

ՌՈՒԶԱՆ ԱՍԼԱՆՅԱՆ

ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԳԵՂԱՐԿԵՍՏԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Պատմական ողբերգության ժանրը արևմտահայ գրականության մեջ որակական փոփոխությունների որոշակի ճանապարհ է անցել: Եթե Մխիթարյան թատերագիրները հիմնականում պահպանում էին անտիկ դասական և կլասիցիստական ողբերգության էական հատկանիշները, ապա 50-60-ական թվականների ողբերգությունը զգալիորեն հեռացել էր ժանրի նախնական տիպից:

Դրամատիկական սեռի համար առհասարակ ընդհանուրը գործողության խնդիրն է, այսինքն՝ որքանով են բեմական տեսարանները հագեցած շարժում իրադարձություններով, ինչ աստիճանի սուր և ծանրակշիռ է կոնֆլիկտը, սյուժեի կառուցման ինչ եղանակներ ու միջոցներ է կիրառում դրամատուրգը, ինչպես են փոխկապակցվում գործողության շարժումն ու գործող անձերի վարքագիծը, կարողանում է թատերագիրը դիտարժան ու հետաքրքրաշարժ դարձնել բեմական, արտաբեմական իրադարձությունները, բեմի և անդրկուլիսային անցուղարձների միջև ինչպիսի՝ օրգանական կապեր են գործում, նպաստում են արդյոք այդ կապերը գործողության ամբողջացմանը, վերջապես՝ կարողանում է թատերագիրը, հեղինակ կամ դերասան լինելով հանդերձ, լինել նաև սեփական ստեղծագործության հանդիսատեսը:

Փորձենք այս հարցերին պատասխանել մի քանի տիպական օրինակների վերլուծությամբ:

Վերցնենք նախ Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի «Կոռնակը», որն ընդունված է համարել հեղինակի լավագույն դրամատիկական երկը, միաժամանակ և աշխարհաբար ողբերգության սկիզբը արևմտահայ գրականության մեջ: Ինչպես սովորաբար լինում է դրամատիկական ժանրերում, «Կոռնակում» ևս առաջին արարվածը սյուժետային կառույցի նախադրության դեր է կատարում և ծառայում է մի քանի նպատակի: Դա նախ ծանոթացնում է գլխավոր գործող անձերից երկուսին: Մյուսների մասին իմանում ենք Կոռնակի մենախոսությունից և նրա ու իր հավատարիմ զինակից Ջավենի՝ ծրագրված ենթատեքստով ընթացող լարված երկխոսությունից: Բայց դա սոսկ անունների հիշատակություն էլ: Ընթերցողը, հատկապես հանդիսատեսը, թեև դեռ աղոտ կերպով, բայց արդեն կռահում է, որ տեղի են ունենալու արյունալի իրադարձություններ,

որոնց արմատները ձգվում են մինչև տանջալի վերիուշի մեջ ալեկոծվող անցյալի խորքերը: Կոռնակն ինքը և հիշատակված ամուսնները այդ արյունահեղ անցքերի գործող անձերն են: Այդպիսով՝ անշարժ թվացող բնական վիճակը ներքնապես լարվում է կատարվածի կենդանի վերապրումով և գալիք անցողարժեքի իրական կանխագագացումով, որ հեղինակային յուրահատուկ մտահղացումով կառուցված մենախոսության և արտաքննապես ոչ դինամիկ, բայց ներքնապես ավելի ու ավելի լիցքավորող երկխոսությունների միջցով փոխանցվում է նաև հանդիսատեսին:

Նախադրության այսպիսի բնույթը «Կոռնակին» է անցել՝ իբրև պատմական ողբերգությունների համար բնորոշ հատկանիշ: Այստեղ է ձևավորվում նաև կենդանատիկ, կենսողներգական կոնֆլիկտը, որն ունի երկու երես: Կոնֆլիկտի ողբերգական շերտը ծավալվում է գլխավոր հերոսի ներաշխարհում առաջանալով հանցավոր հիշողությունների և ժամանակ առ ժամանակ արթնացող խղճի բախումից: Դրամատիկական շերտը երկու մախարարական տների միջև անցյալում սկիզբ առած և շարունակվող հակամարտությունն է: Այսպիսով՝ հենց առաջին արարվածում հանդիսատեսը հասն է դառնում կոնֆլիկտի էությանը, նրա երևակայության մեջ կենդանի պատկերներով ուրվագծվում են արդեն կատարված ու սպասվող իրադարձությունները, զգայական վերաբերմունք է ձևավորվում հերոսներից յուրաքանչյուրի հանդեպ: Այս ամենին նպաստում է նաև այն հանգամանքը, որ ընթերցողը ու հանդիսատեսը սովորաբար ծանոթ են լինում ողբերգության ֆաբուլայի հիմքում ընկած պատմական դեպքերին:

Առանց դրամատիկական հանգույցի, սակայն, բնական ստեղծագործություն չի կարող լինել. անհրաժեշտ է համապատասխան ինտրիգ՝ նաև հենց բնում շարժուն գործողությունների ծավալման համար: Ծիշտ է, «Կոռնակում» հանգույցը հիմնված չէ որևէ իրական-պատմական փաստի վրա, ոչ էլ բարդ հոգեբանական հիմնավորում ունի, բայց հմուտ կառուցված մախարրության ընթացքում արդեն իրադարձությունների հորձանուտը մտած և դրանց զգայական հակազդեցությամբ տարված հանդիսատեսը ներկայացման պահին (հիշենք, որ պիեսներն այն ժամանակ գրվում էին ոչ թե ընթերցելու, այլ բացառապես ներկայացվելու նպատակով) հազիվ թե հարց տար իրեն, թե ինչու պիտի մախարար Ներսեսը՝ իբրև բանագնաց, ծալված մտներ թշմամու բանակը՝ լավ ճանաչելով իր հակառակորդին: Ընդհակառակը, սյուժետային այդ անակնկալից ավելի է սրվում հանգուցալուծման սպասումի տագնապը, ըստ այդմ էլ՝ զգացմունքային հակազդեցությունը: Եթե թատերագրին այս դեպքում ևս, ինչպես սովորաբար լինում է պատմական ողբերգություններում, քիչ է հետաքրքրում դրամատիկական հանգույցի պատճառաբանվածության խնդիրը,

քանի որ առաջնայինը նրա համար գաղափարական-զգացական միտումն է, ապա անկասկած է, որ նա ճշգրտորեն հաշվի է առել հանդիսատես-բեմ հոգեբանական կապի այդ յուրահատկությունը: Պեշիկթաշյանն ինքը, որպես դերակատար (համդես է եկել Ներսեսի դերում) հաճախ մասնակցելով իր ողբերգությունների ներկայացումներին, լավ էր տիրապետում դրամատիկական արվեստի այդ նրբերանգին:

Անակնկալ այդպիսի ինտրիգը «Կոռնակում» ստեղծում է լարված հանգույց, որն էլ իր հերթին ծայր է տալիս իրադարձությունների դինամիկ ընթացքին: Այդ ընթացքն ավելի ու ավելի հետաքրքրաշարժ դարձնելու նպատակով Պեշիկթաշյանը դիմում է մի շարք բեմական էֆեկտների, որոնցից են, օրինակ, ծերունի Վաղարշի մուտքը շղթայակապ Ներսեսի բանտախուց, Ջավենի այնքան դյուրին համաձայնությունը՝ գործակցելու Վաղարշի հետ (ի դեպ՝ Պեշիկթաշյանը ձգտում է ամեն կերպ հոգեբանորեն հիմնավորել Կոռնակի երբեմնի գիմակցի այդ քայլը), Ներսեսի զավակների թունավորման պահը, որ հանգեցնում է ողբերգական հանգուցալուծմանը, Կոռնակի ինքնաթունավորումը և այլն:

Գործողության խնդիրն այլ կերպ է լուծվում Պետրոս Դուրյանի ողբերգություններում: Դրամատիկական արվեստի մեջ Պեշիկթաշյանն ավելի հմուտ էր, քան Դուրյանը: Այնուամենայնիվ, Սկյուտարի սոխակի համար էլ դրամայի, մանավանդ պատմական ողբերգության ժանրը ինչ-որ պատահական հետաքրքրություն էր. այստեղ նա փորձում էր լուծել գաղափարական ու գեղագիտական որոշակի խնդիրներ: Եվ որպեսզի ճիշտ կողմնորոշվենք նրա ողբերգությունների ժանրային կերպը բնութագրելիս, պետք է ամենից առաջ նկատի ունենանք, որ Դուրյանի ստեղծագործական նկարագրի մեջ բանաստեղծն ու թատերգակը շատ ավելի սերտ են կապված, քան Պեշիկթաշյանի: Որքան, ասենք, «Տրտունջքում» ակնհայտ է մարդկային ներաշխարհի խոր դրաման, նույնքան էլ պատմական ողբերգություններում ներկա է զգացող ու խորհող բանաստեղծը: Սրանով էլ պայմանավորված են Դուրյանի ողբերգությունների ժանրային բոլոր առանձնահատկությունները, այդ թվում՝ նաև բեմական գործողության բնույթը: Որքան էլ այդ ողբերգություններում ուժեղ են պատմականության տարրերը, այնուամենայնիվ, դրամատիկական գործողության գլխավոր կազմակերպիչը երևակայությունն է՝ ավելի համարձակ ու շքեղ, քան Պեշիկթաշյանի պիեսներում: Իզուր չէ, որ պատանի Դուրյանը հատկապես ընդգծում է, թե իր թատերգությունները «երևակայության հեղեղներուն արտադրած կաթիլներ են»¹: Այս խոստովանությունը բա-

¹ Պ. Դուրյան, Երկերի ժող. երկու հատորով, հ. 1, Երևան, 1971, էջ 119:

նալի կարող է լինել նրա ողբերգությունների սյուժետային կոռուցվածքը, գործողության բնույթը հասկանալու համար:

Վերցնենք, օրինակ, «Սև հողերը...»: «Կոռնակի» նման այստեղ էլ առաջին գործողությունը ողբերգության նախադրությունն է. հող է նախապատրաստում հետագա իրադարձությունների համար: Պատմական առումով՝ դա ներկայացնում է երկրի իրադրության համապատկերը և դրա մեջ՝ գործող անձների ճակատագիրը: Բայց եթե Պեշիկթաշյանի ողբերգության նախադրությունը կռահել է տալիս գործողության ծավալման հետագա ուղղությունը, «Սև հողերի...» հանդիսատեսին ողբերգության առաջին գործողությունն այդպիսի կռահման հիմք չի տալիս, մանավանդ որ որտեղից որտեղ և ճիշտ ամենապատեհ պահին հայտնվում են տարիներ առաջ անհետ կորած երկու կարևոր գործող անձները: Ինչ-որ կռահման նշույլ են թողնում միայն վերջին տեսիլները, երբ մի գինվոր հայտնում է, որ Լենկթեմուրը պատրաստվում է հարձակվել Սեբաստիայի վրա: Թվում է՝ հաջորդ արարվածում հեղինակը որևէ անակնկալ ինտրիգով պիտի աշխուժացներ իրադարձությունների ընթացքը՝ զրոգելով հանդիսատեսի հետաքրքրությունը: Բայց այդպիսի բան տեղի չի ունենում: Տեսիլները հաջորդում են իրար, տեսարան են մտնում նորանոր գործող անձեր, բայց դրամատիկական կոնֆլիկտ այնպես էլ չի զոյանում: Հանգույցի պատրանք է ստեղծում միայն Վաչե իշխանի դավաճանությունը, այն էլ՝ եթե Կոռնակի չարագործություններն ուղեկցվում էին սուր հոգեբանական ելևէջներով, ապա Վաչեի դավաճանության շարժառիթը շատ սովորական, գրեթե առօրեական է. նա մտածում է սեփական կյանքը փրկելու մասին: Նույնիսկ նրա զղջումը ողբերգության ավարտին որևէ տպավորություն չի թողնում հանդիսատեսի վրա: Տեսարանները ոչ թե կիզակետվում են լարված դրամատիկական կոնֆլիկտի, հետաքրքրաշարժ հանգույցի շուրջ, ինչպես «Կոռնակում», այլ հերթագայում են՝ պատերազմական իրավիճակի հետ կապված սովորական անցուդարձերի պարզ հաջորդականության երկայնքով: Եվ որպեսզի ողբերգության երեք արարվածներն ինչ-որ չափով միասնական սյուժետային գիծ ներկայացնեն, Ղուրյանը դրանց տալիս է համապատասխան խորագրեր՝ «Արշավանք», «Մատնություն», «Սև հողեր»: Կարճ ասած՝ «Սև հողերում...» դրամատիկական գործողությունն աչքի չի ընկնում հանդիսատեսի ուշադրությունը լարման մեջ պահող շրջադարձերով: Իրոք, Ղուրյանի թատերգական տաղանդը շատ էր զիջում նրա բանաստեղծական հանճարին:

Բեմական գործողության թուլությունը, սակայն, փոխհատուցվում է այլ էֆեկտներով, որոնցով Ղուրյանը տարբերվում է իր ժամանակակից ողբերգակներից, նաև Պեշիկթաշյանից: Խոսքն ամենից առաջ մեմախոսությունների, երկխոսությունների, վերջիններս հաճախակի ընդմիջող կողմնակի ռեպլիկների

մասին է, որ ամբողջ ողբերգության ընթացքում հոգեբանորեն լարված մթնոլորտ են ստեղծում հանդիսատեսին ևս ներքաշելով բեմի պայմանական իրականություն: «Կոռնակի» հետ համեմատած՝ «Սև հողերում...» երկխոսության մասնակիցները խոսքի մեջ կարճառոտ են: Իհարկե, Պեշիկբաշյանի պիեսում էլ երկարաբան խոսակիցներն ուղղորդավորվում են հանգուցալուծման ներքին տրամաբանությամբ: Դուրյանի մոտ հերոսների երկխոսություններն իրենք են բեմական իրավիճակների լարվածության երաշխավորը:

Չի կարելի ասել, թե Դուրյան թատերագակը դժվարանում է դրամատիկ կոնֆլիկտներ ստեղծել. անհրաժեշտության դեպքում նա հաջողությամբ դիմում է նաև դրանց, ինչպես, օրինակ, «Անկումն Արշակունի հարստության», «Ասպատակությունը պարսկացի Դայա կամ ավերումն Անի մայրաքաղաքին Բագրատունյաց» ողբերգություններում, հատկապես «Թատրոն կամ թվառներ» դրամայում: Թվում է՝ «Սև հողերում...» հեղինակը գործողության ծայրերն իրար բերող հանգուցային ինտրիգից հրաժարվել է ոչ պատահականորեն: Դայանի է, որ Դուրյանի ողբերգություններում, ինչպես նկատել են և ուսումնասիրողները, հղացման հիմնական գաղափարը մատնության, դավաճանության՝ իբրև երևույթի, ցուցադրումն ու դատապարտումն է՝ լինի դա ազգային-քաղաքական, թե ընդհանուր բարոյափիլիսոփայական իմաստով: Այդ երևույթի առկայությունն իսկ պատմական ողբերգություններում գործողությանը հաղորդում է հոգեբանական լարվածություն. դրամատիկ իրավիճակն ամենուրեք է՝ և՛ պատմական հիշողության մեջ, և՛ գործող անձերի առօրյա կենցաղում, և՛ նրանց ճակատագրի մեջ: Ահա այսպես, «Սև հողերում...» չարադետ այդ երևույթը ծավալվում է ողբերգությունով մեկ, պայմանավորում է, ուղղակի կամ անուղղակի, հերոսների վարքագիծը, նրանց ներաշխարհի շարժումը. նրանց զգացմունքների, խոհերի, կրքերի կիզակետում է: Դատուկ ինտրիգային իրադրություններ պետք չեն՝ հանդիսատեսի մոտ համապատասխան զգացմունքային հակազդեցություն հարուցելու համար: Գործող անձերից յուրաքանչյուրն ինքն իր հետ է, երկխոսության մեջ է մյուսների հետ, թե վերապրում է համազգային դրաման՝ բոլոր դեպքերում մատնության ուրվականը հետապնդում է նրան: Գրեթե յուրաքանչյուր տեսարանում ստեղծվում են ներքին լարումներով պրկված այդպիսի հոգեվիճակներ, որոնք երկխոսությունների ընթացքում բացասում, թախվում են միմյանց կամ փոխներթափանցվում են միմյանցով, համահունչ զգացմունքային ուժագծերով լիցքավորում միմյանց:

Եթե «Սև հողերում...» գրեթե չկա դասական իմաստով հետաքրքրաշարժ դրամատիկական ինտրիգ, ապա դրա փոխարեն երկխոսությունները՝ իրենց ծրագրային կառուցվածքով, գործող անձերի խոսքն առհասարակ հանդիսատեսի ներքին հայացքը մշտապես ուղղված են պահում դեպի բեմից դուրս

կատարվող և կատարվելիք իրադարձությունները, հաճախ քննարկական պերճախոսությամբ ցուցադրում են հերոսների ներաշխարհում կատարվող ալեկոծումները, որ փոխանցվում են մահ հանդիսատեսին: Վերջինս ապրում է նրանցից յուրաքանչյուրի հետ, բեմի պայմանական իրականության մեջ հերոսներին հուզող ամեն ինչ հրատապ է դառնում մահ կենդանի կյանքում: Հանդիսատեսը ներկայացման կարճատև ընթացքում հասցնում է վերապրել և՛ իր ժամանակը, և՛ այն պատմական ժամանակը, որին վերաբերում են բեմում կատարվող գործողությունները: Դա հանգեցնում է մի կարևոր եզրակացության. կոնֆլիկտային է պատմության ոչ թե մի առանձին դրվագ, այլ պատմական ժամանակն ամբողջապես: Այս գիտակցությունն է ընկած ոչ միայն «Սև հողերի...», այլև Դուրյանի բոլոր ողբերգությունների կառույցի, գեղագիտական ներգործության հիմքում:

Ինչ վերաբերում է մենախոսություններին, ապա դրանց գեղարվեստական դերը պատմական ողբերգություններում առանձին ուսումնասիրության առարկա կարող է լինել: Այստեղ միայն նշենք, որ և՛ Պեշկոպաշյանի, և՛ Դուրյանի մոտ դրանք, ծագումնաբանորեն կապված լինելով դասական ողբերգության հնագույն ավանդներին, ծառայում են ինքնուրույն նպատակի: Նույն դասական ավանդների հետևողությամբ է, օրինակ, որ և՛ «Կոռնակը», և՛ «Սև հողերը...» սկսվում են գլխավոր հերոսի մենախոսությամբ: Այդ մենախոսությունների համեմատությունը բավական ակնառու ցույց է տալիս երկու հեղինակների թատերգական խառնվածքների տարբերությունը:

Կոռնակի մենախոսությունը ողբերգության սկզբում բազմապլան է. հերոսի ինքնագնությունը, ինքնաբացահայտումին զուգընթաց, նպաստում է կոնֆլիկտի ձևավորմանն ու զարգացմանը, շարժում սկիզբ է տալիս բեմական գործողությանը: Ահա մի հատված այդ ողբերգությունից. «Տխուր է գիշերվան երեսը, փայլակներ կը ցոլան սև ամպերում վրա, փոթորիկը կը գոռա, կարծես թե երկինք թշնամվույս դաշնակից Բզնունյաց վրա ժողվեր են իրենց բարկությունը, բայց իմ ներսիդիս ավելի կատաղի փոթորիկ մը կը գոռա: Բախտը իր երկաթի ձեռքովը ինչվան հոս մղեց գիս, ու քայլ մի անդին վիհ մը կա գահավեժ: Աս խաբխուլ բերդս ինձի պալատ, գահ ու վերջին ապավեն թողուց, ու թագավորավայել տեսարան՝ արյանց հեղեղներ, պատերազմաց խառնակություն, հսկայածև բաբաններուն հարվածները, որ բերդիս հիմունքը կը խախտեն, գերանդազեն կառաց անիվներուն որոտալը: Աս գիշեր տեսա, ո՛վ ահռելի տեսիլ, տեսա դարձյալ ատ արյունաթաթալ ստվերը, իր սարսափելի ողջույնը մնջեց դարձյալ ականջս ու արթնցուց գիս: Այսչափ, ուրեմն, մեծ



զորութիւն ունի ոճիրը, որ երկնից մարդկանց ու գերեզմանական ոգիներուն բոլոր կատաղութիւնը իրեն դեմ կը շարժե...»²:

Կոռնակի մենախոսութիւնը հետաքրքիր է առաջին հերթին ողբերգութեան ժանրային նկարագրին իր դասական հարազատութեան իմաստով: Մենախոսութեան մեջ հերոսը հանդես է գալիս որպէս տիպիկ ողբերգական կերպար՝ իր ներաշխարհի բոլոր բախումներով, կատարած հանցանքի տանջալի վերապրումով, ինքնակեղեքմամբ: Հենց այստեղ հանդիսատեսը ներքին հայացքով ականատես է լինում դրամատիկական կոնֆլիկտի ծագմանը, զգում է, որ հետագա բոլոր անցուդարձերը ծավալվելու են երկու իշխանական տոհմերի թշնամութեան շուրջ և վերջապէս, որ այդ բախումների ընթացքում խաղացվելու է մարդկային ճակատագրի մեծ դրամա:

«Սև հողերում...» մենախոսութիւնները բազմապիսի չեն. դրանք առավելապէս քնարական ինքնաբացահայտումներ են, որ լարման մեջ են պահում ողբերգութեան զգացմունքային մթնոլորտը: Հաճախ էլ հայրենասիրական գեղումներ են, որ կրում են հեղինակային գաղափարի հիմնական ծանրութիւնը: Այդ տեսակետից շատ տիպական է վիրավոր Վաղենակի մենախոսութիւնը. «Հայաստան... քաղցր հայրենիք... Իմ արյունս ալ ընդունե քու անձկալի գիրկը... Որչափ սիրելի է ինձ այս մահը, երբ կզգամ, որ հայրենյացս հողերը պիտի ծածկեն ոսկերքս... Արդոյք գերեզմանիս խորերը պիտի թափանցե՞ր երբեք հուսալից ձայն մը. «Ցնծացե՞ք, տխուր ոսկերք Վաղենակա, Հայոց ազատութեան արշալույսը ծագեցավ...»: Արդոյք դարձյալ պիտի վերականգնի՞ս, Հայաստան, եթե ոչ մահաբեր է վերքը...»³:

Դուրյանի «Սև հողերը...» գրվել է «Կոռնակից» ընդամենը 12 տարի հետո: Այդ կարճ ժամանակամիջոցում շատ բան էր փոխվել: Արդեն հաստատվել էր ռոմանտիզմի լիակատար տիրապետութիւնը գրականութեան մեջ և թատրոնում: Պատմական ողբերգութեան դասական ավանդները ևս վերանայվում էին: Ողբերգութիւնների հայրենասիրական ուղղվածութիւնը չէր փոխվել, բայց դրանցում կրքերի ու ճակատագրերի բախման դրաման իր տեղը գիջում էր զգացմունքների դրամային: Պատմական ողբերգութիւններում աստիճանաբար ուժեղանում էին քնարավիպական և մելոդրամատիկ տարրերը:

² Մ. Պեշիկպաշյան, Երկերի լիակատար ժող., Երևան, 1987, էջ 150:

³ Պ. Դուրյան, Նշված հրատ., էջ 111: