

Կրեւեան ակադեմիայի սան, փիլիսոփայ, բանաստեղծ, ուսուցիչ, լեզուների գիտակ Գրիգորի Սկովորոդան<sup>1</sup>, որ ժԸ. դարում տեսել էր Պետերբուրգը, Մոսկուան, Եւրոպան, գլխին տանիք չունէր եւ առհասարակ ոչինչ էլ չունէր։ Այն հարցին, թէ ինչու է նման կեանք վարում, նա պատասխանել է. «Ես երկար եմ մտածել այդ մասին եւ շատ բան եմ փորձել ինձ վրայ եւ տեսել, որ անկարող եմ պատկերացնել լոյսի թափոնում որեւէ յաջողակ դէմք, բացի սովորական, անփոյթ, առանձնացուած միայնակից։ Ես այս դերն եմ բնորոշ, վերցրել եմ եւ գոհ եմ<sup>2</sup>։ Որ թատրոնը նման է լոյսի, դա ինքնին հասկանալի է, բայց մեծ փիլիսոփայի ընտրած դերն իր ճանապարհի սկզբին, խորհրդանշական է թւում այն իմաստով, որ բոլոր կոչուածները, ովքեր ճանապարհը շարունակելու ցանկութիւն ունեն, աւելի խօսում են իրենք իրենց հետ. նրանք միայնակներ են, որ չըջապատում տարածում են հոգու լոյսը։ Նրանք արհամարհում են նիւթական դժուարութիւնները, որ ապացուցեն իրենց ճշմարտութիւնը։

Յամառօրէն, Հրազդանի Դրամատիկական Թատրոնը<sup>3</sup> տարիներ շարունակ քաղաքին լոյս էր պարտադրում, ու այդ ճիգերի մէջ տխրութիւն կար։ Իհարկէ, անհրաժեշտ է երկրի անտեսութիւնը բարձրացնել, աւելացնել միջոցները եւն., բայց կան մարդիկ, ովքեր ամէն ինչ սկսում են «հակադիր ծայրից»՝ մարդուց։ Նրանք համոզուած են, որ արժատների առողջացմամբ հնարաւոր կը լինի կարգաւորել շատ բան։

Այսօր արդէն Հրազդանի Դրամատիկական Թատրոնը կայացած երեւոյթ է, թէեւ անհրաժեշտ ուշադրութեան չի արժանանում։ Ինքնահաստատման ճանապարհը շարունակում է։ Խօսքն երեւոյթի մասին է, որ շարունակում է ժամանակի մէջ, երեւոյթի, որ բացառում է ընկերային ժամանակը՝ յանուն տեւականի, յանուն մարդու, յանուն արուեստի։

Հեշտ է՝ թատրոնի բարդութիւնները չըջանցելով, ինչպէս շատերն են անում, առաջնորդութեան դափնին փոստակեր։ Առաւել դժուար է, երբ նախորդ փորձը չանտեսելով, մարդը բարձրանում է քիչ աւելի, քան նախորդները։ Մա աւելի բարդ ճանապարհ է, որտեղ նախկին ձեռքբերումները նկատի առնելով, կարողանում ես յայտնաբերել գեուես չբացայայտուած շերտեր, բեմական արուեստի արտայայտչականութեան այնպիսի միջոցներ, որոնք օգնում են խորութեամբ ընկալել առեւիքը, այն հասանելի դարձնել ժամանակակից հանդիսատեսին։

Բեմադրիչ Աշոտ Սարգսեանը<sup>4</sup> դասական ոճին դիմում էր 1990ականների սկզբներին։ Նա առաջնորդում էր իր դերասանական կազմի կարողութեամբ. «Անցած տարիներից մերոնք սովորել են եւ կարող են մտնել Շեքսպիրի, Գորկու, Չեխովի աշխարհները», - ասում էր բեմադրիչը մօտ քսան տարի առաջ<sup>5</sup>։

Այն դորձերը, որոնք դասական գրականութեան ձեռքբերումներն էին (Գ. Սունդուկեան՝ Գիշերուած Սարգրը Քէրէի է, Վ. Շեքսպիր՝ Օթելլո, Ի. Ֆրանկօ՝ Գողացուած երջանկութիւն, Զակումաֆի՝ Ոճրագործի Ընտանիքը), բեմադրիչը,

չանտեսելով հեղինակային կամքը, իրեն յարաբերականորեն ազատ, ինքնուրույն էր պահում մեկնաբանութիւնների, տոնայնութեան, առանձին թեմաների խորացման ու որոշակիացման մէջ: Այդ որակները յետագայում խորացան, դրանք մատուցուող նիւթը դարձրին առաւել կռահելի: Այս ուղիով էլ ներկայացումներում առաջացան, մարմնաւորուեցին քնարականութիւնն ու պատկերաւորութիւն - դրուագայնութիւնը: Բայց դա ոչ թէ ընդհանրապէս քնարականութիւն էր կամ պատկերաւոր-դրուագների շարք, այլ որոշակիութեան մէջ ներկայացման ներքին հոգեբանական տրամադրութիւնն ակնյայտ դարձնող, ներկայացման կշռոյթը պահող միջոց:

Այսուհանդերձ, ո՞րն է Հրազդանի Դրամատիկական Թատրոնի յաջողութեան գաղտնիքը: Սովորաբար գաւառն իր հնարաւորութիւններով՝ եւ դերասանական ուժերի, եւ նիւթական, քիչ է ասել, թէ զիջում է մայրաքաղաքին: Մեր պայմաններում այս երեւոյթն առաւել քան սուր է արտայայտուած: Այդպէս եղել է միշտ եւ ըստ երեւոյթին այդպէս է լինելու եւ ապագայում: Այս ամէնը նկատի ունենալով՝ գաւառը մշտապէս համակերպուել է երկրորդական դերով հանդէս գալուն: Նա ոչ միայն չի համարձակուել գալ առաջին շարք, այլ սխալ քաղաքականութեան արդիւնքում «կանխորոշուել» է իր տեղը թատերական աշխարհի երանգապնակում:

Գաւառի խնդիրը եղել է քաղաքին կրկնօրինակելը եւ որպէս կանոն՝ արդիւնքը եղել է ոչ այնքան տպաւորիչ, եթէ չասենք՝ ծիծաղելի: Նոյն գործն անել կամ կրկնօրինակել վատ տարբերակով, ասելիքը դարձնում է ոչ-կարեւոր ու նուազ ազդեցիկ: Այս «ընդունուած կարգին» հակադրուել է Հրազդանի Դրամատիկական Թատրոնը, որի ճանապարհը չի դարձել կրկնօրինակումների ճանապարհ:

Բեմադրիչը փնտռում եւ գտնում է սեփական բեմական լեզուն, երեւոյթների մատուցման ինքնուրույն ձեւը: Այս դէպքում արդէն կրկնօրինակման մասին խօսք լինել չի կարող: Այն դառնում է թատերական աշխարհի ինքնատիպ որակներից մէկը, այս պարագայում երկրորդական աստիճանի վրայ գտնուողի համեստ դերը փոխարինւում է ինքնատիպ եւ գլխաւոր դերով, որ «բնաւորութիւն» է՝ սեփական հազ ու կապով, մտածողութեամբ, աշխարհը հայելու ինքնատիպ հայեացքով: Այս դէպքում կարելի է ասել, որ այսօր, նաեւ գաւառը կարող է մշակոյթ ստեղծել, եթէ պայմաններն անգամ սուղ են ու թւում է՝ գործելու հնար էլ չկայ: Սա արդէն կոչում է, որ ձեռք չի բերւում եւ ոչ էլ նուիրւում է: Ստեղծագործական անձնակազմի հետեւողական, անձանձիր աշխատանքն ու բեմադրիչի գործուն ներկայութիւնը Հրազդանի Դրամատիկական Թատրոնին հանեց մի ճանապարհ, որ տրորուած չէ եւ նոր բեմական լեզու, ճաշակ է պարտադրում հանդիսատեսին:

Իսկ դրան հասնելու ուղին, որ հանում է իմաստաւոր ճանապարհ, սկսւում է սովորական թուացող փնտռութիւններից: Շարքային ներկայացումներից ծնուեցին այնպիսի մտալիցումներ, որոնց կուտակման արդիւնքում ի վերջոյ ամբողջացաւ, ձեւաւորուեց երեւոյթների մատուցման ինքնատիպ ձեւ, ինչը չի կրկնում արդէն եղածը, այլ դրա վրայ աւելացնում է իրենը, սեփականը:

\*\*\*

1992ին ներկայացուեց Յովհաննէս Թումանեանի «Հեքիաթներ»ը: Դժուար էր աշխատանքն այն իմաստով, որ արդէն կար Հենրիկ Մալեանի<sup>6</sup> բեմադրած «Հեքիաթներ»ը (1981): Բայց առաջին իսկ վախուճած քայլը ոչ թէ կրկնում էր մեծ բեմադրիչի յայտնաբերած բեմական իրականութիւնը, այլ ստեղծում էր նոր աշխարհ: Ներքին տրամաբանութեան մէջ ներկայացումն արուած էր ի հակադրութիւն Մալեանի թատրոնի, որ աւելի զրքային, բնոյթ ունէր: Աշոտ Սարգսեանի բեմադրութիւնն աւելի իրապաշտական էր, շօշափելի՝ առանց գունագեղութեան: Ներկայացուող պատկերները, գործող անձինք աւելի մօտ էին թումանեանական ժամանակներին: *Նետյի Բարաբաղնիսը*, *Բարեկենդանը*, *Տէրն Ու Մառան* եթէ անգամ հեքիաթ էին, ապա շատ իւրօրինակ հեքիաթ, որ խստօրէն մօտենում էին իրականութեանը՝ ստեղծելով լուեցիներին բնորոշ տրամադրութիւն, մթնոլորտ: Ներկայացման մթնոլորտը ձեւաւորւում էր իրապաշտական տեսարաններով ու մանրամասնութիւններով:

Հեքիաթների ոգին, որ ազգային բնաւորութիւնների կողքին նաեւ մատուցման պայմանականութիւնների լայն դաշտ էր ստեղծում, դեռեւս պահպանում էր. պատահական չէր, որ խաղացանկում յայտնուեց Դերենիկ Դեմիրճեանի *Քաջ Նազարը*: 1993ի եւ 1994ի տարեմուտի հանդէսներում Նազարը, մեզ ծանօթ պատմութիւններից գատ, գուտ բեմադրական առումով, անցնելիք ճանապարհի սկիզբ կարելի է համարել: *Քաջ Նազարի* երկրորդ ներկայացումն արդէն նախորդի համեմատութեամբ շարժունակ էր ու գունագեղ: Դէպքերը սրբնթաց զարգացում էին ստանում, զանգուածային տեսարաններում շատ մարդիկ էին ընդգրկուած: Կարեւոր էր «իջնող վարագոյրների հնարքը», որ յետագայում, մասնաւորապէս Միխայիլ Լերմոնտովի *Դիմակահանդէսում* (1995) աւելի շեշտուեց:

Դէպքերի զարգացման աւանդական ընթացքը, ջարդուած է, բայց պահպանուած է Դեմիրճեանի կատակերգութեան ոգին. պատկերները հիմնուած են չափազանցութիւնների, անսպասելի սուր հակադրութիւնների վրայ: Հեքիաթի ու ժամանակակից իրականութեան սահմանները ջնջւում են: Բայց եթէ ժամանակի առումով դրանք յարաբերական են, ապա ասելիքով կապւում են հայ կեանքին. խօսքը երեւոյթի մասին է: Բեմադրիչը ոչ թէ աւանդական պատմութիւնը վերստեղծելու նպատակ է հետապնդել, այլ աւանդական պատմութիւններ տրամաբանութիւնը դարձրել է ազդակ՝ բեմում արդէն յայտնի հեքիաթի նոր աշխարհ ստեղծելու համար: Խօսքը ապաշնորհի՝ գահին բազմելու պատմութեան մասին չէ, այլ տրամադրութեան: Իսկ տրամադրութիւնը գործող անձանց ներաշխարհի այլակերպուած արտացոլացումն է՝ սովորական ու անսովոր իրադարձութիւնների բացայայտմամբ: Մնափառ ու դատարկ Նազարը նստում է ոչ թէ գահին, այլ ... կայ-չկայի մէջ: Աւանդական մթնոլորտի մէջ ներառւում է ժամանակակից բեմայարդարանքը եւ այստեղ արհեստականութիւն չկայ: Նազարը՝ որպէս տեսակ, «թափելու բան» է, որ բախտի բերմամբ հասել է ուզածին, հիմա էլ որոշում է ուրիշների ճակատագիրը: Բայց, իհարկէ, դժուար է սեփական դատարկութիւնը միջավայրին տեւականօրէն պարտադրելը: Ուստիանը անարժանին քշում է բեմից: Ամէն դէպքում լաւատեսութիւնը միշտ առկայ է: Մարդը չի ցանկանում անարժանին գահի վրայ տեսնել: Ներկայացումը չի պահում թումանեանի

ժողովրդական հայեացքը՝ անարժանք մինչև հիմա էլ դահի վրայ է եւ ծիծաղում է աշխարհի վրայ, այլ պահում է դեմիրճեանական կատակերգութեան լաւատեսական ոգին՝ անարժանք չի կարող դահի վրայ տեւականօրէն եւ կամ յաւերժ մնալ:

Լեւոնտովի *Դիմակահանդէս* ներկայացումը 1995ի Յուլիսի 23ին ներկայացուեց հանդիսատեսի դատին: Խիստ ընդգծուած, առարկայական տեսարանները դրուագային բնոյթ էին ստանում: Իջնող վարագոյրն ամէն պատկերից յետոյ, թէեւ շրջանակում էր ընդհանուր պատմութեան ինչ-որ հատուած, այսուհանդերձ տեսարանները չէին դառնում սահմանազատ դրուագներ: Դրանք ներքին տրամաբանութեամբ բացայայտում էին լեւոնտովեան աշխարհի աստիճանաբար ծաւալուող ողբերգութեան ընթացքն ու ի վերջոյ հանգուցալուծումը: Նինայի մահուան տեսարանում կարմիր վարագոյրի ծփանքը յետագայում գործածուեց շատ ու շատ անգամներ: Դա թատրոնի համար յայտնագործութեան պէս մի բան էր: Ողբերգութեան աւարտն աւելի տպաւորիչ ձեւով ակնյայտ դարձնելը չէր ունենայ այն ազդեցութիւնը, միաժամանակ ընդհանրացման աստիճանը, ինչ ներկայացնում էր բեմական մտայղացման նման ձեւը: Մանրամասն աշխատանք էր կատարուած: «Լոռի 95» փառատօնում ներկայացումն ստացաւ «Ընթերցող»-ի համար գլխաւոր մրցանակը, իսկ Մկրտիչ Բաղալեանը՝ տղամարդու լաւագոյն դերակատարի մրցանակը (Արեւելիի դերի համար): յիշատակման է արժանի նաեւ Գարունիկ Յակոբեանը: Նինայի դերակատարումն առանձնանում էր քնարականութեամբ ու հոգեբանական նրբին անցումներով:

Իրապաշտական լուծումների կողքին աստիճանաբար ակնյայտ էին դառնում բեմական լեզուի պայմանական այնպիսի միջոցներ, որոնք ուղի էին հարթում աւանդական, նկարագրական, պատմողական թատերագրութիւնից նորին անցնելու ճանապարհին: Հետզհետէ բեմում կատարուող գործողութիւնը, գուտ խորքի, գոյների, երաժշտութեան առումով, դառնում էր աւելի խորը, ամբողջական, ճկուն ու դիւրաթեք: Կարեւորում էին պատկերները՝ դուռնաձեւային միասնութեամբ ու խորհրդանշականութեամբ:

1996ի Մայիսի 3ին ներկայացուեց *Թագաւորը*, հեղինակը բեմադրիչն էր, որ հանդէս էր եկել կեղծանունով, որպէսզի 1990ականների եւ ներկայացման միջեւ եղած կապն ակնյայտ չդառնար: Սա եւս ստեղծագործական խմբի համար անցումային ներկայացում կարելի է նկատել այն իմաստով, որ բեմական ասելիքը, թէեւ նորութիւն չէր (մարդը ներքաշուելով ուժային կառոյցի աշխարհը, կորցնում է սեփական դէմքը եւ ի վերջոյ կործանւում), այսուհանդերձ նորութիւն էր երեւոյթի մատուցման առումով: Առաջին անգամ Հրազդանի Դրամատիկ թատրոնում լոյսը գործածուեց որպէս ներկայացման կարեւոր բաղադրիչ:

Ի վերջոյ այս ամէնի արդիւնքում նիւթի մատուցման թատերական լեզուի առումով արդէն որոշակի ամբողջութիւն էր 1997ին բեմադրուած *Արտասահմանեան Հեքիաթները*՝ ըստ ճապոնական ժողովրդական *Ուրաշիմա* հեքիաթի եւ Գրիմմ եղբայրների *Ճերմակ Օմի*: Այս ներկայացումը 2010ին «Թատրոն 10» փառատօնում գրաւեց 3րդ պատուաւոր տեղը: Մինչ օրս էլ այն աչքի է ընկնում թարմութեամբ ու ինքնատիպ լուծումներով: Ողջ ներկայացումը կառուցուած է գուռնաձեւային լուծումների վրա: Դերասանական խաղը զուգորդւում էր

գունաձեւային փոփոխութիւններին: Դրանք թւում էին ֆիլմից ստացուող պատկերների շարք, որ եւ՛ խորքի, եւ՛ ժամանակի առումով ձեռք էին բերում խորհրդանշական արժէք: Ներկայացման մէջ ոչ միայն պատմութիւնները, այլեւ հեղինակային խօսքը եւս ձեռք էր բերում լրացուցիչ պատկերազարդող բնոյթ: Հեղինակային եւ հերոսների խօսքի միջեւ եղած սահմանները «ջնջւում» էին, արդիւնքում հեքիաթն ամբողջութեամբ «փոխադրւում» էր բեմ, իսկ գունային փոխաձեւումները երաժշտութեան համադրութեամբ ստեղծում էին սրընթաց ժամանակի տպաւորութիւն:

Ներկայացումը որպէս ամբողջական մարմին, աստիճանաբար դառնում էր ոչ այնքան դիտակցուած, որքան «պարտադիր» բեմական ձեռագրի համար: Արդէն 1998ին Աթաբեկ Խնկոյեանի *Մկների ժողովը* բեմադրութիւնը գրաւիչ է հենց այս առումով: Կառուցում գերիշխողը մնջախաղն էր, գործողութիւնը ծաւալւում էր դատարկ բեմի վրայ: Դերասանների դիրքը բեմում առանձին պահերին, կառուցուած էին հնարքների վրա: Բայց այս ամէնը նաեւ բեմական մթնոլորտ էր ձեւաւորում: Մկները սեւ հանդերձներով էին: Այս ամէնի արդիւնքում գոյնի գերակշիռ դերը դառնում էր կարեւոր, եւ այն դառնալով էր յաջորդ ներկայացումների կարեւոր բաղադրիչ:

Գոյնը դառնում էր ոչ միայն տրամադրութեան գրսեւորում: Այս իմաստով կարեւոր է 1999ի *Եգերքի Մօտ, Ճանապարհին* (բեմադրիչի հեղինակութեամբ) ներկայացումը: Առաջին անգամ հանդիսատեսն առնչւում էր երեւոյթների, որոնք կատարւում էին իր շուրջը: Առօրէականը դառնում էր բեմական նիւթ, ներկան բեմ էր հանւում գունային հակադրութիւնների միջոցով: Բեմադրիչը բեմում վերստեղծել էր 90ականների ներքին հակասութիւններով լեցուն իրականութիւնը՝ ելնելով թատրոնի հնարաւորութիւններից: Բեմայարգարանքի համար չկային նիւթական բաւարար միջոցներ, ուստի գտնուեց այլ ճանապարհ: Դերասաններից Գագիկ Սողոյեանը նման էր Հրաչեայ Ներսիսեանին, Արմէն Սիմոնեանը՝ Խորէն Աբրահամեանին, Իսկ Գարունիկ Յակոբեանը՝ Լուսիա Յովհաննիսեանին: Ներկայացումը կառուցուած էր դերասանների նմանութիւնների հիմքի վրայ: Երաժշտութիւնը փոխառնուած էր *Առաջին Միլոյ Երգը, Ինչո՞ւ է Աղմկում Գետը* ֆիլմերից: Ասեւիքը կապուած էր մարդկային ընչաքաղցութեան, նուիրական անունները շահարկելու ճանապարհով միջոցներ իւրացնելու հետ: Այդ հիմքի վրայ կենդանանում էին բնաւորութիւնները: Դերասանական մեծ յաջողութիւն կարելի է համարել Գարունիկ Յակոբեանի պառաւի դերակատարումը: Առաջին անգամ բեմի վրայ էր ախտեցի գեղջկուհին: Ամբողջ ներկայացումը ծանր-մռայլ օրերն էին, որին հակադրւում էր անցեալը. պայծառ յուշերը պառաւին տանում էին դէպի տաք օրերը: Վերջում մահանում է տարեց կինը, նրա հետ անցեալ են դառնում նաեւ յուշերը: Մենք աւերում, աղճատում ենք մեր մայր հայրենիքը, նրա պատմութիւնն ու մշակոյթը մեր անբարոյ վարքի պատճառով:

Ներկայացումները, հետզհետէ, տեխնիկական առումով դարձան աւելի ու աւելի հարուստ, տպաւորիչ: Տարեմուտի հանդէսների ընթացքում (1998, 1999, 2000, 2001) այդ հնարաւորութիւններն ընդլայնուեցին: Առաջին անգամ 1988ին օգտագործուեց «սցենոգրաֆիկ շարժական կոնստրուկցիա», որով էլ ապահովուեց ներկայացման յաջողութիւնը: Այն առանձնանում էր համեմատաբար զանգուածային տեսարաններով: Ժամանակակից ռուսական, հայկական ռա-

բխ<sup>7</sup> երաժշտութեան օգտագործմամբ ստեղծուած էր որոշակի միջնորոտ, վարքութարքի նկարագրութիւն: Լուսային նոր հնարքներ գործադրուեցին, օգտագործուեցին նաեւ կիրովականից բերուած լուսանկարներ: Լուսային նոր հնարքների գործադրումը տպաւորիչ էր դարձնում զրուագները:

1999ի տարեմուտի ներկայացումը դիտարժան էր նրանով, որ առաջին անգամ օգտագործուեց նկարուած ետնավարագոյրը: Դա բաւականաչափ աշխատատար ձեռնարկում էր: Ստացուած արդիւնքը գոհացուցիչ էր: Ներկայացումը տպաւորիչ էր վառ գուններանգներով: Վերստեղծուած էր ներկան. օգտագործուած էին կենցաղում տարածուած գտած երգեր ու պարեղանակներ: 2000ի տարեմուտի ներկայացումն աւելի աշխուժ էր ու տպաւորիչ. ետնավարագոյրն աւելի էր հարստացուել, դարձել էր աւելի գունազեղ ու նաեւ ամբողջական:

Այս բոլոր ներկայացումները եթէ ոչ ուղղակիօրէն, ապա միջնորդաւորուած կերպով նախապատրաստեցին Մինասի ծնունդը (2002 Սեպտեմբեր 12): Սա թատրոնի տասնչորսերորդ ներկայացումն էր եւ երեւոյթ էր հանրապետական մշակութային կեանքում: Դա երկար տարիների տեւական մտորումների արդիւնքում արարուած աշխատանք էր: Բեմադրարման ձեւաւորումը, լուսային համադրումը, հագուստների ընտրութիւնը սկսուել էին վաղուց: Ներկայացումը կայանալու էր փուլ առ փուլ: Ստեղծագործական անձնակազմը բեմադրիչի անմիջական ղեկավարութեամբ հսկայածաւալ նիւթեր ուսումնասիրեց, հանդիպումներ եղան անուանի նկարչի<sup>8</sup> հարազատների, ընկերների, ծանօթների հետ: Կերպարի որոնումներ, դիմապարզարում, գոյներ, հագուստի առանձին մանրամասներ, երաժշտութիւն եւ լոյս: Բեմադրիչի վկայութեամբ՝ իրենց դիտողութիւններով օգնել են Հենրիկ Իգիթեանն ու Վարուժան Վարդանեանը, իսկ ամէնից աւելի, Մինասի ընկերը՝ Յակով Զարգարեանը: Իհարկէ, այս ամէնը խիստ կարեւոր էին, մանաւանդ երբ խօսքն անուանի նկարչի ընկերներին, նրա արուեստը գնահատող, արժեւորող մարդկանց էր վերաբերուած: Բայց այդ օգնութիւնը բնականաբար տեղի էր ունենում ներկայացման սահմաններից դուրս: Նկարչի մարդկային նկարագիրը, արուեստագէտի ողբերգութիւնը, ապրած կեանքը, բեմական իմաստաւորում էր ստանում մինչ այդ չեղած թատրոնի լեզուով: Բեմադրիչի վկայութեամբ՝ մտայնացումը շատ վաղուց էր հետապնդել նրան: «Ուզում էի իսկական հայի մասին ներկայացում անել», - ասում է Ա. Սարգսեանը<sup>9</sup>:

Կարելի է ասել, որ քնարականութիւնը բաւականաչափ մեծ տեղ ունի Հրազդանի Դրամատիկական թատրոնի ներկայացումների կառույցում: Դրանք յաճախ են դառնում բանաստեղծական դրամաներ: Քնարական շերտերն ամբողջացնում են «գործողութեան ներքին հոսքը», հետեւապէս անկախ ամէն ինչից՝ ներկայացումը հեքիաթ է թէ մարդկային կեանքի դրամա, դուրս չի գալիս գործողութեան զարգացման ընթացքից՝ պահելով ներքին ամբողջականութիւնը՝ տրամադրութեան իմաստով: Այս հանգամանքը վերջնական արդիւնքում ձեւաւորեց մէկ այլ կարեւոր որակ՝ երեւոյթների ճանաչման ու գնահատման միասնութիւնը: Այլ կերպ՝ այն ներառում է ոչ միայն իրական երեւոյթների արտացոլքը, բայց եւ միաժամանակ հոգեւոր ուժերի զգացողութիւնը, աշխարհընկալման տեսանկիւնը, ներկայացման աշխարհում մարդու եւ միջավայրի միջեւ եղած կապերի ամբողջութիւն-միասնութիւնը: Այդ ներկայացումների

ամենակարեւոր որակներից մէկն ամբողջականութիւնն է: Դա կենդանի մարմին է, որ արարւում է ստեղծագործական խմբի նպատակամէտ ջանքով: Բեմադրիչը, մտածելով պատկերներով, ստեղծելով դրուագ-տեսարաններ՝ դրանք դարձնում է գործողութեան խորքը գնալու ազդակ: Նա այդ պատկերներից է գնում դէպի իրականութիւն: Վերջին հաշուով այս ամէնը բիւրեղանալով, ստեղծուեց այնպիսի որակ, ինչը կարող ենք վստահաբար փառաջանովեան համարել:

Փառաջանովի Նռան Գոյնը ամէնից լաւ է բացայայտում աշխարհահռչակ բեմադրիչի ստեղծագործելու եղանակը: Ֆիլմի ցանկացած դրուագ, գեղարուեստական առումով ամբողջական, խորը, հետաքրքիր կտաւ է: Ստեղծելով պատկեր-դրուագներ՝ Փառաջանովը դրանք դրեց որոշակի ժամանակագրական շղթայի, գործողութեան տրամաբանութեան մէջ: Թող որ դրանց միջեւ եղած կապերը թէական լինեն կամ թոյլ, բայց դա ոչինչ չի նշանակում այն իմաստով, որ կարեւորւում են այդ պատկերները՝ խորը եւ անկրկնելի: Փառաջանովի ուժը տարածական պատկերները դրանց խորքով փոխարինելու վարպետութեան մէջ է:

Գործողութեան ծաւալման տարածական պատկերները դրանց խորքով փոխարինելու կերպը բնորոշ է Հրազդանի Դրամատիկական Թատրոնին: Տարածական երեւոյթները նեղանում են՝ իրենց տեղը զիջելով իմաստային պատկերներին, որ հանդիսատեսին տանում են գործողութեան, իրադրութեան խորքը: Այս ճանապարհը, իհարկէ, որոշակի գեղարուեստական պայմանականութեան արդիւնք է, ինչը նաեւ բարդ է ու աշխատատար: Բայց վերջնական արդիւնքում այս ամէնը յանգում է որոշակի ընդհանրացումների, ինչը չենք կարող ասել աւանդական մեթոդներով ստեղծուող ներկայացումների մասին:

Քնարական տրամադրութեամբ արարուող ներկայացման մէջ մերժում է արտաքին, ակնյայտ գործողութիւնը, եւ ասելիքը մղւում է դէպի անտեսանելին կամ կռահելին: Այն որոշակիօրէն մերժում է «սոցիալական ժամանակը» եւ միտում ընդհանրացումների:

Իհարկէ, այս ներկայացումների գլուխգործոցը Մինասն է, ինչը լաւագոյնս բացայայտում է բեմադրիչի ստեղծագործական ձեռագիրը, քանի որ այստեղ ամէն ինչ ստեղծուած է մէկ մարդու կողմից՝ բեմական պատմութիւնից մինչեւ վերջին պատկերները:

«Գտնուած սիւժէն» ընդգրկում է այն ամբողջ նիւթը, որ առկայ է իրականութեան մէջ: Բացայայտուող սիւժէն, որ իր մէջ անսպասելիութեան տարրն ունի, մղւում է վաւերագրական ֆիլմի կամ «ոչ-խաղարկային ֆիլմի» պահանջներին: Սա ոչ այնքան մտածուած, որքան բացայայտուող պատմութիւն է: Բայց սա քիչ է Մինասի համար այն իմաստով, որ ստեղծուող պատմութիւնն այսուհանդերձ արուեստագէտի ճակատագրի մասին պատմութիւն է եւ ոչ միայն Մինաս Աւետիսեանի: Հետեւապէս գործողութիւնն առաւելաբար զալիս է կեանքից եւ ոչ՝ մէկ անհատի ճակատագրից: Փառաջանովի Նռան Գոյնը արուեստագէտի կեանքի դրաման է եւ ոչ այնքան Սայեաթ Նովայի: Առանձին դէպքերում միայն բացայայտ փաստը վկայում է անհատական ճակատագրի մասին: Այս պարագայում արդէն գործողութիւնը չի մնում ընդհանուր մակարդակում, այլ կապւում է որոշակի անհատի ճակատագրին:

Ֆիլմի մասին ակնարկութիւնը պատահական չի: Սարգսեանի լաւագոյն ներկայացումներից մասնաւորապէս Մինասը «լուսանկարչական» բնույթ ունի: Դրուագ-պատկերները կտաւներ են յիշեցնում, եթէ անգամ նկատի չունենանք այն հոկայական աշխատանքը, որ կատարուել է բեմում նկարչի յայտնի նկարների օրինակով: Այդ պատճառով էլ խրաքանչիւր դրուագ «կտաւ» է՝ բեմում արարուած աշխարհը չի կարող դուրս չգալ սովորականի, առօրէականի սահմաններից:

Հրանտ Մաթեոսեանը մի առիթով ասել է, թե Մինասը «գոյն էր նկարում», նա հասել էր արուեստի բարձրագոյն աստիճանին: Բնական է, որ գոյների խաղը, ոչ ճշացող՝ հանդարտ, անդորրոգ, դէպի ներդաշնակութիւն տանող մղումը, բեմում արարում է մի աշխարհ, որ ներքին զսպուած դրամա ունի եւ վառ գոյների համադրութեամբ՝ լոյս: Սա ոչ այնքան ճիշ է՝ բացառիկ տաղանդի կործանման պատմութիւն, որքան տեւական հառաչանք է՝ հոգու ցաւից ծնուած:

Այս ամէնով հանդերձ՝ ներկայացումը զուտ խորհրդանշական առումով դառնում է դիմակայութեան պատմութիւն՝ խաւարն ընդլայնող ուժի, մթնոլորտի, արամադրութեան դէմ, որ թւում է հաստատուն է ու աննահանջ: Այսուհանդերձ յառնում է արուեստագէտի հոգում ծնուող լոյսը՝ անասելի գեղեցիկ, անասելի անպաշտպան ու դրանով իսկ ուժեղ, տեւական: Հնարաւոր է, որ մի պահի չար ուժը խաւարի չղարշով մթագնի պարզ հոգիներից ճառագող լոյսը, սակայն աւելի մեծ է սիրոյ, թւում է՝ առօրէական երջանկութեան զօրութիւնը, որ երբեք էլ չի պարտադրում իր ասելիքը: Այս իմաստով Մինաս Աւետիսեանը՝ որպէս նկարիչ, ունի այնպիսի իւրայատուկ որակ, ինչը բնորոշ է բացառիկ արուեստագէտներից միայն քերին: Նա մէկն է նրանցից, որոնց անհատական ճակատագիրը ուղղակիօրէն է ներազդել հասարակական գիտակցութեան վրայ: Նրա նկարները բացառապէս անհատական տառապանքի ու ապրումների պտուղներ են: Այդ պատճառով էլ նկարը դիտելիս, առաւել եւս ներկայացումը դիտելիս անհնար է այդ ամէնը շառնչել նկարչի անհատականութեանը, ապրած կեանքի առանձնայատկութիւններին: Այս տրամաբանութեամբ է կառուցուած ներկայացումը: Լոյսերի, գունաստուերների, երաժշտութեան համադրութեամբ բեմում վերստեղծուող կտու-դրուագներն ապրուած կեանք են: Հետեւաբար դժուար է չզգալ դրանցից հանդիսատեսին գնացող հո-գեկան ջերմութիւնը, ուժը: Կտաւը վերստեղծել բեմի վրայ՝ մեծ համար-ձակութիւն է: Եթէ գեղանկարը յանպատրաստից դիտենք բեմի վրայ, ապա որեւէ տպաւորութիւն չի թողնի: Բեմադրիչը բեմական արուեստի օրէնքներով է վերստեղծում դրանք, իսկ հանդիսատեսն ընկալում է՝ որպէս արուեստագէտի կեանքի անբաժանելի հատուածներ:

Այսուհանդերձ ներկայացումն ամբողջութեան մէջ խորհրդանշական իմաստ ունի: Աւելին՝ այն ամբողջութեամբ կազմուած է խորհրդանշանների համադրութեամբ: «Աւելի կայուն եւ աւելի զգացմունքային տարրերը խորհրդանշաններն են - դրանք խորհրդանշաններ են, որ առնչուում են ձեռքն եւ ոչ՝ բովանդակութեանը»<sup>10</sup>: Առաջին հայեացքից սա տարօրինակ եզրայանգում է, եթէ նկատի չառնենք հեղինակի «ձեռի յղացքը»: Զեւը քարացած բովանդակութիւն է: «Յայտնիք եւ բոլորի կողմից ընդունուածը քարացած, հին

աշխարհայեացք է, որ ծառայում է որպես կամուրջ նորին, դեռես անյայտի բովանդակութեան անցումին»<sup>11</sup>։

Հետեւապէս խորհրդանշանը, ըստ Բախտինի<sup>12</sup>, բովանդակային բնոյթ ունի։ Աւելին՝ այն ոչ միայն իմաստային նշանակութիւն ունի, որ հասանելի է ցանկացած անհատական գիտակցութեանը, այլեւ պարունակում է «արժէքաւոր-իմաստային պահ», որ իր մէջ ընդգրկում է նաեւ հասարակութեան փորձը։ Այն մարդուն առնչում է վերին արժէքներին։

Խորհրդանշին առաւելապէս բնորոշ է քնարական ստեղծագործութեանը։ Մինձօր բեմականացումը, որ քնարական է եւ միաժամանակ խորհրդանշական, ընդգրկում է այլաբանական կապեր, դրանք դառնում են տեղեկատուութեան խիտ պահեստարաններ, իմաստային շարքեր, վերջնական արդիւնքում առանձնանում են բովանդակային տարողութեամբ, բազմաշերտութեամբ։

Պատահական չէ, որ խորհրդանշի գործադրմամբ, ի վերջոյ թատերգութեան մէջ կարելի է հասնել փիլիսոփայական հնչեղութեան, որ յանդում է մարդկային գոյութեան իմաստաւորմանը։ Բարին եւ չարը՝ որպէս կեցութեան մշտառկայ ձեւեր, ուղեկցում են մարդկութեանը։ Ներկայացման բարդութիւնը պայմանաւորուած է խնդրի ծաւալներով։ Այն, զուտ փիլիսոփայական առումով, դառնալով բարու եւ չարի պայքարի իւրօրինակ փորձադաշտ, միաժամանակ վերածում է անհատական ճակատագրի պատմութեան։ Հակառակ դէպքում դժուար էր բեմում արարել դրամատիզմի այն չափաբաժինը, որ ապահովում է արուեստագէտի անհատական տառապանքն ու այն յաղթահարող լոյսը։

Նման տրամաբանութեամբ ստեղծուող բեմական աշխարհն արարւում է զուգահեռականութեան ճանապարհով։ Վերջինս գոյութիւն ունի կամ իրականանում է այլաբանութեան մէջ, քանի որ այն բովանդակաւորւում է համադրման, առանձին երեւոյթների համեմատութեան մէջ։ Այն տարածւում է ներկայացման՝ որպէս ամբողջական մարմնի, ողջ կառուցի վրայ, որտեղ միմեանց են համեմատուում ընդհանուր-պատմականն ու որոշակի անհատական ճակատագիրը։

Արուեստագէտի եւ Մինաս Աւետիսեանի ճակատագրերի համեմատութիւնը դառնում է երեւոյթների վերլուծութեան հիմնական ուղին, ստեղծուած ամբողջական տրամադրութեան կշռոյթը պահող գերակայ միջոցը։ Վերլուծութիւնը պատկերից հարկադրում է զնալ դէպի երեւոյթների բացայայտման արմատները։ Միախառնելով ժամանակն ու երկրները, աւելի ճիշտ՝ ջնջելով դրանց սահմանները (Հայաստան, Ֆրանսիա) բեմագրիչը գտել է երեւոյթները համեմատելու, նաեւ ընդհանրացումներ անելու ճանապարհը։ Նոյնը տեղի է ունենում նաեւ ժամանակի պարապայում։ Այստեղ միաձուլւում են դարաշրջանին բնորոշ որակները եւ առօրէականը, պատմականն ու ժամանակակից կեանքը, ժամանակաւորն ու վերժամանակայինը։

Քանի որ որպէս նկարիչ Մինասը ներծուրւում էր իւրաքանչիւր կտաւի մէջ, հետեւաբար նրա գործերն արժեւորելիս, առաւել եւս դրանք ներկայացնելիս, հարկ է հաշուի առնել նրա կեանքի, անհատականութեան առանձնապատկութիւնները։ Ներկայացման յաջողութիւնը պայմանաւորուած է հենց նիւթի մատուցման ճիշտ փիլիսոփայութեամբ։ դէպքերի ընթացքի մէջ որքան էլ մեծ տեղ գրաւեն արուեստագէտի ողբերգութիւնն ու անակնկալ մահը, յետնորդներս՝

նրա կտաւներով հիացողներս ու նաեւ այս դէպքում հանդիսատեսը հարկ է, որ զգայ ու նաեւ գիտակցի, որ այդ ողբերգութիւնն ու ինչ-ինչ յիշողութիւնները չեն Մինասի արուեստին վերադառնալու պատճառները: Եթէ ներկայացումը կառուցուէր նկարչի կործանումը ներկայացնելու եւ կամ այն բացայայտելու տրամաբանութեամբ, ապա բեմականացումը շարքային, միջակ ներկայացում էր լինելու: Այս խնդիրը երկրորդական նշանակութիւն ունի տուեալ պարագայում: Կարելորդ նկարչի կերտած աշխարհին հաղորդակցուելն է, նրա ոչ-ճշացող, բայց երբեւիցէ չխամրող գոյների աշխարհը զգալն ու վերստեղծելը: Բարդ է այդ աշխարհի դուռը բանալ այն իմաստով, որ այդ կտաւները երկխօսութեան են հրաւիրում, անմիջական փոխգործակցութեան, փոխշփման արդիւնքում: Հաղորդակցումն այստեղ բացառապէս խորքային բնոյթ ունի, իրապէս «տաղանդն աճում է լուսեան մէջ, խառնուածքը՝ կոփում պայքարում»<sup>13</sup>: Մինասի կտաւները լուսութեան, ներդաշնակութեան տանող պայծառ արահետներ են: Այդ ներդաշնակ լուսութեանը՝ խորքին է տանում եւ ներկայացումը:

Բեմադրիչն ընտրել է նկարչի այն կտաւները, որոնք թերեւս աւելի մեծ հնարաւորութիւն են ստեղծում ներկայացումը տպաւորիչ դարձնելու համար: Այդ կտաւների («Ճանապարհին», «Լքուած խրճիթներ», «Իմ Ծնողները», «Ինքնադիմանկար Փոքր Մասիսով», «Հօրս Դիմանկարը», «Մօրս Դիմանկարը», «Ինքնանկար՝ Փշով», «Սպասում», «Ընկերուհիներ Կամ Զրոյց», «Լամպով Կինը», «Լաւաշ Են Թխում», «Ջաջու») վերստեղծումը բեմի վրայ դառնում է ոչ միայն նկարչի անհատական կեանքի, այլեւ արուեստագէտի, աւելին՝ ժողովրդի կեանքի պատմութիւն: Ներկայացուող կտաւ-դրուագները թւում է՝ աւելի գիւղական կեանքն են ներկայացնում: Բայց վերջնական արդիւնքում, ամբողջութեան մէջ, ներկայացումը չի դառնում գիւղական կեանքի մասին պատկերների շարք ոչ միայն այն պատճառով, որ փարիզեան կեանքը կամ քաղաքային միջավայրը ներկայացնող դրուագներ կան: Բեմադրիչը ներքին զգացողութեամբ կռահել է նկարչի արուեստի յարատեւող նշանակութիւնը, քանի որ այդ դրուագ-տեսարանները խօսում են հաստատունի, մնայունի, յաւերժականի՝ հայրենիքի մասին: Այսուհանդերձ, այդ տեսարանները՝ նկարչի մանկութիւնից սկսած մինչեւ նրա կեանքի ողբերգական աւարտը, հայրենի երկրի պատկերներով, դառնում են ոչ միայն հայի՝ ծանր ճակատագրի տէր մարդու մասին պատմութիւն, այլ ընդհանրապէս մարդու, Հայաստանի ու Աշխարհի մասին պատմութիւն: Եթէ փորձենք վերացարկել նկարչի, արուեստագէտի անցած ճանապարհը, ապա կարող ենք ասել, որ այն դառնում է բռնութեան դէմ տեւական մաքառումների պատմութիւն, որտեղ դժուար է մարդուց խլել նրա հաւատարմութիւնն ու սէրը երկրի, ժողովրդի, մարդու հանդէպ:

Ներկայացման մէջ, բեմադրիչը ստեղծելով նկարչի ծնունդից մինչեւ ողբերգական մահը պատմութիւն-դրուագների շարք, «առօրէական» պատկերները չի պահում այդ մակարդակում: Առօրէականի վեհութիւնը մշտապէս առնչում է տեւական խնդիրներին. խօսքը դառնում է մշտատեւ մաքառումների պատմութիւն՝ արուեստի լոյսը խաւարի դէմ. անհատին հակադրւում է ժամանակը՝ տարաբնոյթ բռնութեան ձեւերով՝ բռնութիւն հոգեւոր ոլորտում, նաեւ առօրեայ կեանքում, որ ի վերջոյ յանգեցնում է անհատի կործանմանը:

Ամէն պարագայում Մինասը նկարչական ձեւաւորմամբ, մտայղացմամբ, բեմում անուանի նկարչի նկարների վերակերտմամբ դառնում է հայ թատրոնի պատմութեան բացառիկ երեւոյթներից մէկը: Ներկայացման գտնուած ձեւը պահում է ոչ միայն արուեստագէտի ապրած անհատական տառապանքն ու կործանումը, այլ նաեւ հայրենիքի նկարագիրը, նրա ապրած ծանր ողբերգութիւնը, դրաման, իմաստաւոր լուծիւնն ու դարաւոր արմատին հաւատարիմ մնալու ներքին զգացողութիւնը:

\*\*\*

Այս ներկայացումից յետոյ բեմադրուեց *Խորհրդային էլեգիան*՝ 2006ին, որը գուտ ասելիքի իմաստով բաւականաչափ տարողունակ է, որովհետեւ ընդգրկում է 70 տարուայ կարեւոր ժամանակաշրջան: Բարդութիւնն այն է, որ ինչ ներկայացում է, հանդիսատեսի համար գաղտնիք չէ: Բարդութիւնը մատուցման ձեւի մէջ է, որ ամբողջութեամբ կապւում է բեմադրիչի նախասիրութիւններին: Այստեղ գործողութեան ծաւալումը յստակօրէն միմեանց է միահիւստում մնջախաղի թատրոնի, «դժոխային շօուի» արտայայտչաձեւերը, ուր չկայ որեւէ բառ, բայց ամէն ինչ ընկալելի է: Ներկայացման գործողութիւնը լծորդւում է լուսային հնարքների, երաժշտութեան, տրամադրութիւնների փոփոխութիւնների ելեւէջումներով: Դրանք որոշակիօրէն մօտ են շարժանկարներին բնորոշ տարածաժամանակային լուծումներին: Այն պայմանականութիւնը, որ ստեղծւում է բեմում, ամբողջութեան մեջ խորհրդանշական աշխարհ է՝ խստօրէն յղկուած դրուագներով: Դա պատմութիւն չէ՝ աւանդական իմաստով, որտեղ դէպքերի պատճառահետեւանքային կապերի բացայայտումը կը լցնէր բեմական տարածքը՝ ինչ-որ բան պատմելու իմաստով: Դրուագների միջեւ եղած կապերը ներքին, իմաստային բնոյթ ունեն, որ պատմում են մէկ ընդհանուր պատմութիւն՝ որոտընդոստ քայլերով, հանուր մարդկութեանը ծառայելու ներքին հպարտութիւնից մինչեւ նուաստացման, անկումի ստորին աստիճաններին հասած երկրի քաղաքացու ճակատագիրը:

Բեմադրիչը, ուշադրութեան կենտրոնում պահելով դրուագների համաչափ ծաւալումները, երկրի քաղաքացուն պահելով դէպքերի զարգացման կենտրոնում, ստեղծում է խորհրդային երկրի պատմութիւնը: Եթէ լուսաւոր, ուրախ օրեր են եղել, ապա դրանք իւրօրինակ երջանիկ անգիտութեան ժամանակներ են եղել. ամէն ինչ անցել է բռնակալի լուսանկարի, նրա ստուերի տակ: Ամէնուր է այդ ամենատես աչքը: Բռնութեան ստուերը, որ կարող է ի յայտ գալ թէ՛ կարմիր, թէ՛ սեւ ոգիների տեսքով, դառնում է թէեւ «անտեսանելի», սակայն օդի մէջ գոյութիւն ունեցող շօշափելի երեւոյթ է: Այդ համընդհանուր մռայլութեան մէջ՝ որպէս գործողութեան ներքին ընթացք, շարունակւում է լաւ կեանքի կարօտը: Երկրի քաղաքացին, որ աւելի կալանաւոր է, սեփական ներաշխարհում փորձում է պահել լաւ կեանքի տեսլականը, բայց այդ ո՞վ է հեռու մնացել ամենատես իշխանութեան աչքից: Մարդն անգամ իր ապրումների, մտքերի հետ մէնակ չի կարող մնալ. ամէնուր Ստալին-Բերիա բռնապետերի ստուերն է, բայց եւ այնպէս Սիբիրի կալանաւորը չի կորցնում լաւ կեանքի յոյսը: Պարզւում է, որ դրանով չեն աւարտւում տառապանքները, քանի որ պատերազմը նոր գրկանքներ ու կործանումներ բերեց, ոմանք ուրախ էին, որ դուրս են պրծել պատերազմի դժոխքից, իսկ միւսների համար անվերջ էր կորստի տառապանքն ու դառնութիւնը: Իսկ այնուհետեւ շարունակուեց

մեծապետական քաղաքականութիւնը, հսկայական ծրագրեր իրագործելու, Բայկալ-Ամուրեան մայրուղի կառուցելու աննպատակ ձգտումներով: Բայց որքան մեծ էր հաւատը ինքներս մեր հանդէպ: Իսկ իրականում սխալներն այնքան շատ էին, որ դրանք սրբագրելն անհնարին էր, դրանց համար միայն պատասխան են տալիս: Փյունեց անծայրածիր երկիրը, պատմութեան դիրկն անցաւ հսկայական տէրութիւնը: Իսկ այս ամէնից ինչ մնաց. մնաց միայն այն կարեւոր դասը, որ ցանկացած իրադրութեան մէջ, լինի հզօր կայսրութեան կազմում, թէ՛ դուրս, հարկ է, որ մարդիկ, ժողովուրդներ չկորցնեն իրենց, հաւատարիմ մնան իրենց նկարագրին, բարոյականութեանը: Հարկ է պատմութեան քառուղիներում չկորցնել ինքնութիւնը՝ գոյատեւման ճանապարհն աւելի ապահով անցնելու համար:

Առայժմ վերջին ներկայացումը Ակսէյ Բակունցի *Միրհաւ* է, ինչը կարելի է ասել, շարունակում է *Մինասի* բեմականացման ներքին փոխադրութիւնը: Աւելի ճիշտ՝ բեմական լեզուի կատարելագործման ընթացքը:

*Միրհաւը* ներկայացնելը եւ հեշտ է, եւ դժուար: Հեշտ է, քանի որ այն որոշակի նիւթ է, մարդկային հոգուց ծնուած հառաչանք, որ քաջ ծանօթ է հանդիսատեսին: Բարդ է այնքանով, որ անհրաժեշտ է գտնել գեղարուեստական բարձրակարգ ստեղծագործութեան բեմական համարժէքը: Այստեղ փոխադրւում խիստ ակնյայտ կարող է լինել: Բայց Հրազդանի Դրամատիկական Թատրոնի ստեղծագործական անձնակազմի համար պատահական չէր այս գործի բեմադրութիւնը: Նրանք արդէն նախորդ ներկայացումներով ցոյց էին տուել, որ ընդունակ են բեմում վերստեղծել այնպիսի աշխարհ, որ նուրբ է, անշոշափելի: Քնարախոհական տրամադրութիւնները, խորհրդանշական դրուագներն ստեղծում էին իմաստաւոր շղթայ:

Կարելի չէ անտեսել եուրի Երզնկեանի նկարահանած Հրանտ Մաթեոսեանի *Այս Կանաչ, Կարմիր Աշխարհը* Ֆիլմի փորձը:<sup>18</sup> Այսուհանդերձ *Միրհաւ* ներկայացումը իր դրսեւորման, գոյութեան փոխադրութեամբ տարբերւում է Ֆիլմից այն իմաստով, որ Դիլանի եւ Սոնայի սէրը, որքան էլ գեղեցիկ ու համապարփակ, իրենով չի ծածկում ողջ կեանքը: Սիրոյ մասին պատմութիւնը տեղակայւում է կեանքի ընդհանուր հոսքի մէջ, այստեղ կեանքն իր ուղղումներն է մտցնում մարդկանց ճակատագրում: Այստեղ ոչ ոք ոչինչ չի կարող անել եւ կամ փոխել. ճակատագիրն իշխում է ամէնուր եւ ամէն պահի: Մարդն ապրում է ողբերգութիւն, կեանքը դրա հետ գործ էլ չունի, կեանքը գնում է իր ճանապարհով:

Այստեղ *Միրհաւը* դառնում է հեռացող, կորուսեալ, ճշմարիտ կեանքի փոխադրութեան արտայայտութիւն: Այն իր դրսեւորմամբ ամբողջութեան մէջ հնչում է որպէս մաքրամաքուր սիրոյ դրսեւորում, որ ժամանակի մէջ շարունակւում է յաւերժ: Եթե *Միրհաւը* դառնում է սիրոյ բակունցեան փոխադրութեան խորհրդանիշ, ապա սրան գուհահեռւում է եւ այլ խորհրդանիշ (արեւ, լուսին), որ արտայայտում է հերոսի ճակատագրի ընթացքը:

Եթէ հետեւենք Բակունցի պատումի հերոսի կայացման տրամաբանութեանը, ապա կը նկատենք, որ հեղինակն ամէն ինչ սկսում է «վերջից»: Դիլանը հասել է օրերի լրումին եւ միայն յիշողութիւնների մէջ է նրա կեանքը շարունակւում: Սոնան եւ Դիլանը ծնուել էին միմեանց համար, բայց դաժան իրականութիւնը նրանց բաժանեց, իսկ սիրոյ յուշը հերոսի համար մնաց իր կեանքի միակ

լուսաւոր ու նաեւ ցաւոտ կէտը՝ ներկայացման մէջ թէեւ յիշողութիւնները հերոսի համար կարեւոր են, այսուհանդերձ դէպքերի հերթագայումներն աւելի մօտ են իրական պատմութեանը։ Անտառապահի ծեծը դառնում է Դիլանի համար ճակատագրական. անտառապահի շունը թռցնում է Դիլանի որսը, որ խորհրդանշում է հերոսի սիրոյ կորուստը։ Բեմի վրայ այս միջադէպը տեղափոխուել է վերջը. սա այնքան էլ կարեւոր չէ այն իմաստով, որ սկզբից եւեթ այդ մաքուր սէրը դատապարտուած էր մահուան։ Ճակատագրի դեմ պայքարն այս հերոսի համար պարզապէս անտեղի ձեռնարկում էր լինելու։

Ամէն ինչ հեքիաթի էր նման, մաքուր ու գեղեցիկ, թւում է, ոչ ոք չէր կարող աղարտել գոյութեան բնականոն ընթացքը։ Բայց ահա եթերային իրականութեան մէջ կաթում է թոյնը. հեռուից նրանց՝ երջանիկներին նկատում է պառաւը, եւ դա հերիք է, որ դէպքերն ընթանան նոր հունով. սա արդէն ողբերգութեան սկիզբն է, քանի որ ամէն ինչ Դիլանի եւ Սոնայի կամքից անկախ է իրականանում. նրանք դառնում են կեանքի մեծ խաղի պարտադրուած հերոսները։ Եւ քանի որ խաթարուած է կեանքի բնականոն ընթացքը, հետեւաբար Սոնայի հարկադրեալ հարսանիքը բեմում ներկայացւում է անսովոր տեսարաններով. յայտնւում են ծումուած կեցուածքներով մարդիկ. նրանք ողբերգութիւնն արարողներն են ու չեն կարող պահել իրենց նախնական, մարդկային անաղարտ նկարագիրը։ Այս պահից սկսած՝ Դիլանի համար կեանքը մի նոր, գահավէժ հուն է մտնում։ Կեանքի սեւ հեղեղը քշում է սիրահարներին, թէեւ նախնական, մաքուր սէրը վերագտնելու մղումը մեծ է նրանց մէջ, այսուհանդերձ շատ բան է այլեւս փոխուել։ Դիլանի եւ Սոնայի սիրոյ տեսարանում մանկութիւնից եկող, եթերային Սոնան այլեւս չկայ. Դիլանի տառապանքը դառնում է ոչ այնքան ֆիզիկական, որքան բարոյական, հոգում ծաւալւում են ցաւի կնճիռները։ Թւում է՝ մարդիկ իրենց կամքից անկախ՝ նախապատրաստել էին վերջնական անկումը. սեւ մահը վերջնականապէս Դիլանից խլում է Սոնային, բայց դա հերոսի տառապանքների աւարտը չէ, Դիլանն ապրում է իր տեւական մահը. նա ողջ կեանքում Սոնա է որոնում։ Միահաւի որսի տեսարանում բեմն ամբողջովին արիւնոտ է, քանի որ «մարդն է մորթւում», նա կեանքում կորցնում է ամենակարեւորը, նա այլեւս չկայ, նրա ֆիզիկական ներկայութիւնը ոչ մի բանով այլեւս չի գեղեցկացնելու կամ հարստացնելու աշխարհը։ Վերջին շնչում անգամ իր շուրջը պտտւում են ապրուած կեանքի՝ իր համար սիրելի, քաղցր տեսարանները։ Դիլանը հեռանում է իր կարօտի աշխարհը։

Թէեւ կեանքը դաժան խաղ է խաղում մարդու հետ, այսուհանդերձ ամենանուիրականը, թանկագինը մշտապէս ուղեկցում են նրան նոյնիսկ վերջին շնչում։ Մեծ ցանկութեան դէպքում անգամ մարդն ի զօրու չէ նրանից ձերբազատուելու։

Այս ամէնն առաւել ակնյայտ ներկայացնելու նպատակով Բեմադրիչը բեմում ստեղծել է հերոսի երկու կերպարներ։ Երիտասարդ տարիքում Դիլանը կարող է լինել սովորական մէկը՝ թէ՛ տեսքով, թէ՛ շարժուձեւով։ Միանգամայն այլ է օրերի լրումին հասած Դիլանը, նա արդէն սպիտակահեր մօրուքով մարդ է։ Նա միայն տարիների բռնի տակ կքածը չէ, այլ կեանքի տառապանքից իմաստնացած, ամէն ինչ տեսած, ամէն ինչ ընկալող մարդը, որ առանց խօսքի,

չըջապատին շատ բան է ասում կեանքի, սիրոյ, մաքրութեան, ամենանուիրականի մասին:

Բեմում հետաքրքիր ձեւ է գտնուած ասելիքը մատուցելու համար: Մթութեան միջից, անյայտութիւնից յայտնուում է Դիլանը, որ տխուր նստած է իր յուշերի հետ, ասես զետնի տակից դանդաղ ու աննահանջ յայտնուում է այգին՝ աշնանային գոյներով: Ժամանակի չընդհատուող հոսքը տանում է ամէն ինչ, այդ թւում եւ Դիլանին, նա վերջին անգամ հրաժեշտ է տալիս այգուն. ու դրա մէջ իմաստաւոր տխրութիւն կայ: Հերոսի հեռանալուց յետոյ այգին է մեզ պատմում անկրկնելի սիրոյ, անկրկնելի զգացողութիւնների ու մէկ անգամ եղած ու այլեւս չկրկնուող պատմութեան մասին: Սա պատումի բեմական տարբերակ է եւ կապ չունի պատմուածքի գրական տարբերակի հետ:

Հետեւողական ու մանրակրկիտ աշխատանք է կատարուած տեսարանների համար լուծումներ գտնելու: Մ'րտեղ եւ ո՛ր պահին ինչքան լոյս է անհրաժեշտ, կարեւոր են եւ յատուկ արուած անկիւնային, չեղակի լուսաւորումները: Նախաբեմում յուշարձան ծառերն են, ինչպէս եւ բեմից դէպի դահլիճ պատերը ծածկած մուսյլ սեւութիւնները, որոնց ենթախորքի վրայ ծառերի բրոնզէ ճիւղերը իւրայատուկ քնարական հնչեղութիւն են ստանում: Բակունց գրողին յատուկ է ջրաներկային, փափուկ, բանաստեղծական գծանկարչութիւնը: Բեմում վերակերտուած աշխարհը դրա լաւագոյն վկայութիւնն է:

Միզանսցէները պարզեցուած են, հիմնականում գերակշռում են հորիզոնականները, իսկ ուղղահայեացները միայն հաւասարակշռող պաշտօն են իրականացնում: Շրջանաձեւ միզանսցէները, որոնք իւրօրինակ կառուցուածքային շրջանակի դեր էին խաղում, մէկ սկզբնամասում էին, մէկ էլ վերջում, ողջ կառույցի մէջ դրանք հաւասարակշռութիւն ապահովելու դեր ունէին:

Ներկայացման մէջ բաւականաչափ կարեւոր դեր է յատկացուած ժամանակին: Հերոսի ներաշխարհային ծաւալումները ժամանակային անցումներով են բացայայտում: Ներկայացման մէջ կարեւոր է այս իմաստով լուսնի եւ արեւի մշտական ներկայութիւնը: Երիտասարդութեան տարիներին արեգակը վառ կարմիր է, Սոնայի մահուան տեսարանում՝ սեւ, ինչպիսին որ Դիլանի հոգին է:

Ներկայացման ընթացքում երկու անգամ իջնող սեւ, թափանցիկ վարագոյրը վկայում է ինչպէս այնկողմնային աշխարհի գոյութեան մասին, այնպէս էլ կենդանացնում է առաջնարեւը՝ տարածութեանը իւրայատուկ խորութիւն հաղորդելով: Նման պաշտօն մէկ անգամ էլ կատարում է կարմիր վարագոյրը՝ կենդանացնելով բեմական տարածութիւնը:

Բաւականաչափ կարեւոր դեր է իրականացնում երաժշտութիւնը. այն իւրօրինակ կրկնութեան դեր ունի: Աննկատ, իսկ յետոյ արդէն զգալիօրէն նկատելի հնչում է հնդկական երաժշտութիւնը, որ արեւելքն է՝ իմաստալից ու հանդարտ: Այն պահերին, երբ խօսքը յիշողութիւնների մասին է՝ արեւելեան տրամադրութեանը միահիւսուում է Փրանսիական երաժշտութիւնը, որ քնարականութիւն է հաղորդում երեւոյթներին: Այսուհանդերձ այս տարբեր տրամադրութիւնները, ուր միախառնում է Արեւելքն ու Արեւմուտքը, շրջանակում են հայկական երաժշտութեամբ: Սփիւռքահայ երաժշտահան Կիմ Քէշիշեանի հեղինակութեամբ ստեղծուած երաժշտութիւնը ներկայացումը պահում է հայկականութեան շրջանակի մէջ: Բեմական հագուստների ազատ դունային երանգները ներդաշնակում են երաժշտութեան հետ: Ներկայացումն սկսում եւ

աւարտուած է միեւնոյն պատկերով, միայն սկզբում Դիլանը կենդանի է, իսկ վերջում՝ մահացած: Կեանքը շարունակուած է, ասես ոչինչ էլ չի փոխուել:

Իսկապէս դժուար է գեղարուեստական բարձրարժէք ստեղծագործութեանը համարժէք ներկայացում բեմադրելը: Տուեալ պարագայում այն իրականացուել է քրտնաջան աշխատանքով:

## ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

- <sup>1</sup> Գրիգորի Սկովորոդա (1722-1794), ուկրաինացի փիլիսոփայ, բանաստեղծ, մանկավարժ:
- <sup>2</sup> M. I. Kovaliski, "Jizn Grigoria Skovorodi," G. Skovoroda, Sotchinienia v 2-x Tomakh (Գրիգորի Սկովորոդայի կեանքը, Գրիգորի Սկովորոդա, Երկեր 2 Հատորով), Հտր. 2, Մոսկուա, 1973, էջ 394-395:
- <sup>3</sup> Հրազդանի Դրամատիկական թատրոնը երկար ճանապարհ է անցել: 1953ին այն գործել է ինքնագործ խմբի մակարդակով: 1961ին դարձել է ժողովրդական թատրոն եւ գործել մինչեւ 1989: Այնուհետեւ, մինչեւ 1991, գործել է շրջափոխող թատրոնի կարգավիճակով՝ ժողովրդական արախատ Իշխան Ղարիբեանի գլխավորութեամբ: 1991ին այն լուծարուել է, սակայն մինչեւ 2000 շարունակել է գոյատեւել՝ առանց կարգավիճակի: Թէեւ 2000ից արդէն Հրազդանի Քաղաքային Դրամատիկ թատրոնի կարգավիճակն առկայ էր, այսուհանդերձ միջոցներ չէին յատկացուած: 13-14 տարի ստեղծագործական անձնակազմը բեմադրիչի՝ Աշոտ Սարգսեանի գլխավորութեամբ աշխատում էր Հասարակական հիմունքներով: 2004ից միայն թատրոնին յատկացուեց ընդամենը 8 հաստիք:
- <sup>4</sup> Աշոտ Սարգսեանը ծնուել է 1959ին, Դաղստանի Ինքնավար Հանրապետութեան Մախաչկալա քաղաքում: Աւարտել է Կիւնի Ի. Կ. Կարապենկո-Կարիի անուան թատերական Ինստիտուտի Կինօռեժիստորական Բաժանմունքը: Աշխատել է Հրազդանի Դրամատիկական թատրոնում որպէս ղեկաւոր, իսկ 1992ից՝ գեղարուեստական ղեկավար: Նեկայացրել է տւելի քան 30 ներկայացումներ՝ այդ թւում նաեւ մանկապատանեկան եւ տարեմուտի հանդէսներ:
- <sup>5</sup> Վարաժնունիք, Հրազդան, 2 Օգոստոսի, 1993:
- <sup>6</sup> Հենրիկ Մալեան (1925-1988), անուանի կինօրեմադրիչ: Իր լուսագոյն ֆիլմերում՝ «Եռանկյունի» (1967), «Մենք ենք, Մեր Սարերը» (1969), «Հայրիկ» (1972), «Նահապետը» (1977), «Կտոր Մը Երկինք» (1980), պատկերել է մարդկանց ճակատագրերը՝ դրանք միահիւսելով դարի մեծ իրադարձութիւններին, ընկերային-հասարակական ներքին հակասութիւններին:
- <sup>7</sup> Արուեստի աշխատողների համաստեմական արհեստավարժ միութիւն (1919-1920): Այստեղ ուարիս նշանակում է անճաշակ երաժշտութիւն:
- <sup>8</sup> Մինաս Աւետիսեան (1928-1975): Հայ նշանաւոր գեղանկարիչ: Ծնուել է ՀՀ Շիրակի Մարզի Ջաջուռ գիւղում: Պատանի հասակում տարուած է եղել Մարտիրոս Սարեանի գեղանկարչութեամբ: Նրա արուեստի վրայ մեծ ազդեցութիւն են գործել Հայկական մանրանկարչութիւնը եւ իտալական վերածննդի նկարչութիւնը: Անդրադարձել է նկարչութեան բոլոր ոլորտներին՝ գեղանկարչութիւն, գծանկար, որմնանկարչութիւն, բեմանկարչութիւն եւն: Յայտնի նկարներից մի քանիսը վերաբերում են 1915ի հայոց դէմ գործադրուած Զեղասպանութեան, որից մազապուրծ են եղել եւ նկարչի ծնողները: Յայտնի են Ծանապարհ, Մեղեմբիս Յիշողութիւնները, Դէր-Զօրի Ծանապարհին կտաւները: Հասուն ստեղծագործական 15 տարիների ընթացքում ստեղծել է 500 մեծ ու փոքր կտաւներ, նոյնքան գծանկար, քսան մեծածաւալ որմնանկարներ, տասնեակից աւելի բալէտային ու թատերական ձեւաւորումներ: 1975ի Փետրուարի 16ին Երեւանում ենթարկուեց ինկնաշարժի արկածի:
- <sup>9</sup> Անձնական խօսակցութիւն բեմադրիչի հետ:

<sup>10</sup> M. M. Bakhtin *Estetika Slovesnogo Tvortchestva*, (Գեղարուեստական ստեղծագործության գեղագիտությունը), Մոսկուա, 1979, էջ 368:

<sup>11</sup> Նոյն, էջ 61:

<sup>12</sup> Մ. Մ. Բախտին (1895-1975) - ռուս փիլիսոփայ եւ մտածող, եւրոպական մշակույթի ու արուեստի տեսաբան:

<sup>13</sup> Գէօթէ, Աֆորիզմներ, Երեւան, Հայաստան Հրատ., 1989, էջ 556:

<sup>14</sup> Հրանտ Մաթեւոսեանի «Այս Կանաչ, Կարմիր Աշխարհը» բեմագիրը գրուած է Ակսէլ Բակունցի Միհրաբ պատմուածքի հիմամբ, սակայն բացարձակապէս ինքնուրոյն ստեղծագործութիւն է: Նկարահանուել է 1975ին:

## THE HRAZTAN CITY DRAMATIC THEATER (Summary)

VACHAGAN GRIGORIAN  
vachik\_grigoryan@mail.ru

The Hraztan City Dramatic Theater group has passed through difficult times. In the 1950s the Theater had an image of conventional productions and acting. Nonetheless, in the last two decades the Theater has offered to the public a very unique image. It has mixed various bits and pieces of the pictorial aspects of the cinema, theater and painting and has created a new style. This has made the Hraztan City Dramatic Theater group stand out among the theater groups of the Republic of Armenia by presenting unique plays that differ in their mode of production.

The author assesses and highlights some examples of the plays offered to the public by the Theater. Among them Grigorian emphasized the plays entitled "Minas" and "Mirhav". The first highlights the complicated life of Minas Avedissain, one of the renowned painters of Soviet Armenia, his paintings, his creative track and his tragic destruction. The other is based on one of the stories of Axel Pagunts, himself a victim of the Stalinist purges. Grigorian argues that the theatrical production Mirhav is equal to the creations of its literary original.