

Յաղթահարելով շրջանակները. հարցազրույց մշակութաբան, թատերագետ Արա Նեդոյանի հետ

- Ի՞նչ է մշակութային քաղաքականությունը: Արդյո՞ք դա մշակույթի կազմակերպումն ու կառավարումն է, այսպես ասած՝ մենեջմենթը:

- Մենեջմենթը, իհարկե, լինելու է այն, ինչը մենք տեսնելու ենք պետական կառույցների քաղաքականության մեջ իբրև արդյունք, բայց այդ մենեջմենթի իմաստավորման համար պետք է հստակեցվեն հիմքում ընկած արժեքներն ու ռազմավարությունը: Մասնավորապես, երբ մենք խոսում ենք մշակութային քաղաքականության արժեհամակարգի մասին, երևի միանգամից պետք է մերժենք կենտրոնացված պետական քաղաքականության այն մոտեցումը, ըստ որի արվեստի ստեղծագործությունը և ստեղծագործողը պետք է գոհացնեն իշխանության ճաշակը, մոտեցումները, կարծիքները, քաղաքականությունը և անեին այն, ինչն իշխանության տեսակետից օգտակար է: Մենք հիմա խոսում ենք ավելի շատ արվեստից, քան մշակույթից: Արվեստն ուներ կիրառական ու ծառայողական գործառույթ և դրանից ելնելով՝ արդեն հասկանալի է, թե ինչու էր պետությունը նախընտրում արվեստն ու արվեստային տարբեր հաստատությունները պահել պետական կարգավիճակում՝ այդպիսով հաստատելով նրանց ծառայողական բնույթը: Այն, ինչ պետք է փոխվի պետության և հասարակության խորքային մոտեցման մեջ, ապակենտրոնացումն է, որի մասին խոսում էր Նաև Նիկոլ Փաշինյանը առհասարակ քաղաքականության իմաստով, բայց դա տարածվում է նաև մշակութային քաղաքականության վրա: Երկրորդ շատ կարևոր հարցն այն է, որ արվեստը տարբերվում է սոցիալական գործունեությունից, թեև, ի վերջո, մակերեսում մենք տեսնելու ենք սոցիալական գործողություն, բայց արվեստի ներքին դրդապատճառները պարտավոր չեն լինել սոցիալական: Երբ մենք կազատվենք մշակույթի իշխանակենտրոն լինելուց, մենք կբախվենք մշակութային քաղաքականության երկրորդ հիմնահարցի հետ. զարգացած աշխարհի մշակութային հաստատություններում, որտեղ արդեն չկա իշխանակենտրոն մշակութային քաղաքականություն, տեսնում ենք արվեստի կիրառման փորձն արդեն հասարակության կողմից: Յամարվում է, որ արվեստը պետք է լուծի հասարակական հարցեր, և դա երբեմն մեզ բերում է արվեստային դաշտի և արվեստագետի սահմանափակմանը: Վերջին մի քանի տասնամյակում մարում է գիտակցումը, որ արվեստն առաջին հերթին ոչ սոցիալական հարցերի ուսումնասիրությունն է, այլ այնպիսի հարցերի, որ հասարակության հավանությանն ամենևին էլ չեն արժանանում, կարճ ասած՝ մարդկային այն խնդիրներն ու մղումները, որոնք սոցիալական չեն: Արվեստը կարող է լինել նաև սոցիոֆոբիկ: Անշուշտ, արվեստը պետք է ստանա ռեսուրս, որպեսզի կարողանա ծառայել անձի ինքնիշխան նպատակներին և ո'չ պետությանը, ո'չ անգամ հասարակությանը: Այսինքն, դա պետք է լինի անկախ ռեսուրս, որի տրամադրումը պայմանավորված չլինի մշակութային հաստատության ու գործչի քաղաքական-սոցիալական դերով:

- Դուք մշակույթի սոցիալականացման վտանգներից էիք խոսում: Եթե ընդունենք, որ քաղաքականությունն ընդհանուր լեզվի ստեղծումն է, ապա մշակութային քաղաքականությունն ասելով արդյո՞ք պիտի հասկանանք, թե մշակութային քաղաքականությունն ընդհանուր մշակութային լեզվի ստեղծումն է, որը հասանելի է և հասկանալի կլինի լայն զանգվածներին:

- Ես պատկերացնում եմ, որ դա կլինի ոչ այնքան լեզու բոլորի համար, որքան վարքի այնպիսի կանոն, որ յուրաքանչյուրը համարձակվի խոսելու իր սեփական լեզվով, արտահայտելու իր առանձնահատկությունը, և դա համարվի դրական: Ոչ թե ենթարկվել ինչ-որ համընդհանուր լեզվի, այլ ստեղծվի մի համակարգ, որ յուրաքանչյուրի լեզուն առանց լրացուցիչ

խոչընդոտների տեղ գտնի որպես համընդհանուր լեզվի մի մաս, մի յուրահատուկ արտահայտում: Ամերիկացի հիմնադիր հայրերից մեկն ասել էր, որ ինքն այսօր ստիպված է զբաղվել քաղաքականությամբ և պատերազմով, որպեսզի իր որդին կարողանա զբաղվել մաթեմատիկայով և քիմիայով, որպեսզի նրա որդին էլ կարողանա զբաղվել արվեստով: Խոսքս չի վերաբերում ասվածի պատմական հերթականությանը, այլ նրան, որ այդ երեք բաները հավասարապես կարևոր են, հավասարապես հիմնարար ու ներքին մղումից ստեղծվող: Մենք խնդիր ունենք այն մասով, որ առանձին արվեստատեսակներ ու արվեստի կազմակերպման ձևեր ստեղծվել են ընդօրինակման եղանակով, որովհետև դրանք համարվել են սոցիալապես օգտավետ, առաջադեմ: Եթե դու անում ես ընդօրինակող արվեստ, ապա դա անում ես ոչ թե զուտ որպես արվեստային գործողություն, էական մարդկային հարցերի ուսումնասիրման ու շոշափման հիմնարար աշխատանք, այլ որպես սոցիալական ծառայություն՝ հույս ունենալով, որ հետագայում գուցե Եմանսիպացվի և դառնա արվեստ: Այո, տրամաբանական էր դա անել իբրև հասարակական, անգամ՝ պետական ծառայություն: Բայց պետք է գիտակցել, որ դա պիտի լիներ խիստ ժամանակավոր բան՝ ընդօրինակում ենք արվեստատեսակներ և արվեստային հաստատություններ այն նպատակով, որ դրանք հնարավորինս արագ Եմանսիպացվեն, ուրեմն՝ ապակենտրոնացվեն, դադարեն լինել հասարակական ծառայություն և դառնան ինքնամիտ, ինքն իր մեջ արժեք ունեցող դրսևորում. ահա, այս մասին շատ երկար ժամանակ մոռացվել էր:

- Կուզեի բերեիք կրկօրինակման արվեստի նմուշներ և նշեիք, թե ո՞ր պահից սկսած ու ինչպե՞ս դրանք պիտի Եմանսիպացվեին ու ապակենտրոնացվեին՝ դառնալով զուտ մշակութային արժեք:

- Օրինակ, խորհրդային տարիներին որոշվեց Հայաստանի պես երկրում ստեղծել օպերա և բալետ: Արվեստատեսակներ, որոնք ընդունված են քաղաքակիրթ աշխարհում, որոնք ենթակա են կրկնօրինակման և քաղաքակիրթ աշխարհի միջին չափանիշներին հասնելու դեպքում կկարողանային շոշափել իրենց սեփական ճանապարհն ու ասելիքը: Համանման մոտեցմամբ հիմնադրվեց նաև խաղացանկային թատրոնը, որը ոչ թե այս կամ այն թատերական նախաձեռնության, խմբի, հայտնի ռեժիսորների ու դերասանների թատրոն էր, այլ մի բան, որը կանոնակարգված ձևով ներկայացնում էր ինչ-որ խաղացանկ կամ մեթոդ, ինչը սովետական երկրների պարագայում դարձավ Ստանիսլավսկու մեթոդը: Նման բաներ կարելի է նկատել նաև 1960-ական թթ. կերպարվեստում՝ տեղական որոշմամբ և ոչ Մոսկվայից թելադրված: Որոշվել էր, որ մոդեռն արվեստը հեռանկարային է և այն պետք է խրախուսվի Հայաստանում. մոդեռնը սերտ կապված է ազգայինի հետ: Սա իր ժամանակների համար առաջադիմական քայլ էր, բայց և այնպես, քանի որ չէր գիտակցվում կամ շատ թույլ էր գիտակցվում Եմանսիպացման անհրաժեշտությունը, տեսնում ենք, որ ժամանակին արդարացված և ընդունված մոտեցումները հավերժանում են: Մոդեռնիստական արվեստը շարունակում էր խրախուսվել և դասավանդվել այն ժամանակներում, երբ Հայաստանում թե՛ կերպարվեստը, թե՛ հասարակական հիմնահարցը ստացել էին այլ ներքին մղումներ, զարգացման այլ ձևաչափեր և ուղղություններ, որոնք մինչև օրս հանրային խրախուսման եղանակներ չունեն: Թատրոնի պարագայում էլ՝ ընդունված մոդելները, որ գուցե շատ առաջադիմական էին 20-րդ դարի սկզբների՝ 1910-1920 թթ. համար, հավերժացվեցին 1930-ականներին, և թատերական արվեստը մնաց այդ կաղապարի մեջ: Եթե նայենք կայուն թատրոնների խաղացանկերը, ապա դրանք համապատասխանում են 1910 թվականին, երբեմն նաև 19-րդ դարավերջին: Այսինքն՝ այդ ապակենտրոնացումը և սեփական զարգացմամբ տարբեր ուղիներով շարժվելը, փաստորեն, տեղի չի ունենում: Թատերարվեստը համարվում է որոշակի մի բան, որը նույն տեսքով և անփոփոխ կարելի է դասավանդել մեկ դար շարունակ և ստանալ համանման արդյունք:

-Օրինակ, Չեխիայում, որ ամենաբազմաժանր թատրոնների և բեմարվեստի փորձարարություններով հարուստ երկրներից է, երկրի պառլամենտն իր վրա է վերցրել կոնկրետ նոր մտածողության թատրոնների ստեղծման և աջակցության խնդիրը: Ի՞նչ պետք է անել, որպեսզի նույն՝ ժամանակին խրախուսված մոդեռնիստական արվեստը կամ կադապարված թատերարվեստը, որոնք անդերգրաունդում նոր բովանդակությամբ ճյուղեր ունեն, դուրս բերվեն մշակութային քաղաքականության ուշադրության կենտրոն:

- Պետական աջակցությունը պետք է ուղղել էքսցենտրիկ դրսևորումներին: Իսկ այդպիսի անհատական դրսևորումներ եղել են՝ մի անգամ փայլատակել են ինչ-որ փառատոնում կամ իրենց միջոցներով վարձակալած բեմերից մեկում, հետո շատ հաճախ կորել են ու մարել: Չկա հենց էքսցենտրիկ փայլատակումների աջակցության համակարգը: Վերջին երկու տասնամյակում նոր ստեղծված ինքնատիպ թատերական խմբերից շատերի երազանքն էր ստանալ պետական թատրոնի կարգավիճակ: Որոշներին դա հաջողվում էր, ինչից հետո նրանք դադարում էին լինել ինքնատիպ նորարարական թատերախումբ և դառնում էին ստանդարտ, ոչ կենդանի, ներքին կյանքից զրկված պետհաստատություններ: Հիմա խնդիր ունենք ստեղծելու այնպիսի համակարգ, որը կխրախուսի այդ թատերախմբերի ոչ թե խոշոր հիմնարկ դառնալն ու թատերական արվեստում ամենատիպական բաներն անելը՝ ինչպես անում են պետական թատրոններում, այլ կաջակցի էքսցենտրիկ, ոչ ծանր, ոչ հիերարխիազացված համակարգերը: Այսինքն՝ այդ ժամանակավոր փայլատակումները՝ հենց որպես այդպիսին, խրախուսվեն և հանրայնացվեն: Ինձ ծանոթ շատ հարգելի մարդիկ համարում են, որ պետք է կրկնօրինակել աշխարհում եղած նորագույնը: Բայց սա էլ ընդօրինակման փակուղի է տանում, որովհետև դու կարող ես դրանից ստանալ օգուտ, երբ ոչ թե պարզապես ընդօրինակում ես երևույթը, այլ երբ ներքուստ եկել ես այնպիսի հարցերի, որոնց ոչ թե պատասխանը, այլ լուծման ճանապարհը կարող ես տեսնել դրսի աշխարհում: Բայց եթե դու ներքուստ հարց չունես, ապա արտաքին աշխարհում եղած ձևերի ընդօրինակումը քեզ կզցի այն նույն ծուղակի մեջ, որտեղ արդեն մեկ անգամ եղել ես: Եական է կշել, որ թատրոնը ոչ միայն չի ծառայում իշխանությանը, այլև պարտավոր չէ ծառայել հասարակությանը և հանրային կարծիքին: Մենք ունենք Լևոն Շանթի պես խոշոր դրամատուրգ: Նա նկարագրում էր սոցիալապես անընդունելի, անձնականի և սոցիալականի կոնֆլիկտը: Այսինքն՝ մարդը ներքուստ հասել էր ինչ-որ պահանջարկի, հետո նայել էր՝ ինչ կա աշխարհում, տեսել էր սիմվոլիզմ, կարողացել էր դա շատ գեղեցիկ օգտագործել և հաջողել էր, որովհետև նա, իրոք, ուներ այդ ներքին հարցերը, դրանք նրա անձնական կամ ստեղծագործական կոնֆլիկտի պատճառներն էին: Եթե նա չունենար այդ հարցերը և պարզապես կրկնօրինակեր սիմվոլիզմը, կստացվեր պրովինցիալ սիմվոլիզմ: Նույնը վերաբերում է մասնակցային թատրոնին, թատրոնի սոցիալական և քաղաքական դերին՝ այդ ամեն ինչի հիմքում պետք է լինի ներքին հասունացած հարց, որպեսզի աշխարհում եղած օրինակներն աշխատեն որպես այլընտրանք, որից կարելի է օգուտ քաղել: Բայց և պետք չէ պետական բոլոր գրանտները հատկացնել մասնակցային թատրոնին: Փառատոների ժամանակ տեսնում ենք, որ շատ երկրներ գնում են այդ ճանապարհով, և դա նույնպես փակուղի է. դա ծառայություն է, որը թատրոնում ոչ մի արդյունքի չի բերում:

- Ի՞նչ անել, որպեսզի ստեղծագործական միտքն աշխատի և ռեալիզացվի և մշակութային քաղաքականության ձևավորման գործում ի՞նչ դիրքում պետք է լինի ստեղծագործողը:

- Կարծում եմ՝ պետությունը պետք է դադարի պահել, պահպանել, խրախուսել և ֆինանսավորել սովետական հիմնարկները արվեստի տարբեր բնագավառներում: Իհարկե, բացառությամբ այն հիմնարկների, որոնք զբաղվում են մշակութային արժեքների պահպանությամբ: Մնացածները պետք է ֆինանսավորվեն միայն ու միայն մրցակցային՝ «Մեկ ստեղծագործություն, մեկ դրամաշնորհ» սկզբունքով: Կարծիք կա, որ թատերական խումբն ինքնին արժեք է, որն արժե ֆինանսավորել, բայց ինձ թվում է, որ այդպիսով պետությունն ուղղակիորեն ֆինանսավորում է հիերարխիայի կայացումը և արժևորումը, որովհետև թատերական կոլեկտիվը հիմնականում կայուն հիերարխիա է՝ դա կարող է լինել հայր իշխանություն կամ մայր իշխանություն: Սա հակաարժեք է և խանգարում է այդ նույն մարդկանց ստեղծել հաջորդ ստեղծագործությունը: Չափման միավորը պետք է լինի ստեղծագործությունը, ստեղծագործության նախագիծը: Յետո, երբ ստեղծագործությունն արդեն կայացել է, հարկավոր է ստեղծել գնահատման համակարգը, որը պետք է լինի ոչ պետական. ցանկալի է, որ դրանով զբաղվի մասնագիտական համայնքը: Բարդ խնդիր է մասնագիտական համայնքի ձևավորումը: Օրինակ, կերպարվեստում այն ինչ-որ չափով ինքնին ձևավորվում է, իսկ թատերարվեստում այն պրակտիկորեն չկա: Կարծում եմ՝ թատերական մասնագիտական համայնքը պետք է ձևավորել ոչ միայն ոլորտի ներկայացուցիչներից և մասնագետներից, այլ ավելի լայն հանրային շրջանակում քաղաքականությամբ և գիտությամբ զբաղվող մարդկանցից: Այսօր երևի այլընտրանք չկա, որովհետև ցանկացած ոլորտում պրոֆեսիոնալ արվեստով զբաղվողների դեֆիցիտ կա: Այդպիսով պետք է խրախուսել քաղաքական ու գիտական շրջանակներին, սովորել այն մտքին, որ արվեստը ոչ պակաս հիմնարար գործունեության հանրային ոլորտ է:

- Ավանդաբար խրախուսվող պետական հիմնարկների ֆինանսավորման հաջողված օրինակ կա՝ Մեծ Բրիտանիայի պառլամենտը հատուկ ոչադրության կենտրոնում է պահում Շեքսպիրի՝ իբրև ազգային արժեքի կյանքին, ստեղծագործությանը վերաբերող գրեթե բոլոր կարգի գործունեությունները՝ հաճախ նաև ամբողջությամբ ֆինանսավորելով բոլոր միջոցառումները: Տարիներ շարունակ պետականորեն խրախուսվող թատերական հիմնարկները, ըստ էության, չկարողացան ստեղծել միջազգային հնչողության անուն-դրամատուրգ, անուն-ռեժիսոր, անուն-դերասան:

- Կարելի է սկսել հայալեզու թատերական հեղինակների հայտնաբերմամբ և շրջանառությամբ՝ պատվիրել ապրող հեղինակներին գրել պիեսներ՝ երաշխավորելով, որ դրանք բեմադրվելու են գոնե մեկ անգամ: Կամ կազմակերպել աշխարհի թատերական պիեսների ներկայակալից՝ տարբեր ուղղություններից, տարբեր մոտեցումներից եզակի վերարտադրություն հայկական բեմում: Թարգմանել որոշակի գրական ուղղությունների հեղինակներին: Այս ամենը կարելի էր անել նաև թատերական ինստիտուտում, կամ ունենալ մեկ պետական, ակադեմիական, ազգային թատրոն, որն իր առջև դնում է այսպիսի հանձնարարություններ՝ ծանոթացնել հայ թատերական համայնքին և հասարակությանը թատերական ուղղությունների, պատմական շերտերի կամ մոռացված հայ հեղինակների հետ: Մնացած առումներով պետք է խրախուսվեն, ինչպես արդեն ասացի, էքսցենտրիկ, ինքնատիպ, աննման, ինքնաբուխ առկայծումները:

- Եվ կգտնվի՞ մեր Շեքսպիրը:

- Ես գիտեմ, որ վերջին երկու տասնամյակում գտնվել են տասնյակ կամ հարյուրավոր տաղանդավոր, հետաքրքիր խմբեր. ընկերներով հավաքվել, ներկայացում են արել, երբեք ոչ մի կոպեկ փող չեն ստացել, երբեք ոչ ոք նրանց չի տարել հյուրախաղերի: Ուղղակի մի քանի անգամ հանդիսատեսի համար խաղացել են այդ ներկայացումը, հետո՝ ցրվել են: Եվ շատ ավաստ էր, որ չկար այդպիսի խմբերի խրախուսման, պահպանման համակարգ: Արվեստային բովանդակությունն ինքնահոս է, դա մարդու ներքին բնական առկայծումն է, որը կարող է տեղի ունենալ ցանկացած՝ լավ կամ վատ պայմաններում: Պետական քաղաքականության խնդիրը հենց այն է, որ կարողանա դա դարձնել տեսանելի և գնահատելի: Իսկ շեքսպիրները, կարծում եմ, շատ են:

-Օրինակ, Զոմոմ գլադիատորական մարտերի կազմակերպման իմաստն այն էր, որ քաղաքում ապրող երիտասարդը չդառնա փափկասուն և կոփվի արյունարբու տեսարաններում: Զետո, երբ այդ մարտերում սկսեցին կռվեցնել ստրուկների, տեսարանները զվարճանքի իմաստ ստացան, իսկ ավելի ուշ հանգեցրին Էկոլոգիական աղետի, որովհետև հսկայական թվով կենդանիներ սպանվեցին այդ մարտերում: Զին Եգիպտոսում թատրոնը, ըստ Էոլոթյան, կրոնական միստերիաներն էին: Զենց քուրմը հագնում էր թռչունի կամ գազանի դիմակը, նա դառնում էր Աստված: Զեգելն ասում էր, որ Եգիպտացիների գաղտնիքը գաղտնիք էր նաև Եգիպտացիների համար: Աթենքում թատրոնի մասնակցությունը պարտադիր էր բոլորի՝ անգամ բանտարկյալների համար: Այսինքն, թատրոնի բոլոր փորձերը դեմոկրատականացման ակտեր էին: Այն, ինչ այսօր կատարվում է Հայաստանի փողոցներում, ինքնին զիլ թատրոն է, թերևս ավելի ուժեղ թատրոն, քան այն բոլոր ներկայացումները, որ կան թատերական բեմերում: Եվ ուրեմն, ի՞նչ պիտի անի մասնագիտական թատրոնը, որպեսզի նման արտառոց իրավիճակում չզիջի դրսի «թատրոնին»:

- Թատրոնը պետք է կիրառվի որպես կա'մ անհատի, կա'մ հասարակության գործիք և չընկնի «ես ծառայում եմ թատրոնին» վիճակի մեջ: Թատրոնը կա'մ ծառայում է ստեղծագործողին, որտեղ նա ուզում է լուծել սիրո, մահվան, կյանքի, հասարակության հետ իր հարցերը, կա'մ դառնում է իսկապես սոցիալական ինքնադրսևորման ակտ, այսինքն՝ մոդելավորել մեր քաղաքական հիմնախնդիրները թատրոնի ձևով և հարցը դնել հանդիսատեսի առջև՝ որպես դեմոկրատիայի դպրոց՝ անգամ ապահովելով հանդիսատեսի մասնակցությունը թատերական պրոցեսում, կա'մ մարդն իր մասնակցությունն ու քաղաքական փորձը բերում է թատրոն և մեզ սովորեցնում լինել մասնակցային, այլ ոչ ինքնամոխի: «Ես ծառայում եմ թատրոնին» վիճակը պրոդուկտիվ մեթոդ չէ, որովհետև այդ դեպքում դու պարզապես կրկնօրինակում ես 100 տարի առաջվա թատերական փորձերը, մինչդեռ այդ գործողությունը ոչ մի բանի չի ծառայում: Ինչպես գիտությունը չի ելնում «ես ծառայում եմ գիտությանը» սկզբունքից, որի կիրառման դեպքում առաջանում են սոփեստները, այլ ելնում է շատ կոնկրետ խնդրից, որը գիտնականն ուսումնասիրում է:

- Իսկ հնարավո՞ր է այնուամենայնիվ որ այդ կոնկրետ խնդիրը թատրոնի դեպքում լինի քաղաքական:

- Գուցե մարդն ուզում է քաղաքականություն իրականացնել թատերական արվեստի տեսքով: Մեզ չի զարմացնում, չէ՞, որ գրողներն իրենց քաղաքական գործունեությունն իրականացնում են իրենց ստեղծագործությունների միջոցով: Թատրոնում առավելևս դա հնարավոր է՝ և՛ ուսումնասիրել հանրային հարցերը, և՛ անգամ վարել պրակտիկ քաղաքականություն արվեստի միջոցով:

- Այս առումով որքանով է հիմնավորված գեղարվեստական ղեկավարի հաստիքը:

- Գեղարվեստական ղեկավար ասելով պատկերացնում ենք այն կենտրոնացված ու ծառայողական թատրոնը, որը կա: Եվ հիմա, երբ խոսում ենք ազատ նախաձեռնության մասին, չենք օգտագործի «գեղարվեստական ղեկավար» արտահայտությունը, քանի որ չենք խոսում կայուն կոլեկտիվի մասին:

- Խաղացանկային թատրոնի մասին ի՞նչ կասեք:

- Կախված է նախաձեռնողներից: Հասարակությունը և պետությունն ամենևին իրենց չպետք է պարտավորված զգան պահպանել որևէ խաղացանկային թատրոն՝ ի տարբերություն ուսումնական-ծառայողական-տեղեկատվական թատրոնի, որը պարզապես տալու է ինչ-որ երևույթների համայնապատկեր: Իմաստ ունի աջակցել առանձին նախաձեռնությունների: Հիմա եթե այդ առանձին՝ կոնկրետ ներքին մոլումներով ստեղծված նախաձեռնությունները տարիների ընթացքում դառնում են խաղացանկ՝ շատ լավ: Բայց նախապես ֆինանսավորել կամ պատվիրել ինչ-որ մարդկանց ինչ-որ խաղացանկ իրականացնել՝ կարծում եմ՝ հակապրոդուկտիվ է:

Հարցազրույցը՝ Մարինա Բաղդազյուլյանի