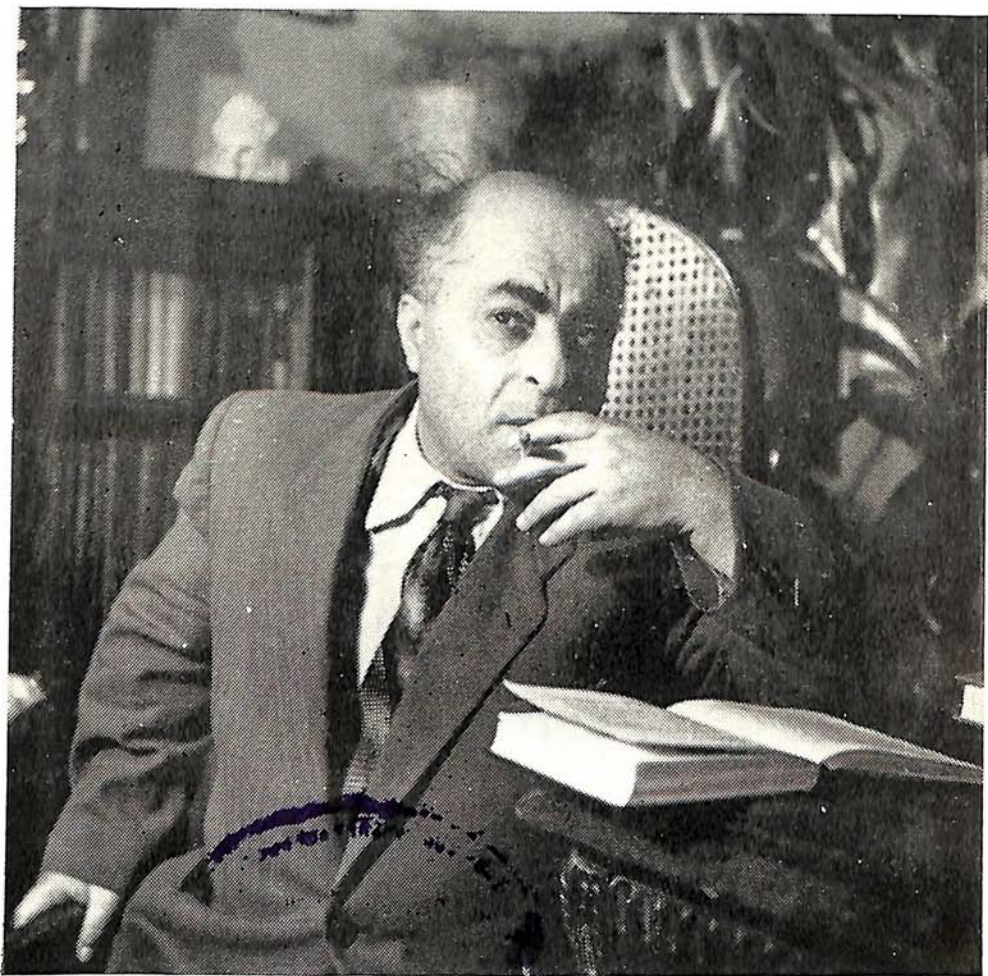




792/47.925 / (092 4665m)

ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ԹԱՆԵՐԱԿԱՆ
ԸՆԿԵՐՈՒԹՅՈՒՆ

Ս ԱԲԻՐՌ ԻԶԱԵԿ

ԱՐԴԱՆ
ՃԵՄՅԱՆ

A 49926



ԵՐԵՎԱՆ 1972

САБИР АЛЕКПЕРОВИЧ РИЗАЕВ

ВАРДАН АДЖЕМЯН

(На армянском языке)

Армянское театральное общество
Ереван—1972

Վ Ա Ն Ի Յ Մ Ո Ս Կ Ո Վ

Վերջերս էր: Վերադառնում էինք Հաղարծնից, ուր արվում էին «Վարդան Աճեմյան» հեռուստատեսային ֆիլմի հերթական դրվագների նկարահանումները: Ուշ երեկո էր, և վաթսուներեցամյա Աճեմյանը պատմում էր իր մանկությունից, իր ծննդավայր Վանից:

Ավտոմեքենայում խավար էր, Աճեմյանը նստած էր սոջևում, մենք չէինք տեսնում նրա դեմքը: Նա պատմում էր գրեթե երկու ժամ անընդմեջ: Եվ մենք ամենքս, որ Վանի մասին գիտեինք վանեցիների պատմածներից ու գրքերից, խավարում ասես տեսնում էինք հալկական այդ հինավուրց քաղաքը լճի ափին, որին բոլոր վանեցիները ծով են ասում:

Աճեմյանը պատմում էր ինքնամոռաց, հավանաբար աչքերը փակ, քանի որ դա պատմությունն էր, այլ դարձ դեպի մանկությունը, երկու ժամվա կյանք հայրենի Վանում, ուր նա ապրել էր ընդամենը ինը տարի:

...Մենք նրա հետ մեկտեղ քայլեցինք Վանի փողոցներով, տեսանք նրա բնակիչներին, եղանք նրանց տներում, դուրս եկանք ծովափ ու երես առ երես կանգնեցինք Աղթամար կղզու դիմաց, որի վրա լուռ ու հպարտ ննջում է տաճարը՝ հայ ժողովրդի գեղարվեստական հանճարի կնիքը պատերին:

Ծովափնյա այս քաղաքում ապրում էին քաջ ու բարի մարդիկ, ինչպես նրանց հիշում էր Աճեմյանը: Նրանք ներկայանում էին այնպես, ինչպես Գուրգեն Մահարին է մտաբերել Աճեմյանի հորը՝ երկաթե նյարդերով ու մանկան սրտով:

Վարդան Աճեմյանի հայրը, պարոն Մկրտիչը կամ, ինչպես մը-

տերիմներն էին կոչում՝ Պանտիչը, տեսուչ էր իր իսկ հիմնված դըպրոցում, սիրում էր իր գործն այն աստիճան, որ շատ քիչ ժամանակ էր ունենում սեփական գավակներին հատկացնելու համար։ Նա փոքր-ինչ տարօրինակ, բայց շենշող մարդ էր՝ կորովի, ամուր։ Բոլոր հարցերում նրա բարձրագույն հեղինակություններն էին հայոց կաթողիկոս Խրիմյանը և ուսու գրող Լև Տոլստոյը։

Մկրտիչ Աճեմյանի կինը՝ Կալիպսեն, որ զվարթ, կենսախինդ, եռանդուն կին էր և քնքշորեն սիրում էր Վարդանին, երբեմն կըշտամբում էր ամուսնուն, խնդրում, որ զբաղվի որդու դաստիարակությամբ։ Մկրտիչը պատասխանում էր, թե ժամանակ չունի, թե ինքն ուսուցանում ու դաստիարակում է բազմաթիվ երեխաների։ Ա՛յ, հենց որ Վարդանն էլ իմ դպրոցը գա, ասում էր կնոջը, նրանով էլ կզբաղվեմ։ Եվ իրոք, երբ լրացավ Վարդանի յոթ տարին, հայրը բռնեց նրա ձեռքից և դպրոց տարավ։ Այդ օրվանից հոր ու որդու հարաբերությունները փոխվեցին, և հոր մշտական հսկողության տակ գտնվող Վարդանը ավելի շատ ուրախություն էր պատճառում նրան, քան վշտացնում, իսկ Կալիպսեն պարզապես երջանիկ էր։ Որդու հաջողությունների մեջ նա իր բաժինն էլ էր տեսնում, քանի որ ինքն էր փոքրիկ Վարդանին աչքուքեն սովորեցրել, ինքն էր ժամերով պարապում նրա հետ, հեքիաթներ պատմում, պտույտի տանում քաղաք, խաղալիքներ ու նկարչական պիտույքներ գնում նրա համար։

Փոքրիկ Վարդանը սիրում էր նկարել, իսկ ամենից ավելի՝ դիտել շուրջ բոլորը։ Նայում էր ծովին, որ մերթ հայելու պես ողորկ էր ու խաղաղ, մերթ ըմբոստ ու փոթորկուն, նայում էր մարդկանց, որոնց նկարում էր արագ ու միշտ շարժման մեջ։ Ու թեև մարդամոտ բնավորություն ուներ, այնուհանդերձ սիրում էր առանձնանալ, քաշվել մի անկյուն և լուռ դիտել շրջապատը։

Վանի բնակիչների առօրյան Աճեմյանի հիշողության մեջ տպավորվել է նաև իր չքնաղ երեկոներով։ Նրա հորեղբայրը՝ Կարապետ Աճեմ-Խաչաչյանը քաղաքում դերասանի համբավ ուներ, ներկայացումներ էր կազմակերպում տեղի սիրողների հետ, նույնիսկ Յագո խաղում։ Վարդանին տանում էին այդ ներկայացումներին, որ միշտ մեծ աշխուժություն էին առաջ բերում քաղաքում։ Գուրգեն

Մահարին հիշում է, թե ինչպես Վարդանը, տուն դառնալով, սիրում էր կտորներ խաղալ տեսած ներկայացումից: Մի անգամ, ինչպես հիշում է նույն Մահարին, որ, ի դեպ, Վարդան Աճեմյանի հորեղբոր որդին է, հյուրախաղերի էր եկել հայ բեմի վարպետ Հովհաննես Զարիֆյանը: Նրա խաղացանկում էին Շեքսպիրի «Օթելլոն», Շիլլերի «Ավագակները» և Վրթանես Փափազյանի «Ժալոր»: Եղբայրներին բախտ է վիճակվում հանդիսատես լինել այդ ներկայացումներից մեկին, որից հետո Վարդանը հաջողությամբ ընդօրինակում է Զարիֆյանին: Սակայն, դատելով հենց իր՝ Աճեմյանի կարծիքներից, մանուկ հասակում ստացած թատերական տպավորությունները չեն ունեցել այնպիսի նշանակություն, որ սովորաբար վերագրվում է նման փաստերին թատերական գործիչների կենսագրություններում:

Աճեմյանի մանկական տպավորությունների անսպառ ակունքը Վանն է ամբողջությամբ, իր հայրենի քաղաքը, որից որքան տարիները հեռացրել են Աճեմյանին, այնքան մոտեցել է նրա լուսավոր պատկերը իր բարի մարդկանցով, հայկական թանձր կոլորիտով:

Պետք է ենթադրել, որ այսօր պատանեկան երևակայության փայլով բռնկված այդ տպավորությունները ստորջրյա հոսանքով շարժվել, առաջ են մղվել տասնյակ տարիներ շարունակ, Աճեմյանի գրեթե կեսդարյա ստեղծագործական կյանքի ընթացքում: Ինչ-որ ժամանակ թերևս արվեստագետը ստիպված է եղել խլացնել դրանք, և գիտակցությամբ սանձված տպավորություններն այնուհետև ջերմացել են իր հոգեկան լաբիրինթոսում և այժմ, ազատվելով կապանքներից, ժայթքում են հզոր ու գեղեցիկ: Ինքնըստինքյան հետաքրքիր այդ տպավորությունները իմաստ են ստանում, երբ փորձում ես դիտել Աճեմյանի ստեղծագործության ֆոնի վրա, մի արվեստագետ, որ մնացել է խորապես ազգային, չի կտրվել մայր հողից և աշխարհին նայել է հայի աչքերով: Մանուկ օրերին էլ նա այդ աչքերով է նայել հայրենի Վանին, այդ աչքերով է զննել հարազատ ժողովրդի կյանքը, այդ աչքերով է տեսել հայրենակիցների անուր ստուապանքը:

Վանեցիները մի տարի շուտ ապրեցին 1915-ի աղետը, որ արյունոտ նիզակի պես մխրճվեց հայ ժողովրդի պատմության մեջ:

Երբ հայրենի քաղաքը հերոսաբար պայքարում ու հոգևարք էր ապրում, երբ ծնողները կորցնում էին զավակներին, եղբայրը՝ քրոջը, կինը՝ ամուսնուն, երբ տնքում էր Վանը, սուլում էին գնդակները, և ամեն ինչ պարուրված էր հրդեհի ու պայթող արկերի ծխով, — այս երկրային դժոխքում ինձամյա Վարդան Աճեմյանը տեսավ մի հաղթանդամ ոռու զինվորի, որ աչքը չէր կտրում նրանից: Զինվորը վերցրեց կորսված գանգրահեր մանչուկին, դրեց սալը՝ արկերի հետ կողք-կողքի, ու ծայր ստավ Վարդան Աճեմյանի ուղին Վանից դեպի անհայտ ուղիներ:

Ծանապարհը տանում էր արևելք: Փոքրիկ գաղթականը ճաշակեց բոլոր այն զրկանքներն ու տառապանքները, որոնց չդիմացան հարյուր հազարավոր մեծահասակներ: Վարդան Աճեմյանի համար մանկության ավարտն էր դա...

Երբեք և ոչ մեկին Աճեմյանը չի պատմել, թե ինչ է պատահել իր հետ Վանից դուրս գալուց հետո, մինչև հասել է Թիֆլիս, ուր ապրում էր նրա հորեղբայրը: Մանուկ աղան ունևոր մարդ էր, սիրում էր Վարդանին, պահում-շահում էր եղբոր որդուն: Բայց շուտով հորեղբոր գործերը վատացան, և նա ստիպված մեկնեց Մալկույ:

Մինչ այդ Աճեմյանը Ալեքսանդրապոլում (այժմ՝ Լենինական) գտնում է հորը, գալիս է նրա մոտ: Պանոսիչը դարձյալ ուսուցիչ էր դպրոցում և դարձյալ՝ խեղդված գործերի մեջ:

Ալեքսանդրապոլում այդ ժամանակ շատ գաղթականներ կային, իսկ որբեր՝ ավելի շատ: Որբանոցում, որ հաշ գրականության պատմության մեջ է մտել որպես մի շարք նշանավոր գրողների «ալմա մատեր», թատերական ներկայացումներ էին կազմակերպում: Որբանոցում Վարդան Աճեմյանը հաճախ էր լինում:

Այս «թատրոնի» դերասաններից էին Գուրգեն Մահարին, Նաիրի Զարյանը, իսկ Աճեմյանը, ինչպես հիշում է Մահարին, հուշարար էր, բայց բավական արտասովոր հուշարար: «Նա ոչ թե տեքստն էր մեզ հուշում, այլ զանազան ցուցումներ էր տալիս՝ ա՛ջ գնա, ձա՛խ գնա, նստի՛ր, ձեռքերդ բարձրացրո՛ւ և այլն: Ծատ հաճախ էլ այնպես էր ոգևորվում, որ դուրս էր թռչում հուշարարի խցիկից և, ամեն ինչ մոռացած, «մշակում» էր մեզ, ստիպում կատարել

իր ցուցումները: Դրանք «ներկայացման» ամենահետաքրքիր պահերն էին, սրահը պայթում էր ծիծաղից»¹:

Այս յուրօրինակ թատրոնում Աճեմյանն իր առաջին դերն ստացավ 1920-ին, երբ 15 տարեկան էր:

Մահարու գրած «Պոետն ու արտիստը» մեկ գործողությամբ պիեսում Աճեմյանը կատարում էր պոետի դերը: «Ներկայացումից առաջ, երբ կուլիսներ մտա, տեսա Աճեմյանին արդեն գրիմ արած, պոետի կեղծամով, — պատմում էր Մահարին: — Նա, մի անկյուն քաշված, դողում էր ամբողջ մարմնով: Ես մի բան հարցրի, բայց նա ոչինչ չհասկացավ ու աչքերը չոսած ինձ էր նայում: Բայց հենց բեմ ելավ՝ դարձավ անճանաչելի, ուղղակի այրվում ու բոցկլտում էր բոլորն զգացմունքներից: Հանդիսատեսները ամբողջովին կլանված էին նրա խաղով, իսկ ես, որպես պիեսի հեղինակ, շատ հպարտ ու գոհ էի և ամբողջ հաջողությունը վերագրում էի ինձ»²:

Այնուհետև Վարդան Աճեմյանը կանգնում է որբանոցի թատերական գործի գլուխը, կազմակերպում է ևս մեկ ներկայացում՝ «Պաղտասար աղբար» և ինքն էլ հանդես է գալիս գլխավոր դերում: «Պաղտասարն» այնպիսի աղմկալից հաջողություն է ունենում, որ ներկայացումը կրկնում են: Թևակորված հաջողություններից, Աճեմյանը տեղափոխվում է Երևան, ուր այն ժամանակ գործում էր Վարդան Միրզոյանի դրամատիկական ստուդիան: Դպրոցական սլարապմունքների հետ մեկտեղ Աճեմյանը հաճախում է դրամատիկական ստուդիա, որի սաներն էին նաև Գուրգեն Զանգիբեկյանը, Բաբկեն Գաբրիելյանը, Թադևոս Սարյանը և արդեն որբանոցի ծանոթ Նաիրի Զարյանը:

Դժվար է ասել, թե ինչ մակարդակ ունեին ստուդիական պարապմունքները, սակայն հանրակրթական առարկաներ էին ուսուցանում այնպիսի ականավոր գրականագետներ ու գրողներ, ինչպես Մանուկ Աբեղյանը, Վրթանես Փափազյանը և Դերենիկ Դեմիրճյանը: Ով գիտի, թերևս այդ լուսավոր դեմքերի զրույցները լը-

1 Գուրգեն Մահարու հետ ունեցած զրույցից, 1954 թ. սեպտեմբերի 15:

2 Գուրգեն Մահարու հետ ունեցած զրույցից, 1954 թ. սեպտեմբերի 15: Իր զրույցում Գուրգեն Մահարին ասաց, որ ներկայացման հաջորդ օրը ինքը «Հայաստանի ձայն» լրագրում հրապարակել է մի թատերախոսական, որի մեջ Աճեմյանն ազգանունը Մկրտչյան է դարձրել: Մեզ հաջողվեց գտնել լրագրի այդ համարը:

սելուց հետո միայն պատանի Աճեմյանը սկսեց գիտակցել արվեստի մեծ առաքելությունը: Համեմայն դեպս, Աճեմյանի հետագա վարքագիծը ցույց է տալիս, որ նա արդեն գիտակցաբար իր կյանքը կապել էր արվեստին:

Երկար չտևեց Վարդան Միրզոյանի ստուդիայի գործունեությունը, և Աճեմյանն այստեղ սովորեց հագիվ մեկ տարի: Ստուդիան փակվեց 1921-ին:

Աճեմյանը սովետական իշխանությունն ընդունեց խանդավառ, լի հույսերով և ինչ որ նշանակալից բան անելու վճռականությամբ: Այդ ամենին տրամադրում էր նոր կյանքը, նրան շրջապատող ամբողջ մթնոլորտը: Երիտասարդ Աճեմյանի ականջին դեռ հնչում էր 1914-ին Վանի վրա ծանրացած հառաչանքների ու աղաղակների ռեպլիեմը, սակայն Երևանի վրա արդեն գրնգում էր շինարար մուրճերի ժխորը՝ հյուսելով ստեղծարար կյանքի օրատորիան:

Աճեմյանը, որ երբեք չէր բաժանվել մատիտից ու թղթից, ընդունվեց Երևանի նորաբաց նկարչական ուսումնարանը: Այստեղ Աճեմյանի ուսուցիչներն էին Սեդրակ Առաքելյանը, Ստեփան Աղաջանյանը և Մարտիրոս Սարյանը: Երեք տարուց ավելի Աճեմյանը հաճախեց ուսումնարան, թափանցելով նկարչի արվեստի գաղտնաբանները: Այդ տարիների նկարներն Աճեմյանը չի պահպանել, սակայն նրա ռեժիսորական ստեղծագործության մեջ արտացոլվել են կյանքի ընկալման այն սկզբունքները, որոնք բնորոշ են նկարչության երեք ականավոր վարպետների արվեստին:

Բայց որքան էլ նա հրապուրված էր նկարչությամբ՝ այլևս չէր կարող ապրել առանց թատրոնի: Նկարչական ուսումնարանում սովորելուն զուգընթաց նա դեկավարում էր Երևանի ուսուցչի տան դրամատիկական խմբակը: Այստեղ նա կազմակերպեց մի շարք ներկայացումներ, այդ թվում «Շողոքորթն» և «Պաղտասար աղբար», «Բարբոլիե» և «Հենրիկո»: Թատերական այս օջախի գործունեությունը աննկատ չմնաց, նրա մասին գրեցին թերթերը: Բայց այս ամենն առաջժմ, այսպես ասած, ինքնագործունեության ոլորտից դուրս չէր գալիս: Եվ Աճեմյանը հասկանում էր, որ սահմանափակ է այդ ոլորտը: Սկսեց հաճախել Առաջին պետթատրոնի ներկայացումները, մի թատրոն, ուր արդեն աշխատում էին ռեժիսորներ

Լ. Քալանթարն ու Ա. Բուրջալյանը և որի դերասաններն էին Վահրամ Փափազյանն ու Հասմիկը և բեմի փառաբանված ուրիշ վարպետներ:

Նոր էր ավարտել նկարչական ուսումնարանը՝ հետաքրքիր հեռանկարի խոստումով, երբ 1924-ի ամսուրը Երևան հյուրախաղերի եկավ Ռուբեն Միսոնովի ղեկավարությամբ գործող Մոսկվայի հալկական դրամատիկական ստուդիան: «Մեծապատիվ մուրացկաններ» ստուդիական ներկայացումը Երևանի թատերական շրջաններում սկզբունքային խոսք ու զրույց բացեց հալ թատերական արվեստի զարգացման ուղիների մասին: Արդեն քսանամյա Աճեմյանը չէր կարող անտարբեր մնալ և՛ ներկայացման, և՛ նրա շուրջ ծավալված վեճերի նկատմամբ: Հակոբ Պարոնյանի կատակերգությունը, որ քաջ ծանոթ էր Աճեմյանին, ստուդիական թատրոնի բեմից ներկայացվում էր ինչ-որ չափազանց արդիական բեկումով: Դա ամենից ավելի էր զարմացնում «Պաղտասար աղբարի» նախկին «բեմադրող» Աճեմյանին, որն արդեն երեք անգամ անդրադարձել էր այդ պիեսին, բայց այդպես էլ չէր գտել նրա «բանալին»:

Մոսկովյան ստուդիայի մասին Աճեմյանը շատ էր լսել, կարդացել մամուլում: Նա ծանոթ էր Կարեն Միքայելյանի հոդվածին, ուր, ի միջի այլոց, այսպիսի տողեր կային ստուդիայի մասին. «Գտնվելով թատերական համաշխարհային արժեք ներկայացնող մի այնպիսի կենտրոնում, ինչպիսին է Մոսկվան, նա կարողացել է սպունգի պես ծծել թատրոնական արվեստի զանազան ուղղություններից այն ամենը, ինչ որ արժեքավոր է, խտտորելով կույր հետևողականությունից: Նա կրում է ազդեցությունը Գեղարվեստական թատրոնի լքջության ու պրիոմների, Մեյերհոլդի հեղափոխականության, Թայիրովի պլաստիցիզմի: Չունենալով այդ բոլորից և ոչ մեկի ծայրահեղությունը՝ նա ունի ինքնարժեք մեծություն դառնալու գրավականը»¹:

Այսպիսին էր ստուդիայի հյուրախաղերի շուրջը տիրող մըթ-նոլորտը, երբ հայտարարություն եղավ ստուդիայի նոր ընդունելության մասին: Այլևս ոչինչ չէր կարող ետ պահել Վարդան Աճեմ-

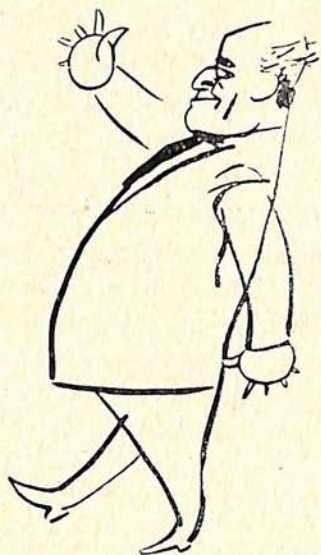
¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1924, 9 օգոստոսի:

յանին: Նա ընդունելության դիմում տվեց և նույն 1924-ի աշնանը արդեն Մոսկվայում էր:

Վանից Մոսկով ուղին նա անցավ ուղիղ տասը տարում: Այդ տասնամյակում մանկությանը շատ վաղ հրաժեշտ տված Աճեմյանը դուրս եկավ դժվարին ճանապարհ, ճաշակելով գաղթականի ճակատագրի ամբողջ դառնությունը: Քաղցի ու բերկրանքի, հուսալքման ու հուսառատության այս տարիներին Աճեմյանին համակեց ստեղծագործ ոգին, և նա՝ այդքան փոքրիկ, չարանճի ու ուշիմ, սկսեց աշխարհին նայել հասուն մարդու աչքերով:

... Մեր ավտոմեքենան մոտենում էր էլեկտրական լույսերի ծովին՝ Երևանին: Եվ, ասես, ամփոփելով իր վերհուշերը, Աճեմյանը կամացուկ ասաց.

— Վանն անկարելի է մոռանալ...



ՍԵՓԱԿԱՆ ՆԿԱՐԱԳՐԻ ՈՐՈՇՈՒՄՆԵՐԸ

Մինչև այժմ էլ՝ հայ թատրոնի առաջատար ռեժիսորի փառքը Ավանգելուց, Սովետական Միության ժողովրդական արտիստի կոչման արժանանալուց հետո էլ Վարդան Աճեմյանը այն կարծիքին է, ո՛չ, այն հաստատ համոզմանն է, որ ինքը պիտի դերասան դառնար:

— Ես երագում էի դերասան դառնալ և կդառնայի, եթե համապատասխան արտաքին ունենայի: Նպատակս ողբերգությունն էր, մինչդեռ ինձ շարունակ կոմիկական դերեր էին տալիս: Ես երևակայությանը խաղում էի ամբողջ ողբերգական խաղացանկը... Իսկ բեմի վրա ներկայացնում էի կոմիկական պերսոնաժներ...

Աճեմյանն այս բանը ասում էր ոչ թե երիտասարդ հասակում, այլ բոլորովին վերջերս, ընդամենը երկու-երեք տարի առաջ: Եվ իրոք, երբ լսում ես Աճեմյանին, հետևում նրա դեմքի ու աչքերի արտահայտությանը, շարժումներին, դիմախաղին, հասկանում ես, որ քո առջև ճշմարիտ արտիստ է: Այս տպավորությունն արդեն համոզմունք է դառնում, երբ դիտում ես նրա փորձերը, որոնց ժամանակ ռեժիսորը հաճախ դերասաններին դերահատվածներ է «ցույց տալիս»: Աճեմյանը ոչ թե պարզապես ցույց է տալիս, այլ ինքը դառնում է պատկերվող պերսոնաժը: Այո, Աճեմյանը, ինչ խոսք, արտիստ է: Այստեղ երկու կարծիք լինել չի կարող:

Երբ նայում ես մատիտից անբաժան Աճեմյանի գծանկարներն ու ճեպանկարները, հասկանում ես, որ դրանք պրոֆեսիոնալ տաղանդավոր նկարչի աշխատանքներ են:

Եվ այս ամենը իմանալով հանդերձ, այսօր դժվար չէ ասել, որ Վարդան Աճեմյանը ռեժիսորայի վարպետ է: Բայց այն ժամանակ, 1920-ական թվականների կեսերին լավ նկարել իմացող, Մոսկվայում դերասանի մասնագիտություն սովորող Վարդան Աճեմյանի համար այնքան էլ հեշտ չէր որոշել սեփական ստեղծագործական եսը: Հարցը բարդանում էր նաև այն բանով, որ դրամատիկական ստուդիայում սկզբում թերահավատ վերաբերմունք կար ցածրահասակ, բոլորովին արտիստի չնմանվող պատանու դերասանական հեռանկարի նկատմամբ: Սա իր հերթին: Առավել գորեղ գործոն եղավ թատերական Մոսկվան, ուր շողարձակում էին Վախթանգովի ու Մելերհոլդի ներկայացումները, ուր ապշեցնում էին Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի աշխատանքներն իրենց դասական խորքով: Այն ժամանակ Մոսկվայում յուրաքանչյուր բացվող օրը մի հայտնագործություն էր բերում, և Մոսկվան իրոք էքսպերիմենտալ թատրոնի համաշխարհային կենտրոնն էր: Թատերական այս օվկիանոսում այնքան էլ հեշտ չէր որոշել սեփական եսը: Անհրաժեշտ էր քննել ու իմաստավորել տեսած ամեն բան: Անհրաժեշտ էր ըմբռնել երևույթների էությունը:

Աճեմյանը գիտեր դիտել: Նա խորասուզվեց թատրոնի այդ գեղեցիկ ու երիներանգ աշխարհը: Պարադոքս կարող է թվալ, սակայն դերասան դառնալու հսկայական ցանկությունը և իրականում դրա անհեռանկար լինելու գիտակցությունը օգնեցին Աճեմյանին, որպեսզի նա լարված վերաբերմունք ունենար դերասանի արվեստին, իսկ նման վերաբերմունքը, ինչպես Կհամոզվենք, կարևոր դեր խաղաց ռեժիսորական արվեստի առանձնահատկությունների բացահայտման մեջ:

Աճեմյանը Մոսկվայում մնաց երկուսկես տարի: Երիտասարդական այդ տարիները նա իր կյանքի երջանկագույն շրջանն է համարում, իսկ Մոսկվայի թատրոններում դիտված «ներկայացումները՝ «քեմարվեստի ակադեմիա»: Անհնար է «կշռել» կամ «համրել» այն ամենը, ինչ ապագա ռեժիսորը մոսկովյան ուսումնառության շրջանում ստացել է իր ուսուցիչներից, առավել ևս՝ թատրոններից: Ամենաճշգրիտ չափն այն է, որ Աճեմյանը Մոսկվա մեկնելիս սուկ թատ-

րոնի սիրող էր, իսկ վերադարձին՝ հաստատուն պրոֆեսիոնալ, մեկ-
նելիս դեռ որոշակի չէր պատկերացնում իր նպատակը, իսկ վերա-
դարձին գրեթե պատրաստի ռեժիսոր էր:

Ուրեմն՝ Աճեմյանի մեջ ի՞նչ փոփոխություն կատարվեց Մոսկ-
վայում:

Ռեժիսորն այս մասին գրառումներ չի արել, իսկ պատմա-
ները շատ են հակիրճ և ընդհանուր դատողություններից այն կողմ
չեն անցնում: Ուստի մնում է եզրակացության հանգել ժամանակի
թատերական բուն իրադարձությունները և ռեժիսորի տված տեղե-
կությունները համադրելու միջոցով: Թատերական իրադարձու-
թյունները չափազանց հարուստ էին, իսկ Աճեմյանի տեղեկություն-
ները՝ չափազանց ժլատ:

Անհրաժեշտ է նախ ճշգրտել հայկական դրամատիկական ըս-
տուդիայի դերը, որ սովորում էր Աճեմյանը :Ստուդիայի հիմնադիր
Սուրեն Խաչատուրովը, Հայաստանի լուսավորության ժողկոմ Աշոտ
Հովհաննիսյանին տված զեկույցի մեջ, բացատրելով ստուդիայի
նպատակն ու խնդիրները, միաժամանակ գրել է. «Մեր տրամադրու-
թյան տակ է Կ. Ս. Ստանիսլավսկին՝ խոշոր դերասան, մեծ ռեժիսոր
և թատերական վարպետության տեսաբան... Հարկ եղավ, որ նա մի
ամբողջ տարի պարապեր մեր սաների հետ (Հրեական ստուդիայի
հետ մեկտեղ), և դերասանի կուլտուրայի և բեմական ստեղծագոր-
ծության վերաբերյալ նրա պատգամներն ու հիմնական դրույթնե-
րը իրենց անցնջելի հետքերը թողեցին մեր սաների վրա: Ես հաս-
տատ համոզված եմ, որ մենք նոր թատրոն կստեղծենք միայն Կ. Ս.
Ստանիսլավսկու միջոցով... Միայն Ստանիսլավսկու միջոցով մեզ
մոտ կծնվի խոշոր դերասան, խոշոր ռեժիսոր, խոշոր նկարիչ և,
վերջապես, իսկական, ճշմարիտ, գեղարվեստորեն կուլտուրական
թատրոն»¹:

Ստանիսլավսկու ուսմունքի ոգին էր իշխում ստուդիայի ծրա-
գրերում, երբ Աճեմյանը եկավ Մոսկվա: Ծիշտ է, ստուդիայի նոր
ղեկավար Ռուբեն Սիմոնովը՝ Վախթանգովի առավել նվիրված ու
հետևողական աշակերտը, Ստանիսլավսկու ուսմունքի հետ մեկ-

¹ С. И. Хачатуров. Сб. материалов, *Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակ-
չություն, Երևան, 1969:*

տեղ հատուկ ուշադրություն էր դարձնում վախճանագովի, ինչպես նաև Մեյերհոլդի արվեստի ուսումնասիրությանը:

Հայտնի է, որ վախճանագովը ստուդիական շարժման առաջնորդն էր հեղափոխության առաջին տարիներին, և Ռուբեն Սիմոնովը ձգտում էր իր հայ աշակերտներին ծանոթացնել նրա բացահիկ արժեքավոր ժառանգությանը: Փորձարարության վախճանագովյան ոգին թափանցել էր հայկական դրամատիկական ստուդիայի ուսումնական առօրյայի մեջ: Բայց ոչ միայն այստեղ: «Մեր հանրակացարանը Հայ կուլտուրայի տանն էր, որի աջ թևը տրամադրված էր հրեական «Գաբիմա» թատրոնին,— պատմում է Աճեմյանը:— Այդ տարիներին (1924—1925 թթ.) նրա բեմում արտակարգ հաջողությամբ, գրեթե ամեն օր ներկայացվում էր վախճանագովյան «Հադիբուկը»: Բայց ավելի լավ է իմ տեսած վախճանագովյան ներկայացումների մասին պատմեմ սկզբից: Առաջինը «Սուրբ Անտոնիոսի հրաշագործությունը» ներկայացումն էր, որ նման չէր մինչ այդ իմ տեսած բեմադրություններին և դրանցից ոչ մեկին չէր հիշեցնում ո՛չ ձևավորումով, ո՛չ կատարման ոճով: Դա արտասովոր ներկայացում էր, ուր բեմի վրա հանդես էին գալիս հիպերբոլան և թատերային գրոտեսկը՝ բեմական վառ պայմանականության հետ մեկտեղ: Այդ ներկայացումը գրաֆիկական պարզ ու ճշգրիտ գծանկարի տպավորություն թողեց»¹:

Բացի «Հադիբուկից» և «Սուրբ Անտոնիոսի հրաշագործությունից», Աճեմյանը տեսել է նաև վախճանագովյան «Էրիկ XIV-ը» և «Արքայադուստր Տուրանդուտը», այսինքն՝ հանճարեղ ռեժիսորի լավագույն աշխատանքները, ընդ որում ոչ թե պարզապես դիտել է այդ ներկայացումները, այլ տառացիորեն ներծծել, տոգորվել դրանցով՝ յուրաքանչյուր ներկայացման գնալով մի քանի անգամ:

Թերևս այսօր այնքան էլ ճիշտ չի լինի հետաքրքրվել Աճեմյանի գրեթե կեսդարյա վաղեմություն ունեցող տպավորություններով, քանի որ նման դեպքերում միշտ էլ հնարավոր են սրբագրումներն ու հարմարեցումը արդիականին այն ամենի, ինչ ժամանակին այլ կերպ է ընդունվել: Հավանաբար հենց այդ պատճառով էլ ին-

¹ «Литературная Армения», 1963, № 2, էջ 14—15:

քը՝ Աճեմյանը այնքան էլ չի սիրում խոսել երիտասարդական տպավորություններից, իսկ խոսելիս էլ կարճ է կտրում, ասելով ամենաընդհանուր բաները: Բայց որ վախթանգովյան ներկայացումները նշանակալից դեր են խաղացել Աճեմյանի թատերական հայացքների ձևավորման մեջ՝ կասկածից դուրս է:

Վերոհիշյալ ներկայացումներում ոչ միայն բացահայտվում էր Վախթանգովի ամբողջ հանճարը, այլև զարմանալի պարզորոշ երևում էր նրա ստեղծագործության աստիճանական զարգացման ընթացքը: Վախթանգովի այդ չորս աշխատանքներում արտացոլված էին նոր ժամանակների թատերական գեղագիտության ամենաէական փոփոխությունները, ուստի դրանց ճանաչումը կարող էր հանգեցնել ժամանակի թատրոնում տեղի ունեցող ամենագլխավոր երևույթների ըմբռնմանը: Հանճարեղ ռեժիսորն այդ բոլոր ներկայացումները բեմադրել էր այն բանից հետո, երբ «հեղափոխությունը կարմիր գծով աշխարհը բաժանեց «հնի» և «նորի» (Վախթանգով): Նա այս գործում լուծում էր իր համար ամենագլխավոր խնդիրը՝ հումանիզմի պրոբլեմը, լուծում է նոր, չտեսնված համարձակ ու վառ ձևերով: Վախթանգովի ռեժիսորական գլխավոր թեման դառնում է մարդու ողբերգական բախումը չարի հետ, որ վիթխարի և ընդհանրացված տեսք ուներ: Նման կոնֆլիկտը անհնար է արտահայտել կենցաղային թատրոնի ձևերով, «խարակտերային» դերասանների միջոցներով: Ահա ինչու նա պնդում է, թե «կենցաղային թատրոնը պետք է մեռնի», թե «խարակտերայինության ունակությամբ օժտված ամեն մի դերասան (նույնիսկ կոմիկ) պետք է զգա յուրաքանչյուր խարակտերային դերի ողբերգականությունը և պետք է սովորի արտահայտել իրեն գրոտեսկային եղանակով»¹: Իսկ սա նշանակում է՝ երևույթը բացահայտել վերին աստիճանի պատկերավոր ու արտահայտիչ: Եթե, օրինակ, «Էրիկ XIV-ում» բացահայտվում են հակասական ապրումների մեջ տանջվող մարդու դեգերումները, ապա թող ներկայացում թափանցեն այդ անողորմ ու տանջալի ապրումներն արտահայտող նետերը:

¹ Евг. Вахтангов, «Материалы и статьи», V., Համառոտական թատերական ընկերություն, 1959, էջ 187:

«Նետեր՝ թագի մեջ, նետեր՝ դաշյունի վրա, նետեր՝ հագուստների վրա, դեմքերի վրա, պատերի վրա»¹: Եթե «Հաղիքուկում» ողբերգականորեն բախվում են մարդկային և չարագույժ ու ալլանդակ աշխարհները, ապա թող ամբոխի շարժումները էքսպրեսիվ գծակար ստանան, և թող հանդիսատեսը ցնցվի խեղանդամ ծերունիների ձեռքերի ջղաձիգ շարժումներից, ձեռքեր, որ ձգտում են խեղդել մարդկությանը: Եթե «Արքայադուստր Տուրանդոտում» սիրո ողբերգական կոնֆլիկտը երջանիկ լուծում ունի, ապա թող ամեն ինչ ցույցա ու շողարձակի գույների, լույսերի, հնչյունների մեջ, թող ամեն ինչ ներթափանցվի տոնական զվարթ տրամադրությամբ:

Վախթանգովի ստեղծագործությունը սովորեցնում էր մտածել պատկերավոր ու մասշտաբային, ծայր աստիճան արտահայտիչ կատեգորիաներով և, որ ամենագլխավորն է, սովորեցնում էր ոչ թե պատճենահանել կյանքը արվեստում, այլ վերստին արարել այն, վերափոխել ինքնուրույնաբար, դիմել երևակայությանն ու իմպրովիզացիային՝ ինքն իրեն ազատ ու լիակատար արտահայտելու համար:

Քիչ է ասել, թե Աճեմյանն այն ժամանակ վախթանգովյան սկզբունքն ընդունեց պատրաստակամորեն. նա ընդունեց դա որպես ստեղծագործության միակ հնարավոր մեկնակերպ:

Աճեմյանը դեռ չգիտեր, թե ինչպես և որտեղ պետք է իրագործի այդ սկզբունքը: Եվ նա շարունակեց ուսումնասիրել թատերական Մոսկվան: Մի տարվա մեջ նա դիտեց երկու հարյուրից ավելի ներկայացում, շատերը՝ մի քանի անգամ:

Երիտասարդ Աճեմյանի վրա անջնջելի տպավորություն թողեցին Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացումները, որոնք նրան ապշեցնում էին բնական ու ճշմարտացի խորքով: Իր գրույցներից մեկում Աճեմյանը պատմեց, թե ինչպես է ինքը առաջին անգամ տեսել Կոնստանտին Սերգենիչ Ստանիսլավսկուն: Հայկական եկեղեցում էր, հանգուցյալ Գեորգի Բուրջալովի հուղարկավորման ծեսի ժամանակ. Գեղարվեստական թատրոնի դերասան և ռեժիսոր

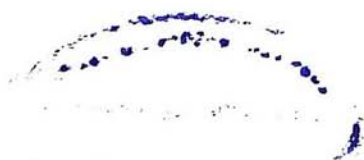
¹ Евг. Вахтангов, «Материалы и статьи», т. 2 186.



1954



1928 p.



Բուրջալուլին՝ Արշակ Բուրջալյանի ավագ եղբորը, Ստանիսլավսկին սիրում էր և բարձր գնահատում: Ստանիսլավսկու վիթխարի կազմվածքը, արծաթին տվող մազերը, փոքր-ինչ կկոցված աչքերը ընդմիջտ տպավորվեցին Աճեմյանի մեջ: Եվ ահա թե ինչն է տարօրինակ ու զարմանալին. այդ ամբողջ արարողությունը իր ոխթանով, ներկաների անկեղծ վարք ու պահվածքով մի տեսակ հիշեցնում էր միասության ներկայացում:

Եթե իրավացի էր Կարեն Միքայելյանը՝ Մոսկվայի դրամատիկական ստուդիան՝ համեմատելով թատերական տարբեր ուղղությունների ամբողջ արժեքավորն իր մեջ ներծծող սպունգի հետ, ապա Աճեմյանն անշուշտ այդ սպունգի մի մասնիկն էր: Նա բաց չէր թողնում Կամերային թատրոնի ոչ մի նոր ներկայացում, նրան դուր էին գալիս Թաիրովի բեմադրությունները նրբագեղ պլաստիկայով, իսկ Թաիրովի թատրոնի գլխավոր նկարչին՝ Գեորգի Յակովլովին նա ճանաչում էր հաշվական ստուդիայից: Աճեմյանն առանձնապես հրապուրվում էր Մեյերհոլդի աշխատանքներով, նրա ներկայացումները դիտում էր պարբերաբար, հաճախում էր վճարովի փորձերին: «Զախ» թատրոնով հրապուրվելը հասավ այնտեղ, որ 1925-ին, երբ ներքին հակասություններից բաժան-բաժան լինող հաշվական ստուդիան ժամանակավորապես կազմալուծվեց, Աճեմյանը երկու տարում ավարտելով ստուդիան, առանց երկարաբարակ մտածելու ընդունվեց Ա. Լ. Գրիպիչի ռեժիսորական կուրսերը, թեև արդեն կարող էր ստանալ ինքնուրույն աշխատանք:

Այս ամենին պետք է ավելացնել Աճեմյանի հաճախումները թատերական այն բուռն բանավեճերին, ուր հեշտ ու հանգիստ գահընկեց էին արվում հեղինակությունները և փառաբանվում նորարարները, բանավեճեր, որոնց մթնոլորտում նոր արվեստի տեսական հիմքերն էին դրվում: Այսօր դժվար է պատկերացնել ու նկարագրել ստուդիայի սան Աճեմյանի հարուստ կյանքը, մանավանդ որ նա, այս ամենից բացի, հաճախ լինում էր Մոսկվայի թանգարաններում ու պատկերասրահներում, նկարիչների ու քանդակագործների ցուցահանդեսներում և այլն:

Մոսկվան «թափվել» էր երիտասարդ Աճեմյանի վրա իր գեղարվեստական կյանքի վիթխարի հանդիպումը, որի «ճնշմանը»



քերն էին դիմանում: Աճեմյանը, ինչպես պարզվեց հետագայում, դիմացավ, ամբողջ տեսածը կշռեց ու իմաստավորեց ինքնուրույնաբար, ինքնորոշման բավիղներում կարողացավ հիմնվել իր մուկովյան «բագաժի» վրա: Ու թեև ավարտվեցին ուսման տարիները՝ իսկական ուսումնառությունը թատերական գործնական կյանքում դեռ նոր պիտի սկսվեր:

1926-ին էր: Հարազատ թատրոնում ինչ-որ նոր բան անելու վճռականությամբ Աճեմյանը եկավ Թիֆլիս: Այստեղ արդեն լսել էին նրա մասին, սպասում էին նրան ու չէին պատկերացնում, թե այդքան «կարճիկ» է ու ջահել: Աճեմյանից ստացած առաջին տպավորությունը, չգիտես ինչու, միշտ էլ եղել է ոչ նրա օգտին: Այդպես եղավ նաև Թիֆլիսում. Անդրկովկասի կենտրոնական խազան Ս. Խանոյանի ընդունաբանում Աճեմյանին որոնողները այդպես էլ չտեսան աթոռին նստած գանգրահեր երիտասարդին:

Ստանձնելով Թիֆլիսի հայկական դրամատիկական ստուդիայի ղեկավարությունը, Աճեմյանը հավատացած էր, թե ինքը մեծ ու հետաքրքիր գործ է սկսում: Միաժամանակ Թիֆլիսի թատերական կյանքն այդ տարիներին շատ հագեցած էր ու հարուստ: Այստեղ հռչակապ բեմադրություններ էր ստեղծում Կոտե Մարջանիշվիլին, արդեն դրսևորվում էր Սանդրո Ախմետելու ռեժիսորական ինքնատիպ տաղանդը, իսկ հայ թատրոնում փայլում էր Վահրամ Փափազյանը: Մթնոլորտը ճշմարիտ ստեղծագործական ու փորձարարական էր, այն աստիճան փորձարարական, որ շեքսպիրյան դասական ողբերգու Փափազյանը դիմում էր Եղիշե Չարենցի «Կապկազ-թամաշա» քաղաքական սատիրա-բուֆին, իսկ Մարջանիշվիլու և Ախմետելու ստեղծագործական վեճի պատճառով Ռուսթավելու անվան թատրոնը երկատվել էր:

Նորարարությունը համակել էր Թիֆլիսի թատրոններին, և դա կարծես բավական չէր՝ 1927-ի գարնանը այստեղ հյուրախաղերի եկավ Մեյերհոլդի անվան թատրոնը: Կարելի է պատկերացնել այդ օրերի թատերական Թիֆլիսը. աֆիշների վրա միաժամանակ փայլում են Կոտե Մարջանիշվիլու, Վահրամ Փափազյանի, Սանդրո Ախմետելու, Վսեվոլոդ Մեյերհոլդի անունները: Մոսկով-

յանից ոչ պակաս աղմկալի բանավեճերում խոսում են արդի թատրոնի ուղղությունների մասին: Մեյերհոլդը հանդես է գալիս հատուկ դասախոսությամբ՝ «Ծառն եղած թատրոնը»: Ահա մեզնի մթնոլորտում Աճեմյանը ստուդիականների հետ աշխատում էր Դերենիկ Դեմիրճյանի «Հաղթական սիրո երգը» պիեսի բեմադրության վրա: Սա առաջին սովետական պիեսն էր, որ բեմադրվեց հայ թատրոնում և բոլորովին էլ պատահական չէ, որ նրա ռեժիսորը եղավ Վարդան Աճեմյանը: Թե ինչպիսին էր այդ ներկայացումը՝ այժմ դժվար է ասել, սակայն Թիֆլիսի «Մարտակոչ» թերթը վկայում է, թե այն ներթափանցված էր «Մեյերհոլդի ստեղծագործական մեթոդով»: Եվ դա հասկանալի է: «Զախ» թատրոնի նորարարական հոսանքներով տարված երիտասարդ ռեժիսորը, Թիֆլիսում աշխատելով, կարելի է ասել, «մեյերխոլդյան մթնոլորտում», դեռ չէր կարող, ասեմք՝ չէր էլ մտածում, հաղթահարել նորարարական ազդեցությունները: Հենց Դեմիրճյանի պիեսի բովանդակությունն էլ ռեժիսորին հուշում էր դիմել «ձախ» թատրոնի ձևերին: Պիեսի գործողությունը կատարվում է «Ալեքսեն» ճալի վրա: Երկու հակադիր բանակների բաժանված անձնակազմն ու ուղևորները պայքարում են ճալի համար: «Ալեքսենի» բախտը կախված է այն բանից, թե բանակներից ո՞ր մեկը կհաղթի՝ հեղափոխականները, թե հակահեղափոխականները: Այդ պայքարի փոքր-ինչ ուղղագիծ ընթացքն էլ հենց բացահայտվում էր ներկայացման մեջ ընդգծված պոպուլատային ցայտուն ձևերով :

«Հաղթական սիրո երգը» ներկայացման նկարագրի մասին կարելի է դատել պահպանված լուսանկարներով: Միայն թե դրանք ոչ թե Թիֆլիսի, այլ երևանյան ներկայացման լուսանկարներն են. Երևանի բանվորական ակումբի բեմում Աճեմյանը, Դեմիրճյանի խնդրանքով, կրկնեց այդ բեմադրությունը առևտրի աշխատողների ակումբի (Խորառոճառ) դրամխմբակի սիրողների ուժերով: Ինչ խոսք, այդ ներկայացման մեջ զգացվում է «մեյերխոլդյան ձեռագիրը»: Զգացվում է ճակ բեմավիճակների գծանկարի մեջ, որոնք կառուցված են պոպուլատային արտահայտչականության սկզբունքով: Ռեժիսորը հենց գործող անձի կեցվածքի շնորհիվ ուղղակի, կարելի է ասել, ճակատալի եղանակով ձգտում է բացահայտել

կոնկրետ իրադրության կամ պերսոնաժի արարքի միանգամայն մատչելի բովանդակությունը: Բեմավիճակների կոմպոզիցիան միտումնավոր սխեմայի է վերածված, որպեսզի հանդիսատեսը իսկույնների ընկալի երկու հակամարտ բանակների դիրքավորումը, որպեսզի անսխալ կողմնորոշվի ստեղծված բեմական միջավայրում: Հեղափոխական կողմը, ինչպես երևում է լուսանկարներից, բնութագրվում է բեմավիճակների պարզորոշ ու կառուցիկ գծանկարով, նրա պերսոնաժների կեցվածքները մարտական են, մինչդեռ մյուս բեմավիճակներում, ուր հանդես են գալիս հակառակ կողմի ներկայացուցիչները, գծանկարը խառնիխառն է, քառալից, և սա մատնում է այդ պերսոնաժների անկաշուն վիճակը: Հալանաբար, ներկայացման մեջ եղել են սրամիտ գյուտեր, ժանրային հետաքրքիր տեսարաններ: Այս ամենը, ինչպես դժվար չէ համոզվել, «Հաղթական սիրո երգը» ներկայացման մեջ են «փոխադրվել» «ձախ» թատրոնների բազմաթիվ ներկայացումներից, ագիտաթատրոնի արտահայտչական միջոցների զինանոցից: Այդ ուղղագիծ հնարանքները ցայտուն ու ազդեցիկ էին բացահայտում պիեսի բովանդակությունը, և թերևս ներկայացումը մի առանձին հետաքրքրություն չունենար, եթե չլիներ այն պարագան, որի մասին մինչև օրս ոչ ոք չի խոսել:

Բոլոր նրանք, ովքեր գրում են Աճեմյանի մասին (թեև ռեժիսորի ստեղծագործական ուղու վերաբերյալ մինչև այժմ նույնիսկ փոքրիկ գրքույկ չկա, եթե չհաշվենք 1962-ին լույս տեսած «Կլասիկան և մեր օրերը»¹ հետազոտությունը՝ նվիրված Աճեմյանի այն բեմադրություններին, որ ստեղծվել են հայ դասական պիեսների (հիման վրա) ընդհանուր գծերով նշում են վախճանագովյալ ներկայացումների վիթխարի ազդեցությունը, բայց, ըստ էության, կոնկրետ խոսում են Մեյերհոլդի թատրոնի հնարանքների օգտագործման մասին: Լուսանկարներում պատկերված առանձին բեմավիճակների բնույթը հանգեցրեց այն մտքին, որ «Հաղթական սիրո երգը» ներկայացման մեջ Աճեմյանը դիմել է բեմավիճակների կառուցման վախճանագովյալ սկզբունքին: Մենք գիտենք, որ Աճեմյանը

¹ Լ. Հախվերդյան, «Կլասիկան և մեր օրերը». Վարդան Աճեմյանի արվեստը», ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1962, 192 էջ:

տառացիորեն ուսումնասիրել է «Հադիբուկ» ներկայացումը և մեծապես կրել է վախթանգովյան այդ գլուխգործոցի ազդեցությունը: «Հաղթական սիրո երգում» նա օգտվել է Վախթանգովի հնարանքներից, մասնավորապես, բեմում դերասանի շարժումն անակընկալ ընդհատելու հնարանքը՝ առավել արտահայտիչ կեցվածքի ֆիքսումը, որպեսզի հանդիսատեսը հնարավորություն ունենա ամենաարտահայտիչ պլաստիկական պատկերում «կարդալ» տեսարանի բովանդակությունը: Վախթանգովի համար այդ հնարանքը, որ նա հետևողականորեն կիրառեց «Հադիբուկում», թատերական դեկորների պայմանական լեզվի և դերասանի կենցաղային գործելակերպի անհամապատասխանությունը հաղթահարելու որոշակի փուլ էր: Ըստ Վախթանգովի, դերասանի պայմանական գոյությունը բեմի պայմանական միջավայրում նպաստում է երկի բովանդակությունը ընդհանրացված ձևերով բացահայտելուն: Դա ոչ թե պարզապես հնարանք է, այլ բեմական պատումի էմպիրիկ ոճը հաղթահարելու միջոց: Արդյոք երիտասարդ Աճեմյանն այս ամենը նկատի ունեցե՞լ էր շարժման էությունը ֆիքսելու վախթանգովյան սկզբունքին դիմելիս՝ դժվար է ասել: Հենց ինքը, 1969-ին հաստատելով, որ «Հաղթական սիրո երգում» իրոք դիմել է «Հադիբուկի» հնարանքներին, խուսափեց բացատրել այն պատճառները, որոնք դրդել են օգտվելու սիրված ներկայացման հնարաններից, այն աստիճան սիրված, որ, ինչպես ինքն է ասում՝ «մինչև հիմա էլ չեմ կարողանում անտարբեր հիշել «Հադիբուկը»: Այդպես կարող էր բեմադրել Վախթանգովը և ուրիշ ոչ ոք»:

«Հաղթական սիրո երգի» սկզբունքային նշանակությունը ոչ միայն այն էր, որ սկսեցին Աճեմյանի մասին խոսել որպես օժտված ռեժիսորի. «ռեժիսորական գրչի» ստուդիական այդ փորձարկման մեջ արդեն նկատվում էր երիտասարդ բեմադրողի «ձեռագիրը», սուր, արտահայտիչ ձևի նրա ձգտումը:

Այսօր, չորս տասնամյակների հետվից, միանգամայն ակներև է, որ 1927-ի ապրիլի 27-ին, Թիֆլիսում, «Հաղթական սիրո երգը» ստուդիական ներկայացման առաջին երեկոյին ծնվեց տաղանդավոր ռեժիսորը: Բայց այն ժամանակ ոչ ռեժիսորի և ոչ էլ նրա շրջապատի աչքում դա այնքան էլ անվիճելի չէր, քանի որ Վարդան

Աճեմյանը դեռևս ղեկավարվում էր դերասան դառնալու անգուսպ տենչանքով:

Երբ Աճեմյանի ղեկավարած ստուդիան 1928-ի սկզբին հանձնեցին Թիֆլիսի հայկական թատրոնի տնօրինությանը, որի գլուխ կանգնած էր Արշակ Բուրջալյանը, երիտասարդ ռեժիսորին առաջարկեցին մնալ իր պաշտոնում: Աճեմյանը չհամաձայնեց: Նա եկավ Երևան՝ փորձելու համար՝ թե արդյոք չի՞ հաջողվի որպես դերասան ընդունվել հայ առաջատար թատրոնը: Մի քանի ամիս նա մնաց Երևանում և կարողացավ այդ ժամանակամիջոցում կրկնել «Հաղթական սիրո երգի» բեմադրությունը և ապա բեմադրել ևս երկու-երեք նոր ներկայացում: Եվ դարձյալ մամուլն սկսեց խոսել նրա մասին որպես օժտված ռեժիսորի: Իսկ Աճեմյանը, որ հաճախում էր Առաջին պետթատրոնի (հետագայում Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն) ներկայացումները, հույս ուներ ընդունվել այնտեղ: Շուտով ժողկոմ Ա. Մուսվաթյանի առաջարկով երիտասարդ ռեժիսորը ուղարկվում է այդ թատրոնը:

Թե Առաջին պետթատրոնում Աճեմյանն ինչու չմնաց, հնար չեղավ պարզելու: Հայտնի է միայն, որ հենց Աճեմյանին առաջարկեցին գնալ Լենինական՝ այնտեղ նորերս կազմակերպված Երկրորդ պետթատրոն, նա իսկույն կեթ համաձայնեց, նախօրոք առաջադրելով դերասան լինելու իր իրավունքը: Պայմանն ընդունվեց, բայց դարձյալ վերապահությամբ՝ միժամանակ Աճեմյանը պետք է ռեժիսոր լինի թատրոնի ղեկավար Թադևոս Սարյանի հետ միասին, որը նույնպես Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիայի շրջանավարտներից էր, դասընթաց էր անցել Մելերհոլդի փորձարարական արվեստանոցում և հինգ տարի ռեժիսոր եղել Օրեխովո-Ջուկովի բանվորական թատրոնում՝ այդ տիպիկ «ձախ» թատրոնում, որի ստեղծագործական ծրագիրը սերտ շփման եզրեր ուներ Մելերհոլդի արվեստի հետ:

Լենինականում, մինչև ադմոնի հաճած «Բեկում» ներկայացման հեղինակ դառնալը, Աճեմյանը որպես դերակատար հանդես եկավ երիտասարդ թատրոնի բոլոր անդրանիկ աշխատանքներում: «Խոսվություն» ներկայացման մեջ, որով բացվեց թատրոնը, Աճեմյանը կատարում էր Կոզլովի դերը (1928), թատրոնի երկրորդ՝

«Ատամնաբույժն արևելյան» ներկայացման մեջ՝ Թովմասի դերը, որի մասին «Բանվոր» թերթը գրեց, թե Աճեմյանի խաղը չէր գիշում Թափառնիկոսի դերակատար Թադևոս Սարյանի խաղին: Բայց նույնիսկ «Բեկումից» հետո, ուղիղ երեք ամիս անց (1929, մայիս), Աճեմյանը կատարեց Պավել Գուլյաշկինի դժվարին ու հետաքրքիր դերը Էրդմանի «Մանդատում»: Մամուլն ու հանդիսատեսը բարձր գնահատեցին այդ կատարումը, բայց հենց նրանք էլ ավելի բարձր դասեցին Աճեմյանի ռեժիսորական աշխատանքը «Բեկում» ներկայացման մեջ:

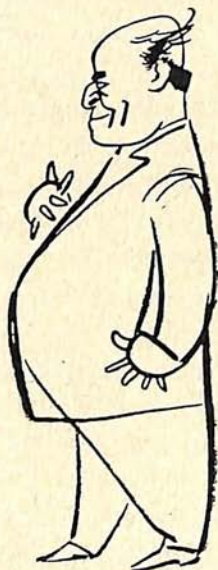
1929-ի վերջին Աճեմյանը «Մարոկկո» պիեսի բեմադրությամբ վերջնականապես հաստատվեց երիտասարդ թատրոնի առաջատար ռեժիսորի դիրքում, սակայն մի տարի անց, 1931-ի գարնանը, Մոսկվայի դրամատիկական ստուդիայի հիմնադիր Սուրեն Խաչատուրովի բեմադրած «Նապոլեոնի արշավանքը» ներկայացման մեջ, Աճեմյանը փալլեց Նապոլեոնի դերի կատարմամբ, ստեղծելով իրապես վառ սատիրական կերպար: Անձամբ Աճեմյանի համար դեռ վերջնականապես պարզ չէր, թե ինքը ինչին է նախապատվություն տալիս. «Բեկումի» աննախադեպ հաջողությունից առաջ նա աչքի էր ընկել Թովմասի դերով, «Մարոկկոյի» փառքից հետո նա հաջողությամբ կատարել էր Նապոլեոնի դերը:

— Ծիշոն ասած, ինքս էլ չգիտեմ, թե ինչու դադարեցի խաղալուց,— պատմեց Աճեմյանը իր զրույցներից մեկում (1954, սեպտեմբերի 17):— Գուցե պատճառն այն էր, որ Լենինականում միակ ռեժիսորը մնացի, կամ այն, որ ռեժիսորական աշխատանքը հրապուրում ու բավարարում էր ինձ, և կամ դերասաններից ուզում էի ստանալ խաղի այն որակը, որին ձգտում էի որպես դերասան:

Դժվար է ասել, թե ինչպիսի դերասան կդառնար Աճեմյանը, բայց եթե նույնիսկ ենթադրենք, որ նա լավ արտիստ կդառնար, ապա արդեն առանց որևէ ենթադրության կարող ենք ասել՝ հայ թատրոնը զրկվեց մի դերասանից, բայց փոխարենը ձեռք բերեց մի ականավոր ռեժիսոր:

Եթե սեփական տեղծագործական եսը՝ «դերասան, թե ռեժիսոր» խնդիրը պարզելն Աճեմյանի կյանքում մի քանի տարի

տնեց և ըստ էության ավարտվեց, ինչպես ինքն է խոստովանում,
իր համար գրեթե աննկատ, ապա իր զուտ ռեժիսորական գործու-
նեությունը ծավալվեց հալ սովետական թատրոնի զարգացման
ատավել բարդ ու դժվարին ուղիներով:



ԴԱՐԱՇՐՋԱՆԻ ՆԿԱՐԱԳՐԻ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐԸ

Երբ Լենինականի թատրոնում սկսվեց Վարդան Աճեմյանի ռե-
ժիսորական ինքնուրույն գործունեությունը, բուռն որոնումների
յոթնամյա ուղի անցած հայ սովետական թատերական մշակույթը
ինքնորոշման բարդ շրջան էր ապրում: 1920-ական թվականների
սկզբի թատերական արվեստի զարգացման փոքր-ինչ խառնաշփոթ
պատկերն արդեն պարզվել էր, ազատվել թատերական տարբեր
ուղղությունների հնարանքների էկլետիկ կուտակումից: Հայ սովե-
տական թատրոնի ռեժիսորական «աշակերտության» շրջանն ար-
դեն ավարտվել էր, և, ավագ սերնդի ռեժիսորների ստեղծագոր-
ծական վիթխարի գործունեության շնորհիվ, հենց այդ շրջանում
ռեժիսուրան հայ թատրոնում կարողացավ հաստատվել որպես
ինքնակա արվեստ, ներկայանալ որպես թատերական արվեստի
կարևոր ու որոշիչ օղակ: Ծիշտ է, ինքնահաստատման այդ շրջա-
նում, որ բարդանում էր ամենատարբեր ազդեցությունների պատ-
ճառով, նկատվում էին և՛ ծայրահեղություններ, և՛ սխալներ, և՛
ստեղծագործական վրիպումներ, որոնք այլ կերպ չի կարելի ան-
վանել, քան ձևավորման ընթացքի ծախքեր: Համենայն դեպս, ռե-
ժիսուրայի ինքնահաստատման դժվարին ընթացքն ավարտվեց
մածորային ակորդով, սկիզբ դնելով մեզ մոտ թատերական ար-
վեստի զարգացման նոր փուլին, ի դեպ, ոչ պակաս կարևոր ու
դժվար, բայց թերևս առավել բարդ՝ ինքնորոշման, այսինքն՝ հայ
թատրոնի ազգային նկարագրի որոշման ու հաստատման փուլին:

Անկուրջ բան կլինէր ասել, թէ հայ սովետական թատրոնի ազգային նկարագրի ինքնորոշումը նոր-նոր էր սկսվել. ինչ խոսք, այն սկզբնավորվել էր նոր թատրոնի երևան գալու հետ մեկտեղ, բայց նախնական փուլում մեր թատրոնի ռեժիսորան ստիպված էր ավելի ու ավելի զբաղվել, այսպես կոչված դերասանական թատրոնի ավանդույթների վերջնական հաղթահարումով, այսինքն՝ մի գործով, որով սկսել էին զբաղվել հայ առաջին ռեժիսորները դեռ մինչհեղափոխական տարիներին, բայց չէին կարողացել հասցնել մինչև վերջ: Բացի այդ, սկզբնական փուլում ռեժիսորական արվեստի պրոֆեսիոնալ կազմը, ռեժիսուրայի կազմակերպչական ու գաղափարական խնդիրները ակամա մեծ ուշադրություն էին գրավում, քանի որ հարկադրված էին սկզբունքորեն վերակառուցել թատրոնն ամբողջությամբ:

Մի ուրիշ տարբերիչ հատկանիշ էլ ուներ հայ թատրոնի ռեժիսուրայի զարգացման ուղին առաջին շրջանում: Հայ դրամատուրգները դեռ չէին կարողանում արդիական թեմայով հետաքրքիր պիեսներ ստեղծել, և այդ պատճառով ռեժիսորները դիմում էին ռուս սովետական դրամատուրգիայի երկերին և նորարարական փորձերն իրականացնում էին դրանց հիման վրա, իսկ այդ պիեսներն արդեն ունեին իրենց բեմական տարբերակները, որ ստեղծել էին սովետական նշանավոր ռեժիսորները Մոսկվայի և Լենինգրադի թատրոններում: Բնականաբար, հայ ռեժիսորների համար դժվար էր դրանց բեմադրության մեջ ստեղծագործական լիակատար ինքնուրույնություն պահպանել կամ ներկայացման ինքնատիպ լուծում գտնել: 1920-ական թվականների սկզբին հայ թատրոնի ռեժիսուրայի զարգացման ընթացքը պատմականորեն պայմանավորող այս պատճառները ավելի շատ «գործում» էին ռեժիսուրայի ինքնահաստատման, քան ինքնորոշման խնդիրը լուծելու ուղղությամբ: Սա, իհարկե, չի նշանակում, թե սկզբնական շրջանում ինքնորոշում չէր կատարվում և կամ հաջորդ փուլում դադարեց ռեժիսուրայի ինքնահաստատման ընթացքը: Կարևոր են օրյնկտիվ շեշտադրումները ռեժիսորական արվեստի զարգացման մեջ:

Եվ այսպես, երբ սկսվեց Վարդան Աճեմյանի ռեժիսորական ինքնուրույն գործունեությունը, հայ թատրոնի ռեժիսորական զարգացման այն սկզբնական փուլի մեջ էր, որին բնորոշ էր ազգային ինքնուրույն նկարագիրը լիովին պարզելու և հաստատելու ձգտումը:

Խիստ անհրաժեշտ է նշել այս պարագան, քանի որ միայն այդ ֆոնի վրա կարելի է ճիշտ ըմբռնել Վարդան Աճեմյանի ռեժիսորական ստեղծագործությունը, մի արվեստագետ, որն իր անդրանիկ բեմադրության մեջ թեև մի ոտքով կանգնած էր նախորդ շրջանի ռեժիսորայի դիրքերում, բայց և այնպես մյուս ոտքն էլ արդեն դրել էր թատրոնի ստեղծագործական խնդիրների ինքնուրույն լուծումների ոլորտը: Բացի այս «ռեժիսորական մեծ միջավայրից», Աճեմյան-ռեժիսորի գործունեության սկիզբը զարմանալիորեն օրգանապես ներառնվում է Լենինականի թատրոնի «ռեժիսորական փոքր միջավայրը».

այստեղ էին Թ. Սարյանը, Վ. Աճեմյանը, Ս. Աբովյանը, որոնք գրեթե միաժամանակ ավարտել էին Մոսկվայի դրամատիկական ստուդիան:

Ռեժիսորների այս սերունդը, ի տարբերություն հայ ռեժիսորների ավագ սերնդի՝ Ս. Արմենյան, Ս. Քալանթարյան, Լ. Քալանթար, Ա. Բուրջալյան, Ա. Խարազյան, ավելի ուշադիր էր վերաբերվում թատրոնի ստեղծագործական ուրույն դեմք ստեղծելու խնդրին: Տարբեր թատրոններից երիտասարդ ռեժիսորներ եկան Լենինականի պետթատրոն՝ ընդհանուր ջանքերով թատերական նոր օջախ ստեղծելու: Եվ եթե նրանք ինչ-որ չափով կրկնեցին հայ սովետական թատրոնի ռեժիսորայի զարգացման վաղ շրջանը, ապա երիտասարդ թատրոնի ստեղծագործական դեմքի հարցում կանգնած էին ինքնուրույն դիրքերում: Դրանով էլ պետք է բացատրել, որ Լենինականի թատրոնը շատ արագ գտավ իր դեմքը և ճանաչվեց որպես ազգային վառ նկարագիր ունեցող թատրոն:

Բ. Լավրենյուլի «Բեկում» պիեսի ներկայացման մեջ, որ Վ. Աճեմյանը բեմադրեց այդ թատրոնում 1929-ի սկզբին (պրեմիերան փետրվարի 16-ին էր), առավել ցայտուն ի հայտ եկան երիտասարդ թատրոնի և ռեժիսորի այն ժամանակվա ձգտումները: «Բեկումը» բեկումնային ներկայացում է համարվում Լենինականի թատրոնի և իր

Աճեմյանի ստեղծագործական կենսագրության մեջ, թեև ավելի ճիշտ կլիներ նախերգ համարել, քանի որ և՛ երիտասարդ թատրոնը, և՛ Աճեմյանը դեռևս ոչինչ չունեին «վերափոխելու» և նոր միայն սկսում էին իրենց կենսագրությունները:

«Բեկումի» բեմադրության ամենաբնորոշ առանձնահատկությունը ներկայացման ռեժիսորական ամբողջ կերպարի որոնումն էր, այնպիսի մի կերպար, որի մեջ արտացոլվեր ամբողջ դարաշրջանի նկարագիրը: «Բեկումի» իրավիճակը հեռավոր կերպով հիշեցնում է «Հաղթական սիրո երգը» պիեսի իրավիճակը՝ երկու դեպքում էլ գործողությունը կատարվում է նավի վրա, որ բաժանված է երկու հակամարտ բանակների, և երկու դեպքում էլ պայքարի ելքը վճռվում է հեղափոխության պատմական ընթացքով: Ծիշտ է, Դեմիրճյանն իր պիեսը գրել էր «Բեկումի» լույս աշխարհ գալուց շատ առաջ, բայց հետաքրքիր է, որ Աճեմյանին, նրա ռեժիսորական գործունեության առաջին շրջանում, «բաժին ընկան» հենց այդ պիեսները, որոնց մեջ թեև գործողությունը տեղայնացված է, ներփակ, այնուհանդերձ, նավերի ճակատագրերում միանգամայն պարզորոշ ենթադրվում է հեղափոխության ճակատագիրը: Գաղափարի նման պլոժետային խտացումը, հավանաբար, մոտ էր Աճեմյանի ռեժիսորական հակումներին: Բայց եթե «Հաղթական սիրո երգում» դարաշրջանը խճանկարային ձևով արտացոլվում էր առանձին բեմավիճակներում, առանձին գործող անձանց կեցվածքներում, ընդհատուն տպավորիչ շարժումներում, այսինքն՝ դարաշրջանի դեմքն ասես արտացոլվում էր ներկայացման ընդհանուր պաննոյում ի մի բերված բազմաթիվ մանր հայելաբեկորներում, սակայն «Բեկում» ներկայացման մեջ ռեժիսորը հեղափոխական դարաշրջանի պատկերը վերստեղծեց խոշոր վրձնահարվածներով, ասես դարաշրջանի առջև վիթխարի հայելի դրեց, որի մեջ այն արտացոլվում էր այնպես, ինչպես տեսնում էր ինքը, ռեժիսորը, և ինչպես հուշում էր դրամատուրգը:

Աշխարհացունց հեղափոխությունը ռեժիսորի առջև հառնում էր խոշորացված չափերով՝ վիթխարի, պատկերավոր, շարժուն: Ուստի «Չարյա» ռազմանավը պետք է հանդիսատեսին ներկայացար իր ահեղ տեսքով: Ահա թե ինչու ռեժիսորն առաջարկեց Լե-

հինականի թատրոնի բեմում պտտվող հատուկ շրջան պատրաստել (մինչ այդ թատրոնը շրջան չուներ): Եվ այդ շրջանի վրա «Զարյան» դիտվում էր բոլոր կողմերից, տարբեր դիտանկյուններից, նայած թե ինչպես էր լուծված այս կամ այն տեսարանը: Նկարիչ Վ. Ծերիշևը, որ հետագայում ձևավորեց Աճեմյանի բեմադրություններից շատերը, «Զարյայի» առանձին մասերը պատկերող կոնստրուկցիաներն արեց գորշավուն զուսպ տոներով, առանց ավելորդ մանրամասնությունների: Այդ զուսպ, գրեթե չեզոք ֆոնը ռեժիսորին ու նկարչին անհրաժեշտ էր հատկապես ներկայացման ֆինալում, ուր ահագին կարմիր կտավը շեղորեն կտրում էր բեմը, իսկ նրա բաց մասում, հրանոթների փողաբերանները ահել բարձրացրած, «Զարյան» հաղթանակն էր ազդարարում:

Մինչև «Բեկումի» լենինականյան պրեմիերան, այդ պիեսը բեմադրվել էր Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում և, ականատես Միխայիլ Կոլցովի վկայությամբ, «ուղղակի խելահեղ հաջողություն ուներ»¹: Ինչ վերաբերում է Վախթանգովի թատրոնի ներկայացմանը, ապա նրա փառքը թնդում էր երկրով մեկ: Եվ Աճեմյանը ձեռնարկեց այդ երկի բեմադրությանը՝ շատ լավ հասկանալով, որ մայրաքաղաքային թատրոնների հետ ստեղծագործական մրցությունը հղի է իր համար ամենամալատ հետևանքներով: Վախթանգովի թատրոնում Բերսենն էր խաղում Բորիս Ծչուկինը, Սունդուկյանի անվան թատրոնում՝ Հրաչյա Ներսիսյանը: Բեմի այս մեծերը հերոսի հոգեկան բեկումը բացահայտում էին գեղարվեստական այնպիսի ուժով, որ նրանց արվեստի մակարդակի կրկնության մասին խոսք անգամ չէր կարող լինել: «Բեկում» պիեսի բոլոր ներկայացումները գլխավորապես պատմում էին հերոսի հոգեկան աշխարհում կատարված բեկման մասին, ի դեպ, նաև այն ուժի մասին, որ հասցրել էն մման հետևանքի: Վախթանգովի անվան թատրոնի, ինչպես նաև, ի միջի այլոց, Սունդուկյանի անվան թատրոնի, ներկայացման հասցեին կշտամբանքներ եղան, որ գործող անձանց մեջ անթույլատրելի չափերի է հասնում պսիխոլոգիզմը: Թերևս հաշվի առնելով այս հանգամանքը, ինչպես նաև ելնելով այն բանից, որ Լենինականի թատրոնը չուներ Բերսենի

¹ «Правда», 1928, նոյեմբերի 2:

այդպիսի ականավոր դերակատար, կամ էլ ղեկավարվելով այլ նկատառումներով, Աճեմյանը «Բեկումի» բովանդակությունը բացահայտեց փոքր-ինչ այլ կերպ, ուրիշ շեշտադրումով: Աճեմյանի ներկայացման հերոսը դարձավ նավաստիների զանգվածը՝ Գոդունի գլխավորությամբ: Բոլոր նրանք, ովքեր գրել են այս ներկայացման մասին, միաձայն նշել են, որ նավաստիների համահավաք կերպարը, Գոդունի կերպարը բացահայտված են գեղարվեստական առանձին ուժով:

Ներկայացման սկիզբն իսկ, որ գրեթե բոլոր թատրոններում կամերային բնույթ ուներ, Աճեմյանը մեկնաբանել էր ուրիշ կերպ: Բեմի խավարում լսվում են կրակոցներ, հեռվից պայթյունների ձայներ են հասնում, ապա նորից՝ թնդանոթային հրաձգություններ: Այս հիմնավոր «հրետանային նախապատրաստությունը» անհրաժեշտ էր ռեժիսորին՝ հենց սկզբից բեմական պատումը ներկայացման ընդհանուր ոճի մեջ ներառելու համար, քանի որ ներկայացումն ամբողջությամբ լուծված էր որպես ոգեշունչ պատմություն ժողովրդի հեղափոխական գործի մասին: Եվ այդ «որոտընդոտ» սկիզբը որոշ իմաստով փոխում էր Բերսենևի տան տեսարանի կամերային բնույթը: Ասենք, նավապետ Բերսենևի բնակարանն իսկ Վ. Շերիշևի ձևավորման մեջ այնքան էլ արիստոկրատական տեսք չուներ, ինչպես մյուս թատրոնների ներկայացումներում: Այստեղ իշխում էին խիստ ոճը, կոնստրուկցիաները, որոնց գծերն ինչ-որ ընդհանուր բան ունեին «Զարյա» ռազմանավի կոնստրուկցիաների գծերի հետ: Աճեմյանի համար այս տեսարանը զուտ էքսպոզիցիոն նշանակություն ուներ, և եթե այդտեղ շեշտվում էր որևէ կերպար, ապա դա Գոդունի կերպարն էր: Բեմը առանձին հուզական բեռնվածք էր ստանում ոչ թե Բերսենև—Երամյանի ներկայությամբ, այլև Գոդուն—Բաբկեն Գաբրիելյանի առաջին իսկ մուտքից. փոխվում էր բեմական պատումի տրամադրությունը, դառնում լուսավոր ու աշխույժ: Եվ հենց այդ տրամադրությունն էլ կամերտոն էր դառնում ամբողջ ներկայացման համար: Գոդունը, ըստ ռեժիսորի մտահղացման և դերասան Բաբկեն Գաբրիելյանի անկրկնելի հմայքի ու տաղանդի շնորհիվ, ներկայացման բոլոր տեսարաններում հուշում էր հուզականության աստիճանը, հատուկ կոլորիտ և նույ-

նիսկ ուիթ էր բերում: Ասենք, Բերսենի կերպարը Լենինականի թատրոնում ավելի հետաքրքիր արտացոլվում էր Գողունի կերպարում, քան արտահայտում էր ինքն իրեն: Առնական և ուժեղ Գողուն—Գաբրիելյանը մեղմ էր ու արտառուչ Բերսենի հետ: Թատերագետ Լ. Խալաթյանը, որ շատ անգամ է հաշվ աշխատել աներկայացումը, վկայում է՝ յուրաքանչյուր տեսարանում կարելի էր զգալ Գողունի թաքուն սերն ու համակրանքը նավաստի նկատմամբ: Բայց նա ավելացնում է նաև. երբ Բերսենը փորձում էր անցնել հակառակորդ բանակը, Գաբրիելյան—Գողունը նրա հետ վարվում էր ամենադաժան ձևով¹:

Ռեժիսորական լուծման հիմնական միտումն արտահայտելով հանդերձ, Գողունի կերպարը ներկայացման առավել կարևոր կերպարի՝ նավաստիների զանգվածի կենդանի խորհրդանշանն էր միայն: Ներկայացման պրեմիերայից առաջ Լենինականի «Բանվոր» թերթի աշխատակցի հետ իր հարցազրույցում Վ. Աճեմյանը ընդգծել է, որ հատուկ ուշադրություն է նվիրվել «նավաստիների մասսայի ձևավորման պրոբլեմին»²:

Մասսայական տեսարանում ռեժիսորը փորձել էր պատկերել ամբողջ հեղափոխության իրադարձությունները: Եթե մասսայական տեսարանների ռեժիսորական պարտիտուտը դիտենք առանձին վերցրած, ապա կտեսնենք, որ այդ ոչ միայն ավելի հարուստ ու հետաքրքիր է պիեսը ընձեռնած հնարավորություններից, այլև, որ շատ կարևոր է ներկայացման մեկնաբանության համար, սկզբունքորեն տարբեր է և դրամատուրգիական ինքնուրույն դեր ունի: Ռեժիսորը ձգտել էր հենց նավաստիների զանգվածի մեջ գտնել հեղափոխական դարաշրջանի նկարագիրը: Բերսենի և մյուս գործող անձանց կերպարների հոգեբանության թույլ մշակումը ոչ թե փոխհատուցվել, այլ ընդգծվել էր «մասսայի հոգեբանության» մանրակրկիտ մշակումով: Այս հոսանքը սովետական թատրոնի ռեժիսուրայում ծնունդ էր առել դեռ հեղափոխության առաջին տարիներից, երբ հրապարակային ներկայացումներում և մեծ հանդիսանքներում առանձին մարդու կերպարը փոխարինվում էր մարդկանց խմբի

¹ ՏԵՄ Լ. Խալաթյան, «Բաբկեն Գաբրիելյան», ՀԹԸ, 1959:

² «Բանվոր», 1929, փետրվարի 10:

պատկերումով: Հետաքրքիր փորձեր էին անում ուկրաինական և վրացական ազգային թատրոնների ռեժիսորները, մասնավորապես Կուրբասն ու Ախմետելին: Այսպես, «Ջիմմի Հիգգինս» ներկայացման մեջ, որ բեմադրել էր Կուրբասը «Բերեզիլ» թատրոնում, առանձին կերպարի հոգեբանությունը մասսայական տեսարանների միջոցով բացահայտելու հետաքրքիր փորձ էր արվել:¹ Նույն իրազործեց Ախմետելին աղմուկ հանած «Անգորում»: Աճեմյանը փորձեց այդ նույնն անել պրոֆեսիոնալ թատրոնում իր անդրանիկ բեմադրության՝ «Բեկումի» մեջ:

Ռեժիսորը ներկայացում էր նեմուծել բազմաթիվ մասսայական տեսարաններ, որոնց մասին նույնիսկ ակնարկ չկա Բ. Լավրենցովի պիեսում: Մասսայական տեսարանների պարտիտուրը կառուցված էր պարուրաձև-վերընթաց՝ ճավաստիների տարերային ընթացքից մինչև խիստ կազմակերպվածությունը ֆինալում: Եթե ներկայացման սկզբում գրեթե անհնար էր «ընթերցել» բեմավիճակների ուրվագծերը, քանի որ ճավաստիները ցրված էին ճավով մեկ, ապա ֆինալում նրանց բեմավիճակների պատկերը պարզ էր ու որոշակի: Այդ ուրվագծերը խիստ երկրաչափական ձևեր ունեին, երբեք չէին բեկբեկվում, չէին քայքայվում, փոխվում էին երկրաչափական մի-ձևից մյուսին, բայց միշտ՝ հստակ, պարզորոշ, գեղեցիկ: Եթե ներկայացման սկզբում բեմական շարժման ուղիքը անգույն էր, բուն շարժումները՝ անկազմակերպ, տարերային, ապա վերջում շարժումների ուղիքը չափական որոշակիություն ու կազմակերպվածություն էր ստանում:

Եթե փորձենք արտահայտել «Բեկում» ներկայացման մասսայական տեսարանների ռեժիսորական մշակման իմաստը, ապա պետք է ասենք՝ գիտակցության արարում քառսից, կազմակերպված ուժի ձևավորում ժողովրդի տարերային խմորումից, այլ խոսքով ասած՝ ցիրուցան աշխարհի հեղափոխական կարգավորում: Ռեժիսորն այս միտքը բեմականորեն վառ ու պատկերավոր ամփոփել էր ներկայացման ֆինալում: «Ամբողջ իշխանությունը խոր-

¹ Ա. Գ. մասին մանրամասն տե՛ս Ս. Ռիգան, «1920-ական թվականների հայ ռեժիսորական արվեստը», «Լրաբեր», Հայկական ՍՍՀ ԳԱ (Հասարակական գիտությունների բաժանմունք), 1961, № 10:



Սուրեն Քոչարյանի հետ. 1932





Արուս Ասրյանի հետ. 1932

հուրդներին» մակագրով վիթխարի կարմիր կտավը, լույսերի մեջ թրթռալով ու փայլելով՝ շեղորեն հատում էր ամբողջ բեմը և ծածկում նրա մի կեսը: Բեմի ազատ մասում երևում էր «Զարյաչի» տախտակամածը՝ դեպի հանդիսասրահի հեռավոր անկյունը պարզված հրանոթների փողերով: Իսկ նավախելի վրա երևում էր ըզգաստ կանգնած նավաստիների առաջին շարքը: Հանդիսատեսը կարմիր կտավով «ծածկված» այդ շարքի մեջ զգում էր զինվոր նավաստիների վիթխարի զանգվածը, որ պարզապես «չէր երևում», որովհետև բեմում միայն նավախելն էր ցուցադրվում: Փողային նըվագախումբը քալերգ էր թնդացնում, և բեմը հետզհետև սուզվում էր կիսախավարում, ապես «Զարյան» բաց ծով էր դուրս գալիս, որպեսզի այդպես՝ հզոր մի բռունցք դարձած, հրանոթների պարզված փողերով վերջնական հարված հասցնի հեղափոխության թշնամիներին: Կարելի է ասիտալ, որ լենինականյան «Բեկումը» ժամանակին չի տեսել Միխայիլ Կոլցովը, որ, անկասկած, կարձանագրեր նաև այս ներկայացման «ուղղակի խելահեղ հաջողությունը» և, հավանաբար, կավելացներ՝ առանձնապես նրանով հրապուրված էին Լենինականի աշխատավորները, որոնք տառացիորեն պաշարել էին թատրոնի շենքը «Բեկումի» ներկայացման օրերին, որոնք քրննարկում էին ներկայացումը բանավեճերի ժամանակ, թատրոնի այգում, փողոցներում, տներում: «Բեկումը» տասնհինգ տարի չի ջալ Լենինականի թատրոնի բեմից:

Պրոֆեսիոնալ թատրոնում Աճեմյանի առաջին իսկ բեմադրությունը նրան փառք բերեց, որն անհրաժեշտ էր ամրապնդել նոր աշխատանքով: Եվ հաջողությունը՝ ավելի շոնդալից ու մեծ, կրկնվեց հաջորդ տարվա վերջին (դեկտեմբերի 24-ին), երբ տեղի ունեցավ «Մարոկկո» ներկայացման պրեմիերան: Այս անգամ էլ Աճեմյանը դիմել էր մի այնպիսի պիեսի, որ արդեն ներկայացվում էր Երևանի, Թիֆլիսի և Բաքվի հայկական թատրոններում, մեր ռեժիսորայի վետերաններ Լ. Քալանթարի և Ա. Բորջալյանի բեմադրությամբ: Բայց Ս. Բաղդասարյանի պիեսը Լենինականի թատրոնում «Արյունոտ անապատ» անունը փոխեց: Ի դեպ, ժամանակին այդ պիեսով հետաքրքրվել էին Մեյերհոլդի անվան թատրոնի մարդիկ՝ իրենց մոտ բեմադրելու մտադրությամբ:

Պիեւի վրա ռեժիսորի աշխատանքը լուրջ էր ու տքնաջան. ոչ միայն դիալոգն էր վերափոխվում, այլև ավելացվում էին առանձին տեսարաններ ու դրվագներ: Այդ աշխատանքն այնքան հաջող ավարտ ունեցավ, որ Ս. Բաղդասարյանը հետագայում ընդունեց հենց այդ տարբերակը:

Ինչպես «Բեկումի» մեջ, այնպես էլ «Մարոկկոյում» Աճեմյանը շարունակեց պատկերել դարաշրջանի դեմքը, որ ներկայանում էր նրան համախմբված ժողովրդի կերպարանքով: Այստեղ էլ ռեժիսորի ուշադրության կենտրոնում էր ժողովրդական զանգվածի վարքն ու բարքը, նրա գեղարվեստական կերպարի ձևավորումը բեմում, այստեղ էլ մասսայական տեսարանների ռեժիսորական պարտիտուրը մշակված էր առանձին խնամքով և դրամատուրգիական ինքնուրույն դեր ուներ:

Ծարունակելով դարաշրջանի գեղարվեստական նկարագրի որոնումները, ռեժիսորը ձգտում էր դա ներկայացնել առավել բազմակողմանի, փորձում էր բեմական նույն պայմանական հնարքներով պատկերել հակադիր բանակի ընդհանրացրած կերպարը: Ընդ որում ճիշտ է, Աճեմյանը երբեմն ուղղակի դիմում էր սատիրական պլակատի արտահայտչական միջոցներին, մի հանգամանք, որը, ինչպես կհամոզվենք հետո, բեմական պատումը դարձնում էր մակերեսային ու չափազանց ուղղագիծ:

«Մարոկկո» պիեսը պատմում է ֆրանսիական զավթիչների դեմ արաբ ժողովրդի պայքարի մասին, իմպերիալիստների լծի տակ տնքացող Աֆրիկայի հեղափոխական զարթոնքի մասին: Ռեժիսորը պիեւի ընդհանուր գաղափարն արտահայտել էր խորհրդանշով. բեմի կիսախավարում վառ լուսավորված էր Աֆրիկայի խոշոր քարտեզը, որը, տեղադրված լինելով բեմի ուղիղ մեջտեղում, իսկույն գրավում էր հանդիսականի ուշադրությունը: Նրա վրա տարբեր գույներով պարզորոշ գրված էր՝ «Ալժիր», «Թունիս», «Մարոկկո»: Աֆրիկայի մայր ցամաքին հյուսիսից սկսվում էր մոտենալ բուսաշոռած: Ձեռքը հետզհետե ծածկում էր ամբողջ մայր ցամաքը, մատներն սկսում էին ջղաձիգ պրկվել, ասես ցանկանալով խեղդել վիթխարի աշխարհամասը: Ռեժիսորն այս պլակատ-տեսարանը ձեռ-

տում էր կապել բեմական կոնկրետ գործողության հետ. նույն քարտեզի վրա հյատնվում էր դաշույնը ձեռքին մարդու ուրվանկար, իսկ երբ բեմը լուսավորվում էր՝ հանդիսականը տեսնում էր ֆրանսիական գորբերի հրամանատար Ժեներալին իր նստավայրում՝ նա հրահանգներ էր տալիս սպաներին:

Գաղութարարների բանակը բեմադրության մեջ բնութագրվում էր զուսպ ու խստորոշ հնարանքներով: Զիզ կեցվածքով ու փայլուն համագգեստով սպաները Ժեներալին էին ներկայանում համաչափ քայլերով: Նրանց շարժումները նրբագեղ էին, խոսքը՝ ընտիր, տեսքը՝ պատկառելի: Սպաների կերպարների արտաքին հավաքված ու զուսպ երևույթը ռեժիսորը խախտում էր՝ հետևողականորեն բացահայտելով նրանց ներքին տատամսկոտ վիճակը:

Գաղութարարները, ինչպես նաև ապստամբները, ներկայացման ռեժիսորական մշակման մեջ ընդհանրացված կերպարանք էին ստանում, թեև նրանց առանձին ներկայացուցիչները, արաքների առանձին ներկայացուցիչների մեջ, անհատականացվում էին:

Ռեժիսորի նպատակն էր պատկերել և՛ պալքարի ելած արաքների, և՛ գաղութարարների ընդհանրացված կերպարը:

Եթե ներկայացման սկզբում ֆրանսիացի սպաները, որպես կանոն, բեմում հայտնվում էին խմբով, ուղիղ շարք էին կազմում, եթե նրանց բեմավիճակները արտահայտում էին ուժ ու միասնություն, ապա ներկայացման ավարտին քայքայվում էր սպաների շարքը, նրանք խմբվում էին «անկազմակերպ» բեմավիճակներում, որոնք պարզորոշ ցույց էին տալիս, որ մարդկանց այդ խումբը շփոթահար է, իշխանությունը կորցրած և՛ իր, և՛ առաջներում եմթակա արաքների նկատմամբ: Զավթիչների այս անկայուն վիճակը առանձնապես համոզիչ էր ֆինալում, որ ծայր առած ապստամբությունից ահաբեկ սպաները ցրիվ էին գալիս՝ կորցնելով նախկին միասնությունը, սահուն շարժումները, բարեհնչուն խոսքը և, նույնիսկ, արտաքին պատկառելի տեսքը:

Գաղութարարների կերպարների այս «վարընթաց» դրամատուրգիային ռեժիսորը պարզորոշ հակադրում էր ապստամբների կերպարների «վերընթաց» դրամատուրգիան: Եթե ներկայացման

ակգրում Մարոկկոյի բնակիչները բեմում շարժվում էին ցիրուցան, էթնո ցրանց շարժումների ուղիքը բնորոշ «արևելյան» էր, աչքինքն՝ քնեած-դանդաղ, ապա ներկայացման վերջում աֆրիկացիները բեմում հայտնվում էին կազմակերպված խմբերով, ցրանց շարժումները դառնում էին ուղիքիկ, գործողությունները՝ նպատակամետ:

Գաղութարարների և ապստամբ արաբների ընդհանրացված կերպարների դրամատուրգիայի նման հակադիր գծերով էր ռեժիսորը կառուցում ամբողջ ներկայացումը, միաժամանակ ընդգծելով հանգուցային տեսարանները, ուր, և սա հատուկ պետք է նշել, բոլորովին ուրիշ ոճով էին բացահայտվում գաղութարարների ղեկավար Ժեներալի և ապստամբների ղեկավար Բաբայի անհատականացված կերպարները:

Նախքան «Մարոկկո» ներկայացման առանձին կերպարներին դիմելը, անհրաժեշտ է թելուզ ընդհանուր գծերով բնութագրել նրա մասսայական տեսարանների կերպարային կազմը, տեսարաններ, որ ռեժիսորը լուծել էր ուղիքի, կոմպոզիցիայի, բեմականության հիանալի զգացումով:

Ամենատպալորիչ տեսարաններից էր ֆրանսիացի սպաների խնջույքը ինքնատիպ էկզոտիկ պանդոկում, ուր կիսամերկ կանայք պարտավոր էին զվարճացնել նվաճողներին: Եվ աֆրիկացի կանայք իրոք զվարճացնում էին սպաներին: Նրանց պարերում, որ ավելի շատ նման էին մնջախաղային մենախոսությունների, զգացվում էր գերուհիների մոլեգին ընդվզումը, օտար տղամարդկանց քզկտելու տենչը: Իսկ երբ կանայք մոտենում էին սպաներին և ըսկըսվում էր խմբական պարը, բեմը նմանվում էր հեքիաթային անձալի, ուր իրենց անգուսպ խրախճանքն էին անում գալար-գալար իժերը: Կարմրադեղին լույսով ողողված՝ ինքնամոռաց պարում էին մարոկկոհիները, գալարվելով արևելյան քաղցրալուր երաժշտության տակ: Դա իսկական աստելության վակխանալիա էր, որի հանգուցալուծումը՝ աշտարակը կործանող խլացուցիչ պայթյունը, խորհրդանշորեն ավարտում էր այդ գունեղ տեսարանը:

«Մարոկկոյի» մասսայական տեսարանների ոճը առավել կատարյալ արտահայտվում էր ներկայացման ֆինալում: Սակայն ամբողջ բեմադրության ոճը գտնելու ռեժիսորական մեթոդն ավելի ճիշտ ըմբռնելու համար անհրաժեշտ է հիշել ներկայացման նաև ըսկիզբը:

...Մոլլայի ծորուն ու թախժոտ ձայնը աղոթքի էր կանչում հավատացյալներին: Ապստամբ Մուսան աշտարակի վրայից շուրջն էր դիտում, ուր ասես ամեն ինչ թաղված էր հավերժական քնի մեջ: Նա դիմում էր մոլլային.

—Թշվառական, այդ ո՞ւմ ես աղոթքի կանչում: Էլ մարդ չմնաց Սահարայում:

Եվ կրկին մոլլայի ծորուն ձայնը տարածվում էր մարոկկացիների մեռյալ աշխարհում: Քնի ու ամալության թագավորություն—ահա թե ինչ էր շեշտում ռեժիսորը ներկայացման մուտքով: Իսկ այժմ հիշենք բեմական պատումի ավարտը:

...Բեմում նորից տարածվում է մոլլայի ծորուն ու թախժոտ ձայնը: Թափուր հրապարակի վրա ինչնում է գիշերը: Աֆրիկյան մուգ կապույտ երկնքի ֆոնի վրա հագիվ նշմարվում է միևարեի ուրվանկարը: Ծորջը անդորր է: Սակայն սա ուրիշ անդորր է՝ ներկայացման սկզբի լուռությունից տարբեր: Այսպես լինում է փոթորկից առաջ: Տագնապալի տրամադրությունը նախապատրաստված է նախորդ դեպքերի ընթացքով, ուստի և ռեժիսորը համարձակորեն ընդգծում է անդորրը բոլոր մանրամասերում: Երբ լուռությունը լիովին իշխում է բեմում, հանդիսատեսին, հեռվից, ինչ-որ տեղից հրաբխի ստորերկրյա դղիրդ հիշեցնող ձայն է լսվում: Որոտը մոտենում է ավելի ու ավելի, այնքան ժամանակ, մինչև հանդիսատեսն ինքը ընդգրկվում է իրադարձությունների շրջապատույտի մեջ. ապստամբության ազդանշան է տրված, և հանդիսատեսին բոլոր կողմերից բեմ են վազում ճերմակ փաթոցներով մարոկկացիները՝ ձեռքերին վառվող ջահեր: Նրանք վազում են, խուլ մոնչալով՝ «բա՛բա՛», «բա՛-բա՛»...

Գիշերային խավարը, ապստամբների ճերմակ զգեստները, անընդհատ շարժվող վառ ջահերը, վազողների փոքր-ինչ խուլ, համերաշխ աղաղակները վիթխարի ամբոխի տպավորություն էին

ստեղծում, ամբոխ, որ պատրաստ էր իր ճամփին խորտակել ամեն մի խոչընդոտ:

Իսկ աշտարակի գլխին, ուղիղ բեմի մեջտեղում, կանգնած էր արդեն մահացու վիրավոր Բաբան՝ ապստամբների առաջնորդը, և հպարտ ծածանում էր ալ թիկնոցը՝ համընդհանուր ապստամբության նշան տալով: Նա ներկայացումն ավարտում էր այս խոսքերով:

—Արթնացի՛ր, Մարոկկո, այսօր խախտվում է քո խորհրդավոր լուրջունը:

Ռեժիսորական այսպիսի «աքցանների» մեջ սեղմված ամբողջ ներկայացումը կառուցված էր իրար հաջորդող տեսարանների ստատիկայի և դինամիկայի, ծավալուն մասսայական և ընդգծված կամերային-հոգեբանական տեսարանների հակադրության սկզբունքով:

Ի տարբերություն «Բեկումի», այս ներկայացման մեջ Աճեմյանը դարաշրջանի նկարագիրը տվել էր ավելի ցայտուն, խորհրդանշական հնչողություն էր հաղորդել ոչ միայն մասսայական, այլև կամերային տեսարաններին: Այսպես, ապստամբության առաջնորդ Բաբայի կերպարը ռեժիսորն ու դերասան Բաբկեն Գաբրիելյանը «քանդակել» էին մոնումենտալ եղանակով: Պատահական չէ այն կարծիքը, թե Բաբկեն Գաբրիելյանին ընդամենը մի քայլ էր մնում արաբ Բաբայի կերպարից մինչև Լիր արքա:¹ Ամբողջ ներկայացումը ռեժիսորական առումով կառուցված էր այնպես, որ թվում էր՝ Բաբան շարունակ բեմի վրա է, ամեն ինչ տեսնում է, լսում և տառապում ամենքի հետ: Նույնիսկ երբ նա բեմում չէր, զգացվում էր նրա ներկայությունը, քանի որ ռեժիսորն այդ կերպարը բոլոր իրադարձությունների կենտրոնում էր պահում: Բաբայի կերպարը ամբողջ ներկայացման կերպարի մարմնացումն էր:²

Ինքը՝ Աճեմյանն այն կարծիքին է, թե ներկայացման ամենատպալորիչ կերպարը Փեներալն էր Մկրտիչ Ջանանի կատարմամբ: Իրոք, Ջանանի Փեներալը նման չէր այն բացասական կերպարների տրաֆարետային տիպերին, որոնցով նույն շրջանում հեղեղված

¹ «Սովետական արվեստ», 1957, № 1:

² Տե՛ս Լ. Խալաթյան, «Բաբկեն Գաբրիելյան» ՀԹԸ:

Էին պատմա-հեղափոխական թեմա արծարծող ներկայացումները։ Ոչ ռեժիսորը և ոչ էլ դերասանը չգնացին թշնամու պլակատային խորհրդանշան ստեղծելու ուղիներով, թեև բուն ներկայացման մեջ, ինչպես սովեց, կային պլակատային բնույթի տեսարաններ։

«Մարոկկոյում» ցույց տրված դարաշրջանի նկարագրի մեջ Աճեմյանը սկսում էր արդեն ավելի պարզորոշ ու ռեալ տեսնել առանձին մարդկանց նկարագրերը։ Ռեժիսորն առաջին առանձին մարդու կերպարը տեսնում էր դարաշրջանի նկարագրի պրիզմայի միջոցով։ Հետո եկավ ժամանակ, երբ Աճեմյանը դարաշրջանին նայեց մարդու պրիզմայի միջով, բայց առաջին, իր առաջին աշխատանքներում, նա որոնում էր դարաշրջանի ընդհանրացված նկարագիրը։ Այդ նկարագիրը նա պատկերացնում էր ընդլված ամենի ուժի, քառսի կերպարով, որոնցից հեղափոխությունը կազմում էր միաձուլ բոունք՝ ընդունակ խորտակելու ազատության ճանապարհին եղած ամեն մի խոչընդոտ։

Ռեժիսորը նման ընդհանրացված ձևերով ու մասշտաբներով էր պատկերում հեղափոխական դարաշրջանի նկարագիրը, դեպի հեղափոխությունը գնացող ժողովրդական զանգվածների նկարագիրը։ Աճեմյանը չդավաճանեց այդ սկզբունքներին՝ ստեղծելով արդեն հաղթանակած և նոր կյանք կառուցող ժողովրդի կերպարը։

2. Չալաչայի «Լեռը» պիեսը՝ նվիրված հայտնի «Ծախտիի գործին», ռեժիսորի ուշադրությունը գրավեց այն բանով, որ պիեսը աշխատավոր ուժերի ընդհանրացված կերպարը պատկերելու հնարավորություն էր ընձեռում։ Դրանով էլ պետք է բացատրել, որ Աճեմյանը հիմնական ուշադրությունը դարձրեց հանքափորների հավաքական կերպարին, բեմադրության մեջ գլխավոր ու առաջատար՝ աշխատանքի պոեզիայի թեմայի մշակմանը։ Նկարիչ Վ. Շերիշևի հետ մեկտեղ ռեժիսորն ստեղծեց հանքահորի չափազանց յուրօրինակ թատերային կերպար. վերևից, դեկորակալների բարձրից բեմի ամբողջ հայելու վրայով ճուպաններ էին իջնում ինչ-որ տեղ, ուղիղ նվազախմբի փոսը։ Բեմը թաղված էր խավարում, լուսավորված էին միայն «հանքահոր իջնող» այդ ճուպանները։ Եվ ահա «հանքափորները» հանդիսատեսի աչքի առաջ իրար ետևից ճուպաններով սահում էին ցած, նվազախմբի փոսը։ Այն տպավորու-

թյունն էր ստացվում, թե մարդիկ իրոք խոր ու անլիկ հանքահոր էին իջնում: Այնուհետև փոխվում էր բեմը, դառնում ստորգետնյա հանքահոր. քառակուսի խավանցքերով կտրտված ետնավարագույրը իջնում ու ծածկում էր ամբողջ բեմը: Այդ խավանցքերի մեջ հայտնվում էին հանքափորները, որոնք քիչ առաջ հանքահոր էին իջել: Եվ այն կատարյալ պատրանքն էր ստեղծվում, թե նրանք իրոք հանքահորում են և սկսել են աշխատել:

Աճեմյանը հանքահորի տեսարանում հորինել էր աշխատանքը փառաբանող, աշխատանքի պոեզիան պատկերավոր արտահայտող բացառիկ հետաքրքիր մի պատկեր: Հանքափորների առանկան մածորային խմբերգը ուղիղ գծով անդադրում էր հանքաշերտերի մեջ մխրճվող մուրճերի զրնգոցին: Տեսարանի գեղարվեստական ներգործությունն ավելի ուժեղացնելու համար ռեժիսորը հերթականորեն լուսավորում էր առանձին խավանցք-քառակուսիները, որոնց մեջ աշխատում էին հանքափորները: Խավանցքերը լուսավորվում էին ուղիղ, մուրճերի հարվածների տակտով, իսկ երգի ուղիղ ասես առանձին խավանցքերի լուսավորության հերթականությունը դեկլավարող «դիրքիծորական չափն» էր: Այս տեսարանը երկար չէր տևում, բայց տպավորությունը շատ էր ուժեղ: Պլաստիկայի, լույսի ու հնչյունների մասն ալոփոնիկ զուգորդման շնորհիվ ռեժիսորը բեմական լեզվով բանաստեղծական խոսք էր ասում ի փառս աշխատանքի, և այդ խոսքը բնավ չէր զիջում իրոք բանաստեղծական չափածոյին: Հասնելով ռեժիսորական հնարանքների միահյուսման այդքան ազդեցիկ գեղարվեստական ուժի, Աճեմյանը շարունակում էր զարգացնել նույն սկզբունքը: Վնասարարները դինամիտ են դրել հանքահորում, և տագնապը հաղորդելու համար ռեժիսորը խելահեղ ուղիղ մի այսպիսի տեսարան է ստեղծում. իրար ետևից մութ հանքահորն են իջնում բանվորները ձեռքի լապտերներով, այստեղ-այնտեղ առկաջում են լապտերները՝ լուսավորելով հանքափորների դեմքերը, նրանց որոնող ձեռքերը: Լապտերների բռնկումների ուղիղ հաճախանում է՝ լույսի օրհասական պար դառնալով: Գործողությունը կատարվում է. նույն խավանցք-քառակուսիներում, ուր քիչ առաջ համերաշխ աշխատում էին հանքափորները: Բեմավիճակի կոմպոզիցիան

նույնը թողնելով, ռեժիսորը փոխում է նրա դիմելը՝ մի այլ բովանդակություն տալով տեսարանին:

«Լեոն» ներկայացման մեջ Աճեմյանը կրկին դիմում էր դերասանի շարժումն անակնկալ ընդհատելու վախթանգովյան հնարանքին: «Հադիբուկի» տպավորությունը դեռ չէր անցել, թեև այստեղ, ինչպես և «Հաղթական սիրո երգում», Աճեմյանն առաջին մեխանիկորեն փոխառնում էր վախթանգովյան հնարանքը՝ դեռևս չկարողանալով գտնել սկզբունքի գեղագիտական հիմքերը: Որոշ ժամանակ անց, երբ Աճեմյանը հաղթահարեց ռեժիսորական երիտասարդությունը, իր ուշ շրջանի հասուն աշխատանքներից մեկում՝ «Դեպի ապագան» ներկայացման մեջ, նա նորից դիմեց վախթանգովյան «Հադիբուկին», բայց արդեն՝ արդյունքներին, արդեն ոչ թե հնարանքների արտաքին պատկերին, այլ հանճարեղ ռեժիսորի ստեղծագործական ակունքներին: Այսպես, թե այնպես, «Լեոն» ներկայացման մեջ դերասանի շարժումների անակնկալ ընդհատման հնարանքը շատ հեշտությամբ «ներգրավվում» էր պայթյունիկ նյութը որոնելու տեսարանի մեջ: Լապտերների բոցկույմների արագացված դիմում դիմամիտ որոնող հանքափորների շարժումները հանկարծ ընդհատվում էին, և քարացած մնում էր առավել տպավորիչ կեցվածքը, շարժումը, դիրքը: Ըստ էության, բեմում դիմամիկ պատկեր էր՝ կազմված ստատիկ ֆրազմենտներից: Որքան արտահայտիչ էին գործող անձանց ընդհատված կեցվածքները, այնքան ուժեղ էր բացահայտվում տազնապի տրամադրությունը տեսարանի ռեժիսորական ընդհանուր պաննոյում:

«Լեոն» ներկայացման մեջ դարաշրջանի պատկերը ներկայացված էր նոր լուսաբանումով, սակայն նույն ընդհանրացված ձևերով, նույն ստեղծագործական պրիզմայով, որ ժողովրդական զանգվածների կերպարը պատկերագծում էր որպես միասնական ու ամբողջական կերպար: Աճեմյանի առաջին աշխատանքներում աշխարհը չէր բաժանվում առանձին անհատների, այլ բացահայտվում էր ժողովրդական զանգվածի կերպարով, վերջինիս և իրականության փոխշփման նոր գծերի միջոցով: Ոչ այդ աշխարհը և ոչ էլ այդ գծերը երիտասարդ Աճեմյանի պատկերացման մեջ հարթ ու սահուն չէին և նրա աշխատանքներում արժարժվում էին շարժման,

հակադրության մեջ, անհանգիստ դիրքով: Լինել «Բեկումը», «Մարոնկոն», «Լեռը» կամ Կիրշոնի «Հացը», Ի. Միկիտենկոյի «Դիկտատուրան», Վ. Վաղարշյանի «Նավթը» և կամ երիտասարդ ռեժիսորի որևէ այլ բեմադրություն,— ամենուր դարաշրջանի թատերական դեմքը պատկերվում էր վառ, ընդհանրացված, ընկալված մի արվեստագետի աչքով, որ աշխատում է լայն վրձնահարվածներով և չի ցանկանում, կամ դեռ չի կարողանում դետալներն անել մանրավրձին տեխնիկայով:

Ռեժիսորի այդ շրջանի որոնումների առավել էական արդյունքը բեմական գործողության բնույթի ճանաչումն էր, այնպիսի գործողության, որ նույնական չէ ներկայացման գրական հիմքի հետ կամ նրա իլյուստրացիան չէ, այլ ինքնակա նշանակություն է ձեռք բերում, ունի իր պոետիկան, արտահայտման իր օրենքները, իր բովանդակությունը, որ ոչ թե պիեսի բովանդակության կրկնությունն է, այլ լրացնում է նրան կամ կոնֆլիկտի մեջ է նրա հետ: Այս «վերգրական», «վերսյուժետային» գործողությունը զուտ ռեժիսորական ստեղծագործության ոլորտ է դառնում, հենց այն ոլորտը, ուր ռեժիսորն իր արվեստն է ստեղծում և ոչ թե բացատրում կամ իլյուստրացիայի ենթարկում պիեսը: Այս ոլորտում բեմական գործողությունը դառնում է և՛ բովանդակություն, և՛ ձև: Բեմական գործողության այդպիսի ընկալման, ավելի ճիշտ՝ այդպիսի կիրառման Աճեմյանին նախապատրաստել էր թատերական Մոսկվան, Վախթանգովի և Մելերհոլդի ստեղծագործությունը, որ բեմարվեստի լեզուն որոնում էր թատերայնորեն դրսևորված գործողության ոլորտներում: Աճեմյանն այս գործողության «գաղտնիքի» մեջ առաջին թափանցում էր մասսայական տեսարաններ «ծեփակարելիս», բազմության շարժումը բեմում ձևավորելիս:

Երբ «Բեկում» ներկայացման մեջ նավաստիների բազմությունը խառնիճադանջ, անձն բեմավիճակներից աստիճանաբար հասնում էր կանոնավոր ու ներդաշնակ ձևի, ապա դա պարզապես պիեսի գաղափարի իլյուստրացիան չէր: Հենց այդ գործողության բուն ընթացքը, հենց ինքը՝ գործողությունը իրեն հատուկ բովանդակություն էր արտահայտում: Երբ «Մարոնկոյում» արաբների շարժումների դանդաղեցված տեմպը հետզհետե չափականորեն

ճշտորոշ էր դառնում՝ ծրագրային նպատակամիտում արտահայտելով, ապա դա իր իմաստն ուներ, իր կարևոր միտքը, որ ոչ միայն լրացնում էր պիեսի բովանդակությունը, այլև նորովի էր բացահայտում այն: Երբ «Լեռը» ներկայացման հանքահորի տեսարանում ռեժիսորը հանքափորների ոլորտիկ շարժումներով ստեղծում էր աշխատանքի հատուկ մթնոլորտ, ապա բեմական այդ իրադրությունը ի հայտ էր բերում սեփական բովանդակություն՝ արտահայտված գործողության լեզվով, մի բովանդակություն, որ ենթարկված չէր սյուժեի գրական ըմբռնման օրենքներին, այլ ավելի շուտ մոտենում էր բանաստեղծական հիմնի:

Ծատ կարևոր է նկատել, որ Աճեմյանի ռեժիսորական աշխատանքներում **գործողությունը** չի դառնում պիեսի սյուժեն իլյուստրացիայի ենթարկող պարագա, այլ ինքնուրույն դեր ու նշանակություն է ձեռք բերում, դառնում ռեժիսորական ստեղծագործության որակ: Կրկնում ենք, առայժմ՝ մասսայական տեսարաններում: Թերևս դա բացատրվում է այն բանով, որ դարաշրջանի նկարագիրը որոնելիս ռեժիսորը ելնում էր «պատմությունը կերտում է ժողովուրդը» ըմբռնումից: Ժողովրդական զանգվածների ուժը նրանց զանգվածայնության մեջ է:

Հետագայում, երբ Աճեմյանը հաղթահարեց այդ մոտեցման որոշ սահմանափակությունը և սկսեց գեղարվեստորեն գնահատել «ժողովրդական զանգված» կազմող մարդկանց անհատականությունը, հատուկ բովանդակություն արտահայտող գործողության որոնումները փոխադրվեցին առանձին կերպարի բեմական կյանքի ոլորտը:

Հաջորդ գլուխներում մենք հնարավորություն կունենանք հետևելու այն ընթացքին, որ Աճեմյանին հանգեցրեց նոր դիրքորոշման, իսկ այժմ հարկ է դիմել «Դեպի ապագան» ներկայացմանը, որ բեմադրվեց 1960-ին Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Այս աշխատանքում դարաշրջանի թատերական նկարագիրն ստեղծելիս, Աճեմյանը ի մի բերեց քսանական թվականների թատրոնի նվաճումները, որոնք գրեթե մոռացության էին տրվել հետագա արհեստական կասեցումների պատճառով, ինչպես նաև ուշ շրջանի թատրոնի ձեռքբերումները, բեմարվեստ, որ զարգանում էր

հոգեբանական թատրոնի նշանաբանով: «Դեպի ապագան» ներկայացման մեջ յուրակերպ միահյուսվեցին Աճեմյանի ռեժիսորական արվեստի առավել հետաքրքիր ու բնորոշ կողմերը: Ռեժիսորը, որ մի ժամանակ հեղափոխական դարաշրջանը պատկերում էր որպես ժողովրդի կենսագրությանը նվիրված ծավալուն պաննո, այստեղ արդեն տեսավ ու ներկայացրեց այդ դարաշրջանը նրա ամբողջ բազմակողմանի նկարագրով, ստեղծեց մի պաննո, որ ընդգրկում էր և՛ ժողովրդական զանգվածների, և՛ առանձին մարդկանց նակատագրերը, և՛ պատմության ողբերգական դեմքը, և՛ նրա ֆարսային ծաղրը, և՛ ժամանակի ահավոր ջղաձգումները, և՛ հաղթողների շատրվանող ցնծությունը...

«Դեպի ապագան» բեմալորումը, որ կազմված է Եղիշե Չարենցի չափածո երկերից, ինչպես և «Կապկազ-թամաշա» սատիրա-բուֆից, չունի օրինաչափ ծավալվող պլոժետային գիծ: Նրա բանաստեղծական տեքստը, բացի «Կապկազի» եզրափակիչ մասից, չի կանխորոշում բեմական գործողությունը, ինչպես սովորական դրամատիկական երկի տեքստը, այլ ավելի շուտ «մեկնաբանում» է բեմում կատարվող դեպքերը: Ըստ էության, այդ ներկայացման մեջ Աճեմյանը տեքստը ենթարկել էր բեմական գործողությանը, այսինքն գրականությունը՝ թատրոնին, և դրանով իսկ առանձին եռանդով հաստատում էր թատրոնի՝ ոչ միայն սեփական լեզվով խոսելու, այլև բեմական գործողությանը արտահայտված սեփական բովանդակությունն ունենալու իրավունքը: Ի տարբերություն գրական երկի բովանդակությունն իլյուստրացիայի ենթարկող շատ բեմադրությունների, «Դեպի ապագան» աշխատանքում Աճեմյանը հասել էր հակառակ բանին՝ գրականությունը իլյուստրացիայի էր ենթարկում թատերական գործողությունը, հպատակվում էր թատրոնին: Իսկ սա թատերական շատ բարենորոգիչների երազանքն էր...

Այսպիսով, «Դեպի ապագան» ներկայացման հիմքը բեմական գործողությունն էր՝ ռեժիսորական ստեղծագործության ոլորտը: Ոչ միայն ստեղծագործության, այլև վարպետության, աշխարհընկալման: Եվ գրականության շղթաներից ազատված երե-

վակայության ոլորտը թատրոնի բանաստեղծի, որին այսօր ընդունված է ռեժիսոր անվանել:

Ներկայացումը կազմված էր ներքուստ ավարտուն, սակայն սյուժեով հաջորդի հետ չկապված առանձին դրվագներից: Դրանք ինքնակապ պատկերներ էին, որոնց ընդհանուր շղթան բացահայտում էր հեղափոխական դարաշրջանի նկարագիրը՝ բազմազեմ, հստակ, բանաստեղծականորեն վեհ ու վավերականորեն հավաստի, գեղարվեստական համոզականության աստիճանով համապատասխան Եղիշե Չարենցի պոեզիայում պատկերված հեղափոխության համայնապատկերին:

Ներկայացման յուրաքանչյուր առանձին դրվագում կատարվում էր այնպիսի գործողություն, որի միջոցով ռեժիսորը բնութագրում էր մի ամբողջ պատմական երևույթ: Եվ հենց գործողությանը էր բացահայտվում երևույթը, իսկ Չարենցի բանաստեղծական տեքստը, որ կարդում էին դերասանները հեղինակի անունից, ասես նրբերանգում էր գործողությունը, դարձնում կոնկրետ կամ մեծացնում ընդհանրացման աստիճանը:

Գործողության միջոցով բացահայտվող միտքը ներկայացման մեջ ոչ պակաս խոր ու բանաստեղծական էր, քան տեքստում: Իսկ բուն բեմական գործողությունը ռեժիսորը մշակել էր ոչ միայն դրամատուրգիական սյուժե ստեղծելու օրենքներով, այլև բանաստեղծական այլաբանության կամ կերպարվեստին հատուկ կոմպոզիցիայի սկզբունքով, ընդ որում, այդ կոմպոզիցիաներում շատ բան կար Աճեմյանի նախկին ուսուցիչների՝ նկարիչներ Սեդրակ Առաքելյանի, Ստեփան Աղաջանյանի և Մարտիրոս Սարյանի արվեստից:

Եվս մի բնորոշ կողմով էր աչքի ընկնում գործողության կառուցման ռեժիսորական սկզբունքը. յուրաքանչյուր ինքնակա դրվագ ուներ իր էքսպոզիցիան, կոլմինացիան և լուծումը: Սակայն դրանից դրվագները չէին դառնում առանձին փոքրիկ ներկայացումներ, այլ իրենց «սիմֆոնիկ մշակվածության» շնորհիվ մտնում էին և՛ էքսպոզիցիա, և՛ կոլմինացիա, և՛ լուծում ունեցող ամբողջ ներկայացման ընդհանուր դրամատուրգիայի մեջ:

Ներկայացման ամենահետաքրքիր դրվագներից էր «Ժողո-

վըրդի վիշտը» (պայմանական անվանում): Ամբողջ տեսարանի ողբերգական բովանդակությունը ռեժիսորը բացահայտել էր բեմում ծավալվող բեմավիճակների և քարացած կոմպոզիցիոն պատկերների, այսինքն՝ դերասանների ընդհատված շարժումների սինթետիկ զուգորդման միջոցով: Բայց ոչ թե մեկ կամ երկու դերակատարի ընդհատված շարժումների, այլ, եթե կարելի է ասել, ամբողջ բեմավիճակի ընդհատված ընթացքի միջոցով: Հիմնը-վելով «Հադիբուկում» կիրառված վախճանգովյան սկզբունքի վրա, Աճեմյանը վերջինս զարգացրել էր յուրովի և հասել ստեղծագործական հետաքրքիր արդյունքների: «Ժողովրդի վիշտը» դրվագի բեմավիճակի զարգացումն սկսվում էր աղետից, կոտորածից խելակորույս փախչող մարդկանց քառասյին շարժումներից: Այս գործողության մեջ, թվում է, տրամաբանություն չկար, ամեն ինչ խառնաշփոթ էր, տարերային, ինչպես կարող է լինել աղետի պահին: Եվ այս տեսարանը թեև ուժեղ տպավորություն էր թողնում, թեև այնտեղ բացահայտվում էր հիմնական միտքը՝ «Ժողովրդի վիշտը», այնուհանդերձ, այդ թեման իրոք գեղարվեստական անկասելի ուժ էր ձեռք բերում, երբ հանկարծ ընդհատվում էր քառսը և գործողության ահավոր դինամիկան դառնում էր ավելի ահավոր ստատիկա: Ամեն ինչ քարանում էր՝ մանուկն ընկնում էր մոր ոտքերի մոտ, ալեմորուս կույր ծերունին, գլուխը ետ գցած, երկինք էր նայում, ճանապարհով ծանրաքաղ շարժվող փախստականների ամբոխը կանգ էր առնում, ճամփի եզրին նստած կանայք մնում էին ճիշդ բերաններից, վշտից խելագարված պառավ մի կին անշարժանում էր՝ վեր պարզած ոսկրոտ ձեռքերով... Այս արտասովոր համայնապատկերում քարացել էր ժողովրդական վիշտը: Եվ հանդիսատեսը, որ մինչ այդ **հուզակա-նորեն ապրում էր** 1915-ի պատմական աղետը կրած հայերի ճակատագիրը, ռեժիսորի կամքով, նայելով այդ քարացած բեմական խորաքանդակին, սկսում էր **ըմբռնել** ժողովրդական վիշտը: Ռեժիսորն օգնում էր նրան: Քարացած պանդրաման սկսում էր հանդիսավոր շարժվել: Բեմի շրջանը դանդաղ պտտվում էր, և տեսնում էինք ժողովրդական վշտի ընդմիջված կուլմինացիայի բոլոր մանրամասնությունները, մեր աչքի առջևով անցնում էին

ծողովրդի անկուր տառապանքի պատկերները: Վշտի մեջ քարացած մարդկանց այդ սարսուռացուցիչ շարժումից քիչ առաջ նրանց տեսել էինք զգացմունքների խրտման, խելակորույս վազքի ու հառաչանքների, բնագոյական ընթացքի մեջ, իսկ այժմ շարժումների քառան ընդմիջվել է, կանգ է առել բեմում, մինչդեռ անորսալի ուղիներով նույն քառուր անցել է հանդիսատեսի հոգին, տեղ գտել նրա սրտում ու մտքում: Կանգ է առել բեմական **շարժումը**, բայց սկսել է աշխատել բեմական **գործողության** բարդ մեխանիզմը, այնպիսի գործողության, որն ինքը բովանդակություն է, միտք, ընթացք:

Աճեմյանը այսպիսի բանաստեղծական հայացքով է դիտում «Դեպի ապագան» ներկայացման մյուս դրվագները ևս: Ծարժումը, բեմավիճակները ռեժիսորի համար կորցնում են իրենց նեղ գործնական նշանակությունը, գեղարվեստական ընդհանրացման մեծ ուժ են ձեռք բերում: Այսպես, «Խմբապետ Ծավարշը» կոչվող տեսարանում ռեժիսորն ստեղծել էր առաջին հայացքից ավանդական մի բեմավիճակ, որ պատկերում էր խմբապետի «տղաների» խնջույքը: Այս տեսարանը թերևս մնար տեղայնացված, կենցաղային, եթե ռեժիսորը չդիմեր կերպարվեստի կոմպոզիցիոն լեզվին, սերտորեն կապելով այն երաժշտության արտահայտիչ ուժի հետ:

Խմբապետի «տղաների»՝ դեպքերի անողորք ջրապտույտում ողբերգական տարուբերվող այդ մարդկանց խնջույքի բեմավիճակը մինչև որոշ ժամանակ թվում էր կոնկրետ գործողություն, կոնկրետ մարդկանց կոնկրետ արարքներ ցույց տվող կենցաղային հավաստի պատկեր: Սակայն ռեժիսորը աննկատ վերացնում էր գործողության կոնկրետությունը, ամբողջ խմբին ստիպում էր երկար ժամանակ նստել գրեթե նույն դիրքով, և աստիճանաբար բեմավիճակը դառնում էր բեմական այնպիսի կոմպոզիցիա, որ հանդիսատեսն այլևս չէր տեսնում առանձին դեմքեր կամ արարքներ, այլ ընկալում էր ամբողջ կոմպոզիցիայով արտահայտված ընդհանրացված գաղափարը, ավելի ճիշտ՝ գաղափար-կերպարը: Խնջույքի սեղանի շուրջը նստած մարդիկ, որոնցից յուրաքանչյուրը քիչ առաջ առանձին էր զբաղեցնում հանդիսատեսին, այժմ

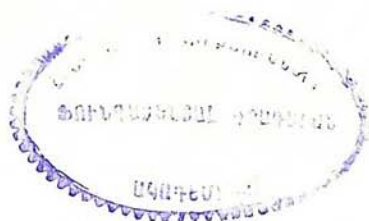
ասես ձուլվել էին բեմական կերպարի միասնական համակարգի մեջ և կազմել ընդհանրացված մի կերպար: Այս սինթետիկ բեմական կերպարի ստեղծմանը մասնակցում էին և՛ երաժշտությունը, և՛ գույները, և՛ լուսային ձևավորումը, և՛ դեկորատիվ ֆոնը: Սրանց անորսակի միավորման և բարդ միահյուսման մեջ ապրում էր ռեժիսորի ստեղծած կերպարը, որը չի կարելի համարել սոսկ դերասանական, կամ երաժշտական, կամ դեկորատիվ, կամ նույնիսկ ոչ սոսկ ռեժիսորական: Դա ռեժիսորի ստեղծած հատուկ կերպարն էր՝ թատերային մի կերպար, որ ունակ էր ինքնըստինքյան արտահայտելու բովանդակությունը, ընդհանրացված ու պատկերավոր բացահայտելու գաղափարը: Եվ բեմավիճակն ինքնին բեմում հնչող խոսքին հատուկ արտահայտչականություն և բանաստեղծական վեհություն էր հաղորդում:

Մի այլ դեպքում՝ «Ամբոխները խելագարված» դրվագում, ռեժիսորը վարպետորեն օգտագործում էր բեմական տարածությունը՝ գործողությունն անսահմանափակ ու ծավալուն դարձնելով: Գրեթե թափուր բեմում առաջ էին շարժվում ազատության համար պայքարի ելած ամբոխները: Ծարժվող շարքերի խճված գծերով բաժան-բաժան եղած հսկա բեմը վիթխարի գործության տպավորություն էր թողնում, տարածությունն ինքը դառնում էր կերպար, ամբոխների շարժմանը ընդհանրացված իմաստ էր հաղորդում, և նրա ֆոնի վրա Չարենցի խոսքն առանձնապես ոգեշունչ էր հնչում:

Ռեժիսորական հարուստ ու բազմազան հնարքներով էր աչքի ընկնում ներկայացման երկրորդ մասը՝ կառուցված «Կապկազ» սատիրա-բուֆի հիման վրա: Եղիշե Չարենցն իր կատակերգությունն անվանել է «թամաշա», այսինքն՝ «հանդիսանք»: Սա իրոք գրված է ժողովրդական հրապարակային հանդիսանքի սկզբունքով, որ գործող անձ-դիմակները ընդհանրացված ներկայացնում են սոցիալական տարբեր ուժեր և գաղափարների յուրօրինակ պիտակներ են: Ռեժիսորը լիովին պահպանել էր կատակերգություն-սատիրայի ոճը, ավելին, բուֆի սկզբունքը դարձրել էր ծայր-աստիճան արտահայտիչ, հասել բեմական պատումի այնպիսի սրության, որ համահնչուն էր գրոտեսկի վախ-



Յուլակ Ամերիկյան—Մանուկ աղայի հետ. 1934





Լևոն Զոհրաբյան—Արխտոդոմ աղայի հետ. 1934

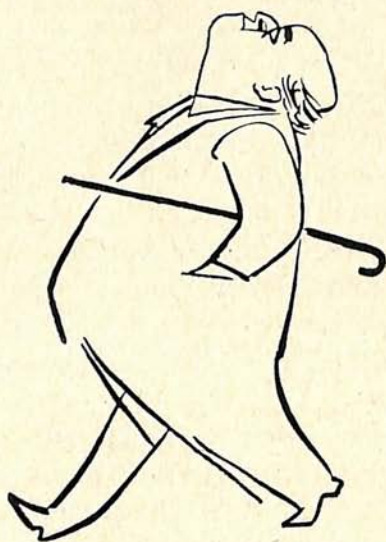
թանգովյան ըմբռնումին: Բեմական գործողությունն այստեղ դարձել էր չափազանց արտահայտիչ ու բովանդակալից ոչ միայն որոշակի պահերին, այլև գործողության ամբողջ ընթացքում: Իշխում էր պլաստիկան՝ դառնալով մտքի արտահայտման գլխավոր միջոցը և դերասանական կատարման հիմնական զենքը: Պլաստիկան՝ ոչ որպես կատարման տեխնիկա, այլ՝ ոճ, արտահայտման ինքնատիպ լեզու: Ժեստն ընդհանրացված բնույթ էր ստանում, շարժումը՝ կերպար ստեղծում, գաղափար արտահայտում: Բեմական գործողությունը կառուցելու հենց այդ սկզբունքով էր պայմանավորված ներկայացման եզրափակիչ մասի ճշմարիտ կոմիկական գրոտեսկի ոճը: Այստեղ ձեռքի շարժումը ոչ թե պարզապես քայլվածք էր, այլ կերպարային բնութագիր: Հիշենք թեկուզ Անդրկովկասի ավանտյուրիստական քաղաքական կուսակցությունների՝ մենշևիկների, մուսաֆատականների, դաշնակների ներկայացուցիչների կերպարները: Այս գործող անձանց պլաստիկական բնութագրումներում շատ ավելի ընդհանրացված միտք, պատկերավոր բացահայտված գաղափար կար, քան կարելի էր նույն արդյունքներին հասնել արտահայտչական ուրիշ միջոցներով:

«Դեպի ապագան» ներկայացման մեջ Աճեմյանն ասես հանրագումարի բերեց թատերական արտահայտչական միջոցների իր որոնումները, միջոցներ, որ կարողանալին ընդհանրացված ու պատկերավոր բացահայտելու հեղափոխական դարաշրջանի նկարագիրը:

Տարիներ էին անցել հեղափոխական մաքստոմների շրջանից: Համընդհանուր հերոսականության հուժկու քառսից հետզհետե անջատվում և ժամանակակիցների գիտակցության մեջ տպավորվում էին առանձին՝ հերոսների դիմանկարները, ժողովրդական զանգվածների կերպարը վերլուծող հայացքի տակ մասնատվում էր առանձին կերպարների: Եվ ուշադիր զննելիս պարզվում էր, որ այդ առանձին մարդու ներաշխարհը զարմանալիորեն հարազատ է ամբողջ դարաշրջանի նկարագրին: Նախկինում ժողովրդական զանգվածի մեջ կորած առանձին մարդու աշխարհի այս խոշորացման շնորհիվ փոխվեց թատերական արվեստի գեղարվեստական ոճը, էապես համալրվեց նրա գեղագիտությունը: Դա-

րաշրջանն ըմբռնելու ձգտումն այժմ արդեն մեծապես պայմանավորված էր մարդուն հասկանալու ձգտումով: Եթե Աճեմյանն իր վաղ շրջանի ռեժիսորական աշխատանքներում փորձում էր դարաշրջանի նկարագիրը բացահայտել հենց դարաշրջանի միջոցով՝ ամբողջությամբ առած, ապա հետագայում նա հանգեց մի ըմբռնման, ըստ որի՝ դարաշրջանի նկարագիրը պարզորոշվում է մարդու կերպարի միջոցով: Դարաշրջանը մարդու մեջ՝ այսպես կարելի է բնորոշել Աճեմյանի հետագա մի շարք բեմադրությունների գլխավոր միտումը:

Խոսենք այդ բեմադրությունների մասին:



ԴԱՐԱՇՐՋԱՆԸ ՄԱՐԴՈՒ ՄԵՋ

Անենյանի ռեժիսորական առաջին աշխատանքներում դարաշրջանի նկարագիրը բացահայտվում էր հեղափոխության պայթյունի մեջ, այսպես ասած, այդ պայթյունի գեղարվեստորեն դրսևորված գեղեցկության մեջ, արտահայտիչ ձևերում, ժողովրդական զանգվածի ընդհանրացված, խորհրդանշի հասցված կերպարում: Ընդհանրացման գեղագիտական սկզբունքը կառուցվում էր դարաշրջանի էության ընդհանուր ընկալման սկզբունքով: Երևույթների նման ընդհանուր ընկալումը հաղթահարելու ժամանակը եկավ աստիճանաբար, սակայն անխուսափելի և հաստատորեն: Փոխվեց իրականությանն ուղղված դիտանկյունը: Սակայն այս փոփոխությունը մետաֆիզիկական չէր, այլ ռեժիսուրայի արվեստի զարգացման ընդհանուր բարդ ընթացքի օրինաչափ փուլն էր: Գեղագիտական նոր հնարանքների որոնման ընթացքում առաջին փուլի նվաճումները չէին ժխտվում, այլ զարգանում էին խորությամբ, չէին վերանում, այլ օրգանապես հաղթահարվում էին և նոր բնույթ ստանում:

Եթե նոր փուլում գեղարվեստական վերլուծության հիմնական օբյեկտը դարձավ մարդու կերպարը, ապա դա հնարավոր եղավ այն բանի շնորհիվ, որ արդեն գեղարվեստորեն ընկալված ու իմաստավորված էր ամբողջ դարաշրջանը: Արդեն ընթռնված ու գեղարվեստորեն արտահայտված ամբողջի պատկերը թույլ տվեց անցնելու այդ պատկերի էական բաղադրիչների վերլուծությանը: Դարաշրջանի կրքերն ու ցավերը հասկանալով՝ կարելի էր ավելի լավ հասկանալ դարաշրջանի մարդկանց կրքերն ու ցավերը: Ռե-

ծիսորայի արվեստի նոր փուլի զարգացման ուղին առավել դժվարին էր ու բարդ, քանի որ իր մեջ արդեն ընդհանրացման լիցք ունեցող ծավալուն իրադարձությունը գեղարվեստորեն ընդհանրացված ներկայացնելն ավելի դյուրին էր, քան առանձին կերպարում գեղարվեստական ընդհանրացման հասնելը: Այժմ անհրաժեշտ էր դարաշրջանի միավորի «միկրոաշխարհում» բացահայտել նրա «մակրոաշխարհը»: Ստեղծագործական դիրքավորման այսպիսի սկզբունքային վերակառուցումը նոր խնդիրներ էր առաջադրում, որոնց հետ ռեժիսորը նախկինում բախվելու առիթ չէր ունեցել դեռևս, իսկ այս պարագան, բնականաբար, պահանջում էր, եթե կարելի է ասել, նահանջ դեպի ելման նոր բնագծերը, անհրաժեշտ էր նոր բարձունքի հաղթահարումն սկսել նրա ստորոտից: Ահա թե ինչու սկզբում փորձերը այնքան էլ նշանակալից չէին, գեղարվեստական ընդհանուր մակարդակով նույնիսկ զիջում էին Աճեմյանի անդրանիկ ներկայացումներին: Բայց սա տուրք էր վերակառուցման բարդ ընթացքին, որը սկզբունքային նշանակություն ունի Աճեմյանի ստեղծագործական կենսագրության մեջ: Աճեմյանի ռեժիսորական արվեստի կազմավորման երկրորդ փուլը կարևոր է նրանով, որ հենց այստեղ հայտնաբերվեցին գեղարվեստական այն կոնցեպցիայի հիմքերը, որոնց վրա հենվեց ռեժիսորը և իր նոր ըմբռնումները իրականացնելիս առավել լիակատար արտահայտեց ինքն իրեն:

Այս գլխում քննարկվելիք ներկայացումներն ընտրված են ոչ թե ռեժիսորի ստեղծագործության ընդհանուր ժամանակագրության սկզբունքով, այլ որպես թեմատիկ շարունակությունը նախորդ գլխում զննված աշխատանքների: Աճեմյանի ներկայացումների այսպիսի խմբավորումը օրինաչափ ու տեղին է թվում սույն այն պատճառով, որ իրար կողքի դրված գլուխները կարող են լրացնել միմյանց, ակներև ցույց տալ Աճեմյանի ռեժիսորական ձեռագրի փոփոխությունները, ավելի համոզիչ ապացուցել այդ փոփոխությունները մեկ ընդհանուր թեմայի՝ հեղափոխական թեմայի մարմնավորման ընթացքում: Ըստ էության, Աճեմյանի ռեժիսորական աշխատանքներից շատերը, որ կզննենք հաջորդ գլուխներում, նույնպես արտահայտում են, երբեմն՝ ավելի վառ ու սուր,

ռեժիսորի արվեստում կատարված սկզբունքային փոփոխությունները: Աճեմյանի արվեստը, նույնիսկ սրամիտ հորինված սխեմայով, անհնար է «դասավորել դարակ առ դարակ», ինչպես անկարելի է որոշել նրա ստեղծագործության միասնական թեման կամ գործի դրած հնարների կոդեքսը:

Եվ այսպես, հեղափոխության, արդիականության թեման, որ միշտ էլ գրավել է Աճեմյանի ստեղծագործական ուշադրությունը՝ սկսած նրա առաջին աշխատանքներից մինչև ամենավերջինները, ի տարբերություն սկզբնական շրջանի բեմադրությունների, այժմ մշակվում էր ուրիշ եղանակով: Արդեն Ն. Զարխիի «Խնդության փողոց» ներկայացման մեջ, որ բեմադրվեց 1932-ին Լենինականի թատրոնում, ռեժիսորին ավելի շատ հետաքրքրում էր իրադարձությունների արտացոլումը լոգոգիկական փողոցի բնակիչների ճակատագրերում, քան բուն իրադարձությունները: Ներկայացման բեմավիճակները հանգիստ ունեին, այնտեղ դինամիկ գործողությունը քաշվել էր երկրորդ պլան, բեմական կոմպոզիցիաների ընդհանուր գծանկարը կորցրել էր իր նախկին նշանակությունը, իսկ առանձին գործող անձանց կերպարները, ընդհակառակը, ռեժիսորի ուշադրության կենտրոնում էին:

Հետաքրքրությունից զուրկ չէ այն, որ ռեժիսորական մոտեցման մեջ կատարված փոփոխությունները յուրովի անդրադարձան նաև թատերախոսականների ոճի վրա: Եթե «Բեկում» կամ «Լեռը» ներկայացումների թատերախոսականներում չէր առանձնացվում այս կամ այն դերասանի խաղը, ապա «Խնդության փողոց» ներկայացման թատերախոսականում հատուկ խոսվում էր բոլոր դերակատարների մասին¹:

«Խնդության փողոցում» մթնոլորտի ընդհանուր բնութագիրը տրվել էր ոչ թե մասնաշաղկապ տեսարանների, այլ գործող անձանց կերպարների մանրամասն մշակման միջոցով: Այս տեսակետից շատ արժեքավոր է «Բանվոր» թերթի թատերախոսի մի դիտողությունը. «Ռեժիսորը և ձևավորողը լավ են ըմբռնել մասնավորի մեջ ընդհանուրը պատկերացնելու գաղափարը, գաղափար,

¹ «Բանվոր», 1932, 1 հուլիսի:

որ արվեստի առանձնահատուկ երևույթն է և որը դրսևորելու համար անհրաժեշտ է նախ և առաջ տիրապետել արվեստի նյութաներին»¹:

Հոգվածի հեղինակը ճիշտ է նկատել ռեժիսորական աշխատանքի բնորոշ հատկանիշը, իսկ ինչ վերաբերում է Վ. Շերիշևի դեկորացիային, ապա վերջինս նույնպես ազատվել էր, ասենք, «Բեկում» և «Լեռը» ներկայացումների ձևավորման պայմանականությունից, դարձել ավելի ճշմարտանման, և նրա մեջ կոնստրուկտիվ լուծումը տեղը զիջել էր գեղանկարչական լուծմանը: Ծիշտ է, նկարիչն ու ռեժիսորը ձևավորման մեջ լիովին չհրաժարվեցին յատերական նկարչության պատկերավոր պայմանական լեզվից. նրանք «բեմում փողոց կառուցեցին», ուր տները թեքվել էին այնպես, կարծես, նույն թատերախոսի բառերով ասած, արտահայտում էին «աճող մասսաների ցատուճը շրջապատին ընկած բուրժուական առանձնարանների վրա»:

Իսկ գլխավոր ուշադրությունը, ինչպես վերն ասվեց, նվիրված էր գործող անձանց: Սա արդեն ռեժիսոր Աճեմյանի նոր մոտեցումն էր: Նա կարողացել էր հաղթահարել «համահավաք» կերպարի հրապուրանքը և դիմել առանձին կերպարների: Այս սկզբունքը ավելի մեծ զարգացում ունեցավ նրա հաջորդ աշխատանքում՝ Կիրշոնի «Դատ» պիեսի բեմադրության մեջ: Բնորոշ է, որ թատերախոսն ուղղակի նշում է ռեժիսորական մոտեցման առանձնահատկությունը՝ արդիականության կարևոր պրոբլեմներից մեկն արտահայտել անդրադարձած ներփակ միջավայրում և արտահայտել այնպես, որ այդ միջավայրի կոնկրետ ու «մեկուսի» բնույթի պատճառով չփոքրանա բուն պրոբլեմը:² Ինչպես երևում է, Վ. Աճեմյանն իրոք էական սրբագրումներ էր արել իր ռեժիսորական մեթոդում՝ լայն պրոբլեմն արտահայտել էր տեղայնացված միջավայրով, այսինքն՝ կոնկրետի մեջ որոնում էր ընդհանուրի արտահայտությունը, առանձին կերպարներում՝ դարաշրջանի կերպարը: «Դատ» ներկայացման թատերախոսը հիմք ուներ ասելու, թե մման սկզբունքը հղի էր վտանգավոր հետևանքներով, քանի որ

¹ «Բանվոր», 1932, 1 հուլիսի:

² Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1933, 20 հուլիսի:

«թոխչք դեպի» մեծ կտավ՝ կնշանակեր կատարել շեղում դեպի է-
ժան սոցիոլոգիզմ, սխեմատիզմով շաղախված, «թոխչք» դեպի
հերոսների է՛լ ավելի «կոնկրետացում» և հոգեբանական «խորա-
ցում», կնշանակեր կատարել շեղում դեպի էժան կենցաղագրու-
թյուն, պսիխոլոգիզմով շաղախված: Հարկավոր էր պահպանել
մասնավորի և ընդհանուրի այնպիսի հարաբերություն, որ ճիշտ
արտահայտեր պիեսի ոգին:

Եվ, մեր համոզմունքով, Վ. Աճեմյանին հաջողվել է այդ¹:

Սա ականատեսի՝ գրող Մկրտիչ Արմենի շատ կարևոր վկա-
ությունն է: Թատերախոսը, հավանաբար, այս ամենը աչքի առ-
նելով, ապացուցում էր, որ հատկապես այս ներկայացման
մեջ, ինչպես կիզակետում, կենտրոնացվել են Լենինականի թատ-
րոնի հիմնական նվաճումները, թատրոն, որ արդեն դասվում էր
ոչ միայն Սովետական Հայաստանի, այլև ամբողջ Անդրկովկասի
առաջատար ստեղծագործական խմբերի շարքը:

Եվ բանն այն չէ, որ կոնկրետ այդ ներկայացման մեջ ռեժի-
սորը կարողացել կամ չէր կարողացել ստեղծել բեմական անկրկ-
նելի կերպարներ: Ավելի շուտ՝ չէր կարողացել: Բայց դա
չէր խնդիրը, այլ այն, որ արդեն նկատել էին արմատական փո-
փոխությունները ռեժիսորի մոտեցման, մեթոդի մեջ, և այդ մասին
գրում էին անգամ լրագրային հոդվածներում: Ամենակարևորն այն
էր, որ Վ. Աճեմյանը հաղորդակցվել էր գործողությունն անդրա-
դարձումով վերարտադրելու արվեստին: Ոչ թե շղթայագերծ բե-
մական դիմամիկան էր բացահայտում իրադարձության բովանդա-
կությունը, ինչպես «Բեկում», «Լեռը» կամ «Մարոկկո» ներկայա-
ցումներում, այլ իրադարձությունների լայնքն ու խորքը բացա-
հայտվում էին արտահայտչական ուրիշ միջոցներով՝ անդրադարձ-
ված: Բերենք մի օրինակ: Վ. Կիրշոնի պիեսում կա մի տեսարան,
որ Մատերի տան պատուհանից երևում է գերմանացի բանվոր-
ների ցույցը: Կարելի է պատկերացնել, թե Վ. Աճեմյանը ինչպես
կբեմադրեր այդ տեսարանը, եթե շարունակեր հավատարիմ մնալ
իր «Բեկում» կամ «Մարոկկո» ներկայացումների ոճին: Ռեժիսո-

¹ Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1933, 20 հուլիսի:

որ կծավալեր պալքարի ելած բանվորների մասսայական երթի դիմամիկ մի պատկեր, անպայման «կկազմակերպեր» նրա դրամատորգիան՝ դարձնելով ներկայացման ինքնուրույն բովանդակալից դրամատիկական պատկեր: Վ. Աճեմյանը ոչ մի այդպիսի բան չէր արել «Դատ» ներկայացման մեջ: Նրա հիմնական մտահոգությունը եղել էր այն, թե ինչպես էր այդ երթը անդրադառնում գործող անձանց վրա, իսկ բուն երթը լուծված էր գուսպ ու ժլատ միջոցներով, բայց այնքան արտահայտիչ, որ հանդիսատեսը նրա մեջ զգում էր «համաշխարհային պրոլետարիատի երթը»¹:

Դարաշրջանի նկարագիրը դարաշրջանի մարդկանց նկարագրի միջոցով ներկայացնելիս ռեժիսորը պետք է ամենից առաջ դիմեր սովետական իրականությանը, այն նույն մարդկանց կերպարներին, որոնց համահավաք դիմանկարը նա այնպես փայլուն պատկերել էր «Բեկում» ներկայացման մեջ: Նիկոլայ Պոգոդինի «Իմ բարեկամը» պիեսը հնարավորություն ընձեռեց Աճեմյանին ստեղծելու բազմակողմանիորեն հետաքրքիր ներկայացում:

Պատահական չէ, որ Աճեմյանի ընտրությունը կանգ առավ Պոգոդինի հենց այդ պիեսի վրա: Բանն այն է, որ Պոգոդինի նշանավոր «Տեմպ» և «Կացնի պոեմը» պիեսներում դարաշրջանի հերոսի կերպարը դեռ այնպես վառ ու ցայտուն չէր բացահայտվել, ինչպես «Իմ բարեկամը» պիեսում: Իրավացի է Ն. Պոգոդինին նշվիրված մեղադրության հեղինակ Ն. Զայցևը, երբ գրում է՝ «Եթե «Տեմպում» որպես հերոս հանդես էր գալիս ժողովրդական զանգվածն ամբողջությամբ, իսկ «Կացնի պոեմը» պիեսում միայն նրշմարվում էին նրա առավել վառ ներկայացուցիչների գեղարվեստորեն անհատականացված ֆիգուրները, ապա «Իմ բարեկամը» պիեսում դրամատուրգի գլխավոր խնդիրը դառնում է դարաշրջանի հերոսի լիարյուն կերպարի ստեղծումը»²: Ինչպես գիտենք, նման խնդիր էր ծառացել նաև ռեժիսորի առջև, որը Պոգոդինի այդ պիեսի ընտրությամբ իսկ կանգնում էր պրոբլեմի լուծման ճանապարհին: Վարդան Աճեմյանը ձգտում էր այնպիսի գործող անձանց,

¹ Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1933, 20 հուլիսի:

² Н. В. Зайцев, Н. Ф. Погодин, «ИСК-ВО» *հրատ.*, Լ.—Մ., 1958, էջ 61:

որոնք կարողանային ցույց տալ նոր դարաշրջանի դեմքը, նա որոնում էր այնպիսի հերոսի տիպ, որն ի վիճակի լիներ բացահայտելու դարաշրջանը: Հիշենք, թե ինչ է ասել Նիկոլայ Պոգոդինը Գայի կերպարի մասին. նա «մեր դարաշրջանի, մեր երկրի մարդն է, որի գոյությունն անհնար է մի ուրիշ դարաշրջանում, մի ուրիշ երկրում»¹:

Ավելին, Վարդան Աճեմյանը, որպես նրբագագ և նրբամիտ արվեստագետ, Գայի կերպարում տեսավ նոր դարաշրջանի հերոսի բնորոշ գծերը, ասես հաստատելով Բ. Ռոմաշովի այն միտքը, թե «այդ կերպարի երևան գալն իսկ շատ մեծ նշանակություն ունի սովետական դրամատուրգիայի համար, որովհետև նա կուլիսնե-րից իր հետ քաշում-բերում է դարաշրջանի մի ամբողջ շարք մարդկանց, մի ամբողջ շարք նոր կերպարներ, որոնք զգալիորեն լավն են լինելու Գայից, զգալիորեն բարձր են լինելու նրանից բարոյագիտական առումով...»²: Հետագայում Վարդան Աճեմյանն իր ռեժիսորական գործով հաստատեց այս կանխատեսումը, նրաներկայացումների հերոսներից շատերը շարունակեցին «Իմ բարեկամը» պիեսի բեմադրության մեջ հիմնավորված ավանդները: Գայի բեմական կերպարը, ինչպես այն ըմբռնում էր Վարդան Աճեմյանը 1933-ին Լենինականի թատրոնում, այնուհետև յուրօրինակ կամերտոն եղավ հետագայում Աճեմյանի ռեժիսորական մեկնությանը ենթարկված շատ կերպարների համար:

Պոգոդինի «Իմ բարեկամը» պիեսի մեկնության մեջ կար մի կարևոր պարագա, որի վրա հատուկ ուշադրություն պետք է դարձնել: Երկրի շատ թատրոններ, որոնք դիմել են այդ պիեսին, բնականաբար, օգտվել են հեղափոխության թատրոնի փորձից. այս թատրոնում Պոգոդինի պիեսը ներկայացվում էր Ա. Պոպովի փայլուն բեմադրությամբ: Ինչ խոսք, շատ ռեժիսորներ Պոպովի ինքնատիպ աշխատանքի գեղարվեստական հմայքի ու ազդեցության տակ էին: Եվ հայտնի էր նրա խոսքը՝ «Ինձ համար պիեսի ստեղծագործական կենտրոնը, «լիցքը» եղել են Գայն ու Ղեկավար ան-

¹ Մեջբերվում է Ն. Վ. Զայցևի գրքից, էջ 65:

² «Советский театр», 1933, № 2—3, էջ 14:

ձը, այս մարդկանց բախումը, որի հարուցած կայծաւիյուն աղէղը լուսավորում է ամբողջ երկը»¹:

Վարդան Աճեմյանը Ա. Պոպովի ռեժիսորական մեկնաբանումը կրկնեց ոչ միայն այն պատճառով, որ մինչև իր բեմադրության իրականացումը չէր տեսել Հեղափոխության թատրոնի ներկայացումը, այլև ամենից առաջ այն պատճառով, որ նա իր տեսակետն ուներ Ն. Պոգոդինի երկի վերաբերյալ: Դեռ «Իմ բարեկամը» պիեսի վրա աշխատելիս հայ ռեժիսորը հայտարարեց, թե դա բեմադրում է կատակերգական թեքումով²: Աճեմյանի ներկայացումն իրոք կատակերգական լուծում ուներ: Բայց այս դեպքում ինչպե՞ս համադրենք Ն. Պոգոդինի պիեսի պոպովյան «լիցքի» ըմբռնումը Վ. Աճեմյանի բեմադրության կատակերգական հիմքի հետ:

Այս հարցը բացատրություն է պահանջում և այնքան էլ պարզ հարց չէ, որքան թվում է: Ժամանակին «Իմ բարեկամը» պիեսը վիճաբանությունների առիթ է տվել: Չնայած պիեսը բարձր է գնահատվել ընդհանրապես, այնուհանդերձ քննադատվել է ակնարկային, էսքիզային բնույթի համար, այսինքն՝ այն բաներում, որոնք Պոգոդինի վաղ շրջանի դրամատուրգիայի թույլ կողմերն էին: Այսպես, Ի. Ակսյոնովը գրել է, թե «մի շարք ֆելիտոնների մոնտաժի ձևով կառուցված «Իմ բարեկամը» պիեսը կազմված է գլխավորապես էքսպոզիցիաներից և ինֆորմացիոն ռեպլիկներից: Իրադարձությունները, ինչպես ֆրանսիական ողբերգության մեջ, հանված են բեմից դուրս: Ուստի ինֆորմացիան հակված է արտահայտիչ ընթերցանությամբ տարվող բեմական պատումի ձև ընդունելու: Այստեղից էլ՝ հուզական արագ անցումները նրա շարադրանքի մեջ և գործողությունը նրանցով փոխարինելու ձգտումը, գործողություն, որը ոչ մի կերպ չի կարողանում սկսվել և սկսվելուն պես էլ ընդհատվում է: «Իմ բարեկամը» պիեսը առավել տիպական է ակնարկային դրամատուրգիայի համար...»³:

Արդեն հարկ չկար առանձին տեսարանները շղթայակցել

¹ Մեջբերվում է Ն. Զորկայայի «Ա. Պոպովի ստեղծագործական ուղին» գրքից, Մ., 1954, էջ 110:

² «Բանվոր», 1933, № 148:

³ «Театр и драматургия», 1934, № 6, էջ 25—26:

Աճեսյանի առաջին ներկայացումների ոճով: Անհրաժեշտ էր շղթայակցել առանձին կերպարների գիծը, ամրապնդել առանձին կերպարի դրամատուրգիական դերը, այսինքն՝ ստեղծել բեմական ամբողջական բնավորություն, ներկայացման յուրաքանչյուր կերպարի համար գտնել բնավորության անընդմեջ զարգացող գիծ: Մինչդեռ «ակնարկային դրամատուրգիայի համար տիպական» այս պիեսում մարդկային բնավորությունները նշված էին, այսպես ասած, կետագծերով: Անհրաժեշտ էր լրացնել դրանք, այդ գծերին որոշակի կոլորիտ հաղորդել, ավելին, ստեղծել անհատական բնավորություններ: Եվ ահա ներկայացման ընդհանուր ինտոնացիան, կարելի է ասել, խարակտերները գտնելու համար Վարդան Աճեսյանը նախընտրեց կատակերգական գործ ստեղծելու ճանապարհը, որը նույնպես իր պատճառներն ուներ:

Ժամանակին մեր թատերական քննադատության մեջ հաստատվեց մի մեկնակերպ, ըստ որի Նիկոլայ Պոգոդինի պիեսների հերոսները բացասական գծերից ազատվում էին այն միակողմանի իմաստով, ինչպես այն ժամանակ ըմբռնվում էր բացասական գործող անձը: Օրինակ, Ա. Գուրվիչի և Յու. Յուզովսկու կարծիքով, Պոգոդինը ներողամիտ է իր հերոսների արատների նկատմամբ, ավելի շուտ նրանց բնավորություններում տեսնում է մարդկային թուլություններ, քան արատներ, և որ Պոգոդինի հումորը մեղմ է, ոչ թե դատապարտող, այլ սուկ կարեկցող¹:

Որքան էլ այսօր ժխտվի այդ մեկնակերպը², վերջինս քննադատների հորինածը չէր, այլ իր հիմքերն ուներ բուն պոգոդինյան դրամատուրգիայի մեջ, մասնավորապես նրա վաղ շրջանի գործերում, այդ թվում՝ «Իմ բարեկամը» պիեսում: Նույնիսկ պիեսի գրչապետ հերոս Գրիգորի Գալը այնպիսի բաներ է անում, որոնց մասին մամուլը խիստ բացասաբար արտահայտվեց, Գալին համարելով «տիպիկ ներկայացուցիչը գրոհացնության, որի դեմ կուսակցությունը վճռական պայքար է մղում»³: Բայց այս

¹ «Театральный альманах», գիրք, 7, Մ., 1948, էջ 30:

² Н. В. Зайцев, «Н. Ф. Погодин», «Иск-во», л.-М., 1958, էջ 75—76:

³ В. Киршон, Счет критике, «Театр и драматургия», 1935, № 4, էջ 9:

նույն Գային դրամատուրգը պատկերել է այնքան ցայտուն, նրա սխալներն ու թերությունները մատուցված են այնպիսի մեղմ, իրոք ոչ թե դատապարտող, այլ կարեկցող հումորով, որ կերպարի բացասական գծերն ընկալվում են որպես թուլություններ:

Նկատի առնելով Ն. Պոգոդինի դրամատուրգիական «ձեռագրի» հեղեղ այս առանձնահատկությունը, Վարդան Աճեմյանը ներկայացումը լուծեց կատակերգական եղանակով— ամենից ավելի համապատասխան այն տեսանկյունին, որով դիտվում էին «Իմ բարեկամը» պիեսի դեպքերը: Եվ եթե Ա. Պոպովի ներկայացման մեջ կատակերգական լուծում ունեին սոսկ առանձին տեսարաններ, օրինակ, «Ժողովրդական տնտեսության համամիութենական խորհրդի միջանցքի» տեսարանը, ապա Լենինականի թատրոնում գրեթե բոլոր տեսարանները ներթափանցված էին մեղմ հումորով, մածորային լուսավոր տրամադրությամբ, որ ստեղծվում էր գործող անձանց մարդկային բնավորությունների՝ ներկայացում բերած հումորի և զվարճանքի շնորհիվ: Սա կարևոր է նաև այն պատճառով, որ ռեժիսորը սովորել էր ներկայացման ընդհանուր տրամադրություն ստեղծել առանձին գործող անձանց տրամադրությունների բարդ միահյուսված ամբողջությունից: Առաջ Աճեմյանը հիանալի կարողանում էր ներկայացման ընդհանուր տրամադրություն ստեղծել մասնաշաղկապ տեսարաններով: Ընդհանրապես ռեժիսորի համար մասնաշաղկապ տեսարանները գլխավորն էին, և դրանք էին լուծում ներկայացման թե՛ ոճը, թե՛ գաղափարը և թե՛ կոմպոզիցիան: Դեռ 1933-ին Գեղամ Սարյանը իրավացիորեն գրել է. «Աճեմյանի բեմադրությունները դիտող յուրաքանչյուր հանդիսատես կնկատի, որ նրա ռեժիսորական աշխատանքը կենտրոնացած է ընդհանուրի, գլխավորապես մասնաշաղկապ տեսարանների կազմակերպման վրա»¹: Բայց շատ հետաքրքիր է, որ նույն թատերախոսը նկատում է էական տարբերությունը Աճեմյանի բեմադրությունների միջև. «... Եթե իր ռեժիսորական գործունեության առաջին տարիներին Աճեմյանի բեմադրություններն ունեցել են թերություններ, պարունակում են ֆորմալիզմի և ճատորալիզմի տար-

¹ «Խորհրդային արվեստ», 1933, № 12, էջ 12:

րեր իրենց մեջ, ապա պետք է ասել, որ ինչպես «Հացի», նույնպես և «Խնդրության փողոցի» և «Դատի» մեջ վերացել են նման տիպի թերությունները և այդ բեմադրություններով **նա ներկայումս կանգնած է իր բեմադրությունների մեջ կյանքը դիպեկտիկորեն վերարտադրելու ճանապարհի վրա»** (ընդգծումն իմն է, Ս. Ռ.)¹:

Ընդհանուրի և կոնկրետի սինթեզի որոնումները ռեժիսորին մըղեցին դեպի այնպիսի պիեսներ, որոնց ստանձին կերպարները նման պոտենցիալ հնարավորություններ ունեին: Այս առումով պատահական չէր նաև Վիկտոր Գոուսի «Փառք» պիեսի ընտրությունը: Պիեսի հերոսը՝ Վասիլին ծամանակակից սովետական մարդու ներաշխարհի նոր խորքերն էր բացում: Վասիլին շինարարության նշանավոր ղեկավար չէր, ինչպես Գրիգորի Գալը ,աչքի ընկնող անձնավորություն էլ չէր, և նրա փառքը, ինչպես ասում է «Փառք» բանաստեղծության նախատիպը, «թաքնված էր գործարանի բաժանմունքներում», «չէր շատաշում»: Համեստ ու սուսիկ-փուսիկ սակրավոր Վասիլին, անհրաժեշտության բերումով, կյանքը գոհում էր հանուն մարդկանց փրկության: Գոուսի «Փառքը» շատ անհրաժեշտ օղակ է Աճեմյանի ռեժիսորական որոնումների շղթայում, քանի որ գլխավոր հերոսի կերպարի վրա աշխատելիս ռեժիսորը որոնում էր արտահայտչական այնպիսի միջոցներ, որոնք ունակ լինեին ամենատվորականի մեջ արտահայտելու դարաշրջանի հերոսական ոգին, որ ներքին ռեգիստրով ու պաթոսով համահնչուն լիներ Աճեմյանի հերոսական ներկայացումների ոգուն, սակայն ոճով, գեղարվեստական հյուսվածքով՝ տարբեր:

Աճեմյանի հաջորդ ռեժիսորական աշխատանքներում շարունակվեցին ներկայացման մեջ ընդհանուրի և կոնկրետի միահյուսման ուղիների որոնումները: Այդ որոնումները ստեղծագործական նշանակալից արդյունքների հասցրին Ա. Կապլերի և Տ. Զլատոգորովայի «Լենինը 18 թվականին» («Լենին») պիեսի բեմադրության մեջ: Այս ներկայացումն ըստ արժանվույն գնահատեցին մամուլն ու մեր թատերական քննադատությունը: Թատրոնի կոլեկտիվը և ռեժիսորը պատասխանատվության մեծ զգացումով էին մոտեցել այդ ներկայացմանը, որի մեջ առաջին անգամ Լենինականի թատրոնի

¹ «Խորհրդային արվեստ», 1933, № 12, էջ 12:

բեմում պատկերվեց Լենինի կերպարը: Ներկայացումը տարբեր տեսանկյուններից լուսաբանվեց այդ տարիների հայ պարբերական մամուլում, և հետաքրքրվողները կարող են ծանոթանալ այդ նյութերին:¹

Այս գլխի թեմայի համար «Լենին» ներկայացումը հատուկ հետաքրքրություն ունի ոչ միայն թեմատիկ առումով, — չէ՞ որ եթե ռեժիսորը կանգնել էր դարաշրջանի նկարագիրը առանձին մարդու նկարագրի միջոցով բացահայտելու ճանապարհին, ապա Լենինի կերպարը ամենահարուստ հնարավորություններ պետք է ընձեռներ նրան: Առանձնապես հետաքրքիր է ռեժիսորի մոտեցումը պիեսին և, ամենից առաջ, Լենինի կերպարին: Պատահական չէր նաև այն, որ Աճեմյանի ընտրությունը կանգ առավ հատկապես «Լենինին» պիեսի վրա, ուր առաջնորդի կերպարը մարդկայնացված է, մի տեսակ հողին կանգնեցված: Պիեսի ընձեռած հնարավորությունները ռեժիսորը սկզբունքորեն ու հետևողականորեն խորացրեց ի նպաստ իր կոնցեպցիայի զարգացման: Գրեթե Լենինականի թատրոնին համաժամանակ «Լենին» պիեսը բեմադրվեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Թատերախոսը գրեց. «Համառոտ բնութագրելով այս երկու բեմադրությունների առանձնահատկությունները, կարելի է ասել, որ Սունդուկյանի անվան թատրոնում ներկայացման հիմնական գիծը կառուցվում է պրոլետարական հեղափոխության հանճարեղ ստրատեգ Վ. Ի. Լենինի կերպարի, նրա նպատակամետ գործունեության, հեղափոխական կրքոտության ցուցադրման վրա, իսկ Լենինականի թատրոնում ավելի շեշտվում է առաջնորդի կերպարի ցուցադրումը սովորական պայմաններում, ընդգծվում են սոցիալիստական մեծ մարդասերի հատկանիշները»²:

«Առաջնորդի կերպարի ցուցադրումը սովորական պայմաններում», — սա թատերախոսի պատահական դիտումը չէ: Աճեմյանի համար ամենակարևորը դարաշրջանի նկարագրի բացահայտումն

¹ «Коммунист», 1940, 16 մայիսի: «Խորհրդային Հայաստան», 1940, 23 մայիսի, «Բանվոր», 1940, 20 ապրիլի, «Խորհրդային արվեստ», 1940, 2—3: Տե՛ս Բ. Մադոյան, Թատրոնի ուղին, էջ 154—159:

² С. Барсегян, «О двух постановках пьесы «Ленин», «Коммунист», 1940, 16 մայիսի:

էր նրա առօրյայի ամենասովորական դրսևորումների միջոցով: Ինչ խոսք, կարելի էր հեղափոխական դարաշրջանը բացահայտել Լենին-տրիբունի, Լենին-հեղափոխության ստրատեգի կերպարի, այսինքն՝ համանիշ հասկացության միջոցով, սակայն Աճեմյանի ռեժիսորական արվեստի համար դա արդեն անցած փուլ էր: Դա անցած փուլ էր նաև սովետական թատերական դպրոցի, այդ թվում և դրամատուրգիայի համար, ուր Ա. Կապլերի և Տ. Զլատոգորովայի «Լենին» պիեսի նման երկի երևան գալը օրինաչափ ու բնորոշ երևույթ էր: Լենինյան ճախորդ պիեսների փորձով հարստացած «Լենին» պիեսում իրադարձությունները պատկերված են փոքր-ինչ ուրիշ տեսանկյունով՝ ավելի առօրյա, սովորական: Հետաքրքիր է, որ այդ ժամանակվա հայ պարբերական մամուլում կշտամբանքներ եղան «Լենին» պիեսի հենց այդ հատկանիշների առթիվ. «Այս պիեսի մեջ լիովին չի զգացվում Լենինի կերպարի մոնումենտալությունը: ...Հաճախ դրամատուրգները դժվար ուղիով գնալու փոխարեն, այսինքն Լենինի կերպարը ավելի լայն չափով ցուցադրելու համար դրամատուրգիական եղանակները գտնելու և նրա տարբեր կողմերը, օրինակ՝ Լենին-առաջնորդ, Լենին-Հոկտեմբերյան հեղափոխության ղեկավար, Լենին-Խորհրդային իշխանության ստեղծող և այլն ընդգծելու փոխարեն, այս կողմը փոխարինում են կենցաղային տարբեր տեսարաններով»¹:

Մինչդեռ Աճեմյանն իր բեմադրության մեջ հատուկ ուշադրություն էր նվիրել հենց այդ, այսպես կոչված «կենցաղային» տեսարաններին ու մանրամասերին, որոնց միջոցով ռեժիսորը փորձել էր արտահայտել նրանց ընդհանրացված իմաստը, սովորականի մեջ բացահայտել դարակազմիկը, փոքրի մեջ տեսնել մեծը: Իսկ սա պահանջում էր բեմական մանրամասերի հանգամանալից մշակում, առանձին գործող անձանց միանգամայն հավաստի փոխհարաբերությունների ստեղծում: Այժմ արդեն բեմավիճակները պետք է ծանայեին ոչ թե ընդհանրացված գաղափարը խորհրդանշորեն արտահայտելու խնդրին, այլ կենցաղային ռեալ իրադրության կոնկրետ ցուցադրմանը, այսինքն փոխվել էր ռեժիսորական բեմավիճակի

¹ «Խորհրդային արվեստ», 1940, № 2—3, էջ 29:

ոճական բուն էությունը, բեմավիճակ-կերպարներից, բեմավիճակ-խորհրդանշաններից հասել էր ռեալ իրականության իմաստավոր-ված պատկերի: Եվ քանի որ այդ պատկերների սովորական և առօրեական բնույթը հիմնորոշող նշանակություն ուներ, դրանք պետք է լինեին պարզ ու մատչելի: Ահա թե ինչու «ռեժիսորը միզանցեմները մշակել է պարզ ու հստակ, որ անպայման օգնել է ավելի ցայտուն կերպով երևան հանելու Լենինի հետ կապված էպիզոդների առանձին մոմենտները»¹:

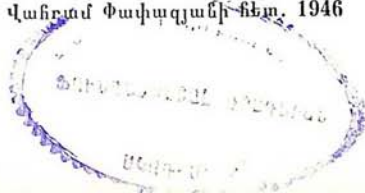
Սակայն չպետք է կարծել, թե Աճեմյանը, հրաժարվելով բեմավիճակ-պատկերից, հրաժարվում էր նաև պատկերավոր բեմավիճակներից: Նույնիսկ ամենակենցաղային տեսարաններում ռեժիսորը բեմավիճակի պատկերավոր լուծում էր գտնում, ամուր տպավորում էր այն հանդիսատեսի հիշողության մեջ՝ տեսարանի թատերայնորեն արտահայտված բովանդակության շնորհիվ: Կարելի է հիշել թեկուզ այնպիսի մի կենցաղային տեսարան, ինչպես՝ Կրուպսկայան վիրավոր Լենինի անկողնու մոտ: Բժիշկները Լենինին արգելել են խոսել, նրա առողջական վիճակը տագնապ է հարուցում: Կրուպսկայան նստած է անկողնու մոտ: Լիակատար լուծություն: Բեմավիճակն սկսում է զարգանալ: Կրուպսկայան ելնում է տեղից և լուռ քայլում մահճակալի կողքով: Նա, հայացքը չկտրելով Լենինից, շրջանցում է մահճակալը՝ դանդաղ, զգույշ, շրջանցում է մի անգամ, հետո՝ կրկին ու կրկին... Եվ արդեն այս բեմավիճակը մոռանալ անկարելի է: Բեմավիճակն սկսվեց որպես սովորական կենցաղային տեսարան, բայց աստիճանաբար, պարզ ու հասարակ մանրամասի օգնությամբ ռեժիսորը կարողացավ թատրոնի լեզվով բացահայտել նշանակալից մի միտք՝ տագնապը Լենինի կրքանքի համար, մարդկային մեծ տագնապ, որ արտահայտված է ոչ թե ինչ-որ ծավալուն տեսարաններով, այլ մի պարզ մանրամասով:

Զգտելով պարզի մեջ՝ բարդը, սովորականի մեջ՝ նշանակալիցը հաղորդել, Վարդան Աճեմյանը, սակայն, հետամուտ չէր բեմական պարզ մանրամասը բազմանշանակ դարձնելուն, որ ապացուցվեց նաև «Լենին» ներկայացման մեջ: Ռեժիսորը հարստացնում էր

¹ «Նորհրդային արվեստ», 1940, № 2—3, էջ 29:



Վահրամ Փափազյանի հետ, 1946





Աղա Սարգսյանի պատկերմամբ

բեմական անպաճույն մանրամասը՝ չդարձնելով պարզունակ աշխարհնություն: Այս միտքն ավելի որոշակի դարձնելու համար բերենք մի օրինակ: «Լենին» պիեսում կա մի հայտնի տեսարան, ուր Լենինը զրուցում է տամբուլյան գեղջուկների հետ: Սրանցից մեկը չըքավոր է, մյուսը միջակ, երրորդը՝ ունկոր: Լենինի զրույցն իսկ միանգամայն պարզորոշ բացահայտում է նրա վերաբերմունքը գյուղացիների նկատմամբ, և Աճեմյանն աշխատել էր այդ հետաքրքիր զրույցի ներքին շիկացումն արտահայտել հավաստի մեկնությամբ: Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրության մեջ Լենինը ընդգծված տարբեր կերպ էր հրաժեշտ տալիս չքավորին, միջակին ու կուլակին: Այս տարբերության մեջ ռեժիսորը ցանկացել էր ցույց տալ սովետական իշխանության վերաբերմունքի տարբերությունը գյուղացիության այդ խավերի նկատմամբ: Ռեժիսորը փաստորեն գոեհկացրել էր բեմում պատկերված կենցաղը: Աճեմյանը չզնաց այդ ճանապարհով, թեկուզ և քննադատվեց այդ պատճառով. «Ռեժիսորի կողմից ճիշտ չի տրված Տամբուլի նահանգի գյուղացիների բաժանումը Լենինից: Այդ տեսարանը դեռ մշակման կարիք ունի: Կուլակի-թշնամու օբրազը դեռ բացված չէ: Լենինի մնաս-բարովի միջոցով դրսևորված է խորհրդային իշխանության վերաբերմունքը դեպի չքավոր, միջակ ու կուլակ գյուղացիությունը՝ մի բան, որ այնքան հաջողությամբ տվել է Երևանի թատրոնը»¹:

Խուսափելով գոեհիկ սոցիոլոգիզմից, ընդհանրացված բեմավիճակ-խորհրդանշաններից, Աճեմյանը, սակայն, ընկալ հակառակ ծայրահեղության մեջ՝ մեր արվեստի կողմից դեռևս չհաղթահարված մարդկային կոնկրետ հույզերի «ցանցը», հույզեր, որոնք հաճախ սենտիմենտալ-մելոդրամատիկական լուծում էին ստանում: Այդ հանգամանքը, ըստ երևույթին, անխուսափելի էր ընդհանրացված գաղափարներ արտահայտող ընդհանրացված ձևերից մարդկային որոշակի և ռեալ հույզեր արտահայտող հավաստի ձևերի անցնելիս: Բայց ինչ-որ տեղ թերևս Վարդան Աճեմյանը չափից ավելի տուրք տվեց այդ կոնկրետ հույզերին, և մելոդրամատիզմի ինտոնացիաներն ու կրքերի սենտիմենտալ դրսևորումները սկսեցին

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1940, 23 մայիսի:

ներթափանցել նրա ռեժիսորական հետագա աշխատանքների մեջ։ Այլ խոսքով ասած, ռեժիսորը միշտ չէ, որ հաղթահարում էր գործող անձանց հուզական կոնկրետ աշխարհի էմպիրիզմը, ակամա տարվում էր այդ իրոք գունագեղ աշխարհով և փոքր-ինչ հեռանում կրքերը սանձող արվեստագետի դիրքերից։ Ի դեպ, այս հարցը չափազանց խճճված է և նրա մասին կիսովի առանձին, մասնավորապես գրքի վերջին գլխում։ Իսկ այժմ նկատենք՝ նույնիսկ «Լենին» ներկայացման մեջ տեղ-տեղ մեյդոդրամատիկական ինտոնացիաները շեշտվում էին այն աստիճան, որ քննադատությունն ստիպված էր խոսել այդ մասին։ Հայտնի է, որ փոքրիկ Նատաշայի ճակատագիրը պիեսում առանց այն էլ մեյդոդրամատիկական գունավորում ունի։ Ռեժիսորը որոշեց ավելի ընդգծել այդ։ «Լալ չէ, որ Աճեմյանը մի էպիզոդում ավելորդ ընդգծում է արել փոքրիկ Նատաշայի վիճակը տալու համար։ Առանց դրան էլ Լենինի ու Նատաշայի տեսարարը հեղինակները տվել են ցայտուն կերպով և կարիք չկա Նատաշայի երգը մտցնելով՝ մեյդոդրամատիկ դարձնել այդ ողջ տեսարանը»¹։

Թատերախոսը միանգամայն ճիշտ է նկատել՝ հենց որ ընդգրծվում է տեսարանի մեյդոդրամատիկական կողմը, թուլանում է նրա ընդհանրացնող ուժը։

Բնորոշ է, որ Աճեմյանը, ի դեպ, ինչպես նաև ուրիշ ռեժիսորներ, ներկայացման մեյդոդրամատիկական «լարին» դիպչելուն պես սկսում էր չափից ավելի առատորեն օգտվել երաժշտությունից։ Այս առումով «Լենին» ներկայացումը բացառություն չէր, այստեղ երաժշտությունը, ընդ որում՝ զուտ իլյուստրատիվ երաժշտությունը, չափազանց մեծ տեղ էր բռնում։

Խոսելով «Լենին» պիեսի բեմադրության որոշ թերությունների մասին, ուզում ենք ցույց տալ, որ նույնիսկ այնպիսի բարդ ու հետաքրքիր ռեժիսորական աշխատանքում, ուր ներկայացում կառուցելու ինդուկտիվ մեթոդը հաստատվում էր սկզբունքորեն, նրկատվում էին բոլորովին էլ ոչ պատահական շեղումներ։ Իր մախորդ ներկայացումներում դարաշրջանի դեմքը պատկերելով լայն վրձնահարվածներով, մասնալական տեսարանների միջոցով, Ա-

¹ Լ. Գրիգորյան, Նպատակասլաց ներկայացում, «Խորհրդային արվեստ», 1940, № 2—3, էջ 30։

Անվանը դեռևս խոր չէր թափանցել առանձին մարդկանց հոգեկան աշխարհի գաղտնարանները, ուստի և հեռու էր մարդու մեղոդրամատիկական ապրումների ոլորտն ընկնելու վտանգից: Հույզերի այս բարդ ոլորտը ռեժիսորի առջև բացվեց այն ներկայացումներում, ուր նա փորձում էր առանձին մարդու կերպարում բացահայտել դարաշրջանի նկարագիրը: Եվ հենց որ ռեժիսորը գործ էր ունենում մարդու ներաշխարհի հետ, չէր կարողանում անտարբեր մնալ նրա ապրումների նկատմամբ, նույնիսկ երբ դրանք մեղոդրամատիկական էին լինում: Ռեժիսոր Աճեմյանի այս «թուլությունը» այդպես էլ մնաց, թեև իր լավագույն բեմադրություններում նա միշտ էլ կարողանում էր մարդկային զգացմունքը բարձրացնել մեղոդրամայի և նույնիսկ դրամայի մակարդակից, ձգտելով ողբերգականության:

Թվում է, թե մեղոդրամատիկական լուծումների նկատմամբ Աճեմյանի ունեցած այս «թուլությունը» պետք է բարեբեր հող գտներ պատերազմական տարիներին: Բայց հենց այդ տարիներին անհայտական ներկայացումների ռեժիսուրայում առանձին ուժով հնչեց նրա ստեղծած բեմական կտավների խառաշունչ առնականությունը: Ընդհանրապես պատերազմական ժամանակը չափազանց ինքնատիպ կնիք դրեց հայ թատրոնի ռեժիսորական արվեստի, այդ թվում նաև Վարդան Աճեմյանի ներկայացումների ռեժիսուրայի վրա: Այս անգամ էլ, ինչպես 1920-ական թվականների սկզբին, փոքր ձևերի ներկայացումների անհրաժեշտություն զգացվեց, ներկայացումներ, որ լինեին վառ ու ցայտուն, մատչելի ու հասկանալի հանդիսատեսների ամենալայն շրջաններին: Բուն պատերազմական կյանքը և թատերական հանդիսանքների վերածնված ձևերը կարող էին մեր թատրոնը վերադարձնել հեղափոխության առաջին տարիներին անցած ուղին: Չէ՞ որ նորից պատմությունն ստեղծում էին ժողովրդական զանգվածները, կրկին դրամատորգիայի թեմատիկան թելադրում էր ստեղծել ժողովրդի հերոսական գործերին նվիրված ներկայացումներ, այսինքն՝ բոլոր նախադրյալները կային, որպեսզի թատերաբեմում վերստին իշխեր ժողովրդական զանգվածների կերպարը, որի նկարագրում կարելի էր տեսնել բուն դարաշրջանի նկարագիրը:

Վարդան Աճեմյանի ռեժիսորական ստեղծագործության օրինակով կարելի է վստահորեն ասել, որ արդեն անցած ուղու կրկնություն չեղավ և չեղավ ամենագլխավոր բանում՝ ներկայացում կառուցելու մեթոդի մեջ: Նոր դարաշրջանի նկարագիրն այժմ Աճեմյանի բեմադրություններում արտացոլվում էր ոչ թե դրույթների ձևով, ոչ թե մասսայական տեսարանների և ընդհանրացված-խորհրդանշական բեմավիճակների միջոցով, այլ մարդու ներաշխարհը խորապես թափանցելու շնորհիվ: Ի տարբերություն Աճեմյանի նախկին բեմադրությունների, որ մարտնչող ժողովրդական ուժերի հերոսականացումը ձեռք էր բերվում պարզորոշ կառուցված մասսայական տեսարանների, բեմական գործողության արտաքին ազդու դինամիկայի միջոցով, պատերազմական տարիների ներկայացումներում ռեժիսորը չափազանց ուշադիր էր գործող անձանց հոգեբանական նկարագրի հանդեպ, հերոսներ, որոնց հոգեկան կերտվածքում նա ձգտում էր ի հայտ բերել ներկայացման ներքին դինամիկան: Ռեժիսորի այս աշխատանքներում, Ա. Պոպովի խոսքերով ասած, հաստատվում էր «կեցվածքից ու անբնականությունից զերծ մեր հերոսականությունը»:

Ինչ խոսք, Աճեմյանը պատերազմական շրջանի իր ներկայացումներում միանգամից չէ, որ հասավ առնական պարզության, նոր թեմատիկան պետք է ըմբռնվեր ու իմաստավորվեր գեղարվեստորեն: Բայց պատերազմական պիեսի դիմելու նրա առաջին իսկ փորձը ցույց տվեց, թե որքան ճիշտ էր ռեժիսորի գեղագիտական դիրքորոշումը:

Նաիրի Զարյանի «Վրեժը» Հայրենական մեծ պատերազմի իրադարձությունները պատկերող առաջին պիեսն էր հայ սովետական դրամատուրգիայում: Սա նաև Նաիրի Զարյանի անդրանիկ դրամատիկական երկն էր, որ բեմ բարձրացավ: Բանաստեղծ Զարյանի և ռեժիսոր Աճեմյանի հանդիպումը նշանակալից էր նաև այն բանով, որ հետագայում բանաստեղծը հայ թատրոնին տվեց ևս մի շարք հետաքրքիր գործեր, այդ թվում՝ նշանավոր «Արա Գեղեցիկը», որի բեմադրությունը սահմանագծային նշանակություն ունեցավ հայ սովետական թատերական մշակույթի պատմության մեջ:

«Վրեժը», որ բեմադրվեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, 1941-ի հոկտեմբերին, դրամատիկական պոեմ է, որ չափածոյի բանաստեղծական ուժը գերակշիռ է դրամատիկական գործողության համեմատ: Երկի նման կառուցվածքը ռեժիսորին թելադրեց ներկայացման համապատասխան ձև, որ գեղարվեստական աստիճանին զգալի տեղ էր հատկացված: Յուրաքանչյուր արարից ստաջ նախաբեմ էին գալիս դերասանուհիներ Արուս Ոսկանյանը, Ա. Մկրտումյանը, Թ. Դեմուրյանը և հատվածներ կարդում պոեմից: Այս աստիճան-նախաբանները ոչ միայն պատմում էին տեղի ունեցող իրադարձությունների մասին, այլև ուղղակի արտահայտում հեղինակի վերաբերմունքը նրանց նկատմամբ: Դրանք պիեսի հեղինակային բանաստեղծական իմաստավորումներն էին, իսկ բուն պիեսում գործողությունը ծավալվում էր հոգեբանական ընթացքով:

«Վրեժի» դրամատիկական կոլիզիան կառուցված է երկու աշխարհի ներկայացուցիչների բախման վրա: Ու թեև Աճեմյանի ներկայացման մեջ բացահայտվում էր դարաշրջանի դրամատիկական պատկերը, այնուհանդերձ, վերջինս արտահայտված էր մի կողմից սովետական մարդկանց՝ Վասիլի Գերասիմովի, Մուշեղ Արամյանի և Լարիսայի, մյուս կողմից՝ ֆաշիստ սպաների ու զինվորներ Վիլհելմ Օրեդերի, Վիլլի Բոշի, Շուլցի չափազանց կոնկրետ ու անհատականացված կերպարների միջոցով: Ու թեև ներկայացման գործող անձինք աչքի չէին ընկնում բնավորության խորությամբ, սակայն բեմադրության ռեժիսորական լուծման բուն մեթոդը ճիշտ էր և արդյունավետ:

«Վրեժ» ներկայացման մեջ ռեժիսորի արտահայտչական միջոցների լեզուն փոքր-ինչ պարզունակ էր, ուստի ներկայացման գործող անձինք գեղարվեստորեն միագիծ էին, մակերեսային հոգեբանությամբ: Սրա պատճառը բոլորովին էլ այն չէր, որ ռեժիսորը անգոր էր եղել կերպարները կամ ներկայացման իրավիճակները դարձնել բարդ ու բազմակողմանի: Նոր թեման, որի մեջ արտացոլվել էր դարաշրջանի կոլիզիան, շատ պատճառներով պահանջում էր մեկ ուրիշ գեղարվեստական լուծում: Հատկանշական է, որ նման պրոցես տեղի է ունեցել նաև պատերազմական

ժամանակների հայ պոեզիայում, որ նկատել է Մարիետա Ծահին-
յանը. «Բառ ու բանի այդ շարժումը, բառապաշարի այդ ընդլայ-
նումը և միաժամանակ լեզվի վերադարձը իր պարզագույն ա-
կունքներին, նախահիմքի խորունկ զգալություններին ու պահանջ-
ներին, որոնցով մարդը այնքան վառ ապրում է պատերազմի ժա-
մանակ,— այս ամենն իրենց ազդեցությունից դուրս չթողեցին նաև
Հայաստանի բանաստեղծներին»¹:

Թատրոնի լեզվի վերադարձը իր պարզագույն ակունքներին,
նախահիմքի խորունկ զգալություններին, հնարավորություն ըն-
ձեռեց ոչ միայն դարակազմիկ նշանակություն ունեցող իրադար-
ձություններն արտահայտել պարզ ու մատչելի ձևերով, այլև թույլ
տվեց այդ պարզ ձևերի միջոցով հասնել պատկերվող իրադարձու-
թյունների ընդհանրացված ցուցադրմանը: Ծիշտ է, այդ պարզ
ձևերը փոքր-ինչ աղքատացնում էին թատրոնի արտահայտչական
լեզուն, բայց ոչ այն պատճառով, որ բուն ռեժիսորական մեթոդը
հիշտ չէր: Աճեմյանն արդեն իր հաջորդ բեմադրության մեջ՝
«Ֆրոնտում», ապացուցեց իր ընտրած ռեժիսորական ուղու ճշ-
մարտացիությունը:

Սկսելով աշխատանքը Ա. Կորնեյչուկի «Ֆրոնտ» պիեսի վրա,
Վարդան Աճեմյանը փորձեց ինքնուրույն լուծել այդ երկի բարդ
պրոբլեմատիկան, բանի որ նրանից առաջ երկրում դեռ ոչ-ոք չէր
բեմադրել այդ պիեսը: Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի պրե-
միերայից հետո կամ գրեթե նրա հետ համաժամանակ «Ֆրոնտը»
երևան եկավ մի շարք թատրոնների բեմերում, այդ թվում՝
ՄԽՍՏ-ում, Փոքր թատրոնում, Վախթանգովի անվան, Մոսսովե-
տի թատրոններում և այլուր: Հայտնի է, որ քիչ չէին «Ֆրոնտի»
գեղարվեստական հետաքրքիր լուծումները: Գեղարվեստական
թատրոնում, օրինակ, ձգտում էին պիեսի հրապարակախոսական
բնույթը և սատիրական սուր լեզուն հաղթահարել հակադիր ուժե-
րի հոգեբանական կոնֆլիկտը խորացնելու, «գոռով շշինալին» հա-
կադրվող բանակի բնութագիրը ուժեղացնելու միջոցով: Բայց որ-
քան էլ լուրջ էր «Ֆրոնտի» միատյան մեկնաբանությունը, այնու-

¹ М. Шагинян, «Армянская поэзия в Отечественной войне»,
ժողովածուի առաջաբանը, Մ., 1947, էջ 4:

հանդերձ ներկայացման մեջ կրքոտ, անողոր ու համոզիչ չէր Գողովի դատը: Վախթանգովի անվան թատրոնում, ընդհանրապես, գլխավոր ուշադրությունը դարձված էր Գողովի կերպարի վրա, ամենաանողոր դատաստան տեսնելով նրա հետ: Գողովի հետագա ճակատագրի նկատմամբ վերաբերմունքը մի փոքր անորոշ էր թվում Մոստովետի անվան թատրոնի ներկայացման մեջ. այստեղ չկար «Գողովը կողովի», թե ոչ» հարցի վճռական պատասխանը: Իրենց՝ հանդիսատեսներին էր թողնված կողմնորոշվել այդ հարցում»¹:

Աճեմյանի ներկայացման հրապարակախոսական սրությունը, հոգեբանական հավաստիությունը և, որ շատ կարևոր է, վառ թատերայնությունը օրգանապես միահյուսվել էին, ստեղծել ընդհանրացման մեծ հնարավորություններ ունեցող բեմական կտավ: «Վրեժ» բեմադրության պարզունակությունը այստեղ հաղթահարված էր ոչ միայն ներկայացման կերպարների վրա ռեժիսորական մանրակրկիտ աշխատանքով, այլև այն բանի շնորհիվ, որ Աճեմյանը «Ֆրոնտում» գտել էր կոնցեպցիոն կարևոր մոտիվ: Աճեմյանի բեմադրության մեջ առաջին պլանում էր ոչ թե ռազմաճակատը ղեկավարելու մեթոդների նեղ ռազմական հարցը, այլ ամենից առաջ կյանքի, մարդկանց, ստորադրյալների ու ղեկավարության նկատմամբ սովետական մարդու վերաբերմունքի արմատական լայն պրոբլեմը:

Հրաժարվելով Գողովի կերպարի սատիրական բնութագրումից, ռեժիսորը և Իվան Գողովի դերակատար Գուրգեն Զանիբեկյանը աշխատել էին խորանալ կերպարի սոցիալական էության մեջ, Գողովին տեսնել պատճառների այն ամբողջ շղթայում, որ դրդել է դառնալ նրան այնպիսին, ինչպիսին Ա. Կորնեյչուկի պիեսում է: Ի դեպ, դրամատուրգն ինքը ոչ այնքան հանգամանորեն ու թերևս ոչ այնքան օբյեկտիվորեն է խոսում այն պատճառների մասին, որոնք Իվան Գողովին ոչ միայն հանգեցրել են բնավորության այդպիսի որակի, այլև, չգիտես ինչպես և ինչու, հասցրել են իշխանության: Բնական է, որ թատրոնը շատ բան չէր կարող

1 «Очерки истории русского советского драматического театра», 4. 2, էջ 631:

բացատրել, սակայն մեթոդոլոգիական առումով ստույգ մոտեցումը՝ մարդու նկարագրի մեջ դարաշրջանի նկարագրի բացահայտումը, օգնել էր գոնե ուրվագծելու բեմադրողի կոնցեպցիոն կարելորագույն մոտիվները:

Հայկական «Ֆրոնտ» ներկայացման մեջ Գոռլով-Ջանիբեկյանը բոլորովին իրական, բնական մարդ էր, իրեն «սպիտակ ագռավ» չէր զգում մյուսների շրջապատում: Ահա այս ամուր և մի տեսակ ճյուղավորված կապը կյանքի հետ վերացնում էր Գոռլովի կերպարի աստիքական մերկացման անհրաժեշտությունը և առաջ էր քաշում ավելի լուրջ խնդիր՝ օբյեկտիվորեն ճանաչել պիեսի իրավիճակն ու մարդկանց: Ջանիբեկյանի Գոռլովը բեմում գործում էր ոչ այնքան ինքնավստահ, ինչպես ուրիշ շատ գոռլովներ էին անում, որքան պարզապես վստահ, այսինքն՝ այնպես, ինչպես հավանաբար ամբողջ կյանքում գործել էր այդ Գոռլովը և ամբողջ կյանքում «ալիքի կատարին» էր եղել, առաջինն էր եղել՝ այդպես գործելով: Դա անողոք և, կարելի է ասել, ուղղագիծ մարդ էր՝ մտավոր ու հոգեկան աղքատ պաշարով: Դա իդեալական ստորադրյալ էր ղեկավարության համար և անողոք ղեկավար՝ ստորադրյալների համար: Նա մոռացել ու չէր փորձում մտածել, երբ նրան ինչ-որ բան էին հանձնարարում վերևից և, իր հերթին, չէր կարողանում ընտելանալ այն բանին, որ ստորադրյալները մտածեին, երբ ինքն էր նրանց հրամայում: Դա իդեալներից զուրկ, եթե կուզեք՝ սրտին ու մտքին թանկ գաղափարներից զուրկ մարդ էր, կարող էր բթամտորեն կատարել հանձնարարվածը և ինքն էլ հրամայել նույնքան բթամտորեն, թեև հրամայելու սովորությունը նրա գործողություններից համոզության ուժ էին հաղորդում: Ջանիբեկյանի Գոռլովի բնավորության ամենակարևոր գիծը նրա վստահությունն էր, որ գալիս էր ոչ այնքան նրա մարդկային անհատական հատկանիշներից, որքան կենսափորձից, նրա անցած կյանքի դպրոցից, ուր, ինչպես խորապես համոզված էր Գոռլովը, հաղթում է ղեկավարության հրամաններն անառարկելիորեն կատարելու և սեփական հրամանները նույնքան անառարկելիորեն կատարել տալու ունակությունը: Հենց դրանում է վստահ Գոռլովը, և հենց այդ վստահությունն է նրան դարձնում ուժեղ ու անդրդվելի:

Բայց եթե ճիշտ էր առաձին մարդու նկարագրում դարաշրջանի նկարագրի բացահայտման մեթոդը, ապա ինչպե՞ս հասկանալ Գողովի կերպարը: Այս հարցին Ա. Կորնեյչուկի պիեսը պատասխան չի տալիս: Աճեմյանի ներկայացման մեջ Գողովը հեռանում էր, համոզված, որ դեռ կվերադառնա: Եվ սա գեղարվեստական համարձակ լուծում էր, քանի որ դրանով թատրոնը հանդիսատեսի վերաբերմունքը ծայր-աստիճան սրում էր ընդդեմ «գողովչի՜ն», ընդդեմ այն ամենավտանգավոր ուժի, որ ի հայտ էր եկել մեր հասարակության մեջ՝ սկսած 1930-ական թվականներից, և որի մասին հետագայում պետք է խոսվեր կուսակցական մի շարք փաստաթղթերում: Սակայն «Ֆրոնտի» ռեժիսորական կոնցեպցիան պակասավոր կլիներ, եթե օբյեկտիվորեն չներկայացվեր Գողովին հակադրված ուժը: Վերջինիս գլխավոր գաղափարական և հոգեբանական կենտրոնը ներկայացման մեջ Միրոն Գողովի կերպարն էր՝ Վաղարշ Վաղարշյանի կատարմամբ: Առանձին գործող անձի նկարագրում դարաշրջանի նկարագրի ընդհանրացման նույն սկզբունքով էր արված նաև Միրոն Գողովի բեմական կերպարը, որը երևանյան ներկայացման մեջ խոր ու հարուստ ներաշխարհի տեր, խելացի ու բարի, հասկացող, ուստի և տառապանքի ընդունակ մարդ էր: Միրոն—Վաղարշյանի համար դժվար էր պայքարել Գողով-Ջանիբեկյանի դեմ: Նա չէր վախենում այդ ուժեղ ու տիրական մարդուց և մի որոշ ժամանակ նույնիսկ փորձում էր դարձի բերել նրան: Իսկ դա շատ դժվար խնդիր էր: Միրոնը հասկանում էր, որ ցավը ոչ այնքան Իվան Գողովի բնավորությունն էր, որքան նրա կենսափորձը, այն կենսափիլիսոփայությունը, որ կազմավորվել էր անձնական, ինչպես նաև Իվան Գողովի նմանների կենսագրության երկար ու ձիգ տարիներին: Միրոն-Վաղարշյանը հասկանում էր վիճակի այդ ամբողջ բարդությունը, գործում էր փոքր-ինչ այլ կերպ, քան կարող էր գործել ռազմական խորհրդի անդամը. նա ավելի շուտ փիլիսոփայում էր, քան ներշնչում, նա դիմում էր ավելի լայն ու հարատև կատեգորիաների, քան կոնկրետ իրադրությունն էր ռազմաճակատում, որի հրամանատար էր իր եղբայրը: Ասես ամենևին էլ ժամանակը չէր նման ընդհանուր խոսք ու զրույցի, Միրոնն ուղղակի պետք է կշռադատեր

իրադրությունը և կոնկրետ վճիռ ընդունել: Վաղարշյանի Միրոնն ասես ավելին էր հասկանում, ուստի և գործում էր այլ կերպ. վերջ ի վերջո, նա կարող էր առանց հատուկ ջանքերի կատարել պիես-պոեմով նախանշված առաջադրանքը, բայց գիտեր, որ Գողովին հեռացնելը և ուրիշ հրամանատար նշանակելը դեռ հարցի լուծում չէր: Հարկավոր էր հասկանալ Գողովի անցյալը և տեսնել նրան անպագայում: Պրոբլեմի ինտելեկտուալ ըմբռնման ահա այս պրոցեսն էր ձգտում արտահայտել Վաղարշյանի Միրոնը, և արտահայտելով՝ տառապում էր մարդկայնորեն: Այդ Միրոնը զգում էր, որ պատասխանատու պաշտոնից հեռացված Իվան Գողովը անհետ կորչողը չի: Եվ հենց այդ կանխագագսման շնորհիվ էլ Միրոնի կերպարը դառնում էր բնական ու հավաստի:

Աճեմյանի «Ֆրոնտ» ներկայացումը նման էր յուրօրինակ բանավեճի, բայց ոչ հռետորական-հրապարակախոսական, այլ բախվող սկզբունքները խորապես արտահայտող բանավեճի, քանի որ ռեժիսորը փորձում էր դարակազմիկ երևույթների խորքը թափանցել այդ դարաշրջանի առանձին մարդկանց աշխարհի միջով:

Հայրենական Մեծ պատերազմի ժամանակաշրջանը Վարդան Աճեմյանի ռեժիսորական ստեղծագործության մեջ թատերային առավել լիակատար արտահայտությունն ստացավ Ա. Ֆադեևի «Երիտասարդ գվարդիա» վեպի հիման վրա արված բեմադրության մեջ: Այս աշխատանքում ռեժիսորն ասես սինթեզել էր ներկայացում կառուցելու ինդուկտիվ ու դեդուկտիվ մեթոդները, փորձել էր դարաշրջանի նկարագիրը բացահայտել ինչպես առանձին մարդկանց կերպարներում, այնպես էլ ռեժիսորական հանգուցային բեմավիճակներում, որոնք իրենց արտահայտչական ուժով հասել էին խորհրդանշանների աստիճանի: Այս առումով Աճեմյանի «Երիտասարդ գվարդիան» ռեժիսորի ստեղծագործության մեջ հատուկ, թերևս անկյունաքարձային տեղ է գրավում:

Վարդան Աճեմյանը «Երիտասարդ գվարդիան» բեմադրեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, 1947-ին, երբ ռեժիսորն արդեն իրականացրել էր «Տասներկուերորդ գիշերը», «Ժալո», «Երկիր հայրենի», «Արա Գեղեցիկ» և ուրիշ պիեսների իր հիանալի բեմադրությունները: Միաժամանակ չպետք է մոռանալ՝ «Երի-

տասարդ գվարդիան» Աճեմյանն ստեղծեց թատերական ստեղծագործության դժվարին մի շրջանում, երբ պարտադրաբար ասպարեզ եկան բազմաթիվ գորշ ու միջակ ներկայացումներ: Նկատենք և այն, որ հատկապես այդ շրջանում էական փոփոխություններ եղան հայ թատերական արվեստի գեղարվեստական ոճի մեջ, փոփոխություններ, որ պայմանավորված էին մեր երկրի կյանքում տեղի ունեցած տեղաշարժերով:

Նույն տարիներին մեծ բանավեճ սկսվեց Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Նանչենկոյի ռեժիսորական ժառանգության պրոբլեմների շուրջ: Մասնակցում էին նաև հայ թատերական արվեստի գործիչները: Բանավեճը որոշակի գործնական նշանակություն ուներ հայ թատրոնի ռեժիսորական արվեստի հետագա զարգացման համար, թատրոն, ուր, չգիտես՝ թյուրիմացաբա՛ր, անհետատեսությա՛ն, թե ուրիշ պատճառով, որոշ քննադատներ ու արվեստի վարչարարներ հայ ռեժիսորներին բաժանել էին երկու խմբի՝ Ստանիսլավսկու ուսմունքի կողմնակիցների և «հերձվածողների», որոնք, իբր, հրաժարվել էին մեծ վերանորոգչի ուսմունքի սկզբունքներից: Ամենաարտաոռոցը, սակայն, այն էր, որ այսպես կոչված, Ստանիսլավսկու հավատարիմ աշակերտների ներկայացումները գեղարվեստական միջին, գորշ մակարդակից չէին բարձրանում, մինչդեռ «հերձվածողների» աշխատանքները աչքի էին ընկնում վառ թատերայնությամբ, պատկերավոր բեմավիճակներով:

Մեր թատրոնի զարգացման ահա այդպիսի շրջանում ստեղծեց Աճեմյանն իր «Երիտասարդ գվարդիան»: Հենց այդ շրջանում մեր բեմի վրա սկսեց հաստատվել այսպես կոչված «անկոնֆլիկտ դրամատուրգիան», որ ռեժիսուրային ստիպում էր հորինել շինծու ներկայացումներ, ուր հերոսները գրեթե ներաշխարհ չունեին, ուր տիրապետողը բովանդակությամբ չամրապնդված ձևերի արտաքին ճշմարտանմանությունն էր: Մինչդեռ հաղթականորեն ավարտված պատերազմը, մեծ փորձությունների տարիներին դրսևորված հերոսական ոգին ու գործը արվեստից պահանջում էին սովետական ժողովրդի սխրագործության խորապես հուզական իմաստավորում: «Երիտասարդ գվարդիայում» Վարդան Աճեմյանը փորձել էր պատասխանել այս հարցերին, յուրովի լուծել և՛

սովետական մարդու սխրանքը, և՛ պատերազմական ժամանակաշրջանի պատկերը, և՛ այդ ժամանակների մարդկանց նկարագիրը արտացոլող ներկայացում ստեղծելու պրոբլեմը: «Երիտասարդ գվարդիայի» բեմադրության վրա Անեմյանի կատարած աշխատանքը նիշտ գնահատելու համար անհրաժեշտ է, թեկուզ հարեւանցիորեն, անդրադառնալ սովետական թատրոնի առաջատար ռեժիսորների ստեղծած այն ներկայացումներին, որոնք հայտնի են որպես սովետական ռեժիսորական դպրոցի երևելի գործեր:

Այն, որ Բ. Զախավան Վախաթեցույի անվան և Ն. Օխլուպկովը Մալակովսկու անվան թատրոններում դիմեցին Ֆադեևի վեպի տարբեր բեմավորումներին, իր պատճառն ունեն, քանի որ նրանցից ամեն մեկը յուրովի էր ընկալում ու մեկնաբանում երիտգվարդիականների իրական լեգենդը: Վախաթեցույցիներին, օրինակ, առանձնապես հրապուրում էին Կրասնոդոնի հերոսների բնավորության կազմավորումը, հերոսական սխրանքի նախապատրաստման հոգեկան բուն ընթացքը: Օխլուպկովի ներկայացման մեջ առաջին պլանում էին սխրանքի էքսպրեսիան, դրամատիկական անապասելի դարձերը հերոսների ճակատագրերում, հերոսականության փառաբանումը, ընդ որում՝ այս ամենը արտահայտման կերպարային-խորհրդանշական ձև առացած: Եթե Զախավայի ներկայացման ավելորդ կոնկրետությունն ու ընդգծված հավաստիությունը տեղ-տեղ թույլ չէին տալիս հասնել գեղարվեստական լայն ընդհանրացման, ապա Օխլուպկովի բեմադրության կերպարային ընդհանրացված ձևերը միշտ չէ, որ հաստատվում էին գործող անձանց վարվելակերպի ռեալ ու կոնկրետ վերլուծությամբ: Այս երկու հիանալի բեմադրություններում «Երիտասարդ գվարդիա» վեպի հարուստ բովանդակությունը բացահայտվում էր տարբեր դիտանկյուններից, երկու հակադիր դիրքավորումներից:

Վարդան Անեմյանը փորձեց իր «Երիտասարդ գվարդիա» ներկայացումը լուծել ուրիշ տեսանկյունից, ի մի բերելով Օխլուպկովի ու Զախավայի ստեղծագործական ընկալումները: Դիմելով Գ. Գրակովի բեմավորման տեքստին, հայ ռեժիսորը դա հարստացրեց Ֆադեևի վեպի նյութերով, այդ տեքստը հետևողականորեն «սրբագրեց» բուն վեպով, «որպեսզի բոլոր իրավիճակները, փոխ-

հարաբերությունները համապատասխանեին կյանքի ճշմարտությանը», որպեսզի «արտահայտելով իրադարձությունների վեհ բնույթը, գործող անձանց հերոսականությունը», միաժամանակ հնարավոր լիներ «հաղորդել նրանց քնարական ապրումները»¹:

Հայկական «Երիտասարդ գվարդիա» ներկայացման հեղինակին հավասարապես հետաքրքրում էին և՛ հերոսի կազմավորման հոգեկան բարդ ընթացքը, որ Վախթանգովի անվան թատրոնի ներկայացման բնորոշ կողմն էր, և՛ սովետական մարդու բուն հերոսական սխրանքը, որ այնպես փայլուն բացահայտված էր Օխլուպկովի ներկայացման մեջ: Աճեմյանի բեմադրությամբ «մասնակցում» էր ոչ միայն կերպարային սիմվոլիկան, այլև նրա ռեալ հարաբերակցումը երիտգվարդիականների կոնկրետ վարվելակերպի հետ: Յուրաքանչյուր բեմական կերպարի ռեժիսորական մանրամասն մշակումը չխանգարեց Վարդան Աճեմյանին, որպեսզի նա ստեղծի պայթեռիկ սիմվոլիկայով ներթափանցված տեսարաններ, պատկերավոր կոմպոզիցիաներ, որ ներկայացման հիմնական թեման ընդգծված-թատերային արտահայտություն ուներ: Մասնապական տեսարանների պոլիֆոնիկ մշակումն օգնեց, որպեսզի յուրաքանչյուր առանձին կերպար արտահայտվեր ռեփլեքսանդրակային ձևով, իսկ այդ կերպարներից ամեն մեկը, իր հերթին, դառնար տեսարանի գաղափարն ընդհանրացնող բեմավիճակ—խորհրդանշանների գործուն մասնակիցը: Աճեմյանին այս բեմադրության մեջ հավասարապես հետաքրքրում էին և՛ մասնապական տեսարանները, և՛ առանձին կերպարները, և՛ յուրաքանչյուր բեմավիճակը, և՛ ամեն մի բեմական մանրամասը: Ամբողջական ներկայացման կոմպոզիցիայի արվեստն այստեղ հաստատվեց պոլիֆոնիկ ընկալման մեջ, որ հատկանշական էր դարձել Աճեմյանի ռեժիսորական մեթոդի համար: Այժմ արդեն ժողովրդական զանգվածի ընդհանրացված կերպարը Աճեմյանին հետաքրքրում էր որպես այդ զանգվածում եղած մարդկանց կերպարների սերտ օրգանական միավորում: «Երիտասարդ գվարդիա» ներկայացման յուրաքանչյուր կերպար հիշվում էր ինքնու-

¹ Տե՛ս Վ. Աճեմյանի «Նրանց գործն անմահ է» հոդվածը, «Коммунист», 1947, 19 հուլիսի:

րույն ու անկախ և, միաժամանակ, հանդիսատեսի հիշողության մեջ մնում էր մարդկային զանգվածի գեղարվեստորեն վառ ու ընդհանրացված կերպարը:

Ծարունակելով թատերական լեզվի իր որոնումները, ռեժիսորը գերի չմնաց իր իսկ ստեղծած հնարներին, յուրաքանչյուր ներկայացման համար գտավ նրա բովանդակությանը համապատասխան արտահայտչական միջոցներ: Ներկայացման մեջ շատ կարևոր էր հասնել պաշարված Կրասնոդոնի լարված մթնոլորտը ծայրաստիճան ճշմարտացի հաղորդելուն, քանի որ միայն այդ ֆոնի վրա էր հնարավոր համոզիչ ու ցայտուն պատկերել երիտզվարդիականների դիմանկարները: Եվ ահա պաշարման խոր դրամատիզմն ընդգծելու համար ռեժիսորը հանդիսատեսին ստիպում էր «սեփական մաշկի վրա» զգալ ներխուժման սարսափը: Բեմի խավարում երևում էին գերմանական մոտոցիկլետների լույսերը, լրսվում էր տանկերի թրթուրների կրճտոց, գնդացրերի ճարճատյուն: Մոտոցիկլետների լապտերների լույսերը տագնապով հաժում էին հանդիսասրահում, ավելի ու ավելի բազմանում, շարժվում ուղիղ հանդիսատեսների վրա: Բայց սա դեռ չէր բավարարում ռեժիսորին, նա «զավթիչներին» բերում էր դահլիճ, ավտոմատավորները լկտի ու սպսոնալի անցնում էին պարտերի միջանցքներով, կանգ առնում էլքի մոտ: Վերևից, օթյակներից հանդիսասրահ էին ուղղվում գնդացրերի փողերը: Հնչում էր գերմաներեն խոսքը, կարճ ու կտրուկ հրամանները և, ընդամենը մի ակնթարթ, ամեն ինչ քարանդում էր համատարած լուրջան մեջ: Ապա սկսվում էր հանդիսասրահի «գնդակոծումը»: Պաշարման պատրանքն այնքան ազդեցիկ էր, որ կրասնոդոնցիների հետ մեկտեղ սարսափը պատում էր հանդիսատեսներին, որոնք ռեժիսորի կամքով դառնում էին պատկերվող անցքերի անմիջական մասնակիցները: Իր վրա զգալով «պաշարման» ամբողջ ծանրությունը, հանդիսատեսը ճիշտ ու ըստ արժանվույն էր գնահատում երիտզվարդիականների սխրանքի ամբողջ մեծությունը: Թվում էր՝ բարբարոսական ներխուժման ալդպիսի ահավոր մթնոլորտում անհնար է որևէ դիմադրություն կազմակերպել: Ի դեպ, մեր պարբերական մամուլում այն ժամանակ հոդվածներ եղան, որոնց մեջ «Երիտասարդ գվարդիայի» ռեժիսորին կըշ-

տամբում էին «սարսափելի պաշարման» հենց այդ պատկերի համար: Սակայն Վարդան Աճեմյանն իրավացի էր, պնդելով, որ երիտզվարդիականների ճշմարիտ հերոսությունը կարելի է լիովին բացահայտել միայն պաշարման ամենասահեղ բեմական մթնոլորտում: Եվ իրոք, երբ բեմում, գերմանական պարետատան գլխին ծփում էր երիտզվարդիականների բարձրացրած դրոշը, հանդիսատեսը ինչպես հարկն է հասկանում էր նման սխրանքի գինը, որն արդեն բեմական էֆեկտիվ մանրամաս կամ ռեժիսորական հնարանք չէր թվում, այլ դառնում էր մարդկային սխրագործության ուժի արտահայտություն՝ ապրված ամբողջ հանդիսասարահի կողմից:

Կատարվող գործողությանը, թատերական հանդիսանքին դահլիճի մասնակցության սկզբունքը Վարդան Աճեմյանը չափազանց յուրակերպ էր կիրառել «Երիտասարդ գվարդիայում»: Բավական է հիշել Մաքս Ռեյնհարդտի մի փորձը, որ նա արեց 1912-ին, Ֆոլմելերի «Հրաշագործություն» պիեսը բեմադրելիս: Իրականության առավելագույն պատրանք ստեղծելու համար ակաճավոր ռեժիսորը հանդիսասարահը նմանեցրել էր գոթական տաճարի: Բեմը սոսկ դահլիճ-տաճարի շարունակությունն էր: «Հրաշագործություն» ներկայացմանը եկած հանդիսատեսները պետք է ադրթեին, իսկ նրանց կողքից դեպի բեմ և բեմից՝ դահլիճ էր շարժվում հոգևորական թափորը, օրգանապես կապ ստեղծելով հանդիսատեսների ու թատերական գործողության միջև: Ինչ խոսք, իմաստ չունի խոսել Աճեմյանի վրա Ռեյնհարդտի ազդեցության կամ ընդօրինակման մասին: Հայ ռեժիսորը բոլորովին ուրիշ դրամատուրգիական նյութի հիման վրա, միանգամայն ինքնուրույն որոնում էր թատրոնի մի այնպիսի լեզու, որն ունակ լիներ հանդիսատեսին ծայր-աստիճան մոտեցնելու թատերական գործողությանը, ներքաշել նրան բեմում պատկերվող աշխարհը: Սա ներկայացման հուզական ներգործությունը մեծացնելու ռեժիսորական բազմաթիվ ուղիներից ու միջոցներից մեկն էր: Որպես կանոն, Վարդան Աճեմյանը հազվադեպ է դիմում այս տիպի հնարների, որոնք ենթադրում են անմիջականորեն շոշափելի, այսպես ասած, ֆիզիկական փոխադարձ կապ թատերական գործողության և հանդիսասարահի միջև: Սովորաբար Աճեմյանը բեմի ու դահլիճի միջև նման

հոգեկան կապ է ստեղծում, որի ժամանակ թեև թատերական գործողությունը ֆիզիկապես անմիջականորեն չի ներխուժում դահլիճ, այնուհանդերձ անորսալի թելերով բեմական գործող անձանց և հանդիսատեսների հուզական աշխարհները ամուր հյուսվում են իրար:

Հեղափոխության թեմային է նվիրված Գուրգեն Բորյանի «Նույն հարկի տակ» պիեսը, որ Վ. Աճեմյանը բեմադրեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, 1957-ին: Դարաշրջանի մարդկանց կերպարներում դարաշրջանի նկարագրի արտացոլման կոնցեպցիան արտահայտվեց նաև այս ներկայացման մեջ, որ լուծված էր ռեժիսորական զուսպ ու խիստ հնարներով, զերծ արտաքին պաթետիկայից, ցուցադրական պայմանականությունից: Բեմադրողին ամենից առաջ և ամենից ավելի զբաղեցրել էին մարդկանց կերպարները, ներկայացման գործող անձանց ներաշխարհը: Ահա ինչու տպավորվում էին ոչ թե ներկայացման իրադրությունները, բեմավիճակները, այլ մարդկանց ավարտուն ու գունեղ դիմանկարները և միանգամայն իրավացիորեն Ե. Գրոշևան ու Վ. Զալեսկին գրել են. «Նույն հարկի տակը» անսամբլային ներկայացում է, և ոչ միայն այն պատճառով, որ այնտեղ փայլուն կերպով խաղում են թատրոնի առաջատար դերասանները... Այստեղ յուրաքանչյուր կերպար հղկված է, կշռադատված, արտահայտված յուրովի»¹:

«Նույն հարկի տակ» ներկայացման մեջ ռեժիսորը կերպարների մի ամբողջ պատկերասրահ է ստեղծել, կերպարներ, որոնց մեջ բացահայտվում է Հայաստանում սովետական իշխանության հաստատման իրողության բնորոշ կողմերից մեկը: Պատմական իրողությունն այստեղ միագիծ չի ներկայացված, չի խեղդվում պաթետիկայի մեջ, նրա նկարագիրը բացահայտվում է իր ամբողջ հարըստությամբ, տարբեր մարդկանց հակասական ձգտումների միահյուսման մեջ: Ներկայացում կառուցելու ռեժիսորական սկզբունքը թույլ է տալիս յուրաքանչյուր առանձին կերպարում տեսնել դարա-

¹ «Советская культура», 1958, 17 մայիսի:



1956 p.



1961 p.

շրջանի մասնիկը, այդ հերոսական ժամանակների հրացուլքը: Այս հրացուլքն ամեն մի գործող անձի մեջ արտացոլված է յուրովի, և ռեժիսորը հենց այդ է ցանկացել ցույց տալ իր ժամանակակիցներին, ցանկացել է ապացուցել նրանց, որ հեղափոխական դարաշրջանը հետաքրքիր ու նշանակալից էր ոչ միայն և ոչ այնքան կարմիր դրոշմն առած մարտի նետովող ժողովրդական զանգվածների տարերային շարժումով, որքան այն բանով, որ դարաշրջանի յուրաքանչյուր մասնակցի մեջ կատարվել էին հոգեկան բարդ պրոցեսներ, որոնց վերհանումն էլ հենց ժամանակակից արվեստագետի խնդիրն է: Բնորոշ մի պարագա՝ Աճեմյանը, որ մի ժամանակ հանդիսատեսին ապշեցնում էր բեմում մանրամաս-խորհրդանշաններ ստեղծելու իր ձիրքով (մասնավորապես հեղափոխական թեմայով ներկայացումներում,— հիշենք կարմիր կտավը «Բեկում» ներկայացման մեջ), այստեղ ևս փորձեց պատշաճը հատուցել նման մանրամասերին: Բայց ի՞նչ ստացվեց: Այդ առթիվ ճիշտ դիտողություն ունի Լ. Սամվելյանն իր թատերախոսականում. «Թեև բեմը բացվելուց առաջ հանդիսականը տեսնում է կարմիր մի վարագույր, որն իր գեղանկարչական ծալքերով հիշեցնում է ծածանվող ալ դրոշմը, սակայն ոչ մի սիմվոլիկ, արտաբուստ մոնումենտալ դետալ չկա ներկայացման մեջ (չհաշված թերևս ֆինալը, որն ունի ճակատային լուծման որոշ տենդենց, դրանով իսկ առնչվելով սկզբի հետ), և դրա համար էլ այդ սկիզբը մոռացվում է, ու դահլիճը տարվում է միայն հերոսների հոգեբանական ելևէջներին հետևելով»¹:

Փոխվել է դարաշրջանի արտացոլման գեղարվեստական պրոբլեմի ռեժիսորական ընկալումը, — փոխվել է նաև ռեժիսորական արտահայտչական միջոցների համակարգը, սկզբունքորեն տեղաշարժվել են շեշտերը ռեժիսորի ստեղծած ներկայացումներում: Եթե առաջ հեղափոխական թեմայով պիեսների բեմադրություններում ռեժիսոր Աճեմյանին ամենից ավելի հետաքրքրում էին շարժման արտահայտչականությունը, բեմական պլաստիկայի դրամատուրգիան, ապա այժմ նրա համար գլխավորը դառնում է

¹ «Երևան», 1957, 12 դեկտեմբերի:

ներկայացման հոգեբանական պարտիտորը: Եթե առաջ Աճեմյանը ներկայացումը հարստացնում էր գործողությամբ՝ նույնիսկ հակառակ պիեսի տեքստի, ապա այժմ, «Նույն հարկի տակ» պիեսի դեպքում, ռեժիսորը, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Օ. Օլիդորը, «արիաբար դիմադրում է դրամատուրգի՝ հոգեբանական դրամայից անհամ ու ծամծամված դետեկտիվի անցնելու մտադրությանը»¹, այսինքն՝ այժմ ռեժիսորն ինքն է հրաժարվում բեմում արտաքին գործողությունը սրելուց:

Ռեժիսոր Աճեմյանին առանձնապես հուզում են ժամանակակից մարդկանց կերպարները, մեր ժամանակակիցի բնավորության ներքին շարժումը, նրա հոգեբանության հակասականությունը, և այս բոլորը նա աշխատում է արտահայտել ամենից առաջ դերասանական կերպարում, առանց ռեժիսորական հնարանքների հատուկ ցուցադրման: Իրենց ծնունդով Աճեմյանի ռեժիսորական բարձր արվեստին են պարտական ժամանակակիցների բեմական հետաքրքիր շատ կերպարներ: Բնորոշ է, որ ժամանակակից մարդկանց կյանքը պատկերող պիեսների բեմադրություններում ռեժիսորն առանձնապես դառնում է զուսպ, խուսափում է «անհավանական» բեմավիճակներից, հասնում է խոսքի հավաստի ինտոնացիայի:

Աճեմյանը արդիականության թեմային նվիրված շատ պիեսներ է բեմադրել: Կարելի է ասել, ռեժիսորի հիմնական ուշադրությունը, նրա ամբողջ ստեղծագործական գործունեության ընթացքում, ուղղված է եղել ժամանակակից, մասնավորապես հայ ժամանակակից դրամատուրգիային:

Ժամանակակից հայ դրամատուրգների **երեք տասնյակից** ավելի և ուստի սովետական հեղինակների մոտ երեք տասնյակ պիես է բեմադրել Աճեմյանը Սովետական Հայաստանի թատրոններում: Այդ ներկայացումների մասին խոսվեց այս մեկնագրության նախորդ գլուխներում և դեռ կխոսվի հետագայում: Այս գլխի թեմայի ա-

¹ «Театр», 1957, № 12, էջ 104:

ռումով հետաքրքիր կլինի դիմել Գուրգեն Բորյանի «Կամուրջի վրա» պիեսի բեմադրությանը, որը ռեժիսորն իրականացրեց «Նույն հարկի տակ» ներկայացումից հինգ տարի անց: Բորյանի այս երկու պիեսները թեմատիկ ընդհանրություն չունեն, բայց ունեն ոճական հարազատություն, որը բեմադրողին ներկայացման յուրօրինակ լուծում է հուշել: Երկու պիեսների ոճի հենց այդ հարազատությունն է ներկայացման թատերախոս Ար. Գրիգորյանին դրդել դրանց թեմատիկ համեմատություն մտքին. «...Բախումը տեղի է ունենում նորից նույն հարկի տակ, թեև այս անգամ այլ է հարկը՝ Գ. Բորյանի նախկին պիեսի հարկի հետ համեմատած: Եվ որովհետև այլ է հարկը, ուրիշ է նաև կոնֆլիկտը: Իրավիճակն ու կոնֆլիկտը ներկայակելով «մի հարկի տակ», դրամատուրգը հեշտ ուղի չի ընտրել. կամերային կոնֆլիկտը ավելի դժվարահաճ է բեմադրության համար, քան մասշտաբայինը... «Նույն հարկի տակ» պիեսում թշնամի եղբայրներին բաժանում է բարիկադը, իսկ «Կամուրջի վրա» պիեսում ազգական-բարեկամները պարզապես տարբեր են վերաբերվում կյանքին, ու արդեն վաղուց է, ինչ բարիկադներ չկան: Եվ որովհետև երկրորդ կոնֆլիկտը չունի առաջինի ցայտունությունն ու մասշտաբայնությունը, ուրեմն պահանջում է դրամատուրգիական ու բեմական ավելի նուրբ կշռադատում... Ավելի հեշտ է կոլել բարիկադներում, քան հետո կյանքում պահպանել հավատքը, որ նվաճել ես բարիկադի վրա»¹:

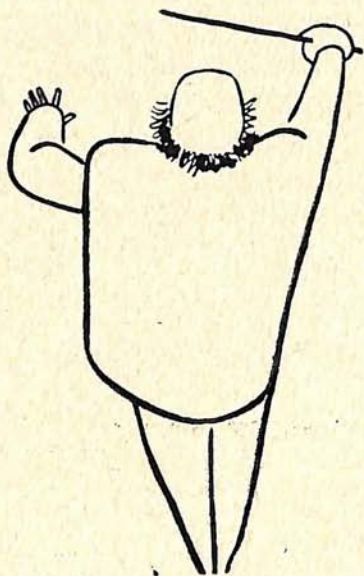
Ավելացնենք՝ ավելի հեշտ է թատրոնում բացահայտել բարիկադների վրա մարտնչող մարդկանց կերպարները, քան այդ նույն մարդկանց բարդ հոգեվիճակը հետագա՝ խաղաղ կյանքում:

Սակայն մեր դարաշրջանը գոյացել է ոչ այնքան բարիկադային կոիվների ժամանակներից, որքան «ետբարիկադային» կյանքից, որը թատերայնորեն արտահայտել՝ ռեժիսոր Աճեմյանի համար նշանակում էր որոնել այդ դարաշրջանի մարդկանց հավաստի դիմանկարները: Այդ որոնումները, ինչպես կարելի է համոզվել, ստեղծագործական առումով ավելի բարդ էին, քան դարաշրջանի նկարագիրը ընդհանրացված ու մասշտաբային պատկերելու, թեև

¹ «Սովետական արվեստ», 1962, № 2, էջ 35:

վառ ու դինամիկ, սակայն դիմագուրկ կերպարներում արտահայտելու ուղին: Իր ներկայացումների ոճը մասսայական տեսարանների դինամիկայից դարձնելով դեպի առանձին բեմական կերպարի դինամիկան, Վարդան Աճեմյանն ըստ էության հին թատրոնի ձևերից եկավ դեպի ժամանակակից թատերական արվեստի ձևերը: Այս բանը տեղի ունեցավ և՛ ժամանակակից դրամատուրգիայի, և՛ պատմա-հեղափոխական պիեսների, և՛ դասական գործերի վրա աշխատելու ընթացքում: Դժվար է ասել, թե այս պրոցեսի ո՞ր օղակն է նախորդել մյուսին կամ ավելի արդյունավետ եղել: Ամենահավանականն այն է, որ յուրաքանչյուր օղակ փոխադարձաբար ու փոխկապակցված պայմանավորել է մյուսի գոյությունը: Աճեմյանի ռեժիսորական ստեղծագործության մեջ կատարված փոփոխությունների էությունը մարդու ներաշխարհը թափանցելու սահմանների ընդլայնումն է, առանձին մարդու նկարագրում ամբողջ դարաշրջանի նկարագիրը բացահայտելու ձգտումը:

Մարդը, նրա բարդ ու հարուստ ներաշխարհը դարձան գեղարվեստական վերլուծության կենտրոնական օբյեկտը, մի երևույթ, որ ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանի համար երբեք մտահայեցական կամ սոսկ ռացիոնալ չի եղել: Աճեմյանի ռեժիսուրան աչքի է ընկնում գաղափարի հուզական հագեցումով, գեղարվեստական կրթոտ մտքով՝ արտահայտված թատերային վառ ու հրապուրիչ ձևերով:



ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ ՊԱՏՎԱՆԴԱՆԻ ՎՐԱ

Հայ պատմական դրամատուրգիայի ճակատագիրն իրոք հեղ-
հեղուկ է եղել: Ազգային պրոֆեսիոնալ նոր թատրոնի կազմավոր-
ման շրջանում պատմական պիեսը խաղացանկի, մասնավորապես
արևմտահայ թատրոնի խաղացանկի հիմքն էր: Անցյալ դարի վեր-
ջում պատմական դրամատուրգիան հեղեղել էր հայկական թատ-
րոնների բեմերը, սակայն, հետզհետե կորցնելով իր նշանակությու-
նը, հետհեղափոխական առաջին տասնամյակում իսպառ անհետա-
ցավ խաղացանկից: Հայ պատմական դրամատուրգիայի կորագիծը
որոշող բազմաթիվ լուրջ պատճառներ կային¹, որոնց մասին հարկ
չկա խոսելու ներկա գրքի սահմաններում: Այստեղ պետք է ասել
միայն, որ ընդհուպ մինչև 1930-ական թվականների կեսերը հայ
սովետական թատրոնները չէին դիմում պատմական պիեսնե-
րին: Սովետական առաջին տարիներին պատմական թեմատի-
կայի նկատմամբ ռապպական սխալ հայացքի տիրապետությունը,
սեփական պատմական անցյալի խնդիրներին անդրադառնալու
երկյուղը հանգեցրին այն բանին, որ հայ սովետական թատրոնի
խաղացանկում, այսպես ասած, «պատմական պիեսների վա-
կուտում» գոյացավ: Ազնիվ ու համարձակ, նոր ըմբռնումներով ու
լայն կատեգորիաներով մտածող արվեստագետ էր պետք, որ
լցներ այդ պարապությունը: Այդպիսի արվեստագետ էր Վարդան
Աճեմյանը:

¹ Տե՛ս Վ. Թերզիբաշյան, «Հայ դրամատուրգիայի պատմությունը», հ. հ. 1, 2,
Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. հ. 1, 2:

Նախ նա դիմեց Մկրտիչ Զանանի «Ծահնամե» պատմական դրամային, որը նվիրված է Իրանի պատմության ամենաբարդ շրջաններից մեկին և արժանացել էր լավագույն պիեսների համամիությունական մրցանակաբաշխության երրորդ մրցանակին: «Ծահնամեի» պրեմիերան տեղի ունեցավ 1935-ի հուլիսի 5-ին, Լենինականի թատրոնում: Այս ներկայացումով Վարդան Աճեմյանը պատմական թեմայի «գրչի փորձ» էր արել: Եվ այդ «փորձը» միանգամայն արդյունավետ եղավ, համեմայն դեպս, ռեժիսորի այս աշխատանքում նկատվում էր պատմական պիեսների բեմադրության առաջատար միտումներից մեկը՝ արդիականացումը:

Հայ թատրոնում պատմական պիեսների բեմական պատմությունը, չնայած հեղինակների գեղարվեստական ըմբռնման բոլոր տարբերություններին, հարուստ էր հեռավոր անցյալի իրադարձություններին արդիական հրատապ հնչողություն հաղորդելու միտումներով: Ազգային թատրոնի այս միտումները Վարդան Աճեմյանը զարգացրեց կոնցեպցիոն նոր հիմքի վրա, ելնելով պատմության ու արդիականության խնդիրների նոր ըմբռնումից: «Ծահնամեում» ռեժիսորը փալլուն կերպով ապացուցեց պատմական պիեսի ժամանակակից ընթերցման իր հմտությունը:

«Ծահնամե» պիեսի հեղինակային կոնցեպցիան հանգում էր սոցիոլոգիական ընդունված այն մեկնակերպին, ըստ որի ամեն մի հեղափոխական շարժում քաղաքական փակուղու է հանդիպում, եթե հենված չի ժողովրդական լայն զանգվածների վրա: Գաղափարական առումով Զանանի պիեսը համոզիչ իլյուստրացիայի է ենթարկում հենց այդ կոնցեպցիան: Սակայն պրոբլեմը գեղարվեստորեն լուծելիս դրամատուրգը շեշտը փոքր-ինչ տեղաշարժել է պալատական ներքին կյանքը մանրամասն պատկերելու կողմը, մի կյանք, որ լի է բանասիրություններով, հեղաշրջումներով, սպանություններով, խաբեությամբ ու արևելյան ավանդական դաժանությամբ: Ռեժիսորը ներկայացման մեջ առավել հետևողականորեն էր ընդգծել պիեսի հենց այդ մոտիվը, ավելի ստույգ՝ նա սկզբունքորեն բեմական պատումը սահմանափակել էր Իրանի շահերի պալատի ներքին մթնոլորտով, որի մասին ուղղակի վկայություն կա ներկայացման առաջին թատերախոսականներից մե-

կում. «Բեմադրողը գլխավոր շեշտը դրել է այն բանի վրա, որ ինչքան կարելի է ցայտուն դրսևորի պարսկական ֆեոդալական պալատական այն ինտրիգան, որի հետևանքով շահերը փոխարինում են միմյանց: Պիեսը բավական հարուստ նյութ է տալիս պալատական այդ ներքին կյանքը դրսևորելու համար, որովհետև բոլոր գործող անձինք և՛ շահը, և՛ պալատական իշխանավորները, և՛ ներքինները, և՛ հարեմի կանայք, զանազան միջոցներով՝ քծնելով, երեսպաշտությամբ, խաբելով և այլն, աշխատում են փոխել իրենց դիրքը, ավելի առաջավոր, իշխող ու հրամայող դառնալ: Բեմադրության առանցքը ահա այս ինտրիգաներն են»¹:

Ավելին, ռեժիսորին կշտամբում էին, որ նա հարկ եղած ուշադրությունը չէր դարձրել ժողովրդական ապստամբության մոտիվին: Նույն թատերախոսը գրում է. «Ժողովրդական մասսաների ըմբոստությունը ներկայացնող Կուլաքը հրապարակ է գալիս մի գործողության մեջ և այն խնդիրները, որ առաջադրել է հեղինակը պիեսում հանձնի Կուլաքի, նույնպես բեմադրության մեջ շատ թույլ են հրապարակ գալիս և սոցիալական այդ երկու խավերի՝ ֆեոդալների ու աշխատավոր ժողովրդի բախումը որևէ կերպ չի երևում: Ծափի պալատում ինտրիգան և ժողովրդական մասսաների ընդվզումը բեմադրության մեջ մնում են մեկը մյուսից կտրրված, իսկ հանդիսատեսի ուշադրությունը սկզբից մընչև վերջ զբաղված է պալատական ինտրիգների հանգույցով, մի հանգամանք, որն անշուշտ, բխում է պիեսի հիմնական կառուցվածքից»²:

Ներկայացման թատերախոսներից այս մեջքերումներն անում ենք, որպեսզի այսօրվա ընթերցողը հնարավորություն ունենա տեսնելու, թե ժամանակին ինչ դիրքորոշում կար սոցիալական կոնֆլիկտների արտացոլման հարցում և այն, թե ռեժիսորն ինչքան ավելի ճիշտ ու խորն էր ըմբռնել իր խնդիրը: Թվում է՝ բեմադրողը ճիշտ հակառակը պիտի աներ, այսինքն՝ պիտի ուժեղացներ սոցիալական երկու ուժերի բախումը, գործողությունը ծավալեր հենց այդ կոնֆլիկտի շուրջը և ընդգծեր ոտքի ելած ժողովրդական զանգվածների դերը: Դա հասկանալի էր ամեն մեկին, և դժվար

¹ «Խորհրդային արվեստ», 1935, № 12, էջ 2:

² Նույն տեղում (ընդգծումն իմն է—Ս. Ռ.):

է Աճեմյանի կատարած շեղումը բացատրել սոցիալական պրոբլեմատիկան չհասկանալով, այն նույն պրոբլեմատիկան, որը 1930-ական թվականների կեսերին տիրապետող էր և աքսիոմայի հասցրված:

Սակայն ռեժիսորն ի՞նչ նպատակով էր տեղաշարժել շեշտերը՝ «Ծահնամեի» կոլիզիան սահմանելիս: Ներկայացման թատերախոսները, ինչպես նաև նրանք, ովքեր հետագայում անդրադարձել են Աճեմյանի այդ բեմադրությանը, ոչ մի նոր բացատրություն չեն տվել, եթե չհաշվենք այն, որ ռեժիսորին հանդիմանել են սոցիալական կոնֆլիկտը անբավարար մշակելու համար: Դրամատուրգի և ռեժիսորի, ինչպես նաև «Ծահնամեի» բուն բեմադրության, դիրքորոշումն ավելի ուշադիր զննելիս բոլորովին ուրիշ հիմնավորում է ծագում այն ամենի համար, որ արել է Վարդան Աճեմյանը պատմական թեմայով այդ խորապես ժամանակակից ներկայացման մեջ: Գրեթե աննկատ է մնացել ու որևէ զարգացում չի ստացել ներկայացման ականատեսների մի դիտողությունը: Թատերախոսներից մեկը նկատել է, որ «բեմադրողը սոցիալական երևույթները չի կենտրոնացնում հենց միայն պարսկական մերկ էկզոտիկայի, պարսիկ ժողովրդի յուրօրինակ պայմաններում, այլ վերին աստիճանի հաջողությամբ պատկերում է այն բնորոշը, որն ընդհանուր է բոլոր ժողովուրդների համար, որպես դասակարգային՝ անդուլ պայքարի պատմություն»¹: Թատերախոսը նկատել է նաև հետևյալը. նկարիչ Վ. Ծերիշևը, «սկզբունք ունենալով ռեժիսորական այն դրվածքը, որ բեմադրության մեջ միայն ակնարկվում է Պարսկաստանը, հեռու է մնացել էկզոտիկայի բնույթից»²:

Այսպիսով, ականատեսների վկայությամբ, ռեժիսորը ձգտել էր այնքան էլ որոշակի չդարձնել գործողության վայրը և սոսկ ակնարկել, որ թեև գործողությունը կատարվում է Պարսկաստանում, բայց աշդպիսի իրավիճակ կարող էր ստեղծվել ամեն մի ուրիշ երկրում: Ավելին, թատերախոսներ Անդ. Հովսեփյանն ու Ալ. Արաքսմանը ուղղակի ասում էին թե «Ծահնամեն» պատմական անցյալի նյութի միջոցով ժամանակակից քաղաքական խնդիրներ

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1935, 16 հուլիսի:

² «Բանվոր», 1935, 8 հունիսի:

արտահայտող խորհրդային դրամա է: Արևելյան դեսպոտի պալատըն այն ֆոկլուն է, որի մեջ նա կենտրոնացրել է քաղաքական և տնտեսական մի ամբողջ էպոխա»¹:

Ինչ խոսք, ո՛չ Մկրտիչ Ջանանը և ո՛չ էլ Վարդան Աճեմյանը, դիմելով 18-րդ դարի պարսից պատմության էջերին, նպատակ չէին ունեցել բեմում սուկ հարություն տալ անցած-գնացած ժամանակների անցքերին: «Ծահնամե» պիեսի հեղինակին ինչպես և բեմադրողին հետաքրքրել էին արդիական պրոբլեմները, որոնք մամուլության եզրեր ունեին Իրանի պատմության իրադարձությունների հետ: Իսկ ի՞նչ պրոբլեմներ էին դրանք, որ հետաքրքրում էին ռեժիսորին «Ծահնամե» պիեսում: Եթե Վարդան Աճեմյանը ներկայացման մեջ հատուկ ուշադրություն էր նվիրել պալատական խաղաղականքներին, եթե ռեժիսորն ընդգծել էր նենգ ու դաժան պալքարը հանուն գահի, ապա, հավանաբար, պետք է հենց այստեղ էլ որոնել բեմադրության արդիական գլխավոր մոտիվի բացատրությունը:

«Ծահնամեում» ռեժիսորը մի տեսակ մոլեգնությամբ խոսացրել էր իշխանության համար դաժան ու արյունալի պալքարի մոճավանջային մթնոլորտը: Այդ մոտիվը մշակելիս, ռեժիսորն ու նկարիչը արտահայտչական միջոցները հասցրել էին խորհրդանշանների աստիճանի, պալատի սյուները ներկել էին արնագույն, բեմի կենտրոնում դրել էին խորհրդանշական էմբլեմ. երկու կատաղի առյուծ ծառանում են իրար դեմ՝ ասես հենարան դառնալով մի վիթխարի գնդի համար, որի վրա պարսից մանրանկարների ոճով պատկերված էր առյուծներին նետահարող մի հեծյալ: Ծահի գահը տեղադրված էր այդ գնդի ներքո, ծառացած առյուծների միջև: Երբ շահը գահ էր բարձրանում, բեմավիճակը դառնում էր իմաստալից կոմպոզիցիա՝ օրհասական պալքար գահի համար, որի վրա ներկայացման ընթացքում երեք տիրակալ փոխարինում են իրար, հաջորդաբար ոչնչացնելով ոչ միայն իրենց հակառակորդներին, այլև մերձավորներին:

Նույն տոնայնությամբ էլ մեկնաբանվում էին բեմական կեր-

¹ «Բանվոր», 1935, 8 հունիսի:

պարները: Ամենավաղը շահ Զեիրի կերպարն էր՝ Ցուլակ Ամերիկյանի կատարմամբ: Թատերախոսներից մեկը նրան համեմատում է Իվան Ահեղի կերպարի հետ¹: Ներկայացման գործող անձինք բռնված էին իշխանության հասնելու կրքով, որի համար նրանք զոհում էին ամեն ինչ՝ և՛ հարազատների կյանքը, և՛ սեփական խիղճն ու պատիվը: Ռեժիսորը ներկայացման գործող անձանց բնութագրել էր որպես կատարյալ մտագարներ, որոնք ոչ մի բանի առաջ կանգ չէին առնում իշխանության հասնելու համար: Թանձրացնելով սպանության, խարդավանքի ու դաժանության մթնոլորտը, ռեժիսորը հասել էր իր գլխավոր նպատակին՝ բացահայտել իշխելու տենչով բռնված մտագարների պաշարի ամբողջ սարսափը, ցույց տալ, որ նման մթնոլորտում անվտանգություն ու կասկած է սերմանվում ամենուր՝ որդին մատնում է հորը, հայրը՝ որդուն, եղբայրը՝ եղբորը, կինը՝ ամուսնուն, ընկերը՝ ընկերոջը... Բանտ ու անվտանգություն, մատնություն ու արյուն, սարսափ ու հուսալքում—ահա այն ինտոնացիաները, որ ռեժիսորը հաստատեց «Ծահնամեում»: Չպետք է մոռանալ, որ այդ ներկայացումը բեմադրվեց 1930-ական թվականների կեսերին: Այս տարիներին մարդկության պատմության հորիզոններում երևացին քաղաքական մտագարներ, որոնք սեփական անսահման իշխանության էին ձգտում, և նրանց այդ դիվային նպատակն իրագործվում էր նենգ բանասարկությունների, սպանությունների, բանտի ու աքսորի գնով, համընդհանուր կասկածամտության ու անվտանգության մթնոլորտ ստեղծելու գնով, այսինքն այն ամենով, ինչի համար այնքան թանկ վճարեց մարդկությունը: Վարդան Աճեմյանն իր բեմադրության մեջ հենց այս մոտիվն էր շեշտում, ուստի և հիմնական ուշադրությունը դարձրել էր պալատական խարդավանքների գծի մշակմանը: Հանուն իրոք նշանակալից արդիական պրոբլեմի, ռեժիսորը «զոհ էր քերել» պիեսի սոցիալական կոնֆլիկտի ավանդական ընկալումը:

Այսպիսով, պատմական պիեսի դիմելու առաջին իսկ քայլից, ինչպես արդեն ասվեց ներկա գլխի սկզբում, արտահայտվեց պատմական պիեսներ բեմադրելու ռեժիսորի գլխավոր միտումը՝

¹ Տե՛ս «Խորհրդային արվեստ», 1935, № 12, էջ 2:

արդիականությունը: Սա, այսպես ասած, գաղափարական-մեկնաբանական տեսակետից: Իսկ ինչ վերաբերում է ռեժիսորական արտահայտչական միջոցների համակարգին, ապա «Ծահնամեում» դա ևս որոշակի է ու նպատակալաց: Ջանանի պիեսի բեմադրության ստիժով եղած հարցազրույցում Վարդան Աճեմյանն ասել է. «Մենք աշխատել ենք ռեալիստորեն մեկնաբանել «Ծահնամեի» ռոմանտիկական և վերամբարձ շունչը, խուսափելով արտասովորությունից, ֆանտաստիկայից, որոնք հեշտությամբ մեզ գցեցին ձևամոլության գիրկը, վնասելով պիեսի գաղափարական կողմը»¹:

Պատմական անցյալը ռեժիսորի առջև հայտնվում էր ոչ թե թատերական ինչ-որ զատ-զատ, պերճաշուք, ընդգծված ու բացառիկ ձևերով, այլ մարդկային իրական կերպարների հավաստի ցուցահանումով, ուրիշ խոսքով ասած, Վարդան Աճեմյանը, դիմելով պատմական պիեսի, չի ձգտել, ինչպես ինքն է վկայում հարցազրույցում, բացառիկ կամ ֆանտաստիկ ձևերի, այլ, ընդհակառակը, ցանկացել է մարդկային բնավորությունների միջոցով բացահայտել պատկերվող դարաշրջանի. էությունը: Պատկերավոր ասած, Աճեմյանը ոչ թե պատմական դարաշրջանն է բարձրացնում կոթոնների վրա, այլ պատմական անցքերի մասնակիցներին՝ անցյալի մարդու աշխարհը ավելի խոր ու վառ բացահայտելու և նրա մեջ ժամանակակից մարդու խոհերի արտացոլումը տեսնելու համար: Սա ամենևին չի նշանակում, թե ռեժիսորը անտեսում էր պատմական իսկությունը կամ դարաշրջանի հատկանիշները: Այսպես, նույն «Ծահնամեում» ռեժիսորը դրել էր միանգամայն կոնկրետ, եթե կարելի է այսպես ասել, ձևական խնդիրներ: Հարցազրույցում կարդում ենք. «Աճեմյանը, խոսելով բեմադրության ձևական կողմի մասին, շեշտում է այն հանգամանքը, որ կոմպոզիցիոն, ռեժիսորական խնդիրները՝ միզանցեցնելի, շարժումների, մասսայական տեսարանների և նկարչական աշխատանքներում, վճռված են արևելյան մինիատյուրների սիմետրիկ ոճով և այն հետևողական կերպով պահպանված է»:

¹ «Բանվոր», 1935, 1 հունիսի:

Հետագայում կհամոզվենք, որ իր պատմական, մասնավորապես Հայաստանի պատմական անցյալին նվիրված, ներկայացումներում Աճեմյանը հավատարիմ պահպանում է պատմականության պահանջները, հասնում է պատկերվող դարաշրջանի հատկանիշների հավաստիությանը, բայց երբեք չի ենթարկվում միայն դրան. նրա համար հիմնականը մնում է արդիականության պրոբլեմը, ավելի ճիշտ՝ պատմական անցյալի արդիական բեկումը:

«Ծահնամեն» միայն մասամբ և անուղղակի էր լցնում հայ սովետական թատրոնի պատմական խաղացանկի դատարկությունը: Դեռ բեմահարթակ չէին բարձրացել հայ ժողովրդի պատմական անցյալին նվիրված պիեսներ: Այստեղ ևս առաջին համարձակ հետախույզը Վարդան Աճեմյանը եղավ: «Ծահնամեից» հետո նա իրականացրեց Լ. Միքայելյանի «Գոշ» պիեսի երկու բեմադրությունը, երկու անգամ՝ Ա. Արաքսմանյանի «Հմմանուել», երկու անգամ՝ Դ. Դեմիրճյանի «Երկիր հայրենի» պիեսների և, վերջապես, Նսիրի Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» պոեմի փայլուն բեմադրությունը: Բացի այդ, Աճեմյանը բեմադրեց նաև «Գևորգ Մարգարետունին», «Միքայել Նալբանդյանը», «Արտավազդ և Կլետպատրան», իսկ օպերային թատրոնում՝ «Դավիթ բեկը»:

Գեղարվեստական տարբեր մակարդակ ունեին ռեժիսորի այս աշխատանքները, և դրանցից լավագույններում ի հայտ եկավ Վարդան Աճեմյանի ռեժիսորական խոշոր տաղանդի ևս մի կողմը, ռեժիսոր, որը մեծ ավանդ ունի պատմական պիեսների բեմադրության թերևս միութենական փորձի մեջ:

«Գոշ» ներկայացումը, որ Աճեմյանը բեմադրեց Լենինականի թատրոնում, 1936-ին, աղմկալի հաջողություն ունեցավ, աշխույժ վիճաբանությունների առիթ տվեց: «Գոշի» շուրջն ստեղծված այդ վեճերին այնքան լուրջ նշանակություն տվեցին, որ կուսակցության Լենինականի քաղկոմը բյուրոյի հատուկ նիստում որոշում ընդունեց, ըստ որի ներկայացումը «պետք է լայնորեն մասսայականացվի, որպես մեր անցյալի պատմությունը ճիշտ կերպով վերարտադրող և նացիոնալիստական պատմության դրույթները հերքող գործ...»¹:

¹ «Բանվոր», 1937, 9 հունվարի:

«Գոշի» սոցիոլոգիական կոնցեպցիան այն աստիճան «նուղափատ» էր, որ պիեսի և ներկայացման հասցեին այսպիսի կշտամբանք եղավ՝ գյուղացիական ընդվզումը չափից ավելի է մնան ժամանակակից հեղափոխական ելույթի, իսկ Գոշի կերպարում զգացվում է հեղափոխական կազմակերպիչը: Այսպես, թատերախոսներից մեկը գրեց. «...Գործող պերսոնաժի զգալի մասը (Գոշը, Վազգանուշը, գյուղացիներից ոմանք) իրենց շատ ավելի հասունությամբ պատմականորեն տիպական չլինելու վտանգի տակ էլ դրվում: Գոշն իր առաջադրած խնդիրներով, քաղաքական մտահորիզոնով այնքան արագ է զարգանում, որ արդարացիորեն նրան կարելի է ավելի շուտ ժամանակակից հեղափոխական գյուղացի համարել, քան միջին դարի հայ իշխանի ճորտ ձիապան, որը հեղափոխական է իր ժամանակի պատմական շրջանակներում»¹:

Հաշվի առնելով քննադատական դիտողությունները, բազմաթիվ հրապարակային բանավեճերում արտահայտված ցանկությունները, «Գոշի» հեղինակ Լ. Միքայելյանը և ռեժիսորը լրջորեն վերանայեցին պիեսը և մեկ տարի անց բեմ հանեցին նոր ներկայացում: Աճեմյանի վկայությամբ, Լենինականի թատրոնի պրակտիկայում և իր ռեժիսորական գործունեության մեջ դա առաջին դեպքն էր, երբ նույն պիեսը բեմադրվում էր երկրորդ անգամ: Նոր տարբերակում կային նոր տեսարաններ ու գործող անձինք: Այսպես, ավելացվեց մի մեծ տեսարան՝ «Գյուղի հրապարակում», որ ծավալվում էր գյուղացիների տարերային հուզման պատկերը և տրվում էր գեղջկական ծանր կյանքի բնութագիրը: Նույն տեսարանում հայտնվում էր գյուղացի Միլեն՝ ներկայացնելով հայ միջնադարյան գյուղացիության հավաքական կերպարը: Այսպիսով, կոնցեպցիոն առումով «Գոշի» առաջին տարբերակի վրիպումները վերացվեցին պիեսի երկրորդ բեմադրության մեջ: Բեմադրական առումով առանձին փոփոխություններ չեղան, եթե չհաշվենք նոր ձևավորումը, որի հեղինակն էր Սերգեյ Արուտչյանը (առաջին տարբերակի ձևավորումը Վ. Ծերիշևսկին էր): Արուտչյանը նախորդ բեմադրության պատկերավոր-թատերային կոնստրուկցիաները

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1937, 18 հունվարի:

փոխարինել էր գեղանկարչորեն արված ետնավարագույրներով, որոնք թեև տպավորիչ էին, բայց պակաս թատերային, քան Վ. Ծերիշևի ձևավորումը:

Պատմական պիեսը մեկնաբանելու ռեժիսորական սկզբունքը նույնն էր մնացել՝ անցյալի իրողություններում գտնել արդիականության մոտիվներ: Այն շրջանում, երբ բեմադրվում էր «Գոշը», արդիական ու հրատապ էր դասակարգային պայքարը սաստկացնելու սոցիոլոգիական ըմբռնումը, որը և իր ամենաուղղակի արտացոլումն էր գտնում պատմական պիեսների բեմադրություններում: Ու եթե «Գոշի» իրադարձությունները վերաբերում էին միջնադարին, այնուհանդերձ, ներկայացման մեջ առանձնապես ցայտուն և ռեժիսորական առումով ընդգծված էր դասակարգային պայքարի մոտիվը, որը չվրիպեց ներկայացման բոլոր թատերախոսների ու շաղկապությունից: «Գոշը» համեմատվեց Ծանշիաշվիլու «Արսենի» հետ, և ոչ միայն համեմատվեց, այլև նշվեց վերջինիս ազդեցությունը հայկական ներկայացման վրա: Եթե միայն այդ լիներ «Գոշի» ժամանակակից հնչողության պատճառը, դժվար թե այսօր ռեժիսորի այդ աշխատանքը հետաքրքրություն ներկայացներ: «Գոշի», Վարդան Աճեմյանի բեմադրած առաջին հայ պատմական պիեսի, պրոբլեմատիկայի հետ կապված է մի շատ ավելի կարևոր ու նշանակալից բան:

Գրեթե մի ամբողջ հարյուրամյակ հայ թատրոնը բեմադրում էր պատմական պիեսներ, որոնց մեջ փառաբանվում էր պատմական հերոսների սխրանքը, իսկ այդ հերոսների թվում կային թագավորներ, իշխաններ, հոգևոր առաջնորդներ: Ետհեղափոխական շրջանում այդ ամբողջ դրամատուրգիան համարվեց գաղափարապես արատավոր, անհամապատասխան պատմական հեղափոխական ըմբռնումներին: «Գոշը», ամբողջությամբ առած, հայ սովետական դրամատուրգիայի առաջին պատասխանն էր: Նրա հերոսը դուրս էր եկել ժողովրդի միջից, պայքարում էր իշխանների, հոգևորականության դեմ, այսինքն՝ ընդդեմ հենց այն հերոսների, որոնք փառաբանվում էին մինչհեղափոխական պատմական դրամատուրգիայում: «Գոշի» պիեսի բեմադրության հեղինակների ման սկզբունքային դիրքորոշումը ճիշտ էր: Բայց նույն այդ դիր-

քորոշումը հղի էր կոնցեպցիոն սխալ հետևանքներով, որոնք կարող էին մղել դեպի գոեհիկ-սոցիոլոգիզմի դրույթները, այսինքն՝ հանգեցնել հոգևորականության կամ իշխանավորների պատմական դերի լիակատար բացասմանը: Այս տեսակետից «Գոշի» պորբլեմատիկան շատ էր բարդանում: Եվ եթե դրամատուրգն ու ռեժիսորը նահանջեին ճիշտ դիրքավորումից, կոստնային հալ ժողովրդի պատմության միակողմանի մեկնաբանողներ: Մյուս կողմից, նկատի առնելով «Գոշի» բեմադրության ժամանակաշրջանը, կարելի է պատկերացնել, թե հալ պատմական պիեսի բեմադրությունը ձեռնարկած արվեստագետի համար որքան բարդ ու դժվար էր մնալ օբյեկտիվ դիրքերում: Եվ այնուհանդերձ, «Գոշ» ներկայացման հեղինակները կարողացան իրենց դիրքերը պաշտպանել: Ստորև կտեսնենք, թե որքան կարևոր է այդ:

Խոսքը Այրիվանցու կերպարի մասին է՝ պատմականորեն հավաստի մի անձնավորություն, որը «Գոշ» ներկայացման մեջ դրական բնութագիր ունի: «Բանվորի» թատերախումբը շտապել է տալ այդ երևույթի գնահատականը. «Հեղինակը Այրիվանցուն դրական տիպ է դուրս բերել, այսինքն լուրջ սխալ է կատարել»¹: Բերենք թատերախմբի դիտողություններից մեկը ևս. «Մեր կարծիքով սխալ է նույնպես իշխանուհու այն խրոխտ ու բարձրագույն հոխորտանքը, որ ցուցադրվում է պիեսում նրա ապստամբների ձեռքն ընկնելու ժամանակ: Նա այդ դեպքում ավելի բնական կլիներ, որ իր կյանքը փրկելու համար կամ երկշտորեն պաղատեր, խընդրեր, դիմեր ապստամբների գթասրտությանը և կամ խորամանկություն բանեցներ, խաբեր, զբաղեցներ նրանց որևէ կերպ, մինչև Առնակ իշխանի փախուստը: Հանդուգն քաղաքական ճառը գերի ընկած իշխանուհուն բոլորովին չի սազում»²:

Այսպիսով, դրամատուրգն ու թատրոնը ձգտել էին անպայման ճշմարտացի դիրքավորում ունենալ և, չնայած սպալովող բոլոր բարդություններին, դասակարգային թշնամու բանակում տեսնում էին առանձին ներկայացուցիչների, որոնք օբյեկտիվորեն դրական դեր էին խաղում: Հալ պատմական դրամատուրգիայի ճակատա-

¹ «Բանվոր», 1936, 17 դեկտեմբերի:

² Նույն տեղում:

գրի համար «Գոշ» ներկայացման հեղինակների դիրքավորումն ընդունելն ու պաշտպանելը շատ կարևոր էր մանավանդ այդ շրջանում:

«Գոշում» պաշտպանվում էին ինչպես դրական, այնպես էլ բացասական հերոսների գեղարվեստական բնութագրման մի քանի կարևոր սկզբունքներ: Նրանք ներկայացված էին ոչ որպես սոցիալական դիմակներ, թեև դրա համար կային բոլոր պայմանները: Աճեմյանը ձգտել էր բեմական միջոցներով բացահայտել պատմական անցյալի մարդկանց գեղարվեստորեն օբյեկտիվ նկարագիրը: Եթե Գոշը ներկայացման մեջ եռանդուն էր, ոտմանտիկայով համակված, եթե այն բեմավիճակները, որոնց մեջ հանդես էր գալիս ժողովրդական ապստամբության հերոսը, կառուցված էին Գոշի կերպարին ոտմանտիկ վեհություն տալու նպատակադրումով, ապա ռեժիսորը միաժամանակ չէր ցանկացել պարզունակ, ու միագիծ ներկայացնել հակառակորդ բանակի մարդկանց, և նա, օրինակ, իշխանուհու համար այնպիսի բեմավիճակ էր ստեղծել, որի պատճառով, ինչպես վերը տեսանք, կշտամբում էին նրան:

Տաթևացու կերպարը պիեսում ու ներկայացման մեջ թերևս ամենաբացասականն էր: Այս գործող անձի բեմական բնութագիրը կարող էր նման լինել այն բազմաթիվ բացասական հերոսներին, որոնց անվանում են «դասակարգային թշնամի»: Աճեմյանը բնավ չէր խնայել Տաթևացուն, մինչև վերջ բացահայտել էր նրա մարդկային ու դասակարգային զազրելի էությունը: Սակայն այս բանը ներկայացման մեջ չէր արվել դասակարգային պիտակ փակցնելու մակերեսային եղանակով, այլ հոգեբանական հավաստի ինտոնացիաներով, որոնց մեջ զգացվում էր դարաշրջանի իսկությունը, գործող անձի համոզմունքների իսկությունը:

Ի դեպ «Բանվորի» թատերախոս Ա. Հովսեփյանը «Գոշի» մի քանի գործող անձանց, օրինակ, Այրիվանցուն, Տաթևացուն կըշտամբել էր ասելով, որ նրանք ստեղծված են «Հին աստվածների» ուղղակի և ուժեղ ազդեցությամբ¹: Հավանաբար թատերախոսը

1 «Բանվոր», 1936, 17 գեկտեմբերի:



Իլյա Էրեմբուրգի, նրա կնոջ և Մարտիրոս Սարյանի հետ





Գուրգեն Զանիբեկյանի և Ավետ Ավետիսյանի հետ

նկատի էր ունեցել հոգևորականության ներկայացուցիչների կերպարների գեղարվեստական օբյեկտիվ բնութագրումը, որ, գոե-
նիկ-սոցիոլոգիական դպրոցի պատմաբանների հասկացողությամբ
անհամատեղելի էր հեղափոխական դիրքորոշման հետ: Բոլոր,
այդ թվում և բացասական, գործող անձանց գեղարվեստական օբ-
յեկտիվ բնութագրման միտումը «Գոշում» հաստատվել և պաշտ-
պանվում էր հետևողականորեն: Հենց այդ միտումով էր պայմա-
նավորված հեռանկարային հետաքրքրությունը Վարդան Աճեմյանի
այս աշխատանքի նկատմամբ, որը ավելի շուտ պետք է համարել
այն հիմնական դիրքերի պաշտպանությունը, որոնցից հետագայում
ոեժիստրն անցավ պատմական պիեսների իր լավագույն բեմա-
դրություններին:

Այս իմաստով Ա. Արաքսմանյանի «Էմմանուել» պիեսի երկու
բեմադրությունը նույնպես «նախապատրաստական» էին:

Կոնցեպցիոն առումով «Էմմանուելը» ճիշտ էր մշակված,
դրամատուրգն ու ոեժիստրը հենվել էին գրականագիտական այն-
պիսի մեկնակերպի վրա, որը Միքայել Նալբանդյանի կյանքն ու
գործը բացահայտում էր հեղափոխական դեմոկրատիայի դերի վե-
րաբերյալ մարքս-լենինյան ուսմունքի դերքերից: Ծիշտ է, մասնու-
յում պիեսի հեղինակին դիտողություն արվեց այն բանի համար,
որ ժողովրդի դերը այնքան էլ ճշմարտացի ցույց չի տրված, և որ
Նալբանդյանը «Էմմանուելում» միայնակ մարտիկի տպավորություն
է թողնում: Այս սկզբունքային դիտողության հեղինակները իրա-
վացիորեն նկատում էին. «Դրությունը փրկելու համար պիեսում
մտցվել է մի դարբին և մի գյուղացի, սակայն որոնց (մանավանդ
դարբին) խարակտերները սխեմատիկ են և թերի»:

Ռեժիստրը փորձել էր ինչ-որ ձևով ընդլայնել պատմական ֆո-
նը, սակայն թատրոնին չհաջողվեց լիովին հաղթահարել պիեսի
այս թերությունը: Ներկայացման կենտրոնական դեմքը Էմմա-
նուելն էր, որի շուրջն էլ հյուսվում էր դրամատիկական կոլիզիան:
Ինչպես պիեսը, այնպես էլ ներկայացումը կառուցված էին, այս-
պես կոչված, կենսագրական ժանրի սխեմայով, որն արդեն ա-
վանդական էր դարձել սովետական թատրոնում: Ռեժիստրը շատ

լավ էր հասկանում պիեսի պրոբլեմի ու ժանրի հարուցած բարդությունները, աշխատում էր ընդլայնել կենսագրական պատումի շրջանակները և ներկայացմանը ավելի լայն հնչողություն հաղորդել: Բեմադրողի հենց այդ ձգտումով էլ պիտի բացատրել նրա այն հայտարարությունը, թե ներկայացման հիմքում ընկած է երեք գլխավոր խնդիր. 1) պատկերել դարաշրջանի խմորումը, ցույց տալ պայքարը ցարական ինքնակալության դեմ, և, ինչպես գրում էր Վարդան Աճեմյանը, «զգացնել տալ Գերցենի, Չերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի Ռուսաստանը», 2) բացահայտել փոքր ազգերի վիճակը ցարական ճնշման պայմաններում և միայն այդ ֆոնի վրա. 3) «որքան թույլ է տալիս պիեսը, վեր հանել Էմմանուելի կերպարը, դարձնել այն լիարյուն, հուզիչ, ներգործող և ճշմարիտ»¹:

Ինչպես երևում է ռեժիսորի այս հայտարարությունից, նա կատարելապես ըմբռնում էր Էմմանուելի կերպարի կոնցեպցիոն և կոնպոզիցիոն ենթակայությունը մյուս գործոններին, մասնավորապես դարաշրջանի հավաստի պատկերին: Դատելով թատերախոսականներից և ժամանակակիցների տպավորություններից, այնպես էլ չի հաջողվել պատմական լայն ֆոն ստեղծել ներկայացման մեջ, որը մնացել է կամերային և որի մեջ ամբողջ պրոբլեմատիկան ձգտել է դեպի Էմմանուելի կերպարը, իսկ վերջինս ռեժիսորն այնքան է բարձրացրել, որ նա կտրուկ առանձնացել է մյուս գործող անձերից: «Թատերայնորեն» ասած, ռեժիսորը Էմմանուելի կերպարը դրել էր կոթոնների վրա, նրա համար յուրատեսակ բեմական պատվանդան ստեղծել՝ ավելի վառ ու սուր ընդգծելու դարաշրջանի տիպական ներկայացուցչի նկարագիրը: Եթե «Գոշում» կոթոնների վրա էր բարձրացված միայն Գոշի կերպարը, ապա «Էմմանուելում» սկզբունքորեն կրկնվել էր մեկնաբանության այդ սխեման: Առայժմ ռեժիսորին հաջողվում էր այսպես վարվել պատմական պիեսների միայն գլխավոր հերոսների հետ: Հենց այդ պատճառով էլ այս երկու բեմադրությունները յուրատեսակ անցում էին Աճեմյանի այն աշխատանքներին, որոնց մեջ պատմական անցյալը պիտի հաղներ բոլոր գործող անձանց կերպարներում: Այն սկզբունքը, որ ռեժիսորը հաստատեց արդիա-

¹ «Գրական թերթ», 1938, 8 հուլիսի:

կան պիեսների վրա աշխատելիս, այսինքն՝ դարաշրջանի մարդկանց կերպարների միջոցով դարաշրջանը բնութագրելու սկզբունքը, այժմ տարածվում էր պատմական դրամատուրգիայի վրա: Վարդան Աճեմյանը հետագա աշխատանքներում կարողացավ հաղթահարել պատմական պիեսի ժանրի կաշկանդիչ շրջանակները, կարողացավ դարաշրջանի նկարագիրը բացահայտել այդ դարաշրջանի մարդկանց ավարտուն կերպարներով, որի մասին կխոսվի առանձին:

«Էմմանուելի» վրա աշխատելիս ռեժիսորը շփվեց այնպիսի կարևոր գեղարվեստական պրոբլեմի, ինչպիսին է սովետական ողբերգությունն հասկացությունը: Ահա թե Աճեմյանն ինչպես էր ընկալում այդ խնդիրը. «Ըստ իս, խորհրդային ողբերգության առանձնահատկություններից հիմնականը դա պիեսում հանդես եկող հերոսի պայքարի իմաստն է, երբ հերոսը մարտնչում է ոչ սուբյեկտի բախտի, այլ ժողովրդի երջանկության համար, սրանից էլ բխում է նրա պայքարի հզորությունը, որովհետև հերոսը մենակ չէ, նրա հետ է ժողովուրդը: Մյուս առանձնահատկությունը, դա հաղթական օպտիմիզմն է, շեշտակի պետք է լինի հերոսի հավատն ապագայի նկատմամբ: Խորհրդային ողբերգության հերոսները քայլում են դժվարությունները արհամարհելու մտապայծառությամբ, նրանց չի դավաճանում հավատը: Այս սկզբունքով է, որ մենք աշխատում ենք բեմադրել «Էմմանուել» ողբերգությունը»¹:

Ռեժիսորն այս սկզբունքներից բոլորը չէ, որ իրականացրել էր «Էմմանուելում», ինչպես նաև ամեն ինչ չէ, որ հետագայում ճիշտ դուրս եկավ, երբ Վարդան Աճեմյանն իր ստեղծագործական պրակտիկայում ստուգեց այս դրույթները: Կարևորն այն է, որ ռեժիսորը սերտորեն շփվեց ողբերգության պրոբլեմատիկային՝ նրա ժամանակակից ընկալումով: Ժիշտ է, այդ ընկալման մեջ դեռևս շատ բան կար մակերեսային և միագիծ: Ողբերգականի ընկալման այս միակողմանիությունը անդրադարձավ նաև Էմմանուելի կերպարի մեկնաբանության վրա, թեև ներկայացման որոշ տեսարաններում ռեժիսորը կարողացել էր պատումին ողբերգական ին-

1 «Գրական թերթ», 1938, 8 հուլիսի:

տոնացիա հաղորդել: Ներկայացման գրեթե բոլոր թատերախումբերը միաձայն նշեցին վեցերորդ պատկերի հատուկ շիկացումը: Օրինակ, Ռ. Ծիրոյանը գրեց, թե Աճեմյանը «Հմմանուելում» ստեղծել է «չափազանց տպավորիչ, սուր և հուզական դրություններ: Առանձնապես հուզիչ է «Յ-րդ պատկերը, ուր ողբերգությունը հասնում էր գագաթնակետին»¹:

Վեցերորդ պատկերում տեղի է ունենում դրամատիկական ծանր վիճակի մեջ ընկած Հմմանուելի ձերբակալությունը: Թե ինչու այս պատկերը ողբերգական ինտոնացիաներով առավել հագեցվածք եղավ՝ այսօր այնքան էլ դժվար չէ բացատրել, երբ գիտենք պատմական պիեսի նկատմամբ Աճեմյանի նախասիրությունը՝ անցյալի դեպքերի մեջ որսալ արդիականության հրատապ մոտիվները:

Աճեմյանն «Հմմանուելը» նույն մեկնաբանությամբ բեմադրեց նաև Կիրովականի թատրոնում: Տարիներ անց, արդեն Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, ռեժիսորը կրկին անդրադարձավ Նալբանդյանի կերպարին, 1952-ին բեմադրելով Զ. Վարդանյանի և Ա. Արաքսմանյանի «Միքայել Նալբանդյան» պիեսը: Այս ներկայացումը բեմական կոլտուրայով և պրոֆեսիոնալ ավարտվածությամբ շահեկանորեն տարբերվում էր «Հմմանուելից», այստեղ ռեժիսորն իրոք հասել էր պատմական ֆոնի, հատկապես անցյալ դարի 60-ական թվականների ոռու իրականության լայն ցուցադրմանը: Ըստ ավելի լայն, քան «Հմմանուելում», պատկերված էր նաև հայ իրականությունը՝ Նալբանդյանի բարեկամներով ու հակառակորդներով հանդերձ: Սակայն «Միքայել Նալբանդյան» ներկայացման մեջ, ինչպես և պիեսում, պատմական ընդարձակ ֆոնը չէր ենթարկվել գեղարվեստական պրոբլեմին, Նալբանդյանի կյանքի տարեգրությունը սոսկ պատմա-ճանաչողական նշանակություն էր ստացել և չէր դարձել գեղարվեստական կոնցեպցիա:

1940-ին Վարդան Աճեմյանը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրեց հաջորդ պատմական պիեսը՝ Դերենիկ Դեմիրճյանի «Երկիր հայրենին»: Սա արդեն ռեժիսորի խոշոր հաղթանա-

¹ «Коммунист», 1938, № 215.

կրն էր. նա կարողացել էր ստեղծել ճշմարիտ պատմական ներկայացում, ուր բեմադրողի գեղարվեստական կոնցեպցիան մարմնավորվել էր ժամանակակից ռեժիսորական արվեստի մակարդակով:

«Երկիր հայրենիում» լիովին համընկել էին ռեժիսորի և դրամատուրգի ստեղծագործական սկզբունքները: Պատմական պիեսների անդրամիկ բեմադրություններում, ինչպես տեսանք «Գոշի» և «Էմմանուելի» օրինակով, Աճեմյանին չէր հաջողվում հասնել այն բանին, որ անցյալ դարաշրջանը վառ արտացոլեր գործող անձանց կերպարներում: Այդ բանը նրան հաջողվում էր անել միայն գլխավոր հերոսների կերպարներում, այն էլ՝ մասամբ: Դեմիրճյանի պիեսը կառուցված է գեղագիտական ուրիշ սկզբունքներով, հենց այն սկզբունքներով, որոնց և ձգտում էր Աճեմյան-ռեժիսորը:

«Երկիր հայրենի» պիեսում դրամատիկական գործողությունը ծավալվում է ոչ թե մեկ հերոսի շուրջը, որի կերպարում պետք է արտացոլվի դարաշրջանը, այլ իր ուղեծրի մեջ է առնում բազմաթիվ գործող անձանց, որոնցից յուրաքանչյուրի մեջ դարաշրջանն արտացոլվում է պոլիֆոնիկ, բազմապլան եղանակով: Սա Դեմիրճյանի պիեսի շատ կարևոր հատկանիշն է, որը ռեժիսորին հնարավորություն ընձեռեց բեմական պատումը նոր ոճով ծավալելու: Ներկայացման կոնցեպցիան կազմված էր բոլոր գործող անձանց փոխհարաբերությունների բարդ միահյուսումից, գործող անձինք, որոնք անխտիր դրված էին թատերական կոթողների վրա՝ ստեղծելով ներկայացման ընդհանուր նկարագիրը, որ ծառացած պատմությունն էր պատվանդանի վրա:

Որքան էլ հետաքրքիր լինեին «Երկիր հայրենիի» առանձին հերոսների նակատագրերը, որքան էլ վարպետորեն կերտված լիներ այս կամ այն կերպարը, պիեսում ու ներկայացման մեջ դրամատիկական մեծագույն շիկացումն ու մեծագույն հետաքրքրությունը ժողովրդի նակատագիրն էր, ժողովրդի հերոսության թեման: Վարդան Աճեմյանն այդպես էր մեկնաբանել «Երկիր հայրենիին», պատմական պիեսի ռեժիսորական հենց այդպիսի ընկալումն էր հիմք տվել Մարիետա Ծահինյանին հայտարարելու, թե

«Հայ բեմը հանձինս «Երկիր հայրենի» ձեռք է բերել իր ժողովրդական հերոսական դրաման»¹:

Դեմիրճյանի պիեսի բեմադրության մեջ միանգամայն ակներև է Աճեմյանի ռեժիսորական արվեստի ինտելեկտուալ հասունացումը: Նա սկսել էր ավելի խելացի ու լրջմիտ մոտենալ հարազատ ժողովրդի պատմությանը: Ռեժիսորը մի ժամանակ («Մեծապատիվ մուրացկաններ» ներկայացման մեջ, 1934), կարող էր իրենն թույլ տալ հեգնական վերաբերմունք անցյալի ազգային հերոսի նկատմամբ: Այժմ Աճեմյանը չէր ցանկանում գերի լինել սոցիոլոգիական պատեհապաշտ մեկնությանը, նա աշխատում էր գտնել ու բացորոշ արտահայտել պատմության «ռացիոնալ հատիկը» — ժողովրդի ինքնահաստատման ձգտումը: Այս բանում նրան շատ օգնեց այնպիսի կոնցեպցիոն գրողի պիեսը, ինչպիսին «Երկիր հայրենի» հեղինակն էր, ապագա լավագույն հայ պատմավեպի՝ «Վարդանանքի» լսելով ժողը:

Ռեժիսորական ընթերցման մեջ ավելի ցայտուն ի հայտ եկան «Երկիր հայրենի» պիեսի արժանիքները, իսկ առանձին տեսարաններում նույնիսկ գեղարվեստական նոր որակ ստացան: Եթե դրամատուրգի համար պատմական ժամանակագրությունը սոսկ սեփական կոնցեպցիան հաստատելու միջոց էր, ապա ռեժիսորը հեղինակի առաջատար միտքը հարստացրեց նոր ինտոնացիայով՝ **հերոսական դրաման** Աճեմյանի մեկնաբանությամբ վերանեց **ժողովրդա-հերոսական դրամայի**: Նման փոխակերպումն իրականացնելու ուղիները հեշտ ու հասարակ չէին: Տքնաչան աշխատանք էր պահանջվում՝ առանձին գործող անձանց կերպարները ժողովրդի, ժողովրդական զանգվածների կերպարի հետ կապելու համար: Բայց այս ամենով հանդերձ, Աճեմյանը չհետևեց այն սկզբունքներին, որ արդեն հաստատել էր մասսայական մեծ տեսարաններ ունեցող իր առաջին ներկայացումներում: «Երկիր հայրենի» ներկայացման ժողովրդական տեսարանները Աճեմյանի առաջին բեմադրությունների համանման տեսարաններից տարբերվում էին ոչ միայն վառ արտահայտչականությամբ, ցայտուն գծերով, այլև ժողովրդական

¹ «Комсомольская правда», 1941, 10 հունիսի:

զանգվածի փոքր-ինչ ուրիշ պատկերացումով, իսկ վերջինս այժմ ընկալվում էր ոչ որպես զանգված ընդհանուր առմամբ, այլ միաձույլ, բայց վառ անհատականություններից կազմված ամբողջություն: Սակայն սա պրոբլեմի մի կողմն է միայն: Ծառ ավելի բարդ ու դժվարին էր զանգվածի բեմական գործողության և ներկայացման առանձին անհատականացված պերսոնաժների միահյուսումը:

Ստեղծագործական այս բարդ խնդիրը լուծելիս Աճեմյանը չկրկնեց 20-ական թվականների թատրոնի հնարանքները, այլ գտավ նոր ու ավելի տարողունակ բեմական միջոցներ: Ռեժիսորը ամենից առաջ հրաժարվեց, եթե կարելի է ասել, մասսայական տեսարանների մասսայականության սկզբունքից: Աճեմյանը «Երկիր հայրենի» ներկայացման մեջ փոխեց մասսայական տեսարանների պաշմանական բնույթը, դարձնելով դրանք ավելի շուտ ժողովրդական զանգվածի կերպարային խորհրդանշան: Ռեժիսորի համար շատ ավելի կարևոր էր ներկայացնել զանգվածի կերպարը, քան բեմում ստեղծել մասսայական տեսարան՝ մեծաթիվ մասնակիցներով, ինչպես շատ ռեժիսորներ էին անում պատմական ժանրի պիեսներ բեմադրելիս:

Ժողովրդական զանգվածի կերպար կառուցելու ռեժիսորական սկզբունքը ոչ իսկույն և ոչ բոլորը ճիշտ հասկացան: Այսպես, «Խորհրդային Հայաստան» թերթի թատերախոսը գրեց. «Աճեմյանը մեծ ուշադրություն է դարձրել և չափի զգացում է հանդես բերել մասսայական տեսարանները կառուցելիս, առանձնապես հաջող են առաջին գործողության հանդիսավոր արարողությունները: Զայց պետք է նկատել, որ տեղ-տեղ չափավորությունը ստատիստների քանակի նկատմամբ փոխվում է մի տեսակ ժլատության: Այն, որ դրամատուրգը գործողության ժամանակ հաշ հասարակության բոլոր խավերին ցանկացել է ներկայացնել՝ բեմի վրա այդ այնքան էլ ցայտուն պատկերացում չի ստանում: Անխոս դերակատարների քչությունը առանձնապես զգացվում է վերջին գործողության ժամանակ. պարիսպները պաշտպանող և հարձակման դիմող զինվորները շատ քիչ են և մոլվող պաշարի լրջության տպավորություն չի ստացվում»¹:

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1940, 14 մայիսի:

Ներկայացման մի ուրիշ թատերախոս այս նույն տեսարանն ընկալում էր այլ կերպ: Վիկտոր Վիննիկովը, բարձր գնահատելով ռեժիսորի արվեստը, «Պրավդայում» գրեց. «Վ. Աճեմյանը նպատակ է ունեցել ժողովրդին հանդես բերել որպես ներկայացման գլխավոր հերոս: Եվ այդ նրան հաջողվել է լիովին: Բեմադրությունը հանգեցնող ժողովրդական մասսայական տեսարանները արված են համարձակ, սուր, արտահայտիչ: Ծառ դրվագներ տառաջիորեն հասնում են քանդակաչին ցայտունության»: Եվ ապա՝ «սակայն թերևս բեմադրողի ամենամեծ հաջողությունն այն տեսարանն է, ուր գլուղացիների թափորը շարժվում է դեպի Աճիի պարիսպները: **Արտակարգ ժլատ միջոցներով**, մանրագույն դետալների ու կերչական բանվածքով նա ստեղծել է ժողովրդական վշտի և ժողովրդական ցամաք բանաստեղծական անմոռաց պատկեր»¹:

Ռեժիսորի դիրքորոշումը պաշտպանում էր նաև մի ուրիշ թատերախոս, ճշելով, որ «Վ. Աճեմյանը առավելագույն արտահայտչականության է հասնում մարտի նետվող ժողովրդի ցուցադրման մեջ...»: Բայց նույն թատերախոսը ռեժիսորին կշտամբում էր հենց այն բանի համար, որ դրվատել էր. «այսուհանդերձ, մասսայական տեսարաններ կառուցելիս ռեժիսորը փոքր-ինչ հրապուրվել է նրանց արտաքին պատկերով՝ ի վնաս բովանդակության»²:

Վարդան Աճեմյանը «Երկիր հայրենի» ներկայացման մեջ լուծեց ռեժիսորական բարդ խնդիր՝ ժողովրդի հավաքական կերպարի ստեղծում գեղարվեստական ընդհանրացման հնարանքներով: Ռեժիսորն այդ սկզբունքով էր դեկավարվել նաև ներկայացման առանձին կերպարների վրա աշխատելիս: Սկզբունքը նույնն էր, բայց ռեժիսորական հնարանքներն արդեն ուրիշ էին: Եթե ժողովրդական զանգվածի կերպարն ստեղծելիս ռեժիսորն ընդհանրացման էր ձգտում ավարտուն կոմպոզիցիայի, խորհրդանշական-բեմավիճակի միջոցով, ապա առանձին հերոսների կերպարները կերտելիս Աճեմյանը ավելի ու ավելի է դիմում բեմական մանրամասների, և պետք է ընդգծել՝ իրական հավաստի մանրամասներ:

¹ «Правда», 1941, 13 հունիսի (ընդգծումն իմն է— Ս. Ռ.):

² «Коммунист», 1940, 5 հոկտեմբերի:

րին: Ոչ թե դետալ-խորհրդանշաններին, այլ կենցաղային, այսպես
ասած, հողամերձ մանրամասներին:

Ներկայացման մեջ հատուկ ուշադրություն էր դարձված ռեժի-
սորական երկու տիպի հնարանքների զուգորդմանը, ավելի ճիշտ՝
օրգանական շղթայակցմանը: Ըստ էության, բեմադրության ոճա-
կան բնույթը արդյունք էր բեմական արտահայտչական կառուց-
վածքի այդ երկու տեսակների համադրության: Սակայն ներկայաց-
ման ռեժիսորական մշակման մեջ ամենաուշագրավն այն էր, որ
մասսայական տեսարանների կերպարայնությունը, այլ կերպ աս-
ած, խորհրդանշական բնույթը իրական հավաստի գործողություն-
ների, իսկ մանրամասների հավաստիությունը, այլ կերպ ասած,
կենցաղայնությունը՝ խորհրդանշական-կերպարի տպավորություն
էր ստեղծում:

Այսպես, միանգամայն իրական ու ճշմարտացի էր կառուցված
այն տեսարանը, որ գեղջկուհի Նոխսան հրաժեշտ էր տալիս իր
տանը՝ թշնամու ներխուժումից առաջ: Սակայն այդ տեսարանը վե-
րաճում էր հայրենի երկրի, հարազատ օջախի սիրո խորհրդանշա-
կան պատկերի: Ինչպես պատկերավոր ասել է թատերագետ Ի.
Ալտմանը, «Նոխսան այնպես է հրաժեշտ տալիս իր տանը, ինչպես
հրաժեշտ կտար կենդանի էակին»¹:

Գագիկի կերպարը ռեժիսորին հետաքրքրել է ներկայացման
ընդհանուր կոնցեպցիայի տեսակետից: Այդ կերպարը ռեժիսորը
կարևորում է այնքանով, որ պատանի արքան արտահայտում է օ-
տարերկրյա նվաճողների դեմ ելնելու ժողովրդի ձգտումը, ուստի
բեմադրողն առանձնապես ջանադիր է բացահայտել Գագիկի
մարդկային հատկանիշները: Խոսքն այն բեմական մանրամասների
մասին է, որ ռեժիսորը ներմուծել է ինքնուրույն: Հիշենք Գագիկի
գահադրության դրվագը: Նա գահ է բարձրանում ոչ թե «իսկական»
թագավորներին պատշաճ հանդիսավորությամբ, այլ պատանեկան
փութկոտությամբ տառացիորեն մագլցում է գահի վրա: Գահը
բարձր է, և Գագիկի ոտքերը չեն հասնում հատակին: Եվ պատա-
նին խաղացնում է ոտքերը՝ պարզամտորեն զվարճանալով իր վի-

¹ «Труд», 1941, 13 հունիսի:

նակից: Սա շատ հավաստի, թերևս նույնիսկ կենցաղային մանրամասն է: Սակայն այստեղ պատկերավոր ու անսպասելի «բացվում» է Գագիկի կերպարը, նա երևում է իր պարզ անմիջականությամբ. նրա համար թագավորական գահը ոչ մի էական նշանակություն չունի: Եվ համադրելով այս մանրամասը ամբողջ ներկայացման ընթացքում Գագիկի վարվելակերպի հետ, հանդիսականը հետզհետե նրա մեջ տեսնում է ժողովրդի ճշմարիտ պաշտպանին, ազգային անկախության պայքարի մարտիկին:

Ժողովրդի հերոսականության, հայրենասիրական թեման «Երկիր հայրենի» ներկայացման առաջատար թեման էր: Բայց ոչ միակը: Ի տարբերություն հայ հեղինակների բազմաթիվ պատմական պիեսների, Դեմիրճյանի երկը բարդ հոգեբանական երկրորդ պլան ունի, որի ֆոնի վրա հայրենասիրության թեման ոչ միայն դրսևորվում է քանդակային ցայտուն պատկերով, այլև գեղարվեստական մեծ արժեք է ձեռք բերում: Այս երկրորդ պլանը շատ էր կարևորում ռեժիսորը, և նա կարողացել էր զարմանալի նուրբ ու խոր բացահայտել այն ներկայացման մեջ: Վերջինիս հենց այդ հոգեբանական պլանի շնորհիվ էր պատմական թեմա ունեցող ներկայացումը դառնում բացորոշ արդիական: «Երկիր հայրենիում» ռեժիսորն ու դերասանները պատմական գործող անձանց ներաշխարհը մշակել էին բարոյա-մարդկային հատկանիշների այնպիսի դրսևորումով, որ, չդադարելով անցյալի հերոսներ լինելուց, նրանք արտահայտում էին մեր ժամանակի մարդկանց տիպական գծերը: Ռեժիսորը մարդկային այս հատկանիշները նույնպես ընդգծել էր՝ արտահայտելով արդիականության բարոյա-գեղարվեստական կատեգորիաների ամենավերին աստիճանը, — մի կողմից՝ ինքնագոհաբերում հանուն բարձր իդեալների, մյուս կողմից՝ եսասիրություն, իդեալների դժուր:

«Երկիր հայրենի» ներկայացման հերոսների կրքերը ամենևին էլ «պատմական» չէին, այլ արտահայտում էին Համաշխարհային երկրորդ պատերազմի նախօրեի հոգեբանական բարդ կյանքով ապրող ժամանակակից մարդու կրքերի շիկացումը: Արդիականության հետ այս կատարյալ համահնչունության շնորհիվ էլ «Երկիր հայրենի» ներկայացումը բեմական այդքան երկար ու փայլուն

կլանք ունեցաւ, մանաւանդ Հայրենական պատերազմի տարիներին: Հենց այդ պատճառով էլ Վարդան Աճեմյանը 1945-ին նորից դիմեց այդ պիեսին, բեմադրելով այն Լենինականի թատրոնում, Մ. Սվախչյանի նկարչական ձևավորմամբ:

Պահպանելով իր առաջին բեմադրության հիմնական կոնցեպցիան, Աճեմյանը Լենինականի թատրոնի ներկայացման մեջ ներմուծեց նոր ինտոնացիա, կերպարները հերոսականացրեց ժողովրդական ասքի, էպիկական պատումի ոճով: Էպիկական ոգին վերաբերում էր ամենից առաջ ժողովրդի մարդկանց կերպարներին: Ներկայացման մեջ շինարարների, արհեստավորների, գեղջուկների կերպարների մի ամբողջ պատկերասրահ կար, որը ֆոն չէր, այլ գործողությունն առաջ մղելու որոշակի դեր ուներ:

Այս կերպարներից յուրաքանչյուրը, առանձին վերցրած, ծայրաստիճան անհատականացված էր, ուներ իր բեմական ճակատագիրը, բայց նրանք բոլորը, ռեժիսորի կամքով, միավորված էին ժողովրդական զանգվածի ընդհանուր՝ էպիկական վեհ կերպարում:

Լենինականի թատրոնի ներկայացման մեջ ռեժիսորը հաշվի էր առել նաև Երևանի բեմադրության առանձին վրիպումները՝ մասնավորապես նկարչական ձևավորման արտահայտչականության և հերոսների գործողության հարաբերությունը: Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում նկարիչ Սերգեյ Արուտչյանը կարողացել էր ծավալել գործողության վայրի՝ Հայոց մայրաքաղաք Անիի մոմտեմնուալ համայնապատկերը: Նկարչին հաջողվել էր ստեղծել պատմության մեջ ճարտարապետական իր հռչակաւ աճասմբկներով հայտնի քաղաքի կերպարը: Այդ ներկայացման մեծ հմտությամբ ու ճաշակով արված նկարչական ձևավորումը հաճախ ապրում էր իր առանձին կլանքով, ինքնին գեղեցիկ դեկորացիաները շեղում էին հանդիսատեսի ուշադրությունը և միշտ չէ, որ ենթարկվում ու նպաստում էին բեմական գործողությանը: Երևանյան «Երկիր հայրենի» ներկայացման նկարչական ձևավորման այս թերությունը նկատել էր Մարիետա Ծահիճյանը. «Դանդաղ բացվում է վարագույրը, կարմրագույն ցուլը գցելով դահլիճ: Բեմում Անիի ծանր ու մոնումենտալ ճարտարապետությունն է, որ մանրամասն ու ճշգրիտ վերարտադրված է ըստ Ն. Յա. Մանի պեղումների: Այս

նարտարապետությունն իր գեղեցկությամբ, բայց և անշարժությամբ իշխում է ամբողջ ներկայացման վրա: Հանդիսատեսները բեմ են նայում անասելի հաճույքով, բայց պետք է ուղղակի ասել, որ դեկորացիաների պալատային և տաճարային շքեղությունը շատ էր դժվարացնում ըմբռնել դրամայի սոցիալական հակասություններն ու նրա մարդկային տիպածի ամբողջ բազմազանությունը»¹:

Թերևս Մարիետա Ծահինյանը փոքր-ինչ չափազանցնում է «Երկիր հայրենի» ներկայացման ձևավորման աշդպիսի ոճի բացասական հետևանքները, բայց միանգամայն ճիշտ է, որ այս ներկայացման մեջ դեկորացիան ձգտում էր ինքնուրույնության այնպիսի աստիճանի, որն իրոք թույլ չի տալիս բեմական գործողությունը դրսևորել առավել որոշակի և ցայտուն: Լենինականի թատրոնի բեմադրության մեջ Վարդան Աճեմյանը նկարիչ Մելիքսեթ Սվախչյանի հետ մեկտեղ փորձել էր ազատվել շքեղ դեկորացիաներից, որոնցից, եթե խոսքը Անիի նարտարապետական նկարագրի մասին է, այնքան էլ հեշտ չէ ազատվել: Այնուամենայնիվ, այս բեմադրության մեջ ավելի է հաջողվել ձևավորումը ենթարկել բեմական պատումի ոճին և, ինչպես ճիշտ նկատել է թատերագետ Ս. Սարգսյանը, «շնորհալի նկարիչը հեռու է մնացել ինքնանպատակ շուքից և զերծ այն մի քանի նկարիչների սխալներից, որոնք ոչ թե ձևավորումն են ծառայեցնում երկին, այլ երկը ձևավորմանը... Ռեժիսորի հմուտ աչքի և ձևավորողի ջանքերի շնորհիվ ճաշակով ընտրություն է կատարվել թե՛ պալատի հարդարանքը և թե՛ գործող անձանց հանդերձավորումը ակնապարար դարձնելու գործում»¹:

Լենինականի թատրոնի բեմադրության մեջ ռեժիսորի ամենակարևոր նվաճումը պետք է համարել այն, որ բեմական պատումի էպիկական ինստացիան հաստատվում էր որպես պատմական պիեսի բովանդակությունը բացահայտելու ոճական սկզբունք: Ընդ որում, էպիկականությունը հակված էր հերոսական ասքի, դիցաբանական ավանդազրույցի ձևերին: Սա մի կամուրջ էր, որ ռեժի-

¹ «Комсомольская правда», 1941, 10 հունիսի:

² «Խորհրդային արվեստ», 1943, № 12, էջ 85:

սորին ուղիղ տանում էր դեպի նրա գլուխգործոցներից մեկը՝ «Արա Գեղեցիկը»:

«Երկիր հայրենիի» և «Արա Գեղեցիկի» բեմադրությունների միջև ընկած ժամանակամիջոցում Աճեմյանը իրականացրեց ևս մի պատմական պիեսի՝ «Գևորգ Մարգարետունու» բեմադրությունը Լենինականի թատրոնում (1942 թ.):

«Գևորգ Մարգարետունու» ներկայացումը (բեմավորում՝ Ա. Քաջվորյանի) ոչ մի նոր բան չավելացրեց Աճեմյանի **ռեժիսորական հնարանքների** զինանոցին: Սա, ինչպես ասում են թատրոնի մարդիկ, միջանցիկ ներկայացում էր, թեև այստեղ էլ ռեժիսորը ստեղծել էր հետաքրքիր բեմավիճակներ, ինքնատիպ մեկնաբանություն տվել մի շարք կերպարների: Բեմավորման բազմաթիվ դրվագների բաժանված և պլոժետային ու իմաստային առումով սերտորեն չկապակցված կոմպոզիցիան բեմադրողին դրել էր ներկայացման դրամատուրգիան կառուցելու յուրաքանչյուր դրվագում ավարտական ակորդներ հնչեցնելու միջոցով: Ռեժիսորը փորձել էր բեմականորեն տպավորիչ, ուժգին ակորդների օգնությամբ հասնել ներկայացման թեմայի վառ ու համոզիչ հնչողության: Հենց այդ պատճառով նա տեղափոխել էր կոմպոզիցիոն շեշտադրումները, յուրաքանչյուր դրվագի եզրափակիչ մասն էր տարել առավել տպավորիչ իրավիճակը: Այսպես, դրվագների եզրափակիչ կետեր էին դարձել Մարգարետունու և գորականների երդումը, հաղթությունը Սևանի ճակատամարտում, Բեշիրի ուժերի ջախջախումը կամ Դվինի գրաւումը: Ակորդային եզրափակիչ տեսարանների այս համակարգը դրամատիկական շունչ էր հաղորդում ներկայացմանը, հանդիսատեսին ստիպում չթուլացող հետաքրքրությամբ հետևելու գործողությանը, որն իր գրական բեմավորման հիմքում գուրկ էր մեծ լարվածությունից:

Այս «միջանցիկ» ներկայացման մեջ կար մի կերպար, որն իր դրամատիկական լուծումով հող էր պատրաստում «Արա Գեղեցիկի» գլխավոր հերոսի կերպարն ստեղծելու համար: Խոսքը Աշոտ Երկաթի կերպարի մասին է Գեղամ Հարությունյանի կատարմամբ:

Բեմավորման գրական բնագրում Աշոտ Երկաթի կերպարը ամենաբարդն էր ու ամենահակասականը: Այդպիսին էր նաև ներ-

կայացման մեջ: Տարբերությունը սոսկ այն էր, որ ռեժիսորը, օգտը-վելով բեմականացման մեջ եղած հոգեբանական իրավիճակնե-րից, ծայրաստիճան բարդացրել էր ժողովրդի ազատության համար հանցագործության և ինքնագոհաբերման եզրին կանգնած հերոսի կերպարը: Հետագայում, ինչպես կոեսմենք ստորև, «Արա Գեղեցիկի հերոսը նման իրավիճակ է ապրում, բայց արդեն պատմա-կան ուրիշ նյութի հիման վրա և գեղարվեստական բոլորովին այլ մակարդակով: Աշոտ Երկաթի կերպարում ռեժիսորն ու դերասան Գեղամ Հարությունյանը, առաջին անգամ հանդիպելով պատմա-կան գործող անձի նման բնութագրման, անսովորը հաղթահարելու դժվարության գնով գտան հերոսի՝ հոգեբանորեն այդքան բար-դացված կերպարի ճիշտ մեկնաբանության ուղիները:

Աշոտ Երկաթի կերպարը առանձին կարևոր նշանակություն ստացավ նաև այն պատճառով, որ նրա մեջ խորտակվում էր պատ-մական պիեսի դրական անբասիր հերոսի ավանդույթը: Եթե Գոշի, Էմմանուելի, Գագիկի, Պահլավունու, Մարգարետունու կերպարնե-րը հայրենասիրական և հերոսական թեման վառ արտահայտում էին հոգեբանական ներքին երկատվածության ոլորտից դուրս, նույնիսկ կառուցվածքային առումով փոքր-ինչ ուղղագիծ, ապա Աշոտ Երկաթի կերպարում հերոսի հոգեբանական վիճակի մեջ յու-րահատուկ ճեղքվածք է գոյանում, որը բարդացնում է նրա ապ-րումները և պրկում ամբողջ երկրի դրամատիզմը: Իսկ նման հե-րոսի կերպարի մշակումը հետագայում ռեժիսորին ու դերասանին շատ պետք եկավ «Արա Գեղեցիկում»: Թե որքան էր հաջողվել Աշոտ Երկաթի կերպարը, կարելի է դատել Հ. Մկրտչյանի գնա-հատականից. «Հոգեբանական տեսակետից Աշոտ Երկաթը գուցե դրամայի ամենաբարդ կերպարն է: Նա մեղանչում է, ապաշխա-րում, տանջվում է այն զգացումից, որ երկրի ավերածության պատ-ճառն ինքն է: Մերթ նա մի հզոր մեղադրող է, հպարտ է իր մեհա-կության մեջ, մերթ մի իսկական զորավար է: Հոգեբանական այդ բարդ և բազմազան անցումները Գ. Հարությունյանը կատարում է կատարյալ նրբությամբ: Դերասանի հանդիսավոր քայվածքի, միմիկայի, պաուզաների, խոսակցության տոնի մեջ գծագրվում է

Աշոտ Երկաթը, որը մեծ է և՛ իր հանցանքի, և՛ իր մեծագործության մեջ»¹:

Այսպիսով, Վարդան Աճեմյանը «Արա Գեղեցիկին» հանգեց ստեղծագործական մեծ փորձով, որ նա կուտակել էր պատմական պիեսների վրա աշխատելիս՝ «Ծահնամեից» մինչև «Գևորգ Մարգպետունի»: Ռեժիսորական փորձի կուտակման այս ճանապարհին հետաքրքիր հայտնագործումներ էին եղել, որոնք հարստացրել էին հայ ռեժիսորական արվեստն ընդհանրապես, և այս ուղին անցնելով՝ Աճեմյանը հասել էր վարպետության մի այնպիսի աստիճանի, որը նրան հնարավորություն էր տվել արտահայտելու պատմական պիեսի ամենաբարդ պրոբլեմատիկան՝ նրա արդիականությունը: Միաժամանակ ռեժիսորը յուրացրել էր պատմական պիեսի բովանդակության էպիկական-դիցաբանական պատումի ոճը («Երկիր հայրենի»), թափանցել էր պատմական հերոսի կերպարի հոգեբանորեն հակասական էության մեջ («Գևորգ Մարգպետունի»): Ինքնըստինքյան շատ կարևոր և նշանակալի այս կուտակումները ի մի եկան «Արա Գեղեցիկ» ներկայացման մեջ, որի գեղարվեստական նշանակությունը անհնար է գերազանահատել:

Մեյերհոլդն ասել է, թե «Ողբերգականի արվեստում բոլոր տեսարանները վերընթաց են»²: «Արա Գեղեցիկում», այդ ճշմարիտ ողբերգական ներկայացման մեջ, բոլոր տեսարաններն իրոք վերընթաց էին: Ներկայացման կոնցեպցիայի ակունքները հենց Նաիրի Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» ողբերգության մեջ էին, որ բանաստեղծը «կարողացել է տեղականը, ազգայինը, հայկականը բարձրացնել ընդհանրականի, համամարդկային մակարդակի՝ շնորհիվ գեղարվեստական խոշոր ընդհանրացման, շնորհիվ պատմության խնդիրների գաղափարական ճիշտ լուծման»³:

«Արա Գեղեցիկ» ներկայացման մեջ շատ բան պայմանավորված էր գրական սկզբնաղբյուրով, որի գեղարվեստական մեծ արժանիքների մասին մասնագիտական բարձր մակարդակով գրել

¹ «Բանվոր, 1942, 14 փետրվարի:

² «Новый мир», 1961, № 8, էջ 214:

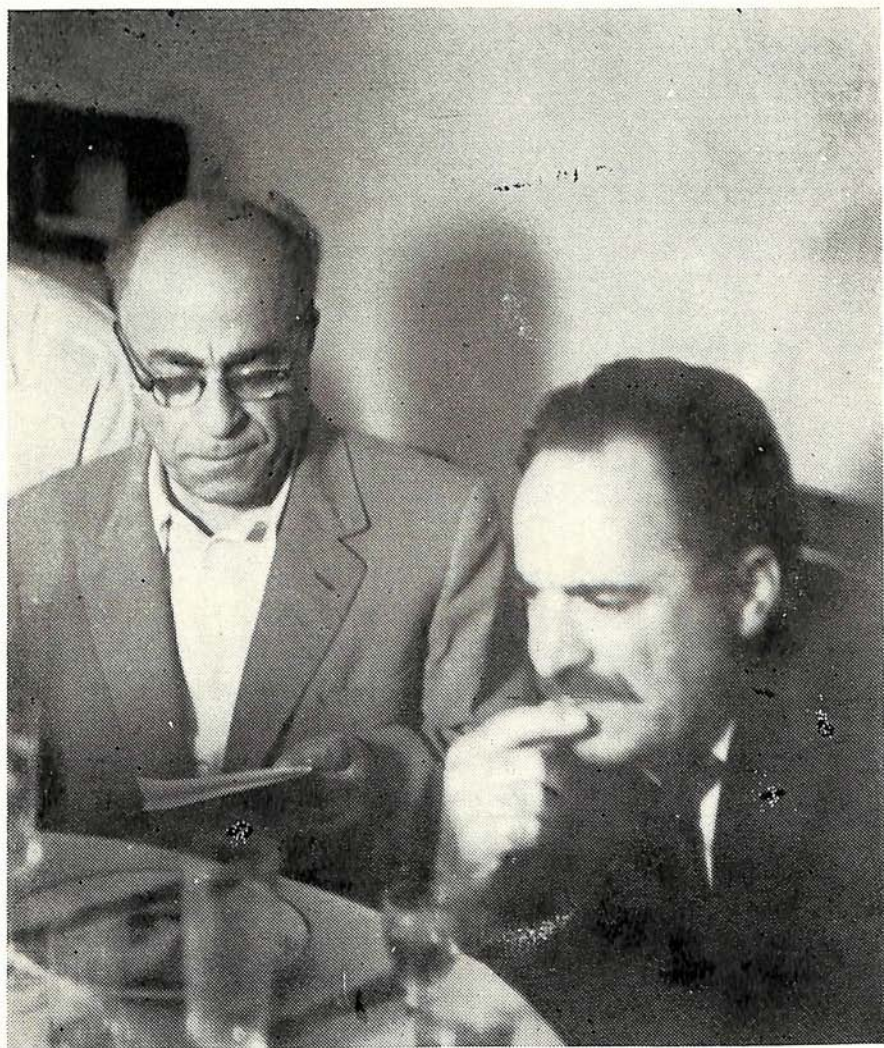
³ Գ. Սևակ, Նաիրի Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» ողբերգությունը, «Գրական բերք», 1946, 20 հուլիսի:

են մեր գրականագետները: Սակայն ռեժիսոր Աճեմյանի ավանդը առանձնապես նշանակալից էր մաս գրական կոմպոզիցիա ստեղծելու, պիեսի բեմական փայլուն մշակման մեջ:

Ողբերգության գրական տեքստի վրա աշխատելիս Աճեմյանը ոչ միայն կարողացավ առավելագույնս «թատերականացնել» այն, այլևս, որ ամենագլխավորն է, ստեղծեց ներկայացման գաղափարական լեյտմոտիվ, պարզեց շեշտադրումները, ճշտեց բեմական պատումի գեղարվեստական կոնցեպցիան: Այսպես, պիեսի ռեժիսորական տարբերակում միացված էին ողբերգության առաջին երկու արարները, իսկ այս բանն արված էր ոչ միայն գործողությունը «խտացնելու» նկատառումներից ելնելով: Ինչպես ժամանակին ճիշտ եզրահանգել է Արամ Ինճիկյանը, «ռեժիսորն իրավացիորեն նկատել է, որ Ստրեստանն ու Շամիրամը պիեսում համեմատաբար մեծ տեղ են գրավում, եթե նկատի ունենանք մասնա, որ առաջին և երկրորդ գործողությունները (հատկապես երկրորդը) ավելի ուժեղ են դրամատիկական հոգեբանությամբ: Ելնելով պիեսի գաղափարական իմաստից, միանգամայն պարզ է, որ ռեժիսորը պետք է աշխատեր գերակշռող դարձնել Արայի և Ուրարտուի բաժինը»¹:

Նաիրի Զարյանի երկում Ստրեստան և Ուրարտու աշխարհների այս որոշ «անհավասարակշռությունը» առիթ տվեց Տիգրան Հախումյանին հայտարարելու, թե ճիշտ կլիներ ողբերգությունն անվանել «Շամիրամ»: Սակայն ներկայացումը հազիվ թե մնան առիթ տար, քանի որ ռեժիսորը Արա Գեղեցիկի և Ուրարտուի գիծը բեմական արտահայտչական միջոցներով եռանդագին մղել է առաջին պլան: Ելնելով հենց այս կոնցեպցիոն նկատառումներից, Աճեմյանը ներկայացում էր մուծել առանձին տեսարաններ, որ չկային ողբերգության մեջ: Այսպես, ներկայացման ամենադրամատիկական տեսարանում, ուր Արա Գեղեցիկն ընդունում էր Շամիրամի դեսպաններին, հայտնվում էր ժողովրդական ասացողը և պատմում Հայկի ու Բելի առասպելը, որի մեջ արտացոլված է հայ ժողովրդի հերոսական սկզբնավորումը: Ներկայացման

¹ «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1947, № 7, էջ 125.



Վիլյամ Սարգսյանի հետ



Էդուարդ Սմիլցիսի հետ

ֆինալում այդ մոտիվը ամրապնդվում էր ռեժիսորի ներմուծած մի ուրիշ տեսարանով. Արայի զոհվելուց հետո ճակատամարտի դաշտում հայտնվում էր գինեվարպետ Արբակը և հաղորդում, թե հարություն առավ Արան, այսինքն ավանդում էր Արայի հայտնի առասպելը: Ապա Արբակը, ծագող արևի շողերով ողողված, ոգում էր ամեն հայի ծանոթ տողերը «Վահանգահի ծնունդից», մի ստեղծագործություն, որի մեջ կյանքի հավերժության թեման, վերածնունդի թեման համահնչուն է ժողովրդի անմահության մոտիվին:

Ներկայացման գրական հյուսվածքի մեջ ներմուծված այս և ուրիշ ռեժիսորական հավելումները նրա կոնցեպցիան դարձրել էին պարզորոշ ու նպատակամետ, ուժեղացրել էին գաղափարական հնչողությունը: Ժողովրդի հավերժության թեման, բացահայտված ողբերգական եղանակով, «Արա Գեղեցիկ» ներկայացման լեյտմոտիվն էր: Եվ ռեժիսորն իր խնդրի իրականացմանն էր հասել բեմադրության բոլոր հիմնական օղակների գեղարվեստական խոր լուծման միջոցով:

Ասորեստան և Ուրարտու աշխարհները ներկայացման մեջ պատմական չեզոք ֆոն չէին, սուկ այնպիսի ֆոն, որի վրա ծավալվում են դրամատիկական անցքերը: Նկարիչ Մելիքսեթ Սվախչյանի հետ մեկտեղ, ռեժիսորը հասել էր այդ աշխարհների կերպարների արտահայտմանը, կերպարներ, որոնք ընդունակ էին բացահայտելու պատմական երևույթի էությունը: «Արա Գեղեցիկում» Աճեմյանն այլևս չէր հետևում պատմական դարաշրջանը նկարագրելու ոճին, այլ ձգտում էր կերպարայնության, որը կարող էր սակավաբառ ու տարողունակ արտահայտել դարաշրջանի խորհուրդը: Բեմական միջոցների առավելագույն խնայողություն և յուրաքանչյուր մանրամասի իմաստալից առավելագույն հագեցում,— ահա թե ինչի էր ձգտում Աճեմյանը «Արա Գեղեցիկ» ներկայացման մեջ: Եվ նա դրան հասավ Ասորեստան և Ուրարտու հակամարտ աշխարհների կերպարային լուծման շնորհիվ: Հիշենք Միխեյլի բնորոշումը՝ «կերպարային-պատկերավորը ամենից առաջ մտքի խնայողության արդյունք է»¹:

¹ С. М. Михоэлс, «Статьи. Беседы». Речь», У., 1960, № 139:

Երկու աշխարհների բնական կերպարները որոնելիս ռեժիսորը վերստին ելնում էր ներկայացման գլխավոր կոնցեպցիայից, աչքի առաջ ունենալով Ասորեստան աշխարհի՝ նվաճողական քաղաքականությունն վարող այդ հզոր պետության և Ուրարտու աշխարհի՝ հայկական պետության նախահայրենիքի, ինքնահաստատման ձգտող այդ նորածագ պետության պատմական հավաստի բնութագրերը: Ներկայացումն սկսվելուն պես հանդիսատեսը «փոխադրվում» էր ասորական միջավայր, որ մոնումենտալ էր և ահագոյն իր հզոր նկարագրով: Բեմի աջ և ձախ կողմերում բարձրանում էին ասորական աստվածներ Բահալի և Իշտարի հսկայական ոտքերը: Տեսանելի էին միայն աստվածների ոտքերը, փիգուրների մնացած մասերն անհետանում էին վերը ինչ-որ տեղ: Նման կոմպոզիցիայի շնորհիվ չափազանց ծավալուն, մոնումենտալ տեսք էին ստանում հեթանոս աստվածների փիգուրները, որոնց ֆոնի վրա մարդիկ, նաև Նինոս թագավորն ու Ծամիրամը, ոչ միայն մանր էին թվում, այլև պարզապես չնչին: Ասորեստանի աստվածների ամուր գետնին հենված զորեղ ոտքերն ասես մարմնավորում էին իրավակարգը մի պետության, ուր ամեն ինչ ենթարկված էր ուժին ու բռնությանը:

Աստվածների ոտքերի մոտ Ասորեստանի թագավոր Նինոսի գահն էր, որ առյուծի երախ էր հիշեցնում: Որպեսզի նման մթնոլորտում չննշվեին գործող անձինք, ռեժիսորն առաջադրել էր շարժումների հատուկ պլաստիկա, նրանց առանձին հանդիսավորություն և այնպիսի վեհություն հաղորդելով, որ բնորոշ է դիցաբանական ոճին: Բեմական պատումի այս ինտոնացիան ավելի ու ավելի էր ուժեղանում և ընդգծվում, երբ Նինոսի պալատում հայտնվում էր Ուրարտուի արքա Արա Գեղեցիկն իր շքամբով:

Սկզբունքորեն ու բացահայտ հրաժարվելով կենցաղագրությունից, ռեժիսորն ընթացավ թատերային պայմանականության ուղիով, որն այս դեպքում կարելի է բնորոշել որպես թատերային բարձր պայմանականություն: Տեսնենք, թե ինչպես այն ի հայտ եկավ Ծամիրամի և Արայի սիրո մոտիվի բեմական մեկնաբանության մեջ, մոտիվ, որը ներկայացման դրամատիկական կոլիզիայի որոշիչն էր:

Ժամանակին Նաիրի Զարյանի ողբերգությունն ու Լենինականի թատրոնի ներկայացումը կշտամբեցին այն պատճառով, որ Արան պարզապես գեղեցիկ է, և Ծամիրամը թագավորին սիրում է միայն նրա գեղեցկության համար: Նախ՝ դա իրոք այդպես էր: Եվ բնավ էլ արտառոց ու անհասկանալի չի թվում, որ Ծամիրամն Արային սիրում է նրա գեղեցկության համար, Արան էլ Ծամիրամին, ի դեպ, դարձյալ գեղեցկության համար: Եվ ապա՝ դա այնքան էլ ճիշտ չէր, քանի որ ներկայացման մեջ ռեժիսորն ստեղծել էր սիրո մոտիվի սեփական դրամատուրգիա: Ներկայացման ամբողջ առաջին արարը, որ կազմված էր պոլիֆոնիկ զարգացող բազմաթիվ դրամատիկական մոտիվներից, ռեժիսորը հուզական առումով ենթարկել էր Արայի և Ծամիրամի սիրո հաստատմանը:

Նիկոսի պալատում հայտնվելուն պես Արան գրավում էր ատրական թագուհու ուշադրությունը: Բայց ռեժիսորը փորձ չէր անում հանդիսատեսին համոզելու, թե առաջին իսկ հայացքից ծնվող այդ սերը ճակատագրական է: Ծիշտ է, Արան էլ հրապուրվում էր Ծամիրամի գեղեցկությամբ, սակայն այդ փոխադարձ հայացքները, այդ հուզական բռնկումը չէին մեկնաբանվում որպես գործողության հետագա ամբողջ ընթացքը կանխորոշող ուժ: Ծամիրամի և Արայի փոխադարձ հրապուրանքը հարստանում էր այնպիսի մոտիվներով, որոնք հանգեցնում էին Ասորեստանի թագուհու և Ուրարտուի թագավորի սիրո ամբողջ ուժն ու միաժամանակ ճակատագրական բնույթը բացահայտող ռեժիսորական նշանավոր բեմավիճակներին: Ռեժիսորը գիտակցաբար ձգձգում էր սիրո բռնկման կուլմինացիայի պահը, որպեսզի հանդիսատեսը հնարավորություն ունենար համոզվելու, որ Ծամիրամի և Արայի սերը անցողիկ զգացմունք չէ և ոչ էլ սոսկ կրքի արտահայտություն, ուստի և կարող է իրոք ճակատագրական լինել:

Մի անգամ չէ, որ Ծամիրամը համոզվում էր, թե հոգեկան ինչպիսի գեղեցկության տեր է Արան, և մի անգամ չէ, որ Արան հիանում էր Ծամիրամի ոչ միայն գեղեցկությամբ, այլև խելքով, ամուր կամքով, մտքի թռիչքով: Եվ ռեժիսորը այս ամենից հետո էր միայն կառուցում պատկերի եզրափակիչ բեմավիճակը՝ Արան և Ծամիրամը սևեռում նայում են իրար, ասես շուրջը ոչ ոք ու ոչինչ

Հկա: Այդպիսի ակնթարթը չէր կարելի չմատուցել «խոշոր պլանով»: Եվ ռեժիսորը, հերոսներին կտրելով շրջապատից, բերում էր նախաբեմ, ուր Արամ ու Ծամիրամը հափշտակված, կտրված ամեն ինչից նայում էին իրար: Այդ դադարը երկար է տևում, բայց բեմը լցնում էր իրենով ոչ պակաս, քան ամենահագեցած դրամատիկական գործողությունը:

Եթե ռեժիսորը ցանկանար ընդգծել այն բանի կարևորությունը, որ Ծամիրամն ու Արամ սիրում էին իրար առաջին հայացքից, նա, ինչ խոսք, կարող էր այդ բեմավիճակը կառուցել նրանց առաջին իսկ հանդիպման ժամանակ: Սակայն Աճեմյանն առավել կարևոր էր համարել շեշտել Արայի զգացմունքի ամբողջ խորությունը՝ այդ զգացմունքի բոլոր հետևանքները ավելի շեշտված ներկայացնելու համար: Ահա թե ինչու վերը նկարագրված բեմավիճակը սուկ հերոսների զգացմունքների խորհրդանշան-պատկերը չէր, այլ առաջին արարում ծավալված՝ սիրո գոյացման մոտիվի «դրամատուրգիայի» փաստական ավարտը: Այսպիսով, առաջին արարի այդ բեմավիճակում ավարտվում էր մի ամբողջ երևույթի զարգացման ընթացք, որ ընդգծել էր ռեժիսորը: Դեռ Մեյերհոլդն է ասել, թե «բեմավիճակը բոլորովին էլ ստատիկ խմբավորում չէ, այլ պրոցես»: Այդ պրոցեսը, ինչպես տեսանք, Աճեմյանը «Արա Գեղեցիկում» իրականացրել էր ոչ միայն դրամատիկական լարվածությունը աստիճանաբար ուժեղացնելու, այլև բովանդակությունը ավելի ու ավելի խորացնելու միջոցով:

Ուրարտու աշխարհը պատկերող երկրորդ արարի իրադարձությունները ռեժիսորը մեկնաբանել էր նույն վեհաշուք պատումով, միայն մի տարբերությամբ, որ փոխվել էին գույներն ու ինտոնացիաները, դարձել առավել լուսավոր ու մաժորային, իսկ բեմում ծավալվող բուն կյանքը թվում էր ավելի իրական ու հավաստի, եթե կարելի է ասել՝ ավելի հողամերձ, ուստի և հուզականորեն առավել հագեցած և հանդիսատեսին անմիջականորեն հուզող: Այս տարբերությունն սկսվում էր նկարչական ձևավորումից, որն այստեղ լուսավոր տոներով էր արված: Ինչ վերաբերում է հայկական աստվածների՝ Անահիտի և Վահագնի արձաններին, ապա

արանք լուծված էին աստրական աստվածների արձանների լուծմանը հակառակ եղանակով: Այս «աստվածները» չէին իշխում շրջապատի վրա ու թեև դարձյալ վիթխարի էին իրենց ծավալներով, այնուհանդերձ, երկյուղ չէին ներշնչում և չէին ճնշում շրջապատը: Ծիշտ է նկատել Ռազմիկ Մադոյանը Լենինականի թատրոնին նվիրված իր գրքում. «Անահիտը և Վահագնը չունեն վերացական նկարագիր, այլ իրենց նմանությանը հիշեցնում են Նուարդին ու Արային: Պիեսի այդ ակնարկը Սվախչյանի ձևավորման մեջ ավելի ցցուն պատկեր էր ստացել:

— Ոչ թե աստվածներն են ստեղծել մարդկանց, այլ մարդիկ՝ աստվածներին, — ահա այս միտքն էին հուշում հեղինակը և թատրոնը հանդիսատեսին»¹:

Երկրորդ արարից ռեժիսորն սկսում է ձևավորել նոր կերպար՝ ժողովրդի կերպարը: Ժողովրդական զանգվածների կերպարներն անհատականացնելու նախկին սկզբունքը, ուժի մեջ մնալով հանդերձ, այժմ արդեն ռեժիսորական գլխավոր սկզբունքը չէր: Արքայի և Կադմուսի վառ ու կոլորիտային ֆիգուրները ամրապնդում էին ռեժիսորական հիմնական մտահղացումը՝ ստեղծել ժողովրդի այնպիսի կերպար, որը հանդիսավորապես բարձրանար պատվանդանի վրա: Եվ անհատականացված ցայտուն կերպարների կողքին, հերոսական ասքի ոճով լուծված մասսայական տեսարանների կողքին հանդես եկավ պայմանական մի խումբ՝ երգչախումբը (խորը): Այնուհետև դրամատիկական լարվածությունը առաջ էր մղվում բազմապլան ճանապարհով՝ գլխավոր գործող անձանց անհատական ապրումների, վարպետորեն կառուցված ժողովրդական տեսարանների և, վերջապես, երգչախմբի պայմանական կերպարի միջոցով: Պատկերացնելու համար, թե երգչախումբը գործողությանը ինչպիսի դրամատիկական շունչ էր հաղորդում, դիմենք ներկայացմանը:

Ուրարտու աշխարհը պատկերող առաջին իսկ տեսարանին հատուկ մաժորային ինտոնացիան դառնում էր հանդիսավոր-տագ-

¹ Ռազմիկ Մադոյան, «Թատրոնի ուղին», Երևան, 1967, էջ 177:

Ասպալի, երբ հասնում էր ամենագոր Շամիրամի նենգամիտ դիտավորության գույժը: Անահիտի արձանի մոտ ծունկի էր՝ գալիս Արբակն ու աղոթում, որ Արան «Ի բաց մերժե գայթակությունը ցոյի Շամիրամա»: Այս տեսարանում լուր էր գլարթե երաժշտությունը, բեմը սուզվում էր տազնասպալի գույների մեջ, Արբակի հետ մեկտեղ բազմությունը ծնկաչոք փրկություն էր աղերսում՝ հուսալից հայացքը Անահիտ աստվածուհու մարդկային կերպարանքին, որի առջև հպարտ հուրհրում էր ջահը: Բոցը մի տեսակ շերտավորում էր բեմը, անհանգիստ ու չարագուշակ ստվերներ նետում: Հայտնվում էր երգչախումբը՝ թատերական պայմանական զգեստներով կանանց ու տղամարդկանց մի խումբ: Եվ կրկնվում էր բազմաձայն՝ «Ի բաց մերժե գայթակությունը ցոյի Շամիրամա...»:

Արբակը, իմանալով Շամիրամի հրավերի մասին, Արային աւսում է. «Մի՛ գնա Ասորեստան»: Նորից հայտնվում էր երգչախումբը և «Մի՛ գնա Ասորեստան» խոսքը կրկնում բազմաձայն՝ որպես ժողովրդի կոչ ու խորհուրդ:

Իսկ երբ Արայի մայրը, վրդովված որդու «թուլությունից», ստիպում էր մերժել Շամիրամի հրավերը, երգչախումբը երկու անգամ կրկնում էր՝ «մերժի՛ր», և կրկնում էր արդեն որպես հրամայական պահանջ:

Առանձին հերոսների խոսքերի այս յուրօրինակ բազմաձայն արձագանքը գործողությանը ոչ միայն հատուկ լարվածություն էր հաղորդում, այլև, որ, ամենագլխավորն է, ուժեղացնում էր էպիկական-դիցաբանական պատումի ինտոնացիան:

Երգչախմբի կերպարի արտաքին պլաստիկական գծանկարը միօրինակ չէր: Երգչախումբը շարժվում էր բեմում, շարվում արտահայտիչ բեմավիճակով, մերթ ողբում, մերթ ուզմաշունչ թափահարում նետերը, մերթ լուր հանդիսավոր-ողբերգական, երբ լսում էր Արայի մահվան գույժը. կամ ցնծում՝ իմանալով, որ հարություն է առել Արան: Երգչախումբը, ասես, հերոսի երկվորյակն էր՝ խրախուսում էր նրան, հուշում կամ հակադրվում, նայում Արայի արարքներին: Սա անտիկ թատրոնի արտահայտչական համակարգի յուրօրինակ վերահմաստավորումն էր, որին հասել է ռեժիսորը:

Ինչպես արդեն ասվեց, «Արա Գեղեցիկ» պիեսում գլխավոր

հերոսի ներաշխարհը երկվացած է, որը պատմական դրամա բեմադրող ռեժիսորի առջև նոր խնդիրներ էր դնում: Աճեմյանը կրկին յուրահատուկ ձևով լուծեց այդ պրոբլեմը: Արայի երկվությունը չմեկնաբանվեց որպես մեղոդրամատիկական երկատվածություն: Սա «մարդկային թուլությունների» կամ ուրիշ կնոջ սիրող հերոսի սենտիմենտալ ապրումների տեղը չէր: Բեմահարթակում մեծ կրքեր էին եռում, մարդկային զանցանքները հասցված էին հանցագործության, իսկ սիրո զգացումը՝ ճակատագրական երևույթի աստիճանի: Նման մեկնաբանության համար անհրաժեշտ էին արտահայտչական հատուկ միջոցներ, բեմավիճակների նոր կառուցվածք:

Եթե Արայի և Ծամիրամի սերն իր մեջ վիթխարի չափերի հասնող պայթուցիկ կոնֆլիկտ ունի, ապա ռեժիսորը ձգտում է դա հրնչեցնել և՛ ներքին խոր կոնֆլիկտների միջոցով, և՛ տեսանելիորեն՝ բեմավիճակների կառուցվածքներում: Ահա Արևելքի հպարտ ու գեղեցիկ թագուհու առջև կանգնած է Արան: Նրանք սիրում են միմյանց բուռն ու կրքոտ: Հեթանոս կուռքի թևերը, որոնց ներքո Ծամիրամը բազմում է ասորական գահին, կտրուկ հեռանում են բեմի հակառակ կողմերը: Ռեժիսորական բեմավիճակներն ասես կրկնում են այդ սլաքաձև թևերի գծապատկերը: Իրարից հեռացող թևերի սլաքներում, Արային և Ծամիրամին իրարից բաժանող և հակադիր կողմերը տանող բեմավիճակներում պլաստիկական ստույգ ու մատչելի ձևերով, վառ ու տպավորիչ արտահայտվում է ներկայացման ողբերգական կոլիզիան—անհնար է երկու անհաշտ տարերքի՝ սիրո և հայրենադավության գոյակցումը:

Եթե Արայի ներաշխարհը խռովվում է երկվությամբ, ապա այս թեմայի ողբերգական լուծումը ռեժիսորին հանգեցնում է այն բանին, որ երգչախումբը դառնում է Արայի երկվորյակը. բազմաձայն երգչախումբը խոշորացնում է հերոսի ներքին դիալոգը, նրա ապրումները մատուցում ծավալուն պլանով:

Եթե Արան որոշում է խզել կապերը Ծամիրամի հետ, ապա ռեժիսորը գտնում է լուծման, այսպես ասած, կասկադային եղանակ՝ վճիռը հուշում է Արբակը, ապա այդ նույնը պահանջում է Արայի մայրը, այնուհետև բազմաձայն երգչախումբը պաշտպանում

է վճիռը և, վերջապէս, Արան արտասանում է՝ «Ես չե՛մ դաժանա-
նի իմ Նուարդին»:

Ռեժիսորն, իրոք, կարողացավ «Արա Գեղեցիկում» հասնել
ստեղծագործական այնպիսի բարձունքների, որտեղից մի ամբողջ
ժողովրդի թատերական մշակույթի գեղարվեստական կյանքի նոր
հորիզոններ են բացում¹:

Աճեմյանը ռեժիսորական արվեստի այս բարձր մակարդակին
հասավ ոչ միայն դրամատիկական, այլև օպերային թատրոնում:
Երաժշտական թատրոնում նույնպէս ռեժիսորը ձգտում էր ժողո-
վրդա-հերոսական ներկայացման, որի գլխավոր հերոսը ժողո-
վուրդն է: Եթե դրամատիկական թատրոնում Վարդան Աճեմյանի
անվան հետ կապված է ժողովրդա-հերոսական դրամայի բեմա-
կան չգերազանցված մարմնավորումը, ապա երաժշտական թատ-
րոնում ևս նրա անվան հետ են կապվում մեր լավագույն ժողովրդա-
հերոսական օպերաները: Դեռ Հայրենական պատերազմի տարի-
ներին Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի
բեմում Աճեմյանը բեմադրեց Ուզեիր Հաջիբեկովի «Բյոռոլի» օ-
պերան: Այստեղ արդեն պարզորոշ արտահայտվում էր երաժշտա-
կան թատրոն եկած դրամատիկական թատրոնի ռեժիսորի ստեղ-
ծագործական դիրքորոշումը:

Լիովին ենթարկվելով երաժշտական դրամատուրգիայի
սկզբունքներին, Վարդան Աճեմյանը, սակայն, փորձեց օպերային
ներկայացումն ազատել ստատիկայի ավանդույթից, ստատիկա, որ
բովանդակությունից չէր բխում, այլ օպերային ներկայացում էր
ներմուծվել արհեստականորեն և հատկապէս ի հայտ էր գալիս
մասսայական տեսարաններում: Եվ Աճեմյանը օպերային իր առա-

¹ Ինչ վերաբերում է «Արա Գեղեցիկ» ողբերգության երկրորդ բեմադրության-
նը՝ արդեն Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, 1965-ին, ապա այն իրականաց-
վեց այնպիսի պայմաններում, երբ թատրոնը զրկվել էր սեփական շենքից և ներ-
կայացումը բեմադրել էր «Համերգային» կատարման համար: Այս աշխատանքը
հասավ լենինականյան բեմադրության մակարդակին, թեև այստեղ կային առան-
ձին հետաքրքիր տեսարաններ ու դերակատարումներ: Այս ներկայացման մասին
միանգամայն դրվատական թատերախոսականներ եղան, որոնց մեջ, ցավոք, խոր
վերլուծություն չկար, այլ գերակշռում էին հիացմունքի ինտոնացիաները: Տե՛ս «Սո-
վետական Հայաստան», 1965, 28 մայիսի և 10 հուլիսի, «Սովետական արվեստ»,
1965, № 7:

ջին իսկ աշխատանքում սկսեց խորտակել մասսայական տեսարանների ստատիկան, ձգտեց այն բանին, որ բազմությունը երաժշտական ներկայացման մեջ ոչ միայն իր իսկական դերն ունենա, այլև անհատական բնույթը, սեփական դեմքը: Դա մեծապես հաջողվեց «Քյոտոլի» օպերայում: Ներկայացումը դիտելուց հետո օպերայի հեղինակ Ուգեիր Հաջիբեկովը հատկապես նկատեց. «Նախ և առաջ պետք է նշել ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի խնամքով կատարած նուրբ աշխատանքը. նա հետաքրքիր շատ հնարագիտություն է ցույց տվել և ճիշտ է մեկնաբանել «Քյոտոլի» օպերան, որպես ժողովրդա-հերոսական ոճի ստեղծագործություն: Ռեժիսորի հմուտ ձեռքը զգացվում է, թե **մեծ մասսաների շարժման մեջ** և թե առանձին բեմական կերպարների ստեղծման մեջ»¹:

Աճեմյանի ռեժիսորական սկզբունքները առավել լիակատար և գեղարվեստական բարձր մակարդակով մարմնավորվեցին Արմեն Տիգրանյանի «Դավիթ բեկ» օպերայի բեմադրության մեջ: Սա, իրոք ժողովրդա-հերոսական երաժշտական ներկայացում էր, որ մասսայական տեսարանները, ազատվելով շաբլոն բեմավիճակներից և չարդարացված ստատիկայից, առանձին արտահայտիչ ուժ էին ստացել: Ռեժիսորն ուղղակի հայտարարեց, թե ինքը հիմնական ուշադրությունը դարձրել է ժողովրդական տեսարանների վրա, կենտրոն է բերել ժողովրդին, որը պետք է ներկայացման մեջ գլխավոր դերը խաղա: Դրամատիկական թատրոնում պատմական պիեսների վրա աշխատելու ընթացքում հաստատված սկզբունքները Աճեմյանին շատ օգնեցին երաժշտական թատրոնում: Բանն այն է, որ ռեժիսորը «Դավիթ բեկում» ստեղծեց արտահայտիչ մասսայական տեսարաններ, բազմությունը հարկադրեց ապրել բնական կյանքով: Ռեժիսորի առջև ավելի բարդ ու կարևոր խնդիր կար, որ արձագանքում էր «Արա Գեղեցիկի» ռեժիսորական պրոբլեմատիկային:

Եթե դրամատիկական թատրոնում հարկ էր լինում ներկայացման մեջ երգչախումբ ներմուծել, որի մասին պիեսում խոսք անգամ չկար, ապա օպերային ներկայացման մեջ անպայման պետք է լի-

¹ «Սովետական Հայաստան», 1943, 20 օգոստոսի (ընդգծումն իմն է— Ս. Ռ.):

ներ այդ: Եվ Աճեմյանը ժողովրդական զանգվածի կերպարն ստեղծելու խնդիրը լուծեց չափազանց յուրակերպ՝ գործողության մեջ ներգրավեց ոչ միայն ստատիստներին, միսանսներին, այլև երգչախումբը: Եվ այս ամենն արվեց ոչ թե մասսայական շարժուն տեսարաններ ստեղծելու, այլ ինչպես ճիշտ արտահայտվել է ինքը՝ ռեժիսորը, բեմում կատարվող բոլոր անցքերը ժողովրդի վերաբերմունքի պրիզմայի միջով բեկելու համար: Աճեմյանը գրում է. «Ռեժիսորի խնդիրն էր ստեղծել ժողովրդական հերոսական օպերային ներկայացում: Այդ էր թելադրում և՛ երաժշտությունը, և՛ դրամատուրգիան: Ուստի ներկայացման մեջ պետք էր շեշտը դնել ժողովրդական տեսարանների վրա, որոնցով հարուստ էր օպերան: Անհրաժեշտ էր ներկայացման կենտրոնը դարձնել ժողովուրդը, նրան հատկացնել գլխավոր դերը, **նրա միջոցով** արտահայտել դեպքերի, գործողությունների էությունն ու ընթացքը, հերոսներին կապել ժողովրդի հետ և նրանց վարքը պայմանավորել նրա ձգձուգումներով: Այստեղից բխեց այն պահանջը, որ երգչախումբը դառնա ներկայացման հիմնական գործոն ուժը»¹:

Վարդան Աճեմյանը ստեղծագործական այս բարդ խնդիրը լուծեց իրեն հատուկ վարպետությամբ ու երևակայությամբ:

Երաժշտագետ Մ. Սաբինինյան «Պրավդայում» գրեց, թե «ժողովրդա-հերոսական ժանրի օպերաներում, ինչպես և «Դավիթ բեկում», գործողությունն ընթանում է անշտապ, թե օպերայի երաժշտական դրամատուրգիան թելադրում էր ստատիկա, առավել ևս, որ «Դավիթ բեկի» դերերգերի մոտ կեսը միանման ավարտունի՝ զինված ապստամբները ռազմերթի են ելնում»: Թատերախումբը շարունակում է. «Դուրիսն չէր խուսափել կրկնողություններից, անհրաժեշտ շարժունություն հաղորդել այդ ֆինալներին: Եվ, այնուհանդերձ, բեմադրողներ Վ. Աճեմյանն ու Գ. Մելքունյանը կարողացել են այդ բանն անել. նրանք գտել են մեմսկատարների ու երգչախմբի էֆեկտիվ, արտահայտիչ (և ամեն անգամ նորովի) բեմական տեղաբաշխում, գեղեցիկ, երաժշտությանը շատ լավ ներդաշնակող բեմավիճակներ»²: Մ. Սաբինինյան «Դավիթ բեկի» ռե-

¹ «Սովետական Հայաստան», 1956, 1 ապրիլի (ընդգծումն իմն է— Ս. Ռ.):

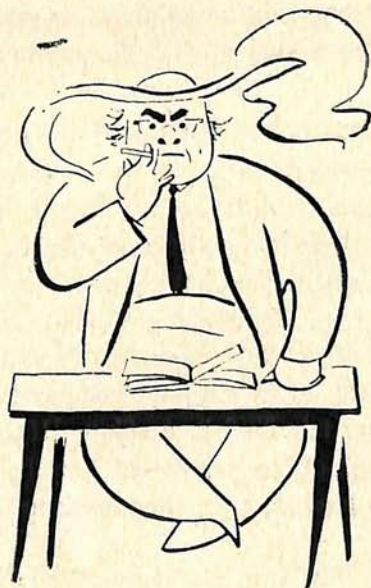
² «Правда», 1957, 10 հունվարի:

ծիտորական աշխատանքը «գերազանց» է համարում: Մի ուրիշ թատերախոս՝ Մ. Սլոցկայան, նկատում է, որ «մասսայական տեսարանների լիակյուն լուծումը արժանանում է հանդիսատեսի միահամուռ հիացմունքին»¹: Օպերային թատրոնում սովորաբար ծափահարում են մենակատարներին, դիրիժորին, նույնիսկ նկարչին, բայց, խոստովանենք, շատ հազվադեպ է պատահում, որ ծափերի արժանանա ռեժիսորի կառուցած մասսայական տեսարանը: ՍՍՀՄ Մեծ թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Բ. Պոկրովսկին հատուկ ընդգծեց. «Ամենից ավելի ուշադրություն է գրավում մասսայական տեսարաններ կառուցելու ռեժիսորական իմացությունը»²:

Վարդան Աճեմյանը դրամատիկական և երաժշտական թատրոններում պատմական պիեսների և օպերաների իր բեմադրություններով նշանակալից ավանդ է բերել թատերական մշակույթին:

¹ «Ленинградская правда», 1956, 22 հունիսի:

² «Известия», 1957, 30 մարտի:



ՀՐԾՎԱՆՔԻ ԱՇԽԱՐՀՈՒՄ

Ծառերը մինչև օրս էլ կատակերգությունը համարում են Աճեմյանի ռեժիսորական ստեղծագործության տարերքը: Նրան երկար տարիներ թերևս ամենից ավելի կշտամբել են այն բանի համար, որ բեմում տուրք է տվել ծիծաղաշարժին՝ նույնիսկ, երբ դրա հարկը չի գգացվել ըստ պիեսի: Կարելի է անսխալ պնդել, որ Աճեմյանի բոլոր ներկայացումներում, ինչ ժանրով էլ լուծված լինեն, միշտ առկա են կոմիկական իրավիճակներ, որոնք անկեղծ ծիծաղ են հարուցում և, որպես կանոն, հենց իր՝ ռեժիսորի երևակայության արդյունքն են:

Աճեմյանը սիրում է խնդությունը բեմում, նա տառացիորեն առարում է այդ խնդությունը այնքան վառ, որ կարելի է բնութագրել «արևային» մակդիրով: Զավեշտի և հումորի աշխարհը իրոք մոտ է Աճեմյանի ստեղծագործական խառնվածքին, արվեստագետ, որը կարողանում է զարմանալի նուրբ ու անսխալ նկատել մարդկանց ծիծաղաշարժ կողմերը: Եվ ոչ միայն նկատել: Երբ լույս տեսավ Աճեմյանի ընկերական շարժերի պլանը, Մարտիրոս Սարյանը չկարողացավ անտարբեր մնալ և գրեց. «Բոլոր մարդիկ էլ նայել գիտեն, բայց կարևորը տեսնելն է, գտնելը: Աճեմյանի սուր աչքը որոնում է մարդու այն գծերը, որոնք մի կողմից ընդգծում են տվյալ անձի համար տիպականը, մյուս կողմից «ժպիտի» նյութ են դառնում:

... Այս երկու՝ տեսնելու և տեսածը նկար դարձնելու հատկու-

թյունները Աճեմյանի մեջ ներդաշնակորեն հյուսվում են, և արդյունքը լինում է խիստ հետաքրքիր մի արվեստ, որ կրում է ցայտուն ինքնատիպության դրոշմ»¹:

Աճեմյանը, ուր էլ լինի, չի բաժանվում մատիտից: Թղթի մի պատուտի, ծխախոտի տուփի վրա, պիեսի տեքստի լուսանցքներում կամ որևէ այլ տեղ նա ձեպանկարում է գործով կամ պատահաբար հանդիպած մարդկանց դիմանկարները: Մեր պարբերական մամուլում հոդվածներ եղան Աճեմյանի հրապարակած շարժերի ալբոմի մասին: Գրախոսականներից շատերի հեղինակները հակված էին ռեժիսորի ձեպանկարները համարելու նրա «հոբբին»: Մինչդեռ Աճեմյանի գծանկարները ծանոթ մարդկանց կերպարների մեկնաբանություններն են, եթե կուզեք, կատակերգական ժանրով: Այս բանը ճիշտ է նկատել Գ. Լալայանը. «Նրա գծանկարներում պարզորոշ երևում է բեմական կատակերգական իրավիճակի փալլուն վարպետը: Եվ արդյո՞ք նկարչի սուր աչքը չի օգնել ռեժիսորին՝ տարիներ շարունակ ստեղծելու խնդությամբ ողողուն կատակերգական հոյակապ ներկայացումներ»²:

Հայտնի ծաղրանկարիչ Ալ. Սարուխանը, Աճեմյանին անվանելով շարժի անգուգական վարպետ, գրում է. «Երևան բնակությանս շրջանին հաճախ ստի՞ջ ունեցա իր բեմադրած թատերական գործերը տեսնելու, որոնց մեջ որոշապես աչքի զարնող երգիծական մեկե ալելի նուրբ մանրամասնություններ և գլուտեր կմատնեին բեմադրիչի հումորիստական գիծը»³: Ա. Արաքսմանյանը միանգամայն իրավացիորեն հումորը համարում է «Աճեմյանի ռեժիսորական արվեստի հմայքներից մեկը»⁴:

Աճեմյանի հումորիստական ձեպանկարները բնավ էլ ռեժիսորի «հոբբին» չեն, ոչ էլ գծանկարչի զուտ պրոֆեսիոնալ հրապուրանքի արտահայտությունը: Դրանք որոշակի պրիզմայի՝ ծիծաղաշարժի միջով մարդկանց կերպարների ռեժիսորական ընկալման շարունակությունը, ալելի ճիշտ՝ գրաֆիկական արտահայտու-

1 «Սովետական արվեստ», 1969, № 1:

2 «КОМУНИСТ», 1968, 13 հունիսի:

3 «Գրական թերթ», 1968, 10 հուլիսի:

4 «Երևան», 1968, 22 մայիսի:

թյունն են: Դրանք Աճեմյանի ռեժիսորական խառնվածքի ժպտուն կողմի վկայությունն են, հենց այն կողմի, առանց որի, հավանաբար, Աճեմյանը Աճեմյան չէր լինի: Երբ խոսենք Աճեմյանի կոնկրետ աշխատանքների մասին, շատ առիթներ կունենանք համոզվելու, որ արևային խնդությունը մի տեսակ չափ ու կշիռ է դառնում նրա կատակերգական ներկայացումների համար:

Կոմիկականին Աճեմյանն առաջին անգամ հաղորդակցվեց, ինչպես արդեն ասացինք, որպես դերասան: Ողբերգուի ամպլուս երազող Վարդան Աճեմյանը հիանալի էր խաղում կոմիկական դերեր: Այս դերակատարումներում արդեն միանգամայն բացորոշ ի հայտ եկավ կոմիկականի նկատմամբ նրա առանձին հրապուրանքը:

Որպես ռեժիսոր, դեռ 20-ական թվականներին Աճեմյանը Երևանի ինքնագործ թատրոններում բեմադրեց Պարոնյանի կատակերգությունները: Բայց սրանք, այսպես կոչված, գրչի փորձեր էին: Սկսելով պրոֆեսիոնալ ռեժիսորի իր գործունեությունը, Աճեմյանը Լենինականի թատրոնում 1934-ին բեմադրեց ուկրաինացի գրող Իվան Կոչերգայի «Ժամագործն ու հավը» կատակերգությունը, որն արժանացել էր համամիութենական մրցանակի և ժամանակին մեծ ընդունելություն ուներ: Սակայն «Ժամագործն ու հավը» կատակերգական ժանրի «գլուխը» երկ չէր:

Պիեսի հեղինակը, որ մինչ այդ մի քանի պատմական դրամաներ էր գրել, «Ժամագործն ու հավը» կատակերգությամբ, ինչպես վկայում է Վ. Սոբոլևը դեռ 1934-ին, «կարծես երկնքից ընկավ», թատերական հասարակայնությանն ապշեցնելով արդիական սրամիտ իր պիեսով»¹:

«Բարդ սյուժեն իմ թուլությունն է, որով էս խրախուսվում եմ», — խոստովանել է «Ժամագործն ու հավը» պիեսի հեղինակը²: Եվ իրոք, կատակերգության սյուժեն այնքան էլ կատակերգական կառուցվածք չունի, ավելի շուտ հակված է պատմական դրամայի բարդ հյուսվածքի կողմը, թեև պիեսի լուծումը կատակերգական է: Պիեսի չորս գործողության ընթացքում նրա հերոսները չորս անգամ հանդիպում են մույն տեղում՝ երկաթուղային կայարանում, պատ-

¹ *ՏԵՄ «Театр и драматургия», 1934, № 6, էջ 47—49:*

² *Նույն տեղում:*

մական տարբեր ժամանակաշրջաններում— 1912, 1919, 1920 և 1929 թվականներին: Պիեսում պատմական ժամանակագրության սովորությունը գաղափարական նշանակություն ունի, որի միջոցով բացահայտվում է կատակերգության հերոսների վերաբերմունքը պատմական անցքերի նկատմամբ: Ինչպես նկատել է համամիութենական մրցանակաբաշխության ժյուրին, մի ամբողջ շարք բեմական բարդ կացությունների, այդ թվում՝ բազմաթիվ կատակերգական, քնարական ու պաթետիկ իրավիճակների միջոցով հեղինակը հաստատում է սոցիալիստական դարաշրջանի հաղթանակը, բոլշևիկյան տենպերի հաղթանակը:

Կատակերգության սոցիալական մոտիվները շեշտված էին շատ ուժեղ, եթե կարելի է ասել՝ կատակերգականին անհամապատասխան լրջությամբ, տեղ-տեղ նույնիսկ արտահայտվելով խորհրդանշանների ձևով, որ ավելի պատշաճի էր դրամայի, քան կատակերգության ժանրին: Սակայն պիեսի սյուժետային հիմնական հյուսվածքը, անշուշտ, վառ կատակերգական էր, սրամիտ ու ինքնատիպ: Վարդան Աճեմյանը կառչեց Կոչերգայի պիեսի այս կողմից, բեմում ծավալեց ուրախ ու չափազանց ծիծաղաշարժ մի պատմություն, որի համար քննադատվեց մամուլում: Եվ պետք է խոստովանել, որ այդ քննադատությունն անարդարացի էր, քանի որ ռեժիսորը ներկայացման մեջ հաղթահարել էր պիեսի հենց ոչ կատակերգական կողմերը՝ նրա ուրախ ու զվարճալի բովանդակությունը մինչև վերջ բացահայտելու համար: Թատերախոսը խոստովանեց: «Բանն այն է, որ կատակերգության արտասովոր ու ինքնատիպ կառուցվածքը մի շարք բացառիկ դժվարությունների առջև է կանգնեցնում բեմադրողին: Կատակերգության սյուժեն զարգանում է ընդհանրացված կերպարների և բնավորությունների (կատակերգության հերոսների) բախման շնորհիվ: **Պիեսում համեմատաբար քիչ են անմիջական ծիծաղն ու կոմիկական վիճակները:**

Նախ՝ կոմիկական վիճակները՝ պիեսում այնքան էլ քիչ չեն, և հետո՝ եթե իրոք այդպես է, ապա դա արդեն կատակերգական ժանրով գրված պիեսի թերությունն է: Եվ, թվում է, պիեսի նման թերությունը եթե հաղթահարում է թատրոնը, ապա այդ պարագան

¹ «Коммунист», 1935, (ընդգծումն իմն է—Ս. Ռ.):

միայն ուրախալի պետք է համարել: Սակայն, թատերախոսը փոքր ինչ այլ կերպ է դատում. «Մեր կարծիքով, նա չի կարողացել լուծել հենց այն խնդիրը, որ հեղինակն է առաջադրել պիեսում՝ հանդիսատեսին հասկանալի դարձնել դասակարգային պայքարի ընթացքն ու նրա մասնակիցների էությունը»: Եվ, ըստ թատերախոսի, չի կարողացել, որովհետև «թատրոնը հիմնական շեշտը դրել է պիեսի կատակերգական զարգացման վրա, մինչդեռ պիեսի զարգացման ընթացքում գնալով ավելի ու ավելի են պակասում կատակերգական տարրերը»: Տարօրինակ պահանջ է ստացվում՝ եթե պիեսում գնալով պակասում է կատակերգականը, ապա ռեժիսորն էլ պարտավոր էր հետևել հեղինակի թույլ տված սխալին: Մինչդեռ Աճեմյանը ուրիշ սկզբունք էր պաշտպանում՝ կատակերգությունը պետք է լինի ծիծաղաշարժ, կատակերգական ներկայացման մեջ պետք է իշխի ծիծաղը: Նա այս սկզբունքով էր լուծել նաև «Ժամագործն ու հավը» ներկայացումը, ուր իրոք հաղթանակում էր կենսախիճ տրամադրությունը: Ռեժիսորը համարձակ ու վճռական հաղթահարել էր պիեսի ոչ ծիծաղաշարժ դրությունները, ձրգտել էր յուրաքանչյուր կոմիկական վիճակ դարձնել ծայր-աստիճան զվարճալի՝ ներկայացման հիմնորոշ ոճը ավելի վառ ընդգծելու համար: Ծիշտ է, ռեժիսորը միաժամանակ ընկել էր այնպիսի ծայրահեղությունների մեջ, որ բեմում վերացել էր իրականի զգացողությունը, և կոմիկականը ճնշել էր ամեն ինչ: Այդպես էր, օրինակ, Հավի տեսարանում, մի գործող անձ, որ հայտնվում էր միայն չորրորդ արարում: Այստեղ ռեժիսորը կանգ չէր առել ոչ մի բանի առաջ, դիմել էր շարժի, միտումնավոր աղավաղել կապելմեյստերի արտաքին դերապատկերը: Նման տեսարանները շատ չէին ներկայացման մեջ, բայց և այնպես կաշին: Հենց դրանք էլ առիթ տվեցին այնպիսի եզրահանգման, թե «Ժամագործն ու հավը» ներկայացման մեջ ռեժիսորը գաղափարական սխալներ է թույլ տվել, քանի որ «թատրոնին լիովին չի հաջողվել պիեսի կոմիկականությունն ու իդեական նպատակայնությունն ընդգծել, սերտորեն զուգակցել իրար»¹:

¹ «Ավանգարդ», 1935, 21 հունվարի:



Գ. Տեր-Գրիգորյանի, Գ. Բոսյանի և Ա. Արաբամյանի հետ



Մոսկվայի Մ. Երմոլովայի անվան քառօրեի դերասանների հետ՝
«Պաղլաճառ աղբարի» փորձերի ժամանակ



Սխալը ռեժիսորինը չէր, այլ ժամանակակից կատակերգության այն ընկալմանը, որ տիրապետող էր այդ շրջանի մեր քննադատության մեջ: 1930-ական թվականների կեսերի հայ գրական և թատերական քննադատությունը, հանդուրժելով դրամայի ժանրի թերությունները, իսկույն զինվում էր կատակերգության դեմ, մամավանդ, երբ նրա մեջ սատիրական սուր ինտոնացիաներ էին լինում: Հայտնի է, օրինակ, բուռն ու երկարատև բանավեճը «Նապոլեոն Կորկոտյան» պիեսի և ներկայացման շուրջ: Կատակերգության հեղինակ Դերենիկ Դեմիրճյանն ու բեմադրող Արմեն Գուլակյանը մեղադրվեցին այն բանում, որ «Նապոլեոն Կորկոտյանի» բացասական գործող անձիք հիպերբոլացված են, վառ են արտահայտված, իսկ դրական հերոսները չեն հաջողվել: Նույն մեղադրանքը գրեթե բառացիորեն կրկնվեց «Ժամագործն ու հավը» ներկայացման հասցեին: «Կոմունիստի» արդեն հիշատակված թատերախոսականում կարդում ենք. «Պիեսի գաղափարը չի հասնում հանդիսատեսին: Պատճառն այն է, որ բեմադրող Վ. Աճեմյանը, ցայտուն ու գունեղ ներկայացնելով «Ժամագործ» վարպետին և կալվածատեր Լուդիշեկին (մեռնող դասակարգի ներկայացուցիչներին), չի կարողացել նույնքան ցայտուն նրանց հակադրել բանվոր-հեղափոխականներին: Սրանք գորշ են ու էպիգոդիկ, տեղ-տեղ նույնիսկ բոլորովին աննկատ: Այս սխալով էլ պետք է բացատրել «Ժամագործն ու հավը» բեմադրության անհաջողությունը:

Ինչպես «Նապոլեոն Կորկոտյանի» դեպքում, այնպես էլ այժմ, քննադատության և հանդիսատեսի կարծիքները խիստ տարբեր էին: Քննադատությունը չէր ընդունում ներկայացումը, մինչդեռ հանդիսատեսները, ինչպես ասում են, ջարդում էին թատրոնի դռները, հանույթով դիտում ուրախ ներկայացումը, կուշտ ծիծաղում էին և, որ ամենագլխավորն է, միանգամայն ճիշտ էին ընկալում նրա գաղափարական բովանդակությունը: Այն նույն գաղափարական բովանդակությունը, որն արտահայտվում էր ոչ թե քաղաքական լոզունգների ու հայտարարությունների, այլ ծիծաղի միջոցով: Ռեժիսորը հանդիսատեսին ստիպում էր սրտանց ծիծաղել այն կերպարների վրա, որոնք, թատերախոսի խոսքերով ասած, մեռնող դասակարգի ներկայացուցիչներն էին:

«Ժամագործն ու հավը» Աճեմյանի ռեժիսորական առաջին աշխատանք էր, որի մեջ նրա տաղանդի կատակերգական կողմը փայլեց մի տեսակ հանդուգն ու տարերային ցոլքով: Այս ներկայացման մեջ ռեժիսորը դեռևս լիովին չէր կարողացել կարգավորել իր տաղանդի կատակերգական շատրվանը, ինչպես և, ի դեպ, նա մինչև վերջ այդ բանը չկարողացավ անել հետագայում՝ կատակերգական ժանրին դիմելիս: Հաղորդակցվելով ծիծաղաշարժին ու գվարճալիին, Վարդան Աճեմյանը ոչ միայն լիովին նվիրվեց արեւելային խնդրության աշխարհին, այլև ինքը հրաշքով ու սրամտորեն արարեց այդ աշխարհը, երբեմն թույլ տալով, ժամանակակից արտահայտությամբ ասած, ավելորդություններ: Բայց այս ավելորդությունները հետևանք էին տաղանդի շռայլության և ոչ թե աղքատիկ ճաշակի: Սրա փայլուն ապացույցը ռեժիսորի աշխատանքն էր «Հյուրանոցի տիրուհին» կատակերգության վրա:

Աճեմյանը Գոլդոնիի կատակերգությունը բեմադրեց 1935-ի վերջին, երբ նա արդեն իրականացրել էր «Հատակում», «Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Սեր և խարդավանք» պիեսների բեմադրությունները, որոնց մասին խոսք կլինի հաջորդ գլխում: Համեմայն դեպս, «Հյուրանոցի տիրուհին» եվրոպական դասական առաջին կատակերգությունն էր, որին դիմեց Աճեմյանը՝ «Պարոնյանի թատրոնի» սեփական ըմբռնումը հաստատելուց հետո: «Հյուրանոցի տիրուհին» ներկայացումով ռեժիսորը մուտք գործեց «Գոլդոնիի թատրոնը», ճշմարիտ ժողովրդական թատրոնի, վառ ու հրճվալից արվեստի աշխարհը, որի ակունքները իտալական դիմակների անմահ կատակերգության խորքերն էին:

«Հյուրանոցի տիրուհին», որ Գոլդոնիի ամենատարածված կատակերգություններից է, բեմական հարուստ պատմություն ունի: Դրան, ինչպես և, ի դեպ, դասական ուրիշ պիեսների, Աճեմյանը մոտեցավ «առաջին հայտնագործողի» դիրքերից, պիեսը «մաքրելով» ավանդույթների նստվածքից, ընթերցելով այնպես, ասես այդ պիեսը նոր-նոր էր լույս աշխարհ եկել: Այդ թարմ հայացքի շնորհիվ ռեժիսորը կարողացավ մեծ կատակերգակի երկում հայտնաբերել մարդկային անկեղծ զգացմունքների այնպիսի շերտեր, որոնք շատ մոտ էին ժամանակակից մարդու զգացմունքներին: Չը-

պետք է մոռանալ, որ Գոլդոնիի դրամատուրգիան, որպես կանոն, մինչ այդ մեկնաբանում էին թատերային-պայմանական ոճով, ելնելով այն համոզումից, թե դիմակների դել արտե թատրոնի սխեման իր տիրապետող ազդեցությունն ունի նաև Գոլդոնիի պիեսների վրա: Ուստի շատ ռեժիսորներ Գոլդոնիի պիեսները մեկնաբանում էին որպես կոմիկական ոճավորված պատկերներ՝ հեռու կենսական ռեալ մոտիվներից:

Աճեմյանի բեմադրության ամենակարևոր արժանիքն այն էր, որ Գոլդոնիի կատակերգությունը բեմում երևաց ոչ թե պայմանական թատերայնության սառը փալով, այլ մարդկային իրական փոխհարաբերությունների հավաստի մոտիվներով, որոնք վառ կատակերգական լուծում ունեին:

«Հյուրանոցի տիրուհին» ներկայացման ընդհանուր տոնայնությունը մաժորային էր, աշխույժ ու կենսուրախ, եթե կուզեք՝ չառանձն-հանդուգն, միաժամանակ բեմավիճակների կառուցվածքն ու դերակատարումները աչքի էին ընկնում վարպետությամբ, բարձր տեխնիկայով: Թատերական արհեստի և մաժորային կենսուրախության անխարդախ զգացումի գուգորդումն էլ հենց ստեղծել էր զարմանալի ներկայացում, ուր արևախիճը ծիծաղն ու ժողովրդական առողջ մտածողությունը հուրհրատում էին իրենց մաքուր գույներով և հմայում հանդիսատեսին:

Ներկայացումն արտակարգ հաջողություն ունեցավ: Հանդիսատեսները պարզապես վայելում էին ներկայացումը, նրա խիճըն ու բերկրանքը, մեծագույն բավականություն ստանում, ինչպես կարելի է բավականություն ստանալ լուսավորից ու գեղեցիկից: Բայց և այնպես, «Հյուրանոցի տիրուհին» ներկայացման վերաբերյալ քննադատության կարծիքները բավական զուսպ էին: Երբ փորձում էս բացատրել քննադատության նման վերաբերմունքի պատճառը, պարզվում է հետևյալը:

Ներկայացումը երևան եկավ արվեստում ձևապաշտությանը նվիրված աղմկալի բանավեճերի երկու շրջանների միջև: Այդ ժամանակ ,վիճաբանությունների թունդ պահին, թատերայնության ամեն մի վառ արտահայտություն ձևապաշտական էր որակվում, իսկ ռեժիսորներն իրենք, մասնավորապես՝ Աճեմյանը, հարկադրված

Էին հրապարակայնորեն հրաժարվել իրենց լավագույն բեմադրություններից, «ընդունել իրենց ֆորմալիստական սխալները»: Այդպիսի անհանգիստ ֆոնի վրա էլ հայտնվեց «Հյուրանոցի տիրուհին», որին նվիրված թատերախոսականում Հ. Գրիգորյանը գրեց. «Ռեժիսոր Վ. Անենյանը իր մի շարք նախորդ աշխատանքներում տուրք է տվել «Ժամանակի մոդային»— ձևապաշտական ձեռնածությանը: Իր այս աշխատանքում նա հիմնականում խուսափել է ձևապաշտական պարագաներից և Գոլդոնիին ներկայացրել է ռեալիստական եղանակով: Սակայն ձևապաշտության առանձին շորշոփներ զգացվում են նաև այստեղ»¹:

Համոզվելու համար, թե քննադատությունը որքան կանխակալ էր իր մեղադրանքներում, լսենք թատերախոսի դատողությունների շարունակությունը: Նա ձևապաշտության շորշոփներ է տեսնում ահա թե որտեղ. «Մասնավորապես չի կարելի համաձայնել բեմադրության մեջ եղած առատ երգ-երաժշտության հետ, որ հանդիսատեսին ստիպում է երբեմն մտածել՝ ինքը ևս երաժշտական կոմեդիա չի՞ դիտում: Այս պարագան որոշ չափով իջեցնում է բեմադրության արժեքը:

Մյուս պարագան՝ հիմնգերորդ պատկերը փոխադրված է հյուրանոցի ներքնահարկը (ըստ պիեսի պետք է լիներ կոմսի սենյակում), որը նույնպես ոչնչով չի պատճառաբանված: Պետք է ենթադրել՝ այդ բանն արված է, որպեսզի նկարիչը «փառահեղ» ձևավորման ավելի մեծ հնարավորություններ ունենա»: Ահա և ամբողջը: Եվ սա մատուցվում է որպես ձևապաշտության շորշոփներ Անենյանի բեմադրության մեջ...

Սակայն, ինչպես լինում է հաճախ, ներկայացման «ռեցենզենտական դիմանկարը» չէր բռնում իր ճշմարիտ նկարագրին: Հանդիսատեսը հիացած էր ներկայացումով, որն իր աղմկալի և ուրախ կյանքը շարունակեց ոչ միայն Լենինականի, այլև Երևանի և Թբիլիսիի բեմերում, ուր թատրոնը հյուրախաղերի էր եկել: Ինչպես վերկայում է Ռ. Մարդյանը Լենինականի թատրոնին նվիրված իր գրքում, «Վրաստանի մայրաքաղաքի թատրոններում ևս ներկայաց-

¹ «Коммунист», 1936, 27 հունիսի:

վում էր Գոլդոնիի նույն այդ կատակերգությունը: Վրացական «Կոմունիստի» թերթը, անդրադառնալով Լենինականի թատրոնի գաստրոլներին, գրել է. «Գոլդոնիի այս պիեսը վերջերս բեմադրվեց Թբիլիսիի գրեթե բոլոր թատրոններում... Բայց Հայաստանի թատրոնի բեմադրությունն աչքի է ընկնում... իր թարմությամբ»¹:

Այս ներկայացման մեջ Վարդան Աճեմյանը, որ արդեն կանգնած էր զուտ ռեժիսորական հնարանքների և դերասանական կատարման ստեղծագործական սինթեզի ուղու վրա, շարունակեց ու խորացրեց այդ արգասավոր սկզբունքը: Ավելին, եթե Աճեմյանին շարունակ կշտամբում էին, թե նրա բեմադրություններում չափից ավելի ցայտուն են արտահայտվում ռեժիսորական հնարանքները, ապա այժմ նրա «Հյուրանոցի տիրուհին» ալդախի բնութագիրը ըստացավ Ա. Արաքսմանյանի թատերախոսականում. «Այս ներկայացումը հանդիսացավ իրոք որ «դերասանի ներկայացում»²:

Աճեմյանը «դերասանի ներկայացում» ստեղծեց առանց ռեժիսորական ցայտուն վերաբերմունքից հրաժարվելու: Նա կարողացավ ռեժիսորական հնարանքները ենթարկել դերասանական կերպարներին, ինչպես և դերասանի ստեղծագործությունը ենթարկել ռեժիսորական մեկնաբանությանը: «Հյուրանոցի տիրուհին» ներկայացման էությունը մարդկային կենդանի կերպարներն էին և, ամենից առաջ, Միրանդոլինան՝ Արուս Ասրյանի կատարմամբ: Ներկայացման հերոսուհին ռեժիսորի կամքով արևի մի շող էր դարձել, որ ամբողջ բեմադրությունը լուսավորում էր ինչ-որ չարանճի տըրամադրությամբ, շիկացնում էր բեմական գործողությունը և դրա հետ մեկտեղ՝ պիեսի վառ ու ընդգծուն ժողովրդային, դեմոկրատական գաղափարը: Այն բանում, թե Միրանդոլինան ինչպես էր վարվում իր բարձրաստիճան երկրպագուների հետ, ոչ միայն չարանճի խաղ ու կանացի քմահաճույք, այլև, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, սոցիալական չարանճիություն, սոցիալական հանդրգնություն կար: Ընդ որում, սոցիալական մոտիվները ճակատառային չէին հնչում կատարման մեջ, մերկապարանոց չէին ցու-

¹ «Կոմունիստի» (վրացերեն), 1937, 30 հունիսի (մեջբերվում է Ռ. Մադոյանի «Թատրոնի ուղին» գրքից):

² «Գրական թերթ», 1936, № 5:

ցադրվում, այլ դառնում էին կյանքի երևույթների նկատմամբ հուզական վերաբերմունքի հետևանքը: Ռեժիսորն ու դերասանուհին բացեիքաց մերժել էին գործող անձի սոցիալական պիտակի բանաձևը, և փոխարենը ընդունվել ու հաստատվել էր մի ուրիշ սկզբունք՝ մարդու անմիջական հուզական աշխարհում բացահայտել նրա սոցիալական վարքն ու ըմբռնումը: Իսկական արվեստի համար այս միակ ճիշտ մեթոդը «Հյուրանոցի տիրուհին» ներկայացման մեջ հաղթանակում էր կատարելապես, թեև այն նաև աոիթ տվեց, որ հետագայում Ա. Արաքսմանյանը կշտամբեր դերասանուհուն¹:

Գլխավոր հերոսուհու կերպարի այս անմիջական մեկնաբանության շնորհիվ էր, որ ներկայացումն ի վերջո սոցիալական մեծ հնչողություն էր ստանում: Իրավացի է Արաքսմանյանը իր գլխավոր եզրահանգման մեջ. «Եվ ամենակարևորն ու արժեքավորը. Ասրյան-Միրանդուլիմայի հաղթանակը չէր դիտվում որպես սոսկ կնոջ հաղթանակ՝ շինծու ու բուտաֆորական զգացմունքների վրա, այլև պարզի, հասարակի, սովորականի, ժողովրդականի հաղթանակ: Սա նաև այդ պաշտառ, լավատեսական ներկայացման արժանիքն էր»²:

Հանդիսատեսի ծիծաղով ու հրճվանքով ուղեկցվող այս բեմադրությամբ Վարդան Անեմյանը վերջնականապես հաստատեց իր ռեժիսորական տաղանդի ամենափայլուն կողմը՝ արևային վառվուռն խնդության ու զվարճանքի հակումը:

Հարկավոր էր ևս մի քանի տարի և Ծեքսպիրին հաղորդակցվելու առիթ, որպեսզի ռեժիսորն ապացուցեր իր տաղանդի այդ կողմի ամբողջ ծավալն ու խորքը, ապշեցնելով ճշմարիտ շեքսպիրյան «Տասներկուերորդ գիշերը» ներկայացումով, որը նա բեմադրեց անհավատալի սեղմ ժամանակամիջոցում:

«Տասներկուերորդ գիշերը» պատրաստվեց 1944-ին Երևանում կայանալիք շեքսպիրյան համամիութենական ֆեստիվալի առիթով: Ներկայացումը դիտեցին շեքսպիրյան գիտական կոնֆերանսի պատվիրակները: Կոնֆերանսի մասնակիցներն էին սովետական նշանավոր շեքսպիրագետներն ու թատերական քննադատ-

¹ Տե՛ս Ա. Արաքսմանյան, «Արուս Ասրյան», ՀԹԸ, 1964, էջ 46—48:

² Նույն տեղում, էջ 50—51 (ընդգծումն իմն է—Ս. Ռ.):

ները: Այսպիսով, Աճեմյանի շեքսպիրյան առաջին իսկ ներկայացումը տառացիորեն պրեմիերայի օրերին շեքսպիրյան թատրոնի ամենախիստ դատավորների անաչառ դատին հանձնվեց: Եվ ներկայացումն այդ փորձությունն անցավ ամենափայլուն արդյունքով:

Ոչ «Տասներկուերորդ գիշերը» ներկայացումից առաջ, ոչ էլ հետո հայ սովետական դրամատիկական թատրոնը չստեղծեց նման ուրախ ներկայացում՝ թատերային գունագեղությամբ ողողուն, աչքքան շեփորային-հանդիսավոր ու աչքքան արևառատ: Այս դեպքում ևս Աճեմյանը շեքսպիրյան երկն ընթերցել էր, այսպես ասած, մաքուր բնագրով, ազատել էր բեմական բազմամյա ավանդույթների նստվածքից, ինչպես երբեմնի փայլուն իրեն են մաքրում ժամանակի փոշուց: Շեքսպիրի կատակերգությունը Լեհիականի թատրոնի բեմից ներկայացավ ռուբենյան հյութեղ ու մաժորային գույների հմայիչ խաղով:

Հայտնի է, որ «Տասներկուերորդ գիշերը» կատակերգությունը Շեքսպիրի այն գործերից է, որոնց մեջ մեծ դրամատուրգն արտահայտել է ժամանակի անտրտում ոգին: Սա Շեքսպիրի ամենավատ «ոռոմանտիկական» կատակերգություններից է, որ հանճարեղ դրամատուրգը ստեղծել է այն ժամանակ, երբ աշխարհին նայում էր գլխաթո հայացքով և ծիծղուն գույները զատում էր այն գույներից, որոնք մթագնում են խինդն ու փայլը: Այստեղից էլ՝ կատակերգության երկրորդ մոտիվը— պուրիտանական կենսակերպի հանդուգն պակասգեթունը, ներկայացումն այն ամենի, ինչ խանգարում է մարդկային սիրո, խնդության ու բերկրանքի ազատ գեղումին:

Եթե փորձենք շատ հակիրճ բնորոշել Աճեմյանի բեմադրության առանձնահատկությունը, ապա հավանաբար պետք է ասենք, որ այդ ներկայացումը նման էր մարդկային անկաշկանդ կամքն ու արարչագործ սերը փառաբանող օրատորայի: Սա էր ներկայացման հոգևոր արժեքը:

Այս ներկայացման առաջին թատերախոսներից մեկը՝ Ա. Արաքսմանյանը, ճիշտ նկատեց. «Ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանի փայլուն տաղանդը ստեղծել է շեքսպիրյան մի այնպիսի ներկայացում, որ ոչ միայն չի հակադրվում, այլև շոյում է մեր զգացողություններն ու երևակայությունը Շեքսպիրի մասին: «Տասներկուերորդ գիշերի»

բեմադրությունը ռեժիսորական ու արտիստական ստեղծագործության միասնական բարձր արտահայտություններից մեկն է, որին հիմա անընդհատ ձգտում է սովետական թատրոնը: Զգում ես և՛ ռեժիսորի տիրական շունչն ու հղացումների ընթացքը, և՛ դերասանների գեղեցիկ ստեղծագործությունը՝ հնազանդ այդ հղացումներին»¹:

Այս ներկայացման գեղարվեստական օրգանական ամբողջականությունը հիմնված էր նրա ռեժիսորական ամբողջական մտահղացման վրա: Արտաքնապես ներկայացումը հղկված էր որպես շեքսպիրյան ժամանակների «Գլորիա» թատրոնի հանդիսանքի նմանակում: Լենինականի թատրոնի բեմում պատրաստված էր «Գլորիա» թատրոնի բեմահարթակը՝ երկու կողմից երևում էին թատերական երկշարք օթյակները, ուր նստած էին հանդիսատես-տիկնիկներ: Նրանց համար էլ ցուցադրվում էր ներկայացումը: Կարող էր թվալ և, ի դեպ, ոմանք այդպես էլ ընկալում էին, թե այս հնարանքը զուտ արտաքին է և օրգանապես չի բխում ռեժիսորական հղացումից: Մինչդեռ դա ոչ այնքան շեքսպիրյան ժամանակների թատրոնի պատկերը վերականգնող թատերական հնարանք էր, որքան արտահայտչական մի միջոց, որը հուշում էր նկարչական ձևավորման ոճի պաշմանականությունը և, ամենակարևորը, թույլ էր տալիս Շեքսպիրի կատակերգությունը ներկայացնել, այսպես ասած, բնական տեսքով: «Տասներկուերորդ գիշերը» պիեսի բեմադրիչներից շատերը չէին կարողանում որոշել, թե ինչպես կատակերգության բոլոր քսան պատկերները «խցկեն» մի ներկայացման մեջ: Եվ նրանք անում էին այն, ինչ սովորաբար արվում է նման դեպքերում՝ կրճատում էին տեքստը: Տաղանդավոր թատերական նկարիչ Մելիքսեթ Սվախչյանի հետ մեկտեղ ռեժիսորը որոշեց դիմել պաշմանական դեկորատիվ խորհրդանշանների սխտեմին: Սակայն այդ բանը լիովին արդարացնելու համար նա բեմ պատրաստեց բեմի վրա, ամբողջ պաշմանականությունը վերագրելով շեքսպիրյան թատրոնին և հնարավորություն ստանալով վահանակների վրա արված պարզ մակագրերով գործողությունը փոխադրել

¹ «Բանվոր», 1944, 12 մայիսի:

որ կամենա և ինչպես կամենա: Հիշենք, որ Ծեքսպիրի կատակերգությունը կոչվում է «Տասներկուերորդ գիշերը կամ ինչ որ կամենաք»: Այժմ այս ենթախորագիրը մի տեսակ կորցրել է իմաստը, բայց դա ուղղակի առնչություն ունի Ծեքսպիրի պիեսի գեղարվեստական ոճի հետ: Ծննդյան տոների տասներկուերորդ գիշերը՝ Մկրտության գիշերը, դիմականադեմներ ու զգեստավորված թափորներ էին լինում: Այդ գիշեր մարդիկ կարող էին մտնել ուզած տունը, կատակներ անել, զվարճախոսել, աշխնքն՝ ցանկացած վայրում կարող էին անել ինչ ցանկանային: Քրիստոնեական կրոնով արտոնված՝ ծննդյան գիշերին արարքների այս շղթայագերծ ազատությանը էլ պայմանավորված է կատակերգության ենթախորագիրը: Ահա թե ինչու այն, որ Աճեմյանն արեց «Գլորուս» թատրոնի ձևերին հետևելով, սոսկ արտահայտչական հնարքի փոխառնում չէր, այլ միջոց, որ հնարավորություն էր ընձեռում ազատ բացահայտելու գործի ոգին ու ոճը:

Որպեսզի արտաբուստ էլ հնարանքը հնարանք չմնար, ռեժիսորը սրամտորեն ստեղծել է «բեմ բեմի վրա»: Հանդիսատես-տիկնիկները «ծափահարում» էին Լենինականի թատրոնի դերասաններին, և դա, իր հերթին, ներկայացումը դարձնում էր ալվելի հանդիսանքային՝ պիեսի «ինչ որ կամենաք» ենթախորագրին համապատասխան: Նույնիսկ բեմական բուտաֆորիան այս ներկայացման մեջ ինչ-որ հատուկ թատերային էր, ենթարկված կատակերգության ոճին: «Այսպես, պատկերներից մեկում դուքս Օրսինոն բեմ է մտնում մանկական խաղալիք հիշեցնող փայտե ձիուն հեծած: Հանդիսատեսը նկատում էր նույնիսկ այդ «ձիու» անիվները: Նկարիչը բնավ ջանք չէր գործադրել ֆաներայից շինած բեմական այդ պրիմիտիվ ակսեսուարը կենդանի պատրանքով մատուցելու համար: Այս դեպքում ձին թատերային, կոմեդիական, բեմի պայմանականությունը ցցուն կերպով ընդգծող իր է»¹:

Ռեժիսորն ու նկարիչը պայմանական ձևավորման ամբողջ գիճաճոցը ի սպաս էին դրել ներկայացման զվարթ ու կենսափնդ աշխարհին: Ահա մի ուրիշ մանրամաս, որ ստույգ արտացոլում է

¹ Լ. Խալաթյան, «Մեղիքսեթ Սվախչյան», ՀԹՀ, 1956, էջ 16:

ձևավորման սկզբունքը և որը ճիշտ է նկատել «Տասներկուերորդ գիշերը» ներկայացման նկարչին նվիրված գրքի հեղինակ Լևոն Խալաթյանը. «Օլիվիան առաջին անգամ ներկայանում է հանդիսականին սզվորի դերով: Նա ողբում է իր եղբոր մահը: Սակայն այդ ողբը սոսկ անցողիկ մոտիվ է: Նույն գործողության վերջում իսկ սզվոր Օլիվիան դրժում է իր երդումը, խոնարհվում սիրո կախարհական ուժի առաջ: Սվախչյանը պիեսի այդ մոտիվը «խաղացրել» էր—վահանիկի մակագրությանը կցելով սզվոր հերոսուհու սիլուետը...

Նշված սիլուետը հակադրվելու էր այդ հերոսների բուռն կենսասիրությանը, նրանց կենսախիճի թրթիռին: Այստեղ էր ֆլամանդական հյութեղությունը— քիչ անձնատուր լինել վշտին, միշտ ձրգտել դեպի լիաթոք կյանք, ոգեպարար ուրախություն: Մեր հանդեպ կյանքը—ահա ձևավորման ենթատեքստը»¹:

Կարելի է ուղղել Լ. Խալաթյանին, քանի որ այդ մոտիվը ոչ թե՛ ձևավորման ենթատեքստն էր, այլ ամբողջ ներկայացման էությունը, ռեժիսորական հղացման բաց տեքստը, այդ շատրվանող կենսասիրության օրատորիայի լեյտմոտիվը: Կատակերգության գործող անձանց խնդալից, գրեթե բալագանային աշխարհը հաշողվել էր բացահայտել ստանձնապես վառ ու հագեցած: Եվ ամենից առաջ Թորի Բելչի և Էգյուչիկի կերպարներում՝ հայ բեմում երբևէ ստեղծված շեքսպիրյան կատակերգական այդ անկրկնելի կերպարներում: Լևոն Զոհրաբյանը Թորիի և Կ. Արծրունյանը Էգյուչիկի դերում «Տասներկուերորդ գիշերը» ներկայացման հոգին էին դարձել, թեև այդ երկու բեմական գործող անձանց առկայության դեպքում ավելի ճիշտ կլինե՛ր ներկայացումն անվանել «Ինչ որ կամենաք», քանի որ, իրոք, նրանցից կարելի էր սպասել ամեն ինչ: Այս դերակատարումների մասին շատ է գրվել, և մեր խնդրից դուրս է դերասանական խաղի վերլուծումը: Բայց պետք է ասել, որ ռեժիսորական մեկնաբանության շնորհիվ միայն այս կերպարները դարձան այնպիսին, ինչպիսին ներկայացման մեջ էին:

Ներկայացումն իր շատրվանող խնդությամբ պարտական էր

¹ Լ. Խալաթյան, «Մելիքսեբեթ Սվախչյան», ՀԹԸ, 1956, էջ 16—17:

գլխավորապես այս երկու գործող անձերին: Հիշենք թեկուզ Թորի Բելչի կացարանի տեսարանը: Գրեթե բեմի մեջտեղում, բարձր մի տեղ, որը Թորիի համար և՛ ճաշատեղան է, և՛ մահին, և՛ պարգապես սեղան, դրված էր գինու մի մեծ տակառ, իսկ ետին պլանում, որ ֆոն էր կատարվող գործողությունների համար, կախված էր Ռուբենսի «Սիլենի երթը» նկարի գրեթե ճշգրիտ վերարտադրությունը: Ահա այսպիսի միջավայրում էր ծավալվում խինդով, հրրճվանքով, խանդավառությամբ ողողված այդ տեսարանը: Ինքը՝ Թորին, բազմած էր տակառին, ձեռքին՝ գինու գավաթ: Նրա ոտքերի մոտ նստած էր հարբած Էգյուշիկը, իսկ խեղկատակ Ֆետը, կեսգիշերին մտնելով այստեղ, մինչև գետին խոնարհվում էր Թորիի առաջ՝ հետույքը քսելով Էգյուշիկի երեսին: Այս ուրախ խումբը լրացնելու էին գալիս Մարիան և Ֆաբիանը: Թեև, ըստ պիեսի, այս տեսարանին այդքան շատ գործող անձեր չպետք է մասնակցեն՝ ռեժիսորը դիտմամբ իրար գլխի էր հավաքում այդ ուրախ մարդկանց՝ ճշմարիտ կատակերգական «առակախոտություն» ծավալելու համար: Այս տեսարանը լավ է նկարագրել Ռ. Մադոյանը. «—Դե, այժմ խմբով երգենք. «Կարո՞վ եկար, ավանակ»: Ու սկսվում է կրիլովյան «համերգը»: Երգում է Խեղկատակը, շարունակ ծաղրելով Էգյուշիկին: Ապա Թորին. նա իր հաստիկ մարմնով «խիզախ» թոփչք է կատարում տակառի վրա և, ինչպես ձիու թամբին նստած, թափահարում է ոտքերը, երկու ձեռքում ամուր բռնած գինու գավաթներն ու երգում:

Բոլորովին գլուխը կորցրել է Էգյուշիկ— Արծրունյանը: Նա շատ ուրախ է: Էգյուշիկին հիացմունք են պատճառում Թորիի մանկական շարժումները, երգ հիշեցնող բացականչությունները և Խեղկատակի ուրախ երգերը, պար հիշեցնող թոփչքները: Ուրեմն ինչ-որ մի բան էլ ինքը պետք է անի, բացի «երգելուց»: Եվ նա էլ սկսում է սուսերի վրա խաղացնել սեփական գլխարկը և տմտմբացնելով գլուխը՝ զավեշտության հասնող թոփչքներ կատարում, ցուցադրելով սոխի ցողունի պես բարակ սրունքները: Այդպիսի մի այծացատկ կատարելիս կորցնում է հավասարակշռությունը և երկու ձեռքով հենվում գահավորակին: Կատարյալ ավանակ: Կարո՞ղ է այդ

գեղեցիկ առիթը բաց թողնել Խեղկատակը, նա ուղղակի թռչում է ասպետի մեջքին:

Խեղկատակը ասպետի մեջքին: Զավեշտական է, գրոտեսկային, բայց որքա՜ն ներդաշնակ է Խեղկատակի և Էնդրյուի՝ Էույոյանը¹:

Կասկադային ծիծաղի ոճով լուծված նման տեսարանները շատ էին ներկայացման մեջ և բեմադրության առաջատար մոտիվն էին: Առաջատար, բայց ոչ միակ: Կատակերգական հրավառության հետ մեկտեղ ներկայացման մեջ հնչում էր նաև մի ուրիշ՝ ոչ պակաս վառ և ոչ պակաս կարևոր մոտիվ. քնարականը, որ պատմում էր կատակերգության գործող անձանց մյուս խմբի մարդկային հորդուն ըզգացմունքների, սիրային նուրբ փոխհարաբերությունների մասին:

Աճեմյանը ներկայացման քնարական մոտիվը մեկնաբանել էր ուրիշ, կարելի է նույնիսկ ասել՝ ռոմանտիկական եղանակով: Եվ կրկին ռեժիսորը կանգնած էր իր ստեղծագործության, նկարչի ու դերասանների արվեստի սինթեզի ուղու վրա: Եթե Թորբիի խմբի արարքների համար ֆոն էր նկարչի սրամտորեն մեկնաբանված «Սիլենի երթը» կտավը, որ բաբոսային խրախճանք էր պատկերում, ապա ներկայացման սիրահար գործող անձինք հաճախակի հայտնվում էին Օլիվիայի պալատի ֆոնի վրա, ավազանի մոտ, որի հայելում արտացոլվում էին դալար ծառերի ձիգ շարքն ու պալատի ձյունաճերմակ ճակատը: Այս գեղանկարչական ֆոնը հիանալի ներդաշնակում էր Վիոլայի, Օլիվիայի, Օրսինոյի զգացմունքային աշխարհին: Ծեքսպիրի սիրահար հերոսները մերվում էին այն բնանկարին, դառնում նրա անբաժան մանրամասերը: Լ. Խալաթյանը գրում է. «Այդ հետնավարագույրը, ինչպես և բոլոր մյուսները, գեղանկարչական կոմպոզիցիայով այնքան վարպետորեն ձուլված էին բեմի ընդհանուր գծանկարին, որ երբ ներմակ թիկնոցով Օլիվիան մտնում էր բեմ, թվում էր, թե նա ելավ սիրո հեքիաթ-աշխարհից, ելավ որպես ջրահարս, ու հավերժ էր նրա սերը»²:

Տասներկուերորդ գիշերվա, այսինքն՝ ծննդյան տոների զվարճալիքների ու դիմակահանդեսների գիշերվա սիրային ամենաար-

1 Ռ. Մադուան, «Թատրոնի ուղին», էջ 197—198:

2 Լ. Խալաթյան, «Մելիքսեթ Սվախչյան», էջ 17:

տառոց արկածները ռեժիսորը բացահայտել էր մաժորային ինտոնացիաներով, առանց խախտելու ներկայացման ընդհանուր ոճը: Եթե Թորբիի խմբի գործող անձանց գրոտեսկային գույները հուրհրատում էին վառ ու հյութեղ, ապա գործող անձանց մյուս խմբի քնարական ինտոնացիան այդ գամման լրացնում էր նոր, թեկուզ և ավելի նուրբ, սակայն լուսավոր ու բերկրաշող գույներով: Խիստին ու հրճվանքն էր իշխողը ներկայացման երկու մոտիվում էլ՝ առաջինում կասկադային ծիծաղի աղբյուրը ներկայացման գրեթե գրոտեսկային անձնավորություններն էին, երկրորդում՝ հերոսների սիրո առատ հույզերը: Բայց ներկայացումն ուներ նաև մի երրորդ մոտիվ, որի կրողը Մալվոլիոն էր:

Մալվոլիոյի կերպարի և ներկայացման՝ նրա հետ կապված մոտիվի մեկնաբանությունը վեճերի տեղիք տվեց: Մենք չենք խոսի դրանց մասին, հետաքրքրվողները կարող են դիմել արդեն մեջբերված՝ Ա. Արաքսմանյանի հոդվածին ու Ռ. Մադոյանի գրքին:

Այստեղ պետք է նշել, որ Մալվոլիոյի կերպարը Ծեքսպիրի կատակերգության մեջ կոնցեպցիոն հատուկ տեղ ունի: Պոքրիտանական տրամադրությունների կրող լինելով, Մալվոլիոն ձգտում է սանձել մարդկային զգացմունքները, ազատ կրքերի կատարյալ խրախճանքը: Այս կերպարին միշտ էլ առանձին կարևորություն են տվել: Հայտնի է, որ Կարլոս Առաջին թագավորը Ծեքսպիրի երկերի անդրանիկ հրատարակության իր օրինակում ջնջել է «Տասներկուերորդ գիշերը» խորագիրը և գրել՝ «Մալվոլիո»: Կատակերգության բեմական պատմության մեջ Մալվոլիոյի կերպարը հաճախ առաջնակարգ նշանակություն է ստացել: Օրինակ, Մոսկվայի Երկրորդ գեղարվեստական թատրոնի բեմադրության մեջ Միխայիլ Չեխովի նյարդային ու հուզավառ Մալվոլիոն գրեթե գլխավոր գործող անձ էր դարձել:

Ընդհանրապես Ծեքսպիրի կատակերգությունների զվարթ աշխարհին Մալվոլիոն փոքր-ինչ դժվար է հարմարվում: Համեմայն դեպս, Լենինականի թատրոնի ներկայացման մեջ հենց այդպես էր, թեպետ և՛ ռեժիսորը, և՛ հիանալի դերասան Յուլյա Ամերիկյանը ամեն ինչ արել էին, որ չթուլանար Մալվոլիոյի դերը: Պարզապես ներկայացման մթնոլորտն այնքան աղմկալի և ուրախ էր, որ

ոչ մի Մալվոլիո չէր կարող մթագնել: Ուստի Մալվոլիոյի կերպարը և նրա արտահայտած պուրիտանիզմի բարոյական մոտիվը գրեթե ոչ մի ուժ չունեին ներկայացման մեջ, որը և, հավանաբար, աւիթ տվեց պատկառելի շեքսպիրագետ Մ. Մորոզովին՝ հայտարարելու, թե «բեմադրողը բացահայտորեն թերագնահատել է այնպիսի խոր, տիպիկ շեքսպիրյան կերպարների նշանակությունը, ինչպիսին Մալվոլիոն է...»¹:

Այս հարցը մնում է վիճելի, թեև Ռ. Մադոյանը «Թատրոնի ուղին» գրքում միանգամայն համոզիչ ապացուցում է, որ ճիշտ է ռեժիսորի և դերասանի դիրքորոշումը:

1944-ի շեքսպիրյան ֆեստիվալի մասնակիցները, դիտելով հայ թատրոնի շեքսպիրյան բոլոր ներկայացումները, միահամուռ հանգեցին այն եզրակացության, որ Լենինականի թատրոնի «Տասներկուերորդ գիշերը» ռեժիսորական լավագույն ներկայացումն է: Մ. Մորոզովը գրեց. «Փայլուն, ուրախ, կենսատառ ներկայացում է տաղանդավոր ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի բեմադրած «Տասներկուերորդ գիշերը»²:

Մոսկովյան անգլերեն թերթը, ֆեստիվալի արդյունքներն ամփոփելով, ուղղակի նկատեց. «Առավելագույն էֆեկտի հասավ Լենինականի դրամատիկական թատրոնը՝ հատկապես ֆեստիվալի համար բեմադրված էր «Տասներկուերորդ գիշերը» ներկայացման պրեմիերայով: Այս կատակերգությունը բեմ հանելու հետ կապված բոլոր դժվարությունները հաղթահարված էին Վ. Աճեմյանի տաղանդի ու հմարամտության շնորհիվ: Կաշկկտուն խնդությամբ լի փայլուն բեմադրությունը հաճելի անակնկալ էր պատվիրակներից շատերի համար, որոնք կարծում էին, թե Լենինականում կտեսնեն միայն գավառական լավ ներկայացում»³:

Նաիրի Զարյանը բանաստեղծական խանդավառությամբ գրեց. «Ծողշողուն ներկայացում է: Ռեժիսորն ու արտիստները մրցում են Շեքսպիրի հետ»⁴:

¹ «Литература и искусство», 1944, № 24:

² Նույն տեղում:

³ „Moscow news“, 1944, № 39.

⁴ Լենինականի թատրոնի տպավորությունների տետրակ:

Ընթացիչյան թատրոնի խստագույն արժեվորողներից մեկը՝ Վահրամ Փափագյանը, որ դիտել էր ներկայացումը, խոստովանեց. «Այդ շրջանի բեմադրությունների շարքում չեմ կարող չհիշել Ընթըսպիրի «Տասներկուերորդ գիշեր» գործի բեմադրությունը և որի տպավորության տակ հրճվանքով ու շնորհակալությամբ տեղավորեցի ու պահեցի Վարդանին սրտիս մի անկյունում, այն ուրիշների հետ, որոնց ծանրությունն ու գիտակցությունը իմ հարստությունը եղավ և իմ հարստությունն էլ կմնա»¹:

«Տասներկուերորդ գիշերը» ռեժիսորական ստեղծագործության այն գագաթներից է, որոնց վրա բարձրացել է ու կբարձրանա հայ թատերական արվեստը:

Ինչպես ասվեց այս գլխի սկզբում, Աճեմյան-ռեժիսորին առանձնապես հետաքրքրում էր ժամանակակից կատակերգությունը, մանավանդ հայ կատակերգությունը, որը 1930 և 1940-ական թվականներին այդպես էլ հետաքրքիր գործեր չստեղծեց, եթե չհաշվենք Դեմիրճյանի «Նապոլեոն Կորկոտյանը»: Մական, 1950-ական թվականներից սկսած, հայ սովետական թատրոնի խաղացանկը զգալիորեն համարվեց կատակերգություններով, որոնցից շատերը ստեղծվել են Վարդան Աճեմյանի գործուն մասնակցությամբ և առաջին անգամ բեմ են բարձրացել դարձյալ Աճեմյանի շնորհիվ:

Առավել լայն ճանաչում գտան Նաիրի Զարյանի երկու՝ «Աղբյուրի մոտ» և «Փորձադաշտ» կատակերգությունների բեմադրությունները երաժշտական կոմեդիայի և Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոններում:

«Աղբյուրի մոտ» ներկայացումը աներևակայելի հաջողություն ունեցավ հանդիսատեսների շրջանում: Պարզապես անհմար էր տոմս ճարել այդ ներկայացման համար, որը դիտելու էին գալիս հանրապետության բոլոր շրջաններից: Դեմիրճյանի «Նապոլեոն Կորկոտյանի» նման այս պիեսն ու ներկայացումն էլ սուր վեճերի առիթ դարձան: Երկու բանակի բաժանված քննադատների մեջ կաշին մարդիկ, որոնք հաշտարարեցին, թե ներկայացումն ու պիեսը աղավաղում են մեր իրականությունը: Իսկ հանդիսատեսները

¹ «Սովետական արվեստ», 1962, № 4, էջ 26:

տարիներ շարունակ լցնում էին թատերասրահը և զվարթ ու անգուսպ ծիծաղում: Սա իրոք ուրախ ներկայացում էր, «ծիծաղի թագավորություն»:

Ներկայացման կենտրոնական կատակերգական դեմքը Բալաբեկն էր՝ Թադևոս Սարյանի անկրկնելի կատարմամբ: Ռեժիսորն այս կերպարի շուրջն էլ կառուցել էր բոլոր կատակերգական վիճակները, եթե կարելի է ասել, նրան էին ձգտում և նրանից էին ելնում ծիծաղի ալիքները: Ռեժիսորն ուշադրությունը կենտրոնացրել էր ոչ թե կատակերգական վիճակների, այլ կատակերգական բնավորությունների վրա: Թեև «Աղբյուրի մոտ» պիեսը վիճակների կատակերգության հակում ունի՝ Աճեմյանի ներկայացումը կառուցված էր որպես բնավորությունների, ավելի ճիշտ՝ Բալաբեկի բնավորության կատակերգություն:

Աճեմյանը պատկերավոր ու ցայտուն բեմավիճակների վարպետ է: Բայց իր այս աշխատանքում նա փորձեց ամբողջ ծանրությունը փոխադրել դերասանական կերպարի վրա, որը մարմնավորելիս ռեժիսորի դերը նույնքան վճռական է, որքան կոմիկական վիճակներ ստեղծելիս: Մենագրամայի, իսկ այս դեպքում կարելի է ասել՝ մենակատակերգության սկզբունքները առաջատար դարձան ռեժիսորի աշխատանքում: Եվ քանի որ ռեժիսորի ստեղծագործության ոլորտը կենտրոնացավ դերասանական կերպարում, բեմադրիչն էլ հիմնական ուշադրությունը նվիրեց նրան: Չնայած Բալաբեկի կերպարը նախապես լավ էր մշակված (նկատի ունենք դերի գրական տեքստն ու ռեժիսորական մեկնաբանությունը), այնուհանդերձ, ինքն իր տարերքով գործող պերսոնաժի տպավորություն էր թողնում: Ինչ խոսք, շատ բան գալիս էր Թ. Սարյանի ստեղծագործական անհատական հատկանիշներից, մի դերասան, որի կատակերգական խոշոր տաղանդը, անշուշտ, կանխորոշեց կատարման բարձր մակարդակ: Սակայն Բալաբեկի կերպարում նշանակալից էր նաև ռեժիսորի մասնակցությունը:

Ով եղել է Վարդան Աճեմյանի փորձերին՝ բոլոր հրապուրիչ կողմերից բացի լավ գիտի դրանց անմեղաբնորոշ հատկանիշը, աճեմյանական հատկանիշը՝ ստեղծագործական բերկրանք այն մթ-



Փնդարվեստ-թատերական ինստիտուտի սաների նկատ



Վարդան Անեմյանի անվան պիոներական ջոկատի հետ

նոյրտի, ուր ամեն վաշկյանում ծնվում է ինչ-որ նոր, հետաքրքիր, ինքնատիպ բան: Իսկական դերասանը Աճեմյանի փորձերին վարակվում է ստեղծագործական բերկրանքի ահա այս թանկ զգացումով, որով համակված է լինում նաև ինքը՝ ռեժիսորը: Նման մթնոլորտում դժվար չէ հանպատրաստից հորինելը: Դերասանն իրեն ստեղծագործական առումով կապանքներից ազատ է զգում, և դերի գրական հենքը դառնում է սուկ սուսնցք, որի շուրջը հյուսվում է բեմական կերպարի ստեղծագործորեն անկաշկանդ կամքը: Մեյերհոլդը հաստով ընդգծում էր, որ «դերասանը կարող է հանպատրաստից խաղալ միայն այն ժամանակ, երբ նա ներքուստ բերկրանք է ապրում: Ստեղծագործական բերկրանքի, արտիստական հրճվանքի մթնոլորտից դուրս դերասանը երբեք չի կարող կատարելապես բացահայտել իրեն»¹: Դերասանի ահա այսպիսի ինքնազգացողության էր հասնում Աճեմյանը «Աղբյուրի մոտ» ներկայացման վրա աշխատելիս:

Այս ներկայացման ժամանակ ծիծաղը ծնունդ է առնում ոչ միայն Բալաբեկի սրամիտ արտահայտություններից, ոչ միայն իրավիճակներից, այլև ստեղծագործական բերկրանքի այս զգացումից: Ահա թե ինչու քննադատության մեջ սուր հարձակումներ եղան միայն ծիծաղելի Բալաբեկի դեմ: Ռեժիսորին ու դերակատարին մեղադրում էին, թե Բալաբեկի կերպարը բարեհոգի ծիծաղ է հարուցում, անողոք չի մերկացվում, մինչդեռ Բալաբեկի նման պորտաբույծ, ծուլ ու խաբեբա մարդը ոչ թե ծիծաղ, այլ արհամարանք պիտի առաջացնի: Քննադատության դիտողությունը ճիշտ էր, սակայն եզրահանգումները, թերևս, միակողմանի: «Աղբյուրի մոտ» ներկայացմանն ուղեկցող ուրախ, հումերական քրքիջը այս բոլոր հարցերի լավագույն պատասխանն էր: Աճեմյանը, ինչպես երևում է նրա ամբողջ ռեժիսորական ստեղծագործությունից, չարասիրտ ծիծաղել չգիտի, նրա համար անզուգադրելի են խիղճն ու չարությունը, ծիծաղն ու չարությունը: Սա չի նշանակում, իհարկե, թե ծիծաղն Աճեմյանի ներկայացումներում ինքնանպատակ է: Պարզապես, Աճեմյանը այն համոզմանն է, որ ծիծաղի բարոյական դերը

¹ «Новый мир», 1961, № 8, էջ 217:

փոքր-ինչ ուրիշ է, բարի ու հրճվալից: Չէ՞ որ բարեսիրտ ծիծաղով էլ կարելի է ծաղրել արատը: Այսպես նա վարվեց «Աղբյուրի մոտ» ներկայացման մեջ և նույն կերպ՝ ժամանակակից կատակերգությունների բոլոր բեմադրություններում: Հիշենք, որ ժամանակին բարեսիրտ կոմիզմի համար կշտամբել են նաև արդիական պիեսների հեղինակ Նիկոլայ Պոգոդինին:

Եվ, ասես, Աճեմյանի տաղանդի այս «բարի կողմի» ապացույցը եղավ այն, որ Նաիրի Զարյանի հաջորդ կատակերգության՝ «Փորձադաշտի» բեմադրության մեջ նա չկարողացավ հասնել «Աղբյուրի մոտ» ներկայացման կոմիկական շիկացմանը: Ծիշտ է, «Փորձադաշտ» պիեսը, որը սկզբում դրական հերոս Մեսրոպ Կարսեցյանի անունով էր կոչվել, «Աղբյուրի մոտ» պիեսից տարբերվում էր այն բանով, որ արդեն ուրիշ հերոս ուներ՝ ոչ կատագերկական գործող անձ: Բալաբեկն այստեղ բնավորության փոքր-ինչ այլ, ավելի չար գծերով էր օժտված: «Փորձադաշտում» այլևս չկար Բալաբեկի կատակերգական ոգին: Բացի այդ, բեմադրվելով Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, պիեսը բավական լուրջ և ոչ այնքան կատակերգական հնչողություն ստացավ: Բալաբեկի դերը խաղաց Ավետ Ավետիսյանը, որի հերոսը «հանդիսաարահում ոչ թե բարեհոգի ժպիտ ու ծիծաղ, այլ նողկանք է առաջացնում»¹:

«Փորձադաշտ» ներկայացման մեջ պահպանված էր կոնցեպցիոն հաշվեկշիռը, սակայն զավեշտականի հաշվեկշիռը կտրուկ նվազել էր, և կատակերգության մեջ արդեն իշխում էին ոչ թե ծիծաղն ու զավեշտը, այլ ժանրի կանոնները: Հենց այդ պատճառով էլ «Փորձադաշտ» ներկայացումը, որ ինքնըստինքյան բովանդակալից էր, վարպետությամբ արված, չէր բացահայտում ռեժիսորի կատակերգական տաղանդի որևէ նոր կողմը: Քննադատությունը միաձայն այս ներկայացումը ճիշտ ու կանոնավոր համարեց, միայն թե հանդիսատեսն այլևս իրեն այնպես չէր զգում, ինչպես «Աղբյուրի մոտ» պիեսի ներկայացումների ժամանակ:

«Փորձադաշտ» ներկայացումը դրամայի և կատակերգության

1 Ժ. Հակոբյան, «Փորձադաշտ», «Коммунист», 1957, 2 հոկտեմբերի:

միջև ընկած իր գեղարվեստական ոճով դուրս էր Վարդան Աճեմյանի նորարարական որոնումների ոլորտից, թեև աչքի էր ընկնում բեմական կուլտուրայով, ավարտուն բեմավիճակներով, իսկական վարպետին վայել մասնագիտական մակարդակով:

Կարող է թվալ, թե «Փորձադաշտի» ոճը պետք է որ հաստատվեր Աճեմյանի հետագա կատակերգական ներկայացումներում: Զէ՞ որ ռեժիսորը քննադատվել էր «Աղբյուրի մոտ» ներկայացման առիթով և դրվատվել «Փորձադաշտի» համար: Բայց դա անհնար էր, այլապես Աճեմյանը պիտի դադարեր Աճեմյան լինելուց: Ահա ինչու ռեժիսորը վերստին դիմեց հայ դրամատուրգիայի այն գործերին, որոնք հնարավորություն էին տալիս բեմում ծավալել իրոք ծիծաղաշարժ պատմություններ և ստեղծել ճշմարիտ կատակերգական կերպարներ: Եվ նա կանգ չառավ ոչ մի բանի առաջ, շահագրգռությամբ դիմեց նույնիսկ այնպիսի պիեսների, որոնց գրական մակարդակը հեռու էր բավարար լինելուց. ռեժիսորի համար կարևոր էր այն, որ պիեսը կատակերգական լիցք ուներ: Մեկ տասնամյակում (1958—1968) Աճեմյանը բեմադրեց կատակերգական երեք ներկայացում, որոնց մեջ ծիծաղն ու զավեշտը ռեժիսորական կոնցեպցիայի առանցքն էին:

«Սրտի արատ» պիեսի և ներկայացման շուրջ բոլորն փնաբանություն ծավալվեց, ինչպես ժամանակին՝ «Աղբյուրի մոտ» ներկայացման առիթով: Ու թերևս ավելի սուր ու անողորմ, քան առաջ: Որոշ ուղղափառ թատերական քննադատներ թեթև ձեռքով երիտասարդ դրամատուրգ Ժ. Հարությունյանի պիեսին արատավոր երկի պիտակ փակցրին՝ մեր իրականությունը աղավաղելու մեղադրանք ներկայացնելով: Մեղադրանքի ամենամեծ բաժինը հասավ կատակերգության գլխավոր հերոս Գվիդոնին, որի դերը անկրկնելի հավաստիությամբ կատարում էր Մ. Մկրտչյանը: Նույնիսկ խոսք եղավ մի ամբողջ հոսանքի՝ «գվիդոնիզմի» մասին, որի ակունքներն իբր Դերենիկ Դեմիրճյանի «Նապոլեոն Կորկոտյան» և Նաիրի Զարյանի «Աղբյուրի մոտ» կատակերգությունների կերպարների մեջ էին: Եվ պիտի խոստովանել՝ այդ մեղադրանքները մի տեսակ ավելի սրեցին հանդիսատեսի հետաքրքրությունը ներկայացման նկատմամբ: Դարձյալ

տոմս չէր ճարվում: Այսինքն՝ կրկնվում էր նույն պատմությունը, ինչ եղել էր Դեմիրճյանի և Զարյանի պիեսների բեմադրությունների ժամանակ՝ ներկայացումներն ընկան քննադատության կրակի տակ, սակայն բացառիկ հաջողություն ունեին:

«Սրտի արատն» աչքի չէր ընկնում ոչ ինքնատիպ սյուժեով և ոչ էլ կատակերգական սուր վիճակներով: Կատակերգության մեջ իշխողը սրամիտ դիալոգն էր՝ կենսականորեն հավաստի, մի տեսակ անմշակ հյութեղ: Այսքանը բավական էր ռեժիսոր Աճեմյանին, որը կարողանում է երևակայության ուժով ամենազարմանալի կոմիկական վիճակներ ստեղծել բեմում: Եվ, իրոք, ռեժիսորը «Սրտի արատ» ներկայացման մեջ արևային խնդության մի ամբողջ աշխարհ հորինեց՝ անսպառ ծիծաղով ողողում: Բեմական այս ծիծաղահարույց հորձանուտի կենտրոնում Գվիդոնի և Փորստոյանի, այսինքն՝ ծաղրի ենթակա երկու գործող անձանց կերպարներն էին: Պորտաբույծի ու կարիերիստի կերպարների կոմիկական պսակազերծումը ռեժիսորն իրականացրել էր ոչ այնքան ներկայացման դրական հերոսների միջոցով, որքան հենց իրենց՝ բացասական գործող անձանց օգնությամբ, որի համար կշտամբեցին բեմադրողին. «Նորի և հնի պալքարը, ցավոք, հեղինակի ու թատրոնի կողմից առավելապես ըմբռնվել է իբրև միայն բացասական ուժերի մերկացում ու խարազանում»¹:

Սակայն Աճեմյանը հենց այդպես էլ կառուցել էր կատակերգական ներկայացումը՝ ծիծաղաշարժը ծնվում էր ամենից առաջ բացասական գործող անձանց վարվելակերպից: «Սրտի արատում» Գվիդոնի կերպարը կենտրոնական, բայց միակ ծիծաղաժայտ կերպարը չէր: Գվիդոնի հյութեղ կերպարի կողքին հայտնվում էր Փորստոյանի ոչ պակաս կոլորիտային կատակերգական կերպարանքը, որը նույնպես «սրտի արատ» ունի: Ռեժիսորն իր կարևորագույն խնդիրն էր համարել բացահայտել այս կերպարների էությունը, սակայն բացահայտել ոչ թե մյուս գործող անձանց «մեղադրականների», այլ ինքնամերկացման, ինքնաարտահայտման միջոցով: Նման մոտեցումը ավելի ճիշտ էր և,

¹ «Երևան», 1958, 14 հունիսի:

որ շատ կարևոր է կատակերգության ժանրի համար, կատակերգական բնավորություններ ստեղծելու հնարավորություն էր ընձեռում: Այս դեպքում ևս, ինչպես «Աղբյուրի մոտ» ներկայացման մեջ, Աճեմյանը ռեժիսորական աշխատանքի ծանրության կենտրոնը փոխադրեց դերասանական կերպարի վրա, հասնելով առավելագույն արտահայտչության և կենսական հավաստիության: Ստեղծագործական իմպրովիզացիայի սկզբունքը, որ նա հետևողականորեն վավերացնում էր իր լավագույն կատակերգական ներկայացումներում, հաղթանակեց նաև այստեղ, որի շնորհիվ դերասանն իրեն ազատ էր զգում բեմում և խաղում էր «հանպատրաստից»: Միայն այսպես կարելի էր ստեղծել Գվիդոնի կերպարը, որի մասին թատերագետ Խ. Ավագյանը իրավացիորեն գրում է. «Մկրտչյանը այնպես է ներանձնավորել, ձուլվել Գվիդոնի կերպարին, այնքան հյութեղ ու համոզիչ ներկայացրել նրա արտաքինն ու վարքուքարքը, որ մտքովդ էլ չի անցնում ուրիշ մի կերպարանքով պատկերացնել նրան: Գվիդոնի բեմական կերպարը ստեղծելիս շնորհալի դերասանը բնութագրում եղածով չի բավարարվում, նրա ինտոնացիաները ասես նույնությամբ կյանքից են առնված, շարժումներ, խոսելակերպը, նույնիսկ աչքերի անհանգիստ խաղը՝ կենդանի մարդկանցից փոխառնված»¹:

Բայց չպետք է կարծել, թե զավեշտականի ամբողջ լիցքը կենտրոնացված էր ներկայացման երկու կերպարներում միայն: Ամբողջ ներկայացումը, բեմական գործողության յուրաքանչյուր պահը հագեցած էր խիճուղով ու զավեշտով: Ու թեև պիեսի պլոտեն չէր օգնում դրան, այնուհանդերձ, ռեժիսորը հաջողությամբ հաղթահարել էր գրական երկի թերությունը: Այդ պարագան հիշտ է նկատել մի ուրիշ թատերախոս՝ Լ. Սամվելյանը. «Հարությունյանի պիեսի ֆրագմենտային, ներքուստ ստատիկ բնույթը կարող էր ավելի ցցուն երևալ բեմադրության մեջ, եթե չլիներն Աճեմյանի վարպետությունն ու դերասանների ինքնամոռաց խաղը: Կատակերգությունների փայլուն բեմադրիչ Աճեմյանի վստ երևակայության, փորձի շնորհիվ, ասես առատության եղջյուրից

² «Երևան», 1958, 14 հունիսի:

հորդում են կենսական զվարճալի մանրամասները, անակնկալ անցումները: Եվ այս ամենն արված է այնպիսի վարակիչ խիճոյ ու զավեշտով, այնպես հմտորեն, որ հանդիսատեսն ամբողջ ներկայացման ընթացքում պարզապես երբեք ու ոչ մի կերպ չի կարողանում դուրս արձնել ռեժիսորական գերությունից: Աճեմյանը ռեժիսորական, բեմադրական սրամտությունների հեղեղով զվարճացնում է հանդիսատեսին, ոչ մի րոպե թույլ չտալով կենտրոնանալ սյուժետային կտրատվող գծի վրա»¹:

Իր ոճով փոքր-ինչ տարբեր է ռեժիսորի մյուս աշխատանքը՝ Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Մեռնող ֆլորա» պիեսի բեմադրությունը: Ներկայացման գեղարվեստական անսովոր նկարագիրը թելադրված էր բուն պիեսով, ուր տարբեր մոլախոտերի անունները կրող գործող անձինք և իրական կոնկրետ մարդիկ են, և միաժամանակ մարմնավորում են մոլախոտերի հատկանիշները: Դա այլաբանություն չէ, քանի որ դրամատուրգն ամեն ինչ արտահայտել է միանգամայն պարզ ու թափանցիկ՝ փորձելով զննել մեր հասարակության մարդկային փոխհարաբերությունների կարևոր մի շերտը: Վ. Մելիքեյանի խոսքերով ասած, պիեսն այն մասին է, «որ մարդուս ով և ինչպիսին լինելը չպետք է որոշել նրա գործածած բառ ու բանից: Որ հաճախ հենց նրանք են շոալախոտում, լոգունգներ կարդում ու կոչեր անում, ովքեր չունեն հավատ ու նվիրում, ովքեր փախչում են հոգսից ու գործից, որ մեր կյանքի ճանապարհներին մոլախոտ շատ կա»²:

Պայմանական էին ոչ միայն գործող անձանց անունները, այլև նրանց վարքն ու բարքը, պիեսի սյուժեն: Պայմանականությունների մեծ կուտակման պատճառով շատ էր բարդանում ռեժիսորի խնդիրը՝ բեմում պատկերվող իրադարձությունները կարող էին իրական չլավալ: Մինչդեռ բեմադրիչի գլխավոր նպատակն էր այդ ամբողջ պայմանականության մեջ բացահայտել երկի իրական և միանգամայն առօրեական իմաստը: Բայց միաժամանակ ռեժիսորը չէր կարող անուշադրության մատնել պայմանականության ոճը և ներկայացումը բեմադրել այնպես, իբր այնտեղ

¹ «КОММУНИСТ», 1958, 28 հունիսի:

² «Սովետական Հայաստան», 1962, 2 նոյեմբերի:

իրական պատմություն է կատարվում: Անհրաժեշտ էր գտնել դե-
րասանների ոռնալ ու պայմանական խաղակերպի այն սահմանը,
որ ամբողջ պատումը դարձնելու էր համոզիչ: Բայց ինչպե՞ս
գտնել:

Օգտվելով պիեսի սյուժետային հյուսվածքից, Աճեմյանն ըս-
տեղծեց ներկայացում-իմպրովիզացիա: Գործող անձինք հան-
դես էին գալիս որպես «հանպատրաստից» պերսոնաժներ: Սյու-
ժետային մնան մղում ստանալով, ռեժիսորը գործող անձանց հե-
տագա գործողությունները, վարվելակերպը լուծեց իմպրովիզա-
ցիայի ոճով, այնպես, որ կարծես հենց ուղղակի բեմում էին հո-
րինվում և՛ տեքստը, և՛ իրավիճակները, և՛ գործող անձանց վարք
ու բարքը: Ելնելով այս սկզբունքից, ռեժիսորը ազատություն էր
տալիս երևակայությանը, կառուցում ամենաարտակարգ բեմա-
վիճակներ, բեմ հանում հիպերբոլիկ բուտաֆորիա (հսկայական
սրսկիչ և այլն): Եթե փորձենք առանձին վերլուծել որևէ բեմա-
վիճակ, ապա վերջինս ամբողջ ներկայացման ենթատեքստից
դուրս անհիմաստ, մի տեսակ անլուրջ կթվա: Այսուհանդերձ, ռե-
ժիսորը կարողացավ այնպես անել, որ պայմանական ոճը ոչ թե
խանգարեր, այլ նպաստեր պիեսի խիստ իրական բովանդակու-
թյան ընկալմանը: Եթե ռեժիսորը համարձակորեն այլաձևեց ներ-
կայացման կերպարների, բեմավիճակների արտաքին պատկերը,
ապա դերասանական ներքին զգացումը հաստատեց բնական ու
ճշմարտացի հիմքի վրա: Ահա թե ինչու, արտաքին ամբողջ պայ-
մանականությամբ հանդերձ, գործող անձանց վարքն ու բարքը
չէր թվում ոչ շինծու և ոչ էլ զուտ թատերային: Ինչպես ճիշտ
նկատում է Լ. Հախվերդյանը, «գործող անձանց մեջտեղ գալով,
պայմանականությունը դուրս է մղվում և մեր առջև երևում են
կենդանի մարդիկ՝ մեկը մյուսից տգեղ ու անմաքուր հոգեբանու-
թյամբ, վարքագծով»¹:

Ներկայացման ոճի ընտրությունն Աճեմյանի համար երբեք
էլ երկրորդական, միայն գեղարվեստական ճաշակով պայմանա-
վորված խնդիր չի եղել: Եվ այս դեպքում էլ «Մեռնող ֆլորա»

¹ «Գրական թերթ», 1962, 20 սեպտեմբերի:

Աերկայացման թատերական ոճը թելադրված էր շատ կարևոր, եթե կուզեք՝ գաղափարական ակադամներով: Ներկայացումը թեթև ու անկաշկանդ, ուրախ ու թատերայնորեն վառվոռն պատմում էր հույժ կարևոր ու սուր երևույթների մասին: Հաճախ են կշտամբել Աճեմյանին, որ նրա կատակերգական Աերկայացումներում արատը ծաղրվում է բարեհոգի ծիծաղով, որ ռեժիսորը խուսափում է սպանիչ ծիծաղից: Այս դիրքերից նրան քննադատել են «Իմ բարեկամը», «Ժամագործն ու հավը», «Աղբյուրի մոտ», «Սրտի արատ» Աերկայացումների համար: «Մեռնող ֆլորայի» առիթով նման կշտամբանք չեղավ, բայց ոչ այն պատճառով, որ նրա ծիծաղն իրոք չար ու սպանիչ դարձավ, այլ պատկերավոր ասած, հավանաբար նրա քննադատները դարձան բարի:

Աճեմյանը գերադասում է բարեհոգի ծիծաղն ամենից առաջ այն պատճառով, որ այդպես են նրա գեղարվեստական ըմբռնումները, այդպես է նրա մարդկային խառնվածքը: Բայց սա հարցի մի կողմն է: Ոչ պակաս կարևոր ու էական է այն, որ ռեժիսորը մեր իրականության արատները ծաղրում է ուժեղ մարդու ծիծաղով: Իսկ ուժեղ մարդու ծիծաղը չար չի կարող լինել: Երբ իրենք՝ արատները ուժեղ են իրականությունից, արժե դրանք ծաղրյունանակի ենթարկել չար ու թունոտ: Բայց եթե արատները իրականության առանձին ստվերոտ կողմերն են, կարելի է ծաղրել բարեհոգի ծիծաղով, ուժեղի դիրքերից: Այս եզրահանգումը կարող է այնքան էլ համոզիչ չթվալ, բայց դա Աճեմյանի կատակերգական Աերկայացումների վերլուծության պարզ հետևությունն է: Նույնիսկ բովանդակությամբ այնքան սուր Աերկայացման մեջ, ինչպիսին «Մեռնող ֆլորան» է, Աճեմյանը չի խոսացնում դաժան ինտոնացիան, այլ թատերային վառ ձևով հասնում է ծիծաղի գեղագիտական հնչողության:

Աճեմյանը կարողանում է դաժան ծիծաղել, երբ նա գործ ունի ուրիշ տիպի, ոչ մեր իրականության գործող անձերի հետ: Հիշենք «Արդյունավոր պաշտոն» ուսումնական քննադդության չիռովհիկներին՝ Թատերական ինստիտուտի քննում: Այս զարմանալի սուր ու խոր Աերկայացման մեջ ռեժիսորը հիանալի տեսարաններ էր ստեղծել Վիշնևսկու ընդունարանում: Դժվար է ավելի

չար ու անողոր ծաղրել քծնանքը բարձրաստիճան պաշտոնյաների առաջ:

Վարդան Աճեմյանի ժամանակակից կատակերգական ներկայացումներում բարեհոգի ծիծաղը կոնցեպցիոն ակունքներ ունի, որ ոմանք կարող են ըմբռնել և ընդունել, ոմանք էլ՝ վիճարկել:

Բարեհոգի ծիծաղն է թագավորում նաև «Աշխարհն, այո, շուտ է եկել» ներկայացման մեջ: Այդպիսին է ծիծաղն այս վառ ու հնչեղ բեմական հանդիսանքում նույնիսկ այն ժամանակ, երբ ծաղրվում է քաղքեմության նման արատը: «Քաղքեմական հոգեբանության սուր, անխնա, թեև ոչ դաժան (դա հակառակ կլիներ ներկայացման ներողամիտ ոգուն) ծաղր,— սա բեմադրության գաղափարական ուժեղ շեշտերից է ու նրա արժանիքներից մյուսը»,— գրում է թատերախոս Լ. Հախվերդյանը¹:

Բայց սա չէ Աճեմյանի բեմադրության գլխավոր առանձնահատկությունը: Մենք գիտենք, որ մինչ այդ էլ Աճեմյանը հետևավոլականորեն բարեսիրտ էր սովետական կատակերգության գործող անձանց նկատմամբ, իսկ այժմ, առավել ևս, նա այդպես պետք է վերաբերվեր Ա. Պապայանի կատակերգության գործող անձանց, որովհետև վերջիններս երգիծվում են վոդևիլի ժանրով:

Այս ներկայացման մեջ ծիծաղի ու զավեշտի աշխարհն իրոք այնքան վառ է ու հնչեղ, որ կարելի է արևային համարել: Եվ այս ամենը հյուսված է ռեժիսորի ձեռքով, նրա անապատ երևակայությամբ: Ոչ ինքը՝ պիեսը, ոչ էլ դերակատարների կազմը ենթադրել չէին տալիս, թե կարող է ծնվել այսքան ուրախ ներկայացում: Այս համոզումն ունեին գրեթե ամենքը մինչև պրեմիերան: Եվ «հրաշք» կատարվեց: Մ. Լևինը գրում է. «Այնպիսի քրքիջ, ինչպիսին հանդիսաարահից հասնում է բեմ» «Աշխարհն, այո, շուտ է եկել» կատակերգության գործող անձանց, վաղուց է, ինչ չէի լսել: Եվ հասկանալի է— թատրոնը ծիծաղեցնում է, օ՛, ոչ, թատրոնը ծիծաղում է՝ անկեղծ, հնչեղ, առողջ ծիծաղում է այն ամենի վրա, ինչ ծիծաղելի է թվում»²: Այո, այս ներկայացման ժամանակ ծի-

¹ «Սովետական արվեստ», 1967, № 10, էջ 36—37:

² «Советская культура», 1967, № 57:

ծաղում է ոչ միայն հանդիսատեսը, այլև թատրոնը, ամենքը, ծիծաղում են արտանց, ուրախ ու անշար: Եվ պատահական չէ, որ Լ. Հախվերդյանը այդպես էլ վերնագրել է իր թատերախոսականը՝ «Ուրախ երեկո Սունդուկյանի անվան թատրոնում»:

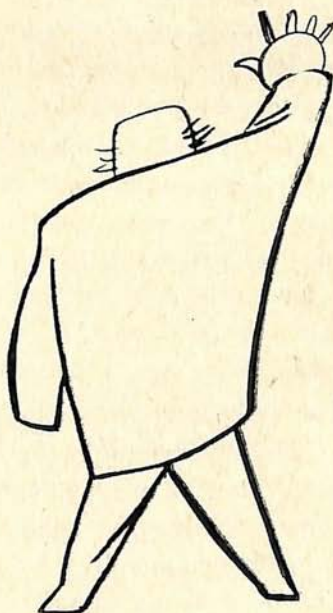
Ռեժիսոր Աճեմյանն այս համընդհանուր ուրախ երեկոն ըստեղծել է քափ ու քրտինքով, մանրակրկիտ մշակելով բեմավիճակները, վիթխարի աշխատանք տանելով դերակատարների հետ: Ինչպես և իր լավագույն աշխատանքներում, ռեժիսորը կարողացել է ստեղծել բերկրառատ մի մթնոլորտ, որ խաղը դառնում է ազատ ստեղծագործություն: Դերասանի բերկրալի ստեղծագործության վախճանագովյան սկզբումքը Աճեմյանի այս աշխատանքում հաղթանակել է կատարելապես: Եվ սա առավել ևս զարմանալի է ու գնահատելի. պիեսի հեղինակի առաջադրած իրավիճակը կարող էր վողևիլային ճանապարհով տանել, հանգեցնել մի ներկայացման, որին խորթ կլինեին կենսականորեն ճշմարտացի ինտոնացիաները: Աճեմյանն ամբողջ ներկայացումը կառուցել է խոր հոգեբանական ճշմարտության, մարդկային իրական փոխհարաբերությունների հավաստի զգացողության վրա: Սակայն դրանից ներկայացման ոճը կենցաղային չի դառնում, ընդհակառակն, ինչպես ճիշտ նկատել է թատերախոսը, «բեմադրողը գտել է Ա. Պապայանի վողևիլը հնչեցնելու կարծես միակ հնարավոր բեմական ձևը: Միայն առաջին հալացքից կարող է տարօրինակ թվալ, թե ինչու նա պիեսին տվել է դրա կենցաղային բնույթին տրամագծորեն հակառակ բարձրաշունչ-ռոմանտիկական լուծում: Հենց դրա շնորհիվ է, որ պիեսի գործողությունը կտրվել է գետնից, մտել մարդկային հարաբերությունների ավելի բարձր, վերկենցաղային ոլորտ»¹:

«Աշխարհն, այո, շուտ է եկել» ներկայացումը Աճեմյանի համար մի տեսակ հավաքական եղավ այն իմաստով, որ ռեժիսորն այստեղ շաղ տվեց իր կատակերգական տաղանդի ցուլքերը, գրեթե սխեմատիկ գրական սցենարի հիման վրա ստեղծելով լիարժեք, վառ ու հյութեղ ներկայացում: Թատրոն-խաղի վախ-

¹ «Սովետական արվեստ», 1967, № 10, էջ 37:

թանգույան միտքը, որ Աճեմյանը հետևողականորեն իրացրել ու հաստատել է իր կատակերգական ներկայացումներում, միանգամայն ինքնուրույն աճեմյանական լուծում ունի, որին բնորոշ են ուրիշի ու երաժշտականության հատուկ զգացողությունը, արտաքին հղկված գծապատկերը, բանաստեղծականությունը և, որ ամենից ավելի հատկանշական է ռեժիսորի կատակերգական աշխատանքներին, կյանքի ճշմարտության հաստատումն զգացողությունը, ապշեցուցիչ կենսասիրությունը, որի ակունքները, ինչպես Վահրամ Փափազյանն է պարզում իր գաղտնատես մեկնությամբ, ժողովրդի պատմական ճակատագրի խորքերում են. «Վարդանը մեկն է հին կոճղի հավիտենական կենսունակության երջանիկ ու դալար ապացույցներից»¹:

¹ «Սովետական արվեստ», 1962, № 4, էջ 26:



ՏԱՌԱՊԱՆՔՆԵՐԻ

ԱՇԱԽՐՀՈՒՄ

Մարդկային տառապանքների աշխարհը կենտրոնական տեղ ունի Վարդան Աճեմյանի ստեղծագործության մեջ: Ժողովրդական զանգվածների մոլեգին կերպարի խանդավառ թատերական երգիչը, բեմում ծիծաղի ու խնդության աշխարհն արարողը, ամենից առաջ, մարդու ողբերգական ապրումների արտահայտիչն է մնում: Դեռ երիտասարդ տարիներին, երբ երազում էր դերասան դառնալ, նրան մոտ ու հասկանալի էր ողբերգու արտիստի հոգին: Ու թեև Աճեմյանի ներկայացումներում շողշողում է վառ թատերայնությունը, ապրում ու շնչում են կենդանի մարդկանց անկրկնելի կերպարներ, ծնունդ են առնում բեմավիճակների հուսկապ կոմպոզիցիաներ և ոչ պակաս փայլուն մասսայական տեսարաններ, թեև Աճեմյանի ռեժիսորական արվեստում առանձնապես ակնառու է բեմադրիչի վարպետությունը, նրա գեղարվեստական բարձր ճաշակը, այսուհանդերձ, Աճեմյանի ստեղծագործության խորագույն շերտը մարդկային տառապանքների թատերանորեն բացահայտված աշխարհն է: Քիչ է ասել, թե վերջինս մոտ ու թանկ է Աճեմյանին: Այդ աշխարհն ասես մի հայելի է, որի մեջ արտացոլվում է Վարդան Աճեմյանի գեղարվեստական ու մարդկային ճշմարիտ արժեքը, և փիաժամանակ նրա մեջ զգացվում է գլխավոր նյարդն այն ժամանակների, որոնց սահմաններում ամփոփվում է ռեժիսորի ստեղծագործական կենսագրությունը:

Աճեմյանի ռեժիսորական հայացքը մարդկային տառապանք-

ների աշխարհն ընկալում է մի յուրօրինակ պրիզմայի միջով, որի էությունը կարելի է արտահայտել Վահրամ Փափագյանի տված բնութագրով. «Նա իր հետ բերել էր մի բան, որ իր ետևում թողածի լրիվ արժեքը ունենալուց բացի, բազմապատկված էր ու խորացված հարուստ մի դիտողականությամբ, որ իրենը լինելուց բացի անցյալի անհամար սերունդների, չարքաշ կյանքի ու տառապանքի ավանդն էր Վարդանին և դրանով էլ հարուստ էր բարեկամս, հարուստ հոգեկան այնպիսի հարստությամբ, որ ոչ սովորելով կարելի է ձեռք բերել, ոչ էլ ժրաջան աշխատանքով»¹:

Ծառ կարևոր է հասկանալ հետևյալ պարագան. մարդկային տառապանքների էության անձեմյանական ըմբռնումը միայն առանձին, թեկուզ և միանգամայն ինքնատիպ ու խոր, ստեղծագործական անհատականության ընկալում չէ: Նրա ընկալման մեջ, ինչպես ճիշտ նկատել է Վահրամ Փափագյանը, արտահայտված է մարդկային տառապանքները ցմրոր ճաշակած սերնդի հոգեբանությունը: Եվ Վարդան Աճեմյանը, թափանցելով դասական դրամատուրգիայի հերոսների տառապանաց աշխարհը, ըստ էության թափանցում է հարազատ ժողովրդի հոգու մեջ, ժողովուրդ, որի պատմությունը անլուր ողբերգությունների մատյան է:

Եթե անցյալի հայ թատրոնում ժողովրդի ճակատագրի ողբերգական մոտիվը իր ընդհանրացված արտացոլումն էր գտնում առանձին ականավոր արտիստների ստեղծագործության մեջ, որ Յու. Յուզովսկուն հիմք տվեց ասելու, թե «Ադամյանի Համլետում կարելի էր տեսնել ոչ միայն մարդու, այլև ազգության կերպարը»², ապա ժամանակակից հայ թատրոնում այդ գեղարվեստական վիթխարի առաքելությունը կարող էր կրել նաև ռեժիսորը: Ի տարբերություն դերասանի ստեղծագործության, ռեժիսորի արվեստում մարդկային տառապանքների աշխարհը բացահայտվում է ոչ թե մեկ կերպարի, այլ ամբողջ ներկայացման ընդհանուր մեկնաբանության մեջ, այսինքն՝ սկզբունքորեն ընդլայնվում է գեղարվեստ-

¹ «Սովետական արվեստ», 1962, № 4, էջ 25:

² Ю. Юзовский, «Образ и эпоха», «Советский писатель». 1947,

տական ընդհանրացման ոլորտը, ուստի և ավելի է բարդանում ներկայացման հեղինակի խնդիրը:

Աճեմյանի աշխատանքը դասական դրամատուրգիայի վրա հետաքրքիր է տարբեր առումներով: Սակայն դասական պիեսների աճեմյանական բեմադրությունների ամենահատկանշական կողմը մարդկային տառապանքների աշխարհի ռեժիսորական ինքնուրույն ու խոր ընկալումն է: Գործ ունենալով մարդկային ապրումներն ամբողջ խորությամբ բացահայտող ճշմարիտ դրամատիկական գրականության հետ, Աճեմյանը հնարավորություն է ստանում լիովին բացահայտելու ռեժիսորական իր խառնվածքը, ոչ միայն հասնել իր բեմադրած երկրի բարձր մակարդակին, այլև շատ հաճախ հարստացնել դրանք կոնցեպցիոն և գեղարվեստական նոր կողմերով: Ավելին, Վարդան Աճեմյանը, ինքնուրույնաբար ու յուրովի մեկնաբանելով ամեն մի դասական երկ առանձին վերցրած, կարողանում է մշակել ընդհանուր կոնցեպցիոն մոտիվ, որը միավորում է սուր հակասություններով ու խոր տառապանքներով լեցուն անցյալը պատկերող նրա բոլոր բեմադրությունները: Ստորև կհամոզվենք, թե որքան ճշանակալից է այդ կոնցեպցիոն առանցքը, որի վրա պահվում է կյանքի և արվեստի աճեմյանական ըմբռնումը:

Դասական պիեսների բեմադրության ռեժիսորական ընդհանուր կոնցեպցիայի հիմնական գծերը առաջին անգամ ճշմարվեցին Լենինականի թատրոնի «Հատակում» ներկայացման մեջ (1932): Գորկու այս բարդ երկին 27-ամյա ռեժիսորը դեմ-հանդիման ելավ հանգամանքների բերումով՝ առաջարկված էր բեմադրել հոբելյանական ներկայացում: Աճեմյանը կամ պետք է կրկներ Գեղարվեստական թատրոնի բեմական ընդունված մեկնակերպը, որ անում էին շատ, նույնիսկ ճշանավոր ռեժիսորներ, կամ պետք է փորձեր ինքնուրույն ըմբռնել ու մեկնաբանել Գորկու թերևս ամենափիլիսոփայական պիեսը:

«Հատակում» պիեսի գրեթե անլուծելի բարդությունը, եթե կուզեք՝ հակասականությունն այն է, որ սփոփանքի վնասակար փիլիսոփայությունը պաշտպանելու մեջ մեղադրվող Լուկան դրամա-

տորգիական և բեմական առումով ուղղակի չի մեղադրվում: Գեղարվեստական թատրոնը նույնպես ժամանակին չկարողացավ հաղթահարել այս բարդ խնդիրը: Գորկին, ճիշտ է, բարձր գնահատեց Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացումը, սակայն անբավարար մնաց Լուկայի կերպարի գաղափարական մեկնաբանությունից, կերպար, որ բեմում գրեթե սրբացված էր:

Կար մի ուրիշ բարդություն ևս: Ինքը՝ Գորկին, 1932-ին «Հատակում» պիեսի մասին ասել է, թե դա «հնացած է» և որ «մեր օրերում սփոփիչը թատրոնի բեմում կարող է ներկայացվել միայն որպես բացասական նշանակություն ունեցող և **կոմիկական դեմք**»¹: Ուրեմն, ինչպե՞ս հասկանանք Գորկու այս հայտարարությունը, եթե նկատի ունենանք մասն այն, որ գրողը սովետական շրջանում վերամշակել կամ շտկել է իր գրեթե բոլոր պիեսները՝ «Թշնամիներ», «Վասսա Ժելեզնովա», «Վերջինները», «Զիկովներ», «Կեղծ դրամ», «Ծերուկը», մինչդեռ ամենևին ձեռք չի տվել «Հատակում» պիեսին, չնայած բազմիցս արտահայտվել է այդ գործի մասին:

Այս ամենը «Հատակում» պիեսին դիմող սովետական շատ թատրոնների դրդել է Լուկայի կերպարը մեկնաբանել փոքր-ինչ ուղղագիծ, մեղադրելով նրան սփոփանքի փիլիսոփայության քարոզի մեջ: Եվ ամեն անգամ այդպիսի մոտեցման ժամանակ թատրոնն աղավաղել է պիեսի գեղարվեստական ճշմարտությունը, հեռանալով գորկիական գաղափարից: Լուկայի դերակատարները, ռեժիսորների հետ մեկտեղ, աշխատել են գտնել այդ բարի ուխտագնացի մեղքը, բայց ապարդյուն՝ այդպիսի բան չկա Գորկու պիեսում: Լուկայի «մեղքը» չգտավ, գուցե և չկամեցավ գտնել, այնպիսի վարպետ, ինչպիսին Ի. Մոսկվինն էր:

Ով տեսել է «Հատակում» ներկայացումը Լենինականի թատրոնում, անշուշտ զարմացել ու հիացել է ռեժիսորի իմաստունությամբ: Ու երկի գաղափարը բացահայտել էր բոլորովին ուրիշ մոտեցումով, որն այնքան վիճաբանությունների տեղիք տվեց:

¹ М. Горький, «О литературе», *У.*, 1935, էջ 156 (ընդգծումն իմն է—Ս. Ռ.):

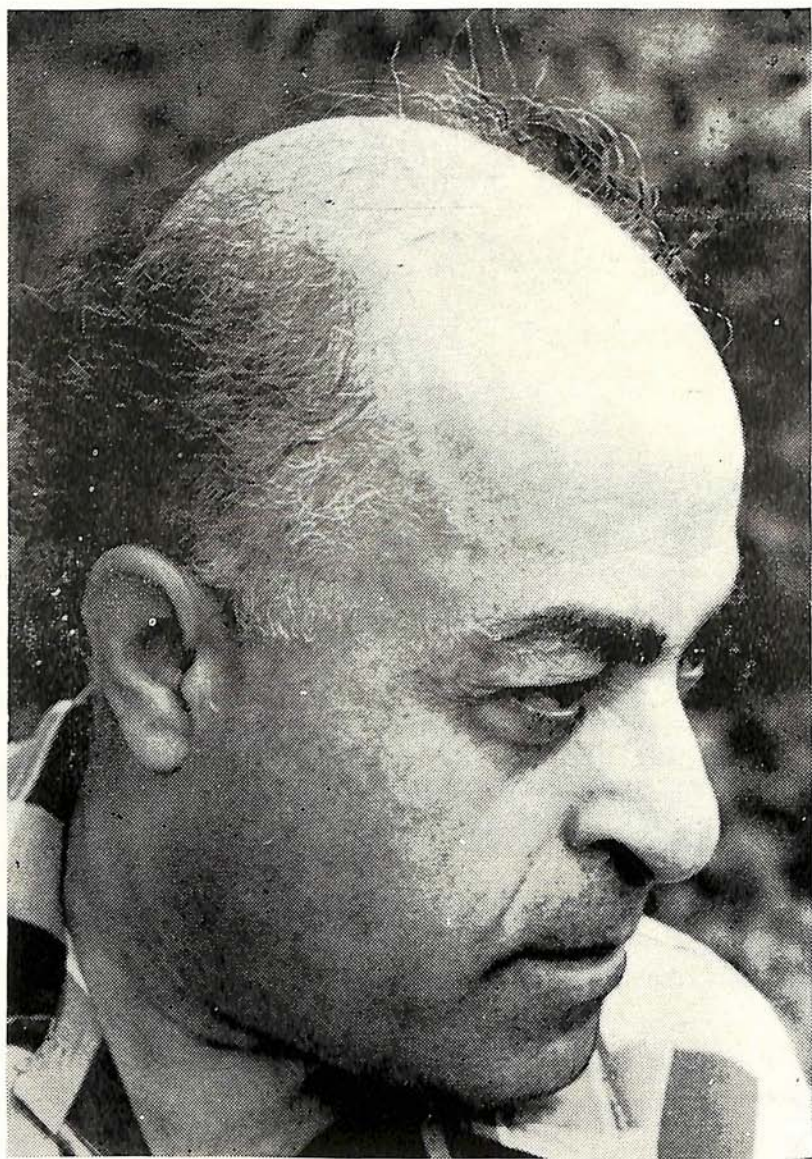
Դա հեղափոխական թատրոնի փորձը յուրացրած ժամանակակից սովետական արվեստագետի մոտեցում էր: Հայ ռեժիսորը չափաւեց որոնել առանձին գործող անձանց մեղքերը, որովհետև չարժե մեղավոր ու անմեղ որոնել այն մարդկանց մեջ, ովքեր դաժան կյանքի պայմաններում հազիվ են քարշ տալիս իրենց գոյությունը: Այդ մարդիկ կյանքի հատակն են իջել ոչ իրենց մեղքով: Դրա պատճառները շատ ավելի բարդ են ու ծանրակշիռ: Ուստի ամեն մի գործող անձ իրավացի է յուրովի և միաժամանակ մեղավոր ինչ-որ տեղ: Աճեմյանն իր ներկայացումով ապացուցեց, որ Գորկու պիեսի գաղափարը բացահայտվում է ոչ այդ որոշակի բախումներով և ոչ էլ որոշակի գործող անձանց սուբյեկտիվ մեղավորությամբ: Բեմադրիչը համարձակորեն հաղթահարեց կոնցեպցիոն էմպիրիզմը և, արդարացնելով այս և ոչ այլ կերպ վարվող գործող անձանց մարդկայնորեն որոշակի, սուբյեկտիվ դիրքորոշումը, պարսավանքն ուղղեց կյանքի օբյեկտիվ պայմաններին, ուր հնարավոր են նման արարքները և թույլատրելի է մարդու նման մեղավորությունը:

Այսպիսի մեկնաբանումը պահանջում էր ներկայացման պոլիֆոնիկ մշակում, յուրաքանչյուր առանձին գործող անձի վարվելակերպի հոգեկան խոր ու ստույգ փաստարկում: Այս դեպքում ներկայացումը անհնար էր լուծել պլակատային հնարանքներով կամ ռեժիսորական լայն վրձնահարվածներով: Եվ «Հատակում» ներկայացման մեջ Աճեմյանի նախորդ աշխատանքների ծավալուն կոմպոզիցիոն բեմավիճակների հետքն անգամ չմնաց: Այստեղ յուրաքանչյուր կերպար մշակված էր որպես ներկայացման ընդհանուր բարդ ընթացքի մեջ ներառնված գեղարվեստական ամբողջական ինքնուրույն միավոր:

Պոլիֆոնիկ մշակման օրենքները Աճեմյանին մղեցին գեղարվեստական այնպիսի նուրբ ու բարդ խնդիրների լուծման, որոնք կապված էին ոչ միայն գործող անձանց վարք ու բարքի հոգեբանական հիմնավորման, այլև այն հանգուցային պահերի հայտաբերման հետ, ուր առանձին մոտիվներ միահյուսվում են մի ամբողջի մեջ, ստեղծելով բոլորովին նոր որակ և կոմպլեքսային զուգորդում:



Մարտիրոս Սարյանի հետ՝ Դիլիջանում



Աճեմյանը «Հատակում» ներկայացման մեջ գտալ ալոպիսի մի քանի հանգուցային պահեր, որոնց մեջ սինթեզվեց առանձին մոտիվների ռեժիսորական մշակումը:

Ռեժիսորը թանձր ու մուլլ գույներով պատկերեց «հատակի» բնակիչների ծանր առօրյան:

... Տամուկ գիշերօթեանի կիսախավարում հագիվ են նշմարվում ներքնահարկի բնակիչների կերպարանքները: Ինչ-որ անկյունից լսվում է մահամերձ Աննայի հազը: Կլեշչը զնգզնգացնում է բանալիներն ու հին կողպեքը: Եվ կրկին մեռյալ լուրջուն: Համր պատկերը խախտվում է Բարոնի փոքր-ինչ- ծորուն ձայնով. «Հետո՞»: Սա ներկայացումն սկսող բառ չէր միայն: Ռեժիսորը ձգտել էր, որ այս առաջին խոսքը հաղորդի «հատակի» մարդկանց կյանքի պատմության մուտքի տրամադրությունը և հնչի որպես մի ձայն, որ պահանջում է շարունակել պիեսի հերոսների ճակատագրի պատմությունը:

Հանդիսատեսի առջև ծավալվում էին մարդկանց կործանման, վերջին հույսերի խորտակման պատկերները: Բեմում վիատության ու թախժի տրամադրություն էր տիրում: Ամենուր խավար էր: Եվ այդ խավարով էին պատված նաև բնակիչների հոգիները:

... Սկսվում է ահավոր, ամենօրյա «հետոն», ամենօրյա առավոտը, կեսօրը, երեկոն: Միավար ու ձանձրալի: Խավար, կեղտ, քաղց: Կորսված է ամեն մի մարդկային բան: Մարդիկ ընկղմվել են բորբոսնած ճահճի հատակը: Կենդանի դիակներ են նրանք— ահա առաջին տպավորությունը:

Բայց ահա Սատին— Ց. Ամերիկյանը փիլիսոփայի խոհունությանը ասում է. «... Երկու անգամ սպանել անհնար է»: Բոլորը սսկվում են: Գիշերօթեանի բնակիչներն ասես փորձում են ըմբռնել այդ խոսքի իմաստը... Այո, կյանքն արդեն սպանել է նրանց, և այլևս դժվար թե որևէ մեկին ահաբեկի ֆիզիկական մահը:

Կյանքի հատակի այս ամբողջ քստմնելի մթնոլորտը ներկայացման մեջ չափազանց հավաստի էր և ասես ոչ մի բան չէր կարող փոխել այն, նույնիսկ Սատինի փիլիսոփայական մտորումները: Հանդիսատեսի աչքի առջև մարդիկ տառապում էին, իրենց

կործանում գիճեմոլությամբ, մեռնում հիվանդություններից ու քաղցից: Ոչ մի ելք, ոչ մի լույսի շող: Ռեժիսորը ներկայացման գործողությունն այսպես էր վարում մինչև այն պահը, երբ հայտնվում էր Լուկան: Իսկ մինչ այդ գիշերօթևանի բնակիչները վիճում ու հայհոյում են իրար, չեն հավատում ոչ մի բանի, չարչրկվում են անտանելի տառապանքներում: Գալիս է ուխտավոր Լուկան (Լ. Չոհրաբջյան), և «լուսավոր» կյանքի, մարմարե պալատների մասին նրա խորամանկ, գեղեցիկ խոսքերը հնչում են որպես հուսալքված մարդկանց գիտակցությունն օրորող, թմրեցնող մեղեդի: Լուկա-Չոհրաբջյանն իր քարոզով մի նոր, գեղեցիկ ու վեհացնող, նուրբ ու թմրեցնող շունչ է բերում մարդկային խաբված հույսերի այդ աշխարհը: Մինչև Լուկայի մուտքը գիշերօթևանի բնակիչները դեմ էին ատել այս հարցին՝ «Իսկ ի՞նչ անել, ո՞րն է ճշմարտությունը»: Եվ Լուկան այն ճամփորդն է, որը հանդիպել է նրանց ճամփաբաժնում, ճանապարհ է ցույց տալիս, ամեն մեկին ուղարկում «իր արահետով, սակայն բոլորին՝ նույն ուղղությամբ— դեպի համբերության աշխարհը, «արդար երկիրը»: Ծառերն իսկույն հավատում են Լուկային: Գիշերօթևանի բնակիչների մեջ միայն նա է պատրաստի «փիլիսոփան»:

Սակայն Լուկա—Չոհրաբջյանը չէր փիլիսոփայում, այլ պարզ ու մատչելի շարադրում էր մի այնպիսի ճշմարտություն, որին անհնար էր չհավատալ: Եվ փոխվում էր գործող անձանց բեմական վարվելակերպի ինտոնացիան, «կենդանի դիակները» հետզհետե սկսում էին շարժվել, հավատալ ինչ-որ լուսավոր բանի, ինչ-որ փրկության: Ռեժիսորն այս ինտոնացիան հասցնում էր մինչև վերջ, գիշերօթևանի բնակիչներին ստիպում քայլել ու խոսել ուրիշ կերպ, վերափոխվել: Բայց ամենակարևորն այն է, որ Աճեմյանի ներկայացման մեջ Լուկան անկեղծ էր գործում, իրոք ուզում էր օգնել մարդկանց, իրոք բարի էր և չէր կարող վարվել ուրիշ ձևով, առավել ևս մարդկանց խաբելու և ավելի մեծ տառապանքների հասցնելու չար դիտավորություն չէր կարող ունենալ: Սակայն Լուկայի հենց այդ անկեղծ համոզմունքն ու նրան լսողների պարզամիտ հավատն էր, որ ներկայացման մեջ ողբերգական ինտոնացիա էր բերում: Երբ անհետանում է Լուկան և պարզվում է, որ

փրկություն չկա, այդ ամբողջ ալեկոծ հուշար փլշում է մարդկանց վրա, և նրանք չեն կարողանում դիմանալ անկմանը, որ այս անգամ արդեն անասելի բարձունքներից է: Եվ այստեղ այնքան Լուկան չէ մեղավոր, որքան ինքը՝ կյանքը, որ ծնունդ է տվել և՛ Լուկային, և՛ Սատինին, և՛ Կլեշին, և՛ Դերասանին, և՛ Պեպելին, և՛ Վասիլիսային, և՛ Կոստիլովին, և՛ Բուբնովին: Լուկան մեղավոր է այնքան, որքան նրան հավատացող Դերասանը:

Այսպիսի պատկեր ունի «կյանքի մեղավորության և առանձին մարդկանց անմեղության» կոնցեպցիան, իսկ եթե ավելի ճիշտ արտահայտվենք՝ անեմյանական կոնցեպցիայի էությունը կարելի է բնորոշել այսպես. «սոցիալական կյանքի մեծ չարիքից ծնվում է գործող անձանց փոքր չարիքը»: Սովորաբար շեշտը դնում են առանձին մարդու այս փոքր չարիքի վրա, բայց ճիշտ է դա արդյոք: Պետք է որոնել մարդկային տառապանքների ակունքները, որոնք միշտ էլ պայմանավորված են շրջապատող կյանքով:

Հետագայում, դասական դրամատուրգիայի վրա աշխատելիս, Անեմյանը ճշգրտեց ու խորացրեց «կյանքի մեղավորության և առանձին մարդկանց անմեղության» այս մեկնակերպը: Եղան նաև մասնակի շեղումներ, բայց դասական պիեսների բեմադրությունների նրա առաջատար փիլիսոփայական թեման եղավ «Հատուկում» ներկայացման մեջ բացահայտված կոնցեպցիոն մոտիվը:

Նախքան Անեմյանի մյուս ներկայացումներին անցնելը, դեռ պետք է կանգ առնել դասական պիեսների բեմադրությունների ոճի հարցի վրա: Եթե կոնցեպցիոն տեսակետից դասական պիեսների ներկայացումները միավորվում են փիլիսոփայական ընդհանուր մոտիվով, ապա գեղարվեստական ոճով նրանք խիստ տարբերվում են իրարից: Ժամանակին գոյություն ուներ մի տեսություն, ըստ որի հոգեբանական թատրոնի ներկայացումները գեղարվեստորեն նույնանիշ են: Այս տեսության ներկայացուցիչներից է նաև Անեմյանը: Ռուս ռեժիսոր Ֆյոդոր Կոմիսարժևսկին՝ անգուգական Վերա Կոմիսարժևսկայայի եղբայրը, այդ երևույթը բնութագրում է այսպես. «Հոգեբանական թատրոնն իր կենսական մանրամասնումով տարբեր ճեղինակների պիեսները զրկում է նրանցից յուրաքանչյուրին հատուկ գեղարվեստական ուրույն ան-

հատականությունից և բոլոր պիեսները ենթարկում է կենսական ընդհանուր հոգեբանական շաբլոնին»¹:

Աճեմյանի հետ կարծես հակառակը կատարվեց: Ամբողջ կենսական մանրամասնումով և նույնիսկ գործող անձանց հոգեբանական վիճակի չափազանց հավաստի հիմնավորումով հանդերձ, ներկայացումն ունի իր գեղարվեստական անհատականությունը, որի մեջ արտացոլված են, ավելի ճիշտ՝ ի մի են բերված պիեսի և բեմադրողի գեղարվեստական անհատականությունները: Այս հարցը կարևոր է ստանձնապես, երբ խոսքը հայ թատրոնի այնպիսի խոշոր երևույթի մասին է, ինչպիսին է Աճեմյանի ռեժիսորան: Մեր ռեժիսորներից շատերն են կարողանում ստույգ հիմնավորել գործող անձանց վարքն ու բարքը, գտնել ճիշտ շեշտադրումներ և կենսական մանրամասեր, սակայն նրանց ներկայացումները քիչ են տարբերվում իրարից, որովհետև չկա ամբողջ ներկայացման գեղարվեստական միաձուլ կերպարը: Ինչպես սովետական ու համաշխարհային թատրոնի փորձն է ցույց տալիս, այս խնդիրն ի վիճակի են լուծելու ժամանակակից ռեժիսորայի իրոք խոշոր տաղանդները:

Ոչ մի գուգահեռ չի կարելի անցկացնել «Հատակում» ներկայացման և սրանից ուղիղ մեկ տարի անց բեմադրված «Մեր և խարդավանք» ներկայացման գեղարվեստական կերպարների միջև:

Աճեմյանն ստաջին անգամ էր դիմում եվրոպական կլասիկային՝ ձեռնարկելով «Մեր և խարդավանք» պիեսի բեմադրությանը: Սա մի շրջան էր, երբ սովետական, այդ թվում նաև հայ, թատրոնում իր գագաթնակետին էր հասել դասականների «շտկելու» միտումը: Այս հոսանքի ակունքները հասնում էին ոչ միայն դասական ժառանգության վերաբերյալ ռապակականների դրույթներին, այլև Պոկրովսկու պատմական դպրոցի ըմբռնումներին: Հեղափոխականացվում էին դասական երկի և՛ բովանդակությունը, և՛ ձևը, չտեսնված-չլսված փոփոխություններ էին կատարվում տեքստի մեջ, կցմցվում էին տեսարաններ տարբեր պիեսներից և

¹ Ф. Комиссаржевский. «Театральные прелюдии», *У.*, 1916, № 14

ալն: Հայ թատրոնում այս հոսանքի ամենաբնորոշ դրսևորումը եղավ Ա. Գուլակյանի բեմադրած «Մակբեթը» (1933), ուր «գե-տեղվել» էին տեսարաններ Շեքսպիրի չորս ողբերգությունից, իսկ պիեսի կոնցեպցիան շուտ էր եկել ընդդեմ շեքսպիրյան կոնցեպցիայի: Ահա այսպիսի «ֆոնի» վրա Աճեմյանը ձեռնարկեց «Սեր և խարդալանքի» բեմադրությանը, ինչ խոսք, ենթարկվելով ժամանակի հովերին, Աճեմյանը ևս «շտկումներ» արեց Ծիլերի դրամայում՝ կրճատելով ու տեղափոխելով առանձին հատվածներ: Բայց նա չէր ելնում գոեհիկ-սոցիոլոգիական դիրքերից, այլ նրբազգաց ու խնամքով «սրբագրում» էր դասական երկը, ներկայացման մեջ ավելի ցայտուն դարձնելով պիեսի գեղարվեստական կոնցեպցիան՝ մարդկային մաքուր սիրո անմահության իդեալ:

Լեոնիականի թատրոնի ներկայացումը սկսվում է ուղղակի Ֆերդինանդի և Լուիզայի հանդիպումից, մինչդեռ Ծիլերի դրամայում այդ հանդիպումը տեղի է ունենում առաջին արարի վերջում միայն: Հանդիպման վայրը այնքան էլ որոշակի չէ, թեև հանդիսատեսը կռահում է, որ Միլլերի պարտեզն է դա: Բայց վերջինս փոքր-ինչ պայմանական-խորհրդանշական տեսք ունի. թափուր բեմի խորքում միայնակ ծառ է՝ բարակ ճյուղերին ճերմակ ծաղիկներ: Հնչում է նուրբ մեղեդին: Հայտնվում է մեղեդուն ներդաշնակ ճերմակ հագած Լուիզան, ասես ի լրումն ամբողջ առաջին տեսարանի գունային լուծման: Բեթհովենի «Էգմոնտի» ակորդներն անակնկալ և ուժգին հորդում են դահլիճ. մտնում է ֆերդինանդը: Այս պայմանական-խորհրդանշական պարտեզում, հանդիսատեսի աչքի առջև ծավալվում է մի տեսարան, որի իմաստն ու էությունը սերն է: Ռեժիսորը սկզբում հերոսներին ներկայացնում է աշխարհից վերացած, մարդկային մաքուր զգացմունքին անձնատուր, որ արտահայտվում է հանդիսավոր ինտոնացիայով: Եվ ռեժիսորն այդ անում է կոնցեպցիոն նկատառումներից ելնելով: Աճեմյանը կարևոր է համարում հատուկ ընդգծել Լուիզայի և Ֆերդինանդի զգացմունքների մաքուր ու վեհ բնույթը, անջրպետել նրանց շրջապատից, բեմական պատումից, հենց սկզբից ցույց տալ «խոշոր պլանով», հերոսների սերը ներկայացնել որպես ամենագեղեցիկ ու

թանկ զգացումը: Փոխելով հերոսների հանդիպման վայրը, ռեժիսորը սիրո մոտիվին ավելի սուր է հակադրում բեմում կատարվող դեպքերի ամբողջ ընթացքը, ներկայացումը դաշնակում է ողբերգական տոնայնությամբ:

Ռեժիսորական ճախերգի՝ այդ յուրօրինակ սիրո հիմնի, թեման իր պատկերավոր ավարտին էր հասնում ներկայացման ֆինալում: Հանդիսատեսը վերստին տեսնում էր Լուիզային և Ֆերդինանդին միայնակ ծառի մոտ: Այժմ արդեն սիրո դեմ եղած ահավոր ոճրի ամբողջ ուղին, որ ռեժիսորը ցույց էր տվել սուր ու թատերայնորեն ցայտուն, պայթուցիչ ուժ էր հաղորդում եզրափակիչ տեսարանին: Խարդավանքի, խաբեության և սոցիալական անհավասարության աշխարհը ճգնել է սիրահարներին: Ֆերդինանդն ընկնում է մեռնող Լուիզայի կողքին: Նրա մի ձեռքին մարմրում է մոմը, մյուսը սիրած աղջկա կողմն է պարզում: Նրանք կրկին սիրո խոսքեր են մրմնջում, որ վերջինն են նրանց համար: Մենք չենք լսում նրանց, բայց հասկանում ենք: Հետզհետե բեմը պատվում է խավարով, միայն Լուիզայի և Ֆերդինանդի միջև առկայծում է մոմը՝ լուսավորելով իրար հակված նրանց գլուխներն ու գրկախառնության պահին քարացած ձեռքերը: Հանդիսավոր մեղեդին հրնչում է ողբերգական ու խուլ: Թվում է, թե սրանով էլ կարելի էր ավարտել այս հետաքրքիր ու դրամատիզմով հագեցած ներկայացումը: Սակայն նման ֆինալը չէր համապատասխանի ռեժիսորի կոնցեպցիոն հղացմանը, այլ կհաստատեր մահվան հաղթանակը սիրո հանդեպ, մութ ուժերի հաղթանակը իդեալի հանդեպ: Ռեժիսորը շարունակում է ներկայացումը սեփական ռեժիսորական միջոցներով: Երաժշտությունը հնչում է ավելի բարձր ու մածոռային, բեմը հետզհետե լցվում է լույսով, և որքան ուժգին է հնչում երաժշտությունը, այնքան լույսն ավելանում է: Ամբողջ բեմը, ամբողջ հանդիսատեսին ողողվում են պայծառ լույսով, և ճանաչազարդ կամարների ներքո հզոր ու հանդիսավոր հնչում է «Էգմոնտի» մեղեդին: Լույսի և հնչյունների այս ծովում արդեն չեն երևում սիրո զոհերը, նրանք ասես լույս են դարձել ու հնչյուն, սիրո անմահության հավատ ներշնչելով: Այսպես սիրող սրտերի կործանման ող-

բերգական պատմությունը Աճեմյանի ռեժիսորական մեկնաբանությամբ սիրո հաղթական հիմն է դարձել:

Դասական երկի դիմելու առաջին իսկ փորձից Աճեմյանը խնամքով, ավելի ճիշտ՝ իմաստուն վերաբերմունք ցուցաբերեց անցյալի ժառանգությանը: Նա ոչ այդ տարիներին և ոչ էլ հետագայում չհրապուրվեց դասականներին «շտկելու», «բարեփոխելու» մոդայական հովերով: Կլասիկայի աճեմյանական կոնցեպցիոն ընկալումը հիմնված էր ճշմարիտ գեղարվեստական պրոբլեմների վրա, նա դասական պիեսից «կորզում» էր այնպիսի խնդիր, որը գեղարվեստորեն մնայուն էր և օժտված փիլիսոփայական խորքով: Աճեմյանի աշխատանքներում, որպես կանոն, կոնցեպցիան օրգանապես մարմնավորվում է թատերային ձևի մեջ, նրա համար երբեք գոյություն չի ունեցել «մկրատի» հարց ներկայացման հոլացումի և ձևի միջև: Դեռ Մելերհոլդն է ասել. «Վարպետությունն այն է, երբ «ինչը» և «ինչպեսը» համաժամանակ են ծագում»¹: Աճեմյանը ռեժիսորական վարպետության այս բարձր աստիճանին տիրապետում է կատարելապես, տիրապետում է, կարելի է ասել, ներըմբռնողաբար, ի ծնե, ռեժիսորի բնածին տաղանդի շնորհիվ:

Դասական պիեսների բեմադրությունների մեջ հատուկ տեղ ունեն Աճեմյանի երկու աշխատանքները՝ «Մեծապատիվ մուրացկանները» և «Պաղտասար աղբարը»: Այս ավանդական կատակերգությունները Աճեմյանի ռեժիսորական մեկնաբանությամբ ողբերգական հնչողություն ստացան:

«Մեծապատիվ մուրացկաններն» Աճեմյանը բեմադրեց 1934-ին, Լենինականի թատրոնում, «Պաղտասար աղբարը»՝ 1954-ին, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Այս ներկայացումները, որ ասես ռեժիսորի գործունեության երկու տասնամյակն են շրջանակում, կրկին ու կրկին ապացուցեցին, որ Աճեմյանը ներքուստ հակված է ողբերգականին, և առավել ևս համոզիչ էր այդ ապացույցը, քանի որ տասնամյակներ շարունակ երկու գործն էլ բոլոր կատարողներն ու ռեժիսորները մեկնաբանել են որպես ուրախ կատակերգություններ²:

¹ «Новый мир», 1961, № 8, էջ 213:

² Այդ մասին հանգամանորեն տե՛ս Լ. Հախվերդյան, «Կլասիկան և մեր օրերը», Երևան, 1962:

Աճեմյանը «Մեծապատիվ մուրացկանների» թատերական տարբերակին ծանոթ էր դեռ Մոսկվայի հալկական դրամատիկական ստուդիայից, ուր Պարոնյանի երկը մեկնաբանվել էր որպես ժամանակակից սատիրա: Բեմադրող Ռուբեն Սիմոնովն այսպես է բացատրում Պարոնյանի պիեսի ընկալումը. «Մեծապատիվ մուրացկաններում» ինչն է, որ իդեոլոգիապես հետաքրքրում էր մեզ՝ ժամանակակից կյանքին համապատասխանելու իմաստով: Իհարկե, ոչ թե այդ պիեսի էպոխայինը ու կենցաղայինը. մենք դիտավորյալ կերպով աչքաթող արինք սրանք: Մեզ համար պիեսի գործողությունը կատարվում է ներկայումս: Այսօրվա «Մեծապատիվ մուրացկանները» ամեն ազգության էմիգրանտներն են, ամեն տեսակի բախտախնդիրներ ու շինարար աշխատանքի անընդունակներ, որ հիմա էլ ժամերով նստում են Կ. Պոլսի, Փարիզի, Բեռլինի կաֆեներում՝ «թեթև աշխատանք» որսալու կամ անվերադարձ փոխառումներ անելու հույսով: Մեռնող բուրժուազիայի ինտելիգենցիայի վերջին թափթփուկներն են դրանք, հեղափոխությունից փախած այդ ոչ այնքան էլ մեծապատիվ մուրացկանները, որ շատ բան կտային, եթե Պոլսի կաֆեներից մեկում հանդիպեին մի օր Աբխազում աղայի նման հարուստ իդիոտների: Ահա այս է եղել մեր իդեոլոգիական հիմնական մոտեցումը»¹:

Այս ներկայացման մեջ ուսանող Աճեմյանը սկզբում կատարել է սրճարանի սպասավոր մանչուկի դերը: «Պիտի սրճարանում երաժշտության ուղեկցությամբ փռեի սփռոցները, դասավորեի աթոռները»,—հիշում է նա²: Հետո Սիմոնովն իր սանին հանձնարարում է քահանայի ավելի պատասխանատու դերը, որը, ինչպես նկարագրում է Աճեմյանը, այսպիսի տեսք ուներ. «Եվ ի՞նչ քահանա՝ անմորուս, սև ցիլիներով... Բեմ մտա փորս ցցած, երաժշտության ռիթմով խաչակնքելով ու երգելով»³:

Դժվար չէ պատկերացնել, թե ինչպիսին է եղել Սիմոնովի ստուդիայի այդ ներկայացումը, որը, ի դեպ, 1929-ին ցուցադրվել է Լենինականում: Աճեմյանը, ստուդիական ներկայացման մեծ

¹ «Standart», Մոսկվա, 1924, № 1, էջ 16:

² «Սովետական արվեստ», 1969, № 2, էջ 30:

³ Նույն տեղում:

հաջողությունից հինգ տարի անց ձեռնարկելով «Մեծապատիվ մուրացկանների» բեմադրությանը, փաստորեն, ստեղծագործական բանավեճ էր բացում և Պարոնյանին արդիականացնող իր ուսուցչի, և՛ նրանց հետ, ովքեր ամուր կառչած էին հալ մեծ երգիծաբանի դրամատուրգիայի մասին հույժ ավանդական հայացքներից։ Այս համարձակ բանավեճում Աճեմյանը հաստատեց դասական ժառանգության իր ըմբռնումը, հեռու մնալով և՛ «նորարարական» չափազանցումներից, և՛ ավանդականությունից։ Սակայն բանավիճելով և հեռու մնալով դրանցից, Աճեմյանը, որպես ճշմարիտ արվեստագետ, հենվում էր և՛ մեկի, և՛ մյուսի վրա։

Ազգային դասական երկի դիմելու առաջին իսկ քայլից Աճեմյանն, ըստ էության, հաստատեց «Պարոնյանի թատրոնի», որպես սուր մտքերի, բացառիկ կերպարների, արդիական զուգորդումների, հասարակական մեծ բովանդակություն ունեցող և ողբերգական մոտիվներով հեզկող թատրոնի նոր ըմբռնումը։

«Կյանքի մեղավորության և մարդկանց անմեղության» կոնցեպցիան այս բեմադրության մեջ, ինչպես նաև, ի դեպ, ռեժիսորի մյուս աշխատանքներում, ուղղագծորեն չէր դրսևորվում, այլ բըխում էր ազատ ծավալվող բեմական կյանքից, արտացոլվում էր ներկայացման բոլոր «բջիջներում» — կերպարներում, բեմավիճակներում, մանրամասներում։

Դրամի ամենակործան ուժը՝ ներկայացման այս որոշակի լեյտմոտիվը, որ ռեժիսորը պոլիֆոնիկ մշակման էր ենթարկել, կազմված էր կյանքի հավաստի պատկերների եղանակով լուծված բեմական բազմաթիվ ճշգրիտ հատվածներից։ Սակայն այս հավաստիությունը գեղարվեստորեն իմաստավորված էր և կառուցված թատերային ցայտուն ձևերով։ Ներկայացման գրեթե յուրաքանչյուր տեսարանը ապշեցնում էր ռեժիսորական հնարանքներով, պատկերավոր մանրամասներով, ինչ-որ հատուկ թատերային շիկացմամբ։ Այսպես, ոսկու քսակից մեծապատիվ մուրացկանների լիակատար կախումը թատերային-պատկերավոր բացահայտելու համար ռեժիսորը ոչ միայն «մուրացկաններից» յուրաքանչյուրին առանձին հանդիպեցնում էր Աբիսողոմին և այդ «ինտիմ» հաղորդակցման պահին ծաղրում նրանց, այլև սրճարանի տեսարանում

բոլորին հավաքում էր իրար գլխի և ճիշտ գտնված բեմական մի մանրամասով փառավորապես ավարտում էր «մեծապատիվների» բնութագրումը: Ահա թե ինչպիսին էր ռեժիսորական այդ գյուտը:

Լիուլի հյուրասիրելով ամենքին, համոզված, որ զուր չի ծախսել փողերը, Աբիսողոմ աղան ելնում է սեղանի մոտից՝ նա ալլաս գործ չունի այստեղ: Դուրս գալուց առաջ հանկարծ հիշում է, որ մոռացել է հովանոցը: Եվ նա տիրաբար արտասանում է՝ «շեմշե՛ս»: Սեղանի շուրջը նստած «մեծապատիվները» իրար անցած փնտրում են հովանոցը, ամեն մեկն ուզում է ինքը գտնել ու անձամբ մատուցել տիրոջը: Վերջապես հովանոցը հայտնաբերվում է երկար սեղանի հակառակ ծայրին: Եվ սկսվում է հովանոցի «երթը» սեղանի մի ծայրից մյուսը: «Ազգի ծաղիկը» ձեռքից ձեռք է տալիս Աբիսողոմի հովանոցը, մեկը վերցնում է երկյուղածությամբ, մյուսը՝ ակնածանքով, երրորդը՝ խոնարհությամբ, չորրորդը՝ շողոմքոր ժպիտը դեմքին... Հովանոցի այդ «երթի», «մեծապատիվների» ստորաբարշ հայացքների ու շարժումների և իր՝ Աբիսողոմի, հանդուգն ու ամբարտավան կեցվածքի մեջ պատկերավոր արտահայտվում է ներկայացման գաղափարը՝ ցայտուն ընդհանրացումով: Ռեժիսորը «մեծապատիվ մուրացկանների» սատիրական բնութագիրը հասցրնում է կուլմինացիայի այնպիսի աստիճանի, որ արդեն բացահայտվում է երևույթի ընկալման մի ուրիշ աշխարհ՝ ողբերգական ընկալման աշխարհը:

Կոմիկական և տրագիկան գրոտեսկը՝ Վախթանգովի ուսմունքի անկյունաքարը, այս տեսարանում ռեժիսորի կամքով վերաճում է առաջատար կոնցեպցիայի՝ «կյանքի մեղավորության և մարդկանց անմեղության» շնորհիվ: Այս տեսարանը միանգամայն պարզորոշ առաջադրում է այս հարցը՝ մեղավո՞ր են արդյոք այդ մեծապատիվները, որոնք ստիպված են այդքան ստորանալ, քծնել ու մուրալ՝ թերթ կամ գիրք հրատարակելու, մարդկանց ուսուցանելու, ոտանավոր գրելու, նկարելու համար: Սուբյեկտիվ մեղադրանքը դառնում է օբյեկտիվ, որի պատճառով ավելի նշանակալից է հրճչում, ծիծաղելի ինտոնացիայի մեջ ներխուժում է ողբերգական ինտոնացիա: Այս նոտան առանձնապես պարզորոշ և ուժգին է հրճչում ներկայացման ֆինալի ռեժիսորական լուծման մեջ:

Արդեն փառքի ու հարստության գազաթին հասած, իր պատկառության առիթով աղքատներին ողորմություն բաժանող Արիստողոս աղային է մոտենում վերջին «մեծապատիվ մուրացկանը»՝ Դերասանը: Հարուստից մի ոսկեդրամ և բազմաթիվ վիրավորանքներ ստանալով, Դերասանը տեսնում է, թե ինչպես է Արիստողոսը աղքատներին դրամ բաժանում, ասես ողբալով՝ «ինչո՞ կմուրաք»: Այսքան պարզ ու այսքան բարդ, այսքան հասարակ ու այսքան անհասկանալի հարցը մի տեսակ պթափեցնում է Դերասանին: Մեն-մենակ կանգնած եկեղեցու աստիճաններին, Դերասանը ներքին ցավով կրկնում է՝ «ինչո՞ կմուրաք»: Այս հարցը կախված է մնում ֆինալում, մնում է անպատասխան, ողբերգականորեն եզրափակելով մեծապատիվ մուրացկանների «զավեշտական» պատմությունը: Եվ իրո՞ք մեղավոր են այդ «մուրացկանները»: Մինչ այդ «Մեծապատիվ մուրացկանների» ոչ մի ներկայացման մեջ մնան հարց չէր ծագել: Աճեմյանն առաջինն էր, որ հավատարիմ հեղինակի մտահղացմանն ու նպատակին, այդ ծիծաղելի մարդկանց աշխարհը դիտեց ողբերգական տեսանկյունից: Ընդ որում անպայման պետք է ընդգծել, որ ողբերգությունը հնչում էր ոչ թե առանձին մարդկանց անձնական ապրումներում, այլ զավեշտական պատմության բոլոր մասնակիցների սոցիալական ընդհանուր վիճակի մեջ:

Աճեմյանը վարպետորեն ընդլայնում է դասական երկի աշխարհը: Այդպես եղավ նաև Ա. Ծիրվանզադեի «Պատվի համար» դրաման բեմադրելիս:

Աճեմյանի ռեժիսորական տաղանդը, որ աճեց ու զորացավ Լենինականի թատրոնում տասնամյա զարմանալի արգասավոր աշխատանքի ընթացքում, այլևս չէր պարփակվում երկրորդ պեթթատրոնի շրջանակների մեջ: Անխուսափելի էր ռեժիսոր Աճեմյանի հանդիպումը հանրապետության առաջատար թատրոնի կոլեկտիվի հետ, որը, իր հերթին, պահանջ ուներ այնպիսի չափ ու կշռի տեղ ռեժիսորի, ինչպիսին Աճեմյանն էր: Առաջին նշանակալից հանդիպումը եղավ 1939-ին, երբ Աճեմյանն իրականացրեց «Պատվի համար» պիեսի բեմադրությունը, որի նշանակությունը

դուրս է գալիս մի բեմադրության, նույնիսկ մի խոշոր թատրոնի հաջողության սահմաններից:

Հայ դասական դրամատուրգիան, որ առանձին կերպարների բացառիկ մարմնավորողներ էր ունեցել, այժմ գտել էր խորաթափանց մեկնաբան-պոլիֆոնիստի, մեկնաբան-ռեժիսորի: «Պատվի համարի» աճեմյանական մեկնաբանության շնորհիվ «Ծիրվանգադեի թատրոն» հասկացությունը փոխվեց ու նոր կերպարանք առավ¹:

Աճեմյանի բեմադրությունից առաջ Ծիրվանգադեի այս պիեսը բազմաթիվ ռեժիսորներ բազմիցս բեմադրել էին հայ թատրոնում: «Պատվի համարի» բեմական ըմբռնման գագաթ դարձավ Աբելյանի դասական կատարումը, որ համակողմանի բացահայտեց Էլիզբարովի հավաստի ու ինքնատիպ աշխարհը: Բայց սա մի ամբողջ աշխարհ էր մեկ մարդու մեջ: Աճեմյանը խնդրին մոտեցավ ուրիշ կողմից, մարդուն բացահայտելով իր ապրած աշխարհում: Ահա թե ինչու Աճեմյանի բեմադրության մեջ սկզբունքորեն փոխվեցին Ծիրվանգադեի պիեսի գաղափարական սահմանները: Ռեժիսորը ներկայացման գործող անձանց առանձին-առանձին աշխարհից կազմեց մի մեծ աշխարհ, որ ապրում էին այն գործող անձինք, որի հետ բախվում էին նրանք, հաղթում կամ կործանվում: Ոչ թե մարդն էր իր կամքը թելադրում այդ աշխարհին, այլ ինքը՝ իրականությունն էր աննկատ շարժման մեջ դնում մարդու կամքը: Ընշտերի տեղերը փոխելով, Ծիրվանգադեի դրաման սոցիալական գլխավոր առանցքի շուրջը դարձնելով, Աճեմյանը հրաժարվեց առանձին մարդու «մեղավորության» ավանդական մեկնակերպից և հաստատեց իր ստեղծագործության գլխավոր կոնցեպցիան՝ մեղավոր է բուն սոցիալական միջավայրը: Վերջինս, ռեժիսորի պատկերացմամբ, բարդ է ու բազմազան, անլուծելի հսկասություններով լի: Աճեմյանը ներկայացման միջավայրը պատկերեց հոգեբանորեն հավաստի, թատերայնորեն ցայտուն՝ առավել ընդգծելու համար իր առաջատար միտքը—այդ աշխարհում մարդկային երջանկություն չկա և չի կարող լինել, քանի որ բուն

¹ Այս մասին տես՝ Լ. Հախվերդյան, «Կլասիկան և մեր օրերը», Երևան, 1962:

իրականությունը, նրա օրենքները մարդուն դարձնում են դաժան, անհոգի, կամազուրկ, թեթևաբարո, ճակատագրից հլու և անգոր:

Ներկայացման ռեժիսորական յուրօրինակ մեկնաբանությամբ, միջավայրի «մեղավորության» թեման բեկվում էր երաժշտական ձևավորման մեջ. ներկայացման սկզբում լսվում էին դաշնամուրային վարիացիաներ՝ անկիրք ու ձանձրալի: Ռոգալիայի նվագն էր դա: Ներկայացման ավարտին, երբ արդեն կատարվել էր աղետը, նույն վարիացիաները հնչում էին նույնքան անկիրք ու ձանձրալի, ասես ոչինչ չէր փոխվել: Երաժշտական այս «աքցանը» պետք էր ռեժիսորին՝ բեմում ստեղծված կյանքի ընդհանուր տոնայնությունը որոշելու համար: Առանձին գործող անձանց անհատական մեղքը չվերացնելով, Աճեմյանը ձգտում էր ցույց տալ այն զսպանակը, որ մարդկանց մեղավոր էր դարձնում: Այսպիսի համարձակ ընդհանրացումը պահանջում էր ռեժիսորական նոր հնարանքներ՝ խուսափելու համար կերպարների միակողմանի և ուղղագիծ մեկնաբանումից: Ռեժիսորը յուրաքանչյուր գործող անձի մեջ՝ առանձին վերցրած, և բոլորի փոխհարաբերություններում սկսեց որոնել նրանց արարքների համոզիչ արդարացումը, ամենքի արդարացումը, որպեսզի կարողանար դատապարտել այդ մարդկանց ծնող բուն իրականությունը:

Ռեժիսորական մեկնաբանությունը, բնականաբար, ամենից առաջ արտահայտվում էր ներկայացման գլխավոր հերոսի՝ Էլիզբարովի կերպարում, որ մարմնավորում էր հանճարեղ Հրաչյա Ներսիսյանը: Հայտնի է, որ Էլիզբարով—Արեւյանը, բախվելով շրջապատին, դաժանորեն հաշիվ էր տեսնում բոլոր նրանց հետ, ովքեր կանգնում էին նրա ճանապարհին, չվախենալով խղճի խայթից, զղջալու մասին գաղափար անգամ չունենալով: Դա տիպիկ ասիացի բռնակալ էր՝ ահավոր իր վրեժխնդրությամբ ու դաժանությամբ: Արեւյանը լիովին մերկացնում էր Էլիզբարովին, բացահայտելով կերպարի էությունը: Աճեմյանի ներկայացման մեջ Էլիզբարով—Ներսիսյանը, չթուլացնելով բախումը շրջապատի հետ, հստակ ընդգծում էր հոգեկան հակասությունները՝ ասես իր արարքների արդարացումը գտնելու համար: Ամենակարևորն այն է, որ Ներսիսյանի Էլիզբարովը դրա հետևանքով դառնում էր ոչ պակաս

ընչաքաղց կամ վտանգավոր: Բոլոր թատերախոսները գրել են, թե արտիստն ստեղծում է ահավոր գիշատիչ շահամոլի տիպ: Սակայն Էլիզբարովը Աճեմյանի ներկայացման մեջ միայն ապացի չէր, այլև, ինչպես նրբորեն նկատել է Ստեփան Զորյանը, դուռնում էր ընչաքաղցի համապարփակ կերպար: Այսպիսով, յուրաքանչյուր առանձին կերպարում, գործող անձանց որոշակի արարքներն արդարացնող նորանոր գծերի ու մանրամասների կուտակմամբ, ռեժիսորը վրձնում էր շահամոլության սոցիալական խոր արմատները ցուցահանող բեմական վիթխարի մի կտավ:

«Պատվի համար» ներկայացման գեղարվեստական ոճը խիստ տարբերվում էր «Մեծապատիվ մուրացկանների» ոճից: Այն, ինչպես ճիշտ նկատել է «Կլասիկան և մեր օրերը» գրքի հեղինակ Լևոն Հախվերդյանը, մոտենում է դրամայի վիպականացման սկզբունքին:

«Պատվի համարը» մի անգամ ևս ապացուցում է, որ ռեժիսոր Աճեմյանի համար գոյություն չունեն դասական պիեսի ներկայացում կառուցելու պատրաստի կանոններ: Ռեժիսորի յուրաքանչյուր նոր բեմադրության ձևը ծնվում է նրա գաղափարական հղացումից, ենթարկվելով ռեժիսորական մեկնաբանությանը:

Թատերային թուլիչ գույնըությունը, ընդգծված բեմական պայմանականությունը և գործող անձի արարքի հոգեբանական խիստ հավաստի հիմնավորումը սուկ ծայրահեղ արտահայտություններ են թատերական արվեստի նկատմամբ ռեժիսորական միասնական հայացքի, որի մի բևեռում ցայտում ու հուրհրատում է վարպետությունը, իսկ մյուս բևեռում թանձրանում են մարդկային ապրումները: Ընդ որում, բեմում մարդկային տառապանքների ցուցադրումը Աճեմյանի համար երբեք էլ ինչ-որ մեկուսի, գտնված ձևից ու թատերականության օրենքներից դուրս բան չէ: Երբեմն ներկայացման ձևը լինում է ցայտուն, ընդգծված թատերային, նույնիսկ չափազանց պայմանական, բայց դա չի խանգարում, որ բեմական պատումը հոգեբանորեն պատճառաբանված ու հավաստի լինի, ինչպես նաև պատումի ամենաբնական եղանակը Աճեմյանի ներկայացումները չի զրկում թատերային վառ ձևերից:

«Ժայռը» ներկայացման բնական, գրեթե փաստագրական ոճը

ճշմարիտ թատերային, մանրամուրբ հղկված ձև ունի: «Ժալոյի» թատերայնությունը ելնում է ռեժիսորական կոնցեպցիայից, որն այսպես է բնորոշում Գր. Բոյաջիկը. «Այդ ներկայացման ստեղծագործական ոգեշնչող գաղափարը գյուղացիության ոլբերգական ճակատագրի գաղափարն է: Հենց այդ թեման է դարձել գործողության կենտրոնը, և գյուղացիների կերպարների շուրջը ռեժիսորը հմտորեն կանգնեցրել է երկու հակադիր կերպար՝ չարամիտ ու ագահ Գրիգոր աղան և առաջադիմական հայացքների տեր երիտասարդ իրավաբան Ալեքսանդրը: Բայց, պայքարի մեջ մտնելով, այդ երկու կերպարները չեն դարձել ներկայացման կենտրոնը: Կենտրոնական տեղը, իրավամբ, գրավել են երեք հայ գեղջուկներ, քանի որ պայքարը տեղի է ունենում հաճում կամ ընդդեմ ժողովրդի»¹:

Ռեժիսորական այս կոնցեպցիայում մարդու տառապանքների թեման վերաճում է ավելի լայն ու ծավալուն՝ սոցիալական դասի տառապանքների թեմայի: Սոցիալական առանցքի շուրջը պիեսի գաղափարի շրջադարձը կատարվել էր գեղարվեստորեն նուրբ ու հմուտ, այնպես, որ մեծ ու նշանակալից միտքը բացահայտվել էր ճշմարիտ թատերային ձևով, այսինքն՝ գեղարվեստորեն համոզիչ:

«Ժալոյի» ռեժիսորական դիրքորոշումը Վ. Կոմիսարժևսկին անվանել է «ճշմարտության անվեհերություն»: Մոսկվայում ներկայացումը քննարկելիս, բնութագրելով գեղջուկների կերպարները, Վ. Կոմիսարժևսկին ասել է. «Հայաստանի խուլ վայրերից այս ներկայացման մեջ են եկել հավաստի գեղջուկներ: Ինձ թվաց, թե նրանք լեռներից ու դաշտերից էին բեմ եկել: Նրանք բառի լավ իմաստով ոչ-թատերային էին, այն աստիճան ոչ-թատերային, որ ստիպում էին հիշել իտալական կինեմատոգրաֆիայի նվաճումները: Նրանք բացարձակապես կենդանի մարդիկ էին, ստեղծված, ինչպես Վ. Ն. Պլուշեկը նկատեց, մեծ սիրով, մեծ հավաստիությամբ: Սակայն այստեղ էլ էր առաջ գալիս այդ «ճշմարտության անվեհերությունը», քանի որ դաշտերից ուղղակի բեմ եկած այդ մարդիկ գերծ էին որևէ կեցվածքից, որևէ զարդարանքից: Թատրոնը

¹ «Գրիգոր Բոյաջիկը պատմում է թատրոնի մասին», ՀԹԸ, Երևան, 1969, էջ 50:

չէր վախեցել այդ հասարակ մարդկանց ցուցադրել նրանց սոցիալական ճակատագրի ամբողջ բարդությամբ»¹:

Վ. Կոմիսարժևսկին, ինչպես նաև Վ. Ն. Պլուշենկը, Գ. Ն. Բոլշակին, Ի. Վ. Վասիլևը, բարձր գնահատեով «Ժայռի» ռեժիսորական մշակումը, շատ ճիշտ է նկատել, որ ներկայացման ոճը դրդում է հիշել իտալական կինեմատոգրաֆիայի նվաճումները: Իհարկե, խոսքը ձևերի արտաքին մամուլության մասին չէ: Աճեմյանը «Ժայռը» բեմադրել էր 1944-ին, երբ իտալական նեոռեալիզմը նոր-նոր էր ստեղծվում և մեզ մոտ ոչ մի պատկերացում չունեին ժամանակակից կինոարվեստի այդ հոսանքի մասին: Կարևոր է ռեժիսորի արվեստի առնական պարզությունը: Վերջինս հնարավորություն էր ընձեռում ներկայացման կոնցեպցիան կառուցել այնպես, որ հեռու լինե՞ր և՛ նեղ միտումնավորությունից, և՛ գեղարվեստական օբյեկտիվիզմից:

Մարդու տառապանքների թեկուզ և գեղարվեստական վատ պատկերացումն ինքնին շատ բան չի ասում: Ռեժիսորը փորձում է հասնել մարդկային տառապանքների ակունքներին, հայտնաբերել դրա խորունկ պատճառները: Ահա թե ինչու ռեժիսորն իրեն թույլ չի տալիս միտումնավոր լինել տառապանքների նախապատճառները վերլուծելիս, այլ ցանկանում է հասնել իսկական ակունքներին: Հենց այդ պատճառով էլ «Ժայռ» ներկայացման կերպարները լուծված են «ճշմարտության անվեհերության» եղանակով, հենց այդ սլատճառով էլ իդեալականացված չեն գեղջուկների կերպարները, ինչպես և հախտուն չի ժխտվում Գրիգոր աղայի մարդկային տիպը, որի մասին նույն Վ. Կոմիսարժևսկին ասել է. «Ե՛վ թատրոնը, և՛ դերասանը չեն երկնչում այս կերպարը օժտել դատեր նկատմամբ վիթխարի սիրով, թեև նա ենթարկվում է թատրոնի գաղափարական դատաստանին, թատրոնի գաղափարական գնդակահարմանը: Եվ այնժամ առաջ է գալիս ոչ թե օբյեկտիվիզմ, ո՛չ, ստեղծվում է արվեստի ծավալայնություն, ճշմարտության անվեհերություն: Եվ սա կարևոր է սկզբունքորեն»²:

¹ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի ներկայացմանը նվիրված տեղեկագրական հանդիպման սղագրություն, 1956, 8 հուլիսի, Համառուսական թատերական ընկերություն, Մոսկվա:

² Նույն տեղում:



Վ. ԱճԵՄՅԱՆ—ԹՈՎՄԱՍ (աջից՝ առաջինը) «Ատամնաբույժն արևելյան»։ 1928
Լենինականի դրամատիկական թատրոն



Վ. Աճեմյան—Գուլյաշկին (աչից առաջինը). «Մանդատ», 1929
Լենինականի դրամատիկական բատրոն

«Ժայռ» ներկայացման ժողովրդական գիծը բեմադրության գեղարվեստական ամենաբնորոշ կողմն է: Եվ ոչ միայն այն պատճառով, որ իր բեմական երկար կյանքում «Ժայռը» երբեք այդպես չէր մեկնաբանվել: Վարդան Աճեմյանն ստեղծեց սոցիալական լայն կտավ, որի վրա հաջ գեղջուկները պատկերված են խոշոր վարպետի վրձնով, կյանք են առել ռեժիսորի երևակայությամբ: «Ժայռ» պիեսի գրեթե միշտ աննշմար գեղջուկները Աճեմյանի մշակմամբ դարձան ներկայացման կենտրոնական գործող անձինք, ամբողջ բեմադրության գաղափարական ու գեղարվեստական կենտրոնը: Սա էլ հենց հիմք տվեց Գ. Բոյաջիկին ասելու. «Այս ներկայացումը հետաքրքրական է նաև այն առումով, որ «Ժայռում» ժողովրդի ողբերգության թեման արձագանքում է տոլստոյական գեղջկական կերպարներին և այս ներկայացման երեք գեղջուկներն ինչ-որ բանով եղբայրակից են «Լուսավորության պտուղների» երեք հյուսակավոր գեղջուկներին»¹:

Եթե հանձնեն Աճեմյանի «Երկիր հայրենի» ներկայացման հայ տվեստական թատրոնը ձեռք բերեց ժողովրդա-հերոսական դրամա, ապա հանձնին «Ժայռի», կարելի է համարձակորեն ասել, մեր թատրոնը տեր դարձավ ժողովրդա-սոցիալական դրամայի, որ ռեժիսորը մշակել էր գեղարվեստական անհերքելի հավաստիության ոճով:

Սակայն սրանով չի սահմանափակվում «Ժայռի» նշանակությունը. այստեղ բյուրեղացել է Աճեմյանի ռեժիսորական մտածողությունը, նրա գաղափարական խոր ու ինքնուրույն ըմբռնումը մարմնավորվել է բեմական ամենապարզ, թափանցիկ լինելու չափ պարզ ձևերում: Պատահական չպետք է համարել այն փաստը, որ «Ժայռը» Աճեմյանի ամենաերկարակյաց ներկայացումը եղավ (1954-ին բեմադրությունը նորոգվեց և ահա արդեն քառորդ դար է, ինչ շարունակում է իր բեմական կյանքը):

«Ժայռում» եռանդագին ի մի բերվեց ու խտացվեց Աճեմյանի ռեժիսորական տաղանդի պարզ ու վճիռ էությունը, թեև բեմավիճակների ներքին սխեման, ներկայացման ամբողջ պարտիտուրը

¹ «Գրիգոր Բոյաջիկը պատմում է թատրոնի մասին», էջ 52:

չափազանց բարդ են: Ռեժիսորը պարզության է հասել մեծ աշխատանքի, յուրաքանչյուր գործող անձի վարվելակերպը մինչև վերջ հիմնավորելու շնորհիվ: Հատկանշական է, որ ներկայացման նկարչական ձևավորումը նույնպես (նկարիչ՝ Մ. Սվախչյան) համապատասխանաբար պարզ է ու վճիռ: Մ. Սվախչյանի ձևավորումներին հատուկ ցայտուն թատերայնությունը և համարձակ պայմանականությունը «Ժայռում» փոխում են իրենց բնույթը և, ինչպես նկատում է Լ. Խալաթյանը, «այստեղ թատերական պայմանականությունը տեղի է տալիս, կամ ավելի շուտ, փոխարինվում է մեծ ճշմարտությամբ, պոետական շնչով, որը ծառայում է երկի ներքին բովանդակության բացահայտմանը, նպաստում հեղինակային և ռեժիսորական մտահղացման խորն ու գունեղ քենակա-նացման գործին»¹:

«Ժայռի» ինչպես ռեժիսորական, այնպես էլ դեկորատիվ մշակման մեջ կենցաղային հավաստի լուծումը հասնում է ներկայացման սոցիալական կարևորությունը հաստատող խոր կոնցեպցիայի: Ահա ինչպես է Ե. Լուցկայան բացատրում «Ժայռի» նկարչի սկզբունքը. «Այն ամենը, ինչ նկարիչը քեն է հանել, ներթափանցված է անցյալ դարի վերջի Հայաստանի սուր, ես կասեմ՝ սոցիալային ստույգ զգացումով: Առաջին պատկերի լուսավոր, ասես օդով ողողված ինտերյերը՝ գորգի վառ բծերով ու պատշգամբի խայտաբղետ ապակիներով, ծաղկափթիթ պարտեզի վրա լայն բացվող պատուհանով,— բնաբան ու օրգանապես գտնված միջավայր է, որ մերթ ներդաշնակում է լուսառատ ու բերկրալի տեսարաններին, մերթ սուր հակադրվում կատարվող դեպքերի մոսալ տրամադրությանը:

Նկարիչն առանց երկարաբանության գտնում է այդ ինտերյերի և Գրիգոր աղայի բնակարանի հակադրությունը: Այստեղ նույնպես դրսում շողում է վառ արևը, բայց չի կարողանում ներս թափանցել վարագուրված փեղկերից, նրա շողերը կլանում են կարմրաշագանակագույն անփայլ պատերը, թույլ ու դողդոջուն ցուլքերը երկրաչափորեն գետնելվում են կանոնավոր դասավորված իրերի

¹ Լ. Խալաթյան, «Մեկիքսեթ Սվախչյան», էջ 21:

վրա, և զվարթ ու կենդանի լույսը խեղդվում ու մարմրում է քաղքե-
նական գորշության և տաղտուկի մի ինչ-որ անտեսանելի պատ-
լանում¹: Նկարիչը ելակետ էր ընդունել ռեժիսորական մշակման
ոճը, որը հավաստի կենցաղայինից տարանջատում, ավելի ճիշտ՝
կորզում էր հիմքում մարդկային տառապանքների թեման ունեցող
խոր ու նշանակալից գեղարվեստական միտքը: Այստեղ տառա-
պում են ամենքը՝ գեղջուկները, երիտասարդ փաստաբան Ալեք-
սանդրը, նրան սիրող Թերեզը՝ Գրիգոր աղայի դուստրը, տառա-
պում է և ինքը՝ գյուղական բռնակալը: Ու թեև տարբեր են «Ժայ-
ռի» գործող անձանց տառապանքների պատճառները, այնուհան-
դերձ, ռեժիսորն այդ տառապանքների բեմական արտահայտու-
թյունը ծայր աստիճան խորացնում է, ինչպես ընդհանրապես Ա-
ճեմյանն է կարողանում իր լավագույն աշխատանքներում ծայր սու-
տիճանի հասցնել և՛ գործող անձանց գործողությունների հոգեբա-
նական ազդակները, և՛ բեմական արտահայտչականությունը: Ե-
թե Աճեմյանի այս «ամենամոռայ» բեմադրությունը համեմատենք
նրա ամենալուսատառ՝ «Տասներկուերորդ գիշերը» ներկայաց-
ման հետ, ապա կարող ենք ասել, որ առաջինում ռեքլիմ է հնչում,
վերջինում՝ օրատորիա, առաջինը հիշեցնում է Ռեմբրանդտի, վեր-
ջինը՝ Ռուբենսի գեղանկարչական ոճը: Նույն՝ 1944-ին բեմադրված
«Տասներկուերորդ գիշերն» ու «Ժայռը» Աճեմյանի ռեժիսորական
յուրօրինակ մանիֆեստներն էին՝ իրենց մեջ խտացրած թատրոնի
խոշոր վարպետի տաղանդի հակադիր կողմերը:

Վարդան Աճեմյանի հաջորդ աշխատանքներում ավելի ու ավե-
լի նկատելի է այս երկու փալլուն, դարակազմիկ նշանակություն ու-
նեցող աշխատանքների ինտոնացիաների օրգանական փոխներ-
թափանցման միտումը:

Այսպես, արդեն «Կրենչինսկու հարսանիքում» (Լենինականի
թատրոն, 1946) այդ միտումն արտահայտվեց միանգամայն որո-
շակի: Հայ թատրոնում Ա. Սուխովո—Կոբիլինի այս պիեսը բեմա-
դրվել է մի քանի անգամ և բացառապես սատիրական մեկնաբա-
նություն ստացել: Այս միտումը լիակատար հնչողության հասցրեց
Լ. Քալանթարը: Երևանի բանվորական թատրոնի իր բեմադրու-

¹ «Тетрадь», 1951, № 1, էջ 95:

թյան մեջ (1935 թ.): Այստեղ մեկնաբանության ուղղագիծ բնույթը թաքցված չէր, ռեժիսորն ու նկարիչ Մ. Արուտչյանը թատերային վառ ձևերով ընդգծել էին իրենց վերաբերմունքը ներկայացման գործող անձանց նկատմամբ: Խիստ պայմանական լուծված դեկորների մեջ կային հսկայական խաղաթղթեր, որոնք խորհրդանշում էին Կրեչինսկու և Ռասպլյունի բարոյական հավատամքը:

«Կրեչինսկու հարսանիքի» բովանդակությունը մի ուրիշ դիտանկյունից էին բացահայտել Վ. Անեմյանն ու Մ. Սվախչյանը, որոնք կարողացել էին խուսափել ուղղագիծ մոտեցումից և թատերայնորեն ծալրահեղ ցցուն պայմանականությունից: Ռեժիսորի գլխավոր խնդիրը դարձավ ներկայացման ոչ միայն կոնկրետ գործող անձանց, այլև նրանց ծնող սոցիալական միջավայրի մերկացումը: Ռեժիսորն ինչ-որ չափով «պաշտպան» էր կանգնել հերոսների՝ սոցիալական միջավայրը ավելի համարձակ ու լիակատար պատկերծեղու համար: Եվ հենց այդ պատճառով էլ կատարողներն իրենց դերերին մոտենում էին ոչ թե «դատախազական», այլ «փաստաբանական» դիրքերից: Նկարիչը, ռեժիսորի հղացմանը հետամուտ, բեմում ստեղծեց ինտիմ միջավայր, բեմն «առանձնացրեց» հանդիսատեսից «չորրորդ պատով», որպեսզի ոչ մի բան չխանգարեր դեպքերի բնական ընթացքին, գործող անձանց վարք ու բարքին: Պատումի նման ոճը թելադրված էր ներկայացման գաղափարական կոնցեպցիայով՝ դեպքերն ու դեմքերը ներկայացնել բնական զարգացման մեջ, առանց ավանդական միջամտության, որպեսզի մինչև վերջ հասկանալի լինեն բեմական անցուդարձը շարժման մեջ դնող զսպանակները: Նկարիչը շատ սրամիտ հնարանքով էր հասել իր նպատակին. նա ձախ կուլիսների մոտ տեղադրված հայելու մեջ պատկերել էր իբր բեմը հանդիսատեսից ծածկող «չորրորդ պատի» արտացոլումը: Ընդհանրապես ամբողջ կահավորանքն ու միջավայրը այնքան բնական էին, որ ասես ոչ մի թատերական դեկոր էլ չկար: Լ. Խալաթյանը ճիշտ է նկատում. «Ձևավորման ամենամեծ արժանիքն այն էր, որ Սվախչյան նկարիչը ներկայացման մեջ աննկատելի էր մնում: Հանդիսականը երբեք Սվախչյանի դեկորները չէր ընկալում անկախ բեմադրության ընդհանուր մտահղացումից: Սվախչյանի նույնիսկ ամեն-

նախիզախ էքսպերիմենտները աչքի չէին զարնում, որովհետև դրանք ևս օրգանապես ձուլված էին ներկայացման ընդհանուր ոճի, ռեժիսորի նույնանման մտահղացումների հետ»¹:

Հենց այդպիսին էր նաև ռեժիսորի դիրքավորումը: Ներկայացման թատերախոս Ա. Արաքսմանյանը գրում է. «Դիտարկվող բեմադրության մեջ դերասանական անսամբլը, ռեժիսորն ու նկարիչը հանդես են գալիս օրգանապես աչքբան միաձույլ, որ նրանց անհնար է բաժանել, դիտել մեկուսի, որպես ինքնակա միավոր:

Վարդան Աճեմյանի ռեժիսորական խորաթափանց միտքը, ստեղծագործական հնարամտությունը դերասանական խառնի օրգանական էությունն են դարձել: Ռեժիսորը կա և միաժամանակ ասես բոլորովին էլ գոյություն չունի: Նա անշուշտ կա, քանի որ մենք դիտում ենք ներդաշնակ, լրջմիտ ու վառ բեմականությամբ հագեցած ներկայացում, և չկա ռեժիսորը, քանի որ ոչ մի տեղ աչքի չի զարնում, չի շեշտվում նրա ներկայությունը»²:

Ռեժիսորն ամեն ինչ ենթարկել էր այն բանին, որ ներկայացման գործող անձանց կյանքին հետևի «բանալու անցքից»: Միայն ամենադրամատիկական պահերին, խորտակելով «չորրորդ պատը», ռեժիսորը գործող անձանց բերում էր «նախաբեմ» նրանց ամենաձածուկ մտքերը հաղորդելու համար: Հատկանշական է, որ դերասանների ելքը նախաբեմ չէր խախտում պատումի ինտիմ բնույթը, ընդհակառակն, ասես հերոսների աշխարհը բացահայտում էր խոշոր պլանով: Օրինակ, Ռասպլյուեր հաճախ էր հայտնվում նախաբեմում: Խոշոր պլանի այս պահերը անհրաժեշտ էին ռեժիսորին՝ տրագիկոմեդիայի եղանակով մեկնաբանված գործող անձի ապրումները հաղորդելու, այսինքն՝ ընդգծելու համար ոչ միայն Ռասպլյուեի «մեղավորությունը», այլև մարդկային ապրումները:

Ռեժիսորը անորից բաց չէր թողնում «արդարացնելու» գործող անձանց արարքները, բայց այս արդարացումները մեղադրանք էին դառնում՝ ուղղված մոցիակական կարգերին: Այսպես, երբ Կրեչինսկու արկածախնդրությունը ձախողվում էր, երբ, թվում է, պիտի կործանվեր ամեն ինչ և լիներ այնպես, որ մեղավոր համարվեին

¹ Լ. Խալաթյան, «Միլիթերի Ովախչյան», էջ 31:

² «Коммунист», 1946, 28 մարտի:

կոնկրետ մարդիկ և ոչ թե իրականությունը, ռեժիսորը թատերական միջոցներով շարունակում էր զարգացնել ներկայացման կոնցեպցիան: Կրեչինսկին, ձեռքին վառվող մոմակալ, հուզված ու երկյուղած ելնում էր նախաբեմ: Եթե այստեղ մերկացվեր Կրեչինսկին, փոխհատուցում լիներ, թերևս կարելի էր ընդունել, որ այդ սոցիալական միջավայրում հնարավոր է արդարության հաղթանակը: Սակայն ռեժիսորը չէր կարող այդպիսի բան թույլ տալ, քանի որ նրա բեմադրության ամբողջ կոնցեպցիան հակառակն էր ապացուցում: Եվ ռեժիսորը յուրովի էր շարունակում պատումը: Կրեչինսկու ստվերը, մոմերի բոցից անհեթեթ օրորվելով, ասես գրուցում էր տիրոջ հետ: Կրեչինսկին մոտենում էր բեմեզրին, այնքան մոտ, որ հանդիսականը տեսնում էր մոմերով լուսավորված նրա դեմքի յուրաքանչյուր մկանի շարժումը: Հանցագործի դեմքին հուսահատությունը փոխվում էր ինչ-որ փրկարար մտքից լուսավորված վրճապանության, նա շտկում էր մեջքը, հպարտ բարձրացնում գլուխը, հաստատուն քայլվածքով անցնողարձ անում նախաբեմում և, արդեն բոլորովին ուրիշ մարդ դարձած, ընկնում էր թիկնաթոռին՝ բռնված սատանայական քրքիջով: Նրան ընդօրինակում են Ռասպլյուն և Ֆյոդորը: Եվ կասկած չի մնում, որ Կրեչինսկին այս անգամ էլ ելք կգտնի, խույս կտա պատժից, քանի որ ինքը՝ իրականությունը մարդկանց թույլ է տալիս անպատիժ հանցանք կատարել:

«Կրեչինսկու հարսանիքում» Աճեմյանը ստեղծագործական համարձակությամբ վերաիմաստավորել էր ռուս դասական դրամատուրգիայի աշխարհը, ապացուցել այնպիսի երկերի ինքնատիպ մեկնաբան կոչվելու իր իրավունքը, որոնք ի դեմս ռուս հռչակավոր ռեժիսորների խոր ու անկրկնելի մեկնաբաններ էին ունեցել: Աճեմյանն իր այս իրավունքն ապացուցեց «Հատակում» և «Կրեչինսկու հարսանիքը» պիեսների վրա աշխատելիս, վերջնականապես հաստատեց ռուս դասական այնպիսի պիեսների բեմադրության մեջ. ինչպիսիք են «Բալենու ալգին», «Արդյունավոր պաշտոնը», «Անտառը» և «Դատական գործը»: Այս բեմադրություններից ամեն մեկի մեջ ռեժիսորը, հենվելով ռուս թատրոնի հարուստ ավանդույթների վրա, ձգտել է հաստատել դասական երկի իր ըմ-

բըռնումը, որ, բնականաբար, շատ բարդ խնդիր է: Այսպես, Չեխովի «Բալենու ալգին», Գեղարվեստական թատրոնում բեմադրվելու օրվանից, շատ ու շատ թատրոններում ներկայացվել է գրեթե այն նույն մեկնաբանությամբ, որ առաջարկել էին Կ. Ստանիսլավսկին և Գեղարվեստական թատրոնի դերասանները: Հայ բեմում «Բալենու ալգին», ինչպես նաև ընդհանրապես Չեխովի դրամատուրգիան, ավանդույթներ չունեն, հայ ռեժիսորները անցյալում և այժմ էլ հազվադեպ էին դիմում մեծ գրողի նրբահյուս պիեսներին: Միանգամայն հասկանալի է, թե որքան դժվարին էր Աճեմյանի խնդիրը, երբ 1951-ին ձեռնարկեց «Բալենու ալգո» բեմադրությանը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում:

Աճեմյանն ինքը շատ բարձր է գնահատում Չեխովի դրամատուրգիան, այն կարծիքին է, թե հենց նրա հիման վրա էլ ծնունդ առավ արդիականության հանճարեղ թատերական սիստեմը՝ Ստանիսլավսկու ուսմունքը: Իսկ Գեղարվեստական թատրոնի հանդիպումը Չեխովի հետ Աճեմյանը համարում է պատմական բախտ¹:

Աճեմյանի «Բալենու ալգի» ներկայացումը նորարարական ճանաչվեց այն հիման վրա, որ ռեժիսորը, ի տարբերություն Գեղարվեստական թատրոնի մեկնաբանության, Չեխովի պիեսն ընթերցել էր որպես կատակերգություն, որ ժամանակին հաստատել է նաև հեղինակը՝ Ստանիսլավսկուն կշտամբելով բեմում կատակերգությունը դրամայի վերածելու համար: Վերլուծելով ներկայացումը, Ս. Հարությունյանը եզրակացնում է. «Այսպիսով, ռեժիսորը բեմադրության ընդհանուր ոճը գտել է իբրև կոմեդիայի ոճ, կոմիկական ուղղել տիրապետող սոցիալական խավերի միջավայրի դեմ, մի որոշ չափով գտել է և խաղարկության լիրիկական տոնայնությունը»²: Մինչդեռ ներկայացման կոնկրետ վերլուծությունը ցույց է տալիս (այդ մասին խոսվել է նաև բեմադրության քննարկման ժամանակ)³, որ այս «կատակերգության» կերպարները չափից դուրս դրամատիկական են դարձվել, իսկ որոշ դեպքերում նույնիսկ հասցվել են ողբերգական հնչողության: Ներկայացման մեջ բացառապես

1 Տե՛ս «Սովետական արվեստ», 1963, № 1, էջ 24:

2 ՀԹԸ ֆոնդ, գիրք 11, էջ 105:

3 Նույն տեղում, էջ 137—140:

կատակերգական են եղել Յաշայի, Դունյաշայի, Ծաղկոտայի կերպարները: Աճեմյանն ընդգծել է, որ իրենց համար կատակերգականը ոչ թե նպատակ է եղել, այլ հետևանք¹:

Ուրեմն՝ ո՞րն է «Բալենու այգի» պիեսի բեմադրության կոնցեպցիան: Աճեմյանը պատասխանում է՝ «Բեմադրության ամբողջ գաղափարն արտահայտվում է Տրոֆիմովի բացականչության մեջ. «Ողջո՛ւյն, նոր կյանք»²:

Սա ճիշտ է, բայց ամբողջ ճշմարտությունը չէ: Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Բալենու այգի» ներկայացումը հուզական առումով կառուցված էր, ռեժիսորի խոսքով ասած, երկու՝ «Մնաս բարո՛ւ, հին կյանք» և «Ողջո՛ւյն, նոր կյանք» բացականչությունների հակադրության վրա: «Հին կյանքը» ներկայացման մեջ բնութագրվում էր ոչ միատոն, ֆաբրայիկ-կատակերգական ինտոնացիաների կողքին հնչում էին ճան դրամատիկական ինտոնացիաներ, որ թախիծ էին բերում: Այս դեպքում ևս ռեժիսորը փորձել էր գտնել գործող անձանց տատապանքների ակունքները, ոչ թե ուղղակի մեղադրել, այլ հասկանալ, նրանց, ոչ թե սեացնել առանձին մարդկանց, այլ հատուկ ուշադրություն նվիրել, այսպես կոչված, երկրորդական գործող անձանց և իրավիճակներին, ձգտելով բեմական միջոցներով և՛ հանգամանորեն, և՛ մանրամասն առ մանրամաս բացահայտել դրանք: «Բալենու այգու» ռեժիսորական պարտիտուրը կառուցելիս հաշվի էր առնված ոչ միայն գլխավոր և երկրորդական հերոսների հանգամանակից բնութագրումը: Ռեժիսորական ընդհանուր մեկնաբանության մեջ դեր ուներ յուրաքանչյուր բեմական մանրամասն, կերպարների բարդ փոխհարաբերությունը: Աճեմյանը դիրիժորի նման մերթ իվացնում էր պիեսի մի մոտիվը, մերթ ուժգին հնչեցնում մյուսը: Այս պոլիֆոնիկ մշակման մեջ միևնույն ինտոնացիաները հետզհետե տեղի էին տալիս մաժորային ինտոնացիաների առաջ և ներկայացման ավարտին կոնտրապունկտորեն միահյուսվում էին, ստեղծում մի կուլմինացիա, ուր Տրոֆիմովի և Անյայի գիծը ակորդով եզրափակում էր պատումը:

¹ ՀԹԸ ֆոնդ, գիրք 11, էջ 141:

² Նույն տեղում, էջ 142:

«Բալենու այգու» ստեղծագործական կշիռը ոչ միայն բուն ներկայացման մեջ էր, այլև նրանից դուրս: «Չեխովի թատրոնը» պահանջում է ոչ միայն բարձր պրոֆեսիոնալ ռեժիսորա և դերասանական վարպետություն, այլև պատուհի հատուկ թատերային լեզու՝ գերծ կեցվածքից ու պաթոսից, հագեցած ներքին բովանդակությամբ և, վերջապես, առաջադրում է ինտելեկտուալ արվեստի պրոբլեմ: «Բալենու այգի» պիեսի վրա Աճեմյանի ռեժիսորական աշխատանքը, ստոցալեռան նման, ներկայացման մեջ երևում էր սոսկ մեկ-ութերորդ մասով: Մնացածը տրված էր դերասաններին, որոնց անհրաժեշտ էր վարժեցնել չեխովյան ներկայացման ոճին: Այս մասին շատ հետաքրքիր է գրում Ս. Փոթեյանը, որ ներկա է եղել «Բալենու այգու» գրեթե բոլոր փորձերին¹: Աճեմյանի փորձերի ընթացքը ցույց է տալիս, թե որքան բարդ ու տարողունակ է եղել ռեժիսորի աշխատանքը դերասանների հետ: Եվ չպետք է մոռանալ, որ ստեղծագործական այս «կուտակումը» հետագայում իր ազդեցությունն ունեցավ Աճեմյանի մյուս ներկայացումների վրա:

Ռուս դասական պիեսների բեմադրություններից պետք է առանձնացնել նաև Աճեմյանի ուսումնական աշխատանքը Երևանի թատերական ինստիտուտի բեմում: Ա. Օստրովսկու «Արդյունավոր պաշտոն» պիեսի այս ներկայացումը, բնականաբար, դերաստարումների առումով այնքան էլ հետաքրքիր չէր, քանի որ այնտեղ հանդես էին գալիս դեռ անփորձ ուսանողներ, սակայն դա չինովնիկների աշխարհի ռեժիսորական շատ հետաքրքիր մրջակում էր: Ուսումնական այս ներկայացման ռեժիսորական ոճի մասին պատկերացում կազմելու համար բավական է հիշել Վիշնևսկու ընդունարանի տեսարանը: Վերջինս իր գեղարվեստական ըմբռնման ուժով համահանչում էր Մեյերհոլդի «Արդյունավոր պաշտոնի» պանդոկի հոշակավոր տեսարանին: Ինչպես Մեյերհոլդի ներկայացման մեջ «թատրոնի բեմից չինովնիկական մեռած ճահիճն էր նայում հանդիսատեսին»², այնպես էլ Աճեմյանի «Արդյունավոր պաշտոնում» այդ «չինովնիկական ճահիճը» իր ռեալ մրդ-

¹ Տե՛ս «Սովետական արվեստ», 1960, № 12:

² Բ. Ալպերսի արտահայտությունը, տե՛ս «Театр Революции», Մ., 1928, էջ 52:

ձավանջային պատկերն ուներ: Ամենյանը Վիշնևսկու ընդունա-
րանի տեսարանը կառուցել էր այնպես, որ հանդիսականը տես-
նում էր, թե ինչպես է յուրաքանչյուր չինովնիկ երկար ուղեգորգի
վրայով մոտենում առանձնասենյակի դռանը, ինչպես է ներս մըտ-
նում ու դուրս գալիս: Վարագույրը բացվելիս չինովնիկներն արդեն
շարված էին լինում ընդունարանում: Ծառ էին նրանք, ավելի շատ,
քան ցուցում կա պիեսում: Դա զարմանալի արտահայտիչ տեսա-
րան էր, որ անխոս բացահայտում էր պաշտոնյաների ստորաբարձ
ու ողորմելի աշխարհը: Պաշտոնյաներից ամեն մեկը ընդունելու-
թյան էր սպասում յուրովի: Բոլորի աչքերը հառված էին Վիշ-
նևսկու առանձնասենյակի դռանը: Այդ կատարյալ լուծության ու
անշարժության մեջ ռեժիսորական մեծ միտք-կերպար կար: Երբ
առանձնասենյակի դռանն էր մոտենում ամբողջովին կծկված ու
երկյուղած Յուսովը, մյուսները նույնպես ակամա կծկվում էին, ա-
սես ծալվում էին ծնկները, և նրանք դառնում էին ավելի խղճուկ
ու ծիծաղելի: Ամենափոքրիկ շարժումն անգամ հավաքվածներն
ընկալում էին որպես մի ինչ-որ աղետ: Այս տեսարանում ռեժիսորն
առանց որևէ խոսքի, միայն բեմական ստատիկայի և շարժ-
ման միջոցով ծալր-աստիճան ստույգ ու լիակատար բնութագրում
էր նրանց: Եթե Մեյերհոլդի բեմադրության մեջ նույն տեսարանը
նշանավորվում էր այն բանով, թե ինչպես էր Յուսովը մոտենում ա-
ռանձնասենյակի դռանը, ապա այստեղ ինքնուրույն հնչողություն
էր ստանում իրենց հերթին սպասող պաշտոնյաների վիճակը գե-
րազանց պատկերելու շնորհիվ:

«Արդյունավոր պաշտոնում» ոռու չինովնիկության աշխարհը
մերկացվում էր զուտ ռեժիսորական բեմավիճակով, որ պատշաճ
էր խոշոր վարպետին:

Լենինականի թատրոնում բեմադրված «Անտառ»¹ ներկայաց-
ման մեջ (1967 թ.) ռեժիսորը Գուրմիժսկայայի միջավայրը բնու-
թագրեց նույնքան հանգամանակից ու դիպուկ և, որ շատ կարևոր
է, բարոյապես ամուլ մարդկանց աշխարհը այդ նույն մարդկանց
դիրքերից ներկայացնելու ցանկությամբ: «Անտառի» գործող ան-

¹ Բեմադրված է Ռ. Զիրաշյանի հետ համատեղ:

ձանց վարքագիծը ոչ միայն հոգեբանորեն ամուր հիմնավորված է, այլև որոշակիորեն արդարացված: Եվ ռեժիսորը որքան համոզիչ է արդարացնում յուրաքանչյուր կոնկրետ արարքը, նույնքան նողկալի է դառնում միջավայրի ընդհանրացված պատկերը: Հետաքրքիր է, որ Օստրովսկու այս պիեսի մեյքերհոլդյան նշանավոր բեմադրության մեջ միջավայրի բնութագրման ստեղծագործական մեթոդոլոգիան բոլորովին հակառակն էր: Մեյքերհոլդը յուրաքանչյուր գործող անձի պսակագերծում էր ուղղակի և բացահայտ, գրոտեսկի հնարանքներով, մինչդեռ Աճեմյանի ներկայացման մեջ չկա արտաքին պսակագերծում, ուղղակի մերկացում, ինչպես և բացահայտ գրոտեսկ: Բ. Ալպերսը գրում է, թե Մեյքերհոլդը Գուրմիժսկայային գրկում է մարկային բոլոր հատկանիշներից, արտաքին գծերով դարձնում է նրան իսկական դժոխքի ծնունդ: «Նա նողկալի է իր տեսքով,— շարունակում է քննադատը:— ... Նրա տուփանքը գարշելի արտահայտություններ է ստանում: Հաստիկ ու ալրանման այդ կինը թուլակազմ ու ջահել Բուլանովին գրկում է ազամի ձեռքերով: Կրքից մարեղավոր, նա անտանելի կեղծ ձայնով զգալական ռոմանսներ է երգում: Մեյքերհոլդն անում է ամեն ինչ՝ նրան հանդիսատեսի աչքում վարկաբեկելու, ցույց տալու համար, որ նողկանք առաջացնող հրեշ է նա»¹:

Աճեմյանն իր բեմադրության մեջ բոլորովին ուրիշ սկզբունքով է բացահայտել Գուրմիժսկայայի կերպարը: Արտաքնապես Գուրմիժսկայա-Թովմասյանը այլանդակ ու վանող չէ, ընդհակառակն, ինչ-որ չափով կանացի է, տառապում է որպես կին՝ կյանքից վիրավորված լինելու իր անձնական պատճառներն ունենալով: Եվ Բուլանովն այստեղ բոլորովին էլ թուլակազմ տղա չէ, այլ առնական հմայք ունի, ուժեղ երիտասարդ է: Գուրմիժսկայան նրան գրկում է ոչ թե ծաղրանկարային ձևով, ինչպես Ե. Տյապկինան էր անում Մեյքերհոլդի ներկայացման մեջ, այլ քնքշորեն, անկեղծ տրիքով իր կանացի մղումներին: Եվ դերասանուհին որքան անկեղծ, համոզված, բնական է անում այդ, այնքան անբնական, վա-

¹ «Тетрадь», 1937, № 1, էջ 38:

նող ու զագրելի է թվում նրա մարդկային բնավորությունը, բարոյական կերպարանքը:

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե ռեժիսորն արդարացնում է գործող անձանց արարքները, սակայն նման «չեզոք» մոտեցման գեղարվեստական արդյունքը միանգամայն տպավորիչ է և խորապես միտումնավոր:

Մի ուրիշ աշխատանքում՝ «Դատական գործը» ներկայացման մեջ, որ բեմադրվեց 1967-ին, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, ռեժիսորը չինովնիկության աշխարհը բացահայտեց մի այլ ոճով, այսպես կոչված, խոր հոգեբանական վերլուծության եղանակով: Այստեղ չկան այլաբանական բեմալինականեր կամ շարժումների հատուկ մշակված պարտիտուր. ռեժիսորը խորացել է գործող անձանց ներաշխարհը, փորձելով տեսնել «չինովնիկական մեղյալ ճահճի» հակառակ երեսը: Եվ դա Աճեմյանին հաջողվել է փայլուն կերպով, նա կարողացել է «Դատական գործը» ներկայացման մեջ ստեղծել պաշտոնյաների դիմանկարների մի ամբողջ պատկերասրահ: Ռեժիսորը ճշգրիտ ու նուրբ է մշակել յուրաքանչյուր գործող անձի բնավորությունը և, առաջին հերթին, Վատավինի բեմական կերպարը՝ Գ. Զանիբեկյանի վարպետ կատարմամբ:

Առանձին մարդկանց կոնկրետ «անմեղության» և միջավայրի ընդհանուր «մեղավորության» կոնցեպցիան, որ մշակվեց դասական դրամատուրգիայի վրա աշխատելիս, ողբերգական մեծ արվեստի լիցք ուներ իր մեջ: Եվ, բնականաբար, կարելի էր սպասել, որ շեքսպիրյան ողբերգությունը ռեժիսորի առջև ստեղծագործական լայն հորիզոններ պիտի բացեր: 1953-ին Վարդան Աճեմյանը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրեց «Լիր արքան»: Այս ողբերգությունը հիմնականում չհաջողվեց Աճեմյանին, թեև ներկայացման մեջ կային ռեժիսորական առանձին փայլուն գլուխներ, զուտ աճեմյանական այլաբանական ու պատկերավոր բեմալինականեր և շեքսպիրյան որոշ կերպարներ ինքնատիպ մեկնաբանում էին ստացել: Սակայն ամբողջական չէր ներկայացման ընդհանուր կոնցեպցիան, Աճեմյանը չէր կարողացել մարդկանց «անմեղության» մեկնակերպը «վերաձևել»: Շեքսպիրի ողբերգության վրա, չափից դուրս ակտիվ վերաբերմունք էր ցուցաբերել Գոնների-

լի, Ռեգանի, Էդմունդի կերարների նկատմամբ, որոնց ռեժիսորը ոչ մի կերպ չէր ցանկացել «արդարացնել» և, ընդհակառակն, ամեն կերպ աշխատել էր արդարացնել հակառակորդ կողմի գործող անձանց: Ի՞նչը խանգարեց ռեժիսորին ինքնուրույն ըմբռնելու և վերարտադրելու «Լիր արքան»: Պատճառները շատ են՝ թատրոնի ղեկավարությանը փոխելու նախօրյակին այնտեղ տիրող մթնոլորտը, թատերախմբի ներսում եղած խմորումները, մի տեսակ ցրված վիճակը և այլն: Անեմյանը թերևս սուսջին անգամ էր դասական պիեսի հիման վրա ներկայացում ստեղծում՝ դուրս չգալով արդեն մշակված ավանդույթներից, հրաժարվելով երկի ինքնուրույն մեկնաբանությունից: Ահա ինչու նրա «Լիր արքան» հետաքրքիր է սուսկ ռեժիսորական կատարողական առումով և ոչ թե ողբերգությունը վերափնաստավորելու տեսակետից: Մինչդեռ, դատելով Անեմյանի ռեժիսորական ստեղծագործության ամբողջ տրամաբանությունից, հենց «Լիր արքայում» նա կարող էր խորապես բացահայտել սոցիալական միջնավայրի «գլոբալ» բնութագրման իր կոնցեպցիան: Նման կոնցեպցիոն պլանով է Պիտեր Բրուկը «Լիր արքան» բեմադրել Ստրատֆորդի թատրոնում (գլխավոր դերում հանդես է գալիս Պոլ Սկոֆիլդը): Պիտեր Բրուկը, որին անգլիացի քննադատ Քեննեթի Թալենը հորջորջում է մեծ ռեժիսոր, «խիզախեց «Լիր արքա» ողբերգությունը բեմադրել բարոյական չեզոքության դիրքերից: Արդյունքը հեղափոխական էր: Այն ենթադրության փոխարեն, թե արդարությունը Լիր արքայի կողմն է, ուստի և նա արժանի է կարեկցանքի, մեզ ստիպեցին խորհել այսպիսի լուծման վրա՝ այնուհանդերձ ո՞վ է իրավացի, նա՞, թե նրա արյունակիցները: Եվ կշեռքի նժարները գրեթե չերեքացին հայացքի լայնությամբ բացառիկ նման մոտեցման դեպքում»¹: Մենք տեսանք և դեռ էլի կտեսնենք, թե ինչպես Անեմյանը դասական պիեսների իր լավագույն բեմադրություններից շատերի մեջ մնում է «անկողմնակալ» առանձին գործող անձանց հանդեպ, որպեսզի առավել աչառու լինի ռեժիսորի դիրքավորումը ներկայացման աշխարհի նկատմամբ՝ ամբողջությամբ առած: Նման մի բան էլ տե-

¹ Кеннети Тайнен, «На сцене и в кино». «Искусство» *հրատ.*, Մ., 1969, էջ 137:

դի է ունեցել Պիտեր Բրուկի աշխատանքում, ռեժիսոր, որն «այնքան անաչառ է, այնքան աներեսապաշտ իր բարոյական գնահատականներում, որ Լիրի տխմար մտազարդությունը նույնիսկ կարող է մեր ծիծաղը շարժել՝ առանց վնասելու պիեսի գլխավոր ուղղությանը, որը մնում է ողբերգական. բայց պիեսը ողբերգական է ամբողջությամբ, անկախ առանձին մարդկանցից»¹:

Այսպիսով, Աճեմյանը Շեքսպիրի ողբերգությանը դիմելու առաջին իսկ օրից չիրագործեց այն, ինչ թելադրում էր կլասիկայի բեմադրության նրա աշխատանքի նախորդ ամբողջ փուլը: Բայց ահա երկրորդ անգամ շեքսպիրյան ողբերգությանը դիմելիս՝ «Ռոմեո և Ջուլիետում», ռեժիսորն ավելի հետևողական եղավ իր կոնցեպցիայի կիրառման մեջ: Այստեղ ռեժիսորը, Քեննեթի Թայնենի արտահայտությամբ, «հավասարակշռեց կշեռքի նժարները, այնպես, որ հերոսները ոչ «վատը» դարձան, ոչ «լավը», այլ հավասարապես արժանի եղան մեր ուշադրությանն ու հետաքրքրությանը»², այսինքն՝ Աճեմյանը հետևեց գործող անձանց կոնկրետ արարքներն «արդարացնելու» իր իսկ հաստատած մեկնակերպին: Ռեժիսորը չսկսեց որոնել մոնտեժյուների և կապուլետների մեղավորության կամ անմեղության հարցի բացատրությունը, այլ փորձեց անկողմնակալ ներկայացնել բոլորի փաստարկները: Ռեժիսորի նման «բարոյական չեզոքության» շնորհիվ Ռոմեոյի և Ջուլիետի սիրո ողբերգական ընթացքն ու լուծումը ներկայացման մեջ հնչեցին առանձին ուժով, իրոք աչրող-մոխրացնող ողբերգականությամբ:

Այս ներկայացման շուրջը, ինչպես և, ի դեպ, Աճեմյանի 1950—1960-ական թվականների բեմադրություններից շատերի շուրջ, բոլոն բանավեճեր ծավալվեցին: Այս և մյուս դեպքերում, ինչպես կհամոզվենք ստորև, քննադատներից ոմանք չէին կարողանում հաշտվել այն մտքի հետ, որ Աճեմյանը դասական պիեսների բեմադրություններում հավատարիմ չի մնում ավանդույթով հաստատված ըմբռնումներին, այլ անապասելի հայտնագործում է նոր շերտեր, որպես կանոն, խիստ արդիական ու սուր մոտիվներ: Հետա-

¹ Кеннети Тайнен. «На сцене и в кино», «Искусство», էջ 138:

² Նույն տեղում, էջ 141:

գայում արդեն, երբ բեմադրության շուրջ ճակատամարտը հանդարտվեց, Աճեմյանը հանդես եկավ այսպիսի խորհրդածություններով. «Դասական երկը նաև ժամանակակից է, երբեմն նույնիսկ ավելի ժամանակակից իր արվեստով ու գաղափարով, քան այսօր ստեղծված շատ ու շատ գործեր:

... Ինչ խոսք, թատրոնում ռեժիսորը դասական երկին մոտենալու դիտանկյունը պետք է ընտրի այնպես, որ ժամանակակից հնչողություն հաղորդելու միանգամայն արդարացի ձգտումը՝ նրան ոչ թե հեռացնի դասական հեղինակից, այլ ավելի մոտեցնի, թեև երբեմն հանդիսատեսին, անգամ արվեստաբաններին, կարող է թվալ, թե արդյունքը հեռու է սկզբնաղբյուրից:

... Ի դեպ, թատերական քննադատները հաճախ են այդ սխալ տեսանկյունից մոտեցել իմ բեմադրություններին¹:

Իրոք, սա վիրավորական է մի ռեժիսորի համար, որը դասական պիեսների դասական բեմադրություններ է ստեղծել:

«Ռումեո և Ջուլիետին» նույնը պատահեց: Ցավոք, այս ներկայացման ոչ կողմնակիցները և ոչ էլ հակառակորդները չանդարարաձան Աճեմյանի ռեժիսորական աշխատանքի ամենակարևոր կողմին՝ ներկայացման կոնցեպցիային: Քննադատների շատ դիտողություններ, ինչպես և դրվատական կարծիքներ, իրավացի լինելով, այդպես էլ ի վիճակի չեղան բնութագրելու ներկայացման ռեժիսուրան, քանի որ չվերլուծվեց ռեժիսորական կոնցեպցիան, որը շատ համարձակ ու ինքնատիպ էր, տեղ-տեղ էլ՝ ոչ այնքան ճիշտ իրականացված: Ծեքսպիրի այս ողբերգության նշանավոր շատ բեմադրություններ նշանավոր են այն բանի շնորհիվ, որ դրանց մեջ հաստատվում է պատմության, Վերածնության ոգու հաղթանակը: Ընդ որում ողբերգության գործող անձինք պատմական մեծ բեռ են կրում, դառնում անցնող հին դարաշրջանի և եկող նորի միտումների արտահայտիչը: «Ռումեո և Ջուլիետի» որոշ բեմադրություններ աչքի էին ընկնում ողբերգական մեծ շնչով: Աճեմյանի ներկայացման մեջ, ինչպես արդեն ասվեց, «կշեռքի նժարները հավասարակշռվեցին», յուրաքանչյուր գործող անձ, առանց բացա-

¹ «Սովետական արվեստ», 1968, № 5, էջ 8:

ռության, հանդես եկավ իր «ճշմարտությանը», որը նրա համար միակն էր, ուստի և հաստատունն ու վերջնականը: Ռեժիսորը չէր «միջամտում» այդ ճշմարտությանը և չէր սրբագրում, ընդհակառակն, աշխատում էր թատրոնի լեզվով այն ավելի հիմնավորել, ամրապնդել ու դարձնել իրոք համոզիչ և ընդունելի: Ահա թե ինչու Աճեմյանի ներկայացման մեջ հավասարապես իրավացի էին և՛ Մոնտեկին, և՛ Կապուլետը, և՛ նրանց սպասավորները, և՛ Մերկուցիոն, և՛ Թիբալտը, և՛, առավել ևս՝ Ռոմեոն ու Ջուլիետը, ահա թե ինչու ռեժիսորը Թիբալտի և Մերկուցիոյի մենամարտի տեսարանը մեկնաբանել էր որպես հավասարների մենամարտ: Ռեժիսորի հաստատած այս «բարոյական չեզոքության» մեջ հետզհետե ծնվում էր ոչ միայն բարոյական, այլև սոցիալական, պատմական բողոքի հզոր ոգին: Ներկայացման աշխարհը ներգրավված հանդիսատեսը սկսում էր հասկանալ յուրաքանչյուրին և, հասկանալով, սկսում էր արդարացնել նրանց, մի գործող անձի «ճշմարտությունից» ճեղքվում էր մյուսի «ճշմարտության» կողմը, մերվում խրոշկված այդ աշխարհին, որ կործանում էր Ռոմեոյի և Ջուլիետի սերը, կործանում ոչ թե չարագործների կանխամտածված դիտավորությամբ, այլ մի ամբողջ կոմպլեքսով, որի անունը դարաշրջան է:

Պետք է ավելացնել նաև, որ սերն այս ներկայացման միակ թեման չէր, այլ սինթեզում էր մնացած բոլոր թեմաները՝ անդրադարձնելով դրանք: Աճեմյանի ներկայացման գլխավոր հերոսները դեռահասներ չէին: Նրանք հասունացած էին ոչ միայն տարիքով, այլև մտավորապես, մանավանդ Խորեն Աբրահամյանի Ռոմեոն: Այդ էր պատճառը, որ ռեժիսորը հրաժարվեց այն մեկնակերպից, ըստ որի Ռոմեոն և Ջուլիետը հանդես էին գալիս միայն սիրո ճանաչների մեջ: Նրանց մեջ սիրուց բացի, զարգանում է նաև մտավոր աշխարհը, որը պակաս կարևոր և պակաս հրապուրիչ չէ, քան սիրո զգացմունքների աշխարհը:

«Բարոյական չեզոքության» դիրքավորումը, մարդկանց «անմեղության» և միջավայրի «մեղավորության» կոնցեպցիան ներ-

հատուկ են Վիլյամ Սարոյանի ստեղծագործությանը: Աճեմյանը նրա «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսը բեմադրեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, 1961-ին: Սարոյանը ցանկություն էր հայտնել, որ իր այդ պիեսը՝ մեկը նրա անդրանիկ դրամատիկական երկերից, բեմադրի Աճեմյանը և բեմադրի «ստանց ընդմիջման, երգի, բանաստեղծության նման մի շնչով»: Աճեմյանը հենց այդպես էլ բեմադրեց «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսը, ստեղծելով իսկական բեմական բալլադ, ուր լիովին համընկնում էին հեղինակի ու ռեժիսորի կոնցեպցիոն դիրքավորումները: Ռեժիսորը ոչ իսկույն և ոչ էլ դյուրությամբ հաղթահարեց Սարոյանի ինքնատիպ պիեսը, թեև դեպի նրա կոնցեպցիան էին տանում իր լավագույն ներկայացումները: Աճեմյանը խոստովանեց, որ դժվար է աշխատել այդ պիեսի բեմադրության վրա, դժվար է բեմադրել այնպես, որ Սարոյանը Սարոյան մնա ներկայացման մեջ: Ամենաբարդը Սարոյանի պիեսի ոճը գտնելն էր, մի պիես, որ չունի պարզորոշ գծագրված կոնֆլիկտ, թուլացված է սյուժեն, խախտված են դրամայի կանոնական ձևերը: Ինչպես իրավացիորեն նկատել է Պարույր Սևակը, «... Սարոյանի թատերական երկը «ուրիշ բան» էր: Զափազանցություն կլինի արդյոք, եթե ասվի, որ այս կարգի երկեր համարյա թե չեն եղել սունդուկյանցիների խաղացանկում, ուստի և նրանք չէին կարող ունենալ համապատասխան «ինունդիտետ»:

«Իմ սիրտը լեռներում է» դրամայի բեմադրությունը ամենից առաջ ցույց է տալիս ինչ մեծ կարելություններ ունի Վ. Աճեմյանի տաղանդը: Մի բոլորովին ուրիշ առիթով էլ երևաց ու հաստատվեց, որ նրա միտքը որոնող է, որ նրա մեջ ձիրքը չի սիրում հանգստանալ, որ նա մեկն է այն հազվագյուտ արվեստագետներից, որոնց կոչում են «մշտապես երիտասարդ»¹:

Ելնելով Սարոյանի պիեսի առանձնահատկություններից, Աճեմյանը ներկայացումը կառուցեց գործողության «ստորջրյա հոսանքի» վրա, որի դեպքում որոշիչ նշանակություն է տրվում դերասանական կերպարին: Եվ ոչ թե պարզապես վերջինիս, այլ այնպիսի դերասանական կերպարին, որ իր ուսերին է պահում ներկայացման

¹ «Սովետական արվեստ», 1961, № 5, էջ 35:

դրամատուրգիան, և հենց ներկայացման և ոչ թե պիեսի: Ներկայացման այդ դրամատուրգիան, որ ռեժիսորն ստեղծեց դերասանական կերպարների միջոցով, ժամանակին Մելերհոլդը դիպուկ անվանել է «պիեսի երկրորդ հարկ», այսինքն այն, ինչ թատրոնն է ներդրել ներկայացման մեջ¹: Տվյալ դեպքում «երկրորդ հարկը» վերաբերում էր գործողությանը, հենց այն բեմական գործողությանը, որի բնածին վարպետն էր Աճեմյանը: Միաժամանակ Սարոյանի պիեսի դերերում հանդես էին գալիս հիանալի արտիստներ՝ Հրաչյա Ներսիսյանի գլխավորությամբ:

«Իմ սիրտը լեռներում է» ներկայացման վերլուծությունը ցույց է տալիս², որ նրա ռեժիսորական մշակումը, ինչպես և աճեմյանական բոլոր լավագույն ներկայացումներում՝ «Հատակում», «Կրեչինսկու հարսանիքը», «Պատվի համար», «Ժայռ» և այլն, օրգանապես միահյուսված է դերասանի արվեստին: Այս ներկայացման մեջ նման միահյուսումը թերևս հասել էր ամենաբարձր աստիճանին: «Իմ սիրտը լեռներում է» ներկայացումը Աճեմյանի ռեժիսորական նշանակալից աշխատանքներից է՝ արված ակվարելային գույներով:

Ինչպես արդեն ասվեց ներկա գլխի սկզբում, դասական պիեսների աճեմյանական բեմադրությունների մեջ առանձին տեղ ունեն «Մեծապատիվ մուրացկաններն» ու «Պաղտասար աղբարը», — առաջինում ռեժիսորը փալլուն սկսեց դասականներին ըմբռնելու իր կոնցեպցիայի հաստատումը, երկրորդում այդ ըմբռնումը հասցրեց կուլմինացիոն արտահայտության: Մինչև «Մեծապատիվ մուրացկանները» Աճեմյանը պատրաստվում էր իր «հայտնագործությանը», իսկ «Պաղտասար աղբարից» հետո ստեղծագործաբար զարգացրեց իր իսկ ավանդույթները:

«Պաղտասարում» արտացոլված են Աճեմյանի ռեժիսորական արվեստի սկզբունքային նվաճումները երկու գլխավոր տեսանկյուններից՝ կոնցեպցիոն և գեղարվեստական: Աճեմյանի այս աշխատանքը իր վրա գրավեց մշակույթի բազմաթիվ խոշոր գործիչ-

¹ *Տե՛ս* «Новый мир». 1961, № 8, էջ 229—230:

² *Այս ներկայացման մասին մանրամասն տե՛ս* «Սովետական արվեստ», 1961, № 5, «Սովետական գրականություն», 1961, № 12:

ների՝ ինչպես Սովետական Միության, այնպես էլ արտասահմանյան առաջադեմ գործիչների ուշադրությունը: Վիլյամ Սարոյանը՝ խատապահանջ ու շատ բան տեսած արվեստագետը, բարձր գնահատեց «Պաղտասար աղբար» ներկայացումը՝ անկեղծորեն հայտարարելով. «Պիտի ասես, որ այս ներկայացումը աշխարհի լավագույն ներկայացումներից մեկն է»¹: Իսկ նորվեգ նշանավոր թատերական քննադատ, Նորվեգիայի պետական թատերական խորհրդի նախագահ Պաուլ Հյետալը ասաց, թե «ներկայացումը հույսկապ է բեմադրված և խաղացվեց հիանալի հումորով»²: Սովետական ականավոր ռեժիսոր Յու. Զավադսկին նկատեց. «Հայ ժողովուրդն այսօր իրավամբ հպարտանում է իր գրականությանը, որ երկրին Ավետիք Իսահակյան է տվել, իր երաժշտությանը, իր գեղանկարչությանը: Նա իրավամբ հպարտանում է նաև իր թատրոնով, որ ունակ է ստեղծելու «Պաղտասար աղբարի» նման ներկայացումներ»³: Դրամատուրգ Ա. Արքուզովը հաստատեց, որ «Պաղտասար աղբարը» իր խորին համոզմամբ, ոչ սովորական երևույթ է մեր երկրի թատերական կյանքում:

Հայ թատերական քննադատությունը նույնպես բարձր գնահատեց ներկայացումը, իրավացիորեն ռեժիսորի այդ աշխատանքը համարելով ուղենշային և՛ թատրոնի, և՛ Աճեմյանի ստեղծագործության մեջ⁴:

Սակայն, ինչպես հաճախ է լինում, առանձին քննադատներ այդպես էլ չկարողացան հասկանալ Աճեմյանի ռեժիսորական աշխատանքի կարևորությունն ու արժեքը: Եվ թերևս չարժեր հիշել քննադատական նման խեղումները, եթե Աճեմյանը չմեղադրվեր... սուբյեկտիվ իդեալիզմի և սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբունքները խախտելու մեջ: Ոչ մի բան հաշվի չառնելով, Լ. Սամվելյանը «Պաղտասար աղբար» ներկայացումը վերլուծելիս մի կողմից՝ քննադատում է, որ «Սունդուկյանի թատրոնում Պաղտասարը ներկայաց-

¹ «Գրական թերթ», 1960, 23 նոյեմբերի:

² «Театр», 1956, № 4, էջ 175:

³ «Советская культура», 1956, 8 հունիսի:

⁴ Ներկայացման ռեժիսուրայի հանգամանալից ու հետաքրքիր վերլուծությունը տե՛ս Լ. Հախվերդյան, «Կլասիկան և մեր օրերը»:

ված է իբրև **Կենդանի մարդ**, որը բեմում ապրում է հոգեբանորեն արդարացված հարուստ կյանքով: Վ. Աճեմյանի այս մեկնաբանությունը իր փալլուն իրականացումն է գտել Հրաչյա Ներսիսյանի դերակատարման մեջ», մյուս կողմից՝ տեղնուտեղը ավելացնում է. «Սակայն Պաղտասարի կերպարի մեկնաբանության մեջ Վ. Աճեմյանը գնացել է բնավորության **աբստրակտ-հոգեբանական** մեկնաբանության ուղիով, նրան դիտել է իբրև մարդ «ընդհանրապես», անկախ նրան ծնող և ձևավորող կոնկրետ պատմական միջավայրից»¹:

Այսպիսով, Ներսիսյանի Պաղտասարը, քննադատի պատկերացմամբ, մեկ «Կենդանի մարդ» է, մեկ՝ «աբստրակտ», մեկ կոնկրետ, մեկ՝ ընդհանրապես մարդ: Եվ սա կարելի էր քննադատական կուրյոզ համարել, եթե Լ. Սամվելյանը ուղղակի չդիմեր գաղափարական մեղադրանքի. «Պաղտասարի ապրումները չեն համապատասխանում սոցիալական այն շերտի կոնկրետ ներկայացուցչին, որպիսին է Պաղտասարը: Նման սուբյեկտիվ-իդեալիստական մոտեցումը չի համապատասխանում սոցիալիստական ռեալիզմի ղեկավար սկզբունքներից մեկին, այն է՝ գեղարվեստական կերպարը դիտել կոնկրետ պատմական միջավայրում»²:

Այս ներկայացման բեմական ամբողջ փալլուն կյանքը, ինչպես նաև ամենախստապահանջ գնահատողների վերը բերված կարծիքները վկայում են, որ սխալ է ոչ թե ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանի, այլ քննադատի այս դիրքավորումը:

«Պաղտասարում» սինթեզվում են Աճեմյանի ռեժիսորական արվեստի երկու եզրերը, այստեղ կոմիկականը հասցված է «Տառերկուերորդ գիշերում» արտահայտված հրավառության աստիճանի, իսկ ողբերգականը՝ գույների մռայլ թանձրացման, որ կար «Ժայռում»:

Այս ներկայացման մեջ ռեժիսորը կոմիկականն ու ողբերգականը խիստ չի սահմանագծել, կոմիկական իրավիճակները հագեցրել է հերոսի ողբերգական ապրումներով, հասնելով տրագի-

¹ ՀԹԸ-ի ֆոնդ, Սամվելյանի ղեկուցման համառոտ թեզեր (ընդգծումներն իմն են—Ս. Ի.):

² Նույն տեղում:

կոմեդիայի ժանրի առանձնահատկությունների լիակատար դրսև-վորման: Գ. Բոյաջիկը հատուկ ընդգծել է, որ Աճեմյանը «Պաղ-տասարում» նրբորեն է լուծել ներկայացման ժանրի խնդիրը, դի-մելով ողբերգական ու կոմիկական անընդմեջ հերթագայության սկզբունքին¹: Սակայն տրագիկոմեդիայի բարդ ժանրի առանձնա-հատկությունները ռեժիսորը չի փաթաթել ներկայացման վզին, քա-նի որ դրանք Պարոնյանի պիեսի կոնցեպցիոն լուծման բնականոն հետևանքն են: «Պաղտասարի» ավանդական մեկնաբանությունն այն էր, որ գլխավոր հերոսը ծաղրոծանակի էր ենթադրվում ամ-բողջությամբ: Աճեմյանը վերանայեց այն մեկնաբանությունը, բա-ցահայտեց միջավայրի մեղավորությունը, միջավայր, ուր եթե կա մեկը, որ արժանի է կարեկցության, հենց ինքը Պաղտասար աղբարն է: Ահա թե ինչու ռեժիսորը, ամբողջ ներկայացումը լուծելով կա-տակերգական եղանակով, շատ ուշադիր է դառնում Պաղտասարի կերպարի նկատմամբ, նրա ապրումները հագեցնում է ողբերգա-կան ինտոնացիաներով: Եվ չի կարելի ասել, թե ներկայացման հանգուցային տեսարանները լուծված են կա՛մ ողբերգական, կա՛մ կոմիկական եղանակով: Ռեժիսորը նուրբ ու բնական միավորում է այդ երկու հիմքերը: Ողբերգականը բեմական պատում է ներ-խուժում անակնկալ, բայց այնքան ուժեղ ու համոզիչ, որ դառնում է արդեն անկապտելի մոտիվ: Մինչև այն պահը, երբ պարզվում է, որ Պաղտասարի կնոջ սիրեկանը նրանց ընտանիքի բարեկամ Կիպարն է, ռեժիսորը ներկայացումը վարում է կատակերգության դասական օրենքով: Բայց ահա փաստաբանը հայտնում է Պաղ-տասարին, թե ով է նրա կնոջ սիրեկանը: Այս տեսարանը ռեժիս-որը մշակել է հատուկ խնամքով, քանի որ դա էլ ներկայացման հե-տագա բոլոր իրադարձությունների տրագիկոմիկական պատումի կամերտոնն է դառնում: Պաղտասարն սկզբում պարզապես գլխի չի ընկնում, թե ինչի մասին է խոսքը, փաստաբանը կրկնում է սի-րեկանի անունը: Պաղտասարը ժամանակ չունի ինչ-որ ապուշի պատմությունը լսելու, նա համոզված է, որ փաստաբանը շաղա-կրատում է մի ուրիշ Պաղտասարի և մի ուրիշ Կիպարի մասին:

¹ ՀԹԸ-ի ֆոնդ, ձեռագիր № 58, էջ 60:

Նա քրքշում է սրտանց, ծիծաղելով և՛ փաստաբանի, և՛ այդ ապուշ Պաղտասարի վրա: Սակայն Օգսենը համատորեն աշխատում է նրա գլուխը խոթել ճշմարտությունը, այնժամ Պաղտասարն սկսում է բարկանալ, չի ուզում գլուխն զբաղեցնել պարսպ բաներով: Ռեժիսորը հնարավորին չափ ձգձգում էր հասկանալու պահը, որ պեսզի դա մատուցեր հարվածի պես, մաքուր երկնքից ընկնող շանթի նման: Երբ սկսում էր դադարը, ու ռեժիսորն առաջին անգամ Պաղտասարի ապրումները վերահիմաստավորում էր նորովի, ողբերգական եղանակով, իր իրավունքների մեջ էր մտնում գլխավոր դերակատար Հրաչյա Ներսիսյանի արտիստական հանճարը: Ռեդասանի դեմքին արտահայտվում էր նրա հոգին ալեկոծող փոթորիկը, որ մինչ այդ հայտնի չէր հաշ թնձի և ոչ մի Պաղտասարի: Հնձված խոտի նման Ներսիսյանի Պաղտասարը ընկնում էր գորգին, ապա ծածկում դեմքը ձեռքերով ու նայում այնպես, ինչպես մեծ վշտի հանդիպած մարդը կնայեր: Իսկ երբ դանդաղ հեռացնում էր ձեռքերը, տեսնում էինք նրա խոնավ աչքերը, տանջալի դեմքը: Դա արդեն մարդու նկատմամբ հավատը կորցրած մի իսկական տառապյալ էր:

Ահա այս շրջադարձային պահն էլ ներկայացմանը թելադրում էր նոր՝ տրագիկոմիկական ոճ: Ռեժիսորը ամեն մի նոր տեսարանի հետ ավելի ու ավելի օրգանական էր միահյուսում կոմիկականը ու ողբերգականը: Եվ դրա համար նա արդեն կոնցեպցիոն հիմք ուներ. շրջապատող մարդկանց կեղծիքն ապացուցել ձգտող Պաղտասարն ասես դիվահար էր, ճշմարտությունը հաստատելու նրա մոլեռանդ ցանկությունը վերածում էր խաբեության դեմ ընդվրդած միայնակ մարդու սխրանքի: Հենց այդ պատճառով էլ ռեժիսորին հաջողվում էր պատումը հասցնել ողբերգականի կուլմինացիոն աստիճանի, երբ զավեշտականը ողբերգականի կողքին դառնում է ավելի զավեշտական, իսկ ողբերգականը զավեշտականի կողքին՝ ավելի ողբերգական: Սակայն այս ծալրահեղ կողմերը ոչ թե պարզապես գոյակցում են, այլ, միահյուսվելով, ստեղծում են մի նոր ոճ, որի հիմքում ընկած է Մելերիուդի ստույգ սահմանումը. «Բեմում արտաավելու համար անհրաժեշտ է ստեղծագործա-

կան բերկրանք, ներքին վերելք ապրել, այսինքն՝ նույն բանը, ինչ անհրաժեշտ է անկեղծ ծիծաղելու համար»¹:

«Պաշտասարից» հետո ռեժիսորն իր կոնցեպցիոն մեկնակերպը հետևողականորեն զարգացրեց հաջ կլասիկների պիեսների բեմադրություններում՝ «Նամուս», «Քաոս», «Պեպո», ուսումնական բեմադրություններում՝ «Սպանված աղավնի», «Չար ոգի», ինչպես նաև օպերային «Անուշ» ներկայացման մեջ:

«Նամուսը» հաջ թատրոնում տասնամյակների բեմական կյանք ուներ՝ կենցաղային դրամայի շտամպով: Անեմյանը նեոսցալ այդ «ավանդության» սկզբունքորեն ու վճռական, գրեթե պատանեկան ռոմանտիկ ոգևորությամբ: «Նամուսում» ռեժիսորը տեսավ ճշմարիտ ու վեհ, շեքսպիրյան չափերի հասած ողբերգություն: Եվ նա այդ կենցաղային դրաման բեմադրեց ողբերգության սկզբունքով: Ռեժիսորի համար ժանրի փոփոխությունը ձևական խնդիր չէր, այլ, ինչպես մյուս դեպքերում, պայմանավորված էր կոնցեպցիոն չափանիշներով: Միջավայրի «մեղավորության» և գործող անձանց «անմեղության» մեկնակերպն այստեղ մարմնավորվեց առավել համոզիչ, գեղարվեստորեն կատարյալ: Այս ներկայացման յուրաքանչյուր գործող անձի արարքները, ռեժիսորի մեկնաբանությամբ, արդարացված են լիովին, բայց ընդհանուր եզրահանգումը խիստ է ու նշանակալի. կյանքի պայմանները, միջավայրը այնպես ահավոր են ու դաժան, որ նույնիսկ անմեղ մարդը նման պայմաններում դառնում է ակամա մեղավոր: Գործող անձանց անձնական «անմեղության» և պատմական «մեղավորության» հենց այդ կոնցեպցիոն մոտիվն էլ բեմական պատումին ողբերգական երանգավորում է տալիս, փոխում է բոլոր հերոսների ապրումների «ընդունված» տոհայությունը, ողբերգական ճեղքվածք է առաջ բերում նրանց հոգում:

Ներկայացման ուրիշ ոճ ընտրելով, ռեժիսորն ավելացրեց մի շարք տեսարաններ, որոնք չկան Ծիրվանգաղեի պիեսում, բայց կան «Նամուս» վիպակում:

Ներկայացման էքսպոզիցիան, որ պատմում է Սուսանի և Սեյ-

¹ «Новый мир», 1961, № 8, էջ 214:

րանի մանկության, երկրաշարժի մասին, ռեժսիորին պետք էր ոչ այն բանի համար, որ պիետում կատարվող դեպքերի նախապատմությունը հիշեցվեր, ինչպես կարծել են որոշ քննադատներ: Տարերային աղետով ավարտվող այս խաղաղ տեսարանները անհրաժեշտ էին ներկայացման գործող անձանց փոխհարաբերությունները բնական, պարզ ու մարդկայնորեն մաքուր վիճակում բացահայտելու համար: Էքսպոզիցիան հերոսներին ներկայացնում է առեսն առանց նախաստեղծ կացությամբ, բնական կապերի մեջ, որոնք դեռևս չեն ենթարկվել բարոյական և սոցիալական հասկացությունների կործանարար ազդեցությանը: Հենց այդ պատճառով էլ ռեժիսորն այս տեսարանները մշակել էր չափազանց մանրամասն, ձգտելով ամենից առաջ ցցուն դարձնել մարդկային ամենատվորական և ամենահասկանալի փոխհարաբերությունները: Միաժամանակ ռեժիսորն էքսպոզիցիայում հերոսների սիրո գլխավոր մոտիվը հնչեցրել էր այնպիսի մաքուր քնարական տոնայնությամբ, որ նրա խախտումը անխուսափելիորեն պիտի որ ողբերգության հանգեցներ: Էքսպոզիցիայում «տեսողաբար» ապացուցելով գործող անձանց անմեղությունը, ռեժիսորն աստիճանաբար ծավալում էր պատումը, ցույց տալով, թե ինչպես այդ մարդիկ ակամա, հսկառակ իրենց մարդկային նախաստեղծ հատկանիշների, մեղք առնում իրենց վրա, անում են այնպիսի բաներ, որոնք հասցնում են աղետի: Այսպիսով, էքսպոզիցիան ամրապնդում է մարդկանց «անմեղության» ռեժիսորական ըմբռնումը, խզում է առաջ բերում մարդկանց արարքների և նրանց գեղարվեստորեն ապացուցված բարոյական նկարագրի միջև:

Ռեժիսորի կոնցեպցիան գեղարվեստորեն մարմնավորող բեմավիճակների այս շղթան ծայր է առնում այն տեսարանից, որ Բարխուդարը ծեծում է աղջկան: Նա կատաղել ու փրփրել է, որ դուստրը խախտել է աղաթը: Եվ ծեծում է նրան ցամաք մոլուցքի մեջ: Բայց ռեժիսորը սրանով չի ավարտում տեսարանը, Բարխուդարին հարկադրում է զղջալ իր արարքի համար, հասնում է այն բանին, որ հանդիսատեսը շատ պարզ հասկանում է գործող անձի հոգեկան երկվությունը: Ռեժիսորն ավելի ու ավելի բացահայտ է ընդգծում այդ պարագան: Երբ Բարխուդարը ետ է կանգնում աղ-

շկան Սեյրանի հետ ամուսնացնելու իր երդումից, կապերը խզում է հարևան Հայրապետի հետ, նրա ձեռքը ոչ մի կերպ չի կարողանում բաց թողնել հին ու ազնիվ բարեկամի ձեռքը: Ռեժիսորն այս մանրամասնը առանձնապես ցայտուն է դարձնում՝ մի անգամ ևս ընդգծելու համար երկվորյունը, խզումը մարդկանց արարքների ու նրանց բարոյական բնական նկարագրի միջև:

Եթե Աճեմյանի ուրիշ ներկայացումներում մեկ էլ տեսար ի հայտ էին գալիս ներկայացման կոնցեպցիայի հետ կապ չունեցող զուտ ռեժիսորական մանրամասներ, ապա «Նամուսում» ռեժիսորը ծայրաստիճան «քշախուս» է և նույնքան զուսպ: Այստեղ յուրաքանչյուր մանրամասն ու բեմալիճակ ծառայում է ներկայացման ռեժիսորական մտահղացմանը, գեղարվեստորեն բացահայտում է բեմադրության գլխավոր մոտիվները: Պատահական չէ, որ Գ. Բոյաջիկը «Նամուս» ներկայացումը քնարական ողբերգություն է համարել: «Նամուսում» սիրո մոտիվը ռեժիսորական առումով մշակված է առանձնապես խոր ու գեղարվեստորեն ինքնատիպ: Սուսանի և Սեյրանի սիրո թեման պատկերավոր բացահայտող բեմալիճակների ամբողջ շղթայի կողքին կա մի համր տեսարան, որ ռեժիսորըն ստեղծել է վիպական եղած մի ակնարկի հիման վրա՝ ադաթի խախտումը խզում է առաջ բերում սիրահար զույգերի ընտանիքների միջև: Սուսանեց և Սեյրանեց բակերը բաժանող պատը ժամանակին փլվել է երկրաշարժից, և հարկ չի եղել նորը կառուցելու: Այժմ փլատակների տեղը քարե պատ է բարձրացել, որ հիմնովին բաժանել է հարևան բակերը՝ բաժանելով նաև սիրահարներին: Եվ ռեժիսորը շարունակում է պատումը իր լեզվով՝ թատերային պատկերավոր լեզվով: Սիրահարները, առանց պայմանավորվածության, զգացմունքների թելադրանքով, երկու կողմից մոտենում են քարե բարձր պատին: Չեն տեսնում իրար, չեն լսում, նրանց շուրթերը սիրո խոսքեր են մրմնջում՝ անլսելի և՛ իրենց, և՛ մեզ: Պատին փարված Սուսանն ու Սեյրանը իրոք նման են ճակատագրով դատապարտվածների, որոնց զգացմունքները ոչ ոք և ոչինչ չի կարող սպանել, սակայն մարդկային զգացմունքների նույն ալիքը, բախվելով իրականության կոպիտ ուժը խորհրդանշող պատին, ներկայացմանը ողբերգական ինտոնացիա է հաղորդում: Այս,

ինչպես նաև մի շարք ուրիշ, բեմավիճակում Աճեմյանը ճշգրիտ ու պատկերավոր իրականացնում է ներկայացման կոնցեպցիան գրված խավոր մոտիվը, միաժամանակ հասնելով սինթեզող պայմանական-կերպարային և հավաստի-հոգեբանական պահի: Բեմավիճակն ինքը ստատիկ է, բայց ռեժիսորն այնպես է լուծել, այնպես է հագեցրել մարդկային կենդանի պոթենցիալով, որ ակամա հիշեցնում է Մեյերհոլդի խոսքերը. «Երբ նայում եք կամուրջին, տեսնում եք ասես մետաղի մեջ արտահայտված թռիչքը, այսինքն՝ ընթացքը և ոչ թե ստատիկան: Կամուրջի մեջ արտահայտված լարվածությունըն է նրա գլխավոր հատկանիշը և ոչ թե նրա ճաղերի զարդարանքը: Այդպես էլ՝ բեմավիճակը»¹:

Միաժամանակ «Նամուսում», ինչպես և Աճեմյանի մյուս լավագույն աշխատանքներում, իշխում է հավաստի կենսականության սկզբունքը, բեմում կյանքի տվյալ պահի ընթացքի էությունը: Հիշենք թեկուզ հարսանիքի տեսարանը, որը ռեժիսորն ընդմիջարկել է հարևան սենյակում երեխաներին կերակրելու ժանրային դրվագով, կամ վերջին տեսարանը, ուր Սուսանը ծածկոց է կարում իր դեռ չծնված մանկան համար: Այս բոլոր հավաստի կենցաղային մանրամասների շնորհիվ Աճեմյանի ներկայացումներում բեմական պատումը դառնում է լեցուն, համոզիչ ու կենդանի:

Վարդան Աճեմյանը գիտե բեմական կենցաղային մանրամասի արժեքը: «Կենցաղը, — ասում է ռեժիսորը, — պետք է ընկալել արվեստագետի աչքով, պետք է ճանաչել, սիրել, վերցնել նրանից այն ընդհանրացումները, որոնց շնորհիվ ավելի ռեալ, համոզիչ, օրգանական է դառնում գաղափարը: Կենցաղն օգնում է մարդկային բնավորություններն ամբողջացնելուն: Երբեմն նման բնույթի մի դետալը, մի մանրուքը բեմում այնքան մեծ բան է տալիս, որքան չէր կարող տալ նույնիսկ լավագույն մենախոսությունը»²:

Աճեմյանի ռեժիսուրայի այս հատկանիշը Լ. Հախվերդյանը բնորոշել է այսպես. «Ամնուադիր է Աճեմյանի ռեժիսուրան: Որքան էլ մտածված, նախապես չափված-ձևած, ներքին իմաստն ու տպավորությունը ստուգված՝ Աճեմյանի ստեղծած բեմավիճակը

¹ «Новый мир», 1961, № 3. էջ 232:

² «Սովետական արվեստ», 1968, № 5, էջ 10:

յողնում է բեմի վրա նոր միայն ծնված զորեղ անձի բեմական կյանքից անմիջաբար բխող երևույթի տպավորություն»¹:

Ռեժիսոր Աճեմյանի համար պատկերավորություն գոյություն չունի ռեալ կենցաղային իրավիճակներից դուրս, որոնք և թատերային պայմանականության հիմքն են: Այս առումով, ինչպես նրկատում է Ա. Օբրազցովան, «Վ. Աճեմյանի ռեժիսորական որոնումները որոշակիորեն հակադրվում, մրցում են այն ռեժիսորների որոնումների հետ, ովքեր պաշտպանում են վառ պատկերավորության, ոգեշունչ մղումների, ռոմանտիկայի իրավունքը՝ կենցաղը մերժող արվեստում: Վ. Աճեմյանի ներկայացումները բանավիճում են «պայմանական» ռեժիսորայի հետ, վիճարկելով խորհրդանիշի իրավունքը՝ իբրև բացառապես բեմադրական պայմանական լուծման իրավունք... Վ. Աճեմյանի ներկայացումներում կերպար-խորհրդանշանները այս իմաստով սկզբունքորեն տարբերվում են, օրինակ, Վ. Օխլոպկովի գեղարվեստական խորհրդանշաններից,— ալ կտավ «Երիտասարդ գվարդիայում», մի հատիկ խնձոր բաց հարթակի վրա «Այգեպանն ու սուվերը» ներկայացման մեջ,— խորհրդանշաններ, որ ծնունդ են առել կենցաղի դեմ պայքարելով, որպես կենցաղի ժխտման արգասիք: Վ. Աճեմյանի էպիկական, խորհրդանշական ընդհանրացումները հիմնվում են դարաշրջանի ջանադիր ուսումնասիրության, մանրամասների նկատմամբ սևեռուն ուշադրության վրա: Սրանք երկու տարբեր, յուրովի արգասավորողություններ են արդի բեմարվեստում ծավալվող գեղարվեստական լայն ընդհանրացումների որոնումներում»²:

Ա. Օբրազցովան այս ճիշտ դիտողությունն արել է «Քատի» բեմադրության հիման վրա, ուր Աճեմյանը պահպանել է իր ռեժիսորական ստեղծագործության գլխավոր սկզբունքը՝ իրականի և թատերային—պայմանականի, կենցաղային հավաստիության և գեղարվեստական վառ պատկերավորության սինթեզը: Այս աշխատանքում ևս Աճեմյանը ձգտել է դասական երկի բովանդակությունը բացահայտել ինքնուրույն, մեծ նշանակություն տալով մի-

¹ Լ. Հախվերդյան, «Կյասիկան և մեր օրերը», էջ 153:

² «Театр», 1960, № 10, էջ 62—63:

ջավայրին, որը մարդկանց այսպես կամ այնպես է դարձրել: 1. Հախվերդյանն այդ միջավայրը որակում է «դրամի իշխանություն» և ռեժիսորի դիրքորոշումը բնութագրում է այսպես. «Գործող անձը իր էական հատկանիշներով պետք է երևա դրամի իշխանության հանդեպ ունեցած հարաբերության մեջ»¹:

Եթե փորձենք համառոտ բնութագրել Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Քառս» ներկայացման (1959 թ.) ռեժիսորական արժանիքները, ապա պետք է խոսենք նրա հավաք կոմպոզիցիայի մասին: Աճեմյանը կարողացավ հաղթահարել վեպի բեմավորման ընթացքում առաջ եկած ամենաբարդ խնդիրը: Նա ճշտորեն «բեմ հանեց» գրական դասական երկի ամենաէական մոտիվները, դրամատիկորեն սուր ու համոզիչ հիմնավորեց ներկայացման առաջատար կոնֆլիկտը: Ծառ կարևոր է այն, որ ներկայացման հիմնական կոնֆլիկտը բոլորովին էլ չսահմանափակվեց Ալիմյան եղբայրների բախումով, այլ Աճեմյանի ռեժիսորական մշակմամբ վերաճեց մարդու և միջավայրի առավել լայն ու ընդհանրացված կոնֆլիկտի: Միքայելի և Սմբատի գծերի հակադրությունը բեմում պատկերվում է որպես մարդու վրա միջավայրի ազդեցության բընական ու օրինաչափ հետևանք, որպես հասարակության օրենքների կործանարար արդյունք: Ներկայացման հոգեբանական շարժումը կառուցվեց երկու եղբայրների ճակատագրերի խաչաձևավող գծերի վրա, իսկ այդ գծերն են՝ Սմբատի մարդկային անկումը, հերոս, որ ներկայացման մեջ հանդես է գալիս որպես անբասիր, ազնիվ մարդ, և Միքայելի բարոյական վերաճնունդը, հերոս, որ ներկայացման մեջ իր ուղին սկսում է որպես փուչ, անառակ մարդ: Այս վարընթաց ու վերընթաց գծերն էլ հենց ներկայացման հոգեբանական հենքն էին, միաժամանակ լինելով դրամատիկական գործողության զսպանակները: Բանն այն չէ, որ «Քառսում», ինչպես իրավացիորեն նկատել են շատ քննադատներ, կան վրիպումներ, թերություններ, ոչ այնքան հիմնավորված կամ գեղարվեստորեն թույլ տեսարաններ ու կերպարներ: Իրոք դա այդպես է: Կարևոր է այն, որ ներկայացում կառուցելու սկզբունքներն

¹ Լ. Հախվերդյան, «Կլասիկան և մեր օրերը», էջ 161:

աշատեղ էլ մնացին զուտ անեմյանական, ինքնուրույն, ինչպես նույնիսկ Աճեմյանի աշխատանքներն էին ուսումնական բեմում, օրինակ, Ծիրվանգադեի «Զար ոգին» և Նար-Դոսի «Սպանված աղավնին»:

Աճեմյանն այս երկու պիեսն էլ մեկնաբանեց նոր եղանակով, դրանք վերստին ազատելով ավանդական շտամպներից, ընթերցելով նորովի: Եվ ինչպես Լ. Հախվերդյանն է ճիշտ նկատում. «... սենտիմենտալ, հիվանդագին զգացումը փոխարինվեց ավելի առնական զգացումով, մեծացավ հերոսուհու արժանապատվությունը, բարոյական կշիռը: Ծեշտերի այս փոփոխության հետևանքով էլ մեկոդրաման մղվեց դեպի դրամա, ճիշտ այնպես, ինչպես «Նամուսում» շեշտային ուրիշ փոփոխությունների շնորհիվ դրաման ստացավ ողբերգական հնչողություն»¹:

Ռեժիսորի աշխատանքը Նար-Դոսի «Սպանված աղավնի» պիեսի վրա նույնքան սկզբունքային եղավ: Ուսումնական բեմում երևաց կենցաղայնությունից ազատագրված մի մերկայացում-բանաստեղծություն: Արդեն ձևավորման մեջ, որի հեղինակն է ինքը՝ ռեժիսորը, երևում է նոր շեշտավորման միտումը: Պայմանական, զուսպ և ճաշակով ձևավորում, առանց ծանր ու մեծ դեկորների, առանց նախշած պատերի, ընդամենը երկու-երեք շտրիխ, բազկաթոռ, սեղան, մոմակալ, մատարան պարտեզում: Իսկ բեմի խորքի կլոր լուսարձակը կարծես փայփայում է թևերը տարածած սպանված աղավնուն: Սկզբում թվում է, որ դա միայն դեկորատիվ մի սիմվոլ է: Գործողությունը ծավալվում է, դրանք չես ընկալում որպես անցած-գնացած դեպքեր: Հերոսները քիչ են խոսում, ավելի շատ արտահայտվում են գործողությամբ: Թույլանին վերջում ռեժիսորը ստիպում է գալարվել մթության մեջ, վախենալ լուսից: Իսկ այդ խավարի մեջ, բեմի խորքում, նույն այն տեղը, որտեղ իր թևերն էր տարածել աղավնին, հիմա կլոր լուսարձակը կարծես փայփայում է անկեղծան Սառային...:

Ավանդների ստեղծագործական համարձակ վերանայումը, դասականների երկերի նոր ընկալման հաստատումը, բնականաբար, չէին կարող վիճաբանությունների առիթ չտալ: Բայց թերևս

1. Հախվերդյան, «Կլասիկան և մեր օրերը», էջ 155—156:

ամենասուր խոսքն ու զրույցը բաց արեց Աճեմյանի «Պեպոն» Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում (1966 թ.): «Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Պատվի համար», «Ժայռ», «Պաղտասար աղբար», «Նամուս» պիեսների, այսինքն՝ հայ դասական խաղացանկի ոսկե ֆոնդի բեմադրությունների հեղինակին մեղադրեցին այն բանում, որ նա չի ըմբռնել Սունդուկյանի լավագույն պիեսը, աղավաղել է նրա գաղափարը, թուլացրել է նրա սոցիալական պաթոսը:

Ինչպես «Պաղտասար աղբարի» դեպքում, այնպես էլ այժմ, Աճեմյանի «Պեպոյի» բեմական կյանքը համոզիչ կերպով ժխտեց որոշ քննադատների նման կարծիքները:

«Պեպոյի» հարյուրամյա թատերական կենսագրությունը շատ է հարուստ, պիեսը շատ է բեմադրվել, հիանալի դերակատարներ է ունեցել: Եվ ոչ միայն հայ թատրոնում: Սունդուկյանի պիեսը բեմադրվել է ռուս, վրաց, ադրբեջանական, իրանական, թուրքական բեմերում: Սովետական շրջանում միայն Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում «Պեպոն» երեք անգամ բեմադրել է ռեժիսոր Ա. Գուլակյանը: Վերջապես, ստեղծվել է հայկական լավագույն կինոնրկարը՝ «Պեպոն»: Ստեղծագործական այսպիսի կենսագրությունը շատ էր պարտավորեցնում ռեժիսորին, բայց և ենթադրել էր տալիս, որ պիեսը ենթարկվել է բեմական շտամպին:

Պեպոյի» ոճական լուծումները նույնպես շատ են, փոփոխվել են այն խնդիրների համեմատ, որ լուծել է թատրոնը այս կամ այն շրջանում: Բայց ոճական ողջ բազմազանությամբ հանդերձ, հեղինակային հիմնական կոնցեպցիան, ըստ որի Պեպոն աշխարհի հզորների արատները մերկացնող հերոս է, մնացել է անփոփոխ: Այդ կոնցեպցիան մնացել է նաև Աճեմյանի բեմադրության մեջ: Սակայն, Պեպոյին չգրկելով մերկացնողի նրա սուրբ պարտականությունից, ռեժիսորը փոխեց պատումի գեղարվեստական ոճը, արտաքուստ ապահերոսականացրեց կերպարը, դարձրեց սովորական մարդ, ազատեց նրան բացառիկ անձնավորության լուսապսակից: Եթե պիեսի նախորդ բոլոր ընթերցումներում Պեպոն ընդգծում տարբերվում էր շրջապատի մարդկանցից, տարբերվում է ն՝ արարքներով, ն՝ խոսելակերպով, ն՝ հերոսական կեց-

վածքով, և՛ բացառիկ տեսպերամենտով, ապա Աճեմյանի ներկայացման մեջ ոչինչ չմնաց այս ամենից:

Ինչի՞ էր ձգտում ռեժիսորը: Հետևենք ներկայացման առանձին տեսարաններին, և հասկանալի կդառնա ռեժիսորական մտահղացումը:

Պեպոյի առաջին մուտքը նախորդ գրեթե բոլոր բեմադրություններում եղել է թատերայնորեն հանդիսավոր, ընդգծված: Իր առաջին իսկ մենախոսությունը Պեպոն, այդ հասարակ ձկնորսը, արտասանել է պաթետիկ, ավելի ճիշտ՝ դերակատարները «մատուցել» են այդ մենախոսությունը՝ ընդգծելով նրա պոետական հրմայքն ու ամբողջ կարևորությունը (այդ մենախոսությունը ազնիվ աշխատանքի փառաբանությունն է):

Աճեմյանի ներկայացման մեջ Պեպոն հայտնվում է գրեթե անընկառ, համեմայն դեպս՝ ոչ հանդիսավոր. նա ելնում է ինչ-որ տեղից՝ կամուրջի տակից, ուր նա հավանաբար ափ է հանում ձկնորսական նավակը, մտնում է բակ, ուռկանը տնտղում և, առավոտ ծեգից միջև ուշ երեկո աշխատելուց դադրած, հենց բակում էլ պատկում է հանգստանալու: Այս իրոք աշխատավոր մարդը իր նշանավոր մենախոսությունը արտասանում է պակած, հոգնությունից գնչելով: Կարելի է պատկերացնել, թե հերոսի նման վարքը ինչպիսի սրբապղծություն կհամարեն նրանք, ովքեր Պեպոյին սովոր են տեսնել հպարտ կեցվածքով ու բարձրաշունչ խոսվածքով: Ռեժիսորը քայլ առ քայլ, ասես, հողին է կանգնեցնում հերոսին, խոսելու և քայլելու կերպն ուղղում է բնականության, եթե կուզեք՝ վավերականության հունը: Ոճի նման փոփոխությունը թելադրված է նախ արդի թատերական արվեստի պահանջներով, որ սկզբունքորեն մերժում է փքուն կեցվածքի, լայն շարժումների, արտաքին թատերայնության ոճը: Արտահայտչական միջոցների ծայրահեղ խնայողություն, զսպվածություն, լակոնիզմ, հստակ ձև—ահա ինչի է ձգտում ու հասնում Աճեմյանը, և ոչ միայն «Պեպոյի» բեմադրության մեջ: Այս հարցը չափազանց կարևոր է հայ թատրոնի ներկայի ու ապագայի համար, ուստի և արժե հետադարձ հայացք գետել 1950-ական թվականներին, երբ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը Մոսկվայում կանգնած էր ամենախիստ քննա-

դատների դատի առաջ: Այն ժամանակ Ա. Օքրագցովան հայ առաջատար թատրոնը անվանեց «ռոմանտիկական թատրոն», իսկ Վալենտին Պուշեկը նկատեց. «Այս թատրոնում գիտեն բեմական հակադրությունների արժեքը, կարողանում են նույնիսկ մեկ ներկայացման սահմաններում զուգորդել վեհը ստորի հետ, ողբերգությունը՝ սատիրայի և գրոտեսկի հետ, սիրում են քանդակայնությունը, լայն շարժումը, խոշորացված մանրամասը, ցայտուն, ընդգծված բեմավիճակը: Այդպիսին է թատրոնի ձեռագիրը: Այդպիսին է նաև, իմ կարծիքով, նրա գլխավոր ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի ձեռագիրը»¹:

Աճեմյանի ռեժիսորական արվեստի բնութագիրը, ինչ խոսք, միշտ է, բայց այնտեղ չկան հայ ռեժիսորի ստեղծագործության այն միտումների բնորոշումները, որոնք, սկսած 1930-ական թվականներից, զարգացան և 1950-ական թվականների կեսերին ամրապնդվեցին որպես առաջատար սկզբունքներ: Միայն «լայն շարժումը», «ցայտուն, ընդգծված բեմավիճակը» կամ «բեմական հակադրությունը» արդեն չէին կարող արտահայտել և բնորոշել մշտնապես արդիական թատրոնի դեմքը, դրանք սրբագրման, ստեղծագործական զտման, ժամանակակից արվեստի գեղագիտությամբ հարստանալու կարիք ունեին, արվեստ, որ մոտ էր վավերագրական հավաստիության և ոչնչով չգունազարդված հակիրճ ոճին:

«Պեպոյում» Աճեմյանը հետևողականորեն սրբագրեց իր նախկին նվաճումները՝ արդի թատրոնի գեղագիտության տեսանկյունից: Եվ սա է նրա «Պեպոյի» սկզբունքային նշանակությունը:

Բայց, ինչպես միշտ, Աճեմյանը գեղարվեստական ոճը չպարտադրեց ներկայացմանը, այլ այդ ոճը որոշակի դարձավ, ձևավորվեց ռեժիսորի գաղափարական կոնցեպցիայի թելադրանքով:

Աճեմյանի կոնցեպցիոն ընկալմամբ Պեպոն քացատիկ անձնավորությունն է: Ինչ խոսք, քացատիկ անձնավորությունը պետք է անի այնպիսի բաներ, որոնք բնավ էլ սովորական չեն: Բայց երբ նույնն անում է սովորական մարդը, ապա արդեն պատումի շատ շեշտադրումներ փոխվում են, այնժամ հերոսականությունը միայն

¹ «Литературная газета», 1956, 9 հունիսի:

ԼՆՆԻՆԱԿԱՆԻ Ա. ՄՌԱՎՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆ



«Մարոկկո», տեսարան. 1929



«Մարոկկա», սեպարան. 1929

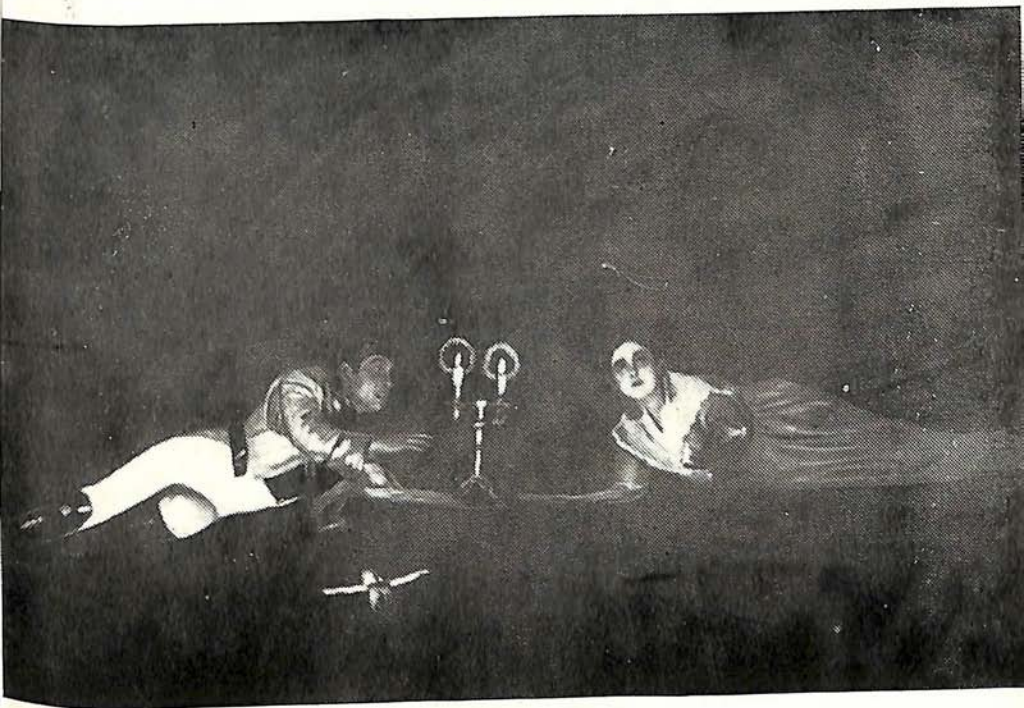


«Դիկտատուրա», տեսարան. 1930

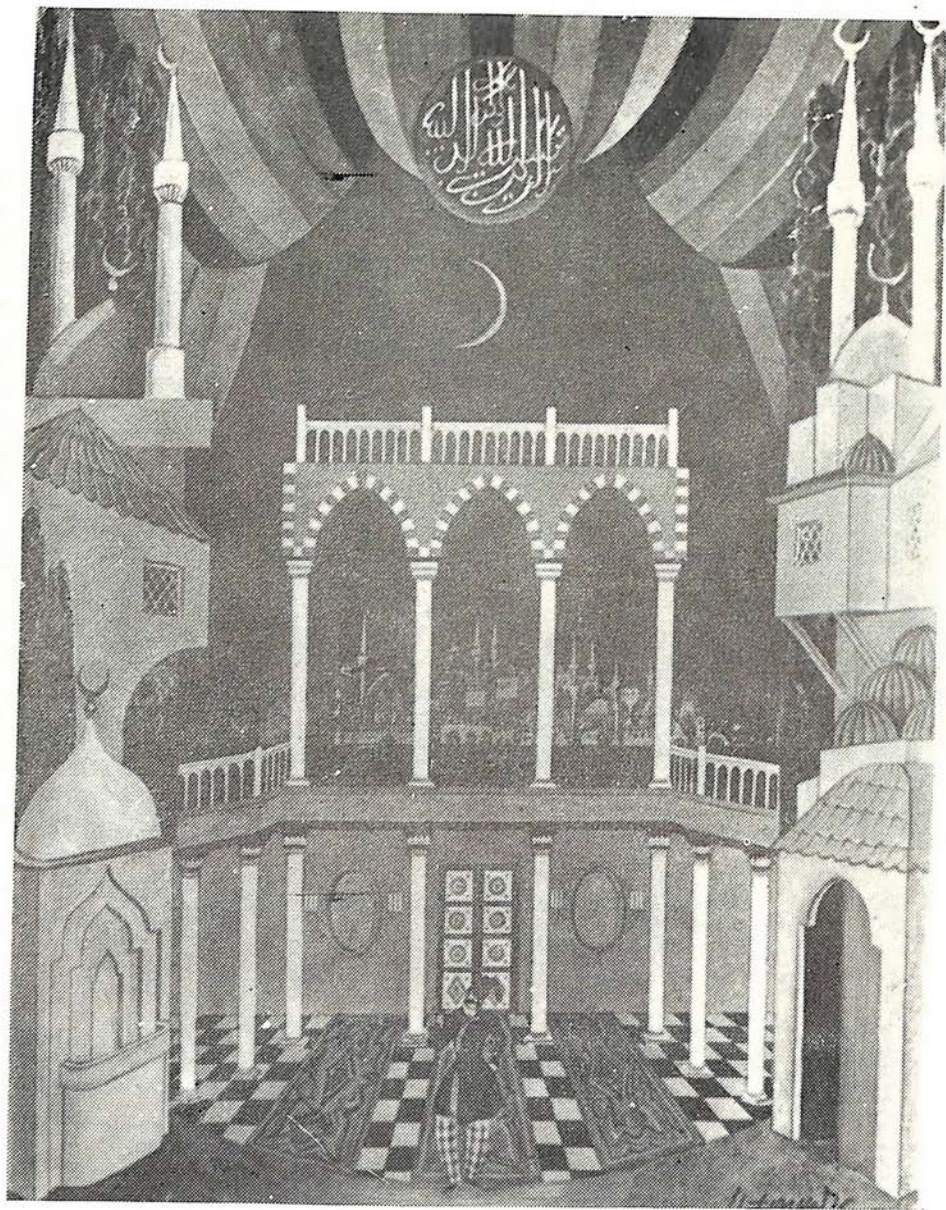


«Հատակում», տեսարան. 1932





Ֆ. Բդիկեանի՝ Ս. Սուրենյան, Լուիզա՝ Ա. Ասրյան. «Խարդավանք և սեր». 1934



«Մեծապատիվ մուրացիաներ», տեսարան. 1934



«Մեծապատիվ մուրացիաներ», տեսարան. 1934



«Մեծապատիվ մուրացկաններ», տեսարան. 1934

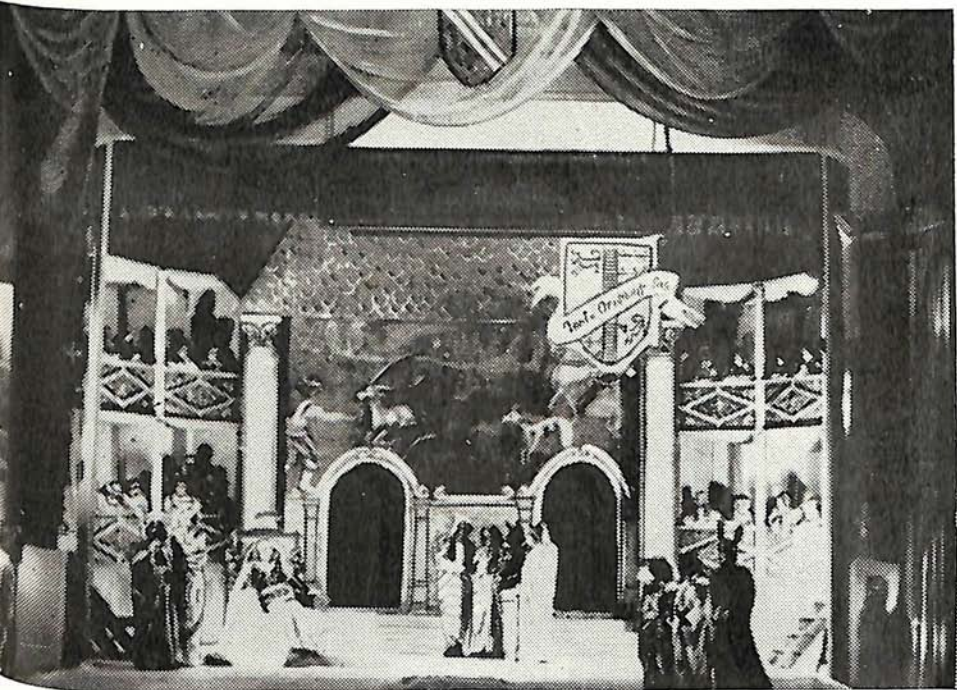




«Ժամագործն ու հավր», տեսարան. 1934



Թոբի Քեյշ՝ Լ. Զոհրաբյան, Էնդրյու Էգլուշիկ՝ Կ. Արծրունյան.
«Տասներկուերորդ գիշեր». 1944



«Տասներկուերորդ գիշեր». 1944

Շամիրամ՝ ժ. Թովմասյան, Իրենո՝ Լ. Զոհրաբյան, «Արա գեղեցիկ». 1946



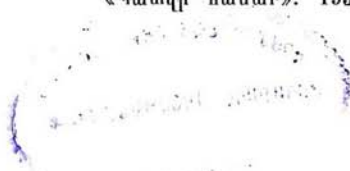


Շամիրամ՝ ժ. Թովմասյան, Արա՝ Գ. Հարությունյան. «Արա գեղեցիկ». 1946

Գ. ՍՈՒՆԳՈՒԿՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆ

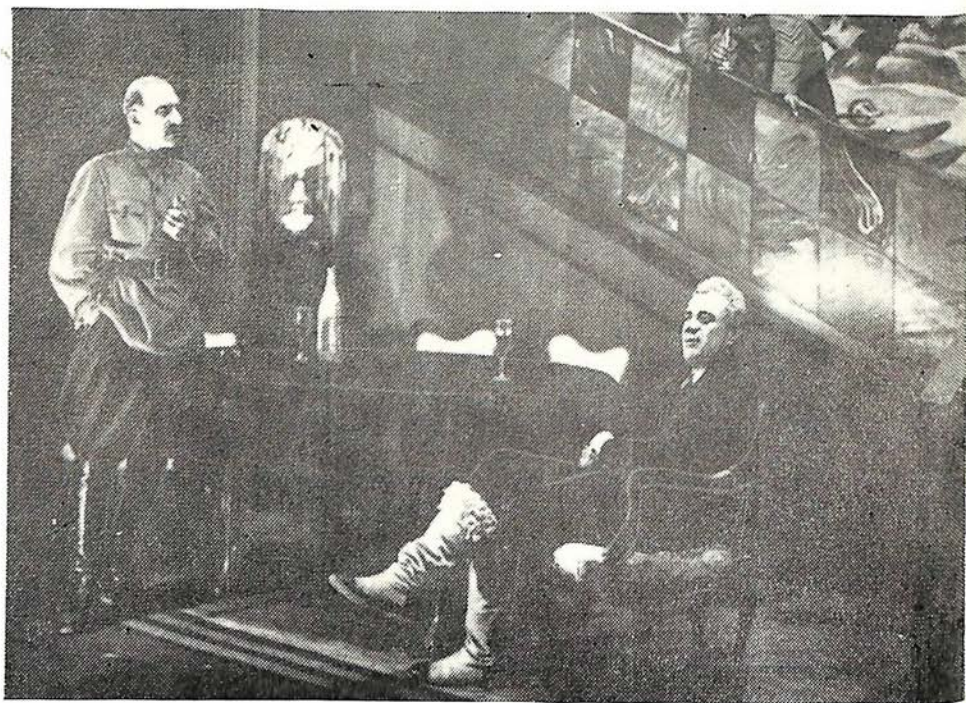


Մարգարիտ՝ Ա. Ոսկանյան, Ռոզալիա՝ Ե. Սեբա
«Պատվի համար». 1939





Կաղիկ՝ Վ. Վաղարշյան, Վազգանուշ՝ Ա. Արաքյան. «Երկիր հայրենի». 1940



Հայդար՝ Հ. Ներսիսյան, Միրոն՝ Վ. Վաղարշյան. «Ռազմանակառ». 1942





(Զախից) Բաղդասար ամի՝ Վ. Մարգունի, Մարտիրոս՝ Թ. Սարյան, Գրիգոր աղա՝
Կ. Զանիբեկյան, Մարգար՝ Վ. Բազրատունի, Զաֆար՝ Գ. Ասլանյան. «Ժայռ». 1944

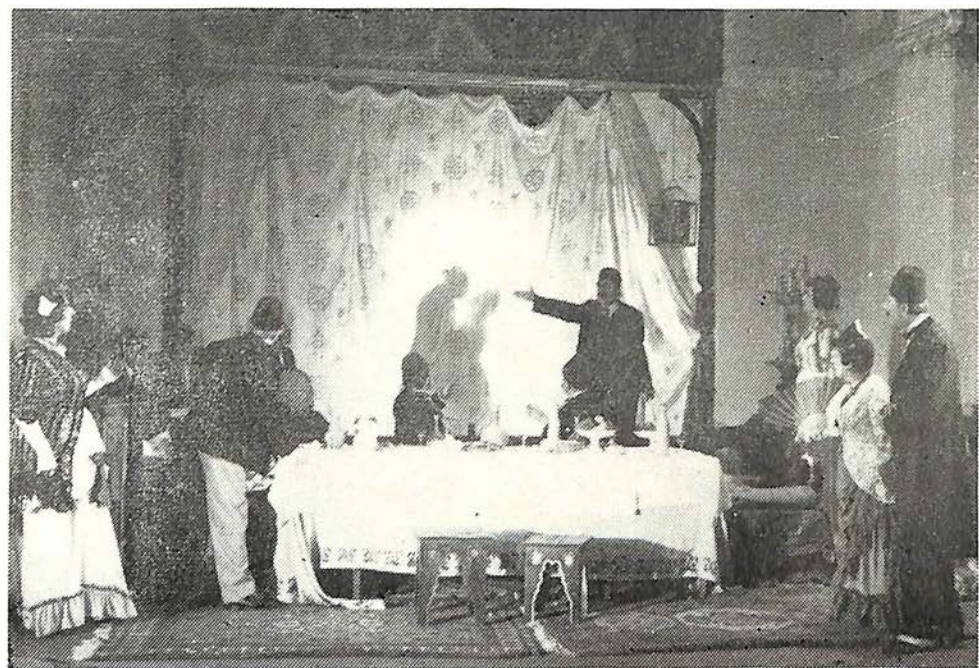


«Բալենու ալդիւն», տեսարան. 1951





(Զախից) Փայլակ՝ Մ. Կոստանյան, Պաղտասար՝ Հ. Ներսիսյան, Սուր՝ Ա. Կորիկյան,
Երկաթ՝ Վ. Մարգունի, Անուշ՝ Ա. Ասրյան, «Պաղտասար աղբար». 1954



«Պաղտասար աղբար», տեսարան. 1954





Սալումե՝ Օ. Գուլագյան, Սուրաբով՝ Թ. Սարյան. «Էլի մեկ զոհ». 1955



«Նամուս», տեսարան. 1955





Սեյրան՝ Վ. Աբաշյան, Սուսան՝ Մ. Մուրադյան. «Նամուս». 1955



Արտաշես՝ Դ. Մալյան, Գևորգ՝ Բ. Ներսիսյան. «Նույն հարկի տակ». 1957





«Քառս», տեսարան. 1959





(Զախից) Սիֆայել՝ Բ. Ներսիսյան, Սմբատ՝ Գ. Մալյան Ասլան՝ Գ. Աֆրիկյան,
Մարուրիսանյան՝ Ա. Ավետիսյան. «Քառու». 1959



«Ինչի ապա լան», տեսարան. 1969



«Երրորդը՝ պարսիկականը», տեսարան. 1960

ՀԱՅԿԱՅԻՆ ԴՐԱՄԱՏԱԿԱՆ ՊԵՐԺԱՄԵՆԻ
ԵՐԵՎԱՆԻ ԴՐԱՄԱՏԱԿԱՆ ՊԵՐԺԱՄԵՆԻ
ԴՐԱՄԱՏԱԿԱՆ ՊԵՐԺԱՄԵՆԻ



Զոնի՝ Վ. Վարդերեսյան, Մեհ Գրեգոր՝ Հ. Ներսիսյան.
«Իմ սիրտը լեռներում է». 1961



«Իմ սիրտը լեռներում է», տեսարան. 1961





«Մեղնող Ֆլորա». տեսարան. 1962



Բաճեա՝ Խ. Արշակունյան, Զուլիկա՝ Մ. Միսենյան. «Բաճեա և Զուլիկա». 1964



Արա՝ Խ. Աբրահամյան, Շամիրամ՝ Լ. Հովհաննիսյան. «Անա գեղեցիկ». 1955

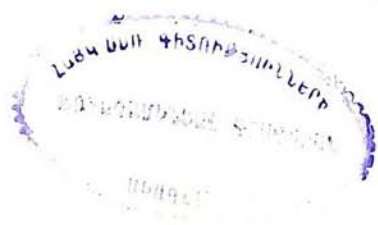
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԵՂԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՄԱՐԿԱԿԱՆ ԳԵՂԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՄԱՐԿԱԿԱՆ ԳԵՂԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ



Կեկել՝ Կ. Ղառազյոզյան, Պեպո՝ Խ. Աբրահամյան. «Պեպո». 1966



Զիմզիմով՝ Ս. Սարգսյան, Պեպո՝ Խ. Աբրահամյան. «Պեպո». 1966





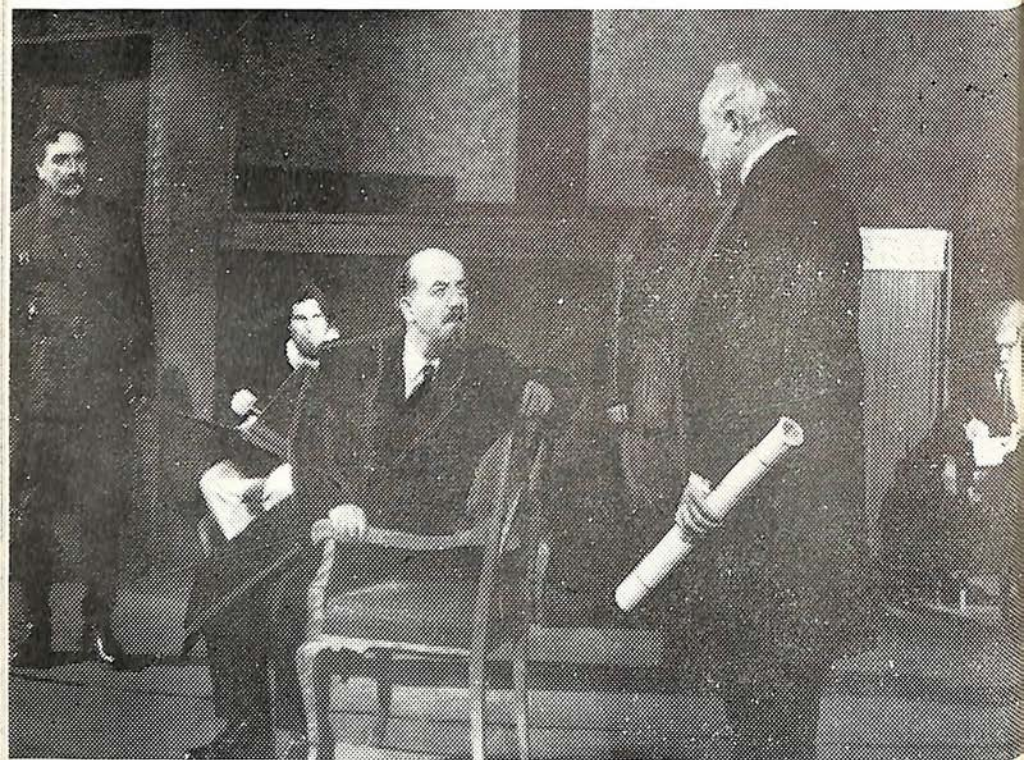
«Խատական զործ», տեսարան, 1966



Տաբեկին՝ Է. Էլբակյան, Վարդանի՝ Գ. Զանիբեկյան. «Դատական գործ». 1966



«Աշխարհն, այո, շուտ է եկել», տեսարան. 1967



«Հանրապետության նախագահը», տեսարան. 1970



բացատրիկ մարդկանց արտոնությունը չի դառնում, այնժամ ապացուցվում ու ներշնչվում է ավելի ընդգրկում և ավելի արդիական յուրաքանչյուր սովորական մարդ, յուրաքանչյուր ազնիվ մարդ իրոք **կարող է** և պետք է վարվի այնպես, ինչպես Պեպոն, **կարող է**, որովհետև Պեպոն էլ սովորական մարդ էր, և նրա նմանները շատ-շատ են կյանքում: Ռեժիսորական այս կոնցեպցիայի դեպքում ազնվությունը սխրանքի աստիճանի չի բարձրացվում, այլ բացահայտվում է որպես վարք ու բարքի նորմա, որպես մարդու հասարակական կեցության նորմա: Աճեմյանը բնավ էլ չի հրաժարվում Պեպոյի արարքների հերոսական բովանդակությունից, նա հրաժարվում է այդ արարքներն արտահայտելու փքուն ձևերից:

Իհարկե, կարելի է այսօր էլ «Պեպոն» մեկնաբանել գեղարվեստական ուրիշ ոճով, կարելի է հերոսի ընդվզումը ներկայացնել թատերային-հանդիսավոր, բայց դա ամենևին չի նշանակում, թե «Պեպոյի» աճեմյանական ընկալումը, որ մեր խորին համոզմամբ միանգամայն արդիական է, սխալ է և անընդունելի: Այս կապակցությամբ չի կարելի չհիշել Գուրգեն Մահարու հակիրճ նոթերը՝ գրված հատուկ Աճեմյանի այդ աշխատանքի առիթով. «Հատկապես ինքնուրույն, դասական պիեսների նոր բեմադրությունները տոգորված են մի ձգտումով, ազատել այդ պիեսներն ու նրանց գործող անձանց՝ մինչ այդ իրականացված բեմադրությունների «բեմական փոշուց» և բեմ հանել տվյալ պիեսը նոր մոտեցումով ու փայլով:

... Ինչպես միշտ, այս անգամ էլ Աճեմյանը չդավաճանեց իրեն, գնաց ճշմարիտ արվեստի չկոխտված ճանապարհով և տվեց մի գունեղ բեմադրություն: Չկա ավանդական հաստափոր Զիմզիմովը, չկա մեղդիամատիկ, խոսելու պես լացող կամ լալու պես խոսող Պեպոն: Պիեսը հարստացել է ռեժիսորական նոր հնարանքներով, նոր մեկնաբանություններով և բեմական նոր երանգներով:

Այս տեսանկյունով պետք է դիտել «Պեպոն»¹:

Կլասիկայի նկատմամբ Աճեմյանի սկզբունքային դիրքորոշումը հաստատվել է ամեն անգամ, երբ դիմել է նրան, լինի դրա-

¹ Գուրգեն Մահարի, «Ներածական խոսք կամ Հանդգնությունը ճշմարիտ արվեստի ճանապարհին է», «Երեկոյան Երեան», 1966, 8 ապրիլի:

մատիկական կամ օպերային, նույնիսկ երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում: Առանձնապես հետաքրքիր է ռեժիսորի աշխատանքը Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի վրա, որ հալ օպերային բեմում հաստատվել էր Արմեն Գուլակյանի բեմադրությամբ:

«Անուշը» Սունդուկյանի «Պեպոյից» ոչ պակաս էր պատվել բեմական ավանդների «փառով», թերևս նույնիսկ ավելի, քանի որ օպերային ներկայացումը ենթակա է ավանդների պահպանման, և այդ ամենը վերանայելը շատ բարդ գործ է: Ռեժիսորն ինքը լավ էր հասկանում այդ, երբ արտահայտվում էր Գուլակյանի բեմադրության մասին. «Անուշ» օպերա ասելիս մարդիկ աչքի առաջ են ունենում այդ բեմադրությունը, որ մտերիմ է դարձել նրանց, ավելի ճիշտ ընդունվել է իր բոլոր առավելություններով ու թերություններով¹: Սակայն այդ շատ հետաքրքիր ներկայացումն, ինչպես ճիշտ է նկատել Վ. Աճեմյանը, «չէր կարող չունենալ նաև մեր օրերի համար ոչ ընդունելի կողմեր՝ ավելորդ կենցաղագրություն, գրեթե սոցիոլոգիզմի շորշոփներ, պարզունակ գործողություններ ու դրություններ և, վերջապես, նկարչական ձևավորման նատուրալիստական լուծումներ»: Այս բոլորից, որ ժամանակի անխուսափելի կնիքն էր Արմեն Գուլակյանի բեմադրության վրա, Աճեմյանը ազատվեց նոր բեմադրությունում: Ավելի բարդ էր մի այլ խնդիր, որ լուծել էր Գուլակյանը չափազանց ամուր ու համոզիչ և որի վերանայումը կպահանջեր արմատական փոփոխություններ օպերային ներկայացման կոնցեպցիայում: Դա օպերայի հերոսների ողբերգության ճակատագրական ընկալումն է:

Ժամանակին Գուլակյանին կշտամբել են, թե նա «Անուշ» օպերան մեկնաբանել է միստիկական տեսանկյունից, մի շարք տեսարանների ճակատագրապաշտություն է հաղորդել՝ ողբերգականության կանխակալ պարտադրանքով: Ի դեպ, նման կոնցեպցիա էր պաշտպանում նաև օպերայի դիրիժոր Մ. Թավրիզյանը: Վարդան Աճեմյանը, ներկայացման դիրիժոր Օհան Դուրյանի հետ մեկտեղ, բեմական պատումն ազատեց կանխակալ ողբերգականության ինտոնացիաներից, ներկայացման դրամատուրգիան ծավա-

¹ «Սովետական արվեստ» 1969, № 9, էջ 32:

լեց այնպես, որ ողբերգականը ծնվեր բնական ու օրինաշատ: Ուրեմն և բեմական գործողության ոճը, մանավանդ սկզբնական դրվագներում, հարկավոր էր դարձնել դեպի մածորային, լավատեսական, ժողովրդա-էպիկական ասքի ոճին հարազատ ինտոնացիաների հունը:

Նման մեկնաբանության դեպքում ռեժիսորը պետք է վերանայեր նաև ներկայացման կենցաղային լուծման պրոբլեմը, պետք է ներկայացումն ազատեր նեղ կենցաղայնությունից՝ օպերայի էպիկական շունչն ընդգծելու համար: Ահա թե ինչու ներկայացման մեջ երևան եկան ճշմարիտ ժողովրդական տեսարաններ, որոնք գունագեղ էին, աչքի էին ընկնում բեմական լայն ու խորունկ գործողությամբ և բուն ժողովրդական ոգով էին ներթափանցված:

Օպերային, ինչպես և դրամատիկական, ներկայացման մեջ Վարդան Աճեմյանը մարդկային տառապանքների էությունը ընկալում ու բացահայտում է ամենախորունկ շերտերով, հասնելով գեղարվեստական լայն ընդհանրացումների: Եվ այստեղ ռեժիսորը հետևողականորեն հաստատում է «սոցիալական միջավայրի մեղավորության» կոնցեպցիան, բազմակողմանիորեն հիմնավորելով օպերայի գործող անձանց վարվելակերպը: «Անուշում» այդ կոնցեպցիան արդեն Թումանյանի պոեմի հիմքում է ընկած. այստեղ չկան արդարներ ու մեղավորներ, բոլոր տառապողները դաժան բարքերի զոհեր են, իսկ բոլոր զոհերը տառապում են անսահման:

Ծառ ավելի բարդ էր ռեժիսորի աշխատանքը Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի բեմադրության վրա, մեծ կոմպոզիտորի ծնրնդյան 100-ամյակի առիթով, որ լայնորեն ճշվեց 1971-ին:

«Ալմաստը» բազմիցս բեմադրվել է երկրի խոշորագույն օպերային թատրոններում՝ Մոսկվայում, Օդեսայում, Թբիլիսիում, երեք անգամ նրան է դիմել Երևանի Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնը: Բայց մինչ Աճեմյանի բեմադրությունը, որը չորրորդն էր այս թատրոնում, օպերան ներկայացվում էր ոչ այն ժանրով, ինչ հղացել էր ինքը՝ կոմպոզիտորը:

Բանն այն է, որ Սպենդիարյանը, «Ալմաստի» վրա երկար տարիներ աշխատելով հանդերձ, չհասցրեց ավարտել պարտիտուրը,

թեև կլավիրային տեսքով օպերան ավարտված էր դեռ 1922-ին, այսինքն կոմպոզիտորի մահվանից վեց տարի առաջ: Այս տարիների ընթացքում Սպենդիարյանը, մշակելով «Ալմաստի» պարտիտուրը, ոչ մի փոփոխություն չմտցրեց օպերայի կլավիրի մեջ: Երաժշտագետ Գ. Գյոդակյանը, առաջ քաշելով «Ալմաստ» օպերայի ճշմարիտ բովանդակությունը բացահայտող հետաքրքիր կոնցեպցիա, իրավացիորեն նկատում է. «Հենց այն միտքը, թե օպերան ինչ-որ չափով անավարտ է մնացել, կործանարար դեր խաղաց կոմպոզիտորի սիրած ու փաշտված գործի բեմական կյանքում: Այս պատճառաբանությամբ սկսեցին առաջադրել տարբեր մեկնակերպեր, սկսեցին ավելացնել նոր արիաներ ու տեսարաններ, առաջնորդվելով ամենաազնիվ նկատառումներով՝ «ավելի վառ ու լիակատար բացահայտելու համար հենց իր՝ կոմպոզիտորի հղացումը», ենթադրելով, թե նա իբր անժամանակ մահվան պատճառով հնարավորություն չի ունեցել մարմնավորելու այդ «հղացումը»¹:

Մինչ Աճեմյանի բեմադրությունը «Ալմաստը» մեկնաբանում էին որպես հերոսական-հայրենասիրական օպերա, մի հանգամանք, որ խանգարում էր Սպենդիարյանի այդ ամենանշանակալի երկի փիլիսոփայական բարդ բովանդակության բացահայտմանը: Օպերայի սյուժեն (լիբրետոն գրել է ռուս բանաստեղծուհի Սոֆյա Պաոնկը) վերցված է Հ. Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» պոեմից, որի համար, ինչպես հայտնի է, հիմք է եղել ժողովրդական ավանդությունը Թմուկ անառիկ բերդի, հայ իշխան Թաթուլի, նրա քաջ զինվորների և սևաչյա գեղեցկուհու՝ Թմկա տիրուհու մասին, որի դավաճանությունն էլ կանխորոշում է Թմկաբերդի և նրա պաշտպանների ողբերգական ճակատագիրը: Զավախքում պահպանված այս ավանդությունը Թումանյանը փոքր-ինչ կոնկրետացրել է, պոեմում տեղ տալով պատմական անձի՝ պարսից տիրակալ

¹ Գ. Գյոդակյան «Ալմաստ» օպերայի ժանրային առանձնահատկությունները՝ ղեկուցում, կարդացված Ա. Սպենդիարյանի ծննդյան 100 ամյակին նվիրված սեփական, 1971-ի դեկտեմբերի 13-ին (ղեկուցումը պահպանվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտում):

Նադիր Շահին: Սակայն նման կոնկրետացումից պոենը չի դարձել
հալ ժողովրդի և օտար նվաճողների պաշարի հավաստի պատմու-
թյուն: Պատումը ավելի շուտ վիպերգական է.

Նադիր Շահը զորք հավաքեց,
Զորք հավաքեց անհամար,
Եկավ Թըմկա բերդը պատեց,
Ինչպես գիշերն էն խավար:

Կամ՝

Ասավ, կանչեց իր քաջերին,
Թուրք կապեց հավիտինի,
Թրուավ, հեծավ նժույգ իր ձին,
Դաշտը իջավ արյունի:

Ու քառսուն օր, քառսուն գիշեր
Կրփիլ տըվին անդադար,
Ընկան քաջեր, անթիվ քաջեր,
Բերդի գըլխին հավասար:

Իրան, Թուրան ողջ եկեւ են,
Թաթուլն անհաղթ, աննրկուն,
Զորք ու բաբան խորտակվել են,
Նըրա բերդը միշտ կանգուն:

Ու միշտ ուրախ, հաղթանակով
Իր ամրոցն է դառնում նա.
Սպասում է էնտեղ կինը,
Ջահել կինը սեաշյա:

Միանգամայն ակնառու է՝ պատկերվող իրադարձությունների
պատմական հավաստիությունը չէ, որ հետաքրքրել է Թումանյա-
նին սուաջին հերթին: Կարևոր ենք համարում ընդգծել այս պարս-
գան, քանի որ «Ալմաստի» նախորդ բոլոր բեմադրություններում
գլխավոր շեշտը դրված է եղել հերոսական-հայրենասիրական մո-
տիվի վրա, որն իբր արտացոլում է պատմական իրողությունը:
Մինչդեռ Սպենդիարյանը բոլորովին էլ պատահաբար չի ընտրել
«Թմկաբերդի ստումը»: Այս պոեմում Թումանյանը, օգտվելով

Թմուկ բերդի պատմության բանաստեղծական մեկնակերպից, բացահայտել է մի ուրիշ՝ խոր փիլիսոփայական մոտիվ, որի իմաստը կարելի է արտահայտել պոեմի վերջին տողերով.

*Ամենքս էսպես հյուր ենք կյանքում
Մեր ծնընդյան փուշ օրից,
Հերթով դալիս անց ենք կենում
էս անցավոր աշխարհից:*

*Անց ենք կենում... միայն անմահ
Գործն է խոսվում լավ ու վատ.
Ա՛խ, երանի՝ ով մարդ կըզա
Ու մարդ կերթա անարատ:*

Մարդկային անարատ կյանքի, շահադիտական ձգտումների և մութ կրքերի ունայնության, սիրո և հավատարմության անմահության մասին է պոեմը: Եվ Թումանյանի երկի հենց այս փիլիսոփայական խորքն է ամենից ավելի հետաքրքրել կոմպոզիտորին, և հենց այդ պատճառով էլ նա Սոֆյա Պառնոկի հետ այդքան երկար աշխատել է օպերայի լիբրետոյի վրա, որի մեջ առաջին պլան են մղվել բռնակալ Նադիր Շահի, փառաւեր իշխանուհու և քաջ Թաթուլի կերպարները: Իրավացի է Թումանյանի ստեղծագործության հետազոտող Լ. Հախվերդյանը, երբ պնդում է, թե Թումանյանը առաջինն էր հալ գրականության մեջ, որ գեղագիտական բոլորովին նոր դիրքերից դիմեց հայրենի պատմությանը: Բանաստեղծի դիրքորոշումն այսպես է սահմանում հետազոտողը. «Ժողովուրդների պատմական անցյալը միայն հայրենասիրական դասեր չէ, որ տալիս է և գեղարվեստն էլ միայն այդ դասերը չէ, որ առնում է նրանից: Հայկական պատմությունն էլ հարյուրամյակների ընթացքում գոյացրել է ոչ միայն հայրենասիրական բովանդակության սյուժեներ, այլև սյուժեներ, որ առնչվում են ոչ թե հայրենասիրությանը, այլ մարդկային կրքերի մեծ աշխարհին»¹:

«Այմաստի» մինչաճեմյանական բոլոր բեմադրություններում օպերայի փիլիսոփայական մոտիվը մղվում էր երկրորդ պլան, ստվերվում, նույնիսկ աղավաղվում: Առաջատար էր դառնում հե-

¹ Լ. Հախվերդյան, «Թումանյանի աշխարհը», Երևան, 1966, էջ 338:

րոտական—հայրենասիրական թեման, ժողովրդի պայքարը: Ելնելով նման մեկնաբանությունից, Սպենդիարյանի երաժշտությանը ավելում էին նոր արիաներ ու 'նույնիսկ ամբողջ տեսարաններ: Աղավաղումն առանձնապես նկատելի էր օպերայի ֆինալում: Ըստ Սպենդիարյանի և Սոֆյա Պառնոկի, օպերան ավարտվում էր այն բանով, որ Նադիր Ծահր, խորամանկությամբ ու խաբեությամբ Թմուկ բերդը գրավելուց հետո, խորհում է կյանքի անցավորության, ունայնության մասին: Ապա Նադիր Ծահր կանչում է Ալմաստին, որն ի տրիտուր իր դավաճանության սպասում է թագի ու զահի, կանչում է և հարցնում՝ ունեիր դու փառք, և՛ փալ, և՛ պատիվ, մի՞թե այդ ամենը բավական չէր քեզ, որ դավաճան դարձար: Ալմաստը հասկանում է, որ շահը խաբել է իրեն, «խլում է դաշույնը և ցասկոտ ճիշով՝ «Մի ափսիանք մնաց ինձ ալլևս՝ վրե՛ժ...», նետվում է դեպի շահը: Թիկնապահները խլում են դաշույնը նրա ձեռքից: Երբ Նադիր Ծահր մահապատժի հրաման է արձակում, Ալմաստը փորձում է թիկնապահներից մեկի պատյանից սուրը դուրս քաշել ու ինքնապան լինել, բայց բռնում են նրան և հանձնում դահճին»¹:

Նախորդ բեմադրություններում օպերան ավարտվում էր հավելված տեսարանով, ուր ընդվզած ժողովուրդը Նադիր Ծահին քշում է Թմուկ բերդից, իր հաղթանակը տոնում և պատժում դավաճան Ալմաստին:

Աճեմյանը դիրիժոր Օհան Դուրյանի հետ մեկտեղ (որը համահեղինակ էր նաև «Անուշ» օպերայի բեմադրության), առաջին անգամ վերանայեց Սպենդիարյանի օպերայի ավանդական դարձած կոնցեպցիան, փորձեց վերադառնալ կոմպոզիտորի նախնական հղացմանը և հասավ օպերայի փիլիսոփայական մոտիվի խոր մեկնաբանության: Ահա թե ինչու ռեժիսորը, մեծ նշանակություն տալով օպերայի հերոսական թեման արտահայտող ժողովրդական տեսարաններին, միաժամանակ ցայտուն ու արտահայտիչ պատկերում է Նադիր Ծահի, Ալմաստի և Թաթուլի կերպարները: Փոփոխվում են շեշտադրումները— Նադիր Ծահը Աճեմյանի ներկայացման մեջ հոգեկան ոգորումներից զուրկ բռնակալ չէ միայն, Ալմաս-

¹ Г. Тигранов, «Армянский музыкальный театр», 4. 1, էջ 381

տը սոսկ դավաճան չէ, որին խորթ են ներքին ողբերգությունն ու զղջման մեծ զգացումը: Աճեմյանի մեկնաբանությամբ օպերայի գործող անձինք հաղորդակցվում են մարդկային տառապանքների, ռեժիսորը փորձում է հասնել այդ տառապանքների ակունքներին, բացահայտել Թումանյանի պոեմի և Սպենդիարյանի օպերայի փիլիսոփայական մոտիվը: Հենց այդ պատճառով էլ Աճեմյանը փորձերի ժամանակ համատրեմ պահանջում էր իրեն հնարավորություն ընձեռել հատուկ տեղ տալու Ալմաստի պարի տեսարանին երրորդ արարում: Այստեղ Ալմաստը, որն արդեն վճռել է դավաճանել Թաթուլին, հարբեցնել զինվորներին և նրանց մրախելուց հետո բաց անել ամրոցի դարպասները թշնամու սուաջ, ըստ լիբրետոյի ռեմարկի սկսում է պարել՝ խնջույքի մասնակիցներին զվարճացնելու, նրանց զգոնությունը թուլացնելու համար: Ռեժիսորի հղացմամբ, այդ պարը դրամատիկական խոր իմաստ է ստացել, նրա մեջ արտահայտվել են իշխանուհու հակասական բնավորությունը, կասկածները, այսինքն այն ամենը, ինչ արտահայտված է երաժշտության մեջ, բայց տեղ չի գտել լիբրետոյի տեքստում: Եվ Աճեմյանը հերոսուհու պարի տեսարանը «բացել», դարձրել է յուրատեսակ պլաստիկ մենախոսություն, հոգու ճիշ-մենախոսություն, տառապանք-մենախոսություն: Ցավոք, այս տեսարանը ներկայացման մեջ հարկն եղածի պես չհնչեց տեխնիկական թույլ կատարման պատճառով: Նույն պատճառով այդ բախտին արժանացան նաև ռեժիսորի մի շարք ուրիշ հղացումներ: Այսպես, նույն երրորդ արարում ռեժիսորը մտադիր էր ստեղծել խնջույքի այնպիսի մի տեսարան, որ յուրաքանչյուր գործող անձի, յուրաքանչյուր արտիստի վարվելակերպը մշակված լիներ բեմականորեն ցայտուն և հոգեբանորեն ճշմարտացի: Սակայն շուտափույթ փորձերի ընթացքում ռեժիսորի մշակված մանրամասները ներկայացման մեջ կամ չէին կատարվում, կամ կատարվում էին ոչ ճիշտ, որի հետևվանքով ամբողջ տեսարանը դժգույն ու սալսալ արտահայտիչ էր ստացվել:

Գեղարվեստորեն ինքնատիպ լուծում ունի օպերայի ֆինալը: Դաժան Նադիր Շահը «Ամեն ինչ ունայն է» արիայից հետո, կանչելով Ալմաստին, ուզում է նրան հնազանդություն ներշնչել: Ռեժի-

տորը ազատություն է տալիս արտիստին՝ Նադիր Ծահի «Հիշում եմ, թխադեմ պարմանի էի» արհալի կատարման ժամանակ, արիա, որի մեջ ալլաբանորեն խոսվում է հրեղեն զամբիկին սանձելու մասին: Այստեղից էլ սկսվում է Ալմաստի և Նադիր Ծահի բախումը, որ ռեժիսորը պատկերել է ճշմարիտ ողբերգական ինտոնացիաներով: Նրանց միջև հաշտությունն անհնար է: Եվ ամեն մեկը յուրովի է զղջում, սակայն երկուսն էլ ներքաշված են աղետալի իրադարձությունների շրջապտույտի մեջ: Նադիր Ծահը, ետ տանելով վարագույրը, ցույց է տալիս գահը, որի վրա անշունչ Թաթուլն է: Ահա Ալմաստի դավաճանության վարձը: Եվ արդյո՞ք, նա, այդքանից հետո, կարող է հավատարիմ լինել Նադիրին: Ռեժիսորական այս մոնջ տեսարանում որոշակիորեն սահմանազատված են շահի և իշխանուհու դիրքերը: Առաջինի համար ամեն ինչ փուշ է և ունայն, երկրորդի համար ուրիշ սիրտհանք չի մնացել վրեժխնդիր լինելուց բացի: Եվ այս ամենից հետո Ալմաստը՝ կամային ու փառասեր այդ կինը, չի կարող շահին դաշունահարելու փորձ չանել: Աճեմյանի ռեժիսորական մեկնաբանությամբ Ալմաստի այդ վարմունքը համոզիչ պատճառաբանություն և արդարացում ունի: Թիկնապահները կանխում են սպանությունը: Բայց ռեժիսորը ավելի հեռուն է գնում: Նա ձգտում է արտահայտել հերոսուհու մարդկային տառապանքները, խորին զղջումը՝ ելնելով երաժշտությունից. դեռստի հասակում, ջանգլույումի ժամանակ, Ալմաստին սև վիճակ է ընկել, և այժմ այդ թեման հնչում է նվագախմբի թաղման քայլերգի հանգով: Ռեժիսորը սգո երաժշտության ներքո ստեղծում է մի այնպիսի բեմավիճակ. Ալմաստը, իր չարագործությունից ծայր աստիճան հուսահատ, հոգեկան անլուր տառապանքների մեջ, սիրած Թաթուլի անկեղծ հաչացքի առաջ դաշյունն իր կուրծքն է մեխում և ընկնում անշունչ: Երաժշտությունը ավելի ու ավելի ողբագին է հնչում նվագախմբում:

Վիճաբանությունների առիթ տվեց այս ֆինալը ևս: Պահանջում էին, որ Ալմաստը մահապատժի ենթարկվի, ինչպես Սոֆյա Պառնոկի լիբրետտոյում է: Աճեմյանն իր կոնցեպցիայի իրավացիությունը պատճառաբանում է այն բանով, որ Ալմաստի ինքնասպանությունը հետևանք է տառապանքների ամենամեծ շիկացման:

Համեմայն դեպս, Աճեմյանը փորձել է օպերայի ֆինալը ներկայացնել որպես խորհրդածություն կեցության իմաստի շուրջ, ցույց տալ և ապացուցել այն, ինչի մասին խոսում է Թումանյանը պոեմի վերջին տողերում.

*Ա՛խ, երանի՜ ով մարդ կըզա
Ու մարդ կերթա անարատ:*

Նույն գաղափարը Սպենդիարյանն արտահայտել է երաժշտության լեզվով, օպերայի երաժշտական դրամատուրգիայով: «Ալմաստ» օպերայի նուրբ ու խոր վերլուծությունը, որ արել է երաժշտագետ Գ. Գյողակյանը իր արդեն հիշատակված գեկուցման մեջ, Սպենդիարյանի խոշորագույն երկը նորովի ընթերցելու հնարավորություն է ընձեռում: Եվ Աճեմյանի այս բեմադրությունը թերևս առաջին քայլն է այդ ճանապարհին:



ՎԵՐՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Շարունակվում է ռեժիսորի ստեղծագործական ուղին: Սովետական Միության ժողովրդական արտիստ Վարդան Աճեմյանի գործունեության ծավալի ու թափի մասին գոնե մոտավոր պատկերացում կարելի է կազմել հետևյալ ծանոթությունից:

Լինելով Գ. Սունդուկյանի անվան ակադեմիական թատրոնի դիրեկտորն ու գլխավոր ռեժիսորը, Աճեմյանը միաժամանակ կազմակերպել ու ղեկավարում է թատրոնի դերասանական ստուդիան: Ստուդիայի սաների ուժերով ռեժիսորը վերջերս բեմադրեց Մ. Գորկու «Հատակում» պիեսը: Ներկայացումը քննություն բռնեց և անցավ թատրոնի մեծ բեմը: 1944-ից Աճեմյանը մանկավարժական աշխատանք է տանում Երևանի գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտում, պրոֆեսոր է (1964-ից), այժմ ղեկավարում է դերասանական կուրսը: Աճեմյանը ստեղծագործական կապերը չի խզել Լենինականի Ա. Մուսվյանի անվան դրամատիկական թատրոնի հետ, ուր սկիզբ առավ նրա ռեժիսորական գործունեության փառավոր ուղին, և այժմ Աճեմյանը այդ թատրոնի գեղարվեստական խորհրդատուն է, հաճախ է մեկնում իր սիրած քաղաքը և օգնում թատրոնի երիտասարդ ռեժիսորներին: Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում Աճեմյանը միշտ էլ ցանկալի հյուր է, նրան են հանձնարարում հայ ազգային օպերաների բարդ ու պատասխանատու բեմադրությունները: Աճեմյանը ուսանողական ինքնագործ թատերախմբի ղեկավար է, մի շարք ժողովրդական թատրոնների գեղարվեստական խորհրդատու... Կարճ ասած, Վարդան

Աճեմյանի ստեղծագործական կյանքը լեցուն է պոնկեպոունկ, յուրաքանչյուր նոր թատերաշրջանում ռեժիսորը բեմադրում է ավելի քան երկու-երեք պիես կամ օպերա, ստեղծում է ուսումնական ներկայացումներ թատրոնի ստուդիայում և գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտում:

Դեռ վաղ է Վարդան Աճեմյանի ստեղծագործական ուղու հանրագումարն անել, և նրա ռեժիսորական արվեստի ապագա հետազոտողը անպայման կշարունակի Աճեմյանի հետագա աշխատանքների վերլուծությունը: Հիանալի է ասել Վահրամ Փափազյանը Աճեմյանի մասին. «Դեռ չեն հանդարտվել նրա մեջ ստեղծագործական փոթորիկները և, հավատացած եմ, դեռ տարիներ ու տարիներ չեն հանդարտվի»¹:

Կյանքի յոթերորդ տասնամյակում ռեժիսոր Աճեմյանը չի կորցրել ստեղծագործական ջանելությունը, բանավիճողի ավյունը, ժամանակակից արվեստագետի համարձակությունը: Սրա մեջ է նրա ռեժիսորական արվեստի ուժը, նրա ստեղծագործական խառնըվածքի անկրկնելի յուրահատկությունը՝ միշտ անհանգիստ, որոնող և միշտ զարմացնող ինքնատիպ հղացումներով, վառ ու ինքնուրույն մտածողությամբ: Վարդան Աճեմյանին մոտիկից ճանաչողները չեն կարող չհիանալ նրա անսպառ եռանդով, արտակարգ աշխատասիրությամբ, ստեղծագործական ակտիվությամբ: Բայց և ոչ ոք երբեք չի կարող նկատել, թե երբ և ինչպես է Աճեմյանը հասցնում այդքան շատ բան անել: Նրան չես տեսնի ժամերով գրասեղանի մոտ նստած, նա շարունակ, ինչպես ասում են, ոտքի վրա է, հասնում է ամեն տեղ և ասես չի աշխատում, այլ գրուցում է, կատակում, ձեպանկարում թղթի մի կտորի վրա... Բայց լսենք Վահրամ Փափազյանին. «Ծանր ու դժվարին աշխատանքով զորացավ Աճեմյանը: Նա... դարձավ մեծ վարպետ՝ ճանաչված Հայաստանի սահմաններից դուրս: Նոր խորհուրդ ու փալ ստացան նրա աչքերը՝ նոր գաղափարներ են փոթորկվում նրա խոշոր գլխում: Զրույցի պահին հանկարծ նկատում եք, որ Վարդանը «բացակայում է», որ նրա մտքերն արդեն հեռու են ձեզանից, ինչ-որ մի ուրիշ, ավելի կարևոր

¹ В. Папазян, «Жизнь артиста», 1965, № 419

տեղ, թերևս նա սկանջ է դնում իր ներքին ձայնին, որը հետաքրքիր հղացումների մասին է շնչում, թարմ մտքեր հուշում: Սիրալիր, հարգալից զրուցակցի տեղ հանկարծ հայտնվում է ցրված, անուշադիր մի մարդ... Բայց դա թող ձեզ վրդովմունքի առիթ չտա՝ նա ձեզ համար, ամենքի համար է սլացել իր մտապատրասների ետևից, և եթե ոչ այժմ, ոչ իսկույն, ապա ինչ-որ ժամանակ նա այդ ամենը կտեսցնի մեզ բեմից»¹:

Իսկ այն, ինչ Վարդան Աճեմյանը ցույց է տալիս բեմից, ինչպես արդեն տեսանք ու համոզվեցինք, արժանի է ժամանակակից մեծ արվեստագետի վրձնին, արվեստագետ, որի համար ներկայացում բեմադրելը չի նշանակում պարզապես ստեղծել ճշմարտացի կերպարներ, վառ բեմավիճակներ, այլ ամենից առաջ նշանակում է հայտնագործել կյանքի գեղարվեստական կերպարը՝ ռեժիսորի ստեղծագործական խոր հղացումին ենթակա: Աճեմյանը երբեք, այսպես կոչված, ակադեմիական վերաբերմունք չի ունեցել ներկայացման մասնակիցների նկատմամբ, լինի թատերագիրը, նկարիչը, կոպոզիտորը թե դերասանը: Այս բոլորի հետ նա հանդես է գալիս որպես գործուն համահեղինակ՝ միշտ էլ առաջարկելով ծագած հարցերի ստեղծագործական լուծումներ:

Աճեմյան-թատերագրի միտքը, անկախ այն բանից՝ պաշտոնապես հեղինակ է նա թե ոչ, աշխատում է ճշգրիտ և միշտ՝ ստեղծագործաբար: Ռեժիսորի բեմադրած բոլոր պիեսներում կարելի է նկատել նրա դրամատուրգիական սրբագրումները: Մի դեպքում դա գրական երկի բեմավորում է, որ կատարել է ռեժիսորը, մյուս դեպքում՝ աշխատանք դասական ստեղծագործությունների վրա, իսկ ամենից հաճախ՝ ժամանակակից թատերագրի գործի վերափոխում ու վերամշակում, — մի խոսքով, Աճեմյան-ռեժիսորի աշխատանքը միշտ էլ ուղեկցվում է Աճեմյան-թատերագրի բարդ ու դժվարին աշխատանքով: Մի անգամ էլ լսենք, թե ինչ է ասում Վահրամ Փափազյանը Աճեմյանի մասին. «... Նրան ավելի պարտական են հայ երիտասարդ թատերագիրները: Եթե երիտասարդ դերասանը չի կարողանում խաղալ **ինքնաապավեն**, դժվար չի նրանից ազատվե-

¹ В. Папазян, «Жизнь артиста», էջ 418—419:

լը, սակայն սկսնակ գրողի հետ, որը դեռ չի կարողանում գրել **ինքնապատկեր**, հարկ է լինում աշխատանք թափել, այսպես ասած, գրել **նրա փոխարեն**, ապա թե ոչ ուրիշ կերպ ինչպե՞ս պիտի աճեցնես երիտասարդ թատերագրությունը: Եվ Աճեմյանը քիչ չխաղաց թատերագիրների փոխարեն, հաճախ ետ կանգնելով դասական թատերագրության և ուրիշ ժողովուրդների գրողների խոշորերկերից, զոհաբերելով շատ ու շատ հետաքրքիր հղացումներ: Ծարն ինչ...»¹:

Այո, թերևս չկա հայ ժամանակակից թատերագրի որևէ պիես, որը բեմադրելիս Աճեմյանը չդառնա նրա ստեղծագործական համահեղինակը:

Բեմադրողի մտքին զուգընթաց, անվերջ գործում է նաև Աճեմյան-Ակարչի միտքը: Լինելով հիանալի Ակարչի, Աճեմյանը իր ներկայացումների Ակարչական ձևավորմանը վիթխարի նշանակություն է տալիս: Երբեմն ինքը՝ Աճեմյանն է ձևավորել իր բեմադրությունները, հանդես եկել որպես Ակարչի մի շարք թատրոններում: Աճեմյանը ներկայացման Ակարչական ձևավորման միջոցով ձգտում է բեմական այնպիսի մթնոլորտի ստեղծման, որը առավելագույնս ճշգրիտ արտահայտի ներկայացման արտաքին-պատկերաչին կերպարը: Աճեմյանական լավագույն ներկայացումների Ակարչական ձևավորումը ներդաշնակում է ռեժիսորի գաղափարական խնդիրներին, հղացմանը համապատասխան, ունի, այսպես ասած, իր դրամատուրգիան, պատկերաչին ռեժիսուրայի դեր ու նշանակություն: Դրա համոզիչ օրինակներն են այնպիսի ներկայացումների ձևավորումներ, ինչպես «Արա Գեղեցիկը»՝ ասորական կուռքերի և հայոց աստվածուհու արձաններով, «Տասներկուերորդ գիշերը»՝ օթյակների տիկնիկ-հանդիսատեսներով ու «Սիլենի երթը» պաննոյով, «Կրեչինսկու հարսանիքը»՝ «չորրորդ պատի» պատրանքով, «Ժայռը»՝ գյուղական ցեցի տան ելումուտներով, «Մեռնող ֆլորան»՝ հիպերբոլացված բուտաֆորով և այլն: Նկարչական ձևավորման վրա աշխատելով, Աճեմյանը որոշում է ներկայացման կոնցեպցիայի պատկերաչին մարմնավորման ուրվանկարը: Եվ այստեղ

¹ В. Папазян, «Жизнь артиста», т. 2 418:

ներկայացման կոնցեպցիայի ինտելեկտուալ ըմբռնման ընթացքը անխզելիորեն կապում է գաղափարի պատկերային մարմնավորման ընթացքի հետ, այսինքն բովանդակության ու ձևի, մտքի ու նրա կերպարի օրգանական միավորման պրոցես է տեղի ունենում: Աճեմյանը երբեք մի կողմ չի կանգնում այդ պրոցեսից, այլ ակտիվորեն ստեղծագործում է նկարչի հետ միասին, կերպավորում է ներկայացման պատկերային ռեժիսուրան:

Նույնպիսի գործուն համահեղինակ է ռեժիսորը նաև դերասանի հետ աշխատելիս:

Այսպիսով, կարելի է վստահորեն պնդել, որ Աճեմյանի ստեղծագործական միտքը թափանցում է ներկայացման բոլոր բաղադրիչների, բոլոր բջիջների մեջ և տիրում, ընթացք տալիս այդ ամենին: Եվ հենց դա է պատճառը, որ Աճեմյանի ներկայացումները առավելագույն չափով ինքնուրույն են, լիովին տարբեր ուրիշ ռեժիսորների աշխատանքից, հուզական անկեղծ նկարագիր ունեն, որովհետև նրանց հիմքում ընկած է վառ ու անկեղծ արտահայտված ռեժիսորական միտքը: Եվ միաժամանակ Աճեմյանի արվեստի բնորոշ հատկանիշն է դարձել արտիստականությունը:

Հայ թատրոնում եղել են ու կան ռեժիսուրայի իսկական վարպետներ՝ հիանալի մասնագետներ, խոր մտածողությամբ օժտված բեմադրիչներ: Սակայն Աճեմյանը այս բոլորից տարբերվում է հատուկ արտիստականությամբ: Խստովածքով լինելով արտիստ, նա իրապես արտիստական է ռեժիսորական աշխատանքում: Աճեմյանը գիտի հրապուրվել պատանու նման և հրապուրել ներկայացման բոլոր ստեղծողներին, բոլոր իր հետ աշխատողներին: Ինքն էլ ստեղծագործում է փորձի ժամանակ այնպես, ինչպես դերասանն է ստեղծագործում բեմում: Նրա մեջ շարունակ լարված է ստեղծագործական ներքմբռնողությունը, որ ռեժիսորին թույլ է տալիս ոչ միայն ճիշտ ու խելամոռեն կառուցել ներկայացումը, այլև, որ ամենաբնորոշն է Աճեմյանի համար, հորինել երևակայությամբ, արարել: Ասում են, թե դերասան ծնվում են, ռեժիսոր՝ դառնում: Աճեմյանը, հավանաբար, բացառություն է, քանի որ նա արտիստ է ռեժիսուրայում, իսկ նրա լավագույն բեմադրությունները

արտիստականությամբ լի ոգեշունչ ստեղծագործություններ են: Այս ամենով հանդերձ, բարձր արտիստականությունից Աճեմյանի արվեստը չի դառնում թորած-գտած կամ ոճավորված մի բան: Վարդան Աճեմյանը ճշմարիտ ժողովրդական արվեստագետ է, որ ստեղծագործում է ժողովրդի համար, հասկանալի է ժողովրդին և օժտված է ժողովրդական մտածողությամբ: «Արվեստի ժողովրդայնությունը թատրոնի հիմքն է,— ասում է Աճեմյանը:— Ներկայացումը ապագա չունի այն իմաստով, ինչ իմաստով ունեն, ասենք, նկարը, ֆիլմը կամ գիրքը: Ներկայացումը միայն ներկա ունի: Ներկայացումը չի կարող հույսը դնել այն բանի վրա, թե իրեն կհասկանան մի հիսուն տարի հետո: Հիսուն տարի հետո նրա մասին կարող են գրել ավել կամ պակաս ստույգ պատմական հետազոտություններ: Ներկայացումը պետք է այսօր հասկանան հենց ա՛յն մարդիկ, ովքեր ստեղծում են այն ամենը, ինչով ապրում է մեր երկիրը՝ նրա նյութական արժեքները, նրա հոգևոր արժեքները: Եվ մենք պարտավոր ենք մեր արվեստով թափանցել յուրաքանչյուր հանդիսատեսի սիրտը»¹:

Իր ներկայացումների ոճը որոշելիս ժողովրդական ակունքներից դիմելու պահանջը հատկանշական ու օրինաչափ է Աճեմյանի համար: Պատումը լինի հերոսական, ողբերգական թե կոմիկական, միևնույն է, Աճեմյանը բոլոր դեպքերում ուշադիր ու զգայուն է ժողովրդական սկզբնաղբյուրների նկատմամբ, վերցնում է այնտեղից ոչ թե արտահայտման պատրաստի ձևեր, թեև այդ էլ է արել ռեժիսորը, այլ պատկերավոր մտածելակերպը, ամենաբարդ երևույթներն անգամ գեղարվեստորեն պարզ, կարճառոտ ու գունեղ արտահայտելու առանձնահատկությունը: Աճեմյանի արվեստի այս հատկանշական կողմը, որ մշակվել ու հաստատվել է ռեժիսորի ամբողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում, ճիշտ է նկատել Վիկտոր Կոմիսարժևսկին: Վկայակոչելով Վ. Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի այն բնորոշումը, ըստ որի թատերական երկի գեղարվեստական արժեքը կախված է երեք՝ սոցիալական, կենսական և թատերական մոտիվների ներդաշնակ զուգորդումից, Վ. Կոմիսար-

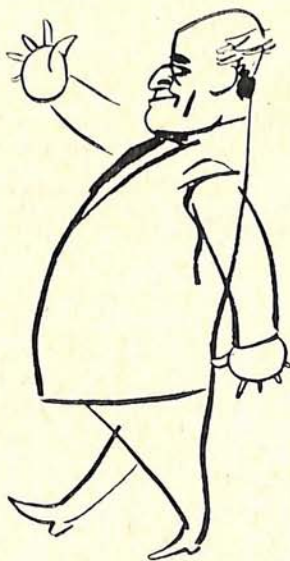
¹ Вардан Аджемян, Мне нравится эта традиция, «Театр», 1963, № 4.

ժևսկին նկատում է, որ Աճեմյանի աշխատանքներում պարզորոշ ի հայտ է գալիս նաև մի ուրիշ մոտիվ՝ ժողովրդայնությունը¹:

Այո, իր լավագույն աշխատանքներում, մասնավորապես հայ դասական երկերի բեմադրություններում, Վարդան Աճեմյանը անխզելիորեն կապված է հարազատ ժողովրդի մշակույթի հետ, արտահայտում է ժողովրդի մտածելակերպը, հասնում է ակնապարար, նուրբ, հստակ ձևերի, որոնք բնորոշ են հայ ազգային արվեստին: Այս ամենով Վարդան Աճեմյանը կանգնում է այն ականավոր արվեստագետների շարքում, որոնք սոցիալական նոր պայմաններում, ժամանակակից արվեստի նվաճումները ստեղծագործաբար սինթեզելով ազգային պատկերավոր մտածողության մոտիվների հետ, մշակել են հայ սովետական արվեստի ոճական առանձնահատկությունները:

Եթե ճարտարապետության ասպարեզում այդ խնդիրն իրագործեց Ալեքսանդր Թամանյանը, նկարչության մեջ՝ Մարտիրոս Սարյանը, պոեզիայում՝ Եղիշե Չարենցը, կինոարվեստում՝ Համո Բեկնազարյանը, երաժշտության մեջ՝ Արամ Խաչատրյանը, դերասանական արվեստում՝ Հրաչյա Ներսիսյանը, ապա բեմադրական արվեստում այդ նույնն արեց Վարդան Աճեմյանը:

¹ Տե՛ս «Սովետական արվեստ», 1965, № 7—8, էջ 15:



ՍԱՔԻՐ ԱԼԵՔՊԵՐԻ ՌԵԶԱՆՎ

ՎԱՐԴԱՆ ԱԺԵՄՅԱՆ

Թարգմանությունը՝ ՍՈՒՐԵՆ ԽԱԶՍՏՐՅԱՆԻ
խմբագիր՝ Լ. Հ. ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ
Նկարիչ՝ Ս. Շ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ
Գեղ. և տեխ խմբագիր՝ Մ. Կ. ԳՈՐՈՅԱՆ
Վերստուգող սրբագրիչ՝ Ս. Ս. ԲԱՐԱՅԱՆ

ՎՖ 01694

Պատվեր 789

Տիրաժ 1.500

Հանձնված է արտադրության 7/II 1972 թ.:

ստորագրված է տպագրության 21 VIII 1972 թ.:

բուրք տպագրական № 1, $60 \times 84 \frac{1}{16}$, տպագրա-
կան 14,25 մամ. = 13,25 պայմ. մամ., հրատ. 10.2 մամ.

+ 32 ներդիր զինը՝ 1 ռ. 16 կոպ:

ՀԿԿ Կենտկոմի հրատարակչության տպարան, Իսահակյան փողոց № 28

ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220049926

A [—]₄₉₉₂₆