

**ԲԵՄԱԴՐԱԿԱՆ ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ ԵՎ ԱՎԱՆՂԱԿԱՆ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐՆ
ԱՐՄԵՆ ԳՈՒԼԱԿՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ**

(նվիրվում է Արմեն Գուլակյանի ծննդյան 125-ամյա հոբելյանին)

ԳՈՐ ՎԱՆՅԱՆ *

Հղման համար. Վանյան, Գոր: «Բեմադրական նորագույն և ավանդական եղանակներն Արմեն Գուլակյանի արվեստում (նվիրվում է Արմեն Գուլակյանի ծննդյան 125-ամյա հոբելյանին)»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2024): 100-119. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-100

Արմեն Գուլակյանի արվեստում նորի ու ավանդականի ուսումնասիրությունը, ըստ էության, նրա վաղ և հասուն շրջանի ստեղծագործական նկարագրի բացատրությունն է: Ռեժիսորի 1920-ական թվականների պայմանական կերպաձևումներով ու գաղափարական տուրբերով հագեցած բեմադրություններն իրենց գեղագիտությամբ էականորեն տարբերվել են հասուն շրջանի ստեղծագործական ձեռքբերումներից, տարակարծության առիթ տվել: Գուլակյանի բեմական-հասարակական գործունեության մեջ չեն եղել վայրիվերումներ, սկզբունքի պակաս, անհարկի հակասություններ: Սակայն քիչ չեն նրա մասին ձևավորված հակասական կարծիքները: Շատերը Գուլակյանին համարում են 20-րդ դարի հայ թատրոնի ամենապրոֆեսիոնալ ռեժիսորը, ոմանք էլ այն կարծիքին են, որ նա պարզապես զբաղված է եղել խորհրդային գաղափարախոսության պրոպագանդայով: Ռեժիսորի շատ բեմադրություններ տարբեր մեկնաբանությունների առիթ են տվել և չբացահայտված շերտեր են ենթադրում:

Հետազոտության նպատակն է քննել, թե բեմադրական ինչ եղանակներով են դրսևորվել թատերական նորագույն և ազգային ավանդական կերպաձևերը Գուլակյանի արվեստում, որտեղ են հատվել կամ փոխատեղվել նորն ու ավանդականը:

Քննելով բեմադրական նորագույն և ավանդական եղանակներն Արմեն Գուլակյանի արվեստում, հանգում ենք հետևյալ եզրակացության: Ռեժիսորը ոչ թե ավանդականից է գնացել դեպի նորագույն թատերական ըմբռնումներն, այլ հակառակը. գերպայմանական թատրոնով հրապուրված՝ նա էքսցենտրիկ, ծայրահեղ պայմանական բեմավիճակներով հանդես գալուց հետո համոզվել է, որ բեմական ճշմարտության հասնելու ուղին այն է, ինչը տեսել ու սովորել էր դեռ Օվի Սևունյանի ստուդիայում և ավելի խորը ըմբռնել՝ ՄԽԱՄԻ ներկայացումները դիտելիս: Ստեղծագործական կյանքի հասուն շրջանում Գուլակյանը դերասանին է համարել բեմական արվեստի հիմքը: Ինքը եղել է հոգեբանական ռեալիզմի հետևորդ, սունդուկյանական ավանդույթի պահպանողն ու շարունակողը և, այս ամենին զուգահեռ, իր արվեստում կիրառել է Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական սկզբունքները: Նա շարունակել է և՛ ազգային թատերական ավանդույթները, և՛ եղել հայ թատրոնում, Օվի Սևունյանից հետո, Ստանիսլավսկու «սիստեմի» լավագույն գործնական մեկնաբանը:

Բանալի բաներ՝ Արմեն Գուլակյան, մոդեռն, ավանդական, բեմադրություն, ներկայացում, ռեժիսոր, դերասան, միզանցեն:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, vanyangor@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 22.03.2024, գրախոսելու օրը՝ 06.05.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

Ներածություն

Մանրամասնորեն զննելով Արմեն Գուլակյանի արխիվը, թերթելով ժամանակի թատերական քննադատության էջերն ու հուշագրությունները, նկատում ենք, որ ստեղծագործական կյանքի ամենավաղ՝ սիրողական և ստուդիական շրջանում, Գուլակյանը կողմնորոշվել է արևելահայ բեմի ավանդական ռեալիզմի և 20-րդ դարասկզբի ռուսական ռեալիզմի ազդեցությամբ: Թիֆլիսյան թատերական միջավայրը սունդուկյանական ավանդությամբ և Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի փորձին հաղորդակից Օվի Սևումյանն իրենց ամուր կնիքն են դրել ապագա բեմադրիչի թատերական ճաշակի ու ըմբռնումների վրա: Սակայն Մոսկվայում ուսանելուց հետո բեմական արվեստի մասին նրա պատկերացումները «փոխվել են»: Գուլակյանը 20-րդ դարասկզբի նորագույն հոսանքներով ներշնչված Երևանի առաջին պետական թատրոնում իր ռեժիսորական գործունեությունը սկսել է որպես մոդեռնիստ: Նրա արվեստում բեմադրական նորագույն եղանակների մասին խոսակցությունն ու ուսումնասիրությունն այս համատեքստում է:

Այն, որ Մեյերխոլդի թատերական ըմբռնումները ներհակ էին Ստանիսլավսկու «սիստեմին» և Գուլակյանն էլ 1920-ական թվականներին տարված էր նրա «պայմանական թատրոնով», կասկածից վեր է: Սակայն հարցի էությունը հետևյալն է՝ շրջվե՞լ էին ռեժիսորական արվեստի մասին Գուլակյանի ըմբռնումները Մոսկվայում, թե՞ հարստացել: Ի՞նչն ենք արվեստում համարում հին և ի՞նչը՝ նոր:

«Երբ ինձ ասում են ժամանակակից արվեստ, ես հասկանում եմ, որ խոսքը ժամանակավորի մասին է, որովհետև ճշմարիտ արվեստը համամարդկային է և բոլոր ժամանակների համար»¹, - իր դասախոսություններից մեկում ասաց Դավիթ Մուրադյանը: Արվեստում հնի ու նորի առճակատումը պարզելու համար բերենք այլ օրինակներ: Արդյո՞ք Շեքսպիրի, Ռեմբրանդտի, Բախի ստեղծագործությունները իրենց կատարելությամբ զիջում են Պիկասոյի, Բրեյտսի կամ Չայկովսկու արվեստին, որովհետև հին են: Թատերական արվեստը հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը բազմաթիվ փոփոխությունների է ենթարկվել: Դրամատուրգիական առումով ավելի ամբողջական, ավելի խորը պիեսներ, քան Սոֆոկլեսի ստեղծագործություններն են, դժվար է պատկերացնել: Խնդիրն այն է. ձևերի պատմության և ձևաստեղծման գործում կա՞ վերընթաց այնպիսի զարգացում, ինչպիսին նորագույն տեխնոլոգիաների դեպքում է, և եթե այո, ապա ինչու՞ 1930-ական թվականների երկրորդ կեսից Գուլակյանը հանգեց այն մտքին, որ բեմական ճշմարտության հասնելու ուղին այն է, ինչը տեսել ու սովորել էր դեռ Օվի Սևումյանի ստուդիայում և ավելի խորը ըմբռնել ՄԽԱՏԻ ներկայացումները դիտելիս: «...տեխնիկայի ոլորտում առաջընթացը նույնական չէ արվեստի ոլորտում առաջընթացի հետ <...>: Այսօր ոչ ոք չի ուղևորվի 19-րդ դարի հնամենի գնացքով, - գրում է Աբրահամ Շտեյնը, - մինչդեռ Պուշկինի, Տոլստոյի

¹ Գրող, կինոգետ Դավիթ Մուրադյանի դասախոսությունից:

արվեստը շարունակում է մեզ բավականություն պարգևել» [23, էջ 138]: Ինչ ենք հասկանում, երբ ասում ենք ռեժիսորական հմտությունների կատարելագործում: Ինչու՞ ի տարբերություն գերպայմանական, մոդեռնիստական բեմադրությունների, Գուլակյանի հասուն շրջանի ստեղծագործությունները նկարագրելը քննադատների համար եղել է այդչափ դժվար: Նույն հեղինակները նրա ակադեմիական բեմադրությունների մասին գրելիս ավելի շատ որակումներ են տալիս, քան նկարագրում տեսարաններ: Սրանք հարցեր են, որոնք հիմնավորապես ուսումնասիրված չեն: Անդրադառնալով ռեժիսորի գործունեության վաղ, նաև հասուն շրջանի ստեղծագործություններին, հեղինակները չեն նշում, թե թատերական ինչ միջավայրում ու պատմա-քաղաքական ինչ պայմաններում են իրականացել նրա բեմադրությունները, ինչը, նույնպես, մեր խնդրի տեսանկյունից, անչափ կարևոր է:

Քննախոսության նպատակը Արմեն Գուլակյանի արվեստում բեմադրական նոր և ավանդական եղանակների ուսումնասիրությունն է: Հետազոտությունը բացահայտում է ականավոր ռեժիսորի արվեստի առանձնահատկությունն ու բեմադրական սկզբունքները, որոնց իմացությունը հարկավոր են թե՛ ռեժիսորներին և թե՛ բոլոր նրանց, ովքեր բեմական արվեստը համարում են իրենց մասնագիտությունը, հետաքրքրված են թատերական արվեստով:

Նորարարական ձգտումները

1921-1925 թթ. Արմեն Գուլակյանը սովորել է Մոսկվայի Պետական հայկական դրամատիկական ստուդիայում: Այդ տարիներին Մոսկվայում ներկայացումներ էին բեմադրվում, որոնք իրենց բնույթով հակադիր էին ՄԽՍՏ-ի հոգեբանական ռեալիզմին: 1920-ական թվականներին Մոսկվայի թատերական նորագույն ուղղությունների կենտրոնն էր: Մեյերխոլդը, Թաիրովը, Վախթանգովը էքսցենտրիկ, պլակատային ոճով ներկայացումներ էին բեմադրում, որտեղ սկսած կերպարներից մինչև զգեստներն ու դեկորները ծայրահեղ պայմանական էին: Թիֆլիսում նման բեմադրություններ Գուլակյանը չէր տեսել: Օվի Սևումյանը, Լևոն Քալանթարը, Ստեփան Քափանսկյանը ռուսական թատրոնների մասին այլ բան էին պատմել ու սովորեցրել: Սա այն թատրոնը չէր, որ կարևորում էր դերի ներքին կյանքը, հետևում արարքների հավաստիությանն ու հոգեբանական նրբերանգներին: 1921-22 թթ. Վախթանգովն իր թատրոնում բեմադրել է Մետերլինկի «Սուրբ Անտոնիոսի հրաշագործությունը», Գոցգիի «Արքայադուստր Տուրանդոտը»: Նույն ժամանակահատվածում Մեյերխոլդը ՏԻՄ-ում ներկայացրել է առաջին ագիտպիեսը՝ Մայակովսկու «Միստերիա-բուֆը», բեմադրել նաև Սոփոկլո-Կորբիլիսի «Տարելիլի մահը»: Ընդգծված պայմանականությունը, բուֆոնադը, գրոտեսկը, հանդիսատեսին ներկայացման անմիջական մասնակիցը դարձնելու փորձերը հետաքրքրել են Գուլակյանին: Հետագայում՝ գալով Երևան, նա իր ռեժիսորական գործունեության սկզբում անդրադարձել է Վախթանգովի, Մեյերխոլդի թատերական սկզբունքներին, ստեղծագործել՝ գերպայմանական թատրոնով ներշնչված [16, էջ 19-20]:

Արմեն Գուլակյանը Երևանի Առաջին պետական թատրոնում աշխատանքի է ընդունվել 1927 թվականին: Թատրոնը նոր էր ձևավորվում: Առաջին պետ-թատրոնի կազմավորման գործում ռեժիսորան առաջատար դեր էր ստանձնել: Այդ տարիներին շատ անգամ թատրոնի ռեժիսորները՝ Լևոն Քալանթարը, Ար-շակ Բուրջալյանը, թատերական նոր կերպաձևեր որոնելիս հեռացել են ռեա-լիստական թատրոնի ավանդույթներից, հրապուրվել նորագույն թատերական ուղղություններով, ոգևորվել «ձախ» թատրոնների աշխատանքով: Այդ բեմա-դրություններում կերպարներից մինչև զգեստներն ու դեկորները եղել են ծայ-րահեղ պայմանական: Սա հայ թատրոնի պատմության այն շրջանն է, երբ նո-րարարական ձգտումները կասկածի տակ էին դնում Գեղարվեստական թատ-րոնի սկզբունքները: Թատրոններում ժխտել են Ստանիսլավսկու գեղագիտու-թյունը, համարել այն հնաոճ, դեպի նատուրալիզմ տանող ուսմունք: Հետհեղա-փոխական առաջին տասնամյակում ռեժիսորներն իրենց նորարարական փոր-ձերում նաև հեղափոխական գաղափարների գեղարվեստական արտահայտ-ման նոր ուղիներ են որոնել: Շատ ներկայացումներում հանդիսատեսին հաս-կացվում էր, որ հասարակական կամքն ու ժողովրդական զանգվածներն են որոշում մարդու ճակատագիրը: Ռեժիսորները դասական ստեղծագործություն-ները խորհրդային կյանքի խնդիրներին համահունչ դարձնելու համար խմբա-գրել են, տեքստային հավելումներ արել, նույն հեղինակի այլ պիեսներից կա-տարել մեջբերումներ:

Արմեն Գուլակյանի ռեժիսորական գործունեության սկիզբը Երևանի Առա-ջին պետական թատրոնում թատերական այս համատեքստում է: Գուլակյանն անձամբ տեսել էր 20-ական թվականների թատերական Մոսկվան, եղել Մեյեր-խոլդի դասարանում, դիտել Վախթանգովի բեմադրությունները: Նա գիտեր ինչ է գերպայմանական ներկայացումը, ինչ է ագիտ-թատրոնը: Նրան խորթ չէին կոնստրուկտիվիստական մեթոդները, մեյերխոլդյան բիոմեխանիկան:

1927-ից մինչև 1935 թվականը Գուլակյանը Երևանի Առաջին պետական թատրոնում բեմադրել է տասնութ պիես: Ռուս ժամանակակից հեղինակներից բացի նա անդրադարձել է նաև հայ և արտասահմանյան դրամատուրգների դա-սական ստեղծագործություններին: Մամուլում, ժամանակակիցների գրավոր հի-շողություններում տեսնում ենք, որ նրա այս շրջանի բեմադրություններից առանձնակի ուշադրության են արժանացել հատկապես երեքը՝ «Խաթաբալան» (1927), «Պեպոն» (1929) և «Մակբեթը» (1933): Ամենից առավել այս ներկայա-ցումներն են բնորոշում Գուլակյանի 1920-30-ական թվականների ստեղծագոր-ծական նկարագիրը: Դրանք համարվել են նրա ամենաթատերային ներկայա-ցումները և ամենից շատ էլ քննադատվել:

«Խաթաբալան» Պետրոսյանում Գուլակյանի առաջին ինքնուրույն բեմա-դրությունն է եղել: «Պիեսի պերսոնաժները, խաղը, շարժումները, զգեստները, միզանսցենները, գրիմը պետք է լինեն չափազանցված <...> «Խաթաբալայի» դերակատարությունը պետք է տարբերվի մյուս պիեսների դերակատարությու-նից նրանով, որ այստեղ դերակատարը պետք է ցուցադրի իր՝ դեպի տիպն ունեցած բացասական, երգիծական վերաբերմունքը: «Խաթաբալայի» բեմա-

դրության ստիլն (ոճը - Գ.Վ.) է գրոտեսկը: <...> Ներկայացմանը տրվում է թամաշայի բնույթ» [1, էջ 5-6], - գրում է Գուլակյանը: Դերասանն իր հետ պետք է բերեր օտարման ինչ-որ տարր, մեկնողականություն: Ավետ Ավետիսյանն իր հուշերում նշում է, որ Զամբախովի դերը նրա ողջ ստեղծագործական կյանքի վրա անջնջելի դրոշմ դրեց: «Միանգամից բռնել կերպարը և ճանաչել տալ դիտողին, ցուցաբերել նրա հատկանիշները հնարավոր բոլոր միջոցներով: <...> Սա դեռ բավական չէ. կերպարը բնութագրելուց բացի ցույց տալ իր՝ դերասանի, նաև հեղինակի, նաև հանդիսատեսի վերաբերմունքը նրա հանդեպ» [9, 598]: Այսպես են բնութագրում ժամանակակիցներն Ավետ Ավետիսյանի խաղը և սա այն է, ինչը Գուլակյանն էր պահանջել «Խաթաբալայի» դերասաններից: «Իր բեմադրության մեջ, - գրում է Բաբկեն Հարությունյանը, - Գուլակյանն ավելի էր շեշտել բարքերի և հասարակական կյանքի մերկացումը: Գնալով բեմական պայմանական արտահայտչաձևերի ուղիով, ռեժիսորը <...> կատակերգության շատ պերսոնաժների հանդես էր բերել ինքնամերկացման ֆունկցիայով» [10, էջ 42]:

«Խաթաբալայի» ռեժիսորական էքսպլիկացիայում, նաև ժամանակակիցների հիշողություններում տեսնում ենք, որ ներկայացումն ունեցել է առաջաբան, ուր գործող անձինք հանդիսատեսին ներկայացել են Սունդուկյանի պիեսում տրված ռեմարկներով, և վերջաբան, որտեղ դերակատարները խաղի թերությունների համար ներողություն են խնդրել հանդիսատեսից: Դերասանները խոսել են չափածո, նրանց համար քառյակներ են գրվել: Ներկայացման արտաքին ձևավորման համար օգտագործվել են վարագույրներ, փոքրադիր շիրմաներ, որոնցով նկարիչն ու ռեժիսորը վերարտադրել են հին Թիֆլիսի կոլորիտը [15, 148]:

«Խաթաբալայի» մասին գրվել են և՛ հիացմունքի խոսքեր, և՛ քննադատական տողեր: Գրական նյութը ազգային էր, բեմադրական հնարքները՝ կերպարների գրոտեսկային սուր մեկնաբանությունը, հանդիսատեսին ուղղակի հասցեագրված մենախոսությունները, դեկորների ֆրագմենտար ոճը, Վախթանգովի թատերական սկզբունքներն ու Մեյերխոլդի էքսցենտրիկ, պայմանական թատրոնն էին հիշեցնում:

Թատերախոսները նշել են, որ բեմադրությունը թեթևացված էր իր էության մեջ: Քննադատվել է ներկայացման ոճը. նշել են՝ ներկայացումը ոճական միասնություն չունի:

Սակայն, բոլոր հեղինակները երկու խնդրի շուրջ համամիտ են՝ բեմադրությունն աչքի էր ընկնում թատերայնությամբ, ներկայացումն անզուսպ ծիծաղ էր հարուցում: «Թե ինչ է թատերայնությունը ռեժիսորի արվեստում, ես հասկացա, նայելով այդ բեմադրությունը, - գրում է Ռոբեն Զարյանը: - Որքան էլ վիճելի կետեր ունենա բեմադրողի մեկնաբանությունը՝ պայմանավորված իր ժամանակով, այդ ներկայացումը մեր թատերական մշակույթի գանձարանում իր տեղն ունի և միշտ կունենա» [7, էջ 466]: Թատերայնության հիմքը ներկայացման ընդգծված պայմանականությունն է եղել, չափազանցությունը, հեգնանքը, «սոցիալական տիպերն»՝ իրենց ընդհանրացված բնութակերպումներով:

«Մեզ մշտապես համոզում են, իբր բեմում պատկերվող կյանքում հետաքրքրում են նախևառաջ առանձին անհատականությունների բնավորություն-

ները, իրականում թատերական ներկայացման մեջ ավելի զբաղեցնում ու գրավում է ինչ-որ ուրիշ բան՝ հանդիսությունը» [18, էջ 87], - գրում է Էրիկ Բենտլին:

Բեմադրությունը եղել է թատերայնորեն տպավորիչ և մնացել է հանդիսատեսի հիշողության մեջ: «Խաթաբալան» ամրապնդել է թատրոնում ինքնուրույն ստեղծագործելու երիտասարդ ռեժիսորի իրավունքը, Գուլակյանին ճանաչում բերել:

Արմեն Գուլակյանի 1920-30-ական թվականների բեմադրություններում փորձարարական միտումները պայմանավորված են եղել ինչպես գեղագիտական, այնպես էլ արտագեղագիտական հանգամանքներով: Մի կողմից՝ հայ ռեժիսորներն անմիջականորեն կապված էին մոսկովյան թատերական միջավայրի հետ և չէին կարող անտարբեր մնալ նոր գաղափարների և գեղարվեստական նոր վճիռների հանդեպ, մյուս կողմից՝ այդ տարիներին թատրոնը չէր կարող անտեսել խորհրդային պաշտոնական գաղափարախոսությունը: Շատ ներկայացումներ բարոյադաստիարակչական բնույթ են կրել և հետապնդել են գաղափարա-քաղաքական նպատակներ: Ռեժիսորները դասական թատերագրությանը կամ ամեննին չեն դիմել, կամ էլ, եթե բեմադրել են, ապա հեղինակի գաղափարների վերանայման գրեթե պարտադիր պայմանով:

«Խաթաբալայի» տեքստում Գուլակյանը Սունդուկյանի այլ պիեսներից մեջբերումներ չէր արել: «Պեպոյի» և «Մակբեթի» բեմադրություններն այս առումով էականորեն տարբերվում են «Խաթաբալայից»: Ռեժիսորը՝ «Պեպոյի» դեպքում Սունդուկյանի, իսկ «Մակբեթի» դեպքում Շեքսպիրի այլ ստեղծագործություններից հատվածներ է օգտագործել: Նա վերանայել է հեղինակների գաղափարները, դասական ստեղծագործությունները հարմարեցրել խորհրդային կյանքի խնդիրներին:

Գուլակյանը **«Պեպոյի» (1929)** տեքստն այնպես է կազմել, որ միմյանց հաջորդող միջադեպերի կոնտրաստն ընդգծի հասարակության սոցիալ-դասային հակասությունը: Ռեժիսորը մի դեպքում ներկայացրել է Պեպոյին, նրա խրճիթը, նրա միջավայրը, մյուս դեպքում՝ Զիմզիմովին իր շքեղ տան մեջ, չինովնիկներով ու վաճառականներով շրջապատված: Նա գործող անձանց սոցիալական էության ընդգծելու համար խաղի տարբեր եղանակներ է թելադրել դերասաններին՝ ներկայացման մեջ համադրելով և՛ իրականը, և՛ պայմանական - գրոտեսկայինը: Եթե Պեպոն, Կակուլին, Շուշանը, Գիքոն բեմադրության մեջ ներկայացված են եղել իբրև աշխատավոր դասի ռեալիստական, կենսունակ ու առույգ ներկայացուցիչներ, ապա Զիմզիմովին, չինովնիկների ու վաճառականների աշխարհը ռեժիսորը պատկերել է գրոտեսկով ու ծաղրանկարային գույներով: «Զիմզիմովը, օրինակ, իբրև մեռնող հին դասակարգի ներկայացուցիչ՝ ֆիզիկապես հանդես էր բերված անուժ, նիհար, հիվանդոտ ու ծերացած» [10, էջ 94], - գրում է Բաբկեն Հարությունյանը:

Ռեժիսորի արխիվում պահպանվել են լուսանկարներ ներկայացումից: Լուսանկարված է Պեպոյի և Զիմզիմովի հանդիպումը Զիմզիմովի տանը:

Տեսարանը հետևյալն է. Պեպոն եկել է Զիմզիմովի տուն, իր ներկայությամբ վախեցրել Էփեմիային: Էփեմիայի. «Աա... օտկեցե՛ք, օտկեցե՛ք, ո՛վ է քրիս-

տոնյա» [3, 66], - բացականչության վրա օգնության են եկել Զիմզիմովի գործակատար Գիգոլին, սպասավոր Սամսոնը, երկու լակեյ, երկու հյուր՝ վեց տղամարդ: (Սունդուկյանի պիեսում գալիս է միայն Գիգոլին: Այս տեսարանում Պեպոյից և Գիգոլիից բացի, ուրիշ գործող անձ չկա): Թվում է՝ Պեպոն պետք է շփոթվի, սակայն շփոթվում են ծառաներն ու հյուրերը՝ իրենց միջավայրում արհամարհանքի արժանի մեկին տեսնելով՝ արհամարհական նստած: Հետաքրքիր է Ավետ Ավետիսյանի կեցվածքը: Նա նստած է բեմի ձախ կողմում, գլխարկը չի հանել, ձախ ձեռքը դրել է գոտկատեղին, աջ ձեռքով բռնել գոտին, հայացքն անտարբեր է, կեցվածքը՝ հեգնող, արհամարհական: Դերասանը նայում է հանդիսատեսի կողմը, չի շփվում խաղընկերների հետ, ասես, չի նկատում իր առաջ կանգնած Զիմզիմովի ծառաներին ու հյուրերին, նաև Գիգոլիին, ում հետ խոսում է՝ առանց վրան նայելու, անտարբեր:

ԳԻԳՈԼԻ - Ախր, դուն ո՞վ իս:

ՊԵՊՈ - Ե՞ս ... Ե՞ս իմ:

ԳԻԳՈԼԻ - Վա՛... [3, էջ 66]

Ռեժիսորական օրինակում տեսնում ենք՝ Սամսոնը, լակեյներն ու հյուրերը միաձայն կրկնում են Գիգոլիի խոսքը՝ վա՛...: Լուսանկարում նրանք կանգնած են աստիճանների տակ մի շարքով, ցուցամատները պարզած, զարմացած նայում են Պեպոյին: Սրանք չունեն իրենց սեփական դեմքը, և ռեժիսորը բոլորին տվել է նույն խնդիրը՝ շարժվել և խոսել միանման: Տեսարանը փոխվում է: Հաջորդ նկարում տեսնում ենք Զիմզիմովին՝ կանգնած աստիճանների վերևում, դեմքով դեպի հանդիսատեսը: Նրա աջ և ձախ թևերի ուղղությամբ, ներքևում, աստիճանների վրա երկու շարքով կանգնած են, մի կողմում՝ հյուրերը, մյուսում՝ ծառաները և վերևից կառավարվող տիկնիկներ են հիշեցնում: Հիշյալ միզանսցենը Գուլակյանը կրկնում է նաև դատարանի տեսարանում, միայն թե այս անգամ Զիմզիմովի փոխարեն աստիճանների վերևում կանգնած է դատավորը: Բեմի աջ կողմում մի խումբ չինովնիկներ, վաճառականներ, որոնց տեսքն ու շարժումները դարձյալ միանման են, գլխարկները վեր պարզած՝ ողջունում են դատավորին:

Պետթատրոնը «Պեպոն» ներկայացրել է Բաքվում, Թիֆլիսում, Դոնի Ռոստովում, Խորհրդային Միության ազգային թատրոնների ստուգատեսի օրերին Մոսկվայում: Գուլակյանի որևէ բեմադրության մասին մոսկովյան մամուլն այդքան չի գրել, որքան «Պեպոյի»։ Մարկով, Կրուտի, Վոլկով, Թաթուլով, Ռոնով՝ սրանք այն քննադատներն են, ովքեր իրենց թատերախոսականներում ընդգծում են, որ «Պեպոյի» յուրաքանչյուր տեսարան մանրամասն էր մշակված, մաքուր էր դերասանական կատարումը, բեմադրությունն ուներ գերազանց ուժի և ամբողջական էր: ««Պեպոյում» հանդիսատեսին հասցեագրված և նրան ամուր կերպով դերասանին կապող պայմանական մանրամասները, կատարման մաքրությունը և ձևային ամբողջականությունը, բեմադրության գերազանց ուժը

հնարավորություն են տալիս առանց հոգնելու դիտել ներկայացման մեկ ու կես ժամ տևող յուրաքանչյուր մասը» [22, էջ 11], - գրել է Պավել Մարկովը:

Թատերախոսների կարծիքներն ինչպես «Խաթաբալայի», այնպես էլ «Պեպոյի» մասին շատ անգամ հակասական են, իրարամերժ: Եթե շատ հեղինակներ տեքստում կատարած ռեժիսորի փոփոխություններն ու լրացումներն արդարացված են համարել, նույն փոփոխությունների համար Դերենիկ Դեմիրճյանը քննադատել է Գուլակյանին. «Նոր բեմադրությունից մեծապես շահել է պիեսի սոցիալական կողմը, բայց տուժել է դրամատուրգիականը: Եվ դա նրանից է, որ «Պեպոն» որպես օրգանական մի ամբողջություն, որպես վարպետորեն գրված գործ ռեկոնստրուկցիայի չի ենթարկվում» [4]: Եվ այսուհանդերձ բազմաթիվ թատերական կոլեկտիվներ երկար ժամանակ «Պեպոն» ներկայացրել են Գուլակյանի կոմպոզիցիայով և մեկնաբանությամբ: Համո Բեկնազարյանի ֆիլմը, որի հարակից ռեժիսորն ու սցենարի համահեղինակն է Գուլակյանը, դրա լավագույն ապացույցն է:

Որոշ փոփոխությամբ բեմադրությունից էկրան են տեղափոխվել ոչ միայն տեսարաններ, այլև հերոսներ: Մարմարովի խոսքերը, որը Գուլակյանն է գրել, կինոնկարում նույնությամբ կրկնում է Դարչոն: Դարչոն նույն Մարմարովն է՝ մի տարբերությամբ, նա չունի Մարմարովի լրջությունն ու խորամանկությունը: «Պեպոյի» նկարահանումից անցել է ավելի քան ութսուն տարի: Կինոնկարը դեռ հետաքրքրում է հանդիսատեսին, հաճույքով ենք դիտում, չի հնացել, թեև հին է, և այն միակ տեսագրությունն է, որը պատկերավոր պատմում է Գուլակյանի ռեժիսորական վարպետության, նրա դերասանական օժտվածության մասին:

Թատերական նորագույն ուղղություններով տարված Գուլակյանի գերադասմանական ոճով արված վերջին բեմադրությունը «Մակբեթ» (1933) է, որի տեքստը կազմել է Շեքսպիրի չորս տարբեր ողբերգություններից: Նա մի կողմից՝ ցույց է տվել պալատի շուրջ համախմբված ազնվականների ինտրիգային-քաղաքական դեմքը, մյուս կողմից՝ առաջին պլան բերել «Հենրիխ VI-ից» մեջբերված Ջեկ Կետի ապստամբությունը: «Կլասիկներին բեմադրելու ո՞ր սկզբունքն է միակ ճիշտն ու անխոցելին: Դա անվերջ վիճելի խնդիր է: Շեքսպիրի «Մակբեթի» նկատմամբ ես կիրառել եմ հետևյալ սկզբունքները. փոխել հեղինակի գաղափարախոսությունը և երևույթները մատերիալիստական մոտեցմամբ խմբագրել, սրբագրել տեքստը և տեքստի նոր կոմպոզիցիա կազմել» [5, էջ 27], - գրում է Գուլակյանը: Ռեժիսորական մտահղացման համաձայն ժողովրդական ապստամբները (գյուղացիներ, արհեստավորներ) ոտքի են ելնում ոչ միայն Մակբեթի, այլև միապետության դեմ:

Լուսանկարներն ուսումնասիրելիս տեսնում ենք, որ Գուլակյանն ու Միքայել Արուտչյանը բեմադրության հիմնական ձևավորումն իրականացրել են վարագույրների միջոցով: Նրանց մտահղացմամբ, վիուկների տեսարանում բեմը ձևավորված է այնպես, որ վիուկների հետևում ալեկոծվող շղարշե ճերմակ վարագույրը ջրվեժի տպավորություն թողնի: Մեկ այլ տեղում, դղակի՝ արյունահեղություն խորհրդանշող կարմիր շերտերով վարագույրը, դարձել է դարպաս: Լուսանկարներից մեկում սպանված Դունկանին տեսնում ենք սև ետնապաս-

տառի առաջ՝ հորիզոնական դիրքով պառկած: Ետնապատահով վրա մեծ սպիտակ խաչ է պատկերված: «Նրա (Գուլակյանի - Գ.Վ.) բեմադրած «Մակբեթի» արտաքին տեսքը լուծման սկզբունքով հիշեցնում էր Գորդոն Կրեգի սիմվոլիստական վարագուրատիպ դեկորները, կյանքի կոչված «Համլետի» համար: Եվ որքան էլ շեքսպիրյան չէր Շեքսպիրի բուն ողբերգությունը, երևանյան բեմի վրա, այնուամենայնիվ, հայ իրականության մեջ նոր խոսք էր» [8, էջ 94], - հիշում է Լևոն Խալաթյանը:

Հայտնի է, որ 1920-30-ական թվականներին խորհրդային ռեժիսորներն իրենց բեմադրություններում կարևորել են ոչ թե առանձին այս կամ այն հերոսի ճակատագիրը, այլ ներկայացվող երևույթի հասարակական նշանակությունը: Թվում է նման մթնոլորտում «Մակբեթը» նույնպես պետք է հաջողություն ունենար: Սակայն խիստ քննադատության է արժանացել: Պատճառը միայն Շեքսպիրի տեքստի վերաձևումը չէր: Ժամանակն էր, որ խորհրդային արվեստում հաստատված բոլոր «տեսություններն» ու «մեթոդներն» իրենց տեղը զիջեին սոցիալիստական ռեալիզմին: Իսկ Գուլակյանն ինչպես «Խաթաբալան» և «Պեպոն», այնպես էլ «Մակբեթը» բեմադրելիս հատկապես առանձնահատուկ տեղ ու նշանակություն էր տվել ռեժիսորական հնարանքներին, բեմական արտահայտչականությանը: Ռեժիսորը չգիտեր, որ իր բեմադրությունից երեք տարի անց, 1936 թվականին ֆորմալիզմի դեմ պայքար է սկսվելու, որ փակվելու է Մեյերխոլդի «Հեղափոխական թատրոնը», և ինքը թատերական գործիչների ժողովում առաջինն է քննադատելու գերպայմանական ոճով արված իր բեմադրությունները:

Արմեն Գուլակյանի 1920-30-ական թվականների բեմադրություններից «Խաթաբալան», «Պեպոն», «Մակբեթը», իրենց բոլոր մերժելի կողմերով հանդերձ, մնացել են հանդիսատեսների հիշողության մեջ, ընդգրկվել հայ թատրոնի պատմության դասագրքերում ոչ այն պատճառով, որ բեմադրվել են դասակարգային պայքարի տեսանկյունից, այլ որ եղել են թատերայնորեն տպավորիչ: Այս բեմադրություններն իրենց ձևային կազմակերպումով, դերասանական կատարմամբ, աշխույժ ռիթմով, թատերական ծայրահեղ պայմանականությամբ, բեմանկարչական գունեղ պատկերներով, կինեմատոգրաֆիկ էֆեկտներով հրավառության նման հմայել են հանդիսականներին: Գուլակյանի այս շրջանի ստեղծագործությունները համեմատել են Վախթանգովի, Մեյերխոլդի, Թաիրովի, Գորդոն Կրեգի բեմադրությունների հետ: Գուլակյանը ներշնչված էր նրանց արվեստով: Սակայն նրա գերպայմանական ոճով արված բեմադրությունները ոչ թե ռուսական բեմից փոխառություններ, այլ ինքնուրույն ստեղծագործություններ են եղել:

Ուսումնասիրելով Արմեն Գուլակյանի վաղ շրջանի բեմադրություններին վերաբերող նյութերը՝ գալիս ենք այն համոզման, որ նա, ներշնչված դարասկզբի նորագույն հոսանքներով, իր ռեժիսորական գործունեությունը սկսել է որպես մոդեռնիստ: Սակայն սա ռեժիսորի ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանն է: 1930-ական թվականների վերջում, տարբեր համարձակ ու հետաքրքիր փորձարարությունների դիմելուց հետո, Գուլակյանը վերանայել է իր տեսակետները, հանգել հոգեբանական դպրոցին:

1940-50-ական թվականների բեմադրությունները

Արմեն Գուլակյանի ռեժիսորական արվեստին անդրադառնալիս հեղինակները հիմնականում մեկնաբանել են նրա վաղ շրջանի՝ դասակարգային պայքարի տեսանկյունից բեմադրված ստեղծագործությունները: Նշել են, որ ռեժիսորը շատ է բեմադրել հատկապես խորհրդային գաղափարախոսությունը քարոզող պիեսներ: Փաստերը նույնպես այդ են վկայում: Սակայն, այդուհանդերձ, Գուլակյանի վաստակը շատ ավելի մեծ է եղել դասական դրամատուրգիայի բեմական իմաստավորման գործում: Միայն Սունդուկյանի անվան թատրոնում նրա իրականացրած քառասունույթ բեմադրություններից տասնմեկը դասական հեղինակների ստեղծագործություններ են:

«Օթելլոն», 1945 թվականի «Խաթաբալայի» բեմադրությունը, հետագայում՝ «Պեպոն», «Դիմակահանդեսը», «Կենդանի դիակը», «Պատվի համարը», Գուլակյանի այն բեմադրություններն են, որոնց նկարագրելը, թվում է, եղել է դժվար: Քննադատները, որոնք նախկին բեմադրությունների արտաքին տպավորություններից ելնելով նրա մեջ նորարար էին տեսնում, այս ներկայացումների մասին գրեթե լռում են: Սովորաբար բեմի արտաքին ձևավորումը, դեպքերի արտաքին ընթացքն ավելի հեշտ է նկարագրել, քան բնութագրել մի տեսարան, որտեղ արտաքուստ քիչ բան է կատարվում, սակայն շատ բան ենթադրվում: Գուլակյանի այս շրջանի բեմադրություններում առկա են եղել ավելի պոտենցիալ վիճակներ, քան ակտուալ [17, էջ 143]: Նախկին գերպայմանական ոճով արված բեմադրություններից ոչ մի հետք չի եղել: Այս խնդրի տեսակետից թատերայնորեն տպավորիչ է «**Օթելլոյի**» (1940) երրորդ տեսարանը՝ «*Մի ժողովի դահլիճ Դուքսի պալատում*»: Օթելլոն դքսի պալատում է քաղաքական հանգամանքների բերումով: Սակայն Բրաբանցիոյի անժամանակ բողոքը փոխում է իրադրությունը: Ստեղծված իրավիճակում կամքերի հակադրումը լուծում է խնդրում: Հակադիր կողմերից մեկը պետք է տեղի տա:

ԲՐԱԲԱՆՑԻՈ

Մի համեստ աղջիկ, այնքան հե՛զ, հանդա՛րտ,
Որ նրա հոգու ամեն մի իղձը շիկնում էր իր վրա,

.....

Գա սիրահարվի այնպիսի մեկին,
Որին նայելուց անգամ սարսում էր:

.....

Նա անպատճառ արյան վրա ագդող որոշ դեղերով
Կամ թե հատկապես դյութված խմիչքով գործել է վրան:

ԴՈՒՔՍ

Այդ բանն ասելը ապացուցել չէ.

Ավելի հաստատ, ակնհայտ փաստեր են պետք նրա դեմ [2, էջ 15]²:

«Զուտ արհեստի տեսանկյունից փորձված է, որ լուրջությունն ավելի տպավորիչ է անշարժության մեջ, քան շարժման: Պոտենցիալ վիճակները սուր են երևում անշարժության մեջ» [11, էջ 94], - գրում է Հենրիկ Հովհաննիսյանը: Օթելլոն այստեղ խոսք չունի: Բրաբանցիոյի մեղադրանքները լսում է լուռ, անշարժ: Գովակյանը լուսանցքում նշել է. «Միշտ ժպտերես և հանգիստ հետևում է: Շատ եմ խնդրում՝ խոսքը մտքում»: Այս խոսքը դերասանը չպետք է արտասանի, պետք է կրի մտքում, որպես անխոս վիճակի բեմական արդարացում, որպես «ներքին ձևի հիմք» (Հ. Հովհաննիսյան): Անխոս վիճակը հոգեբանորեն իմաստավորելուց հետո Օթելլոյի դերակատարը խոսք ունի, այն ուղղում է ներկաներին, նվաճում սրահի համակրանքը:

ՕԹԵԼԼՈ

Հայրն ինձ սիրում էր, հաճախ հրավիրում,
Պատմել էր տալիս իմ կյանքի բոլոր պատահարները,
Տարի առ տարի ամեն պատերազմ, պաշարում, արկած,
Որ տեսել էի...

.....

Նա ինձ սիրեց՝ ի սեր իմ տեսած վտանգների,
Եվ ես էլ նրան՝ ի սեր ցույց տված իր կարեկցության:

Օթելլոյի այս խոսքերը տպավորիչ են ոչ միայն այն պատճառով, որ Օթելլոն զորավար է, գիտե հրապարակային վիճակներում հանդես գալ, այլև այն, որ հնչում են նրա երկար լուրջությունից հետո: «Այդ պատմությունն իմ աղջկան էլ կարող էր գրավել», - ասում է Դուքսը և Դեզդեմոնային լսելուց հետո նրա վճիռը փոխում է իրավիճակը: «Դատը» շահում է Օթելլոն, կոլիզիան հանգուցալուծվում է:

Հայտնի է՝ «դերի հեռանկար» ասվածը թելադրում է խաղը կառուցել կերպարի աստիճանական հասունացման տրամաբանությամբ: Սենատի տեսարանում Օթելլոյի լուրջությունն իր հեռանկարն ու խորհուրդն ունի. այն պետք է կրկնվի ներկայացման վերջում՝ ամբողջացնելով ողբերգության իմաստը:

Հինգերորդ արարվածի երկրորդ տեսարանը ռեժիսորական օրինակում պատկերված է հետևյալ կերպ: Բեմի կենտրոնից ննջարան իջնող աստիճաններ կան: Մահճակալը բեմի աջ կողմում է: Աստիճանների մոտ կանգնած են Գրացիանոն, Յագոն, Մոնտանոն: Մահացած տիրուհու կողքին, մահճակալի մոտ էմիլիան է: Օթելլոն նստած է բեմի ձախ անկյունում:

² Այս և Շեքսպիրի «Օթելլոյից» հաջորդ մեջբերումները տե՛ս [2, էջ 15-16, 119]:

ՕՐԹԵԼԼՈ

Չճանաչեցի ես քեզ, Գրացիանո,
Այնտեղ փռված է ձեր քրոջ դուստրը
Եվ նրա շունչը հենց այս ձեռքերով այժմ կտրեցի:

Այս խոսքերը Գուլակյանը կրճատել է: Բեմի անկյունում Օթելլոն դատապարտված է լուռության: «Նա ունի կայծակնահար եղած մարդու կերպարանք, նա քարանում է, սառչում այն դիրքում, որի ժամանակ առավ այդ լուրը, հետո մեր իսկ աչքի առաջ նա ձերանում է, խարխվում մի ակնթարթում, պատրանքն այնքան ուժեղ է, որ կարծես նա ճերմակում է հենց այստեղ մեր աչքի առաջ» [9, էջ 446]: Հրաչյա Ներսիսյանի կատարումն է նկարագրում Յուրի Յուզովսկին: Դերասանը պլաստիկական վճռի մեջ ներկայացել է ձեր, ուսերը եղել են կախ, մեջքը կոր, ձեռքերը շարժել է անօգնական, շուրջն է նայել մարած, չտեսնող աչքերով: Արվեստում արգասավոր է այն, ինչը երևակայության համար ազատ ասպարեզ է թողնում [21, էջ 91]: Հետաքրքիր է Յուզովսկու «պատրանք» բառը: Գործողությունը շարունակվել է, բայց արդեն ոչ բեմում, այլ հանդիսատեսի հոգում, որը մինչ այս պահը Օթելլոյին տեսնում էր Դեզդեմոնայի աչքերով, այնինչ Օթելլոն տարիքով մեծ է:

«Օթելլոյի» ռեժիսորական օրինակում տեքստային կրճատումները քիչ են: Ռեժիսորը կրճատել է այն հատվածները, որտեղ գործող անձինք ոչ թե գործում, այլ պատմում են իրենց գործողության շարժառիթները: Խոսքային հավելումներ չկան:

Եթե նախորդ «Խաթաբալա» բեմադրության մեջ ռեժիսորի ցուցումների համաձայն դերասանները գործել են չափազանցված, ապա 1945 թվականին «Խաթաբալան» բեմադրելիս Գուլակյանը կարևորել է դերասանի օրգանական խաղը: Բեմադրության մեջ, առաջին պլանում ոչ թե բեմադրական հնարքներն են եղել, այլ դերասանը: Նա դասական հեղինակներին այլևս չի խմբագրել, պիեսը բեմադրել է առանց հեղինակի մտահղացումը ձևափոխելու, առանց խոսքային հավելումների ու ավելորդ կրճատումների: Գուլակյանի 1940-50-ական թվականների ռեժիսորական գրառումներն ուսումնասիրելիս տեսնում ենք, որ բեմական իրադրությունները հիմնականում գրական կոնտեքստից են դուրս բերված: Եթե նախկինում գրական նյութը նրա համար բեմադրական արտաքին հնարքների պակաստային ու պայմանական լուծումների առիթ էր, ապա 1935-40-ական թվականներից սկսած, դասական հեղինակի խոսքը ռեժիսորի համար եղել է ելակետ, ներշնչման աղբյուր, դրության ու բեմավիճակի պայման: Եվ սա ամենը չէ:

Տարիների ընթացքում Գուլակյանը հանգել է այն մտքին, որ բեմական տարածությունը նախ և առաջ ստեղծվում է դերասանի կամային նշաններով ու վարքագծով: «Դիմակահանդեսում» նրա միզանսցենի համաձայն Փափագյան-Արբենիսը մտել է պարահանդես - դիմակահանդես և փոքր բեմատարածքն այնպես է անցել, ասես անցնում է շատ մեծ սրահով: Սրահի մեծությունն ակնարկվել է նաև տարբեր կողմերից եկող և տարբեր կողմեր գնացող դիմակա-

վորներով: Նրա այս շրջանի բեմադրություններին վերաբերող նյութերում է, որ տեսնում ենք, թե Գուլակյանի արվեստում ինչ բան էր դերասանական «անսամբլը»: Որպեսզի ներկայացման բոլոր մասնակիցների խաղը լինի ներդաշնակ, նա «Դիմակահանդեսը» բեմադրելիս մասսայական տեսարաններում և էպիզոդիկ դերերում բեմ է հանել երկարամյա փորձ ունեցող դերասանների: «Մի ամբողջ խոռվություն եղավ, երբ «Դիմակահանդեսը» բեմադրելիս Գուլակյանը մասսայական տեսարաններում էպիզոդիկ դերերը բաշխեց միջին և ավագ սերնդի փորձված, անվանի դերասաններին, - հիշում է Ֆրունզե Դովլաթյանը:

- Ասացե՛ք խնդրեմ, - բացատրեց նա իր վարմունքը, - ձեր խիղճը թույլ կտա՞, եթե էս ջահել-ջուհուկները, որոնք մարդավարի քայլել, նստել - վերկենալ չեն իմանում, բեմում գլուխ տան, իշխանավարի սեթևեթեն, ազնվականի նման խորամանկեն: Եթե այս չեք հասկանում, դա էլ ձեր դժբախտությունն է: Եվ զարմանալի բան կատարվեց: Նույն դերասանները, որ տրտնջում էին իրենց հասարակ, էպիզոդիկ դերեր տալու համար, ինչպիսի՜ բծախնդրությամբ էին ընտրում զգեստները, գրիմը, կուլիսներում քայլում էին իրենց դերերին համապատասխան, հաճույքով և մեծ շուքով պարում էին բեմում» [6, էջ 265]:

Իր ստեղծագործական կյանքի հասուն շրջանում, Արմեն Գուլակյանը դերասանների նկատմամբ առանձնահատուկ մոտեցում է ցուցաբերել, առավել երկար և ուշադիր է աշխատել նրանց հետ: 1940-ական թվականներից սկսած դասական երկերի բեմադրությունները նրա համար սկզբունքային նշանակություն են ունեցել, այն է՝ թատրոնում բարձրացնել դերասանական արվեստի որակը: Դերասանները դասական պիեսների բեմադրություններում խաղալով՝ անհրաժեշտ փորձ են ձեռք բերել, զարգացրել իրենց դերասանական ունակությունները, ինչն անհնար էր դրամատուրգիական ձևի տեսանկյունից անկատար պիեսների դեպքում: Արդյունքում հայ թատրոնի պատմությունը հարստացել է այնպիսի դերակատարումներով, ինչպիսիք են՝ Ավետիսյանի Զամբախովը, Գուլագյանի Նատալիան, Սալոմեն և Էփեմիան, Հասմիկի Շուշանը, Խամփերին ու Կաբանովան, Ոսկանյանի Կատերինան, Զանիբեկյանի Ֆիգարոն, Մայլանի Կակուլին, Ներսիսյանի Օթելլոն, Պրոտասովը, Վաղարշյանի Արբենինը և Պրոտասովը:

Արմեն Գուլակյանը ոչ միայն նպաստել է նրանցից յուրաքանչյուրի դերասանական արվեստի զարգացմանն ու դրսևորմանը, այլև իր ռեժիսորական գործունեության ընթացքում կարողացել է հայ դերասանական մշակույթն ու ազգային դրամատուրգիան դուրս բերել համամիութենական ասպարեզ:

Ստեղծագործական նկարագիրը

1930-ական թվականների երկրորդ կեսին՝ «Պեպոն» վերաբեմադրելուց հետո, Գուլակյանը վերանայել է իր ռեժիսորական հայացքները: Նրա ստեղծագործական նկարագիրը փոխվել է: Սա հայ թատրոնի պատմության այն շրջանն է, երբ դերասանի ստեղծագործության հետ հաշվի չնստելու համար քննադատել են բեմադրիչներին: Հայ ռեժիսորները կրկին սկսել են քարոզել Ստանիսլավսկու ուսմունքը, զրուցել են դերասանների հետ, մեկնաբանել: Եթե նախկինում ներկայացման ամբողջական կերպարը բեմադրիչները որոնում էին

բազմամարդ տեսարաններում, բեմադրական կոմպոզիցիաներում, այժմ ներկայացման կենտրոնական դեմքը դերասանն էր: Ռեժիսորներին հետաքրքրել է հերոսների ներաշխարհը: Նրանք հրաժարվել են արտաքուստ շլացնող արտահայտչաձևերից ու բեմավիճակներից:

Թատերական այս համատեքստում է Գուլակյանը հանգել հոգեբանական ռեալիզմին: Նա այլևս էքսցենտրիկ, ծայրահեղ պայմանական բեմավիճակներով հանդես չի եկել և պատճառը միայն քննադատական կարծիքները չէին: «Ի՞նչ է, անպայման պետք է հատուկ դեկլարացիա հրատարակեմ, թե պարտավորվում եմ նկատված թերություններն ու սայթաքումները շտկել: Մի՞թե դա կարևոր նշանակություն ունի <...> Ավելի լավ կլինի դուք հետևեք մեր բեմադրությունների հետագա կյանքին, որի ժամանակ թատրոնը կատարում է անհրաժեշտ շտկումներ: Մենք դա անում ենք ոչ միայն քննադատների առաջարկներով, այլև թատերասրահում լի հանդիսատեսների անդրադարձումների, նրանց վերաբերմունքի, ինչպես և թատրոնի գեղարվեստական ուժերի ուշադիր դիտումների հետևանքով» [14, էջ 209], - թատերական գործիչների ժողովում, ֆորմալիզմի հարցը քննելիս, սրտնեղել է Գուլակյանը:

20-րդ դարասկզբի թատերական նորագույն հոսանքներով ներշնչված՝ ռեժիսորը, թեև իր ստեղծագործական ուղին սկսել էր որպես մոդեռնիստ, դեռ Մոսկվայում ուսանելու տարիներին գիտեր, որ բեմը չի սիրում բարդություններ: «Ինքը՝ Գուլակյանն իր բեմական հակումներով նույնպես տարված էր Գեղարվեստական թատրոնով, - գրում է Բաբկեն Հարությունյանը: - Դա պարզ երևում է նրա ուսանողական շրջանի մի շարադրությունից, որտեղ աշխատել է ձևակերպել իր մտքերը Գեղարվեստական թատրոնի, Թաիրովի և Մեյերխոլդի մասին: Նա գտնում էր, որ Գեղարվեստական թատրոնում, նրան հատուկ թատերական «սիստեմի» շնորհիվ, երևան են գալիս այնպիսի բարձրաժեշտ բեմական ստեղծագործություններ, որոնց «բովանդակությունը արտահայտվում է նյութին հարազատ գեղարվեստական ձևակերպությամբ, որտեղ ամեն մի արտաքին թատրոնական երևույթ իր ներքին խորը, հոգեբանորեն հիմնավորված, արդարացումն ունի»: Իսկ Մեյերխոլդի և Թաիրովի մոտ պիեսի «բովանդակությունը առիթ է դառնում բազմատեսակ բեմական թամաշայականության <...> «զանազան գեղարվեստական արտահայտությունները» չեն ենթարկվում «ներքին հոգեբանական տարրալուծման»: Հետագայում էլ, մինչև իր կյանքի վերջը, Գուլակյանը զանազան առիթներով համարում էր իրեն Գեղարվեստական թատրոնի աշակերտը, մի թատրոնի, որի առաջ նա ականածությամբ խոնարհվում էր» [10, էջ 17-18]:

1935-40-ական թվականներին Ստանիսլավսկու «սիստեմը», որպես աշխատանքային մեթոդ Գուլակյանի արվեստում առանցքային նշանակություն է ունեցել: Եվ այդ մեթոդին նա հավատարիմ է մնացել նաև հետագայում: Եթե Մեյերխոլդի, Վախթանգովի ստեղծագործական սկզբունքները Գուլակյանին, այնուամենայնիվ, իրենց ոճն են թելադրել, ապա Ստանիսլավսկու «սիստեմը» ռեժիսորի համար եղել է այն խարիսխը, հիմնակետը, որի հիման վրա նա կառուցել է իր բեմադրությունները: Ստանիսլավսկու մեթոդի առավելություններից մեկն այն

էր, որ չէր նախասահմանում ներկայացման արտաքին ձևն ու ոճը, ճիշտ այնպես, ինչպես որևէ շինության հիմք չի կանխորոշում կառույցի արտաքին տեսքը [19, էջ 67]:

Այդուհանդերձ, Գուլակյանը ռեալիստական թատրոնի կողմնակիցը լինելու նաև այլ հիմքեր ուներ: Հայտնի է, որ Օվի Սևումյանից բացի Գուլակյանի համար պաշտելի հեղինակություն է եղել Գևորգ Չմշկյանը, որին նա չէր տեսել: «Չմշկյանը բոլոր դերերում փնտրել է վիճակի բացատրություն, վճռի արդարացում և անպայման անցման կետ, գործող անձի վարքագիծը փոխելու, խառնվածքի ու բնավորության մեկ այլ գծով դրսևորելու հնարավորություն» [13, էջ 201]: Նույնն է պահանջել դերասաններից Գուլակյանը: Նա կարևորել է վարքագծի տրամաբանությունը, ժեստի, անցումի, հայացքի պատճառաբանվածությունը, հետևել է, որ դերասանը մարդկային վարքագիծը հոգեբանորեն ճշմարիտ վերարտադրի: Չմշկյանը չի հանդուրժել, երբ որևէ դերասան ստեղծագործելու փոխարեն օգտվել է պատրաստի, պայմանակերպ ձևերից: Գուլակյանը նույնպես քննադատաբար է խոսել դերասանական շտամպի մասին: Բայց սա ամենը չէ: Գևորգ Չմշկյանն իր ողջ գործունեության ընթացքում պաշտպանել էր ռեալիզմի և համախմբային թատրոնի գաղափարը: Հետագայում այդ ավանդույթի շարունակողը եղավ Գևորգ Պետրոսյանը՝ հայ պրոֆեսիոնալ ռեժիսորայի սկզբնավորողը, իսկ ավելի ուշ՝ Օվի Սևումյանը: «Այսպիսով կա ավանդների հերթափոխություն և ավանդների շարունակություն՝ Գևորգ Չմշկյանից - Գևորգ Պետրոսյան, այնուհետև Օվի Սևումյան, Արմեն Գուլակյանը Օվի Սևումյանի անմիջական հաջորդն է, և զրույցների ժամանակ նա իրեն համարում էր Չմշկյանի ավանդության շարունակողը» [12, էջ 325], - հիշում է Հենրիկ Հովհաննիսյանը: Սունդուկյանական ավանդույթը ստեղծողն էր Գևորգ Չմշկյանը, իսկ Գուլակյանն այդ ավանդության կրողն ու պահպանողներից ամենահետևողականը:

1951 թվականին Սունդուկյանի անվան թատրոնում Ստանիսլավսկու «սիստեմը» մեկնաբանելու նպատակով Գուլակյանը քննարկումներ է կազմակերպել: Դերասանների հետ աշխատելու նրա շեշտված ձգտումը, Ստանիսլավսկու «սիստեմը» մեկնաբանելու համար կազմակերպած արտահերթ փորձերն ու քննարկումները ունեցել են ուսուցողական նպատակ. բացատրել դերասաններին, որ կան մասնագիտական ստուգված սկզբունքներ, բեմում մարդկային վարքագիծը ճշմարիտ վերարտադրելու եղանակներ, որոնց հարկավոր է տիրապետել:

Գուլակյանի 1920-30-ական թվականների բեմադրությունները նրա արվեստի հիմնական առանձնահատկությունների մասին մեզ ամբողջական պատկերացում չեն տալիս: Բեմական արվեստի նորագույն միտումներն ըմբռնելը վերընթաց զարգացում չէր, այլ ռեժիսորական հմտությունների կատարելագործում: Արվեստում վերընթաց այնպիսի զարգացում, ինչպիսին, ասենք, նորագույն տեխնոլոգիաների դեպքում է լինում կամ ֆիզիկական որևէ իրողության, դժվար է պատկերացնել: «Ֆիզիկական իրողություններն արվեստի հետ որևէ առնչություն չունեն, - գրում է Բենեդեկտտո Կրոչեն,- մարդիկ վաղուց են ցանկանում շոշափել մարդկային ոգու (այդ - Գ.Վ.) ծիածանը <...> որը որպես ֆիզիկա-

կան իրողություն ինչ-որ առումով անիրական է» [20, էջ 399-400]: Ռեժիսորի նորարարական ձգտումները նշանակալից են այլ առումով: Այդ տարիներին, բեմական անսովոր արտահայտչամիջոցների, թատերային տարբեր պայմանական կերպաձևերի դիմելով, Գուլակյանը զարգացրել է իր ռեժիսորական ունակությունները, փորձ ձեռք բերել: Նա, աշխատելով տարբեր մեթոդներով ու եղանակներով, տիրապետել է զանազան հնարանքների ու արտահայտչաձևերի, դարձել պրոֆեսիոնալ: Կամային ու կազմակերպական հատկանիշներից բացի, նաև այդ փորձի շնորհիվ է, որ Գուլակյանը թատերական տարբեր ուղղությունների մեջ կարողացել է կողմնորոշվել: Նա համադրել է ավանդականն ու նորը, ստեղծել ռեժիսորի իր ձեռագիրը, իր ռեժիսուրան:

Եզրակացություն

Քննելով բեմադրական նորագույն և ավանդական եղանակներն Արմեն Գուլակյանի արվեստում, հանգում ենք հետևյալ եզրակացության: Ռեժիսորը ոչ թե ավանդականից է գնացել դեպի նորագույն թատերական ըմբռնումներն, այլ հակառակը. գերապայմանական թատրոնով հրապուրված՝ նա էքսցենտրիկ, ծայրահեղ պայմանական բեմավիճակներով հանդես գալուց հետո համոզվել է, որ բեմական ճշմարտության հասնելու ուղին այն է, ինչը տեսել ու սովորել էր դեռ Օվի Սևումյանի ստուդիայում և ավելի խորը ըմբռնել՝ ՄԽԱՏԻ ներկայացումները դիտելիս: Ստեղծագործական կյանքի հասուն շրջանում Գուլակյանը դերասանին է համարել բեմական արվեստի հիմքը: Ինքը եղել է հոգեբանական ռեալիզմի հետևորդ, սունդուկյանական ավանդույթի պահպանողն ու շարունակողը և, այս ամենին զուգահեռ, իր արվեստում կիրառել է Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական սկզբունքները: Նա շարունակել է և՛ ազգային թատերական ավանդույթները, և՛ եղել հայ թատրոնում, Օվի Սևումյանից հետո, Ստանիսլավսկու «սիստեմի» լավագույն գործնական մեկնաբանը:

Գրականություն

1. ԳԱԹ, Ա. Գուլակյանի ֆոնդ, Գուլակյան Ա. «Խաթաբալայի» 1927, 1945 թթ. բեմադրությունների մասին (բացատրություններ, գնահատություններ, հրաման, արձանագրություն), հայերեն և ռուսերեն, ձեռագիր և մեքենագիր, № 171:
2. ԳԱԹ, Ա. Գուլակյանի ֆոնդ, Շեքսպիր Վ. «Օթելլո», Վիեննա, 1922, ռեժիսորական օրինակ (1939-40 թթ.), № 122:
3. ԳԱԹ, Ա. Գուլակյանի ֆոնդ, Սունդուկյան Գ. «Պեպո». Թիֆլիս, 1920, Գուլակյանի լրացումներով ռեժիսորական օրինակ, № 132:
4. Գրիմ, «Պեպոն» և նրա նոր բեմադրությունը, Խորհրդային Հայաստան, 1929, 28 մայիսի, № 120:
5. Գուլակյան Ա. Շեքսպիրի «Մակբեթի» բեմադրության առթիվ, Խորհրդային արվեստ, 1933, № 2, էջ 26-27:
6. Դովլաթյան Ֆ. Հուշեր, «Արմեն Գուլակյան». Երևան, ՀԹԸ, 1979, էջ 263-265:
7. Զարյան Ռ. Հուշապատում, գիրք երկրորդ. Երևան, «Սովետական գրող», 1977, 547 էջ:
8. Խալաթյան Լ. Հայ ռեժիսուրայի աննկուն վարպետը, «Արմեն Գուլակյան». Երևան, ՀԹԸ, 1979, էջ 92-98:

9. Հայ սովետական թատրոնի պատմություն. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, 649 էջ, 22 թերթ նկար:
10. Հարությունյան Բ. Արմեն Գուլակյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1964, 195 էջ, 9 թերթ նկար:
11. Հովհաննիսյան Հ. Դերասանի արվեստի բնույթը: Էսթետիկական քննություն. Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2002, 307 էջ:
12. Հովհաննիսյան Հ. Թատրոն և թատերախոսություն. Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2004, 447 էջ:
13. Հովհաննիսյան Հ. Հայ թատրոնի պատմություն XIX դ. Երևան, «Նաիրի», 1996, 552 էջ, 15 թերթ նկար:
14. Մելիքսեթյան Ս. Հուշեր, «Արմեն Գուլակյան». Երևան, ՀԹԸ, 1979, էջ 204-210:
15. Վանյան Գ. Արմեն Գուլակյանի ռեժիսորական դերյուրը, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 142-151:
16. Վանյան Գ. Արմեն Գուլակյանի ստեղծագործական կյանքը և արվեստը, Երևան, «Արմավ», 2014, 240 էջ:
17. Վանյան Գ. Շեքսպիրի «Օթելլոն» Արմեն Գուլակյանի ռեժիսորական գրառումներում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանի նյութեր. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հրատ., 2005, էջ 139-147:
18. Бентли Э. Жизнь драмы. М., «Айрис-пресс», 2004, 406 с.
19. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. М., «Просвещение», 1978, 334 с.
20. Кроче Б. Антология сочинений по философии. Санкт-Петербург, «Пневма», 1999, 480 с.
21. Лессинг Г.Е. Лаокоон или о границах живописи и поэзии. М., «Гос. изд», 1957, 520 с.
22. Марков П. Национальные театры, Советский театр. М., 1930, № 8, с. 8-12.
23. Штейн А. О старом и новом в театральном искусстве, Вопросы философии, 1966, № 7, с. 132-142.

References

1. GAT, A. Gulakyan fond, Gulakyan A. "Xatabalayi" 1927, 1945 tt. bemadrutyunneri masin (bacatrutyunner, gnahatutyunner, hraman, ardanagrutyun), hayeren ev ruseren, dzeragir ev meqenagir, № 171.
2. GAT, A. Gulakyan fond, Sheqspir V. "Otello". Vienna, 1922, rejhisorakan orinak (1939-40 tt.), № 122.
3. GAT, A. Gulakyan fond, Sundukyan G. "Pepo". Tiflis, 1920, Gulakyan Iracumnerov rejhisorakan orinak, № 132.
4. Grim, "Pepon" ev nra nor bemadrutyuny, Xorhrdayin Hayastan, 1929, 28 mayisi, № 120.
5. Gulakyan A. Sheqspiri "Makbeti" bemadrutyun artiv, Xorhrdayin arvest, 1933, № 2, ej 26-27.
6. Dovlatyan F. Husher, "Armen Gulakyan". Yerevan, HTY, 1979, ej 263-265.
7. Zaryan R. Hushapatum, girq erkrord. Yerevan, "Sovetakan grogh", 1977, 547 ej.
8. Xalatyanyan L. Hay rejhisorayi annkun varpety, "Armen Gulakyan". Yerevan, HTY, 1979, ej 92-98.
9. Hay sovetakan tatroni patmutyun. Yerevan, HSSH GA hrat., 1967, 649 ej, 22 tert nkar.
10. Harutyunyan B. Armen Gowlakyan. Yerevan, Haypethrat, 1964, 195 ej, 9 tert nkar.

11. Hovhannisyan H. Derasani arvesti bnuuty: Estetikakan qnnutyun. Yerevan, “Sargis Xachenc”, 2002, 307 ej.
12. Hovhannisyan H. Tatron ev tateraxosutyun. Yerevan, “Sargis Xachenc”, 2004, 447 ej.
13. Hovhannisyan H. Hay tatroni patmutyun XIX d. Yerevan, “Nairi”, 1996, 552 ej, 15 tert nkar.
14. Meliqsetyan S. Husher, “Armen Gulakyan”. Yerevan, HTY, 1979, ej 204-210.
15. Vanyan G. Armen Gulakyan rejhisorakan debyuty, Eritasard hay arvestabanneri gitakan errord nstashrjani nyuter. Yerevan, HH GAA “Gitutyun” hrat., 2009, ej 142-151.
16. Vanyan G. Armen Gulakyan steghcagorcakan kyanqy ev arvesty. Yerevan, “Arnav”, 2014, 240 ej.
17. Vanyan G. Sheqspiri “O’tellon” Armen Gulakyan rejhisorakan grarumnerum, Eritasard hay arvestabanneri gitakan arajin nstashrjani nyuter. Yerevan, HH GAA Arvesti instituti hrat., 2005, ej 139-147.
18. Bentli Je. Zhizn dramy. M., “Ajris-press”, 2004, 406 s.
19. Zahava B.E. Masterstvo aktera i rezhissera. M., “Prosveshhenie”, 1978, 334 s.
20. Kroche B. Antologija sochinenij po filosofii. Sankt-Peterburg, “Pnevma”, 1999, 480 s.
21. Lessing G.E. Laokoon ili o granicah zhivopisi i pojezii. M., “Gos. izd”, 1957, 520 s.
22. Markov P. Nacionalnye teatry, Sovetskij teatr. M., 1930, № 8, s. 8-12.
23. Shtejn A. O starom i novom v teatral’nom iskusstve, Voprosy filosofii, 1966, № 7, s. 132-142.

НОВЕЙШИЕ И ТРАДИЦИОННЫЕ МЕТОДЫ ПОСТАНОВКИ В ИСКУССТВЕ АРМЕНА ГУЛАКЯНА

(посвящается 125-летию юбилею Армена Гулакяна)

ГОР ВАНЯН*

Для цитирования: Ванян, Гор. “Новейшие и традиционные методы постановки в искусстве Армена Гулакяна (посвящается 125-летию юбилею Армена Гулакяна)”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 100-119. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-100

Изучение нового и традиционного в искусстве Армена Гулакяна по сути сводится к анализу подходов в раннем и зрелом периодах его творчества. Спектакли режиссера 1920-х годов, насыщенные условными типажам и данью идеологии, своей эстетикой существенно отличались от творческих достижений зрелого периода. Мнения по этому поводу разнились. В сценической и общественной деятельности Гулакяна не наблюдалось сколько-нибудь значительных подъемов и спадов, как и отхода от принципов, неоправданного разномыслия, и тем не менее, противоречивых мнений о его творчестве высказывается немало. Так, если по мнению многих Гулакян – самый профессиональный режиссер

* Научный сотрудник отдела театра Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, доцент, vanyangor@gmail.com, статья представлена 22.03.2024, рецензирована 06.05.2024, принята к публикации 03.06.2024.

армянской сцены XX века, то есть и такие, кто полагают, что он занимался лишь пропагандой советской идеологии. Многие постановки режиссера давали повод для несхожих толкований и подразумевают наличие невыявленных пластов.

Цель исследования – проанализировать, какими постановочными приемами воплощались новейшие и национальные, традиционные театральные образы и формы в искусстве Гулакяна, где пересекались либо взаимозамещались новое и традиционное.

Рассматривая новейшие и традиционные методы постановки в искусстве Армена Гулакяна, мы пришли к выводу что режиссёр шел не от традиционных пониманий к новейшим, а наоборот: прельщенный сверхусловным театром, он, имея опыт воплощения эксцентричных, предельно условных ситуаций, убедился, что для достижения сценической правдивости необходимо было увидеть и узнать то, что увидел и узнал он в студии Ови (Ованеса) Севумяна и глубже осмыслил, наблюдая за спектаклями в МХАТ. В зрелом периоде своего творчества Гулакян центральной фигурой сценического искусства видел актера. Он был последователем психологического реализма, хранителем и почитателем сундукяновских традиций и, наряду со всем этим, применял в своём искусстве творческие принципы Художественного Театра. Гулакян – продолжатель национальных театральных традиций, наилучший после Ови Севумяна интерпретатор системы Станиславского в армянском театре.

Ключевые слова: Армен Гулакян, модерн, традиционный, постановка, режиссёр, актёр, мизансцена.

THE NEWEST AND TRADITIONAL STAGING METHODS IN ARMEN GULAKYAN'S ART

(dedicated to the 125th anniversary of birth of Armen Gulakyan)

GOR VANYAN*

For citation: Vanyan, Gor. "The newest and traditional staging methods in Armen Gulakyan's art (dedicated to the 125th anniversary of birth of Armen Gulakyan)", *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 100-119. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-100

The study of the novel and traditional in Armen Gulakyan's art basically comes down to the explication of approaches in the early and mature periods of his creativity. The director's productions of the 1920s, abounding in conditional characters and tributes to the ideology, drastically differed from his achievements of the later

* Researcher at the Department of Theater of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, Associate Professor, vanyangor@gmail.com. The article was submitted on 22.03.2024, reviewed on 06.05.2024, accepted for publication on 03.06.2024.

period. Opinions differed on that matter. In Gulakyan's social and scenic career, no major ups and downs were observed, neither there was a lack of principles or groundless controversies. Nonetheless, conflicting views about his art are plenty. Thus, if many consider Gulakyan the most professional stage director of the Armenian theater of the XX century, some others find that all he was concerned about was the propaganda of Soviet ideology. The director's productions had given rise to varying interpretations and implied presence of undetected strata.

The goal of the study is to analyze the staging techniques through which the newest and national traditional images and forms were being embodied in Gulakyan's art, as well as where the novel and traditional intersected or substituted each other.

While considering the newest and traditional staging techniques in Armen Gulakyan's art, we came to the conclusion that the stage director did not move from the traditional to the latest theatrical concepts, but rather in the opposite direction: being captivated by the super-conditional theater, having the experience of embodying eccentric, highly conditional stage situations, he became convinced that, in order to achieve truthfulness on the stage, one should have seen and learned what he had seen and learned in Ovi (Hovhannes) Sevumyan's studio, and got a deeper insight having watched the performances at the Moscow Art Theater. In the mature period of his creative career, Gulakyan considered the actor as the central figure of stage art. He himself was a follower of psychological realism, keeper and admirer of Sundukyan's traditions and, along with this, he applied in his art the creative principles of the Moscow Art Theater. Gulakyan was the continuer of the national theatrical traditions and the best, after Ovi Sevumyan, interpreter of Stanislavsky's system in Armenian theater.

Key words: Armen Gulakyan, modern, traditional, staging, director, actor, mise-en-scène.