

ԹԻՖԼԻՍԻ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԸ 1920-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ Վ. Ս.

Թիֆլիսը երկար տարիներ եղել է հայ մշակույթի կենտրոն և որոշ առումով նույնիսկ ավելի հայկական, քան վրացական: Սակայն կարճ ժամանակամիջոցում, կորցնելով իր մշակութային կարևորությունը, այն դարձավ գավառական մշակույթի օջախ: Այստեղ կարող էր լինել թատրոն, ներկայացում, բեմադրիչ և նույնիսկ շնորհալի դերասան, բայց գնալով թուլանում էր հասարակական հողը, պակասում կենսական լիցքը: Կազմելով քաղաքի բնակչության մեծ մասը՝ հայերը չէին համարում Թիֆլիսն իրենց հայրենիքը: 1918 թ. մայիսի 28-ին ստեղծվեց Հայաստանի Հանրապետությունը: 1920 թ. նոյեմբերի 29-ին Հայաստանում հաստատվեց խորհրդային իշխանություն, և փոքրիկ մի պետություն դարձավ գերտերության մաս: Թիֆլիսի «Պետհայդրաման» բացվել էր ավելի շուտ, բայց Երևանի առաջին պետական թատրոնը հիմնադրման օրվանից դարձել էր հայկական գլխավոր թատրոնական կազմակերպությունը՝ ազգային հանրապետության մայրաքաղաքում պետական թատրոն: Իրավիճակն այսպես էր ընկալում հայ դերասանների մեծամասնությունը: Պոլսից եկել էին Վահրամ Փափազյանը, Հրաչյա Ներսիսյանը, Մկրտիչ Ջանանը, Գրիգոր Ավետյանը, Բաթումից նրանց միացել էր Համբարձում Խաչանյանը: Լևոն Քալանթարը Թիֆլիսից հրավիրել էր Արուս Ոսկանյանին, Բերոյան ամուսիններին, Իսահակ Ալիխանյանին, 1926 թ. Երևան էր ժամանել Օլգա Գուլազյանը: Թիֆլիսում ստեղծված «Որոնումների թատրոնի» խմբի այն մասը, որը 1921 թ. չմնաց Երևանում, մեկնեց Մոսկվա՝ կատարելագործվելու: Այս ամենը դարձավ Երևանի պետթատրոնի հետագա հաջողությունների գրավականը: Մինևույն ժամանակ ստեղծագործական ուժերի այս կենտրոնացումը դարձավ մյուս թատերական կենտրոնների գեղարվեստական մակարդակի անկման պատճառ: Ի՞նչ կարող էր տալ Թիֆլիսի հայ թատրոնը վրացական մշակույթին և ի՞նչ էր տալիս հայ մշակույթին: Թատրոնը չէր կարող լիարժեք գործել, քանի որ դուրս էր հայրենիքից, լեզվական և մշակութային միջավայրից: Նոր սկզբունքներ այստեղ չէին կարող ծնունդ առնել, քանի որ այն վրացական մշակույթի կենտրոնում էր և վրացական չէր:

1921 թ. մարտի 10-ին նախկին Արտիստական թատրոնի շենքում բացվեց հայկական պետական թատրոնը՝ «Պետհայդրաման», իսկ մեկ տարի անց թատրոնը կանգնած էր փակման վտանգի առջև: «Ներկա սեզոնում շատ անմխիթար կացություն էր տիրում հայ ակադեմիկ խմբի մեջ, որ շատ էր աղքատ ուժերի տեսակետից»¹, - գրել էր 1922 թ. Թատերախոս ծածկանունով քննադատը: «Այստեղ Պետական հայ թատրոնում իզուր որոնում էի արվեստի նույն բարգավաճ մթնոլորտը և իմ յուրաքանչյուր այցին ցավով նկատում,- կարդում ենք Փափազյանի հուշերում,- որ վերելքը Մունդուկյանի անվան թատրոնում մի ցավալի վայրէջք էր

¹ Կարմիր աստղ, 11.IV.1922, N 79:

Թիֆլիսի Պետական թատրոնում»²: Այս վայրէջքի մասին վկայում է նաև մամուլը: 1922 թ. «Կարմիր աստղ» թերթի 15-րդ և 17-րդ համարներում Օթելլոյի դերակատար բանվոր Թորոսյանի մասին կարդում ենք՝ «չունի անգամ միջնակարգ կրթություն»: Նույն ամսի 25-ի համարում թատերախոսը, գովեստի արժանացնելով դերակատարին (Հարությունյան), նկատողություն էր արել «ր» հնչյունի փոխարեն «ռ» արտասանելու համար: Պրոֆեսիոնալիզմի մասին խոսելն ավելորդ էր:

Անդրադառնալով անցյալի ավանդույթներին՝ հատկանշական է, որ Թիֆլիսի թատրոնը ձևավորվել էր ռուսական մշակույթի ազդեցության ոլորտում: Սա էր պատճառը, որ հանդիսատեսի համակրանքը, սկսած XIX դ. 60-ական թթ., կենցաղային ռեալիզմի կողմն էր³: 1900-1910-ական թթ. ռուս թատրոնում արմատավորվում էր նաև բեմական սիմվոլիզմը: Վ. Մեյերխոլդն իր առաջին սիմվոլիստական բեմադրությունները հանդիսատեսին էր ներկայացրել հենց Թիֆլիսում «Նովայա դրամա» թատրոնում, 1904-1905 թթ. թատերաշրջանում և մի քանի ամիս՝ 1906 թ.: 1918 թվականից գերպայմանական բեմադրությունները տարածվում են Ռուսաստանում և նրա մշակութային ազդեցության ոլորտում: Մինչև 1930-ականների սկիզբը կոնսերվատիվիզմն ու պլակատային ռճը գտնվում էին կիսապաշտոնական հովանավորության ներքո: Թիֆլիսյան հանդիսատեսը մի կողմից շարունակում էր կողմնորոշվել նախկին կայսերական թատրոնների (Ալեքսանդրյան և Փոքր) ավանդական արվեստով, մյուս կողմից նայում էր մոսկովյան նոր թատերական որոնումներին և Մեյերխոլդի փորձարարություններին:

«Տվեք անսամբլի պիեսներ,- գրել է թատերախոս Դարբինյանը,- խուսափեցեք մոնոլոգներից. ճառերից ու վարդապետական քարոզներից. խաղ է պետք, խաղ և ոչ թե բառեր, որոնք շատ անշնորհք ու ցածր տոնով արտասանվում են ու հասարակությանը ջղայնացնում»⁴: «Կարմիր աստղ»-ում կարդում ենք. «Մեյերխոլդները <...> ձանձրալի են դարձել իրենց կառուցվածքով, որտեղ ավելի շուտ պատմություններ կան, քան թե խաղ: <...> դերակատարներն այդ երեկո ոչինչ չէին խնայել խաղ մտցնելու խաղ չպարունակող պիեսի մեջ: Առաջին տեղը տալիս ենք տ. Մայսուրյանին (Կրուչինինա), որն իր *այրուներով* կարողացավ տալ որդեկորույս մոր հոգեկան *տանջանքները*»⁵ (ընդգծումներն իմն են - Վ. Գ.): Հակադրելով «խաղը» պիեսի «պատմություններին» թատերախոսը հստակեցնում է թատրոնի արտահայտչալեզվի ըմբռնումը: Նման դատողության ենք հանդիպում «Ուրիել Ակոստա»-յի բեմադրությանը նվիրված թատերախոսականում. «Այդ օրը խաղում էին ամենքը, մինչև անգամ ստատիստները, ստատիստները, որոնց համար միշտ ասել ենք, թե նրանք անշարժ արձաններ են, փայտի կտորներ»⁶: Ա. Մկրտչյանը «Ռեվիզոր»-ին նվիրված հոդվածում նշում է. «...որոշ տեղեր դժվար էր որոշել, թե ինչն է ավելի շատ հուզում հանդիսատեսին՝ խաղը, թե կոմեդիայի

² Փափազյան Վ., Հետադարձ հայացք, գ. II, Ե., 1957, էջ 210:

³ Տե՛ս **Հովհաննիսյան Հ.**, Հայ թատրոնի պատմություն, XIX դար, Ե., 1996, էջ 105-240:

⁴ Կարմիր աստղ, 17.1.1922, N 13:

⁵ Նույն տեղում, 10.V.1922, N 101:

⁶ Մարտակոչ, 13.IV.1923, N 39:

հեղինակը»⁷: 1920-ականների թիֆլիսահայ մամուլի «խաղ» բառը «գործողություն» բառի հոմանիշն է, որը դրամատիկական ներկայացման հիմքն է:

1920-ական թթ. Թիֆլիսում գործող չորս հայ ռեժիսորներն էլ՝ Ստեփան Քափանակյանը, Արշակ Բուրջայանը, Արմեն Գուլակյանը և Վարդան Աճեմյանը, անմիջականորեն կապված էին Մոսկվայի հետ: Քափանակյանը դասավանդել էր Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիայում և մինչև 1925 թվականն ամեն տարի մի քանի ամիս անցկացրել այնտեղ: Բուրջայանը, թեպետ և Թիֆլիս էր ժամանել Դոնի Ռոստովից, 1908-1918 թթ. մոսկովյան թատերական միջավայրում էր և 1920 թ. Նույնիսկ ստացել էր Մեյերխոլդի հրավերը ՌՍՖՍՌ առաջին թատրոն: Ա. Գուլակյանը եկել էր Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիայից՝ ստանալով նաև Մեյերխոլդի ռեժիսորական դասերը: Նրա այս շրջանի գործունեության մասին մեր տեղեկությունները քիչ են, քանի որ Թիֆլիսում աշխատել էր իբրև ռեժիսորի ընթերակա և բոլոր բեմադրություններն իրականացրել Քափանակյանի հետ՝ վերջինիս գլխավորությամբ:

Տարօրինակ է այն, որ մամուլում սակավ են տեղեկություններն Ա. Բուրջայանի բեմադրությունների մասին: Եթե Գուլակյանը դեռ երիտասարդ էր և չէր հասցրել լուրջ հայտ ներկայացնել, ապա Բուրջայանի անձն արդեն հայտնի էր: Թիֆլիսյան մամուլն ուշադիր հետևում էր նրա գործունեությանը, սակայն թատերախոսականներում չենք հանդիպում բեմադրական մանրամասների նկարագրության: 1923 թ. «Ռեկվոր»-ի բեմադրությանը նվիրված հոդվածում կարդում ենք. «Ցավալի է, որ ակադեմիկ կոլեկտիվն այդքան լուրջ վերաբերմունք ու աշխատանք նվիրելով պիեսի հաջող բեմադրությանը՝ ոչ մի ուշադրություն չի դարձրել լեզվի վրա»⁸: Նման նկատողության պատճառը Բուրջայանի հայերեն չիմանալն էր: Հատկապես շատ էին թատրոնին նվիրված հոդվածները 1928 թ., երբ Բուրջայանը նշանակվեց «Հայ դրամայի» գլխավոր ռեժիսոր, սակայն թատերախոսականների բովանդակությունը չփոխվեց: Բուրջայանի բեմադրություններին նվիրված հոդվածներում ընդհանուր գնահատական է տրվում բեմական խոսքին. «Նրանք (դերասանները – Վ. Գ.) փծուն, կեղծ ու անբնական տոնով են արտասանում»⁹: Այստեղից թերևս կարող ենք պատկերացում կազմել ներկայացումների ընդհանուր ոճի մասին: 1920-ական թթ. թատրոնին վերաբերող հոդվածները հիմնականում ազդագրի դեր էին կատարում: Հետաքրքրություն առաջացրած որոշ ներկայացումների ոճը երբեմն ակնարկվում էր, բայց խաղային մանրամասները նկարագրվում էին շատ հազվադեպ: Բուրջայանի բեմադրած «Քաջ Նազարը» ունեցել էր հաջողություն, իսկ թատերախոսականներում նշվել էր միայն հեքիաթային ոճը¹⁰: Մի քանի ամիս անց՝ 1924 թ. նոյեմբերի 5-ին, Բուրջայանն իրականացրեց նույն երկի բեմադրությունը Երեվանում, որի մասին պահպանված տեղեկություններն ավելի առատ են:

⁷ Նույն տեղում, 26.X.1923, N 203:

⁸ Նույն տեղում, 16.III.1923, N 16:

⁹ Պրոլետար, 4.XI.1928, N 256:

¹⁰ Տե՛ս նույն տողում, 19.IV.1924, N 91, 3. XII.1924, N 277, Կոմունիստ, 5.V.1924, N 95:

Տեղեկությունների առումով առավել ամբողջական են Ս. Քափանակյանի բեմադրություններին նվիրված գրախոսականները: Դեռ 1920 թ. «Որոնումների թատրոնում» նա բեմադրում է Հեյերմանսի «Հույսի» կործանումը՝ տալով անսամբլային ներկայացման օրինակ: Ռեժիսորի նպատակն ակնհայտ էր՝ ստեղծել իրականության պատրանք ռեժիսորական հնարներով: «Միանգամայն հաջող էր ծովի փոթորկի տեսարանը, - գրել է Գ. Գևորգյանը: - Ձայնական ու լույսի էֆեկտները շատ ուժեղ կերպով պատկերացրին այն ահռելի վտանգը, որ սպառնում էր նավին ու նավաստիներին: Նույն խնամքոտ վերաբերմունքը նկատելի էր նաև չորրորդ գործողության մեջ, ուր... չէր մոռացվել նավապետի գրասենյակի բնական կահավորումն ու պատերին ամրացրած ծովերի պատկերները...»¹¹: Թե՛ ձայնային և լուսային, թե՛ ձևավորման հնարները գալիս էին 1898-1900 թթ. Գեղարվեստական թատրոնից, որի հանդիսատեսն էր եղել Քափանակյանն ուսանողական տարիներին:

Հակասական տպավորություն է թողնում Սարուջյանի հոդվածը «Ջրասույզ զանգ» բեմադրության մասին: Դժվար է որոշել հեղինակի վերաբերմունքը սիմվոլիստական դրամայի հանդեպ. «Հաուպտմանի հոչակավոր «Ջրասույզ զանգը» հեքիաթ դրաման իր սիմվոլիստական բովանդակությամբ անհասկանալի է թատերասեր հասարակության բացարձակ մեծամասնության համար: Հանդիսականը տեսնում է բեմի վրա մի կողմից ինչ-որ հեքիաթային էակներ՝ ջրամարդ, անտառի ֆավն, թզուկներ, էլֆային էակ, թփերի տատ, մյուս կողմից հանդես են գալիս իրական կյանքի մարդիկ՝ կին, մանուկներ, հոգևորական, ուսուցիչ, վարսավիր և այդ ամենքի հանդեպ պիեսի կենտրոնական դեմքը – զանգ ձուլող արվեստագետ վարպետը, որը դեգերում է և երագային, և իրական աշխարհում»¹²: Այս հատվածում հակադրելով հեքիաթային կերպարները և իրական մարդկանց՝ Սարուջյանը կարծես բացասաբար էր տրամադրված այս մոտեցմանը՝ դիտելով այն ինչ-որ էկլեկտիկ միացում, ժանրային անհամապատասխանություն: Գումարենք նաև այն, որ «սիմվոլիստական բովանդակությունն անհասկանալի է... մեծամասնության համար»: Խորհրդային արվեստը նախ և առաջ պետք է ծառայեր մեծամասնությանը, զանգվածներին: Նույն հոդվածում կարդում ենք. «Մշտապատ իմաստի անհասկանալիության հանգամանքն անշուշտ մեծապես խոչընդոտում է պիեսի հաջողությանը, որն այս պարագայում պայմանավորվում է գրեթե միայն գեղարվեստական բարձրարժեք տվյալներով, հեքիաթային և իրական աշխարհների *գեղեցիկ* համադրությամբ»¹³ (ընդգծումն իմն է – Վ. Գ.): Սա այն դեպքը չէ, երբ քննադատը, անբավարար համարելով բեմադրության մի կողմը, դրական է գնահատում մյուսը: Խոսքը նույն հեքիաթայինի և իրականի համադրության մասին է: Որոշ բացատրություն կարող ենք գտնել հաջորդ տողում. «...պիեսի գրավչությունը կազմում է նրա մեջ գերակշռող էստետիզմը, որը հարկավ չի կարող բավարարել նոր բովանդակություն փնտրող աշխատա-

¹¹ Նույն տեղում, 17.II.1926, N 38:

¹² Նույն տեղում, 8.XII.1923, N 239:

¹³ Նույն տեղում:

վոր մասաներին»¹⁴: Իհարկե, հողվածի հեղինակը բացահայտորեն չէր հակադրել սեփական նախասիրություններն «աշխատավոր մասաների» սպասումներին, բայց նա առանձնապես չէր թաքցրել նաև իր համակրանքը «պիետուն գերակշռող էստետիզմի» նկատմամբ: Եթե դա վերագրում ենք բեմադրողին ու բեմադրությանը, ապա իրականի և հեքիաթայինի համադրումն առկա է գրական հիմքում իսկ:

1923 թ. Քափանակյանը բեմադրում է «Նամուսը»: Հետաքրքիր վճիռ է նա գտնում հարսանիքի տեսարանում. «տեսարանը... գործողության կեսին փոխադրվեց սենյակից դուրս. հանդիսականի ուշադրությունը երկուսվեց, նա ստիպված էր մի կողմից դիտել ու լսել Ռոստոմի ու մոր խոսակցությունը սենյակում և մյուս կողմից լուսամուտներից երևացող հարսանիքը - նվագը, ծափն ու պարը»¹⁵: Քննադատի դիտողությունը հիմնավոր չէ: Հանդիսատեսի ուշադրությունն ինչու է պետք է երկատվեր, եթե բեմադրողն ստեղծել էր գործողության երկու պլան: Ընդհակառակը, ռեժիսորն ավելի է ընդգծել տեսարանը՝ առանձնացնելով կարևոր խոսակցությունը խնջույքի աղմուկից: Նա թողել է հարսանիքից միայն լուսամուտից երևացող պատկերը: Այդ մանրամասներով ընդամենը ակնարկվել է հարսանիքը:

Իբրև համերգային համար էր Քափանակյանը բեմադրել Հովհաննես Թումանյանի «Մի կաթիլ մեղրը»: Բեմի վրա են եղել բոլոր դերակատարները՝ անշարժ կանգնած, առանց գրիմի ու հանդերձի: Սկսել է «հեղինակը», ապա տարբեր անկյուններից հետզհետե միացել են բոլորը՝ անհատապես կամ խմբովին: Ստացվել է շատ դինամիկ խաղ՝ միայն ձայների շնորհիվ: Թվում էր, թե զորք է քայլում, ամբոխը գրոհում, դուփում է գետինը, տապալվում ու ելնում ոտքի, մարդիկ օրհասական ցնցումների մեջ են, ապա մեռնում են, խաղաղվում: Մա իր տեսակի մեջ եզակի երևույթ էր հայ թատրոնում և պսակվեց մեծ հաջողությամբ¹⁶:

«Կոնստրուկտիվիզմ» բառն ու հասկացությունը 1924 թ. դեռ նոր էր թատերական միջավայրում (1922 թ. Մեյերխոլդն առաջին անգամ կոնստրուկտիվիստական մեթոդով բեմադրել էր Կրոմեյինկի «Մեծահոգի եղջյուրակիրը»): Քափանակյանը համարձակ քայլ էր իրականացրել՝ բեմադրական այս սկզբունքը բերելով Թիֆլիսի թատրոն: Ուշագրավ է, որ Քափանակյանը դիմել էր կոնստրուկտիվիզմի հնարներին դասական երկի՝ Շիլլերի «Վիլհելմ Թելլի» բեմադրության մեջ: «Երկրորդ ուշագրավ կողմը այդ օրվա ներկայացման, պիեսի բեմադրությունն էր, որ մի փորձ էր՝ համադրել կոնստրուկտիվիզմը ռեալիզմի հետ,- գրել է Սարուջյանը: - Բեմի ավանսցենայում և մեջտեղը կառուցված էին հորիզոնական և թեք ուղղությամբ պլոշադկաներ, դրանց վերևը՝ աստիճաններ դեպի բեմի խորքերը, իսկ պերսպեկտիվան՝ լեռներ ու ձորեր պատկերող դեկորներ: Անշուշտ, այդ կառուցվածքն այդքան էլ բարդ չէր, բայց և այնպես մեծ դժվարություն էր ներկայացնում մեր դերասանների համար, որոնք բեմի վրա չկարողացան հարկավոր չափով տեխնիկա ցուցադրել: Այդ պատ-

¹⁴ Նույն տեղում:

¹⁵ Նույն տեղում, 17.XI.1923, N 221:

¹⁶ Տե՛ս Պահարե, Ստեփան Քափանակյան, Ե., 1962, էջ 44-45:

ճառով էլ կոնստրուկտիվիզմի հիմնական նպատակը չարդարացավ, որովհետև նրա էությունը՝ բիո-մեխանիկան է, վարժ, ճկուն ու գեղեցիկ շարժումներ»¹⁷: Կոնստրուկտիվիստական մեթոդն այստեղ չի պահպանվել ոչ միայն դերակատարումների թերությունների պատճառով: Ակրն-հայտ է, որ վերոհիշյալ «լեռներ ու ձորեր պատկերող դեկորները» ընդամենը գեղանկարչական հետնավարագույր էին: Ձևավորման այս սկզբունքը բավական հին է և չի կապվում նախաբեմում և առաջին պլանում կառուցված հարթակների և ծավալների հետ, որոնք ռուսական կոնստրուկտիվիզմի անմիջական արձագանքն էին: Քափանակյանը Մոսկվայից էր բերել այս բեմադրական սկզբունքը, բայց կատարման միջոցները խմբին չէր ներկայացրել: Բիոմեխանիկան դերասան դաստիարակելու մի համակարգ էր, ինչպես նաև դերի կերպավորման ուղի: Նույնիսկ եթե Քափանակյանը նպատակ ունենար ծանոթացնել թիֆլիսահայ դերասաններին այդ համակարգին, ապա հարկավոր կլինեին երկարատև պարապմունքներ, վարժություններ, իսկ «Հայ դրաման» զբաղեցնում էր Արտիստական թատրոնի շենքը ռուսական և վրացական խմբերի հետ՝ ընդամենը շաբաթական մեկ օր: Ժամանակը չէր բավարարում նույնիսկ ընթացիկ բեմադրական աշխատանքների համար:

Նոր բեմադրական եղանակներն այս ներկայացման մեջ միակ հետաքրքիր երևույթը չէին: «Առաջին ուշագրավ կողմը», որ նշել էր Սարուջյանն իր հոդվածում, Քափանակյանի տեքստային կրճատումներն էին, որի միջոցով բեմադրիչը թուլացրել էր պիեսի «մոնարխիստական մոտիվները», ուժեղացրել հեղափոխություն ակնարկող տեսարանները: «Ընդ հանուր տպավորությունն այն էր, որ ավելի էր լայնացել դասակարգային խորխորատը կուսակալ Հեյլերի, կայսեր և հարստահարվող գյուղացիության ու բանվորության միջև <...>»¹⁸: Քափանակյանն այստեղ ցուցաբերել էր նաև դասակարգային մոտեցում, ինչպես պահանջում էր ժամանակի պաշտոնական գաղափարախոսությունը: Սարուջյանը հստակորեն կողմնորոշվել էր և գնահատել այդ որպես ուշագրավ *գաղափարական* մոտեցում՝ առանձնացնելով բեմադրության գեղարվեստական ուղղվածությունը՝ ռեալիզմ, կոնստրուկտիվիզմ և այլն:

Հայտարարության բնույթ է ունեցել Բրիտյի «Աստվածների կործանումը» պիեսի՝ Քափանակյանի բեմադրությունը: «Իր բովանդակությամբ դա մի հակակրոնական ազիտկա է, որը սակայն զուրկ չէ և գեղարվեստական որոշ տվյալներից»¹⁹, - գրել է Սարուջյանը: Վերոհիշյալ կոնստրուկտիվիստական և հետսիմվոլիստական եղանակների կիրառումը Քափանակյանի համար ունեցել է պատահական բնույթ՝ որպես ժամանակին բնորոշ հետաքրքրություն:

Ռեժիսորական գործունեության առաջին շրջանում սուր կերպաձևերի է հակվել նաև Վարդան Աճեմյանը: Նա Թիֆլիս էր եկել Մոսկվայից ուսումն ավարտելուց անմիջապես հետո: Աճեմյանը կրթվել էր Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիայում և Պրոլետկուլտի ռեժիսորա-

¹⁷ Մարտակոչ, 9.III.1924, N 59:

¹⁸ Նույն տեղում:

¹⁹ Նույն տեղում, 1.XI.1924, N 252:

կան կուրսերում: Նրա բուն տպավորության աղբյուրը մոսկովյան դպրոցներն էին՝ Մտանիսլավսկու, Վախթանգովի և հատկապես Մեյերխոլդի ներկայացումները: Ընդգծված պայմանականության էր մղվել Աճեմյանը նաև Թիֆլիսից հետո, Լենինականի թատրոնում: Թիֆլիսյան շրջանից ուշագրավ է մի ուսանողական ներկայացում՝ «Հայարտան» դրամատիկական ստուդիայում բեմադրված Դերենիկ Դեմիրճյանի «Հաղթական սիրո երգը» (1927 թ.): Ներկայացում-հաշվետվությունն անսպասելի հաջողություն էր ունեցել, մի քանի անգամ կրկնվել, արձագանք ստացել մամուլում. «Վ. Աճեմյանը կարողացել է տալ բեմական հաջող ձևավորում, կիրառելով մեյերխոլդյան թատրոնի մի շարք մեթոդները, ինչպես բիոմեխանիկա և «իրերի խաղը», որոնք բեմադրությանը տալիս էին աշխույժ և դինամիկ տեմպ»²⁰: Եթե վստահությամբ մոտենանք թատերախոսի օգտագործած տերմիններին, պետք է արձանագրենք ևս մեկ գերպայմանական բեմադրություն Թիֆլիսում: Հաջողության գրավականն այն էր, որ Աճեմյանն առաջնությունը տվել էր դերասանական արվեստին և ստեղծել հետաքրքիր խաղային միջավայր: «Բոլոր դերակատարներին, զգեստավորված ու դիմակներով, հանում էր ի տես ամենքի նախքան ներկայացման սկսվելը: Նրանցից մեկը հսկիչ էր՝ տոմսերն էր ստուգում, մյուսը հետևում էր կարգ ու կանոնին, երրորդը կոնֆերանսիեի դերն էր ստանձնել և այլն: Հանդիսականի հետ սկսած շփումը ընդհատելով, նրանք հանկարծ մտնում էին դերի մեջ, անցնում խաղին»²¹: Աճեմյանը հստակեցրել է խաղի սահմանները և ի ցույց դրել հանդիսատեսին: Դերասանը ներշնչանքի չէր սպասում կուլիսներում, ժամերով չէր կենտրոնանում գրիմանոցում, հայելու առջև. այս փոխակերպումը տեղի էր ունենում հանդիսատեսի աչքի առջև, որպես խաղ՝ պայմանականության և իրականության սահմանագծում: «Արքայադուստր Տուրանդոտի» մեջ Վախթանգովի գտած այս հնարը փոխառել են շատերը: Աճեմյանի հնարքն իր սկզբունքով համահունչ էր «Տուրանդոտի» զգեստափոխության տեսարանին, բայց տարբեր էր կերպավորմամբ:

«Միրո հաղթական երգը» պիեսի թեմատիկան հեղափոխական է և, ինչպես ընդունված էր 20-ական թթ., Աճեմյանի բեմադրության մեջ առկա էին շեշտադրված ռեժիսորական, կոնստրուկտիվիստական վճիռներ: «Պիեսի մեջ մտցված էին որոշ փոփոխություններ, որոնց նպատակն է եղել շեշտել իդեոլոգիական կողմը և բավարարել բեմական արվեստի մի շարք պահանջներին. գործողությունը կատարվում է նավի տախտակամածի վրա, ուր մի պարզ և շարժական «կոնստրուկտիվ» կառուցվածքով բեմադրողին հաջողվել էր ներկայացնել զանազան կացություններ և օրիգինալ բեմադրություն (միզանսցեններ - Վ. Գ.)»²²: Տախտակամածը և կոնստրուկցիան նախ անշարժ պատկերի, «նկարի» հիմնական բաղկացուցիչ մասն էին՝ որպես ներկայացման գեղարվեստական ատրիբուտ: Որպես ձևավորման սկզբունք՝ այս հնարն արդարացվել է իր ժամանակին: Նույնիսկ բեմում դերասանների բացակայության պարագա-

²⁰ Նույն տեղում, 5.V.1927, N 99:

²¹ **Խալաթյան Լ.**, Վարդան Աճեմյան, Ե., 1986, էջ 20:

²² Մարտակոչ, 5.V.1927, N 99:

յում հանդիսատեսի հայացքը կարող էր գտնել ուշադրության օբյեկտներ: Ռեժիսորի համար հնարավորություն է ստեղծվել կազմակերպելու միզանսցենը ոչ միայն հորիզոնական, այլև ուղղահայաց գծով: Վերոհիշյալ հողվածից երևում է, որ Աճեմյանն օգտվել էր այդ հնարավորությունից և ըստ ամենայնի՝ հաջող: Նա լուրջ աշխատանք էր կատարել դերասանների հետ, որով և արդարացրել էր բեմի հույժ պայմանական ձևավորումը: «Ստուդիայի աշակերտները հինգ ամսվա կարճատև պատրաստությունից հետո ցույց տվին, որ կատարել են բավարար աշխատանք, երևան հանելով օրինակելի կարգապահություն և դիսցիպլինա, որոշ չափով մարզված մարմիններ և շարժումներ, հատկապես պայմանական «ֆիկտիվ» գործողությունների ժամանակ, ինչպես տական գլորելը, թոկ քաշելը, խարխալի բարձրացնելը և այլն»²³: Ներկայացման ուսումնական բնույթով արդարացվում էին նման կարգի հնարները: Աճեմյանի նպատակն ուսանողներին բիոմեխանիկայի մեթոդով վարժեցնելն էր: Աֆեկտիվ գործողությունը, որ սովորաբար մնում է լսարանում, փորձասենյակում, ներկայացման մեջ ընդգծել է բեմի պայմանականությունը, ակնարկել ենթադրվող մի իրականություն և դրամատիկական ներկայացմանը տվել բալետային շարժման հղկվածություն: Աճեմյանի բեմադրությունը նորարարական էր հայ թատրոնի համար: Այդ ժամանակ նույնիսկ Երևանի պետթատրոնի կոնստրուկտիվիստական բեմադրություններում դերասանական կատարումը բիոմեխանիկայի առումով թույլ էր:

«Պետհայդրաման» Թիֆլիսում գործում է մինչև մեր ժամանակները՝ նախ Ստեփան Շահումյանի, իսկ այժմ Պետրոս Ադամյանի անվան պետական հայկական թատրոն: Նրա թողած գեղարվեստական տպավորությունն այսօր հաստատում է մեր համոզմունքն անկման ընթացքի մասին, որն սկսվել էր դեռ 1920-ական թթ.: Սակայն այդ թատրոնն ունի բարոյահասարակական և ազգային նպատակներ, նպաստելու է հայերենի պահպանմանը Վրաստանի հայ համայնքում: Բեմից հնչեցվող գրական հայերենը մեծ նշանակություն ունի նույնիսկ Երևանում: Առավել ևս այն կարևոր է օտար երկրում ազգային մշակույթը պահպանելու համար: Որքանով է Ադամյանի անվան թատրոնը կատարում այդ դերը՝ այլ հարց է: Անվիճելի է, որ 1920-ական թթ. ի վեր «Պետհայդրաման» չի կազմում հայ գեղարվեստական մշակույթի մաս: XIX դ. Թիֆլիսի հայ թատրոնը կատարել է կարևորագույն հասարակական դեր՝ այն ազգի կյանքի արվեստային արտացոլումն էր: Թատրոնը համարվել է գլխավորն արվեստներից հենց իր հասարակական արձագանքով: Այդպես էր ընկալվում թատրոնն ամբողջ Եվրոպայում՝ հասարակական հավաքատեղի, նոր գաղափարների ամբիոն: Միաժամանակ ստեղծվել են գեղարվեստական արժեքներ: XX դ. թատրոնի արվեստային դերը գալիս է առաջին պլան (որոշ հետազոտողներ դա կապում են ռեժիսորայի զարգացման հետ): «Պետհայդրաման», սակայն, պահպանում է հասարակական նպատակների առաջնայնությունը՝ զիջելով գեղարվեստական դիրքերը: Այդ ընթացքի բեկումնային շրջանը՝ 1920-ականները ներկայացնելն էր մեր հողվածի նպատակը:

²³ Նույն տեղում:

АРМЯНСКИЙ ТЕАТР В ТИФЛИСЕ В 1920-Х ГОДАХ

ГЕВОРКЯН В. С.

Резюме

Тифлис на протяжении многих десятилетий являлся центром восточноармянской театральной культуры. Однако начиная с 20-ых годов XX в. в связи с открытием Ереванского государственного театра роль Тифлиса как центра восточноармянской театральной культуры несколько снизилась. Тифлисский армянский театр также получил статус государственного, но его художественный уровень, судя по откликам прессы, понизился. В этот период в Тифлисе работали видные армянские режиссеры С. Капанакян, А. Бурджалян, А. Гулакян, В. Аджемян. Именно их усилиями в первой половине 1920-х гг. были осуществлены интересные постановки. Следует отметить, что восточноармянский театр в XIX в. находился под влиянием русских театральных традиций. С 1900-1910-х гг. русский театр апеллировал к сценическому символизму, что нашло отражение в тифлисском армянском театре, особенно в 1920-х гг. На принципах двух направлений – реализма и модернизма – были построены наиболее значительные спектакли тифлисского театра в 1920-х годах: “Гибель Надежды”, “Потонувший колокол”, “Намус”, “Капля меда”, “Вильгельм Телль”, “Гибель богов”, “Победная песня любви”.