

Ս. ՄԵԼԻՔՍԵՅԱՆ

ՅԵՐԵՎԱՆԻ

ՊԵՏԱԿԱՆ
ԹԱՏՐՈՆԸ

792(47.925)

Մ-51

ՊԵՏԱԿԱՆ

ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

ՅԵՐԵՎԱՆ

JUN 2013

7105

02 NOV



111

28311



92(47.925)

Մ-51

Ս. ՄԵԼԻՔՍԵԹՅԱՆ

ւր

ՅԵՐԵՎԱՆԻ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԸ



ՊԵՏԱԿԱՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿԳՈՒԹՅՈՒՆ



1933

Գրա. խմբագր.՝ Յե. Չարենց
Տեխ. խմբագր.՝ Տ. Պալանջյան
Սրբագր.՝ Վ. Տերոյան

Պետհրատի տպարան
Գլավլիտ № 8293 բ)
Պավեր № 2003
Հրատ. № 2779
Տ. քաղ 1000



ՄՈՒՏՔԻՑ ԱՌԱՋ

Թատրոնը բարդ որդանիզմ է։ Շատ դժվար է և մեր մտադրությունից հեռու՝ նրա մասին այստեղ սպառիչ խոսք ասել։ Հինալի գրությունն առավելապես ծանրանում է այն ժամանակ, չերը նրա մեջ միտք է հղանում գրելու խորհրդային թատրոնի, մասնավորապես Յերևանի առաջին Պետական Կարմրադրոշ Թատրոնի մասին։ խորհրդային թատրոնը, ներկա դեպքում՝ մեր Պետական Կարմրադրոշ Թատրոնը բուրժուականի համեմատութամբ ունի՝ այլ ատրիբուտների հետ միասին՝ նաև բարձրորակ բովանդակութուն։ Այդ պարագան նկատի առնելով՝ մենք մաղաչափ անգամ հավակնություն չունենք, թերևս՝ անձնապես ի վիճակի չել չենք լինի լրիվ կերպով բնութագրելու Յերեվանի Պետական առաջին Կարմրադրոշ քաղաքը, վոր իր գոյության ժամանակը բոլորեց 1932 թ հունվարի 25-ին։

Այս մեծանշանակ ու խորաբովանդակ տասնամյակը հրամայական պահանջ է դնում լրջմիտ ու խնամոտ ուսումնասիրության նյութ դարձնել այն։ Այդ պատճառով, մենք դժվար, բայց հաճելի այդ պարտականությունը կհանձնենք մանրակրկիտ ու քրտաշան թատերական պատմությանն և խոստովութամբ կպահանջենք ըստ արժանույն վեր հանելու, գնահատելու, հալ թատրոնի պատմության պայծառ ու արգասավոր եջը՝ Պետական առաջին թատրոնի զարգացման տասնամյա ուղին։

Մենք միայն ցանկություն ունենք հորելյարի հասցելին խոսք ասել «ի խորոց սրտե» և տալ նրա պատմության մի քանի ֆրագմենտներ։

ԲԱԿԱՐԱ ՊԼՅՈՒՍ ԾԽԱԿԱՆ ԿՈՒՆՏՈՒՐԱ՝ ՏԻՋԵՆՆՈՒԹԵՆԻ ՇՈՎԱՆՈՒ ՏԱԿ

Յերեանի առաջին Պետական թատրոնի ներկայիս շինքը նախկին Յերեանյան նահանգի «նորին մեծութեան ամենահազարիմ ծառ» նահանգապետ Տիգրանհատուգենի ժամանակ հայտնի չիլ իբրև հասարակական ակումբ: Յերեանի մեծատունները, աստիճանավորները, խանութպանները և քաղքենի մտավորական տարրերն իրենաժամեց մինչև լուսածագ տևող «հանգիստը» գտնում էին աջնտեղ, մշտնջենական կանաչ սեղանների շուրջը և առետրական, հասարակական բնույթ ունեցող կոմբինացիաներին ու սոթիտեր — քաղքենու բամբասանքներին հատկացված զրուցարաններում: Ակումբի ամենուրեք ծրագրի մեջ «պատվավոր» տեղ բռնող պրեֆերանսի, բակարայի, զանազան ստորաքարշ կոմբինացիաների ու մախինացիաների, մանավանդ հարսնատեսի ու ճոխ կերուխուսի կողքին՝ չերբեմն զբաղում էին նացիոնալիստական զգացմունքները տեղահանող չերեկոններ, վորոնց նախաձեռնողներն էլին հանդիսանում վարժապետական հոգաբարձական և «ազգանկեր սիրասուն կանանց» ծխական ներկայացուցիչները: Այդ չերեկոնները և սիրողական ներկայացումներն ակումբի սեզոնի զարդերն էլին: Վարդանանց տոնի չերեկոնների խլած հիստերիկ հանդիսատեսի արցունքներն ընդունակ չէին խռովելու Տիգրանհատուգենի անդորրը: Կազմակերպիչներն չերեկոնները դուրս չէին բերում պատշաճավորութեան սահմաններից: «Շուկան» դրա կարիքը բնավ չէր զգում: Տիգրանհատուգենի և նրա զործակալների փութը չէր նուշնիսկ «մի բաժակ ջրի մեջ փոթորիկ բարձրացնող հեղափոխականների» ամենուրեք ներկայութեանն ակումբի ներսում, վորովհետև նրանք այնտեղ դիտմանս չէին մտցնում:

Հասարակական ակումբի վարչութիւնը դյուրութեամբ կարողանում էր «սուրբ մայր Տաճարի հովիտ և կայսեր դաշինքն» ավելի ամրապնդել:

Ահա այդ ժամանակները, Արարատյան լայնածավալ դաշտի հորիզոնում, տարափոխիկ թռչունների նման չերեկում էլին Անդրկովկասի խոշոր քաղաքներից Յերեան այցել չեկած դերասանական խմբեր, վորոնք աշխուժութիւն էին մտցնում անվրդով ու տաղտուկ քաղաքում և անախորժ տրամադրութեան պատճառով Տիգրանհատուգենի հարբան ու հնամուլ ցինգորին:

— Կասկածելի տարրեր են այս չեկվոր հայ դերասանները, — մրթմրթում էր քթի տակ ցինգորը:

— Շեքսպիրը հրեա չի, ուրիմն՝ անբարեհույս է, խռովարկու և թագավորատաց: Յես թույլ չեմ տա նրան ոգտվելու իմ իրավասութեանից:

Դերասանը, տեսնելով, վոր «Համլետ» — ներկայացման թույլտվութիւնը ձախողանքի չի յենթարկվում, սկսում էր չեռանդով համոզել ցինգորին, վոր «Համլետը» և «Ռիշելլո»-ն Շեքսպիրին չեն, այլ կալուրութեան չերախտահատուց հպատակ խան — Մասեհյանին: Իսկ Շեքսպիրն այդ չերեկերի ոտար լեզուների թարգմանիչն է:

Թույլատրվում էր: Աֆիշներում գրված էր լինում — «Համլետ», հեղինակութիւն խան — Մասեհյանի:

Ջանասեր ցինգորի գրչի հարվածով Շեքսպիրը զրկվել էր հեղինակի իրավունքից ու վտարվել աֆիշներից:

Հասարակական ակումբի անդամների մեծ մասը գավառացիական դիտակցութեամբ և «բարձր կուլտուրա» — յին հնդորդակից լինելու հափանիշով էր դիմավորում դերասանների խաղը... շարունակելով նստուկները չարձրացնել թղթախաղի կանաչ և լոտոյի չերկարավուն սեղանների շուրջը շարված աթոռներից: Միայն հարսնատեսի ու փեսատեսի արարողութեանն էր, վոր զրուցարանից թատերասրահ էր փոխադրվում:

Սակայն անաչառ չինք լինի, չեթե մոռացութեան տանք մտավորականութեան այն շերտը, վոր սիրում էր «մայրաքաղաքային մաներայով» մոտենալ չեկվոր դերասաններին և նրանց խաղին, նուշնիսկ պատրաստ հոչակ վայելող դերասանուհիների «կառքին լծվելու» (մայրաքաղաքային թատերամոլների նախկին սովորութեաններից), չեթե փոքրիկ քաղաքում... անհարձար չլինել:

Թատերասրահի վերջին կարգերը և պատշգամբը գրավում էին նաև ժողովրդական ստորին խավերը, վորոնք իրենց անկաշառ զգացմունքներն արտահայտում էին անզուսպ պոռթկումներով: Թատրոնի կինդանի նշարդերի հշուքը կաղմող այդ հանգիսականներն, իրենց զրպանի սուղ միջոցները չխնայելով՝ լցվում էին սրահի ծայրամասերը ուսպալի մյուս կողմի կլանքը դիտելու, սիրելու, ատելու և ուսանելու: Նրանք իրենց ալեկոծվող սրտից բացի — դերասաններին վոչինչ չունեին տալու: Յերբ իջնում էր թատերախաղի վերջին վարագույրը, նրանք

խախտում ելին ահումբում որինականացված ետիկետները՝ ի պատիվ դերակատարներին՝ սրահի մեջ բարձրացնելով ուրախութան մի զղրգյուն։ Թատրոնը լցվում էր բացականչություններով, վորոտընդոստ ծափերով և դեպի դերասանները թռչող գլխարկների յերամով*):

Յենզորն իզուր էր մտահոգվում պաշտոնական այդ սիրուց, վորովհետև դերասանները հեռանում էին քաղաքից ծանր տրամադրություններով համակված։

«ԱՋԳԱՅԻՆ ՄԵԿԵՆԱՍՆԵՐԸ» ՅԵՎ ՏՍՏԱՍԿՈՏ ՃԱՆԱՊԱՐԶԸ

Դերասանական խմբերն Անդրկովկասյան կենտրոններից սովորաբար գավառներն էլին մեկնում 4-5 ամիս տևող ձմեռային սեզոններից հետո։ Այդ ուղևորությունները բոլոր դեպքերում կատարվում էին իրենց իսկ նախաձեռնությունով։ Յեթե «աստղի» համբավին չարժանացած դերասանը բախտ էր ունենում մտնելու կենտրոնական քաղաքներում գործող «Հայ Դրամատիկ Ընկերություն» խմբերի կազմի մեջ (ձմեռային թատերաշրջանում աշխատելու համար), առաջին գործն էր լինում՝ գալիք գաստրոլային ուղևորություններին իր մասնակցությունն ապահովել։ Այսպես՝ նրան սպասում էր քաղցի դառնաշունչ ուրվականը։ Այս՝ գլխավորը։ Իսկ չեղկորդը՝ դերասանի արժանիքները գնահատելու յուրատեսակ մի վերաբերմունք գոյություն ունի, ով՝ տարին 12 ամիս չէր ոգտագործվում և լալն խավերի կողմից չէր ճանաչվում, նա «Հայ Դրամատիկ Ընկերություն» աչքին մեծ գին չուներ։ Նրանց կողմից նա վարձվում էր եժան գնով։ Գնահատություն այս ձևը չպիտի շփոթել դերասանի կոչում ձեռք բերելու այն չափանիշին, վորը գոյություն ունի Զնդկաստանում։ Դերասան կարող էր լինել այն մարդը, ով, ասենք, քնկ մետր և աչքան սանտիմետր հասակ ուներ։ Վոչ պակաս, վոչ ավելի։ Այս մոտեցումը «գեղեցկագիտական և տարածական բովանդակություն» ունի, միջոցով «Հայ Դրամատիկ Ընկերություն» մոտեցումը — տնտեսական աստուռ, այն է՝ աշխատավորական եժան ձեռք վարձել։ Գնահատություն այս ձևը չափից ավելի վիրավորում էր դերասանի պրոֆեսիոնալ ինքնասիրություն և ստիպում

*) Յերեվանում դերասաններն ավելի շատ ներկայացուցներ էլին տալիս նախկին Զանգուզանի թատրոնի ղեկավար (ներկայիս Կարմիր Բանակի Տուն)։ Մանթ, հեղինակի։

հրապարակում շատ և շատ չերեալ։ Սակայն, կրկնում ենք, գրեթե ամբողջ նյութական անապահովության (7-8 ամիս տևող) չերկրուն էր, վոր հարկադրում էր նրանց տասնյակ տարիներ, առանց հանգստանալու սիլիֆյան աշխատանք կատարել։ Կարծելով, վոր գավառից — գավառ, քաղաքից — քաղաք յերեմն նույնիսկ գյուղից — գյուղ կատարվող թափառումները միշտ էլ նյութական ու բարոյական հաջողություններ էլին բերում, իրականությունը դեմ գնացած կլինենք։ Ընդհակառակը՝ տարվա ընթացքում կազմված հաշվեկշիռը զգալի մասով վերջանում էր ծանր զրկանքների պատսվով։ Կյանքի նորմալ պայմանները, թատերական արվեստի բարձր գնահատությունը — հասարակական այս ստիմուլն ու մշտական թատրոն ունենալու ձգտումը հայ դերասանների համար հեռավոր իդեալներ էլին։

Յեթե թերթերում լինենք հայկական պարբերական մամուլը, կամ լսելու լինելիք դերասանների հրապարակային ճառերն իրենց կոլեգաների բնեֆիսներին, հորեկաններին, պատվո յերեկոնների կամ թաղման ժամանակ, մենք միշտ և ամենուրեք կկարգայինք և կլսելիք հետևյալը. — «Ծանր է թատերական մշակի տատասկոտ ճանապարհը»։ «Տատասկոտ ճանապարհ» — պատկերավոր խոսքը դերասանի դառնացած սրտից թռած ձիչն էր, վոր սերնդե — սերունդ կտակվում էր դերասաններին։ Իր դրություն վողբերգություն իմաստն այդ արտահայտությունը լավ էր բնորոշվում։

Մանր բուժուղիական դեպի այդ ձիչը «իդեալիստական» վերաբերմունք ուներ, իսկ խոշոր բուժուղիական դերասանի գանգատները սովորական «կենցաղային» չերեալ չէր համարում։ Իր անձնական «եստեթիկական» պահանջների համար հայկական ներկայացուցներ տեսնել, նա լավ տոն չէր համարում։ Հայ թատրոնը նրան անհրաժեշտ էր իր քաղաքական — սոցիալական հողատակների համար, մասսաներին գաղափարական և հոգեբանական բուրժուա — նացիոնալիստական մշակման յենթարկելու։ Այդ է պատճառը, վոր հայ բուժուղիական՝ ի դեմս Ավան — Յուզբաշյանի, Արամյանի, Մելիք — Ազարյանի, Մանթաշյանի, Փիթոյի և այլոց, թատրոնի համար «կարկառուն մեկենասներ» տվալ։ Նրանք ֆինանսավորում էին կենտրոնական քաղաքների (Թիֆլիզ, Բաքու) «Հայ Դրամատիկ Ընկերություններին» և վարչություններին միջ նստած իրենց քաղաքական մանկավարժներին միջոցով համապատասխան տոն, ուղղություն տալիս «Ընկերու-

Թէլան» աշխատանքներին: «Մեկնասաների ազգացալությունը» տարվա մեջ հազիվ միայն 4-5 ամիս եր տևում: Թատերական գործիչներն իրենք ջանքեր ելին թափում «մեկնասաներից» ավելին ստանալու: Քանի — քանի անգամ դռներ են ծածկվել թատերական գործիչների յերեսներին, թողնելով նրանց նախագինյալում՝ գլխիկոր դրությամբ: Ավելի վճարելը նրանք համարում ելին անմիտ շռալություն և դերասանների ծուլության աղբուր: Ահա ալսպիտի պայմաններում յերջանիկ եր համարվում այն դերասանը, վորը ձմեռվա հանգրվան եր գտնում «ընկերության» մեջ:

Սակայն կար դերասանների մի ուրիշ մաս ևս, վորը բուն կերպով արհամարված ու հալածված էր «մեկնասան» և «երամատիկ Լնկերության» վարչության մեջ նստած կամակատարի կողմից. իր «չափից ավելի» դեմոկրատական տեսակետների» համար: Սրանց վիճակն ավելի քան վատթար եր: Անընդհատ ճամբորդության «ծանր ցուպը» վայր եր դրվում՝ նրանցից վորևե մեկի մահվան ժամանակ:

Այս բոլոր դեպքերում ի՞նչ խոսք կարող եր լինել դերասանի, իբրև բարձր կուլտուրական տիպի մշակման մասին:

Բաց, չնայած շնորհալի դերասանների հառաջադիմությանն արգելալող քաղաքական-հասարակական այս պայմաններին, մենք նրանց գալիքելում տեսնում ենք այնպիսի վիթխարի արտիստներ, նրանց արվեստի, ստեղծարարության այնպիսի գնելիքներ, վորոնք, իրավամբ, հայ թատրոնի պատմության կորիֆեյները պիտի համարվեն մեր պատմաբանների կողմից:

Կուտակված պոտենցիալ ուժը ժայթքում եր՝ իր շուրջն ալրելով:

Սակայն ապերախտ եր Մելպոմենը...

Հանճարեղ Աղամյանը մեռավ քաղցի մեջ...

ԹԱՏՐՈՆԸ ՊԱՏՅԱՆԻ ՄԵՋ

Հայ բուրժուազիայի պետականության ժամանակ, թատերական գործիչների լիբերալ հատվածը լի ու վառվառն հույսեր եր տածում Հայաստանում հաստատված «ինքուրուջն», և «անկախ» քաղաքական կարգերի նկատմամբ: Նրանք ցնծուն աղբարարություններ ելին անում, վոր՝ պետական սեփական թատրոն, մրշտական ու կայուն դերասանական խումբ ունենալու ժամը հասել

ե, վոր սկսվելու լե հայ թատրոնի մի փառավոր շրջան: Վերջապես, կանոնավոր դրամատիկ խմբերն իրենց ոճիքները կազմտեն թիֆլիզի և Բագվի թատրոնների տհաճ հյուրընկալությունից, յերբ, որինակ, նախկին Արտիստիքական թատրոնը շաբաթը միայն մեկ որը, «նշանավոր յերկուշաբթին» եր հատկացնում հայկական ներկայացուցիչներին: Թատերական արվեստը կապրի իր «վոսկիզարը», իր «աննախընթաց» ու «հախուռն» վերելքը:

Սակայն, կյանքն ունի իր ծամածուլությունները...

Մի անգամ, յերբ թատրոնի մոլեռանդ գործիչներից մեկը, թատրոն կազմակերպելու միտք հայտնեց Փաշխատական կուսակցության՝ դաշնակցության լիդեր և վարչապետ Խատիսյանին, նա զարմացած դեմք ընդունեց ու ապա՝ քննադատ պատասխանեց:

— Ի՞նչ եք ասում... Կառավարությունը նախ պիտի զբաղվի ուժեղ բանակ ունենալու, ապա՝ մեր անձուկ տերրիտորիայի, սահմանների վեճի կարգավորմամբ, պարենավորման ու ալլ խընդիրներով...

Իսկ լուսավորության միտքատրի պատասխանն ավելի հակիրճ եր.

— Քանի կա ներքին ու արտաքին թշնամին, ալլ խնդիրը կառավարության համար մտահոգիչ լինել չի կարող...

Մոլեռանդ գործիչը հետագայում խոստովանվում եր, վոր իր հուսախարությունն ալլ պահին կատարչալ եր:

Թատրոնի հարցերի բարեհաջող լուծումը կախված եր «ծովից ծով» և Հայաստանը «ներքին» թշնամուց մաքրելու հեռանկարի հետ:

Նա իրավունք ուներ հուսախարվելու, վորովհետև դաշնակցական Հայաստանում թատերական աշխատանքների դրությունն ավելի քան անմխիթարական ու գորշադույն դարձավ:

Յեվրոպայի լմպերիալիստական բուրժուազիայի «դեմոկրատիայի» «նվիրական» որդան-պարլամենտի՝ ըստ պատկերի և նմանության յուրում Հայաստանում ստեղծված պարլամենտը կլանեց թատրոն հիշեցնող ակումբի թատերասրահը և բեմը: Իսկ Յերևանի յերկրորդ թատերասրահը, վորտեղ հայ դերասանական խմբերն ավելի հաճախ ելին յերկույթ ունենում (նախկին Զանփուղդյանի թատրոնը, այժմ՝ Կարմիր Բանակի Տուն), նախ դարձավ տիֆով վարակվածների հիվանդանոց, հետո, մալրաքա-

դաքի պարետի ռիտուալներն արտիստիկ կերպով կատարող ֆան-
ֆարոն (պրոֆեսիայով դերասան) Շախաթունու ռեզիդենցիան:

Պարլամենտական պատշաճության համար համապատասխան
կերպարանափոխման յենթարկվեց ակումբի թատերասրահը, իսկ
բեմն անհետացավ հաստ տախտակների տակ: Նորակառույց բեմն
չեղան՝ բարոյական նկարագրով անհամեմատ բարձր դերասան-
ների փոխարեն՝ «ազգային աղաները», «տիեզերական թու-
թակները», քրեական մուլթ գործերի ճարպիկ «հերոսները», սպի-
տակ «սոցիալիզմի» յերգվյալ-հավատարմատարները, քաղաքա-
կան արգահատելի յանուսներն ու սկսեցին սարսուղեղեցիկ և
արյունոտ մի վողբերգութուն խաղալ աշխատավորության գըլ-
խին...

Դերասանն ի տես և ի լուր այս ամենին՝ մնացել եր ապշա-
հար... *)

Նա իր արվեստի համար ոթևանչեր գտնում վոչ զոռոգի-
տական կատաղի արտահայտություն ստացած ազգայնամոլ
մենչևիկների Վրաստանում, վոչ աշխատավորության կլասիկա-
կան դահիճ մուսաֆատիսաների Աղբբջանում: Իսկ Հայաստա-
նում...

Նշանավոր վողբերգուկ Ադամյանն իր կյանքի վերջին շրջա-
նում բարեկամներեց մեկին Պոլսից Թիլֆիս ուղարկված մի նա-
մակում գրել և, վոր՝ նյութական շատ վատ դրության մեջ գրտ-
նվելով՝ բարեկամները հոգուտ հիվանդ Ադամյանի, Պոլսում, նրա
մասնակցութամբ ներկայացում են կազմակերպում: Ներկայաց-
ման յերեկոն նրա վշտահար սրտին անհուն խինդ և բերում:
Հանդիսատեսների ներկայությամբ իր մեկ ծանոթ «յերկրպագուից»
նվեր և ստանում հոգեպարար բուրմունք ունեցող ծաղկեփնջեր:
Հետևյալ որը, «յերկրպագուն» ծառայի միջոցով ուղարկում և
Ադամյանին իր ալցետոմսը, խնդրելով իրեն վճարել գնված ծաղ-
կեփնջերի արժեքը...

Ադամյանը խորունկ թախիծով և խոսում դեպի արախտը
ցույց տրված այդ ստոր վերաբերմունքի մասին:

Մոնթլանի մրցողդ արվեստագետի վորպիսի սրտառուչ միա-
մտութուն...

*) Մեր խոսքը վերաբերում և դերասանության հիմնական մասսային
կային մի քանի անհատ դերասաններ, վորոնք սերտորեն կապված էին դաշ-
նակցության հետ:

«Յերկրպագուն» այդ և նման վերաբերմունքը շատ չնչին
և նույնիսկ անմեղ և այն քստմեղի փաստերի համեմատու-
թյամբ, վորոնք տեղի են ունեցել տխրահույզ դաշնակցական Հա-
յաստանում:

Այն շրջանում բազմաթիվ են դեպքեր, յերբ դանազան քա-
ղաքներում ու ավաններում մեծ դժվարութուններով կազմակերպ-
վող ներկայացումները կիսից ընդհատվում էին, իստերասրա-
հում տեղի ունեցած աննկարագրելի ծեծկոտուքի և, յե բեմն՝
կրակոցների պատճառով: Խուլիգանական անսանձ ու պորտա-
բույծ տարրերը, դաշնակցական հարբած «տղերքը», գրավելով թա-
տերասրահները, շատ անգամ իրենց թաչֆայալան հաշիվները
մաքրում էին այնտեղ: Քիչ չեն նաև այն դեպքերը, յերբ մա-
ուկերազարդ «հանդիսականը» ցինիկ ռեպրիկներով միջամտում եր
ներկայացմանը մասնակցող դերասանների մենախոսութուննե-
րին ու դիալոգներին, իսկ հետո՝ սպառնալիքով ստիպում ընդ-
հատված ներկայացման վարագույրը բարձրացնել ու խաղը շա-
րունակել:

Այդ քստմեղի դեպքերի հեղինակները միշտ ևլ անպատիժ
էին մնում:

Իսկական թատերասեր և կարգապահ հանդիսականը խուսա-
փում եր թատրոն մտնելուց, իսկ դերասանի համար բեմը դար-
ձել եր անաբեկիչ ու վտանգավոր մի վայր:

Մահաշունչ այն որերին ծանոթ դերասաններից մեկը մի
ալեգորիկ միտք հայտնեց:

— Շղթայակապ Պրոմեթեոսի կողքին՝ բռնությամբ շղթայել
են նաև Ապոլլոնին:

Ուրիշ ի՞նչ պիտի ասեր ծանոթս՝ թանձր մշուշով պատած
ժամանակի ալյանդակ բարձրերի մասին:

«ԿՈՒԼՏՈՒՐԱՆ ԿՈՐԾԱՆՈՂՆԵՐԸ»

Հանրաժանոթ իրողություն և, վոր Ռուսաստանի Հոկտեմ-
բերյան հեղափոխության առաջին տարիներին կապիտալիստա-
կան պետութուններ՝ իս որ բուժուղիան՝ ինտերվենցիայից և
տնտեսական րոլիադից զատ՝ ղիմեց նաև բազմապիսի պրովոկա-
ցիաների: Այդ համաճարակի բացիլները նրանք մեթոդիկ կեր-
պով տարածում էին մամուլի, լեկեղեղու, դպրոցի, գիտական կա-
ճառի, գրականության, արվեստի, հրապարակալին բանավոր լե-

լուսթները միջոցով՝ ձգտելով պատնեշել հեղափոխության արևելքի առաջ: Մտի, կեղծիքի, առասպելական դավադիր լուրերի մեխանիզմը նուրբ ու կանխամտածված կերպով եր սարքված: Ռեակցիայի վարժ «հոգերանհերը» պիսիսոզ առաջացնելու համար՝ գլուխի, թե, հասարական վոր խավի «հյարդերը», ինչպես քրքրել: Նպատակ եր դրված հասարակական զանազան լավագույն զանգվածները, սոցիալիստական հեղափոխության նկատմամբ կենդանական վախ ներշնչել, մասնավոր սեփականություն «սրբազան ինստիտուտը» ել ավելի ամրացնելու և Ռուսաստանի հեղափոխությունը բնախեղդ անելու միջոցառումները հասարակական կարծիքի առաջ արդարացնելու համար:

... Ու ցնցված «նյարդերով» ռանտյեն, բյուրդերը, պուրթառանը, գենդին ու «վոսկեխուլջ» եպլիեպտիկները միաբերան զոռում հյին Ռուսաստանի հեղափոխության հասցեին.

«Կատարել առատո՛ղա-ֆե... նհտե՛կ կաբմի՛ր հելուզակի՛ն խա-
րույկի մեջ...»

Բորբորված ուղեղները մեջ նետվից ու մեծ ժողովողականու-
թյուն ստացավ պրովոկացիայի մի չափազանց ծիծաղելի տեսակը:

Բոլշևիկըմբ քաղքենուն ներկայացնում էլին դաշույններն արյունոտութ բերանին, գազանանժան դեմքով ու բորենու աչերով, երկարամորուս անձանց նկարագրով, նպատակ ունենալով բոլշևիկը նույնացել բանդիտին...

Հայաստանի աշխատավորության հեղափոխական զորեղաթափ
ընդլզումների պահին, դաշնակցական ու ալլ հակահեղափոխա-
կան-հետադիմական ուժերը մեծագույն չեռանդով ու փութաջանու-
թյամբ ոգտվում էլին չեկրոպական և ամերիկյան «քեռինների»
պրովոկացիաների փորձված զինանոցից: Միայն մի տարբերու-
թյամբ՝ «դաշույնը» փոխարինել էլին «կացնով»:

— Այդ մուկերն հորդանեցը կկործանեն մեր յերկիրը, նյութական և հոգեկոր կելուուրան, բնակչութիւնը կանեն: Պիտի վոչնչացի ել նրանց — փրփուրն ի բերան չորս գին աղաղակում է ինն նրանք:

Սակայն, այդ պրոփոկացիայի վտտքերը կարճ եյին: Դաշնակցական ահարդ ու հեղձուցիչ լծի տակից հաւաքաբար դուրս գլած Հայաստանի աշխատավորութիւնը լիովին ըմբռնել եր պրոփոկացիայի արժեքը: Նրանց հեղափոխութեան շիկացած գեներն ուղղվեց հակահեղափոխութեան դեմ և յերկրի ներսում մոխրի

կույտ դարձրեց այդ ու նման պրովոկացիաները, իսկ «կացին-
նե՞րը»...

Հայաստանի խորհրդայնացումից մի քանի ուր հետո, հերեզմանում մնացած ղերասանների մի խումբ, կուլտուրական ճակատում գործող բոլորիկ ղեկավարների առաջարկով չամբ ու ոգնություն, կացիններով ղերմեյին պարլամենտի ղենքն և թատերաբան ու սրահը պարլամենտական աղբակույտից մաքրելու համար՝ քանդոտեցին տախտակե պատյանը:

Այդ վայրկյանին, նույն շենքի ճակատին փակցված եր արդեն մի մեծադիր պլակատ — լոգոնդ.

— Արդեամբ՝ ժառանգելին — :

«ԽԵՆՅԵՐԻ ԱՐՇԱՎԱՆՔԸ»

Մինչ-հեղափոխական շրջանում հայ թատրոնը տվել է մի քանի
ռեֆորմատորներ: Նրանք, գտնվելով ուսական նորագույն ու
համարավ մայելիող թատրոնների և նրանց խիզախ նովատորների
ազդեցութեան ներքո, կազմում ու ներկայացնում էին հայ թատ-
րոնի բարեփոխութեան նախադժբը: Այդ բարեփոխիչներէց՝ իր
համառութեամբ աչքի յեր ընկնում գերասան-ռեժիսոր Սի-
վում ցանը, վորը մինչև իսկ առանձին գրքուկով հրատարակեց
իր ծրագիրը, հասարակական կարծիքի դատաստանի առաջ քըն-
նարկելու և համախոհներ շահելու նպատակով:

Ծրագրերի հարեանցի ծանոթութունն անգամ վորոշակիորեն
ցույց է տալիս նրանց պալիատիվ, «նվազարդուն» բնույթը:

Մինչդեռ ոուս առևտրական, արդյունաբերական կապիտալի զարգացման պայմաններում՝ նրա քաղաքական հավատամքի թատերախան ներկայացուցիչներն իրենց քրտաբերման տեների համար կենսունակ ու պարարտ հող էյին գտնում՝ ոուս բուրժուազիայի կողմից լայն աջակցություն ստանալով՝ հայ ռեֆորմների գունատ ծրագրերը «վրիժպական գագաթից» չերբեք ցած չիջան և կյանքի չկոչվեցին։ Նրանք միշտ ևլ արժանանում էյին մի «պատվի» այն ե՝ անփառունակ մոռացության։

Հայ թատրոնի ռեֆորմի նախագծերի հեղինակները «աչքաթող» ելին անում մի «փոքրիկ» պարագա, վրը հետադաշում գարձավ թատերական գործիչների մի ալլ խմբի գործունեյութեան կրգակներունն ու յիւակետը:

Անդրկովկասի խորհրդայնացումից առաջ, թատերական լե-
րիտասարդ աշխատողների մի խումբ, խորապես հիասթափվելով
գոյութուն ունեցող քաղաքական-հասարակական ուժերից և, ինչ-
պես նրանք ե ին ասում՝ «գեղարվեստական շնչահեղձ անապատից
ու անհանդուրժելի սուրողատից», իրենց հայացքը սեռեցին պրո-
լետարական հեղափոխության որրան-Մոսկվա:

Թատրոնի վրա ունեցած հեղափոխության ազդեցության հե-
լավոր շորշոփները նրանք դգում եյին: Յերկրի այս կամ այն
վարերում պարբերաբար բռնկվող բանվորական և աշխատավոր
զյուղացիության քաղաքական ինուլթները մտավորականության
այդ շիրտի վրա հեղափոխության ազդեցությունն ավելի եյին
ուժեղացնում: Թարմ ու կենսաբար գով անելով նրանց մտքերին
ու հուզական աշխարհին:

Վորքան զորեղանում եր ներքին փչող գովն, այնքան ծանր
ու մղձավանջային եր դառնում ռեակցիան:

Քաղաքական հայացքների նման փոփոխության պրոցեսում,
պարզ եր, վոր այդ խումբը վերջնականապես պիտի թոթափեր
իրենից ազգայնական-բուրժուական հասարակարգում հնարավոր
համարվող թատրոնի բարեփոխության պատրանքներն ու կանգ-
ներ հարցի արմատական լուծման երևոլի վրա: Թատրոնի
ռեֆորմի բոլոր տեսակի կոսածածքները «սալլը» տեղից չեյին
շարժու: Թատրոնի հարցը սպեյիֆիկ հարց լինելով, միաժամա-
նակ փառապան առաջնահերթ հարց եր: Պրոլետարիատը գերիշ-
խանության դիմելով՝ լուծումն պիտի տա այդ հարցին: Այդպես
եր մտածում արդեն թառերական աշխատողների վերահիշյալ
խումբը Անդրկովկասի խորհրդայնացումից առաջ:

Ֆիլիստերը նրանց հայացքը քիմերիկ եր համարում և ուրիշ-
շին ներկայացը՝ ում իրեն վատթարագույն մոդեռնիզմի տենդանտով
բռնված տեսակետ:

— Խենթեր ես... տասնյակ տարիներով ամբարվածը կխոր-
տակեն, իսկ նորն ել չեն ստեղծի... Պետք ե անաղարտ մնա տեա-
կանորեն ստուգված հինը, — գանգատվում եր ֆիլիստերը:

Բայց նրանք, առանց վարկյան անգամ ականջ դնելու հե-
տադեմ ուժերի խարտոցի տակ հղկված քաղքենու ռեակցիոն-
տական նվոցներին, խանդավառությամբ դիմավորեցին խորհր-
դայնացման պատմական խոշորագույն ակտը: Ու մինչ լերկչու-
թերահավատն ուշքի կգար անցքերի ցնցումներից, նրանք հաս-

տատուն ու կուռ կամքով վոտք դրին հեղափոխության սրարշավ
գնացքը:

Վորքան ոտարոտի չեր հոգեվիճակով ամբլած սկեպտիկին
հեղափոխության մեծ տրուրագուրի հատու խոսքը՝

Товарищи,

Дайте новое искусство —
такое,

Чтобы выволочь республику из грязи —

նույնքան հասկանալի ու հարազատ եր նրանց:

Նրանք գիտեյին, վոր այս կոչով բանաստեղծը չե թե իր
ստեղծելով ցանկությունն եր հայտնում, այլ դասակարգային
թշնամու դեմ մարտի չեւած բաղաման լինոն մասսայի հուզումնառատ
խոհերին ու իղձերին եր արձագանքում: Մասսայի տրամադրու-
թյան մեջ նրանք տեսնում եյին ստեղծարար ներքին հակադական
ուժերի առկայությունը, վորն ընդունակ պիտի լինի մարդկային
կյանքում չտեսնված մոտումենտներ կերտելու:

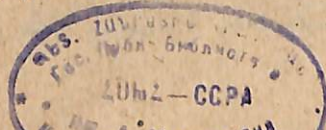
Այա, ուրեմն, թող կորչի կորաքամակ ու անլույս աչքերով
թերահավատը:

Պարզ ե, վոր խորհրդային ընդարձակ գործնականի յեռուզեռից
թատրոնն անմասն չպիտի մնար:

Նրանց վոգեվորության ու յեռանդի առաջին ապացույցը՝
մեկը՝ Ստեփան Շահումյանի անվան թատրոնն եր
վորը կազմակերպվեց Թիֆլիզում, 1921 թ. մարտ ամսին (վրաս-
տանի խորհրդայնացումից յերեք շաբաթ հետո), մյուսը՝ Հայաս-
տանի խորհրդայնացումից մի քանի որ հետո, Ղարաբեյլիսիայի
Հեղկոմի առաջարկությամբ կազմակերպված թատերական խումբը,
վորն Ա. մ. ու Սաբաղյանի անմիջական ղեկավարությամբ գոր-
ծում եր Ղարաբեյլիսիայում, Ստեփանավանում ու նրանց շրջակա
գյուղերում:

Շահումյանի անվան թատրոնի շուրջը համախմբվեցին ըստ
մեծի մասին յերիտասարդ ուժեր, իսկ այդ գործի գլխավոր նա-
խաձեռնողներից մեկը՝ ռեֆուսյուրական ասպարիզում նոր աշխա-
տող (1917 թվից) տաղանդավոր ռեֆուսյուր ընկ. Լեվոն Քա-
լանթարը ստանձնեց նրա ղեկավարությունը:

Հայ թատրոնի անցյալում ամենևին տեղի չունեցած՝ ներ-
կայացում պատրաստելու լաբորատորական տոկուն աշխատանք-
ներից հետո, Շահումյանի անվան թատրոնը Թիֆլիզում հանդես
չեկավ մի քանի բեմադրությամբ՝ որինակ՝ «Հուսի կործանում»-



ով և «կատաստրոֆա»-յով (առաջինը բնագրեց ընկ. Ստ. Քա-
փանակյանը լեռկրորդը՝ ընկ. Լևոն Քալանթարը):

Այս ժամանակի խորհրդային կուլտուրական կյանքում նրանց
ներկայացումները համարվեցին ուշագրավ ու հետաքրքրական
իրադարձություններ:

Թատրոնի հասցեյին խորհրդային առաջավոր հասարակա-
յնության կողմից ուղղվեցին դովիստներ ու լիարուսն քաջակե-
րանք:

Ցույց տրված լուրջ աշխատանքով և վաստակած հաջողու-
թյամբ նրանք վկայեցին, վոր իրենք նոր գործ ստեղծելու համար
թեթևամիտ շողակրատներ և եծան ֆեյերվերկի սիրահարներ չեն
(ինչպես արվեստի բնագավառում իրենց տեր ու տնորեն համարող
փողակալած պահպանողականներն էին ասում), այլ՝ նոր խոհե-
ղային կուլտուրա կոդեքսի բանակի յերիսասարդ մի ջոկոս:

Թատերական այդ գործիչները լեռքեք չչուվեցին հաջողու-
թյունից, շատ լավ գիտենալով, վոր խոստ անելիքը դեռ առաջ-
ներև է:

Ամառնամտի որերից մեկ որ, Շահումյանի անվան Թատրոնի
խումբը Հայաստանը տոնական իրարանցման մեջ եր: Մեկն լեռ-
գում եր, մյուսը՝ ծիծաղում, լեռրորդը՝ կատակում, չորրորդը՝ բարձ-
րաձայն արտասանում: Յերիտասարդների կայտառ տրամադրու-
թյունը մինչև ուղն ու ծուծը վառակել եր թե հասակավոր ընկեր-
ներին և թե գործնական հոգսերով ծանրաբեռնված ղեկավարներին:
Այդ որը նորաստեղծ Թատրոնի կյանքի լավագույն որերից
մեկն եր:

խորհրդային Հայաստանի Լուստողկոմատը խումբը գաստրոլ-
ների լեռ հրավիրել Յերևան՝ աչնտեղի աշխատավորության համար
ներկայացումներ տալու:

Թատրոնն այս հրավերի մեջ տեսնում եր դեպի իր սկսած
գործը և՛ հարգանք, և՛ վատահույսություն, և՛ ուշագրություն:

— «Խենթերն արշավում են ավերված մի լեռկիր, հույս ունե-
նալով «փիլիսոփայական քարի» միջոցով մետաղը վոսկու վերածել:

Խումբը կրկին անդամ-կարծրացած պահամարանքով լեռես
դարձրեց և բաց ճակատով ու շողշողուն հեռադատելով, խոր-
հրդային իսկական վիզան գրպանում, հուսիսի վերջերին վոսք
դրեց դեպի Հայկական մեկնող գնացքը:

ՏԱՐԲԵՐ ԲԵՎԵՆԵՐԻՑ

Կարծես մասսիվը պատռելով՝ հեղափոխությունն իր բեղմ-
նավոր ընդերքից կյանքի մակերեսը հանեց՝

— Արվեստ պատկանում է խոզովուրդին — պահանջը: Հայկա-
գավակ եսթետի սեաթույր աչքերը պնանելի տակ փայլեցին:

— Եվրիկա...

Այս ֆորմուլը մեղ շատ է հիշեցնում հին Հռոմում գոյու-
թյուն ունեցած մի սխտեմ՝

— Panem et circenses.

«Գրեթե, այդ սխտեմի («Հաց և հանդիսանք») միջոցով արիս-
տոկրատական և դեմոկրատական կուսակցությունները ձգտում
էին՝ ընդհանուր քաղաքական կյանքի ընթացքի վրա ազդեցու-
թյուն գործող քաղաքային մասսան իրենց կողմը գրավել...»

«... Տիրոջների քաղաքական դիրքերն անխախտ դարձնելու
նպատակով՝ անհրաժեշտ եր ներշնչող թիվ կազմող լյուսպեն —
պրոլետարների և արհեստավորների ուժը շահել...»

Պնանելի վրա ցրիվ թափված մագերը լեռ տանելով՝ հալոր-
դին ձգվեց ու պաթետիկորեն շարունակեց.

«Ինչպեսի հնարամտություն... Ի՞նչ է հարկավոր պատվար-
ժան դեմոսին... Հաց և հանդիսանք, — հաճեցեք... Ու հազարները
հրավիրվում էին մի հոշակապ կրկես: Այնտեղ նրանց անընդհատ
մատուցվում եր ուտելիք և ըմպելիք: Նրանք ազահարար խժոռւմ
էին ու սրախոսում... Շուտով նրանց աչքի առաջ կը բացվի մի
գեղեցիկ տեսարան... Շքեղ յերթով արենը կմանեն գլա-
դիատորները: Նրանք ուժոված են պողպատե մկաններով
Ցուլի նման՝ ուժեղ ու առողջ գլադիատորներն իրենց արյունահեղ
նիզակամարտով կզվարճացնեն դեմոսին: Չե՞ վոր պետությունն
այդ նպատակի համար մարտիկներին լեռկար ժամանակ սնել է
ու վարժեցրել մարտի բոլոր կանոններին...»:

Հուրհրան արևի վրա անճոռնություն փնտռողի ջանասիրու-
թյամբ, հալորդի եսթետը ցանկանում է դատաւարգային իմաստով
միտնգամայն նսկոսնյա յերկու ֆորմուլը հույնացնել:

Իսկ հազարամյակների հասակից վեր սլացող Լենինն «Հաց
և հանդիսանք» («Хлеба и зрелищ») սխտեմի առթիվ հետևյալն
է ասել.

«Սակայն թող այդ դեպքում չմոռանան, վոր հանդիսանքն

խակահան, խոշոր արվեստ չե, այլ ավելի շուտ առավել կամ նվազ չափով հաճելի զվարճանք: Այդ դեպքում չափաի մոռանալով մեր բանվորներն ու գյուղացիները վոչնչով նման չեն հոռմեյական լյուսմպեն — պրոլետարիատին: Նրանք չեն պահվում պետութչան հաշվին, այլ իրենց աշխատանքով պետութչունն են պահում: Արյան հեղեղներ թափելով ու անթիվ զոհեր տալով նրանք հեղափոխութչուն են «կատարել» ու վերջինիս գործն են պաշտանում: Իրոք, մեր բանվորներն ու գյուղացիներն արժանի չեն ինչ վոր ավել խոշորին, քան զվարճանքն ե: Նրանք խակահան մեծ արվեստի իրավունք են ձեռք բերել»:

Թերևս սա անդերեկան ե հնչում հին Հոմերի պարսպին՝ իր «գյուտի» հետ միասին կառնած հայորդու ականջին, բայց — փաստ ե: Իսկ փաստերի լեզուն՝ վերին աստիճանի դաժան:

Լենինն այնուհետև խոսելով կուլտուր սյի զարգացման անհրաժեշտ պայմանների մասին, ավելացնում ե — «Այդ հողի վրա պետք ե աճի իրապես նոր, կոմունիստական արվեստը, վորը կստեղծի իր բովանդակութչանը համապատասխան ձև»:

Սրանից հետո կարելի՞ չե արդյոք անող նսկայի պահանջը համեմատել շահագործողների կողմից հնարած «Հաց ե հանդիսանք» սխառնմի հետ:

— Արվեստը պատկանում ե ժողովուրդին, — ասում ե հանուր պրոլետարիատի հանճարեղ ուսուցիչն ու շարունակում.

«Նա պետք ե խորագույն արմատներով մտնի աշխատավորական լայն մասաների ամենախորքը: Նա պետք ե մասսային հասկանալի լինի ու նրանց կողմից սիրված: Նա պիտի աչդ մասսայի զգացմունքները, միտքն ու կամքը միասնականացնի: Նա պիտի արվեստագետներ արթնացնի նրանց մեջ ե զարգացնի նրանց»...

Այս լողունդի կենսագործման ժամանակ բուրժուական եղութայի արժեքավոր նվաճումները վոչ թե պետք ե մի կողմ նետվեն, այլ ընդհանրապես, պիտի մեր կողմից քննադատորեն յուրացվի ու վերամշակվի «այն ամենը, ինչ վոր արժեքավոր ե չերկու հազար տարուց ավելի զարգացում ունեցող մարդկային մտքի ե կուլտուրայի մեջ, «վորովհետև» մարդկութչան վոչ զարգացումով ստեղծված կուլտուրայի ստույգ ճանաչողութչամբ միայն, այն վերամշակելով միայն հնարավոր ե պրոլետարական կուլտուրա կառուցել: Լենինը դանում ե, վոր առանց այս հասկացողութչան՝ մենք չենք կարողանա վերջին խնդրը լուծել: Ուրեմն՝

բուրժուական եղութայի կուլտուրայի ե արվեստի լավագույն նվաճումները միլիոնավոր մարդկանց սեփականութչուն պիտի դարձնել, այն քննադատաբար յուրացնելու ե վերամշակելու միջոցով, վորով ե նոր, խոշոր կուլտուրայի ու արվեստի ծնունդի բազա կստեղծվի: «Այս ծնունդը պիտի պատկերացնել դիալեկտիկորեն» — (Լենին):

Ահա ինչպես ե ըմբռնում բոլշևիկը «արվեստը պատկանում ե ժողովուրդին» նշանաբանը:

Հեղափոխութչան միջոցով շղթայաղերծ չեղած ստեղծագործական նոր ուժերի զարթոնքը, վորը պիտի նոր արվեստ ու կուլտուրա դարբնի, թեկադրում ե մեղ.

«Իհնք, կոմունիստներս, ձեռքերը ծալած չափաի կանգնենք ե թույլ տանք քառսին, ինչպես ուզի զարգանա: Մենք պիտի լիակատար պլանաչափութչամբ՝ դեկտարենք աչդ պրոցեսը ե նրա արդյունքները ձևակերպենք» — (Լենին):

Այս սկզբունքային դիրքավորումով խորհրդային Հայաստանի արգանքները ձեռնամուխ պիտի լինելին Լենինյան պատգամի իրագործմանը:

Նրանք շատ լավ ելին գիտակցում, վոր հատկապես իդեոլոգիական աչդ վերնաշինքի ճակատամասում լեռնացած դժվարութչուններ կան:

Խավարչտին անցյալը՝ կուլտուր — նյութական ե տեխնիքական տեսակետից՝ միկրոսկոպային արժեքներ եր ժառանգութչուն թողել:

Ժանդարմական հոշոտող բռնակալութչունը խեղդում եր «այլադգի» Յիրեանյան Նահանգի ու հարակից վայրերի նյութական արժեքների աճումը: Իսկ չերը «կեղծված հարմարութչունները» ժառանգաբար անցան դաշնականների ձեռքը, նրանց իշխանութչան որերին աչդ արժեքների մեծագույն մասը վոչնչացավ: Յեթե սրան ավելացնելու լինենք կուլտուրական ասպարիզում աշխատող՝ անցյալից չեղած կոնսերվատիվ ինտելիգենցիայի հոգեբանական տրագիկոմաները ե խորհրդային աշխատողների առաջավոր կադրի փորք քանակութչունը, — ստացված ժառանգութչան տխուր պատկերն անթերի կը լինի: Բայց, ինչպես պոյսան ե ասում, պատկերն անթերի կը լինի: Բայց, ինչպես պոյսան ե ասում,

«Նրանց ձգված միաններում ուժն ե նստել խոնավ հողի, — Յեթե ուզենարենք նոր տեղ կը տան ու նոր ուզել»:

Յեվ դժվարագույն պայմանները հաղթահարելու համար խորհրդային առաջավոր հասարակաչնութչունը զինված եր աչն

«ծնկաչոք» անելու մի հուժկու, չերկաթակուռ կամքով: Որվա-
սե ու անծիր աշխատանքի ծովում կուլտուրական ֆրոնտի մար-
տիկները վայրկյան անգամ մոռացութեան չեկին տալիս առաջ-
նորդի խոսքը: «Այդ ցույց ե տալիս, թե ինչքան շատ ու շատ
գործ ունենք մենք կատարելու, վորպեսզի մեր պրոլետարական
զբաղվածների հիման վրա իրապես հասնենք կուլտուրական գեթ
վորոշ մակարդակի»:

Հայաստանի խորհրդայնացման առաջին շրջանում, կառավա-
րական համապատասխան մարմինները սկսեցին վերահասու-
լիներ ու հրահրել արվեստի աշխատողների նախաձեռնություն-
յուրաքանչյուր նկրտում, գործնական յուրաքանչյուր փորձ:
Դրանով բավականալ, անշուշտ, չեք կարելի: Միաժամանակ հար-
կավոր եր պետութեան ազդու ձեռնբեցութեամբ ու պրակտիկ
միջոցառումներով լայնացնել արվեստի բնագավառում կատարվող
աշխատանքների տակավին նեղ սահմանները: Այդ պահանջի
իրագործման հապաղումը նույնիսկ համազոր եր «ձեռքերը ծալած
կանգնելուն» և նոր արվեստի ու կուլտուրայի ստեղծման պրո-
ցեսի հնարավորությունների պլանաչափի ղեկավարութեան» նշա-
նակութեան բոլորիկյան հասկացողութեան ծալածակն իմպլեմենտացի-
ան:

Հենց առաջին տարիներում սկիզբ դրվեց աշխատավորու-
թեան գեղարվեստական կրթութեան ու դաստիարակութեան նոր
աշխատանքների, և զուգահեռ կերպով սկսեցին. նախապատրաս-
տել հիմնադրելու այնպիսի ֆունդամենտալ գեղարվեստական
հաստատություններ ու ձեռնարկություններ, վորոնք անհամե-
մատ ավելի գործունակ պիտի լինեյին՝ արվեստը լայն աշխա-
տավորութեան սեփականութեանը դարձնելու:

Բնական է, վոր այդ գործունեությունը դաշտում, թատրոնը
պիտի համարվեր կարևորագույն որչեղանքներից մեկը:

Խորհրդային կուլտուրական աշխատանքների սխեմայում
բոլեշիվիկները բացահայտեցին հսկայական նշանակություն ևն թալիս-
ճեղին ենք գտնում հիշատակել հետևյալ գրույցը:

1925 թ. արվեստի աշխատողների համամիութենական համա-
գումարում ընկ. Կալինինն իր ճառի մեջ ասել է — «հիշում եմ,
հինգ տարի առաջ եր: Յես Վլադիմիր Իլյիչի տանն ելի, ու
այնտեղ մենք խոսք բացինք այն մասին, թե թատրոնն ինչին
փոխարինել: Վլադիմիր Իլյիչը մտածում եր, վոր թերևս թատ-
րոնից զատ չկա վորևէ ինստիտուտ, վորև է որդան, վորով կարո-
ղանայինք փոխարինել կրոնը: Դեռևս բավական չե կրոնը վոչն-

չացնել ու դրանով մարդկությունը կատարելապես ազատել կրո-
նականութեան սարսափելի ճանապարհից, պետք է այդ կրոնը
փոխարինել մի ինչ վոր բանով, և ընկ. Կալինինն ասում չի, վոր
կրոնի տեղ պիտի գրավի թատրոնը»:

ՏԱՍՆԱՄՅԱԿԻ ԱԼՖԱ

Հայաստանի խորհրդայնացման չերկրորդ ուրն իսկ չերկրում
մնացած գերասանների առաջ գործունեություն լայն ասպարեզ
բացվեց: Այս կամ այն գավառում գործող դերասանների, անգամ
սիրողների խմբերը Հայաստանի կոմունիստական կուսակցու-
թեան առաջարկով անմիջապես անցան Հեղինների տրամադրութեան
տակ, վորոնք բոլոր կարելիութեանները գործադրում ելին խմբերի
աշխատանքների նյութական ու բարոյական պատվանդանն ամ-
րացնելու: Դերասաններն իրենց հիշողությունները պատմելիս՝
միարժեքան նշում են, վոր մինչև այդ ժամանակամիջոցը նրանք
չէրեք այնքան անձնամոռացութեան հասնող հնտուղիազմով ու
կառավարական մարմինների հոգատարութեանը նրանց հնտու-
ղիազմի խոշոր ազդակն եր, բայց միակը չեր: Հիմնական ազդու-
րը — աշխատավորական մասնաչի ուղադրութեանն եր, դեպի թատ-
րոնն ու դերասանը տածած նրա անզուսպ հետաքրքրութեանը,
սերն ու խանդաղատանքը: Դերասանը սրահի մեջ տեսնում եր,
նոր հանդիսական, բեմից կենդանի խոսքն ակնթարթորեն ընդո-
նող ու առաջացած ապրումները համապատասխան վերաբերու-
թեով իրեն հաղորդող մի նոր ուժ: Այդ ուժը ներգործող ու նորո-
գել էր, հյուսթալից ու պարարտ հոգի բուլը ուներ: Այդ ուժի
մակընթացութեան անհետ վանեց նրա հոգեկան քնածուխյունը
ապատիան և հանգին ենեղելա կուտակեց: Առաջ դերասանն անի-
մում եր իր տաժանելի պրոֆեսիան, վորը ստորացումից զատ
ժուլ էր իր տաժանելի պրոֆեսիան, վորը ստորացումից զատ
ընթացքում սկսում եր հեռոնեան խորանք գգալ գեպի իր գոր-
ծը, առաջ նրա արվեստը գրեթե զրկվում եր «սրտից ու մտքից»
ու դառնում մեխանիկական մի պրոցես: Այժմ նա զգում եր, թե
բուրժուական հասարակութեան մեջ ինքն իրեն աշխատող տարը
ինչքան գուրկ եր ինքնուրույնութեանից ու անձնականութե-
անից: Այժմ նա ըմբռնել է իր արվեստի սոցիալական արժեքի ու
ոգտակարութեան վսեմ իմաստը, այժմ նա վորոշակի գիտի, թե

ինչ դասակարգելի չե ծառայում և այդ դասակարգին ինչ նպատակներ և հետապնդում: Յեւ, չնայած մինչխորհրդային տնտեսական աղետալի կյանքից մնացած ընդհանուր կարիքին ու զրկանքին, (վորից, ի հարկե, դերձ չեր նաև դերասանը), այդ խմբատով ու նպատակներով ներծծված աշխատանքը նրա համար դարձել էր մեծադույն հաճույք ու բերկրանք: Ահա թե ինչու, նրանք անձնուրացութեան հասնող հետադարձմբ մեջ ելին: Դերասանները պատմում են, վոր իրենք աշխատում ելին որն ի բուն և ներկայացումներ տալու համար լինում ելին ամեն տեղ: Լինում ելին աջալիսի դուղերում, վորտեղ գաղափար չեկն ունենում թատրոնի, ներկայացումների մասին: Թատերական այդ խմբերի գործունեությունը մեջ «բեմն ու թատերասրահը» սկսվում ելին դռմերից, բայց դաշտից կամ դպրոցական փողբիկ շենքից ու վերջանում քողքի հազիվ հազ տանելի թատերասրահով: Շատ անգամ նրանք պիեսը, (իրենց կողմից՝ պարկերով կամ գորգերով պատրաստվող բեմերում) միևնույն վայրում ու միևնույն որը խաղում ելին սեանսներով, յերկու-չերեք անգամ:

Հեղինակների գեղավարութեամբ աշխատող սակավաթիվի գեղաստանական խմբերի հանրագուտ այս աշխատանքները կատարելապես անհրաժեշտ ու խրախուսելի ելին: Նրանք, հարկավ, մեծ գործ ելին կատարում: Նրանք պատիվ ունեկին թատերական ավելի մեծ գործի ուղին հարթելու: Նրանց աշխատանքները քջաջան ու վճիռ առվակներ ելին, վորոնք միանալով մեծ գետ ելին կազմելու: Բայց անհրաժեշտ էր ապագա գետի հունը դնել: Այդ հունը պիտի սկսել տեսակարար կշռով ավելի բարձր ու մնայուն մի գործով, վորպեզի այն հեռավոր ամիս ունեցող առաջիկա թատերական գործի ծավալման անդրանիկ ցուցանիշը դառնա:

Այդ թատրոնը հասարակական-գեղարվեստական իր փունկ-ցիալով պիտի դառնա թատերական լրջագույն ու մեծորակ արվեստի սկզբնաղբյուրը, Հայաստանի վողջ թատերական կյանքի կարգավորման ու զարգացման լծակը, բանվորներին ու աշխատավորների անտեմատիկ դաստիարակության որինակելի ինստիտուտը, ստեղծագործական նոր կադրեր պատրաստելու վայրերից մեկը: Կարճ՝ մյուս հաջ թատերական խմբերի շարքում նա պիտի ավանգարդի կոչում նվաճի:

Կոմկուսի վերագաս օրգանների յեվ Լուսժողկուսի դեկավար քննիչների մեջ հղացած այս միտքն արագորեն հասունացավ եր, ու

մոտ եր արդեն գործնական միջոցառումների ժամանակը, չերը Շահումյանի անվան թատրոնի խումբն չեկավ Յերևան:

Շահումյանի անվան թատրոնի գալուստը խորը հետաքրքրություն առաջ բերեց: Ակնկալում ելին տեսնել թատերական արվեստի գրավիչ գործեր: Թիֆլիսից ստացված տեղեկություներն ալգպիսի սպասումի յերաշխիք ելին տալիս: Թատրոնի ներկայացումները, հավանաբար, դառնալու չեն Յերևանի աշխատավորության հանգստի նպատակահարմար կազմակերպման ու նրանց զգացումների և մտքի հրահրման գեղարվեստական գործը միջոցներից մեկը: Միաժամանակ ստուգման կառնվի ու կապացուցվի այն տեսակետը, թե ինչու վաղաժամ ու շուտվեցուն չպիտի համարել Յերևանում մշտական պետական թատրոն ունենալու միտքը:

Շուտով (հուլիսի սկզբներին) Շահումյանի անվան թատրոնն իր չելույթներով վնջ թե արդարացրեց այդ սպասելիքները, ալ գերազանցեց: Նրանց ներկայացումներն աշխատավոր հանդիսականների մեջ չնախատեսված ընդունելություն ու հաջողություն արժանացան: Խումբը դարձել էր որովա զրույցի առարկա: Բոլորը ձգտում ելին տեսնելու թատրոնի բեմադրությունները: Հաջ նոր թատրոնի սկզբնավորության համար բոլոր ղիտողներն այդ ներկայացումները հաջող գրավական ելին համարում: Աշխատող հանդիսականները խոսում ելին այն մասին, վոր ամբողջ խումբը պիտի ընդմիշտ պահել Յերևանում:

Այն ընկերներն ու բարեկամները, վորոնք իրական դաշմաններն և ուժերի սակավությունը պատճառ բերելով՝ Յերևանում մշտական թատրոն կազմակերպելու միտքը վաղաժամ ելին գրտնում, սկսեցին համոձալնվել ու տեղի տալ հակառակ տեսակետին: Նրանք, ովքեր ցերեկները գեպի խորհրդային կուլտուրան բարձրացված ու բարեմիտ ժպիտ ելին ցույց տալիս, իսկ գիշերները՝ ատամներ կրճտացնում, — ծոր տալով շարունակում ելին բարբառել այն մասին, վոր այդ ձեռնարկումը նպատակին չի հասնի ու շուտվեցուն կլինի: Նրանք, ովքեր բացարձակ թշնամիներ ելին, — այդ մտադրությունը Խորհրդային իշխանության «հերթական ավանտյուրիզմ» ելին հայտարարում:

Հայկուկուսի Կեհեկուսի գողմից Լուսժողկուսի արված առաջադրանքի կենսագործումը Շահումյանի անվան թատրոնի չելույթներն ել ավելի արագացրեց:

Հուլիսի վերջերին, այդ թատրոնում ծալք առավ վոգեվորու-

շշուկիւ անգամ չեր կարելի: Այդ դեկորը յերկվորյակն եր հոշակավոր Ս տ ա ն ի ս լ ա վ ս կ ու նկարագրած զեկորի, այն է՝ «նկարվում էր հեռավոր պերսպեկտիվով, հսկայական, դատարկ, մարդազուրկ հրապարակով, արձաններով ու շատրվաններով մի փողոց: Ու չերը դերասանը կանգնում էր խորքում գտնվող այդ զեկորի մոտ, նա նկարված տներն անհամեմատ բարձր էր լերեւում»:

Վերեւում ասվածից դատ՝ այնպիսի թատերասրահ պիտի լիներ, վորտեղ հանդիսականն, առանց նեղվելու, կարողանար դիտել ու լսել ներկայացումը: Ահա, այս շարքի ամենահամեստ պահանջները թատրոնի կազմակերպիչներին թելադրում էին մաքսիմալ վերափոխության յենթարկել շենքը ներքուստը: Ասել թե՛ դա դժվար խնդիր է, շատ քիչ է: Այն պահին, չիր աղքատ ու բոկոտն չերկիրը նոր միայն ազատագրվել է դաշնականի տիրակալությունից, չիր դեռ սովահարության դեղնավուն հեռքերը մարդկանց չերեսից չէին անհետացել, անելի դժվարություն էր ներկայացնում թատրոնի տեխնիկական-նյութական պահանջների կատարումը:

Անհատում ձեռներեցություն և ճիգ եր հարկավոր բավարարելու սակավագետ թատրոնին:

... Կազմակերպիչների նշարները պրկվեցին, աչքերն ու ախանջները սրվեցին, գլուխներն ավելի հնարամիտ դարձան՝ Սիցիլիայից ու Քարիբդայից դուրս գալու համար:

Սկսվեց շնչասպառ վազվոտությունը, շտապ մեկնումներն ու մահաբերկիտ հետախուզումները: Փնտռումների որդեկոտները հասարակ մեխից, կարտոնից ու կրեպելից հասնում էին մինչև միջնադարի խաչանական կամ, ինչպես շարունակվում էր ասել «Մոլիերի մոտիվով» կոստյումները: Այդ փնտռումներն այնքան տենդոտ էին, վոր չերբեմն կուրյուշների տեղիք էին տալիս: Պարզ է, վոր «Մոլիերի ստիլով» կոստյումներն ու հոմիկիական տիպի սոգաները՝ իրենց տոնական արիստոկրատիկ ծագումով պարծեցող չերեանցի նախկին աղաների մոտ չէին գտնվի, իսկ Մոլլա-Գյոզչայի մասին՝ խոսք չեր կարող բացվել Դրանք կարող էին գտնվել միայն խոշոր քաղաքների ազգայնացված դարդերորդներում, կամ մասնավոր գարդերորդների դժվարահաճ տերերի ու անտիկվարների մոտ: Այդ հողի վրա կոնֆլիկտներ անխուսափելի էին, և, յեթե նախախորհրդային պայմաններում ծագելին, — թատրոնի զեկավարների երապանսիվ քայլերն չերեկ չերկու հանրապետու-

թյունների դիմանադիտական հարաբերությունները վրա ինչ վոր ազդեցություն կունենային:

Պակաս ծանր չեր ստեղծագործող ուժեր հալաքելու հոգը: Այդ աշխատանքը շատերին առերևութ դյուրին էր թվում, բայց մոտիկից ծանոթանալով՝ հակառակն էր ապացուցվում: Դերասանական ուժերի՝ այսպես կոչված «գերարտադրության» մասին շրջող (նախախորհրդային՝ շրջանից չեկած) լուրը Լուստոկոնմատն է պետական թատրոնի զեկավարներն անհեթեթություն էլին համարում: Փաստը պերճախոս կերպով ցույց էր տալիս, վոր Հայաստանի դանազան մասերում ու հարևան հանրապետություններում տանի դանազան մասերում ու հարևան հանրապետություններում աղաթ թատրոնների դիմումները՝ աղաթ դերասաններին աշխատանքի գործողելու մասին, արվեստի աշխատողների արհեստական զեկան միությունները հետ էլին վերադարձնում, այդպիսիք չլիցական միությունները հետ էլին վերադարձնում, այդպիսիք չլիցական միությունները հետ էլին հաշվառումն ու պլանելու պատճառով: Թեև դերասանների ճիշտ հաշվառման ու պլանելու պատճառով հատուկ որդաններ գոյություն չունեին, նախորեն բաշխելու հատուկ որդաններ գոյություն չունեին, բայց թատրոնների վրա պարտականություն էր դրված խմբեր կազմելու ժամանակ խոստումներով չհրապուրել դերասաններին, վտանգի չենթարկելով մյուս թատրոնների գործունեությունը: Յերևանի նոր կազմավորվող թատրոնը (չնայած դերասանների դիմումների տարափին) իր բարոյական պարտքն էր համարում խուսա տալ ուժերի անհավասարակշիռ դասավորումից: Այս պայմաններն, անշուշտ, խոշոր բարդություն էլին ստեղծում թատրոնի համար, սակայն ստանձնած պարտականությունն իր քաղաքական նշանակությունն ուներ:

Այնուամենայնիվ, ելական դժվարությունն այդ չեր:

Խնդիրն այն էր, վոր Յերևանի Պետթատրոնը չեր կարող լի դռները լայն բացել ամեն մի դերասանի առաջ: Նրա այս կարծիքը չպիտի բացատրել ինտելիգենտական — աղայական մեծամիտ վերաբերմունքով: Նման կոմենտատորները չարաշար մոլորության մեջ կընկնեն: Թատրոնն ուներ իր սկզբունքները, վորոնցից չերներվում էր թատրոնություն էր կատարում ու լրացնում դերասանական կոլեկտիվը:

Վորպիսի՝ հանդամանք էր դրդում նրան զգուշորեն վերաբերվելու դերասան հրավիրելու հարցին:

Հայ դերասանությունը դերադանցապես դաստիարակվել էր անհատապաշտական թատրոնում: Թեպետև հայ հասարակական մտքի դարգացումն այս կամ այն չափով անդրադարձել է 19-րդ դարի վերջին և ներկա դարի առաջին տասնամյակների ուսա-

հայ թատրոնի վրա և նրա վոճի վարող ղեկներենցիացի առաջացրել, բայց նա իր անհատապաշտական ելուժյունը մինչև պրոլետարական հեղափոխությունը չփոխեց: Այդ դրուժյունն իր խոր կնիքն էր դրոշմել նաև հայ դերասանությունից արվեստի վրա: Անհատապաշտական դպրոցը տվել էր իր պաշտոն ու փառահեղ պրեհան, վորը հայտնի էր ստեղծագործությունից հոգեկան կիզիչ բոցկլտուններով, ներքին հզոր կարողությամբ ու դերասանական արվեստի բարձրորակ տեխնիկային հմտորեն տիրելու վարպետությամբ: Նույն դպրոցը սվել էր նայել դերասանների մի սսվար մասսա, վորն ոժտված էր վոչ ստեղծագործություն «դիվական» ուժով, վոչ էլ խաղի տեխնոլոգիական խոշոր վորակ ունեիր: Ըստ մեծի մասին նրանք առանց քննադատական վերաբերմունքի, մեքենայորեն լուրացրել էին «հերոսական մեծություն» կերտող հզորների խաղի տեխնիքական պրիոմներն ու ձևերը: Այդ պրիոմներն ու ձևերը դիտակցորեն չվերամշակելով, ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար դմուսվել էին, ու կուլտուրապես աճող հասարակական շերտի համար անախրոնիկ յերևույթ դարձել: Ինդիվիդուալիստական թատրոնի ընտրող առանձնահատկությունները ժառանգելով՝ նրանք նվաստացրել ու գոհնկացրել էին նրա հետաքրքիր ու արժեքավոր կողմերը:

Վորն էր նրանց արվեստի հատկանշականը: Նրանք իրենց խաղով չեյին մեկնաբանում դրամատիկական յերկի ներքին բովանդակությունը: Նրանց արվեստը չէր դրսևորում յերկի գեղարվեստական պատկերների վողջ անքակտելի սիստեմը: Ուստի նրանց բեմական խաղը մնում էր՝ իբրև իրական յերևույթ կոնկրետացած ձևով չարտահայտող և, միաժամանակ, յերկի յդեալի կոնկրետ արտահայտությունը չընդհանրացնող մի խաղ: Պիեսի, ինչպես նաև նրա առանձին դերի պատկերի ստեղծման այս հիմնակետը չունենալով, պարզ էր, վոր դերասանը բեմական ամբողջացած, լիարյուն, կենդանի պատկեր չէր կարող ստեղծել: Սրանից պիտի յեղրակացնել, վոր դերասանը պիտը չէր խաղում. նա խաղում էր դեր, հասելով այն յերկի հիմնական վողույ. գաղափարի ընդհանուր սիստեմից: Զթափանցելով դրամատիկական յերկի խորքը, բնականաբար չէր կարող թափանցել նաև դերի ելուժյան մեջ: Կնշտակի, դերասանին՝ դրավում էր պիեսի ու դերի մակերեսը, առաջին գրգիռը, եֆեկսը:

Տարրերնակ չէ, յերբ, որինակ, կենտրոնական դերակատարները քմահաճորեն նսեմացնում էին «յերկորդական» դերերի

իմաստը: Նրանք բեմի բռնազբոսիկ կահավորումով, չպատճառաբանված միզանացներով, ֆրագների անողորմ կրճատումներով ալդ դերերի կատարումը վերջին պլաններն էին քցում, ալդպիսով շրջապատելով իրենց ուսլիկ նետողների մի բազմությունը: Սակայն, դժբախտությունն այն էր, վոր դրամատիկական յերկի մնացած նյութը բեմից տրվում էր «քաղաքացիական իրավունք» ստացած բեմական խաղի սոսկումնալի ռաւալով:

Դերասանների խոշոր հատվածը վոչ թատերական մասնագիտական կրթություն ուներ, վոչ էլ ընդհանուր գիտելիքների բարձր դարգացում: Իսկ մի մասը, ուղղակիորեն, տարրական կրթություն ուներ: Գուցե սա առանձին ցավ չպատճառեր, յեթե նրանք զբաղվեյին լալն ինքնուսուցմամբ և ինքնազարգացմամբ: Բայց առարկայական պաշմաններ և անձնական ինտուիտիւնը չեյին հրահրում ինքնակատարելագործության մղումները:

Դերասանի աշխարհայացքի լալնացմանն ու նրա խաղի տեխնոլոգիական պրոցեսի վորակին զգալապես խանգարում էր նաև հայ թատրոնի յուրահասուկ կացութունը: Արդեն գիտենք, վոր սեփական թատերական շինք և մշտական դրամատիկական խումբ չունենալով՝ հալկական ներկայացումները կալանում էյին շարաթը մեկ, յերբեմն՝ յերկու անգամ: Յեւ, վորովհետև ամեն անգամ նոր պիես էր բեմադրվում, դերասանը ստիպված էր 4-5 փորձից հետո բեմ դուրս գալ: Տարակույս չկա, վոր ալդորինակ դրուժյունը նրան պիտի մղեր դեպի բեմի վրա «գլուխ պահելու» սովորությունը: Ահա թե ինչու նրանց մեջ արմատացած էին դերասանական արվեստի վողույց արդեն բորբոսնած միջոցները, սահմանափակ սովորքը, խաղի քարացած կանոնները, ուրիշներին սահմանափակ սովորքը, խաղի քարացած կանոնները: Աշխակուրդներն ու վատագուշնա պատճենավորելու հակումները: Աշխատանքի վերոհիշյալ գոյավիճակը ժամանակի ընթացքում վորոշ շերտի մեջ մշակել էր ինդիվիդուալիստական հոգեկենցաղ, վոր պիտի թատրոնի ու դերասանների կյանքում անհաճ դեպքերի պատճառ էր դառնում ու էլ ավելի պիտե խոցոտում վերջին շրջանի, առանց այն էլ խորշում թատրոնի որդանիքը: Կասկածից վեր է այն վոր սսած ունեցող դերասանության վրա՞ մեջ խառսլված ծանրանիս ու բուր կոնսերվաթվմ առանց ուժեղ դիմադրության չէր զիջի սեղծվելիք բաւերական նոր կալսուրային: Նա հեշտությամբ չէր հաշտվի բեմական ստեղծագործության կոնկետիվիստական — անսամբլային սկզբունքներով առաջնորդվող նոր թատրոնի հետ: Նման շերտի դերասանների ներկայությունը մա-

տաղ թատրոնում կարող եր վնչ միայն արդեւակել նրա աճումը, այլ և վորոշ դեպքերում լրջորեն վտանգել:

Սակայն դերասանական հասարակայնութիւն մեջ կային այնպիսիները, վորոնք մշուսների համեմատութեամբ առաջադեմ տարրեր էին: Այդ դերասանները չէին բավարարում թատերական գործի ընդհանուր կառուցվածքով, վորդեգրված սկզբունքներով, ստեղծագործական աշխատանքների մեթոդներով: Նրանք բողոքում էին դերասանութեան մեջ ընդունելութեան գտած անսկզբունքայնութեան, բեմախաղի սուրբագատի, խալտուրայի, եծանագին քիմքին ու ճաշակին հավասարեցնելու կարգի դեմ: Յերազում ու սպասում էին վորդեցունց լավագուշին ու դալարուն ապագային: Նրանք մոռանալ չէին կարող Գյոթիլի այն խոսքը՝ թե «Քարաշըշանի լավագուշնի համար աշխատել, նշանակում է՝ ապագայի համար աշխատել»:

Բայց նրանք իրենց գործունեւութեան ընթացքում չկարողացան շրջապատի աղառած անտարբերութեանը տեղաշարժ անել:

Հառաջադեմ դերասանները այս շերտը Յերևանի պետական թատրոնի կազմակերպիչների աչքից վրիպել չեր կարող: Նրանց ներկայութեանը թատրոնում ցանկալի ու անհրաժեշտ եր թե անցյալի գեղարվեստական կուլտուրայի անխտանելի ու արժեքավոր կողմերի փոխանցման և թե ինտելիգենցիայի լավագուշն տարբեր ոգտագործելու տեսակետից: Այս հանգամանքը վկայում է, վոր թատրոնի կազմակերպիչները խորապես ըմբռնում էին ինտելիգենցիայի լավագուշն մասը խորհրդային կուլտուրայի աշխատանքին ներգրավելու ընդհանուր քաղաքական պատգամը: Դրա հետ միասին, նրանք այն տեսակետն ունեւին, վոր այդ «հին սերնդի» ներկայացուցիչները կհարազատանան նոր բարոյի ստուկսուրային, աշխատանքի մեթոդներին, կմեղեն նրա շարժումը կյանքին...

Գեղարվեստական աշխատակիցներին խմբելու ժամանակ, Շահումյանի անվան նախկին թատրոնի լիբրետտիստ Գեղասաններից մի շարք ընկերներ լուսժողովմատին ցանկութեան հայտնեցին Մոսկվա մեկնելու: Նրանց դիմումն աննպատակ չեր: Այդ լիբրետտիստներն անհունապես ծարավ էին թատերական բարձրագուշն ուսման: Իսկ համաշխարհային թատերական կուլտուրայի ավանդուստը գրաված մայրաքաղաքը լիապես հագուրդ կտար նրանց ցանկութեանը: Ընկերների վնչ մի հորդոր չեր կարող նրանց հետ կասեցնել իրենց մտադրութեանից: Նրանք անդրդվելի

էին: Ուղում էին գեղարվեստական կոթողներին ընդհուպ ապրել, մերձավոր շրջագծերից տեսնել ու զգալ նրանց պալքարը, բեկումն, առաջընթացութեանը և իրենց պոտենցիալները բանականորեն կազմակերպել:

Ու նրանք մեկնեցին Մոսկվա, տարիներ հետո արվեստի գիտութեան զենքով Հայաստան վերադառնալու շոյող բաղձանքով:

Թատրոնի միջուկի նվազումը դերասանների կազմի համալրման աշխատանքներն ավելի դժվարացրեց: Համապատասխան ուժեր ընտրելու շրջանակը լայնացրեց: Սակայն, թատրոնը չդեմեց խմբի քանակի պակասը բացառապես «հին սերնդից» լրացնելու ընթացքին: Ակնհուռ անուն ու վաստակ ունեցող արտիստներէց 1921 թ. հրավիրվեցին՝ ընկ. ընկ. Արուս. Վոսկանյանը, Հասմիկը, Միքայել Մանվելյանը, Իսահակ Ալիխանյանը, Արշակ Մամիկոնյանը և Բերդյան ամուսինները*:

Թատրոնում աշխատելու հրավիրվեց նաև Թիֆլիսի նախկին Զուբալովի անվան ժողովրդական տան թատրոնի սիրող-դերասանների և զանազան դրամատիկ խմբերում «պիղղիկ» դերեր կատարող նորերու ընտանիքի գործիչների մի խումբ: Այդպիսով չարվիցին՝ դեռ մոտիկ անցյալում «ժեներալներին» կամքին ականջալուր ու նրանց գլանակների համար խանութները վազվզող ստատիստներից մի քանի շնորհալի պատանիներ:

...Ստեղծագործական պերսոնալը կազմված եր: Պիեսներին փորձերը՝ սկսվել: Լուսժողովմատի ընկերներն ու թատրոնի դեկավաները նորեկներին իրենց կորովն ու թափն էին ներարկում: Թատրոն ներսում ինտելեկտուալ բարձր ուժ եր սփռվել:

Տարին թեքվել է դեպի մայրամուտի ամիսը:

Թատրոնի շնքի վերանորոգումը դեռ չի ավարտվել: Գեղարվեստական կուլեկտիվը փորձերն (արհիվութեւնների ակումբի սենյակներից մեկում) որն ի բուն շարունակում է:

Դուրսն արդեն ձյունել է: Կաթի պես մաքուր ձյուն: Ձյունե հաստ ու փափուկ վերմակը վրան քաշած փողոցը ճոճում է

*) Դժբախտաբար ընկ. ընկ. Իսահակ Ալիխանյանը, Բերդյան ամուսիններ, և Արշակ Մամիկոնյանը պետական թատրոնում քիչ աշխատեցին: Հետագայում հրավիրվեցին ընկ. ընկ. Հովհաննես Ստեփանյանը (վորը 1930 թվին վախճավ): Դրոգոր Ավետյանը, Ուգա Գուլյազյանը, Վահագն Գալստյանը և Հովհաննես Աբելյանը: Վերջին յերկուսն էլ թատրոնում կարճատե աշխատեցին:

փոխութեան միջոցով խոշոր կուլտուրայի, «խակական մեծ ար-
վեստի իրավունք են ձեռք բերել»։ Այդ իրավունքը լրիվ ոգտա-
գործելու համար պրոլետարական զիկտատուրայի չիրկրում կուլ-
տուրայի բոլոր բնագավառներում ստեղծագործական ուժերի
ծաղկման ու աճման անսահմանափակ հնարավորութիւններ կան։
Թատրոնը՝ խորհրդային կուլտուրայի ողակներից մեկը հանդի-
սանալով՝ այդ հնարավորութիւնները կազմակերպված ձևով պի-
տի ոգտագործի, վորպեսզի խոշոր կուլտուրայի, իսկական մեծ
արվեստի արժանավոր կոողն ու կիրտողը դառնա։ Այդ պատճառով
կուսակցութիւնը Յերևանի Պետական Թատրոնի արշալուսին՝
նրա առաջ խոսք մատուցելու կուլտուրա սեղծելու ողիննացիայի
խնդիրք դրեց։

Ինչ ե նշանակում խոշոր կուլտուրայի ողիննացիա։

Այդ նշանակում ե վոր Թատրոնը պրոլետարական զիկտա-
տուրայի պայմաններում պիտի ձգտի դառնալու բանվոր դասա-
կարգի պայքարի ու շինարարութեան ընդհանուր իս դիրնիրին
անմիջական ու սերտ լերպով կապված կուլտուրական խոշորա-
գույն գործոններից մեկը։ Այդ նշանակում ե, վոր նա պրոլետա-
րիատի ամենահեղափոխական, ամենաառաջադիմ ու ամենակուլ-
տուրական մասի ղեկնատորը, մասսաների միտքը, կամքն ու
զգացմունքները կազմակերպող ե միասնականացող առաջատար
ուժերից մեկն ե դառնալու։ Այդ նշանակում ե, վոր նա պիտի
ձգտի պրոլետարական — սոցիալիստական կուլտուրայի հոյակապ
շենքի կառուցողներից մեկը լինելու։ Այդպիսին դառնալու ու
ստեղծելու համար Թատրոնը պիտի անցնի մի բարդ պրոցես,
վորովհետեւ «մարդկութեան վողջ զարգացումով ստեղծած կուլ-
տուրայի ստույգ ճանաչողութեամբ միայն, այն վորամշակելով
միայն հնարավոր ե պրոլետարական կուլտուրա կառուցել»
(Լենին)։ Ուրեմն, իբրի խորհրդային կուլտուրայի բնագավառ-
ներից մեկը՝ անցյալի կուլտուրական դրական ժառանգութեան
պատմական ժառանգորդ պրոլետարիատին պիտի ողնի այդ կուլ-
տուրան յուրացնելու ե քննադատաբար վիրամշակելու։ Այսպիսի
Թատրոնն ընդունակ չի լինի այս կամ այն չափով ձգտելն լու-
ծելու կուլտուրական հեղափոխութեան, մասսաների գաղա-
փարական դաստիարակութեան, Թատրական արվեստի խնդիր-
ները, վորով ե հնարավորութիւն չի ունենա խոշոր կուլտուրայի
ու արվեստի առաջացման բազա ստեղծելու։

Անցյալի կուլտուրական ժառանգութիւնը յուրացնելու,

վիրամշակելու ե մասսաների սեփականութիւն դարձնելու պա-
հանջն անհրաժեշտաբար թելադրում ե, վոր Թատրոնի ստեղծա-
գործական կողիկտիվն ընդունի կապիտալիզմի դեմ մարտնչող ու-
նոր հասարակարգ կառուցող պրոլետարիատի ճաշարնը վող մի-
այն բացատրող, այլ ե փոխող՝ փիլիսոփայութիւնը։ Հեղա-
փոխական մարքսիզմի — լենինիզմի հողը տեսութեան հայեցա-
կետով միայն հնարավոր կլինի յուրացնել ու վիրամշակել Վերկու-
հաղար տարուց ամիկի զարգացում ունեցող մարդկային մաքի
ու կուլտուրայի արժեքավոր կողմերը» (Լենին)։ Այս դեպքում
միայն Թատրոնի վորակական բոլանդակութիւնն աստիճանաբար
կբարձրանա ե ապագայում խոշոր կուլտուրայի ջահակիքը կդառ-
նա։

Ահա այս համողումով Յերևանի Պետական Թատրոնը կանդ-
նեց իր գործունեիւթեան ստարտի մոտ, այս անխորաակ
հավատով ե, վոր նա հինգ ամսվա նախապատրաստական աշ-
խատանքներից հետո, 1922 թվին, հունվարի 25-ին բացեց իր
առաջին սեզոնը։

ՊՈՆՏԻ «ՅԵՐԱՋԱՆՔԸ»

Ռուս Թատրոնի ականավոր գործիչներից մեկն ասել ե. «Թատ-
րոնը նախ ե առաջ պոետի ու դերասանի միասնացված գործակ-
ցութիւնն ե, վորը միտում ե առաջինի լերպանքը մարմնացնել
լերկրորդի կյանքի մեջ»։ Թատրագետը պոետ-դրամատուրգին
համարում ե Թատրոնի ամենաանհրաժեշտ գործակիցը, առանց,
վորի՝ Թատրախաղ չի կարող լինել։ Դերասանն առանց այդ
պատկառելի ստեղծագործողի՝ չի կարող իր կյանքում «մարնա-
ցումներ» ունենալ, այսինքն՝ առանց վեհագույն կենդանի խոսքի՝
ցումներ» լրարյուն ու իմաստալից կյանք չի ստեղծվի։ Այն արվես-
տագետը, վոր հանդգնում ե նսնացնել կամ վոտնձգել պոետ-
դրամատուրգի նշանակութիւնը, նա լիջեցնում ե Թատրական
արվեստի բարձր արժեքը, նրա հասարակական-գեղարվեստական
Ֆունկցիան։ Նա կողոպտում ե այդ արվեստի հուրը — դյուլական
կենդանի խոսքը։

Սա տարրական ու անառարկելի ճմարտութիւնն ե։

Սակայն Թատրոնի պատմութեանը ծանոթ են այնպիսի
դեպքեր, իբրեւ մեծահամբավ մի քանի արվեստագետներ ըմբոս-
տացել են այդ ճմարտութեան դեմ։ Նրանք խանդոտութեամբ

գփտվելով՝ պոետին թատրոնի հիմնական տարրերից մեկը համարելու մտքի հետ, — ձգտել են նրա դերը հավասարեցնել սոսկ «հումուլյիթ» մատակարարողի դրուժյան: Այս թերադնահատման նպատակն էր, անջրպետ անցկացնել զրականության և թատերական արվեստի միջև, հայտարարելով՝ վոր «թատրոնը դիմում է զրականության սոսկ իրրև մի նուլթի, վորն անհրաժեշտ է իրեն՝ իր զարգացման տվյալ աստիճանին» (Ա. Յա. Տալիրով. «Ռեժիսսյորի ակնարկները»): Նրանք ուղում ելին ասացուցել թատերական արվեստի ինքնուրուխութունը:

Ուվքեր էլին աչդ ռեֆորմատորները, Նրանցից մի մասը մեր-
կապարանոց հսթետիզմի-ձևապաշտության հավատարիմ սաներն
էլին, մյուս մասը՝ շարունակական եքսպերիմետների մոլուցքով
տառապողները: Յերկու թե՛ն էլ ցանկանում էլին թատրոնի պա-
տասխանատվութլունը վերապահել իրենց, զրկելով հեղինակին
աչդ պատասխանատվութլունից, Նրանք՝ հետհեղափոդութլան ուս
թատրոնի շրջադարձի պահին՝ հրապարակ նետեցին «պիեսը սոսկ
մի պատրվակ է թատրոնի համար» գայթակղիչ մի լողունդ, վորն
արագորին ժողովրդականացավ:

Բարեբախտաբար այս լողունքը Յերեանի պետական տռաշին
թատրոնի տասնամյա կյանքում ջերմ արձագանք չգտավ։ Մի
ժամանակ՝ դրամատուրգի թերագնահատության, թատրոնի ար-
վեստը զրահանութեանից անշրպեանելու մարմաջով բռնվեցին
թատրոնի մի քանի ընկերները, լիբրե, սակայն, ապաստան չը
գտավ լինջ թատրոնում և լինջ ել հասարակական շրջաններում,
կարճ ժամանակից հետո՝ տեսութեան մեջ միաձնեակ ճախրող
այդ միտքը թեակոտոր ընկավ ցած, լիբրովհետև լողունքի պաշտ-
պանները հրաժարվեցին նրանից, համարելով այն սխալ կողմնո-
ւորում տվող ֆլասակար սկզբունք։

«Պիեսը սոսկ մի պատրվակ է թատրոնի համար» լողունդի հետևորդները թատերական գործնականում սկսեցին ավերելու չափ կրճատել ու կերպարանավորել պիեսները, բնագրերն անհանձնելիլորեն վերամոնտաժի յենթարկել, տեկստին նոր ֆրազներ ավելացնել, դարձնելով այն միմիայն բեմագրողի կոմպոզիցիան, բեմադրողների այդպիսի վերահատուխյան սրածայր դանակից հեռու չմնաց նաև կլասիկ դրականությունից տիրույնը՝ Շեքսպիրը։ Վոմանք ավելի առաջ գնացին։ Միևնույն հեղինակի լերկու տարբեր պիեսը մեացրին ու այլ անունով հրամցրին հանդիսականներին (որինակ, Կամիսարժեսկայայի անվան թատրոնը ուս հին

դրամատուրգիական գրականության մեջ հայտնի Սուխովո-Կորի-
լինի չերկու պիեսը «Կրեյնսկու հարսանիքը» և «Դործը» միաց-
րեց՝ դարձնելով մի ներկայացում)։ Շատ ղեկավարում այդ փոր-
ձերը հանդում ելին նրան, վոր պիեսի բովանդակու թյան եյու-
թյունը, նրա գաղափարն անողորմությամբ աղավաղում ելին,
չերբեմն հուշնիսկ «գլխիվայր» կանգնեցնում։ Անցյալի կուլտու-
րական դրական ժառանգությունը քննադատաբար լուրացնելու
ու վերամշակելու հարցը մեխանիկորեն ըմբռնելով՝ նրանք գործ-
նականում եւ ալիւլի գոհհիլացրին այդ սկզբունքը, վորը վոչ մի
առնչութուն չունի լինինյան տեսության հետ։

[illegible]

Թատրոնի դեմքը՝ ռեպրատարից հետո վորոշում եր բնագրա-
քյանն հղացուր, մեկնաբանությունը։ Խորհրդային թատրոնը չի
կարող պիտի հասարակ իշխութրատորը կամ անքննադատական
վերաբրտադրողը լինել։ Յիբր թատրոնի առաջ խնդիր ե հարուց-
վում խնամքով և ուշադրությամբ վերաբրելի կլասիկ դրամա-
տուրգիական գրականության զբաղման ժառանգությանը, այդ
նշանակում ե, վոր նա առանց տեկտան աղավաղելու, առանց
նրա իրական ելութունն արմատահան անելու և սեփական
հավելյալ ֆրազներ ավելացնելու, մեք աշխատեցնեցո-
ղությանն սեռանկլունով պիտի մեկնաբանի պատմա-կուլտուրական
մեծ արժեք ներկայացնող դրամատիկական յերկը։ Թատրոնը
պիտի այդ տեսանկյունից լուսավորի յերկի իսկական «չերազան-
քը», վողին, ճշգրտորեն զբաղորի նրա իրական պատկերները,

դրամատուրգի նպատակը: Այս կապակցութեամբ, կրկնում ենք, ելականը բեմադրողի վերաբերմունքն է:

Կլասիկական «Ավազակներ»-ը հայանցյալի բեմը վաղուց և մուտքը գործել: «Sturm und drang»-ի («Գրոհի և փոթորկի») դարաշրջանի «մարկացող հանճարներին» շարքում գտնվող հոյակապ ու անմահ Շիլլերի այդ լերկը հայտնի չէ, վոր քաղաքական տենդենցով տոգորված մի վորբերգութունն է: Այդ լերկում պոետը բողոքի ուժեղ շեշտեր է մտցրել տիրող ֆեոդալական քաղաքական կարգերի, սոցիալական անհավասարութեան, ժողովրդական խավերի ծայրահեղ հարստահարման ու անհատի դուրսից ճնշման ու ստորացման դեմ: Ազատարար անորոշ գաղափարներով հմայված գերմանական յերիտասարգութեան ներկայացուցիչ՝ Կարլ Մորրը («Ավազակներ»-ի հերոսը) մթամած ու մռայլ իրականութիւնից գանգատվելով՝ առանց մեկին ծրագրի՝ ձգտում է հանրապետութեան, իսկ նրա լեղբայրը՝ Ֆրանց Մորրը՝ ճահճացած քաղաքական — հասարակական կարգերի կատաղի շարժումներ, առնկին անգթորեն շահագործող ու նրանից զզվող, խավար հետադիմութեան մարմնացումն է, վորը պատրաստ է իր ազտասեր լեղբորը պատահած դահիճի ձեռքը հանձնելու: Քաղաքական այս վողբերգութեան սոցիալական կոնֆլիկտները հայ բեմում միշտ վեր ելին անվում անհասական հոգեբանական կոնֆլիկտների, վորով և սքողվում ու իջեցվում էր լերկի հասարակական նշանակութեւնը, նրա իսկական ելութեւնը:

Յերեանի պետական թատրոնն իր սուաջին թատերաշրջանն սկսեց «Ավազակներ»-ի բեմադրութեամբ (բեմադրութեւնն ղեկավարել էր Լ. Բ. Բ. Քալանթարը): Հայ բեմի անցյալում բնավ չխաղցված ու կրճատված տեսարանները վերականգնեց, լերկի սոցիալական վողբին ցայտուն կերպով վեր հանեց, քաղաքական ակցենտը «հնչունացրեց» և պոետի «լերագրանքը» դերասանի կյանքի մեջ մարմնացնելով՝ հանձնեց հանդիսականներին:

Նրա անդրանիկ բեմադրութեւնը նախկին թատրոնի հասցեչին ուղղված մի ցույց էր:

ՌԵՊԵՐՏՈՒԱՐԱՅԻՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐ

Յերեանի առաջին պետական թատրոնի տաճարային ղեկավարության քաղաքականութեւնը՝ ըստ խաղացանկի հասարակական նշանակելիութեան և թեմատիկայի՝ բաժանվում է զարգացման չերեք հիմնական փուլի:

Առաջին շրջանում թատրոնի ղեկավարութեւնը ճշող գերակշռութեամբ կազմված էր հին, կլասիկ դրամատիկական լերկերից: Այդ շրջանը, մեր կարծիքով, տևում է մինչև 1924-25 թվերի թատերաշրջանը, վորին հաջորդում է մի շրջան, յերբ թատրոնի ղեկավարութեւնը նկատելի ձգտում է ցույց տալիս ղեկավարութեւնում ժամանակակից ու հեղափոխական թեմատիկա ունեցող լերկեր մտցնել: Յերկրորդ շրջանը տևում է մինչև 1927-28 թվերի թատերաշրջանը, վորին հաջորդում է ել ավելի բարձր մի աստիճան: Այս շրջանի ղեկավարութեւնը՝ փոքրիկ բացառութեամբ, կազմված էր հետադիմական — սոցիալական բնույթ ունեցող լերկերից:

Պետական թատրոնը՝ իր ղեկավարութեւնի քաղաքականութեան սկզբնական շրջանում՝ գտնվում էր դժվարին պայմաններում: Առանձին ուժգնութեամբ մտահոգութեան առարկա յեր Կարճել խաղացանկի խնդիրը: Մի կողմից նա պարտավորութեւն էր զգում ժառանգաբար բանվոր դասակարգին անցած հին, կլասիկ դրամատուրգիայի դրական դործերը հատուկ ուշադրութեան ու խնամքի արժանացնել՝ նպատակ ունենալով պատմա-կուլտուրական խոշոր արժեքներն արդիական պահանջների համաձայն ղեկավարութեւնը արժեքներն և մեր գաղափարախոսութեանը չհասնող մեկնաբանութեան միջոցով դարձնել դիտող լայն խավերի սեփականութեւն, այդ արժեքներին նիման վրա ուսուցանելով ու դաստիարակելով նրանց: Մյուս կողմից՝ նա պետք է նկատի առնէր արևմտաեւրոպական և ռուսական ժամանակակից այն դրամատիկական ղեկավարութեւնը, վորն իր սոցիալական նշանակելիութեամբ ու շեշտերով իր ժամանակին առաջադիմական խոշոր էր և կատարել՝ հասարակական տիրող կարգերն ու բարքերը խաղանկերով, նրա ախտավոր կողմերը մերկացնելով: Թատրոնն այդ միջոցով ցանկանում էր մոտեցնել իրեն ժամանակակից այդ միջոցով ցանկանում էր ժամանակակից ղեկավարութեւնը: Պետք էր ջանք թափել նաև հեղափոխական թեմատիկայով պիեսներ գտնելու մասին: Վերջին խնդիրը թատրոնի «ամենանեղ տեղերից» մեկն էր, վորով և նշանակելի պատճառ էր դարձել վոչ բավարար կերպով ղապուցափոխելու ու լուծելու թատրոնի առաջին ետապի ղեկավարութեւնի քաղաքականութեան հարցերը:

Նոր էր, վոր խորհրդային յերկրը հաղթանակով դուրս էր եկել քաղաքացիական կռիւների հնոցից: Յերկրին իր վող ուշադրութեւնը նվիրել էր՝ իմպերիալիստական համաշխարհային սպանդի և ներքին ու արտաքին հակահեղափոխութեան դեմ մղած

կախիկների հետևանքով բղկաված ժողովրդական տնտեսությունը վերականգնելու հարցին, հետզհետե դուրս գալով՝ ազդական կոմունիզմի ետապից ու թոթափելով նրա հետքերը: Բանվոր դասակարգն և բազմամիլիոն աշխատավոր գյուղացիությունը՝ իր առաջնորդի՝ կոմունիստական կուսակցության հմուտ ղեկավարության շնորհիվ սկսում են լերկրի արտադրական ուժերի վերականգնման և կուլտուրական կյանքի կազմակերպման պրոցեսը: Յերևանի պետական թատրոնի ստեղծման ու զարգացման առաջին շրջանը ղուգադիպում են այդ ետապին:

Գեղարվեստական գրականությունը նոր-նոր միայն նկրտումներ են ցույց տալիս ցույցնելու և պատկերավորելու այդ կենսունակ ու ստեղծարար տիտանական ուժերի աշխատանքը: Սակայն գրականության ամենաբարդ ձևը՝ դրամատուրգիան դեռ չեն արձագանքել վնչ քաղաքացիական կռիվներին և վնչ էլ նոր սկսած շրջանի խնդիրներին: Հեղափոխական արդիական թեմատիկան դեռ դրամատիկական խոշոր ֆորմայի գրականության նյութ չեն դարձել: Նոր դրամատուրգը տակավին չեն ծնվել, իսկ հինը՝ կամ խորհուրդների թշնամին են, կամ՝ չեն ըմբռնում լերկրում տեղի ունեցած վիթխարածավալ պրոցեսների իմաստը: Ռուս նշանավոր թատրոնների մի մասը (Գեղարվեստական, Փոքր, Ալեքսանդրինսկի և այլ թատրոնները) շարունակում են չեղոթություն պահել հասարակական-քաղաքական հարցերում, չխթանելով նոր դրամատուրգիայի ստեղծման աշխատանքներին: Նրանք թեև իրենց թատերասրահների գոնե բացել են նոր հանդիսականների առաջ, բայց առիթ չեն փախցնում հայտարարելու, վոր իրենք «ապոլտիկ արվեստի» կողմնակիցներ են: Այդ պատճառով նրանք շարունակում են պահել իրենց արագիցիոն ռեպերտուարը: «Ձախ ճակատի» թատրոնները հարել են հեղափոխությանը և հասարակական-քաղաքական խնդիրներում ակտիվություն են ցուցնում: Բայց նրանք էլ ռեպերտուարի խնդիրներում մեծագույն զգալիություններն են կրում: Այնուամենայնիվ նրանք գերադասում են շատ քիչ տեղ տալ հին գրականությանը՝ բավարարվելով սոսկալի սխեմատիզմով զրկված նոր պիեսներով, վորոնց ճշդ մասը մեկ կամ լերկուսկտանոց միատիպ ադիտական են ինչ ու իրենց ժանրով մոտենում են կարարետալին — եստրադային ժանրին:

Գոյություն ունեցող հեղափոխական ռեպերտուարի այս վի-

ճակը (ռեպերտուար մշակելիս) պետական թատրոնին դնում են ծանր պայմանների մեջ: Նա չեն կարող իր խաղացանկի բազան դարձնել նման դրամատուրգիան, նախ, վորովհետև իրենց գեղարվեստական արժեքով նրանք վոչինչ չեն չեն ներկայացնում, և, լերկրորդ, Յերևանի միակ սագիոնար բաժնուն են, վորը պիտի սպասարկի զանազան խավերի հանդիսականների պահանջները: Այդ պատճառով թատրոնը գերադասեց խաղացանկի մեջ մտցնել մեծ մասը հին, կլասիկ և ժամանակակից պիեսներ, ի հարկե, լերկեք չճարավելով գեղարվեստական վորակով համեմատաբար հանդուրժելի հեղափոխական լերկերից:

Սակայն, լերկե մենք պատճառների անաչառ ու որչեպիով քննությունը շարունակենք, իսկույն կը նկատենք, վոր առաջին ետապի ռեպերտուարի քաղաքականության մեջ վորոշ գեր են կատարել նաև թատրոնի ղեկավարության խնդիրներն — եսթետիկական ըմբռնումներն ու ճաշակը: Ուշագրավ աչն են, վոր ռեպերտուարային քաղաքականության հետևողական ու վորոշակի պիսցիպիներ չեն լերկել: Այդ բանի փայլուն ապացույցը՝ ռեպերտուարի զարմանալի խաչտարդեռ ու հեղհեղուկ պատկերն են, Դասակարգայնորեն անընդունելի ու խորթ գաղափարախոսություններն տուրք ե տվել (Հառապմանի — «Զրագույն զանգը», Ուսայդի «Սալոմեան»)՝ Մեներլինկի — «Սուրբ Անտոնիոսի հրաշագործությունը»: Բայց այդ տեսակետից ամենաբնորոշը՝ 1922-23 թվերի բաժնետերերի ռեպերտուարն է («Մոնա Վաննա», Շանքի «Հիստորիա»): Գեղարվեստական տեսակետից անարժեք, բուրժուական դրամատուրգիայի մակուլատուրա՝ («Գնչուհի Չանդան», «Տրիլերի», «Անհատ կին» և այլն), — պիտի լերկապեն, վոր թատրոնն անհրաժեշտ քննադատական մոտեցում չի ունեցել պիեսների ընտրության գործին: Պակաս նշանակություն չունի նաև աչն ընտրության գործին: Պակաս նշանակություն տարրը կազմող հանգամանքը, վոր թատերասրահի հիմնական տարրը կազմող հանդիսականը մանր բուրժուական խնդիրներն ու քաղքենին են, վորոնց այդպիսի պիեսները չեն խրտնեցնում:

Թատրոնի համար մտահոգիչ են նաև ինքնուրույն դրամատուրգիան ոգտագործելու խնդիրը: Ժամանակակից ինքնուրույն դրամատիկական գրականությունն իր քանակով քիչ են: Նրա մեծագույն մասը կամ գաղափարախոսական վորդու կամ գեղար-

*) Այս լերկու պիեսը մեր թարգմանական գեղարվեստական գրականության շարունակական թարգմանական գործերից են, մանավանդ «Զրագույն զանգը», վորի թարգմանությունը կատարել են ընկ. Պողոս Մակինցյանը:

վետական արժանիքներն տեսակետից թատրոնի համար ընդունելի չէր: Թվով չափազանց քիչ էլին նաև հայ կլասիկները, թեյեվ քառոնի առանձին հարգանքն ու ուշադրությունն էլին վախճում, այնուամենայնիվ թատրոնն այն էլ նպատակահարմար ընտրութան, կարոտ էր համարում: Դրանից զատ կար է մի ուրիշ համոզիչ պատճառ:

Ինքնուրույն կլասիկ յերկերը հայ անցյալի բնմն առհասարակ խաղացիլ և տասնյակ տարիներով սրբագործված ու քարացած պրիոմներով, Միշտ միևնույն դեկորները, կահավորումը, միզանս-ցենները, դերակատարի միևնույն արտահայտչական ձևերն ու շարժումները, Ֆրագներն արտասանելու նույն ձևն և տրամաբա-նական շիշտերը: Այդ շտամպացած ներկայացումները թողնում են ին հնորյա մուգեյի տպավորություն, Մինչև հեղափոխությունը վաղ վոր կոնկրետ քալլ չարեց այդ թանկարժեք գրական գո-հարները հանելու շտամպի ու տրաֆարետի վանդակից: Վոչ վոք համարձակություն չունեցավ խախտելու այդ յերկերի խաղի տրա-գիցիան: Պետական թատրոնն՝ իր գործունեությունից հենց սկզբ-բից մտադրություն ուներ այդ «հանգուկն» քալլը կատարելու: Սակայն անհրաժեշտ էր, վոր թատրոնում գործող ստեղծագործա-կան կոլեկտիվը (մեր խոսքը բացառությունների մասին չի) ազա-տագրվեր այդ նախապաշարումներից ու խաղի տեխնիկական տրա-ֆարետ պրիոմներից և անհրաժեշտ գիտակցությամբ, ստեղծա-գործական բարձր ունակություններով, վարպետության խոշոր վորակ ունենալով՝ նո՞ւ մեկնաբանությամբ դիմեր կլասիկների բե-մագրություններին, թատրոնը դառնում էր, վոր այդ ցանկությունը կարող էր իրագործվել թատրոնի զարգացման ավելի բարձր շրո-ջանում: Չնայած հիշյալ մտքին՝ թատրոնն առաջին շրջանում խաղացանկի մեջ մտցրեց՝ ժամանակակից հայ դրամատուրգների գործերի (Մամիկոն Դեվոդյանի՝ «Վարդապետ»ը, Դեռեյիկ Դե-վիքյանի «Դատաստանը», հետագայում Շիրվանզադեի «Պատվի համար») հետ միասին նաև Գ. Սուեդուկյանի «Պեպոն»: Շփոթու-թյան տեքիք չտալու համար, միջանկյալ պիտի ասենք, վոր «Պեպոն» թատրոնի առաջին սեզոնում խաղացվեց ավանդական ձևով և ներկայացմանը մասնակցում էին (հատկապես այդ պիեսի համար թիֆլիզից հրավիրված) հայ բեմի վեսեդաները, վորոնք Սունդուկյանի պիեսների հնագույն կասարգմենը էին ընկ-ընկ. ձեր-Դավթյան, Վարդուհի, Սեբակ Հաուրյունյան):

Պետության ներառյալությունը արվել են ի հարգանա Սունդուկյանի հիշատակի և ի պատիվ ծերունազարդ վետերանների:

Յնքը Խորհրդային Միութչան պրոլետարիատը ժողովրդա-
կան տնտեսութունը վերականգնելով, հլ ավիլի ամրացնում եր-
կր քաղաքական և տնտեսական դիրքերը, միաժամանակ սկսելով
սոցիալիստական շինարարութչան ուղիով հաջողապես առաջ ըն-
թանալ, վորով և հնարավորութչուն ընձեռել կուտուրական շի-
նարարութչան մեջ նոր ու լաչն թափ մտցնելու, կուսակցութունը
խնդիր հարուցեց՝ կուտուրաչի բնագավառում ուժեղացնել բան-
վոր դասակարգի առաջավոր մասի մասնակցութչունը, նրա խդե-
րգիական ազդեցութչունը, Բանվորական մասսաներն այդ
շրջանում սկսում են հլ ավիլի ներգործոն հետաքրքրութչուն ցուց-
տալ կուտուրական կյանքի և արվեստի բոլոր ձևերի նկատմամբ,
Նրանց կուտուրական պահանջները մեծագուչն արագութչամբ
անում են: Այդ շրջանում հեղափոխական թատրոններն սկսում
են թատերական խոշոր կուտուրաչի ճանապարհը բռնել ու
զարգանալ, իսկ մյուս թատրոնները դուրս են գալիս չեղոքու-
թչան պատեխից՝ սկսելով յրջադարձ կատարել դեպի հեղափոխա-
կան-սոցիալիստական խնդիրները, դեպի բանվորական մասսաչի
կուտուրական պահանջները: Նրանք հետզհետե հրաժարվում են
պրոլետարիատին խորթ ու քնասակար «պոլիտիկ արվեստի» սկըզ-
բունքից, Խորհրդային դրամատուրգիայի ծիլերը սկսում են անել
բունքից, Խորհրդային դրամատուրգները վրանադարձվում են
ու մտնել խոշոր բեմերը: Հին դրամատուրգներից վրանադար-
դեն գրիչները վերցրել հլին: Նրանց կողքին սկսել հլին քիչ-քիչ
ավիլնալ նոր, պաչժառամիտ ու կենսախիռք չերիտասասարգ դրա-
մատուրգներ, վորոնք թեև դեռ տեխնիկայի վարպետութչուն
չունեղին, սակայն բեմերը լցրել հլին նոր թեմատիկաչի թար-
մութչամբ:

Այդ հոռապշտ Պետթատրոնի ղեկերտուարը զգալի նորոգման և յնթարկվում։ Ռեպերտուարի մեջ են մտնում կլասիկներէրէց զատ (Շէսպիր, Մոլլեր, Շիլլեր, Լոպե-Դե Վեգա) նախորդ շրջանից թվ վ ազիլի ժամանակից և հեղափոխական պիեսներ (Կայցեր, Ո Նիլ, Պանքրի, Լուկաչարսկի, Յուրին, Տրեյնիլ յե՛ալլն)։ Ինքնուրույն գրականութունից ղեկերտուարի մեջ են մտնում՝ «Բաջ Նագոր» (Դերենիկ Դիմիթրէյան) «Սորգանի Խնամիկ», «Պասիլի Եամու» (Շերվանզագե) և կլասիկներէրից՝ Հակոբ Պարոն-յանի «Պողոստա Սկբար»։ Այս շրջանում արդեն նկատվում և ղեկերտուարային քաղաքականութեան վորոք կայունացն մ, վորը

պիտի վերագրել կուսակցութեան կողմից Պետթատրոնին տրված վորոշակի ու կոնկրետ առաջադրանքներին և խորհրդային առաջավոր հասարակացութեան աճած պահանջներէ ազդեցութեան: Վերջինս արդեն սկսել երթաւ Թատրոնի սեղմի մանր բուրժուական ինտելիգենտական ու քաղքենի տարրերին՝ ձգտելով դառնալ սրահի հիմնական ֆիգուրան: Խոշոր նշանակութիւն ունեցին նաեւ անյայտ դասերը:

Արդեն շրջագարձ ապրող Թատրոնը ռեպերտուարային խնդիրներին սկսում է քննադատական վերաբերմունք ցույց տալ և ազատագրվել (թե՛ս դանդաղ) ակադեմիական-եսթետիկական ըմբռնումներից: Թատրոնը սկսում է նաև հայ գրամատուրգներին իրեն կապելու փորձեր կատարել:

Յերկրորդ շրջանն ավարտվում է Պետական Թատրոնի զարգացման նոր և ավելի բարձր փուլով:

Այդ ետապը բնորոշ է նրանով, Վոր ժողովրդական տնտեսութունը սկսել եր սոցիալիստական վերակառուցման լինթարկվել: Գյուղացիական մանր ու փոշիացած տնտեսութունները կոլեկտիվացման ուղին եյին բռնել: Սկսվել եր արդիւնաբերական դիզանտներէ կառուցումը: Խորհրդային Հայաստանը՝ այդ գերազանցապէս գյուղացիական չերկիրը սկսել եր և արագորեն շարունակում եր փոփոխել իր տնտեսական ֆիզիոնոմիան: Խորհրդային Միութեան բանվորական ու կոլխոզային մասսաները ստեղծագործական հուժկու կարողութուններ են հանդես բերում, խորանում և ու ընդարձակվում նրանց ձեռներեցութունը: Այդ մասսայի կուլտուրական պահանջներն են ավելի լին բարձրանում: Որակարգի միջ են դրվում կուլտուրական հեղափոխութեան բարձր խնդիրները: Խնդիր եր դրվում ամենակարճ ժամանակամիջոցում չերկրի անգրագետ մասսային գրագիտացնել: Սրան զուգընթաց բանվորական և աշխատավորական խավերի ծոցից սկսում են դուրս գալ բազմաթիվ արվեստագետներ, գրողներ, վորոնց ստեղծագործութեան նյութն են դառնում սոցիալիզմի կառուցման խնդիրները: Այս շրջանում հանդես են գալի նորանոր գրամատուրգներ, վորոնց պիեսները վորողում են Թատրոններէ բեմերը: Կուլտուրական ուժեղ ալիքները զարնվում են նաև Թատրոններին ու արագացնում նրանց արմատական շրջագարձը: Բնական և, վոր այդ ալիքներէ գրոհից զերծ չպիտի մնար նաև Յերևանի Պետական Թատրոնը: Ու Թատրոնի ղեկավարութունը (անհրաժեշտ և այստեղ արձանագրել, վոր 1928 թվի կեսից Թատրոնի ղերեկտոր և նշանակվում

ընկ. Գեվորգ Արսլը) ռեպերտուարային պլանի մշակման ընթացքում գրավում և բոլշևիկյան ճիշտ դիրք, քննադատական ուղիղ մոտեցում ցույց տալով պիեսների ընտրութեան գործին: Թատրասրահը սկսում և վերջնականապէս գրավել կազմակերպված բանվորն ու խորհրդային առաջավոր ինտելիգենտը: Ահա այդ շրջանում ռեպերտուարի քաղաքականութեան չերկրորդ ետապի՝ կլասիկներէ և ժամանակակից պիեսների միջ ստեղծված հավասարակշռութունը խախտվում և, գերակշռութունը տալով խորհրդային ուսու և հայ գրամատուրգների արդիական գործերին *) (Շչեքովի-«Բուք», «Տրանսատլանտիկ», Յուրմանովի-«Պոպուլութուն», Տրետյակովի-«Մոնչա Ձինաստան», Կիրշնի-«Ռեկսերը զրնգում են», «Հողմերի քաղաք», Յանովսկու-«Մասում», Վիշնևսկու-«Կարմիր հեծեկաղոր», Վսեվոլոդ Իվանովի-«Զրահադնայք», «Տաճկական Ծխամորձ» Լավրենսի-«Բեկում», Գլերովի-«Ինդան» Ռոմաշովի՝ «Հրե Կամուրջ», Նիկիֆորովի «Կապտերի մոտ» Պագոզինի «Տեմպ», Յուրինի «Յերբ կանչում են արագաղները» և այլն: Ռեպերտուարի միջ և մտնում նաև մի քանի հայ և ուսու կլասիկներէ չերկեր (Գ. Սունդուկյանի «Խաթաբախան», «Պեպոն») Հակոբ Պարոնյանի-«Մեծապատիվ մուրացկաններ» և Ոստրովսկու «Յեկամտավոր պաշտոնը»:

Տասնամյակի վերջին շրջանում Թատրոնը սկսեց խթանել ինքնուրույն գրամատուրգիայի զարգացմանը: Առաջ չեկան նոր գրամատուրգներ:

Այդ հեղինակներն են՝ ընկ. ընկ. գրականագետ Տիգրան Հախումյանը («Թշնամի» պիեսը), բժ. Ասեփան Բաղդասարյանը («Արյունոտ անապատ»), նույն Թատրոնի գերասան-ռեժիսոր Վաղարշ Վաղարյանը («Ողակում» և «Նավթ» պիեսները):

Խորհրդային գրամատիկական գրականութունը Պետական Թատրոնի ռեպերտուարի միջվորումը դառնալով՝ նրա բեմը լիանվեր լծակցվեց կուլտուրական շինարարութեան առաջավոր նպատակաւաց ճակատին, վորովհետև այդ գրականութեան արժարձած խնդիրներն եյին՝ քաղաքացիական կոլովներէ հերոսական, սոցիալիստական շինարարութեան պաթոսի, այժմյան դյուղի վե-

*) Թյուրիմացութեան տեղիք չտալու համար պիտե ասել, վոր 1927-28 Թատրաշրջանի սկզբից (ընկ. Մ. Գեվորգյանի ղերեկտոր յեղած ժամանակ) ռեպերտուարի միջ մտան գլխավորապէս խորհրդային գրամատիքական չերկեր, ինչպէս որինակ «Բուք», «Մոնչա Ձինաստան», «Բեկում», «Պոպուլութուն»:

րակառուցման, թշնամու դավադրութիւններ, բանսարկութիւններ և մանր բուրժուական տարրերի դեմ պայքար մղող սոցիալիզմ կառուցող մարտիկներ, հոգեբանութեան վերափոխութեան պատկերավորման, կարմիր գծից դուրս տեղի ունեցող աշխատավորութեան հեղափոխական-ազատագրական շարժումների խնդիրները, Թատրոնի ղեկավարութեամբ հարստացել և վնչ միայն խորհրդային դրամատուրգիայի գործերի քանակով, այլ և՛ ընդհանուր առմամբ՝ բարձրացել և ու շարունակում և բարձրանալ նրա գեղարվեստական վորակը։ Ի հարկէ, դեռ նա չի հասել խոշոր արվեստի բարձունքներին, սոցիալիզմի իդեան արտահայտելու հրաշունչ ու «խեղահեղ» սլացքի զորութիւնը դեռ չունի, բայց, լեթե տանաձայնի վերջին տարիների յերկրը բաղդատելու լինենք խորհրդային դրամատուրգիայի նախորդ շրջանների յերկրի հետ՝ ահագին զիստանցիա կառաջաւ։ Այդ տարբերութիւնը, և, մանաւանդ, ստեղծագործական զարգացման համար ստեղծված մեր յերկրի պարարտ պայմանները ցույց են տալիս, վոր դրամատուրգիան ապագայում կհասնի այսօրվա մտքի մեջ անպարփակելի ու աներևակայելի բարձունքների։

Ենթեւրդ «Կոմունիստական Մանիֆեստ»-ի հառաջաբաններից մեկում ասում Ե՝ «Ավատական միջնադարի արեւմտարձը, ժամանակակից կապիտալիստական դարաշրջանի արշալույսը ծնել Ե մի հսկայական դեմք։ Այդ դեմքը խալացի յեր՝ Դանտեն, վորը միևնույն ժամանակ թե միջնադարի վերջին և թե նոր ժամանակների բանաստեղծն էր։ Այժմ, ինչպէս 1300 թվականին, սկսում Ե գծագրվել մի նոր պատմական դարաշրջան։ Կտմ արդյոք Իտալիան մի նոր Դանտե, վոր անմահացնի այդ նոր պրոլետարական դարաշրջանի ծագման ժամը»։

Հեռու չե այն ժամը, յերբ կծնվի մի նոր Դանտե։ Մակայն այդ նոր հսկայական դեմքը կծնվի սոցիալիզմի յերկրում, վորտեղ նա միայնակ չի լինի։ Նրա հետ կլինեն իր նման ուրիշները։

ՆՐԱՒՔ, ՈՎՔԵՐ ԱՈՍՁՆՈՐԴԵԼ ԵՆ ԹԱՏՐՈՆԸ

Նորութիւն չի լինի, յեթե, ասենք վոր նախահեղափոխութեան հաջ թատրոնը՝ բառի իսկական իմաստով ռեփուսար չի ունեցել։ Բոլոր այն ռեփուսարները, վորոնց անունները գտնում ենք թատրոնի անցյալին վերաբերող նյութերի մեջ, աննշան բացառութեամբ՝ դերասաններ ելին։ Սրանով չենք ուղղում ասել։

Թե դերասանը ռեփուսար լինել չի կարող։ Հեռու չգնալու համար բավական Ե հիշատակել՝ թատերական արվեստի մեջ հեղաշրջում կատարած Ստանիսլավսկու և Մեյերխոլդի յանունները, (վորոնք միաժամանակ դերասաններ են), վորպէսզի ընթերցողի մեջ առաջացած կասկածն ընդմիջտ վերանա։

Ի՞նչ դեր եր կատարում ռեփուսարն անցյալում։

Մենք գիտենք, վոր թատերական իսկական ներկայացումը բաղկացած Ե մի քանի տարրերից, այն Ե՝ հեղինակի տեքստից, դերասանի խաղից, նկարչի գեղարարով և տարածական ձևավորումից, յերաժշտական — հնչունային մոմենտներից, բեմական լույսի պարտիտուրայից, ներկայացման գաղափարը դրսևորելու նպատակով այդ տարրերը ստեղծագործորեն և տեխնիկորեն կազմակերպող ու միասնացնող ռեփուսարի աշխատանքից (հանգիստականների մասին չենք խոսում)։ Յեւ, յեթե, մենք այսպիսի ներկայացման տեսակետով մոտենանք հայկական հին թատրոնի ներկայացումներին, կտեսնենք, վոր նրանք բացառապէս դերասանի արվեստի ներկայացումներ ելին։ Հարց Ե ծագում ինչո՞ւ։ Վորովհետեւ խոշոր տաղանդով ոժտված դերասանը ներկայացման մյուս տարրերը խստորեն յենթարկում եր իր ռեփուսարն հատկանութեանը։ Ներկայացման կազմակերպման կտնվան նրա արվեստն եր դառնում, իսկ մյուս տարրերը՝ կամ Ֆոն, կամ՝ Նախը։ Այդպիսի դեպքում, յեթե որինակ, ներկայացման գեղորները, գրեմը, կոստյումները, բեմի կահավորումը, լույսը հաղվագյուտորեն սքանչելի լինելին, միևնույն Ե, ներկայացման գաղափարի արտահայտման անանձնապէս չելին նպաստի, վորովհետեւ նրանց և դերասանի մեջ վորոշակի ու անհրաժեշտ հարաբերակցութիւն չկար։ Որինակը շարունակենք։ Կամ, յեթե, ասենք, պիեսը և դեկորացիան այնքան անտանելի լինելին, վոր հեղինակին ու նկարչին սաստիկ պատմելու ցանկութիւն ծագեր — հարկ չեք լինի այդ ցանկութիւնն իրադործել։ Վորովհետեւ նրանց գործերը յերասանի խաղի համար հատկ անշահութիւն չելին ներկայացնում։ Ծաղկով ու հասկայող հանդիսականը մի քիչ անախտորութիւն կղգար, ապա՝ դերասանի վիրտուոզ խաղին նախընտրելով՝ կմոռանար այդ անախտորութիւնը, իսկ հանդիսականներին մյուս կատեգորիան իսկի չեր ել նկատի և սրտի արագ բարախումով կշարունակեր իր հայացքը գամած պահել նրա խաղին։ Ուստի հանդիսականները տպավորութիւն Ելին ստանում վոչ թե ներկայացման ամբողջականութիւնից, այլ անհատի կամ

անհատներին բարձրագույն, կիզիչ խաղից: Այս արախտները կարողանում եյին դանձր մագնիսացնել ու տանել իրենց ստեղծագործական կամքի և ուժի յետեից: Սակայն թատրոնի այդ ռեժիսոր պահպանիկից նրանց արվեստը բառացիորեն ընդորինակող և դանձր բոլի մեջ հավաքելու կադրողութուններից զուրկ եպիզոնների ժամանակ Թեատալին և լինել յերկրորդ դեպքում ռեժիսայորը սոսկական համարակալութիւնի և (նրանցից մի քանիսը դերուսուցցներ նյին), վերջ պարտաւոր եր ներկայացման ընդհանուր տեղիները փորոշելու և հետեւել, վերապազի ներկայացումների արդեն վաղուց սահմանափակ յեղանակական կարգը պահպանվի և անհատ դերասանները կտա հիմնական դերակատարները կարողանան ըստ իրենց կամաց արգաստորեն խաղալ: Նա ալեւ ուրիշ անելիք չունեն: Այդ պատճառով ռեժիսայորի կոչում են ունենում կամ խոշորագույն դերասանը կամ, յեթե վոչ խոշորագույնը՝ փորձված ու հմուտ, մի քիչ թատերական ճաշխարհը տեսած և ներկայացումների ավանդական կարգի պահպանմանը նախանձախնդիր դերասանները: Դմմեցայայցում:

Իսկ չեթե, յերբեք, նրանցից շնորհալի մեկն ուզում եր գոյութուն ունեցող սխտեմը վորոշ քարենդորդման յենթարկել, նրա ձեզերն ապարդյուն եյին անցնում: Զին արդիցիաներն իրենց զորավոր ուժով անմիջապես դիմադրում և ցամաքեցնում եյին «խռովարարի» ձգտումներն ու երկրպագի անդարձ կերպով հաշտեցնելով նրան իրականության հետ: Դմմեցայայցում:

Այդպես եր նախահղափոխության հայ թատրոնի ռեժիսայորը: Սակայն այդպես լինել չեր կարող Խորհրդային նոր թատրոնի ռեժիսայորը:

Գաղափարական — քաղաքական նոր տրամադրությունները, Խորհրդային կուլտուրայի շահերը, առաջավոր հասարակայնության պահանջները, թատերական նոր գործի նախանձախնդիր աշխատավորների հասկացողություններն առաջադրում եյին քաղաքական իսկական արվեստի հիմք դնել: Այսինքն՝ հանդիսականի զգացումներն ու միտքը կազմակերպող և գաստիարակող ներկայացումներ տալ, վորն, անպայմանորեն, իր բովանդակությամբ ու ձևով արժեքավոր պիտի լինի, վորն՝ իր գեղարվեստական կառուցվածքով ընդունելի պիտի լինի ներկայացման ամբողջականության և նրա գաղափարը լավագույն միջոցով արտահայտելու տեսակետից: Մանավանդ վոր՝ կառուցվող թատրոնն իր աշխատանքների ընթացքում պայքար եր մղելու հնի վատ կողմն-

րի, սովորութի, կարգի դեմ և ստեղծելու թատրոնում դերասանական և ռեժիսայորական նոր կարիեր: Այս առաջադրությունն անհետաձգելի կերպով պահանջում եր՝ ժամանակակից իմաստով ռեժիսայոր — բեմագործ ունենալ պետական թատրոնում: Առանց ռեժիսայորի ստեղծագործական — կազմակերպչական կամքի, առանց գեղարվեստագետ — ռեժիսայորի ամուր ու հմուտ ղեկավարության, առանց նրա ինտելեկտի ու ստեղծագործական սլացումների, առանց նրա տեխնիկական շնորհի, անհնարին եր բեմադրություններ — ներկայացումներ կազմակերպել, հնի դեմ պայքարել, կադրեր պատրաստել ու վերապատրաստել և թատերական նոր կուլտուրայի հիմքը դնել: Ռեժիսայորը մեր թատրոնում մեծագույն անհրաժեշտությունն է և հեղինակի ու դերասանում մեծագույն անհրաժեշտությունն է ներկայացման համար: Նա ինչ հետ միասին պատասխանատու չեն ներկայացման համար: Նա յե, վոր ուսումնասիրելով հեղինակի յերկը, լրիվ կերպով պարզում է նրա գաղափարական անկյունաքարն, ու ալե անկյունաքարի հիման վրա մեկնում ու հղանում ներկայացման վոլյաշարը, տենդենցը: Նա յե, վոր ներկայացման հիմնական գաղափարը դրսևորող համապատասխան միջոցներ ու ձևեր ե գտնում, նա յե, վոր ներկայացման բոլոր տարրերը կազմակերպում, հավաքում ու հարմոնիզացիայի յենթարկում՝ այն միասնական ու անխզելի մի ամբողջություն դարձնելով:

Ահա թե ինչքան խոշոր դեր ե կատարում ստեղծագործող ռեժիսայորն արդիական թատրոնում, ինչքան նա առաջատար ուժ է Յերեվանի պետական թատրոնում:

Պետական թատրոնի սկզբնավորության տարիներին ռեժիսայորները դոմինանտի բացառիկ իրավունք ու արտոնություն եյին վայելում: Այս դրությունը պիտի վերադրել նրան, վոր թատրոնը վարչականորեն և գեղարվեստականորեն ղեկ նոր եր ձևավորվում ու ամրապնդվում: Անցյալի փորձ չունել: Թատրոնի ստեղծագործող կադրերը՝ ամբողջությամբ վերցրած՝ վարպետությունու ինքնուրույն աշխատելու սովորութի և վարժություն չունելին: Թատերական բարձր կուլտուրան զգալիորեն պակասում եր:

Այդպես չե աչժմ: Ռեժիսայորը թատրոնում շարունակում է մնալ իբրեւ ղեկավարող գեղարվեստական կենտրոնական ֆիզուրա ու խոշոր իրավունքներ ե վայելում, սակայն դոմինանտ լինելու ու անվերապահ գրություն չունի, քանի վոր՝ թատերացառիկ ու անվերապահ գրություն չունի, քանի վոր՝ թատերական ապարատի մեխանիզմը կանոնավոր և լավ հիմքերի վրա

յն գրված, Թատրոնն անցյալում կուտակած անագին փորձ ու հմտութիւն ունի: Թատրոնի ստեղծագործական կոլեկտիվը մեծ վարժութիւն, վարպետութիւն է ձեռք բերել, անհրաժեշտ կուլտուրա նվաճել և ոտտված է ինքնուրույնութիւնը ցուցահանելու լայն հնարավորութիւններով:

Տասնամյակի ընթացքում ռեժիսոր — բեմադրողի պաշտոնով Պետքատրոնում աշխատել են (նրանցից մի քանիսը շարունակում են մինչև հիմա աշխատել) հանրապետության վաստակավոր ռեժիսոր և Հայաստանի թատերական կուլտուրայի ասպարիզում խոշոր ուժ հանդիսացող ընկ. Լեվոն Քալանթարը (անփոփոխ աշխատել և թատրոնի հիմնադրման որից մինչև 1923 — 29 թվերի թատերաշրջանը, իսկ այժմ՝ Մաքսիմ Գորկու անվան Յերևանի Բանվորական թատրոնի գլխավոր ռեժիսորն ու գեղարվեստական բաժնի վարիչին Կ), չերկար տարիներ ռուսական թատրոններում աշխատած՝ հմուտ վարպետ ընկ. Արշակ Բուրջանյանը, վոր թատրոնում անփոփոխ աշխատել է 1923 թվից մինչև 1927 — 28 թվերի թատերաշրջանը (ներկայումս Հայաստանի նորակազմ Պետական ոպերայի գլխավոր ռեժիսորն Կ), ընկ. Ստեփան Քափանակյանը (վորը 1923 — 24 թատերաշրջանում միայն մեկ բեմադրություն է ունեցել, Բերգերի — «Զրհեղեղը»), Մոսկվայից լեկաժ յերևուսարդ ռեժիսորը ընկ. Նաոմ Ֆրիդը (1927 — 29 թ.), Մոսկվայում ռեժիսորական մասնագիտություն ստացած, «Շահումյանի» անվան Նախկին թատրոնի յերևուսարդ գերասան, հանրապետության վաստակավոր ռեժիսոր ընկ. Արմեն Գուլլակյանը, վորն անփոփոխ աշխատում է 1927 թվից մինչև այսօր (ներկայումս Պետքատրոնի գլխավոր ռեժիսորն ու գեղարվեստական բաժնի ղեկավարն Կ), Մոսկվայի նշանավոր վախտանգովի անվան թատրոնի տաղանդավոր գերասան ու ռեժիսոր ընկ. Ռուբեն Սիմոնյանը (Սիմոնովը), վորը Յերևանի Պետական թատրոնում 1929 — 30 թատերաշրջանում ռեժիսորել է չերկու պիես, ռուս դրամատուրգների՝ Ուսուլսկու — «Յեկամտավոր պաշտոնը» և (ընկ. Գուլլակյանի հետ) Կիրեոնի «Հողմերի քաղաքը»: Պետական թատրոնի գերասաններ և միաժամանակ նույնի կողմից առաջ քաշված ռեժիսորներ ընկ. Ղազար Ղազարյանը (ռեժիսորի պաշտոնով աշխատում է 1929 թվից մինչև հիմա), Տիգրան Շամիրխանյանը, վորն աշխատել է 1929 թվից (իսկ այժմ ռուսներում և Մոսկվայի թատերական ինստիտուտում)

յել Մոսկվայում թատերական մասնագիտութուն ստացած՝ իրի-
տասարդ ռեժիսոր ընկ. Թաթիկ Սարգսյանը (վորը 1930-31
թատերաշրջանում բեմադրել է Պապուդինի — «Կաջնի պոեմը» և
Աֆրնոգենովի «Ահը» պիեսները, իսկ այժմ վարում է Բագվի
հայ թատրոնի գլխավոր ռեժիսորի պաշտոնը)։

Ահա այն կազմը, վորի ստեղծագործությունները լեղել են մեր աշխատավոր հանդիսականների ուշադրության և գուրգուրանքի առարկա:

Ռուս թատրոնը նախահեղափոխական շրջանում խոշոր ձգձու-
թամ եւ ապրում, կասեցական թատրոնները (Փոքր, Ալեքսանդ-
րինսկի թատրոններն և այլն) վաղուց իվեր բնկել էյին ծան-
ծագողութի մեջ և իրենց լիրկարամյա ավանդական բնույթով դա-
գարել էյին դիտողին բավարարելուց։ Իսկ ուսմ բուրժուազիայ-
վորը մի ժամանակ հակադրվելով նրանց՝ սեփական, ժամանակա-
կից վոդով ապրող թատրոններ եւ ստեղծել, դարձնելով այն ուս
առաջավոր հասարակայնության իղձերի ու խոհերի արտահայտիչն
ու թարգմանը, Ռուսաստանի առաջին հեղափոխության ու նրան
հաջորդող ռեակցիայի դաժան տարիներին այդ թատրոնները
խրոններով ու ձեւերով դադարել էյին արդեն առաջավոր դիրքերը
գրավելուց և գեմ հանդիման կանգնել ծանր փակուղու առաջ։
Մյէ նրանք թեք գծերով դեպի անկումն էյին դահավիժում։ Սյէ
պահերին թատրոնի ասպարեզում առաջ չեկան նոր տեսություն-
ներ, նովատորներ ու նոր հոսանքներ, վորոնք կը քոտ ու կա-
տողի բանավեճեր էյին մղում, զրական ուումբեր ձգում միմյանց
վրա տատնյակ եքսպերիմենտներ կատարում՝ թատրոնը փակու-
ղրա տատնյակ եքսպերիմենտներ կատարում՝ թատրոնը փակու-
ղուց, անկումից փրկելու համար։ Սյէ վեճը շարունակվեց մինչև
պատերազմը, անկումից փրկելու համար։ Սյէ վեճը շարունակվեց մինչև
պատերազմը, անկումից փրկելու համար։ Սյէ վեճը շարունակվեց մինչև

Ահա այսպիսի մթնոլորտումն էր թափարականորոնս սնվել ու
գաստիարակվել Պետթատրոնի ռեժիսուրայի կազմի մեջ մտնող-
ների մեծ մասը, Նրանք իրենց հետ մեր թատրոնը բերին այդ
հոսանքների տեսության և գործնականի, ինչպես նաև բոլոր

լյանի գալը, Պետթատրոնի նկարիչները պայմանական — ռեա-
լիստական ձևավորումներ ելին տալիս, վորոնք որդանապետ
չէյին մերվում ներկայացման սխտեմի հետ, չէյին լուսարանում
ներկայացման հիմնական իդեան: Յակուլյանն իր ձևավորման
հիմնաքարն եր դարձնում պիեսի սոցիալական լիբրետո, նրա
գաղափարական միջուկը, և կոնստրուկտիվ ձևերով տալիս թե
գաղափարի և թե միջավայրի զգացողութունը: Յակուլյանի
կոնստրուկտիվ ձևավորումն ել ավելի արտահայտչական եր
դարձնում դերասանի խաղը: Նա ձևավորեց Շիրվանգադիյի
նոր պիեսը «Մորգանի խնամին» և Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճա-
ռական» — ի բեմադրութունները (ռեժ. Բուրջալյանի բեմա-
դրութունները): Յակուլյանի տաղանդավոր աշակերտ ընկ. Մի-
քայել Արուստյանը մեր թատրոնում պահպանեց ու ավելի
զարգացրեց հանգուցյալ Յակուլյանի՝ բեմադրական արվեստի
նկատմամբ ունեցած պրինցիպները: Ընկ. Արուստյանը Պե-
տրեթիւի սկիզբը 22 բեմադրութուն ե ձևավորեւ: Ընկ. Արուս-
տյանը Պետական թատրոնի ամենաբեղմնավոր նկարիչն ե, վորն
այժմ շարունակում ե այնտեղ աշխատել (Արուստյանի առաջին
գործը 1927 թվին, Տրենեի «Լուրով Յարովայա» պիեսի բե-
մադրութւան ձևավորումն եր):

Ռեժիսուրան թատրոն ե գրավել նաե մի շարք յերիտասարդ
շնորհալի յերաժշտներին, վորոնք զարկ են տվել բեմական յե-
րաժշտական գործին: Յերևանի Պետթատրոնում յերաժշտական
ձևավորման և, թատրոնում աշխատող յերաժշտներին տված
խորհուրդներով գնահատելի ծառայութուններ ե մատուցել Ժողո-
վորդական արտիստ, նշանավոր կոմպոզիտոր, հանգուցյալ Ալեք-
սանդր Սպենդիարյանը:

Յեթե ուրվագծորեն պարզենք մեր թատրոնի ռեժիսոր —
բեմադրողների գեղարվեստական դրժնական աշխատանքը, պիտի
նկատենք, վոր այն յերեք տեական պահերով ստատիկ վիճակի
մեջ չի գտնվել: Թատրոնը միշտ ել անընդհատ շարժման մեջ ե
լիդել, իր մեջ ունենալով վերասլացող զարգացման մի գիծ:
Բեմադրութուններին մոտեցումների, ձևերի, մեթոդների լուրա-
կում եր տասնյակ բեմադրութունների մի խոշոր գումար, իրե-
նից ներկայացնում ե պրոցեսուալ շարժումների, առաջընթացու-
թյունների մի-մի ռզակ: Գրեթե լուրաքանչյուր բեմադրու-

թյան մեջ նոր տարր, նոր պրիոմ ու ձև ե մտել, մատերիալը
բեմականորեն ոգտագործելու նորանոր մոմենտներ առաջացել:
Նպատակադրյալ վորոշ եքսպերիմենտներ տեղի ունեցել: Այդ
պատճառով չի կարելի ռեժիսյորների տասը տարվա բեմադրա-
կան վողջ աշխատանքների զանազան շրջանները սպառիչ, ան-
խախտելի կերպով վերջնական ու խստագույնս սահմանված
կանոնիզացիայի լինթարկել: Որեկտիվ ու ճշգրիտ ուսումնասիրու-
թյան գործի և անսխալ յեղրակացութուններ հանելու համար
այդպիսի վերաթերմունքն յերեք ճիշտ լինել չի կարող: Անու-
ամենայնիվ, բեմադրական աշխատանքների ընդանուր ու բարդ
շղթայի մեջ վորակային վորոշ տիպական կողմեր ու առանձ-
նահատկութուններ կան, վորոնք թույլ են տալիս թատրոնի
գեղարվեստական — ստեղծագործական աշխատանքները կոպիս
կերպով բաժանել յեղկու եղանի:

Առաջին շրջանում թատրոնի գեղարվեստական աշխատանքի
կշիռն (բեմադրութունների) ծանրութունն ընկնում եր ես-
տեալիզմի, ֆորմալիզմի կողմը: Այդ շրջանում առանձին ուշա-
դրութուն եր նվիրվում ներկայացման ներքին և արտաքին
ձևավորման ֆորմալիստական խնդիրներին, վորի պատճառով
դրամատիկական յերկի իդեայի և ներկայացման մյուս տարրերի
միջև ներքուստ համաձայնեցում, միաձույլ գործակցութուն չե-
լին ստեղծվում, այսինքն՝ ռեժիսյորն իր բովանդակությամբ
անհրաժեշտ չափով չեր զուգադիպվում հեղինակին: Պիեսի բովան-
դակութունը, նրա ելութունն անհրաժեշտ կոնկրետությամբ
չեր իմաստավորվում: Բեմադրութւան իդեան, վորը ծնունդ պիտի
առնել յերկի «արդանդից», հպումներով միայն անցնում եր
նրա մակերեսից: Ավելի տեղ եյին տրվում դերասանի շարժ-
ման ու խոսքի ռիթմին, պլաստիկ շարժումներին, դերասանի
արտաքինին, լույսին, յերաժշտությանը, տարածական և դեկո-
րատիվ ձևավորմանը, տեկստի հետ այնքան ել սերտ առնչու-
թյուն չունեցող և ռեժիսյորի հղացած «կոր» գործողութունների
դրութունների մշակմանն ու ընդգծմանը, բեմական խաղի
ճալրահեղ պայմանականությանը:

Բեմադրութուններին մեջ մտան՝ տեղ-տեղ բալագանային և
ակորդատի, տեղ-տեղ բուֆոնադի տարրեր, յերբեմն՝ խիստ պաշ-
մանական միզանսյեններ, յերբեմն՝ դերասանի մեխանիկացիայի
լինթարկված կտրուկ ու ընդհատ շարժումները: Վորոշ գեպերում
բեմում յերևան յեկան դիմականման գրիմ ու պանտոմիմի հա-

կուսակցություններ և, կամ՝ գրոտեսկային շղարշ, վորոշ դեպքերում՝ գրա-
ցիոդ շարժումներ, հանդիսավորություն, մեկ-մեկ՝ ներկայացումը
տրիբունային — հոետորային զարձակում ցանկություն և կամ
նախադրական շարժումներ և այլն:

Այդ շրջանում ռեփուսիտան հիմնովներ խորտակեց բեմի հրա-
պարակի ավանդական յերեք պատը. (խոբքի լայնածավալ ու
միակերպ դեկորները, պավիլիոն, սենյակի պատեր, առաստաղ):
Այդ սղմող շրջանակը տեղի ավեց բեմախաղի տարածություն
լայնացմանը: Բեմադրողները սկսեցին գործադրել շիրմաներ,
մահուղե վարագույրներ, հարթ բարձրությունների վրա կայուն-
ներ, մանրաձև ու պայմանական դեկորատիվ եսկիզներ: Բեմ
խուժեցին աչքեր խտտացնող վառվող գույներ, վորոշ լույ-
սերի խուրձերի հետ միասին խաղահրապարակը հորձանքով ելին
լցնում:

Այս չեքուկներ, ի հարկե, հատուկ չէր բոլոր բեմադրություն-
ներին («Ավազակներ»-ին, «Հուլիսի կործանում»-ին, «Ռեվիզոր»-ին,
«Պավել առաջին»-ին և այլն) բայց լեթե այդ շրջանի բեմադրու-
թյուններն իրենց հավաքականության մեջ տեսնելու լինենք,
բնորոշ գծերը վերևում ասվածը կը լինեն:

Միջանկյալ պիտի ասել, վոր առաջին շրջանում Պետրատ-
րոնի գերասանները տեխնիկայի մեծ փորձ ձեռք բերին:

Յերկրորդ շրջանում՝ բեմադրությունների տարրերի միջև
սկսվում է համակարգություն, համաձայնեցում ստեղծվել, որի
խոսքով՝ ներկայացման թե ներքին և թե արտաքին ձևավորումը
սկսում է բղխել դրամատիկական չեքուկի իդեալից, նրա մոցիալական
կանխադրյունների մեջ եսքեսիվով վորոշ տարրեր յնել են, սակայն
բեմադրությունների լուրջհանուր գույնարի մեջ բնորոշ դերի
իդեալի և ներկայացման իդեալի որդանական միասնականացում
է: Յերկրորդ շրջանին հատուկ է այն, վոր ռեփուսիտները ձգտում
էր յերկին սոցիոլոգիական ձիշտ մեկնաբանություն ունի: Չհոտ՝
առաջին շրջանում կլասիկ դրականություն նկատմամբ անհրաժեշտ
չափով քննադատորեն վերամշակելու վերաբերմունք չի յնել
(բացառություններ, ի հարկե կան), իսկ յերկրորդ շրջանում
կլասիկները հանդիսականներին ներկայացվում են ինչպես քն-
նադատորեն վերամշակված, չափավորապես տեսնում յիրենում
գործող անձանց՝ իրենց դասակարգայինության հիմունքներով,
սոցիալական աստիճաններով: Ներկայացման զարգացման մեջ

ստեղծվող պատկերները, դերակատարների առանձին-առանձին
կերտված բեմական պատկերները, բեմադրության արտաքին
ձևավորումն ինքնանպատակ չեյին: Ամեն ինչ շաղկապված էր ու
հետապնդում էր մի նպատակ, այն է՝ տեկստի հիմքում դրված
գաղափարը նոր մեկնաբանությամբ հասցնել հանդիսականին՝
նրա ակտիվ վերաբերմունքը ստանալու համար: Առաջին շրջա-
նում իր տեսակի մեջ անթերի, միանգամայն հաջողված, ըստ
ամենայնի հետաքրքրական բեմադրություններին եյին, ընկ-
նական Քալանթարի՝ «Ջրասույզ զանգ»-ի, (Սոփոկլեսի) «Անտիգո-
նիս», (Շեքսպիրի) «Կամակոր կնոջ սանձահարումը», (Մոլիերի)
«Տարտյուֆի», (Փայկոյի) «Վարժապետ Բուբուսի» բեմադրու-
թյունները: Ընկ. Արեակ Բուրջալյանի՝ (Մոլիերի) «Յերևակայական
հիվանդի», (Լուսնաշարսկու) «Ազատագրված Դոն Կիխոտի»
(Լուկա — Դե — Վեգալի) «Պարտիզանի շունը», (Լուսնաշարսկու)
«Կարմիր դիմակի»-ի «Համլետ»-ի բեմադրություններն եյին:
Կրկնում ենք, Պետական թատրոնի բեմադրությունների շարքում
այս ներկայացումները զբաղել են բարձր ու պատվավոր տեղ,
դառնալով քաղաքի առաջին երջանի զարգացման ասիմանացույցեր:
Յերկրորդ շրջանի արժեքավոր բեմադրություններն են լեդել
(Տրենկի) «Լյուբով Յարովայա», ինքնուրույն դրամատուրգիայից
(Ընկ. Բաղդասարյանի) «Արյունոտ անապատը», ռեփուսիտ Բուր-
ջալյանի բեմադրած՝ (Շեքսպիրի) «Վենետիկի վաճառականը», ինք-
նուրույն դրամատուրգիայից (Շիրվանդադելի) «Մորգանի խնամին»,
ընկ. Ն. Ֆրիդի բեմադրած՝ «Մոնշա Չինաստանի», «Բեկում»-ի բեմա-
դրությունները, ռեփուսիտ ընկ. Արմեն Գուլյալյանի (առաջինն ընկ.
Ն. Ֆրիդի հետ միասին) «Խուլությունը», «Ռեյսերը զրնգում են»,
«Խնդան», «Յասումը» և ինքնուրույն դրամատուրգիայից (Վա-
ղարշյաի) «Ողակում»-ի բեմադրությունները:

Յերկրորդ շրջանում նոր մեկնաբանության նոր հանդիսականին
սիկներին ոգտագործելու և մասնաշաղկան նոր հանդիսականին
մատչելի դարձնելու առաջին (թեև հապճեպ) փորձը կատարել է
ընկ. Լեվոն Քալանթարի իր «Բաղդասար աղբար»-ի բեմադրու-
թյունը: Ըստ ամենայնի խորը շնորհալիությունը ընկ. Արմեն Գուլյալյանը
բեմադրել է (Մուսկովսկայի) «Խաթաբալան», վորոշ արատներով
նաև «Պապին»: Լավագույն ձևով է ոգտագործվել ուս կլասիկի
(Ոստրովսկու) «Յեկամտավոր պաշտոնը» ընկ. Ռուբեն Սիմոնյանի
(Ոստրովսկու) «Յեկամտավոր պաշտոնը» ընկ. Ռուբեն Սիմոնյանի
մեկնաբանությամբ ու բեմադրությամբ:

բողջ ուժերը հաշմելով՝ դրամատուրգի ու բեմադրողի իդեայի պատկերով կրողը դառնալու Ընդհակառակն՝ դերասանից պահանջվում է ուսումնասիրել՝ ըմբռնելու համար պիեսում նկարագրված իրականությունը, նրա բովանդակությունը, գլխավորումը ու յուրահատկությունը, որին հաջորդում է իրականության որոնումը, ինչպես նաև պիեսի լեզու, խոսք, լեզվի, վերաբերումը իր դերի պատկերը գեղարվեստականորեն ամրագրելու և բեմական պատկեր դարձնելու վերաբերումը նրա տիպիկական կողմերն ու ներքին առանձնահատկությունները։ Միաժամանակ նա պետք է ձգտի իր բեմական պատկերը պայծառ ու խտացած դարձնելու, նա պետք է բոլոր միջոցները դորժադրի, վերաբերումը ազդի հանդիսականին, ինչպես ասում են՝ «աշխարհը փոխելու համար»։ Նա պետք է խուսափի սխեմատիզմից, խաղացած դերերի միանմանությունից, նա պիտի աշխատի, վոր իր ստեղծած պատկերը (որոշվելով ինքնանպատակ չդառնա կամ չհրապուրվի դերի արտոնակտ նպատակային գրգռվածությունով) Ահա թե ինչպիսի է ընդհանուր, և՛ սպեցիֆիկ ինդիվիդուալ է զբաղվում դերասանի առաջ և թե նրանք ինչքան խոշոր ու մանր պրպտումներ պիտի կատարեն, վորպեսզի բոլորը, հավաքաբար կարողանան ներկայացման «սիմֆոնիան» պատրաստել։

Յեթե մենք այս առումով մերձենանք Ֆերիվանի Պետթատորնի դերասաններին, կտեսնենք, վոր նրանք անվիճելի նվաճումներ են կատարել։

Փորձեցեք համեմատական զուգահեռանցիկացնել Պետթատորնի դերասանի չեզ անցյալ հայ թատրոնի դերասանի միջև. տարբերությունը հսկայականությունն անմիջապես չերևան կգա։

Այն ժամանակները դերասանի արվեստի տեխնիկական մատերիալը սահմանափակ և անմշակված էր։ Ուղի ձևերն ու միջոցները միապաղաղ և միոթինակ, վոր գլխավորն է՝ տնասունը։ Դերասանը հաճախ իր խաղով չէր բացում դերի պատկերը, Դերասանը շատ դեպքերում խաղում էր իրեն, նա չէր կարողանում հմտորեն զեկավարել իր մարմինը, ձայնը, միմիկան։ Մարմնի և խոսքի շարժման ուժով — ներքին շարժումը, ինչպես նաև մարմնի և խոսքի խաղակտերը բացակայում էր։ Դերակատարման մեջ վորոշակի ներդաշնակություն չէր լինում։ Նրանց արվեստի մեջ գլխավորական ստեղծագործական տարրերը գերակշռող տեղ չէին զբաղում։ Ուղի գրեթե անմիջապես մասին խոսք լինել չէր կա-

թակ նրա հասարակական դեմքը կարելի չէ բնորոշել այն

գեղիցով, վորը գոյություն ուներ մինչհեղափոխական Ռուսաստանի դերասանությունը մեջ, այն է՝ «բեմն» իմ կյանքն է, նրանից դուրս կյանք չունեմ»։ Ահա թույլիկ շտրիկով աչք, ինչ կազմում էր մինչհեղափոխության շրջանի հայ դերասանի և նրա արվեստի բնութագրիչը։

Մեր խոսքը, իհարկե, վոր մի դեպքում չի վերաբերում հայ թատրոնի խոշորագույն ու մեծատաղանդ ուժերին, վորոնց արվեստի դրական ու բարձրարժեք կողմերը հատուկ ուսումնասիրության նյութ պիտի դառնան Ֆերիվանի առաջին Պետական և մյուս թատրոնների դերասաններին համար։ Նրանք ուղիմուծյամբ չեզ ջանասիրությամբ ծանոթանալով այդ հսկաների արվեստին, շատ ու շատ ուսանելի բան կգտնեն նրանց ստեղծագործական մեթոդում։ Նրանք մեջ։ Չպիտի չեղբեք մոռանալ, վոր նրանք վոչ միայն հայ թատրոնի սյուներն էին, այլ ամենայն համարձակությամբ կաթերել չեն նրանց անունները դասել վորջ համաշխարհային թատրոնի հոշակավոր դերասաններին անուններին կողքին։ Մեր խոսքը չի վերաբերում նաև միայն հայկական միջավայրում հայտնի դարձած տաղանդավոր դերասաններին, վորոնք հայ թատրոնի կյանքում նշանակելի դեր են կատարել, և վորոնց թիվը մեծ չէ։ Մեր խոսքը վերաբերում է վաստակ եպիգոններին, վորոնք տարաբախտաբար, հայ դերասանությունն մեծամասնություն են կազմում։

Վորոնք են Ֆերիվանի առաջին Պետթատրոնի դերասանությունը արվեստի բնորոշ կողմերը։

Պետթատրոնի դերասանը ձեռք է բերել դերասանական արվեստի բարձրարժեք կուլտուրա։ Նրա արվեստի տեխնիկական մատերիալի վորպես ըստ ամենայնի աճել է։ Ուղի ձևերն ու միջոցները հարստացել են ու դարձել բազմակողմանի։ Նա հրմաթյանը կարողանում է զեկավարել իր «ապարատը» — մարմինը, տուծյամբ կարողանում է խաղի ընթացքում խնայողաբար ծախսել իր նա կարողանում է խաղի ընթացքում սիրում է ու տալեցստեղծագործական եներգիան։ Նա արվեստի հիմքը՝ ուժմն տարի մշակում նրա կուլտուրան։ Նրա արվեստի ուժմն շնորհ է, այդ պատճառով նրա թե խոսքը և թե շարժումը ուժմն հիվ ներդաշնակված են։ Նա կարողանում է մարմնի և խոսքի խաղակտեր ստեղծել։ Նրա խաղի ներքին ու արտաքին գծանկարը (խոսունով) ամրողջացրած են։ Նա ընդունակ է սցենարային իմաստալից բեմական գունեղ պատկերներ կերտել, նա վարժվել է գլխավորեն ձևակերպել իր հմոցիաները։ Նրա խաղն

անդուստրիական չունի, նա կարողանում է տալ իր բեմական
պատկերի անմիջական լեռնութեանն ու թուլանում, ստեղծել հանդի-
սական մեջ համապատասխան իլլուզիա և մինչև ներկայացման
վերջը պահպանել, Նրա պատկերներն իրենց սոցիալական հիմ-
քերով որգանապես միասնացվում են ներկայացումների պատ-
կերներին սիստեմներին հետ, Նրանց մեջ կան այնպիսիները, վորոնք
իրենց դերերի կատարումով լավագույն «կոնցերտանտներ» են,
բայց նրանք վիրտուոզություն են հասնում այն ժամանակ լերբ
«որկեստրի»-անսամբլի մեջ են: Պետքատրոնի դերասանական
անսամբլի մեջ կա իսկական լիոելիտիվականացում: Նրանք ու-
ժեղ են հավաքականորեն: Դերասանը դարձանալի կերպով զգում
ու լսում է իր պարտնյորին, փոխադարձաբար ոժանդակում ու
լրացնում են: Նրանց խաղը՝ թե առանձին-առանձին վերցրած և
թե, մասնավոր ընդհանուրի մեջ՝ սաստիկ դինամիկ է: Նա բեմից
ներքին կապ է հաստատել թատերասրահում նստած հանդիսականի
հետ և փոխադարձաբար ազդում են միմյանց վրա: Խաղի հան-
դեպ ցույց տված հանդիսականի վերաբերմունքի մշակման մեջ
դերասանն ակտիվ է: Դերասանը հասկանում է արդիական դրա-
մատորգին, զգում, տեսնում ու ճանաչում է նրա պերսոնաժներ-
ըին, ինչպես նաև զգում, ճանաչում ու հասկանում է թատերա-
սրահի աշխատավոր հանդիսականին: Նա լերբեք բեմի խալտու-
րան չի ներում: Նա կարողանում է կատարել ուսու դերասանի
արվեստի հիմնադիր ու նախահայր Մ. Ս. Շչիպակինի խորհուր-
դը՝ «բեմ մտնելով, նրա սեմին թող զո բոլոր անձնական հոգ
սերը, մոռացիր ինչ ելիր դու և հիշիր միայն, թե դու հիմա
ինչ ես»: Այս խորհուրդը Պետքատրոնի դերասանն էր բե-
մական գործնականին մեջ լիովին արդարացնում է:

Սակայն Պետլատորնի գերասանը նեղ պրոֆեսիոնալիստ չեւ Նա բեւից դուրս շարունակում ե հասարակական գործիչ լինելը Նրան խորթ ե Քրեմն իմ կյանքն ես ապրիտիկ դեիզը։ Նրան հուզում, ապրեցնում են յ'րկի հասարակական-քաղաքական, որվա ե ընդհանուր հրատանդ խնդիրները։ Իր հասարակական-քաղաքական տրամադրություններով ու համոզումներով նա առաջավոր պրոլետարիատի հետ ե։ Մեր յերկրի սոցիալիզմի կառուցման գործին նա ակտիվորին մասնակցում ե վոչ միայն բեւում իդեոլոգիական-գեղարվեստական արժեքներ արտադրելով, այլ ե նրանից դուրս։ Նրանցից շատերն աշխատում են զանազան հասարակական կազմակերպություններում։

Ահա խորհրդավիճակներս, ամեն ինչ, Պետքատրոնի
դերասանի տիպի ընդհանուր գծերը՝

Այդ դերասաններն ճշող մասը, իբրև արվեստագետների ծախս
ու աճել են խորհրդային թատրոնի կյանքում։ Նրանց աճը՝ մատե-
մատիկական ճշտությամբ ցույց է տալիս թատրոնի զարգացման
աչժամյան աստիճանը։ Պետթատրոնի գեղարվեստական աշխատանք
ները չեն կարելի վերակաշարել առանց այդ խորհրդային դերասաննե-
րի ներօրինակող կազմի։ Նրանք որդանապես մերվել են թատրոնի
կենդանի մարմնի մեջ, խորհրդային թատրոնում ծնունդ առած
և ստեղծագործական հասակ առած յերօրասարգներից քչերը չեն,
վորոնք իրենց տաղանդի ուժով, բովանդակությամբ, իրենց
ստեղծագործական բարձր ունակութուններով ու վարպետու-
թյամբ իրավամբ կարող են գրավել ներկայումս հայ դերասա-
նության առաջավոր դիրքերը, վորոշ դեպքերում՝ նույնիսկ հավե-
սարվել միութենական նշանակություն ունեցող եռու և ուրիշ
ազգի թատրոնների լավագույն դերասանների շարքին։ Մեր
ազգի թատրոնների լավագույն դերասանների շարքին 1930 թվի Մոսկ-
աածին փալուս ապացուցը կարող է ծառայել համամիութե-
վայում կայացած ազգութունների արվեստների համամիութե-
նական ոլլիմպիադայի (ուր մասնակցելու չեր հրավիրվել նաև
Ցերեխանի առաջին Պետական թատրոնը) կազմակերպական
կոմիտեի կողմից տրված պաշտոնական գնահատականը, վորտեղ
հետևյալն է ասված. (բերում ենք քաղվածաբար). «Հայաստանի
Պետական թատրոնը հսկայական կուլտուրական - քաղաքական
նշանակություն ունեցող փաստ պիտի համարել վոչ միայն
Խորհրդային Միութան համար, այլ և արտասահմանյան չերկր-
ների համար», այնուհետև — «թատրոնը ցույց է տալիս կուլիկ-
տիվի դերասանական կուլտուրաի բարձր մակարդակ, թատե-
րական արտահայտչական միջոցների ազատ տիրապետություն,
բական արտահայտչական միջոցների ազատ տիրապետություն,
լսողի հստակ նկար և շարժման ուրիշ, ժեստի դուստ ուժ և
խոսքի կուլտուրայի բարձր զարգացում»։ Գնահատականը վեր-
ջանում է հետևյալով. «Ժյուրին հաստատում է, վոր Հայաստանի
Պետական թատրոնի այն ճիշտ գեղարվեստական-քաղաքական
դեկավարությունը, վորը նրա աշխատանքներից է չերևում, իբ-
ստեղծագործական անհատականության արտահայտման ճիշտ
ուղիի վրա չեն կանգնած և ունի բոլոր տվյալները գրավելու
խորհրդային առաջավոր թատրոնների շարքի ակնեքե տեղերից
մեկը»:

... և ...

Անճեկ եւն վոչ միայն թաալուոն յնրաւոր

ներ տալիս ու տեղի ունեցած ներկայացումների մասին քննադատութիւնները լսում, վորը դրական ազդեցութիւն ր ունենում հետագա բեմադրութիւնների վորակի վրա:

Կազմակերպված հանդիսականներն իրենց ընդհանուր ժողովներում և թատրոնի բեմադրութիւններին նվիրված հրապարակային դիսպուտներում, բոլոր մյուս՝ չափազանց շահեկան, ուսանելի և հետաքրքրական հարցերի հետ միասին՝ թատրոնին մի խնդիր էլին ուղղում, թե՛

— Յերևանի առաջին Պետթատրոնի համար չէ՞րը և հատուկ շնք կառուցվիլու:

Նրանք տեսնում են, վոր չերիտասարդ թատրոնն ակնբախ բարձունքների չե հասել, նրանք տեսնում են, վոր՝ շնորհիվ նրա և յերկրրը ցանցվող մյուս թատրոնների՝ սոցիալիստական թատերական խոշոր կուլտուրայի ճանապարհն և հարթվում: Նրանք տեսնում են, վոր Պետական թատրոնի գեղարվեստական արտադրանքի վորակը գնալով մեծաշունչ և զառնում, նրանք տեսնում են, վոր թատրոնն ընդունակ և զառնալու անդասակարգ սոցիալիստական հասարակութայն կառուցման վիթխարազույն խնդիրների իրացմանն ոժանդակող գեղարվեստական ֆակտորներից մեկը: Յեւ, վերջապես, նրանք տեսնում են, վոր թատրոնի՝ արդեն արրունքի հասած գեղարվեստական պերսոնալի գուխը դիպչում և Պետթատրոնի ներկայիս «տուփ» — ի (փոքրիկ սրահի) առաստաղին: Շուրթի վերեն արդեն սեւցած և ստեղծագործական պարթև հասակով կուլիկտիվն ալ ևս չի կարողանում իր նախկին շնեղ զգեստները՝ հագնել ու կոճկել: Գեղարվեստական ստեղծագործական աշխատանքի «զգեստ»ը նրա ուժի թափից ուղղում և պատուիլ, վորովհետև ալիս չեն կարող բավարարվել սրահի ու բեմի տարածութայն անձուկ սահմաններով: Ահա ալդ պատճառով՝ նրանք խնդիր են հարուցում՝ առաջավոր տեխնիկայի խոսքի համաձայն կառուցելու թատրոնի լայնանիստ շենք: Սլդ առթիվ՝

— Խոսքը արվում և Յերևանի քաղաքային Խորհրդի ներկայացուցչին:



ՀՀ Ազգային գրադարան



7103

№ 1 0. 50 4.



С. МЕЛИКСЕТАН
Эриванский государственный театр
Гиз ССР Армения, Эривань