

## ԿԼԱՍԻԿԱ ԵՎ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

(Հայ դասական երկերի բնական մեկնաբանության շուրջը)

### Լ. Հ. ՀԱԽԱՆՈՒՅԱՆ

Քատերական արվեստը մի աստիճանով է, որ մշտապես կապված է կլասիկայի հետ։ Դժվար է մատնացույց անել որևէ լուրջ թատրոն, որ կլասիկայի սկզբները չունենա իր խաղացանկում։ Ուրեմն և էական նշանակություն ունենալն հարցերը, թե բնորոշ լինու՞մ են հնչում դասական երկերը մեր օրերում, ինչպիսի՞ մեկնաբանությամբ, ժամանակակից մարդուն ի՞նչ է ասում քառոցներ կլասիկ գործերի բնագործությամբ (մեկնաբանությամբ)։

Հիրավի, ի՞նչ նպատակներ է հետապնդում թատրոնը, երբ անցած-գնացած ժամանակներում ստեղծված երկերը ցույց է տալիս այսօրվա հանդիսատեսին։ Կարելի է իսկույն հեթ սլափախանալ՝ նույն նպատակները, ինչ որ առհասարակ ունենում է դասական երկերի հրատարակությունը։ Ի՞նչ են տալիս ամեն տարի հսկայական տիրաժներով լույս տեսնող դասական երկերը մեր ժամանակի ընթերցողին. և՛ գեղագիտական բովանդակություն, և՛ ճանաչողական անսպառ նյութ։

Ուրեմն ի՞նչ, մի՞թե տարբերություն չկա դասական երկը հրատարակելու և բնագրելու միջև։ Կա՞, և այն էլ՝ շատ էական տարբերություն։ Այդ աչք է, որ դիրքը, ասենք, Տոլստոյի «Հարությունը» կամ Երվանդադեի «Քառսը», հրատարակվում է նույնությամբ, առանց մեկնաբանության, այնպես, ինչպես գրվել է, իսկ բնագրությունը նախ և առաջ մեկնաբանություն է։ Մեկնաբանություն՝ ըստ ժամանակի գաղափարական ու գեղագիտական պահանջների։

Ընթերցելը նույնպես ավելի կամ պակաս չափով մեկնաբանություն է (դա պայմանավորված է ընթերցողի հայացքներով, ինտելեկտուալ մակարդակով և այլն)։ Բայց, ի տարբերություն ընթերցողի, հանդիսատեսը դիտում է կլասիկ երկը գաղափարական ու գեղագիտական նպատակադրված մեկնաբանությամբ։ Արտիստն ու ռեժիսորը սեփական բացահայտումով են մատուցում դասական կերպարները, երկը՝ ամբողջությամբ առած։ Եվ արդեն նրանց գաղափարական դիրքորոշումից, գաղափարական ու հուզական վերաբերմունքից է կախված, թե ինչպես կներկայանա երկը բնորոշ վրաս։ Երբ Մոչալովը խաղում էր Համլետի դերը և իր մեկնաբանությամբ այնպես ոգևորում Բելինսկուն, նա Դանիայի արքայազնի կերպարով արտահայտում էր ռուսական ռազմապետական ինտելիգենցիայի տրամադրությունները, ելնում էր իր ժամանակի ամենաառաջադեմ գաղափարական դիրքերից։ Հայտնի է, որ Հովհաննես Արևելյանը մշտապես նույն մեկնաբանությամբ չի խաղացել Օթելլոյի կերպարը. դարասկզբին, երբ մոլեգնում էր ցարական կառավարության հայահալած քաղաքականությունը (1903), մեծ արտիստը Օթելլոյի կերպարի մեջ շեշտում էր հատկապես

ներառալ զայն պատկանելության պարագան (սեամորթ զորավարի և վենետիկյան ազնվականների հակադրության թեման), և դա գտնում էր բուռն արձագանք:

Թատրոնի պատմությունն այսպիսի օրինակներ չատ ունի: Եվ դա բնական է, որովհետև ժամանակակից պիեսների հետ միասին խաղալով նաև դասական գործեր, անցյալում ստեղծված առաջնակարգ պիեսներ, թատրոնը միշտ էլ ձգտել է արտահայտել իր ժամանակի դադափարները, իր խոսքն առել հանդիսատեսին: Չեխովի «Երեք բույրերի» բեմադրությունները ունեցելուց չէր անցել 1940 թ. միանգամայն տարրեր են եղել, թեև երկուսն էլ, առաջնակարգ հմտությամբ, բեմադրել է Վլ. Նեմիրովիչ-Պանչենկոն: Բնչո՛ւ, որովհետև հնում արվեստագետը դադափարական այլ խնդիրներ է հետապնդել, նոր բեմադրության մեջ՝ ուրիշ: Կամ մտաբերենք և՛ Վախթանգովի «Արքայադուստր Տուրանգուտ» բեմադրության օրինակը. Կ. Գոցցիի պիեսի այս հռչակված բեմադրությունը (1922) ժամանակին անօրինակ հաջողություն ունեցավ և բեմի վրա մնաց երկար տարիներ: Երբ այսօր Վախթանգովի անվան թատրոնի զխափոր ուժիսյոր Ռուբեն Սիմոնովին հարցնում են, թե ինչո՛ւ չի վերականգնում այդ նշանավոր բեմադրությունը, նա պատասխանում է՝ չի կարելի վերականգնել, որովհետև չգիտե, թե Վախթանգովը մե՛կ օրերում ինչպե՛ս կրեմադրեր պիեսը:

Թատրոնը շատ է զգայուն ժամանակի հանդեպ: Դասական երկի բեմական մեկնարանությունից արդեն կարելի է կռահել, թե ի՞նչ դադափարական համոզմունքներ են առաջնորդել ուժիսյորին ու դերասաններին: Եվ հասկանալի է, թե ինչու դասական նշանավոր երկերի սովետական բեմադրություններն այնպես տարբերվում են հնում եղած և այժմ էլ արտասահմանյան թատրոնում ընդունված մեկնարանություններից: Այսպես, շեքսպիրյան ողբերգությունների և կոմեդիաների բեմադրության մեջ սովետական թատրոնը ստեղծել է իր սեփական արտահայտություն: Այլ միայն «Համլետի» կամ «Օթելլոյի», այլև կոմեդիաների բեմադրության մեջ սովետական թատրոնը, իր դադափարախոսության թելադրանքով, սրտում է նոր լուծումներ: Ահա, օրինակ, Շեքսպիրի «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» կոմեդիան սովետական հայտնի ուժիսյոր Ալեքսեյ Պոպովի բեմադրությամբ հնչում է իրրե տղամարդու և կնոջ իրավահավասարության հիմն, իրրե հումանիստական այդ բարձր դադափարի հաղթանակ: Իսկ որքա՛ն բեմադրություններ են եղել, երբ պիեսը բեմադրվել է իրրե կնոջ հանդեպ տղամարդու իրավական և բարոյական գերազանցության հաստատում: Կամ, ահա, Տոլստոյի «Հարություն» վեպի բեմադրության օրինակը Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում: Չորին չհակառակվելու, բարոյական ինքնակատարելագործման առյուծանշան ըմբռնումները չեն, որ արտահայտվում են այս ներկայացման մեջ, այլ ցարական ինքնակալության բյուրոկրատական ապարատի, սղջ հասարակարգի բարոյականության մերկացման ու դատարարման թեմաները:

Բեմական մեկնարանության մեջ ամենից էականն այն է, թե ի՞նչն է ավելի շեշտվում և ինչը՝ թողնվում սովերի մեջ: Երբ մեկնարանող արվեստագետն այդ անում է իր ժամանակի զգացողությամբ, իր դադափարախոսության հրամայականով, ուրեմն նա կարողանում է ճիշտ լուծել կյանքիկայի և արդիականության փոխհարաբերության հարցը: Վ. Աճեմյանը ճիշտ է վարվել «Փառս» վեպի բեմադրության մեջ ամենից ուժգին շեշտելով «մարդիկ և զրամի իշխա-

նությունը» թեման, որովհետեւ ամենից առաջ սեփականատիրական աշխարհի մերկացումով, բուրժուական հասարակության գիշատչական էության բացահայտումով է վեպը համահնչուն մեր ժամանակին: Ուրեմն, կլասիկայի և արդիականության փոխհարաբերությունը, որի ճիշտ բմբունումը մեծ կարևորություն ունի գրականագիտության և առհասարակ գեղարվեստի ամեն մի ճյուղի համար, թատերական արվեստում ստանում է առանձնահատուկ նշանակություն: Թատրոնը պարզապես չի կարող աշխատել, առաջ շարժվել առանց ստույգ գիտենալու, թե ինչու է բեմ հանում այս կամ այն կլասիկ երկը, ի՞նչ է ասում արդիականությանն այս կամ այն երկի բեմադրությամբ: Իսկ դրա համար անհրաժեշտ է երևույթը հասկանալ ոչ միայն տեսականորեն, պետք է յուրացնել կլասիկների բեմադրության բնագավառում կուտակված ստեղծագործական փորձը, տեսնել, թե ի՞նչ և ինչպե՞ս է արել թատրոնը դասական սրբաները արդիականությունը ծառայեցնելու և արդիական ոգով հնչեցնելու համար:

Հայ սովետական թատրոնն անցել է քսուսանամյա ճանապարհ: Եվ այդ ճանապարհին ծանոթ ամեն ոք կարող է հաստատել, որ նրա խոշոր նվաճումներից մեկն էլ եղել է կլասիկ կերպարների անձնավորման, կլասիկ երկերի բեմադրության արվեստը, ամենից առաջ հայրենական կլասիկայի՝ Դ. Սունդուկյան, Հ. Պարոնյան, Ա. Շիրվանզադե, Վրթ. Փափազյան: Այս բնագավառում ստեղծագործական հարուստ փորձ է կուտակել Հայկական ՍՍԽ ժողովրդական արտիստ, ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանը, որն այնքան մեծ գործ է կատարել հայ դասական երկերը արդիականության համար և արդիական ոգով հնչեցնելու նպատակով: Ծանոթանա՞նք ականավոր արվեստագետի ստեղծագործական այդ ուսանելի փորձին՝ հենվելով նրա առաջնակարգ աշխատանքներից մի քանիսի վրա:

Թատրոնի պատմությունից հայտնի է, որ հայ դրամատուրգիայի թերեւս ոչ մի գործ այնքան շատ չի խաղացվել՝ միանգամայն տարբեր, երբեմն իրարամերձ մեկնաբանություններով, որքան Հակոբ Պարոնյանի «Պաղտատար աղբարը»:

Պաղտատար, ավելի շուտ՝ պաղտատներից էականը, տարբեր մեկնաբանություններ ընդունելու հատկությունն է, որ ունի կատակերգությունը: Այդպիսի հատկություն ունենում են դրամատիկական բարձրարժեք երկերը: Պիեսներ կան՝ նման մի սենյակի, որի բոլոր անկյունները պարզ երևում են. պարզ է ու հասարակ այսպիսի պիես բացատրելու, մեկնաբանելու խնդիրը: Պիեսներ էլ կան, մտահղացմամբ ու գեղարվեստական հյուսվածքով բարդ ու բազմիմաստ, որոնց պարունակությունը դժվար է միանգամից որոշել, ասլա նաև երևա՞ս հանել: Այդպիսի մի երկ է «Պաղտատար աղբարը»: Պաղտատարին անխնա ծաղրել են: Միջոցների մեջ խտրություն չեն դրել ծանակելու համար այն բուրժուականներին, որ դիրքին ու տարիքին համապատասխան կին չի ընտրել, տասը տարի է, ինչ խաբված է ու նոր է կռահում գլխին եկած փորձանքը:

Պրիմիտիվ եռանկյունի՝ ծեր ամուսին, ջահել կին ու սիրեկան, — այսպիսի մեկնության է դատապարտվել «Պաղտատար աղբարը» տասնյակ ու հարյուրավոր ներկայացումներում: Բեմահարթակների վրա երևացել է ծերացած ու ապաշնորհ, խելքի նշույլից զուրկ եղջերակիր մի ամուսին: Բթամիտ ծերունին խանդարել է ջահել սիրահարների վայելքը: Ստացվել է ընտանեկան դավաճանության տափակ սխեմա, կենցաղային ֆարս, զվարճալի զավեշտ: Նման մեկնաբանության ամենաբնորոշ արտահայտությունը եղել է Արամ Վրույրի

Պաղտասարը՝ ճշմարիտ սոցիալական տիպ, կոմիտակական ավարտված կերպար, որի ամեն մի շարժումը ծիծաղի առիթ է եղել։ Վրույրն անխնա ծաղրել է իր հերոսին՝ թանկ ու կարեկցելի ոչինչ չտեսնելով նրա տառապանքների մեջ։

Հովհաննես Արելյանը կարեկից վերաբերմունք ունեցավ Պաղտասարի հանդեպ, արտիստական հզոր ինտուիցիայով ղեկավար, որ չի կարելի անտարբեր լինել դեպի դառնագին տառապանքը մի մարդու, որին խաբել են այդպես անդունդ ճարտկությունով։ Եվ նա դրամատիկական ուժգին շեշտեր դրեց կոմեդիական շաղախի մեջ։ Արելյանը չի ծաղրել իր ձախորդ հերոսի վիշտը, ծիծաղել է նրա վրա, բայց ճանաչել է անկեղծորեն վշտանալու նրա իրավունքը։ Կոմիտակական գլխավորության մեջ եղել են դրամատիկական կասեցումներ, որ եկել են մատնելու տարաբան։ հերոսի անկողնոված ներաշխարհը։

Հովհաննես Զարիֆյանն ավելի նրբանկատ է եղել Պաղտասարի նկատմամբ։ Ավելի լավ ծանոթ լինելով Պարոնյանի ստեղծագործության միջավայրին, քան Արելյանը, նա ներկայացրել է պարոնյանական նախաստիպերին հարու հարսդատ կերպար։ Թափանցելով իր հերոսի ներաշխարհը, դերասանը բեռնաթափել է նրա շեղած մեղքերը, բայց չի մերժել սրան անհուսալի կարճամիտ ներկայացնելու արագիցիան։ Այն, ինչ դրամատիկական շեշտ էր Արելյանի ստեղծագործության մեջ, Զարիֆյանի ստեղծած դերաստակերում դառնում է ակնհայտ որակ։ Այնուամենայնիվ, կարեկցանքի ղեկավարը զիջում է հեղինակին ու ծաղրին, զիջում է ուժը պահպանած տրագիկային։

Դատելով մեկ ծանոթ գրավոր ու բանավոր վկայություններից, ընդհանուր առմամբ այսպիսի պատկեր է ներկայացնում Պաղտասար սիրարի բեմական մեկնարանության պատմությունը։ Մեր անցյալի թատրոնի վարպետները, որոնք եղել են մտածողներ ու ստեղծագործական խոշոր անհատականություններ, մերժել են Պաղտասարին ապուշ ներկայացնելու՝ հեղինակային լաչն մտահղացումը խեղդող միտումը, ճանաչել են նրա մարդկային իրավունքները։ Նրանք, եթե նույնիսկ կամենային էլ, չէին կարող ավելի հեռու գնալ, որովհետև մնացած դերակատարները չեն ամբողջացրել այդօրինակ ըմբռնումը։ Պաղտասարի դիմաց կանգնում էին իրրե զոհ ներկայացվող Անուշե և անհոգ սիրահար Կիսկար, իսկ դատաստանական խորհրդի անդամները դիտվել են իրրե ուրախ, կատակասեր մարդիկ, զվարճալի խաղի ճարպիկ հեղինակներ։

Պաղտասարի կերպարի մեկնարանության խորքերը թափանցելու համար պետք էր վերանայել կատակերգության բացահայտման ողջ կոնցեպցիան։ Իսկ դա վեր էր անուժիսյոր թատրոնի հնարավորությունից։ Դա ներկայացման դեղարվեստական կերպար ստեղծող ռեժիսուրայի, անսամբլային թատրոնի անելիքն էր։ «Պաղտասար սիրար» տեսակ է այդ թատրոնը։ 1926—1927 թթ. թատերաշրջանում Երևանի Առաջին կարմրադրոշ թատրոնում (ինչպես Գ. Սուրյանյանի անվան թատրոնը կոչվում էր մինչև 1937 թ.) նորից բեմ ելավ այդ «բաղմաշարչար», բայց անանց թարմության ստեղծագործությունը։

Լևոն Քաչանթարի առաջ երկրորդ բեմագործությունն ուներ մի բախտավոր դերաշխարհում, որ աննախադեպ էր և հաղիվ թե այլևս երկրորդվի երկի հետադա բեմական պատմության մեջ։ Գլխավոր դերակատարները՝ Համբարձում Խաչանյան, Մկրտիչ Ջանյան, Արուս Ոսկանյան, Հրաչյա Ներսիսյան, Բուրժուա էլ Պոլսի կյանքին լավ ծանոթ, այդ կյանքով ապրած, պարոնյանական լեզվի ու պատկերների թրթռուն ղեկավարության մարդիկ, ասպարեղ եկան ար-

տիստական մեծ ու վարակիչ հրճվանքով: Ռեժիսյորը և դերասան Հ. Խաչանյանը Պաղտասարի դերը մշակել էին ըստ լավագույն տրադիցիայի՝ Արելյանի ու Զարիֆյանի տրադիցիայի: Պաղտասարը, որքան էլ կարճամիտ ու հետամնաց, խարված ու հալածված, էլի մարդ է ու իր վարքագծով ոչ միայն ծիծաղ, այլև կարեկցանք է հարուցում: Խաչանյանի խաղը վշտի ու ծիծաղի ակնթարթային անցումների մանրօգակ մի շղթա է հղել, իր տեսակի մեջ կատարելության հասնող ստեղծագործություն: Ի դեպ, ռեժիսյորը բանը հասցրել էր այնտեղ, որ խեղճ մարդուն անյուր հայածանքից փրկելու համար ուղարկում է Խորհրդային Հայաստան, ասել է թե՛ Երկիր արդարության: Պաղտասարի այդ խոսքը ծափ ու ծիծաղով է ընդունել հանդիսասրահը:

Ներկայացման մեկնարանությունը հենված էր այսպիսի տրամաբանության վրա. Պաղտասարն արժանի է կարեկցանքի իբրև մի մարդ, որ իր մեղքերի համար չափազանց շատ է տանջվում ու տուժում: Իսկ ո՞րն է նրա մեղքը, այն,— պատասխանում է ներկայացումը,— որ նա, այդ բոլի, տարիքն առած, անճոռնի մարդն առել է ջահել ու սիրուն, եվրոպական մաներների տեր կին: Առնել բառն այստեղ ակնարկվում է ուղղակի իմաստով՝ մեծահարուստ մարդ, որ զրամի ուժով ջահել կին է առել, իսկ կինն այս դեպքում ներկայացվում է ղոճի կերպարանքով: Եվ այսպես հաստատվում է Պաղտասարի մեղքը, բեռնարավում են Անուշի և Կիսկի մեղքերը. հասկա ի՞նչ անի սիրունիկ Անուշը (կարելի է պատկերացնել, թե ի՞նչ հմայիչ կին է ներկայացրել Արուս Ռսկանյանը), որ չխաբի ալդպիսի ամուսնուն, այն էլ այնպիսի հրապուրիչ երիտասարդի հետ, ինչպիսին Կիսկարն է՝ Հր. Ներսիսյանի պատկերումով:

Պաղտասարի դատը կարոտ էր ավելի վճռական պաշտպանության՝ Երկիրուն մտահղացման խորքերը թափանցելու համար: Ավելի շուտ, բավական էր թափանցել մտահղացման խորքերը, և դա կհանգեցներ հերոսի աներկմիտ պաշտպանության: Իսկ դրա համար պետք էր մի պոլեմիստ ռեժիսյոր, որ արմատապես վերանայեր պիեսի ոչ միայն բեմական պատմության, այլև բնագատության մեջ բուն դրած հոռի տրադիցիան:

Երկուսից մեկը՝ Պաղտասարը հիմարավուն ծերուկ է, և այս դեպքում նրան խարոդները շատ էլ անարդար չեն (տե՛ղն է նրան, թող վիճակին, տարիքին, կրթությանը սաղական կին ունենալ), կամ՝ Պաղտասարը ոչ կարճամիտ է, ոչ էլ ծերունի, այլ խելահեղ գեղքերի գլխավորուցից խենթացող մարդ, և այս դեպքում փոխվում են շեշտերը, մեղադրվողը դառնում է մեղադրող: Առաջին մեկնարանությունն ամենից ղյուրին է (այդ պատճառով էլ ամենից տարածվածը), բայց և ամենից սխալն ու աղբատիկը (այդ պատճառով էլ Պաղտասարի մեծ դերակատարները խուսափել են բթամիտ ծերունու կերպարանքից): Երկրորդ մեկնարանությունն ամենից գծվածին է, բայց և ամենից ճշմարիտը, եթե ճշմարիտ ասելով հասկանանք գեղարվեստական ընդհանրացման լայնությունը: Այս մեկնարանությունը կոմեդիան դուրս է բերում վոդևիլային վաղածանոթ ու անհեռանկար սխեմայից և տանում գեղյի մեծ ընդհանրացման բարձր ոլորտը, ուր ծաղրվում է մի ամբողջ հասարակություն՝ իր բարքերով ու բարոյական չափանիշներով, մեղավոր մի աշխարհ, ուր հանցավորն անմեղ է դուրս գալիս, անմեղը՝ դատապարտվում, ուր ամենայն ինչ հակառակ է բանականին:

Վարդան Աճեմյանն իր մեկնարանությամբ ընտրեց երկրորդ ճանապարհը՝ եվ անվերապահ: Մերժելով մերժեց Պաղտասարին հիմարի մեկը ներկայաց-

ներու միտումը: Պոլեմիկական բուռն կրքով մեկնարան ուժիսյորը հանձն առավ Պաղտատարի երկար տարիներ ձգձգված դատը: Դա հնարավոր եղավ Հրաչյա Ներսիսյանի նման գերակատարի շնորհիվ, որն ընդունեց կերպարի մեկնարանության այն տրադիցիան, որ դալիս էր Արելյանից և մասնավորապես Զարիֆյանից ու խաչանյանից, վերջինիս մեկնարանության ճամփով ավելի հեռուն գնալով: Բայց եթե «լուսավորչալ դարու ոգին» չհասկացող Պաղտատարի ողբերգությունը ցույց տվող մեծ գերասանները հնում՝ «անուժիսյոր թատրոնում», մենակ էին մնում իրենց հերոսի հետ, մյուս գործող անձինք անմասն էին մնում նման մեկնարանությունից, ապա այստեղ ուժիսյորական միտքը սլաշտպան կանգնեց այդ մեկնարանությունը, դրան ենթարկելով այն ամենը, ինչ կարող էր ծառայել գլխավոր նպատակին: Արդյունքը եղավ գեղարվեստական մի նոր որակ՝ որքան արդիական ու ինքնատիպ, նույնքան և սլաշտյանական:

Ահա կերպարի այդ մեկնարանությունը: Պաղտատարն ուզում է գլուխն ազատել իր բարոյազանց կնոջից: Գործը սլաշ է ցերեկվա լույսի պես: Բայց ահա ողորմելի «ազգային իշխանության» օրդան «դատաստանական խորհուրդը» մեղավոր է ճանաչում ոչ թե կնոջը, այլ գործ հարուցողին: Հայցվորը կաշվից դուրս է գալիս համողելու համար, որ ինքն անմեղ է, անլուր զրպարուժության դոհ, բայց լսողն ո՞վ է: Չեն լսում ու ղեռ սպառնում են, սաստում՝ «խնդիրեն մի՛ շեղիր», «խնդրեն դուրս կենիք», «լու՛», «մի՛ խոսե»: Մարդը տեսնում է, որ օրը ցերեկով ամբաստանում են իրեն ու արդարացնում մեղավորներին, իսկ իրեն ասում են՝ «հանցավոր ես դո՛ւն», «արդարանալու հույս չմնաց քեզի համար»:

Ո՞վ կզիմանա այս ահուկի անարդարությունը, որ Պաղտատարը զիմանա: Մարդն ապուշ է կտրում՝ անիրավությանն ականատես, իսկ նրան հավասարացնում են, թե «ամեն բան հայտնված է և արդարությունը ցույց տված է յուր լուսաճաճանչ ղեմքը». և դատավորներն սքանչանում են իրենց արածով. «դատաստանական խորհրդո անդամ ընտրվելիս ի վեր ասանկ արդյունավոր ու կանոնավոր նիստ ըրած չունեինք»: Արի ու մի խենթանա: Եվ Հր. Ներսիսյանը խաղում է ոչ թե խենթավուն, հիմար ծերուկի, այլ անլուր անիրավությունից հուսահատության, խենթացման հասած մի մարդու կերպար, որն ամեն ինչ լավ հասկանում է, բայց անարդարության ջրապտույտում կորցնում է իրեն: Զուր չէ, որ ներկայացման հեղինակի ու գերակատարի համար ունի բովանդակություն ունեն հերոսի այս խոսքերը. «Եթե չճաթիմ, աղեկ է», «Եթե հիմա խելքս չփախցնեմ, բնավ փախցնելիք չունիմ»:

Տրագիկոմիկականը դարգանում է անդրդվելի հակաբանական «տրամաբանությունը». որքան ավելի է Պաղտատարը համոզվում, թե ինքն ամբաստանված է, այնքան ավելի հեռու են գնում վայ դատավորները հակառակը հաստատելու մեջ. մարդը խոսում է կնոջ անհավատարմությունից, իսկ նրան բարոզ են կարդում՝ «ասանկ բնտիր կիններն բարբարոսներու ձեռք կմնան ընդհանրապես», տղամարդը «կնոջը մեկ թեթև պակասությունն իսկ տեսնե, չտեսնելու դարձելու է», «այր մը յուր պատիվն սլահելու համար սլտիկ անպատվություններ ընդունելու է», եղածն ընդամենը թյուրատեսություն է, կինդ «գոհար», «անդին գանձ» է, «ձյան պես սպիտակ»:

Այս ամենը Ներսիսյանի Պաղտատարին հասցնում է խելահեղության դուռը. ներկայացումն այդ երևույթի բուռն ընթացքն է: Բայց սա ո՛չ հիմար է,

«Ն խենթ: Սա հայ բեմում եղած բոլոր Պաղտասարներից ամենամարգկայինն է ու հարգելին, թերևս ծիծաղելի չէ նրանց շափ, որովհետև տրագիկոմեդիայի մեջ ավելի շատ հենվում է այս բառակազմության առաջին, քան երկրորդ խմաստի վրա:

Պարոնյանի ստեղծագործությունը չայն մեկնաբանություն տալու միտումով, ռեժիսյորն իր ստեղծած բեմավիճակներով (միզանսցեն) անխնա մերկացնում է Կիսլարին ու Անուշին: Եղան քննադատներ, որ ամսոսացին, թե ինչո՞ւ սրանք միայն «սև գույնով են ներկայացված», բայց ռեժիսյորն ամսոսալու ոչինչ չի տեսել նրանց անմաքուր աշխարհում, «մեղմացուցիչ դեպք հանցանաց» չի դտել, ասենք, չի էլ որոնել: Ի՞նչ արդարացում որոնել այն կնոջ համար, որը կարող է ոչ միայն այնպես ճարպկորեն խաբել ամուսնուն, այլև ծանակել, նրա ունեցվածքով սիրարանել մեկ ուրիշի հետ և այդ ուրիշին դարձնել սեանու մարդ: Անուշն այն կինն է, որ գիտե թե ինչ տառապանքի է մատնել ամուսնուն, բայց և.— սա արդեն Պարոնյանի բնութագրության ռեժիսյորական շարունակությունն է,— անհոգ քրքջալ իր սենյակում ու երգել լավ գիտենալով, թե՛ ինչպես է տակնուվրա անում Պաղտասարի խռոված հոգին ու, իրրե կաշառք՝ դայթակղեցնում փաստարանին: Մատանի կնվիրի Կիսլարին, և դա, երեի, առաջին ընծան չէ: Դատավարության այն միջոցին, որ ամենատխուրն է Պաղտասարի համար, կմոտենա ամուսնուն, խողանակով կսրբի շորերը հաշտվելու ակնկալությամբ և հետո, մերժում ստանալով, կծանակի նրան՝ «անուշների ըլլա» երգելով:

Բեմավիճակների զորությամբ ռեժիսյորը մեջտեղ է բերում մի միտք, որ ընդհանրացնում է իրադրությունը. ամեն ինչ կատարվում է Պաղտասարի տանը, բայց դա նրա տունը չէ: Կիսլարն այստեղ իր տանն է, անում է կամեցածը, Անուշն՝ առավել ևս. փաստարանն է գալիս, զգում է իրեն ինչպես սեփական հարկի տակ, դատավորներն են գալիս, կուղեն՝ կքնեն, կուղեն՝ նարդի կխաղան, կուղեն՝ կնվազեն ու կսլարեն, իսկ Պաղտասարը մի սլահ անգամ հանդիստ չունի սեփական հարկի տակ: Նա՛ է միայն, որ օտար է այս տանը: Չեղավ մի սլահ, որ Պաղտասարն անդորր ունենա, հանգիստ հայացք, տանտիրոջ զղացողություն: Նույնիսկ Սողոմեն, տան աղախինը, ըստ սլիեսի, բանի տեղ չի դնում տանտիրոջը, ինչ ասես, որ չի ասում նրան, իսկ ռեժիսյորը հաստատում է հեղինակի միտքը. աղախինն իրեն այնպես է սլահում տանտիրոջ նկատմամբ, ասես նա մի ավելորդ, անկարևոր յոնձ է այդ տանը: Սա հեղինակի միտքն է՝ արտահայտված ներկայացման մեջ, բեմագրության ամբողջ մեկնաբանությամբ սլայմանավորված հանգամանք, իսկ քննադատներից մեկը դարմանք է հայտնում, որ Պաղտասարի հետ Սողոմեի ունեցած հարաբերության մեջ չկան բուրժուական հասարակության համար բնական այն սահմանները, որ սլարտադիր են տիրոջ և վարձու աշխատողի միջև:

Եթե շարունակենք նույն սրամարանությունը, առանց երկի բովանդակության հետ հաշիի նստելու, սլիտի ասենք, թե ինչո՞ւ դատավորները հնազանդ չեն Պաղտասարին, քանի որ նա՛ է դրամատերը: Պարզունակ սոցիոլոգիական այդ ըմբռնումով՝ ի՞նչը կարող է լինել ավելի բնական, քան դատարանի կախումը ոսկու քսակից: Բայց արի ու տես, որ Պարոնյանը «խախտել» է այդ «բնական սահմանները» և, այդպիսով, հասել լայն ընդհանրացման, այդ հասարակության բոլոր նորմաների, «բնական սահմանների» ժխտման: Եթե կատակերգությունը նորմայի խախտումն է, ապա «Պաղտասար աղբարը» հեն-

ված է քննադատվող հասարակության «բնական» նորմաների խախտման, նրա բուն հիմքի անհեթեթության վրա: Անիրավված հերոսը մեն-մենակ է այդ աշխարհում: Ձուր չէ, որ, ռեժիսյորի մտահղացմամբ, իր շրջապատից երես դարձնող Պաղտասարը, նախաբեմ դալով, հանդիսասրահում է որոնում արդարություն ու կարեկցանք: հանդիսատեսն է մնում նրա միակ նեցուկն ու ասպամենը, և ամենքից լքված հերոսը նրա՛ն է խոստովանում իր տառապանքը, նրա՛ն է վստահում իր թարուն մտքերը, այդ աշխարհից փախչելու դադարի՞քը, որ թաքցնում է բոլորից: Եվ նա, հերոսի հետ անմիջական շփման մեջ մտած (այստեղ փոքր չէ բեմավիճակների դերը) հանդիսատեսն է, որ գիտե՞ թե նրա համար ի՛նչ ասել է ընտանեկան պատիվ, թե նա ինչպես է սիրել կնոջը, մինչև ուր է հասել նրա հիասթափությունը կյանքից:

Կեղծիքի, անբարոյականության թաղավորություն և Պաղտասարի հիասթափությունն ու խեղահեղ փախուստը այդ աշխարհից,— այսպես կարելի է բնորոշել ներկայացման ռեժիսյորական կերպարը,— պարտությունը մի մարդու, որ միամտություն ուներ կյանքի թեև ազնիվ, բայց հնացած ըմբռնումներով կռվի դուրս գալ «գարուշտ լուսավորչալ ոգու» դեմ:

Այսպես ուրեմն, վերանայելով կոմեդիայի ավանդական մեկնաբանությունը, բեմական տրագիցիաների մեջ շատ կողմեր մերժելով, որոշ կողմեր հաստատելով ու զարգացնելով, ռեժիսյորը դասական երկին տվել է նոր, խորապես արդիական մեկնաբանություն, կյասիկան կապելով արդիականության հետ:

Նույն երևույթը պարզորոշ երևում է նաև «Նամուս» դրամայի վ. Աճեմյանի բեմադրության մեջ, որին ռեժիսյորը տվել է խորապես բանաստեղծական լուծում, դարձյալ պոլեմիկական վերաբերմունք հանդես բերելով դրամայի տրագիցիոն մեկնաբանության հանդեպ:

Ո՞րն է այն հիմքը, որը ռեժիսյորին հնարավորություն տվեց բանաստեղծական լուծում տալու ողջ ներկայացմանը, ո՞րն էր պոլեմիկայի բուն ելակետը. անվերապահ հավատը «Նամուսի» բոլոր հերոսների և՛ վարքագծի, և՛ համոզմունքների անկեղծության նկատմամբ: «Պատվի համարի» հերոսները ունեն երկու պատիվ, մեկը իրենց, մյուսը դրսի աշխարհի համար (զոհվում ու զոհաբերում են միայն Մարդարիտը և Օթարյանը, որոնց համար գոյություն չունի այդ խարեությունը),— և դա անհնար է դարձնում բանաստեղծական լուծում տալ ողջ բեմադրությանը: Իսկ «Նամուսի» հերոսներն ունեն նամուսի, պատվի մի՛ ըմբռնում՝ և՛ իրենց, և՛ դրսի աշխարհի համար (ահա թե ինչու այստեղ բոլորն էլ զոհվում են կամ զոհաբերում),— և դա հնարավոր է դարձնում բեմադրությանը տալ բանաստեղծական լուծում: Այս տարբերությունը սկզբունքային իմաստ ունի Աճեմյանի համար: Ավելին. սա այն անկյունաքարն է, որին հենվելով՝ նա կառուցում, ավարտման է հասցնում իր բեմադրությունը, որն այնքան զանազանվում է բոլոր նախորդներից:

«Ես իմ նամուսը բարեկամության համար ծախել չե՛մ կարող»,— ժալոսի նման կանգնում է Բարխուդարը. «Ես իմ նամուսի դերին եմ, մա՛յր»,— մոխր կասկածներից տանջահար գոչում է Ռուստամը. «...նամուս ունեցող մարդը չի՛ կարող թույլ տալ, որ մի ուրիշ մարդ իրան վրա ձեռք բարձրացնի»,— արդարանում է Սեյրանը... Բոլորը, բոլորը խոսում են նամուսի անունից՝ խորին համոզմունքով, երկյուղածությամբ, անխառն անկեղծությամբ: Ուրիշ բան, որ յուրաքանչյուրն ի՛ր ձևով է ըմբռնում նամուսի զաղափարը, և այդ ըմբռնում-

ների տարբերության մեջ էլ մոմի պես այրվում է Սուսանի ու Սեյրանի լուսավոր լախտը։ Ուրեմն,— շարունակում է իր կոնցեպցիան զարգացնել ոեժիսյորը,— հանրածանոթ խմաստով՝ «Նամուսի» մեջ բացասական կերպար չկա։

Իրոր, դրական ու բացասական կերպարների դասադրային չափանիշները պիտանի չեն «Նամուսի» հերոսների բնութագրության համար։ Այս խմաստով, «Նամուսը» չունի իր նմանը հայկական խաղացանկում, իսկ դրականության մեջ ունի՝ Հովհ. Ռումանյանի «Անուշը»։ Երկու դեպքում էլ՝ ոգրերգություն՝ առանց բացասական կերպարի, սպանություն՝ առանց ոճրագործի, մեղք՝ առանց մեղսագործի։ Ո՞վ է մեղավոր. ոչ ոք և բոլորը միասին, ուրիշ խոսքով՝ ժամանակը, միջավայրը։ Մեղավոր ու մեղսագործ, սպանություն, գործող և մարդասպան, չարիք, գործող և չարագործ,— այս հասկացությունները միշտ չէ, որ նույնանում են։

«Նամուսում» ոչ ոք ավելի մեղավոր չէ, քան Բարխուդարը և Ռուստամը, հին ըմբռնումների և նախապաշարումների այդ անհույս զերիները։ Բայց տեսե՛ք, թե Սեյրանը ինչպես է դատում Բարխուդարի մասին. «Տե՛ր աստված, տե՛ր աստված, ինչե՛ր եմ դուրս ապրիս, ո՞վ է Բարխուդարը, ի՞նչ եմ պահանջում էս նրանից։ Չէ՞ որ նա հայր է, այն էլ հին, վաթսույ տարեկան մարդ, մի՞թե ես լինեի նրա տեղը, ուրիշ կերպ կվարվեի։ Չեմ կարծում»։ Այո, խստաբարո է Բարխուդարը և անզիջում, բայց ազնիվ, մարդասեր խառնվածք է։ Քիչ բան չի վկայում քսան տարվա նրա անշահախնդիր բարեկամությունը իր շունեոր հարևանի հետ։ Նա՛ է մշտապես օգնության ձեռք մեկնել բրուտագործին, նա՛ է առաջարկում իր միջոցներով օգնել՝ վերականգնելու հարևանի ավերված տնտեսությունը։ Բաժանաբարո դերձակը ձաղկում է իր աշակերտին, բայց և չարաչար զղջում է։ Նա՛ է, որ անհաշվենկատ, մարդկային գեղեցիկ զգացումներից դրդված՝ առաջարկում է կնքել Սուսանին ու Սեյրանին պսակելու ուխտը, բարեկամանում խեղճ ու կրակ հարևանի հետ։ Սուսանն է վկայում, որ սրբտակից հարևանի հետ գժտվելուց հետո նա «ոչ մի անգամ կուշտ փորով հաց չի կերել», «օրը ավ ու վախով է անցկացնում, հանգստություն չունի, մարդու երես չի ուզում տեսնել», «ծխում, ծխում է մինչև կես գիշեր, առանց խոսելու»։ Նամուսի հրամայականով Բարխուդարն աղջկան տալիս է ուրիշ մարդու և սասնած պարանը պատրաստ պահած, սրտատրոփ սպասում է, որ դատեք սրատալոր լինելու լուրն առնելուն պես՝ վիզը գցի։ Ահա թե ո՛ւր է հասնում նամուսի պաշտամունքն այս մարդու մեջ։ Պատժելով ուրիշներին, նա ինքը պատժում է իրեն ոչ պակաս դաժանությամբ։

Մեղավոր է Ռուստամը։ Բայց տեսե՛ք, թե ինչպես է դատում նրա մասին Ռուսանը. Սեյրանը զնացել է Շուրա, «Սեյրանը, երևի, ուզում է Ռուստամից հանել յուր վրեժը։ Բայց ինչո՞վ է մեղավոր խեղճ Ռուստամը»։ Իսկապես, ինչո՞վ է մեղավոր։ Խստաբարո, տաքարյուն մարդ է, «օտարոտի տալավորություն է անում մարդու վրա», բայց մի՞թե նա էլ, մյուս շատերի նման, քայրալից բաղաթից օտարություն դասցած մի մարդ չէ, որին այնպես հարազատ են մարդկային ազնիվ հատկությունները։ Նա չէ՞, որ անծանոթի առաջ բացում է դուռը. «աչքիս վրա տեղ ունի ամեն մի հյուր», «դարիբների համար իմ դոները միշտ բաց են»։ Նա չէ՞, որ Սեյրանի հանդուգն վիրավորանքից հետո սաստում է բոլորին. «Ես չեմ թողնիլ այդ մարդու գլխի մի մազին անգամ գիպել։ Նա իմ հյուրն է։ Մեն-մենակ մարդու վրա հարձակվելը նամարդություն է»։

Աճեմյանն ընդունեց Ռուստամի կերպարի այս մեկնարանությունը: Նա մի կողմ դրեց դրական և բացասական կերպարների պարզունակ սխեման, որին նախորդ բազմաթիվ ներկայացումներ (*«Նամուսը»* հայկական ռեպերտուարի ամենից շատ խաղացված դրամաներից է) տրագիցիայի ուժ էին տվել: Ավելին, պոլեմիկական բուռն կրքով նա մերժեց այդ տրագիցիան, սրբեց տարիների փոշին ստեղծագործության վրայից ու նայեց նրան մի նոր, այնպիսի հայացքով, ասես առաջին անգամն էր ծանոթանում *«Նամուսին»*, ոչ տեսել, ոչ իմացել է հին ու հնացած այն մեկնությունները, որոնք դրաման դարձնում էին դիտումնավոր շարագործների և անմեղունակ զոհերի անհամասար բախում, երկի պրոբլեմատիկան՝ նեղ ու անձուկ, զեղարվեստական ձևը՝ արևելյան շինծու էկզոտիկա, *«խանչալի ու յափնջու»* ավանդական պատկեր: Աճեմյանի մեկնարանությունը երկը տանում է զեպի պաղապարական ընդհանրացման ավելի բարձր ոլորտներ, *«Նամուսն»* իր պրոբլեմատիկայով հարադատ դարձնում այնպիսի երկերի, որոնց մեղադրանքի հասցեն միջավայրն է ու ժամանակը:

Եվ եթե մեղադրանքը հին աշխարհի բարբերի դեմ է, ժամանակի ամբողջ հասարակության ու նրա հանցավոր ըմբռնումների դեմ, ապա ինչն է, որ կարող է ավելի ազդու և ուժգին հնչեցնել հին աշխարհի դատապարտման ու ժխտման թեման, եթե ոչ ջահել սիրահարների ողբերգությունը հուղական ողջ հարստությամբ բացելը: Աճեմյանը որոնում ու գտնում է իր դադափարը գեղարվեստական պատկերավոր ձևով արտահայտելու և հուղական բովանդակությամբ հագեցնելու այնպիսի հնարներ, որոնք ինչքան ինքնատիպ են ու անսպասելի, նույնքան էլ զեղեցիկ են ու բնական:

Ահա ջահել սիրահարների առաջին տեսակցությունը (նախորդ պատկերից, երբ Սուսանն ու Սեյրանը մանուկներ էին, անցել է ինը տարի): Որքան էլ անձկալի է հանդիպումը (չէ՞ որ նրանց արգելված է տեսնվել մինչև պսակի օրը, որը տանջալիորեն հետաձգվում է ու գնալով դառնում անիրականալի), նրանք չեն ողջագուրվում, չեն սիրաբանում: Աճեմյանը նրանց եղնիկի թուշքով բերում է բակ, ջրհորն մոտ և... նրանք քաբկտիկ են խաղում: Բնչը կարող էր լինել այսպես անսպասելի ու բնական. միմյանց տեսքի կարոտ Սուսանն ու Սեյրանը քաբկտիկ են խաղում: Այստեղ և՛ անցած երանելի մանկության վերհուշ կա, և՛ պատանեկան սիրո անադարտություն, երեսայական անմեղություն: Նաև նրանց սիրո պատմությունը՝ բյուրեղացած բեմական պատկերի մեջ: Ավելի, քան սիրո. սեր—բնություն, սեր—անկապտելի իրավունքի, սեր—մարդկային էություն:

Մեկ ուրիշ տեսարան՝ սիրահարների հանդիպումը բարխուղարի ճակատադրական մճուխի հետ: ...երկու զրկից տուն գիշերվա մութի մեջ կուչ եկած, մեջտեղը՝ հաստաբեատ մի պարբիսպ: Պարբիսպ-նախապաշարմունք, պարբիսպ-օրենք, պարբիսպ-անեծք,—աչսպես է ընթերցվում բեմի լեզվով գրված այս գեղարվեստական պատկերը: Երևում է Սուսանի կարոտից այրվող Սեյրանը: Վիպակում գրված է. «Նրա աչքին ընկավ շարժական մի սանդուղք, որ ձգված էր պատի տակ»: Ռեժիսոր Աճեմյանը մի կողմ է դրել սանդուղքը. թո՛ղ հեշտ չլինի պարբիսպն անցնելը: Ու Սեյրանը մտադրվում է պարսպի վրա և ահագին բարձրությունից թռչում —բնկնում հարեան բակը: Նայում է ներս: Ճրագի զոդզոջ լուսավորության մեջ երևում է գունաթափ ու տրտում աղջկա կերպարանքը: Տարաբախտ սիրահարների վերջին հանդիպումը: Վիպակից ներկա-

յացում են եկել սիրո տառապանքի խոսքերը... Այստեղ Սուսանը դուցե առաջին, բայց հաստատապես վերջին անգամ համբուրում է սիրած տղային, ճակատն է համբուրում: «Քարասիրտ աղջիկ, քանդեցիր տունս, մնաս բարո՛ւ, ինչ որ ինձ պատահի այսուհետև՝ մեղքը քո՛ վրին», — սա վերջին խոսքն է, որ աղջիկը լսում էր Սեյրանից: Տղան նորից ետ է մագլցում, թռչում իրենց բակը:

Թվում է, թե դուրեց տեսարանի վերջակետը: Բայց էքսպրեսիայի ձգտող ռեժիսյորը հարկ է համարում շարունակել տեսարանը, թեև սիրահարներն այլևս պարսպի տարրեր կողմերում են: Եվ ահա տեսնում ես նոր միայն անջատված պատանի սիրահարներին՝ իրենց սև բախտի հետ տոշորվելիս: Աղջիկը կոտրատում է ձեռքերը, անհնարին վիշտը աղավաղում է տղայի կերպարանքը, շարժումները: Երկուսն էլ խոսում են փոխնիփոխ: Թվում է, թե սա նախորդ դիալոգի շարունակությունն է: Բայց դա դիալոգ է միայն հանդիսատեսի համար, իսկ նրանք միմյանց չեն լսում այլևս: Չեն լսում, բայց ասես կռահում են միմյանց տանջող մտքերը և պատասխան տալիս իրար: Անկախ խոսքի անմիջական իմաստից, դիալոգն ունի մի՛ ենթատեքստ՝ հավերժական սիրո երգում, առաջին սիրո հավատարմության աղոթք, սիրո հաղթանակի հիմն:

Եվ, վերջապես, հարսանիքի տեսարանը: Այն պահին, երբ Սուսանը այն-բան ակամա պարում է իր հարսանեկան սլարը, կտուրի վրա երևում է Սեյրանը, տանջալից հայացքով նայում է երգիկի լուսամուտից: Դրամայում նման բան չկա: Սուսանն այնտեղ մի անգամ միայն վեր է կենում գլուխ տալու համար: Ներկայացման մեջ հարուր պարում է և դեռ պտույտը չբոլորած, ասես զղալով Սեյրանի այրող հայացքը, թուլացած ծալվում ոտքի վրա:

Ինչո՞ւ է հավելվել այս կտորը: Սուսանի ու Սեյրանի սիրո ողբերգության թեման խորացնելու համար: Վիսլակում Սեյրանը գործող անձ է հարսանեկան արարողության մեջ (հիշենք հարսանիքի երթի միջադեպը): Դրամայում լոկ հայտնվում է կատարված դեպքի մասին: Ներկայացման մեջ Սեյրանը դուրս է գալիս գործողության ոլորտից. նա երևում է բեմի վրա: Եվ դա առաջ է բերում նրանց ողբերգական անջատման տանջալից զգացում:

Սա վերջին անգամն է, որ երկուսին միաժամանակ տեսնում ենք բեմի վրա: Բայց ռեժիսյորը հետևողականությամբ զարգացնում է հերոսների սիրո ողբերգության թեման, այնպիսի հուղական թափ հաղորդում նրան, որ հետագա երկու պատկերներում (Ռուստամի կացարանը Շուրայում, ապա նրա տունը Շամախիում), երբ երևում է մեկ միայն Սեյրանը, մեկ էլ՝ միայն Սուսանը, երկուսի զուգահեռ ծակում-անցնում է պատկերների միջով, մշտապես զգացվում է երկուսի ներկայությունը: Ու դրանից էլ այնպես բարձր ու աղեկատու է հնչում ողբերգական սիրո թեման:

Ըստ տրադիցիայի՝ «Նամուսը» ներկայացվել է աղգադրական ճշտությամբ, դափով ու դուդուկով, և կյանքի ու մարմնատի ճշմարտությունը զոհաբերվել է դրան: Այդպիսին է եղել մանավանդ հարսանիքի պատկերը: Ե. Էհմիրճյանի վկայությամբ, բանն այնտեղ է հասել, որ «հարսանիքի էթնոգրաֆիան, այդ էթնոգրաֆիայի ատավիզներ... հայ թատրոնի պրակտիկայում արդեն աչքի էր զարկում և մամուլում լսվում էին տրտունջներ դրանից»: Դեմիրճյանը պատմում է, որ մի ռեցենզիայում «նկարագրված էր թատրոնում տեղի բռնեցած «հարսանիքը» և այն ուրախ տրամադրությունը, որով համակված էին այն երեկո «հարսանիքի եկած» հանդիսականները, որոնք մասնակցում էին

բեմի վրա կատարվող հանգեսին: Գրված էր, որ շատ ուրախ էին հարսանքավորները և զժգոհ էին (և իրոք կային) ղեկավարվածությունները»<sup>1</sup>:

Աճևմյանը «Նամուսից» գեն նետեց ազգադրությունը,— դրա տեղը թանգարանն է,— դափն ու դուղուկը, ծիսակատարությունները՝ իրեն աշխարհի, մի խոսքով՝ այն ամենը, ինչ կարող էր խճողել ներկայացումը, նրա ռեժիսյորական կոնցեպցիան, թույլացնել ոլորերգության հուղական ուժը: Չկա ուրախություն այդ հարսանիքում. ամեն մի սլահը շնչում է վերահաս աղետի մոլթ զգացողությամբ, որը չի փարատում, այն ավելի է շեշտում դավաճության թամադան: Համեմատեցեք հարսանիքի սլատների այս հին ու նոր մեկնարանությունները, և առանց բացատրության էլ սլարդ կլինի, թե ի՞նչ կարող է անել էջանքի և արվեստի ճշմարտության օրենքներին հավատարիմ արվեստագետը, որն ունի և՛ սեր ղեկի կլասիկան, և՛ արդիականության զգացում:

Այսպես, հումանիստական մեծ զաղափարը՝ բնույթաճ օրենքի և բնույթաճ օրենքի անհամատեղելիությունը ստանում է գեղարվեստական ավարտված ձև, հագենում հուղական խոր բովանդակությամբ: Բնության ու բուսության օրենքներն անհամատեղելի են, բուսությունը, նախապաշարմունքը, հնօրյա քարացած բարբերը ամայացնում են մարդկային զգացմունքների գեղեցիկ աշխարհը, խեղում մարդկային բնական ու բանական հարաբերությունները,— իր ներկայացման այս զաղափարական լեյտմոտիվը Աճևմյանը կարողացել է հնչեցնել, որովհետև հասկացել է այսօրվա հանդիսատեսին, մեր ժամանակակիցի հոգևորանությունը, գեղարվեստական պահանջները:

Այս նույնն է հաստատում և վրթ. Փափաղյանի «Ժայռ» դրամայի բեմադրությունը՝ ամենամեծ հաջողություններից մեկը սովետահայ թատրոնի պատմության մեջ: Այստեղ էլ մեկնարան-ռեժիսյորը ինչ-որ չափով վերանայել, ինչ-որ չափով զարգացրել է թատերական տրագիդիան: Աճևմյանն այստեղ ևս, դարձյալ ժամանակի թերադրանքով, փոփոխություններ է մտցրել ավանդական մեկնարանության մեջ: Այս ներկայացման գերիշխող թեման հողի աշխատավորի ողբերգությունն է, որը հնչում է շատ ավելի ուժգին, քան Ալեքսանդրի և Թերեզի դրաման: Ներկայացման հեղինակի համար սա եղել է հետադարձ շարժում:

«Ժայռ» բեմական հիստորիայա պատմություն ունի: Դրամայի բեմադրությունը տարբեր ժամանակներում զաղափարական տարրեր շեշտ է ունեցել, նախկին ներկայացումների թույլ կողմը եղել է բնահանրացման թուլությունը, շեշտվել է մասնավոր մի հարստահարողի՝ Գրիգոր աղային պատժելու միտքը: Իսկ Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմի վրա այլ կերպ է բացահայտվել «Ժայռի» բովանդակությունը: Այստեղ ևս դործ ունենք պոլեմիստ արվեստագետի հետ, որ գերի չէ տրագիդիայի ձևերին, որովհետև ուզում է զաղափարական այն շերտավորումը, որ հարկավոր է ու համահնչուն մեր ժամանակին, նրա կենդանի ոգուն, իսկ դա իր հետևից բերում է նոր արտահայտչամիջոցներ, ուրիշ լուծում է տալիս ներկայացման գեղարվեստական կերպարին: Պոլեմիկա ոչ թե հանուն պոլեմիկայի, այլ երկի բուն մտահղացման խորքերը թափանցելու, բովանդակությունը մեր օրերի հրամայականով բացահայտելու համար: Այդպես վարվելով, ռեժիսյորը հանգել է հողի աշխատավորի ողբերգությանը, հարստահարողի և հարստահարվողի փոխհարաբերությունը ներ-

<sup>1</sup> Գ. Գեմիբեյան, Երկերի ժողովածու, հատ. VI, 1958, էջ 651:

կայացման հիմնաքարը դարձնելու մտքին, միտք, որ ստացել է թատերային ավարտված ու ինքնատիպ ձև։ Սա հենց այն է, ինչ Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն կոչում էր սոցիալական, կենսական և թատերական ճշմարտությունների միասնություն։ Այստեղ էական, կարելի է ասել՝ բախտորոշ նշանակություն է ստանում Վրթ. Փափաղյանի դրամայի վերնագրի ճիշտ ընթերցումը։ «Ժայռ» վերնագրի ընթերցումն էլ, դրամայի մեկնաբանության նման, բոլոր ժամանակներում միատեսակ չի եղել։ Նվե «Մշակ» պրակտիկ հերոսի թույլ կողմերը («Ալեքսանդրը չէ մտահոգվում, չէ կասկածում, չէ մոռնում, այլ մշտապես բարկանում է, բողոքում է, ֆիլիպիկներ է արտասանում։ Այդ պատճառով էլ նա կարծես ղեկավարտոր է կյանքի մեջ, քան ինչ գործիչ»<sup>2</sup>) նշելով հանդերձ, ժայռ, այնուամենայնիվ, համարում է Ալեքսանդրին, որը հաստատ է մնում իր համոզմունքներում, եթե ժամանակին Ալեքսանդրի կերպարը հերոսացվել է իրրե «լույսի ճաճանչ խավարի թագավորության մեջ» (ինչպես արտահայտվել է վրացական «Մնաթորի» թերթի դրամայի վրացական բեմադրության առթիվ)<sup>3</sup>, եթե «նույի Եզոսիներ» ու «առաքյալներ» ժամանակներում կենտրոն պետք է դառնար Ալեքսանդրը, ապա այժմ, այդ ժամանակների պատմության գիրկն անցնելուց հետո, էականը դառնում է ժողովրդի ողբերգական ճակատագրի և նրան հարստահարող, անխնա շահագործող վաշխառուին պատկերելու, ուրիշ խոսքով՝ հին գլուղի սոցիալական անլուծելի հակասությունները բացահայտելու նպատակը։

Այստեղից էլ՝ դրամայի «Ժայռ» խորագրի նոր իմաստավորումը, մեկնաբանության նոր շեշտը։ «Տեսե՛ք հին գլուղի պատկերը և իմացեք, թե ունեցողիան ի՞նչ չարիքից փրկեց գլուղացիությունը, հողի աշխատավորին»,—ասում է ներկայացման հեղինակը։ Ժայռը Գրիգոր աղան է,—հավաստում է ռեժիսոր մեկնաբանը,— ժայռ, որ ծանրացել է գլուղացու հոգնած ուսերին։ Սա մեծ ուժ է, համենայն դեպս այնքան մեծ, որին տապալելու համար հերիք չեն Ալեքսանդրի նման հերոսների ջանքերը, եթե նրանք պիտի հենվեն ցարական օրինականության վրա, այնպիսի բիրտ ուժ, որի գույքը շարժելու համար անզոր են Թերեզի դառնալի արցունքները։ Այդ ուժը խորսակելու համար պետք էր սոցիալական այնպիսի հեղաշրջում, որպիսին ունեցողիան էր, հեղափոխականների այն բանակը, որին, ըստ Աճեմյանի բեմադրության, զինվորագրվում է Ալեքսանդրը վերջում, իր պայքարի դառն փորձը ճաշակելուց հետո։ Հիշենք, թե նա ինչ հայարտությամբ է լսում հեղափոխական լինելու գեռես անհիմն մեղադրանքը. ճիշտ է նկատել քննադատներից մեկը. «Թերեզ նրան վաղաժամ են հեղափոխական կոչում, բայց այդ ճանապարհով հեղափոխության շատերն են հանգեցրել»<sup>4</sup>։

...Նույն տունը, ինչ որ առաջին արարում, բայց մնացած ամեն ինչ փոխվել է հիմնիվեր։ Ասենք, տունն էլ հիմա հին տերքրի սեփականությունը չէ։ Ուր է առաջվա անամպ երկինքը, ուր են բախտավոր օրվա ակնկալությամբ շարժող դեմքերը, ուր է առաջվա երանալետ անդորրը։ Ոչինչ չզիմացավ սոցիալական այրող հակասությունների առաջ։ Սահակ աղայի տունը, որ այլևս նրանը չէ և որտեղ ամեն ինչ կրում էր խնամքի ու բնտանեկան անդորրի կնի-

<sup>2</sup> «Մշակ», 1905, № 202։

<sup>3</sup> «Ղարաբաղ», 1911, № 3։

<sup>4</sup> «Коммунист», 1953, 20 հունվարի։

քր, հիմա տակնուվրա է եղել խուզարկող յասաույների կռույիտ ձեռքերով: Ուր-  
քա և մեծ փոփոխություն մի քանի ամսվա ընթացքում:

Ձկա՝ խաղաղությունն այս երկնքի տակ:

Յասաույների մերկացած սրերի սուղև քայլող Ալեքսանդրի կեցվածքում  
վճռականություն կա, դեմքին՝ այն հսկայականությունը, որ մնացել է հեղափոխա-  
կան լինելու մեղադրանքը լսելու պահից, կա սեփական արժանապատվության  
զգացում և ոչ մի քեն՝ շփոթված գեղջուկների հանդեպ. այսպես լինում են  
մարդիկ, որ դիտեն իրենց անելիքը:

Դրամայի և բեմադրության ֆինալային տեսարանների մեջ կա երկու փոքր  
տարբերություն: Նրկուսն էլ ունեն իրենց խորհուրդը: Բնագրի ռեմարկում նըշ-  
ված է, որ Ալեքսանդրը, անսպասելի մեղադրանքը լսելով՝ ժպտում է «ղառն  
կերպով»: Ներկայացման մեջ նա ժպտում է «հպարտ կերպով»: Հսկայաբան է հե-  
րոսը, որ իրեն, թեկուզ և վաղաժամ, հեղափոխական են կոչում:

Բնագրում դրաման ավարտվում է ձերբակալվող Ալեքսանդրի խոսքով՝  
«պատրա ստ եմ...»: Բեմադրության մեջ մի աննշան հավելում է արված. երբ  
տանում են հերոսին ու բեմի վրա տիրում է քար լռություն, անսպասելի հնչում  
է մեկի ձայնը. «ա դա, ա՛ դա»: Սա Կիրակոսն է, տնային ծառան, նույնպես  
պարտահաստույց մի գեղջուկ, որ արդեն կապվել էր Ալեքսանդրին: Տեսնելով,  
որ ձերբակալվածը գնաց առանց վերարկուի, նա վերարկուն առած դուրս է  
վազում հետևից. այդ հոգատարության ու պարզալուր կանչի մեջ զգում ես ոչ  
միայն մինչ այդ զսպված սեր ու նվիրվածություն, այլև խորին երախտիք, որ  
նա արտահայտում է նաև ամոթահար ու շփոթված գյուղացիների փոխարեն...

Ձկա՝ խաղաղությունն այս երկնքի տակ: Պիտի պայթի փոթորիկը: Ո՛չ,  
զուր չանցավ Ալեքսանդրի առայժմ անհավասար պայքարը Գրիգոր աղայի  
դեմ: Վաղը ուրիշ կլինեն գեղջուկները, ուրիշ կլինի և Ալեքսանդրը: Սա բեկ-  
ման միջոցն է այն աշխարհի, որ կանգնած է արմատական հեղաշրջման նա-  
խադրանք: Սա դեռ պայքարի սկիզբն է: Իսկ հետո այսպես չի լինի ուժերի  
փոխհարաբերությունը, և Ալեքսանդրն այլևս մենակ չի լինի... Դրամատուրգի  
մտահղացումն ստացել է թատերական ավարտված ձև, դրաման բեմի վրա  
իմաստավորվել է նորովի. ժամանակին համահնչուն:

Կարելի է մտաբերել՝ դասական երկերի նաև ուրիշ բեմադրություններ  
(«Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Շողոքորթը», «Պատվի համար», «Չար Դդի»  
և այլն), բայց հիշված ներկայացումներն էլ բավական են հաստատելու այն  
իրողությունը, որ կլասիկ երկերը արդիական ոգով հնչեցնելու համար մեկնա-  
բան արվեստագետը պետք է աչքի առաջ ունենա ոչ միայն տվյալ երկը, այլև  
իր ժամանակակիցի ներաշխարհը, նրա սպասելիքները՝ արվեստից, ուրիշ խոս-  
քով՝ ժամանակի գաղափարական ու գեղագիտական պահանջները:

Ուրեմն, դասական ժառանգությունը, մանավանդ թատերական արվես-  
տում, զարգարանք չէ արդիականության համար, այլ մեր գաղափարախոսու-  
թյունը, սեփականատիրական աշխարհի հանդեպ մեր վերաբերմունքը հաս-  
տատելու, ժամանակակիցների հոգին գեղագիտական բարձր արժեքներով  
հարստացնելու թանկ հնարավորություն, որը պետք է լավ ճանաչել ու գնա-  
հատել արդիականությանը ենթարկելու, նրա շահերին ծառայեցնելու համար:

## КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

(К вопросу о сценической трактовке армянских классических произведений)

Л. А. АХВЕРДЯН

(Р е з ю м е)

Театральное искусство постоянно связано с классикой. Классические произведения для театра являются не музейными ценностями, а драгоценными возможностями переключки этих произведений с современностью. Поэтому и вопрос о том, как звучат классические произведения в современном театре и как они способствуют утверждению прогрессивных общественных идей, утверждению нашей советской идеологии, — имеет большое идейное и эстетическое значение. Вот почему необходимо знать и освоить опыт, накопленный в области постановок классических пьес.

Армянский советский театр прошел сорокалетний путь. Одним из крупных достижений нашего театра на этом пути является искусство отображения классических образов, нового осмысления классических произведений. На этом поприще особенно поучительным является творческий опыт народного артиста Армянской ССР режиссера В. Аджемяна. В его постановке «Дядя Багдасар», «Намус», «Утес» и другие классические пьесы звучали глубоко современно и резко отличались от их прошлых постановок. Так, например, отвергая многое из того, что имелось в традиционном понимании известной комедии Пароняна, утверждая и развивая дальше некоторые традиции, Аджемян усилил идейное воздействие «Дяди Багдасара» и современное звучание пьесы. Пересмотрев с позиции современности также традиционную трактовку драмы Ширванзаде «Намус», — традицию представлять эту пьесу как экзотическую картину «кинжала и бурки», — Аджемян создал постановку, представляющую собой утверждение великой гуманистической идеи о том, что законы природы и «законы» насилия несовместимы. С таким же полемическим отношением он изменил старую трактовку драмы Папазяна «Утес» и достиг более современного звучания этого классического произведения.

Таким образом, снова подтверждается мысль о том, что ценные творения классической драматургии имеют для советского театра не только эстетическое и познавательное, но и глубоко идейное значение.