

ԵՐԵՎԱՆԻ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՍՏԵՂԾՈՒՄԸ

Ռուզաննա Առաքելյան

Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի
արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի հայցորդ
ՀՀ, Երևան, Ամիրյան 26

Էլ. հասցե՝ ruzanna.arakelyan@ysitc.am

Հոդվածը ներկայացվել է 22.05.2023, գրախոսվել է 25.05.2023, ընդունվել է տպագրության 07.08.2023

DOI: 10.53548/0320-8117-2023.2-184

Ներածություն

Երևանի քաղաքապետարանի Հրաչյա Ղափլանյանի անվան դրամատիկական թատրոնի* հիմնադրումը հայ թատրոնի նորագույն պատմության նշանակալի իրադարձություններից է:

Դրամատիկական թատրոնը նշանավորվել է շեքսպիրյան պիեսների, արտասահմանյան ու հայ ժամանակակից հեղինակների ստեղծագործությունների բեմադրություններով: Նորաստեղծ թատրոնը ժամանակին համընթաց էր և երիտասարդական ոգով: Ներկայացումները, սկսած ստուդիական շրջանից, ռիթմի, բեմադրաոճի, արտահայտչամիջոցների և լեզվի փոփոխությամբ էին: Բեմից հանդիսատեսին ներկայացվում էին անկեղծ ու անմիջական փոխհարաբերություններ, նրա հետ վարում հոգեբանական նուրբ բացահայտումներով ու հուզական հագեցվածությամբ մտերմիկ զրույց:

Դրամատիկական թատրոնի ստեղծումը 1960-70-ական թթ. գաղափարական հարկադրանքների, ճնշումների թուլացման ու ազատ, համարձակ գործելու, խոսելու հնարավորության ժամանակահատվածում էր: Որքան էլ որ այդ ազատությունը հարաբերական լիներ, այնուհանդերձ, Խորհրդային Միության երկրներում փոխվում էր կյանքի ռիթմը, մտածողությունը: Արվեստը ասես մերձենում էր մարդուն: Արվեստի գործիչների հիմնական խնդիրն էր դառնում իրենց օրերի մարդուն ներկայացնելը՝ բարոյական, սոցիալական հարցադրումներով, բարդ ընտրությունների առաջ կանգնած, անձնական մտահոգություններով ու ներքին հակասություններով:

«Խորուշչովյան ձնհալի» տարիներին ռուսական թատերական միջավայրում զարթոնքի մի ուժեղ ալիք բերեց Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնի ստուդիականների հիմնած՝ համարձակ նորարարություններով «Սովյեմեննիկ» թատրոնը (հիմնադիր՝ Օլեգ Եֆրեմով, 1956 թ.): Դրան հաջորդեց 1964-ին Դրամայի և կոմեդիայի թատրոնի հիմքի վրա Յուրի Լյուբիմովի գլխավորությամբ վերաբացված «Տագանկայի» թատրոնը: Թատերական այս

* Թատրոնի հիմնադիր, գեղարվեստական ղեկավար Հ. Ղափլանյանի մահից հետո (1988 թ.) Երևանի դրամատիկական թատրոնը անվանակոչվել է նրա անունով (1990 թ.):

երկու օջախների բեմադրական մտածողությունը շրջադարձային էր: Այս թատրոններում նորարարական մոտեցումներով, խիզախումներով բեմադրվում էին ժամանակակից հեղինակների պիեսները, գրաքննության կողմից արգելված ստեղծագործությունները:

Թատերական մայրաքաղաք Մոսկվայի մթնոլորտը մոտ մեկ տասնամյակ անց տիրում էր նաև մեր մայրաքաղաքում:

Հայ թատրոնում 60-ական թթ. արդեն իսկ առկա էին թատերական օջախի նոր ազդակներ: Ժամանակակիցների խոսքով՝ որոնումներով ու համարձակ փորձարարությամբ, թարմությամբ ու նոր խոսքով ներկայացող սերնդի պահանջ կար: 1966-ին Ալեքսանդր Գրիգորյանի նախաձեռնությամբ սկսում է գործել Երիտասարդական կազմակերպությունների կոմիտեի «Արշալույս» թատերախումբը, որի կազմում էին գեղարվեստաթատերական ինստիտուտի շրջանավարտներն ու երիտասարդ դերասանները: Սա երիտասարդական թատրոն հիմնելու հաջողված և նշանակալի փորձերից էր: Սակայն «Արշալույսը» հյուրախաղային ակտիվ գործունեություն էր վարում և հանրապետության տարբեր մարզերում հանդես գալիս հիմնականում ժամանակակից արտասահմանյան պիեսների բեմադրություններով: Այն 1969 թ. փետրվարից չգործեց:

«Արշալույսի» գործունեությանը զուգահեռ՝ Հրաչյա Ղափլանյանը, որը նախագահում էր Հայկական թատերական ընկերությունը, 1967 թ. ստեղծում է կից թատրոն-ստուդիա: Հայտարարվում է ընդունելություն, և ընտրվում են մասնագիտական կրթություն չունեցող երիտասարդներ, որոնց կրթելը հանձն է առնում Հ. Ղափլանյանը: Ուսուցումը տևում է երկու տարի: Ինչպես նշում է հիմնադիրը, ռուսական ու հայկական թատերական ավանդներն են եղել կրթության հիմքում. «Ստուդիականների ստեղծագործական դաստիարակությունն առաջին իսկ օրերից հաստատվեց սովետական թատրոնի մեծ բարենորոգիչներ Ստանիսլավսկու և Վախթանգովի ուսմունքի և պրակտիկ գործունեության հիմքի վրա: <...> Բայց երբեք չմոռացանք նաև հայ թատրոնի դարավոր ավանդույթները, նրա ռեալիստական ժառանգությունը՝ դրանք կապելով մեր ժամանակի պահանջների հետ¹:

Պարբերաբար կազմակերպվել են նաև տարբեր թատերական գործիչների հետ հանդիպումներ: Ստուդիականների հետ մասնագիտական զրույցներ են ունեցել Վ. Փափազյանը, Ռ. Չարյանը, Գ. Բոյաջիկը: Հետագայում նաև թատրոնում բեմադրություններ իրականացնելու համար հրավիրված անվանի թատերական գործիչներ փորձերի միջոցով մասնագիտական զրույցներով նպաստել են երիտասարդների հմտությունների կատարելագործմանը:

¹ Ղափլանյան 1982, 138:

Հ. Ղափլանյանը թատրոնում ընդունելի խաղաոճի մասին «Ավանգարդ» թերթին տված հարցազրույցում տեղեկացրել է. «Մեր նպատակն է երիտասարդական անկեղծությունը, անմիջականությունը բեմ բարձրացնել, որ այդ բոլորը դառնա ռեալիստական խաղաոճ: <...> կարիք չկա բեմի վրա աղավաղել ծայնը, չափազանցնել շարժումները և շեշտը դնել միմիայն կեղծ էմոցիաների վրա: <...> Ինչու անգլիացիք Շեքսպիրը կարող են հանգիստ խաղալ, իսկ մեզ մոտ գոռգոռան»²: Հ. Ղափլանյանը, շարունակելով իր միտքը, հայտնել է, որ եթե նույնիսկ այս կերպ թատրոնը հարի ռուսական թատրոնի համար ընդունելի արտահայտչականությանը, այնուամենայնիվ, կարևորը՝ այն կլինի արդիական ու իրենց ժամանակակից մարդուն նմանվող կերպարաստեղծումով³: Այսինքն՝ կարող ենք եզրակացնել, որ բեմադրիչը նոր թատրոնի համար սկզբունք է դարձրել կերպավորման եղանակների պարզեցումը:

Կրթությանը զուգահեռ՝ բեմադրության են պատրաստվել ներկայացումներ, որոնց մեջ ընդգրկվել են գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտը ավարտած, նաև տարբեր թատրոններից հրավիրված երիտասարդ դերասաններ: Այսպիսով ձևավորվել է թատրոն-ստուդիայի թատերախումբը:

Թատրոն-ստուդիայի ներկայացումները

1967 թ. նոյեմբերի 27-ին Վսևոլոդ Վիշնևսկու «Լավատեսական ողբերգություն» հեղափոխական ոգով ու ռոմանտիկական ողբերգականությամբ պիեսի բեմադրությամբ (ռեժ.՝ Ռուբեն Մարուխյան) Գ. Սունդուկյանի անվան ազգային ակադեմիական թատրոնում տեղի է ունեցել Հայկական թատերական ընկերության թատրոն-ստուդիայի բացումը:

Բաբկեն Հարությունյանի՝ խորհրդահայ թատրոնի 1961-1970 թթ. ընդգրկող տարեգրությունը տրամադրում է կերպարների ու դերասանների ցանկը ներկայացնող հստակ և ամբողջական տեղեկատվություն⁴: Ներկայացման մեջ Կոմիսարի դերում հանդես է եկել հրավիրված դերասան Էմմա Վարդանյանը:

Ուսումնառության ընթացքում գտնվող այս երիտասարդներին, ժամանակակիցների պնդմամբ, առավել հաջողվել են առանձին տեսարաններ՝ մասնավորապես զանգվածային տեսարանները. «Ղափլանյանին առանձնապես հաջողվել էին առաջին տեսարանները՝ նավաստիների ամբոխի քառասյին եռքը, Կոմիսարի հայտնվելուն պես նրա վարվելակերպի հանդեպ բուռն վերաբերմունքը, ծաղրը նորելուկ կին-կոմիսարի նկատմամբ: Այսպես, որպեսզի Կոմիսարին վերջնականապես համոզեն, թե իրենք ինչպես են վերաբերվում նրան, նավաստիները տեսարաններից մեկում մի մարդու նման թաշկինակ-

² Թոփչյան 1969, 3:

³ Հմմտ. Թոփչյան 1969, 3:

⁴ Հմմտ. Հարությունյան 2008, 309:

ները կապում են գլխներին, իբր գլխաշոր են կապել», - գրում է Սաբիր Ռիզաևը⁵: Շարունակելով միտքը՝ Ս. Ռիզաևը մանրամասնում է, որ նավաստիների վերաբերմունքի արտահայտման կերպը նման այլ տեսարաններում ևս գտնված է եղել: Երիտասարդ դերասանախմբի կերպարաստեղծումը մասնագետների ուշադրությանը չի արժանացել: Ստուդիականները շարունակել են իրենց ուսումնառությունը, փորձի ձեռքբերումը:

Ժամանակակիցները առանձնահատուկ կարևորել են նորաստեղծ թատրոնի առաջին բեմադրություններից՝ ռեժիսորական վճիռներով, հոգեբանական, բեմականորեն տպավորիչ բացահայտումներով առանձնացող «Աննա Ֆրանկի օրագիրը» ներկայացումը (Ֆրենսիս Գուդրիչի և Ալբերտ Հակկետի վեպի հիման վրա, ռեժ.՝ Ռ. Մարուխյան):

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին ֆաշիստական հալածանքներից պատսպարված, սարսափ ու կոտորած տեսած տասներեքամյա հրեա աղջնակի հուշերին տալով բեմական կյանք՝ բեմադրիչ Հրաչյա Ղափլանյանը դաժան իրողություններին հաղորդել էր նաև լավատեսական, հումորային երանգներ, մարդկային ամենատարբեր կենսական դրսևորումներ, ուրախությամբ, երազանքներով լի դրվագներ: Ղափլանյանական այս բեմադրության մեջ խղճուկ պայմաններում մահից մազապուրծ այս մարդիկ սիրահարվում են, ժամադրվում, պարում են երբեմն արցունքախեղդ, երբեմն ակնթարթ տևող անհոգությամբ: Բեմադրիչը կարևորել էր վանդակաճաղերից այն կողմ գտնվող կյանքի գոյությունը: Բեմում մշտապես թնդանոթների, պայթող ռումբերի որոտներ հիշեցնող ձայներով, քայլերի, մեքենաների աղմուկներով հերոսների ապրված կյանքի յուրաքանչյուր պահի ասես մասնակից էր մահը, սարսափը. «Կրունկների տակ չճզմվելու համար, անզեն, անօգնական մարդիկ, անհայտ մի անկյունում պատսպարված, հույսով սպասում էին, որ կհեռանան մահաբեր քայլերգի աղմուկը, երկաթյա կրունկների դոփյունները, նորից արևի լույսը կջերմացնի իրենց», - գրել է Լ. Կրոյանը⁶:

Ներկայացման առաջին իսկ տեսարանից բեմադրիչը հանդիսատեսին փոխանցել է տխուր զգացողություններ, հուշել հալածյալների տագնապների, սուղ կենցաղային պայմանների ու կորսվող երջանկության մասին. «...Գոնգի երեք սթափեցնող հարված, և ներկայացումն սկսվում է: Փողոցային շրջմուխի տրոտմալի երգ: <...> Եվ հնչունային այդ պարզալուր թախիծի մեջ սկսում են զծագրվել լքված ձեղնահարկը՝ պղտոր ապակիներ ունեցող պատուհաններով և երկաթե որբացած մահճակալներով: <...> Մենք հասկանում ենք այդ հնչյունների թախիծը: Այս լքված կացարանում մի ժամանակ մարդիկ են ապրել և լքել հանկարծակի. մահճակալների վրա շերտավոր ներքնակներ և պատահաբար գտնված աշակերտական ճմրթված տետրակ՝ «Աննա Ֆ-ի

⁵ Ռիզաև 1969, 213-214:

⁶ Կրոյան 1967, 2:

օրագիրը»», - այսպես է ներկայացման մեկնարկը բնութագրում թատերագետ Գրիգոր Բոյաջիկը⁷:

Բեմանկարիչ Ալեքսանդր Շաքարյանը բեմական տարածությունը կազմակերպել է տուն հիշեցնող ձևավորումով՝ վանդակապատ պատուհանով, մահճակալներով և այլն: Աննայի մահճակալը առանձնացված է անկյունում, պատուհանի մոտ: Ս. Ռիզակը նշում է, որ Աննան (Վիոլետա Գևորգյան) մի քանի անգամ է մոտեցել այդ պատուհանին և այնտեղից տևականորեն նայել դեպի հանդիսատեսը: Այս տեսարաններում ռեժիսորը ասես ցանկացել է բանտված աղջնակին հնարավորություն տալ իրեն պատկերվող իրական կյանքը տեսնելու, դրսից եկող աղմուկներով տարվելու, երազելու: Ներկայացման քննախոսականներում թատերագետները հենվում են մի քանի տեսարանի վրա, որոնք կարողացել են արտահայտել ռեժիսորական ընդհանուր մեկնաբանությունը: Դրանցից մեկը սիրային մոտիվ զարգացնող բեմավիճակն է, որտեղ բեմադրիչը մի կողմ է թողել իրականությունը և, երիտասարդ Աննային և Պիտերին (Հայկ Ղազարյան) ժամադրելով վերին հարթության վրա, սերը վեր դասել ամեն ինչից:

Միանգամայն պատկերավոր է թատերագետը իր ընթերցողին ներկայացնում Աննայի ժամադրության գնալու տեսարանը, որը, ինչպես ինքն է նշում, եղել է բեմադրողի գյուտերից: Ժամադրության վայրը նախատեսված է եղել միևնույն սենյակի ձախ անկյունը, իսկ Աննան ուշանալու վախով է համակված եղել. «<...> արագ կարգի է բերում իրեն, սանրվում, նոր շրջագգեստ հագնում, ուսերին գցում շալը, իբր կարող է «դրսում ցուրտ լինել», որովհետև արդեն երեկո է: Եվ ահա Աննան՝ հագնված ու գեղեցկացած, դուրս է գալիս իր «սենյակից»: Ամենից առաջ նկատում ենք, որ փոխվել է քայլվածքը: Ապա տեսնում ենք, որ նա բարձրակրունկ կոշիկներ է հագել: Հետևելով նրա քայլվածքին՝ մենք հասկանում ենք, որ Աննան առաջին անգամ է բարձրակրունկ նորաձև կոշիկներ հագնում», - նկարագրում է Ս. Ռիզակը⁸: Ականատեսները գրում են, որ կոշիկները անհարմարություն են պատճառել նրան, բայց Աննան, տարված հանդիպման մտքով, կարողացել է քայլել առանց սայթաքելու. «<...> երևակայական փողոցով հպարտորեն քայլում է Վիոլետա Գևորգյանի Աննան, ինչպես մի իսկական լեդի... Իսկ երբ «ժամադրությունից» տուն է վերադառնում, մի կողմ է նետում կոշիկները, պայուսակը, վերցնում պարանն ու սկսում թռչկոտել», - տեսարանի նկարագրությունը շարունակելով Վիկտոր Բալայանը գրել է, որ հանդիսատեսը կրկին նույն աղջնակին է տեսել մանկան զվարթ ծիծաղով⁹:

⁷ Բոյաջիկ 1968, 5:

⁸ Ռիզակ 1969, 202:

⁹ Բալայան 1968, 3:

Շտրաուսի վալսը կերպարային նշանակություն է ունեցել ներկայացման համար. այն հնչել է սիրահարների տեսարանում, դստեր և հոր պարի տեսարանում և այլուր: Երաժշտական ձևավորումը (երաժշտ.¹⁰ Ա. Շեկունցի), ժամանակակիցների բնորոշմամբ, դրամատիկա է հաղորդել տեսարաններին և հուզական մեծ ներգործություն ունեցել:

Վիոլետա Գևորգյանի դերացանկը զարդարող առաջին լուրջ դերակատարումը եղել է Աննա Ֆրանկը: Հենրիկ Հովհաննիսյանը Վ. Գևորգյանի այս դերակատարման մասին արտահայտվելիս նրան հազվադեպ տաղանդի դերասան է անվանում. «Խաղը սրամիտ էր, թեթև, և դերասանուհին սիրվում էր: Բոլոր չափանիշներով կատարյալ խաղ», - հիշում է թատերագետը¹⁰:

Թատրոն-ստուդիայում դերասանական իր առաջին քայլերն անող երիտասարդ աղջիկը այնքան հավաստի է հանդես եկել Աննայի դերակատարմամբ, որ վերլուծություններում մասնագետները խաղը որակել են անկեղծությամբ, անմիջականությամբ գերող:

Կարևորված է նաև պարոն Ֆրանկի դերակատարումը: Իշխան Ղարիբյանի Ֆրանկը ասես ներկայացել է որպես իր ընտանիքի հենասյուն, որը, տարվելով ուրախություններով, երբեք չի կորցրել զգոնությունը վտանգի հանդեպ: Տիկին Ֆրանկը (Ա. Պետրոսյան) հանդիսատեսին ներկայացել է որպես սիրող ու հոգատար մայր, որ «բոկոտն, գիշերային շապիկով» նետվել ու մոր դիրքերից Վան Դաանին (Բ. Ղազիյան) գողության համար վտարելու որոշում է կայացրել¹¹:

Ստուդիականները «Աննա Ֆրանկի օրագիրը» հանդիսատեսին են հանձնել Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում: Ժամանակակիցները ներկայացումը բարձր են գնահատել, համարել նոր ձևավորվող թատրոնի մեծագույն ձեռքբերումը:

Երիտասարդական այս թատրոնը երրորդ անգամ հանդիսատեսին է ներկայացել կրկին նույն թատրոնի բեմում: Կշիշտով Խոյինսկու «Գիշերային պատմություն» ներկայացումը (ռեժ.՝ Դ. Մկրտչյան) մի ինքնատիպ շարունակություն էր դաժանության թեմայի: Լեհ դրամատուրգի 1967 թ.-ին գրված այս պիեսը ամբողջովին բաբախել է ժամանակի զարկերակով ու հյուսված է եղել մարդկային դաժանության, վախի, դրա ծնած տանջանքների ու դրանից ձերբազատվելու վրա: Այս պատմության հերոսները կործանման սահմանին հայտնված մարդիկ են: Ներկայացման մեջ բախվել են թույլն ու ուժեղը, վախն ու խիզախումը, անզորությունն ու թուլականությունը, հանցագործն ու անմեղը, բարոյականն ու անբարոյականը: Բեմադրության գաղափարը մարդ-

¹⁰ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Հ. Հովհաննիսյանի հետ զրույցից:

¹¹ Հմմտ. Բոյաջին 1968, 7:

կային նկարագրի պահպանումն է եղել, գազանի չվերածվելն ու մարդ մնալը, սեփական թուլությամբ բռնությունը չխթանելը:

Ներկայացումը դետալային ճշտությամբ ասես վավերագրական ընթերցում է եղել, և յուրաքանչյուր հերոս իր հավաստիությամբ, կերպարի արտաքին նկարագրով, որևէ ատրիբուտով համապատասխանել է իրական մարդկանց: Ժամանակակիցները առանձնապես անդրադառնում են Լուսանկարչին (Լ. Թուֆիկյան): Նրանք այն կարծիքին են, որ դերասանը կերպարի հոգեբանական իրավիճակները խորապես պատկերացրել ու տեխնիկապես հավաստի ներկայացնել է կարողացել: Նրա զուսպ շարժումները, հանգիստ, պասիվ կեցվածքը, մի տեսակ կղզիացած ու օտարված դիրքը մատնել են ներկայացման ընթացքում աստիճանաբար հասունացող վրդովմունքը, տարակարծությունը:

Լ. Թուֆիկյանի դերակատարման մասին Վ. Բալայանը գրել է. «Բավականին նուրբ ճաշակով օժտված, չափի զգացումը երբեք չկորցնող, հարուստ ներքնաշխարհի ունեցող երիտասարդ արտիստը սքանչելի մնջախաղի միջոցով այնպես զուսպ, վարպետորեն է արտահայտում այն ալեկոծումը, որ կատարվում է Լուսանկարչի հոգում <...>»¹²:

Լուսանկարչի մասնակցությամբ հիշարժան տեսարաններից մեկն էր նրա՝ ֆաշիստական համակենտրոնացման ճամբարում եղած լինելու բացահայտումը: Ս. Ռիզաևը գրում է, որ Շեֆ-Խորեն Աբրահամյանի հրամանին չենթարկվող ու ինքնամփոփ նստած Լուսանկարիչը, որ պետք է «տիրոջ» առջև ոտքի կանգնած լիներ, երկար մնացել է նույն դիրքով, իսկ շուրջքողորը քար լոռություն է տիրել՝ լի սպասումով ու լարվածությամբ: Շեֆը պտույտ է գործել նրա շուրջը, որը ասես մատնել է գիշատչի՝ զոհին տնտղելու մտադրությունը: Կանգ առնելով՝ գոռացել է. ««Ուտքի՛»»: Լուսանկարիչն անսպասելի գոռոցից վեր է ցատկում, նյարդային հայացքն անցնում է կանգնածների դեմքերի վրայով, իսկ ձեռքերը մեքենայորեն բարձրանում են: «Սա ֆաշիստական համակենտրոնացման ճամբարում եղած մարդու սովորական շարժում է, որ հարուցում է նույնանման իրավիճակը՝ կոպիտ ուժի հարկադրական պայմանը», - գրել է թատերագետը¹³: Մեկ այլ թատերագետ ևս հիշատակում է, որ Լուսանկարիչը ծանոթ գոյությունները լսելիս ռեֆլեքսորեն արձագանքել է և նրա ձեռքին խարանված է եղել ֆաշիստական նշանը¹⁴: Ռեժիսորը ասես հանդիսատեսին այդ կերպ հաղորդագրություն է ուղարկել կերպարի մասին, նրա հոգում հետք թողած վախով, սարսափով, բռնությամբ լի անցյալի մասին:

¹² Բալայան 1967, 4:

¹³ Ռիզաև 1969, 187-188:

¹⁴ Հմմտ. Բոյաջիև 1968, 11:

Այս ներկայացումն առանձնացել է հաջողված դերակատարումներով: Դրանցից է նաև Վիոլետ Գևորգյանի Աղջիկը: Վթարից հետո վիրավորի համար, բաժակը ձեռքին, անմեղ ու հուսահատ կեցվածքով, ապականված հոգիներով հանցագործներին օգնության խնդրանքով մոտենալու տեսարանում, Կովբոյի (Հ. Զարյան) ու իր հանդեպ բռնության տեսարանում դերասանուհին օրգանական է եղել, ընտրել այնպիսի արտահայտչամիջոցներ, որոնք արտահայտել են հերոսուհու ապրումները, ամբողջացրել նրա նկարագիրը:

Թատրոն-ստուդիան 1967 թվականն ամփոփեց հունգարացի ժամանակակից դրամատուրգ Պետեր Մյուլլերի «Մի բուռ մանրուք» պիեսի բեմադրությամբ (բեմ. ղեկավար՝ Հ. Ղափլանյան, բեմ.՝ Ռ. Մարուխյան):

Հ. Ղափլանյանի՝ տարբեր առիթներով հրապարակված ելույթները կամ հարցազրույցները կարդալիս տեղեկանում ենք, որ նա պիեսի ընտրություն կատարելիս, խաղացանկային քաղաքականությունից զատ, հաշվի է առել նաև դերասանախմբի աճը և նրանց՝ նոր կողմերով դրսևորվելու հնարավորությունը: Օրինակ, «Մի բուռ մանրուքը», միտված է եղել երիտասարդ դերասաններ Ա. Թոփչյանին և Ա. Ութմազյանին իրենց դերասանական ունակություններով դրսևորվելու հնարավորություն տալու համար¹⁵: Այդ ներկայացման մասին թատերախոսականներ չեն հրապարակվել, սակայն «Գարուն» ամսագրի կազմակերպած «Զրույց»՝ նոր թատրոնի մասին» թեմայով հանդիպման ժամանակ տարբեր մասնագետներ բանավոր կարծիք են հայտնել, որոնք ներկայացման հանգիստ տոների, հոգեբանական խոր բացահայտումներով հարուստ դերակատարումների արժևորումն են¹⁶: «Մի բուռ մանրուքը» համարվել է դերասանական ներկայացում, որտեղ երիտասարդ դերասանները համոզիչ են կերպավորել իրենց հերոսներին և նույնիսկ տպավորվել իրենց օժտվածությամբ:

Արձակագիր, դրամատուրգ Գևորգ Արշակյանը ներկայացման արտահայտչաձևերի, ընդհանուր կերպարի մասին կարծիք է հայտնել. ««Մի բուռ մանրուքը» թատրոնի հաջողությունն է: Մարդկային ճշմարտացի փոխհարաբերություններ, ազնիվ զգացումներ, խոր և նուրբ ապրումներ՝ առանց բացականչության և պաթետիկայի»¹⁷: Շարունակելով իր միտքը՝ դրամատուրգը պատկերավոր նկարագրում է նաև Ա. Ութմազյանի դերակատարումը. «Գլխավոր դերակատար Արթուր Ութմազյանը բեմ մտավ, ինչպես կյանք: Առաջին քայլերն արեց անվստահ, ինչպես սիրո մեջ: Խոնավ ու իմաստուն հայացքը, փոքր-ինչ կյանքի տակ կքած կերպարի բնավորությունը, տակնուվրա եղած ներքինը, բոլոր տեսարաններում ազնիվ, բարձրացրին կերպարը, մեծացրին, ընդգծեցին մաքրությունը, կյանքի պղտորությունից հստակվեց, ու

¹⁵ Հմմտ. Գարուն 1969, 69:

¹⁶ Հմմտ. Գարուն 1969, 84:

¹⁷ Գարուն 1969, 84:

արդեն վերջին պատկերում մեր առջև կանգնեց զարմանալի նուրբ ու լավ Արթուր-գլխավոր դերակատարը»¹⁸:

Մասնագետներին հոգեբանական հավաստիությամբ տպավորել էր նաև Ա. Թոփչյանի՝ Էվայի դերակատարումը: Դերասանուհին կարողացել է ժլատ ու պասիվ արտահայտչամիջոցներով պատկերացում տալ եվրոպական կեցվածքով, երիտասարդ, նուրբ ու հանգիստ շարժ ու ձևով տիկնոջ մասին: Դերակատարման մասին կարդում ենք. «<...> իմաստավորված, թախծոտ ժպիտ, կյանքը հասկացող երիտասարդ կնոջ վիշտ, ներքին անաղմուկ պոռթկումներ ու արտաքին չափավոր խաղաղություն», - Գ. Արշակյանի՝ այս դերակատարումը, նաև Ա. Ութմազյանի խաղը նկարագրող խոսքերը նորաստեղծ թատրոնի ոճի, տեսակի մասին են: Դրանք ասես վկայում են բեմում ներկայացվող իրադարձությունները և մարդկային փոխհարաբերությունները կյանքին ավելի մոտ ներկայացնելու և ժամանակակից մարդու ընկալումների, պահանջների հետ հաշվի նստելու մասին:

Այս բեմադրություններից հետո Հ. Ղափլանյանը, ամփոփելով ստուդիայի երկամյա գործունեությունը, փաստել է, որ դերասանները, հանդիսատեսի առաջ ներկայանալուն զուգահեռ, մշտապես եղել են ուսումնառության մեջ. «Երկու տարվա ընթացքում բավական աշխատել ենք երիտասարդ արտիստներին մարզելու ուղղությամբ՝ դիկցիա, պլաստիկա, սուսերամարտ, դասախոսություններ, գործնական պարապմունքներ...»¹⁹:

Այսպիսով, այս ներկայացումներով ստուդիան արդեն իսկ հաստատեց թատրոն դառնալու իր իրավունքը: Շենքի հատկացումից հետո ստուդիականների չորս աշխատանքը նորաստեղծ թատրոնի խաղացանկում էր:

Երևանի դրամատիկական թատրոնի առաջին ներկայացումը

Թատրոնի սեփական շենքի հատկացումը մաքառումներով լի ճանապարհի արդյունք է եղել: Հ. Ղափլանյանը տարբեր հարցազրույցներում պատմում է այդ մասին: 1969 թ. մարտի ութն այն օրն էր, որ Դրամատիկական թատրոնը սեփական հարկի տակ (Ավ. Իսահակյան, 28 հասցեում) իր հանդիսատեսին էր սպասում Թումանյանի «Անուշ»-ով՝ Հ. Ղափլանյանի բեմականացմամբ ու բեմադրությամբ:

Թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարի բնորոշմամբ՝ կան գրական ստեղծագործություններ, որոնք «ուղղակի պահանջում, հարկադրում են բեմ հանել իրենց»²⁰: Այդ ստեղծագործություններից էր հենց այս քնարական պոեմը, որն Անուշի ու Սարոյի սիրո և ողբերգականության մասին է. սիրո գաղափարի շեշտադրումով, պայմանական, պլաստիկական վճիռներով:

¹⁸ Գարուն 1969, 84:

¹⁹ Հայրապետյան 1969, 4:

²⁰ Ղափլանյան 1982, 143:

Բեմականացման մեջ խմբերգերն առանձնահատուկ կարևորություն են ձեռք բերել: Հ. Ղափլանյանը դրանց տվել է ասես անտիկ խմբերգի խնդիր, կերպարներին առնչվող դեպքերին՝ ճակատագրական վճիռների կրող. «Բեմադրող Հ. Ղափլանյանը շատ և ինքնատիպ միջոցներ է գտել պոեմը բեմից հնչեցնելու համար: Ե՛վ հին հունական թատրոնի խորը (երգչախումբը) հիշեցնող խմբերի օգտագործումը, և՛ գործող անձանց նախապես մտերիմ հարաբերությունների, ապա բախման բարձրակետի արտահայտման միջոցները՝ դիթամային կտրուկ, հակիրճ, պլաստիկ լուծումներով, արված են համարձակ երևակայությամբ», - գրել է Լևոն Հախվերդյանը²¹:

Բեմադրության նախերգային տեսարանը այսպես է նկարագրում թատերագետ Ս. Ռիզակը. «Բեմի կիսախավարում նշմարվում են փերիների ֆիգուրները՝ ժայռեր հիշեցնող կտրտված բարձրության վրա: Անուշն ընկած է մեռած Սարոյի կրծքին: Ամեն ինչ քարացել է: Հանդիսավոր-տխուր երաժշտությունը հնչում է որպես ռեքվիեմ: Փերիները սկսում են շարժվել, և նրանց շարժումներում սգո անպատմելի ցավ է զգացվում»²²: Բեմավիճակի մեկնաբանությունը շարունակելով՝ Ս. Ռիզակը գրում է, որ ռեժիսորը երիտասարդ տղաներ է ներմուծել, և նրանք էլ փերիների հետ մեկտեղ համաչափ շարժումներով, ձայնակցություններով նպաստել են գործողությունների զարգացմանը:

Ներկայացման դերակատարումների և նոր թատրոնի բեմում պոեմի բեմական մեկնաբանման կերպի մասին կարծիք է հայտնել Բ. Հարությունյանը. «Դերասանները թարմաշունչ ու անկեղծ հնչերանգով էին արտասանում թումանյանական տեքստը, որով և առավել ողբերգական էր ընկալվում այդ շքեղ ու գունազարդ հանդիսանքի մթնոլորտում սիրահարների զոհվելը»²³:

Անուշի դերակատարումով Վ. Գևորգյանը կարողացել է հանդես գալ համոզիչ խաղով ներկայանալ և արժանանալ մասնագետների բարձր գնահատականին: Երիտասարդ դերասանուհու խաղի մասին հիացումով է գրել թատերագետ Լուիզա Սամվելյանը: Նա Անուշը համարել է դերասանուհու հաջողությունը և արժևորել նրա՝ հոգեբանական բարդ տեսարաններում ճշմարիտ, բնական, հավաստի ու հուզական հագեցվածությամբ ներկայանալու հմտությունը²⁴:

Բեմադրության նկարագրություններն ընթերցելիս մենք տեսնում ենք, որ Հ. Ղափլանյանը աշխատել է նաև կինեմատոգրաֆիկ վճիռներով: Օրինակ, գլխավոր պատկերներում նա լուսաշրջանի միջոցով ստեղծել է «խոշոր պլաններ», որոնք տևականորեն բևեռել են հանդիսատեսի ուշադրությունը կերպարների հոգեվիճակների վրա: Հատկանշական է կոխի տեսարանը, որի

²¹ Հախվերդյան 1976, 263:

²² Ռիզակ 1969, 218:

²³ Հարությունյան 1985, 361:

²⁴ Հմմտ. Самвелян 1969, 28:

ժամանակ Անուշը հետևել է եղբորն ու սիրելիին, բայց այն պահին, երբ Սարոյի (Գուժ Մանուկյան) ու Անուշի հայացքները հանդիպել են, Ս. Ռիզակի բնորոշմամբ, բեմում կանգ է առել շարժումը և համատարած խավարում երկու լուսաշրջանի մեջ առնված են եղել սիրահարների դեմքերը²⁵։ Տևական անշարժության բեմավիճակին հաջորդել է արդեն բուռն գործողությունների շղթան։ Մեկ այլ տեսարան հանդիսատեսը ասես դիտել է օբյեկտիվի ներսից։ Այդ բեմավիճակը Սարոյի, Մոսիի (Լ. Թովսիկյան), Անուշի մենախոսության կազմակերպումն է, որը բեմադրիչը թափվող ձյան ֆոնին բեմի աջ և ահյակ կողմերում կանգնեցրել է երիտասարդ սիրահարին ու Մոսիին, իսկ Անուշին բեմառաջ բերել։ Առանձնահատուկ տպավորիչ է եղել, որ երեքն էլ միևնույն ժամանակ հանդես են եկել մենախոսություններով, իսկ այդ պահին իր դերն է կատարել լուսային ձևավորումը՝ հերթով բևեռվելով նրանց դեմքերին²⁶։

Բեմադրությունը ոչ միայն տարբեր մասնագետների դրվատանքին է արժանացել, այլև մտահոգություն է առաջացրել՝ մի դեպքում պոեմի ամբողջականության խաթարման, մեկ այլ դեպքում՝ արտահայտչական վճիռների և գեղարվեստական խոսքի անհամապատասխանության առումով։

Անդրադառնալով ներկայացման մասին դիտողություններին՝ Հ. Ղափլանյանը հավաստել է, որ պոեմի բուն տեքստը թողել է անփոփոխ և որոշ արտահայտություններ, նախադասություններ է հավելել՝ այդպիսով պոեմը դրամատուրգիական տեսքի բերելով ու խաղարկային դարձնելով²⁷։

Թատրոն-ստուդիայի գործունեությունը Անուշի մասին թատերախոսականում (1969 թ.) ամփոփել է Ռուբեն Սանոյանը. «Այսօր արդեն թատրոնն ունի կամ գրեթե ունի ամեն ինչ՝ աշխատասեր, համերաշխ կոլեկտիվ, որոնող և գտնող ղեկավար, և նույնիսկ... շենք։ Այսօր թատրոնի առջև կանգնած է մի հիմնական խնդիր՝ հաստատել իր ստեղծագործական դեմքը»²⁸։ Իրավացի է Ռ. Սանոյանը, քանզի թատրոն ստեղծելու, համախոհների ջերմեռանդ թիմ ձևավորելու, շենք ունենալու համար շատ ջանքեր են ապարդյուն անցել։ Դրամատիկական թատրոնի անձնակազմին հաջողվեց հաղթահարել այդ դժվարությունները։

Եզրակացություններ

Ստուդիական շրջանից թատրոն անցման ճանապարհին Հ. Ղափլանյանը երիտասարդ ուսանողների հետ բեմադրեց հինգ ներկայացում՝ այսպիսով ձևավորելով նորաստեղծ թատրոնի նախնական խաղացանկը։ Եթե ստուդիան ներկայանում էր արտասահմանյան պիեսների բեմադրություններով,

²⁵ Հմմտ. Ռիզակ 1969, 227։

²⁶ Հմմտ. Ռիզակ 1969, 227։

²⁷ Հմմտ. Ղափլանյան 1969, 34։

²⁸ Սանոյան 1969, 3։

ապա թատրոնի բացման համար ընտրվեց և բեմադրվեց «Անուշ» ազգային պոեմը: Այսպիսով, նորաբաց թատրոնը իր անցած փորձարարական ու խիզախումներով լեցուն երկամյա գործունեության քննությունը հանձնեց:

Նորաբաց թատրոնի առջև դրված խնդիրներից էր ոչ միայն դերասաններ, այլև երիտասարդ ռեժիսորներ պատրաստելը: Նրա համար խաղացանկային սկզբունք էր ընտրվել հիմնականում բեմադրել հայ թատրոնում դեռևս բեմ չբարձրացած պիեսներ և հայ դրամատուրգների հետ համագործակցել՝ ժամանակակից մարդուն հետաքրքրող հարցերին անդրադարձող պիեսների ստեղծման և բեմադրության նկատառումով: Ժամանակը ցույց տվեց, որ թատրոնը կարողացավ հաղթահարել հանդիպող դժվարություններն ու ունեցավ իր դրամատուրգները՝ Ժորա Հարությունյան, Գևորգ Արշակյան, Գրիգոր Չալիկյան, Պերճ Զեյթունցյան և այլ գրողներ, դրամատուրգներ: Դեռևս ստուդիական շրջանից Հ. Ղափլանյանը ռեժիսորներ պատրաստելու նպատակով որպես ասիստենտ-ռեժիսոր ներգրավեց Ռուբեն Մարությանին, Դավիթ Մկրտչյանին, Նորայր Սարգսյանին և լրջորեն փորձեց թատրոնի բեմադրիչների սերունդ կրթել:

Այսպիսով, կարճ ժամանակահատվածում ստուդիա-թատրոնն ունեցավ հաջողված և ուշադրության արժանի ներկայացումներ: Երևանի դրամատիկական թատրոնի շնորհալի ու խոստումնալից երիտասարդներ Ա. Ութմազյանը, Վ. Գևորգյանը, Լ. Թովսիկյանը, Գ. Մանուկյանը, Է. Շահիրյանը և շատ այլ դերասաններ դարձան ղափլանյանական ավանդների կրողները և երիտասարդական թատրոնը կարողացան դարձնել մայրաքաղաքի ինքնուրույն կեցվածքով, խաղացանկով ու ոճով երկրորդ դրամատիկականը:

Գրականություն

Բալայան Վ. 1967, Վախը կրկնվում է..., Ավանգարդ, Երևան, N 149, էջ 4:

Բալայան Վ. 1968, Աննա Ֆրանկի օրագիրը, Սովետական Հայաստան, N 19, Երևան, էջ 3:

Բոյաջին Գ. 1968, Երիտասարդական սկիզբ, Սովետական արվեստ, N 1, Երևան, էջ 5:

Գարուն 1969, Զրույց՝ նոր թատրոնի մասին, N 12, Երևան, էջ 69, 84:

Թովչյան Ա. 1969, Հրավիրում է երիտասարդական թատրոնը, Ավանգարդ, N 19, Երևան, էջ 3:

Կրոյան Լ. 1967, Կյանքը սպանել չի լինի, Ավանգարդ, N 154, Երևան, էջ 2:

Հախվերդյան Լ. 1976, Ժամանակի հետ. Հոդվածներ, Երևան, «Հայաստան», 356 էջ:

Հայրապետյան Ղ. 1969, «Անուշ», Ժամանակակից պիեսներ և գուցե... «Համլետ», Սովետական Հայաստան, N 22, Երևան, էջ 4:

Հարությունյան Բ. 1985, Հայ սովետական թատրոն 1917-1977, Երևան, Սովետական գրող, 376 էջ:

Հարությունյան Բ. 2008, Խորհրդահայ թատրոնի տարեգրություն, գք. 3, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 504 էջ:

Ղափլանյան Հ. 1969, Նաև դրամատիկական, Սովետական արվեստ, N 9, Երևան, էջ 34:

- Ղափլանյան Հ. 1982, Ռեժիսոր, ներկայացում, հանդիսատես, Երևան, «Հայկական թատերական ընկերություն», 172 էջ:
- Ռիզան Ա. 1969, Հրաչյա Ղափլանյան, Երևան, «Հայկական թատերական ընկերություն», 235 էջ:
- Սանոյան Ռ. 1969, «Անուշը»-ը երիտասարդական թատրոնում, Գրական թերթ, N 17, Երևան, էջ 3:
- Самвелян Л. 1969, Виолетта Геворкян-Ануш, Театр, Москва, N 10, с. 28.

ԵՐԵՎԱՆԻ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՍՏԵՂԾՈՒՄԸ

Ռուզաննա Առաքելյան

Ամփոփում

Երևանի Հրաչյա Ղափլանյանի անվան դրամատիկական թատրոնի հիմնադրումը դարձավ հայ թատրոնի նորագույն պատմության նշանակալի իրադարձություններից մեկը: Հրաչյա Ղափլանյանը, որը Հայկական թատերական ընկերության նախագահն էր, 1967 թ. ստեղծեց Ընկերությանը կից թատրոն-ստուդիա, որն առաջին իսկ ներկայացումներով հռչակվեց որպես կայացած թատրոն՝ անկախ թատերական կյանք վարելու իրավունք ստանալով: Երբ Երևանի դրամատիկական թատրոնին շենք հատկացվեց, ստուդիականների աշխատանքներն ընդգրկվեցին թատրոնի խաղացանկում:

Դրամատիկական թատրոնի ստեղծումը համընկավ 1960-70-ական թթ. «ծննդալի» ժամանակաշրջանի հետ, երբ արվեստը ազատագրվում էր գաղափարական հարկադրանքներից և նոր միտումների հարում:

Նորաստեղծ թատրոնի առաջին հինգ ներկայացումներն աչքի ընկան նոր մտածողությամբ, ոճով, յուրօրինակ բեմական լուծումներով՝ թատրոնը դիտարկելով որպես հասարակական-մշակութային կյանքի հայելի:

Իսկ թատրոն-հանդիսատես կապը հիմնվում էր հոգեբանական նուրբ փոխշփումների վրա:

Բանալի բառեր՝ Երևանի դրամատիկական թատրոն, ներկայացում, Հրաչյա Ղափլանյան, հայ նորագույն թատրոն, դերասան, ռեժիսոր, թատրոն-ստուդիա:

СОЗДАНИЕ ЕРЕВАНСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Рузанна Аракелян

Резюме

Создание Ереванского драматического театра имени Грачья Каплянiana стало одним из знаменательных событий в новейшей истории армянского театра.

Грачья Каплянianом, являвшимся председателем Армянского театрального общества, в 1967 г. был основан театр-студия, который своими первыми же по-

становками заявил о себе как о состоявшемся театре, получив право на самостоятельную театральную жизнь. После того, как Ереванскому драматическому театру было предоставлено здание, работы студийцев вошли в его репертуар. Создание Драматического театра в 1960-70-х гг. совпало с периодом «оттепели» в искусстве, когда искусство освобождалось от идеологического диктата, уступившего дорогу новым веяниям.

Первые же пять постановок отличались новизной мышления, стиля, оригинальностью режиссерских решений, новым подходом к театру как зеркалу социально-культурной жизни. Тандем театр-зритель базировался на тонком психологическом контакте с зрительской аудиторией.

Ключевые слова – Ереванский драматический театр, спектакль, Грачья Каплянян, новейший армянский театр, актер, режиссер, театр-студия.

THE ESTABLISHMENT OF YEREVAN DRAMA THEATRE

Ruzanna Arakelyan

Abstract

The establishment of Hrachya Ghaplanyan municipal Drama Theatre was a significant event in modern Armenian theatre history. The article considers the creative issues of newly founded theatre. The five stage productions are being examined. The rhythm, style, direction, expressiveness and language had obviously been changed.

The theatre presented an outspoken, friendly, open-hearted communication with the audience, held emotional, sincere conversation.

Key words – Yerevan Drama Theatre, performance, Hrachya Ghaplanyan, modern Armenian theatre, an actor, director, studio theatre.