

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՎԱՆՅԱՆ ԳՈՌ ԿԱՄԱՐԻ

**ԱՐՄԵՆ ԳՈՒԼԱԿՅԱՆԻ  
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԸ**

ԺԷ.00.01-«Թատերական արվեստ, կինոարվեստ,  
հեռուստատեսություն» մասնագիտությամբ  
արվեստագիտության թեկնածուի  
գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության

**ՍԵՂՄԱԳԻՐ**

ԵՐԵՎԱՆ - 2012

---

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ВАНЯН ГОР КАМСАРОВИЧ

**ТВОРЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ И ИСКУССТВО  
АРМЕНА ГУЛАКЯНА**

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01-  
„Театральное искусство, киноискусство, телевидение”

ЕРЕВАН - 2012

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:

Գիտական ղեկավար՝ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Հովհաննիսյան Հ. Վ.

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Օրդոյան Գ.Վ.

արվեստագիտության թեկնածու  
Նալբանդյան Ս.Ա.

Առաջատար կազմակերպություն՝ Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2012թ. ապրիլի 26-ին, ժամը 13.00-ին, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈՅ-ի 016 Արվեստագիտության մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ 0019, Երևան, Մարշալ Բաղդասյան պող., 24գ):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2012թ. մարտի 26-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,  
արվեստագիտության դոկտոր՝ Ասատրյան Ա. Գ.

---

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА.

Научный руководитель - член-корреспондент НАН РА, доктор  
искусствоведения, профессор Оганесян Г. В.

Официальные оппоненты - доктор искусствоведения, профессор  
Ордоян Г.В.

кандидат искусствоведения  
Налбандян С.А.

Ведущая организация – Армянский государственный педагогический университет им.Х.Абовяна.

Защита диссертации состоится 26-го апреля 2012 года, в 13.00 часов на заседании специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в Институте искусств НАН РА (адрес: 0019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24в).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА.

Автореферат разослан 26-го марта 2012г.

Ученый секретарь специализированного совета,  
доктор искусствоведения Асатрян А. Г.

## ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐ

Արմեն Գուլակյանը 20-րդ դարի հայ թատրոնի նշանավոր բեմադրիչներից է: Նա իր ողջ ստեղծագործական կյանքը նվիրել է ազգային բեմարվեստի զարգացման գործին. ռեժիսոր, թատերագիր, թատերական մանկավարժ, թատրոնական գործի կազմակերպիչ, մեծ կամքի, զգոն մտքի և ուժեղ բնավորության տեր անհատականություն: Նա մեծապես նպաստել է հայ թե՛ դրամատիկական և թե՛ օպերային թատրոնների զարգացմանը: Շուրջ երկու տասնամյակ՝ 1930-50-ական թվականներին Գուլակյանը հայ բեմի առաջատարն է եղել, Սունդուկյանի անվան թատրոնի ստեղծագործական նկարագիրն ու ուղղվածությունը որոշող բեմադրիչը:

Գուլակյանի բեմական-հասարակական գործունեության մեջ չեն եղել վայրիվերումներ, սկզբունքի պակաս, անհարկի հակասություններ: Սակայն քիչ չեն նրա մասին ձևավորված հակասական կարծիքները: Շատերը Գուլակյանին համարում են 20-րդ դարի հայ թատրոնի ամենապրոֆեսիոնալ ռեժիսորը, ոմանք էլ այն կարծիքին են, որ նա ուղղակի զբաղված է եղել խորհրդային գաղափարախոսության պրոպագանդայով: Ռեժիսորի շատ բեմադրություններ տարբեր մեկնաբանությունների առիթ են տվել և չբացահայտված շերտեր են ենթադրում:

Չորջանցելով և չհակադրվելով մեզ նախորդող հեղինակներին, գնահատելով նրանց ձեռքբերումները, փորձել ենք շարունակել ասվածը, լրացնել առկա բացթողումները, նաև հիմնավորել նոր տեսակետներ՝ ոչ թե հայտարարությամբ, այլ փաստերի տրամաբանությունից և հետազոտության արդյունքներից ելնելով:

«Չեմ հավատում Սիրանուշի մեծությանը և չեմ հավատա, եթե ասելու են՝ «Նա հրդեհվում էր բեմում և այրվում անմնացորդ»: Ես պես կխոսե՞մ,- ասել է Գուլակյանը: - Թող ասեն՝ ինչ էր անում»<sup>1</sup>: *Ատենախոսության խնդիրն է պարզել, թե ինչպես էր աշխատում Գուլակյանը՝ «Ինչ էր անում»: Ինչպիսի՞ն էր նրա ռեժիսուրան:* Այս հարցերը հիմնավորապես ուսումնասիրված չեն: Շատ հեղինակներ Գուլակյանին անդրադառնալով արվեստից խոսելու փոխարեն,

---

<sup>1</sup> Գ. Գովհաննիսյան, Արմեն Գուլակյանի դասերը, «Սկենե», 2008, 3 մարտի, N 1:

թվում են նրա կամային հատկանիշները: Ռեժիսորի ստեղծագործական նկարագրի մասին ակնարկներ կան միայն:

Այսօր քիչ է հիշատակվում Գուլակյանի անունը, և մեր ժամանակակիցներին շատ բան հայտնի չէ նրա մասին: Մինչդեռ, Գուլակյանի բեմադրական սկզբունքների ուսումնասիրությունն ու իմացությունը գործնականում ամենից առավել մեր ռեժիսորներին է հարկավոր:

Այժմ, երբ փլուզվել է խորհրդային հասարակարգը, երբ արվեստագետի միտքն ազատ է գաղափարական հարկադրանքներից, ինչպես Արմեն Գուլակյանի ստեղծագործական կյանքը, այնպես էլ՝ անցյալ դարի հայ թատրոնի պատմության շատ էջեր, նոր ուսումնասիրություն են պահանջում:

*Ատենախոսության նպատակն Արմեն Գուլակյանի ստեղծագործական կյանքի և արվեստի ուսումնասիրումն է:* Սակայն հարցի էությունը հետևյալն է. ոչ թե ո՞վ էր Գուլակյանը և ի՞նչ բեմադրեց (այդ մասին բավականին գրականություն կա), *այլ ինչպե՞ս է ռեժիսորը ստեղծագործել, պատմական ի՞նչ ժամանակաշրջանում և թատերական ի՞նչ համատեքստում է իրականացել նրա արվեստը:*

Գրավոր փաստերին հավատարիմ մնալով, աշխատելով առաջ չընկնել ժամանակակիցներից, այնուամենայնիվ նկատում ենք, որ ինչ-ինչ տվյալներ դուրս են մնացել Գուլակյանի կենսագիրների ուշադրությունից: Ուստի շրջանառության մեջ ենք դրել ռեժիսորի մասին պատմող մինչ օրս անհայտ արխիվային նյութեր: Գուլակյանի ստեղծագործական կյանքին վերաբերող փաստերն աշխատել ենք ծշտել, ի մի ենք բերել և ավելացրել կենսագրական նոր տվյալներ, զուգահեռաբար բացահայտել նրա ռեժիսուրայի բնույթն ու բեմական արվեստի մասին տեսակետները:

Ատենախոսության մեջ միտումնավոր կերպով չենք անդրադարձել ռեժիսորի մանկավարժական գործունեությանը: Թեման ուսումնասիրված է: Արմեն Գուլակյանի թատերական մանկավարժությանն է անդրադարձել և մասնագիտորեն ամենամաքողական մեկնությունը տվել Յենրիկ Յովհաննիսյանն իր «Թատրոն. հին և նոր արժեքներ» (1986), «Թատրոն և թատերախոսություն» (2004) գրքերում:

*Մեր հետազոտության նպատակն է եղել ամբողջական և հնարավորինս անաչառ ներկայացնել Արմեն Գուլակյանի ռեժիսորական՝ նկարագիրը,*

*հստակել հայ թատրոնի պատմության մեջ նրա տեղն ու դերը, բացահայտել մարդկային խառնվածքը, ստեղծագործական սկզբունքները, նրա ռեժիսորական ոճն ու արվեստի առանձնահատկությունները:*

Ատենախոսության մեջ կիրառված է գրավոր փաստերի պատմաբանասիրական և տեսական քննության եղանակը: Արմեն Գուլակյանի ստեղծագործական կյանքը և արվեստը ներկայացնող այս ուսումնասիրության կարիքն ունեն ինչպես թատրոնի պատմությամբ հետաքրքրվողները՝ թատերագետները (թատրոնի պատմաբաններ, տեսաբաններ), Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի դասախոսներն ու ուսանողները, այնպես էլ բոլոր նրանք, ովքեր թատերական արվեստը համարում են իրենց մասնագիտությունը, գործնականում զբաղվում են ռեժիսորական կամ դերասանական արվեստով:

**Ատենախոսության փորձաքննությունը:** Ատենախոսությունը քննարկվել է և հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորվել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնում: Ատենախոսության հիմնական դրույթները հրատարակվել են ՀՀ ԳԱԱ Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական նստաշրջանների նյութերում և Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի «Հանդես» գիտական հոդվածների ժողովածուներում:

**Ատենախոսության կառուցվածքը:** Ատենախոսությունը կազմված է ներածությունից (որի մեջ համառոտ ներկայացված են հայ թատրոնում Գուլակյան-ռեժիսորի տեղն ու դերը, նրա վաստակը, ատենախոսության հիմնական դրույթները և հարցի պատմությունը), հինգ գլուխներից, եզրակացություններից, օգտագործված աղբյուրների և գրականության ցանկից (ընդհանուր ծավալը՝ 146 էջ):

## ԳԼՈՒԽ I

### ԱՐՄԵՆ ԳՈՒԼԱԿՅԱՆԻ ՎԱՂ ԿԵՆՍԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

Ներսիսյան դպրոցում ուսանելու տարիներին արդեն Գուլակյանն իր ընկերների հետ աշակերտական ներկայացումներ է կազմակերպել: Նա Օվի Սևունյանի դրամատիկական ստուդիա է ընդունվել, երբ դեռ Ներսիսյան դպրոցի

աշակերտ էր: Հետագայում Գուլակյանը պատմել է, որ առաջին անգամ Սևուճյանն է իր մեջ հետաքրքրություն առաջացրել ռեժիսորական արվեստի հանդեպ: Նա հիացմունքով է խոսել Սևուճյանի ռեժիսորական վարպետության մասին, հիշել է, թե ռեժիսորն ինչպես էր բեմադրում զանգվածային տեսարանները:

Օվի Սևուճյանը 1910-1911 և 1912-1913 թվականներին եղել էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ստաժոր: Նրա մասնագիտական նկարագիրը ձևավորվել էր Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքների հիման վրա: Երբ Գուլակյանը Թիֆլիսի դրամատիկական ստուդիայում էր սովորում, առանձին գրքույկով արդեն լույս էր տեսել «Հայ թատրոնի ցանկալի բարեփոխումներից անհրաժեշտագույնների մասին» Սևուճյանի զեկույցը, համաձայն որի՝ բարեփոխումների ծրագրի իրականացումը նախ պետք էր սկսել ստուդիայից:

Ստուդիայում Սևուճյանից բացի դասավանդել են նաև Լևոն Քալանթարը, Սրբուհի Լիսիցյանը, Ռուբեն Մամուլյանը, Մաթևոս Սանամյանը: Օվի Սևուճյանի կազմակերպած դրամատիկական ստուդիայի աշխատանքների մասին մանրամասն տեղեկություններ չկան: Սակայն դժվար չէ կռահել, որ ուսուցման հիմքում եղել են Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի թատերական սկզբունքները, դերասանի հետ աշխատելու եղանակները: Այդ են վկայում Օվի Սևուճյանի ոչ միայն զեկույցը, հոդվածներն ու ելույթները, այլև բեմադրությունները: Ստուդիան գործել է մեկ թատերաշրջան, որից հետո փակվել է: 1918 թվականի մայիսին Գուլակյանն աշխատանքի է անցել Թիֆլիսի Զուբալովի անվան ժողովրդական տան Հայկական դրամատիկական սեկցիայում: Իբրև սիրող դերասան՝ նա հանդես է եկել զանգվածային տեսարաններում: Նույն ժամանակաշրջանում նա ընդգրկվել է նաև Ամո Խարազյանի ղեկավարությամբ գործող երիտասարդական Թատրոն-ստուդիայի դրամատիկական խմբում:

Արմեն Գուլակյանն առաջին անգամ պրոֆեսիոնալ թատրոնում աշխատանքի է անցել 1921 թվականին: Ստեփան Շահունյանի անվան «Ռոմունների թատրոնում» նա աշխատել է որպես դերասան և ռեժիսորի օգնական: 1921 թվականի հուլիսին թատերախումբը մեկնել է Երևան հյուրախաղերի: Հայ թատրոնի պատմությունից գիտենք, որ մայրաքաղաքում Ստեփան Շահունյանի անվան «Ռոմունների թատրոնի» ներկայացումները

վճռորոշ նշանակություն են ունեցել: Հայաստանի ժողովրդական կոմիսարների խորհրդի որոշմամբ Պետական թատրոնի հիմքն է կազմել Ստեփան Շահումյանի անվան թատերախումբը:

Եթե Գուլակյանը Լևոն Քալանթարի հետ մնար Երևանում, հայ առաջին պետական թատրոնի հիմնադիրներից էր լինելու: Սակայն 1921 թվականին Մոսկվայի Պետական Հայկական դրամատիկական ստուդիայի համար նոր ուսանողներ հավաքագրելու նպատակով սկզբում՝ Թիֆլիս, ապա Երևան է եկել ռեժիսոր Սուրեն Խաչատրյանը: Մի խումբ դերասաններ, որոնց թվում և Գուլակյանը, Քափանակյանի ղեկավարությամբ գերադասել են մեկնել Մոսկվա՝ դրամատիկական ստուդիայում սովորելու:

Մոսկվայում ստացած կրթությունն ու գիտելիքները որոշիչ դեր են ունեցել Գուլակյանի ստեղծագործական կյանքում, և ինքն էլ փոքր նշանակություն չի տվել դրան: (Մոսկվայի Հայկական դրամատիկական ստուդիայում ուսանելուց բացի նա 1922-23թթ. Մեյերխոլդի Բարձրագույն ռեժիսորական արվեստանոցում ներկա է եղել Մեյերխոլդի դասերին, նաև մասնավոր դասեր անցել Երկրորդ Գեղարվեստական թատրոնի ռեժիսոր Տատարինովի մոտ): Ստուդիայի ուսանողների առաջ միշտ չէ, որ թատրոնների դռները բաց են եղել: «...թռչակ չէինք ստանում, ով ինչպես կարողանում էր, գլուխը պահում էր»<sup>2</sup>, - գրում է Մուրադ Կոստանյանը: Չնայած դժվարությունների՝ ուսանողները փորձել են թատերական միջավայրի հետ շատ շփվել, ներկա են եղել Ստանիսլավսկու փորձերին, ազատ հետևել են՝ ինչպես է աշխատում Վախտանգովը: Քչերն են կարողացել ուսումը շարունակել, դիմանալ ծանր պայմաններին: Երբ ստուդիան հյուրախաղերի է մեկնել Երևան, այնուհետև՝ Թիֆլիս, Գուլակյանը եղել է վատառողջ: Նա ստիպված մնացել է Թիֆլիսում, այլևս ստուդիա չի վերադարձել և չի կարողացել ավարտել ուսումը:

1925 թվականի հունվարի 1-ին, Թիֆլիսի Ստեփան Շահումյանի անվան պետական թատրոնում՝ Հայ դրամայում, Արմեն Գուլակյանն աշխատանքի է անցել որպես ռեժիսորի օգնական: Տեխնիկական ռեժիսորի աշխատանքի շնորհիվ Գուլակյանը պատկերացում է կազմել ներկայացման ձևավորման տեխնիկական առանձնահատկությունների մասին: Նա հետագայում

---

<sup>2</sup> Մ. Կոստանյան, Հուշեր, «Արմեն Գուլակյան», Եր., ԳԹԸ, 1979, էջ 242:

բեմադրական խնդիրներին առնչվող հարցերում հեշտ է կողմնորոշվել, լավ պատկերացրել բեմի կառուցվածքը, տիրապետել է բեմական տեխնիկայի գաղտնիքներին:

Թիֆլիսից 1926 թվականի մայիսին հիվանդության պատճառով Գուլակյանը տեղափոխվել է Դիլիջան: Դիլիջանի գավառային արհեստակցական միությունների բյուրոյի որոշմամբ նա կազմակերպել է Բանակումբին կից «Կապույտ բլուզներ» թատերախումբը: Գուլակյանը Դիլիջանի բանվորական ակումբում աշխատել է մեկ տարուց ավել, գրել և բեմադրել է փոքրածավալ պիեսներ, վոդևիլներ. ներկայացումների հիմնական նյութն առօրյա թեմաներն են եղել օրվա չարիքի շուրջ: Նույնիսկ մեկնել է Մոսկվա՝ լավագույն ակումբների և «Կապույտ բլուզականներ» խմբերի հետ ծանոթանալու: Սակայն նրա ռեժիսորական գործունեության համար բեկումնային է եղել 1927 թվականը: 1927 թվականի գարնանը Երևանի պետական թատրոնի վարչության նախագահ Կարո Ղազարյանը Թիֆլիսի Հայ դրամայում տեսնելով Վավիկ Վարդանյանին և Արմեն Գուլակյանին, նրանց հրավիրել է Երևանի պետական թատրոն<sup>3</sup>:

Երևանի պետական թատրոնում Գաբրիել Սունդուկյանի «Խաթաբալա» ներկայացումով ռեժիսորի կենսագրության մեջ բացվել է նոր էջ:

## ԳԼՈՒԽ II

### ԱՐՄԵՆ ԳՈՒԼԱԿՅԱՆԻ ՌԵՃԻՍՈՐԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՍԿԻԶԲԸ ԵՐԵՎԱՆԻ ԱՌԱՋԻՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Արմեն Գուլակյանը Երևանի Առաջին պետական թատրոնում աշխատանքի է ընդունվել 1927 թվականի սեպտեմբերի 1-ին: Թատրոնը նոր էր ձևավորվում: Առաջին պետթատրոնի կազմավորման գործում ռեժիսուրան առաջատար դեր էր ստանձնել: Այդ տարիներին շատ անգամ թատրոնի ռեժիսորները՝ Լ. Քալանթարը, Ա. Բուրջալյանը, թատերական նոր կերպաձևեր որոնելիս հեռացել են ռեալիստական թատրոնի ավանդույթներից, հրապուրվել նորագույն թատերական ուղղություններով, ոգևորվել «ձախ» թատրոնների աշխատանքով: Այդ բեմադրություններում կերպարներից սկսած մինչև

<sup>3</sup> Տե՛ս Բ. Հարությունյան, Արմեն Գուլակյան, Եր., Հայպետհրատ, 1964, էջ 37:



զգեստներն ու դեկորները եղել են ծայրահեղ պայմանական: Սա հայ թատրոնի պատմության այն շրջանն է, երբ նորարարական ձգտումները կասկածի տակ էին դնում Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքները: Թատրոններում ժխտել են Ստանիսլավսկու գեղագիտությունը, համարել այն հնաոճ, դեպի նատուրալիզմ տանող ուսմունք: Հետհեղափոխական առաջին տասնամյակում ռեժիսորներն իրենց նորարարական փորձերում նաև հեղափոխական գաղափարների գեղարվեստական արտահայտման նոր ուղիներ են որոնել: Շատ ներկայացումներում հանդիսատեսին հասկացվում էր, որ հասարակական կամքն ու ժողովրդական զանգվածներն են որոշում մարդու ճակատագիրը: Ռեժիսորները դասական ստեղծագործությունները խորհրդային կյանքի խնդիրներին համահունչ դարձնելու համար խմբագրել են, տեքստային հավելումներ արել, նույն հեղինակի այլ պիեսներից կատարել մեջքերումներ:

Արմեն Գուլակյանի ռեժիսորական գործունեության սկիզբը Երևանի Առաջին պետական թատրոնում թատերական այս համատեքստում է: Գուլակյանն անծանր տեսել էր 20-ական թվականների թատերական Մոսկվան, եղել Սեյերխուլդի դասարանում, դիտել Վախտանգովի բեմադրությունները: Նա գիտեր ինչ է գերպայմանական ներկայացումը, ինչ է ագիտ-թատրոնը: Նրան խորք չէին կոնստրուկտիվիստական մեթոդները, մեյերխոլդյան բիոմեխանիկան:

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

«Խաթաբալան» Պետթատրոնում Գուլակյանի առաջին ինքնուրույն բեմադրությունն է եղել: Գուլակյանը ծնվել էր Թիֆլիսում: Նա լավ էր պատկերացնում ինչպես է պետք ներկայացնել կինոտների, դարաչուխելիների միջավայրը, ինչպես՝ Թիֆլիսի վաճառականներին ու քաղքենիներին: «Պիեսի

պերսոնաժները, խաղը, շարժումները, զգեստները, միզանսցենները, գրիմը պետք է լինեն չափազանցված...«Խաթաբալայի» դերակատարությունը պետք է տարբերվի մյուս պիեսների դերակատարությունից նրանով, որ այստեղ դերակատարը պետք է ցուցադրի իր՝ դեպի տիպն ունեցած բացասական, երգիծական վերաբերմունքը: «Խաթաբալայի» բեմադրության ստիլն (ոճը - Գ.Վ.) է գրոտեսկը: ... Ներկայացմանը տրվում է թամաշայի բնույթ»<sup>4</sup>, - գրում է Գուլակյանը: Դերասանն իր հետ պետք է բերեր օտարման ինչ-որ տարր, մեկնողականություն: Ավետ Ավետիսյանն իր հուշերում նշում է, որ Ջամբախովի դերը նրա ողջ ստեղծագործական կյանքի վրա անջնջելի դրոշմ դրեց: «Միանգամից բռնել կերպարը և ճանաչել տալ դիտողին, ցուցաբերել նրա հատկանիշները հնարավոր բոլոր միջոցներով: ... Սա դեռ բավական չէ. կերպարը բնութագրելուց բացի ցույց տալ իր՝ դերասանի, նաև հեղինակի, նաև հանդիսատեսի վերաբերմունքը նրա հանդեպ»<sup>5</sup>: Այսպես են բնութագրում ժամանակակիցներն Ավետ Ավետիսյանի խաղը և սա այն է, ինչը Գուլակյանն էր պահանջել «Խաթաբալայի» դերասաններից: «Իր բեմադրության մեջ, Գուլակյանն ավելի էր շեշտել բարքերի և հասարակական կյանքի մերկացումը: Գնալով բեմական պայմանական արտահայտչաձևերի ուղիով, ռեժիսորը <...> կատակերգության շատ պերսոնաժների հանդես էր բերել ինքնամերկացման ֆունկցիայով»<sup>6</sup>, ընդգծել պիեսի սոցիալական կողմը:

«Խաթաբալայի» մասին գրվել են և՛ հիացմունքի խոսքեր, և՛ քննադատական տողեր: Սակայն բոլոր հեղինակները երկու խնդրի շուրջ համամիտ են՝ բեմադրությունն աչքի էր ընկնում թատերայնությամբ, ներկայացումն անզուսպ ծիծաղ էր հարուցում: Բեմադրությունը եղել է թատերայնորեն տպավորիչ և մնացել է հանդիսատեսի հիշողության մեջ: «Խաթաբալան» ամրապնդել է թատրոնում ինքնուրույն ստեղծագործելու երիտասարդ ռեժիսորի իրավունքը, Գուլակյանին ճանաչում բերել:

«Խաթաբալայի» տեքստում Գուլակյանը Սունդուկյանի այլ պիեսներից մեջբերումներ չէր արել: «Պեպոյի» և «Մակբեթի» բեմադրություններն այս առումով էականորեն տարբերվում են «Խաթաբալայից»: Ռեժիսորը՝ «Պեպոյի»

<sup>4</sup> ԳԱԹ, Ա.Գուլակյանի ֆոնդ, Ա. Գուլակյան, «Խաթաբալայի» 1927, 1945 թթ. բեմադրությունների մասին, հայերեն և ռուսերեն, ձեռագիր և մեքենագիր, N 171, էջ 5, 6:

<sup>5</sup> Հայ սովետական թատրոնի պատմություն, Եր., ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 598:

<sup>6</sup> Բ.Հարությունյան, նշվ. աշխ., էջ 42:

դեպքում Սունդուկյանի, իսկ «Մակբեթի» դեպքում Շեքսպիրի այլ ստեղծագործություններից հատվածներ է օգտագործել: Նա վերանայել է հեղինակների գաղափարները, դասական ստեղծագործությունները հարմարեցրել խորհրդային կյանքի խնդիրներին:

Գուլակյանը «Պեպոյի» (1929) տեքստն այնպես է կազմել, որ միմյանց հաջորդող միջադեպերի կոնտրաստն ընդգծի հասարակության սոցիալ-դասային հակասությունը: Ռեժիսորը մի դեպքում ներկայացրել է Պեպոյին, նրա խրճիթը, նրա միջավայրը, մյուս դեպքում Ջիմզիմովին իր շքեղ տան մեջ՝ չհնովհիկներով ու վաճառականներով շրջապատված: Նա գործող անձանց սոցիալական էությունն ընդգծելու համար խաղի տարբեր եղանակներ է թելադրել դերասաններին՝ ներկայացման մեջ համադրելով և՛ իրականը, և՛ պայմանական - գրոտեսկայինը: Եթե Պեպոն, Կակուլին, Շուշանը, Գիքոն բեմադրության մեջ ներկայացված են եղել իբրև աշխատավոր դասի ռեալիստական, կենսունակ ու առույգ ներկայացուցիչներ, ապա Ջիմզիմովին, չհնովհիկների ու վաճառականների աշխարհը, ռեժիսորը պատկերել է գրոտեսկով ու ծաղրանկարային գույներով<sup>7</sup>:

«Մակբեթի» (1933) տեքստը Գուլակյանը կազմել է Շեքսպիրի չորս տարբեր ողբերգություններից: Նա մի կողմից՝ ցույց է տվել պալատի շուրջ համախմբված ազնվականների ինտրիգային-քաղաքական դեմքը, մյուս կողմից՝ առաջին պլան բերել «Յենրիխ VI-ից» մեջբերված Ջեկ Կետի ապստամբությունը: Ռեժիսորական մտահղացման համաձայն ժողովրդական ապստամբները (գյուղացիներ, արհեստավորներ) ոտքի են ելնում ոչ միայն Մակբեթի, այլև միապետության դեմ:

Հայտնի է, որ 1920-30-ական թվականներին խորհրդային ռեժիսորներն իրենց բեմադրություններում կարևորել են ոչ թե առանձին այս կամ այն հերոսի ճակատագիրը, այլ ներկայացվող երևույթի հասարակական նշանակությունը: Այս շրջանում առավել հաջողություն են ունեցել գաղափարաքաղաքական նպատակներ հետապնդող, բարոյադաստիարակչական բնույթ կրող բեմադրությունները: Թվում է նման մթնոլորտում «Մակբեթը» նույնպես պետք է հաջողություն ունենար: Սակայն խիստ քննադատության է արժանացել:

---

<sup>7</sup> Տես նույն տեղում, էջ 53:

Պատճառը միայն Շեքսպիրի տեքստի վերածնունդն էր: Ժամանակն էր, որ խորհրդային արվեստում հաստատված բոլոր «տեսություններն» ու «մեթոդներն» իրենց տեղը զիջեին սոցիալիստական ռեալիզմին: Իսկ Գուլակյանն ինչպես «Խաթաբալան» և «Պեպոն», այնպես էլ «Մակբեթը» բեմադրելիս հատկապես առանձնահատուկ տեղ ու նշանակություն էր տվել ռեժիսորական հնարանքներին, բեմական արտահայտչականությանը (Գուլակյանն ու Արուտչյանը բեմադրության հիմնական ձևավորումն իրականացրել էին վարագույրների միջոցով): Ռեժիսորը չգիտեր, որ իր բեմադրությունից երեք տարի անց, 1936 թվականին Ֆրոնալիզմի դեմ պայքար է սկսվելու, որ փակվելու է Մեյերխոլդի «Չեղափոխական թատրոնը», և ինքը թատերական գործիչների ժողովում առաջինն է քննադատվելու գերայամանական ոճով արված իր բեմադրությունները:

1920-30-ական թվականներին Արմեն Գուլակյանը շատ է բեմադրել ինչպես պատմահեղափոխական թեմաներով, այնպես էլ սոցիալիստական շինարարությանը նվիրված պիեսներ, որոնք թատրոնի խաղացանկում գաղափարական-ծրագրային նշանակություն ունեին: Նախորդ ստեղծագործություններից մեզ ծանոթ բեմական ընդգծված պայմանական արտահայտչաձևերն այստեղ արդեն բացակայել են: Ինքը՝ Գուլակյանն իր պիեսներն սոցիալիստական գաղափարների լույսի տակ է գրել: Այդ շրջանում հայ ռեժիսորներից բոլորը՝ Լևոն Քալանթարից մինչև Վարդան Աճեմյանը ստեղծագործել են սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբունքների համաձայն և ոչ միայն ռեժիսորներն, այլև շատ հայ անվանի գրողներ: Դա ոչ միայն ժամանակի պաշտոնական գաղափարախոսության պահանջն էր, այլև հասարակական ընդհանուր մտայնություն, ոչ միայն գաղափարական տուրք, այլև հանդուժանք ստեղծագործողի համար:

Արմեն Գուլակյանի 1920-30-ական թվականների բեմադրություններից «Խաթաբալան», «Պեպոն», «Մակբեթը», իրենց բոլոր մերժելի կողմերով հանդերձ, մնացել են հանդիսատեսների հիշողության մեջ, ընդգրկվել հայ թատրոնի պատմության դասագրքերում ոչ այն պատճառով, որ բեմադրվել են դասակարգային պայքարի տեսանկյունից, այլ որ եղել են թատերայնորեն տպավորիչ: Այս բեմադրություններն իրենց ձևային կազմակերպումով, դերասանական կատարմամբ, աշխույժ ռիթմով, թատերական ծայրահեղ

պայմանականությամբ, բեմանկարչական գունեղ պատկերներով, կինեմատոգրաֆիկ էֆեկտներով հրավառության նման հմայել են հանդիսականներին: Գուլակյանի այս շրջանի ստեղծագործությունները համեմատել են Վախտանգովի, Մեյերխոլդի, Թահիրովի, Գորդոն Կրեզի բեմադրությունների հետ: Գուլակյանը ներշնչված էր նրանց արվեստով: Սակայն նրա գերպայմանական ոճով արված բեմադրությունները ոչ թե ռուսական բեմից փոխառություններ, այլ ինքնուրույն ստեղծագործություններ են եղել:

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

### **ԳԼՈՒԽ III**

#### **ԴԱՍԱԿԱՆ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ԵՐԿԵՐՆ**

#### **ԱՐՄԵՆ ԳՈՒԼԱԿՅԱՆԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅԱՄԲ (1940-55թթ.)**

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

«Օթելլոն», 1945 թվականի «Խաթաբալայի» բեմադրությունը, հետագայում «Պեպոն», «Դիմակահանդեսը», «Կենդանի դիակը», «Պատվի համարը» Գուլակյանի այն բեմադրություններն են, որոնց նկարագրելը, թվում է, եղել է դժվար: Քննադատները, որոնք նախկին բեմադրությունների արտաքին

տպավորություններից ելնելով նրա մեջ նորարար էին տեսնում, այս ներկայացումների մասին գրեթե լռում են: Սովորաբար բեմի արտաքին ձևավորումը, դեպքերի արտաքին ընթացքն ավելի հեշտ է նկարագրել, քան բնութագրել մի տեսարան, որտեղ արտաքուստ քիչ բան է կատարվում, սակայն շատ բան ենթադրվում: Գուլակյանի այս շրջանի բեմադրություններում առկա են եղել ավելի պոտենցիալ վիճակներ, քան ակտուալ: Նախկին գերպայմանական ոճով արված բեմադրություններից ոչ մի հետք չի եղել:

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

Տարիների ընթացքում Գուլակյանը հանգել է այն մտքին, որ բեմական տարածությունը նախ և առաջ ստեղծվում է դերասանի կամային նշաններով ու վարքագծով: «Դիմակահանդեսում» նրա միզանցեմի համաձայն Փափազյան-Արբենիցը մտել է պարահանդես - դիմակահանդես և փոքր բեմատարածքն այնպես է անցել, ասես անցնում է շատ մեծ սրահով: Սրահի մեծությունն ակնարկվել է նաև տարբեր կողմերից եկող և տարբեր կողմեր գնացող դիմակավորներով: Նրա այս շրջանի բեմադրություններին վերաբերող նյութերում է, որ տեսնում ենք, թե Գուլակյանի արվեստում ինչ բան էր դերասանական «անսամբլը»: Որպեսզի ներկայացման բոլոր մասնակիցների խաղը լինի ներդաշնակ, նա «Դիմակահանդեսը» բեմադրելիս մասսայական տեսարաններում և էպիզոդիկ դերերում, բեմ է հանել երկարամյա փորձ ունեցող դերասանների:

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

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

#### **ԳԼՈՒԽ IV**

### **ԱՐՄԵՆ ԳՈՒԼԱԿՅԱՆԻ ՌԵՃԻՍՈՐԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ**

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

է հերոսների ներաշխարհը: Նրանք հրաժարվել են արտաքուստ շլացնող արտահայտչաձևերից ու բեմավիճակներից:

Թատերական այս համատեքստում է Գուլակյանը հանգել հոգեբանական ռեալիզմին: Քննադատները նկատել են, որ գերպայմանական թատրոնով հրապուրված Գուլակյանն այլևս էքսցենտրիկ, ծայրահեղ պայմանական բեմավիճակներով հանդես չի գալիս: 1935-40-ական թվականներին Ստանիսլավսկու «սիստեմը», որպես աշխատանքային մեթոդ Գուլակյանի արվեստում առանցքային նշանակություն է ունեցել: Եվ այդ մեթոդին նա հավատարիմ է մնացել նաև հետագայում:

Այդուհանդերձ, Գուլակյանը ռեալիստական թատրոնի կողմնակիցը լինելու նաև այլ հիմքեր ուներ: Հայտնի է, որ Օվի Սևունյանից բացի Գուլակյանի համար պաշտելի հեղինակություն է եղել Գևորգ Չմշկյանը, որին նա չէր տեսել: «Չմշկյանը բոլոր դերերում փնտրել է վիճակի բացատրություն, վճռի արդարացում և անպայման անցման կետ, գործող անձի վարքագիծը փոխելու, խառնվածքի ու բնավորության մեկ այլ գծով դրսևորելու հնարավորություն»<sup>8</sup>: Նույնն է պահանջել դերասաններից Գուլակյանը: Նա կարևորել է վարքագծի տրամաբանությունը, ժեստի, անցումի, հայացքի պատճառաբանվածությունը, հետևել է, որ դերասանը մարդկային վարքագիծը հոգեբանորեն ճշմարիտ վերարտադրի: Չմշկյանը չի հանդուրժել, երբ որևէ դերասան ստեղծագործելու փոխարեն օգտվել է պատրաստի, պայմանակերպ ձևերից: Գուլակյանը նույնպես քննադատաբար է խոսել դերասանական *շտամպի* մասին: Բայց սա ամենը չէ: Գևորգ Չմշկյանն իր ողջ գործունեության ընթացքում պաշտպանել էր ռեալիզմի և համախմբային թատրոնի գաղափարը: Հետագայում այդ ավանդույթի շարունակողը եղավ Գևորգ Պետրոսյանը՝ հայ պրոֆեսիոնալ ռեժիսուրայի սկզբնավորողը, իսկ ավելի ուշ՝ Օվի Սևունյանը: «Այսպիսով կա ավանդների հերթափոխություն և ավանդների շարունակություն՝ Գևորգ Չմշկյանից - Գևորգ Պետրոսյան, այնուհետև Օվի Սևունյան, Արմեն Գուլակյանը Օվի Սևունյանի անմիջական հաջորդն է, և գրույցների ժամանակ նա իրեն համարում էր Չմշկյանի ավանդության շարունակողը»<sup>9</sup>: Սունդուկյանական

<sup>8</sup> Հ.Հովհաննիսյան, Հայ թատրոնի պատմություն XIXդ., եր., «Նաիրի» հրատ., 1996, էջ 201:

<sup>9</sup> Տես Հ.Հովհաննիսյան, Թատրոն և թատերախոսություն, եր., Սարգիս Խաչենց հրատ., 2004, էջ 325:



ավանդույթը ստեղծողն էր Գևորգ Չմշկյանը, իսկ Գուլակյանն այդ ավանդության կրողն ու պահպանողներից ամենահետևողականը:

1951 թվականին Սունդուկյանի անվան թատրոնում Ստանիսլավսկու «սիստեմը» մեկնաբանելու նպատակով Գուլակյանը քննարկումներ է կազմակերպել: Ռեժիսորը խոսել է Ստանիսլավսկու մեթոդից, մեկնաբանել, լսել դերասանների կարծիքը: Իրեն համարելով Ստանիսլավսկու «սիստեմի» հետևորդ՝ Գուլակյանն այնուամենայնիվ Ստանիսլավսկու որոշ տեսակետների հետ համամիտ չի եղել, այս կամ այն տերմինը կամ բառը չընդունելու դեպքում չի գործածել: «Նա այս ուսմունքի մեջ առանձնացնում էր վարքագծի տեսությունը...այն է՝ գործել ենթադրվող պայմանի համաձայն»<sup>10</sup>: Դերասանական արվեստում ռեժիսորը կարևորել է վարքագծի հոգեբանական հավաստիությունը:

Դերասանների հետ աշխատելու Գուլակյանի շեշտված ձգտումը, Ստանիսլավսկու «սիստեմը» մեկնաբանելու համար կազմակերպած արտահերթ փորձերն ու քննարկումները ունեցել են ուսուցողական նպատակ. բացատրել դերասաններին, որ կան մասնագիտական ստուգված սկզբունքներ, բեմում մարդկային վարքագիծը ճշմարիտ վերարտադրելու եղանակներ, որոնց հարկավոր է տիրապետել:

Քննելով Արմեն Գուլակյանի ռեժիսորական հայացքները համոզվում ենք, որ նա դերասանին է համարել բեմական արվեստի հիմքը: Ինքը եղել է հոգեբանական ռեալիզմի հետևորդ, սունդուկյանական ավանդույթի պահպանողն ու շարունակողը և այս ամենին զուգահեռ իր արվեստում կիրառել է Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական սկզբունքները: Արմեն Գուլակյանը շարունակել է և՛ ազգային թատերական ավանդույթները, և՛ եղել հայ թատրոնում, Օվի Սևունյանից հետո, Ստանիսլավսկու «սիստեմի» լավագույն գործնական մեկնաբանը:

Այս համադրության մեջ ենք դիտում ռեժիսորի ստեղծագործական նկարագիրը: Բեմական արվեստի նրա ըմբռնումներն ու հայացքներն այս համատեքստում են:

---

<sup>10</sup> Նույն տեղում, էջ 324:

## ԳԼՈՒԽ V

### ԱՐՄԵՆ ԳՈՒԼԱԿՅԱՆԻ ԲԵՄԱԴՐԱԿԱՆ ՍԿԶՐՈՒՔՆԵՐՆ ԱԼ.ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ՕՊԵՐԱՅԻ ԵՎ ԲԱԼԵՏԻ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Արմեն Գուլակյանն իր ռեժիսորական գործունեության ընթացքում, երկու շրջան՝ 1938-45 և 1958-60 թվականներին, որպես գլխավոր ռեժիսոր աշխատել է Երևանի Ալեքսանդր Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում: Օպերային թատրոնում նա իրականացրել է մոտ քսան բեմադրություն:

Գուլակյանի վաստակը օպերային թատրոնում մեծ է եղել հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններն առաջին անգամ բեմադրելու գործում: Նա մտածված կերպով (ինչպես դա Սուևորյանի անվան թատրոնում էր անում) Սպենդիարյանի անվան թատրոնում ձևավորել ու հարստացրել է ազգային օպերային բեմադրությունների խաղացանկը:

«Անուշ» օպերային Գուլակյանն անդրադարձել է չորս անգամ: Եթե «Անուշի» 1935, 1939 թվականների բեմադրություններում նա կարևորել և մանրամասն է պատկերել հայ գյուղացիության կենցաղն ու կոլորիտը, ապա 1950, 1956 թվականներին նման մանրամասներից չիրաժարվելով և հիմք ընդունելով պոեմի ողբերգական հատիկը, Գուլակյանն օպերան բեմադրել է որպես Անուշի և Սարոյի սիրո ողբերգություն:

Օպերային թատրոնում աշխատելու տարիներին Գուլակյանը գրել է նաև լիբրետտներ: «Արշակ Երկրորդ» օպերայի լիբրետտն նա գրել է 1945 թվականին՝ Տիգրան Չուխաճյանի օպերան բեմադրելու նպատակով: Թատրոնի ստեղծագործական խումբը հրաժարվել է Թերզյանի լիբրետոյի թե՛ գաղափարական և թե՛ դրամատիկական կոնցեպցիայից: Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտությունը Գուլակյանի լիբրետոյին համապատասխանեցնելու նպատակով երաժշտագետ Ալեքսանդր Շահվերդյանը և կոմպոզիտոր Լևոն Խոջա-Էյնաթյանը նորովի են մշակել ու խմբագրել օպերայի երաժշտությունը: Երաժշտագետների համոզմամբ, բեմադրության ունեցած հաջողությունից անկախ Չուխաճյանի երաժշտությունն այդ խմբագրումներից տուժել է:

Գուլակյանի արխիվում պահպանված նյութերը նույնպես վկայում են, որ «Արշակ Երկրորդի» հետ ռեժիսորը վարվել է այնպես, ինչպես ժամանակին՝ «Մակբեթի»: Նրա լիբրետտն գրեթե կապ չունի Թերզյանի ստեղծագործության

հետ, իսկ «լիբրետոն օպերային ստեղծագործության զաղափարը, սյուժետային հյուսվածքը, հերոսների բնավորությունները որոշող դրամատիկական հիմքն է»<sup>11</sup>: Ի տարբերություն «Մակբեթի»՝ «Արշակ Երկրորդ» բեմադրության առթիվ Գուլակյանին չեն քննադատել, որովհետև հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին, հարկավոր էր բեմադրել, ինչպես ռեժիսորն է նշում, «հերոսական թեմայով օպերա»: Նշված փոփոխություններով հանդերձ օպերան ջերմ ընդունելություն է գտել: Քննադատները մոր լիբրետոն համարել են «պատմականորեն հավաստի», բեմադրությունը՝ «մոնումենտալ և ամբողջական»:

Օպերային իր բոլոր բեմադրությունների մասսայական տեսարանները Գուլակյանն առանձնակի ուշադրությամբ ու մանրամասն է մշակել: Նրա բեմադրած մասսայական տեսարաններում չի եղել որևէ անիմաստ կեցվածք, որևէ չպատճառաբանված վիճակ կամ հայացք: Բեմում ամենաերկրորդական գործող անձի ներկայությունն անգամ եղել է իմաստավորված: Յուրաքանչյուր գործող անձ ունեցել է իր ներքին խնդիրը, հետևաբար և՛ ներկայացել իրեն բնութագրող, անհատական կամային նշաններով:

Օպերային ռեժիսուրայի ասպարեզում Գուլակյանը շարունակել է զարգացնել այն, ինչ Բուրջալյանն էր սկսել: «Ծանր ու համառ աշխատանք է տարել նա օպերային մեներգիչներին դերասան-երգիչ դարձնելու համար»<sup>12</sup>: Խորապես գիտակցելով, որ օպերային արվեստն ունի իր արտահայտչական ուրույն միջոցները, Գուլակյանը օպերային թատրոն է բերել դրամատիկական թատրոնի մշակույթն ու բեմական արվեստի այն փորձը, որը կուտակել էր տարիների ընթացքում: Այս ամենով հանդերձ, նրա բեմադրություններում չի եղել որևէ բեմադրական տարր, որը կարող էր խանգարել երգչի հանգիստ խաղալուն ու երգին, իսկ հանդիսատեսին՝ լսելու երաժշտությունը:

Ի տարբերություն դրամատիկական թատրոնում արված բեմադրությունների, ռեժիսորի միզանսցեններն օպերայում սահմանափակված են եղել երաժշտական տևողությամբ: Երաժշտական ֆրագին ու տակտին են ենթարկված եղել դերասաններից յուրաքանչյուրի վարքագիծը: Հաշվի առնելով

<sup>11</sup> Գ.Գյոդակյան, Էջեր հայ երաժշտության պատմությունից, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 65:

<sup>12</sup> Բ. Հարությունյան, Արմեն Գուլակյանի ստեղծագործությունը, «Արմեն Գուլակյան», ՀԹԸ, Եր., 1979, էջ 31:

օպերային արվեստի երաժշտական բնույթը՝ Գուլակյանը հետևել է, որ դերասանի ժեստը վերջանա այնտեղ, որտեղ վերջանում է երաժշտական ֆրազը, և չի ընդունել որևէ ավելորդ շարժում կամ քայլ, եթե այն դուրս է երաժշտական պարտիտուրից:

## **ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ**

20-րդ դարի առաջին կեսի հայ թատրոնի պատմության նշանակալից մի ժամանակահատված (1930-50-ական թվականներ) անմիջականորեն կապվում է Արմեն Գուլակյանի անվան հետ: Նրա ստեղծագործական կյանքի ուսումնասիրությունն ըստ էության ժամանակի բեմական արժեքների և իրարամերժ որոնումների ու գաղափարական տուրքերի բացատրությունն է: Ժամանակն իր լուսավոր ու ստվերոտ կողմերով իր արտացոլումն է գտել ինչպես շատ արվեստագետների, այնպես էլ Արմեն Գուլակյանի ստեղծագործական ձեռքբերումներում ու գաղափարա-գեղարվեստական ծառայություններում:

Թերթելով ժամանակի թատերական քննադատության էջերը, հուշագրությունները և մանրամասնորեն զննելով ստեղծագործողի արխիվը, հանգում ենք հետևյալ եզրակացություններին:

1. Իր ստեղծագործական կյանքի ամենավաղ շրջանում (սիրողական և ստուդիական շրջան) Գուլակյանը կողմնորոշվել է արևելահայ բեմի ավանդական ռեալիզմի և 20-րդ դարասկզբի ռուսական ռեալիզմի ազդեցությամբ: Թիֆլիսյան թատերական միջավայրը սունդուկյանական ավանդությամբ և Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի փորձին հաղորդակից Օվի Սևունյանն իրենց ամուր կնիքն են դրել ապագա բեմադրիչի ճաշակի ու ըմբռնումների վրա:

2. Մոսկովյան ուսումնառությունը, Ստանիսլավսկու «սիստեմով» և դրան ներհակ Մեյերխոլդի մեկ տարվա գործնական դասընթացով, Գուլակյանին տվել է երկակի կողմնորոշում՝ մի կողմից հոգեբանական ռեալիզմը, մյուս կողմից ծայրահեղ պայմանականությունն ու պլակատային ակնարկները, որոնք որոշիչ դեր ունեցան նրա 1920-30-ական թվականների բեմադրություններում:

3. Գուլակյանին վիճակված էր լինել հայ առաջին պետական թատրոնի զեղարվեստական ղեկավարը խորհրդային իրականության այն շրջանում, երբ գրականությունն ու արվեստը գաղափարական սպասավորի դեր էին կատարում, կյանքը դիտելով պաշտոնական լավատեսության ակնոցով: Անցյալի դրամատուրգիական արժեքների մեկնաբանությունը սոցիալ-դասակարգային դիրքերից կուսակցական ու պետական պահանջ էր, և Արմեն Գուլակյանը՝ դրա իրականացնողը բեմական արվեստի ստուգված չափանիշներով: Սոցիալիստական ռեալիզմի ուղղությունը Գուլակյանի բեմադրություններում ձեռք է բերել ակադեմիական նկարագիր, և դրանով էլ Սունդուկյանի անվան պետական թատրոնը Գուլակյանի ղեկավարության տարիներին բարձրացել է ակադեմիական թատրոնի մակարդակին:

4. Արմեն Գուլակյանի բեմադրություններին հատուկ են եղել գաղափարա-զեղարվեստական մտահղացման հստակությունը, դերասանական կերպարների մշակված և ամբողջական տեսքը, միզանսցենի ամրությունը, գունալուսային պայծառ միջավայրը, բեմական տարածության բոլոր պլանների ֆունկցիոնալ պատճառաբանվածությունը, դերասանական անսամբլի կազմակերպվածքը՝ տոնայնության ու ռիթմի առումով:

5. Ստեղծագործական մեթոդի տեսակետից Գուլակյանի ռեժիսուրան (եթե նկատի առնենք հատկապես 1940-50-ական թվականների բեմադրությունները) կարելի է համարել դերասանական ռեժիսուրա: Բեմադրիչին նա ընդունել է որպես չխաղացող և խաղը կազմակերպող դերասան: Բեմադրության ընթացքում նրա սկզբունքն է եղել միզանսցենը չփոփոխելը և դերասանին ամրացնելը գտնված դիրքերում ու անցումներում: Գուլակյանի համար անընդունելի է եղել անհատապաշտական թատրոնը, ուստի բարդ է եղել աշխատանքը դերասանական խոշոր անհատների հետ: Չնայած դրան նրա բեմադրություններում նոր ուժով են փայլել Փափազյանը, Ներսիսյանը, Վաղարշյանը:

6. Գուլակյանի բեմադրական ոճը փայլուն դրսևորում է ունեցել օպերայում: Այստեղ միզանսցենը կառուցվել է ըստ երաժշտական դրամատուրգիայի, ստատիկ և դինամիկ պահերն՝ ըստ երաժշտական ֆրազի ու տակտի: Դրամատիկական թատրոնում մշակված ակադեմիզմը զեղարվեստական կատարյալ արտահայտություն է ստացել օպերային բեմում:

7. Հայ թատրոնի պատմության մեջ Գուլակյանը շարունակողն է այն ռեալիստական գծի, որ սկսվում է Գևորգ Չմշկյանից, կատարելագործվում Գևորգ Պետրոսյանի անսամբլային արվեստում, հասնում Օվի Սևունյանի հոգեբանական ռեալիզմին: Արմեն Գուլակյանն այս գծի ամբողջացնողն է և հայ պետական թատրոնի դիմագիծը որոշողը իր սերնդակիցների՝ Արշակ Բուրջալյանի և Վարդան Աճենյանի հետ միասին:

## ԱՏԵՆԱԽՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ ՀՈՂՎԱԾՆԵՐ

1. *Վանյան Գ. Կ.*, Շեքսպիրի «Օթելլոն» Արմեն Գուլակյանի ռեժիսորական գրառումներում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատ., 2005, էջ 139 -147:

2. *Վանյան Գ. Կ.*, Արմեն Գուլակյանի վաղ կենսագրությունը, «Հանդես» գիտական հոդվածների ժողովածու, N 8, Երևան, «Վան Արյան» հրատ., 2008, էջ 59-66:

3. *Վանյան Գ. Կ.*, Արմեն Գուլակյանի ռեժիսորական դեբյուտը, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 142-151:

4. *Վանյան Գ. Կ.*, Շեքսպիրի «Մակբեթն» Արմեն Գուլակյանի բեմադրությամբ, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական չորրորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2010, էջ 40-50:

5. *Վանյան Գ. Կ.*, Գաբրիել Սունդուկյանի «Պեպոն» Արմեն Գուլակյանի բեմադրությամբ (1929թ.), «Հանդես» գիտական հոդվածների ժողովածու, N 10, Երևան, «Վան Արյան» հրատ., 2010, էջ 41-48:

**ВАНЯН ГОР КАМСАРОВИЧ**  
**ТВОРЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ И ИСКУССТВО АРМЕНА ГУЛАКЯНА**  
**РЕЗЮМЕ**

Значительный период истории армянского театра первой половины 20-го века (1930-50-е гг.) напрямую связан с именем Армена Гулакяна. Исследование его творческой жизни, по сути, призвано истолковать сценические ценности, противоречивые искания и идеологическую дань эпохе. Эпоха со своими светлыми и темными сторонами нашла отражение в творческих достижениях и идейно-художественных услугах многих художников, в том числе и Армена Гулакяна.

Перелистав страницы театральной критики той эпохи и мемуарную литературу, подробно изучив архивы режиссера, приходим к следующим выводам:

1. Уже в ранний период его творческой жизни (любительский и студийный) художественными ориентирами для Гулакяна были традиционный реализм восточноармянской сцены и русский реализм начала 20-го века. Тифлисская театральная атмосфера, насыщенная сундукяновской традицией, а также сопричастный к опыту Художественного театра Ови Севумян оставили неизгладимый след на формирование вкуса и восприятий будущего постановщика.

2. Учеба в Москве, по системе Станиславского и год практических занятий у Мейерхольда, дала Гулакяну ориентацию в двух направлениях: с одной стороны, это был психологический реализм; с другой – крайняя условность и некоторая плакатность, которые имели решающую роль в его постановках 1920-30гг..

3. Армену Гулакяну суждено было быть художественным руководителем Первого армянского государственного театра в ту пору советской действительности, когда литература и искусство выступали слугами идеологии – смотрели на жизнь сквозь очки официального оптимизма. Представление драматургических ценностей прошлого, исходя из социально-классовых позиций, являлось партийным и государственным

требованием, а Армен Гулакян его исполнителем по сценическим достоверным критериям. В постановках Гулакяна направление социалистического реализма имело академическую характеристику, благодаря чему госудатсвенный театр им. Сундукяна в годы его руководства поднялся на уровень академического театра.

4. Постановкам Армена Гулакяна были свойственны четкость идейно-художественного замысла, тщательная разработка и целостность актерских образов, прочность мизансцен, яркие цветовые и световые решения, мотивированная функциональность всех планов сценического пространства, организация актерского ансамбля с точки зрения тональности и ритма.

5. Творческий метод Гулакяна (в особенности в постановках 1940-50-х гг.) можно назвать актерской режиссурой. Он считал постановщика не играющим, а организующим игру актером. В процессе постановки он принципиально не менял построенные мизансцены, за каждым актером он закреплял удачно найденные позиции и проходы. Гулакяну был чужд индивидуалистический театр, поэтому была трудна работа с крупными актерскими индивидуальностями. Несмотря на это, в его спектаклях поновому засияли Ваграм Папазян, Грачья Нерсисян, Вагарш Вагаршян.

6. Постановочный стиль Гулакяна с блеском раскрылся в оперном театре. Здесь он умел подчинять мизансцену музыкальной драматургии, а статику и динамику сцен - музыкальной фразе и такту. Академичность, выработанная в драматическом театре, обрела свое совершенное художественное воплощение на оперной сцене.

7. В истории армянского театра Армен Гулакян является продолжателем реалистического направления, заложенного Геворгом Чмшкяном, усовершенствованного Геворгом Петросяном в ансамблевом искусстве и развившегося в психологический реализм Ови Севумяна. Гулакян своим творчеством дополняет эту линию и создает облик армянского государственного театра, наряду со своими современниками Аршаком Бурджальяном и Варданом Аджемяном.



**GOR VANYAN**  
**ARMEN GULAKYAN'S CREATIVE LIFE AND ART**  
**SUMMARY**

A considerable period of the early 20<sup>th</sup> century Armenian theatre history (1930s-50s) is directly associated with the name of Armen Gulakyan. In essence, the investigation of his creative work proposes an explanation for the then existing theatrical values, mutually exclusive searches and ideological tributes. Among the works of other numerous art workers, Armen Gulakyan's achievements and ideological-artistic services similarly reflect back the bright and dark aspects of that time.

Looking through the pages of the theatre critique and memoirs of the given period and thoroughly examining Gulakyan's archive, we may draw the following conclusions.

1. In the earliest period of his creative work, i.e. amateur and studio periods, Gulakyan was profoundly influenced by the traditional realism of the East Armenian theatre and the Russian realism of the early 20<sup>th</sup> century. Tbilisi's theatrical atmosphere, along with Sundukyan's traditions, and Ovi Sevumyan, who was familiar with the experience of the Moscow Art Theatre, had their strong impact on the taste and comprehension of the future theatre director.

2. Studying in Moscow, particularly attending a one-year practical course by Meyerhold, an adversary of Stanislavski's system, granted Gulakyan a dual orientation, i.e. psychological realism and, on the other hand, extreme conditionality and poster allusions which performed a decisive role in his productions in 1920s-30s.

3. Gulakyan was to become the art director of the first Armenian state theatre in such a period of the Soviet reality when literature and art acted as ideological servants viewing life through the prism of the official optimism. The social-class interpretation of the past dramaturgical values was a requirement established by the party and authorities. And Armen Gulakyan functioned as executor of the interpretation according to the tested standards of performing arts. In Gulakyan's productions socialist realism achieved academic character.

Thus, Sundukyan State Theatre rose to the level of an academic theatre under Gulakyan's guidance.

4. Armen Gulakyan's productions were characterized with the distinctness of ideological-artistic conception, elaborated and complete image of characters, solidity of the mise-en-scene, bright color and light setting, functional validity of all the planes of the stage space, and organizational pattern of the acting ensemble in the sense of tonality and rhythm.

5. In respect of creative methods, Gulakyan's stage directing (provided that we take into consideration especially the productions of 1940s-50s) can be considered actors' directing. He viewed a director as a non-acting and acting-organizing actor. His principle was to maintain the mise-en-scene unchanged and fix the actor in the existing positions and transitions during a production. Individualistic theatre was unacceptable for Gulakyan; hence, it was rather difficult to work with outstanding individuals. Nevertheless, such prolific actors as Papazyan, Nersisyan and Vagharshyan shone anew in his productions.

6. Gulakyan's directing style magnificently displayed itself in the opera. In the given art form the mise-en-scene was constructed according to the musical dramaturgy while the musical phrase and tact determined the static and dynamic scenes. The academism elaborated at the dramatic theatre acquired a perfect expression at the opera stage.

7. In the history of the Armenian theatre Gulakyan continued the realistic line commenced by Gevorg Chmshkyan, elevated in Gevorg Petrosyan's ensemble art and brought to Ovi Sevumyan's psychological realism. Together with his contemporaries Arshak Burjalyan and Vardan Achemyan, Armen Gulakyan made this line complete and determined the image of the Armenian state theatre.