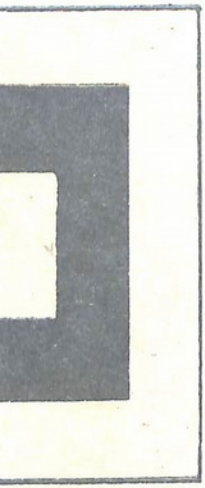
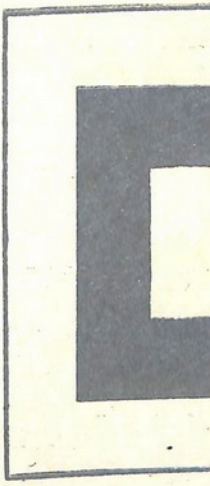


Ф. Шаляпин






ՀՁԸՄ
ՀԻՄՆԱԴՐԱՄ

Армянское
Театральное
Общество

ВАРТАН Адземян

Жизнь и
творчество в
фотографиях
и в оценке
современников

ЕРЕВАН 1978

ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ
ԸՆԿԵՐՈՒԹՅՈՒՆ

ՎԱՐԴԱՆ ԱՇՏԵՑԻ

Կյանքն ու ստեղծագործությունը

Ա III
4278

ԵՐԵՎԱՆ 1978

ՀԱՅԿ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՖՈՒՆԴԱՄԵՆՏԱԼ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ԱԿԱԴԵՄԻ ՍՍՌ

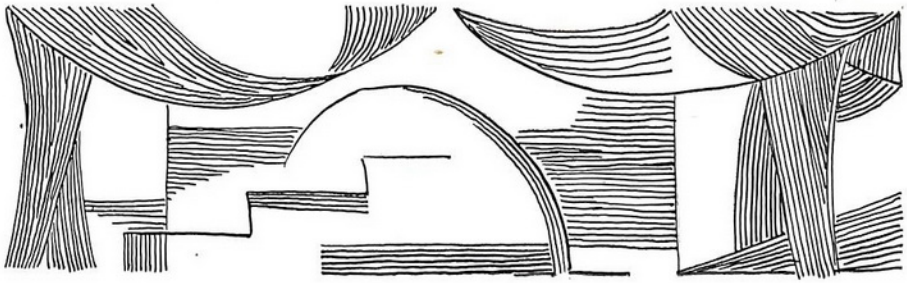
792Ар2 Индекс ББК 85.44 Ар
Ա50

Կազմող-հեղինակ և խմբագիր՝
Լ. Ա. ԽԱԼԱԹՅԱՆ

Սա առաջին փորձն է հայ իրականության մեջ մի գիրք-ալբոմում ռեժիսորի ստեղծագործությունը ամփոփելու: Պերճախոս փաստեր և փաստագրական առատ նյութ, և բոլորը ընտրված լոկ ռեժիսորական տեսանկյունից, բոլորը ժամանակակից հայ թատրոնի ընտիր բեմադրությունների մասին: Ներկայացումները բաշխված են ըստ թատրոնների, յուրաքանչյուր բաժնի մեջ պահպանելով ժամանակագրական սկզբունքը: Բովանդակության հիմքում ընկած են մամուլում և թատերագիտական գրականության մեջ շուրջ 30 տարվա ընթացքում արտահայտված ժամանակակիցների տարբեր տպավորություններ, կարծիքներ: Օգտագործված են նաև կանոնական աուդիթներ, քաղված տարբեր վեկուցումներից, հուշագրերից, անձնական նամակներից և տակավին անտիպ աշխատություններից: Ընդին բացառությամբ, նյութերը հրապարակվում են այնպես, ինչպես ժամանակին հրապարակված կամ գրված են եղել: Միայն անհրաժեշտության դեպքերում է կատարվել լեզվաոճական բնույթի միջամտություն: Քանի որ սույն հրատարակությունը ծրագրված է եղել ականավոր ռեժիսորի ծննդյան 70-ամյակի առիթով, ուստի միմյանց սկզբունքորեն հակասող և վիճելի հոդվածներ չեն ընդգրկված: Ամբողջ նյութը, մասնավորապես լուսանկարները, ընտրված են Վ. Աճեմյանի կենդանության օրոք և նրա մասնակցությամբ: Լուսանկարներ չլինելու պատճառով մի շարք արժեքավոր բեմադրություններ դուրս են մնացել գիրք-ալբոմից կամ լուսաբանվել են մասնակիորեն: Այսուամենայնիվ, ընթերցողը հնարավորություն կունենա այս կամ այն չափով իրապես դատելու մեր օրերի լավագույն հայ ռեժիսորի կյանքին և ստեղծագործությանը, նրա բավմապիսի բեմադրություններին, վաղ երիտասարդության շրջանից սկսած մինչև 1975 թվականը ներառյալ: Դրանք ոչ միայն Աճեմյանի, այլև հայ սովետական թատրոնի պատմության փառավոր էջերից են:

728 (02)—78
Ա 8—78 (S)
0814—008

© Հայկական թատերական ընկերություն, 1978



ՇՔԵՂ ՃԱՆԱՊԱՐՀ



Արվեստագետներ կան, որոնց ասպարեզ ոտք դնելն ու ճանաչվելը մեկ է լինում: Այն դեմքերն են նրանք, որոնց համար արվեստը ոչ թե զբաղմունք է, այլ ճակատագիր:

Այդպիսի արվեստագետներից է Վարդան Ադեյանը:

Իր առաջին բեմադրության ժամանակ՝ «Հաղթական սիրո երգը»՝ նա նոր էր բոլորել քսաներկու տարին: Այդ բեմադրությամբ նա միանգամից գրավեց բոլորի ուշադրությունը նախ Թիֆլիսում, հետո Երևանում: Փորձի պակասը փոխարինվում էր երևակայության թռիչքով, ռեժիսորական հնարամտությամբ: Բոլորի համար անկասկած էր, որ Ադեյանը, թեև պատանի, բայց հարուստ մի անհատականություն է, որի գործունեության վաղվա օրը սպասվում է անհամբերությամբ:

Եվ այդ օրը չուշացավ:

Մոսկվայում անցկացրած երկու տարին, որ նախորդեց Ադեյանի անդրանիկ բեմադրությանը, վճռական եղավ ռեժիսորի կյանքում: Նա հմայվեց և հափշտակվեց Վախթանգովով և Մեյերխոլդով, որոնց ազդեցությունը 20-ական թվականների թատերական արվեստի վրա միջազգային չափեր էր ընդունել: Ամենամեծ դասը, որ առավ նրանցից Ադեյանը՝ «միշտ ժամանակի հետ լինելու» դավանանքն էր: Եվ դրա իրականացումը եղավ նրա ռեժիսորական կենսագրությունը:

Աճեմյանը քսանվեց տարեկան էր, որ գլխավորեց Լենինականի դրամատիկական թատրոնը: Առաջին իսկ բեմադրությունը՝ «Բեկումը» հեղափոխական ռոմանտիկայով շնչավորված, մարդկանց ստիպեց մտածել, որ թատրոն է եկել մի ռեժիսոր, որն իր անվանի արվեստակիցներին շուտով ձեռնոց է նետելու: Աճեմյանի ամեն մի նոր բեմադրություն («Մարոկկո», «Հատակում») բարի համբավ է բերում երիտասարդ ռեժիսորին: Մի քանի տարի, և նա ստեղծում է «Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Տասներկուերորդ գիշեր» ներկայացումները, որոնք թատերական աշխարհը ճանաչեց որպես արվեստի երևույթներ: Տասը տարով միմյանցից բաժանված ներկայացումներ էին դրանք, բոլորովին տարբեր իրարից, ստեղծագործական լայն շնչի վկայություններ: Եթե Պարոնյանի ծաղրի բացահայտման եղանակը գրոտեսկն էր, ապա Շեքսպիրի աշխարհի գույները նրա համար քնարականության և հյութեղության ներդաշնակումն էր: Մամուլում հիացումի և ոգևորության տողեր շատ կան, որոնց տակ գրական-թատերական հեղինակությունների ստորագրությունների ենք հանդիպում:

Տասնհինգ տարի գործեց Աճեմյանը Լենինականի թատրոնում:

1946-ին նա այդ թատրոնում բեմ հանեց «Արա Գեղեցիկը»: Այն գեղարվեստական լուծումը, որ առաջարկեց ռեժիսորը նկարիչ Մելիքսեթ Սվախչյանի հետ, ներկայացմանը հաղորդեց մի գրավչություն, որ այսօր էլ, թեև անցել է երեսուն տարի, հանդիսատեսը հիշում է հաճույքով:

Լենինականի թատրոնի «ոսկե դարը» կապվեց Աճեմյանի անվան հետ: Ու դրանից հետո երկար տարիներ Լենինականի դերասանները չէին հաշտվում Երևան փոխադրված Աճեմյանի բացակայության հետ: Այնքան մեծ էր նրա ազդեցությունը Լենինականի դերասանների վրա, որ ուրիշ ռեժիսորներ, թեև փորձված ու շնորհալի, մասամբ էին հաջողության հասնում: Ոչ ոքի նկատմամբ չունեին այն հավատը, ինչ Աճեմյանի:

Եվ ահա նա մայրաքաղաքի մեծ բեմում է, հայ թատերական արվեստի մայրօջախում, որի ղեկի մոտ փոխնեփոխ կանգնել են անվանի դեմքեր՝ Լևոն Քալանթար, Արշակ Բուրջալյան, Արմեն Գուլակյան:

Աճեմյանը հաստատվեց թատերական մայրօջախում: Սկզբում որպես լոկ բեմադրող, իսկ հետո մինչև հիմա, երկու տասնամյակից ավելի է արդեն, գլխավորում է թատրոնը, ուղղություն տալիս նրա գեղարվեստական կյանքին:

Առաջին քայլը՝ «Պատվի համարը» 1939-ին: Թեև պրոֆեսիոնալ թատրոնում գործելու տասը տարվա կյանք ուներ արդեն և հաջողությունների այնպիսի շարք, որը նրան թատերական աշխարհի կենտրոնական դեմքերից էր դարձրել, սակայն նա կանգնած էր դժվարին փորձության առջև:

Մի կողմից կասկած ու վախ սեփական ուժերի նկատմամբ՝ «կհասնի՞ այստեղ ևս հաջողության», մյուս կողմից իրեն ու իր արվեստը մեծ բեմում հաստատելու կամք՝ «պիտի հաղթես անպայման»:

Եվ հաղթեց:

Շրջապատված դերասանական աստղերով՝ Արուս Ոսկանյան, Հրաչյա Ներսիսյան, Ավետ Ավետիսյան, Վաղարշ Վաղարշյան, Գուրգեն Ջանիբեկյան, Գուրգեն Գաբրիելյան, նա ստեղծեց մի ներկայացում, որի հաջողությունը գերապանցեց ամեն մի համարձակ սպասելիք: Իբրև ռեժիսոր նա մնաց իր բարձրության վրա, եթե չասվի, որ հաղթանակի հասնելու կամքը կենտրոնացրեց ներքին աշխարհը, մտքերն ու զգացումները: Եվ սրա վրա գումարվեց մասնակցությունն այնպիսի բացառիկ դերասանների, որոնց նմանը նա երբեք չէր ունեցել իր ձեռքի տակ: Ռեժիսորական և դերասանական արվեստի հաղթանակն էր դա: Սոցիալական և հոգեբանական խնդիրների նորովի լուծում, բնավորու-

թյունների և կրքերի մթնոլորտում տեղի է ունենում հոգեկան գեղեցկություններ-ի, վսեմ ձգտումների բախում փառատենչ ու ոճրագործ կյանքի հետ: Չարի գործուն մերժում էր դա, անտարբերության մերկացում: Եվ ընդհակառակը՝ կյանքը հաստատող առաքինությունների վեհացում:

«Պատվի համարի» հաջողությունը Երևանում, հետո նաև Մոսկվայում, Աճեմյանին բերեց վարպետի համբավ:

Շատ բեմադրությունների հեղինակ է Աճեմյանը: Եվ ոչ միայն Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Բեմադրությունների մի ամբողջ շարք երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում («Շողոքորթը», «Եվ այլն կամ նոր Դիոգենես», «Կարինե», «Ալաուաշունչ հողմ»): Նույնը նաև օպերայի և բալետի թատրոնում («Քյոռ-օղլի», «Մեծ բարեկամություն», «Դավիթ Բեկ», «Անուշ»): Ինչպես և բազում բեմադրություններ Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտում, որոնցից մի քանիսը («Էլի մեկ կոհ», «Չար ոգի», «Սպանված աղավնի», «Ռևիզոր», «Ատամնաբույժն արևելյան»), որպես թատերական փաստեր, դուրս եկան ինստիտուտային-ուսանողական հասկացողության շրջանակից:

Այնքան շատ են հաջողությունները, որ անհնար է բոլորը հիշել: Իսկապես, ո՛րը հիշել և որը բաց թողնել. «Երկիր հայրենի», «Ռավմաճակատ», «Երիտասարդ գվարդիա», «Բալենու այգի», «Իմ սիրտը լեռներում է», «Դեպի ապագան», «Դատական գործ», «Հանրապետության նախագահը»: Եթե այս շարքը շարունակվի, կկազմեցնի այնքան տեղ, որքան հատկացված է տողերիս գրողին՝ այս հոդվածը գրելու համար: Այս շարքից դուրս մնացին երկու բեմադրություն՝ «Ժայռը» և «Պաղտասար աղբարը», որոնք պահանջում են հատուկ անդրադարձում:

Ե՛վ «Ժայռը», և՛ «Պաղտասար աղբարը» նոր խոսք էին այս պիեսների բեմական պատմության մեջ:

Երբեք Աճեմյանը գերի չի մնացել ավանդական պատկերացումներին: Երբ Աճեմյանը հանձն է առել բեմադրել դասական հեղինակի, պիեսի ոգին՝ մտքերի աշխարհը, բացել է բոլորովին նոր տեսանկյունով: Եվ պիեսի ստույգ ըմբռնումը բերել է նրան դրամատուրգիական հյուսվածքի ոճական սուր զգացողություն: Ավելին, տպավորությունն այնպես է, որ Աճեմյանը առաջինն է բեմադրում այս պիեսը, միայն այսպես պիտի բեմադրվեր և ոչ այլ կերպ: Ստեղծելով բառի բուն իմաստով անսամբլային ներկայացումներ, երբ ամեն մի երկրորդական դերակատար իր տեղումն է, ունենալով կենտրոնում Գրիգոր աղայի և Պաղտասար աղբոր դերերի գերազանց կատարումներ, Աճեմյանը մի դեպքում՝ մի կերպարի մեջ մի ամբողջ դարաշրջան է պատկերել, մյուս դեպքում՝ ծիծաղաշարժ դեպքերի ետևը մարդկային հոգու դրամատիկական ապրումներ է որոնել ու գտել:

Անարդար կլինի, եթե չհիշվի «Նամուս» ներկայացումը ևս: Այստեղ էլ վերանայված է Շիրվանզադեի պիեսի բեմական ավանդական լուսաբանությունը: Իբրև նորաշունչ ստեղծագործող, նա առաջարկում է իր մեկնակետը՝ պահպանել կենցաղային հավաստիությունը, բայց ներկայացնել քնարական և դրամատիկ պահերով լի սիրո պատմություն՝ հագեցած մարդկային խորունկ ապրումներով:

Ասել, որ Աճեմյանի բոլոր բեմադրությունները ընդգծելի հաջողություններ են, նշանակում է շեղվել իրականությունից: Այդպես չէ: Եվ այդպես չէր կարող լինել: Ինչպես և չի եղել անգամ մեծագույն ռեժիսորների կյանքում, որոնց ներկայացումները Աճեմյանի համար դպրոց են հանդիսացել: Սակայն անվարան կարելի է հաստատել, և դա ոչ ոք հերքել չի կարող, որ ռեժիսորական արվեստի ավելի մեծ թիվ կալվող գլուխգործոցներ է ստեղծել Աճեմյանը, քան այլ

ռեժիսորներ: Ո՛ր թատրոնն էլ ոտք է դրել՝ թողել է նշանակալի հետք: Վստահաբար կարելի է ասել, որ նրա նույնիսկ այն բեմադրությունները, որոնք մեծ հաջողություն չեն բերել արվեստագետին, դարձյալ իրենց մեջ ունեն այնպիսի փայլատակումներ, որ հանդիսատեսի հիացումին և ծափահարությանն են արժանացել:

Կյանքի գեղարվեստական հետազոտությունը, որով պբաղվել է նա հինգ տասնամյակ, հաստատել է բարու ճշմարտությունը:

Աճեմյանը, ավելի քան մեր ռեժիսորներից մեկ ուրիշը, սովետահայ շատ թատերգուների է ոգևորել, բացել է նրանց առջև թատրոնի դռները:

Սխալ կլինի մտածել, թե դա եղել է սոսկ հեղինակավոր դեմքի հովանավորություն: Ինչպես և սխալ կլինի կարծել, որ դա եղել է ժամանակի պահանջմունքին տրված տուրք: Նախ՝ Աճեմյանը դեռ երիտասարդ տարիներին, երբ Լենինականի թատրոնումն էր, հասկացավ, որ բեմը կկորցնի, եթե սահմանափակի իրեն միայն դասական թատերախաղերով, եթե արդի կյանքին արձագանքի թարգմանական պիեսներով: Նա ուներ խոր համոզմունք, որ ազգային թատրոնը միշտ ունեցել է և հիմա էլ ունենալու է իր հայրենի թատերագիրները, որոնք այս դարաշրջանի մարդիկ են, մեր օրերում խմորված և, ինչի մասին էլ գրեն, լինի անցյալ, թե մեր կյանքը, ստեղծագործելու են ժամանակակից մարդու մտածելակերպով: Եվ նա ոչ միայն ոգևորեց առաջին քայլեր անող թատերգուներին, այլև գրիչը ձեռքին աշխատեց նրանց հետ, ուղղություն տվեց: Չի նշանակում, թե նրանց փոխարեն նստեց ու պիես գրեց: Բայց համագործակցությունը Աճեմյանի հետ նրանց համար եղավ ուսանելի դպրոց:

Աճեմյանի դրամատուրգիական ըգացողությունը վարմանալի չափերի է հասնում: Դա է երևի պատճառը, որ անգամ հայ դասական հեղինակներին բեմադրելիս, երբեմն տեսարանների տեղաշարժեր է կատարում, և այդ գրականագետներն անգամ չեն նկատում: Ոչ թե մասնագետները վատ գիտեն իրենց ասպարեզը, այլ Աճեմյանն այնքան անհրաժեշտաբար է անում ամեն ինչ, ըստ ոգու պահանջի, գործողության ընթացքի ներքին տրամաբանության համաձայն, որ թվում է, թե հենց այդպես է հեղինակի մոտ: Աճեմյանական տեղաշարժերն ու փոփոխությունները այնքան հիմնավորված են և համոզիչ, որ եթե դասականները ողջ լինեին, շնորհակալ պիտի մնային ռեժիսորին: Դրա վկայությունն են «Երկիր հայրենի» ներկայացման փորձերը. Դերենիկ Դեմիրճյանը ուշադիր էր ռեժիսորի ամեն մի դիտողության նկատմամբ և հաճախ միանգամից ընդունում էր Աճեմյանի առաջարկը, երբեմն դժգոհում, վիճում, բայց հետո նահանջում, վիջում:

Ժամանակին մի քանի դերով Աճեմյանը փայլել է իբրև դերասան: Աճեմյանի ծաղրանկարները նվազ հաջողություն չունեն, քան նրա ներկայացումները: Երկար տարիների մանկավարժ է նա: Եվ, այնուամենայնիվ, Աճեմյանը ռեժիսոր է: Դժվար է նրան պատկերացնել մի ուրիշ բբաղումնքի տեր, թեկուլ և արվեստի շրջանակներում: Ի վերուստ նա կոչված էր ռեժիսոր լինելու: Ու եղավ:

Նկարիչ ու դերասան լինելը օգնում են մեծապես նրան: Նկարիչը «օտար մարմին» չէ նրա համար, որը լսում է բեմադրող ռեժիսորի դատողություններն ու ցանկությունները, զգալով, որ նա իր ասածը չի տեսնում: Եվ հենց դա էլ նկարչին դնում է դժվար կացության մեջ: Եվ միաժամանակ՝ հեշտ: Դժվար, որովհետև ռեժիսորը նրա գործը գիտե այնքան, որքան նկարիչը: Հեշտ է անսայման, որովհետև մտահղացումը, որքան էլ ռեժիսորական, նկարչորեն հիմնավորված է և ոչ թե խելքից դուրս, վերացական ցանկություն և պահանջմունք:

Իսկ երբ ռեժիսորական պահանջարկը իր մեջ ունի նկարչական ելակետ, ձևավորողի հետագա քայլերը ավելի բնական ընթացք են ընդունում:

Գալով ռեժիսորի դերասանական վարպետությանը, երևի ճիշտ կլինի, եթե այսպիսի միտք ձևակերպվի, որ ամեն մի ռեժիսոր, չիրականացած դերասան է: Բայց ոչ ձախողված: Ձախողված մարդը տառապում է և վրեժխնդիր լինում հաջողակներից: Ամեյանը այն բեմադրող-ռեժիսորներից է, որի դերասանական վարպետության հովանու տակ շատ դերասաններ ու անգամ դերասանուհիներ են տաքուկ անկյուն գտել: Ես չգիտեմ՝ լավ է դա, թե վատ, բայց որ դերասան Ամեյանը միշտ ռեժիսոր Ամեյանի կողքին է, և այդ «խաղաղ գոյակցությունից» շահում է ներկայացումը, պետք է հաստատապես պնդվի, մանավանդ որ հանդիսատեսին հայտնի չեն երկու Ամեյաններին միմյանցից բաժանող սահմանագծերը: Մի կողմից գործող, լարված միտք, մյուս կողմից՝ անհատնում երևակայություն: Մի դեպքում՝ բեմական մանրամասների նուրբ կգացողություն, մյուս դեպքում՝ գաղափար, բնավորություն, հոգեկան պահեր բացող բեմավիճակների վարպետություն: Երբեմն ժողովրդական վանգվածների անհատականացված պատկերում, երբեմն էլ՝ մարդկային հոգու խորքերի թափանցում: Մեկ-մեկ՝ կերպարների գեղանկարչական-քանդակային մոնումենտալության ձգտում, մեկ-մեկ էլ՝ դրամատիկական կատակերգական շարժման գերակշռություն: Մի դեպքում՝ գրոտեսկային սրություն, մյուս դեպքում՝ ռոմանտիկական պաթոս: Եվ այս բոլորի հետ միասին՝ ներկայացումը որպես ամբողջություն նկարչորեն տեսնելու բացառիկ ձիրք:

Ամեյանը այս ամենի գումարով է Ամեյան:

Ամեյանին կարելի է դիրիժորի հետ համեմատել: Այն տարբերությամբ սակայն, որ մեկը տեսանելի է, մյուսը՝ ոչ: Բայց նա էլ է դիրիժորի նման համախմբում տարբեր ուժեր, նրանց միջև կապեր հաստատում ու ենթարկում ամենքին մի միասնական նպատակի, մի գաղափարի, մի ոգու: Նա տարրալուծվում է դերասանի մեջ, բեմում ծավալվող գործողության մեջ: Նա բեմական մթնոլորտումն է, ներկայացման էության մեջ:

Կեդարյա ռեժիսորական գործունեություն:

Հավիվ ճիշտ լինի, եթե ասվի, որ Ամեյանը ներքին վերափոխումների չի ենթարկվել այդ հինգ տասնամյակների ընթացքում:

Նախ ասեմ, որ նա, բոլորովին երիտասարդ, գրեթե պատանի, իր առաջին բեմադրություններում որքան էլ ապրեցությունների ենթակա, ասենք թե Մեյերխոլդի, չի կրկնել, չի երկրորդել, եղել է սեփական անհատականությունը պահպանող:

Երկրորդ՝ հետապոտող հայացքը մեզ բերում է այն համոզման, որ նրա արվեստն ապրել է, կարգացման ուշագրավ կորագիծ:

Հարցը ոչ այնքան այն է, թե երբ նա ալատագրվեց հսոր դեմքերի ապրեցությունից, որքան այն, որ ունենք երկու Ամեյան, երիտասարդ տարիներին ավելի վեհացումների ենթարկվող, հետագայում՝ ավելի կյանքը կննող և իրապաշտ: Տարիքի՝ բերումով այդպես եղավ: Թերևս: Գուցե ներքին աշխարհի բյուրեղացումն էր դա: Բայց երևի ոչ միայն: Ապրեց նա բավական բարդ ժամանակներ, երբ վեհն ու ողբերգականը հարևաններ էին: Կյանքի ընթացքի փոփոխությունները մշակեցին նրա մեջ լայն հայացք, ներողամիտ ոգի, ավգային շատ ավելի խոր զգացողություն: Եվ սա իր հերթին՝ ոչ թե գեղարվեստական վերագրումներ, թեկուզ և մեծ ներշնչումով արված, այլ կյանքի գեղարվեստական հետազոտություն, նկատի ունենալով հասարակական տեղաշարժերը, բայց մեծ տեղ տալով մարդկային հոգեբանությանը: Ուրեմն՝ ոչ թե առատորեն իրեն

տրված երևակայության օգնությանն ապավինելով՝ գտնել մի ինքնատիպ ձև ներկայացման համար, այլ ձգտել, որ ձևն այդ չկանխորոշվի, այլ ծնվի ինքնաբերաբար, ներկայացման փորձերի ընթացքում: Ամենակարևոր եզրակացությունը, որին հանգել է նա, այն է, որ ներկայացման ոճը չի որոշում բեմադրող ռեժիսորը, դա հուշում է պիեսը, պիեսի միտքը, ոգին: Ու երևի դա է պատճառը, որ ոչ մի դերասան և նույնիսկ ինքը՝ ռեժիսորը վստահ չեն, թե այսօրվա փորձի ժամանակ գտնվածը կպահպանվի վաղը, թե Աճեմյանը կհրաժարվի դրանից, նկատելով հակասություն շրջանակի և նրա մեջ տեղադրված նկարի միջև՝ ձգտելով այդ երկուսի ներդաշնակությանը:

Վարդան Աճեմյանը սովետական հայ ռեժիսորական արվեստի նահապետն է: Ոչ միայն այն պատճառով, որ նա հիմա ռեժիսորներից ամենատարեցն է: Այլ ըստ էության, ըստ վաստակի: Մանավանդ որ այն դեմքն է, որի ռեժիսորական կյանքը սկիզբ առավ քսանական թվականներից, այն տարիներին, երբ նոր-նոր էր խմորվում ռեժիսորի կերպարը հայ թատրոնում մասնագիտական ըմբռնումով: Ու արվեստակից ընկերն եղավ այն ռեժիսորների, որոնք տարիքի բերումով կանխեցին իրեն ու առաջինները եղան: Բայց նա գործեց նրանց հետ, ստեղծագործական մրցակցության մեջ շահեց, կորցրեց, ի վերջո դարձավ ամենաներկայանալին իր արվեստով: Նահապետ է նաև այն առումով, որ նա կես ճանապարհին չմնաց և շարունակեց ուղի կտրել, կողքին ունենալով երիտասարդ ռեժիսորներ: Եվ նրանք, նույնիսկ եթե ինչ-ինչ հարցերում տարաձայն են իր հետ, ճանաչում են նրան իրենց ուսուցիչ:

Նրա անունը հայ թատրոնի մեծագույն դեմքերի կողքին է: Նա մեկն է այն արվեստագետներից, առանց որի դժվար է պատկերացնել մեր հոգևոր կյանքը ժամանակի այն տարածքի մեջ, որ ամբողջ կես դար է ընդգրկում:

Աճեմյանի բեմական կյանքի պատմությունը հայ թատրոնի պատմության հետ այնպես է շաղկապված, որ մեկն առանց մյուսի չի կարելի պատկերացնել: Նրա ստեղծագործությունն իր կենդանության օրով արդեն դարձել է մասնագետների հետազոտության առարկա, ոչ միայն որպես արվեստի պատմության երևույթ, այլ նաև որպես ապացույց այն իրողության, որ ճշմարիտ արվեստը երբեք չի ծերանում:

ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

1976



Վաճրամ Փափազյանի հետ. 1961

ԻՆՉՊԵ՞Ս ԵՍ ՍԻՐՈՒՄ ՀԱՅ ՄԱՐԴՈՒՆ...

Ահեմյանին առաջին անգամ հանդիպեցի մոտ երեսուն տարի առաջ Լենինականում: Եվ այնուհետև միշտ գուրգուրոտ հետաքրքրությամբ հետևում էի նրա բեմական աշխատանքին: Շոյված բավականությամբ ուրախանում էի, տեսնելով, թե ինչպես տարեցտարի աճում ու հմտանում է բավմախոստում այդ թատերական գործիչը:

Այդ ժամանակներին Լենինականում տուն չուներ Ահեմյանը, թեև ամուսնացել էր կոմեդիայի դերասանուհիներից մեկի՝ Արուսի հետ: Նրանք ապրում էին քաղաքի միակ հյուրանոցի անշուք համարներից մեկում, ուր իջևանում էի նաև ես՝ այդ տարիների հավիտենական թափառողս:

Վարդանը միշտ էլ պատրաստ էր վիճել արվեստի մասին, նրա միտքը շարունակ կբաղված էր լուրջ խնդիրներով: Կուչ եկած դիվանի անկյունին, խոշոր գլուխը բռունցքին հենած, այդ փոքրիկ մարդը պրուցում էր ինձ հետ մինչև առավոտ:

Հրաշքով ապատված, նա փախել էր հայրենի քաղաքից՝ Վանից, թողնելով հնամենի ու լայնածավալ մի գրադարան, որ իր բնագավառի հայության պարծանքն էր եղել, ինչպես և տաճիկ կառավարության աչքի փուշը: Բայց նա իր հետ բերել էր ավելի արժեքավոր մի բան՝ գեղարվեստական տաղանդ և հավվագյուտ դիտողականություն, որ կյանքի տառապալի ուղի անցած նախնիների ավանդն էր Վարդանին: Այդ անգնահատելի հարստությունը նա բավմապատկեց համառ ուսումնառությամբ և ժրաջան աշխատանքով: Հարապատ ժողովրդի անօրինակ տառապանքներով կոփվեց նրա հոգեկան կորությունը և սրվեց արվեստի մարդու դիտողականությունը:

Վարդանը սովորելու գնաց Մոսկվա, և թատրոնի մասին նրա նեղ-ազգային պատկերացումներին փոխարինելու եկավ լայն հայացքը բեմական արվեստի վրա: Անմիջնորդ հաղորդակցումը ռուս վարպետների հետ, թատերական հարուստ տպավորությունները, մշակույթի մեծագույն արժեքների հետ ծանոթությունը վարգացման մեջ դրին շնորհառատ պատանու տաղանդը:

Եթե բնությունը չզլանար նրան վարդարել նաև արտաքին տվյալներով, ապա նա, անկասկած, սովորականից դուրս մի դերասան կդառնար: Բայց, ով գիտե, այնժամ կունենայի՞նք արդյոք այնպիսի գեղեցիկ մի բեմադրող, ինչպիսին աստիճանաբար դարձավ Աճեմյանը:

Շատ բան չտեսա նրա բեմադրություններից այդ քաղաքում: Բայց երբեք չեմ մոռանա «Երկիր հայրենին», որի նյութը Հայաստանի հինավուրց մայրաքաղաքի՝ Լենինականից ոչ հեռու գտնվող փլատակված ու մոռացված Անի քաղաքի պատմությունն է, մեր ժողովրդի պատմության արյունոտ էջերից մեկը:

Դեմիրճյանի պիեսի լայնաշունչ մեկնաբանությունը, հստակորեն գծված դրական գաղափարը, ճշմարտացի կերպարները, վառ մանրամասնությունները,— ամեն, ամեն ինչ խոսում էր Վարդան Աճեմյանի արտասովոր շնորհների մասին, նրա հարուստ ներըմբռնողության և փորձառության մասին, որ այնքան անսպասելի էր նրա երիտասարդ տարիքում:

Իր երկար տարիների ծառայությունների միջոցին Վարդանը Լենինականում ոչ միայն բազում բեմադրություններ տվեց, այլև դերասաններ հասունացրեց, դերասանների ջլատված ու պատառոտուն խումբը ի մի բերեց և կայուն թատրոն դարձրեց, թատրոն՝ պետական հորջորջումին արժանի իմաստով: Ոտքից գլուխ տարված աշխատանքով, Վարդանը մոռանում էր իր անձը, ապրում էր նեղ պայմաններում, համեստ կյանք վարում, հապիլ ջունչ առնելով մի գավաթ արաբական սուրճի քով: Հանգստաբեր նրա այդ սովորույթը, նաև կոտրված կանթով պապենական հին սրճամանը, ժառանգություն էին նախնիներից և հայրենական հարկից մնացած միակ հիշատակը:

Այդ տարիներին Աճեմյանը մի երկրորդ գերազանց բեմադրություն տվեց՝ անմոռաց մի ներկայացում Արա Գեղեցիկի սիրո մասին՝ առ Շամիրամը («Արա Գեղեցիկ», 1946), ինագույն մի առասպել, որը հաջող թատերականացում էր գտել Նաիրի Զարյանի գրչի տակ:

Մեծ վստահությամբ ու եռանդով ընդհուպ մինչև 1947 թվականը, նա Լենինականի թատրոնը արվեստի լայն ճանապարհով տարավ դեպի Շեքսպիրի և ազգային կլասիկայի բարձունքները: Նրա շեքսպիրյան բեմադրությունների մասին խոսեց Մոսկվան:

Նրա բեմադրությամբ հիրավի արվեստի տոն եղավ Շեքսպիրի «Տասներկուերորդ գիշերը» (1944): Խնդությամբ, սրամիտ գյուտերով, տաղանդավոր հնարանքներով շատրվանող այս հանդիսանքի մեջ ուրախացնում էր այն, թե նա ինչ նրբությամբ էր թափանցել դրամատուրգի քնարական հղացման խորքերը, թե ինչ վարպետությամբ էր իրականացրել թեման ու գաղափարը դերասանների միջոցով, որոնց հետ այնպես լավ աշխատել գիտե Աճեմյանը:

Վարդան Աճեմյանը կենդանի ապացույցն է ժողովրդի անմահության, դալար ու երջանիկ ոստերից մեկը՝ մեր հին, հավերժ կենսունակ ծառի բնին, որ ջահելացավ մեծ Հոկտեմբերի կենարար շնչից:

Էլ ուրիշ որտե՞ղ, եթե ոչ սովետական կարգերի պայմաններում, եթե ոչ իր պետության մայրաքաղաքում Աճեմյանը կարող էր ի հայտ բերել իր տաղանդը,

ավարտել կրթությունը, դառնալ վարպետն ու ղեկավարը ապագային հիմնական թատրոնի:

Երևանում Վարդան Աճեմյանը բեմադրեց ուշագրավ ներկայացումների մի ամբողջ շարք՝ հայրենի ու ոչ հայրենի հեղինակների գործերից: Ես անխառն հաճույքով հետևեցի Չեխովի «Բալենու այգին» պիեսի բեմադրության փորձերին, այնքան նուրբ ու ներհուն էր մեկնաբանում այդ գլուխգործոցն իմ բարեկամ Վարդանը: Մանրամասն պատմել այդ ներկայացումների մասին՝ մի առանձին գիրք գրել կնշանակի, հապճեպ խոսել ու անցնել՝ նրանց կշիռն ու արժեքը նսեմացնել կնշանակի: Առավել ևս, որ ես մեկից ավելի անգամներ մասնակից եմ եղել նրա բեմադրություններին իբրև դերասան և չեմ դիտել այդ ներկայացումները հանդիսասրահից: Կասեմ միայն, որ Աճեմյանը հետևողականորեն և ինքնանվիրումով երիտասարդ փոխարինողների մի բույլ է աճեցրել և՛ թատերագիրների, և՛ դերասանների ընտանիքում: Անընդմեջ հոսքով Հայկական թատերական ինստիտուտից ելնում են պրոֆեսոր Աճեմյանի սաները: Նրանցից մի քանիսն արդեն դարձել են հայտնի դերասաններ և իրենց ուսուցչի ղեկավարությամբ շարունակում են կատարելագործվել մեր թատրոնում:

Բայց նրան ավելի պարտական են հայ երիտասարդ թատերագիրները: Եթե երիտասարդ դերասանը չի կարողանում խաղալ **ինքնաապավեն,** դժվար չէ նրանից ազատվելը, սակայն սկսնակ գրողի հետ, որը դեռ չի կարողանում գրել **ինքնաապավեն,** 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 խոշոր գործերից, վոհաբերելով հետաքրքիր շատ ու շատ հղացումներ: Ճարն ինչ...

Այդպես խոպանը հերկելիս ուժահատ է լինում ամոլը, ճռնչում է գութանը, բայց եթե ամուր է խոփը՝ գութանն անվհատ իր հերկն է շարունակում՝ նորանոր ակոսներ բանալով, և վաղը երջանիկ հունձքը, թեկուզ և ուշահաս, կսփռվի ստեղծագործ քրտինքով ոռոգված բարեբեր հողի վրա և նախկին անպտուղ հովիտներին ոսկի աշուն կբերի:

Ինչպե՞ս եմ սիրում այդ մարդուն... Երբեմն անասելի հաճույք եմ զգում, փորձելով ցնցել նրան, դուրս բերել այդ տրանսից որևէ սրամիտ անեկդոտով, ուրախ կատակով, թեկուզ և մի պահ: Եվ «վերադառնում է» նա, սակայն արագաթռիչ ճայի նման թևը աղմուկով վարկում է ջրին, ծփանք հանում և ապա նորից թռչում-հեռանում, անձեռնմխելի թողնելով ալիքների անհուն խորությունը:

Իմ բարեկամ Վարդանը հարգանքի և երախտագիտության արժանացավ նաև «Պաղտասար աղբարի» բեմադրությամբ: Դեռ մանուկ հասակից նա ծանոթ է հայրենի ափերից կտրված Պոլսո հայության կենցաղին ու բարքերին: Անձնական տպավորություններն ու գեղարվեստական հոտառությունը թույլ տվին նրան բեմական շտկումներ անելու Պարոնյանի ոչ այնքան կատարյալ կատակերգության մեջ և ստեղծելու մեր բեմը վարդարող անկրկնելի մի ներկայացում: Չեմ կասկածում բնավ, որ հեղինակն ինքն էլ շնորհակալությամբ կընդուներ այդ ներկայացումը, որ լավագույններից մեկն է Աճեմյանի ստեղծագործության մեջ:

Հարկավ, կարելի էր ձգտել ավելի մեծին և Պոլսո հասարակության ծիծաղելի կողմերի մեջ տեսնել ու երևան հանել այդ փոքրիկ հայության անդարմանելի ողբերգական ճակատագիրը: Բայց, ինչպես ասում են, լավը սահման չի ճա-

նաչում, և Աճեմյանն ինքը հեռու է այնքան ստեղծագործական իր վերջնասահմանից, որ դեռ վերստին կբեմադրի «Պաղտասար աղբարը» իբրև տրագիկոմեդիա: Իսկ հիմա մնում է շնորհակալություն հայտնել նրան այն բանի համար, որ վերակենդանացրեց վաղեմի կատակերգությունը, թոթափեց անցյալի փոշիներից ու շտամպից և նրա բարոյախոսական իմաստը ծառայեցրեց մեր վերածընված սերունդներին:

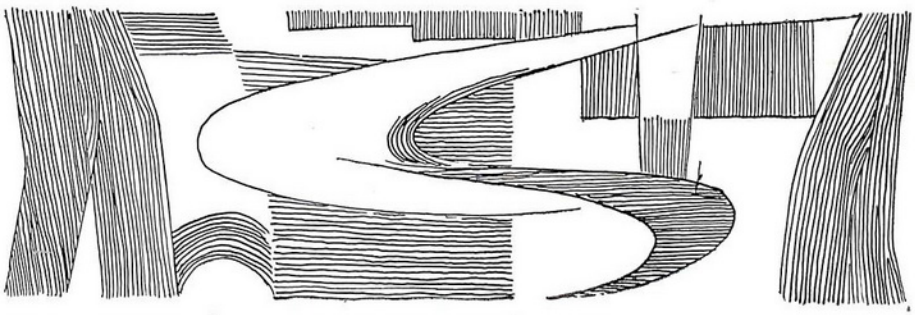
Թվում է, թե այսքանն էլ հերիք պիտի լիներ վավերացնելու համար սովորական հասակով սիրելի բարեկամիս որպես անսովոր հասակով բեմադրողի, ներկա ժամանակներում: Բայց դեռ չեն հանդարտվել ստեղծագործական փոթորիկները նրա ներսում և, հավատացած եմ, չեն լռի դեռ երկար տարիներ: Սրա երաշխիքը եղավ այդ երևելի վարպետի վերջին նշանավոր գործերից մեկը:

Այս վերջին ժամանակներում Հայաստան այցելեց մեկը աստանդական ամերիկահայերի տաղանդավոր ներկայացուցիչներից՝ սքանչելի գրող Վիլյամ Սարոյանը: Նա հայ թատրոնին բերեց նորատիպ մի գործ հեռավոր ու անծանոթ աշխարհի մասին՝ «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսը: Այստեղ լսելի է բողոքի ձայնը ամերիկյան ապրելակերպի դեմ, որ մարդկանց աղքատության գիրկն է նետում, խլում նրանցից հոգեկան հաճույքները, պատերալուկ հայտարարում արվեստին՝ բայց և փառաբանելով պատերալմի արվեստը: Աճեմյանը որսաց այս գործի ներքին իմաստը և բեմադրեց ճշմարիտ նորարարական ոգով, առանց մոդայական սեթևեթանքի և օրիգինալ երևալու ճիգերի, այլ նոր ըմբռնումով, նրբագեղ ու ռեալիստորեն համոզիչ: Ահա թե ինչն եմ վավերացումը համարում բարեկամիս հոգու հարստության, գաղափարի խորքը թափանցելու ընդունակության և անխառն ու արտասովոր տաղանդի:

Դժվարին աշխատանքով է թրծվել ու ամրացել Աճեմյանը: Այդպես է առնականացել, աճել ստեղծագործաբար, դարձել խոշոր վարպետ՝ ճանաչված Հայաստանի սահմաններից շատ ու շատ հեռու: Մի նոր, ուրիշ խոհ կա նրա աչքերում, նոր գաղափարներ ու հղացումներ են փոթորկվում նրա խոշոր գլխում: Հետը զրուցելիս հանկարծ կնկատեք, որ «բացակայում է» Վարդանը, որ նրա մտքերն արդեն հեռու են սլացել ձեզանից, մի ուրիշ, ավելի կարևոր տեղ են հիմա, կամ թերևս ունկնդրում է իր ներքին ձայնին, որ հետաքրքիր հղացումներ է շշնջում, նոր ու թարմ մտքեր է հուշում նրա հոգու ականջին: Սիրալիր ու պատրաստակամ զրուցակցի տեղ հանկարծ հայտնվում է ցրված, անուշադիր մի մարդ... Բայց դրա համար մի վրդովվեք նրա վրա, նա ձեզ համար, բոլորիս համար է սլացել իր տեսիլքների ետևից, և եթե ոչ այժմ, եթե ոչ շատ շուտով, ապա ինչ-որ պահի ամենը ցույց կտա մեզ բեմից:

1965

ՎԱՀՐԱՄ ՓԱՓԱԶԱՆ



ՃԱՆԱՊԱՐՀԻ ՍԿԻԶԲԸ

Մանկություն: Դարասկզբին Արևմտյան Հայաստանում ծրևված հայի ճակատագիր: Անդրադառնալ դրան, նշանակում է պատմել, թե ինչպես ունենալով ապահով ծնողներ, լինելով մեծ գերդաստանի զավակ, Վարդանը մի օր կորցրեց ծնողավայրը, մնաց որբ: Նա մենակ չէր, այն ժամանակ շատերը հանկարծ որբացան, մանկությունը թողեցին Արաքսի մյուս ափին:

Հերոսական իրադարձություններով հայտնի Վանը մեր դարի սկզբին էլ հրապուրիչ, գեղատեսիլ մի քաղաք էր, ուր և ծնվել է Վարդան Ահեմյանը 1905-ին, նոր տոմարով հունիսի 16-ին:

Նրա հայրը, Մկրտիչ Ահեմյանը, կամ ինչպես մտերիմներն էին կոչում, Պանոսիչը, Հայկոլոսձորի ծխական վարժարանի ուսուցչապետն էր:

«Մեր տոհմի վերջին կաղնին է Պանոսիչը,— հիշում է իր հորեղբոր տղան՝ Գուրգեն Մահարին:— Մեր պապերը բազրգյաններ են եղել Պարսկաստանում. բարձել են խուրմա և խաի ուղտերի վրա և քարավաններով ճանապարհորդել են քաղաքից քաղաք: Ազամների երկրում:

Բայց ահա Մուրադխանը գաղթում է Ազամստանից և բնակություն է հաստատում Բկունյանց ծովի եզերքում Վանում:

Եվ նա կոչվում է Ահեմ-Մուրադխանյան:

Անցնում են մի քանի վաճառականական սերունդներ մինչև Վարդան աղան, Համբարձում աղան, որոնց հաջորդում են մտավորականները: Այսպես, Գրիգոր աղան և Պանոսիչը հաշվվել են Վանի լավագույն մտավորականները, անհետացել է Մուրադխանի տրադիցիան և մնացել է Ահեմյանը»:

Մկրտիչ աղան, «երկաթե ջղերով և մանկական սրտով այդ մարդը», երեք հեղինակություն էր ճանաչում՝ Խրիմյան Հայրիկ, Մկրտիչ Փորթուգալյան, ԵՒս Տոլստոյ... Հակումներով էլ երդվյալ արմենական: Ընտանիքը բնակվում էր Վանի բերքառատ և գովաշունչ Այգեստան թաղամասում: Թեև Վարդանն իր հոր անդրանիկ զավակն էր, բայց միշտ չէ, որ արժանանում էր նրա հատուկ խնամքին: «Ժամանակ տուր ի, չեմ կրնար զավակներովս զբաղիլ», գանգատվում էր նա, իր ծանրաբեռնված աշխատանքը ակնարկելով: Իսկ Վարդանը նկարչության մեծ սեր ուներ: Թուղթն ու մատիտը նրա ուրախությունն էին: Նստում էր փողոցի քարերին, գծում էր, ջնջում, փորձում պատկերել Վարագա լեռն ու Աղթամարի վանքը, շրջապատի մարդկանց: (Նույն տարիներին նաև Արշիլ Գորկին էր հիանում բնության գույներով ու գեղեցկությամբ՝ նույն Վանա ծովի ափին): Բայց խորհրդատու չկար, չէին էլ նկատում մանկան ընդունակությունները: Երբեմն շուտ էր վերադառնում տուն, նստում դռան շեմին ու ժամեր անընդհատ, մելամաղձոտ աչքերով կսմում փողոցային անցուդարձը: Մայրը, Կալիփսեն, վկարտ ու հեռաբրքրասեր մի կին, թեև ընտանիքի հոգսը վրան, առիթ բաց չէր թողնում երեխային հեռնելու: Նա էր, որ օր առաջ վավակին սովորեցրեց հայոց այբուբենը, այն էլ թռչնագիր տատառներով: Իսկ երբ Վարդանը յոթ տարին բոլորեց, հայրը ձեռքից բռնած վարժարան տարավ, ուր նա սովորեց երեք տարի: Այսպես դրվեց կրթության հիմքը:

Ծնողավայրի հետ են կապված նաև մանուկ Ահեմյանի առաջին թատերական տպավորությունները: Բանն այն է, որ նրա մորեղբայրը, ուսուցիչ Կարապետ Ահեմ-Խաչոյանը Վա-

նում նշանավոր դերասանի համբավ էր ձեռք բերել, կոպիտ կերպում էր ներկայացումներ, ինքն էլ խաղում ոչ պակաս, քան Յագոյի և Վանահոր դերերը, իսկ հայրը Անտոնիո էր խաղում «Վենետիկի վաճառականի» մեջ:

«Թատրոնում,— պատմում է Ահեմյանը,— ես հափշտակվել եմ դեռևս 6-7 տարեկան հասակում, երբ ինձ թատրոն տարան: Ներկայացվում էր «Օթելլո»: Խաղում էին մոսկովյան ուժերը՝ ուսուցիչները, այդ թվում և մորեղբայրս: Ես վախեցա, լաց եղա, ինձ դուրս բերեցին: Մեկ տարի հետո նույն ուժերի մասնակցությամբ տեսա «Հին աստվածները»: Իմ հափշտակությունն այնքան մեծ էր, որ չդիտից գաղտնի մեր տան ներքնահարկում, մթության մեջ արտաբառնում և ներկայացնում էի Աբեղային, Ճգնավորին: Տատով հայտնի դարձավ իմ «դեղատնական ձիրքը»: Մայրս հայրապետաբար ինձ ներկայացնում էր հարևաններին, ասիպելով «խաղալ» «Հին աստվածները»:

Մի ուրիշ փաստ ևս, որ հիշում է Գուրգեն Մահարին. «1913 թե 1914 թվերին գաստրոլներով Վան եկավ Հովհաննես Զարիֆյանը: Խաղացին, եթե չեմ շփոթում «Ժայռ», «Ավազակներ» և «Օթելլո» ներկայացումները: Վարդանի հետ միասին դրանցից մեկի հանդիսատեսը եղանք: Երբ վերադարձանք տուն, նա շատ էր ապրվել և հաճախակի ընդօրինակում էր Զարիֆյանին: Եթե անտեսենք գլուխրեցի մեծ աբտիտաին,— կատակում է Մահարին,— ապա կարճահասակ, թխադեմ Ահեմ-Խաչոյանի բյուջ որդին՝ բնական գծով իր քեռու ժառանգորդը եղավ ասպահովաբար»:

Ահա և բոլորը: Մանկությունը դեմ առավ անեղ ճակատագրին: 1915... Երբ Այգեստանի վրա սկսեցին տեղալ առաջին գնդակները, ծովի վրա երևացին գյամիներ, թնդանոթի արկերը գործի անցան,— մի խումբ մանուկներ, հանկարծ հասունացած, Վարագա լեռան ստորոտում արտակարգ ժողով հրավիրեցին: Այստեղ «Վարդանը պահանջում է նկատի ունենալով մոմենտի լրջությունը, «Սև հողեր» ներկայացնել»:

...Կեսգիշերվա մոտ հայ գաղթականների ուղևոր մի խումբ կանգ առավ Աբաղայի դաշտավայրում: Հանկարծ Մկրտիչ տղան նկատեց, որ կորցրել է միջնեկ որդուն՝ Ոսկանիկին: Մինչ այդ, իրարանցման մեջ Վարդանն էլ անհետացավ: Շատով երկաց մի ռուս վիևորի կողքին, պարեհով բեռնված ֆուրգոնի մոտ: Զինվորի գութը շարժեց վոխա մանկան ակնաչիշ հայացքը: Նա ձգեց Վարդանի օձիքից, տեղավորեց ֆուրգոնի վրա, պարկերի արանքում:

Պանոիչի բավանդամ ընտանիքը բյուր ու բյուրավոր ժողովրդի հետ, ոտքով կտրեց Վան-Էջմիածին սպրտուռ ճանապարհը: Այստեղ, բարեբախտաբար, Վարդանը գտնվեց: Մայրը շատ էր հյուծվել, երկար չդիմացավ: Մեռավ նաև կրտած ու գտնված եղբայրը: Հյուծված Վարդանին ուղարկեցին Թիֆլիս՝ հորեղբոր մոտ:

Վանի խաղաղիկ Այգեստանից հետո, երեխաներուց մեծ, առուեղան ու աղմկոտ քաղաքը բավական սպասվորություններ անսպասելի նյութ էր տալիս: Բանը մի անգամ էլ իսկական թատրոնին հասավ, նրան տարան դիտելու Ջուբարովի ժողովրդական տան «Ավազակներ» ներկայացումը:

Սակայն այդ ուրախ ու զվարթ կյանքը կարճ տևեց: Թուրքերի նոր հարձակման վտանգի պատճառով Ահեմյանը պարտավոր էր հետևել հորեղբոր ընտանիքին և Թիֆլիսից մեկնել Մոսկուա: Իսկ որոշ ժամանակ անց նրան փոխադրեցին Ալեքսանդրապոլ, ուր պատրաստվում էր հայրը: Առաջին Սուրբ Գրիգի դպրոցն էր նրանց հանդիպանքը:

Գաղթած երեխաների համար շուտով տեղի որբանոցում կազմակերպվեց ինքնագործ թատերական խմբակ: Ի՞նչ խաղաս: Ահեմյանը, 14-ամյա մի պատանի, փորձեց գրիչ խաղացնել: Միտքը «Սև հողերի» հետ էր, բայց գրածը «Վա՛յ, Լևոն ապա, վայ» խորագրով չեչին մի վավերա: Դրանից ներկայացում չստացվեց: Թերևս, Ահեմյանի մասնակցությամբ առաջին անգամ «թատրոնը» անցոր գտնվեց ինքնատյուն դրամատուրգիայի հանդեպ: Նեղ դրությունից հանելու եկավ Գուրգեն Մահարին: Նա գրել էր «Պոեման ու արտիստը» վերնագրով մի գործությամբ կատակ:

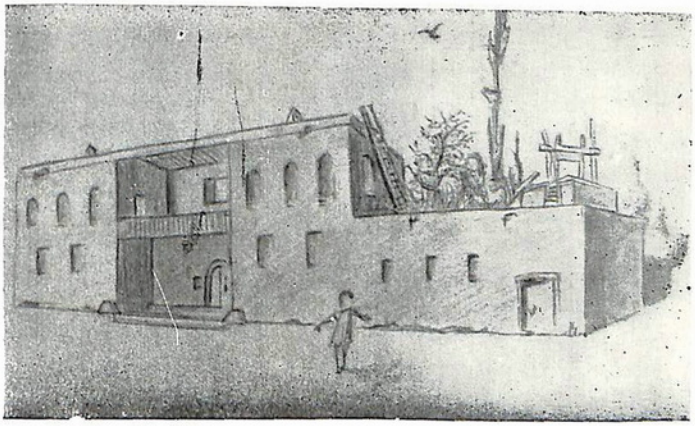
Պատերին երևացին ապրագրեր, կանչեցին հատուկ մասնագետի դիմաներկ անելու և, ահա, Կազաչի պատի դատարկ պահեստներից մեկը թատրոնի վերածվեց: Վարդանի անդրանիկ ելույթը պսակվեց հաջողությամբ, «ծով ու ծիծաղի առյուծի բաժինը» նրանն էր, ինչպես արձանագրվել է մամուլում: Հետո, նույն պահեստի բեմում, կյանքի կոչվեց Հ. Պարոնյանը: Ահեմյանն էր հանճահանել՝ «Պապլատար ապրար», ինքն էլ գլխավոր գործող անձ:

Ներկայացումները մի քանի անգամ կրկնվեցին: Թատրասպեների ոգևորված խմբակը փորձեց իր խաղացանկը ընդլայնել: Այդ կապակցությամբ դիմեցին Հ. Զարիֆյանին, խնդրելով հարմար մի պիես: Ի՞նչ էր դա, մասնակիցներն էլ հիմա լավ չեն կարողանում հիշել. ամենայն հավանականությամբ Կ. Գոդոնիի «Դոն Գրիգորիոն», որովհետև գլխավոր Փիլիպպոյի դերում «տորից փայլեց Վարդան Ահեմյանը», դրանց հաջորդեց Մաիի դերը «Սուտ ճգնավոր» կինոպատկերգության մեջ:

Երեխաները այլևս տիրելու ժամանակ չունեին, իսկ օրվա հերոսը կնում էր շուրջը, ճգնում իր «հերոսացման» գաղտնիքն իմանալ, թերևս պարզել թատրոնի հրաշքը... Ու միտք էր անում՝ ո՞վ գիտե, գուցե մի օր դերասան դառնա:

Կավաշեն ու խարխուլ Երևանում, դեռևս սոցիալիստական վերածնունդի նախօրյակին, գործում էր թատերական մի ստուդիա: Հայ բեմի ավանիկ մշակներից մեկը, Վարդան Միրզոյանը, չնայած նյութական սուղ պայմաններին, իր շուրջն էր հավաքել գեղարվեստասեր երիտասարդների մի խումբ և կամենում էր ապագա թատրոնի համար կիրթ դերասաններ պատրաստել: Ամեն ինչ խարխուլած էր անձնազոհության և խանդաղ վրա: Նրանք ուսում էին նոր թատրոնի վիևորներ դառնալ, և դարձան, մի քանիսը՝ նաև «բարձրատիճան վիևորներ»: Այստեղ, որոշ ընդհատումներով, մոտ մի տարի սովորեց նաև Վարդան Ահեմյանը, զուգահեռաբար կրթությունը շարունակելով նաև Աբովյանի անվան դպրոցում:

Ուրախալին այն էր, որ երբեմն ստուդիա էին հաճախում Վրթանես Փափազյանը, Դերենիկ Դեմիրճյանը, Գ. Լևոնյանը և դասեցներ ունենում նորընծա դերասանների հետ: Իսկ տների մեջ խոստումներից ուժեր շատ կային: Համենայն դեպս նրանցից երեքը ապագայում Ահեմյանի ռեժիսորական արվեստի խաչմերուկում կանգնեցին՝ Բաբկեն Գաբրիելյանը՝ Լենինականի պետթատրոնի արշավորին, Թաթիկ Սարյանը՝ Նյուժշուական կամերային թատրոնի վերելքի շրջանում և Գուրգեն Ջանիբեկյանը՝ ստանդարտացնելիների խաղացանկում ապագային դարձնելիս: Ահեմյանի համար թերևս ճակատագրական եղան հանդիպումները Վրթ. Փափազյանի, Դ. Դեմիրճյանի և ակնհայտ բանաստեղծ Ն. Զարյանի հետ, որն այն ամիս-



Հայրենի տունը
Վանի Այգեստան
թաղամասում.
վերուշ-գծանկար՝
Վ. Աճեմյանի
1975

նկարչի առաջադրանքի սահմանները: Կարո՞ղ էր ենթադրել Աճեմյանը, որ տասնամյակներ անց իր լավագույն բեմադրությունները պիտի հենվեին նրանց պիեսների վրա, իսկ վերջին երկուսի հետ էլ պիտի մտներ ստեղծագործական սերտ համագործակցության մեջ:

1921-ին, Միլոյանի առաջին լուծարքի ենթարկվելուց հետո, արդեն սովետական իշխանության բարեհպաստ պայմաններում, Աճեմյանն ընդունվեց Երևանի նորաստեղծ նկարչական տեխնիկումը: Պատանու հոգում ասես իրարու դեմ մաքառում էին թատրոնն ու կերպարվեստը: Մի փոքր ջրջան փորձեց նաև ջութակ նվագել: Ըստ էության, ի վերջո, իրարու դեմ ոչ մի մաքառում էլ չկար, այլ մաքառեցին իրար հետ և այն էլ բավականին համերաշխ, հանուն...

Ինչևիցե, Աճեմյանը հիմա նկարչական տեխնիկումի ասն է, ամբողջովին ուսմանը նվիրված: Նրա գլխին կանգնած են Ս. Առաքելյանը, Վ. Ախրկյանը, Ս. Աղաջանյանը, Մ. Սարյանը և էլի ուրիշ անվանի գեղանկարիչներ: Նրանք խրախուսում են, գոտեպնդում պատանուն: Լավ են առացվում հատկապես գծանկարները: Դիտողականությունը մեծ է, ոչինչ աչքից չի վրիպում: Տեսածը իսկույն հանձնում է թղթին: Ձուր չէ Վահրամ Փափազյանն ասել, թե «նա իր հետ բերել էր մի բան, որ իր եռանում թղթի վրա ոչ մի արժեքն ունենալուց բացի, բավարարված էր ու խորացված հարուստ մի դիտողականությամբ, որ իրենը լինելուց բացի, անցյալ անհամար սերունդների չարքաշ կյանքի ու տառապանքի ավանդն էր Վարդանին...»:

Տղան ներքուստ ուրիշ ասպարեզի համար էր նախապատրաստվում:

Երբեմն ընկերների հետ միևնույն բնորդին են նկարում, և Վարդանի աշխատանքները չատերից լավն են: Այդ ընկերներից մի քանիսը հետագայում հիանալի նկարիչներ դարձան: Իսկ Աճեմյանը, այսուամենայնիվ, թատրոնը ամեն ինչից վեր դասեց:

Նկարչական ուսմանը կուգահեռ Վարդանը ժամանակ էր գտնում այցելել Կոմսոմոլի ակումբ, ուր նրան վստահել էին նաև ռեժիսորի ձեռքբերումները: Հանդիսականը գոհ էր: Պատանու անունը սկսեց երևալ նույնիսկ «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթի էջերում:

Քաղաքում արդեն գործում էր Առաջին պետթատրոնը: Աճեմյանը հաճախ էր անցնում նրա կողքով, երբեմն էլ մուտք գործում դահլիճ՝ որպես հանդիսական: Ներկայացումներ կան, որ կարծես չեն բավարարում, իսկ Արշակ Բուրջալյանի բեմադրածը սրտովն է: Գոհ է առանձնապես «Երևակայական հիվանդը» ներկայացումից: Դա աշխույժ է, կենսախինդ ու ամբողջական: Ասես բոլոր դերակատարները խաղում են մեկի պես, և յուրաքանչյուրը բոլորի համար: Երգ, երաժշտություն, պար՝ նկարչի ձեռքն էլ կարգին երևում է: Կատարյալ թատրոն. պետք է դրան ձգտել: Եվ Վարդանին դուր է գալիս այդ մասին մտածելը: Նրան արդեն հետաքրքրում են *և ուրիշ հարցեր:*

1924-ին Աճեմյանը նկարչական տեխնիկումն ավարտեց: Ուսուցիչները նրա հետ մեծ հույսեր էին կապում: Բայց իսկույն: Պատանու ընդունակությունները, վառ երևակայությունն ու սրատես աչքը, դրսևորման այլ բնագավառ էին փնտրում, ավելի լայնածավալ, ներքին ու արտաքին դինամիկայով հարուստ, հակված բոլոր արվեստների համադրության, ուր նկարչությունն էլ մեծ գործ ուներ կատարելու:

Նույն տարվա օգոստոսին Մոսկվայից Երևան ժամանեց հայկական դրամատիկական ստուդիան, ղեկավար Ռուբեն Սիմոնովն էր հետը: Հյուրախաղերից հետո հայտարարվեց ընդունելություն: Աճեմյանը հենց դրան էր սպասում:

Մեկնեց Մոսկվա:

Կոտորած, արհավիրք, որբանոց՝ բոլորը մնացին ետևում: Ու անդառնալի: Դրա հետ էլ մանկական կյանքն իր ուրախ ու ցավալի տպավորություններով:

* * *

Քսանական թվականներ. Մոսկվա: Համաշխարհային թատրոնի պատմության մեջ դժվար է գտնել ավելի բուռն, ավելի բազմաբովանդակ ու գունեղ մի ժամանակաշրջան: Սակայն գեղարվեստական ողջ մոլորակը հայացքը նետել էր Մոսկվային:

ՀԱՅԿ.ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ



Մայրը՝ Կալիփսո Աճեմ-Խաչյան

Հեղափոխության կոչով թատրոնը վարգանում էր օրըօրին, առաջ գնում անդադար որոնումների, հակադրությունների և ստեղծագործական խիսխս փորձերի ճանապարհով: Թերևս այդ էր հետապնդում և Մոսկվայում ծայր առած ստուդիականության ալիքը: Գրեթե յուրաքանչյուր թատրոնին կից գոյություն ուներ ստուդիա, որը դարբնում էր հերթափոխի սերունդ, ոչ միայն ռուսական, այլև ազգային բեմերի համար: Նման մի օջախ էլ Հայկական նրբանցքի վրա, նախկին Լապարյան ճեմարանի շենքում գործող Հայկական դրամատիկական ստուդիան էր: Ղեկավարում էր Ե. Վախթանգովի բազմաշնորհ աշակերտ Ռուբեն Սիմոնովը, ինքն էլ բոլորովին երիտասարդ ու դեռևս ուսման կարոտ ռեժիսոր-մանկավարժ: Դասատուների մեծ մասն էլ երիտասարդ, երբեմն սաներից ավելի, և դա առանձնահատուկ իմաստ էր հաղորդում ուսուցման բնույթին:

Ստուդիականության գաղափարը ուղեկցեց Աճեմյանին՝ նրա բովանդակ ռեժիսորական արվեստում, ահա, ավելի քան չորս տասնամյակ: Թատրոնն իր հովանու տակ, իր վարպետների ամենօրյա հսկողությամբ պիտի աճեցնի հերթափոխի իր սերունդը: Դա Աճեմյանի, և ոչ միայն նրա, տեսակետն է: Նա լավ գիտե, որ թատրոնը, որպես ստեղծագործական օրգանիզմ, որքան էլ առողջ լինի, առանց ստուդիայի կապ-դարվել չի կարող. դա է ամեն մի թատրոնի երիտասարդացման ուղին, կարգացման ճանապարհը:

Իսկ մինչ այդ Աճեմյանն ինքը մեծ կարիք ունի սովորելու, սովորելու ոչ միայն ուսուցիչներից, այլև ավագ ընկերներից:

Աճեմյանը տեսնում և համոզվում է, որ դերասանը պիտի ունենա ժամանակի սուր զգացողություն, ռեժիսորական ընդունակություններ, իսկ ռեժիսորը թատրոն մտնի ոչ միայն դերասանական, որ ամենից կարևորն է, այլև նկարչական ու երաժշտական կարողություններով զինված: Դրամատուրգիական երկի մեջ խորանալու ընդունակություններն էլ՝ իրենց հերթին: Դրա փայլուն մարմնացումն ու վարակիչ օրինակը հենց ինքը՝ Ռուբեն Սիմոնովն է: Խոսքի երաժշտական արտաբերում, երգ, ռիթմ, պլաստիկա՝ սրանք յուրաքանչյուր դերասանի ընդունակությունների դաստիարակման, վարպետության հասնելու կարևոր նախապայմաններից են: Սիմոնովը, երեկվա մի ստուդիական, տիրապետում է այդ ամենին (և այնպես, որ ժամանակին նույնիսկ Վախթանգովի հիացմունքն է շարժել): Ուրեմն, ընդունակությունները դեռ քիչ են, արվեստագետը պիտի կարողանա իշխել իր անձի վրա, ուղղություն տալ իրեն: Ահա նույն Սիմոնովը, առանց լեկու իմանալու, Աճեմյանի համար ցուցադրում է մի կտոր «Մեծապատիվ մուրացկաններից». Աբիսողով աղայի հանդիպումը քահանայի հետ: Խոսքը բացվում է գործողությամբ և գործողությունը արդարանում խոսքի միջոցով: Պարզ, անմիջական ու թեթև ներկայացված կտորի մեջ զգացվում է նաև դերակատարի վերաբերմունքը կերպարի նկատմամբ, միաժամանակ շփումը՝ հանդիսականի հետ: Ինչ էլ ցուցադրի կամ ինչպես էլ խնդիրը բացատրի Սիմոնովը, նրա մանկավարժական խաղի մեջ մեղմ ու թաքուն հումոր կա:

Ուրիշ ոչ պակաս բարդ խնդիրներ էլ էին ծագում ուսման ժամանակ: Գեորգի Յակուլովը, թատերական Մոսկվայում փառաբանված մի նկարիչ, Կամերային թատրոնի հարուստ տեխնիկան թողած, հաճախ գալիս, նստում էր ստուդիականների կողքին՝ վրձնի, սոսնձի, երբեմն էլ մկրատի ու պարանների օգնությամբ, իր ձեռքով կյանքի էր կոչում գգեստների ու դեկորների ամբողջ մի սարքավորում, որ լույսերի տակ թատերային վառ տեսք էր ստանում բավական չէ, դեռ խոսում էր ամեն դերակատարի հետ: Եվ որքան դըժվարանում էր ներկ, կտավ, փայտանկյութ ճարելը, այնքան նկարիչը դառնում էր հնարամիտ, նրբաճաշակ, ասես փորձում էր «ոչնչից» կատարյալ ձևավորում ստեղծել:

Այսպես Աճեմյանը յուրացնում էր թատրոնի առանձնահատուկ կողմերը, իրավեկ դառնում նրա բարդ երևույթներին: Վարժվելով դրանց՝ գիտակցում թատրոնի սինթետիկ էությունը, նրա գեղարվեստական հնարավորությունների անսպառ լեկուն:

Ուսման ծարավի աշակերտը բարձր ոգևորության մեջ էր: Վերցնել շրջապատից որքան կարելի է շատ: Նկարչության ասպարեզում ձեռք բերած գիտելիքները ամրացնելու նպատակով, ստուդիական պարապմունքներից ազատ ժամերին, նա պարբերաբար հաճախում էր պրոֆեսոր Ի. Ֆ. Ռերբերգի գեղանկարչական արվեստանոցը: Նա արդեն խորապես գիտակցում էր, որ թատրոնը սահմանագծեր չի կարող ունենալ:

Սիմոնովի ստուդիայում Աճեմյանի նկատմամբ մի որոշ ժամանակ թերահավատ վերաբերմունք կար: Բայց «Մեծապատիվ մուրացկաններում» Քահանայի դերը խաղալուց և հետո վերաբերմունքը սկսեց փոխվել: Դրան նպաստեց և Գիգոլիի դերակատարումը «Պեպո» ներկայացման մեջ: Գիգոլիի դերակատարումը ընդհանրապես ֆակվելու պատճառով, 1925-ին Աճեմյանը տեղափոխվում է Պրոլետկուլտի ռեժիսորական կուրսերը: Այստեղ դասավանդում էին Հեղափոխության թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Ա. Գրիգիչը, դրամատուրգ Բ. Ռոմաշովը,

մեկ-մեկ այցի էին գալիս ականավոր կինոռեժիսոր Ս. Էյզենշտեյնը, արվեստաբան Ա. Ջիվելեգովը և ուրիշներ: Մթնոլորտը փոխվեց, բայց ուսուցման բնույթը դարձավ ոչ պակաս հետաքրքրական ու բովանդակալից:

Դժվար է ի մի բերել այն բոլոր ապրեցություններ, որ կրեց Աճեմյանը թատերական Մոսկվայում, ուր ձևավորվեց տաղանդավոր երիտասարդի գեղարվեստական ճաշակը:

Ուսման երկուսուկես տարվա մեջ նա բավմաթիվ առիթներ ունեցավ հաճախելու մոսկովյան թատրոնները: Ներծծեց այն լավագույնը, որ կար 20-ական թվականների ռուսական բեմարվեստում, հատկապես արտակարգ ինպտրությունները ձեռքբերած ռեժիսուրայի մեջ:

Բերենք Աճեմյանի հետ ունեցած մեր մի զրույցի ապատ շարադրանքը, որտեղ նա պատմում է, վերհիշում, գնահատում դեպքերն ու ներկայացումները՝ մեկ անցյալի, մեկ այսօրվա ընկալմամբ:

— Մեր հանրակացարանը գտնվում էր Հայկական կոմունարայի տանը,— սկսում է նա,— որի ձախ թևը հրեական Հաբիմա թատրոնին էր տրամադրված: Այն տարիներին Հաբիման հավակնոտ հաջողությամբ, գրեթե ամեն օր, ցուցադրում էր Վախթանգովի «Հաղիբուկը»: Մենք, հայ ստուդիականներս, նախ «Հաղիբուկով» ճանաչեցինք Վախթանգովին, ապա և ժամանակակից թատրոնը:

Սակայն լավ է իմ տեսած վախթանգովյան ներկայացումները պատմել հերթականությամբ: Առաջինը «Սուրբ Անտոնիոսի հրաշագործությունն» էր՝ իհարկե, երկրորդ տարբերակը: Դա իմ տեսած և ոչ մի ներկայացմանը նման չէր. ո՛չ դերակատարների ոճով, ո՛չ ձևավորմամբ, անգամ պիեսն էլ հիմնովին տարբերվում էր իմ կարդացածից: Տարօրինակ, արտասովոր ներկայացում էր: Թատերական չափապանցումներն ու ծաղրանկարը խիստ պայմանականությամբ ներխուժել էին բեմ: Տեսածս ժատ գրաֆիկական պատկերի տպավորություն էր թողնում:

Հոչակավոր «Արքայադուստր Տուրանդոտ» ներկայացմանը հայ ուսանողներին կազմակերպված են տանում: Դա ՄԽԱՏ-ի Երրորդ ստուդիայի շենքում էր, Արբատում: Բոլորովին այլ զգացողություն նույն թատրոնից, նույն ռեժիսորից: Իսկ տպավորությունը պարզապես կախարդական: Զարմանալիորեն հմայիչ էին գույները, լույսերը, պլաստիկան, երաժշտությունը, դիմակները: Կարծես իսկական հեքիաթ, հրավառություն: Միաժամանակ դերասանների ցայտուն խաղ: Այստեղ միայն ես հասկացա,— խոստովանում է նա,— որ թատերական արվեստը շատ խոր, գունագեղ, բավմական ձևեր կարող է ընդունել: Այստեղ վերջնականապես համոզվեցի, որ բեմահարթակը արտահայտչական միջոցների անսպառ շտեմարան է: Ինձ պարզապես ապշեցնում էր, թե ինչպես ներկայացումը կարող է լինել այդքան սինթետիկ, այդքան ամբողջական, իսկական տոնախմբային, ո՞ւր կարող է հասնել ուրախությունը: Ամեն ինչ այքի համար ստեղծված, միաժամանակ նյութի գաղափարական բովանդակության որպիսի հստակ բացահայտում:

Այս ամենը Աճեմյանին մղում են դեպի ռեժիսուրա:

— Ձիշտն ասած, ես արդեն մտքումս դրել էի ռեժիսոր դառնալ, բայց այդ բեմադրությունը կարծես թև տվեց իմ բաղձանքին, մեկընդմիշտ ամրապնդեց իմ որոշումը: Ես այն ժամանակ նախանձով էի նայում իմ այն ընկերներին,



Հայրը՝ Մկրտիչ Աճեմյան

որոնք «Տուրանդոտ» ներկայացման մեջ, բեմի ետևում նվագում էին սովորական սանրի վրա:

Այնուհետև վախթանգովյան բեմադրություններից նա դիտում է «Էրիկ 14-րդը»: Թեև վատ էր հասկանում ռուսերեն, բայց դիտել է աթոռին գամված: Միխայիլ Չեխովի դերակատարումը հիշում է ամենայն մանրամասնությամբ:

Ուսման շրջանում, ինչպես ասացինք, Աճեմյանը հնարավորություն ունեցավ բավմիցս դիտել «Հաղիբուկը», որ մոսկովյան թատրոնի ամենախոշոր երևույթներից էր: Այստեղ արդեն իրոք պետք չէր լեկու իմանալը, ինչպես լեկու պետք չէ իմանալ երաժշտություն լսելիս կամ կերպարվեստի որևէ ստեղծագործությանը ծանոթանալիս: «Հաղիբուկը» կյանքի էր կոչված համամարդկային լեզվով: Աճեմյանը իրավացի է:

— Ահա կախարդական մի աշխարհ ևս,— անցյալի տպավորությամբ վերստին հափշտակված, բացականչում է նա: Կարծես խոսում է նոր միայն տեսածի մասին: Չէ, պարզապես վերապրում է այդ ներկայացումը, ասես տարիները չեն էլ անցել: Ակամա մտածում ես, որ թատերական արժեքները ևս ժամանակի ընթացքում չեն կորցնում իրենց գեղարվեստական ուժն ու հմայքը, ուսուցողական առաքելությունը:

Ռիթմի և երաժշտության ահեղ իշխանություն, երևակայության մեջ բեկվող դեկորներ, դերասանական խաղն էլ նրբաթրման մեջ բեկվող դեկորներ, դերասանական խաղն էլ նրբահյուս մանվածքի նման, որ, սակայն, առեղի ընդհանրացման հատկություն: — Բայց առավել արտասովորն այն էր,— շարունակում է Աճեմյանը,— որ կենցաղային պիեսը ողբերգական հնչեղություն էր ձեռք բերել թատերային ընդգծված չափավանցումների միջոցով: Այդպիսին էին հատկապես Լեայի հարսանիքի, հոգևորականների երևույթի և մուրացիկների պար գալու տեսարանները: Սեր՝ ռոմանտիկական բարձր



1925

ընդվզումներով, սիրո հաղթական երթ, որ թեև դեմ է առնում սոցիալական ահարկու պատնեշների, բայց հոգեկան պայքարով ավելացնում է մարդուն: Արտահայտչական ցայտուն միջոցների, ավարտուն ձևերի ու գաղափարական հարցադրման լիարժեք միասնություն, որից հառնում էր Վախթանգով-ռեժիսորի անկրկնելի կերպարը:

Մեյերխոլդի մասին Ահեյանը շատ էր լսել, մի քիչ էլ կարդացել էր, մանավանդ վարմանքով պնդել նրա մարտունչ ազդագրերը: Սակայն «Վարժապետ Բուբուս» ու «Կառնեվալ Եվրոպան» ներկայացումները նրան լուրջ մտահոգություններ պատճառեցին: Ահեյանը ստիպում է իրեն, ճգնում ամեն կերպ հասկանալ, թե ինչն է դրդում մեծ ռեժիսորին ժխտել արդեն հաստատված արտահայտչաձևերը և դիմել դերասանական տեխնիկայի, յուրատեսակ տեմպո-ռիթմի հնարանքներին: Ի՞նչն է պատճառը, որ մեյերխոլդյան ներկայացումների ժամանակ երեք գործողությամբ պիեսը եչբեմն տարրալուծվում է 33 դրվագների մեջ, բեմահարթակը մերկանում, մարդկային պարզ շարժումները ենթարկվում են մեքենայացման կամ ինչպես ասում էին՝ բիոմեխանիկայի: Բացի այդ, բեմական գործողությունները հաճախ ծավալվում են կինեմատոգրաֆիկ արագությամբ, դերասանն էլ մեկ-մեկ դուրս է գալիս կերպարից, ուղղակի խոսակցության բռնվում հանդիսականի հետ:

Մեյերխոլդը այն սարինդներն փաստորեն սակնարկում էր անում կյանքի բեմական արտացոլման հինավուրց ձևերը և ամբողջովին հենվում դիտողի երևակայության վրա...

Դեռ պետք է ընտելանալ Մեյերխոլդին, աստիճանաբար վարժվել նրա արվեստին նախ իբրև հանդիսական, ապա նոր միայն մտածել հաղթահարման մասին, սա էր Ահեյանի նախնական եզրակացությունը: Բայց այնուամենայնիվ, Մեյերխոլդի օրինակը շատ էր հրապուրիչ, նա ավելի քան պարզ տեսնում էր, թե ինչ է նշանակում լինել ռեժիսոր-նորարար, կանգնել թատերական ամբողջ մի հոսանքի գլուխ:

«Մեր դերասանը պիտի կարողանա ամեն ինչ անել, մեր թատրոնը՝ խաղալ ամեն մի պիես»,— ասում էր Ա. Թահիրովը: Ահեյանը Կամերային թատրոնի «Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլյա», «Եգիպտական գիշերներ», «Ֆեդրա» ներկայացումների հանդիսականը լինելով, ականատես է դառնում ժանրերի միահյուսման փորձերին, նկատում գեղանկարչական երևույթներ, որոնք թատրոնում յուրովի են դրսևորվում: Պարարվեստի և առհասարակ պլաստիկայի ցուցադրական-թատերային կողմերն էլ ապատեղ ավելի նպատակային են բացահայտվում, քան թե մյուս բեմերի վրա: Ուրեմն, ամեն մի թատրոն և ռեժիսոր իր դեմքն ունի, ժանրային նախասիրությունները, իր դրամատուրգը, իր դերասանները, իր նկարիչը, իր երգահանը...

Ձրույցից երևում է, որ Ահեյանը իրերի բերումով ավելի սակավ է հաճախել Փոքր թատրոն: Տեսած ներկայացումներից անջնջելի տպավորություն է թողել «Կրեչինսկու հարսանիքը», Ռասպլուև-Վ. Դավիդովի մասնակցությամբ: Այդ թատրոնն ու ներկայացումը հին անցյալից էին գալիս, բայց գեղարվեստական ներգործությամբ չէին պիջամ մյուսներին: Ասես իրական կյանքից առնված մի կտոր: Ռուսական դասական երկը բեմադրված էր ապգային բեմարվեստի անսահման ավանդներով: Մինչդեռ Վախթանգովի բեմադրությամբ նման պիեսներ միանգամայն այլ ոճ ու մեկնաբանություն ունեն, իսկ Մեյերխոլդի թատրոնում՝ բոլորովին ուրիշ:

Եվս մի ինքնատաջադրանք՝ ոճի և մեկնաբանության խնդիրներ: Այս ամենի մասին, անշուշտ, խոսում են Ահեյանի շրջապատում՝ «մեզ համար պիեսի գործողությունը կատարվում է այսօր»: Պարապմունքների ժամանակ բացատրում, փորձում են հիմնավորել, թե ինչ բան են պարմանական թատրոնը կամ ռեալիստականը, ինչո՞ւ և ինչո՞վ են տարբերվում դրանք իրարից:

Ահեյանը պատմում է, որ իր, ինչպես և բոլոր ուսանողների իդեան էր բեմի վրա կամ կյանքում գեթ մի անգամ Ստանիսլավսկուն տեսնել: Նա գիտեր, որ Ստանիսլավսկին Վախթանգովի և Մեյերխոլդի մեծ ուսուցիչն է, այդքան աշդեն բավական էր:

Բառնանքը վերջապես իրականություն դարձավ: Հաբիմա թատրոնում են հավաքվել ռուս, հրեա, հայ և վրացի ուսանողներ՝ տարբեր ստուդիաներից: Բոլորը տոնական են, բոլոր կենսախինդ: Նրանց հետ սրտացում էր Ստանիսլավսկին: Ինչի՞ մասին, կոնկրետ ո՞ր թեմայի շուրջը, Ահեյանն այժմ չի հիշում. հուզմունքը պատել էր նրան: Մտաբերում է միայն, որ անշշուկ, կլանված լսում էին ուսանողները և հասկանում մեծ արվեստի համընդհանուր լեզուն:

— Դրանից մի քանի օր անց,— պատմում է Աճեմյանը,— ինձ բախտ վիճակվեց դիտելու Գեղարվեստական թատրոնի «Ֆյոդոր Իոանովիչ արքան» ներկայացումը: Հրաշալի տպավորություն թողեցին Մոսկվինը և ինքը՝ Ստանիսլավսկին, որ մարմնավորում էր Շույսկու դերը: Հետո էլ նույն թատրոնում նայեցի «Ջերմ սիրտը»: Հիմա եմ զգում, թե որքան անփորձ էի, կարգին գնահատել չկարողացա: Տարիներ անց միայն, երբ այդ ներկայացումը վերստին դիտելու առիթ եղավ, խորապես համոզվեցի, որ դա թատերական արվեստի էստետություն էր:

Վերջին հանդիպումը մեծ ուսուցչի հետ, առնչված էր մի ուշ- արարողության:

«1924 թվականի դեկտեմբերն էր, մոսկովյան սառնամանիք մի օր,— վերհիշում է Աճեմյանը:— Ստանիսլավսկուն տեսա հայկական եկեղեցում Գեորգի Բուրջալովի թաղմանը: Ստանիսլավսկին խաչակնքելով, երեք անգամ պտույտ կատարեց դագաղի շուրջը և ապա հանգուցյալի ճակատը համբուրեց: Նրան հետևեցին Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն, Ի. Մոսկվինը, Վ. Կաչալովը...»:

...Ավարտվեց Աճեմյանի մասնագիտական կրթության ստուդիական ճանապարհը: Քսանական թվականների թատերական գրոհն ու փոթորիկը խոր հետք թողեցին նրա հետագա ամբողջ ստեղծագործական կյանքում: Մոսկվայում արթնացավ Աճեմյանի ռեժիսորական բնածին տալանտը, և գեղարվեստական միտքն ու երևակայությունը գործող հունի մեջ ընկան:

...1926-ի աշնանը Աճեմյանը վերադարձավ Անդրկովկաս:

* * *

Թիֆլիսում Աճեմյանը մոտ մի տարի մնաց: Դա պետք է համարել նրա մասնագիտական ուսուցման յուրատիպ շարունակությունը:

Անդրֆեդերացիայի վարչական կենտրոնը այն ժամանակ նաև թատերական արվեստի խոշոր կենտրոն էր: Բավական է մատնանշել, որ այնտեղ ստեղծագործում էր Կոտե Մարջանաշվիլին՝ իր անհնազանդ աշակերտ Սանդրո Ախմեթելու հետ: Թատերական հեղափոխությունը ասես մի նոր փուլ էր սպրում վաց բեմի վրա, գտնելով արգավանդ հող և ոգեշունչ ռեժիսուրա:

Շրջապատված հայ մտավորականության երևելի դեմքերով, հայ թատրոնը ջանում էր ետ չմնալ ոչ վրացական, ոչ էլ ռուսական արվեստի ուղենիշ հոսանքներից:

Մի խումբ պատանիների գլուխ անցած, Աճեմյանը փորձեց ծավալել ռեժիսուրա-մանկավարժի բուռն գործունեություն: Նրան նշանակել էին Հայարտուն նորաստեղծ դրամատիկական ստուդիայի ղեկավար: Դերերը փոխվեցին՝ այժմ արդեն 22-ամյա Վարդան Աճեմյանը ուսուցիչ էր, իսկ նրա սաներից ոմանք՝ ավելի տարիքով:

1927-ի ապրիլի 28-ին ստուդիական աշխատանքների առաջին ցուցադրական երեկոն էր: Բեմադրվել էր Դ. Դեմիրճյանի «Հաղթական սիրո երգ» մեկ գործողությամբ մեղեդրաման: Բայց ի՞նչ մեղեդրաման: Ներկայացման մեջ համեմատաբար նույնքան մեղեդրամատիկ ոչինչ չկար: Դա ավելի շուտ մոտալուտ փոթորկի աղմուկ էր, հաղթանակի մրրկաշունչ երգ:



Աճեմյանը նկարչական տեխնիկումի դասատուների և չրջանավարտ մի խումբ բնկերների հետ. 1924



...Մոսկվայի Հայկական դրամատիկական ստուդիայի «Պեպո» ներկայացման դերակատարների և բեմադրողների հետ

«Ալեքսեև» նավը սպառնալիքի տակ է: Ուղևորներն իրար են անցել: Ո՞վ կփրկի նավը կործանումից, կապատի կանանց ու մանուկներին. նավատիների հեղափոխական ուժե՞ր, թա՞ հակաբոլշևիկյան բանդան: Իսկ փրկել նավը՝ նշանակում է կանգնել հեղափոխության դիրքերում, քայլել արթնացած Ռուսաստանի հետ: Սա էր պիեսի բովանդակությունը:

Նավատիների հեղափոխական խորումները, որ դրամատուրգորեն բավական դժգույն էին տրված, ավելի պատմողական բնույթի, սկսնակ ռեժիսորի ջանքերով ստացան պաթետիկ գունավորում, լրացան բեմական ակտիվ գործողությամբ: Մի արարով պիեսը վերածվել էր երեք ընդարձակ դրվագի ու դարձել դրամատիկական կրքոտ շնչով հագեցած, հուզիչ ներկայացում: Տպավորիչ էին կանգվածային շարժման՝ մասսայական տեսարանները: Բոլորը մի մարդու պես կամ բոլորը մեկի դեմ...

Դա ցուցադրական ներկայացում էր ոչ միայն ստուդիականների, այլև իր՝ ռեժիսորի համար: Ահեյանը նախ փորձարկում էր ինքն իրեն, և այն էլ երկու ուղղությամբ՝ բեմադրող էր ու ձևավորման հեղինակը:

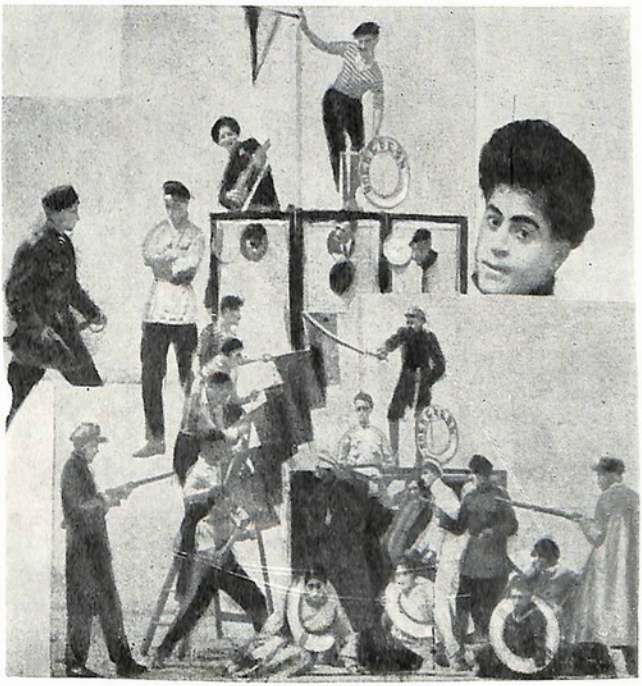
Երեկոն տեղի է ունեցել Թիֆլիսի Կամերային թատրոնի դահլիճում, մասամբ միայն բեմի վրա: Բեմահարթակը նրա աչքին փոքր է թվացել, շարժման մեծ հնարավորություններ չկային: Այնուամենայնիվ ներկայացումը ձևավորված էր մասնագետ նկարչի ձեռքով. կոնստրուկտիվ ոճ, պայմանական դեկորների սարքավորման ընդունված ձևերի կատարյալ ընդօրինակում: Այդ է ասում պահպանված լուսանկարը:

Ինչպե՞ս է տեսնում բեմը և ինչպես *խաղացնում* դերասաններին (իհարկե խաղացնում, քանի որ նա գործ ուներ միանգամայն անփորձ պատանիների հետ), հավանաբար ռեժիսորական այսպիսի խնդիրներ են պրովեցրել նրան՝ նաև Եանդիասկանի մասնակցությունը ներկայացմանը: Այլապես Ահեյանը բոլոր դերակատարներին, գծեստավորված ու դիմահերկով, չէր հանի դահլիճ, նախքան ներկայացումն սկսվելը: Նրանցից մեկը հսկիչ էր՝ տոմսերն էր ստուգում, մյուսը հետևում կարգ ու կանոնին, երրորդը՝ կոնֆերանսյե էր և այլն: Հանդիսականի հետ պրույցն ընդհատելով, նրանք ասես հանկարծ, մոնում էին դերի մեջ, անցնում խաղին: Ոչ վարագույր կար, ոչ էլ հատուկ լուսավորություն: Գոնգն էր տալիս ապդանշանը: Դժվար է ասել, թե բեմական այս բարդ խնդիրները մասնագիտորեն ինչպես են լուծվել դահլիճում, սակայն ռեժիսորական մտահղացումն է ինքնին հետաքրքրիրը, համարձակ մի մտահղացում, որքան էլ ժամանակակից «Ախա» թատրոնի ակումբների վրա հիմնված:

«Ստուդիայի պարապմունքները տարվում են Վ. Է. Մեյերխոլդի մեթոդներով», նշված է հրավիրատոմսերի վրա: Այս բանը նկատելի էր հենց ստուդիականների արտաքին տեսքից, նրանց կատարյալ ֆիզիկական մարմնածությունից, ի՜նչ ապատ ու անկաշկանդ և ի՜նչ ճարպկությամբ էին խարխիխ բարձրացնում, թոկ քաշում, տակառ գլորում: Դերասանը միշտ ապատ ու անկաշկանդ պիտի լինի, պիտի ձգտի բեմում ժրաջան երևալ ու երբեք չկորցնի հանդիսականի հետ իր կապը: Ահեյանի աշխատանքից այս տպավորությունն են ստացել ներկայացման ականատեսներն ու անմիջական մասնակիցները, իսկ «Մարտակոչ» օրաթերթը արձանագրել է. «Չնայած այն հանգամանքին, որ պիեսը չունի բեմական արժանիքներ, գրված է գլխավորապես ընթերցանության համար, այնուամենայնիվ ընկ. Վ. Ահեյանը կարողացել է տալ բեմական հաջող ձևավորում, կիրառելով մեյերխոլդյան թատրոնի մի շարք մեթոդները, ինչպես բիոմեխանիկա և «իրերի խաղը», որոնք բեմադրությանը տալիս էին աշխույժ և դինամիկ տեսք»:

Սա, փաստորեն, Ահեյանի ռեժիսորական աշխատանքի սկիզբն է կամ, ինչպես հիմա ենք ասում, դիպլոմային բեմադրությունը: Ամեն ինչ սկսվեց ինքնուրույն դրամատուրգիայից, հեղափոխական նյութից: Երիտասարդական խմբի անձնվեր համագործակցությունն էլ փոքր դեր չխաղաց:

Ահեյանը 1928-ի սկիզբներին տեղափոխվեց Երևան: Հաջողությունից գուռեպեղված, փորձեց գնալ այն օջախը, որի հետ տասնամյակներ հետո ստեղծագործական մեծ կապեր պիտի հաստատեր: Ծեծեց Առաջին պետթատրոնի դուռը: Բայց՝ իզուր: Նրան չխոստացան առաջիկա խաղաշրջանում որևէ բեմադրություն տալ, գոնե մեկը: Ըստ երևույթին, դեռ վստահություն չէր ներշնչում: Նա էլ խորասուզի ակումբում և Կարմիր բանակի տանը մի քանի ամսվա մեջ երկու բեմադրություն ունեցավ: Բանշրջիկ թատրոնի ուժերով պատրաստվեց Ս. Առսիմոնովի «Սարեպետումին կամ կարևոր



«Հաղթական սիրո երգը» ըստ «Աշխատանքի» հանդեսի լուսանկարչական մեկնաբանության. 1927

թուղթ» պիեսը և Դ. Դեմիրճյանի ցանկությամբ կրկնեց նրա «Հաղթական սիրո երգը»: «Աշխատանք» արհմիութենական հանդեսը այս բեմադրությանը նույնիսկ ամբողջ մի էջ նվիրեց՝ պետեղեկով ներկայացումից մի տեսարան, ինչպես և ռեժիսորի լուսանկարը: Այստեղ կարդում ենք. «Հաղթական սիրո երգև» անպայման ողջունելի քայլ է՝ խալտուրայից դեպի իդեոլոգիապես քիչ թե շատ կայուն և գեղարվեստականորեն մշակված թատրոնը... Առանձին ուշադրության արժանի են ընկ. Վ. Աճեմյանի ընդունակությունները ռեժիսորական ասպարեզում»: «Խորհրդային Հայաստանն» էլ գնահատելով «Ստրեպետովին» ներկայացումը, իր հերթին գրում էր, որ Աճեմյանի աշխատանքի մեջ «կան անմոռանալի տեղեր. խտացված գույներով խարազանվում են մեր միջավայրի ապադասակարգային երևույթները», միաժամանակ նշում, որ «կինոյի և թատրոնի նույնացման փորձն էր կատարվում»: Բեմի վրա միահյուսվել էին կինոն, ակրոբատիկան, պարը, երգը, «գարմոշկան», մոտոցիկլետն ու ռադիոն: Դժվար է հիմա մտովին վերականգնել այս ամենը, բայց պարզ է մի բան, որ ռեժիսորը ելնում էր Մոսկվայում տեսածից, բեմական խոսքը շաղկապում բեմական գործողությունների, «իրերի խաղի» հետ: Այս անգամ Մեյերխոլդի անունը չկա, բայց պե՞տք է, որ լիներ:

Վերոհիշյալ բեմադրությունները մամուլում գնահատվել են,— ինչը մեկ հատոր ավելի կարևոր է,— նաև որպես երիտասարդ ռեժիսորի մասնագիտական կարողությունների քննություն: Նշանակում է՝ քննություն քննության ետևից:

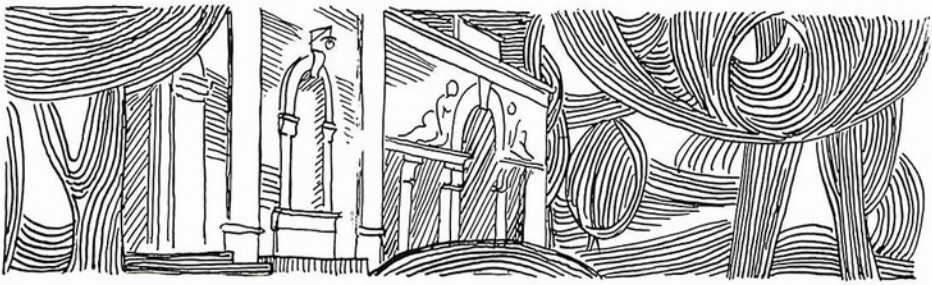
Իսկ ե՞րբ է գալու մեծ ստեղծագործության ժամանակը:

1928-ին Աճեմյանը նշանակվեց Լենինականի նորաստեղծ Երկրորդ պետթատրոնի ռեժիսոր և դերասան: Պայմանը պարզ էր. առաջին իսկ տարում մեկ ինքնուրույն բեմադրություն: Այդ մեկ տարում նա եղավ ասիստենտ-ռեժիսոր, օգնեց բեմադրական աշխատանքներում Թադևոս Սարյանին, որ թատրոնի գլխավոր ռեժիսորն էր, ինչպես և ութիշ բեմադրողների, խաղաց մի շարք դերեր, ավելի շուտ ըստ իր գեղանկարչական-ռեժիսորական հակումների, քան դերասանական պատկերացման, մինչև որ իրավունք ստացավ լիովին դրսևորվելու:

Մարտաշունչ խաղացանկ, հեղափոխության պատկերն ու մթնոլորտը բեմի վրա՝ ահա թե ինչ էր պահանջում ժամանակը թատրոնից: Դա էլ ոգի առավ Աճեմյանի ռեժիսորական արվեստում, նրա առաջին իսկ անփորձ քայլերից, ուր, սակայն, նա ավելի խիպսխ էր, քան անփորձ, ավելի խռովահույզ, քան կաշկանդված: Ամեն ինչ սկսվեց ապատ, անարգել, ամեն ինչ հենց սկզբից ստացվեց սովորականից դուրս:

ԼԵՎՈՆ ԽԱԼԱԹՅԱՆ

1974



✦

Լենինականի թատրոնի տասնամյա ղեկավար ծառայությունն արդեն, Աճեմյանին, որպես ստեղծագործող մարդու, բերեց հռչակված անուն:

1939 ՀԱՅԿԱՆՈՒՇ ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ



✦

...Հսկայական կարմիր կտորը անկյունագիծ կապմեց: Կտավի վրա խոշոր տառերով գրված էր. **Ամբողջ իշխանությունը խորհուրդներին:** Հրանոթի փողերը բեմից նայում էին դահլիճ, իսկ փողերի կողքին երևում էր պրահանավի կգաստ, պատվի առած անձնակազմը: Մեծ վարագույրը տակավին չփակված, ծափերը որոտացին: Հանդիսասրահում տիրում էր երջանիկ ոգևորություն: Ծափերը գնալով ուժգնանում էին: Դերասանները դուրս գալով իրենց կգաստ վիճակից, կիսաթեք կանգնած դեպի բեմախորշը, միացան խանդավառ հանդիսականին: Կարմիր վարագույրը քաշվեց մի կողմ, ու պրահանավի առջև երևաց կարճահասակ, 24 տարեկան մի երիտասարդ: Փոքր-ինչ շփոթված, անհարմար կգալով, նա սկսեց գլուխ տալ: Մթնոլորտը ավելի թեժացավ:



Անակնկալից շփոթված երիտասարդը շուռ եկավ դեպի դերակատարները ու սկսեց նույնպես ծափահարել: Մեկ էլ բեմի կանգվածը հարձակումով իր մեջ առավ երիտասարդին: Դահլիճը մի աչք դարձած սկսեց վեր ու վար նայել: Օրվա հերոսը թռչում էր դեպի վեր ու ընկնում վար՝ նավաստիների բազուկներին: Ծափերին միացան ցնծագին աղաղակները:

Սա այն տարիներին դեռևս ուսուցիչ, իսկ հետագայում դրամատուրգ Ա. Արաքսմանյանի վերհուշ-տպավորությունն է «Բեկում» ներկայացումից՝ վերարտադրված 1947-ին:

«Բ Ե Կ Ո Ւ Մ»

✦

...Ամբողջ պիեսը դիտողին ներշնչում է ու վարակում հեղափոխական էնտուզիազմով և հասարակությունը ուշադրության բարձր լարվածությամբ գրավվում է մասսայական տեսարաններով: Դա ապացույց է ռեժիսորի առաջ դրված պրոբլեմի հաջողության: ...Աչքի են ընկնում մանավանդ փողոցում տեղի ունեցող անցքերը:

Դահլիճում չկար մեկը, որ չհամակրեր կրեյսերի բոլշևիկյան պայքարը տևօրինող Գոդունին: Վառվուն, խրոխտ, առնական ձայնով, դիտողին սիրելի դերասանը շունչ ու կենդանություն է տալիս փոթորկվող ալիքների մեջ անասնան կանգնած նավի տախտակամածի վրա գտնվող նավաստիներին:

Ռեժիսոր Ամեմյանն իր պրոբլեմը լուծելիս օգնության է կանչել նույնիսկ երիտասարդ նկարիչ-կոնստրուկտոր Շերիշևին, որը թատրոնի դեկորատորներ Գևորգի և Մուկուչի ժրաջան աշխատանքներով, գրեթե բոլոր բեմադրություններ համար տվել է ճիշտ մակետներ: Բեմական վիթխարի կրեյսերը հեղափոխական կոնստրուկտիվիզմի ռեալիստական արտացոլումն է, իսկ դեկորատորների կառուցած նավը այնքան ամուր, որ դիտողի աչքում չքանում է բեմական պայմանականությունը:

«Բանվոր», 1929

✦

«Բեկումը» Երկրորդ պետթատրոնի անդրանիկ հաջողությունների թվին է պատկանում: Ամեմյանին հաջողվել է տալ դինամիկ, մտածված և կայուն բեմադրություն, մշակված դետալներով և բարձրարվեստ պաթոսով: Սրանով պիտք է բացատրել «Բեկումի» ունեցած հաջողությունը: «Բեկումի» առավելություններից մեկն այն է, որ ռեժիսորը գիտե կառուցել մասսայական տեսարաններ, կուռ բեմադրական լրացնող մոմենտներ, մոմենտներ, որոնք չկան դրամատուրգի մոտ:

«Բանվոր», 1931

✦

... Լենինականյան «Բեկում» բեմադրության ամենանշանակալի կողմը Բերսենևի (դերակատար՝ Լևոն Երամյան) խարակտերում կատարված ներքին շրջադարձի, ապա և բեկման խոր և բավմակողմանի բացահայտումն էր:

Բերսենևի, Գոդունի (Բաբկեն Գաբրիելյան), Տատյանայի (Ա. Մկրտումյան) և մյուս գործող անձանց ներաշխարհի ճշմարտացի ու համակողմանի բացահայտման հետ մեկտեղ, որ արդեն եղել էր «Բեկումի» երևանյան բեմադրության մեջ, ռեժիսորը հատուկ ուշադրություն էր նվիրել հածանավի մասսայական տեսարաններին: Սա էր նորարարականը լենինականյան ներկայացման մեջ, ուր ընդգծված էին հեղափոխության ուժն ու պաթոսը: Վարդան Ամեմյանը նավատոհ խաղացող յուրաքանչյուր դերասանի հետ մեծ համոզությամբ էր մշակել նրա դերը և հասել այն բանին, որ բեմում ոչ թե մարդկային միապաղաղ պանգված էր, այլ խոսում և գործում էին վառ կերպավորված տարբեր բնավորությունների մարդիկ: Սա խոշոր առավելություն էր Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Բեկում» ներկայացման համեմատ:

ԲԱԲԿԵՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

1957

✦

...Բ. Լավրենյովի «Բեկում» պիեսի ամեմյանական անդրանիկ բեմադրությունն իսկ ագիտացիոն-պլակատային թատրոնի ձևերի հատատումն վկայությունն էր: Ներկայացման հեղափոխական պաթոսը ռեժիսորին թելադրել էր հատուկ ձև՝ բեմում ոչ թե հեղափոխական պոռթկումին տրված վանգվածն էր, այլ պանգվածի գործողությունը, ապրումները: Մասսայական տեսարաններն ազատահայտում էին երկի էությունը, գլխավոր բեմավիճակների պլակատային պատկերավոր ձևերի մեջ ռեժիսորը տեսել էր ամբողջ ներկայացման կերպարը:

ՍԱԲԻՐ ՌԻՉԱԵՎ

1968

✦

...Բեմում եռում են կրքերը: Մասշտաբային, ցայտուն, տեղ-տեղ պլակատային բեմական լուծումները, բավմաբնույթ տեսարանները, մասսայի շարժման էքսպրեսիան մի նպատակ ունեն՝ ցույց տալ ու արտահայտել ժողովրդի պատմության ստեղծողի անխորտակ ուժը, նրա հեղափոխական մղեգնումի թափն ու ծավալը: Նավաստիների մասսան, սկզբում տարերային ու ցրված, վերջում համախմբվում է կուռ շարքերում, ասես դառնում սեղմված բռունցք, որ վճռական հարված հասցնի հեղափոխության թշնամիներին: Ներկայացման հերոսական-պաթետիկ շունչը համակում է դահլիճը. չէ՞ որ հանդիսականներից շատերը հեղափոխական իրադարձությունների մասնակիցներ են, դժվար ու հերոսական այն օրերի վկաները...

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱՎԱԳՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1967



«ԲԵԿՈՒՄ»

Ժամապահ՝ Հ. Բաղալյան
Միաբիչ՝ Ս. Սուրենյան

✦

Ներկայացման սկիզբն իսկ, որ գրեթե բոլոր թատրոններում կամերային բնույթ ուներ, Ադեմյանը 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 ներառնելու համար, քանի որ ներկայացումն ամբողջությամբ լուծված էր որպես ոգեշունչ պատմություն ժողովրդի հեղափոխական գործի մասին: Եվ այդ «որոտընդոստ» 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 են խիստ ոճը, կոնստրուկցիաները, որոնց գծերն իսկ ինչ-որ ընդհանուր բան ունեն «Զարյա» ռազմանավի կոնստրուկցիաների գծերի հետ: Ադեմյանի համար այս տեսարանը կուտ 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:

ՍԱԲԻՐ ՌԻԶԱԵՎ

1972



«ՄԱՐՈԿԿՈ»

✦

«Մարոկկոն» (նույն ինքը՝ «Արյունոտ անապատը») Անիկական Պետթատրոնի բեմի վրա ռեժիսորի ձեռքով կյանքի կոչեց արվեստի բոլոր լրացուցիչ միջոցները, որոնք դժբախտաբար չկային պիեսայում կամ չտրվեցին Երևանի բեմադրության մեջ: Ռեժիսորի մտահղացումները, նրա, ճիշտ է, հաճախ չափազանցության հասնող ֆանտազիան, «Մարոկկոյին» դարձրին մեր ինքնուրույն պիեսաների բեմադրությունների հաղթանակներից մեկը: ...Կինոյի, լուսային էֆեկտների, կրկնում ենք, ռեժիսորական մտահղացումների հաճախ մոնումենտալության հասնող թռիչքները (իմպերիալիզմի թաթը Աֆրիկայի վրա, ֆինալը...) պիեսային հաղորդում են միս և արյուն, այս վատ գրված պիեսին հաղորդելով լարվածություն և դինամիկա: Սա ռեժիսոր Վ. Մ. Աճեմյանի հաղթանակն է:

«Պրոլետար», 1929

✦

«Մարոկկո» բեմադրության հումոյթը կապմեց Ս. Բաղդասարյանի «Արյունոտ անապատը», որը պետք է ասել ոչ այնքան հաջողությամբ բեմադրվեց մեր մնացած բեմերում: Մեր թատրոնի երիտասարդ ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը տաղանդավոր վերամշակման է ենթարկել իր տրամադրության տակ եղած հումոյթը, գնահատելի, մեծ աշխատանք է տարել «Արյունոտ անապատը» ոչ միայն բեմին հարմարեցնելու, այլև հիմնականում ճիշտ լուծում տալու համար այն պրոբլեմներին, որ դնում է իր առաջ «Մարոկկոն»: Աճեմյանի վերամշակումից հետո «Մարոկկոն» արդեն մտավ մեր հեղափոխական թատերագրության և բեմական արվեստի գանձարանը:

«Բանվոր», 1931

✦

...Արևելքի ժողովուրդների ազգային-ազատագրական պայքարը տեղի էր ունենում անհավասար ուժերի առկայությամբ, որպիսի հանգամանքը այդ պայքարին հաղորդում էր ռոմանտիկական երանգավորում: Մարոկկացիների պայքարը ընդդեմ ֆրանսիական գաղութարարների կրում էր կրքոտ, խիպճ, խելակորույս բնույթ: Ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանը պիեսը արմատական խմբագրման ենթարկելով ներկայացմանը հաղորդել էր հերոսական ու ռոմանտիկական շունչ, որը և ապահովեց «Մարոկկոյի» անօրինակ հաջողությունը, մի բան, որին չհասավ այդ պիեսը բեմադրող և ոչ մի թատրոն:

ԳԵՎՈՐԳ ԱԲԱՋՅԱՆ

1959

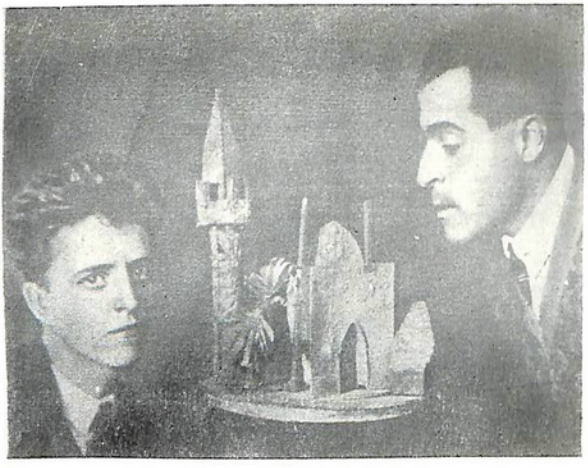
✦

«Մարոկկոն» հիանալի իլյուստրացիա էր Աճեմյանի ռեժիսորական արամաբության և ֆանտազիայի:

...Ես Մելիք-քյանդ գյուղից, որտեղ ուսուցիչ էի, ձմեռ ժամանակ, տասնյակ կիլոմետրեր ոտքով անցա, որ տեսնեմ առասպելի վերածված «Մարոկկոն»:

Բաբա՝ Բ. Գաբրիելյան
Յարիմա՝ Ա. Ասրյան





«ՄԱՐՈԿԿՈ»

Վ. Աճեմյանն ու Վ. Շերիշևը բեմադրության մակետի վրա աշխատելիս

Այդ բեմադրությունից մնացած տպավորությունները ես կարող եմ համեմատել առաջին օրվա հետ դպրոցում, առաջին սիրո հետ, անդադրում վավակիս տեսնելու և թռցնել ունենալու ցգացումների հետ: Չեմ չափազանցնում: Հիմա, այդ օրերին անդրադառնալիս, ակամա մոածում եմ, մեր այդ բուռն ընկալումները որևէ կապ ունեի՞ն իսկական արվեստի գնահատության հետ: Պնդել դժվար է: Բայց չէ՞ որ հիացումն ընդհանուր էր: Հասուն ու խելոք մարդիկ գնահատում էին այդ ներկայացումները: Եվ, վերջապես, ո՞ր հեքիաթն է, իսկական հեքիաթը, որ հավասարապես չի հուզում մանդուն նրա բոլոր հասակներում: «Մարոկկո» ինձ համար մնաց որպես «Հապար ու մի գիշեր»: Հարյուր անգամ նայել եմ հանդիսասրահից ու բեմի ետնից... և երբեք ինձ համար չի խամրել նրա պարմանալի հմայքը:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՄՐԱՔՄԱՆՅԱՆ

1965

✦

— Արթնացիր, Մարոկկո, այսօր խանգարվում է քո խորհրդավոր լռությունը,— ասում էր ֆիլհարմոնիայի Գաբրիելյան-Բաբան, և չահերով, կեռոններով, ծուխ ու կրակ արձակելով, հանդիսասրահի բոլոր ղեներից Ներկեռժում էին ապառաժները: Մի պահ տագնապալի իրաշռնցում, հետո հադբանակի շքերթն էր բեմի վրա և դահլիճում եչում էին գոռոի ձերմակ-փոթթոցավոր մարդիկ՝ Օթելլոյի կերպարանքով: Շատ դժվար էր բեմի և դահլիճի սահմանը որոշել: Թվում էր, թե ինքդ էլ, որ նստած ես դահլիճում, մասնակից ես Մարոկկոյի ապստամբությանը և ջահ կա ձեռքիդ: «Այդ մենք ենք գալիս,— կարող էր ասել ամեն մի հանդիսական,— գալիս ենք չահերով»: Եվ պատահական չէ, որ Երևանում, Բաքվում և Թիֆլիսում փորձված, մեծատուն ռեժիսորների և դերասանների չանքերով կյանքի կոչված նույն «Մարոկկո» («Արյունոտ անապատը») նեմացավ Լենինականի թատրոնի բեմադրության ասջև:

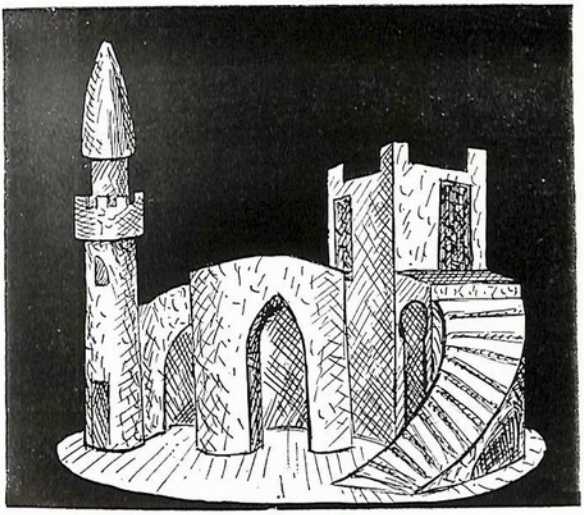
ԼԵՎՈՆ ԽԱԼԱԹՅԱՆ

1965

— Նաբրա՞թ, պաղ չաբրաթ...



Մակեաի գծանկար՝ Վ. Շերիչևի



✦

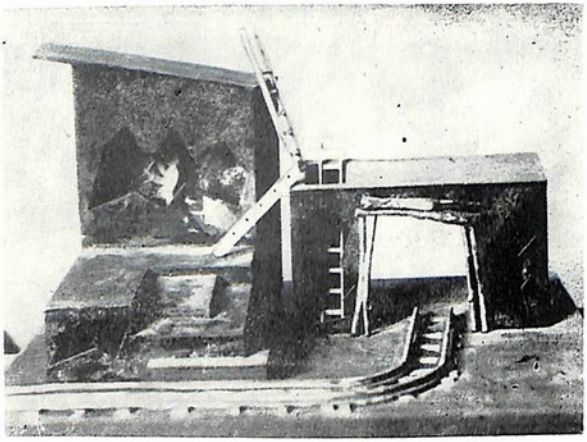
«Մարոկկոյի» բեմադրությունում կենցաղային կամ նատուրալիստական հնարքներն աննշան էին: Ամբողջ ներկայացումը տոգորված էր հեղափոխական ոգևորությամբ, ուր հանդիսատեսին գերում էր դարավոր քնից արթնացած ժողովրդի անեզր ցասումը, մահու ու կենաց պայքարի դուրս գալու անկոտրում կամքը: Չէ՞ որ այդ օրվա հանդիսատեսի համար դեռևս մոռացված անցյալ չէր այն հերոսական գոռեմարտը, որ մղել էր նա իր ապատությունը ձեռք բերելու համար: Ուրեմն, հարկավոր էր գտնել բեմական այնպիսի պատկերներ, որոնք ավելի ինչեղ դարձնեին պիեսի հերոսական ոգին, գործողությունների արընթաց ոլորտում հատակորեն գծագրվեր ապստամբ հոծ կանգվածների մեծ ուժը: Ահա ինչու հանդիսատեսի համար տարօրինակ ու կարմանալի չէր, երբ ապստամբ արաբները ապատության հրավառ ջահերը ձեռքներին հոծ խմբերով դիմում էին դեպի բեմ, դեպի ֆրանսիական գաղութարարների միջնաբերդը՝ ոչ միայն Կուլիսներից, այլև հանդիսարանից:

1967 ՌԱԶՄԻԿ ՄԱՂՈՅԱՆ

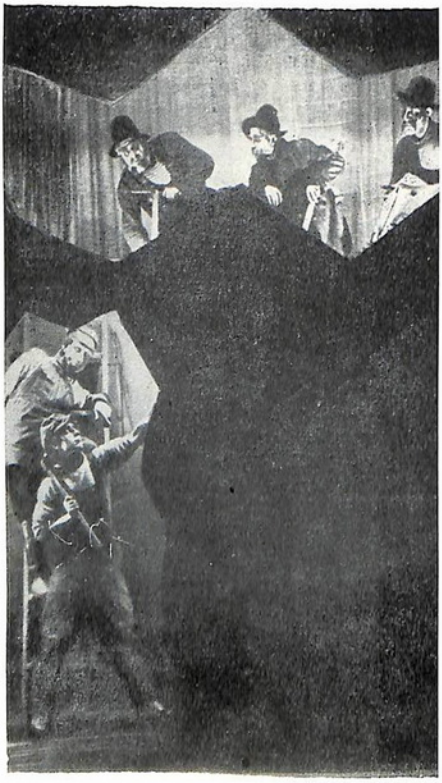


«Ջուռնալի» մոլաճեռը և ավա՛ ակիե ճեմած
Բեե-Ալալիե...

«Լ Ե Ռ»



Բեմադրության մակետ՝ Վ. Շերիշևի



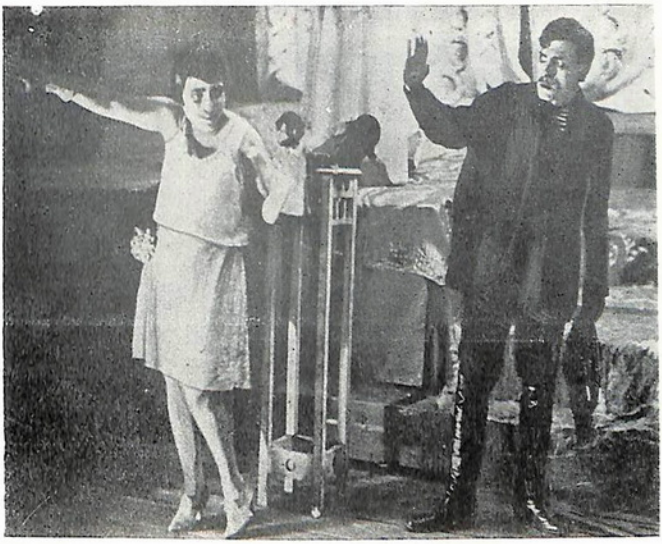
✦

«Մարոկկոյից» հետո «Լեռի» բեմադրությամբ ռեժիսորը ուժվեց ընթացիկ սեզոնի երկրորդ մեծը: Մեծ խանդավառությամբ դրված է շախտաների պատկերը, որն ինքնըստինքյան բեմական նվաճում է: Շնորհալի ռեժիսորի ձեռքն աշխատել է ամենամանր դետալների վրա, հոկել է, մշակել, խորացրել:

«Պրոլետար», 1930

✦

Լենինականի պետթատրոնը Արվեստի օլիմպիադայում հանդես եկավ երկու բեմադրությամբ՝ «Մարոկկո» և «Լեռը»: Առաջինը մեկ արդեն ծանոթ՝ Բաղդասարյանի «Վերջնահաշվեպատ» պիեսն է, որ մասամբ վերամշակել է ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը, իսկ երկրորդը՝ Զ. Զալայայի պիեսը, որ Շախտիի վնասարարության մի դրվագն է պատկերում: Այս երկու բեմադրությունները ցույց տվեցին, որ Լենինականի պետթատրոնը կարճ ժամանակամիջոցում կգալի աշխատանք է կատարել, իսկ դա կարելի է խոշոր նվաճում համարել Լենինականի համար: Պետք է ուշադրության առնել, որ ընդամենը երկու տարի է, ինչ Լենինականի թատրոնը լավ է կազմակերպված: Թատրոնի կոլեկտիվը գլխավորապես կազմված է երիտասարդ ուժերից, որոնք գրեթե փորձ չունեն, ուստի այս հաջողությունները ձեռք են բերվել մեծ դժվարությունների հաղթահարման գնով: Երիտասարդ



Վերցինիս՝ Ա. Աարյան, Պավլիենով՝ Հ. Բեյլերյան

ռեժիսոր Աճեմյանն իր երկու բեմադրություններում ստեղծագործական մեծ աշխատանք է կատարել, մտածված ու նրբորեն օգտագործելով բեմական արտահայտչաձևերը, ոչի հետևանքով բեմադրությունները ամուր կառուցվածք են ստացել:

Անկասկած, ռեժիսորի աշխատանքում նկատվում է մեյերխոլդյան դպրոցի որոշակի ազդեցությունը, հատկապես բատերական պայմանականություններն ընդգծելու առումով:

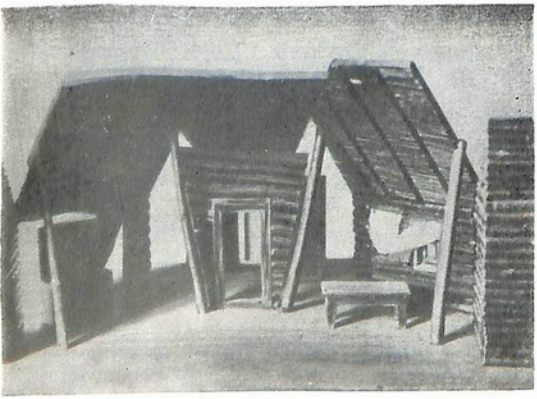
«Նա ուրբեժե վուտոկա», 1931





Մոկրիենա՝ Ա. Բերոյան Ռոմաճով՝ Գ. Հակոբյան

Բեմադրության մակետ՝ Վ. Շերիշևի



«Հ Ա Ց»

✦

«Հացը» կարծես հանդիսացավ Ամեմյանի հետագա բոլոր բեմադրությունների հիմնական տոնը: Ահա թե ինչու, նրան հաջորդում են՝ «Խնդության փողոցը», «Դատը», «Նավթը», «Իմ բարեկամը», «Հատակումը», որոնք իրենց բեմադրական սկզբունքներով, դրվածքներով բխում են «Հացից»: Ամեմյանը այնպիսի ռեալիստական վառ, բնորոշ գծերով էր բեմադրել այդ մոնումենտալ գործը, որը կարծել է տալիս, թե նույն հաջողությամբ, ինչպես մյուս պիեսները, նա կարող է բեմադրել նաև կլասիկներին:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

«Գրական թերթ», 1934

✦

...Ռեժիսուրան՝ հանձին Վ. Ամեմյանի, խոշորացրեց ներկայացման թեման, մի կիրք, մի չունչ հաղորդեց նրան, ցայտուն դարձնելով դրությունները, հասնելով գործող անձերի դարձյալ ռեյեֆ դրսևորմանը: Թատրոնի ստեղծագործական անձնակազմը խորապես ըմբռնել էր ներկայացման այժմեական նշանակությունը, ապրում էր նրա խնդիրներով: Ամենից էականն այն էր, որ արդեն ձևավորված, թատերական հին փորձով վինված դերասանները այս ներկայացման մեջ հանդես եկան նորի զգացումի, նոր իրականության սոցիալ-դասակարգային երևույթների կրքոտ պատկերմամբ:

ՍՈՒՐԵՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

1968

✦

Ամեմյանի այս բեմադրության մեջ կուլակները սոսկ գյուղական ցեցեր չէին, կամ մանր գիշատիչներ: Կվասովի գլխավորությամբ նրանք մարմնավորում էին սովետական ոգու դեմ խոյացող կատաղի մի բանակ: Միայն մանը կարող է ետ պահել նրանց հրեշավոր ակնկալություններից: Հաշտության կամ նահանջի ոչ մի եզր: Թշնամին պատրաստ է մարդկանց այրելու, հացն ի՞նչ է որ. այդ վայրագ ուժի դեմ կարող են ընդդիմշտ ոտքի տակ գնալ **մարդիկ:**

Ընդդիմադիր ուժը կուսակցությունն է, բոլշևիկյան գծի հավատարիմ վինվոր Միխայլովի գլխավորությամբ: Թշնամին դաժան է, ինքը՝ մեղմ, շրջահայաց և ինքնավստահ, թշնամին դավադիր է, նա՝ շիտակ, անկոտրում և զգուշավոր: Այսպես առաջին անգամ իրարու դեմ կանգնեցին հայ բեմի ապագա երկու վարպետները՝ Լևոն Զոհրաբյանն ու Ցոլակ Ամերիկյանը, պատակտված խմբերով: Բեմում ծավալվող պայքարը իրոք գաղափարական պայքար էր, դրամատիկական ծանր ընդհարում կուսակցական գծի իրականացման համար:



Պիես՝ քաղաքական հարցադրումը լուծված էր այդ երկու կերպարների ճիշտ մեկնաբանության շնորհիվ: Կվասովի դերակատարումը հոգեբանորեն արդարացված, հյութեղ, հոգեբանական նրբին անցումներով հարուստ: Նրանից սասեա հորդում էր ատելությունը տիրող կարգերի նկատմամբ: Նա պայքարում էր ոչ թե նյութական բարիքներից զրկվելու վտանգի դեմ, այլ պահպանելու համար սեփականատիրոջ իրավունքները: Իսկ Միխայլովը, ընդհակառակը, մարդկային, հուզիչ և ապրում էր նոր կյանքի կառուցման երակներով, թեև ընկած հանցագործների որջը: Նրա ընդվզումը ոչ թե հացի համար էր, այլ կուսակցության հեղինակության, կուսակցության վարած գծի ճշմարտության և ժողովրդական կարգերի հաստատման համար:

...Ներկայացումն իհարկե, երկու դերակատարի վրա չէր կառուցված: Նույնքան տպավորիչ և ամբողջական էին նաև մյուս կերպարները, մանավանդ փքուռույց ճառերի սիրահար Ռանևսկին, որի հակասական դերը նույնիսկ Գեղարվեստական թատրոնում դժգույն էր ստացվել: Իսկ տվյալ դեպքում այդ հակասությունը Ամեմյանը օգտագործել էր երկու տարբեր կոմունիստների վեճը համոզիչ պարզությամբ Միխայլովի օգտին լուծելու համար:

Բեմադրության մեջ արժեքավորը ոչ միայն անսակրկն էր, այլև գաղափարական պայքարի ոգին: Ճիշտ էին գտնված կեդրոնների փոխհարաբերությունները: Ուշ դա շատ կարևոր նշանակություն ուներ, քանի որ, ինչպես պիեսի հեղինակությամբ նշել է Ա. Լունաչարսկին, «երանց փոխհարաբերությունների մեջ ինչ-որ ավելին կա, քան նրանք ինքներն են»: Հենց այդ ավելին էլ կապում էր ռեժիսորներին դերասանների բուն խնդրով, ներկայացման վերջնական արժեքը պիտի նկատվեր:

Հետաքրքրական է, որ Ամեմյանն այս պիեսին մոտեցել է մեծ հավատով ու վստահությամբ. նախորդների նման տեքստը տակնուվրա չի արել: Մի՞թե կարելի էր, ասենք, փոխել ժամանակակից թատերային միջոցներով ստեղծված նրա ֆինալը:

Կուլակների դավադրությունը խափանված է: Կվասովը, որն այն է՝ ուզում էր կրակին տալ ոչ միայն հացի բոլոր ամբարները, այլև բոլշևիկ ղեկավարներին, կապոտած փռվել է գետին, հայացքում կատաղության մաղձը:

— Կարծում էիր Միխայլովը մեռա՞ց է,— դիմում է նրան հենց ինքը, Միխայլովը,— իսկ միխայլովները ահա թե որքան շատ են,— մատնացույց անելով շուրջը, բեմի վրա գըտնվող կոմերիտականներին,— ահա միխայլովները,— այս անգամ դիմելով ողղակի դահլիճ:— Մեկ չե՞ս այլի:— Եվ վերջին բառի վրա դահլիճն իսկույն թնդում էր ծափահարություններից: Հերոսի խուրջը ատանում էր վառ ռոմանտիկական գունավորում:

Հանդիսականը միահամուռ պաշտպանում էր Միխայլովի վարած դասը: Չէ՛, մեզ չես այրի:

...Գեղարվեստական աշխարհայացքի ձևավորման առեալեհոց Ամեմյանի համար «Հացի» բեմադրությունը վճռական նշանակություն ունեցավ: Դա «ռեժիսորական հատուկ մտածողության» հիմնաքարն էր, գաղափարական ահի անհերքելի ապացույցը: Նրա մեջ զարգանում էր, այն էլ արագ կերպով, պետական մտածողություն դեպի թատրոնը, դեպի ռեժիսուրան: Նրա բեմադրությունը արձագանքում էր օրվա քաղաքական երևույթներին, որոնք կյանք էին մտել նոր հասարակարգի թելադրանքով: Վաղ շրջանի Ամեմյանը փաստորեն «Հացի» մեջ հանդագումարի բերեց իրեն: Տաղանդի տարերքը ատեա մի պատ ընկրկեց, ճանապարհ հարթելով «սառը», քաղաքացիական դատողության առջև:

«Հացը» ըստ ամենայնի նպատակալաց, կուռ գաղափարական ներկայացում էր: Ռոմանտիկական որոշ ընդվզումները գալիս էին տոսկ հաստատելու, ամրապնդելու պիեսի օպտիմիստական ոգին: Ամեմյանի բեմադրությամբ պիեսը ստացել էր մի նոր երանգ, որը կարելի էր կոչել օպտիմիստական դրամա:

ԼԵՎՈՆ ԽԱԼԱԹՅԱՆ

1968

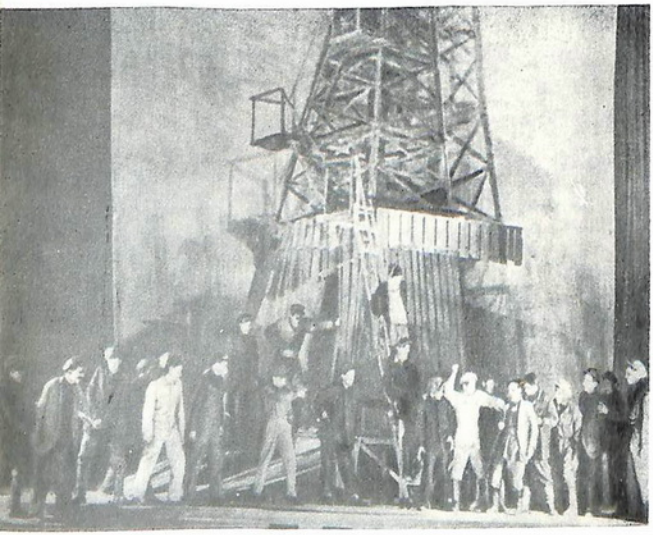
«ՆԱՎԹ»



...«Նավթի» գործողությունները բավականին աշխույժ, հակիրճ, բայց ապրու տպավորություն են թողնում և դա մեծ մասամբ շնորհիվ հաջող բեմադրության: Ահեմյանը լավ է կազմակերպում մասսայական տեսարանները, աշխատանքի մասսայական պրոցեսը: Իր վիշկայի տեսարանով Ահեմյանը շատ բանով է առաջ անցել ուրիշ բեմադրություններից: ...Ահեմյանի և Շերիշևի վիշկան նավթաշխարհի իրական, ռեալ կենդանի մասն է: Ահեմյանը հավեի է ուժեղացրել բանվորների ակտիվ դերն ու տեղը արտադրության մեջ և պիեսում ծավալվող պայքարում, և դա շատ հետաքրքիր է: ...Ինժեներ Ալիևին Ահեմյանը վերածել է ինժեներկա Ալիևայի և դա շատ տեղին է ստացվել:

ՄԱԹԵՎՈՍ ԴԱՐԲԻՆՅԱՆ

«Բանվոր», 1932



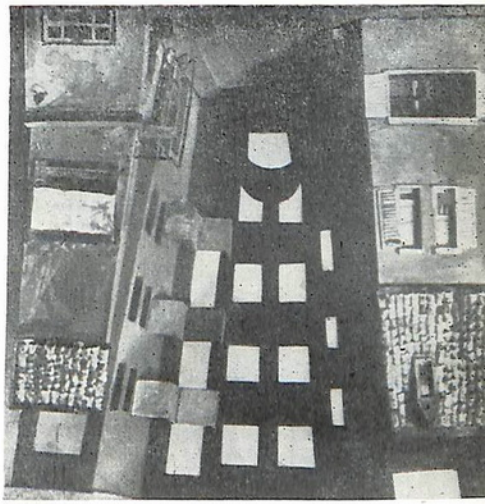
«ԽՆԴՈՒԹՅԱՆ ՓՈՂՈՑ»

Ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը և արտաքին ձևավորող Վ. Շերիշևը կարողացել են ստեղծել այն առանձնահատուկ ու բնորոշը, ինչ հատկանշական է կապիտալիստական խոշոր, ջաղաքի մի անկյունում ընկած բանվորական թաղամասին: Գորշ ու բարձրաբերձ շենքերը, որոնք թեք աջտարակի նման խորքից ծռվում են դեպի առաջ, կարծես արտահայտում են ահռելի մասսաների ցասումը շրջապատին ընկած բուրժուական առանձնարանների վրա: Ռեժիսորն ու ձևավորողը լավ են ըմբռնել մասնավորի մեջ ընդհանուրը պատկերացնելու գաղափարը. գաղափար, որը արվեստի առանձնահատուկ երևույթ է և որը դրսևորելու համար անհրաժեշտ է նախ և առաջ տիրապետել արվեստի կյանանսներին:

Ռեժիսուրան կարողացել է նաև մտցնել դինամիկա ամբողջ խաղի ընթացքում, որ նպաստում է նրան, որ 50—60 րոպե տևող գործողություններն անցնեն անձանձրույթ, այդ հանգամանքին քիչ չի նպաստում միանգամայն օրիգինալ երաժշտությունը:

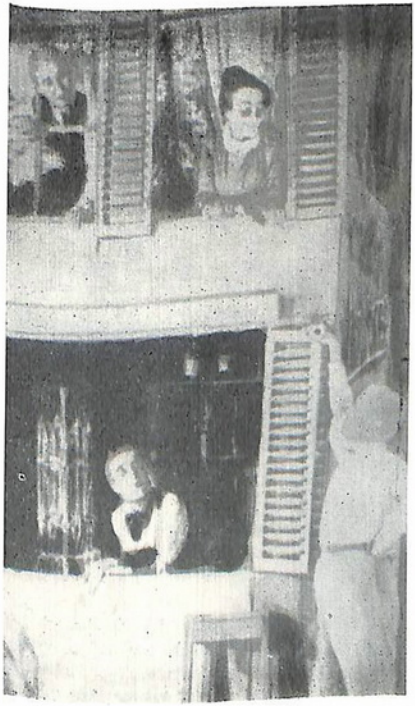
ՀՄԱՅԱԿ ՍԻՐԱՍ

«Բանվոր», 1932



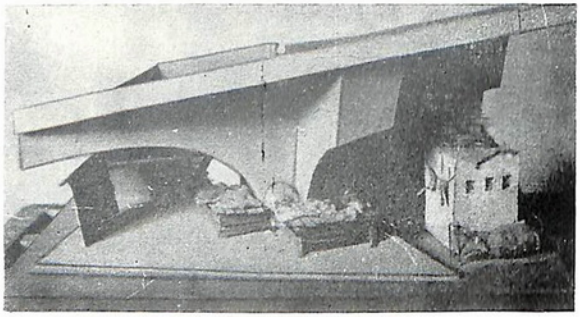
Բեմադրության մակետ՝ Վ. Շերիշևի

Տեսարաններ ներկայացումից





«ՀԱՏԱԿՈՒՄ»



Բեմադրության մակետ՝ Վ. Շերիշևի

✦

...Խոսելով ռեժիսորական աշխատանքների մասին, պիտի շեշտել, որ Վ. Աճեմյանը կարողացել է բավականին խոր թափանցել Գորկու ստեղծած սոցիալական և հոգեբանական խոր պատկերումների, երևույթների և տիպերի մեջ: Նա կարողացել է վեր հանել և ընդգծել պիեսի հատկապես այն կողմերը և մոմենտները, որտեղ հեղինակը յուր ժամանակին սլացիկ կերպով արտահայտել է մարքեր և գաղափարներ, որոնք ցարական ցենզուրայի օրոք հնարավոր չէր պարզորոշ կերպով ասել: Շեշտը դնելով այդ մոմենտների վրա ռեժիսորը հնարավորություն է ունեցել այս պիեսը ավելի հնչեցնել և մատչելի դարձնել մեր հանդիսատեսի համար:

Ռեժիսոր Աճեմյանը ստեղծել է դրությունների և միավանցեևաների այնպիսի մի օրգանական համադրություն, որը միանգամայն բնում է պիեսի անմիջական բովանդակությունից, առանց ընկնելու ձևական ինքնանպատակ դրությունների մեջ, մի բան որ երբեմն արտահայտվում է ռեժիսորի մյուս բեմադրությունների մեջ:

...«Հատակումը» Երկրորդ պետթատրոնի համար մեծ նվաճում է և նրա հետագա վարգացման գործի մեծ գրավական:

«Բանվոր», 1933

✦

Մեծ գոհունակությամբ դիտեցինք «Հատակում» պիեսը: Ներկայացումը վկայում է Լենինականի թատրոնի թատերական բարձր կուլտուրան: Թատրոնը կարողացել է բարձրացնել Գորկու պիեսի խորը հումանիստական ոգին: Այդ իրավունք է տալիս նրան պարծենալու, թե իր տաղանդավոր դերասաններով և թե նույնքան տաղանդավոր գեղարվեստական ղեկավարությամբ: Նման թատրոնը պատիվ կբերեր մեր Միության ամեն մի խոշոր կուլտուրական քաղաքին:

ԽՈՐԵՆ ԱՍԱՐԳՅԱՆ
ԼԴՎԱՐԴ ԹՈՓՉՅԱՆ
ՀԱՍՊԻԿ ՄՈՄՃՅԱՆ

1945

✧

Որո՞նք են «Հատակում» պիեսի բեմադրության արժանիքները:

Նախ և առաջ հեղինակի մեծ թեման բեմականացնելու ռեժիսորական աշխատանքի ինքնուրույնությունը: Դա արտահայտվում է և որոշ կերպարների ուրույն մեկնաբանությամբ, և ընդհանրապես ռեժիսորական ամբողջ պարտիտուրայով: Բեմադրող Վ. Աճեմյանի ռեժիսորական մտահղացման ինքնատիպությունը հարկավորեն արտահայտվել է արտաքին ձևավորման մեջ (նկարիչ Վ. Շերիշև): Որոշ պայմանականությամբ ստեղծված գորշ կամարները անմիջապես հանդիսատեսին փոխադրում են կյանքի մոայլ հատակը: Բավականին ծանրաբեռնված բեմահարթակը սկզբում տարակուսանք է պատճառում, թե ինչպե՞ս պետք է ռեժիսորը ծավալի միավանցեևները: Բայց ներկայացման հենց առաջին էպիզոդներից հետո համոզվում ենք, որ ռեժիսոր Աճեմյանը «նեղ տեղ» չի տեսել: Նա հմտությամբ է օգտագործել հատակի մնացած տարածությունը, տախտակամածը, սեղանը, վառարանը... Բոլորն օգտագործված են արտահայտիչ ու բովանդակալից միավանցեևներ ստեղծելու համար: Առաջին պլանի դրված տախտակամածը շատ հաճախ վեր է ածվում մի տեսակ երկրորդ բեմհարթակի: Նշանավոր մենախոսությունները, մտքերը դերակատարներն արտասանում են այդ տախտակամածի վրա կանգնած կամ կիսանստած վիճակում: Այդ լաթերով ծածկված տախտակամածը կարծես հանդիսատեսին ավելի որոշակի է մատուցում կյանքի դաժան երեվույթները:

Բեմադրության մեջ լիովին բացահայտված է «Հատակում» պիեսի նպատակային էությունը, «բանավեճը ճշմարտության մասին», ինչպես դիպուկ կերպով ասել է Գորկու տեսաբաններից մեկը: Ինչպես պիեսում, այնպես էլ բեմադրության մեջ բոլոր վտակները լցվում են այն անհատակ ծովը, որ կոչվում է «ճշմարտություն»:

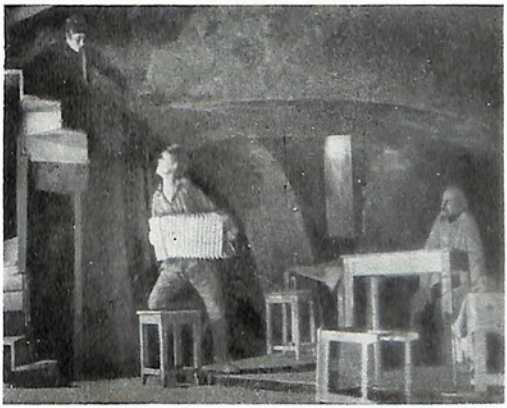
ԱԼ. ԱՐԱՔՄԱՆՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1947

✧

...Լենինականի թատրոնի կոլեկտիվը, ստեղծագործաբար մոտենալով Գորկու պիեսին, ձգտել էր այն բանին, որ նրա մեջ ևնչի «ապստամբության ապդանշանը»: Նման մոտեցման շնորհիվ թատրոնը հասավ հույակապ հաջողության,

— Վասիլիսա Կարպովնա,
Ես Ռեպանից չե՞մ վախենում...



Սատինի և Լուկայի կերպարների այն նոր մեկնաբանությանը, որ ոչ թե «մխիթարողի» ինքնամերկացման, այլ պիեսի երկու հիմնադրույթները հակադրելու արդյունքն էր:

...«Հատակում» պիեսի բեմադրությունը շրջադարձային եղավ ոչ միայն Լենինականի թատրոնի, այլև հայ սովետական թատերարվեստի ողջ պատմության մեջ:

Իր նշանակությամբ այս ներկայացումը դուրս եկավ հանրապետության սահմաններից, «Հատակում» պիեսի բեմական պատմության մեջ լավագույն բեմադրություններից մեկը համարվելու օրինական իրավունք ձեռք բերելով:

ՍԱՖԻՐ ՈՒՉԱԵՎ

1956

✦

...Այս հիանալի պիեսը նորովի, ճշմարիտ ստեղծագործաբար ընթերցվեց Լենինականի դրամատիկական թատրոնում (1932): Բեմադրող Վ. Աճեմյանը ձգտել էր բացահայտել պիեսի փիլիսոփայական էությունը, արտահայտել հեղինակի կրքոտ բողոքն ընդդեմ սոցիալական անարդարության, նրա պայքարի կոչը հանուն մարդու անձի ազատության: Ներկայացումը դատավճիռ էր կարդում այն հասարակությանը, ուր տեղ չունի ազատ, բերկրալի աշխատանքը, ուր տաղանդավոր մարդիկ դատապարտված են անկման ու բթոյական կործանման:

Ներկայացման մեջ կենտրոնական էր Սատինի թեման: Յ. Ամերիկյանը ստեղծել էր բանաստեղծական, ռոմանտիկ կերպարը մի մարդու, որի հայացքն ուղղված է ապագային, և որը կրքոտ ընդվզում է մարդկանց այլանդակող, նրանց ստեղծագործական ուժերի վարգացմանը խանգարող կարգերի դեմ: Ընդ որում, Սատինը բնավ էլ վերացական-ռոմանտիկ անձնավորություն չէր դառնում: Լենինականի թատրոնի ներկայացման մեջ Գորկու այս հերոսը ապնիվ ու տպավորվող մարդ էր. խելացի, նրբազգաց և ուշադիր մարդկանց նկատմամբ: Նա պահպանում էր այն գծերը, որոնք հատուկ էին նրան ախկին կյանքում՝ պարզ ու վարար վարքուբարք, կենսասիրություն, անհաշտվողականություն ստի ու կեղծիքի հանդեպ, տաքարյունություն...

...Լենինականի թատրոնի ներկայացումը հնչում էր իբրև կրքոտ ու ցասկոտ մի նախատինք հին աշխարհին, այնտեղ պարզորոշ լսվում էին ռուս մեծ գրողի ստեղծագործությանը բնորոշ՝ հեղափոխական լավատեսության նոտաները, գրող, որ կարողանում էր «ապստամբության աչդանշան» լսել նաև կյանքի «հատակից»: Դրամատիկմով, հուսկանատությամբ լի, անկեղծ ու կրքոտ դերասանական կատարումը օգնում էր բացահայտելու ներկայացման գլխավոր թեման՝ բողոքն ընդդեմ ստրկության և ապատությունը հաստատելու պաթոսը:

ՕԼԳԱ ՕԼԻՄՈՐ

1957





Տեսարան երկրորդ գործողությունից

✦

...«Հատակում» պիեսի լենինականյան ներկայացման մեջ ի հայտ եկավ երիտասարդ ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանի տաղանդի ողջ ինքնատիպությունը՝ նրա ստեղծագործական համարձակությունը, պիեսում ամենաէականը որսալու և կոլորիտային մանրամասերով հարդարելու նրա հիանալի կարողությունը, բեմական վառ պատկերներով մտածելու ունակությունը: Վարդան Աճեմյանը միանգամայն ստույգ մեկնաբանություն տվեց «Հատակում» պիեսին, դրսևորելով իրեն որպես ռեալիստական, ճշմարիտ նորարարական թատերական ձևի վարպետ:

Գորկու պիեսի ուշադիր ու մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը ռեժիսորին և կատարողներին հնարավորություն ընձեռեց ստեղծելու դերասանական ներդաշնակ անսամբլ: Ներկայացման մասնակիցներն անձնավորեցին բեմական մի շարք թարմ ու կենդանի կերպարներ, որոնցից մի քանիսը իրենց նորարարական էությամբ ճշմարիտ ներդրում եղան հայ սովետական թատրոնի պատմության մեջ՝ ամբողջությամբ առած:

ԲԱԲԿԵՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

1957

✦

Ոչ ոք այս ներկայացման մեջ գլուխ չէր խոնարհում: Նույնիսկ Աննայի մահը ընկալվում էր որպես հաստարակական ամբաստանության ակտ:

...Զարգացումը տեղի էր ունենում թռիչքաձև, առանձին-առանձին բռնկումներով: Յուրաքանչյուր արարք ուներ դրամատիկական պրկված պահեր: Ավելի շուտ դրանք պայթյուններ էին, մարդկային հոգու ընդվզման ճիչ: Ասես ներկայացումը մի հատուկ միատեմով կառուցված էր այդ ընդվզումների, պոռթկումների վրա:

Բեմական «անդորրը» նախ խախտում էր Ալյոշկան, հենց առաջին գործողության մեջ: Դրամատուրգն էլ նրա մուտքը շեշտել է, բայց ռեժիսորն ընդարձակել է տեսարանը, մեծացրել, տալով հարցին սկզբունքային նշանակություն:

Ռեժիսորական մյուս խոշորացված կտորը այն հոգեկան ցնցումն է, որ կատարվում է երկրորդ արարի վերջին, Աննայի մահվանը հաջորդող տեսարանում: Ավելի ճիշտ, ամբողջ տեսարանը պայթյուն էր ու ճիչ, որ «վեր է ցույցից»: Թշվառները մեկ առ մեկ հավաքվում են դիակի մոտ: Իսկ մեղմ ու գլխիկոր Նատաշան, բռունցքը սեղմած, բարձրանում հեկեկում էր, ամիողորմ լալիս բոլորի փոխարեն...

Մի քանի խոսք Լուկայի հակասական կերպարի ռեժիսորական ընկալման շուրջ:

...Մարդկայնորեն գթալ գիտեր այդ Լուկան և մարդկայնորեն ապավինել: Դժվար է գտնել մի տեսարան, ուր նրա խոսքն ազդեր որպես թույն, ինչպես «հավուր պատշաճի» բավմիցս նշվել է մեր թատերագիտական գրականության մեջ: Ո՛ թեև ոչ Լ. Զոհրաբյանը, ոչ էլ Վ. Աճեմյանը իրենց տարբեր երևույթներում, լինի գրավոր թե բանավոր, Մոսկվինի նման չեն ըմբռնացել հանուն Լուկայի պաշտպանության, ընդհակառակը, դատապարտել են նրան, սակայն Լենինականի թատրոնում կյանքի կոչված կերպարը, ըստ էության, Լուկայի մոսկվինյան մեկնաբանման հաստատումն ու վավերացումն էր՝ միայն թե կրոնամիտիկ քողը վրայից առած:

Որքան էլ ողբերգական էր Աննայի, Նատաշայի, Պեպելի, Դերասանի և Նատաշայի ճակատագիրը, այնուամենայնիվ, շփվելով Լուկա-Զոհրաբյանի հետ, նրանք առտնին հոգսերից, ծանրաբեռ մտորումներից մի պահ վերանում էին, ինչ-որ չափով կզում թեթևնացած: Հավատն ու հարգանքը դեպի Լուկան տվյալ դեպքում լիովին հիմնավորված էր Աճեմյանի բեմադրության մեջ, հոգեբանորեն արդարացված:

Լուկա-Զոհրաբյանը կենտրոնական դեմք էր, բայց ոչ երբեք հերոս: Նա ասես յուրովի հավաքագրում էր օթևանի մոլորված ու տանջված կենվորներին, *հաշտեցնում միմյանց, բայց ոչ թե ստեղծված սոցիալական կացության հետ:* Նրա

համար օթևանը անդուռ փակուղի չէր: Անհաշտ մարդկանց միջավայրն ընկած թափառական Լուկայի հաշտության քարոզն այստեղ, թվում է, միանգամա՛յն այլ նպատակ էր հետապնդում: Նա ինքն էր գրկված ու անօթևան, հույս էր տալիս նրանց, հորդորում նայել առաջ: Ի վերջո, արդար երկիրը էգտնվի, թեկուզ մոխիրներից հարություն կառնի մի օր:

...Սակայն սխալ կլիներ կարծել, թե Աճեմյանն ու Զոհրաբյանը Լուկայի կերպարը կառուցել էին սոսկ նրա բարի կամքն ու հուսադրող ուժը նկատի առնելով: Դա կլիներ միօրինակ, անկենդան: Նրանց ոչ պակաս հետաքրքրել էին Լուկայի խոշամանկ ու հանդուգն բնավորությունը, երբեմն էլ՝ սպանիչ ծաղրի ընդունակ արտաքսված ոգին: Ծերուկը չի սիրում տերերին, վերնահարկը անտանելի էր նրա համար, ուստի և առիթը բաց չի թողնում իր դիրքը բացահայտելու:

...Աճեմյանի մեկնաբանությամբ Լուկան ասես չէր ստում, այլ հնարում էր, չէր մխիթարում, այլ հեքիաթներ էր ասում՝ թշվառներին բարոյական նեցուկ կանգնելու, նրանց քաջալերելու համար: Իսկ հնարավոր դեպքերում էլ անխնա ձաղլում, ում որ հարկն է:

...Չնայած ծերուկի բարոյական քարոզը, թեկուզ ժամանակավորապես, գոտեպնդում էր մարդկանց, այնուամենայնիվ, նա Գորկու աշխարհայացքի կրողը չէր, բեմադրության մեջ Սատինն էր արտահայտում ապառաժաղձ մարդու պաթոսը, հատատում բարձր հումանիզմի թեման:

...Սատինն այս ներկայացման մեջ ասես կտրում-անցնում էր բանից դեպի *ապատություն* ձգվող ճանապարհը, անցնում հպարտ, բազեի ճախրանքով: Նրա ամեն մի խոսքը տպված էր, կյանքի դառն փորձի արտահայտություն, յուրաքանչյուր միտքը՝ տևական խոկումների արգասիք: Ռեժիսորի համար նա ավելի խորհրդածող դեմք էր, քան ֆիզիկապես գործող անձ: *Ի՞նչ է ասում*, սա է կարևորը:

Կերպարի նման լուծումը այս առումով հիմնովին տարբերվում էր ՄխԱՏ-ի բեմադրությունից: Սատինն այնտեղ փիլիսոփայական ընդհանրացումներ կատարելիս անգամ, խաղում էր իրերի հետ՝ կոշիկները ոտն էր գցում, պիջակը նետում ուսերին... Լենինականի թատրոնում նա «ամբոխ» ուներ՝ բեմի կենտրոնում տեղադրված թախտը: Մյուսները ցրված են այս ու այն կողմ: Մեկը՝ վառարանի վրա, մյուսը՝ պատուհանի մոտ: Իսկ հավաքվում են իրարու շուրջ միայն Սատինի ներքին կանչով, նույն թախտի վրա: Կարելի է ասել՝ թախտ-ժողովարան. իսկ ամբոխին թիկնած՝ հեգ թշվառը...

...Լուկայի պրույցները մեծ մասամբ մասնավոր բնույթ ունեն, հասցեագրված այս կամ այն անհատին: Սատինը ելույթ է ունենում դահլիճի համար: Նրա փոխհարաբերությունները շփումը հանդիսականի հետ է: Խոսում է թե երգում, երկնքի նման որոտում թե դառնաթախիծ պարպում թևերը,— ռեժիսորի սահմանած շրջագծից դուրս չի գալիս:

...Վրա էր հասնում երգի ժամանակը: «Արևը ելնում և մայր է մտնում» երգն այս ներկայացումից դուրս չես գցի: Դա յուրաքանչյուրի ներքին ձայնն էր, ներդաշնակ կերպարին և ամբողջ բեմադրությանը: Խավար բանտին հակադրվող նորածագ արևի մեղեդին Գորկին թերևս Շալյապինի ոգեշնչությամբ կամ խորհրդով է մտցրել պիեսի մեջ: Հայտնի է, որ ժողովրդական այդ երգը հաճախ է կատարել նա, երիտասարդ շրջանից սկսած: Ուրեմն, դա կարելի է համարել և շալյապինյան թեմա, ռուս ապատաբաղձ մարդու հոգու կանչ: Աճեմյանի բեմադրության մեջ ոչ մի հերոս անտարբեր չէր այդ երգի նկատմամբ: Երկրորդ արարի սկզբում, թլթլախազով տարված, թշվառները երգում էին ասես ի-միջայլոց: Սիրտ ու հոգի չկա... Բայց վերջին արարում երգի ապրեցության դրդրտը շատ էր ընդլայնվում: Ծանրախոհ Բուբնովը սկսում էր. Ալյոշկան հարմոնը ձգում, միանում էր նրան սևակնած Կլեշչը, ապա ձայնակցում էին բոլորն անխտիր:

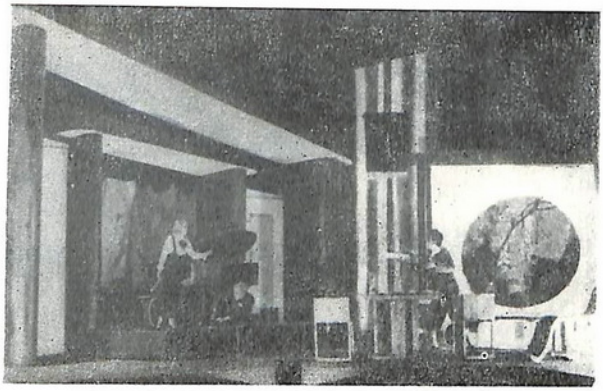
Աշխարհը բանտ է: Հատակի բնակիչները երգում են կալանավորի պես: Բայց ուր որ է ահա արևը կծագի:

ԼԵՎՈՆ ԽԱՉԱՏՅԱՆ,
«Սովետական արվեստ», 1974



Տեսարան երրորդ գործողությունից

«ԴԱՏ»

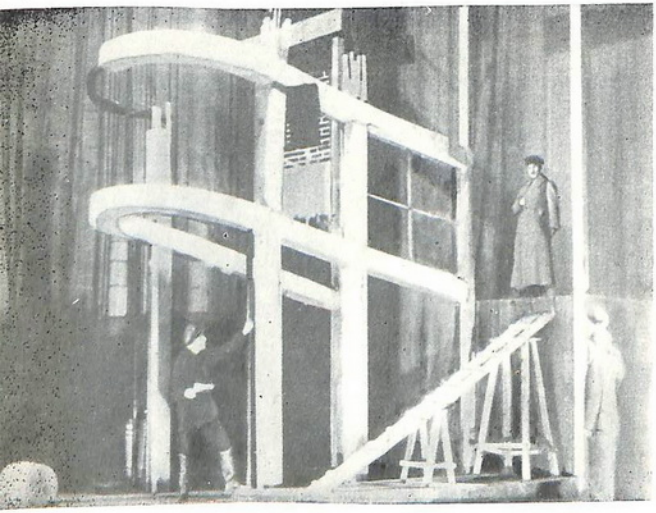


✦

...Բեմադրության տեսակետից ամենափայլուն կտորը ցույցի անցնելն է կարուս Մաուերի լուսամուտի տակով... Այս պատկերում և՛ զգում ես, որ ցույց են անում գերմանական մի փոքրիկ քաղաքի (գուցե և ոչ քաղաքի) բանվորները, և զգում ես, որ անցնում է համաշխարհային պրոլետարիատը: Հատկապես այս տեսարանի բեմադրումը պետք է համարել խոշոր նվաճում ռեժիսորի կողմից: Գալով պիեսի տեմպին և գործողությունների ընթացքին, պետք է ասել, որ «Դատը» մեկն է մինչև այժմ մեր բեմերի վրա եղած այն սակավաթիվ բեմադրություններից, ուր այնքան հաջող կերպով կապված են միմյանց ռեալ տևողությունն ու պայմանական տևողությունը, իրական տեմպն ու գեղարվեստական տեմպը:

ՄԿՐՏԻՉ ԱՐՄԵՆ

«Խորհրդային Հայաստան», 1933



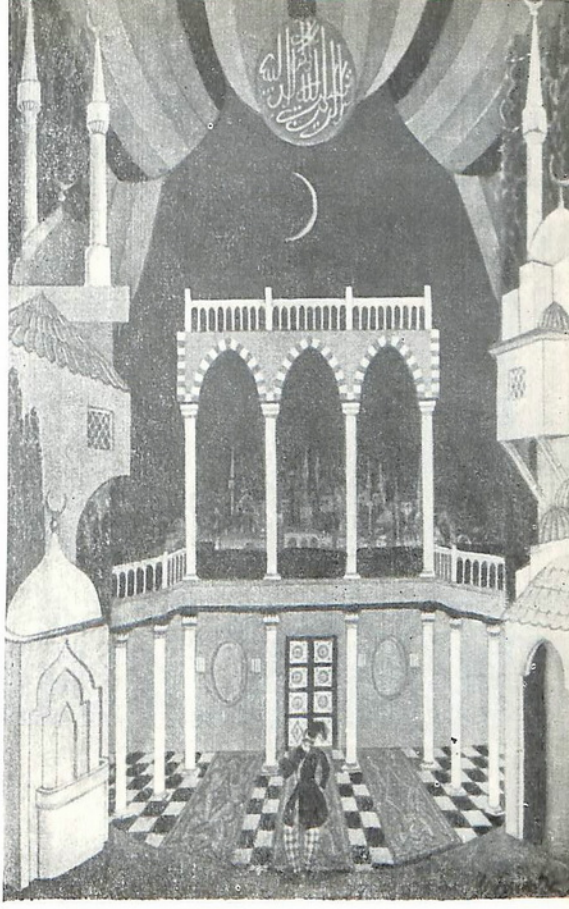
«ԻՄ ԲԱՐԵԿԱՄԸ»

✦

Ռեժիսոր Աճեմյանն իր բեմադրության մեջ խնդիր է դրել տիպականացնել թեման: Ընդհանրացնել, վերցնելով այն ավելի լայն կտավի վրա: Խուսափել նեղ, սահմանափակ պայքարից, ընտանեկան ձանձրալի ինտրիգայից և առաջ մղել երևույթների ավելի խոր, սոցիալականորեն պատճառաբանված ցուցադրումը, և այդ անպայմանորեն զգալի չափով հաջողվել է նրան: Պարզ դիտելով պիեսի ամենահիմնական թերությունները և ձգտելով տալ բեմադրությանը ավելի խոշոր իդեական արժանիք, նա աշխատել է ամեն կերպ թափ հաղորդել պիեսի գաղափարականությանը, իր ռեժիսորական աշխատանքի հիմքում դնելով պիեսի կենտրոնական և հիմնական գաղափարների ցուցադրումը: Ահա թե ինչու բեմադրությունը դառնում է ավելի պայծառ, հնչուն: Գային ավելի սկզբունքային, ավելի կայուն բոլշևիկ տալու գործում Աճեմյանի աշխատանքը նշանակալից է:

«Բանվոր», 1933

«ՄԵԾԱՊԱՏԻՎ ՄՈՒՐԱՑԿԱՆՆԵՐ»



Դեկորների էսքիզ՝
Մ. Աբուշչաևի և Ա. Սարգսյանի

✦

«Մեծապատիվ մուրացկանների» բեմադրությունը Լենինականում նշանակալից նվաճում է ոչ միայն մեր երկրորդ պետական թատրոնի համար, այլև Խորհրդային Հայաստանի ողջ թատերական գործի ասպարեզում:

Հ. Պարոնյանի երգիծական այդ հռչակավոր գրվածքը պիեսի է վերածել երկրորդ պետթատրոնի ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը: Հեղինակը չի սահմանափակվել «Մեծապատիվ մուրացկաններում» տրված մատերիալով: Նա պիեսը լրացնելու և հարստացնելու համար բազմաթիվ կտորներ է հավաքել Պարոնյանի մյուս գրվածքներից և այնպիսի հաջողությամբ է մոնտաժի ենթարկել, որ հաճախ դժվարությամբ է որոշել, թե որ մասերը նախապես կային «Մեծապատիվ մուրացկաններում» և որ մասերն են նոր «մոնտված»: Սակայն հիմնականը պիեսում՝ բեմադրության մեջ այն է, որ Աճեմյանը «Մեծապատիվ մուրացկանների» կենտրոնական հերոսին, Աբիսողոմ աղային հանդես է բերել միանգամայն նոր մեկնաբանությամբ: Մեր և նախախորհրդային, և խորհրդային թատրոնների կողմից մինչև այժմ եղած բոլոր բեմադրություններում Աբիսողոմ աղան ներկայացվում էր հանդիսատեսին որպես ապուշ, տարուտ մի կալվածատեր, որը գավառից մայրաքաղաք գալով՝ դառարկում է իր բանակը «մեծապատիվ» մուրացկանների գրպանները և չդիմանալով «լուսավորյալ» քաղաքի բարոյական կլիմային՝ ետ է փախչում իր գավառը: ...Աճեմյանի մեկնաբանությունը նրանով է հատկանշական, որ ան. ի չ Պարոնյանի մոտ հանդես է գալիս սովերի մեջ, Աճեմյանը քաշում է առաջին պլանը, ուժեղ լույսի տակ: ...Աճեմյանի բեմադրության մեջ Աբիսողոմ աղան հանդես է գալիս որպես մեծ քանակությամբ դրամ կուտակած մի կալվածատեր, որին Տրապիզոնն արդեն «նեղ կուգա» և որը Պոլիս գալով հետսիետե թողնում է իր գավառական հատկությունն ու անուշաշությունը, ավելի սկսում է գիտակցում իր ուժու կորությունը, սկսում է հաջողությամբ դրդալ մայրաքաղաքի դրամատիկական հարաբերությունների մեջ:

...Աճեմյանը այդպես կարգացրել է նաև Մանուկ աղայի և նրա կնոջ՝ Շողակաթի տիպերը:

ՆԱԻՐԻ ԶԱՐՅԱՆ

«Խորհրդային Հայաստան», 1934



Աճեմյաներ
Մանուկ ապա—Յ. Ամիրիկյանի հետ.
1934

✦

Մենք չէինք կարող չի զարմանալ, թե ինչպես հաղթահարել էին շատ մը դժվարություններ, որ այդ բեմադրությունը կներկայացնեն: Առանց վարանելու մենք կարող ենք ըսել, որ քանի մը ժամով փոխադրվեցանք Կ. Պոլիս, այն ժամանակի Պոլիսը և շնորհիվ ռեժիսորի հատուկ աշխատության թափանցեցինք այդ ժամանակի Կ. Պոլսո հայ ապգաբնակչության հասարակական կյանքի և կենցաղի մեջ:

Հ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները» իր մեջ կրովանդակե այն բոլորը, որ իմաստավորված բեմադրությունը մեզ կներկայացնե: Ընկ. Վ. Աճեմյան հավատարիմ մնացած է Հ. Պարոնյանի երկի ձևին և բովանդակության, բայց այն, ինչ որ աքղված կմնա Պարոնյանի պատմության մեջ, այստեղ կտեսնենք քողարկած: Եթե մենք առջև մոտծողությամբ, Պարոնյանի պատկերացրած տվյալներով ուզենք հասնել տրամաբանական եզրակացություններու, կը հասնենք այնտեղ, ուր Լենինականի թատրոնի ռեժիսորը մեզի կը հասցնե:

ՉԱՊԵԼ ԵՍԱՅԱՆ

1934

✦

Այս բեմադրությունը, անկասկած, ջերմ է դարձել ամենաթանկագին գործերի շարքը, որոնք հիմնական փուլեր են թատրոնի պատգամման ստեղծագործական ճանապարհին: «Մեծապատիվ մուրացկանները» բեմադրությունը, ինչ խոսք, թատրոնի խոշորագույն ձեռնարկն է դերասանի խաղացանկը քանդատարար լրացնելու գործում:

«Կոմունիստ», 1935

✦

«Մեծապատիվ մուրացկանների» բեմադրությունը չափազանց սիմպտոմատիկ է Լենինականի պետթատրոնի համար: Նա այն նվաճումների ու հաղթանակների մարմնացումն է, որն ունեցել է Լենինականի պետթատրոնը ստեղծագործական բարձրունքներին հասնելու համար:

«Խորհրդային Հայաստան», 1935

✦

Հինգ տարի անընդհատ Երկրորդ պետթատրոնի գեղարվեստական մասի դեկավարը, խմբի ռեժիսորն է եղել Աճեմյանը: Նա Լենինական է այժմյան թատրոնը ստեղծում այնպիսի վստահ ունի, որ այսօր առանց Աճեմյանի Լենինականի թատրոնը չի կարելի պատկերացնել: Լինելով նույր ճաշակի տեր, բարձր կուլտուրայի արվեստագետ, օգտագործելով Մոսկվայի թատերական հարուստ փորձը և ռուսական խորհրդային դրամատուրգիայի բոլոր գլուխգործոցները, նա տվել է այնպիսի բեմադրություններ, որոնք կարող են իրավամբ դասվել մեր խորհրդային թատերական



— Ծո, շեմշե՛ս...

Տեսարան երկրորդ գործողությունից

արվեստի լավագույն նվաճումների շարքում: Այդ բեմադրություններից են «Լեռը», «Մարոկկոն», «Խնդության փողոցը», «Դասը», «Հաստակումը», «Սեր և խարդավանքը», «Մեծապատիվ մուրացկանները» և այլն:

Ա. ՀԱԽՈՒՄՅԱՆ, Տ. ԽՈՐՈՒՆԻ

«Խորհրդային Հայաստան», 1935

✦

...«Մեծապատիվ մուրացկաններ» բեմադրության հեղինակ Վ. Աճեմյանը, հավատարիմ Պարոնյանի մտահղացմանը, գիտեցել է, որ մուրացկանության հոգեբանությունը ապցային գործիչների մեղքը չէ, այլ թշվառությունը: Բոլորն էլ ծաղրվում են, բայց ծաղր էլ կա, ծաղր էլ: Անողոք ծաղրի առարկան «ապցային մեծատուններն» են, այն բիրտ ուժը, որ գրականությունը դարձնում է առուծախի առարկա, հոգևոր մշակույթը գնահատում շուկայական չափանիշներով: Եվ «Մեծապատիվ մուրացկանները» անմեղ ու վարձքի երգիծանք չէ, այլ երգիծական ընդհանրացումն այն փոխհարաբերության, որ սեփականատիրական աշխարհում գոյություն ունի փողի քասկի և հոգևոր կուլտուրայի միջև: Այսպիսի լայն հայացքով է մեկնաբանվել «Մեծապատիվ մուրացկանները» բեմի վրա և ամեն ինչ ծառայեցվել է այն նպատակին, որ երևա, թե բուրժուան Պարոնյանի արտահայտությամբ՝ «մեծատունը», ինչպես իր շահերին է ենթարկում նաև գրողի գրիչը, արվեստը, կրոնը, ամեն, ամեն ինչ:



Տեսարան առաջին գործողությունից. Մաճուկ աղա՝ Տ. Ամերիկյան, Շողակաթ՝ Ա. Աարյան, Աբիսողոմ աղա՝ Լ. Ջահերաբյան



Վ. Աճեմյանը Աբիսողոմ աղա— Լ. Չոճաբյանի ճեմ. 1934

...Պարոնյանի երկի բեմական մեկնաբանության մեջ ամենից թանկագինը հենց այն է, որ երգիծական իմաստավորումների կիրառության մեջ բռնվել է երգիծաբանի մտահղացման ներքին ողբերգական երակը: Առանձարն իր պատմվածքներից մեկը կոչել է «Վշտի ծիծաղ»: Այսպես կարող է կոչվել Պարոնյանի ողջ ստեղծագործությունը: Ծիծաղն արցունքների միջից որևէ երգիծաբանի մեծաշնորհը չէ: Դա երգիծաբանական բարձր արվեստի պարտադիր հատկանիշն է:

Կատակերգականի ու ողբերգականի նույն այդ միահյուսումն է Պարոնյանի երգիծանքի բնությունը, և դրա ոեալ ըգացողության մեջ է նաև Աճեմյանի մեկնաբանության գործությունը: ...Իրողություն է, որ հայ դասական գրականության հետ ունեցած իր առաջին հանդիպման ժամանակ Աճեմ֊յանը հանդես է եկել ստեղծագործական ամուր խառնվածքով, ստույգ նախասիրություններով: Սա՝ ինքն իրեն գտնելն այդքան վաղ հասակում, հավակնություն բախտ էր արվեստագետի, այն էլ թատրոնի մարդու համար:

ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ

1962
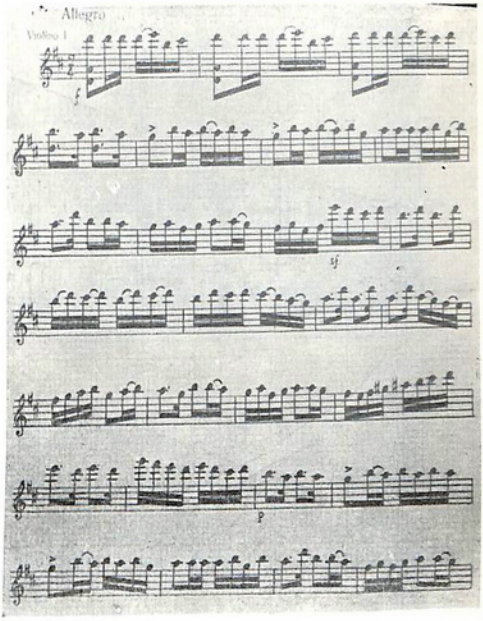
✦

Ի՞նչն էր գրավում «Մեծապատիվ մուրացկանների» մեջ: Նախ և առաջ կենսաշունչ, հոգին թեթևացնող, մռայլը փարատող ծիծաղը, որը տեղ-տեղ նույնիսկ հերոսական գունավորում ուներ. Աճեմյանն ինքը՝ պիեսի ու բեմադրության ինքնուրույն տարբերակ ստեղծողը իր բոլոր արժանիքներով: Ներկայացումը օգնում էր մոռանալու, թոթափելու օրվա ծանր հոգսերը, հոգեհառով հանդիսականին թև էր տալիս, լիաթոք շնչելու հնարավորություն:— «Ի՞նչ կըսես, ծո, Աբիսողոմ աղա՞ն է»:— Այո, Պարոնյանի երգիծանքն էլ, բարբառն էլ մյուս կողմից էին նպատակում հանդիսականին՝ դահլիճում և բեմի վրա համապատասխան մթնոլորտ ստեղծելու: Այս մթնոլորտը վարակիչ, անդիմադրելի ուժ ուներ: Ծիծաղը, ի բնե սրամիտ մարդկանց մոտ, օրվա հերոս դարձած ներխուժում էր քաղաք, մտնում կենցաղի մեջ, ծիծաղով հեղեղում գործարան ու պատրուկ, մարզադաշտ ու դպրոց: Այս հերոսի օգնությամբ, իրոք դյուրին էր ապրելը. ծիծաղում էին ոչ միայն Պարոնյանն ու Աճեմյանը, Մանուկ աղան ու Շողակաթը, այլև ներկայացմանը համահնչուն երաժշտությունը և պատվող կրկնակի բեմահարթակներին բալմած բամբասող կանայք: Այդ տարի Սամարղանդից Լենինական ժամանած թուրքական մի թատերախումբ



— Կատակել պիտի բլլամ...
Նախավերջին պատկերը



— Արիսոդում աղաճ ողջ բլա...



Ս. Բարխուդարյանի երաժշտական նոտագրերից

«Մեծապատիվ մուրացկաններին» ծանոթանալուց հետո շատ էր ներվում նույն բեմի վրա ցուցադրել իր ներկայացումը, այն է՝ «Համլետ»...

Ներկայացումներ կան, որոնց անունն ընդմիշտ կապված է ոչ միայն մի թատրոնի, այլև մի քաղաքի մշակութային կյանքի հետ և բնորոշում են այդ քաղաքի դեմքը: «Հայկական Տուրանդոտը» Լենինականում ծնվեց, բայց ժամանակակից հայ թատրոնի պատմության մեջ ունի իր անփոխարինելի տեղը:

ԼԵՎՈՆ ԽԱԼԱԹՅԱՆ

«Սովետական արվեստ», 1965

✦

...Ռեժիսոր Ա.Ջևելյանը «Մեծապատիվ մուրացկաններում» բարձրանում է թատերական արվեստի վախթանգովյան բեմադրական մակարդակին: Այս աշխատանքում բեմական ինքնաբուխ ներշնչման, վառ թատերականության, գույների առատության տեր ռեժիսորական հատակ ու կարևոր միտքը, դուրս չէին մղում ռեժիսորական հատակ ու ողջերի բովանդակությունը: Կատակերգական գոտեմարտը և ողբերգական գոտեմարտը, որոնց մասին բազմիցս և հրապարակային կերպով խոսել է Վախթանգովը, առկա են ռեժիսորի կերպով խոսել է Վախթանգովը, առկա են ռեժիսորի կերպով խոսել է Վախթանգովը, առկա են ռեժիսորի վախթանգովյան դպրոցի հավատարիմ հետևորդի՝ Ա.Ջևելյանի այս միաձույլ բեմադրության մեջ:

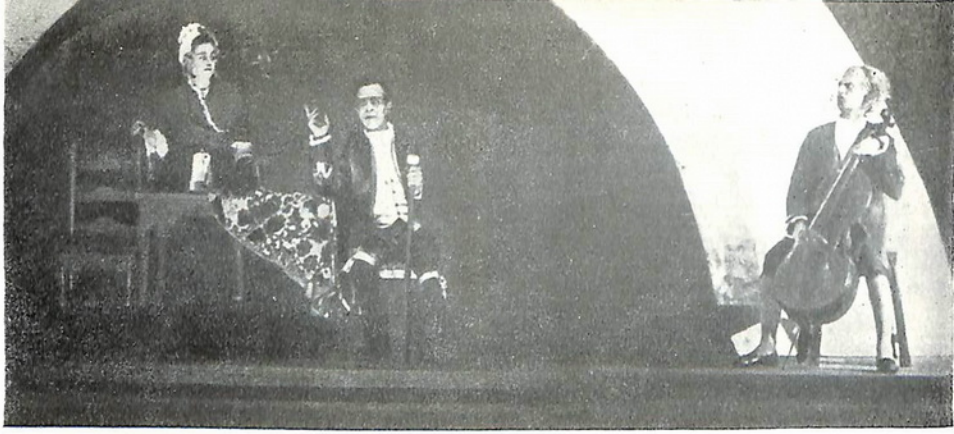
ՍԱՖԻՐ ՌԻՉԱԵՎ

1968

— Ինչո՞ւ կմուրաֆ...

Վերջին տեսարաններ





Ցրաւ Միլլեր՝ Ա. Աբահյան, Վաւմ՝
Յ. Ամերիկյան, Եռաժիշտ Միլլեր՝
Լ. Չոճոբյան

«ՍԵՐ ԵՎ ԽԱՐԴԱՎԱՆՔ»

✦

Ահա հերոսի առաջին մուտքը: Մի ճկուն ուսոյունով, մինչև գետին խոնարհված ճյուղերի արանքից հևիհև բեմ էր ընկնում Սուրենյան-Ֆերդինանդը, գրեթե ճչալով «Լուիզա» և սև թիկնոցի մեջ փաթաթում նրան: Սուրենյան-Ֆերդինանդի համար կարծես այլևս գոյություն չուներ աշխարհը: Լուիզան նրա համար ամեն ինչ էր, ամեն ինչ... Կիսախուփ, երակոտ աչքերի մեջ երջանկությունն էր թագավորում և ինքնամոռացության քաղցր մի արբեցում շողշողում էր նրա դալուկ դեմքին: Ու երբ սթափվելով նայում էր Լուիզայի (Ա. Ասրյան) թախծոտ աչքերին, չքանում էր երջանկության ժպիտը՝ տագնապով լցվում, նկատելիորեն դողում մարմինը, ձեռքերը, շրթունքները:

ԳԵՎՈՐԳ ԱԲԱՋՅԱՆ

1959

✦

Շիլլերի «Սեր և խարդավանք» ողբերգությունը Ահեյանը բեմ բարձրացրեց բավական վերափոխված ձևով: Ներկայացումն սկսվում էր Լուիզայի և Ֆերդինանդի հանդիպման տեսարանով: Քննության առարկա չդարձնելով Ահեյանի նման մոտեցումը, նկատենք միայն, որ ռեժիսորական նմանօրինակ խմբագրումը արդարացվում էր ներկայացման ընթացքով: Որոշ տեսարանների նման տեղադրումը ավելի քան ընդգծում էր ներկայացման ռոմանտիկ շունչը, հաղորդում նրան պաթետիկ երանգավորում, գործողությունները դարձնում ավելի արագաթափ, ավելի ընդգծում «վթարկի ու գրոհի» դարաշրջանի ոգին: Ռոմանտիկ գույներով էր շաղախված նաև արտաքին ձևավորումը (նկ. Վ. Շերիշև): Բեմն իր ողջ առաստաղով մեկ, մինչև գետին, լայնար, թափանցիկ շղարշ էր, իսկ ձախ անկյունում սպիտակ ծաղիկներով պատած միակ խնձորենին, ասես, գարնանային բուրմունք էր տարածում:



Տեսարան պարահանդեսից



Ֆերդինանդ՝ Ս. Սուրենյան, Լուիզա՝ Ա. Աարյան

Այս թատրոնում այդպես էլ կոչվում էր՝ նախ սեր և հետո խարդավանք, թեև հակառակն է գրված հեղինակի մոտ: Լենինականում ոչ միայն Շիլլերն էր «գերմանական առաջին քաղաքական-տենդենցիոզ դրամայի» հեղինակը, այլև Բեթհովենը, Շուանը, Մենդելսոնը, որ օրգանապես ձուլվում էին բեմադրությանը:

Բեթհովենի «Էգմոնտի» հաղթական երաժշտության ներքո, ծաղկած խնձորենու շվաքի տակ, առաջին անգամ հնդիկականի առջև գրկում էր Ֆերդինանդը Լուիզային և նույն երաժշտության հնչյուններն էին ուղեկցում տեսարանին, երբ հերոսները անշունչ ընկնում էին, ողողված կուրացնող լույսով: Պայքար, լույս և երաժշտություն: «Սերն էլ մեղեդի է», սերը՝ միշտ կոփ: Բայց Ֆերդինանդը ներկայացման մեջ սիրո նահատակ չէր:

«Ամենյանը Ֆերդինանդի դերի մեկնաբանությունը ընդարձակել է,— նշել է մամուլում մի քննադատ,— և նրան մոտեցրել ժամանակակից գերմանական առաջավոր պրոլետարիատի պայքարի կոչերին...»: Իրոք որ պայքարի կոչ: Ֆերդինանդը (Ս. Սուրենյան) սկզբից մինչև վերջ կռվում էր, կռվում ոչ միայն իր հարապատ նենգ հոր, բանսարկու լեդի Միրֆոդի, խարդախող Վուրմի, սինկքոր Մարջալի և բոլոր պալատականների, այլև բյուրգերական Գերմանիայի դեմ: Իսկ դրա միակ նեցուկը այս անհավասար կռվում, Լուիզայի սիրուց բացի, Միլլերն էր (Լ. Զոհրաբյան):

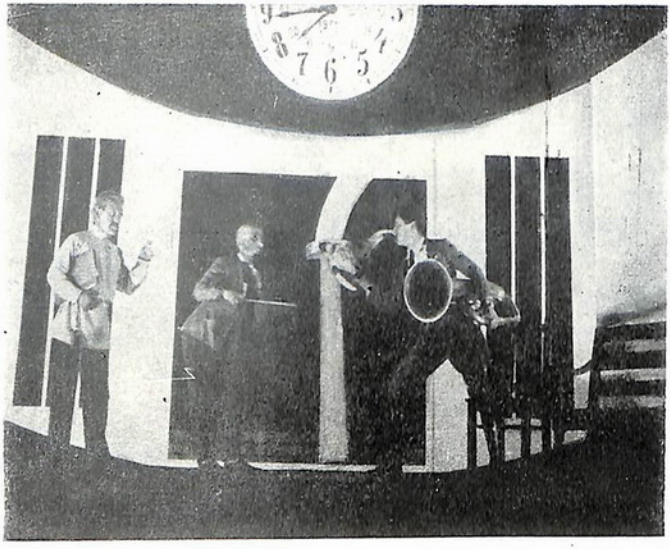
«Եթե մեղմ երաժշտություն եք կամենում լսել, աղաժիո, համեցեք, իսկ անկոչ հյուրին դուրս կվռնդենք մեր տնից, ներեցե՛ք, ձերդ գերազանցություն»,— գոչում էր խրոխտ, առնական տոնով ծերունի Միլլերը, պալատական ոստիկանների առաջ ոչ միայն բարոյապես ոչնչացնելով Պրեզիդենտին, այլև հեգնանքի բնական երանգներ մտցնելով կերպարի մեկնաբանության մեջ, բարձրանալով շրջապատից:

Այստեղ էլ հեղափոխական ռոմանտիկ կար, մարդկային վեհացնող շունչ, հերոսական ոգի:

ԼԵՎՈՆ ԽԱԼԱԹՅԱՆ

«Սովետական արվեստ», 1965



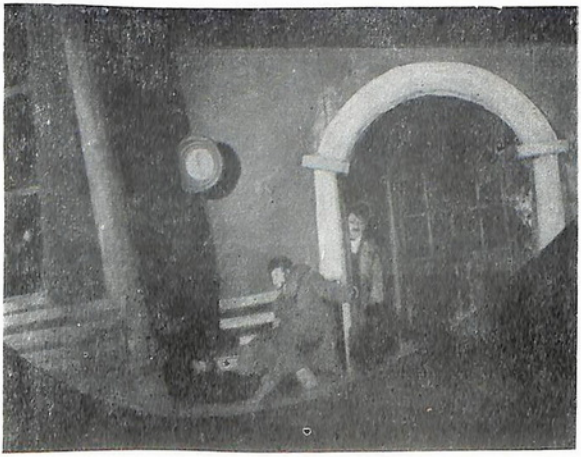


«ԺԱՄԱԳՈՐԾՆ ՈՒ ՀԱՎԸ»

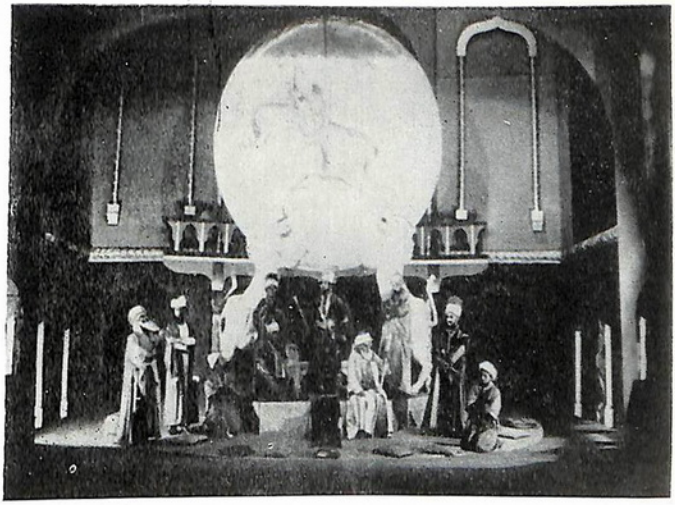
Ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի այս ներկայացման մեջ նկատվում է բեմադրողի որոնող մրտքը, բեմական լեզվի ըմբռնումը և հնարամտությունը: Գլխավորն այն է, որ ռեժիսորը հասկացել է դրամատուրգի իդեան, իսկ այդ կանխորոշում է բեմադրության հաջողությունը:

Դերակատարները հանդես եկան որպես կազմակերպված, ստեղծագործական կուռ մի ամբողջություն: Հատկապես աչքի ընկան երիտասարդ ուժերը, որոնք մի անգամ էլ ապացուցեցին, որ ունեն զարգանալու տվյալներ: Նկարիչ Շեբիշևի արտաքին ձևավորումը սրամիտ է և համապատասխանում է պիեսի բնույթին:

«Խորհրդային Հայաստան», 1935



Շահի գահը
հրե գեղի հովանու տակ...



✧

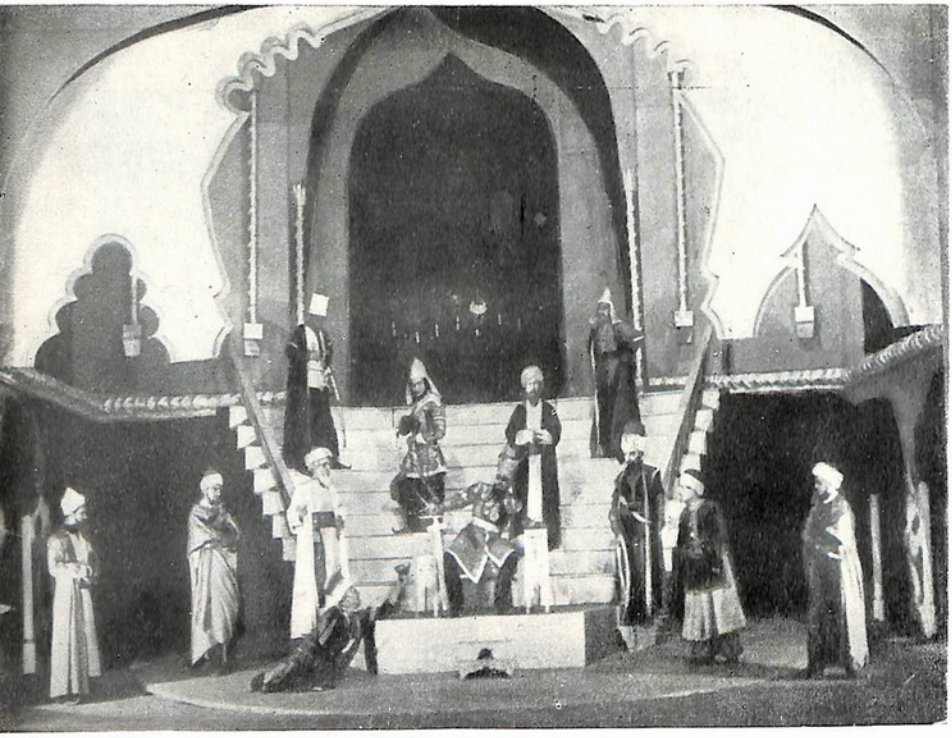
«ՇԱՀՆԱՄԵ»

Ներկայացման աչքի վարող յուրահատկությունն այն է, որ բեմադրողը սոցիալական երևույթները չի կոնկրետացնում 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: Այդ խնդիրները երևան բերելու միջավայրը բեմադրության մեջ կուտ պալատական է՝ ինտրիգների, սոցիալական փոխհարաբերությունների, դավադրությունների, անսահմանության և այլնի նուրբ, բայց ասիի շոշափուկներով: Ժողովուրդը բեմի վրա չի գործում, բայց հանդիսատեսը մտքով անընդհատ զգում է այդ ուժը...

«Խորհրդային Հայաստան», 1935

Օրհասական պայքար է գահի համար...





— Տխուր է Մեվլանան և խոհարարը...

✦

«Շահնամեում» ռեժիսորը մի տեսակ մոլեգնությամբ խտացրել էր իշխանության համար դաժան ու արյունալի պայքարի մղձավանջային մթնոլորտը: Այդ մոտիվը մշակելիս, ռեժիսորն ու նկարիչը արտահայտչական միջոցները հասցրել էին խորհրդանշանների աստիճանի, պալատի պուլերը 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: Շահի գահը տեղադրված էր այդ գնդի ներքո, ծառացած առյուծների միջև: Երբ շահը գահ էր բարձրանում, բեմավիճակը դառնում էր իմաստալից կոմպոզիցիա՝ օրհասական պայքար 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 կերպարները: Ամենամեծը շահ Զեհրի կերպարն էր՝ Յուլոկ Ամերիկյանի կատարմամբ: Թատերախաղներից մեկը նրան հանձնարարում է Իվան Ահեղի կերպարի հետ: Ներկայացման գործող անձինք բռնված էին իշխանության հասնելու կրքով, որի համար նրանք պոհում էին ամեն ինչ՝ հարազատների կյանքը, և սեփական խիղճն ու պատիվը: Ռեժիսորը ներկայացման գործող անձանց բնութագրել էր որպես կասկածյալ 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 պայքարի ամբողջ սարսափը, ցույց տալ, որ նման մթնոլորտում անվստահություն ու կասկած է սերմանվում ամենուր՝ որդին մատնում է հորը, հայրը՝ որդուն, եղբայրը՝ եղբորը, կինը՝ ամուսնուն, ընկերը՝ ընկերոջը... Բանտ ու անվստահություն, մատնություն ու սրսուն, սարսափ ու հուսալքում— ահա այն ինտոնացիաները, որ ռեժիսորը հաստատեց «Շահնամեում»: Չպետք է մոռանալ, որ այդ ներկայացումը բեմադրվեց 1930-ական թվականների կեսերին: Այս տարիներին մարդկության պատմության հորիզոններում երևացին քաղաքական մտագարներ, որոնք սեփական անասնական իշխանության էին ձգտում, և նրանց այդ դիվային նպատակն իրագործվում էր անհգ բանտարկությունների, սպանությունների, բանտի ու աքսորի գնով, համընդհանուր կասկածամտության ու անվստահության 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:

1972

ՍԱԲԻՐ ՌԻԶԱԵՎ

«ՀՅՈՒՐԱՆՈՑԻ ՏԻՐՈՒՀԻՆ»



Միրաճղալիճա՝ Ա. Ասլյան,
Ֆորլի Պոպոլի՝ Լ. Զոհրաբյան
Նկարիչ՝ Վ. Աճեմյանի. 1935

...«Հյուրանոցի տիրուհին» կլասիկ կոմեդիայի բեմադրության մեջ թատրոնը ձեռք բերեց նոր որակ, որն ակնառու աճ է թե՛ թատրոնի, թե ռեժիսորի, թե՛ նկարչի և թե՛ հատկապես դերասանների համար:

Իսալական կոմեդիայի պարզությունը, նրբությունը և թեթևությունը բեմադրության մեջ հաշվի են առնված և հաջող կերպով իրագործված վաստակավոր ռեժիսոր Վաչ[illegible]ան Աճեմյանի կողմից: Նա կարողացել է ստեղծել կուռ ներկայացում սահուն միզանսցեններով, դերակատարների մտածված, չափված շարժուձևերով: Բեմադրության մեջ ռեժիսորը եկնում է ռեալիստական դիրքավորումից, հրաժարվելով թատրոնական պայմանականությունը չափից դուրս ընդգծող ֆորմալիստական տարրերից: Ռեժիսորը կարողացավ միանգամայն տեղ հասցնել Գոլդոնիի նուրբ ծաղրը ազնվականության նկատմամբ:

Որքան էլ նկարիչ Վ. Շերիշևի արտաքին ձևավորումը ունենա որոշ վիճելի կողմեր, այնուամենայնիվ դա շատ հաջողված աշխատանք է: Հյուրանոցի նախասենյակի և ներքնասենյակի տեսարանները մեծ տպավորություն են թողնում և հանդիսատեսին անմիջապես փոխադրում Իտալիա:

ԱԼ. ԱՐԱՔՄԱՆՅԱՆ

«Խորհրդային Հայաստան», 1936

Հարյուր հիսուն— երկու հարյուր տարի է բաժանում մեզ Գոլդոնիից և նրա էպոխայից: Սակայն այսօր, մեր թատերական հասարակությունը գեղարվեստական մեծագույն հաճույքով կարողանում է դիտել Իտալիայի մեծ թատերագրի այդ կլասիկ կոմեդիան, մտովի փոխադրվել այն ժամանակվա Իտալիան, խորանալ արդեն անհետացած ազնվական բարքերի ծիծաղելի ծալքերի մեջ, տեսնել հասարակական հարաբերությունների մի ամբողջ կոմպլեքսի այլանդակ ծամածռությունները:

«Հյուրանոցի տիրուհին» Լենինականի պետթատրոնի այս թատերաշրջանի ամենահաջողված բեմադրությունն է և լուրջ վերելքի ու իրական աճման ջոջափելի ապացույց:

«Խորհրդային Հայաստան», 1936 Ս. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ



— Սինյոր Կավալերի կենացը...

«ԳՈՇ»



✦

... Դիտեցի «Գոշ» պիեսի ներկայացումը Ա. Ջեմյանի բեմադրությամբ: Պետք է ասեմ, որ Լենինականի հայոց թատրոնը այս կարճ ժամանակամիջոցում զգալի հաջողություն է ցույց տվել. հիանալի երիտասարդ դերասանական կադրեր ունի: Ռեժիսոր Ա. Ջեմյանը անուրանալի տաղանդ է, նրան վայելուն ապագա է սպասում: Առանձնապես դուր եկավ դերասանուհի Արուս Ասրյանը: Հիանալի, հաճելի ձայն ունի, գեղեցիկ դեմք, մաքուր առոգանություն, տեմպերամենտ, այս բոլորին ավելացրած և բարեխղճությունը:

ԻՍԱՀԱԿ ԱԼԻԽԱՆՅԱՆ

1938

✦

Թատրոնի ստեղծագործական հնոցում օր-օրի թրծվում ու հղկվում էր պիեսը: Եվ այդ բեղմնավոր աշխատանքին մասնակցում էին ոչ միայն թատերագիրն ու Վ. Ջեմյանը, այլև գլխավոր հերոսների դերակատարները:

... Գործողությունների դինամիկ զարգացում, մասսայական կուռ տեսարաններ, բնավորությունների ներաշխարհի, տրանցով էր աչքի ընկնում «Գոշի» նոր բեմադրությունը: Ռեժիսորը մեծ ջանքեր է գործադրել «գյուղի հրապարակի» և հատկապես ավարտական տեսարանում բացահայտելու համար ժողովրդի ներքին մեծ ուժը, նրա անպարտելիությունը: ... Այսպիսով սովետահայ թատրոնի տարեգրությունում պատմական թեմայով ներկայացում ստեղծելու առաջին փորձը, որ կատարվեց Լենինականի բեմահարթակի վրա, պսակվեց հաջողությամբ և դարձավ ստեղծագործական կոլեկտիվի սիրած թեմաներից մեկը:

1960 *ՌԱԶՄԻԿ ՄԱՂՈՅԱՆ*



«1905 ԹԻՎ»



✦

Վաստակավոր ռեժիսոր Վ. Ն. Ահեյանին հաջողվել է ստեղծել հետաքրքիր և հարուստ բեմադրություն: Մասնավորապես նշելի է ռեժիսորի աշխատանքն աշխատավորների թշնամիների՝ ցարիզմի և նրա սպասարկուների՝ դաշնակցության, մուսավաֆաթականների, մենշևիկների գարշելի դեմքը ցցուն դարձնելու մեջ: Բեմադրողը չի բավարարվել միայն պիեսի մատերիալով: Տաղանդավոր ռեժիսորը խտացնելով պիեսը՝ (21 պատկերը դարձնելով 11 պատկեր) և մոցնելով մի շարք կարևոր մոմենտներ, նրան տվել է ավելի խորը բովանդակություն: Առանձնապես նշելի է ռեժիսորի այն աշխատանքը, որ նա կատարել է ընդհատակ ժողովի պատկերում և մասնավորապես ֆինալում: Ահեյանին հաջողվել է պիեսին տալ նավթորապես ֆինալում: Նրա այս բեմահրաշալի, խորը և նպատակասլաց ֆինալ: Նրա այս բեմադրությունը ստեղծագործված լուրջ նվաճում և քննություն է...

ԱՆԴՐԱՆԻԿ ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ

«Բանվոր», 1937

✦

... Վարդան Ահեյանի և Լենինականի դրամատիկական թատրոնի ստեղծագործական կենսագրության մեջ խոր հետք թողել 1937-ին իրականացված «1905 թիվ» պիեսի բեմադրությունը, որը միաժամանակ պիեսի բեմական պատմությունը հարստացրել է նոր փայլուն գլուխներով:

Վ. Ահեյանը մեծ աշխատանք է կատարել գրական տեքստի վրա, ստեղծելով պիեսի բեմական ամիսոն տարբերակ: Ահեյանական բեմադրության մեջ խիստ պարզորոշ առանձնանում էին ներկայացման հիմնական թեմաները, ներկայացում, որ հիրավի բազմապլան էր և մոնումենտալ: Կենտրոնական թեման օրգանապես կապվում էր հիմնական մոտիվների միահյուսումից, որ Ահեյանը մշակել էր կենցաղային հավաստի մանրամասների և իրադարձությունների պայմանական-թատերային ընկալման ներդաշնակ միասնության սկզբունքով: Թշնամական ուժերը ցուցադրված էին այնքան համոզիչ ու հավաստի, որ իրոք ահավոր տպավորություն էին թողնում: Ընդ որում ռեժիսորը չէր դիմել բացասական գործող անձանց բնութագրելու շաբլոն հնարանքների: Կարելի է վստահորեն ասել, որ Զաբարյու պիեսի բեմական պատմության մեջ առաջին անգամ լենինականյան այդ բեմադրությունն էր, որ հասավ սոցիալ-քաղաքական ֆոնի, թշնամիների կերպարների գեղարվեստական ճշմարիտ բնութագրության:

Ներկայացման մեջ հատուկ տեղ էր գրավում ժողովուրդների բարեկամության թեման, որ ռեժիսորը լուծել էր իբրև քաղաքական իրավիճակների «քմահաճույքներից» ազատ հավերժական կատեգորիա: Ահեյանի ներկայացման մեջ բարիկադների տեսարանն իր վրա էր կրում գաղափարական հիմնական բեռը, հենց այստեղ էր բարեկամության թեման հնչում գեղարվեստական բարձրագույն արտահայտչականության և քաղաքական պարզորոշ բացահայտման: Կենցաղային հյութեղ մանրամասները վարպետորեն միահյուսելով պայմանական թատերայնության հետ, Ահեյանն այս տեսարանում հասել էր բոլոր պատանեշները խորտակող մարդկային բարեկամության թեմայի բանաստեղծական հնչողության: Տեսարանի տրագիկոմիկական իրավիճակի շնորհիվ, երբ երկու բարեկամները հայտնվում էին բարիկադների տարբեր կողմերում, պատկերավոր ձևով բացահայտվում էր ներկայացման գաղափարը:

Ահեյանն ամբողջ ներկայացումը կառուցել էր երկու ծայրահեղ «վիճակների» հակադրության վրա, այն է՝ թշնամիների արատային օրիենտվություն և ներքին նողկալիություն, հասարակ մարդկանց հավերժական բարեկամություն և տարբեր բանակներում լինելու հարկադրանք: Ներկայացման կոնցեպցիայով էլ հենց պայմանավորված էր նրա ոճը, որը հիմնվում էր կենցաղի հավաստի պատկերման և թատերային պայմանական լեզվի, մի շարք տեսարանների կոնստրուկտիվ կառուցվածքների և գեղանկարչական լուծումների (նը կարիչ՝ Կ. Միհայլյան), ռուս հեղափոխական երգերի և արևելյան պրոտեստով մեղեդիների (կոմպոզիտոր՝ Գ. Եղիազարյան) պարմանի հավասարակշռության վրա:

ՍԱԲԻՐ ՌԻԶԱԵՎ

1972

«ԷՄԱՆՎԵԼ»



Մարիամիկ՝ Ա. Ասրյան
Էմանվել՝ Գ. Հակոբյան

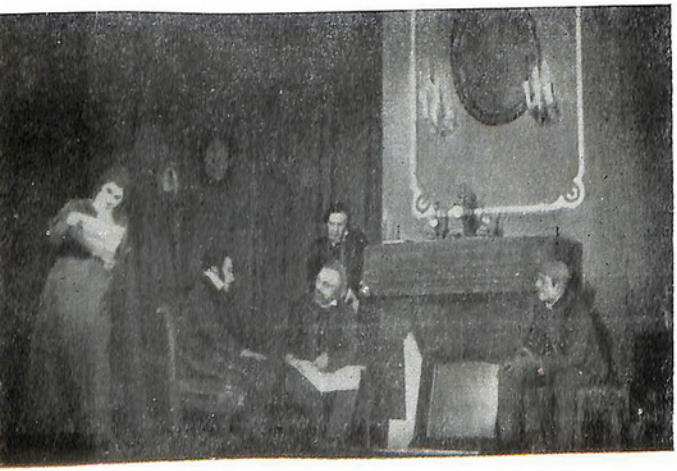
...Սովետահայ թատրոնի պատմության մեջ «Էմանվելը» և նրա լենինականյան բեմադրությունը առաջինն էր, նվիրված Միքայել Նալբանդյանի կյանքին ու գործունեությանը:

Ներկայացման մասնակիցները այսօր էլ ոգևորությամբ են պատմում, թե ինչ գործնական օգնություն է ցույց տվել թատրոնը հեղինակին, ողբերգությունը հղկելու, նրա բեմական հնչեղությունը ապահովելու համար: «Էմանվելը» չափից ավելի ծանրաբեռնված էր պատմական դեմքերով: Պիեսի առաջին տարբերակում անգույն էր նաև գլխավոր հերոսի՝ Էմանվելի բնավորությունը, որի երկխոսությունների կգալի մասը քաղված էր Միքայել Նալբանդյանի հրապարակախոսական հոդվածներից, գրքերից ու բանաստեղծություններից: Հենց դա էլ կերպարը զրկել էր մարդկային ռեալ հոգեբանությունից, անմիջական նկարագրից: Բացի այդ, պիեսում ավելի շեշտված էր Էմանվելի անձնական կյանքի ողբերգությունը, որի ստվերում աննշմարելի էր դարձել նրա փոթորկալից քաղաքական կյանքը:

Իհարկե, վերացնել բոլոր այդ բացերը, թատրոնը չէր կարող: Սակայն, հատկապես երկրորդ բեմադրության մեջ, դրանք մասամբ վերացվեցին, մասամբ էլ դարձան սակավ նշմարելի: Ամեհյանը այս դեպքում էլ, հարապատ գեղագիտական իր սկզբունքներին, կարողացավ գտնել պիեսի ոգուն և Նալբանդյանի խառնվածքին համահնչուն թատերական ձև: Դա ներկայացման ռոմանտիկական երանգավորումն էր: Գործողությունների դինամիկ վարգացման ընթացքով թերթվում էին Էմանվելի կյանքի փոթորկալից էջերը: Ստեղծվել էին այնպիսի բեմավիճակներ, որոնք հնարավորություն էին տալիս բաց անելու կերպարի ներաշխարհը և, գլխավորապես, դրսևորելու Էմանվելի մարդկային ապրումները:

ՌԱԶՄԻԿ ՄԱԴՈՅԱՆ

1960



Տեսարան առաջին գործողությունից

«Լ Ե Ն Ի Ն»

✦

Բեմադրության մեջ զգացվում է, որ շեշտը դրված է այն էպիզոդների վրա, ուր մաքսիմալ կերպով հնարավոր է ավելի խոր կերպով բացահայտել Լենինի կերպարը:

...Շատ արտահայտիչ կերպով է կառուցված այն միպլանոցենը, ուր Կրուպսկայան Լենինի հնջաբանում, աչքը չթարթելով Լենինից, մի քանի անգամ լռիկ պտտվում է մահճակալի շուրջը: Արտահայտիչ է նույնպես տաճբովկի գյուղացիների հետ ունեցած Լենինի հանդիպման միպլանոցենը, ուր զգում ես Լենինի ցասումը տաճբովկի կուլակի նկատմամբ ու ներողամտությունը մնացած գյուղացիների հանդեպ: Այս մոմենտները հատակ կերպով երևան են գալիս հաջող կառուցված միպլանոցենների շնորհիվ:

...Վ. Աճեմյանը ճիշտ է բացատրել պիեսի բոլոր հիմնական էպիզոդները: Նա առավել արտահայտչականությամբ բացահայտել ու ցույց է տվել 1918 թվականի դեպքերի ամբողջ խորությունը: Եվ ներկայացման այս նպատակասլացությունը Լենինին ամբողջ ժամանակ պահում է պիեսում ծավալվող դեպքերի կենտրոնում...

ԼԵՎՈՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

«Խորհրդային արվեստ», 1940

✦

...Դահլիճը լեփ-լեցուն է Լենինականի աշխատավորությամբ: Սպասում են արտաորոի, կանխակալ սիրով ու ոգեշրոությամբ... Առաջին անգամ Լենինականում բեմադրվում է «Լենին» պիեսը: Ղեկավարների կերպարները տեսնելու ցանկությունը մեծ է դահլիճում: Վարագույրի բացվելուց հետո, մի քանի րոպե անց ներս է մտնում պիեսի գլխավոր հերոսը... Լենինը: Այդ վայրկյանից դիտող հասարակությունը ձուլվում է բեմի հետ: Շնորհալի անասնդիը մինչև վերջ կապրողանում է պատիր գործողությունների գեղեցիկ շղթան:

...Առհասարակ ներկայացումը աչքի է ընկնում իր մտածված, գրագետ ոճով... Անշուշտ պատիվ է բերում բեմադրողռեժիսորին այն հանգամանքը, որ նա կարողացել է մնացած բոլոր դերակատարներին իրենց խաղարկությամբ ուղղել դեպի մի նպատակ, որ ավելի ու ավելի երևան Լենինի կերպարը, որ երևա ղեկավարի վեհությունն իր ամբողջ փայլով:

...Աստաղակույտ «Լենինի» բեմադրությունը մեր ստեղծագործական կոլեկտիվի, Լենինականի թատրոնի նոր նվաճումների լավագույն գրավականն է հանդիսանում: Կասկածից դուրս է, որ այդ արդյունք է ստեղծագործական կոլեկտիվի միասնության և բարեխիղճ աշխատանքի:

Այդ մի քննություն էր, որի տակից թատրոնը կարողացավ պատվով դուրս գալ:

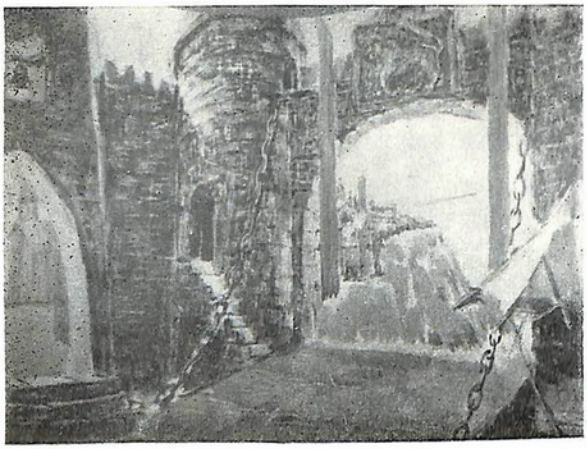
ԱՇՈՏ ՉԱՅԲՈՆ

«Բանվոր», 1940

✦

Լենինականի թատրոնի առավելությունն ու առանձնահատկությունը լենինյան մյուս ներկայացումների համեմատությամբ այն էր, որ առաջնորդի կերպարը բացահայտված տեսքով

«ԵՐԿԻՐ ՀԱՅՐԵՆԻ»



Ձևավորման էսքիզ՝ Մ. Սվախչյանի. 1943

✦

Սունդուկյանի անվան թատրոնի թերությունները հաշվի առնելով ռեժիսորը բնականաբար հասել է մեծ նվաճումների և ինքնատիպության: Որքա՜ն թարմություն, գունագեղություն, յուրաքանչյուր միպանսցենը խոսուն է, դիպուկ. խմասուաից խոսքը բեմարթակից հասնում է յուրաքանչյուր հանդիսատեսին: Այդ բանն առանձնապես լրացնում է պատշաճ, մտածված ձևավորումը, որը տվել է թատրոնի երիտասարդ նկարիչ Սվախչյանը: Ձեր աչքի առաջ է ահա Անիի արևելյան պարիսպի դուռը՝ պերճաշուք հարթաքանդակներով պարդարված, մյուս գործողություններում արքունիքը, ապա և քաղաքն իր սքանչելի շենքերով:

...Վարագույրը բացվելիս ձեր աչքի առաջ կենդանանում են մեր նախահայրերը: Առաջին գործողության մեջ հանդես եկող ճարտարողները լուսավոր, իմաստուն առաջնորդներ են, պարթև հասակով, թիկնեղ ու ջլուտ բազուկներով: Դեկամատարների հաջող ընտրությունից շատ է շահել առանձնապես առաջին գործողությունը, որը տեմպ ու ոիթմ է տալիս հետագա մյուս գործողություններին:

ՍԵՐՈԲ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

«Սովետական գրականություն», 1943

✦

Պիեսը բեմադրող Վ. Աճեմյանը (նա ինքը հեղինակն է նաև Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրության) ընթացել է հերոսական ներկայացում ստեղծելու ուղիով, ներկայացում, ուր հատակորեն արտահայտված է երկի հիմնական գաղափարը՝ ժողովուրդը իպոր ուժ է, և երկիր կառավարողներն իրենց ամբողջ գործունեության մեջ պետք է հեևվեն նրա վրա:

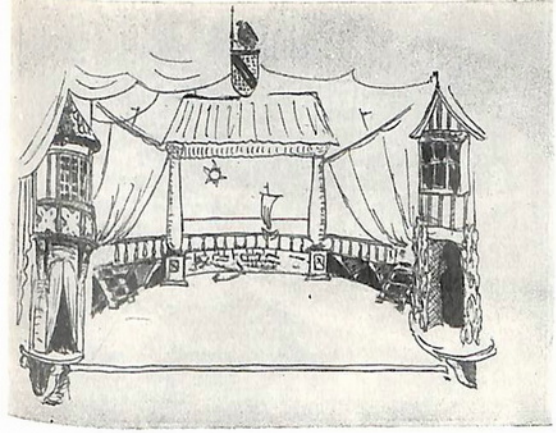
Ներկայացման մեջ լավ է տրված ժամանակի ոգին. հանդիսատեսն ասես գնում է դարերի խորքը, Անիի միջնաբերդը, որ ամրապնդվում է ճարտարապետների և հասարակ աշխատավորների ձեռքով՝ թշնամուն հարկ եղած պահին դիմագրավելու համար:

ՍԵՐԳԵՅ ԲԱՐՍԵՂՅԱՆ

«Կոմունիստ», 1956



— Ձկա այլես ճեկարբ, պատոո՛ւմ եմ, աճա, ճեկարբ...



«ՏԱՍՆԵՐԿՈՒԵՐՈՐԴ ԳԻՇԵՐ»

Ձևավորման էսքիզի հեղինակ՝
Մ. Սվախչյանի

✦

Լենինականի պետթատրոնի այս բեմադրությունը Շեքսպիրի մեկնաբանության լավագույն փորձերից մեկն է, մեր ազգային թատրոնի խոշորագույն նվաճումը: Ռեժիսորական արվեստը, արտիստական մեծագույն կուլտուրան, որ հանդես բերին մեր դերասանները, ամեն մի դիտողի սիրտը լցնում է հայրենության զգացումով:

ԷԴՎԱՐԴ ԹՈՓՉՅԱՆ

1944

✦

Մեծագույն հաճույքով դիտեցի «Տասներկուերորդ գիշերը» Լենինականի թատրոնում: Գործը արված է և բեմադրված մեծ ճաշակով, չափի զգացմամբ ու նրբությամբ: Նույնը պետք է ասել և դերակատարների մասին:
Այս տաղանդավոր կոլեկտիվին ցանկանում եմ, որ էլ ավելի աճի և տա նման շատ հիասքանչ ներկայացումներ:

ՄԱՐԻԵՏԱ ՇԱՀԻՆՅԱՆ

1944

✧

Շողոքորթություն ներկայացում է: Ռեժիսորն ու արտիստները մրցում են Շեքսպիրի հետ: Արժանի է լավագույն գնահատականի համամիութենական մասշտաբով:

Հայաստանում իմ տեսած բեմադրություններից լավագույնն է: Ես այնքան եմ հիացած, որ չեմ կարողանում սառնարյուն տրամադրությամբ իմ կարծիքը շարադրել: Շնորհակա՛լ եմ:

ՆԱԻՐԻ ԶԱՐՅԱՆ

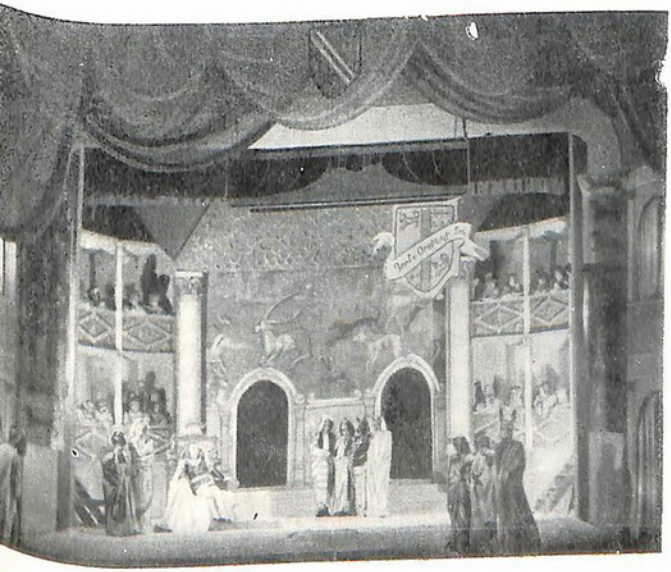
1944

✦

Բարձրորակ, ամեն մի մեծ թատրոնի վայել ներկայացում է: Վաղուց, շատ վաղուց այսպիսի փառավոր ներկայացում չէի տեսել: Ջերմորեն շնորհավորում եմ մեր տաղանդավոր ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանին և դերասանների ողջ կոլեկտիվին...

ԳԵՂԱՄ ՍԱՐՅԱՆ

1944



Սկիզբ. դիմակների շքերթը



...Տաղանդավոր ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի բեմադրած «Տասներկուերորդ գիշերը» Լենինականում փայլուն, խնդումնալից և կենսաշունչ ներկայացում է:

ՄԻԽԱՅԻԼ ՄՈՐՈԶՈՎ

«Լիտերատուրա ի իսկուստվո», 1944

Վերջապես դիտեցի «Տասներկուերորդ գիշերը»: Ներկայացումը գերազանցեց սպասելիքներս: Դերասանների խաղը, նկարչի աշխատանքը ռեժիսորի հնարագետ միտքը միավորել է գեղարվեստական ձույլ ամբողջի մեջ, ստեղծելով կյանքի սերը վորացնող ներկայացում՝ վառ երևակայությամբ ճոխացած, նուրբ հաշակով ապրևցած, ֆլամանդական խնամտով հյութեղ, դասական առումով պարզ ու կառուցիկ:

1945 ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

Մայիսի 2-ը 45 թվի կմնա հիշողության մեջ իբրև թատերական բարձր արվեստի մի տոն: Կենդանացավ, հրով էանգնեց աչքերիս առջև Մեծն Շեքսպիրը իր հոյակապ կերպարներով և երջանիկ եմ, որ նրա արեգակնային ստվերն անցավ սրտիս վրայով: Գնում եմ թատրոնից տոն՝ լցված և յուսավորված ներկայացման շուկերով:

1945 ՏԻԳՐԱՆ ՀԱՄԱՍՅԱՆ

«ՏԱՍՆԵՐԿՈՒԵՐՈՐԴ ԳԻՇԵՐ»

Լենինականի դրամատիկական թատրոնն առավելագույն էֆեկտի հասավ փառատոնի համար բեմադրած իր «Տասներկուերորդ գիշերի» պրեմիերայով: Այս կատակերգության բեմադրության բոլոր դժվարությունները հաղթահարվել են Վ. Մ. Աճեմյանի ռեժիսորական տաղանդի և հնարագիտության շնորհիվ: Խնդությամբ առկայծուն, փայլուն այս բեմադրությունը հաճելի անակնկալ էր պատվիրակներից շատերի համար, որոնք սպասում էին Լենինականում տեսնելու լոկ տվորական գավառական մի լավ բեմադրություն:

«Մոսկոու նյուս», 1944

Լենինականի դրամայի թատրոնն իր տաղանդավոր դեկավարով ու դերասանական փայլուն կազմով ոչ միայն մերձում է Երևանի Դրամայի հետ, այլև, պատահում է, առաջ է անցնում նրանից (Շեքսպիրյան օրերին, օրինակ, գեղարվեստական առաջնությունը տրվեց «Տասներկուերորդ գիշերի» լենինականյան բեմադրությանը):

ՄԱՐԻԵՏԱ ՇԱԽԻՆՅԱՆ

«Օկտյաբրը», 1946

...Կատակերգության մեկնաբանության մեջ բեմադրողը՝ ժողովրդական արտիստ Վ. Աճեմյանը, ճշգրիտ շեշտադրում է տվել Շեքսպիրի՝ հումանիստի, ժողովրդական գրողի հատկանիշներին: Բեմում մենք տեսնում ենք իսկապես տոնական մի ներկայացում:

...Բեմադրության մեծ հաջողությունը ևս մի ստույգ ապացույցն է այն բանի, որ թատրոնի առջև լայն հեռանկարներ են բացված նրա ստեղծագործական ճանապարհին:

ԱԼ. ՍՏԵՓԱՆԵ

«Կոմսոմոլսկա», 1947

...Մենք տեսանք մի ներկայացում, որ անջնջելի տպավորություն է թողնում հանդիսատեսի հիշողության մեջ, մի ներկայացում, որը օժտված է թատերական արվեստի իսկական հատկանիշներով: Որքան էլ առհասարակ շնորհակալ գործ է շեքսպիրյան պիեսի բեմադրությունը, նույնքան դժվարին է այն և կապված բարդությունների հետ: Հաղթական այս կռվերիան, ուր վուզահեռ գործողությունները առաջ պես բերել սյուժետային բարդ հանգույց, իսկ գգեստափոխման պրիոին ուժեղացրել և սրել է դեպքերի դինամիկան,— հատկապես այս կռվերիան պահանջում է իր բեմադրիչից

անսովոր հմտություն և, որ առավել կարևոր է, շեքսպիրյան էպոխայի թատրոնի իրապեկություն:

Այս բոլորն իհարկե յուրացրել է Ա.Ձեվնյանը, որի ռեժիսորական աշխատանքն ընթացել է համաբարակ նոր ուղիներ: Տեւապահանների փոփոխումը, մի վայրից մյուսը տեղափոխվելը կատարվում են այնպիսի վարպետ պրիմիտիվով, որտեղ վկայում են ռեժիսորական մտքի հասարակ պլացումները:

ԳԵՎՈՐԳ ՄԱԶԱՐՅԱՆ

«Գրական թերթ». 1947

✦

...Շեքսպիրի «Տասներկուերորդ գիշերը» կատակերգությունը Վարդան Ա.Ձեվնյանի ստեղծագործության մի բարձրակետն է թվում ինձ մինչև այսօր էլ: Եվ պատահական չէր, այն բարձր գնահատականը, որ տրվեց այդ ներկայացմանը 1944 թ. շեքսպիրյան համամիութենական ֆեստիվալի օրերին, Մոսկվայից ժամանած ակնառոր շեքսպիրագետների կողմից: Հիացմունքն ամփոփվեց մի նախադասության մեջ՝ «Շեքսպիրի երկրորդ հայրենիքը Լենինականն է»: Թվում է՝ հարկ չկա մեկնաբանող լրացուցիչ խոսքերի: Սա այն է, ինչին երազում են շատ թատրոններ: Այդ գնահատականը վաստակեցին ոչ միայն Ա.Ձեվնյանը, արտիստները, այլև, ռեժիսորին հավատար իրավունքով, նաև նկարիչը: Զարմանալի ներդաշնակ էր ռեժիսոր Ա.Ձեվնյանի և նկարիչ-Ձևավորող Մելիքսեթ Սվախչյանի համատեղ ստեղծագործությունը. այն-քան միաձույլ և համահնչուն էին նրանց մոտիվացումները, որ բեմի վրա թվում էին մի մարդու մտքի արգասիք:

ԺԱՆՆԱ ԹՈՎՄԱՍՅԱՆ

«Սովետական արվեստ», 1965

✦

Լենինականի թատրոնում 1944-ին բեմ բարձրացած «Տասներկուերորդ գիշերվա» գլխավոր հերոսը... ծիծաղն էր, ուրախությունը, սակայն՝ Հայրենական մեծ պատերազմի ուրախությունը, որ ամենայն ինչ ենթարկում էր իր ազդեցությանը: Համաժողովրդական վշտին մի մթնոլորտի զգացողությամբ: Համաժողովրդական վշտին մի մթնոլորտի զգացողությամբ: Համաժողովրդական վշտին ու ցասմանը թատրոնը գալիս էր հակադրվելու շեքսպիրյան կենսասիրությամբ, ծիծաղով. կուր չէ ասված, թե «ծիծաղը լացի քաջությունն է»:

Այդ կենսասիրությունը ողջ ներկայացման մեջ այնքան էր հորդ, անբռնազբոս և ինքնաբուխ, որ դրա պատկերը



— Ինչպե՞ս ես, ճո՛ւ-տի՛կ...
Նեղկատակ՝ Ա.Ժ. Հարությունյան

թյան յուրովի շեշտադրում: Եվ ռեժիսորն էլ ըստ ամենայնի օգտագործել էր նկարչի ընձեռած հնարավորությունները: Ահա մի տեսարան, որի հեղինակը դժվար է որոշել. գինու տակառին փառավոր բազմած Թոբի Բելչը, գինով լի երկու գավաթ ձեռքերին, ծիծաղից մարած Էգուչիկը գետին է փռվել, գլխարկը հագել ոտքին, Ֆեստեն երգում է բարձրաձայն, մինչդեռ Մալվոլիոն, գիշերվա հանդերձով, լապտերը ձեռքին, ջանում է կասեցնել Սիվենի այս երթը: «Մնաս բարով, իմ սիրուհի-սիրեկան», ասես կվարտետով երգում են, և այս խենթ հրճվանքին վերջ չկա:

Ֆլամանդական հյութեղություն կար ամբողջ ներկայացման մեջ, Վերածնության դարաշրջանի բուռն ու անպատավ ոգորումներ: Անձնատուր մի լինիր վշտին, ձգտիր դեպի կյանքը, եղիր սիրո և ուրախության մուսնեփիկ:

Երբ Սորեդ-Թորդից շեքսպիրյան մեծարիալ թատրոնը 1938-ին ժամանեց Մոսկվա և նրա հայտագրերի վրա երևաց «Տասներկուերորդ գիշեր» անունը, հայ թատերագետներին կանխավ հետաքրքրում էր այն հարցը, թե ինչո՞վ առավել կամ տարբեր կլինի Շեքսպիրի հայրենակիցների մեկնաբանությունը հայկականից: Մեր մամուլում նշվեց, որ կատակերգական վարպետ ուժով, մեկնաբանության ցայտունությամբ, և, որ գլխավորն է, ներկայացման ընդհանուր պատկերով հայկական «Տասներկուերորդ գիշերը» «բնավ չէր փիջում սարեդ-թորդյանին», ոչ էլ «հիշեցնում Վ. Աճեմյանի գահավեժ թռիչով, խենթ հրճվանքով շնչող բեմադրությունը»:

ԼԵՎՈՆ ԽԱՉԱՏՅԱՆ

1966

✦

Ինչ փույթ, թե այդ վարմանալի ներկայացումից անցել է քառորդ դար: Մարդու երջանիկ պահերը իրենց անջնջելի կնիքն են թողնում ուղեղի ու հոգու անմատչելի խորքերում, և պատեհ դիպվածներով՝ վշացումների ու տպավորությունների անթառամ մի փունջ հայտնվում է ի տես այնքան բնականորեն ու թարմ, որ ապրածդ ասես երեկ էր, ասես ժամանակը փոշու հյուղե անգամ չի թողել նրա պայծառ ու բախտացիկ մակերեսին:

...Նախքան գրիչ վերցնելը հարկ էր ինչ-որ «գողտրիկ» ժամերի ընթացքում գործի դնել «ժամանակի մեքենան» ու մտովի տեսնել ներկայացման ամբողջ պարտիտուրը, վերականգնել նրա ստեղծման հետ կապված անհնախընթաց պատմությունը: Ու վարմանալի հայտնագործություն... Ես դարձա նույն հանդիսատեսը ու տեսա «աճեմյանական տաղանդի պոռթկման այդ վարմանալի երևույթը» համարյա առանց կորուստների:

...Թատերական կյանքի պարադոքս և այնուամենայնիվ փաստ... «Տասներկուերորդ գիշերը» բեմադրվեց շուրջ երկու շաբաթվա մեջ: Մի անգամ էլ հաստատվեց այն իրողությունը, որ արվեստի ու գրականության գլուխգործոցները միշտ չէ, որ պայմանավորված են ստեղծման երկար ժամանակով: Նրանք հաճախ եղել են մեծ բռնկումների արդյունք:

...Աճեմյանի ու թատրոնի ընտրությունը տարերային՞ էր, թե՞ բազմակողմանիորեն քննված ու հասցված համոզվածության աստիճանին՝ հիմա դժվար է ասել: Անշուշտ երկրորդական դեր չեն խաղացել կոմեդիաներ բեմադրելու ռեժիսորական նախասիրությունը և խմբի կազմը, կոնկրետ այն դերասանները, որոնք հարմար էին գալիս «Տասներկուերորդ գիշերվա» խաղացանկին:

...Ականջներումս հնչում է շեքսպիրագետ Միխայիլ Մորոզովի հիացական բացականչությունը՝ « Я ничего подобного не видел никде...»

Այն ժամանակ ասում էինք և հիմա էլ, այս առիթով պիտի կրկնել՝ թատերական այդ «հրաշքը» կատարվեց պարզապես այն փաստի շնորհիվ, որ արագընթացի մեջ ըմբռնված էր կատակերգության ոգին, դարաշրջանը, գտնված էր գեղարվեստական բանալին և ըստ այնմ էլ արտահայտչական ձևը: Մի բան, որ հաճախ չի պատահում մեր արվեստագետների ստեղծագործական առօրյայում:

Երևի նկարչից ու ռեժիսորից մեծ ջանքեր չի խլել գեղարվեստական այն որոշումը, որ Լենինականի թատրոնի բեմը վերածվի շեքսպիրյան ժամանակի «Գլոբուսի» կամ «Կարթասի» հիմնական հատկանիշները վերակենդանացնող բեմահրապարակի: Դա, եթե կուզեք, հարցի տեխնիկական կողմն էր, թեպետ և ներկայացման համար վճռական: Բուն ստեղծագործությունն սկսվում էր երկհարկանի, շրջանաձև օթյակներում բազմած մարդաչափ պուպրիկներից, որոնք ներկայացնում էին մեկնից երեք դար առաջ Թեմզայի ափին գործող թատրոնների բազմախավ հանդիսականին: Անակնկալի գալով, մենք անմիջապես չէինք ընտելանում այդ պուպրիկներին, թվում էր, թե նրանք կխանգարեն, կկիսեն մեր ուշադրությունը: Մորոզովի նման անմիջական ու էքսպանսիվ մարդը, հենց սկզբից չթաքցրեց տարակուսանքը— ըստ երևույթին դա համարեց ավելորդ կարդարանք, ներկայացման հեղինակների քմահաճույք: Մինչդեռ, բավական էր ներկայացման ֆինալում «հրացանը կրակեր», այսինքն, անշարժ



Մալվոլիո—Յ. Ամերիկյանը «հադրաշավի» ելած...

տիկնիկները հանկարծ կենդանանային ու ծափահարեին դահիճի հետ միասին, որ նույն Մորսլովը վեր ցատկեր ու հիացական բացականչություններով միանար ընդհանուր աղմկալի հավանությանը: Այնուհետև, նա իր բանավոր խոսքում մի քանի անգամ նշեց, որ իր հետ նման անակնկալ վաղուց չի պատահել, որ ֆինալով էլ պիտի գնահատել ներկայացումը, բնութագրել նրա թարմությունն ու շեքսպիրյան էությունը:

...Ըստ երևույթին Ամեհյանը ներկայացումը կառուցել էր բնաբան դարձնելով շեքսպիրյան կատակերգության երկրորդ վերնագիրը— «Ինչ որ կամենաք»: Մյուս վերնագիրը ավելի վերաբերում է բեմադրության օրվան, 1600-ի հունվարի 6-ին, որ համընկնում էր Մկրտության օրվան: Կատակերգության բուն էությունը երկրորդի մեջ է: Այս կատակերգության մեջ դուք կարող եք տեսնել ինչ որ կամենաք, երկվորյակ քույր ու եղբոր արկածներ, սիրո որքան քնարական, նույնքան և վարճալի պատմություններ, կենսասիրության ոգորումներ, ծաղր ու ծիծաղ, սրամտությունների հրավառություն...

...«Տասներկուերորդ գիշերը» Լենինականի թատրոնում բռնել է ժամանակի քննությունը: Այդ ներկայացումը դասական երկերն ըմբռնելու և բեմականացնելու լավագույն օրինակներից մեկն է, մի խոր ակոս Շեքսպիրը մեկնաբանելու ասպարեզում, ավելի քան մեկ դար հարատևող հայ թատրոնի պատմության անդասանում: Այդ բեմադրությունը մի մեայուն փաստաթուղթ է ռեժիսորական տաղանդի ու կուլտուրայի և ընդհանրապես մի թատրոնի, որն իր երկարամյա գործունեության ընթացքում ունեցել է թռիչքներ ու փայլատակումներ:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԱՐՍԱՔՄԱՆՅԱՆ

1975

Թոթի Բելչ՝ Լ. Ջոնեաբյան, էգյուչիկ՝ Կ. Աբծրունյան



«ԿՐԵՋԻՆՍԿՈՒ ՀԱՐՍԱՆԻՔԸ»



Ֆյոդոր՝ Կ. Աբծուձյան, Ռասպլուև՝ Լ. Ջոճոբյան

✦

Լինում են ներկայացումներ, երբ մենք թատրոնից դուրս գալուց հետո, երկար ժամանակ մտածում ենք ոչ միայն պիեսի, նրա արծարծած խոհերի ու գաղափարների մասին, այլ գուցե ավելի շատ մեզ զբաղեցնում են այդ պիեսը բեմադրող ռեժիսորի արվեստը, դերասանների խաղը, մի խոսքով՝ թատրոնը որպես մի միասնական օրգանիզմ:

Լենինականի պետական դրամատիկ թատրոնի «Կրեչինսկու հարսանիքը» այդ ներկայացումներից է:

Մարդ նույնիսկ դժվարանում է հանդես գալ այդպիսի ներկայացման մեկնաբանողի դերում...

Սուխովո-Կոբիլինի անմահ տրիլոգիայի առաջին մասը՝ «Կրեչինսկու հարսանիքը» հայ բեմում արմատացած տրադիցիաներ չունի: Այն թատրոնը կարող է մեծ հաջողությունների հասնել, որը բացի Կրեչինսկու և Ռասպլուևի դերակատարներից, ունի դերասանական ուժեղ անսամբլ, ռեժիսորական հմուտ ղեկավար ձեռք, այն թատրոնը կարող է հաղթահարել սուխովո-կոբիլինյան կոմեդիայի յուրատեսակ դժվարությունները, որն ունի փորձ, կուլտուրա և սեփական տրադիցիաներ:

...Դերասանական անսամբլ—ռեժիսոր—նկարիչ, սրանք հանդես են գալիս այնքան միասնաբար, որ չեն առանձնանում և աչք ծակում:

Վարդան Աճեմյանի ռեժիսորական մեծ միտքը, նրա ստեղծագործական հնարքները դարձել են դերասանի խաղի օրգանական էությունը: Ռեժիսորը և կա, և չկա: Կա, որովհետև տեսնում ենք մի միասնական, պայծառ ու խորիմաստ թատերայնությամբ հագեցած ներկայացում. ռեժիսոր չկա, որովհետև ոչ մի վայրկյան նա իրեն մերկ ու շեշտակի ցույց չի տալիս: Դժվարանում ենք ասել, թե որտեղ է սկսվում ռեժիսորի և որտեղ ավարտվում դերասանի ստեղծագործական աշխատանքը: Շատ կարելի է, որ դերասանն այնպես է մտել կերպարի մեջ, այնպես խոր է պատկերացնում նրա էությունը, որ փորձերի կամ հենց ներկայացման ժամանակ որոշ չափով խլում է ռեժիսորական ֆունկցիաներ: Դա դարձյալ պատիվ է բերում ռեժիսորին: Նշանակում է նա բաց է արել բոլոր փակ դռները, բանալիները հանձնել է դերասանին և ասել. «Վարվիր այնպես, ինչպես քո տանը»:

ԱԼ. ՄԱՆՈՒՉՅԱՆ

«Գրական թերթ», 1946

✦

...Դիտարկվող բեմադրության մեջ դերասանական անսամբլը, ռեժիսորն ու նկարիչը հանդես են գալիս օրգանապես այնպես միասույն, որ դժվար է նրանց բաժանել, դիտել առանձին-առանձին, իբրև ինքնուրույն միավորներ:

Վարդան Աճեմյանի ռեժիսորական խորաթափանցությունը, նրա «ստեղծագործական հնարագիտությունը» դերասանական խաղի օրգանական էությունն են դարձել:

...«Կրեչինսկու հարսանիքը» Լենինականի պետական դրամատիկական թատրոնի բեմադրությամբ այդ թատրոնի խոշոր աճի վկայությունն է:

ԱԼ. ԱՐԱՔՍՄԱՆՅԱՆ

«Կոմունիստ», 1946

Կրեչինսկի՝ Գ. Հարությունյան, Ռասպլուև՝ Լ. Ջոճոբյան



✦

... Ռուս կլասիկայի համամիութենական առաջատեսում հայկական թատրոնների ցուցադրած ներկայացումների մեջ նշանակալի հետաքրքրություն էր ներկայացնում Սուխովո-Կոբիլինի «Կրեչինսկու հարսանիքը» Լենինականի պետական դրամատիկական թատրոնի բեմադրությամբ:

... «Կրեչինսկու հարսանիքը» ներկայացման ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը ձգտել է ցույց տալ կալվածատիրական միջավայրի քայքայումը, նահապետական կենցաղի կործանումը, ակնվկականության ներկայացուցիչների անկումն ու բարոյական նեխումը: Այս թեման հետևողականորեն բացահայտում էին բոլոր դերակատարները:

Կրեչինսկին՝ ռուս ակնվկականության այդ շառավիղը, որ ոտք է դրել քրեական հանցագործությունների ուղին, Գ. Հարությունյանի կատարմամբ աչքի էր ընկնում կրքով, եռանդով, ավյունով:

... Կրեչինսկու ակտիվությունը Մուրումսկու հույլ ու դանդաղկոտ պասիվության կամ Նելկինի մեղմ անդիմության վառ ու ցայտուն հակադրությունն էր: Թվում էր՝ Կրեչինսկին ապրում է քաղաքային կյանքի սրընթաց տեմպով, գլխովին տարված է դրամ կուտակելով և նրա ուժը, եռանդը, միտքը ուղղված են այն բանին, որ ելք գտնի դժվար դրությունից:

... Նկարիչ Մ. Սվախչյանի ձևավորումը, լուծված ճաշակով ու դարաշրջանի ոճի նուրբ պահպանությամբ, լայն հնարավորություններ էր ստեղծում բեմական գործողություններն ապահով ու անկաշկանդ կատարելու, տպավորիչ բեմավիճակներ կառուցելու համար: Երկրորդ պլանում գետեղված պատուհանից երևում էր տան սանդուղքը, որով անցնում-դառնում էին գործող անձինք: Մուրումսկիների հյուրասենյակը միանում է՝ նախասենյակի հետ, ուր կատարվում



Լիզա՝ Ն. Բոյաճե, Կրեչինսկի՝ Գ. Հարությունյան

էին որոշ տեսարաններ: Կրեչինսկու սենյակում անկյունով հանդիսատեսին դարձած խոշոր հայելին անդրադարձնում էր սենյակի գոյություն չունեցող «չորրորդ պատը». այդ հայելու մոտ ռեժիսորը մի քանի հետաքրքիր բեմավիճակ էր կառուցել:

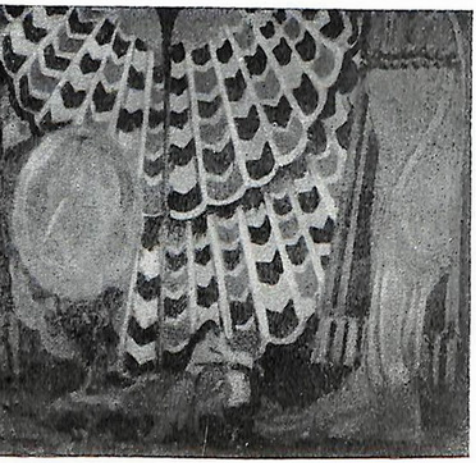
ՕԼԳԱ ՕԼԻԴՈՐ

1957



Տեսարան վերջին գործողությունից

«ԱՐԱ ԳԵՂԵՑԻԿ»



Ասոբևստաճ. դեկոբեՆերի էսքիզ՝ Մ. Սվախչյաճի

✦

Ավատասեր և գեղեցկապաշտ հայ հոգիին պանծացումն է «Արա Գեղեցիկ»: Փառք այդ հոգիին և պատիվ գայն երեվան բերող բանաստեղծին ու թատերախմբին:

1946 ՎԱՀԵ ՎԱՀՅԱՆ

✦

Հիացմունքով դիտեցի «Արա Գեղեցիկի» սքանչելի բեմադրությունը, որի խաղարկությունը բացառիկ գեղեցկության փառքն ու պարծանքն է մեր Սովետական Հայաստանի արվեստին և մեծ պատիվ է բերում Լենինականին:

1946 ՀԱՅԿ ԳԱՐԱԳԱՇ

✦

...Լենինականի թատրոնի բեմում հանրապետության ժողովրդական արտիստ Վարդան Աճեմյանը ստեղծել է ռեժիսորական ընդհանուր մեկնաբանությամբ փայլուն, դերասանական կատարմամբ՝ ռոմանտիկական ներկայացում: Յուրաքանչյուր արարում նորովի են լուծված բեմական դրությունները, ցայտուն են բեմավիճակները, ավարտուն ու դինամիկ է դերասանական խաղը:

Ռեժիսորն ստեղծել է միասնական անսամբլ ունեցող ներկայացում, խոր բացահայտել է ամեն մի կերպարը և ցույց տվել ժողովրդի դեմքը:

...«Արա Գեղեցիկ» ներկայացումը Լենինականի թատրոնի արտիստների կատարմամբ թատերական արվեստի խոշոր ստեղծագործություն է:

«Կոմունիստ», 1947 Ն. ՌՈՒԲԻՆՅԱՆ

✦

Ի եմ անհուն ուրախությամբ, տեսնելով հարապատ քաղաքում սքանչելի թատրոն, հիանալի արտիստներ և գունեղ ներկայացում: Հնամենի քաղաքի համեստ բեմահարթակի վրա հանդիսականը տեսնում է փոքր, բայց վորեղ ժողովրդի պատմության մի կտորը: Նա տեսնում է հայրենասեր արվեստագետի տաղանդավոր վրձինը, լսում տաղանդավոր պոետի հնչեղ լեզուն: Ամբողջ սրտով ցանկանում եմ հայրենակիցներիս առավել մեծ հաջողություններ, հանուն սովետական կուլտուրայի բարգավաճման:

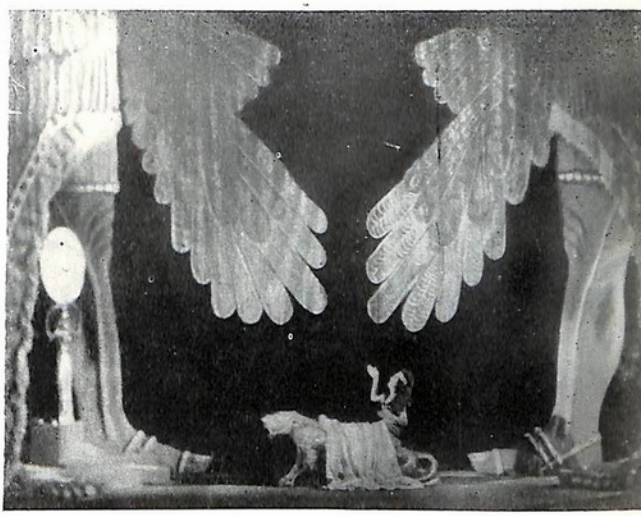
ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԿՈՉՏՈՅԱՆՑ

1947



— Նրանք իրար Աստիս,
Աստատ անվանեցին,
օգնիր մեզ, Աստի՛ած...

— Արաճ սիրում է ինձ,
Ներո՞ւ, Եղիր օգնական...



Տեսարան
Երկրորդ պատկերից

Հիացած եմ «Արա Գեղեցիկ» ներկայացման արտիստների գեղապնդց խաղով, աքանչելի դեկորներով ու կգեստներով: Ինձ հատկապես ուրախացնում է այն, որ այս հիանալի ներկայացումը դաստիարակում է հանդիսականի մեջ սեր իր հայրենիքի և ժողովրդի նկատմամբ:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԲԱՂՐԱՄՅԱՆ

1947

Ես ուզում եմ հայտնել այն անմիջական տպավորությունները, որ առացա Շեքսպիրի «Տասներկուերորդ գիշեր» և Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» ներկայացումներից:

Առանց վարանելու կարելի է ասել, որ այդ երկու բեմադրությունները թատերական գլուխգործոցներ են, որոնք իրենց արժանավոր տեղը պետք է գրավեն միութենական լավագույն բեմադրությունների կողքին: Ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը օժտված է խիստ և հաշուած ֆանտազիայով, դրամատիկ երկը բեմի վրա թատրոնական լեզվով վերստեղծելու հազվագյուտ ունակությամբ: Տարիներ շարունակ նա դաստիարակել է մի տաղանդավոր դերասանական կոլեկտիվ և այսօրվա այդ երկու ներկայացումները ոչ թե ռեժիսորի և դերասանների պատահական հանդիպման պտուղներն են, այլ բազմամյա ստեղծագործական համագործակցության ամփոփումը: Աճեմյանը կարողացել է բեմադրությունները հագեցնել հերոսական ռոմանտիկայի մեծ շնչով:

«Արա Գեղեցիկը» ստեղծագործական կրկնակի հաղթանակ է մի կողմից դրամատուրգի և մյուս կողմից թատրոնի համար: Նահրի Զարյանը սովետահայ դրամատուրգիան հարստացրել է հրաշալի պատմական ողբերգությամբ, իսկ Աճեմյանը կարողացել է ռեժիսորական վրձնի տաղանդավոր հարվածներով բանալ ողբերգության միջուկը: Ամբողջ ներկայացումը հերոսական հիմն է հնադարյան և տաղանդավոր հայ ժողովրդի պատվին:

Երկու բեմադրությունների մեջ էլ թատերական նկարչի բացառիկ տաղանդով հանդես է եկել վաղամեռիկ նկարիչ Մ. Սվախչյանը: Նա ըմբռնել է թատրոնական նկարչության պայմանական լեզուն, որ հազվագյուտ ունակություն է:

Լենինականի թատրոնի ստեղծագործական հաղթանակի գաղտնիքը ողջ կոլեկտիվի անձնվեր և համերաշխ համագործակցության մեջ է:

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆ

«Ավանգարդ», 1947

...«Արա Գեղեցիկն» իր դիցաբանական բնույթով բեմականացման համար ներկայացնում է զգալի բարդություններ: Հաղթահարելով այդ դժվարությունները, Վ. Աճեմյանին հաջողվել է ստեղծել ըստ էության ռեալիստական մոնումենտալ մի ներկայացում: Բեմական արվեստի ընձեռած բոլոր հնարավորություններով ու հնարքներով և իր ռեժիսորական տաղանդի ամբողջ ուժով նա կարողացել է բացահայտել ողբերգության գաղափարական խնամքը և հասցնել այն հանդիսատեսին:

Բեմական կենդանի և գունեղ կերպարներով նա ներկայացրել է իրենց ազատության և անկախության համար ազգասեր թշնամու դեմ պայքարող մեր հեռավոր նախնիներին: Նա կարողացել է բեմի վրա ցույց տալ, որ բուռն հայրենասիրությունը, օտար պետության առաջ չտատրանալու, արժանապատվությունը բարձր պահելու առաքինությունները հատուկ են եղել մեր ժողովրդին: Ռեժիսորին հաջողվել է բեմականացնել այն հակադրությունը, որ իր երկում հեղինակն ընդգծել է ագրեսոր Ասորեստանի և ազատասեր Ուրարտուի միջև:

Հեղինակի այդ մտահղացումը խորապես ըմբռնել և բեմականորեն մարմնավորել է ռեժիսորը ոչ միայն դերակատարների խաղի, այլև ձևավորման միջոցով: Եթե Ասորես-

«ԱՐԱ ԳԵՂԵՑԻԿ»



Շամիրամ՝ Ժ. Թովմասյան, Նինոս՝ Լ. Ջոհերյան

տանը ներկայացված է մոայլ գույներով, ապա Ուրարտուն՝ ընդհակառակը: Առանձնապես երրորդ գործողության մեջ, Արայի պալատում, այդ հակադրությունն ընդգծված է պայծառ նարնջագույնով: Նույն այդ հակադրությունն արտահայտված է նաև ասորեստանցիների և ուրարտացիների կոստյումների միջոցով:

Ելնելով պիեսի դիցապատմական բնույթից, ռեժիսորը գտել է բեմական կերպավորման համար համապատասխան ոճ, ստեղծելով ժամանակի և միջավայրի պատրանքը՝ թե Ասորեստանը և թե Ուրարտուն ներկայացնող գործողություններում: Այնուհետև նկատի ունենալով ողբերգության ժանրային առանձնահատկությունները, ռեժիսորն օգտագործել է խումբը, որը կատարվող դեպքերի նկատմամբ իր վերաբերմունքն է ցույց տալիս և ընդգծում երկի գաղափարական իմաստը: Խմբի դերն առանձնապես իմաստավորված է երրորդ և չորրորդ գործողություններում: Խումբն արտահայտում է ժողովրդի ցանկությունը, երբ գինեվարպետ Արբակի հետ կրկնում է՝ «Մի՛ գնա Ասորեստան»: Հատկապես պետք է նշել երրորդ գործողության այն տեսարանը, երբ արքայավայրն Արայից պահանջում է մերժել Շամիրամի առաջարկությունը՝ խումբը, ծնկաչոք, երկու անգամ կրկնում է՝ «Մերժի՛ր»: Եվ վերջապես, նույն գործողության վերջում, երբ Արան մերժում է Շամիրամի դեսպաններին և գուսանը հանդիսավոր ու ապտո վերսկսում է ընդհատված իր պատմությունը.— «Եվ Հայկ պատասխանեց՝ երբե՛ք», խումբը կրկնում է՝ «Երբե՛ք», որից հետո վարագույրն իջնելու պահին նույնը հատու և վճռական շեշտով կրկնում է Արան՝ իբրև իր քաջ նախնիների և ժողովրդի թելադրած պատասխանը Շամիրամին:

Բեմադրությունը այդտեղ հասնում է գաղափարական պիրկ լարվածության, որ ուժեղ ռեզոնանս է գտնում դահիճում բուռն և երկարատև ծափահարություններով:

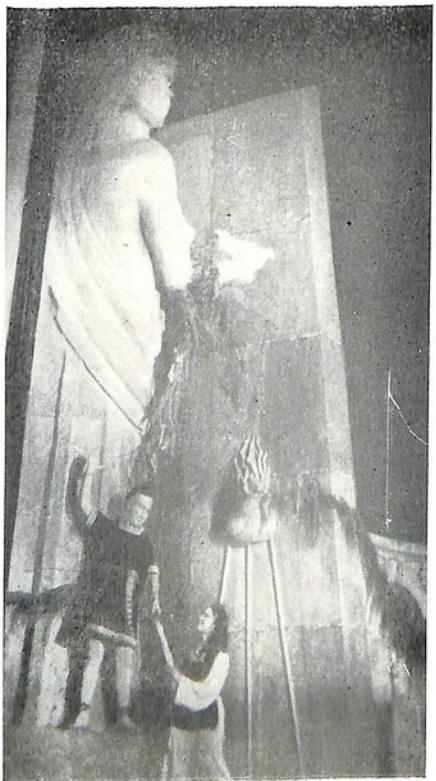
Ներկայացման վերջին տեսարանում ռեժիսորը լուծել է պիեսի գաղափարական բովանդակությունը— ազատասիրությունն ու հայրենասիրությունը արդիականության հետ առնչելու խնդիրը:

Այստեղ եզրափակելով մեր խոսքը ռեժիսորի աշխատանքի մասին, գոհունակության խոր զգացումով նշում ենք, որ այս բարձրարվեստ բեմադրությունը մի անգամ ևս վկայում է Վ. Աճեմյանի ռեժիսորական բարձր վարպետությունը, ստեղծագործական վառ երևակայությունը, որոնող միտքը, և ըստ ամենայնի՝ արտիստական մեծ ձիրքը:

ԱՐԱՄ ԻՆՃԻԿՅԱՆ

«Սովետական գրականություն», 1947

Վաոուժան՝ Ժ. Էլոյան, Նաևն՝ Ն. Բոխյան



✦

...Բեմում գրեթե չկային մանրամասներ: Արդեն իսկ խիստ տարբեր աշխարհների երկու մոնումենտալ արձանները լցնում էին ամբողջ բեմը և սպառիչ բնութագիր տալիս այնտեղ գործող մարդկանց: Եթե Բահալի «տոքերը» Աստեամանում իշխող մռայլ ու թանձր մթնոլորտն էր ընդհանրացնում և հասարակ ատրեստանցու մտքի ու խղճի վրա ճնշող ահարկու ուժը, ապա Անահիտի ու Վահագնի աշձանների տեսքը, իրենց խիստ հոդեղեն, աշխարհիկ բնութագրով, վկայում էին հայոց նախնիների խաղաղասեր բնավորության, նրանց կենսասիրության մասին:

Չէ՞ որ կուռքերը մարդկային մտքի ու նրա երևակայության ստեղծածն էին, ինչպես մատնանշել է Ֆ. Էնգելսը: Ժողովուրդը նրանց վերագրել էր այն, ինչ իրեն անհասկանալի էր բնության խորհրդում, այն, ինչ իրը դեռևս անկարող էր իրագործել, բայց որին ձգտում էր:

Գեղարվեստական մեծ տակտ էր պահանջում ուրարտական տեսարանների ձևավորումը: Այնտեղ ամեն դիպուկ խոսում է պղնձակերտ հսկա Վահագնի մասին, երդվում ամենաուժայր Անահիտի անունով: Իսկ Ասուր-Գաբբուն և Նիրաբը այդ արձանների առաջ կանգնած ասում են՝ «Եվ մենք, հայր ու բազմահոյս մի պետություն ոչ Բահային և ոչ Իշտար աստվածուհուն այսքան գեղարուեստ կերտել չկարողացանք»:

Եվ իրոք, ներկայացման երկրորդ, երրորդ և չորրորդ գործողություններում ամփոփված այդ արձանների մեջ առանիքնող գրավչություն կար, թովչագեղ վեհություն: Խավական արվեստի կոթողը, լինի դա անշշունջ մի արձան, թե կենդանի խոսք— մարդկային հոգին ալևվացնող հատկություն ունի իր մեջ: Պարզ է, որ դերակատարները չէին կարողանում անտարբեր մնալ արտաքին միջավայրի նկատմամբ: Այսպես օրինակ՝ վարդավառի տեսարանում, երբ Արբակի դերակատար Արծ. Հարությունյանը նախատում էր Վարուժանին ասելով «ստո՛ւմ ես, ցո՛ւփ»— հայացքը առնում էր Անահիտի արձանին և նա գլխիկոր, հուպաթաթով ամոթանքով անմիջապես ավելացնում էր— «մեղա՛ քեզ, Անահիտ»: Քանի անմիջապես ավելացնում էր— «մեղա՛ քեզ, Անահիտ»: Կամ, դրա հաջորդ պատկերում, ահա, Վաշտուկ-Աննիթիկյանը կամ, դրա հաջորդ պատկերում, ահա, Վաշտուկ-Աննիթիկյանը



— Եվ այլն, և այլն, և այլն...

աշխարհը և այդ ժամանակ Արբակը կարդում էր «Երկնեց երկիր, երկնեց երկին, երկնեց և ծովն ծիրանի» տողերը: Այսպես անջեջ է հայոց արևը—ահա ավարտակետային այդ տեսարանի իմաստը:

Իսկ որքա՜ն հանդիսավոր ու տպավորիչ էր ներկայացման սկիզբը: Թատրոնն իր հանդիսականին բավմահարուստ ու գունեղ պատկերներով տեղափոխում էր հին դարերի խորքը, երբեմնի գոռոզ ու տիրակալ Ասորեստանի Նինվե մայրաքաղաքը (նկարիչ՝ Մելիքսեթ Սվախչյան):

Իրոք, իր ամբողջ էությամբ «Արա Գեղեցիկը» բեմարվեստում մոնումենտալության հասնելու գեղեցիկ օրինակ էր:

ՌԱՉՄԻԿ ՄԱԴՈՅԱՆ

1960

✦

... Քսան տարի առաջ Երևանում ինձ բախտ վիճակվեց տեսնելու Լենինականի թատրոնի «Արա Գեղեցիկ» ներկայացումը Վարդան Ամեյանի բեմադրությամբ: Հիանալի տպավորություն թողեցին ինձ վրա թատերական խմբի աշխատանքը, բեմադրության գաղարվեստական բարձր ճաշակը:

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆ

«Կոմունիստ», 1965

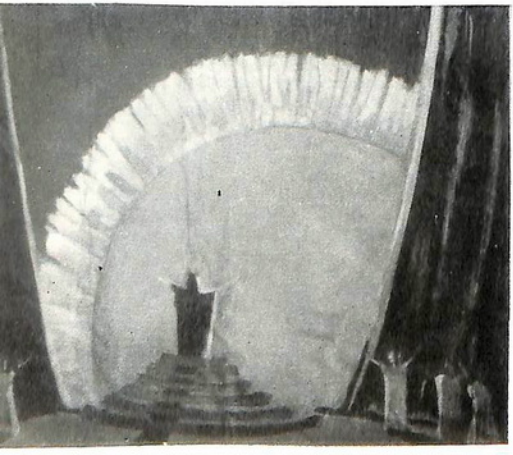
✦

... «Արա Գեղեցիկը» այս թատրոնի վերջին բեմադրությունն էր, որի նշանակությունը դուրս է գալիս ազգային բեմի շրջանակներից: Ներկայացումը լուծված էր որպես յուրօրինակ «Անտոնիոս և Կլեոպատրա»:

Շեքսպիրյան ողբերգության մասշտաբների մեջ էր դիտված հասարակական-քաղաքական և սիրային բախումը, շեքսպիրյան բնավորությունների շնչով բացահայտված՝ բնավորությունները: Արտյոմ Պետրոսյանը ներկայացումը դիտելուց հետո ասաց. «Տղերք, հեչ չխոսիք, իսիկ ուրիշ բան է, դուք իդոր գինը եղև կիմանաք»:

ԼԵՎՈՆ ԽԱԼԱԹՅԱՆ

«Գարուն», 1971



՞ Եզրափակիչ տեսարան. դեկորների էսքիզ՝ Մ. Սվախչյանի

ԴԵՐԱՍԱՆԸ

Յուրահատուկ պատկեր ունի Աճեմյանի դերասանական անցյալը: Շուրջ տասը դեր է խաղացել նա, բոլորն էլ Լենինականի թատրոնում: Նրանցից երկուսը բավական նշանակալից են՝ Պավել Գուլյաչկին (1929) Ն. Էրդմանի «Մանդատում» և Նապոլեոն (1931) Ա. Լունաչարսկու և Ս. Դելչի «Նապոլեոնի արշավանքը» սատիրական կոմեդիայի մեջ: Հիշողություններից, պահպանված լուսանկարներից և մամուլի կցկտուր արձագանքներից դատելով, երկու դերակատարումն էլ հետաքրքրական են եղել, հյութեղ, ավարտուն, կատակերգական վառ գույներով գերհագեցած:



Կոգով՝ «Խոսվություն»



1931

Խաղացել է թեթև, վստահ իր ուժերին: Հումորի նուրբ զգացողությունը պլատոիկական գծանկարից վարպետորեն օգտվելու կարողության հետ, օգնել են տաղանդավոր երիտասարդին՝ բեմի վրա ևս իրեն գտնելու:

Առանձին ոգևորությամբ էր խաղում Նապոլեոնի դերը, այդ ժամանակավրեպ հերոսի, որն իրերի բերումով ընկել է 20-րդ դար և ձգտում է ամեն կերպ հարմարվել ժամանակին, հավատացնել մարդկանց, որ ինքը նույն Բոնապարտն է: Տարբեր, մեկը մյուսից անակնկալ բեմավիճակների մեջ ընկնելով, կարողանում էր շատ արագ կողմնորոշվել, ինչպես, ասենք, Պալե-Ռոյալի շքեղ սեասրահում: Հագած զգեստներն էլ ասես իրենը չէին. այդպես նա մերկացնում էր հերոսին կինոնկարահանման կոորինեյտում, իսկ բուժարանի սեասրահը, շնորհիվ հոգեբանական համոզիչ մանրա-

մասների, տրագիկոմիկական պլանով էր լուծված: Այս հարցում, աչքուշտ, Ամեյանին շատ էր օգնել ներկայացման հեղինակ Սուրեն Խաչատրյանը, որին քաջ ծանոթ էր պիեսը ՄԽԱՏ Երկրորդի բեմադրությունից:

Սակայն կային և նկատելի չափազանցումներ: Մի հանգամանք, որ արձանագրել է նաև ժամանակի մամուլը. «Ամեյանը սուր իրոնիայի է վերածում Նապոլեոնին և տեղ-տեղ էլ՝ ուղղակի կարիկատուրա: Մեր տեսակետով այդպես էլ պետք է «մեծարել» կայսրին, որը իսուր թրև է գալիս 20-րդ դարում»:

«Ուղղակի կարիկատուրայի» անմոռաց օրինակ էր Ամեյանի առաջին դերակատարումը՝ Կոպլովը «Խռովություն» ներկայացման մեջ: «Ահա նա բեմ է գալիս ոտքից մինչև գլուխ «պրահավորված»: Իր վրա է առել համարյա ողջ ռեկվիզիտորանոցը: Իր հասակից երկար թուր, մի քանի ատրճանակ, գոտկից կախած բավմաթիվ ռումբեր, խաչաձև կապված փամփուշտակալներ. արտաքին այս «փայլով», նա երկար բեղերը ոլորելով՝ բեմ է գալիս»: Այդպես է վերհիշել տարիներ անց Գուրգեն Ջանիբեկյանը «Բարեկամներիս մասին» գրքում: Եթե սրան ավելացնեք և այն, որ դերասանը բեղի միայն կեսն էր կպցրել, պատկերն ավելի ցայտուն կդառնա:

Ամեյանն իրեն այնքան ապատ էր զգում բեմի վրա և դերասանի իր անելիքը այնքան անսահման ազատ պատկերացնում, որ բեմառաջքում, հենց հանդիսականի դեմ-դիմաց նստած, երբեմն գլխից հանում էր կեղծամը, գլուխը քորում, ապա նորից հագնում մի այնպիսի թեթևությամբ, որով բնական երանգ էր ստանում կատարածը և թվում էր, թե այլ կերպ չէր կարող լինել: Պայմանական է այդ կեղծամը, բոլորն էլ գիտեն, էլ ինչո՞ւ այդ պայմանականությունը թաքցնել: Որքան էլ վավերշական թվա դերասանի այդ արտասովոր շեղումը, այնուամենայնիվ, դա պրպտուն երևակայության վարժանք էր, սերտորեն կապված Ամեյանի ռեժիսորական մտածողության ու պլաստիկական պատկերացումների հետ: Թերևս այդ տարիներին Ամեյանի արվեստում սկսեց ձևավորվել գրոտեսկը՝ որպես բեմական պատկերավորման դիպուկ արտահայտչամիջոց: Իհարկե, այդ գրոտեսկը հաճախ չարաշահվում էր կամ, ինչպես մամուլն է խստորեն արձագանքել, դառնում «ավելորդ շարժումների ու ծա-



Քաֆաևա՝ «Մեծապատիվ մուրացկաններ», 1929



Թովմաս՝ «Առամնաբույժն արևելյան»



Դուլյաչկին՝ «Մանգատ»



Զլոբին՝ «Թևլսերը զրնգում են»



Նապոլեոն՝ «Նապոլեոնի արշավանքը»

մածություն» անբռնի հակում, որը մեղանչում էր գեղարվեստի սկզբունքների դեմ: Դա էր պատճառը, որ Ահեմյանի խաղացած բոլոր դերերը դառնում էին աչքի վարնող, չափազանցորեն ընդգծված: Այդպիսին են համարվել «Ռեւսերը պրնգում են» ներկայացման մեջ «տեղական բանաստեղծ» Զորի՛ը և անխոս ձեռնածուն՝ «Մռնչա՛, Չինաստան» բեմադրության մեջ: Ահեմյանը փաստորեն ըմբռոշխնում էր դերասանական արվեստի անապատ հմայքը, կարծես փորձարկելով իմպրովիզացիոն խաղակերպի հնարավորությունների սահմանը:

Այդ առումով ավելի ուշագրավ էր Ահեմյանի Թովմասը «Արևելյան առասնաբույժից», մանավանդ նրա մի մուտքն ու պարը. «Պարոն Թովմաս և պար. տարօրինակ է, չէ՞: Բայց Ահեմյանի Թովմասը պարում էր...,— գրել է երեսուն տարի անց այդ ներկայացման մասնակիցներից մեկը, վաստակաշատ արտիստ Արծ. Հարությունյանը:— Երրորդ գործողության մեջ, տանը՝ դիմակահանդեսի դրվագում, ահա թափով բեմ է մտնում Ահեմյան-Թովմասը՝ ֆրակով, մի ձեռքին՝ ձեռնափայտ, մյուսում սև, փայլուն գիլինդր և, որպես մարմված մի ձեռնածու, օդում ֆռռացնելով ձեռնափայտն ու գիլինդրը, երաժշտության հնչյունների տակ, ոիթմիկ ոստոստումով, պարում է, ջահի էքսցենտրիկ մի համար հիշեցնելով... Կուչումիգ գալով թռչկոտում է Ահեմյան-Թովմասը՝ մեծ ընդունելության արժանանալով... Ծափահարությունների տարափ, օվացիա, բի՛ս... կրկնվում է «համարը»... երբեմն մի քանի անգամ»:

Ջահի զգացողությունը բեմում դրժվար ձեռք բերվող արժանիք է, և Ահեմյանը չափազանցումների ճանապարհով էր գալիս դեպի ներիրական նպատակը: Քանակական թվականներին «պրակտիզված» հայ ռեժիսորներից ոչ ոք իրեն հասու և կարող չի համարել այդ բնագավառի համար, քանի դեռ չի անցել դերասանական բովով: Եվ դա միանգամայն բնական է. նախ պետք էր ունենալ դերասանական փորձ, դահլիճի նույր զգացողություն:

Ահեմյանն իր ստեղծագործական բովանդակ կյանքում մեծ ձգտում է ունեցել խաղալու և դրա միակ խոչընդոտը սոսկ նրա ֆիզիկական տվյալներն են եղել: «Կուլենայի՞ք արդյոք այժմ հանդես գալ բեմում նաև որպես դերակատար, եթե այո, ապա ի՞նչ դերերով» մեր հարցին ահա թե ինչ է պատասխանել նա: «Շատ կուզենայի խաղալ, և այդ ցանկությունը միշտ վառ է եղել իմ մեջ: Խանգարել է և խանգարում է ռեժիսորական իմ աշխատանքը, որով միշտ և միշտ ստահիկ բեռնված եմ եղել: Եվ մասամբ էլ այն, որ իմ երազած դերերը՝ Օթելլո, Լիր, Պաղտասար և այլն խաղալու համար պակասում է բոյ: Կարող են հարցնել, միա՞յն բոյ: Կպատասխանեմ՝ այո, նախ և առաջ»: Ինչ խոսք, այստեղ էլ գուլերի խտացում կա, որոշակի չափազանցում:

Ահեմյանի դերասանական ստեղծագործությունը մնաց կես ճանապարհին: Ավելի շուտ՝ ունեցավ սպառնալ սկիզբ, իսկ շարունակությունը պիտի որոնել նրա բեմադրությունների մեջ:

ԼԵՎՈՆ ԽԱՉԱՏՅԱՆ

«Սովետական արվեստ», 1975



Անիճակած, 1933

ՍԱՀՄԱՆ ՔԱՋԱՆՑ՝ ՉԵՆ ՅՈՒՐՅԱՆՑ

✦

... Վ. Աճեմյանը մեկն է այն ռեժիսորներից, որոնք կարողանում են խնդիրները ընդգրկել ավելի լայն կերպով, տարողանում է բեմադրությունները դիտողին թացնել գլխավորը: Աճեմյանի բեմադրությունները ունեն ինքնատիպ հանդիսատես կնկատի, որ նրա ռեժիսորական աշխատանքը կենտրոնացած է ընդհանուրի՝ գլխավորի վրա: Բացի մասնավոր տեսարանների կազմակերպման վրա: Բացի մասնավոր տեսարանների կազմակերպման վրա: Ասածները ապացուցելու համար բավական է հիշել «Բեկու-մի», «Մարոկկոյի» և «Հացի» այնքան հաջող կերպով կազմակերպված մասնավոր տեսարանները: Եվ եթե իր ռեժիսորական գործունեության առաջին տարիներում Աճեմյանի տրական գործունեության առաջին տարիներում Աճեմյանի տրական գործունեության առաջին տարիներում Աճեմյանի տր



...Կնոջ՝ Աբուս Ասրյանի հետ.
Լենինական, 1934

✦

... Թատրոնի վարգացման հետ ավելի սերտորեն կապված է Վարդան Աճեմյանի անունը: Թատրոնի աճումն անջատել այս ռեժիսորի որակական աճումից, անկարելի է: Բեմադրությունների և լավագույն բեմադրությունների մեծ մասը պատկանում է Աճեմյանին: Նա իր բեմադրություններում ադում է քաղաքական, սոցիալական յուրաքանչյուր մոմենտը, ուժեղ ֆանտազիայի միջոցով, սրամիտ կերպով է ցուցադրում այս կամ այն տիպի գլխավոր առանձնահատկությունները՝ սերտորեն կապակցված կոնկրետ միջավայրի հետ: Նրա կավամակերպած մասսայական տեսարանները աշխույժ են, դինամիկ և սոցիալական շտրիխներով ընդգծված: Բացի դրանից, նա իր բեմադրություններում գործադրում է թատերական ինքնուրույն նոր ոճային առանձնահատկություններ, ձևեր, որոնք հատկապես նկատելի են նրա վերջին շրջանի բոլոր բեմադրությունների մեջ: Աճեմյանի ստեղծագործական ուժերի աճումն անժխտելի է:

ԱԼ. ԱՐԱՔՍՄԱՆՅԱՆ

«Ավանգարդ», 1934

✦

...Ես ներկա եմ եղել մեր հանրապետության երկրորդ պետական թատրոնի, այսօր Ա. Մռավյանի անվան թատրոնի բացում ներկայացումներին: Մեկից ավելի պատճառներով ուռա եմ եղել այդ թատրոնին, և եղել է մի շրջան, երբ ես եղել եմ այդ թատրոնի հաստիքային աշխատողներից մեկը, որպես գրական աշխատող և ոճաբան...Բայց ինձ վրա անմոռաց տպավորություն է թողել երկու բեմադրություն: Դրանցից առաջինը «Մարոկկոն» էր, իսկ երկրորդը՝ «Մեծապատիվ մուրացկանները»:

«Մարոկկոն» բժիշկ Բաղդասարյանի «Արյունոտ անապատ» պիեսն էր, որն առաջին անգամ երևաց Երևանի պետթատրոնի բեմում և չունեցավ ոչ մի հաջողություն: Այս հանգամանքը չվախեցրեց, սակայն, երիտասարդ ռեժիսոր (հիմա էլ նա երիտասարդ է...) Վարդան Աճեմյանին: Նա «Արյունոտ անապատի» հետ վարվեց այնպես, ինչպես հմուտ գորգագործն է վարվում ընտիր, բայց հում բրդի հետ: Նա լվաց, գզեց, սանրեց այդ բուրդը, հետո թել մանեց, ներկեց գույներով ու երանգներով ու հետո գործեց արևելյան գունագեղ մի գորգ, անունը փոխեց, դարձրեց «Մարոկկո» և փռեց հանդուգն ու կարող ձեռքով՝ շլացած հանդիսատեսի առաջ:

Դահիճը ծփաց ու ալեկոծվեց: Լենինականցին իրեն հատուկ սրությամբ և անմիջականությամբ ընդունեց ռեժիսորի մեկը մյուսին հաջորդող բեմադրական գյուտերը: Աֆրիկյան մարոկկոցիների պայքարն ու ընդվզումները գաղութարարների դեմ հուզեցին հանդիսատեսներին, որոնք անընդմեջ ծափերով վարձատրեցին երիտասարդ դերասանների խաղն ու բեմադրողի կարողունակությունը: Չէ, ով բախտ է ունեցել տեսնելու, երբեք չի մոռանա Բաբայի դերակատար Բաբկեն Գաբրիելյանի շողշողուն բեմախաղը: Հատկապես ցընցող էր նա ներկայացման վերջին պատկերում, երբ կանգնած բարձր աշտարակին, վառվող կերոնով ապստամբու-

թյան ապդանշան էր տալիս: Նրա աչքերն էլ այդ րոպեին վառվում էին կույզ ջահերի նման, և նա անխոս, ներշնչված դիմախաղով տալիս էր նահապետ ապտոմբի անմոռանալի կերպարը:

«Մարոկկոն» հանդիսացավ նոր կավմավորված թատրոնի առաջին հաղթական համալարկը. նրա բեմադրությունն ապացուցեց, որ ծնվել է նոր մի թատրոն՝ օժտված հարուստ կարելիություններով և փայլուն հեռանկարով:

Չուշացավ և երկրորդ, հաստատող համալարկը, դա անմահ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններն» էին: Մինչ այդ թատրոնը կորցրեց փայլուն Բաբկեն Գաբրիելյանին, սակայն հարստացավ Յոլակ Ամերիկյանով, Վահն Զոհրաբյանով և ուրիշներով: Իր էությամբ և արվեստագետի խառնվածքով նորարար՝ Վարդան Աճեմյանը չբավարարվեց Արամ Վրույրի, Հովհաննես Աբելյանի, վերջապես Արշավիր Կորկոտյանի բեմադրություններով և ձեռնամուխ եղավ նշանավոր երկի նոր բեմականացմանը: Նա «Մեծապատիվ մուրացկանները» կառուցեց ինչպես համանուն երգիծական վիպակի, այնպես էլ Պարոնյանի նշանավոր երկերի՝ «Քաղաքավարության վնասների», «Հոսհոսի ձեռատետրի», «Պոռույտ մը Պոլսո թաղերուն մեջ»-ի, ինչպես նաև «Ազգային ջոջերի» կարդաքանդակներով: Ունե՞ր իրավունք Վարդան Աճեմյանը այդպես վարվելու: Ըստ երևույթին, այո, որովհետև... որովհետև «սահման քաջանց՝ կեն յուրյանց»: Արվեստագետը կարողացավ ապացուցել այս:

Դեռ դերերը չէին բաժանված, բայց բոլորիս համար պարզ էր երկու անգամ երկու չորսի պես, որ Աբիսողոմ աղայի դերը Յոլակ Ամերիկյանի բաժինն էր, իսկ Մանուկ աղան Զոհրաբյանին պիտի հասներ: Ու հանկարծ... Ի՞նչ պատահեց: Ինչպես հուլիսյան արևոտ շոգին հանկարծ այուն տեղար: Դերերը բաժանված էին ձիշտ հակառակը, այսինքն՝ Աբիսողոմ աղայի դերը Զոհրաբյանը պիտի խաղար, իսկ Ամերիկյանը... Մանուկ աղա: Տարաբախտ Ամերիկյանը կեպին քաշեց աչքերի վրա, քթով խոր շունչ քաշեց, ուրն ավելի հառաչանքի էր նման և մտավ այգու տաղավարը մի բաժակ գարեջրով մեղմելու իր հուլսմունքն ու վիշտը: Սակայն մի քանի փորձից հետո բոլոր կրքերը հանգստացան: Այս այն ավանդական «Մեծապատիվը» չէր, երբ բոլոր դերակատարները շրջում էին մի առանցքի, Աբիսողոմ աղայի շուրջը: Աճեմյանն ստեղծել էր մի յուրատեսակ «եռանկյունի» (Մանուկ աղա—Աբիսողոմ—Շողակաթ՝ Ամերիկյան—Զոհրաբյան—Արուս Ասրյան), այնպես, որ կարելի էր ասել ծնել ու մարմնավորել էր նոր «Մեծապատիվ մուրացկաններ»: Ներկայացումը գտավ աղմկալից հաջողություն:

ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՀԱՐԻ

«Հարենիքի ձայն», 1965



✦

Երեսնական թվականներին Լենինականում աճած ամբողջ մի սերունդ դաստիարակվել է նախ «Հատակումի», ապա «Մեծապատիվ մուրացկանների» ու «Սեր և խարդավանքի» գաղափարներով: Սրանք թատրոնի ուղեկիցներն էին, ամենաերկարակյաց ներկայացումները, և հանդիսականն էր պահում նրանց: Գորկին, Պարոնյանը, Շիլլերը օգնում էին մարդկանց հուսալու, ջանալու: «Հատակումն», ասենք, մի ուրիշ կարևոր դեր էլ խաղաց՝ միանգամից հասունացնելով Աճեմյանին, մշակելով նրա ռեժիսորական բարձր ձիրքը: Դժվար թե տարիներ անց նրա բեմադրած «Պատվի համարը», «Ժայռն» ու «Նամուսը» գեղարվեստական այն խորությունն ու հրապույրն ունենային, եթե դրանց չնախորդեր «Հատակումը»:

ԼԵՎՈՆ ԽԱՉԱՏՅԱՆ

«Սովետական արվեստ», 1965

Աճեմյան—Շերիշ. բնկերական շարժ կոլրիֆիկսիեների. Մոսկվա, 1934



...Հարեդրար ուղու՝
Դաւրգեն Մահարու հետ.
Երևան, 1956

✦

Ինձ բախտ վիճակվեց համատեղ աշխատել այնպիսի պա՛ծառ ստեղծագործողների հետ, որոնց արվեստի ամեն մի առկայծումը իր նկատելի հետքերը թողեց իմ հետագա ստեղծագործական կյանքի վրա:

Դրանց շարքում յուրահատուկ տեղ է գրավում Վարդան Ա՛ճեմյանը: Այդ փոքրամարմին անձնավորության մեջ ամփոփված էին իսկական արվեստագետին բնորոշ այ՛նպիսի նախանձելի հատկություններ, որոնք եզակի անհատների են տրված: Նա իր երևակայական թռիչքներով, թատերական խորը գիտելիքներով և, բառիս ամենալայն իմաստով, արտիստիկ խառնվածքով կարողանում էր իր հետ տանել մի ամբողջ կոլեկտիվ, որը անսահմանորեն սիրում և, որ կարևորն է, հավատում էր նրան:

Այդ հավատն էր հիմնական աղբյուրը այն ինքնամոռացության հասնող աշխատանքի, որով համակվում էինք մենք՝ դերասաններս, մեզ համար անչափ սիրելի այդ մարդու շնորհիվ:

Այդ ինքնամոռացությունը երբեմն տևում էր մինչև խոր գիշեր, որը սակայն, միշտ կայտառ ու արթուն էր պահում մեր ստեղծագործական ոգին: Բավմաթիվ կերպարներ եմ անձնավորել իմ ուսուցչի հսկողության ներքո, շատ քաղցր ու ջերմ հիշողություններ են կապված նրա անվան հետ, որոնք, ավաղ, դժվար է պարփակել այս տողերի մեջ:

ԱՐՏԱՎԱԶԴ ՓԱՇԱՅԱՆ

«Բանվոր», 1965

ԴՈՒ ԻՄ ԴԱՐԱՎՈՐ, ԴՈՒ ԻՄ ՓԱՌԱՎՈՐ...

(Բանաստեղծ-լուգղողի տպավորություններից)

...Դեռ կարկառաններ կային կզետիս, երբ ջեմդ մուտ առաջին անգամ, ու ինձ հեռավոր Մարոկկո տարար: Հոգիս դյութեցիր Ալուս-Թաթմայի սրտաջուխչ երգով, կամքս կոփեցիր Բաբկեն-Բաբայի նորովի ձեռքով, և Սահարայի ավազուտներում ես հերոսացա: Ու երբ առաջին ներկայացումից տուն վերադարձա, աշխարհն իմ աչքին փոխված էր կարծես: Ծերունի Բաբան իմ մանուկ սիրտը այնպես էր հուզել, որ տենչում էի անտեսանելի, անխոց մարդ դառնալ և վերջ տալ բոլոր բռնակալներին: Սերը տառապյալ մարդկության հանդեպ, ատելությունը ընդդեմ գիշատիչ ժեներալների, մանուկ հոգուս մեջ առաջին անգամ դու սերմանեցիր, իմ թատրո՛ն: Ու հիմա, երբ միշտ կարդում, լսում եմ գաղութատիրության փլուզման մասին, ասես տեսնում եմ գնդակով խոցված ծերուկ Բաբայի դեմքը ոգեշունչ, երբ նա արյունոտ թիկնոցն էր պարզել որպես դրոշակ և Արևելքի ազատագրության մեծ խորհրդանիշ: Այդ դեմքը և այդ տեսարանն ամբողջ մտքիցս երբեք, երբեք չեն ջնջվի:

* * *

...Հետո ինձ տարար Պոլսի տոթակեզ նավահանգիստը, որի կապտադարբ ջրերի վրա Տրապիզոնից հ՛ներց նոր ժամանած նավն էր կանգ առել: Ու թեպետ բեմը «դատարկ էր», խաղաղ, բայց կուլիսներից ասես լսվում էր ահեղ շառաչը այարոնյանական ծաղրի մտրակի, որ շարժվում էր Ա՛ճեմյանի հմուտ ձեռքերում: Իսկ երբ երևաց Աբիսողոմը՝ Զոհրաբյանի արվեստի ուժով կերպարանք առած, երբ անկրկնելի Մանուկ աղայով Ցոլակը ցոլաց, երբ Ասլյանի Շողակաթն եկավ՝ շաղակրատանքը շուրթերի վրա, ու մեծապատիվ մուլյացկանները Աբիսողոմին կալմե՛ք արեցին, ստեղծվեց ձևի, բովանդակության այնպիսի չքնաղ ներդաշնակություն, որը հատուկ է միայն կատարյալ գունեղ արվեստին:

«Մեծապատիվը» իրոք մեծ պատիվ ու փառք բերեց քեզ, ու ոգեշնչված այդ հույժ մեծարժեք գլուխգործոցով, հայացքդ հառեցիր նոր բարձունքներին:

...Ես միշտ սրբական երկյուղածությամբ ծունկի եմ եկել Գորկու մեծավոր տաղանդի առաջ, և «Հատակումը» սեղանի գիրք է եղել ինձ համար: Բայց անպատկան այդ թատերգության ոսկե միջուկը միայն քո աչքերով կարեցա տեսնել:

«Մարդ... դա հոյակապ է, դա հպարտ է հնչում...», «Մարդը վեր է կշռությունից», «Մի վիլյամսբրիր. մի առորացնիր մարդուն...»: Մեծ հումանիստի այս հավերժաշող մարգարտաշարը, որը, իրավամբ, լեյտմոտիվ էիր դարձրել դու բեմում, մինչև այսօր էլ արձագանքում է սրտիս ականջում Ամերիկյանի հատակ ու վսեմ առոգանությամբ: Եվ երբ մինչ այդ մարդու նկատմամբ իմ տածած սերը նման էր վաղանց բռնկվառուն հույսի, քո «Հատակումը» դիտելուց հետո դարձավ անթեղված խոհական կրակ, որը հանգչում է միայն կյանքի հետ:

Քո «Հատակումը» տքնաջան մտքի հպոր խոյանք էր, աթարող հոգու դժվարին, բայց և փառավոր երկունք:

* * *

...Դիվելով վաստակ-վաստակի վրա, անդուլ քայլելով արվեստի կեռման պահեստներով, այնպես կոփվեցիր ու հպորացար, որ ձեռք մեկնեցիր մեծ բրիտանացուն, որի երկերը դարեր շարունակ թատրոնների համար եղել են անեղ չափանիշ: «Տասներկուերորդ գիշերով» եկար ապացուցելու, որ ընդունակ ես շատ համբավավոր ու առաջնակարգ թատրոնների նախանձը շարժել: Անսահման կանաքով ու շարժուռնների նախանձը շարժել: Անսահման կանաքով ու շարժունակությամբ այս քերթվածքը քո բեմի վրա դարձավ մով լի շեքսպիրյան

տապաշտ մարդիկ էին: Թերևս նրանց հորդորանքով էլ այդ թատրոնի փոքրաթիվ, բայց ներքուստ հզոր ստեղծագործական բազայի վրա Լենինականում ստեղծվեց Հայաստանի առաջին տիկնիկային թատրոնը, դրան վուգահեռ կյանքի կոչվեց Պատանի հանդիսատեսի բաժանմունք: Բացի այդ, տրվում էր ներկայացումների շարք՝ տեղի ռուս բնակչության համար: Այլ կերպ ասած, թատրոնը ընդգրկում էր քաղաքի ավգաբնակչության ամենատարբեր շերտերը, թատրոնը հավասարապես էր վերածվում: Բնական է, որ հանդիսականի հարցը պիտի դառնար առաջնահերթ, միաժամանակ՝ ռեժիսորական հարց: Դրա տպավորիչ լուծումը կախված էր ոչ միայն Վ. Աճեմյանի գեղարվեստական տաղանդից կամ ստեղծած փառահեղ ներկայացումներից, այլև նրանից, թե նա ինչպես է կապվում խաղացանկը, ինչն է հաշվի առնում կամ ժխտում հանդիսականի հետաքրքրությունների մեջ, ինչպես է ուղղություն տալիս նրան, վարգացնում բնածին ճաշակն ու դիտողականությունը:

Հանդիսական լինել՝ չի նշանակում անգործ նստել դահլիճում: Ըստ երևույթին, նա էլ պիտի մշակի իր ներկայությունը, ձեռք բերի, թե կուպեք, անհրաժեշտ տեխնիկա: Եվ Աճեմյանը ձգտում էր նաև մշակել ընկալման նոր ռիթմ, խախտել ավանդասեր գյումրեցու համբերատարությունը: «Բեկում», «Մարոկկո», «Հաց», «Իմ բարեկամը» և այլ ժամանակակից երկերի ներկայացումներն էապես տարբերվում էին իրենց առաջադրած նոր կյանքին բնորոշ ռիթմով: Արագ ընկալել, հասնել գործող անձանց ետևից, մտածել նրանց պես: Պայմանական ձևավորում, պտտվող բեմահարթակի սրընթաց տեղաշարժ, լույսերի իմաստավորված խաղ՝ այս ամենը ծառայում էր նաև հանդիսականի պրոֆեսիոնալ ընկալումների վարգացմանը: Նույնը և դասականներին անդրադառնալիս: Եթե Աբիսողոմ աղան բառը արտասանում էր տողադարձով, ապա բառակիսում գործողություն պիտի ներմուծվեր, եթե Մանուկ աղան վայրացած է, ապա նրա մենախոսությունը պիտի կատարվեր թմբուկի անհանգիստ վարկերի տակ: Բեմում ծավալվող իրադարձությունների նկատմամբ երբեք չէր կարելի անտարբեր մնալ:

Այսպես հետևիետե կազմակերպվում էր գեղարվեստական ակտիվ միջավայր և թատրոն՝ ժամանակակից ըմբռնումով, այսինքն, երբ հանդիսականը դառնում էր ներկայացման գործուն մասնակից, անհետանում էր պայմանական «չորրորդ պատը»:

Գեղարվեստական ճաշակի ընդերմանն էլ պարկ էր սերմվում բեմարվեստի սինթետիկ միջոցներով: «Սեր և խարդավանք» լոկ շիլլերյան ներկայացում չէր, այլ այդ շիլլերյանը բացված Բեթհովենի, Մենդելսոնի, Շոպենի երաշտության օրգանական կուգադրությամբ: Գրոի է, թող փոթորիկն էլ հեռը լինի... Երաժիշտ Միլլերը մինչև գեռին խոնարհվում էր քաղաքացիսի առջև՝ «Ներեցեք, Ձերդ պայծառափայլություն»,— ասում էր նա և այնպես, որ դիմացի մարդը դողդողում էր վիրավորանքից: «Հոհրաբյանի ըսածը օխտը տակ ունի»,— լսվում էր դահլիճում: Երևի դժվար է գտնել դերասանական հարուստ խաղի ենթատեքստը բացատրող ավելի դիպուկ ֆրազ:

...Դասական արժեքները այստեղ հնչում էին ամբողջ խորությամբ, ժամանակակից ոգով, իսկ արդիական թույլ երկերն անգամ ձեռք էին բերում հեղափոխական պաթոս և կանգվածային ահռելի ուժ նաև հանդիսականի շնորհիվ: Նրա սրտում էր, որ Պարոնյանն ու Գորկին, Կիրշոնն ու Շիլլերը, Դեմիրճյանն ու Օստրովսկին, Ն. Զարյանն ու Գոլդոնին, Լավրենյովն ու Շեքսպիրը ապրում էին միևնույն հարկի տակ, մեծ սիրո և բարեկամության դաշն կնքած:

...Նրանք, ովքեր 30-ական թվականներին են աչք բացել աշխարհի վրա՝ աշխարհը տեսել են իրենց թատրոնով: Հետո էլ, շատ տարիներ անց, երբ Լենինականցին՝ մանը նկարիչ, որ մեկնել էր Լենինգրադ ուսումը շարունակելու, մյուսը մտել էր Էրմիտաժի ասպիրանտուրա, երրորդն էլ դարձել մոսկվացի ճարտարապետ, շարունակում էին մնալ գեղարվեստի էն աշխարհում, քանի որ Պուշկինի անվան հինավուրց թատրոնի «Սեր և խարդավանք», ՄԽԱՏ-ի «Հատակում» և բազմաթիվ «Տասներկուերորդ գիշերներ» էական բան չէին ավելացնում իրենց նախորդ տեսածի վրա: Եվ հպարտ էին նրանք ու բախտավոր, որ պատանեկության տարիներին ապրել են գեղարվեստի ճշմարիտ աշխարհում: Խենթ հրճվանքից, ծափ ու ծիծաղից մարդիկ տխրությամբ են բաժանվում՝ այդպես էր «Մեծապատիվ մուրացկանների» ֆինալը, այդ էր ասում ձեռքը պարված դերասանը, թե «ինչո՞ւ կմուրաք»:

Դերասանը դաստիարակ, ռեժիսորը՝ դերասանապետ, այսպես են ըմբռնում թատրոնը լենինականցիք: Ճուր չէ, որ նրանք Աճեմյանին սիրում ու գնահատում են ինչպես մեծ դերասանի, ամեն անգամ դիմավորում ինչպես աշակերտը ուսուցչին և ուղեկցում միշտ շնորհակալ հայացքով:

Թանկ բան է թատրոնը, նրա ստեղծագործական թեժ մթնոլորտը: Մեծ Հայրենականի ծանր օրերին Աճեմյանը Շեքսպիր բեմադրեց և կանգ առավ կատակերգության վրա՝ Շեքսպիր բեմադրեց և կանգ առավ կատակերգության վրա՝ իր բեմադրության մեջ բացահայտելով ոչ միայն Վերածննդի էպոխան իր կենսասեր ու խանդավառ ոգով, այլև Եղիսաբեթյան թատրոնի նույնքան խանդավառ հանդիսականին ներգրավելը հենց ներկայացման մեջ որպես ռեժիսորական թատրոնի մասնակցություն: Անծանոթ հանդիսականները այսօրվանցիկ մտահղացում: Անծանոթ հանդիսականները այսօր ևս ապրեցին դեմոկրատիզմ՝ կենալու իրար, ծաղրելու միմյանց, ծիծաղելու՝ թեթևացած: Իր գործի մեջ մասնագիտացած հանդիսականին արդեն կարելի էր լրովի վստահել:

Մի օր էլ պարզ դարձավ, որ Լենինականի թատրոնը Աճեմյանի գլխավորությամբ կանգնած է արվեստի հակադիր ճակատում՝ առաջին Պետթատրոնի դեմ: Դա, անշուշտ, բառացի չպիտի հասկանալ: Խոսքը ստեղծագործական ակտիվ մրցակցության մասին է: Քութահիայի թատրոնն էլ այդ նույն շրջանում ձեռնոց նետեց ռուսթավելցիներին՝ Կ. Մարջանովի կոչով, իսկ Խարկովի «Բերեկլոը» Լ. Կուրբասին դրոշակ դարձրած, ձգտում էր վերանայել Կիևի Ի. Ֆրանկոյի անվան թատրոնի ստեղծագործական դիրքերը: Դա մեծերի լեզուն էր, մեծերի թարմ մտածողության ու ոճը: Աճեմյանը ևս օգտվում էր բեմարվեստի մուկուլյան «սառնադարաններից»:

ԼԵՎՈՆ ԽԱԼԱԹՅԱՆ

«Գարուն», 1971

✦

Դժվար է խոսք ասել մի արվեստագետի մասին, որի աշակերտն եմ եղել ինքս, որի մոտ չորս տարի դերասանական արվեստի դասեր եմ առել և բախտի բերմամբ այժմ այն թատրոնում եմ աշխատում, որ հայտնի է ամբողջ սովետահայ արվեստի պատմության մեջ աճեմյանական նվաճումներով: Թեև ինքս այդ բեմադրությունների ականատեսը չեմ եղել, բայց այժմ իմ առօրյային աշխատանքի պրոցեսում կարծես զգում եմ նրա ամենօրյա ներկայու-

թյունը և՛ հանդիսասրահում նստած ժամանակ, և՛ փորձերի պահին: Զգում եմ դահլիճի վերաբերմունքից, դեպի թատրոնն ունեցած հանդիսականի սիրուց, ճաշակից: Փաստորեն, Լենինականի ա.սօրվա թատրոնը ժառանգել է մի հանդիսական, որի թե գեղարվեստական ճաշակը, և թե գիտական մակարդակը լինելով իր բարձրության վրա, հաճելիորեն դժվարացնում է այս թատրոնի ամբողջ աշխատանքը...

Ստեղծվել են պարտավորեցնող չափանիշներ: Եվ այժմ, երբ կյանքի օրինաչափությամբ, Ահեդյանի շրջանի դերասանական ուժերից շատ-շատերը հրապարակում չեն, նրանց եկել է փոխարինելու բոլորովին մի նոր սերունդ, բայց այսուամենայնիվ, այդ նոր սերունդը՝ մենք, ձգտում ենք ամեն կերպ հավատարիմ մնալ այն լավագույնին՝ բեմարվեստի ավանդույթների կարգացում, անսամբլայնության բառիս ժամանակակից իմաստով, հեղափոխական ոգի՝ որ այնքան բնորոշ էր Ահեդյանին և նրա ժամանակաշրջանին, և որոնք ստեղծվել են այս թատրոնում:

ԵՐՎԱՆԴ ՂԱԶԱՆՉՅԱՆ

1975

✦

Ստեղծագործական ինչ հույսեր, երազանքներ ենք կապել այս անվան հետ... Ահեդյանը առանձնահատուկ տեղ ունի իմ թատերական կյանքում ևս:

Չգերագնահատելով իմ ուժերը, պետք է խոստովանեմ, որ նրան եմ պարտական արտիստական իմ առաջընթացի համար: Ահեդյանը, շնորհիվ իր վորեղ անհատականության, կարողանում է դերասանի մեջ տեսնել անտեսանելի հնարավորություններ: Եվ այդ կարողությանն եմ պարտական իմ ստեղծագործության արժեքավոր հատվածների համար, առաջին հերթին նկատի ունեմ Շամիրամը, որի մասին քիչ չգրվեց ու խոսվեց ժամանակին: Հիշում եմ, թե ինչպիսի կշտամբանքներ եղան նրա հասցեին, երբ ինձ հանձնարարեց այդ դերը խաղալու. անկեղծ ասած ինքս էլ չէի սպասում նման երջանկության, թեև հոգուս խորքում շատ էի ուրախացել և համոզված էի հաջողությանս:

Վերլուծել նրա աշխատանքի մեթոդը իմ ուժերից վեր է, և իմ գործն էլ չէ, բայց մեր համատեղ աշխատանքից ելնելով և նրա փորձերին ներկա գտնվելով, կասեմ երկու խոսք:

Ահեդյանը չի սիրում երկար-բարակ պրույց պահի կամ դերի շուրջը. մի երկու խոսքով բացատրում է իր միտքը, բացահայտում կերպարը և իր պահանջը դերասանից. «սարսինչպես կարող եա»: Նա շատ հաճախ իր ցանկացածին հասնում է դերասանից ծածուկ, մի երկու բառ և ասվելի շատ կենդանի ցուցադրում, իսկ ինչպիսի՞ ցուցադրում... մենք, դերասաններս միշտ նախանձով ու հիացմունքով ենք նայել նրան. անհնարին է դառնում չբռնկվել աստվածային նրա կրակով:

Ինձ միշտ թվացել է, թե այդ պահերին նա ընկնում է իր երկրորդ տարերքի մեջ և օգտվելով առիթից, հագեցնում է իր դերասանական ծարավը և այստեղից էլ բխում են մի-այն իրեն հատուկ ոսկերչական վարդաքանդակները:

Այո, մեծագույն հաճույք է, բախտավորություն աշխատել Վարդան Ահեդյանի հետ:

ԺԱՆՆԱ ԹՈՒՄԱՅԱՆ

1975



Լենինական, 1956

✦

...Սեղանի շուրջ ահա փորձի ենք նստած: Ստեղծագործական մթնոլորտ է: Մեկ էլ տեսար թուղթն ու մատիտը գործի դրեց: Կամ ուղղակի պիեսի լուսանցքներում՝ ջրի գրաֆինը, բաժակը, փոքրիկ կանգակը, կամ, ասենք դերասան-դերասանուհիներից մեկին, մյուսին նկարում, ջնջում, նորից ու նորից... Թվում է անջատվել է ստեղծագործակ՛ն մթնոլորտից: Սակայն անջատվե՛լ է արդյոք: Ինչ-որ բան տեղում չէ ուրեմն: Կամ պիեսից է դժգոհ, կամ ձևավորումից, դերակատարներից մեկը, մյուսը իրենց տեղում չեն... ու փորձը թողած կատակի է տալիս, սպասում ժամերը: Խնդիրը փորձերը ձևականորեն առաջ տանելը չէ: Պետք է մտքին դրածը ռեժերին զցել: Իսկ եթե գործը իր տեղումն է, սըրտովին է ու մնում է առաջ մղել, էլ ժամ ու տեղկում չի հարցնի: Լենինականի, այն ժամանակվա ցուրտ ու խոնավ շենքում, պատահել է որ ավարտական փորձերը տևել են մինչև լուսաբաց:

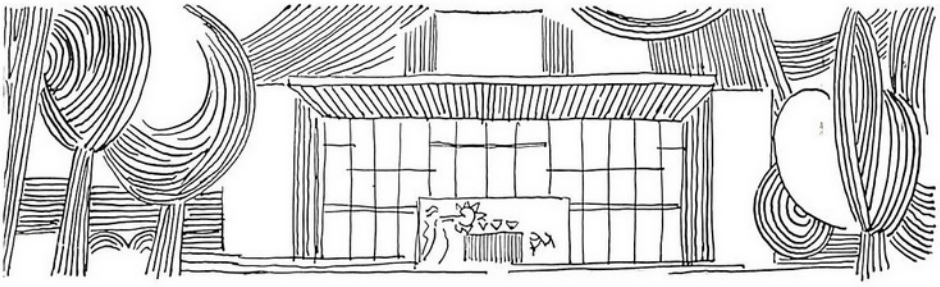
Ռեժիսոր Վարդան Ահեդյանի մուտքը թատերարվեստ, ինչքան գիտեմ, սկսնակության շրջան չունեցավ: Նրա հենց առաջնեկը՝ «Բեկումը» հնչեց որպես երևույթ: Գալիս են ապա «Մարդկային» («Արյունոտ անապատ»), «Մեծապատիվ մուրացկանները», «Հատակումը», «Սեր և խարդավանքը»... «Տասներկուերորդ գիշերը», «Արա Գեղեցիկը». էլի ուրիշ գործեր, որոնք սովետահայ թատրոնի պատմության մեջ կմնան որպես մի-մի գլուխգործոցներ:

Բախտ եմ ունեցել ավելի քան մեկ տասնամյակ աշխատելու մեծատաղանդ ռեժիսորի հետ և չեմ նկատել, որ նա ընկրկեր, նահանջեր ստեղծագործական դժվարությունների առաջ:

Քանի սերնդի ուսուցիչ եղավ ռեժիսոր Վարդան Ահեդյանը: Երե՛ք, թե չորս: Իրենից ավագ, իր սերնդի, ապա իրար են հաջորդում երիտասարդ շրջանավարտները...

ԱՐԾՐՈՒՆԻ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

1975



△

Աճեմյանի ճաշակն ու ֆանտազիան շատ բարձր եմ գնահատում, սինչև անգամ կարող եմ ասել, որ մերոնց շարքում ֆանտազիայի և նրա կոնտրոլի տեսակետից՝ բոլորից բարձր է:

ԱՐՈՒՍ ՈՍԿԱՆՅԱՆ

1939



△

...Գալով Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, Աճեմյանն իրեն զգաց ստեղծագործական այլ մթնոլորտի մեջ: Այստեղ փոխվեցին հարաբերությունները դերասանի ու ռեժիսորի միջև: Այստեղ նա իր դիմաց տեսավ ուժեղ ընդգծված արտահայտչականությամբ արվեստագետներ, որոնք իրենց ռեալիստական արվեստի ուժն ու թափը ներշնչեցին նորեկ Աճեմյանին և կարծեք թե ամրացրին նրա մեջ արդեն հաստատված ռեալիստական արվեստը: Այստեղ տեղի ունեցավ մի հետաքրքիր ստեղծագործական պրոցես:

Կարծես թե, պատկերավոր ասած, տեղի էր ունենում ըմբշամարտ, երբ նախքան գոտեմարտն սկսվելը, իրար ուժերը փորձելու, թույլ կողմերը որոշելու փորձ են կատարում: Այդպես էլ տեղի ունեցավ և թատրոնում: Մեկանից յուրաքանչյուրը... ես ասում եմ մեկանից, որովհետև ես էլ մասնակցել եմ այդ «ըմբշամարտին», ուստի թույլ եմ տալիս ինձ, երբ հարցը վերաբերում է Սունդուկյանի թատրոնի աշխատանքներին, հանդես գալ կոլեկտիվի՝ իմ ընկերների հետ միասին: Մեկանից յուրաքանչյուրը, փորձերի ընթացքում, հանդես բերելով քննադատական խիստ մոտեցում, մի տեսակ ստուգում էր նրա արվեստը՝ թե տեսական իմաստով և թե նրա գործնական կիրառման գծով: Ստուգումը ավարտվեց դրական արդյունքով: Ամրացավ հավատը մեկը մյուսի նկատմամբ, ընկերոջ արվեստի նկատմամբ: Բնական է, նման պայմաններում, նման ստեղծագործական փոխհարաբերություններում պետք է որ աճեին Աճեմյանի ռեժիսորական տաղանդն ու կարողությունները: Նրա աշխատանքը Սունդուկյանի անվան թատրոնում սկսվում է Շիրվանզադեի «Պատվի համարից»:





...Մինչ այդ Սունդուկյանի անվան թատրոնը մի քանի անգամ ձեռնամուխ էր եղել «Պատվի համարի» բեմադրությանը, սակայն դա լուրջ բնույթ չէր կրել: Ներկայացումը միշտ էլ կապվակերպվել էր հին, տրադիցիոն մեկնաբանությամբ, գլխավոր ուշադրությունը կենտրոնացնելով Էլիպբարովի կերպարի վրա: Մնացածը ծառայում էր որպես անտուրաժ, օժանդակ միջոց գլխավոր դերակատարի համար: Ա.Ճեմյանն իր բեմադրությամբ մի կողմ թողեց հին ստանդարտը և բոլորովին նոր խոսքով հանդես եկավ: Նախ և առաջ նա պիեսի ներքին բովանդակությունը բացահայտեց ոչ վուտ կենցաղայինը ընդգծելու սկզբունքով: Ընդհակառակը, նա շեշտը դրեց հասարակական հարաբերությունների վրա: Կենցաղայինի մեջ շեշտը դրվեց հասարակական ընդհանրացնող կողմի վրա: Դերերի մեկնաբանման մեջ ընդգծվեցին գլխավորապես նրանց միջավայրից, հասարակական հարաբերություններից բխող հոգեբանական գծերը: Այնուհետև գտնվեց ներկայացման ներքին ռիթմը, նրա սրընթացությունը: Ներկայացումը հագեցած էր ուժեղ թափով, որն արտահայտվում է միպանսցենների մեջ, յուրաքանչյուր դերի ներքինը բացահայտելու՝ հոգեբանական իր բնորոշ կացության մեջ: Այստեղ նա գ.ավ հուզական լարված մոմենտներն ավելի ուժեղ ընդգծելու ձև՝ երաժշտական մի քանի վուսպ ֆրազների միջոցով: Սկզբից անհասկանալի էր թվում, թե ինչ դեր կարող է կատարել երաժշտությունը այդ բեմադրության մեջ, բացի Մարգարիտի **ֆունկցիոնալ** երաժշտական կտորից, սակայն երբ Ա.Ճեմյանը մտցրեց շատ հասարակ **գամմաների** վարժեցումը, այդ միալար հնչյունները կարծես թե կենդանություն տվին ողջ միջավայրին, անմիջապես զգացվեց բնական մի վայր՝ իր առօրյա հարաբերությունների մեջ, և տրամադրությունների ու դրությունների փոփոխությունը զգացնել էր տալիս միայն այդ միալար **գամմային** երաժշտության ռիթմի փոփոխություններով: Այստեղ զգացվեց արվեստի ճշմարտացիությունը և անմիջապես ջերմություն մտցվեց յուրաքանչյուր ստեղծագործողի մեջ հանդեպ Ա.Ճեմյանը: Ստեղծվեց ուժեղ կոնտակտ Հր. Ներսիսյանի, Վ. Վաղարշյանի, Ա. Ավետիսյանի ու ռեժիսորի միջև: Արդյունքը եղավ այդ կերպարների ճշգրիտ ու բարձրարվեստ վերարտադրությունը: Այստեղ արդեն նրանցից յուրաքանչյուրը իր կարողության չափ կարողացավ օգտվել ռեժիսորից և նույն չափով էլ օգնել նրան: Մեկը հանդես եկավ վառ գույներով, մյուսը՝ մի քիչ պակաս, երրորդն՝ ավելի պակաս: Դա, ինչպես ասացի, կախված էր իրենց ընկալման ու արտահայտման կարողությունից: Սակայն, ամբողջությամբ առած, ստացվեց մի կուռ անսամբլային, գունեղ ներկայացում, որն արժանացավ մամուլի ու հասարակության ջերմ գնահատականին:



ԳՈՒՐԳԵՆ ՋԱՆԻԲԵԿՅԱՆ

1949

«ՊԱՏՎԻ ՀԱՄԱՐ»



Բազրատ՝ Դ. Ջաճիրեկյան, Կարինյան՝ Ա. Կորիկյան

△

...Երկու հանգամանք մեզ շատ է ուրախացնում: Առաջինը՝ դա բեմադրության նկատմամբ հանդես բերած հատուկ խնամքն ու լրջությունն է և. երկրորդը՝ պիեսի դերերի ճնշող մասը թատրոնի առաջավոր դերասանների մոտ խոչի միջև բաշխելն է: Վաղուց է, ինչ մեր անվանի, հումոր դերասանները բեմում միևնույն ներկայացման մեջ հանդիպում չեն ունեցել: «Պատվի համար» պիեսի ներկայացման որակի բարձրացմանն այս ստեղծագործական հանդիպումն ու համագործակցությունը մեծապես նպաստում է:

Բեմադրության արժանիքները որո՞նք են: Առաջինն այն է, որ ռեժիսոր Վարդան Ադեյանը ճշտորեն ըմբռնելով պիեսի սոցիալական խնամսը, նրա մեջ արծարծված գաղափարները, դրամայի գործողության միջավայրը, պերսոնաժների հոգեբանությունն ու վարքագիծը, կարողացել է իր մեկնաբանությամբ բեմում այնպես արտահայտել այն, որ խորհրդային հանդիսականի համար ներկայացումը հետաքրքիր ու հասկանալի դառնա: Երկրորդ, ռեժիսորին հաջողվել է թափանցել այդ բարդ դրամայի գեղարվեստական կառուցվածքի, կերպավորման ոճի, յուրաքանչյուր գործող անձի բնութագծման առանձնահատկության, նրանց լեզվի արխիտեկտոնիկայի մեջ ու այն արտահայտիչ միջոցներով հաղորդել թատերասրահին: Սակայն այդ ամենը Ադեյանը կատարել է ոչ թե Շիրվանզադեի գրական դրաման բեմում մեխանիկորեն մատուցելով հասարակությանը: Այդ բեմական իսկական արվեստից հեռու կլիներ: Նա իր ստեղծագործական ֆանտազիայով ջանացել է պիեսը թատերական լեզվի վերածել, որոնելով իր հղացումների իրագործման համար համապատասխան բեմադրական հաջող պրիոմներ: Առանց խաթագրելու հեղինակի տեքստը, նա «Պատվի համար» պիեսի ներկայացման այնպիսի կոմպոզիցիա է մշակել, որտեղ գուտ ստեղծագործական միջոցներով շեշտել ու խտացրել է այն էպոխները կամ մոմենտները, որոնք նրա կարծիքով, ներկայացման գաղափարական բովանդակությունը պրեմո համար անհրաժեշտ են: Եվ, ընդհակառակը, դիտավորյալ կերպով սավերի մեջ է թողել պիեսի այն տեղերը, որոնք թուլացնում կամ նսեմացնում են տեսարանի գեղարվեստական ուժը:

Բեմադրության մեջ առանձին ուշադրություն է գրավում ներկայացման տեմպը: Գտնված տեմպը, մեր կարծիքով, բան առնենալի, աչակցում է բեմական կերպարների ամբողջ, ողջ ներկայացման շարժմանը և վերջնացքին, նրա գեղարվեստական ներդաշնակ ամբողջության ու ազդեցության թափին: Դրական կողմերից մեկն էլ այն է, որ այս բեմադրության միզանացենները կառուցված են պիեսի այս կամ այն հատվածի ներքին խնամսից կամ պերսոնաժի հոգեվիճակից օրգանապես բխող հիմունքների վրա, որոնք միաժամանակ գուտ կոմպոզիցիայի տեսակետից էսթետիկական ապավորություն են թողնում:

ՍԱՐԳԻՍ ՄԵԼԻՔՍԵԹՅԱՆ

«Խորհրդային Հայաստան». 1939

△

...Ահեդյանը իր բեմադրությամբ մի շատ կարևոր նորություն է բացել թատրոնի և հանդիսատեսի համար, հարյուրավոր անգամ խաղացված պիեսի մեջ: «Պատվի համարի» նախկին շատ ներկայացումներ տեսած մարդիկ՝ ընդմիջումների և ներկայացման վերջում՝ ընդհանրապես հիացմունքով են խոսում այս ներկայացման մասին և ամենից առաջ նկատում բեմադրության կուլտուրա ու ոճական ամբողջականություն: Ես ծանոթ եմ Ահեդյանի շատ բեմադրություններին, ուր ակնբախ է եղել սեժիսորի շնորհքը, տաղանդը, բայց տարբերությունն այն է, որ իր նախկին բեմադրություններում Ահեդյանը, խոսորեն ասած, մի տեսակ էկլեկտիկ է, հանճարեղորեն չի ներթափանցում ներկայացման բոլոր անկյունները:

«Պատվի համարի» այս նոր բեմադրության մեջ ահա Ահեդյանը հանճարի և ներդաշնակ կերպով թափանցում է ներկայացման բոլոր անկյունները և տալիս է անհամեմատ ավելի ամբողջական, կուռ բեմադրություն, կուլտուրական և ճաշակով ներկայացում: ...Ահեդյանը ճիշտ է ըմբռնել դրամայի կարկերակը և հանճար կերպով հետևում է նրա կանոնավոր բաբախմանը: Նա ներկայացման յուրաքանչյուր գործողության ու պատկերին տվել է այնպիսի ոիթմ, որ ընդհանուր առմամբ շատ լավ նեյդաշնակում է դրամայի ամբողջ կլանքին և (որոշ բացառություններով) ոչ մի դժվարություն, կաշկանդում չի ստեղծում դերասանի և հանդիսատեսի համար, այլ ընդհակառակը, խթանում է թե յուրաքանչյուր կերպարի և թե պատկերի, գործողության ու ողջ դրամայի կենդանի, ներդաշնակ ընթացքին:

Իր նախորդ բեմադրություններից էլ Ահեդյանը հայտնի է որպես հիանալի միպանոցեն կառուցող: Միպանոցենը վճռական ապդակ է բեմադրական արվեստի մեջ:

Ինչպես խոսքի ու խաղի արվեստի մեջ դերասանական արվեստը կատարելագործման սահման չունի, երբ գործ ունենք իսկական գեղարվեստական կերպարի հետ, այնպես էլ միպանոցենի (և ոչ միայն միպանոցենի) արվեստի կատարելագործման մեջ բեմադրողը սահման չունի իր առաջ, եթե գործ ունի իսկական գեղարվեստական երկի բեմադրության հետ: Ահեդյանի մեր տեսած բեմադրություններից ոչ մեկի մեջ այս բանն այնքան ակնբախ չէ, ինչպես «Պատվի համար»-ում: Միպանոցենի գաղտնիքը ճշմարտացիության, կոմպոզիցիոն էսթետիկականության, բայց և միաժամանակ «աննկատելիության» մեջ է: Ահեդյանը հասնում է դրան:

ԳՐԻԳՈՐ ԿՈՒԼՂԱՅԱՆ

«Գրական թերթ», 1940

Տեսարան Երկրորդ գործողությունից





«ՊԱՏՎԻ

△

Սունդուկյանի անվան հայկական դրամատիկական թատրոնի հյուրախաղերն սկսվեցին Շիրվանզադեի «Պատվի հասար» դրամայով: Չնայած մասկվացիները բեմից օտար լեզու էին լսում և պիեսի բովանդակությանը ծանոթ էին առկ հակիրճ լիքրետոյից, այնուհանդերձ այդ երեկո թատերասրահում նկատվեց երեք փաստ, որոնք թատրոնում խիստ հավակնել են հանդիպում իրենց հաջորդական կապակցությամբ. նախ՝ *ուշադիր վերաբերմունք*, երկրորդ՝ այդ ուշադրության *մեծ* գործողությունից գործողություն, և երրորդ՝ նրա *կուլմինացիան*, երբ դահլիճում, թվում է, չկար այնա ոչ մի չհուզված հանդիսատես:

...Առաջին արարում մենք տեսնում ենք, այսպես կոչված, «էքսպոզիցիան»— հայտնվում են բոլոր գործող անձինք՝ իրենց հիմնական նշանակությամբ, դրամայի հանգույցը նախապատրաստելու համար, իսկ վերջին արարում՝ այսպես կոչված, «ֆինալը», իսկական ավարտը առավելագույն լարվածության պահին, երբ պիեսի բոլոր խաթակտերները բացահայտվել են մինչև իրենց վերջին արտահայտությունը.

Օպերյան՝ Դ. Մալյան
Մարգարիտ՝ Ա. Ոսկանյան



Նուրեն՝ Վ. Վարդանյան
Սադաբել՝ Ա. Ավետիսյան

Հ Ա Մ Ա Ր»

ոչ թե երկխառության, այլ գործողության և կերպարի մեջ: Վարագույրից առաջ հանդիսականը տեսնում է հասր պատկեր՝ մինչև հոգու խորքը մերկացված մարդկանց քարացած մի խումբ, և թատրոնից ելնում է ապրած կյանքի շատ վառ և շատ ուժեղ տպավորությամբ: Ներկայացմանը բաժին ընկած հաջողությունը նրան հասավ ոչ թե առաջին արարից, այլ ճշմարիտ, անկեղծ անմիջականությամբ բռնկվեց հենց դրամայի ավարտին: Ներկայացման վերջում հանդիսասրահը ծածկեցով դերասաններին ջերմ ու անդադար շնորհակալություն հայտնեց այն բանի համար, որ թատրոնից չի հեռանում անպատուղ զգացմունքով, որ իր հոգին լիալի լցված է իսկական ջերմությամբ:

Սունդուկյանի անվան թատրոնի դերասանական կոլեկտիվը պիեսը խաղաց կշռադատված, կուռ ու գեղեցիկ, անսամբլի բարձր կուլտուրայով. ֆինալի գերազանց մշակմամբ:

ՄԱՐԻԵՏԱ ՇԱՀԻՆՅԱՆ

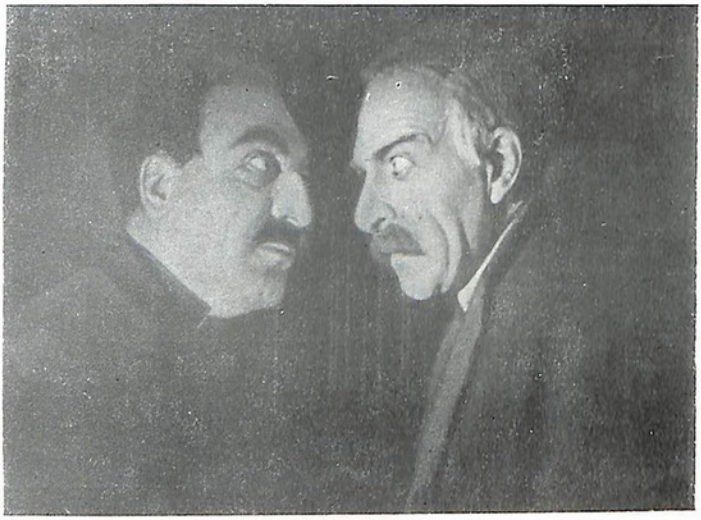
«Կոմսոմոլսկայա պրավդա», 1941



Սաղաթել՝ Ա. Ավետիսյան, Երանուհի՝ Լ. Հարությունյան



Մարգարիտ՝ Ա. Ոսկանյան
Ռոզալիա՝ Ե. Սևբար



— Սաղարթել, գեաճ կյուր...

Սաղարթել՝ Ա. Ավետիսյան, էլիզբարով՝ Հր. Ներսիսյան

△

...Արվեստի վաստակավոր գործիչ Վ. Ահեմյանը ներկայացումը բեմադրել է պարզ ու անխարդախ: Արտիստներին հնարավորություն է ընձեռվել իրենց ցույց տալու առավել արտահայտիչ դիտանկյուններից, սլանավորումը բեմում բնական է: Ամեն ինչ արված է ավելով ճաշակով և լակոնական միջոցներով:

ՊԱՎԵԼ ԱՆՏՈԿՈԼՍԿԻ

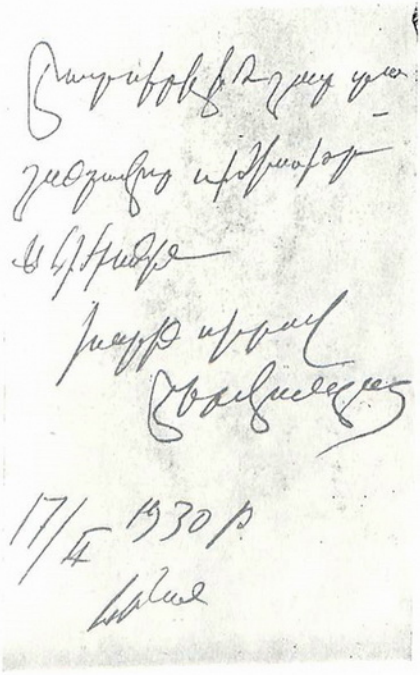
«Պրավդա», 1941

△

...Շիրվանպադեի երկը մեծ կուլտուրայով և բեմական գերապանց վարպետությամբ է կյանքի կոչել ռեժիսոր Վ. Ահեմյանը: Նրա աշխատանքում շատ են գյուտերը, շատ են հետվազդում ձեռքբերումները: Սրանց շարքը կարելի է դասել առաջին հերթին նույն չորրորդ պարը: Այս ռեժիսորի հետ, ըստ երևույթին, բոլոր դերասաններն էլ հեռաբրքրությամբ են աշխատում, քանի որ հաջողությունը ուղեկցում է ոչ միայն վերը հիշված, այլև ուրիշ դերակատարների:

Է. ՎԻԼԵՆՍԿԻ

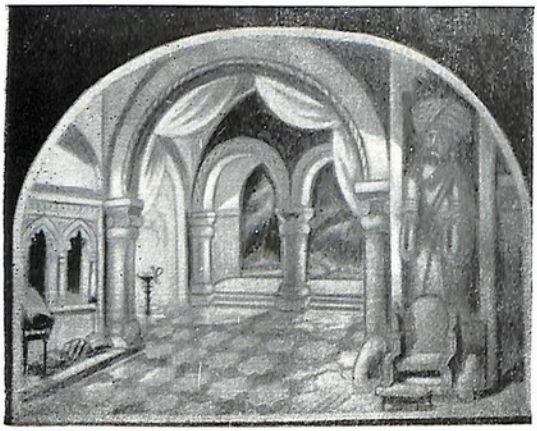
«Իզվեստիա», 1941





1961

«ԵՐԿԻՐ



Դեկորների էսքիզ՝ Սերգեյ Առուտչյանի, 1940

△

«Երկիր հայրենի» դրամայի ունեցած հաջողությունը... արդյունք է հաջող բեմադրության և դերասանական կոլեկտիվի բարձրորակ խաղի: Բեմադրող Վ. Աճեմյանը բնականաբար նախ ձգտել է դերասանների խաղով նմանապես ստեղծել պատմականություն: Այդ նա արել է վարպետորեն թե՛ դերասանների առոգանությանը յուրահատուկ շեշտ տալով և թե՛ դրանց խաղի դինամիկայով: Այնուհետև, միանգամայն ճիշտ բացահայտելով դրամատուրգի մտահղացումը, Աճեմյանը դրամայի բեմադրությունը հետևողականորեն տալիս է հերոսական-էպիկական ոճով: Պատմական դրամաներ բեմադրելիս շատ են գայթակղվել և ընկել արտաքին կեղծ փայլի՝ բուտաֆորական էֆեկտների եռանից, բայց Աճեմյանը խելամտորեն խուսափել է դրանից, որի շնորհիվ դիտողի ուշադրությունը միշտ էլ գամված է մնում դրամայի բովանդակության վրա և դիպվոգների խմաստը, չնայած լեզվի բարդության, հասնում է նրան:

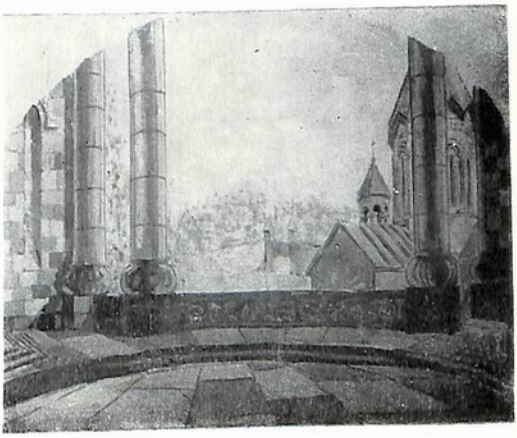
Աճեմյանը մեծ ուշադրություն է դարձրել և չափի ցգացում է հանդես բերել մասսայական տեսարանները կառուցելիս, առանձնապես հաջող են առաջին գործողության համդիսավոր արարողությունները:

ՄԿՐՏԻՉ ՄԿՐՅԱՆ

«Գրական թերթ», 1941



ՀԱՅՐԵՆԻ»



Երեքրդ գործողություն.
դեկորների էսքիզ՝ Մ. Սվախչյանի. 1945

△

...Թատրոնը «Երկիր հայրենի» պիեսը միանգամայն ստույգ մեկնաբանում է իբրև ժողովրդա-հերոսական դրամա: Բեմադրող Վ. Աշճեյանը նպատակ է ունեցել ցույց տալ ժողովրդին որպես ներկայացման գլխավոր հերոս: Եվ այդ բանը նրան հաջողվել է լիովին: Բեմադրությունը հագեցնող մասսայական ժողովրդական տեսարանները լուծված են համարձակ, սուր, արտահայտիչ: Դրվագներից շատերը հասնում են տատասիրեն քանդակային ցայտունության: Առաջին պարտի ֆինալում փայլուն է լուծված Վեսա-Սարգսի բանտարկության տեսարանը: Սակայն բեմադրողի ամենամեծ հաջողությունը թերևս գեղջուկների երթն է դեպի Անիի պարիսպները: Արտակարգ սուղ միջոցներով, մանրագույն դետալների ոսկերչական մշակմամբ նա ստեղծել է ժողովրդական վշտի և ժողովրդական ցասման բանաստեղծական տեսողաց մի պատկեր:

ՎԻԿՏՈՐ ՎԻՆՆԻԿՈՎ

«Պրավդա», 1941

Մերուժան՝ Մ. Կոստանյան, Վեսա-Սարգիս՝ Դ. Մալյան, Դագիկ՝ Վ. Վաղարշյան



△

Ներկայացման մեջ առաջին և վերջին գործողություններում Անիի պարիսպներն ու նրանց բարձրաբերձ աշտարակները այնքան վեհ էին վերարտադրված ու նրանց մեջ անպարտելի զգացումը այնքան խորն էր, որ երբ Վեստ-Սարգիսը Տրդատ ճարտարապետին ասում է. «դժոխք ձեր պարապաց» և ահռադողով իր շուրջը նայում. խուսափելով Բյուզանդիո կայսեր դեսպանի ապառնացայտ հայացքից,— հանդիսականը հավատում է, որ այդ շինությունները անխորտակելի են, որ հայրենի ժողովուրդը շատ խորն է դրել «հիմը պարապաց», և որ այդ պարիսպները ապրելու են դարերով, որպես հայ ժողովրդի անմահ ոգու առհավատչյան: Այդ պարիսպներում մեծ ուժ, հավատ ու հպարտություն կար, այնպիսի ներշնչող հպարտություն, որ ներկայացման ընթացքում հանդիսականը ևս ցանկանում էր բերկրանքով կրկնել սպարապետ Պահլավունու խոսքերը՝ «մահ թշնամ՛աց, երկար արև աշխարհի՛ն մեր»:

«Ահա և Անին իսկական, որքա՜ն շքեղ է նա,— ասում է պատանի Գագիկը, պատշգամբից ցույց տալով Վանական-նուշին Անիի հիշատակարանները,— ահա և Ախուրյանի ձորը...»: Սակայն բեմը ցուցահանդես չէ...: Հեռվում կապոիին են տալիս Անիի բազմաթիվ շենքեր, իսկ Ախուրյանի ձորը «տեսանելի է» միայն դերակատարների համար: Արտիստների խաղին լիակատար ապատություն տալով, ռեժիսորն ու նկարիչը խուսափել էին մանրուքից: Ամեն ինչ խոշորացված շարիխներով, պարզ, ցցուն և հնարավորին չափ թեթև ու ծավալային էին տրված: Երկրորդ գործողության եռանապատառը պատկերում էր Անիի կատրևների «հեզ թեքությունները», եկեղեցիների սպացիկ գմբեթներն ու հեռվում արևին տվող բազմաթիվ ու բազմապիսի բերդերի, կամուրջների ուրվագծերը:

Երրորդ գործողությունը, ըստ ձևավորման, տրված է Անիի Մայր տաճարի գավթում: Առաջին պլանում ասլահատակված հրապարակ է: Աջ կողմից հպարտանքով, կարմատակված պայծառ գույներով ողողված, երևում են Մայր տաճարի վանգակատունն ու կենտրոնական գմբեթը: Հեռանկարում արևի պայծառ ճառագայթների մեջ թաղված նուրիթատում է Անին՝ հազար ու մեկ առասպելական թվով եկեղեցիների քաղաքը: Ֆոնի վրա տեղծված էր ամբողջ քաղաքի պատրանքը: Դա պետք էր այնքանով, որքանով որ հանձին Անիի խտացված էր հայրենի երկրի հասկացությունը:

Կասկածից դուրս է, որ յուրաքանչյուր ստեղծագործողի համար դժվար է երկրորդ անգամ վերարտադրել միևնույն գործին: Լենինականի «Երկիր հայրենին» պրոն խել էր գործին: Լենինականի «Երկիր հայրենին» պրոն խել էր նկարչից զգացմունքների անաղարտություն: Դրամատուրգական երկից առացվող ներշնչանքը այլևս ինքնաբուխ չէր: Ուրեմն ի՞նչն էր նրան հուզել: Նախ այն մտահղացումները, որ չէր կարողացել լրիվ իրագործել առաջին անգամ, երկրորդ. միևնույն նյութի գեղանկարչական պարզեցման ու խորացման ձգտումը:

Եթե նախորդում հուզողը Անիի ճարտարապետական ընդհանուր, երբեմն նույնիսկ պիեսի բովանդակությունից անկախ մոտիվների ռատուրիկ դրսևորումն էր, ապա այս անգամ առաջնահերթ նպատակը լոկ հայրենի երկրի հավաքական գաղափարի բացահայտումն էր՝ Անիի ճարտարապետության միջոցով:

ԼԵՎՈՆ ԽԱՉԱԹՅԱՆ

1956

△

....Խոշոր ներկայացում էր. հարուստ ժողովրդական պատկերներով: Ամենից լավ միտքս մնացել է Գագիկ արքայի բեմ մտնելը, կարծեմ դրանով էլ առաջին վարագույրը փակվեց: Դա անակնկալի բերող, հուզիչ ցույց էր: Հայոց արքան բեմի վրա հայտնվում էր հրաշքի պես, ասես բոցերի միջից: Դա ինձ հիշեցնում էր Վահագնի առասպելական ծնունդը: Երևի խարտյաշ պատանեկիկը հենց ա՛յդպես, բոցերի միջից վազելով է աշխարհ եկել:

ԱՎԵՏԻՔ ԽՍԱԿԱՅԱՆ

«Երեկոյան Երևան», 1975

△

Սա մ՛յակ դեպքն է Ամեմյանի ռեժիսորական հարուստ գործի մեջ, երբ նա միևնույն պիեսին երկրորդ և երրորդ անգամ անդրադառնալով, ոչինչ չի կորցրել նախկինում ձեռք բերածից, ընդհակառակն, ավելի ճոխացրել է ու խորացրել ներկայացման կերպարը, նրա գաղափարական բովանդակությունը սրե՛ մինչև վերջ:

...Բանադրության առանցքը Վ. Վաղարշյանի Գագիկն էր:

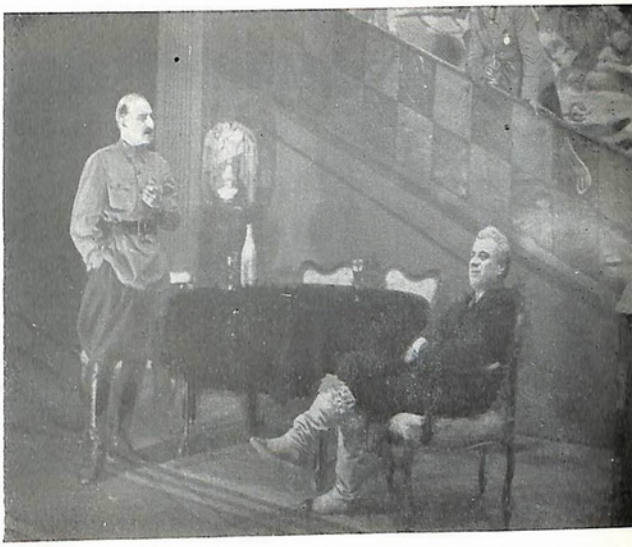
— «Ինձ գայլ են ասում, և ճշմարիտ՝ ես գայլ եմ և այս օրերիս կպատառոտեմ Բյուզանդական գայլին»: Այս հողի վրա էր սկսվում հողի կռիվը բեմի վրա: Գայլ պետք է լինել գայլի դեմն առնելու համար, գուսաբե՛: ժողովրդի բարվանդական ուժերը, այլապես ստրուկ կմնաս և միշտ օտարի գերին... Բայց ոչ սովորական գայլ, ոչ էլ «մարմարոնյա կամ քարե», ա՛յլ գոնե մի քիչ պղնձյա:

Այո, եղե՛լ է մեր գայլը պղնձյա, երբ շատ է պետք եղել, եղե՛լ է մեր պատմության մեջ այդ հպոր ակնթարթը և դրանից պիտի դաս առնել: Այդպես ներքուստ Դեմիրճյանը վիճում էր Չարենցի հետ, իսկ Ամեմյանը հատատում Դեմիրճյանի միտքը:

Պիեսի և նրա բեմադրության մեջ կար ապատանք ոգի, տղայական մի ջերմ ու ինչ ինելու հանգամանքը: Միաժամանակ յու մեր ով և ինչ ինելու հանգամանքը: Միաժամանակ յու մեր ով և ինչ ինելու հանգամանքը: Վեստ-Սարգսի դիվային վարքագծի մեջ պարոյ կարելի էր նկատել, թե ինչ ուղիներով են ծոնակալները իշխանության հասնում, ինչ՛ ահավոր դասալիքները, ինչ՛ վարիսրեվի մեքենայությունների գնով:

Բոցերի միջից բեմ վազող Գագիկ արքան ամբողջ ներկայացման մեջ էր մղեգին, պրկված՝ մեսաղարի նման: Անվերջ պայքար, անընդհատ հողի կռիվ ներքին և արտաքին պշնամու դեմ: Ահա նրա վարքագծի սոցիալ-հոգեբանական ապդակը: Դա պայքարների և բռնկումների վրա նական ապդակը: Դա պայքարների և բռնկումների վրա նական ապդակը: Դա պայքարների և բռնկումների վրա ն

«ՌԱՋՄԱՃԱԿԱՏ»



Հայդար՝ Հր. Ներսիսյան
Միրոն՝ Վ. Վաղարշյան

△

Այս պիեսը սկզբից մինչև վերջ ես դիտեցի չթուլացող հետաքրքրությամբ: Նրա հիմնական արժանիքը ամուր ինքնաբնականության մեջ է, որից չի կարող և չպետք է վախենա այնպիսի հարց, առողջ մի օրգանիզմ, ինչպիսին մեր քաջարի Կարմիր բանակն է: Չնայած Իվան Գոլովն անշուշտ խիզախ ու համարձակ մարդ է, չնայած անցյալում մեծ ծառայություններ է ունեցել հայրենիքի առաջ, այնուհանդերձ մենք տեսնում ենք, որ նա մեր օրերում չի կարող լինել իսկական զորավար: Ինքնահանգստացումը, ավարել չկամենալը, նեղ մտահորիզոնը նրան ավելորդ են դարձնում այն օրերին, երբ պատերազմում հաղթանակի հարցը լուծում են ոչ միայն քաջությունն ու անձնազոհությունը, այլև, ամենից առաջ, տեխնիկայից, ատրաուեգիայից օգտվելու կատարյալ իմացությունն ու գիտելիքները: Դժվար է գերագնահատել այս պիեսի նշանակությունը: Նրա կերպարները հաստարակ անուններ կդառնան, այդ կերպարներով կդասախոսվի ռազմական երևութաբանությունը. Շգնևի հայիչ կերպարում գտնելով աշպիսի գծեր, որոնցով օժտված պիտի լինի սովետական զորավարը:

Ինձ լիովին բավարարեց ադ պիեսի բեմադրությունը Սունդուկյանի թատրոնում: Հիմնական կերպարներն ասես միս ու արյուն էին առել, դարձել իսկական կենդանի մարդիկ: Սա անկասկած այնպիսի դերասանների ստեղծագործական աշխատավոր մեծ աշխատանքի արդյունքն է, ինչպիսիք են Դավիթ Մալյանը, Գ. Ջանիբեկյանը, Վ. Վաղարշյանը, Հրաչյա Ներսիսյանը: Ես թատրոնից եկա խոր հավատով, որ պատերազմի յուրաքանչյուր ամիսը, յուրաքանչյուր օրը մարտադաշտում ծնում է այնպիսի մարտիկներ ու հրամանատարներ, ինչպես՝ Շգնևը, Կոլոսը, Հայդարը...

ԱՎԵՏԻՔ ԻՍԱՀԱԿՅԱՆ

«Կոմունիստ», 1941



Գոլով՝ Գ. Ջանիբեկյան
Միրոն՝ Վ. Վաղարշյան
Հայդար՝ Հր. Ներսիսյան

«ՌԱՋՄԱՃԱԿԱՏ»



△

Սունդուկյանի անվան թատրոնն իր խաղացանկը հարըստացրեց մեծ վարպետությամբ ստեղծված ներկայացումով: Երբ խոսում ես Կորնեյուկի «Ռազմաճակատ» պիեսի բեմադրության մասին, նրա բեմական մշակմանվության մեջ հանդիպում ուզում ես նիշել հենց տպավոր զգացումը, լրջմիտ մոտեցումը յուրաքանչյուր կերպարին, քանի որ նախապատրաստական չափազանցումը, գերընդգծումը այս կամ այն դերասանի խաղում կարող էր ներկայացման ամբողջականությունը խախտելու պատճառ դառնալ: Այս պիեսի յուրաքանչյուր գործող անձ բնորոշ, տիպական առանձնահատկությունների կրող է: Հեղինակն այդ բանն ընդգծում է նույնիսկ իր հերոսների անուններով: Բայց միաժամանակ գործող անձերից յուրաքանչյուրը ապրող ու շնչող մարդ է: Եվ նման մարդկանց, իրենց բնորոշ գծերով հանդերձ, հանդիպում ենք ոչ միայն բանակում, այլև ամենուր մեր իրականության մեջ: Մի՞թե մենք չենք ճանաչում աշխույժ հումորձակ, սկզբունքային, ամուր ու գիտակ նորարարների, ինչպիսին է Օգնևը: Մի՞թե մեր շրջապատում չկան Գոռովներ, որոնք հենվում են լոկ իրենց նախկին ծառայությունների վրա, չեն ցանկանում աճել, սովորել, համընթաց քայլել ժամանակի հետ: Մեծ է այս ներկայացման դաստիարակչական ուժը, նրա մեջ ուրախացնում է հումորձակ ինքնաքննադատությունը, որը ներքին վորության և ինքնավըստահության արդյունք է:

Եվ, ըստ իս, ինչ ցանկացել է ասել հեղինակը, ռեժիսորն ու թատրոնի ողջ կոլեկտիվը կարողացել են հանդիսատեսին հասցնել ամբողջ ուժով ու հասկությամբ: Բեմադրության մեջ ուրախացնում են և՛ պարզ ու հավաք բեմավ՚ճակները, և՛ դերասանների փայլուն խաղը, և՛ կուռ ու ներդաշնակ անսամբլը:

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆ

«Կոմունիստ», 1941

△

Մեր թատրոնի նպատակն է եղել ներկայացնել կերպարները այնպես, որ հանդիսականը ներկայացումից հետո հանգի այն համոզման, թե ինչքան էլ գոռովները հին վտասանկի տեր մարդիկ են, որքան էլ օժտված լինեն հսկայական կենսագրությամբ, բայց ժամանակին ոտ տեղին է նրանց պաշտոնը հանձնել օգնևներին՝ Հայրենական պատերազմում մեր վերջնական հաղթանակը ապահովելու համար:

Մամուլը և մեր հասարակայնությունը գտան, որ թատրոնը հասել է իր նպատակին: Եվ իրոք, երբ Գոռովը ներկայացման ֆինալում հագնում է շինելը, դնում է գլխարկը և հեռանում ռազմաճակատի շտաբից, հանդիսականը գոհունակությամբ շունչ է առնում, իսկ երբ Հայդարը Օգնևին հանձնում է նրան ռազմաճակատի հրամանատար նշանակելու հրամանագիրը՝ հանդիսասրահում պոռթկում է բուռն ծափահարությունը:

Թատրոնը գոհ է, որ հասել է իր նշած նպատակադրմանը: Ալ. Կորնեյչուկի պիեսը առաջ է քաշում գեղարվեստական և քաղաքական մեծ նշանակություն ունեցող խնդիրներ, որոնք ցայտուն մարմնավորում են ստացել մեր բեմադրության մեջ, և որոնց վրա մեծ աշխատանք են տարել մեր ռեժիսուրան և մեր արտիստները:

ՎԱՂԱՐՇ ՎԱՂԱՐՇՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1942



△

...Այստեղ է, որ ես, Իվան Գոռովի դերակատարս, հանձիտ Վարդան Ամեմյանի՝ զգացի իմ սրտին, հույզերին ու մոտալատկերներին միանգամայն հարազատ մի առեղծագործող: Մեծ հաճույք էր նրա հետ աշխատել: Նրա ներքին կրակն ու սուր միտքը միշտ տեղ էին գտնում իմ մեջ:

Ամեմյանը կոլեկտիվ համագործակցությամբ առեղծեց ռեալիստական, միանգամայն լավատեսական, խոր հոգեբանական ու նպատակասլաց ներկայացում: Սկսած առանձին դիալոգներից ու տեսարաններից, վերջացրած ռապմաճակատային տեսարաններով՝ ամեն ինչ հագեցած էր արվեստի ուժով: «Ռապմաճակատի» բեմադրությունը դարձավ Ամեմյանի և թատրոնի համար շրջադարձային, նշանակալից երևույթ: Ներկայացմանը արժանի գնահատական ավեց մեր հասարակությունը:

ԳՈՒՐԳԵՆ ՋԱՆԻԲԵԿՅԱՆ

1949

△

...Ամեմյանի ներկայացման մեջ Գոռովը հեռանում էր, համոզված, որ դեռ կվերադառնա: Եվ սա գեղարվեստական համարձակ լուծում էր, քանի որ դրանով թատրոնը հանդիսատեսի վերաբերմունքը ծայրաստիճան սրում էր ընդդեմ «Գոռովշչինայի», 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 «Ֆրունտի» ռեժիսորական կոնցեպցիան պակասավոր կին՝ եթե օբյեկտիվորեն չներկայացվեր Գոռովին հակադրված ուժը: Այդ կոնցեպցիայի գաղափարա-հոգեբանական գլխավոր կենտրոնը ներկայացման մեջ Միրոն Գոռովի կերպարն էր՝ Վաղարշ Վաղարշյանի կատարմամբ: Առանձին գործող անձի նկարագրում դարաշրջանի նկարագրի ընդհանրացման նույն սկզբունքով էր պահված նաև Միրոն Գոռովի բնավորության կերպարը, որը երևանյան ներկայացման մեջ խոր ու հետաքրքրական ուսումնասիրության նյութ էր: Միրոն-Վաղարշյանի համար դժվար էր պայքարել Գոռով-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 Գոռովի բնավորությունն էր, որքան նրա կենսափորձը, այն կենսափիլիսոփայությունը, որ կապմավորվել էր անձնական, ինչպես նաև Իվան Գոռովի նմանների կենսագրության երկար ու ձիգ տարիներին: Միրոն-Վաղարշյանը հասկանում էր վիճակի այդ ամբողջ բարդությունը, գործում էր փոքր-ինչ այլ կերպ, քան կարող էր գործել ռապմական խորհրդի անդամը. նա ավելի շուտ փիլիսոփայում էր, քան ներշնչում, նա դիմում էր ավելի լայն ու հարատև կատեգորիաների, քան կոնկրետ իրադրությունն էր ռապմաճակատում, որի հրամանատարն էր իր եղբայրը: Ասես ամենևին էլ ժամանակը չէր նման ընդհանուր խոսք ու պրպտցի, Միրոնն ուզղակի պետք է կշռադատեր իրադրությունը և կոնկրետ վճիռ ընդուներ: Վաղարշյանի Միրոնն ասես ավելին էր հասկանում, ուստի և գործում էր այլ կերպ. վերջ ի վերջո, նա կարող էր առանց հատուկ ջանքերի կատարել պիես-սյուժեով նախանշված առաջադրանքը, բայց գիտեր, որ Գոռովին հեռացնելը և ուրիշ հրամանատար նշանակելը դեռ հարցի լուծում չէր: Հարկավոր էր հասկանալ Գոռովի անցյալը և տեսնել նրան ապագայում: Պրոբլեմի ինտելեկտուալ ըմբռնման ահա այս պրոցեսն էր ձգտում արտահայտել Վաղարշյանի Միրոնը, և արտահայտելով՝ առաջադրում էր մարդկայնորեն: Այդ Միրոնը զգում էր, որ պատասխանատու պաշտոնից հեռացված Իվան Գոռովը անհետ կորչողը չի: Եվ հենց այդ կանխազգացման շնորհիվ էլ Միրոնի կերպարը դառնում էր բնական ու հավատի:

Ամեմյանի «Ֆրունտ» ներկայացումը նման էր յուրօրինակ բանավեճի, բայց ոչ հեռաորական-հրապարակախոսական, այլ բանվող սկզբունքները խորապես արտահայտող բանավեճի, քանի որ ռեժիսորը փորձում էր դարակազմիկ երևույթների խորքը թափանցել այդ դարաշրջանի առանձին մարդկանց աշխարհի միջով:

ՍԱԲԻՐ ՌԻՉԱԵՎ

1972

«ՎՐԵԺ»

Նախրի Զարյանի «Վրեժը» Հայրենական Մեծ պատերազմի իրադարձությունները պատկերող առաջին պիեսն էր հայ սովետական դրամատուրգիայում: Սա նաև Նախրի Զարյանի անդրանիկ դրամատիկական երկն էր, որ բեմ բարձրացավ:

«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, ուր գեղարվեստական ասումնքին զգալի տեղ էր հատկացված: Յուրաքանչյուր արարից առաջ նախաբեմ էին գալիս դերասանուհիներ Արուս Ոսկանյանը, Ա. Մկրտումյանը, Թ. Դեմուրյանը և հատվածներ կարդում պոեմից: Այս ասումնքնախաբանները ոչ միայն պատում էին տեղի ունեցող իրադարձությունների մասին, այլև ուղղակի արտահայտում հեղինակի վեհաբերմունքը նրանց նկատմամբ: Դրանք պիեսի հեղինակային բանաստեղծական իմաստավորումներն էին, իսկ բուն պիեսում գործողությունը ծավալվում էր հագեցնական ընթացքով:

«Վրեժի» դրամատիկական կոմիպլան կառուցված է երկու աշխարհի ներկայացուցիչների բախման վրա: Ու թեև Ահեմյանի ներկայացման մեջ բացահայտվում էր գաղաշրջանի դրամատիկական պատկերը, այնուհանդերձ, վերջինս արտահայտված էր մի կողմից սովետական մարդկանց՝ Վասիլի Գերասիմովի, Մուշեղ Արամյանի և Լարիսայի, մյուս կողմից՝ ֆաշիստ սպաների ու պիկովրներ Վիլհելմ Շրեդերի, Վալի Բոշի, Շուլցի չափազանց կոնկրետ ու անհատականացված կերպարների միջոցով: Չնայած ներկայացման գործող անձինք աչքի չէին ընկնում բնավորության առանձին խորությամբ, սակայն բեմադրության ռեժիսորական լուծման յուն մեթոդը ճիշտ էր և արդյունավետ:

ՍԱՐԻՐ ՌԻԶԱԵՎ

1972



«ԷԼԻ ՄԵԿ ԶՈՀ»

Բրիլիանտով՝ Հ. Ավագյան
Նատո՝ Ս. Ալավերդյան
Վանո՝ Գ. Աֆրիկյան
Սարգիս՝ Ա. Ավետիսյան
1944

...Բեմադրող՝ արվեստի վաստակավոր գործիչ Վ. Ահեմյանը հմտորեն հաղթահարել է այն դժվարությունները, որոնք կարող էին ծագել «Էլի մեկ զոհը» բեմադրելիս: Նա կարողացել է ապացուցել, որ միանգամայն սխալ են այդ գործի իբր թե քիչ «բեմականության» մասին եղած կարծիքները: Սունդուկյանի դրամատիկական ստեղծագործությունները ունեն ժանրային որոշ առանձնահատկություններ: Նա իր գործերը, չնայած դրական հերոսների համար գործողության ոլոր, երբեմն նույնիսկ ողբերգական ուժի հասնող վտանգների, անվանել է կատակերգություններ: «Էլի մեկ զոհի» բեմադրությամբ Ահեմյանը հանդես բերելով արդեն ապացուցած իր գեղարվեստական չափի զգացումը՝ ստեղծել է Սունդուկյանի այդ գործի ոգուն համապատասխան՝ կոմիկականի և դրամատիկականի մի ներդաշնակություն:

Բացի բեմադրության մյուս արժանիքներից, ինչպես՝ գործողության ընթացքի հստող տեմպը, միպանացենները և այլն, ամենակարևորը անպայման այն է, որ արտիստներից շատերը դրսևորել են իրենց ստեղծագործական կարողությունները լիակատար չափով:

ՄԿՐՏԻՉ ՄԿՐՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1944

Անահի՝ Մ. Սիմոնյան
Սարոմե՝ Օ. Գուլազյան
1955



△

Ներկայացումը բեմադրող Վ. Աճեմյանը և շատ դերակատարներ թատերական բարձր կուլտուրա դրսևորեցին: Ստացվել է կենդանի, համոզիչ ներկայացում: Կարելի է բավականությամբ հիշել դերասանների հիանալի տեխնիկան, բեմական կերպարների վառ նկարագիրը, երկխոսություններ վարելու փայլուն հմտությունը:

Պ. ԳԱՅԴԱԲՈՒՐՈՎ,
Ն. ՌՈՁԵՆՏԱԼ

«Սովետական կուլտուրա», 1956

△

Սույն պիեսի բեմադրության մեջ առավել չափով երևան է գալիս Աճեմյանի նուրբ ճաշակը և երկի բովանդակության խորապես բացահայտելու նախանձելի ձիրքն ու կարողությունը: Ամբողջ ներկայացման մեջ դժվար է նշել թեկուզ մի պատկեր, որը սերտորեն չառնչվի երկի առաջատար գծին, չհանդիսանա նրա բաղկացուցիչ մասը, հնարավոր լինի դուրս բերել բեմից և չվնասել կուռ, ռեալիստական ներկայացմանը: Տեղն է ասելու, որ հանձին Վարդան Աճեմյանի, սովետահայ բեմն ունի իր քանքարավոր ռեժիսորն ու բեմադրողը:

...Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Էլի մեկ կռիվ» պատիվ է բերում մեր բեմական արվեստին: Դա միշտ կմնա Բաքվի հանդիսատեսների հիշողության մեջ:

ՄԱՐԳԱՐ ԴԱՎԹՅԱՆ

«Կոմունիստ», Բաքու, 1957

△

Հայաստանի Գ. Սունդուկյանի անվան պետական դրամատիկական թատրոնի ստեղծագործական կոլեկտիվը «Էլի մեկ կռի» երկին մոտեցել է մեծ սիրով, որի հետևանքով կարողացել է ստեղծել հետաքրքիր ու իմաստալից մի ներկայացում: Բեմադրության հիմնական գաղափարական խոյությունը սկսվում է բեմադրող ռեժիսոր, Հայկական ՍՍՀ ժողովրդական արտիստ Վ. Աճեմյանի և նկարիչ Սարգիս Արուսչյանի համատեղ աշխատանքով: Ռեժիսորը և նկարիչը կարողացել են վերին աստիճանի ճշմարտացիորեն իմաստավորել դեպքերի միջավայրը: Հանդիսատեսը թե Սարգսի, թե Սուրաթովի տանը և թե միլիոնատեր Բրիլիանտովի դահլիճում տեսնում է այնպիսի տեսարաններ, որոնք չափազանց պարզ կերպով բնութագրում և վերակենդանացնում են դարաշրջանը:

ԹՈՖԻԿ ՔՅԱԶԻՄՈՎ

«Կոմունիստ», Բաքու, 1957



Տեսարան չորրորդ գործողությունից

«ԺԱՅՈՒ»

1944



Տևսարան առաջին գործողությունից

△

...Չենք սխալվի, եթե ասենք «Ժայռը» Ա.Ջեբրայանի նվաճումների նվաճումն էր: Նա կարողացավ նոր շունչ, նոր մեկնաբանություն տալ Փափալյանի պիեսին ու ստեղծել ռեժիսորական, խոր հոգեբանական ու ներքին պոտենցիալով լի մի ճշմարտացի ներկայացում: Նախ և առաջ, նա վգույշ կերպով մասնակի կրճատումների ենթարկեց պիեսը, դուրս հանելով որոշ պրիմիտիվ կտորներ, ավելի ցցուն դարձնելով հասարակական բախումները Ալեքսանդրի և Գրիգոր աղայի միջև: Եթե նախկին բեմադրություններում շեշտը դնում էին միայն Սահակ բեկի դրամայի, նրա որդու՝ Ալեքսանդրի հետ կապված սիրային հարցերի տրագիկ վախճանի վրա, ապա այստեղ Ա.Ջեբրայանը լայն պլանով է մեկնաբանում պիեսը, առաջ է քաշում և ստեղծում հասարակական կոնֆլիկտը, անձնականը երկրորդ պլանի մեջ դնելով: Գրիգոր աղայի վաշխառուական գործողությունների, նրա տարած գիշատիչ քաղաքականության կողքին նա վարգացնում է վուգահեռաբար և Ալեքսանդրի գիծը, նրան տալով արդեն ընդգծված հասարակական իրավունքների պաշտպանի ուժեղ բնավորություն: Գալով կերպարների ներքին և արտաքին մեկնաբանությանը, պետք է ասել, որ Ա.Ջեբրայանը շատ բնական ու բովանդակալից գունավորում է տալիս յուրաքանչյուր կերպարին: Նա փնտրում է պարզը և ճշմարտացին: Այստեղ նա ռեժիսորը ստեղծում է ուժեղ համագործակցություն արտիստների միջև: Առաջ է գալիս փոխադարձ օգնությամբ կերպարներին շունչ ու կենդանություն տալու միմյանց հաղորդման պրոցեսը: Այստեղ Ա.Ջեբրայանը յուրաքանչյուր կերպարի համար գտնում է բանային, բացահայտում է պարզ ու հասարակ, առաջին հայացքից կարծեք աննշմարելի գույներ, որ հետագայում վարգանում են և խտանում իրենց գունավորումների ու բովանդակության մեջ:

ԳՈՒՐԳԵՆ ՋԱՆԻԲԵԿՅԱՆ

1949

△

Ներկայացումն սկզբի է ընկնում գեղարվեստական նկարություններով, հատակությամբ, խորությամբ, պայծառությամբ: Ունի ոճի մի հիանալի միասնություն:

...Ա.Ջեբրայանը պիեսի տեքստը շատ վգույշ արրագրության է ենթարկել, որը չի խախտել նրա կառուցվածքի դյուտ մասը: Նա աշխատել է սուկ մեղմել հեղինակի տեքստում գոյություն ունեցող որոշ պարզունակությունը, դիալոգների մի քանի տեղերում եղած հնացածությունը, սրբագրությունը կատարվել է գործող անձերի խոսքերը սեղմելու և դիպուկ դարձնելու համար: Սակայն... ամենահիմնականն այն է, որ ռեժիսորն ու դերասաններն իրենց աշխատանքը գլխավորապես ուղղել են դրամայի հոգեբանական «ներքնահարկը» դրսևորելու կողմը, թափանցել են դրական կերպարների ներաշխարհը ու նրա ներքին մտորումներն ու տրամադրությունները ցայտունորեն վեր հանել: Այդ պատճառով հանդիսականը թատերասրահից տեսնում ու լսում է ոչ միայն բեմական կերպարների գործողությունները, վարմունքն ու խոսքերը, այլև նրանց հոգեկան կյանքի շարժման ողջ պատկերը, նրանց ներքին ապրումների ամենանրբին ելևէջներն անգամ, վգացումների ու մտքի շրմումները: Ներկայացումը առգրվել է խիստ գրավիչ հուլսկանությամբ, կառուցման բավմական երանգներով ու նյուանսներով: Հանդիսականն ամեն մի վայրկյանում վգում է նրա կենսական թրթիռը, կյանքի ճշմարտության շունչը:

...«Ժայռի» բեմադրությունը, անշուշտ, ապագայում կդառնա գեղարվեստական այն բարձր չափանիշներից մեկը, որտեղով գնահատվելու է Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի վարպետների ստեղծագործական ողուստ պատմությունը:

ՍԱՐԳԻՍ ՄԵԼԻՔՍԵԹՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան» (առնագիր), 1955



Դյուզացիների մատը
Սահակ աղայի տուն

«Փայլ», 1955

△

Դերասանական խաղի ու ռեժիսորական հմտության տեսակետից ներկայացման մեջ ամենահարուստ գործողությունը երրորդն է: Այստեղ է, որ ամենալրիվ կերպով ու բազմապանությամբ ռեժիսորը դրսևորել է թե՛ Գրիգոր աղայի, թե՛ Քաչալ Մարտիրոսի և թե՛ գյուղացիների կերպարները: Ամենափոքր էպիզոդիկ կերպարն էլ կարծես մի ավարտուն մինիատյուր-քանդակ լինի: Ամբողջ տեսարանը մի մեծ գեղարվեստական կտավի տպավորություն է թողնում...

Որքա՜ն տարբեր են այդ յոթ գյուղացիները: Մեկ-երկու կցկտուր խոսք, գլխված հայացք կամ հանկարծակի պայթյունի պոռթկում— և մի ամբողջ չարքաշ կյանքի պատմություն է կանգնում դիտողի առաջ:

ՍԻՎՎԱ ՓՈՓԵՅԱՆ

«Գրական թերթ», 1955

△

Վրթանես Փափազյանի պիեսի պարզ, անպաճույճ կոլիզիայի մեջ թատրոնը կարողացել է հայտնաբերել պատմական խոր բովանդակություն և սոցիալական հստակ գաղափար: Ներկայացման ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը խնամքով ի հայտ է բերել պիեսի գործիական ինչեությունը: Այն պատմությունը, թե ինչպես ոչ հարուստ սեռիականատեր Սահակ աղայի որդի Ալեքսանդրը, որն իրավաբանական կրթություն է ստացել Պետերբուրգում, բողոքի ձայն է բարձրացնում ամբողջ գավառը հարստահարող, տեղական մեծահարուստ Գրիգոր աղայի դեմ, մեծ և ուսանելի, դրամատիկական հետաքրքիր իմաստ է ստանում:

Պիեսի աճեմյանական մեկնաբանությունը խիստ ինքնատիպ է: Դերասանների և նկարիչ Մ. Սվախչյանի հետ նա իր լուծումը չի փնտրել ամբողջ ներկայացման յուրօրինակ և ինչ-որ բանով անսպասելի ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեջ: Ներկայացման կոմպոզիցիան բնական է: Հավաստի, խիստ ճշգրիտ է նրա կենցաղային կոլորիտը ամեն ինչում՝ միջա-



Տեսարան Երկրորդ գործողությունից



Գրիգոր աղա՝ Գ. Ջանիբեկյան, Քաչալ Մաոսիրոս՝ Թ. Սարյան

«ԺԱՅՌ»

△

...Վ. Աճեմյանը, խորամուխ լինելով Փափազյանի պիեսի մեջ, միայն Ալեքսանդրի և Գրիգոր աղայի բախումը չէ, որ կարևորել է: Պատմական լայն հայացքի տեր ռեժիսորը պիեսի բովանդակությունը տեսել է գյուղացիության ողբերգական ճակատագրի մեջ, գյուղացիություն, որը դեռ գտնվում է պատմական զարգացման քառուղիներում, արդեն օբյեկտիվորեն պատրաստ է քայլ անելու դեպի հեղափոխական պայքարը, բայց դեռ չի կարողանում հաղթահարել իր մանր սեփականատիրական բնապդները, իր գեղջկական սահմանափակությունը:

Այսպիսով, ներկայացման ոգեշնչող, առեղծագործական գաղափարն է դարձել գյուղացիության ողբերգական ճակատագրի գաղափարը: Հենց վերջինս էլ որոշել է գործողության բովանդակությունը, բնույթն ու մասշտաբները: Դինամիկ բախման մեջ դնելով հակադիր գործող անձանց՝ չար ու ագահ Գրիգոր աղային և առաջավոր հայացքների տեր պատանի Ալեքսանդրին, ցույց տալով նրանց անընդմեջ, համառ պայքարը, ռեժիսորն այնուհանդերձ աչս երկու կերպարը չէ, որ ներկայացման կենտրոն է դարձրել: Այդ կենտրոնը իրավամբ գրավել են երեք հայ գեղջուկները, կերպարներ, որոնք իրենց ամբողջ վառ նկարագրով հանդերձ էպիզոդիկ են պիեսում: Սակայն ոգեշնչված իր լայն հղացումով, ռեժիսորը հաամարձակորեն տեղափոխել է շեշտերը, և նա այդ բանն արել է այն ճշմարտության գիտակցությամբ, որ հերոսների պայքարը, վերջին հաշվով, մղվում էր «հանուն» կամ «ընդդեմ» ժողովրդի: Եվ հենց այն, որ ժողովրդա-ողբերգական թեման առաջին պլան է մղվել՝ դրամայի սոցիալական մասշտաբներն ընդլայնելով, խոշորացրել է պայքարող հերոսների խարակտերները:

Ներկայացման մեջ գործում են մի կողմից հանուն ժողովրդի բարօրության իրենց ձայնը բարձրացրած մարդիկ, մյուս կողմից՝ Գրիգոր աղան, հին կենսաձևի այդ աներեր սյունը:

...Արդեն ասացինք, որ ռեժիսորը ներկայացման կենտրոն չի դարձրել Գրիգոր աղայի ու Ալեքսանդրի հակամարտ ֆիգուրները: Կարելի է մտածել, թե Աճեմյանը, սոցիալական պլանի խոշոր ներկայացում հղանալով, գցացել է, որ իր դրական հերոսի դիրքերը դեռ բավականաչափ ամուր չեն, որ այդ ռոմանտիկ ու ակտիվ պատանին սոցիալական հերոսի ընդգրկում ձեռք կրերի միայն այն ժամանակ, երբ ամբողջ ակնհայտությամբ ցուցադրվի գյուղացիության ռեալ ողբերգական ճակատագիրը, մարդիկ, որոնց համար նա մտել է պայքարի մեջ: Չգացվում է, որ ռեժիսորն իր գաղափարական հղացումը ձևավորել է՝ ոչ այնքան ունկնդրելով Ալեքսանդրի ակտիվ, սակայն փոքր-ինչ տարտամ խոսքերին, որքան խորանալով գյուղացիների ճակատագրի մեջ, հատկանալով նրանց վիճակի ողբերգականությունը այնպիսի խորությամբ ու կարեկցանքով, վարի, գրիմի մեջ: Այստեղ չկան չափազանցումներ և հատուկ ընդգծումներ: Ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացվել է ոչ միայն գործող անձանց տիպական հատկանիշները բացահայտելու, այլև ցարական Ռուսաստանի գաղութացված հեռավոր ծայրամասում սկսված սոցիալական տեղաշարժերի մասին պատկերացում տալու ունակ բավականաչափ հագեցված և հոգեբանորեն խոր խարակտերներ ստեղծելու վրա: Ի մի են ձուլվել ռեժիսորի ջանքերը և հայ թատրոնի ռեալիստական հիանալի ավանդները և շատ առումներով ապշեցուցիչ արդյունքների հասցրել:

Բեմադրության մեջ առաջին պլան են մղվել վաշխառու Գրիգոր աղայի և գործող անձանց ցանկում երկրորդական տեղ գրավող գյուղացիների կերպարները: Նրանք են որոշարկում ներկայացման գեղարվեստական նկարագիրը և գերազանցապես իրենց վրա կրում նրա հիմնական գաղափարական բեռնվածքը:

ՅՈՒՐԻ ԿԱԼԱԾՆԻԿՈՎ

«Կուլտուրա», 1956

ինչպիսին տեսել ենք Տոլստոյին նվիրված լենինյան հոդվածներում: Աճեմյանի բեմադրած ներկայացումը հետաքրքիր է այն առումով, որ նրա ժողովրդա-ողբերգական թեման արձագանքում է Տոլստոյի կերպարներին: Եվ «Ժայռի» երեք գեղջուկները ինչ-որ բանով արյունակից են «Լուսավորության պտուղների» գեղջուկներին:

Ռեժիսորի հղացումն իրագործվել է մինչև վերջ: Ներկայացման կենտրոնական թեմայի արտահայտիչներն են Բաղդասարը, Զաքարն ու Մարգարը, որոնց դերերը հիանալի են կատարում Վ. Մարգունին, Գ. Ասլանյանը և Վ. Բագրատունին:

Եթե տեղը թույլ տար, կարելի էր մի-մի ակնարկ գրել այդ հայ գեղջուկներից յուրաքանչյուրի մասին, թե նրանք որքան տարբեր են բնավորությամբ, իրենց տիպերով, թե ինչ միասնական են նրանք իրենց ընդհանուր ճակատագրով, բայց թե ինչպես այդ միասնությունը կարող է հեշտությամբ քայքայվել: Նրանք ամբողջ հոգով ատում են հարուստ կեղեքիչներին, բայց հենց որ մեկի վիճակը թեթևանում է՝ աշխատում է խլուկն ևեթ մի կողմ կանգնել պայքարից: Նայում ես նրանց ու մտածում, թե ի՜նչ մեծ գործ պիտի անեին բոլշևիկները՝ այդ կանգվածը տանելու համար մի հունով, որ գյուղացիությունն ինքն էր որոնում շարունակ, բայց չէր կարողանում գտնել առանց բանվոր դասակարգի օգնության, առանց կոմունիստական կուսակցության օգնության:

Այս երեք գեղջուկները հանդես են գալիս երեք դրվագներում, և տեսարաններից ամեն մեկը խորապես դրամատիկական է: Այդ դրվագները, որ հոգեբանորեն բովանդակալից և գաղափարապես տարողունակ են ինքնին, ներկայացման կոմպոզիցիոն հիմնական օղակներն են ամբողջությամբ առած: Դրանք ներկայացումը տրոհում են երեք մասի, ուր ողբերգական թեման աճում և պորակնում է ավելի ու ավելի:

ԳՐԻԳՈՐ ԲՈՅԱՋԻԵՎ

1956



Զաքար՝ Գ. Ասլանյան, Բաղդասար ամի՝ Վ. Մարգունի, Մարգար՝ Վ. Բագրատունի

△

«Ժայռի» ներկայիս բեմադրությունը թատրոնի այն երջանկավետ հաջողությունն է, որ արժե պահպանել ու փայփայել, ինչպես սիրասուն կավակին:

ՅՈՒԶԵՖ ՅՈՒԶՈՎՍԿԻ

1956



Տեսարան չորրորդ գործողությունից

«ԺԱՅՌ»



Թեւեզա՝ Ա. Թումանյան
Դրիգոր աղա՝ Գ. Ջանիբեկյան

Կադր նույնանուն կինոնկարից

— Ամաչում եմ, որ ես աղիկն եմ...

△

...«Ժայռը» այսօրվա մեր խոհերին ու ընկալումներին համահնչուն գործ է: Վարդան Աճեմյանը և նրա դերասաններն այստեղ այնպիսի բարձունքներ են հաղթահարել ու նվաճել, որ ես, որպես ռեժիսոր, չեմ կարող մի քանի խոսք չասել:

...Ռեժիսորի հենակետը դարձել է ժողովրդի կյանքը ճշմարտացիորեն վերարտադրելու ձգտումը: Գործողության կենտրոնում դրված են հայ գյուղացիների իրենց դարդ ու ցավով, հույսերով ու մոլորություններով, վարքագծով ու հոգեբանությամբ: Եվ ինչպե՞ս է Աճեմյանը հասցրել այդ բոլորը. պիեսը ապատվել է մերոդրամատիկական որոշ շղարշուներից, ընդլայնել է իր հումը և ձեռք բերել սեփական ամենակարևոր յուրահատկությունը՝ ժողովրդայնությունը: Միայն ժողովրդի իրական կենսավիճակը պիտի պայմանավորեր թե՛ Ալեքսանդրի վոհաբերության և թե ապարդյուն գործունեության բուն իմաստը: Եվ այդ պլանի խոր մշակումը, մարդկանց կերպարանագծելու յուրահատուկ ձևերը, «Ժայռում» բացառիկ արդյունքներ են տվել:

Հանդիսականին թվում է, որ բեմի վրա ոչ թե դերասաններ են, այլ նախահեղափոխական Հայաստանի գյուղերից եկած քրտնաթոր ու թրծած գյուղացիներ: Ռեժիսորի ու դերակատարների ներկայացրած ամենավոքր, բայց ճշմարտացի ու մեծաշունչ դրվագներն ակամա հիշեցնում են իսկական խավագույն ֆիլմերում պատկերված անպաճույճ հերոսներին և նրանց կյանքի դրվագները: Մի՞թե դա հենց արդիականության զգացման վկայություն չէ, այլ սոսկ պատահական մի համեմատություն, որ կարող է լինել արվեստի տարբեր ասպարեզների միջև: «Ժայռում» ամեն մանրուք ունի իր ենթատեքստը, ամեն ինչը,— լինի դա գյուղացու խոսելաձևը կամ քայլվածքը, կայծքարին պարկելու մաները, թե գետնին ծալապատիկ նստելը, վաշխառուի բարությանը միամտաբար հավատալը և իր պաշտպան փաստաբանի լքելը,— ամեն մի նրբագիծ այնպիսի խնամքով է մշակվել, որ սեր է վկայում ոչ միայն դեպի արվեստն ու թատրոնը, այլև դեպի ժողովուրդը:

ՎԻԿՏՈՐ ԿՈՄԻՍԱՐԺԵՎՍԿԻ

«Սովետական արվեստ», 1956

△

...Ռեժիսորական արվեստի պարգևման առումով «Ժայռի» սկզբունքային նշանակությունն այն է, որ այստեղ օրգանապես սինթեզվել են հայ սովետական ռեժիսուրայի երկու թևերի նվաճումները: Այս ներկայացման մեջ դերասանական յուրաքանչյուր կերպար, առանձին վերցրած, մշակված է հոգեբանորեն մանրամասն և վարպետության տեսակետից՝ կատարյալ, միաժամանակ ռեժիսորական ամեն մի բեմավիճակ, ամեն մի դրվագ գործող անձանց ամեն մի փոխհարաբերություն բացահայտվել է պոլիֆոնիկ միաձույլ անասամբլում: Բեմադրության գեղարվեստական ավարտվածությունը արվել-ընդգծվել է ռեժիսորի գաղափարական նշանակալի և հստակ հղացման շնորհիվ:

ՍԱԲԻՐ ՌԻՉԱԵՎ

1968

△

Գրողի պատմական լավատեսությունն ու ժողովրդայնությունը, խարակտերների ճշմարտացիությունն ու բարձր վարպետությունը «Ժայռ» սիեսին բեմական երկար պատմություն են ապահովել, որի գրեթե կեսը կապված է թա-



Յասաուլների մուտքը...
(կադր «Ժայռ» կինոնկարից)

տերական խոշոր գործիչ, ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Վարդան Ադեմյանի անվան հետ: Վ. Փափազյանի դրաման, որ նա բեմադրել է դեռ 1944-ին Գ. Սունդուկյանի անվան ակադեմիական թատրոնում, երեք տասնամյակ շարունակ իր վրա է սևեռել հանդիսատեսի ուշադրությունը չխամրող գույներով, գեղագիտական մի հմայքով, որ արվեստի ճշմարիտ գործերի անկապտելի հատկանիշն է:

Եվ ահա վերջերս սունդուկյանցիների լավագույն ներկայացումներից մեկը՝ «Ժայռը» հայտնվեց մեծ էկրանի վրա, դառնալով ամենամասսայական հանդիսատեսի սեփականությունը: Երկու մուսաների՝ թատրոնի և կինոյի միությունը պսակվեց ոչ պակաս հաջողությամբ, քան բուն «նախօրինակը»— սունդուկյանցիների ներկայացումը: Վ. Փափազյանի դրաման նոր, ավելի երկարաոտն էկրանային կյանք սաացավ:

Էկրանային «Ժայռի» հեղինակները խնամքով պահպանել են նախահիմքը՝ ադեմյանական բեմադրությունը նրա մեծահմուտ բեմավիճակներով, դերասանական խաղի հրաշակ գծանկարով, ռեժիսորական առատ գյուտերով: Նրանք վարպետորեն օգտվել են կինոյի լայն հնարավորություններից՝ դինամիկա, մոնտաժ, բնական նկարահանումներ, խոշոր պլան և այլն: Մի խոսքով, մենք տեսանք ոչ թե ներկայացման ուղղակի փոխադրումը էկրան, այլ լիարժեք գեղարվեստական մի ֆիլմ, որը դիտվում է մեծ հետաքրքրությամբ:

ՍԵՐԳԵՅ ԴԱՐՈՆՅԱՆ

«Կոմունիստ», 1974

△

Ադեմյանի գլխավոր ելակետը եղավ իր ներկայացումը պահպանել այնպես, ինչպես նա եղել է ու կա: Սակայն կատարել է նաև որոշ փոփոխություններ, այսինքն տեղ-տեղ ընդառաջել է կինոարվեստին՝ նկատի ունենալով նրա ուրույնությունը: Ուրեմն՝ ոչ թե ներկայացման մեքենայական տեղափոխում էկրան, ինչպես եղել է մինչև «Վասսա Ժելեզնովան», այլ ճկուն գիտակցում, թե ինչը ինչպես պիտի արվի, որ ներկայացումը արվեստի մի այլ տարերքում չկորցնի իր հիմնական արժեքը:

Ադեմյանը, որպեսզի մեղմի թատերական և էկրանային գործողությունների տարբերությունը, ձգտել է հնարավորին չափ առաջինի «սահմանափակությունը» մեղմել երկրորդի «անսահմանափակությամբ», մի բան, որ անցյալի ֆիլմ-ներկայացումներում (մինչև «Վասսա Ժելեզնովան») չէր արվում: Այսինքն՝ չխախտելով ներկայացման ընդհանուր կառուցվածքը, աննկատելի դարձնել միջավայրերի փոփոխությունը:

...Ֆիլմ-ներկայացում ստեղծելու մեր առաջին փորձն է սա: Եվ՝ հաջողված: Անշուշտ, անհաջողության դասերը կատարեցին իրենց դերը: Այս ոգով էլ պիտի շարունակվի և պիտի նկարահանվեն մնայուն արժեք համարվող ներկայացումները:

Եվ սրա կողքին՝ մի ցանկություն ևս. Ադեմյանի առաջին փորձում այնքան կինոպգացողություն կա, նաև միայն այդ արվեստին հատուկ մոնածելակերպի ներկայություն, որ ավելի ճիշտ չէ՞ր լինի, եթե նրա հաջորդ քայլը ոչ թե կապվի դարձյալ ֆիլմ-ներկայացման հետ, այլ գեղարվեստական կինոնկարի: Կարծում եմ ընթերցողը, որ հանդիսատես է միաժամանակ, նույնպես հակված է տեսնելու մեր խոշորագույն ռեժիսորի առջև բացվող նոր դուռը, որից երևացող հորիզոնը շատ ավելի լայն ընդգրկում ունի:

ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

«Սովետական արվեստ», 1974



Առաջին գործողություն. ձևավորման էսքիզ՝ Մ. Սվախչյանի

«ՎԱՆՔԱՋՈՐ»

△

...Ինչպես և պետք էր սպասել, բեմադրության հեղինակ Վարդան Աճեմյանը (հարակից ռեժիսոր Գ. Ջանիբեկյան) ձգտել է ամեն կերպ ցցուն դարձնել պիեսի դրամատիկը, սրել բախումները, բեմական գործողությանը հաղորդել նոր, արագացրած ռիթմ: Դրանից բեմադրությունը շահել է ընկալման հեշտացման իմաստով: Ռեժիսորական արվեստի և վարպետ խաղի հիասքանչ օրինակներ են հանդիսանում Սեթոյի և Լուսիկի դրամատիկորեն սուր կոնֆլիկտային տեսարանները, ինչպես և Լուսիկի և Սերոբի, որոնք ինքնըստինքյան շատ լավ են գրված հեղինակի կողմից:

Աճեմյանը, որի ռեժիսորական առանձնահատկությունը յուրաքանչյուր դրվագի պատկերման և՛ ճշմարտացի, և՛ հետաքրքիր ձևի որոնելն ու գտնելն է միաժամանակ, այս ներկայացման մեջ ևս բովանդակությունը բացահայտելու հիասքանչ օրինակի է հասել:

ԱԼ. ԱՐԱՔՍՄԱՆՅԱՆ

«Կոմունիստ», 1945

△

Ջանգեզուրի լեռնաշխարհ: Հայրենական Մեծ պատերազմի ծանր օրերը թիկունքում: «Վանքաձորը» դրամատիկական լարում ունի և հոգեբանական խորք: Գորկիապաշտ արտիստ Վ. Վաղարշյանը ջանացել էր ամեն կերպ գորկիական մոտեցում հանդես բերել նաև իր գրական կերպարները կյանքի կոչելիս: Հաճելի մի հանգամանք, որ սակայն ամբողջությամբ ինքնատիպ չլինելով դժվարացնում էր թատրոնի գործը: Այսուամենայնիվ, պիեսի բեմադրությունը հիմքում ներդաշնակ էր ոչ միայն սքանչելի դերակատարներով, այլև Աճեմյանի և Սվախչյանի խորապես տպավորիչ համագործակցության շնորհիվ:

Թերևս աճեմյանական և ոչ մի բեմադրության մեջ մարդու և բնության փոխհարաբերության լուծումը այնպիսի գեղարվեստական բարձր դրսևորում չի գտել, ինչպես «Վանքաձորում»: Դեկորներն այս ներկայացման մեջ իրենց բարձրության վրա էին. իսկական բարձրության: Լեռնաշունչ բնություն և այդ բնության գրկում ասես դարան մտած



Ասլան ամի՝ Վ. Վաղարշյան,
Սաներոս՝ Ա. Աբիշաոյան

տներ, որոնք երևում են «ներսից» ու «դրսից»: Տներ, որ ասես, մի քարից տաշված լինեն: Ձանգվածային տներ՝ ձուլված բարձրաբերձ ժայռերին: Բեմահարթակում ծավալվող գործողությունները, կամա թե ակամա, մերվում էին բնաշխարհին, բնաշխարհն ինքը յուրովի ապրում բեմական անցուդարձի վրա: Լեռնցու հպարտ ու խստաշունչ բնավորության տեր Ասլան ամին միայն ա՛յդ լեռնաշխարհում կարող էր ծնվել: Սեթո դայու և Լուսիկի բախումը, Գեղեռնի և Սերոբի հոգեկան պատռակտումները, բոլոր գործող անձանց փոխհարաբերություններն առհասարակ, այդ ֆոնի վրա ավելի քան ցցուն էին դառնում: Մի կողմից՝ քար ու ապառաժ, ցից-ցից ժայռերի, ահարկու-հսոր բնության պատկեր, մյուս կողմից՝ յուրաքանչյուր բեմական կերպարի հոգեբանական մեկնաբանություն, ամեն մեկի հոգեկան աշխարհին, ապրումներին ձայնակցող թատերական լայնաշունչ մթնոլորտ:

Կուռ, միասնական և միաձույլ էր «Վանքաձորի» բեմական կերպարը և յուրովի հպարտություն էր ներշնչում հանդիսականին: Ժողովուրդն էլ անսասան էր իր լեռների պես, կարծր ու անպարտելի այդ լեռների նման: Այս է ներկայացման բուն ենթատեքստն ու հիմնական միտքը, որ լույսի պես բեմից թափանցում էր հանդիսասրահ:

ԼԵՎՈՆ ԽԱՉԱՏՅԱՆ

1966



«ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ



Սկիզբը...

△

Մի քանի օր առաջ մեր Պետական թատրոնում դիտեցինք «Երիտասարդ գվարդիա» ներկայացումը: ...Տեսնելով այդ վիպական դեմքերին բեմի վրա, մտածում ես. այն երկիրը, այն ժողովուրդը, որ ունի այսպիսի երիտասարդություն, երբեք պարտություն չի ճանաչի դյուցազնական ճանապարհին:

ՀՐԱՉՅԱ ՔՈՉԱՐ

«Սովետական Հայաստան», 1947

△

Գ. Սունդուկյանի անվան պետական թատրոնի վերջին արժեքավոր բեմադրությունները մեր թատերական արվեստը բարձրացրին մի նոր աստիճանի:

Մեր թատրոնի ստեղծագործական կոլեկտիվի, ավագ և երիտասարդ դերասանական ուժերի, ռեժիսորի, նկարչի գեղարվեստական ղեկավարության նվիրված ու անդուլ աշխատանքի շնորհիվ ստացվել է նպատակասլաց, վերին աստիճանի հուզիչ և բովանդակալից ներկայացում: Ռեժիսոր Վ. Աճեմյանին հաջողվել է բեմական մեծ արտահայտչականությամբ բացահայտել «Երիտասարդ գվարդիայի» հայրենասիրականն ու հերոսականը:

Այս ներկայացման բոլոր մասնակիցները իրենց աշխատանքը կատարել են ոգևորությամբ: Բեմադրությունը հաջող է ձևավորել նկարիչ Վ. Իվանովը, նկարչորեն պարզացնելով քառսուր տարբեր պատկերներ: Իսկ դերասանական կազմի մեծ մասը կերտել է հերոսական կերպարներ, որոնք թողնում են անջնջելի տպավորություն:

«Երիտասարդ գվարդիայի» բեմադրությունը դաստիարակչական մեծ դեր ունի կատարելու, մանավանդ մեր երիտասարդության համար: Ներկայացումը սովետական հանդիսատեսին տալիս է աշխատանքի և պայքարի նոր լիցք, տոգորում ջերմ հայրենասիրությամբ:

Այս բեմադրությունը մեր գեղարվեստական կյանքում ոգևոի նվաճում է:

ԱՐԱ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1947

△

...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 երիտգվարդիականների դիմանկարները: Եվ ահա այդպարման խոր դրամատիզմն ընդգծելու համար ռեժիսորը հանդիսատեսին ստիպում էր «սեփական մաշկի վրա» զգալ ներխուժման սարսափը: Բեմի խավարում երևում էին գերմանական մոտոցիկլետների լույսերը, լսվում էր տանկերի թրթռոցների կրճտոց, գնդացրերի ճարճատուն: Մոտոցիկլետների լապտերների լույսերը տագնապով հածում էին հանդիսասրահում, ավելի ու ավելի բազմանում, շարժվում ուղիղ հանդիսատեսների վրա: Բայց սա դեռ չէր բավարարում ռեժիսորին, նա «պավթիչներին» բերում էր դահլիճ, ավտոմատավորները լկտի ու սպառնալի անցնում էին պարտերի միջանցքներով, կանգ առնում ելքի մոտ: Վերևից, օթյակներից հանդիսասրահ էին ուղղվում գնդացիրների փողերը: Հնչում էր գերմաներեն խոսքը, կարճ ու կտրուկ հրամանները և, ընդամենը մի ակնթարթ, ամեն ինչ քարանում էր համատարած լռության մեջ: Այստ սկսվում էր հանդիսասրահի «գնդակոծումը»: Պաշարման պատրանքն այնքան ազդեցիկ էր, որ կրասնոդոնցիների հետ մեկտեղ սարսափը

ԳՎԱՐԴԻԱ»



պատում էր հանդիսատեսներին, որոնք ռեժիսորի կամքով դառնում էին պատկերվող անցքերի անմիջական մասնակիցները: Իր վրա վգալով «պաշարման» ամբողջ ծանրությունը, հանդիսատեսը ճիշտ ու ըստ արժանվույն էր գնահատում երիտգվարդիականների սխրանքի ամբողջ մեծությունը: Թվում էր, բարբարոսական ներխուժման այդպիսի ահավոր մթնոլորտում անհնար էր որևէ դիմադրություն կազմակերպել: Ի դեպ, մեր պարբերական մամուլում այն ժամանակ հոդվածներ եղան, որոնց մեջ «Երիտասարդ գվարդիայի» ռեժիսորին կշտամբում էին «սարսափելի պաշարման» հենց այդ պատկերի համար: Սակայն Վարդան Աճեմյանն իրավացի էր, պնդելով, որ երիտգվարդիականների ճշմարիտ հերոսությունը կարելի է լիովին բացահայտել միայն պաշարման ամենաահեղ բեմական մթնոլորտում: Եվ իրոք, երբ բեմում, գերմանական պարետատան գլխին ծիլում էր երիտգվարդիականների բարձրացրած դրոշը, հանդիսատեսը ինչպես հարկն է հասկանում էր նման սխրանքի գինը, որն արդեն բեմական էֆեկտիվ մանրամասս կամ ռեժիսորական հնարանք չէր թվում, այլ դառնում էր մարդկային սխրագործության ուժի արտահայտություն, ապրված ամբողջ հանդիսասրահի կողմից:

ՍԱՖԻ ՌԻՉԱԵՎ

1972

△

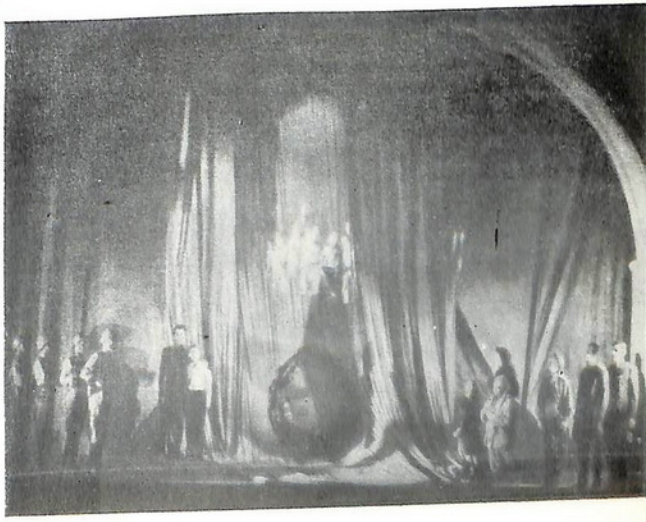
Մեր դիտածը այն ներկայացումներից չէր, երբ դահլիճում նստած անընդհատ վգում ես բեմի և քո մեջ ընկած պայմանական տարածությունը, երբ ամենախոր հուզմունքի պահին էլ դու չես մոռանում, որ այնուամենայնիվ գտնվում ես թատրոնում:

Ոչ՛, Սունդուկյանի անվան պետական թատրոնի այս ներկայացումը դրանց թվին չէր պատկանում: Այս բեմադրությունը (Վարդան Աճեմյանի) կինոաթափում էր արվեստի շատ նախապաշարումներ, ավանդական պատկերացումներ, ներգրավում ողբերգական, հերոսական անցքերի ոլորտները և, բեմադրված լինելով պատերազմից ընդամենը երկու տարի հետո, տեղի էր տալիս հարուստ վերապրումների, անդրադարձումների և անխուսափելի մի վգացմունքի— *վառք նրանց, որոնք մեռնելով հաղթեցին...*: Բոլոր իսկական ողբերգությունների բնաբանը՝ մեռնելով հաղթել մութ ուժերին:

Ո՛վ չգիտեր «Երիտասարդ գվարդիականների» հերոսական պատմությունը, մանավանդ Ա. Ֆադեևի հրաշալի հերոսապատումը կարդալուց հետո: Եվ այնուամենայնիվ, այս ներկայացումը հայտնություն էր, մի ստեղծագործական պոռթկում, մի հուզիչ ամբողջություն գրեթե իր բոլոր օղակներում: Այդ ներկայացումը մի առնական քաղաքացիական ակտ էր, մի ամբիոն բառիս ամենավեհ և ընդգրկուն իմաստով:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԱՐԱՔՍՄԱՆՅԱՆ

1972



Ավարտական տեսարանը



«ԲԱԼԵՆՈՒ

△

Ա.Ճեմչյանը նկատի է առել Գեղարվեստական թատրոնի հարուստ փորձը: Բայց որպես սովետական արվեստագետ, բնականաբար պարտավոր էր Չեխովի պիեսն ընկալել նոր ձևով՝ մեր կյանքի, մեր նոր մտածողության և պահանջների համեմատ:

...Ա.Ճեմչյանի համար իհարկե աննշանակ փաստ չէ այն, որ Չեխովն այնքան էլ գոհ չի եղել «Բալենու այգու» առաջին բեմադրությունից, վիճել է Գեղարվեստական թատրոնի դեկավարների հետ, բողոքել է, ասել, որ ինքը կոմեդիա է գրել, իսկ նրանք դրամա են բեմադրել: Այս չէր կարող Ա.Ճեմչյանին մտածելու առիթ չտալ և, գուցե մի որոշ իմաստով, խաղացել է նաև կողմնորոշող դեր: Իր մի նամակում Չեխովն ասել է, թե թատրոնի դեկավարները «իմ պիեսում պարզապես չեն տեսել այն, ինչ գրել եմ ես»: Ա.Ճեմչյանը փորձել է գտնել, տեսնել հենց այն, ինչ ակնարկել է Չեխովը:

Այսպիսով Ա.Ճեմչյանի բեմադրության համար հիմք է ծառայել ոչ թե պիեսի շուրջ եղած կանխակալ կարծիքը, այլ պիեսը, այն տպավորությունը, որ ստացել է թատրոնը չեխովյան ստեղծագործությունից, այն եզրակացությունը, որ բեմադրող ռեժիսորը հանել է պիեսի ուսումնասիրությունից:

Առաջին և ամենակարևոր եզրակացությունը, որին ռեժիսորը հանգել է, այն է, թե միանգամայն անիրավացի Չեխովին վերագրվել է էլեգիական տրամադրություն, իբրև նա վշտացած ողբում է անհետացող ազնվականության կործանումը: Ընդհակառակը, պիեսը ռեժիսորին բերել է այն համոզման, որ Չեխովը տվել է իր ժամանակի սոցիալական իրականության հարազատ նկարագիրը, մերկացրել նրա այլանդակ և ծիծաղելի կողմերը:

«Բալենու այգում» գտնելով ռուսական անցյալ կյանքի իրական նկարագիրը՝ Ա.Ճեմչյանը հանգել է նաև այն ճիշտ մտքին, թե դրամատուրգն իր ազնվական հերոսների կործանումը համարել է պատմական անխուսափելիություն և ցույց տվել, որ նրանք հեռանում են ոչ միայն տնտեսական, այլև գաղափարական-բարոյական իմաստով այնպես աղքատացած, որ կարեկցության համար ոչ մի հիմք չի մնում: Ա.Ճեմչյանը, ինչպես ներկայացումն է ցույց տալիս, Ռանևսկայայի և Գաևի նկատմամբ Չեխովի բռնած դիրքի մեջ, հակառակ գրական-թատերական տրադիցիայի, հեգնական, ծաղրական մի շեշտ է դիտել: Եվ դա հիմք է ծառայել ռեժիսորին ուժեղացնել կոմիկական տարրը, դիտել այն որպես մերկացնող միջոց: Ուրեմն՝ կոմիկականը այս բեմադրության մեջ ոչ թե նպատակ է, ինչպես կարծվել է, այլ միջոց, պիեսի ըմբռնումից բխած անխուսափելիություն, հետևանք:

Մյուս կարևոր եզրակացությունը, որին հանգել է ռեժիսորն, այն է, որ Չեխովը ոչ միայն չի հաշտվել այդ



Տեսարան
Լուսանկար գործողությունից

Ա Յ Գ Ի Ն»



Տոֆիմով՝ Գ. Հաոությունյան, Լոպախին՝ Գ. Մալյան

իրականության հետ, այլև առաջ է քաշել նրա վերափոխման անհրաժեշտության իդեալը:

Չի կարելի ասել, թե ռեժիսորը, նրա հետ նաև դերասանները, ի վիճակի են եղել ճիշտ լուծելու բոլոր խնդիրները: Բեմադրության մեջ կան վիճելի կետեր, որոշ կերպարների միակողմանի լուսաբանություն: Դրանց մասին կարելի է խոսել, մտքեր փոխանակել: Սակայն կարևորը, հիմնականն է ընդհանուր որակը, մի բնագավառ, որին Աճեմյանը մոտեցել է վստահ և անպայման շահել է, նվաճել:

ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

«Սովետական գրականություն և արվեստ», 1951

△

Ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը ցույց տալով հին ավնվականական կարգի կործանումը, հանդիսականների ուշադրությունը կենտրոնացրել է ապագա արտահայտող կերպարների, երիտասարդ Ռուսաստանի ներկայացուցիչների վրա, որոնք լավագույն կյանքի են ձգտում և առանց ափսոսանքի բաժանվում են անցյալից: Դրա համար էլ ներկայացման մեջ կենտրոնական տեղ են գրավել Անյան և Պետյան: Նշանակալից տեղ էր հատկացված նաև ռուսական բուրժուազիայի ներկայացուցիչ Լոպախինին:

...Ներկայացման բեմադրողը վճռականապես հրաժարվել է նաև ընդգծված կոմեդիականությունից, գրոտեսկային միջոցներից, պերսոնաժների հեգնական մեկնաբանություններից, որ որոշ ռեժիսորներ մատուցում են իբրև Չեխովի «նոր» ընթերցում: Պիեսի կերպարները լուծված էին ռեալիստորեն, հեղինակային մոտեցմանը լրիվ համապատասխան: Որոշելով պերսոնաժների սոցիալական էությունը, նրանց բնութագրելով որպես հասարակական որոշակի խմբերի ներկայացուցիչների, Սունդուկյանի անվան թատրոնի արտիստները միաժամանակ բացահայտում էին Չեխովի հերոսների ներաշխարհը, ձգտում էին բեմական կերպարների մաքսիմալ անհատականացման և հոգեբանական մշակման:

ՕԼԳԱ ՕԼԻՎԻՐ

1957

△

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը 1951 թվականին բեմադրեց «Բալենու այգին», ուր արտահայտված էին այն իրադարձություններն ու տրամադրությունները, որ բնորոշ էին ռուսական առաջին հեղափոխության նախօրեին:

Ունենալով միշտ մոտեցում, ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը, նկարիչ Սարգիս Արուտչյանը ձեռնամուխ եղան «Բալենու այգու», այդ բարդ ու մեծածավալ կտավի, բեմադրության գործին: Սառցվեց բարձրարժեք մի ներկայացում, որը լայն արձագանք գտավ թե՛ թատերական հասարակայնության և թե՛ մամուլի կողմից:

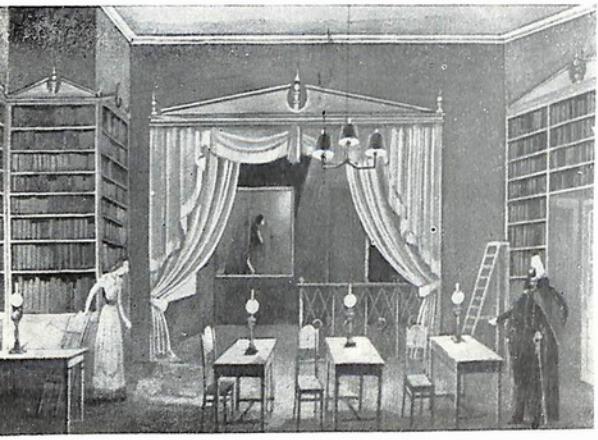
...Ա. Չեխովի մեծածավալ դրամատիկական գործի՝ «Բալենու այգու» բեմադրության հաջողությունը սովետահայ առաջատար թատրոնի, նրա ռեժիսուրայի և կատարողական ուժերի բարձր գեղարվեստական մակարդակի վկայությունն էր:

ՎԱՎԻԿ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

1960



Տեսարան չորրորդ գործողությունից



Երկրորդ գործողության էսքիզ՝ Մ. Աբռոսչյանի

«ՄԻՔԱՅԵԼ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆ»

«Միքայել Նալբանդյան» պիեսը բեմադրել է Վարդան Աճեմյանը: Նկատի առնելով պիեսի հիմքում ընկած պատմական հավաստիության սկզբունքը, Աճեմյանը ռեալիստական դիրքերի վրա է կանգնել՝ գծելով մեր առաջ, թեև պատմական, բայց իրական կյանքի պատկեր: Ոչ մի ճչացող շարիխ, ոչ մի վերամբարձ երանգավորում, ամեն ինչ պարզ է, պուսպ, բնական: Ահա այս արժեքավոր հատկություններով է աչքի ընկնում Աճեմյանի նոր ստեղծագործությունը:

Հարապատ մնալով Նալբանդյանի դարաշրջանին՝ ռեժիսորը գերի չի դարձել նրան: Աճեմյանին ղեկավարել է մի ճիշտ սկզբունք՝ պատմական միջավայրը վերարտադրել ոչ թե իր կենցաղային մանրամասնությունների մեջ, այլ իր ընդհանուր գծերով, բացահայտելով պատմականությունը:

Ռեժիսորական մտահղացմանը համապատասխան է նաև Միքայել Արուտչյանի ձևավորումը. պարզ, անհավակն, ժամանակաշրջանի ոգուն հարազատ: Իսկ երբեմն, ինչպես օրինակ, բանտի ընդհանուր տեսարանն իր հրացանակիր պահակներով՝ մի այնպիսի խտացած ընդհանրացում է ներկայացնում, որ հանդիսականը միանգամից տեղափոխվում է անցյալ դարի 60-ական թվականները, զգում դարաշրջանն իր դաժան մռայլությամբ, այն աներեր ճնշումն ու հալածանքը, որով շրջապատված են եղել հեղափոխական դեմոկրատիայի պայծառ ներկայացուցիչները: Ռեժիսորը, սակայն, չի թողել, որ երկարի այդ մռայլ, ճնշող տրամադրությունը: Ինչպես այլ տեսարաններում, այնպես էլ պատեղ մատնությանը և հալածանքներին, բանտին և աքսորին նա հակադրել է Նալբանդյանի անհողդողդ կամքը, կյանքի ու գաղափարի սերը: Ամբողջ ներկայացումը տոգորված է Նալբանդյանի համար բնորոշ հավատով ապագայի նկատմամբ:

ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1952



Աճեմյանը դերակատարների հետ վերջին փորձերին

Սերո-Սոլովկիչ՝ Գ. Հարությունյան,
Նալբանդյան՝ Գ. Մալյան,
Գերցեն՝ Հ. Ներսիսյան,
Օգարյով՝ Օ. Բունիաթյան



Դռնի ափին...

«ՄԻՔԱՅԵԼ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆ»



Մարիամ՝ Մ. Մուրադյան
Աղաի՝ Յ. Դավթյան
Նալբանդյան՝ Դ. Մալյան



Բանախց դևպի ահսոր...

«ՓՈՐՁԱԴԱՇՏ»



Բալաբեկ՝ Թ. Սարյան, Մարզո՝ Հ. Հովհաննիսյան

Ա՝

...1937 թվականին Անդրկովկասյան գարնանը, Թբիլիսիում, ես տեսա Ն. Զարյանի «Փորձադաշտը», Վ. Ամեհյանի բեմադրությամբ: Որքան հյուծող կոմեդիական գույներ, որքան ճիշտ գտնված ու ընտրված մանրամասներ կային: ...Ես տեսա կոմեդիական հյութեղություն ունեցող դերասանական խաղ, որ բնորոշում էր գրեթե բոլոր կատարողներին, չխոսելով արդեն գլխավոր դերակատար Գ. Ջանիբեկյանի մասին, մի աքանչելի վարպետի, որին առաջին անգամ էի տեսնում: Բալաբեկի դերում ես ճանաչեցի Թ. Սարյանին... Այժմ ես նրան տեսա իբրև խոշոր պլանի մի դերասան, որ շատ լավ էր տիրապետում հոյակապ գծված կերպարին: Չեմ կարող չհիշել Բալաբեկի կնոջ դերը կատարող Ար. Ասրյանին: Որքան խոր լրջությամբ և կոմեդիական միպլով էր խաղում նա այդ դերը: Ինչ ասես արժե նրա պատկան դաշնամուրի մոտ, երբ ինքը առանձին է մնում տիրոջ հյուրասենյակում ու երգում է: Ես որպես մասնագետ, կուզենայի հարցնել, թե ո՞ւմ գլուխն է այդ գույնը,— բարձրացնում է ձեռքը, դաշնամուրի վրա ակորդ խփելու համար, բայց չի խփում...,— արդյոք դա ռեժիսորի՞, թե դերասանուհու հնարքն է: Բայց, վերջին հաշվով, էականն այդ չէ, այլ այն, որ այդ մանրամասնը վախթանգովյան բնույթ ունի և մենք դեռ երիտասարդ տարիներից սիրում էինք գտնել հենց այդպիսի գույներ՝ դրամատիպմը, խորունկ մարդկայնությունը սլուգակցելով հումորի հետ,— նուրբ ու սրամիտ գույներ, որոնք արտահայտում են դերի էությունը: Դա հենց թատրոնի այն տարերքն է, որ իմ սրտին մոտ է դեռ երիտասարդության օրերից, և որն այսօր էլ խորապես գնահատում եմ:

ԻՈՍԻՖ ՌԱՊՈՊՈՐՏ

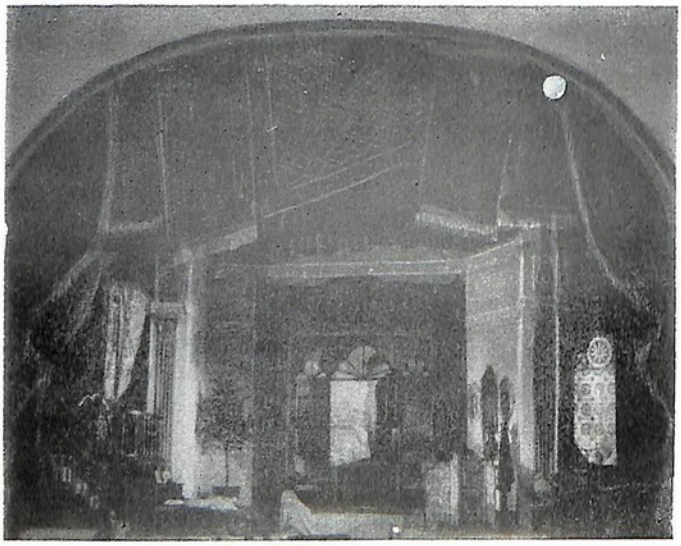
«Սովետական արվեստ», 1959

Դառնակերպում՝ Գ. Ջանիբեկյան, Բալաբեկ՝ Ա. Ավետիսյան

Ջուլիետ՝ Ա. Ասրյան







Առաջին գործողության ձևավորման էսքիզ՝ Ա. Սարգսյանի

«ՊԱՂՏԱՍԱՐ ԱՂԲԱՐ»

△

Ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը ճիշտ է որոշել կատակերգության ոճական առանձնահատկությունները, նրա սատիրական սուր ուղղվածությունը և ներկայացումը լուծելիս օգտագործել է համապատասխան վառ գույներ, ցայտուն շտրիխներ: Այստեղից էլ՝ կոմիկական վիճակների ընդգծումը, որոշ կերպարների հիպերբոլիզացիան: Հեղինակային տեքստի եռևում կյանքը տեսնելու, նրա կենդանի շունչը հաղորդելու իր ունակությունը Վ. Աճեմյանը մեծապես ի հայտ է բերել և այս աշխատանքում: Այստեղ շատ են համարձակ գյուտերը, սրամիտ **հնարանքները:**

ԼՈՒԻԶԱ ՍԱՄՎԵԼՅԱՆ

«Կոմունիստ», 1954

△

«Պաղտասար աղբար» ներկայացման մասին կարելի է խոսել միայն հիացմունքով: Թատրոնում հավվադեպ է վիճակվում ճաշակել այնպիսի անմիջական բավականություն, որ ես ապրեցի հայ հիանալի երգիծաբանի կոմեդիա յի բեմադրությունը դիտելիս:

«Պաղտասար աղբար» ներկայացումը հագեցված է ռեժիսորական հարուստ երևակայությամբ, այդ աշխատանքը երևան է բերում բեմադրող Վարդան Աճեմյանի տաղանդը: Վառ թատերականությունը, անսպառ երևակայությունը, էմոցիոնալ ուժը— այդ ներկայացումը դարձնում են բեմական արվեստի կատարյալ մի ստեղծագործություն:

«Պաղտասար աղբարը» իմ խորին համոզմամբ մի արտակարգ երևույթ է մեր թատերական կյանքում: Այն ներգ-

վանքը, որ ապրում ես «Պաղտասար աղբարի» դերասանական հիանալի կատարումը դիտելիս, քեզ համակում է երախտագիտության զգացումով դեպի Սունդուկյանի անվան թատրոնը:

...Ներկայացումն ինձ վրա այնքան ուժգին տպավորություն էր գործել, որ դիտելուց օրեր անց ես դեռ շարունակում էի տեսնել այն իմ երևակայության մեջ:

ԱԼԵՔՍԵՅ ԱՐԲՈՒԶՈՎ

«Սովետական արվեստ», 1955

△

Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Պաղտասար աղբար» ներկայացման մասին ես հիացական շատ բան էի լսել նախքան տեսնելը: Ինչն է այդ հաջողության գաղտնիքը:

Հ. Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարին» սիրտս կպավ: Դա չապշեցրեց ինձ անակնկալներով, թեև ռեժիսորը, որ գտել էր սուր, նուրբ ու հետաքրքիր միպանցեններ, հիանալի էր օգտվում բեմը պլոտեցնելու հնարավորությունից, բայ որում անում էր դա այնքան ժամանակին ու տակտով, որ բեմադրության ներկա տեխնիկայի համար նկատի չառնված պիեսը պահում է իր յուրահատկությունը, իր բոլոր ոճական առանձնահատկությունները: Բայց ներկայացման արժեքը անակնկալները չեն, այլ բեմի վրա տեղի ունեցածի ճշգրտությունը, արժանահավատությունն ու համոզչությունը:

Ներկայացման խոշոր արժեքն այն է, որ դա հանդիսատեսին չի ամփոփում իր թեմայի ներսում: Հանդիսատեսները ծիծաղում և ուրախանում էին ոչ այնքան այն



Անուշ՝ Ա. Աարյան,
Պաղտասար՝ Հր. Ներսիսյան

պատճառով, որ տեսնում էին դրամատուրգիական մի հավակատու, վաղուցվա գանձարանից հանված, հնամոդա ու վվարձալի գործ: Նրանք ուրախանում էին, որ այդ հնամոդա գործը կենդանի է, որ ներկայացումը այսօր, այստեղ այժմ հնչում է խելացի ու տաղանդավոր, առիպում նայել հարևաններին ու իրեն, թեև անմիջական ասոցիացիա կարծես չի առաջացնում, թեև ոչ հարևաններին, ոչ էլ իրեն չի կարելի համեմատել այդ կատակերգության անձանց հետ:

Ուրեմն ամենից առաջ ես ուզում եմ ողջունել այդ ներկայացման մեջ շողշողացող ռեժիսոր Վարդան Ադեմյանի տաղանդը, նրա խելացի, նուրբ հնարանքը, նրա ավյունը, երևակայելու ու մտածելու նրա արդիականությունը: Ներկայացման մեջ ընդհանուր ռեժիսորական մտահղացման ցայտուկությունը չի աղքատացնում դերասաններին, ընդհակառակը՝ կերպարներն ստանում են իսկական ուժ ու կարգացում, դերասանները ծաղկում են յուրաքանչյուր դերի ռեժիսորական ճիշտ լուծման մեջ:

ՅՈՒՐԻ ԶԱՎԱԴՍԿԻ

«Սովետական Հայաստան», 1956

△

Որքա՜ն մեծ է մարդկային այն վիշտը, որ երևում է Պաղտասար աղբարի աչքերում, վիշտը «փոքր մարդու», որը շրջապատված է նենգ «չնագայերով», որքա՜ն հուզիչ է անպորությունն այդ մարդու, որն անկարող է իր ճշմարտությունն ապացուցել:

«Ես մեղադրում եմ»,— ասում է ռեժիսորը բեմում ստեղծված ողջ մթնոլորտով: «Մենք մեղադրում ենք»,— ասում են այդ ներկայացման բոլոր մասնակիցները, հանդիսատեսի առջև բանալով բարոյապուրկ, անպատկառ ու անողոք մարդկանց աշխարհը:

Թատրոնը վավերացրեց սուր միտքը գեղարվեստական հղկված ձևով մատուցելու իր ունակությունը:

Ներկայացման մեջ շատ են ռեժիսորական հույսկապ գյուտերը: Շատ են հումորը, նրբագեղությունը, բայց ամենագլխավորն այստեղ՝ մեծ մտքերը:

Այս ներկայացումը, ինչպես և «Նամուսը», անսամբլային է: Բոլոր դերասանների խաղը արժանի է ամենաբարձր գնահատության:

Ես մասնագետ քննադատ չեմ և, իբրև դերասանուհի ուզում եմ հայտնել իմ տպավորությունը, որ մնացել է այդ ներկայացումներից՝ լալն է Սունդուկյանի անվան թատրոնը, լալն են, տաղանդավոր են նրա արտիստներն ու ռեժիսորները:

ԼԱՐԻՍԱ ՕՐԴԱՆՍԿԱՅԱ

«Վեչերնյայա Մոսկվա», 1956

△

...Ինչպես նկարիչ Սարյանն իր կտավներում փառաբանում է գեղանկարչությունը, այնպես էլ հայ դերասանները ստիպում են թատրոնի մեջ սիրել նրա բարձր ռա-



«ՊԱՂՏԱՍԱՐ

— Տյա՛րբ ի՛մ, կոչո՛ւմ կրնա՛մ...

մանտիկան, հանդիսանքային փայլը, գունագեղությունը: Այս թատրոնում գիտեն բեմական կոնտրաստների գինը, կարողանում են միևնույն ներկայացման մեջ օրգանապես համատեղել բարձրը ստորինի հետ, ողբերգությունը աստիրայի և գրոտեսկի հետ, սիրում են քանդակայնությունը, լայն ժեստը, խոշորացված մանրամասը, ցայտուն, ընդգծված բեմավիճակը: Այդ է թատրոնի ձեռագիրը: Այդ է նրա գլխավոր ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի ձեռագիրը:

ՎԱԼԵՆՏԻՆ ՊԼՈՒՉԵԿ

«Լիտերատուրնայա գազետա», 1956

△

...Այն ինչ ես տեսա՝ գերազանցեց իմ բոլոր սպասելիքները: «Պաղտասար աղբարը», ըստ երևույթին, Վարդան Աճեմյանի ամենահարուստ ու հնարամիտ աշխատանքներից է, համենայն դեպս, տասնօրյակի ընթացքում Մոսկվայում ցույց տրված բեմադրությունների մեջ:

Ամենից առաջ այդ ներկայացումը ընկալվում է որպես հրճվալից և բազմահնար թատերայնության մի ամբողջ տարեք: Մենք անմիջապես տեղափոխվում ենք հին Կոնստանդնուպոլսի խայտաբղետ միջավայրը, որ այնքան թատերայնորեն պատկերել է ռեժիսորը: Մենք տեսնում ենք ոչ միայն Պաղտասար աղբոր տան մեջ կատարվող անցուդարձը. աղախինը թափ է տալիս ծածկոցներն ու անկողինը, փողոցի վրայով լեզվակռիվ անում դիմացն ապրող հարևանուհու հետ: Կյանքի ամեն մի բարիքը, այդ բվում նաև մարդկային սերը, խղճը և բարոյականությունն առուծախի մատնված, հարավային քաղաքի իրարանցումն ու աղմուկը բեմ խուժելով ճիշտ տրամադրություն են հաղորդում ողջ ներկայացմանը: Հաջորդ դրվագում Պաղտասար աղբոր կինը հանդիպում է սիրեկանին: Նրանց սրույցն ընթանում է այն միջնորմի կողքին, որից կախ են տված Պաղտասարի սյուրտուկն ու ֆեսը: Շուտով հայտնվում է ինքը, Պաղտասարը՝ գրկախառնվում կնոջ սիրեկանի հետ: Այսպես է ուրվագծվում կյանքի այն միջա-



Աճուչ՝ Ա. Աարյան
Կիպար՝ Գ. Հարությունյան
Պաղտասար՝ Հր. Ներսիսյան

Ա Ղ Բ Ա Ր»



վայրը, որի դեմ հետագայում ապստդություն գործ է բացում միամիտ Պաղտասարը:

Իսկ հետո բեմում շատ բաներ են լինում, ահա վաստակավոր տեսարանը, որ կատարելության է հասցրել Վ. Աճեմյանը, ահա «դատավարության» հիանալի պատկերը, ահա և «հաշտության» տեսարանը, որտեղ Պաղտասար աղբար-Ներսիսյանը հասնում է իսկական տրագիկոմեդիայի բարձունքներին: Աճեմյանը երբեք չի կրկնում որևէ նրբագիծ, դետալ և միզանսցեն: Սատիրական բնորոշումները կարծես քողարկված են ներկայացման կուռ գործողության ոլորտում, որպեսզի մերթ ընդ մերթ ավելի ուժգնորեն առկայծվեն այս կամ այն կերպարի մեջ, առանց խախտելու կենցաղային ճշմարտացիությունը: Բայց որքան ամբողջական է այդ ներկայացման ոճը, նույնքան յուրահատուկ է և արտահայտիչ:

...Ծանոթանալով Վարդան Աճեմյանի երեք ներկայացումների հետ, ես համոզվեցի, որ նա ռեժիսորական արտակարգ տվյալների տեր արտիստ է:

ՎԻԿՏՈՐ ԿՈՄԻՍԱՐԺԵՎՍԿԻ

«Սովետական արվեստ», 1956

△

...Սատիրական այս ուրախ կատակերգության մեջ ռեժիսորը կարող էր ենթարկվել երկու վտանգի՝ ընկնել նեղ կենցաղային տոնի մեջ կամ հրապուրվել գործի վուտ թատերական կողմով: Հ. Պարոնյանի պիեսը, որ տիպիկ բարքերի կատակերգություն է՝ վառ գծված կենցաղային բնավորություններով, գրված է կատակերգական ժայռուն վարպետությամբ, կառուցված է հանգամանորեն մշակված ինտրիգի վրա և լի է խաղարկուն վիճակներով: Նման պայմաններում ռեժիսորը որքան հեշտ կարող էր ընկնել ցածրաճաշակ, ցուցադրական թատերայնության մեջ, Պաղտասար աղբարին ներկայացնելով իբրև մոլիերյան Ժորժ Դանդենի ինչ-որ հայկական տարբերակ, կարող էր ստեղծել վառ, դիմանիկ, ուրախ, սակայն նշանակալի բովանդակությունից զուրկ ներկայացում: Բայց նման բան չի եղել: Այն ռեժիսորը, որը հիանալի արվեստով կարողանում է կյանքի պատկերների համար բեմական վառ ու ստույգ ձև գտնել, այս անգամ կարծես միանգամայն հակառակ խնդիր է լուծել:



— Ա՞ս ալ բյուրատ-սուրյուն է...



Մի պահ
դատաստանական խորհրդի
տեսարանից

Նա պիեսի սուր կատակերգական իրավիճակները հագեցրել է ոեալ բովանդակությամբ, հոգեբանական և կենցաղային ճշգրիտ բնութագրով, և «Պաղտասար աղբարը», չնայած ամբողջ ավանդական այուժեին (կին, որ սիրեկանի հետ ճարպկորեն խաբում է ամուսնուն), մեր առջև հայտնվում է որպես խիստ նշանակալի բովանդակություն և սատիրական հատակ գաղափար ունեցող ներկայացում:

Բայց երբ ասում ենք, թե ռեժիսորը դերասաններին տարել է բնութագրվող կերպարների վերին աստիճանի կոնկրետ հունով, ապա դա չի նշանակում, որ տվյալ դեպքում Ա.Ճեմյանը հրաժարվել է ներկայացման կերպարը որոնելուց և ամեն ինչ սահմանափակել կուռ կենցաղային լուծումով: Ճիշտ և ճիշտ հակառակը. ներկայացման մեջ խաղացվող յուրաքանչյուր դեր ստույգ ներդաշնակում է ռեժիսորի գաղափարական ընդհանուր հղացմանը, ենթարկված է ժանրային որոշակի նկարագրի և արտահայտում է պիեսի ընդհանուր կոնցեպցիայի ա.յս կամ այն կողմը: Գործողության պատկերային բուն կապվը, խարակտերի կերպավորման սրությունն ու համարձակությունը, կրքոտ ապրումները, սրընթաց ռիթմը,— կատակերգական թատերայնության բոլոր այս հատկանիշները պատկերվող գործող անձանց սատիրական մերկացման հիանալի միջոց են դարձել, կատակերգության գործողությանը ոչ միայն յուրատեսակ դրամատիսմ ու լրջություն են հաղորդել, այլև, որ առանձնապես ցուցանշական է, դարձրել են այն յուրովի մասշտաբային:

Այս մասշտաբայնությունը որոշվել է, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, սատիրական թափառումի ուժով:

Ռեժիսորի գաղափարական այս հղացումը հանգում է այն բանին, որ Պարոնյանի կատակերգության մեջ ցուցադրված կյանքը թատրոնը ներկայացնում է ոչ իբրև պարապ ու դրիակեր մարդկանց անմիտ ու վվարճալի քաշքշուկ: Թատրոնն ասես ցանկանում է օբյեկտիվ դիրքորոշում պահպանել այդ կյանքը ներկայացնելիս՝ իր հերոսներին ցույց տալ ոչ միայն նրանց ցանկություններով և ուրախություններով, այլև տառապանքներով ու դժբախտություններով: Սակայն, դրամատիկական այդպիսի տեսանկյուն ընտրելով, ամենայն կերպ ընդգծելով կատակերգության գործող անձանց սուբյեկտիվ «ճշմարտությունը», ռեժիսորը դրամով իսկ մեծ հարված է հասցնում այդ մարդկանց բարոյականության բուն էությանը, ի հայտ է բերում նրանց հոգեկան կատարյալ սնանկությունը:

Ելնելով այս ընդհանուր մտքից, ռեժիսորը «Պաղտասար աղբար» ներկայացումը լուծել է իբրև սրագիկումիդիա: Բայց գործողության ողերգական էությունը հակասության մեջ չի մտնում կատակերգականի հետ, այլ այստեղ գործում է որպես կատակերգական էությունը բացահայտելու ամենավառ ձևերից մեկը: Ընդ որում, ողբերգականի նման փոխադրումը կատակերգականի կատարվում է ոչ իբրև եղելությունի ամուսնու տառապանքները արտաբերելու պարտադիրի ենթարկելու հետևանք: Այն ուղին, որ ռեժիսորն ընտրել է դրամատիկական թեման ներկայացման կատակերգական ընհանուր պլանին ենթարկելու համար, ավելի բարդ է և ավելի արգասավոր:

ԳՐԻԳՈՐ ԲՈՅԱՋԻԵՎ

1956

△

...Ըստ իս, դա արվեստի իսկական հաղթանակ է, և նթե ողջ լիներ մեծանուն երգիծաբանը, անշուշտ պիտի հրճվեր, տեսնելով իր գործի այդքան կատարյալ բեմադրությունը: Ի պատիվ բեմադրող Վարդան Ադեմյանի՝ պետք է ասեմ, որ նրա աքանչելի գյուտերն ու միպանոցեն-ները գործին տվել են մի յուրահատուկ շնորհ, և այդ իսկ պատճառով դերակատարները հեշտորեն նավարկում են «Պաղտասար աղբարի» պես բարդ և ինքնատիպ պիեսի պլեկծյալ օվկիանոսի մեջ: Ես մոտիկից ծանոթ եմ այդ պիեսին, ինքս խաղացել եմ մի քանի անգամ և պետք է խոստովանեմ, որ նեմեսացած գտա մեր խաղարկությունն ու բեմադրությունը: Մեր ներկայացումներին պլակատում էր բեմադրիչ Վ. Ադեմյանի շունչն ու ձիրքը: Ես հետաքրքրությամբ հետևում եմ նրա տաղանդի աոջև, ինչպես նաև իմ խորունկ բավականությունն եմ հայտնում իմ սրվեշտակից ընկերներին՝ նրանց խաղարկության համար:

ՏՐԴԱՏ ՆՇԱՆՅԱՆ

«Սովետական արվեստ», 1958

△

...Հ. Պարոնյանի կոմեդիան Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմում ինձ հրապուրեց իր «սպմկոտ» կոմպոզիցիայով և աշխուժությամբ, գունագեղությամբ և լույսերի ու գույների հարստությամբ: Յուրաքանչյուր իրի ներկայությունը բեմում միանգամայն արդարացված է, և չնայած բեմի այդպիսի շքեղությանն ու ճոխությանը, ոչ մի ավելորդ բան չեք զգնի այնտեղ: Այս կոմեդիան նման չէ սովորական եվրոպական կոմեդիաներին: Ճիշտ է, այստեղ ութսթ իրարանցումը հիշեցնում է իտալական վաղեմի կոմեդիաները և հանդիսանում բեմադրող ռեժիսորի ու ներկայացման մասնակիցների յուրահատուկ ըմբռնման արդյունքը: Բեմում եռում է կյանքը: Դուք տեսնում եք կենդանի մարդկանց: Դուք տեսնում եք բազմաթիվ միպանոցեններ, դետալներ, որոնք առատորեն ցրված են բեմադրության մեջ: Սակայն դրանք ինքնանպատակ չեն, նրանց ինչ-որ անտեսանելի ձեռք կապմակերպում, մղում է առաջ՝ զարգացնելով ներկայացման գործողությունը: Դա ռեժիսոր Ադեմյանի ձեռքն է, որն ի մի է հավաքում ամենը, ստեղծում կուռ, կրքոտ ներկայացում, որտեղ ողբերգական թեման լիովին բացահայտվում է կոմեդիայի միջոցով:

ՅՈՒԶԵՖ ՅՈՒԶՈՎՍԿԻ

1956

△

...Ես մեծ բավականություն ստացա ներկայացումներից և կարող եմ ասել, որ Հակոբ Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» նշանավոր պիեսի բեմադրությունն ուղղակի հոյակապ էր ինչպես բեմական, այնպես էլ կատարողական առումով:

...Կարելի է համարձակորեն ասել, որ հայ թատրոնն ի վիճակի է մրցելու աշխարհի ցանկացած թատրոնի, այդ թվում Լոնդոնի, Նյու-Յորքի, Մոսկվայի և ուրիշ թատրոնների հետ: Թատրոնի արվեստը, ըստ իս, հայ ժողովրդի համար բնատուր է. դրամատիկական տեմպերամենտն ասես հայ ժողովրդի անհատական հատկանիշն է, և այժմ, երբ այդ բնատուր տեմպերամենտը կիրառում է գտնում արվեստում, արդյունքը, ինչպես և պետք էր սպասել, հիանալի է ստացվում:

ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆ

«Լիտերատուրնայա Գազետա», 1960

△

...Սունդուկյանցիները եկան նոր ներկայացումներով և Կրեմլի թատրոնում սրտագին ընդունելության հանդիպեցին:

Իրենց նախկին այցելության ժամանակ սունդուկյանցիները մեզ ուրախացրին հայ ազգային կլասիկայի մարմնա-



Ձախից՝ Մ. Սիմոնյան
Պաղտասար՝ Մ. Մկրտչյան
Կիպար՝ Մ. Մաճուկյան
1973



Еркат — Ю. Медведев,
Саломэ — З. Захарова,
Багдасар — В. Якут,
Сур — Б. Аврашов,
Пайлак — И. Беспалов

վորմամբ: Այդ ներկայացումներից մեկը՝ «Պաղտասար աղբարը», տեղ է գտել նաև ներկա հյուրախաղերի ծրագրում: Ահա մի ներկայացում, որը կարելի է նայել բավիցս, նորանոր խորքեր հայտնաբերելով նրա մեջ: Դառն ու դաժան տրագիկոմեդիա, լի ցասկոտ սարկավագով և վաճառուն խնդությամբ՝ ահա թե ինչ է «Պաղտասար աղբարը», ահա թե ինչ սկզբունքով է բացված թատրոնի բեմում ձախողակ բուրժուայի պատմությունը, մի մարդ, որ ձգտում է արդարություն գտնել ծախու դատարանում: Հրաչյա Ներսիսյանի փայլուն խաղը, Վարդան Ամեյանի ոգեշունչ ռեժիսուրան, սատիրական դիմանկարների անկրկնելի պատկերասրան ստեղծած դերասանների հաճելաշուք անասնքը երկար կյանք են ապահովել այս ներկայացման համար:

ԱՆԱՏՈԼԻ ԳՐԵԲՆՅՈՎ

«Իզվեստիա», 1960

△

...Բեմական կյանքի մեծ պատմություն է անցել և դեռ կունենա Հակոբ Պարոնյանի ժառանգությունը. այնքան, որքան կապրի հայկական թատրոնը: Մեր երգիծաբանի ստեղծագործության բեմական պատմության այս փուլում ռեժիսոր Վարդան Ամեյանն ասել է իր խոսքը, որի արժեքը մեծ է, քանի որ դա Պարոնյանի ստեղծագործության գիտակի և իր ժամանակի հետ կապված նշանավոր արվեստագետի խոսք է: Ամեյանի անունը կապված է «Պարոնյանի թատրոնին»: Եվ Պարոնյանի երկերի ամեյանական բեմադրություններում կուտակված ռեժիսորական հարստությունը չի անտեսվի մեծ երգիծաբանի ստեղծագործության հետագա բեմական կյանքում, որքան էլ այն տևական լինի ու շքեղ:

ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ

1962

△

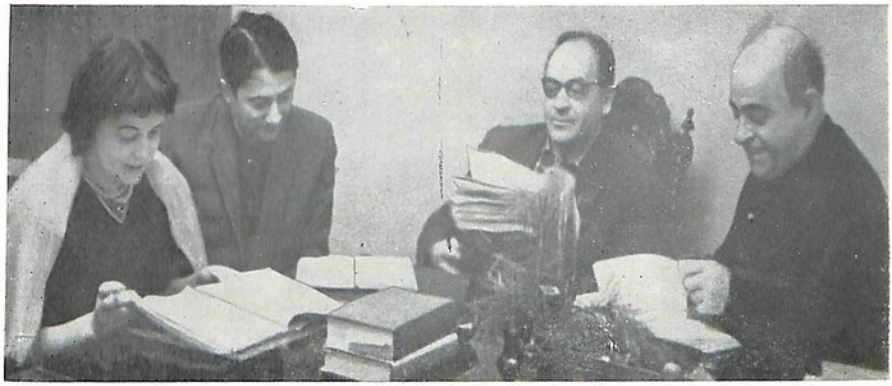
«Պաղտասար աղբարը» գաղափարական տեսակետից շատ իմաստալից մի կատակերգություն լինելով հանդերձ, բեմականորեն էլ շատ նպատակահարմար է: Այստեղ տեղ հարաբերությունները խաղի ու իմպրովիզացիայի տարրերի հետ օրգանիկ կերպով միացել են, ուստի լավ հնարավորություններ են ստեղծվում ներկայացման հետաքրքիր և գրավիչ լինելու համար: Թատրոնը լավ է գցացել երկի այս հատկությունն ու կարողացել է ստեղծել կենդանի, գործողությամբ լի, դինամիկ մի ներկայացում:

Ռեժիսոր Վարդան Ամեյանը այս ներկայացման մեջ կարողացել է միահյուսել ռեալիզմն ու իմպրովիզացիան, կյանքն ու խաղի տարրերը, ապացուցել, թե ինչպես բեմական ռեալիզմը կարելի է ձուլել հարուստ ֆանտազիայի և գեղարվեստական հնարամտության հետ: Ճիշտ է, «Պաղտասար աղբարը» Ամեյանի ստեղծագործության մեջ վաղուց ասված մի խոսք է, ներկայացումը պատրաստվել է 1954 թվականին և հնարավոր է, որ ինքը Ամեյանը այժմ դիտում է այն այլ աչքերով: Այնուհանդերձ, ներկայացումը իր ներկա վիճակով էլ լավ տպավորություն է թողնում:

...Ռեժիսոր Ամեյանը Մոսկվայի Երմոլովայի անվան թատրոնում պատրաստել է «Պաղտասար աղբարի» նոր բեմադրությունը (ներկայացումը դեռևս ցույց չի տրվել): Իր ասելով, նա կատակերգությունը դիտել է նոր տեսանկյունից և ստեղծել 1954 թ. ներկայացումից տարբերվող մի բեմական երկ:

...Կրկնում եմ, ներկայացումը դրված է հետաքրքիր, բեմադրող ռեժիսորը, նկարիչ Ա. Սարգսյանը, կոմպոզիտոր Գ. Եղիազարյանը և Սունդուկյանի անվան թատրոնի դերասանները միասին ստեղծել են շատ գրավիչ մի ներկայացում: Այստեղ ռեալիզմը միահյուսվում է իսկական թատերականության, բեմական պայծառության հետ, իրագործվում են կատակերգության պահանջներին համապատասխան գեղեցիկ գույներ և գեղարվեստական միջոցներ: Ահա, օրինակ, Սողոմեն իրեն քաղցրացնելու համար դատական գործիչ Փայլակին վեր է հանում տեղից, նրա տակն է դնում մի բարակ բարձ, ապա նորից է վեր հանում, տակը երկրորդն ավելացնելով: Երբ նա վերադառնում և վերցնում է շերեփը, Փայլակը կարծելով, որ մի նոր բարձիկ է ավելացնելու, նորից ուզի է կանգնում, հանդիսատեսին այս տեսարանի վրա սրտանց ծիծաղում է:

Մի այլ օրինակ. դատական գործիչ Սուրը Պաղտասարին ապացուցում է, որ Պաղտասարն ու Անուշը, այսինքն ամուսինը ու կինը մի մարմնի մեջ երկու հոգի են, ուստի



Փորձեր Մոսկվայի Մ. Երմոլովայի անվան թատրոնում

երանց բաժանել չի կարելի: Այս խոսքերը ասելիս նա սեղանի վրայի երեք մոմակալից երկուսը վերցնում է, իրար է մոտեցնում և դրանով իսկ իր միտքը ցուցադրում ակնառու կերպով: Այս ժամանակ Պաղտասարը բռնում է երրորդ մոմակալից և ջղայնությամբ հարցնում. «Իսկ այս մեկը ի՞նչ մարմին է»:

Նման տեսարանները բեմադրության մեջ շատ են: Զգացվում է, որ ռեժիսորը բեմական միջոցների օգնությամբ փորձում է ակնառու կերպով ցույց տալ դեպքերը ավելի ցայտուն, ավելի կենդանի ու դիմակից ձևով:

ՋԱՖԱՐ ՋԱՖԱՐՈՎ

«Կոմունիստ» (Բաքու), 1964

△

...Բաքվեցիները գիտեն ռեժիսոր Վարդան Ադեյանին իբրև լրջմիտ, կրքոտ, ոգեշունչ արվեստագետի: Նա հավատում ձիրք ունի՝ խանդավառել, բորբոքել ներկայացման մասնակիցներին: Նրա բեմադրություններում չկան անտարբերներ, չկան «պարապացես խաղացողներ». բոլոր դերասանները, տարված ռեժիսորական հղացումով, ապրում և գործում են բեմում, ստեղծում մարդկային կենդանի խարակտերներ: Ներկայացման մեջ բացահայտվեց նաև ռեժիսորի կատակերգական տաղանդը, կոմիկականի նուրբ զգացողությունն ու ըմբռնումը: Վ. Ադեյանի խոշոր հաջողությունն այն է, որ նա վառ, շոշափելի, ժամանակակիցներին հասկանալիորեն ցույց տվեց մեզ ֆեոդալական և բուրժուական հասարակությունների բախումը:

ՄԻՐԶԱ ԻԲՐԱՀԻՄՈՎ

«Բակինսկի ռաբոչի», 1964

△

Հակոբ Պարոնյանի մոքի շարունակությամբ Վարդան Ադեյանն ավելի ևս շեշտավորած էր տիպարները, անոնցմե մեկուն տալով ողերգության մը հերոսի մեծարելի ապրումները, իսկ մնացյալ մյուսները վերածելով երգիծանկարներու, երբեմն խամաճիկային դրությամբ:

ԳՐԻԳՈՐ ՔԵՈՒՏՅԱՆ

1966, Բեյրութ

△

Ահա և «Պաղտասար աղբարը» Մոսկվայում է: Հայկական բեմի հիանալի վարպետ Վարդան Ադեյանը, տաղանդավոր նկարիչ Ս. Ստեփանյանի հետ միասին այն բեմադրեց Մ. Երմոլովայի անվան թատրոնում: Ռեժիսորը և նկարիչը որոշեցին ծավալվող գործողությունները չծանրաբեռնել կենցաղային ավելորդ մանրամասներով: Այն, ինչ աչքի էր ընկնում Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, կարող էր աննկատելի կամ քիչ գրավիչ լինել Մոսկվայի հանդիսատեսի համար: Բայց դրա փոխարեն իր բոլոր հիանալի երանգներով փայլեց կատակերգության թատերայնությունը, բեմը լուսավորեցին արյանական նարնջի, դեղին, կապույտ վառ գույները, իսկ գործողությանը հաղորդվեց այնպիսի արբնթաց, մրրկային մի ռիթմ, որ դերասանները հագիվ էին հասցնում խաղալ՝ նկարչի ստվերում չմնալու, ռեժիսորի սեփական շնչասպառ չլինելու համար:

ԳՐԻԳՈՐ ԲՈՅԱՋԻԵՎ

«Սովետական կուլտուրա», 1964

△

Միշտ էլ հետաքրքիր է ռեժիսորի առաջին հանդիպումը թատրոնի հետ: Ի՞նչ կբերի այդ հանդիպումը: Կդառնա՞ արդյոք հաջողության սկիզբ, տաղանդների ստեղծագործական բերկրալի հայտնագործություն: Թե՞ պարտության կհասցնի՝ առաջին անգամ հանդիպած արվեստագետներն բնդհանուր լեզու չեն գտնի:

Վարդան Ադեյանի բեմադրությամբ Հակոբ Պարոնյանի պիեսը Մոսկվայի Մ. Ն. Երմոլովայի անվան թատրոնում կրկնակի հետաքրքիր է՝ հայ թատերական կուլտուրայի լավագույն ներկայացուցիչներից մեկի անդրանիկ հանդիպումը մոսկովյան թատրոնի կոլեկտիվի հետ. «Պաղտասար աղբարի» անդրանիկ բեմադրությունը ռուս բեմում, և միաժամանակ Ադեյանի նոր անդրադարձումը հայ դասական պիեսին, որը նա մի անգամ արդեն հաջողությամբ բեմադրել է Սունդուկյանի անվան թատրոնում:

Ռեժիսորը Մոսկվա էր եկել՝ պինված պիեսի, նրա ինքնատիպ հումորի, գործող անձանց խարակտերների շուրջ իր բազմամյա խորհրդածություններով: Նա, ըստ էության, ուներ արդեն ձևավորված հղացում, որ մարմնավորվել էր Սունդուկյանի անվան թատրոնի ներկայացման մեջ:

Բայց որքան էլ պարզ ու որոշակի լինի ռեժիսորի հղացումը, նրա մեջ միշտ էլ սրբագրումներ է մտցնում նոր դերակատարների խաղը: Հղացումը կամ հարստանում է վառ գույներով, կամ ունեցած փայլը կորցնում, բայց բոլոր դեպքերում դա արդեն պիեսի գեղարվեստական նոր ընթերցում է, բեմական նոր խարակտերներ, հաճախ էլ՝ նաև ներկայացման ժանրային նոր հնչեղություն: Կարծում ենք, Աճեմյանը չէր պատրաստվում կրկնել, ընդօրինակել իր նախկին ներկայացումը: Նա ապատ, թեթև, ստեղծագործական անհրաժեշտ ճկունությամբ հաղորդակցության մեջ մտավ իր համար նոր դերասանական կոլեկտիվի հետ: Մոսկովյան բեմադրության մեջ մենք տեսնում ենք այն-պիսի բեմավիճակներ, որոնք ծանոթ են Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի ներկայացումից: Սակայն, ամբողջությամբ առած, սա պիեսի բեմական նոր լուծում է, նրա ժանրային բնույթի նոր ու անսպասելի բացահայտում:

...Ներկայացման արտաքին նկարագիրը (նկարիչ՝ Ս. Ստեփանյան) շքեղ է, տոնական: Ասես հարավի վառ արևով է ողողված բեմը, և նրա շողերը խաղում են ոսկեհուռ, վարդագույն դեկորների վրա:

Գ. Եղիազարյանի կատակային, սրընթաց երաժշտությունն անհրաժեշտ ոիթմ է հաղորդում գործողությանը:

Ռուս բեմում Հակոբ Պարոնյանի պիեսի բեմադրության փորձը հաջողությամբ պսակվեց: Մոսկվացիներն ըստ արժանվույն գնահատեցին Վարդան Աճեմյանի ռեժիսորական հասուն վարպետությունը: Սակայն Մ. Ն. Երմոլովայի անվան թատրոնի կոլեկտիվի և Աճեմյանի հանդիպումը, «Պաղտասար աղբարի» բեմադրությունը առավել լայն խորհրդածությունների տեղիք են տալիս: Նպատակահարմար չէ՞ արդյոք, որ տարբեր բարքերի և հանրապետությունների թատրոններն ընդհանրապես ավելի հաճախ ռեժիսորական ուժեր փոխանակեն, ավելի հաճախ նոր ռեժիսորներ հրավիրեն առանձին բեմադրությունների համար:

ԱՆՆԱ ՕՖՐԱՉՅՈՎԱ

«Տեատրալնայա ժիզն», 1965

△

Ամբողջ բեմադրության վրա աճեմյանական կնիքն է դրված: Այդ վկայում է, թե ինչպիսի շնորհակալ աշխատանք է կատարել ռեժիսորը՝ դերասաններից բուրաքանչյուրի հետ մշակելով լիարժեք կերպար ներկայացնելու մանրամասները՝ լցնելու համար այն պակասը, որ առաջացել է թարգմանության մեջ բնագրի լեզվառճական հյութեղությունը չհաղթահարելու հետևանքով: Պարոնյանը, որի ռեալիզմը խիստ համահնչուն է ռուսական թատրոնի ռեալիստական ուղղությանը, ռուսների համար էլ ինչ-ոչ որպես ժամանակակից հեղինակ: Գոնե այդ էին ասում դահլիճում թնդծող ջերմ, ինքնաբուխ ծիծաղն ու ծափահարությունները:

ՍԵՐՈՒԲ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

1967

△

Թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանի բեմադրած «Պաղտասար աղբարով» ու «Դատական գործով» ի հայտ եկավ ռեժիսուրայի ազգային դեմքը...

«Ռաբոտնիչեսկո ղէ՛ո» (Սոֆիա) 1976

△

Վերջապես մենք հնարավորություն ստացանք ծանոթանալու ժամանակակից հայ մշակույթի տաղանդավոր պատվիրակների մի ամբողջ խմբի՝ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի դերասանների, ռեժիսորների և բեմանկարիչների արվեստին: Նրանց առաջին երկրը Պրահայում («Պաղտասար աղբարով») մեզ հանգեցրեց ամենալավ տպավորությունների: Եվ դրանք իրականացան: Վարդան Աճեմյանի և Մեր Մկրտչյանի հիանալի ստեղծագործությունների մեջ փոխարինվեց նույնքան հիացնող Վարդան Աճեմյան-Գուրգեն Զանիբեկյան ստեղծագործ Ա. Սունդուկյանի «Դատական գործում»: Վ. Աճեմյանը խոսեց մեզ հետ ասպիրական բեմադրավիճակների միայնակ գույներով...

«Ռուդե Պրավո» (Պրահա) 1976

△

Հ. Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» կոմեդիայի ներկայացումը հատկապես խոսում է թատրոնի էմոցիոնալ և ստեղծագործական յուրահատկությունների մասին, ինչպես նաև հայ ժողովրդի հոգեկան անբռնադատությունը, անկեղծ կապվածությունը ծիծաղելիի, կոմիկականի, պարոդիականի հետ: Այս ամենը ՍՍՀՄ ժող. արտ., Սոցիալիստական աշխատանքի հերոս Վ. Աճեմյանը հրամցնում է հանդիսականին անկաշկանդ և ցայտուն թատերական ձևերով, տալով բեմադրությանը արդիական շեշտումներ: Տպավորվում է ներկայացումի բոլոր տարրերի գեղարվեստական միասնությունը և հատկապես դերասանական խաղի նրբությունը, որը հաճախ մեզ ընկղմեցնում է սիտուացիաների պուտ կոմիզմի մեջ:

ՕՐԼԻՆ ՍՏԵՖԱՆՈՎ

«Երևան» (Սոֆիա) 1976

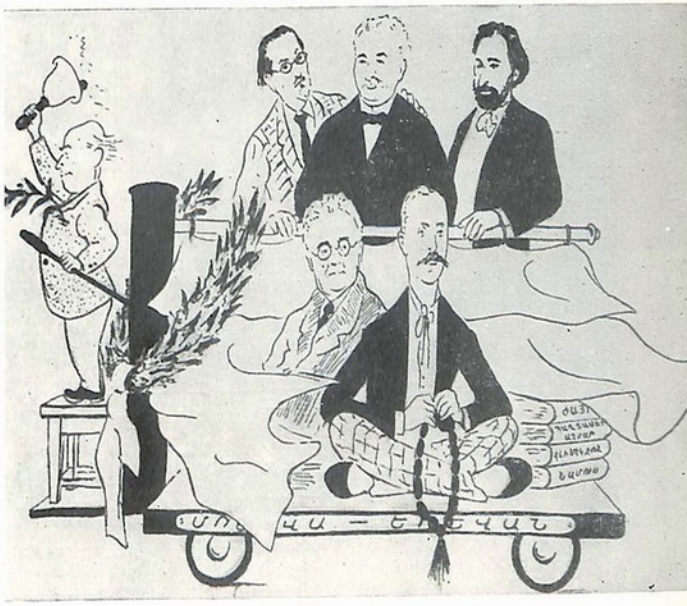
△

...Մեր առջև ծավալվում էր եվրոպական կոմեդիայի դասական նմուշներից սերված մի իսկական ազգային թատերգություն: Եվ ի՞նչն էր այդ ներկայացման ամենագրավիչ առանձնահատկությունը՝ ուրախ զվարճալի և անուրախ ապրումների այն բնօրինակ համատեղումը, որ ներկայացման բեմադրող-ռեժիսորի և գլխավոր դերակատարի առեղծագործության լեյտմոտիվն էր, նրանց գտած բոլոր բեմական լուծումների եզակետը: Իսկ դա արդեն գեղարվեստական երևույթի մակարդակ էր պահանջում թե՛ այդ երկու արվեստագետների աշխատանքին, թե՛ ամբողջ ներկայացմանը:

ԱՆՏՈՆ ԿՐԵՏ

«Սովետսկո արվեստ», 1976

«Հաղթանակով վերադարձ»,
ընկերական շարժ՝ Հ. Ղազարյանի
1956



△

Ի՞նչ բարեպատեհ էր, որ Երևոյանի անվան թատրոնը հրավիրեց Վարդան Ահեջանին՝ Պռոշյանի «Պաղտասար աղբարը» բեմադրելու:

Մենք գիտենք, թե Հաչատառնում երկար տարիներ ինչպիսի հաջողությամբ է ներկայացվել այդ պիեսը, և թե հայ թատրոնի ինչ նշանավոր դերասաններ են անձնավորել Պաղտասար աղբարի կերպարը: Երբ պարզվեց, որ ինձ է հանձնարարվում այդ դերը, ես մեծ հուզմունք զգացի անցա: Ոչ մի բան հայտնի չէր ինձ՝ ռեժիսորին անձամբ չէի ճանաչում (թեև շատ էինք խոսում Վարդան Նիկիտիչի մասին), պիեսի հեղինակին հանդիպում էի առաջին անգամ, իսկ պատասխանատվության զգացումն ինձ ստիպում էր առանձին մոտեցում ունենալ անդրանիկ փորձին:

Եվ ահա հանդիպման օրը: Վարդան Ահեջյանի հայտնվելուն պես ներկայացման մասնակիցներիս հետաքրքրություն սկսեց ներկայացման մասնակիցներիս հետաքրքրություն սկսեց բան դարձնալ պարզ, հասկանալի և, որ գլխավորն է, մարդկային լիակատար մոտիվության զգացում ծնունդ առավ, ասես շատ ու շատ վաղուց գիտեինք իրար: Ամենայն առաջ գրավեցին մեզ նրա անդիմադրելի հետաքրքրությունը, փիլիսոփայական կատեգորիաներով մտածելու հետաքրքրությունը: Թատրոնի և կյանքի զարմանալի խճճությունը նրա փորձերին ոգեշնչող առնական տրամադրություն էր հաղորդում: Թեև էր նա աշխատում, դրանով իսկ հարկադրելով մեզ բանիանցելու, ուշադրություն դարձնելու ամենաչնչին մանրամասնի վրա, բայց ամեն ինչ ներկայացնում էր մարդուն՝ նրա վշտերով, երջանկության ու անդորրի ծարավով: Հետագայում, երբ իմացա, որ Վարդան Նիկիտիչը նաև հիանալի նկարիչ է, հասկացա, թե որտեղից է գալիս պատկերավոր, գույնի ու ձևի նրա զարմանալի զգացողությունը:

Վարդան Ահեջյանը պատկանում է առաջնակարգ թատերական գործիչների համառոտությունը: Նրա տաղանդն անկրկնելի է, բայց, ներթափանցված մարդու հանդեպ կարեկցանքի զգացումով:

Արդեն բավական ժամանակ է անցել այն օրերից, երբ մենք՝ Երևոյանցիներս, աշխատում էինք Ահեջյանի հետ: Սակայն մենք ա՛սոր էլ զգում ենք այդ հանդիպ մարդու և հայտնի արվեստագետի ներկայությունը մեր կողքին: Այնքա՜ն գործ, որի թաղ, չանել տալանդը մարդկանց բերկրանք պատճառելու, երջանկացնելու առաքելություն ունի:

ՎԱՀՐԱՄԴ ՅԱՂՈՒԲՅԱՆ

1975

«Նամուս»



— Տե՞ս իմ ատաղը...

△

Վ. Աճեմյանը նոր ասպեկտով ուսումնասիրելով Շիրվանզադեի ստեղծագործությունը, մտել է նրա բոլոր գաղտնարանները, բաց արել դրանք, և սքանչելի գեղարվեստական միջոցներով նոր կյանք, նոր կենդանություն տվել գրական երկին: Մի պահ թվում է, թե հանդիսականը բեմում տեսնում է բոլորովին մի նոր ստեղծագործություն, թվում է, թե այդ Շիրվանզադեի երկը չէ: Դրա պատճառը շատ պարզ է ու հասարակ՝ «Նամուսը» նոր ձևով է կարդացվել և բեմական կյանք ստացել, դա դարձել է յուրօրինակ հայկական Ռոմեո և Ջուլիետ:

Վ. Աճեմյանը չի բավարարվել Շիրվանզադեի միայն պիեսով, նա հիմք է ընդունել նաև վեպը, պիեսը հարստացրել է նոր տեսարաններով, նոր դիպվոգներով, և իհարկե, դրանք բոլորն էլ վերցված են վեպից ու մացված պիեսի մեջ:

...Աճեմյանը շատ հմուտ է իր ավելացումների մեջ, դրանք բոլորն էլ հարստացնում, ավելի մեծ բովանդակություն են տալիս պիեսին, այն իսկապես դարձնում մարդկային տարբեր բնավորությունների, սիրո մի խոր ողբերգություն, փորր չափով իսկ չխախտելով Շիրվանզադեի դրամատիկական ստեղծագործության ոգին:

Ներկայացման մեջ, առաջին՝ արևի շողերով լուսավորված կարան վրա թութ թափ ածող մանուկ Սուսանի ու Սեյրանի պատկերից մինչև վերջինը՝ մանուկ րոպեներին իրար փարվող, իրար գրկում մեռնող սիրող զույգի պատկերը, անցնում է մի հիմնական թեմա՝ մարդու և սիրո ողբերգության թեման, գավառական բարքերում իրար սիրած ու ապա իրար կորցրած Սուսանի ու Սեյրանի տխուր պատմությունը: Եվ իսկապես, ներկայացումը սիրո մեծ ուժի գովքն է, նրա գեղեցիկ վսեմությունը, դրամով են ոտորված բոլոր պատկերները, հերոսների բոլոր գործողությունները: Մարդն է իր ներքին հուզաշխարհով ներկայացման կենտրոնը, մա՛րդը՝ իր բարդ զգացմունքներով, իր ներքին հարաբերությամբ: Մա՛րդը սիրում է, մա՛րդը տանջվում է, մա՛րդը կործանվում է: Տխուր է պիեսի բոլոր զբաղող հերոսների ճակատագիրը: Նրանցից ամեն մեկը կորցնում է իր հոգու թանկագին մի բան, կորցնում է տանջանքի իր փոպոխածը, երազածը: Եվ այդ մարդկային տարբեր ողբերգությունները տրված են այնպիսի մեծ հուզական ուժով, որ այն էլեկտրականացնում, վարակում է ամբողջ դահլիճը, տոհմում է հուզվել, տոհմում ատել այն կյանքը, որի պայմաններում խորտակվում են մարդկային գեղեցիկ զգացմունքները: Սրանումն է իսկական արվեստը, որի հանապարհով գնացել է «Նամուսը» բեմադրող Վ. Աճեմյանը:

ԳՐԻԳՈՐ ԶՈՐՑՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1955

△

«Նամուս» պիեսը, որ Ա. Շիրվանզադեն գրել է իր իսկ համոզումն վիպակի մոտիվներով, հետաքրքիր նյութ է տվել սոցիալական կենցաղային դրամայի պլանով ներկայացում ստեղծելու համար: Սակայն ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը ներկայացմանը մի տեսակ հատուկ բանաստեղծական հուզականություն է հաղորդել, հասնելով բարձր ու ճշմարիտ ողբերգական հնչեղության:

Սեյրանի և Սուսանի սիրո պատմությունն իր զորեղ, լուսավոր ու մաքուր զգացմունքով, կյանքի հիմնի նման, իրենով լցնում է ամբողջ ներկայացումը և, չնայած ներոսների ողբերգական բախման միջհաղարյան հիմքերին, չնայած Սեյրանի և Սուսանի կործանմանին, կրքոտ հաստատում է մարդու երջանկության իրավունքը:

Ներկայացումն սկսվում է նախաբանով, որ չկա Ա. Շիրվանզադեի պիեսում: Ռեժիսորը, նյութ առնելով հատուկտուկ վիպակից, ձգտել է ցուցադրել Բարխուդարի և Հայրապետի ընտանիքների բարեկամության, նրանց զավակների բնաշրջ մտերմության նախապատմությունը: Ռիթմերի հատաբնակ փոփոխությունը, տագնապի զգացողությունը և ինչ-որ կարևոր բանի սպասումը խոլոյն ևեթ ներկայացման մթնոլորտը հագեցնում են մեծ զգացմունքներով, հուզականությամբ:

...Ներկայացման ռեժիսորական լուծման մեջ գրավում է այն, որ Վ. Աճեմյանը կարողանում է կյանքի սեփական ընկալման բնականությունն ու պարզությունը փոգորդել մեծ ու սուր հուզականության հետ: Հայկական սրտով

ու հասարակ ընտանիքի կենցաղի հավաստիությունը խնամքով պահպանելով հանդերձ, ռեժիսորը փայլուն է բեմադրել Սեյրանի ու Սուսանի հանդիպման տեսարանները: Հանդիսատեսին հուզում է հերոսների սերը, վայրկենական հաշացքների, հպումների ավելությունն ու մաքրությունը, մի խոսքով՝ բոլոր արտահայտություններն այն զեղեցիկ սիրո, որի համար պատասխ է դառնում նոր դասման կամքը:

Ա.Ճեճյանը վառ ու հյութեղ գույներով է պատկերում Ռուստամի ու Սուսանի հարաբերքի տեսարանը: Ներկայացումը ողբերգական լարվածության է հասնում երրորդ արարում և, ի վերջո, հետևում են Ֆիլոզի հանդիսավոր, կյանքոտ ակորդները:

ՅՈՒՐԻ ՄԱԼԱՇԵՎ

«Կոմսոմոլսկա», 1956

△

Ռեժիսոր Վ. Ա.ճեճյանը, նկարիչ Հ. Մեքինյանի և կոմպոզիտոր Է. Հովհաննիսյանի սերտ համագործակցությամբ, ստեղծել է ուժեղ ու արտահայտիչ ներկայացում՝ ուղղված պատվի կեղծ պատկերացումների դեմ, բայց որը երբեք կասկածի տակ չի առնում պատվի սկզբունքները որպես այդպիսին: Եթե «Նամուս» պիեսում և, մանավանդ, համանուն վիպակում Ա. Շիրվանզադեն պատրաստ է դատապարտելու անցյալի որոշ մոլեռանդ սովորություններ, ներկայացումը բնավ չի ընդունում այն հասարակությունը, ուր բացակայում է պատիվը, ուր չկան վարքագծարքի պարտադիր նորմեր, ուր յուրաքանչյուրը սոսկ իր անձնական, եսասիրական շահերն է հետապնդում: Ուստի ներկայացումն այդպիսի ուժով հարձակվում է կապիտալիստական հասարակության բարքերի վրա:

ԲՈՐԻՍ ԵՄԵԼՅԱՆՈՎ

«Տյուդ», 1956

△

...Վ. Ա.ճեճյանը կենցաղային դրաման լուծեց որպես բանաստեղծական ողբերգություն: Ընդ որում, ռեժիսորն ամենևին էլ կամայական չէր իր մեկնաբանության մեջ, քանի որ ելնում էր ողբերգականի և բանաստեղծականի այն հիմքերից, որոնք առկա են բուն պիեսում:

...Ռեժիսոր Ա.ճեճյանը, ձգտելով կենցաղային դրաման վերածել բանաստեղծական ողբերգության հունը, կարողացավ այդ խնդիրը հաջողությամբ լուծել՝ սոսկ *ընդհանրալի այն գաղափարների մասշտաբները*, որ ցանկացել էր դասական երկից և, գործող անձանց խարակտերների մեկնաբանության մեջ նոր շեշտադրումներ գտնելով, բացահայտեց դրանք անսպասելի ու խիստ շահեկան կողմից:

Այսպիսով, «Նամուս» օրինակով կարող ենք տեսնել, թե ռեժիսորն ինչպես է յուրացնում երկի *մեծ գաղափարը*, ինչպես է կարողանում *նոր կողմից բացահայտել խարակտերները*՝ դերասանների առջև նոր պահանջներ դնելով, և, վերջապես, ինչպես է ձգտում ամբողջ ներկայացման ընթացքը ենթարկել *կոմպոզիցիոն միասնական գծանկարին*, երբ սկսքից մինչև վերջ ամեն ինչ ենթարկվում է մի դեկավար մտքի,— ռեժիսորական ստեղծագործության այս եղեք կարևորագույն պայմանները, իմ կարծիքով, վարպետը հետևողականորեն կիրառել է իր աշխատանքում:

ԳՐԻԳՈՐ ԲՈՅԱՋԻԵՎ

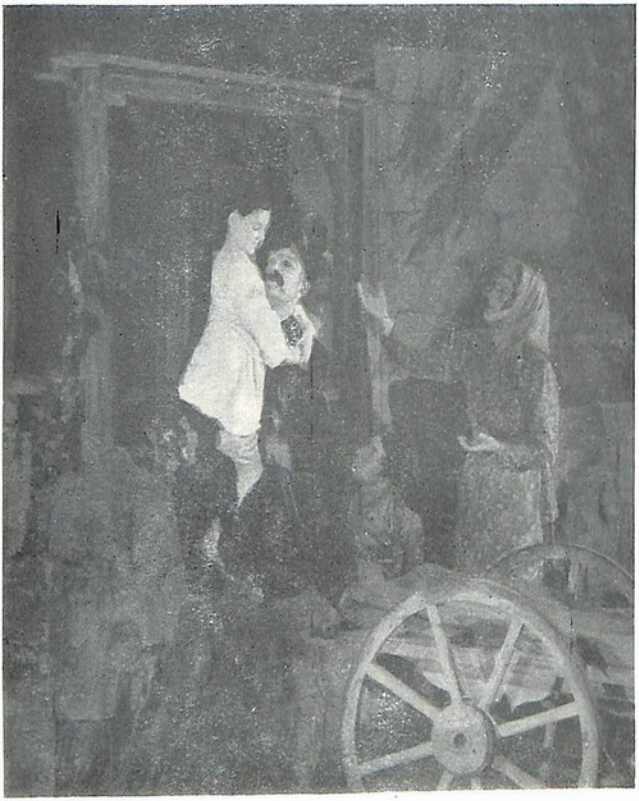
1960

△

«Նամուս» ներկայացումը դառն ճշմարտություն է այն մասին, թե ինչպես է մարդուն կամապրկում և հոգեպես այլանդակում սոցիալական անարդարության և նահապետական հետամնացության վրա հիմնված բարոյականու-



«Ն Ա Մ Ո Ւ Ս»



Առաջին պատկեր



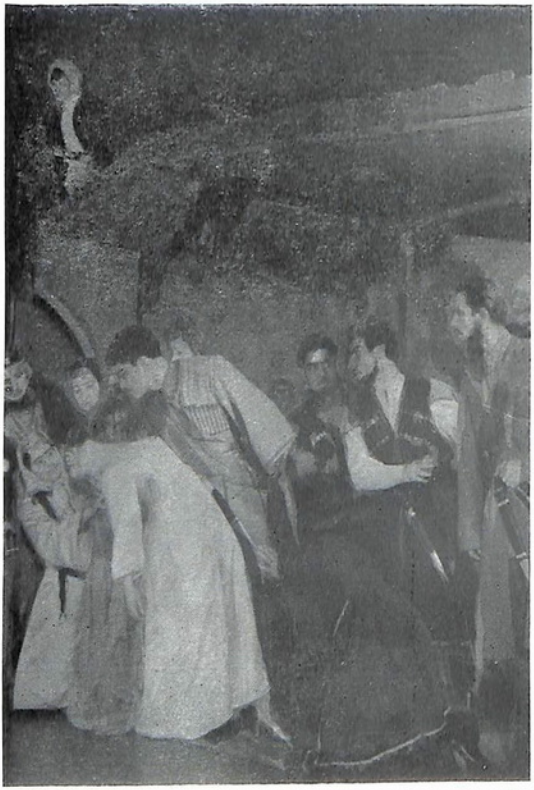
Երկրորդ պատկեր

Մի պահ Գայլատաճի առևտրականից



Պարապի Երկու կողմում. Ձեյրան՝ Վ. Աբաջյան, Սուսան՝ Մ. Մուրադյան





Ուշադրություն. տեսարան ճարտասիրից

Ռուսաստ՝ Խ. Աբրահամյան
Սուսան՝ Մ. Սիմոնյան

թյունը: Այս ներկայացումն իր ամբողջ ոգով, կրքով ու արամաբանությամբ օրգանապես կապված է ադրբեջանական ժողովրդի անցյալի հետ:

...Առաջ անցնելով ասենք, որ ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը միանգամայն խնամքոտ վերաբերմունք է ունեցել դրամայի տեքստի և նրա հեղինակի գաղափարի նկատմամբ, հեռու մնալով բեմում սարսափների ողբերգություն ցուցադրելու գայթակղությունից: Եվ հենց այդ պատճառով ներկայացումը խոր հասարակական հնչեղություն է ստացել, մեր մեջ ցասում ու բողոք հարուցելով ընդդեմ հին կենսակերպի:

...Ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը մեծ աշխատանք ու տաղանդ է ներդրել ներկայացման մեջ: Նրա վարպետության ենք պարտական այն բանի համար, որ երիտասարդ մարդկանց կյանքանող աշխարհը, բարոյականության հակամարդկային նորմերը անողոք քննադատության և ցասկոտ մեղադրանքի օբյեկտ են դառնում: Ինչպես իր մյուս բեմադրություններում, այնպես էլ «Նամուսում» ռեժիսորը սպառիչ խորությամբ և ամբողջական ընդգրկումով է բացահայտում իրադարձությունների իմաստն ու տրամաբանությունը, հաղորդում կյանքի սուր ու լարված ռիթմը:

ՄԱՀՄՈՒԴ ԱԼԼԱՀՎԵՐԴԻԵՎ

«Բարու», 1964

△

Բեմադրող ռեժիսոր ժողովրդական արտիստ, թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի պատրաստած ներկայացման մեջ մեծ է ընդհանրացման ուժը; չափազանց շատ է էմոցիոնալ ապդեցությունը: Ա. Շիրվանզադեի հարուստ ստեղծագործությունը, «Նամուս» պիեսի հերոսների ապրած միջավայրը ռեժիսորն ուսումնասիրել է իր ամբողջ նրբություններով: Միջնադարյան մտայնությամբ ապրող Բարխուդարը ներկայացման մեջ ցույց է տրված իր ամբողջ վայրենի էությամբ: Բռնակալ հայր, դեսպոտ ամուսին, նամուսի գերի Բարխուդարը օգնում է երկի դրամատիկական տեսարանների էլ ավելի խտացմանը, սիրող երիտասարդների ողբերգության է՛լ ավելի խորացմանը: Աճեմյանը այս ներկայացումը իրականացրել է որպես մաքուր սիրո հաղթանակը ընդդեմ ֆեոդալական սովորությունների ու ավանդությունների: Ռեժիսորը մի շարք տեսարաններում հետևողականորեն ցույց է տվել իր վարպետությունը, իր արվեստում եզած ռեալիզմի հզորությունը: Այս բանը աչքի է ընկնում հատկապես բեմադրության առաջին գործողությունում: Ուշադրություն է գրավում ներկայացման ուժեղ անսամբլը:

ՔԵՐԻՄ ԱԴԻԼ

«Բարու», 1964



△

«Նամուս» ներկայացումը բարձր գնահատեց Ադրբեջանական ՍՍՀ Գերագույն սովետի նախագահության նախագահ Միրզա Իբրահիմովը:

— Ես առաջին անգամ չէ, որ տեսնում եմ «Նամուսը»,— ասաց նա,— սակայն Վ. Ամեյանի բեմադրությամբ «Նամուսը» բոլորովին նոր բեմական ստեղծագործություն է, ուր հիանալի բանաստեղծականացված է Սուսանի և Սեյրանի սերը, ուր յուրաքանչյուր դրվագ ենթարկված է մի նպատակի՝ բացահայտել մեծ գաղափարներ: Առանձնապես հաճելի է, որ ներկայացումը խաղացին և լավ խաղացին բացառապես երիտասարդ դերասանները: Հաղորդեցեք իմ երախտագիտությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնի ստեղծագործական կոլեկտիվին:

«Նամուսին» ներկա էր նաև Ա. Շիրվանզադեի դուստրը՝ Մարգարիտա Շիրվանզադեն: Նա ջերմորեն շնորհակալություն հայտնեց ռեժիսորին ու բոլոր դերակատարներին՝ ճշմարտացի և հուզական ներկայացում ստեղծելու համար:

ՍԵՐԳԵՅ ԲԱԲՍԵՂՅԱՆ

«Կոմունիստ», 1957

△

...Ամեյանը «Նամուսի» բեմադրության աշխույժ երկի գաղափարական-գեղարվեստական առանձնահատկություններին համապատասխան կատարել է մի շարք խելացի և տեղին կառուցվածքային փոփոխություններ և ստույգ ռեպիտատուական գծերով վերակենդանացրել բեմում: Ներկայացումը դիտելիս նկատում ես, թե ռեժիսորը ինչպիսի՜ ուշադրությամբ է մոտեցել երկին, նկարիչ Հ. Մեքինյանի հետ ինչպիսի՜ մեծ ջանք է գործադրել շրջապատի, պատմական միջավայրի, հերոսների կենցաղը ճշմարտացի վերակենդանացնելու համար, և որ ամենափոքր դետալներում ուշադիր հարազատ է մնացել ռեալիզմին:

Հերոսների հոգեբանական աշխարհը, խարակտերների ընդհարման, դրամատիկական պայքարի լարվածությունը սրող, միայուն կերպով արտացոլող միպանացենաները, դերասանների խաղում եղած ջերմությունը, կզացումների անկեղծ արտահայտումը պարզ կերպով ցույց են տալիս ռեժիսուրական աշխատանքի կորությունը, նրա վարպետությունը:

Ռեժիսորը ձգտել է հատկապես ուժեղացնել «Նամուս» պիեսում եղած լուսավոր կողմերը, վերակենդանացնել առաջավոր ձգտումներ արտահայտող բոլոր տարրերը, դրանք շարժման մեջ դնելով բեմում, տարբեցնել: Նա, երիտասարդության կերպարով հանդիսատեսին է հասցնում ժամանակի նոր ոգին, դարաշրջանի նոր հոսանքները:

...«Նամուսը» այնքան հաջողված ներկայացում է, որ կարելի է համարել սովետական թատերական արվեստի նվաճումը: Պատահական չէ, որ Բաքվի հանդիսականները այս գեղեցիկ բեմադրությունը և նրա մասնակիցներին դիմավորեցին երկարատև, ջերմագին ծափահարություններով:

ՄԻՐԶԱ ԻԲՐԱՀԻՄՈՎ

«Կոմունիստ» (Բաքու), 1964



«ԱՐՄԱՇԵՆ»

Ն. Զարյանի «Արմաշեն» պիեսի բեմադրությունը իրերի բերումով ընդունենը երկու անգամ ցուցադրվեց. այդ պատճառով էլ Ա. Հովհաննիսյանի և Սարյանի աշխատանքը անհասկնալի մնաց հանդիսատեսի լայն շրջաններին:

1956-ի ձմռանն էր: Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը նախապատրաստվում էր մեկնել Մոսկվա, հայ արվեստի և գրականության տասնօրյակին մասնակցելու համար:

Սարյանը Ա. Հովհաննիսյանի խնդրանքով իսկ պահպանման մի աշխատանք էր արել: Դա ժամանակակից Հայաստանի բանաստեղծական պատկերն էր. երկնամերձ Արարատի կոմպոզիցիայով, միաժամանակ Արարատյան հովտի բնական համախնապատկերը: Ձմրուխտ հարթավայր, թառեբայտերն եղաբաշխված բարդիներ և դեպի հեռուն ձգվող մարգագետին: Բնական հեռանկարն այստեղ բացառիկ լուծում էր գտել, իր մեջ ընդգրկելով անսահմանափակ տարածություն: Սակայն գլխավորը ձևավորման ենթատեքստն էր՝ փառաբանումը հողի և բնության, բարիքների առատահոս աղբյուրի գովքը: Կանաչալարդ հողը ծիծաղում է, կանչում... Պիտի ձգտել հողին, տիրանալ նրա հարստությանը, ապրել բերքի գեղեցկությամբ՝ սա էր ձևավորման գաղափարը, բացահայտված մեն-մի պահորամայի միջոցով: Սարյանն Ա. Հովհաննիսյանի համագործակցությամբ փաստորեն մասնակցում էր ժամանակակից բեմարվեստի վերակառուցման աշխատանքներին: Բեմախորշի լուծման ընդհանուր սկզբունքի, էպիկական շնչավորման և դեկորացիոն բարձրակարգության տեսակետից, «Արմաշենի» հետ առնչվող գծեր ուներ մի տարի անց Մոսկվայի Սովետական բանակի թատրոնում բեմադրված «Վերկած խոպանը» (նկարիչ Ն. Շիֆրին, ռեժիսոր Ա. Պոպով), որ էստաֆետային նշանակություն ունեցավ ժամանակակից բեմանկարչության համար:

ԼԵՎՈՆ ԽԱԼԱԹՅԱՆ

1968



ՆՈՒՅՆ ՀԱՐԿԻ ՏԱԿ»



Առաջին՝ Գ. Մալյան, Շոգեր՝ Մ. Մուրադյան, Առաջակ՝ Ի. Վարդանյան, Գևորգ՝ Բ. Ներսիսյան

△

...Առաջին հերթին ես պետք է խոսեմ խոշոր ռեժիսոր, բեմի նուրբ գիտակ Վարդան Աճեմյանի ջանքերի մասին, պահանջկոտ մի արվեստագետ, որի խորհուրդները շատ ու շատ օգնեցին ինձ պիեսի վրա աշխատելիս, և որի ձեռագիրը կարմիր թելի պես անցնում էր ամբողջ ներկայացման միջով: Ես ամեն օր, ամեն ժամ զգացել եմ Սունդուկյանի անվան թատրոնի հոյակապ վարպետների՝ և՛ մեր բեմի մեծերի, և՛ երիտասարդ տաղանդավոր դերասանների հոգատար և ուշադիր վերաբերմունքը: Նրանց պահանջկոտությունը, քրտնաջան, լրջմիտ աշխատանքը տեքստի և կերպարների վրա, շատ բան սովորեցրին ինձ»:

ԳՈՒՐԳԵՆ ԲՈՐՅԱՆ

«Կոմունիստ», 1968

△

...Հեղինակին մեծապես օգնել է թատրոնը: Այն դարձել է թատերագրի բացառիկ նրբազգաց, հարցասեր, պահանջկոտ և ստեղծագործական առումով հզոր դաշնակիցը: Ներկայացման ռեժիսոր Վ. Աճեմյանն իր ամբողջ ուշադրությունը բևեռել է պատմականորեն հավաստի, անկրկնելի անհատականությամբ օժտված, հոգեբանորեն բովանդակալից կերպարներ կերտելու վրա: Նա ստեղծել է մի ներկայացում, որ լուրջ է ու հավաք, արտաքուստ ժլատ գունավորումով, հատակ ու պարզ գաղափարով, և այն ասիպում է հուզվել ու մտածել, որովհետև անկարելի է անտարբեր մնալ՝ տեսնելով կրքերի ու ապրումների այդ ամբ պայքարը, թափն ու վտրությունը:

Ներկայացման մասնակիցները ժամանակակից հայ բեմի լավագույն վարպետներն են: Նրանք խորապես ըմբռնել են հեղափոխական իրադարձությունների բարդ հյուսվածքը, կենսական ամբողջությամբ զգացել են գեղեցիկը այն մարդկանց մեջ, ովքեր պայքարում են ժողովրդի երջանկության համար, և նողկալին ու մերժելին նրանց մեջ, ովքեր հակադրվում են այդ պայքարին:

...«Նույն հարկի տակ» ներկայացումը կարևոր ուղենիշ է Սունդուկյանի անվան թատրոնի զարգացման մեջ: Այստեղ շարունակվում են նրա լավագույն ավանդությները, ռեալիստականորեն հասուն ժամանակակից մեծ արվեստի սովորությները: Եվ կուզենք միշտ էլ նման արվեստ տեսնել Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմում:

ՅՈՒՐԻ ԿԱԼԱՇՆԻԿՈՎ

«Սովետական կուլտուրա», 1957

△

...Բոլոյանի պիեսը բեմադրելիս մի անգամ ևս հաստատվեց, թե ինչ հոյակապ պատրվեր կարող է տալ թատրոնի և թատերագրի համագործակցությունը, թե ինչպես դերասանական փայլուն կոլեկտիվը և ռեժիսորի տաղանդը կարող են պիեսը հասցնել մեծ ինչողության: Ռեժիսորի ուշադրության կենտրոնում երկու եղբայրների՝ բոլշևիկ պիլոտ Արտաշեսի և դաշնակցական սպա Գևորգի փոխհարաբերություններն են: Աճեմյանը դերակատարներին ստանում է սրտմտով հարապատ, սակայն գաղափարներով թշնամի այս մարդկանց կրքերի, մտքերի և զգացմունքնե-

րի առավելագույն ջիկացման ճանապարհով: Եվ հենց այն, որ եղբայրների բնավորություններն ու փոխհարաբերությունները բացահայտվում են ոչ իսկույն, այլ հանդիսատեսը դրանց կարգացման վկան է դառնում, ներկայացումը ոաչնում է լարված ու հետաքրքիր...

ԵԼԵՆԱ ԳՐՈՇԵՎԱ, ՎԻԿՏՈՐ ԶԱԼԵՍՍԿԻ

«Սովետական կուլտուրա», 1958

△

...Ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանը, հավատարիմ թատերագրի կուսպ, լակոնական ոճին, իր բեմադրության մեջ խուսափել է արտաքին արտահայտչության հնարներից: Նա գերապատվություն է տվել հերոսների բարդ հոգեբանությունը խորապես վերլուծելուն և նրբորեն բացահայտելուն: Այս ուղին արգասավոր է եղել թատրոնի վորեղ կոլեկտիվի համար, որի վարպետները միշտ էլ աչքի են ընկել հերոսի հոգեկան աշխարհի նկատմամբ հատուկ ուշադիր վերաբերմունքով:

ԼՈՒԻԶԱ ՍԱՄՎԵԼՅԱՆ

«Լիտերատուրնայա գազետա», 1958

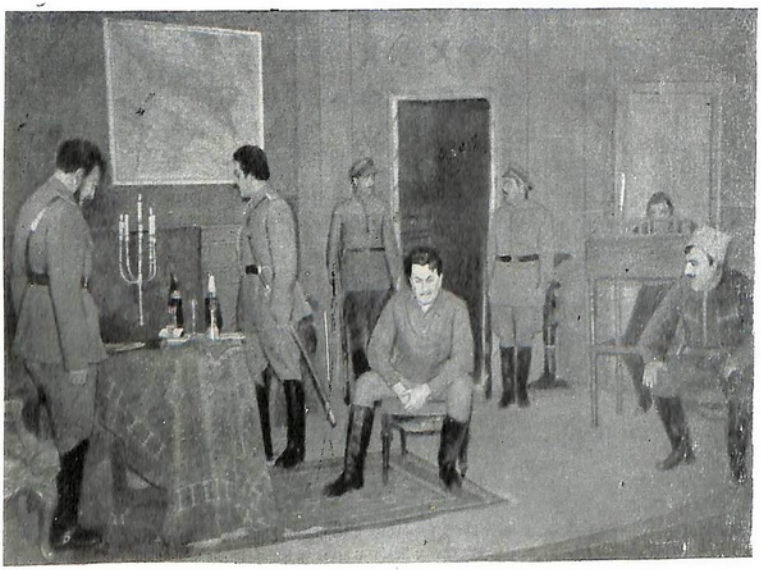
△

...Այս ներկայացումը չի վարմացնում արտաքին էֆեկտներով, մասսայական փառահեղ տեսարաններով, սուր բեմավիճակներով, ակնբախ հնարներով, թեև ներկայացումը բեմադրող Վ. Աճեմյանը, ինչպես հայտնի է, աչքի է ընկնում բեմական հնարագիտությամբ: Տվյալ դեպքում նա գիտակցորեն հրաժարվել է այդ ամենից: Ներկայացման ամբողջ նկարագիրը պարզ է, կուսպ, լակոնական, և խստապարզ ձևը հիանալի կուգորդվում է նրա նկարչական ձևավորման հետ (Ս. Արուտչյան): Սակայն ընտանեկան դրամայի սենտիմենտալ ընթերցման հնարավորությունը բացառող այս խիստ ու առնական պարզությունը դեպքերի ներքին դրամատիկմը, դրանց հասարակական նշանակությունն ընդգծելու խնդիր ունի: Աճեմյանը՝ բանմական, միշտ ինքնատիպ ու նուրբ այդ այվեստագետը, ճշգրտորեն է հաղորդել բանաստեղծ Գ. Բորյանի պիեսի էությունը, որ հարուստ է զգացմունքներով, բայց հեռու զգայականությունից:

...Եվ, այնուհանդերձ, հանդիսատեսը թատրոնից ելնում է հուզված: Եվ դա պատահական չի. նույնիսկ վերջին արարի թռուցիկ, «ձեպանկարային» դրվագներում հերոսները չեն դադարում կենդանի մարդիկ լինելուց, նրանք լիարյուն են, սիրտ ու նյարդերով և երբեք պլակատային սխեմաներ չեն դառնում: Ուստի և հանդիսատեսը հավատում է նրանց, որքան էլ թատրոնը, հեղինակին հետևելով, անցողակի ցուցադրի այդ հերոսներին, ուստի և ներկայացումը մինչև վերջ պահպանում է պոեպիայով ու կրքով ներթափանցված կենսական այն ճշմարտությունը, որի շուրջը զգացվեց բեմից՝ վարագույրը բացվելուն պես:

ՕԼԳԱ ՕԼԻՎՈՐ

«Տեատր», 1958



«ՔԱՈՍ»



△

...Թատրոնն ստեղծագործական այդ նոր ու մեծ բերկրանքի համար պարտական է, նախ և առաջ, տաղանդավոր ռեժիսոր Վարդան Ադեմյանին, որի հմուտ ձեռքերի տակ ձևավորում են գտել թե՛ վեպի դրամատիկական կոմպոզիցիան, և թե՛ նրա բեմադրությունը:

Ինչպես վեպի գրական բեմականացման, այնպես էլ ներկայացման մեջ պահպանված է քննադատական այն պաթոսը, քողազերծման ու ձաղկման այն խստաշունչ ուժը, որոնցով տոգորված է վեպը, և որոնք դեմոկրատ գրողն ուղղել է բուրժուական աշխարհում տիրող ծանր ճնշման, ապականության, դաժան շահատակությունների, բացահայտ հափշտակությունների ու անսանձ եսամոլության դեմ, երևում առաջացած քաոսի դեմ: Ներկայացման սոցիալական նկարագրի ընդարձակմանը ռեժիսորը ձգտել է հասնել ոչ միայն կապիտալիստ Ալիմյանների ընտանիքում տեղի ունեցող իրադարձությունների, ընդհարումների, այդ ընտանիքի անդամների ու նրանց շրջապատողների փոխհարաբերությունների, վարքագծերի, կարծիքների, դատողությունների կիսկակետից ելնելով, որով, անշուշտ ամեն միջավայրի սոցիալ-դաղափարական և բարոյական պատկերի գծագրման տեսակետից առատ նյութ են տալիս, այլև աշխատավոր մարդկանց ու նրանց միջև եղած սուր հակասությունների որոշ մոմենտներ ցուցադրելու միջոցով: Այնպես թե այնպես՝ ներկայացման նյութի հարմիջոցով: Այնպես թե այնպես՝ ներկայացման նյութի հարկայական տեղեկությունը թատրոնին և ռեժիսորին չի խանգարել բեմում ցուցադրել մի խոհացած իրականություն, որ գոյել բեմում ցուցադրել մի խոհացած իրականություն, որ գոյել է վեպում նկարագրված է Շիրվանզադեի «Քաոսում»:

Երբ դիտում ենք ներկայացումը, իսկույն երևում է, որ նրանում վճռականը ռեժիսորի աշխատանքն է: Պատկերների գեղարվեստական խտությունը, կոլակտիվությունը, դերերն շատ բան առող ակնարկայնությունը, նրանց հետքերն ագուցածությունը, նպատակասլացումը, յուրաքանչյուրի իմաստային նշանակությունը, տրամադրության ժամանակ ամբողջ ներկայացումը: և գույնի յուրահատկությունը լցնում են ներկայացումը: Ռեժիսորական ուշագրավ մտահղացումները, գեղարվեստական հակադրության սրիումների տեղին կիրառումը, լուսային էֆեկտների արդարացված օգտագործումն էլ բավական են հարատևացնում թատերախաղը: Շատ լուրջ արժանիք է ամբողջ ներկայացման, ինչպես և ամեն մի կերպարի համար գտնված համապատասխան ռիթմը: Հաջող են լուծված նաև թե՛ նկարչական (Միքայել Արուտչյան և Սարգիս Արուտչյան) և թե՛ երաժշտական (կոմպոզիտորներ Ջ. Տեր-Թադևոսյան և Ալ. Ադեմյան) ձևավորումների հարցերը: ...«Քաոսի» բեմադրության մեջ բացառիկ տեղ է գրավում դերասանական անսամբլային միասնական խաղի մշակումը:

ՍԱՐԳԻՍ ՄԵԼԻՔՍԵԹՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1959

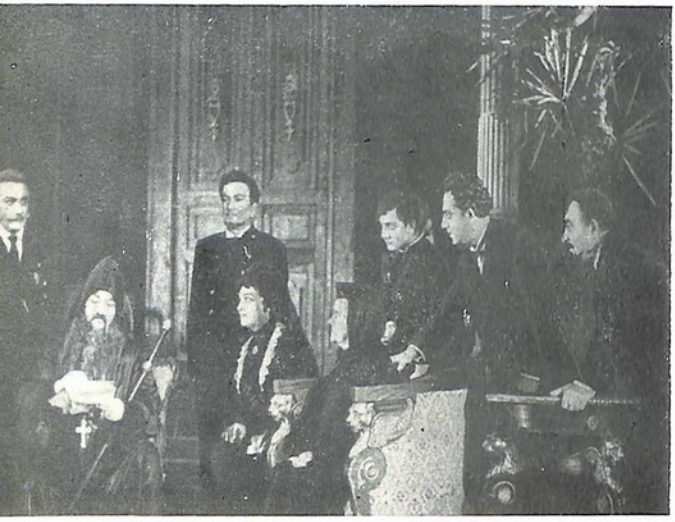
△

Սունդուկյանի անվան թատրոնի նոր, խոշոր նվաճումը եղավ Ալ. Շիրվանզադեի «Քաոսի» բեմադրությունը, որի հեղինակն է Վարդան Ադեմյանը: Սա էտապային նշանակություն ունի հայ թատրոնի համար և նշանակալից հետաքրքրություն է ներկայացնում սովետական ամբողջ բեմական արվեստի համար:

«Քաոս» ներկայացման էտապային բնույթն ամենից առաջ արտահայտվում է նրանում, որ այստեղ ասես ավարտուն են գտնում այն որոնումները, որոնք պբաղեցրել են ռեժիսորին դասական խաղացանկի նախորդ երեք բեմադրություններում:

Թատերական մեծ կտավների ձգտելով Վ. Ադեմյանը «Քաոսում» իրականացրել է այն, որ տարբեր գծերով արտահայտվել է «Նամուսի», «Ժայռի» և «Պաղտասար աղբարի» բեմադրություններում:

«Նամուսում» Ադեմյանը կարողացել է ցույց տալ կյանքի լայն ընդգրկում՝ պահպանելով երկի լիրիկական թեման, «Ժայռում» արտահայտվել է ողբերգական սոցիալական լարված մթնոլորտը, «Պաղտասար աղբարում» ռեժիսորը հանդես է գալիս իբրև մորթակող երգիծաբան: Եվ սորը հանդես է գալիս իբրև մորթակող երգիծաբան: Եվ ահա բոլոր այդ գծերն ի մի են գալիս «Քաոսում», էպիկական մեծ պլանի ներկայացում, որ հագեցած է մոտակա հեղափոխության մթնոլորտով, ուր անխնա մերկացվում են



— Անիծվի՛ս, երբ կամս չկատարես...

«կյանքի տերերը», և ուր ապրարտվում է աշխատանքի մարդկանց ճշմարտության մոտալուտ հաղթանակը:

Վ. Ամեյանը «Քառս» վեպը բեմականացրել, դրամայի է վերածել ըստ իր ռեժիսորական մտահղացման:

...Զգտելով սոցիալական պլանի բեմական լայն կտավի, ռեժիսորը խուսափել է ինչպես գործողության կենցաղային մանանատումից, այնպես էլ ընտանեկան մելոդրամայի հնարավոր հակումից: Վեպի պատմական մասշտաբը, քաղաքական բովանդակությունը բեմականացման մեջ երևում են միանգամայն պարզորոշ:

Խստիվ հետևելով վեպի ընթացքին, փոփոխության չենթարկելով հոգեբանական ոչ մի մոտիվ, թույլ չտալով ոչ մի ինքնահնարանք, ռեժիսորը մնացել է ակտիվ արվեստագետ. նա իր խնդիրը բնավ էլ վեպի նկարագրությունների բեմական իլյուստրացիայի մեջ չի տեսել: Նա գործողությունն առաջ է մղել կոնֆլիկտի հիմնական ուղիներով, նախընտրելով խոշոր պլանները, անցքերի խոշոր ու ամբողջական պանգվածները:

Հավատարմորեն հետևելով վիպական դեպքերի ընթացքին, Վ. Ամեյանը կարողացել է չկորցնել վեպի գործողության թափը. չորս արարի մեջ բաշխված 12 պատկերները չեն ցրվում, ինչպես այդ հաճախ լինում է բեմականացումների մեջ, առանձին ինքնաբավ տեսարանների: Դրանք ամուր ի մի են բերված գործողության միասնական սրընթաց հոսանքի մեջ և ցույց են տալիս ներկայացման դրամատուրգիական նյութի, ռեժիսորական կոմպոզիցիայի հոյակապ մի օրինակ:

Շիրվանզադեի վեպը բեմ հանելով, Վ. Ամեյանը երեվացել է ոչ միայն իբրև բեմի առաջնակարգ վարպետ, այլև իբրև բավական փորձառու դրամատուրգ:

ԳՐԻԳՈՐ ԲՈՅԱՋԻԵՎ

«Սովետական արվեստ», 1959

△

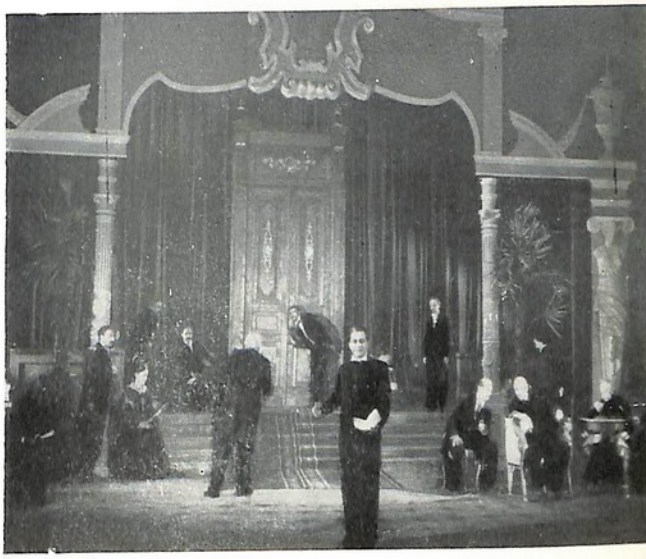
...«Քառսը» իսկապես վառ, ինքնատիպ, ներքին մեծ բովանդակությամբ հագեցած ստեղծագործություն է: Նրա մեջ լավագույնը ակամայից կապում ես Մ. Գորկու տրոպիցիաների հետ: Ինչպես երևում է իսկույն չէր, որ Հայաստանի սահմաններից շատ հեռու էլ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի լայն ժողովրդականություն վայելող ներկայացումներից է համարվում Գորկու «Եգոր Բուլըչովը»:

Դրա հետ միասին «Քառսի» բեմադրությունը շատ ինքնուրույն է, խորապես ինքնատիպ և, ըստ երևույթին, հայկական ազգային բեմի տրադիցիաների հետ օրգանապես կապված:

Հետաքրքրություն է առաջ բերում հենց դեպքերի սոցիալական ընդգրկման կուզակցումը մարդկային ճակատագրի նկատմամբ սևեռուն ուշադրության հետ, ռոմանտիկական վեհության միացումը ստույգ բնութագրումների հետ, որոնք երբեմն ստանում են ակնհայտ երգիծական երանգ, ասկայն, որպես կանոն, հոգեբանորեն պատճառաբանված են: Եվ վերջապես կենցաղային գույների առատության ու խտացվածության կուզորդումը խիստ խորհրդավոր պայմանականության հետ: Իսարկե, այս հակադիր և կարծես թե դժվար միացող տարրերի համառոտ թվարկումը հեռու է սպառելուց ներկայացման մեջ կիրառված գույների ու արտահայտչական միջոցների ամբողջ հարստությունը և բազմազանությունը: Հենց դրանց խիստ և երբեմն արտասովոր կուզորդումը ասկայն, կապում է ներկայացման ինքնատիպ միասնական ոճը, տալով նրան ներքին ամբողջականություն և ներդաշնակություն:

ԲՈԼԵՍԼԱՎ ՌՈՍՏՈՑԿԻ

«Սովետական արվեստ», 1960



△

Պատշաճը պետք է մատուցել Վ. Աճեմյանին, որ բեմականացրել է Ա. Շիրվանզադեի բարդ և բովանդակությամբ տարողունակ «Քառս» վեպը, նրան հաջողվել է ստեղծել բեմական մարմնավորման համար շահեկան ստեղծագործություն: Չնայած ներկայացման մեջ շատ են գործող անձինք ու դրվագները, այնուհանդերձ գործողության կտրվածություն չենք զգում, իսկ կենտրոնական խարակտերները պատկերված են վառ ու ցայտուն: Բայց սա չի գլխավորը: Ներկայացման հաջողությունը պայմանավորվել է բարդ ու հարուստ «մարդկային ոգու կեցությամբ», որ բացահայտվում է բեմադրության մեջ: Ընդ որում պետք է նկատել, որ ռեժիսոր Վ. Աճեմյանին վեպում հետաքրքրել է ոչ այնքան պատումի կենտրոնում գտնվող բարոյա-էթիկական պրոբլեմը, որքան երկի սոցիալական ինչ-որության իմաստավորումը:

Ո՞րն է կյանքի խորհուրդը՝ ահա մի հարց, որ առաջ է քաշում այս ներկայացումը: Եվ տալիս է պատասխանը. պետք է ապրել՝ մարդկանց նվիրաբերելով այն բոլոր լավագույնը, որ կա մարդու մեջ, պետք է յուրաքանչյուր ոք իր ներսում դաստիարակի այնպիսի հատկանիշներ, որոնք արժանի են մարդու բարձր կոչմանը:

ՅՈՒՐԻ ՄԱԼԻՇԵՎ

«Սովետական կուլտուրա», 1960

△

Դժվար էր բավմասիվ հերոսներ ու դրվագներ ունեցող վեպից կուռ ու ամբողջական պիես ստեղծել: Սակայն Աճեմյանին հաջողվեց այդ բանը: Սա այն հավակնոտ դեպքերից է, երբ բեմ փոխադրված գրական խոշոր կտավը բնավ չի աղքատանում հանդիսատեսի աչքի առաջ: Վեպը, եթե կարելի է ասել, խիտ սեղմ ու հավաք ամփոփվել է թատերական ներկայացման համեմատաբար սահմանափակ շրջանակի մեջ: Բեմականացման հեղինակը, որ ինքը ռեժիսորն է, ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացրել է Սմբատ և Միքայել եղբայրների կերպարներում մարմնավորված կենսական երկու սկզբունքների սուր ու ցասկոտ հակադրության վրա: Առաջինը ետ է կանգնում իր նախկին ռոմանտիկ երազանքներից, ապնիվ գաղափարներից, բարձր սկզբունքներից, իսկ երկրորդը դուրս է պրծնում քառսի, անբարոյականության, կեղծիքի, մղձավանջային մշուշի աշխարհից և, այդ ամենից ազատվելով, երջանկություն է գտնում մարդու մի էակի հանդեպ իր սիրո մեջ: Երկու կերպար, երկու ճակատագիր, երկու ճանապարհ:

...Եթե ֆիլիկապես չհոգնեին այս մոնումենտալ ներկայացման դերակատարները, «Քառսը» կարելի էր ցույց տալ ամեն օր. թատրոնի վարչությունը տոմսերի հայտ է ստանում դեռ երեք ամիս առաջ՝ գործարաններից ու կոլտնտեսություններից, տարբեր հիմնարկներից ու մասնավոր անձերից: Նման բան լինում է տոկ այն ժամանակ, երբ մեր առջև ճշմարիտ մեծ արվեստի երևույթ է: Իսկ «Քառսը» Սունդուկյանի անվան թատրոնում հենց այդ մեծ արվեստն է:

ՀՐԱՉՅԱ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

«Լիտերատուրնայա գազետա», 1960

△

...Բեմավորման հեղինակը, ինքը՝ բեմադրող Վ. Աճեմյանը, խնամքով բեմ է փոխադրել վեպի բավմապան ու բարդ պատոհատուրը: Այս ներկայացման մեջ գերապանց ճշտակատարությամբ է տրված ամեն ինչ, ընդհուպ մինչև մանրագույն դետալները: Դերասանական կուռ անսամբլը, բեմադրության և կատարման կուլտուրան սունդուկյանցիների նախանձելի արժանիքն են:

Չորս ժամվա ընթացքում մի ամբողջ բարդ ու փոթորկալի դարաշրջան է անցնում մեր առջևով: Նավթարդյունաբերող Ալիևյանի ընտանիքի քայքայման պատմությունը, այն «քաոսը», ուր կործանվում է մեկը և ծնվում մյուսը նոր կյանքի համար, ցուցադրված է անառարկելի հավաստիությամբ:

ԱՆԱՏՈԼԻ ԳՐԵՔՆՅՈՎ

«Իզվեստիա», 1960

△

...Դժվար չէ պատկերացնել, թե թատրոնի կոլեկտիվին ինչ բարդ խնդիրներ է դրել իր առջև այս ներկայացումն ստեղծելիս: Այստեղ բացառիկ է ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանի դերը: Տաղանդավոր կոլեկտիվի աջակցությամբ նա կարողացել է ստեղծել վեպի ոգուն համահնչուն բեմական մեծ հանդիսանք:

...Նա շատ է աշխատել խարակտերները խորացնելու, տիպական դարձնելու վրա, այն բանի վրա, որ պիեսում ներկայացնի կյանքի պատկերը և սկզբից մինչև վերջ վառ ու հատակ անցկացնի վեպի հեղինակի գաղափարը կոպիտալիզմի դատապարտվածության վերաբերյալ:

Ա. ԳԱՐՈՒՆԻ

«Վիշկա», 1964

△

Ինձ վրա շատ լավ տպավորություն է գործել Վ. Աճեմյանի «Քաոս» բեմադրությունը: Դա տաղանդավոր գործ է՝ մի ամբողջ դարաշրջան է ընդգրկում և լիովին համահնչուն է մեր օրերին: Մեծ, նշանակալից միտք՝ իրացված բեմի բոլոր բաղադրիչներով:

ՄԵՀԹԻ ՄԱՀՄԵԴՈՎ

«Սովետական արվեստ», 1964

△

...Աճեմյանը մեծ ջանքեր է գործադրել, կարողացել է բեմում վերակենդանացնել երկի բովանդակությունը և ընդհանրապես նրա բոլոր առանձնահատկությունները: Միևնույն ժամանակ նա մեծ ծավալի, հարուստ այժմեով, ընդարձակ պատկերներով վեպի ամբողջական և լիակատար բեմականացման, կերպարների խորունկ հոգեբանական վիճակների խորապես բացահայտման համար գործադրել է մի գեղեցիկ հնար, ներմուծելով երկի մեջ հեղինակի կերպարը: Դա Շիրվանզադեն է, որ ամենալարված, մեծ մասամբ հոգեբանական պահերին է բեմ գալիս և վեպը ձեռքին ասում իր հեղինակավոր խոսքը, հեղինակային միտքը:

Ներկայացման բեմադրության մասին միայն դրական կարծիք կարելի է հայտնել: Վարագույրը բացվելուն պես հիմնական կերպարները, ավելի ճիշտ տիպերը տեսնում ենք բեմում: Նրանք ապասում են մահվանը միլիոնատեր Մարկոս աղա Ալիևյանի, որը հոգին է տալիս: Մարկոս աղան նրանց համար մի ոչնչություն է, նրանց, նույնիսկ նրա որդիներին, աղջկան, փեսային միմիայն հետաքրքրում է աշխարհից հեռացող միլիոնատիրոջ մեծ հարստությունը, թե ըստ կտակի ո՞ւմ պետք է հասնի ժառանգությունը: Այս առաջին տեսարանը ռեժիսորի և դերակատարների գործության շնորհիվ անմիջապես հանդիսականներին է հասցնում կերպարների բնութագիրը: Հետագայում, երբ մի շարք խարակտերներ կյանքի ճշմարտություններին համապատասխանաբար փոխվում են, նորից ռեժիսորի և կատարողների տաղանդն ու շնորհքը հիացնում է հանդիսականին:

...Քյապիճ բեկ Ադիլբեկովի տունը, թղթախաղը և քեֆը սովորական վարճություն չէ, այլ բուրժուական հասարակության բարոյական անսանկության ռեալիստորեն ստեղծված պատկերն է: Այս տեսարանում ինչպես բոլոր դերակատարները, այնպես էլ ռեժիսորը, նկարիչները (Մ. Արուտչյան, Ս. Արուտչյան), երաժշտական ձևավորողները (Զ. Տեր-Թադևոսյան, Ա. Աճեմյան) հասել են իրենց առջև դրված խնդրին, կարողացել են ամբողջ խորությամբ և ընդարձակությամբ տալ բուրժուական երիտասարդության և ընդհանրապես բուրժուազիայի խիստ քննադատությունը:

Հետաքրքիր տեսարաններից մեկն էլ ֆինալում հրդեհն հանգցնելու տեսարանն է: Այստեղ լավ է դրված բեմի ձևավորումը, հրդեհի տեսարանը և բանվորների մասնակցությունը գլխավոր հերոսների կողքին:

ՀԱՄԼԵԴ ԿԱՍՈՒՄԶԱԴԵ

«Կոմունիստ» (Բաքու), 1964



Մկրտիչ՝ Բ. Ներսիսյան
Սմբատ՝ Գ. Մալյան
Մարտիրոսյան՝ Ա. Ավետիսյան
Սալյան՝ Գ. Ադիլկյան

«ԴԵՊԻ ԱՊԱԳԱՆ»

△

Ներկայացումն այդ ես տեսա այն ժամերին, երբ նա դեռ նոր էր դուրս գալիս իր խանձարուրից, ամեն ինչ չէ, որ նրանում ավարտուն էր ու հղկված: Բայց երկու կարծիք լինել չէր կարող, ծնվել էր իրոք ժողովրդային և իրոք ազգային բեմադրություն, հզոր պաթետիկայի ու խորը մոորումների բեմադրություն, շիկացած լիրիկայի բեմադրություն, մեր օրերի պոեզիայով համակված ու դեպի ապագան թռչող բեմադրություն:

«Դեպի ապագան»— այդպես է կոչել իր հոյակապ պոեմը Եղիշե Չարենցը, և այսպես է թատրոնը վերնագրել պոեմի ստեղծագործություններից ստեղծված ամբողջ կոմպոզիցիան, պարմանավորեն ամբողջական, խորապես բանաստեղծական ու սուր ատիրական մի կոմպոզիցիա:

Թատրոնը, իր բոլոր ուժերի համագործակցությամբ՝ փոքրից մինչև մեծը, վարպետի՝ Վարդան Աճեմյանի ղեկավարության ներքո ստեղծել է արվեստի գեղեցիկ մի ստեղծագործություն և այն ընծա բերել ժողովրդին՝ հանրապետության 40-ամյակի մեծ օրը:

Այսպիսի ընծաները ժողովրդին անհամար են:

ԳՐԻԳՈՐ ԲՈՅԱՋԻԵՎ

«Երևան», 1960

△

Ներկայացման բեմադրական լուծումը խորապես պայմանավորված է «Դեպի ապագան» դրամատիկական կոմպոզիցիայի բուն էությունից: Կոմպոզիցիայի բովանդակության յուրահատկությունն ինքնին թելադրել է բեմադրության յուրահատուկ ձևերը: Բանաստեղծական բարձր ռոմանտիկայով հագեցած նյութը մղել է բեմադրողին բանաստեղծորեն իմաստավորել, բացահայտել և բանաստեղծորեն ներկայացնել այն հանդիսատեսին...

Բեմադրող ռեժիսորի հնարամտությունը բացահայտելու լայն հնարավորություններ է ընձեռում այս կոմպոզիցիան, և Վ. Աճեմյանը խոշորապես օգտվել է այդ հնարավորությունից: Ներկայացումը աչքի է պարտում բեմական հնարանքների ու պատկերման տարատեսակ ձևերի ու կացությունների բազմազանությամբ: Ըստ էության նա մի տեսակ սինթետիկ բնույթի է:

Անսահմանորեն մեծ է ներկայացման հուզական դրույթյունների լայնույթը: Ողբերգական ծանր պատկերների կողքին առկա են պավեշտա-ողբերգական վիճակներ, ռևոլյուցիոն բարձր ռոմանտիկային հաճախ հաջորդում է քնքույշ ու մեղմ լիրիկան, անցողիկ, թեթևակի հեգնական պաթոսին՝ սարկաստիկ ծաղրն ու գրոտեսկային տեսարանները: Ներկայացումն ամբողջովին համակում է հերոսականության իր ճշմարտացիությամբ և միաժամանակ դրամատիկ ու ողբերգական իր լարվածությամբ: Բեմադրող ռեժիսորներից, ինչպես և կատարող դերասաններից պահանջվում էր արվեստագետի նուրբ ճաշակ ու չափի մեծ զգացում, որպեսզի այդ հակասական թվացող անցումները չխախտեն ներկայացման ամբողջական ներդաշնակությունը, չստեղծեն հուզական տարբեր կացությունների խառնակույտ: Ավելի ուրախացնողը, սակայն բեմադրական այն նորությունն է, որ Վ. Աճեմյանը կիրառել է այս ներկայացման մեջ:

«Դեպի ապագան» ներկայացման մեջ դուք չեք հանդիպի ոչ թատերական կենցաղայնության, ոչ կենցաղի բնապաշտական մանրունքների վերստեղծման, ոչ էժանագին, «զգայացուց» սրտաճմլիկությունների: Այստեղ ամեն ինչ կառուցված է ընդգծված թատերայնության, պայմանականության, սիմվոլիկայի վրա: Ոչ թե բնապաշտական կենցաղագրություն, այլ ընդգծված պայմանականություն:



Բեմական տիպարների էսքիզներ
Դերձ՝ Ս. Սահինյանի

...Բարձր գաղափարայնություն և սուր տեսողականություն (թամաշայնություն—зрелищность)՝ արտահայտված թատերական ընդգծվածորեն պայմանական ձևերով, ահա ինչ է դրված «Դեպի ապագան» ներկայացման հիմքում: Մեծ տեղ է բռնում ներկայացման մեջ գեղարվեստական խորհրդանշի սկզբունքը: Այդպիսի խորհրդանիշ է ներկայացնում վարագույրը՝ Մ. Սարյանի հանճարեղ գործը՝ Պետթատրոնի նախկին վարագույրը, որը վերականգնված է այս ներկայացման մեջ և խորհրդանշում է հաղթանակած մեր ժողովրդի այսօրվա տոնական հանդիսությունը: Այդպիսի խորհրդանիշներ են բեմադրության մյուս նկարիչների ետևավարագույրները...

Ձևական ոչ մի բան այս ներկայացման մեջ ինքնանպատակ չէ, այլ միջոց է միայն որքան կարելի է դիպուկ կենդանի հաղորդելու հանդիսականին ներկայացման գաղափարական լիցքը:

Դուք այստեղ չեք հանդիպի շատ սովորական դարձած «գեղատեսիլ» ու ծանր, ամեն գործողության համար վոխվող դեկորների, բեմական բարդ հանդերձանքների: Ամեն ինչ ծայրահեղորեն պարզ է և ենթարկվում է դերասանի խոսքի տարածման գլխավոր նպատակին: Խոտնիկյալ և ագիտացիոն նյութի մատուցման շատ սրամիտ ու հետաքրքիր եղանակներ են կիրառված այնտեղ: Բեմադրողի նպատակադրումից ելնելով, նկարիչները գտել են պետվող սրբոտական բաժանարարակի պայմանական ճիշտ չուծումը: Բեմադրողը հնարավորություն է ստացել օգտագործել բեմի ընդարձակ տարածությունը իր ամբողջ լայնքով ու խորությամբ, ինչպես և սլացիկ թեք տախտակամածի տարբեր բարձրության մակերեսները: Այդ բոլորը նպաստել է Վ. Աճեմյանին մի անգամ ևս ցուցադրել մասսայական, բազմապատկ, գեղեցիկ տեսարաններ ու միպանցեներ կառուցելու իր մեծ վարպետությունը: Ներկայացման բոլոր մասսայական տեսարանները շատ արտահայտիչ են ու դինամիկ: Հաջող են օգտագործված ներկայացման մեջ լույսը և առհասարակ լուսային էֆեկտները: Լույսի խորքը մեկ լուսավորում է հեղինակային խոսքի արտիստի դեմքը միայն, մեկ լուսավորում մարտական դինամիկ կեցվածքով ինչպես խմբաքանոկներ կանգնած գինվորների ու բանվորների սարքեր խմբերը, մերթ նա վառվում է հրակարմիր խորհրդավորությամբ, կարծես վերածելով ամբողջ բեմը հեղափոխության փողփողացող ալ-կարմիր դրոշի, կամ վերատեղծում չարենցյան այն «կարմիր քուրայի» պատկերը, որ վառվել էր հորիզոնում «հրակարմիր մի իրիկուն»:

Հավատարիմ բանաստեղծի հուգմանը՝ Վ. Աճեմյանը շատ հաջող լուծում է գտել ներկայացման երկրորդ գործողության՝ Չարենցի «Կապկապի» բեմականացման համար: Այն պատկերված է բեմի վրա կոպմակերպված ժողովրդական «թամաշայի» ձևով: Ըստ որում լրիվ կիրառված են ժողովրդական նման ներկայացումների՝ դարաշրջի, խառնածխասի սկզբունքները: Գրիմի փոխարեն օգտագործված են մեր հնագույն դասական թատրոնի կիսադիմակները: Դերակատարները զգեստավորվում են հենց հանդիսատեսի աչքի առաջ, դրանով իսկ ընդգծելով, որ իրենց պատկերած զավեշտատերգական իրադրությունը լոկ բեմական խաղ է, արված այդ տխուր անցյալը հիշեցնելու և ծիծաղելու համար: Իսկ դա հնարավորություն է տվել բեմադրողին՝ «Կապկապի» իրոնիկական պաթոսը հասցնել գրեթե ասոիճանի: «Կապկապի» բեմադրությունը անշուշտ կլինի Վ. Աճեմյանի ստեղծագործական կենսագրության մեջ որպես նրա բեմական լավագույն հայտնություններից մեկը:

ՀՐԱՉՅԱ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան» (ամսագիր), 1960

△

...Չարենցի խոսքը, իրոք, հնչում է ներկայացման մեջ և պատմում մեզ բանաստեղծի ապրած ու երգած աշխարհի մասին: Ավելին, բեմի վրա երբեմն էլ, իհարկե, տեսնում ու հանդիպում ենք այդ աշխարհի մարդկանց և իրեն՝ բանաստեղծին: Ներկայացումը խոսում է և այն մոտ անցյալի մասին, որն իր խոհական բովանդակությամբ սերտորեն առնչվում է մեր ներկայի հետ, և այն մեծ ազատագրի մասին, որի համար պայքարել են ժողովրդի լավագույն զավակները, ինչին տրված է նաև մեր այսօրը, իր մարտնչումներով ու խոյանքներով: Հեղափոխության երգչի կերպարներն ու պատկերները բեմականորեն վերաստեղծելու նպատակին հետամուտ թատրոնը ձգտել է ստեղծել մի բեմադրություն, որն ունի դատողական առումների նշանակություն:

...«Կապկապ» թամաշան բանաստեղծի ստեղծած պատկերը բեմի վրա լիարժեքորեն արտահայտելու, անգամ հարատևելու փայլուն մի նմուշ է, որ կասել է տալիս, թե ինչ գեղեցիկ հնարավորություններ կան թաքնված մեր լավագույն թատրոնի արվեստում: Վարդան Աճեմյանն էլ այստեղ, իբրև բեմադրող-ռեժիսոր, իր տարերքի մեջ է՝ ցայտուն պատկերներ, սուր բեմավիճակներ, հիպերբոլիկ ընդգծումներ, առողջ ծիծաղ ու տրամադրություն: Ճիշտ է. Չարենցն իր արդեն դրամատիկական կոնկրետ նշումներով շատ է օգնել թատրոնի աշխատանքին, բայց և այնպես անհրաժեշտ է այն գործը, որ ռեժիսորն ու արտիստներն են կատարել, մանավանդ՝ երիտասարդ արտիստները: Ուրախանում ես, տեսնելով, թե Վ. Աճեմյանի հետ արշավ նրբագույց են թատրոնի պատանեկությունը պատրաստ մեջ նաև Խ. Աբրահամյանը, Ֆ. Մկրտչյանը, Ա. Թորգոմյանը, Ա. Խոսրովյանը և մյուսները, որոնք կարողանում են բեմական ու արտիստական հնարանքները լիուլի ծառայեցնել «Կապկապ թամաշայի» բեմադրական նպատակին և արտահայտած գաղափարին:

ՎԱՀԴԻՄ ՄԵԼԻՔՍԵԹՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1961

△

Չարենցյան պոեմների բազմաոլորտները լինելը իր բյուրեղացած ձևի մեջ դա ռեժիսորական ընկալման ցայտունությունն է ու բազմաոլորտները լինելը, ռեժիսորական վիճակումների և ռեժիսորական դեպքի հանդիպությունը, առատ զարգացում լինելը: Դա զարմացնում է պրեզիայի մեջ «միակ հնարավորի» կրքոտ ու տագնապալից դատումներում... Ու երբեմն թվում է, թե իբրև ներկայացման ոգեշնչական մեծության, այդ «տրամաբանության» բանալի ծառայել է Սարյանի «Հայաստան» հոյակապ վարագույրը:



Տեսարան «Կապկազից»

Մարդկային ճակատագրերի բազմ խաչաձևումները, իրար հետող ու բաժանվող ճանապարհները, դրանցից մի քանիսն դեպի ապագան (կարո չէ, որ ներկայացումն էլ այդ անունն է կրում) ձգվելը, և մյուսների՝ հենի կտրված մնալը,— այս ամենը գտել է վառ ռեժիսորական արտահայտչամիջոցներ: Միմոլիկան, պայմանականությունը այստեղ ծառայում են մարդկանց ու ժողովրդական ճակատագրերի ռեալիստական բացահայտմանը, նախահեղափոխական Հայաստանի, հեղափոխական Հայաստանի, ետհեղափոխական Հայաստանի ճակատագրերի բացահայտմանը (հենց այս երեք փուլերն են պայմանավորել պրոլոգի կոմպոզիցիայի երեք մասերը):

...Դատելով լուռ այն պարագայի, որ ներկայացումը պետք է կառուցվի առարկի նյութի վրա (ստանիսլավսկու ռեալիստական, ուժեղ բացակայություն, գեղարվեստի ոչ պրոլոգիական բնույթ) պետք էր սպասել թեև արտաքնապես առարկի, բայց ներքուստ գուցե և պրոլոգիական լուծում ունեցող մի ներկայացում: Սակայն բեմադրությունն արված է բոլորովին այլ կերպ և նույնիսկ շատ դերասանների առարկի վիճակները (անկատարելիության առարկի) այլ բան չեն, քան դարձ առած, հանկարծակիի եկած պրոլոգիական վիճակներ: Մի վերջին պոռթկման մեջ արտաքուստ առարկի (բառացիորեն դիտումնավոր առարկի) բարացումով կանգնել են անա պիոներները, բանվորները, գյուղացիները կոմպոզիցիայի առաջին մասում: Շարժվում է միայն բեմը, և լույսի անկյունով խարխեր են սթան միջից խլում, երևան բերում մարդկանց դեմքեր ու ֆիգուրները: Սա արտաքին դինամիկա է, բայց ներկայացման մեջ աքանչելի ուրիշ բան է, այն, որ ֆակտուրայի առարկի լինելը փոխհատուցվում է ոչ միայն և ոչ այնքան արտաքին դինամիկայով, որքան ներքին դինամիկայով, ներքին դրամատիզմով՝ առույգ ինտոնացիա, ժեստ-շարժում:

Պետք է ասել, որ «Կապկազը» Չարենցի շատ էլ նշանակալի երկերից չէ և քիչ է հիշատակվում: Բայց այն, ինչ տեղի է ունենում Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմի վրա՝ չի կարելի անհնչան երևույթ համարել: Դա շատ կարևոր է և՛ թատրոնի «ստեղծագործական կենսագրության», և Չարենցի աչդ չարժեքավորված երկի համար:

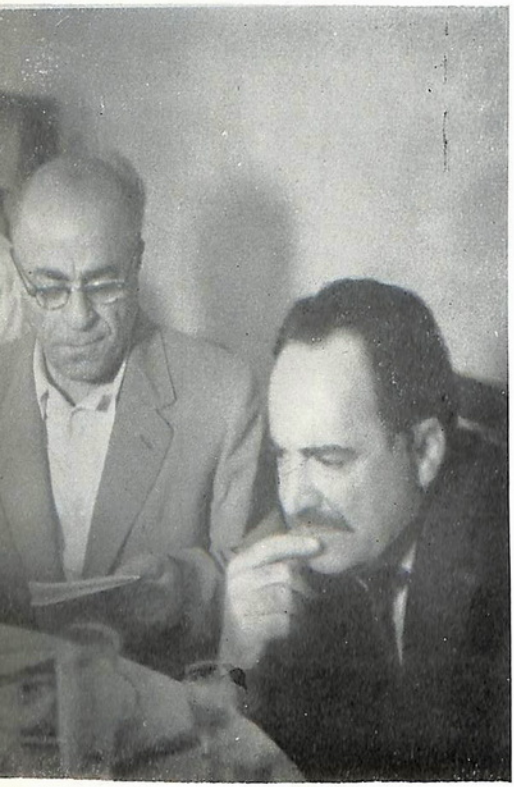
Ներկայացման երկրորդ մասում ռեժիսորական լուծման պայմանականությունը հասել է իր վերջնասահմանին: Այս ուեսարանում ռեժիսորը համարձակ և հղացմամբ շատ օրիգինալ կերպով օգտագործում է դինամկներ: Սա իսկական «թամաշա» է՝ հրվալից և միաժամանակ նշանակալի, և գլխավորը՝ շատ հետաքրքրական և ռեժիսորական, և դերասանական առումով:

Երեք կինեմատոգրաֆիական պաստները սրում են խաղացվող էքսցենտրիկայի պայմանականությունը: Պայմանականությունն ընդգծված է դինամկներով, դնովի քթերով, հենակներով, որոնցից փայլուն ասպոզներ են կախված: Այս ամենը շատ գլխարկի է ու գլուխգործական, իսկ ռեժիսորական տեսակետից պարտականի թյուր է ու մոտծված: Չափ ու սահման անցած պայմանականությունը տեղծում է իսկական ձշմարտություն: Ձշմարտանման լինելը (առանց պայմանականության) կապանք ներկայացման ձշմարտությունը, որ այնպես խնամքով աշխատում են հաստատել ու պահպանել ռեժիսորը, նկարիչները, բոլոր երեք սերունդների դերասանները:

ԼՐԻԿ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

«Սովետական արվեստ», 1961

«ԻՄ ՍԻՐՏԸ ԼԵՌՆԵՐՈՒՄ Է»



...Վիլյամ Սարոյանի հետ.
1960

△

Սունդուկյանի անվան թատրոնի այս ներկայացումը հանդիսատեսի համար իսկապես որ ինչքան սպասելի էր, նույնքան՝ անսպասելի:

Մեր թատրոնի այսօրվա կարողություններին տեղյակ և Սարոյանի դրամային նախապես ծանոթ շատ թատերասերներին մտատանջում էր մի բան. «Ի՞նչ դուրս կբերեն»:

Սունդուկյանցիք ունեն այնպիսի փառավոր տրադիցիաներ, արվեստի նաղթանակների այնպիսի մի տարեգրություն, որի վերաթերթումը յուրաքանչյուր անգամ, հիրավի, կարող է վերարծարծել մեր հայրենության զգացումը:

Սակայն Սարոյանի թատերական երկը «ուրիշ բան էր»: Չոսիալացնցությո՞ւն կլինի արդյոք, եթե ասվի, որ այս կարգի երկեր համարյա թե չեն եղել սունդուկյանցիների խաղացանկում, ուստի և նրանք չէին կարող ունենալ համապատասխան «իմունիտետ»:

Այստեղից էլ՝ թատրոնի նույնիսկ բարեկամների մտահոգությունն ու տագնապը:

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

ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿ

«Սովետական արվեստ», 1961

△

Սա ամենակարճատև ներկայացումն է, որ երբևէ եղել է մեր թատրոնում, բայց և մեկն ամենահուզական ստեղծագործություններից, որ ստեղծել է թատրոնը: Ընդմիջում չունի ներկայացումը. այդպես է կամեցել հեղինակը՝ «Երգն ինչպե՞ս կընդմիջվի...»:

Հիրավի, սա երգ-ներկայացում է, եթե նույնիսկ այնտեղ չհնչի այն սքանչելի երգը, որ հեղինակել է Առնո Բաբաջանյանը: Երաժշտական է ներկայացման բուն էությունը՝ մոտիվների հյուսման նրբությամբ ու ելևէջներով, ներքին տրամաբանությամբ: Ու երգի պես էլ սկսվում ու ավարտվում է մի շնչով...

Եթե սրան ավելացնենք և այն, որ ներկայացումը վա-

«ԻՄ ՍԻՐՏԸ ԼԵՌՆԵՐՈՒՄ Է»



«Իմ սիրտը լեռներում է»
Կտրվ՝ Ռ. Դարգայանի

թագույր չունի՝ բանից անսեղյակ մարդուն կարող է թվալ, թե սա մի սրատասավոր ներկայացում է՝ արտասովոր բովանդակությամբ: Բայց սա ամենաբնական ինտոնացիայի բեմադրություն է՝ սովորական, ավելի քան սովորական մարդկանց կյանքի ու բախտի մասին:

Այդպես է, քանի որ ինչպես գրողի համար դժվարինը սովորականի մեջ արտասովորը հայտնագործելն է, այնպես էլ թատրոնի համար դժվարը այդօրինակ երկի մեջ անսովորը, բարձրը, բանաստեղծականը տեսնելն ու բեմի միջոցներով արտահայտելն է:

Այստեղ էլ պետք էր հայտնագործել: Դրա համար պետք եղավ տարանդավոր մարդկանց այնպիսի մի հանդիպում, որ կապակցեիր է ռեժիսոր Վ. Ահեյանը՝ արվեստակիցներին տալով անհայտ դռներ բացելու բանալին: Գործի հաջողության մեջ երաժիշտն ու նկարիչը խաղացին ավելի մեծ դեր, քան տվյալ ենք տեսնել մեր թատրոնում: Ինչ է ասել, թե նրանք՝ կոմպոզիտոր Առնո Բաբաջանյանը և նկարիչ Սրուեն Գրիգորյանցը տվել են երաժշտական ու նկարչական ձևավորում: Նրանք էլ, ռեժիսորի ու դերասանների նման, ներշնչվել են պիեսի բովանդակությամբ և պատմել Ամերիկայի երկնքի տակ տառապող սրանչելի մարդկանց դառն ճակատագրից, հոգու մեծությունից, լուսավոր մտքումներից:

Ու քանի որ հանդիպման բոլոր մասնակիցները նույն ներշնչանքն են ունեցել, նույն գագաթին նայելով միասին են ձգտել բարձունքների՝ առացվել է կուռ ամբողջության մի ներկայացում, հատկություն, որ թատրոնում հաճախ չէ, որ երևում է:

ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ

«Երևան», 1961

△

Այստեղ ամեն ինչ իր բարձրության վրա է՝ դրամատուրգիան, ռեժիսորի աշխատանքը, երաժշտական-նկարչական ձևավորումը, թարգմանությունը, դերասանների խաղը:

Թատրոնը մատուցում է վեհացնող, մարդկային, խոր ներկայացում, որի ստեղծագործողները շատ լավ հասկանում են, թե ինչ են պատմում և ինչպես են պատմում հանդիսականին:

...Ահեյանը հարատևորեն կարդալով «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի ենթաբեղիրը, բեմում կառուցում է մի ներկայացում, որ պայմանականորեն կարելի է կոչել «հեքիաթ-ճշմարտության ներկայացում», որտեղ բանաստեղծականը և առօրեականը, ցանկալին ու իրականը, երգն ու հակաերգը այնպես փոխներհյուս հաջորդում են իրար, ամբողջական թեմայի մեջ հայտնագործելով բազմաթիվ ենթաթեմաներ, հիմնականից «ածանցվող» ու նրան լրացնող ենթահարցեր: Յուրաքանչյուր հերոս իր հետ բերում է իր կյանքի դառն ու չզունազարդված ճշմարտության թեման, իր հոգու մեղեդին, իր «նվերը», որ ռեժիսորական հնարագիտության ուժով կենտրոնանում է մի գլխավոր թեմայի, մի ընդհանուր հարցի դյուտներում:

Ճիշտն ասած, հերոսների կենսագրության ու ճակատագրերի ընտրության մեջ առանձին նորություն չկա. «ծանոթ» պատմեներ են ու «թափառող ճշմարտություններ», բայց այդ հանրահայտությունը չի կաշկանդել ոչ դրամատուրգին, ոչ ռեժիսորին: Նրանք երկուսով՝ ռեժիսորը կրանկարով դրամատուրգի «սահիքը», վերաստեղծել է մի նոր աշխարհ, որտեղ ամեն ինչ անսովոր է և այդուն բոլորովին նման չէ ծանոթ ու սովորական ճշմարտություններին:

ՍՈՒՐԵՆ ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

«Գրական թերթ», 1961



— Հա՞ց. ուրեմն վայրագորեն է հացի մասնում սուի նետ...



— Նռանի չվի՞ն թողնում, որ նա ճվագիմ...

Ջոնի՝ վ. Վարդերեսյան
Մեի-Գեհզոռ՝ Հր. Նեռսիսյան



Վաչե՝ Ե. Ասլյան, Չոճի՝ Վ. Վարդևևսյան, Բեն—Ավետաոր՝ Բ. Ներսիսյան

△

Ասիկա հոգեբանական խորունկ թատերախաղ մըն է, որ այս ամբողջն ալ, այսինքն միջավայրեն, ժամանակամիջոցեն, տեսարաններեն և այլեն ավելի կպահանջե հասկցող մթնոլորտի ստեղծում ուր կարենան անկաշկանդ գործել անձերը: Եվ ահա հոս է Վարդան Աճեմյանի տաղանդին ցոլքը իր ամբողջ գունավոր լրության մեջ, որովհետև ան կրցած է ստեղծել այդ մթնոլորտը:

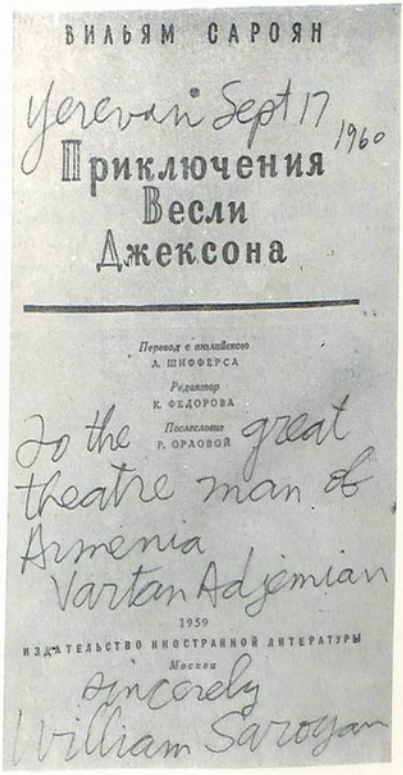
Հոս է, որովհետև հոգեբանական—չքսենք աննկատելի— այլ անշոշափելի ապրումներե ստեղծել այնպիսի նյութականացած, տեսանելի մթնոլորտ մը, որ իր տեսարաններով, տարազներով, գունավորումով ըլլա սերտ և անբաժանելի տիպարներու հոգեկան տագնապներուն, ապրումին, մտահոգություններուն ու նիստուկացին հետ, իսկապես կկարողի խորթանալ հասկացողության, շփոթել մեկնաբանումի, մտասևեռման, ստեղծագործական երկունքի և ճիգի:

...Այս խոր կյանքն է, որ մեկի ներկայացուց Վարդան Աճեման, մեկ հաղորդակից դարձնելով իրական կյանքե պատառիկի մը ոչ տրված է բանաստեղծությամբ: Այս կյանքը չի պարփակվիր միջավայրի ու ժամանակի մեջ, չունի ազգային ցանկացիծ, որովհետև ներկված ու տառապող մարդիկ կան ամեն տեղ, բոլոր ապրերու մեջ, ամեն ժամանակներուն: Եվ չի լրանար խոսքը որովհետև չէ վերջացած պայքարը:

Վարդան Աճեմյանի բեմադրությունը իր խոր ըմբռնումով, հաղորդականությամբ և պարզ պատկերացումով աստարեց, որ հասկնանք այս թեթև ոճով գրված հոգեբանական բարդ թատերագրության ծալքերը և ըմբռնենք անոր գեղեցկությունը:

ԵՐՎԱՆԴ ԳԱՐԱՃՅԱՆ

«Արարատ» (Բեյրութ), 1966



△

...Վարդան Ադեխյան ստեղծած է կոխսպրոկան աշխատան մը, որ կգտնվի Մ. Նահանգներու մեջ, բայց որ կրնա գտնվիլ բոլոր երկնակամարներուն տակ. իր բնութագրությունը արդիական և առաջնակարգ է, և վիտե լուռ ներկայություններով գլուխգործոց մը կապվող տիպարներ և բարքեր պատկերել: Հարապատորեն սարոյանական էր ձեռնին:

ԳՐԻԳՈՐ ՔԵՈՍԵՅԱՆ

«Ելք», 1966

△

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի մոսկովյան հյուրախաղերի ժամանակ ես դիտեցի «Իմ սիրտը լեռներում է» ներկայացումը:

Ինձ դուր է գալիս Վիլյամ Սարոյանը, և առանձնապես, այս պիեսը, որի բեմադրությունը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում ինձ վրա ամենահաճելի տպավորությունը թողեց: Դա շատ բարի ներկայացում է՝ ներթափանցված ակնիվ զգացումներով, և ես տեսա այդ բարի զգացումների պոեզիան: Ներկայացումը բանաստեղծական է, անկեղծ և արտառուչ, առանց որևէ սենտիմենտալիզմի:

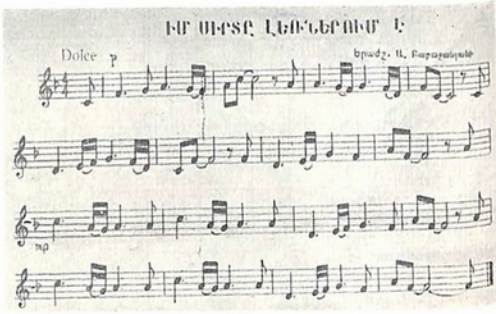
Ներկայացման մեջ չկա ռեժիսորական որևէ խորամանկություն: Բեմադրությունը շատ պարզ է և ակնիվ իր պարզության մեջ:

ԲՈՐԻՍ ՉԱԽԱՎԱ

«Գրական թերթ», 1971

△

...Ներկայացումից, նրա փխրունությունից, անպաշտպանությունից, ճմլվող թախծից, նրա ինչ-որ մեղմությունից ստացած տպավորությունն այնքան ուժեղ էր, որ այն ավարտվելուց հետո էլ չէիր ուզում ծափահարել: Այդ ամենը ձեռք է բերվել ժամանակակից, հասարակ միջոցներով: Եվ



Ա. Բաբաջանյանի նոտագրերից

խորապես հուզված հանդիսատեսները դերակատարներին ուղղված շնորհակալական խոսքից բացի, ուրիշ ոչինչ չէին կարող ասել: Դերասանների ոչ հարկադրական, համեստ, խոր և միաժամանակ նուրբ խաղը բոլորովին հիացրեց ինձ, և, կարծում եմ, նաև հանդիսասրահում նստած բոլորին:

Մոսկվայում ունեցած այս հաջողությունների համար թատրոնի կոլեկտիվը շատ բանով պարտական է իր ղեկավարին՝ Վ. Ադեխյանին, որն այնպես խելամիտ է կազմել խաղացանկը, որն այնպես խելամիտ ու նրբորեն է գլխավորում այդ թատրոնը:

ԼԱՐԻՍԱ ՊԱՇԿՈՎԱ

«Գրական թերթ», 1971

△

Վարդան Ադեխյանը մեծ տաղանդ է, իմ պզտիկ երևակայությունս մեծ, լման բեմադրություն մը շինած է, հավիտեան, հիանալի է...

ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆ

«Հայրենիքի ձայն», 1976



«ԿԱՄՈՒՐՋԻ ՎՐԱ»



Փոռձերից մի պահ հեղինակի մասնակցությամբ

Բեմադրության ղեկավար, ժողովրդական արտիստ Վարդան Աճեմյանը և ռեժիսոր, ժողովրդական արտիստ Դ. Մայանը կարողացել են ոչ միայն հարապատորեն մարմնավորել հեղինակի հղացումը, այլև խորացնել այն, գտնել արտահայտչական այն ձևերն ու միջոցները, որ պարզություն են պարունակում իրենց խորության մեջ և հագեցած են բարձր հուզականությամբ: Որոշակի գաղափարներ քարոզող միտումնավոր պիեսները հեշտությամբ կարելի է վերածել պարզ ճառասացության: Թատրոնի ստեղծագործական կոլեկտիվը տվել է մի ներկայացում, որտեղ հերոսի խոսքով ասած՝ ճառը քիչ է, գգացմունքները շատ:

...Պիեսի գործող անձինք ոչ թե հեղինակի գաղափարներ արտահայտողներ, սխեմատիկ կերպարներ են, այլ իրական և ջոշափելի խառնվածքներ: Սա և՛ առավելություններ է ստեղծում դերակատարի համար, և՛ առաջացնում լուրջ բարդություններ: Մի փոքր նրբերանգի պակաս, մի թեթև գերախաղ կամ թերախաղ, և Արմենը կդառնա ամբողջովին բացասական կերպար, Լուսինյանը չոր ճառասաց, Տոնյանը չարագործի մարմնացում: Բեմադրողը, ռեժիսորը և դերասանները գտել են ճշմարտության իսկական եզրը և այդ է, որ ապահովել է նրանց ստեղծագործական լուրջ հաջողությունը:

...Իր վերջին բեմադրություններով Վ. Աճեմյանը մի անգամ ևս ցույց տվեց ոչ միայն ռեժիսոր-բեմադրողի իր բարձր կարողությունները, հետաքրքիր հնարանքներն ու հայտնությունները, այլև ստեղծագործական նոր ուղիներ որոնման իր ճիշտ գիծը:

«Կամուրջի վրա» ներկայացումը հանդիսացավ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի խոշոր ստեղծագործական հաջողությունը, մի անգամ ևս ապացուցելով, որ թատրոնի զարգացման միակ ճիշտ ուղին արդիականությունն է, ժամանակակից կյանքի հուզող պրոբլեմների բեմականացումը:

ՀՐԱՉՅԱ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան» (անապիր), 1962



«ՌՈՄԵՕ ԵՎ ՋՈՒԼԻԵՏ»



Ռոմեո՝ Ն. Աբրահամյան, Ջուլիետ՝ Մ. Սիմոնյան

△

Այստեղ Ա.Ենջայան է՝ սքանչելիորեն հանդուգն, իր շքեղ և միաժամանակ պարզ գեղարվեստական մտածողությամբ: Սա շեքսպիրյան ողբերգության հայտնաբերման նրա սեփական ճանապարհն է: Ինչպես խոստովանել է ռեժիսորը «Театр» ամսագրի չորրորդ համարում, նա ձգտել է լինել «1964-ի մակարդակին», կամեցել է, որ դա լինի «...հավերժական Շեքսպիր, բայց վերստին ծնունդ առած այս ապրիլին»: Ռեժիսորի ընտրած ճանապարհը, չվարանենք ասել, բնավ սրտրված չէ:

ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ

«Սովետական արվեստ», 1964

△

...Շեքսպիրի անմահ երկը բեմական վառ մարմնավորում է առացել թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր, Հայկական ՍՍՀ ժողովրդական արտիստ Վ. Ա.Ենջայանի բեմադրությամբ: Նա կարողացել է միասնական անատմբլի մեջ ներառնել դերասանների բազմապան խաղը, նկարչի նուրբ աշխատանքը, կոմպոզիտորի ապավորիչ երաժշտությունը և ստեղծել ամբողջական մի գործ: Տաղանդավոր ռեժիսորը, հավատարիմ մնալով ժամանակակից թատրոնի պահանջներին, կարողացել է լավատեսական գույներ գտնել այս ողբերգության համար, ստույգ որոշել նրա կենսական հավատամքը: Վ. Ա.Ենջայանը բեմադրություն է ներմուծել այնպիսի նրբերանգներ, որոնք օրգանապես կապվում են հերոսների ողբերգական ապրումների հետ և տրամաբանական մեծ ուժ ունեն:

Ռեժիսորի գտած նուրբ ու հաջող շարիխները հնարավորություն են ընձեռում պահպանելու բեմադրության ոիթմը նրա ամբողջ ընթացքում, ուժեղացնելու հուզական ներգործությունը հանդիսատեսի վրա:

ՄԱՀՄՈՒԴ ԱԼԱԻՎԵՐԴԻԵՎ

«Մոսկվա Ադերբայջանա», 1964

△

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը, որ բազմաթիվ էջեր է գրել սովետական շեքսպիրականում, ռեժիսորեց ևս մի շեքսպիրյան ողբերգություն: «Ռոմեո և Ջուլիետ» ներկայացման մեջ ռեժիսորը ձգտել է հեռանալ կանոնաչան մեկնաբանություններից: Վ. Ա.Ենջայանը ողբերգությունը բեմադրել է արագաց ոիթմով, իրադարձությունները հեղեղի նման թափվում են մարդկանց գլխին, մարդիկ, որոնք սպարդյուն պայքարում են ճակատագրի դեմ: Ներկայացման մեջ գտնված է մի մթնոլորտ, որ հշնարաւոր հատկություն է դարաշրջանի կոլորիտը: Գաղկերտավոր ու արտահայտիչ են մասսայական տեսարանները: Ռեժիսորն ու դերակատարները հրաժարվել են ընդունված ու սովորական շատ մեկնաբանություններից:

ՕԼԳԱ ԿԱՅԴԱԼՈՎԱ

«Տեատր», 1966

△

Մի քանի տարի է անցել այն երեկոյից, երբ դիտեցի «Ռոմեո և Ջուլիետը» Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրությամբ, ու թեև այդ օրերից յուրաքանչյուրը լի էր հոգսերով, տպավորություններով, խոհերով, այն ամենով, ինչից կազմվում է մեր առօրյա կյանքը, այնուհան-

դերձ ես չեմ կարողանում ազատվել խոր հուզումից, որ ինձ ներշնչել են շեքսպիրյան ողբերգության հերոսները: Շարունակ մտովի վերադառնում եմ նրանց, հիանում նրանցով, վրդովվում այն բանից, որ ճակատագիրը, ամեն ձիշտ՝ մարդկանց գործած չարիքը, խորտակից այդ գեղեցիկ, մաքուր, անմեղներ հոգիներին: Իսկ չէ՞ որ ես ընդամենը ներկայացում էի նայում, և ինձ հասնող այդքան թանկ ու հարազատ դարձած մարդիկ երբեք գոյություն չեն ունեցել: Ես դա հասկանում եմ գիտակցությամբ: Մինչդեռ սիրտս ասում է ինձ՝ նրանք կան, նրանք մեր մեջ են ու, թերևս, մեկանից յուրաքանչյուրի մեջ: Ես չեմ հավատում, թե հորինված հերոսներ են նրանք:

Ի՞նչ է սա՝ Շեքսպի՞ր: Այո՛:

Թատրոնի երախտի՞քն է: Իհա՛րկե:

Մենք գնացինք դարերով հաստատված «կլասիկա» նայելու, իսկ բեմից (ուզում ենք խոսել բարձր արտահայտություններով) կյանքը հորդեց ջրվեժի նման և մեզ իր մեջ առավ: Այն կյանքը, որ կարող ենք մեր շուրջը տեսնել:

Հոգու հարստություն և անմիտ չարություն: Անառնձ կայտառություն, թունդ ու կծու խոսք և սրամտություն, վեհացնող խոսքեր: Մանր կրքեր և բոլոր պատճենները խորտակող մեծ սեր— սիրագործություն: Այս ամենը, սերտ միահյուսված, հագեցնում, շիկացնում էր գործողությունը:

Եվ բեմում գոյություն չունեին տողերների թագավորություն և «գեղերկրային սեր», որի մասին երբեմն ասում են, թե այդպիսի բան չկա: Ռոմեոյին և Ջուլիետին հասնում էր սերը, որ գոյի իրատա է դառնում և մղում չարի դեմ մենամարտելու, նրանց վեր է բարձրացնում այն բոլոր մտրկանքից, ում դեմ կռիվ են հայտարարել, և միայն աչքքանը: Այդ սերը նրանց վեր չի բարձրացնում կյանքից: Ընդհակառակը, նրանց անմահություն է պարգևում, ուսոի և մեր շրջապատում, մեր կողքին են նրանք: Եվ եթե կուզեք՝ մեր մեջ են, մեր ներսում: Կիրքը, հանդիպման բերկրանքն ու անջատման վիշտը, վճռակամությունն ու հուսաբեկումը,— ամեն ինչ նրանց մեջ երկրային է, մերը, զգացվածն ու ապրվածը:

Ես բեմադրվեսից հետո մարդ եմ, և ինձ համար դժվար է ասել, թե թատրոնը ինչպես է կարողացել ստեղծել զարմանալիորեն ամբողջ ժամանակակից, դինամիկ ներկայացում, այդքան վառ ու տպավորիչ մի հանդիսանք: Ասենք, դրա կարիքն էլ չկա...

Հազգայն թատրոնի ստեղծագործական կոլեկտիվը, հիանալի ռեժիսոր, Հայկական ՍՍՀ ժողովրդական արտիստ Վ. Աձեմյանը, նկարիչ, ԲՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Ա. Գրիգորյանցը, հանրապետության վաստակավոր արտիստներ Մ. Սիմոնյանը (Ջուլիետ), Խ. Աբրահամյանը (Ռոմեո), Մ. Մկրտչյանը (Մերկուցիո), հանրապետության ժողովրդական արտիստուհի Ա. Ասրյանը (Դայակ), Ս. Սարգսյանը (Թիբալտ) և մյուսները տաղանդ, բարձր կուլտուրա, վարպետություն դրսևորեցին և մի անգամ ևս հաստատեցին, որ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը բարձր պատվի՝ Շեքսպիր խաղալու իրավունք ունի:

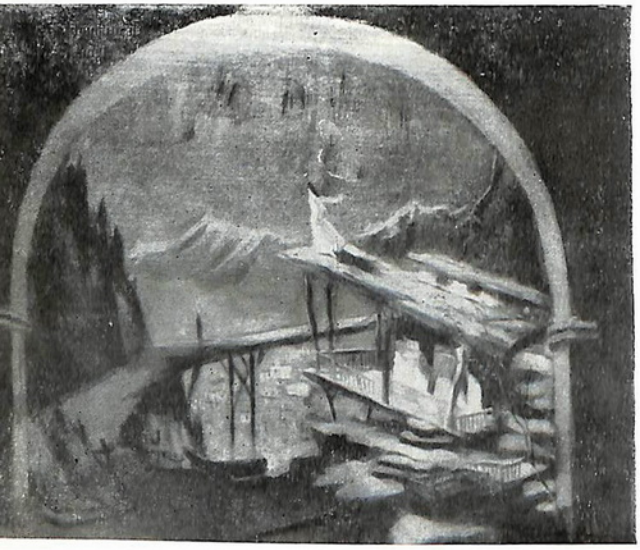
Ն. ԱՐԱՄՈՒՆՅԱՆ

«Բակինսկի տարոչ», 1964

Թիրալտ՝ Ս. Սարգսյան, Բենվոլիո՝ Վ. Աբաջյան



«ՊԵՊՈ»



Առաջին գործողության դեկորների էսքիզ՝ Ա. Երիցյանցի

△

Ակադեմիական Սունդուկյանի նոր, գեղատեսիլ շենքում բեմ բարձրացավ անձատոհյանց Սունդուկյանն իր անուան «Պեպոյով»:

Ավանդական թատերախոսականով հանդես գալը դուրս է մեր նպատակից: Թատերագետները կպարզեն այդ շնորհակալ գործով: Մենք կուզեինք մի քանի խոսք ասել այս նոր «Պեպոյի» մասին, որը գտնված է ճշմարիտ արվեստի հանդուգն որոնումների դժվարին ճանապարհին:

Հիշենք Վ. Աճեմյանի բեմադրություններից «Մեծապատիվ մուրացկանները», «Ժայռը», «Պաղտասար աղքատը», «Նամուսը» և հասկանալի կդառնա «Պեպոն»: Հատկապես ինքնություն, դասական պիեսների նրա բեմադրությունները տոգորված են մի ձգտումով՝ ապատել այդ պիեսներն ու նրանց գործող անձանց՝ մինչև այդ իրականացված բեմադրությունների «բեմական փոշուց» և բեմ հանել ժամյակ պիեսը նոր մոտեցումով ու փայլով: Դասական ամեն պիես ունի իր «ախտապաշարումները»: Վերնիչյալ և ընդհանրապես համաշխարհային համբավ և անմահություն վայելող որևէ պիես վաղուց թանգարանային նմուշ կդառնար, եթե տասնամյակների և դարերի ընթացքում բեմադրվեր այնպես, ինչպես բեմադրվել է իր ծննդյան օրերին: Եկել են նոր ռեժիսորներ, նոր դերասաններ և նրանց հետ նորոգվել ու վերածնվել է, ասենք, Օթելլոն: Ես չգիտեմ դեմքի ինչ արտահայտությամբ Շեքսպիրն այսօր կդիտեր անգլիական ժամանակակից ողբերգակ Լոուրենս Օլիվիեի Օթելլոն:

Ինչպես ամեն դասական պիես, «Պեպոն» էլ ունի իր նախապաշարումներն ու ընդունված «շաբլոնը»: Հասկ է, ժամանակը հանելու նրան «թանգարանային փոշուց» և ինչեցնել ժամանակակից կենդանի ոգով և ինչեությամբ: Ինչպես միշտ, այս անգամ էլ Աճեմյանը չդավաճանեց իրեն, գնաց ճշմարիտ արվեստի չկոխտոված ճանապարհով և ամեն մի գումել բեմադրություն: Չկա ավանդական հասարակ Ջամբախով, չկա մերպրոմանովի, խոսելու պես լայող կամ լալու պես խոսող Պեպոն: Պիեսը հագուստավորել է ռեժիսորական նոր հնարանքներով, նոր մեկնաբանություններով և բեմական նոր երանգներով:

Այս տեսանկյունով պետք է դիտել «Պեպոն»: Խոսքը պատկանում է մեր թատերագետներին: Աճեմյանի «Պեպոն» սրժանի է մեծ, սրտաբուղ խոսակցության:

ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՀԱՐԻ

«Գրական թերթ», 1966

△

«Պեպոյի» բեմադրության մասին Սունդուկյանի անվան թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանը վարուց էր մտածում: Մեծանուն թատերագրի ժառանգությունը խորապես գնահատողներից մի քանիսի հետ զրուցելիս, զգացվում էր մի լուրջ մտահոգություն, պատասխանատվության մի լուրջ մտահոգություն, պատասխանատվության մի մեծ գիտակցություն, ստեղծագործական հղացման տառապանքով ապրող մի ակներև անհանգստություն:

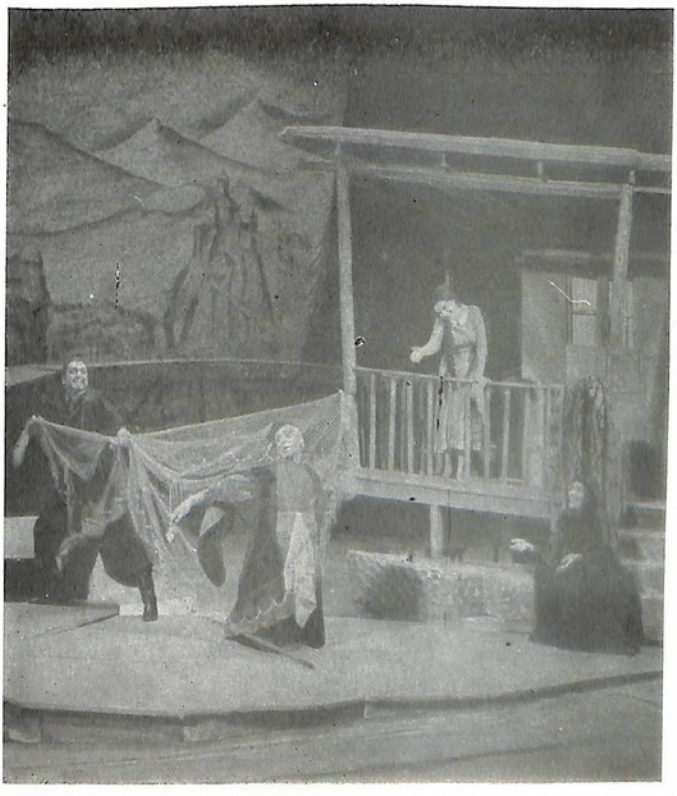
...Ի՞նչ տպավորություն թողեց ներկայացումը:

Հիրավի, այս բեմադրությունը բոլորովին տարբեր է

Նկիլ՝ Վ. Վարդերեսյան
Պետ՝ Խ. Աբրահամյան



Տեսարաններ առաջին գործողությունից





— Կրակ է վեր ածում աֆշիկ-պարուներ...

նախորդներից իր թե՛ սկզբունքներով, թե՛ մեկնաբանության եղակեներով, թե՛ կառուցվածքով և թե կատարողական ոճով: Անկախ ներկայացման լավ կամ վատ գնահատումից, ոչ ոք չի կարող այդ պարագան ժխտել: Հակառակ վերաբերմունքը կնկատվի միառմամբ, քանի որ ներկայացման մեջ առկա է պիեսի բեմական ընթերցման նոր փորձի փաստը:

Ռեժիսորը ձգտել է պիեսի բնագրի ոչ միայն ամբողջական պահպանման, մի բան, որի դեմ, անցյալում մեկնաբանումներ շատ են եղել, այլև խորքի մատուցման նոր եղանակներ փնտրել, խնամած պրակտիկայի ձևի ու եղանակների մեջ թարմություն մտցնել: Ըստ հնարավորին ջանացել է դերակատարի արտասանվելիք խոսքերն ապատել կեղծ կենցաղային իմաստաբանության շեղչակությունից, որի մեջ իշխողը միշտ եղել է բանականին ուշ շրջանի Թեխվինի փոքրցի խոսակցության կպիտ ու խոսացած գունավորումն՝ իր մարդկային շեշտերով, քան սանդուկյանական բարբառին հատուկ թեքությունը, մեղմությունը, երգեցողությունը...

...Իմ կարծիքով ռեժիսորը հետաքրքրական փորձ է կատարել Պեպոյի մենախոսությունների ընդունված ձևի ու կերպի փոխելու մեջ: Եթե, ասենք, առաջին գործողության այն տեսարանում, երբ Ակնդամական իր գլխերային աշխատանքի գովքի մենախոսությունը կամ Չիմչիմովի տեսարանում խոսքերի պատճառով կորսվող պերսոնաժների խոսքերը բեմականորեն արդարացված չեն, ապա մյուս տեսարանների մենախոսությունների նույն ձևը բոլոր տեսակետներից հիմնավորված է: Ինչ նշանակություն ունի, թա Պեպոն իր մենախոսությունն արտասանում է կանգնած, թե նստած, իր տանը, թե տնից դուրս, բեմի առաջնամասում, թե հետնամասում, թե պատվարների միջոցով փոփոխություն է կատարում արտաբերման եղանակների մեջ: Կարևորը դերասանի կատարման իմաստային և գեղարվեստական արդյունքն է: Իսկ դրան ռեժիսորը հասել է գրգռի չափով:

...Ռեժիսորական իմաստով ներկայացման մեջ կան լավ գծված անհատ կտորներ և մոնոմենտներ, ինչպես օրինակ Կեկելի հայտնվելը վզեռոի խաղը, գեղը նետվելու նպատակով Կեկելի դուրս փախչելը և Պեպոյի խելագարության առաջ վախն ու ճիչը, Պեպոյի ուժեղ ձայնումներից հետո մուրիակը խեղդացած Չիմչիմովի առաջ նետելը, որի իմաստը շատ է ընդարձակում Պեպոյի հոգու վեհությունը և Չիմչիմովի չնչինությունը, մի հատված, որը հիմնական խորհուրդ ունի, Էվեմիայի դաշնամուրի հետ ունեցած խաղի մոմենտը, որը նրա քաղբենիության մի դիպուկ ուրվագիծ է, Շուշանի կշտամբանքից Գիքորի վազվզելն ու խոսկան երեխայի նման տնից դուրս վազելն ու չդիմանալն ձեռ վերադառնալը և այլն, և այլն:

ՍԱՐԳԻՍ ՄԵԼԻՔՍԵԹՅԱՆ

«Սովետական արվեստ», 1966

△

Սովորական ռեժիսորական հնարանք չէ, երբ ներկայացման սկսվում է Սունդուկյանի խոսքերով. «Մնա՛ք բարով, ես գնացի էն հանգի տիվ, վուրդանց ինչ աշխարքը ստեղծվել է, ջեր օչով չէ հիդ էկի»: Դահլիճի կիսամութի մեջ, օթյակների կամարների տակ հնչող Բաբկեն Ներսիսյանի հանգիստ ու խաղաղ ձայնը կարող է և թատերական էֆեկտ թվալ, սենտիմենտով համակել հանդիսատեսին ներկայացման սկզբում: Բայց սա դեռ ներկայացումը չէ, այլ միայն բնաբանը՝ բեմադրող Վարդան Ամեմյանի ընկալումն ու վերաբերմունքը՝ ասված հեղինակի խոսքերով: Իսկ կտակը Սունդուկյանի բարոյական սկզբունքների խոսացումն է, մարդկային հավատամքը, ստեղծագործական էության բանաձին:

...Ժամանակի և միջավայրի պատռանքը տալու համար բեմադրողն ընտրել է ավելի լայն պատ: Հանդիսատեսի համար դա սկսվում է ներկայացման գեղանկարչական պատկերով (նկարիչ՝ Ա. Գրիգորյանց): Պեպոյի խրճիթն ու բակը, գետի վրայի կամրջին միացող ճանապարհը՝ պտտվող բեմահարթակի վրա և քաղաքի համայնապատկերը վերջպատյով ողողված, հետո՝ Զիմզիմովի պալատի սրահները՝ կարմիր և վառվուն գույներով: Գեղանկարչական պատկերին համերաշխվում է գործողությունների ամբողջ պատրոհատրան, բեմավիճակների կոմպլեքսն՝ իր մեծ չափազծերով, որ բեմանկարը դնում է գործողության մեջ: Այս բոլորը Ամեմյանի մտածողության ոճն է: Արտաքին գործողությունների առատությունը մեծացնում է սենսպատանային-գեղանկարչական տարրը ներկայացման մեջ, կենդանացնում բեմական միջավայրը: Այստեղ պակաս հաջողված է առաջին գործողությունը և հետաքրքիր՝ երկրորդ գործողությունը: Զիմզիմովի տունը երկու պլանով՝ Զիմզիմովի ինքնագոհ երջը բեղեռածից առաջին հարկ, ծառաների ու լաքեյների վզույշ, անադմուկ իրարանցումը, վերջապես՝ այս փոքրիկ քաղքենիական աշխարհի տիրակալուհու՝ Էփեմիայի անցումները Սամսոնի կոմիկական «շքահանդեսային» ուղեկցությամբ, հյուրերի ժամանումը, գավառական մապուրկան եռին պլանում, Գիգոլու (Արմեն Խոտիկյան) շշկլված, անտեղի կերպարանքը որպես կոնտրաստ, ջութակի ձայնը և այլն: Բոլոր գծերը և ոիթմերը միահյուսվում են մեկ միասնական ոիթմի մեջ, բեմանկարը «խաղում» է հեռանկարային բոլոր դիրքերով:

Այնուամենայնիվ, այս բեմադրության համար էականը ոչ այնքան արտաքին պատկերն է, որքան կերպարների ու փոխհարաբերությունների նոր ընկալումը, կոնֆլիկտի նոր իմաստավորումը: Պեպոյի ու Զիմզիմովի փոխհարաբերությունը ապատ, բնական մարդու և աշխարհի «օրինականության» բախումն է:

...Վարդան Ամեմյանի բեմադրությունը գնացել է ոչ թե տրադիցիային հակադրվելու, այլ տրադիցիան հարըստացնելու ճանապարհով:

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1966



Զիմզիմով՝ Ա. Սարգսյան,
Էփեմիա՝ Լ. Հովհաննիսյան

△

...Մաքսիմ Գորկու «Մրրկահավը» սիմվոլիկ բանաստեղծության մեջ կա այսպիսի տող՝ «Ծովը կույծակների նետեր է ղրկում...»: Ահա մոտավոր փոթորկի այդպիսի ամպրոպային նետերից մեկն է Պեպոն: Ահա ինչպես է կերպարն ըմբռնել ռեժիսորը. Պեպոյի մեջ զգալով իսկ ժողովրդի ոչ միայն անցյալի ուժը, այլև այն ուժը, որ ապրում է այսօր էլ ու կապրի հավերժորեն: ...Մեծ է մեր Երևանագիտության վզացումը Վարդան Աճեմյանի և Սունդուկյանի անվան թատրոնի ամբողջ խմբի հանդեպ, որ նրանք նոր թատրոն-պալատի բացման օրը հնչեցրել են այն ջանել ու թովիչ ներկայացումը՝ բարձրաձայն ու հստակությունն ասելով՝ Սունդուկյանն ապրում է, Սունդուկյանը մեզ հետ է:

ԳՐԻԳՈՐ ԲՈՅԱՋԻԵՎ

1966

△

Ես «Պեպոն» տեսել եմ բառացի տարի առաջ, հանձնաժողովական թատերական օրիգինալության ժամանակ: Ներկայիս բեմադրության մեջ իմ կարծիքով ավելի շատ ընդգծված է հայկական դրամատուրգիայի դասական պիեսի սոցիալական բովանդակությունը: Դա է ներկայացման կենսական հաջողությունը... Ներկայացման մեջ դերասանների խաղը հագեցած է ներքին ոգեշնչմամբ: Ուրախ եմ, որ նորից հանդիպում ունեցա ռեժիսորական ու դերասանական բարձրարվեստ թատրոնի հետ:

ՊԱՎԵԼ ՄԱՐԿՈՎ

«Սովետական Հայաստան», 1971

△

Պեպո-Չիմշիմով կոնֆլիկտը, որ պիեսում վերծ չէ ոչ կամերայնությունից, ներկայացման մեջ սուր սոցիալական, ընդհանրացված բնույթ է ստացել: Սա է բեմադրողի՝ թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի, ինչպես նաև դերասկատարների՝ Խ. Աբրահամյանի և Ս. Սարգսյանի ծառայությունը:

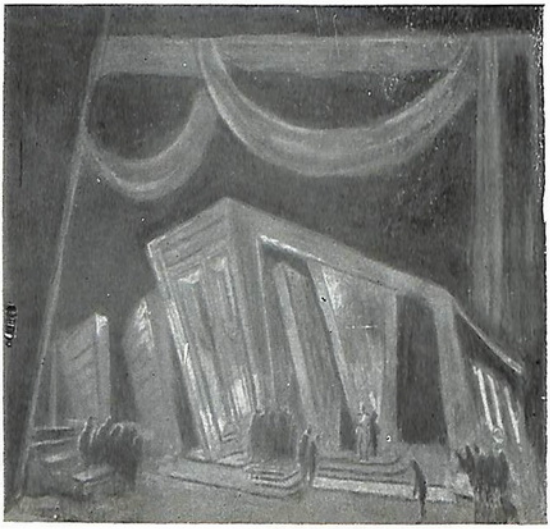
ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՈԼՈԴՈՎՆԻԿՈՎ

1971



— Ես հո մարդ սասպի՞ն...

«ԴԱՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾ»



Ձկտեների Լամիզ՝ Ա. Աբուշլաի

△

Ներկայացումն սկսվում է կանգի կիլ ու տագնապալի հնչյուններով: Եվ մինչև խաղացուիչ հնչում է կանգը, մենք բեմի պատվող հարթակի վրա տեսնում ենք հսկա, սակայն շարժունակ մի խորհրդանշական պատկերներ՝ մի տեսակ պլաստիկ թանձրուկն այն ամենի, ինչ կատարվելու է ներկայացման մեջ... Քառսային սահմռկելի կապակցությամբ շարժվող պաշտոնյաներ... Չինովնիկական չարագույժ ոհմակ, որ սրընթաց անցնում է ինչ-որ մեկի մահվան մահճի առջև քարացած մարդկանց կողքից... Ինչ-որ տեղից դուրս նետվող վիշտուկդիրով մի արարած...

Այսպիսին է Վարդան Աճեմյանի բեմադրած ներկայացման անխոս-սրընթաց և դրանով իսկ տպավորիչ նախաբանը:

Եվ նախաբանի այս դինամիկն ու սլաքաձիկ արտահայտչությունն ասես հաղորդվում են ամբողջ ներկայացմանը, ասես պայմանավորում են նրա ողջ կառուցվածքի պարզությունը, ոիթմական թեթևությունը, սուր ուղղվածությունը:

ԿԱՐԵՆ ՔԱԼԱՆԹԱՐ

«Կոմունիստ», 1966

△

...Ռեժիսորական վայրկյան սկիզբն ու ավարտը խորապես թատերային լուծում են ամեն պնեի հեղինակային նախաբանին, որը, ըստ գրական հիմքի, պետք է կաղապարվեր ներկայացումից առաջ: Սովորաբար այդ հատվածն ուշադրություն չի գրավել: Հեղինակի դատողական միջամտությունը ռեժիսորներն անհրաժեշտ չեն համարել ներդաշնակել իրենց բեմական մտածողության հետ, գրական անբաժան չեն կարողացել գտնել թատերական ձև: Այդ ձևն այսօր գտնված է. սուտ գրական հատվածը Աճեմյանը վերարտադրել է առանց խոթի, թատրոնի լեզվով: Եվ դժվար է ռեժիսորական այդ հետաքրքիր սկիզբը բացատրել, առանց հիշելու Ակիմովի լենինգրադյան բեմադրությունը, որտեղ գրական նախաբանը թատերականացվել է առաջին անգամ: Բեմ հանելով հեղինակի անունից կարդացողին և գործող անձանց, Ակիմովը խոսքի և թատերական-գեղանկարչական յուրահատուկ կոմպոզիցիայի միջոցով ցուցադրել է «աստղության տրամաբանությունը, նրա սխեմեը» (Ի. Սոլովյովա): ...Դատական ինստանցիաները, որ ցուցադրել է Ակիմովը իր բեմադրության մեջ, ըստ էության մարդկային աստղության աստիճաններն են, և ամենաբարձր կետում նա դրել է այն «խիստ կարեկոր անձին», որը սիեեում ուրիշ անուն չունի: Ո՞վ է այդ շքեղափայլ անձը: Թագավո՞րը: Դա աստղության բարձրագույն ինստանցիան է:

Աճեմյանը նախաբանը բեմականացրել է մի վոքր այլ սկզբունքով. բայց թատերական ավելի սուր ձևով: Գեղանկարչական կոմպոզիցիան այստեղ գործողության մեջ է: Առաջին պայմանական միջանցեի մեջ այստեղ համալրված են երկու միջավայր՝ Մուրմանկինների տունը անշարժ կոմպոզիցիայի ձևով և չինովնիկական դեպարտամենտը շարժման մեջ: Կանաչ մունդիրները երևի մեկ տասնյակից ավելի չեն, բայց թվում են զարմանալիորեն շատ, որ թատերական միջոցների բազմության պես անցնում են Մուրմանկինների տան միջով: Նրանք մտնում և գնում են պատերից, բայց այն պատրանքն է ստեղծվում, թե անցնում են լուսամուտների և նուրհակ պատերի միջով: Այս անչափանում իր շքեղափայլ կեղտպատանքն է ետ ու առաջ տանում հսկա կարևոր անձը: Նա հանդիսատեսի է, շքանշանների պատրաստված, գեղեցիկ և թեթևաբայլ, նրա անցումները պարզ երկրաչափական են՝ աջ, ձախ, ետ, առաջ: Այս անկուսային միապաղաղով արդեն բացահայտվում է իշխողի և իշխանության պրիմիտիվ հոգեբանությունը: ...Ներկայացման սկիզբը նույնությամբ կրկնվում է վերջում:

Մուրմանկին մեռած է, և չինովնիկների կանաչավուն երամն անցնում է նրա դիակի վրայով: Կրկնվում է նույն երկրաչափական միլանացենը. պաշտոնական քայլով անցնում է Խիստ կարևոր անձը, անցնում է զգացմունքների, արժանապատվությունների, ճակատագրերի և կյանքերի վրայով:

...Ներկայացումն իմաստավորված է որպես դրամատիկական ատիրա:

...Տեսարանների ռեժիսորական և գեղանկարչական լուծումը (նկարիչ՝ Սարգիս Արուտչյան) ատիրական է, պատկերավոր իմաստով թատերային, իմաստալից: Շարժման գրաֆեակ, գծերի խոտություն, մութ կոլորիտ, կանաչ ենուկիրներ՝ թղթերի և շագանակագույն կահույքի քառասում, իսկ Վառավիլի առանձնասենյակի արտասովոր կերպով մեծ թվացող, ծանր կաղնե դուռը նման է դագաղի կափարիչի, որ թվում է, հիմա շուռ է գալու, ճզմելու կանաչ արկերի նմանվող, երկուսուկ ծալված թշկատակնկնների ոհմակը:

...Ներկայացումը կյանքի համեմատ մոդ ատոկյուս է, սատիրա առանց ծիծաղի:

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

«Սովետական արվեստ», 1966

△

Տաղանդավոր ռեժիսորը ճիշտ ընթացքի մեջ է դրել ամբողջ ներկայացումը, սկսած վարագույրն առաջին անգամ բացվելուն նախորդող, բեմում կատարվելիք դեպքերը նախապատրաստող տագնապալից կանգերից, առաջին ընդհատ էքսպոզիցիոն տեսարանից, մինչև ներկայացման ավարտն ամփոփող վերջին լուռ պատկերը, ուր անարդար կյանքի փոթորիկ կենտրոնացած են բեմի խորքում, Մուրմանկա դիակի շուրջը, իսկ մյուս կողմը, ավելի ճիշտ՝ առաջին պլանում, կանգնած են «արդարադատության» ներկայացուցիչները՝ վերից վար: Տեսարանը խորհրդանշական է և խոսուն:

Ամբողջ ներկայացման ընթացքում ցգացվում է բեմադրող-ռեժիսորի չսփի նուրբ ցգացողությունը: Վերջինս բնավ չի խախտվում դատարանական վերնախավի, մասամբ և դատարանի կազմի, ինչպես նաև Տարելկինի կերպարի հետ կապված նյութը բացող գրոտեսկային եղանակից: ...Սարատովի և վարիտրեի մարդկանց արարքների պաշտպանական մերկացումը չի մեղմացնում նրանց հրեշավոր գործը, բայց հեշտացնում է հանդիսատեսի կողմից նրանց կատարված ոճիրների ընկալումը, ինչ-որ չափով «թեթևացնում» հանդիսատեսների վիճակը, որոնք առանց ծիծաղի կարծես կդժվարանային դիտել դատարանական հիմնարկի հեղձուձիչ մթնոլորտում խեղդամահ արվող մարդկանց կործանումը:

ԱՐՇԱԼՈՒՅՍ ԲԱԲԱՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1966

△

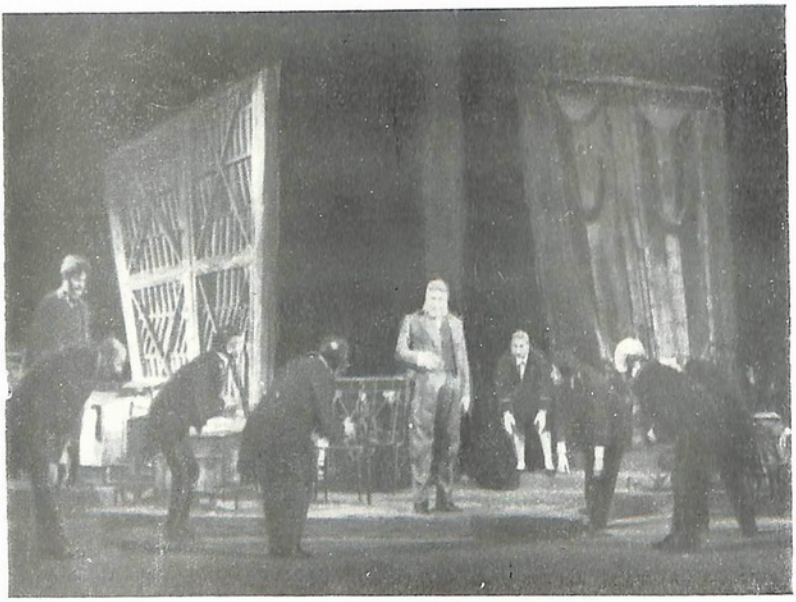
«Դատական գործ» ներկայացման մեջ հանդիպում ենք շատ հետաքրքիր ռեժիսորի՝ Վարդան Աճեմյանին: Նրա ռեժիսուրան սովոր է բարձր թռիչքների. նա այն վարպետն է, որ պետք է այդ դերասաններին: Կոնֆլիկտի առավելագույն լարվածության, վիթխարի դինամիկայի և այլաբանական պատկերավոր մտածողության ռեժիսոր, որը թերևս անհավասարակշիռ է և միշտ չէ, որ իր լուծումը հետևողականորեն անց է կացնում ամբողջ գործողության միջով, սակայն միշտ էլ վառ է ու գորեղ: Եվ Սոխովո-Կոբիլինի «Դատական գործը» թատրոնի լավագույն ներկայացումներից է:

ՆԻՆԱ ՎԵԼԵԽՈՎԱ

«Զարթուկ», 1971



Օմնգա՝ Հ. Հայրապետյան
Վառավիլե՝ Գ. Ջանիբեկյան
Տարելկին՝ Է. Էլբակյան



△

...«Դաստակի գործ» ներկայացումը, որ տրվեց ռուսական հնագույն թատրոնի բեմում, մեր մեջ վերստին հաստատեց անկեղծ դասական երկերի բարձր արժեքի գիտակցությունը, որ մոռացել էինք ինքներս: Նախ՝ շնորհակալություն այդ բանի համար, և ապա՝ թող միշտ այդպես արգասավոր լինի մեր թատերական կուլտուրաների հատազրությունակցությունը:

ԿՈՆՍՏԱՆՏԻՆ ՌՈՒԴՆԻՑԿԻ

1971

△

...Վ. Ավեյանը, որ այսօր էլ, ինչպես տասը տարի առաջ, նույն ոգևորչական ու բուռն ոճերգն է մնացել, «Դաստակի գործը» բեմադրել է ֆանտաստիկագրիչի, գրառելի, ոլորելգական ֆարսի ժանրով,—այստեղ միացել են այդ բոլորը: Սարսափարար գործ է:: Սակայն Վասալինն ու Տալեկինը կնկատի տարրին են մնում: Եվ չնայելինների աշխարհը տրան ավելի է ահռելեցուցիչ ֆանտաստիկի հատկանիշներ ձեռք բերում («Խոխոտ կարող անձը ընդհանրապես երկու չափում ունի՝ քայլում է ուղիղ և շրջվում միայն ուղիղ անկյան տակ—նյութականացված բեմական այլաբանություն), այնքան ավելի է սրվում հակադրությունը միանգամայն ոեալ, մարմնեղեն Վասալինի և այդ ամենից շրջապատի միջև: Նա՝ Վասալինը, միջանկյալ օղակ է, մարդկային կապակցող էությունն արդեն բյուրոկրատական մեքենայի և Մուրոմսկա միջև: Վասալինին այդպես է խաղում Ջանիբեկյանը: Նա բավարում է, և այդ տեսարկից յուրաքանչյուրով դառնում է անհրա-

ժեշտ կողմը—մեկով՝ Մուրոմսկուն, մյուսով՝ Տարելկինին, երրորդով՝ իշխանին, չորրորդով, իհարկե, «Խիստ կարևոր անձնավորությանը»: Բայց և այնպես, նա մարդ է, ոչ թե անկենդան պաուկեր, ուստի կառավարում է ամենքին և օգտվում ամեն ինչից:

Վճռորոշ բեմավիճակ. Վառարինը կանգնած է «Կարևոր անձի» թիկնաթոռի եռևում այն պահին, երբ գերատեսչությունում ընդունում են Մուրոմսկուն: Ընդունելությունը կատարում է «Կարևոր անձը», բայց, ինչպես հասկանում ենք, ղեկավարողը այնուամենայնիվ նա է՝ Մաքսիմ Կուզմիչ Վառարինը. նա դիմահարդով հուշում է Մուրոմսկուն, թելադրան տվյալներում, թե ինչպես պետք է հասկանալ «Կարևոր անձին»: Այսպես բեմավիճակը ծնունդ է առնում սոցիալական իմաստից և հոգեբանական վիճակից: Այն կորված չէ կյանքից, և ոչ միայն թատրոնում: Բավականակից է նրա ձևը:

Իսկ սա էլ հենց ժամանակակից թատերական մտածողության տարր է:

...«Դատական գործի» բեմաշխարհը խտացված է մինչև վերջ: Նրա գործունեությունը ռեժիսորական այն կանոիենան է, այն անընդմեջ ընթացքը, որ հատուկ է Ա.Ճեմյանին: Նա ունենում է պարադոքսային, վիճաբանության տեղիք տվող լուծումներ, սակայն չի հանդուրժում ոչ մի հեղհեղուկ, ճապաղ, կիսկատար բան:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՎՈԲՈԴԻՆ

«Տևատր», 1971

△

Վ. Աճեմյանը, Սուդակյանի անվան թատրոնում բեմադրելով Ա. Սուխովո-Կոբիլինի «Դատական գործը», ստեղծել է մի ուրիշ աշխարհ՝ «փոքր» մարդու ողբերգական դատապարտվածության աշխարհը: Ռեժիսորը կարողացել է ցույց տալ հին Ռուսաստանի չինովնիկական հիերարխիայի ողջ հակահումանիկյմը: Եվ կրկին պատմական որոշակի իրադարձության միջից հառնում է մեծ ընդհանրացումների մի պատկեր՝ չինովնիկի և դրամի, բյուրոկրատի և կապիտալի միացությունը խեղդում է ամեն մի կենդանի բան: Բայց չկան հաղթողներ այն ատոիճանների վրա, որոնցով բարձրանալ է ձգտում յուրաքանչյուրը՝ կոխոտելով ու ցած նետելով ներքևինիներին: Որովհետև յուրաքանչյուրից վեր կա էլի մեկը, ավելի բարձր կանգնածը: Ա. Սուխովո-Կոբիլինի մերկացնող ուժը, որ այդ մոտեցումով են բացահայտել հայ ռեժիսորն ու դերասանները՝ Գ. Ջանիբեկյանի գլխավորությամբ, մնում է և այսօր՝ նմանություն հարուցելով այն «գործի» հետ, որով պրպված են ժամանակակից «խիստ կարևոր անձինք» Արևմուտքում:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՈԼՈԴՈՎՆԻԿՈՎ

«Տևատր», 1974

△

Որ իրոք մեծ ռեժիսոր է Վարդան Աճեմյանը, ավելի բացահայտ երևաց Սուխովո-Կոբիլինի «Դատական գործ» բեմադրության մեջ: Այստեղ մեկ անգամ ևս հաստատվեց, որ այսօր մեր թատրոնն ու իր գլխավոր ներկայացուցիչները չեն հեռացել ոչ Ստանիսլավսկու հոգեբանական ռեալիզմից, ոչ 20-ականների սովետական թատրոնի առաջադեմ ժառանգությունից: ...Մեր մայրաքաղաքի շարքային հանդիսատեսը մեծ հետաքրքրությամբ էր հետևում ներկայացմանը, իսկ մասնագետները դիտում էին ակնածանքով:

ՎԼԱԴԻՄԻՐ ՊՐՈՀԱԶԿԱ

«Սովետական արվեստ», 1976 Պրահա

△

Սլովակյան թատերական հանդիսատեսի սրտին մոտ էին ատոիրական այն հնարամիտ պատկերումները, որ չափազանցնելով բեմում վերարտադրվող դեպքերի և դեմքերի սրատպին նկարագիրը, բնավ էլ չէին խախտում արտահայտվող աշխարհի ճշմարիտ էությունը: «Դատական գործում» Աճեմյանը մեծերկոդյան չափանիշներով է առաջնորդվել: Եվ դա թարմացրել է հինավուրց թատերգության բեմական հնչեղությունը, դարձրել այն ավելի արդիական, ավելի դիպուկ հասցեագրված և ատույգ ընկալվող:

ԱՆՏՈՆ ԿՐԵՏ

«Սովետական արվեստ», 1976 Բրատիսլավա



Մի պահ երաոր գործողությունից

«ԱՇԽԱՐՀՆ, ԱՅՈ, ՇՈՒՌ Է ԵԿԵԼ»



Մարզար՝ Գ. Չաճիբեկյան
Դեմանկար՝ Վ. Աճեմյանի

Բեմադրողը գտել է Ա. Պապայանի վոդևիլը հնչեցնելու կարծես միակ հնարավոր բեմական ձևը: Միայն առաջին հայացքից կարող է տարօրինակ թվալ, թե ինչու նա պիեսի կենցաղային բնույթին տվել է արտագծության հակառակ բարձրաշունչ-ռոմանտիկական լուծում: Հենց դրա շնորհիվ է, որ պիեսի գործողությունը կորզվել է գետնից, մտել մարդկային հարաբերությունների ավելի բարձր, վերկենցաղային ոլորտ: Ահա ինչու վարպետ Մարգարի երեք տղայի պատի հանդեսը ֆինալում ընկալվում է ոչ իբրև քաղցրահամ երջանիկ վախճան, որ վատուց ի վեր ձանձրացրել է ամենքին, ոչ իբրև օպերետային վլուրճալի ավարտակետ, այլ իբրև փառաբանություն բանվոր մարդու և նրա արդար վաստակի, նրա բարոյական հաղթանակի: Մեծ հարսանիք՝ Երևանով մեկ: Ահա ինչու նույնիսկ ամենապաթետիկ երաժշտությունը՝ Մենդելսոնի «Հարսանեկան քայլերգը» պատեղ հնչում է ըստ արժանվույն: Ինչ կա որ՝ թող հնչեն շեփորները ի պատիվ նորին մեծության բանվոր դասակարգի:

Ես չեմ հիշում մի ուրիշ ներկայացում, ուր մասնակցության էֆեկտն այնքան ակներև լինի, որքան այստեղ: Հանդիսատեսը, որ ներկայացման ընթացքում իրեն զգում է կատարվող գործողության որպեսում ֆինալում արդեն ոգևորվում է այնպես, որ մղվում է բեմ, անհարմար որ չէզա կգնա կխառնվի բեմի մարդկանց:

Այսպես է անէանում բեմական տուփի չորրորդ պատը:

ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ

«Սովետական արվեստ», 1967

△

Նոթար՝ Ա. Աարյան
Դեմանկար՝ Վ. Աճեմյանի



Ռեժիսորական մանրամասներն ամբողջ ներկայացումից թափվում են, ինչպես առատության եղյուրից: Պետք էր շատ երիտասարդ լինել՝ ստեղծագործության մեջ այդքան շռայլություն և ինքնավստահություն հանդես բերելու, թատրոնի առաջարկած նույնիսկ ամենամիամիտ դրությանը հաղթահարելու «միամտություն» ունենալու և իր հավատով թատերախումբը, սպա և հանդիսատեսը համակելու համար: Այդ երիտասարդ ռեժիսորը վարպետներկուսը բոլոր Վարդան Աճեմյանն է (հոբելյան էլ չի անում, որ տարիքն իմանանք): Արվեստի երկար ճանապարհ անցած արվեստագետը կարծես թե պիտի գերադասեր գործ ունենալ դասական այլևքների, համենայն դեպս՝ անառարկելի հաջողություն խոստացող պիեսների հետ: Բայց նա ընտրեց կատարելիությունից հեռու մի պիես, որի բեմական հաջողությունը կախված տուկ էր առնչում ընդհանուր մինչև պրեմիերաի օրը: Ստացված արդյունքն անակնկալ եղավ, ոմանց համար՝ հաճելի, ոմանց համար՝ ոչ այնքան...

Նորաբար մայրիկը իր տարեքի մեջ է...



△

Սունդուկյանի անվան թատրոնն բեմում ծնունդ առավ Աշուղ Պապոյանի «Աշխարհն, այո, շատ է եկել» ուրախ կատակերգությունը: Բեմադրող ռեժիսոր Վ. Ադեյանը, նկարիչ Ս. Արուտչյանը կարողացել են ներկայացմանը այնպիսի արդիական շունչ հաղորդել, որ բեմի հավատի մթնոլորտը հանդիսատեսների ամենագնծուն վերաբերմունքն է հարուցում ծիծաղում են նրանք, ծափահարում, մի խոսքով, մասնակցում են ներկայացման դեպքերին:

...Ներկայացման առնական բնույթը ավելի վառ է արտահայտվում այն բանի շնորհիվ, որ հանդիսանքը տեղի է ունենում նոր ու գեղեցիկ շենքում: Մտնում ենք թատրոն և հիանում հոյակապ դրմանկարներով, վիթխարի պանոյով, որ Մարտիրոս Սարյանի վրձինն է ստեղծել...

ՎԼԱԴԻՄԻՐ ՊԻՄԵՆՈՎ

«Պրավդա», 1967

▲

...«Բեկում» պատմա-հեղափոխական խոշոր կտավի բեմադրությունից հետո Վարդան Ադեյանը, որ ինքնուրույն պիեսներ ստեղծելու և բեմադրելու հարուստ փորձ ունի, սաճեռնի լրջությամբ ու խնամքով դիմեց Պապոյանի պիեսին: Նրան չվախեցրին պիեսի թերությունները, որ հաղթահարեց իր ռեժիսորական տաղանդի շնորհիվ: Նա տեսավ պիեսի առողջ հիմքը, որի վրա կարելի էր ստեղծել բեմական արժեքավոր մի գործ:

ԱՐՏԱՇԵՍ ԲԱԲԱՅԱՆ

«Կոմունիստ», 1967

△

...Վ. Ադեյանի տաղանդի առաջին չափանիշներից մեկը, գուցե և գլխավորը, դերասանի «ներհյուծ» ուժերի որոնումն է, նրան նորանոր *փորձությունների* ենթարկելը նույնիսկ այն դեպքում, երբ պատկառելի տարիքը պատրաստ է արդեն արվեստի երիտասարդության նոր պտղաբերությունը: Իրենց փայլուն դերակատարումներով Արուս Ասրյանը և Գուրգեն Ջանիբեկյանը վերստին հաստատեցին այն ճշմարտությունը, թե բեմի վրա ծերանալ չկա, եթե արվեստը հոգու մեջ է, այլ ոչ կեցվածքի, եթե խոսքը, շուրթերին հասնելուց առաջ, տատապել, չարչարվել է պետք իր միակ ու ճշմարիտ հնչեղությանը հասնելու համար: Դժվար է բոլորին ինքնուրույնություն տալ, պահպանելով նաև իր ինքնուրույնությունը: Վ. Ադեյանը նաև այս բեմադրությունում է հավատարիմ մնացել իր տաղանդի հատկանիշներին... Դժվար է բեմ հանել այնպիսի մի ծիծաղ, որից հետո հանդիսականը չասի. «իսկ ինչո՞ւ ծիծաղեցի»: Այն ծիծաղը, որ բեմական մարմնավորում է առացել աունդուկյանցիների ջանքերով, ուրիշ է: Թատրոնից դուրս գալիս հանդիսականը միայն մի բան կարող է ասել. *պետք էր ծիծաղել:*

ՎԱՉԳԵՆ ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1967



Այսպես է ավարտվում ներկայացումը

«ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՆԱԽԱԳԱՀԸ»



Անիմ՝ Բ. Ներսիսյան,
Մյասնիկյան՝ Ս. Աբրահամյան

Տեսարան առաջին գործողությունից.

△

Այս ներկայացումը թատրոնի հաջողությունն է, և ես այն պիտեցի մեծ հետաքրքրությամբ: Այստեղ հշմարտացի են վերարտադրվում Հայաստանում սովետական իշխանության հաստատման առաջին տարիները: Ամբողջ ներկայացման միջով անցնում էր մեր ժողովրդի լավագույն հատկություններից մեկը՝ նրա կենսասիրությունը: Հումորը ոչ միայն չի թուլացնում պիեսի ողբերգականությունը, այլ ուժեղացնում է այն: Ինձ հետ միասին ներկայացումը դիտում էին թռներս, և ես զգում էի, թե ինչպիսի հպումներով ու պատանեկան հետաքրքրությամբ էին դիտում բեմում կատարվող դեպքերը:

ԱՆԱՍՏԱՍ ՄԻԿՈՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1971

△

...Պատահական չէ, որ Սունդուկյանի անվան թատրոնը երկար տարիներ եղել է և այսօր էլ մնում է հայ արդի թատերագրության լաբորատորիան: Այս շնորհակալ գործում մեծ դեր է խաղացել ու խաղում է սովետական ակադեմիայի ռեժիսոր Վարդան Ադեմյանը: Հենց նա աջակցեց Զ. Դադյանին առելծելու «Հանրապետության նախագահը» բեմական երկը:

Նրա ներկայացումը բազմաֆիգուր կտավ է՝ հատկապես գծված և ավարտուն անհատական դիմանկարներով:

Մ. ՄԻՐՈՆՈՎ

«Սովետական կուլտուրա», 1971

ժեշտ կողմը—մեկով՝ Մուրոմսկուն, մյուսով՝ Տարեկինին, երրորդով՝ իշխանին, չորրորդով, իհարկե, «Խիստ կարևոր անձնավորությանը»: Բայց և այնպես, նա մարդ է, ոչ թե անկենդան պաշտեր, ուստի կառավարում է ամենքին և օգտվում ամեն ինչից:

Վճռորոշ բեմավիճակ. Վառավինը կանգնած է «Կարևոր անձի» թիկնաթոռի ետևում այն պահին, երբ գեներալ-նչությունում ընդունում են Մուրոմսկուն: Ընդունելությունը կատարում է «Կարևոր անձը», բայց, ինչպես հասկանում ենք, ղեկավարողը այնուամենայնիվ նա է՝ Մաքսիմ Կուզմիչ Վառավինը. նա դիմահաղով հուշում է Մուրոմսկուն, թելադրելով տվյալ պահին, թե ինչպես պետք է հասկանալ «Կարևոր անձին»: Այսպես բեմավիճակը ծնունդ է առնում սոցիալական իմաստից և հոգեբանական վիճակից: Այն կտրված չէ կյանքից, և ոչ միայն թատրոնում: Բովանդակալից է նրա ձևը:

Իսկ սա էլ հենց ժամանակակից թատերական մասնագիտության սարր է:

...«Դատական գործի» բեմաշխարհը իատացված է մինչև վերջ: Նրա գործունեությունը ռեժիսորական այն կանխիենան է, այն անընդմեջ ընթացքը, որ հատուկ է Ակեմյանին: Նա ունենում է պարադոքսային, վիճաբանության տեղիք տվող լուծումներ, սակայն չի հանդուրժում ոչ մի հեղհեղուկ, ճապաղ, կիսկատար բան:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՎՈԲՈԴԻՆ

«Տևատր», 1971

△

Վ. Ակեմյանը, Սուդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրելով Ա. Սուխովո-Կոբիլինի «Դատական գործը», ստեղծել է մի ուրիշ աշխարհ՝ «փոքր» մարդու ողբերգական դատապարտվածության աշխարհը: Ռեժիսորը կարողացել է ցույց տալ հին Ռուսաստանի չինովնիկական հիերարխիայի ողջ հակահումանիզմը: Եվ կրկին պատմական որոշակի իրադարձության միջից հառնում է մեծ ընդհանրացումների մի պատկեր՝ չինովնիկի և դրամի, բյուրոկրատի և կապիտալի միացությունը խեղդում է ամեն մի կենդանի բան: Բայց չկան հաղթողներ այն աստիճանների վրա, որոնցով բարձրանալ է ձգտում յուրաքանչյուրը՝ կոխոտելով ու ցած նետելով ներքևինններին: Որովհետև յուրաքանչյուրից վեր կա էլի մեկը, ավելի բարձր կանգնածը: Ա. Սուխովո-Կոբիլինի մերկացնող ուժը, որ այդ մոտեցումով են բացահայտել հայ ռեժիսորն ու դերասանները՝ Գ. Ջանիբեկյանի գլխավորությամբ, մնում է և այսօր՝ նմանություն հարուցելով այն «գործի» հետ, որով պրաղված են ժամանակակից «խիստ կարևոր անձինք» Արևմուտքում:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՈԼՈԴՈՎՆԻԿՈՎ

«Տևատր», 1974

△

Որ իրոք մեծ ռեժիսոր է Վարդան Ակեմյանը, ավելի բացահայտ երևաց Սուխովո-Կոբիլինի «Դատական գործ» բեմադրության մեջ: Այստեղ մեկ անգամ ևս հաստատվեց, որ այսօրվա հայ թատրոնն ու իր գլխավոր ներկայացուցիչները չեն հեռացել ոչ Ստանիսլավսկու հոգեբանական ռեալիզմից, ոչ 20-ականների սովետական թատրոնի առաջատար ժամանակագրությունից: ...Մեր մայրաքաղաքի շարքային հանդիսատեսը մեծ հետաքրքրությամբ էր հետևում ներկայացմանը, իսկ մասնագետները դիտում էին ակնածանքով:

ՎԱԼԴԻՄԻՐ ՊՐՈԽԱՉԿԱ

«Սովետական արվեստ», 1976 Պրահա

△

Սլովակյան թատերական հանդիսատեսի սրտին մոտ էին սոցիալական այն հնարամիտ պատկերումները, որ չափազանցելով բեմում վերարտադրվող դեպքերի և դեմքերի արտաքին նկարագիրը, բնավ էլ չէին խախտում արտահայտվող աշխարհի ճշմարիտ էությունը: «Դատական գործում» Ակեմյանը մեյերխոլդյան չափանիշներով է առաջնորդվել: Եվ դա թարմացրել է հինավուրց թատերգության բեմական ինչեությունը, դարձրել այն ավելի արդիական, ավելի դիպուկ հասցեագրված և ստույգ ընկալվող:

ԱՆՏՈՆ ԿՐԵՏ

«Սովետական արվեստ», 1976 Բրատիսլավա



Մի պահ ներքո գործողությունից



Մամիկ՝ Ա. Աարյան
Օձես՝ Մ. Մկրտչյան

Եվ եթե ստացածդ տպավորությունները դառնում են մի ամբողջություն, ապա տեսնում ես մեկնաբանման այն նրբությունը, բարեպաշտությունը, ուր միաձուլվում են կատարվող իրադարձության և՛ լրջությունը, և՛ քաղաքական կարևորությունը, և՛ հումորը, և՛ պաթետիկան, և՛ էպիկականությունը:

Անկիրթելով իմ, ինչպես նաև իմ բարեկամների զգացածը, որոնց հետ փոխանակել ենք մեր ստացած տպավորությունները, ցանկություն է առաջանում ասելու, որ դա լայն կտավի, մեծ համայնապատկերի ներկայացում է:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՇԱՏՐԻՆ

«Գրական թերթ», 1971



Գեվար Ի. Երկրից հեռանալ...

«ԱՄՈՒՍԻՆՆԵՐ»



Նկարին՝ Մ. Մուրադյան
Մարգարիտ՝ Մ. Միմոնյան
Աստյուհ՝ Լ. Առուշանյան

△

«Ամուսիններ» պիեսի երևույթը Սունդուկյանի անվան նյութին և նրա անունը կրող թատրոնի ընթացիկ խաղացանկում փոքր-ինչ արտասովոր թվաց: Բանն այն է, որ պիեսի խորագիրը շարքային հանդիսականին գրեթե ոչինչ չէր ասում, իսկ թատրոնի մարդկանց և գրականագետների շրջանում այդ կատակերգությունը պարզապես բարի համբավ չունի: Ծանր են թվում թեման, առաջ քաշած գաղափարական հարցերը: Եվ ահա, փորձ է կատարվել ստեղծված թյուր կարծիքը փարատել, Սունդուկյանի մի պիես ևս սեփականացնել, այսինքն այդ Սունդուկյանին էլ բերել իր տուն:

Դրա համար պետք էր խորանալ պիեսի անթափանցելի թվացող, երբեմն էլ խիստ թափանցիկ ծալքերի մեջ: Որտե՞ղ է Սունդուկյանը իրեն նման և որտե՞ղ է ինքն իրենից հեռացել և ինչո՞ւ: Կատակերգության ո՞ր գծերն ունեն կամ կարող են ունենալ արդիական հնչեղություն և ինչո՞վ դրանք կարող են հետաքրքրել, թերևս մտահոգել ժամանակակից հանդիսականին:

Բնական է, որ նման հարցեր բեմականորեն պարզելու համար թատրոնը պարտավոր էր պիեսը ստեղծագործաբար վերանայել, հաղթահարել նախ և առաջ բանաիրական և բեմադրական բնույթի մի շարք լուրջ դժվարություններ, այսինքն թատերական իր տարբերակը ստեղծել: Առանց դրան հավիվ թե հնարավոր լիներ պատկերացնել «Ամուսինների» վերադարձը ժամանակակից բեմ:

...Տվյալ դեպքում թատրոնը կատարել է շատ կողմերով բարդ ու բազմակողմանի ստեղծագործական աշխատանք: 1972-ի ամբողջ աշնանը Վ. Աճեմյանը սրբագրումներ էր մտցնում ներկայացման մեջ, փոփոխում դերակատարներին, կատարում տեսարանների տեղաշարժեր: Դրանց մասին գեթ մոտավոր պատկերացում կազմելու համար պետք է համառոտակի անդրադառնալ պիեսի գրական ու բեմական պատմությանը, հանուն ճիշտ գնահատության այն շնորհակալ գործի, որ թատրոնի հրատարակած ծրագրում կոչվում է «պիեսի բեմադրական տարբերակ»:

Ի՞նչ բան է դա:

1972-ի հուլիսի 9-ի համարում, այսինքն ներկայացման պրեմիերայի հաջորդ օրը «Սովետական Հայաստան» օրաթերթը հրապարակել է իր թղթակցի հարցապրույցը Վարդան Աճեմյանի հետ, ուր ասված է. «Ես, իբրև բեմադրության ղեկավար և բեմադրության այս տարբերակի մշակող, շատ աննշան շտկումներ եմ արել, իհարկե, բոլորովին չաշխատելով պիեսը, ինչպես ասում են, դարձնել «ժամանակակից»:

...Տվյալ դեպքում կատարված է ակադեմիական թատրոնի պահանջներից բխող գրական և ռեժիսորական բնույթի սրբագրական լրացուցիչ աշխատանք:

Երբ ուշադրությամբ ծանոթանում ես թատրոնի ստեղծած գրական տարբերակին և նրա բեմադրությանը, գալիս ես այն եզրակացության, որ թատրոնն իր առջև խնդիր է դրել ցույց տալ, որ Սունդուկյանը յուրովի հիմնադիրն է նաև հետսունդուկյանական դրամատուրգիայի, նրա կարգացման ուղենիշը, և որ Շիրվանզադեի թատերգության արմատները այստեղ են թաղված, թե ինչպես **Սունդուկյանին նախ՝ Սունդուկյանն է հաջորդել և ապա նոր՝ եկել են մյուսները:** Դա երևում է ոչ միայն պիեսի վերանայման ու մեկնաբանության, այլև ռեժիսորական ձեռագրի, ոճի, ներկայացման ամբողջ կերպարի մեջ:

...Պետք է ավելացնեմ, որ շատ ու շատ հատվածներում խմբագրված է պիեսի լեզուն, կտված է հնաոճությունից և

հնաձևությունից, ինչպես օրինակ, *բարեկամուհիք՝ բարեկամուհիներ, վծռպիճցամ՝ վծռպիճց* և այլն: Առհասարակ ներկայացման մեջ մանրամասների վերարտադրությունը դրված է ռեժիսորական այնպիսի հնոտությամբ, գունեղագների ցուցադրման այնպիսի ապահիչ կառուցելությամբ, որ միջավայրի և գործող անձանց սինթետիկ պատկերի առեղծումը հանդիսականի համար տեղի է ունենում հրամարաբար:

...Ժամանակներն այնքան վտանգավոր չեն, որքան այդ ժամանակների մարդիկ. նույնիսկ Աբելի նման առաքինները, որոնք բեև գայլ չեն, բայց ապրում են գայլի սխորժակով. ահա կերպարից առացված ընդհանուր տպավորությունը: Սամսոնյանի ծառան սիրտ ուրերն է արտյում, իսկ Սամսոնյանը՝ Աբելի այտերը: Սա և՛ պատշաճական է, և՛ արգահատելիորեն ցավալի: Եվ՛ պատշաճական է, և՛ ծանր է նաև այն տեսարանը, երբ Աբելը ներկայանում է Մարգարիտին իբրև խաղաղության քարոզիչ, իսկ կրծքից կախված է շրանշանի նման մի բան: Այդ հատարակարում կատակերգական պատկեր կարող են արժանանալ նաև Աբելի նման մարդիկ, որ ապրատվելի է, թեև առաջին հայացքից թվում էր, իրոք, պատշաճական:

...Առհասարակ ներկայացումը թե որպես ռեժիսորական բարձր մտածողության արդյունք, թե մի շարք ինքնատիպ դերակատարումների առումով և թե որպես հայ դրամական երկի հայտնագործում թատերական ուժեղ պրոշը վրան: Աշխատում կա Մոլիերի տուն, Սարոյանի տուն: Մենք էլ Սունդուկյանի տուն ունենք: «Անուշիների» այս բեմադրությունը, որքան էլ առանձին հատվածներում վիճելի կամ խոցելի թվա, ակադեմիական բնույթի աշխատանք է՝ ակադեմիական թատրոնին վայել: Սունդուկյանի հարստա ժառանգությունից այսօր մի արժեք ևս փրկված է...

ԼԵՎՈՆ ԽԱԼԱՓՅԱՆ

«Սովետական՝ գրականություն», 1974



Էլիզ՝ Լ. Հովհաննիսյան
Պետրոսի՝ Հ. Հովհաննիսյան
Սամսոնյան՝ Բ. Ներսիսյան

Տեսարան Լեոյի գործությունից

«ԻՖԻԳԵՆԻԱՆ ԱՎԼԻՍՈՒՄ»



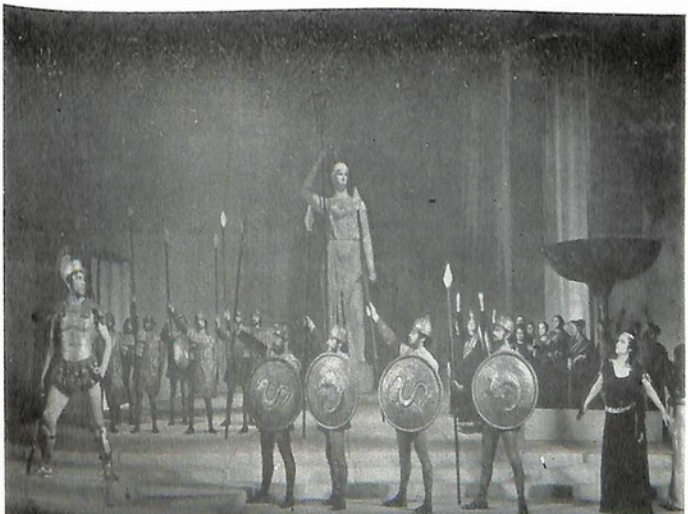
△

Ներկայացման հեղինակներին ոչինչ ավելի չի մտահոգել, քան երկի արդիական մեկնաբանության և նրա ոճի բեմական համաչափը գտնելու խնդիրը: Բեմադրող Վ. Ահեկյանը և ռեժիսոր Հ. Աշուրյանը շատ բան են արել այդ նպատակին հասնելու համար: Բեմադրողը, լավ խմբագրով, որ անտիկ ողբերգությունը չի սիրում մանր դեպատավորում, ներկայացմանը տվել է մոնումենտալ ամբողջական լուծում: Երկի խճճառային և հուզական ճիշտ շեշտավորում, գործող անձանց հարաբերությունների առույգ ասիմետրիա, խճճառայից խոսք. սրանք ասես մի շնչով բեմադրված այս ներկայացման արժանիքներն են:

Բանդակագործ Ն. Նիկողոսյանը բեմը ձևավորել է նույն մոնումենտալության սկզբունքով, առանց մանր դետալավորման, գործողության միջավայրին տալով մի տիրապետող շեշտ, որ Արտեմիս դիցուհու արձանն է: Գործողությանը հուզական գունավորում է տալիս Ալ. Ահեմյանի գրած երաժշտությունը, որ շատ համեստ է գործի դրված միջոցներով, բայց և տպավորիչ:

ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1975





«ԻՖԻԳԵՆԻԱՆ



Իֆիգենիա՝ Շ. Թոխմախյան,
Կլիտեմնեստրա՝ Լ. Հովհաննիսյան
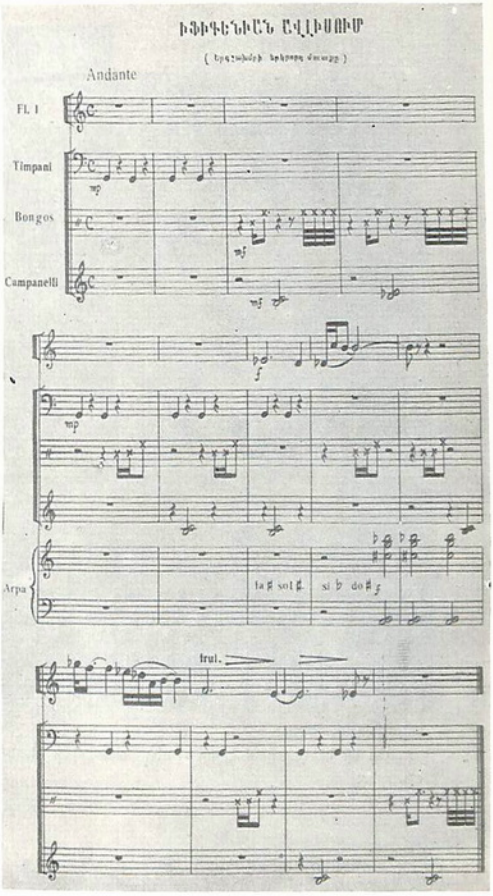
ԱՎԼԻՍՈՒՄ»

△

...Բեմադրողը՝ Սովետական Միության ժողովրդական արտիստ Վարդան Աճեմյանը, և ռեժիսորը՝ Հայկյա Աշուդյանը, դիմելով խոր հնության դրոշմ կրող այս դրամատիկական երկին, ձգտել են հիմնականում հարազատ մնալ անտիկ թատրոնի ոճին ու ոգուն, համոզված, որ նրա գաղափարական միտումը առանց «կռպիտ» միջամտության էլ կհասնի մեր հանդիսատեսին: Բեմադրության մեջ հարմոնիկ միասնությամբ են հանդես գալիս խոսքը, երաժշտությունը, մասամբ և պարը: Հետաքրքրություն է հանդես բերվել խորի օգտագործման մեջ: Դրա մասնակցությունը առավել ակտիվացնելու համար բեմադրողները այն տրոհել են երկուսից ավելի ենթախմբերի, որոնք կզգայուն վերաբերմունք են դրսևորում դերասանների խոսքի ու պարզման նկատմամբ: Եվ սակա, խորի ակտիվությունն ու շարժունությունը մնծապես ապրել է ներկայացման տեսլի վրա: Խորը ոչ թե բաժանում է դերերգության հատվածները, այլ միացնում, ձուլում: Դրա շնորհիվ էլ ողջ ներկայացումը ծավալվում է այնպիսի թափով, որ նորություն է այսօրվա հանդիսատեսի համար: Եթե ուզան ավելացնենք բեմադրողների սևեռուն ուշադրությունը գույնի ու ձայնի նկատմամբ, հասկանալի կդառնա այն ապավոնությունը, որ թողնում է «Իֆիգենիան Ավլիսում» ողբերգության բեմադրությունը մեր ակադեմիական թատրոնում:

ՆՇԱՆ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ·

«Գրական թերթ», 1975



Ալ. Աճեմյանի ճատագրերից



Ագամեմնոն՝ Բ. Ներսիսյան
Իֆիգենիա՝ Շ. Թոխմաճյան
Կլիտեմնեստրա՝ Լ. Հովհաննիսյան

«ԾԱՆՐ Է ՀԻՊՈԿՐԱՏԻ ԳԼԽԱՐԿԸ»



Ռեժոսի՝ Բ. Ներսիսյան
Վաոուժան՝ Ս. Սարգսյան

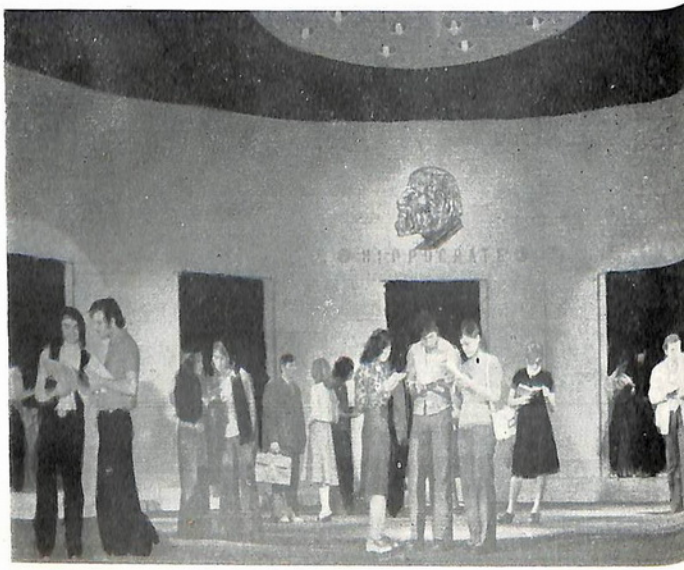
△

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի նոր բեմադրությունը.... սկսվում է վարագույրը բացվելուց առաջ: Եվ շարունակվում է վարագույրը փակվելուց հետո էլ: Ովքեր գալիս են ներկայացումը երկրորդ անգամ նայելու՝ պատմում են առաջին անգամ եկողին, կամ էլ իրար հետ մըրքեր են փոխանակում Վարդգես Պետրոսյանի պիեսում արծարծվող հարցերի շուրջը: Նույնը՝ ներկայացումը ավարտվելուց հետո:

...Սա մի ներկայացում է, որ չունի անաարբեր հանդիսատես:

...Թատերագրի միտքը գործում է սուր, բանկումներով, դիպուկ, հումորով, տեղ-տեղ երգիծական խայթով: Հանդիսատեսը արձագանքում է պատանց, քանի որ հեղինակը խոսում է նրա սրտից: Սրամիտ ձևակերպումներ և պատահաիպություններ կան, որ երևի բեմից կյանք կանցնեն և կատարածվեն:

Ոչ մի հակասություն չկա պիեսի հեղինակի և բեմադրող ռեժիսորի միջև: Նույն մոտեցումը, նույն պաթոսը: Նույն մտածելակերպը:



Քննարկումից առաջ...



Դիլաճյան՝ Հ. Գալոյան, Քննիչ՝ Վ. Եղշատյան, Իշտուհի՝ Բ. Ներսիսյան

Վարդան Ահեմյանը մի կողմից ընդգծել է պիեսի հրապարակախոսական ոգին, մյուս կողմից՝ բանաստեղծական շունչը: Նա բնորոշ բեմալիճակներ է ստեղծել, որպեսզի հրապարակախոսական և քնարական շեշտերը չհակադրվեն միմյանց, այլ միահյուսվեն, լրացնեն իրար: Եվ թատերագիրը ռեժիսորին տրամադրում է առատ նյութ: Լիլիթի դատողությունները, օրբան էլ հուզական, տեղ-տեղ բաղաքացիական շեշտեր ունեն: Իսկ Պատկանյանը, որ պիեսի հիմնական գաղափարն է կրում, բացահայտ հրապարակախոսական տեսարանների կողքին ունի այնպիսի պահեր, որոնք լի են կատարվածը հակակշռող առանձնի խոհերով: Այդտեղ կա և՛ հնացում, և՛ դատապարտում, մի խոսքով՝ հոգեկան հակասական վիճակ: Պատկանյանը դրամատիկական լարված իրավիճակները դիտում է կողքից, մեկ միջամտում, մեկ հեռացրքվում, երբեմն էլ մենմենայն մնալով կատարված դեպքի վերլուծությանը է պատվում:

Բեմադրող ռեժիսորն իր նպատակին հասած չէր լինի, եթե չստեղծեր ուսանողական կյանքի հարատաս պատկեր: Ուսանողական մթնոլորտը զգացվում է առաջին իսկ պատկերից, երբ վինված տեսերով, ուսանողական ձեռնարկներով, ապագա բժիշկները պատրաստվում են քննությանց մտնելու:

Լինելով մասնագիտական տեսարանների վարպետ, Ահեմյանը հակադրել է միմյանց առաջին տեսարանի ջնջոց, վարպետությունը և այն լրջությունը, որով շնչում է վերջին տեսարանը, երբ Վարուժան Պատկանյանի հուսիչ խոսքը հիշեցնում է կյանքի ու մարդկանց հանդեպ ունեցած քաղաքացիական պարտքի մասին:

Հակա բեմ, մի փոքրիկ սեղան, մեկ կամ երկու աթոռ և ապատ տարածություն՝ օրբան ուզես:

Մարդկանց տեղաշարժերը բեմում առանում են մեծ ազատություն:

Բեմը դառնում է ամբիոն:

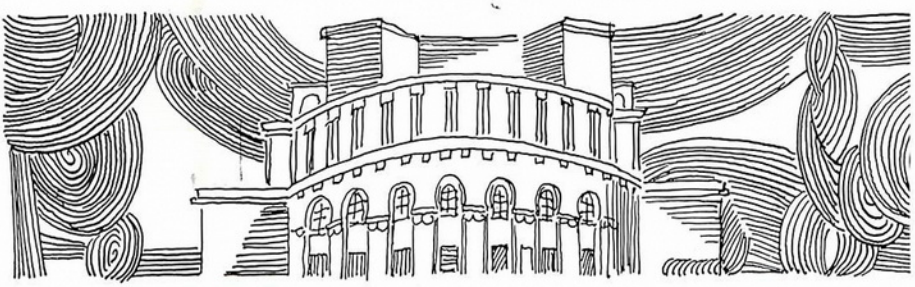
Ներկայացումը վերածվում է ասուլիսի:

Ի տարբերություն այլ ներկայացումների՝ այստեղ խոսքը մղվում է նախապես, խոսքը մնում է հետին պլանում: Շնորհիվ դրա, խոսքը, միտքը, խնդասը դառնում են տիրապետող:

Գործող անձանց փոխադարձ շփումով չէ, որ կապ է հաստատվում հանդիսատեսի հետ: Ընդհակի, անմիջական կապ կա կերպարի ու հանդիսատեսի միջև: Տարվերտությունն այնպես է, ասես հանդիսատեսը ներկա է մարդերի փոխհանդիպմանը և կամեցած ժամանակ կարող է ասել իր խոսքը:

ՌՈՒԲԵՆ ՉՈՐՅԱՆ

«Գրական թերթ», 1976



Քանի դեռ ապրում եմ աշխարհում, չեմ կարող մոռանալ Ա. Ամեյանի հետ կապված թանկագին հիշողությունները, ոգևորության պահերն ու արվեստի երջանկությունը: Հայ սրտի հետ խոսող ինչ-որ թանկ բան կա «Ամեյան» բառի մեջ կամ թե մտերմիկ «Ամեյ» ասելիս ինչ-որ մեծ բան՝ անմոռանալի, չխամրող: Գեղաբաղձ Մարդ, մեր ջահելության ու ներշնչանքի ակունքը:

ՏԱԹԵՎԻԿ ՍԱԶԱՆԴԱՐՅԱՆ



...Չի կարելի թեկուզ թռուցիկ կերպով չանդրադառնալ Վ. Ամեյանի ռեժիսորական պրակտիկային՝ օպերային թատրոնում: Նա սկզբունքով դեմ է այսպես ասած, համերգային բնույթի ներկայացումներին. նրա մոտ երաժշտական և դրամատուրգիական կերպարների սահմանները իսպառ փլված են: Առիթ բաց չթողնելով, Ամեյանը բեմի վրա ակտիվ ու բուռն գործողությունների մթնոլորտ է ստեղծում (հիշենք, թեկուզ, հերոսի վերադարձը հայրենի գյուղը «Հերոսուհին» օպերայի ներկայացման մեջ): Նա մեծ մասամբ կարողանում է գտնել կենդանի, թարմ ռիթմ, ելնելով, իհարկե, երաժշտական տեքստից: Ո՞ւմ հիացմունք չի պատճառել «Լեբլեբիջի» կոմիկական օպերայի բեմադրությունը: Նույն արտիստներին այստեղ դժվարությամբ ես ճանաչում: Նույն Միհրան Երկաթն է, նույն Նար Հովհաննիսյանը (Մարգար և Հոր-Հոր), բայց բոլորովին ուրիշ խառնվածքով: Այնքան կրակ կա նրանց այս դերակատարություններում, որ չես հավատում, թե ինչպես այդ դերասանները երեկ այնքան անշարժ, ստատիկ էին Արշակ թագավորի (Մ. Երկաթ) և Դավիթ-բեկի դերերում (Ն. Հովհաննիսյան): Նույնիսկ Գոհար Գասպարյանը, որ հաճախ դժվարությամբ է ենթարկվում ռեժիսորի ցուցումներին և տարվում իր վոկալ փայլուն կատարողության դրսևորումով՝ նրան էլ բավական չափով կարողացել է «կոտրել» ռեժիսորը: Ա. Պետրոսյանը, որը Տիրիթի դերը («Արշակ Երկրորդ») կատարելիս միշտ ձգված է, շարժումներն էլ միակերպ, տաղտկալի, Բյուր-օղլու կերպարը գծում էր բավմակողմանի և ոչ «մերկ նոտաներով»: Կարող են մեկ առարկել, գտնելով, որ Վ. Ամեյանին տվյալ երկի ժանրային հատկություններն են դրդել այդքան աշխուժություն ներդնելու իր բեմադրությունների մեջ: Բայց մեր օրինակները միայն կոմիկական օպերաներից չեն բերված: Մյուս կողմից Սպենդիարյանի անվան թատրոնում այլ կոմիկական օպերաներ էլ կան բեմադրված, սակայն նրանց միջև համեմատության ելք դժվար է գտնել:



ՄԵՐԻ ՕՀԱՆՅԱՆ, ՍԱԲԻՐ ՌԻԶԱԵՎ

«Սովետական գրականություն և արվեստ», 1954

«ԹԱՓԱՌՆԻԿՈՍ»



Երևոյթ գործողության պկկոճների կարիք՝ Մ. Առուշյանի

□

«Թափառնիկոս» կոմիկական օպերան գրված է ըստ Հ. Պարոնյանի «Ատամնաբույժն արևելյան» կատակերգության: Լիբրետոն կազմել է վաստակավոր ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը: Եղնելով օպերային արվեստի սպեցիֆիկայից, լիբրետոյտը ստիպված է եղել անհրաժեշտ կրճատումներից բացի, նաև մի շարք փոփոխություններ կատարել, միաժամանակ աշխատելով ամենայն հետևողականությամբ պահպանել Հ. Պարոնյանի նյութը՝ բովանդակությունը, դրամատիկական կառուցվածքը, գործող անձանց բնավորությունները և լեզվի առանձնահատկությունները»: Պետք է ասել, որ լիբրետոն հիմնականում կազմված է հաջող:

...Օպերայի բեմադրությունը ևս Աճեմյանինն է. ինչպես հայտնի է նա բավական երկար տարիներ աշխատել է Հ. Պարոնյանի ստեղծագործությունների վրա... «Թափառնիկոսը» Վ. Աճեմյանի բեմադրած առաջին օպերան է և չնայած դրան՝ պետք է ասել, որ այս բեմադրության մեջ նա ցուցաբերել է ստեղծագործական բավականին շնորհք:

ԿՈՍՏԱՆԴԻՆ ՄԵԼԻՔ-ՎՐԹԱՆԵՍՅԱՆ

«Խորհրդային արվեստ», 1938



«ՔՅՈՒՐ-ՕՂԼԻ»



Լուսին գործողության
դեկորների էսքիզ՝ Մ. Առուշյանի

□

Ես խորին շնորհակալություն եմ հայտնում Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի դեկավարությանը և ներկայացման բոլոր մասնակիցներին այն մեծ աշխատանքի համար, որ կատարել են նրանք «Քյոռ-օղլի» օպերան բեմադրելիս:

Առաջին հերթին պետք է հիշել արվեստի վաստակավոր գործիչ, ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի նուրբ ու ջանադիր աշխատանքը. նա բազմաթիվ հետաքրքիր հնարանքներով և առատորեն «Քյոռ-օղլի» օպերան մեկնաբանել է իբրև ժողովրդա-հերոսական ոճի ստեղծագործություն: Ռեժիսորի հմուտ ձեռքն զգացվում է ինչպես մարդկային խոշոր զանգվածների շարժման, այնպես էլ բեմական առանձին կերպարներ ստեղծելու մեջ:

ՈՒՉԵԻՐ ՀԱՋԻԲԵԿՈՎ

«Կոմունիստ», 1942



□

Լիովին ենթարկվելով երաժշտական դրամատուրգիայի էլքրունքներին, Աճեմյանը, այնուհանդերձ, փորձեց օպերային ներկայացումն ազատել նրա ավանդական ստատիկ բնույթից, որ ամենևին չէր բխում բովանդակությունից, այլ ավանդույթի իներցիայի պարտադրանքն էր: Դրանից առանձնապես տուժում էին մասսայական տեսարանները: «Քյոռ-օղլի» օպերան, որ հիմքով մոտենում է ժողովրդա-հերոսական էպոսի ժանրին, միանգամայն բարենպաստ հող էր ստեղծագործական փորձարարության համար: Վարդան Աճեմյանը համարձակորեն խախտեց մասսայական տեսարանների «անշարժությունը», ռեժիսորական առումով ժողովրդական զանգվածների կերպարը բերեց առաջին պլան, մասսայական տեսարաններն օրգանապես ներառնելով ներկայացման դրամատուրգիայի մեջ: «Քյոռ-օղլիում» առաջին անգամ ժողովրդական զանգվածը ոչ միայն իր իսկական դերն ու նշանակությունն առացավ, այլև անկրկնելի բազմադիմության միջից ի հայտ եկող անհատական բնույթ ձեռք բերեց: Սա հայ ռեժիսորի ստեղծագործական սկզբունքային հաղթանակն էր, որ հարստացրեց այդ հոյակապ օպերայի բեմական պատմությունը:

ՍԱՐԻԲ ՌԻՉԱԵՎ

1972

Դեկորների համար արված
Վ. Աճեմյանի նկարներից



«ՄԵԾ ԲԱՐԵԿԱՄՈՒԹՅՈՒՆ»

□

Ռեժիսոր Վ. Ահեմյանը մեծ ջանք ու ստեղծագործական հնարանքներ է ներդրել ներկայացումը մոնումենտալ, լայն կտավի գործ դարձնելու համար: Եվ դա նրան հաջողվել է: Աքանչելի է ներկայացման սկիզբը: Թերեք գետի հովիտն է: Ձախ խորքից ոդոլապտույտ հոսում է լեռնային գետը, նրա ափին, մի խումբ բարձրաձիգ թփերի մոտ՝ երապուն կանգնել և հեռուն է նայում մի կոզակուհի, իսկ բեմում կանաչածիլ մարգագետին, անբռնապրոս նետեր, պառկել, թիկն են տվել նրա երիտասարդ ընկերուհիները և լսում են հեռվից հնչող կանացի խմբերգը... Այսպիսի լիրիկական տրամադրությամբ է բացում ներկայացումը ռեժիսոր Վ. Ահեմյանը և այն հասցնում մինչև վերջին գործողության՝ Մութթալի հերոսական մահը, ուր ամենայն վարպետությամբ նա կերպավորել է ծավալուն մասսայական տեսարանը:

ՎԱՂԱՐՇ ՎԱՂԱՐՇՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1917





«ՄԵԾ ԲԱՐԵԿԱՄՈՒԹՅՈՒՆ»

□

Ես խորին հուզմունքով դիտեցի «Մեծ բարեկամություն» օպերայի առաջին ներկայացումը՝ Սպենդիարովի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում: Ներկայացումը գերազանցեց իմ բոլոր սպասելիքները:

Սիմֆոնիկ նվագախմբի և երգեցիկ խմբի հիանալի հնչեղությունը, վոկալի և բալետի արտիստների հրաշալի կավը, գունեղ դեկորները և միլանացենները հսկայական չափով նպաստում էին ստեղծագործական գաղափարական մտահղացման խորը բացահայտմանը... Սակավ, շատ սակավ է վիճակվում օպերայի կոմպոզիտորներին լսելել այնքան հաճելի րոպեներ, որքան կզգայի ես Երևանում օպերայի բեմադրության ժամանակ:

Ինձ համար երջանիկ այս օրը ես իմ խորին շնորհակալությունը և արտագին երախտագիտությունն եմ հայտնում Սպենդիարովի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի ստեղծագործական հիանալի կոլեկտիվի այն անգնահատելի աշխատանքի համար, որը ներդրել է նա Հոկտեմբերյան Սոցիալիստական Հեղափոխության Մեծ տարեթվին արժանի գեղարվեստականորեն բարձր ներկայացում ստեղծելու գործի մեջ:

ՎԱՆՈ ՄՈՒՐԱԴԵԼԻ

«Սովետական Հայաստան», 1947

«ՀԵՐՈՍՈՒՀԻՆ»



Առաջին գործողության դեկորների նախիզ՝ Ա. Միրզոյանի

□

Օպերան բեմադրել է ժողովրդական արտիստ Վ. Աճեմյանը: Ռեժիսորը բեմադրելիս հանդես է բերել բացառիկ հնարամտություն:

ԱՆՈՒՇԱՎԱՆ ՏԵՐ-ՂԵՎՈՆԴՅԱՆ

«Գրական թերթ», 1951

□

«Հերոսուհու» բեմադրությունը օպերայի և բալետի թատրոնի ստեղծագործական կոլեկտիվի հաջողությունն է: Բեմադրությանն հեղինակներ Վ. Աճեմյանին և Մ. Թավրիաժնին հաջողվել է ճիշտ բացահայտել օպերայի գաղափարական բովանդակությունը և վեր հանել նրա գեղարվեստական արժանիքները: ...Խոշոր աշխատանք է ներդրել Վ. Աճեմյանը: Ռեժիսորի առաջ ծառացած խնդիրները անկասկած եղել են դժվարին: Դա բխում է բեմադրությունը ռեալ-ստորեն բացահայտելու, մեր իրականությունը ճշմարտացիորեն պատկերելու պահանջից:

ՄԱՐԳԱՐԻՏ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

«Սովետական գրականություն և արվեստ», 1951

□

Հսկայական աշխատանք է կատարել ներկայացման ռեժիսոր, պետական մրցանակի լաուրեատ, հանրապետության ժողովրդական արտիստ Վ. Աճեմյանը: Օպերան բեմադրված է ռեալիստորեն և մեծ աշխուժությամբ: Այստեղ հանդես են եկել ռեժիսորի մեծ հնարամտությունը, արվեստությունը և ստեղծագործական ֆանտազիան:

ԵՎԳԵՆԻԱ ԳԻԼԻՆԱ

«Ավանգարդ», 1951



Զինվորի վերադարձը հայրենի գյուղ

«ԴԱՎԻԹ ԲԵԿ»



Ա

Օպերայի գործողությունը, ինչպես ժողովրդա-հեքիաթային մյուս ժանրի մոնումենտալ օպերաներից շատերում, ընթանում է անշտապ ու հանդարտ: Նույնիսկ ժամանակ առ ժամանակ, առանձնապես երրորդ արարում, գործողությունը դառնում է, թերևս, չափից ավելի հապաղուն. այստեղից էլ՝ ոճաոիկության, ձգձգվածության որոշ տպավորությունը: «Դավիթ բեկի» պատկերների լրիվ կեսը միանման ավարտ ունի... Այնքան էլ հեշտ չէր խուսափել կրկնություններից, հասնել դինամիկ ավարտների: Եվ, այնուհանդերձ, բեմադրողներ Վ. Աճեմյանը և Գ. Մելքումյանը կարողացել են այդ բանն անել. երաժշտական ու եղանակային հարուստ նյութի հիման վրա նրանք ստեղծել են ներդաշնակ, ամբողջական, ներքին զարգացման տրամաբանությամբ օժտված մի գործողություն, որտեղ ոչ մի տեղ չկա ձանձրալի կրկնություն, ոչ մի տեղ չկա ավելորդ, անհարկի հապաղում:

Ե. Ադամյանի, Ա. Ալեքսանյանի, Ա. Ղարիբյանի, Ա. Ղազարյանի, Ա. Ղուկասյանի, Ա. Մելիքյանի, Ա. Մելքոնյանի, Ա. Մկրտչյանի, Ա. Պետրոսյանի, Ա. Սարգսյանի, Ա. Տեր-Ղևոնդյանի, Ա. Ֆարմանյանի, Ա. Ֆրանգուլյանի, Ա. Ֆրունզեի անվան, Ա. Ֆրունզեի անվան ռազմական ակադեմիայի, Ա. Ֆրունզեի անվան ռազմական ինստիտուտի, Ա. Ֆրունզեի անվան ռազմական ինստիտուտի ռազմական ակադեմիայ



Իչխան Մելիքի դավադրությունը

□

Օպերայի մոնումենտալ բնույթը, նրա հերոսական ինչ-որ ողջությունը պահանջում էին համապատասխան բեմական ձևեր: Ներկայացումը բեմադրված է (ռեժիսորներ՝ Վ. Աճեմյան և Գ. Մելքումյան) մեծ խնամքով ու վարպետությամբ: Ամենից ավելի ուշադրություն է գրավում մասսայական տեսարանների կառուցելու ռեժիսորական հմտությունը: Դրանք ներդաշնակորեն առնվում են հոյակապ դեկորացիա-

վով սասային է նրա երաժշտական գրամատուրգիան: Եվ ռեժիսորների ճաշակն ի հայտ եկավ այն բանում, որ նրանք հրաժարվեցին գոյության արտաքին «աշխուժացումից», աշխատեցին բեմական կերպարները օրգանապես ներդաշնակել երաժշտության վեհապանծ ձևերի հետ՝ հանդիսատեսի ուշադրությունը կենտրոնացնելով նրանց վրա:

ԵԼԵՆԱ ԳՐՈՇԵՎԱ

«Սովետական արվեստ», 1956



Վերջաբան աբուսենիում



— Թող ինձ, գեամ. կանշում է ապրե իմ. .

Թամար՝ Տ. Սազանդարյան
Դավիթ բեկ՝ Ն. Հովհաննիսյան

յի մեջ, որ ստեղծել է ականավոր նկարիչ Մ. Սարյանը Խ. Եսայանի և Ա. Միրզոյանի համագործակցությամբ, և որը, այդ տեսարանների հետ, քանդակային և գունային միասնական կոմպոզիցիա է կազմում:

Երաժշտական-բեմական կուլտուրայի այն բարձր մակարդակը, որ թատրոնը ի հայտ բերեց «Դավիթ բեկ» ներկայացման մեջ, գեղեցիկ ակիզբ եղավ հայ արվեստի գյուղեմության տաճարյակի համար:

ԲՈՐԻՍ ՊՈՍՐՈՎՍԿԻ

«Իզվեստիա», 1956

□

Օպերան բեմադրված է հնարամտորեն, մեծ ճաշակով ու տակտով: Ընդծելով կոմպոզիտորի առաջադրած երաժշտական բնութագրումները, բեմադրողները միաժամանակ կարողացել են խուսափել արտաքին էֆեկտներից:

ՎԼԱԴԻՄԻՐ ՅԵՐԵ

«Վեչերնյայա Մոսկվա», 1956

□

Ուզում եմ խոսել նաև հայ արտիստների դրամատիկական վարպետության մասին: Արվեստի այս ժանրը ինձ առավել մոտ է: Ամենից առաջ՝ ռեչիտատիվի մասին: Յավոք, որոշ թատրոններում հարկն եղած նշանակությունը չի տրվում օպերայի այս կարևոր բաղադրիչին: «Դավիթ բեկում» ռեչիտատիվները արժանի են ամենաբարձր գնահատականի: Դրանք խիտ դյուրըմբռնելի են և արտահայտիչ: Լավ է նաև դերերի դրամատիկական մեկնաբանությունը, որ բեմադրողների և ամբողջ անսամբլի հաճառեղ ջանքերի արդյունքն է:

ԼԵՈՆԻԴ ՎԻՎՅԵՆ

«Կուլտուրա», 1956

□

Մեծանուն երաժշտագետ Ա. Տիգրանյանի «Դավիթ բեկ» օպերան ես դիտեցի հայրենիք այցելած ուրիշ հայրենադարձ ապգակիցների հետ: Նկատելի էր, որ ամեն մեկը մեր

սեռական օպերայի ներկայացումները բաղդատության մեջ էր դնում արտասահմանում իր բեմադրած երկրի օպերային թատրոնի ներկայացումների հետ: Գտանք, որ մեր օպերայի և բալետի սեռական ակադեմիական թատրոնի բեմադրիչներն ու արվեստագետ-արվեստագիտունները իրենց առաջադրանքն էին ի գործ դրել, և «Դավիթ բեկի» նման մի բարդ ու դժվար օպերա ներկայացվում էր այսպիսի մեծ հաջողությամբ: ...Չի կարելի մի քանի բառով գնահատել այն մեծ աշխատանքը, որ կատարել են բեմադրիչներ Վ. Աճեմյանն ու Գ. Մելքումյանը:

ՏՐԴԱՏ ՆՇԱՆՅԱՆ

«Սովետական արվեստ», 1958

□

...Դժվար է խոսքերով արտահայտել այն հուզումը, որ համակել էր մեզ՝ ռումինացի կոմպոզիտորներիս, Արմեն Տիգրանյանի «Դավիթ բեկ» օպերան լսելիս: Թեմայի հատկությունը, ժողովրդական ստեղծագործության աղբյուրներից բխած պարերը, դերերգերի ռեալիստական մեկնաբանումը— այս բոլորը մեծ վառքով են պատկում «Դավիթ բեկ» օպերան: Բեմադրողները հետաքրքրական լուծումներ են գտել: Նրանք խուսափել են պայմանականությունից և կարողացել են մեծ ուժ հաղորդել թե առանձին հերոսներին, թե մասսայական տեսարաններին: Չեմ կարող այստեղ չընդգծել հրաշալիորեն կատարված գեղարվեստական ձևավորումը... Իր վարակիչ կոլորիտով, ճարտարապետական ամբողջականությամբ ու վեհությամբ գեղարվեստական ձևավորումը մեծապես օգնում է հանդիսատեսին հստակորեն պատկերացնելու պատմական միջավայրն ու դարաշրջանը:

ՀԻԼԴԱ ԺԵՐՄԱ

«Սովետական արվեստ», 1958

□

Վ. Աճեմյանի բեմադրական աշխատանքը գունագեղ է, հմայիչ, դրամատիկական թատրոնի ռեժիսոր է: Ուրեմն այս բեմադրության մեջ նրա տաղանդը բացահայտվում է նոր լույսով:

ԻՎԱՆ ԿՈՉԼՈՎԱԿԻ

1959

Ռուսաց պատվիրակներին աղումաց...



«Ա Ն Ո Ւ Շ»



□

...Հաճելի անակնկալ էր, որ նոր ներկայացման մեջ ինձ բախտ վիճակվեց աշխատակցել մեր տաղանդավոր ռեժիսոր Վարդան Ադեմյանի հետ, որը, ինձ մինչ այդ անծանոթ, նոր լույս ու մեկնաբանություն սփռեց օպերայի վրա: Հակառակ երբեմնի ստեղծագործական վիճաբանությունների (շատ բնական մի բան), Ադեմյանը շատ ճշմարիտ մեկնաբանեց «Անուշը» և նրա մատուցումը չափազանց համոզիչ է:

ՕՀԱՆ ԴՈՒՐՅԱՆ

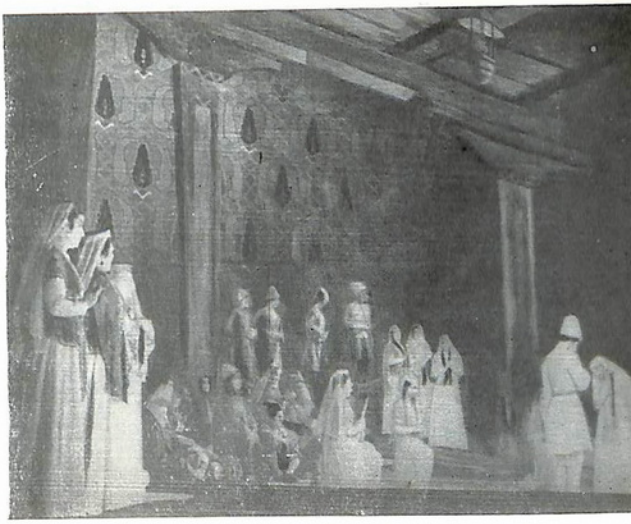
«Երեկոյան Երևան», 1969

□

...Ռեժիսորական կոնցեպցիայի հիմքում (բեմադրող Վ. Ադեմյան) ընկած է մի ձգտում որքան կարելի է ճիշտ գրիտ ու համոզիչ մարմնավորել Թումանյանի պոեմի բանաստեղծական ոգեշնչվածությունն ու մարդկայնությունը: Ռեժիսորը հրաժարվել է գեհենիկ-սոցիոլոգիական ըմբռնման այն նատվածքից, որի հետքերը եղել են նախորդ մեկնաբանություններում (ասպես, երկու ընկերների կոնֆլիկտը պրվում էր նրանց դասային պատկանելության տարբերությունից): Չէ՞ որ Թումանյանի պոեմում չկան հարուստներ ու աղքատներ, բարիներ ու չարեր, արդարներ ու մեղավորներ: Կան սոսկ տգիտությունից կուրացած տառապող մարդիկ, կա աղաթի ծանր ու չարաղետ տիրապետություն հարիների վրա և անգիտակից հնազանդություն այդ իշխող ուժին: Գործողության վայրը առավելագույնս կոնկրետացված է՝ ոչ թե Հայաստանն ընդհանրապես, այլ բանաստեղծի գովերգած խառաշունչ ու անառիկ Լոռին, ուր սարերը «վեհ, վիթխարի, հարթած շարքերով քոնած շուրջպարի, նման շուրջպարի բռնած երկնքում, հրճվում են, ասես... մեծ հարսանիքում»... Ներկայացման հեղինակները հրաժարվել են գործողության ավելորդ մանրամասնություններից:

Սակայն բանաստեղծական բնագրի ոգուն և պաթոսին մոտ ու հարազատ մնալը ռեժիսորական կոնցեպցիայի առաջնակարգ խնդիրներից մեկն է միայն: Երկրորդը կրնդրկերտի «դրամատուրգիական» հասկացությամբ: Վ. Ադեմյանը հետևողականորեն ի հայտ է բերում օպերայի գործուն առանցքը՝ բացահայտում ու սրում է հուզական հակադրություններ, ուշադրությունը կենտրոնացնում է կոլիզիացիաների վրա, ուժեղացնում է պարզացող ողբերգության հիմնական փուլերի դրամատիզմը: Այսպես, ռեժիսորը մեծ ջանք է գործադրել, որ առաջին իսկ տեսարաններից ճակատագրական դատապարտվածության մթնոլորտ չստեղծվի. այդ տեսարանները, ինչպես պոեմում, անամպ են, լուսավոր, նրանց ներդաշնակությունը խախտում են սոսկ Անուշի կշտամբանքները Սարոյին՝ աղբյուրի մոտ բացատրվելիս: Բեկումը կատարվում է առաջին արարի չորրորդ պատկերում վիճահականության դրվագում: Պատահական չէ, որ սովորաբար առանձին արարով ներկայացվող Հավքարձման տոնը այս բեմադրության մեջ եզրափակում է առաջին արարը: Հենց այստեղ է սկզբնավորվում ողբերգական դատապարտվածության թեման, և այստեղ է ավարտվում հույների ու ս վարդ խաղերի աշխարհը՝ ճակատագրական կանխագուշակումից հետո ողբերգությունն անկասելիորեն գնում է դեպի: հանգուցալուծում: Անուշին բաժին ընկած վիճակի ցնցման այնքան ուժեղ է, որ բեմում քարանում է ամեն ինչ: Ադջիկները, ձիչտ է, սկսում են ատամհամատար ուշքի գալ («Համբարձում լարս» a capella խմբերգը), սակայն առասպելի անմոդ-ուրախ կոլորիտը այդպես էլ չի վերականգնվում և չի կարող վերականգնվել: Ներկայացման կուլմինացիոն երկրորդ պահը հարսանիքն է և Մոսկի ու Սարոյի երկու բոնքերը, որի պատճառով նախկին ընկերները տիրերիա թշնամիներ են դառնում: Ռեժիսորը կիրառում է այն տպավորիչ հնարանքը, որ արդեն ծանոթ է առաջին արարից՝ տասնամից քար կտրած ամբոխին փորձում է հետպհետե ուշքի բերել Քյոխվան: Վերջապես, երրորդ՝ թերևս ամենաառաջին ներգործություն ունեցող դրամատուրգիական շեշտը— ոդրը Սարոյի վրա (որտև դին գրկած մայր, ազգակոր հառաչանքներ, ոչ թե հարսանեկան երգեր) ևս ուժեղացվում է:

«Հրճվում է անգութ ամբոխը գյուղի»...



գ ուպացիներ, ներս վազող Անուշը, որը մեքենայորեն հյուսում ու քանդում է հյուսքի ծայրը և անվգա ընկնում Սաթոյի կողքին):

ՆՈՆԱ ՇԱՀՆԱԶԱՐՈՎԱ

«Սովետական մուզիկա», 1970

□

...Վարդան Աճեմյանը, ներկայացման դիրիժոր Օհան Դուրյանի հետ մեկտեղ, բեմական պատումն ապատեց կանխակալ ողբերգականության ինտոնացիաներից, ներկայացման դրամատուրգիան ծավալեց այնպես, որ ողբերգականը ծնվեր բնական ու օրինաչափ: Ուրեմն և բեմական գործողության ոճը, մանավանդ սկզբնական դրվագներում, հարկավոր էր դարձնել դեպի մաժորային, լավատեսական, ժողովրդա-էպիկական ասքի ոճին հարապատ ինտոնացիաների հունը:

Նման մեկնաբանության դեպքում ռեժիսորը պետք է վերանայեր նաև ներկայացման կենցաղային լուծման պրոբլեմը, պետք է ներկայացումն ապատեր 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:

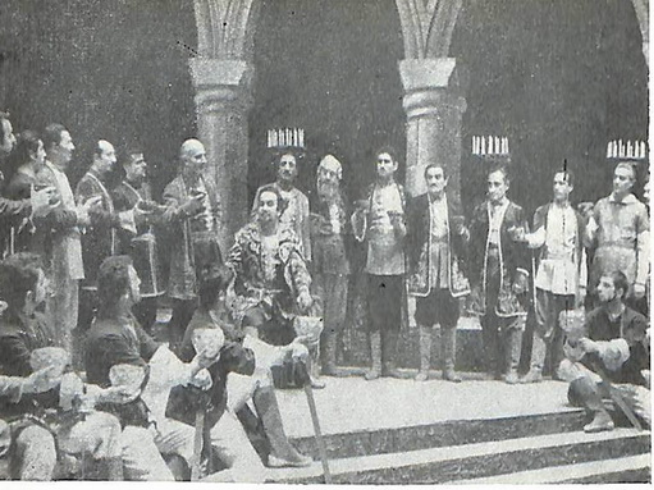
Օպերային, ինչպես և դրամատիկական, ներկայացման մեջ Վարդան Աճեմյանը մարդկային տառապանքների էությունը ընկալում ու բացահայտում է ամենախորունկ շերտերով, հասնելով գեղարվեստական լայն ընդհանրացումների: Եվ այստեղ ռեժիսորը հետևողականորեն հաստատում է «սոցիալական միջավայրի մեղավորության» կոնցեպցիան, բավականզանիորեն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

ՍԱԲԻՐ ՌԻԶԱԵՎ

1972



— Քո խաղը խաղա, ջանգլյուում ասա...



«ԱԼՄԱՍՏ»

Ահեյանը 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: Աչքի ընկավ ռեժիսորը, մեծ նշանակություն տալով օպերայի հերոսական թեման արտահայտող ժողովրդական տեսարաններին, միաժամանակ ցայտուն ու արտահայտիչ պատկերելով Նադիր Շահի, Ալմաստի և Թաթուլի կերպարները: Փոփոխվում են շեշտադրումները— Նադիր Շահը Ահեյանի ներկայացման մեջ հոգեկան ոգորումներից սուրբ բռնակալ չէ միայն, Ալմաստը սոսկ դավաճան չէ, որին խորթ են ներքին ոլորտությունն ու զղջման մեծ զգացումը: Ահեյանի մեկնաբանությամբ օպերայի գործող անձինք հաղորդակցվում են մարդկային տառապանքներին, ռեժիսորը փորձում է հասնել այդ տառապանքների ակունքներին, բացահայտել Թումանյանի պոեմի և Սպենդիարյանի երաժշտության փիլիսոփայական մոտիվը: Հենց այդ պատճառով էլ Ահեյանը փորձերի ժամանակ հատուկ ուշադրություն էր դարձնում նրան, որ երգիչները ոչ միայն ձայնային, այլև դերասանական լավ տվյալներ ունենան, որպեսզի կարողանան ստեղծել կենդանի, հավատալի կերպարներ: Ռեժիսորի հղացմամբ, այդ պարը դրամատիկական խոր իմաստ է ստացել, նրա մեջ արտահայտվել են իշխանության հակասական բնավորությունը, կասկածները, այսինքն այն ամենը, ինչ արտահայտված է երաժշտության մեջ, բայց տեղ չի գտել լիբրետոյի տեքստում: Եվ Ահեյանը հերոսական պարի տեսարանը «բացել», դարձրել է յուրատեսակ պլաստիկ մենախոսություն, հոգու ճիչ-մենախոսություն, տառապանք-մենախոսություն:

...Գեղարվեստորեն ինքնատիպ լուծում ունի օպերայի դիմալը: Դաժան Նադիր Շահը «Ամեն ինչ ունայն է» արիայից հետո, կանչելով Ալմաստին, ուզում է նրան հնազանդություն ներշնչել: Ռեժիսորը ապատություն է տալիս արտիստին՝ Նադիր Շահի «Հիշում եմ, թխադեմ պարմանի էի» արիայի կատարման ժամանակ, արիա, որի մեջ պլաբանար



«ՄՈՐԳԱՆԻ ԽՆԱՄԻՆ»

Ներկայացման մեջ պատկերված է հայ բուրժուազիայի սնունդացումը, նրա կախյալ վիճակը ամերիկյան տերերից: Շիրվանզադեն հատկիչ կերպով է վերարտադրում բուրժուական երիտասարդության բարոյական անկումը, երիտասարդություն, որ իր «բարեկեցությունը» կապում է թղթախաղի, մաքսանենգության, պորտաբուծության հետ: Վիճանալի են տրված սպիտակգվարդիականների և «նախկին մարդկանց» կերպարները, որոնք իրենց գոյությունը քաղը են տալիս ինչ-որ մութ հանգամանությունների միջոցով: Խեղճությունկրկնք են վարում նաև գեղարվեստական մասնախտանության տանտերերը, այդ նատաշուններ, գնչուական խերի և փարիզյան էժան կաֆե-շանսոնների երգչուհիները:

Ահա մի պատկերասրահ, որ կյանքի է կոչել դրամատուրգը և որի վրա անկեղծ ու ամբողջ խորությամբ ծիծաղում է մեր այսօրվա հանդիսատեսը: Այդ պատրվան էլ պետք է ներկայացման հասցեատերը:

«Մորգանի խնամու» բեմադրության մեծ նշանակությունը նաև այն է, որ ռեժիսորին կարողացել է բեմականորեն լուծել մեր արվեստի՝ սոցիալիստական ռեալիզմից բխող գեղագիտության մի շարք խնդիրներ...

Թատերին ամենից առաջ հաջողվել է զանել կոմեդիայի բեմական մարմնավորման ոճական առանձնահատկությունները: Ռեալիստական հետեւողությունը, կատակերգական թեթեւությունը և սատիրական բանավոր ծաղրի ընդգծումը ներկայացնում տալիս են ոճական ամբողջություն:

...Գործողությունը ձոխացած է բեմարվեստի բոլոր կոմպոնենտներով: Այստեղ կա և՛ գունագեղություն, և՛ դիմահարդիկ, և՛ պլաստիկա ու հարաճուն ռիթմ: Գտնված բոլոր արտահայտչամիջոցները իրոք ծառայում են պիեսի բովանդակության ցայտուն բացահայտման նպատակին: Դրա համար էլ հանդիսականի աչքին արդարացված է թվում չորրորդ պարի այն տեսարանը, երբ Մինթոն-Սայրանը, կատաղության մեջ, դեմքը պատած բարձերի արանքում, բավել է գալիս հոտառին, ընկնում բազմոցին, գալարվում անզսպած-ության: Նա զբոսը կորցրել է, տեղ չի գտնում իր համար... Այս ամբողջ տեսարանի միպտանգնը մշակված է շատ ինքնատիպ, բնականորեն և վերին աստիճանի արտահայտիչ:

Սուր և սրտիական են երկրորդ և երրորդ գործողության մեջ «ամերիկացու» հետ հանդիպման տեսարանները: Գրավիչ են արթնացումը Միլթոնի մեջ ամերիկացու նկատելու խոլիստական բոյլերը: «Վա՛ մի տես, է՛, ինչ տեսակ է ամերիկացին»,— հետզհետէ բացականչում է նա:

Հաջող է գտնված և իմաստավորված պիեսի ֆինալը, երբ Ժորժի նամակն ընթերցելիս Միլթոնը, Սարասովը, իրենն Շիրվանզադեական և Մաքքարթինեն մնում են ապշած ու բարացած, տանջահար են թանգագրանային զգացանմունջներ: Այս բոլորը վիրավոր են ռեժիսորի ճաշակի նրբության, չափի զգացողության և հնարագիտության մասին...

ՀԱՐՈՒԹ ՎԱՐԱՐՏՅԱՆ

«Կոմունիստ», 1948



«Մորգանի խնամին» Տեսարան Երևոյ գործողությունից

«ՄՈՐԳԱՆԻ ԽՆԱՄԻՆ»

□

Թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար, ժողովրդական արտիստ Վ. Աճեմյանն այս պիեսի ընտրությամբ ապացուցեց, որ մեր սովետահայ դրամատուրգիան դեռևս պատշաճին ու հարգին չի օգտագործված թատրոնների կողմից, որ այդ կարգի գործերից լավագույնը՝ «Մորգանի խնամին», դեռ չէր գտել իր իսկական բեմադրողին...

Զարմանալին այն է, որ այս բեմադրության մեջ մեծ չափով օգտագործված են երգիչ-դերասաններ, որոնք, թվում է, որ պիտի դժվարանային դրսևորել կոմեդիայի առանձնահատկությունները, քանի որ այստեղ առկա են լուրջ ու ընդգծված բնավորություններ, որոնց ներկայացնելու համար միայն երգիչ կամ երգիչ-դերասան լինելը քիչ է: Կրկնում ենք, չնայած այս բացառիկ դժվարությանը, թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարությունն ու ռեժիսուրան շիրվանզադեական կերպարների անձնավորումը հանձնարարել են երգիչ-դերասանների, որոնք ի պատիվ իրենց և թատրոնի, կարողացան համապատասխան թեթևությունով իրացնել ռեժիսորական միտումը և տալ բավարարուկ մի ներկայացում:

□

«Մորգանի խնամին», «Ապառաջունչ հողմը», «Շողոքորթը», «Եվ այլն կամ նոր Դիոգինես», «Կարինե»— սրանք մեծ թատրոնին վայել ներկայացումներ էին: Եվս մի անգամ հաստատվեց, թե որքան մեծ է ռեժիսորի դերը ժամանակակից թատրոնում, ռեժիսոր, որ ներկայացման գաղափարական հարատությունը բացահայտողն է, նրա գեղարվեստական կատարյալ հեղինակը, ստեղծագործական այդ բարդ միավորի ոգին: Աճեմյանի այն միտքը, թե այս թատրոնում բոլորը՝ երգիչներ, թե պարողներ, մինչև իսկ երգչախմբի անդամներ, պետք է երևան իբրև դերասաններ, հավվեն ներկայացմանը՝ հրաժեշտ տալով չեզոք վիճակին, պարապ խոսք չէր, այլ իրականացվող ստեղծագործական ծրագիր:

Դրա մի արտահայտությունն էր «Շողոքորթը» բեմադրությունը, որ ցույց էր տրվում Սունդուկյանի «Եվ այլն կամ նոր Դիոգինես» վոդևիլի բեմադրության հետ նույն երեկոյին: Հակոբ Պարոնյան և Գաբրիել Սունդուկյան, Պոլսի միջավայր ու լեզու, Թիֆլիսի միջավայր ու լեզու,— այս երկուսը մի երեկոյում ներկայացնելու ռեժիսորական համարձակությունն ուներ իր խորհուրդը՝ երկու նշանավոր դրողների քիչ հայտնի երկերին տալ բեմական կյանք, թատրոնին ընտելացնել դրամատուրգիական, ոճական ու

«Գրական թերթ», 1948



«Շողոքորթ» ներկայացման սկիզբն ու ավարտը

լեզվական միանգամայն տարբեր բևեռների և ամենից Լականը՝ հանդիսատեսի հետ խոսել արդիականության հետ կապված խնդիրներից. անհնա ծանակել քաղքենիությունը («Շողոքորթը»), ստորաքարշությունն արևմտյան բարքերի առաջ («Եվ այն կամ նոր Դիոգինես»):

...Ահեմյանը ծիծաղի վարպետ է. նրա աչքից չի վրիպում կավեշտականը երևույթի մեջ, պղտիկումը՝ իրադրության հիմքում, որը և այն ծիծաղելի է դարձնում:

Դուրին գործ չէ Պարոնյանի երգիծանքի ինտոնացիան գտնելը: Այն երգիծաբան արվեստագետը, որին մատչելի էր «Մեծապատիվ մուրացկանների» ծիծաղի բարդությունը կամ «Պաղտասար աղբարի» ծիծաղի երկվությունն զգալու և բացելու դժվարին գործը, չէր կարող չտեսնել անհամեմատ հասարակ մի հանգամանք. այն, որ «Շողոքորթում» Պարոնյանը ոչ ոքի չի խնայում, չի կարեկցում, չի ափսոսում: Չկան ափսոսանքի արժանի մարդիկ այդ կատակերգության մեջ, եթե մոռանանք ծառաներ Բարթեմին ու Գևորգին, որոնք ակամա հայտնվել են թաղեների ու արշակների անհեթեթ միջավայրում:

Բայց ինչո՞ւ մոռանանք նրանց,— բողոքում է ռեժիսորը: — Ո՞րն է սրանց մեղքը: Չունե՞ն մեղք: Ուրեմն և թող ունենան իրավունք բռնելու այն շրջանակը, որի մեջ պետք է տեղ գտնեն մնացած գործող անձինք:

Եվ ներկայացումն այդպես էլ սկսում է: Ծառայները՝ Բարթեմն ու Գևորգը, բեմի վրա պահել են հնօրյա մի շրջանակ, մի ահագին գունազեղ պատկեր, որի վրա տեղ են գտել «Շողոքորթի» մնացած պերսոնաժները՝ Թադեն, Թերեզան, Արշակը, Սոֆին և Պապիկը: Սրանք հենց դերակատարներն են՝ քարացած իրենց ապական դիրքով, կավեշտականի անաքող ընդգծումով: Դիմանկարային այս կոմպոզիցիայի ներհնական այնպես է արել, որ երևան նրանց հարաբերությունները՝ ծիծաղելի ու անհեթեթ: Մեկ-երկու րոպեն ավելի քան հաճախ է հերիքում հետ. «Շողոքորթի» բնակիչներին պիտի ծանակել առանց խնայելու: Հազ չէ, որ նրանցից յուրաքանչյուրը տառապում է յուրովի իր նպատակին չհասնելով. չէ՞ որ ծիծաղելի ,ու չնչին են նրանց բուն նպատակները, հոգսերը, շահագրգռությունները: «Շողոքորթի» գործող անձի վիշտը ոչ մեծապատիվ մուրացկանի՝ ապգային մշակույթի տարաբախտ գործչի վիշտն է, որին կյանքը դատապարտել է ստորաքարշության, ոչ էլ այն պարպամիտ հերոսինը, որ միամտություն ունի ուղիղ ճանապարհով պաշտպանել իր իրավունքը անարդար հասարակության մեջ: Կարեկցանքի սրտանի ոչինչ չկա «Շողոքորթի» հերոսների մեջ, թեև նրանք «սուբյեկտիվ դրսում» են ապրում և ռեժիսորը այստեղ ևս խոտիվ հետևում է այն օրենքին, որ ծիծաղելի սրաթքը պետք է ներքնապես հիմնավորվի կոմիկական սուբյեկտի գիտակցությամբ: Շատ էլ, որ Թերեզան կամ Արշակը խորապես վշտանում են:

...Գրական հիմքի հիանալի զգացողությամբ,— Ահեմյանի արվեստի թանկագին հատկությունը,— ռեժիսորը կառուցել է բեմավիճակները, մեկնաբանել դիալոգը: Դրամատուրգիական մտահղացումը որոշում է դիալոգի կառուցման սկզբունքը, վերջինս էլ՝ դիալոգի մատուցման ձևը՝ բեմի վրա: Այս ներկայացման հերոսները,— Թադեն լինի, թե Արշակը, Թերեզան, թե Սոֆին,— սկսում են խոսել ընդգծված սիրալիրությամբ, հաղումաջ լինելով: Թվում է, թե երկուսի փոխըմբռնումը գնալով դառնում է խոսակումնալից, կոմպերը շարժվում են միմյանց դուր գալով. հետո, երբ թյուրիմացության ծարին սկսվում է բացվել՝ երկուսն էլ մի պահ զգաստանում են, ևս մի պահ՝ պարզվում է բանի էությունը, հայտնի է դառնում, որ իրենք կատարի հակառակորդներ են և շանթ ու որոտ են թափում միմյանց գլխի: Նսեմնական սիրալիությունից մնում է հետևյալ հիշողությունը: Ռեժիսորը ոչինչ չի խնայում սկզբի և վերջի կոնտրաստը խորացնելու համար, որովհետև այդտեղից է հարյում ծիծաղը:

1962

...Ամենից էականը Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում Ա.Հեճյանի հեղինակած բեմադրությունների երաժշտականի ու բեմականի համաձուլման սկզբունքն է: Երաժշտական ներկայացումն այն չէ, ուր երաժշտությունն ու բեմական գործողությունը հարևանության մեջ են: Միասնույն որակ պիտի լինեն այդ երկուսը բեմադրության մեջ, չպիտի երևա դրանց միացնող կարը և նկատվի, թե որտեղ է սկսվում մեկը և շարունակվում մյուսը: Չպիտի լինեն դիրիժորական փայտիկին սևեռուն հայացքով նայող երգիչներ ու երգչախումբ, որ կատարում է իր երգը ու մի կողմ քաշվում: Բեմական գործողությանն անտարբեր ոչ մի մարդ բեմի վրա: Երաժշտական ներկայացման այս սկզբունքը ցայտուն արտահայտվեց Ա.Հեճյանի ստեղծագործության մեջ ամենից առաջ «Սպրինե», «Ապստաշուկ հողմը» (Երաժշտական կոմեդիայի թատրոն), «Դավիթ բեկ», «Աբելեխի Հոր-հոր աղա» (Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոն) բեմադրություններում: Սա մի նոր որակ է հայկական երաժշտական թատրոնում:

ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ

1962



«ԱԶԱՏԱՇՈՒՆՉ ՀՈՂՄԸ»

...Վերլուծվող ներկայացման մեջ արժեքավորը բեմադրող Վ. Աճեմյանի ձգտումն է պարզորոշ և ցցուն արտահայտել պիեսի գաղափարը, ցույց տալ ժողովրդի պայքարը խմբերիալիզմի վարձկանների դեմ: Ռեժիսորական բեմավիճակների ողջ սիստեմը ծառայում է հիմնական այդ նպատակին:

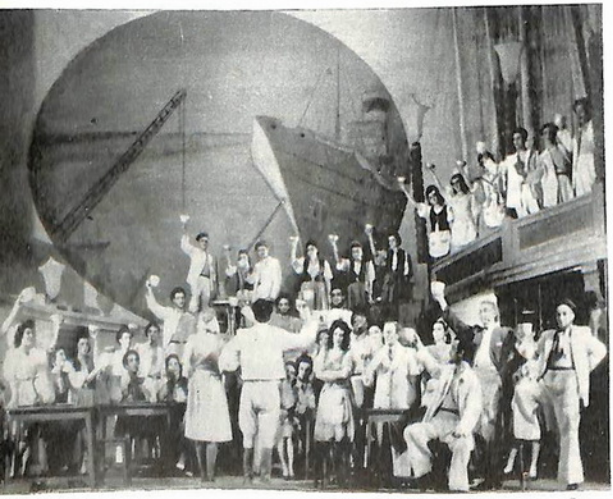
Երգիծական պլանի բեմադրություններին բնորոշ գրոտեսկային պլանով են լուծված մարկիզուհի Ռեգինայի, Չեստերֆիլդի, անգլիական կոմիսարի, գինետան տիրոջ, լրտեսի և ոստիկանների կերպարները: Վերջին երկու գործողություններում շարժային գծեր են տրված Ստանի կերպարին, որ վճռաբար է իր ժողովրդի ապաստությունը:

Բեմադրության հաջողությունը որոշում է այն, որ նրանում գերակշռող տեղ է հատկացված մանրակրկիտ մշակված մասսայական տեսարաններին: Մենք նկատի ունենք ոչ թե ստատիկ «մասսային», որ հաճախ է հանդիպում երաժշտական թատրոնների բեմերում, այլ ակտիվ գործող:

Բեմադրող Ա.Հեճյանին հաջողվել է փշրել իր դարն ապրած տրադիցիան, նա անհատականացրել է գործող մասսայի յուրաքանչյուր ներկայացուցչին: Բեմում մենք տեսնում ենք իրարից տարբեր մարդկանց, միանման հագնված ծովայինների, բայց տարբեր իրենց անհատական առանձնահատկություններով:

ԱԼ. ԱՐԱՔՄԱՆՅԱՆ

«Կոմունիստ», 1948



□

Ժամանակին շատ վիճ է վերցրել երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի հանդեպ մեծարգո ունեցած մտածումը. այն խնդիրը, թե երաժշտականի ու դրամատիկականի ո՛ր սահմանում կարող է պահպանվել այդ թատրոնը: Սա այդ վիճին դառնալու տեղը չէ: Առնենք միայն, որ այն, ինչ երեկ տալիս ընթացքում պատեղ տրեց Ա.Հեճյանը՝ թատրոնը բարձրացրեց այնպիսի մակարդակի, որին նա չէր հասել և որ անմատչելի մնաց նրա հետագա ներկայացում, երբ այդ մեծարգո ներկայում թատրոնից:

ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ

1962



□

Մեր բախտը բերեց: Մեր՝ այսինքն Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի: Աշխատեցինք Վարդան Աճեմյանի հետ: Լավ ժամանակներ էին...

Մեր թատրոնի գլխավոր ռեժիսորն էր: Հիշում եմ՝ «Ապառաժուհի հոգին», «Մորգանի խնամին», «Կոպինե», «Առոմնաթուժն սրեեյան», «Շոդրթարրը», «Եվ այլն կամ Դիոգինես», «Աղբյուրի մոտ»:

Հապա այն ներկայացումները, որ բեմադրվում էին նրա ղեկավարությամբ՝ «Պարերի ուսուցիչը», «Վենետիկյան երկվորյակները»... Սրանցից յուրաքանչյուրը իսկական թատերական տոն էր, որ երբեք չի ջնջվի հիշողությունից:

Աճեմյանը ժամերը բարեվոխելու, թարմացնելու ուղիներ էր որոնում: Պայքարում էր «օպերետային շաամպի» դեմ: Եվ նա օպերետում հաստատեց ռեալիստական թատրոնի սկզբունքները: Նա վառ գույներ, տոնական տրամադրություն, ճշմարիտ թատերականություն բերեց:

Աճեմյանը խնդումնառատ հնարամտության, իմպրովիզացիայի, անսպառ երևակայության իշխանատուն է:

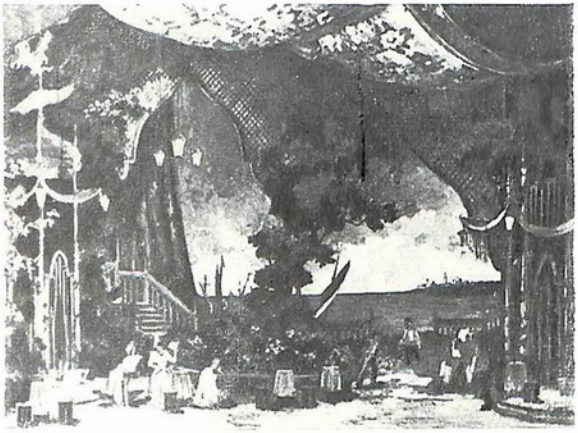
Իսկ այդ ժամանակներում ինչպե՞ս բացվեցին ու փթթեցին դերասանական ունակությունները: Հիշենք Թադևոս Սարյանին: Մանավանդ՝ երիտասարդներին:

Ես սովորել եմ նշանավոր ռեժիսոր Դ. Ալեքսիձեի մոտ: Բայց դրանք ուսանողական տարիներ էին: Եթե թույլ տա Վարդան Աճեմյանը՝ ես նրա աշակերտը կհամարեմ ինձ...

Սկզբում ասացի՝ մեր բախտը բերեց, աշխատեցինք Վարդան Աճեմյանի հետ: Իսկ ինչո՞ւ հիմա էլ նույնը չերապենք: Գուցե նորից բախտներս բերի...

1975 ԿԱՐՊ ԽԱՉՎԱՆԴՅԱՆ





Առաջին գործողության դեկորեների էսքիզ՝ Ե. Հակոբյանի

«ԿԱՐԻՆԵ»

□

...Այստեղ ակնբախ են ռեժիսոր՝ ժող. արտիստ Վ. Աճեմյանի և Թ. Սարյանի բեմական տաղանդավոր հնարքները, որոնք դրսևորվել են մի շարք մասսայական տեսարանների վարպետորեն կառուցման մեջ: «Կարինեի» նոր բեմադրությունը հիմնականում հաջողված ներկայացում է, որի մեջ ակբի է ընկնում ռեժիսորական բարձր կուլտուրան: Դա ամբողջ ստեղծագործական կոլեկտիվի և ռեժիսորական աշխատանքի լայն դիապազոնի բեմական հնարքներով ակբի ընկնող ներկայացում է: Ռեժիսորական ուշագրավ պրպտումների արդյունք է երկրորդ գործողության յուրատեսակ ֆինալային արժեքավոր պատկերը, երրորդ գործողության վառ երևակայությամբ կերտված կոմպոզիցիոն էսքիզը իր դինամիկ հագեցվածությամբ և այլն:

ՍԱՄՍՈՆ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1950

□

Վարդան Աճեմյանը երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում բեմադրեց մի շարք ներկայացումներ, որոնք մեծ հետաքրքրություն առաջ բերին հանրապետության թատերական հասարակայնության շրջանում և մամուլում:

«Մորգանի խնամին» կատակերգությունը, որ վաղուց չէր երևացել հայ բեմում, Աճեմյանի ձեռքի տակ նոր ինչություն առացավ: Նա Շիրվանզադեի պիեսի բեմական մարմնավորման մեջ ավելի խոր ու լայն իմաստ տվեց վոսպոսնոյության թեմային, ուժեղացրեց նրա սոցիալական շեշտավորումը: Ներկայացումն արմկրվի հաջողություն ունեցավ ամբողջ Անդրկովկասում («Մորգանի խնամին» մեր թատրոնի հյուրախաղերի կենսրնական ներկայացումներից էր): Եվ այդ հաջողության մեջ, տաղանդավոր ռեժիսորի հետ մեկտեղ, ծանրակշիռ մաս ունեին Թադևոս Սարյանն ու Իպաբելա Դանիելյանը՝ իրենց փայլուն խաղով:

Աճեմյանի նշանակալի աշխատանքներից էր Դունաևակու «Ապատաշունչ հողմը» օպերետի բեմադրությունը: Այս ներկայացման մեջ բարձրարվեստ լուծում ստացավ հայմամ-ժողովրդական ապատագրական շարժման թեման: Աճեմյանը մասսայական տեսարանները մշակել էր այնպես հնարամիտ ու վարպետորեն, որ հանդիսատեսը չէր կարողանում պապել իր գոհունակությունն ու հիացմունքը: Բավական է հիշել երկրորդ գործողության եզրափակիչ տեսարանը, ուր ծովայինները, նավահանգստի բանվորները և քաղաքի բնակիչները հատատեղ երգում էին «Ապատաշունչ հողմի» մասին: Մոնումենտալ տեսարան, որ գեղարվեստական վիթխարի ուժով հուզական շիկացման էր հասցնում ամբողջ դահլիճը:

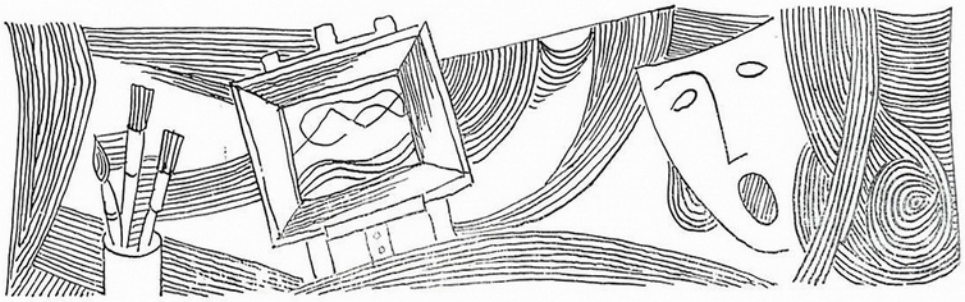
Այո, մեծ վարպետի ստեղծած մեծ ներկայացում էր դա, ուր մասնակիցներն ասես մրցում էին իրար հետ լավագույն դերակատարման համար:

Վերջապես՝ «Առամնաբույժն արևելյան»: Այստեղ, ինչպես ասում են, Աճեմյանը լիովին իր տարերքի մեջ էր: Պարոնյանի երկերը բեմավորելու բազմամյա փորձ ունեցող ռեժիսորը հատանուն կատակերգության հիման վրա ստեղծեց օպերետի մի նոր հետաքրքիր տարբերակ: Ստացվեց գունեղ, վառվոռուն, սուր սատիրական ներկայացում, որը, ինչ խոսք, բազմիցս ցուցադրվեց հարատև հաջողությամբ:

Վարդան Աճեմյանի այդչունաչյա աշխատանքը նշանակալի փուլ եղավ Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի ստեղծագործական պատմության մեջ:

ՀԱՅԿ ԴԱՆՅԱՆ

1975



Վարդան Աճեմյան՝ խոշոր արվեստագետ: Նրա մասին շատ է գրվել ու դեռ կգրվի:

Մի մարդ, որը իր ողջ էությամբ, ստեղծագործական ու գիտակցական կյանքով այնպես ամուր է կապված մեզ ու մեր ժամանակի հետ, որ ասանց նրա մեր այսօրը դժվար է պատկերացնել:

Բազմաթիվ դերերով, հետաքրքրություններով կապված եմ նրան՝ սկսած ինստիտուտի տարիներից, երբ մեր կուրսի ղեկավարն էր, մինչև այսօր: Նաև ինքնատիպ մտածելակերպով, որի հետ աշխատելը միշտ էլ եղել է բարդիս հետաքրքրություն ու ցանկություն:

Ամառանոցի տարիներ էին ինստիտուտի տարիները: Մենք՝ կուրսեցիներս երջանիկ էինք և հպարտ, որ նրա կուրսումն էինք սովորում: Ուրիշները մեզ նախանձում էին: Հիմա եմ մտածում, որ երիտասարդ արվեստագետի համար էական նշանակություն ունի, թե ով է նրա առաջին ղեկավարը, ինչպես է դրվում հիմքը: Եվ ես ուրախ եմ, որ առաջին քայլերս արել եմ նրա անմիջական ղեկավարությամբ՝ սյունքն քայլեցի ճիշտ, բնական ճանապարհով:

Աևանի («Էլի մեկ գոհ»), Լոռենսիա («Խոսկրտա ծեխտանի»), Կաոեբինա («Քնքուշ պտից պատուհան»)՝ իմ առաջին ուսանողական գիրքն են, որոնք ստեղծվել են Վ. Աճեմյանի անմիջական ղեկավարությամբ, տարիներ, որոնք լի են որոնումներով, հետաքրքրություններով և ապատումներով: Ինչպե՞ս աշխատել դերի վրա, ինչպե՞ս գտնել, ստեղծել կերպարը, ո՞ր հատկանիշները ընդգծել, կերպարը փնտրել նաև գրականության մեջ, այլ հեղինակների մոտ, շրջապատում, կյանքում՝ նման խորը և լուրջ մոտեցում դերի նկատմամբ, ահա այն անգնահատելին, որ ստացել եմ Վ. Աճեմյանից, իբրև ուսուցիչ, ռեժիսոր:

Սունդուկյանի անվան թատրոնում մի շարք սիրելի դերեր՝ Անանի, Մարյամիկ, Շուշանիկ, Սուսան, Թերեզա, Աննա, Ջուլիետ, Ատուշ և այլն, աշխատել եմ Վ. Աճեմյանի հետ և բարեբախտություն դերի վրա աշխատելը եղել է հանդիսում մեծ, իսկական արվեստագետի հետ, որին անհամբեր եմ սպասել, որին սիրով եմ սպասել, երբ իսկական ստեղծագործական ներշնչանք եմ ապրել, հոգու մեծ բավարարություն...

Այսօր, երբ ստեղծագործական հասուն տարիքում եմ, իսկ մեր Վարդան Նիկիտիչը իր 70-ի շեմին, նույն պահի թրթռալով և հույսերով ապառում եմ նորանոր դերերի՝ նորի ըզգացումով և մեկնաբանությամբ:

Այսքանին է նա, մեր ուսուցիչը, հայկական ռեժիսուրայի միապան ստեղծերից մեկը, որի արվեստի հանյքը չնայած 70-ամյա տարիքին, շարունակում է հնարել ու հնարել...

ՄԵՏԱՔՍԻԱ ՍԻՄՈՆՅԱՆ

1975



...Թատերական ինստիտուտի առաջին շրջանավարտների հետ. 1946

ՈՒՍԱՆՈՂԻ ՕՐԱՏԵՏՐԻՑ

3 դեկտեմբերի, 1945 թ.

Այսօր սկսեցինք աշխատանքները Սոլոգուբի «Քնքուշ պոտից պատուհաս» վոդևիլի վրա:

Վարդան Ամեհյանը երկար խոսեց այն մասին, թե ինչ նշանակություն ունի վոդևիլը պարհատի առեղծվարտ-ծական ածի տեսակներից: Վոդևիլի վրա աշխատելիս դերասանը մեծ տեխնիկա է ձեռք բերում: Նա կարող է պատրոլ ու փարթացնել պլաստիկայի, ոտքի, երգեցո, պարերա իր տվյալ-ներից:

9 ապրիլի. 1946

Անցանք բեմավիճակներին: Ես խոս-դում եմ Ալեքսանդրյ: Այժմ արդեն հասկանում եմ վոդևիլի վրա աշխատելու նշանակությունն ու անհրաժեշտությու-նը: Ամեհյանն իրավացի էր, վոդևիլ խոսքից հարկ է լինում օգտագործել դերասանական վարպետության զենքե բոլոր տեսակներ:

17 հունիսի, 1946

Քննություն: Առավոտվանից պատ-կերը հուզված ենք: Բայց քննությունը վայրկն ավարտվեց: Տասներեք ուսա-նողից տասնմեկը «գերազանց» գնահա-տական ստացավ, երկուսը՝ «լավ»: Ամ-բողջ ինստիտուտը խոսում է մեր ներ-կայացման մասին:

7 փետրվարի. 1947

Այսօր սկսեցինք աշխատանքը Ան-տոնովի «Մեր երիտասարդությունը» պիեսի վրա:

Ինձ հանձնարարված է Վասիլևսկա-կա դերը: Ամեհյանը խոշտորը տվից կոչ-դրել Մեծ հայրենականին նվիրված դրամատուրգիա: Եվ հատկապես երի-տասարդների մասին: Խոսեց առկաս-կան մարդու հայրենասիրության մա-սին: Հանձնարարված բոլոր դերերն էլ խիստ պատասխանատու են:

20 հոկտեմբերի, 1947

Այսօր սկսեցինք աշխատանքները Սոլոգուբյանի «Էլի մեկ գոմ» պիեսի վրա:

Ինձ հանձնարարված էր երկու դեր՝ Վանո և Երդո Սեմոնիչ:

Սա ինձ համար նշանակալի է նրա-նով, որ ավարտե դերասանական պիեսը, որի վրա աշխատել էի Թբիլիսի բարձրագույ: Անկարծ-կած, գործի եմ անցնում ոչ մեծ հաճույքով, բայց Վարդան Ամեհյանը համոզացնում է, որ լավ կկատար, առանձնապես Վանո: Ամեհյանը խոս-սում է այն դերի և նշանակության մա-սին, որ ունի Սոսկուկյանի պրոֆես-սորական հայ թատրոնում, խոսում է Սոսկուկյանի պիեսների և դրանց բե-մադրությունների մասին: Ապա ման-րամասն վերլուծում է յուրաքանչյուր կերպար:

Դասախոսությունից հետո բոլորը ոգևորված էին: Նույնիսկ ես, որ վա-խենում էի այդ դերերը վերցնելուց, հի-մա սկսում եմ պատկերացնել, թե ինչ հիասքի ներկայացում կստացվի:

ԱՆԱՏՈԼԻ ԹՈՐԳՈՄՅԱՆ

1948 թ. հուլիս... Վերջացրել ենք պետական բոլոր քննությունները: Այդ օրերին մեր կուրսը (4-րդ բ, որն ինս-տիտուտում հայտնի էր իբրև ամենա-անկարգն ու ամենատաղանդավորը) հանձնեց դիպլոմային երեք ներկայա-գում Սոլոգուբի «Քնքուշ պոտից պատ-ուհաս» վոդևիլը, Ահոռովի «Մեր երիտասարդությունը» և Սոսկուկյանի «Էլի մեկ գոմը», որը թե ինստիտուտի և թե հասարակության կողմից վայե-լյուն ընդունելություն գտավ:

Այս բոլորը, իհարկե, մեզ շատ էր ոգևորացնում, բայց ամենից շատ ու-րախ էր մեր կուրսի դեկավարը՝ Վար-դան Ամեհյանը, որը, չորս տարի մեզ հետ աշխատելուց հետո, անհամար էր իր աշխատանքի պտուղները և հպար-տությամբ լցված: Բոլոր դիպլոմների տարբերությունն այն է, որ «Էլի մեկ գոմ» ներկայացումը պրոֆեսիոնալ բոլոր թատրոնի ներկայացում է, իսկ դերասանությունը ոչ թե սեփական այլ տարիների վրան ունեցող դերասան-ներ են:

Այս փայլուն դերերի համար, իհար-կե, մենք պարտական ենք մեր սիրելի վարպետին՝ Ամեհյանին, որը տարիներ շարունակ աշխ-ուշով աշխատում էր մեզանից յուրաքանչյուրի հետ, տանդ-ծում բոլոր պարտականների ու հնարավո-րությունները, որ մենք ավելի ազատ ու համարձակ տեղաշարժվենք:

ԳԵՎՈՐԳ ՉԵԶՉՅԱՆ



...«Էլի մեկ գան» ռուսերենի ներկայացման գեղարվեստական ճեռ. 1948

«ԷԼԻ ՄԵԿ ԶՈՒ»

Պարզ ու դյուրընկալ խոսակցություններ կապով էին պատրաստվածությունը ներկայացման դերասան-մասնակիցների խոչորը: Սակայն մանկավարժ-ռեժիսորն իր աներին ոչ թե սարել է նեղմանկին կատարել հետևելու սկզբով, այլ ձգտել է բարդացնել խաղակերպերը և դրանով իսկ ավելի՛ ուժեղացնել մի կողմից՝ ներկայացման առաջադրական հնչեղությունը, մյուս կողմից՝ նաև կենսաբանական գործող անձանց կենդանության դրաման:

ԱԼ. ՕԼԵՆԻՆ

«Վեչերնյա Մոսկվա». 1948

...Ա. Օստրովսկու **«Արդյունավոր պաշտոն»** պիեսի այս ներկայացումը... չինովնիկների աշխարհի ռեժիսորական շատ հետաքրքիր մշակում էր: Ռուսական ազգ ներկայացման ռեժիսորական ոճի մասին պատկերացում կազմելու համար բավական է հիշել Վիշնևսկու բնությունների տեսարանը: Վերջինս իր գեղարվեստական ընթերցման ուժով համոզիչ էր Մելերխոլդի «Արդյունավոր պաշտոնի» պատրոնի հոչակավոր տեսարանին: Ինչպես Մելերխոլդի ներկայացման մեջ «թատրոնի բեմից չինովնիկական մեռած ճահիճն էր նայում հանդիսատեսին», այնպես էլ Ակեյանի «Արդյունավոր պաշտոնում» այդ «չինովնիկական ճահիճը» իր ոեալ սղնավանջային պատկերն ուներ: Ակեյանը Վիշնևսկու ընդունարանի տեսարանը կառուցել էր այնպես, որ հանդիսականը տեսնում էր, թե ինչպես է բարեքանչյուր չինովնիկի երկար ուղեգրքի միայով մտնենում առանձնասենյակի դռանը, ինչպես է նեբս մտնում ու դուրս գալիս: Վարագույրը բացվելիս չինովնիկներն արդեն շարված էին լինում ընդունարանում: Շատ էին նրանք, ավելի շատ, քան ցուցում կա պիեսում: Դա սյանհանգի արտահայտիչ տեսարան էր, որ անխոս բացահայտում էր պաշտոնյաների առարաքարշ ու ողորմելի աշխարհը: Պաշտոնյաներից ամեն մեկը ընդունելության էր ալսում յուրովի: Բոլորի աչքերը հառված էին Վիշնևսկու առանձնասենյակի դռանը: Այդ կատարյալ լռության ու անշարժության մեջ ռեժիսորական մեծ միտք-կերպար կար: Երբ առանձնասենյակի դռանն էր մոտենում ամբաշխին կրճատված ու երկչոտած Յուսովը, մյուսները նույնպես միևնույն կծկվում էին, ասես ծալվում էին մեկներդ, և նրանք պատում էին ավելի խոլակ ու ծծմոտելի: Ամենավարչ շարժումն անգամ հանդիսականների ընկալում էին որպես մի ինչ-որ ասկս: Այս տեսարանում ռեժիսորն առանց որևէ խոսքի, միայն բեմական առատկերի և շարժման միջոցով ծայրատիճան ատույգ ու լիակատար բնութագրում էր նրանց: Եթե Մելերխոլդի բեմադրության մեջ նույն տեսարանը նշանավորվում էր այն բանով, թե ինչպես էր Յուսովը մոտենում առանձնասենյակի դռանը, ապա այս տեղ ինքնուրույն հնչողություն էր առանում իրենց հերթին սպասող պաշտոնյաների վիճակը գեղարվեստ պատկերելու շնորհիվ:

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

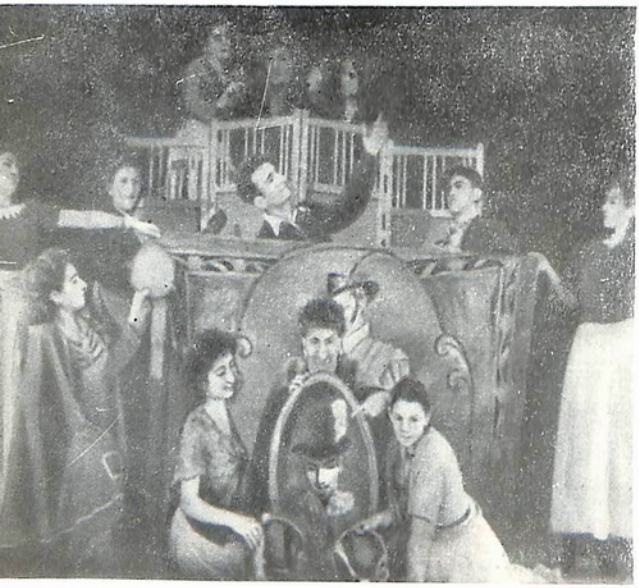
ՍԱՐԻՒ ՌԻՉԱԵՎ

1972

«ՉԱՐ ՈԳԻ»

...Չարը հաղթում է ի վերջո, սակայն հանդիսատեսը ներկայացումը թողնում է մի զգացողությամբ, որը արտահայտվեն հավատալ է այն բանին, ինչին, թվում է, պետք է ոչ հանգեցնի պիեսը:

Ավարտական կուրսի խմբի դեկավար, բեմադրող ռեժիսոր Վ. Ակեյանը գտել է բեմական այնպիսի մեկնաբանություն, որը նպաստում է Շիրվանպոեի պատմայի մարդասիրական բովանդակությունն ըմբռնելուն:



Թեատրան «Հանդուգն ձեռնէ» ներկայացումից. 1918

Ռեժիսորական կուրսի պարապմունքներին, 1961



Այստեղ դերասանների խաղը խիստ ռեալիստական է, սակայն մի առանձնահատուկ ռոմանտիկայի լույսով ողողված: Պիեսում, ինչպես գիտենք, պատկերված են պաթոլոգիայի հետ կապեր ունեցող երևույթներ. գլխավոր հերոսուհին՝ Սոնան ցավագար է, հայրը՝ գինեվոլ, մի ուրիշ կարևոր գործող անձ՝ Գիժ Դանիելը, կիսախելագար մարդ է: Այս ամենը կարող էր տալ նատուրալիստական ճշմարտանմանության հունը: Մինչդեռ ռեժիսորը կարողացել է երիտասարդ դերասանների խաղին այնպիսի բնույթ տալ, այնպես կազմակերպել արտաքին ձևավորումը, որ առաջին պլան է եկել մարդկային ապրելության, անշահախնդիր վերաբերության թեման:

Ներկայացումն սկսվում է յուրատեսակ գեղարվեստական պատկերավոր «քնաբանով»: Հանդիսասրահում մարում են լույսերը, հետո թանձր խավարը ցրվում է դանդաղ: Հետևիտեև ուրվագծվում է մի խրճիթ՝ աղքատ դարբնի բակում: Մեջտեղում քարակույտ է, որի մոտ սկին են տալիս ծառի ճյուղերը: Լուսանում է: Գարնանային արևի շողերում ծաղկած ծառ է, տակը՝ ընկնավորության նոպայի մեջ անշարժ պառկած ուկեծամ մի աղջնակ:

Ռոմանտիկական ոճով է մատուցված գարնանային կենսառատ բնության և մանկան ուժակորույս, փխրուն մարմնի հակադրությունը: Հանդիսատեսը հասկանում է, որ եթե նա կենդանություն չառնի իսկույն ևեթ, կամ եթե նրան վիճակված է կործանվել վաղ թե ուշ, միևնույն է, այդ դժբախտությունը և ճակատագրի անարդարությունը ի վիճակի չեն կասեցնելու այնի շողերի հոսքը, և կյանքը հոսելու է մասնան:

...Երիտասարդ դերակատարները բեմում կատարանում են ոչ միայն խաղել, այլև թեր: Իսկ երկրորդը շատ ավելի դժվար է առաջինից: Լավ թատրոնում, ինչպես և կյանքում, ունկնդիրը երկխոսությանը մասնակցում է ոչ պակաս ակտիվությամբ, քան խոսողը: Բայց այս բանը պետք է հատկապես կարողանալ նրբագույն խաղով:



«Հատակում» ստուդիական ներկայացման մասնակիցների հետ, 1971

...Ամբողջովին երիտասարդներից կազմված խմբի համար փորձաքար կարող է լինել այն, թե պատանիները ու աղջիկները բեմում ինչպես են պատկերում հասակավոր մարդկանց: Հանդիսատեսի հավատը չէր գալիս, որ «Չար ոգի» ներկայացման մեջ ակտուրի դերը խաղում էր դեռատի մի դերասանուհի (Ռ. Սարիբեկյան), իսկ պիեսի Գիժ Դանիելի դերը՝ նույնքան երիտասարդ դերասան (Բ. Ղապիկան):

ԳԵՎՈՐԳ ԳՈՅԱՆ

«Նոմունհատ», 1958

ԱՆԿԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՀՄԱՅԲԸ

Հայկական ռեպերտուարի ամենից շատ խաղացված պիեսներից է «Չար ոգին»: Գրածի բեմական կյանքը կապված է ոչ միայն մեծ վարպետների, այլև անհնչան դերասանների, այլև հապաղավոր անհատուն սիրողների հետ: Տասնյակ տարիների ընթացքում նորացած են ավել և լավ, և վատ տարբերակներ: Շիրվանզադեի մեծ ստեղծագործության գլխավոր ռեժիսոր-մանկավարժը երկուսն էլ աչքի առաջ է ունեցել, մեկից խուսափելու, մյուսը՝ հասնելու և պահպանելու համար:

...Սոնան ցավագար է, թվում է, թե դրանով է պայմանավորված դրամայի ընթացքը, և ցուր չէ, որ դա շարունակ շեշտվել է հին ներկայացումների մեջ, բայց ռեժիսոր-մանկավարժն այստեղ «մոռանում» է այդ, չնկատելու տալիս: Հերոսուհին այստեղ երևում է իբրև բանաստեղծական հարուստ ու հպարտ հոգու, մեծ սրտի տեր աղջիկ, որին ճնշում, կարեկցանքի արժանի է դարձնում ոչ այնքան հիվանդությունը, որքան իրավազուրկ վիճակը, աղքատությունը: Ընչազուրկ աղջիկ, խեղճ ծնողների զավակ.— այնքանն էլ, այս «հեղքն» էլ հերիք է, որ լավ օր չտեսնի Սոնան: Այսպես են բացատրում ռեժիսորն ու նրա երիտասարդ սանը բանի էությունը և շեշտի այս փոփոխությամբ ավելի իմաստավից է դառնում կերպարի բովանդակությունը:

Նրա հայրը՝ պայտագործ Ռսկանը, հայրեցող է: Բայց դա բնածին արատ չէ: Ներկայացման մեջ կերպարը չի մաքրագործվում, բայց հատառորեն քննվում է արատի նախապատճառը և այստեղ էլ ի հայտ է բերվում սոցիալական գործոնը, իսկ մեղադրանքը հասցեագրվում սեփականատիրական աշխարհի մեղավոր բարքերին:

Չար Ջավահիրը Սոնային սառում է ոչ այն պատճառով, որ աղջիկը ցավագար է: Նա ատել է ապագա նորահարսին դեռ նրան չտեսած, սառում է առաջին իսկ հայացքից, սառում է, որ Սոնան՝ աղքատ մի աղջիկ, այդքան գեղեցիկ է ու թովիչ, այդքան սիրված է ամենքից: Ռեժիսորը երկյուղ չի կրում, որ այս հակադրությունը կարող է ինչել չարի ու բարու հեքիաթին հատուկ ընդհանրացման ուժով: Իսկ Ջաննիշանը, Սոնայի սկսեռուրը, հակառակ վերաբերմունք ունի հարսի հանդեպ. «հաճ սառում է, հաճ խրեզում» հաբայն, բայց սրա մեջ էլ չար ոգին հաղթող է դուրս գալիս:

Գիժ Դանիելը միայն անունով է գիժ: Ոչ թե բանականության է կորցրել սարսափած ծերունին,— նրա բնական վարքագծում խելագար բան չկա,— այլ այն ամենը, ինչ մարդուն խանգարում է ապրել ուրիշի բախտով, անտարբեր է դարձնում մարդուն, առեղնում մարդկային տաք զգացմունքները: Մնացել է կարեկից մի սիրտ, որ

անհանգիստ տրտմում է տղաների ու գեղեցիկի, իր նվիրական երազանքի՝ «սիրուն Սոնայի» համար, ի հեճուկս աշխարհի «չար ոգիների»:

Այստեղ ամեն կերպար մեկնաբանվում է արվեստի ու կյանքի ճշմարտությամբ: Եվ այսպես, առայջ վերաբերմունքից հետո են վանելում հիվանդագին սրամտությունը, միամիտկան, մեքենաբանականի ու անհոգիանման ոգեղումները՝ «Չար ոգու» հին ուղեկիցները: Դրանք երկի վրա գործ դրած բոնության տգեղագիր չեն, այլ դրամոն անկախական ու «միամիտ» հայացքով կարդալու բնական հետևվանքներ: Դրա շնորհիվ է, որ այս մեկնաբանությունները, թեթև ու անբռնազբոս, բխում են հեղինակային մտահղացումից, Շիրվանզադեի գաղափարը վեհ ու բանաստեղծական հենչ-Ձգնելու միտումից: Եվ էլի դրանք մեծ գին չէին ունենա, եթե բեմական մարմնավորման մեջ համահնչուն չլինեին երկի ժողովրդային ոգուն ու ժողովրդական ոճին: Ռեժիսոր մեկնաբանը ձգտել է դրան, իր ամեներին տարել այդ ճանապարհով: Եվ բնավ պատահական չէ, որ առեղծված բեմավիճակներն ու դերապատկերները ամենից ավելի տարյց կապող են բնորոշվել գուտ ժողովրդական ոճերով ու դարձվածքներով:

Ջառնիշանը քայում է «ծանր ու մեծ», ձեռքերը ծնկան տալիս ու «սխտալիշ անում» գեղջուկ պառավների ոճով, Ջառնիչիրը սիրում է կանգնել «երեսը կանգած» ու ոչ թե խոսում, այլ «կրկնակի պես վրա է տալիս», չարտ Միհռանի վրա «օձ գցեմ կռասկի», «շրատար» Ասրապետն «ուղտի ականջում քնած է», «խեղճ ու կրակ» Ռևկանն ուզում է «կաղ էշը խառնել քարվանին», Սոնայի մայրը, «ձեռները ծոցում», վշտից «վուչ է գալիս», «մի բուռ դառնում» հարուստ խնամու տուները, տեղեկատեղը «վայ է գալիս» դրսեներ ճակատագրական ապտակը լսելով, Մուրադը «զրահը ևս դրած ունի» իր Սոնայի համար, Գիժ Դանիելը ուրախանում, «աշխարհով մին է լինում» Սոնայի բախտավորությունը տեսնելով, «էրևում, փոթրիկում է» նրա վշտով, իսկ Սոնան, «մարդամոտ ու սրտաբաց», «հրեշտակի նման» ապրիկ, խոսպան լույսի շող է ուժեղի ու հարուստի այդ բլրտ աշխարհում, ներկայացման գույներից ամենաուժգն ու գեղեցիկը:

Եվ այս բոլորը միմյանց ներդաշնակ, բնական ու վավերակ անասնրի մեջ, բացում են երկի ավիրական գաղափարը՝ մարդասիրական գաղափարը:

ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ

«Գրական թերթ», 1958

ՎԵՐԱԾՆՎԱԾ «ՍՊԱՆՎԱԾ ԱՂԱՎՆԻՆ»

Այս պիեսը հայ դրամատուրգիայի մոռացված առեղծվածներից է: Ժամանակին «Սպանված ագավնի»-ով շատ ապրեցին, այն բռնկացավ մեր բեմերը, բայց հետո մոռացան, որպես մի կենցաղային, ոչ շատ հետաքրքիր գործ: Շատերն այժմ էլ այդպես են մտածում Նար-Դոսի պիեսի մասին:

Վարդան Աճեմյանն իր ղեկավարած ռեժիսորական կուրսով որոշեց վերանայել արդեն ավտոմատիզմ դարձած տեսակետը: Ի դեպ, հայ կլասիկ դրամատուրգիայի մի շարք գործեր իրենց նոր մեկնաբանումն են տասել հենց այս ուսումնական բեմում ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանի շնորհիվ:

Ինչպե՞ս ընթերցել «Սպանված ագավնին» այսօր, երբ կենցաղայնությունը, մեղրալամպավիր, որոնցով մանրապատված է եղել Նար-Դոսի պիեսի բեմական անցյալը, չեն կարող նույել հանդիսատեսին: Իսկապես, դրվում էր պատկերացնել, թե ինչ նոր թատերական կերպարներ կառուցա «Սպանված ագավնին»:

Ուսումնական բեմում մենք տեսանք



Տեսարան «Ռևիզոր» ներկայացումից

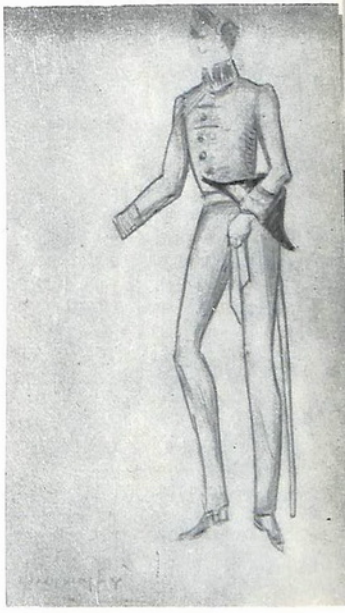
կենցաղայնությունից ապաոգրված մի ներկայացում – բանաստեղծություն: Այս բեմական բանաստեղծության հեղինակ Վ. Աճեմյանը համարձակ և ակնիվ գործ է արել, որի նշանակությունն անպայման դուրս է գալու ուսումնական բեմի շրջանակներից: Դժվար թե որևէ թատրոն «Սպանված աղավնի» բեմադրվելիս կարողանա շրջանցել Աճեմյանի մեկնաբանությունը: Իսկ մենք համոզված ենք, որ Նար-Դոսի պիեսը կապրի իր նոր կյանքով մեր բեմադրություններում, քանի որ շատ ակնիվ, շատ ժամանակակից և շատ պատկերավոր է գրանոտված հեղինակի միտքը ուսանողական ներկայացման մեջ:

Այդ միտքը սկսում ես ընկալել ձևավորումից, որի հեղինակն է հենց բեմադրիչը: Պարզունակ, գույց և հմայկալ ձևավորում՝ առանց ծանր ու մեծ դեկորների, առանց նախշած պատերի. ընդամենը երկու-երեք շարիկ՝ բակկամար, սեղան, մոմակալ կամ այգում նստարան: Իսկ բեմի խորքում, մի անկյան մեջ կլոր լուսարձակը կարծես փոփոխում է բևերը՝ տարածած ապուտակ աղավնուն, սպանված աղավնուն: Սկզբում թվում է, որ դա միայն դեկորատիվ մի սիմվոլ է, սակայն վերջում... այդ մասին հարկավոր է պատմել:

Մարդկային հարաբերությունները, բեմական գործողությունը չես ընկալում որպես անցյալի դեպքեր. չես էլ մտածում, որ սա անցած գնացած մի պատմություն է: Հերոսները շատ քիչ են խոսում, բայց նրանց հարաբերությունները, մտքերը հասկանալի են: Մեղմ, տեղ-տեղ էլ բորբոքված երաժշտության ներքո մարդիկ փոքրիկ բեմում ապրում են մեծ կրքերով, ակնիվ մրցքերով. բողոքում են, տանջվում ու կործանվում: Երբ բարձրահասակ, հմայիչ, կաշկանդված շարժուձևերով Մարգարյան—Լ. Դավթյանը սկսում է մեղմ խոսել, խեղդ դառնություններ անել, մտածում ես, որ այդ երիտասարդին տեսել ես, ծանոթ ես նրան: Երբ պոռծնկոտ, մի քիչ էլ ասիկաց, ինչպես հիմա կասեին, Թադևոս—Մ. Սիմոնյանը անկաշկանդ պտտվում է բեմի վրա, խոսում, պատմում, առանց հոգի դնելու բառերի մեջ, նորից մտածում ես, որ այդ երիտասարդին էլ ես տեսել, գուցե խոսել հետը, բայց անցել ես կողքով, առանց խորհելու, ջղային, ինչպես հիմա են ասում, ներկային Սառա—Բալդարյանը հենց դրա համար է նախատում Մարգարյանին, ցզում ես, որ նա թեև էլ է նոսիասում: Իսկ նախատելու իրավունք նա ունի, քանի որ նա է կրթությունների մեկը: Ինչ անենք, որ նրա հայրը, որի դերը պարտնանդի հմայությամբ խաղաց Մ. Ռափայելյանը, չսիրացնց բարի մարդ է, որ նրան սիրում Սիամկյան—Հ. Ջամբազյանը չսիրացնց ազնիվ տղա է, որ Մարգարյանը իրեր է.... ինչ անենք, եթե բոլորն էլ յուրաքի անասարքեր են դեպի չսլացությունը, անբարոյականությունը, եթե ոգով գեշ մի մարդ կարող է պատճառ դառնալ ծանր ապրումների, նույնիսկ մեկ ուրիշի կործանման: Բայց տեսնում ես որ բեմապետը չի հաշտվում և մեզ էլ չի հաշտեցնում այդ մարդի հետ: Նա ասիստում է Թադևոսին ամբողջ ուժով զգալ իր ոչնչությունը. գայթակղել մթության մեջ, վախենալ լույսից: Եվ այդ խավարի մեջ, բեմի խորքում, նույն այն տեղը, որտեղ իր թևերն էր տարածել աղավնին, հիմա կլոր լուսարձակը կարծես փայլատում է անհնչյուն Սառային...

ՍԱՖԻ ՌԻՉԱԵՎ

«Երևկոյան Երևան», 1964



Վ. Աճեմյան. ճնպանկարներ «Ռիգոլետի» բեմական տիպարների համար



✦

Չեխո՞վ... «Երեք քո՛ույր». բոլորը կարմանք հայտնեցին՝ բառերասիրները, պրոֆեսիոնալ դերասանները, սրվեսաագետները:

Հայ բեմից առաջին անգամ հնչեց Չեխովի «Երեք քույրը», այն էլ ուսանողների ուժերով, որպես դիպլոմային աշխատանք:

— Ինձ հետաքրքրում էր,— ասում է Վարդան Աճեմյանը, թե ուսանողն ինչպես կընկալի չեխովյան խոր ռեալիզմը, հերոսների ներքին գործողությունները, խոր հոգեբանությունը, բարմաթիվ նրբերանգները, ենթատեքստը և այն մեծ Ղավառեությունը, որով հատկված են Չեխովի հերոսները, այն պայծառ, աներեր հավատը, որով ապրում են նրանք: Ռեժիսորը պետք է խաղացանկի որոշ փակ դռներ բացի: Այս տեսակետից հետաքրքրական է «Երեք քույրի» բեմադրությանը: Չէ՞ որ Սուդակովանի «Էշի մեկ պոչը» ևս նախ ինսցիրովում բեմադրվեց հետո՝ թատրոնում:

Ինչ խոսք, դժվար է վճռական, վերջնական արժեքավորում տալ բեմադրությանը, դերասանների խաղին, բեմական կուլտուրային:

Բայց մի բան կարևոր է և պարզ. ուսանողներն իրենց հնարավորությունների սահմաններում կարողացել են իրագործել ռեժիսորի մտահղացումները, ինչ-որ չափով ապրել ու արտահայտել թախիծով և պայծառ լավատեսությամբ շաղախված չեխովյան զգացմունքները: Երեք քույրն էլ, առանձին-առանձին ուշագրավ են և լուրջ, կշռադատված Օլգան (Լուսիկ Կիրակոսյան) և խոհուն, մտածող, զգացմունքային Մաշան (Գոհար Տրտռյան), և երակտուր, աշխատանքով ապրող Իրինան (Լյուդմիլա Օրդոյան):

Չեխովի երկերը սովորեցնում են խաղալ կիրթ և խոր, լինել ավելի շատ խոհական, մտածող, երազող:

Ահա այս առումով էլ հետաքրքրական էր «Երեք քույրի» բեմադրությունը:

Իր բովանդակությամբ, ոճով, մեկնաբանությամբ ճիշտ հակառակն էր շքեղ ճաշասենյակների մյուս աշխատանքը՝ Կ. Գոլդոնիի «Հյուրանոցի տիրուհին»:

Խոսքի ճկունությամբ, պլաստիկայով, ոիթմով, դերասանական տեխնիկայով ուսանողների ունակությունների բոլորովին այլ կողմերն էր բացահայտում այս կատակերգությունը:

Ինչպես Միրանդոլինան կատակերգության գլխավոր հերոսուհին է, որի շուրջը հյուսվում են գործողությունները, այնպես էլ նրա դերակատար Գոհար Գալստյանը, այն շնորհալի, անկեղծ, անմիջական դերասանուհին է, որը ճիշտ հասկանալով իր դերը և ճիշտ կոնտակտի մեջ պահելով իր խաղընկերներին, առանձնանում է իր հմայքով և կերպարի մեջ մտնելու կարողությամբ:

«Հյուրանոցի տիրուհին» ներկայացման մեջ հետաքրքրական էին Ժիրայր Ավետիսյանը (Մարկիզ Ֆորլի Պապոլի) և Հարություն Սալան (Ասվալեր Ռիպաֆրատա):

Նրանք մեր հույսերն են, առաջինը՝ Բեյրութից, երկրորդը՝ Ուրմավլուից: Երկու ներկայացումներում էլ նրանք ապրի բնական իրենց յուրօրինակությամբ, բավական լավ խաղով:

...Նոր թատերաշրջանի բացման հետ մեր հանրապետության թատրոնները կընդունեն երիտասարդ դերասաններին:

Ի՞նչ բեմերում նրանք կհանդես, ի՞նչ կերպարներ կկերտեն, ինչպե՞ս կընդունեն նրանց հանդիսատեսը, ինչպե՞ս կընթանա նրանց ոչ դյուրին ուղին՝ դժվար է ասել: Բայց թվում է, թե նրանք միշտ կհիշեն այն երեկոն, այն դահլիճը, ուր նստած էր պետական քննական հանձնաժողովը, այն ծափերն ու շնորհավորանքները, որ առաջին առաջին անգամ:

ԱՍՏՂԻԿ ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան», 1969

ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ «ԿՈՆՏՐԱՍՏՆԵՐ»

Վարդան Աճեմյանը այն մանկավարժ-ռեժիսորներից է, որին ուսանողները հիշում են շնորհակալության խոսքին զգացումով և մեծ հպարտությամբ:

Ասեմ երեկ՝ հիշում եմ մեր էտյուդները, վաս, կոմիկական շարժուն: Վարդան Նիկիտինը աշխատանքում շատ պահանջկոտ էր, ասկով ու ժլատ էր տալիս իր դրական գնահատականը: Նա տվրտնջում էր մեկ չբավարարվել ձեռք բերածով, այլ աշխատել ու փորձել անդադար:

Կան տարբեր մանկավարժ-ռեժիսորներ, դասավանդման տարբեր մեթոդներ, ոմանք թեորիայով են առաջնորդվում, ոմանք էլ՝ գործնական աշխատանքով: Աճեմյանը ավարտեցնում էր կոնկրետ գործնական աշխատանքի միջոցով: Նրա համար ոչ թե կարևոր էին փորձերի քանակը, այլ փորձերի արդյունքը: Նա հաճախ բարկանում էր փորձախոսապարի և առանց տեքստի, մնջախաղի միջոցով, պատկերում որևէ տեսարան: Աճեմյանը այն սակավաթիվ ռեժիսորներից է, որ ունի դերասանական մեծ տաղանդ և կերպարի սուր զգացողություն: Նա չէր պահանջում իրեն կրկնել, պարզապես այնքան գունեղ և միևնույն ժամանակ այնքան պարզ էին լինում նրա ցուցադրումները, որ յուրաքանչյուրս ըմբռնում էր, հասկանում էր կերպարի էությունը: Անչափ հետաքրքիր էր մեզ՝ ուսանողներիս համար, աշխատել երկու միանգամայն տարբեր ու հրաշալի դրամատուրգների գործերի վրա, ինչպիսին էին Գոլդոնին ու Չեխովը: Այս երևույթը հենց սկիզբ աճեմյանական է՝ ուժեղ կոնտրաստներ, որ նա շատ է սիրում: Վաս, գունեղ դիմավիմայով հագեցված, բարձր թատերայնությամբ «Հյուրանոցի տիրուհին» և խորը, հոգեբանական, արտաքնապես հանգիստ, բայց ներքին դրամատիզմով լեցուն չեխովյան «Երեք քույրը»: Եվ սակս սկսվեցին մեր կյանքում ամենահետաքրքրքիր և պատասխանատու օրերը, դիպլոմային ներկայացումների անմոռաց փորձերը...

Ո՞րն էին աճեմյանական կոնտրաստները և ինչպե՞ս էին դրանք արտահայտվում չեխովյան «Երեք քույրում»:

Դա շատ առասիկ ներկայացում էր: Թվում էր, թե ամեն ինչ շատ հասարակ է, կյանքը ընթանում է իր հո-



Տեսարան «Ռևիզոր» ներկայացումից



...Ե. Սաենդուկյանի անվան թատրոնի սաուդիայի առաջին շրջանավարտների հետ. 1970

նով. բոլորը անգործ նստած թեյ են խմում ու փիլիսոփայում... Բայց պատահական հանգիստ սենյակը մեկ էլ ընդհատվում էր հերոսներից մեկի՝ Սոլոնիոնե ծիծաղ առաջացնող կծու կատակով, հարբած Չերուտիկինի խոհուն նվվոցով, Անդրեի կնոջ՝ Նատալիա Իվանովնայի, քաղքենի արարքներով: Այսպիսի կոնտրաստները ավելի էին ընդգծում չեխովյան հերոսների աբուլդ կյանքի դատապարտվածությունը: Սուացվում էր ոչ թե դրամա, ինչպես բեմադրում են Չեխովին, այլ տրագիկոմեդիա, որտեղ արցունքն ու ծիծաղը կողք-կողքի էին, որտեղ բոլորը անկարող էին որևէ բան փոխել, բայց բոլորը սարսափելի ուզում էին հավատալ, որ «կգա ժամանակ և մարդը կհասկանա, ինչի համար է ապրում»: «Միայն թե իմանալ, միայն թե իմանալ...». պիեսի վերջին տողերն էր պատասանում Օլգան, գրկելով քույրերին և երեք կույտ լայն բացված հետաքրքրասեր աչքեր ձեղքում էին դահլիճի խավարը, ձգտելով տեսնել ապագան:

Այսպես էր Ա.Չեխյանը ստեղծում մեր մեջ դերասանը:

ԳՈՀԱՐԻՆԵ ՏՐԴԱՏՅԱՆ

1975

«ՌԵՎԻԶՈՐԻ» Ա.ՉԵՄՅԱՆԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

...«Ռևիզորի» այս բեմադրությունը ընդլայնում է ուսումնական հասկացությունը, հարստացնում նաև Գոգոլի հայկական մեկնաբանությունը: Սա, որքան մանկավարժական բավնխոստում ձեռնարկ է, նույնքան և, գուցե մի փոքր էլ ավելի, գեղարվեստական ակներև փաստ, որի կողքից չես կարող անտարբեր անցնել:

Այստեղ հնչում է մեծ Գոգոլը, այստեղ խոսում է Ա.Չեխյանի ռեժիսուրան:

Ինչպե՞ս:

Քաղաքապետի բնակարանն ու պանդոկը միաձուլված են նույն դեկորների, իսկ ամբողջ ձևավորումը նաև դահլիճի հետ: Ընդհանուր առմամբ ցարական խստաշունչ կրպանոցի տպավորություն է թողնում: Երաժշտության ոգին՝ կոչնականգ ու թմբուկ: Քաղաքապետը՝ ոտից գլուխ տագնապ ու ցասում՝ դիմում է ուղղակի հանդիսականին և խոսակցությունը վարում այս ու այնտեղ նատոտած գոգոլյան չինովնիկների ու օրվա հանդիսականի հետ: Անհանգիստ դահլիճին սաստում է մեծ կանգի օգնությամբ: Քաղաքապետարանի գործերն այնքան էլ լավ չեն: Դրա համար էլ հոխորտում է, գոռում, աղաղակում սրամիով մեկ: Դահլիճը, կամա թե ակամա, մասնակցում է անցուդարձին, որտեղ երբեմն խոսքի յուրաքանչյուր ինտոնացիա ասես նախօրոք համաձայնեցվում է հենց այդ դահլիճի հետ:

Տեսարանի լուծումը, մի պահ ժամանակակից բարժուական աշխարհի քաղաքական բարքեր են հիշեցնում, պատրաստնեոի նիստ, որ վարում է Քաղաքապետը, քարտուղարի պաշտոն ստանձնած Խլոպովի հետ: Նախագահական երկար ու ձիգ սեղանի մոտ դրված է սովորական մի ամբիոն: Այս ամբիոնից է, որ Դոբչինսկին ու Բոբչինսկին, իրար հրմշտելով, իրարից խոսք փախցնելով, ի տես ամենքի հավատացում են այն չարաբաստիկ լուրը, թե ծերպատյալ ռևիզորը իրոք մուտք է գործել քաղաք: Այդ լուրը հնչում է երկրաշարժի նման: Շուտով խենթացած չինովնիկները, հենց դահլիճում, քաղաքապետի նախաձեռնությամբ շարք են կանգնում ու այդպես, շարասյուն կազմած, բարձրանում բեմ, կինովորական արարողությամբ խլեստակովին ներկայանալու:

«Դերասանները չափից դուրս լավ գիտեն պիեսը, պետք է կարողանան մոռանալ». գոգոլյան այս բանաձևը, որի տակ թաքնված է իմպրովիզացիոն խաղակերպի ամբողջ մի տեսություն, հիանալի է բացված այս ներկայացման մեջ: «Ռևիզորի» երիտասարդ դերակատարները, ասես, իրոք մոռանում են, որ իրենք ոչ միայն բեմի վրա են, այլև դահլիճում, որ լուսարձակներն ուղղված են ոչ միայն դեպի բեմ, այլև դեպի դահլիճ, որ իրենք էլ, հանդիսականի նման, նոր միայն ու իբր պատահմամբ իմացան, թե Պետերբուրգից ուրիշի անվան տակ ծպտված բարձրաստիճան անձ է եկել իրենց գործերը քննելու:

Բեմական փոխհարաբերությունների և տարածության արտասովոր լուծում: Նեղլիկ բեմահարթակը հետևեսեռ դուրս է գալիս իր սահմաններից: Գործում են բոլոր դիտանկյունները: Այն բեմը, որն ընդամենը երկու-երեք մուտք ունի, այժմ տասնյակ դռներ է բացել դերակատարների առջև: Խոսքը, շարժումը,

միմիկան ասեա ընկնում են պատկառանք, արձագանքում յուրաքանչյուր հանդիսականի հոգում: Դերակատարներին դնելով նման ակտիվ շփման մեջ, ռեժիսորը հարկ եղած դեպքերում անցյալը դարձնում է ներկա. պիեսի ժամանակից ինատեսիաները մղում առաջին պլան: Փոփոխվում է նաև հանդիսականի դերը: Մեկ նրանք թվում են իրոք ինչ-որ պատմամենաստականներ, մեկ էլ տեսնում ես ծանոթ մարդիկ են կոչքդդ առած՝ ինստիտուտի ուսանողություններ: Զարմանում ես, թե ինչպե՞ս է Ա.Ճեմչյանը հաստատացել այս ներկայացումը առանց հանդիսականի:

...Ասում են, որ Ե. Վախթանգովը, ի թիվս այլոյ շնորհների, ուներ նաև դատարկ դահլիճը լիքը տեսնելու կարողություն: Հենց փորձերի ժամանակ գրում էր բացակա հանդիսականի ռեակցիան: Ա.Ճեմչյանն էլ, ըստ երևույթին, գրացել է այդպես, որ կարողացել է հանդիսականին ձուլել ներկայացման մեջ, բարձրացնելով փոխներգործության ջերմաստիճանը:

Գեղարվեստական մի առաջադրանքին հաջորդում է մյուսը: Երբ «պատյամենտական մասշտաբներից» գործողությունները փոխադրվում են մասնավոր հարկի տակ, օգնության է գալիս վերից կիսով բաց մի պատ-վարագույր: Բեմն ու դահլիճը իակույն վերածվում են միաժամանակ օգտագործվող երկու տեղակների:

Թանկագին հույր է գալու, ի՞նչ զգեստներով ընդունել: Եվ կենցաղային պարզ խնդիրը դառնում է սոցիալական բնավորություն ստեղծելու միջոց: Պատ-վարագույրի վրա, ներսի կողմից թռվիում է մի ամբողջ հանդերձարան: Լսվում են ջղային բացականչություններ: Մայր ու աղջիկ իրար են անցել, բռնվել թուղ վեճի: Զգեստները ցուտկոսում են պատի երկայնքով: Այսպես, թատերայնորեն բացահայտվում է նաև բալբենիական նիստուկացը, մերկացվում են գավառական բարքերը: Իսկ հետո, դեռևս ուշքի չեկած արդուպարդի հզնաժամից, Աննա Անդրեևնան նախատեսի վրա դիմավորում է դահլիճից սուրացող Դոբչինսկուն: Այս տեսարանում է, որ պետերբուրգցի հարբած հյուրը, մի կուշտ գլխրմանալուց հետո, վատասրությամբ քուն է մտնում բեմի վրա, ծալիկների մեջ:

Ա.Ճեմչյանը ասպարեզ է հանել երիտասարդ ուժեր, որոնք գործում են «ձերբակալված» բեմի վրա, գործում հատատանելու ոչ միայն զգացական գագափարները, այլև իրենց:

Խելահեղ արագությամբ իրար են հաջորդում վրդովոցի բութ չհնավնիկները, բոլորն ահաղդոի մեջ ու պատրաստ իրենց մեղքերը կաշառքով ծածկելու: Մարիա Անտոնովնան պուպրիկի տեսքով ու լարված պուպրիկի պես թռչկոտում է: դես ու դեն, սրահեւո փնտրում որևէայու խրեատակովին: Նրա հետ խաղում են այն զգեստները, որ մինչ ա՛դ կախված էին պատից: Միայն Պաշլոպկինան է գալարված ու այն էլ այնպես, որ վրայից, իբր թե պատահաբար, ընկնում է յուրյան, բեմի վրա մնում է... ներքնաշորով: Եվ ձևացնում է, թե չի էլ նկատում, շարունակում է բողոքի «անեղ ցույցը»: Սա արդեն ոստիկանական ծաղրուծանակի վերջին ակորդն է: Հետո, բեմի վրա իջնում է մի տրամադրություն, որ ժանրային առումով դժվար է այլևս կատակերգական համարել, ավելի շուտ թանձոռո ուրախություն կամ վլարձալի վիշա:

Ի հարգանս քաղաքապետի, նրա իակ խնդրանքով, Խրիստիան Իվանովիչը մոտենում է կլավեսինին և կանայք, առատ սեղան նստելուց առաջ, օրորվում են: Իսկ սեղանը բացված է վերևահարկում, բուն բեմից դուրս, ինստիտուտի պարտեզ տանող միջանցքում: (Եթե մինչ այդ բեմը նոր ծավալ էր նվաճում դահլիճի հաշվին, ապա հիմա բարձրանում է վեր, մեծանում է ի հաշիվ բարձրության): Բուռն խրախճանքի նախապատրաստություն, գործողությունների զարգացումը ոչ որ է բարձրակետին կհասնի: Բայց...

— Ինչի՞ վրա եք ծիծաղում,— ասես մի պահ կերպարից դուրս գալով, երկմտության մեջ, կիսաշշուկ հարցնում է Քաղաքապետի դերակատարը: Նա այնքան էլ հիմարացած ու խաբված չէ, պարզապես մարդկանց վերաբերմունքն է կասկածում պարզել, պատասխանի է սպասում: Սա էլ ռեժիսորական նոր խնդիր՝ հերոսը ծաղրերով ներում է, ցավելով՝ դատապարտում:

Ադետաի վերջաբան՝ իսկական ռեվիզորի կայծակնահար լուրը պիսի ներխուժի բեմ: Համր տեսարանն արդեն ցուցադրված է ըստ Գոգոլի: Ա.Ճեմչյանը կարծես եա է քաշվել, նա, որ այս ներկայացման մեջ առհասարակ շատ է երևում, հաճախ՝ ինքն է դերակատարների փոխարեն խաղում, բայց այնպես, ինչպես իրենք կկաղային: Արտահայտչականության վառ տեխնիկայի միջոցով օգնում է դերակատարներին գտնելու իրենց՝ Գոգոլին հարատած մնալով: Այս թարմ ու ոգեշունչ ընկալումն էլ դարձնում է ներկայացումը գեղարվեստական ակնառու փաստ, դուրս բերում ուսումնական բեմի շրջանակներից:

ԼԵՎՈՆ ԽԱՉԱՏՅԱՆ

«Գրական թերթ», 1973

ՈՒՍԱՆՈՂՆԵՐՈՒ ՊԱՀՏԵԼԻՆ

Վարպետը իր անգին մասնիկն ոչ թե մեկ, այլ մեծ մասը միշտ էլ հատկացրած է ինատիտուտին, մանկավարժական գործունեության, պատրաստելով դերասաններու և բեմադրիչներու նոր սերունդներ: Մեծ է Ա.Ճեմչյանի վաստակը, որպես մանկավարժ. իր բեմադրական ստեղծագործության հետ զուգահեռ, որպես այդպիսին անխոնջ անգնահատելի նպաստ բերած է հայ թատրոնի վարգացման, որպես այդպիսին իր բաժինը բերած է հայ մշակույթի վարթոնքին. որպես այդպիսին հատկապես ճանչցած եա վինք: Երեվան, Գեղարվեստա-թատերական [illegible] ինստիտուտ, 1964-են 68-ը տևող տարիներ. հինգ երկար, պիսի ըսեի, երկար տարիներ, հինգ անմոռանալի տարիներ Վարդան Ա.Ճեմչյանի հետ: Հինգ տարիներ, որոնց նշանակությունը կիմանան անոնք, որոնք կճանչնան Վարդան Ա.Ճեմչյանը: Ուսանողական շրջանի տպավորությանս մեջ մնացել է հատկապես Վարդան Ա.Ճեմչյանի աշխուժությունը, երևակայությունը, աշխատանքի ձևն ու մանավանդ բծախնդրությունը որպես դասավանս: Փոքրիկ հատվածի մը վրա կաշխատեր ամիսներ, միևնույն տեսարանը կխեկնաբաներ տարբեր մոտեցումներով, կպատահեր, որ ուսանողի մը աշխատանքը կտրագրեր այնպես, որ մեկի կթվար թե եզածը լավագույն լուծումն էր, կատարելություն, սակայն հաջորդ օրը նույն գործին կուտար տարբեր մեկնաբանություն նույնքան հանդիպչ և նոր եզանքան կատարյալ, միաս օրը ուրիշ մը ևս: Ուսանողները պաշտելին էր վարպետը, բոլորը կաշխատեին ընդօրինակել վինք: Բնք կխոսափեր ատիկե, անոնց առաջարկելով տարբերակներու հարուստ ընտրություն մը: Այդ ձևով անձիկա նպաստած

կլլար ուսանողի ինքնուրույն անհատականության կազմավորման: Լսարանային աշխատանքներու ընթացքին կապահինք Ա.Ճեճյանին, որ դուն ներկայացումը և վարպետի կախարդական ճիպոտը նրաշքներ կգործեր:

Վարպետի ուսումնադաստիարակչական աշխատանքը չէր սահմանափակվի ինստիտուտի մեջ միայն, իր խորհուրդներով և ցուցմունքներով մեծ նպաստ բերած է դերասաններու և բեմադրիչներու բալմնթիլ սերունդներու կազմավորման թատրոններուն ներս: Ճիգ չէ խնայած հասներու համար այնտեղ, ուր պետք ունին իրեն և ճիգ ու եռանդ չխնայեց Բեյրութի մեջ իր կեցության կարճ շրջանին, նպաստելու լիբանանահայ գրական շրջանակի «Վարդան Ա.Ճեճյան» նորաստեղծ թատերախմբի ուժերու կազմավորման: Այդ բոլորի համար երախտապարտ ենք, երախտապարտ են բոլոր անոնք, որոնք աշխատած են վարպետին հետ:

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ԵՐԵՑՅԱՆ

Բեյրութ, 1975

«ԱՏԱՄՆԱԲՈՒԺԾՆ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ»

Վարդան Ա.Ճեճյանին վիճակվել է աշխատելու Վ. Փափազյանի, Հր. Ներսիսյանի, Համլիկի և հայ բեմի ուրիշ մեծերի հետ: Նա բեմադրել է 150 ներկայացում, մի թիվ, որ վիթխարի է ամեն տեսակետից: Բայց և այնպես, իր սաների ավարտական ներկայացումից առաջ ակներևաբար հուզված էր նա:

Վերջապես բացվեց վարագույրը, և բեմում ծայր առավ իսկական մի տոնահանդես: Այո, տոնահանդես, քանի որ ուրիշ մի բառով չես կարող բնորոշել ծիծաղի, կատակների, պարերի ու երգերի այդ հրախաղը: Նորովի հնչեց հայտնի օպերետն ուսանողների կատարմամբ: Ներկայացումից հետո թատերական հասարակայնության ներկայացուցիչները նշեցին ապագա արտիստների ինքնատիպ, բարձր պրոֆեսիոնալ աշխատանքը, նրանց վոկալ և խորեոգրաֆիկ տվյալները: Թափառնիկոսի գլխավոր դերը թեթև, անկաշկանդ, հումորի մեծ զգացումով կատարեց Ժ. Նշանյանը, որը կարողացավ լիարյուն ու արտահայտիչ կերպար ստեղծել:

«Ատամնաբուժում» դեյակատարներից գլխավոր դժվարությունն այն է, որ այս երկի դրամատուրգիան կառուցված է բնավորությունների բախման վրա: Ուսանողները հաջողությամբ կատարեցին իրենց խնդիրը, կարողացան գտնել իրենց հերոսներին առավել ցայտուն պատկերելու հնարավորություն ընձեռող վառ, ճշգրիտ գծեր:

Այս առումով հետաքրքիր է Նիկոյի՝ խորամանկ ծառայի դասական կերպարը— ուրախ, սրամիտ ու հնարագետ մեկը, որ արտաքուստ հիմար է թվում, սակայն իրականում ամեն ինչ հասկանում է, ամեն ինչ գիտի: Ա. Ալֆերյանի Նիկոն ներկայացման անառարակուսելի հաջողությունն է:

...Օպերետային բաժնի առաջին շրջանավարտների դիպլոմային բեմադրությունը նշանակալից իրադարձություն է Երևանի Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի կյանքում:

Ա. ԽԱՆԲԱԲՅԱՆ

«Կոմսոմոլց», 1976

Տեսարան «Ատամնաբուժի արևելյան» ներկայացումից



✦

Մեծ հետաքրքրություն առաջ բերեց վերջերս ցուցադրված՝ Հ. Պարոնյանի և Ա. Այվազյանի «Առասնաքույծն արևելյան» կատակերգությունը— ինստիտուտի օպերետային բաժնի անդրանիկ ավարտական կուրսի դիպլոմային ներկայացումը:

Այն, որ մի քանի տարի առաջ օպերետային բաժին բացվեց, թելադրված էր արտիստական ուժերի տեսակետից Երևանի երաժշտական թատրոնի ծանր վիճակով: Ավելի քան երեք տասնամյակի կյանք ունեցող թատրոնը մինչ այդ պրոֆեսիոնալ համալրում չէր ստանում:

Այժմ թատրոնը կհամալրվի՞ արդյոք օպերետի իսկական արտիստներով, ինստիտուտի շրջանավարտները կստարողական հիմք կդառնա՞ն նրա բարեփոխման, ժանրային վերածննդի համար,— սրա այն հարցերը, որոնց պետք է պատասխաներ մեր ռեժիսուրայի հիանալի վարպետ Ա.Հեճեյանի բեմադրած այդ ներկայացումը:

Ինստիտուտի օպերետային անդրանիկ ներկայացման համար, ինչ խոսք, բավական մեծ նշանակություն է ունեցել երկի ընտրությունը: Եվ այստեղ, պետք է ասել, այդ ընտրությունը հաջող ու հիշու է եղել: Պարոնյանական հոյակապ դրամատուրգիան, Արտեմ Այվազյանի վառ երաժշտությունը հնարավորություն են ընձեռել լիակատար ամբողջությամբ բացահայտելու և ցույց տալու շրջանավարտների վոկալ և դերասանական հնարավորությունները:

Ներկայացումը սովորականի պես ցուցադրվեց մի քանի անգամ, և հանդիսատեսները, ասենք ուղղակի, վարձատրվեցին բեմադրության օպերետային ճշմարիտ փայլով ու հաճույքով, չնայած ուսումնական բեմի սահմանափակ հնարավորություններին: Բեմական մեծ պատմություն ունեցող երկի մեկնաբանության մեջ, գործողության երաժշտա-բեմական զարգացման օրգանական միասնության, դրվագների կատակերգական լիցքի և ճշմարիտ թատերականության մեջ, պլաստիկ ու նրբագեղ կատարման մեջ,— այս ամենում, բնականաբար, արտահայտվել է ռեժիսուրական ձեռագիրը, գեղագիտությունը, վարպետ, որը, ի դեպ, ժամանակին մի շարք նշանակալի ներկայացումներ է արել երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում: Միաժամանակ այս աշխատանքում վերստին դրսևորվել է դերասանական երիտասարդության դաստիարակի նրա խոշոր տաղանդը, ուսանողների անհատական կողմերը բացահայտելու հմտությունը:

ԳԱՌՆԻԿ ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ

«Կոմունիստ», 1975

✦

...Վարդան Ահեյանը բեմադրության համար ընտրել էր Հ. Պարոնյանի «Առասնաքույծն արևելյան» կատակերգությունը (երաժշտությունը Ա. Այվազյանի), որը մեր հանդիսատեսի սիրած գործերից է: Այն ոչքի է ընկնում իր երաժշտականությամբ, պիեսի հաջող բեմական խմբագրմամբ: Տարիներ շարունակ այս պիեսը հաջողությամբ խաղացվել է երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի բեմում Թ. Սարյանի, Հ. և Ի. Դանոյանների, Կ. Խաչվանքյանի, Մ. Համազյանի, Գ. Սանդալջյանի և այլ շնորհաշատ արտիստների մասնակցությամբ:

Ներկայացվող գործի այսօրինակ բեմական հակառակդիրը երիտասարդ դերասանների առաջ դնում էր լրացուցիչ պարտավորություններ՝ պատ ավարտական ներկայացում խաղալուց և գնահատվելուց բացի, կարողանալ նոր էջ գրել այս գործի բեմականացումների պատմության մեջ, արդարացնել առաջին շրջանավարտների հետ կապվող մեծ հույսերը:

Պետք ասել, որ այս պահանջները դերասանների մեծ մասը լավ կատարեց: Երկար ու համառ աշխատանքից հետո նրանք հանձնաժողովին և հանդիսատեսին մատուցեցին, իրավ, պարտկնականական ջիգով տոգորված մի ներկայացում:

Հ. ԹԱՔՈՒՀՅԱՆ

«Ավանգարդ», 1976

ՎԱՐԴԱՆ ԱՀԵՅՅԱՆԸ ԵՎ ԻՐ ՍԱՆԵՐԸ

Վերջերս ուսանողական բեմում Երևանի Գևորգվեանա-թատերական ինստիտուտի օպերետային դասարանի շրջանավարտ ուսանողների ուժերով ներկայացվեց «Առասնաքույծն արևելյան» կատակերգությունը: Երրորդ անգամ է, որ Վարդան Ահեյանը բեմադրում է այդ պիեսը:

Նախ օպերայի և բալետի թատրոնում «Թափառնիկու» անունով, 1938-ին: Կոմիկական օպերա, որի երաժշտությունը գրել էր Ա. Այվազյանը: Ու թեև կոմիկական օպերայի բեմադրությանը մասնակից էին Հայկանուշ Դանիելյանը (Սոֆի), Լաու Իսահյանը (Թափառնիկու) և Պավել Լիսիցյանը (Թումիաս), ներկայացումը երկար կյանք չունեցավ: Դա Ահեյանի առաջին քայլն էր օպերային թատրոնում:

...Տարիներ անցան և Ահեյանը 1951-ին նույն կատակերգությունը երկրորդ անգամ բեմադրեց երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում:

Ա. Այվազյանը գրեց նոր երաժշտություն, բոլորովին տարբեր առաջինից: Եվ այս նորը իր երաժշտական հյուսվածքով հարմար էր Պարոնյանին և պիեսի գործող անձանց միջավայրին: Հայկական ժողովրդական մեղեդայնության ոգուն մոտ մի երաժշտություն, տեղ-տեղ քնարական տրամադրություն, աշխույժ ռիթմեր, կերպարների բնական զգացողություն: Եվ ինարկե՝ թեթևություն ու ազատություն: Այս երաժշտությունը հանդիսատեսին փոխադրում էր Պոլիս, հարավատորեն հատկորում քաղաքի կենցաղն ու բարքերը:

Ահեյանը ստեղծեց օպերետային մի բեմադրություն, որը մինչև հիմա մնացել է շատերի հիշողության մեջ: Ինչ նոր բեմադրություններ էլ ունենա այս կատակերգությունը, ինչպիսի վարպետ դերակատարումներ էլ լինեն, դիտողների հիշողության մեջ կմնան և՛ Ի. Դանոյանի Սոֆին, և՛ Մ. Համազյանի Մարթան, և՛ Կ. Խաչվանքյանի Նիկոն, և՛ մանավանդ, Թ. Սարյանի Թափառնիկուն: Եթե Ահեյանի բեմադրությունը մի շքեղ մասանի էր, ապա նրա վրայի թանկարժեք քարերը ներկայացման

դերակատարներն էին: Դա մի ամբողջություն էր, գեղարվեստական մի հրապույր, որ շատ հանդիսատեսների կապեց երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի հետ:

Քառորդ դար անց Ահեդյանը նորից բեմադրեց «Առաքնաբույժը»: Եվ ինչպես ասվեց, ուսանողների ուժերով: Այս անգամ ևս իբրև երաժշտական կատակերգություն: Ահեդյանը ծանր բեռ վերցրեց ուսերին, մի կողմից անսպառ երիտասարդներ էին դերակատարները, որ առաջին անգամ պիտի բեմ բարձրանային, մյուս կողմից շատ էին բեմական անհարմարությունները: Նեղլիկ մի բեմ, որը շատ է փոքր, որպեսի պարահանդեսի տեսարանում մի ամբողջ արար ծավալի ռեժիսորի հորսուտ երեվակայությունը: Բայց, երևի ճիշտ է, որ միջոցների սահմանափակությունը մարդուն դարձնում է հնարամիտ ու հնարագետ: Քիչը հաճախ ավելի է, քան շատը, մանավանդ, եթե այդ քիչը գտնված է:



«Առաքնաբույժն արևելյան» ներկայացման մասնակիցներից
հետ. 1975

Այդպես էլ պատահեց Ահեդյանի հետ: Այստեղ նա հասավ նախանձելի հաջողության: Եվ ինչպես նրա մի քանի այլ բեմադրությունների, այնպես էլ սրա հաջողվելը գուցե կգա հետագայի պատերից:

Բեմում պատկերվում է երեք միջավայր, բայց ձևավորումը մնում է նույնը: Թեթև աբստակտ: Մի երկու փոփոխություն և հյուրասենյակը դառնում է նկուղարան: Պարահանդեսի տեսարանում վերից իջնում են պարանները (որ, երևի պետք է եղեգներ լինեին), և միջավայրի տպավորությունը միանգամից փոխվում է: Մի խոսքով, ռեժիսորը նկարչին հուշել է այնպիսի ձևավորում, որ մի կողմից հաղթահարի բեմական անհարմարությունները, մյուս կողմից՝ հարատևա լինի պարզությանական միջավայրին: Վերջապես, լինի թեթև, ինչպես ներկայացման ընդհանուր ոճն է՝ աշխույժ, զվարթ, գույների խաղով, միտքերի պարզությամբ և այլն:

Վերջ ասպի փոխարեն երևա մասն է վերածել ներկայացումը: Պիեսում ասիշի առաքն է հանվում, ներկայացման մեջ՝ Լևոնի: Մարգար կոչեցյալ բոլորովին չկա: Նիկոլի երգը բերված է ասաջ: Գոռելով էլ սկսվում է ներկայացումը: Նիկոլն բարձրության վրա է և ձեռքի փայտով թակում է կարպետը: Սիմֆոնիկ սկիզբ: Կարպետն իր գուռային կոպտությամբ խորհրդանշում է Պղիսը, նրա բնակարանը, կենցաղը: Թակում է և ծանակում: Փոխված է ֆինալը: Ըստ պիեսի՝ կատակերգության հերոսները պարահանդեսում դիմակազերծվելուց հետո չեն գնում տուն, այլ մնում են պարահանդեսում, հատարակության մեջ, որը տեսածը և լսածը չտեսած ու չլսած է համարում հանուն այն գրամի, որ Թովմասը նետում է նրանց: Այստեղ բոլորը խաղատակիսում են, բացի հայկական ֆիլտրայից՝ Նիկոլից, որը «երրորդ դասի» ներկայացուցիչը լինելով, տեսնում և հասկանում է ամեն ինչ, ինչպես որ կա, ծանակում է ամենքին:

Վատահաբար այս «Առաքնաբույժը» կդնի է դասել Ահեդյանի մյուս ուսանողական հայտնի ներկայացումների՝ «Էլի մեկ գոմի», «Սպանված ապաքոտ», «Չար ոգու», «Ռևիզորի» կողքին: Սրանք Երևանի թատերական կյանքի պատմության մեջ իրենց տեղն ունեն: Այս բեմադրություններում փայլել է ռեժիսորի տաղանդը և մնում ես զարմացած, թե ինչպես է նա, բոլորովին երիտասարդ, դեռևս ուսանողական կյանքին հրաժեշտ չտված ուժեղով այնքան բարձր մակարդակի ներկայացումներ ստեղծել:

Հանդիսատեսը Ահեդյանի բեմադրությունը նայում է զվարթ ու թեթև ալրոտով ու մի պահ մոռանում է, որ նեղկա է ուսանողական ներկայացման: Մի կողմից՝ անկեղծություն և անմիջականություն, մյուս կողմից՝ թատերային ձևացում: Գույների առատություն: Շնքեղ հանդիսանք: Գոռոնոկ՝ սկզբից մինչև վերջ: Չասի զգացողություն միաժամանակ: Երիտասարդական հնար:

ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

«Գրական թերթ», 1976





Նկարչությունը Ահեյանի ստեղծագործական հարատև կրքերում այնքան բնական երևույթ է, որքան և թատրոնը: Մեծանուն ուժիստը նաև նկարիչ է, նկարիչ իր բուն խառնվածքով և գեղագետի վառ երևակայությամբ: Կրթություն էլ ստացել է նախ այդ բնագավառից, սովորել է այժմյան Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստական ուսումնարանում: Եղել նրա անդրանիկ շրջանավարտների մեջ, ունենալով Ս. Առաքելյանի, Ս. Աղաջանյանի և Մ. Սարյանի նման ուսուցիչներ: Այնուհետև միառժամանակ՝ Մոսկվայում հաճախել է նաև պրոֆ. Ի. Ռեպինի դեկավարած գեղանկարչական արվեստանոցի պարապմունքներին:

Ահեյանի մոնումենտալ շարժերը, հեղանկարները, դիմանկարները պարբերաբար սկսել են հրապարակվել 30-ական թվականներից նախ Լենինականի, հետո Հանրապետական, ապա և հանրամարզական մամուլի էջերում, իսկ 1968-ին դրանց զգալի մասը, շուրջ 90 գործ, տեղավորված մի ալբոմի մեջ, լույս տեսավ «Ժպիտներ» խորագրի տակ, գտնելով մեծ հաջողություն:

1972-ի սեպտեմբերին, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի հիմնադրման կապակցությամբ, նկարչի ասմբ բացվեց Ահեյանի ծաղրանկարների անդրանիկ ցուցահանդեսը:

Ավելի քան 150 աշխատանք էր ներկայացված գեղարվեստասեր լույս հասարակայնության ուշադրությանը: «Չպետք է կասկածել,— գրված էր հրավիրատոմս-հայտարարի մեջ,— որ այս արտասովոր ցուցահանդեսը կունենա այնքան հանդիսական, որքան ունենում է թատրոնը Ահեյանի բեմադրությունների ժամանակ: Չմոռ չէ, որ ներկայիս ուժիստն այն ավիրել է Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի հիմնադրիչին»: Այդպես էլ եղավ...

✦

Վարդան Ահեկյանի ժպիտները շատ հետաքրքիր են և կարելի է ասել, որ այս գրքույկը մի յուրատեսակ գեղեցիկ նվեր է մեզ: Դիտում ես հաճույքով, ժպտում, ունենում ծիծաղի պոռթկումներ և, իհարկե, նաև կարմանում: Արվեստի մեջ էլ ինչ լավ գործ, եթե նա մարդուն զանազան ապրումներ ներշնչելուց բացի, նաև չկարմացնի:

Ահեկյանի «Ժպիտները» իրոք կարմացնում են: Եվ դա, իմ կարծիքով արդյունք է երկու հավասարարժեր հատկության, երկուսն էլ բնատուր, որոնցով օժտված է մեր տաղանդավոր արվեստագետը:

Առաջինը գալիս է իր բուն մասնագիտությունից, բեմը տեսնելու, կառուցելու վարպետությունից: Ահեկյանը տեսնում, զգում է մարդուն, կարդում է նրա շարժումը, դիմախաղը, խոսելաձևը: Բոլոր մարդիկ էլ նայել գիտեն, բայց կարևորը տեսնելն է, գտնելը: Ահեկյանի սուր աչքը որսնում է մարդու այն գծերը, որոնք մի կողմից ընդգծում են տվյալ անձի հատկանիշը, մյուս կողմից «ժպիտի» նյութ են դառնում:

Երկրորդը՝ այդ ամենը մարմնավորելու կարողությունն է: Սա արդեն նկարիչ մարդու գործ է և պետք է ասել պրոֆեսիոնալ վարպետի գործ: Գծի հակիրճություն, դիպուկություն, ճկունություն, ահա ինչով են գրավում այս դիմանկարները նկարիչ-դիտողին:

Այս երկու՝ տեսնելու և տեսածը նկար դարձնելու հատկությունները Ահեկյանի մոտ ներդաշնակորեն հյուսվում են, և արդյունքը լինում է խիստ հետաքրքիր մի արվեստ, որ կրում է ցայտուն ինքնատիպության դրոշմ:

Մի կարևոր հանգամանք էլ կա, դա այն է, որ Ահեկյանը ուրիշների նման նյութ չի փնտրում, կարթը ջուրը նետած ձկնորսի պես չի սպասում... նրա նյութը պատրաստ է, իր կողքին, շրջապատում, մարդիկ, որոնք նրա մտերիմներն են: Ահա թե ինչու նրա հումորը ներծծված է անկեղծությամբ, հարազատի վերաբերմունքով: Նրա ծաղրանկարների մեջ ծաղր չկա, որովհետև դրանք միամտանման սիրո վկայություններն են:

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆ

«Սովետական արվեստ», 1961

✦

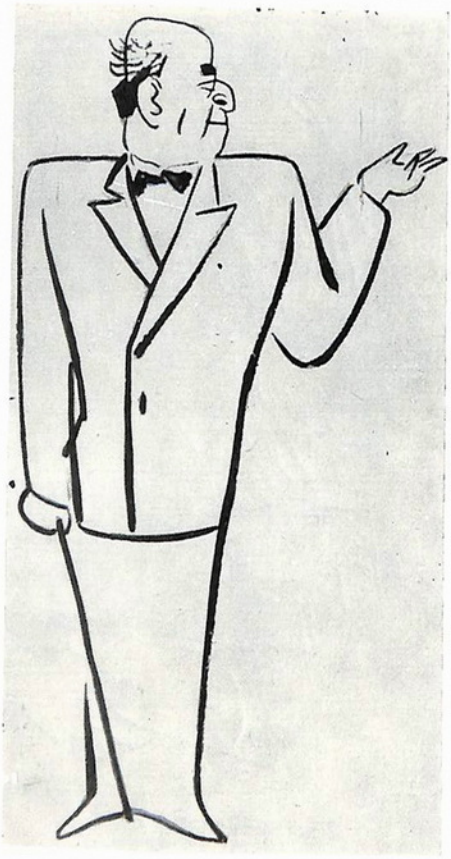
...Լավ հատկություն է կյանքին ժպիտով նայելը: Առավել լավ հատկություն է կարողանալ այդ ժպիտը փոխանցել մարդկանց: Դրա վավերական պատահայտությունն է այդ պերճ-պարուն, արվի ներկիսակը հասցրել բնաբուխ՝ «Ժպիտներ» խորագրի է տվել: Թեպետ ես այն և չեմ կարողանում ժպիտով պահել, որ երբեմն վերածվում է անպատշաճ ծիծաղի:

Դեմ ծամոթ դեմքեր են, վաղամանաչ դիմագծեր, արտահայտություններ, կեցվածքներ: Մեծ մասամբ արվեստի աշխարհի մարդիկ են: Հրաչյա Նեթոխյան, Վաղարշ Վանիկյան, Ավետ Ավետիսյան, Գուրգեն Ջանիբեկյան, Արա Սարգսյան, Շիկ Դաոնասյան, Արամ Ասրյան, Առնո Բաբաջանյան, Դավիթ Գորգոյան և էլի շատերը: Բոլորին չեմ ճանաչում: Նայում ես նրանց դիմանկարներին և անկեղծորեն հիանում Ահեկյան-նկարչի արտահայտչությամբ, արտահայտչության բնավորություններ, նկարագրիչներ, մարդկային հոգու ամենանրբին շարժումները տեսնելու, ընկալելու, տեսածը այնպես թեթև ու անկաշկանդ վերարտադրելու կարողությամբ: Եվ ինչպե՞ս է կարողանում մարդկային դեմք կոչված անչափելիորեն բազդ կերտվածքը վերատարանավորել այնքան քիչ միջոցներով: Նրա պատկերած դեմքերի վրա ավելորդ մանրամասներ չկան: Իր մատիտի շարժումը Ահեկյանը կարողանում է ենթարկել չափի զգացման խստապահանջ հսկումին: Կարողանում է տարբեր ու բազմազան հատկանիշներից ընտրել ամենաբնորոշը, ամենանշանավորը և մի քանի գիծ ու կետի գեղարվեստական տարաբաշխ թղթի վրա: Նրա ստեղծած դիմանկարների հումար երբեմն ավելորդ են գալիս այնպիսի կարևոր բաղադրիչներն անգամ, ինչպես աչքը, բերանը, դեմքի երեսպիծը: Մնացածով նա արդեն կարողացել է կերպարին ամբողջացնել, իր ասելիքն ասել: Իսկ ինչ որ ավելորդ է... դեն է նետել:

Ահա էլ ներկայացնում է Ահեկյանը, անտարակույս մի միասին անի՝ պատկերվողի դեմքի վրա, թե նկարին աշխատելու գնելը այն, ինչ կարող է ծիծաղ հարուցել: Գտնում է իր



Նարժ՝ Տիրան Ահեկյանի. 1974



Շարժ՝ Սաւրեն Սահինեանցի. 1972

ինչպես հասկանալիքը, սրում է այն, առավել հնչեղություն հաղորդում՝ չխարշելով նաև չափազանցումից (առանց չափազանցության չի եղել և չի կարող լինել երգիծանքը): Այդ ամենը անում է բարեհիաց մի անաքղությամբ՝ չխնայելով մարդկանց ոչ դիրքը, ոչ սեռը, ոչ տարիքը:

Ձևերկովը ծիծաղում է առանց որևէ չարության, անսպասելի մի զվարթությամբ, ծիծաղելու անհագուրդ մի ցանկությամբ: Եվ եթե երբեմն նրա ծիծաղի մեջ, այնուամենայնիվ, հեգնանքի շեշտեր են հնչում, ապա դա լինում է այնպես ինքնաբերաբար, այնքան անբռնապատրաստ, որ երգիծվողն ինքն էլ պատրաստ է ի սրտե ներել նկարչին և լիաթոք ծիծաղել սեփական թուլությունների վրա...

Նրանից ու նրանից թերթում ենք երգիծանկարների այս տետրիկների աւրեակը, հարում ժպիտ առկայծող ծանոթ, սիրելի դեմքերին և սրտանց ուրախանում Ձևերկով-նկարչի հաջողության, նրան այնպես առատորեն տրված շնորհների համար:

ԼԵՎՈՆ ՉԱՔԱՐՅԱՆ

«Սովետական Հայաստան» (ամսագիր), 1968

✦

Շատ լուռ էինք, արտասահմանի մեջ, Վարդան Աճեմյանի մասին: Բայց մեր ծանոթությունը կամավանափակվեր իր տաղանդին մեկ երեսովը միայն: Մեկի համար անիկա Հայաստանի ամենեն աչքառու բեմադրիչն էր: Միայն այդքան: Բայց թե անիկա միևնույն ժամանակ և գրեթե նույն մակարդակով աչքան օժտված դիտող, ամեն մանրամասնություն տեսնող, սուր և հեգնող երգիծանկարիչ էր, ատիկա մեկի համար բոլորովին անծանոթ էր: Մինչև այն օրը, երբ Երևանեն Գանիրե հասած «Սովետական արվեստ» ամսաթերթի էջերուն մեջ սկսան պարբերաբար երևալ իր ընկերական շարժերը:

Այնքան աչքառու էին անոնք իրենց «հումոր»-ով, գծերու և հորինվածքի այնպիսի գիտակից նրբությամբ, որ ըսկիզբները մեկի թվեցավ, թե մենք գործ ունենինք մեկի ծանոթ բեմադրիչեն տարբեր Վարդան Աճեմյանի հետ:

Բայց աւրեւեան մեկի հասնող նույն թերթի էջերուն մեջ հետզհետե ավելի համախակիորեն հրատարակված նկարներուն միջոցով նույնացան երկու անձերը՝ «պուհ»-երը մեծ մասամբ ընտրված ըլլալով բեմաշխարհի աստղերեն:

Առանց դույլն չափով թերագնահատել ուզելու հայրենիքի մեջ գործող մեր երգիծանկարիչներուն տաղանդն ու կարողությունը, իմ անձնական տպավորությունս եղավ այն, որ այդ խումբին մեջ իր պատվո տեղը գրաված ամենեն շնորհալի և բարձրորակներեն մին՝... պլաղմուձքով երգիծանկարիչ չէր:

Ճիշտ է, կան և միշտ եղած են այնպիսի նշանավոր անձեր, որոնք իրենց գլխավոր պարապմին առընթեր, իրրև ժամանց կիրարկած են արվեստի տարբեր, աւչալան ճյուղեր, ինչպես ջութակ, դաշնակ, սփինգ, թավջութակ և այլն, բայց երկրորդական այս պարապմունքը հաճախ մնացած են «սյրպոզ»-ի սահմաններուն մեջ, իսկ Վարդան Աճեմյանի «ժամանցը» անցած է այդ սահմանը, հասներու հասար ստեղծագործական և կատարողական իսկական բարձրության:

...Վարդան Աճեմյանը կարելի է դասել, իմ կարծիքով, մեր լավագույն երգիծանկարիչներուն մեջ, Չիկ Դամատյանի (Բուխարեստ), Տիրան Աճեմյանի (Բեյրութ) և ուրիշներու շարքին:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍԱՐՈՒԽԱՆ

«Գրական թերթ», 1968

✦

Վարդան Աճեմյանը ոչ միայն տաղանդավոր ռեժիսոր է, այլև տաղանդավոր նկարիչ: Այն, ինչ մենք տեսանք այս ցուցահանդեսում, ոչ միայն լավ ծաղրանկարներ են, այլ մեծ մասամբ նաև լավ գծանկարներ: Վ. Աճեմյանը սուր, սրամիտի աչք ունի: Շնորհավորում ենք նրան այս ցուցահանդեսի առթիվ:

ՎԱՄԱՇՊՈՒՀ ՇԱՔԱՐՅԱՆ

1972

✦

Տաղանդավոր մարդը ինչ էլ որ անում է, անում է իր մակարդակին համապատասխան: Վարդան Ահեկյանը հենց այդպիսի բազմակողմանի տաղանդ է: Նա հանճարում է հաջողության, թե թատրոնում, թե նկարչության մեջ, շնորհիվ իր մարդ-օժտվածության: Մեկերկուքի պես նա էլ բազմակողմանի է: Մեծ ցանկությունս է՝ տեսնել նրան նաև կինոռեժիսորի դերում:

ՄԻՆԱՍ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

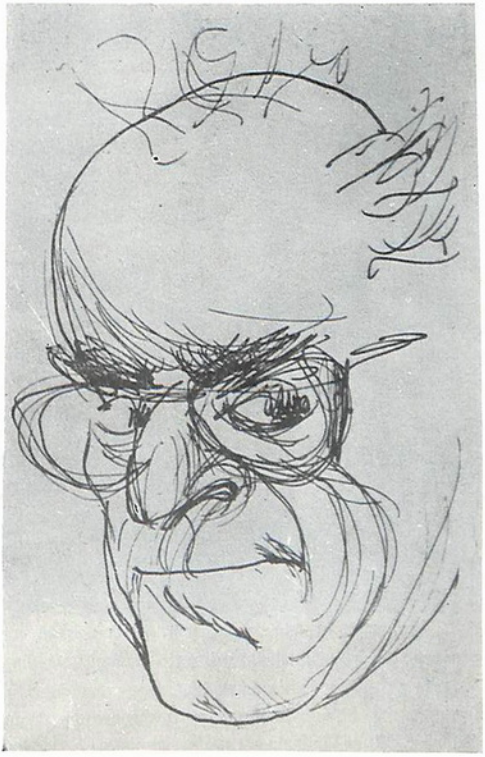
1972

✦

...Շարժը մարդու էությունը հատկապես բացահայտելու արվեստն է, նրա ամենախորը թաքնված գծերը տեսանելի, ցայտուն դարձնելու, ներարկորեն, կերպարային սուր ըմբռնումով մատուցելու արվեստը: Այդ արվեստին կատարելապես տիրապետում է Վարդան Ահեկյանը: Նա գուշակդիպուկներ ունի, որ կարող եւ աշխարհի այդ ժանրով աշխատող ուսածդ նկարչի գործերի կողքին դնել: Գաղտնի՞քը: Դա նրա ամենօրյա կյանքն է, բնական ճանապարհով է ստեղծում: Եվ այդ բնականությունը, բազմազատված մեծ տաղանդով, հավատարմություն, խորություն և ինքնատիպություն է պարգևում նրա շարժերին:

ՍՈՒՐԵՆ ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ

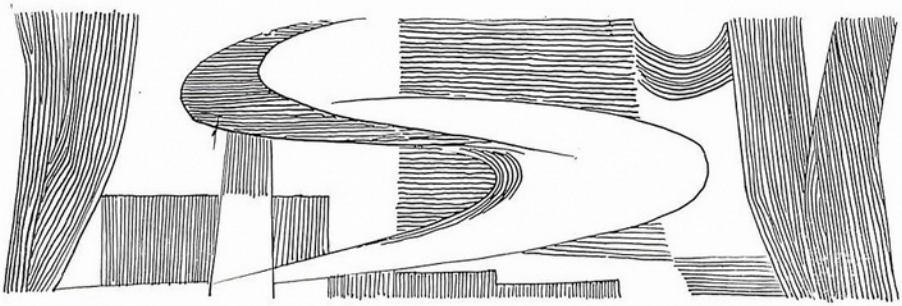
«Սովետական արվեստ», 1976



Ծարժ՝ Ջոկ Գամառյանի. 1965



Ծարժ՝ Ալ. Սարուխանի. 1968



...Ամենյանը պատկանում է այն ռեժիսորների շարքին, որոնց ստեղծագործությունը կազմակերպվում է աշխատանքի պրոցեսում: Նա այլ ռեժիսորների պես չի գալիս փորձասրահ նախօրոք գծագրված սխեմաներով: Նա ստեղծագործում է հենց տեղնուտեղը, աշխատանքի ժամանակ, դերասանի հետ շփվելիս: Նրա երևակայությունը գործում է կոնկրետ միջավայրում, բոլոր տեսակի միպանոցենները, խնդիրները ծագում են ստեղծագործական շփման պրոցեսում: Սկզբնական շրջանում, սեղանի շուրջը նստելիս, նա կարծեք անփույթ է, անտարբեր: Նրա ձեռքի մատիտը անվերջ էսքիզներ է գծում սյուեսի մաքուր ու սպիտակ թերթիկների վրա: Դրանք լինում են երբեմն դերասանների պորտրեները... Ստեղծվում է այնպիսի միջավայր, որ դերասանն իրեն զգում է չափազանց ազատ ու անկաշկանդ: Նա հնարավորություն է տալիս դերասաններին մտածելու, ինքնուրույն լուծելու հարցերը, և հանկարծ բղավում է մի ինչ-որ նշանակալից կատրից և գործացնում: Խնդիրներ առաջադրելիս երբեմն դնում է չափազանց մեծ պահանջներ, որոնցից կամ հրաժարվում է անմիջապես և կամ աստիճանաբար հղկելով, հասցնում է նորմալ վիճակին: Նույնը կատարվում է միպանոցեններին անցնելիս: Նա կարող է արդեն պրծած, ավարտված միպանոցներ նորից քանդել և այլ ձևավորում տալ: Ցանկացած ներկայացման գլխավոր փորձերը նրա միպանոցենները ենթակա են փոփոխման: Անվերջ պրպտում է նրա միտքը:

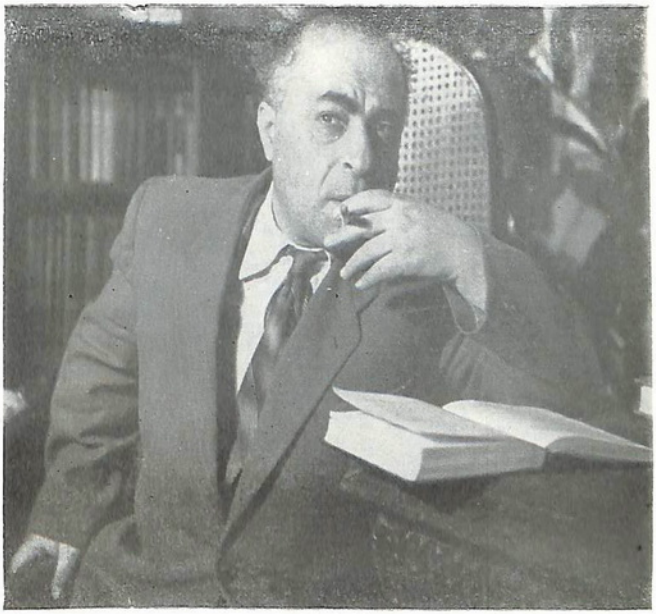
Նրա լավագույն հատկանշական կողմերից մեկն էլ այն է, որ նրա մեջ զարգացած է կոմպոզիցիաների վաս արտահայտչականության, խտացրած գույների ու բնավորությունների վերարտադրման ակզբունքը: Եվ այդ բոլորն իր կործիքով բխում է նրա նկարչական վաս ընդունակություններից:

ԳՈՒՐԳԵՆ ՋԱՆԻԲԵԿՅԱՆ



1949





1965



Այն հանգամանքը, որ Ա.Ջեյնյանն իր գործունեությունն սկսեց իբրև դերասան, հետագայում մեծապես նպաստեց նրա ռեժիսորական գործին: Ռեժիսորական արվեստում ամենադժվարը դերասանի հետ տարվող աշխատանքն է: Այն ռեժիսորները, ովքեր դերասան չեն եղել, փորձերի ընթացքում երբեմն հարկ եղած չափով չեն կարողանում խորանալ դերասանի հոգեբանության մեջ:

Վ. Ա.Ջեյնյանը Մոսկվայում յուրացրեց վախթանգովյան արվեստի սկզբունքները, որ ես ուսուցանում էի Մոսկվայի հայկական առաջին ստուդիայի իմ սաներին, այն է՝ դերասանի հետ աշխատել այն մեթոդով, որ Կ. Ստանիսլավսկին վերապրումի պրոցես է կոչում, և երկրորդ՝ վերաարտավորում (որին վախթանգովը նշանակություն էր տալիս Ստանիսլավսկուց, և ես նույնպես՝ իբրև նրա աշակերտ), այսինքն՝ մի պրոցես, երբ բովանդակությունն ու ձևը թատերական արվեստում փոխկապակցվում են ներդաշնակորեն: Ես մեծ նշանակություն էի տալիս ժանրերի բացահայտմանը: Ա.Ջեյնյանը գիտի այդ կարևորագույն պարագան ռեժիսորի աշխատանքում և յուրաքանչյուր ժանրի և թատերագրի համար գտնում է նոր՝ բնորոշ, անկրկնելի մոտեցում: Եվ հետո՝ Ա.Ջեյնյանը թեթև է աշխատում դերատեղծման վրա (դերասաններին չսպառնադրելով նրանց էության անհարիր բեմական խնդիրներ): Անկասկած, հանձին Վարդան Ա.Ջեյնյանի սովետական թատրոնն ունի տաղանդավոր մի ռեժիսոր, որը դաստիարակվել է Ստանիսլավսկու և Վախթանգովի ավանդույթների ոգով:

ՌՈՒԲԵՆ ՍԻՄՈՆՈՎ

1957



...Չարլեն Սիմոնովի հետ՝ եակիի Կազաչան նվագախմբի բակում. Մոսկվա, 1970

○

Աճեմյանական արվեստի երանգապանակը ծավալուն է և գույնզգույն: Մի արվեստ, որ միշտ ելնում է խոր ու մեծ գաղափարից: Աճեմյանի բեմադրություններում երկի գաղափարը, հիմնականում մարդկային կերպարների ներքնաշխարհի իսկական, համոզեցուցիչ և գեղարվեստական արտացոլման հետևանքով, իր ամբողջ պարզությամբ կանգնում է դիտողի առջև: Մարդկային հոգու խորությունը ռեժիսորը միշտ ձգտում է բացահայտել, ելնելով կենսական ճշմարտությունից:

Ա. Շիրվանզադեի «Նամուսը» սոցիալական կենցաղային թեմայով գրված մի երկ է: Սակայն Աճեմյանը կենցաղային դրաման լուծել է պոետական ողբերգության պլանով...

Ներկայացման մեջ եղած գեղեցիկ, խորհրդաստ ռեժիսորական բոլոր հայտնագործումները ծառայում են մի որոշակի մտքի ավելի ցայտուն, ավելի պայծառ արտահայտմանը:

Այսպիսով, գաղափարը աճեմյանական բեմադրություններում գրավում է հիմնական տեղ և որոշում նրա ամբողջ ստեղծագործական աշխատանքի թարմությունն ու խտաստը:

Ռեժիսորը չի տարվում էկզոտիկայով, խուսափում է անտեղի չափազանցումներից և իր բոլոր ներկայացումներում հավատարիմ մնում ազգային կոլորիտի պարզությանը: Մենք շատ լավ ենք զգում «Ժայռ», «Պաղտասար աղբար», «Էլի մեկ գոհ» ներկայացումներում պատկերվող ժամանակաշրջանը: Ռեժիսորը մեկ-երկու շտրիխով կարողանում է մեր պատկերացումը մղել դեպի բեմում կատարվող դեպքերի ժամանակաշրջանը: Իսկ դա ռեժիսորական արվեստի կարևոր գործոններից մեկն է:

Ահեյանը տարբեր ժանրերին, տարբեր ժամանակաշրջաններին պատկանող երկերը բեմադրելու համար օգտագործում է տարբեր գույներ: Նրա ստեղծած ներկայացումները ունեն միասնական դերասանական անսամբլ, ճիշտ գտնված և հաստատուն բեմավիճակներ:

ԹՈՖԻԿ ՔՅԱԶԻՄՈՎ

«Կոմունիստ» (Բաքու), 1957

○

Մոսկվացիները վաղուց են սիրում Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը: Սիրում են թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր, տաղանդավոր արվեստագետ Վարդան Ահեյանի ստեղծագործությունը, ռեժիսոր, որը հակված է բանաստեղծական լայն ընդհանրացումների, բարձր ու ազնիվ պաթետիկայի, նրբորեն զգում է հայրենի երկրի գեղեցկությունը, մարդու հերոսական նպատակների ու գործերի գեղեցկությունը:

...Կանգ առնենք միայն մի պրոբլեմի վրա, որ հատկորեն առաջ էր քաշվում մոսկովյան վերջին հյուրախաղերի ընթացքում՝ ժամանակակից արվեստում ռոմանտիկական թատրոնի ուղիների պրոբլեմի վրա: Վերջինիս ճիշտ լուծումից շատ բան է կախված, մասնավորապես երկրի թատերական լավագույն կոլեկտիվներից մեկի՝ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի ապագան:

...Ռոմանտիկական թատրոնի բնորոշ գծերից մեկը բարձր, խորհրդանշական ընդհանրացումների ձգտումն է: Խորհրդանշական կերպարների, իբրև գեղարվեստական մեթոդի կարևոր սկզբունքներից մեկի, հաստատումը կարելի է տեսնել թատրոնի վաղ շրջանի շատ ներկայացումներում և Վ. Ահեյանի ռեժիսորական մի շարք աշխատանքներում, որ նա իրականացրել է վերջին տարիներին՝ «Նամուսում», «Ժայռում» և այլն: Այս առումով հետաքրքիր օրինակներ է տալիս «Քառս» ներկայացումն ըստ Ալեքսանդր Շիրվանզադեի վեպի:

Պատկերային խիստ ու պաթետիկ համակարգով է գրավում ներկայացման սկիզբը: Այստեղ գրեթե յուրաքանչյուր տեսարանը բանաստեղծական լայն իմաստ է ստանում, գրեթե յուրաքանչյուր կերպարը բարձրանում է հանդիսավոր կերպար-խորհրդանշանի մակարդակին:

...Սպասում են Մարկոս Ալիմյանի մահվան: Ազգականների, բարեկամների լարվածությունից քարացած ֆիգուրներ՝ Ալիմյանի հարուստ տան վիթխարի սրահում: Ռեժիսորը բեմում ամեն ինչ ենթարկել է այն բանին, որ ընդգծի իրադարձության մասշտաբն ու կարևորությունը, ցույց տա գործող անձանց ծայրաստիճան շիկացած զգացմունքները: Ռեժիսորը, որ նաև բեմականացման հեղինակն է, և՛ ճշտիվ հետևում է գրողի հղացմանը, և՛ կարգացնում նրա նկարագրությունները, մտքերը՝ դիմելով նոր, ուրիշ, կուտ թատերական արտահայտչամիջոցների:

Հյուրասենյակի մասին, ուր հավաքվել են ազգականները, Շիրվանզադեն գրում է. «Այդտեղ օդն այնքան խեղդուկ էր, որ մարդիկ հազիվ կարողանում էին շունչ քաշել և չնայելով դրան, եկողը չէր ուզում հեռանալ: Թանկագին պարսկական գորգերից բարձրացել էր նոսր փոշի: Լուսամուտների թանձր ասույա վարագույրների միջով ներս սփռվող արեգակի շողերը ոսկեզօծում էին այդ փոշին, օդի մեջ գոյացնելով թեք սյուներ, որոնք հետզհետե երկայնանում էին և հորիզոնական ձև ստանում»: Բեմում օդը խեղդուկ չէ, հյուրասենյակում եղվածք չէ, եկվորները չեն խռնվում այնտեղ: Ընդհակառակը, ներկայացման առաջին իսկ բեմավիճակում բավմաֆիգուր կոմպոզիցիայի առանձին ապատու-



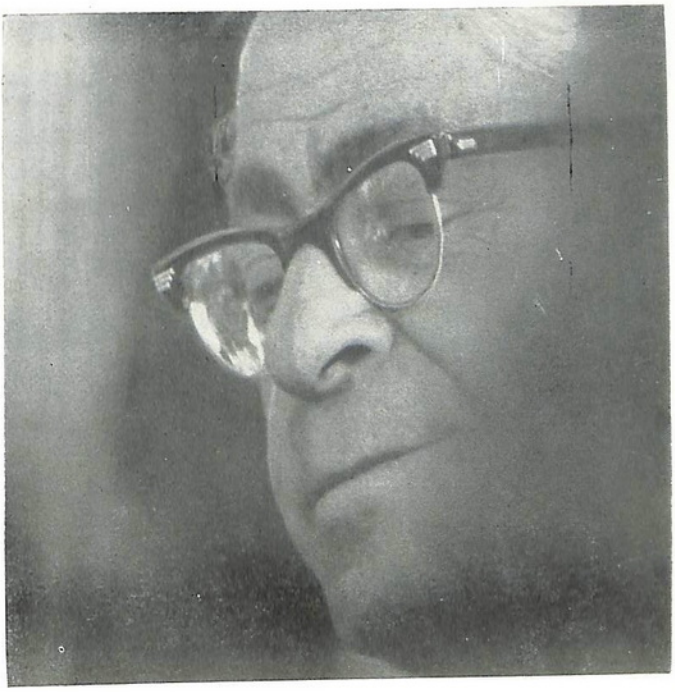
Վ. Աճեմյանը ռեժիսոր Հր. Զախարյանի հետ. 1958

թյուն, բնականություն ու թեթևություն է զգացվում: Ամպրոպի ճայթյունի պես գործողություն է ներխուժում երաժշտությունը: Մարդկանց անշարժ վիճակը մի է ներքին կրքով, անհամբերությամբ՝ բոլորն էլ ուզում են վայրկյան առաջ լինալով, թե ում են հասնելու ծեր Ալիմյանի միլիոնները: Հարստանալու խելագար մրցավազքի, կուտակելու անհագ ծարավի թեման անսպասելիորեն մարմնավորվում է իրենց պոռթկման մեջ քարացած մարդկանց կերպարում:

Բայց ահա, խախտելով այդ անշարժ վիճակը, աջից գլխիկոր ու սրընթաց նախաբեմ է մտնում ուսանողական տուժուրկայով մեկը՝ Ալիմյանի ավագ որդի Սմբատը (Դ. Մալյան): Նա կտրում է բեմը և անհետանում բաղձալի դռան ետևում: Ռեժիսորը ռիթմի սուր փոփոխության, հյուրասենյակում գտնվողների անշարժ վիճակի և Սմբատի մրրակնման ընթացքի սուր հակադրության միջոցով ընդգծում է պիեսի գլխավոր հերոսներից մեկի մուտքը:

...Պտտվում է բեմի շրջանը: Եվ, հետևելով Սմբատին, մենք շտապով մտնում ենք Մարկոս Ալիմյանի ննջարանը: Այստեղ ևս ամեն ինչ խոշորացված է՝ և՛ կենցաղի հասարակ առարկաները, և՛ հերոսների զգացմունքները մարդու մահվան ծանր պահին: Բեմի մեջտեղում փառահեղ մահճակալ է, որի վրա, վերջին ուժերը հավաքած, նստել է Մարկոս— Հ. Ավագյանը՝ դեմքով դեպի հանդիսատեսը: Գլխավերևում վիթխարի թանկարժեք գորգ է: Ահեղ է հնչում Մարկոսի վերջին խոսքը՝ ուղղված մեղանչող որդուն. «Անիծվիս, եթե կամքս չկատարես»...

Վ. Աճեմյանը նպատակադրվել է կրքոտ, խոր, էպիկական շնչով բացահայտել անցյալ դարի վերջի կյանքը պատկերող վեպի իրադարձությունների պատմական, սոցիալական իմաստը: Այս հողացումից էլ ծնվել է թատերայնորեն սուր, ցայտուն կերպար-խորհրդանշանների պահանջը: Ներկայացման գեղարվեստական ոճը հակադրության մեջ չէ կենցաղին, մանրամասերին, որոշակիությանը՝ պատմական ռեալ իրադարձությունները պատկերելիս: Վ. Աճեմյանի ներկայացումներում կերպար-խորհրդանշաններն այս առումով սկզբունքորեն տարբերվում են, օրինակ, Ն. Օխլոպկովի գեղարվեստական խորհրդանշաններից՝ ալ պատառ «Երիտասարդ գվարդիայում», բաց փայտամածին ոչխարակ խնձորենի «Այգեպանն ու ստվերը» ներկայացման մեջ, խորհրդանշաններ, որոնք ծնվել են կենցաղի դեմ մղված պայքարում, իբրև նրա բացատրություն: Վ. Աճեմյանի էպիկական, խորհրդանշական ընդհանրացումները հիմնվում են դարաշրջանի մանրակրկիտ ուսումնասիրության վրա, մանրամասերի, դետալների ուշադիր կննումների վրա: Սրանք արդի բեմարվեստում գեղարվես-



1971

տական լայն ընդհանրացումների որոնման երկու տարբեր, յուրովի արդյունավետ ուղղություններ են:

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը ինքն իրեն հավատարիմ է մնում և՛ քնարական, բանաստեղծական կերպարներ ստեղծելիս, և՛ սատիրայի վենքին դիմելիս: «Քառսում» հանդիսատեսի առջև բացվում է դարաշրջանի բարքերն ու կենցաղը ճշմարտացիորեն պատկերող մոնումենտալ մի կտավ, դարաշրջան, որ ներթափանցված է մոտակա հեղափոխական վերելքի մթնոլորտով: Ռեժիսորը խոշորացնելով է ցուցադրում Մարկոս Ալիմյանի որդիների հակադիր ճակատագրերը— Սմբատի, որը դավաճանելով իր պատանության լիբերալ իդեալներին, դառնում է հոր միլիոնների ժառանգորդը, և ցոփ ու անառակ Միքայելի, որի մեջ, դժբախտության հետևանքով, արթնանում են մարդկային կենդանի զգացմունքներ, պատվի, խղճի, մյուս մարդկանց հանդեպ պարտքի գիտակցություն: Ռեժիսորը վառ ու ցայտուն է պատկերում հայ բուրժուազիայի բարոյական, քաղաքական և տնտեսական քայքայումը:

Քյավիմ բեկի ճոխ խնջույքին մասնակցող բոլոր գործող անձինք արտահարգ սուր բնութագրումներ ունեն: Մեկը մյուսից կոլորիտային է: Իսկ տեսարանը, ամբողջությամբ առած, ընկալվում է որպես արտաքինից այդքան բարեկեցիկ մարդկանց հոգեկան ճգնաժամի, բարոյական անուղղելի անկման խորհրդանշան: Դա գրեթե տրագիֆարս է: Երբ բեմի վիթխարի շրջանը սկսում է պտտվել, և հանդիսատեսի առջև բացվում է խնջույքի ընդհանուր համայնա-



Դիմանկար՝ Ռ. Դարզալոյանի

սլատկերը, քեֆչիների մի խումբը փոխարինում է մյուսին, երբ տեսնում ենք գլխաւոր հարբած մի մարդու, որ վայրի մոլուցքով, նույնիսկ մի տեսակ հուսահատությամբ պարում է սեղանի վրա,— ծնվում է անուրախ, քաոսնելի շվայտության ճշմարիտ խորհրդանշական մի կերպար: Ներկայացման այս, ինչպես և մի շարք ուրիշ պատկերներում Վ. Աճեմյանը հանդես է գալիս իբրև գեղանկարչական բավմապլան բեմավիճակների փայլուն վարպետ,— հյուրերը տեղեր են գրավում բեմի խորքում և հենց նախաբեմում, խմբերի կոմպոզիցիան անբռնապրոս է, ապատ, դրանք ասես վառ գունաթծեր են բեմի վիթխարի կտավի վրա, որ ռեժիսորն օգտագործել է լրիվ՝ ամբողջ լայնքով ու խորությամբ:

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի ստեղծագործական որոնումները արդյունավետ են սովետական թատերական արվեստի ընդհանուր վարգացման համար: Վ. Աճեմյանի ռեժիսորական ստեղծագործության նշանակությունը դուրս է գալիս հայ սովետական թատրոնի շրջանակներից: Այդ ռոմանտիկ ռեժիսորը ակտիվորեն մասնակցում է սովետական ամբողջ ռեժիսորական արվեստի ոճի ձևավորմանը: Նրա ղեկավարությամբ գործող թատրոնի փորձը ուսուցանում է գեղարվեստական և գաղափարական խնդիրների խոշորացված մատուցում, վառ ու բարձր պատկերավորություն՝ ժանրային, կենցաղային արվեստի շրջանակներում, սեր առ ռոմանտիկան, որ աճում ու փթթում է ռեալիստականի հողի վրա: Վ. Աճեմյանի ռեժիսորական որոնումները որոշ չափով հակադրվում, ստեղծագործաբար մրցակցում են այն ռեժիսորների որոնումների հետ, ովքեր պաշտպանում են վառ պատկերայնությունը, բարձր ռոմանտիկան կենցաղը մերժող արվեստում: Վ. Աճեմյանի ներկայացումները բանավեճ են մղում «պայմանական» ռեժիսուրայի հետ, վիճարկելով խորհրդանշանի իրավունքը՝ իբրև բացառապես բեմական պայմանական լուծումների իրավունք: Ռոմանտիկայի նման ընկալումը, գեղարվեստական ընդհանրացման ուղիների նման ըմբռնումը նոր վարգացում են տալիս հայ արվեստի ավգային կարևոր ավանդույթներին:

ԱՆՆԱ ՕԲՐԱԶՑՈՎԱ

«Տեատր», 1960



Դիմահանդակ՝ Ն. Նիկողոսյանի

...Հիանալի տիրապետելով թատերական տարբեր ժանրերին,— մեկ ներկայացվեցին քնարական ողբերգություն, սոցիալական դրամա և տրագիկոմեդիա,— ռեժիսորը ժամանակակից թեմատիկայով ներկայացում ստեղծելու համար պարտավոր է ներդնել բանաստեղծի իր ողջ ուժերը: Այն բանի երաշխիքը, որ մենք նման ներկայացում կտեսնենք, արվեստագետի ստեղծագործական ակտիվությունն է, լիակատար նվիրվածությունը իր ստեղծագործական աշխատանքին:

Ինձ չի վիճակվել Վ. Աճեմյանին անմիջականորեն տեսնել աշխատանքի պահին, սակայն դիտելով նրա ներկայացումները, տեսնելով, թե դրանց մեջ որքան բովանդակալի է բեմական գործողության յուրաքանչյուր րոպեն, թե որքան ստույգ է մշակված յուրաքանչյուր շարժումը, հասկանում ես, որ այս ռեժիսորը երբեք անտարբեր չի լինում այն ամենի նկատմամբ, ինչ կատարվում է բեմում, որ նա չի դիմում «գլխավոր ռեժիսորների» նախասիրած միջոցին՝ սպասել ու ավարտի հասցնել այն, ինչ «սևագիր» վիճակում հանձնել են նրա ասիստենտները:

Չէ՞ որ յուրաքանչյուր ներկայացում, կենդանի օրգանիզմի նման,— սաղմնավորումից մինչև լույս աշխարհ գալը,— պետք է սնվի ու աճի արվեստագետի ստեղծագործական անհատականությամբ: Ստեղծագործելու առաջին իսկ քայլերից, այն հրաշալի պահից, երբ արվեստագետը հղանում է գաղափարը, միտքը, երբ նա իր «էվրիկա»-ն է բացականչում, մինչև գլխավոր փորձերի վերջին պահը, երբեմն էլ ավելի ուշ՝ առաջին ներկայացումներում արվող վերափոխումներն ու շտկումները,— այս տանջալի և բերկրալի մեծ աշխատանքի

ամբողջ ընթացքը ռեժիսորն ու, իհարկե, նրա հետ մեկտեղ թատրոնի կոլեկտիվը պետք է անցնեն անընդմեջ լարվածությամբ, անընդմեջ որոնումներով:

Սա է սովետական մեծ ներկայացում ստեղծելու ուղին— Աճեմյանը կարողանում է այսպես ապրել և, թվում է, կարողանում է ապրել միայն այսպես:

1960 ԳՐԻԳՈՐ ԲՈՅԱՋԻԵՎ

○

Ինձ առանձնապես ուրախացնում է իմ և Աճեմյանի ստեղծագործական դիրքերի մոտիկությունը, ռեժիսորի՝ ներկայացումն ստեղծողի նրա իսկական, խորունկ տաղանդը...

1960 ՅՈՒՐԻ ԶԱՎԱԴՍԿԻ

○

...Նա, ով ծանոթ է Աճեմյանի ռեժիսուրային որևէ ներկայացման ստեղծման ամբողջ ճանապարհին՝ կասկած չունի, որ ռեժիսորը խաղացել է բոլոր հերոսների դերերն անխտիր, ասել է պիեսի ամբողջ տեքստը առաջինից մինչև վերջին տողը: Աճեմյանը փորձերի ժամանակ խաղում է, «ցույց է տալիս» այնպիսի փայլով ու հնարամտությամբ, որ փորձը դառնում է իսկական ստեղծագործություն, երբեմն ավելի գրավիչ, քան ավարտված ներկայացումը:

Աշխատանք դերասանի հետ,— սա է Աճեմյանի **ռեժիսուրայի անկյունաքարը,** և բավականաչափ մեծ է նրա բաժինը դերասանական նվաճման (նաև ձախողման) մեջ, որպեսզի իրավունք չունենանք սոսկ դերասանական հարցերի պատասխանը նրա ռեժիսուրայի մեջ փնտրելու:

Հապիվ թե կարելի է ասել, որ Աճեմյանի մեջ ուժեղ է ռեժիսոր-մանկավարժը: Նա պատրաստում է դերակատար հատկապես տվյալ ներկայացման, տրվյալ դերի համար: Այստեղ արդեն նա մրցակից չունի և նրա այդ ձիրքի, աշխատանքի ոճը,— և ոչ պատահականության արդյունք է, երբ աչքի չընկած որևէ դերասանի՝ Աճեմյանի ներկայացման մեջ մեկ էլ տեսնում ես իբրև փայլուն դերակատար:

...Եվ Աճեմյանի արվեստի թերևս ամենաէական արժանիքն այն է, որ նրա ռեժիսուրան,— բեմի վրա կատարվող ամեն ինչ նախապես որոշող մի արվեստ,— մակաչափ անգամ չի խաթարում կյանքի բնական ընթացքի պատրանքը բեմի վրա: Ավելին, Աճեմյանի ռեժիսուրան այլ բան չէ, քան եթե կյանքի պատկերը իր ամենաէական հատկանիշներով արտահայտչության վերջնամսամանին հասցնելը:

Որքան էլ մտածված են բեմավիճակները, որքան էլ մշակված են մանրամասները՝ երևում են իբրև կյանքի բնական ընթացքի անմիջական արտահայտություններ: Արվեստականության, կանխորոշվածության, միտումնավորության ոչ մի նշույլ: Այստեղից էլ Աճեմյանի արվեստի գլխավոր ուժը՝ կենսական հավաստիությունը:

...Անմոռաիր է Աճեմյանի ռեժիսուրան: Որքան էլ մտածված, նախապես չափված-ձևված, ներքին իմաստն ու տպավորությունը ստուգված՝ Աճեմյանի ստեղծած բեմավիճակը թողնում է բեմի վրա նոր միայն ծնված, գործող անձի բեմական կյանքից անմիջաբար բխող երևույթի տպավորություն: Սա է Աճեմյանի արվեստի բոլոր արժանիքներից թերևս ամենաթանկը: Այս հատկությամբ են բնութագրվում արվեստագետի լավագույն աշխատանքները...

1962 ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ

Այնպե՞ս կուզենայի բեմում հանդիպել Վարդան Աճեմյանի հետ: Նա խոշոր արվեստագետ է, իսկ ես՝ նրա տաղանդի երկրպագուն:

ՎԵՐԻԿՈ ԱՆՋԱՓԱՐԻՉԵ

1963

Վերջին քառասնամյակի ընթացքում բեմ մտած դերասաններից և ռեժիսորներից դժվար է գտնել մեկին, որից Աճեմյան Վարդանը վերցրած չլինի մի բան, և որին տված չլինի շատ բան:

ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՀԱՐԻ

1966



Մարտիրոս Սարյանի հետ.
Դիլիջան, 1966



Վարպետի հյուրեր են Վ. Աճեմյանը, Հ. Կոջոյանը, Ա. Տեր-Հովհաննիսյանը և Մ. Թավրիզյանը
9-ը մայիսի, 1956 թ.

○

Հայ իրականության մեջ ներկայումս քիչ են այն արվեստագետները, որոնց բախտ է վիճակվել տեսնելու Վախթանգովի բեմադրություններից մի քանիսը: Ավելի քիչ են այն ռեժիսորները, որոնց կյանքում վճռական դեր է խաղացել Վախթանգովի արվեստը: Այդ բախտավորներից մեկը Վարդան Աճեմյանն է, մի ռեժիսոր, որն ահա արդեն երեք տասնամյակ գլխավորում է հանրապետության առաջատար դրամատիկական թատրոնների գեղարվեստական կյանքը, և որը մարմնավորում է այն բոլոր լավագույնը, որ իր բեմադրություններով Վախթանգովը կարող էր տալ թատերական գործչին:

...Վիթխարի է Վախթանգովի ազդեցությունը Աճեմյան-ռեժիսորի, նրա մըտքի, նրա գեղարվեստական ճաշակի ձևավորման վրա: Եվ, սա ամենից կարևորն է, հենց Վախթանգովն է նրան բերել այն բարձր համոզման, որ սովետական արվեստագետը կտրված չի կարող լինել իրականությունից, որ նա պարտավոր է թատրոն տանել ժամանակի ոգին, նրա հեղափոխական թափը: Աճեմյանի ռեժիսորական պրակտիկայում հաճախ է պատահել, որ նա, Վախթանգովի և վախթանգովականների օրինակով, հայ բեմում ստեղծել է հեղափոխական իրադրությունների՝ հայրենասիրությամբ և ժամանակի մեծ շնչով հագեցած ցնցող պատկերներ («Բեկում»), բեմը դարձրել է կյանքի ու պայքարի ամբիոն («Երկիր հայրենի», «Երիտասարդ գվարդիա»), առատորեն օգտվել է թատրոնի և թատերայնության հոյակապ հնարավորություններից («Տասներկուերորդ գիշերը», «Արա Գեղեցիկ»), ապշեցրել է ձևի և բովանդակության միասնությամբ, վառ հիպերբոլայով և գրոտեսկով, կատակերգականի և ողբերգականի արտակարգ նուրբ հյուսվածքով («Մեծապատիվ մուրացկաններ»): Պատահական չէ, որ վերջին բեմադրությունը հաճախ անվանում են հայկական «Տուրանդոտ»:

Վախթանգովն ասել է. «Պետք է խաղալ ժողովրդի խռովահույզ ոգին»: Մի՞թե այս խոսքի յուրատեսակ իրականացումը չէ Աճեմյանի «Դեպի ապագան» բեմադրությունը, ուր թևածում է «խելագարված ամբոխների» անվեհեր ոգին, և ուր թնդում է «աշխարհասփյուռ երգն ազատության»: Այս ամենին Աճեմյանը հասել և հասնում է վախթանգովյան արվեստի էության մեջ խորամուխ լինելու շնորհիվ՝ վարգացնելով Վախթանգովի ավանդները հայ թատերական կյանքում:

ԼԵՎՈՆ ԽԱԼԱԹՅԱՆ

«Լիտերատուրնայա Արմենիա», 1963

○

...Վ. Աճեմյանը Ստանիսլավսկուն հանգեց ինքնուրույն ուղիներով, նա բեմում որոնեց ու գտավ այն, ինչի մասին անվերջ խոսում էր ինքը՝ Ստանիսլավսկին— «մարդկային ոգու կեցություն»:

Վ. Աճեմյանի համար Ստանիսլավսկու ուսմունքը սուրբ գիրք չէ, նա մեծ արվեստագետին տեսնում ու հասկանում է իբրև ապրող, որոնող, ստեղծագործող մարդու, ինչպես ինքը՝ Աճեմյանն է գրել, տեսնում է «այն Ստանիսլավսկուն, որին հիացնում էր Վախթանգովը, և որը հետաքրքրությամբ հետե-

վում էր Մեյերխոլդի գործունեությանը: Այն Ստանիսլավսկուն, որը բեմադրում էր և՛ ողբերգություններ, և՛ վոդևիլներ, և՛ բարձրարվեստ կատակերգություն, և՛ երաժշտական ստեղծագործություն, և՛ ռուս, և՛ արտասահմանյան դրամատուրգներին, որը կարողանում ու սիրում էր խորասուզվել լինել կերպարի հոգեբանության մեջ և դիմում էր ընդգծված գրոտեսկի, որը հեղինակն էր անորակելի նրբերանգներով հարուստ չեխովյան բեմադրությունների և այնպիսի տարերայնորեն վառ ներկայացումների, ինչպիսիք էին «Ջերմ սիրտը» և «Ֆիգարոյի ամուսնությունը»:

ՍԱԲԻՐ ՌԻԶԱԵՎ

1964

○

Ոչ միայն Հայաստանում և Ադրբեջանում, այլև Միության մեջ մեծ համբավի տիրացած վարպետ ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանի իմաստալից ներկայացումները մեր ժողովուրդների սրտում հպարտության զգացում են ծնում: Հենց դրա համար էլ սովետական բեմի ականավոր վարպետներն իրենց համար պատիվ են համարում ելույթ ունենալ այս մեծանուն ռեժիսորի ուսանելի ներկայացումներում:

ՀՈՎՀՅՈՒՄԱ ԿՈՒՐԲԱՆՈՎԱ

«Սովետական Հայաստան», 1964

○

Ինձ համար անչափ հաճելի էր լինել Սունդուկյանի անվան թատրոնի շենքում, ուր բախտ ունեցա դիտելու «Արա Գեղեցիկ» ներկայացումը, որը բեմադրել է Աճեմյանը: Ես չէի պատկերացնում, որ այդ ներկայացումը նորություն կլինի ինձ համար: Այն փայլուն, գեղեցիկ և չափազանց կատարյալ բեմադրություն է: Տեսա նաև «Պեպոն», այդ երկու բեմադրություններն էլ կարող են ներկայացվել Փարիզում, բարձրաճաշակ ֆրանսացի արվեստագետների հավանությանն արժանանալ ու հրապուրել նրանց:

ԳԱՌԶՈՒ

«Երևկոյան Երևան», 1964

○

...Եթե ես նույնիսկ տարիներ ի վեր չճանաչեի Աճեմյանին, ժամանակին տեսած չլիներ նրա «Պատվի համար», «Ժայռ», «Երիտասարդ գվարդիա», «Բալենու այգին», «Պաղտասար աղբար», «Նամուս», «Քառս» հայտնի բեմադրությունները, էլի կարող էի հասկանալ, թե որքան բազմակողմանի և ամբողջական է նա իր հղացման ու մարմնավորման մեջ, սոսկ համեմատելով նրա վերջին երեք՝ Բ. Լավրենյովի «Բեկում», Վ. Սարոյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» և Ա. Պապայանի «Աշխարհն, այո, շուռ է եկել» ներկայացումները:

Հերոսական դրամա: Քնարական-դրամատիկական արձակ պոեմ: «Մոլի» կատակերգություն: Հենց այսպես ու այսպես են բեմադրված այդ ներկայացումները: Եվ որտեղ էլ, երբ էլ կատարվեն դրանց գործողությունները,— Պետրոգրադում՝ երկու դարաշրջանների բեկման պահին, Ամերիկայում՝ մեր հարյուրամյակի կեսերին, Երևանում՝ այսօր,— ամեն ինչ լուսավորված է մեր ժամանակակցի մտածողությամբ, նրա անձնական, էապես շահագրգիռ մասնակցությամբ, լավի համար զգացած նրա ուրախությամբ, վատի համար ապրած նրա ցավով, ճշմարիտ—արդարի նրա բարոյական որոնումներով...

ՄԱՐԿ ԼԵՎԻՆ

«Սովետական կուլտուրա», 1967

○

Թատրոնի բոլոր ռեժիսորական լուծումների և ամենից առաջ Վ. Ն. Աճեմյանի փայլուն աշխատանքների հիմքը, ընտրված ստեղծագործության էության, տվյալ հեղինակի, տվյալ երկի ոճի մեջ թափանցելն է: Խաղում են հեղինակին և ոչ թե սահում նրա կողքով, կամ տողերի արանքով՝ սա չէ՞ արդյոք իսկական ակադեմիզմը:

ՎԼԱԴԻՄԻՐ ՌՈԳՈՎ

«Գարուն», 1972

○

...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 քնորոշ 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:

ՍԱԲԻՐ ՌԻԶԱԵՎ

1972

○

...Եթե փորձենք երկու խոսքով բնութագրել Աճեմյանի ստեղծագործության ամենաընդհանուր հատկանիշները, ապա ամենեն առաջ պետք է նշենք թե՝ ան, իր մտքերն ու պատկերացումները իր իսկ ինքնատիպ ձևով արտահայտող արվեստագետ մըն է: Անոր ամեն մեկ բեմադրության մեջ գոյություն ունի աճեմյանական ինքնատիպ միտք մը, որ բացատրված է աճեմյանական ինքնատիպ ձևով:

Վարդան Աճեմյան իր դարուն կապված արվեստագետ մըն է, ան աշխատեր է իր ապրած արդի դարու բոլոր հարցերն ու հատկանիշները ցոլացնել իր բեմադրություններուն ընդմեջեն:

Ան միշտ իր թատերական ստեղծագործություններուն մեջ գլխավոր առանցք է դարձուցեր մարդը: Իր գործերուն մեջ շեշտավորված է մարդոց անմեղությունը, որոնք ինկած են կյանքի մեղավորության մեջ:

Երբ կտեսնենք անոր բեմադրությունները և կամ կկարդանք անոնց մասին, անմիջապես կնշմարենք թե՝ հոն կյանքի ճշմարտությունն ու արվեստի ճշմարտությունը համադրված են իրարու անժխտելիորեն: Աճեմյան չի հավատար անարվեստ ճշմարտության:

ՊԵՐՃ ՓԱՋԼՅԱՆ

«Կանչ» (Բեյրութ), 1975

○

...Վարդան Աճեմյանի համար ամենաէական բանը եղած է **բեմական գործողության կերպարը:** Ամեն ինչ կառուցված է տրամաբանության բերումբ, այսինքն իր բեմավիճակները շարահյուսված են **մեյերխոլդյան** արտահայտությամբ՝ պիեսի շաղկապը կամ հաջորդականության շղթան հյուսված է բեմավիճակներու գեղեցիկ լուծումով: Բեմավիճակը իր մոտ եղած է կենդանի միտք՝ թատերական խորք ունեցող փիլիսոփայական միտք:

ՀԱՐՈՒԹ ԳՆԴՈՒՆԻ

«Արարատ» (Բեյրութ), 1975

Տարիներ շարունակ իմ համատեղ աշխատանքը Ա.Եվյանի հետ (ոչ միայն ստեղծագործական, այլ և պաշտոնների բերումով) ինձ համոզեցին, որ այդ մեծատաղանդ ռեժիսորը իր ժամանակին կարողացել էր ներդաշնակորեն յուրացնել բեմական արվեստի ամենաառաջավորը, հեղափոխական բնույթը և սպգայինի դասական զգացողությունը: Լինելով ձևի բացառիկ վարպետ, նրա բոլոր բեմադրությունները հագեցած էին խոր բովանդակությամբ, ասելիքի պարզությամբ, արվեստագետի մտասևեռ հայացքով:

Կարող եմ ասել, որ Ա.Եվյանը իմ կնքահայրն է, որպես դրամատուրգի: Եվ ինչո՞ւ միայն իմ: Կարծում եմ, նույնը կարող են ասել Լ. Միքայելյանը, Մ. Քոչարյանը, Մ. Ջանանը, Գ. Սարյանը, Ն. Զարյանը և շատ ուրիշներ, որոնց մի մասը, ցավոք, հետագայում հրաժարվեց դրամատուրգի փշոտ ճանապարհից:

Ավելին ասեմ՝ Լենինականի թատրոնը, մտերմությունը Ա.Եվյանի հետ, նրա արվեստի իմ վայելքները կապվավորեցին ինձ որպես թատրոնի մարդու: Դեռ այն ժամանակվանից իմ ձեռք բերած չափանիշները, հիմա երբեմն ուղղում եմ հենց իր՝ Ա.Եվյանի դեմ: Թող դա պարադոքս չթվա: Իմ բարեկամի բացած արահետները տարիներ հետո ինձ բերին-հասցրին բեմարվեստի մեծ ճանապարհին, որից շեղվել այլևս անհնար է, նույնիսկ միանիշ բարեկամության ու մտերմության տատանումների գնով:

Ա.Եվյանին այսօր պետք է դիտել որպես հայկական թատրոնի դասականների շարքն անցած ռեժիսորի, որը ծնվել է որպես ռեժիսոր, և նրա երկարաձիգ ու բեղմնավոր գործունեության ուղենիշները բնութագրում են սովետահայ թատրոնի կարգացման տեսանկյուններ:

Ա.Եվյանին այսօր պետք է դատել ոչ այնքան անելիքով, որքան արածով ու թողածով: Իսկ թողածը, անկասկած, մեծ է:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԱՐԱՔՍՄԱՆՅԱՆ

1975

Ա.Եվյանի անվան լիրանաճահայ ժողովրդական թատերախումբը ցուցադրական հնչակյացումից հետո բեմ է հրավիրում Ա.Եվյանին. Բեյրութ, 1975



○

Վարդան Աճեմյանը իմ սերունդի ոչ մի ռեժիսորի ուսուցիչը չի եղել: Մենք թատրոնի դասեր ենք առնում նրա ստեղծագործական ոլորտներից, նրա ստեղծագործական մթնոլորտից դուրս, երբեմն շատ ու շատ հեռանալով, երբեմն էլ շատ ու շատ մոտենալով թատրոնի նրա սկզբունքներին, թատերական բեմադրությունների նրա տեսակին:

Եվ այնուամենայնիվ իմ սերնդի գրեթե բոլոր հայ ռեժիսորների համար Աճեմյանը կամա թե ակամա, իհարկե անուղղակիորեն, իհարկե մի տեսակ կ.ողքից, եղել է մեր երկրորդ ուսուցիչը, երկրորդ ակունքը, վճիտ, անհանգիստ, անընդհատ լույսի մեջ, փրփրուռ մի ակունք:

Եվ այսօր, ահա արդեն մոտ երեք տասնամյակ, ռեժիսորական մի քանի սերունդներ, որտեղ էլ և ինչ էլ անելիս լինեն, միշտ էլ աչքի պոչով հետևում են Վարդան Աճեմյանի գործին, նրա թատրոնին, նրա դիմացկուն, շատ դիմացկուն արվեստին:

Ես չգիտեմ ինչպիսին կլինի վաղվա մեր թատրոնը, ես չգիտեմ ինչպիսին կլինի մեր թատրոնի օդը, լույսը, ջերմությունը, բայց հայ թատրոնի մեծ երախտավորների՝ Լևոն Քալանթարի, Արշակ Բուրջալյանի, Արմեն Գուլակյանի թատրոնի կողքին, այսօր դեռևս կա Վարդան Աճեմյանի թատրոնը, մի թատրոն, որ դեռևս հարապատ է, մի թատրոն, որ վայ թե օրերից մի օր այլևս չունենանք...

ՀԵՆՐԻԿ ՄԱԼՅԱՆ

1975

○

...Պիես բեմադրելը բարդ պրոցես է: Բեմադրություն՝ նշանակում է պիեսի ճիշտ ընտրություն, ճիշտ դերաբաշխում, կոմպոզիտորի և նկարչի ճիշտ ընտրություն, օրերի, ամիսների լարված աշխատանք և, վերջապես, պրեմիերա: Թատրոնում և կինոյում ես շատ եմ աշխատել ռեժիսորների հետ, որոնք սիրում են այս պրոցեսներից մեկը կամ մյուսը: Վարդան Աճեմյանի համար այդ ամենը մի անքակտելի ամբողջություն է, ստեղծագործական իսկական երկունք: Ես ցավում եմ, որ մեր հանդիսատեսը չի տեսել նրա ստեղծագործական կյանքի ամենանշանակալից մասը՝ աճեմյանական անկրկնելի փորձերը, որոնց մասին կարելի է խոսել անվերջ: Եթե Աճեմյանը 150 բեմադրություն է արել և ամեն բեմադրությունը փորձել է չորս ամիս, նշանակում է նա իր կյանքում կատարել է ավելի քան 18.000 փորձ, որոնք միայն փորձեր չեն, այլ ավելի շուտ՝ ստեղծագործական բարդ ու հակասական պրոցեսների անվերջանալի շղթա: Ասենք Վարդան Աճեմյանի մասին խոսելիս կարևոր էլ չեն այս չոր, թվաբանական հաշվումները, որովհետև նրա ստեղծագործական օրը, նրա փորձերը սկսվում են առավոտյան վաղ, զարթնելուց անմիջապես հետո:

...Վարդան Նիկիտիչը գիտե գայթակղել և գայթակղվել դերասանով, եթե դերասանը շնորհալի է, հաճախ է պատահում, որ շեղվելով պիեսի գլխավոր ընթացքից, նա ավելի շատ տարվում է որևէ երկրորդական դերով: Իր վառ երևակայության շնորհիվ նա յուրաքանչյուր միջանացենում տասնյակ տարբերակներ է հղանում: Նա սիրում է իմպրովիզացիա: Իր այսօրվա գյուտից նա կարող է վաղն իսկ հրաժարվել, նույնիսկ եթե դերասանը հիշեցնի, որ երեկ ինքն է այդպես թելադրել :

Ասում են, որ Աճեմյանը միայից դերասան է պատրաստում: Դա, իմ կարծիքով, սխալ է, որովհետև Աճեմյանը գիտե, որ ամեն մարդու մեջ (դերասան լինի, թե ոչ) մի ուրույն հարստություն կա, և նրա մեծությունն այն է, որ նա կարողանում է տեսնել ու ապարել հանել այդ հարստությունը: Երբեմն դերասանը չի էլ զգում, որ այն գեղեցիկը, ինչ Աճեմյանը առաջարկում է նրան, մի քիչ առաջ վերցրել է հենց իրենից և հիմա ավելի մշակված ու հղկված վերադարձնում է իրեն:

Աճեմյանը սիրում է, երբ դերասանը մտածում է, շատ է սիրում, երբ դերասանը Աճեմյանից ստացածը վերադարձնում է Աճեմյանին: Դա մի բարդ, շղթայաձև պրոցես է, որը եթե հաջողությամբ է կատարվում, ապա տեղի է ունենում ստեղծագործական իսկական երկունք: Ես տեսել եմ այդպիսի երևույթ Աճեմյանի և Թաթիկ Սարյանի համատեղ փորձերի ժամանակ, որոնք տևում էին մինչև ուշ երեկո: Աճեմյանը սիրում է կոնտրաստ, նա սիրում է խախտել օրինաչափությունը, որից և ծնվում են կոմիկական և ողբերգական իրադրությունները բեմի վրա: Ցավալի է, որ մենք՝ դերասաններս և ոչ միշտ ենք կարողանում իրականություն դարձնել նրա մտահղացումները: Հիշում եմ, երբ փորձում էինք «Նամուսը» (ես խաղում էի Հայրապետ) Աճեմյանն առաջարկեց վիրավորված հոր և հարևանի հոգեկան խռովքը արտահայտել... պարելով: Փորձին ներկա գտնվողները ծիծաղեցին, և Աճեմյանը բեմ ցատկելով (ինչպես անում է հաճախ) շատ հուժիչ կերպով ցույց տվեց, թե ինչպես պետք է դա անել: Ախտ՜ս, ես այդպես էլ չկարողացա այդ տեսարանը խաղալ Աճեմյանի ուղածի պես, իրականություն դարձնել նրա գեղեցիկ ու ինքնատիպ մտահղացումը:

Աճեմյանը չտեսնված լավ է ընկալում պիեսի ժանրը, նա գիտե մինչև անգամ իր փայլուն հնարանքներից հրաժարվել, եթե դրանք տեղին չեն: Նա չի սիրում պճնանքներ, չի սիրում նժույգը կարդարել վանգակներով և դարձնել կառքի ձի: Նա անողոք ռեալիստ է, անկախ այն բանից՝ բեմադրում է կոմեդիա թե ողբերգություն: Իսկ եթե նրա ձեռքն է ընկել ֆարս, վոդևիլ կամ թեթև ժանրի մի այլ գործ, Աճեմյանն արդեն իր տարերքի մեջ է, իր անսանձ երևակայության ծովում և անհնար է նրան ետ պահել: Նրա փորձերը ակադեմիական պարապմունքներ չեն: Նա մի սկզբունք ունի, իրենից վարակել և վարակվելով, բեմից վարակել հանդիսատեսին:

Աճեմյանի ամենամեծ ուժը հավատն է, նրա հետ աշխատող դերասանը, անկախ տարիքից ու տիտղոսներից, անվերապահորեն հավատում է նրան:

Վերջապես փորձերն ավարտվում են: Մոտ է պրեմիերան: Սակայն մինչև վերջին պահը Աճեմյանը անընդհատ փոփոխություններ է կատարում բեմադրության մեջ, անընդհատ նոր հնարանքներ մտցնում:

Ահա և պրեմիերան, որն անցնում է ցնցող հաջողությամբ: Այդ օրը Աճեմյանին դժվար է գտնել, որովհետև նա աշխատում է աննկատ մնալ: Իսկ երբ դերասաններն ու հանդիսատեսը հատուցում են նրան բեմ են հրավիրում, նա հապճեպ գլուխ է տալիս՝ ամեն կերպ դերասաններին մղելով առաջ:

Այս արարողությունից հետո նա միայնակ վերադառնում է տուն, բարձրանում է իր շենքի աստիճաններով, որոնցից ամեն մեկը մի բեմադրված և չբեմադրված պիես է, ներս է մտնում, թեթև խխում է Արուս Ասրյանի ուսին, որ նշանակում է՝ ամեն ինչ լավ անցավ, և մտնում է անկողին, որպեսզի քնի մեջ անգամ շարունակի փորձել, փորձել, փորձել...

ՄՀԵՐ ՄԿՐՏՉՅԱՆ

«Գրական թերթ», 1975

Կարծես երեկ էր, որ նա ձեռքիցս բռնած բերեց Լենինականի թատրոն: Այդ ժամանակից անցել է շուրջ չորս տասնամյակ: Այժմ միասին ենք աշխատում, բայց հարգանքը նրա հանդեպ, որպես ուսուցչի և արվեստագետի մնացել է նույնը, ինչ տարիներ առաջ: Վարդան Աճեմյանը ինձ այնպես կապեց թատրոնի հետ, որ այժմ չեմ կարող պատկերացնել ինձ այդ մթնոլորտից դուրս:

Վարդան Աճեմյանի մուտքով հայ թատրոն, սկսվեց սովետահայ ռեժիսուրայի գեղարվեստական-որակական վարգացման նոր փուլը՝ վախթանգովյան սկզբունքների հաղթարշավի շրջանը, առանց որի դժվար է այսօր ամբողջական պատկերացում կազմել սովետահայ բեմարվեստի մասին ընդհանրապես: Նրա արվեստը ոչ միայն սովետահայ ռեժիսուրայի որակական հասունացման խտացումն է, այլև նոր, առինքնող հեռուների կարոտի կանչ, որի գեղարվեստական հմայքի հանդեպ տեղի է տալիս ամեն տեսակ անտարբերություն, լինի դա մասնագետ թատերագետի կամ թե բոլորովին անփորձ հանդիսատեսի կողմից: Բեմական ձևերի ու միջոցների մշտատև թարմություն, թատերային վառ գույների խաղ, բեմավիճակների շռայլ պատկերավորություն, ահա հատկություններ, որ առանձնահատուկ են Աճեմյան արվեստագետին ընդհանրապես:

Ներկայացումը կատարյալ է լինում, երբ նրանում յուրաքանչյուր բաղադրիչ իր պատշաճ տեղն է գտնում: Շատ քիչ ռեժիսորների է, որ հաջողվում է հասնել նման ներդաշնակ կատարելության: Այդ քչերի թվին է պատկանում Վարդան Աճեմյանը: Նրա բեմադրություններում ռեժիսուրան, բեմանկարչությունը, երաժշտությունը, դերասանական խաղը հանդես են գալիս արվեստի բնականոն համաձուլվածքով և այնպիսի փայլուն կատարումով, ուր միայն կարելի է տեսնել գեղեցիկի գերիշխանությունը, մարդկային հոգու անկեղծ ու անմիջական ելևէջները:

Այս կարճ խոսքի մեջ առանձնացնել նրա որևէ բեմադրություն, իբրև հաստատում վերը բերվածի, անիմաստ կլիներ, որովհետև դրանց արտահայտությանը հանդիսականը ականատես է լինում նրա գրեթե յուրաքանչյուր ներկայացման մեջ, իսկ ամենահաջողվածներում՝ առավել ևս:

Վարդան Աճեմյանի ստեղծագործությունը բավմաեզր է ադամանդի պես, և ինչպես որ միանգամից դժվար է ընկալել այդ թանկարժեք քարի բոլոր գունեղանգները իրենց անդրադարձումներով, այնպես էլ դժվար է վատորոշել նրա արվեստում կատակերգականի, ողբերգականի և դրամատիկականի սահմանները, որովհետև նրա յուրաքանչյուր բեմադրության մեջ մարդկային կրքերը դրսևորվում են բնականոն ընթացքով և այնտեղ դժվար չէ տեսնել ժամանակի ընդհանրացված գեղարվեստական պատկերը:

Աճեմյանը մշտապես ներքին անհանգստություն ապրող արվեստագետ է: Նրան երբեք չի գոհացնում ձեռք բերածը, ինչքան էլ այն ընդունված լինի թատերագիտության կամ հանդիսականների լայն շերտերի կողմից:

Միշտ նոր ու նորոգվող: Այդպիսին է նրա արվեստն ընդհանրապես:

Վ. Աճեմյանն իրեն համարում է Վախթանգովի աշակերտը, բայց սովետահայ ռեժիսուրայի ներկա սերունդը ըմպում է նրա արվեստի կուլալ ակունքներից: Եվ անտարակույս մոտ ու հեռավոր ապագայում նրա արվեստին կդիմեն ռեժիսուրայի նորանոր սերունդներ, եթե նրանք կամենում են քայլել ժամանակին համընթաց, լինել գեղարվեստական արդի պահանջների բարձրության վրա:

ՀՐԱՉՅԱ ՂԱՓԼԱՆՅԱՆ

1975

○

Վարդան Ամեմյանը մեր այն տաղանդավոր ռեժիսորներից է, որի ստեղծագործության ակունքը հայկական ոգին է, նրա դարավոր ձգտումներն ու իղձերը, նրա փայլուն ապագան: Ահա թե ինչու նրա արվեստը հասկանալի է ու սիրելի մեր ժողովրդին:

ԴԱՎԻԹ ՄԱԼՅԱՆ

1975

○

Բախտ եմ ունեցել մի քանի անգամ ներկա լինելու Վարդան Ամեմյանի բեմադրությունների փորձերին: Նստում է դահլիճում, լուռ, լսում է ու հանկարծ պլանում բեմ, պլանում բառացիորեն, պատանու թեթևությամբ... Պլանում, կանգնում և սկսում է արագ-արագ սրբագրել դերասանների շարժումները, խոսքերը, դիմախաղը... Նայում ես այս «սրբագրումներին» և ուզում, որ դրանք անվերջ շարունակվեն, որովհետև իսկական գեղարվեստական հաճույք ես զգում, անկրկնելի հաճույք: Նայում ես ու զարմանում, թե դերից դեր անցնելով, վայրկյանի արագությամբ ինչպես է նա կարողանում կերպարանափոխվել, մտնել դերերից յուրաքանչյուրի մեջ, դեն նետել ավելորդը, գտնել հիմնականը, գտնել ու ընդգծել այնպիսի հաստ գծով, այնպիսի կորեղ շեշտով, որ կերպարն իսկույն տեսանելի է դառնում: Նայում ես ու զարմանում, թե այդ մեկ մարդու մեջ ինչպես է համատեղվում իրարից տարբեր, իրար հակոտնյա այդ կերպարների բազմությունը: Նայում ես ու մտածում, որ այդ մարդը կոչված է, ռեժիսոր է ի վերուստ, վերին շնորհով...

Ու երբ իջնում է բեմից ու նորից գրավում իր տեղը, սպասում ես, թե երբ է նորից պլանալու բեմ: Իսկ նա երկար սպասեցնել չի տալիս, իր բավական ծանր մարմնին անհարիր թեթևությամբ նորից է հայտնվում բեմում, նորից ամբողջովին դառնում շարժում, եռանդ, ներշնչում, սկսում է նմանվել քանդակագործի, որ վրձեղ, կտրուկ շարժումներով ծեփում է, հղկում, կոկում, քանդակում... Ետ է քաշվում մի պահ, դիտում հեռվից և նորից սկսում գործել ներշընչված, ինքնամոռաց, եռանդուն...

Ահա արդեն հիսուն տարի է, ինչ նա այդպես ներշնչված, ինքնամոռաց եռանդով շարունակում է իր Գործը, այո, մեծատառով գործը...

Այն, ինչ նա արել է հայ թատրոնի համար, պատկառելի է, անկորնչելի: Նա իր մեծ տաղանդի կնիքն է դրել մեր թատրոնի կեսդարյա պատմության վրա, պատմություն, որ այդ թատրոնի ոսկե դարն է... Այդ կես դարում ինչպիսի՜ մեծեր անցան հայոց բեմով, արվեստի ինչպիսի՜ հրձվալի տոնահանդեսներ եղան, ի՜նչ լուսավոր հրավառություններ... Այդ հրավառությունների մեջ մեծ է Վարդան Ամեմյանի ներշնչման ու տաղանդի լույսը: Այդ լույսն այսօր արդեն խտացել, փառքի աստղ է դարձել, որ թառի կրծքին, որի տակ բաբախող սիրտը արվեստին է նվիրված որդիաբար ու անմնացորդ:

ՎԱՀԱԳՆ ԴԱՎԹՅԱՆ

«Գրական թերթ», 1975

○

Ա. Ա. Ա.



Հոբելյանական հանդեսի բացումը. 22-ը դեկտեմբերի, 1975 թ.

նրա օգնությամբ էր, որ հայ թատերագրության մեջ մտան Նաիրի Զարյանը, Գուրգեն Բոյանը, Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանը և ուրիշներ:

Վ. Աճեմյանը կարող էր դառնալ լավ դերասան. նա իր ստեղծագործական ուղու հենց սկզբին հետաքրքիր խաղով հանդես է եկել մի շարք դերերում: Վ. Աճեմյանը կարող էր դառնալ նկարիչ. շատերին են ծանոթ նրա փայլուն վաչելուանկարները:

Սակայն նա դարձավ ռեժիսոր: Վարպետ: Թատրոնի շինարար:

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի մոսկովյան վերջին հյուրախաղերի ժամանակ, 1971-ին մենք տեսանք Վ. Մ. Աճեմյանի նոր աշխատանքները և ապշեցինք նրա ջահելությամբ, տեմպերամենտով, հայացքների թարմությամբ, մտքի էներգիայով:

Վարդան Մկրտչի Աճեմյանին Սոցիալիստական աշխատանքի հերոսի կոչում շնորհելը նրա անխոնջ գործունեության արժանի գնահատումն է:

ՄԻԽԱՅԻԼ ՅԱՐՅՈՎ

«Տեատր», 1976



Պիաճդրի՝ Ա. Սարգսյանի

Վիլյամ Սարոյանը ողջունում է «Իմ սիրտը լռաներում է» ներկայացման ռեժիսորին, դերակատարներին և հանդիսականերին. 18-ը հոկտեմբերի 1976 թ.





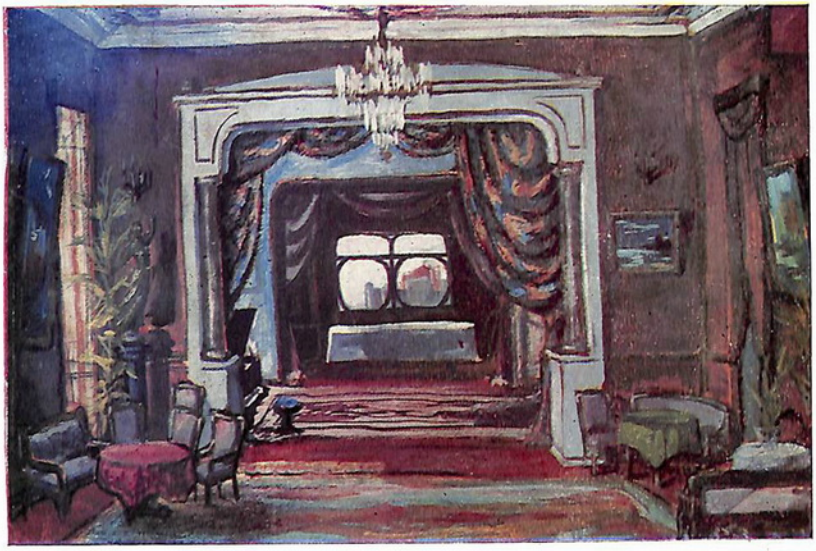
Վարդան Աճեմյան. Դիմանկար Մ. Սարյանի



«1905 թիվ». Հարուրդ գործողություն. Էսքիզ՝ Կ. Միճաէլյանի



«Ճառա Պղնցիկ». առաջին գործողություն. խմիթ՝ Մ. Սվախչյանի



«Պատվի հետևում». Երկրորդ գործողության. նկարիչ՝ Ա. Չիլինգարյանի

«Պատասար աղբար» .Երկրորդ գործողություն. նկարիչ՝ Ա. Սարգսյանի





«Դավիթ Բեկ». առաջին գործողությունից. էսքիզ՝ Մ. Սարյանի

«Դավիթ Բեկ». չորրորդ գործողությունից. էսքիզ՝ Մ. Սարյանի





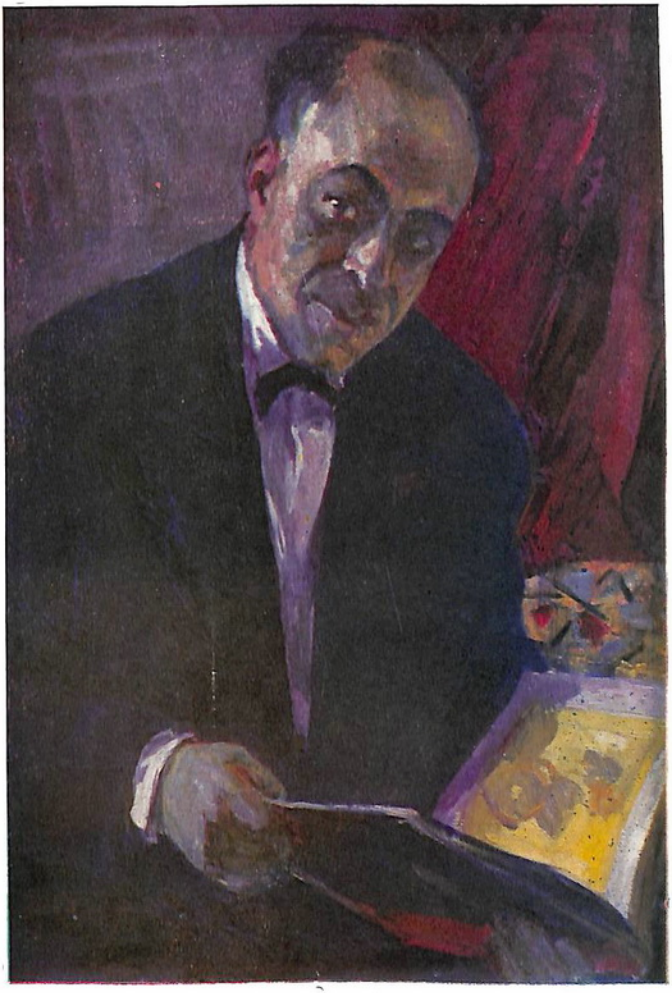
«Իմ սիրտը լռեներամ է». Երիտարդ պատկեր. նմուշ՝ Ա. Գրիգորյանցի



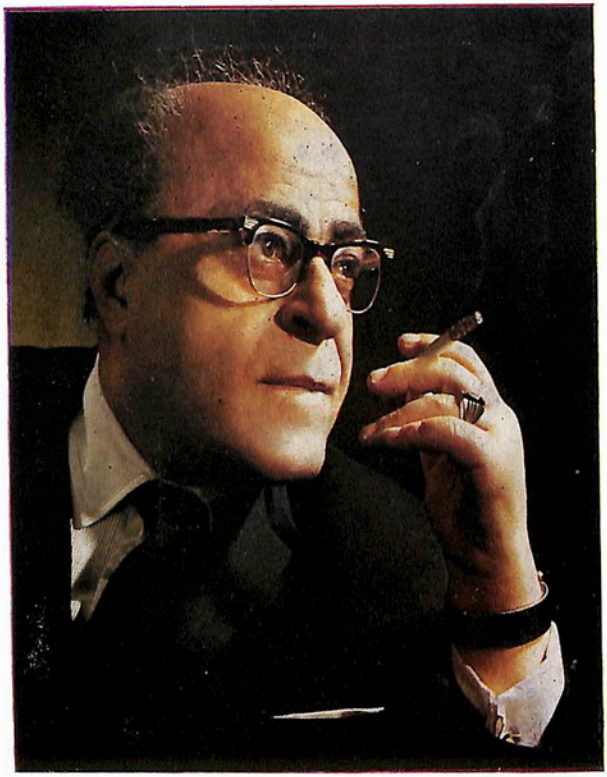
«Թափառաշրխատ». չափածոյի գործադրություն. էսքիզ՝ Մ. Առուշյանի



«Աչմաստ». Լուսոր գործողության. նախիզ՝ Մ. Ավետիսյանի



Վարդան Աճեմյան. դիմանկար՝ Ա. Նալբանդյանի



1975

ՎԱՐԴԱՆ ԱՃԵՄՅԱՆԻ ԵՐԱԽՏԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԽՈՍՔԸ

Սիրելի՛ ընկերներ, արվեստակիցներ, թանկագին հյուրեր.

Թվում է դեռ երեկ էր, երբ մայրս ձեռքիցս բռնած ինձ տարավ Վանի այն դպրանոցը, որ գտնվում էր հոչակավոր Մհերի դռան մոտ և որի ուսուցչապետը լուսահոգի հայրս էր՝ Մկրտիչ Աճեմյանը:

Հիշողությանս մեջ արնավառ դրոշմվել է Վանի պաշտպանությունը՝ ապրիլյան հերոսամարտը: Տասնամյա մանկանս գիտակցությանը չէին կարող հասնել մեծ եղեռնի ճակատագրական հեռևանքները: Բայց հիշողությանս մեջ մնացել են ահավոր պատկերներ, որ այնքան ճշմարտացի վերարտադրել է իր հայտնի գրքում Գուրգեն Մահարի-Աճեմյանը: Իմ մտքից երբեք չի ջնջվի պատկերն այն շեկ ռուս «սպդատի», որ փրկեց ինձ մահախուճապ գաղթի ճանապարհին և հասցրեց Մասիս լեռան այս կողմը:

Ասյա գալիս են հայոց որբաշխարհի ծանր պատկերները. ծնողներից, տուն ու տեղից, հայրենիքից զրկված հազար-հազարավոր պատանիներ, որոնց մեջ իմ հարազատները՝ Աղասի Խանջյանը, Գուրգեն Աճեմյանը, ավագ ընկերներս՝ Նաիրի Զարյանը և ուրիշ շատերը:

Խոսքս դարձնելով մեր պատանի սերնդին, ուզում եմ ասել. ի՞նչ կլիներ կործանման ելրին հասած մեր հայրենիքի, այն հազար-հազարավոր որքերի վիճակը, եթե վրա չհասներ Հոկտեմբերյան

հեղափոխությունը և դարավոր ոսոխի առաջ չկանգնեցներ անանցանելի պատնեշ:

Ես ուզում եմ, որ մեր նոր սերունդն իբրև սեփական կենսափորձ ըմբռնի Խաչակյանի այն խոսքի նշանակությունը, թե՝ «Հայաստանը և հայ ժողովուրդը կարող է ապրել միայն Ռուսաստանի հետ, կամ բնավ չի կարող ապրել»:

Ես իմ մասնագիտական կրթությամբ ևս պարտական եմ Ռուսաստանին: Մինչև Մոսկվա մեկնելս, իհարկե ունեցել եմ երևելի ուսուցիչներ, բայց իմ մասնագիտական կրթությունն ստացել եմ Մոսկվայում, որին իմ ուսանողական տարիներին իրավամբ «Թատերական Մեքքա» էին ասում:

Եվ եթե ես ինձ բախտավոր եմ համարում, որ տեսել ու լսել եմ այնպիսի մեծ ու նշանավոր մարդկանց, ինչպիսիք են Ալեքսանդր Մյասնիկյանը, Սարգիս Լուկաշինը, Աղասի Խանջյանը, Շիրվանզադեն, Եղիշե Չարենցը, Վահան Թոթովենցը, Ակսել Բակունցը, և ուրիշներ, ապա նույնքան բախտավոր եմ համարում, որ տեսել եմ Միխայիլ Չեխովի խաղը, Վախթանգովի, Ստանիսլավսկու, Մեյերխոլդի կախարդական ներկայացումները և նրանց շնորհիվ մեկընդմիշտ որոշել իմ կյանքի ուղին:

Սիրելի՛ ընկերներ.

Ես ևս պատկանում եմ այն երջանիկ սերնդին, որ սեփական կյանքն ու բախտը կռում էր սեփական ձեռքերով, սեփական չանքերով: Եվ, բարեբախտաբար, հանդիպել եմ բարյացակամ վերաբերմունքի: Ահա թե ինչու, ես ուզում եմ երախտագիտությամբ մտաբերել Լենինականի թատրոնի դերասաններին, որոնք ինձ՝ ընդամենը քսաներեք-ամյա ռեժիսորիս, վստահեցին նոր ստեղծվող երկրորդ պետական թատրոնը վարելու գործը: Ես գլուխ եմ խոնարհում Արմեն Արմենյանի, Լևոն Զոհրաբյանի, Ցոլակ Ամերիկյանի, Բաբկեն Գաբրիելյանի, Սուրեն Սուրենյանի և մյուսների պայծառ հիշատակի առաջ:

Ուղիղ տասը տարի անց՝ 1938-ին, ես ոտք դրեցի Սունդուկյանի անվան թատրոն, և այստեղ ևս մեծերն ինձ ցույց տվին շատ ավելի ջերմ վերաբերմունք, քան թերևս ես արժանի էի իմ համեստ վաստակով:

Ես բախտավոր եմ, որ աշխատել եմ Աբելյանի և Փափազյանի, Մանվելյանի և Հասմիկի, Ոսկանյանի և Ջանանի, Վաղարշյանի և Հրաչյայի, Գուլազյանի և Ալեխսյանի, Լևոն Քալանթարի և Արշակ Բուրջալյանի, Արմեն Գուլակյանի և Վաղիկ Վարդունյանի, Համբարձում Խաչանյանի և Թաթիկ Սարյանի, Հայկանուշ Դանիելյանի և Շարա Տալյանի, Միքայել Թավրիզյանի և Մելիք Փաշաևի, Վասիլի Շերիշևի և Միքայել Արուտչյանի, Մելիք-սեթ Սվախչյանի, Արա Սարգսյանի և ուրիշ մեծատաղանդ արվեստագետների հետ: Նրանց հետ եմ ստեղծել իմ լավագույն գործերը, և այսօր իմ հասցեին ասված մեծարանքի շռայլ խոսքերը, այն բարձրագույն պարգևները, որոնց արժանացել եմ ես, ամենայն իրավամբ վերագրում եմ ոչ միայն ինձ, այլև մեր պանծալի նախորդներին:

Եվ ոչ միայն նախորդներին, այլև մեր ներկայիս թատրոնին, Սունդուկյանի անվան փառաբանված ակադեմիական թատրոնի դերասաններին՝ իրենց նշանավոր նահապետի՝ Գուրգեն Ջանիբեկյանի գլխավորությամբ:

Ես բոլոր հայ բեմադրիչներից ամենաբախտավորն եմ, որին վիճակվել է աշխատել մեր ամենահոչակավոր հայ արտիստների հետ:

Այո՛, ինձ բաժին ընկավ այդ ստեղծագործական երջանկությունը, բայց և հայ թատրոնի սերնդափոխության ընթացքի հոգսերն ու դժվարությունները նույնպես: Իրոք որ դժվարությունները, քանի որ մինչև օրս էլ հաճարակությունը չի կարողանում հաշտվել պանծալի հների կորստյան հետ, և իրավացի թե հանիրավի, ամեն լավ բան ուզում է կապել անցյալի հետ: Անխուսափելի մի երևույթ, որ հատուկ է ոչ միայն հայ թատրոնին, և ոչ միայն մեր ժամանակներին:

Ես կրել եմ այդ երևույթի ծանրությունը և ձեր իսկ աչքի առաջ արել եմ հնարավորը՝ անցման այդ շրջանը նվազ ցավագին դարձնելու համար:

Ես չեմ ունեցել և չունեմ ավելի նվիրական նպատակ, քան մեր ազգային թատրոնին բոլորանվեր ծառայելը, նրա բարի անունն ու հռչակը պահպանելը:

Իմ կենսափորձն ինձ հուշում է խորհուրդներ, որ այսօր ես կուզենայի տալ իմ կրտսեր արվեստակիցներին, եթե նրանք ուզում են արժանի լինել իրենց մեծ նախորդներին, եթե ուզում են մեր ազգային գեղարվեստական մշակույթի՝ հայ սոցիալիստական գեղարվեստական մշակույթի արժանի սպասավորները լինել:

Արվեստը, մասնավորապես թատրոնը, սիրում է կենտրոնացում, ուժերի անմնացորդ նվիրում: Հներն՝ այս առումով ուրիշ պայմանների մեջ էին, նրանց համար դժվար չէր անմնացորդ նվիրումը: Այսօր թատրոնի, մանավանդ Սունդուկյանի անվան

թատրոնի դերասանին է վստահվում նաև կինեմատոգրաֆը, ռադիոն, հեռուստատեսությունը: Ճիշտ այդպես էլ հանդիսատեսի ուշադրությունը առաջվա պես չի կենտրոնանում միայն թատրոնի վրա: Ուրեմն, իմ երիտասարդ արվեստակիցներ, ես ձեզ խորհուրդ կտայի ոչ թե հրաժարվել մյուս ծառայություններից, որոնք նույնպես շատ են անհրաժեշտ ժողովրդին, այլ բոլոր ծառայությունների կենտրոնում պահել թատրոնը: Ե՛վ այն պատճառով, որ թատրոնն է ձեզ դարձնում դերասան ու երախտապարտ պիտի լինեք նրան, և՛ այն պատճառով, որ թատրոնում է մշակվում ձեր վարպետությունը, թատրոնում են ստեղծվում այն արժեքները, որ հետո տանում եք ուրիշ ասպարեզներ:

Իմ հիսնամյա փորձն արվեստում ինձ թույլ է տալիս իմ կրտսեր ընկերներին տալու նաև ուրիշ խորհուրդներ:

— Չմոռանալ մեծն Թումանյանի այն խոսքը, որ ամեն թատրոն իր ազգային խաղացանկով է ազգային: Ուրեմն, ամեն թատրոնի խաղացանկում պետք է պատվավոր տեղ տալ ազգային դասական և ժամանակակից պիեսներին՝ ինչ դժվարությունների հետ էլ դրանք կապված լինեն:

— Օրավուր, մշտապես, սևեռուն հետևել սովետական բազմազգ թատրոնների, ռուս թատրոնի, աշխարհի առաջադեմ թատրոնների նվաճումներին և յուրացնել, մեր սեփականը դարձնել դրանք՝ մշտապես իմանալով, որ միայն իր ազգային-տեղական միջավայրում խմորվող արվեստը չունի պարզացման հեռանկար:

— Պահպանել մեր ազգային ռեալիստական արվեստի ավանդները, գիտենալով, որ ազգային կերպարանք չունեցող արվեստն առհասարակ չունի որևէ կերպարանք, և միաժամանակ համընթաց գնալ ժամանակի գաղափարական և գեղարվեստական-ոճական պահանջներին:

— Մշտապես եղեք որոնումների մեջ, համարձակ եղեք ձևի որոնումներում, ձեռք բերեք նորը, ժամանակակիցը, բայց երբեք մի գոհացեք ձեռք բերածով: Իմացեք, որ ինքնագոհությունն արվեստագետի մահացման առաջին փուլն է:

— Հավատարմորեն ծառայեցեք մեր հասարակության իդեալներին, որովհետև դրանք բովանդակ մարդկության բարձրագույն իդեալներն են՝ արդարացի, ինտերնացիոնալիստական իրավակարգի վսեմագույն իդեալները:

Ավարտելով իմ խոսքը, ես կուզենայի մեր պաշտելի, հնամենի լեզվով որդիական ջերմագին երախտագիտությունս հայտնել մեր ժողովրդին, որի ալեհեր պատմությունը, կրած անհնարին տառապանքները և իմ աչքով տեսած սոցիալիստական վերածնունդը մշտապես սնում են իմ միտքն ու հոգին: Այդ ժողովրդի ամեն մի զավակ պետք է նրանից ստացածը վերադարձնի բազմապատիկ: Մեր բազմաչարչար, մեր բարի ու շնորհալի ժողովուրդն ավելի քան արժանի է դրան:

Ապա ես իմ երախտագիտությունն եմ հայտնում Սովետական Միության կոմունիստական կուսակցության Կենտրոնական կոմիտեին և սովետական կառավարությանը, մեր հանրապետության կոմկուսին և կառավարությանը, որոնք միշտ էլ բարձր են գնահատել արվեստի գործիչների ծառայությունները և այսօր ինձ արժանացրել են մեր հպարագույն երկրի բարձրագույն պատվին՝ Սոցիալիստական աշխատանքի հերոսի կոչմանը:

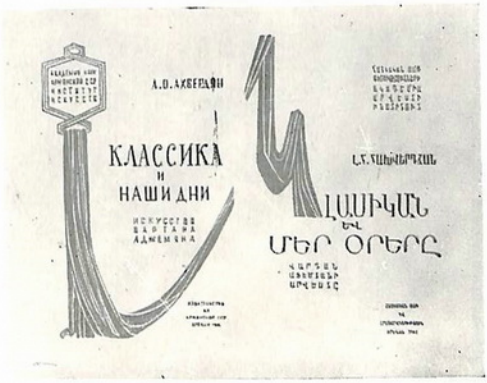
Բարձրագույն այդ պատիվը մեզ պարտավորեցնում է նաև, պարտավորեցնում աշխատել նոր ոգևորությամբ՝ ի փառս սովետական մեծ մշակույթի: Ես իմ մնացած ամբողջ ուժերն ու ոգևորությունը կնվիրաբերեմ այն գործին, որին տրված է եղել իմ բովանդակ գիտակցական կյանքը՝ հայ սովետական թատերական մշակույթին, որ համասովետական մշակույթի մի անքակտելի մասն է:

Ու եթե մի հրաշքով ինձ հնարավորություն տրվեր ամեն ինչ սկսելու նորից՝ ես կանեի նույն գործը, ինչ արել եմ:

Բախտավորություն է ճանաչվել ու գնահատվել այնպես շռայլորեն, ինչպես վիճակվել է ինձ: Եվ ես չեմ ուզում թաքցնել իմ ուրախությունը: Բայց չեմ էլ ուզում թաքցնել նաև իմ վարմանքն ու տրտմությունը, թե ե՞րբ եկավ այս յոթանասուն տարին, այսքան անհրավեր ու անսպասելի:

Եվ բնության անողոք օրենքի առաջ թույլ տվեք ինձ հայտնել իմ մեծագույն բաղձանքը.

Մենք արեցինք այն, ինչ կարողացանք, թող գան նորերը և հայ բալմոդարյան թատրոնի գործը շարունակեն ավելի մեծ հաջողությամբ, իսկ ինձ մնում է ասել միայն մի բան՝ իմ մնացած կյանքը, որ բնությունը բարեհաճել է պահել ինձ համար, ես մինչև վերջ կտամ այն գործին, որի համար դուք այսօր այսքան առատաձեռն վարձատրում եք ինձ:



ԴԱՍԱԿԱՆԻ ՄԱՍԻՆ՝ ԴԱՍԱԿԱՆԻՆ ՎԱՅԵԼ

Վարդան Աճեմյանի մասին քննադատները գրեցին նրա առաջին իսկ ռեժիսորական քայլերից: Բայց երբ հարկ եղավ ոչ միայն գնահատել երևույթը, այլև վերլուծել, բացատրել, թատերագիտությունը պարտականորեն հապաղեց: Առաջին լուրջ և հատուկ ուսումնասիրությունը Աճեմյանի մասին տպագրվեց միայն 1962-ին:

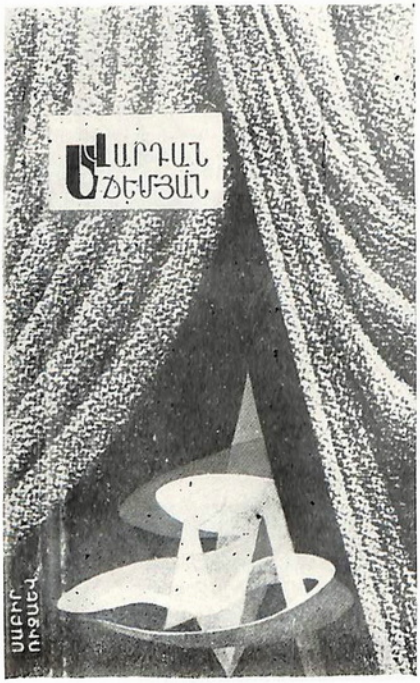
Չխորանալով երևույթի բուն պատճառների մեջ, որոնցից գլխավորը հայ բեմարվեստի ավանդականորեն ուժեղ դերասանական թևն է, որ ցած է թաքնել թե հանդիսատեսային և թե մասնագիտական ուշադրության նժարը,— ասենք և այն մասին, որ թատերագիտությունն էլ պիտի հասունանար՝ բազում միջնորդավորումներով պայմանավորված և արտահայտվող ռեժիսորական մտածողությունն ու արվեստը չէ թե միայն ընկալելու, այլև գիտականորեն ուսումնասիրելու, քննելու համար: Եվ, ահա, ևս ավելի տևական ժամանակ պահանջից, քան հարկավոր էր պարզապես Աճեմյանի արվեստի լույս, համակողմանի վերլուծության անհրաժեշտությունը գիտակցելու համար:

Այժմ, երբ հրապարակի վրա են Գ. Բոյաջիևի, Լ. Հախվերդյանի, Ս. Ռիպսիմի, Ռ. Զարյանի, Ա. Աբաքումկինայի, Լ. Խոլոպցևի և մեր մի շարք այլ քննադատների գրվածքները, տարբեր ծավալի ու բնույթի գիտատեսողական ուսումնասիրություններ, կարելի է ասել, որ թատերագիտությունը հետևեհետե մոտում է իր պարտքը Աճեմյանի հանդեպ:

«Ամենանվիրա» գնահատականների ու հիացմունքի այլևայլ արտահայտությունների փոխարեն թատերագիտությունն արդեն առաջարկում է ռեժիսորի ասելիքի և արվեստի մանրակրկիտ դիտարկումը, բնութագրում ու բնութագրում է այն: Այս իմաստով հատկանշական էր Գրիգոր Բոյաջիևի «Հայաստանի ավանդը» ծավալուն հոդվածը՝ գրված դեռևս 1956-ին: Արտեղ ռեժիսորի երեք բեմադրությունների՝ «Նամուսի», «Ժայռի», «Պաղտասար աղբարի» վերլուծության հիման վրա հեղինակը հանգում է հետևյալ սադրանքային եզրակացության՝ աճեմյանական Հարմանավորումների համար. «... Աճեմյանի մոտ մենք տեսանք ոչ միայն հայ ժողովրդի անցյալի խորն ու վառ բացահայտման օրինակներ, մենք շոշափեցինք,— և դա մեկ համար շատ թանկ է,— ռեժիսորի ստեղծագործության մի հատուկ արդիական տիպար: Արդիականության այդ ոգին մենք տեսնում ենք մեծ գաղափարի հաղթանակի նկատմամբ հանդես բերած կրքոտ շահագրգռության մեջ, մարդու հանդեպ տածած ջերմ սիրո մեջ, դրամատիկական կոնֆլիկտների, պայքարի, բախումների բացահայտման ամենասուր ձևեր գտնելու ձգտման մեջ, գործողության բուն միջանկյալը ի հայտ բերելու կարողության մեջ, ներկայացման հուզական տարերքի հետ երաժշտական հնչողության հանճարեղական մեջ, դեկորատիվ ձևավորումը որպես ներգ իր՝ թատրոնի իսկ բնության ընկալում»: Սա իրավացի է՝ ոչ միայն դասական երկերի աճեմյանական մարմնավորումների համար:

1962-ին, ինչպես ասվեց, լույս տեսավ առաջին ուսումնասիրությունը՝ հատուկ նվիրված Աճեմյանին. Լ. Հախվերդյանի «Կլասիկան և մեր օրերը» գիրքն էր: Աշխատության գլխավոր արժանիքներից մեկն այն էր, որ այստեղ, ինչպես նշել է ժամանակին, «ընթերցողների համար պարզ է դառնում ոչ միայն Աճեմյանի, այլև ռեժիսորի արվեստը թատրոնում»: Անշուշտ, չի կարելի ասել, թե մինչև վերջին ժամանակները ոչինչ չի արվել Վարդան Աճեմյանի ստեղծագործության և որակելու տեսանկյունից: Ավելին, մեր օրերս աշխատությունների մեջ հաճախ կարելի է հանդիպել ռեժիսորի արվեստի վերաբերյալ կատարված թատերագիտական պարզաբանումների, որոնցից թե անուղղակի օգտագործման կամ վկայաբերման: Բայց և այնպես, միևնույն ժամանակ է, որ կարելի է խոսել աճեմյանագիտության մասին և ամենահայ ռեժիսորի հատկանիշ ստեղծագործությունը համապատասխան բացահայտված:

ԷՄԱՆՎԵԼ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

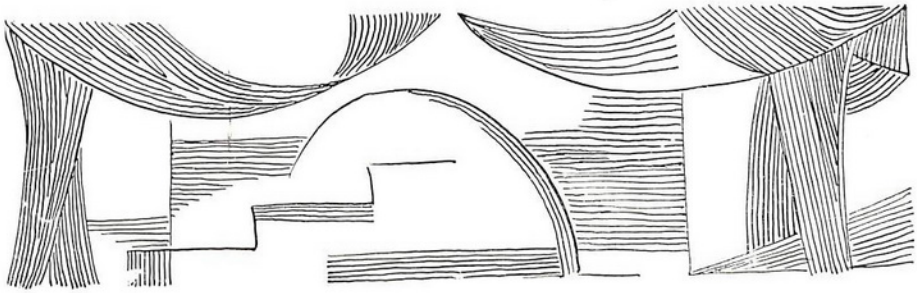


Վարդան Աճեմյանը դասական անուն է հայ թատերական արվեստում: Մեր կողքին ապրող, մեր աչքի առջև ստեղծագործող կյանիվ: Եվ հենց այդ մոտիկության պատճառով երբեմն չի գիտակցվում նրա դասականությունը: Ճիշտ է, ռեժիսորի բեմադրությունների մասին առանձին-առանձին շատ է գրվել և գրվում է, սակայն, որքան էլ կարմանալի լինի, փորձ չէր արվել ներկայացնելու Աճեմյանի կյանքի ու ստեղծագործության ընդհանրացված պատկերը:

Ս. Ռիպսիմեի այս գիրքը ամենաամբողջական աշխատությունն է **ամենահայ** ռեժիսորի մասին: Այս «ամենահայը» հնդհանրի կոնկրետ բնութագիրը չէ, այլ խորը ու էության, որ մի տեսակ ներքին հոսանքով անցնում է գրքի առաջին էջից մինչև վերջինը: Արվեստագետ, որ ի սկզբանե եղել ու «մնացել է խորապես ազգային, չի կորցրել մայր հողից և աշխարհին նայել է հայի աչքերով»: Մոսկովյան ուսումնառություն, թատերական աշխարհի լայն ու խոր ճանաչում, ավանդույթներ և նորույթներ, Սամսիևսկիի, Վախթանգով, Մեյերխոլդ,— ամեն ինչ և ամեն ոք նրան մղել են դեպի այս նպատակ-էությունը, առանց որի չկա մեծ արվեստագետ: Հայ սովետական պիեսի առաջին բեմադրողը, արդիական խոսքացանկին ամենից ավելի ուշադրություն նվիրողը՝ հայ թատրոնի ժամանակակից դրամատուրգիական նիւը ու դպրոց ստեղծելու առաքելություն: Ու նաև Շեքսպիրի, Շիլլերի, Չեխովի, առա սովետական հեղինակների հայ մեկնաբանը՝ հարազատ նրանց գաղափարական-գեղարվեստական հիմքերին ու միաժամանակ՝ խիստ, ինքնատիպ և ինքնուրույն:

Հեղինակը պեղել ու պարզել է բուն Աճեմյանականը, վերլուծաբար հետևել նրա ընթացքին: Դաբաշջյանի գեղարվեստական նկարագրի որոնումներից մինչև առանձին կերպարի մեջ դաբաշջյանն արտահայտող գերխնդրի իրացում: Եվ անհնարադեպ հետևողականությամբ, իրեն հատուկ արհամարհականությամբ, ճշմարիտ թատերային միջոցներով, թատրոնը յուրովի «հայտնաբերելու» ստեղծագործական բերկրանքով, կարծես դարեր ի վեր հայտնի և միաժամանակ մինչ այդ անծանոթ գեղագիտությամբ: Աճեմյանական գեղագիտությամբ, որի բնական արտահայտությունները եղան այնպիսի երևույթ-ներկայացումներ, ինչպես «Բեկում», «Մարտկոց», «Տատերկուտերդ գիշեր», «Այս Գեղեցիկ», «Հաստակում», «Սեր և խարդավանք», «Մեծապատիվ մուրացկաններ»—Լենինականում», «Նամուս», «Ժայռ», «Բալենու այգի», «Դաղտասար աղբար», «Իմ սիրտը լեռներում է»—Սունդուկյանի անվան թատրոնում, «Դավիթ բեկ», և «Անուշ» —օպերային թատրոնում: Մենագրության հեղինակը վերլուծում է ռեժիսորին բացառիկ ժողովրդայնություն բերած այս գործերը, ընդհանրացման մեջ հասնելով բարձրագույն գնահատականի՝ Աճեմյանը այն ակնառուր արվեստագետներից է, որոնք մշակել են հայ սովետական արվեստի ոճաբանությունը:

«Գրքերի աշխարհ», 1973 ՍՈՒՐԵՆ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ



ՆՇԱՆԱՎՈՐ ՏԱՐԵԹՎԵՐ

1903—Հունիսի 16-ին ծնվեց Ալեքսան Հայրապետյանի Վան քաղաքում, ուսուցիչ Մկրտիչ Ահարոնի ընտանիքում:

1912—Ընդունվեց Հայկազյանների ծխական վարժարանը:

1913—Հայկական կուսակցության օրերին գաղթեց Երևան:

1919—Առաջին դերասանական երևույթը Ալեքսանդրապոլի Կապաչի պուտի սիրողական բեմի վրա:

1920—Փետրվար ամսին Երևանում ընդունվեց Վ. Միրզոյանի ղեկավարած թատերական ստուդիան, զուգահեռաբար կրթությունը շարունակելով Խ. Աբովյանի անվան դպրոցում:

1921—Ընդունվեց Երևանի Գեղարվեստական ուսումնարանը (այժմ Փ. Թերլեմեզյանի անվան):

1924—Ավարտեց Գեղարվեստական ուսումնարանի լրիվ դասընթացը և Խ. Աբովյանի անվան դպրոցը:

—Սեպտեմբերին ձեկնեց Մոսկվա սովորելու:

1925—1926—Ավարտեց Մոսկվայի Հայկական կուլտուրայի տան Ռուբեն Սիմոնովի ղեկավարած Դրամատիկական ստուդիան և ընդունվեց Պրոլետկուլտին կից ռեժիսորական դասընթացը, միաժամանակ հաճախելով պրոֆ. Ի. Ֆ. Ռերբերգի գեղանկարչական աբվետասոցը:

1926—Աչքանը նշանակվեց Թիֆլիսի Հայարտասանը կից Դրամաբնկերական ստուդիայի գեղարվեստական ղեկավար:

1927—Ապրիլի 28-ին ստուդիան ցուցադրեց Վ. Աճեմյանի առաջին ռեժիսորական աշխատանքը՝ Դ. Դեմիրճյանի «Հողմական երգը»:

1928—Փետրվարի 16-ին Լենինականում տեղի ունեցավ առաջին բեմադրության՝ Բ. Լավրենյովի «Բեկում» պիեսի պրեմիերան:

1930—Հայաստանի խորհրդայնացման 10-ամյակի առիթով Երևանում ցուցադրվեցին «Մայրոկկո» և «Լեռ» նկարահանումները:

1931—Նշանակվեց Լենինականի Երկրորդ պետթատրոնի գեղարվեստական ղեկավար:

1932—Ամուսնացավ դերասանուհի Աբուս Ապրյանի հետ:

1933—Լենինականի թատրոնի երևանյան հյուրախաղերին ցուցադրվեցին «Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Սեր և խարդավանք», «Ժամագործն ու հավը» բեմադրությունները:

—Նոյեմբերի 28-ին նրան շնորհվեց հանրապետության վաստակավոր ռեժիսորի պատվավոր կոչում:

1937—Հուլիս. Լենինականի թատրոնի հյուրախաղերին Թիֆլիսում ցուցադրվեցին «Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Գոշ», «Հյուրանոցի սիրուհին», «1905 թիվ» և «Փառք» ներկայացումները:



1938—Սեպտեմբեր. առաջին բեմադրությունը Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում Ա. Այվազյանի «Թափառիկներ» երաժշտական կոմեդիան:

1939—Հիմնադրվեց Երևանի Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն:

—Դեկտեմբեր. առաջին բեմադրությունը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում Ալ. Շիրվանզադեի «Պատվի համար» դրամայի:

1941—Հունիս. Մոսկվայում Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի հյուրախաղերի ժամանակ ցուցադրվեց «Պատվի համար» և «Երկիր հայրենի» բեմադրությունները:

1944—Ապրիլ. Ընթացիկ հասմամիութենական 6-րդ գիտա-նետազոտական կոնֆերանսին Լենինականում ցուցադրվեց «Տասներկուերորդ գիշեր» կոմեդիան:

—Վերահին նշանակվեց Լենինականի Ա. Մռավյանի անվան թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար:

—Նոր բացառիկ Թատերական ինստիտուտում նշանակվեց դոցենտի պաշտոնավարում. մանկավարժական գործունեության սկիզբը բարձրագույն ուսումնական հաստատության մեջ:

1945—Նոյեմբեր. շնորհվեց հանրապետության ժողովրդական արտիստի պատվավոր կոչում:

—Դեկտեմբեր. պարգևատրվեց Պատվո նշան շքանշանով:

1946—Ընդունվեց ՍՄԿԿ շարքերը:

—Մարտ. Ռուսական դասական դրամատուրգիայի համամիութենական առաջատեսի կապակցությամբ Լենինականում ցուցադրվեցին «Հատակում» և «Կրեչինսկու հարսանիքը» ներկայացումները: Ահեկյանն այդ բեմադրությունների համար արժանացավ պատվավոր դիպլոմի:

1947—Ստացավ դոցենտի կոչում:

1948—Նշանակվեց Երևանի Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր:

—Թատերական ինստիտուտի Ահեկյանի ղեկավարած դերասանական բաժինը տվեց իր առաջին շրջանավարտները:

1949—Փետրվար. Երևանի Արվեստի աշխատողների տանը կայացավ Ահեկյանի ռեժիսորական գործունեությանը նվիրված պատվո երեկո:

1951—Ալ. Սպենդիարյանի անվան թատրոնում Հ. Ստեփանյանի «Հերոսուհի» օպերայի բեմադրություն համար արժանացավ ՍՍՀՄ պետական մրցանակի:

1953—Նոյեմբեր. նշանակվեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր:

1954—Հուլիս. Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի հյուրախաղերը Բաքվում. ցուցադրվեցին «Պաղտասար աղբար», «Միքայել Նալբանդյան» և «Փորձադաշտ» ներկայացումները:

1956—Հունիս. Հայկական արվեստի և գրականության երկրորդ տասնօրյակին Մոսկվայում ցուցադրվեցին «Դավիթ բեկ», «Ժայռ», «Էլի մեկ կոռ», «Պաղտասար աղբար» և «Նամուս» ներկայացումները:

—Լենինգրադում ցուցադրվեց «Դավիթ բեկ» օպերան:

—Հայկական արվեստի և գրականության տասնօրյակի կապակցությամբ պարգևատրվեց Լենինի շքանշանով:

1957—Անդրկովկասյան հանրապետությունների Թատերական գարնան առիթով Թբիլիսիում ցուցադրվեց Ն. Զարյանի «Փորձադաշտ» կոմեդիան: Այդ առիթով Ահեկյանն արժանացավ առաջին կարգի մրցանակի:

—Հունիս. Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի հյուրախաղերի օրերին Բաքվում ցուցադրվեցին «Ժայռ», «Էլի մեկ կոռ», «Փորձադաշտ», «Պաղտասար աղբար» և «Նամուս» ներկայացումները:

1958—Ալ. Սպենդիարյանի անվան թատրոնի հյուրախաղերին Թբիլիսիում ցուցադրվեց «Դավիթ բեկ» օպերան:

—Անդրկովկասյան հանրապետությունների Թատերական գարնան առիթով Երևանում ցուցադրված Գ. Բոյալյանի «Նույն հարկի տակ» պատմա-հեղափոխական դրամայի համար արժանացավ առաջին կարգի դիպլոմի:

1959—Ընտրվեց ՀՍՍՀ 5-րդ գումարման Գերագույն սովետի դեպուտատ:

1960—Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի հյուրախաղերի ժամանակ Մոսկվայում ցուցադրվեցին «Պաղտասար աղբար», «Քառա», «Նույն հարկի տակ» և «Գարնան անձրև» ներկայացումները:

1963—Ընտրվեց ՀՍՍՀ 6-րդ գումարման Գերագույն սովետի դեպուտատ:

—Ընդունվեց պրոֆեսորի կոչում:

1964— Հունիս. Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի հյուրախաղերի ժամանակ Բաքվում ցուցադրվեցին «Պաղտասար աղբար», «Քառս», «Նամուս», «Ռոմեո և Ջուլիետ» ներկայացումները:

—Դեկտեմբեր. Մոսկվայի Մ. Երմոլովայի անվան թատրոնում բեմադրեց «Պաղտասար աղբար» կոմեդիան:

1965— Սեպտեմբեր. շնորհվեց ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստի պատվավոր կոչում:

1966—Դեկտեմբեր. Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի Լիբանան և Սիրիա կատարած այցելության օրերին Բեյրութում, Դամասկոսում և Հալեպում ցուցադրվեցին «Ժայռ», «Պաղտասար աղբար», «Նամուս», «Արա Գեղեցիկ» և «Իմ սիրտը լեռներում է» ներկայացումները:

1968— «Հայաստան» հրատարակչությունը լույս ընծայեց Վ. Աճեմյանի «Ժպիտներ» նկարչական albom-ը:

1969— Հոկտեմբեր. Հ. Թումանյանի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված փառատոնի օրերին Մոսկվայում ցուցադրվեցին «Անուշ» և «Սայաթ-Նովա» բեմադրությունները:

1970— «Աշխարհին, այո, շուռ է եկել» և «Անուշ» բեմադրությունների համար արժանացավ հանրապետության Պետական մրցանակի:

1971— Ընտրվեց ՀՍՍՀ 8-րդ գումարման Գերագույն սովետի դեպուտատ:

—Սեպտեմբեր. Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի հյուրախաղերի օրերին Մոսկվայում ցուցադրվեցին «Պեպո», «Դատական գործ», «Իմ սիրտը լեռներում է», «Աշխարհին, այո, շուռ է եկել» և «Հանրապետության նախագահը» ներկայացումները :

1972— Սեպտեմբեր. Սունդուկյանի ավան թատրոնի 50-ամյակի օրերին Երևանի նկարչի տանը բացվեց Վ. Աճեմյանի մոնումենտալ շարժերի և ճեպանկարների անհատական ցուցահանդեսը:

—Դեկտեմբեր. Նովոսիբիրսկի օպերային թատրոնում Վ. Աճեմյանի ռեժիսորական նախագծով բեմադրվեց «Այմանա» օպերան:

1973— Փետրվար. Աճեմյանի դաստիարակած սաների ջանքերով «Հայկական հարսանիք» («Աշխարհին, այո, շուռ է եկել») բեմադրությամբ Բեյրութում հիմնադրվեց «Վարդան Աճեմյանի անվան լիբանանահայ ժողովրդական թատերախումբը»:

1974— Էկրան բարձրացավ «Ժայռ» ֆիլմ-ներկայացումը:

1975—Մարտի 13-ին Բեյրութում «Գալուստ Գյուլպենկյան» սրահում լիբանանահայ «Գրական շրջանակի» նախաձեռնությամբ նշվեց Վ. Աճեմյանի ծննդյան 70-ամյակը:

1975— ՍՍՀՄ Գերագույն Սովետի նախագահության դեկտեմբերի 8-ի հրամանագրով սովետական թատերական արվեստի զարգացմանը մատուցած մեծ ծառայությունների, ակտիվ հասարակական գործունեության համար և ծննդյան 70-ամյակի կապակցությամբ Վարդան Աճեմյանին շնորհվեց Սոցիալիստական աշխատանքի հերոսի կոչում՝ հանձնելով Լենինի շքանշան և «Մուրճ ու մանգաղ» ոսկե մեդալ:

— Դեկտեմբերի 22-ին Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում տեղի ունեցավ Վ. Մ. Աճեմյանի ծննդյան 70-ամյակին նվիրված հանդիսավոր արարողություն, որի ժամանակ և հանձնվեց Լենինի շքանշան ու «Մուրճ ու մանգաղ» ոսկե մեդալը:

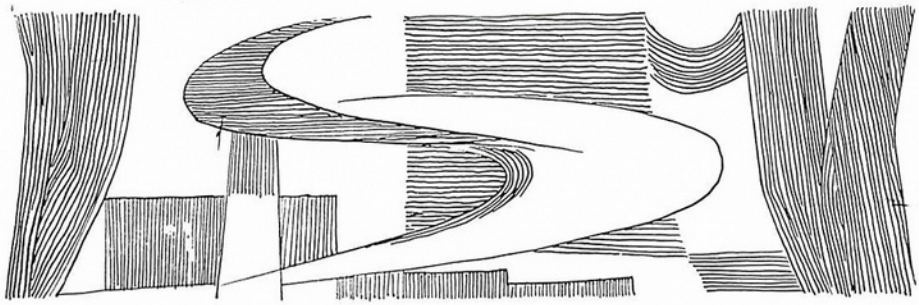
—Դեկտեմբեր. ընտրվեց ՍՍՀՄ նկարիչների միության պատվավոր անդամ:

1976—Հունվարի 28-ից փետրվարի 25-ը: Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի Բուլղարիա և Չեխոսլովակիա կատարած հյուրախաղերի օրերին Պլովդիվ, Բլագոևգրադ, Սոֆիա, Պրահա և Բրատիսլավա քաղաքներում ցուցադրվեցին «Պաղտասար աղբար», «Դատական գործ» և «Հարսնացուն հյուսիսից» ներկայացումները:

— Սեպտեմբերին Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերային թատրոնի հյուրախաղերի ժամանակ Մոսկվայում ցուցադրվեց «Անուշ» ներկայացումը:

1977—Հունվարի 24-ի վաղ պատվոտյան մահացավ սրտի սուր տագնապից:

—Հունվարի 27-ին տեղի ունեցավ թաղումը՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պուռայգու պանթեոնում:



ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԼՐԻՎ ՑԱՆԿ

ԵՐԿՐՈՐԴ ՊԵՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆ (ԼԵՆԻՆԱԿԱՆ)

Հեղինակ	Պիես	Նկարիչ, կոմպոզիտոր
	1929	
Բ. Լավրենյով	«Բեկուս», թարգմ.՝ Մ. Գևորգյանի	Վ. Շերիշև, Ա. Այվազյան
Ս. Բաղդասարյան	«Մարոկկո»	Վ. Շերիշև, Ա. Այվազյան
	1930	
Զ. Չալայա	«Լեռը», թարգմ.՝ Ա. Ստամբոլցյանի	Վ. Շերիշև
Ա. Միկիտենկո	«Դիկտատուրա», փոխադր.՝ Տ. Հախումյանի	Մ. Արուտչյան
	1931	
Վ. Կիրշոն	«Հաց», թարգմ.՝ Ա. Ստամբոլցյանի	Վ. Շերիշև
Վ. Ավերյանով	«Ճեղքվածք», փոխադր.՝ Գ. Գաբրիելյանի	Կ. Մինասյան *Ս. Գալդաշևիկով*
Ֆ. Կոորբե	«Ահազանգ», թարգմ.՝ Վ. Աճեմյանի	Վ. Շերիշև
	1932	
Վ. Վաղարշյան	«Նավթ»	Վ. Շերիշև
Ն. Զարխի	«Խնդության միջոց», թարգմ.՝ Գ. Գաբրիելյանի	Վ. Շերիշև
Մ. Գորկի	«Վատակում» թարգմ. Ա. Տեր-Գրիգորյանի	Վ. Շերիշև
	1933	
Վ. Կիրշոն	«Դատ», թարգմ.՝ Ա. Ստամբոլցյանի	Վ. Շերիշև
Ն. Պոգոդին	«Իմ բարեկամը», թարգմ.՝ Ա. Ստամբոլցյանի	Վ. Շերիշև, *Ս. Գալդաշևիկով*







1934

Հ. Պարոնյան (բեմակերպումը Վ. Ածեմյանի)	«Մեծապատիվ մուրացկաններ»	Մ. Արուռչյան, Ա. Սարգսյան, Ս. Բարխուդարյան
Ֆ. Շիլլեր	«Սեր և խարդավանք» թարգմ.՝ Ա. Ստամբոլցյանի	Վ. Շերիշև, Մ. Մալմանյան
Ի. Կոչերգա	«Ժամագործն ու հավը», թարգմ.՝ Ա. Ստամբոլցյանի	Վ. Շերիշև, Տ. Ավետիսյան

1935

Մ. Ջանան	«Շահնամե»	Վ. Շերիշև, Ս. Բարխուդարյան

1936

Կ. Գոլդոնի	«Հյուրանոցի տիրուհին», թարգմ.՝ Վ. Թերլիքաջյանի	Վ. Շերիշև, Ս. Շաթիրյան
Վ. Գուսև	«Փառք», թարգմ.՝ Ա. Տեր-Հովնանյանի	Կ. Մինասյան, Գ. Եղիազարյան
Լ. Միքայելյան	«Գոշ»	Վ. Շերիշև, Գ. Եղիազարյան

1937

Զ. Զաբարլի	«1905 թիվ» թարգմ.՝ Ա. Դարբնու	Կ. Մինասյան, Գ. Եղիազարյան
Մ. Քոչարյան	«Կույր երաժիշտը»	Զ. Սիմոնյան, Գ. Եղիազարյան
Ն. Շեստակով	«Հեռավոր ճանապարհորդություն», փոխադր.՝ Գ. Գաբրիելյանի	Վ. Շերիշև

1938

Գ. Սունդուկյան	«Էլի մեկ կոռ»	Զ. Սիմոնյան
Ա. Արաքսմանյան	«Էմանվել»	Կ. Մինասյան Գ. Եղիազարյան
Լ. Կարասև	«Փարոսի կրակները», թարգմ.՝ Ա. Տեր-Հովնանյանի	Ա. Մամաջանյան
Լ. Միքայելյան	«Գոշ» (2-րդ բեմադր.)	Սերգեյ Արուռչյան

1939

Ա. Արաքսմանյան	«Էմանվել» (2-րդ բեմադր.)	Զ. Սիմոնյան, Գ. Եղիազարյան

1940

Ա. Կապլեր	«Լենին», թարգմ.՝ Ռ. Շիրոյանի և Լ. Գրիգորյանի	Սերգեյ Արուռչյան
Տ. Զլատոգորովա		Ա. Շիշյան

1942

Մուրացան (Բեմականացումը Ա. Քաջվորյանի)	«Գևորգ Մարզպետունի»	Խ. Եսայան Գ. Եղիազարյան



1943

Գ. Դեմիրճյան	«Երկիր հայրենի»	Մ. Սվաճյան Ս. Բարխուդարյան,

1944

Վ. Շեքսպիր	«Տասներկուերորդ գիշեր», թարգմ.՝ Խ. Դաշտենցի	Մ. Սվախչյան, Վ. Արարատյան

1946

Ա. Սուխովո-Կոբիլին	«Կրեչինսկու հարսանիքը», թարգմ.՝ Լ. Քալանթարի	Մ. Սվախչյան
Ն. Զարյան	«Արա Գեղեցիկ»	Մ. Սվախչյան, Գ. Եղիազարյան
Ֆ. Սոլոգուբ	«Քնքուշ սրտից պատուհաս»	
Մ. Սերվանտես	«Խանդոտ ծերունին» (ստուդիական բեմադրություններ)	Վ. Աճեմյան

1956

Դ. Դեմիրճյան	«Երկիր հայրենի» (2-րդ բեմադր.)	Մ. Սվախչյան, Ս. Բարխուդարյան

Այս թատրոնում Աճեմյանի ղեկավարությամբ են բեմադրվել «Նամուս», «Խնդության արինգ», «Հարսանիք», «Քեռի Թովմասի տնակը», «Երկիր և երկինք», «Աղբյուրի մոտ», «Ուրիշի երեխան», «Հայ կինը», «Խորթ մայր», «Վենետիկյան երկվորյակներ», «Ավերակների վրա», «Արդյունավոր պաշտոն», «Այն, ներվեր, ներվեր», «Չար ոգի», «Երկու նամակ», «Անառա», «Փանոսը, Կիկոսը և մյուսները» և այլ պիեսներ:

Գ. ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԹԱՏՐՈՆ

1939

Ա. Շիրվանզադե	«Պատվի համար»	Ա. Չիլինգարյան

1940

Դ. Դեմիրճյան	«Երկիր հայրենի»	Սերգեյ Արուտչյան Ս. Բարխուդարյան

1941

Հ. Պարոնյան) (բեմականացումը Վ. Աճեմյանի)	«Մեծապատիվ մուրացկաններ»	Սերգեյ Արուտչյան Ս. Բարխուդարյան
Ն. Զարյան	«Վրեժ»	Հ. Բեջանյան, Ա. Դոլուխանյան

1942

Վ. Սոլովյով	«Ֆելդմարշալ Կուտուզով» թարգմ.՝ Լ. Քալանթարի	Սերգեյ Արուտչյան, Ն. Նիկոլսկի
Ա. Կորնեյչուկ	«Ռապմաճակատ» թարգմ.՝ Ա. Ղազարյանի	Սերգեյ Արուտչյան

1943

Ա. Արաքսմանյան	«Հրաբխի վրա»	Սերգեյ Արուտչյան, Վ. Տիգրանյան

1944

Գ. Սունդուկյան	«Էլի մեկ կոհ»	Սերգեյ Արուտչյան,
Վրթ. Փափազյան	«Ժայռ»	Մ. Սվախչյան

1945

Վ. Վաղարշյան	«Վանքաձոր»	Մ. Սվախչյան
Դ. Դեմիրճյան	«Երկիր հայրենի» (2-րդ բեմադր.)	Մ. Սվախչյան, Ս. Բարխուդարյան

1946

Ա. Սուրով	«Ստալինգրադից հեռու», թարգմ.՝ Ռ. Հէրոյանի	Վ. Իվանով

1947

Ա. Ֆադեև (բեմականացումը՝ Գ. Գրակովի)	«Երիտասարդ գվարդիա», թարգմ.՝ Մ. Արմենի	Վ. Իվանով

1948

Ա. Արաքսմանյան Հր. Քոչար	«Պաշտպանության 4-րդ գիծը»	Վ. Իվանով

1949

Կ. Սիմոնով	«Օտար ստվեր», թարգմ.՝ Գ. Բորյանի	Վաս. Վարդանյան

1950

Գ. Բորյան Հր. Ղափլանյան	«Հրաշալի գանձ»	Վաս. Վարդանյան

1951

Ա. Չեխով	«Բալենու այգին» թարգմ.՝ Ա. Տեր-Հովհաննիսյանի	Սարգիս Արուտչյան

1952

Ա. Արաքսմանյան Զ. Վարդանյան	«Միքայել Նալբանդյան»	Մ. Արուտչյան
Ա. Գուլակյան	«Անհանգիստ մարդիկ»	Սարգիս Արուտչյան

1953

Վ. Շեքսպիր	«Վիր արքա», թարգմ.՝ Հ. Մասեհյանի	Ա. Չիլինգարյան, Մ. Բալակիրև և Ա. Գևորգյանով
Ն. Զարյան	«Փորձադաշտ»	Սարգիս Արուտչյան
Յա. Գևան	«Սերը լուսաբացին», (ռեժ. Կ. Արզումանյանի հետ)	Սարգիս Արուտչյան

1954

Հ. Պարոնյան	«Պաղտասար աղբար»	Ա. Սարգսյան, Գ. Եղիազարյան
Վրթ. Փափազյան	«Ժայռ» (վերականգնում)	Մ. Ավախչյան

1955

Ա. Շիրվանզադե (բեմական նոր տարբերակը՝ Վ. Աճեմյանի)	«Նամուս»	Հ. Մեքինյան, Էդ. Հովհաննիսյան
Գ. Սունդուկյան	«Էլի մեկ կոճ» (2-րդ բեմադր.)	Սարգիս Արուտչյան
Ն. Զարյան	«Արմաշեն»	Մ. Սարյան և Սարգիս Արուտչյան

1957

Գ. Բորյան	«Նույն հարկի տակ»	Սարգիս Արուտչյան

1958

Ժ. Հարությունյան	«Սրտի արատ»	Սարգիս Արուտչյան, *Ա. Ամեվյան*

1959

Ա. Շիրվանզադե (բեմականացումը՝ Վ. Ամեվյանի)	«Քաոս»	Մ. Արուտչյան և Սարգիս Արուտչյան, *Զ. Տեր-Թադևոսյան և Ա. Ամեվյան*
Գ. Տեր-Գրիգորյան	«Գարնան անձրև»	Սարգիս Արուտչյան

1960

Ն. Պոգոդին	«Երրորդը՝ սպաթեոիկականը», թարգմ.՝ Գ. Բորյանի	Ա. Գրիգորյանց
Ե. Չարենց (բեմականացումը Վ. Ամեվյանի և Լ. Հախվերդյանի)	«Դեպի ապագան»	Ս. Ստեփանյան, Սարգիս Արուտչյան, Ք. Վարդանյան, *Վ. Կոտոյան*

1961

Վ. Սարոյան	«Իմ սիրտը լեռներում է», թարգմ.՝ Խ. Դաշտենցի	Ա. Գրիգորյանց, *Ա. Բաբաջանյան*
Գ. Բորյան	«Կամուրջի վրա»	Ս. Ստեփանյան, *Զ. Կիրակոսյան*

1962

Գ. Տեր-Գրիգորյան	«Մեռնող Ֆլորան»	Սարգիս Արուտչյան, *Է. Բաղդասարյան*

1963

Հ. Պարոնյան	«Պաղտասար աղբար» (2-րդ բեմադր.)	Ս. Ստեփանյան, *Գ. Եղիազարյան*

1964

Վ. Շեքսպիր	«Ռոմեո և Ջուլիետա», թարգմ.՝ Խ. Դաշտենցի	Ա. Գրիգորյան, *Է. Բաղդասարյան*

1965

Ն. Զարյան	«Արա Գեղեցիկ»	Մ. Ավետիսյան և Հ. Մինասյան, *Ա. Ամեվյան և Զ. Տեր-Թադևոսյան*

1966

Գ. Սունդուկյան	«Պեպո»	Ա. Գրիգորյանց, *Է. Բաղդասարյան*
Ա. Սուխովո-Կոբիլին	«Դատական գործ» թարգմ.՝ Ս. Վահունու	Սարգիս Արուտչյան, *Ա. Սաթունց*

1967

Բ. Լավրենյով	«Բեկում», թարգմ.՝ Գ. Բեսի	Վ. Պողպոմոզով, *Ա. Սաթունց*
Ա. Պապայան	«Աշխարհն, այո, շուռ է եկել»	Սարգիս Արուտչյան, *Մ. Վարդապարյան Ծ. Հայբարձումյան*

1968

Ն. Զարյան	«Արտավազդ և Կլեոպատրա»	Խ. Եսայան և Վ. Աճեմյան, Է. Հովհաննիսյան

1970

Զ. Դարյան	«Հանրապետության նախագահը»	Ռ. Նալբանդյան Ֆ. Արամյան
Վ. Դավթյան	«Միերի դուռը»	Ռ. Նալբանդյան Տ. Մանասյան

1971

Մ. Գորկի	«Հատակում» (առաջին բեմադրություն Մ. Միրոչյանի հետ)	Վ. Աճեմյան

1972

Գ. Սունդուկյան (բեմական նոր տարբերակը՝ Վ. Աճեմյանի)	«Ամուսիններ»	Ա. Չիֆիլիկյան Է. Բաղդասարյան

1974

Հ. Պարոնյան	«Պաղտասար աղբար» (վերականգնում)	Շ. Հակոբյան Գ. Եղիազարյան
Եվրիպիդես	«Իֆիգենիան Ավլիսում», բարգմ.՝ Ս. Գրքաշարյանի	Ն. Նիկողոսյան, Ա. Աճեմյան

1975

Վ. Պետրոսյան	«Ծանր է Հիպոկրատի գլխարկը»	Ե. Սոֆրոնով Մ. Վարդապետյան

Այս թատրոնում Աճեմյանի ղեկավարությամբ են բեմադրվել «Թեհրան», «Վերջին մեխակներ», «Ջնարող աստղեր», «Ծառերը կանգնած են մահանում», «Մի խուլ նրբանցքում», «Փիլիսոփայության դոկտոր», «Առանց անունները տալու», «Լուսամուտ», «Ծանր մեղադրանք», «Միայն մարդն է ուղիղ քայլում», «Հիշիր վաղվա օրդ», «Հարևանցուն հյուսիսից», «Դատավոր», «Ավազ որդին» և այլ պիեսներ:

Ա. ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ՕՊԵՐԱՅԻ ԵՎ ԲԱԼԵՏԻ ԹԱՏՐՈՆ

1938

Ա. Այվազյան	«Թոսկաոնիկա», դիր. Մ. Թավրիզյան	Մ. Արուտչյան

1942

Ռև. Հաջիբեկով	«Բյուռ-օղլի», դիր. Գ. Բուդաղյան	Մ. Արուտչյան

1945

Լ. Խոջա-Էյնաթյան	«Նամուս», դիր. Ս. Չարեքյան	Ա. Շաքարյան Ա. Միրզոյան

1947

Վ. Մուրադելի	«Մեծ բարեկամություն», դիր. Մ. Թավրիզյան	Վ. Իվանով

1949

Ա. Տեր-Ղևոնդյան	«Արեգակի ցոլքերում», դիր. Գ. Բուդաղյան	Կ. Մինասյան

1950

Հ. Ստեփանյան	«Հերոսուհի», դիր. Մ. Թավրիզյան	Ա. Միրզոյան

1951

Տ. Չուխաջյան	«Լեբլեբիջի», դիր. Ս. Չաբեքյան	Պ. Անանյան

1956

Ա. Տիգրանյան	«Դավիթ բեկ», դիր. Մ. Թավրիզյան (ռեժ. Վ. Մելքումյանի հետ)	Մ. Սաչյան, Խ. Եսայան, Ա. Միրզոյան

1969

Ա. Տիգրանյան	«Անուշ», դիր. Օ. Դուրյան	Ռ. Նալբանդյան

1971

Ա. Սպենդիարյան	«Այվազա», դիր. Օ. Դուրյան	Մ. Ավետիսյան

Այս թատրոնում աշխատել է նաև «Այվազա» (1939), «Սայաթ-Նովա» (1969) բեմադրությունների վրա, 1975-ին վերականգնել է «Դավիթ բեկ» ներկայացումը:

Հ. ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՈՄԵԴԻԱՅԻ ԹԱՏՐՈՆ

1948

Ա. Շիրվանզադե	«Մորգանի խնամին»	Վ. Իվանով Վ. *Արապյան*

1949

Հ. Պարոնյան	«Շողոքորթը»	Վաս. Վարդանյան Գ. *Եղիազարյան*
Գ. Սունդուկյան	«Եվայն կամ նոր Դիոգինես»	Վաս. Վարդանյան Գ. *Եղիազարյան*
Ն. Զարյան	«Աղբյուրի մոտ»	Կ. Մինասյան Վ. Տիգրանյան

1950

Ա. Դունանակի	«Ապատաշունչ հողմը» թարգմ.՝ Ս. Վահունու	Վ. Իվանով

1951

Տ. Չուխաջյան	«Կարինե»	Շ. Հակոբյան
Հ. Պարոնյան Ա. Այվազյան	«Ատամնաբույժն արևելյան»	Գ. Գևորգյան

Այս թատրոնում աշխատել է նաև «Պարերի ուսուցիչը», «Վենետիկյան երկվորյակներ», «Հին հիվանդություն», «Կապույտ Դանուբի ափին», «Ասք սիրերյան երկրի մասին», «Սոֆիկի սխալը», «Ծաղիկների աշխարհում» և այլ բեմադրությունների վրա:

ԵՐԵՎԱՆԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏ-ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

1946

Մ. Սերվանտես	«Խանդոտ ծերունին» թարգմ.՝ Վ. Աճեմյանի	Կ. Միհասյան

Ֆ. Սոլոգուբ	«Ինքնուշ սրտից պատուհաս»	Կ. Մինասյան

1948

Գ. Սունդուկյան	«Էլի մեկ կոհ»	Կ. Մինասյան
Ս. Անտոնով	«Մեր երիտասարդությունը», թարգմ.՝ Ռ. Պարսամյանի	Կ. Մինասյան

1950

Ա. Օստրովսկի	«Արդյունավոր պաշտոն» թարգմ.՝ Մ. Գևորգյանի	Ռ. Բաբյան
Գ. Սունդուկյան	«Ամուսիններ»	Գ. Գևորգյան

1951

Ն. Գոգոլ	«Ամուսնություն» (2-րդ գործ.) թարգմ.՝ Լ. Գալանթարի	Վ. Աճեմյան

1952

Ա. Չեխով	«Արջը», թարգմ.՝ Ս. Պայտպատի	Գ. Ասատրյան
Գ. Սունդուկյան	«Բաղնըցի . բոխչա»	—
Ժ. Մոլիեր	«Բարբուլյա», թարգմ.՝ Վ. Սամվելյանի	—

1954

Ա. Օստրովսկի	«Անտառ» թարգմ.՝ Ա. Ստամբոլցյանի	Սարգիս Արուտչյան

1955

Վ. Աճեմյան	«Կակաչներ» «Ներկարարը» «Վերաքննի՛չը» «Սահմանագծում» (էսյուդներ)	Վ. Աճեմյան

1957

Ա. Շիրվանզադե	«Չար ոգի»	Մ. Պետրոսյան

1964

Նար-Դոս	«Սպանված աղավնի»	Վ. Աճեմյան

1969

Կ. Գոլդոնի	«Հյուրանոցի տիրուհին» թարգմ.՝ Վ. Թերպիքաշյանի	Գ. Վարդանյան
Ա. Չեխով	«Երեք քույր» թարգմ.՝ Լ. Քալանթարի	Մ. Պետրոսյան
Վ. Սարոյան	«Էյ, ո՞վ կա այդտեղ» թարգմ.՝ Խ. Դաշտենցի	Վ. Աճեմյան
Բ. Բրեյստ	«Թերեկա Կառարայի հրացանները» թարգմ.՝ Վ. Հարությունյանի	—

1963

Ա. Չեխով	«Առաջարկություն» թարգմ.՝ Ս. Պայտպատի	Վ. Աճեմյան
Ժ. Մոլիեր	«Բռնի ամուսնություն» թարգմ.՝ Ա. Ոսկանյանի	—

1973

Ն. Գոգոլ	«Ռևիզոր» թարգմ.՝ Լ. Քալանթարի	Գ. Սահակյան

1975

Հ. Պարոնյան Ա. Այվազյան	«Առամնաբույժն արևելյան»	Գ. Վարդանյան

Վերոհիշյալ թատրոններից բացի, Վարդան Ամեհյանը բեմադրություններ է ունեցել Կիրովականի Հ. Աբելյանի թատրոնում «Լեո» (1931), «Ձեղքվածք» (1932), «Գոշ» (1938), Երևանի Պատանի Հանդիսատեսի թատրոնում «Սխվիկի հանքահորը» (1931), Ջ. Ջաբարլիի անվան Երևանի աղրբեջանական թատրոնում «Հաջի Ղարա» (1931), Աւո Խաբայանի անվան շրջիկ թատրոնում «Գոշ» (1938), Լենինականի Տիկնիկային թատրոնում «Չախ-Չախ թռչնուղի» (1936), բեմադրել է նաև օպերային թատրոնում Երևան քաղաքի 2750-ամյակին և Հայաստանում Սովետական կարգերի հաստատման 50-ամյակին նվիրված հանդիսային ճոխ ծրագիրը, ինչպես և Հայֆիլմում նկարահանել «Ժայռ» ներկայացումը (Ա. Հալաբակեղյանի հետ, 1973): Իսկ մինչև Լենինականի թատրոնն ունեցած բեմադրությունների մասին նշված է, արդեն վեր կտեղված «Ճանապարհի սկիզբը» հոդվածում:

ՈՐ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՔԱՆԻ՞ ԱՆԳԱՄ ԵՎ ԵՐԲ

1935-ի փետրվարի 28-ին նշվել է «Մարոկկոյի» 100-րդ ներկայացումը, 1941-ի հունվարի 15-ին՝ «Բեկումի» 150-րդը, 1941-ի փետրվարի 26-ին՝ «Մեծապատիվ մուրացկանների» 100-րդը, 1946-ի մարտի 16-ին՝ «Պատվի համար»-ի 100-րդը, 1948-ի մայիսի 21-ին՝ «Մեծապատիվ մուրացկանների» 150-րդը, 1949-ի հունվարի 22-ին՝ «Սեր և խարդավանքի» 100-րդը, 1950-ի դեկտեմբերի 28-ին՝ «Սեր և խարդավանքի՝ 150-րդը, 1951-ի հունիսի 19-ին՝ «Երկիր հայրենիի» 150-րդ ներկայացումը: 1952-ի նոյեմբերի 25-ին՝ «Կատակումի» 20-ամյակը: 1955-ի հոկտեմբերի 18-ին՝ «Սեր և խարդավանքի» 200-րդ ներկայացումը, 1955-ի դեկտեմբերի 5-ին՝ «Արքա Լիր» բեմադրության 75-րդ ներկայացումը, 1960-ի օգոստոսի 31-ին՝ «Փորձադաշտի» 200-րդը, 1963-ի մայիսին՝ «Սրտի արատի» 250-րդը, 1963-ի հունիսի 29-ին՝ «Նամուսի» 250-րդը, 1964-ի հունիսի 23-ին՝ «Քաոսի» 300-րդը, 1966-ի հունիսի 30-ին՝ «Ժայռի» 200-րդը, 1968-ի դեկտեմբերի 21-ին՝ «Իմ սիրտը թռներում է» բեմադրության 100-րդը, 1971-ի մարտի 1-ին՝ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Արա Գեղեցիկ» բեմադրության 200-րդը, 1974-ի հոկտեմբերի 9-ին՝ «Պաղտասար աղբարի» 300-րդը, 1974-ի դեկտեմբերի 6-ին՝ «Աշխարհն, այո, շուռ է եկել» բեմադրության 250-րդը, 1974-ի դեկտեմբերի 24-ին՝ «Դատական գործի» 100-րդ ներկայացումը:

Բաժինը կազմեց՝ Լ. ՍԱՖԽԱԼՅԱՆ



ՎԱՐԴԱՆ ԱՃԵՄՅԱՆ

ВАРДАН АДЖЕМЯН

Автор-составитель и редактор Л. А. ХАЛАТЯН

Նկարիչ՝ Ս. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ
Հրատ. խմբագիր՝ Գ. ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ
Գլխապարդերը՝ Է. ԶԱՔԱՐՅԱՆԻ
Գեղ. խմբագիր՝ Վ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ
Տեխ. խմբագիր՝ Ա. ՍԱՐԳՍՅԱՆ
Սրբագրիչ՝ Ժ. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Օգտագործված են Մ. Փալանջյանի, Գ. Խանոյանի, Վ. Ամալյանի, Վ. Փիչխուլյանի, Գ. Շաքարյանի, Ա. Կելեչյանի, Բ. Մավիսակալյանի և այլ լուսանկարիչների աշխատանքներ: Գունավոր պատկերը պատրաստել է Ռ. Սանդուխտյանը

Հայկական թատերական ընկերություն, Երևան-9, Լենինի պող. 48

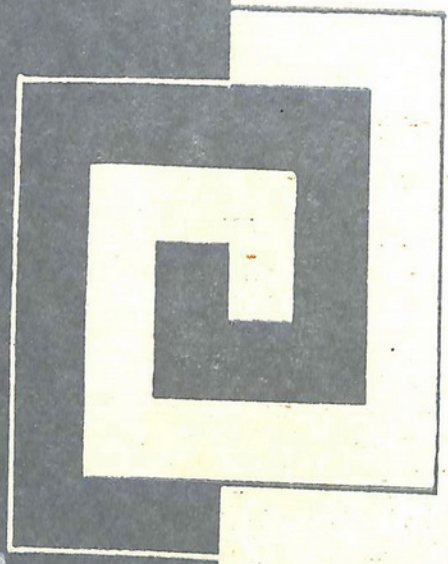
Армянское театральное общество, Ереван,-9, пр. Ленина, 48.

ՎՖ 05305 *Պատվեր 342* *Տպաքանակ՝ 2000*

Հանձնված է շարվածքի 2/III 1977 թ.։ Ստորագրված է տպագրության 26/II 1979 թ.։ Թուղթ կավճապատ, 84×108¹/₁₆, տպագրական 15,75 մամ.,=26,66 պայմ. մամ., հրատ. 25,6 մամ.։ Գինը՝ 4 ռ. 10 կոպ.։

ՀՍՍՀ Մինիստրների սովետի հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի գործերի պետական կոմիտեի № 1 տպարան, Երևան, Ալավերդյան փ. 65։

Типография № 1 Госкомитета по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Арм. ССР, Ереван, ул. Алавердяна, 65.



ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
FL0073048

A III
4878