АКАДЕМИЯ НАУК
АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВ

Л. О. АХВЕРДЯН

КЛАССИКА И НАШИ ДНИ

ИСКУССТВО
ВАРТАНА
АДЖЕМЯНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АН
АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1962

792 (47.925)(092 Ավետյան)
Հ
Լուսյ
792.071
792.1 (47.925)(09)

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ
ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Լ.Ղ.ՂԱԽՎԵՐԴՅԱՆ

ՎԱՍԻԿԱՆ ԵՎ ՄԵՐ ՕՐԵՐԸ

ՎԱՐԴԱՆ
ԱՎԵՏՅԱՆԻ
ԱՐՎԵՍՏԸ

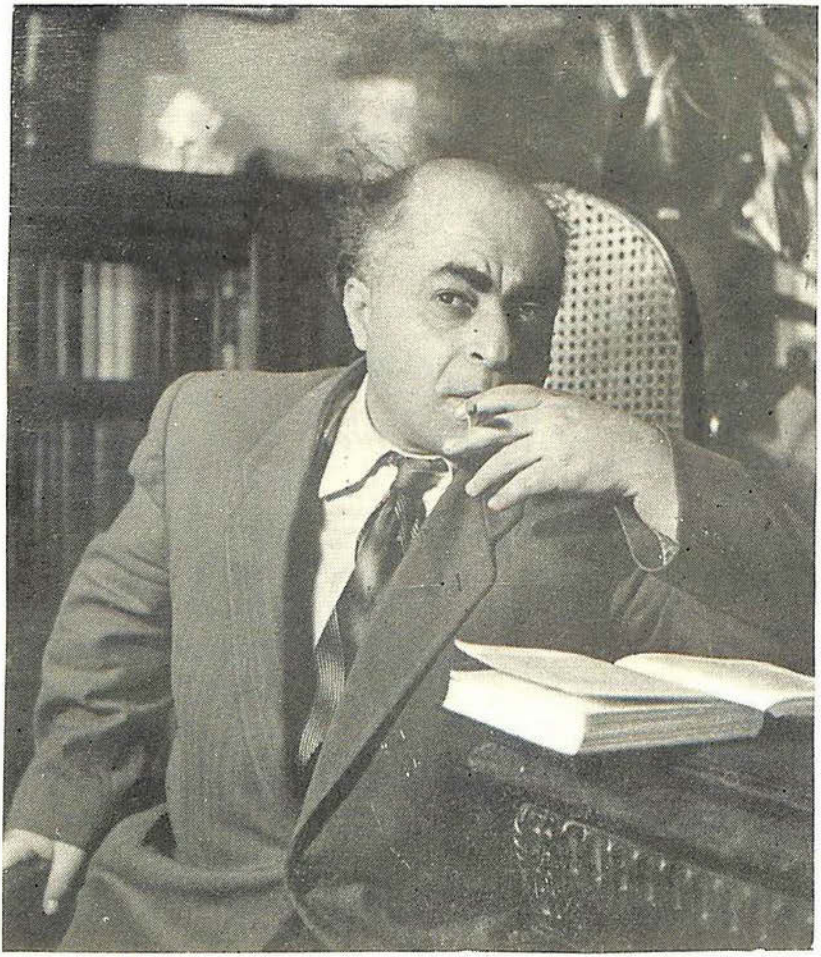
A II 160473

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ
ԳԱ
ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1962

Ա. ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՀՐԱՏԱՐԱԿԱՆ
№ 2

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ
Գիտությունների ակադեմիայի
Լեզվագրական-ճարտարագիտական
խորհրդի որոշմամբ

Ժամանակակից թատրոնին զբաղեցնող էական հարցերից մեկն էլ կլասիկ երկերի արդիական մեկնաբանությունն է։ Այս առաջարեզում առանձնապես խոշոր վաստակ ունի ռեժիսյոր Վարդան Աճեմյանը, որի աշխատանքը հայ դասական հեղինակների երկերի բեմադրության վրա արվեստաբանական մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում։ Գրքում ցույց է տրված, թե ինչպե՛ս է մեկնաբանել ու բեմադրել ռեժիսյորը հայ դասականների (Գ. Սունդուկյան, Հ. Պարոնյան, Վրթ. Փափազյան և Ալ. Շիրվանզադե) երկերը, ի՛նչ նոր խոսք է ասել մեր թատերական արվեստի մեջ։ Ուրիշ խոսքով՝ այս աշխատանքը Աճեմյանի արվեստի բնութագրությունն է՝ որպես հայ դասական երկերի բեմադրության հիման վրա։ Գրքում արծարծվում են նաև ռեժիսուրայի հետ կապված մի շարք տեսական ու գործնական խնդիրներ, որոնք էական նշանակություն ունեն մեր այսօրվա թատրոնի համար։



ՎԱՐԴԱՆ ԱՃԵՄՅԱՆ. *Լուսանկար Ա. Քոչարի*

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Առաջին պահ խնդիրը թվում է շատ հասարակ. եթե խոսքը վերաբերում է դասական երկերի մեկնաբանության արվեստին, ապա բոլոր ժամանակներում էլ, արդիական պիեսների հետ միասին, թատրոնում խաղացել և խաղում են անցյալում ստեղծված երկեր:

Բայց սա գաղափարական ու գեղագիտական մեծ հետաքրքրություն ներկայացնող խնդիր է դառնում այն դեպքում, երբ գործ ենք ունենում անցյալի առաջնակարգ (կլասիկական) երկերը ոչ թե պարզապես ներկայացնելու, այլ արդիական ոգով, նոր մեկնաբանությամբ հնչեցնելու կարողության հետ, մանավանդ, երբ այդ երկերն ստանում են ավելի բազմակողմանի, հարուստ բացահայտում, քան երբևէ: Սա հենց այդ դեպքն է. հիրավի, հայ դասական երկերի ռեժիսյոր Աճեմյանի հեղինակած բեմադրությունները, փոքր բացառությամբ, ունեն գեղարվեստական այդպիսի արժեք:

Ջուր չէ, որ թատերագիտական լուրջ հետաքրքրության առարկա դարձան ֆրանսիական կլասիկ պիեսների մեկնաբանությունները՝ ժան Վիլարի Ազգային ժողովրդական թատրոնում (Փարիզ) կամ ռուսական կլասիկ պիեսներինը՝ Մոսկվայի Մայակովսկու անվան և Սատիրայի թատրոններում:

Մտաբերենք, որ գեղարվեստական կուլտուրայի, այս դեպքում՝ թատրոնի, բնութագրության մեջ իր աներկբա նշանակությունն ունի պատասխանն այն հարցի, թե նա ինչպես է վերաբերում դասական ժառանգությանը. այն պարագան, որ արևմուտքում տարածում գտած տեսակետ է «կլասիկների դեևալվացիան», իսկ սովետական արվեստի մեջ՝ կլասիկան գոնում է խորին ճանաչում, ծառայում արդիականությանը՝ քիչ բան չի ասում այդ կուլտուրաների բնութագրության մասին:

Թատերական արվեստը մի ասպարեզ է, որ մշտապես կապված է կլասիկայի հետ. դժվար է մատնացույց անել որևէ լուրջ թատրոն, որ կլա-

սիկ պիեսներ չունենա իր խաղացանկում, ուրիմն և էական նշանակություն ունեն այն հարցերը, թե բեմի վրա ինչպե՛ս են հնչում դասական երկերը մեր օրերում, ինչպիսի՛ մեկնաբանությամբ, ժամանակակից մարդուն ի՛նչ է ասում թատրոնը կլասիկ գործերի բեմադրությամբ (մեկնաբանությամբ)։

Հայ սովետական թատրոնը անցել է քառասնամյա ճանապարհ։ Եվ այդ ճանապարհին ծանոթ ամեն ոք կարող է հաստատել, որ նրա խոշոր նվաճումներից մեկն էլ եղել է կլասիկական կերպարների անձնավորման, կլասիկ երկերի բեմադրության արվեստը։ Իհարկե, ամենից առաջ հայրենական կլասիկայի՝ Գ. Սունդուկյան, Հ. Պարոնյան, Ա. Շիրվանզադե, Վրթ. Փափազյան։ Իսկ այս բնագավառում ոչ մի արվեստագետ չունի այնքան ակնառու ծառայություններ, և այնքան մեծ գործ չի տեսել կլասիկան արդիականության համար և արդիական ոգով հնչեցնելու նպատակով, որքան ռեժիսյոր Վարդան Աճեմյանը։

Ստանիսլավսկին և Նեմիրովիչ-Դանչենկոն,— ռեժիսյոր Ալեքսեյ Պոպովի վկայությամբ [1],— տարբերակել են ինչպես խաղացված դերերը և ստեղծված դերերը, այնպես էլ սարմված ներկայացումները և ստեղծված ներկայացումները։ Այդպիսի սարմված ներկայացումներ քիչ չեն նաև Աճեմյանի՝ արտասովոր կերպով բեղմնավոր այդ արվեստագետի ստեղծագործության մեջ։ Դրանք հաղիվ թե հետագայում էլ արվեստաբանական հետաքրքրության առարկա դառնան։

Բայց ինչքան էլ մաղելու լինենք Աճեմյանի ստեղծագործությունը, էլի մեջտեղը կմնա ստեղծված ներկայացումների պատկառելի մի քանակ *, բեմադրություններ, որ մի մի գեղեցիկ էջ են և՛ արվեստագետի կենսագրության, և՛ հայրենական թատրոնի պատմության մեջ։

Ընթերցողն այս մենագրության մեջ չի գտնի բոլոր այդ ստեղծված ներկայացումների քննությունը, թեև դրանք արժանի են ամենալուրջ ուշադրության։ Ընտրված թեմայի (կլասիկան և արդիականությունը) թելադրությամբ, աչքի առաջ ենք ունեցել հայ դասական գրողների (Պարոնյան, Սունդուկյան, Փափազյան, Շիրվանզադե) երկերի բեմադրությունները, մանավանդ, որ դրանք կազմում են ստեղծագործական միասնական երևույթ, մի ամբողջություն, ուր արվեստագետը երևում է բոլոր

---

* Մտաբերենք այս մենագրության մեջ չմտած «Բեկումը», «Հացը», «Մարոկկոն», «Իմ բարեկամը», «Շահնամեն», «Հաստակումը», «Սեր և խարդավանքը», «Գոշը», «Հյուրանոցի տիրուհին», «Տասներկուերորդ գիշերը», «Սրա Դեզդեմոնա» (Լենինականի Պետական թատրոն), «Երկիր հայրենիքն», «Ֆրոնտը», «Երիտասարդ վարդան», «Դեպի ապագան», «Իմ սիրտը լեռներում է» (Սունդուկյանի անվան թատրոն), «Ազատաշունչ հողմը», «Աղբյուրի մոտ», «Կարիճնեն» (Երաժշտական կոմեդիայի թատրոն), «Լերներիջի Հոր-Հոր աղջիկ», «Դավիթ բեկը» (Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոն)։

ուժեղ կողմերով, ուրեմն և հնարավորություն է տալիս բնութագրել նրա արվեստը առհասարակ:

Չէ՞ որ արվեստագետի ստեղծագործության մի քանի գործերի քննությամբ էլ կարելի է ցույց տալ նրա արվեստի էական հատկանիշները (դրական հիմքի ճանաչում և պաղպաղակային մեկնաբանություն, դերապատկերների ստեղծում, բեմավիճակների* կառուցում և այլն), եթե միայն դրանք նրա արվեստի ու ստեղծագործական խառնվածքի համար ոչ թե պատահական, այլ բնորոշ, բնութագրական գործեր են: Չէ՞ որ այսուհետ, թերևս ամենից ավելի այսուհետ, Ճճնմյանը երևում է ոչ թե իբրև կատարող, երիլը բեմի վրա սոսկ վերարտադրող, ներկայացում սարքող ռեժիսյոր, այլ արդիականության հետ խորապես կապված ստեղծագործող-արվեստագետ, որ ասում է իր սեփական խոսքը, արտահայտում իր հայացքները, հայրենի պատմության, դրականության, ռեժիսյորական արվեստի էության սեփական ըմբռնումները: Այսուհետ նա ոչ միայն արտադրյիաներ շարունակող է, այլև վերանայող, նոր տրադիցիաների սկզբնավորող՝ հանդուգն ու վստահ:

---

* Բեմավիճակ բառը գործ ենք ածում միզանսցենի փոխարեն, դանելով, որ հայերեն այս բառակապմությունը կարող է արտահայտել ֆրանսերեն Mise en scéne-ի իմաստը:

ԱՌԱՋԻՆ ԳԼՈՒԽ

ԱՐՈՆՅԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԸ

ԱՌԱՋԻՆ ՀԱՆԴԻՊՈՒՄ ՀԱՅ ԴԱՍԱԿԱՆ ՀԵՂԻՆԱԿԻ ՀԵՏ

Ռեժիսյոր Վարդան Աճեմյանի առաջին հանդիպումը հայ դասական հեղինակի հետ կայացել է 1934 թվականին (եթե նկատի ունենանք պրեմիերայի տարեթիվը)։ Այդ հեղինակը Հակոբ Պարոնյանն էր։ Բեմագրվող երկը՝ «Մեծապատիվ մուրացկանները»։ Բայց այդ ժամանակ նա արդեն ճանաչված արվեստագետ էր, աղմուկ հանած մի քանի ներկայացումների հեղինակ։ Ո՛վ էր երևույթը դեռ չբոլորած այդ արվեստագետը, երբ ձեռք զարկեց «Մեծապատիվ մուրացկաններին» բեմադրությանը։

Վարդան Աճեմյանի կենսագրությունը մեր դարասկզբին աշխարհ եկած հայ մարդու բնորոշ կենսագրություն է։ Ծնվել է Վան քաղաքում, 1905 թվականին։ Մանուկ Վարդանին վիճակվում է 1915 թվականի մեծ եղեռնի, ավերածության, գաղթի ու անլուր զրկանքների ականատեսը լինելու դառն բախտը։ Ե՛վ ականատեսը, և՛ զոհը։ Տառապանքի նույն ուղիները, որ այնպես ճշմարտապատում ներկայացրել է նրա հորեղբորորդին՝ Դուրգեն Մահարին (Աճեմյան) իր հայտնի «Մանկությունն» և «Պատանեկությունն» մեջ (Վարդանը, նրանց ընտանիքը հիշվում են այդ գրքում)։ Տասնամյա գաղթականի անուրախ դեպերումներ՝ Թիֆլիս, Երևան, Ալեքսանդրապոլ, ապա կրկին Թիֆլիս, կրկին Երևան։ Ուսումնառություն տարբեր վայրերում, տարբեր դպրոցներում։ Հաղթանակած հեղափոխության առաջին տարիներ՝ դպրոց, ապա նաև նկարչական ուսումնարան, որոնք ավարտում է 1924 թվականին և նույն թվականին էլ մեկնում Մոսկվա։

20-ական թվականների թատերական Մոսկվա։ Ի՞նչը կարող է լինել

ավելի հափշտակող։ Դժվար է ասել, թե ինչը ձևավորեց պատանու ստեղծագործական խառնվածքը՝ ուսումնառությո՞ւնը Հայկական դրամատիկական ստուդիայում, ապա Պրոլետկուլտի թատերական ուսումնարանի ռեժիսորական ֆակուլտետում, թե՞ ուժգին տպավորությունները այդ տարիների մոսկովյան ներկայացումներից, իրարամերժ գեղարվեստական սկզբունքներ դավանող թատրոններից։ Որքան ուժգին, նույնքան շփոթ տպավորություններ. մի կողմից՝ Դեղարվեստական թատրոնը, մյուս կողմից՝ Մեյերխոլդի ձախ թատրոնը, մի երրորդ կողմից՝ Վախթանգովյան թատրոնը, ապա Միխոելսը, Թաիրովը... Ամեն ինչ յուրովի բեկվում է թատերական մեծ աշխարհի հետ ազատ շփման մեջ մտած պատանու պատկերացումների մեջ, կամաց-կամաց զտվում, հստակվում, որքան կարող էր հստակվել քսանամյա երիտասարդի մտքում։ Այդ երեք տարիներն են Աճեմյանին դարձնում պրոֆեսիոնալ ռեժիսոր և դերասան։

Հազիվ քսանմեկ տարեկան, ուսումնառության մեջ՝ գիտելիքներ ձեռք բերած, մոսկովյան թատրոններում՝ շատ բան տեսած, տպավորություններով հագեցած, ունեցածը կիրառելու բուռն ցանկությամբ՝ Աճեմյանը գալիս է Կովկաս։ Լինում է նախ Թիֆլիսի Հայկական դրամատիկական ստուդիայի դեկավարը, ապա ռեժիսոր՝ Երևանի բանվորական շրջիկ թատրոնում, իսկ 1928 թվականից՝ Լենինականի դրամատիկական թատրոնում. առաջին իսկ բեմադրությունը («Բևկում», 1929, փետրվար) հայտնի է դարձնում նրան։ Միմյանց հաջորդած մյուս բեմադրությունները՝ «Մարոկկո», «Հացը», «Հատակում», «Իմ բարեկամը», «Սեր և խարդավանք» գալիս են հաստատելու համբավը, այլևս անտարակուսելի այն իրողությունը, որ հայկական թատերական արվեստում ասպարեզ է նկել մեծ ձիրքի ու կարելիությունների տեր արվեստագետ։

Թվածս և մի քանի ուրիշ բեմադրությունների հեղինակ էր Աճեմյանը, հազիվ հինգ տարվա ռեժիսոր, երբ ունեցավ իր առաջին հանդիպումը հայ դասական հեղինակի հետ։ Հազիվ հինգ տարվա։

Բայց ի՜նչ տարիներ էին դրանք։

Կարելի է պնդել, որ այդ հինգ տարվա հախուռն, ահագնաթափ, խընդագին գործունեությունն ավելի էական դեր խաղաց արվեստագետի ստեղծագործական նախասիրությունների ընտրության մեջ, քան հետագա տարիները, երբ նա գործում է այլևս ամրացած, կայունացած ռեժիսորական սկզբունքներով։

Մինչև «Մեծապատիվ մուրացկաններր» Աճեմյանն ապրել է ստեղծագործական բարդ ու դժվարին ընթացք՝ որոնումների, ռեժիսորական ըմբռնումների բյուրեղացման, ազդեցությունների հաղթահարման։ Իսկ «Մեծապատիվ մուրացկաններին» ձեռք զարկելիս ժամանակի թատերական տարբեր ոճեր ճաշակած, ստեղծագործության մեջ գործի դրած ար-

վեստագետն ապրում էր խմորման այդ բարդ ընթացքի ներկա վերջին փուլը։ Ուրիշ խոսքով՝ նա կանգնած էր սեփական ոճի բյուրեղացման նախադռանը։

Ասում ենք «առաջին հանդիպում», բայց չմոռանանք, որ մինչև 1933 թվականը Հակոբ Պարոնյանը Ա.Հեմյանին ծանոթ հեղինակ էր նաև բեմի վրա։ Նույնիսկ՝ վաղ պատանեկությունից։ Դուցե և ավելորդ չէ հիշատակել, որ դեռևս 1920 թվականին, Երևանում, Արովյանի անվան դպրոցի նախկին շենքում, որբերի ուժերով ներկայացվում է «Պաղտասար աղբարը» Եղիշե Չարենցի ներկայությամբ։ Այստեղ Նաիրի Զարյանը խաղացել է գլխավոր դերը, Գուրգեն Մահարին՝ փաստաբան Օգսենինը, իսկ տասնհինգամյա վարդան Ա.Հեմյանը հուշարար է եղել։ Մասնակիցների վկայությամբ հաստատվող այս փաստը հետաքրքիր է ինքնին, թեև սրան չի կարելի քիչ թե շատ լուրջ նշանակություն տալ։ Հաջորդ փաստի նշանակությունն ավելի էական է։

Երեք տարի անց, նույնպես Երևանում, Ա.Հեմյանը Պաղտասար աղբար դերը խաղացել է սիրողական ներկայացման մեջ և «Խորհրդային Հայաստան» թերթում նշվել է, թե նա ունի անսպասման բեմական շնորհք, որը կարող է զարգացման։ Հետո, երբ Ա.Հեմյանը արդեն Մոսկվայի Հայկական դրամատիկական ստուդիայի սանն էր, «Մեծապատիվ մուրացկաններում» (ռեժիսոր՝ Ռ. Սիմոնով) խաղացել է քահանայի դերը։ Այս ներկայացումը բեմադրվել է պայմանական թատրոնի սկզբունքներով։ Թերևս Վախթանգովյան «Տուրանդոտի» արտաքին ազդեցությամբ, գործող անձինք հանդես են եկել ցիլինդրով ու սմոկինգով։ Դրանից մի քանի տարի անց, Լենինականում, Ա.Հեմյանը հանդես է գալիս «Ատամնաբույժն արևելյանի» բեմադրության մեջ։ Այդ առթիվ «Բանվոր» թերթում գրվում է, թե Թովմասի դերում վ. Ա.Հեմյանը նույնքան հաջող էր, որքան Թ. Սարյանը Թափառնիկոսի դերում։ Իրոք ռեժիսոր ևս Ա.Հեմյանը շփում էր ունեցել Պարոնյանի ստեղծագործության հետ։ Խորառծաուի (Խորհրդային առևտրի ծառայողների) ակումբի դրամախցիայում նա բեմադրել է Պարոնյանի «Շողոքորթը»։ Այս աշխատանքը ևս աննկատ չի մնացել. մամուլում նշվել է, որ ռեժիսորը հաջող կերպով պիեսին տվել է հատուկ ռիթմ, մտցնելով շարժում դերակատարների խաղի մեջ։

Այս տվյալները, որքան էլ կցկտուր, բավական են հաստատելու համար, որ Ա.Հեմյանի համար պատահական հետաքրքրություն չէր «Մեծապատիվ մուրացկանները», դիտեր նրա ծիծաղի հմայքը, «լեցված» էր Պարոնյանով։ Գործի հաջողության համար սա ուներ ոչ պակաս նշանակություն, քան այն պարագան, որ նա հասուն արվեստագետ էր՝ «Բեկումի» (1928) ու «Հատակումի» (1932) նման բեմադրությունների հեղինակը։

1933 թվականն էր։ Այն ժամանակը, երբ հին ավերակների վրա բարձրանում էր թատերական նոր արվեստի շենքը, երբ Թաիրովը «Օպտիմիստական տրագեդիային» հասնելու ճամփին էր, Մեյերխոլդը շփոթեցնում էր ամենքին ոուս կլասիկների արտասովոր մեկնություններով ու գտնում, թե «պայմանական թատրոնի շրջանակներում մենք խորապես ռեալիստներ ենք», երբ Կիևում՝ Կուրբասը, իսկ Ախմետելին՝ Հարևան Վրաստանում, թատերական ազգային ոճը գտնելու դժվարին որոնումների մեջ էին, Ստանիսլավսկին ու Նեմիրովիչ-Դանչենկոն նորից ու նորից վերանայում, սրբագրում, հաստատում էին իրենց թատերական հայացքները։

Նույն այդ ժամանակ փոքրիկ Լենինականում ևս, արվեստի խոշոր կենտրոններից հեռու, Վարդան Աճեմյանը,— Սունդուկյանի անվան թատրոնի գործիչներին ղուգահեռ,— ուրախ-ուրախ կառուցում էր հայ սովետական թատրոնի շինությունը։ Իսկ դա ոչ միայն արդիական պիեսների բեմադրություն էր, այլև հայրենական կլասիկայի նոր իմաստավորում։ Այս վերջինս սկսվեց «Մեծապատիվ մուրացկաններով»։ Հայկական խաղացանկի ամենից շատ խաղացված, չարչարված երկերից մեկը։ Հայտնի են երկի երեք բեմականացումներ՝ մեկն Արամ Վրույրինը և Ադամ Սարդարյանինը, անհամար անգամ խաղացված, մյուսը՝ Հովհաննես Աբելյանինը, երրորդը՝ Արշավիր Կորկոտյանինը, որ բեմադրվել էր Մոսկվայի Հայկական դրամատիկական ստուդիայում (դա հենց այն ներկայացումն էր, ուր Աճեմյանը խաղացել էր քահանայի՝ ներմուծված և բավական ուռճեցված դերը։ Ռուբեն Սիմոնովի այդ բեմադրությունը, լուծված խիստ պայմանական ձևերով, 1929 թվականի հունվարին սկսեց ցուցադրվել Լենինականի դրամատիկական թատրոնում)։

Այդ բեմականացումներից ոչ մեկը չի դրավում երիտասարդ ռեժիսյորին։ Հաջողությունների ընթացքի մեջ, «մեծ ներկայացման» դաղափարով թոչող, ուժեղ ու ինքնավստահ՝ նա չէր կարող ոգևորվել բնագրի դրամատիկական վերարտադրության սահմաններից դուրս չեկող բեմականացումներով, հենց թեկուզ այն պատճառով, որ դրանք «մեծ ներկայացման», լայն ընդհանրացման հիմք չէին կարող դառնալ։ Ստեղծագործական ակտիվ խառնվածք, Աճեմյանն այն ժամանակ էլ բեմադրվող երկը անփոփոխ թողնելու սովորություն չուներ, նույնիսկ պատրաստի պիեսների հետ գործ ունենալիս, ուր մնաց այս դեպքը, երբ ձեռքի տակ անկատար բեմականացումներ էին։ Այն ռեժիսյորը, որ այնպես հանդգնորեն փոխել էր ոչ միայն Ս. Բաղդասարյանի «Արյունոտ անապատը» (և բեմադրել «Մարոկկո» անունով), այլև ոուս հեղինակների պիեսները («Վեր», «Հետավոր ճամփորդություն»), պարզ է, որ այստեղ, արդեն լիակատար իրավունքով, պիտի նոր կոմպոզիցիա ստեղծեր։

Եվ նա արեց այդ գործը։ Միաբը ապագա բեմական կերպարների հետ, ստեղծեց մի նոր դրամատուրգիական երկ՝ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանների» հիման վրա և մյուս երկերի օգտագործումով [2]։

Սա արձակ երկի բեմականացման մի փորձ էր, որ մոտեցմամբ ու մասշտաբով թերևս չուներ իր նախորդը մեր թատրոնի մեջ։ Դրամատուրգիական կոմպոզիցիա ստեղծելիս Աճեմյանը չբավարարվեց «Մեծապատիվ մուրացկաններով»։ Պոլսահայ իրականության լայն պատկերը տալու նպատակը նրան մղեց դեպի երգիծաբանի մյուս երկերը։ Գրականագիտական բարեխղճությամբ նա պեղեց Պարոնյանի մյուս գրվածքները («Քաղաքավարության վնասները», «Հոս-Հոսի ձեռատետրը», «Պատւյտ մը Պոլսո թաղերին մէջ») և բազմաթիվ հավելումներով հարստացրեց կոմպոզիցիան։

Ամեն մի ստեղծագործական աշխատանք գնահատելիս պիտի հաշվի առնել նրա ստեղծման ժամանակը։ Եթե չմոռանանք, որ այդ ժամանակ սովորական բան էր դասական (և ոչ միայն դասական) երկերը բեմի վրա քմահաճ փոփոխությունների ենթարկելը, ապա պիտի ասենք, որ Աճեմյանի կոմպոզիցիան ալքի էր բնկնում հեղինակային մտահղացման ու ոճի հավատարմությամբ։ Եվ այսօր, այդ գործի ստեղծումից մոտ երեք տասնյակ տարի անց, երբ բննության ենք առնում այդ կոմպոզիցիան՝ կատարված բազմաթիվ հավելումներից ու հապավումներից, սյուժետային փոփոխություններից միայն մեկն է, որ առարկության տեղիք է տալիս։ Դա Աբիսողոմ աղայի վարքագծի արմատական փոփոխությունն է։

Բնագրում Աբիսողոմ աղան յուրովի խորամանկ ու հաշվենկատ, բայց իր հաշիվների մեջ չարաչար խաբված գավառական կալվածատեր է, որ հազիվհազ ճողոպրում է մեծապատիվ մուրացկանների ձեռքից։ Միևդեռ բեմականացման մեջ Աբիսողոմ աղան, մնալով նույն գավառացի տգետ կալվածատերը, լավ գիտե իր ոսկու գինը և մուրացկաններին սուակ է տալիս ոչ այնքան օձիքն ազատելու ճարահատությամբ, որքան անունը հռչակելու, այսօրվա արտահայտությամբ՝ ռեկլամի համար, իր առջև առևտրական գործարքների ասպարեզ բացելու սևեռուն նպատակով։ Սա ունի դրամի ուժի սթափ գիտակցություն, ուռճացող բուրժուայի հոգեբանություն՝ «ամեն ինչ ինձ համար է եղեր»։

Ի՞նչ հարկ կար այսպիսի շեղում կատարել բնագրից, երբ «Մեծապատիվ մուրացկաններին» նախորդ բեմականացումները խաղացվել են առանց դրա և, վերջապես, Պարոնյանը չի կամեցել հենվել այդ,—թեկուզ և իր հայացքներին չհակասող,— մոտիվի վրա։

Դա արված է երկու նպատակով. սրանցից մեկը դեպքերին շեշտված սոցիոլոգիական բնույթ տալն էր, որ սովորական երևույթ էր այդ ժամա-

նակներում, մյուսը՝ արձակ երկին դրամատիկական որակ հաղորդելը, որով աչքի չէին ընկնում երկի նախորդ բեմականացումները։

Այս դեպքում երկու նպատակները համընկել են՝ Աբիսողոմ աղային դարձնելով սեփական շահերին հետամուտ բուրժուա, նրան ակտիվ վիճակում դնելով՝ բեմականացման հեղինակը հասնում է և՛ մեկ, և՛ մյուս նպատակին։

Առանց մեկի, մյուս խնդիրը չէր կարելի լուծել, որովհետև «Մեծապատիվ մուրացկանները» այն արձակ երկերի թվին չի պատկանում, որոնք դրամատիկական երկ դառնալու համար ամուր հիմքեր ունեն։

Դա հիանալի հասկացել է Պարոնյանը, որ պատումից շեղում կատարելու գնով հարկ է համարել բացատրել իր երկի ձևի ու բովանդակության փոխհարաբերության սեփական ըմբռնումը։ «Ազնիվ ընթերցողն մինչև հոս տեսնելով դրեթե միօրինակ տեսարաններ, որոնք բնավ հարաբերություն չունեին իրարու հետ, քանի մը անգամ մտքեն անցուց անշուշտ, թե ինչո՞ւ միայն Աբիսողոմ աղային օձիքը բռներ կերթանք և մյուս անձերին, անգամ մը ներկայացնելեն ետքը, բոլորովին կմոռնանք։ Այս պակասություն է, մեր վրա գրելու չէ, այլ նյութին բնությանը։ Ամեն նյութ բնություն մը ունի...»[3],— գրում է Պարոնյանը և ավելացնում, որ եթե այդ նյութը Մոլիերի տնօրինության տրվեր, ապա դրա հիման վրա նա կատակերգություն կստեղծեր։

«Մեծապատիվ մուրացկանների» հիման վրա կատակերգություն ստեղծեցին հայ թատրոնի գործիչները։ Թատրոնի զարգացման կենդանի ընթացքը շտկեց Պարոնյանի պատմական «սխալը»։ «Մեծապատիվ մուրացկանները» դարձավ հայ թատրոնի ամենաբանուկ պիեսներից մեկը։ Բեմը չէր կարող անտարբեր մնալ շողշողուն դիալոգներով լի այդ երկի հանդեպ։

Թատրոնը պիես դարձրեց արձակ երկը, բայց դա ավելի շուտ արձակի իլյուստրացիա էր պիեսի ձևով, քան դրամատիկական որակ։ Այդ որակին հասնելու համար պետք էր անել ավելին, քան արձակ երկը բեմականորեն վերարտադրելն էր։ Այլևս բավական չէր Աբիսողոմ աղայի միօրինակ վարքագիծը՝ գլուխ աղատել մուրացկանների հետապնդումից։ Պետք էր ստեղծել գործող անձանց իրարամերժ շահագրգռություններ, որոնք պիեսը կհագեցնեն գործողությամբ։

Աճեմյանն այդպես էլ վարվեց։ Մեր օրերում տարակուսելի, բայց ժամանակի համար հասկանալի հանդգնությամբ նա արմատապես վերափոխեց Աբիսողոմ աղայի վարքագիծը, դարձնելով նրան մի շրջահայաց բուրժուա, որ իր մերկանտիլիստական նպատակներին հասնելու համար միջոցների մեջ խորություն դնել չգիտե։ Աճեմյանը մեծացրել է նաև Մանուկ աղայի մասշտաբները։ Ինչպես նա գրում է բեմականացման հրա-

տարակուսյան «երկու խոսքում», «հիմնական գործող անձ է դարձել Մանուկ աղան. նա այլևս ապաքաղաքական, անողնաշար «շատախոսի» մեկը չէ, նա ունի որոշ քաղաքական ձգտումներ, երազներ»: Այս տիպը խոշորացնելով, Աճեմյանը նրա մեջ խտացրել է Պարոնյանի վերաբերմունքը «ազգայինջիններին» նկատմամբ, հանդես բերել նրանց իբրև մի «երևելի» գործիչ, որ ունի ոչ միայն «խոսելու կատաղություն», այլև մեծ-մեծ նպատակներ և իրեն համար էլ «մեծ պատիվ կհամարի ուրիշներու ստակներն ուտելը»:

Այսօր էլ, երբ տասնյակ տարիներ են անցել «Մեծապատիվ մուրացկաններ» բեմադրությունից (1934), Աճեմյանի աշխատանքը դիտվում է իբրև մեր թատերական անցյալի հետաքրքիր երևույթներից մեկը, որ անհախադեպ է ոչ միայն «Պարոնյանի թատրոնի», այլև առհասարակ հայ թատրոնի պատմության մեջ: Այդ աշխատանքի մեջ արդեն նա ի հայտ է բերել նաև դրամատուրգիական ձիրք, արձակ երկի հիման վրա նորօրակ երկ, նոր համաչափություններ, նոր կոմպոզիցիա ստեղծելու կարողություն:

Իհարկե, այսօր մեզ անհարկի է թվում Արիստոդոմ աղային հեղինակային մտահղացումից հետացնելն ավելի, քան պետք էր դրամատիկական որակի հասնելու համար: Ի՞նչ հարկ կար, որ Արիստոդոմը դառնար այնպիսի վաճառական, որին «Տրապիզոնն այլև նեղ կուգա» և ուզում է «Պոլիս հաստատվիլ», եռանդով ընդլայնել իր առևտրական գործարքները:

Երկի դրամատիկական լարը պրկելու համար բավական էր արդեն այն, որ Արիստոդոմ աղան իր արարքներով հետամուտ է ինչ-ինչ նպատակների, և այդքանը միայն:

«Պոույտ մը Պոլսո թաղերուն մեջ» երկում կարելի է կարդալ. «Այս թաղին մեջ կը բնակին ազգին ամենեն նշանավոր հարուստ ազգայիններն, որոնք վերջին տարիներս իրենց քսակը բացած են բարենպատակ գործերու համար... միայն այն տեսակ բարենպատակ գործերու համար կուտան, որոնց շնորհիվ իրենց անունները լրագիրներուն մեջ կհրապարակվին և իրանք ալ կփառավորվին»: Թող որ այսպիսի մեկը լիներ Արիստոդոմ աղան, բայց միանգամից կատաղի բիղնեսմեն չդառնար, այնքան միանգամից, որ տարակուսանք է հարուցել ներկայացմամբ հիացողների մեջ ևս:

Նույնիսկ Ն. Զարյանը, որ ժամանակին հիացումով է ընդունել բեմադրությունը, անում է այդ վերապահությունը: Առանց տարակուսանքի, վարակիչ վստահությամբ նա գրել է, որ «թատրոնը Պարոնյանին բարձրացրել է այնպիսի բարձրության վրա, որպիսին աննախընթաց է մեր թատերական պատմության մեջ»: «Նորհրդային մեր մյուս կենտրոնների թատերական հասարակությունը պետք է ծանոթանա պրոլետա-

րական Լենինականի այս փայլուն հաղթանակին»,—բայց և նշել է, որ Աբիսողոմ աղայի արագ աճը, վերափոխումը համոզիչ չէ։ Մի կողմից նաև ընդունում է ներկայացման նոր ու ինքնատիպ կոնցեպցիան. «Աբիսողոմը այն գավառական ապուշ կալվածատերը չէ, որին մենք սովոր ենք տեսնել մեր բեմերի վրա», «Թե ինչպես ոսկին դրամատիկական հարաբերությունների մեջ կարող է առյուծ դարձնել գավառական մի այնպիսի ապուշի, որպիսին է Աբիսողոմ աղան,— ահա այս է Աճեմյանի բեմադրության կենտրոնական դաղափարը»[4]։ Իսկ մյուս կողմից կերպարի վերափոխման մեջ տեսնում է հանիրավի պարզեցում։ Ներկայացման քննարկման ընթացքում ևս նշվել է, որ «Աբիսողոմ աղան մոզական դավազանի զորությամբ հանկարծ վերափոխվում է իր քսակի զորությունը դիտակցող, երևոյթների լինելու տեղորոշիչներով այրվող դրամատիրոջ»[5]։

Կերպարի այս անհամոզիչ երկվությունը ճիշտ է նկատվել։ Դա պետք է բացատրել նաև ժամանակին ընդունված գռեհիկ-սոցիոլոգիական հայացքների ազդեցությամբ։ Ի սեր այդ պատմական մոտեցման պետք է հիշել, որ այդ թվականները դասական երկերի մոդեռնացման, դասական ժառանգության մոլեգին վերանայման ժամանակներ էին։ Եթե վ. Մեյերխոլդը Մոսկվայում կարող էր Օստրովսկու մտահղացմանն անհարիր թունդ սոցիոլոգիական մեկնաբանություն տալ «Անտառը» կոմեդիային, Լ. Քալանթարը իր բեմադրության Պաղտասար աղբարին կարող էր խորհրդային Հայաստան ուղարկել անլուր հալածանքներից փրկվելու համար, ապա ռեժիսյոր Ա. Դուլակյանը կարող էր պնդել, թե «Պետոն» ունի և բացեր, «մենք աշխատել ենք շտկել», իսկ «Խաթաբալայի» բեմադրության մեջ իսկապես «շտկել» է այնպես, որ Մասիսյանն ասում է. «Ունենալ գեղեցիկ կին, փող, հարստություն, երևալ բարձր շրջաններում և մի գուցե զրավել իշխանավորների ուշադրությունը և բարձրանալ վե՛ր, վե՛ր»[6]։

Այսպիսին էր ժամանակը։ Եվ ո՛չ Աճեմյանը, ո՛չ էլ մեկ ուրիշը չէր կարող հեռու մնալ նրա տիրական ազդեցությունից։ Ու եթե «Մեծապատիվ մուրացկաններին» բեմականացման ու բեմադրության միջից հանենք ժամանակի տուրքը, անհարկի մոդեռնացումը, ապա մեր առաջ կկանգնի ջահել մի արվեստագետ, որ իր ասպարեզում գործում էր հանդուգն վճռականությամբ, իր ներկայացումների գրական հիմքերի հանդեպ ամենաակտիվ վերաբերմունքով։

Աճեմյանի առաջին իսկ հանդիպումը հայ դասական հեղինակի հետ սկսվեց այսպիսի բարդ ու դժվարին աշխատանքով և նրա մեջ հայտնաբերեց գրական երկերի հանդեպ ռեժիսյորական ակտիվ վերաբերմունքի այնպիսի հատկություններ, որոնք արտիստը տարավ իր հետ մինչև վերջ. մինչև շատ տարիներ հետո բեմ հանած «Արա Գեղեցիկը», «Նամուսը»,

«Քաոսը», իհարկե, անցնող ժամանակի հետ մի կողմ թողնելով այն, ինչ ժամանակի տուրքն էր։

Որքան էլ ակտիվ եղավ Աճեմյանը բեմադրվելիք երկերի հանդեպ, նրա այդ հատկությունը չանցավ այն երջանիկ սահմանը, որից հետո դա ռեժիսորին հակադրության մեջ է դնում հեղինակի հետ։ Մինչև անգամ ձախ թատրոնի անխուսափելի ազդեցության ժամանակներում,—իսկ դրանից հետո՝ առավել ևս,— ռեժիսոր Աճեմյանը գիտեր, որ իր արվեստը ծառայում է գրական երկի բացահայտման նպատակին և ո՛չ անտեսեց այդ իրողությունը, ո՛չ էլ փորձեց փոխել այդ «դերաբաշխումը»։ Այդ գիտակցված անհրաժեշտության մեջ տեսավ իր արվեստի մասնագիտության ոչ միայն կոչումն ու հմայքը, այլև աղատությունն ու ինքնուրույնությունը. գրական երկի բացահայտման նպատակին ենթարկվելու, բայց այնպես ենթարկվելու մեջ, որ ասպարեզ է տալիս ռեժիսորական մտքի ծավալման համար։

Այդ սկզբունքի զարգացումն ու հաստատումն է Աճեմյանի ռեժիսորական ստեղծագործությունը։ Այդ սկզբունքն է իշխողը նաև «Մեծապատիվ մուրացկանների» բեմադրության մեջ։

Այդպես ուրեմն, ամեն ինչ հանուն Պարոնյանի։

Պարոնյանը կամեցել է ծանակել, ապտիլ ծաղրի ենթարկել «ազգային մեծատուններուն»։ Բոլ ծաղրվեն, ուրեմն,— սկսում է իր սատիրական ներկայացումը Աճեմյանը,— ահա ձեզ նավամատույցը (նախ երեում են նոր ժամանած շոգենավից նետվող բեռներ), ահա և հանրածանոթ Աբիսողոմ աղան շոգենավից իջնելիս։ Բոլ նրա կերպարանքը լինի այդպես անհրապույր, հայացքը՝ անհաղորդ։ Դերասան Լևոն Ջոհրաբյանի Աբիսողոմ աղան ունի ծանրումեծ քայլվածք, սեփական մեծության անվրդով գիտակցություն։ Նա գիտե, որ մայրաքաղաք է գալիս իր ոսկիների վատահելի ուժին ապավինած։ Բայց մի փոքր անց ստեղծվում է կոնտրաստային բեմավիճակ՝ Աբիսողոմ աղան կորցնում է իրեն, քիչ առաջվա վստահությունից ոչինչ չի մնում։ Նրան թվում է, թե կողոպտում են իրեն, անդուկները տանում են անվերադարձ։ Ես՞ղճ բեռնակիրներ,— հնչում է դրվագի ռեժիսորական մեկնաբանության մեջ,— մի կտոր հացի համար հայրենի եղերքը լքած պանդուխտներ, դառն է ձեր վաստակը և տխուր՝ ճակատագիրը։ Ահա, վաստակի առիթը ձեռքից չփախցնելու համար, դուք ստիպված եք այսպես իրարանցումով, միմյանց առաջ կտրելով ծառայություն մատուցել մեծատուն ուղևորներին։

Եթե աչքի առաջ ունենանք, որ բեռնակիրներին էլի մի քանի անգամ պիտի հանդիպենք ներկայացման մեջ, կարող ենք ասել, որ այս դրվագը անցողիկ մանրամասն չէ ռեժիսորի համար, այլ յուրահատուկ թեմա, մշակ մարդկանց ցույց տալու կարևոր հնարավորություն։

Ա II 16023

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳԻՏ. ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ № 2

Իսկ Աբիսողոմ աղան զայրույթից հոում է։ Դադար չէր առնի նրա աղմուկ-աղաղակը, եթե նրա կողքին չբուներ մեծապատիվ մուրացկաններից առաջինը՝ խմբագիրը, պատրաստի հարցերի տարափով.

— Դո՞ւք եք Աբիսողոմ աղան, ե՞րբ ելաք, ո՞ր շոգենավով ելաք, ի՞նչպես եք, ձեր եղբայրն ի՞նչպես է, ազգային գործերն ի՞նչպես են Տրապիզոն. հացին գինը քանի՞ է հոն, անձրև ելա՞վ այս օրերս ձեր քաղաքը... Վա՛յ, Աբիսողոմ աղա, վա՛յ...

Հարցերի այս տարափը առնչություն չունի խոսողի բուն հետաքրքրության հետ (խմբագրի համար միևնույն է, թե ինչպես է Աբիսողոմ աղայի եղբոր ողջությունը, կամ անձրև եկե՞լ է Տրապիզոնում, թե ոչ), խմբագրի խոսքի միակ ենթախմաստը հաճոյանալն է։ Ճիշտ այդպես էլ, Աբիսողոմի պատասխանը, անկախ նրա խոսքի ուղղակի նշանակությունից, ունի միայն մեկ իմաստ՝ հանդիստ թող ինձ, սնդուկներս ի՞նչ եղան.

— Ե՛ս եմ Աբիսողոմ աղան, հիմա եկա, տաճկի շոգենավով եկա, շատ աղնիկ եմ, եղբայրս ալ աղեկ է, ազգային գործերն ալ աղեկ են Տրապիզոն, հացին գինը մեկ դահեկան է, անձրև չեկավ այս օրերս մեր քաղաքը։

Անկոչ դրուցակցից գլուխն ազատելու համար Աբիսողոմն աշխատում է կարճ կապել, իսկ դրուցակիցը չնկատելու է տալիս այդ և անվերջորդ առաջ է տանում իր խոսքը։ Դրության զավեշտականն ղգալու համար պետք է տեսնել, թե ինչ անճոռնի, ծանրաշարժ մարդու են ասվում խմբագրի հաճոյախոսությունները. «Ձեզի պես պատվական ազգային մը, շնորհալի երիտասարդ մը, ողջամիտ մեկը...»։

Բայց «շնորհալի երիտասարդի» ուշքն ու միտքը սնդուկների հետ է, երգիծանքը բխում է նաև երկախոսության անտրամաբան ընթացքից. ամեն մեկն ասում է իր խոսքը առանց դիմացինին լսելու.

— Սնտուկներս...

— Աղնիվ սիրտ մը, վեհանձն հոգի մը...

— Բեռնա...

— Հայրենասեր անձ մը...

— կիրները...

— Ազգասեր, ուսյալ, կրթյալ...

— Սնտուկ...

— Դաստիարակյալ...

— Ներս առին, տարին...

Բայց ահա բեմում կատարվից երկախոսության մեջ,— և ռեժիսյորն առանձին խնամքով շեշտում է ներկայացման իր կոնցեպցիայի համար էական այդ հանգամանքը,— սկսած այն պահից, երբ Աբիսողոմը կռահից, որ իր անունը հայտնի դարձնելու առիթ է ներկայանում։ Ու հիմա սա

է պահանջում, որ գրին իր անունը լրագրում ու դեռ ավելացնեն, որ ինքը պատվավոր աղգային է, արտերի ու ագարակների տեր, և ապա. «Եթե աղքատներուն ալ կը գրնք, չեմ ուզեր...»։

Գոհացան երկուսն էլ. խմբագիրը՝ մեկուկես ոսկով, Աբիսողոմը՝ յուր անձի փառաբանման հեռանկարով։

«Մեծապատիվ մուրացկաններից» ծանոթ այս պատկերին հաջորդում է փողոցի պատկերը՝ Բերա, Ծաղկի փողոց։ Սա արդեն ուրիշ երկից է՝ «Պատւյա մը Պոլսո թաղերու մէջ»։ Բայց բեմականացման ու բեմադրության հեղինակի ինչի՞ն է պետք այս պատկերը, ո՞րն է հավելման իմաստը։

Այստեղ երևում է բեմի վրա կյանքի լայն պատկեր ներկայացնելու ռեժիսորի ստեղծագործական սկզբունքը, որի արտահայտություններին մեկ անգամ չէ, որ դեռ կհանդիպենք Աճեմյանի բեմադրություններում։

Բեմը երևք կողմից պատառապատ ու մի կողմից բաց քառակուսի տուփը չէ։ Բեմը ողջ կյանքն է, այն անսահման հնարավորությունը, ուր տեղավորվում են բոլոր ժամանակներն ու բոլոր աշխարհները։ Բեմը սահմաններ չունի, չպիտի ունենա՝ դիտողի երևակայության մեջ։ Ինչպես վեպը, գրքի կազմի մեջ դրված մի քանի հարյուր էջ, կյանքի լայն պատկեր է տալիս, ինչպես նկարչի կտավը, իր սահմանափակ մակերեսով, մեծ կյանքի բովանդակություն է արտահայտում, այնպես էլ բեմը,— սա էլ իր պայմանականությամբ,— պետք է մեծ կյանքի պատրանք ստեղծի։ Ռեալիստական թատրոնի այդ սկզբունքին հավատարիմ, Աճեմյանը իր ստեղծագործության մեջ ջանացել է հեռու մղել բեմի պատերը, ընդլայնել մակերեսը, ջնջել «դրսի» ու «ներսի» սահմանները, այսինքն՝ տալ կյանքի լայն պատկերը։ Կարող է և բեմի վրա «դուրսը» բնավ չներկայացվել, գործողությունը կարող է ընթանալ մի կացարանում, ինչպես Մ. Գորկու «Հատակում» պիեսի բեմադրության մեջ, բայց զգացվի «դրսի» կյանքի լայն շունչը, լինի այն պատրանքը, որ այդ կացարանից դուրս գալով կհայտնվես ոչ թե բեմահարթակի մութ ու անհրապույր «դրպաններում», այլ պատկերվող իրականության ենթադրվող շարունակության մեջ։ Իսկ երբ «դուրսը» ցույց տալու, ինտերյերն էքստերյերի հետ կապելու հնարավորություն կա՝ շատ ավելի լավ։

Ահա դրա օրինակը՝ Բերա, Ծաղկի փողոց։ Թող բնակիչներն անցուդարձ անեն փողոցով, երևա այն աշխարհը, ուր ապրում են գործող անձինք։ Կ. Ստանիսլավսկին փողոցը համարում է կյանքի խտացրած արտահայտությունը։ Ծաղկի փողոցի պատկերը մոտենում է դրան։ Սա ոչ թե փողոց է ընդհանրապես, այլ Բերա թաղամասի փողոցը, և այն էլ մասնավորեցված, դիտված Պարոնյանի հեգնական հայացքով, հեղինակին համամիտ ռեժիսորի հայացքով։ Եվ այդ ներկայացման Ծաղկի փո-

ղոցը ձկնորս ու մշակ մարդկանց՝ Երուխանի հերոսների բնակավայրը չէ, այլ Պոլսի եվրոպական թաղամասը: Սունդուկյանը Թիֆլիսի Սոլոլակ թաղամասի հանդեպ այլ հայացք ունի, Հավլաբարի հանդեպ՝ բոլորովին այլ: Պարոնյանի հայացքն էլ տարբեր է Բերայի և Իսկյուտարի հանդեպ:

...Ահա այդ փողոցի մի նրբանցքով անցան Աբիսողոմ աղայի սնդուկները տանող բեռնակիրները: Նեղլիկ այս փողոցով հորդում է բամբասանքների հեղեղը. մի կին պատուհանից խոսում է ներքևում նստածի հետ: Բամբասում են հեռվից երևացող մի երրորդ կնոջ հասցեին: Երկուսն էլ այն կարծիքին են, որ եկողը, օրիորդ Աղավնին, սիրուն չէ, բայց նրա ներկայությամբ ասում են ճիշտ հակառակը, հաճոյանում օրիորդին, որ նույնպես մի բարի պտուղ չէ: Երեքով միասին սկսում են բամբասել մի չորրորդ կնոջ. «Փանոս աղային կինը Զարուհիին էրիկը կը սիրե եղեր...»: Ասում են ու ավելացնում. «Խոսքը գաղտնի պիտի մնա»: Ի՜նչ գաղտնի: Լուրն առնելով Քաթիկն շտապում է ծեծել հարևանուհու դուռը, պատմել իմացածը և զգուշացնել. «Ոտքդ պագնեմ, ուրիշի մի ըսեր, գաղտնի պահե»: Մարիննե հանդիմը խոստանում է («Ատանկ բանը ուրիշի կըսվի՞...») և, հավատարիմ խոստմանը, ծեծում էլ ինչ հանդիմի դուռը՝ սրան ևս ցնծալի լուրով երջանկացնելու համար: Սա էլ խոստանում է լուրը հույժ գաղտնի պահել և վայրկյան անց ձայն տալիս Սրբուհի տատուին... Այսպես գաղտնիքը թև առած թռչում է թաղով մեկ: Բամբասասեր կանանց ցայտուն տիպաժներ՝ դրված ռիթմային ուժեղ ընթացքի մեջ, ներկայացնում են «չարախոսության դպրոցը»:

Սա է այն աշխարհը, ուր հայտնվել է Աբիսողոմ աղան: Ու երբ հաջորդ պատկերը (Մանուկ աղայի տունը) սկսվում է Շողակաթի ցնծագին խոսքով («Հա՛, հա՛, հա՛, Փանոս աղային կինը Զարուհիին էրիկը կսիրե եղեր, վա՛յ, Փանոս աղա, վա՛յ»), դուք արդեն ստույգ գիտեք, որ Շողակաթը մեզ ծանոթ տատուններից մեկն է՝ գեռևս ուրախ լուրի թարմ տպավորության տակ:

Այդ միշտցին երևում են բեռնակիրները: Ռևժիսյորը բեմավիճակը կատուցել է այսպես. երկհարկանի բնակարանի վերը երևում է Շողակաթը թևերը կանթած, ցածում՝ բեռնակիրները, վիզները ծուռ: Տիկնոջ և բեռնակիրների խոսակցությունն ունի պարոնյանական դիալոգին հատուկ ընթացք՝ մարդիկ խոսում են առանց իրար հասկանալու, որովհետև չեն կռահում, թե տարբեր բաներից են խոսում: Բեռնակիրների խնդրանքը՝ «տիկին, մեր իրավունքը տուր, որ երթանք», «տիկին, պարապ տեղը մի սպասցներ մեզ», մնում է անպատասխան մինչև որ «վազը եկեք» հրամայականն առնելով, սրանք ստիպված են լինում հետևանալ ձեռնունայն:

Դործողությունը նորից մտնում է այն հունը, որ մեզ ծանոթ է բնագրից: Շողակաթը, ահռելի եռանդի տեր մի կին (սրան ներկայացրել է

դերասանուհի Ա. Ասրյանը), անխնա վատաբանում է ամուսնուն, որ ամբողջ օրը քարշ է գալիս սրճարաններում, ուշ ու միտքը թաղական ընտրվելու վրա է. «Թաղականեն գատ ուրիշ բան չունինք տուներնուս մեջ, ամեն իրիկուն թաղակա՛ն, թաղակա՛ն...», և նույն այս պահին (ինչպես բնագրում), ասես կնոջ խոսքը հաստատելու համար, տանտերը ներս է ընկնում աչքալուսանքով. «Չե՞ս ըսեր, կնիկ, թաղականին գործն ալ այսօր լմնցուցինք...»: Բայց կինը ուշքի է բերում ամուսնուն՝ հյուր պիտի գա, առջևը դնելու բան չկա: Երկար տևող մի կոմիկական արարողություն է Մանուկ աղայի շուկա գնալը: Ի վերջո, գնում է: Քիչ անց երևում է հյուրը: Պետք էր տեսնել, թե տանտիկինը ի՜նչ շողոքմոր ընդունելություն է ցույց տալիս Աբիսողոմ աղային: «Կաղաչեմ, Աբիսողոմ աղա, որ ձեր տունին պես հանգիստ բնեք», «Կռնակդ բարձին տուր», «Սեպե թե հս ալ քո քույրդ եմ կամ աղջիկդ եմ»,— քառատնամյա հյուրին վաթսունամյա տանտիկինոջ արած այս և նման հաճոյախոսությունները ներկայացման մեջ գոնում են իրենց նաև թատերական դրսևորումը՝ բեմավիճակ ու պլաստիկա, հագեցած սուր, ցայտուն՝ պարոնյանական երգիծանքով: Ռևժիսյորը ամբողջ ներկայացման մեջ հաստատել է գործող անձանց այնպիսի փոխհարաբերություն, երբ մեկը չի հավատում մյուսի ասածի անկեղծությանը, յուրաքանչյուրը գիտե դիմացինի խոսքի իսկական գինը, բայց դա բնավ չի խանգարում, որ բոլորն էլ անխնա ու անդադրում հաճոյախոսեն միմյանց: Սակրահիլ ինքնահավան մարդիկ՝ միմյանց բանի տեղ չեն դնում, բայց հանդիպում են լայն ժպտալով, այնպիսի անզուսպ հրճվանքով ու ցնծությամբ, ասես վաղուց ի վեր իրար կորցրած բարեկամներ են ու հիմա հանդիպել են բախտի բերմամբ: Գործող անձանց արտաքինի, արևելյան շողոքորթի էտիկետի, շարժուձևի և նրանց էության, իսկական մտածումների հակասությունը սահման չունի այս աշխարհում: Սա կեղծիքի անպարփակ թագավորություն է,— այսպես է դատում ռեժիսյորը այս միջավայրի մասին:

Եվ Պարոնյանի երգիծանքի դգացողությունը, որ հանդես են բերում ռեժիսյորն ու դերասանները, շատ բան է պայմանավորում այս ներկայացման հաջողության մեջ:

Ահա և Աբիսողոմ աղան հյուրընկալվել է Մանուկ աղայի տանը: Հյուրի տառապանքները ծայր են առնում հենց սկզբից: Մարդը տուն մտնելուն պես դլխի է դցել, իսկ հետո պարզ ու մեկեն ասել, թե անօթի է: Իսկ տանտիրուհին ամեն ներս մտնելիս հաստատում է, թե ապուրը հիմա պիտի բերին: Էլ չի ասում, թե եփելիք չկա, ամուսինը շուկայից չի էլ եկել: Աբիսողոմն էլ, կուշտ ուտելու սովոր մարդ, տանջվում է ու տանջվում:

Այնպիսի հուսահատություն է ապրում Աբիսողոմ աղան, որ, թվում է, րոպեներ չէ, ժամեր են անցնում մինչև տանտիրոջ գալը: Մանուկ աղայի

մուտքով բեմական գրատեսկը մտնում է լիակատար իրավունքների մեջ։ Աբիսողոմն շտապում է ուրքի ելնել տանտիրոջն ընդառաջ, իսկ սա պատշաճ է համարում հեռու հեռվից սկսել ողջույնի ծիսակատարությունը։ Այո, ծիսակատարություն։ Մանուկ աղան այնպես է խոնարհվում մինչև գետին, ասես առաջին կանդնածը ոչ թե անծանոթ մարդ է, այլ ինքը՝ սուլթանը։ Օ՜, օ՜, օ՜,— ծոր է տալիս Մանուկ աղան և արևելյան ոճով կռանում մինչև հատակը, բարձրանում ու նորից կռանում, նորից բացականչում ցնծագին, հետո էլի ու էլի։ Դիմացը՝ Աբիսողոմ աղան, բութ, ծանր, մռայլ, ներքուստ գազազած, ակամա կրկնում է նույնը։ Ոչ մեկը կոմեդիա չի խաղում, երկուսն էլ լուրջ են, վարքագծի մեջ՝ ծանրակշիռ, ոչ մի շեղում գործող անձանց բնական ապրումներից։ Եվ եթե ճիշտ է այն խոսքը, թե բեմի վրա ոչինչ չափազանց չէ ճշմարտացի լինելու դեպքում, ապա այս տեսարանում չափազանցություն չկա։ Դերասաններն ու ռեժիսորն այս ներկայացման մեջ հետևում են այն բարձր սկզբունքին, որ չի կարելի մերկ ժանր խաղալ և որ «երգիծանքի ազդեցությունը պետք է ծնվի հանդիսատեսի մեջ, դուրանա հանդիսասրահում և ոչ թե դերասանի մեջ» (Կ. Ստանիսլավսկի)։

Սպառելով հանդիսատեսի համբերությունը, վերջապես, հյուրն ու հյուրընկալողը մոտենում են իրար, ողջագուրվում, մեկը կաթոգին հրճվանքով, մյուսը՝ ակամա։

«...Եթե ձեզի դավաթ մը օղի տամ կրտնկե՞ք»,— զրույցի արանքում առաջարկում է տանտերը։ Հյուրը դեմ չէ։ Ձեռքն է առնում գավաթը, աչքը դռանը՝ կերակրի ճանապարհին կթած, ուղում է խմել, երբ տեղում է բարեմաղթությունների տարափը.

— Աստված շատ տարիներու հասցնի խնդությամբ։
— Ողջ եղիք։
— Աստված քետիր չը ցցունե։
— Ամեն։
— Աստված քյար, պերեքեթ տա։
— Ամեն։
— Աղվոր կնիկ մը առնեք։
— Շնորհակալ եմ։
— Թագեր, պսակներ պագնեք։
— Շնորհակալ եմ։
— Հարսներ առնիք, փեսաներ առնիք։
— Շնորհակալ եմ։
— Թոռներ ունենաք։
— Աստուծով։
— Թոռներու թոռներ ունենաք։

Եվ այսպես անվերջ, «խոսքի գործողություն» օրենքով, այս դիալոգը բեմի վրա դառնում է բնավորությունների բացահայտման հնարավորություն։ Սա քաղցր զրույց չէ, ինչպես կարող է թվալ կարդալիս։ Սա հարձակում է ու նահանջ։ Մանուկ աղան ամեն մի նոր բարեմաղթություն ասում է ավելի ու ավելի հրամայաբար (բարեմաղթություն և... հրամայաբար,— սրա հակասությունից է ծնունդ առնում կոմիկականը), ավելի անզիջում, ավելի զայրալից, քե ինչու հյուրը, իր խոսքին անուշադիր, փորձում է խմել։ Աբիսողոմի պատասխանները, ընդհակառակն, հնչում են ավելի ու ավելի խեղճացած, իբրև անձնատուր լինողի հուսահատ աղաղակ։

Վերջապես, հյուրը հաջողեցնում է խմել։ Սա կարծում է, քե ուր որ է ուտելիքը կբերեն, բայց Մանուկ աղան այնպիսի անզիջում կատաղությամբ է ասում «Տիկինը մինչև որ կերակուրը տաքացնեն և բերեն մենք կրնանք խոսիլ և ժամանակ անցունել. այնպես չէ՞, Աբիսողոմ աղա» սիրալիր խոսքը, որ հյուրին մնում է մի կողմ դնել սեփական ցանկությունները։

Եվ ծայր է առնում Մանուկ աղայի օրվա արկածների պատմությունը։ Սա հենց այն է, ինչ Պարոնյանը կոչում է խոսելու կատաղություն։ Ց. Ամերիկյան—Մանուկ աղան խոսում է ինքնամոռաց եռանդով, ուշադրություն պահանջող ահեղ հայացքը խոսակցի դեմքին հառած։ Հյուրը գնալով կուչ է գալիս։ Կինն ուզում է ապուրը բերել։ «Քիչ մը համբերե, տիկին, խոսքս լմնցունեմ, վերջը բեր...»,— որոտում է Մանուկ աղան այնպիսի անկեղծ զայրույթով, ասես դեռ ոչինչ չի խոսել։ Ժամացույցի չարաբաստիկ պատմությունը դեռ նոր է սկսվում։ Քաղցից ու խոսքի տարափից բթացող հյուրին տանտերը ուշքի է բերում իբրև քե թիթևակի, բայց իրապես ուժգին զարկերով։ Հարվածներից խուսափելու համար Աբիսողոմ աղան, որ ծալապատիկ նստած է թախտին, ետ-ետ է քաշվում։ Բայց նահանջելը դյուրին գործ չէ, որովհետև աթոռին ծալապատիկ նստած Մանուկ աղան ավելի ու ավելի է բարձրանում նստած տեղը, համառորեն մոտենում տարաբախտ հյուրին, որն այլևս սպառել է նահանջի տեղը։ Տպավորությունն այնպես է, կարծես նստել է զրուցակցի մեջքին ու անխնա քշում է նրան։

Վերջապես ապուրը հայտնվում է հյուրի ադահ հայացքի առաջ։ Բայց սա դեռ քաշելիք ունի։ Ինչքան ուզում է գդալը ձեռքն առնել, տանտերը խոսքի արանքում քաշում է թևից էլի մի բան ասելու համար, մինչև որ սա միանգամից վրա է ընկնում ապուրին։ Զրույցի, ավելի շատ կռվի հաջորդ դրվագը կապված է մի բաժակ գինու հյուրասիրության հետ։ «Մի մերժեք, կաղաչեմ»,— այնպես է թնդում տանտերը («խմիր, քե չէ կըսպանեմ» ենթատեքստով), որ «աղաչել» բառը հնչում է իբրև ծաղր։ «Չեմ

կարող խոսել»,— իսկապես աղաչում-պաղատում է հյուրը։ «Հայտ մը, չե՛ք թունավորվիր»,— չի դիջում Մանուկ աղան։ Եվ որքան էլ Աբխազում աղան վճռել էր չհանձնվել, տանտերն ավելի համառ է դուրս գալիս։

Սա ոչ թե հյուրի և տանտիրոջ, այլ գերու և գերեվարի հարաբերություն է,— ռեժիսորն այսպես է բացատրել Աբխազում աղայի և Մանուկ աղայի փոխհարաբերությունը։ Դրան արվեստագետին հանգեցրել է երևույթի էական հատկանիշները կոմիկականի տեսանկյունով ի մի հավաքելը, երկու մարդու փոխհարաբերության սեփական պատկերացումը արտահայտչականության վերջնասահմանին հասցնելու քիչ է ասել նախասիրությունը, այլ ստեղծագործական սկզբունքը։ Արդյոք սա գեղարվեստականության արտահայտչականության նույն ոճը չէ՞, որ իր կարճատև, բայց վառվռուն ստեղծագործության մեջ հաստատել է մեծ ռեժիսոր Եվգենի Վախթանգովը և կոչել այն «պրոտեսկ»։ Պրոտեսկ՝ բառի ոչ սովորական հասկացողությամբ, այլ իբրև արտահայտչականության վերջնասահմանի պայմանական բնորոշում, այնպես, ինչպես դա բացատրում է Ն. Գորչակովը նշանավոր արտիստին նվիրված իր գրքում. «պրոտեսկը, Վախթանգովի ըմբռնումով, ընդհանուր ոչինչ չունի ոչ կոպիտ չափազանցման, ոչ գռեհիկ ու պրիմիտիվ շարժի հետ»[7]։

Թատերայնության այդ ըմբռնման անկյունաքարը «արտահայտչականության վերջնասահմանն է»։ Բնականաբար քամել այն ամբողջը, որ նա կարող է տալ. թատերական համեմատությունների, ռիթմերի, կոնտրաստների, փոխհարաբերությունների, այլաբանությունների՝ թատերական լեզվի պատկերավոր մտածողության բոլոր միջոցները գործի դնել բեմի վրա տեղի ունեցողը իմաստավորելու, արտահայտչականության վերջին սահմանին հասնելու համար։ Եթե ամեն բեմականաց հասնի այդ սահմանին, ապա արտահայտիչ կլինի ամբողջ տեսարանը, որ բեմականաների գումարն է, եթե բոլոր տեսարանները հասնեն այդ սահմանին, ապա արտահայտիչ կլինի ողջ ներկայացումը, որ տեսարանների գումարն է։ Պետք է միայն, որ ներկայացման հիմքում դրված գաղափարն անցնի բոլոր տեսարանների ու բեմականաների միջով, հաստատվի թատերական արտահայտչականության բոլոր միջոցներով։ Եվ այդպես կնվաճվի ներկայացման գլխավոր նպատակը։

Եթե, ինչպես ասել են ներկայացման առաջին գնահատողները, նրա կենտրոնական գաղափարն այն է, թե «ինչպես ոսկին դրամատիրական հարաբերությունների մեջ կարող է առյուծ դարձնել գավառական այնպիսի ապուշին, ինչպիսին է Աբխազում աղան», ապա բոլոր միջոցներով պետք է ցույց տրվեր այդ ընթացքը։

Տեմպառիթմն այդ միջոցներից է*։ Աբխազումը Մանուկ աղայի տուն

* Տեմպառիթմ տերմինը ունի տարբերնեռնումներ։ Տերմինը օգտագործում ենք այն

է գալիս դանդաղ ու հանդիսավոր, առնչատպ քայլերով, նույնպիսի երաժշտության ուղեկցությամբ։ Ամբողջ առաջին պատկերում Աբիսողոմի շարժման ու խոսքի տեմպառիթմն ավելի թույլ է, քան միջավայրինը։ Քանի Աբիսողոմը ոտքին տակ է անում, քանի զրում է, որ «փողի քսակը բարձրացնում է մարդու հասակը», նրա տեմպառիթմային նկարագիրն ուժգնանում է։ Աստիճան առ աստիճան դառնալով ավելի ու ավելի ինքնավստահ՝ սկսում է աչ ու ձախ կարգադրություններ անել, մտնել ուրիշ տեմպի մեջ։

Ինչպես տեսանք, Աբիսողոմ աղան հյուրասիրության տեսարաններում շատ է խեղճանում, նահանջում տանտերերի գրոհի առաջ։

Քուն մտնելով, Աբիսողոմը «վերակառուցվելու» վճիռ է ընդունում. «Ասկից ետքը ընելիքս գիտեմ։ Պարապ տեղ ժամանակ չպիտի կորսընցընեմ և ոչ ալ ստակ, ինչո՞ւս պետք իմին... Ես սկած եմ հոս կարևոր գործով, կին մը պիտի առնեմ, Պոլիս հաստատվիմ և այս կերպ անուն մը ալ վաստակիմ, գործս ալ լայնցնեմ...»։

Եվ առավոտյան, երբ Շողակաթը բերում է լրագիրը, ուր տպված է Աբիսողոմի ժամանման լուրը, նա արդեն մի քիչ այլ կերպ է պահում իրեն։ Ճիշտ է, Աբիսողոմը դեռ հանդգնություն չունի սատակելու բանաստեղծին (դերասան՝ Արծրունի Հարությունյան), որ և՛ խղճուկ, և՛ շատ պնդերես մարդ է, բայց արդեն կարողանում է դիմադրել։ Իսկ հետո երկու ոսկին զիջում է նրան մնկնճասի կերպարանք առած, սևիսկան անձը փառաբանելու պարզ ակնկալությամբ (զուր տեղը ստակ կորցնելու միտք չունի վաճառականը)։

Առաջին պատկերը «Ղալաթիո նավամատույցն» էր, երկրորդը՝ «Բերա Մադլի փողոց», երրորդը՝ «Մանուկ աղայի տունը»։ Սրանցով ամփոփվում է առաջին արարը։

Երկրորդ արարը միայն մի պատկեր է՝ «Սրճարան»։ Այստեղ արդեն բոլորովին ուրիշ է Աբիսողոմ աղան. հիմա արդեն դժվար է խոսել հետը, արժանանալ նրա բարեհաճությանը (ըստ երևույթին, կերպարի զարգացման այն անսպասելի թռիչքն է, որ անհամոզիչ է թվացել նաև ժամանակակիցներին)։ Այստեղ նա գործում է իր նպատակներն իրագործելու սեվեռուն մտադրությամբ։ Դա արտահայտվում է նաև կերպարի տեմպառիթմային զծի ուժգնացումով։ Վաճառականին զրաղեցնում է հասարակական կարծիքը գնելու խնդիրը։ Իսկ հասարակական կարծիք վաճա-

---

ըմբռնումով, որ տվել է Կ. Ստանիսլավսկին։ Այսինքն՝ տեմպը ռիթմի արտաքին դրսևորումն է։ Ռիթմի ուժգնությունը և թուլությունը կապ չունի արագացման կամ դանդաղեցման հետ։ Կարելի է նստած լինել շատ ուժեղ ռիթմով (ասենք, դատավճռին սպասող մեղադրյալը) կամ վազել թուլացած ռիթմով (ասենք, անհոգ վազող երեխան)։ Արագացումն ու դանդաղացումը կապված է տեմպի հետ, իսկ այդ երկուսի համադրությանը տրվում է տեմպառիթմ տերմինը։

ողները,— զանազան Տիմոթեոս, Թորոս, Հակոբ, Աբրահամ, Ստեփանոս էֆենդիներ,— ուրախ են պատեհ առիթով։ Վարժապետը դրամ է ուզում՝ տալիս է, միայն թե «դպրոցին ճակատը քանդակել կուտաք իմ անունս, ինքիներուն մեջն ալ ծանուցումներ ըրեք...»։ Այդ արանքում Մանուկ աղան առաջ է տանում իր գործը՝ քվիներ է հավաքում, ապագա ընտրողներին կաշառելով Աբիսողոմ աղայի հաշվին բացված ճոխ սեղանով։

Սրճարանը, ինչպես Մանուկ աղայի տունը, երկհարկանի է։ Դա հարուստ և իմաստալից բեմավիճակներ ստեղծելու հնարավորություն է տալիս բեմադրողին։ Մանուկ աղան իր գիտեցած մարդկանց հրավիրում է սեղան նստելու։ Սրճարանատիրոջ ուղածն էլ հենց այդ է։ Սեղան է, որ բերում են միացնելու ընդհանուր սեղանին՝ արևելյան հյուրասիրության բոլոր կանոններով։ Իրար ետևից շարվելով, սեղանները բռնում են բեմի ամբողջ երկարությունը։ Այն միտքը, որ Աբիսողոմի հաշվին Մանուկ աղան կոզմնակիցներ է հավաքում, վերջիններս ուրախ են ուրիշի հաշվին սեղան նստելու, իսկ վաճառականը գոհ է իր անունը հռչակելով՝ գոհ է իր թատերայնորեն արտահայտիչ ձևը, հասել «արտահայտչականության վերջնաստիճանին»։

Վարժապետը ուղում է ստակ խնդրել Աբիսողոմից։ Դա այն պահին է, երբ սա ուղում է ձեռքերը լվանալ։ Վարժապետը վրա է հասնում ձեռքին ջուր լցնելու։ «...Իմ վրաս առած եմ դպրոցին տնօրինությունը և կկատավարիմ ու աղքիս ծառայություն կընեմ»,—խոսում է նա ջուրը լցնելով։ «Մարդս ալ յուր ազգին ծառայություն ընելու է»,— մեծահոգաբար համաձայնում է դրամատերը։ «Նոր եղանակով նոր դասագրքեր ալ հանած եմ, անոնցմեն հարյուրի չափ ձեզի տալ կուզին»,— բացատրում է մտքինը վարժապետը՝ ավելի ևս կռանալով։ Այսպես, դրամատիրոջ և մեծապատիվ մուրացկանի հարաբերությունը գտնում է իր բեմական տեսանելի արտահայտիչ ձևը։

Բայց Աբիսողոմը ժամանակ չունի պարապ-սարապ մարդկանց հետ վատնելու։ Նա շտապում է դուրս, ասելով. «...Հաշիվը կմաքրենք վերջը։ Նիկոլակի, թող սեղանը ճոխ ըլլա»։ Լսվում է միաբերան պատասխան. «Աբիսողոմ աղան ողջ ըլլա»։

Սրճարանից դուրս ելնելիս մեծատունը հիշում է, որ անձրևանոցը մոռացել է։ «Շեմշեա»,— հրամայաբար գոչում է նա։ Մարդիկ իրար են անցնում, «շեմշեն» գտնվում է սեղանի հակառակ ծայրում։ Սև հանդիսավորությամբ, քծնանքով, ակնածանքով, երկյուղածությամբ,—այս ամենը զգացվում է բեմավիճակում,—մարդիկ ձեռքից ձեռք են տալիս «շեմշեն», մինչև որ հասցնում են ելքի մոտ սիրաբար կանգնած Աբիսողոմին։

Դրամատերն ու մեծապատիվ մուրացկանները,— այս հարաբերու-

Յյունը բեմավիճակի մեջ դնել է իր բեմական տպավորիչ, «արտահայտչականության վերջնատահմանին» հասնող ձևը։

Երրորդ արարում Աբիսողոմին տեսնում ենք ավելի ինքնավստահ, հանդուգն, շրջահայաց։ Նա այլևս չի ուզում մնալ Մանուկ աղայ՝ տանը։ Բոսֆորի ափին առանձնատուն է գնել, պիտի տեղափոխվի։ Լրագիր է, նամակ է, գրքեր է, որ բերում են։ Ընթերց տեղ արած մեծատունը հիմա արդեն կարճ է կապում, շտապում է, հասկանում է իր և իր ժամանակի դիրքը։ Կերպարն ունի տեմպառիթմային բոլորովին այլ պատկեր։ Տեսնք, թե նա հիմա ինչպես է վարվում Մանուկ աղայի հետ։ Առաջին արարում նա չէր հանդգնում ծպտուն հանել, բողոքել Մանուկ աղայի «խոսելու կատաղության» դեմ։ Իսկ հիմա կարճ է կտրում. «այդ խոսակցությունը վերջն ալ կընենս, չպիտի փախչիմ յա՛»։ Դա այն պատմությունն է, որ սկսել էր Մանուկ աղան ու չի կարողանում ավարտել։ Մինչև ներկայացման վերջն էլ նա չի հասցնում «իհսաս բողած պատմությունը շարունակել», ամեն անգամ որևէ առիթով ընդհատվում է նրա խոսքը և դրանք խաթացնում են ներկայացման կոմիկական դույները։ Այստեղ մեծ է և ռեժիսյորական մանրամասների դերը. երբ բանաստեղծն էր այցելել Աբիսողոմին, նրա խոսքի միջոցին, նրա խոսքի ռիթմով տանտիրուհին պատում է սուրճի աղացը։ Բեմական համեմատությունը հնչում է տեղին ու ժամանակին։ Իսկ երբ Մանուկ աղան է խոսում, «խոսելու կատաղությյան» մոլուցքով՝ փոքր թմրուկի կարկուտի արագությամբ հարվածներն են ուղեկցում նրա խոսքին։ Ռեժիսյորի հեգնական համեմատությունը անմիջապես հասնում է նպատակին։

Վեցերորդ պատկերում Աբիսողոմին տեսնում ենք սեփական տանը՝ արևելյան շքեղ խալաթով։ Ծառաները մատուցում են սուրճ ու նարգիլե։ Սեփական արժանապատվության զգացումը հասել է իր բարձրակետին։ Իրար հետևից տուն են գալիս այցելուները։ Նրանց մեջ՝ նկարիչը և բժիշկը։ «Ջույդ-ջույդ կընդունիմ»,— հրամայում է մեծատունը։ Ծառաները մարդկանց դուրս են առաջնորդում։ Մնում են նկարիչն ու բժիշկը։ Սրանք խոսում են միմյանց առաջ կտրելով։ «Մեկ-մեկ կընդունիմ»,— ասում է մեծատունը, մերթ նկարչին, մերթ բժշկին հետու վանելով։ Բժիշկը մի ջրատար, ձևից գնացած մարդ է։ Հիվանդ է, հազիվ է մնում ոտքի վրա, ու եկել է ուրիշին բուժելու։ Այս հակադրությունը որքան ծիծաղելի, նույնքան էլ վշտալի է։ Բժշկին հակառակ, նկարիչը կապը կտրածի մեկն է։ «...մինչև որ ես ձեր կենդանագիր պատկերը չքաշեմ, չեմ կրնար հանգիստ ըլլալ»,— պնդում է անհնարին համառությամբ։

Բեմադրողը լուսանկարչին դարձրել է նկարիչ։ Նպատակն այն է, որ մեջտեղ դա Աբիսողոմի մեծադիր դիմանկարը և դա երևա իբրև հերոսի փառասիրության ևս մի տեսանելի, դավեշտական վկայություն։

Իր տանը Աբիսողոմն ավելի համարձակ է վարվում Մանուկ աղայի հետ։ Պարզ ասում է, որ նրա պատմությունը լսելու գլուխ չունի։ Նամակ տանել-բերելու հանձնարարություններ է անում նրան։ Իսկ Մանուկ աղայի պատմությունը չի ավարտվում, որովհետև մեկ միջնորդ կինն է գալիս ամուսնանալու մտադիր Աբիսողոմի տուն, մեկ՝ դերձակը։ Ապա երևում են բարեգործական բնկերության անդամ կանայք, երբ նկարիչն աշխատում է Աբիսողոմի դիմանկարի վրա։ Պատկերը պիտի կախվի երեսփոխանական ժողովի դահլիճի մեջ։ Նա ուզում է հռչակվել, շրջապատ ստեղծել, համոզված, որ «մեծ մարդոց բարեկամանալով իմ երեսփոխան դառնալու խնդիրն ալ պիտի իրագործվի, այն ատեն ուզածս կըրնամ ընել և ուզածիս պես կրնամ վարվիլ»։

Ամենուրեք հնազանդության հանդիպելով՝ ոսկին կատարում է իր հաղթական երթը։ Ոսկու քսակը բարձրացնում է մարդու հասակը,— այս թեման ռեժիսյորը զարգացնում է ավելի ու ավելի։ Աչքից չվրիպեցնելով ներկայացման գերխնդիրը, արվեստագետը առիթ չի փախցնում իր մեկնաբանությունը հաստատելու, թատերայնորեն արտահայտիչ ձևերով բացելու համար։ Գործի հաջողության մեջ վճռող նշանակություն է ունեցել այն պարագան, որ ռեժիսյորի բանեցրած արտահայտչաձևերը իրենց բուն էությամբ պարոնյանական են։ Հիանալով Պարոնյանի կերպարների բնագրային հղացումներից (մնալով Պարոնյանի ամբողջ ստեղծագործության սահմաններում), ռեժիսյորը չի հեռացել նրա պատկերավոր մտածողությունից, պատկերների սխատեմից, ծիծաղի բնույթից։

Ներկայացման մեջ միահեծան իշխել է Պարոնյանի ծիծաղը։ Թվում է, թե ասված է շատ հասարակ մի բան՝ ուրիշ ի՞նչը կարող էր իշխել «Մեծապատիվ մուրացկաններուն» բեմադրության մեջ։ Բայց դա պիտի համարել թատերական այդ խոշոր ստեղծագործության մեծ արժանիքը։ Այդպես է, քանի որ Պարոնյանի ծիծաղը միատարր երևույթ չէ, ունի հազար ու մի երանգներ՝ սպանիչ ծիծաղ և կարեկցանքի, արհամարհանքի ծիծաղ և ծիծաղ արցունքների միջով, ծիծաղ ատելության և նույնիսկ՝ սիրո։ Եթե այդպես ըմբռնվի և հնչի Պարոնյանի ծիծաղը նրա պիեսների բեմադրության մեջ՝ հաղթահարված կլինի ամենադժվարինը։

«Մեծապատիվ մուրացկաններ» երկն ավարտվում է այսպես. «Իսկ մենք, որ ներկայացած չենք Աբիսողոմ աղային, կհրատարակենք սույն գործն ոչ այնքան մեղադրելու նպատակով մեր ազգային խմբագիրներն, հեղինակներն, բանաստեղծներն և այլն, որքան ներկայացնելու համար ապագա սերնդյան՝ ժամանակիս գրական մարդոց ողբալի կացությունն և գրականության մասին ազգային մեծատուններու սարսափելի անտարբերությունը»։ Այս տողերը շատ բան են ասում երկի ներքին բովանդակու-

թյան, բուն մտահղացման մասին։ Այս մի քանի տողում ամփոփված է երկի կոնցեպցիան, նրա մեկնաբանության բանալին։

Եվ «ապագա սերնդյան» ներկայացուցիչը, նոր հասարակության քաղաքացին՝ «Մեծապատիվ մուրացկաններ» բեմադրության հեղինակ Վ. Աճեմյանը, հավատարիմ Պարոնյանի մտահղացմանը, դիտեցել է, որ մուրացկանության հոգեբանությունը ազգային գործիչների մեղքը չէ, այլ ինչվառության։ Բոլորն էլ ծաղրվում են, բայց ծաղր էլ կա, ծաղր էլ։ Անողոք ծաղրի առարկան «ազգային մեծատուններն» են, այն բիրտ ուժը, որ գրականությունը դարձնում է առուծախի առարկա, հոգևոր մշակույթը գնահատում շուկայական չափանիշներով։ Եվ «Մեծապատիվ մուրացկանները» անմեղ ու զվարճալի երգիծանք չէ, այլ երգիծական ընդհանրացումն այն փոխհարաբերության, որ սեփականատիրական աշխարհում գոյություն ունի փողի քսակի և հոգևոր կուլտուրայի միջև։ Այսպիսի լայն հայացքով է մեկնաբանվել «Մեծապատիվ մուրացկանները» բեմի վրա և ամեն ինչ ծառայեցվել է այն նպատակին, որ երևա, թե բուրժուան, Պարոնյանի արտահայտությամբ՝ «մէ.ծատուն», ինչպես իր շահերին է ենթարկում նաև գրողի գրիչը, արվեստը, կրոնը, ամեն, ամեն ինչ։

Որքան էլ թափանցիկ խորամանկությամբ, որքան էլ պրիմիտիվ միջոցներով, որքան էլ կոպիտ վարքագծով՝ Արիստոդեմ աղան արտահայտում է այն հակասությունը, որ բոլոր վայրերում ու բոլոր ժամանակներում գոյություն է ունեցել և ունի բուրժուայի շահերի և հոգևոր կուլտուրայի զարգացման շահերի միջև։ Ռևժիսյոր-մեկնաբանը բռնել է դրանից և իր ստեղծագործության անկյունաքարը դարձրել այդ գաղափարը։

Իսկ խմբագի՞րը, դերասա՞նը, բանաստե՞ղծը... Նրանք ևս ծաղրված են բեմադրության մեջ։ Չէ՞ որ Պարոնյանը հաստատում է, որ իր երկը գրվել է «ոչ այնման մեղադրելու նպատակով ազգային խմբագիրներն, հեղինակներն...», ոչ այնման և ոչ թե, այսինքն՝ նրանք էլ ունեն ծաղրվելու պատճառ։ Եվ Աճեմյանը երգիծանքի բոլորովին տարբեր շեշտերի է դիմում ազգային մեծատուններին և խմբագրին կամ դերասաններին բնութագրելիս։

Պարոնյանի երկի բեմական մեկնաբանության մեջ ամենից թանկագինը հենց այն է, որ երգիծական ինտոնացիաների կիրառության մեջ բռնվել է երգիծաբանի մտահղացման ներքին ողբերգական երակը։ Առանձարն իր պատմվածքներից մեկը կոչել է «Վշտի ծիծաղ»։ Այսպես կարող է կոչվել Պարոնյանի ողջ ստեղծագործությունը։ Ծիծաղն արցունքների միջից որևէ երգիծաբանի մենաշնորհը չէ։ Դա երգիծաբանական բարձր արվեստի պարտադիր հատկանիշն է։

Կատակերգականի ու ողբերգականի նույն այդ միահյուսումն է Պա-

ռոնյանի երդիծանքի բնույթը, և դրա ռեալ զգացողության մեջ է նաև Աճեմյանի մեկնաբանության զորությունը։

Մենք հիշեցինք բեռնակիրների մոտիվը. գործավորները, վիղները ծուռ, հա գալիս են ու գնում և չեն կարողանում իրենց չնչին վաստակի տերը դառնալ։ Չնչին, բայց արդար վաստակի։ Միայն նրանք ունեն դրա իրավունքը և միայն նրանք են, որ ոչնչի չեն հասնում։ Սա միջանցիկ մոտիվ է, որ մեջտեղ է բերել արվեստագետը, բայց ոչ գլխավորը՝ դառնադին ծիծաղի ենման զարգացնելու, ներկայացման դ ե ր խ ն դ ր ի ն հասնելու ճանապարհին։

Վերջին հաշվով սրանք էլ (ինչպես և Աբիսողոմ աղայի ծառան, որին նա ծեծելով դուրս է անում՝ առանց աղաչանքները բանի տեղ դնելու) մուրացկաններ են, բայց ներկայացման դաղափարն արտահայտող գլխավոր գործող անձինք մ ե ծ ա պ ա տ ի վ մուրացկաններն են՝ կուսակալ դառնալու ցնորքով ապրող աղգայինջի, արծաթասեր քահանա և փաստաբան, օրվա հացի կարոտ դերձակ, մուրալու դատապարտված բանաստեղծ, բժիշկ ու լուսանկարիչ, խմբագիր ու դերասան։ Բոլորն էլ մ ե ծ ա պ ա տ ի վ մուրացկաններ։ Մեկնաբան-ռեժիսյորը բոլորի հանդեպ նույն դաղափարական-հուզական վերաբերմունքը չունի, որովհետև նրանցից ամեն մեկն ունի իր ուրույն նկարագիրը, մղումները, հայացքները։

Ներկայացման հեղինակը չէր կարող ծաղրի նույն ղենքը բանեցնել մարտնչող ազգայինջի Մանուկ աղայի և մուրացկանի վիճակում ընկած դերասանի դեմ։ Առաջինը, որ ապրում է Հայաստանն արեմտյան տերությունների խնամքին ապավինելու (ցնորք, որ շատերին մոլորեցրեց, բայց երբեք չշփոթեցրեց Պարոնյանի առողջ միտքը, քաղաքական հեռատեսությունը) և կուսակալ դառնալու սին հույսով, պետք է որ ծաղրվի անխնա։

Թող որ այդ պոռոտախոսը հասնի խելացնոր պոռթկումների, հրացանն առած ռազմի վարժություններ անի ու կրակի կիսալուսնի վրա՝ իբրև տաճկական իշխանության։ Քաղաքական շաղակրատի զորությունը դրանից ավելի չէ։ Եվ Մանուկ աղան խրսխոր ետ ու առաջ է անում սենյակում՝ «Կուսակալ պիտի ըլլամ. հապոն առա՛ջ», «Պատրաստ թշնամույդ նշա՛ն, մե՛կ, երկո՛ւ», իսկ հուսահատ Շողակաթը տալիս է ամուսնու խելագար վարքագծի իսկական դնահատականը՝ «Կապելու և Փրկիչ տանելու է, խեղճ մարդ»։ Զուր չէ, որ սարկաստիկ ծաղրի այս բարձրակետը (չորրորդ արար, յոթերորդ պատկեր) ներկայացման թերևս ամենացայտուն տեսարանն է դարձել։

Բայց պե՞տք է արդյոք, և արժե՞ նույնպիսի դաժանությամբ ծանակել մյուս «մեծապատիվներին»։ Ռեժիսյորն իր մեկնաբանությամբ բացասական պատասխան է տալիս հարցին։ Նա հետևում է «հանցանքի ու պատժի» զուգակշռին, և արծաթասեր քահանային ու դրամաշորթ փաս-

տաբանին նայում մի հայացքով, բերքի դույլերը քարշ տալու համար մուրալու դատապարտված խմբագրին ու մուրացիկի վիճակում ընկած դերասանին՝ բոլորովին ուրիշ։ Գործի դրված վախթանգովյան գրոտեսկի սկզբունքն ունի այնքան ճկունություն, որպեսզի արտահայտի և՛ կոմիկականը, և՛ դրամատիկական բովանդակություն։

Եթե ներկայացման մեջ ամենից անխնա ծաղրվում է ազգայինջին, ապա ամենից ավելի կարեկից վերաբերմունք հանդես է բերվում դերասանի նկատմամբ։ Սա բեմադրության ողբերգական կերպարն է։ Այս դերը հանձնելով դրամատիկական ուժի դերասան Ս. Սուրենյանին, ռեժիսյորը նրան հանդես է բերում ֆինալային՝ իններորդ պատկերում, երբ Աբիսողոմ աղայի հաղթարշավը հասնում է իր գագաթնակետին՝ նորապսակ մեծատունը դուրս է նետում ակնեղեցուց կնոջ հետ, մյուս գործող անձինք ակնածանքով հետևում են նրանց։

Մուտ է գալիս դերասանը՝ մոայլ մի մարդ, սև թիկնոցի մեջ փաթաթված։ Ձեռքի ծարերը մեկնում է օրվա հերոսին։ «Ի՞նչ կուզես, մարդ»։ Թատրոնի օթյակի տոմս է բերածը։ «Ես չի՛մ ուզեր»։ Բեմի մշակը վկայակոչում է իր վաստակը. «Երեսուն տարի է ի վեր թատերական բեմի վրա կը քալեմ»։

Ոչ մի տպավորություն. «Թող նստեիր»։

«Ես աղդիս ծառայություն կընեմ»,— համառում է ձեռքը մեկնողը։

«Աղայություն ընեիր ըսող...»,— հեղնում է դրության տերը։

Դերասանի ամեն մի խոսքին ի պատասխան լսվում են ստորացուցիչ մերժումներ. «Ի՞նչ փույթ ինձի», «Ես պետք չունի՛մ», «Քեզի մտիկ ընելու ժամանակ չունի՛մ», որոնցից յուրաքանչյուրը երկրորդվում է ողջ խմբի արտասանությամբ. «Ի՞նչ փույթ անոր», «Ան պետք չունի՛», «Ժամանակ չունի՛»։

Բեմադրության հեղինակն այսպիսով ավարտման է հասցնում համառորեն հետապնդած այն միտքը, որ ոսկու քաշը,— ով էլ որ լինի նրա տերը, մինչև իսկ Աբիսողոմ աղայի պես տգետ մի արարած,— ամենազոր է սեփականատիրական աշխարհում, ուր ամեն ինչ՝ մամուլ, թե եկեղեցի, դպրոց թե արվեստ, շղթայված է նրա աներևույթ կապանքներով։

Աբիսողոմ աղան, ի վերջո, մի ոսկի է տալիս դերասանին։ Բայց ողորմում է ի տես ամենքի, տալիս է ստորացնելով, տալիս է փառաբանվելու ակնկալությամբ, տիրական ինքնագոհությամբ, ուժեղի նախատինքով։

Եկեղեցու սանդուղքին, այստեղ ու այնտեղ մուրացիկներ են երևում։ Դրության տերը նրանց էլ ողորմություն է տալիս. «...առեք ու աղոթեցեք ինձի համար, բայց ինչո՞ւ կը մուրաք, ինչո՞ւ կը մուրաք»։ Եվ ապա,

ծանրումնեծ, հանդիսավոր քայլերով, հաստաբեստ հարսնացուի թևն առած, դիմում դեպի դուրս։

Հարցը՝ ծանր ու անպատասխան, ներդաշնակ ֆինալային դերասանի տրամադրությանը, սառը ջուր է մաղում ներկայացման կոմիկական շիկացման վրա։ «Ինչո՞ւ կը մուրաք»,— կրկնում են մյուսները, բայց այս անգամ սա հնչում է ոչ թե իբրև հարց, որ պատասխանի է սպասում, այլ իբրև հուսահատ աղաղակ։ Եվ արդեն ողբերգական դառնությամբ է հընչում դերասանի հոգու պոռթկումը. «Ինչո՞ւ կը մուրաս»։ Մեն-մենակ մնացած դերասանը ներկայացման վերջին այս խոսքն ասում է մուրացկանի կերպարանք առած։ Սա այլևս հարց չէ, այլ ցասումնալից բողոք և, եթե հարց է, ապա այդ հարցի պատասխանն արդեն տվել է ներկայացումը։

Ֆինալային այս պատկերը այլ բան չէ, քան Պարոնյանի գլխավոր մխիթը՝ բառերական-քանդակային ձևի մեջ. ոչ այնքան մեծապատիվ մուրացկաններին մեղադրելու համար է գրվել երկը, որքան նրանց «ողբալի կացությունը» և «ազգային մեծատուններու սարսափելի անտարբերությունը» ցույց տալու։

Ժամանակն ամենից անողոք քննադատն է։ Այն, ինչ ստեղծվել է տասնամյակներ առաջ ու արժանացել միահամուռ գրվատանքի, այսօրվա քննությամբ կարող է հիացմունք առաջ չբերել։ Այն, ինչ ընդունվում, հիացնում է այսօր՝ կարող է շարժել տասնամյակներ հետո քննողի նեռողամիտ ժպիտը։

«Մեծապատիվ մուրացկաններին» բեմադրությունը ժամանակին դիտվել է իբրև երևույթ։ Այսօր էլ այն գնահատությունը [8], որ տվել են Զապել Եսայանը, Նաիրի Զարյանը, Մկրտիչ Արմենը և ուրիշ գրողներ ու քննադատներ, պահպանում է իր ուժը։

Ուրեմն, Աճեմյանը հեղինակել է բեմական մի ստեղծագործություն, որ ունի մնայուն արժեք, մնայուն՝ ինչպես դա կարող է հասկացվել, երբ խոսքը վերաբերում է Բառերական «անցողիկ» ստեղծագործությանը։

Մյուս հատկություններին հետ միասին, արվեստագետն այդպիսի արդյունքի է հասել նաև մի հատկությամբ, որին արժե ծանոթանալ, քանի որ դա նույնպես նրա էական հատկությունն է, մշտապես ուղեկցել է նրան ստեղծագործական կյանքում։ Դա պոլեմիկական վերաբերմունքն է տրադիցիայի նկատմամբ։ Բեմադրել «Մեծապատիվ մուրացկաններին» այնպես, ինչպես այդ արել է Աճեմյանը՝ նշանակում է մերժել հին ու հնացած տրադիցիան։ Եվ նա արել է այդ ոչ թե ակամա, այլ պոլեմիկական սթափ դիտակցությամբ։ «Անցնելով բեմադրական աշխա-

տանքներին,— ասել է ռեժիսյորն իր մի զրույցում[9],— մենք հիմնովին ցանկացանք հակադրվել մինչև օրս եղած, սխալ մեկնաբանված բեմադրություններին, որպիսիք էին էժան գրոտեսկային, մյուզիկ-հոլլային ոճի, թեթև կոմիկական, ժամանցային բովանդակությամբ բեմադրությունները մեր թատրոնում»: Այդ ներկայացման առթիվ գրած մի հոդվածում նա վերստին անդրադառնում է տրադիցիայի վերանայման խընդրին, ասելով, թե աշխատել ենք վերջնականապես խախտել մինչև օրս հասարակայնացված՝ Աբիսողոմին որպես ապուշ և հիմարի մեկը պատկերացնելու տրադիցիան, հակառակ պարագայում մենք մեր գաղափարախոսական նպատակադրմանը չէինք հասնի:

Գործող անձանց մեկնաբանության մի քանի զուգահեռը բավական կլինի հաստատելու, որ այդ բեմադրությունն ստեղծված է պոլեմիկական շնչով:

Անզուսպ շաղակրատի տիպն էր Մանուկ աղան՝ զուտ կենցաղային, կոմիկական ծանոթ պերսոնաժ: Իսկ Աճեմյանի բեմադրության մեջ՝ մոլեռանդ ազդայինջի, հար ու հարաղատ պարոնյանական նման տիպերի ընդհանրացված ըմբռնմանը, քաղաքական շաղակրատ «ազդային» ամուլ ծրագրերի անգործունյա քարոզիչ:

Անտաշ գավառացու դիմակ էր Աբիսողոմ աղան, «Քաղքենին ազնվականի» հայկական տարբերակը՝ ուսյալ հրևալու որքան ապարդյուն, նույնքան զավեշտական ձգտումներով: Իսկ Աճեմյանի բեմադրության մեջ՝ էլի տգետ ու ինքնահավան,— ճիշտ է, անհարկի չափազանցումներով,— իր հաշիվներն իմացող, հեռուն գնացող նպատակներ հետապնդող գործամոլ, հայկական միջավայրի «բիզնեսմեն»: Կերպարանափոխում, որ թելադրել է արձակ երկի բնույթը փոխելու, դրամատիկական որակի հասնելու հրամայականով:

Ճիշտ է, դրան կարելի էր հասնել և առանց անհարկի չափազանցման: Բայց սա բուն պոլեմիկայի ինվերցիայի արդյունքն է: Իսկ բուն պոլեմիկան, իր հիմքով միանգամայն առողջ, դիրքորոշմամբ՝ գաղափարական, պայմանավորված էր արվեստագետի ապրած ժամանակով: Արդիականության սուր զգացողությունն է նրան մղել դեպի նոր ուղիներ արվեստի մեջ, հանդեցրել վաղուց ի վեր ստեղծված երկերի նոր ըմբռնումներին:

Կրկնել այն, ինչ եղել է՝ նշանակում է նոր խոսք չասել արվեստի մեջ: Ավելին՝ նշանակում է ասելիք չունենալ: Ժամանակի զգացողություն, որովհետև տարբեր ժամանակներում չի կարելի նույնը ասել: Մանավանդ թատերական արվեստում, որի կապը ժամանակի հետ ավելի անմիջական է, քան այլուր: Մոլիերի գրած պիեսներն այսօր էլ սիրով ընթերցվում են, բայց հավանական չէ, որ նրա խաղը (նեթե մի հրաշքով

պահպանվեր, ինչպես պիեսները) կընդունվեր նույնպիսի անվերապահ սիրով։ Գևորգ Զմշկյանի ժամանակներում դրված «Պեպոն» այսօր էլ ընդունվում է առանց վերապահությոն։ Բայց հաղիվ թե առանց վերապահության ընդունվեր Զմշկյանի խաղը, եթե մեզ այսօր վիճակվեր դրա ականատեսները լինել։

Թատրոնը ժամանակով պայմանավորված է ավելի, քան մեկ ուրիշ արվեստ։ Ժամանակի բարքերով, ճաշակով, նախասիրություններով, տիրապետող մտքերով ու հասկացություններով։ (Դրանից չէ՞, որ այնպիսի ներողամիտ ժպիտով են ընդունվում տասնամյակներ առաջ նկարահանված ֆիլմերը)։ Թատերական արվեստի ստեղծված արժեքը «անցողիկ» է ավելի, քան, ասենք, գրական կամ նկարչական արվեստի, որոնք ավելի դիմացկուն են ժամանակի մաշող ուժի առաջ։ Այստեղ թատրոնը կորցնում է։ Բայց նա շահում է հենց ժամանակի հետ ունեցած ամենասերտ, ոչնչով չմիջնորդված կապով։

Եվգենի Վախթանգովի ստեղծած «Արքայադուստր Տուրանդոտ» ներկայացումը հաղվադյուտ երևույթ էր թատերական արվեստում։ Բայց երբ Վախթանգովի անվան թատրոնի այժմյան ղեկավար Ռուբեն Սիմոնովին հարցնում են, թե ինչո՞ւ չի վերականգնում 1922 թվականին ստեղծված այդ բեմադրությունը, նա պատասխանում է՝ չի կարելի, որովհետև հայտնի չէ, թե մեր օրերում մեծ ռեժիսյորն ինչպես կբեմադրեր այդ պիեսը։ Հին ներկայացումը նույնությամբ կրկնել՝ կնշանակեր երևույթը կտրել ծնունդ տվող միջավայրից ու դնել ուրիշ միջավայրի մեջ, զրկել նրան ամենաէականից՝ ժամանակի հետ ունեցած անմիջական կապից։

Ահա թե ինչու տրադիցիա ըմբռնումը թատերական արվեստում նույնը չէ, ինչ որ ուրիշ արվեստներում։ Այստեղ ավանդականի հանդեպ պահանջվում է ավելի ակտիվ վերաբերմունք, թե՛ հաստատելիս, թե՛ բացասելիս։ Եվ թատերական գործչի այդ հատկությունը պետք է դիտվի իբրև հիմնական, էական արժանիք։ Այդ հիմնական, էական հատկանիշը՝ պոլեմիկական ոգի, ժամանակին համահնչուն մտքերի ու արտահայտչական լեզվի անհանգիստ որոնումներ, ավանդականը վերանայելու հանդգնության հասնող ձգտում՝ Աճեմյանը երևան բերից իր ստեղծագործական կյանքի ամենավաղ տարիներից ու տարավ իր հետ տասնամյակների միջով իբրև արտիստական կայուն խառնվածք։

Դժվար է հիշել բեմական թեկուզ և փոքր տրադիցիա ունեցող մի երկ, որ բեմադրած լինի Աճեմյանը և ինչ-որ վեճի մեջ չլինի նախորդների հետ։ Նրա առաջին իսկ բեմադրությունը՝ «Բեկումը»[10], վեճի մեջ էր նույն պիեսի երևանյան բեմադրության հետ և՛ գլխավոր հերոսների, և մանավանդ բազմամարդ տեսարանների մեկնաբանությամբ, թատերայնության ըմբռնումով։ Հաջորդ ներկայացումը՝ «Մարոկկոն» (1929), նույն

պիեսի երևանյան բեմադրությունից տարբեր էր ոչ միայն վերնագրով, այլև տեքստային էական փոփոխություններով, բեմադրական սկզբունքներով, ներկայացման գեղարվեստական կերպարով։ Երկու դեպքում էլ՝ շահեկանորեն տարբեր։

Իրողություն է, որ հայ դասական դրականության հետ ունեցած իր առաջին հանդիպման ժամանակ Աճեմյանը հանդես է եկել ստեղծագործական ամուր խառնվածքով, ստույգ նախասիրություններով։ Սա՝ ինքն իրեն գտնելն այդքան վաղ հասակում, հաղվագյուտ բախտ էր արվեստագետի, այն էլ թատրոնի մարդու համար։ Նրա հետագա ստեղծագործական կյանքը, որքան էլ բարդ ու դժվարին, ոչ թե նոր համոզումներ ձեռք բերելու, այլ ունեցածը բյուրեղացնելու ժամանակ եղավ։ Ու երբ մտովի իրար կողքի ես դնում 1934-ին բեմադրված «Մեծապատիվ մուրացկանները» 1954-ին բեմադրված «Պաղտասար աղբարի» հետ՝ ընդհանուր շատ բան ես տեսնում, և դրանց հետ՝ «արտահայտչականության վերջնաասահմանը» նվաճելու կիրքը, պոլեմիկական վարակիչ շունչը։ Մեծավարտակ արվեստագետը նույն ջահել խանդով, ինչպես ավելի քան քսան տարի առաջ, կռվում է, հաստատում ու ժխտում, հարձակվում ու պաշտպանում։

Պաշտպանում՝ ամենքիս ծանոթ Պաղտասար աղբոր դատը։

ՊԱՂՏԱՍԱՐ ԱՂԲՈՐ ԴԱՏԸ

Հայկական խաղացանկի թերևս ոչ մի պիես այնքան շատ չի խաղացվել՝ միանգամայն տարբեր, իրարամերժ մեկնաբանություններով, որքան Հակոբ Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարը»։ Նշանավոր կերպարների նմանությամբ, կարելի է ասել՝ որքան Պաղտասարի դերակատար, նույնքան Պաղտասար է տեսել բեմահարթակը։

Պատճառը, ավելի շուտ՝ պատճառներից 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, ապա նաև՝ երևան հանել։ Այդպիսի մի երկ է «Պաղտասար աղբարը»։ Պաղտասարին անխնա ծաղրել են։ Միջոցների մեջ խտրություն չեն դրել ծանակելու համար այն բութ ծերուկին, որ դիրքին ու տարիքին համապատասխան կին չի ընտրել, տասը տարի է ինչ խարված է ու նոր է կռահում գլխին եկած փորձանքը։ Եվ, կռահելով, խորհրդի է

Հատում իր մտերիմ բարեկամի հետ, որ ոչ այլ ոք է, քան եթե կնոջ սիրեկանը։ Ոչինչ, ոչինչ չունի այդ մարդը կարեկցանքի արժանի՝ ո՛չ պատիվ, ո՛չ ինքնասիրություն, ո՛չ խելք, ո՛չ զգացմունք։ Դե, ուրեմն, ծիծաղեցեք այդ ինքնահավան տխմարի վրա, տեղն է նրան, այդ խելապակաս վաճառականին. ո՞վ էր ասում, որ այդպես անտեղյակ լիներ աշխարհից, չիմանար, թե ինչ գործ է բռնում։ Ոչնչացնող, սպանիչ ծաղրն է նրան արժանի հատուցումը։

Պարզունակ եռանկյունի՝ ծեր ամուսին, ջահել կին ու սիրեկան,— այսպիսի մեկնության է դատապարտվել «Պաղտասար աղբարը» տասնյակ ու հարյուրավոր ներկայացումներում։ Հնարավոր մեկնություններից ամենապարզունակը, Պարոնյանի շքեղ գործն անհուսալիորեն աղքատացնողը։ Երևի հայ դրականության ոչ մի հերոս այնպես հանիրավի չի ամբաստանվել բեմի վրա, որքան խեղճ Պաղտասարը։ 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։ «Պաղտասար աղբարը» իջնցվել է «Ատամնաբույժն արևելյանի» մակարդակին, կոմեդիագրի առաջին գործը, որից հեղինակը փորձել էր հրաժարվել։ Այսպես, բարձր կոմեդիան հնչել է կոպիտ ու անխորհրդաստ, մորալը հանգեցվել է տարիքին ու կենցաղավարության համեմատ կին ունենալու մաշված դաղափարին։ Նման մեկնությամբ շատ պաղտասարներ են տանջվել բեմի վրա։ Շիշտ է, նրանք ունեցել են կոմիկական ձիրք ու դերասանական հմտություն ունեցող դերակատարներ, բայց, դրանց շնորհիվ, միայն ավելի ծիծաղելի է երևացել Պաղտասարը, ավելի ցայտուն է եղել դերապատկերը, և ուրիշ ոչինչ։ Նման մեկնաբանության ամենաբնորոշ արտահայտությունը եղել է Արամ Վրույրի Պաղտասարը՝ ճշմարիտ պոլսական տիպ, կոմիկական ավարտված կերպար, որի ամեն մի շարժումը ծիծաղ է հարուցել։ Վրույրն անխնա ծաղրել է իր հերոսին՝ թանկ ու կարեկցելի ոչինչ չտեսնելով նրա տառապանքների մեջ։

Հովհաննես Աբելյանը կարեկից վերաբերմունք ունեցավ Պաղտասարի հանդեպ։ Արտիստական հզոր ինտուիցիայով զգաց, որ չի կարելի անտարբեր լինել դեպի դառնագին տառապանքը մի մարդու, որին խարել են այնպես անզուսպ ճարպկությամբ։ Եվ նա դրամատիկական ուժգին շեշտեր դրեց կոմեդիական շաղախի մեջ։ Հաղթահասակ ու զորեղ՝ Աբելյանը դերող թեթևությամբ է ներկայացրել Պաղտասարին, շեշտելով հաղթ կերպարանքին սաղ չեկող նրա միամտությունն ու մանկան նման անօգնական լինելը։ Անոնիժույր թատրոնի դերասան՝ Աբելյանը դերի սեփական ըմբռնումն է դրել ներկայացման հիմքում. որքան էլ ծիծաղելի է

Պաղտասարը՝ նրա վիշտն արժանի է կարեկցանքի։ Աբելյանը չի ծաղրել իր ձախորդ հերոսի վիշտը։ Ծիծաղել է նրա վրա, բայց ճանաչել է անկեղծորեն վշտանալու նրա իրավունքը։ Կոմիկական գլխապտույտի մեջ եղել են դրամատիկական կասեցումներ, որ եկել են մատնելու տարաբախտ հերոսի ալեկոծված ներաշխարհը։

Հովհաննես Զարիֆյանն ավելի նրբանկատ է եղել Պաղտասարի նկատմամբ։ Ավելի լավ ծանոթ Պարոնյանի ստեղծագործության միջավայրին, քան Աբելյանը, դերասանը ներկայացրել է պարոնյանական նախատիպերին հար ու հարազատ կերպար։ Թափանցելով իր հերոսի ներաշխարհը՝ դերասանը բևեռաթափել է նրա չեղած մեղքերը, բայց չի մերժել նրան անհուսալի կարճամիտ ներկայացնելու տրադիցիան։ Զարիֆյանը կերպարի հանդեպ եղել է ավելի մտերիմ, չի արհամարհել, մինչև իսկ սիրել է նրան։ Այդ վերաբերմունքը դերասանին մղել է հերոսի ներաշխարհի ոլորանները, և նա Պաղտասարին երևացրել է ավելի բարդ ու խռովահույզ ներաշխարհով, բայց չի արդարացրել նրան։ Այն, ինչ դրամատիկական շեշտեր էին Աբելյանի ստեղծագործության մեջ, Զարիֆյանի ստեղծած դերապատկերում դառնում է ակնհայտ որակ։ Այնուամենայնիվ, կարեկցանքի զգացումը զիջում է հեգնանքին ու ծաղրին, զիջում է ուժը պահպանած տրադիցիային։

Դատելով մեզ ծանոթ գրավոր ու բանավոր վկայություններից, ընդհանուր առմամբ այսպիսի պատկեր է ներկայացնում Պաղտասար աղբարի բեմական մեկնաբանության պատմությունը։

Եվ եթե մեր անցյալի թատրոնի վարպետները,— ստեղծագործական խոշոր անհատականություններ,— մերժել են Պաղտասարին ապուշ ներկայացնելու՝ հեղինակային լայն մտահղացումը խեղդող միտումը, ճանաչել են նրա մարդկային իրավունքները, ապա նրանք ավելի հեռուն գնալ չէին կարող (եթե նույնիսկ կամենային), որովհետև մնացած դերակատարները և ակամա ռեժիսուրան (որ ներկայացման ընդհանուր կերպարի ստեղծող չէր) չեն ամբողջացրել կատակերգության այդօրինակ ըմբռնումը։ Չէին կարող, քանի որ Պաղտասարի դիմաց կանգնել էին իբրև զոհ ներկայացվող Անույշը և անհոգ սիրահար Կիպարը, իսկ դատաստանական խորհրդի անդամները դիտվել իբրև ուրախ, կատակասեր մարդիկ, ղվարճալի խաղի անմեղ հեղինակներ։

Պաղտասարի կերպարի մեկնաբանության խորքերը թափանցելու համար պետք էր վերանայել կատակերգության բացահայտման ողջ կոնցեպցիան։ Իսկ դա վեր էր անռեժիսյոր թատրոնի հնարավորություններից։ Դա ներկայացման գեղարվեստական կերպար ստեղծող ռեժիսուրայի, անսամբլային թատրոնի աննկիրն էր, թատրոն, որի ստեղծումն այնպես տանջալիորեն մտահոգում էր Օվ Սևումյանին։

«Պաղտասար աղբարը» տեսավ և այդ թատրոնը։ 1926—1927 թթ. թատերաշրջանում Երևանի Առաջին Կարմրադրոշ թատրոնում (այդպես էր կոչվում Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը մինչև 1937 թվականը) նորից բեմ նլավ այդ բազմաչարչար, բայց անանց թարմության ստեղծագործությունը [11]։ Սա մի աննախադեպ երևույթ էր կատակերգության բեմական պատմության մեջ. առաջին անգամ պիեսը ներկայացվում էր իր նախնական տեսքով, առանց քմահաճ փոփոխությունների, որոնց մշտապես հնթարկվել էր առաջներում։ Մի դեղեցիկ ներկայացում էր սա՝ թատերական ու գրական բարձր կուլտուրայով, պարոնյանական խոսքի փայլատակումներով, ցայտուն դերապատկերներով։

Լևոն Քալանթարի այս բեմադրությունն ուներ մի բախտավոր դերբաշխում, որ աննախադեպ էր և հազիվ թե այլևս երկրորդվի երկի հետագա բեմական պատմության մեջ. գլխավոր դերակատարները՝ Համբարձում Խաչանյան (Պաղտասար), Մկրտիչ Ջանան (Օգսեն), Արուս Ոսկանյան (Անույշ), Հրաչյա Ներսիսյան (Կիպար),— բոլորն էլ Պոլսի կյանքին լավ ծանոթ, այդ կյանքով ապրած, պարոնյանական լեզվի ու պատկերների թրթռուն զգացողության մարդիկ, ասպարեզ եկան արտիստական մեծ ու վարակիչ հրճվանքով։ Ռեժիսյորը նախանձախնդիր էր լեզվի բնագրային ճշտության, դերասանները՝ ևս։ Եվ «Պաղտասար աղբարի» այդ ներկայացումները մի-մի տոն էին Պարոնյանի հուր լեզվի, ծիծաղի, սրամտության։ Մ. Ջանանը, բարձր մտքի, բեմական խստորոշ, թեև փոքր-ինչ չոր, բայց սուր, ավարտված ձևերի դերասան, փաստաբան Օգսենի դերապատկերում բացից հասարակական մի ամբողջ երևույթ բնութագրելու մինչ այդ չճանաչված հնարավորություններ։ Դա վիրտուոզ դրամաշորթի վիրտուոզ պատկերումն էր։ Պաղտասարի դերը ռեժիսյոր Լ. Քալանթարը և դերասան Հ. Խաչանյանը մշակել էին ըստ լավագույն տրադիցիայի՝ Աբելյանի ու Զարիֆյանի տրադիցիայի. Պաղտասարը, որքան էլ կարճամիտ ու հետամնաց, խաբված ու հալածված, էլի մարդ է ու իր վարքագծով ոչ միայն ծիծաղ, այլև կարեկցանք է հարուցում։ Խաչանյանի խաղը վշտի ու ծիծաղի ակնթարթային անցումների մանրօղակ մի շղթա է եղել, իր տեսակի մեջ կատարելության հասնող ստեղծագործություն։ Ի դեպ, ռեժիսյորը բանը հասցրել էր այնտեղ, որ խեղճ մարդուն անլուր հալածանքից փրկելու համար ուղարկում է Խորհրդային Հայաստան, ասել է թե՝ երկիր արդարության։ Պաղտասարի այդ խոսքը ծափ ու ծիծաղով է ընդունել հանդիսասրահը։

Ներկայացման մեկնությունը 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 բոի,

տարիքին առած, անճոռնի մարդն առել է ջահել ու սիրուն, եվրոպական շարժուձևի տեր կին։ Առնել բառն այստեղ ակնարկվում է ուղղակի իմաստով՝ մեծահարուստ մարդ, որ դրամի ուժով ջահել կին է առել, իսկ այդ կինն այս դեպքում ներկայանում է զոհի կերպարանքով։ Եվ այսպես հաստատվում է Պաղտասարի մեղքը ու բեռնաթափվում Անուշի և Կիպարի մեղքերը. հապա ի՞նչ անի սիրունիկ Անուշը,— կարելի է պատկերացնել, թե ինչ համայիլ կին է ներկայացրել Արուս Ոսկանյանը,— որ չխաբի այդպիսի ամուսնուն, այն էլ այնպիսի հրապուրիչ երիտասարդի հետ, ինչպիսին Կիպարն է՝ Հր. Ներսիսյանի պատկերումով։

Այսպիսով, մի ծայրից Պաղտասարի ինչ-ինչ մեղքերի հաստատումը, մյուս ծայրից Անուշի և Կիպարի փոխհարաբերության արդարացումը «Պաղտասար աղբարի» այս լավագույն ներկայացման մեջ ևս ուրվագրծում է անտաշ ու տարեց ամուսնու, սիրունիկ կնոջ և հրապուրիչ սիրեկանի ծանոթ եռանկյունին, որի մեջ երկի լայն մտահղացումը խեղճանում է, ներքին բովանդակությունը կաշկանդվում կենցաղային մասնավոր դեպքերի ոլորտում։

Եվ սա, ինչպես դատաստանական խորհրդի մերկացման թուլությունը պետք է դիտել իբրև կորուստներ, որքան էլ ներկայացումը նախորդներից անհամեմատ բարձր էր փայլուն դերակատարների բախտավոր հանդիպումով, ռեժիսյորական բարձրարժեք աշխատանքով։

Պաղտասարի դատը կարող էր ավելի վճռական պաշտպանության՝ երկի բուն մտահղացման խորքերը թափանցելու համար։ Ավելի շուտ՝ բավական էր թափանցել «մտահղացման խորքերը՝ և դա կհանգեցներ հերոսի աննկարագրելի պաշտպանության։ Իսկ դրա համար պետք էր արմատապես վերանայել պիեսի ոչ միայն բեմական պատմության, այլև քննադատության մեջ բուն դրած տրադիցիան։

Մարդու անունը դուրս չգա,— ժողովրդական այս խոսքը տեղին է հիշել Պաղտասարի մասին խոսելիս, որին տարիներ շարունակ ինչ ասես, որ չեն վերագրել։ Նույնիսկ Գ. Սունիանյանը, մի քննադատ, որ դրվատում է կոմեդիայի «նոր, ինքնատիպ մեկնաբանությունը», գտնում է, որ դա ազատում է Պարոնյանի երկը «սոսկ բուրժուական ընտանիքների կենցաղային մանրուքները ծաղրող մի ստեղծագործություն համարելու անցյալի մեկնաբանությունից», Պաղտասար աղբարին համարում է «առևտրական գործարքների մեջ կոփված, կյանքի դժվարությունները հաղթահարելու ընդունակություն ձեռք բերած տոկուն մարդ», «շատ բանով նման նույն Հ. Պարոնյանի Արիստոդեմ աղային...» [12]։

Բայց այսպես դատել, չի՞ նշանակում, արդյոք, աղքատացնել հեղինակի մեծ մտահղացումը։ Պաղտասարի վրա մեղքեր բարդող Անուշին ու Կիպարին մաքրագործող մեկնաբանները նման չե՞ն Անուշի համար

«Նրբացուցիչ դեպք հանցանաց» որոնող փաստաբանին, որ ուզում է պարզել, թե նա «բարի՞ նպատակով սիրած է, թե չար» ու եթե «բարի նպատակով մը սիրած է ուրիշ մը», այսինքն՝ ի նպաստ ազդային առաջադիմության և լուսավորության, ապա, ուրեմն, ոչ միայն անմեղ է նա, այլև «մասնավորին շահն ընդհանուրին շահուն զոհելու դյուցազնություն ունեցած է»։

Երկուսից մեկը, կամ Պաղտասարը հիմարավուն ծերուկ է, և այս դեպքում նրան խաբողները շատ էլ անարդար չեն (տեղն է նրան, Թող վիճակին, տարիքին, կրթությանը սաղական կին ունենար), կամ Պաղտասարը ոչ կարճամիտ է, ոչ էլ ծերունի, այլ խելահեղ դեպքերի գլխապտույտից խենթացող մարդ, և այս դեպքում փոխվում են շեշտերը, մեղադրվողը դառնում է մեղադրող։

Առաջին մեկնությունն ամենից դյուրին է (այդ պատճառով էլ ամենից տարածվածը), բայց և ամենից սխալը (այդ պատճառով էլ Պաղտասարի մեծ դերակատարները խուսափել են բեմամիտ ծերունու կերպարանքից)։

Երկրորդ մեկնությունն ամենից դժվարինն է, բայց և ամենից ճշմարիտը, եթե ճշմարիտ ասելով հասկանանք գեղարվեստական ընդհանրացման լայնությունը։ Այս մեկնաբանությունը կոմեդիան դուրս է բերում վոդևիլային վաղածանոթ ու անհետանկար սխեմայից ու տանում դեպի 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։ Եվ հերոսի ծայրահեղ միամտությունն ու հավատը շրջապատի հանդեպ, որ մատուցվում էր իբրև բեմամտություն, հնչում է իբրև աղնիվ մի հատկություն՝ դոնկիխոտյան վստահություն, որ ինչքան էլ անհիմն է ու անտեղի, էլի մնում է գրավիչ։

Վարդան Աճեմյանն իր մեկնաբանությամբ ընտրեց երկրորդ ճանապարհը։ Եվ անվերապահ։ Մերժելով մերժեց Պաղտասարին հիմարի մեկը ներկայացնելու միտումը։ Մտածեց այնպես, ինչպես Կ. Ստանիսլավսկին մոլիերյան Տարտյուֆի մասին. «Եթե դոնենք, որ Օրգոնը հիմար է, որին հեշտ է խաբել հմայության ամենից անխորամանկ ձևերով, ապա չարժե այդ պիեսը խաղալ»[13]։ Պոլեմիկական բուռն կրքով մեկնաբան ռեժիսյորը հանձն առավ Պաղտասարի երկար տարիների ձգձգված դատը։ Դա հնարավոր եղավ Հրաչյա Ներսիսյանի նման դերակատարի շնորհիվ, որ ընդունեց կերպարի մեկնաբանության այն տրաղիցիան, որ գալիս էր Աբելյանից ու մասնավորապես Զարիֆյանից ու Խաչանյանից, վերջինիս մեկնաբանության ճամփով ավելի հեռու դնալով։ Բայց եթե «լուսավոր-

յալ դարու ոգին» չհասկացող Պաղտասարի ողբերգությունը ցույց տվող մեծ դերասաննները հնում, «անռեժիսյոր թատրոնում» մենակ էին մնում իրենց հերոսի հետ, մյուս գործող անձինք անմասն էին մնում նման մեկնաբանությունից, ապա այստեղ ռեժիսյորական միտքը պաշտպան կանգնեց այդ մեկնաբանությանը, դրան ենթարկելով այն ամենը, որ կարող էր ծառայել գլխավոր նպատակին։

Պարոնյանի ստեղծագործությունը, ինչպես Մոլիերինը, չունի բարեխառն ջերմաստիճան։ Իր մեծ ուսուցչի նման, Պարոնյանն էլ կյանքը տեսնում է սուր իրազրույցներում, անսովոր հանգամանքներում, դրամատիկական բուռն ընթացքի մեջ։ Պարոնյանի գեղագիտությունն ընդհանուր շատ բան ունի Մոլիերի հետ։ «Մենուարիստներից մեկը պատմում է,— գրում է գրականագետ Ա. Տերտերյանը,— Պարոնյանի մասին, թե նա միշտ Մոլիերի մի հատորը ձեռքին ուներ ամեն անգամ, երբ նրան հանդիպում էր իր տանը» [14]։ Պարոնյանը Մոլիերից սովորել է դիալոգի թեթևությունը, դրամատուրգիական պայմանականությունների ամենալայն կիրառումը։ Մեծ ուշադրություն՝ կերպարի էական հատկանիշների հանդեպ, իսկ երկրորդական հատկանիշների անտեսում։ Մի կողմ դնել կենցաղային մանրամասները, և նվազագույն միջոցներով արտահայտել առավելը։

Պարոնյանին բնավ չի հետաքրքրում, թե ի՛նչ գործի է Պաղտասար աղբարը կամ ինչ միջոցներով է ապրում (այդ մեկնաբաններն են հորինել, թե նա գործարար վաճառական է), չի մտահոգում, թե կերպարն ի՛նչ բարեկամական կապեր ունի գլխավոր հերոսի հետ, թե ի՛նչ ընտանիքից է սերում Անուշը։ Գեղագիտական նույն սկզբունքի արտահայտությունն է, երբ նա դատաստանական խորհրդի անդամներին կնքում է պայմանական անուններով՝ Սուր, Երկաթ, Փայլակ։

Այնքան առատաձեռն՝ դրամատուրգիական պայմանականությունների կիրառման մեջ, Պարոնյանն իր երկի գաղափարական բովանդակության հատակ կողմնորոշում ունի։ Նա գիտե, որ Պաղտասարի նահապետական բարոյախոսությունը հող չունի ոտքի տակ, սնանկացել է արդեն։ Նա չի խուսափում այդ անախրոնիզմը հեգնելուց, բայց իր ցասումը թափում է ոչ թե դրա, այլ՝ «լուսավորյալ դարի» վրա։ Եթե բուրժուական բարքերի մերկացումն էր Պարոնյանի խնդիրը, ապա կիպարն ու Անուշն են դրա կրողները և ոչ Պաղտասարը, եթե սուտը, կեղծիքը, խաբեբայությունն է դատապարտում երգիծաբանը, ապա էլի նրանք են այդ արատների կրողները և ոչ Պաղտասարը։

Եվ սա, բուրժուական բարքերի պսակազերծումը, Պարոնյանի ոչ

միայն այս երկի, այլև ամբողջ ստեղծագործության պաթոսն է եղել, համենայն դեպս շատ բան է որոշել այդ պաթոսի մեջ։

Հիշենք, որ նա ասել է, թե «հնազանդինք տիրոջ բարոյ օրինաց և լուսամիտ կարծյաց արձագանքն ըլլալու փափագով ուղղելու տեղ չծըռինք։ Այր ու կին ըստ մեր օրինաց պարտավոր են միմյանց հավատարիմ մնալ», այսինքն՝ պաշտպանել ընտանեկան սրբության ավանդական գաղափարը։ «Կին մ՝ որ երկու տարին մը կկարգվի չկրնար նյութ ընծայել վնասի մ՝որով առաջադրված է միտք գրավել կամ հոգի հափշտակել»,— գրել է Պարոնյանը՝ ասել ուզենալով, թե հասարակության հիմքի՝ ընտանիքի կայունությունը ոտնահարող կանայք ոչինչ ռոմանտիկական չունեն իրենց մեջ։

Պարոնյանը գրել է նաև. «Թողնենք այժմ ամուսնության թվույն օր ըստ օրէ նվազման այլևայլ պատճառներն, և հարցնենք միայն, թե այն մարմինն, որ ամուսնական խնդրոց դատաստանով կզբաղվի, բնավ պատճառ տված չէ՞ ամուսնության թվույն նվազման։

Պատասխան.

Կարդացե՛ք Պաղտասար աղբարը»։

Եվ կարդացել են Հրաչյա Ներսիսյանն ու Վարդան Աճեմյանը այդ կատակերգությունը յուրովի, բացատրել ու բացահայտել իրենց ըմբռնումով, բուռն պոլեմիկայի մեջ տրագիցիայից առնելով այն, ինչ հարազատ է, մերժել այն, ինչ անհարիր է իրենց մտկնության։

Արդյունքը եղել է գեղարվեստական մի նոր որակ, որքան արդիական ու ինքնատիպ, նույնքան պարոնյանական։

Ահա կերպարի այդ մեկնությունը։

Պաղտասարն ուզում է գլուխն աղատել իր բարոյազանց կնոջից։ Գործը պարզ է ցերեկվա լույսի պես։ Բայց ահա ողորմելի «աղգային իշխանության» օրգան «դատաստանական խորհուրդը» մեղավոր է ճանաչում ոչ թե կնոջը, այլ գործ հարուցողին։ Հայցվորը կաշվից դուրս է գալիս համոզելու համար, որ ինքն անմեղ է, անլուր զրպարտության զոհ, բայց լսողն ո՞վ է։ Չեն լսում ու գնո սպառնում են, սաստում՝ «խնդրեն մի՛ շնդիր», «խնդրեն դուրս կելնիք», «լռե՛», «մի՛ խոսե»։ Մարդը տեսնում է, որ օրը ցերեկով ամբաստանում են իրեն ու արդարացնում մեղավորներին, իսկ իրեն ասում են՝ «հանցավոր ես դուն», «արդարանալու հույս չմնաց քեզի համար»։

Ո՞վ կդիմանա այս ահռելի անարդարությանը, որ Պաղտասարը դիմանա։ Մարդն ապուշ է կարում՝ անիրավությանն ականատես, իսկ նրան հավատացնում են, թե «ամեն բան հայտնված է և արդարությունը ցույց տված է յուր լուսեճաճանչ դեմքը» ու դատավորները աքանչանում են

իրենց արածով. «...դատաստանական խորհրդո անդամ ընտրվելնես ի վեր ասանկ արդյունավոր ու կանոնավոր նիստ ըրած չունինք»։

Արի ու մի խենթանա։ Եվ Հր. Ներսիսյանը խաղում է ոչ թե խենթավոնն, հիմար ծերուկի, այլ անլուր անիրավությունից խենթացնող հուսահատության հասած մի մարդու կերպար, որ ամեն ինչ լավ հասկանում է, բայց անարդարության ջրաղացում կորցնում է իրեն։ Զուր չէ, որ ներկայացման հեղինակի ու դերակատարի համար ռեալ բովանդակություն ունեն հերոսի այս խոսքերը. «Եթե չճաթեմ, աղեկ է», «Եթե հիմա խելքս չփախցնեմ, բնավ փախցնելիք չունիմ»։

Ներսիսյանի Պաղտասարը սքանչելիորեն հասկանում է իր վիճակը, ու կռահում, որ գործն անհուսալիորեն տանուլ է տալիս։ «Այսպե՞ս են եղել աշխարհիս գործերը... իրավունքն ու արդարությունը իմ հետս ըլլա՞ն ու չկարենամ գաղը վաստիկել, իրավ, կամ խենդանալո՛ւ բան է, կամ ճաթելո՛ւ։ Մեկ թյուրատեսությամբ այնչափ հայտնի անիրավություններ գործեցին, որ դիմանալու բան չէ՛... իրավունքը մարիկ ընել չուզողին ուզածիդ չափ խոսե, ի՞նչ օգուտ ունի»,— այս խոսքն ասելիս դերասանը մխանդամայն լուրջ է, խորին մտահոգության մեջ, և ծիծաղը բխում է հենց դրանից, կոմիկական վիճակի և տրագիկական հուսահատության հակադրությունից։

Տրագիկոմիկականը զարգանում է անդրդվելի հակաբանական «տրամաբանությամբ», որքան ավելի է Պաղտասարը համոզում, թե ինքն ամբաստանված է, այնքան ավելի հեռու են գնում վայ դատավորները հակառակը հաստատելու մեջ. մարդը խոսում է կնոջ անհավատարմությունից, իսկ նրան քարող են կարդում՝ «ասանկ ընտիր կիներն բարբարոսներու ձեռք կմնան ընդհանրապես», տղամարդը «կնոջը մեկ թեթև պակասությունն իսկ տեսնե, չտեսնելու զարնելու է», «այր մը յուր պատիվն պահելու համար պզտիկ անպատվություններ ընդունելու է», եղածն ընդամենը թյուրատեսություն է, կինդ «զոհար», «անգին դանձ» է, «ձյան պես սպիտակ»։

Այս ամենը Ներսիսյանի Պաղտասարին հասցնում է խելահեղության դուռը։ Ներկայացումն այդ երևույթի բուն ընթացքն է։ Բայց սա ոչ հիմար է, ոչ խենթ։ Սա հայ բեմում եղած բոլոր պաղտասարներից ամենամարդկայինն է, թերևս ծիծաղելի չէ նրանց չափ, որովհետև տրագիկոմեդիայի մեջ ավելի շատ հենվում է այս բառակազմության առաջին, քան երկրորդ մասի վրա։

Հետամուտ իրենց մեկնաբանությանը, դերասանն ու ռեժիսյորը առանձին նշանակություն են տալիս հերոսի այն խոսքերին, թե նա խենթի պես սիրել է կնոջը։ Պաղտասարը մարդ է և նրա վրա ծանր է նստում տասնամյա բարեկամի՝ Կիպարի, դավաճանության լուրը, ավելի շուտ՝

բոլը։ Նախ նա չի հավատում, չի ուզում հավատալ դրան, իսկ հավատալով՝ սկսում է կորցնել հավատը աշխարհի հանդեպ։ Ներկայացումը մարդկային հավատի,— թող որ դա լինի մանկական միամիտ, ծիծաղելիորեն միամիտ հավատ,— կործանման որքան դավեշտական, նույնքան ցավալի (այսինքն՝ տրագիկոմիկական) պատմություն է։ Եվ Պաղտասարի այն արարքները, որ թվում են անբնական, այլ բան չեն, քան ծայրահեղ միամտության, նպատակին հասնելու՝ սահման չճանաչող ձգտման արտահայտություններ։

Ի՞նչ մի հանցանք է չիմանալը, թե որքան ստոր կարող են լինել շրջապատի մարդիկ, որ Պաղտասարին ճանաչենք իբրև բացասական կերպար, ինչպես կամենում են մի քանի քննադատներ՝ պաշտպանելով անբարո կնոջն արդարացնելու, նրան զոհ համարելու միտքը, չնկատելով, թե դա ինչպես գլխիվայր է շրջում ազնիվ ու անազնիվ վարքագծերի բանական չափանիշները, հետն էլ՝ թևատում Պարոնյանի լայն մտահղացումը։

Կասեն՝ ինչպե՞ս հիմար չէ Պաղտասարը, երբ տասը տարի խաբված է եղել ու նոր է իմանում, և այն էլ իր վիշտը պատմում է ոչ այլ մեկին, քան դրա իսկական մեղավորին՝ Կիպարին։

Վաղուց ի վեր ուժը կորցրած բարոյական չափանիշների գերի (ու դրանով էլ ծիծաղելի) Պաղտասարի մտքով իսկ չի անցնում, թե մարդիկ կարող են այդ աստիճանի ստոր լինել,— բացատրում են մեկնաբանները՝ դերասանն ու ռեժիսյորը։— Ջե՞ք տեսնում, թե իրողությունն իմանալուց հետո էլ նա ի՞նչ դժվարությամբ է համոզվում, որ անարդ խաբեբան իր հին բարեկամն է։ Եվ իրոք այդ տեսարանում Ներսիսյանն ապրում է ցնցող հիասթափություն։

Կասեն՝ խելքը գլխին մարդը կարո՞ղ էր այդպես հիմարանալ փաստաբան Օգանեի ձեռքին, այդպես անմտաբար սերտել իր ճառը, այդպես անհնթեթ վարքագիծ ունենալ դատավարության ընթացքում։

Բուռն, խելահեղ կիրքը մարդուն կարող է հավասարակշռությունից հանել,— մանավանդ այդպիսի ծիծաղելիորեն դյուրահավատ մարդուն,— բացատրում են մեկնաբանները։— Ամբողջ ներկայացման ընթացքում Պաղտասարն ապրում է կյանքի անհավատարիմ ընկերոջից ու ննդամիտ «բարեկամից» ազատվելու, նրանց պատժելու կրքով։ Եվ դա այնպես է կլանել մարդուն, որ պատրաստ է ամեն ինչ անել նպատակին հասնելու համար։

Կասեն՝ ամեն ինչ արդարացրիք, ամեն ինչ հարթեցիք, էլ ի՞նչ մնաց Պաղտասարի մեջ կոմիկական, հեգնանքի արժանի։

Այն,— բացատրում են մեկնաբանները,— որ Պաղտասարը չի հասկանում, թե ինչ է կատարվում շուրջը, չի հասկանում իր աշխարհը, ծայրահեղորեն միամիտ է, ինչպես բոլոր հայտնի կոմիկական պերսոնաժնե-

րը։ Սեփական անախրոնիզմի անգիտությունն արդեն հեգնանքի առարկա է, իբրև «նորմայի խախտում»։

Դերասանի ու ռեժիսորի այս մեկնաբանությամբ (նրանց մոտեցումներն անհնար է միմյանցից անջատել) Պաղտասարը դառնում է ոչ միայն անմեղ զոհ, այլև անողոք մեղադրող։ Փույթ չէ, որ նրա միամտությունը, հավատը նոր ժամանակներում անմտություն է համարվում։ Ծիծաղենք նրա այդ հատկությունների վրա, ծիծաղեցնք,— այստեղ է պիեսի կոմիկականը,— բայց մի՛ զրկենք նրան մեղադրելու իրավունքից, որ սիրում էր կնոջը, սիրում էր մարդկանց ու հավատում, և դառնորեն ու չարաչար խաբված է բոլորից,— այստեղ է երկի տրագիկականը։ Այս երկուսի միահյուսմամբ են տրագիկոմիկական մեկնություն ստացել գլխավոր հերոսը և պիեսը։

Եվ Պաղտասարը մեղադրում է իր մեծ հիասթափությամբ, իր փշրված հավատով, ոտնահարված արժանապատվությամբ ու զգացմունքներով։

Ռեժիսոր Աճեմյանն իր արվեստը ծառայեցրել է այս մեկնաբանությունը հնչեցնելուն, Պաղտասարի դատի պաշտպանությանը։

Եթե ճիշտ է, որ Պարոնյանն իր երկերում չունի բարեխառն ջերմաստիճան, ապա դա առավել ճիշտ կլինի, եթե աչքի առաջ ունենանք նրա դրամատուրգիան, մանավանդ, «Պաղտասար աղբարը»։ Երկար ու բարակ էքսպոզիցիայով, բուն դեպքի նախապատմությամբ զբաղվելն օտար գործ է դրամատուրգ Պարոնյանի համար։ Նա գործողությունն սկսում է այնպիսի լարումից, որ մեկ ուրիշի համար կարող էր բարձրակետ լինել։ Էքսպոզիցիան պետք է նախապատրաստի անխուսափելի բախումը։ «Պաղտասար աղբարն» սկսվում է, երբ պայքարն արդեն տեղի է ունեցել։

«— Տիկին, գործելու ժամ է ու ոչ լալու, սրբեք արտասուքդ և վայրկյան մ'ինձի մտիկ ըրեք»,— սա կատակերգության առաջին խոսքն է, խոսք, որ Կիպարն ասում է իր սիրուհուն՝ Անուշիկին։ Շատ չի անցել այն պահից, ինչ Պաղտասարին հայտնի է դարձել կնոջ անհավատարմությունը։ Եվ հանցավորները նրա աչքին են որոնում. ատելությունից վիճակ, իրարանցում, գործողության բուռն ընթացք։

«Գործելու ժամ է»,— Կիպարի խոսքը հատկանշական է բոլորի համար. սրանք այստեղ են տենդորեն նրբ որոնում, հակառակ բնեռում՝ Պաղտասարը։ Բուռն, մոլեգին տեմպառիթմ, որ հիանալի արտահայտված է դիալոգի մեջ. խոսքը հնչում է ահագնաթափ, ջրվեժ՝ հեղեղից հետո։ Անակնկալը մարդկանց դուրս է բերում ռիթմային բնականոն ընթացքից։ Կիպարի ու Անուշշի համար անակնկալ էր այն, որ Պաղտասարին հայտնի է դարձել տարիներով թաքցված հանցանքը։ Պաղտասարի համար՝ կնոջ և բարեկամի դավաճանությունը։

Բոլորի համար վիճակը նույնն է՝ ամպրոպ անամպ երկնքում։

Այսպես է ընկալել ռևժիսյորը կատակերգության ռիթմը և դա արվեստագետի համար եղել է միջոց՝ անցուդարձի ներքին բովանդակությունն արտահայտելու համար։ Ինչպես բանաստեղծության, բեմական ստեղծագործության մեջ էլ ռիթմը բովանդակությամբ պայմանավորված երևույթ է։ Ռիթմը իբրև կյանքի, պատկերվող իրականության ու նրա ներքին իմաստը բացահայտելու միջոց,— Աճեմյանն այսպես է հասկացել ու կիրառել ռիթմը իր աշխատանքներում։

Բեմական կյանքի այս կամ այն կտորը նա կարող է մտածել, պատկերացնել ձևավորումից դուրս, նույնիսկ առանց խոսքի, բայց ռիթմային նկարագրից դուրս՝ չի կարող։ Գործողության ռևժիսյորական պատկերացման անհրաժեշտ բաղկացուցիչն է ռիթմը, ավելին, առանց գործողության ռիթմի զգացողության՝ չկա ռևժիսյոր ու ռևժիսուրա։

Իրականության մեջ ամեն երևույթ ունի իր անկրկնելի ռիթմը, տեմպառիթմային յուրահատուկ նկարագիրը։ Նույնը՝ բեմի վրա։ Այստեղից էլ՝ ռիթմի բազմազանությունը Աճեմյանի ոչ միայն տարբեր, այլև նույն ներկայացման մեջ։ Ամեն բեմավիճակի համար ռիթմը ծնվում է նորից, որպեսզի այլևս չկրկնվի։ Իսկ չի կրկնվում, որովհետև չեն կարող նույնությամբ կրկնվել մարդկային հարաբերությունները նույն ներքին իմաստով, տրամաբանությամբ, ընթացքով։

Ռիթմն իբրև մտքի բևռ կրող հատկանիշ։

Ռիթմն իբրև ստեղծագործության պլաստիկայի արտահայտություն։

Ռիթմն իբրև ռևժիսյորական պատկերավոր մտածողության ձև։

Ռիթմն իբրև կյանքի արտահայտություն։

«Պաղտասար աղբարի» հեղինակը սկզբից ևի առաջարկում է ուժգին տեմպառիթմ։ Քիչ պիեսներ կլինեն, որ սկսվեն այսպիսի բուռն ընթացքով. «...գործելու ժամ է»։ Ռևժիսյոր-մեկնաբանն ընդունում է առաջարկն առանց վերապահության։

...Լավում է կոմիկական թեթև, աշխույժ երաժշտություն *, որ ինչպես դաշնամուրային նվագակցությունը՝ երգչախմբի համար, որոշում է գործողության համար տեմպառիթմային ընթացք։ Այդ նույն ընթացքով հնչում է կատակերգության առաջին խոսքը.

ԿԻՊՈՒՐ—Տիկին, գործելու ժամ է և ոչ լալու, սրբե արտասուքդ և վայրկյան մ'ինձի մտիկ ըրե։

ԱՆՈՒՇ—Կխոստանա՞ս ուրեմն պաշտպանել զիս։

Գիտեն, ուր որ է Պաղտասարը պիտի գա, և հանցավոր սիրահարները շտապում են ծրագրել իրենց անելիքը։ Ռևժիսյորն սկզբից արդեն ցույց է տալիս իր վերաբերմունքը սրանց հանդեպ։ Այս հարաբերության

---

* Երաժշտություն՝ Գր. Սղիտաղարյանի։

մեջ նա չի տեսնում ոչ մի ռոմանտիկա, ներքին գեղեցկություն։ Եվ սրանց դիալոգը մատուցվում է խոսքի բուն իմաստին հակառակ իմաստով, այսինքն՝ «Դուն անմեղ ես և քո դատ սուրբ է» (Կիպարի խոսքը), «Համոզված եմ, թե անմեղ եմ այս գործին մեջ» (Անուշշի խոսքը) հնչում են ոչ թե իբրև անկեղծ համոզումի, այլ շփացման, անպատկառ վարքագծի արտահայտություններ։

Շատ չանցած երևում է Պաղտասարը։ Պարոնյանը ռեմարկում նշում է՝ առագաստյլ մտնելով, իսկ հերոսի առաջին իսկ խոսքը հագեցնում նույն արագընթաց բափով. «Ինձի Պաղտիկ կըսեն... (առ Սողոմոն) դուրս գնա, դուսն ալ գոցե և թող մի տար, որ ուրիշ մարդ ներս մտնե, շուտ ըրե, շուտ, դուրս գնա, շուտ...»։

Այսքան շուտ երկու տողի մեջ։

Ու հետապատ ներս է ընկնում Պաղտասարը, շտապով ասում իր խոսքը։ Անհանգիստ քայլվածք, հարաշարժ դիմախաղ, ձեռքեր, որ տենդագին շարժման մեջ են։

Հետևելով Պարոնյանին, մեկնաբանները՝ դերասանն ու ռեժիսորը, հերոսի տրագիկոմիկական երկվութիյունը պարզ են դարձնում առաջին իսկ մուտքից. նման վշտալի վիճակի մեջ ընկած մարդու համար ի՞նչ կարող է լինել ավելի զավեշտական, քան անսասան ինքնավստահությունը՝ «Ինձի Պաղտիկ կըսեն»։

Ահա և նա իր «միակ բարեկամին»՝ Կիպարին, որի անկեղծությանը կատարելապես վստահ է, ասում է այրող դաղտնիքը։ Կիպարը սուտ զարմանքով բղավում է. «Կինդ սիրեկա՞ն մ'ունի...»։ Պետք էր տեսնել Ներսիսյանի Պաղտասարին այս պահին, լսել, թե ի՛նչ դառնությամբ, ներքին ցավով է աղաչում նա, թե «մի՛ պոռար, Սողոմեն կիմանա, և ես չեմ ուզեր, որ ընտանեկան գաղտնիքս իմանա Սողոմեն, կամա՛ց խոսե», որպեսզի հրևա, թե ինչ նվիրական բան է ընտանեկան սրբությունն այդ մարդու համար։ Ընտանիքի պատիվը ճանաչող, ավանդապահ, ծիծաղելիորեն ավանդապահ Պաղտասարն ուզում է, որ ոչ ոք, աղախինն իսկ չիմանա, թե ինչպես անարգված է իր ընտանիքը։

Բայց գուցե ավանդական այս ըմբռնումն է միայն, որ տանջում է նրան։ Մեկնաբաններն շտապում են բացառել այդպես դատելու հնարավորությունը. երբ քիչ անց Պաղտասարն իր փաստաբանին պատմում է եղելությունը, թե ինչպես է սիրահարվել Անուշշին («...հրապուրվեցա և կամաց-կամաց հափշտակվեցա անոր գիղեն, շարժվածքեն, ձևերեն, խոսելու և մանավանդ խնդալու եղանակեն...»), նա զավեշտի չի վերածում իր սիրո պատմությունը։ Ամուր հենված հեղինակային տեքստի վրա, նա այնպիսի դառն ափսոսանքով է վերապրում անցյալը, սրտի ցավով խոսում իր փշրված սիրո մասին, որ հերքելով հերքվում է այն

մտայնությունը, թե Պաղտասարը գռնհիկ, տգետ բուրժուա է, որ սովոր է դրամով գնել աչքին դուր եկած ամեն ինչ, այդ թվում և գեղեցկուհի Անուշչին։ Բայց եթե արտիստը զավեշտի չի վերածում իր սիրո, ամուսնության պատմությունը՝ ինչի՞ վրա է քահ-քահ ծիծաղում հանդիսատեսը՝ կոմեդիայի հեղինակի հետ միասին։ Մարդու գլխին եկած փորձանքի և նրա սիրո պատմության հակասության, վիճակի և ապրումի անհարիրության։ Այլապես՝ դերասանը լուրջ է, ոչ մի պահ չի դավաճանում ճշմարիտ ապրումին։ Ուրիշ խոսքով՝ մերկ ժանր, մերկ կոմեդիա չի խաղում։

Պոլեմիկայի մեջ հետևողական է մեկնաբան-ռեժիսորը։ Պարոնյանին հարազատ իր մեկնությանը մարմին տալու համար նրա միտքը շարունակ որոնման մեջ է. ճիշտ այն պահին, երբ Պաղտասարը դառն գորովանքով հիշում է Անուշչի ծիծաղը՝ բեմի ետևից (հարևան սենյակից) լսվում է մեղավոր կնոջ շվայտ քրքիջը (կարծես իրադրությունն իրեն չի վերաբերում)։

Այնպիսի անպատմելի տառապանք է խաղում այդ քրքիջին ունկնդիր Պաղտասարի դեմքին, որին կնախանձեր ամեն մի ողբերգական հերոս։

Այստեղ է, որ հնչում է ծիծաղի այն տեսակը, որի մասին Բելինսկին ասում է. «..կան կնտիր, ուր կատակերգականը նույնանում է ողբերգականի հետ և առաջ բերում ոչ թե թեթև ու հրճվալից, այլ հիվանդագին ու դառը ծիծաղ», «Կատակերգական ներշնչանք՝ մշտապես հաղթահարված խորին վշտի ու թախիծի զգացումով», «ծիծաղ խելակորույսի վրա, որի զառանցանքը և՛ ծիծաղեցնում է, և՛ կսրեկցնեք հարուցում»։

Հարազատ՝ Պարոնյանի երկի բնությանը, բեմադրության հեղինակը ողբերգականի ու կատակերգականի փոխներխուժ շեշտերով է զարգացնում դործողությունը։ Փաստաբան Օգսենն սկսում է բացատրել իր տարաբախտ պաշտպանյալին. «...նթե դուք ձեր կնոջ անհավատարիմ գտնելով, կամ նախանձելով, կամ հետո խստությամբ վարվելով պատճառ տված եք իրեն սիրեկան մ'ունենալու, այն պարագային մեջ մեծ պատասխանատվություն կհրավիրեք ձեզ վրա». այս խոսքն ականջ դնող Պաղտասարի դեմքին,— Հրաչյա Ներսիսյանի դեմքը, ամենաարտահայտիչը մեր դերասանական աշխարհում,— այնպիսի դառնություն է խաղում, որ նրա պոռթկումը՝

— Նե՛նթի պես կսիրեի դինքն. ուրիշ կնկա երե՛սն անգամ նայած չունիմ։

Հնչում է իրրև հոգու խոստովանություն։ Այս խոսքն ասվում է a parte, դեպի հանդիսասրահը։ Արտիստն ասես ուզում է հերքած լինել ոչ միայն անմիտ փաստաբանի, այլև բոլոր նրանց մտայնությունը, ովքեր

կարծում են, թե իր հերոսը մարդկային զգացմունքներից զուրկ թանձրամիտի մեկն է, որ փողի զորությամբ սիրուն կնոջ տեր է դարձել և ո՛չ սիրել գիտե, ո՛չ տանել։

Կատակերգականն ունի մի օրենք, ըստ որի ծիծաղելի արարքը պետք է ներքուստ հիմնավորված լինի սուբյեկտի ներքին համոզումով։ Պաղտասար-Ներսիսյանի արարքները ըստ ամենայնի հիմնավորված են անկեղծ ու անաղարտ զգացմունքներով, մղումներով, նպատակի թեև միամիտ, բայց սեեռուն, նույնիսկ չափազանց սեեռուն, գիտակցությամբ։

Այստեղից էլ՝ կերպարի ողբերգությունը։

Բայց ահա Պաղտասարը ճամփում է փաստաբանին՝ և մեկնաբանության մեջ շեշտն ընկնում է կատակերգականի վրա։ Երբ չարաչար խաբվող Պաղտասարն սկսում է մեծ-մեծ խոսել («...Խելքիդ պտուկը սիրեմ, տե՛ր փաստաբան, մենք ալ կհասկնանք քիչ մը փաստաբանութիւննն, մենք ալ քեզի չափ զեն հոգևոր խառնած ենք ժամանակին. անանկ նըրբացուցիչ բաներ կլնողներեն չենք։ Ողորմած հոգի հայրս ալ ասանկ էր... մեծ հայրս ալ ասանկ էր, մենք ցեղով ասանկ ենք, բնականեն փաստաբան ենք և անմիջապես կհասկնանք, թե որո՛ւ քովն է իրավունքը»), հիանալ իրմով, իր կարուկ խելքի ու խորամանկության վրա՝ իրերի ռեալ վիճակի և հերոսի սուբյեկտիվ դատողությունների ծայրահեղ հակասություններից պոռթկում է կատակերգականը։

Որքան էլ առատ են կատակերգական գույները դերապատկերի մեջ, այնուամենայնիվ, դերակատարման ողբերգական ինտոնացիան ավելի ուժեղ է։ Սա թերևս պոլեմիկական ոգևորության իներցիան է։ Իսկ ինչպե՞ս է, որ բարքերի այս կոմեդիայում մեկնաբանները ողբերգական երակ են գտել, ո՞րն է դրա հիմքը։

Ջերնիշևսկու բնորոշմամբ, «ողբերգականը մեծ մարդու տառապանքն է կամ մարդու մեծ տառապանքը»[15]։ Պաղտասարը, իհարկե, մեծ մարդ չէ, մեծը նրա տառապանքն է։ Սա է հիմքը։ Սա է մեկնաբանների ելակետը «Պաղտասար աղբարին» իբրև արագիկոմեդիա հնչեցնելու ճանապարհին։ Այնուհետև. երբ Պաղտասարի տառապանքը պայմանավորված լիներ միայն կնոջ անհավատարմությամբ, ապա հազիվ թե դա հասարակական մեծ բովանդակություն ունենար։ Նա հիասթափվում է ոչ միայն կնոջից, «միակ բարեկամ» Կիպարիից, այլև ազգային իշխանությունից, իր «լուսավորյալ դարից», կեղծ ու պատիր բարքերից, աշխարհից առհասարակ. բանը հասնում է այնտեղ, որ մարդն ուզում է հավատափոխ լինել, գլուխն առնել կորչել այդ աշխարհից։

Պարոնյանն ամուր հիմքեր է տալիս կատակերգության լայնահուն մեկնաբանության համար։ Եվ մեկնաբանները թռչում են Պարոնյանի թևերով։ Ողջ ներկայացումը Պաղտասարի մեծ հիասթափության և մեծ

տառապանքի պատմությունն է, որ ինչպես ծիծաղ, այնպես էլ կարեկցանք է հարուցում, ինչպես ամեն մի տրագիկոմեդիա։

Զուր չէ, որ նրանք այնքան մեծ նշանակություն են տալիս այն տեսարանին, ուր հերոսի համար հայտնի է դառնում Կիպարի ով լինելը։

...Փաստաբանը զայրացած է, որ Կիպարն իր հետ «առանձին չէր ձգեր Անուշը»։ «Օձի պես կսողոսկիք ամեն տուներու մեջ և որ տնեն ելնեք, այն տան պատիվն ու խաղաղությունն ալ ձեզի հետ մեկտեղ կելնեն, խաբեբանե՛ր, դավաճանն՛եր...», «տաս տարի է ի վեր մտերիմ բարեկամիդ՝ Պաղտասարին կինը կսիրես, տաս տարի է ի վեր...»,— որոտում է փաստաբան Օգսենը։

Պաղտասարը, որի մտքովն իսկ չի անցնում, թե խոսքն իր մասին է, միամիտ, ամենքին հավատացող Պաղտասարը քահ-քահ ծիծաղում է. «Սա Պաղտասարն ո՞վ է արդյոք... ի՜նչ ավանակ մարդ է եղեր»։ Ծիծաղող Պաղտիկի վրա հանդիսասրահն է ծիծաղում. և այն էլ ինչպե՜ս։ Մեր ձախորդ հերոսն ուզում է զսպել զայրագնած Օգսենին, իմանալ եղելությունը. «Հերիք, պարոն փաստաբան, հերիք, մոռ էկուր, որ զիրար հասկանանք... սա կարևոր հայտնություններն զրույց ինձ»։

Փաստաբանը չի հապաղում. «Հայտնություններ մնա՞ց ընելու... ամեն բան հայտնվեցավ արդեն, կնկանդ սիրեկանը Կիպարն է...»։

«Կիպա՞ր ըսիր»,— ուրախ ու անհոգ հարցնում է Պաղտիկը։ Ուրախ ու անհոգ, որովհետև լսածը հավատալու բան չէ, անմիտ կատակ է ընդամենը։ «Ի՜նչ հանաքչի մարդ է եղել այս Օգսենը»,—ասում է նրա դեմքը։ Օգսենը հաստատում է և շարունակում սպառնալիք կարդալ Կիպարին, որ խանգարել է իրեն Անուշով զբաղվելու։

Պաղտասարն այլևս չի լսում նրան։ Հանդիսատեսը՝ ևս։ Նրա աչքը Պաղտասարի վրա է, նրա խաղի ընթացքի, որ ավելի պերճախոս է, քան որևէ մենախոսություն։ Պաղտասարի ուրախ, բարի ժպիտը մեկ աղավաղվում է վշտից՝ չլինի՞ ճիշտ է փաստաբանի ասածը, մեկ՝ փայլում ուրախությամբ՝ դե՛, իհարկե, կատակ է անում Օգսենը, և նա բոթում է փաստաբանին, աչքով անում՝ ա՛յ թե ուրախ մարդ ես եղել։ Հետո նորից մութ կասկածները խորշոմում են ճակատը։ Ռեժիսյորը երկյուղ չունի պաուզայի երկարաձգումից, գիտե, որ Ներսիսյանի պաուզան, որքան էլ տևական, դատարկ չի հնչի։

Ու երբ, ի վերջո, Պաղտիկը ուշքի գալով վերստին հարցնում է. «Կիպա՞րն է, ըսիք», վստահ է, որ կասկածը չվիժի հաստատվի։ Հարցը մնում է անպատասխան։ Օգսենի միտքը ստանալիք վարձի վրա է։ Պաղտիկը չի էլ լսում նրա ճամարտակությունը։ Դերասանն իր մունջ խաղով պատմում է այն տառապանքը, որի համար անհնարին դժվարություն է մարդուց ճիապաթվելը։

«Սխալ չհասկնա՞մ, կարծեմ կիպար բսիք, այնպես չէ՞»,—այս անգամ արդեն երկյուղով հարցնում է Պաղտասարը։ Օգսենին ի՞նչ մարդու ներքին պայքարը, հիասթափության դժվար ապրումը։ Նրան թվում է, երևի, թե խոսակիցը ծանր է լսում։

«Այո՛, կե՛ն ինի՛ կի՛, պե՛, ա՛յբ, բե՛, պա՛ր— Կիպա՛ր...»,— համբերությունից դուրս է գալիս փաստաբանը։ Պաղտասարս մթնում է, ասես ինչ որ բան է կատարվում նրա ներսում, ուրիշ է դառնում հերոսը։

«Ա՛յ ըշվառական... որո՞ւ մտքեն կանցներ...»,— անսպասելի որոտում է անիրավված ամուսինն ու ընկերը։ Քիչ անց՝ գլուխն ափերի մեջ առած, խոնավ աչքերով, խեղդված ձայնով. «Ապրի՛ս, շա՛տ ապրիս Կիպար»։ Տիրում է քար լռություն։

Այսպես վշտանալ կարելի է հարազատի կորստյամբ։ Կիպարն էլ մի հարազատ էր, որին կորցրել է մեր հերոսը։ Մարդու մեջ փշրվեց մի թանկագին բան, որ պահում էր միամիտ դուրդուրանքով։ Դերասանն ու ռեժիսորն այնպես են ընդգծում բարեկամից հիասթափված մարդու ապրումները, որ թվում է, թե կնոջ կորուստն այնպես թևաթափ չէր արել նրան, որքան բարեկամինը։ Սա հիասթափություն է մարդուց ընդհանրապես։

Հարված հարվածի հետևից գալիս ու խառնում են մարդու ներքին աշխարհը, բարոյական այն չափանիշները, որ նրան անսասան են թվացել։ Այլևս արդեն ուրիշ մարդ է Պաղտասարը՝ խելակորույս, խենթացած և ոչ բնավ անխելք ու ապուշ։ Իրոք որ, «ապշել և ապուշ լինել բավականին տարբեր են միմյանցից»—ճիշտ է նկատել Մկրտիչ Զանանը։ Բռնված նենգ ու խաբեբա մերձավորներից ինչ գնով էլ լինի, ինչ միջոցով էլ լինի գլուխն ազատելու, հոգին փրկելու կրքով՝ Պաղտասարը եռանդագին կռվի ասպարեզ է նետվում այն միամիտ հավատով, թե իր ողբն նիզակները կարող են խորտակել կեղծիքի, ապականության, խաբեության միջնաբերդը։ Եվ այդ ցանկությունը, կիրքը գնալով այնպես է կլանում հերոսին, որ նրա ամեն մի արարքը, որքան էլ անսպասելի ու արտառոց, դրտնում է նրան ոչ կատարյալ արդարացում, ապա միանգամայն համոզիչ հոգեբանական բացատրություն։ Ու երբ հաջորդ արարում տեսնում ես փաստաբանի տիամոր խորհուրդներին հլու-հնազանդ Պաղտասարին իր ճառը սերտելիս՝ հասկանում ես, թե ինչն է մարդուն այդ օրին հասցրել։ Դա ի՞նչ է որ,— բացատրում է դերասանն իր խաղով,—իմ հերոսը պատրաստ է ավելին անել, միայն թե հասնի բաղձալի նպատակին։

Ռիթմը իրրև կյանքի արտահայտություն, ռիթմը իրրև մարդկանց ներքին աշխարհի, ցանկությունների չափի դրսևորում։ Դիտեցեք դատաստանական խորհրդի հետ կապված տեսարանները «Պաղտասար աղբարի»

բեմադրության մեջ, և կտեսնենք, թե ինչ զորեղ միջոց է ռիթմը Ա.Ճեմչյանի ձեռքին գործող անձ և իրադրություն բնութագրելու համար:

Նայեցեք. մի կողմում Պաղտասարը՝ ներքին բուռն ռիթմով հագեցած, ժողովրդական խոսքով ասած, «իրեն ուտելիս», մյուս կողմում՝ Կիսարը, Անուշը և Սողոմոն՝ դատը շահելու իրարանցման մեջ, նույնպես ներքին ուժեղ ռիթմով, ասես պրկված զսպանակ, իսկ մեջտեղում՝ դատաստանական խորհուրդ կոչվածը՝ Սուրբ, Երկաթը, Փայլակը, վերին աստիճանի դանդաղաշարժ, ծայրահեղորեն թույլ, թելի պես անլարում ռիթմով, որ բացարձակ անտարբերության սուրյդ նշաններ են:

Կողմերի տարբերակման, հակադրության ուրիշ հիմքեր էլ կան, բայց ռեժիսյորը սրան է էական նշանակություն տալիս: Իր մտքինը բեմական ցայտուն պատկերավոր ձևով արտահայտելու համար Ա.Ճեմչյանը խորացնում է ռիթմային այս հակադրությունը: Դատավորների ծայրահեղորեն ընկած, անտարբեր ռիթմը Պաղտասարի ուժեղ պրկված ռիթմի կողքին նույնպիսի կոնտրաստ է ներկայացման մեջ, ինչպես տաք ու սառը գույները գեղանկարչական կտավում: Կոնտրաստը, Ա.Ճեմչյանի նախասիրած արտահայտչական միջոցը, անբաժան է նրա բեմադրություններից, ամբողջ ստեղծագործությունից:

Ռիթմային հակադրության այն պատկերը, որ ռեժիսյորը ներկայացնում է դատավորների տեսարանում, քարացած չի մնում: Հիմնականը պահպանելով, նա մերթ ընդ մերթ փոխում է ռիթմի ու տեմպի լծակները՝ դրամատուրգիական մտահղացման համեմատ:

Նույն այն դատավորները, որ իրենց պահում են այդպես անշտապ, անհոգ, հանդիսավոր անտարբերությամբ՝ կրակ են կտրում, երբ խոսքը վերաբերում է ոչ թե մարդու ճակատագրին, այլ այն պարագային, թե ինչ համեմունքով պետք է ճաշակել սև կամ ճերմակ դինին ու նստատակի միսը, կամ երբ խոսք է բացվում Կրպարի հոր ձրու, կամ էլ՝ պարելու մասին: Բայց սա լոկ տեմպի արագացում է, ներքին ռիթմը թույլ է առաջվա պես:

Նույն այն Պաղտասարը, որ շարունակ իրարանցման մեջ է, երբեմն հոգնում է, թուլանում, հազիվ է ոտքերը շարժում: Այստեղ էլ տեմպն է միայն, որ ընկնում է, իսկ կերպարն ապրում է ներքին ծայրահեղ լարումով, եռացող ռիթմով, որովհետև միտքը՝ այս աշխարհից, այս կնոջից, այս մարդկանցից փախչելու ցանկությունը, ոչ մի պահ չի լքում նրան: Այդպիսին է նա՝ իր ակամա պարի մեջ կամ թե այն պահին, երբ նրան նստեցնում են կնոջ կողքին:

Ռիթմի ու տեմպի այս փոխանցումները ռեժիսյորական քմահաճույք չեն, այլ Պարոնյանի կերպարների կյանքի բնական ընթացքը: Պարզ ու որոշ հեղինակն ասում է, թե դատավորների համար քիմքի վայելքը ավե-

լին արժե, քան կենդանի մարդու բախտը։ Ռեժիսյորն էլ իր արվեստով նույնն է հաստատում՝ տեմպառիթմային ուժեղ շեշտերով ցույց տալիս, թե ինչպես սրանց միայն «քմաց ճաշակի» վեճն է խանդավառում, դուրս բերում բնական վիճակից։

Հեղինակն ասում է, որ անարդար վերաբերմունքի երկար շղթան խեղդացնում, հալից գցում է մարդուն։ Ռեժիսյորը նույնն է հաստատում կերպարի նաև ռիթմային ընթացքով։ Գործող անձանց տեմպառիթմային պատկերի անսպասելի խաշաձևումները ծառայում են նրանց հարաբերությունները բացելու նպատակին։

Այստեղ էլ ռեժիսյորն ինքնուրույն է իբրև արվեստագետ, ասում է ստեղծագործողի սեփական խոսքը, աղատություն և ինքնուրույնություն գտնելով հեղինակի մտահղացման խորությունների մեջ։ Ռեժիսյորի աշխատանքը պայմանավորված է բեմադրվող երկով և դերասանների աշխատանքով, պայմանավորված է՝ անհրաժեշտաբար։ Եվ այդ գիտակցված անհրաժեշտության մեջ նա գտնում է ստեղծագործական սեփական ազատությունը։ Ռեժիսյոր Ա.Ճեմյանի աշխատանքը ոչ միայն հեղինակային մտահղացման բացահայտումն է, այլև հարստացում՝ սեփական մտքերով ու հղացումներով։

Հետևենք կառուցված բեմավիճակներին։ Ինչպես ռեժիսուրայի ամեն մի ճշմարիտ վարպետի, Ա.Ճեմյանի համար էլ բեմավիճակը գործող անձանց սոսկական դասավորություն չէ բեմահարթակի վրա։ Դերակատարների ամեն դիրք ու դասավորություն, պահվածք ու շարժում դեռևս բեմավիճակ չէ,— ասում է արվեստագետն իր ստեղծագործությամբ, ինչպես ամեն մի խոսակցություն դիալոգ չէ։ Ներքին իմաստից զուրկ, գործող անձանց հոգեբանությամբ, երկի բովանդակությամբ չպայմանավորված դիրքն ու դասավորությունը արվեստի հետ առնչություն չունի, բեմավիճակ չէ, որովհետև արվեստի գործը՝ նկարագրությունը, այլ բան չէ, քան իմաստալից բեմավիճակների մի գումար։ Բեմավիճակը ռեժիսյորի արվեստի ստեղծագործական միտքն է, լեզուն, որով նա խոսում է մարդկային հարաբերություններից ու ներաշխարհից, խոսում ավելի տպավորիչ, քան արտահայտման որևէ այլ ձև բեմի վրա։ Ա.Ճեմյանական բեմավիճակ նշանակում է այնպիսի բեմավիճակ, որ այնպիսի պարտադիր կապակցություն ունի տվյալ երկի բովանդակության, տվյալ հերոսների, տվյալ իրադրության ու տրամադրության հետ, որ անհնար է այն պատկերացնել մեկ ուրիշ երկի բեմադրության մեջ։ Չի կարելի «Նամուս» բեմադրության որևէ բեմավիճակ պատկերացնել «Պատվի համարի» մեջ կամ «Ժայռինը»՝ «Պաղտասար աղբարում»։

Ուրեմն, բեմավիճակը չի կարելի կառուցել ընդհանրապես։ Չկա գեղեցիկ բեմավիճակ ընդհանուր մտահղացումից դուրս, որովհետև բեմավիճակը գեղեցիկ է այնքանով, որքանով խորն է արտահայտում բովանդակության էությունը։ Ուրեմն, պիտի իմանալ, թե ի՛նչ նպատակի է ծառայում բեմավիճակը և ապա միայն պարզել, թե որքանով է նա հաջողված։

Գեղանկարչական կտավ վրձնող նկարիչը տանջալիորեն որոնում է գտնելու կերպարի կամ կերպարների այն պահվածքը, շարժումը, հարաբերությունը միմյանց և շրջապատի հետ, որ ամենից լավ կարտահայտի ստեղծագործության մտահղացումը։ Որոնումների այս ընթացքը նույնն է նկարչի, թե ռեժիսորի համար։ Նկարիչն իր կտավի ռեժիսորն է, ինչպես ռեժիսորն իր ներկայացման նկարիչը։

Աճեմյանն իր ներկայացման նկարիչն է։ Միայն թե նրա կտավի վրա պերսոնաժներն անընդհատ շարժման մեջ են, կառուցած կոմպոզիցիաները փոփոխվում են՝ գործողության զարգացման համեմատ։ Ներկայացումը բեմավիճակների գումարն է, իսկ յուրաքանչյուր բեմավիճակ՝ մի կոմպոզիցիա։ Որքան իմաստալից է բեմավիճակ-կոմպոզիցիան, այնքան գեղարվեստական է ներկայացումն ամբողջության մեջ։ Բեմավիճակի կառուցման մեջ է արտահայտվում ռեժիսորական պատկերավոր մտածողությունը։

Բանաստեղծը մտածում է պատկերներով, ռեժիսորը՝ բեմավիճակներով։ Բեմավիճակի պատկերավորության մեջ է ռեժիսոր-արվեստագետի զորությունը։ Դրանով է նա խոսում հանդիսատեսի հետ, դրանով է քանդակային պլաստիկա տալիս բեմական ստեղծագործությանը, դրանով է հաստատում իր արվեստը։ Դրա շնորհիվ էլ Աճեմյանի լավագույն աշխատանքներն ունեն իրենց ոչ միայն տեմպոռիթմային, այլև պլաստիկական անկրկնելի նկարը։ Եվ եթե նրա ստեղծած բեմավիճակները չեն կրկնում միմյանց ոչ միայն տարբեր, այլև նույն բեմադրության մեջ, ապա պատճառն այն է, որ չեն կրկնվում նույն իրադրությունները։ Այլևս ինչպե՞ս կարող են բեմավիճակները նմանվել միմյանց, եթե նրանք կոնկրետ իրադրության արտահայտություններ են, ծնունդ առած հենց այս պահից, այս փոխհարաբերությունից, իմաստավորման այս միտումից։

Դատենք «Պաղտասր աղբարի» բեմավիճակներով։

Եթե փաստաբան Օգանեզը դրամաշորթ է, անպատկառ վարքագծի մարդ,— ինչպես նրան բնութագրում է Պարոնյանը, ապա,— այստեղ արդեն խոսում է ռեժիսորի երևակայությունը,—նա կարող է պաշտպանյալի տանն իրեն զգալ, ինչպես սեփական հարկի տակ, զննել տունը, եթե ոչ առաջ անել ձեռնափայտը հատակին թխկացնելով։ Հարևան սենյակից

լսում է Անուշչի երգի ձայնը՝ կհիանա երգով, Պաղտասարի հուսահատ հայացքի ուղևորությամբ ու նրա խոսքին անտարբեր։ Անուշչն ակնհայտորեն դուր է գալիս փաստաբանին, այլապես նա ինչո՞ւ պիտի շտապեր «մեղմացուցիչ դեպք հանցանաց» գտնել նրա համար։

Եթե, ըստ Պարոնյանի, Կիպարը «ոսկե երիտասարդության» ներկայացուցիչն է, Օգոնի նման անպատկառ արարած, ապա,— ասում է ռեժիսորն իր իրավունքների մեջ մտնելով,— նրա վարքագիծը բնում պետք է լինի հանդուգն՝ փուվել դահավորակին, ինչպես հայրական տանը, առերևույթ դիմադրությամբ ընդունել Անուշչի ընծայած մատանին։ Կանգնած է փաստաբանը ձեռնափայտին հենված՝ ոտքով կխփի ձեռնափայտին, շփոթեցնելով օրենքի ներկայացուցչին. ոչ ոքից վախ չունի Կիպարը։ Պետք է, որ դավ նյութի Պաղտասարի դեմ, հետու չի գնա, դիմացի տանն ապրող կանանց կքաշի դործի մեջ։ Մի երկտող կգրի, լվացքի պարանի միջոցով կհասցնի նրանց, համաձայնություն կառնի, և ամեն ինչ կարդին է։

Պարոնյանի ստեղծագործությանը լայն մեկնաբանություն տալու միտումով, ռեժիսորն իր ստեղծած բեմավիճակներով անընդհատ մերկացնում է Կիպարին ու Անուշչին։ Եղան քննադատներ, որ ափսոսացին, թե ինչու սրանք միայն սև գույներով են ներկայացված, բայց ռեժիսորն ափսոսալու ոչինչ չի տեսել նրանց անմաքուր աշխարհում, «մեղմացուցիչ դեպք հանցանաց» չի գտել, ասենք, չի էլ որոնել նրանց համար։

Ինչ արդարացում որոնել այն կնոջ համար, որ կարող է ոչ միայն այնպես ճարպկորեն խաբել ամուսնուն, այլև ծանակել, նրա ունեցվածքով սիրաբանել մեկ ուրիշի հետ և այդ ուրիշին զարձնել տանու մարդ։ Անուշչն այն կինն է, որ գիտե թե ինչ տառապանքի է մատնել ամուսնուն, բայց և,— սա արդեն Պարոնյանի բնութագրության ռեժիսյորական շարունակությունն է,— անհոդ քրքջալ իր սենյակում ու երգել՝ լավ գիտենալով, թե ինչպես է տակնուվրա անում Պաղտասարի հոգին ու գայթակղեցնում, իբրև կաշառք, փաստաբանին։ Մատանի կնվիրի Կիպարին և դա, երևի, առաջին ընծան չէ։ Դատավարության այն միջոցին, որ ամենատխուր է Պաղտասարի համար, կմոտենա ամուսնուն, խոզանակով կսրբի շորերը՝ հաշավելու ակնկալությամբ և հետո, մերժում ստանալով, կծանակի նրան «անուշներ ըլլա» երգելով *։

---

* Քանի որ բանը հասավ Կիպարին և Անուշչին, այս դերակատարների մասին կուզեննայինք ասել հետևյալը.

Մոլիերի «Տարտյուֆի» բեմադրության առթիվ Ստանիսլավսկին նկատել է, թե «Մոլիերին սովորաբար ներկայացնում են»։ Այսինքն՝ մոլիերյան կերպարներ խաղալիս դերասանները ոչ թե ապրում են անմիջական զգացմունքներով, այլ ներկայացնում են այդ զգացմունքները։ Զգացմունքներ ապրելու և ներկայացնելու դերասանական պրոցեսների

Բեմավիճակների զորությամբ ռեժիսյորը մնջտեղ է բերում մի միտք, որ ընդհանրացնում է իրադրությունը. ամեն ինչ կատարվում է Պաղտասարի տանը, բայց դա նրա տունը չէ։ Կիպարն այստեղ իր տանն է, անում է կամեցածը, Անուշչն՝ առավել ևս, փաստաբանն է գալիս՝ ղղում է իրեն, ինչպես սեփական հարկի տակ, դատավորներն են գալիս, կուզեն՝ կքնեն, կուզեն՝ նարդի կխաղան, կուզեն՝ կնվագեն ու կպարեն, իսկ Պաղտասարը մի պահ անգամ հանգիստ չունի սեփական հարկի տակ։ Նա է միայն, որ օտար է այս տանը։ Չեղավ մի պահ, որ Պաղտասարն անդորր ունենա, հանգիստ հայացք, տանտիրոջ զգացողություն։ Նույնիսկ Սողոմեն, տան աղախինը, ըստ պիեսի, բանի տեղ չի դնում տանտիրոջը, ի՛նչ ասես, որ չի ասում նրան, իսկ ռեժիսյորը հաստատում է հեղինակի միտքը. աղախինն իրեն այնպես է պահում տանտիրոջ նկատմամբ, ասես նա մի ավելորդ, անկարևոր անձ է այդ տանը։ Սա հեղինակի միտքն է՝ արտահայտված ներկայացման մեջ, բեմադրության ամբողջ մեկնաբանությամբ պայմանավորված հանգամանք, իսկ քննադատներից մեկը, անտեղյակ բանի էությունից, զարմանում է, որ Պաղտասարի հետ Սողոմեի ունեցած «հարաբերության մեջ չկան բուրժուական հասարակության մեջ բնական այն սահմանները, որ պարտադիր են տիրոջ և վարձու աշխատողի միջև»[16]։

Շարունակենք նույն տրամաբանությունը, առանց երկի բովանդակության հետ հաշվի նստելու, և պիտի ասենք, թե ինչո՞ւ դատավորները հնազանդ չեն Պաղտասարին, քանի որ նա է դրամատերը։ 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» հենված է քննադատվող հասարակության «բնական» նորմաների խախտման, նրա բուն հիմքի անհեթեթության վրա։

Հին վենը։ Ստանիսլավսկին ձգտում է իր այդ բեմադրության մեջ դերակատարներին մղել զգացմունքներ ապրելու ոլորտը, հեռանալ Մոլիեր խաղալու տրադիցիոն պատկերացումից։ Մեր կարծիքով Պարոնյանի կերպարները խաղալիս մեր դերասանները ևս ներկայացնում են նրանց զգացմունքները և ոչ թե ապրում այդ զգացմունքները։ «Պաղտասար աղբարի» քննվող բեմադրության մեջ Անուշչի և Կիպարի դերակատարները (Ա. Ասրյան և Գ. Հարությունյան) տուրք են տալիս դրան։ Նույն սկզբունքով են խաղում նաև Պաղտասարին ամբաստանող երեք կանայք, որոնց, բոլորովին իզուր, ռեժիսյորը տվել է բուֆոնադային կերպարանք։ Ակնհայտ է դերասանական խաղի ոճական աննպատակահարմարություն, որի հանդեպ բավականին չեզոք է գտնվել ռեժիսյորը։ Մի կողմում խորունկ զգացմունքներով ապրող Պաղտասար, իրենց շահագրգռություններով ապրող փաստաբան և դատավորներ, իսկ մյուս կողմում՝ իրենց մղումներն ու զգացմունքները ներկայացնող կիպար, Անուշ, ամբաստանող կանայք։

Ահա դատաստանական խորհուրդը հայցվորի սեփական տանն է։ Թվում է, թե դրության տերը, «ըստ բնական սահմանների», պաղտասարը պիտի լինի։ Բայց ճիշտ հակառակն է լինում։ Թող որ դրամատերը պաղտասարը լինի, բայց ի՞նչ օգուտ դրանից, երբ նա անտեղյակ է այդ հասարակության մեջ հաջողելու մութ ուղիներից։ Դրության տերերը նրանք են, որ գիտեն այդ, գիտեն խաբել, կաշառել, անբարոյել։ Պաղտասարն իր տան տերը չէ, այդ միջավայրն օտար է նրան։ Իսկ մյուսները՝ անբարո, մարդու մեծ վշտին անհաղորդ, զգում են իրենց, ինչպես ձուկը ջրում. «...տունն իմս է, տան տերն ես եմ»,— հուսահատ աղաղակում է մարդը։ «Մի ստիպիր զմեզ խիստ միջոցներու դիմել»,— սաստում են նրան։

Պարոնյանական մտահղացմանը հավատարիմ՝ մեկնաբանը բեմի վրա բայ է անում այդ մտահղացումը մինչ այդ չտեսնված ցայտունությամբ։ Ահա նրանք՝ դատավորները, երեքն էլ լի գերագույն արժանապատվության զգացումով, հպարտ իրենց գործով։ Սա արտահայտված է այնպիսի ինքնահամաստով, որ մատնում է նրանց ներքին ոչնչությունը։ Սայանը ուր որ է պիտի սկսվի, բայց Փայլակն ու Երկաթը (դերասաններ՝ Գ. Գաբրիելյան և Վ. Մարգունի) այնպիսի կատաղի վեճի մեջ են «քմայ ճաշակի» շուրջը, որ Սուրը (դերասան՝ Ա. Կոթիկյան) ստիպված է հապաղել։ Վեճն ավարտվում է, բայց հիմա էլ գորգի վրա ցրիվ է եկել Փայլակի մանրահատիկ թզբևհը և դատավորն անշտապ, խորին լրջությամբ որոնում է հատիկները։ Մինչև իսկ Սուրը դուրս է գալիս համբերությունից։ «Հո՛ս է... հո՛ս է»,— մատնացույց է անում նա՝ տեքստային այս հավելումով։ Թվում է, թե հատիկները գտնվեցին վերջապես։ Սայանն սկսվում է, բայց Փայլակի ուշքն ու միտքը թզբևհի հետ է, արդյոք մեկը պակաս չէ՞, տեսնես ո՞ւր է ընկել։ Ուրիշ ոչինչ չի զբաղեցնում նրան և նա կորած հատիկը որոնելով է «մասնակցում» սայանի նիստին։ Մյուս դատավորը, ով գիտե ինչ մտածելով, նայում է, նայում անտարբեր ու կուշտ հորանջում։ Իսկ Սուրը կարդում է «գործն» այնպիսի սառցե ինտոնացիայով, որ պարզ երևում է, թե ի՞նչ դատ ու դատաստան է սա։

Իրոք որ «Գործ ունեցիր և ասո՞նց հանձնեն»։

Բայց իրենք՝ դատավորները, ուրիշ կարծիքի են իրենց մասին։ Նրանք մի պահ անգամ չեն կասկածում, որ գործը վարում են հարկավոր լրջությամբ։ Երբ Սուրի զանգակի ձայնն առնելով, Պաղտասարը ներս է գալիս (այդպես են պատվիրել նրան), Փայլակն այնպես է հարձակվում խեղճ մարդու վրա՝ «...մենք ձեր ծառան չենք, հասկցա՞ք, մենք ձեր գերին չենք, հասկցա՞ք, մենք ձեր ստրուկը չենք, հասկցա՞ք...», այն-

պես է դրոհում դեպի շփոթված, քայլ առ քայլ նահանջող Պաղտասարը, ամեն «հասկցաք»-ի վրա բերանը լցնելիք նետելով, այնպես է զայրագնում դատավորը, ասես պիտի բզկտի մարդուն։

Ու երբ գործի մեջ, պաշտոնավորման ժամին այնպես անտարբեր են դատավորները (անտարբեր՝ մեր ընկալումով, դատավորներն այդպես չեն մտածում իրենց մասին), ապա պետք է տեսնել, թե ընդմիջումներին ինչպիսի խնամքով են կազմակերպում իրենց հանդիստը։ Փայլակն առանց ժամանակ կորցնելու քուն է մտնում թախտի վրա։ Երկաթը ձեռքն է առնում քանոնը և նվագում երանությամբ։ Իսկ Սուրը, որ թիկն էր տվել մյուս թախտի վրա՝ վրա է նստում ու խորին լրջությամբ ճշտում է կոկդայի նվագը։ Սա նոր եռանդով է նվագում։ Երանությունը դառնում է կատարյալ։

...Իսկ Պաղտասարը տառապում է դրսում։ Անիրավության այս թագավորության, ամեն ինչ գլխիվայր շրջող այս քաոսի մեջ, արևելյան երփներանգ լուսամուտի ետևից երևում է բազմաշարշար նահատակը։ Այո, այս աշխարհի մարդ չէ մեր հերոսը, դարույս ոգին չհասկացող, փայտե սրով դժվար կռվի մեջ մտած միամիտը։

Դատավորները կուտեն-կխմեն, կուզենան պար կբռնեն. չորս կին են, չորս՝ տղամարդ, ուրեմն՝ պատճառ չունին չպարելու։ Կդա՛ Պաղտասարը, կասեն ավելորդ է նա։ Կուզենան՝ նրա՛ն էլ պարի մեջ կբաշեն։ Եվ հերոսի ակամա պարը, փայտացած կերպարանքը այդ ահեղ ռիթմի մեջ շատ բան կասի այն ահռելի անդունդի մասին, որ բացվում է Պաղտասարի և նրա միջավայրի միջև։

Սա ռեժիսյորական հղացումների հրավառություն է՝ հագեցած երկի առաջատար գաղափարով, ողբերգականի ու կատակերգականի շլացուցիչ առկայծումներով։ Երևի այս պատկերների տպավորությամբ է, որ քննադատներից մեկը գրել է. «Ներկայացման գործողությունն ընթանում է սրընթաց ռիթմով. դա ինչ-որ բուռն պտտահողմ է, համընդհանուր հիմարության ու ստորության մոլեգին, դրեթե ֆանտաստիկ պար, որի մեջ հանկարծ փայլում է, մեզ քարացնելով, խեղճ Պաղտասարի ողբերգական հայացքը, նրա աչքերը՝ խղճալի ու միամիտ, երկյուղած և ասես աղաչական. կա՛նգ առեք... Այն ինչ անում է Հր. Ներսիսյանն այս դերում՝ զարմանալի է իր խորությամբ ու խիզախությամբ» [17]։

Այսպես բեմավիճակները խելահեղ արագությամբ հաջորդում են իրար, համատարած ապիկարության խենթ գլխապտույտի մեջ կորչում է Պաղտասարի անզոր պաղատանքը՝ դիացե՞ք, կոչում կընեմ ձեր խղճմտանքին։ Ո՞ւմ կասես։

Եվ նա ակամա ու ճարահատյալ, մարած աչքերով ու բռնի շարժումներով պարում է իր պարը՝ պար-նահատակության, պար-անզոր ցասում,

պար-պահավիժում: Իսկապես որ, «աշխարհ մտանք... մտանք և անա՜նկ մտանք, որ դուրս ելնելն անկարելի է... ա՛ռ քեզի աշխարհ ու նստեհ...», հետո տեքստային հավելում՝ «դժո՜ղք, դժո՜ղք...»:

Սրան հաջորդում է դատաստանական խորհրդի ևս մի նիստ. այն, ինչ քաշել էր Պաղտասարը՝ կատակներ են քաշելիքի համեմատ:

Անհերքելի ու անվերապահ հնչում է խորհրդի վճիռը, որից անարդարը դժվար է երևակայել: Ոչ, Պաղտասար, դու կնոջիդդ բաժանվել չես կարող, քանի որ երկուսդ մի մարմին եք... Ասվում է և երկու վառվող մոմ դրվում է իրար մոտ: Սրբվում է միամիտ ակնկալության ժպիտը Պաղտասարի երեսից, աչքերը մթնում են: Ռեժիսյորը «կանգնած» է նրա թիկունքին. հերոսի ձեռքն է տալիս երրորդ մոմակալը, հրում դեպի դատավորները: Սա երրորդ մոմակալը դնում է մյուս երկուսի կողքին՝ «Հապա Կիպա՞րը»: Բայց ո՞վ է ականջ դնողը. «Ատիկա պաշտոնական կերպարանք չունի»,— շտապում է հայցվորին հերքել Փայլակը: Եվ հանգիստ փչում է երրորդ մոմը, հանդցնում ու մի կողմ դնում:

Պարոնյանի ցայտուն պատկերներին վայել ռեժիսյորական հղացումներ:

Այլևս պարզ է, որ Պաղտասարը գործը տանուլ է տալիս: Դա ավելի է ոգևորում Կիպարին: «Կարծեմ թե այդ մարդուն ուղեղը վնասված է և բարեսիրական գործ մը կկատարենք, երեն Փրկիչ դնենք զինքն ու բժշկաց խնամոց հանձնենք»,— Կիպարի առաջարկը Աճեմյանի բեմադրության դատավորներն ընդունում են ինկվիզիտորական լրջությամբ, իսկ բեմի հետու անկյունում գտնվող Պաղտասարը՝ սոսկումով:

Խոշտանգողները և նրանց զոհը,— այսպես պիտի կոչել կառուցված բեմավիճակը: Մի կողմում լուսավորյալ դարի մարմնացում կիպարը՝ չփերթ ժպիտը դեմքին, երեք դատավորները՝ հարձակման պատրաստության մեջ, իսկ մյուս կողմում՝ սոսկումից կծկվող Պաղտասարը:

Աղդու բեմավիճակ՝ ողբերգականի ուժգին ընդգծումով: Հանդիսատեսրահը, ահռելի անարդարության ականատես, մի պահ շունչը պահում է: Բայց հաջորդ պահին պայթում է ծիծաղը՝ ռեժիսյորն շտապում է հնչեցնել կատակերգական շեշտերը. տրագիկոմիկական հավասարակշռությունը պահպանվում է թեթև ու անբռնազբոս: Այդ Սուրն էր, դատաստանական խորհրդի անդամներից ամենալուրջը, որ ձեռքի զանգակը զնգացնելով ուզում է սառույցել Պաղտասարի խենթությունը: «Պաղտասար աղբար»,— ձայն է տալիս օրենքի արքուն պահապանը և զոհի սարսափած հայացքը գրավելով՝ զանգակը շարժում:

Օրինակը վարակիչ է: Հիմի էլ Փայլակն է ձեռքի տերողորմյան չբխկչբխկացնում ու սևեռուն ուշադրությամբ սառւգում դրա ազդեցությունը Պաղտասարի շվարած դեմքին: Ռեժիսյորի երևակայությունը սպառվել

չգիտեն. հետո էլ երկաթն է թախտից վերցնում բարձիկը ու ետևից ծիկ անում, ինչպես կխաղան թոթովախոս մանկիկն հետ։ Գլուխը թաքցնում է բարձիկի ետևը ու, միանգամից երևալով, գոչում՝ «ձի՛կ, Պաղտասա՛ր աղբար»։

Ոչ մի տպավորություն։ Ուրեմն՝ խենթ է։ Առաջարկում են դուրս գալ, դիմադրում է։ Ուրեմն՝ պիտի ուժի դիմել։

— Ես խենթ չե՞մ,— գոչում է զոհը զարհուրանքով, դիմելով հանդիսասարհին՝ իր միակ նեցուկին ողջ գործողության ընթացքում։

— Բոլոր խեններն այդպես կըսեն,— հետևում է Սուրի պատասխանը՝ որքան սառն, նույնքան անհերքելի։

Էլի են մոտենում։ Սուրն այտն ուռեցնում է ու շրմփոցով զարկում՝ Պաղտիկի խեղթությունը վերջնականապես հաստատելու համար։ Հետո հանկարծ վրա են հասնում ու բռնում։

— Երթա՞նք, Պաղտասար աղբարս, երթա՛նք,— սիրալիր հորդորում է մեկը։

— Քալե՛, եղբայրս, քալե՛,— ավելացնում է մյուսը։ Երկու խոսքն էլ ասվում է այն իմաստով, որ եթե չենթարկվես՝ բանդ բուրդ է, էլ փրկություն չունես։

Ի՞նչ քալե, երբ մարդու ոտքերը ծալվում են տակին։ Բայց ճարն ի՞նչ։

— Տո՛-տիկ, տո՛-տիկ,— խրախուսյս է կարդում Փայլակը։

«Խենթը» փորձում է դուրս պրծնել, բայց ի՞նչ կարող է անել մեկը երեքի դեմ։ Գոչում է ագեկտուր. «Ինչո՞ւ կքաշկռտեք, չե՞ք ամչնար, չե՞ք խայնիր...»։ Լսողն ո՞վ է։ Ընդհանուր աղմուկի մեջ բեմը պատյար է գործում։ Պաղտասարին սենյակից դուրս են բերում։ Թվում է, թե անցել է խելահեղության ամեն չափ ու սահման։ Բայց ռնժիսյորը բարձրակետին դեռ չի հասել։ Նա դրսում, պատշգամբի ծայրին կանգնեցրել է Կիպարին, որ վայելքի մեջ է։ Դուրս եկող Պաղտասարի մոլոր հայացքը հանդիպում է Կիպարին։ Մինչև ուր կարող է իջնել մարդ արարածը,— ասում է հրբեմնի «միակ բարեկամին» հասված այդ հուսահատ հայացքը։ Կիպարը, իհարկե, դիմանում է այդ հայացքին, Պաղտասարը՝ ոչ։ Աչքերը շաղվում են, ոտքերը՝ ծալվում և բաղմաչարչար տանտերը փռվում է իր դռան շեմքին։

Մենաշնորհը մնում է ողբերգական ինտոնացիային։ Բայց դա մի պահ է տևում միայն։ Այդ պահին անհանդիստ հևքով հանդիսասարհը հետևում է մարդու մեծ տառապանքին, իսկ դատավորնե՛րը։ Դե, ի՞նչ է պատահել որ. սրանք կարող են փոքրիկ աշխոներն առաջ քաշել, նստել ու նարդի խաղալ։ Եվ խաղում են անվրդով, կննտրոնացած, խորին լըրջությամբ։ Միծաղի ալիքը դալիս խառնվում է ծանր տրամադրությանը։

Արևելյան կենցաղի բնորոշ դետալը՝ նարդին, ներկայացման մեջ գտել է իր տեղը։ Դժվար է ասել, թե մեկ ուրիշ բեմավիճակ կարող էր այսպես ցայտուն արտահայտել մարդկային տառապանքի և անմարդկային անտարբերության թեման։ Մինչդեռ քննադատներից մեկը հեշտ ու հանգիստ գրում է. «Բեմադրության այնպիսի դետալներ, ինչպիսիք են Օգսենի մընջախաղը ենթադրվող ձիերի ու կառապանի հետ, դատավորների նարդի խաղալը և շատ ուրիշ ինքնին հետաքրքիր գյուտեր ներկայացման մեջ ստացել են ինքնաբավ նշանակություն»[18]։ Լա՞վ ինքնաբավ նշանակություն է։

Դատավորներն իրենց քնֆին զառ են գցում և իմիջիայլոց հորդորներ կարդում հայցվորի գլխին, որ ուշքի է եկել ու կծկված, մի բուռ դառած, հենվել է պատշգամբի սյանը։ Մարդը մեր աչքերի առաջ ծերացել, փոքրացել, խեղճացել է։ (Ի դեպ, Պաղտասարի այս հոգեվիճակն այսպես են հասկացել և Լվովի թատրոնի ռեժիսյորն ու դերասանները)[19]։

Պաղտասարի հուսահատ հայացքը հածում է չորս կողմ։ Աչքն ընկնում է պատշգամբի ճաղերին ընկած պարանին։ Այսպես ռեժիսյորը հերոսի մտքով անց է կացնում ինքնասպանության միտքը, որ բնավ անհասկանալի չէ այսքան դեպքերից հետո։ Պաղտասարն առնում է պարանը, օղ անում ու վիզը գցում, ապա շտապում է դեն նետել, հետու վանել ինքնասպանության միտքը։

Սա շրջադարձային կետ է հերոսի բեմական վարքագծի մեջ։ Այստեղից սկսած նրա արարքները հաստատումն են այն որոշման, թե «հերոսանց հաշտվելու է և այս դժոխքին ուրիշ մեկ ելքը փնտրելու է»։

Ներկայացման ավարտակետը, այն, ինչ կոչում ենք ֆինալային տեսարան, որ այս բեմավիճակից հետու չէ, այս մտքի զարգացումն է։

Իրրև թե ամեն ինչ հաջողությամբ ավարտած մարդիկ՝ օրենքի անձնվեր պաշտպանները սեղան են նստել։ Այստեղ են և Օգսենը, Կիպարը, Անուշը, Սողոմոն, վարձված կանայք, որ այնպես անպատկառ ամբաստանում էին Պաղտասարին դատավարության ընթացքում։ Բոլորը, բոլորը նրջանիկ են, գոհ իրենց արածով։ Պաղտասարն է միայն քաշվել մի անկյուն։ Բայց այդտեղ էլ նրան հանգիստ չեն թողնում։ Սպառնում են խենթանոցով, և Պաղտասարը վախեցած տեղի է տալիս։ Բերում, նստեցնում են կնոջ կողքին։ Նստած է Պաղտասարն իրրև թե հաշտված, ինքն էլ կրկնում է, թե լուկ բյուրատեսություն է եղել ամենը։ Բայց պարզ երևում է, որ այդ Պաղտասարն Անուշի հետ մի հարկի տակ ապրողը չէ։ Նա այլևս գիտե իր անելիքը։ Դա է պատճառը, որ վարագույրի հետևը համբուրվող Անուշին ու Կիպարին տեսնելով, էլ չի կարկամում, չի ապշում՝ դրա սահմանները վաղուց է անցել։ Այստեղ արդեն ինքն է առաջ ընկնում գոչելով, թե դա էլ բյուրատեսություն էր, այդպես խոսելով էլ

նշնում սեղանի վրա ու խնդի մոլեգնությամբ պարում՝ կարծես սեփական անհեթեթությամբ հեգնում է ընդհանուր անհեթեթությունը, անբանականությունն այն աշխարհի, որ կառուցված է ստի, խաբեության, անբարոյության վրա։

Վա՛յ նրան, ով այդ չափանիշներով չի շարժվում այդ աշխարհում։ Ուրիշ չափանիշներով շարժվել՝ նշանակում է, սերվանտեսյան հերոսի նման, ընկնել այն ողբալի ու ծիծաղելի վիճակի մեջ, որին դատապարտվեց Պաղտասարը։ Անիրավված այդ հերոսը մեն-մենակ է այդ աշխարհում։ Ջուր չէ, որ, ռեժիսորի մտահղացմամբ, իր շրջապատից երես դարձնող Պաղտասարը, նախաբեմ գալով, հանդիսասրահում է որոնում արդարություն ու կարեկցանք. հանդիսատեսն է մնում նրա միակ նեցուկն ու ապավենը, և ամենքից լքված հերոսը նրան է խոստովանում իր տառապանքը, նրան է վստահում իր թաքուն մտքերը, այդ աշխարհից փախչելու գաղտնիքը, որ թաքցնում է բոլորից։ Եվ նա, հերոսի հետ անմիջական շփման մեջ մտած (այստեղ փոքր չի բեմավիճակների դերը) հանդիսատեսն է, որ դիտե, ինչ նրա համար ինչ տանջանքներ պատիվ, քե նա ինչպես է սիրել կնոջը, մինչև ուր է հասել նրա հիասթափությունը կյանքից։

Կեղծիքի, անբարոյության թաղավորության և Պաղտասարի հիասթափությունն ու խելահեղ փախուստը այդ աշխարհից,— նաև այսպես կարելի է բնորոշել ներկայացման ռեժիսորական կերպարը,— պարտությունը մի մարդու, որ միամտություն ուներ կյանքի հեև պղնիվ, բայց հնացած ըմբռնումներով կռվի դուրս գալ «դարույս լուսավորյալ ոգու» դեմ։

Այսպես է պաշտպանել Վ. Աճեմյանը Պաղտասարի դատը։ Պաշտպանել՝ մեղադրելով։ «Ես մեղադրում եմ,— ասում է ռեժիսորը բեմի վրա ստեղծած ամբողջ մթնոլորտով։ Մենք մեղադրում ենք,— ասում են բոլոր մասնակիցները այս ներկայացման, որ հանդիսատեսների առաջ բաց է անում այլասերված, ցինիկ ու անհոգի մարդկանց աշխարհը»,— բեմադրության և նրա ռեժիսորական հղացման հիանալի ըմբռնումով գրում է Լ. Օրդանսկայան։ Մոսկվայի Երմոլովայի անվան թատրոնի տաղանդավոր դերասանուհին առույգ բնորոշումներ է տալիս և՛ Հր. Ներսիսյանի, և՛ Վ. Աճեմյանի աշխատանքին. «Հալածված, խելացնորության հասցված, ապարդյուն կերպով մարդկային ճշմարտություն որոնող Պաղտասար աղբարի դերը իսկական կոմիզիական, ես կասեի՝ տրագիկոմեդիական փայլով է խաղում Հր. Ներսիսյանը», «...որքա՜ն որտաշարժ է անօգնականությունն այդ մարդու, որ անկարող է հաստատել իր ճշմարտությունը», «Թատրոնն ապացուցեց սուր միտքն դեղարվեստական հղկված ձևերի դնելու իր կարողությունը։ Ներկայացման մեջ շատ են

ռեժիսյորական գերազանց դյուտերը։ Շատ են հումորը, երբագեղությունը, և ամենից գլխավորը՝ մեծ մտքերը»[20]։

Նույնպիսի բարձր գնահատական տվեցին բեմադրությանը մոսկովյան և ուրիշ քննադատներ ու թատրոնի գործիչներ։ Օտար աչքից ևս չեն վրիպել «Պաղտասար աղբարի» բեմադրության արժանիքները. նորվեգական հայտնի քննադատ, պետական թատրոնի խորհրդի նախագահ Պաուլ Հեյսդալը դիտել է ներկայացումը և նորվեգական «Արբեյդերբլադետ» թերթում գրել իր տպավորությունը. «Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Պաղտասար աղբար» ներկայացումը,—գրված է «Տեատր» ամսագրում,— շատ հատկանիշներով Հեյսդալին հիշեցնում է նորվեգական նշանավոր դրամատուրգ Հոլդերգի պիեսը։ «Պաղտասար աղբարը», նրա կարծիքով, բեմադրված է հոյակապ և խաղացվում է առաջնակարգ հումորով»[21]։

Պարոնյանը, որքան հայտնի է, իր թատերգությունների բեմական կյանքի ականատեսը չի եղել։ Նա չունեցավ իր արվեստակցի՝ Գարբիել Սունդուկյանի բախտը։ Չունեցավ իր Ջմշկյանը։ Չունեցավ թատերական նշանավոր գործիչ ստեղծագործական մի բարեկամ, որ խրախուսեր ու ոգևորեր իրեն։ Կենդանության օրոք Պարոնյանը չդիտակցվեց իբրև նշանավոր դրամատուրգ, չդյուցազնացավ «Պարոնյանի թատրոն» հասկացությունը։

Հակոբ Վարդովյանի թատրոնը կոդքին՝ Պարոնյանն իր կատակերգությունը ներկայացնող չունեցավ, բեմի վրա չտեսավ իր երկը, որպեսզի լավն ու վատը զննի, առաջին գրիչ կատակերգությունը մշակի ու հղկի՝ անի այն, ինչ բոլոր մեծ դրամատուրգներն են արել և այդ վստահելի ճանապարհով հասել բարձր կատարելության։ Ավելին, ամբողջ ստեղծագործական կյանքը պայքարի, բանավեճերի, հանապազօրյա հոգսերի մեջ՝ Պարոնյանը միջոց չունեցավ իր պիեսներին անդրադառնալու, մշակելու։ Այսպես էր «Պաղտասար աղբարի» վիճակը, էլ չենք խոսում մյուս՝ անհամեմատ թույլ ու մշակման կարոտ պիեսների մասին։ 1886 թվականին իր «Խիկար» հանդեսում տպագրելով «Պաղտասար աղբարը», Պարոնյանը համեստ մի հայտարարություն է անում, որ եթե իր կատակերգությունը հաջողություն գտնի, ապա դա հեղինակին կմղի նոր պիեսներ գրելու։ Անցան տարիներ (Պարոնյանը վախճանվել է 1892 թվականին) և հեղինակն այդպես էլ կարոտ մնաց քաջալերանքի, չարժանացավ պիեսը բեմի վրա տեսնելու բախտին։ Ո՞վ գիտե, եթե հակառակը լիներ՝ որքա՜ն ավելի հարուստ կլիներ «Պարոնյանի թատրոնը»։

Թատրոնի պատմության դաժան հեգնանք. հայ կոմեդիոգրաֆիայի ամենափայլուն երկի հեղինակը նրա բեմադրության ականատեսը չեղավ, նրբ կոդքին կային թատրոն, դերասաններ, գործի գիտակ մարդիկ։ Ինչո՞վ

բացատրել պարադոքսը։ Ըստ երևույթին, պատճառը մեկը չի եղել։ Դեր է խաղացել և՛ այն, որ դյուրին գործ չէր ազգային իշխանությունները բեմի վրա այնպես անողոք ծաղրելը, ինչպես այդ արել էր Պարոնյանը, և՛ այն, որ բարձր համարում չի ունեցել Պարոնյանի դրամատուրգիան, թերագնահատվել են նրա պիեսների հատկապես բեմական արժանիքները։ Թերևս դեր են խաղացել նաև Վարդովյանի ու Պարոնյանի անձնական հարաբերությունները կամ իրեն՝ Պարոնյանի, քաշված, անհավակն բնավորությունը։

Ինչևիցե, սա ուսումնասիրության կարոտ հարց է։ Իրողությունն այն է, որ, ինչպես առայժմ հայտնի է, Պարոնյանը «Պաղտասար աղբարը» չի տեսել բեմի վրա։ Կարելի է չհաստատել, որ այդ դեպքում կատակերգության մեջ չէին լինի սիտուացիաների հաճախադեպ կրկնություններ, պիեսը կունենար հավաք, երկին վայել ավարտական տեսարան, գործող անձինք կունենային ավելի հստակ դծագրություն։ Եվ մյուս պիեսներն էլ թերևս ավարտվեին ու մշակվեին։ Կավարտվեր դրանցից ամենալավը՝ «Շողոքորթը», որ կիսատ մնաց ոչ ամենևին հեղինակի մահվան պատճառով։ Պիեսն այդպես էլ մնաց, մինչև որ 1920 թ. Երվանդ Օտյանը լրացրեց ու դրեց իբրև ծանոթություն. «Համարձակեցա կատակերգությունը ամբողջացնել, իմ կողմից ավելացնելով մեկ քանի տեսարաններ և լուծում մը տալով ստեղծված կնճռոտության։ Շատ հավանական է, որ Պարոնյան բոլորովին տարբեր և լավագույն կերպով պիտի վերջացներ իր խաղը, եթե երբեք ձեռնարկեր զայն ավարտելու»։

«Շատ հավանական է», որ ավարտեր նաև «Պոույդը», վերամշակեր իր դրամատուրգիական երևելայրիքը («Ատամնաբույժն արևելյան», «երկու տերով ծառա մը»), ստեղծեր էլի նոր պիեսներ։

Պարոնյանի ժամանակակից թատրոնը արժանին չվճարեց մեծ դրողին։ Իսկ հետագայում, ասես այդ շրջանի մեղքը քավելով, հայ թատրոնը «Պաղտասար աղբարը» դարձրեց իր ամենից խաղացանկային պիեսներից մեկը, իսկ Պաղտասարի դերը՝ փորձաքար հայ նշանավոր դերասանների համար։ Խաղացվեց կերպարը տարբեր մեկնություններով, շարունակաբար մերձենալով Պարոնյանին։ Ներկայացվեցին ոչ միայն «Պաղտասար աղբարը», այլև այն երկերը, որոնք հեղինակը բնավ հավակնություն, թերևս ցանկություն էլ չի ունեցել բեմ հանելու. «Ատամնաբույժն արևելյան» պիեսը, որի օրինակները դրվածքից դժգոհ հեղինակը հավաքում էր ժամանակին, «Մնծապատիվ մուրացկանները», որ արձակ գործ էր, բնավ չնպատրված բեմի համար, «Շողոքորթը», որ անավարտ էր մնացել։

Ի՞նչ իմանար մեծ երգիծարանը, որ իր ստեղծագործությանը վերապահված է նախանձելի բախտ՝ բեմի վրայից կյանքի ու մարդկային վար-

քաջծի չափանիշներ տալու ժողովրդին, հասցնելու նրան ծիծաղի արվեստի բարձր ոլորտները։

Եթե հիշելու լինենք, որ բացի «Մեծապատիվ մուրացկաններից» ու «Պաղտասար աղբարից», Աճեմյանը բեմադրել է նաև «Շողոքորթը» և «Ատամնաբույժն արևելյան» պիեսները, ապա կարելի է ասել, որ Պարոնյանի ստեղծագործության բեմական կյանքի մեջ ոչ մի ռեժիսոր այնպիսի մեծ դեր չի խաղացել, ոչ ոք «Պարոնյանի թատրոն» ըմբռնումն այնպես չի ամբողջացրել ու հաստատել, ինչպես Վարդան Աճեմյանը։

Պարոնյանի այդ երկու պիեսներին ևս, նախքան այս բեմադրությունները, Աճեմյանը ծանոթ էր վաղուց ի վեր։ Ծանոթ ոչ իբրև ընթերցող, այլ թատրոնի մարդ։ Ինչպես այս գլխի սկզբում ասացինք, դեռևս մինչև Լենինականի Մռավյանի անվան թատրոնում աշխատելը (1929), Երևանի Խորառուծառի ակումբում նա բեմադրել էր «Շողոքորթը», իսկ «Ատամնաբույժն արևելյան» պիեսի՝ Ռուբեն Սիմոնովի բեմադրության մեջ խաղացել էր Թովմասի դերը։

Ուրեմն, դրանցից շուրջ քսան տարի հետո այդ կատակերգությունները բեմադրող Աճեմյանը ուներ այդ երկերի բեմական ղգացողությունը։ Դժվար է ասել, թե ուներ ավելին, քանի որ ո՛չ առաջին սիրողական ուժերով ստեղծված ներկայացումը, ո՛չ էլ Ռ. Սիմոնովի թեև թատերայնորեն ցայտուն, բայց վերին աստիճանի պայմանական, անմիջավայր բեմադրությունը չէին կարող շոշափելի նյութ տալ դրանց բեմական նոր պատկերը գտնելու համար։ Երկու բեմադրություններն էլ Աճեմյանն արել է Երևանի երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում՝ նրա գեղարվեստական ղեկավարը եղած ժամանակ։

Սա մի շատ հետաքրքրական էջ է Աճեմյանի ստեղծագործական կենսագրության մեջ, որ հանդես բերեց արվեստագետի նոր կարելիություններ, այդ թատրոնի գեղարվեստական կերպարի նրա ըմբռնումները։ Ժամանակին շատ վեճ է վերցրել երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի հանդեպ ռեժիսորի ունեցած մոտեցումը, այն խնդիրը, թե երաժշտականի ու դրամատիկականի ո՛ր սահմանում կարող է պահպանվել այդ թատրոնը։ Սա այդ վեճին դառնալու տեղը չէ։ Ասենք միայն (և դա ինքնին լուծում է ռեժիսորի իրավացի լինելու հարցը), որ այն, ինչ մի քանի տարվա ընթացքում այստեղ արեց Աճեմյանը՝ թատրոնը բարձրացրեց այնպիսի մակարդակի, որին նա չէր հասել և որն անմատչելի մնաց նրա համար հետագայում, երբ այդ ռեժիսորը հեռացավ թատրոնից։ Կրկնվեց Լենինականի Ա. Մռավյանի անվան թատրոնի պատմությունը։

«Մորգանի խնամին», «Ազատաշունչ հողմը», «Շողոքորթը», «Եվ այլն կամ նոր Դիոգինես», «Կարինե»,— սրանք մեծ թատրոնին վայել ներկայացումներ էին։ Եվս մի անգամ հաստատվեց, թե որքան մեծ է

ռեժիսորի դերը ժամանակակից թատրոնում, ռեժիսոր, որ ներկայացման գաղափարական հարստությունը բացահայտողն է, նրա գեղարվեստական կերպարի հեղինակը, ստեղծագործական այդ բարդ միավորի ոգին։ Աճեմյանի այն միտքը, թե այս թատրոնում բոլորը՝ երգիչներ, թե պարողներ, մինչև իսկ երգչախմբի անդամներ, պետք է երևան իբրև դերասաններ, ձուլվեն ներկայացմանը՝ հրաժեշտ տալով չեզոք վիճակին, պարապ խոսք չէր, այլ իրականացվող ստեղծագործական ծրագիր։

Դրա մի արտահայտությունն էր «Շողոքորթը» բեմադրությունը, որ ցույց էր տրվում Սունդուկյանի «Եվ այլն կամ Նոր Դիոգինես» վոդևիլի բեմադրության հետ նույն երեկոյին։ Հակոբ Պարոնյան և Գաբրիել Սունդուկյան, Պոլսի միջավայր ու լեզու, Թիֆլիսի միջավայր ու լեզու,— այս երկուսը մի երեկոյում ներկայացնելու ռեժիսորական հանդգնությունն ուներ իր խորհուրդը՝ երկու նշանավոր գրողների քիչ հայտնի երկերին տալ բեմական կյանք, թատրոնին ընտելացնել գրամատուրգիական, ոճական ու լեզվական միանգամայն տարբեր բևեռների և ամենից էականը՝ հանդիսատեսի հետ խոսել արդիականության հետ կապված խնդիրներից. անխնա ծանակել քաղքենիությունը («Շողոքորթը»), սատրաքարշությունն արևմտյան բարքերի առաջ («Եվ այլն կամ Նոր Դիոգինես»)։

Մի առիթով Ե. Վախթանգովն ասել է. «Մինիատյուրների երեկոն պետք է ի մի բերվի կամ ձևով, կամ գաղափարով» [22]։ Սրա միտքն այն է, որ միանգամայն տարբեր երկեր մի օրում ցուցադրելիս պետք է դրանք շաղկապել բովանդակության կամ ձևի միասնությամբ։ «Շողոքորթի» և «Նոր Դիոգինեսի» բեմադրությունները, դրական հիմքերի բերումով նույն գաղափարը չունենալով, լուծված են բեմական նույնատիպ հնարներով, երգիծանքի համահունչ տրամադրությամբ, դերապատկերների ու բեմավիճակների ընդգծված ցայտունությամբ, սատիրական չափազանցումով։

Աճեմյանը ծիծաղի վարպետ է. նրա աչքից չի վրիպում զավեշտականը երևույթի մեջ, ալոգիզմը՝ իրադրության հիմքում, որը և այն ծիծաղելի է դարձնում։

Դյուրին գործ չէ Պարոնյանի երգիծանքի ինտոնացիան գտնելը։ Այն երգիծաբան արվեստագետը, որին մատչելի էր «Մեծապատիվ մուրացկանների» ծիծաղի բարդությունը կամ «Պաղտասար աղբարի» ծիծաղի երկվությունն զգալու և բացելու դժվարին գործը, չէր կարող չտեսնել անհամեմատ հասարակ մի հանգամանք. այն, որ «Շողոքորթում» Պարոնյանը ոչ ոքի չի խնայում, չի կարեկցում, չի ափսոսում։ Չկան ափսոսանքի արժանի մարդիկ այդ կատակերգության մեջ, եթե մոռանանք ծառաներ Բարթեմին ու Գևորգին, որոնք ակամա հայտնվել են Թադևոսների ու Աբշալոների անհեթեթ միջավայրում։

Բայց ինչո՞ւ մոռանանք նրանց,— բողոքում է ռեժիսորը։— Ո՞րն է

սրանց մեղքը։ Չունե՞ն մեղք։ Ուրեմն և թող ունենան իրավունք բռնելու այն շրջանակը, որի մեջ պետք է տեղ գտնեն մնացած գործող անձինք։

Եվ ներկայացումն այդպես էլ սկսվում է։ Ծառաները՝ Բարթեմն ու Գևորգը, բեմի վրա պահել են հնօրյա մի շրջանակ, մի ահագին գունագեղ պատկեր, որի վրա տեղ են գտել «Շողոքորթի» մնացած պերսոնաժները՝ Թադեն, Թերեզան, Արշակը, Սոֆին և Պապիկը։ Սրանք հենց դերակատարներն են՝ քարացած իրենց սաղական դիրքով, զավեշտականի անսքող ընդգծումով։ Դիմանկարային այս կոմպոզիցիայի հեղինակն այնպես է արել, որ երևան նրանց հարաբերությունները՝ ծիծաղելի ու անհեթեթ։ Մեկնաբանն ավելի քան համաձայն է հեղինակի հետ. «Շողոքորթի» բնակիչներին պիտի ծանակել առանց խնայելու։ Հոգ չէ, որ նրանցից յուրաքանչյուրը տառապում է յուրովի՝ իր նպատակին չհասնելով. չէ՞ որ ծիծաղելի ու չնչին են նրանց բուն նպատակները, հոգսերը, շահագրգռությունները։ «Շողոքորթի» գործող անձի վիշտը ոչ մեծապատիվ մուրացկանի՝ աղգային մշակույթի տարաբախտ գործչի վիշտն է, որին կյանքը դատապարտել է ստորաքարշության, ոչ էլ այն պարզամիտ հերոսինը, որ միամտություն ունի ուղիղ ճանապարհով պաշտպանել իր իրավունքը անարդար հասարակության մեջ։ Կարեկցանքի արժանի ոչինչ չկա «Շողոքորթի» հերոսների մեջ, թեև նրանք «սուբյեկտիվ դրամա» են ապրում և ռեժիսորը այստեղ ևս խստիվ հետևում է այն օրենքին, որ ծիծաղելի արարքը պետք է ներքնապես հիմնավորվի կոմիկական սուբյեկտի դիտակցությամբ։ Շատ էլ, որ Թերեզան կամ Արշակը խորապես վրշտանում են։ Հով. Թումանյանի «Ձախորդ Փանոսն» էլ քիչ վիշտ չի ապրում, բայց դա չի խանդարում, որ նա ծիծաղելի լինի։

«Երբ կաղ մը շիտակ քալելու ջանք կնե, երբ որ վախկոտ մը քաջ ձևանալու փափաքի՝ հայտնի է, որ ամենուն ծաղրը կշարժե. և արդեն կատակերգության աղբյուրներեն մեկն ալ աս է»,— գրել է Պարոնյանը։ «Շողոքորթը» և «Ատամնաբույժն արևելյան» վոդևիլները երգիծանքի այս բմբռնումով են ստեղծված։

Իրոք որ, երբ վաթսունամյա Թադեն, մի անճոռնի մարդ, ոգևորվում է քսանամյա Սոֆիի հետ կարգվելու ակնկալությամբ և հալած յուղի տեղ է ընդունում շողոքորթ Պապիկի այն խոսքը, թե «մեծ ջարդ կնեք աղջիկներուն մեջ»՝ նման մարդու բաժինն անխնա ծաղրն է միայն։ Ավելի լավ վիճակում չեն ոչ Թերեզան իր սեթևեթություններով, ոչ «բանաստեղծ» Արշակն ու մյուս գործող անձինք։ Նույնպիսի վերաբերմունքի են արժանի և «Ատամնաբույժի» հերոսները՝ Թափառնիկոսը,— որ կնոջն ասում է թե «կին մը տան մեջ կահկարասի կանգվին», իսկ սիրուհուն՝ «շատ կսիրեմ քեզ, գիշերվան հագուստես ավելի կսիրեմ»,— Մարթան, Թոլմասը, Մարգարը, Երանյակը, բոլորը՝ կեղծիքի այս թագավորության մեջ, ուր

«սիրո առևտուրն» է տիրում, ուր բոլորն «անմիտ ու անխելք, և տարօրինակ սիրահարներ են կամ ամուսիններ»։

Այսպես է հասկանում Պարոնյանի այս պիեսները ռեժիսոր Աճեմյանը և դրան համապատասխան էլ ընտրում արտահայտչական միջոցներ։ Բեմադրական գրեթե նույն ոճն է տիրում և՛ մեկում, և՛ մյուսում։ Ասում ենք «գրեթե», քանի որ կան տարբերություններ՝ պայմանավորված բեմադրությունների գրական հիմքերի տարբերությամբ։ «Շողոքորթն» էլ վոդևիլային ժանրի գործ է, բայց գրված է ավելի զուսպ. համենայն դեպս, այստեղ գործող անձը կնոջ ոտքերը չի կապում ու գնում պարահանդես կամ մարդիկ առանց քաշվելու չեն ձաղկում իրար, ինչպես «Ամուսնաբուժում»։

Երկուսն էլ գահավեժ տեմպով ընթացող ներկայացումներ են, երկուսի մեջ էլ դերապատկերները չափազանցված են իրենց հատկանիշներով՝ ցանկությունների անմտությամբ, զավեշտական արտաքինով, սին մտահոգություններով։ Բայց «Շողոքորթում» դրանք արտահայտվում են ավելի զուսպ, չափավոր. այստեղ գործ չունի բուֆը, որ այնպես մոլեգնում է մյուս ներկայացման մեջ։ Պարոնյանական դիալոգ-ջրվեժն է այստեղ փայլատակում երգիծանքի բոլոր գույներով։ Բեմադրողը չի սխալվել կոմիկականի հենարանը տեսնելով ավելի շատ դիալոգի, քան դրությունների մեջ։ Անհերթեր խոսքը՝ ասված ծայրահեղ լրջությամբ, դառնում է ծիծաղի անսպառ աղբյուր։

Բավական է, որ «բանաստեղծ» Արշակը (դերասան Գ. Սիմոնյան) գիսախոսիվ, հպարտ, ծանրումեծ շարժումներով առաջ գա և, ինքը հաղթ աղամարդ՝ բարակ, ծղրտան ձայնով արտասանի.

Մինչ արշալույսին արևն բարդ ի բարդ
Օ՜հ, ո՜ւհ, վիշտ մարդկային գայթ ի գայթ։
Ավա՜ղ, բարե՜, եղո՜ւկ, վա՜շ ինձ
Մետ ի մետ, շիթ առ շիթ, վետ ի վետ...

և հետո անհնարին զոհունակությամբ ավելացնի՝ «սա ալ կա, որ դեռ վրայեն անցած չեմ», որպեսզի քահ-քահ ծիծաղն ուղեկցի ամբողջ խոսքին՝ Պարոնյանի ուղած հասցեով։

Եթե հարկավոր մեկնաբանությամբ հնչեն «բանաստեղծի» այսօրինակ դատողությունները. «Թող միտքը ծուռ հասկացվի՝ բավական է, որ ականջի անուշ գա»՝ ծիծաղելի կդառնան և՛ բանաստեղծը, և՛ այսպիսի սնամեջ դեղագիտությունը՝ Պարոնյանի ատելության առարկան։

«Շողոքորթը» իյուրիմացությունների կատակերգություն է։ Դա պայմանավորել է գործող անձանց դիալոգի բնույթը. մարդիկ հուսավառ խո-

սում են միմյանց հետ, բացատրվում եռանդով, թվում է, թե ուր որ է կհասնեն բաղձալի համաձայնության, բայց մեկ էլ հանկարծ պարզվում է, որ երկուսը նույն բանը նկատի չունեն՝ և սառը ջուր է մաղվում երկուսի հասունացած ակնկալությունների վրա։ «Շողոքորթում» դիալոգի կոմպոզիցիան ունի այսպիսի տրամաբանություն՝ գործող անձինք իրենց խոսքն սկսում են փոխադարձ ակնկալությամբ, պարզաբանում են իրենց մտքինը և դա հանգեցնում է հիասթափության։ Կոնտրաստը որքան անսպասելի՝ նույնքան ծիծաղելի է։ Եվ այսպես շարունակ։

Գրական հիմքի հիանալի զգացողությամբ,— Աճեմյանի արվեստի բանկագին հատկություն,— ռեժիսորը կառուցել է բեմավիճակները, մեկնաբանել դիալոգը։ Դրամատուրգիական մտահղացումը որոշում է դիալոգի կառուցման սկզբունքը, վերջինս էլ՝ դիալոգի մատուցման ձևը՝ բեմի վրա։ Այս ներկայացման հերոսները,— Թագևն լինի, թե Արշակը, Թերեզան, թե Սոֆին,— սկսում են խոսել ընդգծված սիրալիրությամբ, հալումաշ լինելով։ Թվում է, թե երկուսի փոխըմբռնումը գնալով դառնում է խոստումնալից, կողմերը ջարդվում են միմյանց դուր գալով. հետո, երբ բյուրիմացության ծայրն սկսվում է բացվել՝ երկուսն էլ մի պահ զգաստանում են, ևս մի պահ՝ պարզվում է բանի էությունը, հայտնի է դառնում, որ իրենք կատարի հակառակորդներ են և շանթ ու որոտ են թափում միմյանց դլխին։ Նախնական սիրալիրություններից մնում է հեռավոր հիշողություն։ Ռեժիսորը ոչինչ չի խնայում սկզբի և վերջի կոնտրաստը խորացնելու համար, որովհետև այդտեղից է հորդում ծիծաղը։

Իսկ բյուրիմացություններն անպակաս են, որովհետև մեջտեղ է ընկել շողոքորթ Պապիկը, որի մականվամբ էլ վերնագրված է պիեսը։ Սա հաճոյանում է բոլորին անխտիր, ամեն մեկին հավատացնում, թե նա է իրավացին, ամենից արժանավորը, նրանը պիտի լինի հաղթանակը։ Եվ այսպիսի համոզումներ ունենալով՝ գործող անձինք լեզու չեն գտնում միմյանց հետ։

Բայց ի՞նչն է ստիպում Պապիկին այդպես վարվել, ո՞րն է նրա նպատակը։ Այս հարցը պիեսում անպատասխան է մնացել։ Ներկայացման մեջ պետք է հիմնավորել Պապիկի վարքագիծը։ Ռեժիսոր-մեկնաբանը ավել է դրա թերևս միակ հնարավոր հիմնավորումը. սա էլ անբանի մեկն է, մի հացկատակ, որ հաճոյանալով շահում է բոլորի համակրանքը և այդպես դլուխ պահում որքան էլ անմիտ, բայց ունևոր քաղքենիների միջավայրում։

Նա է ծերունի Թագևին հավատացնում, թե դու փիլիսոփա ես, քանի որ «երեկվի փիլիսոփա մը ըսած է թե՝ «ցայս միայն գիտեմ, զի ոչինչ չգիտեմ», թե Սոֆին միայն քեզ է արժանի։ Նույն Շողոքորթն է, որ սքանչանում է Արշակի «պոեզիայով» և վստահեցնում, թե Սոֆին խենթանում է

նրա համար, իսկ Թադեի նման տարիքն առած ու բթամիտ Թևերեային հավատացնում, թե նա է Արշակի միակ սերը։ Եվ գործող անձինք իրար են անցնում՝ վստահ իրենց հմայքին ու զորությանը, ամեն քայլափոխին, բնականաբար, թյուրիմացության մեջ ընկնելով։ Անմտության ու զավեշտի այս ջրապտույտի մեջ փոած քաղքենիությունը երևում է իր բոլոր «բարեմասնություններով»։ Մարդիկ ամենայն անկեղծությամբ վշտանում են, արտասվում, մոլեգնում, արհամարհում միմյանց, հիանում սեփական անձով և որքան անկեղծ ու լուրջ են իրենց վարքագծի մեջ՝ այնքան ավելի ծիծաղելի են ու խղճուկ։ Եվ եթե արժեր բեմի վրա նրանց ցույց տալ,— բացատրում է բեմադրության հնդինակը,— ապա միայն անցած-գնացած քաղքենական բարքերի վրա ծիծաղելու համար. անվիրադարձ անցյալի անփառունակ մի պատկեր է սա և ուրիշ ոչինչ։ Այդ է ասում ռեժիսյորը, երբ, ավարտելով ներկայացումը, վերհիշում է նրա էքսպոզիցիան. նորից ծառաները մեջտեղ են բերում մեծ շրջանակը, գործող անձերը հլու-հնազանդ վերստին գտնում են իրենց տեղը խունացած այդ պատկերի մեջ։ Ռեժիսյորական մտահղացումը հասնում է ավարտման։

«Ատամնաբույժն» էլ ներկայացնում է նույնպիսի մի պատկեր. այստեղ էլ անբան ու անպիտան, պորտաբույծ արարածներ են Պարոնյանի պերսոնաժները, չնչին՝ իրենց էությամբ, զգացմունքներով, մղումներով։ Այնուամենայնիվ, այս պիեսները տարբերվում են իրենց բնույթով. եթե «Շողոքորթը» կատակերգություն-վոդևիլ է, ապա «Ատամնաբույժն» կատակերգություն-ֆարս է։ Այն էլ ասենք, որ վերջինս (Պարոնյանի առաջին դրամատուրգիական երկը) իր վրա կրում է հեղինակի անփորձության կնիքը. սյուժեն տեղ-տեղ պարզունակ է, ձգձգված, դիալոգի մեջ շատ են կրկնությունները։

Որ Պարոնյանն իր այդ պիեսը պատկերացրել է իբրև երաժշտական կոմեդիա՝ վկայում է նրա իսկ բնորոշումը. «Ատամնաբույժն արևելյան, կատակերգություն երգախառն ի հինգ արարս»։ Քննության առարկա բեմադրության երաժշտությունը գրել է Ա. Այվազյանը (նույն պիեսի մոտիվով ստեղծված «Թափառնիկոս» կոմիկական օպերայի հեղինակը. այդ օպերան ևս բեմադրել է Վ. Աճեմյանը)։ Արևմտահայ երաժշտության ինտոնացիաներով հարուստ երգերով նա հիանալի բնութագրել է Թափառնիկոսին (հիշենք «Բալկաններից մինչև Ստամբուլ, արևելքից մինչև արևմուտք չկա բժիշկ ինձի նման...»), նրա կնոջը՝ Մարթային («Ոչ, ոչ չեմ ուզեր...»), «բարեկիրթ» սիրահար Լևոնին, հանդուգն ծառա Նիկոյին ու մյուսներին։ Երաժշտական դրամատուրգիան էլ իր հերթին հարստացրել, ցայտունացրել է պիեսի գործող անձանց բեմի վրա։

Ֆարսային տեսարաններով ու երաժշտական բնութագրումներով առատ նյութը որոշել է ներկայացման ընդհանուր կերպարը։ Երաժշտու-

թյունը նպաստել է և այն թեթև ու սրընթաց տեմպառիթմին, որի մեջ ռեժիսուրան դրել է ներկայացման ընթացքը։

Եթե Պարոնյանը չի խուսափել ֆարսից, ապա ռեժիսյորն ավելի հեռուն է գնացել, թերևս ավելի հեռու, քան պետք էր գրական հիմքի հետ ներդաշնակության հասնելու համար։ Ֆարսային դրվագներն ուռճանում են բեմի վրա, ռեժիսյորն ասես ոչնչի առաջ կանգ չի առնում ձևերն ընկած ապիկար հերոսներին ձաղկելու, ծանակելու համար։ Էլ բեմական «ինքնուրույն սյուժեներ», որոնց ճանաչված վարպետն է Աճեմյանը, էլ անկատար մնացած և մեր աչքի առաջ իրագործվող ծեծի սպառնալիքներ, էլ ծաղրանկարի հասցված դերասպատկերներ ու խելահեղ քաշքշուկ։ Ռեժիսյորական երևակայությունն այստեղ սահման, գուցե և չափի զգացման սահման, չի ճանաչում։ Չափից դուրս ազատ է զգում իրեն ռեժիսյորը։

Հապա ինչպե՞ս,— արդարանում է նա,— սա ոչ «Պաղտասար աղբարն» է, ոչ էլ նույնիսկ «Շողոքորթը»։ Մոռացեք ներկայացումը, բացեք պիեսը և նույնը կտեսնեք. այստեղ կարող են մարդուն կապել աթոռին ու ատրճանակով սպառնալ՝ նրա ատամը հանելու համար («Ամենափոքր շարժում մը ընելուն պես պարպե»,—պատվիրում է բժիշկը սպասավորին), Թափառնիկոսը կարող է կնոջը կապոտել, որ չարգելի իրեն սիրուհու հետ տեսակցելու, գործող անձինք կարող են հարբել իրենց կորցնելու աստիճան։ Զգեստափոխությունն էլ տեղ ունի այստեղ՝ մարդիկ ծպավում են դիմակահանդեսային հագուստով, այն էլ տղամարդը կնոջ զգեստով։ Աղջիկը ծառային սիրեցյալի տեղ կդնի ու կհամբուրի կաթոպին։ Գործող անձինք հարմար առիթով կծեծեն միմյանց։ Ժանրային այսպիսի պատկեր ունի «Ատամնաբույժը», բավական կոպիտ տեսարաններ, բացահայտ ակնարկներ, ընդգծված գավեշտ։ Բեմադրել պիեսը այս ամենը զանց առնելով՝ կնշանակեր ստեղծել տխուր ներկայացում։ Դրանից պետք էր խուսափել, թատրոնի մեծ թշնամի տաղտուկից, այն էլ՝ կատակերգության բեմադրության մեջ։

Այսպես է բացատրում ռեժիսյորն իր մոտեցումը։ Իր ըմբռնումը նա արդարացնում է արդյունքով՝ ծիծաղաշարժ բեմավիճակներով հարուստ, ուրախ մի ներկայացում, որ հասնում է իր նպատակին, եթե ընդունենք, որ այդ նպատակը մանրբուրժուական ճղճիմ բարքերի ծանակումն է։

Բայց որքան էլ ընդունելի համարենք ռեժիսյորի բացատրությունը, էլի անհասկանալի կմնան պիեսից կատարված այն շեղումները, որ տեղ են գտել ներկայացման մեջ։ Այստեղ ավելի, քան Աճեմյանի որևէ այլ աշխատանքում գրական հիմքի ու նրա բեմական արտահայտության միջև կան խախտումներ, որոնք պայմանավորված են բավական քմահաճ կերպով գրված լիբրետոյով[23]։ Իհարկե, լիբրետո պետք էր կազմել երաժշտական ներկայացում ստեղծելու համար, բայց ոչ այնպես «ազատ»,

ինչպես այդ արել էր Թ. Սարյանը։ Իսկ ռեժիսյորը հաշտվել էր այդ անհարկի շեղումների հետ։

Ամենից էականը երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում Ա.Ճեմչյանի հեղինակած բեմադրությունների երաժշտականի ու բեմականի համաձուլման սկզբունքն է։ Երաժշտական ներկայացումն այն չէ, ուր երաժշտությունն ու բեմական գործողությունը հարևանության մեջ են։ Միաձույլ որակ պիտի լինեն այդ երկուսը բեմադրության մեջ, չպիտի երևա դրանց միացնող կարը և նկատվի, թե որտեղ է սկսվում մեկը և շարունակվում մյուսը։ Չպիտի լինեն դերիժյորական փայտիկին սևեռուն հայացքով նայող երգիչներ ու երգչախումբ, որ կատարում է իր երգը ու մի կողմ քաշվում։ Բեմական գործողությանն անտարբեր ոչ մի մարդ բեմի վրա։ Երաժշտական ներկայացման այս սկզբունքը ցայտուն արտահայտվեց Ա.Ճեմչյանի ստեղծագործության մեջ ամենից առաջ «Կարինեն», «Աղատաշունչ հողմը» (երաժշտական կոմեդիայի թատրոն), «Դավիթ բեկ». «Վերնիսիժի Հոր-հոր աղա» (Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոն) բեմադրություններում։ Սա մի նոր որակ է հայկական երաժշտական թատրոնում։ Այդ սկզբունքն է կիրառություն գտել նաև «Ատամնաբույժի» բեմադրության մեջ, թեև սա չունի, իհարկե, թվածս երաժշտական ներկայացումների արժեքն ու արվեստի մակարդակը։

Մեծ երգիծաբանի ժառանգությունից Ա.Ճեմչյանը բեմադրել է թերևս այն ամբողջը, որ կարելի էր բեմադրել։ Արվեստագետի հեղինակած ներկայացումները մեծացրին Պարոնյանի ծիծաղի տարածման շառավիղը, առավել ևս ժողովրդականացրին Պարոնյանին, հասարակական դիտակցության մեջ հաստատելով «Պարոնյանի թատրոն» ըմբռնումն իբրև ամբողջական երևույթ։

Իրեն հատուկ պոլեմիկական շնչով արվեստագետը Պարոնյանի ծիծաղի ավանդական մեկնաբանության մեջ վերանայեց այն, ինչ օտար էր երգիծաբանի ստեղծագործությանը, ինչ նսեմացնում էր նրա ծիծաղի բովանդակությունը, իմաստալից ու բարձրաթռիչ ծիծաղը դարձնում դետնատարած ու հասարակ։

Կոմիկական բազմաթիվ բեմադրությունների հեղինակ, բեմական ծիծաղի ամենախոշոր վարպետը մեր ռեժիսուրայում, Ա.Ճեմչյանն իր վարպետության բարձր աստիճանին հասավ հայրենական դասական հեղինակի ստեղծագործության բեմադրության մեջ։ Իբրև օրենք՝ կոմիկական սուբյեկտի վարքագիծը հիմնավորելով նրա գիտակցությամբ ու հոգեբանությամբ, ամեն կերպ խուսափելով մերկ ժանրից՝ նա ճանաչեց ու բացահայտեց Պարոնյանի կոմիկական պերսոնաժների ճշմարիտ էությու-

նր։ Դրան հասնելու համար պետք էր լավ իմանալ Պարոնյանի ծիծաղի ներքին բարդ իմաստը։ Պարոնյանի ծիծաղը չունի մի ընդհանուր բանաձի, որով կարելի է բացել դրանց բնմական մեկնաբանության դռները։ Եվ Աճեմյանն ամեն դեպքում որոնել ու գտել է այն բանալին, որով կարելի է բացել հատկապես տվյալ երկը, հատկապես տվյալ կոմիկական իրադրությունն ու կերպարը։

«Մեծապատիվ մուրացկանները»՝ ամենածիծաղելի ներկայացումներից մեկը, որ երբևէ տեսել է հայ թատրոնը, ուներ ուժեղ արտահայտված այն ինտոնացիաները, որ պիտի մատնեին մուրացկանների ողբերգությունը։ Լայն ընդհանրացման նպատակը «Պատառաստր աղբարի» բնմադրության մեջ Աճեմյանին հանգեցրեց տրագիկոմեդիայի ժանրին։ Եվ տրագիկականն ու կոմիկականն այստեղ հնչեցին այնպիսի ձուլ միասնությամբ, որ միայն պայմանաբար կարելի է նշել չրքաժան դիծը։ «Շողոքորթի» և «Ատամնաբույժի» բնմադրության մեջ արվեստագետը վոդեվիլային ու ֆարսային անսքողությամբ հնչեցրեց այդ գործերը, այստեղ ևս հավատարիմ մնալով իր ինքնատիպ արվեստին։

Բնմական կյանքի մեծ պատմություն է անցել և դեռ կունենա Հակոբ Պարոնյանի ժառանգությունը. այնքան, որքան կապրի հայկական թատրոնը։ Մեծ երգիծաբանի ստեղծագործության բնմական պատմության այս փուլում ուժիայոր Վարդան Աճեմյանն ասել է իր խոսքը, որի արժեքը մեծ է, քանի որ դա Պարոնյանի ստեղծագործության գիտակի և իր ժամանակի հետ կապված նշանավոր արվեստագետի խոսք է։ Աճեմյանի անունը կապված է «Պարոնյանի թատրոնին»։ Եվ Պարոնյանի երկերի աճեմյանական բնմադրություններում կուտակված ուժիայորական հարստությունը չի անտեսվի մեծ երգիծաբանի ստեղծագործության հետագա բնմական կյանքում, որքան էլ այն տևական լինի ու շքեղ։

ԵՐԱՊԱՏՄՈՒՄ Է ԹԱՏՐՈՆԸ, ԹԵ ԻՐ ԽՈՍՔՆ Է ԱՍՈՒՄ

ԵՐԲ ԹԱՏՐՈՆՆ ԱՍՈՒՄ Է ԻՐ ԽՈՍՔԸ

(«Ժայռ» դրամայի բեմադրությունը)

Ինչպես արվեստի ամեն մի ասպարեզում, թատրոնում ևս ստեղծագործության ձևի արժեքը չափվում է բովանդակության հետ ունեցած ներդաշնակությամբ։ Այստեղ ևս լիարժեք ձևը ինքնին գեղեցկությունը չէ, այլ այն գեղեցկությունը, որ ոչ միայն պայմանավորված է բովանդակությամբ, այլև նրա ճշմարիտ արտահայտությունն է։ Չկան անմտածելի է առանց բովանդակության։ Չկա գեղեցկություն երկի գաղափարական կոնցեպցիայից դուրս։

Արվեստի ստեղծագործության այն հատկանիշները, որոնք մտնում են ձևի ոլորտը՝ ինքնատիպություն, ոճ, ձևեր են բերվում բովանդակությունն արտահայտելու ճանապարհին, մի տեսակ ակամա, իբրև այդ ընթացքի բնական հետևանքներ՝ չհետապնդված ու չկանխորոշված։

Չի կարելի ասել, թե Վարդան Աճեմյանի արվեստն ունի իր ոճը, ինքնատիպությունը, եթե չհաստատենք, որ այդ հատկանիշները ձևոք են բերվել ստեղծագործության միակ ճշմարիտ ճանապարհով՝ բովանդակությունն արտահայտելիս, տվյալ երկի բովանդակության դրսևորման ընթացքի մեջ։

Թատերական արվեստում ոճի ինքնատիպությունն անքակտելի է թատերայնությունից։ Ի՞նչ ասել է թատերայնություն։ Եթե այստեղ խորանանք այդ հասկացողությունը բարդացնող վեճերի մեջ,

որոնցով այնպես հարուստ է թատերական դրականությունը, դա մեզ շատ հեռու կտաներ։ Իսկ եթե անկանխակալ ու պարզ հայացքով մոտենանք դրան՝ կտեսնենք, որ դա նույնպիսի անմիջ մի ըմբռնում է, ինչպես «երաժշտականությունը»՝ երաժշտության կամ «բանաստեղծականությունը» պոեզիայի մեջ *, այսինքն՝ պատկերավոր մտածողության այն սպեցիֆիկան, որ հատուկ է տվյալ արվեստին և որը առավել ցայտունությամբ է բացահայտում տվյալ մտահղացումը։

Կա «թատերայնության» մի շատ պարզունակ ըմբռնում, ըստ որի թատերայնությունը բեմական շքեղությունն է, դիմապատյա բեմավիճակները, ռեժիսյորական պես-պես կոմպոզիցիաները։ Եվ մենք ուզում ենք թատերայնության թեմային Ա.Ճեմյանի ստեղծագործության մեջ անդրադառնալ «Ժայռ» բեմադրությունը դննելով ոչ միայն ի հեճուկս այդ ըմբռնման, այլև այն պատճառով, որ դա արտիստի իսկապես ամենաթատերային բեմադրություններից մեկն է և որևէ չափով չի զիջում «Աքրա Գեղեցիկ» կամ «Տասներկուերորդ գիշերը» ներկայացումներին, թեև «Ժայռի» մեջ ռեժիսյորը ցայտունությամբ չի երևում։

Այս «չերևալը» չակերտների մեջ պիտի առնել։ Չերևալ էլ կա, չերևալ էլ։ Ռեժիսյորական հմտալից աշխատանքը չի կարող չերևալ, որքան էլ «ռեժիսյորը մնած լինի դերասանի մեջ»։

Երևում է, նայած թե ով է նայողը. Մոսկվայի Դեղարվեստական թատրոնի «Երեք քույրեր» ներկայացման մեջ,— հենց այն բեմադրության, որի հեղինակին՝ Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյին է պատկանում «ռեժիսյորը պետք է մնռնի դերասանի մեջ» դարձվածքը,—Վ. Սախնովսկին հիանալի տեսնում է ռեժիսյորի աշխատանքը և ասում, թե «կարելի է ռեժիսյորական արվեստի գլուխգործոց համարել «Երեք քույրերի» բոլոր միզանսցենները...» [1]։ Չի կարելի Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի ասույթի պարզունակ ըմբռնումով որոշել ռեժիսյորի կյանքն ու մահը։ Չի էլ կարելի բեմավիճակների «երևացող» կամ «աննկատ» լինելու հանգամանքով որոշել ո՛չ ռեժիսյորի կյանքն ու մահը, ո՛չ էլ ներկայացման թատերային կամ ոչ թատերային լինելը։ Կարող է «ամենափայլուն» բեմավիճակներով կառուցված ներկայացումը լինել ոչ թատերային և, ընդհակառակը, «ամենաանկատ» բեմավիճակներով կառուցված ներկայացումը լինել թատերային։

Ուրեմն, թատերայնության չափանիշը, բեմական ստեղծագործության ձևի գնահատության չափանիշը, բեմավիճակների «երևացող» կամ «աննկատ» լինելով չի որոշվում։ Չափանիշն այն է, թե ռեժիսյորի աշխատանքն առհասարակ, բեմավիճակները,—անկախ նրանց բնույթից,—որքանով ավելի խորն են բացահայտում դրամատուրգիական երկի բո-

* Ճիշտ այդպես էլ մասնագիտական դրականության մեջ ընդունված են դեղանկարչականություն (живописность) և ճարտարապետականություն (архитектурность) տերմինները։

վանդակությունը: Չկա թատերայնություն բովանդակության ոլորտից դուրս: Ներկայացման ձևի ու ամբողջական կերպարի, ռեժիսյորական մտահղացման ու բեմավիճակի արժեքը որոշվում է երկի բովանդակությունն արտահայտելու կարողությամբ, միանգամայն անկախ այն հանգամանքից, թե որքանով են նրանք «փայլուն» կամ «անփայլ», «երևացող» կամ «աննկատ»: Միանգամայն անկախ, որովհետև դրանք ոչ թե ինքնին գոյություն ունեցող, այլ դրամատիկական երկի բնույթով, ժանրով, ոճով պայմանավորված հանգամանքներ են:

Եթե այս չափանիշով,— միակ ճշմարիտ չափանիշով,— մոտենանք Աճեմյանի ստեղծագործությանը, ապա կարող ենք հաստատել, որ Վրթանես Փափազյանի «Ծայռ» դրամայի բեմադրությունը նույնքան թատերային է, նույնքան ռեժիսյորական ներկայացում է, որքան «Տասներկուերորդ գիշերը» կամ «Արա Գեղեցիկը»:

Ասում ենք նույնքան, որովհետև բեմական այս ստեղծագործությունների յուրաքանչյուրի թատերական ձևը հավասարապես ներդաշնակ է իր դրամատուրգիական հիմքին, յուրաքանչյուրի մեջ ռեժիսյոր-արվեստագետը ապրում է նույն իրավունքով, նույն այն իրավունքով, որ դրական ձևն է տալիս: Մի դեպքում («Արա Գեղեցիկ») դրամատուրգիական երկը թելադրում է բեմական մոնումենտալ, ցայտուն ձևեր, մյուս դեպքում («Տասներկուերորդ գիշեր»)՝ շողշողուն արտահայտչամիջոցներ. երրորդ դեպքում («Ծայռ»)՝ բեմական կյանքի հանդիսատ, բնականոն ընթացք: Եվ ամեն դեպքում ռեժիսյոր-մեկնաբանը, ներկայացման կերպարի հեղինակը ոճով եղել է նույնքան թատերային, նույնքան ինքնատիպ, «երևացել» նույն իրավունքով ու չափով, եթե առաջին հայացքով չդատենք գործի մասին, այլ, ինչպես Վ. Սախնովսկին, «աննկատ» ռեժիսուրայի մեջ էլ տեսնենք ռեժիսյորին, նրա կյանքը:

Եվ եթե թատերայնությունը պատկերավոր մտածողության այն սպեցիֆիկան է, որ հատուկ է բեմական արվեստին, ապա «Ծայռը» խորապես թատերային ներկայացում է, որի ձևն ու ինքնատիպ ոճը ձևռք են բերվել երկի գաղտնարանները թափանցելով, նրա բուն գաղափարը արտահայտելու ճանապարհին:

Համոզվելու համար դիմենք բուն աշխատանքին: Երևույթը ոչ մի պատկերում այնքան ցայտուն, շոշափելիորեն ակնհայտ չի երևում, որքան ներկայացման երրորդ արարում, որ դրամայի բարձրակետն է: Մտաբերենք դրամայի սյուժեն, գործող անձանց ու տեսնենք, թե այս պատկերում ռեժիսյորի հետապնդած գաղափարը՝ գեղջուկների անլուր հարստահարումը կալվածատեր վաշխառուի ձեռքով, ինչպես է մարմին առնում բեմական արտահայտչաձևերի մեջ:

...Գրիդոր աղայի տունը՝ ներկայացման մեջ միակ՝ առաջին և վերջին, անգամ: Ընդարձակ հյուրասենյակ՝ հարակից սենյակները տանող

խորքերով։ Հարուստ, ճաշակով կահավորում, որքան և որպիսի ճաշակով կարող էր լինել գավառական կալվածատիրոջ տունը *։

Գրիգոր աղայի դուստրը՝ Թևրեզը հեքիաթ է կարդում։ Մայրը, ձեռագործն առնելով, ականջ է դնում այն հափշտակությամբ, որ կարող է ունենալ կյանքում միայն հեքիաթներ լսած գավառացի կինը։

Առերևույթ՝ ընտանեկան անդորր տեսարան։ Բայց մենք գիտենք, թե ինչ անդորր է դա, հերոսուհու ներաշխարհում ինչ խռովք է տիրում, որ ծայր առավ այն պահից, երբ Ալիքսանդրն ասաց, թե ով է նրա հայրը։ Ամենակուլ վիշապի ավանդական զրույցի (ընթերցվող հեքիաթի) այլաբանական իմաստն էլ գիտենք, որ այնպես անմատչելի է Թևրեզի մոր և այնպես հասկանալի՝ իրեն համար։ Գիտենք նաև, թե ինչու է աղջիկն այնպես տագնապով հարցնում մորը՝ ինչպե՞ս է ապրում Բաղդասար ամին, ինչո՞ւ են գյուղացիները առատ նվերներ բերում, այդքան ցորենն ինչի՞ համար է...

Մի խոսքով, պատկերի էքսպոզիցիայում ռեժիսյոր-մեկնաբանը հետամուտ է իր նպատակին՝ վարպետ հուշականությամբ ցույց տալ, որ Թևրեզն ապրում է հոր իսկական դեմքը ճանաչելու ընթացքի ամենատանջալից ժամերը։ Նա գիտե, որ առանց դրա չի հնչի դրամայի ամենահուզական ակորդը, որ գեռ պիտի գա՝ հոր և դստեր բացատրությունը։

Չի հնչի և այն դեպքում, եթե հայրը անտարբեր լինի դստեր մեջ տեղի ունեցող խմորումների հանդեպ։ Հայրը ևս պետք է ծանր ապրի ճանաչողության այն մեծ բեկումը, որ կատարվում է դստեր մեջ։

Հոր և դստեր ներքին խռովքը պիտի շիկանա՝ հետո, երբ ժամը գա, ահագնաթափ բախվելու համար։ Հոգեբանական այդ զուգահեռները պիտի միանան հետապատկերում՝ նրանց բացատրության տեսարանում, որ հետու չէ։

Սա հենց այն է, ինչ Ստանիսլավսկին կոչում էր ներկայացման հեռանկար (перспектива спектакля)։

Բայց առաջ չընկնենք։ Հետևենք պատկերի ընթացքին։

Մայրը, ընթերցումն ընդհատելով, դործով դուրս է գնում։ Աղջիկը, դրսից առնելով հոր տիրական ձայնը (Գրիգոր աղան սաստում է աղմկող գյուղացիներին), քաշվում է ննջարան։

Մի փոքր անց երևում է Գրիգոր աղան սևիլական հարկի տակ. նույն ծանոթ կերպարանքը՝ լիքը, զորեղ մարմին, մետաքսափայլ արխալուղ, վրան ահագին արծաթե քամար, նույն տիրական քայլվածքը, խոսվածքը։ Նույն խոժոռ ու անթափանց հայացքը։ Ժայռ՝ մթամած ու անխորտակելի։ Ի՞նչ ուժ պիտի, որ գետնուվը տա նրան։ Վերամարմնավորման արվեստի ամենաբարձր օրինակը դերասան Գուրգեն Ջանիբեկյանի ստեղծագործու-

* Ձևավորման հեղինակն է թատերական նկարիչ Մելիքսեթ Սվախչյանը։

յան մեջ։ Չկա ոչինչ, բացարձակապես ոչինչ, որ բեմական կերպարին չպատկանի։

Սկսվում է Գրիգոր աղայի «աշխատանքային օրը»։ Նա գիտե, թե ինչ է կատարվում դատեր հոդում։ Եվ հատկապես հիմա չէր ուզենա, որ նա վկա լիներ իր անմաքուր գործերին. «Էս ո՞ւր են մերոնք...», հարցնում է զգուշավոր, բայց մենք գիտենք, որ նրան հետաքրքրողը միայն աղջիկն է։ Թերեզը տանը չէ։ Հապա որտե՞ղ է։ Եվ նա մոտենում է ննջարանի դռանը։ Կիսաբաց է անում դուռը։ Աղջիկն այնտեղ է։ «Դու այստե՞ղ ես, Թերե՛զ... Հա, կարդում ես։ Լա՛վ, քեզ անհանգիստ չենք անիլ»,— ասում է խոժոռ դեմքին սազ չեկող հայրական բարի ժպիտով և այնպիսի քաղցր ինտոնացիայով, որ երևում է միայն աղջկա հետ խոսելիս։ Միայն աղջկա։ Մինչ այդ և հետո էլ (մինչև աղջկա հետ ընդհարվելը) Գրիգոր աղան Թերեզի հետ խոսում է նույն շոյող, բարի, թովիչ տոնով։ Եվ այդ պահերին մեր առաջ կանգնում է որդեսեր հայրը, որ ամեն ինչ կանի զավակի երջանկության համար։

Բայց ինչո՞ւ դերասանն ու ռեժիսյորն այսպես բարի, այսպես մարդկային են դարձնում չար մարդուն, չարիքի մարմնացմանը դատեր հետ ունեցած հարաբերություններում։ Ինչո՞ւ են որոնում, թե որտեղ է չար մարդը բարի դառնում։ Մի նպատակով՝ չար մարդուն իր ողջ չարությամբ պատկերելու համար։

Սա պարադոքս չէ և, ճշմարիտ կոնցեպցիա լինելով, այս ներկայացման հեղինակի ու դերակատարի գյուտը չէ։ Սա զուր տեղը վիճարկված այն միտքն է, որ ձևակերպել է Ստանիսլավսկին. «Բեմի խաղում ես չար մարդու, որոնիր, թե որտեղ է նա բարի»։

Բայց սա Ստանիսլավսկու ձևակերպումն է, բայց ոչ գյուտը։ Գյուտը դալիս է շատ հնից։ Մարդկային զգացմունքների առկայծումը չարագործի մեջ չի մեղմում, այլ թանձրացնում է գույները՝ համոզիչ դարձնելով կերպարը։ Մեր դրամատուրգիայից՝ «Պատվի համարի» հերոս Էլիզբարյանի ներկերը պակաս տպավորիչ կլինեն ու համոզիչ, եթե նա անտարբեր լիներ դատեր հանդեպ։ «Ժայռ» դրամայում այդ մոտիվը շատ է խորացված։ Եվ ռեժիսյորն ու դերասանը հենվում են դրա վրա՝ դրամայի ընդգծ ուժի հասցնելու համար։

*...Միամտելով, որ աղջիկն իրենց չի լսում, Գրիգոր աղան իր գործակից՝ գյուղական «փաստաբան» Մարտիրոսի հետ, պատրաստվում է ընդունել պարտապան գյուղացիներին։ Գյուղի ցեցերի լեզվով դա նշանակում է որոշել, թե որից ինչքան պետք է կողոպտել։ «Փաստաբանը», որին դեղջուկները քաշալ Մարտիրոս * են ասում, Գրիգոր աղայի աջ թևն*

---

* *Այս դերը դերասաններ Գուրգեն Գաբրիելյանը, Թաթուլ Դիլաքյանը և Թադևոս Սարյանը խաղացել են նույն մենկնաբանությամբ և բարձր արվեստով։ Տարբերություններ եղել են այնքանով, որքանով տարբեր են այդ դերասանական անհատականությունները։*

է։ Դրության տիրոջ հետ նա նույն հարաբերության մեջ է, ինչ ծանոթ է դեռ Պռոշյանի վեպերից։ Սա աշքը չի կտրում տիրոջ հայացքից, ուշն ու միտքը նրա ցանկությունը կռահելն է։ Ու երբ Գրիգոր աղան նախատում է նրան, ասում լեզվին եկածը («Ադա՛, քյա՛չալ», «Հա՛յ շունն ես հա՛», «Հարամզադեն ես եղել, հա՛») սա ամեն խոսքի վրա լուռումունջ ոտքի է ելնում՝ գլուխը խոնարհարար հակած, ասես մեծ պատիվ են անում իրեն։

Սա ծիծաղ է հարուցում, բայց ռեժիսյորը երկյուղ չունի դրանից, որովհետև սա դառն հեգնանք է, դիտողի կողմից՝ արհամարհանքի ծիծաղ, որ չի բացառում դրամատիզմը, այլ բացում, բացատրում է երևույթը ճիշտ այնպես, ինչպես այն ծիծաղը, որ հնչում է, երբ «փաստաբանը» և Գրիգոր աղան թղթեր են փոխանակում՝ վախենալով, թե մեկը կարող է թուղթն առնել ու իր ձեռքինը չտալ։

Դռան մեջ երևում է տնային ծառան՝ Սերգոն։ Քիչ առաջ էլ սա էր ներս հկել և, լսելով տանտիրուհու նախատինքը («Թոզոտ ո՞ւր ես զալը մտնում»), շտապով հանել էր փափախը ու դրանով սրբել հատակի փոշին։ Հիմա Սերգոն ներս չի գալիս, այլ ասում է դռների արանքից.

«Ադա՛, գեղացի՛ք...»։

Գրիգոր աղան ցնցվում է. չէ՞ որ Թևրեզը կողքի սենյակումն է։ Ու նորից շողոմքոր ժպիտ է խաղում նրա բիրտ դեմքին, նորից ձայնը հընչում է ախորժալուր՝ «Թևրե՛զ... որ դուրս գաս՝ պարտեզում կարդաս, լավ չի՞ լինի՛... Հիմա այստեղ գյուղացիներ կլցվեն. նրանց գոռգոռոցը քեզ կխանգարի»։

Աղջիկը դուրս է գնում։ Դնալիս մի հարց է տալիս հորը. «Հա՛յր, այդ եկող գյուղացիների մեջ սրբաշենցիք էլ կա՞ն...»։

Անսպասելի հարցը հորը մի պահ գամում է տեղում։ «Բարիշնեն հիվանդ ա երևում...»,— բանից անտեղյակ Մարտիրոսի այս եղրակացությունը Գրիգոր աղային չի սթափեցնում։ Դրանից հետո նա էլի մի քանի խոսք է ասում, բայց մտքինը դատեր հոգու խռովքն է. «Հիվա՞նդ ա երևում...» հեգնում է նա ու հանկարծ որոտում՝ «է՞ն,— է՞ն-է՞ն աբլակատին...»,—կիսատ մնացած խոսքը վերաբերում է Ալեքսանդրին, որ բացել է աղջկա աչքերը։

Գրիգոր աղան այնպես է զայրագնած, որ չի էլ նկատում ներս եկած գյուղացիներին։ «Ամեն բան ասած կլինի... Սրբաշե՞ն... Հըմ... Չլինի՞ դա էլ է պատմել... Սպասի՛ր, ես քեզ էնպես թռցնեմ որ...»,— վերջին խոսքերի վրա նա այնպիսի կատաղությամբ է սրում ձեռքի մատիտը, որ ասես այդ մատիտն է իր ոսոխը, որին պիտի ջնջի, ոչնչացնի։ Երևում է նաև, թե ինչ դավ է որոճում Գրիգոր աղայի անհանգիստ միտքը։ Դերասանն ու ռեժիսյորը ձգում են պատւգան այնքան, քանի դեռ այն հագեցած է ներքին բովանդակությամբ՝ Գրիգոր աղան ծարավի է վրեժի։

Իսկ գեղջուկնե՞րը... վիզները ծուռ, հայացքներում կառափնարան ելած դատապարտյալի սարսափ, մի քիչ էլ, շա՜տ քիչ հույս, թե կարող են գլուխներն ազատել: Երեքն են՝ Գալուստը (Ավետիք Ջրաղացպանյան), Մարկոսը (Հարություն Հայրապետյան), Հայրապետը (Արման Կոթիկյան): Քաշված պատի տակ, աչքները կթած դրության տիրոջը՝ սպասում են: Ռեժիսյորը չի շտապում հնչեցնել դիալոգը: Եթե Գրիգոր աղայի կողմից պաուզան արդարացված է վրեժխնդրության մոլուցքի հաղեցումով, ապա գեղջուկների կողմից նույն պաուզան լցվում է իրենց վշտի ու կյանքի պատմությամբ: Պատմություն առանց խոսքի, պատմություն՝ միայն բեմավիճակով: Այդ պատմությունը հանդիսատեսը կարդում է և՛ նրանց վախվորած հայացքներում, և՛ այն երկյուղի մեջ, որ ուղեկցում է նրանց ամեն մի շարժմանը՝ ուր դնել ոտքը (նրանք գուլպաներով են, արևխները թողել են շեմքին), ինչպես պահել ձեռքերը, և՛ այն զարմանքի, որ պատել է գեղջուկներին հարուստ մարդու շքեղ տանը:

Ջոները կառափնարանում,— այսպես է կարդացվում բեմավիճակը:

Այսպես դրամատուրգիական մտահղացումը ստանում է թատերային ձև: Ինքնաբերաբար միջտեղ է գալիս Վրթանես Փափազյանին ամբողջ կյանքում այրած թեման՝ «հողի աշխատավորի» թեման: Վաշխառուի ագահությունը սահման չի ճանաչում: Սահման չունի և գյուղացիների բշվառությունը: Հարստահարման մեխանիկան այնպես է մշակված, որ պարտապան գեղջուկները պիտի ահռելի չափերով տոկոս վճարեն (այնքան շատ, որ ցարական օրենքով էլ արգելվում է և այդ օրենքի անունից է Ալեքսանդրն ուզում դատաստան տեսնել վաշխառուի հետ) և դեռ հետո էլ պիտի խնդրեն, աղաչեն, որ իրենց մուրհակները նորոգվի: Պիտի աղաչեն՝ կողոպտվելու համար: Դա էլ քիչ է. պիտի տարվա ընթացքում նվերներ տան հարստահարողին, որ նա քաղցր աչքով նայի իրենց: Ու դեռ մարդկային խղճից խոսողը ոչ թե գյուղացիներն են, այլ Գրիգոր աղան, իսկ գյուղացին միայն երախտապարտ պիտի լինի («...դու մեզ միշտ լավություն ես արել... էս անգամ էլ արա, քե՛զ զուրբան...»):

Վրթանես Փափազյանի՝ նախահեղափոխական հայ գյուղի կյանքի լավագույն դիտակի, ստեղծագործության հավատարիմ, ռեժիսյոր արվեստագետը բեմի վրա խորացնում, մինչև վերջին ծալքը բաց է անում «հողի աշխատավորի» թեման:

Գեղջուկները բեմի վրա երևում են իրենց դժվար բախտով, իրենց կենսագրությամբ: Կյանքի ճշմարտության պատրանքն այնքան ուժեղ է, որ թվում է, թե նրանք այստեղ են եկել իրենց առօրյա գործը կիսատ թողած, ամեն մեկի տանը «մի տուն լիքը մանուկներ» և նրանց մայրը՝ ձեռքերը ծոցում, սպասում են, թե տան տղամարդն ինչ լուր պիտի բերի վաշխառուի մոտից: «Մի տուն լիքը մանուկներին» թումանյանական մոտիվն ըստ դրամայի տեքստի վերաբերում է Բաղդասար ամուն (հիշենք

Թերեզի և մոր դիալոգը), բայց բեմական արտահայտչականության անխոս լեզվով այն տարածվում է մյուս գեղջուկների վրա ևս։

Իր դժվար կյանքում գեղջուկներից յուրաքանչյուրը մշակել է սեփական կենսափիլիսոփայությունը։ Բեմական կերպարների ռեժիսորական բնութագրությունները այնպես շոշափելի են, որ կարելի է դատել կյանքի հանդեպ յուրաքանչյուրի ունեցած հայացքի մասին։ Բոլորի աչքն էլ վախեցած է կյանքից։ Բայց եթե Հայրապետը դեռ կարող է բողոքել անլուր անիրավության դեմ և դա երևում է պիեսից («Հա՛մ էնքան տոկոս տամ, հա՛մ էլ մուֆտա գամ բանե՞մ քեզ համար...»), ապա Գալուստը լցված է ամեն ինչ խաթրով վերջացնելու, վատություն չանելու անսահման ձգտումով, իսկ շարունակ ժպտացող Մարկոսը, արդեն ամեն ինչի հետ հաշտված, չարին չհակառակվելու մտքին հանդած, ամեն ինչ բնական համարող մի մարդ է։ Եվ սրանք արդեն բատերական բնութագրություններ են, դերասանի ու ռեժիսորի ինքնուրույն խոսքը։

Ներս եկած գյուղացիները նկատում են խորքում բազմած Գրիգոր աղային, իսկ սա, այցելուներին իբրև թե չնկատելով, դուրս է գալիս խորքի դռնից։ Հիմա արդեն հրևում է, թե ռեժիսորի ինչին էր պետք այդքան ընդարձակ սենյակները։ Նա ուզում է լայն, ծավալուն բեմավիճակներ ստեղծել, ուզում է ծանրակշիռ խոսք ասել նաև այստեղ՝ կալվածատիրոջ և հողի մշակների փոխհարաբերության բացահայտման մեջ։

Գեղջուկները, ահագին սենյակը դատարկ տեսնելով, ապշահար աչք են ածում շուրջ բոլորը։ Նրանք վախվորած առաջ են գալիս՝ անտեղյակ, որ Գրիգոր աղան, խորքի դռնից դուրս գալով, հարակից սենյակների միջով, արդեն եկել հայտնվել է իրենց բիկունքում, նստել բազմոցին ու տերողորմյան քաշելով, տիրական հայացքով զննում է իրենց։

Նրանք չեն տեսնում, բայց հանդիսատեսը դիտում է, թե ինչ է կատարվում աչքի առաջ. բեմավիճակ, որ կարդացվում է այսպես՝ գիշատիչն ու նրա զոհերը։

Այսպես գաղափարն ստանում է բեմական մարմնավորում, թատերային ձև։

Ու հանկարծ ռեժիսորական պատգան ավարտվում է՝ «Հետո՞» թնդում է Գրիգոր աղան գեղջուկների բիկունքից։ Եթե երկինքը որոտար՝ գյուղացիներն այնքան չէին վախենա։ Շուռ են գալիս և ավելի խնձացած մոտենում տանտիրոջը։

Գրիգոր աղան գիտե, որ մարդիկ եկել են մուրհակները նորոգելու, բայց նրան ավելի շահագրգռում է ուրիշ մի հանգամանք։ Եվ նա գեղջուկներին նախից դրած տանում է սենյակի մյուս կողմը, ինքը,— սովորականի պես տիրական ու հպարտ,— նստում աթոռին, իսկ գյուղացիք նստոտում են շուրջը, ուղղակի հատակին։ Բայց ինչո՞ւ պիտի Գրիգոր աղան այսպես նստի գյուղացիների հետ։ Ասելիք ունի նրանց և ասելիքն

այն է, որ նրանք «թուղթ չինեն» ընդդեմ Ալեքսանդրի, գրեն, թե նա «պատվական մարդկանց անո՛ւնն ա կոտրում, զրպարտո՛ւմ ա... Յա թե չէ՝ խոռվությո՛ւն ա գցում գյուղումը...»:

Գյուղացիք չեն համոզվում: Եվ ի՞նչ. նրանք պիտի կարծեն, թե ինքը գյուղացիներին համոզել է, որ ամբաստանագի՞ր գրեն: Ո՛չ: Գրիգոր աղան այդքան միամիտ չէ:

«Ա՛յ թե միամիտ խալխ եք ըլել, հա՛... հա՛նաք արի, հա՛նաք»,— լայն ժպտում է Գրիգոր աղան, «հա՛նաք արի, հայվաններ»,— շարունակ կրկնում է նա՝ դառնալով գյուղացիներին առանձին-առանձին:

Ախ այդպես,—կարծես վճռում է մտքում Գրիգոր աղան,—համաձայն չե՞ք: Լա՛վ:

Եվ Գրիգոր աղայի ժպտուն դեմքը դառնում է առաջվա պես մռայլ ու անթափանց: Նա սկսում է տոկոսներ բարդել նորուրվող մուրհակների վրա, բարդել, անխնա, անխիղճ, անսիջում:

Սա մի հապարակ ընթացք չէ ուժիսյորի համար, որ ձեռքից բաց չի թողնում ճողի մշակների թեման, աչքից չի փախցնում նրանց կերպարները խորացնելու, անհատականացնելու, թատերայնորեն ցայտունացնելու նպատակը:

Երբ վաշխառուն ավելացնում է Գալուստի պարտքը («Հա՛, 125 մանեթ ա, չէ՞... Գրել կտաս 200...») մյուս երկուսը, ամեն մեկն իրենց խառնվածքի համեմատ, ակնդետ հետևում են դիալոգի ընթացքին, յուրովի վերաբերմունք ցույց տալիս: Երկուսն էլ մահվան դատապարտվածի հայացքով հետևում են Գրիգոր աղային, խորին կարեկցանքով՝ վիզը ծուռ Գալուստին: Բայց նրանց ծերունազարդ Հայրապետի դեմքին բարկություն է խաղում, ապա Մարկոսը նայում է բարի, հաշտեցնող ժպիտով, որ նաև կարեկցանք է ակնկալում: Իսկ երբ վաշխառուն, Գալուստին նախատելով, ասում է, թե «Մարկոսը մարդ ա», որովհետև միշտ նվերներ է բերում իր տուն, «դիտի լավություն, երախտիք»՝ Մարկոսի դեմքը հրճվանքից ճառագում է: Բայց հաջորդ պահին, երբ աղան նրա 75 ռուբլի պարտքը դարձնում է 125, հրճվանքին փոխարինելու է գալիս խորին մի տարակուսանք՝ շա՞տ էր իր տոկոսը, թե՞ քիչ: Եվ նա մատների վրա, անխոս հաշիվ է անում՝ տոկոսի չափը որոշելու անհնարին ճիգեր անելով: Մեկ ուրախություն է խաղում նրա դեմքին (երբ տոկոսն ըստ հաշվի քիչ է դուրս գալիս), մեկ մտահոգություն (երբ շատ է ստացվում) և տարակուսանքը այնպես էլ չի փարատվում:

Մարկոսը հաշվում է, Գալուստը սառել է տեղում՝ ոչ մեռած, ոչ կենդանի, իսկ վաշխառուն արդեն դատաստան է տեսնում երրորդ ղոհի հետ: Սրա 200-ը 300 է դարձնում ու հետո էլ նախատում. «է՛դ ա, կուզես՝ դրել տուր. չե՞ս ուզիլ՝ փողս բեր... Բա կարծում ես մոռացի՞լ եմ... Միտդ չէ՞, կանչեցի արտս հնձես՝ չեկար, այդի փորես՝ փախար...»:

Ներսունին այլևս չի դիմանում. «Բաս էտ ա, էլի՛... Հա՛մ էնքան տոկոս տամ, հա՛մ էլ մուֆթաա բանե՞մ քեզ համար...»:

Մի պահ Գրիգոր աղան չի հավատում ականջներին: Մարկոսը դեռ հաշվում է, Գալուստը հարվածից դեռ ուշքի չի եկել: Իսկ Հայրապետը, ինքն էլ իր հանդգնությունից սարսափած, կուչ է գալիս: Այս պահին բնականաբար այնպես արտահայտիչ է, որ կարող է կարդացվել իբրև գեղանկարչական գործ՝ «Գյուղական վաշխառուն և նրա զոհերը» անունով:

Այսպես գրական երկի բովանդակությունն ստանում է բեմական մարմնավորում, բառերային ձև, այսպես մշակվում է ներկայացման կերպարը:

Ջոհի անսպասելի հանդգնությունից մի պահ շշմած՝ Գրիգոր աղան գնում է նրա վրա: Ալևհեր ծերունին սարսափից կծիկ է դարձել: Ոչ մի դիջում չի փրկի նրան գազազած վաշխառուից: Իրեն կորցրած, աղջիկն էլ մոռացած հարստահարողը որոտում է անզուսպ. «...Բա քեզ տված փողը իմ կնգա, աղջիկ բերնից կտրած չի՞, քրտինքովս աշխատա՞ծը չի... Ո՞նց ես էդուց ևեր սուզը տամ վեքսիլդ, տուն ու տեղդ վեր դրեմ, տավարդ ծախեմ, քեզ չոլերը դցեմ...»:

Մարկոսն այլևս չի հաշվում, Գալուստը մի պահ մոռացել է իր վիշտը: Իսկ դռների մեջ երևում է Թևերդի սոսկումնահար կերպարանքը: Դեռ ոչ ոք չի նկատում ոճրագործության անկոչ ականատեսին, որ հագիլ է կանգնում ոտքերի վրա:

Անօդնական ծերունին փորձում է արդարանալ, բացատրել, խոսում է լացակումած. «...բա ես մեղք չե՞մ, ուզում ես, որ երևևեքս կոտորվե՞ն, հիվա նդ, սովա՞ծ...»:

Այն, ինչ պիտի մեղմեր մարդու զայրույթը, ավելի է բորբոքում վաշխառուին: Սա մի նոր թափով վրա է քշում դևալի զոհը, հրում, վար դցում ուժահատ ծերունուն: Եվ ճիշտ այդ պահին, «Ջունես—էդուց ևեր տակիդ դոշակն էլ քաշել կտամ... հարա՛մզադա...» խոսքի վրա, հայրը նկատում է դատեր սահմռկած կերպարանքը դռների միջին...

Պատահեց այն, ինչից երկյուղ ուներ հայրը: Աղջիկը հոր չարագործության ականատեսը եղավ:

Վայր ընկած ալևհեր ծերունին, դիմացը՝ Գրիգոր աղայի ահեղ կերպարանքը, տեսարանին երկյուղով նայող դեղջուկները և դռան մոտ՝ Թևերդը՝ սոսկումից լայն բացված աչքերով: Սրին «ժայռը» վեպ լիներ, սրանից ցայտուն պատկերազարդում չէր կարելի գտնել դրքի համար:

Դժվար մի ճիգով Գրիգոր աղան ժպիտ է դնում զայրույթից վառվող դեմքին՝ աղջկան մոտենալու համար. «Հը, օթա՞խդ ես ուզում գնալ... Բա էդ ընչի՞ ես դուխդ դցել... Հիվա՞նդ ես...»,— քաղցրախոսում է չարագործը, խոսքի արանքում դուրս անում ույուղացնիերին և ապա, տեսնելով, որ աղջիկը կարող է ուշաթափվել, որոտում է՝ «Սա՛թենիկ, Սա՛թենիկ...»:

Սա սովորական կանչ չի. այստեղ և՛ զայրույթ կա կնոջ հասցեին, որ աղջկան թողել է ներս գալ։

Թերեզը չի թողնում, որ մորը կանչի։ Հայրը հնազանդվում է։ Ուզում է առնել դստեր սիրտը, և մոտենում է պրամաֆոնին։ Պարզ է դառնում, որ պրամաֆոնը դրված էր ոչ միայն կալվածատիրոջ տունը շքեղ ներկայացնելու համար։ Նրն դրված է՝ պիտի խաղա։

Գրիգոր աղան միացնում է պրամաֆոնը։ Լսվում է հինավուրց մի պարեղանակ։ Հայրը փորձում է ղվարճացնել աղջկան, իսկ աղջիկը լուռ է։

Այս ամբողջ տեսարանը չկա պրամայում. չի էլ ակնարկվում պրա գոյությունը։ Բայց ռեժիսյորի երևակայությունը մեջտեղ է բերել դա՝ պրամայի բուրթակետը հնչեցնելու համար։

Ջուր չէ, որ ներկայացման հեղինակն այնպես շեշտում էր այն միտքը, որ աղջիկն ապրում է հոր իսկական դեմքը ճանաչելու տանջալից րնթացքը, իսկ հայրը երկյուղով է հետևում դրա զարգացմանը։ Հոր և դրստեր հոգեբանական խոովքի զուգահեռները զարգացան, զարգացան և ահա այստեղ է, որ պիտի հատվեն։ Դա արված էր ներկայացման հեռանկարի սիրույն։ Ուրեմն, պրամատիկական այն մեծ շունչը, որով համակվում է այս մեծ պատկերը՝ կաթիլ-կաթիլ ձեռք է բերվել նախորդ տեսարաններից։

Հայրը կարծես պարում է ձեռքերը տարածած։ Իսկ աղջիկը լուռ է։

Ասես Թերեզը Գրիգոր աղայի խիղճն է, որին նա ջանում է հանդուգնացնել, քնացնել, բայց նա արթնանում է։ Թերեզը միակ մարդն է, որ հավատում էր հոր աղնվությանը և հայրը կորցնում է այդ միակ, իր համար թանկագին մարդուն։ Կորցնում է և՛ միակ աղջկան, և՛ միակ հավատացող հայացքը իր հանդեպ։

Իսկ հիմա դառը կուսական հայացքի մեջ նա տեսնում է ոճրագործի՝ սեփական ահավոր պատկերը։ Եվ դա սոսկում է պատճառում չարագործին, այն մարդուն, որ ուրիշ ոչնչից երկյուղ չունի։

Վաշխառուի ոճրագործ կերպարանքը Վրթանես Փափազյանը չափում է անաղարտ աղջկա սարսափահար զարմանքով։ Դա ավելի պարզ, տեսանելի, զարհուրելի է դարձնում այդ կերպարանքը։ Թերեզի այդ հայացքը մի տեսակ խոշորացույց է, որով դրամատուրգը մեզ ստիպում է տեսնել ու ճանաչել չարագործին։

Դրամատուրգիական բարձր արվեստով ստեղծված հոգեբանական կոլիզիա, որ «ծայրը» դնում է հայրենական դրականության ամենալավ արժեքների կողքին։

Ներկայացման հեղինակի համար բանկ է հեղինակային իմաստուն մտահղացումը։ Դրա համար էլ նա, այնպես նախանձախնդիր, հարստացնում, խորացնում է հեղինակային մտահղացումը։

Հայրն ակամա պարում է ձեռքերը վեր տարածած։ Իսկ աղջիկը լուռ է։

Այսպես գաղափարն ստանում է բեմական ձև, թատերայնության ընշմարիտ արտահայտություն։

Գրիգոր աղան, թերևս կյանքում առաջին անգամ, չգիտե աննկիքը։ Առաջին անգամ՝ կանգնում է հակառակորդի առաջ թևաթափ ու շվար։

«Ապա՞, ի՞նչ է ասելիքդ... խոսի՛ր... թե հիվանդ ես՝ քաղաք գնա մորդ հետ...»։

Ոչ մի պատասխան։

Հոգեբանական շփոթ վիճակը կարող է հիմարացնել նույնիսկ Գրիգոր աղայի նման մարդուն, ստիպել, որ նա անի այսպիսի անպատեհ առաջարկություն.

«...չլինի՞ փող է ուզածդ, հը՞... գիտես որ չեմ խնայում ոչինչ... ինչքա՞ն ես ուզում—ասա»,— եռացող զայրույթը անհնարին ճիգով զսպելով, հաճոյախոսում է հայրը։

Հայացքը դատեր ապշահար դեմքին՝ ձեռքը ծոցն է տանում Գրիգոր աղան։

Նույն հոգեմաշ լռությունը։ Էլի մի փոքր պառկա, և աներկմիտ պատասխանը ճեղքում է ծանր լռությունը.

«Հա՛յր, դու ինձ միշտ երևակայի տեղ ես դնում... Ամեն բանի վե՛րջը կա, հա՛յր...»։

Եվ հայրն այլևս չի դիմանում։ Մեր առաջ Գրիգոր աղան է՝ իր իսկական կերպարանքով։ Սպառնում է, բացատրում, արդարանում յուրովի. «...սիրո՞ւմ ես նրան՝ դնա, ես խո չե՞մ արգելում։ Ընդհակառակն... Տես ես որքան բարի եմ և ներողամիտ։ Նախատե՞ց ինձ, ավազա՞կ կոչեց — բայց եթե դու կամենաս նրա կինը լինել--ամենը կմոռանամ և հոժարությունս կտամ... էլ բան ուզո՞ւմ ես։ Սրանից ավելի՞ն...»։

Բայց ուրիշ, բոլորովին ուրիշ է աղջկա միտքը.

«Հա՛յր, ես ուզում եմ, որ դու ղրջաս և չշարունակես այլևս այդ կեղտոտ արհեստը, այդ գյուղացիներին կեղեքելը...»։ Պատւում։ Այսքանը դեռ ոչինչ, այսքանը դեռ սպասելի էր։

«Ամաչո՛ւմ եմ, որ քո աղջիկն եմ, հա՛յր...»,—գոչում է Թերեզն այնպես հանկարծակի և ուժգին, որ երկինքը փուլ է գալիս Գրիգոր աղայի գլխին.

Ոչինչ այնպես հավասարակշռությունից չէր հանի Գրիգոր աղային, որքան այս ուժգին, անսպասելի հարվածը։ Բարոյական դատը տանուլ է տրված։ Ներկայացման հեղինակն ամեն ինչ արել էր հուզական մեծ լիցքի այս դարձվածքը հնչեցնելու համար։ Եվ նա հասավ իր նպատակին. որովհետև դեպի այս բարձրակետն էր գալիս հեղինակի հետ միասին, նրա համաձայնությամբ ու խրախուսով։

Հարվածը տակնուվրա է անում Գրիգոր աղային։ Նա այլևս դադար

չունի։ Բռնված գայլի նման նա ու առաջ է անում ընդածակ սենյակում։ Քիչ առաջ էլ, երբ նստած էր, բեմական կերպարն ապրում էր ուժգին ռիթմով։ Հիմա կատաղի շարժման մեջ ռիթմն ու տեմպը հավասարվել են իրար։ Սա Գրիգոր աղան է զայրույթի ամենաթունդ պահին։

Ուժահատ աղջիկն ընկել է ցած, իսկ զայրույթից խեղդվող Գրիգոր աղան դադար չի դնում։ Բարոյական այս դատում աղջիկը տարել է հաղթանակը, բայց ինչ ասես չէր տա՝ այդ հաղթանակը չտանելու, հոր արդարացումը տեսնելու համար։

Բայց չունի արդարացման խոսքեր Գրիգոր աղան։ Ըստ դրամայի՝ այս տեսարանն ավարտվում է այսպես.

«Ահա՛ քեզ ինչ... ամաչում ես, որ իմ աղջի՞կն ես... այդպես ես խոսում դու հորդ, հո՛րդ հետ, որ քեզ համար ոչինչ չի խնայել... Ա՛յդ է քեզ ուսման տալուս հետևանքը... Այդպե՞ս ուրեմն... լա՛վ, դու այսուհետև կտեսնես. կտեսնես, թե ինչ է նշանակում հորդ դեմ դինվել, նրա գործերի մեջ խառնվել...»,—որոտում է Գրիգոր աղան։ «Հա՛յր...»,—փորձում է իր խոսքն ասել աղջիկը, բայց հայրը սաստում է. «Լռի՛ր։ Անզգամություն չեմ ուզում... Ահա ուսմանդ, քեզ աշատ մեծացնելու, երես տալուս հետևանքը... Չհամարձակվես հորդ հետ այդպես... Անզգամ...»։ Վերջին բառին հետևում է դրամայի հեղինակի ռեմարկը. «...դուրս է գնում և դուռը շրխկոցով փակում նախից»։

Ներկայացման հեղինակը շեղվել է բնագրից, ու դեռ հավելումներ արել, որոնք արդարացված չէին լինի, եթե տեսարանը բեմի վրա չդարձնեին ավելի ուժեղ, հավաք, տպավորիչ։

Նախ Գրիգոր աղան ոչ թե մեկ, այլ մի քանի անգամ է խոսքի արանքում դառն հեգնանքով վերհիշում «ամաչո՞ւմ ես, որ իմ աղջիկն ես» դարձվածքը։ Դա պետք է, որպեսզի երևա, թե որքան դիպուկ է եղել հարվածը, որպեսզի այդ միտքը դառնա տեսարանը հագեցնող մոտիվ։ Եվ հետո, վերջին բառից հետո, ի հավելումն բնագրի տեքստի, Գրիգոր աղան որոտում է «Սա՛ թննիկ, Սա՛ թննիկ»։ Քիչ առաջվա պես՝ նա նորից օդնուբյան է կանչում։ Կինը վախեցած ներս է գալիս։ Գրիգոր աղան նորից թնդում է՝ «Գնա՛, դնա՛», հասկացնելով, որ դնա ննջարան, ուր քաշվել էր աղջիկը։ Կինը շտապում է աղջկա մոտ։ «Ամաչո՛ւմ ես, որ իմ աղջիկն ես»,—նորից կրկնում է մենակ մնացած Գրիգոր աղան։ Երևում է, որ աղջկա խոսքը շարունակում է այրել, տակնուվրա անել վաշխառուի մթնած հոգին։

Այսպես է վարվել ռեժիսոր արվեստագետը, որ դրամայի ամենաբարձր ակորդը շարունակի դողանջել, մոտիվը մեծացնի ընդդրկման շառավիղը և դրոշմվի հանդիսատեսի մտքում։

Մոռացը պատել է Գրիգոր աղային, այրող մտքերը հանգիստ չեն տալիս նրան։ Բայց հերիք է այլևս, դեղջուկները գալիս են։ Պետի գործել և

գործել ավելի վճռական, հետևողական, խորամանկ։ Գրիգոր աղան Գրիգոր աղա չէր լինի, ժայռ չէր լինի, եթե հիմա մի փոքր այլ կերպ վարվեր, եթե նախորդ տեսարանը մազաչափ ազդեր նրա հետագա վարմունքի, վարքագծի վրա։

Խոշոր դրամատուրգին արժանի վարպետությամբ Վրթանես Փափազյանը տեսարանները զուգորդել է այնպես, որ քանդակի նման առաջդ կանգնի հարստահարողի կերպարանքը՝ բիրտ ու ահեղ։ Հոր և դստեր բացատրության տեսարանը հաջորդել կարող էր միայն այն տեսարանին, որ Գրիգոր աղան դատաստան է տեսնում գեղջուկների հետ. այստեղ է, որ Թևերդը (նաև հանդիսատեսը) տեսնում է, թե ինչ ասել է հարստահարում, թե ինչ հրեշավոր երևույթ է գյուղական վաշխառուն։

Իսկ գյուղացիների երկրորդ դատաստանի տեսարանը դնելով հոր և դստեր բացատրությունից անմիջապես հետո՝ դրամատուրգը ամուր հաստատում է այն իրողությունը, որ ոչինչ, ոչինչ չի կարող Գրիգոր աղային ուրիշ մարդ դարձնել, ազդել ժայռի վրա, թեկուզ մազաչափ շեղել ոճրագործին իր բռնած ճամփից։

Դրամատուրգը դեպքերը հյուսել է ամուր սրամտաբանությամբ՝ իր մտահղացումը դնելով կյանքի ճշմարտության ամուր հիմքի վրա։

Ներկայացման հենինակը հոր և դստեր բացատրության տեսարանը հնչեցնում է ամբողջ ուժով։ Դերակատարն ու ռեժիսյորը չեն թաքցնում Գրիգոր աղայի հոգեկան ծանր ապրումները։ Ավելին, նրանք նոր միջոցներ են որոնում այդ ապրումները շեշտելու, աղչկա հանդեպ հոր սերը ցույց տալու համար։ Եվ դա՝ «Լեռն խաղում ես չար մարդու, ցույց տուր, թե որտեղ է նա բարի» սկզբունքով։

Թող երևա, թե ինչ ծանր է ապրում Գրիգոր աղան աղչկա հիասթափությունն իրենից, թող երևա վաշխառու հոր սերը դստեր հանդեպ,—դատում են դրամատուրգի մտահղացմանը հավատարիմ մեկնաբան ռեժիսյորն ու դերասանը,— և որքան լավ երևա՝ այնքան պարզ կդառնա, թե ինչ բիրտ ուժ է, ինչ մթին ժայռ Գրիգոր աղան, որովհետև հաջորդ իսկ տեսարանը գալիս է հաստատելու, որ վաշխառուն մնում է վաշխառու, չարը՝ չար։ Եթե քիչ առաջ ապրած հոգեկան ցնցումն էլ չի ազդում, դոնե մի փոքր ներգործում նրա վարքագծի վրա, ոչինչ այլևս չի կարող ազդել։

Ուրեմն,— շարունակում է իր միտքը մեկնաբանը,— որքան ցայտուն երևա Գրիգոր աղայի անդրդվելիությունը, այնքան ամբողջական կդառնա նրա բնավորությունը, այնքան մեծ կլինի գաղափարական ընդհանրացումը՝ այս ժայռը խորտակելու համար մեծ ուժ է հարկավոր, ավելի մեծ, քան Թերևդն է իր մարդկային բնավորությամբ, ավելի մեծ, քան Ալեքսանդրն է, եթե նրա հենարանը պետական օրինականությունը պիտի մնա։

Բայց մենք առաջ ընկանք։ Սա մի նզրակացություն է, որ բխում է ներկայացման ողջ կոնցեպցիայից։ Իսկ հիմա մեզ հետաքրքրողը գյուղա-

ցինների դատաստանի երկրորդ տեսարանն է, որ հաջորդում է հոր և աղջկա բացատրությանը։

Այսպես, ուրեմն, Գրիգոր աղան դայրույթից հևալով, ինչ-որ թուղթ է կարդում։ Բարկությունից վառվող տենդագին աչքերը սահում են տողերի վրայով։ Կարդում է մտքում, իսկ բարձրաձայն ասում է միայն մի դարձվածք. «Ամաչո՞ւմ ես, որ իմ աղջիկն ես...»։ Դարձվածքի հևասպառ կրկնությունը կերպարի ներքին խռովքի վկայությունն է։

Այսպես, այն միտքը, թե աղջկա խոսքը խորապես ազդել է Գրիգոր աղայի վրա, ստանում է բառերային տեսանելի ձև, հոգեբանական արդարացված բեմավիճակ։

Ներս եկող գեղջուկներին տեսնելուն պես վաշխառուն հավաքում է իրեն։ Սրանք սովորական պարտապաններ չեն։ Սրանք են՝ Բաղդասար ամին, Ջաքարը և Մարգարը, որ հանդգնել են գանգատ տալ իրավաբան Ալեքսանդրին։ Սրանք են, որ նեղն են լծել վաշխառուին՝ մեղադրանքի անհերքելի ապացույցներ տալով իրավաբանի ձեռքը։

Ըստ դրամայի ռեմարկի, վաշխառուն զրույցի է նստում գեղջուկների հետ։

Ըստ ներկայացման, Գրիգոր աղան տեղից վեր է կենում և խորը, մինչև գետին գլուխ է տալիս դյուղացիներին։ Ապշահար դյուղացիների առաջ նա նույնը կրկնում է մի քանի անգամ՝ աջ թևը հասցնելով հատակին։ Եվ ամեն անգամ ասում է դրամայի տեքստում չեղած մի քանի բառ՝ «Հա՛յ դուք բարով, հազա՛ր բարով ևք եկել...»։

Դյուղացիների զարմանքը հասնում է դադաթնակետին։

Ինչո՞ւ է ներկայացման հեղինակը հավելել այս բեմավիճակը՝ մի կողմում շվարած դյուղացիներ՝ իրենց թիկունքում ունենալով դյուղական «փուստաբան» քաշալ Մարտիրոսին, մյուս կողմում՝ մինչև գետին խոնարվող Գրիգոր աղան։ Սա էլ ունի նույն այն նպատակը, ինչ որ դյուղացիների առաջին դատաստանի սկզբում արված ռեժիսյորական հավելումը՝ խրատացնել, բարդացնել կերպարը, հարստացնել հոգեբանորեն։ Առաջին տեսարանում վաշխառուն դաժան խաղ է խաղում պարտապան դյուղացիների գլխին, երբ աննկատ դուրս է գալիս հյուրասենյակից, անսպասելիորեն նրանց թիկունքում հայտնվելու և առանց այն էլ շփոթված այցելուներին ահաբեկելու համար։ Այստեղ ևս նա խաղ է խաղում։ Երկու դեպքում էլ սա ժողովրդական պատկերացման կատվի ու մկան խաղն է, որ մեծ բավականություն է պատճառում ուժեղին։ Իրոք, Գրիգոր աղան ներքին բավականությամբ է խաղում դրության տիրոջ և զոհի խաղը, ուր բոլոր իրավունքներն ուժեղի կողմն են։ Այստեղ զորեղի նպատակն ավելի խորն է. պետք է հոգեբանական նախնական մշակման ենթարկել զոհերին։ Սա է խաղի, այսպես ասած, ուտիլիտար կողմը. այնպես անել, որ զոհը կորցնի

իրեն, չկարողանա ուշքի գալ։ Սա դիվանագիտություն է, վաշխառուի «արևելյան դիվանագիտություն», որ երբեք չի դավաճանել նրան։

Բեմադրության հեղինակը վաշխառուի, հարստահարողի ժողովրդական պատկերացման՝ զոռբայի տիպն է տեսել, որոնել, խորացրել կերպարի մեջ՝ տեքստային աննշան և բեմավիճակային մեծ հավելումներ անելով։

Այսպես դրամատուրգիական մտահղացումը բեմի վրա ստանում է թատերային ձև, ներկայացումը՝ ինքնատիպ ոճ, այս դեպքում էլի բովանդակության հրամայականով, խորապես ժողովրդային ոճ։

Մի կողմում Գուրգեն Ջանիբեկյանի Գրիգոր աղան՝ վիթխարի ու ահեղ, մինչև գետին խոնարհվելիս («Հա՛յ դուք բարո՛վ եք եկել...»), մյուս կողմում՝ վաղինակ Մարգունու Բաղդասար ամին՝ չորացած, ալեհեր, բարձրահասակ ծերունի, Գևորգ Ասլանյանի Ջաքարը՝ մռայլ, կյանքի հանդեպ չար, բարկացած հայացքով, Վաչե Բագրատունու Մարգարը՝ կասկածամիտ ու երկյուղած։

Ջոռբան կամաց-կամաց մոտենում է շփոթված զոհերին, որոնց նըստելու նշան է անում։ Գյուղացիք, որ ամեն ինչ կարող էին սպասել բացի այսպիսի ընդունելությունից, նստելու սիրտ չեն անում։ Մարտիրոսը, նրման բազմաթիվ տեսարանների ականատեսն ու հեղինակը, նստեցնում է։ Երեքն էլ ակամա նստում են՝ ահը սրտներում, վերահաս աղետի նախազգացումով։

«...Ադա՛, բաս էգքան էլ նա՞մբյոռ կըլեն... ինձ վրա գա՞նգատ եք ուզում անի, ինձ սո՞ւդն եք ուզում քաշ տա էս ծեր հալո՞վս... Հա՛յ դիտի աշխարհ, հա՛յ, տես ինչ օրերի ենք հասել։ Սրանց ես լավությո՛ւն անեմ, փո՛ղ տամ, խեղճությունից ազատե՛մ, որդկերանցը սովածությունից քաշեմ-հանեմ...»,—այս և հետագա խոսքերը վաշխառուն ասում է լացակումած ձայնով, իրր խորապես վիրավորված, անիրավված մարդ։ Սա սոսկ «դերասանություն» է Գրիգոր աղայի կողմից, կերպա՛րի և ոչ դերակատարի դերասանություն։ Խոսքի այս մեկնությունը ևս գալիս է ժողովրդական պատկերացման խորքերից։ Իրև Գրիգոր աղա՝ «դերասանություն» անելով, դերակատար արտիստը հասնում է կենսական խորին ճշմարտության։

Բայց Գրիգոր աղայի լալահառաչ խոսվածքի մեջ պարզ զգացվում է և՛ հեգնանք, և՛ դառն, անհոգի հումոր։ Ռեժիսյորը նպաստում է հեգնանքի ցայտունացմանը։ Բեմավիճակը կառուցված է այնպես, որ վաշխառուն իր խոսքի մի մասն ուղղում է առջևը գլխահակ նստած զանգատավորներից մեկին, ապա երկրորդին և երրորդին։ Եվ նրանցից ամեն մեկն իր հերթին գլխիկոր վեր է կենում և էլի նստում տեղը, երբ Գրիգոր աղան խոսքի արանքում ասում է «նստի՛ր, նստի՛ր» (դրամայի տեքստում չկա այս բառը)։ Եվ այսպես՝ հերթով։ Դաժան, սրտակեղեք տեսարան։

Գեղջուկները չգիտեն, թե որ ջուրն ընկնեն։ Իսկ երբեմն-երբեմն լըսվում է քաշալ Մարտիրոսի չարախինդ քրքիջը։

Գրիգոր աղան գեղջուկներին հիմա էլ ուրիշ կողմ է քաշում։ Սեղանի շուրջը բոլորելիս, Բաղդասար ամին նստում է բազկաթոռին ու նույն պահին օձը կծածի պես վեր է թռչում։ Հետո, միամտվելով, նորից նըստում է, բայց էլի վախով ու կասկածանքով։ Ջառամյալ ծերունին երեխ կյանքում առաջին անգամն է նստում բազկաթոռի, այն էլ այստեղ, պարտատիրոջ տանը, ուր ամեն ինչ ըշնամական տեսք ունի, ամեն ինչ խարդախված ու վտանգավոր է թվում ծերունուն,— այս է ռեժիսյորական մանրամասնի ներքին իմաստը։

«Յանի որ... հանց որ... տո՛ կոսը...»,— կարկամում է Բաղդասար ամին։ Ներունին ծայրը ծայրին չի հասցնում։

Ջաքարը, որ մեջների աչքաբաշն է, առանց գլուխը բարձրացնելու, հաղիվ հասցնում է ասել, թե «էլ ինչի՞ ես նեղանում, աղա. էն ա սուզը կվճռի, էլի՛, թե մենք քեզ էնքա՞ն ենք պարտական, ինչքան դրած ա վեքսիլումը...», երբ Գրիգոր աղան շտապում է բնում խեղդել ընդվզման այս առաջին ու միակ փորձը։

Բայց ինչպե՞ս։ Այստեղ ևս ռեժիսյորը արել է տեքստային շատ անշան հավելում՝ դրա շնորհիվ ստեղծելով մի շատ իմաստալից բեմավիճակ։ Գրիգոր աղան, որ կանգնած է, Ջաքարի հակված գլուխը դարձնում է իրեն, նայում աչքերին ու ասում.

«Ջաքա՛ր։ Սա Ջաքա՛րն ա, հա՛ էլի...»։

Խորապես ժողովրդական այս ոճը և դրան համարժեք բեմավիճակն ունի ներքին խորն իմաստ՝ իբր թե Գրիգոր աղայի հավատալը չի գալիս, որ խոսողը Ջաքարն է, էն խեղճ ու կրակ, հլուհնազանդ գեղջուկը, որ Գրիգոր աղայի անունով էր երդվում։ Բայց նայում է դեմքին ու ասում՝ «հա՛, էլի»։ Ինչքա՞ն կարող է փոխվել, ապերախտ դառնալ մարդ արարածը,— խե՛ղճ, խեղճ Գրիգոր աղա։

Հավելում, տեքստային շեղում, որ չէր կարելի կռահել առանց դրամայի ռեժիսյորական օրինակը բնագրի հետ համեմատելու։

Ժողովրդական հումորն իր բեմական արտահայտության մեջ։

Այսպես մշակվում է ներկայացման բնդհանուր կերպարը, իմիտատիպ ոճը, գաղափարը՝ ստանում թատերային ձև։

Ջարմանքը փարատելով, վաշխառուն որոտում է. «Փիե՛... Տո բաս դու չի՞ս ձեռք քաշել տակին... Հրես, ա՛յ...» և ապա դառնում իր հավատարիմ աջակցին. «Չէի՞ր ուզում—ո՛ւր էիր ձեռք քաշում։ Հը՛, ըտե՞նց չի, Մարտիրոս...»։

Սա վաղուց պատրաստ ունի ասելիքը. «Դե հիմի, աղա, սխալվել են, զալաթ են արել, բաշխի, խեղճ մարդիկ են, փող չունեն որ տան...»։

Նկատենք, որ զրոյման առաջին խոսքը դրամատուրգը դանգատավոր

գյուղացիներին չի տալիս։ Այդ խոսքը, իբր նրանց լուռ համաձայնությամբ, Գրիգոր աղայի հավատարիմ Մարտիրոսն է ասում։ Նա է հնար տալիս, որ վաշխառուն զարգացնի հարձակումը։

Եվ Գրիգոր աղան թափ առած գնում է դեպի Մարտիրոսը և բռնցքված ձեռքը ռիթմով նրա գլխին տալով վրա բերում խոսքի նույն ռիթմով. «Տո՛, որ փող չունեն տան—էլ ո՞ւր են գանգատի գնում։ Ընչի՞ մեկ չկան ինձ մոտ, խնդրեն...» Եվ սրան հետևում է սևփսիան բարեպաշտության մի դավք, որին, որքան էլ կուրծք ծեծի վաշխառուն, դեղջուկներն, իհարկե, չեն հավատում։

Բայց ահա ուրիշ դարձավ գյուղացիների հայացքը՝ սևեռուն, անհանգիստ, որոնոց։ Հիմա արդեն ուրիշ ռիթմով են նստած տարաբախտ գանգատավորները։ Պատճառը մուրհակներն են, որ միջտեղ է հանում Գրիգոր աղան։ Այլևս աշխարհի երեսին ուրիշ ոչինչ գոյություն չունի, քան այդ մուրհակները։ Դրանց մեջ է ամփոփված նրանց կյանքի ու մահվան, հանապազօրյա հաց ունենալ չունենալու խնդիրը։ Չեն խոսում, չեն լսում, հետևում են վաշխառուի ձեռքի մուրհակներին։

Բեմի վրա շարժումն այնպես է հավաքված, որ ամեն ինչ բևեռվի բեմավիճակի առանցքային բեմայի վրա՝ մուրհակները և պարտապանները։ Գրիգոր աղան մեկիկ-մեկիկ ցույց է տալիս ամենազոր թղթերը։ Հոգիբանական գրոհը դեռ չի ավարտվել։ Մի ուռ մի հանում է մուրհակները և, դառնալով յուրաքանչյուրին, ցույց տալիս՝ «Հլա մեկ մոտ արի, ամի՛... մարիկ տու... էս չի՞ քո վեքսիլը», «Բաս դու, Մարգար, էս էլ քոնը չի՞», «էս էլ քոնը, Զա՛քար»։

Կատվի ու մկան խաղը ավելի դառն ու դաժան ընթացք է ընդունում։ Դրա պատճառը այն հեգնանքն է, որ բանեցնում է վաշխառուն, դառն, սպանիչ հեգնանք։

Իր մուրհակը ճանաչող գյուղացիներից ամեն մեկը լայն բացված աչքերով, նվազուն սրտով հետևում է պարտատիրոջ ամեն մի շարժմանը։ Զաքարը քիչ էր մնում մոանար, հափշտակի մուրհակը, հոդին ազատի։ Բայց աղան կասեցնում է. «Կամա՛ց... Հլա կաց... Ո՞նց ես սուրը տամ ու բաղդ ձեռքիցդ բացնեմ... հը՞... Ալեքսան բեզը կարա՞ ազատիլ քեզ...»։

Այս խոսքի վրա լավում է քաշել Մարտիրոսի մանր քրքիջը՝ արհամարհական, սպանիչ ծիծաղ, որ բոլորովին թևաթափ է անում գանգատվելու հանդգնություն ունեցած պարտապաններին։ Սիրտները դարձել է կորեկի հատ, դաժան փորձությանը հաղիվ են դիմանում հոդի մշակները։ Հարստահարողի ուղածն էլ հենց այդ է։ Բայց դա դեռ հերիք չի։

«Խո հիմի երեքդ էլ ձի՞ որումս ևք։ Թպրտացի՛ք՝ ինչքան կուզեք...»,— շարունակում է Գրիգոր աղան իր խաղը։ Ըստ դրամայի, այստեղ է Մարտիրոսն ասում իր «կարեկցանքի» խոսքը. «Դե պրծի՛, ա՛ղա, մի տանջի. խեղճ են, էլ հոդի չմնաց վրաները»։

Ներկայացման հեղինակը հետաձգում է այդ միջամտությունը։ Հետաձգում է սեփական միջամտությամբ, ռեժիսորական մի խոշոր ներմուծումով, որ թերևս բոլորից ավելի ցայտունն է, իմաստալիցը։ Եվ այստեղ էլ ռեժիսորական մտահղացումն այնքան ավելի մեծ դին ունի, որքանով հարազատ է հեղինակային մտահղացմանը, թատերային ձևը՝ այնքան ավելի մեծ գին, որքանով համարժեք է բովանդակությանը, որքանով ավելի լավ է ծառայում դաշափարի բեմական մարմնավորմանը։

«Թպրտացե՛ք, ինչքան կուզեք...» խոսքից հետո, ներկայացման հեղինակի հղացմամբ, Գրիգոր աղան անսպասելի շուռ է գալիս, թիկունքով դառնում պարտապաններին, ձեռքերը դարսում մեջքին ու անպատմելի բավականությամբ քայլում հյուրասենյակում երգելով աշուղ Ջիվանու «Բարի, գեղեցիկ...» երգը։ Քայլում է վաշխառուն, մուրհակները՝ մեջքին դարսած ձեռքերի մեջ, մշտական աջակից Մարտիրոսին ետևից գցած։

Բարի, գեղեցիկ, առաքինի ընկերը՝ մարդուն,
Փայլեցնում է արևի պես պատկերը մարդուն...

Հպարտ-հպարտ երգում է դրուշյան տերը իր զոհերին բուռը հավաքած։ Իսկ սրանք՝ խեղճ ու կրակ գանգատավորները, կախարդվածի նման, աչքները կթած վաշխառուի բռան մեջ հավաքված մուրհակներին, քայլ առ քայլ հետևում են նրան։

Հարատահարման գաղափարը, որ պատկերի առանցքն է, այս բեմավիճակում հնչում է հուզական արտասովոր ուժով։ Այսպես, բովանդակությունն արտահայտելու ճանապարհին է մշակվում ներկայացման կերպարը, ծնվում թատերային ձևը՝ ինքնատիպ ու անկրկնելի։ Այսպես բեմական պատկերն ստանում է ընդհանրացման մեծ ուժ, ընդլայնվում, դառնում ամբողջ ժամանակի ու միջավայրի պատկերը։ Այսպես բեմի վրա բացահայտվում է ժողովրդի ողբերգության թեման՝ այն, ինչ ամենից գլխավորն է ճանաչել բեմագրողը «Ծառա» դրամայի մեջ։

Կանգնում է մեր առաջ հայ գյուղի մշտական ահն ու սարսափը՝ գյուղական վաշխառուն, հայ գյուղագրության տրադիցիոն կերպարը, ամբողջ հասակով։ Որքան էլ դա կարող էր անսպասելի թվալ, դերակատարն ու ռեժիսորը կերպարը բացահայտել են հումորով։ Սկզբից ևեթ դերասանը հումորի գույներ է գտնում կերպարը նկարելու համար։ Իսկ ռեժիսորը նույնպիսի գունավորում է տալիս Գրիգոր աղայի հետ կապված բազմաթիվ բեմավիճակներին։ Այդ գույները խտանում, որակ են դառնում երրորդ արարում, հատկապես գեղջուկների երկրորդ դատաստանի տեսարաններում, հատկապես Գրիգոր աղայի երգի այս տեսարանում։

Կենսուրախ, անխարդախ հումորից զատ կա նաև մռայլ, դաժան հումոր։ Իր զոհերին կատաղիորեն տանջող դահիճն էլ կարող է ծիծաղել,

ոճիրը գլուխ բերող չարագործն էլ։ Միծաղում է Պուշկինի ծլատ ասպետը իր ոսկիների փայլը տեսնելով, Մեֆիստոֆելն էլ ծիծաղում է դիվային քրքիջով։ Կա մռայլ, չարագուշակ հումոր, ծիծաղի ու երգիծանքի բազմաթիվ տարատեսակներից մեկը, որ կարող է սպառիչ բնութագրություն տալ չար ուժերին։ Այդ միջոցին դիմել է նաև «Ժայռի» հեղինակը՝ Գրիգոր աղայի կերպարի պատկերման մեջ։ Դրա վրա է հենվում Դուրգեն Ջանիբեկյանը՝ քանդակելով գյուղական վաշխառուի ընդհանրացված կերպարը։ Կերպարի բնությունից եկող այդ գույներն է օգտագործում Աճեմյանը՝ վաշխառուի և պարտապան գյուղացիների փոխհարաբերության պատկերման մեջ։

Դրա ցայտուն արտահայտությունը Գրիգոր աղայի երգի տեսարանն է։ Սպառնալից անհոգությամբ երգում է աղան՝ թշվառ գեղջուկներին բուռը հավաքած, մինչև Մարտիրոսի միջամտությունը. «Դև պրծի՛, աղա, մի՛ տանջի. խեղճ են, էլ հո՛զի չմնաց վրաները»։

Եվ երբ հոգեբանական լարվածության ծայրահեղ պահին վաշխառուն գալիս բազմում է հանդիսավորությամբ ու պատռում է փանգատվողների մուրհակները («Ըսե՛նց... էլ տալիք չունեք ինձ...»), իհարկե, զարմանքից կկարկամեն շշմած գեղջուկները, ծնկի կգան «մեծահոգի» հարուստի առաջ, կհամբուրեն փեշերը. «Ա՛յ, աստված քեզ օր ու ա՛րև... Վա՛յ հս քու հոգուն...», «Պրծա՛, ա խալխը.. դրուստ... Բախշի աղա, որ ոտովդ էս գլուխս տրորես...», «Բա հս շո՛ւն եմ, մարդ չե՛մ... քո ամաղդ...»։ Եվ չարաչար խաբված գեղջուկներն ընկնում են իրենց «բարեբարի» ոտքերը, ուզում են ձեռը համբուրել, երախտիքի բառեր չեն գտնում և հետո էլ, կարծես վախենալով, որ մուրհակները կարող են էլի պատիժ դառնան իրենց գլխին, հավաքում են թղթերի կտորտանքները, որ ապահով լինեն։

Եվ այդ միջոցին լսվում է Մարտիրոսի հրավերը. «Էս թղթին ձեռք քաշեք...»։ Սառը ջուր է մաղվում բարերարվածների գլխին։

«Չե՞ք քաշենք...»,— սարսափած նա է փախչում Զաքարը։

«Էդ ի՞նչ ըուղի ա որ...»,— մութ նախազգացումով հարցում է անում Մարդարը։

«Պտի ձեռք քաշեք, որ էլ աղիցը պահանջ չա գանգատ չունեք, որ շնորհակալ եք, որ աղեն ձեզ լավություն ա արել»,—բացատրում է «փաստաբանը»։

«Յանի էդ հարկավո՞ր ա... որ ձեռք չքաշենք՝ չի՞ ըլի...»,— դիմադրության մի վերջին փորձ է անում Մարդարը։

Գյուղացիները տարակուսում են։ Իսկ Գրիգոր աղան ամբողջ ընթացքում մի կողմ քաշված, ծանրումեծ բազմած՝ «անվրդով» տերողորմյա է քաշում, իբր բոլորովին անտարբեր անցուդարձին։

Գյուղացիների տարակուսանքը երկար չի տևում։ Ջափազանց շոշա-

փելի է արված «լավությունը»,— ի՞նչ կա գյուղացու համար ավելի գրավիչ, քան ռեալ արդյունքը,— չափազանց համառ են «բարերարները», չափազանց լավ էր կազմակերպված խաղը և չափազանց միամիտ են գեղջուկները, որպեսզի նրանք կարողանան խուսափել ճակատագրական սխալից։

Նրանց չի մտահոգում, որ Թուղթը ստորագրելով զենք են տալիս վաշխառուի ձեռքն ընդդեմ իրենց շահերի անձնվեր պաշտպան Ալեքսանդրի։ Միայն մի բան դեռ տարակուսանք է պատճառում գյուղացիներին՝ Թուղթը հանկարծ մի նոր մուրհակ չլինի՞. աչքը տեսածից կվախենա։ Բայց այդ կասկածն էլ փարատվում է ի տարբերություն հեղինակային ռեմարկի, ըստ որի միակ զրագետ գյուղացին՝ Ջաքարը, «լուռ կարդում է» Թուղթը ու հայտնում, որ «վեքսիլ չի, շնորհակալության Թուղթ ա», ներկայացման մեջ Ջաքարը բավական տանջվում է Թուղթը «դիրկապ անելով» կարդալու համար։ Գյուղացիները շունչները պահած սպասում են արդյունքին։ Սա կարդում է հեգնելով ու, թեև շատ բան չի հասկանում, արձակում է իր հեղինակավոր վճիռը՝ «վեքսիլ չի՝...»։

Եվ միամտված գեղջուկները ստորագրում են։ Նորից ասվում են նրախտիքի խոսքեր։ Ի պատասխան, վաշխառուն ասում է բարեպաշտ մարդու իր խոսքը. «Քրիստոնյա ենք... Ավետարանն ա ասում թե՝ «Թող մեզ զրպարտիս մեր»։

Բեմը դատարկվում է։ Մնում է Գրիգոր աղան։ Եվ ծիծաղում է։ Այս անգամ՝ սրտանց ու անկեղծ.

«Հա՛— հա՛— հա՛... Ա՛յ թե ախմախներ են... Ըտենց ձեր հոգին կհանեն հա՛... Վնաս չունի, հալբաթ էլի մեկ ձեռքս կընկնենք դուք... Դե համ, պարոն Ալեքսան, մնացինք ես ու դու...»։

Վաշխառուն արդեն ունի այդպես դատելու իրավունք. զանգատավոր գեղջուկները վերացան մեջտեղից, խաղից դուրս եկան հոժարությամբ՝ առանց կռահելու, որ Գրիգոր աղան փորր զոհաբերությամբ շահեց մեծ կռիվը, առանց մտահոգվելու, թե ինչ հարված են հասցնում իրենց անվնահեր բարեկամին։

Վրթաննես Փափազյանը չի արդարացնում գյուղացիների տմարդի արարքը։ Չի արդարացնում, բայց բացատրում է այնպես համոզիչ, որ տմարդի որակումը թվում է դաժան ու անպատեհ՝ այնքան թշվառ են գեղջուկները, բթացած հանապազօրյա հացի հոգսամաշ հոգսերից, դեռ այնպես անմատչելի է նրանց դասակարգային ինքնագիտակցության գաղափարը, որ նրանք ուրիշ կերպ վարվել չէին կարող։ Անդարմանալի կարիքն ու տգիտությունը, գյուղացիական իդիոտիզմը հնար տվին վաշխառուին կաշառել իր զոհերին՝ վարը նրանց առավել դաժանությամբ շահագործելու համար։ Գրողը, կյանքի իրազրության հանգամանքներով (հիշենք, թե ինչ խորամանկ մտածված խաղ են խաղում նրանց դեմ) բացատրում է

դանդաղաւոր գեղջուկների վարքագիծը։ Բացատրում է, բայց չի արդարացնում։ Վերջին տարում տանուտեր Սրշակի և գյուղացի Սերոբի խոսքերով հեղինակը տալիս է նրանց վարքագծի դնահատությունը՝ «մի երկու կոպեկով ձեր հոգին կծախեք»։

Դա է իրողությունը և ռեալիստ գրողը, որի մեծ վաստակը գյուղական իրականությունը անողոք ռեալիզմով պատկերելն է, այստեղ ևս հավատարիմ է եղել իրականությանը, չի իդեալականացրել իր պարզամիտ, օրվա շահին գերի, երբեմն նույնիսկ հանուն այդ շահի խղճին դեմ դնացող հերոսներին։

Որքան էլ առաջին հայացքից տարօրինակ է, Ճշմարիտ ժողովրդային գրողները չեն իդեալականացրել ժողովրդի ներկայացուցիչներին, աշխատավոր գյուղացիների կերպարները։ Բարեպաշտ ու հնազանդ, հովվերգական կյանքով ապրող գյուղացիներ պատկերել են այն գրողները, որոնք չեն կամեցել կամ չեն կարեցել նայել Ճշմարտության աչքերին, ցանկացել են գյուղացուն տեսնել իբրև բնության երջանիկ զավակ, հովվերգական անդորրի մեջ, հոգսից ու տանջանքից ազատ։ Ճշմարիտ ժողովրդական գրողը գյուղացուն պատկերել է իր իսկական կերպարանքով՝ ահավոր հարատահարումից բթացած, կյանքի հարվածներից աղավաղված, հանապազօրյա հացի ծանրագին հոգսերով, իր ողբերգական ճակատագրով։ Դրա վկայությունն է նաև մեր հայրենական գրականությունը՝ Պռոշյան, Բլկատինցի, արևելահայ գյուղագիրներ, Թումանյան... Նույն տրադիցիան՝ Վրթանես Փափազյանի ստեղծագործության մեջ։

Գյուղացին իր ողբերգական ճակատագրով։ Թեման, որ այնպես բազմակողմանի մշակվել է հայկական բանաստեղծության և արձակագրության մեջ, դրամատուրգիայում մարմնացում է գտել դասական արժեքի միայն մի մնայուն ստեղծագործության մեջ։ Դա «Ժայռն» է։ Այսպես, 1904 թվականին, ռուսական առաջին հեղափոխության նախօրյակին, Լոռվա Գյուլագարակ գյուղում Փափազյանի գրած այս դրաման դարձավ հայկական գյուղին նվիրված լավագույն դրամատուրգիական երկը հայրենական գրականության մեջ։

Գյուղացին իր ողբերգական ճակատագրով,— սա է ամենից ավելի հուզել ռեժիսոր Աճեմյանին, ավելի, քան դրամայի մյուս ճյուղավորումները, ավելի, քան մինչև իսկ Ալեքսանդրի ու Թերեզի թեման։

Այստեղից էլ խորին ուշադրությունը բոլոր այն դրվագներին, որոնց մեջ կարող էր հնչել թեման, բոլոր այն կերպարներին, որոնք կրում, զարգացնում են թեման, բոլոր այն բեմավիճակներին, որոնք կառուցվում են գյուղացիների կերպարների վրա։

Գյուղացիների առաջին մուտքը (երկրորդ արար, հարատահարվող գյուղացիների դանդաղը Ալեքսանդրին) թեմայի սկզբնավորումն է։ Երբ տեսնում ենք, թե ինչ երկյուղով ու երկյուղածությամբ են նրանք մոտե-

նում «Ալեքսան բեգին», ինչ կասկածանքով են վերաբերում իրենց օգնության ձեռք մեկնող երիտասարդ փաստաբանին, և ապա, կարծես թե համոզվելով, որ դա անշահախնդիր օգնություն է, ինչ ցասումով են պատմում իրենց անել վիճակը, իրենց դառնացած հոգին, ինչպես են խնդրում, ո՛չ, աղաչում-պաղատում փրկություն, պաշտպանություն խիղճը կորցրած վաշխառուից՝ համոզվում ենք, որ հողի մշակները խորին ողբերգություն են ապրում։

Կասկածանքը չի լքում նրանց, որովհետև առաջին անգամ են տեսնում իրենց օգնության ձեռք մեկնող մարդու։ Ինչպե՞ս հավատան, ախր «մարդ իր աներոջը դատաստանի չի քաշի, է՛լի...»։ Տեսեք, թե ինչ դրժվարությամբ, խուլ տնքոցով են տալիս Գրիգոր աղայի անունը, իսկ Թերեզի անունը լսելով՝ ինչպես են սկսվում, տարակուսած նայում իրար երեսի։

Նրանց հոգում կռիվ են տալիս չփարատվող կասկածները և արդար օրենքին հավատալու բուռն ցանկությունը։ Ու երբ Ալեքսանդրի ինքնավստահությունը, անկեղծ վրդովմունքը, անշահախնդիր վարմունքը հալեցնում է կասկածի սառույցը, տեսեք, թե ինչպես է պոռթկում տարիներով կուտակված դառնությունը։

Երիտասարդ իրավաբանի առաջ փռված սպիտակամորուս ծերունին գյուղացու ողբերգության մարմնացումն է։

«...Որ իմանա՞ս, սաղ գնդը քեզ օրհնում ա», «մեր փրկիչը կդառնաս», «աստված մեր Ալեքսան բեգին մեզ համար սաղ պահի», «էն սուրբ խաչը քեզ օգնական»,— երախտագիտության խոսք չեն գտնում գյուղացիները։ Եվ այդ ամենից հետո՝ Գրիգոր աղայի տան դավաճան վարքագիծը, նման երախտիքի խոսքեր՝ այս անգամ իրենց ոխերիմ թշնամու հասցեին։

Երրորդ արարի բոլոր այդ դրվագները հնչում են իբրև ողբերգության ընդհանուր շղթայի կարևորագույն օղակներ, թեմայի օրգանական զարգացում. այնքան թշվառ են հոդի մշակները, բթացած անվերջանալի հոգսերից ու հալածանքներից, որ ուրիշ կերպ չէին կարող վարվել այդ հանգամանքներում։

Եվ մի նոր ուժով է հնչում գյուղի ողբերգության թեման չորրորդ արարում, այնտեղ, ուր գյուղացիները պիտի պատասխան տան իրենց վարքագծի համար։

«Ձեզ կանչեցի, որ Գրիգոր աղայի դեմ գրած դանգատին ձեռք քաշեք...»,— առաջվա պես սրտաբաց ու դոռեկնդող դիմում է Ալեքսանդրը պարտապան գյուղացիներին։ Բայց դանգատավոր գեղջուկները առաջվանը չեն, դանգատավոր չեն այլևս։ Ռևժիսյորը ցայտունացնում է կոնտրաստը բոլոր հնարավոր միջոցներով։ Դերակատարները գնում են կոնտրաստը խորացնելու ճանապարհով։ Ո՜ւր են առաջվա Բաղդասար ամին,

Զաքարը, Մարգարը, որ մի ժամանակ գետնատարած աղաչանք-պաղատանք էին անում երիտասարդ համագյուղացուն՝ եղիր մեր փրկիչը, ազատիր մեզ վաշխառուի ճիրաններից։

Հիմա նրանք երես չունեն իրենց պաշտպանի մոտ, խույս են տալիս նրանից, ետ են քաշվում։

«Յանի որ... հանց որ... դե էլ մեր ձեռք քաշելը ի՞նչ պետք ա»,— կարկամում է Բաղդասար ամին։

«Ես խո էլ գործ չունեմ նրա հետ... իմ բանը պրծավ սուդումը...»,— շինծու համարձակությամբ շտապում է խաղից դուրս գալ Զաքարը։

«Մենք խո գանգատ չունենք նրանից...»,— գլխահակ խոսում է Մարգարը։

Ոչ ոք գլուխը չի բարձրացնում, ոչ ոք սիրտ չի անում ասել ճշմարտությունը, նայել Ալեքսանդրի զարմացած աչքերին։ Արբենացած խիղճը կապել է նրանց լեզուն, կաշկանդել՝ շարժումները։ Եվ նրանք կանգնել են գլխահակ ու ամոթահար։ Ծանր, ողբերգական բեմավիճակ։

Տիրող տրամադրությունը կլիներ ոչ միայն ծանր, այլև հոռետեսական, եթե դրամատուրգն այստեղ հանդես չբերեր գյուղացի Սերոբի կերպարը, եթե ռեժիսորը տեսարանի իմաստային շեշտը չդներ նրա վրա, եթե դերակատարը (Գևորգ Աշուղյան) ներքին ուժ ու եռանդ չտար կերպարին։

Առաջ է գալիս Սերոբը, պատմում բանի էությունը, բացատրում պարզ ու մեկին. «...պարտքները բախշել ա, որ էլ գանգատ չանեն... Դե ըսենց գյուղ-բա-գյուղ ասևք էլի՛. ի՞նչ եք գեսուղեն շուռ գալիս...»։

Երբեմնի գանգատավորները չգիտեն, թե ուր կորչեն։ Զարաչար խաբված գյուղացիները ավելի են շփոթվում, երբ նրանց ասում են, որ դատարանում պիտի երդում տան ավետարանի վրա։ Այդ պահին տխուր զղջանջում են նկեղեցու զանգակները։ Գեղջուկներն ակամա բարձրացնում են ձեռքերը և յուրաքանչյուրն իր ձևով, բայց բոլորն էլ ահաբեկ ու վշտահար, խաչակնքում են։ Խոսքից առավել արտահայտիչ են բարվո ու չարի մերին բավիղներում մոլորված գեղջուկների պահվածքն ու շարժումները։ Ջուտ ռեժիսորական մանրամասն, որ գալիս է ցայտունացնելու ողբերգական բեման։

Իր բեմական արտահայտության մեջ գյուղացիության ողբերգության բեմայի այսպիսի խորունկ մշակում մեզ մեկ էլ վիճակվել է տեսնել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում՝ «Հարության» և «Հուսավորության պատուղները» ներկայացումների գեղջուկներին նվիրված դրվագներում։ Դա միայն արտաքին նմանություն չէ։ «Ամեմյանի բեմադրած ներկայացումը,— գրում է թատերագետ Գրիգոր Բոյաջիևը,— հետաքրքիր է այն իմաստով, որ նրա ժողովրդական-ողբերգական բեման արձագանք է տալիս տոլստոյական գյուղացիական կերպարներին։ Եվ «ժայռի» հ-

թեք դեղջուկները ինչ-որ հարաղատուԹյուն ունեն «Լուսավորության պրատուղների» երեք դեղջուկների հետ»:

Ավելացնենք՝ դժվար բախտի, ողբերգական ճակատագրի, սոցիալական վիճակի, ավելին՝ կասկածների ու տարակուսանքների, հույսի ու վհատության, մտորումների հարաղատություն:

Ահա կանգնած են նրանք՝ ալևոր Բաղդասար ամին, մշտապես մրոտյալ ու կամակոր, աչքը վախեցած Մարգարը: Կանգնել ու փոթորիկում են իրենց մտածումների մեջ, աշխարհ է գալիս ու անցնում նրանց մտքով: Ճիշտ է, պյուղացիների ոչ տեքստը, ոչ էլ ներկայացման մեջ հնչող ենթատեքստը անմիջապես զղջում չեն արտահայտում, բայց խորքում, ինչ-որ տեղ զգացվում է, որ ալևոս այս պատմությունը չի կրկնվի, հնչակ չի լինի նրանց ծուղակ գցել, որ նրանց ապագան Սերոբն է, հստակ մտքի տեր, անելիքն ու ասելիքն իմացող այն աշխատավորը, որ այսպես է խոսում.

«Ի՛նձ վկա գրիր, Ալեքսան բեգ. ես չե՛մ ծախի հոգիս, ես հասկանում եմ, որ դու մեր լավն ես ուզում, որ ուզում ես դեղը Գրիգոր աղի ձեռիցը ազատել...»:

Սերոբի խոսքը հանդիսասրահը մշտապես բուռն ծափերով է ընդունում. ուրեմն, զուր չէ, որ նա է կրում տեսարանի գաղափարական շեշտը. նրա պաթոսն է ամենից բարձրը: Այս կերպարի միջոցով է ռեժիսյորը լավատեսական հնչեղություն տալիս հողի աշխատավորի ողբերգության թեմային, որ գերիշխողն է ներկայացման մեջ:

Իսկ ինչո՞ւ գերիշխող: Հասյա ուր մնաց Ալեքսանդրի ու Թևրիզի դրաման: Մեկնաբան-ռեժիսյորը նրանց դրաման անտես չի առել, ոչ էլ թուլացրել է այդ ազնիվ հոգիների ներքին պայքարը: Բայց նա այնպես ուժգին է հնչեցրել հողի աշխատավորի ողբերգությունը, որ մյուս թեման մղվել է ետ: Բայց դա ակամա արդյունք չէ, այլ հետապնդված նպատակ: (Ակաման այստեղ Ալեքսանդրի կերպարի անգունությունն է, որ, իհարկե, նպատակ չի եղել, այլ թերացում: Բայց դրա մասին՝ հետո):

«Ժայռը» բեմական հիսունամյա պատմություն ունի: Ինչպես հաստատում է թատերագետ Սարգիս Մելիքսեթյանն իր մի հոդվածում, դրամայի բեմադրությունը տարբեր ժամանակներում գաղափարական տարբեր շեշտ է ունեցել. նախկին ներկայացումների թույլ կողմը եղել է ընդհանրացման բացակայությունը, շեշտվել է մասնավոր մի հարստահարողի՝ Գրիգոր աղային պատժելու միտքը: Իսկ «Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմի վրա այլ կերպ է բացահայտվել «Ժայռի» բովանդակությունը: Բեմադրող ռեժիսյոր Վարդան Աճեմյանը դրաման «կարդացել» է այլ կերպ, ռեժիսյորը նշանակալից չափով ընդլայնել է դրամայի մեկնաբանության շրջանակները ու դրանով իսկ արմատապես փոխել բեմադրության իմաստն ու բովանդակությունը»[2]: Ուրեմն, այստեղ ևս գործ

ունենք պոլեմիստ արվեստագետի հետ, որ գերի չէ տրադիցիայի ճեռքին, որոնում ու գտնում է գաղափարական այն շեշտավորումը, որ հարկավոր է ու համահնչուն մեր ժամանակին, նրա կենդանի ոգուն, իսկ դա իր հետից բերում է նոր արտահայտչամիջոցներ, ուրիշ լուծում է տալիս ներկայացման դեղարվեստական կերպարին։ Պոլեմիկա ոչ թե հանուն պոլեմիկայի, այլ երկի բուն մտահղացման խորքերը թափանցելու, բովանդակությունը մեր օրերի հրամայականով բացահայտելու։ Եվ ռեժիսյորը հանգել է հողի աշխատավորի ողբերգությանը, հարստահարողի և հարստահարվողի փոխհարաբերությունը ներկայացման հիմնաքարը դարձընելու 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։

Այս մեկնաբանությունը ճանաչվել է ու գնահատվել ըստ արժանվույն։ «...Ռեժիսյորը, ունենալով պատմական լայն հայացք, պիեսի գլխավոր բովանդակությունը տեսել է գյուղացիության ողբերգական ճակատագրի մեջ», «...ռեժիսյորը ներկայացման կենտրոն չի դարձրել կովի մեջ մտած Գրիգոր աղայի և Ալեքսանդրի ֆիգուրները։ Կարելի է պատկերացնել, որ Աճեմյանը, հղանալով սոցիալական պլանի մեծ ներկայացում, զգացել է, որ իր դրական հերոսի դիրքերը դեռ բավականաչափ ամուր չեն և որ այդ ազնիվ, ռոմանտիկական երիտասարդը սոցիալական հերոսի մասշտաբ կունենա միայն այն դեպքում, եթե ամբողջ ակնհայտությամբ ցույց տրվի իրական ողբերգական ճակատագիրը գյուղացիության, հանուն որի նա մտնում է պայքարի մեջ», գյուղացիների հետ կապված «դրվագները, ինքնին հոգեբանորեն հարուստ և գաղափարապես ընդգրկուն, հանդիսանում են ամբողջապես առնված ներկայացման հիմնական կոմպոզիցիոն օղակները», իսկ Գրիգոր աղան «մի կոճղ է, որին անհնար է սասանել, համենայն դեպս, ինքնին այդպես է մտածում և որ ամենից ահավորն է, առայժմ այդպես են դատում նրա կողմից հարստահարվող, հալածվող գյուղացիները»[3]։ «Ժայռը տիրող ցարական ռեժիմն է, հարստահարման ու կեղեքման օրենքները։ Ժայռը Գրիգոր աղան է...»[4]։

Ուրեմն, ի՞նչ է ստացվում. ո՞վ է ժայռը։ Ըստ ներկայացման և նրա քննադատական վերլուծության՝ Գրիգոր աղան։ Ճի՞շտ է դա, արդյոք։ Դրամայի վերնագրի մեկնությունը պարապ հարց չէ, ոչ էլ մանրամասն, այլ մեկնաբանության ընդհանուր կոնցեպցիայի անկյունաքարը։ Եթե վեճ ու երկմտություն է առաջ բերել այն հարցը, թե Չեխովի «Բալենու այգին» ռուսերեն «Вишневый сад» պիտի կարդալ, թե «Вишнёвый сад», որովհետև առաջին դեպքում շեշտվում է մերկ շահը, եկամուտը, իսկ երկրորդ դեպքում՝ պոեզիան, ապա այստեղ «Ժայռ» վերնագրի ճիշտ ընթերցումն ունի պարզապես բախտորոշ նշանակություն։

Փափազյանի դրամայի վերնագրի ընթերցումն էլ, դրամայի մեկնաբանության նման, բոլոր ժամանակներում միատեսակ չի եղել։ Եթե «Մշակը» դրական հերոսի թույլ կողմերը նշելով հանդերձ, ժայռը, այնուամենայնիվ, համարում է Ալեքսանդրին, որ հաստատ է մնում իր համոզմունքներում [5], եթե ժամանակին Ալեքսանդրի կերպարը հերոսացվել է իբրև «լույսի ճաճանչ խավարի թագավորության մեջ», ինչպես արտահայտվել է վրացական «Մնաթոբի» թերթը (դրամայի վրացական բեմադրության առթիվ) [6], եթե «նոյի ագռավների» ու «առաքյալների» ժամանակներում կենտրոն պետք է դառնար Ալեքսանդրը, ապա այժմ, այդ ժամանակները պատմության գիրկն անցնելուց հետո, էականը դառնում է ժողովրդի ողբերգական ճակատագրի և նրան հարստահարող, անխնա շահագործող վաշխառուին պատկերելու, ուրիշ խոսքով՝ հին գյուղի սոցիալական անլուծելի հակասությունները բացահայտելու նպատակը։

Այստեղ էլ դրամայի «ժայռ» խորագրի իմաստավորումը, մեկնաբանության նոր շեշտը, ռեժիսյորական կոնցեպցիայի հիմնավորումը, որը և քննադատությունը ճանաչեց և գնահատեց [7]։

«Տեսեք հին գյուղի պատկերը և իմացեք, թե հեղափոխությունն ինչ չարիքից փրկեց գյուղացիությանը, հողի աշխատավորին»,— ասում է ներկայացման հեղինակը։ Ժայռը Գրիգոր աղան է,—հաստատում է ռեժիսյոր մեկնաբանը,— ժայռ, որ ծանրացել է գյուղացու 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 դուռը շարժելու համար անզոր են Թերեզի դառնապի արցունքները։ Այդ ուժը խորտակելու համար պետք էր սոցիալական այնպիսի հեղաշրջում, որ ռևոլյուցիան էր, հեղափոխականների այն բանակը, որին ըստ Ա.Ճեմճյանի բեմադրության, դինվորագրվում է Ալեքսանդրը վերջում, իր պայքարի դառն փորձը ճաշակելուց հետո, հիշենք, թե նա ինչ հպարտությամբ է լսում հեղափոխական լինելու դեպս անհիմն մեղադրանքը. ճիշտ է նկատել քննադատներից մեկը. «Թերևս նրան վաղաժամ են հեղափոխական կոչում, բայց այդ ճանապարհով հեղափոխությանը շատերն են հանդիպ» [8]։

Բեմադրության ընդհանուր բովանդակության, ողջ կոնցեպցիայի համար ֆինալային այդ տեսարանի նշանակությունն ավելի քան կարևոր է։ Բավականաչափ երբորեն, որպեսզի բանը պլակատայնության չհասնի և բավականաչափ հստակ, որպեսզի երկմտելու տեղ չմնա, բեմադրության հեղինակն այստեղ տեսնում և տեսնել է տալիս հերոսների վաղվա օրը։ Ճիշտ է, խաբված գեղջուկները նա չեն կանգնում իրենց արածից, բայց նրանց տանջալից ապրումներն ասում են, որ դառն փորձը զուր չի անցել, որ այլևս դժվար, ավելին՝ անհնար կլինի նրանց խաբել։ Հոգեկան այն ներքին ցնցումը, որ ապրում են Ալեքսանդրի ձերբակալության

ականատես գեղջուկները, ժողովրդական վրեժի այն առկայծումը, որ երևում է ալեհեր Բաղդասար ամու հայացքում՝ վկայում են, որ այդ պատմությունը այլևս չի կրկնվելու։ «Թվում է, թե կփակվի վարագույրը,— գրում է Գր. Բոյաջիևը,— և նորից կբացվի, նորից այստեղ կգա Ալեքսանդրը, և այն ժամանակ այս երիք գեղջուկներին կառաջնորդի չորրորդը, որին Սևորը են կոչում. նա, որ սկզբից էլ հավատ էր ընծայում երիտասարդ Ալեքսանդրին և հոգին չծախեց Գրիգոր աղային, նա, որի մեջ բացահայտվում է աշխատավոր գյուղացու խառնվածքի իսկական էությունը»։

Նույն տունը ինչ որ առաջին արարում։ Նույն տունը, մնացած ամեն ինչ փոխվել է հիմնիվեր։ Ասենք, տունն էլ հիմա հին տերերի սեփականությունը չէ։ Չկա մի գործող անձ, որ նույնը լիներ ինչ որ առաջին արարում, գործող անձանց որևէ փոխհարաբերություն, որ պահպանված լիներ նույնությամբ. ճշմարիտ դրամայի ընթացք։ Ճշմարիտ դրամայի ճշմարտացի բեմադրություն։

Ո՞ւր է առաջվա անամպ երկինքը, ո՞ւր են բախտավոր օրվա ակընկալությամբ ապրող դեմքերը, ո՞ւր է առաջվա երանավետ անդորրը։ Ո՛չինչ չդիմացավ սոցիալական այրող հակասությունների առաջ։

Սահակ աղայի տունը, որ այլևս նրանը չէ և որտեղ ամեն ինչ կրում էր խնամքի ու ընտանեկան անդորրի կնիքը, հիմա, տակնուվրա է եղել խուզարկող յաուլների կոպիտ ձեռքերով։ Որքա՜ն մեծ փոփոխություն մի քանի ամսվա ընթացքում։

Չկա՛ խաղաղություն այս երկնքի տակ։

Յասաուլների մերկացած սրերի առջև կանգնած Ալեքսանդրի կեցվածքում վճռականություն կա, դեմքին այն հպարտությունը, որ մնացել է հեղափոխական լինելու մեղադրանքը լսելու պահից, կա սեփական արժանապատվության զգացում և ոչ մի քեն՝ շփոթված գեղջուկների հանդեպ. այսպես լինում են մարդիկ, որ գիտեն իրենց անելիքը։

Դրամայի և բեմադրության ֆինալային տեսարանների մեջ կա երկու փոքր տարբերություն։ Երկուսն էլ ունեն իրենց խորհուրդը։ Բնագրի ռեմարկում նշված է, որ Ալեքսանդրը անսպասելի մեղադրանքը լսելով ժպտում է «դառն կերպով»։ Ներկայացման մեջ նա ժպտում է «հպարտ կերպով», հպարտ է հերոսը, որ, թեկուզ և վաղաժամ, իրեն հեղափոխական են կոչում։

Բնագրում դրաման ավարտվում է ձերբակալվող Ալեքսանդրի խոսքով՝ «պատրաստ 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՛ղա, ա՛ղա...»։ Սա Կիրակոսն է, տնային ծառան, նույնպես պարտահատուցը մի դեղջուկ, որ արդեն կապվել էր Ալեքսանդրին։ Տեսնելով, որ ձերբակալվածը դնաց առանց վերար-

կուի, նա վերարկուն առած դուրս է վազում նախից հասնելու, և ուրիշ դեպքերում սովորական այդ հոգատարության ու պարզալուր կանչի մեջ դգում ես ոչ միայն մինչ այդ զսպված սեր ու նվիրվածություն, այլև խորին երախտիք, որ նա արտահայտում է ամոթխած ու շփոթված գյուղացիների փոխարեն ևս...»

Չկա՛ խաղաղություն այս երկնքի տակ։ Պիտի պայթի՛ փոթորիկը։ Ո՛չ, զուր չանցավ Ալեքսանդրի առայժմ անհավասար պայքարը Գրիգոր աղայի դեմ։ Վաղը ուրիշ կլինեն դեղջուկները, ուրիշ կլինի և Ալեքսանդրը։ Սա բեկման միջոցն է այն աշխարհի, որ կանգնած է արմատական հեղաշրջման նախադռանը։ Սա դեռ պայքարի սկիզբն է։ Իսկ հետո այսպես չի լինի ուժերի փոխհարաբերությունը, և Ալեքսանդրն այլևս մենակ չի լինի...

Դրամատուրգի մտահղացումն ստացել է իր թատերական ավարտված ձևը, դրաման բեմի վրա իմաստավորվել է մի նոր ուժով։ «Ժայռի» այս բեմադրությունը թատերական արվեստի բարձր արժեք է։

Եվ այնուամենայնիվ, կա մի հանդամանք, որ տարակուսանքի տեղիք է տալիս և որի վրա արժե կանգ առնել։ Դա վերաբերում է Ալեքսանդրի կերպարին։ Ոչ թե բեմական կերպարի մեկնաբանությանը, բեմադրության մեջ ունեցած նրա դիրքին, բռնած տեղին ու «տեսակարար կշռին»,— ոչ, այդ ամենը ներկայացման մեջ գտել է իր բնական ու համոզիչ լուծումը,— այլ նրա դերատատկերին։ Մեզ այնպես է թվում,— և դա տարիների ընթացքում նստվածք տված դիտողություն է,— որ հայկական դասական պիեսների մի շարք դրական հերոսների (Ալեքսանդր— «Ժայռ», Մասիսյանց — «Խաթաբալա», Միքայել — «Էլի մեկ զոհ», Օթարյան — «Պատվի համար») բեմական պատկերումներին մեկին ավելի, մյուսին նվազ չափով, պակասում է կենսական հավաստիությունը։ Մեր ըմբռնումով, դա ունի երկու պատճառ, որոնք, ամեն մասնավոր դեպքում տարբեր չափով, խանգարում են բեմի վրա լիարյուն, կենսականորեն հավաստի, ռեալիստական կերպարներ ստեղծելուն։ Դրանցից մեկի ակունքը գալիս է բուն պիեսներից, մյուսը՝ կերպարի բեմական (դերասանական ու ռեժիսյորական) մեկնաբանությունից։

Նախ առաջինի մասին. նորից ու նորից կարդացեք «Ժայռը», «Խաթաբալան», «Էլի մեկ զոհը», «Պատվի համարը», կարդալիս ուշի-ուշով հետևեցեք դրական հերոսների՝ Ալեքսանդրի, Մասիսյանցի, Միքայելի, Օթարյանի վարքագծին ու խոսքին (որոնց միջոցով պատկերվում է դրամատուրգիական կերպարը) և կտեսնեք նրանց համար ընդհանուր մի հատկանիշ՝ բոլորն էլ, իհարկե, տարբեր չափով, իրենց միջավայրից անջատվում են ոչ միայն հասարակական հայացքներով, ներքին բովանդակությամբ, այլև արտահայտչական այն միջոցներով, որոնցով պատկերված են նրանք։ Ալեքսանդրը «Ժայռում», ինչպես Միքայելը «Էլի մեկ զո-

հում» կամ Մասիսյանցը «Խաթաբալայում», իդեալ հերոսներ են, իրա-
կանության հանդեպ հեղինակային վերաբերմունքի կրողները, Փափազ-
յանի և Սունդուկյանի գաղափարակիցները։ Ակներև է, որ այդ հերոսները
շրջապատի աշխարհի, հասարակության արատավոր բարքերի քննադա-
տությամբ արտահայտում են հեղինակների վերաբերմունքը։ «Միքայելն
այդ ես եմ»,— ասել է Գաբրիել Սունդուկյանը։ Նույնը կարող էր ասել
Վրթանես Փափազյանն իր Ալեքսանդրի մասին։

Եվ այդ իդեալ հերոսների վարքագիծը, ի տարբերություն մյուս գոր-
ծող անձանց, շատ է ուղղագիծ, նրանց խոսքը, ի տարբերություն մյուս
գործող անձանց, մաքրված-զտված գրականն է։ Այս հանգամանքն էլ
նրանց ինչ-որ չափով կտրում է միջավայրից։

Չխուսափենք իրողությունն ասելուց, չնկատելու չտանք երևույթը։
Դա կարող է միայն խանգարել,— և խանգարել է,— այդ կերպարներր
բեմի վրա լիարժեք պատկերելուն։

Երևանի «Պատվի համարի» բեմադրությունն ունի մի թույլ օղակ, ապա-
դա Արտաշես Օթարյանի կերպարն է։ Երևի «Ժայռ» դրամայի բեմադրու-
թյունն ունի մի թույլ օղակ, ապա դա Ալեքսանդրի կերպարի մեկնության
մեջ է։ Ճիշտ է, այս երկու կերպարները ոչ դրամաներում, ոչ էլ բեմա-
դրություններուն մեջ չի կարելի միմյանց հետ համեմատել։ Դրամայում էլ,
բեմադրության մեջ էլ Ալեքսանդրը իրեն գեղարվեստական կերպար
բարձր է Օթարյանից։ Անշուշտ, բեմի վրա այդ կերպարների անդունու-
թյունը պայմանավորված է զրական հիմքով, բայց երկու դեպքում էլ դրա
պատճառն այն է նաև, որ ռեժիսորն ու դերակատարները ձեռքի տակ եղած
բոլոր կարելիություններր չեն օգտագործել նրանց միջավայրի հետ կա-
պելու, դույզ ոտքով իրականության հողի վրա կանգնեցնելու, այն տա-
րածությունը կրճատելու համար, որ գեղարվեստական-արտահայտչա-
կանության իմաստով ընկած է այդ կերպարների և նրանց հակառակորդ-
ներ էլիզբարյանի ու Գրիգոր աղայի միջև։

Իսկ այդպիսի կարելիություններ կան, մանավանդ «Ժայռ» դրամա-
յում։ Չօգտագործված կարելիություններ։

Դրամայում կա այսպիսի մի դիալոգ։ Գանգատավոր գյուղացիները
առաջին անգամ ոտք են դնում Ալեքսան բեգի տուն։ Վախենում են,
քաշվում են, կասկածում են՝ իրենք խեղճ շինականներ, իսկ նա Մոսկո-
վում ավարտած աղա մարդ։ Ալեքսանդրը սիրտ է տալիս.

— Համեցե՛ք, նստե՛ք։

ՋԱՔԱՐ— Վնա՛ս չունի, աղա. ըսենց էլ լավ է։

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ— Չէ՛, ինչո՞ւ... Ա՛յ, էն աթոռները առեք... Եվ կամ մեկդ
հենց այստեղ, կողքիս նստեք... Ինչ է, քաշվո՞ւմ եք... Ձեր գյուղացին
չե՞մ, ինչ՞ ես յադ եմ ձեզ համար։

ՍԵՐՈԲ— Ինչի՞ յադ, քեզ զուրբան. մեր Սահակ բեգի տղան չե՞ս. մեր
քուչեքումը, մեր տներումը քի՞չ ես խաղացել...

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ— Հա՜... Ավելի՛ լավ... Մենք բոլորս էլ մի երկրի զավակներ ենք և եղբայրներ։ Ի՞նչ անենք, որ ես Մոսկով եմ գնացել... Ես էլ ըստեղացի՞ եմ, գյուղացի և ձեր ընկերը... Նստի՛ր, Բաղդասա՛ր ամի, դու խո յադ չե՞ս. հորս հասակի մարդ ես... Ա՛յ, այստեղ, կողքիս նստիր... Դո՞ւ էլ գործ ունես սուդումը...

Այստեղ արտահայտված է այն միտքը, որ հերոսն իր համագյուղացիների հետ է ոչ միայն հայացքներով, այլև հոգով ու սրտով, մարդկային նկարագրով ու վարվեցողությամբ։ «Ի՞նչ անենք, որ Մոսկով է գնացել», նա մնացել է նույն Ալեքսանը, հայրենի հողի հարազատ զավակը։

Ռեժիսորն ու դերակատարները (Գ. Խաժակյանը և Բ. Ներսիսյանը նույն կերպ են խաղում այդ դերը) թերագնահատել են այս դիալոգի նշանակությունը, մինչդեռ դերապատկերի ստեղծման ելակետը այս միտքը պիտի լիներ, եթե նույնիսկ գոյություն չունենար այս դիալոգը, որովհետև դա բխում է դրամայի բուն ոգուց։ Կերպարի ռեժիսորական ու դերասանական մեկնաբանության մեջ (այս երկուսը պետք է կարողանանք տարբերել, այլապես բեմական արվեստում չենք կարողանա «աստծունն աստծուն տալ, թագավորինը՝ թագավորին») չի երևում հերոսին իր միջավայրի հետ բոլոր թելերով կապելու թանկագին միտումը։ Ալեքսանդրի (ինչպես և Օթարյանի ու Մխայելի) դերակատարները ջանում են իրենց հերոսի զրական խոսվածքը ավելի ևս մաքրել ժողովրդական ինտոնացիաներից և դա ավելի է խորացնում նրանց և միջավայրի տարբերությունը։ Դերակատարները ջանում են իրենց պահվածքով, շարժուձևով ընդգծել, շեշտել իրենց քաղաքակիրթ լինելը, և դա ավելի է խորացնում նրանց և միջավայրի տարբերությունը։

Իսկ բեմադրությունների հեղինակ ռեժիսորը, կերպարների հանդեպ դերասանների ունեցած այս մոտեցման հետ հաշտ, նրանց համար ստեղծում է այնպիսի բեմավիճակներ, որոնք կարելի է բնորոշել «հետտրակտական» ածականով։ «Դեակտն ներոսն ու նրա ուղեկիցները» ,— մտածում ես այդ բեմավիճակները նայելիս։ Կանգնում են Ալեքսանդրը, Օթարյանը կամ Մխայելը «շահական» դիրքով ու իրար հետևից ասում իրենց ճշմարտություններ։ Եվ այսպես, հերոսի ու միջավայրի փոխհարաբերության ռեժիսորական լուծումը ևս գալիս է խորացնելու դրական հիմքից եկող այն տպավորությունը, որ դրանք պատրաստի ճշմարտություններ են։

Այսպես մեր դասական պիեսների դրական հերոսների բեմական մարմնավորման մեջ այդ կերպարներն ինչ-որ չափով ներկայանում են իբրև ժամանակի խոսափողներ, ուրիշ խոսքով, թատրոնն իր արտահայտչական միջոցները գործի չի դնում նրանց «շեքսպիրականացնելու» համար, նրանց գեղարվեստական կերպարը կենսականորեն ավելի հավաստի, համոզիչ դարձնելու, հերոսին ու միջավայրը սերտորեն շաղկապելու համար։

Մինչդեռ բեմական արտահայտչության բոլոր միջոցները դրան պետք է ծառայեն. ռեժիսյորը պետք է հերոսի ու շրջապատի մարդկանց բեմավիճակները կառուցի միմյանց կապելու սկզբունքով, նրանց միջև եղած տարբերությունները (նորից հիշենք, որ խոսքը վերաբերում է գեղարվեստական արտահայտաձևերի տարբերությանը) ըստ հնարավորին նվազեցնելու, ի չիք դարձնելու միտումով. ճիշտ այդպես էլ դերակատարներն ամենից ավելի պիտի խուսափեն վերամբարձ խոսքից ու պահվածքից, գտնեն ու շեշտեն հերոսին ու միջավայրին ոչ թե տարբերող, այլ նրանց համար ընդհանուր մանրամասները՝ կեցվածք, ժեստ, խոսքի ինտոնացիա։

Դրական հերոսների բեմական մարմնավորման խնդիրը հանգուցային է ու շատ էական մեր դասական պիեսների բեմադրությունների համար ևս, և այն հանգամանքը, որ դա չի գտել իր լավագույն լուծումը մինչև իսկ բեմական արվեստի այնպիսի մեծարժեք ստեղծագործությունների մեջ, ինչպիսիք Աճեմյանի բեմադրություններն են, ստիպում է ոչ թե արձանագրել իրողությունը և վրայից անցնել, այլ խորանալ դրա մեջ։

Մեր հայրենական գրականության դասական պիեսները կխաղացվեն, քանի կա հայ թատրոնը, այդ երկերը մեկնաբանելու նորանոր դրոններ կբանան սերունդները, յուրաքանչյուր կերպարը ներկայացնելու նորանոր եղանակներ. ուրիմն, պիտի ճանաչել ոչ միայն այն, ինչ նվաճվել է ու դառնալու է զարգացման արժանի տրադիցիա, այլև այն, ինչ այսօր մնացել է չլուծված և վաղը կգտնի իր լուծումը։ Հանուն այդ վաղվա՝ այսօր պիտի ճանաչել երևույթը։

ԵՐԲ ԹԱՏՐՈՆԸ ՎԵՐԱՊԱՏՄՈՒՄ Է

(«Էլի մեկ գոհի» բեմադրությունը)

Սկսենք այնտեղից, ուր ավարտվեց նախորդ գլուխը։ Միքայելն ակներևորեն արտահայտված դրական հերոս է, հեղինակի գաղափարակիրը, իդեալը։ Դա նկատել են և ժամանակակիցները։ «Այս պիեսում պարոն Սունդուկյանցը ցանկանում էր ներկայացնել երիտասարդը որպես կատարելատիպ (իդեալ)։ Պարոն Սունդուկյանցի ազնիվ ձգտողությունները երևում են այս պիեսի մեջ»,— գրել է «Հայկական աշխարհը»[9]։

Միքայելի կերպարով դրամատուրգը ծառացել է այն ամենի դեմ, որ սեփականատիրական աշխարհում տրորում, հոդին է հավասարեցնում մարդկայինը, ազնիվը, գեղեցիկը։

Սունդուկյանի պիեսներում էլի կան մերկ շահի հերոսների հանդեպ

քննադատական վերաբերմունք ունեցող վերպարներ՝ Պետո, Դիքո, Կակուլի, Մասիսյանց, Գիժ Մոզի, Արտաշես... Սրանք շատ տարբեր կերպարներ են, տարբեր են նրանց քննադատական վերաբերմունքի ելակետերը, տարբեր են իրենց արտահայտչականությամբ և այն միջոցներով, որ պատկերվել են: Դրանցից մեկն էլ լեզուն է, գործող անձանց խոսքը: Պետոն, Դիքոն, Կակուլին խոսում են թիֆլիսահայ բարբառով, այն լեզվով, որով խոսում են մյուս գործող անձինք, ամբողջ միջավայրը, իսկ Մասիսյանցն ու Միքայելը՝ գուտ գրական լեզվով, ոչ այն լեզվով, որով խոսում են մյուս գործող անձինք, ամբողջ միջավայրը: Սրանով էլ առանձնանում են: Բաղդատության մեջ դնելով այդ կերպարները, դժվար չի լինի ասել, որ առաջիններն արտահայտչական ուժով ավելի զորավոր են, քան երկրորդները: Իհարկե, այստեղ միայն լեզուն չէ դեր խաղացողը, բայց որ լեզուն էլ դեր ունի այստեղ՝ կասկածից վեր է: Չվերցնենք Պետո և Միքայել զուգահեռը, որտեղ առաջինը բոլոր իմաստներով, ինչպես նաև պիեսի մեջ բռնած տեղով ու նշանակությամբ անհամեմատ ավելի բարձր է երկրորդից: Վերցնենք Գիժ Մոզի և Միքայել զուգահեռը: Այստեղ արդեն առաջինը դրվագային կերպար է, փորր մի դեր, իսկ երկրորդը կենտրոնական հերոս է, որին մեծ տեղ ու նշանակություն է տրված: Եվ էլի կարելի է ասել, որ եթե ոչ իր կշռով ու գաղափարական նշանակությամբ, ապա դուշների ցայտունությամբ Գիժ Մոզին շահում է այս բաղդատության մեջ, և այստեղ արդեն լեզվի դերը վրճռական է: Գիժ Մոզու լեզուն՝ Սունդուկյանի նման վարպետի հղկած, փայլեցրած թիֆլիսահայ հաղարապուշն, պատկերներով շողացող բարբառը. Միքայելի լեզուն՝ հարթ, սահուն, ցայտուն պատկերներով ազքատ գրական լեզուն:

Ահա, երկուսն էլ քննադատում են փողի իշխանությունը.

ՄԻՔԱՅԵԼ— Մի զարմանաք, օրիորդ, մայրդ կրկնում է այն, ինչ շատերն են ասում... Ո՜րքան էլ մարդ գիտություն ունենա, ո՜րքան էլ ազնիվ զղացմունքի, հանճարի տեր լինի՝ եթե փող չունի, նրան մարդատեղ չեն դնիլ... Ամենաերևելի մարդը նա է այստեղ, ով շատ փող ունի, թեև հիմարներից ու տգետներից մեկը լինի... Ցավալի՜ բան... շուտով կըսկըսեն փողը աստծու տեղ պաշտել...:

Գիժ Մոզին հերքում է Փարսիղին.

—...Խելոք իմ, կոսե. ավտաս տելեգրափի մավիթուլը դուն մոգոնեցիր, ա՜յ:

ՓԱՐՍԻՂ— Ես փո՛ւղ ունիմ:

ԳԻԺ ՄՈԶԻ— Քու փուղը տար ու... (մի քանի խոսք է ասում ականջին): Էսղանց, էնղանց փախցրիր իս, ինձմեն խլիլ իս, նրամեն դողցիր իս, փուղ իս շինի և էնդով պրոշկա ու կալասկա իս սարքի ու մեջն ուռած

ու փքած սիրր իս անում. է՞ս է քու փուղն էլի... Քու մամա Մաթուան էլ առանց կալասկա դուքանը չէր գնում, հա՛ քո արիվը... փուղ ունիմ, կո՛սե... Վուր գլխամեռ քի վրա հարուստ չի. աբա քու հալալ աշխատանքըն էլ հեսաբ անինք, իմն էլ... տեսնինք՝ ո՛վ շատ ունի։ (Գրպանից քըսակը հանելով և աջ ձեռքով վրան խփելով)։ Ա՛յ, ա՛յ, ա՛յ։ (Աջ ձեռքով իրրև ճակատի քրտինքը սրբելով)։ Դիփ էսենց, ա՛յ... Բաս չէ ու քի պես էգիզնցու համա փուղ կու մոտ աննի ու ջիբս կո՛ծնի... Իս տու իմ մի մանեիքը... Ի՞նչ տամ մի ձեռաց սուտ կուտր ննդնիս։

Դժվար չէ նկատել, որ Գիժ-Մոզու խոսքը ավելի գունեղ է, տպավորիչ, քան Միքայելինը։ «Էլի մեկ զոհը» կարդալիս նույնքան պարզորոշ երևում է, թե Սարգսի խոսքը որքան ավելի ցայտուն է Միքայելի խոսքից։

Ահա մի հատված առաջին արարի նրանց դիալոգից։

ՍԱՐԳԻՍ— Օչովմանն քեզ խրատ չի հասնի, վո՛ւրթի. փա՛ռք աստըծու, տեսնում եմ խելքով խելոք իս. ամա ես ուրիշ իմ... ես վուր կամ, քու հերն իմ, ուզում իմ ինչ ես փորցվիլ իմ՝ իմ փորցածն էլ դիտենաս, վուր փորցվելու վրա էլ նուր մեկանց ժամանակ չկորցնիս։ Լավ գիդացի, վո՛ւրթի, դիփ սուտ է էս աշխըրքումը՝ սերն էլ, բարեկամութինն էլ, ասկականութինն էլ, մի բանն է ղուրթ...

ՄԻՔԱՅԵԼ— (դառնությամբ)։ Փո՛ղը։

ՍԱՐԳԻՍ— Հա՛, ապրիս, դիփ փուղը, փուղն ու փուղը. առանց փուղ դիփ մեն գրոշ։ Փո՛ւղ ունիս՝ աշխարքը քունն է. թեկուզ քաչալ ըլիս, դիփունի համա սաոը— շաքարը դուն իս, օչով քիմեն չի բեզրի։ Դարդակ խճպտանքն ու գիտութինը վուչինչ։

ՄԻՔԱՅԵԼ— Բավական է, հայր, այդքան խրատները։ Մի՞թե ես ինքըս չեմ հասկանում, որ աշխարհիս մեծ մասն այդպես է. բայց այդ չէ նշանակում թե այն վարմունքը, որ ուրիշների կողմից անգամ ինձ զըզվանք է պատճառում, ես ինձ թույլ տայի անձամբ կատարելու... Ես նըպատակ չունեմ ուրիշների պես հարստանալ և հաստատ կանոն եմ դրել որ ես միայն իմ սեփական աշխատանքիս լինեմ պարտական։

Այս փոքրիկ հատվածից էլ երևում է, թե Սունդուկյանն ինչպիսի ցայտունությամբ է արտահայտել հասարակական առաջադիմական և հետադիմական ուժերի հակադրությունը, կյանքի հանդեպ տրամագծորեն տարբեր վերաբերմունքի, հասարակական ու բարոյական տարբեր ըմբռնումների բախումը։ Բայց ամբողջ երկի համար հատկանշական այս հատվածը վկայում է նաև, որ վաճառական Սարգիսն իր դիրքորոշումը պաշտպանելու համար գտնում է ավելի արտահայտիչ խոսքեր, պատկերավոր, ուժեղ դարձվածքներ, քան նրա որդին՝ Միքայելը, իր դիրքորոշումը պաշտպանելու համար։ Եվ դրա պատճառն այն է նաև, որ Սարգսի լեզուն, խոսքի մեջ եղած դարձվածքներն ու արտահայտությունները տա-

րինների ընթացքում թրծվել ու հղկվել էին իր միջավայրում՝ առևտրական միջավայրում, դարձել դրամատիկական փոխհարաբերություն արտահայտող բանաձևեր։ Միքայելը բոլորովին նոր տիպ էր հայկական իրականության և գրականության մեջ։ «Առաջինն է հայ գրականության մեջ նաև ինտելիգենտ Միքայելի կերպարը, որն իր հասարակական բարձր պարտականությունները և գաղափարները ընտանեկան կապերից վեր է դասում և խզում է իր հարաբերությունները սեփական ընտանիքի հետ» [10],— գրում է գրականագետ Գ. Աբովը «Գաբրիել Սունդուկյան» մենագրության մեջ։ Եվ այդ նոր կերպարը, որ «առաջինն է հայ գրականության մեջ», խոսում է գրական լեզվով, որ ինչքան էլ մաքուր է ու գեղեցիկ, այնուամենայնիվ, չունի արտահայտչական այն ուժը, ինչ որ, ասենք, Սարգսի կամ Սալոմեի լեզուն, չունի կենսական նույնպիսի հյութեղություն։ Համենայն դեպս՝ մեր ժամանակների համար։ Չենք կարող համաձայնել այս շահեկան մենագրության այն մտքին, թե Սունդուկյանը «...գործողության մեջ և տիպական հանգամանքներում անհատականացրել է յուրաքանչյուրի ոչ միայն բնավորությունը, հատուկ շարժուձևը, այլև խոսելու եղանակը, բառապաշարը։ Միքայելն ու Անանին, որպես կրթված անձնավորություններ, խոսում են մաքուր գրական լեզվով, իսկ ծնողները՝ Թիֆլիսի բարբառով» [11]։ Ալ. Շիրվանզադեն չի սխալվել իր այն կարծիքով, որ «Ժայռի» և «Էլի մեկ զոհի» երիտասարդ, գրական հերոսները հին տիպերի կենսական հավաստիությունը չունեն [12]։ Միայն թե այս նույնը կարելի է ասել և իրեն՝ Շիրվանզադեի Օթարյանի մասին։

Պարզ երևում է, որ և՛ «բնավորությամբ», և՛ «խոսելու եղանակով» Սարգիսը կամ Սալոմեն անհատականացված են շատ ավելի ցայտունորեն, քան Միքայելը կամ Անանին։ Եվ բնավ պատահական չէ, որ վերջիններս բեմի վրա էլ պահպանում են նույն ակնհայտ տարբերությունը։ Իսկ թատրոնն ունի հնարավորություններ նրբ ոչ այդ տարբերությունն ի չիք դարձնելու, ապա նվազագույնի հասցնելու։ Բանն այն է, որ «Էլի մեկ զոհ» պիեսի Աճեմյանի բեմադրություններում ևս այդ տարբերությունը մնում է գրեթե անփոփոխ։ Ճիշտ է, տարբեր դերակատարներ, իրենց դերասանական խառնվածքի համեմատ, տարբեր երանգավորում են տալիս կերպարին, բայց նրա ռեժիսյորական մշակումը գրեթե նույնն է մնում *։

---

* Սունդուկյանի «Էլի մեկ զոհը» Վ. Աճեմյանը բեմադրել է մի քանի անգամ. Լենինականի դրամատիկական թատրոնում՝ 1938-ին, Սունդուկյանի անվան թատրոնում՝ 1944 և 1955 թթ.։ Այստեղ աչքի առաջ ունենք 1955 թ. բեմադրությունը, որը, «Նամուսի» և «Ժայռի» հետ միասին, ներկայացվեց Մոսկվայում. հայ արվեստի և գրականության տասնօրյակի օրերին։ Այս երեքից բացի, ռեժիսյորն այդ պիեսը բեմադրել է իրեն Երևանի Թատերական ինստիտուտի իր ղեկավարած կուրսի դիպլոմային աշխատանք, որը նույնպես 1948 թ. ներկայացվել է Մոսկվայում, արժանացել մամուլի ուշադրության։

Եթե «էլի մեկ զոհի» Աճեմյանի բեմադրություններից լավագույնը համարենք 1955-ինը, ապա այստեղ Միքայելին (դերակատար՝ Դավիթ Մալյան) տեսնում ենք «իդեալական» հերոսի կերպարանքով, մշտապես զգաստ ու հավաք, առանց զգացմունքների պոռթկումների, առանց ապրումների այն հարստության, որ ենթադրում են նրա կյանքի հանգամանքները: Ռեժիսորի ստեղծած բեմավիճակներն էլ իրենց բնույթով նպաստում են կերպարի այսօրինակ մեկնության՝ «հռետորական» բեմավիճակներ, ուր հերոսը դիրք է ընդունում իր բարձր ճշմարտություններն ասելու համար: Դերակատարմանը հատուկ կեցվածքայնությունը տեղ է գտել նաև Միքայելի կերպարի հետ կապված բեմավիճակներում առհասարակ: Նույն միտումը՝ Միքայելի խոսքի մատուցման մեջ: Ռեժիսորը և դերակատարը համատեղ ջանքերով չեն գտել նրա խոսքին հուզական ուժ տվող ինտոնացիայի գույներ: Հերոսի խոսքը գրեթե բոլոր վիճակներում հնչում է նույն հանդիսավորությամբ, հատու շեշտերով, ինտոնացիայի, շեշտի, ռիթմի կանխորոշված նկարով: Միքայելի մտքերն ու դատողությունները, այսպիսով, մատուցվում են իբրև պատրաստի ճշմարտություններ, կերպարը՝ իբրև պատրաստի հերոս. «իդեալական» հերոս: Սա վերաբերում է նաև Ալեքսանդրի («Ժայռ»), մանավանդ Օթարյանի («Պատվի համար») կերպարներին:

Բայց ինչո՞ւ իրավունք ենք վերապահում ռեժիսորին հասցեագրել այնպիսի վրիպումներ, որ ավելի շուտ դերակատարներին են վերաբերում: Պատասխանել այս հարցին նշանակում է անդրադառնալ Աճեմյանի ռեժիսորական արվեստի ևս մի կողմին՝ աշխատանք դերասանի հետ: Ռեժիսոր Աճեմյանի մասին այն տարածված պատկերացումը կա, թե գլխավորը նրա արվեստում բեմադրություն ստեղծելն է՝ թողյուն բեմավիճակների ներկայացում: Դա նրանից է, որ մարդիկ նրա ներկայացումների այդ կողմը տեսնում են, իսկ մյուս կողմը՝ դերասանի հետ ընթացող աշխատանքը, ուրիշ խոսքով՝ փորձերը, չեն տեսնում: Մինչդեռ Աճեմյանի արվեստի ամենից էականը հենց դա է՝ ստույգ, ցայտուն դերապատկերների, խորը մեկնաբանված մարդկային կերպարի, ճիշտ իմաստավորված բեմական խոսքի ներկայացում ստեղծելու նպատակը: Առանց դրա՝ չէր էլ կարելի խոսել Աճեմյանի մասին իբրև ճշմարիտ արվեստագետի: Դրան է ծառայում նրա աշխատանքի գերակշիռ մասը, դա է ամենից շատ ջանք ու եռանդ խլում նրանից: Նրա առաջին մտահոգությունը բեմական կերպարի արարքները հոգեբանորեն հիմնավորելն է, խոսքը ճիշտ, իմաստավոր հնչեցնելը: Այդպես՝ առաջին փորձից մինչև վերջինը:

Նա, ով ծանոթ է Աճեմյանի ռեժիսուրային որևէ ներկայացման ստեղծման ամբողջ ճանապարհին՝ կասկած չունի, որ ռեժիսորը խաղացել է բոլոր հերոսների դերերն անխտիր, ասել է պիեսի ամբողջ տեքստը

առաջինից մինչև վերջին տողը։ Ահեմյանը փորձերի ժամանակ խաղում է, «ցույց է տալիս» այնպիսի փայլով ու հնարամտությամբ, որ փորձը դառնում է իսկական ստեղծագործություն, երբեմն ավելի դրավիչ, քան ավարտված ներկայացումը։

Աշխատանք դերասանի հետ,— սա է Ահեմյանի ռեժիսուրայի աենկյունաքարը, և բավականաչափ մեծ է նրա բաժինը դերասանական նվաճման (նաև ձախողման) մեջ, որպեսզի իրավունք չունենանք սոսկ դերասանական հարցերի պատասխանը նրա ռեժիսուրայի մեջ փնտրելու։

Հաղիվ թե կարելի է ասել, որ Ահեմյանի մեջ ուժեղ է ռեժիսյոր-մանկավարժը։ Նա պատրաստում է դերակատար հատկապես տվյալ ներկայացման, տվյալ դերի համար։ Այստեղ արդեն նա մրցակից չունի և նրա այդ ձիրքի, աշխատանքի ոճի,— և ոչ պատահականության,— արդյունք է, երբ աչքի չընկած որևէ դերասանի՝ Ահեմյանի ներկայացման մեջ մեկ էլ տեսնում ես իրրև փայլուն դերակատար։

Կարելի է չհասկածել, որ մեր դասական պիեսների դրական կերպարներին լայն շունչ, կենսական հավաստիություն, հուզական ուժ տալու ճանապարհին ընկած է նրանց զգացմունքների աշխարհը բնական, պարզ, անմիջական ինտոնացիաներով բացելու միջոցը։ Նրանց սիրո ողբերգությունը ներկայացման մեջ պետք է հնչի վարակիչ թրթիռով, հուզական բովանդակությամբ։ Եվ այս ամենը պետք են ոչ միայն այդ կերպարները թանկ ու սիրելի դարձնելու, այլև ներկայացումը, ամբողջությամբ առած, ճիշտ հասկանալու, այսինքն՝ սեփականատիրական հոգեբանության թեմայի լիարուն բացահայտման համար։ «Էլի մեկ ղոհի» բեմադրության մեջ պետք է երևան ոչ միայն Սարգիսն ու Սալոմեն իրենց տգեղ հոգեբանությամբ, հետադիմական հայացքներով, այլև այն գեղեցիկ, անաղարտ զգացմունքները, որ ղոհ են դնում այդ մութ ուժերին։

Տեսեք, թե ի՞նչ լուսավոր զգացմունքներ կարող են խորտակվել սեփականատիրական հարաբերությունների մեջ,— սա պիտի լինի ներկայացման հուզական շեշտը։

Թե սա ինչ բախտորոշ նշանակություն կարող է ունենալ ներկայացման համար, կուզենայինք ցույց տալ պիեսի այն երկու բեմադրությունների համեմատությամբ, որոնցից մեկը Վ. Ահեմյանը բեմադրել է 1948-ին իրրև Թատերական ինստիտուտի իր ղեկավարած կուրսի ավարտական աշխատանք, իսկ մյուսը 1955-ին՝ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում։

Ի՞նչ համեմատություն դերասանական այն ուժերի միջև, որ հանդես են եկել այդ բեմադրությունների մեջ։ Առաջինում՝ դերասանական կրթության նոր-նոր ավարտող երիտասարդներ, երկրորդում՝ բեմի ճանաչված վարպետներ, «Սունդուկյանի թատրոնի» այնպիսի խոշոր դե-

րասաններ, ինչպիսիք են Օլգա Գուլազյանը և Ավետ Ավետիսյանը: Մեր թատերական աշխարհում ուրիշ ո՛վ կարող է նրանց վարպետությամբ հյուսել Սունդուկյանի կերպարները: Ոչ ոք նրանց պես չունի «Սունդուկյանի թատրոնի» զգացողությունը. ուր մնաց տակավին երիտասարդ դերասանները: Նրանց շնորհիվ էլ ներկայացման մեջ մեծ ուժով հնչում է փողի իշխանության թեման: Բայց ուսանողական ներկայացումը ունի մի այն մի, բայց այնպիսի առավելություն, որ այդ բեմադրությունը դարձնում է ավելի հուզական: Փողի իշխանության թեկուզ և պակաս ուժով արտահայտված թեմայի կողքին այստեղ հնչում է Միքայելի և Անանու սիրո ողբերգության թեման, որ խլացված է վարպետների ներկայացման մեջ: Ուսանողական ներկայացումն ունի երկու զերիշխող շեշտ՝ փողի իշխանությունը (Սալոմն և Սարգիս) և այդ իշխանությանը զոհ գնացող գեղեցիկ զգացմունքները (Միքայել և Անանի): Իրենց հերոսներին տարեկից երիտասարդները (Անանի— Միհաքսյա Սիմոնյան, Միքայել— Գևորգ Ջեփչյան) այնպիսի ջահել ավյունով, վարակիչ անմիջականությամբ էին խաղում իրենց զերները, որ նրանց սիրո թեման (իսկ դա պարզապես սեր չէ պիեսում, այլ կյանքի լուսավոր ուժերի խորհրդանշան) ներկայացման մեջ արտահայտվում է այնպիսի ուժով, որ շատ էլ չի զիջում մյուս թեմային: Երկու թեմաների միջև ստեղծված այս ներդաշնակությունը ներկայացման գեղարվեստական կերպարը դարձնում է ամբողջական, բեմադրությանը տալիս հուզական ուժ:

Վարպետների ներկայացման մեջ այս երկու թեմաների բեմական դրսևորման մեջ տարբերությունը շատ է մեծ՝ գերիշխողը փողի իշխանության թեման է:

Առաջին ներկայացումը խոսում է դրամի պաշտամունքի անմարդկային էությունից և ասում, թե ինչ բրռուն ու ազնիվ զգացմունքներ կարող են զոհ գնալ դրան. էլի մեկ զոհ՝ խորապես ցավալի ու թանկագին: Իսկ երկրորդ ներկայացումը, դրամի պաշտամունքի անմարդկային էությունից խոսելով շատ ավելի համոզիչ ու ցայտուն, ասում է միայն, թե ինչ ազնիվ զգացմունքներ են զոհ գնում դրան. չկա բրռուները, այսինքն՝ հուզական վարակիչ ուժ չի առանում էլի մեկ զոհը: Սա դեռ չի նշանակում, թե ուսանողական ներկայացման մեջ ամեն ինչ արված էր Միքայելի և Անանու կերպարներն իրենց միջավայրի հետ կապելու, նրանց լայն շունչ տալու համար, իսկ վարպետների ներկայացման մեջ այդ նույն արդյունքին հասնելու համար ոչինչ չէր արված: Իհարկե, առաջին ներկայացման մեջ էլ Միքայելի կերպարը տեղ-տեղ ընդունում է անբնական կեցվածք, ճոռոմ ինտոնացիաներ կան նաև նրա խոսքի մեջ. իհարկե, երկրորդ ներկայացման մեջ էլ Միքայելի խոսքի ինտոնացիան տեղ-տեղ ստանում է անմիջական շունչ, շարժուձևը դառնում է մտերիմ ու բնական: Բայց մենք խոսում ենք գերիշխող որակի մասին և համեմա-

տուիչյունը մեզ բերում է այն համոզման, որ Միքայելի և Անանու (ինչպես և մեր դասական պիեսների մյուս դրական հերոսների) բեմական պատկերման մեջ հուզական ներգործության հասնելու ճանապարհը, հերոսների զգացմունքների աշխարհը պարզ, անմիջական ինտոնացիաներով բացելն է, ճանապարհ, որով ընթանալն ավելի մատչելի եղավ թեև չհեռ ու անփորձ, բայց անմիջական ապրումների դերասաններին։

Եվ այսպես, «էլի մեկ ղոհի» Վ. Աճեմյանի 1955 թ. բեմադրության մեջ դրական հերոսների հաստատման պաթոսը հնչեց ավելի թույլ, քան սեփականատիրական հոգեբանության (Սարգիս, Սալոմե), քան բուրժուական սին երիտասարդության շվայտ կյանքի (Վանո և Նատո) մերկացման պաթոսը*։ Այս վերջին թեմաները խեղճացրին առաջինին՝ այնքան ցայտուն, թանձրագույն, տպավորիչ էին իր բեմական դրսևորման մեջ։ Իսկ առաջինի կարևորությունը նրանում է հենց վերնագրից՝ «էլի մեկ ղոհ»։

Օլգա Գուլազյանի և Ավետ Ավետիսյանի տաղանդը, որ բոլոր գույներով փայլում է նրանց հայրենակից դրամատուրգի՝ Սունդուկյանի, երկերի բեմադրություններում, այստեղ շատ բան է վճռում։ Երկուսն էլ թափանցում են իրենց հերոսների հոգու խորքը, սպառիչ խոսք են ասում նրանց մասին, ստեղծում բեմական ավարտված կերպարներ։ Եվ ներկայացման գլխավոր արժեքը նրանց դերակատարումներն են։ Չի կարելի ասել, թե խաղի ու մեկնաբանության այն ոճը, որով այդ խոշոր դերասանները ներկայացնում են Սունդուկյանի կերպարը, միակ ճիշտն է և ընդունելին։ Թվում է նույնիսկ, որ պարտադիր չեն չափազանցված, երբեմն գրոտեսկային այն գույները, որ նրանք, հատկապես Ավետիսյանը, գործի են դնում Սունդուկյան խաղալիս։ Բայց կերպարների դերասանական այսօրինակ ըմբռնումով, այդպիսի արտահայտչաձևերով պատկերված Սալոմեն ու Սարգիսն էլ իրենց տեսակի մեջ կատարյալ ստեղծագործություններ են։ Գուլազյանի Սալոմեն ողջ էությամբ սիրում է դատերը, տեսնում նրա երջանկությունը։ Ու քանի որ երջանկությունն ու դրամագլուխը հոմանիշեր են՝ մայրը աղջկան անվերադարձ դժբախտության է դատապարտում որդեսիրական խորին զգացմունքներով։ Այսպես բացատրելով Սալոմեի վարքագիծը՝ Գուլազյանն այնպիսի նրբությամբ է

---

* Նկատենք, որ այս նույնը վերաբերում է «էլի մեկ ղոհի» նաև առաջին բեմադրությանը (Լենինականի դրամատիկական թատրոն, 1938)։ Այստեղ ևս, հոդվածագրի վկայությամբ [13],— «Միքայելի և Անանու ներաշխարհի էության մեջ կարծես թե բավարար չափով չեն թափանցել բեմադրողը և մանավանդ դերակատարները։ Անհրաժեշտ էր 4-րդ և 5-րդ գործողություններում ահռելի մոլուցքի հասցնել «հայրերիս» և «որդիներիս» անհավասար պայքարը, հարկավոր էր լսելի դարձնել ղոհերի հուսահատական ճիչը...»։

հյուսում իր հերոսուհու հոգեբանությունը, հիմնավորում նրա ամեն մի քայլը, որ բեմական այս ստեղծագործությունը դառնում է «Սունդուկյանի թատրոնի» թերևս ամենահոգեբանական կերպարը մեծ դրամատուրգի անունը կրող թատրոնում: Նրա արժանավոր գործակիցն ու խաղընկերն է Սարգիսը՝ մշտապես ուր-որ շտապող, արագաքայլ, պահվածքի մեջ շրջահայացորեն զուսպ, շարունակ շուրջ բոլորը զննող: Գիտի ում հետ ինչպես խոսել ու ինչ չափով ժպտալ, հրամայելիս նույնքան հաշվենկատ, ինչքան ենթարկվելիս: Վ. Ամեմյանը զտել է մանրամասներ, որոնք շեշտում են կոմիկականը կերպարի մեջ, ցայտունացնում, հարըստացնում նրան: Առաջին արարում, միլիոնատեր Բրիլիանտովի այցելության լուրն առնելուն պես ներս է ընկնում Սարգիսը ու այնպիսի ծիծաղելի փութկոտությամբ է վեր առնում բազկաթոռների ծածկոցները պատվական հյուրերին ընդունելու համար, որ պարզ երևում է, թե ինչ վերաբերմունք ունի վաճառականը մեծահարուստների նկատմամբ: Նա միակ մարդն է, որին հաճոյանում է Սարգիսը: Մնացածների հանդեպ՝ արհամարհանք՝ թաքուն կամ աշկարա: Բրիլիանտովը որ քթախոտ էլ առաջարկի՝ Սարգիսը չի մերժի, ընդծված հաճույքով կվերցնի մի պտղունց՝ թեկուզ և թաքուն թափելու համար:

Սա այն աշխարհն է, ուր ամեն ինչ պայմանավորված է ունեցվածքային ցենզով, իսկ Սալոմեն ու Սարգիսը՝ այդ աշխարհի ամենահարազատ ներկայացուցիչներն են: «Էլի մեկ զոհում» պատկերված է նաև բուրժուական ընտանիքի նոր սերնդի բարոյական այլասերման ընթացքը: Պատկերված է մի արարում, բայց այնպես ցայտուն, որ այդ արարը՝ միլիոնատիրոջ զավակների դուզվելու տեսարանները, դարձել են ամենակատակերգականը ներկայացման մեջ: Երգիծանքի, և հատկապես Սունդուկյանի երգիծանքի, զգացությամբ է ռեժիսորը բեմադրել նաև այդ արարը:

Եվ ընդհանրապես, ներկայացման մյուս արարներում էլ զգացվում է ռեժիսուրայի ամուր ձեռքը: «Էլի մեկ զոհի» բեմադրությունը կլիներ բեմական ամբողջական ստեղծագործություն, եթե այնտեղ ըստ արժանվույն հնչեր ազնիվ հոգիների՝ Միքայելի և Անանու, տառապանքի, հուզումների, ընդվզման թեման: Բայց եթե նույնիսկ այդ թանկագին թեման էլ արտահայտված լիներ,— ինչպես «Էլի մեկ զոհի» ուսանողական բեմադրությունում,— էլի այս բեմադրությունը չէինք դնի «Ժայռի» կամ «Նամուսի» նման ստեղծագործությունների կողքին:

Ինչո՞ւ այստեղ է, որ առաջ է գալիս այն հարցը, թե ո՛ր ճանապարհն է թատերական արվեստը տանում իր կոչման բարձունքները՝ դրամատիկական երկը վերապատմելը՞, թե՞ նրա հիման վրա սեփական խոսքն ասելը:

Ընդունված է ասել, որ երաժիշտը, դերասանը, երգիչը, ռեժիսորը,

դիրիժյորը կատարող արվեստագետներ են. կատարում են՝ երգում են, նվագում են, խաղում են, բեմադրում են ուրիշ արվեստագետների՝ կոմպոզիտորի, դրամատուրգի ստեղծած երկերը։ Բայց կատարում էլ կա, կատարում էլ։ Կարելի է երգել կամ նվագել կոմպոզիտորի հեղինակած երգը կամ ղեկավարել սիմֆոնիայի կատարումը, խաղալ դրամատուրգի հղացած կերպարը, բեմադրել գրած պիեսը՝ հարազատ ճշտությամբ, մինչև իսկ ոգևորությամբ, բայց և առանց սեփական աշխարհազգացողությունը, մտորումները, հայացքները մեջտեղ բերելու, նշանակում է կատարել,— բառիս ստուգաբանական իմաստով,— այն, ինչ տրված է։ Եվ քիչ չեն այսպիսի արտիստները, էլի տաղանդավոր, վարպետ արտիստներ։

Բայց արտիստներ էլ կան,— անհամեմատ ավելի հազվագյուտ,— որոնց մեղք կլինի միայն կատարող կոչելը, այնքան շատ է նրանց ներդրումը, կյանքի սեփական հասկացողության, հայացքների ներդրումը։ Սրանք արդեն ոչ միայն կատարում են նախապես տրված երկը, այլև իրենց խոսքն են ասում, կատարվող երկի հիման վրա արտահայտում են իրենցը, ստեղծագործում են։ Օսկար Ուայլդն ասել է, թե Անտոն Ռուբենշտեյնը, Բեթհովենի Appassionata-ն կատարելիս, ներկայացնում է ոչ միայն Բեթհովենին, այլև ինքն իրեն և, այդպիսով, ներկայացնում ամբողջ Բեթհովենին։

Այսպիսի արտիստներն իրենց անունը կապում են կատարված երկի հետ, ինչպես Գարրիկի անունը կապված է Շեքսպիրի Համլետի կերպարի հետ, Ֆյոդոր Շալյապինի անունը՝ Գունոյի Մեֆիստոֆելի, Վլադիմիր Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի անունը՝ Չեխովի «Երեք քույրերի»։

Գոցցիի «Արքայադուստր Տուրանդոտը» բեմադրող Վախթանգովը միայն կատարող չէր։ Օստրովսկու «Ջերմ սրտի» բեմադրող Ստանիսլավսկին միայն կատարող չէր։ Տոլստոյի «Խավարի թագավորության» բեմադրող Ռ. Ռավենսկիխը միայն կատարող չէ։ Ճիշտ այդպես էլ «Ժայռի», «Նամուսի», «Պատվի համարի», «Պաղատասար աղբարի» բեմադրող Վ. Աճեմյանը միայն կատարող չէ, այլ ստեղծագործող, որ իր անունը կապել է հայ դասական դրամատուրգիայի բարձր արժեքների հետ։

«Էլի մեկ ղոհի» բեմադրության մեջ Աճեմյանը կատարող է, ճիշտ է, էլի վարպետ ու բանիմաց,— այսպես բեմադրությունը չէր լինի այնքան կոկ ու համաչափ, որ իրավամբ այն «կոնցեպտային ներկայացում» կոչեցին,— բայց, այնուամենայնիվ, կատարող։ Այստեղ ռեժիսյորը չի ասում իր սեփական խոսքը, այլ վերարտադրում է ասվածը, որքան էլ հմտորեն, բայց վերարտադրում է ըստ տրադիցիայի։

Առաջներում էլ կարելի է պատկերացնել «Էլի մեկ ղոհի» այդպիսի ներկայացում, բայց առաջներում չէր կարող լինել «Ժայռի» և մյուս դասական պիեսների նման ներկայացումներ, որովհետև սրանց ընդհանուր

գեղարվեստական կերպարը ռեժիսյորի հեղինակությունն է, իսկ առաջներում մենք ներկայացման կերպար ստեղծող ռեժիսյոր չենք ունեցել։

«Էլի մեկ զոհում» Աճեմյանն այն պոլեմիստը չէ, որին ծանոթ ենք նախորդ ստեղծագործություններից, տրադիցիան մեր օրերի բարձունքից վերանայող այն արվեստագետը, որ նոր գոներ է բացում դասական երկի նորովի իմաստավորման համար։ Այստեղ մենք գործ ունենք ոչ թե նորարար ռեժիսյորի, բեմադրվող երկի հիման վրա սեփական խոսքը, մեր ժամանակակցի խոսքն ասող արվեստագետի, այլ դրամատուրգիական երկն ըստ տրադիցիայի վերարտադրողի հետ։

Ու քանի որ «Էլի մեկ զոհի» Աճեմյանի բեմադրությունը, ինչպես «Խաթաբալայի» Ա. Գուլակյանի բեմադրությունը, իրավամբ համարվում են Սունդուկյանի դրամատուրգիայի լավագույն մարմնավորումները հայ սովետական բեմի վրա և նույնիսկ դրանց մեջ էլ տրադիցիան մնում է չհաղթահարված, ապա ուրեմն կարելի է ասել, որ «Սունդուկյանի թատրոնի» պրոբլեմը դեռևս սպասում է իր լուծմանը։

Տրադիցիան երկսայր սուր է, որին չի կարելի անվերապահորեն ապավինել, եթե ուզում ես թե՛ ձևով, թե՛ բովանդակությամբ արդիական գործ ստեղծել։ Բեմական տրադիցիան հենարան է ավելի բարձրին հասնելու համար և ոչ արվեստի երևույթների դնահատության մշտական չափանիշ։ Ավանդականը ճամփա է բացում որոնումների համար, բայց որոնումները չեն կարող պարփակվել ավանդականի ոլորտում։ Տրադիցիան շատ բան է կանխորոշում և հենց դրանով էլ սայթաքման քար է, և՛ հիմք կարող է դառնալ նոր բարձունքի հասնելու համար, և՛ ետ քաշող, առաջընթացը կասեցնող գործոն։ Ուրեմն, արվեստագետի հմտությունն այստեղ ավանդականի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի մեջ է, ավանդականի և նորարարության փոխհարաբերության հարցը լուծելու մեջ։ Նորարարությունը պետք է մի ոտքով հիմնվի տրադիցիայի վրա, որ նրա սնուցող հողն է։ Բայց երկու ոտքով հենվել բացառապես տրադիցիայի վրա նշանակում է սահմանափակվել տրադիցիայով, և այլևս խոսք չի կարող լինել նորարարության մասին։

Եվ որքան ամուր է տրադիցիան, այնքան ավելի հուսալի հենարան է և նույնքան էլ կասեցնող երևույթ։ Սունդուկյանի պիեսների բեմական մարմնավորման տրադիցիան տասնամյակների ընթացքում կայունացել է, ավելին՝ կարծրացել այնքան, որ այսօրվա մեր ռեժիսյորները դժվարանում են ճեղքել ավանդականի կեղևը։

Ուրիշ ճանապարհով ռեժիսյորը չի կարողանա իր սեփական խոսքն ասել դասական պիեսների բեմադրության հիման վրա։

Աճեմյանը չի ճեղքել ավանդականի կարծր կեղևը «Էլի մեկ զոհի» բեմադրությամբ, չի սրբել Սունդուկյանի կտավը պատող փոշին։ Ուստի և՛ չի ասել իր սեփական խոսքը։ Այդ գործն արված է վարպետին վայել

համոզիչ է, բայց դա լոկ կատարում է, դա այն ճամփան չէ, որ թատրոնը տանում է դեպի բարձունքներ։

«Սունդուկյանի թատրոնի» պրոբլեմը միայն Աճեմյանի ստեղծագործությանը վերաբերող հարց չէ։ Հայկական դասական դրամատուրգիայի գագաթն է Սունդուկյանը, ուրեմն նրա ստեղծագործության բեմական մարմնավորման խնդիրը կլինի հայ թատերական արվեստի մշտական ուղեկիցը այնքան ժամանակ, որքան նա գոյություն կունենա, որովհետև ամեն մի ժամանակ ունեցել է և կունենա դասական հեղինակի մեկնաբանության իրե՛ն միայն հատուկ մոտեցումը։

Մեր համոզմամբ, հայ ժամանակակից թատրոնը չի գտել «Սունդուկյանի թատրոնին» բանալին, ուրիշ խոսքով բեմադրական այն ձևը, ոճը, արտահայտչական եղանակները, որոնք պիտի բացեն Սունդուկյանի ստեղծագործությունը մեր օրերի թատրոնում, մեր օրերի հանդիսատեսի համար։ Մեզ ծանոթ են Սունդուկյանի պիեսների վերջին երկու տասնամյակում եղած բեմադրությունները՝ «Խաթաբալա», «Պեպո» (Սունդուկյանի անվան թատրոն, ռեժիսյոր՝ Ա. Գուլակյան), «Քանդած օջախ» (Լենինականի դրամատիկական թատրոն, ռեժիսյոր՝ Ա. Աբարյան), «Էլի մեկ զոհի» վ. Աճեմյանի վերը քննված երկու բեմադրությունները, «Եվ այլն կամ նոր Դիոգինես» վոդևիլի բեմադրությունը Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում։ Բոլոր ներկայացումների մեջ էլ, անխտիր, ճիշտ է, արտահայտված տարբեր չափերով, կենցաղային տարրերն ու գույները գրավում են այնքան մեծ տեղ, որ ստվերում են, թուլացնում սոցիալական ու բարոյական թեմաները։ Կենցաղայինն անցողիկն է, սոցիալական ու բարոյական պրոբլեմը՝ անանց որակը։ Ու երբ առաջինը գալիս է ոչ թե ուժգնացնելու, այլ թուլացնելու երկրորդի հնչողությունը պիեսի բեմական արտահայտության մեջ՝ ներկայացումը, այս երևույթի ազդեցության չափով կորցնում է թարմությունը, այն հատկանիշները, որ բեմական ստեղծագործությունը կապում է ժամանակի հետ։ Թե ինչքան վճռող կարող է լինել սրա նշանակությունը ներկայացման բախտի համար, կարող է վկայել «Պեպո» բեմադրությունը, ուր կենցաղի ու չհաղթահարված տրադիցիայի ճնշման տակ այնպես խեղճացել էր Պեպոյի թեման, սոցիալական պայքարի ամենաբարձր պաթոսը, որ երբևէ հնչել է հայկական դասական դրամատուրգիայում։

«Խաթաբալայի», «Քանդած օջախի», «Էլի մեկ զոհի» բեմադրություններում,— երեքն էլ ռեժիսյորական որոնումների արդյունք, մտածված, կշռադատված աշխատանքներ,— կենցաղային տարրերը այդպիսի գերիշխող որակ չեն կազմում, բայց չեն էլ թողնում, որ զրնդա ամենից էականը, որ կա Սունդուկյանի ստեղծագործության մեջ։

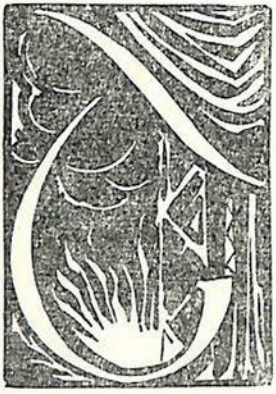
Օստրովսկու դրամատուրգիան էլ բեմական մեծ կյանք ու կայունացած, կարծրացած տրադիցիաներ ունի, այդ դրամատուրգիայի կենցաղա-

յին հատկանիշներն էլ դժվարացնում են մեծ դրամատուրգի երկերը ժամանակակից հանդիսատեսի համար բեմից հնչեցնելու գործը: Եվ ռուսական ռեժիսուրան համարձակ որոնումներ է անում այդ նպատակին հասնելու ճանապարհին՝ «Ամպրոպ» դրամայի Ն. Օխլոպկովի բեմադրությունը (Մայակովսկու անվան թատրոն), «На всякого мудреца довольно простоты» կոմեդիայի բեմադրությունը Սատիրայի մոսկովյան թատրոնում, երկուսն էլ արված կենցաղը խլացնելու և, ընդհակառակը, սոցիալական ու բարոյական պրոբլեմները շեշտելու միտումներով:

Հայկական ռեժիսուրան դեռ պիտի լուծի սունդուկյանական թատրոնի պրոբլեմը: Սա որ ասում ենք՝ պիտի աչքի առաջ ունենանք գործի հետ կապված դժվարությունները. կայունացած, կաշկանդող տրադիցիաներ կան մեջտեղը, կենցաղային հատկանիշներ՝ մեծ դրամատուրգի ստեղծագործության մեջ, վերջապես, ժամանակակիցին գնալով ավելի ու ավելի պակաս հասկանալի դարձող լեզու՝ Սունդուկյանի ստեղծագործության պատմական ողբերգությունը. այնպես եղավ հայ ժողովրդի պատմական բախտը, որ նրա դրողներն էլ, իր նման ցրված աշխարհի տարբեր ծայրերում, բնաշխարհից հեռու, պիտի դրեին իրենց իսկ միջավայրում դոյացող բարբառներով, պիտի լիներ այնպես, որ «Պեպոյի», «Պաղտասար աղբարի», «Ծայռի» ու «Նամուսի» հերոսներն այնքան դժվար հասկանային կամ բնավ չհասկանային միմյանց լեզուն:

Պետք է աչքի առաջ ունենանք դժվարությունները, բայց չպիտի մոռանանք, որ դա ստեղծագործական որքան բարդ, նույնքան կարևոր մի խնդիր է, որ սպասում է լուծման:

Սպասում է նաև Վարդան Աճեմյանին: Ջլինի այնպես, որ Գաբրիել Սունդուկյանի դրամատուրգիան իրեն վայել տեղը չունենա հայ կլասիկների երկերի բեմադրություններով այնքան հարուստ ռեժիսորի ստեղծագործության մեջ: Արվեստագիտը վաղուց ի վեր մտորում է ստեղծագործական բարդ խնդրի շուրջը: «Պեպոն»՝ դրամատուրգիական արվեստի այդ դլուխգործոցը, արդիական ոգով հնչեցնելու շուրջը: Դրա համար ևս հարկ կլինի վերանայել բեմական որոշ տրադիցիաներ, որոնել ու գտնել նոր, ինքնատիպ լուծումներ: Հուսանք, որ դա կլինի նշանավոր երկին վայել բեմական ստեղծագործություն, արժանի՝ դրավելու իր տեղը Աճեմյանի լավագույն աշխատանքների կողքին:



ԵՐԲՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ԻՐԱՆԶԱԴԵԻ ԹԱՏՐՈՆԸ

Որքան էլ միմյանցից տարբեր են դեղարվեստի զանազան ճյուղերը՝ պոեզիա, երաժշտություն, կերպարվեստ, կինեմատոգրաֆիա և այլն, միասնական է արվեստի որևէ նրկ ստեղծելու՝ իրականության դեղագիտական յուրացման, ստեղծագործելու ընթացքը։ Միասնական է բովանդակության բացահայտման ձգտումով, նույն պատկերավոր մտածողությամբ, երևույթի գրական, թատերական, երաժշտական, կինեմատոգրաֆիական կերպարի էական հատկանիշների կենտրոնացմամբ։

Գրող թե դերասան, նկարիչ թե երաժիշտ, քանդակագործ թե ռեժիսոր՝ պատկերավոր մտածողության նույն ոլորտներով են անցնում դեղարվեստի արժեք ստեղծելիս։ Ամենքն էլ պատկերավոր մտածողության ասպարեզի ներկայացուցիչներ են, անկախ այն բանից, թե պատկերման եղանակներով որքանով են հարազատ կամ օտար միմյանց։ Եվ եթե փորձենք որոշել, թե ռեժիսորի արվեստը իր էությամբ որին է ավելի հարազատ, ապա պիտի ասենք՝ գրականությանը։

Առաջին հայացքից գուցե և անսպասելի այս անալոգիան,—որ մեջտեղ ենք բերում ոչ թե պարապ տեղը, այլ ռեժիսորական արվեստի բնությունը հասկանալու համար,— հետաքննության մեջ ավելի ու ավելի է հաստատում իրեն՝ այն միտքը, որ արտահայտել է կինոռեժիսոր Ի. Հեյֆիցը. «Մի որոշ իմաստով ռեժիսուրան նույն ստեղծագործական ընթացքն է, ինչ որ գրականությունը, միայն թե հակառակ հաջորդականությամբ» [1]։ *Սա ասված է դեռ ավելի լայն առումով, քանի որ կինոռեժիսուրայի և գրական հիմքի հարաբերությունն ավելի բարդ է, բայց վերաբերում է և թատերական ռեժիսուրային։*

Ի՞նչ է անում դրամատուրգը։ Գրում է դրամատուրգիական ստեղծագործություն, որ այլ բան չէ, քան երեք շարադրանք դիալոգի ձևով։ Դա է դրամատուրգի ստեղծագործությունը, մնացածը՝ հեղինակային մեծ կամ փոքր ռեմարկներ, որոնք կարող են և չլինել, կրում են տեղեկանքի բնույթ։ Դրամատուրգը պատկերում է կերպարներ՝ նրանց իսկ խոսքի միջոցով։

Միջավայրի նկարագրությունը, որ արձակ շարադրանքի մեջ հեղինակի գործն էր, մնում է թատրոնին, թե ինչպես են շարժվում, նստում-վերկենում, հրճվում կամ զայրանում գործող անձինք, ինչպես են խոսում,— բոլոր այդ ինչպիսինները, որ արձակի մեջ հեղինակի գործն էր,— բեմի վրա մնում է դերասանին ու ռեժիսյորին։ Մի խոսքով, այն ամենը, ինչ դրամատուրգիական երկի մեջ պակասում է արձակից՝ վերաբերում է թատրոնին, ամենից ավելի՝ ռեժիսյորին։

Վեպի բաղդատությամբ դրաման մի խտացում է, ուր պահպանվում են սյուժեն՝ գործող անձանց վարքագծերի հանրագումարը, և նրանց խոսքը։ Բայց ամեն մի լիարժեք դրամա, երեք, շատ-շատ չորս մամուլանոց երկ, ունի վիպական հարստություն։ Դրամայում խտացած, զսպանակված այդ հարստությունը թատրոնն է, ռեժիսյորն է, որ բացում է բեմի վրա։ Դրա համար էլ Գուդոլն ասում էր, թե «պիեսն առանց բեմի, հոգի է առանց մարմնի»։ Թատրոնն է մարմին տալիս դրամային և «բեմական մարմնավորում» ըմբռնումն ունի միանգամայն առարկայական իմաստ։

Դրաման կարծես թե նույն վեպն է, կյանքի մի հատվածի պատկերումը առանց այն աղյուսների, որ արձակ շարադրանքին են վերաբերում և ահագին ծավալ տալիս վեպին՝ դրամայի համեմատությամբ։ Թատրոնն է մարմին տալիս դրամային, տեղը դնում պակասող աղյուսները և այդ գործում գնալով ավելի ու ավելի է մեծանում ռեժիսյորի դերը։

Կոպիտ ասած՝ մտովի հանենք «Քաոսից» վիպական, «արձակագրային աղյուսները» և կստացվի «Պատվի համարի» նման դրամա։ «Պատվի համարի» մեջ դրեք վիպական, «արձակագրային աղյուսները» և կունենաք «Քաոսի» նման վեպ։ Վերջին հաշվով, նույնն է արել Վարդան Աճեմյանը «Պատվի համարի» հետ՝ տեղը դնելով,— միայն թե բեմական լեզվով,— այն աղյուսները, որ պակասում են դրամային «մարմին առնելու» համար։ Եվ եթե ինչ-որ մի հրաշքով բեմական այդ ստեղծագործությունը թատրոնի լեզվից մանրամասն առ մանրամասն, համարժեք ուժով վերածվի գրական լեզվի՝ կստացվի վեպ։

Իհարկե, սրանք կոպիտ անալոգիաներ են, բայց օգնում են ցայտուն ցույց տալու այն միտքը, որ ռեժիսյորի՝ դրամային մարմին տվող արվեստագետի, աշխատանքը նման է արձակագրի աշխատանքին։ Նա էլ իր արվեստով բացատրում է, թե գործող անձինք ինչպես են պահում իրենց, հոգեբանորեն հիմնավորում է բեմական կերպարի վարքագիծը, գտնում

արարքները բացատրող, գործողության ընդհանուր ընթացքը շեշտավորող մանրամասներ՝ դետալներ։ Արձակ երկում հերոսի մի խոսքից մինչև մյուսն ընկած տարածությունը լցնում է արձակագիրը, ներկայացման մեջ՝ դերասանն ու ռեժիսյորը, որ այստեղ բեմի աննյութեղեն լեզվով անում է նույնը, ինչ որ գրողը՝ գրչի։

Շիրվանզադեի «Վարդան Ահրումյան» երկում ռեալիստական բանձր գույներով պատկերվում է ապագա դրամատիրոջ ձևավորման ընթացքը։ Դեռևս մանուկ՝ Վարդանը մասնակից է հոր առևտրական գործերին ու պարծենում է դրանով։ Երբ հոր հետ խանութից տուն է դալիս՝ փոքրիկ վաշխառուն գրպանում զնդզնգացնում է բանալիները ի տես և ի հեճուկս հասակակից տղաների, որ խաղում են փողոցում։ Ահա հերոսի խառնվածքը բնութագրող հիանալի մանրամասն, «ռեժիսյորական» դյուտ, որ արժե ավելին, քան երևույթի երկար ու բարակ բացատրությունը։

Մեկ ուրիշ օրինակ, այս անգամ Պարոնյանից։ «Մեծապատիվ մուրացկաններում» քահանան, որ այնքան չանք էր թափել Աբիսողոմից երկու ոսկի կորզելու համար, ոսկիներն ստանալիս հանկարծ դառնում է իբր թե անտարբեր. «Թող այսօր մնար... ինչո՞ւ աճապարեցիք,— պատասխանից քահանան ձեռքերը բանալով»,— գրում է Պարոնյանը։ Մարդու շարժման և ձգտման երգիծական հակասություն, որ միանգամից մատնում է կերպարի էությունը։

Աճեմյանի «Պատվի համարում» Սաղաթելը, որ այնքան չանք էր թափել էլիզբարյանից «հինգ հարյուր սաժինի» թուղթն առնելու համար, համաձայնությունն ստանալիս հանկարծ դառնում է իբր թե անտարբեր։ «Հարկավոր չէ՛, հարկավոր չէ՛»,— վրա է տալիս Սաղաթելը՝ ձեռքի թուղթը Անդրեասին ստորագրելու մեկնելով,— այսպես բեմադրում է Աճեմյանը (նման բան չկա Շիրվանզադեի դրամայում) բացելով մարդու շարժման և ձգտման երգիծական հակասությունը, որ միանգամից մատնում է կերպարի էությունը։

Դեղջուկները նկել են Երիզոր աղայի դուռը («Ժայռ»)։ Եկել են վաշխառուի տուն իրենց պարտքերի ժամանակը երկարացնելու, մոտալուտ աղետից փրկելու տարատամ հույսով։ Տուն են մտնում ակնածանքով, խորին երկյուղածությամբ, տրեխները հանած՝ գուլպաներով, ինչպես կարելի է տաճար մտնել։ Նրանցից մեկը՝ Բաղդասար ամին, փորձում է նրատել բազկաթոռին։ Նստում է և իսկույն խայթվածի պես վեր թռչում, ասես խորամանկ դավից խուսափելով։ Խեղճ գեղջուկն ի՞նչ իմանա, որ այստեղ գոնե վախենալու բան չկա, լինում են և փափուկ աթոռներ։ Հետո, զարմանքը փարատելով, ծերունին նստում է, բայց էլի երկմտելով, էլի վախը սրտում։

Փոքրիկ մի մանրամասն, մի աղյուս, որ երկի բեմական մարմնավորման մեջ ունի իր տեղը, իր դաղափարական բեռնվածությունը։ Ռեժի-

այորը «գրում» է իր «շարադրանքը» նաև խոսքից խոսք ընկած տարածության մեջ, լցնում բեմական դադարը սեփական մտքի աշխատանքով։

Եվ այսպես, մեծ ու փոքր մանրամասները, «արձակագրային» բացահայտումները՝ իրար վրա գալով, լցնում են գործող անձերի խոսքերի միջև ընկած տարածությունը, ուղեկցում խոսքին, և այսպես կառուցվում է այն շինությունը, դեղարվեստի այն արժեքը, որ կոչվում է բեմական ստեղծագործություն, հղինակությունը թատրոնի՝ դերասան, նկարիչ, ռեժիսյոր, որին ժամանակակից թատրոնում մեծ դեր է վերապահվում։

Մանրամասներից՝ մեծ, թե փոքր, ծնվում են մտքեր ու պատկերներ, մտքերից ու պատկերներից՝ ընդհանրացումներ։

ՊԱՏՎԻ ԵՎ ՆԱՄՈՒՍԻ ՄԱՐԴԻԿ

Մինչռեժիսյորական հայ թատրոնում Ալ. Շիրվանզադեի «Պատվի համար» դրաման խաղացվել էր անհաշիվ անգամներ, խաղացել են մեծահամբավ դերասաններ։ Ո՞վ կկարող է կասկածել Հովհաննես Աբելյանի ու նրա խաղընկերների տաղանդին, կյանքի իմացությանը, մանավանդ Շիրվանզադեի պատկերած կյանքի՝ նրանց իսկ ապրած իրականության ճանաչողությանը։ Եվ, այնուամենայնիվ, Վարդան Աճեմյանի բեմադրությունը 1939 թվականին, Սունդուկյանի անվան թատրոնում մի նոր խոսք էր, բոլորովին նոր երևույթ դրամայի բեմական պատմության մեջ, ավելի հարուստ և իմաստալից։ Ի՞նչն էր առավել նրա բեմադրության մեջ, որի դերակատարները համենայն դեպս ստեղծագործական ավելի մեծ հնարավորությունների տեր չէին, քան դրամայի հին ներկայացումների լավագույն դերակատարները։ Եթե մի պահ ընդունենք նույնիսկ, որ մնացած բոլոր պայմանները հավասար էին, ապա այստեղ, նոր բեմադրության մեջ առավելը մնում էր ռեժիսուրան,— ոչ թե լոկ դերուսույց, մանկավարժ կամ կազմակերպիչ ռեժիսուրան,— այլ ստեղծագործող ռեժիսուրան, ներկայացման գեղարվեստական կերպար ստեղծող ռեժիսուրան։

Ս. Մելիքսեթյանը, մի թատերագետ, որ «Պատվի համարին» գրեթե ամբողջ բեմական պատմության ականատեսն է եղել, Արելյանի խաղի ականատեսը, գրում է, թե առաջներում «Պատվի համարի» ներկայացման «նշանակությունը գերազանցապես արտահայտվում էր մեծ վարպետի խաղով և երկու-երեք դերասանի շնորհալի կատարումով»։ Ինչ վերաբերում է նենկայացման ընդհանուր կերպարին, այն որակին, որ ստեղծում է ռեժիսուրան, ապա հոդվածագիրը շատ պարզորոշ չկայում է. «Մեր տեսած ներկայացումների բեմադրական ընդհանուր կառուցվածքը առանձին հետաքրքրություն չէր ներկայացնում։ Նրանք այդ պիեսի նախահն-

զափոխական ներկայացումների աննշան չափով սրբագրված վերարտադրությունն էին, որից ռուտինայի հոտ էր փչում: Ներկայացման հին տրադիցիաները խոշոր դողաններով երևում էին թե կատարողների անասամբլի մեծ մասի խաղի պրիմոններում, թե նրանց միզանսցեններում, թե արտասանության և դեկորատիվ ձևավորման մեջ: Այդ ներկայացումների ընդհանուր կուլտուրական մակարդակը Գ. Սունդուկյանի անվան Պետթատրոնի հերթական բեմադրությունների համեմատությամբ մի տեսակ անախրոնիզմ էր:

Այսպիսով, կնշանակի, Շիրվանզադեի դրամատուրգիայի ամենաարժեքավոր երկը Պետթատրոնի գոյության երկար տարիների ընթացքում բեմական ցանկալի մարմնացումը չէր ստացել» [2]:

1939 թվականին Վարդան Աճեմյանը բեմադրեց «Պատվի համարը»: Դա եղավ արվեստագետի առաջին աշխատանքը մայրաքաղաքի թատրոնում, ստեղծագործական տասնամյա աշխատանքի փորձի, իմացության, հղկված տաղանդի հզոր արտահայտություններ: Սա բեմական արվեստի մի նոր որակ էր, աննախադեպ՝ դրամայի բեմական պատմության մեջ: Երևույթն այդպես էլ ճանաչվեց ու գնահատվեց:

Սա դասական արժեքի ստեղծագործություն էր: Նաև բանավեճ՝ դրամայի բեմադրության հնացած տրադիցիաների դեմ: Հնացած տրադիցիաների և ոչ թե հին: Հովհաննես Աբելյանի մեկնաբանությունը, նրա խաղը էլիզբարյանի դերում հին տրադիցիա էր, բայց ո՛չ Հր. Ներսիսյանը, ո՛չ Վարդան Աճեմյանը չմերժեցին այդ տրադիցիան: Հայկական բեմի կրողի մշակը, Շիրվանզադեի ամենահմուտ մեկնաբանը իր ձևով նորերին հանձնեց տասնյակ տարիների իր ստեղծագործական մտորումները: Սրանք երկյուղածությամբ առան այդ հարստությունը: Բայց դա ավելի կերպարի մեկնաբանությանն էր վերաբերում, քան դրամատուրգիական ամբողջությանը:

Ամբողջության ասպարեզը մնում է ռեժիսուրային, որի հանդեպ սեր չուներ Աբելյանը, «դերասանական» թատրոնի մեծատաղանդ գործիչը: Ամբողջության ասպարեզը մնում էր ռեժիսուրային, որի ձևավորումը սկզբում տեսությամբ, ապա նաև գործնականում, աստիճանաբար (Արմեն Արմենյանից ու Ստեփան Քալանթարից, մինչև Օվիկ Սևումյան, Լևոն Քալանթար, Արմեն Գուլակյան, Աճեմյան) տեղի ունեցավ Աբելյանի գործունեության օրոք:

Եվ որքան էլ հին ռեժիսուրան մասնակից լիներ «Պատվի համարի» նախաաճեմյանական բեմադրություններին, այնուամենայնիվ, դրամայի ռեժիսյորական մեկնության ասպարեզը խոպան էր մնացել: Որքան էլ փայլուն դերակատարումներ ունենային այդ բեմադրությունները, դրանք կրում էին, տնտեսագիտական տերմիններով ասած, «բարոյական մաշվածության» կնիքը, ականատեսի վկայությամբ դրանց «նշանակությունը

գերազանցապես արտահայտվում էր մեծ վարպետի խազով և երկու-երեք դերասանի շնորհալի կատարումով»:

Ուրեմն, Աճեմյանը չէ, ուրիշ ռեժիսյոր լիներ դրամայի 1939 թ. բեմադրության հեղինակը, միևնույն է, նա պետք է իր՝ «ռեժիսյորականն», թատրոնի դիրքերից շատ բան վերանայեր, բանավիճեր հնի դեմ, ուր մընաց Աճեմյանի նման որոնող արվեստագետը:

Ռեժիսյորը «...մի շատ կարևոր նորություն է բացել թատրոնի, հանդիսատեսի համար, հարյուրավոր անդամ խաղացված պիեսի մեջ: «Պատվի համարի» նախկին շատ ներկայացումներ (նույնիսկ Աբելյանի ներկայացումները) տեսած մարդիկ՝ ընդմիջումներին և ներկայացման վերջում՝ ընդհանուր հիացմունքով են խոսում այս ներկայացման մասին և ամենից առաջ նկատում բեմադրության կուլտուրա և ոճական ամբողջություն» [3],— *վկայում է մեկ ուրիշ հոդվածագիր:*

Ո՞րն էր այդ «շատ կարևոր նորությունը»: Ամենից առաջ բեմադրության ընդհանուր կոնցեպցիան, որ ավելի լայն էր և ընդգրկուն, քան էլիզբարյան—Մարգարիտա—Օթարյան եռանկյունին, որին հանգում էին սրադիցիոն ներկայացումները: Աճեմյանի մեկնաբանությամբ «Պատվի համարը» հնչում է գրական հիմքին համարժեք ուժով, իբրև բուրժուական հասարակության ողջ ֆիզիոնոմիան բացահայտող երկ, տալիս սոցիալականատիրական աշխարհի վիպականորեն լայն պատկերը:

Բացիր չորս արարով դրամայի բոլոր ծալքերը, և բեմական ժամանակի ու բեմական տարածության մեջ կբացվի մի ամբողջ աշխարհ մարդկային հարաբերությունների բարդությամբ, կյանքի ընդգրկման լայն շառավիղով, մանրամասների հարստությամբ. այդպիսի հարստություն է թաքցնում իր մեջ դրաման:

Մեջտեղ բերել այդ հարստությունը,— սա է խնդիրը, Աճեմյանի ռեժիսուրայի նպատակը:

Եվ նրա ռեժիսուրան այլ բան չէ, քան այդ հարստությունը տեսնելու և մեջտեղ բերելու կարողությունը, էական հատկանիշների ընտրությամբ ու ցայտունությամբ, խտացմամբ, արտահայտչության վերջնասահմանին հասնելու ձգտումով:

Իհարկե, բեմական այս ստեղծագործության մեջ ևս, ինչպես առաջներում, ամենից ուժգին պետք է հնչի Մարգարտի աղեկտուր ճիչը, հուսահատ աղաղակն այն աղնիվ հոգու, որի ուժերից վեր եղավ իր վրա առնել ու քավել ոճրագործ հոր մեղքը: Իհարկե, այստեղ ևս ամենից ցայտունը պետք է լինի հոր և դստեր միջև խմորվող դրաման՝ մեղավոր աշխարհի անլուծելի հակասության արտահայտությունը:

Բայց Մարգարտի աղեկտուր ճիչը,— դրամայի այրող կիզակետը,— աղնիվ հոգու կորուստը իր հիմքում լոկ այն պատճառը չունի, որ ահա հայրը ոճրագործ է, գործից ոճիրը և դուստրը երես չունի սիրած երիտա-

մարդին հանդիպելու։ Նա աշխարհակործան տեղաշարժերի, կապիտալի բիրտ ուժի անհամար զոհերից մեկն է, միայն մեկը, որքան էլ միջնորդված ճամփաներով, հերոսուհու ճակատագիրը գալիս, կապվում է բարոյական չափանիշները կորցրած այդ աշխարհի ուրիշ-ուրիշ երևույթների հետ։

Պետք է տեսնել, հասկանալ այդ երևույթները՝ այդ աշխարհը ճանաչելու, Շիրվանզադեի լայն մտահղացմանը վերահասու լինելու համար։

Չկա ոչինչ անկարևոր այս դրամայի մեջ։ Գրաված տեղով մեծ ու փոքր, նշանակությամբ առավել կամ պակաս, բայց կարևորությամբ հավասար են բոլոր դեպքերն ու դիմքերը, որովհետև դրանցից յուրաքանչյուրը,— չկա բացառություն,— անմիջաբար, թե միջնորդված արահետներով առնչվում են դրամայի բուն նյութին, բացում այն վիհը, ուր գահավիժում են այդ անմաքուր աշխարհի հետ եղր չգտնող հոգիները։

Սա է Վարդան Աճեմյանի կոնցեպցիայում այն նորը, որ նրա ստեղծագործությունը տարբերում է դրամայի նախորդ բեմադրություններից։

Նույնիսկ Վարդանը, հայրենի Շամախուց քաղաք քշված, այնպես ակամա տնային ծառա դարձած խեղճ ու կրակ Վարդանը, սեփական հարկի իր երազանքով, նոր բարքերի հանդեպ ապշած ու շփոթ հայացքով, կապիտալի բռնությամբ քայքայվող գյուղի այդ կենդանի վկան,— դալիս է լրացնելու Շիրվանզադեի պատկերած աշխարհը, մի ուրիշ ծայրից բացելու միջավայրը ծածկող վարագույրը. ուրեմն՝ նա էլ պետք է ասի իր խոսքը։

Մինչև իսկ Զարուհին, տնային աղախինը, որ առաջին հայացքից լոկ ֆոնի նշանակություն ունի պիեսում, կարող է ասելիք ունենալ, եթե ռեժիսորական հայացքով դիտվի կերպարը, դանվելն կերպարի ու շրջապատի սուրբ փոխհարաբերություններր։ Ռեժիսորական միտքը ազատ է այն ամենի մեջ, ինչ չի խախտում դրամատիկական մտահղացումը, ինչ ակնարկվում է, թեկուզ և չի բացատվում գրական հիմքով։

Պիեսում Զարուհին աղախին է և ուրիշ ոչինչ։ Ջունի պարզորոշ վերաբերմունք շրջապատի հանդեպ։ Չդիտենք, թե նա ինչ է քաշում մեծահարուստի տանը։ Չդիտենք, բայց պետք է իմանանք,— դանում է ռեժիսորը և լուսավորում դրամայի նաև այդ ամենահետաքրքիր անկյունը։— Իմանանք եթե ոչ շրջապատի հանդեպ Զարուհու վերաբերմունքի (դրա հիմքերը դրեթե չկան դրամայում), ապա ճիշտ հակառակ ճանապարհով, այսինքն՝ շրջապատի վերաբերմունքով նրա հանդեպ։ Եվ Աճեմյանի ներկայացման մեջ չահել, կարմրաթշիկ աղախնին (պարզ երևում է, որ սա էլ գյուղի շերտավորման զոհն է) Սուրենը կարող է համբուրել, Սաղաթելը՝ անվայել կատակներ անել հետը։ Ճարն ի՞նչ։ Ինչ էլ անեն՝ պիտի համբերի Զարուհին, պիտի լռի և տանի։ Նրա աչքը շարունակ վախեցած է Սուրենից և Սաղաթելից։ Այսպես, Շիրվանզադեից անկախ, բայց նրա

ենթադրված համաձայնությամբ, ներկայացման մեջ հեռավոր կերպով,— առանց չափի զգացումը խախտելու,— ակնարկվում է Գրիգոր Զոհրապի ծանոթ թեման։ Այսպես, գրական նրկը բեմի վրա հարստանում է զուտ ռեժիսյորական հղացումներով։ Այսպես, մի ծայրից ևս բացվում է սենփականատիրական աշխարհի ներքին համակարգությունը, այսպես մեծանում է կյանքի ընդդրկումը բեմի վրա։

Ու սա էլ գալիս է լրացնելու մեծ կտավի կոմպոզիցիան, բացատրելու այդ աշխարհի ներքին մեխանիկան, հետևաբար նաև բուն նյութը՝ Մարգարտի դրաման, հերոսուհու աղեկտուր ճիչը. ուրեմն զուր չէ, որ նա էլ կարևորվել է բեմադրության մեջ, ասել բացատրության թեկուզ փոքր, բայց կարևոր խոսքը։

Եթե այսպես կարևորվում են դրվագային (էպիզոդիկ) գործող անձինք,— բացատրում է մեկնաբան արվեստագետը,— ապա որքա՜ն ավելի էական պիտի լինի մյուսների նշանակությունը՝ Երանուհի, Սուրեն, Ռոզալիա, Բագրատ, Մարգարիտ, Օթարյան, Սաղաթել, Էլիզբարյան, ուրեմն յուրաքանչյուրը պիտք է ունենա արտաքին ու ներքին հստակ նկարագիր, սեփական հատկանիշների այնպիսի տեսանելի խտացում, առանց որի անմտածելի է թատրոնը։

Նոր տիպի կապիտալի՛ստ է Բագրատը, «ֆինանսական հզոր սյուն» դառնա՛լն է նրա կետ նպատակը, սառը բանականությո՛ւնն է աստվածը և հեղինակը չի՛ տվել նրան ոչ մի հուզական խոսք՝ ուրեմն նա թող բեմի վրա լինի չոր ու կորուկ, ամեն վայրկյանը գնահատող գործամոլի շաբժուձև ունենա, ցուրտ հայացք ամենքի հանդեպ։ Ահա գործնական քայլերով նա ներս է մտնում։ Որտե՞ղից է եկել։ Սա պարապ հարց չէ ռեժիսյորի համար, որ պիտի հայտնի սկզբունքը՝ բեմական պերսոնաժը մի բաժակ թեյ էլ չի կարող խմել առանց իմանալու, թե որտեղի՛ց է եկել և ինչո՛ւ։ Բագրատը եկել է հանքերից, հագած ունի «երկայն կոշիկներ ու նավթի բծերով ծածկված պիջակ», ինչպես նշում է դրամատուրգը։ Ռեժիսյորը նրան մենակ չի բերում, հետը ինչ-որ-մասնագետներ կան։ Հավաքվում են Բագրատի սեղանի մոտ, որի վերևում կախված է քարտեզը Ապշերոնյան թերակղզու, ուր նա հետուն դնացող ծրագրեր է նյութում։ Համր կարգադրություններ, ինչ-որ գծագրեր զննող անհանգիստ հայացք,— սրանք բնութագրում են նպատակին հետամուտ գործամոլին։ Այս քարացած հոգու ներշնչանքի միակ պահը կարող է կապված լինել կուտակելու երազանքի հետ։ Դա այն տեսարանն է, ուր Բագրատը խոսում է իր նպատակներից. «Ես ուզում եմ լինել հզոր ֆինանսական սյուն, մենկն այն հսկաներից, որոնց ձեռքումն է մեր ժամանակի ամենամեծ ուժը — կապիտալը»։ Զգացմունքի ոչ մի հյուլե կապիտալի ասպետի մեջ։ Սա այն մարդն է, որ ֆինալում, փաստաթղթերի այրման լուրն առնելով, չարագուշակ լռության մեջ, հայացքը փրկարար վառարանին՝ կարող է անխոս

կոճկվել, ասես պոռթկացող հրճվանքը հայտնի չանելու համար։ Այսպես, ճիշտ դռնված մի շարժումը, ինչպես դրականության կամ նկարչության մեջ, թատրոնում ևս կարող է թափանցիկ դարձնել մարդու ներաշխարհը։

Ռոզալիան Մարգարտի հակադրությունն է՝ թո՛ղ ամեն ինչով լինի հակադրություն. անհեթեթ ճոխություն պիտի ունենա նրա զգեստը, շվայտ կյանքից ու թեթևամտությունից պիտի խոսեն նրա ամեն մի շարժումը, ամեն մի արտահայտությունը։ Սրա ներշնչանքի միակ պահը պիտի կապվի արդուզարդի հետ, նախանձը՝ քրոջ և նրա փեսացուի, արհամարհանքը՝ խեղճ ու կրակ վարդանի, երկյուղը՝ Սուրենի սպանիչ լեզվի։

Անտարբեր, դատարկ հոգի է Ռոզալիան։ Ինչպե՞ս ավելի շեշտել, խտացնել նրա էական հատկանիշները։ Մեծահարուստի աղջիկը կարող էր դաշնամուրի դասեր առնել։ Դա սազում է հերոսուհու կենցաղավարությանը, ամբողջ նկարագրին։ Ռեժիսորը բռնում է այդտեղից։ Նա ծանոթացնում է կերպարին, նախքան նրան բեմ բերելը։ Առաջին իսկ տեսարանում վերին հարկից լսվում են դաշնամուրային միօրինակ, ապաշնորհ վարիացիաներ։

Ռոզալիան է նվագում։ Ռեժիսորն այստեղ հենվում է չսիրած հերոսուհուն։ Բայց նրա նպատակն այդ չէ դեռևս։

Այդ նվագը մեկ էլ լսվում է բեմադրության ֆինալում. ամենածանր պահին, երբ բոլորը ցնցված են ու տիրում է սրտակեղեք լռություն՝ հանկարծ օդը ճեղքում են Ռոզալիայի վարիացիաները՝ ապաշնորհ, անտարբեր, աշխարհին անհաղորդ։ Դրամատուրգը չունի այսպիսի առաջարկություն, չի ասում, թե այդ պահին վերևի սենյակից դաշնամուրի ձայն պիտի լսվի։ Դա ռեժիսորն է հղացել մարդու ճակատագրի հանդեպ անտարբերության թեման հնչեցնելու համար։ Եվ դա ընկալվում է ոչ միայն իբրև Ռոզալիայի վերաբերմունք։ Ստեղծագործական երջանիկ դյուտ, որ ուժեղ ավարտակետ է դնում ներկայացումը, ամբողջացնում նրա ընդհանուր կերպարը։

Այսպես մի մանրամասն, դրականության մեջ, թե թատրոնի, կարող է ակներև դարձնել երևույթի բուն էությունը։

Այսպես մեկնաբան արվեստագետը հասնում է արտահայտչության վերջնաստիճանին։

Սուրենը «ոսկե երիտասարդության» ներկայացուցի՛չն է, այն գործող ա՛նձը, որ մերկացնում է և՛ իրեն, և՛ շրջապատը՝ թող ունենա հանդուգն շարժուձև, իսկ բեմավիճակները հնարավորություն տան, որ ծավալվի կերպարը։ «Դեմքին կրում է շվայտ կենցաղի վաղաժամ հետքերը, բայց համակրելի է»,— ռեժիսորը համաձայն է հեղինակին, բայց իր համակրանքի մեջ չի խլացնում հեգնական վերաբերմունքը։ Տանը քիչ առաջ կռիվ էր ընկել, քիչ առաջ աղմուկը երկինք էր հասել, խաղաթարերը ցրիվ են եկել տանով մեկ,— պատճառը Սուրենն էր, նա

էր բոլորին իրար խառնել, բայց Սուրենին ի՞նչ: Լռություն տիրեց, և հիմա նա կարող է նստել ու դաշնամուրի վրա «Ջիժիկ-պիժիկ» մանգնգացնել: Բագրատն անցավ կողքից՝ հեգնել նրան դաշնամուրային ազմկոտ պասաժով, Ռոզալիան երևաց՝ մի երկու տող «Համեստ աղջիկ» երգել ի հեճուկս «իշխանուհու շիկ բանեցնող» Դյուլումի, որ անունը փոխել, Ռոզալիա է դրել:

Սուրենն իր հասարակության հարազատ ծնունդ է, պատվի նրա ըմբրոնումն էլ գրոշի արժեք չունի, բայց այստեղ, ա՛յս հարաբերությունների մեջ նա համակրանք է շահում, որովհետև ջուր է լցնում մեկնաբանի ջրաղացին, և ապա՝ անձնատուր եղած շվայտ կյանքի, միմիայն վատնող՝ ազատ է եղել շահելու կրքից և հոգու խորքում ունի անապական անկյուն: Այսպիսի երկվությամբ է ընդունում ռեժիսյորը Սուրենին:

Մեկնաբան արվեստագետը շատ է կարևորում կերպարի և մյուս՝ սոսկ ծառայական դերը դրամայի կոմպոզիցիայում: Սուրենը դրամատիկական պրկված լարը թուլացնելու պարտավորություն ունի դրամայում: Նույն պարտավորությունը, ինչ որ ասենք, Ռոբինզոնը «Անօժիտում», Միպլիծատուր Մարտիրոսը՝ «Նամուսում», դրամատիկական հագեցումները պարպելու, թեթևացնելու պարտավորություն. սա այն վառվռուն, տաք գույնն է, որ պատկերի մեջ օգնում է տեսնելու, ճանաչելու մոայլը: Եթե այդպես է, ապա ջուր չէ ռեժիսյորը կերպարը դնում տեմպառիթմային այնպիսի ընթացքի մեջ, որ նրան տարբերում է մյուսներից, մերթ րնդ մերթ փարատում շրջապատի մոայլը:

Բայց որքան էլ ծիծաղ բերի Սուրենը ներկայացման մեջ, նա չի խախտում չափի զգացումը, որ թելադրվում է ժանրով, չի խլացնում տառապանքի թեման, Մարգարտի աղեկտուր ընդվզումը, Երանուհու խուլ բողոքը: Քահանայի անօժիտ դուստրը, որ զարձել է Անդրեաս Էլիզբարյանի կինը, ներկայացման մեջ պատկերվում է իբրև ոճրագործ ամուսնու անխոս դատավոր, խոնավ աչքերով, մշտապես մթնած կերպարանքով: Քրիստոնեական իր ուժահաս քարոզներով, իբրև մարմնացած վիշտ, նա դալիս է հաստատելու, թե ինչ գին ունեն բարվո հինավուրց ըմբռնումներն այդ բիրտ աշխարհում: Բայց տառապանքի թեմայի գլխավոր կրողը Մարգարիտն է, լուսավոր հոգի, որ լքում է ստի ու խաբեության աշխարհը: Ռեժիսյորը նրան տեսնում է մտորումների անհնարին ծանրության տակ կքած: Ոճրագործ աշխարհի խիղճը՝ երիտասարդ կնոջ կերպարանքով: Ծանր է գալիս բեռը նրա վտիտ ուսերին, այնքան ծանր, որ նա, չկարողանալով հայրական մեղքի ծանրությանը դիմանալ, վերջ է տալիս կյանքին: Այսպիսին է Մարգարտի բեմական կյանքի ռեժիսյորական մեկնությունը: Դրա համար էլ ռեժիսյորը, չհամաձայնելով կերպարի տրադիցիոն մեկնաբանության հետ, ջանում է մեղմել դերի հոչակված դերակատարուհուն՝ Արուս Ոսկանյանին (որ սովոր էր Մարգարտին ներկայաց-

նել չափազանց ըմբռնող ու ընդվզող), մեղմել, մոտեցնել շատ ապրող, քիչ արտահայտող, ժողովրդի ասած, ամեն ինչ ներս դցող խառնվածքի իր պատկերացմանը, իսկ նոր դերակատարուհի Ռուզաննա Վարդանյանին հենց սկզբից տանել իր ըմբռնման հունով: Ահեմյանն անվերապահորեն համաձայնում է հերոսուհու խոսքին՝ «ես քիչ եմ խոսել, բայց շատ եմ մտածել ու զգացել»: Համաձայնում է և ամեն կերպ ընդգծում, շեշտում կերպարի հոգեբանության այդ ամենից էական, մնացած ամեն ինչ (մինչև իսկ ինքնապահպանությունը) պայմանավորող հատկանիշը:

Դրանով է Ահեմյանը բացատրում հերոսուհու վարքագիծը և նրա ողբերգական վախճանը՝ ամենից բարդ երևույթը դրամայում: Իսկ Օթարյա՞նը. ո՞րն է նրա վարքագծում ամենից դժվար բացատրելին: Իհարկե, ճակատագրական փաստաթղթերը Մարգարտին տալը, ուրիշ խոսքով՝ չարագործի տանը թողնելը: Սա, այսուհանդերձ, սյուժեի զարգացման մեջ այնքան կարևոր այս հանգամանքը, դրամայի թույլ կետն է: Շա՞տ էր ուզում սիրած աղջկան ապացույց տալ, որ ինքն իրավացի է՝ կարող էր թղթերը ցույց տալ Մարգարտին ու տանել հետը: Ի՞նչն է ստիպում Արտաշես Օթարյանին իր միակ ու զորավոր զենքը թողնել հակառակորդի ճամբարում: Անվերապահ սերը և հավատը Մարգարտի հանդեպ,— ռեժիսյորն իրեն հանձնում է այդ միակ հնարավոր, թեև ինչ-որ չափով տարակուսելի, հոդվածային բացատրությանը: Մարգարիտն իդեալի հերոսուհի է: Արտաշեսը ևս,— հաստատում է ռեժիսյորը, տակավին երիտասարդ, ուսանողական ռոմանտիկ ըմբռնումները չթոթափած մարդ: Դրամայի բեմական պատմության մեջ առաջին անգամ նա Արտաշեսին թողնում է ուսանողական համազգեստով,— երիտասարդը նոր է հեռացել ուսանողական միջավայրից, դեռ կյանքի դպրոց չի անցել, դեռ չգիտե, ինչ ասել է էլիզբարյանների աշխարհ, դեռ միամիտ վստահություն ունի իր վրա: Տեսնք, թե ինչ հպարտությամբ է խոսում սեփական իրավունքներից, չի էլ կասկածում իր հաջողությանը, սիրում է և իր սիրո մեջ դրել է իր ողջ հավատամքը: Մայրաքաղաքի համալսարանային բարձր կուլտուրային սովոր, այստեղ էլ իրեն պահում է կիրթ, զսպված, հավասարակշիռ: Սա չորությո՞ւն է հաղորդում կերպարին, բայց կերպարը տանում է դեպի ամբողջականացում: Ռեժիսյորը պաշտպանում է Արտաշեսին, միշտ այն առիթով ու պիտակությամբ, որ նրա պայքարը չունի ընդգծված սոցիալական բնույթ: Օթարյանը Պետո չէ, թեև նրա հակառակորդը Պետոյի հակառակորդից պակաս դաժան չէ, ընչաքաղց, վտանգավոր:

Ահեղ կերպարանք է Անդրեաս էլիզբարյանը Ահեմյանի ներկայացման մեջ: Հնում Արեյյանի նման հուժկու տաղանդ է ներկայացրել այդ կերպարը: Եվ եթե «մինչռեժիսյորական» «Պատվի համարում» Անդրեաս էլիզբարյանի կերպարի ցայտունության հետ ուրիշ ոչ մի գործող անձ չէր կարող համեմատվել, ապա Ահեմյանի այս բեմադրության մեջ, ուր Սա-

ղաթելի դերը կատարում է Ա. Ալեքսյանը, նրա կողքին ամբողջ հասպակով կանգնում է այդ ավարտված կերպարը: Աճեմյանն Անդրեասի կենսագրության ու վարքագծի մեջ շատ բան բացատրում է Սաղաթելով, և ընդհակառակը: Այսպես է նրանց հարաբերությունը հասկացել Աճեմյանը և իր մտքինն իրականացնելու համար երիտասարդ ռեժիսյորը բախտ ունեցավ աշխատելու բեմի այնպիսի խոշոր վարպետների հետ, ինչպիսիք են Հրաչյա Ներսիսյանը և Ալեք Ալեքսյանը:

Ռեժիսյորը պարզապես անկարող է միմյանցից անջատ տեսնել Էլիզբարյանին ու Սաղաթելին: Մեկի պոչը մյուսի տակին է, մեկի գաղտնիքը մյուսի սեփականությունն է, մեկն ապրում է մյուսով. սրանք և՛ գործակիցներ են, և՛ անհաշտ թշնամիներ, կարող են միմյանց և՛ սատարել, և՛ հոշոտել,— նայած շահին ու պարագային, նայած դեպքի ընթացքին: Դիտված իբրև էական հատկանիշ՝ ներկայացման մեջ այս փոխհարաբերությունը հասցված է քանդակային ցայտունության: Ծովի հատակում կան կենդանիներ, որ ապրում են միասին, միմյանց կպած: Ջոկջոկ գոյություն ունենալ չեն կարող, որովհետև եթե մեկը կարող է շարժվել, բայց չի կարող որսալ, ապա մյուսը միայն որս անել կարող է, բայց տեղից շարժվել՝ ոչ: Եվ այսպես առաջինը կրում է երկրորդին ու շարժվում ծովի հատակում, անունդ ունենալով լոկ այն, ինչ վերևինը թափում է իբրև մնացորդ: Հեռացրու սրանց միմյանցից, և երկուսն էլ քաղցից կսատկեն: Դրա համար էլ սրանք մշտական «բարեկամներ» են: Բայց դա այն «բարեկամությունն» է, որի հիմքում ընկած է գոյության կռվի բիոլոգիական բնազդը միայն:

Ռեժիսյորն այսպես է բացատրում էլիզբարյանի ու Սաղաթելի հարաբերությունը: Հիշենք Անդրեասի մուտքը: Դեռ բեմ չեկած, լսվում է նրա սիրական ձայնը՝ դրամատերը բարկությամբ մերժում է բարեգործության նպատակով փող տալ. «Ասացի՞ք այդ մարդկանց, որ ես այստեղ չեմ...»,— որոտում է Անդրեաս-Ներսիսյանը: Իսկ Ալեքսյանի Սաղաթելն արդեն հավաքում է իրեն, ընդունում այն սովոր դիրքը, որով ամեն օր նրանում է տանտիրոջ աչքին: Ներս եկավ Անդրեասը վրդովված, սա շտապում է հանել մուշտակը, բռնել հայացքը, կարեկից լինել վշտին:

Ահա Օթարյանը երևաց: Էլիզբարյանն ուզում է շահել նրա սիրտը՝ Սաղաթելն շտապում է հետևել սիրտջր:

Բանից անտեղյակ, Բաղրատը ծանր խոսքեր է ասում Օթարյանին, փչացնում է գործը: Հայրը փորձում է լռեցնել անզուսպ որդուն՝ Սաղաթելը շտապում է նույնն անել, Օթարյանի ետևից ձեռքով նշաններ անել Բագրատին, որ ձայն չհանի, բողոքավորին համբերությունից չհանի:

Սուբենը կռիվ է գցել տանը: Ջայրացած միլիոնատերն ուզում է բռնել ու ձագկել անառակ զավակին, իսկ Սաղաթելը, իբրև տանու մարդ, ուզում է խաղաղացնել նրանց, մեկին բռնում է, մյուսին սաստում: Բայց

այս հոգացողությունն այնքան շինծու է, այնքան սարքովի (Սաղաթելը նուրբ խաղալու ոչ շնորհք ունի, ոչ էլ, երևի, կարիք), որ պարզ տեսնում ես՝ նրա համար էականը հոգատար երևալն է և ոչ ընտանեկան անախորժությունը հարթելը։ Այո, ննթախմաստ ունի ոչ միայն գրական շարադրանքը, գրված կամ բեմից հնչող դիալոգը, այլև շարժումը, բեմավիճակը։

Այստեղ ռեժիսյորը հեգնում է Սաղաթելին։ Դա սպանիչ, դառը հեգնանք է խարդախ մարդու հասցեին։ Հեգնանք, որ անպակաս է Աճեմյանի երանգապանակից։ Նույն «Պատվի համարում» ներողամիտ ժպիտ է խաղում նրա դեմքին, երբ նա հետևում է տնային ծառա Վարդանին՝ մի տեսակ, թե խեղճ դիղջուկն ինչքա՜ն անճարակ է քմահաճ տիրուհու պատվերները կատարելիս, ինչպես է վրայից թափվում չերքեզկան, ինչքան է խեղճանում մարդն այս օտար միջավայրում։

Արհամարհական է դառնում նրա ժպիտը, երբ դիտում է Ռոզալիային. թող իսկապես նրա գլխարկը լինի Վարդանի ասածի նման՝ «կասես նուռի ծաղիկ իլի, յա լալազար», թող ամեն ինչ մատնի նրա փուչ էությունը։

Թևահավատ ժպիտով է լսում ռեժիսյորը իր արկածներով պարծեցող Սուրենին, թեև այդ ժպիտի մեջ զգացվում է և համակրանք, որի հետքն էլ չկար Սաղաթելին դառն, սառը հեգնանքով դիտող նրա հայացքում։

Ռեժիսյորն այն մարդն է, որ ամեն գործող անձի հանդեպ ունի իր սուբյեկտիվ վերաբերմունքը, իր հայացքը. և նա ուզում է, որ հանդիսատեսը գործող անձի հանդեպ ունենա նույն այն հայացքը, ինչ որ ինքն է ունեցել ներկայացումն ստեղծելիս, գործող անձին իր տեղը դնելիս։

Ասացինք, որ դառն, սպանիչ հեգնանք կա Սաղաթելին հասած ռեժիսյորի հայացքում։ Իսկ ի՞նչ հայացքով է նայում Աճեմյանը դրամայի գլխավոր հերոսին՝ Անդրեաս էլիզաբեյանին։ Մի բառով ասած՝ երկյուղով։ Այդպես է նրա սևեռուն հայացքը հետևում իր հերոսի՝ դեպի ոճիրը տանող ամեն մի քայլին։ Հեգնանքն այստեղ գործ չունի։ Հեգնանքը վատ օգնական է այդպիսի բարդ հոգեբանությունը ճանաչելու և հասկանալու համար։ Բարդ խառնվածքը միայն հեգնանքով չես վերցնի։ Ռեժիսյորն ուզում է, որ դիտողը անհանգստությամբ հետևի մեծահարուստի ներքին հակասական խմորումներին, տեսնի, թե ինչպես է քայլ առ քայլ կրճատվում հերոսին ոճրագործությունից բաժանող հանապարհը։

— Տեսեք, թե հենց սկզբից ինչ տանջալից ապրումների մեջ է Անդրեասը, և՛ բնական խելք, և՛ թափ ու եռանդ ունեցող այդ մարդը. ներս գալուն պես իսկույն մոտեցավ վառարանին։ Մրսում է։ Բայց դա ցրտի սովորական զգացում չէ, այլ ինչ-որ ավելի մեծ բան, որ մատնում է նրա ներքին խռովքը։ Մրսում է։ Նայում է շուրջը ոչինչ չտեսնող հայացքով։ Նստելու տեղ չի գտնում։

Սա դրամայի հերոս է, ուրեմն և՝ ունի ներքին հակասություններ։ Դրանք նույնքան հակասական են դարձնում դիտողին փոխանցվող ռեժիսյորի վերաբերմունքը։ Կարևկցանք էլ կա այդ վերաբերմունքի մեջ, այն մարդու հանդեպ, որ, այնուամենայնիվ, ճիգով է գնում դեպի ոճրագործություն։

Հրաչյա Ներսիսյանն այն դերասաններից չէ, որ բեմական կերպարը կարող է ներկել մի գույնով ու հաշիվը փակել նրա հետ։ Դերասանն ու ռեժիսյորը գիտեն, որ մի գույնի ճանապարհը տանում է այն փակուղին, ուր դրամայի հերոսն անելիք չունի (ոճրագործը հերթական ոճիր է գործում և ուրիշ ոչինչ)։ Եվ նրանք, ձեռք ձեռքի տված, հերոսին տանում են այն համփով, որի մյուս ծայրին դարանել է ոճիրը։ Հեշտ ու անվարան չէ, որ հերոսը գնում է այդ ճամփով,— այլապես նա դրամայի հերոս չէր լինի։ Նրան տանջում է հանցանքի միանգամայն ռեալ, շոշափելի գիտակցությունը։ Դերասանը ծանրանում է կերպարի հոգեբանական մշակման վրա, ռեժիսյորն օգնում է դերասանին՝ նրա ճամփից սրբելով այն ամեն ավելորդը, որ կարող է խանգարել այդ նպատակին և, ընդհակառակն, ստեղծում է այնպիսի բեմավիճակներ, որոնք դերասանին մղում են ներքին դաժան պայքարի ոլորտները։

...Փաստաթղթերը գողանալու տեսարանը. Անդրեաս Էլիզբարյանի երիմատանքի բարձրակետը։ Դեռ ուշ չէ, դեռ կարելի է կանխել ճակատագրական քայլը։ Եվ մեծահարուստը, որին ռեժիսյորը մինչ այդ սիրում էր տեսնել այնպես հանդուգն ու տիրական, այստեղ շատ է խեղճացել։ Անդրեասն ու Սաղաթելը փոխել են իրենց տեղերը։ Դրությունն տերն այստեղ Սաղաթելն է, նա է Անդրեասին հրում դեպի հանցանքը։ Ո՞ւր է ամեն ինչին վերևից նայող մեծահարուստը։ Հիմա խարխլված ծերունի է դարձել, երևույթի պես հնազանդ է Սաղաթելին։ Նա ուզում է այստեղ հնազանդ լինել։

Ո՞ւր է այն Սաղաթելը, որ այնպես պատրաստակամ, հասակին անհարիր թեթևությամբ, տերողորմյա ու աթոռ էր մատուցում հարուստ գործակցին, շտապում էր բռնել մուշտակը, դեմքի վրա որսալ ցանկությունը։ Նա է հիմա հրամայողը, պարտադրողը։ Նա գիտե, որ այդպիսին է գործակցի ցանկությունը։ Առաջ մղվելու համար գործակիցը կարոտ է արտաքին ճնշման։

Հրաչյա Ներսիսյան և Ավետ Ավետիսյան,— բեմի վարպետները գիտեն իրենց անելիքը։ Եվ դա ոչ թե փոքրացնում է ռեժիսյորի դերը, այլ ստեղծագործելու լայնասպարեզ է տալիս նրան։ Սա այն իդեալական դեպքն է, երբ ռեժիսյորի և դերասանների ուժերը չեն զիջում իրար, և դրա շնորհիվ էլ ոչ թե կողոպտում, այլ հարստացնում են միմյանց։ Որքան ուժեղ է դերասանը, այնքան իրեն վստահ է զգում ռեժիսյորը։ Վստահ և ազատ։ Եվ ընդհակառակը։

Բեմի հայելին ասես մի կտավ է, ուր ռեժիսյորն ստեղծում է իր կոմպոզիցիան։ Ահագին ընդունարան, «մասնատված» լուսաստվերային կոնտրաստներով։ Ներքևի լուսավոր կողմում երկու գաճաճ աթոռակներ. այստեղ նստած են երկու սև կերպարանք՝ մեջքով դեպի հանդիսասրահը, հայացքները՝ Մարգարտի սենյակի դուռը։ Ճնշող, հոգեմաշ լռությունը խզում են զսպված շշուկները. «...է՜հ, շա՛տ բան ես արել, արա այդ մե՛կն էլ», սիրտ է տալիս մեկը։ «Արե՜լ, ես մենակ չե՛մ արել, դու էլ միշտ հե՛տս ես եղել...»,— թշշում է մյուսը։ Եվ ապա, իբրև արդարացում՝ «Չկարծես, թե միայն փո՛ղի համար եմ անում, Սաղաթել։ Ո՜չ, այլ այդ լակոտին խրատելո՛ւ համար»։ Սա ոճրի արդարացում է Անդրեասի համար, և գործակիցը աշխատում է ամրացնել նրա հոգեբանական խախուտ հենարանը. «Իհարկե՛, այստեղ պատվի խնդիր կա, փողն ի՜նչ...»։ Համոզված են, որ պատիվ են փրկում։

Ընդունարանում հոտուռուջ են անում երկու սև կերպարանք, մերթ ընդ մերթ ընկնելով լույսի տակ։ Առջևից քայլողը էլիզբարյանն է, բայց նա անկարող կլինի դնալ, եթե Սաղաթելը առաջ չմղի նրան։ Թվում է, թե սա պարզապես ուսով հրում է էլիզբարյանին, քայլ առ քայլ տանում դեպի ոճիրը։

«Գա՛յլը մտ՛ավ ոչխա՛րի փարա՛խը, կասեր հայրս»,— հատ-հատ բառերն արտաբերում է Սաղաթելը։ Նրա սառցե հեգնանքը մեռելային լռության մեջ, երբ հանցավորն արդեն գտեր ննջարանում է, սարսուռ է ազդում։ Դա լցնում, հագեցնում է ահադին պատվան։ Ժամեր թվացող ևս մի քանի վայրկյան՝ և խորքում երևում է ոճիրը գործած էլիզբարյանի աչքերի փայլը։

«Սաղաթե՜լ»,— լսվում է նրա խուլ ճիչը։ «Այստեղ եմ»,— ցուրտ ոգևորությամբ արձագանք է տալիս անբաժան գործակիցը։ Մեկն ուզում է ապրել հաղթանակի հրճվանքը։ Մյուսը բարվոք է համարում պահ առաջ հեռանալ։ Նրանք դեռ դռների մեջ են, երբ սանդուղքի վերևում կիսամութի մեջ երևում է Մարգարտի ճերմակ կերպարանքը։ Բազկատարած ու գիսախուիլ մի ուրու է, որ երերալով գալիս է առաջ։ «Հայրի՜կ»,— օդը ճեղքում է Մարգարտի հուսահատ ազաղակը։

Պավել Անտոկոլսկին այսպես է նկարագրել Հր. Ներսիսյանի խաղը. «Դերասանը խաղում է արտահայտիչ ու խելոք։ Նրա արտաքին կերպարն աջդեն տպավորիչ է. բարակ, չորացած մի մարդ երկարափեշ սյուրտուկով, խոշոր մկանուտ ձեռքերով և ծեր ուրուրի դեմքով։ Այդ կերպարանքի տակ զգացվում է և՛ անսանձ կիրք, և՛ դրամի վայրենի ծարավ։ Բեմական կերտվածքի արտահայտչականությամբ դերասանի ստեղծած կերպարը հիշեցնում է այն ամենը, ինչով սովոր ենք հիանալ Բալզակի վեպերում»[4]։

Եթե ճիշտ է, որ բնավորություններն ամենից ցայտուն երևում են

իրենց կյանքի ամենավճռական պահին, ապա «Պատվի համարի» հերոսների համար ֆինալային տեսարանը գործող անձանց բացահայտման ասպարեզ է։

Այստեղ շատ բան է ասում ռեժիսյորն իր արվեստով։ Եվ բոլորը՝ դերապատակերները, քիչ է ասել հարստացնելու, ավարտման հասցնելու համար։ Իհարկե, բեմական ստեղծագործության՝ ներկայացման մեջ,— նրե սա արվեստի ճշմարիտ արժեք է,— գրական, ռեժիսյորական ու դերասանական որակներն անանջատ են։ Բայց այստեղ, ռեժիսյորի ստեղծագործությանը նվիրված մենագրության մեջ, նրա գեղարվեստական մտածողության բնույթը հասկանալու և ոլորտները թափանցելու համար պետք է գտնել այն չրբաժան գիծը, որ այդ որակները տարբերում է միմյանցից։ Ամեն վերլուծություն ունի պայմանականություն։ Այդպես է նույնիսկ այն դեպքում, երբ վերլուծվում են բանաստեղծության հանգավորումն ու տաղաչափությունը, պատկերներն ու էպիտետները. ուր մնաց վերլուծությունը ներկայացման, որ տարբեր մարդկանց ստեղծագործական ջանքերի արդյունքն է։ Ուրեմն, ռեժիսյորի արվեստը ճանաչելու համար, ըստ հնարավորին տարբերակենք նրա խոսքը, որ նա ասել է իր արվեստի լեզվով։

Երբ ֆինալային այս տեսարանում, Օթարյանի և Էլիզբարյանի բացատրության լարված պահին Սուրենը ներս է գալիս օպերետային մի եղանակ սուլելով, ձեռնափայտը ձեռքին խաղացնելով և հանկարծ, ատրճանակի կրակոցը լսելով, սթափվում ու նետվում է դեպի բրոջ սենյակը և հա գալիս ու մանկական զարմանքով, կարծես իրեն չհավատալով, գուժում քրոջ ինքնասպանության բոթը՝ այստեղ իր խոսքն է ասում ռեժիսյորը, իր կողմից, արտահայտչական սեփական միջոցներով բնութագրում է կերպարը։

Երբ վերին սանդուղքից իջնող Բագրատը փաստաթղթերի հրկիզման լուրն առնելուն պես սկսում է հանդիստ կոճկվել՝ ռեժիսյորն իր արվեստի լեզվով ավարտման է հասցնում կերպարը. այլևս ամեն ինչ փրկված է, ես ապահով կարող եմ շարունակել իմ գործը, փառք աստծո,— այսպես է կարդացվում Բագրատի արարքի ենթատեքստը։

Երբ դատեր կերպարանափոխությանն ականատես էլիզբարյանը ետ ետ է գնում սոսկումով, ծանր, հոգեմաշ ռիթմով հետզհետե մեծանում է հոր ու դատերը բաժանող տարածությունը, իսկ հոր հայացքի մեջ կարդացվում է մոտալուտ ողբերգության կանխազգացումը՝ դերասանի հետ ռեժիսյորն էլ միջամուխ է երևույթին՝ ստեղծած բեմավիճակով։

Երբ զրամայի խմորման բարձրակետն ուղեկցվում է Ռոզալիայի դաշնամուրային էյուդներով, որ լսվում է մեկ ուրիշ սենյակից, այստեղ էլ ռեժիսյորն իր արվեստի լեզվով, աննկատ ճեղինակից, բայց նրա լուռ խոհախուսաճով, ավարտման է հասցնում պատկերը, իր խոսքն է ասում

ոչ միայն բեմից բացակայող պերսոնաժի մասին, այլև ուժգին մի շեշտ է դնում դրամայի ավարտակետին։

Երբ ամենքը քար կտրած նայում են կաթվածահար էլիզբարյանին, իսկ բանի էությունը կռահած Սաղաթելը շտապում է ձեռք դցել անկիզելի պահարանի բանալիները՝ այստեղ էլ ռեժիսյորը, իր արվեստի լեզվով, էլի անկախ հեղինակից, բայց նրա լուռ խրախուսանքով, իր խոսքն է ասում ոչ միայն Սաղաթելի մասին ու ավարտման հասցնում կերպարը, այլև խորացնում, ամբողջացնում, հարստացնում երևույթը։

Այսպես է Աճեմյանը հասնում գեղարվեստական ընդհանրացման ու հուզական ներգործության ուժի։ Ու ամեն անգամ՝ հեղինակի ու նրա հերոսների հետ, հեղինակի ոճին ու հերոսների ապրումներին հավատարիմ, երկի բնության հստակ զգացողությամբ։ Դա է պատճառը, որ նա մեկ երևույթներն ուշի-ուշով զննող արձակագիր է, մեկ դառն հեգնանքի երգիծաբան, մեկ խանդավառ բանաստեղծ, մեկ էպիկական շնչի բանաստաց, մեկ էլ՝ ուրախ կատակաբան։ Նայած բեմ հանվող երկին, նրա հրամայականին, որին ենթարկվելու մեջ ռեժիսյորը գտնում է իր ազատությունը։

Երեն իր բեմական արտահայտության մեջ Աճեմյանի «Պատվի համարը» պրոզա է, ապա «Նամուսը»՝ պոեզիա է, ներկայացում-բանաստեղծություն, ամենաբանաստեղծական ներկայացումը ռեժիսյորի ստեղծագործության մեջ։

Եվ սա միայն ձև չէ, սա նաև կոնցեպցիա է՝ էլի թևավորված այն պոլեմիկական շնչով, որով համակված է ողջ ներկայացումը։

Ո՞րն է այն հիմքը, որ Աճեմյանին նեցուկ եղավ բանաստեղծական լուծում տալու ողջ բեմադրության, ո՞րն է պոլեմիկայի բուն ելակետը։ Անվերապահ հավա՛տը «Նամուսի» բոլոր դործող անձերի վարքագծի ու համոզմունքների հանդեպ։ Ջահել սիրահարների անաղարտ սերը բանաստեղծական ներշնչանքի է արժան։ Բայց կարո՞ղ ես այդպես երգել Մարդարտի և Օթարյանի սերը, երբ նրանք շրջապատված են կեղծիքի ու խաբեության մեջ թաթախված ոճրագործներով, որոնց մերկացումը բնավ էլ մանրամասն չէ դրամայի համար։ Սրանք էլ շարունակ պատվից են խոսում, ինչպես «Նամուսի» հերոսները՝ նամուսից (և այս երկը կարող էր կոչվել «Նամուսի համար», ինչպես «Պատվի համարը»՝ «Պատիվ»)։ Երկու դեպքում էլ դրամայի վերնագիրը ներթափանցված է գործող անձերի բնավորության մեջ։

Երբ գողության պահին Սաղաթելն ասում է՝ «Այստեղ պատվի խնդիր կա։ Փողն ի՞նչ...»,— նա ճիշտ չի ասում։

«Պատվի համարի» հերոսները ունեն երկու պատիվ՝ մեկը իրենց, մյուսը դրսի աշխարհի համար (զոհվում ու զոհաբերում են նրանք, որոնց համար գոյություն չունի այդ խաբեությունը),— դա թույլ չի տալիս բա-

նատաղծական լուծում տալ ողջ բեմադրությանը։ Իսկ «Նամուսի» հերոսները ունեն նամուս, պատվի մի բմբռնում և՛ իրենց, և՛ դրսի աշխարհի համար (ահա թե ինչու այսպես բոլորն էլ զոհվում են կամ զոհաբերում),— դա է տանում բեմադրությանը բանաստեղծական լուծում տալու ճանապարհով։

Այս տարբերությունը սկզբունքային իմաստ ունի Աճեմյանի համար։ Ավելին. սա այն անկյունաքարն է, որին հենվելով նա կառուցում, ամփոփում է հասցնում իր շինությունը, որ այնքան զանազանվում է բոլոր նախորդներից։

«Ես իմ նամուսը բարեկամության համար ծախել չեմ կարող»,— ժպտի նման կանգնում է Բարխուդարը, «ես իմ նամուսի դերին եմ, մայր»,— մութ 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, բոլորն էլ նույն խորին համոզմունքով, երկյուղածությամբ, անխառն անկեղծությամբ։ Ուրիշ բան, որ յուրաքանչյուրն իր ձևով է բմբռնում նամուսի գաղափարը և այդ բմբռնումների տարբերության մեջ էլ մոմի պես այրվում է Սուսանի ու Սեյրանի լուսավոր բախտը։

Ուրեմն,— շարունակում է իր կոնցեպցիան զարգացնել ռեժիսյորը,— սովորական իմաստով «Նամուսի» մեջ բացասական կերպար չկա։

Իրոք, դրական ու բացասական կերպարների դասագրքային չափանիշները պիտանի չեն «Նամուսի» հերոսների բնութագրության համար։ Այս իմաստով «Նամուսը» չունի իր նմանը հայկական խաղացանկում, իսկ ողջ գրականության մեջ՝ ունի։ Հովհաննես Թումանյանի «Անուշը»։ Երկու դեպքում էլ՝ ողբերգություն 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։

Կան երկեր, ուր կան չարագործի կերպարներ, երկեր էլ կան, ուր չկա չարագործ, բայց կա չարիք գործող կերպար կամ կերպարներ։ Առաջին դեպքում հեղինակի մեղադրանքն ունի երկու հասցե՝ և՛ այդ կերպարները, և՛ միջավայրը, երկրորդ դեպքում՝ միայն միջավայրը։ Ինչպե՞ս տարբերել այդ երկու տիպի երկերը միմյանցից։ Գործող անձանց տեղերը փոխելով։ Դիր Սարոյին Մոսու տեղը՝ և ոչինչ չի փոխվի «Անուշում», բայց փոխիր գյուղացի Համբոյի և բազազ Արտեմի տեղերը՝ և ամեն ինչ շուռ կգա։ Դիր Սեյրանին Ռուստամի տեղը՝ և ոչինչ չի փոխվի «Նամուսում», բայց փոխիր Օթարյանի և էլիզբարյանի տեղերը՝ և ամեն ինչ շուռ կգա, երբեք էլիզբարյանը այդպես միամտորեն զոհ չէր դառնա։

«Նամուսում» ոչ ոք ավելի մեղավոր չէ, քան Բարխուդարը և Ռուստամը, հին ըմբռնումների ու նախապաշարումների անհույս գերիները։ Բայց տեսնք, թե Սեյրանը ինչպես է դատում նրա մասին՝ «Տեր աստված, տեր աստված, ինչե՞ր եմ դուրս տալիս, ո՞վ է Բարխուդարը, ի՞նչ եմ պահանջում ես նրանից։ Չէ՞ որ նա հայր է, այն էլ հին, վաթսուն տարեկան մարդ. մի՞թե ես լինեի նրա տեղը, ուրիշ կերպ կվարվեի։ Չեմ կարծում»։ Այո, խստաբարո է Բարխուդարը և անզիջում, բայց ակնիվ, մարդասեր խառնվածք է։ Քիչ բան չի վկայում քան տարվա նրա անշահախնդիր բարեկամությունը իր չունևոր հարևանի հետ։ Նա է մշտապես օգնության ձեռք մեկնել բրուտագործին, նա է առաջարկում իր միջոցներով օգնել վերականգնելու հարևանի ավերված տնտեսությունը։ Դաժանաբարո դերձակը ձաղկում է իր աշակերտին, բայց և չարաչար ղղջում է արարքը։ Նա է, որ այնպես անհաշվենկատ, մարդկային դեղեցիկ զգացումներից զրկված, առաջարկում է կնքել Սուսաննին ու Սեյրանին պսակելու ուխտը, բարեկամանում խեղճ ու կրակ հարևանի հետ։ Սուսանն է վկայում, որ սրտակից հարևանի հետ դժտվելուց հետո նա «ոչ մի անգամ կուշտ փորով հաց չի կերել», «օրը ախ ու վախով է անցկացնում, հանգրստություն չունի, մարդու երես չի ուզում տեսնել», «ծխում, ծխում է մինչև կես գիշեր, առանց խոսելու...»։ Նամուսի հրամայականով աղջկան տալիս է ուրիշ մի մարդու և սապնած պարանը պատրաստ պահած, սրբատաշրոփ սպասում է, որ դուստր արատավոր լինելու լուրն առնելուն պես վիզը գցի։ Այ թե ո՛ւր է հասնում նամուսի պաշտամունքն այս մարդու մեջ։

Պատժելով ուրիշներին՝ նա ինքը պատժում է իրեն ոչ պակաս դաժանությամբ։ Եվ Հովհաննես Աբեղյանը, Բարխուդարի նշանավոր դերակատարը, զուր չի, որ այսպիսի լայն հայացքով է անձնավորել կերպարը։ Բավական է դիտել «Նամուս» կինոնկարի ֆինալային կադրերը՝ համոզվելու համար, թե նա ինչ ճշմարտացի մեկնություն է տվել կերպարին, որքա՜ն տառապանք է դրել նրա մեջ։ Ինչպես վկայում է Դեմիրճյանը, մեծ դերասանը ցույց էր տալիս իր հերոսի նաև «անկոտրում բնավորությունը, դաժան բռնակալությունը և անգթությունը, և այդ բոլորը բորբոքող նամուսի կույր իշխանությունը», «նրա այս մոայլը հաղորդվում էր բեմադրության ողջ բնույթին»[5]։

Աճեմյանը ժառանգեց այս մեկնաբանությունը մեծ վարպետից, թեև այն էլ պետք է ասել, որ ռեժիսյորը, շեշտելով կերպարի ներքին հակասությունները, իներցիայի ուժով սահմանն անցնում է այնքան, որ կարծես թեթևացնում է կերպարը։ Սուբյեկտիվորեն սրբի պես արդար Բարխուդարի մեջ նոսրանում են նրա՝ իբրև հնի դաժան, անարդար ու անմարդկային նախապաշարմունքները կրողի դույները։ Եվ իրավացի է թատերագետ Գր. Բոյաջիևը, երբ գտնում է, որ «... անհրաժեշտ է Բարխու-

դարի բնավորության մեջ ավելի պարզորոշ ցույց տալ այդ չար ու համառ էության հաղթանակը»[6]։

Մեղավոր է Ռուստամը։ Բայց տեսնք, թե ինչպես է դատում նրա մասին Սուսանը. Սեյրանը գնացել 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 տպավորության է անում մարդու վրա», բայց մի՞թե նա էլ, մյուս շատերի նման, քայքայվող քաղաքից օտարություն գնացած մի մարդ չէ, որին այնպես հարազատ են մարդկային ազնիվ հատկությունները։ Նա չէ՞, որ դուռը ծեծող անծանոթի առաջ բացում է դուռը՝ «աչքիս վրա տեղ ունի ամեն մի հյուր», «զարիբների համար իմ դռները միշտ բաց են», նա չէ՞, որ Սեյրանի հանդուգն վիրավորանքից հետո սաստում է բոլորին՝ «ես չեմ թողնիլ այդ մարդու գլխի մի մազին անգամ դիպչել։ Նա իմ հյուրն է։ Մեն-մենակ մարդու վրա հարձակվելը նամարդություն է»։ Եվ մի՞թե այստեղ տմարդին Սեյրանը չէ, որ այնպես անմիտ դաժանությամբ զրպարտում է Սուսանին, Ռուստամին սպանության մղելով։ Եվ կարելի՞ է չհավատալ Ռուստամի նզովքի անկեղծությանը՝ «անիծվեն ձեր օրենքները, անիծվեն ձեր ավանդություններր»։

Հրաչյա Ներսիսյանը նույն «Նամուս» ֆիլմում Ռուստամին ներկայացնում է դեմքի խիստ ու կորովի արտահայտությամբ, սեփական արժանապատվության դիտակցությամբ ապրող առնական մի տղամարդ, որ բնավ չարագործի կերպարանք չունի։ Ալ. Շիրվանզադեին բարձր է գնահատել այդ դերակատարումը, ասել, որ նա հարազատ է կերպարի հղինակային պատկերացումին[7]։

Աբելյանը (Բարխուդարից առաջ նա խաղացել է այս դերը) Ռուստամին տվել է «արժանապատիվ կեցվածք»։ Նա էլ, Դ. Դեմիրճյանի վկայությամբ, ցույց է տվել հերոսի «որդիական հարգանքը մոր հանդեպ, նրան ապավինումը, միամիտ սիրող ամուսնու հավատը դեպի երիտասարդ կինը», նրա խառնվածքի ու վարքագծի կոնտրաստները, «կովկասյան ասպետության այդ դաժան պատկերը այնպես ճշգրիտ, թափանցված ու կոլորիտային շքեղությամբ նկարում էր հանդիսատեսի առաջ»[8]։

Ամենայանը ընդունել է Ռուստամի կերպարի այս մեկնաբանությունը։ Նա մի կողմ դրեց դրական և բացասական կերպարների պարզունակ սխեման, որին նախորդ բազմաթիվ ներկայացումներ («Նամուսը» հայկական ռեպերտուարի ամենից շատ խաղացված դրամաներից է) տրադիցիայի ուժ էին տվել։ Ավելին, պոլեմիկական բուռն կրքով նա մերժեց այդ տրադիցիան, 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 չարա-

գործների և անմեղունակ զոհերի անհավասար բախում, երկի պրոբլեմատիկան՝ նեղ ու անձուկ, դեղարվեստական ձևը՝ արևելյան շինծու էկզոտիկա, «խանչալի ու չափնջու» ավանդական պատկեր։

Ու ահա՛ իր, իսկ ներկայացումը հասարակությանը հանձնելուց հետո նաև հանդիսատեսի, աչքի առաջ բացվեց մի ուրիշ աշխարհ։

Նոր մեկնության ճշմարտությունը և դեղարվեստական հմայքը հաստատեց ժողովուրդը (այդ ներկայացումը խաղացվել է ավելի քան 200 անգամ), քննադատությունը՝ և՛ Մոսկվայում (Հայկական արվեստի ու գրականության երկրորդ տասնօրյակի օրերին), և՛ Բաքվում (1957 թ. դասարոլների ժամանակ), և՛ Բրիլիսիում (1958 թ. Ռուսթավելու անվան թատրոնում կայացած ներկայացումները)։

«Նամուսի» ահժիսյորական մտահղացումն ու մեկնաբանությունը թերևս ամենից ավելի լավ հասկացավ ադրբեջանական հայտնի գրականագետ Միքայել Ռաֆիլին, որ գրեց «Бакинский рабочий» թերթում.

«Սուսանի սիրո վշտալի պատմությունը, այն աղջկա, որ հարսանեկան քողի տակ լալիս է անկատար մնացած երազանքը, դրաման մի ժամանակ հպարտ ու կամային, իսկ հետո ջախջախված ու պատեպատ ընկնող Սեյրանի, որ վրեժ է լուծում իր անարգված սիրո և ոտնահարված բախտի համար,— սա մանավոր երևույթ չէ, որ պատահաբար դիտել ու պատկերել է գրողը։ Երկու սքանչելի մարդկանց անձնական դրամայում թաքնվում է ժողովրդական մեծ վիշտը, դաժան ճշմարտությունը անարգված ու ստորացած մարդու մասին, նահապետական դաժան աշխարհի մռայլ ու արյունոտ օրենքների, տրադիցիաների, պատկերացումների, հայացքների մասին, որոնք մթագնում են Բարխուդարի գիտակցությունը, ազնիվ Ռուստամին հասցնում ամոթալի սպանության ու կործանման։

Ո՞վ է մեղավոր բախտից հալածված, ձախորդություններից տանջված, ստորություններից ու անտարբերությունից խեղված այդ անբախտ մարդկանց տանջալից տառապանքների մեջ։ Գրողը այդ հարցին ուղղակի պատասխան է տալիս։ Բարխուդարը մեղավոր չէ՝ նա ազնիվ, յուրովի սիրող մարդ է, բրուտագործ Հայրապետի ընկերը. նա կուզենար իր դստերը տեսնել միայն երջանիկ, բայց նրա աչքերը կուրացել են, իսկ հոգին՝ մթագնել։ Ռուստամն էլ մեղավոր չէ՝ նա կեղտոտ բամբասանքների, ագահ բարքերի զոհն է միայն, իսկ ինչո՞վ են մեղավոր Սեյրանը կամ Սուսանը, որոնց սիրուն կարող էին նախանձել շեքսպիրյան ողբերգությունների հերոսները։ Ոչ, մեղավորը նրանք չեն։ Նրանք «խավարի թագավորության» զոհեր են լոկ։ Մարդկային երջանկությունն անհնարին է այնտեղ, ուր իշխում են ստի ու բռնության օրենքները։ Հումանիստական մեծ գաղափարը մարմնացնելով կենդանի պատկերավոր հյուսվածքում, գրողը լուծել է իր առջև դրված պրոբլեմը, ստեղծել գեղարվեստական

հրաշալի ստեղծագործություն, որը միշտ կլինի հայ ռեալիստական արվեստի հպարտությունը»[9]:

Ռաֆիլին ևս «Նամուսը» համարում է այնպիսի երկ, որի հերոսներին չի կարելի դնահատել դրականի ու բացասականի սովորական չափանիշներով: Եվ Ա.Ճմշկյանի այս կոնցեպցիան, մնջոնդից հանելով «Նամուսի» կերպարների դնահատության տրադիցիոն պատկերացումները, բնավ էլ մեզադրանքը անհասցե չի թողնում: Այստեղ մեղադրվում, դատապարտվում են ոչ թե առանձին հերոսներ, այլ ամբողջ ժամանակը, բարքերը, պատվի ու բարոյականության հանցավոր ըմբռնումները, առանց կասկածի տակ առնելու պատվի սկզբունքները իրրև այդպիսիք: Այս ողբերգության, նման պատմություններին վերացման պայմանը ոչ թե Բարխուդարի կամ Ռուստամի բնավորության մեկուսացումն է,— որոմտբանները բխում է «Նամուսի» բնագրության ռեժիսորական կոնցեպցիայից,— այլ ամբողջ ժամանակի ու բարքերի, պատվի հանցավոր ըմբռնումների վերացումը:

Եվ սա երկը տանում է դեպի գաղափարական ընդհանրացման ավելի բարձր ոլորտներ, «Նամուսն» իր սյրոբլեմատիկայով հարազատ դարձնում այնպիսի երկերի, որոնց մեղադրանքի հասցեն միջավայրն է ու ժամանակը (Պուշկինի «Եվգենի Օնեգինը», Բեռնանյանի «Անուշը»):

Ու նրն մեղադրանքը հին աշխարհի բարքերի ու ժամանակի դեմ է, ամբողջ հասարակության ու նրա հանցավոր ըմբռնումների, ասա ի՞նչն է, որ կարող է ավելի ազդու և ուժգին հնչեցնել հին աշխարհի դատապարտման ու ժխտման թեման, եթե ոչ ջահել սիրահարների ողբերգությունը հուզական ողջ հարստությամբ բացելը:

Բող, ուրեմն, լսելի լինի Սուսանի ու Սեյրանի սրտի զարկերը, նրանց վսեմ սիրո շունչը համակի, կարոտն՝ այրի, վիշտը՝ ալեկոծի, տառապանքը՝ տառապանք պատճառի մարդկանց:

Ստույգ դտնելով մեծ ընդհանրացման գագաթնները տանող ուղիները, Ա.Ճմշկյանը որոնում ու դտնում է իր գաղափարին գեղարվեստական պատկերավոր ձև տալու և հուզական բովանդակությամբ հագեցնելու այնպիսի հնարներ, որոնք ինչքան ինքնատիպ են ու անսպասելի, նույնքան էլ գեղեցիկ են ու բնական՝ մեծ արվեստի իսկական հատկանիշները: Ռեժիսուրայի վարպետը երևույթը բացահայտում է այնպիսի ձևերով, որ մինչ այդ չեն եղել, չեն մտածվել, բայց հիմա, «հայտնագործումից» հետո, թվում են բնական ու հասկանալի:

Սքանչելի է ասված՝ արվեստը ճամփորդություն է դեպի անհայտություն. արվեստագետը նա է, որ ուղիներ է բացում անհայտության մեջ, անհասանելին դարձնում մատչելի, կարելիությունը՝ իրականություն: Եվ ճշմարիտ արվեստը հայտնագործող է,— մեծ կամ փոքր,— դա տաղանդի չափն է որոշում, բայց հայտնագործող:

Այդպիսի արվեստագետ է Վարդան Ադեմյանը։

Ո՞վ կմտածեր, թե «Նամուս» ներկայացումը կարող է ունենալ այն սկիզբը, քան առաջարկում է հեղինակը դրամայում, թե այդ սկիզբը պիտի լինի Սուսանի վերհուշերի՝ վեպից առնված մի կտոր, որով հուզականորեն հաստատվում է այն միտքը,— ներկայացման կոնցեպցիայի ու բովանդակության համար այնպես անհրաժեշտ,— թե Սուսանն ու Սեյրանը աշխարհ են եկել միմյանց համար։*

Վեպի այդ նկարագրությունն էլ ներկայացման մեջ ռեժիսորը փոքր ինչ փոփոխել է, միայն թե ավելի տպավորիչ լինի իր հետապնդած միտքը, հասնի «արտահայտչականության վերջնաստիճանին»։

*...Դրկից երկու փոքրիկ տուն, ԲՈի ահագին ծառի տակ կուչ եկած։ Անդրկովկասյան գյուղաքաղաքի հարազատ բնանկար**։ Իրիկնադեմ է։ Երկու պատիկներ, Սուսանն ու Սեյրանը, կտրանն են, մանչուկը ճյուղը կոացնում, թութ է պոկում ու տալիս աղջկան։ Անխոս պատկերը բոլոներ է տեւում, բայց իր առօրեական ոգով թողնում է այն տպավորությունը, թե այդպես միասին, միմյանց զուրգուրելով են մեծացել նրանք ոտքի ելնելուց ի վեր։*

Նրանք ծնվել են միմյանց համար։

...Պայթում է ավերիչ երկրաշարժը։ Ռեժիսորը չի ձգտել տարերային աղետի «բնական» պատկերման։

Մի քանի ուժգին ցնցում, վայր ընկնող մի երկու գերան, մայրական աղեկտուր ճիչեր՝ մթնեցվող բեմի վրա,— և հուզական տպավորությունն արդեն ուժեղ է։

Հաջորդ պատկերն արդեն այն է, ինչ առաջինն էր Շիրվանզադեի դրամայում՝ երկրաշարժից անմիջապես հետո։ Ծանր տրամադրություն՝ ահավոր ազետից հետո։ Դրկիցներին բաժանող պատը ավերակ է դարձել։ Այստեղ է կնքվում Սուսանին ու Սեյրանին պսակելու ճակատագրական ուխտը։ Ռեժիսորը, որ առաջին իսկ պահից բռնել էր ապագա սիրահարների մտերմության, մի շիվից բուսած երկու ծաղկի թեման, թելն այլևս բաց չի թողնում ձեռքից։ Նա բեմաուաջք է բերել երկանիվ մի սայլ։ Ամառային զով գիշերը այդ սայլի վրա են քնացնում մայրերն իրենց զավակներին՝ Սուսանին ու Սեյրանին։

---

* *Սուսանը, պատշգամբում կանգնած, ընկել է վերհուշերի գիրկը. «...այս բազմաթիվ խառնիխուռն հիշողությունների մեջ կա մի ուրիշ միտք, որի շուրջը պատում են մյուսները, որը հանգիստ չի թողնում Սուսանին և որից նրա սիրտը բաբախում է։ Կա մի էակի կենդանի պատկեր, որ չի հեռանում նրա աչքերի առջևից։ Ահա նա, գլխաբաց ու ոտաբոբիկ դեմ ու դեմ գանվող ԲՈենու զագաթը բարձրացած և հարսիկ կտավի նման բարակ ճյուղերին կպած, յուր փոքրիկ ձեռներով թութ է քաղում...» («Երկերի լիակատար ժողովածու», 1950, Հայպետհրատ, 1-ին հատոր, էջ 250—251)։*

** *Ներկայացումը ձևավորել է նկարիչ Հր. Մելքինյանը։*

Նրանք ծնվել են միմյանց համար։

Ու երբ հաջորդ պատկերներում նրանց սիրո թեման ահագնաթափ զարգանում է, հասնում հուզառատ բարձրակետի, ապա դրա հիմքը այս առաջին ուժեղ ակորդներն են, որոնցով ռեժիսյորն սկսում է հյուսել ողբերգական սիրո այս երգը։

Ահա ջահել սիրահարների առաջին տեսակցությունը (նախորդ պատկերից անցել է ինը տարի)։ Որքան էլ անձկալի է հանդիպումը (չէ՞ որ նրանց արգելված է տեսնվել մինչև պսակի օրը, որ տանջալիորեն հետաձգվում է ու գնալով դառնում անիրականալի), նրանք չեն ողջագուրվում, չեն սիրաբանում։ Ամեմյանը նրանց եղնիկի ճռիչքով բերում է բակ, ջրհորի մոտ և... նրանք քարկոփկ են խաղում։ Իումանյանական դյուտ։ Ի՞նչ կարող էր լինել այսպես անսպասելի ու բնական. միմյանց տեսքի կարոտ Սուսանն ու Սեյրանը քարկոտիկ են խաղում։ Այստեղ և՛ անցած երանելի մանկության վերհուշ կա, և՛ պատանեկան սիրո անաղարտություն, երևիայական անմեղություն։ Նաև նրանց սիրո պատմությունը՝ բյուրեղացած բեմական պատկերի մեջ։ Ավելի, քան սիրո, սեր—բնության, սեր—անկապտելի իրավունքի, սեր—մարդկային էության։ Տղան շոյում է աղջկան, շուրթերը մոտեցնում վարսերին...

Եվ այդ պահին երևում է մթնած Բարխուդարը։

Մի՛ անջատիր նրանց։ Նրանք ծնվել են միմյա՛նց համար։

Բայց նամուսի հնաշխարհիկ պատկերացումն անդրդվելի է, իսկ Բարխուդարը դրա ժայռեղեն մարմնացումն է։

Ջնջվում է ուխտը, երկրաշարժի քանդած պատը՝ նորոգվում։

Շիրվանզադեի դրամայում նորոգված պատը չի երևում։ Հաջորդ պատկերը Սուսանի պսակադրությունն է։ Ամեմյանը համաձայն չէ հեղինակի հետ, ավելի շուտ՝ վիպակը դրամայի վերածող Շիրվանզադեի հետ։ Պարիսպը նրան պետք է։ Պետք է ոչ իբրև մանրամասն,— այլապես նա չէր անի ևս մի շեղում հեղինակի բեմականացումից,— պետք է իբրև մատնացույցման շղթայի ամենաէական օղակ, ամենից թանկագին հնարավորություն՝ մեծ սիրո մեծ ուժը ցույց տալու համար։ Եվ նա ստեղծել է պարսպի պատկերը։ Այն պատկերը, որ չկա դրամայում, ստացվել է ամենահուզականը ողջ ներկայացման մեջ։

Շիրվանզադեն առիթ է ունեցել ռեժիսյորի մասին խոսելու։ 1915 թվականին «Մշակում» տպագրած մի նամակում, բարկությամբ հերքելով Ա. Արմենյանի այն հայտարարությունը, թե ինքը՝ Շիրվանզադեն, արտասավելու չափ հուզվել է նրա ռեժիսյորական աշխատանքը դիտելով, նամակի հեղինակն ավելացնում է՝ «ռեժիսյորությունից հուզվել չի կարելի. մանավանդ արտասվել։ Հուզվել կարելի է դերասանի կամ դերասանուհու խաղից»։

Շիրվանզադեն պետք է տեսներ իր չհիմադրած «պարսպի տեսարա-

նը» այս ներկայացման մեջ, լիներ նրա ստեղծման ականատեսը։ Բերևս նրան քիչ կթվար չափահաս Սուսանի ու Սեյրանի մի միակ հանդիպումը դրամայում, այն էլ՝ միայն պարիսպը նորոգելուց առաջ։

...Երկու դրկից տուն դիշերվա մութի մեջ կուչ եկած, մեջտեղը՝ հաստատաբետ մի պարիսպ և ոչ վիպակի նորոգված պատը։ Պարիսպ—նախապաշարմունք, պարիսպ—օրենք, պարիսպ—անեծք,— այսպես է ընթերցվում բեմի լեզվով դրված այս գեղարվեստական պատկերը։ Երևում է Սուսանի կարոտից այրվող Սեյրանը։ Վիպակում՝ «Նրա աչքին ընկավ մի շարժական սանդուղք, որ ձգված էր պատի տակ»։ Աճեմյանը մի կողմ է դրել սանդուղքը։ Թող հեշտ չինի պարիսպն անցնելը, թող դա ֆիզիկական ջանքեր խլի հերոսից։ Ու Սեյրանը մագլցում է պարսպի վրա և ահագին բարձրությունից ցուչում, ընկնում հարևան բակը։ Նայում է ներս։ Ճրագի դողդոջ լուսավորության մեջ երևում է գունաթափ ու տրտում աղջկա կերպարանքը։ Տարաբախտ սիրահարների վերջին հանդիպումը։ Վիպակից ներկայացում են եկել սիրո տառապանքի խոսքերը՝ «...ես կդժվեմ, չոլերը կընկնեմ, սիրտ տուր ինձ», «Սուսանը լեզու չունի, Սուսանը աչքեր չունի, Սուսանը այս աշխարհում չի, Սուսանը մեռել է, դե՛, քաշիր», «...կգնամ, քանի որ դու ինձ չես սիրում...», «...մտիկ արա ինձ, քո սերն է, որ ինձ այս օրն է դցել», «Կորած Սեյրանը, փշացած, էլ ի՞նչ օրվա համար է ապրում, որ Սուսանը նրան չի սիրում», «Սուսանը Սեյրանին չի՞ սիրում։ Մտի՛կ տուր, Սեյրան, Սուսանի երեսին, մտի՛կ տուր ու հետո ասա։ Տե՛ս, Սուսանը ի՞նչ օրն է ընկել ու մտածիր, ո՛ւմ պատճառով», «դու քո հոր նամուսն ինձնից շատ ես սիրում...», «...իմ մահը քեզ մի օր կհավատացնի»,— դիպվածը բեմի կիսամութից հնչում է հնամաշ, ղողանջներին բուռն հագեցամոլ։

Փոքրիկ տներ, ահագին պարիսպ, ճրագի դողդոջուն լույս և մեկ էլ՝ ողբերգական սիրահարները իրենց դժվար բախտի հետ։

Բայց հերիք է, կդան, պիտի բաժանվել, փակ են բոլոր դռները նրանց առաջ։ Եվ Սուսանը դուցե առաջին, բայց հաստատապես վերջին անգամ համբուրում է սիրած աղային, ճակատն է համբուրում։ «Քարասիրտ աղջիկ, քանդեցիր տունս, մնաս բարով, ինչ որ ինձ պատահի այսուհետև՝ մեղքը քո՛ վզին»,— սա վերջին խոսքն է, որ աղջիկը լսում էր Սեյրանից։ Նա նորից ետ է մագլցում, ցուչում իրենց բակը։

Ըստ տրամաբանության՝ դրվեց պատկերի վերջակետը։ Բայց կա դեռ ուրիշ, մի վերին տրամաբանություն՝ արվեստի տրամաբանություններ, որին հետևում է ռեժիսյորը։ Աճեմյանը դեռ ձգտում է «արտահայտչականության վերջնասահմանին», վախթանգովյան պրոտեսկին։

Բեմի կիսամութի մեջ երկու փոքր տուն, մեջտեղը հաստատեստ պարիսպ, որի երկու կողմերում՝ նոր միայն անջատված ճերմակաղջեստ պատանի սիրահարները՝ իրենց սև բախտի հետ տաղտկալիու։ Աղջիկը

կատարսում է ձևերը, անհնարին վիշտը ազավաղում 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 ու պատասխան տալիս իրար։ Անկախ խոսքի անմիջական իմաստից, դիալոգն ունի մի ենթատեքստ՝ հավերժական սիրո երգում, առաջին սիրո հավատարմության ազոթք, մեծ սիրո հաղթանակի հիմն։

Չկա՛ ոչ մի ուժ, որ կարենա խորտակել նրանց անջատող պարիսպը։

Մի՛ բաժանեք չահել սիրահարներին։ Նրանք ծնվել են միմյանց համար։

«Օ՜, չի եղել ավելի տխուր պատմություն, քան Ռոմեոյի և Ջուլիետի սիրո պատմությունը»։

Սա հենց այն է, ինչ ասել է «արտահայտչականության վերջնասահմանը»։ Ջուտ ռեժիսյորական ստեղծագործության արգասիք։ Այսպիսի ռեժիսյորությունից կարելի է հուզվել, նույնիսկ՝ արտասվել։ Ի՞նչ անենք, որ դերասանն ու դերասանուհին են խաղում և ռեժիսյորը չի երևում բեմի վրա։ Մի՞թե կոմպոզիտորը չի հուզում, երբ երաժիշտը կատարում է նրա ստեղծագործությունը։ Չէ՞ որ նա էլ, ռեժիսյորի պես, իր գործը կատարողի կողքին չի երևում։ «Նամուսի» ռեժիսուրան էլ երաժշտական մի պարախուռը է, որ ներշնչանքով ու ավյունով կատարում է Սունդուկյանի անվան թատրոնի երիտասարդությունը։

Չէ՞ որ ակնհայտ է, որ եթե չինեին այս և նման ուրիշ բեմավիճակներ՝ ներկայացումն այս ընթացքը, այս «մեղեդին» չէր ունենա։ Իսկ դրանք ռեժիսյորի հղացումներն են։

Ահա հարսանիքի տեսարանը։ Այն պահին, երբ Սուսանը, այնքա՜ն ակամա, պարում է իր հարսանեկան պարը, կուրի վրա երևում է Սեյրանը, տանջալից հայացքով նայում երդիկի լուսամուտից։ Դրամայում նման բան չկա. Սուսանն այնտեղ մի անգամ միայն վեր է կենում գլուխ տալու համար։ Ներկայացման մեջ հարսը պարում է և դեռ պտույտը չբոլորած, ասես ղգալով Սեյրանի այրող հայացքը, թուլացած ծալվում ոտքի վրա։

Ինչո՞ւ է հավելվել այս կտորը։ Սուսանի ու Սեյրանի սիրո ողբերգության թեման աչքից չվրիպեցնելու համար։ Վիպակում Սեյրանը գործող անձ է հարսանեկան արարողության մեջ. հիշենք հարսանիքի երթի միջադեպը։ Դրամայում լոկ հայտնվում է կատարված դեպքի մասին։ Հայտնի բան է, մանավանդ թատրոնում, որ լավ է մի անգամ տեսնել, քան հազար պատմել։ Եվ Սեյրանը դուրս չի գալիս ողբերգության ոլորտից, նա երևում է բեմի վրա։ Եվ դա առաջ է բերում նրանց ողբերգական անջատման տանջալից զգացում։

Ջո՛ւր բաժանեցիք Սուսանին ու Սեյրանին, նրանք ծնվել են միմյա՛նց համար։

Սա վերջին անգամն է, որ երկուսին միաժամանակ տեսնում ենք բեմի վրա։ Եվ երբ ռեժիսյորն այսպիսի համառ հետևողականությամբ զարգացնում է հերոսների սիրո ողբերգության թեման՝ նա այնպիսի հուզական թափ է հաղորդում նրան, որ հետագա երկու պատկերներում (Ռուստամի կացարանը Շուրայում, ապա նրա տունը Շամախիում), երբ երևում է մեկ միայն Սեյրանը, մեկ էլ՝ միայն Սուսանը, երկուսի զուգահեռը ծակում, անցնում է պատկերների միջով, մշտապես զգացվում է երկուսի ներկայությունը։ Ու դրանից էլ այնպես բարձր ու աղեկտուր է հնչում մի պատկերից հետո եկող ավարտակետը՝ մերձիմահ Սուսանի կերպարանքը կախվում է պատուհանից և նույն պահին լսվում է Սեյրանի հուսահատ աղաղակը։ Ուշացած խոստովանություն, որից ցնցվում է Ռուստամը։ Իսկ Սեյրանը, որ ներս գալուն պես կռահում է բանի էությունը, ինքնասպան է լինում անշնչացող Սուսանի մոտ։ Մի ներքին բնազդով երկուսի ձեռքերն ապուցվում են. մահը եղավ նրանց միացնողը։

Ա՛խ, իզուր, իզո՛ւր բաժանեցիք Սուսանին ու Սեյրանին. նրանք ծրնվել էին միմյանց համար։

Եվ այսպես հումանիստական մեծ դաղափարը՝ բնության օրենքի և բռնության օրենքի անհամատեղելիությունը ստանում է գեղարվեստական ավարտված-բյուրեղացած ձև, հագնվում հուզական խորունկ բովանդակությամբ։

Բնության ու բռնության օրենքներն անհամատեղելի են, բռնությունը, նախապաշարմունքը, հնօրյա քարացած բարքերը ամայացնում են մարդկային զգացմունքների գեղեցիկ աշխարհը, խեղդում մարդկային բնական ու բանական հարաբերությունները,— իր ներկայացման այս գաղափարական լեյտմոտիվը հնչեցնելու համար Աճեմյանը առիթ չի փախցնում։ Նրա համար բանկ է ամեն մի հնարավորություն՝ խորացնելու այդ թեման։ Վիպակում հեղինակային բազմաթիվ մեկնություններով, արձակին հատուկ հոգեբանական վերլուծություններով Շիրվանզադեն արտահայտում է այն միտքը, որ Բարխուդարը, դաժանաբար պատժելով Սուսանին ու Սեյրանին, նույնքան դաժան դատաստան է տեսնում և իր հետ։ Ծանր, շատ ծանր է նստում նրա վրա անջատումը իր սրտակից բարեկամից, իր սիրելի որդի Հայրապետից։ Դրամայում այդ միտքը թույլ է արտահայտված, քանի որ վիպակից այստեղ չեն եկել հեղինակային մեկնություններն ու վերլուծությունները։ Ուրեմն,— մտորում է բեմադրության հեղինակը,— պետք է բեմի արվեստի լեզվով այնպես շեշտել Հայրապետի ու Բարխուդարի վերջնական գժտության տեսարանը, որ դիտողը ցնցվի բռնության օրենքի անարդար հաղթանակը տեսնելով։ Չէ որ

պրոբլեմատիկան նույնն է, ինչ որ Սուսանի ու Սևրանի սիրո պատմության մեջ՝ հին ըմբռնումներն ու նախապաշարմունքները. մարդկային ճշմարիտ զգացմունքների ոխերիմ թշնամիներն են։

Եվ բեմադրողը տեսարանը ինտերյերից բերել է էքստերյեր (ևս մի շեղում բնագրից, որ արդարացվում է այն հինավուրց խոսքով, թե՝ արվեստի մեջ լավն այն չէ, ինչ ճիշտ է, բայց ճիշտն այն է, ինչ լավ է),— բերել է բակ, բնության մեջ՝ տեսարանին լայն շունչ հաղորդելու համար։ Ինը տարի առաջ, ավետարանի կողքին դրված ուխտը ջնջող, զայրագնած Բարխուդարին ռեժիսյորը պահում է պատշգամբում, ինչպես պետք է լինի դրության տերը՝ բարձրության վրա, իսկ Հայրապետին թողնում է ցածում՝ հայցվորի նման վիզը ծուռ։

ՀԱՅՐԱՊԵՏ—Լավ մտածիր ի՛նչ արիր։

ԲԱՐԽՈՒԴԱՐ—Ինչ որ արի, արա՛ծ է։

ՀԱՅՐԱՊԵՏ—Իսկ մեր քառասուն տարվա բարեկամությո՞ւնը։

ԲԱՐԽՈՒԴԱՐ—Ես էգուցվանից կհրամայեմ, որ շինեն պարիսպը մեր տների միջև։

ՀԱՅՐԱՊԵՏ—Լա՛վ, թող քո ասածը լինի։

ԲԱՐԽՈՒԴԱՐ—Ես իմ նամուսը բարեկամության համար ծախել չե՛մ կարող։

Դրամատուրգն իր ռեմարկներում չի ասում, թե հրաժեշտի պահին նրանք ձեռք են տալիս մեկ մեկու։ Բեմադրողը ամուր ագուցում է դրացիների ձեռքերը, և այնպես, որ սեղմված ձեռքերի մեջ զգացվի քառասուն տարվա ամբասիր բարեկամության չկրմտությունը։ Այդ է պատճառը, որ այնպես դժվար են անջատվում այդ ձեռքերը։

Ակամա հրաժեշտ, ակամա անջատում երկուսի համար էլ։ Բարխուդարը նամուսի հրամայականով է բաժանվում բարեկամից, իսկ սիրտը, զգացմունքների աշխարհը ողջ էությամբ հակառակ է դրան, բնության օրենքը հակառակ է բնության օրենքին։ Տեսնք, թե ի՜նչ դժվարությամբ է ձեռքը դուրս գալիս Հայրապետի ափի միջից։

Հայրապետը սրտի մարդ է. չունի Բարխուդարի ոչ կամքը, ոչ նամուսի թարացած ըմբռնումը։ Քիչ առաջ Սուսանը դիպավ հոր ձեռքին և Բարխուդարը արգահատանքով սրբեց ձեռքը։ Ջուտ ռեժիսյորական մանրամասն, որ բեմական կերպար է ամբողջացնում։ Հայրապետը նման բան չէր անի։ Բայց նա չի դրության տերը, նա միայն ենթակա է դրության տիրոջը։ Սոիպվա՞ծ է հրաժեշտ տալ դրացուն ու բարեկամին՝ ահա և հրաժեշտ է տալիս։ Բայց ի՜նչ դժվար է պոկվում նրա ձեռքը բարեկամի ձեռքից։

Թվում է, թե բեմի վրա չկա ոչինչ, ոչ ոք, միայն իրար մեկնված երկու ձեռք, որ ագուցվել են կարատով, հիմա թուլանալով անջատվում են՝ այլևս երբեք չմիանալու համար։

Մի՛ եղնք այդքան դաժան, մի՛ բաժանվեք. դուք այնքա՜ն լավ բարեկամներ էիք։

Սա հենց այն է, ինչ կոչվում է «արտաճայտչականության վերջնասահման», «տարագիկական գրատեսկ», որ չի հանդուրժում էական հատկանիշին չծառայող և ոչ մի ավելորդություն։

Երկուսի սիրտն էլ ճմլվում է ցավից, դառն ափսոսանքի զգացումով նրանք հավասար են միմյանց, կարծես խոնավանում են դուցե երբեք արցունք չտեսած այդ տղամարդկանց աչքերը, դուցե նրանց բաժին հասած դառնությունը պակաս անտանելի չէ, քան այն, ինչ վիճակվել էր նրանց զավակներին։

Այսպես է՛լի մի ուժգին ակորդ գալիս է հնչեցնելու ներկայացման գլխավոր մոտիվը՝ բնության և բռնության օրենքներն անհամատեղելի են։

Դառնանք հարսանիքի պատկերին։

Ըստ տրադիցիայի, «Նամուսը» ներկայացվել է աղգագրական ճըշտությամբ, դափով ու դուդուկով, և կյանքի ու արվեստի ճշմարտությունը զոհաբերվել է դրան։ Այդպիսին է եղել, մանավանդ, հարսանիքի պատկերը։ Դ. Եմիրճյանի վկայությամբ՝ բանն այնտեղ է հասել, որ «հարսանիքի էքսնոգրաֆիան, այդ էքսնոգրաֆիայի ատավիզմը... հայ թատրոնի պրակտիկայում արդեն աչքի էր զարկում և մամուլում լսվում էին տրտունջներ դրանից»։ Դեմիրճյանը պատմում է, որ մի ռեցենզիայում «նկարագրված էր թատրոնում տեղի ունեցած «հարսանիքը» և այն ուրախ տրամադրությունը, որով համակված էին այն երեկո «հարսանիքի նկած» հանդիսականները, որոնք մասնակցում էին բեմի վրա կատարվող հարսանիքի հանդեսին։ Գրված էր, որ շատ ուրախ էին հարսանքավորները, և դժգոհ էին (և իրոք կային) գեղարվեստագետները» [10]*։*

Ահեմյանը դեն նետեց ազգագրությունը «Նամուսից»,— դրա տեղը բանգարանն է,— դափն ու դուդուկը, ծիսակատարությունները՝ իբրև այդպիսիք, մի խոսքով՝ այն ամենը, ինչ կարող է խճողել ներկայացումը, նրա ռեժիսյորական կոնցեպցիան, թուլացնել ողբերգության հուզական ուժը։

Չկա ուրախություն այդ հարսանիքում, որի ամեն մի պահը շնչում է վերահաս աղետի մութ զգացողությամբ, ներքին տանջալից տագնապով։ Դժվար է ավելի լավ բացատրել ռեժիսյորական այս մտահղացման էությունը, քան այդ արել է Գր. Բոյաջիևը իր հոդվածում. «Հրաշալի է բեմադրել Ահեմյանը նաև Սուսանի ու Ռուստամի հարսանիքի տեսարանը։ Տվյալ դրվագում ևս ռեժիսյորը չի նահանջում իր հիմնական գաղափարից։ Ռեժիսյորի խնդիրն այն է, որ մենք չտարվենք այդ գրավիչ տեսարանով և, նստած հանդիսասրահում, ու հարսանիքի տեսարանով հիանալով, մենք ինքներս չհայտնվենք ուրախության մեջ։ Ռեժիսյորն ուզում է, որ մենք մեղ զգանք այն հարսանիքում, որտեղ ուրախության կողքին

թաքնված է մարդկային վիշտը։ Չէ որ, իմանալով այդ մեծ վիշտը, դուք արդեն այնպես անհոգ չեք նստի հարսանիքի սեղանին և, ընդհանուր ուրախությանն ականատես, դուք կսկսեք այն ընկալել իբրև ինչ-որ անբույլատրելի բան։ Ահա հանդիսասրահի հոգեվիճակը, որին հասնում է ռեժիսորը։ Իսկ եթե այս տեսարանը դրվի այլ կերպ՝ պարզապես զվարճալի հարսանիք (այսինքն այնպես, ինչպես դրվել է տասնամյակներ շարունակ — Լ. Հ.), ապա դա ներկայացումը կզրկի միասնությունից ու մեծ օղակ դուրս կընկնի նրանից։

Իսկ հիմա դուք ձեր հայացքը չեք կտրում Սուսանի կծկված թիկունքից, հետևում եք իր դեռատի կնոջը սևևված Ռուստամի լարված հայացքին և հասկանում, որ այստեղ կատարվում է ինչ-որ չարագուշակ բան, որ այստեղ ծիծաղից բացի կան և արցունքներ...» [11]։

Համեմատեցեք հարսանիքի պատկերի այս հին ու նոր մեկնաբանությունները՝ և առանց բացատրության էլ պարզ կլինի, թե ինչ կարող է անել կյանքի և արվեստի ճշմարտության օրենքներին հավատարիմ արվեստագետը։ Մնում է ավելացնել, որ «արտահայտչականության վերջնասահմանին» և կենսական հավաստիության (մեկն առանց մյուսի արժեք չունի) հասնելու համար ռեժիսորն այստեղ էլ չի մնում դրամայի սահմանների մեջ։ Անսպասելի մի հղացումով նա վերստին հաստատում է այն միտքը, որ այսպես կարող էր լինել միայն Սուսանի ու Ռուստամի հարսանիքը, միայն Շամախիում, տվյալ ժամանակաշրջանում, տվյալ պարագաներում, տվյալ տանը տեղի ունեցող հարսանիքը։

«Սուսանին տարան կանանց բաժինը, որ Սանամի հարևանի տանն էր, իսկ Ռուստամը մնաց տղամարդկանց բաժնում»,— գրում է Շիրվանզադեն «Նամուս» վիպակում (դրամայում նման ակնարկ բնավ չկա)։ Եվ այս մի նախադասությունը հերիք էր, որ ռեժիսորին միտք տար ստեղծելու «կանանց բաժնի» փոքր տեսարանը, որ էական նշանակություն ունի բեմադրության համար։ Հարսանիքի պատկերի միջոցին, բեմի պատյտը շուռ է գալիս և մենք հայտնվում ենք կից սենյակում՝ կանանց բաժնում։ Եթե սրա նպատակը միայն այն լիներ, որ այստեղ, առանձնության մեջ ասվեր այն խոսքերը, որոնք չէին կարող ասվել սեղանի շուրջը, բոլորի ներկայությամբ (կանանց չարախոսությունները, Ռուստամի և մոր դիալոգը, հարբած հյուրերի բամբասանքը), ապա ռեժիսորը պատկերին այն տեսքը չէր տա, որ տվել է։ Սենյակը, լի հարսանքավորների վերարկուներով, ունի այն տեսքը, որ բնական է մեծ սեղան բաց արած տան համար։ Այստեղ են և ծծկեր երեխաների տեր մայրերը, որոնք կերակրում ու սաստում են իրենց քնաթաթախ մանուկներին, հետո էլ՝ բամբասում նորահարսին։ Իսկ ամենից առանձով բամբասող երեխամայրը խոսքը փոխում է Սանամի հրևալուն պես, սկսում գովել Սուսանին։

Այո, սա թատրոն չէ, սա հարսանեքատուն է գավառական քաղաքում: Սրանք էլ տան մոտ ու հեռու բարեկամներն են, հարևանուհիները, որ երեխաների լացի ձայնն առնելով թողել են խնջույքի սեղանը ու շտապել այստեղ: Որ դուրս գաք փողոց՝ կտեսնեք Շամախին՝ կավածեփ տներով ու ավերակներով, զիշերվա խավարի մեջ թաղված: Այդ նեղլիկ փողոցներից մեկում էր, որ քիչ առաջ հարսանեքավորները դեմ առան Սեյրանի խմբին:

Այսպես մի մանրամասնը գաղափար է տալիս ամբողջի մասին: Ինչպե՞ս: «Դա բեմի օրենքն է. ստույգ, հաջող գտնված մանրամասնը փոխարինում է ամբողջին՝ շնորհիվ դիտողի հրաշալի հատկության՝ երևակայել, լրացնել այն, ինչ չի երևում: Այդ պատճառով էլ նատուրալիզմն այնպես անհարիր է թատրոնին: Դա զրկում է հանդիսատեսին գլխավոր բավականությունից՝ ստեղծագործել ձեզ հետ միասին, լրացնել իր երևակայությամբ այն ամբողջը, որ բեմի վրայից նրան չանում են ցույց տալ դերասանները, ռեժիսորը և նկարիչը, գործի դնելով թատերական տեխնիկան և իմանալով բեմական արտահայտչականության օրենքները» [12],— *բացատրում է Կ. Ստանիսլավսկին:*

«Ֆիգարոյի ամուսնությունը» բեմադրելիս Ստանիսլավսկին ուզում է, որ ամբոխի մեջ երեխաներ էլ լինեն, լինեն և ուշացողներ: Այս դեպքում էլ՝ հանուն կենսական ճշմարտության, հավաստիության. «Ուշացողներ,— դա հենց կյանքն է: Բեմ նրանք չլինեն՝ կդառնա միայն թատրոն... կտեսնեք, որ այդ շտրիխը կյանքի ճշմարտություն կբերի բեմ», «վերջերորդ խումբը՝ երեխաներն են: Նրանք խցկվում են ամենուր, նրանց քշում են ամեն տեղից: Իսկ նրանք, ինչպես միշտ, ուզում են ավելի մոտ բուն դնել: Անպայման պետք են երեխաներ: Դա կյանքն է, գեղարվեստական ճշմարտությունը» [13],— *Ստանիսլավսկու ինչպես ողջ «սիստեմը», այս խոսքերն էլ վկայում են, թե նա որքան մեծ նշանակություն է տվել կյանքի ճշմարտությանը բեմի վրա և որոնել դրան հասնելու ամենաարդյունավետ հնարներ:*

Հանճարեղ արվեստագետից ու մտածողից հետո չէր կարելի արվեստում մեծ արդյունքների հասնել առանց կենսական ճշմարտության, հավաստիության այս պահանջն ըմբռնելու: Եվ բնական է, որ Աճեմյանի ստեղծագործության մեջ չկա փոքրիշատե կշիռ ունեցող մի գործ, որ ստեղծված լինի այդ ոլորանների սկզբունքից դուրս: «Նամուսը» մեկն է դրա վկայություններից, «կանանց բաժնի» տեսարանը հարսանիքի պատկերում՝ դրան հասնելու բազմաթիվ հնարներից:

Հնօրյա հարսանիք իր ոչ թե ազգագրական, այլ գեղարվեստական ճշտությամբ, թամադան, հյուրերը, բամբասող կանայք,— սրանք մի-մի կտոր են անցած-դնացած ժամանակներից, որոնք դալիս, հարստացնում, ամբողջացնում, ավարտման են հասցնում ներկայացման կերպարը:

Թերևս «Նամուս» ներկայացումն ավելի, քան որևէ այլ գործ Ամեմյանի ստեղծագործության մեջ, առաջ է բերում ռեժիսորի աշխատանքը կոմպոզիտորի աշխատանքի հետ համեմատելու ցանկություն։ Այստեղ էլ կարծես երաժիշտները (դերասանները) կատարում են մի գործ, որի հեղինակը բեմի վրա չէ։ Բեմական այս ստեղծագործությունն էլ ունի իր մեղեդին, թույլ և ուժեղ շեշտավորումները, նախերգանքը, գործիքավորումը։ Պայմանական համեմատության իրավունքով ստույգ կարող ես մատնացույց անել, որ, ասենք, բեմադրության առաջին պատկերը ադաժիո է (դանդաղ մաս), Դաղստանի պատկերը՝ ալլեգրո (արագ մաս), հարսանիքի պատկերը՝ ստակատտո և այլն։

Ասես «Նամուս» ներկայացմանն է վերաբերում Վ. Սախնովսկու այն միտքը, որ նա հայտնել է Ն. Համլետովի բեմադրություններից մեկի մասին, դրա ամենաէական արժանիքը համարելով հաջող գտնված ռիթմը. «Ռեժիսորն այնպիսի խնդիրներ է տվել դերակատարներին ամեն մի հատվածում և այնպես լուծել դրանք, որ նույնիսկ փոքր փորձի տեր դերակատարները, յուրացնելով ռեժիսորի մտահղացումը և իրենց մեջ գտնելով այդ մտահղացումը լավ դրսևորող գույներ, Օստրովսկու տեքստը բեմականորեն կատարելիս սպրում են ստույգ ռիթմերի մեջ» [14]։

Հիշենք Դաղստանի պատկերը՝ բեմական ավարտված մեղեդի, որի ռիթմային ամենաանշան փոփոխությունն իսկ պայմանավորված է հերոսների ներաշխարհում կատարվող շարժումով։ Հաղվադեպ է լինում ներկայացման ռեժիսորական մտահղացման և երաժշտական ձևավորման այնպիսի զուգընթաց ներդաշնակություն, որին ռեժիսոր Ամեմյանը և կոմպոզիտոր Էդգար Հովհաննիսյանը հասել են այս բեմադրության մեջ։ Բեմադրության և երաժշտության հեղինակները պատկերը դրել են տեմպա-ռիթմային այնպիսի ամուր սահմանների մեջ, որ անհնար է պատկերը մի այլ կերպ կատարել *։

...Բուք է։ Ծննդյան գիշեր։ Բուխարիկի մոտ, ցածրադիր աթոռին նստած է Ռուստամը՝ երջանիկ ժպիտը դեմքին, մոր նամակն է կարդում։ Ապա երգում է մի սրտալի երգ **.

Ղարիբին զօր գիշեր
Հին օջախի ծուխն է կանչում

---

* Այս իմաստով, «Նամուսի» հետ կարող են համեմատվել միայն «Մէծապատիվ մուրացկանները» և «Արա Գեղեցիկ» բեմադրությունները։ Առաջինի երաժշտությունը հեղինակել է կոմպոզիտոր Սարգիս Բարխուդարյանը, երկրորդինը՝ Գրիգոր Եղիազարյանը։

** Այստեղ էլ Ամեմյանը շեղվել է բնագրից։ Նախ տնսարանի ձևավորումը չունի այն բարդությունը, որ առաջարկում է հեղինակը։ Ով հետո, պատկերն սկսվում է ոչ թե գործակատարի երգով, և ապա նրա ու Ջավադի դիալոգով, այլ Ռուստամի երգով, որի տեքստը ռեժիսորն է հեղինակել, հրաժարվելով գործակատարի երգից՝

Կարոտն է սիրտ մաշում,
Ախ մի հույս է շողշողում։

Ետ դառնանք դեպի տուն,
Ուր օջախի լույսն է կանչում
Հայրենի երկնքում
Լուսինն էլ է ջերմացնում։

Երգը, ինչպես ողջ տեսարանը, ունի հանդիսատ, հոգեպարար ռիթմ։ Այնպես է թվում, թե ոչինչ, ոչինչ չի խանգարի հյուրերին սպասող տանտիրոջ այս անդորրը։ Մեկը մյուսի հետևից գալիս են Ռուստամի ընկերները՝ բոլորն էլ, բացի Միպլիծատուր Մարտիրոսից, բոյով-բուսաթով տղամարդիկ, կորովի ու ընկերասեր։ Ռեժիսյորը ուզում է, որ նրանք երևան իբրև քաջ ու համակրելի մարդիկ, որոնք և՛ սրբություններ ունեն, և՛ հայրենիքի կարոտ։ Ու երբ նրանք խոսում են հայրենի քաղաքից, երբ նրանց զրույցի մեջ կարևորվում է «անիծվեն այդ երկրաշարժները, որ մեզ օտար երկրներ գցեցին» խոսքը՝ պարզ է դառնում բեմադրողի միտքը. գլխավոր թեմայի արանքում նա ուզում է ռեժիսյորական այս ակնարկով պատասխանել հնարավոր այն հարցումին, թե ի՞նչ մարդիկ են սրանք, ի՞նչ գործ ունեն հեռավոր Դաղստանում։ Ժողովրդական դառն ճակատագրի մի արտահայտություն. շամախեցի հայերի զավակներն են դրանք, որոնց բախտը գցել է դարիբություն։ Հարազատ ժողովրդի արժանապատվությունը թանկ է բեմադրողի համար։ Բացի բարոյական առաքինությունից, այս մենկնությունը հետապնդում է դրամայի միջավայրն աղնվացնելու, բիրտ կրքերի գավառական տրադիցիայից հրաժարվելու նպատակը։

...Որքան էլ անդորր է միջավայրը, հանդիսատեսը հո գիտե՝ գալիքը, հանդիսատեսը, որ մինչ այդ էլ շատ է ապրել դրամատիկական ուժգին պահեր։ Շիրվանզադեն գիտե այդ, գիտե նաև դրամատիկական որակը կոմիկականի շնորհիվ ոչ միայն մատչելի դարձնելու, այլև շեշտելու օրենքը։ Իսկ Աճեմյանը գիտե, թե ինչն է եղել լուսերական Մարտիրոսին մեջտեղ բերելու նպատակը՝

Դադ, ինձի որսացին,
Շամփրի վրա խորովեցին.
Դադ, ինձի լափեցին,
Ոսկորներս ձգեցին։

Ներկայացման մեջ Ջավադն է հետո ներս գալիս և ոչ թե Ռուստամը, ինչպես պիեսում է։

Երբ նկարիչը կտավի երեսին
Գիշեր է պատկերում,
Դևի լուսե շող թողնում է էլի
Որ այդ գիշերը երևա։

(Լոպե դե Վեգա)

Եվ բեմադրողը Միլլիծատուր Մարտիրոսի այդ ֆունկցիա՛ն աչքի առաջ ունի, երբ չի թողնում, որ ամենազավեշտականը՝ նրա անհամար շորթր հանելը, տեղ ունենա միանգամից ու ծիծաղն սպառվի։ Նա թողնում է, որ հետագա դրամատիկական թունդ պահերից մի քանիսում Մարտիրոսը հանի էլի մի շոր, որպեսզի պոռթկա ծիծաղը՝ լարումը թուլացնելու և հանդիսատեսին նոր լարումների ունակ դարձնելու համար։ Ռեժիսյորին շատ էլ չեն հետաքրքրում ժամանակակից հանդիսատեսին անհասկանալի այն կրոնական վկաները, որ ահագին տեղ են գրավում դիալոգում։ Էականն այն է, որ Մարտիրոսը կրոնափոխ եղած մարդ է։ Դրա համար բավական է մի կոմիկական մանրամասն. երբ, հին սովորույթի մղումով, նա ուզում է խաչակնքել՝ ձախ ձեռքով զարկում է աջին, կանխելով «սրբապղծությունը»։

Երանելի մի անդորր է տիրում Ռուստամի հարկի տակ։ Եվ այդ հանդիստ ու խաղաղ ռիթմը տևում է մինչև այն պահը, երբ խոսք է բացվում Շուրայում պատահած շամախեցի երիտասարդի մասին, որ զենք է առել դինապետից։ Ոչ որ դիրքը չի փոխում, բայց կյանքի ռիթմը փոխվում է մի ակնթարթում։ Ինչ-որ մի կասկած, թաքուն ու հետավոր, սողոսկում է ներս։ Ռիթմային ակներև փոխանցում, որ հոգեբանության փոփոխության ստույգ նշանն է։ Հաջորդ պահին դուրը բախում են։ Սեյրանի գալուստով պատկերն ստանում է ռիթմային ուրիշ մի նկար՝ անհանգիստ ու տագնապալից։ Դեռ ոչինչ չի պատահել, բոլորն իրենց տեղումն են, բայց նախկին ռիթմային անդորրի հետքն էլ չի մնացել։ Կարծես լսվում է վերահաս աղետի խուլ ոռնաձայնը։ Մրսկան Մարտիրոսի ծիծաղաշարժ արտունչներն այլևս առաջվա աղդեցությունը չունեն։ Արտաքին ոչ մի շարժում, բայց ռիթմային հարաճուն լարվածությունը հասել է վերին աստիճանին, որից դենը տեղ չկա։ Եվ ռիթմային լարումը հասնում է նոր որակի այն պահից, երբ Սեյրանը գավաթը գետնովն է տալիս։ Հիմա արդեն մարդիկ իրար են անցնում։ Ռիթմն ու արտաքին շարժումը (տեմպը) հավասարվում են միմյանց։ Բորբոքված կրքերը բեմական համարժեք արտահայտություն են ստանում ընդհանուր շարժման մեջ։ Որքան էլ բուռն է շարժումը,— հերոսները մեկ կատաղի հարձակվում են, մեկ զրսում մեկ մեկու,— նա էլի դուրս չի գալիս բեմական պլաստիկայի սահմաններից։ Ավելին, շարժման պլաստիկան շատ ակներև է, բայց չի անցնում դրամատիկական թատրոնի սահմանը, որից դենը սկսվում է բալե-

տային արվեստը։ Միջնախաղային պլաստիկան մնում է այն հրջանիկ սահմանի վրա, որ հարաղատ է ողջ ներկայացման ոճին ու ոգուն։

Սեյրանն ասաց դրպարտության ճակատագրական խոսքը և դուրս եկավ անպատիժ[15]։ Պատեպատ ընկնող Ռուստամը շտապում է հայրենի քաղաքը։ Նայրահեղ լարման հասած շարժումը (միայն տեմպը) թուլանալով մարում է, իսկ պատկերի ներքին անհանգիստ զարկերակը տրոփում է ավելի ու ավելի ուժգին (ռիթմը)։ Ներկայացումը շարունակում է հարաղատ մնալ իր ներքին օրենքին՝ հարաճուն դրամատիզմի օրենքին։

«Նամուսի» հարյուրերորդ ներկայացումն էլ ուներ նույն ընթացքը, ինչ որ պրեմիերայի օրը, նույն շեշտավորումները, նույն պաուզաները, դադարմունքների նույն ելևէջները, մի խոսքով՝ նույն մեղեդին, որովհետև ամեն ինչ կատարվում է ըստ այն պարտիտուրի, որի հեղինակը ռեժիսյորն է։

Եվ Աճեմյանի արվեստի թերևս ամենաէական արժանիքն այն է, որ նրա ռեժիսուրան,— բեմի վրա կատարվող ամեն ինչ նախապես որոշող մի արվեստ,— մազաչափ անգամ չի խաթարում կյանքի բնական ընթացքի պատրանքը բեմի վրա։ Ավելին, Աճեմյանի ռեժիսուրան այլ բան չէ, քան եթե կյանքի պատկերը իր ամենաէական հատկանիշներով արտահայտչության վերջնաասահմանին հասնելը։

Որքան էլ մտածված են բեմավիճակները, որքան էլ մշակված են մանրամասները՝ նրանում են իրրև կյանքի բնական ընթացքի անմիջական արտահայտություններ։ Արվեստականության, կանխորոշվածության, միտումնավորության ոչ մի նշույլ։ Այստեղից էլ Աճեմյանի արվեստի գլխավոր ուժը՝ կենսական հավաստիությունը։

...Ռուստամը տուն է եկել ահավոր առեղծվածը լուծելու, վրեժխնդիր լինելու վճռականությամբ։ Եկավ, նստեց, փափախը դրեց հատակին։ Սևեռուն հայացքը գամվել է մի կետի՝ վայր ընկած փափախին։ Սուսանը եկավ և, ամուսնու փափախը գետնին տեսնելով, դանդաղ վեր առավ։ Ռուստամի հայացքը, որ գամված էր փափախին, նույնպես բարձրանում է, բարձրանում այնքան, որ հանդիպում է Սուսանի հայացքին։ Ապա հընչում է խոսքը։

Ի՞նչն է էականը ռեժիսյորական այս դրվագի մեջ. այն, որ ռեժիսյորը ստեղծում է կյանքի բնական ընթացքի պատրանքը, իսկ դրա էությունը ամեն ինչ հոդերանորեն ու տրամաբանորեն պատճառաբանելն է։ Հոդնատանջ ու խոովահույզ Ռուստամը կարող էր տուն գալ, անխոս նրսատել ու փափախը ցած գցել։ Սուսանը պետք է շտապեր վերցնել գետին ընկած փափախը։ Եվ փափախին հառնված Ռուստամի հայացքը պիտի բարձրանար, փոխանցվեր Սուսանին, որ շվարած կանգնած է ամուսնու առաջին, հատակից առնված փափախը ձեռքին։ Սա հենց այն է, ինչ

Ստանիսլավսկին կոչում էր բեմի վրա մարդկային հոգու կյանք վերստեղծելու արվեստ:

Իր հոդվածներից մեկում, որ նվիրված է Սիրանույշին, Դևրևնիկ Դեմիրճյանը մեծ արտիստուհու բարձր արժանիքը համարում է խաղի անմիջականությունը. դերասանը պետք է ծողնի այն տպավորությունը, որ ինքը չգիտե, թե ինչ պիտի խոսի հետևյալ մոմենտին: Անմտադիր խաղ,— սա դերասանական բարձր արվեստի նշանն է:

Շարունակելով այդ միտքը, ավելացնենք, որ անմտադիր խաղն է բնական կյանքի շունչ հաղորդում բեմին, դա է կյանքի ճշմարտություն, կենսական հավաստիություն տալիս բեմի վրա կատարվող անցուդարձին: Ուրեմն, այս չափանիշը վերաբերում է նաև այդ անցուդարձը կազմակերպող ռեժիսյորին, ռեժիսյորական արվեստին առհասարակ:

Անմտադիր է Աճեմյանի ռեժիսուրան: Որքան էլ մտածված, նախապես չափված-ձևված, ներքին իմաստն ու տպավորությունը ստուգված՝ Աճեմյանի ստեղծած բեմավիճակը ծողնում է բեմի վրա նոր միայն ծընված, գործող անձի բեմական կյանքից անմիջաբար բխող երևույթի տպավորություն: Սա է Աճեմյանի արվեստի բոլոր արժանիքներից թերևս ամենաթանկը: Այս հատկությամբ են բնութագրվում արվեստագետի լավագույն աշխատանքները, դրանց մեջ՝ նաև «Նամուսը»:

Ահա տեսնք. Ռուստամը կանդնած է մոայլ ու անհաղորդ, Սուսանը, որ անտեղյակ է, թե ինչն է ամուսնուն այսպես անսպասելի բերել Շամախի, մոտենում է նրան: Մոտեցավ, նկատեց, որ նրա արխալուղի վրա պատռվածք կա: Հանեց կրծքին շուլալած ասեղը ու կարեց պատռված տեղը: Այդ պահին Ռուստամի ձեռքը ակամա բարձրանում է շոյելու այդքան ուշադիր, այդքան հոգ կնոջ վարսերը և հետո, ասես շիկացած մետաղի հպվելով, կտրուկ նո է քաշվում:

Սա ռեժիսյորական մանրամասն է, ինչպես ասում են՝ ռեժիսյորական գյուտ: Ռեժիսյորի հյուսած այս տեսարանը խոսում է հերոսների ապրումներից ու հոգեվիճակից, խոսում ավելի ազդու, քան մարդկային լեզուն կխոսեր: Որքա՞ն իմաստալից ու մտածված է անպաճուճ այս բեմավիճակը, որ վկայում է Սուսանի անմեղ ու անաղարտ հոգին, պարտքի ու պարտականության ըմբռնումը, ճակատագրին հոգ կնոջ առաքինությունը, և Ռուստամի երփնեղկված, խռովված ներաշխարհը: Մտածված այդ բեմավիճակը որքա՞ն անմտադիր է երևում ներկայացման մեջ, իբրև Սուսան—դերասանուհու ներքին մղման անմիջական արգասիք:

Կամ ահա, մենակ մնացած Ռուստամի աչքին է ընկնում թախտին ընկած (ապագա երեխայի համար կարվող) այն փոքրիկ վերմակը, որ քիչ առաջ, մինչև Ռուստամի անսպասելի հայտնվելը, Սուսանի ձեռքին էր: Նորից լուռ, մնջախաղային տեսարան, որի մասին ակնարկ չունի հեղինակը: Ռուստամը մոտենում է, ձեռքն է առնում վերմակը, գլուխը մի պահ

թաղում է նրա մեջ, ապա ճիգով մի կողմ դնում։ Թերևս ոչ մի խոսք այնպես չի բացատրի, թե ինչ է կատարվում հերոսի հոգում, որքան այս մանրամասնը։

Այսպիսի բեմավիճակների ընթացքին հետևող հանդիսատեսի մըտքով չի էլ անցնում, թե սրանք ռեժիսորի ստեղծագործական մտորումների արդյունքն են, նախապես գտնված ու մշակված. այդքան անմատղիր, այդքան «միամիտ», այդքան բնական են Աճեմյանի բեմավիճակները, ռեժիսուրան, արվեստը՝ իրենց լավագույն արտահայտություններում մեջ։

Քրտնաթոր, տանջալից, դժվար որոնումներ, իսկ մարմնացման մեջ՝ այնքան թեթև ու դյուրին, այնպես անբռնաթոր։ Այնպես բնական, ինչպես ծաղկի բացվելը։

Սա հենց այն է, ինչ գեղագիտության մեջ կոչում են «հաղթահարված աշխատանք»՝ ճշմարիտ արվեստի պարտադիր հատկանիշը։

Նայելով Սերովի «Երմոլովա» դիմանկարը, մի շնչով արված գեղանկարչական մի գործ, ուր ոչինչ չկա մանրակրկիտ, ուր ամեն ինչ վրձնահարվածի բափի վկայություն է, կարո՞ղ ես ենթադրել, թե պատկերն ստեղծագործվել է հարյուրմեկ սեանսի ընթացքում։ Բայց դա իրողություն է։

«Անուշն» ընթերցողը տեսնում, զգո՞ւմ է, թե ինչ վիթխարի աշխատանք է ներդրված այդ կարճ ու ամուն տողերի մեջ, «Մրնշադի անուրջների» անձեռնակերտ, թեթևասահ շղթերի մեջ զգացվո՞ւմ են բանաստեղծական տրնաջան աշխատանքի բիկուղ և հետաքրքր։ Ո՛չ։ Բայց դա է իրողությունը. «Չկա տառապանք ավելի ցավագին, քան խոսքի տառապանքը»։

Եվ այնքան ավելի արվեստով է ստեղծագործությունը, որքան ավելի հաղթահարված է աշխատանքը, տառապանքը։

Այն լավագույնը, ինչ կա Աճեմյանի ստեղծագործության մեջ, ունի «հաղթահարված աշխատանքի» այդ հատկությունը, ճշմարիտ արվեստի հատկությունը։ Այդպիսին է և «Նամուսի» բեմադրությունը. «Վ. Աճեմյանը ներկայացմանը տվել է ինչ-որ առանձնահատուկ բանաստեղծականություն, հասել վեհության իսկական ողբերգական հնչեղության» [16]։

Աճեմյանը ռեժիսորական արվեստի վարպետ է։ Սա ճիշտ է։ Բայց եթե այդպես ասելով հասկանանք դուռ մասնագիտական հմտություններ, ապա հավիվ թե նրա բեմադրություններն ունենային այն արժեքը, ինչ ունեն։ Աճեմյանական բեմադրությունների արժեքը պայմանավորված է ոչ միայն ռեժիսորական բեմի օրենքների իմացությամբ, այլև, ու ամենից առաջ, գաղափարական-փիլիսոփայական մտածողությամբ։ Ռեժիսոր Աճեմյանի հաջողության համար ճանապարհը մտածողն է բացում.

մտածող արվեստասերն ու բանասերը, որ վերագնահատում է անցյալի գրական արժեքները, մտածող, որ ճշմարիտ չափանիշներ է գնում մարդկային արարքների, մարդկային նկարագրի գնահատության համար։

Դրա շնորհիվ է, որ նա հանդուգն բանավեճի մեջ է մտնում դրամաների բանասիրական ու թատերական հին գնահատությունների հետ, գտնում վատ տրադիցիաների ժխտման ու լավի հաստատման ստույգ ճանապարհը, մտնում գրական երկի բուն մտահղացման նվիրական ոլորտները։

Ստեղծագործական նույն խառնվածքի կնիքը կա հայ դասական դրամատուրգիայի նրա գրեթե բոլոր բեմադրությունների վրա։ Նույնիսկ «Ջար ոգու» բեմադրությունը *, բնույթով մանկավարժական աշխատանք, կրում է այդ կնիքը։ «Ջար ոգին» ևս հայկական խաղացանկի ամենից շատ բեմ հանված պիեսներից է։ Դրամայի բեմական կյանքը կապված է ոչ միայն մեծ վարպետների անվան, այլև աննշան դերասանների, հազար ու մի անանուն սիրողների հետ։ Այստեղ ևս տասնյակ տարիների ընթացքում նսեմացածք են ավել և՛ լավ, և՛ վատ տրադիցիաները։ Շիրվանզադեի ստեղծագործության դիտակ ռեժիսյոր-մանկավարժը այստեղ ևս երկուսն էլ աչքի առաջ է ունեցել՝ մեկից խուսափելու, մյուսը՝ հաստատելու համար։

Թվում է, թե «Ջար ոգի» միլոդրամայում կարելի էր հրաժարվել ամեն ինչից, բայց ոչ երբեք հերոսուհու ցավագարության մոտիվից [17]. չէ՞ որ դրանով է պայմանավորված դրամայի ընթացքը և դուր չէ, որ դա այնպես թանձր գույներով արտահայտվել է հին ներկայացումների մեջ։ Բայց արի ու տես, որ մեկնաբան ռեժիսյորը հենց դա է «մոռանում», ավելի շուտ՝ չնկատելու է տալիս։ Այս բեմադրության մեջ Սոնան բնավ էլ խղճալի հիվանդ չէ, այլ առողջ ու հարուստ հոգու տեր աղջիկ։

Վերանո՞ւմ է կարեկցանքը հերոսուհու հանդեպ։ Ոչ, առանց կարեկցանքի անմտածելի է դրաման, այն էլ «Ջար ոգու» նման դրաման։ Վերանում է խղճահարությունը, այն մեղկ զգացումը, որ սենտիմենտալ է դարձնում ներկայացումը։ Իսկ կարեկցանքը մնում, ավելին՝ խորանում է, բայց դրա պատճառը հերոսուհու ցավագարությունը չէ, այլ իրավապուրկ վիճակը, աղքատությունը։ Ընչազուրկ աղջիկ (անօժիտի տրադիցիոն թեման), խեղճ ու կրակ ծնողների զավակ,— այսքանն էլ, այս «մեղքն» էլ հերիք է, որ լավ օր չտեսնի սիրուն Սոնան։

Ի՞նչ տեղի ունեցավ։ Այն, որ սենտիմենտալ, հիվանդագին զգացումը փոխարինվեց ավելի առնական զգացումով, մեծացավ հերոսուհու արժանապատվությունը, բարոյական կշիռը։ Շեշտերի այս փոփոխու-

* Սա Երևանի Գեղարվեստական-թատերական ինստիտուտի 1958 թ. շրջանավարտ կուրսերից մեկի՝ դոցենտ Վ. Ամեմյանի դեկավարած կուրսի ավարտական ներկայացումն է։

թյան հետևանքով էլ մելոդրամայի մղվից դեպի դրամա, ճիշտ այնպես, ինչպես «Նամուսում», շեշտային ուրիշ փոփոխությունների շնորհիվ, դրամայի ստացավ ողբերգական հնչողություն։

Գլխավոր հերոսուհու հանդեպ մեկնաբանի ունեցած այս նոր վերաբերմունքը ռեժիսյորական ընդհանուր կոնցեպցիայի, ճիշտ է ամենից էական, բայց մի օղակն է միայն։

Պայտագործ Ոսկանը, Սոնայի հայրը, հարբեցող է։ Բայց մեկնաբանը ո՛չ սա է բնածին արատ համարում, ո՛չ էլ դատեր ցավագարությունը՝ այդ արատի հետևանք։ Ժառանգական հիվանդության նատուրալիստական տրադիցիոն թեման նա պարզապես մի կողմ է դնում։ Մեկնաբանը չի մաքրագործում Ոսկանի կերպարը, բայց քննում է նրա արատի նախապատճառը, այստեղ էլ ակներև դարձնում սոցիալական գործոնը, իսկ մեղադրանքը հասցեագրում միջավայրին, ժամանակին, հասարակությանը։

Ջար Ջավահիրը Սոնային ատում է ոչ այն պատճառով, որ աղջիկը ցավագար է։ Նա ատել է ապագա նորահարսին դեռ նրան չտեսած, ատում է առաջին իսկ հայացքից, ատում է, որ Սոնան, աղքատ մի աղջիկ, գեղեցիկ է ու թովիչ, այդքան սիրված է ամենքից։ Ռեժիսյորը երկյուղ չի կրում, թե սա կարող է հնչել չարի և բարվո՝ հեքիաթին հատուկ հակադրության ցայտունությամբ։ Ջավահիրի մեջ նա մարդկային ոչինչ չի տեսնում, մի բան, որ նկատում է Սոնայի սկեսրոջ մեջ։ Ջաննիշանն իրոք «հա՛մ ատում է, հա՛մ խղճում» հարսին, բայց սրա մեջ էլ չարը հաղթող է դուրս գալիս։ Թվում է, թե հենց սրանք են չար ոգիները։

Գիժ Դանիելը միայն անունով է գիժ։ Ոչ թե բանականությունն է կորցրել տարաբախտ ծերունին,— նրա բնական վարքագծում խելագար ոչինչ չկա,— այլ այն ամենը, ինչ մարդուն խանգարում է ապրել ուրիշի բախտով, անտարբեր է դարձնում մարդ արարածին, քարացնում զգացմունքները։ Մնացել է կարեկից մի սիրտ, որ անհանգիստ տրոփում է արդարի ու գեղեցիկի իր նվիրական երազանքի՝ «Սիրուն Սոնայի» համար, ի հեճուկս աշխարհի «չար ոգիների»։

Այսպես ամեն կերպար մեկնաբանվում է արվեստի ու կյանքի ճշմարտությամբ։ Այսպես հնոու են վանվում հիվանդագին տրամադրությունը, ժառանգականության ու ճակատագրի մերժելի գաղափարները, միստիկան, սենտիմենտալ զգացումները՝ «Ջար ոգու» հին ուղեկիցները։ Եվ նորովի մեկնաբանությունը զրական երկի վրա գործ դրած բոնության հետևանք չի, այլ երկը անկանխակալ ու «միամիտ» հայացքով կարդալու բնական արդյունքը։

Այստեղ ևս մտածողն է ճանապարհ հարթում ռեժիսյորի գործունեության համար, նա է կանխորոշում ապագա գեղարվեստական ձևը, գաղափարն է որոշում ներկայացման ոճը։

Մեկնաբանության այս ընթացքը ռեժիսյորին անսխալ տարավ դե-

պի ժողովրդական ոճը։ Գաղափարը թևլազրից ձևը։ Բնավ պատահական չէ, որ ներկայացման բեմավիճակները, դերապատկերներն ու բեմական վարքագծերը ամենից ստույգ բնորոշվում են ժողովրդական դարձվածքներով. Ջաուհիշանը քայլում է «ծանր ու մեծ», անիծում է, «ախուվիշ առնում» գեղջուկ պառավների պես ձեռքերը ծնկան տալով, Ջավահիրը սիրում է կանգնել «կռները կանթած» ու ոչ թե խոսում, այլ «կարկտի պես վրա է տալիս», ջադու Միանուազի վրա «օձ դգես՝ կսատկի», «ջրատար» Կարապետը «ուղտի ականջում քնած է», «խեղճ ու կրակ» Ոսկանն ուզում է «կաղ էշը խառնել քարվանին», Սոնայի մայրը, «ձևոները ծոցում», վշտից «կուչ է գալիս», «մի բուռ դառնում», տեղնուտեղը «փուլ գալիս» դառեր աղաղակը լսելով, Մուրադը «գլուխը ետ դրած ունի» իր Սոնայի համար, Գիժ Դանիելը «աշխարհքով մին է լինում» Սոնայի ժպիտը տեսնելով, «էրվում, փոթորվում» է նրա վշտով, իսկ Սոնան «մարդամոտ ու սրատաբաց», «հրեշտակի պես աղջիկ»՝ իսկապես լույսի շող է ուժեղի ու հարստի այդ բիրտ աշխարհում։

Այստեղ, ժողովրդի բուն կյանքից առնված այս դրամայի բեմադրության մեջ ևս ակներև է Աճեմյանի արվեստի մեկ ուրիշ հատկանիշը՝ պատկերավոր մտածողության ժողովրդային բնույթը։ Բեմավիճակներն ու դերապատկերները նրա ստեղծագործության մեջ խորապես հարազատ են ժողովրդական հոգեբանությանը, պատկերավոր մտածողությանը։ Սա կլինի նույնը, եթե ասենք, որ գրողը գրում է ոչ թե գրքային լեզվով, թեկուզ և ճիշտ, բայց անկենդան դարձվածքներով, ուրիշ գրքերից առնված բառապաշարով, այլ ժողովրդական լեզվով. ժողովրդական, բայց ոչ բարբառային լեզվով։ Սա լեզվի թումանյանական իմաստուն գեղագիտությունն է։ Հարստանալ ժողովրդի մտածողությամբ, ընդունել, յուրացնել ժողովրդական մտածողության պատկերները և վերադարձնել ժողովրդին՝ հղկված, կոկված, բյուրեղացած։ Սա վերաբերում է ոչ միայն գրողի, երաժշտի, նկարչի արվեստին, այլև թատրոնի արվեստին։ Եվ նույն չափով, նույն օրինաչափությամբ։ Չէ՞ որ կան ժողովրդական ոչ միայն դարձվածքներ ու ասացվածքներ, այլև կենդանի խոսքի ժողովրդական շեշտեր, ինտոնացիա, ժողովրդական դիմախաղ, շարժուձև, ժեստ ու ժեստիկուլացիա։ Ճուր չէ, որ թատրոնի մարդը՝ ռեժիսյոր Վախթանգովն ասում է. «Ժողովուրդն ապրում է իրականությունը, այդ իրականության արժեքները բեկում իր հոգում և վեր հանում այդ արժեքներն իսկապես ապրված պատկերներով, որոնք պահպանվում են ժողովրդի հիշողությամբ՝ ժողովրդական արվեստով։ Ժողովուրդը պահպանում է սիմվոլիկ պատկերներում։

Արվեստագետը մինչ իր հանդես գալը ժողովրդական արվեստի մեջ պահպանված սիմվոլները բյուրեղացնողն է ու ավարտման հասցնողը»։

Այս ընթացքն ապրում է գրողը՝ աչքի առաջ ունենալով ժողովրդա-

կան լեզվամտածողությունը, լեզուն, բարբառները։ Այս ընթացքն ապրում է երաժիշտը, աչքի առաջ՝ ժողովրդական մեղեդիների հարստությունը։ Նույն ընթացքն ապրում են և՛ նկարիչը, և՛ դերասանը, և՛ ռեժիսյորը, աչքի առաջ՝ ժողովրդական պատկերավոր մտածողության այն ոլորանները, որոնք իրենց բնույթով տեսանելի են, ուրեմն և՝ հատուկ տարածական-ժամանակային բնույթի արվեստներին, ինչպիսիք են նկարչությունն ու թատրոնը։ Չէ՞ որ «Ձեռները ծոցում», «Ձեռները կանթած», «սարի պես կանգնած», «հոնքերը կիտած» և նման անհամար պատկերները ոչ միայն, դուցե և ոչ այնքան գրական են, որքան նկարչական, քանդակագործական, թատերական։ Սրանք դյուրությամբ կարող են դառնալ նկարչական կոմպոզիցիաներ, պատկերավոր բեմավիճակներ։

Բեմական այս ստեղծագործությունը կրում է ժողովրդի պատկերավոր մտածողության կնիքը, այն մութ աշխարհում ապրող հասարակ ժողովրդի, որի կեցությունը պատկերված է «Ջար ոգի» պիեսում։

Այսպիսի գեղարվեստական։ն կերպար ունի «Ջար ոգու» բեմադրությունը, և սրա կողքին, նույն ռեժիսյորի ստեղծագործության մեջ, նույն «Շիրվանզադեի թատրոնի» սահմաններում, բոլորովին տարբեր գեղարվեստական նկարագրի բեմադրություն՝ «Մորգանի խնամին»։ Տարբեր այնքան, որքան տարբեր են այդ երկերն իրենց բովանդակությամբ, գեղարվեստական հյուսվածքով, դրամատուրգիական լեզվով։

Ռեժիսյորը թափանցում է այդ հյուսվածքի մեջ՝ պիեսում պատկերված կյանքը բեմի վրա վերստին հյուսելու համար՝ այս անգամ թատրոնի, բեմական արվեստի լեզվով։ Եվ հավատարիմ ռեժիսյորի արվեստի բնույթանը, իր ստեղծագործական խառնվածքին՝ նա իր ազատությունը գտնում է ընտրած դրամատուրգիական երկի և ապրած ժամանակի հրամայականին ենթարկվելու մեջ, ուրիշ խոսքով՝ ռեժիսյորն իր արվեստով երևում է այնքան ավելի ցայտուն, որքան ավելի խորն է բացահայտում պիեսի բովանդակությունը՝ բացահայտումը կապելով իր ժամանակի հետ։

«Քսան-քսաներկու տարի առաջ, երբ բեմադրվեց սովետական պայմաններում գրված Շիրվանզադեի այս պիեսը, սակավ մարդիկ միայն հավանեցին այն, իսկ շատերն ուղղակի հայտարարեցին, թե մեր դասական մեծանուն հեղինակի գրչին սազական չէր այդօրինակ մի արտագրբանք։ Ինքը՝ Շիրվանզադեն, այդ նրբաճաշակ գեղագետը ու հետատես բազաքացին, մտերիմների շրջանում իբր թե ասել էր. «Սա մի պիես է, որի ձայնը 15—20 տարի հետո կլսվի. ասենք, հիմա էլ կլսվեր, բայց ափսոս, խոսեցնող չկա»։ — Այսպես է սկսվում քննադատ Խորեն Այվազյանի հոդվածը «Մորգանի խնամին» կոմեդիայի բեմադրության մասին։

Դժվար է ասել, թե որքանով է ստույգ հոդվածագրի մեջբերումը, բայց անկասկած է այն իրողությունը, որ «Մորգանի խնամու» առաջին բեմադրությունը չունեցավ սպասված հաջողությունը, իսկ Երաժշտական

*Կոմեդիայի թատրոնի 1948 թ. բեմադրությունը նոր խոսք էր պիեսի բեմական պատմության մեջ**:

Սա առաջին աշխատանքն է, որ Վ. Աճեմյանն արել է այդ թատրոնում, դառնալով նրա գեղարվեստական դեկավարը (այս բեմադրությունն արված է ռեժիսյոր Բ. Սարյանի հետ միասին):

«Մորգանի խնամին» Շիրվանզադեի միակ կոմեդիան է (նկատի ունենք խոշոր պիեսները): Գլխավոր դերակատար Թադևոս Սարյանը քսան տարուց ավելի բեմ չէր հելել ու երևի ինքն էլ, հանդիսատեսի հետ, մոռացել էր, որ ինքը դերասան է և այն էլ՝ ի՞նչ երևելի դերասան:

Նոր թատրոն, վաղուց ի վեր բեմ չտեսած դերասան և նույնպիսի պիես՝ ամեն կողմից հրապուրիչ աշխատանք ռեժիսյորի համար: Հրապուրիչ՝ ռեժիսյորական հետաքրքիր խնդիրների լուծման հեռանկարով. աշխատանք դերասանի հետ՝ մեկ, դրամատիկական ներկայացման և պարի ու երաժշտության միահյուսում՝ երկու, Շիրվանզադեի միակ կոմեդիան հնչեցնելու ոճի խնդիրը՝ երեք:

Սրանք, իհարկե, պայմանական բաժանումներ են. իրականում ռեժիսյորական այս խնդիրների լուծման գլխավոր արժանիքը հենց այն է, որ չեն երևում դրանք իրար միացնող սպիտակ կարերը, աչքիդ առաջ բացվում է կյանքի մի լայն պատկեր՝ գեղարվեստական դրսևորման մեջ միանգամայն ամբողջական:

Դրա հիմքը պիեսի մեկնաբանության լայն հայացքն է՝ գործողությունը տեսնել լայն ֆոնի վրա, բացել կոմիկական գլխավոր ինտրիգի բոլոր ծալքերը, ծաղրել ոչ միայն Պետրոս Մինոիանին, ոչ միայն Թշնամական էմիգրացիան, մինոիաններին,— դա բավական չէ դեռևս,— այլև արևմտյան անկումային բարքերն առհասարակ, այդ բարքերի այլասերումը, ամերիկանացումը: Այդ ճանապարհով է ռեժիսյորը ձգտել ընդհանրացման:

Հարուստ մտահղացումը հարուստ էլ միջոցներ է ուզում, լայն հայացքը իր հետից բերում է արտահայտչաձևեր:

Եվ ահա «Մինոիանը և ուրիշները» երևում են կյանքի լայն շրջապատի մեջ ու դրա շնորհիվ՝ ավելի ցայտուն են դառնում իրենց սին հույսերով, ողորմելի կեցությամբ: Ինչպե՞ս է երևում այդ շրջապատը. երևում է նաև երդչախմբի ու պարային խմբի այնպիսի ներմուծումով, որ նրանք մերվում են գործողությանը ոչ թե հենց այնպես, իբրև զարդարող տարրեր (ինչպես մինչ այդ եղել է այդ թատրոնում), այլ իմաստային կշռով, ի-

---

* *Ինչպես Ս. Այվազյանի հիշյալ հոդվածում («Գրական թերթ», 1948, 30 հունիսի), նույնպես և Վաղարշ Վաղարշյանի հոդվածում («Коммунист», 1948, 31 հունիսի) արտահայտված է այն միտքը, որ այդ ներկայացումը նոր խոսք է պիեսի բեմական պատմության մեջ, այնպիսի մի երևույթ, որ բեկում պիտի առաջ բերի թատրոնի ստեղծագործական կյանքում:*

բենց գաղափարական ծառայությամբ, ուստի և ոչ թե զարդարում, այլ հարստացնում են գործողությունը, նրա միտքը (ապաշների, ապա էկզոտիկ պարը և այլն խոսում են այդ միջավայրի այլասերված բարքերից ու ճաշակից)։

Ներկայացման երրորդ արարը հատկապես դուր է եկել Վաղարշ Վաղարշյանին։ «Ներկայացման ռեալիստական հյութեղությունը, նրա սատիրայի սրությունը և կոմեդիական թեթևությունը ստեղծում են բեմադրության ոճական ամբողջությունը»— գրում է նշանավոր արտիստը։ —«Երրորդ գործողությունը հագեցած է թատերական արվեստի բոլոր կոմպոնենտներով, այստեղ կան դուննդություն, դինամիկա, պլաստիկա և հարաճուն ռիթմ։ Գտնված բոլոր արտահայտչական միջոցները իրոք ծառայում են պիեսի հիմնական բովանդակության երևան հանելուն»։

«Մորգանի խնամու» կոմիկական էֆեկտն այն կոնտրաստն է, որ ընկած է ուրախ ու հուսավառ Մինթոևի (ուր որ է դառնալու է միլիոնատեր Մորգանի խնամին) և վշտահար ու հուսահատ Մինթոևի (ի՞նչ խնամի, ի՞նչ Մորգան) միջև։

Ռեժիսուրան այս կոնտրաստի վրա է կառուցել Մինթոևի դերապատկերը։ Անխնա սրել, «արտահայտչության վերջնասահմանի» օրենքով խըտացրել, բևեռացրել երկու հակադիր վիճակների հատկանիշները՝ հանուն կոմեդիայի բուն գաղափարի ցայտունացման։

Թող լինի դրոտեսկ, թող լինի չափազանցում, միայն թե դա չկտրվի հավաստիությունից, հոգեբանական հիմքից։ Եվ Թադևոս Սարյանը,— մի դերասան, որի համար, թվում է, չկա այնպիսի իրադրություն, որ դժվար լինի հոգեբանորեն բացարձակապես համոզիչ դարձնել, դերասան, որի ուժը խաղի ու խոսքի բնական ինտոնացիան է,— այդ կոնտրաստը ներկայացնում է հնարավոր ցայտունությամբ՝ ստեղծելով հատկապես այդ բեմադրությանը, ռեժիսյորական այդպիսի կերպար ունեցող ներկայացմանը բոնող դերապատկեր։

Այսպես «Մորգանի խնամին» ևս, «Շիրվանզադեի թատրոնի» միակ կոմեդիան, գտավ իր լիարժեք բեմական մարմնացումը, և էլի՝ պիեսը նոր հայացքով, նոր մոտեցմամբ մեկնաբանելու շնորհիվ։

ՄԱՐԴԻԿ ԵՎ ԴՐԱՄԻ ԻՇԽԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

(«Քաոսի» բեմադրությունը)

Վ. Աճեմյանը «Քաոս» վեպը բեմ հանելու միտքը հղացել է դեռ 1935-ին, «Մեծապատիվ մուրացկաններին» բեմադրության աղմկալի հաջողությունից անմիջապես հետո, այդ հաջողությամբ ոգևորված։ Բայց

այդ մտահղացումն իրականացավ քառորդ դարի կամա թե ակամա ուշացումով (1959)։ Ուրեմն, սա երկարամյա մտորումների արդյունքն է մի ալվհատագետի, որի համար հայրենական դրականության արժեքներ բեմ հանելը կյանքի գործ է եղել։

Աճեմյանը ձգտում է ներկայացման ընդհանուր կերպարին հասնել երկի բուն գաղափարը բացահայտելու ճամփաներով։ Սա հասարակ ընթացք չէ, մանավանդ այն դեպքում, երբ բեմադրության առարկան ծավալուն մի վեպ է։ Ամեն մի երկ, որքան էլ հարուստ լինի բեմաներով, ունի մի գերիշխող, առաջատար թեմա։ Ստեղծագործությունը հյուսվում է, հարստանում, ավարտման հասնում ըստ այդ առանցքային թեմայի։

Ո՞րն է այն թեմա-գաղափարը, որը,— ինչպես պատիվը՝ «Պատվի համար», նամուսը՝ «Նամուս» բեմադրություններում,— իր ուղորդի մեջ է առնում երկի բոլոր կերպարները, այն թեման, որի լուսավորությամբ նրանցից յուրաքանչյուրը երևում է ամբողջ հասակով։ Կարելի է վստահությամբ ասել՝ մարդիկ և դրամի իշխանությունը։ Ամեն ինչ դիտված է այս տեսանկյունով, բոլոր մանրամասները ի մի են գալիս այդ գերիշխող թեմային ենթարկվելու ճանապարհով։

Վեպը դրամայի վերածելու համար հիմնականը եղել է երկու սկզբունք. մեկը՝ բոլոր կերպարներն ու դիպվածները մարդիկ և դրամի իշխանությունը թեմայի հունով զարգացնելը։ Մյուսը՝ դրամայի պարտադիր օրենքով՝ գործողության միասնության և նրա զարգացման դրամատիկական որակի հասնելը։

Գործող անձն իր էական հատկանիշներով պետք է երևա դրամի իշխանության հանդեպ ունեցած հարաբերության մեջ,— մտածում է ներկայացման հեղինակը,— դրանով պետք է ճանաչվեն մարդիկ՝ կամ ոսկե հորթի պաշտամունքով (Մարութխանյան, Միքայելի մտերիմները, Ալեքսեյ Իվանովիչ, Արշակ և ուրիշներ), կամ առելությամբ (Շուշանիկ, Անտոնինա Իվանովնա և ուրիշներ)։ Յուրց տուր, թե ինչ վերաբերմունք ունի մարդը փողի իշխանության նկատմամբ՝ և կերևա, թե ո՛վ է նա։ Սա է այս աշխարհի մարդկանց ճանաչելու անսխալ միջոցը։ Եվ եթե Սմբատն ու Միքայելն սկզբում այլ մարդիկ էին, իսկ վերջում՝ բոլորովին այլ, ապա այս երկուսի զարգացման տրամագծորեն հակադիր կորագծերը ոչ այլ ինչ են, քան նրա դրամի իշխանության հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի փոփոխություն, որ անխուսափելիորեն իր կնիքն է դնում մարդկային նկարագրի վրա։ Միայն ժպիտ կարող է շարժել գրականագիտական այն հնացած տեսակետը,— շարունակում է ասել ռեժիսորն իր մեկնաբանությամբ,— ըստ որի Միքայելի վերափոխման ընթացքը դիտվում է իբրև բուրժուազիայի վերածննդի՝ հեղինակային համոզման արտահայտություն։ Պետք է նախապաշարմունքի գերի լինել տեսնելու համար նման գաղափար այնտեղ, ուր գրողը պսակազերծ է անում կապիտալի իշխա-

նությունը, ի դեմս այն կերպարի, որով հեղինակը հաստատում է իր հումանիստական միտքը՝ մարդը մարդ է դառնում դրամի իշխանության կապանքներից ազատվելով։ Եվ, ի դեմս Սմբատի կերպարի՝ նույն մտքի հաստատումը հակառակ ընթացքով՝ մարդը կորցնում է իր նկարագիրը գերի դառնալով դրամի իշխանությանը։ Եվ սա պատկերված է այնպես հստակ ու համոզիչ, ինչպես թվաբանական պարզ ու անհերքելի ճշմարտությունը։

Մարդկային երկու ճակատագրեր, որ հաստատում են կապիտալի իշխանության և մարդկային բարոյականության անհամատեղելի լինելու դարավոր իրողությունը։

Եվ մեր օրերում այսքան արդիական հնչող այս կոնցեպցիան դասական հեղինակի գաղափարախոսության արդիականացումը չէ։ Սա վեպի բովանդակության հրամայականն է, Շիրվանզադեի ստեղծագործության հրամայականը, որ ամուր հաստատվել է բեմադրության հիմքում։

Բեմադրության գաղափարական հիմքը որոշելը նրա հեղինակի համար եղել է էական խնդիր, թերևս ամենից էականը։ Բայց դրանով ոչ թե ավարտվել, այլ ծայր է առել վեպը դրամայի վերածելու և բեմական ստեղծագործություն դարձնելու գործը։

«Կա արվեստի ինչ-որ գաղտնիք, ըստ որի էպիկական ձևը երբեք չի գտնի իր համարժեքը դրամատիկականում։ Ես նույնիսկ հավատում եմ, որ արվեստի տարբեր ձևերի համար գոյություն ունեն և նրանց համապատասխանող բանաստեղծական մտքերի շարքեր, այնպես որ, մի միտք երբեք չի կարող արտահայտվել մեկ ուրիշ՝ նրան չհամապատասխանող ձևի մեջ»,— գրել է Ֆ. Դոստոևսկին՝ առարկելով իր «Ոճիր և պատիժ» վեպը դրամայի վերածելու մտքին։

Անցան ժամանակներ։ Եվ Դոստոևսկու երկերը դարձան թատերական և կինեմատոգրաֆիական երևույթներ («Կարամազով եղբայրները», «Ստեպանչիկովո գյուղը», «Ոճիր և պատիժ», «Ապուշը» ներկայացումներն ու կինոնկարները)։ Վերստեղծված ուրիշ արվեստի լեզվով՝ այդ երկերը նոր ուժով հաստատվեցին հասարակական գիտակցության մեջ։

Ուրեմն, իրավացի չէ՞ր գրողը։ Ե՛վ այո, և՛ ոչ։ Իրավացի այնքանով, որ իսկապես կա «ինչ-որ գաղտնիք» արվեստի մի տեսակում ստեղծված երկը իր բնից հանելու, ուրիշ արվեստի լեզվով հնչեցնելու ճանապարհին։ Թերևս երկեր էլ կան, որ չեն կարող այդ ճանապարհն անցնել առանց աննկարելի կորուստների, ինչպես և կան երկեր, որոնց լիարժեք թարգմանությունը թվում է անհնարին։ Բայց առհասարակ գաղտնիքն անմատչելի չմնաց։ Գաղտնիքը, եթե դա կարելի է այդպես կոչել, մի արվեստի լեզվով ստեղծված երկը մեկ ուրիշ արվեստի լեզվի թարգմանելն է, այդ արվեստի օրենքներին ենթարկվելը։

Իսկ եթե խոսքը վերաբերում է վեպը դրամա, ապա նաև ներկայա-

ցում դարձնելո՞ւն: Այս դեպքում պետք է, որ վիպական պատումը դառնա դրամատիկական գործողություն, իսկ այն, ինչ գրված է իբրև ընթերցելի պատկեր՝ դառնա տեսանելի պատկեր. թատրոնի կայուն օրենքը: Որքան՝ ավելի համարժեք լինի փոխհատուցումը, որքան ավելի լավ իրականացվեն այս խնդիրները՝ կորուստներն այնքան ավելի քիչ կլինեն:

«Քառոս» ներկայացումը դիտողը, իհարկե, անհաղորդ է մնում հեղինակային այն հազար ու մի խորհրդածություններին, դեմքերի և դեպքերի բնութագրումներին, որոնցով հագեցված է վեպը: Բայց դրա փոխարեն տեսնում է դեպքերի ահագնաթափ ընթացքը, դիտում է կերպարները, նրանց զարգացումը, զգում է հերոսների կենդանի շունչը:

Տասներկու պատկերից է բաղկացած «Քառոս» ներկայացումը՝ դրամայի օրենքներով զարգացող պատկերներ: Բեմադրության հեղինակը չի կամեցել «թաքցնել», որ բեմ է հանված վեպը, ավելին, նա շեշտում է, որ գործ ունենք վեպի հետ: Դա կատարվում է գործող անձերից մեկի միջոցով, որ պայմանաբար ներկայացնում է հեղինակին:

Նա է արտասանում ներկայացման առաջին խոսքը, որ վեպի առաջին տողն է՝ մռայլ ու ազդու. «Մարկոս աղա Ալիմյանը ծանր հիվանդ է»: Ուշադրություն դարձրեք, ոչ թե «հիվանդ էր», այլ «հիվանդ է»: Ներկա ժամանակը հանդիսատեսին դարձնում է գործողության ընթացքին ականատես:

Իսկ ընթացքը չունի կասեցումներ, չնայած տասներկու պատկերից բաղկացած լինելու անշահեկան հանգամանքին: Գործողությունը ցայտուն է, ակնբախ ոչ միայն ամբողջության մեջ, այլև յուրաքանչյուր պատկերի ներսում, ցայտուն այն աստիճան, որ ամեն պատկեր կարող է կրել իր հատուկ անունը:

Առաջին պատկեր. «Սմբատի մուտքը»: Մոտավոր ու հեռավոր բարեկամները, կասկածելի կարեկցությամբ, լցվել են մերձիմահ միլիոնատիրոջ ընդունարանը: Արտաքին հանգամանքը՝ խորին կարեկցություն, տնտարանի ներքին զսպանակը՝ ո՞ւմ պիտի հասնի ժառանգությունը, Սմբատի մուտքը, որ ավելի է լարում մթնոլորտը:

Երկրորդ պատկեր. «Ալիմյանի մահը»: Վերջին կամքը հայտնելով ավագ որդուն, կտակը նրա ձեռքը տալով՝ Մարկոս աղան կնքում է իր մահկանացուն: Մենակ մնացած Մարութխանյանը և Միքայելը, հենց մահվան մահճի մոտ, նյութում են կոնտր-կտակի դավը: Այս պատմությունն առաջ բերելով՝ բեմադրողը շտապում է խմբավորել հակադիր կողմերը, մոտենալ բուն կոնֆլիկտին:

Երրորդ պատկեր. «Կտակի նուագարակումը»: Եպիսկոպոսն ընթերցում է կտակը, որը սառ ջուր է մաղում ներկաների ակնկալության վրա: Ժառանգության միահնծան տերը Սմբատն է: Առաջին ճնշումը նրա վրա՝ օտարադավան կնոջից հրաժարվելու պահանջը: Սմբատն արդեն կանգ-

նած է անլուծելի հանգույցի առաջ։ Մթնոլորտն արդեն սկսում է շիկանալ։

Չորրորդ պատկեր. «Սմբատն անցնում է գործի գլուխ»։ Ավագ որդին զբաղեցրել է հոր աթոռը։ Պատկերի մեխը Սմբատի ու Միքայելի ընդհարումն է՝ կամ զիջի՛ր ժառանգությունը, կամ կդիմեմ դատարա՛ն։ Չկա հաշտության եզր երկու եղբայրների միջև։ Սա վեճ չէ, այլ բացահայտ թշնամություն։

Հինգերորդ պատկեր. «Հարուստները զվարճանում են»։ Սա Քյազիմ բեկի տան «գալա քեֆն» է, ցոփ ու շվայտ կյանքի համատարած թագավորություն։ Պատկերի շեշտը, այնուամենայնիվ, մնում է Սմբատի և եղբայրների կոնֆլիկտը։ Ճամփանները բաժանվում են ավելի ու ավելի։ Բախման ահափնացումով ավարտվում է և՛ պատկերը, և՛ առաջին արարը։

Երկրորդ արար։ Վեցերորդ պատկեր. «Երկու եղբայր, երկու վերաբերմունք Շուշանիկի հանդեպ»։ Զարդարյանների տան պատշգամբում երևում է նախ Սմբատը՝ իր աղնվաբարո վարքագծով և ապա Միքայելը՝ անպարկեշտ առաջարկով։ Որքան մեծ զանազանություն կա երկու եղբայրների միջև,— հնչում է Շուշանիկի անողոք դատավճիռը։ Եթե մինչև այդ եղբայրների գժտության պատճառը ժառանգությունն էր, դրամի իշխանությունը, ապա հիմա դրան ավելացավ զգացմունքների կոիվը։

Յոթերորդ պատկեր. «Ի մի են գալիս բոլոր խեճված հանգույցները»։ Ալիմյանների ընդունարանի այս պատկերը ամենից հարուստն է, ամբողջականը, դեպքերի շղթայի օղակներից ամենախոշորը։ Դրվագները հաջորդում են միմյանց անխուսափելի անհրաժեշտությամբ, դրամատիկական ուժգնացող լարվածությամբ։ Եղբայրներից ոչ մեկը տեղի չի տալիս, ավելին, հակամարտությունը սրելու է դալիս զգացմունքների պայքարը։ Մարութխանյանն ընդհատում է եղբայրների վեճը։ Էլի ընդհր է տալիս ստորագրելու Միքայելին «գործի համար», խրախուսում է նրա կապը Անուշի հետ, ստիպում, որ իր հետ կյուր գնա։ Սրան հաջորդում է հարսի և սկեսրոջ գժտությունը։ Քրոջը մխիթարելու է գալիս Ալեքսեյ Իվանովիչը՝ դրամաշորթի խորհուրդներով։ Ոչ մի ընդհանրություն քրոջ ու եղբոր հայացքների միջև։ Սրանց վեճն ընդհատելու է գալիս կովի մի նոր ալիք, ավելի զորեղ, քան նախորդները՝ Արշակը փող է ուզում մորից և քեռուց։ Աղմուկ, իրարանցում, որ դեռ չէր հանդարտվել, երբ մեջտեղ է գալիս բոլոր հարաբերություններն իրար խառնող մի նոր ալիք, ավելի զորեղ, քան նախորդները՝ կյուրում ապտակ կերած Միքայելը, և «կարեկից» ընկերները խուժում են տուն։ Մթնոլորտը հասնում է շիկացման։ Վեպից թելադրվող հարաճուն դրամատիզմն այս պատկերում գտել է համարժեք արտացոլում։

Պատկերն սկսվել էր Միքայելի և Սմբատի դիալոգով։ Այդպես էր

ավարտվում է այն, հետո էլ՝ երկրորդ արարը։ Բայց որքա՜ն մեծ տարբերություն կա եղբայրների այս երկու հանդիպման միջև։ Առաջին դեպքում Միքայելը հարձակվել էր, այժմ՝ թեև դժվարությամբ, բայց տեղի է տալիս Սմբատի կռիվների առաջ։ Նա ուզում է տեղի տալ, առաջին անգամ անարգված Միքայելն առաջին անգամ ապրում է սթափեցում, ներևս նաև՝ զղջում։ Ներկայացման ճիշտ միջտեղն է ընկնում դրամատիկական լարվածության բարձրակետը։

Երրորդ արար։ Ութերորդ պատկեր. «Շոջադարձ»։ Միքայելին այցելում են Մարութխանյան ամուսինները։ Վատ ժամանակ են ընտրել Իսահակը և Մարթան կոնտր-կտակի գործն առաջ տանելու համար։ Անսեղյակ Միքայելի հոգու խռովքին՝ միմյանցից խոսք խլելով, նրանք համոզում են գործը դատարան տալ։ Դա միայն արագացնում է Միքայելի շրջադարձը։ Եվ նրանց իր սենյակից դուրս անելով՝ Միքայելը եղբորը խոստովանում է ամեն ինչ։

Իններորդ պատկեր. «Սա դժոխք չէ, այլ Էռոս»։ Մարթան գալիս է հայրական տուն բորբոքելու Ալիմյանների ընտանիքի խռովքը։ Դա նրան ավելի քան հաջողվում է։ Թվում է, թե անհնար է ավելի պրկված իրադրություն։ Բայց Արշակի փախուստի լուրը գալիս է ամեն ինչ վերջնականապես խառնելու իրար։ Սմբատն այլևս անկարող է դիմանալ քաոսին։ Նա իրեն նետում է դուրս։ Երբ հետո, հարբած, օրորվելով, Սմբատն անցնում է Անտոնինայի զարմացած հայացքի առջևով, երևում է, որ արդեն ուրիշ է դարձել Սմբատը։ Նույնիսկ Սուլյանի հայտնած բոթը, թե դաժանորեն ծեծված Միքայելը մահամերձ է՝ չի սթափեցնում նրան։ «Ի՞նչ պիտի լինի այս քաոսի վերջը»։

Տասներորդ պատկեր. «Միհայելն ընկերներ չունի, նրա միակ սրբությունը Շուշանիկն է»։ Վերստին Զարգարյանների տան պատշգամբը։ Շուշանիկը ծանր ապրումների մեջ է։ Ո՞րն է ելքը։ Ապաքինվող Միքայելին այցի են գալիս ընկերները՝ Մոսիկոն, Քյազիմ բեկը, Մելքոնը, Պապաշան, Նիսամիձեն։ Ուրիշ մաքեր են տանջում Միքայելին, նա գոհ չէ ընկերների այցելությունից։ Եվ Մոսիկոյի մի անզգույշ խոսքը պատճառ է դառնում դժտության։ Միքայելն իրերը կոչում է իրենց անունով։ Վիրավորված ընկերները հեռանում են։ Միքայելը բացատրվում է Շուշանիկի հետ։ Վերջինս առաջվա արհամարհանքը չունի Միքայելի հանդեպ։ Օրիորդին մինչև իսկ կաշառում է նրա անկեղծությունը։

Չորրորդ արար. Տասնմեկերորդ պատկեր. «Ժառանգներից մեկը պակասեց»։ Արշակի և նրա խնամակալ Ալեքսեյ Իվանովիչի արտասահման մեկնելուց առաջ։ Կա մի հեռավոր հույս, թե այնտեղ Արշակը կբուժվի։ Բայց դրան չեն հավատում։ Արշակին ճանապարհելուց հետո Մարութխանյանը պարզ ասում է. «ժառանգներից մեկը պակասեց»։

Մինչև Արշակին ճանապարհելը Շուշանիկն այցելում է Անտոնինա-

չին։ Մենակ մնալով օրիորդի հետ, Սմբատն աղաչում է նրան սիրել եղբորը, փրկել նրան։ Տարակուսանքով, խռոված հոգով Շուշանիկը հրաժեշտ է տալիս այն մարդուն, որի հետ այնպես կապված էր ղգում իրեն։

Այս պատկերը ևս ավարտվում է դրամատիկական ուժեղ շեշտով։ Մարութխանյանը ներկայացնում է կես միլիոնի պահանջը, որ իբրև թե Միքայելը պարտք է իրեն։ Փաստաթղթերն անհերքելի են, թեև խարդախությունը կասկածից վեր է։ Եղբայրները ցնցված են, բայց ոչ նույն պատճառով. ավագ եղբորը տանջում է այդքան դումարից զրկվելու սպառնալիքը, կրտսերին՝ վիրավորանքի զգացումը։ Միքայելն անկարող է զըսպել իրեն։ Շպրտված մոմակալը թռչում է դեպի անարդ գնդծարարը։

Տասներկուերորդ և վերջին պատկեր.«Հրդեհ. որ՞ն զանազանություն կա եղբայրների միջև»։ Ալիմյանների նավթահանքում փոթորկված հրդեհը Միքայելի համար դառնում է թավարանի վերջին ոլորտը, իսկ Սմբատի մեջ մատնում է դրամի իշխանությանը գերի մարդուն։ Սա այն տեսարանն է, երբ ավագ եղբայրը դրամ է առաջարկում մարդկային կյանքեր փրկելու համար, կրտսերը՝ գոհասեղանին է դնում սեփական կյանքը, մեկը ասպարեզ է գալիս դրամի իշխանության զորությամբ, մյուսը՝ անվեհերությամբ, Սմբատը՝ դրամի ուժով զրահավորված, մեծահարուստի կարծրացած հոգով, Միքայելը՝ դրամի իշխանության կապանքներից ազատ, կյանքի կարոտ, բայց սրտով։ Կյանքի ու մահվան սահմանում եղբայրների ներաշխարհը երևաց մինչև վերջին ծալքը։ Որքա՜ն մեծ զանազանություն երկու եղբայրների միջև. Շուշանիկի համար չմնաց և ոչ մի տարակուսանք։

Դեպքերի այս սրընթաց զարգացման մեջ մարդիկ և դրամի իշխանությունը թեման երևում է հնարավոր բոլոր դրսևորումներով, բացվում բազմաթիվ ու բազմապիսի խաչաձևումներով, ներկայացնելով մի ամբողջ աշխարհ՝ սեփականատիրական աշխարհի քաոսը։ Եվ նորից ու նորից հաստատվում է այն իրողությունը, թե որքան արդիական երկ է «Քաոսը» և որ մեզ հետ է Ալեքսանդր Շիրվանզադեն այդ բիրտ աշխարհի ժխտման մեջ։

Դրամատիկական երկի արտահայտման միջոցը դիալոգն է։ «Քաոսը» դիալոգով հարուստ վեպ է։ Եվ Ա.Շիրվանզադեն վեպը դրամայի վերածելիս լիուլի օգտվել է այդ հարստությունից։ Բայց ակներև է, որ բեմականացման մեջ դիալոգը, ճնշող խոսքը շատ ավելին է։ Ո՞րտեղից, ի՞նչ սկզբունքով և իրավունքով է հավելվել դիալոգային խոսքը բեմականացման մեջ։ Սա էական խնդիր է։ Բայց նախքան դրան անցնելը տեսնենք, թե ինչպես է օգտագործվել վիպական պատրաստի դիալոգը։

Սա կարող էր բարդություն չներկայացնել, եթե բեմականացման հեղինակը, հետևելով դեպքերի վիպական հաջորդականությանը, նույն հաջորդականությամբ էլ օգտագործեր դիալոգը, ինչպես առհասարակ

վարվում են բեմականացման հեղինակները, արձակ երկը հեշտ ու հանդիսա վերապատմելով դիալոգի ձևով, իբրև թե վեպից արդեն դրամատուրգին:

Խնդիրը դյուրին կլիներ և այն դեպքում, երե Աճեմյանը ներկայացներ «տեսարաններ վեպից», ինչպես Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում ներկայացնում են լ. Տոլստոյի «Աննա Կարենինան»:

«Քաոսի» բեմականացման հեղինակը գնացել է դժվար ճանապարհով, որ նախընտրեց ինքը՝ Շիրվանզադեն, երբ «Նամուս» և «Չար ոգի» արձակ երկերը վերածեց դրամայի: Աճեմյանը հետամուտ է եղել ահագին վեպը դրամայի երեք-չորս մամուլում քամելու նպատակին: Ուրեմն, նա պետք է վիպական դեպքերի ու դիալոգային հատվածների նոր խմբավորում աներ, մասերի նոր համաչափություն, այսինքն՝ նոր կոմպոզիցիա ստեղծեր: Եվ նա այդպես էլ վարվել է:

Միքայելը գրասենյակ է մտնում և Սմբատից դրամ պահանջում: «Շատ լավ, Մարութխանյանից կվերցնեմ ապագա ժառանգությանս հաշվին»,— ասում է նա՝ մերժում ստանալով: Դեպքերի զարգացման համար էական այս խոսքը, ի տարբերություն վեպի, բեմականացման մեջ Միքայելն ասում է տանը, հետացող Սմբատի նեսից, նոր եկած Մարութխանյանի ներկայությամբ: Վերջինս իսկույն ևեթ դեմ է անում թղթերը: Պատկերը զառնում է տեսանելի:

«Արա ինչ ուզում ես, ես կհետևեմ քո խորհուրդներին...»,— ասում է Միքայելը Մարութխանյանին: Սա վեպում ասվում է բավական ուշ, 143-րդ էջում *: Բեմականացման մեջ սա ասվում է առաջին իսկ արարում իրեև գործողությունը լարող հանգամանք:

«Այս երեք օրվա ընթացքում ես ապրել եմ ավելի, քան ամբողջ կյանքումս»,— ասում է Միքայելը Գրիշային, երբ նրա տուն է գնում ներումն խնդրելու: Վեպի մեջ այս տեսարանը չկա, բայց այս խոսքը այնքան էական է հերոսի ներաշխարհի խմորումը հասկանալու համար, որ չէր կարելի կորցնել: Եվ բեմականացման մեջ Միքայելն այդ խոստովանությունն անում է եղբորը:

Բանվորների հավաքույթին ներկա են նաև Անտոնինա Իվանովնան, նրա եղբայրը և Շուշանիկը: «Ծո՛ւ, սատանան տանի, այստեղ ամեն ինչ ապականվում է»,— ասում է Ալեքսեյ Իվանովիչը: «Այո՛, բայց միայն դրսից»,— պատասխան է տալիս Շուշանիկը: «Կերա՞ր, պետք է զգույշ խոսել այդ աղջկա հետ»,— հավաստնում է Անտոնինան եղբորը: Դիալոգ, որ ցայտունորեն բնութագրում է երեք գործող անձերի փոխհարաբերությունը և ամեն մեկին՝ առանձին: Ուրեմն, սա ևս չէր կարելի կորցնել:

---

* Աչքի առաջ ունենք Շիրվանզադեի «Երկերի լիակատար ժողովածուի» 1950 թ. հրատարակությունը:

Բայց հացկերույթի տեսարանը չի պահպանվել բեմականացման մեջ և դիալոգը տեղը փոխում է, գնում պահպանված այն տեսարանը, ուր Շուշանիկն այցելում է Ալիմյաննների տուն։

Օրինակների թիվը կարելի է դյուրությամբ ավելացնել։ Բայց էականը վիպական դիալոգը բեմականացման մեջ օգտագործելու եղանակն իմանալն է, որի մասին այսքանն էլ դաղափար տալիս է։

Իսկ ի՞նչ եղանակով է Աճեմյանը դիալոգային խոսքով հարստացրել վեպի բեմականացումը, ինչպե՞ս է դիալոգային դարձրել վիպական շարադրանքը։ Այստեղ է ահա, որ պարզ երևում է Շիրվանզադեի վեպի և առհասարակ նրա դրելակերպի մի հրաշալի յուրահատկությունը, որը և հնարավոր է դարձրել վեպի այսօրինակ բեմականացումը։

Ջրմանալիորեն հստակ ու ցայտուն են «Քաոսի» կերպարները՝ և՛ ներաշխարհով, և՛ արտաքին պատկերով։ Շիրվանզադեի ստեղծած կերպարի ներաշխարհում կատարվող ամեն մի շարժում ակներև է, շոշափելի, պարզորոշ։ Այդ անսովոր ցայտունությունը ձեռք է բերվում վիպական պատումի նաև այսպիսի մի յուրահատկության միջոցով։ Վիպասանը հերոսներից մեկի մասին հոգեբանական վերլուծություններն անում է ասես նրա անունից, երևույթի նրա ընկալումով, նրա զգացողությամբ, ավելին՝ նույնիսկ մտածողությամբ ու բառապաշարով։ Ահա, օրինակ, զավակների բարոյական անկման ականատես այրի Ոսկեհատը ծայր հուսահատության մեջ է։ Հեղինակը ներկայացնում է հերոսուհու հոգեվիճակը նրա իսկ մտածումով. «Տե՛ր աստված, տե՛ր աստված, այս ի՞նչ երկնային պատիժ է, ի՞նչ մեծ մեղք է գործել Ոսկեհատը։ Եվ կան դեռ անխելք կանայք, որ նախանձում են նրան։ Ա՜խ, չի ուզում նա այդքան հարստությունը, խլեցե՛ք նրանից այդ տները, քարվանսարանները, հանքերը, գործարանները և փոխարենը տվեք միայն մայրական բա՛խտ»։

Թվում է, թե հեղինակային այս շարադրանքը հերոսուհու ուղղակի խոսքն է։ Մարդիկ և դրամի իշխանությունը բեմային հետամուտ՝ բեմականացման հեղինակը սա դաբձնում է հերոսուհու խոսքը և, իբրև բեմադրության հեղինակ, նրան մղում նախաբեմ ու ծնկաչոք, ձեռքերը կուրծքին խաչելով, տարաբախտ մայրն ասում է իր ցասման խոսքը դրամի իշխանության բարոյակործան քաոսի դեմ։

Սմբատը կանգնած է կյանքի անլուծելի հանդուցյալների առաջ։ Մի ժամանակ բարոյական բարձր չափանիշներով ապրած մարդը պարզ տեսնում է, որ դրանցից մնում է միայն դառն հիշողություն։ Չկա հաշտության ոչ մի եղր այդ չափանիշների ու դրամի իշխանության համատարած քաոսի միջև, որովհետև բնության մեջ դրանք անհամատեղելի են։ Մնում է ժխտել մեկը կամ մյուսը։ Սմբատը գերադասում է ժխտել բարոյականության չափանիշները։ Հեղինակը պատկերում է այդ դժվարին

բնթացքը. «Ի՞նչ ասել է եղբայրական սեր, եթե ոչ մի հին նախապաշարում։ Նույնն է և որգիական սերը։ Բոլորը դատարկ, անիմաստ զգացումներ են, որ մարդիկ արվեստականորեն զարգացրել են իրենց մեջ ոնո վայրենության դարերում։ Այո՛, կե՛ղծ են բոլոր արյունակցական զգացմունքները, ինչպես կեղծ են առհասարակ մարդկային զգացումների իննսուն տոկոսը։ Միայն մի զգացում է արմատական, անկեղծ, բնական և անջնջելի — նասսիրությունը։ Հետո՞ւ նախապաշարումներ, պետք է հասմոլ լինել»։

Թվում է, թե հերոսի ուղղակի խոսքն է սա և ոչ հեղինակային վերլուծություն։ Գլխավոր բեմային հետամուտ՝ Աճեմյանը հեղինակային այս խոսքը տալիս է Սմբատին իբրև մենախոսություն, իսկ իբրև բեմադրության հեղինակ՝ այս մենախոսությամբ ներկայացնում հերոսին՝ շրջադարձի դժվարին պահին։

Օրինակները կարելի է դյուրությամբ ավելացնել։ Բայց էականն այն եղանակն իմանալն է, որով բեմականացման հեղինակը, օգտվելով վիպական պատումի յուրահատկությունից, դրամայի վերածված «Քաոսը» հարստացնում է դիալոգով, հնչող խոսքով՝ առանց շեղվելու հեղինակային մտահղացումից, առանց նոր արտահայտություններ հորինելու. Աճեմյանը վեպին մոտեցել է և՛ երկյուղածությամբ, և՛ համարձակությամբ։ Միայն երկյուղածությամբ՝ նա չէր կարողանա այնպես տակնուվրա անել վեպը՝ դրամատիկական որակի հասնելու համար, միայն համարձակությամբ՝ կարող էր հեռանալ հեղինակային մտահղացումից։ Իսկ Շիրվանզադեի ստեղծած խոշոր կտավը, վիպական պատկերը թանկ են եղել բեմականացման ու բեմադրության հեղինակի համար։

Եվ նա մինչև իսկ չի կամեցել հանդիսատեսին մոռացնել տալ, որ վերջինս գործ ունի վեպի հետ։ Ուրիշ կուլաններից զատ, նաև դրանով պիտի բացատրել «հեղինակի կողմից» պերսոնաժի առկայությունը, որ դարձավ վեճի, իսկ երևույթին անսովոր հանդիսատեսի համար՝ թերևս նաև տարակուսանքի առարկա։

«Հեղինակի կողմից» գործող, ավելի ճիշտ՝ խոսող անձ ներկայացման մեջ,— սա նորագյուտ երևույթ չէ թատրոնի պատմության մեջ։ Հիշենք թեկուզ Լ. Տոլստոյի «Հարություն» վեպի բեմականացումը Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում։ Ինչպես Վլադիմիր Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի այս բեմադրության մեջ, այստեղ ևս «Հեղինակի կողմից» պերսոնաժը ամեն ինչ տեսնում է, դնահատում, բայց «չի նկատվում» գործող անձանց կողմից։ Արվեստը առհասարակ պայմանական է, թատրոնը՝ ևս։ Սա պայմանականություն է պայմանականության մեջ։ Նույն բեմահարթակի վրա գործում են հերոսները, իսկ մեկը բարձրաձայն դատում է նրանց մասին՝ «աննկատ» մնալով նրանցից։ Ե՛վ «Հարություն», և՛ «Քաոս» բեմադրություններում պայմանականության սկզբունքը նույնն է։

Բայց Աճեմյանն ավելի հեռուն է գնացել պայմանականության կիրառումով։ Այստեղ հեղինակը ոչ միայն ի լուր հանդիսատեսի դատում է գործող անձանց մասին, կապում դեպքերի օղակները, շրջում բեմի վրա իբրև երևույթների աներկմիտ մեկնաբան ու դատավոր, այլև գործող անձանց հետ մտնում է աներևույթ հարաբերությունների մեջ, ավելին՝ վիճում որևէ մեկի հետ, ասում այն, ինչ նա մտածում, բայց չի հանդգնում խոստովանել։

Կոնտր-կատակը ցույց տալով ավագ եղբորը՝ Միքայելը հեռանում է, թողնելով նրան տարակուսանքի մեջ։

«Իսկ եթե կատակն իսկական է... ի՞նչ, կատա՞կ է արել հանգուցյալը. մահամերձի դիվային կատա՞կ... նորից ապրել կարիքի մե՞ջ. ո՛չ, այլևս չե՛մ կարող քաղցած փորով բարոյական սկզբունքներ քարոզել»,— ինքն իրեն դատում է մենակ մնացած Սմբատը։

Հեղինակը միջամտում է հերոսի մտքերի ընթացքին.

«Զարմանալի է։ Մոսկվայի Սմբատն այսպես չէր մտածում, ի՞նչ կատարվեց, չէ՞ որ դու միշտ ասել ես, թե բոլոր հարուստները տղրուկներ են, որ ծծում են մարդկության արյունը։ Եվ ահա, այսօր դու ուզում ես կանգնել աշխատավորի արյան գնով վաստակած հարստության գլուխ»։

Սմբատն ասես լսում է իր հոգու երկրորդ ձայնը, որ մի պահ սթափեցնում է նրան։ Հերոսը չանում է խեղդել այդ ձայնը՝ մեջտեղ բերելով իր կռվանները.

«Հապա ի՞նչ, հավատարիմ մնալ անցյալին, արհամարհել բոլորը և հանձնել եղբորս ու մնալ աղքա՞տ»։

Երևույթների անաչառ դատավորն ասում է իր խոսքը.

«Ով ունի կամքի ուժ, բարոյական մաքրություն, այդպե՛ս պիտի վարվի»։

Հերոսի կռվանները գնալով թուլանում են.

«Սակայն, այդ հարստությունը, անցնելով Միքայելի ձեռքը, կարող է ապարդյուն հալվել. այնինչ որքան բարի գործեր կարելի է կատարել նրանով...»։

Գործողության հետագա ընթացքը ցույց է տալիս, որ սա էլ զառնում է սին ինքնախաբեություն։

Վիպական շարադրանքից առնված հատվածները հերոսների և հեղինակի միջև տրոհելու այս եղանակով ռեժիսորը հասնում է առնվազն երեք նպատակի՝ բեմականացումը հարստացնում է դիալոգով, բեմի վրա անմիջական կապ ստեղծում հեղինակի և կերպարների միջև, խորացնում հերոսների հոգեբանությունը։

Մի դեպքում երևույթի մեկնաբան, մյուս դեպքում՝ մարդկային վարքագծի դատավոր, հեղինակը զառնում է անհրաժեշտ ու կարևոր։

«Հեղինակի կողմից» բեմական կերպարը,— զգաստ մտքով ամեն ին-

տեսնող ու կռահող, մշտապես վստահելի, գրավիչ (դերասան՝ Գ. Խաժակյան),—ներկայացմանը տալիս է գեղարվեստական հմայք, իր անսովոր երևույթով՝ ինքնատիպությունն ու թարմությունն: Եվ նա կարևորվում է այնքան ավելի, որքան ավելի պատճառաբանված է իր միջամտությամբ:

Արվեստի մի տեսակում ծնված երկը մեկ ուրիշում վերածնելը զուրկ կլինի որևէ իմաստից, եթե նա փոխակերպման ընթացքում աղքատանա, կորցնի իր գեղարվեստական հմայքը: Եվ ի՞նչ միտք ունի «բնահան աՀել» ճանաչված ստեղծագործությունը, եթե նա չպետք է գեղարվեստական մտածողության նոր տեսակում նորովի բացի իր հարստությունը: Եվ ամեն անգամ, երբ փոխակերպումը մնում է սոսկական վերարտադրության սահմաններում,— իսկ այդպես լինում է ավելի հաճախ,— մի արվեստի լեզվով ստեղծված երկը մեկ ուրիշ արվեստի լեզվով «թարգմանելու» գործը կորցնում է ամեն մի իմաստ:

Փոխակերպման մեջ փոխհատուցումը գլխավոր պայմանն է: Շիրվանզադեն «Նամուսն» իր ձեռքով դրամայի չէր վերածի, եթե վիպական հյուսվածքի հմայքը չհատուցվեր դրամատիկական լուծումներով:

Թատրոնը արձակ երկի բեմականացման մեջ անխուսափելի կորուստը կարող է հատուցել նրանով, ինչով հարուստ է և ուժեղ այդ արվեստը՝ դրամատիկական տեսանելի դործողությամբ:

Ընթերցողը պատկերացնում է կարդացվող երկի անցքերը: Թատրոնը նրան զրկնում է ակնատես: Վիպական պատումի լայն ընթացքը հատուցվում է դրամատիկական որակի կենտրոնացումով, տեսանելի գործողությամբ: Բայց այդ տեսանելին պետք է հար ու հարազատ լինի երկի ոգուն, հեղինակի պատկերներին, նկարագրությանը: Սա էլ երկի բեմադրության գնահատականի չափանիշ է:

«Քաոսի» բեմադրության հեղինակի արժանիքն է, որ ներկայացման տեսանելի գործողությունը, բեմավիճակները մշակված են ըստ Շիրվանզադեի պատկերավոր մտածողության, ըստ նրա հայացքի, ստեղծագործական կամքի: Ավելին, բոլոր հնարավոր դեպքերում բեմավիճակներն ստեղծված են հեղինակային նկարագրության համաձայն:

Ասացինք, որ Շիրվանզադեի կերպարների արտասովոր ցայտունությունն արդյունք է նաև այն պարագայի, որ հերոսների հոգեբանական վերլուծությունը դրողն անում է նրանց իսկ մտածողությամբ և որ վիպական շարադրանքի այդ եղանակն է հնարավորություն տվել դիալոգով հարստացնելու բեմականացումը:

«Քաոս» ներկայացման բեմավիճակներին դառնալիս առիթ ենք ունենում տեսնելու Շիրվանզադեի դրելակերպի մեկ ուրիշ հատկությունը՝ տեսողական պատկերի, հերոսի արտաքինի, շարժման, պահվածքի զարմանալի հստակ, նկարչական պատկերումը: Շիրվանզադեն տեսողական պատկերի վարպետ է: Թվում է, թե ոչինչ չի դրում հերոսի մասին՝ ա-

ռանց նրան աչքի առաջ տեսնելու։ Չի գրում ինչ ասաց հերոսը՝ առանց նկարագրելու թե ինչպես ասաց, ինչպիսի տեսքով, շարժումով, պահվածքով։ Խոսքի միջոցով նկարելու արվեստ։

Շիրվանզադեի կերպարները բեմի վրա հարազատությամբ պատկերելու հետամուտ ռեժիսյորը,— մի աչքը բեմին, մյուսը՝ վեպի էջերին,— ամուր բռնել է այդ նկարագրություններից, հեղինակային մանրամասներից։

Մտաբերենք մի քանի դրվագ։

«Այլ էին Սմբատի զգացումները։ Մոայլ մտքերի մեջ խորասուզված, գլուխը կրծքին թեքած, կանգնած էր որպես մի տեսակ դատապարտյալ»։ —Վեպում այսպես է նկարագրված Միքայելի կողքին կանգնած Սմբատը կտակի հրապարակումից առաջ։

Ներկայացման մեջ տեսնում ենք նույն բեմավիճակը, որ հարուցում է նույն տպավորությունը։

Վիպասանը նկարագրում է, թե ինչպես ուստա Բարսեղը Սմբատի մոտ գալիս «խոնարհ գլուխ տվեց, թեքվելով մինչև հատակը», ինչպես «աջ ու ձախ նայելով, դողնովի մոտեցավ», ինչպես «ձեռքը տարավ ծոցը, դուրս բերեց այնտեղից մի հնամաշ թղթապանակ։ Ինչ-որ թղթերի միջից զգուշությամբ դուրս բերեց մի մուրհակ, բաց արավ և ծայրերից ամուր բռնելով, պահեց Սմբատի աչքերի առջև»։

Ներկայացման մեջ Բարսեղը (դերասան՝ Հ. Հայրապետյան) չի անում և չի ասում ոչինչ ավելին, քան գրել է հեղինակը։ Ոչ մի շեղում վիպական նկարագրության ու ռեժիսյորական բեմավիճակների միջև։

Ապտակի անմարսելի վիրավորանքը ստիպում էր Միքայելին «մենության մեջ փետտել մազերը, կրծոտել մատները, փակված վագրի պես անընդհատ անցուդարձ անելով իր սենյակում»,— գրում է Շիրվանզադեն։ Տեսարանի ռեժիսյորական մտահղացման հիմքը հեղինակի նկարագրությունն է։ Դուք տեսնում եք Միքայելին (այս դերը իրեն հատուկ արտիստական փայլով խաղում է Բ. Ներսիսյանը) իր սենյակում պատեպատ ընկնելիս, տեսնում եք հերոսին հոգեկան խոովքի բարձրակետում, երբ նա մի պահ դադար չի գտնում։ Վիպական ստույգ պատկերումը ստացել է թատերական համարժեք մարմնավորում։

Տեսնելով, որ կնոջ խոսքը ցանկալի ներգործություն չի ունենում Միքայելի վրա, «Իսահակը նոր միայն սկսեց կամաց-կամաց հանել ձախ ձեռքի ձեռնոցը։ Դա նշան էր, որ պատրաստվում է կնոջն օգնելու»,— հեղինակային ցայտուն մանրամասնը նույնպիսի սրությամբ արտահայտվում է Մարութխանյանի դերակատար Ա. Ավետիսյանի ստույգ մտածված խաղի մեջ։ Բեմի վրա սա հազիվ նկատելի մի ակնարկով, ակնոցը հանելով, կնոջը հասկացնում է, որ նա ասպարեզն իրեն տա։

Ալիմյանների ընտանիքում դժոխքյունը հասել է ծայրահեղ լարվա-

ծուբյան։ «Սմբատն այլևս հոգեկան ուժ չուներ քրոջ այրող խոսքերի հոսանքի առաջն առնելու։ Հեռվից լսվում էր տոնային ուրախ զանգահարությունների ձայնը։ Եվ դա ավելի էր գրգռում նրան»,— նկարագրում է վիպասանը։ Ռեժիսյորի ձեռքին գրողի ցույց տված մանրամասնը (եկեղեցու զանգահարությունը) դառնում է մի գործիք միջոց տարաբախտ ընտանիքի անել գրությունը շեշտելու, դրսի ուրախության և Ալիմյանների տան վշտի կոնտրաստը ցայտունացնելու համար։

Շիրվանզադեն ստույգ մանրամասների գրող է։ Բեմադրության հնդինակը ջանացել է ըստ հնարավորին օգտագործել այդ մանրամասները և՛ իբրև բեմական կերպարների պատկերման հնարավորություններ առհասարակ, և՛ իբրև բեմական կերպարները վիպականին մոտեցնելու հնարավորություններ։

Քիչ կլինեն վեպում այնպիսի մանրամասներ, որոնք հնարավոր էին ներկայացման մեջ օգտագործել, բայց վրիպել են ռեժիսյորի աչքից։ Բայց որքան էլ շատ մանրամասներ առներ ռեժիսյորը վեպից՝ դրանք քիչ կլինեին ներկայացման համար։ Սեփական հրևակայությամբ նա պետք է ստեղծեր և ստեղծել է նորանոր մանրամասներ, որոնք գեղարվեստական արժեք ունեն այնքանով, որ ունեն բեման բացահայտելու ուժ և հարազատ են հեղինակային ոճին, շիրվանզադեական են իրենց բնույթով։

Հարկավոր է, որ հրևա թե որքան շինծու է մերձիմահ Մարկոս աղայի ընդունարանում հավաքված մարդկանց կարեկցությունը՝ կանանցից մեկը ակամա կփոթիացնի (սրան ավելի շատ զբաղեցնում է ներս նկած մի ուրիշ կնոջ հագուստը, որ ծիծաղելի է թվում նրան), ներկանները շատպով կասատեն նրան՝ և ամեն ինչ պարզ կդառնա։

Հարկավոր է, որ հրևա, թե հեղինակը (ու մանավանդ այսօրվա հանդիսատեսը) ինչ հեգնական վերաբերմունք ունի քաղաքացիական հոգեհանգստի սարքովի հանդիսավորության հանդեպ՝ և եպիսկոպոսի փքուն խոսքի միջոցին ներս կխուժեն փողոցով անցնող զինվորական նվագախմբի հախուռն հնչյունները, մարդիկ իրար կանցնեն պատուհանները փակելու՝ և երբեմնի հանդիսավորությունից ոչինչ չի մնա։ Ռեժիսյորական այս մանրամասնը նաև կապ է ստեղծում տան և քաղաքի միջև՝ հավաստիություն տալով առաջինին,—Աճեմյանի վաղեմի նախասիրությունը։

Հարկավոր է, որ հրևա, թե հավաքված մարդկանց միակ հետաքրքրությունը միլիոնատիրոջ ժառանգությունն է՝ և կտակի ընթերցման միջոցին այնպես կփոխվի տեսարանի ոիթմը, բոլորն այնպես կլարվեն ու կմղվեն դեպի կտակն ընթերցող հոգևորականը, որ հրևույթն իսկույն ակնհրև, տեսանելիորեն պարզ կդառնա։

Հարկավոր է, որ ակնարկվի Միքայելի և Անուշի կապը, այլապես գործողության զարգացումը հասկանալի չի լինի։ Բայց այդ ամբողջ

պատմությունը, որ խոշոր տեղ է գրավում վեպում, դուրս է գլխավոր թեմայի ոլորտից։ Դրա համար էլ ռեժիսյորը հրաժարվեց այս երկուսի հարաբերությանը նվիրված պատկերից։ Եվ սրա փոխարեն նա ցույց է տալիս, թե ինչպես Անուշը, ամուսնու հետ, նկավ Ալիմյաններին ցավակցելու, նրա թաշկինակը «պատահմամբ» ցած ընկավ, Միքայելը բարձրացրեց ընդգծված սիրալիրությամբ և կասկածելի դանդաղությամբ տվեց տիկնոջը, նրանք նայեցին մեկ մեկու ուրիշ հայացքով։ Մանրամասնը, իբրև նախապատմություն, բավական է, որ հասկանալի դառնա դեպքերի հետագա ընթացքը, մինչև Գրիշա Հաբեթյանի (Անուշի եղբոր) ապտակի պատմությունը։

Ներկայացման մեջ չկա ապտակի տեսարանը, որ այնպես տպավորիչ է վեպում։ Բայց հարկավոր է, որ դա փոխհատուցվի բեմադրության մեջ, երևա անարգանքի խորությունը, այլապես դժվար կլինի հավատ ընծայել Միքայելի զղջումին։ Եվ բեմադրության մեջ ապտակ կերած Միքայելն ու ընկերներն այնպիսի սրընթաց, արտասովոր թափով են ներս խուժում, որ զգացվում է դեպքի արտասովոր լինելը. բեմավիճակը (այրող վիրավորանքից մոնչալով, Միքայելը թպրտում է ընկերների մեջ) արտահայտում է բանի էությունը։

Հարկավոր է, որ երևա, թե ինչ հարաբերության մեջ են Արշակը և Ալեքսեյ Իվանովիչը, թե վերջինս ինչպես է խրախուսում իր ապագա սանին, երբ սա փող է պահանջում։ Եվ փողի համար տունն իրար խառնած Արշակի հայացքն ընկնում է Ալեքսեյի վրա, իսկ սա, միայն Արշակի համար նկատելի ձևով, անխոս քաջալերում է նրան։

Թող որ Արշակին արտասահման ճամփելու տեսարանը ունենա թափորի տեսք. չէ՞ որ վեպում ասվում է, թե ոչ ոք չի հավատում Արշակի ապաքինմանը։ Ռեժիսյորն այնպիսի բեմավիճակ է ստեղծում,— ծաղկեպսակով, Արշակին առաջներն առած, Ալիմյանները ճանապարհում են ընտանիքի կրտսեր անդամին,— որ երևույթը տեսանելիորեն ցայտուն է դառնում։

Սրանք բեմավիճակներ են, ռեժիսյորական մանրամասներ, որ գալիս են թատրոնի լեզվով բացահայտելու էպիկական խոշոր կտավի բովանդակությունը, մարդիկ և դրամի իշխանությունը թեման։ Սրանք գրական նույն համեմատությունները, պատկերներն են՝ արտահայտված թատերական լեզվով։ Ըստ էության, բացի արտահայտման լեզվից, դրանց միջև տարբերություն չկա, սրանք նույն պատկերավոր մտածողության դրսևորումներն են։

Այստեղ ամենից էականն այն է, որ Վ. Աճեմյանը չի դավաճանել Շիրվանզադեի պատկերավոր մտածողությանը։ Հավատարիմ է մնացել «Քառսի» թե ընդհանուր կոնցեպցիային, թե մանրամասներին, ըստ որում, վերջին պարագան գործի հաջողության մեջ նույնքան վճռող է, որ-

քան առաջինը։ Աճեմյանը արտահայտել է ոչ այլ ինչ, քան եթե Շիրվանզադեի մտահղացումը՝ ուրիշ արվեստի միջոցներով։ Սա բեմական մեծակտավ ստեղծագործություն է, որ ընդլայնում, հարստացնում է «Շիրվանզադեի թատրոն» առանց այն էլ շքեղ ըմբռնումը։

Սակայն սա, ինչպես և բեմադրության արտասովոր ընդունելությունը լայն հանդիսատեսի կողմից, չպիտի խանգարի ասելու, որ «Քաոսը» դիջում է «Ծայրի» կամ «Նամուսի» նման բեմադրություններին իբրև Աճեմյանի ռեժիսուրայի բնորոշ արտահայտություն։ Չի կարելի ասել, թե արտահայտչաձևերի խիստ բնարության, արտահայտչության վերջնասահմանին հասնելու Աճեմյանի նախասիրություններն ապրում են ներկայացման բոլոր ծալքերում։

Երբ մտաբերում ես «Պատվի համարի» կամ «Նամուսի» բեմադրությունները՝ դժվարանում ես դանել թույլ օղակներ, անգույն հատվածներ, անճիշտ շեշտավորումներ։ Չես կարող ասել, թե ինչն ավելի լավ կլիներ, եթե այլ կերպ արվեր։

«Քաոսի» բեմադրության մեջ Աճեմյանը չի հասնում իր արվեստի այդ վերին աստիճանին։

Կարող ես դիտել «Քաոսը» և նկատել, թե ինչը դեռևս մնացել է անմատչելի։ Սա վերաբերում է թե՛ որոշ կերպարների, թե՛ առանձին տեսարանների ու մանրամասների։

Որքան էլ հաջողված է Սմբատի կերպարը (իր դերում Դ. Մալյանը ապրում է խորունկ զգացմունքներով), այնուամենայնիվ, դժվար չի նկատել, որ նա չունի զարգացման ընթացքի այն հարստությունը, զարգացման կորագծի այն պերիպետիան, որ ենթադրվում է ըստ վեպի։ Այդպես է երևում, երբ մինչև վերջ դիտում ես ներկայացումը։ Բայց դրա պատճառը թաքնված է բեմադրության սկզբում։ Հենց մարդիկ և դրամի իշխանությունը գերիշխող թեմայի հրամայականով, վիպական մտահղացման թելադրանքով ի դեմս Սմբատի պետք է տեսնենք մի մարդու, որ կորցրեց իր երբեմնի մարդկային ազնիվ նկարագիրը՝ դրամի իշխանությանը հանձնվելով (ինչպես ճիշտ հակառակը հաստատում է Միքայելի կերպարը)։ Բայց կորցնելու համար պետք էր ունենալ։ «Մնանկանում են նրանք, ովքեր ունեին»,— ինչպես ասում է Մելքոնը։ Սմբատը, մեծահռոմ դառնալով, բարոյական անկում է ապրում, իսկ անկման համար պիտի կանգնած լինել բարձր տեղ։ Բարձրությամբ է չափվում անկման մեծությունը։ Ահա այդ բարձրությունն է, որ ճիշտ չեն որոշում ռեժիսյորն ու դերասանը՝ նրան սկզբից դնելով այնպիսի մակարդակի վրա, որ շատ չի տարբերվում անկման հետագա աստիճաններից։ Կերպարը մեծ կորագիծ անելու տեղ չի ունեցել։ Եվ ահա Միքայելին նայելիս կարող ես ասել «ի՞նչ էր մարդը, ի՛նչ դարձավ»։ Սմբատի համար այս արտահայտության առաջին մասը փոքր նշանակություն ունի։

Կայի՞ն հնարավորություններ կերպարի զարգացման ընթացքը «ուրիշ նոտայից» սկսելու համար: Կային: Հենց մեկը «Սմբատն անցնում է գործի գլուխ» պատկերը: Քննադատությունը նկատել է, որ Սմբատն այստեղ երևում է միանգամից իբրև փորձված գործատեր: Մինչդեռ սկզբից արդեն չպետք է տեսնեինք դրամի հարգը, ասել է թե սեփական հարգը իմացող գործարանատիրոջ,— կերպարի զարգացման աստիճան, որ հետագա պատկերների բաժինն է: Այստեղ պետք է երևար ավելի տարակուսանք, շփոթմունք, վարանում, քան ինքնավստահություն: Սմբատն «...զգում էր, որ արդեն ընտելացել է դրամի հրապույրին...»,— գրված է վեպի երկրորդ մասի վերջում: Բայց «արդեն ընտելանալը» կերևա այն դեպքում, երի տեսած լինեինք երբեմնի անընտելությունը:

Մյուս հնարավորությունը Քյազիմ բեկի տան խրախճանքի պատկերն է: Սմբատն առաջին անդամ հայտնվում է «ոսկե երիտասարդության» շրջանում: Բայց տպավորությունն այն է, որ սա նրա առաջին այցելությունը չէ, սա նրա ճարազատ աշխարհն է: Մինչդեռ պատկերում Սմբատի բնման այս միջավայրին անճարազատ լինելն է: Կերպարն այստեղ մնում է փականքի տակ, միայն «ներկա է գտնվում»: Ռեժիսորը, Սմբատի և այս միջավայրի հարաբերությունը մշակելու փոխարեն, զբաղվում է գալա քեֆի պատկերն անկարևոր մանրամասներով ծանրաբեռնելով:

Այս պատկերից առաջին հայացքով ստանում ես այն տպավորությունը, թե այստեղ ինչ-որ բան պակասում է: Մինչդեռ իրողությունը հակառակն է: Հիանալի դրված թղթախաղի տեսարանից հետո այստեղ շատ բան ավելի է, քան պետք է, քան որում ամեն բան շեշտված է, ցայտուն ացված: Հայտնի բան է, որ ամեն ինչ շեշտել նշանակում է ոչինչ չշեշտել: Պետք չէր, օրինակ, դերասանուհու կոշիկով շամպայն խմելու պարագան շեշտել ավելի ուժգին, քան այն դեպքը, երբ Սմբատն արդելում է վայրենի զվարճությունը: Առաջինն ածանցյալ մանրամասն է բեմադրության համար, երկրորդը՝ գլխավոր, կերպարը բացելու բանի հնարավորություն: Մինչդեռ առաջինը հնչում է հստակ ու ցայտուն, իսկ երկրորդը կորչում է օրգիայի ժխորի մեջ, ինչպես կորչում է պատկերի շատ ուժեղ ֆինալային բեմավիճակը՝ Սմբատի բախումը Միքայելի և Արշակի հետ, և ապա՝ նրա պոռթկացող ցասումը:

Այստեղ շատ բան ավելորդ է, դուր տեղը շեշտված, իսկ արտահայտչության վերջնասահմանի, վախճանգովյան դրոտեսկի էությունը հենց ավելորդի, անկարևորի իսպառ բացակայությունն է, գլխավոր հատկանիշների խտացումը, ցայտունացումը: Հակիրճություն և ոչ շատախոսություն, խտիվ ընտրություն և ոչ անխտիրություն: Ինչպես ամեն անգամ, երբ Աճեմյանը հեռանում է իր նախասիրությունից, սկզբունքից, ոճից՝ այստեղ ևս նրա բեմավիճակները ճապաղում են, կորցնում այն սրությու-

նը, որ նրա արվեստը հարազատ է դարձնում վախթանգովյան դրոտեսակին։

Ներկայացման մեջ կան գործող անձինք, որոնց տարբերությունը վիպականից թանկ է նստում բեմադրության վրա՝ Սուլյան, Զարգարյան, Քյազիմ բեկ։ Եթե վերջինս տարակուսանք է պատճառում վիպական կերպարին բնավ նման չլինելով միայն, ապա առաջին երկու կերպարները տալիս են ավելի էական կորուստ։ Էական, որովհետև անմիջապես առընչվում են «մարդիկ և դրամի իշխանությունը» գլխավոր թեմային։ Չէ՞ որ նրանք,— դրամի իշխանության նկատմամբ տրամագծորեն հակադիր վերաբերմունքի մարդիկ,— կարող էին խորացնել, ցայտունացնել հակոտնյա ուժերի կոնտրաստը, հարստացնել գերիշխող թեմայի բացահայտման ընթացքը՝ բեմադրության ընդհանուր մտահղացման համար այնքան կարևոր հանգամանքներ։ Սուլյանը՝ դրամական նոր հարաբերությունների անկոչ հերոս, դրամի իշխանության ձգտող գիշատիչ, որ Մարութխանյանից ետ է մնում ունեցվածքով, բայց ոչ մղումներով, ներկայացման մեջ դարձել է թուլակամ մի կերպար։ Անհասկանալի է մնում, թե Մարութխանյանի նման գործամոլը Սուլյանի ինչին է ապավինում, երբ նրան վստահում է իր ծրագրերը, ասում, թե նա «հասկանում է մեր ժամանակի ոգին»։

Զարգարյանը՝ ունեցվածքով աղքատ, բայց հոգով հարուստ ու հպարտ, հայ մտավորականի գեղեցիկ հատկությունների կրողը, բարոյական բարձր նկարագրի անձնավորություն՝ ներկայացման մեջ դարձել է խեղճ ու կրակ մի մարդ, որի հարուցած միակ զգացումը կարեկցանքն է։ Սրանք և՛ բեմականացման, և՛ ռեժիսյորական ու դերասանական աշխատանքի թերացումներն են։

Եվ վերջապես ֆինալային 12-րդ պատկերը վեպում՝ հրդեհի ահռելի տեսարանը։ Շատ է բարդ բեմի համար դժվարամարս այդ էպիկական նկարագրությունը թատրոնի միջոցներով վերարտադրելու գործը։

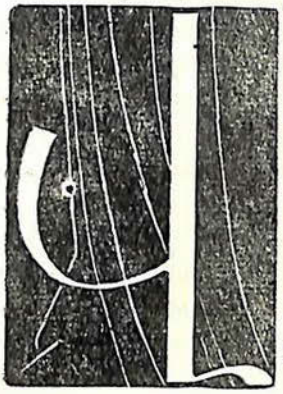
Դժվարությունը հաղթահարված է։ Բայց արտահայտչության վերջնասահմանը մնացել է անհատնելի։ Մեր խոսքը վերաբերում է մարդիկ և դրամի իշխանությունը թեմայի համար այնքան էական այն բեմավիճակին, երբ Սմբատը փողի զորությամբ մարդկանց մղում է դեպի կրակը՝ Շուշանիկի հարազատներին փրկելու։ Սմբատը, կանգնած կամրջակի վրա, սկսում է «ամոթալի աճուրդը» կյանքի ու մահվան սահմանում, բայց ցայտուն արտահայտություն չի գտնում վեպի այն միտքը, թե «կիսամերկ ու կիսանոթի ամբոխի համար դա մեծ հրապույր էր...», «Ամբոխը մի րոպեում ընտելացավ հրապույրին, մարսեց, բայց չհիմարկվեց։ Նա հենց այդ առատ խոսաման մեջ զգում էր վտանգի մեծությունը»։ Ամբողջ բեմավիճակի մեջ՝ Սմբատի փսքր-ինչ հանդիսավոր կեցվածքի, անտարակույս խոսքի, և ունկնդիր ամբոխի անտարբեր պահվածքի, այս

երկու ուժերի փոխադարձ հարաբերության մեջ մի անգամ ևս,— այն էլ վերջին անգամ,— չի տրոփում առաջատար թեմայի զարկերակը։ Իսկ բեմավիճակը, նրա մշակվեր այնպես, ինչպես սովոր ենք տեսնել Ա.Ճեմճյանի ստեղծագործության մեջ, կարող էր հնչել իբրև թեմայի զարգացման մի հզոր ակորդ։ Եվ այդ դեպքում թերևս հարկ չլիներ վերջին բեմավիճակին տալ բեմական այս ստեղծագործության խաստրոշ ոճին չհարմարվող սիրուն գունավորում՝ Միքայելը և Շուշանիկը բարձրանում են կամքջակն ի վեր՝ իրենց փոխադարձ սիրո խոստովանության։

Թվում է, թե մեծ մասշտաբի աշխատանքի հետ կապված հազար ու մի հոգսերը, ահագին վեպի բեմականացման ու բեմադրության անխուսափելի դժվարությունները թույլ չեն տվել Վ. Ա.Ճեմճյանին բոլոր դերապատկերներում ու բեմավիճակներում, ներկայացման բոլոր անկյուններում հասնել արտահայտչության վերջնասահմանին՝ արվեստագետի կայուն, տասնյակ տարիներով բյուրեղացած ստեղծագործական համոզմունքը։ Սակայն այն, ինչ հաջողել է՝ իրավունք է տալիս ասելու, որ այս ներկայացմամբ Շիրվանզադեի վեպը գտավ իր նոր հաստատումը թատերական արվեստի մեջ։

Շիրվանզադեի թատրոնը հարուստ երևույթ է, գույն և ամենից հարուստ երևույթը հայ դասական թատրոնում։ «Պատվի համար», «Նամուս», «Չար ոգի», «Ավերակների վրա», «Մորգանի խնամին» այնքան տարբեր թեմաների այս պիեսները մի հայտարարի են գալիս, ի մի են գալիս իբրև Շիրվանզադեի թատրոն՝ գաղափարական միտումներով ու գեղարվեստական միասնական ոճով։ Ինչպես Պարոնյանի, այնպես էլ Շիրվանզադեի թատրոնի հետ ոչ մի ուժեղ ստեղծագործական այնպիսի խոր կապեր չի ունեցել, որքան Վարդան Ա.Ճեմճյանը։ Քիչ համարելով Պարոնյանի ու Շիրվանզադեի դրամատուրգիական երկերի բեմադրությունները, արվեստագետը և՛ մեկի, և՛ մյուսի թատրոնը ծանրակշիռ միավորներով հարստացրել է՝ նրանց արձակ երկերը բեմականացնելու ճանապարհով։

Եվ «Քաոսն» էլ,— հայ դասական երկի հետ Ա.Ճեմճյանի առայժմ վերջին հանդիպումը,— «Մեծապատիվ մուրացկաններին» նման, որ նրա առաջին հանդիպումն էր, դարձավ հասարակական երևույթ, արվեստի արժեք, խոսք՝ հայրենական կուլտուրայի մեջ։



ԵՐՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Արվեստագիտի ոճի մասին խոսելու իրավունք նրա ստեղծագործությունն է տալիս։ Իրավունք և հնարավորություն։ Բնութագրվո՞ւմ է այդ ստեղծագործությունը իրականության ընկալման և արտահայտման միասնական սկզբունքներով, ոճական միասնության հատկանիշներով, թե ոչ։ Այս հարցի դրական կամ բացասական պատասխանն է որոշում ոճի ու ինքնատիպության խնդիրը։

Դատելով Աճեմյանի ստեղծագործությամբ, ավելի շուտ, դրա լավագույն արտահայտություններով՝ արվեստագետն ունի իր ոճը։

Ռեժիսյորական արվեստի ծանոթ ոճերից ո՞րն է ամենից ավելի մոտ նրա թատրոնին։

Մեր աշխատության մեջ քանիցս հիշվեց «արտահայտչության վերջնասահման» դարձվածքը։ Սա պատկանում է Եվգենի Վախթանգովին։ Հիշվեց նաև «վախթանգովյան գրոտեսկ» արտահայտությունը։ Սրանով բնութագրվել է մեծ ռեժիսյորի արվեստը։ Ե՛վ մեկը, և՛ մյուսը հիշել ենք մեր շարադրանքում՝ դրանք հարազատ ճանաչելով Աճեմյանի արվեստին։

Ուրեմն, տեսնենք, թե ի՞նչ են նշանակում այդ բնորոշումները և ապա՝ ինչո՞վ են դրանք կապվում Աճեմյանի ռեժիսուրային։

Իհարկե, չպիտի կարծել, թե «վախթանգովյան գրոտեսկը»,— պայմանական մի բնորոշում,— գրոտեսկի այն ծանոթ, բառարանային ըմբռնումն է, որ սովորաբար գործ է ածվում երգիծանքի, ավելի շուտ՝ սատիրայի հարևանությամբ։ Վախթանգովյան գրոտեսկը պատկերվող երևույթի էական հատկանիշների հնարավոր ցայտունացումն է, որ կարող է նրան հասցնել սիմվոլի աստիճանի (բայց ոչ վերացական սիմվոլի, որ տեղ ուներ ռեժիսյոր Մեյերխոլդի ստեղծագործության մեջ) և, միաժամանակ, ունենալ կենսական բացարձակ հավաստիություն (բայց ոչ դրա

նատուրալիստական այն դրսևորումները, որոնք երբեմն նկատել են Գեղարվեստական թատրոնի պրակտիկայում և որոնցից խուսափելու ավանդներ թողեցին Ստանիսլավսկին ու Նեմիրովիչ-Դանչենկոն)։

Հեղինակի գաղափարական միտումների և արտահայտչաձևերի բնական ցայտունացումն է այդ, որը նվգենի Վախթանգովը, ի հեճուկս տերմինի սովոր ըմբռնման, թատերական այլևայլ ձևերի դեմ ունեցած պոլեմիկական հակադրությամբ՝ կնքեց գրոտեսկ անունով։

Վախթանգովյան գրոտեսկ ըմբռնումն ունի իր առաջացման պատմական պատճառները, իր ծննդաբանությունը։ Ժամանակին իշխող բեմական հնդհնդուկ ու տարտամ ձևերին, անկումային թատրոնի դեռևս չհաղթահարված աղդեցություններին, ֆորմալիստական ձևախեղումներին, կամերային թատրոնների աղոտ պատկերումներին հակադրվելով է, որ Վախթանգովը մեջտեղ բերեց իր «գրոտեսկը», ռեալիստական վառվըռուն, ցայտուն, անշփոթ ձևերի իր արվեստը, որը հրճվանք էր պատճառում նաև Ստանիսլավսկուն և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյին։ Իր տրադիցիոն հասկացությամբ տերմինն արտահայտում էր Վախթանգովի մտքի մի կողմը միայն՝ ձևի ցայտունության գաղափարը, բայց տեղ էր թողնում տարակուսանքների՝ գրոտեսկը կապվում է սուր, անխնա երգիծանքի հետ։ Առաջինն այնքան թանկ նդավ արվեստագետի համար, որ նա չվարանեց տերմինի ընտրության մեջ, բայց և շտապեց ցրել տարակուսանքները, կանխել թյուր ըմբռնումները, բացատրել, որ իր «գրոտեսկն» այլ բան չէ, քան նրա «ստեղծագործական որոնումների լիակարտություն», «արտահայտչականության վերջնատահման», երկրի «ամենանվիրական էության բեմական մարմնավորման ատույգ գտնված ձև», ուրեմն և՝ նա հավասար իրավունքով տեղ ունի և՛ կոմեդիայի, և՛ ողբերգության մեջ։ «Գրոտեսկ կոմիկական և տրագիկական»,— ինչպես ասում է մեծ ռեժիսյորը։

Վախթանգովյան գրոտեսկի այս ըմբռնումն է, որ Աճեմյանը տարավ իր հետ ստեղծագործական կյանքի առաջին քայլերից մինչև օրս։ Եվ որքան հաջողություններ ունեցավ այդ երկար ու ձիգ ճանապարհին՝ այդ ոճի հունի մեջ, որքան վրիպումներ՝ այդ ոճից խոտորելով կամ դեպի «պայմանական թատրոնը» (կարվելով կենսական հավասարությունից, գործունեության առաջին շրջանում), կամ դեպի «հոգեբանական թատրոնը» (չհասնելով սիմվոլիկ ընդհանրացումների. գործունեության ուշ շրջանում)։

Բայց նրա աչքի առաջ ունենանք Աճեմյանի արվեստի լավագույն արտահայտությունները,—ցրիվ եկած այնքա՞ն մեծ ժամանակահատվածում՝ 1928 թվականից այս կողմ, տարբեր թատրոններում,— և որոնելու լինենք այն օղակը, որ դրանք բերում է ի մի, միասնական առանցքի շուրջ, մատնում աճեմյանական հատկանիշը բոլորի մեջ՝ կլինի «արտա-

հայտչության վերջնաստհմանին» հասնելու ձգտումը՝ երկի նվիրական պաղափարը բացելու, գործող անձանց բնութագրության, ներկայացման ընդհանուր կերպարի մեջ, մի խոսքով՝ բեմական պատկերավոր մտածողության մեջ։

Իհարկե, միանգամից բան կլիներ երևույթն այնպես պատկերացնել, թե ջահել օրերին արվեստագետը տեսավ ու հավանեց ռեժիսուրայի մի ոճ, որ վերը փորձեցինք բնութագրել, վերցրեց ու սեփականեց։ Այսպես կարծել, առանց բարդ ու հակասական զուգորդությունների, ներքին ստեղծագործական խմորումների, այլևայլ ազդեցությունների ու հատկապես հայրենական գեղարվեստական կուլտուրայի ազդեցության՝ կնշանակեր շատ պարզեցնել երևույթը։ Վերջինս՝ հայրենական կուլտուրայի ազդեցությունը հատկապես, շատ է էական, մի կուլտուրա, որ Վալերի Բրյուսովի պատկերացումով կրել է և՛ արևմտյան, և՛ արևելյան կուլտուրաների ազդեցությունը, սեփական ինքնատիպության վրա մեկից առնելով հուզականությունը, մյուսից զսպվածությունը՝ իր խառնարանում թրծելով ազգային ամուր մի ոճ։ Այդ կուլտուրան իր բարձր արտահայտությունների մեջ,— Կոմիտաս ու Եկմալյան, Թումանյան ու Իսահակյան, Սուրենյան ու Սարյան, Աբելյան ու Թամանյան, և դեռ ավելի հինը՝ միջնադարյան ճարտարապետությունն ու բանաստեղծությունը,— սիմվոլիկ ընդհանրացումների հասնող կոթողներ է ստեղծել, բարձր արտահայտչության գեղարվեստական արժեքներ։ Ստեղծել է՝ ամեն դեպքում էական հատկանիշների խտացումով, տվյալ գործի համար պատահական, անէական, անպարտադիր տարրերի մեկուսացումով, ամբողջականության ձգտումով։ Եվ այդ գեղարվեստական կերպար-սիմվոլների արժեքը բարձր է այնքան ավելի, որքան ավելի ամուր է շաղկապված իրականությանը, որքան ավելի խոր արմատներ ունի մայր հողում, ու կերտված է երևույթի պատմական, կենսական ակունքների իմացությամբ։

Այդ գեղարվեստական կուլտուրայով սպրողը, թովչանքն զգացողը չէր կարող չկրել նրա խորին ազդեցությունը։ Վարդան Աճեմյանն էլ,— այդ կուլտուրայի կրտսեր մի մշակ,— կրել է այդ ազդեցությունը և արտահայտել այն լավագույնի մեջ, ինչին ընդունակ է եղել նրա ձիրքը, ա՛յն լեզվով, որ մատչելի է եղել նրա արվեստին։

Խանդավառ մղումով հասնել գաղափարի, երևույթի, կերպարի, պատկերի ցայտունացման։

Խանդավառ պաթոս է՝ թող շեփո՛ր հնչի ու թմբուկներ զարկեն, թող քնդա՛ հրճվանքը, ողբերգական վիշտ՝ թող կորուստի զգացումն այրի՛ դիտողի հոգին, բև լիրիկական շունչն է ամենից էականը՝ թող այնպե՛ս բրթռա դիտողի սիրտը, որ լսելի լինեն նրա զարկերը. կոմիկական է՝ ամեն, ամե՛ն ինչ պիտի լինի խնդուն, հրճվալից. էպիկական հանդստությունը՝ թող լինի լայնաշունչ ու հոգեպարար, ցասման պոռթկում է՝ թող

պայքի ու ցնցի ականատեսի հոգին, հաղթանակի կանչը՝ անցնի բոլոր սրտերի միջով, հուզմունքը՝ ալեկոծի, իսկ խաղաղությունը՝ հանգիստ բերի ամենքին։ Ոչ մի զգացմունք թող կիսատ չմնա, ոչ մի տրամադրություն՝ տարտամ ու անորոշ, ոչ մի անտարբեր հայացք բեմին նայող. անտարբերությունը տաղտուկի նշան է, իսկ տաղտուկը՝ արվեստի ոխերիմ թշնամին։

Վառվռուն, ծիածանի բոլոր գույներով փայլատակող, լիաբուռն զգացմունքներով շնչող արվեստի զինվորն է Վարդան Ամեմյանը։

Բոլոր միջոցներով հասնել էական հատկանիշների կենտրոնացման, որովհետև դա է ամենից գլխավորին՝ գաղափարը հնչեցնելուն հասնելու, վառվռուն արվեստ ստեղծելու ստույգ ճանապարհը։ Արվեստի ամեն երկ՝ մեծ, թե փոքր, ունի ընդհանրացման իր աստիճանը, երկի ամեն հատված ու մանրամասն՝ իրենը։ Ընդհանրացման հասնել ամբողջ մնացածը իրենցով պայմանավորող հատկանիշների կենտրոնացումով,—կարել, մի կողմ նետել մնացած թելերը, որ խճողում է էականը, թուլացնում ամենից էականի տպավորությունը։

Իսկ այն, ինչ ամենից էականն է՝ պիտի շառաչի, բնդա, զնգա։

Եթե «Մարոկկոյի» մեջ ամենից էականը ծարևելքի ժողովուրդների արթնացումն է, թող ուրեմն պայքի աշխարհակործան ցասումը,— և բեմի մթության մեջ հուրհրում են բոցավառ ջահեր, փայլատակում են արթնացող աֆրիկացու աչքերը։ Ուժգին ռիթմը պայքարի վճռականության նշանն է, ջահերի շլացուցիչ փայլը՝ արդար կռվի գեղեցկության, բարձունքի վրա կանգնած ճերմակազգեստ Բաբան՝ պայքարի խորհրդանիշը։ Մի հևքով է շնչում ներկայացման բարձրակետ այս պատկերի ժողովուրդը, մի կամք է առաջնորդում «խելագարված ամբոխին», և նա կփշրի բռնության շղթաները, որ ռեժիսյորն այնպես ցայտուն ցույց էր տվել իր պլակատ-ներկայացման սկզբում։

Ահա ձեզ «արտահայտչության վերջնասահման», որ հնչեցնում է անիրավվածի արդար պայքարի շառաչը և բնդացնում հանդիսասրահը։

Ձեռքից բաց չթողնել ոչ մի առիթ՝ միաքը իր բեմական արտահայտության մեջ բարձրաքանդակի պես ցայտուն դարձնելու համար։

Նախապայմաններից ազատ լիաբուռն կյանքի և պուրիտանական նեղմտության ուժգին հակադրությունը կա Շեքսպիրի «Տասներկուերորդ գիշերում»։ Քեռի Թոբին է կյանքի շեքսպիրյան ընկալման ոգին։ Ամեն նախապայմանի ու պուրիտանական հոգեբանության երդվյալ թշնամի է քեռի Թոբին՝ կատակների մեջ խենթ, հայացքների մեջ՝ անկաշկանդ, կենսասիրությամբ վառվռուն։ Հատկանիշներ, որ էական են և՛ կերպարի, և՛ ամբողջ երկի համար, ուրեմն՝ որա՛նք պիտի կենտրոնացվեն, զրնգան, շեքսպիրյան շնչով համակեն բեմական ստեղծագործությունը։ Եվ իրոր

Դա այս շողշողուն բեմադրության ամենավառ գույնն է, ռեժիսյորական ու դերասանական աշխատանքի կուրացուցիչ փայլատակում:

Փրփրուն դինի է քեռի Թորքի խառնվածքը՝ Վարդան Աճեմյանի և Վահն Զոհրաբյանի ընկալումով: Մարմնեղ ու կենսալից, որպես ռուբենսյան կերպար, գնդիկ, նման այն տակառին, որի ծորակն այնքան հաճախ սիրում է բացել քեռի Թորին, այդ կազմվածքի մարդու համար անսպասելի արագաշարժ՝ նա խենթ կատակի, սրամտության անսպառ շտեմարան է, կրակի կտոր:

Քեռի Թորին բեմի վրա ապրում է կատաղի ռիթմով, անկախ տեմպի աստիճանից, անկախ վիճակից՝ շարժման մեջ է, թե նստած, խոսում է, թե խմում, գալ է նյութում թանձրամիտ Մալվիոլոյի դեմ, թե իրագործում հղացածը:

Ռիթմային այն նկարը, որ ռեժիսյորը տվել է Թորքի կերպարին (տրկարամիտ էնդուլչիկի դանդալոշ շարժուձևի և Մալվիոլոյի փքուն, ծանրամեծ ռիթմապատկերի կոնտրաստի մեջ) բեմականորեն ցայտուն ու պատկերավոր արտահայտում է այն միտքը, որ քեռի Թորին պայքում է եռանդի առատությունից, չի կարող ապրել առանց արևի ու ծիծաղի, չի կարող տրտմել, երբ բնությունը պարգևել է իրեն առողջ հոգի և առողջ մարմին. ինչպե՞ս հանգիստ մնա, երբ պիտի ձեռ առնել բթամիտ կոմս էնդուլչիկին, ծանակել ձախորդ Մալվիոլոյին:

Ու պատկերվող երևույթի ցայտունացումը, էական հատկանիշների այապիսի խտացումը ճիշտ տեղն է գցում ներկայացման գլխավոր շեշտը՝ ազատ մտքի ու ղգայմունքի փառաբանում՝ ի հեճուկս նեղմիտ ու պրնդաճակատ պուրիտանության:

Նարիրի Զարյանի «Արա Գևղեցիկի» թեման՝ հայրենին ամենից բարձր: Ավելի բարձր, քան սեփական բախտն ու սերը: Հայրենի հողի, հարազատ օրրանի փառաբանում, հի՛մն:

Ուրևմն թող ամեն, ամե՛ն ինչ ենթակա լինի այդ գաղափարի վսեմացմանը: Հենված գրական հուզառատ նյութի վրա, բեմադրողը ցայտունացնում է դեմ-դիմաց կանգնած հականիրին իրրև հակադիր ուժերի բևեռացումներ: Չկան ներկայացման մեջ պատմական պիեսներին հատուկ ծանրումեծ հանդերձներ, նույնպիսի ծանրաքաշ ռիթմային լուծումներ: Բայց կա ճշմարիտ մոնումենտալություն, այդ մոնումենտալության այնպիսի արդիական ըմբռնում, որ հեռու-հեռավոր ժամանակի այդ պատկերումը ձևով ևս ամուր կապում է արդիականության հետ: Նկարիչ Սվախչյանը, ռեժիսյորի հետ, գտել է մտահղացումը բեմական արտահայտչության, այդ արտահայտչության վերջնաստահմանին հասցնող փայլուն միջոցներ. բեմի վրա հազիվ «տեղավորվում» են հեթանոսական աստվածների վիթխարի արձանների առանձին դետայներ, բայց դիտողի երևակայության մեջ նրանք կանգնում են հասակով մեկ՝ ահեղ ու հզոր,

Ինչպես հեթանոս ժամանակների հերոսների կրքերն ու բախումները, նվ Արա Գեղեցիկի ու Շամիրամի բախումը, որ ունի ոչ միայն հուզական, այլև քաղաքական բովանդակություն, հառնում է դիտողի առաջ գեղարվեստական սիմվոլի ցայտունությամբ։ Հուզական ներգործության ուժը մեծ է հենց նրանով, որ հենված է երևույթի՝ պատմական հերոսների, վարքագծի հոգեբանական ակունքների իմացության վրա։

Եղիշե Չարենցի երկերի դրամատիկական կոմպոզիցիայի՝ «Դեպի ապագայի» մեջ հեղափոխության շունչն է, որ պիտի վարակի դիտողին։ Եվ «Ամբոխները խելագարված» պոեմն ստանում է թատերային ցայտուն ձև. մի կողմում հեղինակ-զինվորն է հրացանը ձեռքին, աշխարհակործան դեպքերի և՛ ականատեսը, և՛ մասնակիցը, որ խրախուսյ է կարդում իր հերոսներին։

Արևի տակ իրիկնային, իրիկնային հրով վառված՝
Այդ հին դաշտում կռվում էին ամբոխները խելագարված։
Քաղաքներից ու գյուղերից, ստեպներից հեռու ու մոտ՝
Եկել էին նրանք նորից՝ հուսավառված ու կրակոտ...

Մեկ էլ մյուս կողմում բոսոր լույսի խուրձերի մեջ հայտնվում է քառանդամ մի կոմպոզիցիա. նրանք են՝ խելագարված ամբոխներից մի բանի անհատ, որ մի պահ քարացել են իրենց տեղերում և ասում են իրենց խոսքը՝ բացում իրենց խռովահույզ հոգին։ Կոմպոզիցիան գեղանկարչորեն արտահայտիչ է, ինչպես և ամեն մի առանձին կերպարանք։ Վառոդի սուր հոտ է գալիս ամեն մեկից, զգացվում է յուրաքանչյուրի մարտաշունչ հևքը։

Որքան էլ արտահայտիչ է կոմպոզիցիան, որքան էլ հագեցած է պոեմկացող ռիթմով, այս ստատիկ վիճակը բավական չէ հեղափոխական պաթետիկան հնչեցնելու համար։ Եվ բանը լցվում է մաքառող զինվորների հարաշարժ կերպարներով. կոմպոզիցիաները, մեկը մյուսից արտահայտիչ, հաջորդում են միմյանց։ Պատվող բեմ՝ երկու շրջանակով, լեփ-լեցուն վերջին կռվի եւած մարտողներով։ Երկու շրջանակների հակադիր պտույտը ստեղծում է վիթխարի շարժման պատրանք։ Ապա բեմի շրջանակը բարձրադիր կողմով դառնում է դեպի դահլիճ՝ խելահեղ մարտի զինվորների հոծ խմբով. սրանց երդմանն ի պատասխան՝ զրնգում է հեղինակ-մարտիկի մարգարեական խոսքը.

...Եթե ուզեն՝ արևներին նոր տե՛մպ կըտան ու նոր ուղի...
Եթե ուզեն՝ արեգակնե՞ր կշպրտեն երկինքն ի վե՛ր.
Եթե ուզեն՝ վա՛ր կըբերեն երկինքներից արեգակներ...
Եթե ուզեն՝ կամքով արի ու աշխարհի հրով վառված—
Ինչնե՞ր միայն չեն կատարի ամբոխները խելագարված...

Սիմվոլիկ պատկեր, պատկեր-պլակատ՝ ստեղծված արտահայտչության վերջնասահմանին հասնելու, պաթետիկ բովանդակությունը թատերական զրնգուն ձևերով բացելու ձգտումով։

Նույնը՝ «Կապկած-թամաշայում»։ Ինչևէ այստեղ է միայն, որ գրոտեսկ արտահայտությունը կարող է հասկացվել ուղղակի իմաստով։ Բեմավիճակների ու դերապատկերների անխնա ցայտունացում, չափազանցում՝ անպայման հոգեբանական ամուր հիմնավորումներով։ Եվ այդ ամենը այնքան և այնպես, ինչքան և ինչպես պահանջում է պիես-թամաշան։ Ճշգրտող դիմակները՝ ժողովրդական թատրոնի հնամենի ատրիբուտները, չեն թաքցնում այդ հոգեբանական հիմնավորումը, ամեն մի պերսոնաժի վարքագծի, արարքի ներքին շարժառիթների ազդակները։

Սատիրական հատկանիշների խտացում, ցայտունացում, ճիշտ այնպես, ինչպես «Արա գեղեցիկում»՝ ողբերգական հատկանիշների, «Տասներկուերորդ գիշերում»՝ կոմիկական, «Ժայռում»՝ դրամատիկական հատկանիշների։ Սիմվոլային ցայտունացման նույն ստեղծագործական կամքը նաև Վիլյամ Սարոյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրության մեջ։ Հոգեբանական խորացումներն այստեղ հասել են այնպիսի աստիճանի, որ հնչում են իբրև սիմվոլներ՝ բնավ չկորցնելով կենսական հավաստիությունը, ըստ որում առանց որևէ ճիգի՝ երգ-ներկայացումը, այնքան երաժշտական, այնքան բնական ինտոնացիայի բեմադրությունը ինչպե՞ս կհանդուրժեր որևէ ճիգ։

Ոճ, որ հարազատ է Վախթանգովի ըմբռնած «արտահայտչության վերջնասահմանին»։

Բայց ինչո՞ւ անպայման Վախթանգովյան «արտահայտչության վերջնասահմանին» և ոչ, ասենք, մյուս նշանավոր ռեժիսորական ուղղություններ՝ Գեղարվեստական թատրոնի կամ Մեյերխոլդի թատրոնի արտահայտչությանը։

Չէ՞ որ նրանցից յուրաքանչյուրը ձգտել է արտահայտչության, և ո՞ր արվեստագետն է, որ կկամենար մնալ արտահայտչության կես ճանապարհին։ Դա այդպես է իրոք, բայց բանն այն է, թե ով ինչպես է հասկացել այդ արտահայտչությունը։ Ռեժիսյոր Մեյերխոլդի ուժեղ կողմը թատերական պայմանականության համարձակ կիրառումն էր, որը երբ դժբախտություն էր ունենում կտրվելու կենսական հավաստիությունից, հոգեբանական մոտիվներից, դառնում էր վերացական պայմանականություն, ինչպես «Մեծահոգի եղջրակիրը» պիեսի բեմադրությունն էր։ Բայց երբ այդ երկուսը ներդաշնակում էին՝ ստացվում էր թատերական ստեղծագործության այնպիսի գլուխգործոց, ինչպիսին էր «Ընկամտավոր պաշտոնի» կամ «Դիմակահանդեսի» բեմադրությունը։

Գեղարվեստական թատրոնի, ասել է թե Կոստանտին Ստանիսլավսկու և Վլադիմիր Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի, ռեժիսուրան ուժեղ էր կենսա-

կան հավաստիությամբ, որ, զուգորդված թատերական ցայտուն արտահայտչության հետ, գտնում էր իր դրսևորումն այնպիսի գլուխգործոցների մեջ, ինչպիսիք էին Չեխովի «Երեք քույրերի», Իվանովի «Զրահագնաց 14—69», Օստրովսկու «Ջերմ սիրտ» և ուրիշ բազմաթիվ պիեսների բեմադրություններում: Բայց Դեղարվեստական թատրոնի պրակտիկայում եղել են և լոկ կենսական հավաստիությամբ սահմանափակվող աշխատանքներ (ինչպես «Հուլիոս Կեսար», «Զրասույզ զանգ» ներկայացումները), որոնց մեջ բուն դրած արատներն այնպես վշտացնում էին այդ թատրոնի մեծ հիմնադիրներին:

Եվ, իհարկե, թատերայնության, բեմական արտահայտչության առումով «Ջերմ սրտի» և «Եկամտավոր պաշտոնի» միջև ընկած տարածությունն անհամեմատ ավելի փոքր է, քան «Զրասույզ զանգի» և «Մեծահոգի եղջրակրի»:

Նվգենի Վախթանգովը, որ մեծագույն հարգանքով էր վերաբերում և՛ Դեղարվեստական թատրոնի հսկաներին, և՛ Վսեվոլոդ Մեյերխոլդին, շատ բան առավ նրանցից, թեև չգնաց նրանց բացած ճամփաներով: Ընդունեց ո՛չ Մեյերխոլդի մերկ պայմանականությունը, ո՛չ էլ Դեղարվեստական թատրոնի «անթատերային» հավաստիությունը: Ողբերգականորեն կարճատև իր գործունեության սկզբում նա հաստատեց իր ըմբռնումները «Հադիբուկ», «Հարսանիք» (ըստ Չեխովի), «Սուրբ Անտոնիուսի հրաշագործություններ» (Մետերլինկ), «Արքայադուստր Տուրանդոտ» (Գոցցի) բեմադրություններում: Ճիշտ է ասված, որ նա ավելի շուտ քանդեց հնացած պատկերացումները, քան հասցրեց հաստատել սեփականը, բայց այն, ինչ հասցրեց անել՝ լիուլի բավական է ի դեմս Վախթանգովի ճանաչել: թատերական արվեստի մի նոր ոճ սկզբնավորողի, ոճ, որ և՛ արդիական էր, և՛ կենսունակ:

Վերսին ուզում ենք ասել, որ Աճեմյանի ռեժիսորական արվեստը զարգացավ այդ ոճի նախանշած ուղիով՝ կենսական հավաստիության ու ցայտուն թատերայնության համադրումով, և սիմվոլիկ ընդհանրացումների նրա արվեստը ուժեղ է այնքանով, որքանով հենված է պատկերվող երևույթի պատմական, սոցիալական-ազգային ակունքների հետաքննության և իմացության վրա:

Եվ միանգամայն իրավացի է թատերագետ Ա. Օբրազցովան, երբ իր «Ռոմանտիկական թատրոնի բախտը» հոդվածում[19] գտնում է, որ «Վ. Աճեմյանի էպիկական սիմվոլային ընդհանրացումները հիմնված են էպոխայի սևեռուն ուսումնասիրության վրա, մանրամասնությունների, դետալների հանդեպ խորին ուշադրության վրա»: Համեմատության մեջ դնելով Աճեմյանի ռեժիսուրան նշանավոր ռեժիսոր Նիկոլայ Օխլոպկովի արվեստի հետ, հոդվածագիրը գտնում է որ հայ ռեժիսորի ներկայացումների կերպար-սիմվոլները սկզբունքորեն տարբերվում են Օխլոպկովի դե-

գարվեստական սիմվոլներից, որոնք «ծնունդ են առել կենցաղի դեմ մղվող պայքարում, կենցաղի ժխտման մեջ»:

Քիչ չեն Աճեմյանի արվեստի շուրջ գրված հոդվածները, բայց Օբրազցովայի հոդվածում առաջին անգամ խոսք է բացված նրա ոճի մասին: Ու քանի որ այստեղ մտածված ու համոզիչ դատողությունների հետ կա մի էական վրիպում՝ չի կարելի չանդրադառնալ դրան:

Իրավացի է թատերագետը Աճեմյանի արվեստի ոճի ճանաչման մեջ: «Վ. Աճեմյանի ռեժիսորական ստեղծագործության նշանակությունը դուրս է գալիս միայն հայ սովետական թատրոնի շրջանակներից,— գրում է նա:— Ռոմանտիկ-ռեժիսորն ակտիվորեն մասնակից է լինում բովանդակ սովետական ռեժիսորական արվեստի ոճի ձևավորման մեջ. Նրա դեկավարած թատրոնի փորձը սովորեցնում է գաղափարական ու գեղարվեստական խնդիրների խորությամբ, բարձրացված, ցայտուն պատկերավորության՝ ժանրային, կենցաղային արվեստի շրջանակներում, սեր ռոմանտիկայի, որ աճում է ռեալիստական հանգամանավորության հողի վրա», «Վ. Աճեմյանի ներկայացումները բանավիճում են «պայմանական» ռեժիսուրայի հետ, վիճարկելով սիմվոլի իրավունքը իբրև զուտ պայմանական բեմադրական լուծման իրավունք: Ռոմանտիկայի այդպիսի ընկալումը, գեղարվեստական ընդհանրացումների ուղիների այդպիսի ըմբռնումը նորովի են զարգացնում հայկական արվեստի ազգային կարևոր տրադիցիաները»:

Այս բնութագրությունները կարելի էր ընդունել անվերապահ, եթե այստեղ, և ողջ հոդվածում, հետևողականորեն չշեշտվեր Աճեմյանի արվեստի ռոմանտիկական բնույթը: Ռոմանտիկա արտահայտությունն այստեղ կարելի էր հասկանալ երկու առումով. մեկ իբրև ոճի, մեկ էլ իբրև վեհաշունչ արվեստի բնութագրություն: Դատելով թատերագետ Օբրազցովայի շարադրանքից, նա հակված է ոչ միայն Աճեմյանի («ռոմանտիկ ռեժիսոր»), այլև Սունդուկյանի անվան թատրոնի արվեստը համարելու ռոմանտիկական ոճի երևույթ (հոդվածի վերնագիրը՝ «Ռոմանտիկական թատրոնի ճակատագիրը»): Այսպիսի ձևակերպումը գուցե և հարմար է հոդվածի մտահղացմանը, բայց ի՞նչ առնչություն ունի իրերի ճշմարիտ դրության հետ: Հոդվածագիրը ռոմանտիկական թատրոնի արտահայտություններ է համարում և՛ «Նամուսը», և՛ «Ծայրը»: Բայց չէ որ «Նամուսը» ռոմանտիկական է ոչ թե ոճով, այլ գլխավոր հերոսների սիրո բնույթամբ: Իսկ երբ նա ռոմանտիկական է համարում և «Ծայրը», ապա պիտի իմանալ, թե նա ի՞նչ է հասկանում ռեալիստական ներկայացում ասելով: Չէ որ «Ծայրը», ճիշտ է, սիմվոլիկ ընդհանրացումների բեմադրություն է, բայց խորապես ռեալիստական սիմվոլների, թանձր, անողոք ռեալիզմի արտահայտություն:

Սունդուկյանի անվան թատրոնի, ինչպես և Աճեմյանի ստեղծագոր-

ծության մեջ քիչ չեն և ռոմանտիկական շնչի ներկայացումներ, ռոմանտիկական սլացումներ ու հույզեր, բայց ոչ թատրոնի, ոչ էլ այդ ռեժիսյորի արվեստը ռոմանտիկական ոճի չի եղել ի սկզբանե։

Ռեալիստական մտածողությունն ընկած է Աճեմյանի արվեստի բուն հիմքում, արվեստ, որի ուժը դեղարվեստական լայն ընդհանրացումների հասնելու, սիմվոլային ընդհանրացումների հասնելու մեջ է, արվեստ, որ դրել է իր կնիքը ժամանակակից հայ թատրոնի վրա և ինչ-որ չափով պայմանավորել նրա ոճն ու ինքնատիպությունը։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԱՌԱՋԻՆ ԳԼՈՒԽ

1 *А. Попов*, Художественная цельность спектакля, М., ВТО, 1959, стр. 36

2 *«Մխիթարյան մուրացկաններ», տեքստի կոմպոզիցիան, Վ. Ադեմյան, Պետհրատ. Երևան, 1936։*

3 *Հակոբ Պարոնյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, 1931, էջ 79—80։*

4 *«Խորհրդային Հայաստան», 1934, 30 մարտի։*

5 *«Բանվոր», 1934, № 69։*

6 *«Խորհրդային արվեստ», 1940, № 1, Ս. Մելիքսեթյան, «Սունդուկյանի տեքստը և թատրոնը»։*

7 *Н. Горчаков*, Режиссерские уроки Вахтангова, М., Искусство, 1957, стр. 187

8 *«Գրական թերթ», 1934, 30 մարտի։*

9 *«Բանվոր», 1934, № 46։*

10 *«Սովետական արվեստ», 1957, № 11, Բ. Հարությունյան, «Լյուբով Յարովայան» և «Բևեռում»։ Հայ բեմում։ Հոդվածում նշված է, որ 1929 թ. փետրվարի 29-ին ցուցադրված «Բևեռում» ներկայացմամբ (Վ. Ադեմյանի առաջին բեմադրությունը) ռեժիսորը «համընդհանուր ճանաչում ձեռք բերեց ռեալ-ուրիկայում», ներկայացման «ամենահիանալի կողմը հերոսների ներքին բեմական խորը և բազմակողմանի ըացահայտումն էր», ռեժիսորը մասնայական տեսարաններում «հասավ այն բանին, որ բեմի վրա խոսում և գործում էին վառ ուրվագծված տարբեր խարակտերների մարդիկ և ոչ թե զոլշ զանգված։ Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրության համեմատությամբ դա մեծ առաջադիմություն էր»։*

11 *Թատերագետ Ս. Մելիքսեթյանն իր «Ուրվագիծ սովետահայ թատրոնի պատմության» գրքում այսպես է բնութագրում այդ ներկայացումը. «Առանց չափազանցության մեջ ընկնելու, կարելի է ասել, որ նրա բեմադրությունը կատարյալ հեղաշրջում մտցրեց այս կոմեդիայի նախասովետական ներկայացումներից մնացած ու ամուր կողմնորոշված պատկերացումների մեջ, լուրջ ազդեցություն թողնելով նույն պիեսի հետագա շատ բեմադրությունների վրա։*

Սունդուկյանի անվան թատրոնում՝ պոլսահայ բուրժուազիայի այլանդակ նկարագիրը թողազերծող այդ պիեսը ցուցադրվեց այնպես, ինչպես գրել է տաղանդավոր հեղինակը։ Հին թատրոնը այդ կոմեդիան սրոշ կրճատումների ու փոփոխությունների էր ենթարկել, այդպիսով առնջնելով մի ուրիշ վարիանտ նոր բեմադրության մեջ վերականգնվում են բոլոր հանված կամ փոխված կտորները։ Սակայն ամենակարևորն

այն էր, որ հին թատրոնում, բացառությամբ մի քանի նշանավոր դերակատարների, դերասանների մեծ մասը օրինականացրել էր ռեալիզմի մի սուրոգատ, որի տակ ճզմվել, կենսազրկվել էին Պարոնյանի կերտած կերպարները։ Սուր անհրաժեշտություն էր զգացվում վերակենդանացնել նրանց, թարմացնել, ավելի ճիշտ՝ վերականգնել այն իսկականը, որպիսին պատկերացրել է հեղինակը։ Այդպես էլ եղավ։ Պարոնյանի ծիծաղը նոր երանգներ ստացավ, խոսքը թարմ նրբահնչյուններ առավ, կերպարները նորոգ ուժով կենդանացան, կայտառացան, բեմում կյանքը խլրտաց շարժվից նոր լույսի տակ։ Ներկայացման զարգերը դերակատարներն էին։

12 «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1954, № 8, Գ. Ստեփանյան, «Ա. Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարի» նոր բեմադրությունը»։

13 *В. Топорков*, Станиславский на репетиции, Искусство, 1950, стр. 150.

14 Ա. Տեր-Աբրահամյան, Պարոնյանի դեղագիտական հայացքները, «Սովետական գրականություն», 1941, № 5—6, էջ 118։

15 Ն. Գ. Չերնիշևսկի, Էսթետիկա, Հայպետհրատ, 1953, էջ 300։

16 «Коммунист», 1954, 31 октября, Л. Самвелян, «Дядя Багдасар».

17 «Советская культура», 1956, 8 июня, статья А. Гребнера.

18 «Коммунист», 1954, 31 октября, Л. Самвелян, «Дядя Багдасар».

19 Լվովի Մարիա Զանկովեցկայայի անվան թատրոնում «Պաղտասար աղբարը» բեմադրող ռեժիսոր Ա. Գորչինսկին ասել է.

«Դրամատուրգը, ծաղրում է իր ժամանակի հասարակության բարքերը, բայց նա այդ անում է, քող գարմանալի չթվա, առանց չափազանցության։ Պաղտասարը սկզբում նույնիսկ հավատում է իր հասարակության հշմարիտ ու արդարացի լինելուն։ Թվում է, թե այստեղ ծիծաղելի ոչինչ լինել չի կարող, բայց Պարոնյանի Պաղտասարը այդ լուրջ հավատը մատուցում է իրրև ամենածիծաղելի մի իրողություն. կարելի՞ է, արդյոք, հավատ ընծայել այսպիսի հասարակության խղճին։ ... մեզ մոտ նույնիսկ ակնարկ չկա այն մասին թե Անուշը դավաճանում է Պաղտասարին, որովհետև վերջինս ծեր է։ Մեր ներկայացման մեջ Պաղտասարը «ծերանում է» միայն խելահեղ դեպքերի աղետության տակ։ Եթե սկզբում նրան խելագարի տեղ են դնում, ապա վերջում նա կարծես քիչ է մնում խենթանա կրած անասելի տանջանքներից»։ Իսկ Պաղտասարի դերակատարը Ուկրաինական ՍՍՌ ժողովրդական արտիստ Դ. Կազաչկովսկին իր խաղը բացատրել է այսպես. «Օբյեկտիվ կոմիկական գրության պայմաններում այստեղ առկա է իրեն՝ Պաղտասարի սուբյեկտիվ տրագեդիան։ Եվ ես այս դերը խաղում եմ տրագիկոմիկական պլանով։ Նույն ոճով էլ մեկնաբանվում է ամբողջ պիեսը», «...բոլոր Պաղտասարների համար էլ ամենածանրը այն տեսարանն է, երբ իրեն խելագարի տեղ են դնում» («Սովետական արվեստ, 1957, № 2)։

20 «Вечерняя Москва», 1956, 7 июня, Л. Орданская «Искусство жизненной правды».

21 «Театр», 1956, № 4.

22 *Н. Зограф*, Вахтангов, Искусство, стр. 34.

23 «Գրական թերթ», 1951, 31 օգոստոսի, Լ. Հախվերդյան, «Ատամնաբույժն արևելյան»։

ԵՐԿՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

1 *В. Г. Сахновский*, Работа режиссера, 1937, стр. 97.

2 «Սովետական Հայաստան» ամսագիր, 1955, № 5։

3 Театр, 1956, № 4, Г. Бояджиев, «Вклад Армении».

4 «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1945, № 4—5, Ա. Արաքսման, «Ժայռի» բեմադրությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնում»։

5 «Մշակ», 1905, № 202, «Ալեքսանդրը չէ մտահոգվում, չէ կասկածում, չէ մորմոքվում, այլ մշտապես բարիանում է, բողոքում է, ֆիլիպիկներ է արտասանում։ Այդ պատճառով էլ նա կարծես դիկլամատոր է կյանքի մեջ, քան բուն գործիչ»։

6 «Ղաբաթաղ», 1911, № 3։

7 Այս մեկնաբանությունը չնկատող միակ քննադատը եղավ Ս. Փոքենյանը, որը, կարծես չնկատելով ներկայացման մեջ ժայռի պես կանգնած Գրիգոր աղային, գրում է, թե ժայռը Ալեքսանդրն է. «Մեր քննադատությանն մեջ այն կարծիքն է հայտնվել, թե «Ժայռը» այլաբանորեն ներկայացնում է Գրիգոր աղային։ Մինչդեռ իրականում դա կխեղաթյուրեր երկի դաղափարական առողջ տենդենցը։ Դեմոկրատ հեղինակը երբեք չէր կարող հանձին «Ժայռի» տեսնել բացասական մի հերոս, երբ այդ հասկացողությունը, սկսած ժողովրդական բանահյուսություններից, միշտ կապվել է դրական կերպարի հետևողական և սկզբունքային բնավորության հետ (ԳՀրական թերթ», 1955, 30 հունվարի)։ Մի կողմ դնելով այս կռվանի հիմնավոր լինելու հանդամանքը, ասենք միայն, որ նման տեսակետ պաշտպանողը պետք է վիճեր դրամայի մեկնաբանության հետ (քանի որ բեմադրության մեջ պատկերը ճիշտ հակառակն է) և ոչ թե ներկայացումը հարմարեցներ իր տեսակետին։

8 «Коммунист», 1955, 20 января.

9 «Հայկական աշխարհ», 1870, № 3։

10 Դ. Արով, Գաբրիել Սունդուկյան, Հայպետհրատ, 1953, էջ 123։

11 Նույն տեղում, էջ 124։

12 «Ժայռի» վերաբերյալ՝ տե՛ս «Լումա», 1905, № 3, «Էլի մեկ զոհի» վերաբերյալ՝ Շիրվանզադե, «Երկերի լիակատար ժողովածու», 1955, 9-րդ հատոր, էջ 79։

13 «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 4, Ա. Արաքսման, «Լենինականի պետթատրոնի տասներորդ թատերաշրջանը»։ Իսկ «Էլի մեկ զոհի» Մոսկովյան տասնօրյակի ներկայացման մասին քննադատ Ե. Կոտովան գրել է. «Կկամենայինք, որ Անանին պահպան կաշկանդված ու միօրինակ լիներ, բրպնզի արտաքին սովորական խոնարհությամբ տակ զգացվեր ջերմային սիրտ և ամուր բողոք. այդ դեպքում նրա զոհարերությունն էլ իսկական ողբերդական կլիներ»։

ԵՐՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

1 Вопросы кинодраматургии, выпуск II, 1956, М., стр. 63.

2 «Սովետական Հայաստան, 1939, 26 դեկտեմբերի, Ս. Մելիքսեթյան, «Պատվի համարը» պետթատրոնում»։

3 «Գրական թերթ», 1940, 20 հունվարի, Գ. Կուլօղլյան, «Պատվի համարը» Սունդուկյանի անվան թատրոնում»։

4 «Правда», 1941, 5 июня.

5 Դ. Դեմիրճյան, «Երկերի ժողովածու», 6-րդ հատոր, 1958, Հայպետհրատ, էջ 601—602։

6 Театр, 1956, № 4, Г. Бояджиев, «Вклад Армении».

7 «Սովետական արվեստ», 1958, № 11, Գր. Զախերյան., «Շիրվանզադեն «Նամուս» կինոնկարի մասին», էջ 35։

8 Դ. Դեմիրճյան, «Երկերի ժողովածու», 6-րդ հատոր, էջ 596—597։

9 «Бакинский рабочий», 1957, 30 июня, Микаил Рафили, «Намус».

10 Դ. Դեմիրճյան, «Երկերի ժողովածու», 6-րդ հատոր, էջ 651։

11 Театр, 1956, № 4.

12 *Н. Горчаков*, Режиссерские уроки Станиславского, М., 1952, стр. 450.

13 *Նույն տեղում, էջ 388։*

14 *В. Г. Сахновский*, Работа режиссера, М.—Л., 1937, стр. 178.

15 *Քննադատության մեջ տարբեր կարծիքներ են հայտնվել Սեյրանի այս վարքագծի մասին։ Գ. Բոյաջիևը, իր «Հայաստանի ավանդը» («Театр», 1956, № 2) արժեքավոր հոդվածում այն վիճելի միտքն է հայտնում, թե Սեյրանի խոսքը «չպետք է ընկալվի իբրև իրեն կորցրած մարդու չար ղրպարտություն։ Ընդհակառակը, սա ամենաուսավոր պահն է Սեյրանի դերի տվյալ դրվագում՝ Սուսանի հանդեպ նրա սերը այնքան մեծ է, որ այդ րոպեին նա իսկապես հավատում է իր խոսքերի ճշմարտացի լիննլուն...», «ու թեև զուտ երևակայություն է, բայց այստեղ է լույսի առկայծումը, միայն այստեղ է կերպարի բարոյական բարձրացումը և բանաստեղծական էությունը»։ Այս նկատին ունենալով, քննադատը հանդում է եզրակացության. «Իսկ այժմյան մեկնաբանությամբ քինախնդիր Սեյրանը կորցնում է բարոյական գերազանցությունը իր հակառակորդի հանդեպ...»։ Մենք թվում է, որ այսպիսի մեկնությունը բնավ հիմք չունի։ Սեյրանի արարքն արդարացնելու, մինչև իսկ գեղեցիկ ներկայացնելու այս ձգտումը և ապարդյուն է, և ավելորդ, մանավանդ տվյալ բեմադրության կոնցեպցիայում։ Համոզիչը քննադատ Բ. Սմելյանովի բացատրությունն է. «Մենք տեսնում ենք նրան (Սեյրանին) հուսահատության պահին, երբ նրա համար մեկ է մեռնել, թե ապրել, սխրանքի գնալ, թե ստորության։ Վրեժի ծարավով տոչորվող ու վշտահար՝ նա վիրավորում է Ռուստամին...» («Труд», 10 հունիսի, 1956)։ Եվ ի՞նչ կարիք կա որոնել մեկի բարոյական գերազանցությունը մյուսի հանդեպ այն ներկայացման մեջ, որի կոնցեպցիայի հիմքը դործող անձանց չար ու բարի ուժերի պարզունակ բաժանումից խուսափելն է, մարդկանց իրենց իրական թուլություններով ու արժանիքներով ցույց տալը, ինչո՞ւ Սեյրանի բարոյական գերազանցությունը տեսնել այնտեղ, ուր նա ամենից ավելի քիչ ունի դրա իրավունքը։ Սեյրանն անում է մի քայլ, որ ունի բացատրություն (հոգեբանորեն նրան կարելի է հասկանալ), բայց արդարացում՝ ոչ։*

16 «Советская культура», 1956, 9 июня, Ю. Малашев, «Искусство и мастерство»

17 *Մտաբերենք Ալ. Շիրվանզադեի ասածն իր այդ պիեսի մասին. «Պիեսը ծայր ի ծայր հոգեբանական անալիզ է թե հերոսուհու, թե նրա միջավայրի ներքին աշխարհի։ Նա գրված է առողջների համար և ոչ ներվային մարդկանց համար և, գոնը կշտամբանքներից ազատ լինելու համար, չէի կամենալ, որ նրա ներկայացմանը գոնվեին ներվային մարդիկ» («Տարազ», 1912, № 12)։*

18 *Ռուբեն Սիմոնովը վկայում է, որ «Վախթանգովը իշնամի էր «հս ներթափվող հանդամանքներում» ձևակերպմանը, որ դերասաններին իրավունք էր տալիս խաղալու ինքն իրեն և շեքսպիրյան Համլետում և լևինովյան Տրևպլյովում (Р. Симонов, С Вахтанговым, էջ 61)։ Իսկ Թատերագետ Զոգրաֆը Վախթանգովի վերջին դրույցներից այսպիսի մեջբերում է անում. «Թատերային» բառը Գեղարվեստական թատրոնում դարձել է հայհոյական։ Տարվելով դեմհկությունի արտաքսումով, Կոնստանտին Սերգեևիչը նրա հետ միասին արտաքսեց և իսկական, պիտանի թատերայնությունը...» (Зограф. Вахтангов, էջ 83)։*

19 Театр, 1960, № 10, А. Образцова, «Судьба романтического театра», стр. 60

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք	5
Առաջին գլուխ — ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԸ	9
Առաջին հանդիպում հայ դասական հեղինակի հետ	—
Պաղատասար աղբոր դատը	35
Երկրորդ գլուխ — ՎԵՐԱՊԱՏՄՈՒՄ Է ԹԱՏՐՈՆԸ, ԹԵ ԻՐ ԽՈՍՔՆ Է ԱՍՈՒՄ	74
Երբ թատրոնն ասում է իր խոսքը	—
Երբ թատրոնը վերապատմում է	105
Երրորդ գլուխ — ՇԻՐՎԱՆԶԱԴԵԻ ԹԱՏՐՈՆԸ	118
Պատվի և նամուսի մարդիկ	121
Մարդիկ և դրամի իշխանությունը	160
Վերջաբանի փոխարեն	179
Մանրագրություններ	189

ՀԱՅԱՍ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ № 2
ԿՀԴԵՄԻԱ

Լևոն Հովհաննեսի Ախվերդյան
Левон Ованесович Ахвердян

ԿԱՍԿԱՆ ԵՎ ՄԵՐ ՕՐԵՐԸ
(վարդան Աճեմյանի տրվեստը)

Պատ. խմբագիր՝ Ս. Բ. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ
Հրատ. խմբագիր՝ Ժ. Մ. ԱԴՈՆՑ
Նկարչական ձևավորումը Ս. Շ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ
Տեխ. խմբագիր՝ Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչ՝ Ս. Կ. ՉԱԲԱՐՅԱՆ

Վ/Ց 00480 Խ/Հ 719 Պատվեր 106 Հրատ. 2032 Տիրաժ 2000

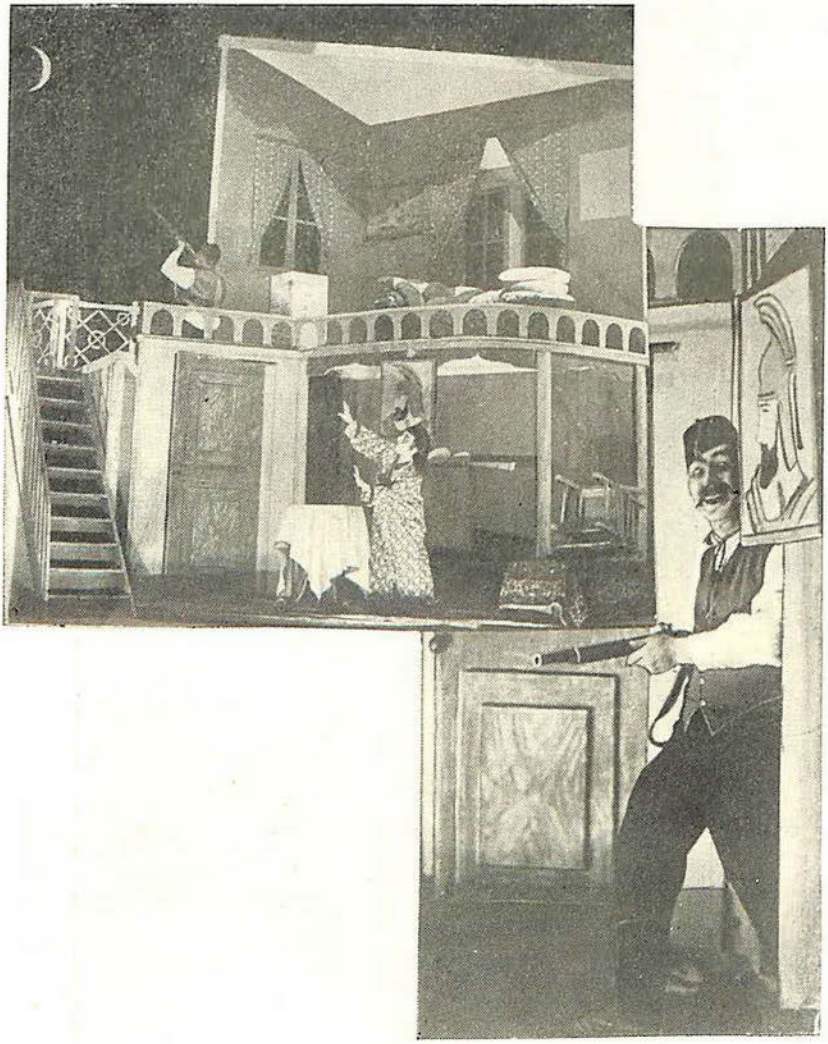
Հանձնված է արտադրության 12/XII 1961 թ.
Պատրաստ է տպագրության 6/VI 1962 թ.
Թուղթ՝ 70×92¹/₁₆։ Տպագրական 1225 մամ.+28 ներդիր, հրատ. 12,52 մամ.
Գինը կազմով 1 ռ. 33 կոպ.

Հայկական ՍՍՌ Կուլտուրայի նախարարության Հրատարակչությունների և պոլիգրաֆ արդյունաբերության գլխավոր վարչության № 6 տպարան, Երևան, Թումանյան փողոց, № 51, 1962 թ.։

ԻԼՅՈՒՍՏՐԱՑԻԱՆԵՐ

«Մեծապատիվ մուրացկաններ». առաջին արար, երկրորդ պատկեր

ՀՅՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ
ՊԱՏՄԱԳՐԱԿԱՆ
ԹԱՆԳԱՐԱՆ
№ 2



«Մեծապատիվ մուրացկաններ». տեսարաններ չորրորդ արարի նախավերջին պատկերից. Մանուկ ագա—Յոլաի Ամերիկյան

«Մեծապատիվ մուրացկաններ». երկրորդ արար

ՀՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
№ 2

Վ. Լենինը ելույթ է ունենում Մոսկվայում, Սվերդլովի անվան հրապարակում՝ համամիութենական առաջին կոմերիտմիության համագումարում։ Լուսանկարը՝ Ա. Գրաչովի։

«Պաղատասար աղբար». երրորդ արար

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԱՄՄԱՏՅԱՆ
ՀԱՄԱՐԱՆ № 2

Կոմիկների դարձը—քեֆից, վերադարձող ամուսնուն կանգնեցրել են ընկերները և ստիպում են նորից խմել։ Ամուսինը—ասում է, որ ինքը արդեն հարբած է։ Ընկերները—չեն ուզում հավատալ և ստիպում են խմել։

«Ամառ առաւօտուն» պատկերող տեսարան. Ամուսինը, որ ուզում է գնալ որսի, հրաժեշտ է տալիս կնոջը, որ մնում է տանը։

ՀԱՅԿ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ № 2

դամատգր գլխոլորկի «ամանա ժողովածոյ»

Գաղեաևսկ տեղի ունեցած գյուղատնտեսական ցուցահանդեսում. Ստալինի եկեղ—Կրկեշում գտնվող ցուցասրահում—տես մանրամասն «Ստալինի եկեղ» թերթում

ՀԱՄՄ ՊԵՏԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆՆԵՐԻ
ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ № 2
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

Ծերուկ. Ախպեր ջան, մեզանից իրարանցում չկա, ինչպես տեսնում ես — ամեն ինչ սովորական հունով է գնում։

«Ավրոր» հածոր եռաշարժ գրոհային հրանոթի հրամանատարական աշտարակի հրանոթավորները՝ ավագ լեյտենանտ Ա. Ա. Ժեմչուգովի գլխավորությամբ։ Ձախից աջ՝ ավագ լեյտենանտ Ա. Ա. Ժեմչուգով, ավագ լեյտենանտ Ա. Ա. Ռոմանով, ավագ լեյտենանտ Ա. Ա. Ռոմանով, ավագ լեյտենանտ Ա. Ա. Ռոման

«Ժայռ», չորրորդ արար. Արշակ—Ալեքսանդր Ադամյան, Սերոբ—Գևորգ Աշուղյան, Ալեքսանդր—Գարուշ Խաժակյան, Զաքար—Գևորգ Ասլանյան, Բաղդասար ամի—Վաղինակ Մարգունի, Մարգար—Վաչե Բաղրատունի

«Էլի մեկ գոհ». առաջին արար. Սարգիս—Ավետ Ավետիսյան, Բրիլիանտով—Հովհաննես Ավագյան, Բարբարե—Վարյա Մելքումյան, Սալոմե—Անիկ Մկրտումյան

dnda hdwlpy 'edmgm, ljpwnb»

Ժամը երեսին «Գիտցիր միտք»

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ
ԳԱԱ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
Գրադարան № 6
Գիրք

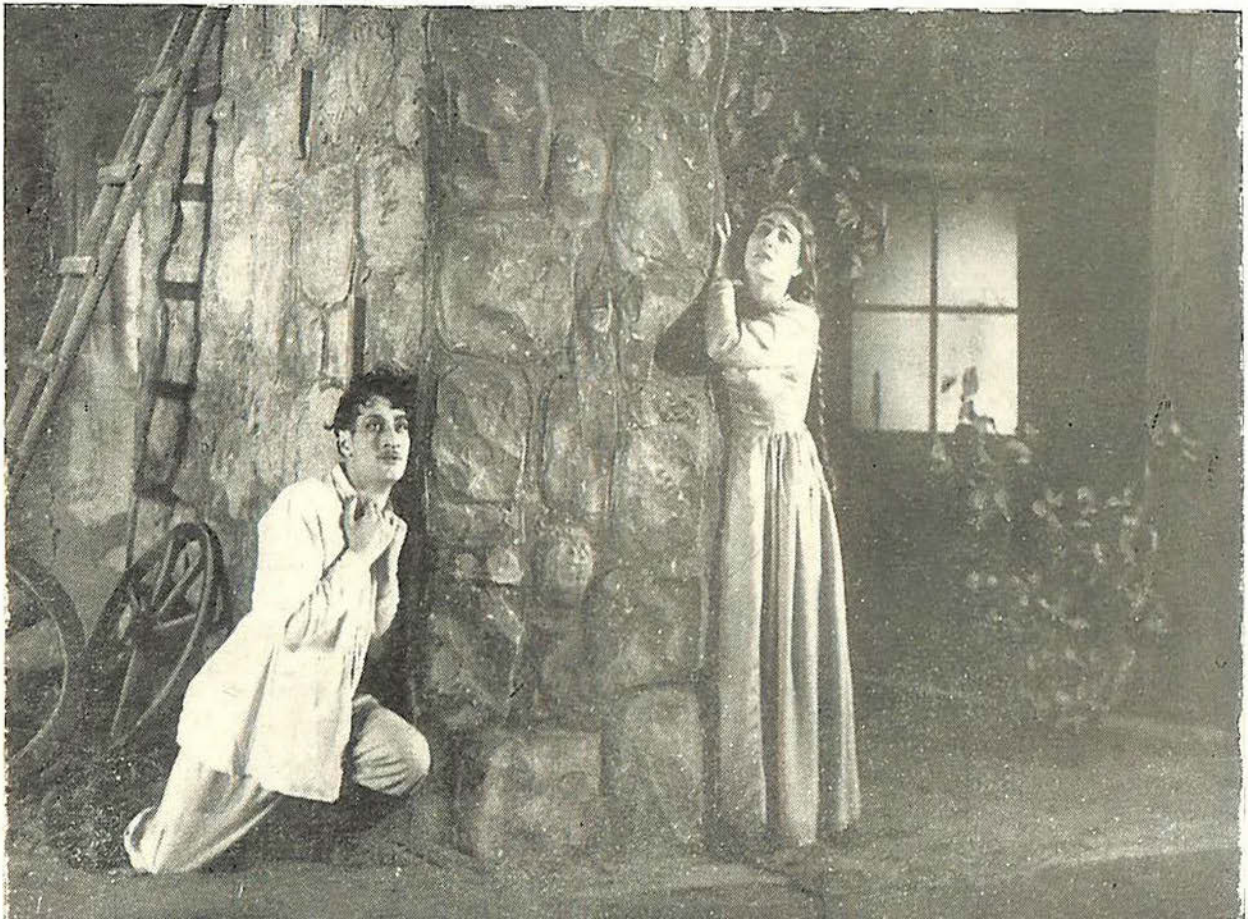
«Պատվի համար». Երրորդ արար. էլիզաբյան—Հրաչյա Ներսիսյան, Սագաթել—Ավետ Ավետիսյան

«Պատվի համար». էլիզաբեյան—Հրաչյա Ներսիսյան, Մարգարիտա—Արուս Ոսկանյան

«Նամուս». Երկրորդ արար. Անյան—Վալոդյա Աբաջյան, Սուսան—Մեսրոպյա Սիմոնյան

«Նամուս». Երկրորդ արար

«Նամուսը». առաջին արար. Սուսան—Մարգո Մուրադյան, Սևյրան—Գևորգ Չևփչյան



«Նամուս». առաջին արար. Սուսան—Մարգո Մուրադյան, Սևյրան—Գևորգ Զևիլյան

«Նամուս». երկրորդ արար. Սեյրան—Վալոդյա Աբաջյան, Սուսան—Մարգո Մուրադյան

Գամիլյամ գամիշ — մեծ, գամիշ ավելի մեծ, գամիշ ամենամեծ, գամիշ ամենից մեծ — ամենամեծ գամիշ

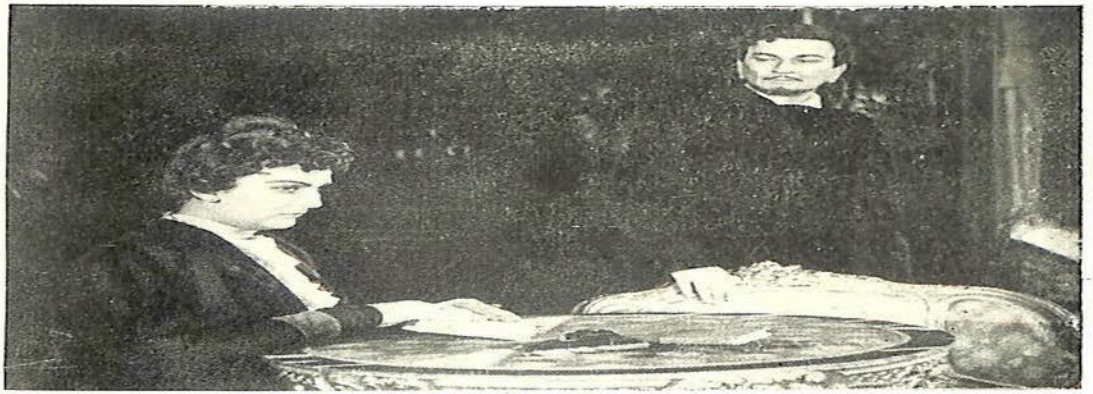
գամիշ — եղեգ. գամիշ եղեգից. գամիշ եղեգի — եղեգե

Դիպուկ գնդակ. «սամբո»

«Ժամանակ» ազգային պատկերասրահի հիմնադիր Գրիգոր Զոհրապը (նստած) իր հյուրերի հետ՝ Ալեքսանդր Ծատուրյանի, Ռուբեն Զարդարյանի, Մարտիրոս Սարյանի, Ալեքսանդր Թամանյանի, Ալեքսանդր Թամանյանի կինը, Մարտիրոս Սարյանի կինը, Ռուբեն Զարդարյանի կինը, Գրիգոր Զոհրապի կինը, Ալեքսանդր Ծատուրյանի կինը, Ալեքսանդր Թամանյանի դուստրը, Գրիգոր Զոհրապի դուստրը, Ռուբեն Զարդարյանի դուստրը, Գրիգոր Զոհրապի որդին, Ալեքսանդր Թամանյանի որդին, Ալեքսանդր Ծատուրյանի որդին, Գրիգոր Զոհրապի թոռնիկը

«Քաոս». յոթերորդ պատկեր. Ամբատ—Դավիթ Մալյան, Միքայել—Բարկեն Ներսիսյան

Հաղթանակով վերադարձը (Վարդան Ամեմյանը վերադառնում է 1956 թ. Հայ արվեստի և գրականության մոսկովյան տասնօրյակից)։ Ընդերական շարժ Ա և Ի Տեր-Ղազարյանի



«Քառա». տաղանդարդի պատկեր. Անտոնինա Իվանովնա — Հոլիճի Հովհաննիսյան, Սմբատ — Դավիթ Մալյան

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
FL0010624

A II 16073