց խամրելու մնում հավերժ, որ հպարտորեն վեր է բարձրանում կենցաղից ու, այսպես կոչված, այսրոպեականությունից: Բայց եթե երկն արձագանքում է օրվա հրատապ խնդիրներին և արձագանքում է ոչ անտարբեր, բաղաքացիական գործուն դիրքերից, ապա նման երկի համար էլ է ստեղծագործական եր-

կարաոև կենսագրություն ապահովված: Չկան մաՏր թեմաներ, կա թեմայի մաՏր ու անհետաքրքիր լուծում:

Իսկ ինչո՞ւ եմ ես թատրոնի պրոլեմներին նվիրված հոդվածում խոսում կինեմատոգրաֆի մասին: Թատրոնն ու կինոն ազգակից արվեստներ են: Ազգակից են թե այն առումով, որ իրենցից ներկայացնում են կոլեկտիվ արվեստներ, թե այն, որ ժողովրդական են, կոչված բարձր պահելու քաղաքացիության դրոշը:

Սակայն ոմանց համար հրատապ թեման, քաղաքացիությունը դարձել են հուսալի վահան, որի ետևում ճարպկորեն պահվում է պրոֆեսիոնալ անգորությունը: Չպետք է մոռանալ, որ կրկնակի վտանգավոր ու վնասակար է, երբ կարեվոր թեմայով ներկայացումն արված է գորշ ու անտաղանդ: Այս դեպքում վարկաբեկվում է և՛ ինքը՝ թեման, և՛ նրա գեղարվեստական մարմնավորումը:

Մեր սովետական արվեստը համաշխարհային հեղինակություն ու հռչակ է ձեռնել խոր քաղաքացիության, հումանիստական սկզբունքների շնորհիվ: Գեղարվեստական որոնումների էպիկենտրոնում աշխատանքի մարդն է, նրա հոգսերը, հոգեկան ազնիվ ձգտումները, նրա պայքարը այն ամենի դեմ, որ խանգարում է առաջընթացին, հասարակության մեջ բարոյական անհարմարություն ստեղծում: Եվ այս տեսակետից իր ճշմարիտ սոցիալական ներշնչվածությամբ հուզեց ինձ «Կյանքի լավագույն կեսը» ֆիլմը: Ինձ հուզեց նաև դերասանների Գ. Մանուկյանի և Շ. Ղազարյանի հիանալի դուետը, և ոչ այն պատճառով միայն, որ դա պրոֆեսիոնալ իսկական հաջողություն է: Նրանց խաղը գրավում է քաղաքացիական պաթոսով, չար ուժերի հանդեպ բարի ուժերի վերջնական անխուսափելի հաղթանակի կրքոտ շահագրգռությամբ: Իրենց դերերի նման գործուն մեկնաբանության շնորհիվ նրանք դարձել են նկարի լիարժեք համահեղինակները:

Խոսել պարզ ու շիտակ, մինչև վերջ բացահայտել ճշմարտությունը, ընդ որում՝ ունենալ հեղինակային հստակ դիրքորոշում—ահա ինչ է պահանջում հանդիսատեսը:

Այս առումով բնորոշ էր մեր աշխատանքը Ժ. Հարությունի

յանի «Խաչմերուկ» պիեսի վրա, որ ներկայացման հետ մեկտեղ անցյալ տարի արժանացավ Հայկական ՍՍՀ պետական մրցանակի: Այս պիեսը փիլիսոփայական մտորումների խորությամբ մոտ է «Կյանքի լավագույն կեսը» ֆիլմին: Թատերագիրը համարձակորեն առաջին պլան է մղել դրական հերոսի կերպարը: Այո, անցյալ են դարձել վարդագույն պերսոնաժները, անկոնֆլիկտ պիեսները: Բայց կա և մի ուրիշ ծայրահեղություն՝ հրապուրվելով բացասականով, կարելի է ստվերում թողնել ընդօրինակման արժանի հերոսին:

Երևանի դրամատիկական թատրոնը, որի ղեկավարն եմ, շատ ներկայացումներ է ստեղծել, սակայն Վ. Պետրոսյանի «Վերջին ուսուցիչը» լայն ճնշարկման առարկա դարձավ հանրապետության գրեթե բոլոր շրջաններում: Ինչո՞վ բացատրել այդ բանը:

«Վերջին ուսուցիչը» սոցիալապես նշանակալի ներկայացում է: Խոսքն այստեղ աճող սերնդի դաստիարակության մասին է, նրանց մասին, ովքեր կազմելու են ապագա հասարակությունը: Հանդիսատեսը հաղորդակից է դառնում բարձր արվեստին, որ նպաստում է բարոյական կատարելագործմանը: Իսկ մենք երբեմն իսկությունը փոխարինում ենք խաբուսիկ փայլ ու շքեղությամբ, անիմաստ ճոճուն խոսքերով: Բայց չէ՞ որ նա՝ ժամանակակից բանիմաց, լավատեղյակ, ինտելեկտուալ հանդիսատեսը շատ ավելին է ուզում ստանալ թատրոնից՝ այն, ինչ ինքը ոչ մի տեղ չի կարող կարդալ, ոչ մի տեղ չի կարող լսել: Եվ եթե նշմարտություն ենք բացահայտում նրա առջև, ապա այդ բանը պետք է անենք ձեռնհասորեն, մեր ժամանակի հետ անմիջական կապի պայմաններում և ոչ թե պարզապես նախրենք գեղագիտական նոր ուղղությունների որոնումների մեջ:

Վերը խոսեցի իրականությունը ճնշախույզ ուսումնասիրելու անհրաժեշտության մասին: Մեր կողմին ուժեղ ու խոր բնավորություններ են ապրում, և հարկավոր է ճանաչել, ուսումնասիրել նրանց՝ հանդիսատեսին մեր ժամանակի իսկական հերոսների գեղարվեստորեն լիարժեք կերպարները ներկայացնելու համար: Այս դեպքում միայն արվեստագետի

խոսքը հարկ եղած մտքերն ու ապրումներն առաջ կբերի մարդկանց մեջ: Իսկ մակերեսային հայեցումը, շինծու կերպարներն անտարբեր են թողնում հանդիսատեսին, առիթ տալիս հեգնական արտահայտության—կյանքը՝ կյանք, թատրոնը՝ թատրոն:

Ամենագլխավորն է՝ լինել ժամանակի բարձր ալիքի վրա, զգալ, թե ինչ է հուզում, մտահոգում, ուրախացնում, անհանգրստացնում ժամանակակից մարդուն:

Երևանի դրամատիկական թատրոնի բեմում հայտնվեց Գ. Պոլոնսկու «Ռեպետիտորը»: Ես չեմ խոսի բեմադրության գեղարվեստական արժանիքների մասին: Արդեն մեկ տարի է, ինչ ներկայացումը մշտապես լեփ-լեցուն դահլիճ ունի: Այդ ներկայացմամբ թատրոնը բարձրացրեց հայ բեմարվեստի համար նոր մի պրոբլեմ, որ հետագայում շարունակվեց Վ. Պետրոսյանի «Վերջին ուսուցիչը» և Յու. Էդլիսի «Լիալուսին» պիեսների բեմադրություններում: Այս երեք ներկայացումներում թատրոնը հետազոտում է բարոյական այն դասերը, որ երիտասարդները տալիս են մեծահասակներին:

Այս բեմադրությունների հաջողությունը պայմանավորված է ամենից առաջ լավ դրամատուրգիայով: Արծարծված պրոբլեմները մեծ արձագանք առաջ բերին հանդիսատեսների շրջանում: Նշանակում է դրամատուրգիական ուժերի կիրառման կետը ճիշտ է ընտրված, նշանակում է գրողը ստույգ կոնֆլիկտ է գտել, հստակ որոշարկել դրա ակունքներն ու զարգացումը, բարոյական խնդրի լուծման հնարավորությունները:

Կար ժամանակ, երբ որոշ թատրոններ ապրում էին մեկերկու ներկայացման հաջողության հաշվին: Իսկ այսօր խաղացանկերը մեծ մասամբ դարձել են առավել բովանդակալից, թեև այնման էլ հեշտ չէ հավասարարժեք երկեր գտնելը, և ավելի դժվար է պիեսներ ընտրել միևնույն ծրագրային թեմայով, որով ապրում է թատրոնը:

Թատրոնը ժամանակի ծանրաչափն է: Աշխատանքային սխրանքներն այսօր Հայաստանի խորհրդանիշն են դարձել: Աշխատանքային այդ սխրանքների հեղինակներն են այն մարդիկ, ում համար էլ, ըստ էության, ստեղծվում են ներկայա-

ցումները: Հանդիսատեսը վերացական հասկացություն չէ, ինչ-որ հավաքական կերպար չէ: Հանդիսատեսը միանգամայն ռեալ անձնավորություն է, մարդ, որ ցերեկը կանգնում է հաստոցի առաջ, խելացի մեքենաներ հորինում ու պատրաստում, աշխատում դաշտում, նստում ուսանողական նստարանին: Հանդիսատեսը գալիս է արվեստի տաճար և երբեմն հիասթափվում խորապես, տեսնելով, թե այստեղ որքան հեռու են կյանքից: Պատահում է, որ բեմում մեր ժամանակակցին մարմնավորող այս կամ այն դերասանը ուղղակի ծիծաղելի վիճակի մեջ է ընկնում իր անհամոզչությամբ: Իսկ մեր արտիստները, որ տառացիորեն մաս-մաս են լինում թատրոնում, կինոյում, հեռուստատեսությունում, ռադիոյում, համերգներում, չեն կարողանում հասնել արդիականության նոր-վից, ներփակվում են «զուտ պրոֆեսիոնալ շահերի» շրջանակների մեջ:

Շեքսպիրն ասել է, թե դերասանն իր դարաշրջանի ժամանակագրությունն է: Այնինչ տխուր ժամանակագրություն է ստացվում, երբ դերասանն ընկնում է միայն դերերի նոր-ից՝ շատ խաղալու մարմաջով և խորություն չդնելով դերերի միջև:

Ինչ խոսք, դերասաններին զբաղվածությունը չափից դուրս մեծ է, բայց անհրաժեշտ է, որ նրանք ինչ-որ կերպ ժամանակ գտնեն և ծանոթանան իրենց արվեստակից ընկերների նոր աշխատաններին:

Դերասանն իր դարաշրջանի հակիրճ ժամանակագրությունն է և միաժամանակ թատրոնի դեմքը:

Ուստի և մեծ է դերասանի պատասխանատվությունը: Շատ ցավալի է, երբ նա չի լինում այն բարձրության վրա, որ կյանքն ու արվեստն են նախասահմանել նրա համար: Նման դեպքերում մենք երբեմն, չգիտես ինչու, երկչոտ ենք դառնում, վախենում ենք հարաբերություններ փչացնելուց, ելնում ենք ինչ-ինչ անձնական շահերից, շահադիտական նկատառումներից: Հապա մի փորձիր տիտղոսավոր արտիստին ասել՝ աչիդ վերևը հոնք կա... Նա իր արտակարգ տաղանդի բազում ապացույցներ կբերի: Եվ սա՝ լավագույն դեպքում... Պարգևներն ու տիտղոսները սոսկ տուրք չեն անցյալին, ա-

հառարկելիորեն մեծ հաջողություններին, դրանք նաև հասարակության առաջ, իր ժամանակակցի առաջ «ավելի մեծ չափերի հասած պարտավորություններ են», բաղաքացիական պարտք:

Թատրոնը, որ շարունակ գտնվում է հասարակության աչքի առաջ, պետք է իդեալական լինի թե բարոյական և թե բնատեղծագործական առումով, պետք է փայլի հումանիզմի, մարդկային բարության պայծառ լույսով, որպեսզի այն ճշմարտությունը, որ նա տանում է մարդկանց, չոռնահարվի կշտամբանքով՝ իսկ դուք ինչ եք ներկայացնում ձեզնից..,

Բոլոր ժամանակներում մարդը ստեղծել է՝ զոհելով իրեն: Չոհելով իր առողջությունը, կյանքը, իր անձը զրկելով շատ ու շատ բանից: Ստեղծագործել՝ այրվելով աշխատանքում— ահա բաղաքացու, արվեստագետի պարտքը:

«Коммунист», № 199, 1980

ՇԵՔՍՊԻՐԸ ՄԻՇՏ ՀԱՅՏՆԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ Է

Հայ թատրոնը հնարավոր չէ պատկերացնել առանց Շեքսպիրի: Մեծ անգլիացու դրամատուրգիայի հետ յուրաքանչյուր հանդիպումը նշանաձող է դառնում նրա զարգացման ճանապարհին: Շեքսպիրը հավերժական նշմարտություններ է ասել մարդկանց արդարության, այն դժվարին ու բերկրալի պրոցեսի մասին, որ կոչվում է կյանք:

Շեքսպիրյան դրամատուրգիան ինձ ներկայանում է որպես ճակատամարտերում թրծված մի նավ, որը համարձակ ընթանում է առաջ՝ հավատարիմ մնալով արդիականությանը:

Նվիրական է Շեքսպիրը հայ թատրոնի համար: Շեքսպիր-դրամատուրգն օգնում է հանուն արվեստի մղվող պայքարին: Արիության, քաղաքացիության օրինակ է տալիս նա: Շեքսպիրը մեզ սովորեցնում է արդեն գտնվածից հրաժարվելու արիություն, որպեսզի որոնես ու կատարելագործես թատերական այն նոր լեզուն, որը համապատասխանում է ժամանակակից թատրոնի և հասարակության զարգացման աստիճանին:

400 տարի է Շեքսպիրի դրամատուրգիան հուզում է մարդկային զգացմունքն ու միտքը: Մեծ դրամատուրգը հիմա էլ ապրում է լիաբուռն կյանքով: Նա բյուրել ու զարգացել է հասակարության հետ միասին: Նա միշտ որևէ բան սովորեցնում է և օգնում ժողովուրդներին, որոնք սեփական ուղին են փրնտրում գաղափարների աշխարհում... Ամուր սրամադրություն, առողջ բարոյական, ինչ-որ իսկական ու ճշմարտացի բանի խորն ընկալում, հավատ կյանքի հանդեպ, մարդու հանդեպ, համարձակություն՝ որոնման մեջ. ահա թե ինչն է նրան մոտեցնում մեր օրերին, դարձնում մեզ ժամանակակից: Շեքս-

պիրից ենք սովորում ժամանակակից իրականության արվեստագետին անհրաժեշտ գիտելիքներ, որոնք ըստ էության, փոխում են մարդկային հարաբերությունների բնույթը, հետևապես և դրամատիկական կոնֆլիկտները:

Շեքսպիրը մեզ համար լոկ պայծառ անուն չէ: Նա մոտ ու հարազատ է մեզ՝ ինչպես խիղճը: Հայ բեմում ներկայացվել է ավելի քան քսան շեքսպիրյան պիես: Ինչպես Հովհ. Թումանյանն է արդարացիորեն նշել՝ «Շեքսպիրը չափ է դարձել ժողովուրդների զարգացման աստիճանը որոշելու համար...»: Աշխարհի ժողովուրդներից առաջինը հայերն են հետաքրքրություն ցուցաբերել դեպի Շեքսպիրի ստեղծագործությունները: 1864 թ. հունվարի 29-ին Վենետիկի սուրբ Ղազար կղզու դպրոցական թատրոնում ներկայացվել է «Մակբեթը»: Շեքսպիրի հանճարը էջաթիվ դերասաններ է ճառագել, բայց երբ ճառագել է՝ երևան են եկել այնպիսի դերասաններ, որպիսիք են Ադամյանը, Սիրանույշը, Հովհ. Աբելյանը, Վ. Փափազյանը, Վ. Վաղարշյանը, Հր. Ներսիսյանը:

1880 թ. հայ բեմում առաջին անգամ խաղացվեց «Համլետը»—համաշխարհային խաղացանկի գլուխգործոցներից մեկը՝ Պ. Ադամյանի (Համլետ) և Սիրանույշի (Օֆելիա) մասնակցությամբ: Ադամյանն ստեղծեց կենդանի, բարախուն, զգացումի ջերմությամբ ու անկեղծությամբ ողողուն կերպար: Ներկայացումը արտակարգ հաջողություն ունեցավ: Անգլիական «Դեյլի Նյուս» թերթը տպագրեց Բաթումում գտնվող անգլիական դեսպանի հողված այդ ներկայացման մասին, ուր արտահայտված էր այն միտքը, թե, քանի որ հայ ժողովուրդը կարողացել է այդքան լավ հասկանալ ու թարգմանել, և իր բեմում այդքան հիշտ արտահայտել շեքսպիրյան գաղափարը՝ երբեք չի մեռնի: Իր Համլետ, Օթելլո, Արքա Լիր դերակատարումներով Ադամյանը ոչ միայն առաջինն ստեղծեց շեքսպիրյան դժվարագույն կերպարների մարմնավորման ավանդներ, այլև ձեռք բերեց մեծ ողբերգակի համբավ: Այն ավելի ամրապնդվեց ռուս ճնշադատների գնահատությամբ՝ անցյալ դարի 90-ական թվականներին Ադամյանի՝ Մոսկվա, Պետերբուրգ, Օդեսա ունեցած հյուրախաղերի ժամանակ: Ադամյանի

ավանդույթները զարգացրին Սիրանույշը, Հովհ. Աբելյանը, Հ. Զարիֆյանը: Սիրանույշը հայ բեմում միակ կինն էր, որ խաղաց Համլետ: Մեծ հումանիստի ստեղծագործություններում մեր ժողովուրդը ուրնում էր իրեն տանջող հարցերի պատասխանները:

Շեքսպիրի հանճարն ինձ համար բացահայտվեց Փափազյանի Օթելլոյի միջոցով: Դա նաև իմ առաջին ծանոթությունն էր մեծ ողբերգակի հետ: Նա առաջինն էր, որ իմ առջև բացեց ոչ միայն արվեստի գեղեցիկն իր ողջ փայլով, այլև զգացնել տվեց նրա մեջ եղած ողբերգականը և մարդկային ոգու հզորությունը՝ չարի դեմ մղած պայքարում: Եվ, երբ դժբախտ մավրն անշունչ տապալվեց իր ձեռով սպանած անսահման սիրելի կնոջ ոտքերի մոտ, ես հասկացա, որ իմ կյանքը խուժեց ինչ-որ ողբերգական ու մեծ բան: Հետո ես շատ անգամներ տեսա Փափազյանին այդ դերում, բայց առաջին տպավորությունը մնաց անմոռաց: Նրա խաղն ապշեցնում էր հանճարեղ կատարմամբ, վառ գույներով, ոգեշնչմամբ, հզոր տեմպերամենտով: Գուցե այն ժամանակ ես չգիտակցեցի, ինչպես հիմա եմ զգում, որ սերը Շեքսպիրի հանդեպ ինձ փոխանցվեց Փափազյանի միջոցով: 30-ական թվականներին Փափազյանն իր Օթելլոյի ողբերգական կերպարը տարավ համայա Միության բոլոր անկյուններն և նրա սահմաններից դուրս, այդ թվում թատերական այնպիսի հայտնի կենտրոն, որ Փարիզն էր: Փափազյանն ստեղծեց իր դպրոցը: Եվ ի՞նչն է հետաքրքիր. այսման ժամանակ անց, հայտնի շատ ու շատ վարպետների դերակատարման մեջ թափանցում է փափազյանական որևէ բան: Մեծ ողբերգակը վերստին մեզ հետ է:

Բայց մենք չէինք հիանա փառահեղ անցյալով, եթե մեր թատրոնը այսօր չհարստանար շեքսպիրյան հանճարի նոր անուններով՝ «Ռոմեո և Ջուլիետ», «Կորիոլան», «Ջոն արքա», «Հենրի 6-րդ», «Տիտոս Անդրոնիկոս», «Մեծ աղմուկ ոչնչից», շեքսպիրյան հայկական կենտրոնով, նրա ստեղծագործությունների գրադարանով և ամենամյա «Շեքսպիրականով»:

Մենք ձգտում ենք պահպանել Շեքսպիրի ժառանգությունը միշտ ակտիվ, գործուն: Ջանում ենք, որ շեքսպիրյան ներ-

կայացումներր չխամրեն: Հպարտության ու երախտիքի զգացումով եմ ուզում նշել, Որ հատկապես «Կորիոլան» ողբերգության բեմադրությունն էր, որ օրերս արժանացավ ՍՍՀՄ պետական մրցանակի: Այս նոր խաղացանկը կյանքի է կոչել թատերական նոր սերունդը, որի շարքում առանձնապես ուզում եմ նշել Խորեն Աբրահամյանին՝ Օթելլոյի և Կորիոլանի դերակատարին, Սոս Սարգսյանին՝ Թիբալտի և Յագոյի, Լևոն Թունիկյանին՝ Ռիչարդ 3-րդի, Ֆրունզե Մկրտչյանին՝ Մերկուցիոյի, Գուժ Մանուկյանին՝ Բուկինգհամի և Վորվիկի:

Ես շատ ուրախ եմ, որ իմ ստեղծագործական կենսագրության մեջ հինգ շեքսպիրյան ներկայացում կա: Դա «Օթելլոն» է՝ Եր. Ղազանչյանի հետ, «Ռիչարդ 3-րդի» երկու բեմադրությունը, «Կորիոլանը» և «Հենրի 6-րդը»: Շեքսպիրն ինձ պարգևել է տագնապի ու բերկրանքի, հուսահատության և լիաբուռն զգացողության շատ ու շատ պահեր: Հրաշալի է, երբ հանդիպում ես նման խորը, իմաստուն և մարդկային գրականության հետ: Շեքսպիրն անսպառելի է: Նա մարդկային մտքի, զգացմունքի և արարքների հանրագիտարան է: Եվ ամեն ոք ազատ է ընտրելու այդ հանրագիտարանից իրե՛ն, միմիայն իրե՛ն հարազատ էջը: Վիթխարի է մարդկային կրքերի աշխարհը, որ ներկայացնում են շեքսպիրյան կերպարները, աշխատանքը նրա պիեսների վրա՝ փորձություն է յուրաքանչյուր արվեստագետի համար: Եվ նույնքան մեծ պատասխանատվություն է բաժին ընկնում նրան, ով համարձակվում է Շեքսպիր մարմնավորել:

Ձեմ թատրոնում. երիտասարդական թատրոնում «Ռիչարդ 3-րդի» աշխատանքներն սկսելիս՝ շատ էի նուզվում: Դրա համար կային ծանրակշիռ պատճառներ. անփորձ դերասանի ընտրությունը՝ գլխավոր դերի համար (Թունիկյանը դեռևս չահել էր), թատերախմբի փորձի պակասը՝ նման դասականների վրա աշխատելու համար: Կարծում եմ, որ երիտասարդ կոլեկտիվը պատվով դուրս եկավ այդ ծանր փորձությունից: Ներկայացման մեջ ինձ հուզում էր ոչ այնքան Ռիչարդի անձն

ու բնավորությունը, որոնց իշխանության հասնելու նրա ընթացքի մեխանիզմը:

«Ռիչարդ 3-րդը» իմ հինգերորդ, ամենադժվար բեմադրությունն էր Մոսկվայում և, հետո, դա իմ ամենասիրելի Վախթանգովի անվան թատրոնի բեմն էր: Ողջ պատասխանատվությունն զգացի այն ժամանակ, երբ տեսա, թե ինչպիսի խանդավառությամբ կոլեկտիվը գործի կպավ: Սմենն ռեժիսորի չէ, որ բախտ է վիճակվում հանդիպել ռուս բեմի այնպիսի վարպետի հետ, որ Միխայիլ Ուլյանովն է:

Շեքսպիրյան պիեսների այս ստուգատեսը առաջին փառատոնը չէ Հայաստանում: Դեռևս պատերազմի աճեղ օրերին, 1944 թ. ապրիլին, հենց Երևանում էլ կայացել են շեքսպիրյան համամիութենական 6-րդ կոնֆերանսն ու փառատոնը, ուր հրավիրված էին Մոսկվայի և մեր երկրի մյուս քաղաքների շեքսպիրագետները, լավագույն դերակատարները: Այն, որ դա տեղի ունեցավ պատերազմի տարիներին՝ պատահական չէր: Այդ ժամանակ Շեքսպիրը հորիզոնում հայտնվեց նոր լույսի տակ և նոր ուժով՝ առավել վառ ու առավել գրավիչ: Շեքսպիրը գրավում է սրտերը ժողովրդական տարերքով, իսկ ժողովրդայնությունը օրգանապես ձուլված է հայրենիքի հանդեպ նրա սիրո, հանուն ազատության մղվող պայքարի թեմային:

Մեր փառատոնը առանձնանում է նրանով, որ հրավիրված են Մոսկվայի, Լենինգրադի, Էստոնիայի, Լատվիայի, Լիտվիայի, Վրաստանի, Ադրբեջանի լավագույն թատրոնները: Փառատոնին զուգընթաց տեղի կունենա և գիտական կոնֆերանս, որը կազմակերպել է Հայկ. ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտը: Երևանյան հանդիսատեսը վաղուց է սպասում իր սիրած դերասաններին, փառաբանված շեքսպիրյան հերոսներին: Թող այդ հանդիպումը դառնա մի նոր, վառ էջ՝ մեր մեծ Հայրենիքի բազմազգ ժողովուրդների արվեստի երփնագրում:

«Фестиваль шекспировских спектаклей», АТО, 1981.

Մ Ե Ծ Ե Ր Ի Դ Ա Ս Ե Ր Ը

Գ Ո Ւ Լ Ա Կ Յ Ա Ն Ի Դ Ա Ս Ե Ր Ը

Սովորաբար ընդունված է կարծել, թե ռեժիսորի մասնագիտությունը ռոմանտիկ մասնագիտություն է: Բայց նման արտասովոր բնութագրության տակ թաքնված է դժոխային մի աշխատանք ներկայացման վրա, որ չի ծնվում «հանկարծ», այլ տանջալի որոնումների, ֆիզիկական և բարոյական ուժերի գերլարված գործունեության, ստեղծագործական տառապանքների արդյունք է... Ավելացրեք նաև, որ ռեժիսորն իրավունք չունի պարզապես զուտ պրոֆեսիոնալ որոնումների ոլորտում ներփակված արվեստագետ լինել: Նա առաջին հերթին քաղաքացի է, որի ստեղծագործությունն իր վրա կրում է սոցիալական արժեվորության կնիքը: Հենց այդպիսի արվեստագետ էր ռեժիսոր, Հայկական ՍՍՀ ժողովրդական արտիստ Արմեն Գուլակյանը:

Այսօր երիտասարդների համար դժվար է դատել Արմեն Գուլակյանի մասին, որովհետև նրա ստեղծագործությունն արդեն պատմություն է դարձել: Ռեժիսուրան, իր ողջ կախարդանքով հանդերձ, վաղանցուկ արվեստ է: Սակայն Գուլակյանի ժառանգությունը ոչ միայն վառ հիշողություն է նրա ներկայացումների մասին, այլև աշակերտների մի ամբողջ բույլ: Հայաստանում թերևս չկա մի այնպիսի թատերական կոլեկտիվ ուր չաշխատեն Գուլակյանի սաները, ուր երախտագիտությամբ չհիշեն նրա անունը:

Արմեն Գուլակյանը ծնվել է 1899 թվականի նոյեմբերի 1-ին Թիֆլիսում, կոշկակարի ընտանիքում: Թատրոնի բուռն սերը տասնութամյա պատանուն տանում է Օվի Սևումյանի սու-

դիան: Վրաստանում սովետական իշխանություն հաստատվելուց հետո նա ընդունվում է նոր ստեղծված «Որոնումների թատրոնը», որի ղեկավարն էր Լևոն Քալանթարը: Հիմնավոր գիտելիքներ ստանալու, այն ժամանակներում այնման մոդայական դարձած թատերական նոր ձևերին տիրապետելու ձգտումով պայմանավորվեց Գուլակյանի ուսումնառությունն արդեն Մոսկվայում, հայկական դրամատիկական ստուդիայում, նախ՝ Սուրեն Խաչատրյանի, ապա՝ Ռուբեն Սիմոնովի մոտ: Որոշ ժամանակ աշխատեց Թիֆլիսի հայկական թատրոնում, իսկ հետո Դիլիջանում կազմակերպեց «Երկնագույն բլուզներ» թատերախումբը: Սակայն ռեժիսորն իսկական, մեծ հաջողության հասավ Երևանում, 1927-ին, երբ Առաջին պետթատրոնում բեմադրեց Գ. Սունդուկյանի «Խաթաբալան», Հասմիկի (Խամփերի), Օլգա Գուլազյանի (Նատալյա) և Ավետ Ավետիսյանի (Ջամբախով) մասնակցությամբ:

«Խորհրդային Հայաստան» թերթում Վահան Թոթովենցը գրեց, որ Գուլակյանի բեմադրությունը մոտենում է կատարելության, որ այն խորիմաստ է, նանաչողական արժեք ունի, հատակ է, սրամիտ, նաշակով արված: Եվ առաջին բեմադրություններում արդեն ի հայտ եկան ռեժիսորների մեջ այնման հազվագյուտ նրա հատկությունները՝ հրաժարվել էֆեկտավոր, ոչինչ չասող լուծումներից, ավանդույթները բեկել սեփական ընկալման պրիզմայի միջով: Բեմադրության հենց այդ հատկություններն էլ բանաստեղծ Հակոբ Հակոբյանին թույլ տվեցին գրելու. «Մենք պետք է շնորհակալ լինենք ընկ. Գուլակյանից նրա իսկապես ռեֆորմատորական աշխատանքի համար»: Եվ հենց այդ շրջանում էլ կազմավորվեցին գուլակյանական այն հատկանիշները, որոնց մասին լեգենդներ են պատմում,— սկզբունքայնություն, բարձր պատասխանատվություն արտիստների և, ամենից առաջ, ինքն իր հանդեպ, որ մենք երբեմն որակում ենք իբրև «ռեժիսորական դեսպոտիզմ», անձնուրաց նվիրվածություն արվեստին, որ նույնիսկ ֆանատիզմի էր հասնում: Խմաստուն մի առած կա բժիշկների մասին—«Լույս տալով ուրիշներին՝ այրվում մոխրանում եմ ինքս»: Նույնը կարելի է ասել Գուլակյան-ռեժիսորի, Գուլակ-

յան–մարդու մասին: Ամեն կերպ օգտակար լինել հայ բեմարվեստին՝ ահա ռեժիսորի հավատամքը:

Հիշենք, թե ինչ ժամանակ էր դա՝ հայ սովետական թատրոնի ավանդույթների ձևավորման տարիներն էին, երբ գրեթե ամայի տեղում կառուցվում էր ազգային բեմարվեստի փառահեղ շենքը: Եվ այդ կառույցի տաղանդավոր ճարտարապետշինարարներից մեկն էլ Արմեն Գուլակյանն էր: Առաջին խոշոր հաջողությունը չպտտեցրեց երիտասարդ ռեժիսորի գլուխը: Գուլակյանը եռանդով ձեռնամուխ եղավ հաջորդ բեմադրություններին՝ «Պեպո», «Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Յասում»...

1930 թվականին Առաջին պետթատրոնը մեկնեց Մոսկվա՝ մասնակցելու ՍՍՀՄ ժողովուրդների արվեստի օլիմպիադային: Մայրաքաղաքում ցուցադրվեցին Գուլակյանի երեք բեմադրությունները՝ «Պեպո», Յանովսկու «Յասումը», «Խաթաբալան» (մրցույթից դուրս): Կենտրոնական մամուլն այսպիսի գնահատական տվեց. «Հայկական թատրոնի ներկայացումները դիտելիս մոռբերում ես իտալական թատերախմբերի՝ վենետիկցիների և նեապոլցիների ներկայացումները: Դրանք մոտ են իրար դերասանների հոյակապ տեմպի առումով»: Թատրոնն իր իճնությունը հաստատեց Մոսկվայում, և իր մասին խոսել տվեց նաև երիտասարդ տաղանդավոր ռեժիսորը: Քննադատության բարձր գնահատականին արժանացան «Պեպոն», «Յասումը»: Վերջինիս մասին գրեցին, թե ռեժիսորն այս բեմադրության մեջ որոնել ու գտել է դերասանական կատարման նոր ձևեր:

Տարիներ անցան: Գուլակյանի տաղանդը հարստացավ նորանոր երանգներով: Իհարկե, անհաջողություններ էլ եղան: Եվ այստեղ կուզենք ասել, որ տաղանդը չի կարող լինել ապահովագրվել անհաջող ներկայացումներից, չի կարող անխորտակ զրահ լինել ձախողումների դեմ: Իր ժամանակի հետ շնչող տաղանդավոր արվեստագետը սխալվելու, կասկածելու իրավունք ունի: Չէ՞ որ իսկական արվեստագետի ստեղծագործությունը գագաթնակետեր միացնող ուղիղ գիծ չէ, այլ

ավելի շուտ «ստեղծագործական սրտի» կարդիոգրամմա՝ վերելքներով ու վայրէջքներով:

Առավել արգասավոր էր Գուլակյանի ստեղծագործությունը 1931—35 թվականներին: Սա նրա լավագույն բեմադրությունների շրջանն էր—Գորկու «Հատակում», Շեքսպիրի «Մակբեթ», Օստրովսկու «Ամպրոպ», Դեմիրճյանի, Կորնեյչուկի և այլոց պիեսների բեմադրությունները: Այս շրջանում նա ստեղծեց «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» անզուգական ներկայացումը: Գուլակյանը երբեք չէր ձգտում պարզապես «օրիգինալ» ռեժիսոր լինել: Ընդհանրացման մեծ ուժով օժտված այդ արվեստագետի մեջ նախանձելիորեն զուգորդվում էին բեմավիճակներ կառուցելու վարպետությունն ու բեմադրության հիմնորոշ գաղափարը: Լուրջ ու արտասովոր հղացումը չէր կորչում մանրակրկիտ դետալների մեջ, եթե պլան չէր մղվում մանրամասներն ընդգծելու հետևանքով: Եվ միաժամանակ այդ հղացումը չէր ճնշում հանդիսատեսին: Ռեժիսուրայի այս երկու հավասարազոր բաղադրիչների հազվագյուտ օրգանական միասնություն էր իշխում Արմեն Գուլակյանի բոլոր բեմադրություններում: Կինոարվեստի և թատրոնի ականավոր տեսաբան, գրող Լեոն Մուսինյակը «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» ներկայացումը դիտելուց հետո գրել է, թե միայն շնորհավորել կարելի է Երևանի պետթատրոնին, որն այդպիսի մեծ տաղանդով բեմական կյանք է տվել Բոմարշեի հոչակավոր երկին: Այս ներկայացման մեջ Գուլակյանը դրսևորեց «պերսոնաժների հուզական բացահայտման», կլասիկայի խոր իմաստավորման իր ունակությունը: Լիովին մերժելով «լալկանությունը», միտումնավոր հանդիսանկայնությունն ու պարզապես «խելոք ներկայացումները», ռեժիսորն ստեղծեց մտքի և սրտի զարմանալի մի համաձուլվածք: Արվեստի երկը չի կարող լինել պարզապես ծիծաղաշարժ, պարզապես տրխուր, պարզապես կատակերգական կամ ողբերգական: Ճշմարիտ արվեստը մարդկային զգացմունքների հարստություն է, հոգեկան ապրումների բարդ գամմա:

Այդ զարմանալի մարդու հատկություններից մեկն այն էր, որ նա «ցավում էր» ոչ միայն իր թատրոնի, իր ներկայացում-

ների համար: Նա տառապում էր,— այո՛, տառապում էր, ավելի ճիշտ բառ դժվար է գտնել,— ամբողջ բեմարվեստի համակատագրի համար: Նրա տեսադաշտից դուրս չէր մնում փոքրիշատե տաղանդավոր, շնորհալի ոչ մի դերասան կամ ռեժիսոր: Հիշում եմ, երբ ես իմ առաջին ֆայլերն էի անում մեր Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի բեմում, մի անգամ նա եկավ փորձի: Դահլիճում նստած լուռ հետևում էր այն ամենին, ինչ կատարվում էր բեմում: Մենք հուզվում էինք. չէ՞ որ դահլիճում էր ինքը՝ Գուլակյանը: Առանց լարումը մեծացնելու, առանց կեցվածք ընդունելու և խրատաբանության, նա ինչ-որ գավեշտալի պատմություն արեց ու լիցքաթափեց մթնոլորտը: Հետո ինձ հետ անկեղծ զրույց սկսեց ռեժիսորի դրժվարին մասնագիտության շուրջ: Նա հետու էր կուրականությունից: Խոսում էր այնպես, կարծես ինքն էլ էր աշխատում գտնել ճշմարտությունը, սակայն զրույցի վերջում պարզ էր դառնում, որ Գուլակյանն առաջին իսկ բառերից գիտեր այդ «ճշմարտությունը»: Ես չեմ կարող ինձ նրա աշակերտը համարել, բայց Գուլակյանի դասերից մի բանիսը հիշում եմ մինչև օրս: Դրանք մեծ վարպետի դասեր են:

Երեսնական թվականների վերջին Արմեն Գուլակյանը նշանակվեց Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր: (Կյանքի վերջում նա Ստանիսլավսկու անվան ռուսական դրամատիկական թատրոնի գլխավոր ռեժիսորն էր): Մեծ է նրա դերն ու վաստակը երաժշտական թատերական արվեստի անդաստանում, Կարճ ժամանակում նա բեմադրեց Բիզեի «Կարմենը», Վերդիի «Աիդան» և «Օթելլոն», Գլինկայի «Իվան Սուսանինը», Մայերբեերի «Հուգենոտները», իսկ Զուխաջյանի «Արշակ Երկրորդ» օպերայի բեմադրության համար նա արժանացավ ՍՍՀՄ պետական մրցանակի դափնեկրի բարձր կոչման: Բայց Արմեն Գուլակյանը չէր կտրվում իր սիրելի թատրոնից, որ արդեն հայ մեծ թատերագիր Գաբրիել Սունդուկյանի անունն էր կրում: Նա օպերային թատրոնում իր աշխատանքը համատեղեց Շեքսպիրի «Օթելլոյի» բեմադրության հետ, այն բեմադրության, ուր փայլեց մեծագույն ողբերգու վաճառամ Փափազյանը:

1944 թվականից Արմեն Գուլակյանը նորից լիովին անցավ դրամատիկական թատրոն, բայց արդեն որպես գլխավոր ռեժիսոր: Այդ տարիներին նա շատ բան արեց ժամանակակից հայ թատերագրության հաստատման համար՝ աշխատեց Գ. Տեր-Գրիգորյանի, Լ. Կարագյոզյանի, Մ. Քոչարյանի, Գ. Բորյանի պիեսների բեմադրության վրա: Նույն շրջանին է վերաբերում նաև Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսի» բեմադրությունը: Քննադատ Սմելյանովը գրել է, թե Սունդուկյանի անվան թատրոնը, չվախենալով պայմանականությունների համար մեղադրվելուց, բացահայտել է Լերմոնտովի պիեսի ճշմարիտ բովանդակությունը, որ պատված է ռոմանտիկական կեղևով: Այո, տարիների ընթացքում Գուլակյանի մեջ չմարեց իսկական փորձարարության կիրքը: Նա իր այդ կրքին հավատարիմ մնաց ինչպես 28, այնպես էլ 50 տարեկանում:

Ու թերևս հենց այդ պատճառով էլ ռեժիսորը երկար ժամանակ թատերական «հակառակորդներ» ունեցավ՝ ավանդույթների ամենևին էլ ոչ սահմանափակ, այլ նույնիսկ չերմեռանդ պաշտպաններ: Այդ «հակառակորդները», չկարողանալով թափանցել Գուլակյանի նորարարական որոնումների էության մեջ, չէին հասկանում դրանց իմաստն ու արժեքը, քանի որ ռեժիսորի որոնումներն ու հայտնագործությունները փոքր ինչ առաջ էին անցնում իր ժամանակից:

Արմեն Գուլակյանը վիթխարի ժառանգություն թողեց: Նրա ներկայացումներն ապրում են այսօր էլ, բայց ապրում են, ավաղ, սոսկ ժամանակակիցների հիշողության մեջ: Պատմում են դրանց մասին, հիանում դրանցով, շարունակում վիճել դրանց շուրջ: Ներկայացումներ, որ մեծապես կանխորոշեցին հայ բեմի զարգացումը: Ներկայացումներ, որ ընդմիշտ հաստատվել են հայ թատրոնի ոսկե ֆոնդում: Ինչ խոսք, Գուլակյանը դեռ իր կենդանության օրոք հասավ արժանի փառքի: Նրա ուղին ծածկված չէր վարդերով, փշոտ էր, ինչպես ամեն մի իսկական խոշոր արվեստագետի ուղին: Եվ թող այդ արվեստագետի ճակատագիրը բոլորիս համար դաս լինի՝ բարոյական և ստեղծագործական դաս:

Արմեն Գուլակյանը մի ամբողջ ժամանակաշրջան է մեր

թատրոնի պատմության մեջ: Երևելի հասարակական գործիչ, թատերագիր, ռեժիսոր: Ռոմանմների, հայտնագործումների, կազմավորման և հաղթանակների ժամանակաշրջան: Թերևս հակասական, բայց և այնպես նշանակալի ժամանակաշրջան: Հենց այդ տարիներին հայ թատրոնը ամբողջ հասակով կանգնեց երկրի թատերական հետաքրքիր կոլեկտիվների շարքում:

Նա սկզբնավորող—հիմնադիր էր: Նրա կյանքի հավատամքն էր՝ ամեն ինչով և ամեն կերպ օգտակար լինել հայ բեմարվեստին:

«Коммунист», № 282, 1979

ԲԱՐՁՐ ԿՈՉՈՒՄ

Մի քանի տարի առաջ, երբ իմ ղեկավարությամբ գործող, այն ժամանակ դեռ երիտասարդ՝ Երևանի դրամատիկական թատրոնի կոլեկտիվը հյուրախաղերի էր Մոսկվայում, ողջերթի ջերմ մաղթանքներով նամակ ստացա Ելենա Նիկոլաևնա Գոգոլևայից: Գրում էր, թե թատրոնը «բարձր է պահում ռոմանտիկական ուղղության դրոշը», թե՝ «...երիտասարդությունը դեռ չի տրոհել ձեզ: Ժամանակի ընթացքում աստիճանավորումներ կլինեն: Եվ ինչ լավ կլինի, որ միասնությունը պահպանենք մինչև վերջ»: Այդ նամակում անկեղծ ուրախություն կար կոլեկտիվի ձեռք բերած հաջողություններից, մտահոգություն՝ նրա ապագայի համար: Այնտեղ, ըստ իս, վառ արտահայտվում էր անսահմանորեն շոայլ հոգու տեր հոյակապ դերասանուհու և հիասքանչ մարդու բնավորությունը:

Այո, երիտասարդությունը միշտ էլ զգացել է նրա առանձնահատուկ հոգատար և ուշադիր վերաբերմունքը: Փոքր թատրոնի մեծ վարպետների դաստիարակություն ստացած լինելով, նա իմ էլ, իր հերթին, ձգտում է ամեն կերպ նպաստել երիտասարդ տաղանդների ստեղծագործական զարգացմանը՝ նրանց հաղորդելով իր անգնահատելի փորձն ու «արվեստն իր մեջ սիրելու», թատրոնը սիրելու գիտությունը:

Վերջերս լույս տեսած նրա մի հոդվածում այսպիսի տողեր կան. «Գրեթե վաթսուն տարի է, ինչ ես Փոքր թատրոնի դերասանուհի եմ, բայց մինչև օրս էլ ինձ ոչ մի անգամ չի հաջողվել նրա փառաբանված բեմը ելնել առանց ներքին դողի և հուզումի»:

Խոսակցության մեջ միշտ կարելի է լսել նրա շուրթերից. «Իմ հարազատ Փոքր թատրոնը»... Իսկ ի՞նչ հիացմունքով,

խոր ակնածանքով է խոսում նրանց մասին, ովքեր ուսուցչի աչքով նայել, ուղղություն են տվել՝ բեմում իր առաջին իսկ քայլերից—Ալեքսանդր Իվանովիչ Յուժին, Մարիա Նիկոլաևնա Երմոլովա, Օլգա Օսիպովնա Սադովսկայա, Ալեքսանդր Ալեքսեևիչ Օստուժև: Եվ ինչպե՞ս է նա ուրախանում իր երիտասարդ բեմընկերների հաջողությունների համար: Չէ՞ որ նա՝ սովետական դերասանուհին, իր պարտքն ու կոչումն է համարում հաջորդ սերունդներին հաղորդել այն լավագույնը, ինչ ստեղծագործական կյանքն է ուսուցանել իրեն, դաստիարակել իր մեջ:

Իսկ այդ կյանքն արտակարգ գեղեցիկ է: Նրա ստեղծագործական ուղին սկիզբ է առել սովետական իշխանության առաջին տարիներին: Գոգոլևայի անդրանիկ դերը Փոքր թատրոնում եղել է Չեսիկան «Վենետիկի վաճառականը» ներկայացման մեջ, 1918 թվականին, և այդ ժամանակվանից նա այս փառավոր բեմում երկու հարյուրից ավելի ամենատարբեր դերեր է խաղացել, այդ թվում՝ Պանովա (Տրենյով—«Լյուբով Յարովայա»), Նադեժդա Մոնախովա (Գորկի—«Բարբարոսներ»), Օստրովսկու պիեսներում՝ Գլաֆիրա («Գայլեր և ոչխարներ»), Լիդիա Չերոկսարովա («Կատաղի փողեր»), Կիսելնիկովա («Հորձանուտ»), խելագար կալվածատիրուհի («Ամպրոպ»)... Դերասանուհին շատ է աշխատել նաև սովետական հեղինակների պիեսների ժամանակակից հերոսուհիների կերպարների վրա:

Ես այս հիասքանչ դերասանուհու տաղանդի վաղեմի երկրպագուն եմ և շատ ներկայացումներ եմ տեսել նրա մասնակցությամբ: Իսկ անցած կիսակի հեռուստատեսությունը միլիոնավոր թատերասերների հնարավորություն ընձեռեց ելենա Նիկոլաևնա Գոգոլևային տեսնելու նոր դերում, Փոքր թատրոնի «Մամուրե» ներկայացման մեջ: Կարծում եմ, որ նրա այս աշխատանքը բոլոր հանդիսատեսների հիացմունքը կարող է հարուցել միայն: Բայց ինձ, խոստովանեմ, ապշեցրեց մի ուրիշ բան: Ներկայացման նախօրեին անհնար էր առանց զարմանքի և հուզումի լսել նրա պատմությունն այն մասին,

թե ինչպես է աշխատել իր դերերի վրա, և այն մասին, թե ինչպես է ինքը, խոշոր վարպետ լինելով հանդերձ, շատ բան սովորել ու սովորում իր երիտասարդ գործընկերներից: Դերասանուհին ավելացրեց, որ այդտեղ կոկետություն չկա, և դա իրոք այդպես է: Ես հիշեցի, որ երբ Փոքր թատրոնում աշխատում էի «Ճանաչում» ներկայացման վրա, Գոգոլևան, որ զբաղված չէր ներկայացման մեջ, ջանադիր ուսանողուհու նըման գալիս էր բոլոր փորձերին, նստում դահլիճում և ուշադիր հետևում փորձերի ընթացքին:

Նա հիրավի անխոնջ մարդ է, թատրոնի աշխատավոր: Եվ նրա ողջ կյանքը անխոնջ որոնում և պրոֆեսիոնալ վարպետության կատարելագործում է եղել: Երբ թատրոնում, իր տեսակետից, չի բավականացրել գործը, նա գնացել է էստրադա՝ բանաստեղծական ծրագիր է պատրաստել: Նրա կատարմամբ հնչել են Գորկու, Բրյուսովի, Մայակովսկու, Չեխովի, Շեքսպիրի չափածո և արձակ երկերից: Եվ նրա այդ ելույթները յուրօրինակ իրադարձություններ են եղել: Բեմի հոյակապ վարպետ լինելով, նա այսօր էլ շարունակում է կատարելագործել իր վարպետությունը, որովհետև դերասանի հեղինակությունը պայմանավորված է պրոֆեսիոնալ տվյալներով: Եվ, որ պակաս նշանակալից չէ, դերասանուհին համոզված է խորապես, որ արվեստագետի համար կարևոր է նրա քաղաքացիական դիրքորոշումը, նրա հասարակական դեմքը, որն, ըստ էության, անբաժան է ստեղծագործությունից և վերջինիս բաղկացուցիչ մասն է: Արվեստի դերի նման ըմբռնումը ևս Փոքր թատրոնի ուրույն ավանդույթն է: Այդ ավանդույթը Գոգոլևայի համար սկըսնավորվեց հեռավոր 1918 թվականի ցուրտ ձմեռվա այն օրերին, երբ նա՝ երիտասարդ դերասանուհի, թատրոնի կորիֆեյների հետ գնում էր Մոսկվայի ծայրամասերը՝ բանվորների առջև ելույթ ունենալու: Այդ ավանդույթը հաստատվեց, ամրապնդվեց Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին, երբ նա, ռազմաճակատային բրիգադի կազմում, հանդես էր գալիս մարտիկների առաջ: Տասը տարի շարունակ նա Մոսսովետի դեպուտատ է եղել: Շեֆական ներ-

կայացումներով ու համերգներով հանդես է եկել գործարան-ներում ու ֆաբրիկաներում, սովխոզներում, սահմանապահ ուղեկալներում, զորամասերում: Եվ իր այս հասարակական գործունեության մեջ Սոցիալիստական աշխատանքի հերոս Ելենա Նիկոլաևնա Գոգոլևան տեսնում է սովետական դերա-սանուհու բարձր կոչումը:

«Известия», 8 апреля, 1980

ՆՐԱ ԱՆՈՒՆՆ Է ՄԻԽԱՅԻԼ ՈՒԼՅԱՆՈՎ

Ընդունված է կարծել, թե առավել հիշարժան ու վառ հանդիպումները լինում են մարդու պատանեկան տարիներին: Հիրավի, պատանի հասակում մենք ավելի ենթակա ենք տպավորություններին՝ յուրաքանչյուր զգացում, տրամադրություն, ոսպեական հուզում, նշանակալի ու անկեղծ զրույցի թողած հետք ընկնում են մեր հոգու մեջ և հիշողության խորհերում մնում ընդմիշտ: Մեր պատանության մարդիկ կամ պահպանվում են գիտակցության մեջ իբրև սրտահույզ, երբեմն՝ տանջալի հիշողություն, կամ սերտաճում մեր կյանքին, դառնում մեր էության, ներքին ու արտաքին աշխարհի մի մասնիկը: Մենք ապրում ու աշխատում ենք նրանց կողքին, նրանց հետ կիսում մեր մտքերը, ուրախացնում միմյանց ու վշտացնում, պաշտպանում իրար ու երբեմն դադարում մեկմեկու հասկանալ, գժտություններ ապրում, վերստին զարմանալի, սրտագին փոխըմբռնման հասնում և աննկատելիորեն ընտելանում այդ ամենին: Ընտելանում իրար...

Երբ ապրում ու աշխատում ես արվեստում և արվեստով, նման ընտելացումը ծանր է ու կործանարար, առաջին հերթին՝ ստեղծագործության համար: Մի տխուր օր էլ ամեն ինչ կթվա պարզապես վաղուց ի վեր ծանոթ, բայց և զուրկ նորույթի որևէ հնարավորությունից: Հետզհետե կկազմավորվի այն, ինչին «սովոր հուն» են ասում, և բարեկամներից ու տեսաբաններից շատերը բավականությամբ կհավաստիանան, որ դու վերջապես գտել ես ինքդ քեզ, որ աշխարհը՝ անկրկնելի ու ինքնատիպ:

Մինչդեռ այդ աշխարհը նորույթի կարիք է զգում՝ երբեմն գաղտնածածուկ, ընդհանուր գործնական, վստահ հանգիստը

շխախտող, երբեմն էլ տրամադրության անկումներով, ներքին անբավականությամբ, հոգեկան ընդվզումներով իր մասին հայտարարող:

Իսկ շուրջը, իսկապես, ամեն ինչ բավական ծանոթ, ճանաչելի է թվում: Եվ երբ, կյանքի այդ բարձր լայնույթներում արդեն, հանդիպում է լինում՝ ոչ թե պարզապես հաճելի մի նոր ծանոթություն, որի նմանները շատ-շատ են, ոչ թե պարզապես հանդիպում տաղանդավոր ու համակրելի մարդու հետ, որ նույնպես իշ չի պատահում, այլ մի ամբողջ աշխարհի հայտնագործություն, աշխարհ, որ առաջին հայացքից նման չէ ոնին, բայց, ըստ էության, խիստ թանկ է ինձ,— այնժամ անակնկալ ծնունդ են առնում փոխըմբռնումն ու համակրանքը, և հետաքրքրություններ իրար մտքերի ու ըմբռնումների հանդեպ, և ինչ-որ անսպասելի ընդհանրություն, և այդ ընդհանրությունը պահպանելու գիտակցված ձգտում. պե՞տք է ասել արդյոք, թե ինչպես է դա նոր շունչ ու փայլ տալիս կյանքին...

Ասելով այս ամենը՝ ես մոտծում եմ Միխայիլ Ուլյանովի հետ իմ հանդիպման մասին, այն մասին, թե ինչպես ծնվեց ու ամրապնդվեց մեր մարդկային բարեկամությունը:

Ես վաղուց գիտեի Ուլյանով-դերասանին, ինձ համար հետաքրքիր էր նրա յուրահատուկ աշխատանքը թատրոնում և կինոյում: Ամեն մի նոր դերի հետ իմ առջև ինչ-ինչ նոր բան էր բացվում այդ հոյակապ արտիստի, այդ անկեղծ, ազնիվ, շիտակ ու այնքան բազմակողմանի արվեստագետի տաղանդի մեջ: Հիշում եմ նրան «Նախագահը», «Սովորական պատմություն» ֆիլմերում: Ինձ թվում էր՝ նրանից ավելի համեստ ու անմիջական, ինքն իր հանդեպ առավել խստապահանջ մարդ դժվար թե լինի: Եվ երբ նրան տեսա մարշալ Ժուկովի դերում, իմ այդ կարծիքը չխախտվեց ու չփոխվեց: Ուղղակի պարզվեց, որ այդ պահանջկոտությունն իր և ուրիշների հանդեպ, միահեղված ասես բուն հողից ուժեր առնող նրա բնավորության զարմանալի մաքրաբայնության և կյանքային տոկունության հետ, նրան հնարավորություն է ընձեռում ստեղծել այնպիսի մարդկանց կերպարներ, որոնք ունակ են հրամայելու, իրենց հետևից տանելու միլիոններին, ընդունելու կայծակնային, սա-

կայն միակ ճիշտ որոշումը: Հետագայում իմացա, որ Ուլյանովը մշտապես բազում նամակներ է ստանում հանդիսատեսներից, նամակներ, որ ամենևին էլ պարզապես հանոյախոսական բնույթ չունեն: Մեր երկրի բոլոր կողմերից մարդիկ իրենց մտքերն են կիսում նրա հետ, խորհուրդ են տալիս և խորհուրդ հարցնում, երբեմն էլ օգնություն խնդրում, այնպես, կարծես թե նա իրոք նախագահ է, դիրեկտոր, մի խոսքով, ղեկավար: Եվ, որ ամենակարևորն է, նրանք ստանում են այդ օգնությունը:

Երևույթը հասկանալի է. դերասանը պետք է օժտված լինի ինչ-ինչ հատկանիշներով, որ կարողանա խաղալ այս կամ այն դերը: Հանրահայտ է դա: Դերասանը, բնականաբար, իր հերոսներին մի-մի մասնիկ է տալիս իրենից: Միամիտ, անիրազեկ մարդկանց համար դերասանն ու նրա հերոսը մի տեսակ նույնանում են: Բայց չէ՞ որ հակառակն էլ է կատարվում. այս կամ այն դերի վրա աշխատելիս, դերի մեջ մտնելու պարագան հետք է թողնում դերասանի հոգում, ինչ-որ բան է ընդգրկում նրա բնավորության մեջ, հարստացնում անհատականությունը: Ձուր չեն ասում Գրեգորի Պեկի մասին, թե նա այնքան շատ է պրեզիդենտների դերեր խաղացել, որ կարող է հաջողությամբ իր թեկնածությունն առաջադրել պրեզիդենտական ընտրություններում: Այդպես է և Ուլյանովը. արթուն խղճի տեր սովետական մարդկանց կերպարներն անբակտելի են նրա աննձնական ճակատագրից, նրա մարդկային դիրքորոշումից, մեծ և նույնիսկ աննշան թվացող հարցերի հանդեպ նրա քաղաքացիական դիրքորոշումից, հարցեր, որնցով այնքան հարուստ է կյանքը:

Նա արձագանքում է այս հարցերին ոչ թե զուտ ռացիոնալ կերպով, այլ իր գործեղ էության ողջ բուռն կրքոտությամբ, ռուսական իր դյուրազգաց ու լայն հոգու ողջ հուզառատությամբ: Քանզի իմ ըմբռնումով (և դա այդպես է իրոք) Միխայիլ Ուլյանովը բացառիկորեն ռուս դերասան է, թերևս ամենառուսը իր ժամանակակից բոլոր կոլեգաների մեջ: Եվ այդ հատկանիշը նրա դերերին մի առանձին արժեք ու թափ է հաղորդում, քանի որ գիտելիքների լայն ընդգրկմամբ օժտված

ստեղծագործող մարդու ազգային հատկանիշներն են հենց նրա ստեղծագործությունն իմիջոցիանակ ու նշանակալի դարձնում: Այս առումով ինչպես չհիշես Ույյանովի Դմիտրի Կարամազովը, գեներալ Չարնոտան...

Եվ ահա երբ այդ մեծ արվեստագետն ու իմիջատիպ արտիստը՝ Միխայիլ Ույյանովը, Երևանի դրամատիկական թատրոնում «Ռիչարդ Երրորդի» իմ ներկայացումը դիտելուց հետո, ասաց իրեն հատուկ վճռականությամբ, թե իրեն ներկայացումը դուր է եկել ոչ թե «հենց այնպես», այլ կուզեր ինձ հետ միասին աշխատել նոր «Ռիչարդ Երրորդի» վրա՝ Վախթանգովի անվան թատրոնում,— այդ առաջարկն ինձ համար միանգամայն անսպասելի էր, թեև հաճելի:

Մեր համատեղ աշխատանքն սկսվեց Մոսկվայում: Փորձերին մենք բացառիկ ընդառաջող, ուշադիր էինք իրար հանդեպ: Հասկանալով, որ հապշտապ մերձեցումը կարող է ակամա բախման հասցնել, մենք սկզբում «շոշափում» էինք իրար իմպուլսիվ շրջահայացությամբ: Ես գիտեի, որ ռեժիսորներից ոմանք խուսափում են աշխատել Ույյանովի հետ՝ պատճառ բռնելով նրա խիստ բնավորությունը, ոմանց էլ վախեցնում է նրա տաֆարյունությունն ու պորթկունությունը: Բայց ես առաջին իսկ օրերից զգացի, որ նրա արտաքին խստության տակ ուժեղ մարդու անսահման բարություն է թաքնված: Եվ հենց նույն օրերին նկատեցի, որ սկսում եմ սիրել նրան:

Հավանաբար մարդկային այդ փոխադարձ համակրանքը, իմպուլսիվ փոխըմբռնման այդ ուժն էլ հենց կապող ամուր օղակ եղավ մեր միջև: Սկզբում տարաձայնություններ էլ ունեցանք: Երբ սկսում էր վիճել՝ դառնում էր չդագրգիռ, նույնիսկ՝ կամակոր, կարմրատակում էր, ինչ-որ պահ հանկարծ անհաճո դառնում: Թվում է՝ կարծում էր, թե չեն հասկանում իրեն, համամիտ չեն իր մտքերի ընթացքին, թե ինքն իրենը պետք է պնդի ուժի օգնությամբ. ամենաանախորժ բանն էր դա, որ, ըստ երևույթին, սովորույթ էր դարձել նրա համար:

Ինչպե՞ս էին նման պահերին նրան զինաթափում մեղմ վերաբերմունքը, բարի խոսքը: Նա իսկույն ևեթ կանգ էր առնում, զսպում իրեն, հասկանալով, որ թերևս ավելորդ բաներ ասաց,

գուցե իրենից անկախ վիրավորեց դիմացինին, և տեղնուտեղը դառնում էր շրջահայաց, նրբանկատ, ամենախոր ըմբռնողություն ցուցաբերելով այն ամենի հանդեպ, ինչ առաջարկվում էր իրեն, և անմիջապես էլ դիմում էր զիջումների, ավելին, հանգում էր նույն համոզման: Հիշում եմ, թե ինչ բորբոքվածությամբ նա սկսեց դատողություններ անել ներկայացումներում ռեժիսորական և դերասանական արտահայտչությունների հարաբերակցության մասին, ասելով, որ «Ռիչարդ Երրորդը» չպետք է դառնա ռեժիսորական ներկայացում, որ դա հենց այն դեպքերից է, երբ ռեժիսորը պետք է մեռնի դերասանի մեջ: Նրան պատասխանեցի ժպտալով. «Բայց ես, Միխայիլ Ալեքսանդրովիչ, բոլորովին էլ չեմ ուզում մեռնել: Ընդհակառակն, ուզում եմ այս ներկայացման մեջ ծնվել Վախթանգովի անվան թատրոնի բեմում և ձեզ հետ միասին ապրել մեր ներկայացման կյանքով»...

Ուլյանովը կարողանում է նիշտ գնահատել հումորը, չերմ ժպտալ ի պատասխան կատակին: Կարողանում է համաձայնել զրուցակցի հետ, ընդունել նրա իրավացիությունը: Միբան, առանց որի անհնար է ռեժիսորի աշխատանքը դերասանի հետ:

Վախթանգովի անվան թատրոնում «Ռիչարդ Երրորդի» վրա աշխատելուց առաջ էլ ես շատ էի սիրում Ուլյանովին որպես դերասանի: Սակայն, վերլուծելով նրա մի բանի տարվա ստեղծագործությունները, եկա այն եզրահանգման, որ դեռ թաքնված, չբացահայտված դերասանական ուժ կա նրա մեջ: Ցանկացա օգնել, որ ի հայտ գա նրա այդ ուժը: Ցանկացա օգնել, որ նա Ռիչարդի դերի վրա աշխատելիս ազատվի ծանոթ ինտոնացիաներից՝ մյուս ներկայացումներից հայտնի ուլյանովյան ինտոնացիաներից:

Մենք համատեղ հանգեցինք Ռիչարդ Երրորդի դերի միասնական ըմբռնման: Մենք ձգտում էինք այդ կերպարն ազատել եղեռնագործի փոքր-ինչ փխուն, «բարձր թատերական» կեցվածքից, դարձնել ավելի հողամերձ, նույնիսկ ինչ-որ չափով կենցաղային: Մեր կարծիքով, Ռիչարդը պետք է յուրօրինակ հմայք ունենար: Եվ երբ այդ բանը փոքր-ինչ շփոթեցրեց Ուլ-

յանովին, ես հանգստացրի նրան. չէ՞ որ ամենահավոր մարդիկ էլ հենց հմայիչ են լինում: Եվ Ռիչարդի հմայքի բազմակողմանիությունը նախադրյալներ ստեղծեց անսպասելի բազում էֆեկտների համար: Եվ Միխայիլ Ուլյանովի Ռիչարդն ամբողջ ուժով աշխատում է հմայիչ լինել՝ մտերմականորեն հաղորդակցվում է դահլիճի հետ, ժպտում, հանկատարություն անում. նա գրավչորեն շոշափելի է: Բայց և նողկալի է նա կենդանի ու հասկանալի մարդկային հատկանիշների այդ թանձրույկի մեջ, հատկանիշներ, որ ի սպաս են դրված նոհիմ և միաժամանակ անսահման փառասիրությանը, իշխելու մոլուցքին:

Միայն խիստ բարի մարդը կարող է Ռիչարդի դերը խաղալ այնպես, ինչպես խաղում է Միխայիլ Ուլյանովը: Որովհետև հիրավի բարի մարդն է ընդունակ այդպիսի ուժով արհամարհելու անպատվությունը, վրդովվելու դաժանությունից ու խարդավանքից:

Միխայիլ Ուլյանովն անողոք է իր Ռիչարդի հանդեպ: Զզրկելով նրան օժտվածությունից, դերասանն այդ օժտվածությունը պսակազերծ է անում մեկեն. ոչ թե հանճարեղ չարագործ, այլ հրեշավոր սրիկա,— այսպես էինք մենք տեսնում այդ կերպարը փորձերի ժամանակ, և այսպես նա ներկայացավ հանդիսատեսին:

Ուլյանովի Ռիչարդն ունակ է շփոթության մեջ գցելու տասակեր շեֆսպիրագետներից շատ-շատերին: Բայց նրա «անասաշ» շարժուձևում, վանող կոպիտ զգայականության մեջ, ձայնի դիտումնավոր նողավուն, երբեմն՝ անտանելիորեն ընդգրաև, նոտաներում սուր նշմարտություն կա՝ կերպարի ընշմարտություն և մերկացման նշմարտություն: Ճկուն, խորամանից, խղճից ու ամոթից զուրկ այդ մարդն ահավոր է աշխարհի հանդեպ իր ցինիկ վերաբերմունքով: Ուլյանովը Ռիչարդի մեջ ընգծում է նաև զուտ դերասանական, խեղկատակային տաղանդը, որ նրան թույլ է տալիս մարդկանցից յուրաքանչյուրի կողմը դառնալ մի առանձին «երեսով»: Եվ յուրաքանչյուրին կարողանար բացատրել իր հետ կնիվող գործարքի շահը:

Ինձ մեկընդմիշտ թանկ է այդ Ռիչարդը՝ մե՛ր Ռիչարդը, որին հասաւնք մեր փորձերում, փորձերից հետո տեղի ունեցած մեր երկար զրույցներում: Հիշում եմ, թե Ալյանովը երբեմն ինչ տանջալից կերպով էր որոնում, ձգտում հասնել նշգրտության, ինչ դժվարությամբ էր ընթանում դեպի նշմարտությունը: Մերթ ընդ մերթ Ալյանովն ասես սկսում էր հանդես գալ ընդդեմ Ալյանովի: Մեր ուշ գիշերային, անվերջանալի զրույցներում դա անսահման փոխվստահության և հոգեկան անկեղծության պահեր էր ստեղծում, երբ, ելնելով ներկայացումից, մենք մոռեր էինք փոխանակում ամեն ինչի մասին: Եվ հանկարծ, գիշերային մի ինչ-որ լուսավոր պահի, հասկանում էինք, որ հասել ենք հազվագյուտ մի փոխըմբռնման, որի շնորհիվ սկսում ես մի տեսակ ուրիշ կերպ ապրել:

Այդ ժամանակվանից ես ու Միշան ամեն մի նոր հանդիպման հետ ավելի ու ավելի մեծ բերկրանք ենք ապրում: Ավելի հոգևին են դառնում մեր զրույցները, իմ առջև ավելի խոր են բացվում նրա անհատակ անկեղծությունն ու ներքազգացությունը: Ժամանակ է անցնում՝ գործեր, շտապ պարտականություններ, ծրագրեր... Բայց հանկարծ մոռծում ես ու անհանգըստանում՝ ե՞րբ կրկին բախտ կվիճակվի ստեղծագործական մի նոր հանդիպման: Եվ ափսոսում ես, տխրում, որ չի հաջողվում ավելի հաճախ հանդիպել: Սակայն այս ամենի վրա իշխում է մի ջերմ զգացում, որի մեջ հպարտություն կա՝ ես բարեկա՛մ ունեմ: Նրա անունն է Միխայիլ Ալյանով:

1982

ԵՐԻՏԱՍԱՐԴԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆ
ՀԱՐՑԱԶՐՈՒՅՑՆԵՐ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՐԻՏԱՍԱՐԴՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒՆԵՑԱՎ ԻՐ ԹԱՏՐՈՆԸ

Երիտասարդական թատրոն ստեղծելու գաղափարն ինձ հուզում էր դեռ այն տարիներին, երբ դերասան ու ռեժիսոր էի Երևանի պատանի հանդիսատեսի թատրոնում և միաժամանակ ներկայացումներ էի անում դրամատիկական, օպերային և երաժշտական կոմեդիայի թատրոններում: Բայց այն ժամանակ այդ գաղափարն իրագործելու անհրաժեշտ պայմաններ դեռ չկային: Իսկ երբ նման հնարավորություն ստեղծվեց, մեր առջև կազմակերպչական և ստեղծագործական վիթխարի դժվարություններ ծառացան: Ի վերջո շենք գտանք ու հարմարեցրինք թատրոնի: Բայց ինչպե՞ս կազմեինք թատերախումբը: Երիտասարդ դերասաններ հավաքեինք տարբեր թատրոնների՞ց, թե հարցը լուծեինք այդ կերպ: Չէ՞ որ այդ խնդրի ճիշտ լուծումից էր կախված ապագա թատրոնի գործունեությունը:

Բանն այն է, որ տարբեր թատրոններից եկած երիտասարդ դերասաններն, որքան էլ շնորհալի լինեին, իրենց հետ կբերեին բեմական խիստ որոշակի փորձ և ընտելություններ՝ մշակված իրարից տարբեր ռեժիսորների ղեկավարությամբ և ամրապնդված այնպիսի ներկայացումներում, որոնք հազիվ թե տեղ գտնեին ապագա երիտասարդ թատրոնի խաղացանկում: Նրանց բեմական ամբողջ զինանոցը կարող էր պիտանի չլինել մեր երիտասարդական թատրոնի սկզբունքորեն նոր պայմաններում: Եվ գտանք մի լուծում, որ հետագայում լիովին արդարացրեց իրեն. մենք հիմք դարձրինք «անփորձ» երիտասարդությանը,. գեղարվեստական ինքնագործունեության մասնակիցներին՝ լայնորեն ծանուցելով ստուդիայի ընդունե-

լության մասին: Եվ չսխալվեցինք մեր ակնկալության մեջ: Կարճ ժամանակից մենք երեք հարյուր դիմում ստացանք: Հարկ չկա նկարագրելու ճնշությունների, ընտրության բարդ ընթացքն ու ստուդիայի կազմակերպման հետ կապված մյուս պարագաները: Կասեմ միայն, որ, ըստ երևույթին, իմ ամենաաերջանիկ օրն էր այն, երբ խաղաղվեցին բոլոր հուզումները և տեսա ստուդիա ընդունվածների շողուն դեմքերը: Նրանց մեջ գրեթե չկային պրոֆեսիոնալ դերասաններ. բեմին նվիրվելու փափագով այրվող պատանիներ ու աղջիկներ էին դրանք: Թատերական այդ կարգի կոնտինգենտին սովորաբար հում նյութ են ասում: Սակայն բարերեր նյութ է դա փորձառու ռեժիսորի համար:

Այժմ, տասը տարի անց, երբ այն ժամանակվա ուսանողներից շատերն առաջատար տեղ են գրավել մեր թատրոնում, կարող եմ հավաստել, որ տաղանդավոր, բայց դերասանական պրոֆեսիայի գաղտնիքներին դեռ անծանոթ երիտասարդություն էր դա, իսկ այդ ամենը նա պիտի յուրացներ հետագայում, թատերական նոր կոլեկտիվում:

Ես ուրախանում էի և միաժամանակ անասելի պատասխանատվություն զգում նրանցից յուրաքանչյուրի առաջ, նրանց հավատով լի հայացքների ու հոգիների առաջ, մարդիկ, որ ինձ էին վստահել իրենց ճակատագիրը: Դրա հետ մեկտեղ ես մտածում էի մի ուրիշ բանի մասին՝ ժողովրդի մեջ ինչքան տաղանդեր կան, որ սպասում են, թե երբ կորոնեն, կգտնեն իրենց և կյանքի ուղեգիր կտան...

Սկսվեցին ստուդիական պարապմունքները, որ իրենց մեջ էին առնում ապագա դերասանների դաստիարակության բոլոր մեթոդներն ու միջոցները: Երկամյա ուսուցման ընթացքում մենք պատրաստեցինք շորս ներկայացում՝ Վս. Վիշնևսկու «Լավատեսական ողբերգությունը», Կ. Խոյինսկու «Գիշերային պատմությունը», Վ. Գուդրիչի և Ս. Հակկետի՝ «Աննա Ֆրանկի օրագիրը» և Պ. Մյուլլերի «Մի բուռ մանրուք»:

Հիմա, երբ Երևանի դրամատիկական թատրոնը հանդիսատեսի և հասարակայնության ճանաչումն է նվաճել՝ միաժամանակ հյուրախաղերով հանդես գալով Մոսկվայում, Թբի-

լիսիում, Լենինականում, Կիրովականում և Հայաստանի այլ քաղաքներում, հեշտ է խոսել անցած ուղու մասին: Բայց սկիզբը շատ դժվարին էր, և մենք նույնիսկ վստահ չէինք՝ ստուդիան կդառնա՞ արդյոք իսկական թատրոն: Այնպիսինը, ինչպիսին մենք էինք ուզում՝ հանրապետության մյուս թատրոններից տարբեր իր խաղացանկով, ներկայացումների ոճական լուծումով:

Մի բան միայն տարակույս չէր հարուցում իմ մեջ՝ նախապատրաստական տարիներն այդ սակավափոր պատանիներին ու աղջիկներին միավորել դարձրել էին համախոհների սերտ մի կոլեկտիվ, հայացքների միասնությամբ օժտել այն ամենում, ինչը պետք է ապագա թատրոնը տարբերեր մյուս թատրոններից:

Այս ամենը հարկավոր էր ներդնել ու մշակել ուսումնական ներկայացումներում, և մենք սկսեցինք աշխատել այդ ուղղությամբ: Իսկ երբ համոզվեցի, որ պարապմունքներն արդյունք են տալիս, հիմա էլ կանգնեցինք նոր դժվարության առաջ. տարիքային կազմով, արտաքին և ներքին տվյալներով ոչ բոլոր ուսանողները կարող էին կատարել այն դերերը, որոնց համար պրոֆեսիոնալ արտիստներ էին պահանջվում:

Եվ ես ստիպված սկսեցի աչք ածել ուրիշ թատրոններում աշխատող այն երիտասարդ դերասաններին ու դերասանուհիներին, որոնք համապատասխանում էին մեր թատրոնին իրենց ստեղծագործական տվյալներով և, ինչո՛ւ թաքցնեմ, ինչ էին գրաղված խաղացանկում, վառվում էին աշխատելու ցանկությամբ, բայց տարիներով դեր չէին ստանում իրենց կոլեկտիվներում: Մեր ստուդիան եկան նաև Երևանի գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի շրջանավարտներից ոմանք, որոնք թատրոնների հաստիքային ցուցակների սահմանափակ հնարավորությունների պատճառով աշխատելու տեղ չէին գտնում:

Վերոհիշյալ ուսումնական շորս ներկայացումները բեմադրված էին, և հարկավոր էր մոածել դրանք հասարակությանը ցույց տալու մասին, անհրաժեշտ էր անցնել նաև այդ ռուբիկոնը՝ սեփական ուժերի հանդեպ վստահություն ձեռք բերելու համար: Եվ երբ ցուցադրեցինք, և հիացական կարծիքներ

եղան, հասկացանք, որ ստուդիական փուլը հաղթահարված է ու ժամանակն է մտածել թատրոն-ստուդիա ստեղծելու մասին:

Ստուդիական աշխատանքի ընթացքում ինձ առանձնապես մտահոգում էր մեր, այսպես կոչված՝ ստեղծագործական պլատֆորմը: Ինչպիսի՞ խաղացանկը պետք է որոշիչ լինի ապագա թատրոնի ստեղծագործողի համար: Ուղղություն էինք վերցրել դեպի ժամանակակիցն ու այն կլասիկան, որոնք համամարդկային պրոբլեմային հարցեր էին արծարծում, համահնչյուն էին այսօրվա երիտասարդ սերնդի դաստիարակության խնդիրներին: Խաղացանկ ներառվեցին նաև հատուկ մեր թատրոնի համար գրված երկեր:

Սակայն խաղացանկը հարցի մի կողմն է միայն: Ի՞նչ ուղիով պետք է գնա թատրոնն իր գեղարվեստա-կատարողական մեթոդը որոշարկելիս: Ընդօրինակելու է արդեն գոյություն ունեցող թատրոնների մեթոդնե՞րը, թե պիտի որոնի՝ գտնի սեփականը:

Ստուդիականների ստեղծագործական դաստիարակությունն առաջին իսկ օրերից հաստատվեց սովետական թատրոնի մեծ բարեկործիչներ Ստանիսլավսկու և Վախթանգովի ուսմունքի և պրակտիկ գործունեության հիմքի վրա: Եվ մենք առատորեն սնվեցինք այդ կենարար ակունքներից: Բայց երբեք չմոռացանք նաև հայ թատրոնի դարավոր ավանդույթները, նրա ռեալիստական ժառանգությունը՝ դրանք կապելով մեր ժամանակի պահանջների հետ:

Ոչ, մենք չէինք ուզում պատճենել ոչ մեկին, նույնիսկ արվեստի մեր ավագ ընկերներին, սակայն պարտավոր էինք օգտվել նրանց հարուստ փորձից և օգտվեցինք լիովին: Մենք ամուր կանգնեցինք ռեալիստական ուղու վրա՝ մեր թեմատիկան չսահմանափակելով ազգային կյանքի ոլորտներով, լայնորեն օգտագործելով հայ, ռուս և արևմտաեվրոպական ժամանակակից ու դասական թատերագրությունը:

Բայց այստեղ կա մի կարևոր գործոն, որի կողմով չեմ ուզում անցնել: Ես նկատի ունեմ հասարակայնության և սովետական բեմի առաջատար վարպետների բարոյական աջակ-

ցությունը, առանց որի մեր թատրոնը հազիվ թե իր գոյությունը պահպաներ ըստ արժանվույն: Վահրամ Փափազյանն ու Ավետ Ավետիսյանը, Ռուբեն Սիմոնովն ու Նիկոլայ Ակիմովը, Յուրի Տոլուբեևն ու ուսթավելցիները, Ալեքսեյ Արբուզովն ու Գրիգոր Բոյաջիևը՝ բոլոր-բոլորը մեզ պաշտպան կանգնեցին:

Սովետական ամբողջ թատրոնը կանգնեց մեր նորաստեղծ թատրոն-ստուդիայի օրոցքի մոտ, մեծ հոգածություն, ուշադրություն, շահագրգռություն ցուցաբերեց, որ Հայաստանում ևս մի լավ թատրոն կազմավորվի, աճի, զորանա, և հաջողություն մաղթեց նրան: Այդ հոգածությունը մենք զգացել ենք ամեն օր, ամեն ժամ, և խրախուսված դրանով, անվարան ընթացել ենք առաջ:

Այո, մենք շատ երջանիկ էինք, որ բեմական ասպարեզում մեր սկզբնական քայլերը հասկացվեցին, համակրանքի և պաշտպանության արժանացան: Մենք թևավորված էինք, մեր ձեռքին մեծ արվեստի ուղեգիրն էր, և հասկանում էինք, թե ինչ դժվարին խնդիրներ են դրված մեր առջև: Ես երբեք չեմ մոռանա հայտնի թատերագետ Գրիգոր Բոյաջիևի հայրական վերաբերմունքը մեր ստուդիայի նկատմամբ: Նա ոչ միայն զրույցներ էր ունենում ստուդիականների հետ, այլև ուշադիր հետևում էր նրանց աշխատանքին, աջակցում, դրվատում, նրանց մեջ հույս ու հավատ սերմանում իր խորհուրդներով:

Եվ այսպես, ստուդիան դարձավ թատրոն-ստուդիա, իսկ հետո՝ Երևանի դրամատիկական թատրոն: Մեկուկես թատերաշրջանում ինքը պրեմիերա ունեցավ, և հարկավոր էր արդեն լուրջ խոսակցություն բացել նրա վաղվա օրվա մասին:

Մեր թատրոնի ստեղծումից մեկ տարի էլ չանցած, մեզ ներկայացրին այնպիսի պահանջներ, որ համապատասխան էին արդեն տասնամյակների կյանք ունեցող կոլեկտիվի ուժերին: Այս ամենը լավ էր ու օրինաչափ, վկայություն էր այն բանի, որ մտածում են մեր մասին, հոգում, հույսեր կապում մեզ հետ...

Իմ ռեժիսորական գործունեության արշալույսին ստաժավորում եմ անցել Մ. Գորկու անվան Գեղարվեստական թատրոնում, հափշտակությամբ ներկայացումներ եմ դիտել, սեր-

տուրեն կապված եմ եղել Ե. Վախթանգովի անվան թատրոնի հետ, հաճախել Փոխր թատրոնի ներկայացումներին, դաստիարակվել դրանց ռեալիստական ավանդույթներով, իսկ հետագայում ներկայացումներ եմ բեմադրել մոսկովյան թատրոններում, հաղորդակցվել ռուս լավագույն դերասանների ու ռեժիսորների հետ:

Այս ամենն էական նշանակություն ունեցավ ինձ համար, երբ ինձս դարձա Երևանի նորաստեղծ դրամատիկական թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարը: Ես այն ժամանակ արդեն ոչ միայն լրջորեն մտածում էի երիտասարդական թատրոնը կազմակերպական և ստեղծագործական առումով ամրապրնդելու մասին, այլև երազում էի նոր կերտվածքի դերասաններ աճեցնել, ստեղծել սեփական ռեժիսորական կադրեր, թատրոնի շուրջը դրամատուրգիական սեփական ակտիվ համախմբել, հանապարհ տալ գրական երիտասարդ նոր ուժերի:

Մեր թատրոնի գոյության տասը տարվա ընթացքում (մեկ թատերաշրջան չաշխատեցինք շենք չլինելու պատճառով) նրա բեմում երեսուն պրեմիերիա է եղել: Ընդ որում, մենք աշխատել ենք բեմադրել այնպիսի պիեսներ, որ մինչ այդ չեն ցուցադրվել հանրապետության մյուս թատրոնների բեմերում՝ «Անուշ», «Ֆիլումենա Մարտուրանո», «Ռիչարդ Երրորդ», «Սեր և ծիծաղ», «Շոկոլադե զինվորը», «Քանի դեռ սայլը շուռ չի եկել», «Եղբայրներ», «Յոթ կայարաններ», «Ամենաախուր մարդը», «Եկեք անկեղծ խոսենք» և այլն:

Այս ներկայացումները կանխորոշեցին թատրոնի ստեղծագործական դեմքը, արժանացան հասարակայնության ու մամուլի դրական գնահատականին:

Դերասանական պրոբլեմի լուծմանը զուգընթաց, ինձ ոչ պակաս մտահոգում էր նաև ռեժիսուրայի պրոբլեմը: Մեր թատրոնի գործունեության առաջին շրջանում ներկայացումների մեծ մասը հարկադրված բեմադրում էի ինքս՝ ասիստենտական գործի մեջ ներգրավելով ռեժիսուրայի հակում ունեցող դերասանների: Ներկայացումից ներկայացում ձգտում էի բացահայտել նրանց ռեժիսորական ունակությունները,

նրանց ուսուցանել մեր թատրոնի ստեղծագործական սկզբունքների հիման վրա:

Ռեժիսորական կադրերի դաստիարակության գործում անգնահատելի օգնություն ցույց տվին ուրիշ թատրոններից հրավիրված ռեժիսորները: Ե. Վախթանգովի անվան թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Ե. Սիմոնովը մեզ մոտ բեմադրեց Էդուարդո դե Ֆիլիպոյի «Ֆիլումենա Մարտուրանոն», Փոքր թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Բ. Ռավենսկիխը՝ Բ. Շոուի «Շոկոլադե զինվորը», Շ. Ռուսթավելու անվան թատրոնի ռեժիսոր Բ. Կոբախիձեն՝ Իոսելիանիի «Քանի դեռ սայլը շուտ չի եկել» պիեսը: Տարբեր ընդգրկումների և ձգտումների տեր այս ռեժիսորների հետ հաղորդակցությունը բոլոր առումներով օգտակար էր ոչ միայն դերասանների, այլև մեր ռեժիսորական երիտասարդ կադրերի համար:

Արդեն ասացի, որ մեր պրակտիկայում մենք գերադասում էինք բեմադրել այնպիսի պիեսներ՝ թե դասական և թե արդիական, որ չէին ներկայացվել ուրիշ թատրոններում: Մենք առաջինը բեմ հանեցինք հայ ժամանակակից թատերագիրներ Գ. Յաղջյանի, Գ. Արշակյանի, Գ. Տեր-Գրիգորյանի, Գ. Զալիկյանի, Հ. Մելոնյանի, Պ. Զեյթունցյանի, Լ. Կարագյոզյանի նոր պիեսները: Այժմ մեր պատվերով նոր գործեր են գրում Վ. Պետրոսյանը, Պ. Զեյթունցյանը, Գ. Տեր-Գրիգորյանը, պիեսներ, որ կմտնեն եկող տարվա խաղացանկի մեջ:

Ոչ, ես հեռու եմ այն մտքից, թե մենք առաջ ենք սլանում հարթ ճանապարհով, և թե ստեղծագործական բոլոր պրոբլեմներն արդեն լուծված են: Ես կարող եմ բերել տասնյակ թատերախոսականներ, որտեղ մեր ներկայացումները բարձր գնահատականի են արժանացել: Բայց չէ՞ որ ես լավ եմ հասկանում, որ այդ թատերախոսականներում զեղչ է արված երիտասարդությանը, իսկ մենք տեսնում ենք դերասանական և ռեժիսորական մեր վրիպումները: Մենք գիտակցում ենք, որ առաջիկայում անընդմեջ, համառ աշխատանք է մեզ սպասում՝ այդ թերությունները հաղթահարելու համար:

Մեզ այնքան էլ չի գայթակղում այն հանգամանքը, որ բոլոր ներկայացումներին հանդիսասրահը լեփ-լեցուն է, թեև

տոմսերը վաճառվում են միայն դրամարկղում: Սա հետևանքն է այն բնական ձգտման, որ երիտասարդությունն զգում է իր թատրոնի հանդեպ՝ իրեն հուզող հոգևոր ու բարոյական հարցերի պատասխանն ստանալու համար:

Բայց մենք պետք է դեռ շատ սովորենք՝ ուրիշներին սովորեցնելու համար: Մենք պետք է հասնենք բարձր կուսակցականության ու խաղաղասիրության, գեղարվեստականության ու հուզականության, վառ թատերայնության ու խոր հոգեբանականության՝ միշտ ուկնկդրելով ժամանակի ձայնին և անընդհատ բարձրացնելով մեր պրոֆեսիոնալ վարպետությունը:

Մենք ընթանում ենք այդ ուղիով և հաստատ համոզված ենք, որ վաղվա օրն առավել կատարելությամբ կիրագործի մեր երազանքներն ու ձգտումները:

1977

ՆԱԵՎ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ

«Անուշը» բեմականացնելիս համեստ խնդիր էինք դրել մեր առջև՝ թումանյանական օրերին մեծ բանաստեղծի խոսքը հրճվեցնել նաև դրամատիկական թատրոնի բեմից: Անխուսափելի տարակուսաններ, թերահավատ վերաբերմունք, նույնիսկ առարկություններ եղան՝ պոեմը գրված չէ բեմի համար, և եթե այդպիսի հնարավորություն լիներ՝ հոգու խորհում իրեն դրամատուրգ համարող Թումանյանն ինքը կդիմեր այդ քայլին:

Սակայն գրականության և թատրոնի պատմությունը հակառակն ապացուցող շատ օրինակներ ունի: Իսկ այսօր գրական երկերի բեմականացումը հատկապես անհրաժեշտություն է դարձել. մեր դասական դրամատուրգիայի լավագույն նմուշները բազմիցս երևացել են բեմերում ու թեև, ինչ խոսք, չեն սպառել իրենց և դեռ կրկին ու կրկին կհնչեն նորովի, այնուամենայնիվ, համալրման կարիք են զգում՝ գրական մյուս ժանրերի երկերի հաշվին: Իսկ վերջիններիս մեջ կան այնպիսիները, որ ուղղակի պահանջում, հարկադրում են բեմ հանել իրենց: Նման գործերից է «Անուշ» պոեմը, որի բանաստեղծական հարստությունները չեն կարող պարփակվել միայն օպերային լիբրետոյի սահմաններում: Պոեմի դրամատիզմն ու ներքին երաժշտությունը լիակատար իրավունք ունեին դրսևորվելու նաև առանց կոնկրետ երաժշտության: Եվ ահա փորձեցինք «Անուշը» բեմ հանել Երևանի դրամատիկական թատրոնում:

Փորձը կարծես թե հաջողվեց: Շատերը, սիրելով պոեմն ու օպերան, սիրեցին նաև դրամատիկական ներկայացումը: Ամենամեծ պահանջ ունեցող ներկայացումներից մեկը եղավ

այն, և այժմ իսկ կարող ենք մեր համեստ խնդիրը լուծված համարել:

Ճիշտ է, նորից տարակարծություններ եղան, որ միանգամայն բնական է: Եղան ընդունելի և մերժելի դիտողություններ: Ասում են, օրինակ, թե ոտնձգություններ են կատարված թումանյանական տեքստի նկատմամբ: Բայց ինչ ենք արել, հիմնական տեքստը թողնելով անաղարտ, ավելացրել ենք միայն փոքրիկ հատվածներ, երբեմն ֆրազներ, այն էլ՝ շատ չնչին և ոչ նշանակալից, գործողությունների միջև կապ ստեղծել անհրաժեշտությունից ելնելով: Ուրիշ կերպ հնարավոր չէ վարվել մի ժանրից մյուսին անցնելիս: Եվ երբ ապագայում դիմենք նաև «Եվգենի Օնեգինի» ու «Ֆաուստի» մեր ծրագրած բեմականացումներին, դարձյալ չենք կարող խուսափել այդ փոքրիկ ու աննշան «ազատությունից»...

Եղան դիտողություններ, որ չի հաղթահարված խոսքի և պրակտիկայի ներդաշնակության խնդիրը, որ գործողությունը երբեմն սոսկ խոսքի իլյուստրացիան է: Այո, համաձայն ենք, ամեն դժվարություն չէ, որ հաղթահարված է այս ներկայացման մեջ: Իսկ հիմնական դժվարությունը ամբողջ ներկայացման լուծումն է եղել: Նման ներկայացումները պետք է ունենան, եթե կարելի է ասել, հավաստի պայմանականություն: Միայն հավաստի լինելը բավարար չէ: Եվ այս առանձնահատկությունը ելնում է խոսքի պայմանականությունից: Ասենք. դերասանն արտասանում է. «Անլոռելի վշվշում է պղտոր ջուրը Դեբեդի»... Կարելի էր ուղղակի ձայնական միջոցներով վերարտադրել գետի աղմուկը, որ կլիներ հավաստին, միայն հավաստին, և չէր համապատասխանի այս ներկայացման ընդհանուր մեկնաբանությանը: Ի դեպ, աստումբը նշանակալից դեր ունի այս ներկայացման մեջ և ոչ պատահաբար: Բացի այն, որ գեղարվեստական խոսքն այստեղ համարժեք է բեմական գործողությանը, միաժամանակ այն երիտասարդ դերասաններին աստումբի դժվարին արվեստի մեջ խորացնելու նպատակ ունի:

Ինչևէ, վախվորած մի հայլ արեցինք՝ պարզ չպատկերացնելով, թե ուր կհասցնի մեզ: Արդյունքը բաջալերող է: Շնոր-

հավորական համակներ ենք ստանում և ստանում ենք նաև համակներ, որոնց մեջ հանդիսատեսները միջամտում, դիտողություններ են անում, ուզում են իրենք էլ անմիջականորեն մասնակցել ներկայացման ստեղծմանը, կատարելագործմանը, որ արդեն ֆիչ բան չէ: Եվ մենք գոտեպնդված, նկատի առնելով իրավացի դիտողությունները, շարունակում ենք աշխատանքը ներկայացման վրա, որ «Անուշը» հնչի ամբողջ ձայնով:

«Սովետական արվեստ», № 9, 1969

«ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԱՃԻ ՈՒՂԵՆԻՑ»

«...Հայաստանի ամենաերիտասարդ թատրոնի առաջին այցելությունը Մոսկվա՝ դարձավ նրա ամբողջ գործունեության ստեղծագործական հաշվետվությունը: Հյուրախաղերը կոլեկտիվի կյանքում երևույթ էին և նշանակալից իրադարձություն երկրի բազմազգ թատերական արվեստում: Ներկայացումները հանդիսատեսների կողմից ընդունվեցին ջերմությամբ և արժանացան թատերական հասարակայնության բարձր գնահատականին...

Մոսկվայում հյուրախաղերի հաջող անցկացման կապակցությամբ Երևանի դրամատիկական թատրոնի կոլեկտիվին հայտնում եմ շնորհակալություն»:

(ՍՍՀՄ կուլտուրայի մինիստր Ե. Ֆուրցևայի հրամանից:)

Հյուրախաղերի մեկնելուց առաջ Երևանի դրամատիկական թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր ռեժիսոր ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Հրաչյա Ղափլանյանն ասաց.

— Առաջին ուղևորությունը մեր թատրոնի համար կարևոր և պատասխանատու գործ է, առաջին և մեծ ճնշությունը մոսկովյան հանդիսատեսի առաջ:

Մեծ ճնշությունից հետո կրկին հանդիպում ենք գլխավոր ռեժիսորին: Եվ սկսվում է հարցազրույցը.

— Ինչո՞վ ներկայացաք մոսկովյան հանդիսատեսին:

— Ինչպես ամեն մի ճնշություն, այդպես էլ մերը, պահանջում էր լուրջ, համառ նախապատրաստություն: Անսովոր հուզմունքին միացել էր նաև հպարտությունն ու ոգևորությունը. մենք գնում էինք մայրաքաղաքում առաջին անգամ ասելու մեր խոսքը, ապացուցելու, որ հնգամյա հանապար-

հին հասել ենք ինչ-որ բանի և կարող ենք ճնունդ հանձնել: Մենք մեզ հետ տանում էինք այն լավագույնը, ինչ կոլեկտիվի չափերով ստեղծվել էր թատրոնի ծննդյան օրից ի վեր: Ուզում եմ մեջ բերել մեր խաղացանկի մասին արվեստագետ Բ. Եվսեևի խոսքը. «Բոլորը միասին դրանք պատկերացում են տալիս ժանրերի, ոճերի և դարաշրջանների մասին. Շեքսպիրի մոայլ ողբերգությունից՝ «Ռիչարդ Երրորդից» մինչև հայ դասական Ե. Օտյանի ուրախ կատակերգությունը՝ «Սեր և ծիծաղը». այդ «բևեռների» արանքում է Օստրովսկու սոցիալական խոր դրաման՝ «Անօժիտը», Սիլվա Կապուտիկյանի նուրբ և հայրենասիրական լիրիկան («յոթ կայարաններ»), բելոռուս դրամատուրգ Ա. Մակայոնոկի փիլիսոփայական գրոտեսկը («Հալածված առաքյալը»), Էդուարդո դե Ֆիլիպպոյի «Ֆիլումենա Մարտուրանոն» և վերջապես՝ այսօրվա Հայաստանի, նրա բանվոր դասակարգի ստեղծագործ ոգին փառաբանող պիեսը՝ Հովհ. Մելոնյանի և Գ. Զալիկյանի «Հայր Տոնապետի մենախոսությունը»:

Ապրիլի 12-ին Օստրովսկու «Անօժիտով» առաջին անգամ Լենինյան կոմերիտմիության թատրոնի բեմահարթակ ելանք: Դա կրկնակի իրադարձություն էր, որովհետև այդ օրը նշվում էր ռուս մեծ դրամատուրգի ծննդյան 150-ամյակը և հայկական թատերական ընկերության նախաձեռնությամբ թատրոնի ճեմասրահում բացվել էր «Օստրովսկին հայ բեմում» ցուցահանդեսը: Այնուհետև մինչև ապրիլի 25-ը, մենք մոսկովյան հանդիսատեսի հետ հանդիպեցինք ևս 15 անգամ: Հատկապես հուզված էինք «Հայր Տոնապետի մենախոսությունը» պիեսի ներկայացման ժամանակ: Արփա-Սևան համամոդովրդական կառույցի շինարարներին նվիրված այս պիեսի գլխավոր հերոսի՝ Տոնապետի դերում հանդես եկավ ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Գուրգեն Ջանիբեկյանը, որի հետ աշխատանքի օրերը մեր թատրոնի երիտասարդ դերասանների համար մեծ արվեստին հաղորդակցվելու իսկական դպրոց հանդիսացան: Հյուրախաղերի մեկնելուց առաջ մենք ջերմորեն շնորհավորեցինք վարպետին, Արփա-Սևանի թունելագործներն իրենց լավ բարեկամին ընտրել էին պատվավոր շինարար:

Ժամանակակից թեմայով մեր ներկայացումը մայրաքաղաքի հանդիսատեսը ջերմությամբ ընդունեց:

Իմ խորին համոզմամբ, ժամանակակից թատրոնը կարող է հաստատել իրեն այն ժամանակ, երբ իր համար «փորձաքար» է դարձնում ոչ միայն դասականը, այլև ժամանակակիցը, մեր առօրյայի ճշմարիտ արտացոլումը: Սովորաբար կարծում են, որ եթե թատրոնը երիտասարդ է, նշանակում է, նա ավանդույթներն արհամարհում է: Սա, իհարկե, ճշմարիտ չէ: Ավանդաբար, «Ռիչարդ Երրորդը» թատրոնների համար «պինդ ընկույզ» է, բեմադրվել է բազմաթիվ թատրոններում, այն էլ հանի-հանի անգամ: Բայց մենք էլ ձեռ մեկնեցինք Շեքսպիրին և, կարծում եմ, չսխալվեցինք: Մայրաքաղաքի հանդիսատեսը և մամուլը ջերմորեն արձագանքեցին ինչպես այս, այնպես էլ մյուս ներկայացումներին...

— Գուցե պատմեիք այդ արձագանքների մասին:

— Իմ փոխարեն թող խոսեն թերթերը, նամակները, հանդիսատեսների ու անվանի արվեստագետների հայտնած կարծիքները:

Թատրոնի գլխավոր ռեժիսորը թերթում է մոսկովյան մամուլը: Թե միութենական և թե մայրաքաղաքի թերթերը երեվանի դրամատիկական թատրոնի հյուրախաղերին արժանի ուշադրություն են նվիրել:

— Իսկ ի՞նչ հետաքրքիր հանդիպումներ եղան «վարագույրից դուրս», ազատ ժամերին:

Հետաքրքիր և ուսանելի հանդիպում կազմակերպվեց արվեստի աշխատողների կենտրոնական տանը՝ սովետական թատրոնի վետերաններների հետ: Բեմի ճանաչված վարպետները, գովեստի խոսքերի հետ, մի շարք արժեքավոր և օգտակար դիտողություններ արեցին մեր ներկայացումների, առանձին արտիստների ելույթների առթիվ:

Ապրիլի 21-ին մասնակցեցինք կոմունիստական շաբաթօրյակին: Այդ օրը եղանք Մոսկվայի «էլեկտրաստույգսպասք» փորձնական գործարանում և արտադրամասերում հանդես եկանք ելույթներով: Մոսկովյան հյուրախաղերը անցնելիք ճա-

ճապարհի վստահություն և հավատ ներշնչեցին: Ինչպես նշել է «Սովետսկայա կուլտուրա» թերթը, «...Գլխավոր իրագործումները դեռևս առջևում են և մոսկովյան հյուրախաղերը կդառնան ստեղծագործական աճի ուղենիշ»:

«Սովետական Հայաստան», № 117, 1973

ԵՐԻՏԱՍԱՐԴԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԸ

Մի քանի օրից, հանդիսականների առաջ իր դռները կբացի երիտասարդական նոր դրամատիկ թատրոնը: Այդ կապակցությամբ մեր թղթակից Ա. Թոփչյանը ցրույց ունեցավ հայկական թատերական ընկերության նախագահ, երիտասարդական դրամատիկ թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար Հրաչյա Ղափլանյանի հետ:

— Ինչով է տարբերվում ձեր թատրոնը մյուսներից, ինչպես կբնորոշեիք նրա դեմքը:

— Հասկանալի է, որ յուրաքանչյուր թատրոն պիտի ունենա իր պրոֆիլը, իր դեմքը, որը անպայման տարբերի նրան մյուսներից: Դա թատրոնի այն յուրահատկությունն է, որը երևում է խաղացանկերում, ռեժիսորական աշխատանքում, դերասանական անսամբլում, մի խոսքով այն բոլոր տարրերում, որից կազմված է թատրոնը:

Մեր թատրոնը իր հիմնական կազմով երիտասարդական է, այս հանգամանքը արդեն իր կնիքն է դնում: Դերասանները երիտասարդներ են, նրանք ապրում են այսօրվա խնդիրներով, նրանք իրենց պատկերացում ունեն կյանքի մասին, նրանք շփվում են և ծանոթանում այսօրվա արվեստի նորություններին; Մեր խնդիրն է այս բոլոր բաղադրիչները կազմակերպել, միավորել, որպեսզի ունենանք կազմակերպված երիտասարդական թատրոն: Ի միջի այլոց, ես խնդրում եմ, որ երիտասարդ բառի տակ միայն տարիք չհասկանաք: Մեր նպատակն է բեմ բարձրացնել, երիտասարդական անկեղծությունը, անմիջականությունը, որպեսզի այդ ամենը դառնան ռեալիստական խաղաոն:

Չէ որ մեզանում, մինչև այժմ էլ, կա այն հետամնաց, վե-

ռամբարձ և դեկլամատիվ ոճը, որը չգիտես ինչու անվանել են ռոմանտիկ: Կրճերի մերկ ցուցադրումը ռոմանտիկա չէ, կարիճ չկա բեմի վրա աղավաղել ձայնը, չափազանցնել շարժումները և շեշտը դնել միմիայն կեղծ էմոցիաների վրա: Այդ խաղաոճը գնալով հեռանում է կյանքից և դառնում ծիծաղելի: Այդ մարդիկ իրենց շրջապատում, կյանքում այդպես չեն, նրանք խոսում, շարժվում են մյուս մարդկանց նըմման, բայց բավական է՝ բեմ բարձրանան, անմիջապես փոխվում են:

Ի դեպ, ես կողմ եմ «փոխվելուն», բայց նիշտ «փոխվելուն», երբ թատերական արվեստը հենվում է այսօրվա կենսափորձի վրա, երբ դերասանը «փոխվելիս» կերպարի մեջ մտնելիս, չի հեռանում այսօրվա մարդուց, այլ ավելի է մոտենում նրան: Մենք ձգտում ենք այս կարգի ռեալիզմին. կրճերը պետք է լինեն, բայց բնական: Պետք է լինի մի ճանի պլանի ապրումների թատրոն: Ի դեպ, ոմանք ասում են, որ դա ռուսական թատրոնի ազգային ոճն է: Գուցե այդպես է, բայց դա առաջին հերթին ժամանակակից թատրոնի ոճ է: Ինչո՞ւ անգլիացիք Շեքսպիրը կարող են հանգիստ խաղալ, իսկ մեզ մոտ գոռգոռոցով:

Թատրոնը առանց այն էլ պայմանական արվեստ է, իսկ երբ այդ պայմանականության մեջ մի ուրիշ պայմանականություն ես մտցնում, արդեն հեռանում ես հանդիսատեսից: Պետք է այնքան բնական խաղալ, որ թատրոնի պայմանականությունը համոզի:

— Ի՞նչ կասեիք բեմադրական արվեստի այսօրվա խնդիրների մասին: Ինչպե՞ս է իրագործվում գրական երկի «սինխրոնիզացիան» մեր ժամանակի հետ: Որոնք են ժամանակի պահանջները:

— Հարցերը շատ են և յուրաքանչյուրը լուրջ և մանրակրկիտ պատասխանում է պահանջում:

Բեմադրության խնդիրներն առաջին հերթին ուզում եմ կապել հանդիսատեսի հետ: Թող սա տարօրինակ չթվա: Մենք գրեթե աչքաթող ենք արել հանդիսատեսին: Իհարկե, միշտ պետք է աչքի առաջ ունենալ հանդիսատեսի միջին

մակարդակն ու պահանջները: Բայց չպետք է պատրաստի և դյուրամարս սնունդ մատուցել նրան: Ժողովուրդը թատրոն պիտի գա ոչ միայն հաճույքի համար: Պետք է հանդիսատեսին մասնակից դարձնել ներկայացմանը: Պետք է երբեմն թողնել, որ հանդիսատեսն ինքը լուծի հերոսների նպատակները: Որևէ գրական գործ բեմադրելիս, որ դարաշրջանն էլ պատկերի, պետք է նկատի ունենալ հանդիսատեսի այսօրվա կենսափորձը, նրա բարոյաճաշակական դեմքը: Ահա այս առումով եմ ուզում՝ ներկայացմանը մասնակցող հանդիսատես ունենալ: Որ նա բեմում տեսնի իրեն, իր ծանոթներին և իր ընկերներին: Բեմադրության արդիականությունն այնտեղ է բացահայտվում, երբ դրամատուրգը, ռեժիսորն ու դերասանը՝ մի կողմից, և հանդիսատեսը՝ մյուս կողմից, լրացնում են իրար:

Իսկ սրան հասնելու համար թատրոնը պիտի ունենա իր հաճախացիական դեմքը: Եվ այսօր արվեստից և մասնավորապես թատրոնից պահանջում են հաճախացիական բարձր հագեցվածություն: Մեր նպատակն է նաև հաճախացիական-հայրենասիրական առողջ ոգի դաստիարակել հանդիսատեսի մոտ, իսկ դրա համար, ինչպես ասացի, մենք պետք է ձգտենք, որ առաջին հերթին հաճախացիության և կուսակցականության ոգին մեզ մոտ ամրապնդվի: Բեմադրության արվեստի խնդիրների մասին շատ ընդհանուր է ասված: Մեր թատրոնի պրոֆիլի մասին կավելացնեմ հետևյալը. դա կարծում եմ, նաև բեմադրության հարցերին է կապվում: Ինչպես մյուս մայրաքաղաքները, այնպես էլ մենք ունենք մեր ակադեմիական թատրոնը: Ակադեմիական թատրոնը ազգային բեմարվեստի հանրագումարն է, ավանդները, մակարդակը, մի խոսքով՝ ազգային թատրոնի էտալոնն է: Բայց էտալոններն արվեստում հենց այնպես չեն ստեղծվում: Դրան սովորաբար նախորդում է բազմաթիվ փորձերի և որոնումների մի շրջան: Մերը ավելի շուտ էքսպերիմենտալ թատրոն է: Էքսպերիմենտը միշտ ուղեկցել է թատերական արվեստին, սակայն այսօր, մանավանդ մեզ՝ երիտասարդ կոլեկտիվ ունեցող թատրոնին, էքսպերիմենտը շատ անհրաժեշտ է: Դրա

կարիճն ունի հատկապես ռեժիսորական աշխատանքը: Էքսպերիմենտները հատկապես հետաքրքիր են ստացվում դասական դրամատուրգիան բեմադրելիս:

Այս առումով կցանկանայի խոսել մի կարևոր հարցի մասին ևս: Այսպես կոչված՝ «սերունդների հակադրության» մասին: Հենց սկզբից ասեմ, որ սերունդների միջև ես հակադրություն չեմ տեսնում և կարծում եմ, որ չկա: Պարզապես կա սերունդների տարբերություն: Այսօրվա սերունդը ուրիշ կենսափորձ ունի, ուրիշ աչքերով է նայում կյանքին, սրա հետ պետք է հաշվի նստել: Եվ ես ուզում եմ շեշտել, որ մենք նպատակ չունենք մեր ավանդները ջարդելու, ինչպես կարծում են մանր, ընդհակառակը, մենք ուզում ենք հենվել մեր ազգային թատրոնի ավանդներին և ստեղծագործաբար զարգացնել դրանք: Պետք է մոռանալ, որ ավանդները շարունակ զարգանում են: Ազգային արվեստը հեծանիվ է, որ նստեցիր, պիտի առաջ գնաս, այլապես կընկնես: Մենք ուզում ենք շատ հարցերում օրինակ վերցնել մեր ավագ կոլեգաներից, հատկապես Սունդուկյանի անվան թատրոնից:

Քանի որ խոսք գնաց ազգային ավանդների մասին, գուցե մի երկու խոսք էլ ժամանակակից հայ դրամատուրգիայի մասին ասենք:

— Ամեն մի ազգային թատրոն պիտի հենվի ազգային դրամատուրգիայի վրա: Բայց ինքներդ գիտեք, վինակն այնպիսին է, որ մեր արդի դրամատուրգիան այդ հնարավորությունը լիովին չի տալիս: Մենք մի քանի պայմանագիր ունենք մեր ճանաչված դրամատուրգների հետ, արդեն պիեսներ ենք ստացել: Փորձում ենք երիտասարդ շնորհալի գրողների կապել մեզ հետ: Բայց ամեն մի ազգային թատրոն, պիտի օգնի նաև ազգային դրամատուրգիային՝ դուրս գալու սահմանափակվածությունից: Դա միայն պիեսի վրա տարվող համատեղ աշխատանքով չի արվում, անհրաժեշտ է ընտրել ու բեմադրել ժամանակակից համաշխարհային դրամատուրգիայի լավագույն նմուշները ևս:

Պետք է մոռանալ նաև, որ մեր թատրոնը երիտասարդական է, հաճախայտ պիեսները բեմադրելիս մեր առջև ունենք

մյուս թատրոնների բեմադրման փորձը, մի բան, որը որոշ չափով թեթևացնում է երիտասարդ դերասանների գործը, հետո թույլ կամ միջակ պիեսը ծանր բեռ կլինի մեր դերասանների ուսերին: Սունդուկյանի անվան թատրոնը կարող է վերցնել ժամանակակից դրամատուրգի ոչ այնքան ճաշող պիես և բեմադրությամբ մի արդյունքի հասնել, բայց մեր կոլեկտիվի համար դա չափազանց դժվար կլինի: Առանց այն էլ դրամատուրգները դժգոհում են, որ դերասան չկա, իսկ դերասաններն էլ դժգոհում են, որ դրամատուրգ չկա:

Մենք առայժմ նեղվածք ենք զգում կազմի պատճառով, ազատ ընտրություն չենք կարող անել, պիտի հաշվի առնենք մեր դերասանական հնարավորությունները:

— Դուք արդեն խոսեցիք հանդիսատեսի մասին, դա իրոք, այսօրվա կարևոր խնդիրներից է, մի երկու խոսք էլ այդ մասին չէի՞ք ասի:

— Մեր դերասաններն ու դրամատուրգները երբեմն դժգոհում են, թե հաշակ ունեցող և հասկացող հանդիսատես ֆիչ կա: Ես համաձայն չեմ այդ կարծիքին: Եթե հանդիսատեսի զգալի բանակի հաշակը զարգացած չէ կամ փչացած է, ապա միայն մենք ենք մեղավոր: Մենք շատ ֆիչ ենք առիթ տվել հանդիսատեսին իր հաշակը ցույց տալու: Ես համոզված եմ, որ լավ ներկայացումները միշտ հաջողություն կունենան: Շատերը կհիշեն, երբ ֆրանսիական թատրոնները՝ «Ատելյեն» և Մադլեն Ռոբինսոնի խումբը եկել էին Երևան, տոմս չէր հարվում: Ի դեպ, դահլիճում նստածների մեծ մասը ֆրանսերեն չգիտեր, բայց բոլոր ներկայացումները գնում էին լեցուն դահլիճով: Նշանակում է մենք լավ հանդիսատես ունենք, պարզապես պետք է նրան արվեստով արված գործեր մատուցել:

Մեր թատրոնները լուրջ աճելիքներ ունեն հանդիսատեսի մակարդակը բարձրացնելու գործում:

Մնում է ավելացնել, որ մեր թատրոնների խաղացանկը այնքան աղքատ է, որ հանդիսատեսին ընտրության հնարավորություն չի մնում:

— Հարցազրույցի վերջում, գուցե մի երկու խոսք ասեիք թատրոնի ծրագրերի մասին:

— Թատրոնը կբացենք երկու նոր բեմադրությամբ: Առաջինը՝ Թումանյանի «Անուշն» է, մյուսը՝ Ի. Շտոկի «Աստվածային կատակերգությունը»: Դրանց մասին ոչինչ չեմ ասում, որովհետև մի քանի օր հետո ինքներդ կտեսնեք: Դրանցից բացի, խաղացանկում ունենք Ժան Անույի «Մեդեան», Գ. Առշակյանի «Այս աշխարհի փորերը», Պ. Մյուլերի «Մի բուռ մանրուքը», իսկ անցյալ տարի հանդիսատեսները դիտեցին Ֆ. Գուդրիչի և Ս. Հակկետի «Աննա Ֆրանկի օրագիրը» և Կ. Խոյինսկու «Գիշերային պատմությունը»: Ուզում ենք մի որևէ մանկական պիես բեմադրել: Կարծում եմ, որ դա կարևոր բան է. մենք պետք է հանդիսատեսին փորձ հասակից կապենք մեր թատրոնի հետ: Վ. Ի. Լենինի 100-ամյակը կնշենք Վ. Գերասկինի «Լենինի պատանեկությունը» պիեսով: Պիեսներ ենք ապատում Զ. Խալափյանից, Հր. Մաթևոսյանից: Բանաստեղծ Գևորգ Էմինը խոստացել է մեզ համար պիես գրել Կոմիտասի մասին:

— Սրանք, իհարկե, այն ծրագրերն են, որոնք կարելի է «հրապարակել», կարծում եմ, որ կունենանք նաև մի քանի «գաղտնիքներ»:

— Անպայման, բայց առայժմ բավարարվենք այսքանով, կարծում եմ, որ ինչ չէ, իսկ թե ինչպիսին կլինի մեր թատրոնի բեմում, մի քանի օր հետո կարող եք տեսնել:

«Ավանվարդ», № 19, 1968

ՀԱՐՑԱԶՐՈՒՅՑ ԱՌԱՆՑ ՆԱԽԱԲԱՆԻ

— Թույլ տվեք, Հրաչյա Նիկիտովիչ, թատերական գործերի մասին այս զրույցն սկսել այն բանից, որի մասին, նման դեպքերում, սովորաբար խոսում են միայն հարևանցի, մանավանդ, որ այս հարցազրույցի միտումը ծագել է Ձեր վերջերս ունեցած մի ելույթից հետո:

Այն ժամանակ դուք շոշափեցիք թատերական կյանքի չափազանց կարևոր հարցեր, ասացիք, որ մեր թատրոնը ետ է մնացել և անհասկանալի է, թե ինչու վախենում ենք դա խոստովանել, խոստովանել մեր թուլություններն ու սխալները, վատ աշխատանքը: Այժմ դուք կանգնած եք հանրապետության բեմական արվեստի ղեկի մոտ և բնական է, առավել սուր եք ընկալում ստեղծված վիճակը, ցավոտ պրոբլեմները, մթնոլորտը թատերախմբերում: Բայց դա զգում են և շատ ուրիշները, դրսի մարդիկ, հանդիսականները, որոնք անտարբեր չեն թատրոնի ճակատագրի հանդեպ և վաղուց են սպասում այդ ամենի մասին շիտակ, անկեղծ խոսքի:

— Այո, հանդիսականներն ավելի սուր են զգում թատրոնում եղած անհարթություններն, քան մենք, զգում են ներկայացումներից, դերասանների խաղից, չէ՞ որ կոլեկտիվի անցուդարձն անպայման անդրադառնում է ներկայացումների որակի վրա: Եվ հետո, հանդիսականին ոչ մի դեպքում չի կարելի դրսի մարդ համարել: Առանց նրան թատրոն գոյություն չունի: Ավելին. հանդիսատեսը միշտ լավ ներկայացման մասնակիցն է: Իսկ երբ թատրոնը կորցնում է այդ կապը, դադարում է զգալ հանդիսատեսին, նրա ցանկությունը, նրա պահանջը, կամքը, ուրեմն նա իր մայրամուտի շեմին է: Ճիշտ է, հանդիսատեսն տարբեր է լինում, բայց անտարբերությունը՝ դա

արդեն գնահատական է, նշգրիտ գնահատական, որ ոչ մի դատողությամբ չես արդարացնի: Եվ անմիտ բան է հայտարարել, թե հանդիսատեսը մեզ չի հասկանում: Մի՞ թե այդ դեպքում մենք կարող ենք ասել, թե հասկանում ենք նրան, եթե չենք կարողացել նրա հոգու հետ խոսել, հուզել, ալեկոծել, մեզ հետ վիճելու ցանկություն հարուցել նրա մեջ: Ճիշտն ասած, անդեմ, սառը բեմական աշխատանքները անտարբեր մարդկանց արտադրանքն են, մարդիկ, որոնց երբեք չեմ հասկացել, չեմ հասկացել, թե ի՞նչն է նրանց թատրոն բերել և ի՞նչն է պահում թատրոնում:

— Հիշում եմ Ձեր բնորոշումը ռեժիսորի մասին., որ նա հանդիսականի ներկայացուցիչն է կոլեկտիվում, որը խմբի մոտ է եկել նրանց անունից պահանջներ ներկայացնելու և հասնելու բարձր գաղափարայնության ու արվեստի: Թվում է, թե դուք հիմա խոսում եք հենց այդպիսի ռեժիսորի դիրքերից և Ձեր խոսքը վերաբերում է կոնկրետ մարդկանց: Բայց բանը, հավանաբար, միայն դա չէ: Զգիտեմ, ինչու հասկացա Ձեր միտքը, բայց իսկական ստեղծագործական մթնոլորտի համար պայքարը՝ նախ և առաջ շատ կարևոր է մեր այսօրվա արվեստի համար, քանի որ այն կբարձրացնի յուրաքանչյուրի պատասխանատվությունը՝ իր կոչման, իր ստեղծագործության, իր կոլեկտիվի համար.

— Դա, ես կասեի, թատրոնի ուզած պրոբլեմի լուծման հիմնական նախապայմանն է: Բայց, ցավոք, ոմանց համար պատասխանատվությունը վերացական բան է:

Ասենք, որևէ գրություն ես տանում միհիստրություն՝ մակագրման: Մեկի առանձնասենյակը մտնում ես, հրաժարվում է, մյուսի մոտ ես մտնում՝ նույնպես հրաժարվում է, իսկ երրորդն ընդհանրապես ձեռքը թափ է տալիս՝ իբր դա իր գործը չէ: Տպավորությունն այն է, թե այդ մարդիկ պատասխանատվությունից են վախենում: Թատրոնում այն ինչ այլ կերպ է արտահայտվում: Ասենք թե արտիստը ձախողել է դերը, ակնհայտ է, որ իրոք տապալել է, բայց որ իրեն լսեք, ոչ միայն մեղավոր չէ, այլև բոլորովին մեղք չունի սեփական անհաջողության մեջ: Իսկ ի՞նչ սարսափելի չարիք են

դարձել հանոյախոսություններր, ամբարտավանությունը, մեծամտությունը: Ես բախտ եմ ունեցել հանդիպելու, զրուցելու, աշխատելու շատ նշանավոր արտիստների հետ, բայց ոչ մի անգամ չեմ լսել, որ, ասենք Վ. Փափազյանը հիանար իրենով. «Ես այնպիսի՛ փայլով խաղացի այդ դերը, հասա այնպիսի՛...» և այլն: Ամանիք ունենալով միանգամայն համեստ կարողություններ, այնպիսի չանապհությամբ են զբաղվում ինքնառեկլամով, որ ուղղակի անհարմար ես զգում: Քաղաքացիությունը յուրաքանչյուր արտիստի համար կոնկրետ հասկացություն է, ստեղծագործության պարտադիր տարր: Այն որոշվում է գործով, վարպետությամբ և աշխատանքի գաղափարական հասունությամբ: Չի կարելի բողբենի լինել, իսկ երեկոյան բեմից բարձր իդեալներ քարոզել:

— Կատարողական ցածր մակարդակը, հավանորեն, պետք է բացատրել ո՛չ միայն արտիստական վատ անհատականությունների բացակայությամբ: Մենք գիտենք, չէ՞, շատ ընդունակ արտիստների, որոնք վաղուց արդեն ստեղծագործական աճ չեն ունենում, հետաքրքիր ոչ մի բան, նշանակալի ոչինչ չեն ստեղծում:

Բեմական արվեստը մեր ժամանակներում բարդացել է, որովհետև այսօր, առանց ներքին կարգապահության, առանց իր պրոֆեսիայի հանդեպ պատասխանատվություն ունենալու դերասանը չի կարող աճել: Ստեղծագործելու համար անհրաժեշտ այս գործոնները համախոհների միաձույլ կոլեկտիվի համար լավ աշխատանքի երաշխիք են, բայց երբ թատերախմբում տիրում է գզվռտոցն ու նախանձը՝ խոսք չի կարող լինել նորմալ աշխատանքի, մանավանդ, հաջողության մասին: Նրան, ով իր հոգսերը վատնում է բամբասանքի վրա, կարող եմ լոկ մի բան ասել. հանգստացիր, սիրելիս, թատրոնի պատմության մեջ դեռ չի եղել դեպք, որ խառնակչություններր որևէ մեկին օգնած լինեն դերասան դառնալու հարցում:

Ուզում եմ այս անհաճո թեմայի մասին զրույցն ամփոփել ռուս թատրոնի սմանչելի վարպետի՝ Նիկոլոյ Պավլովիչ Սկիմովի խոսքերով. «Ինչ լավ կլիներ նոր թատրոնում սրբորեն հարգվեր լավը, ավագ վարպետների փորձը, անցյալի կուլտու-

րական ժառանգությունը, հումանիստական մեծ խնդիրները և անխնա արմատախիլ արվեր վատը, բոհեմական հոգեբանությունը, հարբեցողությունը, նախանձը, անբարոյականությունը, երկպառակությունը: Թատրոնը կոլեկտիվ արվեստ է: Միջակ օժտվածության դերասաննեերի համերաշխ կոլեկտիվը, որը սիրում է իր արվեստը, ավելի շատ և լավ բան կանի, քան պառակտված հանճարների խումբը»:

— Նոր մենք հիշեցինք Նիկոլայ Ակիմովի ողջույնի խոսքը՝ որ տաս տարի առաջ հասցեագրված էր այն ժամանակ նորաստեղծ Երևանի դրամատիկական թատրոնին: Դուք ստեղծեցիք այդ երիտասարդական թատրոնը, շատ բան արիք ապագա փոխարինողներ դաստիարակելու համար, կուզենայինք, որ ռեժիսոր—մանկավարժի ձեր հարուստ փորձից ելնելով, որոշ բաներ ասեիք դերասանների ու ռեժիսորների ուսուցման վերաբերյալ: Չէ՞, որ մեզ մոտ դա այնքան էլ բարեհաջող չէ...

— Եթե տաղանդավոր մարդ է եկել թատրոն՝ այդտեղ արդեն վախենալու բան չկա, վաղ, թե ուշ (իհարկե, ավելի լավ է վաղ) նա կդրսևորի իրեն, կգտնի իր ճանապարհը՝ դեպի արվեստ, ճանաչում ու սեր կնվաճի հանդիսականի մոտ, եթե, իհարկե, հասկանալի է, ամբողջ ուժով աշխատի, ապրի կոլեկտիվի հետ մի կյանքով: Ողբերգությունն այնտեղից է սկսվում, երբ անտաղանդ մարդ է ընկնում ստուդիա, կամ թատերական ուսումնական հաստատություն, այնտեղից էլ՝ թատրոն: Այդպիսի արտիստի տարիները ինչ-որ արտասովոր բանի տառապագին սպասումով են անցնում: Անցնում է տասը, հսան, երեսուն տարի, այդ դերասանը երիտասարդ դերասանից վերածվում է ծեր դերասանի՝ հոգով վիրավորված բոլորից ու բոլորի վրա, նրա համար, որ իրեն չեն օգտագործել, պատասխանատու դերեր չեն տվել: Բայց նա ինքն ի՞նչ է մտածել. մի կերպ թատրոնում երեսուն տարի աշխատել և ոչ մի կերպ իրեն չդրսևորե՞լ:

Ինձ հատկապես հուզում է երիտասարդ ռեժիսորների պատրաստման հարցը: Այս մասին հիմա մենք շատ ենք խոսում: Ինձ թվում է, պետք է պարզություն մտցնել, հասկա-

նալ, թե ինչո՛ւ ռեժիսորական ֆակուլտետն ավարտողների նման հեղեղից այդման փիչ հետաբրքիր և իսկական ռեժիսոր է դուրս գալիս: Բանը, հավանաբար, այն է, որ շրջանավարտների այդ հեղեղի մեջ փիչ են ընդունակ երիտասարդները: Որքան բարձրանում է ռեժիսուրայի դերը ժամանակակից թատրոնում, պահանջները՝ նրանից, նույնքան զգալի է դառնում տաղանդավոր ռեժիսորների պակասը: Ես չեմ կարող հասկանալ, երբ կշտամբում են այս կամ այն վարպետին, որ նա ռեժիսոր չի ստեղծել: Ահա թե ինչ է այդ առիթով գրում այնպիսի նշանավոր ռեժիսոր, որ Պիտեր Բրուկն է. «Ռեժիսորը չի ստեղծվում, երիտասարդ ռեժիսորին իրեն հաստատելու հնարավորություն է տրվում: Ճիշտ է ասված. «իրեն հաստատելու հնարավորություն»:

Ռեժիսորը վերջնականապես ձևավորվում է թատրոնում: Դրա համար էլ երիտասարդներին ավելի համարձակորեն պետք է բեմադրություններ հանձնարարել, և, եթե կուզեք, նաև «սխալվելու որոշ լիմիթ» տալ: Ժամանակի ընթացքում կուտակված փորձը տաղանդավոր մարդուն անպայման կհասցնի մեծ արդյունքի:

— «Որպեսզի էյզենշտեյնը 27 տարեկան հասակում կարողանար «Պոտյոմկին» զրահանավը» նկարել՝ նրան պետք է վստահեին»— գրում է Գ. Տովստոնոգովն իր «Ռեժիսորի մասնագիտության մասին» գրքում:

— Այո, վստահել, մեծացնել երիտասարդների տաղանդի բացահայտման հնարավորությունները, նրանց դաստիարակել խղճմտության և հայրենասիրության ոգով. ահա թե ի՞նչ պետք է անենք մենք, որպեսզի մոտ ապագայում երիտասարդությունը կարողանա գրավել իր առաջատար տեղը մեր արվեստում, բարձրացնել նրա մակարդակը: Այդ կոչն են մեզ անում «Ստեղծագործող երիտասարդության հետ տարվող աշխատանքի մասին» ՍՄԿԿ կենտկոմի որոշումները: Բացառի՛կ նշանակությամբ մի փաստաթուղթ, որը վկայում է սոցիալիստական կուլտուրայի հետագա ծաղկման վերաբերյալ մեր կուսակցության վիթխարի հոգատարության մասին:

երիտասարդության դաստիարակության և ձևավորման հարցում նվազ դեր չունի թատերական ճեմադասությունը: Բայց, ցավոք, մեր թատերագետները դեռևս բիչ ուշադրություն են դարձնում նրանց ստեղծագործությանը; Իսկ սմանք, փոխանակ կոնկրետ օգնություն ցույց տալու, վերլուծելու բեմբասնակների աշխատանքները, էֆեկտավոր, տպավորիչ հայտարարություններ են անում, առանց խորամուխ լինելու թատրոնական կյանքի այս կամ այն երևույթի պատճառների էության մեջ:

— Հանրապետության մի քանի թատրոնների դերասանների միջին հասակը տատանվում է 30—40-ի մեջ: Սկզբունքորեն դա նորմալ է բեմական կոլեկտիվի համար: Իսկ ինչ է արվում առաջատար թատրոնների՝ Սունդուկյանի անվան թատրոնի կոլեկտիվի երիտասարդացման ուղղությամբ: Նրա միջին հասակը, ինչպես հայտնի է, մինչև վերջերս միանգամայն նորմալ էր համարվում: Ձեզ՝ դիրեկտորի և գլխավոր ռեժիսորի համար, ինքնին հասկանալի է, որ դա շատ կոնկրետ ու դժվարին հարց է:

— Դժվար է, մարդկայնորեն դժվար: Դերասանը, որ ողջ կյանքն է տվել թատրոնին՝ դժվարանում է թողնել բեմը: Իսկ լավ դերասանին ընդհանրապես խղճի դեմ բան է տարիքը հիշեցնելը: Բայց մեր թատրոնն իսկապես ծերացել է, ծերացել բնականորեն: Տարիներով դրա վրա ուշադրություն չեն դարձրել: Կոլեկտիվը երիտասարդացնելու գործն արդեն սկսել ենք: Պետք է ասեմ, որ մեր տարեց դերասաններից շատերն իրենք դիմում տվին, հայտնեցին թոշակի գնալու, իրենց տեղը չահելներին զիջելու ցանկություն: Չահելներն էլ իրենց հերթին խնդրեցին դիրեկցիային՝ այնպես անել, որ տարեց արտիստները չկտրվեն թատրոնից: Այս հուզիչ փաստը մեզ ուրախացնում է:

Այս տարվանից, ինչպես Հայաստանի մյուս թատրոններում, մեզ մոտ ևս մտցվում է թատերախմբի կազմավորման նոր, մրցույթային կարգ, մի բան, որ նույնպես կնպաստի թարմ հեռանկար ունեցող երիտասարդ ուժերի ներհոսմանը կոլեկտիվ: Երիտասարդ ուժերի հետ տարվող աշխատանքը

բարելավելու համար մենք մի շարք միջոցառումներ ենք մշակել՝ էքսպերիմենտալ ստուդիաներ ստեղծել Նորքի զանգվածում և Երևանի մյուս մասերում բացել լրացուցիչ բեմահարթակներ: Պետք է ասեմ, որ մեզ այս բոլոր գործերում ակտիվ օժանդակություն է ցույց տալիս հանրապետության կոմերիտմիության կենտկոմը: Եվ, իհարկե, առաջիկայում հարկ կլինի որոշ բան վերանայել մեր խաղացանկում, այն հարստացնելով մեր ժամանակակիցներին նվիրված ստեղծագործություններով, ամեն ինչ անել, որպեսզի վաո բեմադրություններով դիմավորենք Մեծ Հոկտեմբերի 60 և Հայաստանի՝ Ռուսաստանի կազմի մեջ մտնելու 150-րդ տարեդարձները:

Ինչպես տեսանք, թատերական կոլեկտիվները շատ գործ ունեն անելու: Կարևոր և լուրջ գործեր: Եվ դրանք պետք է լուծվեն համերաշխ, մասնագիտորեն, մշտապես հիշելով բաղաքացի-արվեստագետի բարձր պարտքի մասին:

Հարցազրույցը վարեց
ՀՐԱՆՏ ԼԱԼԱՅԱՆՑԸ

«Коммунист», № 81, 1977

Ի. Բաբենով— Ջորս ամիս էլ չկա, որ Մոսկվայում մեծ հաջողությամբ ավարտվեցին Գ. Սունդուկյանի անվան ակադեմիական թատրոնի հյուրախաղերը: Մոսսովետի անվան թատրոնի բեմում սունդուկյանցիները լեփ-լեցուն դահլիճներին առաջ ցուցադրեցին իրենց լավագույն ներկայացումները: Եվ ահա ձեզ, որպես լայն հանդիսատեսի «աշխարհագրության» բաջատեղյակ ռեժիսորի, կուզենայի հարցնել՝ զարմանալի չի՞ թվում, հատկապես վերջին շրջանում, հանդիսատեսի կողմից այդպիսի բուռն հետաքրքրությունը թատրոնի նկատմամբ: Թատրոն հաճախելը մարդուց շատ երկար ժամանակ է խլում՝ սկսած տոմս ձեռք բերելուց մինչև շարաբաստիկ հանդերձարանը: Եվ դա այն դեպքում, երբ «ոչ պրոֆեսիոնալ» հանդիսատեսին թատրոն հաճախելուց մշտապես ետ է պահում հեռուստացույցն իր բազմասերիանոց ֆիլմերով, ճոկեյի հանդիպումներով և այլն: Այդուհանդերձ թատրոնի նկատմամբ հետաքրքրությունն աճում է: Դրանում դուք հակասություն չե՞ք տեսնում:

Հր. Ղափլանյան— Թվացյալ է այդ հակասությունը: Թատրոնի նկատմամբ հետաքրքրության ներկայիս աճը, իմ կարծիքով, հենց պայմանավորված է մեր ժամանակի առանձնահատկություններով: Մի տեսակ սովորություն է դարձել ամենատարբեր բնույթի, այդ թվում նաև գեղարվեստական ինֆորմացիայի առատության մասին դատողություններ անելը, ինֆորմացիա, որ տեղում է ժամանակակից մարդու գլխին՝ հեռուստատեսություն, ռադիո, կինո, էստրադա, հսկայական բանակությամբ նոր գրքեր ու ամսագրեր... Թատրոնը նույնպես բերում է միանգամայն որոշակի և բազմապլան ին-

ֆորմացիա: Սակայն ներկայացումն իմիջին, առանց հանդիսատեսի, գոյություն չունի, թատերական հանդիսատեսն անմիջականորեն մասնակցում է ստեղծագործական պրոցեսին, նա գլխավոր մասնակիցներից մեկն է այնպիսի ստեղծագործական իրադարձության, ինչպիսին թատերական ներկայացումն է: Ի տարբերություն կինոյի և հեռուստատեսության, թատրոնում հանդիսատեսը առարկայի սոսկ հայեցողը չէ, նա կյանք է ներշնչում ներկայացմանը, դառնալով հեղինակակիցը դերասանի, ռեժիսորի: Մենք ձեզ հետ կարող ենք հպարտանալ մեր հանդիսատեսով:

Ի. Բուքնով— Ես փոր-ինչ զարմանքով և ուրախությամբ տեսա Երևանի թատրոնների լիքը դահլիճները: Եվ, միաժամանակ, զգայուն, անմիջական հանդիսատեսին: Բայց ներկայացման ստեղծման գործում հանդիսատեսի մասնակցությունը իմիջին դեռևս ոչինչ չի բացատրում:

Հր. Ղափլանյան— Այո, հանդիսականի մասնակցությունը նախադրյալ է միայն, անհրաժեշտ, բայց ոչ բավարար պայման մարդկանց մեջ թատրոնի նկատմամբ լայն հետաքրքրություն առաջացնելու համար: Մյուս պայմանը, ինձ թվում է, թատրոնի ինտելեկտուալ և հոգևոր բնույթով է նշանավորվում: Մեր կյանքի արագ ռիթմը ավելի ու ավելի ֆիչ ժամանակ ու հնարավորություն է թողնում մարդկանց՝ նուրբ հոգեբանական և ինտելեկտուալ հաղորդակցման համար: Մեզնից յուրաքանչյուրին, եթե մի կողմ թողնենք նեղ մասնագիտական կապերը, մնում է այդպիսի հաղորդակցության փոքրիկ մի շրջան: Իսկ կապերի միջոցով հաղորդակցվելու ծարավը մարդկանց մեջ միշտ էլ ուժեղ է: Եվ այդ ծարավը, ինձ թվում է, շատ դեպքերում հագեցնում է թատրոնը: Չպետք է անտեսել և այն, որ բնակչության կրթական մակարդակը անշեղորեն բարձրանում է:

Ի. Բուքնով—Մեր առաջատար, լավագույն թատրոնները,— վերցնենք օրինակ, Տովստոնոգովի, Էֆրոսի ներկայացումները, կամ էլ «Ռիչարդ Երրորդը» Ձեր բեմադրությամբ,— ամեն ինչից բացի, հոգեբանական նուրբ վերլուծության, բեմական հերոսների փոխհարաբերության հյուսվածքի խորքերը թա-

փանցելու օրինակ են տալիս: Նման վերլուծությունը կյանքում շատերին ընդհանրապես անմատչելի է: Եվ թատրոնը գեղարվեստական ձևի մեջ տալով մեզ այդպիսի վերլուծության օրինակներ, դառնում է մարդկային հարաբերությունների հիանալի դպրոց:

Հր. Ղափլանյան— Ինչ էլ ասենք, մեր՝ ռեժիսորներիս կապը հանդիսատեսի հետ պատահական բնույթ է կրում: Այդ պատճառով էլ թատրոնի նկատմամբ հանդիսատեսի հետաքրքրության բնույթն ու դինամիկան պետք է վերլուծեն սոցիոլոգները, հոգեբանները՝ թատերագետների մասնակցությամբ: Մենք, իհարկե, հանդիսատեսի հետաքրքրության մեջ ինչ-որ տեղաշարժեր հաշվի առնում ենք: Ես, օրինակ, միշտ էլ մտածում եմ այն մասին, որ թատրոն եկած հանդիսատեսի համար դժվար չէ անմիջապես ազատվել առօրյա հոգսերից, իր վրայից գցել նյարդային ծանրաբեռնվածության բեռը և հաղորդակցվել ներկայացմանը: Ներկայացման նախնական տեսարանների տեմպարիթմը դա պետք է նկատի ունենա: Ժամանակակից թատրոնը անընդատակ, առանց թիրախը տեսնելու իրավունք չունի կրակելու՝ վստահելով միայն իր բնագրին: Այդ պատճառով էլ նրան պետք են սոցիոլոգիական հետազոտություններ:

Ի. Բուբնով— Բայց մի՞թե ֆենադատությունը չի լուծում այդ խնդիրը:

— *Հր. Ղափլանյան*— Եթե անկեղծ լինենք, ապա թատերական ֆենադատները իրենց գրվածքներում հաճախ ելնում են ոչ թե հանդիսատեսից, ոչ թե նրա ընկալումների ու պահանջների օրենքների իմացությունից, այլ սեփական թատերագիտական իմացություններից ու հետաքրքրություններից: Արդյունքն էլ այն է, որ թատերական (ամսագրային և լրագրային) ֆենադատությունը, չնչին բացառությամբ, ձուլվել է թատերագիտությանը: Իսկ ես կարծում եմ, որ դրանք տարբեր բաներ են: Ֆենադատն, անկասկած, պետք է իմանա թատրոնը: Բայց երբեմն նա ընդարձակում է սեփական լիազորությունները՝ բեմադրության համար ռեժիսորին առաջարկում է լավ պիեսների մի ամբողջ ցուցակ, թելադրում է

իր խաղացանկը առանց հաշվի առնելու ռեժիսորի անհատականությունը, հանտեսելով գեղարվեստական-գեղագիտական սկզբունքները: Ինչ խոսք, լավ պիեսներ շատ կան: Սակայն պարտադի՞ր է, որ ռեժիսորն անդրադառնա համաշխարհային դրամատուրգիայի բոլոր նմուշներին: Ջեմ հիշում որևէ դեպք, որ, օրինակ, էֆրոսին կամ էլ Տովստոնոգովին առաջարկեին պիեսների ցուցակ: Դա ծիծաղելի է, և, կներեք, ոչ մասնագիտական մոտեցում: Շատերը երբեմն մոռանում են, որ ռեժիսորը նույնպես գիտե թատրոնը, համենայնդեպս՝ ֆենադատներից ոչ վատ: Ներկայացումը թատրոնի ելույթն է որոշակի դիրքերից, տվյալ ստեղծագործական խնդրին տրված նրա լուծումը... Ընթերցելով դրամատուրգիական նյութը, ֆենադատները պարզապես «բեմադրում են» իրենց ներկայացումը, որը, բնականաբար, նման չէ իրականին: Նախապես ստեղծվում է հակասություն, որը ոչ մի օգուտ չի բերում թատրոնին:

Ի. Բուբնով— Դա հավանաբար առանձնապես դրսևորվում է դասականներին բեմադրելիս: Այս դեպքում հաստատ յուրաքանչյուրն «իր ներկայացումն» ունի:

Հր. Ղափլանյան—Շեքսպիր է բեմադրվել, և ահա ֆենադատությունը (ես, իհարկե, չեմ խոսում այնպիսի հիանալի ֆենադատների մասին, ինչպիսիք են Ա. Անիկստը, Ա. Բարտոշևիչը կամ էլ հանգուցյալ Գ. Ռոյաչիևը) շտապում է ցուցադրել Շեքսպիրի իր իմացությունները. նա այդ մասին չի գրել, հեղինակը դա նկատի չի ունեցել... Իսկ ժամանակակից ռեժիսորը Շեքսպիրին է դիմում, որովհետև զգում է ոչ միայն մեծ պահանջարկ, այլև գիտակցում իր ուժերը և նրա հետ «անձնական» հարաբերություն ունենալու իր իրավունքը, նրանում տեսնում է այսօրվա գեղարվեստական խնդիր լուծելու հնարավորություն: Պիտեր Բրուկը գտնում է, որ կարելի է և պետք է Շեքսպիրին բեմադրել մեր օրերի տեսանկյունից, իսկ դա նշանակում է՝ Շեքսպիրի տեքստն օգտագործել առանց որևէ ավելորդ երկյուղածության: Այլապես անհասկանալի է, թե մեզ այսօր ինչի են պետք «Հենրիխ Չորրորդի» կամ էլ «Ռիչարդ Երրորդի» փաստագրությունը: Շեքս-

պիրի համար կարմիր և սպիտակ վարդերի պատերազմների ժամանակների բրիտանական դինաստիաների՝ իշխանության համար մղած պայքարը միայն ֆոն չէր: Նա պատմող էր, և այդ ժամանակը նրա համար ալեհեր պատմություն չէր: Իսկ մեր հանդիսատեսին դա վաղուց է հայտնի, շեքսպիրյան փաստագրությունների մեջ ամենից ֆիչ հուզում է պատմագրությունը: Եվ շարունակում է հուզել իշխանության համար պայքարի պրոբլեմի մարդկային կողմը: Այդ պրոբլեմն այսօր էլ գոյություն ունի (կարևոր չէ, թե ինչպիսին է այդ իշխանությունը՝ մեծ, թե՞ փոքր) այդ պայքարին զուգակցվող մարդկային բոլոր արատներով ու թուլություններով:

Ի. Բութնով— Պատկերացրեք, որ մի գեղեցիկ օր ձեր ձեռքն են տալիս հանդիսատեսի հետաքրքրության վերաբերյալ սոցիոլոգիական վերլուծության մանրամասն տվյալները: Դա որևէ փոփոխություն կմտցնի՞ ձեր ռեժիսորական դավանանքի մեջ: Մի՞թե դուք կկողմնորոշվեք դեպի միջին հանդիսատեսը: Եվ, ընդհանրապես, ի՞նչ կարող եք ասել Ձեր գեղարվեստական ծրագրի և այն հանդիսատեսի մասին, որ ծառայում է Ձեզ որպես ուղեցույց:

— *Հր. Ղափլանյան*—ես համոզված եմ, որ այսօր միջին զանգվածային հանդիսատես չկա: Ինձ համար այն թատրոնն է լավ, որն ունի իր գեղագիտական և էթիկական գաղափարների ազդեցության տակ ձևավորված հանդիսատեսների միջուկ: Կողմնորոշումը դեպի այդ միջուկը շատ կարևոր է, դա թատրոնի համար կարևոր գաղափարների ոլորտն է ներգրավում նաև մյուս՝ պատահական հանդիսատեսներին կամ էլ թատրոն հազվադեպ հաճախողներին, որոնք, ինչպես հայտնի է, գերակշռում են իրենց մշտական, անդավաճան հանդիսատես ունեցող թատրոնների դահլիճներում: Ըստ իս, հիմքը՝ հանդիսատեսների միջուկը բեմի և դահլիճի փոխհարաբերության մեջ առաջատար դեր ունի: Նա անտեսանելի թելերով ղեկավարում, ներթափանցում է ընդհանուր ընկալումը: «Թատրոն բոլորի համար». սա է, իմ կարծիքով, իսկապես թատրոնի կոչումը: Յուրաքանչյուրը նրանում կգտնի իրենը, անձնապես իրեն մոտիկն ու պետականը: Իսկ

ննջադատները սհա երբեմն շփոթում են թատրոնի գաղափարական ուղղվածությունը ժանրային դիապազոնի հետ: Թատրոնը ոչ միայն մոայլ ողբերգություն է, այլև կատակերգություն, վոդևիլ, մյուզիքլ, դրամա և նույնիսկ մելոդրամա: Չէ՞ որ թատրոնը ժանրային բազմազանության գաղափարայնությունն է: Ինչ վերաբերում է ծրագրին, ապա ինձ համար դժվար է տալ թատրոնում իմ որոնումների ֆորմուլան: Իմ գործը բեմադրելն է: Կարող եմ միայն ասել, որ ինձ ամենից շուտ հետաքրքրում է բարության թեման, մարդու պաշտպանությունը չարի ամեն մի դրսևորումից՝ ընդհուպ մինչև անտարբերություն:

Ի. Բուբնով—Ես դիտել եմ Ձեր «Սեր և ծիծաղ» «Ատամնաբույժն արևելյան» ներկայացումները: Այստեղ ևս Հր. Ղափլանյանն ինձ համար ներկայացավ անսպասելի տեսանկյունից: Այս ներկայացումների միտումները, որ բրեխտյան ուղղվածություն ունեն, ինձ այսպիսի միտք հուշեցին. իսկ ինչո՞ւ այսօր «ամենագո անտարբերության» վտանգը բրեխտյան դրամատուրգիայի պրիզմայով չհաղթահարել:

Հր. Ղափլանյան— Հսկայական է Բրեխտի ազդեցությունը ժամանակակից ռեժիսորների վրա: Ռեժիսուրան ստեղծագործական մեկուսացված որոնում չէ: Մի ռեժիսորի նվաճումը՝ նշանակալից, իսկական նվաճումը, դառնում է արդեն մասնագիտության նվաճում: Դառնում է դպրոց: Այսպես, Վախթանգովի հայտնագործությունները թողեցին հսկայական ժառանգություն՝ վախթանգովյան դպրոց, Մեյերհոլդինը՝ մեյերհոլդյան... Նույնը վերաբերում է նաև Բրեխտին: Բայց մենք, իր իսկ՝ Բրեխտի խոսքերով ասած՝ «չպետք է դառնանք սոսկ հայելին» այդ դպրոցների: Պետք է ստեղծագործորեն վերաիմաստավորենք նրանց ժառանգությունը: Իսկ ինչ վերաբերում է բրեխտյան պիեսներին, ապա նա դրանք գրել է՝ ամբողջովին ելնելով սեփական «ռեժիսորական պատվերից»: Մեծ տարբերություն կա Բ. Բրեխտի դրամատուրգիայի և նրա հայտնագործությունների, նվաճումների միջև: Մի բանի անփորձ ննջադատների թվում է, թե շատ թատրոններ շրջանցում են Բրեխտին: Կարելի է օգտվել նրա նվաճումներից, ա-

ռանց անդրադառնալու նրա պիեսներին: Դա, իհարկե, չի նշանակում, թե Բրեխտի դրամատուրգիան հնացել է: Բնավ: Իսկ ինչ գնով էլ լինի՝ Բրեխտ բեմադրել հանուն Բրեխտի, դա արդեն ազնիվ մոտեցում չէ ոչ իր իսկ Բրեխտի, ոչ էլ ռեժիսորի բուն մասնագիտության նկատմամբ:

Ի. Բուբնով—Դուք ասացիք, որ թատրոնում Ձեզ ամենից շատ հետաքրքրում է բարության, ամեն տեսակի չարի դրևորումից մարդուն պաշտպանելու թեման... Բայց ահա «Ռիչարդ Երրորդը» բոլորովին այլ բանի մասին է, ավելի շատ չարության մեծ ուժի...

Հր. Ղափլանյան—Այո, չարության մասին է ներկայացումը, բայց դրա նպատակը չարության և դաժանության նկատմամբ մեր անհաշտվողականության հաստատումն է: Այդ ներկայացումն ուղղված է բարի մարդկանց և ինքնին հասկանալի է, որ շատ մարդուն «Ռիչարդի» պրոբլեմը ընդհանրապես չի հետաքրքրի: Իսկ ռեժիսորի և դերասանի, ինչպես և ամեն մի արվեստագետի բարությունը բացահայտելը դժվար չէ՝ այն ինքնին դրսևորվում է: Իմ պատկերացմամբ, անորակելիորեն փոխկապակցված են բարությունը և հետևողականությունը գաղափարներ հաստատելիս: Բայց չէի ուզենա, որ ինձ հասկանային այնպես, թե ես ընդհանրապես փափկության և «չարին դիմադրելու» կոմնակից եմ: Բարություն ու սկզբունքայնությունը տարբեր բաներ են:

Ի. Բուբնով— Ձեր հիմնական գործիքը, որպես ռեժիսոր, կենդանի մարդն է, դերասանը: Ի՞նչն եք ամենից շատ գնահատում ժամանակակից դերասանի մեջ: Եվ ձեր կարծիքով, ինչպիսի՞ փոխհարաբերություններ պետք է լինեն ռեժիսորի և դերասանի միջև:

— *Հր. Ղափլանյան*—Ռեժիսորի և դերասանի փոխհարաբերության հարցն ինձ վաղուց է զբաղեցնում: Թատրոնը միշտ էլ եղել է համախոհների կոլեկտիվ: Սա նորություն չէ: Այս մասին շատ է գրվել և թվում է, թատրոնում բոլորը գիտեն: Սակայն գործնականում բոլորովին էլ այդպես չէ: Գործնականում գերակշռվում է ներքին մասնատվածությունը:

Ահա հիմնական պրոբլեմը թատրոնում: Մնացած բոլորը բխում են դրանից:

Այժմ դերասանների մասին: Արտաքինից մեր դերասանական «տնտեսությունը» միանգամայն բարվոք վիճակում է: Բայց նույն կինոն և հեռուստատեսությունը, նրանց հատուկ շտապողականությունը դերասանների մեջ ծնում են սարսափելի, իմ կարծիքով, «մասնագիտական հիվանդություն», հակում դեպի շտամպ և ընդօրինակում: Երբեմն այդ երևույթն արդարացնում են՝ վկայակոչելով ոճը և ավանդույթները: Ես մեծ հարգանք ունեմ ավանդույթների նկատմամբ: Առանց դրա գոյություն չի կարող ունենալ և ոչ մի ստեղծագործություն: Ավանդույթը մեր հենարանն է, մեր թևերը, առանց որի հնարավոր չէ և ոչ մի առաջ խաղացում: Բայց ավանդույթն ու ընդօրինակումը տարբեր բաներ են: Ինչ վերաբերում է ոճին, ապա ինձ թվում է, որ դերասանի համար «ամենաբարձր» ոճը անհատականություն լինելն է:

Ի. Բուբնով— Ինձ թվում է, որ դերասանին ներկայացվող այդ պահանջը միշտ էլ եղել է, այսօրվա խնդիր չէ:

Հր. Ղափլանյան—Այո, բայց նախկինում ներկայացման մեջ լիովին թույլատրելի էր մեկ-երկու, առավելագույն երեք դերասանի ներկայություն, որոնցից պահանջվում էր անհատականության դրսևորում, մյուսները սոսկ խաղակիցներ էին: Այժմ անհատականություն պետք է լինի յուրաքանչյուր դերասան և՛ մեծ, և փոքր դերում: Դա ժամանակակից թատրոնի զարգացման կարևորագույն պայմանն է: Բարձր պրոֆեսիոնալիզմը, դիտարկումների և հետաքրքրությունների բազմակողմանիությունը այսօրվա դերասանի առանձնահատկությունները պետք է լինեն: Բայց մյուս կողմից ցավով նկատում եմ, որ թատրոնի, կինոյի, հեռուստատեսության, ռադիոյի, համերգների արանքում հոգեմաշ եղած դերասանը հանկարծ անընդունակ է դառնում իր ուժերը կենտրոնացնելու մասնագիտական աշխատանքի վրա, ավելի ֆիշ է ուսումնասիրում կյանքը, կտրուկ նեղացնում է իր հետաքրքրությունների ու շրջումների շրջանը: Այդպիսի դերասանը ոչ միայն կորցնում է

շրջապատի նորություններն ըմբռնելու կարողությունը, այլև դադարում է հասկանալ, թե ում համար է աշխատում:

Ի. Բուբնով—Ես մեկ հարց, ներկայացման վրա աշխատելու պրոցեսում փոխվո՞ւմ է ռեժիսորական նախնական հղացումը: Ես ներկա եմ եղել «Կորիոլանի» փորձերին Սունդուկյանի անվան թատրոնում և զարմացած եմ ամեն անգամ նոր լուծումների որոնմամբ: Բայց գուցե դա կապված է միայն «Կորիոլանի» հետ:

Հր. Ղափլանյան—Ես երբեք չեմ ֆետիշացնում իմ ռեժիսորական լուծումները, այն կարող է և պետք է փոխվի: Չէ՞ որ ռեժիսուրան որոնում է, ճվաճում և, միաժամանակ՝ կոռուստ, գյուտ, հետազոտություն և ցանկալի ձեռքերում...

Ի. Բուբնով— Դա ձեր շեքսպիրյան երրորդ ողբերգությունն է՝ «Օթելլո», «Ռիչարդ», Կորիոլան»: Մոսկվան դեռևս հիշում էր «Բեղիներ» անսամբլի «Կորիոլանի» բեմադրությունը: Մրցակցությունը պարտավորեցնում էր, այնպես չէ՞: Մոսկվացիները մեծ հետաքրքրություն ցուցաբերեցին ձեր ներկայացման նկատմամբ: Տոմս ձեռք բերել փաստորեն հնարավոր չէր: Բայց այս տարվա հունվարին ահա «Կորիոլանը» Թբիլիսի տարավ: Հետաքրքիր է, թե ինչպես ընդունեց վրացի հանդիսատեսը, որը նույնպես ծանոթ էր «Բեղիներ» անսամբլի բեմադրությանը:

Հր. Ղափլանյան—Երեք երեկո մենք խաղացինք Շ. Ռուսթավելու անվան թատրոնի բեմում... Եթե համաձայնեք, որ հաջողության հիմնական ցուցանիշը «Ավելորդ տոմս չունե՞ք» հարցն է, ապա հյուրախաղերն անցան մեծ հաջողությամբ:

«Գրական թերթ», 2 մարտի, 1979



ՀՐԱՉՅԱ ՆԻԿԻՏԱՅԻ ՂԱՓԼԱՆՅԱՆ

ՌԵԺԻՍՈՐ, ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՄ, ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍ

Կազմող Ն. Վ. Կագրամանով
Խմբագիր՝ Ս. Մ. Հարդեճյան
Նկարիչ՝ Զ. Ե. Գասպարյան
Գեղ. խմբագիր՝ Զ. Ի. Սարգսյան
Տեխ. խմբագիր՝ Ա. Ս. Սարգսյան
Վերատուգող սրբագրիչ՝ Մ. Ն. Բաբայան

ՎՅ 06269 *պատվեր 960* *տպաքանակ՝ 1000*

Հանձնված է շարվածքի 13.07.1982, ստորագրված է տպագրության 22.09.1982, չափսը՝ 84×108 1/32, թուղթ տպագրական № 1, տառատեսակ «Արամյան», տպագրությունը՝ «բարձր», 9,03 պայմ. տպ. մամուլ, 6,7 հրատ. մամուլ+1 ներդիր, գինը՝ 85 կոպ.:

Հայկական թատերական ընկերություն, Երևան—9, Լենինի պող. 48:

Армянское театральное общество, Ереван-9, пр. Ленина, 48

Երևանի պետ. համալսարանի տպարան, Երևան, Աբովյան փ. № 52:

Типография Ереванского Госуниверситета.
Ереван, ул. Абовяна, № 52.

A II
68695