

ՀԵՆՐԻԿ
ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԹԱՏՐՈՆ

ՀԻՆ ԵՎ ՆՈՐ
ԱՐԺԵՔՆԵՐ



ՀԵՆՐԻԿ
ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԹԱՏՐՈՆ

ՀԻՆ ԵՎ ՆՈՐ
ԱՐԺԵՔՆԵՐ



A $\frac{II}{24580}$

Հովհաննիսյան, Հ. Վ.

Հ 854 Թատրոն. Հին և նոր արժեքներ (Հոդվածներ). —
Եր.: Սովետ. գրող, 1986, 296 էջ:

Հ. Հովհաննիսյանը ճանաչված առում է հայ բառերագիտության ասպարեզում: Ներկա ժողովածուն ամփոփում է նիճ, միջնադարյան և նոր բառերի պատմությանը նվիրված երա հոդվածներն ու ակնարկները:

Առանձին բաժնով ընթերցողին ներկայացվում են օտվետահայ բառերին վերաբերող տեսական-գննադատական հոդվածներ:

Գիրքը նախատեսվում է մասնագետների և քառերական արվեստով հետաքրքրվողների համար:

4907000000(361)
Հ ————— 250, 86 «Տ»
705(01)86

ԳԽԴ 85.443(2)7
Հ 854

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍԶ

Թատերական մշակույթի անցյալ ու ժամանակակից երևույթները քննելիս ամեն անգամ ընտրում ենք տարբեր հայեցակետեր, ղեկավարվում տարբեր նկատառումներով ու խնդիրներով: Մի դեպքում մեզ հետաքրքրում են թատրոնի գեղագիտության հարցերը, դերասանական խաղի տեխնոլոգիան ու հոգեբանությունը, ոճը կամ ուղղությունը, այլ դեպքում՝ երևույթի պատմական ծեփերը, առարկան վկայող արտաքին տվյալները, շատ անգամ էլ, հատկապես քննադատության մեջ, արվեստի ու կյանքի հարաբերությունը: Թատրոնը, ինչպես անցյալում, այնպես էլ նոր ժամանակներում, հանդես չի եկել որպես զուտ էսթետիկական ֆենոմեն: Նա հասարակական հաղորդակցման յուրահատուկ եղանակ է, կյանքի ունիվերսալ մի պայմանաձև, որը երբեմն դուրս է գալիս գեղարվեստական մշակույթի ոլորտից և չի ենթարկվում նեղ արվեստագիտական հարցադրումների: Իր համադրական բնույթով և անցողիկ գոյաձևով թատրոնը տարուբերվում է կյանքի հետ, ենթարկվում անսպասելի մետամորֆոզների և միջոցառում է հասարակական առաջադիմության ծանրաչափը:

Թատրոնի հին ու նոր արժեքների քննությունը մեզ մղում է և՛ պատմության, բանասիրության ու ազգագրության ոլորտները՝ կողմնակի էքսկուրսների, և՛ անցյալի երևույթները «վերականգնելու» ձգտման ու նկարագրական մեկնությունների, և՛ տեսական կոառնումների: Իսկ քննադատությունը, ավելի մոտ լինելով հրապարակախոսության, հաճախ առանձնանում է տեսական ու պատմատեսական թատերագիտությունից:

Թատերագիտական ակնարկների ու թատերախոսականների ներկա ժողովածուն կազմելիս ղեկավարվել եմ այս բոլոր նկատառումներով, ունենալով երկու հիմնական խնդիր՝ հին ու նոր

երևույթների ներքին կապի որոնումը և թատրոնի, որպես գրականությունից անկախ գեղարվեստական գոյաձևի, հաստատումը:

Ուսումնասիրելով հայ թատրոնի անցյալը՝ միջնադարից մինչև 19-րդ դարի վերջը, հանգել եմ ինչ-ինչ կոահումների ու եզրակացությունների, որոնք դուրս են մնացել հրապարակված գործերից և ստացել առանձին, փոքրածավալ ուսումնասիրությունների տեսք: Ղրանք լրացվել են Երևանի գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի թատերագիտական բաժնում կարդացված դասախոսությունների ընթացքում և կազմում են այս ժողովածուի որակական բեռը, ծավալի առումով՝ մեկ երրորդից ավելին:

Ներկայացվող հոդվածների մյուս խումբը, բացառությամբ մեկ-երկուսի, ժամանակին հրապարակվել է ժողովածուներում ու պարբերականներում: Հրապարակված հոդվածներում էական փոփոխություններ չեն արված, բացի մի քանի լեզվա-ոճական ու տերմինաբանական ձշտումներից: Որոշ տեղերում վերականգնվել են լրագրական կարգի սեղմումներին և ոչ մասնագիտական խմբագրումներին զոհ գնացած նախադասություններ ու բառեր, մեկ-երկու տեղերում՝ վերնագրերի նախկին տեսքը:

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Հոռմեական դարաշրջանի հույն պատմիչ Պլուտարքոսը (46—127 թթ.) իր «Կենսագրություններում» («Զուգակշիռք») հիշատակում է հալոց պատմության մեկ-երկու դրվագ, որոնք բացում են ուշ անտիկ թատերական ավանդության հետքերից մեկը մեր հոդում: Ըստ այդ հիշատակություններից մեկի, որ Պլուտարքոսը բերում է իր և Նախորդ ժամանակների հունա-հոռմեական աղբյուրներից, Տիգրան Երկրորդն (95—56 թթ.) իր մայրաքաղաքում՝ Տիգրանակերտում 69 թվին կառուցել է թատրոնի շենք¹: Այդ շենքը չի պահպանվել, և այսօր դժվար է անգամ ցույց տալ նրա տեղը քաղաքի փլատակներում, որ տարածված են Տիգրիսի ձախակողմյան վտակներից մեկի ափին, Նիկեփորիոնի հովտում: Դա պատմական Աղձնյաց նահանգն է՝ Տիգրանի երբեմնի աշխարհակալության կենտրոնը: Հնագետները թատրոնի շենքը գտնելու փորձեր չեն արել, և առայժմ միակ փաստը Պլուտարքոսի անուղղակի ակնարկն է:

Հայտնի է, որ մերձարևելյան ու առաջավորասիական երկրներում թատրոնների շենքեր կառուցվել են հելլենիզմի դարաշրջանում (3—1 դդ.) և մեր թվագրության 1—2-րդ դարերում: Տիգրանակերտի թատրոնը դրանցից մեկն էր և հավանաբար պետք է ունենար այն տեսքը, ինչ Եփեսոսի, Պերգամոնի, Անտիոքի, Եդեսիայի, Տարսոնի կամ մի քիչ ավելի ուշ կառուցված Ալեքսանդրիայի և Պալմիրայի թատրոնները: Դրանք իրենց ծավալներով ու ճարտարապետական տիպով նման են միմյանց և փոքր-ինչ տարբեր դասական շրջանի հունական, օրինակ՝ Աթենքի և Էփիդավրոսի թատրոններից: Եթե նկատի առնենք, որ Տիգրանի կայսրության սահմաններում էր հելլենիստական աշխարհի մի մասը, Անտիոք ու Եդեսիա քաղաքներով, որ նրա

¹ *Strabo* Плутарх, Сравнительные жизнеописания, т. V, пер. В. Алексеева, СПб., 1892, стр. 83:

մայրաքաղաքի բազմալեզու բնակչության հիմնական տարրն էին կազմում հայերից բացի փոքրասիական հույները, ասորիներն ու հրեաները, պարզ կղառնա, թե կուլտուր-քաղաքական ինչ ձրգ-տումներով էր ղեկավարվում հայոց միապետը: Հունա-հռոմեական պատմիչների և նրանց վկայությունների շուրջ ստեղծված պատմական գրականությունը շատ բան է ասում: Տիգրանն իր մայրաքաղաքն ու պալատը զարդարել էր հունական արձաններով, հելլենականացնում էր հայոց աստվածների պանթեոնը և շրջապատել էր իրեն հույն մտավորականներով (Ամֆիկրատես Աթենացի, Մետրոդորոս Սկեպսացի), անվանում էր իրեն $\varphi\iota\lambda\sigma\phi\iota\lambda\alpha\gamma\gamma\omicron\varsigma$ (հելլենասեր) և դրոշմել էր այդ բառն իր դրամների վրա: Այն ժամանակ, երբ հռոմեական էքսպանսիայի զոհ էին դառնում հելլենիստական երկրները՝ Պերգամոնը, Վիֆինան, Ասորիքը, Տիգրանը քաղաքական պատմության ասպարեզ էր մղտնում որպես աշխարհակալ Ալեքսանդրի ոգու կրողը և հելլենականության նոր ջահակիր Առաջավոր Ասիայում: Նա ուշ հելլենիզմի շրջանի միապետներից էր և նպատակ էր դրել միավորել մերձարևելյան ու առաջավորասիական ժողովուրդներին հունական քաղաքակրթության դրոշի տակ:

Տիգրան երկրորդը Հայաստան էր բերում հունական գրականությունն ու թատրոնը հելլենիզմի անկման շրջանում, երբ ատտիկյան աշխարհում սոսկ հիշատակներ էին մնացել դասական շրջանի դրամատուրգիայից ու թատրոնից, իսկ հանրապետական Հռոմում մարում էին քաղաքական ողբերգության (պրետքստատա) վերջին աղաղակները: Հունաստանի «բարձրագույն արտաքին ծաղկման շրջանում» (Մարքս), որ պատմության մեջ կոչվում է Ալեքսանդրի դար, քայքայվել էին ատտիկյան դրամայի սոցիալ-հասարակական ու աշխարհայացքային հիմքերը: Անցյալ թվագրության վերջին հարյուրամյակում հելլենականությունն արդեն կորցնում էր իր հողը, և դասական ողբերգության թատրոնը պատկանում էր անցյալին: Ինչպես ասում էր հռոմեացի վերջին ողբերգակ բանաստեղծներից մեկը՝ Ալցիոսը (170—85 թթ.), «աստվածներն այլևս մարդկանց չէին կառավարում»: Տիգրանը թերևս փորձում էր վերածնել թատրոնի դասական տիպը դրամայի անկման ժամանակներում, երբ հունական թատրոնը հասել էր իր մայրամուտին, և առաջավորասիական երկրներում բռնկվում ու մարում էին նրա վերջին կայծերը: Զաղաքացիական անկախություն վայելող հույն դերասանները,

սինողոսներ (συνοδοί — երգողների խումբ, Ճանապարհի ընկերներ) կազմած, դեռևս Մակեդոնացու ժամանակներից թափառում էին հայրենի բնաջխարհից դուրս, հասել էին մինչև Բալտրիա և Սոգդիանա: Եվ ահա, Տիգրանը գերեվարել էր սինողոսների մի մեծ խումբ և բերել Հայաստան:

Պատմական սկզբնաղբյուրներն ավելի մանրամասն տեղեկություններ չեն հաղորդում այս մասին: Սեր միակ աղբյուրը Պլուտարքոսն է: Նա գրում է, որ 69 թվին Տիգրանակերտի ծակատամարտում հաղթող հռոմեացի զորավար Լուկուլլոսը, երբ մտնում է մայրաքաղաք, տեսնում է, որ այստեղ բավական շատ են այդ սինողոսների դերասանները (հիպոկրիտեսներ, խորեոսիսներ, կեֆարա, լիրա ու սրինգ նվագողներ, միմեր և այլք)՝ «դիոնիսոսյան արհեստավորները» (Διονυσίου τεχνιτών)²: Լուկուլլոսն իր հաղթահանդեսը, համաձայն ընդունված կարգի, զարդարում է թատերական ներկայացումներով, որոնց մասնակիցներն էին Տիգրանի բերած սինողոսները: Այս ներկայացումներով է բացվում Տիգրանակերտի նոր կառուցված թատրոնը:

Այսքանն է մեզ հայտնի Տիգրանակերտի թատրոնի մասին: Կողոպտված մայրաքաղաքը վերականգնվում է հաջորդ տարիներին և միառժամանակ մնում Հայաստանի քաղաքական կենտրոնը: Բնական է և տրամաբանական, որ թատրոնի շենքը պետք է օգտագործվեր: Բայց ինչ է խաղացվել այնտեղ, չգիտենք ու չենք կարող իմանալ: Գիտենք, որ Տիգրանը հեղինակաբեր էր, և թատրոնը ծառայելու էր նրա հեղինակաւորւթյանը: Պատմական գրականության մեջ չկան ակնարկներ այն մասին, թե Տիգրանի թագավորության հետագա շրջանում, մանավանդ վերջին՝ խաղաղ տարիներին (61—56 թթ.), երբ նա այլևս կայսր («արքայից արքա») չէր, այլ ազգային թագավոր, ինչ դեր է ունեցել Տիգրանակերտի թատրոնը: Բայց Պլուտարքոսի մյուս հիշատակումը, որ Տիգրանի որդին ու հաջորդը՝ Արտավազդ Երկրորդը (56—34 թթ.) «գրում էր ողբերգություններ, ծառեր ու պատմություններ» («τραγῳδίας ποιεῖ καὶ λόγους ἑῴγραφε καὶ ἱστορίας»)³, պարզասում է, որ այդ երևույթի կուլտուրական նշանակությունը փոքր չի եղել հայոց պալատական-ազնվական միջավայրում:

Արտավազդը կրթվել ու դաստիարակվել էր որպես հեղինակ-

² Նույն տեղում:

³ Plutarchi. Vitae, II Parisus, 1847, p. 673.

սեր, և նրա գրական զբաղմունքը նույն այդ հեղինասիրության դրսևորումն էր: Հայ թատրոնի պատմաբանների համար հաճելի է ենթադրել, որ նա գրում էր ազգային-դիցաբանական թեմաներով և... հայոց լեզվով: Բայց այս ենթադրությունը հակապատմական ու հակատրամաբանական է: Հեղինիզմը տվել է միայն հունալեզու գրականություն, եթե նկատի չառնենք դրա հետագա ազդեցությունները, ավելի ծիշտ՝ հեռավոր ճառագայթումները մեր մատենագրության մեջ վաղ միջնադարում: Բայց սա արդեն հեղինիզմ չէ, այլ հունաբանություն, որ բոլորովին ուրիշ երեւոյթ է և առաջացել է այլ կուլտուր-քաղաքական պայմաններում, Բյուզանդիայի հետ շփվելու միջոցով: Սա առանձին հարց է և բավական ուսումնասիրված: Մենք խոսում ենք ոչ թե հունական մտքի ու մշակույթի հետագա, միջնորդված ազդեցությունների մասին, այլ բուն հեղինիզմի դարաշրջանի մասին, որն ավարտվում է մեր թվագրության նախօրեին: Արտավազդը ուշ հեղինիզմի դարաշրջանի թագավոր է և հունալեզու հեղինակ: Ժամանակի գրական-պաշտոնական լեզուն հունարենն էր, և գրականության մեջ շրջանառվում էին հունական թեմաները: Այդ թեմաները գրական-դրամատիկական մշակման էին ենթարկել լատին հեղինակները՝ Լիբիուս Անդրոնիկուսը, Գնեուս Նեվիուսը, Բվինտուս Էննիուսը, Սկցիուսը: Արտավազդը նրանց հաջորդն է, և հասարակական որևէ անհրաժեշտություն չկար, որ գրեր հայ պատմադիցաբանական թեմաներով, մանավանդ մայրենի լեզվով: Տարօրինակ ու արտաոռց կլիներ հայ հեղինասեր թագավորին պատկերացնել ազգային բանահյուսական նյութերի հավաքող ու մշակող:

Պլուտարքոսը Տիգրանի և Արտավազդի ժամանակակիցը չէ: Ավելի քան հարյուր հիսուն տարով հեռու է Արտավազդի թագավորության ժամանակից, և դրանով թերևս մեծանում է նրա վկայության արժեքը: Պլուտարքոսը կարծես պատահականորեն ակնարկում է, որ Արտավազդի ողբերգություններից մի քանիսը պահպանված են եղել մեր թվագրության 1—2 դարերում: Եթե ոչ հույն ժողովուրդների մասին չթաքցված արհամարհանքով մտածող հույն հեղինակը հիշեցնում է իրենից մեկուկես հարյուրամյակ առաջ ապրած մի «բարբարոսի» ողբերգությունները, նշանակում է, դրանք ծանաչված են եղել հեղինիստական կրթության միջավայրում, համենայնդեպս, իրենց տեղն են ունեցել Պլուտարքոսի ժամանակի հունալեզու գրականության մեջ:

Արտավազդ Երկրորդը նույնպես անվանել է իրեն հելլենաս-
տեր և ունեցել է նույն կուլտուրական կողմնորոշումը, ինչ իր
հայրը, թեպետ նրա գործունեությունը նույն ծավալը չուներ։ Ար-
տավազդի օրոք Հայաստանը կայսրություն չէր արդեն, այլ ազ-
գային թագավորություն՝ «բարեկամ ու դաշնակից Հռոմի», ինչ-
պես համաձայնել էին Տիգրանն ու Պոմպեոսը 66 թվին։ Բայց
Արտավազդը հռոմեասեր չէր դարձել՝ քաղաքականապես իրեն
հպատակ չէր զգում։ Նա հելլենաստեր էր, իսկ հելլենասիրու-
թյունն ուներ ոչ թե քաղաքական, այլ կուլտուրական կողմնորոշ-
ման իմաստ։ Պլուտարքոսի հիշատակությունից հայտնի է դառ-
նում, որ նրա գրական զբաղմունքն արդյունք էր նաև թատերա-
կան հետաքրքրությունների։ Այս է վկայում պալատական թա-
տերախմբի գոյությունը Արտաշատում և Եվրիպիդեսի «Բաքոսու-
հիների» ներկայացումը 53 թ. (մ. թ. ա.)։ Պալատական խըն-
ջույքների դահլիճում տեղի ունեցած այս ներկայացումից Պլու-
տարքոսը նկարագրում է մի տեսարան, որը մեզ համար ունի
երկակի հետաքրքրություն։ Այստեղ տեսնում ենք հայոց քաղա-
քական պատմության հետաքրքիր մի դրվագ և ուշ անտիկ թա-
տերական ավանդության խիստ յուրահատուկ մի փաստ։

Արտավազդը դիվանագիտորեն երկդիմի վիճակում էր իր հզոր
հարևանների՝ Հռոմի և պարթևական Պարսկաստանի հանդեպ։
53 թ. պարթևա-հռոմեական պատերազմի ժամանակ նա հարկա-
դրված էր սեպարատ հաշտություն կնքել Հայաստան ներխու-
ժած պարթևների հետ։ Իսկ Միջագետքի Խառան քաղաքում
պարթևների դեմ կռվող հռոմեացի զորավարը՝ Մարկոս Կրասոս-
սը (որ փառք էր վաստակել Սպարտակի ապստամբությունը
ձնշելով) Արտավազդի «դավաճանությունից» կատաղած, սպառ-
նում էր պատժել նրան, պարթևների հետ հաշիվը մաքրելուց
հետո։ Բայց ծակատագիրն այլ բան էր պատրաստել նրա հա-
մար։ Կրասոսը դառնալու էր «Բաքոսուհիների» ներկայացման
անկենդան մասնակիցն Արտաշատում։ Պարթև զորավար Սուրենը
Խառանի ծակատամարտում ջարդում է նրա լեգիոնները, և
սպանված Կրասոսի գլուխը պարթև զինվորների մի հեծելա-
խումբ, Սիլակես անունով ոմն սատրապի գլխավորությամբ,
հասցնում է Արտաշատ, հայոց արքունիք։

«Մինչ այդ ամենը տեղի էր ունենում, — գրում է Պլուտար-
քոսը, — Որոդեսն (պարթևների թագավորը — Հ. Հ.) արդեն
հաշտվել էր Արտավազդ Արմենի հետ և համաձայնել նրա

քրոջ ու իր որդու՝ Բակուրի ամուսնության: Նրանք միմյանց խնջույքների ու գինարբուքների էին հրավիրում, որոնց ընթացքում խաղաղվեցին հունական բազմաթիվ պիեսներ (*πολλά παρ-ισήγετο τὸν ἀπὸ τῆς Ἑλλάδος ἀκούσιμάτων*)⁴: Դրանցից մեկն էր Եվրիպիդեսի «Բաքսոսիհիներ» ողբերգությունը, որի ներկայացման պահին էլ պալատ է մտնում Սիլլակեսը Կրասոսի գլուխը ձեռքին: «Այն պահին, երբ Կրասոսի գլուխը հասցրին պալատ,— շարունակում է Պլուտարքոսը,— ծաշասեղաններն արդեն հավաքել էին, և ողբերգակ դերասան (*τραγῳδὸν δε ὑπολαίττης*) Յասոն Տրալիանոսն արտասանում էր Եվրիպիդեսի «Բաքսոսիհիների» Ագավեի հատվածը»⁵:

Նկարագրվող դեպքը, ինչպես նկատում ենք, գերծ չէ վիպական մշակումից: Օգտվելով որևէ անմիջական կամ թերևս միջնորդ մի աղբյուրից, Պլուտարքոսն ինչ-ինչ մանրամասներ շրջանցել է: Այդ ի՞նչ պատեհ զուգադիպություն էր: Խառանից մինչև պարթևների մայրաքաղաքը՝ Տիգրոն, ճանապարհն ավելի կարճ էր, քան մինչև Արտաշատ: Սուրենը թերևս սուրիանդակների միջոցով իմացել էր, որ թագավորը Տիգրոնում չէ, այլ Արտաշատում: Տպավորությունն այնպիսին է, թե նա գիտեր, որ Կրասոսի գլուխը ուղարկում է որպես «Բաքսոսիհիների» ներկայացման սկզբնական (*σχευοποιήσια* -բեմական իր): Միջագետքից ճանապարհ ընկած պարթև հեծելախումբն Այրարատյան աշխարհ էր հասել, ո՞վ գիտե, քանի օրում, և Կրասոսի գլուխը պալատ էր բերվում ինչո՞ւ «Բաքսոսիհիների», ոչ թե մի այլ պիեսի ներկայացման պահին: Սիլլակեսն ու պարթև զինվորների ջոկատն այդ ի՞նչ ձգգրիտ հաշվարկով էին վրա հասնում իրենց իսկ արարքը թատերախոսին սիմվոլացնող մի տեսարանի:

Եվ այսպես, բաքսոսիհիների մոլեգնած խումբը, ինչպես տրրված է Եվրիպիդեսի ողբերգության Ագավեի հատվածում, մտնում է Թեբեի պալատ, առջևից Ագավեն, խելահեղ տարերքի մեջ, իր որդու՝ սպանված Պենթևսի գլուխը բաղեղի ծայրին, իր ձեռքով բռնած: Այս ներկայացումն է: Եվ ներկայացման այդ պահին Արտաշատի պալատի խնջույքի դահլիճն են մտնում պարթև զինվորները Սիլլակեսի գլխավորությամբ, որ առջևից տանում է Կրասոսի գլուխը: Թվում է, Յասոն Տրալիանոսն սպասում է նրանց, նրանք էլ հետևում են խաղին, տեսնելու, թե երբ է գալու Ագավեի հատ-

⁴ Նույն տեղում, էջ 673:

⁵ Նույն տեղում, էջ 674:

վածը: Եվ ահա, Յասոնի ձեռքին է Պենթևսի գլուխն ակնարկող սկևռպոեման: Ենթադրվում է, որ այս սիմվոլիկ տեսարանը նախապես պատրաստված է եղել, դժվար է ասել, Արտավազդի⁶, թե՞ Որոդեսի ցուցումով⁷:

Ներկայացումը շարունակվում է: Խաղահրապարակ է բերվել կյանքի արյունալի փաստը, որը փոխարինում է թատերական պայմանականությանը. հավանաբար, հռոմեական գլադիատորական թատրոնից եկող սովորություն: «Երբ նրան (Յասոնին — Հ. Հ.) ծափահարում էին, ներս մտավ Սիլակեսը և ծնկի գալով թագավորի առջև, դահլիճի կենտրոն նետեց Կրասոսի գլուխը: Պարթևները աղմկալից հրձվանքով ողջունեցին նրան և թագավորի հրամանով հրավիրեցին բազմել: Իսկ Յասոնը Պենթևսի սկևռպոեման հանձնելով պարերգակներից (խորևտիսներ) մեկին և վերցնելով Կրասոսի գլուխը, բաքոսյան մոլեգնությամբ երգեց հետևյալ տողերը.

Վերադառնալով լեռներից,

Բերում ենք նոր կտրած բաղեղն իր բնով՝

Բարեհաջող մի որս:

Եվ սա մեծ հրձվանք պատճառեց բոլորին: Իսկ հետո, երբ նա պարերգակների խմբի (χορο΄ς) հետ փոխառփոխ երգում էր՝ «ո՛վ սպանեց — իմն է պատիվը», Պոմպուսթերը (Կրասոսին սպանողը — Հ. Հ.), որ մասնակից էր խնջույքին, ելավ տեղից և գլուխը խլեց, որպես թե ավելի շատ իրեն, քան դերասանին է վայել ասել այդ խոսքերը: Թագավորն ուրախությամբ պարգևատրեց նրան իր երկրի սովորության համաձայն, իսկ Յասոնին նվիրեց մեկ տաղանդ արծաթ»⁷:

Եթե անգամ հորինված մի գրույց է սա, կամ եթե պատմական անցքը հարմարեցվել է ինչ-որ ավանդության, դարձյալ չի փոխվում նրա արժեքը: Իմանում ենք, որ Արտաշատի պալատում Արտավազդի ժամանակ եղել են ներկայացումներ կամ հույն դերասանների խումբ:

Սա ընդամենը մի դրվագ է Արտաշատի պալատի թատերական կյանքից, որ գուցե և չհիշատակվեր գրականության մեջ, եթե առիթ չծառայեին քաղաքական դեպքերը: Այս վկայության թիկունքում քիչ բան չի թաքնված: Ենթադրվում է, որ Արտա-

⁶ См. Г. Гоян, 2000 лет армянского театра, т. I, М., 1952, стр. 129—135:

⁷ Պլուտարխոս, *Կյով. հրատ.*, էջ 674:

շնտում, որը Առաջավոր Ասիայի խոշոր քաղաքներից մեկն էր. կարող էր լինել թատրոնի շենք, գուցե այնպիսին, ինչպիսին էին հելլենիստական քաղաքների թատրոնական շենքերը:

Սա միայն ենթադրություն է:

Արտաշատում թատրոնի շենքի գոյությունը հավաստող որևէ վկայություն չկա գրական աղբյուրներում: Դժվար է նույնիսկ ասել, թե Արտավազդի պալատական ներկայացման մասնակիցները Արտաշատում էին բնակվում, արքունիքի՞ն էին պատկանում, թե՞ թափառող սինոդոսներից էին: Պատմական Արտաշատի տարածքում («Խոր Վիրապի» շրջակայքը) թատրոնական շենքի հետքեր չեն գտնվել: Չեն գտնվել նաև խոշոր շինությունների հետքեր: Հնագետներն, իհարկե, փնտրում են թատրոնի շենքը, որի գոյությունը, թերևս, տրամաբանական է, այնքանով տրամաբանական, որ առաջավորասիական խոշոր քաղաքներում գտնվել են ուշ հելլենիստական կամ հռոմեական դարաշրջանում կառուցված թատրոնների շենքեր: Դա տրամաբանական է և այնու, որ հելլենիստական մշակույթի հետքեր ի հայտ են գալիս Արտաշատի պեղումներից, և զուգահեռ մի փաստ կա հայ հողի վրա՝ Գառնիի հունա-հռոմեական տիպի տաճարը:

Պլուտարքոսի հիշատակությունը թատրոնի պատմության համար հետաքրքրական է և ուրիշ առումով: Այստեղ տեսնում ենք հին դասական ողբերգության թատրոնի ուշ անտիկ ձևերից մեկը՝ դրամատիկական երկը պալատական խնջույքներում արտասանելու և երգելու սովորությունը, որը մի քիչ ուշ արմատավորվեց հռոմեական ազնվականական կենցաղում: Սյուս կողմից, որ ավելի հետաքրքրական է, տեսնում ենք անտիկ թատրոնի պարերգական (խորային) տիպը, որը հույն դասական շրջանի ավանդություն է և տարածված չէր հելլենիզմի շրջանում: Փոքրասիացի հույն դերասանները Արտաշատ էին բերել ողբերգություններ ներկայացնելու այդ հնամենի եղանակը: Դա երգտրամախոսություն էր շրջանաձև հրապարակում՝ օրխեստրիկ ներկայացում, շատ տարբեր հռոմեական ներկայացումներից, որոնք տեղի էին ունենում բարձր բեմահարթակի՝ սցենայի վրա՝ սկսած Լիբիուս Անդրոնիկոսի ժամանակներից (240 թ., մ. թ. ա.) մինչև կայսերական ժամանակի սկիզբը (30 թ., մ. թ. ա.):

Արտաշատի պալատում տեսնում ենք մի ներկայացում, որի տիպը պատկանում է Եվրիպիդեսի ժամանակներին՝ անցյալ թվագրության 5-րդ դարի վերջին: Շրջանաձև հրապարակի՝

օրիսեստրայի (ὁρῶντες) կենտրոնում, Դիոնիսոսի գո-
հասեղանի՝ թիմեւէի (θυσία) մոտ կանգնած պրոտագոնիս-
տը⁸, որին հին հույներն անվանում էին նաև հիպոկրիտես
(ὑποκριτής — դերասան), երգային տրամախոսության մեջ է
մտնում պարերգակների կամ խորևտիսների (χορευταί)
խմբի կամ խորոսի (χορός — պարերգ) հետ: Սա հին առ-
տիկյան պարերգական դրաման է, որ ձևավորվել էր 6—5-րդ
դարերում և հելլենիզմի դարաշրջանում մարում էր: Թատերական
այս համակարգն իր հասարակական դերը գրեթե կորցրել էր
արդեն Արիստոտելի և Ալեքսանդր Մակեդոնացու ժամանակնե-
րում (4-րդ դ.): Աթենական պոլիսային դեմոկրատիայի հետ
միասին պարերգական դրաման դարձել էր անցյալ, հելլենիզմի
դարաշրջանում (3—1 դդ.) վերջնականապես կորցրել էր հասա-
րակական հողը, իսկ հռոմեական դարաշրջանում վերանում էր:
Հռոմեական թատրոնում պարերգական ձևը չէր կարող ըմբռն-
վել, քանի որ չկար այստեղ նույն պաշտամունքային հողը: Եվ,
բացի այդ, հռոմեական թատրոնն օրիսեստրիկ չէր, այլ արդեն
սցենոգրաֆիկ (բեմական) և բերում էր այլ կարգի դրամատուր-
գիա, որը մի կողմից պրետեքստատան էր՝ քաղաքական ողբեր-
գությունը, մյուս կողմից՝ հունական կյանքից առնված կենցաղա-
յին կատակերգությունը՝ ֆաբուլա պալլիատան (fabula—գրույց,
pallium— թիկնոց, fabula palliata— պատմություն թիկ-
նոցով կամ թիկնոցախաղ): Եվ ահա, հին պարերգական
(խորային) դրամայի պատկերը տեսնում ենք Արտաշատի պա-
լատական խնջույքում: Ազավեի դերակատար Յասոն Տրալիա-
նոսը արտասանում ու երգում է պարերգակների խմբի հետ: Սա
թերևս նշանակում է, որ Տիգրանի ժամանակից փոքրասիացի
հույն դերասանների միջոցով Հայաստան էր ներթափանցել թա-
տրոնի հին առտիկյան տիպը: Դա հարյուրամյակների ավանդու-
թյուն էր, որի կրողները Առաջավոր Ասիայում և Մերձավոր
Արևելքում թափառող հույն դերասանների սինոդոսներն էին:
Սա իհարկե հին դասական թատրոնը չէր, այլ նրա վերապրուկը:

⁸ Հայտնի է, որ Հին Հունաստանում ներկայացումները տեղի էին ունե-
նում որպես գրամատուրգների մրցութային Մեծ դիոնիսական (մարտ—
ապրիլ), Փոքր դիոնիսական (սեպտեմբեր—հոկտեմբեր) և Լենեական (հուն-
վար—փետրվար) տոներին: Որպես նախամրցորդներ հանդես էին գալիս
դրամատուրգները միշտ որևէ նոր ստեղծագործութամբ, որը ներկայացվում
էր մեկ անգամ և հաջորդ տոնին չէր կրկնվում:

Պաշտամունքային (միստերիալ) և մրցորդային թատրոնը վերածվել էր խաղացանկային (ռեպերտուարային) թատրոնի: Սինոդոսները կրկնում էին հին պիեսները, հատկապես Եվրիպիդեսի ողբերգությունները: Դրամատուրգների մրցություններ վաղուց արդեն չկային, թատրոնը պաշտամունքային դեր չուներ, թեպետ դերասանները, ինչպես իմանում ենք Պլուտարքոսից, շարունակում էին կոչվել «դիոնիսոսի արհեստավորներ»: Ողբերգություններն ու կատակերգությունները ներկայացվում էին և թատերական շենքերում (կիսաշրջան օրիսեստրաներով), և ինչպես տեսնում ենք Պլուտարքոսի հիշատակության մեջ, պալատական դահլիճներում, հելլենասեր պալատական ազնվականության համար: Տիգրանը Հայաստան էր բերել թատրոնի հին ատտիկյան ճաշակը, գուցե և հելլենիզմի շրջանի կենցաղային կատակերգությունը, որի մասին չունենք գրական կամ այլ հիշատակություն: Արտավազդը, որի ողբերգությունների նույնիսկ անունները հայտնի չեն, հավանաբար հետևորդն էր այս ճաշակի՝ հին ատտիկիզմի և նոր հելլենականության: Սա հելլենիզմ էր կամ հելլենիզմի ազդեցություն, որը, դժվար է ասել, Հայաստանում արմատներ ձգե՞ց, թե ոչ, դարձա՞վ հասարակական գիտակցություն, թե՞ միայն պալատական ազնվական միջավայրին էր պատկանում: Մեզ հայտնի միակ գրական հիշատակությունը, ինչպես նկատում ենք, վերջինիս օգտին է խոսում:

Հելլենիզմի դարաշրջանում Եվրիպիդեսն ամենասիրված ու տարածված հեղինակներից էր՝ դասականներից վերջինը, որ հող էր գտել հելլենասեր միջավայրում: Դասական ողբերգությունը թեքվում էր դեպի, ժամանակակից լեզվով ասած, հոգեբանական դրաման: Իսկ հելլենիստական արվեստը, ի տարբերություն դասականի, ուներ հոգեբանական միտումներ: Խորային դրաման պակաս հոգեբանական էր, քան Եվրիպիդեսը: Դրանով էլ Եվրիպիդեսի ողբերգություններում պարերգակների դերը միտում էր ձևականության. դա ավելի շատ ավանդություն էր, քան էությունից եկող հատկանիշ: Բուն հելլենիզմի դարաշրջանի հեղինակների՝ Մենանդրոսի (342—292 թթ.), Նրա Նախորդների ու ժամանակակիցների (Անտիֆանես, Ալքեստիդես, Դիփիլիոս, Ապոլոդորոս, Փիլեմոն, Թեոֆրաստ) պիեսները պարերգական չէին և անհամեմատ մոտ էին մեր պատկերացրած թատերական համակարգին: Դրանք կենցաղային կատակերգություններ էին, մոտենում էին ընտանեկան դրամային: Այս դրամատուրգիան ստեղծ-

վեց միայն Հունաստանում և հետագայում ազդեց հոռմեական թատրոնի վրա: Կենցաղային դրամատուրգիան, որը թատրոնի պատմության մեջ կոչվում է նոր ատտիկյան կամ հելլենիստական, այլ որակով՝ կատակերգական սրությամբ վերստեղծվեց Հռոմում: Բայց նրա տարբերակը չենք տեսնում հունալատինական աշխարհից դուրս, եթե նկատի չառնենք Ֆրանսիական Ֆարսը, որը միջնադարյան է (10-րդ դարից հետո), իտալական կոմեդիա դելլ'արտեն և ռենեսանսյան հումանիստական կոմեդիան, որոնք այլ դարաշրջանի և այլ աշխարհի են պատկանում: Նոր ատտիկյան կոմեդիան և հելլենիստական թատրոնը եվրոպական վերածնության թիկունքում են, հեռավոր թիկունքում, լուսավոր ու հեռու մի աշխարհում: Հայաստանն այդ աշխարհի կողքին էր, շփվում էր նրա հետ, բայց ըստ էության դուրս էր, տարբեր էր այդ աշխարհից իր պետական, հասարակական ու մշակութային տիպով: Եթե բուն հելլենիստական երկրներում՝ Պերգամոնում, Վիֆինիայում, Սելևկիայում և այլուր չստեղծվեց հունականին համախոս դրամատուրգիա և թատերական սիստեմ, ապա դժվար է այդ որոնել մեր բնաշխարհում, այն էլ հելլենիզմի անկման շրջանում:

Հունական թատրոնի անկումից հետո դերասանական արհեստը տարածվեց Առաջավոր Ասիայում և Արևելքում, տանելով իր հետ նաև դրամատուրգիան, օրինակ՝ Եվրիպիդեսին: Հայտնի է նաև, դարձյալ Պլուտարքոսի միջոցով, որ Մակեդոնացին արշավանքների ժամանակ գրքեր էր տանում իր հետ, կարդալու համար, դրանց թվում Եվրիպիդեսի ողբերգությունները: Եվ հասցրել էր դրանք մինչև Բակտրիա և Սոգդիանա: Մակեդոնացու գրական ծաշակն էր այդ, որի հետևորդները մեզանում դարձան Տիգրանն ու Արտավազդը, Մակեդոնացուց մոտ երեք հարյուր տարի անց: Իսկ Մակեդոնացու ժամանակներում խորային թատրոնը վերացել էր և գալիս էր միմական թատրոնի ժամանակը: Հելլենիզմի դարաշրջանում հիմնական թատերական ժանրը լինելու էր միմը, որը կենցաղային կոմեդիայի մատչելի տեսակն էր և գոյատևելու էր բավական երկար:

Հելլենիստական թատրոնի հայկական տեսակը կամ տիպը ենթադրելու կամ որոշելու համար վկայություններ ու հիմքեր չունենք: Եվ առհասարակ, հելլենիստական թատրոնն ասվածը խիստ պայմանական մի բան է, երբ խոսում ենք Հունաստանից դուրս գտնվող ժողովուրդների, այս դեպքում հայ մշակույթի մասին: Այն,

ինչ տեսնում ենք Տիգրանակերտում և Արտավազդի պալատում, հունականի շարունակությունն է Հունաստանից դուրս: Արտավազդի թատրոնը, ինչպես ներկայանում է Պլուտարքոսի հիշատակության մեջ, հույն դասական թատրոնի հիշողությունն է, նրա վերջին շառավիղներից մեկը: Դա հայ թատերական մշակույթի սկզբնավորումը չէ, այլ հունականի ավարտը ասիական հողի վրա: Հայտնի է, որ հունականից ծնվեց հռոմեական գրական թատրոնը: Դրան սկիզբ դրեց Լիբիոս Անդրոնիկոսը 240 թ. (մ. թ. ա.): Երկու հարյուր տարի անց նույն ծանապարհն էր բռնում Արտավազդը: Բայց ոչ նա, ոչ էլ իր հայրը՝ Տիգրանը, չէին կարող կռահել, որ ապրում են հելլենականության վերջին փուլում, և իրենց կողքին գլուխ բարձրացնող Հռոմն արդեն յուրացրել էր հունականը և ինքն էր դառնում թելադրող:

Պատմությունը ժամանակ չտվեց հելլենականության երկրորդ յուրացմանը: Պրոցեսը չէր կարող կրկնվել երկրորդ մի տեղում:

1980

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՅԻ ԱՎՈՒՆՔՆԵՐԸ

Խաղային բանահյուսությունն անհայտ բնագավառ չէ: Հայ բանագետներն այդ նյութով հետաքրքրվել են սկսած անցյալ դարավերջից: Ստեղծված փաստական հիմքը բավական ամուր է, և հնարավորություն ունենք ընտրելու մեզ հետաքրքրող առարկան: Մեզ հայտնի է՝ ինչ է ժողովրդական երգը, ինչ է պարը, հեքիաթը, զրույցը և այլն: Բայց խաղային բանահյուսության ո՞ր ծյուղն ենք համարում ժողովրդական դրամա, բանահյուսական ի՞նչ ֆե-նոմեն է այդ: Տարողունակ ու անորոշ է դառնում խնդիրը, երբ ժողովրդական դրամա հասկացության տակ տեղավորում ենք սինկրետիկ բանահյուսության այն բոլոր դրսևորումները, որոնք այս կամ այն չափով ներառում են խաղի, ծեսի, գործողության ու ցույցի տարրեր: Բայց սա թատերայնության ու թատրոնի աշխարհն է ամենալայն առումով, գեղարվեստական գիտակցության այն ունիվերսալ միջավայրը, ուր առկա են վերարտադրության բոլոր ձևերը՝ տարածական, ժամանակային, տեսողական ու լսողական: Այստեղ ենք փնտրում և՛ դրաման, և՛ նրա նախատարրերն ու պարզագույն մոդելները:

Դրաման համեմատաբար նեղ հասկացություն է, եթե այն համարում ենք բեմական գործողության գրական նյութ: Միաժամա-

նակ դրաման չափազանց լալն երևույթ է թատերական կոնտեքստ-
ներից դուրս: Դրությունների ու գործողությունների ամբողջացված
ներկայակցում է այդ կամ սյուժետային առանձնահատուկ կա-
ռուցվածք, որ կարող է դրված լինել ամեն մի վիպական պատու-
մի և ամեն մի խաղային գործողության հիմքում: Դրամայից տար-
բեր է դրամատիզմ հասկացությունը, որը, եթե հալերեն թարգ-
մանենք, գուցե ավելի հասկանալի դառնա՝ լարվածք, հուզական
լիցք, բացահայտման ծգտող ուժ: Դրամատիզմը էսթետիկական կա-
տեգորիա է, դրաման՝ վիճակների կոմպլեքս կամ վերարտադրու-
թյան եղանակ: Թատրոնը նույնպես վերարտադրության եղանակ
է, որ կենդանի առարկայացում է տալիս դրամատիկական գոր-
ծողությանն ու դրամատիզմին: Որպես գեղարվեստական աշխարհ,
թատրոնն ավելի լալն է՝ ենթադրում է ավելին, քան դրամատիկա-
կան գործողությունը: Եվ, այնուամենայնիվ, դրաման է թատրոնի,
որպես համադրական արվեստի, կառուցվածքային հիմքը, գեղար-
վեստական վերարտադրության տարարժեք ձևերը միավորող,
նրանց շարժում և կենդանություն ներշնչող ուժը:

Դրամա բառի վերջին, ժամանակակից ու ամենահասկանալի
իմաստն է դրամատուրգիական տեսակ, որտեղ գործողությունը մի-
տում է ոչ աղետի և միստիկական լավատեսության, ինչպես ող-
բերգության մեջ, ոչ էլ դրության մերկացման ու ծաղրի, ինչպես
կատակերգության մեջ, այլ արտաքին հաշտության և ներքուստ
անլուծելի վիճակի, որ ենթադրում է գործողության մեկ այլ ըն-
թացք, գործող անձանց արարքների այլ ուղղություն: Դրաման մի-
ջին մի տեսակ է, միջին աստիճան՝ ողբերգությունից ցած և կա-
տակերգությունից վեր, այսինքն՝ ոչ դեպի աղետ, ոչ դեպի ծաղր:
Եվ այդ միջին աստիճանի անվանումը դարձել է ունիվերսալ՝ հատ-
կանշում է դրամատուրգիական բոլոր տեսակներն ու ժանրերը,
ներառյալ թատրոնը՝ իր բոլոր դրսևորումներով: Դրամայում գոր-
ծողությունը չի ավարտվում կամ ավարտվում է միայն ձևականո-
րեն: Ամենաստույգը, այս առումով, էժեն Յոնեսկոյի բնորոշումն
է: «Պիեսը, — գրում է նա, — այնպիսի կառուցվածք է, որ բաղ-
կացած է վժիռների ու պայմանների մի ամբողջ շարք դրություն-
ներից, որոնք գնալով թանձրանում են, դառնում ավելի ու ավելի
ինտենսիվ, այնուհետև հանգուցավորվում, շփոթվում, որպեսզի
կրկին հանգուցալույծ լինեն կամ ավարտվեն անելանելիության ու
անհնարինության մեջ»¹: Ամենատարողունակ բնորոշումն է այս, որ

¹ M. Esslin, The Theatre of Absurd, New York, 1961, p. 131.

վերաբերում է և՛ դրամատուրգիական տեսակին, և՛ դրամատուրգիային ու թատրոնին առհասարակ: Նեղ առումով, դրամայի, որպես տեսակի կամ ժանրի, լայն առումով՝ դրամատիկական գործողության ու թատրոնի բնորոշումն է այս:

Եվ ինչո՞ւ դրամայի դասական սահմանումները թողած, դիմում ենք Յոնեսկոյի դատողությանը: Խնդիրն այն է, որ դրամատուրգիական տեսակի բնութագրումը մեզ հանգեցնում է նաև հասկացության նախնական ու ընդհանրական իմաստին: Դրաման չի հասնում մաքսիմում վերջակետի՝ ոչ աղետի, ինչպես ողբերգության մեջ, ոչ էլ մերկացման ու ծաղրի, ինչպես կատակերգության մեջ, այլ մնում է ընթացքի որևէ միջին, հանգուցային կետում: Իր այս հատկությամբ էլ դրաման թատերագրության ամենատարողունակ տեսակն է: Այստեղից է ածանցվում դրամա հասկացության առաջին և նախնական իմաստը՝ **գործողություն**, որ հին հունարեն *δραμα* բառի պարզ թարգմանությունն է: Եվ քանի որ գործողությունն է դրամատիկական-խաղային մտածողության կառուցվածքային հիմքը, գրականագիտության, բանագիտության և գեղագիտության մեջ դրամա է կոչվում թատրոնն առհասարակ՝ սկսած նախնական, պարերգական ձևերից մինչև հույն դասական ողբերգությունը, հելլենիստական միմն ու հռոմեական կատակերգությունը, միջնադարյան կրկեսը, եկեղեցական միստերիալ թատրոնը, ֆրանսիական ֆարսը, գերմանական ֆաստնախտշպիլը, իտալական կոմեդիա դելլ'արտե և օպերան (ի դեպ՝ *opera* նույնպես նշանակում է գործողություն), եղիսաբեթյան դարաշրջանի անգլիական թատրոնը, ֆրանսիական ողբերգությունն ու կատակերգությունը, լուսավորության դարաշրջանի արցունքոտ կոմեդիան, 19-րդ դարասկզբի մելոդրաման, հոգեբանական դրաման, սոցիալական կոմեդիան, նոր և նորագույն դրաման: Այս ամբողջը պարփակվում է դրամա պայմանական և ունիվերսալ հասկացության մեջ:

Դրամա ենք անվանում նաև ժողովրդական դրամատիկական բանահյուսությունը, որի դրսևորման ձևերը բազմազան են և որտեղ ամենից ավելի ակնհայտ է ժողովրդի խաղային ու թատերական մտածելակերպը: Հին ժողովուրդներից քչերն ունեն գրական դրամա և դրամատիկական արվեստ, բայց ժողովրդական դրամա (ինչպես ժողովրդական երգ ու պար) ունեն բոլորը:

Հայ ժողովրդական դրամայի դրսևորման ձևերը բազմազան են: Դիմելով այս երևույթի քննությանը, մի դեպքում նկատի ունենք

Նրա ավարտված, ամբողջական տեսակը, այլ դեպքում՝ նրա տարաբնույթ հետքերն ու արտացոլումները խաղալին-բանահյուսական տարբեր կոնտեքստներում: Մեզ հետաքրքրում են նաև ժողովրդական խաղերում ի հայտ եկող դրամատիկական գործողության տարրերը, առավել ևս դրամատիկական ամբողջություն կազմող պահերը, կամ, ինչպես հակված ենք անվանել, դրամատիկական մոդելները: Հայտնի է, օրինակ, որ ժողովրդական մարտախաղերում (խմբական կամ անհատական) գործողության բովանդակությունն առաջնության վիճակումն է՝ դրության տերը դառնալու պայքարը, ուր հոգեկան բախումը դրսևորվում է ֆիզիկական բախման տեսքով: Այս տիպի խաղերը ժողովրդի դրամատիկական խառնվածքի ակնհայտ վկայություններն են: Ժողովրդական խաղն ունի իր իմաստաբանությունը, քանի որ կյանքի զուգահեռն է, պայմանական արտացոլումը և մոդելը: Պատահական չէ էստոնացի ռեժիսոր Վոլդեմար Պանսոյի սրամիտ խոսքը, թե Անգլիան ստեղծել է երեք բան՝ ֆուտբոլ, բռնցքամարտ և Ծեքսպիր: Թերևս հայտնի չէ, որտեղ ու երբ է ստեղծվել բռնցքամարտը, ինչպես հին հայերն են ասել, կոփամարտը, բայց մարտախաղի այս և այլ ձևերում առկա են ցեղի դրամատիկական խառնվածքի գծերը, նաև աշխարհայացքը: Պատահաբան չէ նաև Ալեքսանդր Վեսելովսկու հայտնի տեսակետը սանսկրիտյան էպիկական դրամայի մասին. սանսկրիտյան դրաման խաղաղ էպիկական է, այստեղ չկա ներքին բախում, կոլիզիան հասնում է ոչ թե բախման, այլ լիակատար հաշտության: Հին հնդկական աշխարհայացքին խորթ էր հոգեկան պայքարը², և անհատն իր հակասությունների ու տարակուսանքների ելքը փնտրում էր ոչ թե արտաքին պայքարում, այլ ինքնադարձ հայեցողությամբ: Դրամատիկական աշխարհայացք ստեղծում է այն հասարակական միջավայրը, ուր անհատական կամքը հակասական է և ակտիվ, ունի գործելու և պատասխան տալու ազատություն, տերն է իր արարքների և նրանցից բխող հետևանքների³:

Ժողովրդական խաղերի բոլոր տեսակները չէ, որ դրամատիկական են, և բոլոր դրամատիկական խաղերը չէ, որ ունեն դրամայի վերաճելու պոտենցիալ: Բայց կան խաղերի տեսակներ, որ ինքնին դրամատիկական մոդելներ են ոչ միայն արտաքին տեսքով, այլև ներքին իմաստաբանությամբ: Հայ ժողովրդական խաղերից ալպիսին է, օրինակ, լախտախաղը՝ արտաքուստ կոպիտ

² См. А. Веселовский, Историческая поэтика, 1940, стр. 302:

³ См. Гегель, Сочинения, т. XIV, М., 1958, стр. 331:

ն. ըստ ելութան սիմվոլիկ բախում, պայմանական իրադրություն; ուր վիճարկվում է հոգու իրավունքը⁴, ծիշտ է՝ բացահայտորեն ֆիզիկական միջոցներով, բայց ոչ զուտ ֆիզիկական հաղթանակի ձգտումով: Պայքարը լախտախաղում չի հանգեցնում ֆիզիկական այնպիսի պարտության կամ հաղթանակի, ինչպես ասենք, կընփամարտում: Դրամատիկորեն ավելի մեղմ և իմաստաբանորեն ավելի խորիմաստ ու խորհրդանշական է լարախաղացությունը, որտեղ ի ցույց են դրված երկու արխետիպեր՝ փահլևան-հերոսը և Նրա «զինակիր»-ծաղրածուն: Նրանք գործում են առանց ֆիզիկական բախման, բայց տարբեր դրություններում և խորհրդանշում են երկնայինի ու երկրայինի, ողբերգականի ու կատակերգականի, վեհի ու ստորի տարամետ ու հակադրամիասնական վիճակը, ինչպես Դոն Կիխոտ և Սանչո Պանսա⁵:

Դրամատիկական մոդելների մեզ հետաքրքրող մյուս տեսակը գտնում ենք երգային-վիպական բանահյուսության մեջ: Դրանք այն տրամախոսական վիճակներն են, ուր խոսքը պատմողական, դատողական, բանավիճային կամ հայեցողական չէ, այլ կոնկրետ իրադրություն, ենթադրվող առարկայական վիճակի արտահայտություն, անհատական կամքի գործնական դրսևորում: Արտահայտվելու այս կերպը, ինչպես համոզվել ենք հայ հին ու միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրության ընթացքում, հատուկ է հայ էպիկական բանահյուսությանը և հայ էպոսային մտածելակերպին: Հակված չենք իհարկե դրամա կամ դրամայի անմիջական արտացոլումներ փնտրել այստեղ, թեպետ բացառված չեն դրամայի որոշ փոխակերպումներն ու անուղղակի, փոխանցված հիշողությունները երգային-վիպական մշակումով: Թվում է, որ հայ ժողովրդական դրամայի որոշ ձևեր ժամանակի ընթացքում կորցրել են թատերա-տեսլարանային գծերը և ավանդվել են երգային-վիպական տեսքով:

Հայ միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրության ընթացքն ի վերջո բերում է համոզման, որ ամենակենսունակն այդտեղ ժողովրդական դրամայի գիծն է, և մեր հետագա դատողությունները պետք է ընթանան այդ ուղղությամբ: Ժողովրդական դրաման, թվում է, հայ հին ու միջնադարյան թատրոնի հիմնական տեսակն

⁴ Հմմտ. վ. Բդյան, Հայ ժողովրդական խաղեր, Կ. 2, Երևան, 1980, էջ 21:

⁵ Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1978, էջ 251—254:

է: Եթե միջնադարյան թատերական սինկրետիզմի շատ ձևեր ժամանակի ընթացքում կորցրել են իրենց հասարակական հողը և վերացել, ապա ժողովրդական դրամայի հիմնական և առաջատար ճյուղը պահպանվել է, գտել է նոր հասարակական հող: Սա ժողովրդական դրամայի կենսունակության վկայությունն է:

Գալով, ուրեմն, վաղ վկայություններից ու փաստերից, նաև դրամայի ընդհանուր կրոնա-աշխարհայացքային հիմքերից, փորձում ենք հնադարի խորքերից եկող լույսով դիտել նոր ժամանակներում գրաված խաղային բանահյուսության այն ճյուղը, որը բանագետները (Գարեգին Սրվանձտյան, Վահան վ. Տեր-Մինասյան, Երվանդ Լալայան, Սարգիս Հայկունի) համարել են պարզապես անգիր դպրություն, ժողովրդական ծես, հետագայում՝ ժողովրդական խաղ և թատերախաղ: Անվանելով այդ ժողովրդական դրամա, ուզում ենք նախ տարբերակել երևույթները՝ առանձնացնել դրաման խաղային բանահյուսության այն բոլոր դրսևորումներից, որոնք բնական ունեն դրամատիկական տարրեր, բայց դրամա չեն այս հասկացության հայտնի իմաստով: Առարկայի տարբերակումը տվյալ դեպքում ոչ միայն նրա իմանենտ բացատրությունն է, այլև նրա օբյեկտիվ, արտաժամանակային հատկությունների բացահայտումը, տիպաբանական մեկնությունը հետադարձ (ռետրոսպեկտիվ) վերլուծման ճանապարհով: Մինչ այժմ եղած ուսումնասիրություններում բացակայում է առարկայի տեսական մեկնությունն ու սահմանումը, և առարկան ներկայանում է անորոշ ու հեղհեղուկ: Ժողովրդական դրամա հասկացությունը դեռևս չի շրջանառվել մեր բանագիտական գրականության մեջ: Ասվել է ժողովրդական թատերախաղ և այդպես է կոչվել ամեն մի խաղային ու ծիսային երեվոյթ, մի բան, որ շատ վիճելի է, ծայրահեղորեն վիճելի: Ա. Արշարունու «Հայ ժողովրդական թատերախաղեր» աշխատությունում մեծ տեղ է տրված հարսանեկան ծեսերի, որպես թատերախաղերի, նկարագրությանը⁶: Հարսանեկան ծեսը (ինչպես այլ ծեսեր) կենցաղի արվեստային իմաստավորման և խորհրդապաշտության բազմաթիվ ձևերից մեկն է: Այստեղ կան իհարկե պայմանական դրամատիզմի որոշ տարրեր, բայց կենցաղի պայմանականության և խաղի պայմանականության նույնացումը սկզբունքային սխալ է. դա անորոշություն է ստեղծում և մթազնում է առարկան:

⁶ Տե՛ս Ա. Արշարունի, *Հայ ժողովրդական թատերախաղեր*, Երևան, 1961, էջ 206—231:

Ժողովրդական դրաման, կարծում ենք, չպետք է փնտրել հասարակական կենցաղի ծիսական ու թատերային բոլոր երևույթներում ու դրսևորումներում: Ժողովրդական կենցաղը հնադարից մինչև ուշ միջնադար և նույնիսկ նոր ժամանակների սկզբում, ամբողջությամբ առնված, ծիսային է, և եթե դա թատրոն ու դրամա անվանենք, կվերանան կենսական ու արվեստային իրականությունները տարբերելու սահմանները, ու՛ր կմնա կյանքը և ո՛ր՝ թատրոնը: Հետևաբար, կենցաղի արվեստայնության բոլոր ձևերից առանձնացնում ենք խաղերի որոշակի մի տեսակ և դրանց հետադարձ անդադարձումով քննում խորին անցյալից վկայված, արդեն որոշակիորեն դրամային ու թատրոնին պատկանող երեվույթները: Առարկան հստակվում է, երբ պատմության վերջին հայտնի փաստերից գնում ենք դեպի նախնական, առաջին հայտնի փաստերը և նրանց լույսով ետ վերադառնում: Քննախոսության այս եղանակը հիմք է տալիս առարկան դիտել ըստ բնույթի ու կառուցվածքի, նրա սկզբնական կազմակերպումից գնալ դեպի ներքին կազմը և տեսական մոդելի ստեղծումը: Իմանալով ուրեմն մեր քննախոսության ճանապարհը, առարկան սահմանում ենք հետևյալ կերպ. Ժողովրդական դրաման խաղային բանահյուսության այն տեսակն է, որ ենթադրում է տիպաբանորեն կազմավորված սյուժետային սխեմա, խաղային կանոնիկ համակարգ, որպես տիպ կամ, դիմակ կազմավորված գործող անձինք, գլխավոր պերսոնաժ, պայմանական-առարկայական իրադրություն, վիճակների կանխորոշված ընթացք ու փոփոխություն և ներկայացման այնպիսի կերպ, ուր որոշակի են վերարտադրության օբյեկտի և վերարտադրող սուբյեկտի (պերսոնաժի և դերակատարի), պայմանական և ռեալ իրադրությունների (խաղի ու հանդիսատեսի) սահմանները:

* * *

*

Դրամատիկական արվեստի հնագույն տիպը պարերգական դրաման է, որի նախատարրերն ու հետքերը պարզ նկատելի են առաջավորասիական, բալկանյան և ապենինյան ժողովուրդների հին բանահյուսության մեջ: Հայ երգային-վիպական բանահյուսությանը նույնպես հատուկ են ժողովրդական դրամայի և թատերախաղի բոլոր տարրերը: Դրանք հեռավոր արտացոլումներն են կամ հիշողությունները հնագույն դրամայի, որն անհետացել է և իր ակըն-

հայտ հետքերն է թողել լեզվի ու մատենագրության, միջնադարյան, և ուշ ժամանակների կենցաղի ու սովորությունների մեջ:

Պարերգական դրաման հիշատակված է Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» բանահյուսական աղբյուրների շարքում երգք ցցոց և պարուց առեղծվածային անվանումով: «Պատմության» առաջին մասի 6-րդ գլխում ազգերի ու տեղանունների առաջացման մասին Ուլիսիսոդորաս փիլիսոփայի հաղորդած անգիր գրույցների և իր իսկ լսած ժողովրդական երգային-վիպական ավանդությունների առիթով պատմիչը գրում է. «Բայց ավելի հաճախ Արամյան ազգի ծերունիները փանդիոնների նվագակցությամբ ցուցքերի և պարերի երգերում հիշատակում են այս բաները»⁷: (...ի նուագս փանդոնս և յերգս ցցոց և պարուց զայսոսիկ ասեն յիշատակաւ)»⁸:

Զուտ արտաքին տպավորությամբ մեկնելով Խորենացու պնարկը, կուսիում ենք, որ պատմա-առասպելական գրույցների մի շարք հին Հայաստանում ներկայացվել է դրամատիկական կամ թատերախաղային տեսքով: Այս անուղղակի վկայության առաջին մեկնաբանը՝ Սյրտիչ Էմիլը այդպես էլ բացատրում է ելնելով իհարկե բառերի ամենաակներև իմաստից: Այդ է ասում նաև նրա ուսերեն թարգմանությունը. «Во время представления в плясовых песнях»⁹: Այս երևույթն Էմիլը կապում է վաղ միջնադարյան գուսանական արվեստի հետ, ելնելով գուսան բառի հին իմաստից: «Գուսանը,— ասում է նա,— մեզանում նշանակում է թատրոնում խաղացող կամ կատակերգու, որը մեզ հարմար է թվում անվանել խաղացող երգիչներ, որոնք հրապարակներում, ժողովրդի առջև ձևացնում էին վիպասանների երգերի բովանդակությունը»¹⁰: Եվ ցուցք բառը Էմիլը ուղղակիորեն թարգմանել է ներկայացում (представление, representation): Միաժամանակ Էմիլը եղել է այն կարծիքին, որ թատերախաղային տեսքով ներկայացվող պատմա-առասպելական սյուժեները կազմել են մի ամբողջական շարք (ցիկլ)՝ մեկը մյուսից ելնող, մեկը մյուսին

⁷ Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, Թարգմ. Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, 1968, էջ 81:

⁸ Մովսես Խորենացյալ Պատմություն Հայոց, աշխ. Մ. Արեղյանի և Ս. Հարությունյանի, Տիֆլիս, 1913, էջ 27 (ընդգծում իմն է. — Հ. Հ.)

⁹ Моисей Хоренский, История Армении, М., 1850, стр. 39.

¹⁰ Մ. Էմիլ, Վէպը Հնույն Հայաստանի, Մոսկվա, 1850, էջ 96 (հատվածը ներկայացվում է Թարգմանաբար):

շարունակող: Եվ պար բառին էմինը տալիս է երկակի բացատրություն. կիկլոս (հունարեն՝ κύκλος — պարբերականություն, շարք, ցիկլ) և πιασμα (պար՝ բառի միանգամայն նոր ըմբռնումով): Սա հետաքրքիր է այնքանով, որ մեզ է ներկայացնում հրաույթի երկու կողմերը՝ վերարտադրության եղանակ՝ պարահմբալին ներկայացում, և սյուժեների փոխադարձ շարունակական կամ ցիկլալին կապ:

Արդ, ինչպիսի՞ն է այդ ցիկլալին սյուժեների վերարտադրության թատերալին տեքստը, թատերական ի՞նչ համակարգի է պատկանում այն:

Խորենացու վկայությունը մեկնաբանվել է հայ հին բանահյուսությանը վերաբերող գրեթե բոլոր ուսումնասիրություններում (Հ. Գաթրձյան, Ալեքսանդր Վեսելովսկի, Յու. Վեսելովսկի, Մ. Աբեղյան, Ն. Մառ, Վ. Լանգլուա, Ա. Զամինյան, Ստ. Մալխասյանց, Գ. Լևոնյան, Լ. Քալանթար, Գ. Գոյան, և ուրիշներ): Մեկնաբանությունների մեծ մասը բանագիտական են, փոքր մասը թատերագիտական, և նրանցում այնուամենայնիվ չի որոշված, թե առարկան պատմականորեն ինչ տեսակի կամ տիպի կարող էր պատկանել, այն է՝ թատերական ինչ համակարգ է հատկանշում երգը ցցոց և պարոց կոչվող բանահյուսական ֆենոմենը: Նրա կոնկրետ թատերալին տեքստը պատկերացնելու համար հեռանալու ենք բառերի ակներև նշանակությունից և անցնելու ենք լեզվի ոլորտից դեպի իրերի ու հասկացությունների ոլորտը:

Հին հայերեն պար բառի նախնական նշանակությունն է շարք, խումբ, շրջան¹¹: Սա համապատասխանում է հին հունարեն ոչ այնքան կիկլոս, որքան խորոս (χορός) և խորեիա (χορεία) բառերին, որոնց իմաստը համապատասխանում է պարբառի իմաստին: 5-րդ դարի և հետագայի հայերեն թարգմանական գրականության մեջ (Աստվածաշունչ, Դիոնիսիոս Թրակացի, Պլատոն և այլն) պար բառը ստուգապես, առանց բացառությունների, համապատասխանում է խորոս և խորեիա բառերին, իսկ վերջիններս՝ երբայերեն խեբել և ասորերեն խաբլա բառերին: Եվ նրանց բոլորի իմաստը բառացիորեն նույնն է՝ շարան, շրջան, խումբ, երամ:

Այս համապատասխանությունը պատահական չէ: Նույնիմաստ

¹¹ Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 2, Վենետիկ, 1837, էջ 625: Հ. Աճառյան, Հայերեն արժատական բառարան, հ. Դ, Երևան, 1979, էջ 54—56:

բառերը անվիճելիորեն հատկանշում են մեկ ընդհանուր երե-
վույթ, մեկ առարկա, որի տարատեսակները կարող էին արտա-
քուստ նման չլինել, բայց նրանց ընդհանուր իմաստը և ֆունկ-
ցիան թերևս եղել է նույնը: Պարի կամ պարերգի տեսակները
կարող էին շատ տարբեր լինել հին հույների, հայերի, հրեաների
ու ասորիների համար, բայց իմաստը չէր կարող էականորեն
տարբեր լինել: Պարզապես, Խորենացու վկայությամբ մեր առջև
է դրվում հնագույն պարերգական կամ խորային բանաստեղծու-
թյունը՝ դրամատիկական խաղի թերևս այն ընդհանուր գծերով.
որոնց ծանոթ ենք անտիկ թատրոնի վաղ, նախագրական շրջա-
նի պատմության ակնարկներից: Եվ կհամոզվենք, որ դա բանա-
հյուսական ունիվերսալ մի երևույթ է, որի բնորոշումը և մեկնա-
բանությունը տրված է Պլատոնի «Օրենքների» երկրորդ գրքում:
Միջնադարի հայ թարգմանիչները բառացիորեն ճիշտ են թարգ-
մանել Պլատոնի «Χορεί'α ὁρχησις τε καί' ὄψη το ζῷον εἶσι»¹²:
Նախադասությունը. «Եւ պար իսկ կաքավումն ու երգ է
բոլորովին»¹²: Դժվար է ասել, թարգմանիչներն աչքի առջև ունեցել
են երգ ցցոց և պարոց բանահյուսական ֆենոմենը, թե ոչ: Այս ան-
վանումը միայն Խորենացին է գործածում: Նրա ժամանակի ուրիշ
հեղինակներ անվանում են այդ հագներգութիւն, որ նշանակում
է վիպական երգ: Իսկ Մովսես Բերդողը (որ գուցե և ինքը Խորե-
նացին է, դա անհավանական չէ) վկայում է, որ վիպական եր-
գերը կամ նախնյաց պատմությունները հին հայերը «երաժշտա-
կանաւն նուագեին ի տաղս պարանցիկք երգոցն»¹³ («երաժշտա-
կան գործիքներով նվագում էին պարանցիկ երգերի զրույցնե-
րում»): Պարանցիկ նշանակում է «անցումըն ի կարգ պարու կամ
պարաւորաց», այն է՝ շրջանաձև կամ շարընթաց կարգավորում,
խորոս¹⁴: Տաղ բառը Մովսես Բերդողի և առհասարակ քերական-
մեկնիչների բառապաշարում համապատասխանում է հին հունա-
րեն էպոս բառին: Ինչպես նկատում ենք, Խորենացու հիշատակած
երգք ցցոց և պարուցը քերականների բառապաշարում այլ պայ-
մանաձև (մոդիֆիկացիա) ունի՝ տաղք պարանցիկք երգոցն:
Նկատի առնենք, որ երգել հին հայերենում նշանակում էր նաև

¹² Պլատոնի *Տրամախոսութիւնք յաղագս օրինաց և Մինովս, Վենետիկ, 1890, էջ 45:*

¹³ Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915, стр. 92.

¹⁴ Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 2, Վենետիկ, 1836, էջ 628:

պատմել, իսկ առասպել՝ գրույց, առակ, ֆաբուլա, սյուժե, առասպելաբանել՝ վերարտադրել որևէ հին պատմություն, ավանդություն, իրական-պատմական կամ դիցաբանական:

Մեզ հայտնի է, որ Խորենացու «Պատմության» սկզբնական մասերը գրված են հնագույն առասպելների ու պատմական ավանդույթների հիման վրա: Խնդիրն այն է, թե ինչ առնչություն կարող էին դրանք ունենալ շրջանաձև պարի կամ պարերգի հետ:

Շրջանաձև պարերգը բանահյուսական տեսակներից թերևս ամենահինն է: Հայտնի է նաև, որ դա հին հունական դրամայի բովանդակային և կառուցվածքային հիմքերից մեկն է, թերևս ամենաեական հիմքը, որի մեկնությունը տրված է Պլատոնի «Օրենքների» երրորդ գրքում: Շրջանաձև պարը, ըստ Պլատոնի, արտահայտել է տիեզերական կարգի (κόσμος) կամ կոսմոսի (κόσμος) և հասարակական կամքի համերաշխությունը¹⁵: Խորոսը պլատոնյան տիեզերքի մոդելն է, որ արտահայտում է հավերժական կեցության պտույտը¹⁶: Շրջանագիծը, ըստ անտիկ մտածողների, բնության բոլոր ձևերից ամենակատարյալն է, և այդ ձևում են արտահայտված երկիրը, տիեզերքը, աստված¹⁷: Տիեզերքի հոգին շրջանի կենտրոնում է, և ամեն ինչ համաչափ ընթացքով պտտվում է տիեզերքի հոգու շուրջը: Բաց անտիկ մտածողներից առաջ շրջանաձևության և օղակի պաշտամունքն ունեցել են աշխարհի հնագույն ցեղերն ու ժողովուրդները: Օղակը և շրջանը նշանակել են չավարտվող ընթացք, արևի պտույտ, հավերժականություն, հոգու տիրույթ, ամեն մի էության շրջափակում: Այստեղից է գալիս մատանու, գոտու, շղթայի պաշտամունքը հին ժողովուրդների միջև¹⁸: Շրջանը նախաքրիստոնեական պատկերացումներում խորհրդանշում էր բնության ու պատմության ընթացքը, որը նույն կետին վերադարձող շարժում է, պարբերականություն, ցիկլ: Տարվա եղանակների կրկնությունը, բնության զարթոնքն ու մահը, ցերեկն ու գիշերը մարդուն թելադրում էին որպես պարբերականություն՝ նույն կետին վերադարձող պտույտ ընկալել նաև սերունդների հաջորդականությունը, նախնիների պատմությունը և կրկնել այդ, որպես կյանքի ու ցեղի հավերժա-

¹⁵ Հմմտ. Платон, Сочинения, т. III, ч. 2, М., 1972, стр. 124—125.

¹⁶ См. Платон, Сочинения, т. III, ч. 1, М., 1971, стр. 473—474:

¹⁷ См. նույն տեղում, էջ 667—668:

¹⁸ См. Дж. Фрезер, Золотая ветвь, М., 1980, стр. 276—277, 677—

կանությունն ապահովող արարողություն: Հասկանալի է դառնում, թե ինչ է խորհրդանշել հին հունական թատրոնի շրջանաձև խաղահրապարակը՝ կաքավարանը (օրխեստրա): Դա անմիջական արդյունքն էր հնագույն պարերգական բանաստեղծության, որի խաղային կերպը կամ ներկայացման եղանակը հին ժողովուրդների գիտակցության մեջ իմաստավորվում էր որպես տիեզերական պատմության մոդելը: Հին հունական ամբողջ առասպելաբանությունը թատերային կերպավորում էր ստանում այդ մոդելով: Եվ ինչպես ցույց են տալիս Ջեյմս Ֆրեզերի ուսումնասիրությունները, դա զուտ հունական երևույթ չէր:

Գրական ավանդությունը կորնթացի բանաստեղծ Արիոնին (600 թ. մ. թ. ա.) և աթենացի Թեսպիդեսին (534 թ.) է համարում պարերգական դրամայի սկզբնավորողներ: Բայց ամերիկյան թատերագետ Ավգուստ Մառը գրում է. «Անհնար չէ, որ Թեսպիդեսը ինքը ներշնչված ստեղծողը լիներ այդ ձևերի, բայց և հնարավոր է, որ ինքը ժառանգորդը լիներ իրենից ավելի վաղ ավանդված մի բանի»¹⁹: Հնագույն բանահյուսության փաստերն իհարկե խոսում են Ավգուստ Մառի ենթադրության օգտին: Բացի այդ, անտիկ թատրոնի պատմաբանները հին հունական պարերգական դրամայի հիմքերից մեկը համարում են **էլեբսինյան միստերիան**, որը բնության մահվան ու զարթոնքի առասպելական սիմվոլացումն է: Այդ է ասում միստերիայի բուն նյութը՝ Ղեմետրեի դստեր՝ Պերսեֆոնեի առևանգումը ընդերկրայլի տիրակալից՝ Հադեսից և ազատագրումը: Մահվան ու հարության գաղափարն է խորհրդանշում նաև Դիոնիսոսի առասպելը, որը դրամատիկական կերպավորում պետք է ստանար Եվրիպիդեսի «Բաքոսուհիներում»: Այս գաղափարի շուրջն է պտտվում հին հունական ամբողջ առասպելաբանական ցիկլը, այսպես կոչված, **կիկլոս Էպիկոսը**: Պատահական չէ, որ Էմիլը կիկլոս Էպիկոս է կոչում խորենացու հիշատակած **երգ պարույրը**:

Որ Խորենացու բերած առասպելները և ավանդական գրույցները քաղված են մի ամբողջական ցիկլից, առանձին հարց է: Մեր խնդրի տեսակետից շատ էական է, որ այդ գրույցների ու առասպելների ցիկլիկ կամ շարունակական բնույթը բանավոր ավանդման մեջ կերպավորվել է շրջանաձև պարի տեսքով՝ պատմության պայմանական մոդելով: Եվ միանգամայն հասկանալի է

¹⁹ August Mahr, *The Origin of the Greek Tragik Form*, New York, 1938, p. 25.

դառնում, թե ինչու **Խորենացու «Պատմությունում»** ազգերի ու տեղանունների առաջացման մասին եղած ավանդություններն են ակնարկվում **երգք ցցոց և պարուց** (մեր ըմբռնումով՝ խորային դրամա) անվամբ: Դրանք պատմվել կամ ներկայացվել են ոչ միայն «ի նուագս փանդոան» («փանդիոնի նվագով»), այլև, որ շատ կարևոր ու հետաքրքիր է հին դրամայի առանձնահատկության տեսակետից, պարերգակների (հին Հունաստանում՝ **խորևտիսների**) խմբի կամ շրթայի շրջանաձև պտույտով: Այդ պտույտը խորհրդանշում էր երկնային լուսատուների շարժումը, տարվա եղանակների պարբերական կրկնությունը, սերունդների փոխհաջորդականությունը, որպես ցեղի ու ազգի հավերժական, անընդհատ նորոգում, կյանքի հավերժականություն, հասարակական կենսաձևի ու սերունդների պատմության կրկնություն: **2 մոռանանք**, որ այդպիսի մի ամբողջական ցիկլ է հին հունական առասպելների շրթան՝ մեկը մյուսից ելնող, մեկը մյուսին շարունակող: Այդպիսի ցեկլ է նաև առասպելների ու պատմական ավանդությունների ամբողջական ֆաբուլայի վրա կառուցված **ատտիկյան ողբերգությունը**: Ներկայացման շրջանաձև հրապարակը՝ օրխեստրան, որ հին հայերը թարգմանել են կաքավարան²⁰, այն է՝ պարահրապարակ, տիեզերքն է խորհրդանշում, այսինքն՝ աշխարհը: Այդ հրապարակի կենտրոնում զոհասեղանն է՝ տիեզերքի հոգու, մահվան ու ծնունդի սիմվոլը: Խորային արվեստի պլատոնյան մեկնությունը նույնպես մղում է այս եզրակացության: Հայտնի է, որ Պլատոնի իդեալական պետության մեջ ողբերգությունը որպես կրքեր ու բախումներ առաջացնող արվեստ մերժված է: Պլատոնն ընդունում է ոչ թե դրաման, այլ նրա մեկ բաղադրիչը՝ խորային բանաստեղծությունը որպես հասարակական համերաշխության խորհրդանիշ:

Պարերգական-ժիսային բանաստեղծությունը նախորդում է դրամային և դեռևս դրամա չէ: Նա դրամայի է վերաճում ժամանակի ընթացքում, որպես հասարակական գիտակցության փոփոխության արդյունք: Պարերգական բանաստեղծությունը բառնում է դրամա, երբ գիտակցվում են պտույտի ու պարբերականության խախտումները՝ բնության ու պատմության չակնկալվող ցնցումները, երբ համընդհանուր տիեզերական կամքին հակադրվում է անհատական, օրինազանց կամքը՝ բնության ու կյանքի հավերժական օվկիանոսից ափ նետվող, խուսափող կամ հակադրվող ուժը:

²⁰ Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 1980:

Հին հունական դրամայի վաղ շրջանում հակադրվող ուժը կամ անհատական կամքը կերպավորվում է, այսպես կոչված, պատասխանողի կամ հիպոկրիտեսի դերով: Պատասխանողը, որպես դատապարտվող կամ դատապարտող, տրամախոսության մեջ է մտնում պարերգակների խմբի հետ: Սա արդեն ոչ թե սոսկ բանաստեղծություն է, այլ դրամա՝ գործողություն, հասարակական ու անհատական կամքի փոխհարաբերություն: Այդ է ասում Էսքիլեսի պրոմեթևսյան տրիլոգիան: Գերագույն աստծու՝ Զևսի կամքին հակադրված Պրոմեթևսի շուրջը ալեկոծվում է օվկիանոսը, շրջանաձև պտտվում է տիեզերական օվկիանոսիների պարախումբը:

Վերաճե՛լ է արդյոք դրամայի հայ պարերգական բանաստեղծությունը, կա՞նք այստեղ գործողություն ստեղծող հակադիր բևեռը: **Երգք ցցոց և պարուց** անվանումը անմիջական պատասխան է տալիս այդ հարցին: Հակադիր բևեռն այստեղ հատկանշված է ցուցք բառով, որը, ըստ գրական և բանահյուսական վկայությունների, ենթադրում է երկու որոշակի նշանակություն՝ պայմանական գործողություն և պայմանականորեն գործող, ցույց և ցուցադրող՝ թատրոն և դերասան: **Ցուցքը** բնիկ հայերեն բառ է և գրեթե նույն իմաստն ունի, ինչ հին հունարեն **միմոս** և **միմեզիս** բառերը: Հին ժողովուրդների մեջ (նաև նոր ժամանակներում ժողովրդական խոսակցական լեզվում) տարածված էր թատրոնը և դերասանը կոչել նույն անունով: Հին հայերենում թատր բառը գործածվել է նաև դերասան իմաստով, նույնը՝ կատակը: Հայտնի է, որ **կաթիակ** բառը սանսկրիտում նշանակում է միմական խաղ և խաղացող: **Ցուցք** բառը հին հայերենի բառարաններում բացատրվում է **հանդես**, **ուրախութեան խաղ**, **կայթիւն**: Հայերենի շատ բարբառներում մինչև օրս էլ **ցուցք** նշանակում է կատակաբան, ծաղրածու: Մեզ հայտնի է նաև, որ **թատր** բառը փոխանցված է ասորերենից հունարենի միջոցով: Պա ասորերեն *taṭra* և հունարեն *θεῖατρον* (**թատրոս**) բառերի հայացումն է: Ավելի հին բառ է **ցուցքը**, որ թատրոնի տեղական անվանումն է, որ միջնադարի մատենագրության մեջ ավելի քիչ է գործածվում, քան թատրը: Այստեղ իհարկե տրամաբանություն կա. ժողովրդական-բարբառային բառը վերաբերում է ժողովրդական խաղին կամ դրամային:

Այսպիսով, նշանների տրամաբանությունը մեզ մղում է մի պարզ եզրակացության: Պարը նշանակում է խմբականություն, **ցուցքը**՝ մենակատարում: Այս երկու բառերի միատեղ ու միասին գործածությունը ակնհայտորեն հատկանշում է մեկ երևույթ, որը,

ինչպես համոզվել ենք ուսումնասիրությունների ընթացքում, ժողովրդական դրամատիկական բանահյուսության հնագույն տարբերակներից է խորային կամ պարերգական. դրամայի տեսքով: «Երգք ցցոց և պարուց» անվան տակ մենք հավելած ենք տեսնել հայ հին խորային կամ պարերգական դրաման, որը անպայման նման է, եթե ոչ նույնական, «տաղք պարանցիկք երգոցն» և հագներգութիւն կոչվող բանահյուսական տեսակներին՝ վաղ միջնադարյան քերականական գրականության մեջ դիտված կատակերգութիւն բարոյա-գեղագիտական ստորագրության տակ: Սա հայկական վաղ միջնադարյան հրապարակային թատրոնի մի ճյուղն է, որ հասել է մինչև 10—11-րդ դարերը: Այդ մասին մեզ հայտնում է ժամանակակից հեղինակը՝ Գրիգոր Մագիստրոսը. «Տաղս և սոխնչս յօրինեալ անպատկառաբար ազատագունդն պարէին ի հրապարակս գոեհից և քաղաքաց իբրու զդիցազնացն երգէին»²¹: Մագիստրոսի մեկ ուրիշ ակնարկը ենթադրել է տալիս, որ այդ հրապարակային հանդեսների հերոսներից է եղել Հայկը՝ հայ ժողովրդի կիսաառասպելական նախնին և էպոսիմը («ո՛ր Հայկեան հանդես և հիացուցանելի գործառութիւն») ²²:

Որպեսզի չթվա, թե լեզվական փաստերի քննությունը և մատենագրական անուղղակի ակնարկները ծառայեցնում ենք ինչ-ինչ կանխակալ վճիռների, դիմենք հայ ժողովրդական դրամայի հնագույն օրինակին: Դա Արտավազդի հայտնի առասպելն է՝ Խորենացու ակնարկած վիպական ցիկլի դրվագներից մեկը: Ինչ տեսքով է այդ գրույցը հասել Խորենացուն, վիպական, թե դրամատիկական, դժվար է ասել: Բայց մեզ հայտնի է 14-րդ դարի հեղինակ Գրիգոր Խլաթեցու հիշատակումը Արտավազդի առասպելի նախնական տարբերակի թատերական ներկայացման մասին: Խլաթեցու խմբագրած «Յայսմաուրք» ժողովածուից առնված այս հիշատակումը բերված է նաև Գրիգոր Խալաթյանցի «Հայ վեպը Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունում» աշխատության հավելվածում²³: Առասպելի սյուժեն ընդհանուր գծերով նույնն է, ինչ հայտնի է Խորենացու «Պատմությունից». Արտաշեսի մահը, որդու՝ Արտավազդի թագավորելը, որսի գնալը, քաջքերից պատուհասվելը և շղթավելը Մասյաց մթին վիհերից մեկում:

²¹ Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը, Աղեքսանդրապոլ, 1910, էջ 40:

²² Նույն տեղում, էջ 59:

²³ Տե՛ս Գ. Халатъянц, Армянский эпос в Истории Армении Моисея Хоренского, М., 1896, стр. 73—75:

Տարբերություններից մեկն այն է, որ այս տարբերակում Արտավազդն է հայրը, իսկ որդու անունն է Ծիդար: Հնարավոր է, որ այս տարբերակն ավելի հին լինի և հարմարեցված Արտաշեսի որդու՝ Արտավազդի պատմությանը: Այդ է ասում թերևս Ծիդար անունը, որ նշանակում է խենթ, ապստամբ (հասարակ անուն՝ չիթառ, շեթ և առնեմ բառերից)²⁴:

«Եւ լաւոր միում, — պատմում է առասպելը, — հեծեալ Ծիդարն ի ձի և ետ փող հարկանել՝ թէ կամիմ թագաւորել և եւ զնաց ընտիր հեծելօք ի զբոսանս և ելաւ ի վերայ կամրջի գետոյ՝ վասն անցանելոյ և անդէն շարժեալ զնա այսոյն պղծոյ անկաւ ի գետն և կորեաւ: Եւ հեծելագօրքն համբաւեցին, թե (չաստուածքն Ծիդարայ լափշտակեցին զնա և եղին ի սեաւ լեառն, որ է աւագ Մասիս և անդ կայ շղթայած և Բշուն (ք), մին. սպիտակ և մին սեաւ կու լիզեն հանապազ զշղթայսն Ծիդարայ»²⁵: Մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից էականը «Յայսմաւորքի» ձեռագիր տարբերակներում բերված խոսքերն են այս առասպելի թատերական ներկայացման մասին. «Վասն որոյ կարգեցին կախադոքն առասպել դիմօք և թէաւորօնօք» և «այսպիսի առասպել դիմօք վարեին հայք մինչև ի սուրբ Գրիգոր Լուսաւորիչն. և իմացեալ սուրբն Գրիգոր զայսպիսի առասպել տօնն և կամեցաւ խափանել այսու...»: Ակնհայտ է, որ խոսքը վերաբերում է նախաքրիստոնեական ժամանակներից ավանդված դրամատիկական բանահյուսության մի փաստի, որը Խորենացու հիշատակած վիսլական ցիկլից է, այն է՝ կապ ունի երգք ցցոց և պարուց բանահյուսական երևույթի հետ այնքանով, որ կոչվում է թէաւորոն, այսինքն՝ շրջանաձև տեսարան: Բացի այդ, «Յայսմաւորքի» հիշատակած սյուժեն «առասպել դիմօք վարեին հայք»: «Առասպել դիմօք»: Եվս մի ինքնատիպ անվանում, այն է՝ զրույց դեմբերով: Այդ, զրույց դեմբերով շրջանաձև տեսլարանում: Ոչ մի տարակույս, որ մեր առջև է հայ ժողովրդական դրամայի հնագույն վկայությունը:

Այսպիսով, հայ ժողովրդական լրամայի հնագույն օրինակում գլխավոր գործող անձը շղթայված Արտավազդն է՝ հայոց հին վե-

²⁴ Հ. Անադյան, Հայերեն արժատական բառարան, հ. 3, Երևան, 1977, էջ 515—516: Ուշագրավ է Ծիդար անվան նմանությունը հունարեն սիդի-դերերեն (եկաթե, եկաթածին) բառերին:

²⁵ Բանասիրական գիտությունների դոկտոր Մայիս Ավգարեկյանը Մաշտոցի անվան Մատենադարանում մեզ ցույց տվեց «Յայսմաւորքի» կրեթ ձեռագիր (4683, 4876, 5313), որոնցում նույնպես կա քեաւորեմօք բառը: Հատվածը բերում ենք ըստ 4683 ձեռագրի (էջ յա):

պի ամենահակասական, ամենակոնֆլիկտային դեմքը, որը նախա-
տիպն է կամ զուգահեռը հին հունական Պրոմեթևսի, վրացական
Ամիրանիի և «Սասնա ծռերի» վերջին հսկայի՝ ժայռում փակված
Փոքր Միերի²⁶։ Եվ սիմվոլներն էլ, ինչպես նկատում ենք, պատա-
հական չեն. շրջանաձև տեսլարան, կենտրոնում՝ ապստամբ ու
խելագար ոգին, ըմբոստացած ու դատապարտված, շղթայի օղակ-
ներով կաշկանդված, և շղթաներն ամրացնում են կրակի սպա-
սավորները՝ դարբինները։ Դարբինները Ծիդար—Արտավազի
շղթաներն ամրացնում են Հեփեստոսի մուրձով։ Հիշենք Էսքիլեսի
«Շղթաված Պրոմեթևսի» սկիզբը։ Հեփեստոսը ժայռին է գամում
Պրոմեթևսին, և ողբերգությունն սկսվում է Հեփեստոսի մուրձի
հարվածներով։ Առասպելը շատ հին է, նրա ակունքները թերևս
առաջավորասիրական ու կովկասյան հողում են։ Պրոմեթևսը գամ-
ված է Կովկասյան լեռներում, Ամիրանին նույնպես, Արտավազը՝
Մասիսի բարձունքներում է, Փոքր Միերը՝ Վանա ժայռում։ Եթե
չգոյանանք համարձակ ենթադրություններից, պետք է մտա-
ծենք, որ մեր առջև ամենահին դրամատիկական հերոսն է, ամե-
նահին մեղավորը։

Հնագույն ժողովրդական դրամայի հերոսի կոնֆլիկտային լի-
նելու հանգամանքը մեզ թելադրում է անդրադառնալ դրամայի
կրոնա-աշխարհայացքային ընդհանուր հիմքերին։ Եվ այստեղ
բնութագրական է նոխազյան զոհաբերության ծեսը, որի ավարտ-
ված տիպը մեզ հայտնի է ատտիկյան վաղ դասական շրջանի
(6—5 դդ.) թատրոնից, և, այսպես կոչված, քավության նոխազի
հին հրեական միթոլոգեմը, որ ունի միջագետյան և առաջավորա-
սիրական ծագում։ Հայտնի է, որ ատտիկյան օրիսեստրայում ներ-
կայացումն սկսվել է ծիսային նախերգանքով՝ նոխազի զոհաբե-
րությամբ, և տրագոդիայի (նոխազերգության) գլխավոր գործող
անձը հանդես է գալիս որպես քավության նոխազ՝ ճակատագրական
մեղավոր կամ անմեղ գոհ²⁷։ Ուրեմն, հին հունական ողբերգու-
թյան կենդանակերպ էմբլեմը միաժամանակ հանդես է գալիս որ-
պես ողբերգական բախման խորհրդանիշ։ Ըստ հնագիտական և
ազգագրական ուսումնասիրությունների, նոխազը ամենաընդհա-

²⁶ Տե՛ս Բ. Ավդալբեդյան, Հայագիտական ուսումնասիրություններ, Երե-
վան, 1969, էջ 55—56։

²⁷ Տե՛ս Н. Евреннов, Азazel и Днонис. О происхождении сцены
в связи с зачатками драмы у семитов, изд. «Academîa». Л., 1924,
стр. 92—107։

Նուր պաշտամունքային մոտիվներից մեկն է միջնադարյան ու առաջավորասիական ժողովուրդների միջավայրում, և նախքան էգեական աշխարհ ընկնելը և ատտիկյան օրիսեստրայի զոհասեղանին (թիմեյե) հայտնվելը Նոխազի առասպելական ոգին թափառում էր Պաղեստինում, Բաբելոնում, հին Իսրայելում, փոքրասիական Փոյուզիայում, Կովկասում (Աբխազիա, Վրաստան): Գիտենք, որ հայ ժողովրդի էթնիկական ամբողջությունը ձևավորվել է փոքրասիական Փոյուզիայից մինչև ուրարտական հյուսիս ընկած ծանապարհներին, և հայ ժողովուրդը շփվել է առաջավորասիական հին քաղաքակրթությանը կամ անմիջականորեն գտնվել է նրա ոլորտում: Բնական է, որ Նոխազյան խորհրդանիշն առկա է Հայկական լեռնաշխարհի բրոնզեդարյան շրջանի հուշարձաններում, ուրարտական մեդալիոնների վրա, Նոխազը զոհաբերվող կենդանի է եղել Ուրարտուում²⁸: Նոխազյան մոտիվն առկա է նաև հայ ժողովրդական ավանդություններում, առակներում, հեքիաթներում մանավանդ ասացվածքներում: Եվ այս բոլոր դեպքերում Նոխազը կամ այժը հանդես է գալիս հակասական ոգի՝ բախման խորհրդանիշ («այժերով մարդ», «այժերը եկան» և այլն): Բայց առավել էական է այս դեպքում Նոխազյան զոհաբերության փաստը հայկական միջնադարում, որ հայտնի է «այժից պատարագ» կամ «նոխազ պատարագ» անվանումով²⁹:

Նոխազյան պաշտամունքի և հայ հին երգային-վիպական լեռնահյուսության անմիջական կապերը հատկանշող փաստեր մեզ առաջմ հայտնի չեն: Բայց, կարծում ենք, պակաս էական չէ Նոխազի՝ դրամայի ընդհանուր կրոնա-աշխարհայացքային սիմվոլի առկայությունը հայրց հնագույն ծեսերում: Մեր ընտրած համեմատականը՝ հին հունական դրաման, որպես զարգացման ընթացքի իդեալական արդյունք, կապված է այս սիմվոլի հետ ինչպես արտաքին, այնպես էլ ներքին ձևով. հունական դրաման դատ է ըստ արարողական ձևի և ըստ սյուժեի տրամաբանության³⁰: Ընդհանուր տիպաբանությամբ այսպիսին է նաև Արտավազդի կամ Ծիդարի գրույցը. գլխավոր հերոսը, ինչպես Խո-

²⁸ ՏՃ՝Ն Ն. Ադոնց, *Հայաստանի պատմություն, Երևան, 1972, էջ 229—230*:

²⁹ Յովհաննու կաթողիկոսի *Պատմություն, Երուսաղեմ, 1867, էջ 157—158*:

³⁰ *Հմմտ. Օ. Արանовская, О фольклорных истоках понятия «Катарсис», сб. «Фольклор и этнография», М., 1975, стр. 65.*

րենացու տարբերակում, այնպես էլ «Յայսմաուրքի» նշված հատվածում, ներկայանում է «քավության նոխազի» կամ, այսպես կոչված, հանցանքի սուբյեկտի դիրքով՝ համընդհանուր կամքից հեռացած, բարոյական օրենքին հակադրված և ճակատագրի դատին հանձնված անհատական կամք, որի արդարության ու մեղավորության սահմանն անորոշ է: Խորենացու տարբերակում Արտավազդը դատում է մեռած հորը պատասխան պահանջող խոսքերով. «դու գնացեր և զերկիրս ամենայն ընդ քեզ տարար, ես յաւերակացս ո՞ւմ թագաւորեմ»: Եվ ի պատասխան Նրա պարանոցին է դրվում ճակատագրի անեծքը. «Յորժամ հեծցիս յԱզատն ի վեր ի Մասիս, կալցին գքեզ քաջք, տարցին յԱզատն ի վեր ի Մասիս»: Կրկնվող տողում պարերգական կրկներգի (ոեֆրեն) հետքեր տեսնելու գայթակղությունը հաղթահարելով, չենք կարող չնկատել, որ Արտավազդը անտիկ ողբերգության հերոսների նման ճակատագրական մեղավոր է, ապստամբ ու հալածյալ հոգի, ընդհանուրի մեղքը իր ուսերին առած «քավության նոխազ»՝ տրագոսիայի մեղքի կրող:

Ավելի ուշադիր զննելով հայկական վաղ միջնադարյան երգային-վիպական բանահյուսության տրամախոսական հատվածները, լինեն դրանք Խորենացու «Պատմությունում», Անանունից մնացած հատվածներում («Պատմութիւն Սեբեոսի»), Փավստոս Բուզանդի կամ Հովհան Մամիկոնյանի (7-րդ դ.) համաբնույթ երկերում, նկատում ենք, որ դրանք թեև վիպական կոնտեքստում են, բայց բերում են դրամատիկական հին ձևերի հիշողություններ: Այսպես, ժողովրդական դրամատիկական խաղի ակներև մի վկայություն կա Հովհան Մամիկոնյանի «Պատմութիւն Տարոնոյ» երկում: Խաղը, ինչպես երևում է բերված հատվածից ու պատմիչի անուղղակի վկայությունից, բնույթով պարերգական է. «Ընդ առաջ եղեն նոցա պարաւորքն և երգ առեալ բազում ինչ իրաց գովէին, որ հետո ի հոտել դիականցն շէր հանեալ ասէին.

«Կերան գազանք զմարմին դիականցն և գիրացան,

Կուգ կերեալ ոտեալ իբրև զարջ.

Եւ աղուես հպարտ եղև քան զաղիւծ...»³¹

Ուշադրություն դարձնենք պարաւոր և շէր բառերի վրա: Պարաւորը խորեւտիսն է, շէրը՝ միջնադարյան կատակային երգ:

³¹ Յովհան Մամիկոնեան, Պատմութիւն Տարոնոյ, աշխ. և առաջարան Ա. Աբրահամյանի, Երևան, 1941, էջ 246:

Այս բնույթի դրամատիկական խաղի մի ակներև վկայություն կա նաև «Սասնա ծռերում»: Պարտված ու ծաղրված Կոզբաղնին շրջապատում են Սսրա կանայք, ինչպես պարավորներ և խաղ են ասում կամ շեր երգում.

«Կոզբաղին, հուստեն կը գաս լերան-լերան,
Զու բերան կտա նման
Մեր չորթնի բռնծի բերան,
Վուրտնիր էլած մոտեն կերթան»:

Պատումների մեծ մասում տպավորությունն այնպիսին է, թե պարավորները պատվում են պարտված ոստիկանի շուրջը: Վերջինս պարավորների կենտրոնում է կամ դեմ հանդիման, որպես **ցուցք** և ծաղրական երգին պատասխանում է երգով.

«Ես ասի՝ դաշտ ու դուրան էր,
Չգիցա՝ շղտալորիկ բարե կապան էր,
Ղավթի նետեր կը գեր, կախմխի գերան էր...»³²

«Սասնա ծռերի» այս դրվագը մեզ հիշեցնում է հասարակական պարսավանքի հնագույն ձևերից մեկը, որը ժողովրդական կատակերգության նախատիպն է³³: Ծաղրի այս հնավանդ եղանակը տարածված է եղել հին Հռոմում: Ծակատամարտում հաղթած զորավարը մարտակառքով անցել է հաղթական մարի տակով, և հանդիսավոր շքերթն ուղեկցվել է միաժամանակ ծաղրական բացականչություններով, անպարկեշտ սրախոսություններով, որպեսզի մեծարվողը չար աչքից հեռու մնա, հաջողությունից հետո ճախրողություն չգա գլխին: Սա ժողովրդական նախապաշարմունք է՝ նախնադարյան տոհմատիրական ժամանակներից եկող: Այս սովորույթը տեսնում ենք նաև առաջավորասիրական միջավայրում: Ծաղրվել են և՛ հաղթողները, և՛ հաղթվողները, բայց իհարկե տարբեր եղանակներով: Ըստ Պլուտարքոսի հիշատակության, դաժան ծաղրի է ենթարկվել հռոմեացի զորավար Մարկոս Կրասոսը 53 թվականին (մ. թ. ա.) Խառանի ճակատամարտում հայ-պարթևական զորքից կրած պարտությունից հետո: Սելևկիացի հետերաները պարտված զորավարի նմանակին նստեցրել են նժույգին և ծաղրական երգերով ու անպարկեշտ

³² Սասնա ծռեր, աշխ. Ս. Հարությունյանի, Երևան, 1977, էջ 527—528:

³³ Sht'a Богдан Дземидок, О комическом, пер. с польск., М., 1974
стр. 156—160:

կատակներով տարել քաղաքի փողոցներով³⁴։ Խաղի շարունակությունն արդեն այն նշանավոր ներկայացումն է Արտաշատում, որտեղ ի ցույց է դրվում Կրասոսի գլուխը։

Հասարակական պարսավանքի այս եղանակը տեսնում ենք նաև 19-րդ դարում դիտված ու գրաված հայ ժողովրդական ներկայացումներում, հատկապես «Բարեկենդանի» տոնակատարությունն ուղեկցող դատական խաղերում («Ծահ-Ծահ», «Քյոխվա», «Փաշա», «Ղադի») և ավելի մշակված ձևով՝ «Աբեղաթողի» վերջին հանդեսում։ Սա արդեն ոչ թե իրական ծաղր է, այլ պայմանական դատ, ժողովրդական կատակերգություն։ Ժողովրդական թատերախաղերի հիմնական տեսակն այս է և այդպես էլ երևում է ազգագրական-բանագիտական ուսումնասիրություններում։ Ղատական խաղերն ունեն մեկ ընդհանուր ֆաբուլա, որը սյուժետային մի քանի տարբերակներով կրկնվում է։ Հասարակության անդամներից որև մեկին, երբեմն առաջին հանդիպածին (հմմտ. քավության նոխազ) պայմանականորեն դատում են և պայմանականորեն պատժում։ Կամ նախապես ընտրում են դատվողին, դեմքին ալյուր քսում, գլխին «թագ» դնում, հագցնում ցնցոտի կամ այծենակաձ, նստեցնում ավանակին կամ «գահ»-պատգարակի վրա և ծաղրական երգերով, կատակերգական հանդիսավորությամբ, ամբոխով շրջապատված, աղմուկ աղաղակով տանում գլուխի փողոցներով։ Ծաղրվողը որպես քյոխվա, փաշա կամ ղադի (դատավոր) դատում է, որոշում արդարն ու մեղավորը, պատիժներ սահմանում և վերջում ինքն է պատժվում. գլորվում է աովի կամ ցեխաջրի մեջ։ Մարդու հասարակական դիրքի միջնադարյան պատկերացումն է սա. կամ փառքի ու պատվի մեջ, իշխանության գալիսունը ձեռքին, կամ ցնցոտիավոր մուրացկան՝ անարգված ու զրկված։ Մարդկային կյանքի միջնադարյան կոնցեպցիան, ինչպես տեսնում ենք, արտահայտված է ժողովրդական դրամայի և նրա հերոսի տիպաբանության մեջ։ Խաղը դրամատիկական է ոչ միայն նրանով, որ այստեղ դիալոգներ կան, անսպասելի հարցեր ու պատասխաններ, այլև՝ որ խաղի ընթացքում տեղի է ունենում դրության անսպասելի փոփոխություն. գլխավոր գործող անձը խաղի մեջ է մտնում հանդիսավոր, որպես դրության տերը, և խաղից դուրս է գալիս անարգված։ Կյանքի միջնադարյան ըմբռնման դրամատիկական մոդելն է այս, որ տեսնում ենք նաև առակներում, զրույցներում, հեքիաթներում։

³⁴ *St'u* Plutarchi, Vitae, II, Parisus 1847, էջ 672։

Այդ մոդելով է կառուցված նաև «Քաջ Նազար» ժողովրդական հեքիաթը. հասարակական սանդուղքի ստորին աստիճանից անսպասելիորեն, դիպվածի բերումով, կույր բախտի կամքով՝ մինչև բարձրագույն աստիճանը: Խաղային մոդելը նույնպես դրամատիկական է. անհատ և ամբոխ, ամբոխի կամք և անհատի բախտ, ամբոխի ծաղր և անհատի ստորացում: Եվ այս ամբողջը՝ պարերգական (խորային) ներկայացման տեսքով. խումբ և խմբերգ (հմմտ. պարաուրք և խորևոխ) մենակատար (հմմտ. ցուցք և միմոս) տրամախոսության ու երգի՝ աղմուկ-աղաղակի զուգորդում:

Դատական խաղի թերևս ամենամշակված տեսակը «Աբեղաթողի» հանդեսն է, որ գրականության մեջ հիշատակված է 16-րդ դարից, տաղասաց Մինաս դպիր Թոխաթեցու «Տաղ և գովասանք Հերիսի» չափածո երգիծանքում³⁵: Կարծում ենք, որ խաղն ավելի հին է: Որպես միջնադարյան երևույթ, այս խաղը թերևս պետք է անվանել կոմիկական միստերիա: Նրա դրամատիկական տիպը ընդհանուր գծեր ունի անտիկ պարերգական դրամայի և քրիստոնեական պատարագային արարողության հետ: Անտիկ պարերգական դրամայի ելյակ հարաբերությունը՝ **խորոս** (պար) — **կորիֆեյոս** (պարագլուխ) — **պրոտագոնիստ** (առաջին դերասան կամ առաջին մրցորդ), ինչպես գիտենք, հնագույն պաշտամունքային ծագում ունի և նույն տրամաբանությամբ ու տարբեր բովանդակությամբ է ներկայանում քրիստոնեական պատարագում՝ պար (երգող դպիրներ), մեներգիչ կամ ընթերցող դպիր (կորիֆեյոսի տիպաբանական զուգահեռը) և պատարագիչ (պրոտագոնիստի տիպաբանական զուգահեռը): Նույն ելյակ հարաբերությունն ենք տեսնում «Աբեղաթողում»՝ խաղային ֆունկցիաների (ամպլուաների) որոշ փոխատեղությամբ՝ **թափոք** (խորոսի և պարի զուգահեռը) — **սարկավագ** (պարագլխի զուգահեռը) — **թափորապետ** (պրոտագոնիստի կամ պատարագիչի զուգահեռը): Խաղը, ըստ տրամաբանության և դրությունների կամ գործող անձանց ֆունկցիաների, պարերգական է և պատարագային (պարողական իմաստով), բայց տեղի է ունենում ոչ թե շրջանաձև հրապարակում (թեատրոն) կամ կաքաւարանում, ոչ էլ եկեղեցում՝ Տիրոջ սեղանի առջև, այլ փողոցում, որպես կատակային երթ՝ նման անտիկ **կոմոսին**, որի առաջավորասիական տարբերակը տեսանք Անկկիայում (ըստ Պլուտարքոսի),

³⁵ Տե՛ս «Հինգ պանդուխտ տաղասացներ», աշխ. Ներսես վ. Ակինյանի, Վիեննա, 1921:

Հովհան Մամիկոնյանի «Պատմությունում» և հայ ժողովրդական եպոսի վերը հիշատակված հատվածում: Ժողովրդական դրամատիկական խաղի և եկեղեցական թատերակարգի լուրահատուկ համադրություն է դա, իսկապես կոմիկական միստերիա, որ պարզ երևում է խաղալին մոդելում:

Խաղի բնույթը, նրա տիպաբանական ընդհանրությունը հնադարյան դրամայի հետ ավելի պարզ պատկերացնելու համար դարձյալ դիմենք պարերգական դրամայի ամենակատարյալ ու ավարտված տիպին: Ինչպես հայտնի է, ատտիկյան օրխեստրայում նոխազերգությունն (տրագոդիա) սկսվել է օրիներգություններով (դիֆիրամբ). պարերգակների խումբը դուրս է եկել խորանի կամ տաղավարի (սկենե) աջ դռնից և «ի կաբաւել երգովք» շրջան կատարել օրխեստրայի կենտրոնում դրված զոհասեղանի (թիմելե) շուրջը ի փառաբանություն որթատունկի աստծու՝ Դիոնիսոսի (Բաքոս), որի կենդանակերպ խորհրդանիշը՝ նոխազը (κρατῆρ) զոհաբերվում է նույն պահին և արյունը հեղվում աստծու մարդակերպ կուռքին: Այնուհետև խորանի կենտրոնական դռնից դուրս է գալիս առաջին մրցորդ (պրոտագոնիստ) դերասանը ողբերգական դիմակով ու քրմական զգեստով, կանգնում արյունաներկ զոհասեղանի մոտ որպես նոխազյան մեղքի կրող և սկսվում է «դատ»-ներկայացումը. պրոտագոնիստի խոսքին ի համաձայնություն պարերգակների խումբը պատվում է նրա շուրջը դեպի աջ և երգում բաանստեղծական մի տուն՝ ստրոֆե (պոտյոտ), իսկ դեպի ձախ գնալիս երգում է անտիստրոֆե (հակապոտյոտ): Արարողության նախավերջին տեսարանում նոխազյան մեղքի կրողը, ասենք՝ Պրոմեթևսը զոհվում է պայմանականորեն՝ մտնում է խորանը, բանքերը հայտնում է մահվան լուրը, պարերգակները երգում են վերջին երգը (էքստրոս) և մտնում խորանի ձախ դռնից:

Այս արարողությունը համեմատելով քրիստոնեական պատարագի հետ, տեսնում ենք տիպաբանական շատ որոշակի կապ: Պատարագն սկսվում է խմբական երգով, և քահանաների ու դպիրների խումբը պատարագիչի առաջնորդությամբ աջ կողմից մտնում է զոհասեղանին՝ բեմին. պատարագիչը աջ սանդուղքով քարձրանում է բեմ մի քանի դպիրների հետ և որպես պարագլուխ և որպես պրոտագոնիստ, քանի որ ներկայանում է մի դեպքում զոհի, մյուս դեպքում զոհաբերողի անունից, երբեք չվերաժվելով դրամատիկական գործող անձի, այլ պահպանելով Տիրոջ սեղանի առջև իր միջնորդ լինելու պաշտոնը: Նկատենք, որ ատտիկ-

յան դրամայի պրոտագոնիստը ևս ունի պաշտոնական միջնորդի ֆունկցիա՝ քրմական գգեստով է և գործող անձին, ասենք Զևսի դեմ ապստամբած Պրոմեթևսին, ներկայացնում է հույժ պայմանականորեն: Բայց սա դրամա է, որովհետև այստեղ բախում կա, այն, ինչը բացակայում է քրիստոնեական պատարագում: Վերջինըս ըստ ձևական կառուցվածքի (ընթերցանության ընդմիջում մեներգային ու խմբերգային հատվածներով) ընթանում է ատտիկյան դրամայի նման, բայց անշարժ միզանսցենում, քանի որ չկա տաքաճայնություն և դատ: Երգային բոլոր հատվածներն այստեղ կատարվում են որպես ստասիմներ (*στασιμος*) նման ատտիկյան դրամայի անշարժ խմբերգերին: Պատարագի սյուժետային կառուցվածքը նույնպես տարբեր է: Ատտիկյան դրամայում գոհաբերությունը տեղի է ունենում երկու անգամ՝ սկզբում արյուն է թափվում գոհասեղանին, որպես սարսափի խորհրդանիշ և հանդիսականի «երկյուղն ու կարեկցությունը քաղելու» (Արիստոտել) համար, վերջում նոխազյան մեղքի պայմանական կրողն է պայմանականորեն գոհվում բարոյական ճշմարտությունը հաստատելու համար: Պատարագում Քրիստոսը գոհվում է սկզբում՝ որպես մարդկության ճակատագրական մեղքի կրող, և արարողության ամբողջ ընթացքը նրա սրբության ու անմահության գաղափարի հաստատումն է: Դրամատիկական վիճակ և գործողություն չկա այստեղ, բայց կա ներքին ողբերգականություն, միստիկական լավատեսություն:

Իսկ ի՞նչ է տեղի ունենում «Աբեղաթողի» հանդեսում և ինչ առնչություն ունի այն վերը հիշված միմյանց նման ու միմյանցից տարբեր երևույթների հետ: Վահան վարդապետ Տեր-Մինասյանը պատմում է անցյալ դարի վերջում Երուսաղեմի վանքում տեղի ունեցած «Աբեղաթողի» հանադեսներից մեկը³⁶: Խաղն սկսվում է կիրակի երեկոյան: Վանականների ընդհանուր, բաց քվեարկությամբ ընտրված թափորապետին թղթե թագով ու թղթե շուրջառով (շուրջառի վրա խոշոր տառերով գրված են միաբանների անունները), չոր խոտերից հյուսված գավազանը ձեռքին, նստեցնում են գահավորակի վրա և ուսամբարձ տանում, երգելով «Որ վերօրինիս» ծաղկազարդի շարականը՝ գրված ի հիշատակ Քրիստոսի Երուսաղեմ մտնելու: Սա, ինչպես նկատում ենք, մեզ հայտնի ժողովրդական կատակային երթի (կամ անտիկ

³⁶ Տե՛ս վ. Բզբյան, Հայ ժողովրդական խաղեր, հ. 1, Երևան, 1963, էջ 134—139:

(կոմոսի) այլակերպումն է (մետամորֆոզը): Վանականների թափորը կատակային հանդիսավորությամբ, բոլորի ձեռքին վառված մոմեր, մտնում է այսպես կոչված «Աբեղաներու թաղը» և շարունակում երգել դեմքերով դեպի արևմուտք: Սա արվում է հակառակ պատարագի ու ժամերգության, որտեղ երգում են նախ դեպի արևելք նայելով: Խմբում երգող սարկավազներից մեկը հարց է տալիս թափորապետին, թե ինչ նպատակով է կատարվում հանդեսը, և պատասխան է ստանում.

Թափորապետ. Օրհնեսցի և պահպանեսցի զկարասն վանքիս, վասն զի Աստված օրհնեց Նոյը, առաջին անգամ Աբեղաթող ընելու համար. և գայթակղեցավ Քամ, երբ տեսավ, որ իր գինով հայրը մերկ կ'ընջե:

Սարկավազ. Ի՞նչ պատիժ առավ Քամ, ծաղրելու համար իր հայրը:

Թափորապետ. Այսինչի (տալիս է վանականներից մեկի անունը) պես սկսավ:

Խումբը (երգում է). Ամեն, ալելուիա...

Սարկավազ. Ո՞վ էր, աստծու օրհնած հացը-մանանան փորձեց պահել ուրիշ օրերու համար և որդնվեցավ:

Թափորապետ (տալիս է վանականներից որևէ մեկի անունը):

Խումբը (երգում է). Ամեն, ալելուիա...

Սարկավազ. Ո՞վ Հորդանանու ջուրն իբրև դեղ բժշկության ծաղրելու համար բորոտեցավ:

Թափորապետ (տալիս է մեկի անունը):

Խումբը (երգում է). Ամեն, ալելուիա...³⁷

Խաղի առաջին մասն ավարտվում է «Ուրախ լեր սուրբ եկեղեցի» շարականով: Երկրորդ մասի վերջին տեսարանում տեղի է ունենում դրությունների փոփոխություն. դրամատիկական խաղի ամենաեական պայմաններից մեկը, որով տարբերվում է նա ծեսից կամ արարողությունից: Այստեղ դատող թափորապետը ասում է մի անգգույշ խոսք և դրվում է դատվողի ու ծաղրվողի դրության մեջ: Նման վերջաբանը, որ տեսնում ենք նաև ժողովրդական «Քլոխվա» «Ծահ-Ծահ» խաղերում, պարտադիր է. այստեղ է խաղի դրամատիկական բարձրակետը (կոլմինանտ):

³⁷ Նույն տեղում, էջ 137:

Սարկավագ. Երբ այս վանքին հիմքերը դրվեցան և սյարիսպները շինվեցան, ո՞ր էիր դուն:

Թափորապետ. Դժոխքին մեջ:

Աղադակներ խմբից. Վա՛յ, ուրեմն դուն դժոխքեն փախած ու հո՞ս եկած ես, ուրեմն պատժո արժանի³⁸:

Գահընկեց թափորապետը վայրենի աղմուկի մեջ, ծաղրված ու հալածական փախչում է դեպի դժոխք՝ վանքի գերեզմանոցը, ուր տեղի է ունենում նրա «թաղման» կատակախաղը, և այստեղ, «միստերիան» ավարտվում է «Ղազարոսի հարության» պարոդիկ տեսարանով: Բաց գերեզմանին է մոտենում վանահայրը կամ եպիսկոպոսներից մեկը ու ծայն տալիս. «Ղազարե՛, արի ել արտաքս»: Գերեզմանից դուրս է թռչում հարություն առած Ղազարոսը թուրքովին մերկ, և վանականների որպես թե ահաբեկված խմբին հալածական առնում մինչև վանք:

«Աբեղաթողի» հանդեսն իհարկե հակաքրիստոնեական չէ, այլ հակակղերական տարրեր ունի ընդամենը: Եվ էականը հակակղերական երգիծանքի տարրերը չեն այստեղ, այլ առնչությունը ժողովրդական դրամայի հետ: Այստեղ կան պարերգական դրամայի և խաղային բանահյուսության բոլոր գծերը՝ խմբերգ, տրամախոսություն, կատակերգական երթ, հասարակական պարսավանք, ստեղծաբանություն (իմպրովիզացիա) և այլն: Պակասում է միայն թատրոնի ամենաեական բաղադրատարրերից մեկը՝ հանդիսատեսը. խաղը տեղի է ունենում վանականների միջավայրում, աշխարհիկ հասարակությունից գրեթե գաղտնի: Ինչպես ժողովրդական դրամատիկական խաղերում, այնպես էլ այստեղ անորոշ է դերակատարի ու հանդիսատեսի սահմանը, տարբերակված չեն վերարտադրության օբյեկտն ու սուբյեկտը³⁹: Հանդիսատեսն այստեղ պարերգակների խմբի կամ թափորի մեջ է. նրա մասնակցությունը խաղին որոշվում է իր անհատական ակտիվության ու նախաձեռնության չափով, և այդ էլ թերևս պետք է համարել ժողովրդական դրամայի առանձնահատկություններից մեկը:

Ինչպես հայտնի է, հայ ժողովրդական դրամատիկական խաղերը գրողների ու ազգագրագետների հետաքրքրությունը շարժել են նոր ժամանակներում՝ 19-րդ դարում և 20-ի սկզբում: Նրանք դիտվել ու գրառվել են ոչ որպես դրամատիկական բանահյուսու-

³⁸ Նույն տեղում:

³⁹ Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, *Նշվ. աշխ.*, էջ 23—24:

թիւն փաստեր, այլ՝ կենցաղային ծիսակարգ ու սովորություններ: Գրառողները կամ ուսումնասիրողները բնականաբար տարբերություն չեն դրել դրամատիկական և ոչ դրամատիկական խաղերի միջև, այն է՝ չեն առանձնացրել դատական խաղերը, որպէս ժողովրդական դրամա: Եվ քանի որ հայ հին ու միջնադարյան թատրոնը ժամանակին ուսումնասիրված չի եղել թատերագիտութեն, չի դրվել պարերգական դրամայի, որպէս թատերական հնագույն համակարգերից մեկի հարցը, դատական խաղերն էլ չեն դիտվել պարերգական դրամայի հետ ունեցած առնչության տեսակետից: Վերջապէս, ժողովրդական դրամայի միջնադարում վկայված որևէ ակներև ու ամբողջական օրինակ առ այսօր մեզ հայտնի չէ մատենագրությունից: Մեր հիմնական կովանները լեզվական փաստերն են և Գրիգոր Խլաթեցու պատահական հիշատակությունը՝ Արտավազդ—Ծիդարի առասպելը կամ գրույցը մինչև Լուսավորչի ժամանակները «թէատրոնօք և առասպել դիմօք» ավանդված լինելու մասին: Ժողովրդական դրամատիկական խաղերը, նաև դատական խաղերը իհարկէ պետք է համարել միջնադարյան երևույթ, բայց մենք չունենք նրանց միջնադարյան նկարագրությունը: «Աբեղաթողը» միակն է, որ թեև չի նկարագրված, բայց հիշատակված է, այն էլ ուշ միջնադարյան հեղինակի մի տաղում: Իսկ խաղի գրառումը պատկանում է 19-րդ դարի վերջին: Ուրեմն, մեզ ստուգապէս հայտնի երկու փաստերից առաջինը նախաքրիստոնէական է (թեև հիշատակված է ուշ միջնադարյան աղբյուրում), իսկ երկրորդը՝ ուշ միջնադարյան: Համենայն դեպս **աբեղաթող** բառը հիշատակված չէ Նոր Հայկազյան բառարանում, որ նշանակում է, թե այնքան էլ հին չէ: Բայց էականն այս դեպքում ոչ այնքան բառն է, որքան երևույթի տիպաբանական կապը ժողովրդական դատական խաղի հետ, որը շատ հին է՝ նախաքրիստոնէական: «Աբեղաթողը» միանգամայն ակներևորեն ժողովրդական դատական խաղերի, այսինքն՝ բուն դրամատիկական խաղերի զուգահեռ տարբերակներից մեկն է կամ պատկանում է խաղային բանահյուսության նույն տեսակին ու ժանրին: Սա առայժմ մեր միակ հիմքն է մտածելու, որ հայ ժողովրդական դրամայի մեզ ավանդված տեսակը պատկանում է միջնադարին: Նրա հնադարյան կամ վաղ միջնադարյան կապերը հատկանշվում են պարերգական դրամայի գծերով. խումբ կամ թափոր, ընդհանուր ուշադրության կենտրոնում գտնվող մենակատար, տրամախոսություններ խմբի ու մենակատարի միջև,

գրույցի և հարց ու պատասխանի դատաքննական բնույթ, դրությունների նախատեսված փոփոխություն, սյուժեի հակադարձ ընթացք և պայմանավորված անսպասելի լուծում:

Ժողովրդական դրամատիկական խաղերի և պարերգական դրամայի ունիվերսալ տիպի միջև կան ակնհայտ ընդհանրություններ, տիպաբանական կապ, որը հակված ենք համարել նաև Ժագումնաբանական կապ: Ուսումնասիրությունը ժամանակին մեզ բերել է այն համոզման, որ միջնադարի հայ մատենագրության մեջ պարերգական դրաման վկայված է **երգք ցցոց** և **պարուց** և **տաղք պարանցիկք** երգոցն անվանումներով: Դրանց պետք է ավելացնել նաև **առասպել դիմօք** անվանումը, և պատկերն ավելի լրիվ կլինի: Մատենագրության մեջ, ինչպես ասացինք, ունենք նաև **թեատրոն**, **թատր**, **տեսլարան** և **տեսարան** անվանումները, որոնք առավելապես գրական գործածություն են ունեցել և, թվում է, ավելի լայն հասկացություններ են: Մեր խնդրի տեսակետից առավել ուշագրավ են ժողովրդական բառապաշարից հայտնի **խաղք** և **խաղք ու խայտառակ** անվանումները, որոնք նախ համանշանակ են **ցուցք** բառին և անմիջականորեն վերաբերում են դատական խաղերին: **Խաղք** նշանակում է ծաղի, այլանանք, ծիծաղելի ու պարսավելի վիճակ.⁴⁰ օրինակ, մինչև այժմ էլ ասում են «**խաղք եղանք**», «**խաղք դարձանք**»: Իսկ **խայտառակ** բառը կազմված է **խայտ** (նշան, ցնծություն, զվարճանք) և **առակն** (առասպել, զրույց, ֆաբուլա) բառերից: Նկատենք, որ **առակն** բառի շրջված կազմությունն է **ակնառու**, իսկ **առակելի** նշանակում է ծաղրելի, հասարակականորեն պարսավելի, որպես մերժելի ու ծիծաղելի երևույթ ի ցույց դնելու արժանի: **Խաղք** և **խայտառակ** բառերի կապը մեկ հասկացության մեջ ավելի պատկերավոր իմաստ է ստանում, երբ նկատի ենք առնում, որ **խաղ բառի** նախնական նշանակություններն են **շարժում**, **գործողություն**, **ընթացք**, **տեսարան**, **ծաղր**, իսկ խաղալ՝ նշանակել է **ընթանալ**, **արշավել**, **ցուցադրել**, **ծաղրել** և վերջապես՝ **պարել**.⁴¹ Իսկ եթե ժողովուրդը **խաղալ** ասելով հասկացել է **պարել** և **խաղ** ասել բառակապակցության մեջ դրել է **երգել** նշանակությունը, պարզ է՝ այլևս, որ դրանով դարձյալ անուղղակիորեն պահել է հնագույն պարերգական դրամայի հիշողությունը: Այդ հիշողությունը ակներևորեն նկատելի է հայ ժողովրդական պարերգում ու խմբա-

⁴⁰ Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 917:

⁴¹ Նույն տեղում, էջ 913:

պարերում: Դրանք նախ այն երգային, չափածո քառյակներն են, որ երկու պարող խմբերի **պարբաշիները** (հմմտ. կորիֆեյոս, պարագլուխ) փոխանակում են միմյանց հետ: Այդ քառյակները եղել են երբեմն պատրաստի՝ մեկը մյուսից սովորած, մեկը մյուսին փոխանցած, երբեմն էլ հորինվել են հանպատրաստից, և դա նման է յուրահատուկ մրցության (հմմտ. **պրոտագոնիստ**— առաջին մրցորդ): Անտարակուսելիորեն պարերգական դրամայի հիշողությունն պետք է համարել նաև «դուզպար» և «թարս պար» ժողովրդական բանահյուսական տերմինները: Առաջինը շարժումն է դեպի աջ՝ խմբապարի ընդունված ու տարածված ձևը, որի խորհրդանշական իմաստը հաջողությունն է՝ իրերին ու դեպքերին դրական ընթացք հաղորդելը (յաջ— դեպի աջ): Երկրորդը՝ «**թարս պարը**», որ շատ քիչ է տարածված, նշանակում է ընթացք դեպի ձախ, այսինքն՝ կյանքը պահպանող ուժերին հակառակ գնացող գործողություն: Աջ և ձախ ընթացքները նույնպես կապ ունեն դատի գաղափարի հետ. հիշենք, որ հին ատտիկյան օրխեստրայում պարերգակների դեպի աջ ընթացող պտույտի պահին երգվող բանաստեղծական տունը կոչվում է **ստրոֆե**—պտույտ, իսկ ձախ ընթացքում երգածը՝ **անտիստրոֆե**—հակապտույտ:

Աշխարհայացքային առումով, հայ ժողովրդական դրաման աղերսվում է պատժի ու զոհաբերության գաղափարներին, եթե ավելի հեռուն նայենք՝ «այժից պատարագ» միֆոլոգեմին: Ժողովրդական դրամայի հիմքում տեսնում ենք երկու նախասկիզբ՝ դրամատիկական գործողության պարերգական տիպը և կոնֆլիկտի գաղափարը, նախ կրոնա-պաշտամունքային հանդերձով, ապա՝ որպես ժողովրդական աշխարհայացքի գծերից մեկը: Համեմատական ընտրելով հին ատտիկյան խորային դրաման, հակված չենք հայ ժողովրդական դրաման այդտեղից բխեցնել: Պարզապես, այս երկուսի աշխարհայացքային-բանահյուսական ակունքներում ընդհանուր մի երակ կա: Չմոռանալ, որ հին ատտիկյան դրամայի պաշտամունքային արմատները փոքրասիական հողում են՝ հնդեվրոպացիների նախահայրենիքում, որ Դիոնիսիոսի պաշտամունքը իր այժակերպ խորհրդանիշով, Փոքր Ասիայից է անցել Բալկանյան թերակղզի⁴²:

Միջնադարյան թատրոնը, որ պատմականորեն հաջորդում է ուշ հելլենիստական ու հռոմեական թատրոնին, սկզբունքորեն

⁴² Տե՛ս ն. Եվրինով, նշվ. աշխ., էջ 46—79:

գրական թատրոն չէ, և այս է նրա առաջին եական տարբերությունը նախորդ դարաշրջանի թատրոնից: Անտիկ դասական թատրոնը իր հասարակական դերով ոչ միայն գեղարվեստական, այլև պաշտամունքային և պաշտոնական հաստատություն էր: Այս երևույթը, նույնիսկ իր հելլենիստական փոխակերպումներով (խորային և պաշտամունքային հատկանիշները կորցրած) չէր կարող քրիստոնեական միջնադար մտնել այն պարզ պատճառով, որ հիմնովին խարխլված էր և ապա՝ ֆեոդալական հասարակարգն ուներ իր պաշտամունքային և պաշտոնական-գաղափարախոսական հաստատությունը՝ եկեղեցին: Վաղ քրիստոնեական եկեղեցական ծիսակարգը ինչ-որ առումներով փոխակերպված ու իմաստավորված կրկնություն էր հին ծիսակարգերի, բայց տարբեր էր նրանցից իր աշխարհայացքային ելակետով. բախման ու դատի գաղափարներին հակադրում են ինքնազոհաբերման, մահվան հետ հաշտության և հավիտենական կյանքի գաղափարները: Արարողությունների արտաքին կառուցվածքում ընդհանուր տրամաբանական մոմենտներ չի հարկե կան: Պատահական չէ, որ ուշ շրջանում (3—1 դդ.) կառուցված թատրոններից շատերը, ինչպես օրինակ՝ Ալեքսանդրիայի և Դափնեի թատրոնները, վաղ քրիստոնեական շրջանում ծառայել են որպես բացօթյա եկեղեցիներ, որ Հայաստանում առաջին եկեղեցիները հիմնվել են հեթանոսական մեհյանների տեղերում, կամ պարզապես խաչը դրվել է խորտակված կուռքի տեղում, նախկին շինության մեջ:

Արարողությունների արտաքին տրամաբանական կառուցվածքում եղած նմանությունները հասկանալի և բացատրելի են, ինչպես հասկանալի և բացատրելի են սիմվոլների առնչություններն ու կերպափոխությունները, երբեմն նույն բովանդակային հիմքի ձևական փոփոխությունը. հեթանոսական տաճարից դուրս տեղի ունեցող կենդանի զոհաբերությունը փոխարինվում է քրիստոնեական տաճարի ներսում տեղի ունեցող սիմվոլիկ-պայմանական զոհաբերությամբ՝ զոհի միսն ու արյունը դառնում են հաց և գինի, թեև սրան առընթեր հալ եկեղեցում պահպանվում է նաև դրսի իրական զոհաբերությունը՝ մատաղը ու սրա հետ կապված նրախձանքներն ու խաղերը⁴³: Քրիստոնեական դարերում իհարկե չէին կարող պահպանվել ոչ անտիկ թատրոնը (որ վերացել էր ավելի վաղ), ոչ էլ հալ հեթանոսական ծիսակարգը քիչ թե շատ ամբողջական տեսքով՝ իր թատերախաղային և պարերգա-

⁴³ Տե՛ս Ն. Հովհաննիսյան, *Եզդ.* աշխ., էջ 159:

X կան-դատական մոմենտներով: Հայկական միջնադարում և հետագա դարերում նույնպես տեսնում ենք հեթանոսական ծիսակարգի բարդ ու երբեմն անճանաչելի կերպափոխությունները: Ժեսերի ու խաղերի ողբերգական գիծը թերևս պետք է որոնել մեռնող ու հարություն առնող բնության պաշտամունքում⁴⁴, որի փոփոխությունն ու իմաստափոխությունը պետք է համարել Քրիստոսի մահն ու հարությունը պատարագում, ուր բացակայում է դատի ու կոնֆլիկտի գաղափարը (Քրիստոս և Պիղատոս): Ողբերգական գծի մյուս ճյուղավորումը իսկապես կապված է դատի ու կոնֆլիկտի գաղափարի հետ: Դա պատժվող ու այնկողմնային աշխարհի նեոփոդ ուժի թեման է (այրում կաշկանդված Արտավազդը կամ Շիրարը), որ հայ վիպական ավանդության մեջ հոլովվելով, ժամանակի ընթացքում հանգել է դրական գաղափարի (ժայռում փակված Փոքր Մհերը):

Գրիգոր Խլաթեցու «Յայսմաւորքից» տեղեկանում ենք, որ Գրիգոր Լուսավորիչն արգելել է Արտավազդ—Շիրարի զրույցը, «թեատրոնօք և առասպել դիմօք» ներկայացնելու արարողությունը. «Եւ ի նոյն աւուր ի նաւասարդի մեկն, որ տօնէին Հայք այնմ բազնացն, որ անդ էին և պղծոյն Արամազդայ, զնոյն փոխեաց Լուսաւորիչն և հրամայեաց ամ յամէ տօն կատարել Սուրբ Կարապետին մեծաւ հանդիսիս ի փառս հօր և որդւոյ և հոգոյն սրբոյն... զի սուտն և առասպելն խափանեցի և սուրբն և ճշմարիտն հաստատեցի ի փառս Քրիստոսի»⁴⁵: Պարզ երևում է, որ հայ հին ժողովրդական դրաման (անկասկած պարերգական տեսքով ու բնույթով) նախաքրիստոնեական ժամանակներում ունեցել է կրոնա-պաշտամունքային դեր և գործառնություն (ինչպես հին ատտիկյան դրաման), որ նշանակում է, թե ձևավորվել է որպես հեթանոսական ծիսակարգի տարրերից մեկը, հավանաբար՝ ոչ երկրորդական: Իհարկե խորհուրդ ու իմաստ կա այն փաստի մեջ նաև, որ Գրիգոր Լուսավորիչը «զայսպիսի առասպել տօնն» փոխարինել է սուրբ Կարապետի՝ Հովհաննես Մկրտչի տոնով: Էականը այն ներքին կապն ու հակադրությունն է, որ առկա է նախկին հեթանոսական տոնի և նոր քրիստոնեական տոնի միջև: Երկու տոների և երկու առասպելների հիմքում էլ սպասումի և ապագայի գաղափարն է՝ միանգամայն հակադիր ու հակամարտ իմաստներով: Արտավազդ—Շիրարի առասպելի բովանդակային

⁴⁴ Հմմտ. Ջ. Ֆրեզեր, *նշվ. աշխ.*, էջ 385:

⁴⁵ Մաշտոցի *անվ. Մատենադարան*, ձեռ. 5313, էջ ք:

խորքում աշխարհի կործանման սպասումն է, հոռետեսությունն ու տագնապը, թե «ի սեաւ լեառն» «յայրի միում» կաշկանդված ուժը մի օր պետք է ազատագրվի՝ խորտակի «զշղթայսն իւր» և «ելանէ և զաշխարն անցուցանէ»: «Առասպել դիմօք» խաղի կամ արարողության նպատակն է եղել կանխել այդ անորոշ ուժի ազատագրումը Սև լեռան այրից, և դա արվել է ինչ-որ մոգական գործողություններով, որոնց հիշողությունն է դարբինների կոնահարությունը «ի տարեկապն ի նաւասարդի» (քրիստոնեական ժամանակներում՝ գատկի կիրակին), երբ դարբինները մուրձը սալին են զարկում, «գի կապն Շիդարայ, որի մեկ մագն եկեալ է ի կտրիլ, դարձեալ ամրանայ»⁴⁶:

Սպասման գաղափարը իսկապես հակառակ իմաստն ունի Հովհաննես Սկրտչի ավետարանական գրույցում. դա քրիստոնեական լավատեսությունն ու հույսն է՝ փրկության գաղափարը, որ բերում է Հովհաննես Սկրտիչ ս. Կարապետը՝ նոր հավատի առաջին պատգամախոսը, ասելով՝ «ես անապատում կանչողի ծայնն եմ, հարթեցեք Տիրոջ ճանապարհը...» (Յովհ., 23): Եվ գալիս է Հովհաննես Սկրտիչը անապատից, հագին ուղտի մագից գգեստ ու մեջքին կաշվե գոտի, գալիս է ներշնչելու փրկության հույսը, մկրտելու և անխոցելի դարձնելու մարդկանց տագնապած հոգիները: Հետագայում տեսնում ենք, որ հին ժողովրդական դրամայի ողբերգական գիծը լուծվում է եկեղեցական ընդհանուր ծիսակարգում՝ Ժննդյան ու Զատիկական ցիկլի արարողություններում (լիթուրգիական դրամայի նախատիպը) և պատարագում: Արտավազդ—Շիդարի գրույցի խաղ-արարողությունից մնում է միայն մի վերապրուկ. ամեն տարի, Զատիկի կիրակի օրը դարբինները երեք անգամ մուրձը խփում են սալին:

Այսպիսով, հայ ժողովրդական դրամայի ողբերգական գիծը շարունակվում է եկեղեցական ծիսակարգում, ստանալով քրիստոնեական-լավատեսական բովանդակություն: Իսկ կատակերգական գիծը կարծես անկախ է մնում եկեղեցուց և նոր ժամանակներ է փոխանցվում ժողովրդական դրամատիկական խաղերի տեսքով: «Աբեղաթող» կոչվող կոմիկական միստերիան միակ օղակն է, որ ցույց է տալիս ժողովրդական դրամայի առնչությունը եկեղեցու հետ: «Աբեղաթողը» ոչ միայն ցույց է տալիս հայ ժողովրդական դրամայի կրոնա-պաշտամունքային ակունքը, այլև ամենայն հստակությամբ ներկայացնում է նրա խաղային տիպը,

ինչը մենք անվանեցինք պարերգական: Այստեղ առկա են ոչ միայն պարերգական և դատական խաղի բոլոր գծերը, այլև մահվան ու հարության գաղափարները: Պատահական չէ, որ այդ կոմիկական միստերիան խաղացվել է որպես «Բարեկենդանի» ցիկլը եզրափակող ծես, և «Ղազարոսի հարությունը» եղել է կատակի ու խրախճանքի վերջին դրվագը:

Այսպիսով, փորձեցինք ընդհանուր գծերով պարզել հայ ժողովրդական դրամայի խաղային, ծիսական և կրոնա-աշխարհայացքային ակունքները, շոշափել դրամայի ունիվերսալ հիմքերը: Մեզ հայտնի տվյալները, գրառված օրինակները, միջնադարյան աղբյուրների անուղղակի ակնարկները բերում են այն համոզման, որ հայ ժողովրդական դրաման պետք է ուսումնասիրվի ոչ որպես նոր ժամանակների սոցիալական երգիծանք, այլ հնադարից եկող խաղային բանահյուսության մի տեսակ, որը ժողովրդական թատերային մտածողության խորիմաստ ու բազմաշերտ դրսևորումներից մեկն է: Այդ երևույթը չի սպառվում իմանենտ բացատրությամբ, այլ պահանջում է ազգային բանագիտության շրջանակներից դուրս եկող պատմա-համեմատական և պատմատիպաբանական բազմակողմանի քննություն:

1982

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՆԵԳԱՏԻՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆԸ

Թատրոնին այս կամ այն կերպ առնչվող վկայությունները հայ գրականության մեջ հայտնի են վաղ միջնադարից: Թատերագիտական միտքը, այս հասկացության հույժ պատմական առումով, հայկական միջնադարում սերտորեն առնչվում է ընդհանուր փիլիսոփայական և բարոյա-գեղագիտական հայացքներին: 5-րդ դարի երկրորդ կեսին, երբ հայ դասական պատմագրության կողքին ձևավորվում է փիլիսոփայական-մեկնողական հայկական դպրոցը, թարգմանվում ու վերլուծվում են դասական և հելլենիստական շրջանի հույն փիլիսոփաների երկերը (Արիստոտել, Ջենոն, Պորփյուրոս, Պլատոն, հետագայում՝ Յամբլիխ և Պրոկլ), համակարգվում են ուշ անտիկայից ժառանգված դասական գիտությունները, հայ միջնադարյան քերականները անուղղակիորեն հաղորդակցվում են դրամայի ուշ հելլենիստական տեսությանը: Թեոն Ալեք-

սանդրացու (1-ին դ.) «Ճարտասանության»¹, Դիոնիսիոս Թրակացու (2-րդ դ.) «Քերականության արվեստի»², Ափթոնիոսի (4-րդ դ.) «Նախակրթությունների»³, այնուհետև Պլատոնի տրամախոսությունների հին հայերեն թարգմանությունները⁴ հիմք են դառնում ողբերգության ու կատակերգության, որպես բարոյագեղագիտական ստորոգությունների (կատեգորիաներ), սահմանման: Հատկապես Ափթոնիոսի երկի հայկական տարբերակում, որ կրում է «Գիրք պիտոյից» վերնագիրը և ունի թարգմանական ընդմիջարկությունների նշանակալից շերտ, ակնհայտ է աղերսը միջնադարյան նորմատիվ գեղագիտության ընդհանուր սկզբունքների հետ: Սա մասամբ հատկանշում է **ողբերգության ու կատակերգության**, որպես բարոյագեղագիտական ստորոգությունների, միջնադարյան ըմբռնումը, նաև՝ Արիստոտելի «կատարսիսի» տեսության քրիստոնեացումը: Մյուս կողմից, «Պիտոյից գիրքը» վկայում է **ողբերգությունը** բարոյագիտական տեսակետից քննադատելու՝ Պլատոնից ու նեոպլատոնականներից եկող հայացքների յուրացումը հայկական վաղ միջնադարում:

Աստիկ դրամատուրգիական երկերի սխոլաստիկական մեկնությունն առավել ինքնուրույն կերպարանք է ստանում Դիոնիսիոս Թրակացու երկի շուրջ ստեղծված հայ մեկնողական գրականության մեջ (5—17 դդ.): Միջնադարյան քերականները շարունակում են խորացնել **ողբերգության ու կատակերգության**, որպես բարոյագեղագիտական կատեգորիաների, վերացական (աբստրակտ) ըմբռնումը՝ կտրված ժամանակի թատերային երևույթներից: Սկսած 8-րդ դարից գիտնական քերականների հայացքներում խախտվում է սխոլաստիկական տեսանկյունը: **Կատակերգությունը**, որպես գեղագիտական կատեգորիա և գրական տեսակ, նրանք բացատրում են ժամանակի իմպրովիզացիոն-հրապարակա-

¹ Թեոն Ալեքսանդրացու երկի վերջին չորս պարբերությունները, դրանց թվում ողբերգության մասին հատվածը, հայտնի են միայն հին հայերեն թարգմանությամբ. մեզ հասած հին հունարեն բնագրում նրանք չկան (տե՛ս Թեոփիլայ Յաղազս ճարտասանական կրթութեանց, Ե., 1938):

² Н. Адони, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915.

³ Մովսեսի Խոռենացույ Նախակրթութիւն Հռետորական ասացեալ «Գիրք պիտոյից», Վենետիկ, 1796:

⁴ Պղատոնի Տրամախոսութիւնք. Եւթիմոն, Պաշտպանութիւն Սոկրատայ և Տիմոն, Վենետիկ, 1877: Պղատոնի Տրամախոսութիւնք. Յաղազս օրինաց և Մինովս, Վենետիկ, 1890:

ին, ընդհանրապես աշխարհիկ արվեստի և սինկրետիկ ֆուլկլորի հետ ունեցած առնչությունների տեսակետից: Ստեփանոս Սյունեցին (8-րդ դ.)⁵, Հովհաննես Երզնկացի—Պլուզը (13-րդ դ.)⁶, Եսայի Նչեցին (13-րդ դ.)⁷ և այլք կատակերգություն և ռապսոդիա դասական ժանրերը բացատրում են զուգահեռներ տանելով ժողովրդական բանավոր արվեստի, սինկրետիկ բանահյուսության, մասնավորապես Նրանց թատերային արտահայտությունների հետ: Զերականները գրական էթիկետներ են առաջադրում, ելնելով «զկատականաց նուագել խօսս» (միմոսների նվագ ու երգ), «խաղ», «ձայն հեգնական» և նման հասկացություններից: Այստեղ գեղագիտական նշանակություն է տրվում հատկապես հեգնանքին (իրոնիա), որ հատկանշում է միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնի ոճը:

Այս նույն ժամանակ վանական գիտնականների միջավայրում ստեղծվում է նաև թատրոնի մերժողական կամ նեգատիվ տեսությունը: Բրիստոնեական ջատագովության արտահայտություններից մեկը, ինչպես Բյուզանդիայում, այնպես էլ հայ իրականության մեջ, հակաթատրոնական ճառն է: Սրա փիլիսոփայական հիմքը աստծո ստեղծած իրականության կատարյալ լինելու գաղափարն է, որ բացառում է երկրորդ իրականության ստեղծումը՝ հատկապես թատերա-տեսարանային երևույթները, լինի պար, կրկես, թե կատակերգական պարոդիա: Հովհան Մանդակունու (5-րդ դ.) «Վասն անօրեն թատերաց դիականաց»⁸ և Սիմեոն Եպիսկոպոս Աղձնեցու (8—9-րդ դդ.) «Վասն գինո խմողաց»⁹ ճառերն ուղղված են միջնադարյան հայ կոմեդիանտների դեմ և բացահայտում են ժամանակի թատրոնի սոցիալ-հասարակական դեմքը: Որպես գրական տեսակներ, սրանք պատկանում են քրիստոնեական պատրիստիկայի ծյուղին, բայց իրենց օբյեկտիվ բովանդակությամբ հանդիսանում են հայ միջնադարյան թատրոնի նեգատիվ տեսությունը և այսօր մեզ համար ստանում են թատերագիտական արժեք:

5 Տե՛ս Ն. Աղոնց, նշվ. աշխ., էջ 129:

6 Մեսրոպ Մաշտոցի անվ. հին ձեռագրերի ինստիտուտ—Մատենադարան, ձեռ. № 2380:

7 Նսայի Նչեցի, Վերլուծութիւն քերականութեան, Երևան, 1966, էջ 72:

8 Յովհաննու Մանդակունույ Ճառք, Վենետիկ, 1836:

9 Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 633:

Հայ թատրոնի պատմաբանները տհաճորեն ու ամոթխա-
ծությամբ են արձանագրում միջնադարյան հեղինակների մերժո-
ղական վերաբերմունքը թատրոնի հանդեպ: Բայց թատրոնի ժըխ-
տումը միջնադարում ընդհանուր երևույթ է, ոչ թե առանձին «հե-
տադեմ» անհատների վերաբերմունք և ունի իր պատմական բա-
ցատրությունը:

Միջնադարի գեղարվեստական աշխարհայացքը անջրպետված
է նախորդ և հաջորդ դարաշրջաններից: Բրիստոնեական գաղա-
փարախոսությունը իր ժամանակի արվեստին տվել է ձևով խիստ
պայմանական ու խորհրդանշային (սիմվոլիկ) և բովանդակու-
թյամբ ոգեխոսական (սպիրիտուալ) բնույթ: Գիտությունների և
արվեստների միջնադարյան ստորակարգումը ձևականորեն ելնում
է հելլենիզմի դարաշրջանում կարգավորված ընդհանուր մի սկզբ-
բունքից: Ուշ անտիկայից ժառանգված, այսպես կոչված, աշխար-
հիկ գիտությունները միջնադարում ծառայել են ոչ միայն աշխար-
հիկ նպատակների: Գեղարվեստական աշխատանքի միջնադար-
յան ըմբռնումը հիմնական եզրերում անբաժանելի է նրա, որպես
գիտա-ճանաչողական և կրոնա-պաշտամունքային գբաղմունքի
ըմբռնումից: «Փիլիսոփայությունը աստվածաբանության աղա-
ղինն է»: Հովհան Դամասկացու թե Պիետրո Դամիանիի այս խոս-
քը, որ կրկնել են Թովմա Ակվինացին և միջնադարի ուրիշ մտա-
ծողներ, ընդհանուր մի իրողության հաստատումն է: Սկսած վաղ
միջնադարից մարդու հոգևոր գործունեությունը դիտվել է որպես
քրիստոնեական նվիրում, բարեպաշտության սխրանք. գիտությամբ
և ստեղծագործությամբ գբաղվելը անբաժանելի է հմմարվել աս-
կետական կենցաղից ու ինքնազրկումից: Եվ մտքի ու երևակայու-
թյան ամեն մի գործ կապվել է աստծո գաղափարի հետ: Եթե
եկեղեցիները կառուցվել են որպես բարեխոս մարդու և աստծու
միջև, ապա փիլիսոփայությունն ու տրամաբանությունը մշակվել
են աստծո գոյությունն ապացուցելու կամ դավանաբանական խըն-
դիրներ պարզելու անհրաժեշտությամբ, պատմագրությունն ու
քերթողական արվեստը ձևավորվել են որպես «եկեղեցական-
քաղաքական մաքառման գրականություն» (Մ. Աբեդյան), գըր-
չագրերն ընդօրինակվել ու նկարագարդվել են որպես աստվածա-
հաճո գործ և ապաշխարանք, բանաստեղծությունները գրվել
են աղոթքի, խրատի, խոստովանության ու ներբողի ձևով, շա-
րականներն ու կացուրդները երգվել են աստծո հետ հաղորդակց-
վելու համար:

Իսկ ի՞նչ իմաստ ու նպատակ է ունեցել հեթանոսական աշխարհից ժառանգված թատրոնը, եթե միջնադարյան արվեստում մարդը, բնությունը, աշխարհը չեն պատկերացվել աստծուց և քրիստոնեական տիեզերաբանությունից դուրս, եթե գեղարվեստական գիտակցությունը դրսևորվել է կրոնական ձգտումների հիմքի վրա:

Թատրոնը չէր կարող տեղավորվել միջնադարյան մտածողի հոգևոր ձգտումների աշխարհում: Միջնադարը ստեղծել էր տիեզերքի անշարժ, համաչափ ու ներդաշնակ մի պատկերացում, որի ոչ մի տարրը կամ մասնիկը չէր կարելի փոխաձևել, ընդօրինակել, մանավանդ վերստեղծել: Ռա նշանակում էր խեղաթյուրել արարչի հորինած կատարյալ աշխարհի պատկերը, խախտել նրա ներդաշնակությունը: Թատրոնի մերժման տեսական-փիլիսոփայական հիմքն այս է: Կարդանք Բարսեղ Կեսարացու «Վեցօրեայք»-ի «Ազգի տեսիլք մուլեգինք լինեին ի քաղաքս բազումս» խոսքերով սկսվող ճառը: Իրականության եղծված պատկերին, որ ներկայացնում էր թատրոնը, նա հակադրում է աստծո ստեղծած աշխարհի անեղծ պատկերը. «Մենք ունիմք գտեսիլ մեծամեծաց սքանչելեացն աստուծոյ, և զարմանալի գործոցն նորա. և ամենեքեան հրավիրեալք ենք գալ ի տեսիլ գործոց արարչին: ...Եւ նախ հալեցեալ տեսցուք զերկինս, որ ձգեցան խորանարդ գմբեթաձև ըստ բանին մարգարէին. և ապա զերկիր՝ լայնատարած և երկայնաձիգ մեծութեամբ, որ ունի ինքն զինքն ի վեր, և հաստատեալ կայ անշարժ զարութեամբն...»¹⁰: Եվ աշխարհի, ըստ միջնադարյան հայացքի, նույնն է, թե տիեզերքի կենտրոնում, որպէս աստվածային սկզբունքի իրականացում, դրված էր արարչի ամենակատարյալ գործը՝ մարդը: Կարելի՞ էր նրան տալ ուրիշ կերպարանք, արվեստաակն ձևերով ալլակերպել ու ալլագունել մարդու դեմքն ու մարմինը: Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսի (մոտ 8—9 դդ.) պատկերավոր խոսքով՝ դա նշանակում էր սատանայի թուլնով լվացվել, հոգին խավարով ծածկել՝ թաքցնել աստծու լույսից: «Քեզ ինքնին դես յարինեսս,— շարունակում է Սիմեոնը,— և զկերպարանն աստուծոյ ի կերպարանս ագռավուց ներկել ի գոյն սևութեան մրով եղածնես, ալլագունես ի կերպարանս սատանայի»¹¹:

¹⁰ Ս. Բարսեղի *Ճառք վասն վեցօրեայ արարչութեանն, Վենետիկ, 1830, էջ*

¹¹ *Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 633, էջ 35 ա:*

Այս, կարծես պարզունակ, դատողությամբ Սիմեոն եպիսկոպոսը հարում է որոշակի բարոյա-գեղագիտական սկզբունքի: Մարդու արտաքինը նրա հոգու խորհրդանիշն է, և նրա ամենաճշգրիտ վերարտադրությունը չի կարող լինել ավելի կատարյալ, քան այդ արել է աստված, ուրեմն ավելորդ է ու մերժելի¹²: Պատոն-արիստոտելյան միմեզիսը, կամ ընդօրինակումը, որպես գեղարվեստական արտահայտության սկզբունք, միջնադարում մերժված է: Եվ որտեղից են գալիս մարդկային կերպարանքների պայմանական դիրքերն ու արտահայտությունները հին որմնաքանդակներում, եթե ոչ այստեղից: «Արդ՝ ուր հոգին է կենդանատար, ձևը և նիւթը մարմնականը՝ նմա առ ինչ պիտոյանան»¹³, գրել է Ներսես Լամբրոնացին 12-րդ դարում, հաստատելով դեռևս վաղ միջնադարում ամրապնդված սկզբունքը: Իսկ եթե նկարը «ոչ այսոցիք ճշգրտութեան երանգոց կարօտի՝ առ ի հրատարակել զհօրն կենդանութիւն»¹⁴, առավել ևս անընդունելի էր լինելու մարդկային կենդանի վարքագծի հրապարակային ցուցադրումը՝ թատրոնը, որի հիմքը միմեզիսն է:

Միջնադարի մտածողները թատրոնը դուրս են դնում «արուեստ» հասկացության սահմաններից: Դա նշանակում է, որ այս երևույթը ընդհանրապես դուրս է համարվել մարդու բանական գործունեության ոլորտից: Բայց թատրոնն իսկապե՞ս չուներ հոգևոր բովանդակություն, որևէ կերպ չէ՞ր առնչվում աստծո գաղափարին: Նարեկացու «Մատենանում» կարդում ենք հետևյալ խոսքերը. «առ թատերս տեսարնաց, և առ կոյտս խառնիճադանճ բազմութեանց, և կամ առ կաքաւս կայթից անախորժականաց կամաց հզօրիդ ոչ էս մոռացեալ»¹⁵: Ուրեմն, թատրոնն էլ ունեցել է, եթե միջնադարյան բառապաշարով արտահայտվենք, բանական բովանդակություն՝ ուղղակի թե անուղղակի առնչվել է մարդու հոգևոր կատարելության ձգտմանը: Բայց դա արվել է, ըստ երևույթին, միջնադարյան մտածողի ու բանաստեղծի համար մերժելի միջոցներով, աստծու կամքին անախորժ եղանակով: Եվ այնուամենայնիվ, թատրոնը միջնադարում արվեստ չի համարվել, քանի որ

¹² Հմմտ Լ. Ագարյան, *Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975*, էջ 45—53:

¹³ Ս. Ներսեսի Լամբրոնացոյ *Ատենաբանութիւն, Վենետիկ, 1812*, էջ 142:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 140:

¹⁵ Գրիգորի Նարեկացոյ *Մատենադրութիւնք, Վենետիկ, 1840*, էջ 79

լիարժեքորեն չի ծառայել հավատին և լիարժեքորեն չի ծառայել մարդուն՝ օգտակարության միջնադարյան ըմբռնումով: Գիտության, արվեստի ու արհեստի արանքում թատրոնը զբաղեցրել է միջին, պաշտոնական մտածողության տեսակետից չպատճառաբանված ու ավելորդ տեղ:

Բայց ի՞նչ է արվեստը, ըստ միջնադարյան մտածողների:

Միջնադարի գեղագիտական հայացքների համակարգը իր ժամանակին տեսականորեն չի մշակվել, և միջնադարյան մտածողների դատողություններում կամ սահմանումներում գեղարվեստական կարգը և ոչ գեղարվեստական կարգը մինչև վերջ տարբերակված չեն: Միջնադարում արվեստներ են համարվել ոչ միայն երաժշտությունը, ճարտարապետությունը, գրականությունը («քերթողական արուեստ») և գրչությունը, այլև քերականությունը, թվաբանությունը, երկրաչափությունը, աստղաբաշխությունը, բժշկությունը: Տեսական և գործնական զբաղմունքների այս տեսակները ունիֆիկացվել են վանական դպրոցներում կամ վարդապետարաններում եռյակ — trivium (քերականություն, ճարտասանություն, դիալեկտիկա) և քառյակ — quadrivium (թվաբանություն, երկրաչափություն, երաժշտություն, աստղաբաշխություն) ստորակարգումով: Սրանք կոչվել են «յոթ ազատ արվեստներ» (septem artes liberales): Այս կարգավորումը, ինչպես հայտնի է, միջնադարյան չէ. ձևակերպվել է վաղ հելլենիզմի դարաշրջանում, որպես «ազատ քաղաքացուն» վայել զբաղմունքների շարքի հակադրություն, այսպես կոչված, «արհեստավորական արվեստների»: Գեղարվեստական զբաղմունքի այն տեսակները, որոնք դուրս են «յոթ ազատ արվեստներից», հայ միջնադարյան բնագրերում կոչվում են մի դեպքում արհեստ, մեկ այլ դեպքում՝ արուեստ, նայած թե մարդկային գործունեության

16 Անտիկ և հելլենիստական դարաշրջանում որոշ հեղինակներ տարբեր կերպ են բաժանում «արվեստները»: Հունաստանում այս շարքից դուրս են համարվել բժշկությունը, մարմնամարզությունը, ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը, Հռոմում՝ հողագործական մշակույթը (ագրիկուլտուրա) և դատարանությունը (յուրիսպրուդենցիա): Հելլենիզմի դարաշրջանում հայտնի է եղել նաև «արվեստների» եռանդամ ստորակարգում՝ «հոգևոր արվեստներ», «մարմնական-հոգևոր արվեստներ» և «արհեստավորական արվեստներ (տեխնիկա)» (Ф. Кюнерт, Об античном делении «искусства» на так называемые свободные, и ремесленные, «Античное общество», (сб.), изд. М., 1967, стр. 395—398).

որ ոլորտին են ավելի մերձ՝ «գործնականին», թե «բանականին»։ Արվեստի միջնադարյան ըմբռնումը մշակվել է այս երկուսի համադրական մեկնությամբ։ Թող, իհարկե, մեզ չչփոթեցնեն բառերը. արվեստ հասկացությունը շատ հաճախ արտահայտված է արհեստ բառով, և դա միասնականացված եզր չէ, որոշ դեպքերում արհեստ և արուեստ բառերը համարժեք են։ Այստեղ, տարբերություններից բացի, առկա է ավելի շատ ոճական, քան իմաստային տարբերություն. արուեստ-ը երբեմն գիտական-գրքային տերմին է ի տարբերություն մյուսի։ Այսուամենայնիվ, հայկական միջնադարին խորթ չէ անտիկ և հելլենիստական դարաշրջանից եկող այն ընդհանուր տեսակետը, որ ֆիզիկական հմտություն, մանավանդ ուժ պահանջող գեղարվեստական զբաղմունքները ցածր են արվեստի ոլորտից։

Արվեստի վաղ միջնադարյան ըմբռնումը ավելի պարզ պատկերացնելու համար, կարդանք Ղիոնիսիոս Թրակացու «Քերականության»՝ Դավթի մեկնության սկիզբը։ «Յերկուց իմն պատճառաց մարդոյս գոյացեալ հաստատեցաւ բնութիւն՝ յոգոյ և ի մարմնոյ, և սոցա արուեստ որոշեալ առանձինն ըստ ինքեանց, ոգոյն՝ բանականն և մարմնոյն՝ գործնականն, բայց հաւասարութեամբ առ միմեանս կապակցեալք, մինն՝ մտաժարեն առաջնորդելով և միւսն գնոյն գործովք կատարելով։ Եւ ձևք երկոցունց ըստ երից որոշմանց՝ բարւոյ և չարի և միջակի։ Բանականին, որ է բարի՝ գիրք ինչ կամ երգք հոգևորք, չարին թովջութիւնք և կախարդութիւնք, միջակին՝ մրմունջք և նմանք նոցին։ Իսկ գործնականին՝ ազտակարք յարհեստիցն հիւանութիւն և դարբնութիւն և նմանք սոցին, և չարին՝ դեղ մահաբերք և գործիք, իսկ միջակին՝ աղեղնաւորութիւնք և գեղապարելն»¹⁷։

Այսպիսով, արվեստը նախ ունակություն է՝ «գործնական» նպատակի իրականացումը «բանականի» (հոգևոր, տեսական) միջոցով՝ «առ պիտանացու ինչ կատարումն, որ ի կենցաղումս»¹⁸։ Կենսական կամ հոգևոր օգտակարություն չունեցող արվեստների համար, որոնք են «թովջութիւնք», «մրմունջք և նմանք նոցին» և «գեղապարելն», Դավթ Անհաղթը գտնում է միջնադարյան հա-

¹⁷ Դավթ, *Մեկնութիւն քերականին, բնագիրը և առաջաբանը* Գ. Զահուկյանի, Բանբեր Մատենադարանի, 3, Երևան, 1956, էջ 244։

¹⁸ Դավթ Անյաղթ, *Սահմանք իմաստասիրութեան, համահավաք բնական բնագիրը, առաջաբանը և ծանոթագրութիւնները* Ս. Արևշատյանի, Երևան, 1980, էջ 104։

յացքների տեսակետից ավելի բնութագրական մի բառ՝ **արհեստություն**։ Այս բառը նաև թատրոնին է վերաբերում և, նույն տեսակետից, ստույգ է սահմանում նրա տեղը. «Եւ են ընդունայն արհեստութիւնք՝ լարախաղացութիւն, ծողախաղացութիւն, որք ոչ օգտեցուցանեն զկենցաղս և ոչ վնասեն»¹⁹։

Մարդկային գործունեության բնագավառների նման ստորակարգումը, ինչպես նկատեցինք, գալիս է ուշ անտիկ դարաշրջանից։ Բայց այստեղ էլ էական մի տարբերություն կա։ Ուշ անտիկ մտածողները հստակ տարբերություն են դնում եթե ոչ արվեստի ու արհեստի, ապա գիտության ու արվեստի, մանավանդ նրանց գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական ֆունկցիաների միջև։ «Բարու», «չարի» և «միջակի» սահմանները Դավիթ Անհաղթի որոշարկումով գրեթե նույնն են, ինչ օգտակարի, անօգտակարի և չեզոքի սահմանները անտիկ մտածողների համար²⁰։ Բայց այն սկզբունքը, որ «ամեն մի իրական գիտություն և արվեստ ընկալվում է նրանում ի հայտ եկող գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական ֆունկցիաների հիման վրա»²¹, խորթ է միջնադարյան, անգամ վաղ միջնադարյան մտածողների համար։ Ինչպե՞ս բացատրել այս։ Ալեքսանդրյան ակադեմիայում կըրթված, արիստոտելյան դիրքերից սկեպտիկների հետ վիճող հայ փիլիսոփան անտեղյակ էր այս և նման մտքերին։ Իհարկե, ոչ։ Դավիթ Անհաղթը հանդես չէր գալիս որպես անտիկ մտածողներին երկրորդող։ Նա քրիստոնյա էր՝ իրականության միասկզբունք ըմբռնման ջատագովը։ Ուստի, գիտության և արվեստի, բանականության մտավոր և էմոցիոնալ, դատողական և երևակայական սահմանների որոշարկումը դուրս էր նրա նպատակներից։ Գիտության և արվեստի մյուս որոշիչ տարբերություններից մեկը, համաձայն Դավիթ Անհաղթի, կայանում է առաջինի՝ իր օբյեկտի հանդեպ անսխալ լինելու և երկրորդի՝ ինքն իր մեջ անսխալ և օբյեկտի հանդեպ հարաբերականորեն սխալ լինելու մեջ։ Գիտություն և արվեստ հասկացություններն այստեղ արտահայտված են մակացությւն և արհեստ բառերով։ Թող մեզ չշփոթեցնեն տերմինաբանական երանգները։ «Մակացությւն և ենթակայն իր ան-

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 38։

²⁰ *St'ia Sekt Empirik*, Сочинения, т. II, М., 1976, էջ 10—14.

²¹ Նույն տեղում, էջ 38։

սխալք են, որպէս երկիր և երկրաչափութիւն, աստեղագիտութիւն և աստեղք. քանզի և աստեղագիտութիւն անսխալ է, և ենթակայն նորին, այսինքն աստեղք: Իսկ արհեստ ըստ իրում բանին անսխալ է. իսկ ըստ ենթակային, վասն զի հոսանուտ է, թուի սխալական գոլ. որպէս հիւանութիւն և փայտ՝ նորին ենթակայ: Արդ հիւանութիւն ըստ իրում բանին անսխալ է. իսկ փայտն, վասն զի ապականացու է և հոսանուտ, լառնել հիւսան աթոռ կամ այլ ինչ լանկարծորեն բեկանի և սխալեցուցանէ զարուեստն»²²: Դավիթ Անհաղթի սինկրետիկ մտածողության մեջ ի մի են լուծված ձևի և նյութի, օբյեկտի և սուբյեկտի փոխհարաբերության հարցերը: Բայց դժվար չէ ընկալել նրա դատողության ընդհանուր, մեզ անհրաժեշտ իմաստը:

Ո՞ր կարող է տանել «ըստ ենթակային սխալական» լինելու տեսակետը, եթե դա տարածենք այն արվեստների վրա, «որք ոչ ունին պիտանի կատարումն ի կենցաղումս»: Նկատի ունենք թատրոնը և թատերային երևույթները: Ո՞րն է նրանց նյութը և օբյեկտը («ենթակայն»): Դավիթ Անհաղթը դրանք համարում է «ընդունայն արհեստութիւնք» և ուրիշ ոչինչ: «Ընդունայնը», հավանաբար, այն է, որ չունի «ենթակայն»: Իսկ ի՞նչը կարող էր համարվել, պարի, մրմունջի, լարախաղացության, ծողախաղացության նյութը կամ օբյեկտը: Մենք նկատեցինք, որ միջնադարի մտածողները թատրոնը մերժում են աշխարհի և մարդու պատկերը եղծելու համար: Ուրեմն, թատրոնի նյութը և օբյեկտը, ինչպես բոլոր ժամանակներում, այնպես էլ միջնադարում կենդանի մարդն է՝ «զկերպարանն աստուծոյ»: Թատրոնի սուբյեկտը նույնպես մարդն է և այն էլ, ըստ միջնադարյան հայացքի, խեղաթուրված տեսքով: Հետևաբար, թատրոնը, որպես արվեստ, բոլոր հիմքերով սխալական է՝ և «ըստ իրում բանին», և «ըստ ենթակային»: Այս է թատրոնի ժխտման փիլիսոփայական-գեղագիտական ելակետը:

Թատրոնի ժխտումը միջնադարում ունի նաև իր պատմական հիմքերը: Սխալ է այն ընդունված և կրկնող տեսակետը, թե թատրոնի ժխտումը ծայր է առնում քրիստոնեական եկեղեցու գաղափարական իշխանության ժամանակներից: Որ թատրոնը միջնադարում եղել է եկեղեցու հակոտնյան, և որ թատրոնի դեմ գրված ծառերը հիմնականում մշակվել են վաղ քրիստոնյա հեղինակների՝ Տերտուլիանոսի, Կլիմենտ Ալեքսանդրացու և Կիպրիանոսի

տրակտատների հիման վրա²³, Ճշմարիտ է: Բայց թատրոնի դեմ գրել են նաև ոչ քրիստոնյա հեղինակները ուշ հելլենիզմի շրջանում, և եկեղեցու հայրերի դատողությունների ու վճիռների աղբյուրն այստեղ է: 2-րդ դարի փոքրասիացի հույն հոետոր Էլիաս Արիստիդեսի (129—189) «Այն մասին, որ կատակերգություններ չպետք է խաղալ բեմում» ճառը²⁴ ներկայացնում է այն բարոյա-գեղագիտական կանխադրյալները, որոնցից ելնում են թատրոնը ժխտող քրիստոնյա հեղինակները՝ սկսած լատին աստվածաբաններից, ասորական ու բյուզանդական եկեղեցու հայրերից մինչև Հովհան Մայրագոմեցին ու Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսը, մինչև Ինոկենտիոս պապը (13-րդ դ.) և Իգնատիոս Կամարգոն (Իսպանիա, 17-րդ դ.)²⁵: Ավելին, անգլիական պուրիտաններն էլ նույն ելակետն ունեն, ինչ Եփրեմ Ասորին, Ավգուստինը, Հովհան Ոսկեբերանը²⁶:

Ինչպե՞ս գնահատել այս երևույթը: Տարբեր ժամանակների հեղինակները դատում են ոչ միայն նույն տեսանկյունից և նույն տրամաբանությամբ, այլև երբեմն նույն խոսքերով: Շեքսպիրի և Կալդերոնի ժամանակակիցներին համարելով հետադիմականներ, չենք կարող նույն վերաբերմունքն ունենալ վաղ միջնադարյան հեղինակների հանդեպ: Ի դեպ, այստեղ էլ մտքի նրբություններ ու տարբերություններ կան: Եթե Բարսեղ Կեսարացին թատրոնի ժխտման մեջ փրիսոփայական ելակետ ունի, կամ Սիմեոն եպիսկոպոսը ինչ-որ շփման եզր ունի նրա հետ, ապա Մայրագոմեցու վերաբերմունքը զուտ բարոյագիտական է: Քրիստոնյա հեղինակների մեջ եղել են և այլ կերպ մտածողներ, ինչպես ասորի Խորիկիոսը (6-րդ դ.), որ միմեի թատրոնի ջատագովն է և բանավեճի մեջ Ոսկեբերանի հետ²⁷, ավելի ուշ ժամանակներում՝ Թոմա Ակվինացին, որ չի մերժում թատրոնը, Գրիգոր Տաթևացին, որ միայն կիրակի օրերին է արգելում թատրոն գնալը²⁸:

²³ Տե՛ս Գ. Крыжицкий, Христос и Арлекин, Л., 1924, էջ 6—9:

²⁴ Տե՛ս Элий Аристид, О том, что комедии не следует играть на сцене. Сб. Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства, изд., М., 1964, стр. 32—38:

²⁵ Տե՛ս Գ. Կրիժիցկի, նշվ. աշխ., էջ 16—38:

²⁶ Հմմտ. А. Аникст, Театр эпохи Шекспира, М., 1965, էջ 38—60:

²⁷ Տե՛ս Л. Фрейберг, «Апология мимов», Хорикия, сб. «Античность и Византия», М., 1975, стр. 319—326:

²⁸ Տե՛ս Գրիգոր Տաթևացի, Դիրք քարոզութեան, որ կոչի Ամառան հատոր, Կ. Պոլիս, 1741, էջ 18, 35:

Թատրոնի հանդեպ ընդհանուր, համաքրիստոնեական վերաբերմունքի մեջ, իհարկե, կան ճերմակ թելեր, բայց դրանք այն սահմանները չեն, որտեղ աշխարհայացքներ են բաժանվելու: Պրոֆ. Գ. Գոյանը թատրոնը մերժողներին համարելով հայ միջնադարյան մշակույթի հետադիմական թևի ներկայացուցիչներ, ջանում է այդ վիճակից «փրկել» Խորենացուն: Գոյանը փորձում է ապացուցել, որ Ալեքսանդրիայում կրթված մտավորականը չէր կարող բացասական վերաբերմունք ունենալ թատրոնի հանդեպ²⁹: Կարծում ենք մեր պատմահոր հեղինակությունը չի տուժում իր դարաշրջանի գաղափարախոսը լինելուց: Խորենացին ո՛չ քրիստոնեական հայացքներին է հակադրվում, և ո՛չ էլ թատրոնն է որևէ ձևով պաշտպանում, եթե չկրթված հոգևոր առաջնորդներին անվանում է «ատեցողք արուեստից և վարդապետական բանից, սիրողք վաճառաց և կատակերգությանց» (Գիրք 3, ԿԸ): Ինչպես տեսնում ենք, նա արվեստն ու կրթությունը հակադրում է շուկային ու թատրոնին: Ոչինչ չի փոխվում նրանից, որ Խորենացին, Հովհան Օձնեցին կամ Նարեկացին մերժել են թատրոնը, Թոմա Ակվինացին՝ ոչ: Թատրոնի մերժումը մնում է ֆեոդալիզմի դարաշրջանի պաշտոնական գաղափարախոսության ոչ անկարևոր կետերից մեկը: Այլ կերպ լինել չէր կարող: Ինչպիսի կերպարանք էլ ունենար թատրոնը՝ լինել հունական անկման շրջանի կատակերգությունը, ասորական միմը, բյուզանդական կրկեսը, հայկական դրամատիկական բանահյուսությունն ու թատրը, իտալական կոմեդիա դելլ'արտես, թե 17-րդ դարի իսպանական դրաման, բոլոր դեպքերում նա դուրս էր մնում քրիստոնեական աշխարհայեցողության համակարգից: Բայց թատրոնի մերժման «տեսությունը» նույն իմաստը չի ունեցել վաղ միջնադարում, 13—14-րդ դարերում և Զեքսպիրի ու Կալդերոնի ժամանակներում: Մերժման խոսքերը ընդհանուր ու միանման են՝ ելնում են ջատագովական գրականության ընդհանուր եթիկետից, բայց մերժվող երևույթն էապես տարբեր է: Ոսկեբերանի և Ինոկենտիոս պապի ժամանակների թատրոնը նույնը չէ, թեև նրանք խոսում են նույն ոճով: Նույն ոճով են խոսում Մայրագոմեցին, Սիմեոնը, Օձնեցին ու Տաթևացին, բայց նրանց ժամանակների թատրոններն էլ տառապանք է լինելին:

²⁹ См. Г. Гоян, 2000 лет армянского театра, т. II, изд. «Искусство», М., 1952, стр. 79—91:

Թատրոնի ժխտման տեսությունը թերևս պարզ ու միանշանակ երևար, եթե դա սկսված չլիներ հեթանոս հեղինակներից: Այստեղ ենթադրվում է ընդհանուր, օբյեկտիվ հիմք: Թատերական արվեստի էվոլյուցիան ավելի վաղ էր նախապատրաստել այդ ժխտման պատճառները:

Արդ, ո՞ր տիպի թատրոնի դեմ է Էլիաս Արիստիդեսը, որ ոչ թե քրիստոնեական, այլ հեթանոսական բարոյականության դիրքերից է դատապարտում Ղիոնիսոսի տոնակատարության ժամանակ տրվող ներկայացումները և երգվում է Ջևսի ու Աֆրոդիտեի անունով: «Մենք պետք է գինի հեղենք, զոհեր մատուցանենք, ներբողյաններ երգենք, ծաղկեպսակներով զարդարվենք», — ասում է Արիստիդեսը, ավելորդ ու անթույլատրելի համարելով այդ տոնակատարությունն ուղեկցող «ծաղրական ու խեղկատակային ելույթները»³⁰: Եվ Արիստիդեսը բերում է իր ժամանակներում հայտնի առածը. «Ի՛նչ մեղք ունի այստեղ Ղիոնիսոսը»³¹: Պարզ է, ոչ այս ծառը, ոչ էլ առածը անտիկ դասական թատրոնին չէին կարող վերաբերել, և այդպիսի թատրոն չկար էլ Արիստիդեսի ժամանակ: Եվ Արիստիդեսի, և հետագայում լատին աստվածաբանների՝ Տերտուլիանոսի և Կիպրիանոսի ծառերը վերաբերում են անկման շրջանի հունական կատակերգությանը, Եփրեմ Ասորու, Բարսեղ Կեսարացու և Հովհան Ոսկեբերանի ծառերը՝ ասորաբյուզանդական միմին, Հովհան Մայրագոմեցու և Սիմեոն Աղծընյաց եպիսկոպոսի ծառերը՝ հայ գուսանների ու վարձակների թատրոնին: Գոյանի կոահումը, որ հայկական վաղ միջնադարյան թատրոնի վրա որոշակի ազդեցություն կարող էր ունենալ հատկապես ասորական թատրոնը, թվում է ճշմարտությանը շատ մոտ: Ասորերենից փոխառված **թատր** բառը, կարծում ենք, դրա անմիջական հետևանքներից է³²:

Ծառերին նայելով, կարելի է մտածել, որ թատրոնը եղել է Իսաարական կյանքի կենտրոնը, որ միջնադարյան մարդու կենցաղը ամբողջապես իմաստավորվել է թատրոնով: «Ահալ վտանկիս որ կալու ահ գանց արարեալ գերախտեալն Քրիստոսի որ լառաջագետն է, եւ որպէս կատարեալ շուն ի բոզանոցս եւ ի խաղս զուսանաց եւ ի ծայն դիւացն առձգին»³³: Այսպիսի տագնապալից

³⁰ Էլիաս Արիստիդես, *Ճառ 29*, նշվ. *ժող.*, էջ 33:

³¹ Նույն տեղում, էջ 38:

³² ՏԼՄ Պ. Գոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 175—205:

³³ *Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան*, ձեռ. 633, էջ 32 ա:

ու վերամբարձ աղանդակով է սկսվում Սիմեոն եպիսկոպոսի ծառը։ Նույն տոնով է խոսում կիլիկյան հեղինակ Գրիգոր Մարաշեցին (12-րդ դ.)։ «Վայ ձեզ լսելիք իմ զի լուայք զձայն լկտի երգոց դիական, և ընդունեցայք զբանս իմաբեութեան և ստութեան»³⁴։ Նույնն է նրանց նախորդը՝ Մայրագոմեցին։ «Եւ ես լի ամենայն յանցանօք միշտ զդոյն հառաչեմ և սգամ. զի ի զագրելի անօրէնութեանց ձերոց յամենայն ժամ թատերք սատանայականք ցնծան խայտալով և եկեղեցիք Քրիստոսի միշտ ողբան դառնապես»³⁵։ Այս և նման խոսքերից թատրոնի պատմաբաններն այն տպավորությունն են ստացել, թե միջնադարյան Հայաստանում եկեղեցիներն իսկապես դատարկ են եղել, իսկ թատրոնները «յամենայն ժամ» խուռն ամբոխով լեցուն։ Բայց հայոց աշխարհը, մենք գիտենք, ծածկված է վանքերի, եկեղեցիների ու մատուռների ավերակ ու կանգուն շինություններով, և մինչև այժմ չենք գտել թատրոնական շենքի որևէ հետք։ Սա, իհարկե, հակառակն ապացուցող փաստարկ չէ։ Բայց Մայրագոմեցու չափազանցումներն էլ թող չմոլորեցնեն։ Միջնադարում, մանավանդ 7-րդ դարում եկեղեցին չէր կարող կորցնել իր հասարակական դերը։ Եկեղեցու հայրերի տագնապալից խոսքերը ոչ այնքան նրանց ժխտման պաթոսով պետք է բացատրել, որքան ոճի առանձնահատկությամբ։ Համենայն դեպս, այդ պաթոսին համարժեք վերաբերմունք չենք տեսնում միջնադարյան կանոնագրքերում ու դատաստանագրքերում։ Արգելող օրենքները թատրոնի հանդեպ անհամեմատ մեղմ են երևում, քան ծառերը։ Վերամբարձ տոնը, չափազանցնող մակդիրները, պարզապես, ոճական զարդարանքներ են։ Մայրագոմեցին ակնհայտորեն ընդօրինակում է բյուզանդական եկեղեցու հայրերի, հատկապես Ոսկեբերանի խոսելակերպը։ Կարծում ենք, հիմքից զուրկ չէ այն ենթադրությունը, որ «Վասն անօրէն թատերաց դիականաց» ծառը կարող էր թարգմանություն լինել։ Եթե ոչ այդպես, ապա, ամենայն հավանականությամբ, դա «հետեւողականություն է չորրորդ դարու Հունաց սուրբ հարց», ինչպես ենթադրում է Ս. Պալասանյանը³⁶։ Այս դեպքում էլ իրավիճակը չի

³⁴ Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. 108, էջ 46 ր։

³⁵ Տ. Յովհաննու Մանդակունտյ ծառք, Վենետիկ, 1836, էջ 123։ Համակարժիք ենք այն տեսակետին, որ 5-րդ դարի կաթողիկոս Մանդակունտ անունով հրապարակված ծառերը պատկանում են 7-րդ դարի հեղինակ Հովհան Մայրագոմեցուն (տե՛ս մանրամասն Հ. Քենդերյան, Հովհան Մայրագոմեցի, Երևան, 1973, էջ 44—62)։

³⁶ Ս. Պալասանյան, Պատմություն, հ. 1, Թիֆլիս, 1865, էջ 171։

փոխվում: Թատերասիրությունը, միջնադարյան հեղինակների տերմինով՝ «գուսանամուլությունը» միջնադարյան մարդու կենցաղի ու հոգեբանության անհրաժեշտ մասն է եղել և, այնուամենայնիվ, չի բացառել այդ նույն մարդու եկեղեցասիրությունը: Այս առումով, շատ բնութագրական է Աբրահամ Կրետացու կարծիքը անեցիների կենցաղի մասին. «զժամարարն արտաքս կոչէին և բարձրացուցանել տալին զԱւետարանն և համբուրէին. և այսպէս զնշխարս առեալ գնալին ի թատերս, ի թատրոնս, և յասպարեզս ձիարշաւանաց»³⁷: Այս երևույթը թերևս ամենաբնութագրականն է եղել միջնադարյան քաղաքացու համար:

Հիմքեր չունենք մտածելու, թե միջնադարում թատրոնը խարխուղել է եկեղեցու հեղինակությունը: Կյանքի այդ երկու հակոտնյա սիմվոլներն ունեցել են հավասարակշիռ դիրք. մեկի գոյությունը չի արժեզրկել մյուսին, չի բացառել նրա դերը: Եվ դժվար է ասել, թե միջնադարյան Հայաստանում եկեղեցու պայքարը թատրոնի դեմ իսկապէս սուր ձևեր է ընդունել: Հայտնի է, որ հայ եկեղեցին, հատկապէս վաղ շրջանում, հետևողական պայքար է մղել հեթանոսական կենցաղի ու աշխարհայացքի բոլոր դրսևորումների դեմ, և դա ունեցել է իր պատմական արդարացումը: Հայտնի է, թե կրոնա-քաղաքական ինչ սուր բնույթ են ունեցել դավանաբանական վեճերը, ինչ պարսավանքների են ենթարկվել այլադավանությունը և հերձվածողությունը, ինչպէս են հալածվել աղանդները կամ ինչ թղթեր են գրվել թոնդրակեցիների դեմ: Թատրոնի ժխտումը այս ընդհանուր կրոնա-քաղաքական պայքարի մրջին հոսանքներից է և, մեզ հայտնի տվյալներով, բարոյական պարսավանքներից հեռուն չի գնացել: Այդ պայքարը շատ դեպքերում եղել է ձևական: Բրիստոնեության բարոյա-գաղափարական դոկտրինան պաշտպանելը եղել է ամեն մի քրիստոնյա հեղինակի սրբազան պարտքը, և ամեն մի գրիչ վերցնող թատրոնի դեմ ասել է մեկ-երկու խոսք՝ հավուր պատշաճի. շատ անգամ էլ ոչինչ չի ասել:

Թատրոնի նեգատիվ տեսությամբ ըստ էության սկզբնավորվում է թատերական քննադատությունը: Հակաթատրոնական ճառերը կյանքի ու արվեստի, արվեստականության ու ծմարտության, արվեստի ու բարոյականության փոխհարաբերությունները քննող առաջին գրական փաստաթղթերն են: Միջնադարի

37 Աբրահամ Կրետացույ Պատմագրութիւն, Վաղարշապատ, 1870, էջ

գրական «քննադատությունն» այս հարցերով չի զբաղվել, քանի որ դա եղել է քերականության մի մասը: Հույն քերականների «*ῥητικὴ*» բառը, որ հայ քերականները թարգմանել են դատումն, դեռևս չի նշանակում քննադատություն, այս հասկացության վերոհիշյալ իմաստով: Միջնադարյան քերականական արվեստը չի զբաղվել կյանքի ու արվեստի հարաբերության խնդիրներով: Դրա կարիքը չկար էլ: Միջնադարյան գրականությունը, ինչպես էլ առնչվեր իրականությանը, կյանքի անմիջական զուգահեռը չէր: Տիեզերքի մոդելն այդ գրականությունն ստեղծում էր ըստ ս. Գրքի, և այստեղ չէր կարող ծագել որևէ կասկած, չէր կարող կեղծիքի ու ճշմարտության հարց դրվել: Այդ հարցը ծագում էր միայն թատրոնի առիթով: Թատրոնը քննադատվում էր, քանի որ իրականության նրա ստեղծած մոդելները տարբեր էին ս. Գրքի ստեղծած մոդելից և, կամա, թե ակամա հակառակ արարչագործության գաղափարին:

Թատրոնի նեգատիվ տեսությունը հայ իրականության մեջ վերանայվում է 17—18-րդ դարերում, երբ Լվովի, ապա Վենետիկի հայկական կաթոլիկական դպրոցներում սկիզբ է դրվում դրաբոցական թատրոնին: Դա պատմականորեն համընկնում է եվրոպական կլասիցիզմի, ապա ռոմանտիզմի շրջանին: Նոր տեսական մտքի առաջին փաստերից մեկը մի բավական համառոտ ձեռագիր տրակտատ է՝ «Արուեստ բանաստեղծութեան» ավանդական վերնագրով³⁸: 19-րդ դարի ձեռագիր է այս: Նրա անանուն հեղինակն ապրել է, թվում է 18-րդ դարից ոչ վաղ: Իր տերմինաբանությամբ նա գալիս է միջնադարից, տեսական հայացքներով ու գիտելիքներով՝ կլասիցիզմից: Գրական տեսակների սխոլաստիկական մեկնությունն այստեղ հարստացված է կլասիցիզմի նորմատիվ պոետիկայի դրույթներով: Ողբերգությունը դիտելով որպես ընդհանուր գեղագիտական ստորոգություն, և գրական տեսակ, տրակտատի հեղինակը շրջանառության մեջ է դնում նոր՝ միջնադարին անձանոթ հասկացություններ. նա գործածում է թատերգություն և եղերերգություն բառերը:

Միջնադարյան թատրոնամերժ ճառերի ոգին հասնում է մինչև 19-րդ դար: Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության աբբահայր Պետրոս Մինասյանի «Յաղագս օգտակարութեանց և վնասոց թատերական հանդեսից» ընդարձակ առաջաբանը³⁹, թվում է, հե-

³⁸ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 526:

³⁹ Տե՛ս «Բաղմավկա», Վենետիկ, 1845, № 5—6:

ռավոր մի բանավեճ է միջնադարյան եղբայրների հետ: Այդ է ասում անգամ վերնագիրը: Մինասյանը կլասիցիզմի հետևորդ է և միաժամանակ հայ նոր թատրոնին փորձում է պարտադրել դպրոցական թատրոնի կանոնները: Միջնադարյան արձագանք է այս: Պետրոս Մինասյանը չի կարողանում ազատագրվել միջնադարյան հայացքից՝ խոսում է օգտակարության ու վնասի մասին՝ ապացուցում է մի բան, որը կարիք չունի ապացուցման: Ռոմանտիզմի դարաշրջանում սա պարզապես ուշացած վարդապետություն էր, որ գալիս էր վերջակետ դնելու թատրոնի միջնադարյան նեգատիվ տեսությանը:

1979

ԴՊՐՈՅԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ ՈՐՊԵՍ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՍԵԱԿՈՒՅԹԻ ՖԵՆՈՄԵՆ

1668 թվի ապրիլի 9-ին Լվովի հայոց կաթոլիկական դպրոցում ներկայացվել է Ֆրանսիացի հայագետ կղերական Ալոիս (Ալեքսիանոս) Մարիա Պիդուի «Մարտիրոսութիւ սրբոյն Հռիփսիմէի» սրբախոսական ողբերգությունը: Հայոց լեզվով գրված մեզ հայտնի առաջին դրամատիկական երկն է դա, որի մասին առաջին տեղեկությունները քաղված են Վատիկանի արխիվներից¹: Ազաթանգեղոսից առնված և օտար գրչով դրամայի վերամշակած այս վարքագրությունը կարծես անօդ տարածության մեջ կղզիացած մի երևույթ է: Սա միաժամանակ այն պայմանական օղակն է, որով փորձում ենք կապ ստեղծել հայ թատրոնի միջնադարյան ու նոր շրջանների միջև: «Հռիփսիմէն» դպրոցական դրամայի փաստ է և ժամանակագրական առումով պատկանում է ուշ միջնադարին: Լվովի փորձը արևմտաեվրոպական եկեղեցա-դրպրոցական թատրոնի միսիոներական ծյուղավորումներից մեկն է և առիթ է տալիս քննել այդ երևույթի միջնադարյան ակունքները:

Փորձենք ուրեմն դպրոցական դրաման դուրս բերել հայ նոր թատրոնի պատմության կոնտեքստից և հրել ետ՝ դեպի միջնա-

¹ «Հռիփսիմէի» մասին առաջինը գրել է Ֆրանսիացի արևելագետ Ժան Սեն-Մարտենը («Journal asiatique», Paris, 1823, № 12): Պիդուի մեկ ձեռագիր օրինակը գտնվել է Վենետիկի հանրային գրադարանում և տպագրվել «Բաղձավեպում» (1839 թ.), երկրորդը՝ Վիեննայի Մխիթարյան մատենադարանում: Հարցի պատմությունը, ներառյալ պիեյի սյուժեն, մանրամասն ներկայացված է Վ. Թերզիբաշյանի «Հայ դրամատուրգիայի պատմության» առաջին գրքում (Երևան, 1959, էջ 43—113):

դար: Մեր խնդրի տեսակետից կարևորն այն է, թե ինչ կա այս երևույթի թիկունքում, թատերական ինչ ավանդություն է նախորդում նրան, որն առ այսօր համարել ենք հայ նոր թատրոնի ու թատերգության սկիզբը: «Հռիփսիմեն» մեզ համար սոսկ առիթ է, որ լույս է սփռում հայ թատրոնի պատմության ոչ թե նոր, այլ անցյալ ժամանակների վրա: Խնդիրը հետևյալն է: 17—18-րդ դարերի հայ դպրոցական թատրոնը նո՞ր երևույթ էր, թե՞ միջնադարյան ժառանգություն, նրանով հայ նո՞ր թատրոնն էր սկզբնավորվում, թե ավարտվում էր հինը:

Դպրոցական թատրոնը, որ եվրոպական իրականության մեջ կապվում է կաթոլիկական եկեղեցու գործունեության հետ և նոր ժամանակներում հանդես է գալիս որպես միսիոներական երևույթ, միջնադարյան թատրոնի պատմության նվազ ուսումնասիրված կետերից է: Ակնհայտ փաստը 17-րդ դարից է, իսկ առարկայի բնույթն ու տրամաբանությունը մղում են վաղ միջնադար:

Գրականության ու թատրոնի կապի խզումը միջնադարում, լատին աստվածաբանների և բյուզանդական եկեղեցու հայրերի թատրոնամերժ ծառերը կարծես փակել են մեր երևակայության դռները: Դպրոցական թատրոնը դուրս է աշխարհիկ արվեստից և ներկայանում է որպես կղզիացած և իմանենտ երևույթ: Պարզունակ բացատրություններն ասում են, որ դա այլ բան չէ, եթե ոչ դրամատուրգիական ու թատերային միջոցների կիրառում վանական-դպրոցական ձարտասանության կամ, այսպես կոչված, «բեմբասացության» մեջ: Առարկան ավելի ծիշտ բացատրելու համար թերևս պետք է շրջել հարցադրումը: Արդյոք ետոնեսսանսյան տիպի աշխարհիկ թատրոնից է ծագում դպրոցական թատրոնը, թե՞ ինքը դրա աղբյուրներից մեկն է: Դպրոցական թատրոնը գեղարվեստական մեծ արժեքներ չի ստեղծել: Բայց մեզ համար կարևորն այդ չէ, այլ երևույթի տիպաբանությունը, նրա կապը անտիկ գրական թատրոնի ավանդների հետ, այն երևույթի հետ, որը միջնադարում մեռած էր և որի ստեղծած գրական արժեքները նիրհում էին վանական մատենադարաններում:

Լիթուրգիական (պատարագային) դրամայի վաղ ձևերը, որ կազմավորվել են 4-րդ դարի ասորական եկեղեցում, ժամանակին թատրոն չեն կոչվել, և այսօր էլ մեծ վերապահություններով ենք թատերական մշակույթի պատմությանը տալիս այդ երևույթը:

² *St'a* Аникст, Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, М., 1967, стр. 92—94:

Բայց ասորական լիթուրգիան, Ժնդյան ու Զատկական ցիկլերի դրամատիկական մշակումով, որը պատկանում է Եփրեմ Ասորուն, իր ազդեցությունն է ունեցել վաղ բյուզանդական վարդապետարաններում ընդունված ճարտասանական մեկնությունների կամ, ժամանակի լեզվով ասած, «հոետորական հիպոկրիզիսի» (հիպոկրիզիս — դերասանություն) վրա:

Որտեղի՞ց էր գալիս այդ «հիպոկրիզիսը», կամ ի՞նչ գործ ուներ դրաման վանական վարդապետարանում:

Վաղ քրիստոնեական դարերում հույն և լատին հեղինակների պիեսները վանքերի մատենադարաններում էին, որպես դասական հունարենի ու լատիներենի օրինակներ, և նրանց ուսունասիրությունը նաև առիթ էր տալիս գրական տեսակների ու ժանրերի սխոլաստիկական մեկնության³: Գրական ու դրամատուրգիական տեսակները քերական մեկնիչների հայացքում ստանում էին ընդհանուր բարոյա-գեղագիտական ստորոգությունների (կատեգորիաներ) իմաստ: Էսքիլեսի, Սոփոկլեսի, Եվրիպիդեսի ու Մենանդրոսի երկերի դպրոցական ընթերցանությունը թելադրում էր միաժամանակ մեկնողական ճառի տրամախոսական ձև, որն, իհարկե, հեռու էր անտիկ թատերական համակարգը վերականգնելու ձգտումից: Դպրոցական-հոետորական մեկնությունների տեսական ուղեցույցը Դիոնիսիոս Թրակացու (2-րդ դ., մ. թ. ա.) «Քերականության արվեստն» էր, ուր գրականագիտական հասկացությունները մշակված էին ըստ հին հունական գրականության փաստերի: Այս ճանապարհով են ահա ստեղծվում Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականության» մեկնությունները, որ կոչվում են սխոլիաներ (սխոլե — դպրոց, սխոլիա — մեկնություն): Սխոլիաների ճարտասանական կանոնի հատվածները (Περὶ ἀναγνώσεως) թելադրում են դրամատուրգիական տեքստի հոետորական վերարտադրության եղանակներ: Ուրեմն, սկզբնապես քերականական գրականության մեջ է օգտագործվում սխոլիա բառը, որից գալիս են լատիներեն schola (դասախոսություն, դպրոց), scholaris (դպրոցական), scholastica (ճարտասանական վարժություն), scholasticus (հոետոր, վարժապետ, տառակեր) բառերը⁴:

³ Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, *Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում. պատմության և տեսության հարցեր*, Երևան, 1978, էջ 43—46:

⁴ Латинско-русский словарь, сост. И. Х. Дворецкий, М., 1976, стр. 905.

Ռայրոցական մեկնողական ճարտասանությունն իր կանոնները մշակում է ելնելով ուշ անտիկ և հելլենիստ հոետորներից (Էլիաս Արիստիդես, Ղիոնիսիոս Հալիկաոնասցի), և այսպես ստեղծվում են Հերմոգենի ու Ափթոնիոսի դասագրքերը (3—4-րդ դդ.): Ղրանցից ահա Ափթոնիոսի «Նախակրթությունները» (Προπαιδευτικά) 5-րդ դարում թարգմանվել է հայերեն «Գիրք պիտոյից» վերնագրով և գրական ավանդությամբ վերագրվում է Մովսես Խորենացուն: Հիշենք, որ Խորենացին կրթվել է այդ վարդապետարաններում, որ այդտեղ են ստեղծվել Ղիոնիսիոս Թրակացու «Քերականության» հունական մեկնությունները, և ղրանց հիման վրա հետագայում՝ հայ մեկնությունները: Անտիկ դրամայի դայրոցական-ճարտասանական յուրացման շրջանում վաղուց արդեն գոյություն չունեի անտիկ թատրոնը, ոչ ատտիկյան թեատրոն-օրխեստրալի, ոչ էլ հոռմեական սցենայի տեսքով: Եկեղեցական կրթությունը բերում էր դրամայի վերարտադրության յուրահատուկ կամերային եղանակ, և դրա հիմքը ոչ թե դրամատիկական գործողությունն էր, այլ դրամայի արտաքին տրամախոսական ձևը: (Կամերային բառին դիմում ենք ոչ պատահականորեն, ոչ էլ հասկանալի համեմատական ընտրելու նպատակով: Մենք կոտեսենք, որ այս հասկացությունը պատմական է և կապվում է դայրոցական-ճարտասանական թատրոնի հետ): Սխոլիաստների պատկերացումով գրեթե տարբերություն չկար դրամատիկական տրամախոսության և փիլիսոփայական տրամախոսության միջև: Տրամախոսությունը տրամախոսություն էր, Պլատոնի մատյաններում լինեի այդ, թե Եվրիպիդեսի:

Անտիկ դրամատուրգիական երկերի ընթերցանությունն ու հոետորական մեկնությունը բնականաբար իր ազդեցությունն է ունենում քրիստոնյա հեղինակների վրա: Հայտնի է, որ Ապոլինար Լաոդիկեցին (4-րդ դ.) փորձել է քրիստոնեական գաղափարներն արտահայտել Եվրիպիդեսից ընդօրինակված դրամատուրգիական եղանակներով: Բայց դա դրամատուրգիա չէր, այս հասկացության թատերական իմաստով, քանի որ չկար անտիկ պոլիսային շրջանի թատրոնը, չկար թատերական գրականության հասարակական պահանջ: Լաոդիկեցու գրելակերպը հետևորդներ չունեցավ, չդարձավ գրական տեսակ և մոռացվեց⁵: Բյուզանդական ժամանակներից պահպանված միակ դրամատուրգիական փաստը անհայտ

⁵ *Shu* История Византии, т. I, М., 1967, стр. 410:

հեղինակի մի ողբերգություն է «Χρυσὴ πασσαύρα» («Տառապյալ Քրիստոս») վերնագրով՝ բանաբաղություն, մի քիչ եվրիպիդեսից, մի քիչ Աստվածաշնչից⁶: Այս երկի ժամանակն էլ պարզված չէ: Ոմանք վերագրում են Գրիգոր Նազիանզացուն (4-րդ դ.), ոմանք համարում են 12-րդ դարի գործ⁷: Կապ ունե՞ն այս երևույթները վանական դպրոցների հետ, թե ոչ, դժվար է ասել: Ճարտասանական մեկնություններից են գալիս դրանք, թե անուղղակի ազդեցություններ են, նույնպես դժվար է որոշել: Դպրոցական-ճարտասանական մեկնությունների գործնական ազդեցությունը գրականության վրա դեռևս ուսումնասիրված չէ: Թատերագիտական գրականության մեջ ենթադրություններ կան, թե բյուզանդական վարդապետարանները եղել են բեմական արվեստի ծաղկման օջախներ⁸: Բայց բյուզանդագետ-գրականագետները չեն խոսում այս մասին: Մեզ հայտնի միակ հավաստի աղբյուրը շրջանառված չէ ոչ թատերագիտական, ոչ գրականագիտական ուսումնասիրություններում: Դա Ալֆրեդ Հիլգարդի ծանոթագրություններով հրապարակված հունական մեկնությունների ժողովածուն է: Մեր առջև բուն աղբյուրն է և հարցադրմանը հիմք տվող առաջմ միակ գրական փաստը: Որոշակիորեն հոետորական հիպոկրիզիսն է ակնարկում Բյուզանդացի անունով հույն ճարտասանը: «Երբ, ուրեմն, յուրաքանչյուրին ուզում ենք նմանվել, — գրում է նա, — առաքյալին ներկայացնելիս խոսում ենք քնքուշ և ուրախ ծայնով, արտահայտելով նրա բարքը (քնագրում՝ βίος — կյանքը), քանզի «երանելագույն առաքյալն արհամարհեց վաղանցուկ երջանկությունն ու հետևեց Քրիստոսին», իսկ Հուլիանոսին ներկայացնելիս խոսում ենք ըստ նրա ծայնի՝ մոռալ ու խենեշ, քանզի «թշվառագույն Հուլիանոսն ուրացավ Քրիստոսին հանուն վաղանցուկ վայելքի»⁹: Բնավորության կամ տիպի կենդանի անձնավորման սյարզ ակնարկ կա այս խոսքերում: Իսկ Թեոն Ալեքսանդրացու «Յաղագս ճարտասանական կրթութեանց» դասագրքի 13-րդ գլուխը, որը մեզ հասած հունարեն բնագրում չկա և

⁶ *St'a* A. Веселовский, Старинный театр в Европе, М., 1870, էջ 11—12:

⁷ *St'a* История Византии, т. I, էջ 371:

⁸ *St'a* В. Всеволодский (Гернгросс), История русского театра, т. I, Л.—М., 1929, էջ 212: Д. Джанелидзе, Грузинский театр, Тбилиси, 1959, էջ 96:

⁹ A. Hilgard. Scholia in Dionysii Tracis artem grammaticam, Lipsiae, 1901, стр. 569 (ընդգծումը լսմն է— ձ. ձ.):

հայտնի է միայն հայերեն թարգմանությամբ, պարզ ասում է, որ հիպոկրիզիսը հոետորական արվեստում ընդունված է եղել ուշ հելլենիզմի շրջանից: «Եւ կարի լառաջագոյն քան զամենայն՝ ընդելացուցանելի է զնա վայելչականաւն ասացելոց ենթադատութեանցն, և ըստ ծայնին, և ըստ մարմնոյն գեղեցկաձև շարժման», — գրում է Թեոնը և օրինակ է բերում ոմն Պաուլոս դերասանին, որ «ի ձեռն առնոյր զդեմսն՝ մինչ զի և ասեն զնա ծջմարտապէս արտասուեալ ենթադատելով զոգականսն»¹⁰: Ուշադրություն դարձնենք վերջին բառերին. «ենթադատելով զոգականսն», այն է՝ վերարտադրելով հոգեկան վիճակը: Հայ թարգմանիչը *ὑποκρίσις* բառը թարգմանել է ենթադատել, ենթադատութիւն: Այս բառերին մենք հանդիպելու ենք նաև Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականության» հայ մեկնություններում:

Դրամատուրգիական ձևը գիտակցված ու սահմանված չէ վաղ միջնադարի քերականական գրականության մեջ, և, բնականաբար, հոետորական հիպոկրիզիսը տարբեր է մեր հասկացած բեմական անձնավորումից: Ամենայն հավանականությամբ, դա եղել է տրամախոսական ճառ՝ բարու և չարի, առաքինության և մոլության չափազանց պայմանական, բայց մարդկային վերարտադրություն: Ճառ և բարոյախոսական սենտենց, ոչ թե խաղ: Ինչպես ցույց է տալիս ուշ միջնադարյան դպրոցական թատրոնը, այս բեմասացության մեջ բացառվելու էր խաղային տարրերը՝ միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնի ոգին: Բայց ահա, 12-րդ դարի բյուզանդական հեղինակ Եվստաֆիոսի «Հիպոկրիզիսի մասին» տրակտատն ասում է, որ մեկնողական ճառերում եղել է խաղային ձգտում: Եվստաֆիոսը ջանում է տարբերություն դնել թատերական հիպոկրիզիսի և հոետորական հիպոկրիզիսի միջև: Թատերայնության առկայությունը ճարտասանության մեջ նա համարում է մերժելի երևույթ՝ «ձևացում և սուտ»: Եվստաֆիոսը գրականությունից տեղյակ է հունական թատրոնին, ջատագովում է այն որպես պատմաբարոյախոսություն, վեհի ու գեղեցիկի դրսևորում, իսկ միջնադարյան կոմեդիանտներին անվանում է «դևեր, որ խարդավանք են հյուսում առաքինության դեմ և արատներ հղանում»¹¹: Եվստաֆիոսի տրակտատն այս կետերում հիշեց-

¹⁰ «*Քելլոնէ աշ յաղաղս ճարտասանական կրթութեանց*» աշխ. պրեֆ. 2. *Մանանդյանի, Երևան, 1938, էջ 176*:

¹¹ Л. Фрейберг и Т. Попова, Византийская литература эпохи расцвета (IX—XV вв., М., 1978, стр. 121—122.

նում է եկեղեցու հայրերի թատրոնամերժ ժառերը: Նա խոսում է նույն օրինակներով, ինչ Հովհան Ոսկեբերանը: Մեր խնդրի տեսակետից էական է այն, որ աշխարհիկ թատրոնն ինչ-որ ազդեցություն ունեցել է հոետորական հիպոկրիզիսի վրա՝ բեմբասացությունը մղել է թատերական կերպավորման:

Այսպիսով, դպրոցական ճարտասանությունն անտիկ դրամայից բերում է տրամախոսական ձևի, բայց ոչ միշտ թատերական գործողության գաղափարը, իսկ իր ժամանակի աշխարհիկ թատրոնից՝ հիպոկրիզիսը: Ճարտասանությունը չի դառնում թատերական արվեստ, այս հասկացության լիակատար առումով, քանի որ աշխարհայացքային անջրպետ կա անտիկ և քրիստոնյա հեղինակների միջև: Եփրեմ Ասորու մշակած լիթուրգիական կարգը, որ հետագայում ամրապնդվում է կաթոլիկական եկեղեցում սկսած 10-րդ դարից, նույնպես անտիկ դրամայից է գալիս՝ դրամատիկական գործողության բացառմամբ: Անտիկ թատերական ավանդությունը, ինչպես հայտնի է, հող էր գտել Ասորիքում (Եդեսիայում, Գազայում, Բերիտում, Ջեբելում): Թերևս դրանով պետք է բացատրել, որ քրիստոնեական ժամերգությունն այստեղ է դրամատուրգիական ձև ստացել: Այդ ձևի ազդեցությունն ակնհայտ է 6-րդ դարի բյուզանդացի հեղինակ Ռոմանոս Մելոդոսի տրամախոսություններով ու կրկներգերով (ոեֆրեն) գրված կոնդակում: Կոնդակը բյուզանդական գրականության մեջ հայտնի է որպես բանաստեղծական ժանր: Բառի իմաստը հետագայում է փոխվել: Կոնդակները գրվել են աստվածաշնչային թեմաներով, ունեցել են վարքագրական հատվածներ և նախատեսվել են «դեմքերով» ընթերցվելու համար¹²: Ընթերցանության այս եղանակն են նախատեսել նաև, այսպես կոչված, **սուգիտաները** նույնպես Ասորիքում¹³: Ռոմանոսը ծնվել է Ասորիքում, եղել է սարկավագ Բերիտում և ավարտել է իր կյանքը Կոստանդնուպոլսում որպես վանական: Բոլոր տվյալներն ասում են, որ ճառի, քարոզխոսության ու պատարագի դրամատուրգիական ձևը նաև Ասորիքի միջոցով է անցել միջնադարյան գրականություն: Ուղղակի, թե անուղղակի կապ կա դպրոցական ճարտասանության և եկեղեցական գրականության վերոհիշյալ տեսակների միջև: Միանգամայն հնարավոր է, որ եվրոպական եկեղեցական

¹² *ՏՆ՝Ս* С. Аверинцев, Поэтика ранневизантийской литературы, М., 1977, էջ 318:

¹³ *ՏՆ՝Ս* նույն տեղում, էջ 319:

թատրոնի հիմնական տեսակները՝ միստերիան, մորալիտեն, միրակլը ստեղծվել են գրական այս ավանդության հիմքի վրա: Առաջին կարելի է միայն ենթադրություններ անել, քանի որ խնդիրը դեռևս թատերագիտորեն ուսումնասիրված չէ:

Ինչ տեղ է ունեցել դպրոցական ճարտասանությունը հայ միջնադարյան վարդապետարաններում:

Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականական արվեստի» թարգմանությամբ սկզբնավորվում է հունաբանությունը վաղ միջնադարի հայ գրականության մեջ: 5-րդ դարի վերջը և 6-րդ դարի սկիզբն է այս, համաձայն առ այսօր եղած ուսումնասիրությունների (Հ. Մանանդյան, Մ. Աբեղյան, Գ. Ջահուկյան): Թրակացու «Քերականության» վաղ մեկնություններում (Դավիթ, Անանուն, Մովսես Քերդող) չի երևում դրամատուրգիական ձևի գիտակցումը, իսկ Ստեփանոս Սյունեցու (8-րդ դ.) մեկնությունը, որ «Յաղագս վերածնութեան» հատվածում հիշեցնում է հույն մեկնիչ Մելամպոդոսին, ինչպես ժամանակին նկատել ենք, բացառում է այդ¹⁴: Բայց Սյունեցին կատակերգության մեկնության մեջ, ուր խոսում է խրատական ճառի մասին, ակնարկում է ժողովրդական երգիծանքի թատերախաղային եղանակները. «Կատակերգութիւն աշխարհաբէն, այսինքն վատ կենցաղավարելոցն եւ անարի եւ Ծովիցն եւ ընչասիրացն եւ ի վերայ այսպիսեացն զեպերականն եւ զհեգնականն առնել ծառս եւ սոինչս (ծաղրական երգ— Հ. Հ.), որպէս ռամիկքն սովորաբար ստեղծանեն առ այնոսիկ. սոյնախեսաւ վարեցիս եւ դու լընթեռնույն զայնոսիկ»¹⁵: Այն է՝ խրատական ճառը վարել ժողովրդական երգիծանքի եղանակով: Ընդգծված բառերն ակնարկում են ժողովրդական հիպոկրիզիս՝ այն, ինչը հետագայում դատապարտելու էր Եվստաֆիոսը: Սյունեցին խոսում է հայ միջնադարյան վարդապետարաններում ուսուցանվող առասպելավարժութիւն կոչված առարկայի մասին, որ նշանակում էր հունարենից թարգմանված առակների (Ոլիմպիանոս), Աստվածաշնչի առակների և աշխարհիկ զրույցների դպրոցական-հոեւորական մեկնություն¹⁶: Տրամախոսության և

¹⁴ Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, *հշվ. աշխ.*, էջ 51—56:

¹⁵ Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Пет-роград, 1915, стр. 192.

¹⁶ Տե՛ս Ն. Սղոմց, *հշվ. աշխ.* էջ 185—187: Թրակացու հայ մեկնիչների գաղափարներին «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» աշխատությունում անդրադարձել եմ այլ առնչությամբ, առանց դպրոցական թատրոնի ակունքները որոնելու փորձի:

դեմքերով ընթերցելու մասին այստեղ ակնարկ չկա, և մեզ ժամանակին հետաքրքրել է ավելի շատ Սյունեցու համեմատության օբյեկտը՝ միջնադարի ժողովրդական թատրոնը: Առասպել և մանավանդ առակն (շրջաժ կազմությամբ՝ ակնառու) բառը ակնհայտորեն մղում են դեպի մեկնիչի համեմատության օբյեկտը՝ ժողովրդական կատակերգությունը: Հիպոկրիզիսի գաղափարն այստեղ այնքան էլ հստակ չէ, բայց դա մենք ենթադրում ենք ելնելով հաջորդ մեկնիչի՝ Համամ Արևելցու (9-րդ դ.) խոսքերից. «բարեացն յորդորականսն ըստ իրաքանչիւրոցն ձևացուցես. որպէս Կայենին եւ Սեթայն կամ Ռամեքայն եւ երիտասարդին հարելոյ ըստ արդարն եւ սուտն զոյգ ձևացեալք ըստ ասացումոյն և լընթեռնուլն»¹⁷: Մեր ընդգծած բառերում առավել քան հստակ է հիպոկրիզիսի գաղափարը: Հայ մեկնիչները ծանոթ էին հույն-բյուզանդական սխոլիաներին և ճարտասանական գրականությանը և կարող էին հասկացությունն արտահայտել ոչ միայն ենթադրաբար, այլև ձևացուցանել բառով, որի իմաստն առավել մոտ է մեր փնտրած առարկային:

Ենթադրություններով կարելի էր այսքան հեռուն չգնալ, եթե մեզ հիմքեր չտային հետագա քերական մեկնիչները, օրինակ, Հովհաննես Պլուզ Երզնկացին չհիշեցներ. «զկատականաց նուագել խօսս և հեգնական ասացեալ ճառս ըստ ոամիկ աշխարհականացն, ճայնիւ ձևացուցանել, աշխարհօրէն նոքայն սովոր են առնել»¹⁸: Ոչ միայն Պլուզը, այլև մյուս Երզնկացին՝ Ծործորեցին դպրոցական առասպելավարժությանը թելադրում է թատերական անձնավորման եղանակներ և աշխարհիկ ոճ, ըստ էության, իր բյուզանդացի նախորդի՝ Եվստաֆիոսի պահանջին հակառակ մի բան: Կերպարանայնության, ավելի ճիշտ՝ տիպականության յուրահատուկ պահանջ կա այստեղ, որը նկատեցինք նրանց նախորդի՝ Բյուզանդացու մեկնության մեջ (Առաքյալի և Հովհաննոսի հակադրությունը): Իսկ Համամ Արևելցին, ինչպես տեսանք, անուղղակիորեն բացահայտում է դպրոցական բեմասացության թեմատիկան, հիշելով հին կտակարանի դեմքերից մեկերկուսը՝ Կայեն, Սեթ, Ռամեք: Նրա նախորդը՝ Ստեփանոս Սյունեցին հիշեցնում է պատմա-վիպական ավանդություններն ու

¹⁷ Ն. Աղոնց, նշվ. աշխ., էջ 253:

¹⁸ Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձև. № 2193, էջ 33բ—34 ա:

դարձյալ Հին կտակարանը՝ «գիրն և գնոր, զհեթանոսաց և զհրեից և զքրիստոնեից»¹⁹:

Վաղ բյուզանդական և հայ վարդապետարանները բնույթով ու նպատակներով նման են երևում: Ճարտասանության ուսուցման եղանակները համենայն դեպս նույնն են: Քրիստոնեական կրթության ու մշակույթի նույն ռեգիոնն է այս, ներառյալ Ասորիքը՝ վաղ միսիոներության կենտրոնը: Քրիստոնեությունն Ասորիքից էր թափանցել Հայաստան, և Մաշտոցն էլ Ասորիք գնալով էր դարձել միսիոներ: Ղիալոգներով ու ռեֆրեններով գրելու եղանակը գալիս էր մի կողմից ասորական եկեղեցուց (Ռոմանոսն ասորի եկեղեցու սարկավագ էր), մյուս կողմից՝ անտիկ դրամայից, իսկ հայ քերականները Ճարտասանության տեսությունը բերում էին Ղիոնիսիոս Թրակացուց, Թեոն Ալեքսանդրացուց, Ափթոնիոսից և հույն-բյուզանդական քերականներից: Շփումների ու ազդեցությունների ընդհանուր մի ոլորտ է այս: Նմանություններն, իհարկե, ամեն դեպքում նույնություն չեն նշանակում: Նկատենք երկու էական տարբերություն: Հույն-բյուզանդական քերականական մեկնություններում հոլովվում են անտիկ դրամատուրգների անունները, հայ մեկնություններում՝ ոչ: Բացառություն է «Պիտոլից գիրքը», որ թարգմանված է Ափթոնիոսի «Նախակրթություններից»: Պետք է կարծել, որ հիպոկրիզիսի նյութն անպայման տարբեր է բյուզանդական և հայ վարդապետարաններում: Երկրորդ տարբերությունն ավելի էական է: Անտիկ դիալոգը (և՛ դրամատուրգիական, և՛ փիլիսոփայական) դիալեկտիկական է (հուն. *διαλεκτική* — երկխոսություն), քրիստոնեական դիալոգը՝ դոգմատիկ-մենախոսական: Հարց ու պատասխանն այստեղ միտքն առաջ մղելու պայմանական եղանակ է, ոչ թե անձերի ու կարծիքների հակադրություն: Այս էլ հասկանալի է: Անտիկ դիալոգը Սոկրատից է գալիս: Սոկրատը տրամախոսությամբ էր իմաստասիրում՝ իր հետապնդած մտքերը հարցերի միջոցով ստանում էր դիմացինից, իսկ Քրիստոսը մենախոսում էր՝ առակներ պատմում, քարոզում ու պատգամում: Օբյեկտիվ աշխարհի հանդեպ տարբեր կեցվածքներ են սրանք և հատկանշում են գրական միանգամայն տարբեր սեռեր: Անտիկ դրաման, իհարկե, ճառային-մենախոսական մեկնություն էր ստանալու սխոլիաստների ձեռքի տակ և միաժամանակ բերելու էր տրամախոսության արտաքին ձևը՝ երկու անձի խոսակցություն, ոչ թե փոխհարաբերություն, ոչ ան-

¹⁹ Ն. Աղոնց, *Նշվ. աշխ.*, էջ 187:

գամ բանավեճ: Գրիգոր Մագիստրոսի «Եւ բաժանի երկակի»²⁰ կամ Հովհաննէս Պլուզ Երզնկացու «Երկակի դիմօք արարաւել»²¹ խոսքերը դիալեկտիկայի թույլ ակնարկ են՝ նշանակում են տիպերի, վիճակների, բարոյական հասկացությունների հակադրություն, ճառախոսական դիդակտիկ խրատ՝ աշխարհիկ ժողովրդական երգիծանքի (նաև թատրոնի) ձևերի ինչ-ինչ ընդօրինակումներով: Անտիկ դրամայի տրամախոսության ընթերցանությունը, որպէս ճարտասանական եղանակ, հետևաբար կիրառվել է նաև ոչ դրամատիկական տեքստերի մեկնության մեջ: Հայ մեկնություններում դրամատուրգիա ակնարկված չէ: Բայց ահա, հին հունարէն *δραματουργία* (դրամատուրգիա) բառը թարգմանվել է բանագործութիւն (խոսքի գործադրում) և հասկացվել երկու, դժվար է ասել՝ նման, թե տարբեր առումներով. «ձևացուցանել գլխին իբրև ի հանդիսի, առաժ, առակ»²²: Միջնադարի հայ մատենագրության մեջ այս անունով գրական տեսակ հայտնի չէ, բայց տրամախոսության ձևով կամ տեսքով շատ բան կա՝ ծառ, ողբ, տաղ, ներբողեան և այլն: Որտեղից է գալիս արտահայտվելու այս եղանակը, եթե ոչ անտիկ դիալոգից ու դրամալից, դպրոցա-ուսուցողական, ճառախոսական սխոլաստիկայի ճանապարհով: Դրաման զրկվելով հասարակական արժեքից ու դերից, ընկնում է դպրոցական յուրացման նեղ արահետը և... ո՞ր է գնում: Հայ միջնադարյան վարդապետարաններում տրամախոսական եղանակն օգտագործվում է անտիկ դրամայից կտրված և հարմարեցվում զրույցների ու առակների: Զրույցների գրական մշակումներ կան առնված Նոր կտակարանի անկանոն գրքերից (ապոկրիֆներ), և դրանցում դրամա հիշեցնող շատ բան կա²³: Օրինակ՝ «Վասն Յովակիմայ եւ Աննայի» զրույցը որ վկայված է 14-րդ դարի ձեռագրով և, բնականաբար, կարող է ավելի հին լինել: 14-րդ դարի գրական մշակումն էլ բավական հին է: Նկատի առնենք, որ եվրոպական թատրոնի պատմության մեջ առաջին միրակը համարվում է «Սուրբ Կատարինեի հրաշքը»՝ գրված 12-րդ դարում:

«Վասն Յովակիմայ և Աննայի» զրույցը սովորական ապոկրիֆ

²⁰ Ն. Աղոնց, էջ 229:

²¹ Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 2380, էջ 33բ:

²² Նոր բառագիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 433:

²³ Տե՛ս էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից, խմբ. և առաջարկ Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1957, էջ 185—191:

է, որտեղ դրամատիկական կոմպոզիցիայի տարրեր կան, և տրամախոսություններն ու մենախոսությունները ենթադրում են վիճակներ: Սա, իհարկե, միրակլ չէ, բայց նման է միրակլի: Այս գրույցը կարող է ուղղակի առնչություն չունենալ մեզ հետաքրքրող երևույթի հետ, բայց գրական մշակման տիպը կարծես ենթադրում է հոետորական երկխոսություն: Հայտնի է, որ միջնադարում գրույցները, ծառերը, խրատները, քարոզները գրվել են բարձրաձայն ընթերցանության համար, և գրական մշակումը նախատեսում է ընթերցման եղանակը: Հետևենք, ուրեմն սյուժեին և տրամախոսությանը:

«Եւ ի գլուխ ամենայն տօնից մատուցաներ Յովակիմ նուէրս և ընծայլս աստուծոյ»²⁴:

Բայց «յաւուր միում...

Ասէ քահանայապետն Եղիազար ցՅովակիմ.

— Ոչ է արժան քեզ ընծայս մատուցանել հրապարակա առաջի աստուծոյ, քանզի մեղք են, այլ տար զնուէրս ի տուն քո և արա որպէս և կամիս:

Ասէ Յովակիմ.

— Եւ զինչ մեղայ առաջի աստուծոյ և ձեր ամենեցուն:

Ասէ քահանայապետն.

— Մեզ ոչ ինչ մեղար, այլ կին քո ամուլ է, և ոչ ունիս զաւակ՝ օրհնութիւնի մէջ որդոց Իսրայէլի²⁵:

Հովամիկը տրտմութեամբ վերադառնում է «ի տուն իւր», և կինը «...ճիչ բարձեալ՝ ասէ.

— Յո՞ երթաս:

Ասէ Յովակիմ.

— Քահանայքն և ամենայն բազմութիւն ժողովոյն հանեալ արտաքսեցին զիս ի տաճարէ անտի:

Ասէ Աննա.

— Եւ ընդէ՞ր:

Ասէ Յովակիմ.

— Կաէի լառաջ մատուցանել զընծայս իմ ի զենումն սեղանոյ անտի, և քահանայապետն Եղիազար ասաց ցիս. «ոչ է արժան մատուցանել քեզ նուէրս առաջի աստուծոյ, զի մեղք են, այլ տար զընծայս ի տուն քո և արա, որպէս և կամիս», և ես լուրթեամբ առի զնուէրս իմ, ելի և եկի այսր:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 186:

²⁵ Նույն տեղում:

Ասէ Աննա.

— Եւ զինչ մեղար առաջի քահանայիցն և ամենայն ժողովրդեանն, որք էին անդ:

Ասէ Յովակիմ.

— Ոչ ինչ: Բայց այսպէս ասացին զիս որդիքն Իսրայէլի...»²⁶

Հովակիմն առնում է իր հոտը և գնում անապատ, այնտեղ դնում իր աղոթքի խորանը, անձնատուր լինում քառասնօրյա պահք ու աղոթքի: Աննան փակվում է տանը, հագնում սգավորի զգեստ, կոծում և աղոթում քառասուն օր: Մի դրամատիկական մենախոսություն կա՝ Աննայի ողբը, գրված բանաստեղծական շնչով, որ ավարտվում է Տիրոջ հրեշտակի հայտնությամբ ու ավետիսով.

— Ով կին դու, լուա տեր աղաչանաց քոց և կատարեաց զխնդրուածս ի բարի: Ահա լղացիս և ծնցիս զաւակ...²⁷

Հրեշտակն ավետում է Մարիամի ծնունդը և նույն լուրով հայտնվում Հովակիմին:

— Յովակիմ, լուա տեր աղաչանաց քոց և կատարեաց զխնդրուածս քո...

Հրեշտակը հայտնվում է Եղիազար քահանայապետին, ապա նորից Աննային.

— Ահա գայ այր քո, արի ել ընդառաջ նորա և ուրախությամբ ընկալ զնա²⁸:

Զորս գործող անձ կա զրոպցում. Հովակիմ, Աննա, Եղիազար քահանայապետ և Հրեշտակ: Զրոպցն իր տեսարաններով հիշեցնում է փոքրիկ լիթուրգիական դրամա, որոշ գծերով՝ միրակլ:

Միջնադարում ինչ հասարակական անհրաժեշտությամբ են ստեղծվել պարականոն գրույցները, առավել ևս նրանց մշակումները: Ունկնդիրների կամ ընթերցողների ինչ միջավայր են նախատեսել դրանք: Ո՞ւմ համար էր գրվում կանոնական գրքերից, ս. Գրքի մեկնություններից, դավանաբանական ծառերից դուրս մշակված գրույցները: Ենթադրություններ կան, որ դրանք ստեղծվել են աղանդավորական շրջաններում: Հնարավոր է: Բայց առակավոր բանի տրամախոսական եղանակը, ինչպես քերական-մեկնիչներն են հուշում, առասպելավարժություն է՝ գալիս է ամենայն հավանականությամբ դպրոցական ճարտասանություն-

²⁶ Նույն տեղում, էջ 186—187:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 189:

²⁸ Նույն տեղում, էջ 190:

Նից: Մեր խնդրի տեսակետից չափազանց ուշագրավ է այն փաստը, որ 14-րդ դարի բանաստեղծ Առաքել Բաղիշեցին այս գրույցը տրամախոսական քառյակների է վերածել և դրել իր «Տաղ աւետեաց» դրամատիկական բանաստեղծության սկզբում: «Տաղ աւետեացը», ինչպես հուշում է «Տաղ Յովասափոս» երկի ձեռագրի հիշատակարանը, Նախատեսվել է ներկայացվելու համար:

*Արդ, աղաչեմ զձեզ, որք եղանակէք
եւ քաղցրաձայն լեզուալ սիրով զայս երգէք,
Զիս և զմեռեալսն իմ յաղօթս յիշեցէք²⁹:*

14-րդ դարում գրված չափածո դրամատիկական գրույցը Նախատեսվել է երգային ներկայացման համար: Բայց որտե՞ղ: Եկեղեցո՞ւմ: Եթե այո, ապա ի՞նչ ծիսակարգում: Բաղիշեցու չափածո «դրաման» (պայմանաբար ենք դիմում այս տերմինին) սյուժեի կառուցման եղանակով հիշեցնում է անտիկ դրամա: Երկու գրույց է այստեղ միացված (ոչ որպես անտիկ կոնտամինացիա) որպես մեկը մյուսի շարունակություն: Բուն գրույցը Մարիամի ու Հովսեփի պատմությունն է, որ ավարտվում է Տիրոջ հրեշտակի հայտնվելով (*deus ex machina*): Որտե՞ղ են երգվել այս կարգի գրույցները: Ծննդյան ցիկլում չկա տրամախոսական քառյակներով երգ, որ դրամատիկական սյուժե ներկայացնի: Ենթադրվում է, որ «միջին դարերում եկեղեցական պաշտոնական ծիսակատարությանը զուգընթաց ընդունված են եղել նաև դրամատիզացիայի ենթարկված քարոզները, ներբողյալները, որոնց մեջ դիմառնական եղանակով՝ աշխույժ դիալոգի և խորիմաստ մոտությունների միջոցով ներկայացված են լինում բազմաթիվ գործող անձեր... Քարոզիչը (ծարտասանը կամ բեմբասացը) չի խորշում այստեղ դրամատիզացիայի ենթարկված նյութը ավելի տպավորիչ դարձնելու համար իրական կյանքում դիտած հատուկ տեսարաններ նկարագրել, վառ երանգներ քաղել ապոկրիֆներից կամ երգիծական ու կոմիկական միջադեպեր վերցնել հենց ժողովրդի կյանքից, կենցաղից ու նրա բանավոր ստեղծագործություններից: Դրամատիզացիայի ենթարկված քարոզը աշխարհականացման գծով մի քայլ առաջ է գնում լիթուրգիական դրամայից»³⁰: Այս ենթադրության հեղինակը՝ ակադեմիկոս Կարո Մելիք-Օհան-

²⁹ Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձև. № 7327, էջ 88տ: Այս. Լեթա-դրուիլյանն ենք մղվում բանասեր Ա. Ղազիյանի անուղղակի հիշեցումով:

³⁰ Էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից, նշվ. հրատ. առաջաբանը, էջ XVII:

կյանքում (այդ դերը կատարում էր գուսանների արվեստը), և մենք էլ ժամանակին, նկատի առնելով դրա ոչ հասարակական բնույթը, զգուշացել ենք թատրոն անվանել այդ³³։ Բայց դրա-
րոցական պատերի ներսում եղել է մի բան, «զբանն ձևացուցա-
նելու» բեմական մի եղանակ, որի ակնհայտ հետքերը մեզ մղում
են այլ կոահումների։ Դրանք դրամայի տեսության պայմանաձևերն
(մոդիֆիկացիաներ) են «վերժանական քերթութեան» տեսու-
թյան մեջ։

Բերականական գրականության մեջ մեր ուշադրությունն
են գրավում հետևյալ պայմանաձևերը. **առասպել** (միթոս),
բարք (էթոս), **նմանակի** (միմիտիկոս), **նմանաբանութիւն** (մի-
մեզիս), **ենթադատութիւն** (հիպոկրիզիս)։ Պարզ երևում է այն
արահետը, որ լուսավորված է անտիկ պոետիկայի շողքով։
Այս պայմանաձևերը գալիս են հույն-բյուզանդական քերակա-
նական գրականությունից։ Եթե նկատի առնենք միայն Դիոնիսիոս
Թրակացուն, դժվար թե դրամայի ու թատրոնի ավանդություն
փնտրենք այստեղ։ Բայց, ինչպես նկատեցինք, մեկնիչների
դատողությունները դուրս են գալիս քերականությունից ու ծար-
տասանության տեսությունից և մեզ կանգնեցնում են այլ իրողու-
թյան առջև։

Ի՞նչ են հասկանում, ուրեմն, Հովհաննես Պլուզ Երզնկացին
(13-րդ դ.) և Եսայի Նչեցին (13-րդ դ.) ասելով **նմանաբանու-
թիւն**։ «Յորժամ լընթեռնուլն նմանաեցուցանէ ընթերցաւոն զբանս
բարուցն բարկացողին կամ ողորջողին կամ այլոց որակութեանց.
քանզի զնմանութիւն առնու զներքսակայ դիմաց բանին՝ ձևով
և ձայնիւ նմանապէս»³⁴։ Թարգմանենք հատվածը՝ նկատի ունենա-
լով վերը հիշված պայմանաձևերը. «ընթերցողը խոսքը նմանեց-
նում է բարկացողի կամ տրտնջացողի կամ այլ վիճակի [մարդու]
բարքին (վարքագծին), քանզի ստեղծում է խոսքի ներքինը,
տեսքով և ձայնով համապատասխան»։ Մենք փնտրում ենք այս-
տեղ խաղային վիճակի գիտակցումը կամ խաղի գաղափարը։ Դա
արտահայտված է **ընթեռնուլ** բառով։ Խաղը թատերական տեր-
մինաբանության մեջ նոր պայմանաձև է և վկայված չէ հին ու
միջնադարյան մատենագրության մեջ։ Նկատենք, որ հին հու-
նական թատերական տերմինաբանության մեջ էլ չկա այս պայ-
մանաձևը։ Դերասանական կատարումը հին հունական թատրո-

³³ Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 21—23։

³⁴ Եսայի Նչեցի, նշվ. աշխ., էջ 70 (ընդգծումներն ինձ են— Հ. Հ.)։

ջանյանը հիմնվում է միջնադարյան տրամախոսական գրույցների վրա, որոնց մեծ մասը գալիս է 10—11-րդ դարերից, երբ արևմտաեվրոպական աշխարհում լիթուրգիական դրաման դեռևս չէր հանգել միստերիալ թատրոնին: Պետք է կարծել, որ լիթուրգիական դրամայի աշխարհիկացումը (սեկուլյարիզացիա) սկսվել էր ավելի վաղ, արևելյան քրիստոնեական աշխարհում: Դպրոցական առասպելավարժությունը կամ վերծանական քերթությունը, ինչպես ցույց են տալիս քերականների մշակած ճարտասանական կանոնները ոչ միայն կապ ունի դրա հետ, այլև հնարավոր է, որ պրոցեսի բուն պատճառը լինի: Ստեփանոս Սյունեցու և Համամ Արևելցու ակնարկները որ կարծես ձայնակցում են հույն մեկնիչ Բյուզանդացուն, որոշակիորեն մղում են այդ եզրակացության:

Գրական երկի վերարտադրության դպրոցական-ճարտասանական եղանակը միջնադարյան հեղինակները թատր չեն անվանել և չէին էլ կարող: Բայց նրանք բոլորը, որպես օրինակ, ցույց են տալիս՝ «զկատականաց նուագել խօսս»: Ծատ տարօրինակ է: Մի առեղծված կա, որ չենք կարողացել լուծել առ այսօր: Միջնադարյան քերթողական արվեստի տեսաբանները առաջարկում են դպրոցական բեմասացության մեջ կիրառել աշխարհիկ ժողովրդական թատրոնի ոճն ու եղանակը: Այս իրավիճակը տարօրինակ չէր երևա, եթե մեր առջև չլիներ թատրոնամերժ ծառերը, թատրոնը դատապարտող խոսքերը: Երկուսն էլ իրողություն են, և երկուսի հիմքում էլ պատճառներ կան: Բացատրել ամեն ինչ միայն գրքային ավանդությամբ դժվար է: Գուցե աշխարհիկ-հրապարակային թատրոնին նրանք հակադրում են դպրոցական դիդակտիկ-բարոյախոսական ճարտասանությունը, թատերական այլ մտածելակերպ: Այս խնդրով դեռ պետք է զբաղվել: Միջնադարն առեղծվածներ շատ ունի, և այս հարցին էլ առայժմ չենք փորձում վերջնական պատասխան տալ: Պարզապես պետք է հաշվի նստենք գրական փաստերի հետ, չթեքելով խնդիրը ոչ այս, ոչ այն կողմ: Աստվածաշնչային գրույցների կամ պարականոնների հոետորական մշակումները, ինչ կերպ էլ ընթերցվեին՝ «ձևացեալ», «ի տիպս մարմնոյ»³¹, «ձևով և ձայնիւ նմանապէս»³², թատրոնի դեր չէին կատարելու միջնադարյան հասարակության

³¹ Դավիթ Զեյրուհի, *Մեկնութիւն քերականութեան, աշխ. Ե. Մեկթնյանի, Երևան, 1981, էջ 171:*

³² Խաչիկ Նշեցի, *Վերլուծութիւն քերականութեան, աշխ. Լ. Խաչիկյանի, Երևան, 1966, էջ 70:*

նում կոչվել է ոչ թե խաղ, այլ հիպոկրիզիս: Եվ ահա, այս պայմանաձևը տեսնելով ճարտասանական տերմինաբանության մեջ, հարկադրվում ենք փնտրել նրա առարկայական հիմքը:

Եթե միջնադարից ավանդված տրամախոսական գրույցներն ու ծառերը դառնան գրականագիտական ուսումնասիրության առարկա, թերևս շատ խնդիրներ պարզվեն: Հակված ենք մտածել, որ քերականների մշակած «վերծանական քերթութեան» մեջ իր դերն է ունեցել ոչ միայն ուշ անտիկ պոետիկան, այլև գրականությունը, կամ անտիկ դրամայի ու տրամախոսության ինչ-ինչ հատկանիշներ անցել են միջնադարյան գրականություն: Որո՞նք են գրական այն փաստերը, որ հոետորական հիպոկրիզիսի նյութ են ծառայել միջնադարյան լսարաններում, որ ընթերցվել են «զնրմանութիւն առեալ դիմաց բանին», որն է գրական այն նյութը, որ կոչվել է կատակերգություն և հնարավորություն է տվել արտահայտելու «զբանս բարուցն բարկացողին կամ ողորջողին»: Երզնկացու և Նչեցու ակնարկները մեզ մղում են դեպի միջնադարյան աշխարհիկ գրույցներն ու ապոկրիֆները:

Ապոկրիֆ ենք անվանում նաև կանոնական ավետարաններից առնված և ավետարանական կանոնից դուրս մշակված գրույցները, որոնք գրված են պարզ լեզվով՝ «ըստ ռամիկ աշխարհականացն», առանց քերականության:

14-րդ դարի մի «ճառընտիրում» կա «Յիշատակ անդամալուծին» վերնագրով մի տրամախոսություն՝ առնված կանոնական ավետարաններից (Մատթ. Թ, 1—8, Մարկ. Բ, 3—12, Ղուկ. Ե, 3—12): Պետք է կարծել, որ գրույցի տրամախոսական մշակումն ավելի հին է, քան ձեռագիրը, քանի որ կա նաև «Հայսմավորքում»: Զրիստոսի սքանչելագործություններից մի դրվագ է այս, որտեղ «գործողության մասնակիցներից մեկը չգիտե դիմացինի ով լինելը և պայքարում է նրա դեմ՝ ումից կախված է իր ճակատագիրը»³⁵: Այսպես, Զրիստոսը համբարձվելուց հետո մի օր իջնում է երկիր «և որպես զմարդ պատճառանօք ինչ անցաներ ընդ փողոցն, յորում անկեալ կայր անդամալույծն»³⁶: Անդամալույծը նաև կույր է: Ծարունակությունը գրված է տրամախոսությամբ, մեկ-երկու հեղինակային «ռեմարկներով»: Զրիստոսն անվճռողով, կարծես մտադրված, գրգռում է անդամալույծին, փորձում է նրա հավատն ու հոգու արիությունը: Անդամալույծը դատափե-

³⁵ Էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից, էջ 263:

³⁶ Նույն տեղում, էջ 208:

տում և անիծում է անժանոթին: Քրիստոսը տեսնում է, որ աստըծուց զարկվածն աներեր է իր հավատի մեջ և փրկում է նրան:

Կարդանք մեկ-երկու հատված այդ դրամատիկական տրամախոսությունից:

«Ասէ Քրիստոս.

— Երբ դու էնց ճարտար ես, քեզ ընդէ՞ր ոչ առաքեաց Քրիստոս ի քարոզութիւն Աւետարանին իւրոյ:

Անդամալոյծն ասէ.

— Ինձ ցաւ մարմնոյս և զրկութիւնն աչացս վիճակեաց:

Ասէ Յիսուս.

— Դու զայդ արժես:

Յայնժամ բարկացաւ անդամալոյծն և ասաց.

— Ես լիրաւի այսօր արժան եմ, այլ դու ոչ մնաս առանց պատուիս:

Ասէ Յիսուս.

— Այդ լեզուովդ ես, որ այդ հալովդ ես:

Անդամալոյծն ասէ.

— Ես իմս առեալ եմ ըստ արժանեաց իմոց, և քոյն գալոյ է ըստ արժանեաց քոց»³⁷:

Տեսնելով, որ մարդը չի շփոթվում, Քրիստոսը դիմում է ավելի սուր խոսքերի, դիպչում է հիվանդի ամենաթույլ տեղին՝ ականարկում է նրա ֆիզիկական կուրությունը:

— Դու ի շատ խօսելդ սովորեալ ես: Լեզուդ ճարպիկ է և երեսըդ անամօթ, աչքդ չի տեսանել, որ երեսդ ամաչէ...³⁸

Եվ հիվանդին ավելի գրգռելու համար նա նախապես բժշկության վարձն է պահանջում: «Ես ոչ ինչ ունեմ» — պատասխանում է հիվանդը, և Քրիստոսն այս անգամ զրպարտում է նրան, ասելով, «գիտեմ, որ շատ ոսկի ունիս ծրարեալ ի քուրձդ քո»³⁹: Անդամալոյծը նրան է առաջարկում իր մի կտոր հացն ու երեք լուման:

«Ասէ Յիսուս.

— Երբոր տանն աւել ածեն, երկու և երեք լուման և այլ աւելի հետ աւելին երթայ, և զկտոր հացն շանն ձգեն:

Անդամալոյծն.

— Երկու լումայն գրաստու մի վարձ է, և զկտորն մութերիկն ուտէ:

³⁷ Նույն տեղում, էջ 210:

³⁸ Նույն տեղում, էջ 210—211:

³⁹ Նույն տեղում, էջ 212:

Ասէ Յիսուս.

— Դու ասացեր, թե՛ յոթ ցաւ ունիմ: Այդչափ վարձովդ, զոր դու տաս, ո՞վ բառնայ զայդ ամենայն ցաւդ ի քէն:

Անդամալոյծն.

— Սաստիկ ագահ ես և ընչասէր մարդ ես դու. մի՞թէ Յուդայի ազգական ես:

Ասէ Յիսուս.

— Ոչ գիտես, որ ամենայն մարդ Ադամայ որդի է և ամեն մարդիկս մեկ ազգ ենք, բայց իւրաքանչիւր ոք ըստ գործոց առնու գիատուցումն:

Անդամալոյծն.

— Ապա թէ ըստ գործոց է իւրոց հատուցումն, ոչ կորնչիմ ես: Ասէ Յիսուս.

— Այդ մտօքդ ես, որ այդ ցաւովդ ես:

Անդամալոյծն.

— Թեպէտ մարմնովս նշաւակ եմ, հոգովս հրաւիրեալ եմ ի գոգն Աբրահամու:

Ասէ Յիսուս.

— Դու վասն չարեաց քոց աստ տանջիս և անդ տանջելոց ես: Անդամալոյծն.

— Դու զքեզ մեծ սիրելի գիտես աստուծոյ, այլ զխաւարն աղ-ջամդչին և զհոյր գեհեւնին պատրաստեալ է քեզ Բրիստոս:

Ասէ Բրիստոս.

— Ես զայն ոչ պաշտեմ, որ զիս ի խաւարն արտաքին և ի գոյր գեհեւնին արկանէ:

Յայնժամ բարկացաւ անդամալոյծն և ասաց.

— Ի զատ երթ և ի բաց գնա լինէն, այլդ ոտնակոտոր, զի ահա ուրացար զԲրիստոս, ի զատ գնա լաղքատես, այսօր հաներ զիս ի մուարոյս. զայդ ճոռոմ լեզուդ, որ ունիս, ի դիւանի թա-գաւորաց խոսիս և աշխարհի աւեր ածես. երթ, գնա ի բաց ի տա-ռապելոյս և զիտ քեզ զրուցընկեր ի հրապարակի քաղաքիս:

Ասէ Յիսուս.

— Հանց կու պարծիս դու ի Բրիստոս, որ թուի, թէ Բրիստո-սի ազգական ես և կամ թէ մեծ երախտաւոր: Դու ինչ ես, որ քո երախտիքդ ինչ տի լինի ի Բրիստոս:

Անդամալոյծն ասէ.

— Ես ի Բրիստոս աստուածն իմ հաւատացեալ եմ և ունիմ առ նա յոյս՝ գտանել ի նմանէ ողորմութիւն. թէն ես մեղաւոր եմ,

Նա քաւիչ մեղաց է, թէն ես կորուսեալ եմ, Նա զտիչ կորուսելոց է. թէն ես անարգ եմ, այլ Նա անարգամեծար է. թէն ես ապականեալ եմ, այլ Նա նորոգող է, թէն ես մեռեալ եմ, այլ Նա կենսատու է: Նա, որ ողջացուց զվերսն Ադամայ չարչարանօք խաչին իւոյ, Նա ողջացնէ զիս: Նա, որ զՂազարոս՝ չորեքօրեալ մեռեալն լարոյց, նոյն ինքն և յիս գթայ և տայ ինձ առողջութիւն»⁴⁰:

Անդամաւոյժը ոչ միայն չի նահանջում իր հոգու արիւնքիւնը փորձող խոսքերի առաջ, այլև ոգևորվում է, դառնում պաթետիկ ու ներշնչված, նաև ցուցադրական: Հավատի այս ցույցը նրա համար է, որ արտասանվի Զրիստոսի փրկիչ խոսքը. «Արի, առ զմահիծս քո և զնա»⁴¹: Անդամաւոյժը ցնցվում է, լսելով անծանոթից ավետարանից լսած խոսքը: Եվ այս խոսքով էլ տեղի է ունենում հրաշքը. անդամաւոյժն առողջանում է, բացում է աչքերը: Ո՞վ էր, ասաց՝ «առ զմահիծս քո...» Շուրջը ոչ ոք չկա: Ձեռագիրն այստեղ ընդհատվում է:

Մեր առջև ժողովրդական ոճով հյուսված մի սքանչելիք է՝ միրակլ⁴², որտեղ և՛ ներքին, հոգեկան շարժում կա, և՛ տառապանք, և՛ միստիկա, և՛ սրամտություն, որ հասնում է խաղային տարերքի: Ինչ նպատակով և ինչ միջավայրում է ստեղծված այս զրույցը, դժվար է ասել: Բայց գրված է դրամատուրգիական տաղանդով: Այս զրույցն իր բովանդակությամբ սքանչելիք է, իսկապես միրակլ, բայց համարե՞նք այն բեմական երկ, միրակլ եվրոպական իմաստով: Համենայն դեպս, սա ոչնչով ցածր չէ, նույնիսկ բարձր է մեզ հայտնի միրակլներից: Թվում է, այս կարգի բարոյախոսական զրույցներ պետք է լինեին քերականների ակնարկած կատակերգությունները, որ ընթերցվել են աշխարհօրէն, որպես «զկատականաց նուագել խօսս», «երկակի դիմօք», «իբրև ի հանդիսի» և այլն:

Ընթեռնույլ ասվածը մեզ համար պայմանական ու բազմանշանակ մի բառ է, որ ենթադրում է բեմական կատարման որոշակի եղանակ: Դա անվանեցինք բեմբասացություն, ճարտասանական մեկնություն կամ հոետորական հիպոկրիզիս, ինչպես վկայված է բյուզանդական մատենագրության մեջ: Բեմական կերպավորման բոլոր գծերն ակնարկված են միջնադարյան քերականական մեկ-

⁴⁰ Նույն տեղում, էջ 213:

⁴¹ Նույն տեղում:

⁴² Նոր Հայկադղյան բառարանում որպէս սխաշկիբ բառի լատիներէն համարժեք բերված է miraculum-ը (հ. 2, էջ 768):

նություններում, բացի Արիստոտելի նշած *μεινους* -ից (մեղ-
պոյա—երաժշտություն) և *δύσεως καὶ χαλάρου* -ից (օպսեսոս կոսմոս):
Սա նշանակում է, որ դպրոցական ճարտասանական արվեստը
հելլենիստական թատրոնից ժառանգել է դերասանական անձնա-
վորման եղանակներ (դրա օրինակը տեսանք Թեոնի «Նախա-
կըրթություններում»), բայց ոչ բեմադրական կարգը: Արիստոտե-
լի ասած *δύσεως καὶ χαλάρου* -ը թերևս պետք է թարգմանել տեսա-
րանային կարգ: Բայց, ինչպես նկատել է Ռոման Ինգարդենը,
Արիստոտելն այնքան էլ պարզ չի խոսում ներկայացման տեսա-
նելի կողմի մասին⁴³: Ինգարդենը օպսեսոս կոսմոսը թարգմանում
է «տեսանելի աշխարհ» և եզրակացնում, որ դա վերաբերում է
ոչ թե առարկայորեն տեսանելի, այլ ենթադրվող իրականությա-
նը՝ «արտաարվեստային աշխարհին»⁴⁴: Ինգարդենի այս կոա-
հումը, ձջմարիտ լինի, թե ոչ, ներդաշնակում է արվեստի ավելի
շատ միջնադարյան, քան անտիկ ըմբռնումներին: Այլ բան է տե-
սանելի աշխարհը անտիկ արվեստում և այլ բան միջնադարյան
արվեստում: Միջնադարյան արվեստը խորհրդապաշտական է ու
ոգեխոսական (սպիրիտուալ) և զգայական հայեցողությանը չի
տալիս այն, ինչպես անտիկ արվեստը: Ինգարդենի կոահումը
ձջմարիտ է դրամայի ու թատրոնի վերաբերմամբ: Անտիկ արվես-
տի տեսակներից թատրոնն է միայն, որ չի պատկերում առար-
կաների աշխարհը, այլ խոսում է նրա մասին և կյանքը սիմվո-
լացնում է տիեզերքի շրջանաձև մոդելի տեսքով, առասպելը
ներկայացնում է որպես տիեզերական պտույտի (*καὶ χύμα*) մի
փուլ կամ հատված: Միջնադարյան պատարագը և լիթուրգիական
դրաման կառուցված են անտիկ թատրոնի տրամաբանությամբ,
բայց բոլորովին այլ տեսարանային կարգով: Առասպելը դուրս է
բերված շրջանաձև (կամ կիսաշրջան) հրապարակից և դրված է
ամբիոնին (հուն. *βήμα*—ամբիոն): Օպսեսոս կոսմոսը, տեսարա-
նային կարգ անվանենք դա, թե տեսանելի աշխարհ, լիթուրգիա-
կան դրամայում ներկայանում է որպես անշարժ ու կայուն վի-
ճակ, ինչպիսին է տիեզերքի ու կյանքի քրիստոնեական պատկե-
րացումը: Լիթուրգիական դրաման անշարժ վիճակ է ներկայաց-
նում: Նրան հատուկ է ոչ այնքան տեսարանային, որքան խոսքա-
լիկ-երաժշտական տարրը: Լիթուրգիական դրաման ոչ թե կեր-
պավորում է, այլ դիմում է ունկնդրի ներքին աչքին, նրա կրոնա-

⁴³ S.G. P. Ингарден, Исследования по эстетике. М., 1962, стр. 164:

⁴⁴ S.G. P. նույն տեղում, էջ 165:

կան գիտակցությանը: Միջնադարյան մատենագրության մեջ թեատրոն բառի իմաստը շատ լայն է: Դա նշանակում է ոչ միայն խաղ կամ գործողություն, այլև տեսարան, առարկայական-տեսանելի աշխարհ: Բնական է, որ եկեղեցական ոչ մի արարողություն չէր կարող կոչվել այդ անունով: Ժամանակին դա մեզ ստիպել է զգուշորեն գործածել թատրոն բառը⁴⁵: Պատարագը և լիթուրգիական դրաման դիմում են հանդիսատեսի (այս բառը գործածում ենք պայմանաբար) հոգու տեսողությանը, ոչ թե աչքին: Ուշ միջնադարից ավանդված դպրոցական դրաման, որքանով մեզ հաջողվել է նկատել, իր տեսարանային կարգով ելնում է պատարագից ու լիթուրգիական դրամայից: Դրանցով է պայմանավորված դպրոցական դրամայի բեմադրական կանոնը: Փորձելով մոտենալ այս երևույթի վաղ ձևերին, հարմար ենք նկատում դրանք անվանել ոչ թե բեմադրություն, այլ **կացուրդ** (արմատը՝ կայ կամ կաց—տեղ, դրություն, վիճակ)⁴⁶, ավելի հասկանալի լեզվով՝ արարողության արտաքին կերպ, ծիսակարգի մի պայմանաձև, որ նշանակում է «**կացումն հանդիսական, հանդես տեսաբանաց**»⁴⁷, ըստ ճարտասանական կանոնի՝ խոսքի կամ ճառի՝ մի եղանակ, որ «**յաղագս ներկային գոյանայ**»⁴⁷ կացություն: Այդ կացությունը մենք տեսանք Քրիստոսի և անդամալույծի դրամատիկական տրամախոսությունում: Հակված ենք ենթադրել, որ կացուրդ բառով վկայված է հոգևոր դրամայի վաղ տեսակներից կամ նախատիպերից մեկը, որից գուցե և առաջացել է եվրոպական միրակլը, համենայն դեպս՝ թատերակարգային մի երևույթ, որ պատմականորեն նախորդում է արևմտաեվրոպական եկեղեցա-դպրոցական թատրոնին: Պատահականությամբ վերագրենք այն, որ Նոր հայկազյան բառարանի հեղինակները միջնադարից ավանդված սքանչելիք բառը թարգմանել են **միրակլ**: Հայ միջնադարյան արձակից մենք բերեցինք ընդամենը երկու բնութագրական օրինակ, բայց այդպիսիք շատ են: Դժվար է հաստատապես վճռել, թե նման կարգի տրամախոսական զրույցներն իսկապես դրամատուրգիական երևույթներ են: Դժվար է նաև դրանք համարել զուտ գրական փաստեր:

Առարկայի որոնումն այսպիսով հասնում է մի կետի, ուր կարծես ամեն ինչ տրամաբանական է, բայց ոչ անվիճելի: Համենայն

⁴⁵ Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 23:

⁴⁶ Հ. Անադյան, *Հայերեն արժասական բառարան*, հ. 2, էջ 504—505:

⁴⁷ Նոր բառագիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 1078:

դեպս մեր փաստարկումներն սպառվում են: Ինչի՞ է հանգում միջնադարյան դպրոցական ճարտասանությունը հայ իրականության մեջ, դժվար է ասել: Վկայությունների ժամանակաքանական շղթան մեր ձեռքից սահում է ու կորչում: Մեզ մնում են դպրոցական թատրոնի ուշ միջնադարյան երևույթները, որոնք արդեն գալիս են Արևմուտքից: Եվ հարցի քննությունը շարունակում ենք նրանց հետադարձ անդրադարձումներով:

Դպրոցական թատրոնը եվրոպական իրականության մեջ հայտնի է 12-րդ դարից և կապվում է հիմնականում կաթոլիկական դպրոցների հետ: 12-րդ դարի ֆրանսիական վանական դրպրոցներում խաղացվել են միրակլներ, որոնք եղել են կաթոլիկական սրբերի վարքեր: Թատրոնի պատմության մեջ սա դեռևս չի համարվում դպրոցական թատրոն, այս երևույթի կատարյալ իմաստով, քանի որ նման ներկայացումները չեն կազմել ուսուցման անհրաժեշտ մասը⁴⁸: Դպրոցական թատրոնը նոր որակ է ձեռք բերում Վերածնության դարաշրջանի Իտալիայում, 15-րդ դարի վերջին, երբ հումանիստները փորձում են բեմադրել Պլավտուսի և Տերենցիուսի կատակերգությունները: Դա լատիներենի և անտիկ պոետիկայի յուրացման միջոց էր, որը հումանիստների միջավայրում հանգում է, այսպես կոչված, «կոմեդիա էրուդիտեին» (*comoedia erudite*—ուսումնական կատակերգություն): Ժանրի այս անվանումը թատրոնի պատմության մեջ վաղուց արդեն ձեռք է բերել պայմանական իմաստ: Այս անվան պատմական պատճառը մոռացվել է, քանզի հումանիստների գրած կատակերգությունները սկիզբ են դրել ռենեսանսյան աշխարհիկ գրական թատրոնին, որ շատ տարբեր է ուշ միջնադար հասած դպրոցական թատրոնից: «Կոմեդիա էրուդիտե» անվանումը, կարծում ենք, սոսկ հիշողությունն է այս դրամատուրգիայի դպրոցական ծագման: Դա մեզ ասում է, որ անտիկ հեղինակների ուսումնական յուրացումը Իտալիայում առիթ է դարձել ստեղծելու նոր տիպի թատրոն, որը մի ճյուղով աղերսվում է հռոմեական կատակերգությանը, մյուսով՝ իտալական ազգային ժողովրդական թատրոնին՝ **կոմեդիա դելլ'արտեին**: Կոմեդիա էրուդիտեն ասում է նաև, որ դպրոցը գրական թատրոնը նոր ժամանակներ հասցնող արահետներից մեկն է եղել: Այդ արահետի սկիզբը մենք փորձեցինք որոնել վաղ քրիստոնեական կրթության միջավայրում՝ Ասորի-

⁴⁸ *Տե՛ս* С. Данилов, Очерки по истории русского драматического театра, М.—Л., 1948, стр. 50:

քում, Բյուզանդիայում, նաև Հայաստանում: Բայց այդ արահետը կորչում է: Ճարտասանական գրականության մեջ տեսնում ենք դրա աղոտ հետքը: Դա մեզ ինչ-որ չափով հիմք է տալիս հարցըն ալսպես դնել. իտալական հումանիստներն իրենք ստեղծեցին, արդյոք, ուսումնական կատակերգությունը, թե նոր շունչ տվեցին հնից ավանդված մի երևույթի: Վերածնության դարաշրջանի մտքի ու մշակույթի տրամաբանությունն ասում է, որ իտալիայում միջնադարյան ժառանգությունը լուսավորվեց Բյուզանդիայի կործանման ժամանակ փրկված ձեագրերի և փլատակներից պեղված անտիկ արվեստի լույսով. Էնգելսի ասած «միջնադարի մոայլ ուրվականները չքացան», որ նշանակում է, թե ուրիշ շողք ընկավ միջնադարյան արժեքների վրա:

Գլորոցական դրամայի ակունքների հարցը գրեթե չի արժարծվել թատրոնի պատմության ուսումնասիրություններում: Ռուս թատերագետ Վսեվոլոդ Վսեվոլոդսկին (Գերնգրոսս) ակնարկում է բյուզանդական դպրոցական թատրոնը, բայց ցույց չի տալիս իր ենթադրության սկզբնաղբյուրը⁴⁹: Նրանից օգտվում է վրաց թատերագետ Դմիտրի Ջանելիձեն և թատերական արվեստի ծաղկման օջախ է փնտրում Կոլխիդայի ճարտասանական դպրոցում (4-րդ դ.)⁵⁰: Այս ակնարկները մենք կասկածով ենք ընդունել, չունենալով փաստական հիմք և հենվելով եվրոպական թատրոնի պատմաբանների լուրջության վրա⁵¹: Իսկ լուրջության պատճառը պարզ է: Դիոնիսիոս Թրակացու հույն-բյուզանդական մեկնությունները զբաղեցրել են միայն քերականության պատմաբանների, չեն ընթերցվել որպես դրամայի անտիկ տեսության շարունակություն: Հիպոկրիդիսը մենք համարել ենք թատերական միջոցների գործադրում «վերածանական քերթութեան» մեջ և անցել ենք հարցի կողքով վասն զգուշության⁵²: Միջնադարյան հոետորական արվեստն, իհարկե, թատրոն չպետք է կոչվեր, որքան էլ թատրոնի տարրեր ունենար: Այժմ էլ դժվար է թատրոն անունը կպցնել այդ երևույթին: Մենք պարզապես ակունքներն ենք փնտրում, և դրամատիկական տրամախոսության առկայությունը կամ դերասանական անձնավորման ակնարկները (որոնք, ինչպես տեսանք, քիչ չեն) մեզ ստիպում են թեկուզ և տարա-

⁴⁹ Տե՛ս Վ. Վսեվոլոդսկի, նշվ. աշխ., էջ 212:

⁵⁰ Տե՛ս Դ. Ջանելիձե, նշվ. աշխ., էջ 96—97:

⁵¹ Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 74:

⁵² Տե՛ս նույն տեղում, էջ 96:

կուսանքով կանգնել այս կետում ու մտածել: Այո՛, դպրոցական բեմբասացությունը չէր կարող միջնադարում թատրոնի դեր կատարել, քանի որ չունեի հանդիսատեսային լայն միջավայր: Միջնադարն ուներ իր թատրոնը բոլորովին այլ տեսքով ու նկարագրով, և եկեղեցու հայրերը դատապարտում էին այդ: Իսկ դպրոցն ստեղծում էր բեմական տրամախոսության կամերային մի եղանակ վանական պատերի ներսում: Խտալական «կոմեդիա էրուդիտեն» ստեղծվեց կրթական այլ միջավայրում, որը տարբեր էր միջնադարյան վանական դպրոցից կամ վարդապետարանից: Կյանքի բուրժուականացումը թելադրում էր այստեղ նոր տիպի թատրոնի պահանջ, որն արդեն դպրոցական չէր և հոետորական չէր: Այդպիսին էր միայն նրա անունը: Եվ այդ անունն էլ գուցե մեզ ոչինչ չասեր, եթե համանման մի պրոցես տեղի ունեցած չլիներ վաղ բուրժուական հեղափոխությունների երկրում՝ Նիդերլանդներում: Ճարտասանական արվեստը (լատ. oratoria), ո՞ր կապվում էր դպրոցի ու աղոթարանի (oratorium) հետ, այստեղ վերածվում է դրամայի ու թատրոնի և, ի տարբերություն իտալական ուսումնական կատակերգության, պահպանում է իր միջնադարյան նկարագիրը ոչ միայն անունով, այլև բովանդակությամբ: Դա 14—16-րդ դարերի Նիդերլանդական «ճարտասանական լսարանն» է՝ կամերա-օրատորիումը, որը ոչ միայն ստեղծում է մորալիտեի դասական տիպը, այլև դուրս է բերում այն աղոթարանի պատերից դեպի քաղաքային հրապարակները: «Կամերա-օրատորիում» անունն ավելի պերճախոս է, քան «կոմեդիա էրուդիտեն»: Այստեղ պարզ երևում է եվրոպական նոր կազմավորվող գրական թատրոնի կապը դպրոցա-եկեղեցական ճարտասանության հետ:

Աստվածաբանական թեմաներով տրամախոսությունները և «կամերան» (հուն. *χορὸς* — կամարակապ սրահ), որ ասել է ձեմարան, իհարկե, նորություն չէին: Մենք տեսանք դրա գրական հետքերը: Դա նաև նյութական հետք է թողել հայոց հողի վրա: Սանահինի վանական համակառուցում կա մի կամարակապ գավիթ, որ հայտնի է «Գրիգոր Մագիստրոսի ձեմարան» անունով: Մեկնիչներն ու ճարտասանները գուցե ձեմել են այստեղ «երկակի դիմոք» և տրամախոսություններ վարել սոկրատյան հարց ու պատասխանի եղանակով: Գուցե ա՛յս կերպ են ստեղծվել մեզ հայտնի տրամախոսական զրույցները: Սա հայկական կամերա-օրատորիում է: Բայց չընդմիջարկենք հարցը ենթադրություն-

ներով և վերադառնանք կամերա-օրատորումի բացարձակորեն թատերականացված տիպին:

Նիդերլանդական կրոնական եղբայրություններում ստեղծված ճարտասանական լսարաններում կրոնա-բարոյական հասկացությունները (հավատ, հույս, սեր, առաքինություն, մոլություն, մեղք և այլն) ստանում են մարդկային կերպավորում և փոխհարաբերվում թատերային գործողության տեսքով: Այս երևույթը նույնպես թատրոն չի կոչվել, բայց ի վերջո վերածվել է իսկական թատրոնի, երբ դուրս է բերվել քաղաքային հրապարակ: Գենտում, Բրյուսելում, Անտվերպենում, Բյուգենում և այլ քաղաքներում 15-րդ դարի վերջին և 16-ի սկզբին տեղի են ունեցել ճարտասանական լսարանների մրցություններ: Հայտնի է 1496 թվի Անտվերպենի օլիմպիադան, ուր հանդես են եկել քսանութ կրոնական եղբայրություններ⁵³: Չափազանց ուշագրավ է եղել մրցության եղանակը: Սոաջադրվել է որևէ կրոնա-բարոյական հարց, և ի պատասխան լուրաքանչյուր կամերա ներկայացրել է մի մորալիտե: Սա ըստ էության նույն հոետորական մեկնությունն է, բայց թատերային-ալլաբանական տեսքով: Այսպիսով, մորալիտեն ոչ թե գեղարվեստական, այլ կրոնա-բարոյական նպատակով, ծանայում է որպես միտք հայտնելու առարկայական պայմանաձև: Այս փաստը մեզ ասում է, որ իսկապես հիմքեր կան միջնադարյան ճարտասանական գրականության վաղ օրինակներում, ինչպես և տրամախոսական գրույցներում փնտրելու դպրոցական դրամայի ակունքները: Դժվար է ասել, թե հայկական միջնադարում դրպրոցական բեմբասացությունը հանգել է նման երևույթի: Սա գաղափարների աշխարհիկացում է, որ կարող էր տեղի ունենալ բուրժուականացող քաղաքային միջավայրում: Բայց կրոնական գաղափարները չեն սիրում ազատ մեկանբանումներ: Հերձվածողության վտանգ կա դրա մեջ: Եվ միանգամայն բնականորեն նիդերլանդական կամերաները ժամանակի ընթացքում դառնում են հերետիկոսության բուն: 16-րդ դարի վերջին հոգևոր ու քաղաքական իշխանությունները կասկածի տակ էին առել այս կարգի կրոնական եղբայրությունները, իսկ 1606 թվին հատուկ հրամանագրով դրանք արգելվում են⁵⁴: Կամերաներն արդեն վերածվում

⁵³ *Տե՛ս* А. Дживелегов, Г. Бояджиев, История западноевропейского театра, М.—Л., 1941, стр. 81:

⁵⁴ *Տե՛ս նույն տեղում, էջ 82:*

էին աշխարհիկ երևույթի, առիթ էին տալիս ապստամբ մտքերի և այլախոհության:

Ճարտասանական լսարանը դպրոցական դրամայի հիմքի վրա ստեղծված, բայց նրանից տարբեր և անկախ երևույթ է: Դպրոցական դրաման, որպես այդպիսին, մնում է իր պատերի մեջ, դուրս չի գալիս հասարակական ասպարեզ: Նրա պատմական դերն այն է, որ անուղղակիորեն ծանապարհ է տվել գրական դրամայի ուրվականին դեպի նոր ժամանակներ: Դպրոցական դրաման իր այդ դերը կարծես ավարտում է 15—16-րդ դարերում, երբ եվրոպական աշխարհում սկսում է ծաղկել հոգևոր դրաման: Հետագայի՝ 17—18-րդ դարերի դպրոցական դրաման ներկայանում է ներփակ ու իմանենտ: Նա՝ կարծես ազդեցություն չի ստանում թատերական նոր ուղղություններից և ինքն էլ ազդեցություն չի ունենում նրանց վրա: Նոր ժամանակներ հասած դպրոցական թատրոնը, ինչպես կտեսնենք, պահպանում է իր միջնադարյան ոգին՝ կրոնական ու վարքագրական բովանդակությունը: Այս հանգամանքը նրան անջատում է աշխարհիկ թատերական ուղղություններից: Բայց, ինչպես նկատեցինք նիդերլանդական «կամերաների» օրինակով, դպրոցական դրամայի համար անհետևանք չեն անցնում կյանքի սոցիալական տեղաշարժերն ու կրոնա-գաղափարական խմորումները: Գերմանական ռեֆորմացիան նույնպես իր ազդեցությունն է ունենում նրա վրա: Մարտին Լյութերը դարձնում է այն կաթոլիկության դեմ կռվելու միջոց, իսկ եզվիտական օրդենը նույն այդ միջոցով պայքարում էր լյութերականության և ուղղափառության դեմ: Սկսած 16-րդ դարից դպրոցական դրաման կապվում է հիմնականում կաթոլիկական պրոպագանդայի հետ, և եզվիտական դպրոցները դառնում են յուրահատուկ թատերական օջախներ: Եզվիտներն էլ մշակում են դպրոցական թատրոնի գեղագիտությունը և կանոնը, ստեղծում դրամայի տեսության և բեմական արվեստի առաջին դասագիրքը (Յա. Պոնտան): Դպրոցական թատրոնի միջավայրում է հրապարակ գալիս 17—18-րդ դարերի թատերական տեսաբան Ֆրանցիսկ Լանգի «Դատողություններ բեմական խաղի մասին» նշանավոր, առ այսօր իր գործնական հետաքրքրությունը չկորցրած տրակտատը: Վերջապես, դպրոցական թատրոնը մեծ տարածում է ստանում 16—18-րդ դարերի Իտալիայում, Ֆրանսիայում, Գերմանիայում, Լեհաստանում, այնուհետև՝ Ուկրաինայում և Ռուսաստանում: Սլավոնական միջավայրում հայտնի են Լվովի լեհական կաթոլիկական դպրոցի թատրոնը՝ 1586-ից և Կիևի հոգևոր ձեմարանի

թատրոնը՝ 1631-ից: Այս փաստերը, որ ուսումնասիրված և իմաստավորված են թատերագիտական գրականության մեջ, մենք բերում ենք ոչ միայն հետադարձ անդրադարձումներ ստեղծելու նպատակով: Նրանց պատմական կապը միջնադարի հետ երեւում է առանց ապացույցների: Խնդիրն այն է, որ հայոց մշակութային պատմության նոր շրջանի նախամուտքում դպրոցական թատրոնի ֆենոմենը վերադառնում է մեզ Արևմուտքից և սլավոնական աշխարհից կաթոլիկական դպրոցների միջոցով: Եթե վաղ միջնադարում Առաջավոր Ասիան էր քրիստոնեական առաքելության կենտրոնը, և մեր առաքյալը՝ Մաշտոցն էր գնում Վրաստան և Աղվանք լուսավորության ու քարոզի, ապա ուշ միջնադարում դիմում էին առ մեզ նոր «առաքյալներ»՝ կաթոլիկ միսիոներներ Արևմուտքից:

Հայ դպրոցական թատրոնի նոր օջախը սլավոնական արևմուտքում է, սկզբնավորողները՝ պապական միսիոներները: 1664 թվին Լվովում հիմնված հայ կաթոլիկական դպրոցի վերատեսուչ, իտալացի հայագետ Կղեմես Գալանոսը չէր մոռացել «մուծանել ի դպրանոցն վարժս օգտակարս և ախօրժելիս բեմբասացութեանց և ողբերգութեանց»⁵⁵: Հայր Կլեմենտի եզվիտական ուղեղը նուրբ էր ոչ միայն քերականության ու տրամաբանության մեջ: Գրելով հայերեն քերականության ու տրամաբանության դասագրքեր, նա բնականորեն հանգել էր նաև դպրոցական դրամայի գաղափարին, որն, ինչպես արդեն տեսանք, միջնադարյան կրթության անհրաժեշտ բաղադրատարրն էր: Հայր Կլեմենտի ձեռնարկը հետապնդում էր ոչ միայն ուսուցողական նպատակներ: Ոչ հեռավոր անցյալի փորձն ասում էր, որ դպրոցական թատրոնը կարելի էր դուրս բերել կղերանոցի պատերից և ծառայեցնել «դասուց ժողովրդեանն, որ գալին հաճութեամբ գունդագունդ ի հանդեսն և հարկելին հաճախ հերձուածողքն (լուսավորչական հայերին — Հ. Հ.) լսել խաղաղութեամբ բանս ծջմարտութեան»⁵⁶: Այս տողերը կարդում ենք Ալոիս Պիդոլի հիշատակարանում: Այստեղ բերվում են «ի լեզու հայոց ոտանաւոր բանի» գրված պիեսների անունները. «Մահ Կեսարու», «Առակք Սողոմոնի», «Մահ Հերովդեայ», «Սրբուհի Կոյսն Հոփսիմէ» և նախատեսվող մի գործ՝ «Սրբուհի Կայսրուհին Պուլխերիա»: Գալանոսի հաջորդի՝ հայր

⁵⁵ «Բռնի միովբին հայոց Լեհաստանի ընդ Եկեղեցւոյն Հռովմայ», Ս. Պետերբուրգ, 1884, էջ 133:

⁵⁶ Նույն տեղում:

Զուգեպայե Կարացիոյի հանձնարարությամբ Ալոիս Պիդուն գրում է «Մարտիրոսութիւն սրբոյն Հռիփսիմէի» սրբախոսական ողբերգութիւնը (անվանաթերթում՝ թռակետիա)՝ հինգ գործողությամբ, նախերգանքով ու վերջաբանով և գործողութիւններն ընդմիջող լեհերեն ինտերմեդիաներով: Սա այն «Հռիփսիմէն» է, որ բեմադրվել է 1668 թվի ապրիլի 9-ին և որը հայ թատրոնի պատմաբան Վահրամ Թերզիբաշյանը փորձում է դիտել որպէս հայ նոր դրամատուրգիան սկզբնավորող երևույթ: Ուսումնասիրողները «Հռիփսիմէն» համարել են զուտ պատմական արժեք և բանաստեղծական տեսակետներից միջակ գործ: Եվ դա այդպէս էլ է: «Հռիփսիմէի» գեղարվեստական արժանիքը տվյալ դեպքում էական չէ: Պարզապէս փաստը հետաքրքիր է իր պատմական կոնտեքստում և սիմվոլիկ է որպէս նոր երևույթ: Ըստ ավանդության, Հռիփսիմէն օտար կանթեղից ընկած (հռիփսիւս—նետվել, ընկնել, տարագրվել) լույս էր, և հիմա իսկապէս օտար կանթեղի լույս էին բերում Արամուտքից եկող նոր «առաքյալները»: Կաթոլիկ միսիոներներին թվում էր, թէ կարող է կրկնվել հայոց դարձի պատմությունը «նորոգված» հավատի՝ լատինադավանության հիմքի վրա: Եվ ահա բեմ էր բարձրացվում հոռմեացի տարագիր կուլտը՝ հայոց հին առաքելուին նոր քարոզով:

«Մարտիրոսութիւն սրբոյն Հռիփսիմէի» պիեսը, որ բավական մանրամասնորեն կարդացված ու բացատրված է Վ. Թերզիբաշյանի «Հայ դրամատուրգիայի պատմության» առաջին գրքում, կոչվում է տրագեդիա: Ի դեպ տրագեդիա բառի առաջին վկայությունն է սա հայ գրականության մեջ, առաջին դեպքը, որ այդ բառը համապատասխանեցվում է հին հայերեն ողբերգութիւն տերմինին⁵⁷: Բայց եթե նկատի առնենք պիեսի սրբախոսական-վարքագրական բնույթը, քրիստոնեական հրաշքի թեման (կուռքերի կործանումը, առաքելուի գոհվելն ու հարություն առնելը, Գրիգոր Լուսավորչի սքանչելագործությունը), կոտեսնենք, որ սա շատ մոտ է դասական միրակներին: Հեղինակը, որպէս միսիոներ, հետապնդում է կոնկրետ դավանաբանական խնդիր, և պոետիկայի խնդիրը նրա համար երկրորդական է կարծես: Նա թեպետ Կորնելիի հայրենակիցն ու ժամանակակիցն է, բայց իր գեղար-

⁵⁷ Ողբերգութիւն բառը հայ միջնադարյան մատենագրութեան մեջ առաջին անգամ գործածվել է Դիոնիսիոս Թրակացու «Քրեականութեան» թարգմանությունում որպէս հունարեն *πρεβηνα* (prebena—ողբ, օղն—երգ) բառի համարժեք (հմտ. Շ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 46—54):

վեստական մտածելակերպով շատ թույլ առնչություն ունի կլասիցիզմի հետ: Պիեւսի ամեն մի տողից միջնադար է բուրում, խնկի ծուխ է ելնում: Պիդոն կատարելապես դպրոցական-եկեղեցական հեղինակ է: Այս է ասում գործի հեղինակային մտահղացումն ու ծրագիրը: Եթե անգամ հեռանանք հեղինակի դավանաբանական ծրագրից, դարձյալ չենք կարող չնկատել, որ, ըստ պիեւսի օբյեկտիվ բովանդակության, Հռիփսիմեն միրակլի հերոսուհի է, քույր և արյունակից կաթոլիկ սրբերին: Որպես նոր դրամատուրգիայի փաստ, որպես կլասիցիստական ողբերգություն, «Հռիփսիմեն» օտար ու պաղ մտքի արտադրանք է, բայց որպես միջնադարյան միրակլ, որպես դպրոցա-եկեղեցական դրամատուրգիայի փաստ, դասական է: Զարմանալի նմանություն կա նույն շրջանի, ասել է նաև, թե նույն միջավայրի լեհական, ուկրաինական ու ռուսական դպրոցական պիեսների և այս գործի միջև: Դրամատուրգիական կառուցման եղանակներով «Հռիփսիմեն» երբեմն հիշեցնում է կլասիցիստական ողբերգություն⁵⁸: Բայց այդ չէ էականը: Սկզբունքի և անհատականության պայքարն այստեղ կրում է ոչ գլխավոր հերոսուհին, այլ հեղինակի հորինած մի պերսոնաժ (որ Ագաթանգեղոսում չկա)՝ Հռիփսիմեի սիրուց տանջվող և հանուն այդ սիրո քրիստոնյա դարձող Կարենը: Թվում է, արհեստականորեն ներմուծված և ուղեկից մի մոտիվ է սա, որ բավական թույլ է առնչվում հիմնական թեմային և խախտում է կլասիցիստական դրամայի հիմնական կանոններից մեկը՝ գործողության միասնությունը: Եթե այս պերսոնաժը դառնա անգամ գլխավոր հերոսը, դարձյալ պիեսը չի վերածվի կլասիցիստականի: Պարտքի և զգացմունքի իսկական պայքար չկա Կարենի մեջ: Պարզապես նա սիրում է երկրայինից դուրս և երկրային զգացմունք չունեցող մի կնոջ, որը նույնիսկ կին չէ, այլ սուրբ, որ պատրաստվում է երկինք գնալու: Անհույս ու անհեռանկար սերը դեռևս կլասիցիստական դրամայի թեմա չէ, և Կարենը կլասիցիստական դրամայի հերոս չէ, որքան էլ նրա անունը հիշեցնի Կորնելիի Նեարկի անագրաման («Պոլիևկտում»): Իսկ պիեւսի գլխավոր հերոսուհին անհատականություն չէ: Նրա պայքարը կնոջ պայքար չէ, այլ առաքելուի, սրբուի, հրաշագործուի, որ եկել է «մոլորված» մի ցեղի երկիր մարտիրոսանալու և երկնքից խոսելու նրա հետ:

⁵⁸ Նկատելով «Հռիփսիմեն» նմանությունը սլավոնական դպրոցական դրամաների հետ Վ. Թերզիբաշյանը հակված է այնուամենայնիվ էական նշանակություն տալ կլասիցիզմի ազդեցությանը (նշվ. աշխ., էջ 103):

Հերոսի միջնադարյան կոնցեպցիա է սա, և պիեսն էլ՝ կատարելապես միրակլ: Պիեսում չկա բանաստեղծական շունչ, ոճն անկենդան է, չկա նաև հայրենասիրություն: Ագաթանգեղոսի «Պատմության» մեջ եղած ժողովրդական-ավանդաբանական գծերն էլ չեզոքացված են⁵⁹: Բայց այս ամենի փոխարեն մեր առջև է միստերիալ թատրոնի պատկերը՝ հեթնոսական ու քրիստոնեական սիմվոլներով, բարոյական հասկացությունների մարդկային կերպավորումներով (չորրորդ ինտերմեդիայում) և վերջում՝ մի վալպուրգյան գիշեր, մինչև որ հարություն առնի մարտիրոսուհին, խոստանա իր հովանավորությունը հայ ժողովրդին, եթե նա պահի իր հավատարմության ուխտը՝ կապված մնա կաթոլիկ եկեղեցուն: Հեղինակը ոտքից գլուխ միսիոներ է, գործը՝ միսիոներական, հերոսուհին՝ միսիոներուհի: Օտար գրչի այս շարադրանքը մեզ ստիպում է այնուամենայնիվ գնալ նրա օբյեկտիվ բովանդակության հետքերով, որոնք տանում են դեպի խորին միջնադար:

Այսպիսով, Լվովի հայ դպրոցական թատրոնը ոչ թե մեր նոր թատրոնի սկզբնավորումն է, այլ արևմտեվրոպական և սլավոնական դպրոցական թատրոնի ճյուղավորումներից մեկը հայոց լեզվով: Դա միջնադարյան թատրոնի վերջին դրսևորումներից է կլասիցիզմի դարաշրջանում և մեզանում սկիզբ է դնում սցենոգրաֆիկ թատրոնին: Կաթոլիկ միսիոներները մեզանում վերականգնում են բեմի գաղափարը: Հին հունարեն բեմա բառը, որ նշանակում է ամբիոն, աստիճան, բարձրություն, ոչ մի լեզվում, բացի հայերենից, չունի թատերական իմաստ: Ամբողջ Եվրոպան ասում է սցենա, հայերը՝ բեմ: Այս փաստը թերևս վկայում է սցենոգրաֆիկ թատրոնի եկեղեցա-դպրոցական ծագումը: Այստեղ նույնանում են հոետորական ամբիոնը և եկեղեցու գոհասեղանը: Մեր առօրյա բառապաշարում բեմն ունի ավելի թատերական, քան եկեղեցական իմաստ, իսկ հնում հակառակն է եղել: Ծատ նուրբ հարց է այս, որին թերևս փորձենք պատասխանել բեմական բառի օգնությամբ: Հին հայերենում սա նշանակել է «կղերիկոս, պաշտոնեայ, սարկավազ, քահանայ», թերևս ամենից ավելի՝ սարկա-

⁵⁹ Ն. Ազունցը Հովսիփոսի անվան մեջ էական է համարում ոչ թե եռփսիս (նեոմոլի) արմատը, այլ սիմվոլիկ բաղադրիչը, որ նա կապում է Շամիրամ (Սևմիրամիս) անվան հետ (Հայաստանի պատմություն, թարգմ. Ֆրանս., Երևան, 1972, էջ 381—382): Ագաթանգեղոսի «Պատմությունում» Հովսիփոսն հուռուփներ է պատրաստում ու վաճառում: Կարծում ենք, սա ժողովրդական ավանդությունից եկող բան է՝ հույունքով հմայել: Կապ չկա՞, արդյոք, «յուլունք Շամիրամայ» խոսքի հետ (հմմտ. նույն տեղում):

վագ, եթե նկատի առնենք Գրիգոր Նարեկացու խոսքերը. «աղօթական անխրախոյս, բեմական ստորնաքարշ, քահանայ անկընդրով» (ԾԶ, 2): Նոր հայկազյան բառարանը բեմական բառի դիմաց փակագծում գրում է սարկաւագ: Նկատենք, որ ստորնաքարշը (կա նաև ստորաքարշ ձևը) նվաստացնող կամ այսպնող մակդիր չէ, այլ նշանակում է երկրային, մարդկային, այս դեպքում՝ եկեղեցական ստորին պաշտոնյա, սարկավագ կամ ձեմարանական: Այդ է ասում բառի հետևյալ վկայությունը, որ բերված է Բարսեղ Կեսարացու ծառերից. «Քն քահանայք զուարճանան՝ բեմականացն զքել հաղորդ գիտելով ձեմարանացն»⁶⁰: **Բեմականք և ձեմարանք** բառերն այստեղ տրված են որպես իմաստային համարժեքներ կամ հոմանիշներ: Մեզ հայտնի գրականության մեջ, որքան նկատել ենք, բարձրաստիճան կղերականները բեմական չեն կոչվում: Ղա, ինչպես նկատում ենք, ծառայության ստորին աստիճանն է եկեղեցական ծեսում: Հայտնի է, որ լիթուրգիական դրաման («Դանելիա», «Յիմար և իմաստուն կուսանք», «Ողբ աստուծաժնի» և այլն) ներկայացրել են և այժմ էլ այդ կարգի տեքստերը կարդում են սարկավագները: Ուրեմն, «բեմական ստորնաքարշ» ասելով, Նարեկացին նկատի ունի կղերականի ոչ թե բարոյապես ստոր վիճակը (այդ վերաբերմունքը, կարծում ենք, բացառված է), այլ ծառայողական կարգը՝ սարկավագ, որի աստիճանը չի բարձրացվում: Հետևելով լեզվական ու մատենագրական փաստերի տրամաբանությանը, տեսնում ենք, որ բեմը մեզանում դպրոցական ճանապարհով է դառնում թատերական հասկացություն: Ակնհայտ փաստն առայժմ Լվովի դպրոցական թատրոնն է: Եթե մեր բերած միջնադարյան վկայություններն այլ բան են ասում (ո՛վ գիտե, այդ էլ հնարավոր է), ուրեմն, իտալացի ու ֆրանսիացի միսիոներներն են հին բառերից ստեղծել նոր իմաստներ: Լվովի դպրոցական թատրոնի հիմքում պարզ երևում է եվրոպական ու սլավոնական դպրոցական թատրոնի փորձը: Մենք ջանացինք գտնել դրա հին ակունքները, որոնք որքան էլ հեռու են, այնուամենայնիվ կապ ունեն ուշ միջնադարյան երեվոյթների հետ:

Հայ դպրոցական թատրոնի երկրորդ օջախը իտալական հողում է՝ Վենետիկի ս. Ղազարի Մխիթարյան վանքում: Սա արդեն 18-րդ դարն է, և գուցե իրավացի են ուսումնասիրողները (Բ. Սարգիսյան, Գ. Լևոնյան, Վ. Թերզիբաշյան, Գ. Ստեփանյան,

⁶⁰ Նոր բառագիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 481:

Լ. Զեքիան), որ այստեղ տեսնում են հայ նոր թատրոնի սկզբնավորումը: Տրամաբանական է սա, քանի որ 19-րդ դարի հայ պատմա-հայրենասիրական դրամատուրգիան իր և՛ գաղափարախոսությամբ, և՛ գեղագիտությամբ անմիջական կապ ունի Մխիթարյան թատրոնի հետ: Ակնհայտ ու ապացուցված է այդ կապը, և խնդիրը նոր քննախոսության դնելու հարկ չկա: Բայց երբ հարցը վերաբերում է դպրոցական թատրոնի ֆենոմենին, մենք չենք կարող մխիթարյանների վաղ շրջանի պիեսներում չտեսնել միջնադարյան աղերսները:

Մխիթարյան դպրոցական թատրոնը, ըստ նոր տվյալների, սկզբնավորվել է 1730-ին⁶¹: Հ. Բարսեղ Սարգիսյանի բերած 250 պիեսների ցուցակում կրոնական և վարքագրական բնույթի գործերը փոքր թիվ են կազմում և վերաբերվում են հիմնականում 18-րդ դարին: Դրանցից են «Ս. Բարդուղիմեոս», «Ս. Ստեփանոս» (1774 թ.), «Կոմիտասի նահատականությունը» (1776 թ.), «Հորեբանելի» (1779 թ.), «Ս. Պետրոսի մաքսավորը» (1780 թ.), «Ս. Եվստաքիոս» (1783 թ.), «Ս. Գևորգա զորավարի նահատակությունը» (1785 թ.), «Ս. Ալեքսիանոս» (1787 թ.) և այլն⁶²: Հ. Լևոն Զեքիանը բերում է Սարգիսյանի ցուցակից դուրս մնացած մի շարք պիեսներ ևս, որոնցից մի մասը ներկայացնում են կրոնական թեմաներ. «Նաբուգոդոնոսոր, երեք մանկունք և Դանիել» (1755 թ.), «Ս. Անտոն աբբայ» (1756 թ.), «Արաք Լուտերիոսի», «Եմիանոս վարդապետ դատապարտեալ», «Յոբ», «Տեսիլ հանդիսի Ժողովոյն Կոստանդնուպոլսոյ...» (1783 թ.), «Տեսիլ հանդիսի Ժննդեան» (1794 թ.) և այլն⁶³: Պիեսների վերնագրերն իսկ բավական պերճախոս են: Հին կտակարանից մինչև Կոստանդնուպոլսի ժողովը, մինչև Մարտին Լյութերի և բողոքականության դատապարտումը:

Մխիթարյանների դպրոցական թատրոնն ուսումնասիրված է բավական հանգամանորեն: Նրա գաղափարա-գեղարվեստական պատկերը պարզ երևում է Վ. Թերզիբաշյանի, Գ. Ստեփանյանի և Լ. Զեքիանի աշխատություններում: Կազմակերպական ու գեղար-

⁶¹ Տե՛ս Հ. Լևոն Զեքիան, Հայ թատրոնի սկզբնաքայլերը և հայ վերածնունդի շարժումը, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1975, էջ 17—20:

⁶² Տե՛ս Հ. Բարսեղ Սարգիսյան, Երկուհարյուրամյա զրականական գործունեության և նշանավոր գործիչներ Վենետիկ Մխիթարյան միաբանության, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1905, էջ 192: Սարգիսյանը պիեսների վերնագրերը բերում է աշխարհաբար:

⁶³ Տե՛ս Լ. Զեքիան, նշվ. աշխ., էջ 20:

վեստական սկզբունքներով սա ներկայացնում է ուշ միջնադար-
յան դպրոցական թատրոնի դասական տիպը և միաժամանակ
տարբերվում է եվրոպական ու սլավոնական դպրոցական թատրոն-
ներից: Պատմա-հայրենասիրական դրամատուրգիայի գերիշխա-
նությունը Մխիթարյան թատրոնին տալիս է որոշ առումով աշ-
խարհիկ նկարագիր և մոտեցնում է մեզ: Սա հասկանալի է: 19-րդ
դարասկզբին Մխիթարյան թատրոնը միակն էր հայ իրականու-
թյան մեջ: Հայ նոր մշակույթի ձևավորման շրջանում մեր միակ
թատերական օջախը չէր կարող մնալ դպրոցական դրամատուր-
գիայի սահմաններում: Ոչ միայն հայ պատմա-հայրենասիրական
դրաման, այլև Կորնելլը, Մոլիերը, Վոլտերը, Մետաստագիոն,
Ալֆիերին Մխիթարյան թատրոնը դարձնում են նոր երևույթ: Եվ
այնուամենայնիվ, մխիթարյանների դրամատուրգիական ու թա-
տերական գործունեությունը երկու հայացք ունի. մեկով նայում
է անցյալին, մյուսով՝ ապագային: Այս երկակի հայացքը տես-
նում ենք ոչ միայն նրանց խաղացանկի ընդհանուր պատկերում,
այլև նրանց ստեղծած դրամատուրգիական նոր տեսակում՝ պատ-
մական դրամայում: Ավելի ուշադիր լինելով կնկատենք, որ նրանք
ստեղծել են ավելի պատմա-բարոյախոսական, քան պատմա-հայ-
րենասիրական դրամաներ: Ապրելով հայրենիքից հեռու, մխիթար-
յաններն ստեղծում են իրենց հոգևոր հայրենիքը՝ «տեսլական
աշխարհ մը»⁶⁴. հոգևորական ոճով գրված նրանց ողբերգություն-
ներում կրոնասիրությունը և հայրենասիրությունը ներկայանում
են որպես միասնական գաղափար: Մխիթարյանները հոգևոր
կամոքջ էին ստեղծում միջնադարի ու նոր ժամանակների միջև
իրենց ոչ միայն գիտական, այլև գեղարվեստական գործունեու-
թյամբ: Նրանց ստեղծած թատրոնը դժվար է անվանել նոր՝ այս
հասկացության մեզ համար ըմբռնելի իմաստով: 19-րդ դարի առա-
ջին կեսում իսկ մխիթարյան թատերագիրները չեն կտրում իրենց
հայացքը միջնադարից: 1843 թվին հրապարակված «Յաղագս
օգտակարութեանց և վնասուց թատերական հանդիսից»⁶⁵ տեսա-
կան առաջաբանի հեղինակ Հ. Պետրոս Մինասյանը, ինչպես Ար-
շակ Չոպանյանն է նկատել, «կը մտածեր ու կը գրեր ծջմարիտ
վանականի մը պես»⁶⁶: Հայր Մինասյանը միանգամայն բնակա-
նորեն հանդես է գալիս որպես դպրոցական թատրոնի տեսա-

⁶⁴ Նույն տեղում, էջ 26:

⁶⁵ Տե՛ս «Բաղմավեպ», 1845, թիվ 5—6:

⁶⁶ Ա. Չոպանյան, Մկրտիչ Պեշիկբաշյան, Փարիզ, 1907, էջ 88:

բան, ավելի բարոյախոս, քան գեղագետ: Լավ իմանալով 18-րդ դարի, թերևս նաև իր ժամանակի դրամատուրգիան ու թատրոնը, Մինասյանն այնուամենայնիվ դատում է այլ կոնտեքստներում: Նա ակնարկում է միջնադարյան թատրոնամերժ ճառերը, որի անհրաժեշտությունը կարծես թե չկար 19-րդ դարի առաջին կեսին: Բայց Մինասյանն իր մտածելակերպով միջնադարի հետ է խոսում, և այդ է մեր խնդրի տեսակետից հետաքրքիրը: Մինասյանի դատողությունները վկայում են կարծես, որ դպրոցական թատրոնը նոր երևույթ չէր, այլ շարունակությունը մի հին ավանդության: Մի բան է Մխիթարյան թատրոնի գործունեության օրլեկտիվ արդյունքը, նրա պատմական դերը հայ նոր թատրոնի կազմավորման պրոցեսում, և մի այլ բան այդ թատրոնի բուն սկզբունքը, նրա ստեղծման նպատակը: Այստեղ է Մխիթարյան թատրոնի միջնադարյան աղերսը, որ մեզ ստիպում է կարևոր նշանակություն տալ նրա սկզբնավորման շրջանի դրամատուրգիական փաստերին:

Բարսեղ Սարգիսյանի կազմած պիեսների ցուցակում կան երեսուն կատակերգություններ, գրված ժամանակի ռամկաբան հայերենով: Ղրանք գրվել ու բեմադրվել են 19-րդ դարի սկզբին: Լևոն Զեքիյանի պրպտումներով պարզվել է, որ աշխարհաբար և աշխարհիկ թեմայով կատակերգություններ մխիթարյանները գրել են 18-րդ դարի 50-ական թվականներին, երբ մեզանում դեռ չկար աշխարհաբար գրականություն: Առաջին երկու կատակերգությունները, որ անվերնագիր են, պատկանում են 1753 և 1756 թվականներին: Մյուսներն են՝ «Հովասափ», «Հաճի Մելքոն», «Հրեայն սառաֆ», «Հրեայ թելլալ և Մեհեմմետ չելեպի», «Հասան քառըր և հրեաց Առամ» (թուրքերեն)⁶⁷: «Կան խաղեր, — գրում է Զեքիյանը, — մասամբ հայերեն աշխարհաբար և մասամբ թուրքերեն՝ գործող անձերու ազգության համաձայն. հաճախ կը հանդիպենք նաև հունարեն կամ իտալերեն նախադասություններու»⁶⁸: Գործող անձանց լեզվական ու բարբառային բնութագրումը հատուկ է 19-րդ դարասկզբի ու դարակեսի հայ կենցաղային կատակերգությանը: Պարզվում է, այսպիսով, որ այդ կատակերգությունը ոչ թե 19-րդ դարասկզբի, այլ 18-րդ դարի 50-ական թվականների ծնունդ է: Եզրակացնենք արդյոք, որ հայ նոր գրականությունն սկսվում է թատերագրությամբ: Ամենահին: Խնդիրը միայն լեզուն

⁶⁷ ՏՃ՝Ս Լ. Զեֆիյան, *Երվ. աշխ.*, էջ 21:

⁶⁸ Նույն տեղում, էջ 22:

չէ: Մենք տեսանք, որ աշխարհիկ խոսքի կամ ժողովրդական ոճի խնդիրը կար Ղիոնիսիոս Թրակացու «Քերականության» հայկական անգամ վաղ միջնադարյան մեկնություններում: Ինչ էին համկանում միջնադարյան բեմասացության տեսաբաններն ասելով՝ «աշխարհօրեն, զի ամենեցուն յայտնի լինիցի», «առանց քերականութեան», «որպէս ռամիկքն ստեղծանեն» և այլն: Եթե դպրոցական ճարտասանության մեջ կար խոսակցական ոճի և աշխարհիկ թեմատիկայի հարց, նշանակում է կար նաև համապատասխան գրական նյութ, որի օրինակները մենք արդեն տեսանք: Կատակերգությունն ու զավեշտը նորություն չեն դպրոցական թատրոնում, և դրանց հողը նույնպես հին է: Եթե հիշենք, որ «Աբեղաթող» կոչվող կատակերգական միստերիան հիշատակվում է 16-րդ դարում, մեզ բնավ չի զարմացնի դպրոցական թատրոնի կատակերգական խաղացանկը: Թերթենք սլավոնական դպրոցական թատրոնի խաղացանկը⁶⁹, կարդանք ռուսական դրպրոցական թատրոնի պիեսները:⁷⁰ Պատկերը նույնն է: Դպրոցական թատրոնն ունի իր որոշակի թեմատիկան ու աշխարհայացքը և Արևմուտքում, և սլավոնական աշխարհում, և մեզանում: Կրոն, դավանական պայքար, հայրենիք, բարեպաշտության սքիզոֆրանքներ, մեղք ու ապաշխարանք, սքանչելագործություն և «ոմանց յանդիմանություն, (ոմանց) յաւժարութիւն և խրատ բազում»,⁷¹ «աշխարհական եղանակաւ»⁷²:

Կենցաղային, ռամկաբան կատակերգությունը մարդու և կյանքի իր մեկնաբանությամբ ավելի միջնադարյան է, քան նոր: Տիպերի միակողմանիությունը, կերպարի լեզվական բնութագրումը միջնադարյան գծեր են: Միջնադարյան հայացքը կյանքը տեսնում է բևեռացումների մեջ՝ երկնային ու երկրային, վեհ ու ստոր, լուսավոր ու խավար: 19-րդ դարասկզբի մխիթարյան կատակերգություններն էլ ավելի շատ միջնադարյան, քան նոր աշխարհայացքի արդյունք են:

Այսպիսով, դպրոցական դրաման ստեղծում է կյանքի ու տիեզերքի իր մոդելը, որին հակառակ չեն ոչ վարքը, պատմությունն

⁶⁹ *См. И. Софронова, Поэтика словянского театра, XVII—XVIII вв., М., 1981, էջ 258—262:*

⁷⁰ *Пьесы русского школьного театра. М., 1974:*

⁷¹ Գ. Ջահուկյան, Դավրի բերականական աշխատության նորահայտ ամբողջական ձեռագիր տեքստը, «Բանբեր մատենադարանի», № 3, Երևան, 1954, էջ 240:

⁷² *Մատենադարան, ձեռ. № 1100, էջ 206 բ:*

ու սքանչելիքը (միրակլ), ոչ էլ կատակերգությունը: Պատմության ու մարդկային կյանքի շրջանաձև ընթացքը քրիստոնեությունը դարձնում է ուղղաձիգ, վերընթաց. մարդկությունը՝ ահեղ դատաստանի, հավերժական արդարության ճանապարհին: Տիեզերքի քրիստոնեական մոդելը ոչ թե շրջանաձև է, ինչպես սլատոնյան *կոսմոսը*, որ նշանակում է նաև *կարգ*, այլ ուղղաձիգ ու ուղղահայաց մի ծանապարհ, որն իր լուսավոր հատվածով բարձրանում է մինչև տասներորդ երկինք՝ Էմպիրեյ, հայր աստծու աթոռի մոտ, խավար հատվածով իջնում է «ի սանդարամետս անդոնց», դժոխքի հատակ: Այս ուղղահայաց ճանապարհի ուղիղ մեջտեղում երկրի հարթ ափսեն է, Համլետի խոսքերով ասած, «մի ամալի հրվանդան», որ մարդկային հոգու ժամանակավոր ապաստանն է, փորձության վայրը: Զրկստոնեական տիեզերքը եռահարկ է՝ երկիր-երկինք-ընդերկրայք: Այս է միջնադարյան մարդու տեսանելի աշխարհը, և Դանտեն այդ աշխարհն է չափում իր տեսիլքում: Լիթուրգիական դրամայում նույնպես մարդը պատկերացվում է որպես իր հոգու տեսանելի աշխարհը չափող Էակ: Դպրոցական դրաման, ինչպես արդեն նկատել ենք, կառուցված է լիթուրգիական կանոնով, և դրանով է պայմանավորված նրա հերոսի տրամաբանությունը կամ ծակատագիրը: Մարդկային հոգին հավերժական է և գործում է հավերժականորեն անշարժ տիեզերակարգում: Երկիրը հոգու սխրանքների կամ մեղքի ու ապաշխարության վայր է, որտեղից երկու ծանապարհ է բացվում՝ մեկը դեպի հավերժական վայելք՝ դրախտ, մյուսը՝ հավերժական պատիժ: Կատակերգության գործողությունը տեղի է ունենում երկրի հարթ ափսեի վրա, որի կենտրոնը ծակ է և տանում է ներքև՝ դժոխք: Կարդանք միջնադարյան լեգենդներն ու գրույցները, հետևենք նրանց հերոսներին (Թեոֆիլ, Ռոբերտ դե, Ֆաուստ, Դոն ժուան): Միջնադարյան թեմաներում կատակերգականը և բացասականը երբեմն համարժեք են. բացասական հերոսները միրակլը ներում հանդես են գալիս որպես պատժվողներ կամ դարձի եկողներ: Լիթուրգիական ցիկլում, սրբախոսություններում և միրակլներում բեմը դառնում է զոհասեղան, սիմվոլացնում է Գողգոթան կամ Վերջին ընթրիքի սեղանը, և հերոսները պատրաստվում են երկինք համբառնալու, ինչպես սուրբ Կատարինեն («Ս. Կատարինեի հրաշքը»), սուրբ Նիկողայոսը («Ս. Նիկողայոսի հրաշքը») և մեր սուրբ Հովսիսիմեն:

Միրակլը, որպես դպրոցական դրամայի դասական տիպ, ստեղծում է իր պոետիկան և աշխարհընկալումը, որը տեսնում

ենք 19-րդ դարի 50—60-ական թվականների հայ պատմա-հայրենասիրական դրամաներում: Ռեվար չէ նկատել դպրոցական միրակլների հետքերը Միրզա Վանանդեցու «Մեծն Ներսես», Թովմաս Թերզյանի «Սանդուխտ», Հակոբ Կարենյանի «Ճուշանիկ» ողբերգություններում: Այս, ինչպես և Վարդան Մամիկոնյանի նահատակությանը նվիրված շատ ողբերգություններում հերոսներն իրենց միակողմանի վարքագծով, կրոնական գգաքննություններով և որպես քրիստոնեական նահատակներ զոհվելով՝ իսկապես ազգակից են միջնադարյան միրակլների հերոսներին: Պատահական չէ, որ Ավարայրի հերոսներին նվիրված առաջին պատմական ողբերգությունը կոչվում է «Ս. Ղևոնդեանց նահատակությունը», պատահական չէ, որ Վարդան Մամիկոնյանը հայ պատմական ողբերգություններում կոչվում է սուրբ Վարդան: Մխիթարյանները սրբազան նահատակության գաղափարի շուրջն են հյուսել իրենց պատմաբարոյախոսական ողբերգությունները, և դրամատուրգիական այս տեսակը իր ազդեցությունն է ունեցել անցյալ դարի հայ թատրոնի ոճի ու պատմա-փիլիսոփայության վրա:

Մոտենալք վերջապես ավելի նոր ժամանակների դրամատուրգիային և դուրս գանք հայ թատրոնի սահմաններից: 1906 թվին Մորիս Մետերլինկը գրել է «Սուրբ Անտոնիոսի հրաշքը» կոմեդիան և օգտվել է միջնադարյան միրակլների կանոնից՝ հին ձևի մեջ դնելով բոլորովին նոր բովանդակություն:

Ցնցոտիավոր մուրացկանի տեսքով հայտնվում է սուրբ Անտոնիոսը, հայտնվում է, ինչպես Զրիստոսը կհայտնվեր մեզ հայտնի գրույցում: Սուրբ Անտոնիոսը մտնում է մեծահարուստ մի տուն, ուր ննջեցյալ կա, և հարություն է տալիս ննջեցյալին: Նրան վարձատրություն են առաջարկում: Սուրբը մերժում է վարձատրությունը և մարդկանց աչքին երևում է խենթ: Հարություն առած ննջեցյալը, տեսնելով ցնցոտիավոր անձանոթին, ասում է՝ դուրս արեք դրան: Սուրբը պատժում է նրան՝ դարձնում է համր: Մարդիկ անմիջապես ոստիկան են կանչում և սուրբ Անտոնիոսին ուղարկում են բանտ: Եվ գնում է սուրբը ոստիկանի հետ, անձրևի տակ, ցնցոտիավոր ու ոտաբոբիկ: «Մենք վատ վարվեցինք նրա հետ... Չէ որ նա մեզ ոչ մի վատություն չարեց»: Այս խոսքերով է ավարտվում Մետերլինկի պիեսը, որ ըստ բովանդակության սոցիալական կատակերգություն է, ըստ ձևի՝ միրակլ: Սա 20-րդ դարի միրակլն է: Որտեղի՞ց է գալիս Մետերլինկը: Նրա կենսագրությունից հայտնի է, որ սովորել է Գենտի ս. Բարբարայի եզվի-

տական կոլեջում՝ այն կրթական-մշակութային միջավայրում, որ-
տեղ ուշ միջնադարում ստեղծվել էր «կամերա-օրատորիումը»:

1983

ԵՐԿՐԻ ԽՈՍՔ ՍԻՐԱՆՈՒՅՇԻ ՎԱՐՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Ծառ դժվար է դատողություն անել չտեսած դերասանների արվեստի մասին: Նման դեպքերում մեր առջև ոչ թե դերասանի արվեստն է, այլ նրա թողած հետքը: Եվ ինչ է այդ հետքը, եթե ոչ շքեղ հրավառությունից մնացած մոխիր: Ժամանակակիցների վկայությունները չեն կարող մեզ հաղորդակից դարձնել այն արվեստին, որի առարկայական գոյաձևն իր ստեղծման պահի մեջ է: Բեմական արվեստի ամբողջ հմայքն ու ուժը դերասանի կենդանի ներկայությունն է, իսկ մնացածը, ինչպես Փափագյանի Համլետը կասեր, «մի անպատասխան լուրություն»: Եթե չենք տեսել դերասանին, նշանակում է չենք շփվել նրա արվեստի հետ և փնտրում ենք լոկ նրա արձագանքը սերունդների հիշողության մեջ: Իսկ հիշողությունը, որքան էլ պատկերավոր և հուզական լինի, արդեն այլ բան է՝ երևույթի այլ գոյաձև: Ուրեմն, հենվելով հիշողությունների ու վկայությունների վրա, մենք ոչ թե դերասանի արվեստին ենք հաղորդակցվում, այլ դիտում ենք նրա թողած հետքերը:

Որքան մեծ է դերասանի անձնավորության ու արվեստի հմայքը, նրա ներգործման ուժը, այնքան դժվար է նկարագրելը, բացատրելն ու վերլուծելը: Զննադատության մասնագիտական չափանիշները, հասկացություններն ու համեմատականներն ստեղծվել են, ծիշտ է, խոշոր արժեքների հիման վրա, բայց ի վերջո հարմարեցվել են սովորական արժեքների ու երևույթների իմաստավորմանը: Արվեստի սովորականից դուրս երևույթները դրանց չեն ենթարկվում: Նրանք բերում են իրենց չափանիշները, որոնք անմիջապես չեն ձևակերպվում կամ գիտակցվում, և գնահատողը, լինի մասնագետ կամ ոչ մասնագետ, ընկնում է անքննադատ հիացումի է: Եմոցիոնալ դատողությունների գիրկը: Այդ տրամադրությունը փոխանցվում է հաջորդ սերունդներին որպես հիշողություն, և անհնար է լինում կողմնորոշվել, թե իսկապես ինչի մասին է խոսքը: Այս վիճակում են հիմա անցյալի գրեթե բոլոր բեմական մեծությունները: Նույնն է և Սիրանուշի վիճակը:

Այն, ինչ ժամանակին գրվել ու ասվել է դերասանուհու մասին, հիացմունք է և ոգևորություն: Առարկայորեն կոնկրետ նկարագրություն և կոնկրետ բացատրություն դժվար է գտնել այստեղ: Ուրեմն, դժվար է նաև դատել, թե ինչ էր այդ արվեստը, ինչ տեսակի կամ ուղղության էր պատկանում, ինչ չափանիշներ էր բերում և ուր էր մղում: Կրկնել կամ ընդօրինակել ժամանակակիցների ոգևորությունն ու հիացումը թերևս հարմար չէ: Հարմար չէ նաև խոսել տեսնողի ու ժամանակակցի տոնով: Այս առումով ուզում եմ հիշել մի խոսք, որ ասվել է Սիրանույշի մասին քսանհինգ տարի առաջ, դարձյալ չտեսնողի բերանով: Այդ խոսքը գուցե մի քիչ սուր է, բայց մղում է առողջ դատողության: Դրա մասին շատ եմ մտածել և կողմնորոշվել եմ դրանով, երբ անհրաժեշտություն է եղել գրել կամ խոսել չտեսած դերասանի մասին: Իմ լուսահոգի ուսուցիչը՝ Արմեն Գուլակյանը, մի անգամ ասաց. «Գիտե՞ք, ես չեմ հավատում Սիրանույշի մեծությանը, որովհետև չեմ պատկերացնում: Ո՞վ գիտե, գուցե նա ավելին էր, քան ասում են: Հնարավոր բան է: Բայց էլի չեմ հավատում: Եվ չեմ հավատա, եթե նրա մասին պիտի ասեն՝ «նա հրդեհվում էր բեմում և այրվում անմնացորդ»: Որ ի՞նչ, որպես ի՞նչ: Ինձ ասեք, թե նա ի՞նչ էր անում, նկարագրեք որևէ տեսարան, դետալ, որևէ կոնկրետ բեմական արարք, ես իմանամ, հասկանամ ու հավատամ»:

Սկզբունքորեն համաձայն եմ այս խոսքին: Եվ միաժամանակ ուզում եմ պատասխանել դրան, հիշելով երեք փաստական ակնարկ Սիրանույշի խաղի մասին: Կարդանք այդ երեք դիտողությունը և մտածենք, թե կարո՞ղ էին դրանք ասվել սովորական դերասանուհու մասին:

Դրանցից մեկը զուտ արտաքին վարպետության մասին է: Ես սիրում եմ արտաքին վարպետությունը: Դա այնքան էլ հեշտ ու հասարակ բան չէ, ինչպես թվում է: Այսպես, Վաղարշ Վաղարշյանը իր հուշերի գրքում նկարագրում է Սիրանույշի խաղի արտաքուստ տպավորիչ մեկ-երկու պահ Ա. Դյումա—որդու «Քամեյազարդ տիկինը» պիեսի հերոսուհու՝ Մարգարիտ Գոթյեի դերից: Նա գրում է, որ «նախաբեմից հորիզոնական գծով անցնելիս, շեյֆը ձգում, բարձրացնում էր նրա (Սիրանույշի— Շ. Շ.) հասակը և պրոֆիլին տալիս արքայական վեհություն: Կտրուկ դարձին ոտքով այնպես էր շարտում այն, որ շրջագգեստի քղանցքը ձիգ ռադիուսով կիսաշրջան էր անում, նորից քշվում իր տեղը

և պահպանում Սիրանույշ—Մարգարիտի մյուս պրոֆիլը: Իսկ երբ անհրաժեշտ էր համարում, կանգնած պահին շլեյֆն իր ոտքերին այնպես էր փարում, ասես նկարչի վրձնով գծագրում էր իր մարմնամասերը»¹:

Շատ կոնկրետ է և շատ բան է ասում այս ակնարկը դերասանուհու վարպետության մասին: Պատկերացնելու համար այս արտաքին միջոցը, հիշենք Փափազանի Օթելլոյի երկար խալաթը, որը խաղի բոլոր պահերին, ինչպես էլ ծալվեր ու խառնվեր, միշտ գեղանկարչական էր ու քանդակային: Սա միայն արտաքին պլաստիկա չէ: Եվ առհասարակ բեմական արվեստում չկա մաքուր արտաքին պլաստիկա. ամեն ինչ գալիս է ներքին հավասարակշռվածությունից ու կողմնորոշումից, ներքին կենտրոնացումից, դերասանի բեմական շրջահայեցությունից, ինքնադիտողականությունից, բեմի հայելու գոյությունն զգալուց: Սիրանույշի խաղի այս մեկ արտաքին մանրամասնը վկայում է և հոգեբանական մարզվածությունը, և գեղարվեստական ճաշակը: Էսթետիկականի նման զգացումը, որ մեր այսօրվա թատրոնում չկա՝ վերացել ու մոռացվել է, շատ բան ունի իր թիկունքում: Դա դպրոց է, որը մենք պետք է հիշենք ու գիտակցենք: Դրան մենք այսօր ասում ենք բեմական կուլտուրա: Իսկ կուլտուրա ասվածը մեծ բան է, շատ ավելի մեծ, քան կարծում ենք: Ինչ-ինչ շարժումներ ու կեցվածքներ ընդօրինակելն ու կրկնելը դեռ կուլտուրա չէ: Սիրանույշի կուլտուրան, ըստ երևույթին, ինչպես երևում է Վաղարշյանի պատմածից, եղել է ներքին, օրգանական, արտիստական էությունից եկող: Իսկ դա արդեն արվեստ է և հոգեբանություն, ոչ թե ինչ-որ արհեստական հմտությունների յուրացումը:

Թերևս արտաքին վարպետություն համարենք նաև Սիրանույշի խոսքը, որի մասին այնքան հիացումով էր խոսում Փափազյանը: Շատ են խոսել նաև Սիրանույշի ձայնի երաժշտականության, նաև ձայնական ուժի մասին: Ձայնի ուժգնությունը բնության շնորհին է, և այսօր էլ ունենք ձայնական ուժով պարծեցող դերասաններ: Բայց այստեղ խոսքը ձայնի ուժի մասին չէ: Գիտենք, օրինակ, որ Փափազյանի ձայնը բավական խուլ էր, փայլատ, և դա չէր խանգարում ոչ իրեն, ոչ էլ մեզ: Ասում են, որ Սիրանույշի ձայնը ուժեղ էր: Բայց ահա, «Кавказ» լրագրի 1912 թվականի 20-րդ համարում կարդում ենք. «Տիկին Սիրանույ-

¹ Վ. Վաղարշյան, *Հնկերներս, բարեկամներս և ես*, հ. Ա, Երևան, 1959,

շին շատ էր խանգարում իր թույլ ծայնը»։ Ինչպե՞ս հասկանալ այս։ Ձե որ այս նույն ժամանակ (դարձյալ 1912 թվին) Պետերբուրգի «Театр и искусство» ամսագրի 12-րդ համարում կարդում ենք. «Ինչ ծայն՝ երաժշտություն, որի մեջ հնչում է կանացի հմայքի անխարդախ ու մշտաշող մետաղը»։ Որի՞ն հավատալ։ Երկուսին էլ պետք է հավատալ։ Առաջինը խոսում է ծայնի ֆիզիկական ուժի մասին, երկրորդը՝ գեղարվեստական տպավորության։ Եվ գիտենք, որ դրանք ամենևին էլ նույնը չեն։ Հնարավոր է, որ Սիրանույշի ծայնը չունենար ֆիզիկական մեծ ուժ, և «Кавказ» թերթի քննադատը նկատել է այդ։ Այստեղից գալիս ենք մեզ համար շատ օգտակար եզրակացության. Սիրանույշի խոսքն է եղել նրբերանգներով հարուստ, զգացմունքներն են եղել «երաժշտական», ինտոնացիոն երանգներն են եղել մշակված։ Եվ այս էլ զուտ արտաքին վարպետություն չէ։ Նրա բեմական զգացմունքների ներքին գամման այնքան հարուստ է եղել, այնքան սուր և նուրբ է եղել ներքին խոսքը, որ ծայնին տվել է երաժշտականություն, նույնիսկ փայլ, մետաղայնություն։ Գիտենք նաև, որ ներքին, հոգեբանական ազդակներն են ուժ տալիս դերասանի ծայնին, ոչ թե լարված կոկորդը։

Գանք վերջապես երրորդ ակնարկին, որն առավել պերճախոս է։

Անցյալի դերասանների արվեստը մենք հաճախ շատ սխալ ենք պատկերացնում։ Երբեմն մեզ թվում է, թե դա եղել է աղաղակների, ծիչերի, անբնական կեցվածքների ու ջղաձգությունների հավաքածու։ Նման բաներ թատրոնում միշտ էլ եղել են և այսօր էլ կան։ Այսօր էլ բեմում տեսնում ենք կաշկանդված ուսեր, ձգված մատներ, քրտնած ծակատներ։ Հին վարպետները, ես համոզված եմ, այդպես չեն եղել։ Օրինակ, Ադամյանի խաղում եղել է վեհաշուք հանգստություն։ Նույնն են պատմում Զարիֆյանի մասին։ Նույնն էր և Փափազյանը. խաղում էր առանց տագնապի։ Գլխակորույս և ֆիզիկապես լարված խաղը միշտ էլ եղել է անկարողության նշան, ոչ թե զգացմունքայնության։ Գեղարվեստական զգացմունքներն այլ բան են, բեմական կենտրոնացումն այլ. չպետք է դրանք շփոթել ջղագարության և արագախոսության հետ։ «Театр и искусство» ամսագիրը Սիրանույշի խաղին տալիս է այսպիսի բնութագրում՝ «հանդարտ և անտագնապ»։ Սա շատ նուրբ և բարդ բան է՝ հուզել հանդիսականին առանց լարվելու, հուզել և լինել ներքուստ հավասարակշիռ։ Ինչպես Թոմագո Սալվինին է ասել, «այդ երկատվածության մեջ է դերասանի

արվեստը»: Բայց պետերբուրգյան քննադատն ավելի հեռուն է գնում և մեզ համար բացահայտում է Սիրանույշի վարպետության ավելի նուրբ մի առանձնահատկություն՝ «խոսքերի մեջ զսպված կիրք, շարժումների մեջ՝ զգացմունքի ավարտվածություն, պարզ, որոշակի, վիթխարի»:

Ինչքան պարզ ու կոնկրետ է քննադատի միտքը՝ առանց զեղումների ու սեթևեթող հիացմունքի: Մենք տեսնում ենք, որ Սիրանույշի համար խորթ է եղել, այսպես կոչված, բաց խաղը, բառեր խաղալը, խոսքերից զգացմունքներ քամելը: Բեմական զգացմունքը պետք է ավարտվածություն ունենա, բայց նա չի կարող ամբողջապես դրվել խոսքի մեջ: Կյանքում էլ այդպես չի լինում: Սա հոգեբանական ծշմարտություն է: Հուզականորեն ամենալարված վիճակում էլ մարդը ներքին դիմադրություն է ունենում, ամենապողոթյուն խոսքն էլ ունենում է զսպվածության մի չափ, և զգացմունքի ամբողջությունը ի հայտ է գալիս ոչ միայն խոսքային-ինտոնացիոն արտահայտության մեջ: Իսկ բեմական ժամանակամիջոցն անհամեմատ կարճ է և պահանջում է խտացում, գեղարվեստական որոշակիություն: Սիրանույշի խաղի այս առանձնահատկությունը նրան մոտեցնում է դասական վարպետության վերին սահմաններին: Ժամանակակից դերասանական արվեստում էլ մենք այս ենք փնտրում: Բեմական զգացմունքի զսպվածությունն ու ավարտվածությունը ամենաբարձր չափանիշն է, որին ձգտել են մեր անցյալի վարպետները: Ահա թե ինչու Փափազյանը անվերապահ պաշտամունքի զգացում ուներ Սիրանույշի հանդեպ, այն Փափազյանը, որի մասին փարիզյան քննադատներից մեկն ասել է, թե նրա խաղում կան «մոլեգնություններ և չափավորություններ»:

Սիրանույշի վարպետությունն ակնարկող այս կարճ բնութագրումներից հետո անդրադառնանք Դերենիկ Դեմիրձյանի կարծիքին: «Սիրանույշը կարողանում էր իրականի պատրանք ստեղծել անիրական, ֆանտաստիկ հոգեվիճակների ու գործողությունների պահին: ...Նա թեթև էր և անբռնազբոս իր շարժումների մեջ: ...Սիրանույշը փայլուն կերպով ցուցադրում էր ավելի շատ իր ունակությունները, քան պիեսի արժանավորությունները: Նա դառնում էր դերասանական արվեստի բարձրագույն ձևերը ցուցաբերող մի դերասանուհի»²:

² Դ. Գեմիբեյան, *Նրկերի ժողովածու*, հ. 6, *Նրեան*, 1958, էջ 610, 613, 614:

Մեր թատերական միջավայրում վերջին տարիներս շատ է խոսվում հին և նոր մտածելակերպի, հին և նոր ոճի մասին, և առաջացել է այն մտայնությունը, թե անցյալի դերասանների վարպետությունը այսօր հազիվ թե ընդունվեր: Այո՛, դերասանական խաղի ոճական ինչ-ինչ սկզբունքներ անցյալին են պատկանում: Անցյալին են պատկանում հին թատրոնի ոչ միայն խաղալին էթիկան (դեկլամացիա, հանդիսավորություն, զգացմունքների վերարտադրության ցուցադրական ձևեր, արտաքին պաթոս ու կեցվածք), այլև դրությունների տիպաբանությունը: Բայց անցյալ ասվածը դեռ չի նշանակում ցածր աստիճան, և հինն էլ չի նշանակում զարգացման ստորին մակարդակ: Արվեստում հնանալ ու մերժվել կարող են գաղափարները, պայմանականության շրջանակները, բայց ոչ ինքը՝ արվեստը: Տարիներ առաջ 1966-ին այդ հարցը բարձրացրեց դրամատուրգ Ալեքսանդր Շտեյնը «Вопросы философии» ամսագրում: «Մեզ համար հին և ծիծաղելի» են արդյոք, — ասում էր նա, — անցյալ դարում ստեղծված գեղանկարչական ու երաժշտական կտավները: Եթե ոչ, ապա ինչո՞ւ պետք է անընդունելի համարվեն բեմական արժեքները, որոնք ժամանակի գրականության, գեղանկարչության ու երաժշտության թատերական զուգահեռն են»³: Շտեյնը շրջանցում է մի ճշմարտություն՝ հասարակական միջավայրի և հանդիսատեսի դերը, այն է՝ բեմական արվեստի գոյության պայմանը հասարակական միջավայրն է: Այն, ինչ ստեղծվել է երեկվա միջավայրում, երեկվա հանդիսատեսի ներկայությամբ, այսօր կարող է չինչել: Բայց Շտեյնի միտքը խորն ու ճշմարիտ է, եթե նկատի առնենք վարպետության հարցը: Կարո՞ղ է արդյոք հին ու անընդունելի համարվել Այվազովսկու վարպետությունը: Պարզապես, նրա տեսակն է ուրիշ, և այդ տեսակը նույնպիսի արժեք է գեղարվեստական մտածողության մեջ, որքան 20-րդ դարի մեծ գեղանկարիչների վարպետությունը: Ուրեմն, մեզ մնում է ավելի լուրջ մտածել մեր թատրոնի անցյալի վարպետների մասին, գտնել այն կենսունակ թելերը, որոնք մեզ կապում են այդ արվեստի հետ: Թատրոնի պատմությունն, իհարկե, նաև կորուստների պատմություն է, հիշողությունների պատմություն: «Ժամանակակից թատրոնը, — գրում է Աբրահամ Մուլը, — յուրահատուկ կորուստն է 19-րդ դարի թատերական ժառանգության և ուղեկցվում է նրա վերածնու-

³ *См.* А. Штейн, О старом и новом в театральном искусстве, «Вопросы философии», 1966, № 7, էջ 132—142:

թյան դանդաղ ու անհամարձակ ընթացքով»⁴: Գուցե և վիճելի կետեր գտնենք այս մտքի մեջ, բայց ավելի համարձակ լինելով, պետք է ասել, որ թատրոնն իսկապես ունի իր կորուստները վերականգնելու ներքին, չխոստովանված պահանջ:

1983 թ.

: ԹԱՏԵՐԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆ ՈՒ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ ԲԵՄԱԿԱՆ ԽՈՍՔՈՒՄ

Բեմական խոսքն առօրյա, կենցաղային խոսք չէ, քանի որ արտասանվում է ոչ առօրեական հանգամանքներում: Բեմի ու հանդիսատեսի միջև կա անտեսանելի ու անանցանելի մի սահման, որ կանխում է դերասանի ու հանդիսականի անմիջական շփումը: Նրանց երկխոսությունը տեղի է ունենում հասարակական հանդիսավորության պայմաններում, և դերասանի խոսքն իր կամքից անկախ ձեռք է բերում հասարակականորեն նշանակալից տոն: Պայմանական իրադրությունը բերում է տոնի պայմանականություն: Բացատրել այս երևույթը արվեստի ու կյանքի հարաբերությունների ընդհանուր էությունիկական օրենքով բավական չէ: Մեզ հետաքրքրում է խնդրի մասնակի կողմը:

Դերասանի արվեստը հիմքում և արտահայտության միջոցներով հոգեֆիզիկական է, բայց միաժամանակ հակառակ է հոգեֆիզիկականի բացահայտ դրսևորմանը: Խոսքը բեմում հոգեֆիզիկական պրոցես է, ինչպես կյանքում, և դերասանից պահանջվում է վարքագծի ու խոսքի օրգանականություն: Տարբերությունն այն է, որ բեմում այդ օրգանականության պատճառները պայմանական-ենթադրական են: Թատրոնում ամենից ավելի իրական են հանդիսականի զգացմունքները: Դերասանի զգացմունքների իրականությունը նրանց պայմանականության մեջ է, և այդ պայմանականությունը թելադրում է, այսպես ասած, անբնական բնականություն: Փորձենք ի մի բերել այդ «անբնականության» պատճառները և որոշել, թե ինչու բեմական խոսքում բնականությունն է անբնական:

1. Բեմը ենթադրվող հանգամանքների իրականություն է, որը չի թաքցվում անգամ ամենանատուրալիստական ներկայացման

⁴ А. Моль. Социодинамика культуры, М., 1973 стр. 251.

մեջ, և որը հայտնի է ինչպես դերասանին, այնպես էլ հանդիսականին: Ծայրահեղորեն բնական վերաբերմունքը բեմական իրադրությունների հանդեպ արդյունք է նրանց սխալ գնահատման թե՛ հանդիսասրահում, թե՛ բեմում: Այստեղ բավական է, որ ծիծաղը կամ արցունքը թեկուզ ամենափոքր չափով մոտենան առարկայականության, կդառնան բեմականորեն կեղծ: Իրական վերաբերմունքը ենթադրվող հանգամանքների հանդեպ ոչ թե բեմական ճշմարտություն է, այլ շփոթմունք:

2. Բեմում արտասանվող խոսքը պայմանաբար է ընդունվում որպես իրադրության արդյունք. դերասանը գործ ունի գեղարվեստորեն ավարտված տեքստի հետ, որի ներքին ինտոնացիան արդեն կենցաղային չէ: Խաղի պրոցեսում որքան էլ փոխվում են տեքստային կառուցվածքի ինչ-ինչ գծեր, ավելանում կամ պակասում են բառեր ու բացականչություններ, միևնույն է՝ հեղինակային տեքստը մնում է ավարտված իրականություն, և դերասանի խոսքը՝ ավարտված իրականության վերարտադրություն: Անգամ տեքստը ներկայացումից ներկայացում փոխող դերասանը ստեղծում է իր համար մի կայուն ինտոնացիոն պատկեր, և բոլոր պատահականությունները ծնվում են այդ պատկերի շրջանակում:

3. Բեմական խոսքը կենցաղային խոսք չէ, քանի որ իրականանում է հրապարակային պայմաններում՝ ի տես և ի լսելիս հասարակության: Հիշենք Ստանիսլավսկու՝ դերասանի ստեղծագործական վիճակը բնութագրող ամենաստույգ խոսքը՝ «հրապարակային մենակություն», որ նշանակում է, թե դերասանի բեմական մենակությունը մենակություն չէ: Հետևաբար, խոսքը ներկայացվելով որպես գործող անձի սուբյեկտիվ կամքի արտահայտություն, հանդիսականին է ուղղված իր օբյեկտիվ բովանդակությամբ: Նրանում չի թաքցվում դերասանի վերաբերմունքը դրամատուրգիական կերպարի սուբյեկտիվ կամքի հանդեպ: Ենթադրվող իրադրությունները դերասանը ստեղծում ու գնահատում է ինչպես դերի, այնպես էլ իր դիրքերից՝ միջավայրի ու ժամանակի հետ ունեցած իր հարաբերությունների ու կապերի տեսանկյունով: Դրամատուրգիական իրավիճակների գնահատումը, այսպես կոչված, բարոյական չեզոքության դիրքերից, պարզապես անբնական է՝ հակառակ թե գեղարվեստական, և թե հոգեբանական ճշմարտության պահանջներին:

4. Բեմական խոսքը, լինելով հրապարակային, հանդիսասրահին է ուղղվում հասարակականորեն ընդունելի ու ներկայանալի ձևերով: Դերասանը խոսում է ոչ թե փոքր սենյակում (թեև կան

սովորականից շատ փոքր դահլիճներ) և մի քանի մարդու համար, այլ հանրության առջև: Դա ինքնին պահանջում է խոսքի օբյեկտիվ իմաստի բացարձակ ըմբռնելիություն, արտահայտության այնպիսի տեսանելի ու լսելի ձևեր, որոնք առօրյա, ինտիմ պայմաններում անբնական են: Դերասանը կամա, թե ակամա հարկադրված է ներկայանալի տեսք տալ իր կեցվածքին, լսելի դարձնել ձայնը, պարզ արտասանել բառն ու հնչյունը: Այս ամենը հանգեցնում է ինտոնացիայի ոճավորման, որի անհրաժեշտությունը չկա առօրյա-կենցաղային խոսքում: «Մեր խոսքի առօրյա պարզությունը, — գրել է Ստանիսլավսկին, — թույլատրելի չէ բեմում: Պարզ և գեղեցիկ խոսելը մի ամբողջ գիտություն է, որ պետք է ունենա իր օրենքները»¹: Չընդունելով դերասանական ձայների կեղծ հնչեղությունը, խոսքի հանդիսավոր միապաղաղությունը, հընչյունների գեղեցկայնությունը, որոնք թատերայնության խեղաթյուրված ձևեր են, Ստանիսլավսկին ծագում էր ինտոնացիոն արտահայտչականության նոր որակի, որում լիներ պարզություն, ուժգնություն և վեհություն՝ «իսկական երաժշտականություն, զուսպ, ծիշտ և բազմազան ռիթմ, լավ, հանգիստ հաղորդվող մտքի կամ զգացմունքի ներքին պատկեր»²: Չափական ռեգիստրի հինգ-վեց նոտան և կենցաղայնորեն պարզ ինտոնացիան նախատեսում են մեկ կամ մի քանի խոսակցի՝ շփման և ըմբռնելիության բավական նեղ ոլորտ, ոչ թե հասարակական հաղորդակցում հարյուրավոր հանդիսատեսների հետ: Խոսքի կենցաղային պարզեցումը բեմական իրականության մեջ նույնքան անբնական է, որքան կեղծ թատերայնությունը, անհիմն հանդիսավորությունը:

5. Բեմական խոսքի հանդիսավորությունը, պայմանականությունն ու ցուցադրականությունը ելնում են ոչ միայն բեմի, այլև կյանքի ու կենցաղի պայմանականություններից: Հասարակական կենցաղը թատերային կողմեր շատ ունի և կեղծիք չէ, այս հասկացության սովորական իմաստով: Դա հասարակական հոգեբանության դրսևորումն է պատշաճության արտաքին ձևերի մեջ, միջավայրին ու ժամանակին համապատասխան: Հասարակական կյանքը տարբեր ժամանակներում և կենցաղի տարբեր ոլորտների համար ինքնաբերաբար, իր ներքին պահանջով մշակել է վարքագծի ու խոսքի էթիկետներ, և թատրոնի պայմանականությունն ինչ-

¹ Կ. Ստանիսլավսկի, *Իմ կյանքը արվեստում, թարգմ. Ա. Տեր-Ղուկասյանի, Երևան, 1954, էջ 480:*

² *Նույն տեղում, էջ 481:*

ինչ առումներով դրա արտացոլումն է կամ գեղարվեստական մշակումը: Կյանքը թատրոնն չէ, բայց ձգտում է թատերայնության: Թատրոնն այդ ձգտման գեղարվեստական արտահայտություններից մեկն է: Հետևաբար, բեմական խոսքը չի կարող ազատ լինել պայմանականության ու ցուցադրականության տարրերից, այս հասկացությունների գեղարվեստական իմաստով:

Այսպիսով, խոսքի թատերայնությունը թատրոնում չի ստեղծվել, ունի իր կենսական հիմքերը: Առօրյա խոսքի թատերային ձևերը նյութ են թատրոնի համար, և թատրոնն այդ նյութը մշակում է, դարձնում արվեստ:

Հետևելով հոգեբանական ռեալիզմի գեղագիտությանը, Ստանիսլավսկին հանգեց ոչ միայն թատերայնության ժխտմանը, այլև կասկածի տակ դրեց նրա կենսական հիմքերը: «Որտեղի՞ց են վերցված այս դեկլամացիոն երգայնությունը, դերասանական պաթոսի ծայնական գեղգեղանքներն ու կադանսները, — գրում է նա: — Արհեստավորի լավ ու վատ ճաշակը դրանք քաղել է ամենուրեք. մունեստիկների ու փերեզակների հրապարակային բացականչություններից, լալկան կանանց ողբերից, լացուկոճից, եկեղեցիներում տիրացուների կանչերից, քահանայի ընթերցումից, բանասացների խոսվածքից և այլ գեղեցիկ ու անձաշակ պայմանականություններից»³: Խոսքի թատերայնության նման բացասումը ծայրահեղ է: Ինտոնացիոն շտամպներն ու կրկնվող ոճավորումներն արվեստում անընդունելի են ոչ այն պատճառով, որ ելնում են կենցաղի պայմանականություններից, ոչ այն պատճառով, որ հանդիսավոր են, այլ՝ որ ելնում են թատերային պատրաստի եղանակներից, մեխանիկորեն պատճենում են պատրաստի ոճը: Կրկնությունը, հայտնի է, արվեստ չէ: Անգամ ամենառեալիստական ձևերի կրկնությունը կեղծիք է: Արվեստի կեղծիքը մնում է կեղծիք, ինչ աղբյուրից էլ ծագելիս լինի՝ հոգեբանական-ռեալիստական թատրոնից, թե պայմանական-սալոնային թատրոնից: Կենցաղի թատերայնությունն էլ արվեստ չէ, բայց արվեստի նյութ է, որ մշակվելով ու ոճավորվելով դառնում է արվեստ: Ստանիսլավսկու այն տեսակետը, որ «չի կարելի կենցաղային պայմանականությունները դարձնել դերասանական խոսքի հիմք»⁴,

³ Կ. Ստանիսլավսկի, *Արհեստ, թարգմ. Վ. Վարդանյանի, Երևան, 1948, էջ 32:*

⁴ *Նույն տեղում, էջ 33:*

բացառվել է Մեյերխոլդի, Վախտանգովի, հետագայում Բրեխտի թատրոնի գեղարվեստական փորձով:

Թատերայինության պատրաստի, մեկընդմիջտ տրված ձևեր և էթիկետներ իհարկե չկան, բայց կա թատերայինության սկզբունք, որը հանգում է թերևս մեկ բանաձևի՝ խոսքի օբյեկտիվ բովանդակության բացահայտում գեղարվեստական ընդհանրացման բեմական միջոցներով: Թատերայնությունը գեղագիտական նորմատիվ չէ, այլ բեմական արվեստի բնույթից եկող օրինաչափություն: Թատերայինության անփոփոխ եղանակներ չկան, քանի որ յուրաքանչյուր դարաշրջան և հասարակական միջավայր ստեղծում է իր թատերայնությունը՝ իր հասարակական կենցաղին, իր քաղաքական, բարոյական և էսթետիկական իդեալներին համապատասխան: Թատերայնությունը կայուն սկզբունք է, իսկ նրա դրսևորման ձևերը պատմական են:

Լոուրենս Օլիվյեն մի առիթով ասել է, որ բեմական խոսքի սկզբնական պատկերացումներն ստացել է եկեղեցում, լսելով իր հոր՝ անգլիկան եկեղեցու քահանայի ընթերցանությունը⁵: Միամտություն կլիներ Օլիվյեին բառացի հասկանալը: Ժամանակակից անգլիկան թատրոնի խոշորագույն դերասանը, որին համեմատում են Էդմունդ Զիսի հետ, որի արվեստը 20-րդ դարի հոգեբանական ռեալիզմի ամենաբարձր դրսևորումներից է, ոգևոր թե՛ հետևում է քահանայի քարոզխոսության եղանակներին: Օլիվյեի խոսքը հանգիստ է, պարզ և ուժգին, հագեցված ներքին լարումով, թափետ չունի այն տպավորիչ ուժով և մեղմ զնգոցը, որ լսում ենք նրա ավագ ժամանակակցի՝ Ջոն Գիլգուդի խոսքում: Օլիվյեի ինտոնացիայում կա ներքին նյարդայնություն և զուսպ բանաստեղծականություն, երբեմն անզուսպ աղաղակ (հատկապես Համլետի դերում) և ձայնի բնական մեղեդայնություն: Ինչպես նկատել է Զենեթ Թալենը, «այս խառնվածքի խորքում հոսում է կատաղության այնպիսի երակ, որը ոչ մի կերպ չի թաքցվում նրա աշխարհիկ սիրալիր դիմակի տակ»⁶: Օլիվյեի խոսքում իհարկե արարողականության հետք չկա, բայց եթե նա ասում է, որ մի ժամանակ իր մեջ ուժեղ է եղել «արարողության զգացումը»⁷, այստեղ պետք է տեսնել ինչ-որ ճշմարտություն: Դերասանական ստեղծագործության վաղ տարիներին իսկ նա ունեցել է խոսքի

⁵ SLH «Англия», 21, 1967, № 7:

⁶ The Observer, 1962, № 2:

⁷ Англия, 21, 1967, № 7.

թատերայնության ճաշակ, կենցաղից հեռանալու ձգտում: Եկեղեցական ընթերցանության մեջ նա տեսել է ահա այդ՝ կենցաղից բարձր որակը: Որպես տեքստի օբյեկտիվ բովանդակությունը բացահայտելու միջոց, եկեղեցական ընթերցանությունը շատ ընդգրծված է, ցուցադրական: Ընթերցող քահանան գործ ունի գրական այնպիսի նյութի հետ, որի հեղինակն անհատականությունն է, այլ դավանաբան (դոգմատիկ): Այդ դավանանքը բացարձակ ճշմարտություն համարող քարոզիչը հասարակությանը ներկայանում է ոչ իր մարդկային և արտիստական անհատականությամբ, այլ անվիճելի համարվող սկզբունքի անունից: Նա բնավ չի փորձում անհատականացնել, մասնավորեցնել «գրանն աստուծոյ» և իր վերաբերմունքը չի խառնում տեքստի բովանդակությանը: Եկեղեցական ընթերցանության մեջ հիմնովին բացառվում է հոգեբանական ենթատեքստը, բացառվում է անհատական հույզը, որովհետև աստված անհատականություն չէ, այլ սկզբունք: Այդ ընդհանրականի թատերային արտահայտությունը կայուն է և անփոփոխ, այսինքն՝ գոյություն ունի եկեղեցական ընթերցանության ընդունված եղանակ, բեմականության անփոփոխ էթիկետ: Բեմական խոսքը թատրոնում չունի անփոփոխ ինտոնացիոն ստերեոտիպ և դրանով էլ էապես տարբեր է քահանայի ընթերցումից:

Տեքստի ներքին ինտոնացիան թատրոնում ստանում է անհատական-կերպարային գունավորում, որն իհարկե ձգտում է թատերային իդեալականության: Սա նշանակում է, որ բեմական խոսքում անհատական-կերպարայինը և իդեալական-թատերայինը միասնական են որպես վերարտադրվող իրականության սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ հայեցակետեր: Լոուրենս Օլիվյեն ունի թատերային իդեալականության իր ըմբռնումը և իր անհատական ինտոնացիաները: Դրանք, հասկանալի է, նույնը չեն ու չեն կարող լինել «Համլետում» և Չեխովի «Քեռի Վանյայում» (Աստրով), «Տասներկուերորդ գիշերում» (Մավլովի), և «Օթելլոյում» (Օթելլո):

Թատերային իդեալականությունը կերպավորման արտաքին հատկանիշների այն գումարն է, որ ինտոնացիոն ու պլաստիկական պայմանական ձևերում արտահայտում, սիմվոլացնում և ընդհանրացնում է դարաշրջանի ու հասարակության ոգին: Օլիվյենին հիացրել է իր հոր ժամասացությունը, որովհետև դա եղել է թատերայնորեն իդեալական իր տեղում, համապատասխանել է և՛ ժամանակին, և՛ հեղինակին, և՛ հանդիսատեսին:

Ժամանակակից թատրոնում ներկայանալի չէ բարձրաձայն ու հանդիսավոր արտասանությունը ոչ այն պատճառով, որ դա գեղարվեստորեն չէ, այլ՝ որ այդ գեղարվեստականությունը ներդաշնակ չէ այսօրվա մարդու հասարակական կեցվածքին, նրա ներքին ծախսին: Մինչդեռ, ասենք, անտիկ թատրոնում խոսքի հանդիսավոր ու բարձրաձայն երևեջը հանդիսականն ընկալել է որպես իր ներքին ծախսը: Հույն դերասանի խոսքն իր պոետական ու թատերային եղանակներով ընդունվել է որպես կյանքի ճշմարտություն: Բարձրաձայն հոետորական խոսքը աթենական քաղաքացու համար եղել է նաև կենցաղի փաստ: Աթենական քաղաքացու խոսքը գեղարվեստորեն մշակվել և ոճավորվել է հրապարակներում ու ժողովատեղիներում: Ծիշտ այդպես էլ կլասիցիստական թատրոնի հանդիսատեսը արտառոց ոչինչ չի տեսել դերասանի վերամբարձ, երգային արտասանության մեջ: Դա նրա համար եղել է բնական ու ընդունելի, ինչպես իր իսկ կենցաղի պայմանականությունները: Ինչպես դարաշրջանի գրական ոճերում, այնպես էլ բեմական հնչերանգներում արտահայտվել են պալատական ազնվականության կենցաղն ու գեղարվեստական ճաշակը: Խոսքի հանդիսավոր ու զարդարուն ոճը ազնվականության համար ունեցել է կենցաղի ճշմարտության արժեք և դրանով էլ դարձել է արվեստի նյութ: Այս նույն օրենքով, միջնադարյան եկեղեցու և աշխարհիկ թատրոնի միմյանց հակադիր ոճերը ելնում էին դարաշրջանի կենցաղի ու կենսաձևերի տարբեր սկզբունքներից: Միջնադարյան քաղաքային կենցաղում ընդունված են եղել և՛ թատրոնը, և՛ եկեղեցին, ուստի տարբեր կերպերով թատերային են եղել շուկայական խեղկատակի գոեհկաբանությունները և պատարագիչ քահանայի խորհրդապաշտօնն ներշնչված և լուրջ ընթերցանությունը: Պարզապես, դրանք եղել են հասարակական կենցաղի ու հոգեբանության միմյանցից տարբեր, միմյանց հակառակ կողմերի թատերային դրսևորումները: Թատրոնի ու դերասանի արվեստի պատմության մեջ կհանդիպենք թատերայնության ու թատերային խոսքի այլևայլ հիմքերի ու դրսևորումների, բայց երբեք թատերայնության սկզբունքի ժխտման:

Ստանիսլավսկու բեմական արվեստի ռեֆորմը կարծես ունի թատերայնության ժխտման կետեր, բայց իրականում դա թատերայնության մի որակի ժխտումն է և մեկ այլ որակի հաստատումը: Դա գեղարվեստական էտալոն չէր ոչ իր ժամանակի, ոչ էլ մանավանդ հետագայի համար, քանի որ թատերայնության պատմականորեն հնացած ըմբռնումներին հակադրված էին նաև դա-

114

րասկզբի մյուս՝ Ստանիսլավսկուց ու հոգեբանական ռեալիզմից էեռացող նորարարները: Խոսքի հոգեբանական ծձմարտացիությունը, որ հաստատվում էր Գեղարվեստական թատրոնում, ունեցել է թատերայնության իր չափանիշները, թատերային իդեալականության իր սահմանները, որ «եղել է Չեխովի դրամատուրգիայի բեմական պրոյեկցիան և գտնված է եղել Չեխովի պիեսների համար»⁸: Եթե Շեքսպիրը պահանջել է հնչող խոսքի բոլորովին այլ ոճ, ապա ոչ այն պատճառով, որ Չեխովը թատերային չէ, կամ Շեքսպիրը վերամբարձ է: Ինչպես տարբեր է նրանց աշխարհը, այնպես էլ տարբեր է նրանց ինտոնացիան, թե գրական, թե բեմական առումով: Չեխովյան խոսքը չի սիրում զգացմունքների մերկացում, շեքսպիրյան խոսքը՝ «քառորդ տոներ»: Կարելի է նկատել, որ ռուսական բեմական լեզվի պատմության մեջ լուրաքանչյուր թատրոն բերել է իր ինտոնացիան կամ ազգային ինտոնացիայի իր գեղարվեստական մշակումը: Պետերբուրգի Ալեքսանդրինյան թատրոնի փոքր-ինչ արվեստական ոճը (Վասիլի Կարատիգին, Վասիլի Վասիլևիչ Սամոյլով) միանգամայն բնական էր ռուս ազնվականության, մասամբ և արևմտասեր մտավորականության համար: Որոշ առումով, այստեղից է գալիս Յուրի Յուրևի ինտոնացիան՝ թատերային պաթոսի համեմատաբար մեղմ երանգներով: Ռուսական խոսքի թատերայնության առանձնահատուկ որակ է բերում Մոսկվայի Փոքր թատրոնը (Շչեպկին, Սադովսկիներ, Երմոլովա): Դա մոսկովյան խոսվածքի ոճավորումն է, որ ժամանակին դարձել է գրական ինտոնացիայի չափանիշ ռուս սլավոնասեր մտավորականության համար: Մինչև վերջերս՝ 40—50-ական թթ. Փոքր թատրոնի ինտոնացիան տարբերվում էր ռուսական մյուս բեմերի ընդհանուր ինտոնացիայից: Ռուսական խոսվածքի նման ոճավորումն այսօր թատրոնում ունի պատմական արժեք, ինչպես սլավոնասիրությունը՝ իր կուլտուրալադաքական ձգտումներով:

Խոսքի թատերայնությունը հայ թատրոնում սկսած անցյալ դարի 60-ական թթ. ստացել է երկակի արտահայտություն: Դա բացատրվում է ոչ միայն գրական երկու լեզուների գոյությամբ, այլև այն հասարակական-քաղաքական պայմաններով, որոնցում ձևավորվել էին Պոլսի և Թիֆլիսի թատրոնները: Պոլսի «Արևելյան թատրոնի» երգային ինտոնացիան, ավելի ճիշտ՝ ռոմանտի-

⁸ А. Штейн, О старом и новом в театральном искусстве, «Вопросы философии», 1966, № 7, стр. 139.

կական պաթոսը (Արուսյակ Փափազյան, Ստեփան Էքշյան, Մարտիրոս Մնակյան, Թովմաս Ֆասուլյաճյան) նույնքան ընդունելի և հասկանալի էր իր միջավայրում, որքան կենցաղային խոսվածքի թատերային ոճավորումը Գևորգ Չմշկյանի թատրոնում: Միաժամանակ, ռոմանտիկական պաթոսը ազգային-պատմական ողբերգության և թարգմանական մեկոդրամայի բեմական պրոյեկցիան էր: Դա չէր կարող հնչող խոսքի գեղարվեստականության չափանիշ չլինել ֆրանսիական հեղափոխությունների և Իտալիայի ազատագրական պատերազմների օրինակով ոգեշնչված, ազատագրական ու լուսավորական ծրագիր կազմող արևմտահայ մտավորականության համար: Ռոմանտիկական էին ծրագրերն ու մղտքերը, պաթետիկ էին խոսքերը, բարձրաձայն ու հանդիսավոր էր բեմական խոսքը: Արևելահայ մտավորականությունը կանգնած էր որոշ առումով, համանման խնդիրների լուծման առաջ, բայց կուլտուրական անկախության ավելի ռեալ հնարավորություններով: Եվ այստեղ էլ պատմական դրամայի պաթետիզմը տեղի էր տալու բարքերի կատակերգության և կենցաղայնության միտումներից ոչ զուրկ ռեալիստական խաղաոճի առաջ: Որքանով որ պատճառաբանված էր պոլսահայ դերասանի բարձրաձայն հանդիսավորությունը, նույնքան էլ հասկանալի էր Գևորգ Չմշկյանի զարմանքն ու վրդովմունքը, թե ինչո՞ւ Ֆասուլյաճյանը «ամեն մեկ բառը արտասանում էր առանձին շեշտադրությամբ և խոսում էր երգելով»⁹:

Չմշկյանի, Միհրդատ Ամրիկյանի, Զեթևան Արամյանի և արևելահայ մյուս դերասանների խաղաոճը արդեն 60-ական թթ. կեսերին ենթադրում էր խոսքի թատերայնության բոլորովին տարբեր մի որակ: Դա ռեալ հիմքեր ուներ մի կողմից տիրապետող դրամատուրգիական նյութի, մյուս կողմից արևելահայ լեզվի, մասնավորապես թիֆլիսահայ խոսվածքի մեջ: Դա առօրյա, խոսակցական ինտոնացիաների ընդօրինակումը չէր, այլ նրանց ոճավորումը՝ ըստ բնավորությունների թատրոնի գեղագիտության և ըստ դրամատուրգիական նյութի: Ուշադրության առնենք հատկապես վերջին հանգամանքը: Սունդուկյանի լեզուն իր բոլոր մանրամասներով ու նրբություններով ելնում է թիֆլիսահայ խոսվածքից, բայց այս երկուսը նույն բանը չեն: Մեկը կենցաղի փաստն է, մյուսը նրա գրական ոճավորումը, որի բեմականացումը իր հերթին հանգեցրել է տեղական կենցաղային խոսվածքի թատերային

⁹ Գ. Չմշկյան, *Իմ հիշատակարանը*, Երևան, 1953, էջ 40:

ոճավորման: Այս առումով, ուշագրավ է Չմշկյանի վկայությունը Ամրիկյանի ինտոնացիայի մասին: Վերջինս, ինչպես գրում է Չմշկյանը, «սովորական խոսակցության ժամանակ չէր կարող մեկ երկու խոսք արտասանել Թիֆլիսի բարբառով, բայց տեղական պիեսների մեջ խաղալիս, բեմի վրա հնչում էին բառերը բուն իսկ թիֆլիսեցու նման»¹⁰: Ինչպես նկատում ենք, անգամ կենցաղային ինտոնացիաներ ցուցադրող դերասանը ելնում է ոչ թե կենցաղի փաստից, այլ նրա գեղարվեստորեն մշակված որակից և զուգորդում այդ նույն կենցաղի փաստի թատերային կողմերի հետ: Էական է դառնում ոչ թե կենցաղային ինտոնացիայի տիրապետումը, այլ նրա ոճավորման առանձնահատկություններն զգալը: Դերասանն ընկալում է առօրյա խոսվածքի գեղարվեստորեն մշակված, գրական արվեստի վերածված որակը և նրա էսթետիկական հատկանիշների միջոցով ձանաչում կենցաղային խոսքի թատերային կողմերը: Եթե անգամ ելնում է կենցաղային ինտոնացիայի վերարտադրությունից, դարձյալ չի մնում նրա մակարդակին, ոճավորում է այն ըստ գրական ինտոնացիայի և թատերային իդեալականության իր պատկերացումների, ստեղծում նրա երկրորդ բնությունը:

Թատերային ոճավորումն արդեն բացառում է կենցաղայնությունը ինչպես պլաստիկայի, այնպես էլ ինտոնացիայի մեջ: Ոճավորված առարկան ու երևույթը, իհարկե, միշտ կոնկրետ են, ինչպես կոնկրետ են թատերային իդեալականության պատկերացումները, ըստ ժամանակի ու միջավայրի: Այս առումով, թատերային ոճավորման թերևս ամենաճշգրիտ սահմանումը տալիս է Մելերխոլդը: «Ոճավորում» հասկացության հետ, — գրում է նա, — իմ կարծիքով, անխզելիորեն կապված է պայմանականության, ընդհանրացման և սիմվոլի գաղափարը: «Ոճավորել» դարաշրջանը կամ երևույթը, նշանակում է արտահայտության բոլոր միջոցներով բացահայտել դարաշրջանի կամ երևույթի ներքին սինթեզը, վերարտադրել նրանց թաքնված բնորոշ գծերը»¹¹: Իսկ սա արդեն տալիս է թատերային իդեալականության այն որակը, որ ըմբռնելի է ամեն միջավայրում ու դարաշրջանում: Ոճավորումը, առարկան կամ երևույթը բարձրացնելով սիմվոլի աստիճանին, այլևս հեռացնում է նրան կենցաղի փաստից, որքան էլ ստույգ արտահայտի

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 142:

¹¹ Мейерхольд, Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. I, М., 1909, стр. 109.

վերջինիս բնորոշ գծերը: Ոճավորումը (սա վերաբերում է նաև ինտոնացիայի ոճավորմանը) ենթադրում է այնպիսի ձևերի առկայություն, որոնք չկան կամ նկատելի չեն պատկերվող երևույթի արտաքին կազմում, արտահայտում են նրա էմպիրիկ պատկերացումից դուրս, բայց նրա «իդեալական» էությանը ձգտող, արտիստի երևակայությամբ ստեղծված, կողմնակի թվացող առնչությունները: Այստեղ են և այն էսթետիկական հատկանիշները, որոնք պատճառաբանված են գեղարվեստական առարկայի ներքին տրամաբանությամբ և չեն արդարանում նրանից դուրս: Օրինակ, Ադամյանի, հետագայում Սիրանույշի խոսքում ժամանակակիցներից ոմանք նկատել են իտալերենի հնչերանգներ, կամ Փափազյանի ֆրանսերենում՝ ֆրանսերենին ոչ հատուկ ինտոնացիոն գծեր¹²: Եվ, այնուամենայնիվ, նրանց խոսքի գեղարվեստական հավաստիությունը տարակուսանք չի հարուցել: Ադամյանի երաժշտական բարիտոնը՝ հիմնականում արևմտահայերենի ինտոնացիաներով և իտալերեն հիշեցնող մեղեդայնությամբ, ունեցել է նաև միայն իրեն հատուկ երանգներ: Նման անսովոր ինտոնացիոն երանգներ կարելի էր նկատել և Փափազյանի խոսքում: Դրանք հնչող խոսքի թատերային ոճավորման այն գծերն են, որոնք արտառոց կարող են հնչել կյանքում, իսկ բեմում պատճառաբանված են: Բացի այդ, որոշ ժամանակակիցների տպավորությամբ (Նեմիրովիչ—Դանչենկո), Ադամյանի խոսքը կյանքում էլ ունեցել է սովորականից ավելի մեղեդայնություն և դա ընկալվել է որպես բնական հատկություն՝ նրա էությունից եկող բնական արտիստականություն: Բնական պաթոսի մասին ահա թե ինչ է գրվել ժամանակի ռուսական գեղարվեստական մամուլում, այս անգամ Սիրանույշի խոսքի տպավորության տակ: «Այդ լեզվի մեջ (հայերենում— Ն. Ն.) կա արևելյան երգայնություն, ինչ-որ բնական, կարելի է ասել, առօրյա պաթոս, ինչ-որ յուրահատուկ գեղեցկություն, պարզեցված ողբերգականություն, մտերիմ, կենսական, կենցաղի ակունքներին մոտիկ, ինչպես ինքը՝ Արևելքը: Մեզ համար ողբերգականը (նաև թատերայինը— Ն. Ն.) կլասիցիզմն է, վերամբարձությունը՝ ավելի շատ գրականություն: Նրանց համար ողբերգականությունը ամեն օր է, դա արտացոլվելու է զգացմունքների, լեզվի, խոսքի, երաժշտության մեջ, մարմնի շարժումներում, հալացքում, ժպիտում»¹³:

¹² *ՏՆ՝Ս* «Красная газета», Л., 1929, № 1:

¹³ «Театр и искусство», Петроград, 1912, № 24.

Էական չէ, թե որքանով է ծշմարտությանը մոտ այս տողերի հեղինակի կարծիքը հայերենի «արևելյան երգայնության» կամ «առօրյա պաթոսի» մասին: Էականն այն է, որ ինտոնացիայի թատերայնությունը Սիրանույշը հասցրել է հոգեբանական. համոզականության աստիճանին: Իհարկե, Սիրանույշի խոսքն ունեցել է գեղարվեստական այնպիսի մշակվածություն, որ նրանում կենցաղայնության նշույլ իսկ չի եղել, և այդ «կենցաղի ակունքներին մոտիկ ողբերգականությունը» պետք է համարել նրա արվեստի և մասնավորապես ինտոնացիոն ոճի առանձնահատկությունը: Դրանով նա, ըստ երևույթին, շատ է տարբերվել իր շրջապատի հայ դերասաններից: «Երբ Մոսկվա էինք գնացել գաստրոլների,— պատմում է Գրիգոր Ավետյանը,— ռուս դերասանները հարց էին տալիս իրենց ծանոթ հայերին, թե ի՞նչ լեզվով է խոսում Սիրանույշը բեմի վրա. եթե հայերեն է, ապա ինչո՞ւ նման չէ խմբի մյուս անդամների խոսվածքին»¹⁴: «Հայերեն էր արդյոք դա,— ականա նույն հարցն էր կրկնում Փափազյանը,— իմ հայրենի բարբառը երբեք այդքան շքեղ չէր հնչել, իմ ժողովրդի աղջիկներից ոչ մեկի ձայնը հանդիսատեսին այդպես չէր պատմել իր հոգին»¹⁵:

Սիրանույշի ինտոնացիայի մասին լիակատար պատկերացում տալու հնարավորությունը չունենք, բայց ունենք խոսքի ոճավորման նրա սկզբունքները շարունակողի՝ Փափազյանի գրառված խոսքը: Փափազյանը մշակել է յուրահատուկ բեմական ինտոնացիա և հնչյունի մի որակ, որոնց շատ գաղտնիքներ, իր իսկ վկայությամբ, սովորել է Սիրանույշից: Այդ ինտոնացիան առաջին տպավորությամբ թվում է ոչ հայկական, համենայն դեպս՝ անսովոր մի հայերեն: Սա մի լեզու է, որտեղ չկա առօրյա խոսքի ոչ մի հիշողություն, եթե նկատի չառնենք մի քանի բաղաձայների արևմտահայերենին հատուկ դրվածքը: Փափազյանի հայերենի, նաև ռուսերենի վրա որոշակիորեն հետք է թողել իտալերենը, ինչպես և ֆրանսերենի վրա՝ հայերենը: «Երբ այսօր նալում եք Փափազյանին,— գրում է Սոլոմոն Միխտելը,— տեսնում եք իտալական ընթերցանության մի տարբերակը: Այդ իտալացիների մասին, որոնք եղել են այստեղ՝ Մոսկվայում, շատ են պատմում: Պատմում են, ծիշտ է, նաև ոչ իտալացու, այլ նշանավոր նեգր

¹⁴ Գ. Ավետյան, *Քառասուն և հինգ տարի հայ բեմի վրա*, Երևան, 1933, էջ 67:

¹⁵ Վ. Փափազյան, *Հետադարձ հայացք*, հ. 1, Երևան, 1956, էջ 263:

Այրա Օլդրիջի մասին, որը շատ բան է ժառանգել խոսքի այդ հիանալի դպրոցից: Այդ դպրոցի մասին կարելի է դատել և Փափազյանի խաղով: Դուք երբևէ հետաքրքրվեցե՞ք, ուշադիր լսեցե՞ք, հետևելով նրա խոսքի ընթացքին, նրա շնչառությանը»¹⁶:

Ռեզագրավ է Ադրիան Պիոտրովսկու տպավորությունը Փափազյանի ֆրանսերենից. «Նրա ձայնը խուլ է և փայլատ, նրա ֆրանսերեն խոսքը տարօրինակ է և անսովոր: Եվրոպական ամենահնչեղ լեզուներից մեկի չափաբերական ինտոնացիաները կարծես հալված են արևելյան լիաձայն խշշացող բաղաձայների ու ռիթմիկ-ալիքաձև մեղեդու մեջ»¹⁷: Այս չէ, իհարկե, ամենակարելիորը: Նրա խոսքում տիրապետող է հայկական ինտոնացիան՝ մշակված գրաբարի շարադասությունից եկող առոգանական ձևերի վրա: Փափազյանի լեզվամտածողությունը մշակվել է Մխիթարյանների դպրոցում: Բացի այդ, Փափազյանը ոսկեդարյան հայերենում տեսնում է ոչ միայն արևմտահայերենի ու արևելահայերենի արմատը, այլև նրանց «ամբողջական գումարը»¹⁸:

Արդ, որո՞նք են Փափազյանի բեմական ինտոնացիայի հիմնական առանձնահատկությունները, որոնք հատկանշում են արևմրտահայ բեմի վարպետների ինտոնացիան և մասամբ գալիս են դարավերջի իտալացի դերասաններից: Փափազյանը (թերևս նաև Սիրանույշը) նախ հմտորեն էր օգտվում հայերենի բառաշեշտի առանձնահատկություններից: Մասամբ դրանով է պայմանավորվում նրա բաղաձայների արտասանությունը և ինտոնացիայի ընդհանուր նկարագիրը: Հայերենում բառաշեշտը թույլ է և օտարականի համար դժվար ընկալելի: Բառն ավարտվում է ոչ թե շեշտի հարվածով կամ վերջին վանկի երկար արտաբերումով, այլ տոնի անկումով: Մյուս առանձնահատկությունը, որ նշանակություն է ստանում բեմական ինտոնացիայում, խլության և ձայնեղության ցայտունությունն է, հատկապես ձայնեղների ամբողջությունն ու լիաձայնությունը: Այս առումով, փոքր-ինչ տարբեր է արևմտահայ արտասանությունը. նրանում խուլ բաղաձայները միտում են ձայնեղության, և ձայնեղները՝ խլության: Մասամբ սրանով պետք է բացատրել, որ Փափազյանի խոսքում տոնի կոնտրաստները չեն ընդգծվում, դինամիկ հարթությունների փոխանցումը սահուն է, գրեթե աննկատելի, և ընդհանուր ինտոնացիան

¹⁶ Шекспировский сборник, М., 1958, стр. 473.

¹⁷ «Красная газета», Л., 1929, № 1:

¹⁸ Վ. Փափազյան, *Լիր արքա, Երևան, 1971, էջ 22*:

օտար ականջի համար ավելի բարեհնչուն է: Ադամյանը, Սիրանույշը, հետագայում Փափազյանը և Ներսիսյանը, խաղալով արևելահայերեն, միշտ էլ պահպանել են արևմտահայ արտասանության երանգները: Հայտնի է, որ Ներսիսյանի արևմտահայերենը իր հերթին ուներ արևելահայերենի երանգները: Հայերեն երկու գրական լեզուների միացումը, փաստորեն տեղի է ունեցել բեմական խոսքի ասպարեզում, սկսած Ադամյանի ժամանակներից, և դրա ամենաբնորոշ օրինակը Փափազյանի խոսքն է: Նրա արտասանության մեջ բաղաձայները մեղմացված են, թեթև և մաքուր, ոչ աղմկոտ, լայնաշունչ: Հայտնի է, որ բառի լսելիությունը նորմալ մեծության թատերասրահներում¹⁹ պայմանավորված է վերջին հնչյունի լսելիությամբ: Եթե բառն ավարտվում է փակ վանկով, Փափազյանը մեղմացնում է վանկը փակող բաղաձայնը, որով, կարծես, ազատագրվում է կաշկանդումից վերջին ձայնավորը, և բառն ստանում է թոփչք ու կենդանություն: Բառի և ֆրազի արտասանության մեջ պահպանելով, նույնիսկ ընդգծելով տոնի անկումը, Փափազյանը մի քանի բառերում վերականգնում է գրաբարյան շեշտը՝ ա՛յսպես, ա՛յսօր, ե՛րբ-և-իցե՛ և այլն: Ի հակադրություն իր խոսքի ընդհանուր ինտոնացիոն նկարագրի, նա այստեղ ընդգծում է շեշտը: Այնուհետև, Փափազյանը հաճախ փոխում է ֆրազի շարադասությունը այնպես, որ շեշտվող բառն ընկնի վերջում, կամ պարզապես շեշտում է վերջին բառը: Այս միջոցը ոչ սակավ կիրառում է նաև Ս. Քոչարյանը, իհարկե, տարբեր՝ իր անհատական ինտոնացիային հատուկ ձևերով: Դա նկատելի է հատկապես չափաժողի ընթերցանության մեջ. բանաստեղծական ֆրազի վերջում նա երբեմն բարձրացնում է տոնը.

էն մթին ամպից արծի՞վն է իջնում,

Ասրի արծիվը շհշտակի քափով:

(Զ. Բումանյան)

Պահպանելով տրամաբանական պարտադիր շեշտը, նա այս ձևական շեշտով ընդգծում է ֆրազի դինամիկան և ստեղծում դրամատիկական վերելքի տպավորություն: Այս բոլորը տալիս են

¹⁹ Թատերասրահի նորմալ մեծությունը որոշվում է նախարեմի ու վերջին կարգի հեռավորությամբ, որը պարտերում չպետք է անցնի 25 և օթյակներում 27—28 մետրից (տե՛ս Сценическая техника и технология, № 5, М., 1966, էջ 4—5): Ըստ ձայնի անդրադարձման օրենքների, ձայնի աղբյուրի և ակուստիկ հայելու հեռավորությունը չպետք է հասնի 34 մետրի, այլապես դերասանը կլսի իր խոսքի անդրադարձումը:

բեմական լեզու, որտեղ կարելի է գտնել ամեն ինչ, բացի կենցաղայնությունից: Նման ոճավորումների հետաքրքրությունը մեզ համար մեծ է այնքանով, որքանով նրա ստեղծողները հայ դերասանական արվեստի, հետևաբար և հայ բեմական խոսքի ամենաբարձր արտահայտության կրողներն են:

Զպետք է կարծել, իհարկե, որ հայ խոսքի թատերայնացման միակ կամ ամենաճիշտ ճանապարհը երկու գրական լեզուների հնչյունական-ինտոնացիոն ձևերի համադրումն է: Թերևս ավելորդ է ասել, որ այստեղ նորմատիվներ չկան, այլ կա ընդհանուր մի սկզբունք բոլոր լեզուների համար: Պարզ ասած, դա հնչյունի և դարձվածքի մելոդիկայի որոշակի փոխաձևությունն է՝ շեղումը առօրյա խոսվածքի մշակված և ընդունված նորմերից: Աբելյանի Էլիզբարյանի ինտոնացիան՝ շամախեցու խոսվածքի նկատելի երանգներով (հատկապես որոշ բառերի երկշեշտ արտասանությունը)՝ գրական լեքսիկայի հիմքի վրա, իրականության մեջ կարող էր թվալ տարօրինակ և արտաոռոց: Միջավայրը, որտեղից վերցվել էր հնչյունական-ինտոնացիոն նյութը, դժվար թե ետ ընդուններ այդ, որպես իրենը: Նույն կերպ, կենցաղի իրականության հետ անհամեմատելի էր Օլգա Գուլազյանի սունդուկյանական կերպարների խոսքը: Գուլազյանը մեղմացրել ու երաժշտականացրել էր թիֆլիսահայ խոսվածքին հատուկ ծ, կ, դ, ճ բաղաձայների ընդգծված կոկորդային արտասանությունը, սունդուկյանական ֆրազում հայտնագործել մեղեդային այնպիսի նրբերանգներ, որոնք չկան իրականության մեջ: Բաղաձայների նման դրվածքը, որ հատուկ է վրացական արտասանությանը, նույն կերպ, կամ թերևս ավելի է մեղմացնում վրաց դերասանուհի Վերիկո Անջափարիձեն: Սրա հետ միասին նա թուլացնում է բառաշեշտը, ինտոնացիային տալով յուրահատուկ բարեհնչունություն: Կամ՝ Ավետ Ավետիսյանի Պեպոյի ինտոնացիայի հանդիսավորությունը, գալիս էր ոչ կենցաղի, ոչ էլ նույնիսկ գրական տեքստից, այլ ուրիշ մի ակունքից: Պերասանը, եթե անգամ շատ հավատարիմ էր մնում լեզվի օրենքներին, անսխալ կերպով վերարտադրում է բարբառային կամ գրական խոսվածքի հնչյունական, ինտոնացիոն բոլոր ձևերը, դարձյալ անխուսափելի է ոճավորման մոմենտը: Կամ՝ ոռոսական բեմում գուցե ոչ մի կերպար չի խոսել, ավելի տրամաբանական, քան Նիկոլայ Խմելյովի Կարենինը («Աննա Կարենինա»): Եվ այդ չափած-ձևած, միապաղաղ տրամաբանականությունը, հնչյունների, հատկապես բաղաձայների ընդգծվածությամբ՝ ձայնի միջին ռեգիստրի վրա, ֆրազների ուղիղ-մեղմ

դային ժայրահեղ համաչափությամբ, վերածվել է գրոտեսկի հասնող թատերայնության: Խմելյովը ինտոնացիայի ոճավորման մեջ հասել է այնպիսի ընդգծման, որի կենցաղի ճշմարտության տեսակետից արտաոռոց լինելը ավելի է երևացել, երբ փորձել են ընդօրինակել այդ:

* * *

Դերասանի ֆիզիկական արտահայտչականության միջոցները, որ նրա անհատականության անբաժան մասն են, թատերայնորեն արժեքավորվում են, երբ ի հայտ են գալիս իրենց «իդեալական» կողմերով: Անհատական ձայնը և ինտոնացիան թատերային արժեք են ստանում այն հատկանիշներով, որոնք ավելի մոտ են թատերային իդեալականության տվյալ ժամանակի ու միջավայրի պատկերացումներին: Անհատականությունը թատերային է, երբ ի վիճակի է իրենով արտահայտել ընդհանրականը, իր սուբյեկտի մեջ սինթեզել օբյեկտիվ աշխարհի առնչությունները:

Ինտոնացիայի անհատական կոնկրետությունը մղում է կերպարային կոնկրետության: Ինտոնացիայի կերպարայնությունը սկսվում է հեղինակից և ավարտվում, թատերային տեսքի գալիս դերասանական խոսքում: Ձայներանգը (տեմբր) և տոնը, որպես բեմական ինտոնացիայի հատկանիշներ, պայմանավորվում են և՛ հեղինակային տեքստով, և՛ նրա դերասանական սուբյեկտիվ ընկալումով: Իրենց դրսևորման մեջ նրանք սուբյեկտիվ որակներ են և ամեն դեպքում ունեն օբյեկտիվ հիմք: Այստեղից են գալիս «տոնի սեմանտիկա», «ռեգիստրների սեմանտիկա» և նման հասկացությունները: Ձայնը չունի ֆիզիկական այնպիսի հատկանիշներ, որոնք կոնկրետ կերպով արտահայտեն մեծն ու փոքրը, լույսն ու մթությունը, ազնիվն ու անազնիվը, վեհն ու ստորը²⁰: Բայց ձայներանգներն ու ռեգիստրներն ունեն հասարակականորեն ընդունված ու մշակված այն մակարդակները, որոնք պատմականորեն առնչվել են պատկերի, իմաստի, բնավորության, տրամադրության և օբյեկտիվ իրականության ու սուբյեկտի այն հատկանիշների հետ, որոնք արվեստում վերածվում են գեղարվեստական իդեալների: Լույսի ու խավարի պայքարը երաժշտության մեջ արտահայտվում է բարձր ու ցածր ռեգիստրների հակադրությամբ, և դա պատահականություն չէ, ինչպես և պատա-

²⁰ *ՏՀ՝ И. Иоффе*, Синтетическое изучение искусств и звуковое кино, М., 1937, стр. 123:

հակամարտություն չէ ֆաուստի տենոր և Մեֆիստոֆելի բառ լինելը, նաև՝ օպերային ամպլուաների ստորակարգումը ըստ տեմբրի²¹: Պատահականություն չէ, որ թատրոնում ողբերգական ինտոնացիայի ընդունված հատկանիշներն են միջին ռեգիստրը և արտասանության դանդաղ տեմպը, կատակերգականինը՝ արագախոսությունը և տոնի բարձրությունը: Պատահականություն չէ, որ մեկոդրամայի առաջին սիրահարը խոսել է մեղմ, կրծքային բարիտոնով, չարագործը՝ խուլ կամ ռեգային բասով, տառապող հերոսուհին՝ լիրիկա-դրամատիկական սոպրանոյով և այլն:

Ձայնական ամպլուաների և ինտոնացիոն-տեմբրային ստերեոտիպերի գոյությունն ապացուցում է, որ խոսքի և վոկալ արվեստներում նյութի և իմաստի փոխհարաբերությունը ենթարկված է շատ որոշակի օրինաչափության: Ինչպես բոլոր արվեստներում, այստեղ ևս չի կարելի փոխել նյութը առանց խախտելու իմաստը: Բայց սա ընդհանուր սկզբունք է: Ստերեոտիպը ի վերջո պայմանականություն է, արտահայտչական արդեն հայտնի ձևերի պարզեցված ամրակայումը, որն այսօրվա թատրոնում ունի ավելի տեսական, քան գործնական նշանակություն: Ինտոնացիոն-տեմբրային ստերեոտիպը խոսքի բեմական իմաստավորման ելակետ չէ, նաև գեղարվեստական կերպավորման հիմնական միջոցը չէ, այլ ընդհանուր կողմնորոշիչ (օրինակ՝): Այսպես, Շեքսպիրի Օթելլոյի բարիտոն լինելը չի բացատրվում միայն ողբերգական կերպարի ստերեոտիպով կամ դերասանական ավանդությամբ: Օթելլոյի Ձայնական կերպարը նախ պայմանավորված է տեքստի ռիթմա-ինտոնացիոն կառուցվածքով. բանաստեղծական լայնաշունչ ֆրազները անպայման ենթադրում են ոչ բարձր ռեգիստրներ: Բայց ահա, Վերդիի Օթելլոն տենոր է, և այստեղ դեր ունի դրամատիկականի օպերային ստերեոտիպը՝ այն, որ օպերայում հիմնական դրամատիկական թեման պակաս դեպքերում է արտահայտվում բարիտոնով: Բացի այդ, Վերդիի Օթելլոն շեքսպիրյան ողբերգության իտալական մեկնաբանությունն է՝ սիրալին-լիրիկական մոտիվների ընդգծումով, որոնք գրական հիմքում լուծված են ուրիշ պլանով և կազմում են ոչ հիմնական բովանդակային շերտը: Վերդիի Ռիգոլետտոն, որ նույնքան ողբերգական է, լիրիկական մոտիվներ չունի, և դրանով էլ տենոր չէ, այլ դրամատիկական բարիտոն: Կարելի է ասել նաև, որ օպերային ամպլուաների ստորակարգումը բոլոր դեպքերում ըստ դրամատուր-

²¹ Հմմտ. Նույն տեղում, էջ 166—185:

գիական ֆունկցիաների չէ, և դրամատիկական արվեստի օրենքները այնուամենայնիվ նրանում ենթարկված են վոկալ արվեստի օրենքներին: Վազների Տանհուզերը բացարձակորեն ողբերգական կերպար է, գրված է դրամատիկական տենորի համար և չի կարող պատկերացվել այլ կերպ: Հասկանալի է, տեմբրա-ինտոնացիոն ստերեոտիպի պատկերացումները սկզբունքով ոչ այնքան, բայց արտահայտության ձևի մեջ տարբեր են օպերային և դրամատիկական արվեստներում: Փափազյանը ոչ մի կերպ չէր հաջողվում Վերդիի Օթելլոյի տենոր լինելու փաստի հետ. նա այդ համարում էր մեծ սխալ, քանի որ ելնում էր գրական հիմքից և դրամատիկական թատրոնի ավանդներից:

Տեմբրա-ինտոնացիոն ստերեոտիպը դրամատիկական թատրոնում ունի մեկ ուրիշ առանձնահատկություն, ի տարբերություն օպերային թատրոնի: Տեմբրը որպես ծայնի ֆիզիկական հատկություն, դրամայում պակաս դեր ունի. նրա իմաստն այստեղ շատ դեպքերում պայմանական է: Դրամատիկական դերասանի համար էականը տոնի և ռիթմի խնդիրն է: Տոնային և ռիթմական փոփոխություններն են, որ դերասանի խոսքում առաջ են բերում տեմբրային փոփոխության պատրանքներ: Դժվար չէ նկատել, որ դերասանի տեմբրը ֆիզիկական որակի տեսակետից չի փոխվում ըստ տարբեր կերպարների, չի փոխվում նաև դերասանի խոսքի ընդհանուր մեղոդիկ կերպարը: Ընդհակառակը, դերասանն աշխատում է հարազատ մնալ սեփական ծայնին ու ինտոնացիային, գտնել սեփական տեմբրում իր էությունն արտահայտող ավելի հարազատ հնչյուններ: Դերասանը կերպարի խոսքն անհատականացնում է ոչ ըստ տեմբրի, այլ ըստ տոնի և ռիթմի: Ընդ որում, այս երկուսը պայմանավորում են միմյանց. հատվածի կամ մեծ դարձվածքի մեջ իմաստային շեշտերի ավելացումով կամ պակասեցումով փոխվում է խոսքի տեմպա-ռիթմային պատկերը, և դա առաջ է բերում տոնի փոփոխություն: Իսկ տոնի փոփոխությունն ստեղծում է տեմբրի փոփոխության պատրանք: Այս հանգամանքն է, որ դերասանին հնարավորություն է տալիս արտահայտիչ ու համոզիչ լինել տեմբրային ամենատարբեր նկարագրի դերերում (նկատի ունենք այն, որ տեմբրի գաղափարը նախապես կա գրական տեքստում), երբ նրա ծայնի մեջ տեմբրային որևէ փոփոխություն տեղի չի ունենում: Փափազյանի Օթելլոն թվում է դրամատիկական, իսկ Դոն Ժուանը լիրիկական բարիտոն, Համլետը՝ նույնպես, իսկ Զինը՝ դրամատիկական տենոր: Եվ սրանք բոլորը միայն բեմական պատրանքներ են. դերա-

սանի խոսքում տեղի է ունենում հիմնականում տեմպա-ռիթմային և երբեմն էլ՝ փոքր չափով տոնի փոփոխություն:

Դրամատիկական թատրոնում ծայնական հնարավորությունները չէ, որ որոշում են դերասանի ամպլուան կամ նրա կերպարների ընդհանուր նկարագիրը: Դժվար է պատկերացնել, թե ինչպես է Ադամյանը փոխել իր ծայնի բնական երանգը՝ ոնգային բարիտոնը դարձրել կրծքային²², բայց կասկածից վեր է, որ դա եղել է իր արտիստական նկարագրի թելադրանքը, ոչ թե սոսկ ծայնական տեխնիկա:

Տեմբրի փոփոխությունը, լինի այդ տոնի ու ռիթմի փոփոխությամբ, թե արտաքին վարպետության միջոցներով կամ վերապրումով, կերպարայնության կարևոր արտահայտություններից մեկն է դերասանի խոսքում: Կերպարի ինտոնացիոն բնավորությունը շատ դեպքերում հայտնագործվում է տեմբրային ստերեոտիպի հիման վրա, կամ՝ տեմբրը գրական ինտոնացիայի հիման վրա: Եթե հեղինակի խոսքը ուժ է արտահայտում, և դերասանն իրենում հայտնագործում է այդ ուժի զգացողությունը, ներդաշնակություն է զգում խոսքի տրամադրության և իր ներքին ինտոնացիայի միջև, դա չի կարող չարտահայտվել նրա ծայնում, անկախ ծայնի բնական ուժգնության չափից: Ահա թե ինչ է գրում Բ. Թայնենը Լ. Օլիվյեի ծայնի մասին: «Լարրին բնական տենոր է, իսկ Օթելլոն՝ բարիտոն: Երբ ես ակնարկեցի այդ, նա ինձ նայեց իր շագանակագորշ, կարճատես աչքերի այնպիսի մի արտահայտությամբ, որ մարդուն կարող է քար դարձնել, ինչպես այդ մասին պատկերավոր ասել է Պիտեր Օ'Թուլը: Սրան հետևեցին ծայնային ամենօրյա պարապմունքների շաբաթները, և օրնիբուն Վաթերլոյի կամուրջի մոտ գտնվող Ազգային թատրոնի ստուդիայի փայտե պատերն աղմկում էին նրա ծայնային դասերից: Երբ խումբը հավաքվեց պիեսը կարդալու (այդ 1964-ի փետրվարին էր), Օլիվյեի ծայնը առաջվա համեմատությամբ մեկ օկտավ ցածր էր»: Պարզ է մի բան. կերպարի հուզական տոնի որոնումը և տեքստի ներքին ինտոնացիայի սեփականացումը դերասանին հանգեցրել են տոնի ցածրության: Տեքստի ինտոնացիան նրան ստիպել է համապատասխան հնչերանգներ հայտնագործել սեփական ծայնում: «Նրա ծայնի ուժից, — շարունակում է Թայնենը, — շարժվում էին լուսամուտների ապակիները և թրթռում ականջների թմբկաթա-

²² ՏՀ՝ Ս. Շիրվանզադեի, *Երկերի ժողովածու*, հ. 8, Երևան, 1961, էջ 196—197:

դանթները: Կարծես բնությունից պոկվել էր մի հսկա ուժ և մտել սենյակ»²³:

Հայտնի է, օրինակ, որ Ազնիվ Հրաչյան ունեցել է բնականից ոչ ուժեղ ծայն, որը հետագայում՝ 90-ական թվականների սկզբին հոգնել է ու խզվել: Եվ այդ խուլ, տեմբրի ձկնությունը կորցրած ծայնով նա ներկայացրել է դրամատիկական ուժեղ բնավորություններ, որոնց ինտոնացիոն ծճարտացիությունը տարակուսանք չի հարուցել: Ավելին, հուզական խոր տպավորություն է թողել հատկապես նրա խոսքը՝ իր պարզությամբ և դրամատիկական ուժգնությամբ: Նրա Մարգարիտ Գոթյեի ինտոնացիան ունեցել է դրամատիկական այնպիսի համոզականություն, որ ավելին է եղել, քան կարող էին տալ մետաղային հնչեղությունը, դեկլամացիոն զարդարանքները և ընդհանրապես «Էֆեկտներու դպրոցի» (իր խոսքերն են — Հ. Հ.) ծայնական արտահայտչամիջոցները: Վերջապես, եթե ասել են, թե Սիրանույշի ծայնի մեջ «հնչում է կանաչի հմայքի անխարդախ ու մշտաշող մետաղը», չպետք է սաշփոթել ծայնի ֆիզիկական ուժգնության հետ. այդ նույն ժամանակ գտնվել են և նրա ծայնի ուժգնության պակասը նկատողներ:

Ինտոնացիայի կերպարայնություն ասելով բոլոր դեպքերում գործ ունենք ոչ ծայնի, այլ հնչող խոսքի, որպես դրության, բնավորության, հոգեբանության և գրական բովանդակության առարկայացման միջոցի հետ: Ֆիզիկական երևութները և ֆիզիկական միջոցները կամ նյութերը բեմում չեն երևում իրենց ֆիզիկական հատկություններով: Նրանք երևում են ոչ այնպես, ինչպես կան, այլ այնպես, ինչպես ներկայացվում են: Սա վերաբերում է նաև դերասանին, որի բնածին հատկություններից մեկը իրեն տեսնելու և լսելու ունակությունն է: Պերասանը երևում է հանդիսականին այնպես, ինչպես տեսնում է ինքն իրեն, նրա ծայնը և ինտոնացիան ընկալվում է այնպես, ինչպես ինքն է լսում: Մեծ դերասանի ծայնը միշտ թվում է ավելի ուժեղ, քան իրականում է: Պատահական չէ, որ երբ Սալվինիին հարցնում են, թե ինչպես է կարողանում այդպես գոռալ, պատասխանում է. «այդ ես չեմ գոռում, այլ դուք»: Ինչպես ցույց են տալիս դասական օրինակները, ծայնական Էֆեկտի գաղտնիքը ծայնը կերպարային ներկայացնելու արվեստն է, թատերայնության ներքին զգացումը, որ չի կարող փոխարինվել արտաքին միջոցներով:

²³ The Observer, 1965, № 2.

Թատրոնը սիրում է գրական խոսվածք և մշակված ծալն: Բեմական կերպարը բնութագրում է իրեն ոչ այնքան խոսելակերպի, որքան վարքագծի ինքնատիպությամբ: Տեմբրա-ինտոնացիոն բնութագրումը գեղարվեստական արժեք է ստանում, երբ խոսքի խարակտերային գծերն անցնում են թատերային իդեալականության պրիզմայով:

Թատերայնությունը դրամատիկականի երևութականացումն է ինչպես պլաստիկայի, այնպես էլ հնչող խոսքի մեջ: Սա դերասանի արվեստի այն բարձրագույն սկզբունքն է, որի հիմքի վրա սինթեզվում են արտահայտության բոլոր միջոցները, նաև խոսքային-ինտոնացիոն նյութը՝ իր իմաստաբանական և եսթետիկական առումներով: Խոսքը, որ մարդու արտահայտչական հնարավորությունների ամենակատարյալ դրսևորումն է, բեմում դառնում է «ստեղծագործության պսակը» (Նեմիրովիչ—Պանչենկո), բեմական արտահայտության բոլոր ձևերի ամբողջացումը:

1970

ՓԱՓԱՂՅԱՆԻ ԽՈՍՔԸ

Փափազյանը նշում է մի տեսարան «Օթելլոյից», որի համար «անսովոր ծավալով մի ծալն է անհրաժեշտ»: Համաձայն Փափազյանի խաղի տրամաբանության, այստեղ բացվում է կերպարի ամենաեական գծերից մեկը՝ պոռթկուն խառնվածքը, որի բեմական դրսևորման համար գրական նյութը մինչ այդ առիթներ չի տալիս: Դա Կասիոյի և Մոնտանյոյի գիշերային մենամարտն է, որ ընդհատվում է զորապետի հայտնվելով: «Բոլոր Օթելլոները, — գրում է Փափազյանը, — ծայնական ահավոր պաշար են վատնում այս կետում, ահավոր գոռոցով զգացնել տալով իրենց մոտենալը բեմահարթակում երևալուց առաջ»¹:

Այս հոգեվիճակի թատերական իրականացման եղանակը, ըստ Փափազյանի, ժառանգություն էր մնացել Սալվինիից, և հետևորդներից ոչ մեկը չէր կարողացել հասնել գեղարվեստական նույն էֆեկտին ու համոզականությանը: Փափազյանն այստեղ բերում է մի թանկագին վկայություն, որ ասում է, թե դրության ծջմարիտ զգացումը երբեմն դերասանի մեջ արթնանում է իր ֆիզիկական արտահայտչամիջոցների պակասության գիտակցումից: Այս-

¹ Վ. Փափազյան, *Իմ Օթելլոն*, Երևան, 1964, էջ 177:

տեղ նա իր մեջ հայտնաբերում է մեկ այլ բան, որի գոյության մասին կարծես թե չգիտեր: Աղբերգ Մատկովսկին «Օթելլոյի» ներկայացման մի երեկո ծայնի անսպասելի խզման պատճառով այդ տեսարանում ստիպված է եղել հրաժարվել էֆեկտի հասնելու ընդունված եղանակից և մոտենալ հույզի վերարտադրության հոգեբանորեն ավելի ծշմարիտ ձևի: Մատկովսկու կատարումը թեև չենք տեսել (ի դեպ, Փափազյանն էլ չի տեսել և հիմնվում է Մուսկյանի պատմածի վրա), բայց ունենք Փափազյանի խաղի այս հատվածի տպավորությունը, որ գալիս է Մատկովսկուց և, Փափազյանի բառերով ասած, «գերազանցորեն ուժեղ է» ու «առավել հարազատ Մավրի բնույթին»²: Չունենալով «ծայնական ուժեղ վատնումների հնարավորությունը», նա այստեղ Օթելլոյի գայրույթը վերարտադրում է գործողությամբ: Եթե բեմի խորությունը խանգարում է սուրը հեռվից նետելուն, դրան փոխարինում է սրի կտրուկ շարժումը, որ արդեն մատնում է հազիվ զսպվող գայրույթը: Բայց եականն այն առաջին խոսքն է, որ դերասանն արտասանում է զուսպ, կրծքային, թավ և խուլ ձայնով. «Ի՞նչ է պատահել այստեղ»:

Փափազյանը ոչ թե տրամադրություն է խաղում, այլ ներկայացնում է տրամադրությունը հաղթահարելու կամ թաքցնելու ներքին ճիգը: Այս խոսքին հաջորդում է կովողներին սաստող, զրսպված և զսպելու ջանքերից խլացած մի բացականչություն (որը երբեմն կրկնում է երկու անգամ՝ իմաստային տարբեր երանգներով), և Օթելլոն այլևս գոռալու կարիք չունի. նա գտնում է գորապետին վայել իր հավասարակշռությունը և խոսում է վրդովմունքը թաքցնող, արտաքուստ հանգիստ, լայնաշունչ ձայնով: Տեղին է հիշել Լոուրենս Օլիվիեի Օթելլոյի մասին ասված այն խոսքը, թե «սա մի մարդ է, որ կարիք չունի ձայնը բարձրացնելու, որ իրեն լսեն»³:

Գուցե հնացել է Սալվինիին վերագրվող ասույթը, թե ողբերգակ դերասանին հարկավոր է ձայն, ձայն և ձայն: Բայց հիշենք Սալվինիի մյուս ավելի խորիմաստ խոսքը: Այն հարցին, թե ինչպես է նա կարողանում Օթելլոյի դերում այդպես գոռալ, նշանավոր ողբերգակը պատասխանում է. «Այդ ես չեմ գոռում, այլ դուք»: Ուրեմն, դերասանի ձայնը միայն ֆիզիկական երևույթ չէ: Ավելին, ձայնը թատերական իմաստով երբեմն պատրանք է: Փափազ-

² Նույն տեղում, էջ 176:

³ The Observer, 1965, № 12.

լանը դրամատիկական ամենալարված պահերին էլ չի աղմկում, չի գոռում, այլ դրանց մասին ակնարկում է այնպես, որ հանդիսատեսը հաղորդակցվում է նրա ներքին աղաղակին: Օթելլոյի կրթքային ծայնը, հոգու խորքից դուրս թռչող հեծկլտանքն ու խուլ հոգոցները ամեն անգամ հիշեցնում են հովազի մոնջյուն և միշտ թվում է, թե Մավրը զսպում է իր հզոր ծայնը: Հիշենք թեկուզ Արքենինի հուսահատ աղաղակը, երբ պոկում է սև շղարշը Նինայի պատկերի վրայից, կամ Քինի բարձրաձայն, չղաժիգ ծիծաղը խելագարության տեսարանում: Այս և նման տեսարաններում, որոնցով առատ են Փափազյանի կատարումները, աղմուկի և կոկորդի ծայնամկանների լարման նշույլ իսկ չկա: Սրանք գեղարվեստական պատրանքներ են: Գաղտնիքը տվյալ տեսարանում կերպարի վարքագծի ներքին, հոգեբանական արդարացումն է, երբ տրամադրությունների ընթացքը հետևողականորեն տարվում է դեպի ամենաբարձր կետը, և բարձրաձայն աղաղակը անխուսափելի է թվում: Այս հոգեբանական նախապատրաստումն արդեն բավական է հանդիսատեսի երևակայության համար: Վերջինս եթե անգամ նկատում է (սա ասվում է փորձված հանդիսատեսի համար), որ դերասանի գոռոցը երևութական է, պայմանական-թատերական, դարձյալ չի կարողանում չենթարկվել նրա հուզական ներգործման ուժին: Եականը պողթկումի կամ աղաղակի իմաստն է, ոչ թե նրա ֆիզիոլոգիապես ստույգ վերարտադրությունը, որ գլխովին հակառակ է Փափազյանի ոճին ու սկզբունքին: Չարդարացված բարձր ծայնը, որքան էլ կատարյալ լինի նրա ֆիզիկական որակը, ականջի համար է միայն և ոչ մտքի. «Բեմում հաճախ պատահում է այսպես, — գրում է Վախտանգովը, — դերասանը խոսում է, մինչև իսկ գոռում, ես այդ լսում եմ, բայց չեմ հասկանում, թե հանուն ինչի է նա գոռում»⁴: Փափազյանը հակառակն է անում. զգացմունքի տրամաբանությամբ նախապատրաստում է արարքի պատճառը և արարքը զսպում է: Մնացածը թողնում է ունկնդրի ներքին լսողությանը: Մինչև գոռալու իսկությունը, նա աստիճանաբար սաստկացնում է ներքին լարումը և ծայնը աննկատելի բարձրացնում ոչ ավել, քան կես տոն: Գոռալուց առաջ նկատելիորեն իջեցնում է ծայնը մեկ տոն, և սա ամենադժվարին ու նուրբ տեղն է. տրամադրությունն աճում է, իսկ ծայնն իջնում: Կես տոն բարձրացնելուց հետո մեկ տոն իջեցնելը նկատելի կլինի, եթե բաց թողնի ներքին, հոգեբանական

⁴ С. Захава, Вахтангов и его студия, М., 1930, стр. 58.

գիծը: Այսքանից հետո մի պահ միայն, մի բառի վրա միայն Փափազյանը «գոռում» է, այսինքն՝ ծայնը վերջին՝ ցածր կետից բարձրացնում է մեկ տոն, որը սկզբնական տոնի համեմատ բարձր է ընդամենը կես տոնով: Կոնտրաստն այնքան նկատելի է, որ հանդիսատեսին թվում է, թե նա իսկապես գոռաց: Եթե մի քիչ ավելի բարձրացնի ծայնը, տարբերությունը սկզբնական տոնի համեմատ կլինի մեկ կամ մեկուկես տոն, և պատրանքը կատարյալ է: Զայնի բարձրացումն ու իջեցումը, ուժեղացումն ու թուլացումը տեղի է ունենում մեկուկես տոնի սահմաններում: Անզուպելի չափերով աճում է միայն մի բան՝ խոսքի դրամատիկ լարումը, և հանդիսատեսը հոգեբանորեն ի վիճակի չէ խուսափել պատրանքի ազդեցությունից: Սա Սալվինիի «զաղտնիքն» է, որին Փափազյանն ավելացնում է մյուս արտահայտչական հնարը, ընդլայնում է բառը, երկարացնելով, ձգելով ծայնավոր հնչյունները, որով քողարկում է ծայնի բնական ուժգնության պակասը: Այս կատարյալ վարպետության հետաքրքիր օրինակներից է Փափազյանի Ուրիել Ակոստայի այն տեսարանը, երբ մայրն ու եղբայրը թախանձում են նրան գնալ, հրապարակորեն հրաժարվել սեփական համոզմունքներից: Փափազյանը խոսում է միջին, սովորական տոնով.

Այո՛, այո՛, եղբայր, ես գիտեմ՝ դու Ամստերդամում վաճառական ես, և ինչ, չե՞զ սկսել են հալածել (ծայնը իջեցնում է) իմ պատճառով, (ավելի իջեցնում) իմ պատճառով, իմ պատճառով... (թույլ) հը՛մմ... (ավելի թույլ, նվաղած ծայնով, բայց ավելի լարված, ցավագին) օ՛ր... (հանկարծ՝ բարձրացնում արագ) ինչո՞ւ եք լռե՛լ... (թուլացած, հոգնած) Խոսեցեք: (Միջին տոնով) Զե՛մ կարող տանել ես այս (ցածր) տանջանքը:

Փափազյանը գոռում է միայն «լռել» բառի վրա, բայց սա ընդամենը մեկ տոնով է բարձր սովորական, միջին տոնից: Պարզապես կոնտրաստն է զգալի նախորդ տոնի համեմատ: Աղաղակը ներսում է, և դերասանը լսողին հաղորդում է նրա բովանդակությունը, իսկ արտաքին կերպը թողնում է պայմանական-թատերական:

Բեմական արտահայտչականության այս եղանակը դժվար չէ վերագրել արտաքին վարպետությանը, որին տալիս ենք հասարակ, ոչ գեղագիտական մի անվանում՝ դերասանի տեխնիկա: Բայց խնդիրը միայն ծայնի կամ ֆիզիկական ուժի խնայողությունը չէ, թեև յուրաքանչյուր արվեստ իսկապես ունի և իր արհեստը: Դերասանն այստեղ խնայում է մի ավելի թանկագին բան՝ պաշտ-

սլանում է որոշակի գեղագիտական սկզբունք: Դրամատիկական լարվածության ամենաբարձր, ամենածայրահեղ պահերին իսկ, կամ Համլետի խոսքերով ասած «կրքի հեղեղի, փոթորկի և հողմապտույտի մեջ անգամ»⁵ Փափազյանը պահում է այն վեհաշուք հանգստությունը, որ տեսնում ենք հելլենական արվեստի գլուխգործոցներում: Նրա Օթելլոյի աղաղակը Լաոկոոնի աղաղակն է՝ խոլ ու զուսպ: Թերևս այստեղ պետք է հիշել Վինկելմանի պատկերավոր միտքը. «Նրա տառապանքը խորապես հուզում է մեզ, բայց մենք կուզենայինք մեր տառապանքները կրել այնպես, ինչպես այս հզոր այրը»⁶:

Բաժանելով Լաոկոոնի արձանի մասին Վինկելմանի եզրակացությունը, թե «իմաստությունը ծեռք է մեկնել արվեստին և նրա արարչության մեջ ներդրել մի ինչ-որ ավելի մեծ բան»⁷, Լեսսինգը հայտնագործում է գեղագիտական մի պարզ և խոր ճշմարտություն՝ «արգասավոր պահի» տեսությունը: Փափազյանի արվեստի «արտաքինը» բացատրելու համար ավելորդ չենք համարում դիմել Լեսսինգի օգնությանը, քանի որ այդ արվեստի հիմքերն առայժմ մեզ համար դժվար է որոնել այլ տեղում, քան դասական գեղագիտության մեջ: «Երբ Լաոկոոնը հառաչում է, — գրում է Լեսսինգը, — երևակայության համար հեշտ է պատկերացնել նրան աղաղակող: Բայց եթե նա աղաղակեր, երևակայությունը չէր կարող բարձրանալ ոչ մի աստիճան վեր կամ իջնել մի աստիճան ներքև» և Լաոկոոնը կներկայանար դիտողին «խեղձ և հետևաբար՝ անհետաքրքիր»⁸: Սա իհարկե ասված է տարածական արվեստի մասին, որի նյութական հնարավորությունները «սահմանափակված են միայն մեկ պահի պատկերումով»⁹: Դերասանի արվեստը տարածաժամանակային է: Հետևաբար «արգասավոր պահն» այստեղ հարաբերական մի բան է. նա կարող է տևել բավական երկար: Այն, ինչ քանդակում բառացիորեն մի պահ է, որի սկիզբն ու ավարտը դիտողի երևակայությունն է ստեղծում, դերասանի արվեստում կարող է՝ ձգվել րոպեներ՝ ունենալ իր սկիզբը, ընթացքն ու ավարտը: Լեսսինգի «արգասավոր

⁵ Վիլլամ Շեկսպիր, *Ընտիր երկեր*, հ. 1, Երևան, 1951, էջ 53:

⁶ Г. Лессинг, Лаокоон или о границах живописи и поэзии, М., 1957, стр. 72.

⁷ Նույն տեղում:

⁸ Նույն տեղում, էջ 91—92:

⁹ Նույն տեղում:

պահի» օրենքն այստեղ գործում է յուրովի: Որևէ կրքի կամ տրամադրության շրջափոխությունը կյանքում տևում է ժամեր, բայց բեմական, պայմանական իրականության մեջ նա կարող է սահմանափակվել ընդամենը րոպեներում: Առօրյա իրականության մեջ մարդը կարող է հուզմունքի մեջ մի ամբողջ ժամ աղմկել, բայց տեղափոխենք այն բեմական իրականություն և կդառնա անտանելի: Այստեղ դերասանին մնում է խտացնել տրամադրությունը անհամեմատ փոքր ժամանակահատվածի՝ «արգասավոր պահի» մեջ: Սա նշանակում է ամբողջ տրամադրությունից թողնել մեկերկու պահ՝ ամենաեականը: Այդ պահն արգասավոր է, երբ երեվակայության տեղ է թողնում: Կյանքում տրամադրության մեջ եական կարող է համարվել կրքի բարձրագույն լարման կետը, որն արվեստում զուրկ է «արգասավոր պահի» հատկությունից, այսինքն տեղ չի թողնում մտքի ու երևակայության աշխատանքի համար և հետևաբար՝ գեղարվեստական չէ: Զգացմունքի և կրքի արտաքին արտահայտության մեջ Փափազյանը երբեք չի հասնում բարձրակետին, այլ մնում է նրանից ցած մի քանի աստիճան: Բայց այնուամենայնիվ հանդիսատեսի երևակայության առաջ բացում է նրա հեռանկարն այնպես, որ հանդիսատեսն ինքն է բարձրանում մնացած աստիճանները: Փափազյանը կարող է աղաղակել մեկ բառով և այդ էլ հենց «արգասավոր պահն» է: Այդ աղաղակը ոչինչ ընդհանուր չունի ֆիզիկական աղմուկի և ձայնի ուժգնության հետ: Այդպես չէ՞ արդյոք Լիրի կարճ մենախոսության ավարտը Ռեգանի տանը, երկրորդ գործողության վերջում:

Դուք մտածում եք, թե ես լա՞ց կլինեմ...

Ոչ, ես լաց չեմ լինի,

Թեև շատ պատճառներ ունիմ ես լաց լինելու...

Բայց թող այս սիրտը բլուր կտոր լինի,

Նախքան ես կարտասվեմ:

Օ՛, իմ խեղկատա՛կ,

Հասի՛ր, օգնիր ինձ,

Ես...

Խելագարվո՛ւմ ե՛մ¹⁰...

Վերջին բառը Լիր-Փափազյանի շուրթերից պոկվում է երկար ու խուլ հառաչանքի նման, որ իսկապես նման է Լաոկոոնի

¹⁰ Այս և հաջորդ տեղերում զերականաբարունների տեքստային հատվածները բերում ենք ոչ ըստ թագմանության, այլ ըստ Փափազյանի: Տողատուժը կատարում ենք նույն սկզբունքով՝ համաձայն Փափազյանի խոսքի բեթմական միավորների:

աղաղակին: Դա դերասանի ներքին աղաղակն է, որ Փափագ-
յանը թաքցնում է, ցույց տալով Նրանից մի պահ: Բայց այդքանն
էլ բավական է, որ երևա զգացմունքի հեռանկարը:

Կերպարի տրամադրությունների ընթացքը Փափագյանի խա-
ղում միշտ ձգտում է դեպի ամենաբարձր կետը և ոչ մի պահ չի
հասնում Նրան: Սա միայն դերասանական վարպետության և ոճի
խնդիր չէ: Այստեղ թաքնված է դարձյալ գեղագիտական սկզբ-
բունք: Փափագյանի համար դրամատիկ լարումը չունի այդ ամե-
նաբարձր կետը: Նա ընդհուպ մոտենում է դրան միայն մեկ ան-
գամ, որից հետո սկսվում է ողբերգական հերոսի անկումը՝ խելա-
գարությունը, ինքնասպանությունը, մահը: Եթե Լաոկոոնը պատ-
կերվեր աղաղակելիս, դա կլիներ Նրա անկումը, քանի որ դիտո-
ղին կպատկերանար աղաղակի հաջորդ պահը՝ տապալված հրս-
կան¹¹: Իսկ բարձրաձայն աղաղակող դերասանին ոչինչ չի մնում
անել, եթե ոչ հեռանալ բեմից:

Չայնի ուժգնության կամ ծայնաժավալի խնդիրը Փափագյանի
համար երկրորդական է, քանի որ էականն ասվածի բովանդա-
կությունն է: Եվ այնուամենայնիվ Չայնի բնական ուժգնության
պակասը չի խանգարում Փափագյանին ներկայացնելու Չայնը
բազում նրբերանգներով և ծայնաժավալի մեծության պատրանք
ստեղծել: Ամենասովոր ականջն էլ չի կարող խուսափել այդ տպա-
վորությունից, երբ դերասանը միևնույն տեսարանում կարողանում
է այնքան վարպետորեն փոփոխել տոնի դինամիկան: Այսպես,
Օֆելիայի հետ հանդիպման տեսարանի վերջում Համլետ—Փա-
փագյանի գերլարված նյարդերը հանկարծ տեղի են տալիս և Նա
պոռթկում է: Խոսում է մի տոնով, գլխային ծայնով և թվում է թե
գոռում է.

Հեռո՛ւ, չեմ ուզում այդ բոլորի մասին մտածել,
Այս միտքն է, որ ինձ խելագա՛ր դարձրե՛ց...
Կրկնում եմ, որ մենք այլևս չենք ամուսնանա:
Բոլո՛րը,
Բոլոր նրանք, որ ամուսնացել են,
Բոլո՛րը...

Հանկարծ շշուկով՝

Բացի մեկից,
Կապրեն:

¹¹ Հմմտ. Лессинг, Лаокоон, էջ 92:

Անցնում է նախկին տոնին.

Իսկ մնացյալները...

Կմնան այնպես, ինչպես որ կան:

Այս բառերից հետո անսպասելիորեն փոխվում է խոսքի դինամիկան՝ fortissimo-ից իջնում է piano:

Իսկ դո՛ւ...

Դու իմ թանկագին...

Կուսանոց գնա՛,

Կուսանոց գնա, կուսանոց գնա:

Այստեղ Փափազյանի ձայնը դառնում է կրծքային, մեղմ, հանգիստ ու վերջին բառերի վրա հանգչում:

Բոլորովին այլ է Օթելլոյի խոսքի նկարագիրը: Այստեղ նախ տարբեր է խոսքի տեմբրային բնավորությունը, և դերասանը խոսում է ավելի լայնաշունչ, մեծ մասամբ ձայնաշարի ցածր ու միջին օկտավներով և միջին ուժգնությամբ, չի հասնում մինչև fortissimo: Սենատի մենախոսության մեջ նա ունի երկու դինամիկ հարթություն և տրամադրության փոփոխությանը համաձայն անցնում է մեկ առաջինին, մեկ երկրորդին: Սկսում է իր ձայնի միջին ուժով՝ մոտավորապես mezzo—forte-ով

Ռազմաշունչ,

Վեհ հոգի:

Բարձր դուքս:

Որ ես առևանգել եմ

Այս...

Ծերունու աղջկան,

Ճշմարիտ է:

Ինչպես նաև ճշմարիտ է, որ ես ամուսնացել եմ նրա հետ, ահա իմ ամբողջ հանցանքը՝ ներկայացված իր բոլոր պարզության մեջ, և ոչինչ ավելի:

Օթելլո-Փափազյանը խոսում է թավ ու հանգիստ ձայնով, իր արժանապատվության և վիճակի արտասովորության գիտակցությամբ: Նա կարծես ոչ թե հաշիվ է տալիս ինչ-որ հանցանքի համար, այլ հաստատում է իր էությունը իրենից ցածր մարդկանց առջև: Թվում է նրա՝ ռազմադաշտին սովոր մարդու ձայնը հենց այդպես խզված, կոշտ ու հոգնած պետք է լինի: Բայց ահա նրա խոսքի մեջ է մտնում Դեզդեմոնայի թեման և ձայնը փոխվում է. նա բառերն արտասանում է քնքշությամբ, մեղմ ու թեթև. անցնում է piano-ի:

Իսկ մինչև որ նա գա,
Ես նույն պարզությամբ,
Ինչպիսի պարզությամբ, որ պատմում եմ իմ մեղքը երկնքի դա-
տարանի առաջ, կպատմեմ ձեզ իմ ամբողջ սիրո պատմությունը:

Մենախոսության ընթացքում նա նորից գալիս է իր նախկին mezzo—forte-ին և դարձյալ piano-ին, երբ անցնում է Ղեզդե-
մոնայի թեմային:

Եվ երբ ես պատմում էի որևէ դժբախտ դեպք,
Որ տանջել էր իմ թափառական զինվորականի սիրտը,
Մեծ հրձվանքով տեսա, որ նա...
Նա, նա...
Լաց էր լինում...

Օթելլո-Փափազյանն այստեղ ավելի է քնքշանում. նրա ծայ-
նում այլևս ուժեղ շեշտեր չկան: Իսկ դերակատարման հետագա
ընթացքում գույները երևում են ավելի հարուստ, այնքան հա-
րուստ, որ բոլոր նրբություններով արտահայտում են կերպարի
զգացմունքների ելևէջը: Չայնի խլությունն այլևս մոռացվում է,
քանի որ նա մաքուր է արտացոլում կերպարի «ոգու կյանքը»:

Չայնի դինամիկ հարթությունները նույնպես պատրանք են.
Փափազյանի ծայնաժավալն այնքան չէ, որ կարողանա փոփո-
խել դինամիկան piano-ից մինչև fortissimo: Այս տպավորու-
թյունն արդյունք է տրամադրության փոխակերպումների: Որքան
բազմազան են տրամադրության երանգները, այնքան հարուստ է
երևում ծայնը: Սա տեխնիկական իմաստով կապված է ոչ այն-
քան ծայնաժավալի, որքան շնչառության մարզվածության հետ:
Շնչառության տեմպի ու ռիթմի փոփոխությունները փոխում են
հնչյունների տևողությունը, հետևաբար նաև՝ Չայնի լսելիությունը:
Երկար վանկերի արտասանության ժամանակ Փափազյանն իջեց-
նում է ծայնը, տալով ծավալի պատրանք: Եվ բոլոր այս տիպի
փոփոխությունները ականջով ընկալվում են որպես Չայնի հա-
րուստություն:

Մեծ վարպետների փորձը վաղուց հաստատել է, որ շնչա-
ռության ռիթմի փոփոխությունները նախ տրամադրությունները
վերապրելու արդյունք են: Եվ ընդհանրապես «վերապրող դերա-
սան», «ներկայացնող դերասան» ձևակերպումները շատ են պայ-
մանական, գալիս են սխալ տպավորություններից: Տարբերու-
թյունն այն է, որ առաջինը չի ուսումնասիրում և սեփականաց-
նում իր ապրումների արտաքին դրսևորումը, իսկ մյուսն ամեն

անգամ քննում և ամրապնդում է հուզական տարերքի պահին գտնվածը, ցանկացած ժամանակ նույն ծձգրտությամբ կրկնելու համար: «Ներկայացնող» դերասանը միշտ հայտնագործում, սեփականացնում է իր սեփական զգացմունքները: Եվ պատահում է, որ նա ապրումի արտաքին դրսևորումը կրկնելով, ամեն անգամ կարողանում է վերադառնալ հույզի աղբյուրին, ոգեկոչել մի անգամ ապրածը, մշակել և ազնվացնել այն, հոգեբանական ծձմարտությունը դարձնել արվեստի ծձմարտություն: Սա արդեն ոչ թե ապրումն է, այլ նրա կրկնությունը՝ վերապրումը: Այս բանում արդեն կա ներկայացման և տեխնիկայի գաղափարը:

Փափագյանը պատկանում է արտիստական խառնվածքի այս բարդ տեսակին: Նրա յուրաքանչյուր կերպար, որ այսօր ընդունում ենք որպես կատարյալ վարպետության ցուցադրում, դերասանն ապրել է ոչ թե մի երեկո, երկնքից իջած հանկարծակի ներշնչումով կամ ամբողջ դերակատարման ընթացքում, այլ բազում տարիներ, որոնց ընթացքում դերն ապրել է մաս-մաս, ցուցադրումը ու ապրումը փոխադարձաբար հարստացրել են միմյանց, ներթափանցվել մեկը մյուսով, դարձել առանձին-առանձին անորսալի, անըմբռնելի, նույնիսկ իր՝ դերասանի համար:

Փափագյանը վերապրումի դերասան է, այդ հասկացության ամենաբարդ իմաստով, և սրանով է պայմանավորված նրա խոսքի նույնքան յուրահատուկ նկարագիրը: Այստեղից է գալիս նրա խոսքի խիստ յուրահատուկ նկարագիրը: Տեքստը և ենթատեքստը, բառը և նրա ենթաիմաստը, տակտը, դարձվածքի մելոդիկան Փափագյանի ծայնում միշտ չէ, որ համերաշխ են խոսքի արտահայտչականության սովորական և հասկանալի կանոններին: Դրանք երբեմն դուրս են խոսքի քերականական-տրամաբանական օրենքներից և ենթարկվում են այլ օրենքի՝ Փափագյանի արվեստի տրամաբանությանը:

Ավետարանական իմաստությունը, թե խոսքը արարչագործության սկիզբն էր («Ի սկզբանէ էր բանն»), մեզ համար ասված է ոչ նյութական իրականության, այլ նրա հոգևոր վերարտադրության մասին: Դերասանի արվեստը խոսքից է սկսվում, և խորն է նկատել Նեմիրովիչ—Դանչենկոն, որ «խոսքը ստեղծագործության պսակն է»: Դրամատուրգիական կերպարի բեմական իրականացումը բառացիորեն սկսվում է խոսքից և դերասանը էլ իր «արարչագործության» սկզբում կերպարի բոլոր արդարացումները որոնում է գրական տեքստում, երբեմն էլ առանձին բառերում: Բայց երբ նա գտնում է, այսպես կոչված, «ներքին գիծը»

կամ յուրացնում է գործողության պարտիտուրը, դառնում է ինքնուրույն, տեքստից անկախ: Սկսվում է հակասությունը խոսքի ու գործողության միջև, և դերասանը խոսքը հարմարեցնում է իր բեմական վարքագծին: Կերպավորման ամբողջ ընթացքը, որ դերասանի համար երբեք չի ավարտվում, մերթ հակվում է դեպի բառը, մերթ հակադրվում բառին: Սա դերասանի արվեստի դիալեկտիկան է, որի պարզ ձևակերպումը Շեքսպիրը դրել է Համլետի խոսքում. «Suit the action to the word, word to the action»¹²: Այստեղ է, որ գրական մտածողությունը ենթարկվում է թատրոնի լեզվին՝ գործողությանը, և Փափազյանը բառերը գրական որակից վերաժելով թատերական որակի, «շտկում» է հեղինակի խոսքի «պակասությունները»: Եթե նա այս կերպ է վարվում Մասեյանի դասական թարգմանության հետ, դա չի նշանակում, թե այդ թարգմանությունը պակասավոր է: Այստեղ հանդիպող «ոչ-բեմական» դարձվածքները կամ նույնիսկ որոշ հատվածներ գալիս են բնագրից և Շեքսպիրի ժամանակի պայմանականությունից: Իսկ բեմականությունն ասվածը շատ հարաբերական է, եթե դիտենք նրա էվոլյուցիան թատրոնի պատմության ընթացքի մեջ: Շեքսպիրի պիեսները ստեղծվել են թատերական պայմաններում և բեմի օրենքների կատարյալ իմացությամբ, բայց փոխվել է բեմական պայմանականության ու ծմարտության ըմբռնումը, և շեքսպիրյան դրամատուրգիայի որոշ հատկանիշներ ժամանակակից բեմական մտածողությանը երևում են ոչ թատերական¹³:

Այսպես, «Համլետի» երրորդ գործողությունում, «Սկան թակարդ» կոչվող տեսարանում Համլետը Օֆելիային բացատրում է ներկայացումը:

Համլետ. Պարտեզի մեջ թունավորում է մարդուն, թագավորությունը ձեռք գցելու համար: Անունը Գոնզագո է, պատմվածքը

¹² Բնագրին առավել ստույգ է արտահայտում այս խոսքերի թատերական իմաստը, քան նրա հայերեն թարգմանությունը. «Շարժումների բառերիդ հարմարեցրու, և բառերդ շարժումներիդ»: Action բառը, որ ուղիղ իմաստով նշանակում է գործողություն, ընթացք (պրոցես), Մասեյանը փոխարինել է «շարժումներ» բառով, որի թատերական իմաստը ընդհանուր է: Մեր խնդրին ավելի ճշգրիտ է պատասխանում բառի թարգմանությունը. «Գործողությունը հարմարեցրու բառին, բառը՝ գործողությանը»: Ի դեպ, դարձվածքը մոտավորապես այդպես է հնչում Լոդինակու ոտաներին թարգմանության մեջ. «Сообразуйте действие с речью, речь с действием» (В. Шекспир, Собр. соч., т. 4. М., 1960, стр. 75).

¹³ Հմմտ. А. Аникст, Театр эпохи Шекспира, М., 1965, стр. 185—217.

իսկապես գոյություն ունի և շատ ընտիր գրված: Հիմա կտեսնես, թե ինչպես է ձեռք բերում Գոնզագոյի կնոջ սիրտը:

Օֆելիա. Թագավորը վեր կացավ:

Համլետ. Ի՞նչ է, սուտ հրդեհի՞ց վախեցավ¹⁴:

Արդ, ինչո՞ւ և ինչպե՞ս է փոխում Փափազյանը հեղինակի տեքստը: Համլետն այս խոսքերն արտասանում է ուղիղ այն պահին, երբ Նրա սարքած ներկայացման մեջ խաղացվում է Կլավդիոսի ոճրագործությունը՝ թույնը ականջի մեջ լցնելու տեսարանը: Բեմական հոգեբանության, ինչպես և Համլետի վարքագծի ժամանակակից ըմբռնումով (որ գուցե մեկ հարյուրամյակից ավելի պատմություն ունի), Համլետն այստեղ այլ բան չպետք է անի, բացի Կլավդիոսին հետևելուց: Մինչդեռ, ինչպես երևում է Օֆելիայի «թագավորը վեր կացավ» խոսքից, Համլետը չի նայում թագավորի կողմը: Գուցե Շեքսպիրի ժամանակակից կամ Նրանից հետո եղած այլ բեմադրություններում բեմավիճակն ուրի՞շ է եղել կամ Օֆելիայի այս խոսքը գործողության իլյուստրա՞ցիան է: Ինչևէ: Փափազյանի բեմական տրամաբանությամբ սա այն կետերից է, որտեղ Համլետը մոռանում է «դիմակավորների մեջ ապրել կարենալու համար»¹⁵ իր դիմակավոր լինելը և պոռթկում է բարձրաձայն: Փափազյանը գոռում է իր ձայնաշարի ամբողջ հնարավորությամբ:

Նա', նա', նա'... Ա', ա', ա', նա նրան թունավորում է պարտեզում, որպեսզի կարողանա ամբողջ թագավորությունը ձեռք բերել: Հիմա կտեսնենք, թե ինչպես է նա ձեռք բերում...

Այս վերջին բառերի վրա նա հանկարծ սթափվում է, հանկարծ հիշում իր ծպտյալ լինելը: Բայց եղածը եղած է: Նա միանգամից իջեցնում է տոնը և նախադասության շարունակությունը թավ ու խուլ ձայնով, դիվական չարախնդությամբ ուղղում է Կլավդիոսին.

...Գոնզագոյի կնոջ սերը տեր արքա:

Փափազյանը հեղինակի խոսքը ենթարկում է իր բեմական-հոգեբանական խնդրին:

Նրա բոլոր դերակատարումներում բազմաթիվ են տեքստի հետ ազատ վարվելու օրինակները, որոնք որքան էլ վիճելի լինեն գրական տեսակետից, պատճառաբանված են կերպարի բեմական

¹⁴ Շեկսպիր, *հշվ. հրատ. հ. 1, էջ 60*:

¹⁵ Վ. Փափազյան, *Համլետը՝ ինչպես տեսա, Երևան, 1968, էջ 132*:

վարքագծով: Այդ փոփոխությունները որոնցում փայլում է Փափազյանի գրական շողշողուն ձիրքը, մեծ մասամբ գործողությանն են ծառայում, երբեմն ունեն ձևական ֆունկցիա՝ լրացնում են հնչող խոսքի ուրվական միավորը, մեկ այլ դեպքում հարստացնում են բանաստեղծական պատկերը: Այսպես, Համլետի «Լինել թե չլինել» մենախոսության վերջում ավելացնում է մի տող, որը կատարում է կրկնակի ֆունկցիա:

Եվ հենց այս կերպով խորհրդածության բնական
ծաղիկը
Ախտաժետվում է մտածության գունաթափ ցուլից,
Եվ շատ ձեռնարկներ մեծ ու կարևոր
Ծեղվում են այսպես իրենց ընթացքից,
Գործ իսկ կոչվելուց զրկվում,
Եվ ոչինչ չի մնում մտածող մարդուն,
բացի ոչնչից:

Վերջին տողը, որպես միտք, սկզբունքային նշանակություն ունի կերպարի և այս մենախոսության փափազյանական մտա-հղղացման մեջ: Սա մենախոսության փիլիսոփայական ամփոփումն է, այն միտքը, որ Փափազյանի Համլետի համար ընդհանուր ենթատեքստ, ընդհանուր տրամադրություն է: Միաժամանակ սա հավասարակշռում է վերջին հանգերը, հավաքում ամբողջացնում է խոսքի բանաստեղծական կառույցը:

Այս և նման բոլոր փոփոխությունները մեծ մասամբ դերասանական իմպրովիզացիայի ծնունդ են: Դրանք միշտ չէ, որ կարելի է անվերապահորեն ընդունել կամ գերազանց համարել: Փափազյանն ինքն էլ նույն վերաբերմունքն ունի իմպրովիզացիայի հաղեպ և բեմական հանգամանքներում կյանք առած ամեն խոսք չէ, որ ներմուծում է տեքստ: Նա ներկայացումից ներկայացում ընտրում, մշակում է ամեն մի բառ ու դարձվածք, տալիս նրանց իրենց իմաստը: Եվ ժամանակի ընթացքում «պատահականորեն» գտնված բառերն ու տողերը դառնում են բնագրին հարազատ, ձուլվում ուրիշին ու պատկերին: Այդպես է Օթելլոյի վերջին մենախոսության փափազյանական մշակումը, որտեղ ավելացրած տողերը թվում է, անբաժանելի են բնագրից:

...Մի մարդ,

Մի խեղճ մարդ, որի աչքերն անսովոր էին արտասվելու...

Բայց երբ արտասվեցին, ավելի շատ արցունք թափեց նա,

Քան թե արմավենին, որ իր բուժարար խեժն է թափում
Արաբիո անապատներում,
Իմ հայրենիքի արեգակի ճառագայթների տակ,
Այսպե՛ս,
Այսպե՛ս,
Այսպե՛ս...

Օրինակները շատ ու բազմազան են ցույց տալու համար, որ ազատ մոտենալով բառերին, դերասանն անխաթար է պահում տրամադրության ու պատկերի վերջնական իմաստը:

Փափազյանի տեքստի խնդիրը ինչ-որ առումով գուցե դուրս է հնչող խոսքի գեղագիտության ոլորտից և նրա գրական տաղանդի վկայությունն է: Բայց գրողն ու դերասանը այստեղ անբաժանելի են: (Եվ գրականության մեջ էլ Փափազյանն ավելի շատ դերասան է, քան գրող): Դերակատարումներում արված բոլոր տեքստային փոփոխությունները որքան էլ գրական արժեք ունենան, դերասանական արվեստի փաստեր են, պայմանավորված հեղինակի դերասանական հոգեբանությամբ: Խոսքը Փափազյանի համար ոչ մի դեպքում, անգամ գրական ստեղծագործության մեջ, զուտ գրական մտաժողության արդյունք չէ: Դա դարձյալ դերասանական ստեղծագործություն է և մի շատ էական տեղում ենթարկված է բեմական արվեստի օրենքներին: Փափազյանի բառը գրասեղանի մոտ գտնված բառ չէ, այլ միշտ բեմական զգացմունքի ծնունդ: Նա գրչի մարդ չէ, այլ դերասան, միայն ու միայն դերասան՝ իր մտաժողության բոլոր դրսևորումներում: Այն, ինչ մենք անվանում ենք գրական տաղանդ, այլ բան չէ քան բեմական տաղանդի մի խիստ յուրօրինակ արտահայտություն, որ գուցե չի ունեցել ոչ մի դերասան: Փափազյանի համար խոսքը գոյություն չունի իր հնչողական ձևից դուրս: Դրա համար էլ գրելիս նա մտածել է բարձրաձայն, մտածել ոչ թե բառերով ու նախադասություններով այլ պատկերներով և ինտոնացիաներով, ոչ թե քերականությամբ ու տրամաբանությամբ, այլ «երաժշտությամբ»: Ինտոնացիան նրա համար միայն ինտոնացիա չէ, այլ կեցվածք, ժեստ, դիմախաղ, քայլվածք: Փափազյանի խոսքը միշտ բեմական գործողության մեջ է և ապրում է բեմի օրենքներով:

Բեմական խոսքը Փափազյանի համար երաժշտություն է՝ անբաժանելի կերպարի ներքին ուժմից: Եթե փորձենք զանազանել նրա տարբեր կերպարները ուժմա-մեղեդային բնավորության տեսակետից, նրանք կարող են միմյանց նման թվալ: Փափազ-

խանը բնավորությանը ինտոնացիոն բնութագիր չի տալիս, այդ հասկացության սովորական առումով: Նրան խորթ և անընդունելի է կենցաղային-խարակտերային ինտոնացիան կամ խոսքի տիպականացումը: Ունենալով խոսքի հնչողության խիստ լուրահատուկ, խիստ սեփական նկարագիր, նա երբեք չի թաքցնում այդ, և բոլոր դերերում հնչում է նրա սեփական խոսքը՝ միշտ ծանոթ և արտաքուստ միակերպ երանգներով: Սա այն խաբուսիկ տպավորությունն է ստեղծում, թե նա չունի կերպարին հատուկ խոսվածք: Դերասանական խոսքի կառուցման սկզբունքը իր արդարացումը և գեղագիտական հիմքն ունի: Փափազյանի արվեստին խորթ է, այսպես կոչված, ինքնահրաժարումը. նա երբեք չի փորձում կերպարում ժխտել սեփական էությունը, չի ջանում թաքցնել բեմական իրականության ու շրջապատի հանդեպ, ոչ միայն կերպարի, այլև իր՝ Փափազյան դերասանի վերաբերմունքը: Նրա բոլոր կերպարները՝ Օթելլոն, Համլետը, Քինը, Դոն Ժուանը, Արբենինը և այլն, այդ էության չթաքցված հաստատումն են տարբեր հեռանկարներով, բայց նույն գեղագիտության դիրքերից: Սա հին վարպետների՝ դերասանական խոշոր անհատների գեղագիտությունն է, որը չի ընդունում ընդգծված կերպարանափոխություն, արտաքին դիմակ: Այստեղ նպատակը բնավորությունը չէ, այլ վիճակը: Եվ դրա համար էլ դասական ուղղության դերասանը իր արտաքինը «մաքուր» է պահում դիմակավորվելու բոլոր միջոցներից: Կենցաղային, խարակտերային, ազգագրական հատկանիշները Փափազյանը միշտ հասցնում է նվազագույնի: Օթելլոն իր ամբողջ էթնիկական ծգրտությամբ, որը դարձյալ թատերական է, իր ներքին էությամբ նախաստեղծ մարդու իդեալն է: Ծիշտ այդպես Ուրիել Ակոստան գաղափարի մարդու իդեալն է, Քինը՝ արվեստի մարդու իդեալը և այլն: Փափազյանի թեման հանձարեղ մարդու՝ արտասովոր անհատի ողբերգությունն է միջակության թագավորության մեջ: Համլետը այդ հանձարեղության իդեալն է, և այս է պատճառը, որ նա Փափազյանի ըմբռնմամբ, կոնկրետ չէ, այլ վերացարկված, ընդհանուր:

Առանց այս ծմարտությունն ընդունելու անհասկանալի կմնա Փափազյանի կերպարային խոսքը: Փափազյանը ծանաչում է կերպարի բնութագրման երկու միջոց՝ մարմնի պլաստիկա և ռիթմ, խոսքի տոն և ռիթմ: Փափազյանական կերպարները ամենից ավելի այս հատկանիշներով են զանազանվում մեկը մյուսից: Նրանցից լուրաքանչյուրն ունի խոսքի միայն իրեն հատուկ

նիթմական բնավորություն: Խոսքի ռիթմական միավորը՝ տակտը, որ մեկ շեշտված և մի քանի անշեշտ վանկերի միասնությունն է, Փափագլանը տարբեր կերպարներում կառուցում է յուրովի: Նրա տակտը կարող է մեկ շեշտ կամ մի քանի շեշտ ունենալ ըստ հոգեվիճակի լարվածության: Կերպարի բնավորությունը, ըստ Փափագլանի, դրսևորվում է հենց լարված, առօրյա հավասարակշռությունից դուրս վիճակներում, և յուրաքանչյուր բնավորությունն այստեղ ունի իր ներքին ռիթմը, որի դրսևորումը քայլվածքն է և խոսքը: Նրա Դոն ժուանը խոսում է սահուն, արագ, թույլ շեշտերով, կարծես խաղում է բառերի հետ, խաղում է փայլուն, թեթև, ռիթմիկ, ինքնավստահ: Դոն ժուանի խոսքի ռիթմական բնավորությունը բարդ է՝ անկեղծ պահերին՝ նա դանդաղ է խոսում, մի տեսակ պոետական շնչով, իսկ երբ կեղծում է, արագացնում է տեմպը, սահում է բառերի վրայով, կարծես ուզում է շուտ ազատվել բազում անգամներ կրկնված, իր համար իմաստազրկված բառերից, ջանում է գտնել մի կետ, մի ճշմարիտ բառ, որ կարողանա հավատալ իր խոսքին, հավատացնելու համար: Երբ գտնում է այդ բառերը, շեշտում է, ամուր, երկար, հաստատ և որքան իջեցնում է տոնը, այնքան ավելի է համոզում: Նույն փայլը և ինքնավստահությունը կա Քինի խոսքերում, որին ավելանում է մի դառը չարախնդություն, նա բառերը մեխում է մեկ առ մեկ, մեխում է թեթև, մի հարվածով, երբեմն հանդարտ ու հավասարակշիռ, երբեմն գլխապտույտ, էքսպանսիվ ռիթմի մեջ: Փոփոխելով իր խոսքի ռիթմական բնավորությունը, Փափագլանն այնուամենայնիվ չի փոխում իր սեփական ինտոնացիան: Նա փոխում է շեշտված և անշեշտ վանկերի հարաբերությունը, իսկ դարձվածքի մելոդիկան պահում է միշտ նույնը: Օթելլոն Նրա բոլոր կերպարներից ամենաընդգծվածն է որպես բնավորություն, բայց նա էլ չունի, այսպես կոչված, խարակտերային խոսք: Փափագլանն ստեղծում է անհատականություն, և չի հետևում ոչ մի տիպի:

Փափագլանի խոսքի մեղեդային բնավորությունն ունի իր ներքին, բնական տարերքը, որն անկախ է լեզվի քերականական օրենքներից և բառացիորեն ենթարկված տրամադրությանը: Երբ լեզուն հասկացող հանդիսատեսը փորձում է խորանալ նրա ամեն բառի ու դարձվածքի կոնկրետ բովանդակության մեջ, կորցնում է մեղեդու զգացողությունը և դուրս է գալիս նրա խոսքի հուզական-գեղարվեստական ներգործության ոլորտից: Օտար հան-

դիսատեսը, որին բառերը անհասկանալի են, հետևում է տրամադրությունների գծին և ընկալում խոսքի միայն ուղիղ-դաշին բնավորությունը: Խաղալով այս հանդիսատեսի համար, նա մշակել է մի յուրահատուկ բեմական լեզու, որ իր երաժշտականությամբ հասկանալի լինի բոլորին: Փափազյանի հայերենը մշակվել է ֆրանսերենի, մասամբ իտալերենի ազդեցությամբ, իսկ ֆրանսերենը՝ հայերենի: «Նրա ծայրը խուլ է և անփայլ, — գրում է լենինգրադյան քննադատը, — նրա ֆրանսերեն խոսքը տարօրինակ է և անսովոր. եվրոպական ամենահնչեղ լեզուներից մեկի (ֆրանսերենի) չափածո հնչերանգները կարծես հալված են Արևելքի լիաձայն, խշշացող բաղաձայների ուղիղ, ալիքաձև մեղեդու մեջ: Հեռանալով վերացական-պաթետիկ, երգային-դեկլամացիոն ոճի ավանդներից, Փափազյանն Օթելլոն խաղում է խարակտերային ոճով, պարզեցնելով կերպարը»¹⁶: Այն, որ Փափազյանի խոսքի երաժշտությունը երբեք կապ չի ունեցել երգային-դեկլամացիայի հետ, պատահական տպավորություն չէ և հաստատվում է շատերի կարծիքով: «Փափազյանի ծայրը, — գրել է ժամանակին պրոֆ. Մոկուլսկին, — զուրկ հնչեղությունից և ուժից, հնազանդ գործիք է, որին նա տիրապետում է հազվագույն վարպետությամբ: Ֆրանսերեն խոսքը նրա մոտ ստանում է ինչ-որ հարավային խոսվածքի յուրահատուկ ուղիղ, որը միանգամայն համապատասխանում է Վենետիկի Մավրի դերին: Խոսքի շեշտերի և ինտոնացիաների գրեթե կենցաղային համոզականությունը կրքերի լարման բարձրագույն պահերին էլ ապահովում են Օթելլոյի վարքագծի հավաստիությունը»¹⁷:

Փափազյանի ինտոնացիան իր երաժշտականությամբ ու ճշմարտասիրությամբ հանդերձ մի եական տեղում պայմանական է և իր այդ հատկությամբ մինչև վերջ չի ներդաշնակում ֆրանսերեն խոսքի առօրյա ոճին, մասամբ նաև՝ հայերենին: Երբ նա խոսում է ֆրանսերեն, բաղաձայները թվում են ընդգծված, լիաձայն, իսկ հայերենում, որտեղ բաղաձայներն իսկապես լիաձայն պետք է լինեն, թվում են ոչ այդպես: Փափազյանի հայերեն խոսքում բաղաձայն հնչյունները թեթև են, մաքուր, մեղմ, լայնաշունչ, և դա թույլ է կենդանություն է տալիս յուրաքանչյուր բառին: Սա մոտենում է իտալերեն խոսքին: Բայց ինտոնացիան մնում է հայկական, հայկական ոչ կենցաղային, այլ բացարձակորեն գրա-

¹⁶ «Карсная газета», Ленинград, 1929, № 1, 2 января.

¹⁷ «Жизнь искусства», Ленинград, 1929, № 2.

կան իմաստով: Հայերենի բառաշեշտը թույլ է, և ժամանակակից եւայ դերասաններից ոչ մեկի խոսքում դա այնքան պարզ չի արտահայտված, որքան Փափազյանի: Նրա բառերը ոչ թե ավարտվում են շեշտի հարվածով, այլ հանգչում են սահուն և մեղմ: Բայց կցական բարդությամբ կազմված բառերում նա հակված է շեշտը տեղափոխել առաջին բաղադրիչի վրա. **ա՛յսպես, ա՛յսօր, ա՛յտեղ, ո՛րպես, ե՛րբեկիցե** և այլն: Սա գրաբարյան շեշտ է, որ Փափազյանը վերականգնում է՝ ելնելով գեղարվեստական որոշ խնդիրներից: Սրա հետ միասին նա անխախտ է պահում դարձվածքի հնչողությունը. դարձվածքն ավարտում է հանգչող տոներով, և սա թե հին, թե նոր հայերենի համար հարազատ ինտոնացիա է: Իսկ իր միատոնությամբ նա մոտենում է դասական հայերենին: Համլետի մենախոսություններում դժվար չէ զգալ Նարեկի շունչը, որ նրա սեղանի գիրքն է:

Այժմ, ո՞րն է իտալական ազդեցությունը, որից նա խուսափել չէր կարող իր ստեղծագործական կյանքի վաղ շրջանում: Շփումը իտալական վարպետների հետ նրա մեջ մշակեց խոսքի բարեհնչունության այն ծաշակը, որ բեմում դարձվածքը ոչ միայն միտք է, այլև հնչյունների ձևական համադրություն, որին կարելի է տրամադրություն հաղորդել: Բախվելով իտալերենի նման երաժշտական լեզվի հետ, նա չէր կարող չնկատել, չըզգալ բառի երաժշտականության հմայքը: Գիտակցորեն, ստեղծագործական բնագոյով, թե իտալերենի ազդեցությամբ Փափազյանը հայերեն որոշ բառերի շեշտեր բերում է առաջին վանկ, մեղմացնելով վանկը փակող բաղաձայնը և թուլացնելով վերջին ձայնավորը: Ինչպես նկատեցինք, այս կերպ շեշտվող բառերը համապատասխանում են գրաբարյան արտասանությանը, որը Փափազյանը յուրացրել էր Մխիթարյանների դպրոցում: (Նա ունի միայն մեկ բառ, որի շեշտը չի համապատասխանում արտասանական ոչ մի կանոնի. **հի՛մա**): Այս կերպ շեշտվող բառերի թիվը թեև մեկ տասնյակի չի հասնում, բայց նկատելիորեն փոխում է նրա խոսքի հնչողական նկարագիրը: Բառը երաժշտական դարձնելու համար Փափազյանը դիմում է մյուս հնարավոր միջոցին. բառավերջի շեշտվող ձայնավորը ձգում է երբեմն շատ նկատելի, երբեմն աննկատ: Սրանք խոսքը երաժշտական դարձնելու միայն տեխնիկական հնարներն են և անհետաքրքիր ու ինքնանպատակ կմնան առանց գեղարվեստական իմաստավորման, առանց հուզական ենթատեքստի, որը

Փափագլանի խոսքի վերջնական իմաստն ու նպատակն է:

Փափագլանի խոսքում ենթատեքստն ու երաժշտականությունը ամենասերտ կերպով կապված են իրար հետ: Ենթատեքստի այն ըմբռնումը, թե խաղի սխեման արտահայտված է յուրաքանչյուր բառի և նախադասության մեջ, Փափագլանի համար մերժելի է: Ենթատեքստը նա այստեղ չի որոնում: Բառն ու դարձվածքը նա ենթարկում է այն՝ ընդհանուր տրամադրությանը, որը տիրապետում է կերպարին սկզբից մինչև վերջ: Այստեղ առաջնային է դառնում կերպարի ընդհանուր ենթատեքստը: Եթե Փափագլանը Համլետ է՝ խաղում «Քինի» չորրորդ գործողության մեջ, ապա նրա ընդհանուր ենթատեքստը Համլետինը չէ, այլ Քինինը: Այդ տեսքանը, որ թվում է Համլետ ներկայացնելու հրաշալի առիթ է, և այդպես էլ եղել է շատ դերասանների համար, Փափագլանն իմաստավորում է ելնելով Քինի կերպարից, նրա ընդհանուր տրամադրությունից, այն հոգեվիճակից, որ ապրում է Քինը Համլետի կամ Ռոմեոյի դերում, լորդ Մելվիլի օթյակի առաջ:

Փափագլանի ենթատեքստը բառի, դարձվածքի, հատվածի անմիջական, կոնկրետ բովանդակությունը չէ, այլ դերի ներքին գիծը: Առանձին բառի կամ դարձվածքի տակ նա որոնում է ընդհանուր տրամադրության հենակետերը միայն: Եթե շեշտում, առաջնացնում է դրանք, կամ ռիթմի և դինամիկայի փոփոխություններով հակադրում է մյուս բառերին, ապա այստեղ էլ նոր բան չի ասում, նոր ենթաիմաստ չի հորինում բառի համար, այլ հոգեբանական նոր երանգ է ավելացնում հիմնական «թեմային»: Համլետի այն դատողություններն ու մտքերը, որոնք հանդիսատեսն ընկալում է անջատ-անջատ, Փափագլանը տեղավորում է մեկ ընդհանուր իմաստի տակ: Համլետը ծակատագրի մարդ է, նրա փոխհարաբերությունները շրջապատի և աշխարհի հետ որոշված են մեկընդմիջտ, սկզբից ևեթ: Այս տրամադրությամբ է ասում իր առաջին բազմիմաստ խոսքը. «Չափից ավելի արեգակի տակ եմ»: Նույն տոնով նա անում է ուրիշ դատողություններ, որոնք լրացնում են ընդհանուր ենթատեքստը, առանց այն ավարտելու: Գրական տեքստը դառնում է յուրատեսակ երաժշտական պարտիտուր, որով անցնում է առաջատար տրամադրությունը: Տրամադրությունների շարժումը դերասանը տանում է երկու պլանով՝ Համլետը մենակ և Համլետը շրջապատի հետ, մի տեղում՝ բացարձակ անկեղծ, մյուս տեղում՝ դիմակավոր: Փափագլանի Համլետը այս պահերին կոչում է իր հետ, ողբում է իր անգորությունը, դատափետում իրեն, զգում իր փոքրությունը, զգում է իրեն մի մե-

դավոր մահկանացու, մարդկային սովորական արատների կրող։ Շրջապատի մարդկանց հետ, որոնք նրա աչքում սովորական, միջակ էակներ են՝ պալատական պայմանականություններով և նախապաշարումներով, մի անդեմ զանգված, Համլետը դառնում է ուրիշ մարդ։ Սկսվում է փափազյանական իրոնիան. բառերը դառնում են թեթև, թաքցնում են հազար ու մի երկիմաստություն, անպարկեշտ մտքեր։ Եվ այս ամբողջ ծաղրի ու «գոեհկաբանության» խորքում դարձյալ տառապում է մարդկային անկատարությունից դժգոհ նույն էությունը, որը մինչև այդ ծածկում էր իրեն անհոգության ու խենթության դիմակով։ Այս երկու վիճակների համար Փափազյանն ունի երկու ընդհանուր ենթատեքստ, երկու մեղեդային գիծ, որոնք երբեմն զուգահեռ են, երբեմն միախառնված, ինչպես Ռոգենկրանցի և Գիլդենշտերնի տեսարաններում։ Օթելլոն այդ երկատվածությունը չունի, բայց այստեղ էլ ընդհանուր ենթատեքստը փոխվում է տրամադրությունների փուլերին համապատասխան։ Հատկապես այստեղ Փափազյանի համար բառերն այն նշանակությունը չունեն, ինչ բացականչություններն ու հոգոցները։ Հիմնականում սրանք են Օթելլո—Փափազյանի հոգեբանական հենակետերը։ Բացականչությունը, եթե դրված է կրքերի, տրամադրությունների բեկման կետում՝ այնտեղ, որտեղ հանկարծ շրջվում է նրանց ընթացքը, Փափազյանի համար դառնում է երկարատև հոգոցների ու աղաղակների ելևէջ, որի ենթատեքստը նրա համար շատ ավելի խորն է, քան մի ամբողջ մենախոսություն։ Ողբերգության վերջին տեսարանը, երբ Էմիլիան հայտնում է ծննդատությունը, Օթելլոյի հուսահատության բարձրակետն է, որտեղից սկսվում է անկումը։ Փափազյանը գրում է. «Այստեղ հեղինակը դրել է Օթելլոյի շրթներին հոգեզալար, երկարավուն ողբի մի աղաղակ.

Օթելլո. Օհ՛, օ՛հ, օ՛հ:

Նման ողբի աղաղակ միայն Սոֆոկլեսի Էդիպոսն ունի։ Ու մահացու սխալ է կարծել, որ իր սպանած «դավաճան» կնոջ վրա ողբացող սովորական խաբված մի ամուսնու ափսոսանք է դա։ Ընդհակառակը՝ իր ծակատագրով բանտված մարդու համատարած ճշմարտությանն ուղղված աշխարհաստան կանչն է այդ, որովհետև այդ հանդիսավոր րոպեին Էմիլիային հանկարծ լուսավորող ճշմարտության ճառագայթումը լուսավորում է և ներկաներին, լուսավորելով մանավանդ ինձ, և իմ հոգու մթան մեջ նույնպես հանկարծ, ինչպես Էմիլիան տեսավ, տեսնում եմ ես ճշմար-

տությունը ու գալարվելով ինքս ինձ վրա՝ փորձում եմ ազատել ինձ հոգիս սեղմող կասկածի օծագալար օղակներից»¹⁸:

Փափազյանը կարող է էջեր գրել ամեն մի հոգոցի շուրջ, բայց էականը նրա վերարտադրությունն է, որտեղ նա հասնում է բեմական ծձմարտության ամենաբարձր սահմաններին: Այն, ինչ Շեքսպիրի տեքստում զբաղեցնում է երբեմն մեկ վանկի տարածություն, Փափազյանը վերածում է մի ամբողջ տեսարանի: Այստեղ դարձյալ գործում է բեմական և գրական մտածողությունների հակասությունը: Այսպիսի տեսարաններում կարող են կորչել բառեր, տողեր ու ամբողջ հատվածներ: Հոգեվիճակի արտահայտության համար բառը երբեմն ստանում է նվազագույն արժեք: Բոլոր դեպքերում Փափազյանը հետապնդում է մեծ խընդիրներ, և նրա խոսքի ներքին կառուցվածքի մասին հնարավոր չէ դատել ելնելով առանձին բառերից ու դարձվածքներից: Ինտոնացիոն մանր պատկերներն այստեղ մեծ մասամբ չեն ընկալվում առանձին-առանձին, այլ լուծվում են ընդհանուր միատոնության մեջ: Փափազյանը չի խաղում առանձին-առանձին տրամադրություններ, չի իմաստավորում առանձին-առանձին մտքեր, այլ խաղում է մի մեծ զգացմունք, ասում է մի մեծ միտք: Բայց և այնպես, առանձին միտքը ընդհանուր տրամադրության մեջ կատարում է իր ֆունկցիան, առանց առաջին պլան գալու: Այդպես է ոչ միայն «Օթելլոյում»: Երբ Համլետը կլանված լսում է դերասանին, և Պոլոնիուսի ներկայությունը խանգարում է նրան, դառնում և մի խայթող խոսք է ասում, առանց դուրս գալու իր ներշնչված տոնից՝ տխուր և կենտրոնացած:

Ծարունակի՛ր, բարեկամս: Սրան կամ մի լիրբ պատմություն է պետք, կամ էլ մերկասուն աղջկանց ամենալիրբ կաքավը, թե չէ քունը կտանի: Ծարունակի՛ր: Հասիր Հեկուբին հիմա:

Համլետի տրամադրությունն այս խոսքերից շատ է հեռու: Դերասանի մենախոսությունը նրան տարել է ուրիշ աշխարհ և նա իր հերթական «գոեհկաբանությունն» ասում է բոլորովին այլ խոհերի ծանրության տակ:

Այն տեսակետը, թե պետք է «քանդակել յուրաքանչյուր դարձվածքը, դուրս քաշել յուրաքանչյուր դարձվածքից նրանում եղած մտքերի, զգացմունքների ամբողջ հյուսված»¹⁹, որքան էլ ծձմարիտ

18 Վ. Փափազյան, *Իմ Օթելլոն*, *Եզվ. հրատ.*, էջ 497—498:

19 «Слово на сцене», сб. ВТО, М., 1958, стр. 168.

լինի, հակառակ է կերպարի փափագյանական զգացողությանը և զգացմունքն ու միտքը ընդհանրացնելու մեթոդին:

Ակզբունքը, որով Փափագյանը մոտենում է բեմական ենթատեքստի խնդրին, Միխտելսը կապում է իտալական դերասանական դպրոցի և Սալվինիից եկող ավանդների հետ: Իրավացի է նա, որ Փափագյանի խոսքի երաժշտականությունը մեզ հաղորդակից է դարձնում իտալացի մեծ վարպետների ոճին: Եվ այնուամենայնիվ Փափագյանի համար չի ասված Միխտելսի մտքի շարունակությունը. «Շեքսպիրյան դրամատուրգիայի փիլիսոփայական պրոբլեմները բացահայտելու համար պետք են այլ եղանակներ»²⁰: Փափագյանի համար չկա առանձին մտքի փիլիսոփայություն. ամենապատկերավոր, ամենասուր, ամենախոր մտքերն անգամ չեն դառնում «ոսկի բանալիներ»: Նրա կերպարը մտքից միտք չէ շարժվում և խաղն էլ պիեսը մեկնաբանելու մտավոր աշխատանք չէ, այլ մի մեծ զգացմունքի բարդ պտույտ տիտանական բնավորության մեջ: Ողբերգության հերոսի խոսքերը չէ, որ փիլիսոփայական են, այլ ճակատագիրը: Փափագյան դերասանը ռացիոնալիստ չէ, նրա ասելիքը ոչ կերպարի խոսքերի մեջ է, ոչ էլ նրանց անմիջական ենթատեքստում: Նրա հերոսի հոգեբանությունն այնքան բարդ է, որ բառերը ամենաանուղղակի, ամենահեռավոր կերպով են արտացոլում զգացմունքը: Շեքսպիրյան ամենափիլիսոփայական կերպարի՝ Համլետի հուզական բեռն ավելի մեծ է, քան նրա հայտնած մտքերը: Եվ Փափագյանը որոնում է, գտնում է այն հազվագյուտ բառերն ու դարձվածքները, որոնք կրում են կերպարի ոչ թե գաղափարները, այլ հուզական բեռը: Այդ բառերը շատ չեն և ցրված են պիեսում «թանկագին մարգարտաշարի նման» (Փափագյանի խոսքերն են): Սրանք են դառնում կերպարի ծանրության կենտրոնները: Այս կետերում Փափագյանն ավելի խորն է և հուզական, քան, որքան էլ տարօրինակ թվա, մենախոսություններում: Մենախոսությունն իր մեղեդային նուրբ մշակման մեջ, չունի հուզական ներգործման այն ուժը, որ Փափագյանը հանկարծ կարող է ցույց տալ մի հատիկ բառով, թույլ հոգոցով կամ զսպված բացականչությամբ: Նա կարող է ամբողջ տեսարաններ անցկացնել փափագյանական անտարբերությամբ և այրվել ու մխալ մի բառի վրա: Այդ բառը նա կարող է կրկնել մի քանի անգամ, նույն իմաստային երանգով:

²⁰ «Шекспировский сборник», М., 1958, стр. 472—473.

Վա՛րդ, վա՛րդ, վա՛րդ,
Վա՛րդ,
Եթե քեզ մի անգամ խլեն քո բնից,
Որտեղից կգտնեմ ես այն ավիշը
Որ ծաղկացնում էր քեզ...
Ուզում եմ վախելի քեզ, քանի դեռ ողջ ես և ծաղկած
այդպես քո թփի վրա...

(Խուլ, երկար հառաչ):

Օ՛, անուշահոտ շունչ, որ ինձ հարբեցնում է...
Այ, մահվանիցդ հետո այդպես կմնաս ինձ համար.
Սպիտա՛կ, սպիտա՛կ, սպիտա՛կ, ինչպես քո շապիկը...:

Այս կերպ է նա կրկնում իր նշանավոր «Հալեպ, Հալեպը», որ Օթելլոյի կորած աշխարհի, կորած կյանքի կարոտն է: Համլետը ուրվականի ետևից գնալիս երեք-չորս անգամ կրկնում է «գնա՛, գալի՛ս եմ քո ետևի՛ց», և հետո՝ նույնքան ու ավելի անգամ՝ «սոսկալի՛, սոսկալի՛, սոսկալի՛», «հիանալի՛, հիանալի՛», «հանգի՛ստ, հանգի՛ստ» բառերը: Եթե բառը կրկնելիս Փափազյանը տարբեր իմաստներ է տալիս նրան, դարձյալ այդ չի մտածել տալիս, այլ այն զգացմունքը, որ ենթադրվում է մի հատիկ բառի խորքում: Համլետը մոտավորապես վեց անգամ կրկնում է «մա՛լր իմ, մա՛լր իմ, մա՛լր իմ...»՝ երբեմն նույն, երբեմն տարբեր երանգներով, բայց ասում է նույն բանը և դա է հետաքրքիրը, դա է հոգեբանորեն ծջմարիտը: Փափազյանն սկզբունքի դերասան է, բայց նրա մեկնաբանությունը թաքնված է խորը: Հրապարակախոսական տարրը կամ դատողությունը, թեկուզ ամենափոքր չափով, խորթ է նրա արվեստին: Հայ բեմական խոսքի ամենամեծ վարպետը թատրոնը չի վերածում խոսքի արվեստի, չի դարձնում գրականության պարզ պրոյեկցիա:

1968

ՇԵՔՍՊԻՐԻ «ԼԻՐ ԱՐՔԱՆ» ՓԱՓԱԶՅԱՆԻ ՊԱՏԿԵՐԱՅՄԱՄԲ

«Լիր արքայի» վերլուծումով ավարտվում է Փափազյանի շեքսպիրագիտական տրիլոգիան: Մեծ ողբերգակի վերջին գրական երկն է այս, վերջինը ոչ միայն ժամանակագրական առումով: Սա շարունակությունն ու տրամաբանական ավարտն է նրա նախորդ երկու՝ «Իմ Օթելլոն» և «Համլետը ինչպես տեսա» գրքերի: Հայտնի է, որ Լիրը Փափազյանի դերասանական միջին տա-

րիքում խաղացված դերերից է: Բայց այստեղ նա ներկայանում է որպես դերասանի վերջին դերը: Փափագլանը այս գրքով վերջակետ է դնում իր կյանքին ու գործին: Գիրքը նա սկսում է այդ գիտակցությամբ: «Այս խորհուրդ և սահման չձանաչող գործը՝ «Լիրը» մեկնաբանել կամ վերլուծել, — կարդում ենք հեղինակի նախաբանում, — կամ հասարակ ընթերցանությամբ հալվել գործի հետ, դարձյալ նշանակում է ինքն իրեն վերլուծել, լինել իր մեկնաբանը, մնալ սեփական էության՝ քայքայման պատկերի առաջ մեն-մենակ, հակառակ բազմաբնակիչ այս աշխարհի և հակառակ ապրելու քո ներքին ցանկության» (էջ 6)¹: Ակներն է դառնում ներքին կապը Փափագլանի վերջին դերի ու այս գրքի միջև, երբ կարդում ենք նրա մի քանի տող վերևում ասված խոսքերը. «այդ արցունքոտ ողբերգությունը խոսում է բոլոր հավանական մահերից», «հրավիրում և հրապուրում է քեզ ինքզինքը զգալ արքա, մեռնել մուրացիկ ու մնալ անգերեզման» (էջ 6): Դերասանն ուզում է գիտակցորեն վերջակետ դնել իր գրողի կյանքին, ինչպես վերջակետ էր դնում իր բեմական կյանքին Մեք Գրեգորի դերում:

Փափագլանը տեսականորեն ավարտում է իր՝ շեքսպիրյան կերպարների մեկնաբանի գործը: Եվ նրա հայացքների ամբողջությունը, անխուսափելի հակասություններով հանդերձ, այստեղ ներկայանում է նույնքան ներդաշնակ, որքան նրա արտիստական նկարագիրը: Թող պարադոքս չթվա այս միտքը: Փափագլանի, որպես տեսաբանի, հակասություններն ունեն իրենց տրամաբանությունը: Նրա դատողությունների հակասականությունը, որ առկա է նախորդ գրքերում ևս, մտքի պարզ անհետևողականություն չէ: Ռա նախ և առաջ Փափագլանի մտածելակերպի առանձնահատկությունն է: Նա ընթերցողին է դիմում բանավոր խոսքի տրամաբանությամբ, առանց թաքցնելու սեփական մտքի դիալեկտիկան՝ ճշմարտությունը որոնելու իր աշխատանքը, մղտքերի հալոտագործման ընթացքը: Ընթերցողը Փափագլանի համար բանավոր զրուցակից է, և նա այդ զրուցակցին է ներկայանում ոչ միայն իր ավարտված պատկերացումներով ու պատրաստի մտքերով, այլև նոր կազմակերպվող եզրակացություններով: Բնական է, որ նա չէր կարող մտածել այնպես, ինչպես խաղացել էր ժամանակին, և ակամա դարձել է օբյեկտիվ արտահայտիչը շեքս-

¹ Այս և բոլոր հղումները՝ ըստ Փափագլանի գրքի իմ խմբագրած առաջին հրատարակության (Երևան, 1971):

պիրյան թատրոնի ու շեքսպիրյան կերպարների հին ու նոր ըմբռնումների: Եվ այս կերպ Փափազյանի վաղուց մտածված ու ավարտված ըմբռնումները հավասար արժեք են ստանում նոր մտածվող ու դեռևս չավարտված մտքերի կողքին: Փափազյանս ունի իր այդ վիճակի գիտակցումը և իր մտածելակերպը պարզում է գրքի հենց առաջին էջերում. «պետք է հավաքեմ այս գրքի մեջ այն բոլորը, ինչ գիտեմ այս գործի շուրջ և այն, ինչ երագել եմ գիտենալ» (էջ 4):

Ո՞րն է այս գրքի տարբերությունը նախորդ երկուսի համեմատ: Չմոռանանք, որ սա տրամաբանական ավարտն է դերասանի տեսական ժառանգության և չի կարող չբաղդատվել «Համլետի» ու «Օթելլոյի» հետ: Շեքսպիրի կենսափիլիսոփայությունը, շեքսպիրյան կերպարի վարքագծի ու բնավորության սոցիալ-հոգեբանական շարժառիթները Փափազյանն այստեղ հետապնդում է առավել հետևողականությամբ: Պիեսի ու կերպարի մեկնաբանությունը նա դնում է գլխավորապես հոգեբանական հիմքի վրա: Եվ իհարկե նրա այս կարգի վերլուծումը միտում է միակողմանիության: Մյուս կողմից նա կաշկանդված չէ գլխավոր հերոսի թատերային պատկերացման ու բեմական զգացողությունների այն բեռով, որը տեսնում ենք «Իմ Օթելլոն» գրքում: Թվում է, թե Փափազյանը մոռացել է իր խաղացածը: Նա խճճված չէ փիլիսոփայական խորհրդածությունների այն լաբիրինթոսում, որը խանգարում է նրան բացահայտել կերպարի բնավորության ու գործողության ռեալ շարժառիթները «Համլետում»:

Հայտնի է, որ Փափազյանի 50-ական թվականներին խաղացած Լիրը չունեցավ նրա ստեղծած մյուս կերպարների կատարելությունը: Անավարտության մի կնիք կար այստեղ՝ մի բան, որը հատուկ չէ Փափազյանի արվեստին ընդհանրապես: Այս հանգամանքը Փափազյանը բացատրում է բեմադրողի՝ Վարդան Աճեմյանի գեղարվեստական մտահղացման թերի լինելով: Սա իհարկե հարցի լրիվ պատասխանը չէ, և Փափազյանը չի էլ փորձում խորանալ այս խնդրում: Բայց նրա ամբողջական վերլուծումն ասում է, որ որոշակի հակասություն կա դերասանի նոր մտածողության և խաղարկման հնաժողովյալ միջև: Ըստ երևույթին (սա մեր անհատական կարծիքն է), այդ հակասությունն է խանգարել նրան հասնել կերպարի բեմական ավարտվածությանը այս գիրքը գրելուց մոտ տասնհինգ տարի առաջ: Բեմադրողի գաղափարա-գեղարվեստական ելակետի անորոշությունը, հասկանալի է, չէր կարող խանգարել մի դերասանի, որի մտածածն ու

արածը միշտ էլ անկախ են եղել խաղի ընդհանուր միջավայրից ու ռեժիսորական մտահղացումներից:

Փափազյանի ընմբռնումների երկակիությունը բավական հըստակորեն արտահայտված է նաև նրա տեսական բացատրություններում: Նրա պատկերացրած երևակայական ներկայացումը, իր գլխավոր ողբերգական հերոսով և նրան շրջապատող պերսոնաժների խմբով, ամենևին զերծ չէ ռոմանտիկական երանգներից: Բեմական արտահայտչամիջոցների կոմպլեքսը, որ հուշում է Փափազյանը և առանց որի նա չի պատկերացնում իր հերոսին ու նրա միջավայրը, ինչպես «Համլետի» և «Օթելլոյի» վերլուծություններում, այնպես էլ այստեղ պատկանում է հիմնականում ռոմանտիկական թատրոնի զինանոցին: Սա, իհարկե, արտաքին հանգամանք է, բայց ոչ անկարևոր: Բեմական կերպավորման եղանակների մասին, որոնք ներկայացման մթնոլորտն ու տրամադրությունն են ստեղծում, Փափազյանն ունի շատ որոշակի, երբեք վիճարկման չենթարկվող տեսակետներ: Մերժել այս, նշանակում է Փափազյանի արվեստը մերժել: Սա նրա արվեստի ձևն է, և այդ ձևի ջատագովումը փոքր տեղ չունի ինչպես այս, այնպես էլ նախորդ գրքերում: Բայց ահա, դրամատուրգիական գործողության բոլոր շարժառիթները, որոնցով Փափազյանը ստեղծում է ներկայացման բովանդակությունը, հոգեբանական են: Ավելին, որոշ դեպքերում նա ընդհանուր եզրեր ունի հոգեբանական նատուրալիզմի հետ, որը թերևս պետք է բացատրել իր ստացած բեմական դաստիարակությամբ՝ Նովելլիի և Չակկոնիի ազդեցությամբ: Մյուս կողմից, Փափազյանը ծայր հետևողականությամբ բացահայտում է Լիրի ողբերգության սոցիալ-հոգեբանական հիմքը: Այստեղ արդեն նա շատ հեռու է ոչ միայն ռոմանտիկական թատրոնից, այլև շատ բարձր է կանգնած անցյալ դարի հոգեբանական ռեալիզմից:

Փափազյանի գեղագիտությունը սնվում է երկու հիմքից, և երկուսն էլ հարազատ են նրա արվեստին: Այս երկու հիմքերը նրա ոչ մի գրքում այնքան հստակությամբ չեն բացահայտված, որքան այստեղ: Գանք առաջինին: Լիրի կերպարը, ըստ Փափազյանի, նախ և առաջ թագավորի կերպար է: Լիրը Փափազյանի պատկերացմամբ թագավոր է այս հասկացության լիակատար թատերալին իմաստով: Որպես այդպիսին, նա կոնկրետ չէ և բնութագրված է բեմական թագավորի ընդհանուր արտաքին հատկանիշներով՝ ծիրանի, գայիսոն, թագ, ալեհեր մորուք և ընդհանրապես փառահեղ արտաքին: Նա նստում է «արքայական զինանշանով» զար-

դարված և անպայման «բարձրադիր, լայն ու հաստատուն» գահի վրա (Էջ 18): Փափագլանի համար բոլորովին կարևոր չէ այս մարդու կոնկրետ տիպը: Կարևոր է այն, որ նա առաջին իսկ մուտքից անպայման առանձնացնելու է իրեն իր շրջապատից բոլոր հնարավոր միջոցներով, մոտ չի թողնելու խաղընկերներից ոչ մեկին, բացի Բենտից և խոսելու է «թավ ու խրոխտ ծայնով» (Էջ 19):

Փափագլանը ընդհանուր թատերային գունավորումով է ներկայացնում ոչ միայն գլխավոր հերոսին: Նրա պատկերացմամբ, այդպիսին է ողբերգության ամբողջ միջավայրը: Հակադրությունները, ընդգծումները, վառ և մաքրված գույները, սև ու սպիտակի, լուսւի ու խավարի կոնտրաստները, դրությունների ու բնավորությունների միապլանությունը և նրա երևակայած ներկայացման այլ և այլ հատկանիշներ ասում են, որ Փափագլանի թատերայնության ըմբռնումները, գոնե այս տեղում, գալիս են ռոմանտիկական թատրոնի գեղագիտությունից: Բացի այս, նա բոլոր բնավորությունները պատկերացնում ու գունավորում է ըստ այդ գեղագիտության: Պիեսի սկզբում բոլոր կերպարները ներկայանում են որպես մարդկային բնավորության մեկ գծի՝ մեկ արատի կամ մեկ առաքինության խտացումներ: Լիրի արտաքինի ու բնավորության միակ և տիրապետող հատկանիշը, ինչպես տեսանք, թագավոր լինելն է: Սա մի մարդ է, որ «դատում է աշխարհն ու մարդկանց ի ծնե գահակալի օրենքով» (Էջ 5): Փափագլանը հակված է խոշորացնելու ու խտացնելու Լիրի բնավորության մեկ հատկանիշը: Դա բացարձակ տիրակալն է և՛ հոգեբանությամբ, և՛ արտաքինով: Ի տարբերություն մնացած բոլոր կերպարների (եթե նկատի չառնենք Գլոստերին, որը Լիրի նման է այնքան, որքան նրա ստվերը), Լիրը ներկայացման հետագա ընթացքում ձեռք է բերում այլ հոգեբանություն: Սա, իհարկե, դրամատուրգիական նյութով պարտադրված փոփոխություն է: Մյուս կերպարները, և սա էլ կարծես դրամատուրգիական նյութի պահանջն է, ներկայացման ընթացքում որպես հոգեբանություններ ու բնավորություններ, չեն փոխվում: Այս հանգամանքը Փափագլանին թելադրում է գծագրել նրանց բեմական պատկերները ըստ ռոմանտիկական թատրոնի պահանջների: Այսպես, Գլոստերը սիմվոլացումն է ֆեոդալական միամիտ հավատարմության և հայրական զգացմունքների, Բենտը՝ տիրասիրության ու զինվորական առաքինության, Կորդելիան՝ որդիական սիրո, բարության և ուղղամտության, Էդգարը՝ մարդկային հալածված արդարության, Ալբանին՝

կաշկանդված արդարամտության: Առավել միակողմանի են բացասական պերսոնաժները: Սրանք մարդկային արատների այնպիսի սիմվոլացումներ են, որ դուրս են գալիս բնավորության ու տիպի ռեալ պատկերացումներից: Էդմոնդը «անմաքուր բնագոյների հավաքածու է» (էջ 12), Ռեգանը և Գոներիլը՝ «օձաբնույթ արարածներ», Կորնվալլը՝ չարություն և թույն, Օսվալդը՝ այն դեմքերից, «որոնք ստեղծված են ապտակվելու համար»: Իսկ ո՞վ է Ժաղրաժուն: Սա նույնպես իրական տիպ չէ: Բայց մյուս բոլորի համեմատությամբ՝ մեկ շատ էական տարբերությամբ: Այստեղ սոցիալ-հոգեբանական, բարոյա-հոգեբանական բոլոր հատկանիշները երկրորդական են: Այդպես է, քանի որ Ժաղրաժուն դուրս է բոլոր դրություններից: Նա ամբողջ իրավիճակի մեկնաբանն է՝ ամենապայմանական դիմակը ներկայացման մեջ:

Ինչպես տեսնում ենք, Փափազյանի համար պիեսի ու ներկայացման երկրորդական պերսոնաժները մարդկային որևէ կրքի կամ արատի խտացումներ են: Սրանք բարու և չարի այն վերացական հասկացություններն են, որոնք գործողության մեջ են դրված համաձայն հեղինակի բարոյա-փիլիսոփայական ծրագրի: Այստեղ նա հետևում է 19-րդ դարի թատերական ավանդներին: Բայց սա նրա մեկնաբանության մեկ կողմն է: Եվ կարելի է ասել, որ Փափազյանի, որպես 20-րդ դարի դերասանի, մտածողության հիմնական շերտն այս չէ: Սա նաև Փափազյանի շարադրանքի արտաքինն է: Դժվար չէ նկատել, որ այս արտաքինը ծավալի տեսակետից նույնիսկ ավելին է, քան նրա վերլուծության հիմնական բովանդակությունը կազմող հատվածները: Բայց էականն այդ չէ: Էականն այն է, թե որ կետերում է Փափազյանը խոսում որպես ժամանակակից դերասան: Այդպիսին է Լիրի կերպարի հոգեբանական վարքագծի բացատրությունը՝ գրքի ամենակարևոր մասը:

Դրամատուրգիական երկի թատերային մեկնության ամենաստուգված եղանակը հոգեբանական վերլուծումն է, և Փափազյանը, որպես 20-րդ դարի դերասան, երկու ոտքով կանգնած է այդ հիմքի վրա: Ամենազարմանալին այն է, որ «Լիրում» նա առավել հետևողականությամբ է գնում այս ճանապարհով: Սա նաև տարօրինակ է երևում, քանի որ Շեքսպիրի այս գործը հենց հոգեբանական բացատրությունների չի ենթարկվում: Փափազյանի նորարարության ամենահետաքրքիր կետն է այս: Նա ընտրել է ողբերգության այն կողմը, որը հոգեբանական ռեալիզմի տեսաբանները համարել են ամենախոցելին Շեքսպիրի այս գոր-

ծում: Ըստ Փափազյանի, «Լիր արքայի» դրամատուրգիական գործողության ընթացքը սոցիալ-հոգեբանական փոխադրմանավորվածությունների բարդ մի շղթա է: Գործող անձանց արարքների ու նպատակների ամբողջության մեջ, ինչպես և առանձին տեսարաններում նա տեսնում է հոգեբանական խորին պատճառաբանվածություն: Նա մի արարքը բխեցնում է մյուսից, մի տեսարանը մյուսից, մի գործող անձի վարքագիծը բացատրում է մյուսով, և ողբերգության մեջ չի մնում մի կետ, որը չունենա իր պատճառահետևանքային բացատրությունը, չունենա իր տեղը դրությունների ու գործողությունների փոխադրմանավորվածության շղթայում: Տեսարանների բացատրության մեջ Փափազյանը անընդհատ միտում է կոնկրետության, ժամանակի ու միջավայրի մեջ է որոնում կերպարների ոչ միայն հոգեբանական, այլև ֆիզիոլոգիական նկարագիրը: Նա հեղինակին դիտում է կարծես շատ մոտից, նրա աշխարհայեցողությունը դնելով հենց բրիտանական հողի վրա: Փափազյանը ընթերցողի հայացքի առջև բացում է հեղինակի հայրենիքը, նրա պատմության նախնական շրջանի բարքերը, հոգեբանությունը, բրիտանական ցեղի խառնըվածքը, նախապաշարումները, երկրի կլիման ու բնությունը՝ իր վայրի տափաստաններով ու ծառերով: Կերպարները նա աշխատում է բացատրել ոչ միայն ըստ երկրի ու բնության, այլև ըստ ժողովրդական նախապաշարումների, գնում է մինչև անգլիական միջնադարյան դեմոնոլոգիայի խորքերը: Նա անընդհատ հիշում է կերպարների ցեղային հատկանիշները և շարադրանքի ընթացքում ոչ սակավ թեքվում է դեպի էթնիկական մանրամասների բացատրությունը: Երբեմն մեկ դարձվածքի կամ հատուկ անունի առիթով նա ազգագրական մեծ էքսկուրսներ է կատարում ի հայտ բերելով երկրի, ժամանակի ու միջավայրի անզուգական գիտակցություն: Կերպարների արտաքին նկարագիրը պատկերացնելով ռոմանտիկական ընդհանրացվածության սահմաններում, Փափազյանը նրանց արարքների բացատրության համար որոնում և գտնում է կոնկրետ հոգեբանական հիմքեր:

Փափազյանի պատկերացրած երևակայական ներկայացումը անսամբլային է. ոչ մի պերսոնաժ նրա աչքում երկրորդական չէ: Ողբերգության բոլոր կերպարները նրա համար լիարժեք են և ավարտված: Ավարտված ու խորապես պատճառաբանված են դրամատուրգիական գործողության բոլոր գծերը, պատկերացվող աշխարհի բոլոր հայեցակետերը: «Լիր արքան» Փափազյանի պատկերացման մեջ մոնոդրամա չէ, մի բան, որ կարծես հակա-

ռակ է նրա արվեստին: Չի կարելի այս գիծը վերագրել նրա խաղին, բայց նրա տեսական բացատրություններում հետևողականորեն զարգացվում է անսամբլային ներկայացման գաղափարը: Այստեղ նա ստեղծում է հոգեբանական հիմնավորումների բավական ամբողջական մի շարք, նրբերանգների մեծ հարստությամբ, որտեղ վիճելի չի երևում ոչ մի կետ:

Այժմ, ո՞րն է Լիրի ողբերգության սոցիա-հոգեբանական հիմքը ըստ Փափազյանի: Վերջապես, ի՞նչ է դրված Փափազյանի պատկերացրած ողբերգական իրավիճակի (կոլիզիա) հիմքում: Այս խնդրի բացատրությունը ծավալի տեսակետից անհամեմատ փոքր տեղ է զբաղեցնում Փափազյանի շարադրանքում, բայց սա այն հիմնական հարցն է, հանուն որի գրված է այս գիրքը:

«Լիրը նախ և առաջ մահկանացու մարդու առօրյալի ողբերգական պատկերն է», — գրում է Փափազյանը առաջին իսկ էջերում (էջ 6): Այնուհետև, վերլուծման ամբողջ ընթացքում Փափազյանը հաստատում է այն միտքը, որ Լիրը թագավոր է, միայն թագավոր, անպայման թագավոր, որ «միահեծան արքայական վեհաշուք ամբողջությունը պետք է ճառագայթի նրանում անմարլուսարծակի նման» (էջ 82): Լիրի դրության արտասավորության մասին նա անհամեմատ ավելի է խոսում, քան նրա որպես «մահկանացու մարդու առօրյա» ողբերգությունը հատկանշող կերպարի մասին: Ո՞րն է այս երկու մտքերից ավելի կարևոր Փափազյանի ըմբռնումը պարզելու համար: Նախ նա մերժում է կերպարի այն բոլոր բացատրություններն ու կատարումները, որոնցում երկրորդական նշանակություն է տրված կամ պարզապես նշանակություն չի տրված Լիրի թագավոր լինելու հանգամանքին: Փափազյանը անընդունելի է համարում Միխոելսի Լիրը, որը, իր ասելով, թագավոր չէր, այլ պարզապես «բարձր մի դասակարգի ներկայացուցիչ» (էջ 83), չի ընդունում Աբելյանի Լիրը, որը «լացակամած ծերունի» էր, մեծ վերապահություններով է ընդունում իրեն շատ սիրելի մի դերասանի՝ դ'Մաքսի Լիրը, որից հիշում է միայն մի գիծ՝ անսահման մարդկայնությունը: Իր տեսածներից նա կատարյալ է համարում Այրա Իրվինգին և Մաջիին, չտեսածներից՝ Բառնային, Ռոսսին ու Սալվինիին: Առավել ամբողջական և ավարտված նա համարում է Ռոսսիի Լիրը:

Այժմ, կա՞ արդյոք հակասություն Փափազյանի վերը բերված երկու տարբեր մտքերի միջև: Պատասխանելու համար տանք երկրորդ հարցը. ի՞նչ է հասկանում Փափազյանը թագավոր ասելով: Թող չշփոթեցնեն մեզ նրա նկարագրած բեմական թագավորի

արտաքին նշանները: Թագավոր ասելով Փափազյանը հասկանում է մի առանձնահատուկ վիճակ, որի մեջ դրված մարդը դուրս է մարդկային հասարակությունից, դուրս է այն միջավայրից, որի տերն ու կառավարողն է ինքը: Բացարձակ ինքնակալը միայն կարող է նման վիճակում գտնվել: Այս վիճակի մարդը, ինչպես պետք է եզրակացնել Փափազյանի դատողություններից, մարդկանց հետ մարդկայնորեն չփվելու ոչ հնարավորություն, ոչ իսկ կարիք ունի: Սա սոցիալական մենակություն է: Լիրի ողբերգությունը, ըստ Փափազյանի, սոցիալական մենակության մեջ է: Նա դրա գիտակցումը ձեռք է բերում կործանման գնով: Թագավոր լինելը նրա բնավորության արդյունքը չէ, ընդհակառակը՝ նրա բնավորությունն է թագավոր լինելու արդյունքը: «Եվ միայն, — գրում Փափազյանը, — իրեն պարտադրված ընկերային (սոցիալական — Շ. Շ.) վիճակի խաթարումից կարող է նա ենթարկվել բնավորության փոփոխման» (էջ 5): Լիրի ֆիզիկական գոյությունն իսկ պայմանավորված է իր այդ վիճակով, «նա դատում է աշխարհն ու մարդկանց ի ծնե գահակալի օրենքով և այդ է նրա մեծագույն դժբախտությունը» (էջ 5): Իր վիճակի գիտակցումը նա ձեռք է բերում իր երկարատև անկման ճանապարհին՝ երկրորդից մինչև չորրորդ գործողության վերջը: Ինքնակալի բարձունքից իջնելով «պրոլետարական տափաստանները», նա ամեն քայլափոխի հանդիպում է իրերի՝ սեփական հոգեբանության տեսակետից անտրամաբան վիճակի, սանդուղք առ սանդուղք գլորվում է ցած ու մաս-մաս փշրվում մինչև հատակին հասնելը: Փափազյանի համար ոչինչ առեղծվածային չկա Լիրի գահից հրաժարվելու փաստի մեջ: Դա արդյունք է իր վիճակի սխալ պատկերացման՝ նա չգիտե, որ գահից հրաժարվելով, հրաժարվում է իր իսկ անձից: Փափազյանի Լիրի համար շատ տրամաբանական է այս: Սա միամտություն չէ, այլ այնպիսի մի վիճակի արդյունք, որի մեջ մարդը դրված է ոչ սեփական կամքով ու գիտակցությամբ, այլ իր ծնունդով:

Ամբողջ շարադրանքի ընթացքում Փափազյանը պատմում է Շեքսպիրի ողբերգության սյուժեն, զբաղված է սյուժետային, երբեմն երկրորդական վիճակների պարզունակ բացատրությամբ: Դա այդպես է երևում, երբ մոռանում ենք նրա ելակետը: Իսկ մոռանալը դժվար չէ, քանի որ Փափազյանն իր ելակետի մասին շատ չի խոսում: Այս թելն ընթերցողը շատ հեշտությամբ է կորցնում պատմա-ազգագրական, հոգեբանական, բեմական էֆեկտների և այլ ու այլ բացատրությունների զանգվածում: Կերպարի դրամա-

սուրգիական շարժման բոլոր պահերը նա պատմում է, այո՛, բառացիորեն պատմում է, բայց պատմում է ոչ աննպատակ, այլ՝ համաձայն իր նախապես որոշած ելակետի: Նրա պատկերացրած ներկայացման բոլոր պահերում (նկատի ունենք Լիրի տեսարանները) դրված է մեկ հարց՝ թագավորի և մարդու վիճակը: Սա սոցիալ-հոգեբանական կոնֆլիկտի հասունացումն է ողբերգության գլխավոր հերոսի մեջ: Պատմելով իր երևակայությամբ ստեղծված ներկայացման սյուժեն և չկորցնելով հիմնական գաղափարը, Փափազյանը միաժամանակ ցույց է տալիս ողբերգության կոմպոզիցիայի խիստ յուրահատուկ բնույթը: Կերպարի դրամատուրգիական հասունացումն այստեղ անընդհատ անկումների մի շարք է, և Լիրը նման է անդունդը գլորվող մի ծանր քարի, որ շտապում է շուտ հասնել հատակին ու ջախջախվել և չի կարողանում. անկման պրոցեսը երկար է տևում, և նա խելագարվում է «չարչրկված ջախջախվելու սարսափից»: Այդ գահավեժ անկումը սկսվում է երկրորդ գործողության վերջից (Ռեգանի տալը), որից հետո երրորդ գործողությունն է՝ փոթորկի տեսարանը, և ավարտվում է չորրորդ գործողության հինգերորդ տեսարանում: «Սրանից դենը, — գրում Փափազյանը, — Լիրը փոխանակ փրփրադեզ ջրվեժ լինելու, որպիսին էր մինչև այժմ, սահում է հանդարտ վայրէջքով դեպի հավիտենական խաղաղություն, դեպի ծով: Նա անցնելու է ծանծաղուտ շամբուտները խաղաղ առվակի անդորրությամբ» (էջ 276—277):

Լիրը, որպես թագավոր, հոգեբանորեն կործանված է արդեն այստեղ՝ չորրորդ գործողության վերջում: Ինքնակալի ներքին կոփվածքը այստեղ և գործողության շարունակության մեջ վերջնականապես խորտակված է: Եվ այդ գնով և Լիրը վերածնվում որպես մարդ: Բայց որպես մարդ նա այլևս ապրել չի կարող, որովհետև ծեր է՝ մոտ հարյուր տարեկան: Փափազյանը Լիրին պատկերացնում է չափազանց ծեր, ելնելով նրա իսկ խոսքերից: Այս հանգամանքը Փափազյանի պատկերացրած Լիրի վարքագծում որևէ դեր չունի և հակասում է նրա խաղի հոգեֆիզիկական խնդիրների տեսակետից բարդ ծրագրին: Իհարկե, ընդհանուր վերլուծման մեջ պիեսի ու կերպարի զուտ բեմական պատկերացումներն անհամեմատ փոքր տեղ են գրավում. հիմնական խնդիրը մնում է հոգեբանական ենթատեքստի բացահայտումը: Եվ այստեղ էլ Փափազյանի բացատրածի տեսական նշանակությունը երբեմն ավելին է, քան գործնականը: Բեմական կոնկրետ պայմաններ նա չի առաջադրում, չի ստեղծում թատերական գործո-

ղության կոնկրետ միջավայր և բեմական պարտիտուր, ինչպես այդ տեսնում ենք «Իմ Օթելլոն» գրքում: Փափագյանը Լիրի դերակատարի առջև դնում է հոգեբանական առումով գրեթե անիրականանալի խնդիրներ, առաջադրում է բեմական զգացմունքների այնպիսի կոմպլեքսներ, որոնք թատերային իրականացման տեսակետից չափազանց բարդ են, եթե նկատի առնենք դերասանական արվեստի այսօրվա տիպը: Փափագյանի թատրոնում, ինչպես գիտենք, ստեղծագործական ֆեյնմենը դերասանն է: Այստեղ ամեն ինչ բացատրված է դերասանի համար, բայց պիեսի բեմական իրականացման փափագյանական ծրագիրը իրականանալի չէ դերասանական, այսպես կոչված, ժամանակակից խառնրվածքի համար:

Փափագյանի «Լիր արքան» ժամանակակից թատրոնի հետ խոսում է այն չափով միայն, ինչ չափով հենված է հոգեբանական ռեալիզմի գեղագիտական սկզբունքների վրա: Դրամատուրգիական իրադրությունները բեմական տեսարանների վերաժելիս, նա կողմնորոշվում է համաձայն կերպարների հոգեբանական նպատակների: Երբեմն նա փորձում է հեղինակի բարոյական միտումները թողնել գործողության ընթացքին: Դրական ու բացասական ուժերը գրեթե բոլոր տեսարաններում գործում են հոգեբանորեն խիստ պատճառաբանված, և գաղափարը բացահայտվում է որպես գործողության արդյունք: Յուրաքանչյուր կերպարի, այսպես կոչված, ներքին գիծը Փափագյանի համար դրությունների բեմական իմաստը պարզաբանելու ելակետ է: Գործողության հիմնական հանգույցներում նա բռնում է բարոյապես օբյեկտիվ դիրք: Սա նուրբ և բարդ խնդիր է, որ նրան երբեմն դնում է հակասական վիճակի մեջ: Եվ իհարկե այստեղ է, որ Փափագյանը ընդհանուր եզրեր է գտնում Շեքսպիրի ժամանակակից մեկնաբանությունների հետ: Ունենալով չարի և բարու խստորոշ սահմանումներ, Փափագյանը որոշ դեպքերում հոգեբանական հիմնավոր արդարացումներ է գտնում Լիրի աղջիկների վարքագծում: Ավելին՝ նա Լիրին դատապարտելու պատճառներ է տեսնում, երբ վերջինս Գոներիլի ու Ռեգանի հանդեպ ակամա դրվում է խնդրողի վիճակի մեջ: Մարդկային գոթությանը դիմելու նրա բոլոր փորձերը Փափագյանը դատապարտում է: Փափագյանը չի մոռանում ողբերգականի դասական ըմբռնումները և սուբյեկտիվ մեղավորության ոչ թեթև մի բեռ է դնում նա Լիրի ուսերին, ելնելով իր այն ըմբռնումից, որ Շեքսպիրն անհատի դժբախտությունների պատճառը որոնում է և՛ օբյեկտիվ աշխար-

հում, և՛ իր իսկ անհատի մեջ: Այսպիսով, Փափազյանի պատկերացրած Լիրը, իր արքայական ու վեհաշուք թերունու ավանդական կերպարանքով հանդերձ, չի ներկայանում սոսկ որպես շրջապատի անարդարության զոհ: Նա գործել է ողբերգական սխալ, կրում է իր ուսերին «նոխսզյան մեղքը»: Կերպարի բեմական մարմնավորման անցյալից եկող ավանդությունը Փափազյանը չի մերժում, այլ հարստացնում է: Սա, կարծում ենք, Փափազյանի մեկնաբանության ամենախոր կետերից է, որ մերձեցնում է նրան Ծեքսպիրի ամենաժամանակակից պատկերացումներին: Փափազյանը նույնիսկ առաջնություններ ունի: Նա ամեն գնով խուսափում է կոնկրետացնել կերպարը մեկ հատկանիշի հիման վրա և աշխատում է ի մի հավաքել բոլոր թելերը՝ ստեղծել բնավորության ամբողջություն: Ռա բացարձակ ինքնակալի ներքին կոփվածքն է, նրա սոցիալապես բացառիկ վիճակը: Փափազյանի համար, ինչպես նկատեցինք, դա բնավորությունն չէ, այլ բնավորության պատճառ: Եվ այդ պատճառն է Լիրին հրում տալիս, ստիպում վազել կյանքի ետևից, չիմանալով, որ իր թերունական ոտքերը թռչլ էն:

Անգլիական ժամանակակից թատերական քննադատ Քենեթ Թայնենը իր «Աշխարհն անաստված ու անհույս» վերնագրով հոդվածում Պիտեր Բրուկի բեմադրության մեջ եղած սատիրայի տարրերը և բարոյական չեզոքության մոմենտները համարում է նորություն: Փափազյանը, որին այսօր հակված ենք հին համարել, չեզոք չէ, այլ օբյեկտիվ և իր բացատրությունների բազմաթիվ կետերում նույնքան նոր է, որքան ժամանակակից անգլիական թատրոնը: Նա շատ տարբեր է «Լիր արքայի» բոլոր ժամանակակից մեկնաբաններից:

Փափազյանի պատկերացրած Լիրը 20-րդ դարի մարդ չէ, չունի նաև պատմական կոնկրետություն, ազգային պատկանելություն գոնե իր արտաքին նկարագրով. նա կոնկրետ է ամենից ավելի հոգեբանորեն: Փափազյանն ամբողջացնում է պիեսի ու կերպարի անցյալ դարից եկող ըմբռնումները և հարստացնում դրանք իր՝ 20-րդ դարի մարդու նոր կոահումներով: Այս կետերում է ահա, որ Փափազյանն ինքնուրույն է խոսում համաշխարհային շեքսպիրյան թատրոնի մեծագույն ներկայացուցիչների հետ:

1971

— Գիտե՞ք, ինչ բան է դերասանը, — ասում էր նա: — Դերասանը կարող է դառնալ ամենաապիկար մարդը, եթե չկարողանա ծիշտ ծանաչել իրեն, չիմանա իր կարողության չափը: Դուք դա դեռ չգիտեք և կարող է չիմանաք էլ... Վա՛յ ձեզ, թե չհասկանաք էդ բանը:

Ծառ ժամանակ է անցել, և ուզում եմ անաչառ նայել նրա ստվերին: Մտածում եմ, թե ինչումն էր այդ խստահայաց մարդու հմայքը: Նա ավելի շատ հեգնում էր ու դժգոհում, և առաջին պահ դժվար էր նրա մեջ տեսնել արտիստին, դժվար էր նրա հետ խոսելիս զգալ արվեստի մարդու հետ շփվելու բավականությունը: Իրականության և իրերի վիճակի զգացողությունը չափազանց սուր էր նրա մեջ և ներշնչումներն էլ ավելի բարոյական բովանդակություն ունեին, քան էսթետիկական:

Թատրոնը նրա մասնագիտությունն էր, այս հասկացության ամենախոր իմաստով, բայց շատ բան էր ատում թատրոնում. դաժան էր ու հեգնական դերասանի սենտիմենտալ սնափառության, եսամոլության և բացառիկության ձգտումների հանդեպ, եթե անգամ դրանց կրողը լիներ տաղանդավոր մարդ: Հիշեցնում էր Ստանիսլավսկու ասածը, որ բացառիկության զգացումը տաղանդավոր դերասանին կարող է վերածել քաղբենու և ինտրիգանի: Նա մեծ արհամարհանք ուներ վայրիվերո, անհետևողական, հեղեղուկ, անսկզբունք, ներքին կարգ ու սիստեմ չունեցող բնավորությունների հանդեպ, ինչ-որ «վերին» ներշնչումների սպասող, իրենց չեղած զգացմունքներով հիացած դերասանների հանդեպ: Եվ չէր սիրում աշխատանքն ու ստեղծագործությունը խանգարող, մարդուն մտքից ու զբաղմունքից զցող, կենտրոնացումը խախտող ամեն ինչ: Չէր սիրում իրենց շուրջը իրարանցում ստեղծող, կեղծ գործնական, հասարակական աշխատանքի անունից ներկայացող մարդկանց: Եվ ամենից ավելի ատում էր քաղբենիությունը՝ միտք ու զգացմունք ցուցադրողներին, սնոբներին, ինչպիսին էլ լինեին՝ ծուլ, թե աշխատասեր, կրթված, թե անկիրթ, սենտիմենտալ թե ինտելեկտալ: Քաղբենիությունն էր նրա հակոտնյան, թատրոնական մարտնչող քաղբենիությունը, որին Գուլակյանը հաղթել չկարողացավ: Նրա աշխատանքային և ստեղծագործական էթիկան, իր բոլոր սուբյեկտիվ դրսևորումներով, աչառու և անաչառ քայլերով, արդարացի և անարդարացի վճիռներով ուղղված էր նախ և առաջ քաղբենիության՝ թատրոնի 162

այդ անկոտրում ուղեկցի դեմ: Գուլակյանի համար պաշտելի հեղինակություններ էին հայ թատրոնում Գևորգ Չմշկյանը, որին չէր տեսել, և Օվի Սևումյանը, որին աշակերտել էր կարճատև մի շրջան: Ռուս Նորագույն թատրոնի մեծագույն դեմքը Նա համարում էր Ստանիսլավսկուն և իր աշխատանքի ոճով, գեղարվեստական ձգտումներով (հատկապես թատերական մանկավարժության մեջ) հետևում էր Նրան:

Եվ այսպես, Արմեն Գուլակյանը վարում էր մեր դերասանական կուրսը որպես մի փոքրիկ, օրինակելի թատրոն, որի ներքին կյանքը հայտնի էր միայն իր աշխատողներին: Ինստիտուտում շատերին անծանոթ էր այդ կյանքը, և մեր ուսուցիչն էլ ի ցույց չէր դնում ոչինչ: Ոչ մի արտաքին կարծիք Նրան չէր մտահոգում: Գործը իմացիր, գործիդ Նայիր: Ահա Նրա սկզբունքը:

Ի՞նչ էր սովորեցնում Արմեն Գուլակյանը:

Նրա սերմանած հատիկները, ինչպես կյանքը ցույց տվեց, ծլեցին արվեստի բնական օրենքով՝ հարյուրին մեկ ու երկու: Նա գիտեր այդ օրենքը և ղեկավարվում էր պապենական ասացվածքով՝ «հասկացողին մեկ, չհասկացողին հազար ու մեկ»: Չանք ու եռանդ չէր վատնում, իզուր չարչարանք չէր քաշում անհեռանկար մարդու հետ: Կասեր, կբացատրեր հանգամանորեն, մի երկու անգամ էլ ցույց կտար... Հազվադեպ էր խաղում, բայց մեծ վարպետությամբ, տպավորիչ ու ավարտուն, ներքուստ հանգիստ ու թեթև: Այո՛, երբեմն խաղում էր և... հասկացար, թե չհասկացար, աստված քեզ հետ, էլ չեմ կրկնի, չեմ հետապնդի, արա, ինչպես կարող ես: Բայց գնահատում էր աշխատանքը, լրջությունը, արդյունքի հասնելու ձգտումը: Եթե չէր հեգնում, ուրեմն՝ ոչինչ, կարելի էր շարունակել: Եվ ուներ ամենաբարձր գնահատականը:

— Ճիշտ եք աշխատում:

Այս խոսքն արդեն ամեն ինչ էր: Իսկ անհասկացողին, մանավանդ չկարդացած ու կարդալ չսիրող մարդուն երբեմն որակում էր ամենաաղի խոսքերով, ժողովրդական սրամտության ու Թիֆլիսի քաղաքային ֆուլկլորի ոճով. «թթու ծախող», «տակառ լվացող», «ձվի կծեպից բան շինող»: Կարող էր անսպասելիորեն ընդհատել փորձը և...

— Սիրելի՛ս, գնա գաջի գործարանի ինքնագործ խումբ: Դու էնտեղ առաջինը կլինես, հավատացնում եմ, Կորրադո կխաղաս: Կար ավելի ծանր որակում:

— Էդ տեսակ ձենով կարելի է խառը կանաչի ծախել, բայց բեմում խոսել չի կարելի:

Եվ էլի անասպասելի մի հեգնանք.

— Օ՛ր, Վերա Կոմիսարժևսկայան...

Ղիմանալ էր պետք ու ղիմացող էր պետք: Եվ ղիմացող կար: Մեկին երկու, թե երեք անգամ հիշեցրեց.

— Սիրելի՛ս, գնա, գնա ուրիշ տեղ սովորիր: Եթե մնացիր, խոսք եմ տալիս, քեզ երեք կնշանակեմ, անպայման: Բայց, սիրելի՛ս, դու ինքդ որոշիր ու գնա: Եթե մնացիր, էլի եմ ասում...

Բայց մարդը կարողացավ ղիմանալ. չգնաց և հետագայում էլ ձեռք բերեց իրեն ձեռնտու դիրք ու վիճակ, մշակեց իր կեցվածքը, մոռանալով և՛ իր ուսուցչի խրատը, և՛ իր գլխիկոր ու համեստ դիրքը այդ խրատը լսելիս: Իսկ մի դժգոհ ու հավակնոտ ուսանողուհու Արմեն Գուլակյանն ասում էր.

— Թատրոն որ գնաս, հանկարծ չհամաձայնես փոքր դերեր խաղալ: Էդպես սխալ բան չանես հանկարծ: Կպահանջես, որ քեզ տան Մեդեա, Ֆեդրա, ամենաքիչը Լեդի Մակբեթ:

Աղջիկը չուզեց կամ չկարողացավ ըմբռնել այս հեգնանքի իմաստը, և թատրոնն էլ, ուր նա ընկավ ավարտելուց հետո, չհանդուրժեց նրան: Բոլորը չէ, որ կարողացան ըմբռնել Գուլակյանի ծայրահեղ երևացող, բայց իրականում տարրական պահանջների էությունը: Բոլորը չէ, որ կարողացան գործադրել կամ խորացնել նրանից ստացածը: Իսկ նրանք, ովքեր կարողացան, երբեմն դժվարանում են բացատրել, թե իրենց աշխատանքում ինչն է գալիս Գուլակյանի դպրոցից:

— Մեծացանք, հասանք նրա այն ժամանակվա տարիքին ու նոր հասկացանք իրեն,— ասաց մի անգամ Խորեն Աբրահամյանը:

— Գուլակյանի սովորեցրածը արվեստի արհեստն էր,— ասում է Արմեն Զիգարխանյանը:— Մենք դա լավ չէինք հասկանում: Կարծում էինք, արհեստը վատ բան է: Զգիտեինք, որ արվեստը արհեստով է սկսվում, չգիտեինք, որ կա ծիշտ և սխալ արհեստ: Գուլակյանինը այդ ծիշտ արհեստն էր:

Ուսանողական փորձասենյակում Գուլակյանը երևում էր ոչ էսթետ, ոչ արտիստ, այլ փորձագետ և հոգեբանական դպրոցի միակողմանի հետևորդ: Նրա մոտ պետք էր ոչ թե խաղալ, այլ գործել ըստ ենթադրվող իրադրության, գործել ըստ կարծեցյալ հոգեբանական պատճառի: Սա դերասանի խաղի հիմքն է, բայց ոչ դերասանի արվեստը: Արվեստը հնարավոր չէ սովորել կամ սովորեցնել: Սովորում են նրա տեխնոլոգիան: Տիրապետելով դրան, մարդը հետագայում կարող է հանգել արվեստի կամ արվես-

տագիտության: Գուլակյանն ուսուցանում էր գործնական հոգեբանություն, որը դերասանին մղում էր դեպի արվեստի ծանապարհը: Նա նման էր մի հմուտ արհեստավորի, որի հետ շփվելիս կարելի էր հանգել ստեղծագործության օբյեկտիվ հիմքերի ըմբռնմանը, նաև տեսական հստակ եզրակացությունների, թեպետ ուսուցանողն ինքը բնավ տեսաբան չէր: Նրա պահանջը շատ բնական էր. պետք է սովորեն բոլորը, ովքեր հավաքվել են աստեղ, բայց դա չի նշանակում, թե բոլոր սովորողները հասնելու են արվեստի, այսինքն՝ բարձրագույն հմտության: Թվում էր նաև, որ նրան քիչ էր հետաքրքրում ստուդիական դերասանի օժտվածության չափը: Կային մասնագիտական ստուգված սկզբունքներ, բեմում մարդկային վարքագիծը վերարտադրելու եղանակներ, ջջմարիտ և օրգանական լինելու, բնական տպավորություն թողնելու տարրական միջոցներ, և դրանց պետք էր տիրապետել: Իհարկե, բեմական գործողության այբուբենը յուրացնելով դեռ դերասան չեն դառնում, բայց առանց դրա արվեստի մասին խոսելն ավելորդ է: Համենայն դեպս, մասնագիտորեն գրագետ դերասանը, վաղուց նկատված բան է դա, եթե մեծ տպավորություն չի թողնում, չի վարակում, ապա բողոք էլ չի առաջացնում հանդիսատեսի մեջ: Վարքագծի հոգեբանական հավաստիությունը դերասանական արվեստի հիմքերի հիմքն է, և դրան հնարավոր է տիրապետել, եթե գաղտնիքը գիտես: Գուլակյանի ուսուցումը մոտեցնում էր դրա ըմբռնմանը: Բայց այստեղ էլ հասկացող էր պետք. բոլորը չէ, որ կոահում էին, թե ուր էր մղում նա իր մանրախնդիր, երբեմն անհետաքրքիր թվացող պահանջներով: Նա մեզ համառորեն հրում էր դեպի բեմական մասնագիտության հիմքը: «Բոլորդ հո դերասան չե՞ք դառնալու», — երբեմն ասում էր նա: Բայց գիտեր ու կրկնում էր, որ բոլորն աշխատելու են թատրոնում կամ թատրոնի համար: Գուլակյանը թատերական գործ էր ուսուցանում, ոչ թե դերասանի կամ ռեժիսորի արվեստ, թատերական գործ, այս հասկացության լայն առումով: Ով ինչ կվերցներ նրա տվածից կամ ով ինչ կդառնար, թվում է, այստեղ էլ նա անտարբեր էր: Բայց ամեն օր ու ամեն ժամ նա մեխում էր մեր գիտակցության մեջ այն միտքը, որ թատրոնի հիմքում դերասանի աշխատանքն է, որ բեմական մասնագիտության կրողը դերասանն է, և ամեն ոք, ով զբաղվելու է թատրոնով, բեմագրիչ դառնա, թե ադմինիստրատոր, թատրոնի դիրեկտոր, թե քննադատ, այստեղից պետք է սկսի, պետք է իմանա, ինչ է բեմը, ինչ է նշանակում կանգնել լուսավորված բեմում թեկուզ մի քանի

տասնյակ հանդիսատեսի հայացքի առջև: Ով այս բանը չի փորձել կամ չի սովորել, ես համոզված եմ, երբեք չի կարող հասնել թատրոն կոչվող արվեստի մասնագիտական ըմբռնմանը: Ծատ պակասավոր է ներկայացումը դիրեկտորական օթյակից ծանաչող թատերագետի ըմբռնումը:

Դերասանի աշխատանքը որպես թատրոնի գործնական ու տեսական ծանաչման հիմք. Գուլակյանի համար սա անվիճելի սկզբունք էր:

— Ես չգիտեմ, — երբեմն ասում էր նա, — ինչ բան է ռեժիսուրա ասվածը: Ամբողջ կյանքումս ռեժիսոր եմ եղել ու չեմ հասկացել էդ բանը: Ռեժիսոր, հասկանում եմ, բայց ռեժիսուրան, որպես մասնագիտություն, չեմ հասկանում: Հավանաբար, դա այն է, ինչով մենք զբաղված ենք, ինչ ես ձեզ սովորեցնում եմ: Ռեժիսորը պետք է մասնագիտությամբ դերասան լինի, բեմը հասկանա և զգա դերասանի նման: Առանց դրա ի՞նչ ռեժիսոր: Դուք գիտե՞ք, որ Ստանիսլավսկին հիանալի դերասան էր: Գորկու Սատինը ոչ մեկը նրա պես չի խաղացել: Ներկայացման վերջին տեսարանում հարբած բեմ էր մտնում և պարում էր, բայց ո՞նց էր պարում. մտքում: Երկու-երեք շաբաթում էր անում, ոտքը մի անգամ խփում էր գետնին ու անշարժ կանգնում: Հանդիսատեսը տեսնում էր, որ ես մարդը մտքում պարում է և համոզված է, որ կատաղի է պարում: Եվ մի ժեստ էլ վերջում էր անում ու պարն ավարտում: Անշարժ կանգնած հարբած մարդ, Ժանր գլխով, և իրեն թվում է, թե պարում է: Ես էդպես դերասան շատ քիչ եմ տեսել:

Մի ուրիշ անգամ պատմում էր Վախտանգովի մասին: Ասում էր, որ Վախտանգովը 900-ական թվականների մեծ դերասաններից էր, Միխայիլ Չեխովից ոչ պակաս:

— Գիտե՞ք, ինչով էր վարպետ: Ավարտվածություն կար նրա ամեն մի տեսարանում, ամեն մի հոգեվիճակում. տեսնում էիր, որ մի վիճակ ավարտվեց, սկսվեց մյուսը, և կա մի վիճակ էլ, որ չի վերջանում, շարունակվում է, աճում, գույներ ստանում: Բնավորություն ստեղծել գիտեր, տպավորվող, չմոռացվող բնավորություն: Եվ շատ սուր էր: Մի ժեստ կաներ, մի հայացք կգցեր, և խարակտերը պատրաստ էր: Մի բանի վրա չէր կանգնում, միշտ բան էր փնտրում ու գտնում և միշտ անսպասելի ու սուր: Արածը կոնկրետ էր, պարզ: Ու ներսից զարմանալի հանգիստ էր երևում էդ մարդը. տեսնում էր իրեն:

Գուլակյանը թատերական գործ էր ուսուցանում, և դա սկզբվում էր սև աշխատանքից: Նա սարսափելի չէր սիրում «տաղանդ»

և «հանճար» բառերը: Շատ էր սիրում երկու բառ՝ «գիտություն» և «մասնագիտություն»:

— Պետք է մասնագետ դառնալ, պրոֆեսիոնալ: Վարպետ որ ասում են, նշանակում է պրոֆեսիոնալ մասնագետ: Եվ վարպետ պետք է դառնալ ժամանակին, հիմա, ամենաուշը երեսուն տարեկանում, թե չէ ամեն մի ծերացածի վարպետ են ասում: Ծերանալուց հետո վարպետի անունն ո՞ւմ է պետք: Եթե ջախել տարիքում չես վարպետացել, պառավելով չես վարպետանա, բոլորովին:

Դերասանի վարպետությունը, ինչպես և ամեն մի վարպետություն, ըստ Գուլակյանի, սկսվում էր տարրական բաների լուրացումով և մասնագիտական վերաբերմունքից տարրական բաների հանդեպ: Նա ասում էր դիլետանտիզմը, մանավանդ այն դիլետանտական բնավորություններին, որոնք հանգամանքների բերումով ընկել էին պրոֆեսիոնալ միջավայր:

— Դիլետանտները ամեն տեղ գործը փչացնում են, — ասում էր, — և՛ գործն են փչացնում, և՛ շրջապատը: Նրանք վատ օրինակ են տալիս. գործը հեշտ են պատկերացնում ու հեշտ էլ անում են: Էդ տեսակ մարդկանց համար դժվարություն չկա: Եվ հետները խոսելն էլ շատ դժվար է. ամեն բանի պատասխանը գիտեն: Լսած կա՞ք՝ սիրող գիտնական, օրինակ՝ սիրող բժիշկ կամ սիրող քիմիկոս: Իսկ ինչ՞ու, դուք ինձ ասացեք, ինչո՞ւ պետք է լինի սիրող դերասան: Ի՞նչ է, կարծում եք դերասանին գիտություն պետք չի՞: Դերասանությունը գիտություն է, եթե ուզում եք իմանալ: Դե՛, հիմի դուք պատկերացրեք սիրող քիմիկոսի արածը: Սիրող դերասանի արածը դրա նման մի բան է:

Նա օրինակ էր բերում Օվի Սևումյանին.

— Իսկական պրոֆեսիոնալ էր, լուրջ, համեստ: Չգիտեմ, տաղանդավոր էր, թե չէ, բայց ճիշտ էր գործում, բեմում ոչ մի անտրամաբանական բան չէր անի, ոչ մի պատահական միզանսցեն չէր դնի:

Հաճախ էր հիշում Ստեփան Զափանակյանին, որի աշակերտն էր եղել Ներսիսյան դպրոցում:

— Շատ կրթված ու գրագետ մարդ էր. իսկական ինտելիգենտ: Գրականություն լավ գիտեր և գրականությունից էր թատրոն գալիս: Էդպես մարդիկ պետք են, շատ են պետք թատրոնին: Տեքստը շատ լավ էր հասկանում ու բացատրում:

Պրոֆեսիոնալիզմ ասվածը կապ չունի տաղանդի կամ օժտվածության հետ. արվեստում, մասնավորապես թատրոնում, Ստանիսլավսկին էլ գրել է, որ շատ են եղել տաղանդավոր դիլե-

տանտներ: Գուլակյանն ամենայն հետևողականությամբ մեզ մղում էր այն գիտակցությանը, որ պրոֆեսիոնալիզմ նշանակում է ամենից առաջ մասնագիտական վերաբերմունք գործի հանդեպ և մասնագիտական գրագիտություն, տարրերի իմացություն: Պրոֆեսիոնալիզմը աշխատանքի եղանակ է, մեթոդ, ստեղծագործական բնավորություն և սեր ոչ այնքան աշխատանքի արդյունքի, որքան պրոցեսի հանդեպ: Մասնագետը պետք է սիրի գործի ընթացքը, տեխնոլոգիայի գաղտնիքները, գործի ոչ հաճելի կողմերը: Նա մեզ հարկադրում էր մտնել սև աշխատանքի մեջ, ուշադրություն դարձնել բոլոր կարգի մանրուքներին՝ սկսած տեքստի կետադրությունից, բառարան նայելոց մինչև գրիմի և զգեստի մանրամասները, կոճակն ու թելը, դեկորներ տեղափոխելը, ներկայացման համար անհրաժեշտ իրը ձեռք բերելը, ձեռնոցի ու ցիլինդրի հետ վարվելը, մի դեպքում ֆրակ ու սերթուկ, մյուս դեպքում արխալուղ, այլ դեպքում զինվորականի զգեստ հագնելը: Պետք էր սեփականացնել ոչ միայն հեղինակի տեքստը, որին չափազանց մեծ նշանակություն էր տալիս, այլև խաղի մեջ գործածվող իրերը (ձեռնափայտ, ծխատուփ, ժամացույց և այլն), հագուստը («էդ շորը հագիդ երկար պահիր, որ սովորես, քոնը դառնա»): Կամ, օրինակ, ինչո՞ւ է Սունդուկյանն այստեղ միջակետ դրել. մի բան մտածել է, որ դրել է, դու էլ պիտի մտածես, դերասա՛ն, պիտի հարմարվես և՛ տեքստին, և՛ իրերի դրությանը, պատմական միջավայրն ակնարկող առարկաներին:

Պեղանտություն էին տեսնում շատերը Գուլակյանի այս մանրախնդրության մեջ: Բայց դա ավելի շատ մասնագետի հետևողականություն էր: Այդ հետևողականությունը հասնում էր նաև վարչարարի խստության: Ու վա՛յ անգրագետին, վա՛յ նրան, ով կենտրոնանալ ու մտածել չգիտեր: Ի՞նչ բեմադրող և ի՞նչ դերասան, որ հեղինակի տեքստում չի տարբերում խնդիրն ու ենթական, վերջակետն ու մտքի պարբերությունը: Ի՞նչ դերասան, որ ներկայացման մեջ, մուտքից ազատ պահերին անեկդոտ է պատմում կամ ծիծաղում: Նա պահանջում էր այդ պահերին լռել, ներքուստ առանձնանալ միջավայրից և մտքում անցնել «դերի հեռանկարը» (իր սիրելի բառերից էր սա), այն է՝ մտովի տեսնել վարքագծի ընթացքը առարկայական ու ենթադրվող հանգամանքներով և կարողանալ լռել, դեսուդեն չգնալ, քանի որ լուրջությունն ու պասսիվ վիճակը կենտրոնացնում են մարդուն: Եթե սիրում ես մասնագիտությունը, մշակիր մասնագիտությանդ համապատասխան բնավորություն, կարողացիր ծանաչել ու կրել նաև գործի դառնու-

թումները, ոչինչի մի նախիր կողքից, օտարի նման, ոչինչից վեր մի դասիր քեզ, կյանքի բոլոր հանգամանքներում աշխատիր գտնել գործիդ համար օգտակար մի բան: Դերասանի համար նա կարևոր էր համարում հատկապես ընթերցանությունը և շրջապատը դիտելու կարողությունը:

— Դերասանը բեմ մտավ, արտասանեց մեկ-երկու նախադասություն, և անմիջապես կերևա, թե նա քանի գիրք է կարդացել: Ներկայացումից ներկայացում, դերից դեր հետևեք դերասանին և անպայման կիմանաք, նրա իմացածին կամ կարդացածին բան ավելացել է, թե ոչ: Բեմական խոսքի վարժությունները, մանավանդ վոկալ վարժություններն ու երգը պետք են, բայց դերասանի խոսքը խելոք լինել չի կարող, եթե նա չի կարդում: Կարդացեք, թեկուզ օրվա մեջ երեք էջ, տարվա մեջ կստացվի հազար իննսունհինգ էջ՝ համարյա երեք գիրք: Դա շատ չէ, սիրելիս, բայց դա չկարդալուց ավելի լավ է:

Ի՞նչ էր ասում դիտողականության մասին:

— Հետևեք ձեր շրջապատի մարդկանց, անժանոթ մարդկանց. տեսեք, ինչ են անում, ինչպես են իրենց պահում: Եթե մի քիչ ուշադիր լինեք, շատ բան կիմանաք նրանց մասին: Կիմանաք, թե մարդը ինչ վիճակում է, ինչ է քաշել կյանքում, բարի է, թե չար, գոհ է, թե դժգոհ, հիվանդ է, թե առողջ: Հետևեցեք մարդկանց արարքներին, գործելու եղանակին, նայելու, խոսելու, շարժվելու ձևերին: Կարողացեք տեսնել մարդկանց, բայց էնպես, որ նրանք չիմանան, թե իրենց հետևում եք:

Այն, որ դերասանը պետք է աշխատասեր լինի, շատերն են ասում, շատերն են գրում: Բայց ինչի՞ց է կազմված այդ աշխատանքը, ի՞նչ պետք է անել, ի՞նչ եղանակով պետք է գտնել ստեղծագործության ճանապարհը, ինչպե՞ս պետք է հասնել ստեղծագործական վիճակի: Այս է ամբողջ խնդիրը:

Գովականը չէր սիրում առանձնապես «կերպար» բառը, չէր ասում, թե պետք է կերպար ստեղծել: Նա պարզապես իր շուրջն ստեղծում էր աշխատելու և մտածելու մթնոլորտ, խնդիրներ էր դնում մարդկանց առջև, մանր ու խոշոր խնդիրներ, շեղվելու հնարավորությունից զրկում էր բոլորին: Այս ամենը տալիս էր դեպի ստեղծագործելու ուղին: Մարդիկ սովորում էին և պատրաստվում էին ըմբռնելու մի բան, որը վերջ չունեք: Ի՞նչ «արվեստ», ի՞նչ «կերպար»: Դրանք շատ հեռու գաղափարներ էին: Դրանց հասնելու համար կամ արվեստի անունից խոսելու համար ինչքա՞ն բան կար անելու: Նրա նպատակն էր, ինչպես հետագայում ես

հասկացա, դաստիարակել մասնագետի բնավորություն: Օրինակ, նա դիլետանտություն էր համարում աննպատակ գրույցը արվեստի հարցերի շուրջը, անառարկա դատողությունները, գիրքն առանց ընդգծումների կամ առանց գրառումների կարգալը, հիշողության վրա հույս դնելը, բանավոր մտքերով դեկլավարվելը: Նա դերասանին ուզում էր տեսնել գիրքն ու գրիչը ձեռքին և համառորեն պահանջում էր դերի տետրակում գրանցել միզանցքներ, արարքները, հոգեբանական խնդիրները, ենթատեքստային իմաստները: Պահանջում էր ամեն անգամ վերընթեռնել, ստուգել ու ծշտել գրվածը և գտնել վիճակը բնութագրող ամենաստույգ բառը, այնպիսի խոսքեր, որ մղեն գործողության, ունենան ոչ թե սոսկ դատողական, այլ հուզական ուժ: Բայց պետք էր ամեն ինչ կարճ ու նպատակահարմար ձևակերպել, բառերը ճիշտ գործածել, տերմինները ճիշտ թարգմանել, հասկացությունները չժխտել: Այսպես, մի բան է գործողությունը, այլ բան է նրա տարրը՝ արարքը, մի բան է տրամաբանական արարքը, այլ է արարքների տրամաբանությունը, մի բան է վիճակը, այլ է նրա արտաքին կերպը՝ միզանցքներ: Բառերը սխալ գործածելու դեպքում, թեկուզ հարյուրերորդ անգամ, կստիպեի ուղղել և ուղղել գրավոր, անպայման նշել, ընդգծել: Չէր սիրում նույն խոսքը շատ կրկնել, հիշեցնում էր այլ կերպ:

— Ի՞նչ ես գրել, գրածդ նորից կարդա: Գրում ենք, որ հիշենք, հասկանանք ու մտածենք, իմանանք ինչ ենք մտածել ու մեզ ծշտենք: Իմացեք, սխալ ձևակերպումը, սխալ բառը բերում է սխալ միտք:

Չէր սիրում նաև շտապողականություն, հապճեպություն, երբ գործին վրա են տալիս վերջին օրերին: Ստիպում էր աշխատել հանգիստ, անաղմուկ, անշտապ, առանց գրոհների: Չէր սիրում տոնականություն, արտակարգ վիճակներ, իրարանցում: Աշխատանքը նա դիտում էր որպես առօրյա կյանք, բնականոն վիճակ, մարդու սովորական կենսաձև: Եվ չէր հոգնեցնում, չէր հյուծում մարդկանց, չէր տալիս ուժերից վեր հանձնարարություններ, չէր դնում ցայտնոտային վիճակներում, ծիծաղում էր այն մարդկանց վրա, որոնք գործը թողնում են վերջին օրերին ու ժամերին և ընկնում գլխակորույս վիճակի մեջ: Եվ աշխատում էինք ամեն օր, սահմանված չափով, առանց սեփական անձը իզուր տանջելու, ու գործի ավարտը նույնպես դառնում էր սովորական աշխատանքային պահ: Ներկայացման վերջին փորձերը լինում էին ավելի հեշտ, և առաջին ներկայացումը լինում էր դերասանի

համար ոչ թե լարված ու տագնապալից այլ խաղաղ տոնական։ Այդտեղից էլ սկսվում էր ստեղծագործությունը, որի բավականությունն զգում էիր հանդիսատեսի հետ շփման ընթացքում։ Դժվար է ասել, թե հասնում էինք արվեստի, բայց զգում էինք, որ մոտենում ենք հետաքրքիր վիճակի։ Գուցե դա արվեստի հետ շփվելու ճանապարհի սկիզբն էր։ Համենայն դեպս, բեմական զգացողությունն սկսվում էր այդ կետից, և մեր ուսուցիչն այդտեղ արդեն ազատ էր թողնում մեզ, թողնում էր, որ գործի բնագոյը, և պատահական «հայտնությունները» չէր կանխում։ Աշխատանքը մտնում էր նոր փուլ։ Պատրաստված բեմադրությունը տասնյակ անգամներ խաղացվում էր հանդիսատեսի առջև՝ ինստիտուտի բեմում, քաղաքի ծայրամասերի գործարանային ակումբներում, որևէ գյուղական ակումբում։ Բարձրում էինք դեկորները բեռնատար ավտոմեքենային, մենք էլ դեկորների հետ, և դեպի որևէ շինմոնտաժային տրեստի ակումբ, Արաբկիրի ակումբ, Կաուչուկի առաջին մաս, Սովետաշեն... Ղատարկում էինք դեկորները, բեմը դասավորում, զգեստավորվում ու գրիմ անում նույն հետևողականությամբ, խաղում, բեմը հավաքում, բարձրում ավտոմեքենային, վերադառնում, դատարկում, ամեն ինչ դնում իր տեղը և հոգնած ու ջարդված՝ դեպի տուն։

— Դե՛, հիմա էլ իմացեք, թե ինչ է շրջիկ թատրոնը, իմացեք, թե ինչերի եք հանդիպելու կյանքում։

Ի՛նչ էլ և որ. Չմշկանն ու Ամրիկյանը անցյալ դարի 60-ական թվականներին Թիֆլիսից սալլով հասան Երևան, և նրանք սիրողներ չէին բնավ, այլ իսկական պրոֆեսիոնալներ։ Պետք էր սեփական բախտի ու ճակատագրի սթափ գիտակցություն, աշխատավորի խաղաղ համբերություն։ Եվ ոչ մի տրտունջ, ոչ մի բողոք։ Երտունջները նա լսում էր ժպիտով, համարում էր անլրջություն։ Դերասան ես ուզում դառնալ, իմացիր, թե ինչքան դժվարություններ կան այդ մասնագիտության մեջ, խաղ ու պար չկարծես և հաճույքներ փնտրելուց առաջ սովորիր դառնություններ կրել։

Ստանիսլավսկին իր հիմնական տեսական աշխատություններում ունի մի գլուխ, որ վերնագրված է «Դիլետանտիզմ»։ Գուլակյանն ստիպում էր լավ կարդալ, միշտ կարդալ այդ գլուխը ու հիշեցնում, որ սիրողականությունը հեշտ է, հրապուրիչ ու վտանգավոր. մեկ որ դրա ձեռքն ընկար, կորած ես, խաչ քաջիր վրադ։ Եվ հեռու էր վանում իրենից դիլետանտական բնավորություններին, անհետևողական ու անլուրջ մարդկանց։ Ժամանակ էր պետք ըմբռնելու համար, որ պրոֆեսիոնալիզմը կազմված է շատ

մանր, երկրորդական թվացող բաներից: Կյանքի փորձ էր պետք իմանալու համար, որ այս աշխարհում կան ոչ միայն սիրող դերասաններ, այլև... սիրող պրոֆեսորներ: Ժամանակ էր պետք հասկանալու համար, որ դիլետանտիզմը «ուղղություն» է և սոցիալական կատեգորիա, որ դա ամենուրեք և ամեն ինչում հանգեցնում է մակերեսային վերաբերմունքի, որ դիլետանտը պրոֆեսիոնալ միջավայրում քաղքենի է և վտանգավոր մարդ, մանավանդ, երբ գործի գլուխ է անցնում: Ժամանակ էր պետք ծանաչելու համար մասնագետի քղամիդ հագած դիլետանտներին, որոնք հեշտությամբ միջավայր են ստեղծում, և պրոֆեսիոնալները նման միջավայրում երևում են պեղանատներ ու պահպանողականներ: Դիլետանտի տնավարությունը քանդում ու քայքայում է ամեն ինչ և՛ արվեստում, և՛ գիտության մեջ: Այդպես է ամենուրեք: Ի՞նչ բանասեր կամ գրականագետ, որ գործ չի ունեցել արխիվի, ձեռագրի ու բնագրի հետ, որ իր սեփական ձեռքով չի արտագրել իրեն հարկավոր գրական փաստը կամ չգիտե այն հեղինակի լեզուն, որի ստեղծագործության շուրջը մտքեր է հայտնում, ի՞նչ ծարտարապետ, որ սեփական ձեռքով չի շոշափել ու չափագրել թեկուզ մեկ պատմական հուշարձան, ի՞նչ արվեստի տեսաբան, որ չի տարբերում արվեստի ֆիզիկական, արտահայտչական ու բովանդակային նյութը: Տառից մինչև գաղափարներ, ֆիզիկական նյութից մինչև գեղարվեստական պատկեր, կարդալուց ու արտագրելուց մինչև սեփական միտք. այս է պրոֆեսիոնալիզմը արվեստում և արվեստագիտության մեջ:

Թատերական գործը հակասական, ծայրահեղորեն տարամերժ կողմեր շատ ունի: Գովակյանը փորձում էր մեզ հաղորդակից դարձնել այդ դրսից պերճաշուք, ներսից անհրապույր աշխարհին: Առօրյա միակերպ աշխատանքից, հոգեբանական պարզ խնդիրներից, նա մեզ երբեմն մղում էր ավելի ցած, երբեմն էլ վեր՝ մտքի ու բարոյական բարձր ծշմարտությունների աշխարհը: Եվ մի անգամ էլ մեզ հասցրեց մոսկովյան բեմ: Խաղացի՞նք իսկապես հարմարավետ ու կատարյալ մի բեմում, մանրամասնորեն մշակված դեկորներով, ակադեմիական լուսավորությամբ (ռամպայի լույս), նուրբ, լավ կարված գզետներով, գեղանկարչորեն կատարյալ գրիմով, որի հեղինակը Գեղարվեստական թատրոնի տարեց գրիմորն էր, և՛ օթյակավոր, գեղեցիկ դահլիճի ու լեզուն չիմացող հանդիսատեսի առջև: Կատարյալ մայրաքաղաքային, գաստրոլային վիճակ: Դա թատերական ինստիտուտների և ստուդիաների համամիութենական ստուգատեսն էր, 1958-ին, Մոսկվայի Բաումանյան շրջա-

Նի դրամատիկական թատրոնի շենքում: Օ՛, զարմանք... Մեզ գնահատեցին բավական բարձր՝ Գեղարվեստական թատրոնի ստուդիային հավասար: Ծառ զարմացանք: Բնավ չէինք սպասում: Գովակյանը զսպեց իր հրճվանքը և ասաց.

— Մի զարմացեք: Մենք զարմանալի ոչինչ չենք արել: Երևի ճիշտ ենք աշխատել:

Եվ ի՞նչ էր նշանակում այդ ճիշտ աշխատանքը. դրությունների հալոնագործում տեքստային նյութի մեջ, դրդապատճառների հստակ գիտակցում, ամեն մի խոսքի, ամեն մի արարքի ներքին բացատրություն. ճիշտ գործել, ուրիշ ոչինչ:

Այս ամենից բացի նա ինձ լծել էր մի յուրահատուկ գրական աշխատանքի: Հանձնարարեց ուսումնասիրել Սունդուկյանի «Կտակ» կատակերգության անավարտ տարբերակները և կազմել բեմական տեքստի մի նոր տարբերակ: Մի անգամ էլ թույլ ակնարկ արեց, թե՛ ավելի ճիշտ կլիներ ծանոթանալ Սունդուկյանի ձեռագրին: Սա արդեն ինձ թվաց շատ ծայրահեղ, և ներքուստ սրտնեղեցի: Հետագայում հասկացա, թե ինչ ակնարկ էր դա:

Մի անգամ, կարծես թե պատահաբար (նա պատահաբար ոչինչ չէր անում) ընդմիջման պահին կանչեց ու իմ առջև դրեց թղթի մի կտոր.

— Դու ձեռագրից ո՞նց ես գլուխ հանում: Այստեղ մի բառ կա, չեմ կարողանում կարդալ:

Թուղթը հին էր և որակյալ: Սև թանաքով գրված էր մի բանաստեղծություն:

Աշուն է նստել սեղանիս, ծակատին թորշոմած վարդեր.
Թախիժը թվում է սպեղանի, խնդությունը թույլ է արդեն:
Օ՛, երազն այս, երազն այս պատիր, այս ցնորքը միշտ գրավիչ...
Բայց դժվար թե նա ազատի քեզ գերող անլուռ այս ցավից:
Սեղանիս նկարն այդ գունատ, սեղանիս վարդերն այս դեղին
Ու հուշերը, հուշերը...

Մի բառ վեցերորդ տողամիջում անընթեռնելի էր. ոչ մի կերպ չկարողացա կարդալ:

— Արտագիր, եթե ուզում ես: Տեսար, որ Չարենցինն է: Ծիշտ արտագիր: Էդ անհասկանալի բառը երկու վանկ ունի. գտիր, ինչ բառ կլինի, և ընդգծիր, որ իմանաս քո դրածն է:

Ես արտագրեցի.

Ու հուշերը, հուշերը դաժան, և չկա ոչ մի ուղի...

Վերջերս միայն, թերթելով Չարենցի անտիպ երկերի ժողովածուն, գտա այդ բանաստեղծությունը: Անընթեռնելի բառը վեր-
ժանված էր, չգիտեմ՝ ճիշտ, թե սխալ:

Ու հուշերը, հուշերը թունոտ, և չկա ոչ մի ուղի.

Նա գնաց անդարձ, այդ ցնորքը, այդ ուրուն քո մտերիմ

Բայց իր մութ շիրիմի խորքից դեռ երկար քեզ կգերի...

Բանասերը պետք է կարողանա գրողի ձեռագրից գլուխ հանել: Ես չէի էլ մտածում բանասիրության մասին, իսկ նա անուղղակիորեն մղում էր ինձ այդտեղ:

Գուլակյանն ինձ հանձնարարեց Օստրովսկու «Ամենը մեղավորներ» և Ռախմանովի «Անհանգիստ ժերություն» պիեսների հայերեն թարգմանությունները համեմատել ռուսերենի հետ, թարգմանության ոճը ազատել ռուսաբանությունից, դարձնել հալկաբան: Հայկաբան ոճի լավ զգացողություն ուներ ինքը. բերում էր Ներսիսյան դպրոցից: Ռուսերենից թարգմանել տվեց Մոլիերի «Սեթևեթուհիները»: Հանձնարարեց գրել երեք ընդարձակ շաբադություն՝ մեկը Մոլիերի մասին, մեկը Սունդուկյանի, մյուսը «Վտակ» պիեսի ստեղծագործական պատմության մասին և պարզել հեղինակի այդ ու նախորդ գործերի ներքին կապը:

Նա տարբեր մարդկանց տալիս էր տարբեր բնույթի հանձնարարություններ, և թույլ չէր տալիս, որ մեկը միջամտի մյուսի գործին: Մեկին գրական աշխատող էր պատկերացնում, մեկին հուշարար, մյուսին թատրոնի ադմինիստրատոր: Ինչ վերաբերում էր դերասանի վարպետությանը, իր բառերով ասած՝ «բեմում ճիշտ գործելու գիտությանը», դա վերաբերում էր բոլորին, բոլորը պարտավոր էին կարծիք ունենալ ու աշխատել հավասար: Նրա համար չկային դերակատարների առաջին ու երկրորդ կազմեր, մեծ ու փոքր դերեր: Բայց կար մեկը, որին փոքր դերեր չէր տալիս, պատրաստում էր մեծ բեմի համար: Դա Արմեն Զիգարխանյանն էր:

Գուլակյանը չէր սիրում որևէ մեկին դնել առաջատարի վիճակում, հակադրել մյուսներին, և Արմենին էլ չէր գովում: Արմենն էլ համեստ ու բարի մարդ էր, ինչպես Գուլակյանը կասեր, փափուկ բնավորություն ուներ: Նա իրեն բնավ չէր զգում առաջատարի վիճակում, ցույց չէր տալիս ոչ մի հավակնություն: Արմենն ինչ-որ առումով արդեն պատրաստ դերասան էր, մի քիչ միակերպ, բայց առանց կեղծիքի, առանց ցուցադրականության: Երևանի ռուսական թատրոնի օժանդակ կազմի դերասան էր նա, թեպետ զբաղված էր նաև ոչ երկրորդական դերերով: Թատրոնի աշ-

խատանքը նրան երբեմն ստիպում էր բացակայել, մի բան, որ Գուլակյանը համարում էր ծանր հանցանք, բայց այստեղ աչք էր փակում: Բացակայության համար նա մարդիկ էր հեռացրել թատրոնից և մեկին էլ՝ մեր խմբից, ու բոլորիս ահաբեկել: Եվ արել էր այդ բանը մեր միաձայն քվերակությամբ. պարզապես ստիպել էր ձեռք բարձրացնել՝ որոշում կայացնել: Ու հիմա նման մեղավոր վիճակի էր մոտենում իր համար սիրելի, օժտված ու խելոք մի մարդ: Գալիս ենք փորձի, Արմենը դարձյալ չկա, և Հենրիկ Հովհաննիսյան, գնա պարզիր՝ ինչ է եղել: Ես էլ գնում էի, մի քիչ շրջում ինստիտուտի շենքի մոտ, վերադառնում ու հայտնում, որ Արմենը հիվանդ է: Նորից էր ուղարկում, թե գնա այսինչ խորհուրդը տուր, «ասա, թող չմրսի...»: Ես կրկնում էի ծանոթ միզանսցենը: Ստում էի, իսկ նա լսում էր լուրջ, առանց աչքերիս նայելու: Երկու տարի, ժամանակ առ ժամանակ խաղացի՞նք այս կեղծ տեսարանը. նա լսեց նույն լրջությամբ, ասաց «լավ»՝ «ձմարտությունն» ընդունեց ի գիտություն: Ու մեր աշխատանքի ամենավերջում, ավարտական վերջին ներկայացումից հետո հրավիրեց բոլորիս իր տուն և այդ գուսպ ու անաղմուկ խնջույքի պահին դիմեց ուղիղ ինձ, ասաց այն, ինչին սպասում էի երկու տարի:

— Էն որ դու ինձ երկու տարի խաբում էիր, կարծում էիր, հավատո՞ւմ եմ: Ձեի ուզում քեզ անհարմար վիճակի մեջ դնել: Տեսնում էի, որ դու էլ քեզ առանձնապես հարմար վիճակում չես գգում: Եթե ես մի անգամ ցույց տայի, որ քեզ չեմ հավատում, էս մարդուն էլ, — ցույց տվեց Արմենին, — քեզ էլ հանել պիտի տայի ինստիտուտից: Բայց եղ բանը մտքումս չունեի, ու որոշել էի երկուսիդ էլ հավատալ: Մարդու խոսքի ճիշտն ու սուտը պարզելը դժվար բան չի, բոլորովին:

Ժամանակին մեզ ասել էր, որ կեղծ խոսքերի տոնը, կեղծ խոսքերի միմիկան միանաման են ու աղքատ: Մարդկանց մեծ մասը կեղծում է միատեսակ: Բայց ձմարտության մեջ մարդիկ շատ բազմազան են, հետաքրքիր ու գունեղ: Զմարիտ խոսքի երանգները, ձմարիտ վիճակի արտահայտության կերպերը բազմազան են և չեն կրկնվում: Նա մեզ սովորեցրել էր մի շատ կարևոր բան ևս, այն է՝ կեղծ վիճակը մարդու համար ամենածանր վիճակն է. պետք է դուրս գալ դրանից, ազատ լինելու համար, թեկուզ հարաբերություններ տանուլ տալով, թեկուզ վնասներ կրելով: Նա մեզ սովորեցրել էր նաև տարբերել կեղծիքն ու ճշմարտությունը բեմում, և կյանքում, առօրյա հարաբերություններում ամեն անգամ ցույց չտալ, թե նկատում ենք սուտը,

մարդկանց անհարմար վիճակի մեջ չդնելու համար: Այս դեպքում իմ տուտը այն մարդու օգտին էր, որի մեջ ինքը հեռանկար էր տեսնում և, ինչպես կյանքը ցույց տվեց, չէր սխալվում:

Էական կետերում Գուլակյանը մարդկանց դնում էր հավասար վիճակի մեջ: Ոչ մեկն ազատ չէր ֆիզիկական աշխատանքից: Պետք էր օգնել բեմի բանվորին: «Կարծում եք, նա ձեզանից պակաս մարդ է, — ասում էր, — մի օր էլ նա պիտի դերասան գամ ռեժիսոր դառնա»: Այստեղ էլ նա ծիշտ դուրս եկավ: Ընդմիջումներին ոչ մեկը հանգստանալու իրավունք չունեւր. պետք էր տեղափոխել փոշոտ հարթակներն ու իրերը, բայց այնպես, որ փոշու ոչ մի հետք չմնար բեմական հագուստի վրա: Ինչ ուզում է լինեւր հագիդ, միևնույն էր: Եթե արտիստ էք, կարողացեք իրերի հետ վարվել ամենանպատակահարմար ձևով. փոշոտ իրերի հետ վարվեք այնպես, որ փոշին չկպչի ձեռքերիդ ու հագուստներիդ: Եվ պահանջում էր այդ ամենն անել արագ, անաղմուկ, առանց խոսք ու զրույցի, առանց թրխկոցի ու քաշքշոցի: Դա վարպետություն էր պահանջում, իսկապես դերասանի վարպետություն: Եվ այդպես էլ նայում էր նա այդ «կեղտոտ» գործին:

— Արտիստը ամեն գործում պետք է արտիստ լինի, ամեն ինչ մաքուր անի, ամեն գործի միջից մաքուր դուրս գա:

Այստեղից՝ նրա բարոյական ընդհանրացումը.

— Կեղտոտ տեղում լինելը ոչինչ. կարողացեք կեղտոտ տեղում չկեղտոտվել: Թատրոնում ամեն տեսակ կեղտ կա: Թատրոնում պետք է աշխատեք էնպես, որ կեղտը ձեզ չկպչի, ընդհակառակը՝ ձեր շուրջը մաքրվի: Դերասանների մեջ էնպես օրինակելի, բարձր մարդիկ են եղել...

Բարոյախոսությունն ու խրատը ընդունված միջոցներ էին Արմեն Գուլակյանի համար: Եվ հետաքրքիր էր նրան լսել, երբ անցնում էր բարոյախոսության: Նա շատ բան էր բերել հին դրաբոցից, հայոց ավանդական վարժապետներից: Գուլակյանին հիշելով միշտ անվերապահորեն դրական իմաստ եմ տեսնում «վարժապետ» բուն հայերեն բառի մեջ: Ինձ թվում է, հին դպրոցից էր գալիս նրա խոսքի պարզ, առօրեական ոճը, միշտ հստակ ու կոնկրետ դատողությունը, խոսակցական դարձվածքներով, երբեմն կենցաղային հնչերանգներով, և միշտ սրամիտ, համեմված ժողովրդական ասացվածքներով, առակով ու անեկդոտով: Պատմելու հրաշալի մի ձիրք, ժողովրդական պատմողի փայլ ու հմայք: Եվ խոսում էր անշտապ, հանգիստ, միջին տոնով, առանց կեցվածքի, առանց բազմանշանակ դադարների, առանց բառեր որո-

նելու: Նույնը պահանջում էր մեզանից՝ ավելորդ բառեր չգործածել և բառեր չորոնել, չասել, թե հասկանում եմ ու չեմ կարողանում բացատրել. եթե մի բան գիտես, գիտես բառերով ու նախադասություններով, եթե բառը չես գտնում, ուրեմն միտքը չես կարողանում ձևակերպել:

Նրա ամբողջ վարքագծում չկար թատերայնության հետք, ինքնացուցադրման նշույլ: Ոչինչ չէր սովորեցնում իր անունից, չէր ասում «իմ կարծիքով» և թույլ չէր տալիս գործադրել նման ոճ, համարում էր այդ անհամեստություն: «Քո կարծիքը թող, — ասում էր, — ի՞նչ է ասում գիտությունը, դու էդ ասա»: Նրա համար կային ստուգված սկզբունքներ և այդ սկզբունքներին հետևող հեղինակություններ: Այդպիսի հեղինակություն էր նրա համար Ստանիսլավսկին, որի «Работа актёра над собой» գիրքը մեզ երկու տարի շարունակ կարդալ տվեց ու հարցրեց: Պահանջում էր ոչ թե վերարատադրել, այլ բացատրել, մեկնաբանել, թարգմանել տերմինները: Եվ երկու տարի (չհաջված երրորդ տարին, երբ ավելի շատ գործնական աշխատանքով էինք զբաղված) մենք զբաղված էինք այդ «կտակարանի» մեկնությամբ: Բեմադրությունների փորձերն ու այդ գրքի մեկնությունը գնում էին գուգահեռ և վերջ չկար: Ամեն դեպքում, ամեն հարցի բացատրության մեջ նա վկայակոչում էր իր համար ստուգված սկզբունքները՝ «գիտությունը», ինչպես սիրում էր ասել: Կատեգորիզմ կար նրա մեջ և այդ կատեգորիզմն ինչ-որ չափով փոխանցվեց մեզ: Բացարձակ արժեքներից չէր խոսում նա, բայց համոզում էր, որ արվեստում կան ծջմարիտ և ոչ ծջմարիտ ծանապարհներ, որ ծջմարտությունը վիճելի չպետք է լինի, վիճելի կարող են լինել բացատրությունները, խոսքային ձևակերպումները: Ուրեմն, պետք է մտածել ու դատել կատեգորիաներով, ճիշտ և ստուգված տերմիններով ու բառերով և քիչ խոսել, լեզվին չտալ: Նա սովորեցնում էր բեմական գործողության (ոչ թե դերասանի արվեստի) քերականությունը, և այստեղ պետք էին ճիշտ սահմանումներ:

Բեմադրության որևէ տեսարան պատրաստելուց հետո դնում էր քննարկման, խոսեցնում էր բոլորին և պահանջում էր կոնկրետ ու կարճ խոսք, ստիպում էր դատել մասնագիտական հասկացություններով, չէր սիրում մակդիրներ, անառարկա դատողություններ, հարցի շուրջը դես ու դեն պտտվող խոսքեր, մտքի աղքատությունը քողարկող դադարներ: Նրա համար գոյություն չունեին «լավ» կամ «վատ» հասկացություններ, կային ճիշտ և սխալ սկզբունքներ: Բոլոր դեպքերում հարցը վերաբերում էր նրան, թե

որ սկզբունքին ենք մոտ: Անորոշ վիճակներ այստեղ ենթադրվել չեին կարող, չէր ընդունվում ոչ մի տեսակի ռելյատիվիզմ: Ինչո՞ւ էր այդպես: Շատ պարզ. Գուլակյանը ռուսական հոգեբանական ռեալիզմի հետևորդ էր, այն գծի հետևորդը, որ հայ թատրոնում արմատավորել էին Գևորգ Չմշկյանը, Գևորգ Պետրոսյանը, Օվի Սևումյանը: Այլ կերպ լինել չէր կարող: Նա մեծացել էր Թիֆլիսում, սովորել էր Մոսկվայում և ինչ էլ աներ, չէր կարող (պետք էլ չէր) հեռանալ իր դավանած ուղղությունից: Նա երիտասարդ տարիներին եղել էր մոդեռնիստ, ներշնչվել դարասկզբի նորագույն հոսանքներով, որոնց կենտրոնը դարձյալ Մոսկվան էր, տեսել ու ըմբռնել էր և՛ Վախտանգովին, և՛ Տաիրովին, համարձակ ու հետաքրքիր փորձարարությունների էր դիմել ու հանգել էր հոգեբանական դպրոցին: Խոսքը բոլոր դեպքերում վերաբերում էր մարդկային վարքագիծը հոգեբանորեն ճշմարիտ վերարտադրելուն, և հասկանալի էր, որ այստեղ կարելի էր լինել ծիշտ կամ սխալ, ոչ թե լավ ու վատ: Պատրաստվող բեմադրության յուրաքանչյուր տեսարան և մանրամասն, դրամատիկական գործողության բոլոր աստիճանները, բոլոր գլխավոր ու երկրորդական պահերը, հոգեվիճակի առաջնային ու երկրորդային պլանները, գործող անձի և դերակատարի վարքագծի բոլոր շերտերը՝ հեղինակային մտահղացումից մինչև բեմադրական մտահղացում, պետոնաժի ընդհանուր գծերից մինչև դերակատարման կոնկրետ գծերը, դերակատարի բնավորության ու նկարագրի անհատական, ակներև գծերից մինչև կերպարով թելադրվող բնութագրական մանրամասները, ներքին, թաքնված հոսանքները, նա ստիպում էր տարրալուծել ու բացատրել և չդիմել ոչ մի անորոշ դատողության: Այսպես, մի անգամ նա ուսանողներից մեկին հարցրեց, թե բեմում փորձողները ծիշտ էին, թե սխալ: Հարցը վերաբերում էր հետևյալին. դերակատարներն ունե՞ն ներքին, հոգեբանական մղումներ, ի՞նչ մղումներ են դրանք, և ծի՞շտ արարքներով են արդյոք արտահայտվում, կամ՝ արգելքի («հակագործողության») գիտակցում կա՞ նրանց արարքներում, և ինչպես են գործում իրենց կամքին հակադրված հանգամանքների դեմ: Ուսանողը պատասխանեց. «կարծես ինչ-որ բան չի կաշում»: Պատասխանին հետևեց Գուլակյանի հեգնանքը.

— Սա ի՞նչ բառապաշար է. «չի կաշում», «չի պոկվում»: Սա ի՞նչ խոսելու ձև է: Խոսեք մասնագիտական լեզվով. ասեք ինչն է ծիշտ և ինչու է ծիշտ, ինչն է սխալ և ինչու է սխալ:

Եվ ամենատարբեր օրինակներով, կյանքի ու բեմի փաստերով՝ Նա բացատրում ու բացատրում էր, որ բեմական գործողության պարզագույն տարրը արարքն է, որ դերասանը արարքներով է արտահայտվում, որ մարդկային վարքագիծը արարքների շղթա է, և այդ շղթայի ամեն մի օղակ կյանքում պատճառաբանված է, բեմում էլ պետք է պատճառաբանվի, որ պիեսի տեքստի խորքում պետք է հայտնաբերել այդ արարքների շղթաները, գտնել նրանց օղակները, տարբերակել այդ օղակների մեծն ու փոքրը, գլխավորն ու երկրորդականը, ստորակարգել դրանք ըստ ետևառաջության, գտնել, թե արարքներից որը պետք է խոշորացվի, ընդգծվի, լուսավորվի, որը թողնվի ստվերում, ինչ դեպքերում կարող է անկարևոր արարքը դառնալ առաջնային, և կարևորը երկրորդային, ինչպես պետք է արարքը կամ բառը չեջտելով, անկարևոր դարձնելով ընդգծել: Նա երբեք չէր գործածում «խաղալ» բառը, ասում էր «գործել»: Առաջին հերթին գործողության ճիշտ, հոգեբանորեն պատճառաբանված պլան, վարքագծի տրամաբանություն, ժեստի, անցումի, հայացքի պատճառաբանվածություն: Եվ միշտ հարցնում էր՝ ինչո՞ւ, ինչո՞ւ արվեց այսպես, բացատրիր, հիմնավորիր մասնագիտորեն, եթե չունես հիմնավորում, մի արա:

Գուլակյանը երբեք չէր գործածում «զգացմունք» բառը: Զգացմունք վերարտադրել չէր կարելի, պետք էր ճիշտ գործել, գիտակցել այս կամ այն արարքին մղող պատճառը, կենտրոնանալ այդ պատճառի վրա: Նա հետևողական ոացիոնալիստ էր, բայց պաշտոնում էր տաղանդավոր ինտուիտիվիստներին, հուզական տարերքի դերասաններին, օրինակ՝ Աբելլանին ու Ներսիսյանին: Ներսիսյանի մասին ասում էր, որ Նա դերի տեքստը երբեք լավ չի իմանում, բայց անհնար է, որ անտրամաբան նախադասություն արտասանի: Ասում էր, որ Ներսիսյանի ինտուիցիայի մեջ խորը տրամաբանություն կա, բայց մենք չենք կարող ու չպետք է փորձենք հույս դնել մեր ինտուիցիայի վրա. դա ամեն դերասանի գործ չէ: Ամենից շատ Գուլակյանը սիրում էր Հասմիկին: Նա չէր ճանաչում Հասմիկից ավելի ծմարիտ դերասանուհու: Ասում էր, որ Հասմիկի բեմական գործելակերպում դարձյալ ինտուիցիան էր դեր կատարում և դարձյալ մեծ տրամաբանություն կար այդ ինտուիցիայում: Ասում էր, որ Հասմիկի խաղում պարզ ու անսպասելի էին վճիռները, հույզը առարկայական էր ու կոնկրետ, չկային անորոշ էմոցիաներ, չպատճառաբանված վիճակներ, իրարանցում, տրանս: «Ես չեմ հավատում, — հաճախ ասում էր Նա, — իմ

չտեսած դերասանուհու մեծությանը, որի մասին գրում են՝ նա հրդեհվում էր բեմում և այրվում անմնացորդ: Որ ի՞նչ, հետո ինչ: Ես ի՞նչ հասկանամ դրանից: Թող ինձ ասեն, նա ինչ էր անում, ինչպես էր գործում»:

Դերասանի «ներքին» ասելով նա հասկանում էր հոգեբանական դրդապատճառների կոմպլեքս, «արտաքին» ասելով՝ արարքների կոմպլեքս: Այս հասկացության մեջ էր տեղավորում նաև դերի «պլաստիկական վճռի» գաղափարը (չէր ասում «լուծում», այլ՝ «վճիռ»): Գործող անձի պլաստիկական բնութագրման համար պահանջում էր գտնել որևէ բնութագրական, միայն տվյալ գործող անձին հատուկ շարժում, ժեստ, սովորություն, որը լինէր ընդգծված, տպավորվող, բայց շատ չլրկնվող: Ասում էր, որ այդպիսին է եղել Վախտանգովի խաղը: Բայց արտաքին նման մանրամասները չպետք է մոռացնեին վարքագծի ներքին ոլորտը:

Որպես կատարյալ օրինակ նա բերում էր Միխայիլ Չեխովին: Ինչո՞ւ, ասում էր, նրա Համլետը, Մալվոլիոն, Խլեստակովը ոչ մի կետում չէին հիշեցնում մեկը մյուսին: Պատճառն այն է, որ Չեխովը տարբեր դերերում գործում էր տարբեր հոգեբանական խընդիրներով, վերանայում ու փոխում էր իր դերասանական վարքագծի դրդապատճառները: Թվում է, շատ պարզ բան է սա: Բայց ոչ. դրդապատճառներ գտնելու մեջ է դերասանի ստեղծագործական երևակայությունը՝ մի բան, որը Չեխովի համար սահման չունեի: Օրինակ, ասում էր, Չեխովը, Մալվոլիոյի դերը պատրաստելու ջրջանում երբեմն միջավայրի հանդեպ շատ տարօրինակ ու արտառոց դիրք էր բռնում՝ գործում էր իր դերի ենթադրվող դրդապատճառներով. կարող էր, ասենք, տրամվայ բարձրանալ և տոմսավաճառի հետ կատակել Մալվոլիոյի դիրքերից: Գուլակյանը պատմում էր նաև Չեխովի արտասովոր կենտրոնացման մասին, կենտրոնացում, որ բերում էր նաև շատ օրգանական ու տպավորիչ պլաստիկական վճիռ: Ասում էր, որ Չեխովի Համլետը մի տեսարան ուներ, երբ լուռ, անշարժ ու կծկված նստում էր բեմի մի անկյունում, սանդուղքի աստիճանին, և նրա լարված անշարժությունը արտասովոր կերպով տպավորիչ ու ողբերգական է եղել, միաժամանակ՝ շատ պարզ, հոգեբանորեն բացատրելի:

Դերասանի աշխատանքի մյուս սկզբունքային կետը վերաբերում էր հեղինակային տեքստի ու դերասանական վարքագծի հարաբերությանը: Փորձերի նախնական շրջանում տեքստը նրա համար սրբություն էր: Ստիպում էր կարդալ միայն ըստ տրամաբանության ու քերականության, անտարբեր, գրեթե շշուկով,

ցույց չտալ ոչ մի վերաբերմունք, ոչ մի հույզ: Սկզբում շատ տար-
օրինակ էր թվում այս միատոն ընթերցանությունը, և ինքն էլ
չէր բացատրում իր պահանջի իմաստը: Հետագայում հասկացա,
թե ինչ էր հետապնդում ընթերցման այդ անտարբեր եղանակը:
Ռա նշանակում էր նախ պասսիվ դիրք բռնել խոսքի հանդեպ,
այնքան ժամանակ, մինչև որ խոսքն ինքը կներգործեր, կթելա-
դեր իր տրամադրությունը: Պետք չէր բարձր ձայնով հարձակ-
վել տեքստի վրա, պետք էր սպասել, որ սեփական գիտակցու-
թյան մեջ նստի ոչ սեփական խոսքը, և նրա հուզական ուժը
գործի ինքնին, այն է՝ շփումը գեղարվեստորեն մշակված խոսքի
հետ առաջացնի ռեալ հույզ: Ռա կարող է լինել ուժեղ կամ թույլ,
բայց ոչ կեղծ: Մի գրույցի ժամանակ խորեն Աբրահամյանը, որ
Գուլակյանի սիրելի ուսանողներից էր եղել, ասաց, թե բառերը
էմոցիոնալ ուժ ունեն, ճիշտ ընտրենք բառերը սխալ հույզերի
մեջ չնկնելու, միմյանց ճիշտ հասկանալու համար: Մեծ ծմար-
տություն կա այստեղ: Համոզող է այն դերասանը, որ իրեն նախ
զգում է հեղինակի ստեղծած գեղարվեստական հույզերի ոլոր-
տում: Ցածրաձայն ընթերցանությունը ակամա մղում է կենտրոնաց-
ման և ենթագիտակցական դիմադրության տեքստի առաջացրած
հույզերի հանդեպ: Իսկ եթե կա դիմադրություն, հույզը ձգտում է
արտահայտվել: Սա յուրահատուկ ինքնահայեցողություն է՝ ինտրո-
սպեկտիվ վիճակ, որի մասին Գուլակյանը գուցե և չէր մտածել,
բայց ոչ մի կասկած, որ այդտեղ կար ռուս թատրոնի, ռուս դե-
րասանական արվեստի փորձը: Երբ տարիներ առաջ բեմական
խոսք էի դասավանդում ինստիտուտի դերասանական կուրսերից
մեկում, փորձեցի ընթերցման այդ եղանակը կիրառել, և ինձ հա-
մար պարզվեց, որ ծմարիտ լինելու համար իսկապես պարտադիր
չէ հուզական մեծ ուժ ունենալ, կարելի է բեմից արտասանվող
խոսքի մեջ օրգանական լինել և տպավորություն ստեղծել հուզա-
կան միջին, նույնիսկ միջինից ցածր ուժով:

Խոսքի ինտոնացիոն մշակումն այստեղ չէր ավարտվում: Աշ-
խատանքի երկրորդ փուլում Գուլակյանն ստիպում էր գտնել խոս-
քի այնպիսի դրդապատճառներ, որոնք հեղինակը չի թելադրում:
Բեմական գործողության և առանձին դերակատարների գործողու-
թյունների պարտիտուրը հայտնաբերելով, մղում էր բեմական
ենթատեքստի հայտնաբերմանը: Եվ որպեսզի չկորչեր հազիվ
շոշափվող տրամադրությունը, նա միզանսցենի մեկ անգամ
գտնված ու մշակված գծագիրը չէր փոխում: Կարևորը արտաքին
դրությունների տարբերակները չէին նրա համար: Գուլակյանը

մտածում էր մեկ-երկու տարբերակով, և ոմանց թվում էր, թե Նրա երևակայությունը սահմանափակ է: Գուցե և ինչ-որ մի ճշմարտություն կար այդտեղ: Բայց բեմադրական գծագրի սլահ-պանումը, կարծում եմ, ենթադրում էր կարևոր մի սկզբունք: Կարևորը արտաքին դրությունների տարբերակները չեն (դրանք կարելի է անընդհատ փորձարկել ու չգտնել ամենաձիշտն ու կատարյալը), կարևորը հոգեբանական ու խարակտերային երանգների անընդհատ հայտնաբերումն ու նրբացումն է նույն տարբերակի սահմաններում: Սա, ըստ իս, ավելի լուրջ ռեժիսուրա է, քան երևակայության խաղերի ցույցը: Բեմահարթակի ուղղանկյունը անսահմանափակ ու դատարկ տիեզերք է, և դերասանն այնտեղ կարող է իրեն զգալ անհենարան ու անօգնական: Գուլակյանը դերասանի համար ստեղծում էր կայուն հենարան՝ դերասանին ամրապնդում էր մեկընդմիջտ գտնված որոշակի կետերում ու անցումներում, երկար էր գործել տալիս այդ դրության մեջ, այնքան, մինչև որ արտաքին վիճակները դառնային սովորություն, դերասանը ակամա տեր դառնար այդ վիճակներին ու ներքին ազատություն ձեռք բերեր, ակամա սկսեր երանգներ գտնել: Եվ ահա այստեղ Գուլակյանը դերասանին աստիճանաբար, անկատելիորեն մղում էր խոսքի գրական իմաստից դուրս, շեղում էր բառի ու դարձվածքի ակներև տրամադրությունից, երբեմն էլ փորձում էր նրան հակոտնյա տրամադրությամբ մոտեցնել խոսքին: Այս կերպ հեղինակային տեքստում հայտնագործվում էր նոր, անհայտ մի շերտ՝ ստեղծվում էր բեմական, արտատեքստային բովանդակությունը ի հակակշիռ տեքստային բովանդակության: Վիճակները դառնում էին ավելի կարևոր, քան խոսքը և վերջինս էլ նոր իմաստ էր ձեռք բերում բեմում ստեղծված իրադրության ու տրամադրության լույսի տակ: Չէր կարելի այլևս խոսք խաղալ, մանավանդ բառեր խաղալ, խոսքի մակերեսային իմաստը ցուցադրել, պետք էր ամեն դեպքում գտնել պատճառը, և խոսքը իմաստավորել որպես դրություն, հոգեվիճակ:

— Մարդիկ ուրախանալիս, — հաճախ կրկնում էր նա, — անպայման ուրախ խոսքեր չեն ասում, ուրախ բանի մասին խոսելիս անպայման չեն ծիծաղում ու պար գալիս: Մարդն ամեն տրամադրության մեջ էլ նախ աշխատում է հաղթահարել իրեն: Ամեն տրամադրություն էլ մարդու մեջ առաջացնում է դիմադրություն: Մարդիկ ամեն պահ հաղթահարում են իրենց տրամադրությունները, ոչ թե ցուցադրում: Եթե տեսնում եք, որ որևէ մեկը ցուցադրում է իր ուրախությունը կամ տխրությունը, կասկածեք նրա

անկեղծության վրա: Էմոցիաներ խաղացող մարդիկ կամ պրիմի-տիվ են հոգով ու խելքով կամ կեղծ են: Հոգեբանական ճշմար-տության այս ըմբռնումը Գուլակյանը բերում էր ռուսական հոգե-բանական ռեալիզմի և նրա խոշորագույն տեսաբան Ստանիսլավ-կու դպրոցից: Բայց, ինչպես գիտենք, Ստանիսլավսկին ելնում էր նաև եվրոպական բեմի խոշոր վարպետների փորձից: Դաստիա-րակվելով այս համոզմամբ, Արմեն Զիգարխանյանի հետ դիտում էինք Փափազայնի Արբենինը ու տեսնում, որ հույզը հաղթահա-րելով ու դիմադրելով դրսևորելու ամենակատարյալ օրինակը Փա-փազայանն էր տալիս, այն դերասանը, որ ամենակին էլ Ստանիս-լավսկիով չէր ղեկավարվում:

Գուլակյանի ուսուցման մյուս կարևոր մոմենտը կապված էր հանդիսատեսի հետ: Այսպես կոչված, «հրապարակային մենակու-թյան» գաղափարը չէր կարող մեզանում իրականացվել միայն ծանոթների միջավայրում: Պետք էր ավարտվող աշխատանքը դնել օտար հայացքների առջև: Պետք էր շփվել ամեն կարգի հանդիսատեսի հետ, ամենից ավելի ոչ մասնագետ մարդկանց հետ: Ուսումնական ծրագիրը պահանջում էր հիսուն հրապարա-կային ելույթ յուրաքանչյուր ուսանողից: Գուլակյանի դասարա-նները գերազանցում էին միշտ այդ թիվը: Աշխատանքը նա եր-բեք ավարտված չէր համարում, քանի դեռ չէր ներկայացվել հանդիսատեսին: Միայն հրապարակային ներկայացումից հետո էր ուսանողի խաղը հանձնվում քննության: Եվ այսպես, ուսանողա-կան բեմադրությունները տասնյակ ու ավելի անգամներ խաղաց-վում էին հանդիսատեսի առաջ: Չէր սիրում, երբ մարդիկ դժգո-հում էին հանդիսատեսից: Նա այդ համարում էր դերասանական վատ բնավորություն:

— Հանդիսատեսին հանգիստ թողեք, — ասում էր, — մտածեք ձեր մասին: Թատրոնում հանդիպելու եք ամեն տեսակի հանդիսա-տեսի: Կխոսեն էլ, կխանգարեն էլ: Դուք միշտ պրոֆեսորների՞ համար եք խաղալու, ինչ է:

Արմեն Գուլակյանի ուսուցման սկզբունքներն ու եղանակները թերևս հնարավոր չէ ի մի բերել հարևանցիորեն, կարճ մի շա-րադրանքում: Դա յուրահատուկ դպրոց էր, որտեղ ուսուցանվում էին բեմական արվեստի ստուգված ու անփիճելի օրենքները: Այս-տեղ հայտնություններ ու գյուտեր չէին արվում, ձևի քմահաճ որոնումների չէին պատրաստվում, այլ սովորում էին բեմական գործողության այբուբենն ու ուղղագրությունը: Այդ դպրոցը հիմ-նըված էր Ստանիսլավսկու սիստեմի գործնական մեկնաբանու-

թյան վրա և միաժամանակ հետևողությունն էր կրթության այն եղանակի, որը չի ծանրաբեռնում սովորողի միտքը ինֆորմացիայի բեռով, այլ տալիս է համակարգված կողմնորոշիչներ, ծշտում ու մշակում բեմականորեն մտածելու նախադրյալները, հիմք ստեղծում արվեստով ու արվեստագիտությամբ զբաղվելու համար: Գուլակյանը մնում էր Ստանիսլավսկու սիստեմի թերևս լավագույն գործնական մեկնաբանը հայ թատերական կրթության ասպարեզում: Նա Օվի Սևումյանի ամենահավատարիմ աշակերտներից էր և ամենաարժանի հետևորդը: Ռժվար է ասել, թե մեզանում Սևումյանից հետո ո՞վ էր ավելի լավ ըմբռնել Ստանիսլավսկուն, քան Նա: Ռժվար է ասել, թե հայ ռեժիսորներից ուրիշ ո՞ւմ աշխատանքում էին Ստանիսլավսկու ուսմունքի էթիկական ու էսթետիկական կողմերը ներկայանում այդքան ներդաշնակ ու ամբողջական:

ՍԱՏԻՐԱ ԱՌԱՆՅ ԺԺԱՂԻ

Սովետական—Կոբեյին իր հայտնի տրիլոգիայի երկրորդ մասն անվանել է դրամա, որը կոմեդիա է ըստ էության կամ ավելի ճիշտ՝ դրամատիկական սատիրա: Ժանրային անվանումը երբեմն պայմանական է և նրա ուղղակի նշանակությունը փոքրանում է այնքան, որքան մեծանում է ժամանակային հեռավորությունը հեղինակի և ընթերցողի միջև: Իսկ թատրոնն ամենից առաջ ընթերցող է և մեկնաբան այդ բառի ամենալայն ու գործնական իմաստով: Դրամատիկական երկն ապրում է բեմադրությունից բեմադրություն, և նրա թատերային կերպն էլ փոփոխվում է թատրոն կոչվող կենդանի օրգանիզմի հետ միասին: Եթե անընդհատ փոխվում է դերասանի ու հանդիսատեսի ընկալումների որակը, եթե երեկվա ժիթաղելին այսօր հազիվ ժպիտ է հարուցում կամ դրամատիկականը թվում է ժիթաղելի, ապա կարո՞ղ է ժանրային անվանումը անփոփոխ կողմնորոշիչ լինել բեմադրողի համար: Կենդանի գործողության և կենդանի շփման արվեստը, ինչպիսին թատրոնն է, իր էությամբ հակառակ է դրան: Բայց կամի ուրիշ օրենք: Ներկայացման ժանրը պետք է լինի որոշակի: Դրանով է պայմանավորվում թատրոնի վերաբերմունքը նյութի հանդեպ, հետևաբար նաև՝ բեմադրության ոճը, դերասանական կերպավորման սկզբունքը: Բեմական ստեղծագործության պրոցեսում ժանրը, որ այլևս գրական հասկացություն չէ, դառնում է բեմական վճռի բանալին:

Սովետական—Կոբեյին իր «Գործն» անվանել է դրամա, թեև նրանում պարզ ի հայտ է եկել իր՝ կատակերգակ հեղինակի մտածողության յուրահատկությունը: Պիեսի թեման նա ապրել է որպես անձնական և հասարակական դրամա, եթե հիշենք, որ այստեղ ընկած է իրական կյանքի մի փաստ՝ դատական մի գործ,

որ հետապնդել է հեղինակը մինչև կյանքի վերջը: Միաժամանակ Սուրոմսկու անձնական դրաման Սուխովո—Կոբիլինի միապետական իդեալների կործանումն է, որը նա ապրել է այս պիեսի ստեղծման յոթ տարիների ընթացքում: Իր հայտնի «Կրեչինսկու հարսանիքից» հետո նա «նոր կոմեդիա» (հեղինակի բառերն են) գրելու միտք է հղացել 1855-ին: Դա այն թեթևացած շունչն էր, որ զգաց ռուս մտավորականությունը, Նիկոլայ առաջինի մահից հետո: Ալեքսանդր երկրորդի գահակալության առաջին տարիներին Նույնիսկ Գերցենը միապետական պատրանքներ ուներ: Եվ մտքի ազատությունը ծնունդ տվեց Սուխովո—Կոբիլինի «նոր կոմեդիային», որի խրախուսողը Զեչակինն էր, իսկ ներշնչման աղբյուրը Գոգոլի «Ուկզորը»: Բայց պատրանքները խորտակվեցին և հեղինակը հապաղեց: Կոմեդիան մնաց գրասեղանի վրա: Այն խորին հիասթափությունը, որ ապրեց ռուս մտավորականը մինչև 1861-ի ռեֆորմը, նրա համար դարձավ իսկապես մտքի դրամա, և յոթ տարիների ընթացքում ապրած հիասթափությունն ու դառը չարությունը նա կաթիլ առ կաթիլ բյուրեղացրեց այս սատիրայում, որը դրամա էր իր համար: 1862-ին Սուխովո—Կոբիլինը վերջնականապես ավարտված համարեց իր «Գործը», որը քսան տարի գրաքննության փականքի տակ մնալուց հետո, երբ բեմադրվեց, ստացավ երկու տարբեր բեմական-ժանրային լուծում, երկուսն էլ՝ յուրովի ճիշտ: Փոքր թատրոնի բեմում այն դրամա էր— (Վառաժին—Պրավդին, Տարելկին—Անդրեև—Բուռլակ, Սուրոմսկի—Սամարին), իսկ Ալեքսանդրինյան բեմում՝ կոմեդիա, որտեղ Սուրոմսկին դասական կոմեդիայի վարպետ Դավիդովն էր, իսկ Վառաժինը՝ նշանավոր կոմիկ-վոդելիկիստ Վառլամովը:

Հայ թատրոնում «Գործը» բեմական ավանդություն չունի, և այս բեմադրությունում (բեմադրողներ՝ Վ. Աճեմյան և Գր. Սկլերտչյան) յուրօրինակ արտահայտություն են ստացել պիեսի երկու գծերը՝ կատակերգականը և դրամատիկականը, առաջինի գերակշռությամբ: Իհարկե, բեմադրությունն ուժեղ է իր կատակերգական պլանում, որը պիեսի բուն էությունն է և պակաս տպավորիչ մյուսում, որը թեքված է դեպի մելոդրամատիզմ: Պարզ է բեմադրության հեղինակների միտումը՝ ցուցադրել և հակադրել երկու տարբեր աշխարհներ՝ մարդկայինը և պաշտոնական կեղծիքի իրականությունը: Սա այն խավի միջավայրն է, որին Գերցենն անվանել է «քաղաքացիական հոգևորականություն», «անկիրթ, սոված և արվեստական դասակարգ»: Դա բյուրոկրատական մեքենան է, որ իր խլացնող ծոռոցով հանդերձ, անխափան աշխա-

տեցնում է իր ժանգոտած, պինդ անիվները: Ներկայացումն սկսվում է այդ դժոխային «երաժշտությամբ»: Ռեժիսորական փայլուն սկիզբն ու ավարտը խորապես թատերային լուծում է տվել պիեսի հեղինակային Նախաբանին, որն ըստ գրական հիմքի, պետք է կարդացվեր ներկայացումից առաջ: Սովորաբար այդ հատվածն ուշադրություն չի գրավել: Հեղինակի դատողական միջամտությունը ռեժիսորներն անհրաժեշտ չեն համարել ներկայացնել կամ գրական տեքստի համար չեն կարողացել գտնել թատերային ձև: Այդ ձևն այստեղ գտնված է: Զուտ գրական հատվածը Աճեմյանը վերարտադրել է առանց խոսքի, բացարձակորեն թատրոնի լեզվով: Եվ դժվար է բացատրել ռեժիսորական այդ հետաքրքիր սկիզբը, առանց հիշելու Ակիմովի լենինգրադյան բեմադրությունը, որտեղ գրական Նախաբանը թատերականացվել է առաջին անգամ: Բեմ բերելով հեղինակի անունից կարդացողին և գործող անձանց, Ակիմովը խոսքի և թատերական-գեղանկարչական լուրահատուկ կոմպոզիցիայի միջոցով ցուցադրել է «ստորության տրամաբանությունը, նրա սիստեմը», այն, ինչը կյանքի դառը փորձով ծանաչել էր հեղինակը և ուզում էր, որ հասարակությանն ուղղված իր խոսքը որևէ ձևով ասվի ներկայացումից առաջ: Դատական ինստանցիաները, որ ցուցադրել է Ակիմովն իր բեմադրության մեջ, ըստ էության մարդկային ստորության աստիճաններն են, և ամենաբարձր կետում նա դրել է այն «Խիստ կարևոր անձին», որը պիեսում ուրիշ անուն չունի: Ո՞վ է այդ շքեղափայլ անձը: Թագավո՞րը: Դա ստորության բարձրագույն ինստանցիան է:

Աճեմյանը Նախաբանը բեմականացրել է այլ կերպ, բայց թատերային ավելի սուր ձևով: Գեղանկարչական կոմպոզիցիան այստեղ շարժման մեջ է: Արտաքին պայմանական միզանցեցնում համադրված են երկու միջավայր՝ Մուրոմսկիների տունը անշարժ կոմպոզիցիայի ձևով և չինովնիկական դեպարտամենտը՝ շարժման մեջ: Կանաչ համազգեստավորները երևի մեկ տասնյակից ավել չեն, բայց թվում են զարմանալի շատ և թունավոր միջատների բազմության նման անցնում են Մուրոմսկիների տան միջով: Նրանք մտնում և ելնում են դռներից, բայց այն պատրանքն է ստեղծվում, թե անցնում են լուսամուտների և նույնիսկ պատերի միջով: Այս տեսարանում իր շքեղափայլ կերպարանքն է ետ ու առաջ տանում Խիստ կարևոր անձը: Նա ներկայացման մեջ հայտնվում է ևս երկու անգամ՝ Նախավերջին տեսարանում՝ ընդամենը մի քանի խոսքով և ֆինալում: Նա հանդիսավոր է, շքանշան-

ներով զարդարված, գեղեցիկ և թեթևաքայլ, նրա անցումները պարզ երկրաչափական են՝ աջ, ձախ, ետ, առաջ: Այս անկյունաձև միզանսցենով արդեն բացահայտված է իշխողի և իշխանության պրիմիտիվ հոգեբանությունը: «Մարդիկ քար չեն, կլսեն, կհասկանան», — մտածում է Մուրոմսկին, բայց դերասան Անատոլի Թորգոմյանի ստեղծած այս քնքուշ պաշտոնյան ավելի վտանգավոր է, քան նրա հենարանը՝ Վառավինն իր ստորադրյալներով: Ներկայացման սկիզբը նույնությամբ կրկնվում է վերջում: Մուրոմսկին մեռած է, և չինովսիկների կանաչավուն երամն անցնում է նրա դիակի վրայով: Կրկնվում է նույն երկրաչափական միզանսցենը. պաշտոնական քայլով անցնում է Խիստ կարևոր անձը, անցնում է զգացմունքների, արժանապատվությունների, ճակատագրերի և կյանքերի վրայով:

Ինչպես տեսնում ենք, ներկայացումն իմաստավորված է որպես դրամատիկական սատիրա: Բայց հիմնականը՝ Մուրոմսկիների թեման բացահայտվում է մեկոդրամատիկ ոճով:

Մուրոմսկիների տունը ներկայացնում է լուսավոր, միամիտ, նահապետականորեն ազնիվ և սենտիմենտալ միջավայր: Ահա առաքինի, տառապող հերոսուհու բոլոր բարեմասնություններով օժտված Լիդչկան (Մարգո Մուրադյան), հույզեր խաղացող Ստուկան (Սիրան Ալավերդյան), բեմական հանգամանքներում և միզանսցենի սահմաններում կաշկանդված, մի քիչ ուսանողական և մոտավորապես սալոնային Նելկինը (Լորենց Առուշանյան), վերջապես աշխարհն իր պապենական կալվածքի լուսամուտից ճանաչող, մարդկային արդարության պատրանքներով ապրող Մուրոմսկին (Բաբկեն Ներսիսյան): Ծանոթ բեմավիճակների ու կեցվածքների, խոսքի կիսառուսական երանգների, թատերական հոգոցների ու ժպիտների այս միջավայրում կենդանի գույն և ինտոնացիա է մտցնում իրական աշխարհից եկած, գործակատար Իվան Սիդորովը (Մուրադ Կոստանյան): Եվ մեկ էլ իր ձկուն կերպարանքն է խաղացնում մի օտար, պաշտոնական մարմին՝ Էդգար Էլբակյանի Տարելկինը: Դերասանն այստեղ էլ ծգտում է պլաստիկ արտահայտչականության և իր անսպառ քարժման մեջ նա երբեմն ստեղծում է մարմնի համամասնությունների խախտման պատրանք: Նրա ժեստը, քայլը միշտ կերպարային են, ընդգծված: Դա Էլբակյանի՝ որպես խարակտերային դերասանի ոճի առանձնահատկությունն է, որ ժամանակին հետաքրքիր արտահայտություն ստացավ նրա Խլեստակովում: Իսկ Տարելկինն արյունակից է Խլեստակովին, ինչպես «Գործը», «Ունիգորին»:

Հիշենք, որ Լեդինական սկզբում Տարեկինին այդպես էլ անվանել է: Տարեկինն այստեղ այն կամուրջն է, որ Մուրոմսկուն կապում է նրա համար անհասկանալի իրականության հետ: Այդ մոայլ, փտած, գրասեղանի ու թղթի աշխարհում մարդկային հոգիները խեղճած են: Ներկայացման մեջ նրանք նման են ծովափած մանեկենների, որոնց միջավայրում կորչում է միակ մարդկային մարդու՝ «մեքսիկական ավազակ» Շիլոյի (Էդուարդ Համբարձումյան) առողջ էությունը: Այս տերասանների ռեժիսորական և գեղանկարչական լուծումը (Նկարիչ՝ Սարգիս Արուստյան) սատիրական է, սլատկերավոր իմաստով թատերային, իմաստալից: Գուլնի և շարժման զրոտեսկ, գծերի խտություն, մութ կոլորիտ, կանաչ մունդիրներ թղթերի և շագանակագույն կահույքի քառսում, Վառավինի առանձնասենյակի արտասովոր կերպով մեծ թվացող, ծանր կաղնե դուռը դագաղի կափարիչի նման, որ թվում է հիմա շուտ է գալու, ձգմելու կանաչ որդերի նմանվող, երկուտակ ծալված թշվառականների ոհմակը:

Մուրոմսկու դրաման սկսվում է այստեղ: Ներսիսյանի Մուրոմսկին այնպիսի մի հավատով է մտնում այս շենքը, որ երբ Վառավինը փաստաբանական ճկունությամբ մեղադրանքը բարդում է նրա աղջկա վրա, նա իսկույն շփոթվում է, խեղճանում, իսկ երբ բացահայտորեն հիշեցնում է կաշառքի մասին, այդ մեղմ ու դուրահավատ մարդը պարզապես ամաչում է նայել դիմացինի լկտի անկեղծությամբ ժպտացող, շերեփանման դեմքին: Այս տեսարանում Ներսիսյանի Մուրոմսկին դեռ պատրանքներ ունի, Վառավինին նա դեռ լավ չի հասկանում, և այնքան օրհասական է նրա վիճակը, որ չի կարողանում մտածել: Նա մտքի դրամա չի ապրում և դա դերասանի ոչ այնքան մտահղացման, որքան կերպարն զգալու յուրահատկությունն է: Մուրոմսկին անօգնական է Վառավինի (Գուրգեն Զանիբեկյան)՝ այդ հողին ամուր կանգնած պինդ կոճղի առաջ, որ դանդաղ ու անվրդով ծամում, կուլ է տալիս Մուրոմսկուն նրա «գործի» հետ միասին: Դերասանը նրբությամբ մերկացնում է պաշտոնական գողի էությունը նախ Տարեկինի հետ ունեցած խոսակցության մեջ: Այնքան հեշտ, պրոֆեսիոնալ անտարբերությամբ և միատոն է նա պատասխանում Տարեկինին. նրա համար միևնույն է, թե Մուրոմսկին ինչ գնով պետք է ծարի երեսուն հազարը: «Աղջկանից կգրկվի» բառերը նա արտասանում է հանգիստ ու թեթև, կարծես խոսքը ժամացույցից կամ կոշիկից գրկվելու մասին է: Զանիբեկյանի Վառավինն այստեղ արդեն ավարտված կերպար է:

Այնուհետև շարունակվում է Մուրոմսկու բախումը պաշտոնական կեղծիքի հետ, և տրամադրությունների ընթացքը Ներսիսյանը ներկայացնում է մելոդրամատիկ ոճով: Հանդիպումն իշխանի հետ դրամատիկական լարման բարձրակետն է, բայց դերասանն այն վերածում է սրտաձմիկ տեսարանի: Նրա պոռթկումն արտաքին է, երևութական, որովհետև նախապատրաստված չէ հոգեբանորեն: Դա պետք է նախապատրաստվեր այնտեղից, երբ ինքը սովորական կապիտանի համազգեստով գնում է դեպարտամենտ և բարապանը նրան ներս չի թողնում: Այստեղ Մուրոմսկին պետք է հասկանար, որ իզուր է մարտնչել հայրենիքի համար և հետո այդ խոսքերը նետեր իշխանի դեմքին: Իսկ ի՞նչ է անում իշխանը (Մամիկոն Մանուկյան): Նա պարզապես կենտրոնացած չէ: Դերասանը դեռ չի որոշել, թե որն է այս տեսարանում իր ուշադրության օբյեկտը՝ իշխանի ստամո՞քսը, պետական մարդու արժանապատվությունը, թե Մուրոմսկու բողոքը: Ուշադրության երեք գծերն էլ դերասանը թողնում է անավարտ: Անավարտ են մնում և՛ դերապատկերները, և՛ կերպարի վարքագիծը:

Ներկայացման համար ամենաեականն իհարկե Վառավինի, Մուրոկսմու և Տարելկինի ծակատագրերն են: Մուրոմսկու կարողությունը վերջնականապես հափշտակելուց հետո Ջանիբեկյանի Վառավինն «արդարամտորեն», զուսպ, ընդգծված քաղաքավարությամբ, «վերադարձնում է» նրա ողորմելի մնացորդը: Այստեղ Ներսիսյանի Մուրոմսկին աղետի է ենթարկվում ոչ այն պատճառով, որ դրամա է ապրում, այլ որ անօգնական է ու ծեր: Տիպիկ մելոդրամային լուծում և վախճան: Այստեղ հանդիսատեսի հիշողության մեջ ամուր տպավորվում է դարձյալ Ա. Թորգոմյանի խիստ կարևոր անձն իր անկյունային դարձումներով և քառակուսի ուղեղով: Ինչքան հեշտ է կաթվածահար Մուրոմսկին հայտարարվում հարբած, և նրա փողի մնացորդն օրինական արարողությամբ կցվում «գործին», որպես արդարադատությունը կաշառելու փաստ: Իսկ գեղանձն պաշտոնյայի հանդիսավոր երևույթը ականա հիշեցնում է այն դատարանը, որի շքեղության վրա հիացել էր Անատոլի Ֆրանսի դժբախտ Քրենքրեիլը, որ շլացած դատական արարողության հանդիսավորությամբ, չէր լսում իր դեմ ուղղված մեղադրանքը ու չէր մտածում, թե շքեղությունն էլ կարող է կաղալ: Այստեղից սկսած ներկայացումը թեքվում է դեպի ավարտը, և Ջանիբեկյանն ամենատպավորիչ վերջակետն է դնում: Նրա հավաստիացումները, թե ինքը ձեռք չի տվել Մուրոմսկու փողերին հնչում են այնպիսի անմեղ, միամիտ անկեղծությամբ, որ քիչ

Է մնում հանդիսատեսը հավատա: Դերասանը նույն խոսքը ընդ-
գրծված կերպով միատոն կրկնում է երեք անգամ և այդ միատո-
նության մեջ է հանցագործության ու ստի հոգեբանությունը: Էր
բաժինը պահանջող Տարեկինին «կաշի քերթելու» սպառնալիք
կարդալուց հետո էլ նա քրիստոնյայի անմեղությամբ կրկնում է.
«Ես չվերցրի: Աստծու ողորմությունն ինձ օգնեց»: Իսկ ի՞նչ է
կատարվում Տարեկինի հետ: Էլբակյանի ստեղծած սատիրական
ոճի կերպարը վերջակետում կորցնում է ինչ-որ բան: Դերասանի
ընտրած կերպավորման սկզբունքը, այսինքն սեփական էությունը
կերպարի դիմակի տակ խորը թաքցնելը, խանգարում է նրան՝
պարիկը գլխից հանելուց հետո Տարեկինի թեմային տալ ավելի
ճշմարիտ դրամատիկական լուծում:

Այս հետաքրքիր բեմադրության արժեքը պակասում է, երբ
նկատում ենք պիեսի երկակի ընկալումը՝ բեմական մարմնավոր-
ման երկու ոճ, որոնք երբեմն համերաշխ են, երբեմն՝ ոչ: Սատի-
րան և մեղողդրամատիզմը չեն կարող համերաշխվել: Միաժամա-
նակ սատիրականն ու դրամատիկականը, որ այս պիեսի էությունն
են, ներկայացման մեջ ապրում են առանձին-առանձին: Մինչդեռ
այդ երկուսի կապով կարող էր ստեղծվել այլ որակ, ռեժիսորա-
կան մեկ ձեռագրով: Բայց այս բեմադրության համար էական է
այլ խնդիր: Նա իր սուր ծայրով ուղղված է մի երևույթի դեմ, որ
մեր իրականության մեջ էլ մնացորդներ ունի: Անվանենք այդ
մնացորդները բուրժուական, քաղթենիական, թե՛ այլ մի բան,
միևնույն է. ներկայացումը խփում է ճիշտ կետին: Իսկ ընդհան-
րապես այն բացահայտում է բուրժուական աշխարհի պարզ ճըշ-
մարտությունը. փողն ու առևտուրը հասարակական շփման հիմ-
նական ձևն են: Մուրմսկու դրաման ինչ-որ տեղերում մղում է այն
տխուր եզրակացության, որ մենակ մարդու ակտիվ շփումն իրա-
կանության հետ աղետալի է, որ կյանքում հեշտությամբ են բռ-
նաբարվում մարդու իրավունքն ու արժանապատվությունը: Բեմա-
դրության մեջ պատկերված չինովնիկական միջավայրը ճիշտ և
ճիշտ Դոբրոլյուբովի ասած «խավարի թագավորությունն» է, բայց
ո՞ր է «լուստ շողը խավարի թագավորության մեջ», ի՞նչ է անում
Ծիլոն՝ «մեքսիկական ավազակը»: Այս ծրագրված կերպարը դրա-
կան իդեալի արտահայտիչն է: Հեղինակը շատ է ջանացել, որ
դա ճշմարիտ հնչի: Այստեղ է, որ թատրոնը պետք է փորձեր
բարձրանալ գրական հիմքից, բացահայտել, թե որ իդեալի դիր-
քերից է ժխտվում իրականությունը: Չկա այդ իդեալը, և ներկա-
յացումը շատ մոայլ է, սատիրա առանց ծիծաղի: Սա արտաքուստ

գոգոլյան իրականություն է, բայց ո՞ր է Գոգոլի ծիծաղը: Մենք արհեստական, դատողական լուծումների կոչ չենք անում: Բայց թատրոնի և ընդհանրապես արվեստի համար կա մի օրենք. թատրոնը պետք է ուրախացնի նաև այն դեպքերում, երբ մտածել է տալիս թեկուզ շատ դառը ծճարտությունների մասին: Եվ որքան էլ մոռալ լինի պատկերված աշխարհը, չպետք է մթագնի բարոյագեղագիտական իդեալը, հանուն որի ստեղծվում է արվեստի ամեն մի երկ, ամեն մի ներկայացում:

1966

ՄԱՐԴԱՍԻՆ ԶԱՅՆ

Տարի էր անցել Մադլեն Ռոբինսոնի երևանյան ներկայացումների օրերից, Փափազյանն ասում էր.

— Փարիզից մի դերասանուհի էր եկել: Դուք տեսա՞ք այդ կնոջը: Հի մոռացվում, տեսնո՞ւմ եք, չի մոռացվում:

Մադլեն Ռոբինսոնը 20-րդ դարասկզբի ֆրանսիական թատրոնի առաջնուհիներից է, նշանավոր Ծառլ Դյուլլենի աշակերտը: Նրա արվեստի տեխնոլոգիան ու մեթոդաբանությունն ամբողջապես հիմնված են ֆրանսիական ազգային դերասանական դպրոցի վրա: Նա յուրացրել է դասական արվեստի փորձը, հղկել, խորացրել, պարզեցրել: Մադլեն Ռոբինսոնը չի դիմում սեփական անկեղծության պոթելումներին և ոչ էլ հույս է դնում բեմական հմայքի վրա: Գեղեցկայնության ոչ մի ակնարկ, ոչ մի զիջում հանդիսատեսին: Գեղեցկուհի չէ և չի էլ փորձում ձևանալ այդպիսին: Ծակատը լայն է, աչքերը խոշոր, կոպերն ուռած, բերանը շարժուն ու արտահայտիչ: Իր ներքին լրջությամբ և արտասովոր կենտրոնացումով (սիրում է անշարժ դիրքեր ու հոգեբանական դադարներ) կարծես կին չէ, այլ տղամարդ: Նրա խաղին նայելով ակամա մտաբերում եմ իր կրտսեր արվեստակցուհուն՝ «Ատելլե» թատրոնի դերասանուհի Դելֆին Սելրիգին (Փարիզում ծանաչված ու սիրված դերասանուհի): Ի՞նչ գեղեցիկ էր քալում մադամ Դելֆինը, ինչպե՞ս էր շնչում խաղակցին լսելիս, ինչպե՞ս էին խոսում նրա ուսերը: Իր բեմական բնավորությամբ նա երևում էր հմայիչ, քնքուշ ու խորը մի էակ: Մադլեն Ռոբինսոնը բնավ նման չէ իր երիտասարդ հայրենակցուհուն. չունի կանացիության ոչ մի մտադրված ակնարկ, հանդիսատեսին իր անձով զբաղեցնելու ոչ մի ձգտում: Գուցե պատճառը տարիքն է: Մադլենը երևում է վաթ-

սումին մոտ, գուցե և մի քիչ ավել: Բայց եթե նա այլ կերպ է խաղացել երիտասարդ տարիքում, դրա նշանները կերևաին: Կանացի սեթևաթանքի նշույլ չկա նրա խաղում: Բայց ահա նա իր կողքին է դրել երիտասարդ ու բարետես մադմուազել Դանիել Լեբրյոնին, որի ծայնը Մադլենի միջին ռեգիստրի ու մի քիչ չոր ձայնի ֆոնի վրա կարծես դաշնամուր լինի: Մադմուազել Լեբրյոնը ռեպլիկներով է մասնակցում խաղին, իսկ Մադլենը պաուզաներ է ստեղծում նրա ռեպլիկների համար, որոնք կարճատև լռության մեջ հնչում են խորիմաստ ու երաժշտական: Ինչ ասաց աղջիկը, չգիտենք, բայց ինչ լավ ասաց: Մադլենը առանց վախենալու իր կողքին է դրել երիտասարդ ու թարմաշունչ, գեղեցկահեմ, քնքուշ ու բարեձև մի աղջկա: Ինչքան վստահ պետք է լինել ներքին ուժերի հանդեպ և ինչքան ողջամիտ՝ արվեստում: Մադլեն Ռոբինսոնը ներքին կերպավորման վարպետ է, և շատ դժվար է որոշել նրա անհատական էությունը: Նա տարրալուծել է այդ անհատին միմյանցից շատ հեռու բեմական բնավորությունների մեջ:

Մի երեկոյի ընթացքում դերասանուհին խաղաց մեկ տասնյակից ավելի հատվածներ՝ Ռասինից մինչև Կոկտո և Սարտր, առանց արտաքին դիմափոխության: (Նախորդ երեկո նա իր խաղընկերների՝ Միշել Լեմուանի և Դանիել Լեբրյոնի հետ խաղացել էր Սարտրի «Փակ դուռը» և Ռենարի «Տան հացը»): Կերպարանափոխվում էր հանդիսատեսի աչքի առաջ՝ զգեստի մեկ-երկու ատրիբուտներով, մեկ-երկու ժեստով ու շարժումով կենդանացնում էր մի ուրիշ աշխարհ, փոխում զգացմունքների որակը, շարժման գծագիրը, արտաքին գույները: Կարծես ասում է՝ տեսե՛ք ահա իմ ներշնչումների աշխարհը, տեսե՛ք ինչից է կազմված եղել իմ բեմական կյանքը: Այն, ինչ ասաց Փափազյանը Մադլենի մասին, ասել է նաև Մարկ-Ժիրբեր Սովաժոնը՝ «չի ջնջվում հիշողությունից»: Ինչպե՞ս կարող է ջնջվել, երբ նա ոչ թե դերապատկերներ է ստեղծում, այլ դրսևորում է իր ոգու կյանքը տարբեր գույներով ու երանգներով, տարբեր տոնայնությամբ: Կարծես թե, նա այնքան էլ հակված չէ արտաքին գործողության, և իր էությանը ներդաշնակ են Ռենարի հոգեբանական դիալոգների նրբությունը և տխուր հեգնանքը («Տան հացը», «Անջատման ուրախությունը»), Սարտրի մենակության փիլիսոփայությունը («Փակ դռների ետևում»), Կլոդելի տառապանքի վեհությունն ու միստիկան («Կեսուր»): Բայց դերասանուհու հնարավորությունները շատ ավելի լայն են: Նա կարողանում է լինել ծայր աստիճան ծճմա-

րիտ, հասնում է կենցաղայնության, երբեմն նատուրալիզմի, խոսում է միջին ու ցածր տոներով, ճշում ջղագար, կոկորդ պատռող ծալնով, լուում, լսում, շնչում, սրտնեղում, քայլում ոտները քարշ տալով, հոգնած ու կեղեքված հոգով, ծիծաղում ցածր, քթի մեջ, դառնում անտարբեր, հեգնական: Այս բոլոր տեսարանները նա անց է կացնում որպես թե դերասանուհու զարդասենյակում իր բեմական խաղընկրոջ՝ երիտասարդ Սիշել Լեմուանի հետ: Եվ ահա նստում է հայելու դիմաց, սկսում է մազերը հարդարել նոր դեր փորձելու համար: Մտքում կարդում է: Կուլիսներում դրված բարձրախոսից լսվում է նրա շշուկը: Դերասանուհին կարծես դերն է հիշում: Հանդիսատեսի աչքի առջև հանում է տնային խալաթով, ուսերին գցում հրակարմիր մի թիկնոց, հարմարեցնում է շիկավուն, շագանակագույնին տվող մազերը, տեղից ելնում, կանգնում մի ոտքը սանդուղքին, թիկնոցի ծայրը հասցնում հատակին, սանդուղքից ցած, հասակը բարձրանում է... Մեր առջև է Ռասիմի Բերենիսը՝ Պաղեստինի թագուհին: Բարձրախոսից լսվող ծայրը աննկատելիորեն որսում է, և չենք նկատում, թե ինչպես այդ ծայրը դառնում է կենդանի: Տոնը բարձրանցում, է, բարձրացնում, թվում է՝ տեղ չկա այլևս, և աղաղակի հետ բարձրացնում է ձեռքը: Մոնումենտալիզմ և հոգեբանական ծմարտություն, պարզ ու վեհ պաթոս: Գուցե այսպես են խաղացել կլասիցիստական թատրոնի քրմուհիները: Հավանաբար, դասական արվեստի մոդեռնացումն է այս՝ պայմանական և ծմարիտ, ընդհանրացված և կոնկրետ, պարզ ու մաքուր: Դրան հաջորդում է Մարի Թյուդորը (Վ. Հյուգո «Մարի Թյուդոր»)՝ դրամատիկական և պայծառ, պերճաշուք ու հպարտ, քնքուշ, հանգիստ, անտաֆնապ, հավասարակշիռ: Ո՛րք մնաց այն կինը՝ տնային խալաթով, ծխախոտով, գետնին կպած քայլվածքով: Սա կոչվում է կերպարի բեմական անձնավորում: Գուցե այս Մարի Թյուդորը համարենք ռոմանտիկական թատրոնի մոդեռնացո՞ւմ: Այստեղ և՛ ռեալիզմ կա, և՛ ռոմանտիզմ: Երևի այսպես են եղել Ռաշելը և Ադելաիդա Ռիստորին: Դերասանուհին որքա՞ն հեշտ է հեռանում առօրյա, սենյակային զգացմունքներից և ի՞նչ հեշտ է փոխում ոճն ու դարաշրջանը: Հանդիսատեսի առջև նա բացում է իր աշխատանոցը, կարծես ցույց տալիս կերպավորման գաղտնիքը: Սկսում է արտաքին պլաստիկական ձևի պարզ վերարարտադրությամբ, կարծես կառուցում նկարը և անհայտ մի տեղից միացնում է ներքին հոսանքը: Թվում է, որ հուզական լիցքը ծնվում է այդ արտաքին կառուցումից. այսպես պետք է շարժվել, այսպես պետք է հագնվել, այսպես զգալու համար՝

արտաքինից դեպի ներքինը և ներքինից դեպի արտաքինը: Պայմանական ժեստը, խոսքի ռիթմամբ լողիկան, տոնի անսպասելի անցումները, կիսատոներն ու կոնտրաստները պարզ երևում են, բայց դա ինքնանպատակ վարպետություն չէ, անկյանք ոճավորում չէ: Այստեղ կան կենսական ամուր հիմքեր՝ դիտված զգացմունքներ, հոգեբանական խորք:

Ո՞րն է այնուամենայնիվ Մադլեն Ոոքինսոնի դերասանական տարերքը: Նա թերևս ավելի դրամատիկական է, խարակտերային, երբեմն լիրիկական, երբեմն ողբերգական, բայց միշտ կոնկրետ: Վեպարտադրության թեթևություն կա նրա արվեստում, ներքին մեծ ազատություն: Կատակային տարերքը ժամանակ առ ժամանակ սթափեցնում է: Ե՛վ լիրիկական, և՛ կատակային են Դոննա Էլվիրան (Մոլիեր՝ «Դոն ժուան»), Մարիաննան (Ալֆրեդ դը Մյուսսե՝ «Մարիաննայի քմայքները»), Բլոթիլդը (Անրի Բեկ՝ «Փարիզուհին»): Այսքանից հետո նա հանկարծ խաղում է ժամանակակից ողբերգություն. ժան Կոկտո՝ «Մարդկային ձայն»: Այստեղ ահա նա կարծես հանձնվում է հուզական տարերքին:

Լույսը թուլանում է, բեմը դառնում է կիսամութ, ցուրտ սենյակ: Սենյակի կենտրոնում կանգնած է մի կին՝ նիհար ու հյուծված, բաց ուսերով: Սև, մետաքսաթել շապիկը հագիվ ծածկում է թույլ, նիհար ծնկները:

Հանդիսատեսն անծանոթ է ժան Կոկտոյի մոնոդրամային: Դահլիճում շատ քչերը գիտեն ֆրանսերեն: Բառերն անհասկանալի են: Բայց բնավ կարևոր չէ, թե ինչ է ասում դերասանուհին: Հանդիսատեսը տեսնում է, թե ինչ է կատարվում դրամայի հերոսուհու ներսում. լուռ է, շունչը պահում ու լսում: Բեմում տեղի է ունենում ոչ այնքան ողբերգություն, որքան հոգեբանական աղետ. չկա ողբերգական լավատեսություն, հույս, միստիկա: Մարդը փակուղու առաջ է, հոգեպես փլուզվում է, և նրա հետ քայլ առ քայլ իջնում ենք հուսալքության վիճակ: Դրամայի հերոսուհին ջանում է փրկել իր համար ճակատագրական մի վիճակ և համառ ու անհույս բախում է անհնարիության դռները:

— Ալլո՛, ալլո՛... մադմուազել, մացմուազել...

Հեռախոսն անջատվում է: «Մադմուազելը» նորից է միացնում: Բեմում հեռախոս չկա: Մադլենը խաղում է առանց այդ աքսեսուարի: Եվ իհարկե ավելորդ է հեռախոսը: Դերասանուհու ապրումները կարծես առարկայական են, խաղակերպը պայմանական: Նա խոսում է տասնհինգ րոպեից ավել առանց տեղից շարժվելու, և լեզուն չհասկացող հանդիսատեսը լսում է նրան

հուզված ու լարված: Ամեն ինչ հասկանալի է առանց թարգմանության: Ղրամայի հերոսուհին ուզում է ետ բերել, պահպանել իր ուժերից վեր, անհնարին բան, խեղդվում է ու բռնում փշրփուրներից: Խոսում է առանց պաթոսի, խոսում է չտեսնելով իր խոսակցին: Գուցե հեռախոսի պայմանը զուտ միջոց է, որ դերակատարի աչքերը խոսելիս դուրս չնայեն: Այդպես է, որ կա: Մարդն իր հետ է. ուզում է կպցնել կոտրված ծաղկամանը և նվում անհուսությունից, խնդրում... Արցունքը բեմում հակաէսթետիկական է, և Մադլենը լաց չի վերարտադրում, չի խոսում արցունքի եզրին, այլ կարծես ուզում է լացով հանգստանալ ու չի կարողանում: Անուժության ու անհնարիության գիտակցումը կրկնվում է ու կրկնվում, կրկնվելով աճում, տանելով նրան ավելի ու ավելի ցած, և այդ անհենարան անկումի ամեն մի աստիճանը մեծացնում է կործանման տագնապը, լարում դերասանի դրամատիկական կամքը: Մարդը ընկնում է, ընկնում առանց հատակին հասնելու: Մադլեն Ռոբինսոնի խաղի տպավորության տակ թերթում եմ Կոկտոյի պիեսի ռուսերեն թարգմանությունը և չեմ կարողանում գտնել այն դրամատիկական կետերը, որոնց հենվում էր դերասանուհին: Ավելին, ոչինչ չեմ գտնում այն զգացմունքներից, որ դերասանուհին արտահայտում էր միայն ինտոնացիայով: Գրականությունը մի բան է, թատրոնը մի ուրիշ բան: Արվեստը չի թարգմանվում, և Մադլենի խաղն էլ տեքստի վերարտադրություն չէ: «Մենք գեղարվեստական բավականություն ենք ստանում լսելով օտար արտիստներին, որոնք խոսում են մեզ անծանոթ լեզվով:— Գրում է Ստանիսլավսկին:— Մի՞թե տրամադրություններ չեն առաջացնում նրանք կամ չեն հուզում: Եվ այնուամենայնիվ, մենք ոչինչ չենք հասկանում նրանց ասածից: Մի անգամ իմ ծանոթներից մեկը հիացել էր դերասան Բ.-ի արտասանությամբ, որ լսել էր համերգում:

— Ի՞նչ էր նա կարդում, — հարցրեցին:

— Չգիտեմ, — պատասխանեց ծանոթս, — ես բառերը լավ չլսեցի»¹:

Բառերը պայմանական նշաններ են, և արվեստն էլ շատ առումներով նշանային է: Թատրոնը համենայն դեպս նշանային արվեստ են համարում: Մարդկային ծայրն էլ նշան է, բայց ինչքան բան կա այդ նշանի տակ, որ լեզվական (կամ գրական)

¹ К. Станиславский, Работа актера над собой. М., 1951, стр. 516.

արտահայտություն չունի, չի կարող պատմվել, վերարտադրվել ուրիշ նշաններով:

Մադլեն Ռոբինսոնի թատրոնը դերասանական է: Հոգեբանական թատրոնն այլ կերպ չի կարող լինել: Այստեղ ամեն ինչ արտահայտվում է մարդկային դեմքով ու ծայնով: Այդպես են դաստիարակված Մադլենի երիտասարդ ու վարպետ խաղընկերները: Զսպվածություն, միջին տոն, թեթևություն ու հանգստություն և ուրիշ փայլուն գագուց: Ի՞նչ կենտրոնացած է խոսում Միշել Լեմուանը. ծգվում է ֆրանսերենի հնչյունական շղթան, երկարում են շեշտվող վանկերը: Ինտոնացիայի խորություն ու նրբություն կա դերասանուհուն նվագակցող անսամբլում: Ինքը կենտրոնում, բայց մեկ-երկու ռեպլիկ ունեցող դերասանն անգամ (Ժակ Սալյան և Լորանս Ֆուկե) իր տեղում է և երևում է իր արժեքով: Սովորեցնելու և աշակերտներ պահելու հին եղանակն է սա. խաղացնել կողքին, երկրորդական դերերով սովորեցնել բեմական շփման, աշակերտին դարձնել և՛ խաղակից, և՛ հանդիսատես:

— Վարպետության վրա շատ չեմ զարմանում, — ներկայացումից հետո ասում է Խորեն Աբրահամյանը: — Ես զարմանում եմ, թե ինչպե՞ս է կարողանում վեր կանգնել դուր գալու ցանկությունից:

— Այն էլ դերասանուհին, — ասում եմ ես:

— Այո՛, այն էլ դերասանուհին: Կինը բեմում չմտածի՞ գեղեցիկ երևալու մասին:

Մադլեն Ռոբինսոնի խաղում չկա կանացիության պրոբլեմ, կանացի դատ: Այստեղ կա մարդու և մարդկայինի հարց, տառապանք ու ժպիտ, ողբերգականություն ու հեգնանք, մարդու ճակատագիր, որ վեր է թատրոնից ու բեմականությունից, վեր է զուտ գեղարվեստական նպատակներից: Թվում է, կա թատրոնից դուրս, արվեստից դուրս մի թեմա, մի ուրիշ գաղափար, որ նրան մղել է բեմ:

1966—67

ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ՊՐՈՖԵՍԻՈՆԱԼԻՋՄԻ ՄԱՍԻՆ

Մեր ժամանակների թատրոնը պայմանաբար կոչում ենք «ռե-
ժիսորական»: Սա թերևս այսօրվա բեմական մտածելակերպի
ամենաստույգ բնութագրումը չէ: Բայց բառի ժամանակակից իմաս-

տը հաստատում է պարզ և վաղուց ամրապնդված մի իրողություն, թե ստեղծագործական նախաձեռնությունը կարծես բնական մի օրենքով խլվել է դերասանից: Դերասանական խաղի, եթե կարելի է այսպես անվանել, ինքնակենտրոն սկզբունքը անցյալին է պատկանում: Նորություն հայտնած չենք լինի, ասելով, թե այս իրավիճակը փոխել է դերասանական անհատի ստեղծագործական նկարագիրը ամենուրեք, փոխել է նրա տեսակը, չափանիշները և որոշ առումներով՝ մասնագիտության բնույթը: Սա ընդհանուր երևույթ է, գուցե և օրինաչափ, գուցե ոչ այնքան մտահոգող, ինչպես մեզ է երևում: Որ բեմական մտածողության տիպը փոխվում է ու փոխվում անցյալ դարավերջից մինչև այսօր, հասկանալի է: Թերևս հոգ չէ նաև, որ թատրոնը, նաև հայ թատրոնը, ակամա հրաժարվել է ու հարժարվում է իր ազգային դերասանական դպրոցի ամենաթանկ ավանդներից: Մտահոգողն այն է, որ դերասանական արվեստը, հրաժարվելով իր հին «կանոնագրքից» և միայն արտաքուստ հաղորդակցվելով մասնագիտության նորացված սկզբունքներին, միտում է պրոֆեսիոնալ աղքատացման: Եվ դա տեղի է ունենում տարերայնորեն: Ներկայացման մեջ չլինելով կենտրոնաձիգ դեմք, մտահոգացման հեղինակ, դերասանը ենթագիտակցորեն հրաժարվում է իր ամենաթանկ հատկությունից՝ կամքից: Սա նաև մասնագիտության վերացման վտանգն է, որ, ով գիտե, գուցե ունի թատրոնից ու արվեստից դուրս պատճառներ: Պրոֆեսիոնալ բարձր ավանդներ ունեցող և իր դժբախտման ամենակատարյալ ձևերում ավանդների վրա հենված հայ դերասանական արվեստը վերջին երկու տասնամյակներում որքան էլ փոխվել, նույնքան էլ հիվանդագին է ընդունել, ինչպես ասացինք, մասնագիտության բնույթի փոփոխությունը: Սա անհատական տպավորություն չէ: Այս են վկայում արդեն 50-ական թվականների վերջում սկսված խոսակցություններն ու բանավեճերը մամուլում կամ հավաքություններում: Այս են վկայում նաև վերջին ժամանակներս թատերախոսականների ու քննարկումների նվազումը, թատերական քննադատության առերևույթ անտարբեությունը, ավելի հաճախ՝ սուր խոսքի լիակատար բացակայությունը: Քննադատությունն ավելի հաճախ է լուռ մնում, քան երբևէ: Բայց սա անտարբեություն չէ: Այս լուռության մեջ և՛ մեծ մտահոգություն կա, և ինքն է մտահոգող:

Ահա այս մտահոգությամբ է գրված Լևոն Հախվերդյանի «Մեր ժամանակի (1955—1975) հայ դերասանական արվեստը» քննախոսական ակնարկը («Սովետական արվեստ», 1975, № 4, 6):

Նպատակ չունենք ոչ ջատագովելու, ոչ էլ վիճարկման դնելու հեղինակի տպավորությունները, կարծիքներն ու վճիռները: Առավել ևս, երբ ինքն է գրում, որ «անվիճելի քնորոշումներով ու խոհերով հանդես գալու պատրանք չի ունեցել»: Նախապես ասենք, որ վիճելի են թվում ոչ քիչ տպավորություններ: Բայց դա չէ, որ խոսելու է տրամադրում: Կարելի է նույնիսկ ասել, որ վիճելիությունը թատերագետի այս ելույթի առանձնահատկությունն ու առավելությունն է: Քննադատը առանց երկմտելու վճռել է հասարակական արժեք տալ իր սուբյեկտիվ անկեղծությանը և խոսակցության հրավիրել մեր գեղարվեստական կյանքի թերևս ամենացավոտ խնդրի շուրջ: Ինչո՞ւ ամենացավոտ: Պարզ չէ՞, որ դերասանական բարձր ավանդներ ունեցող թատրոնը այսօր չի կարող դյուրությամբ համակերպվել ժամանակակից տիպի և ժամանակակից դաստիարակության ու մտածողության դերասանական ուժեղ ու ներդաշնակ անհատականություն չունենալու փաստի հետ:

Թերևս անվերապահ ու ծայրահեղ պահանջ է սա, կամ գուցե նսան խոսք ասելը անտեղի խստասրտություն է: Հոռետեսի կեցվածքը միշտ էլ անվայել մի բան ունի, և չենք ուզում այդպես երևալ: Պարզապես, Հախվերդյանի՝ այս խոսակցությանն առիթ տվող ակնարկը մեզ մղում է նույն սուբյեկտիվ անկեղծությանը: Վերջին ժականակներս մեր մամուլում հազվադեպ կարելի է գտնել սուր խոսք որևէ ձախողված ներկայացման կամ դերակատարման մասին: Քննադատական վերաբերմունքը մեր այսօրվա թատրոնի ու դերասանական արվեստի հանդեպ գնալով դառնում է առիմաստ, անլրջահայաց և բավական ծիծաղելի մի բան: Այդպես է ոչ միայն այն պատճառով, որ քննադատության մթնոլորտն է նորս և կամ պակասել է վայելուչ վերաբերմունքը քննադատության, մասնավորապես թատերական քննադատության հանդեպ: Սա արդարացում չէ: Արդարացումն այն է, որ դրան հրաժեշտության գիտակցումը գրեթե վերացել է: Թատերական գործիչների ու դերասանների շրջանում առաջացել է արտաոռոց մի պատկերացում թատերագիտության մասին: Մեծամասնությունը ամենայն լրջությամբ մտածում է, թե թատերագիտության պարտքն է սպասարկել թատրոնին, վաղօրոք հեռու պահել նրան սխալներից, մտնել նրա աշխատանոցը, միջամտել պիեսների ընտրությանը, փորձերին, դերաբաշխումներին և այլն: Գեղարվեստական քննադատությունը երբեք նման դերում չի եղել, երբեք չի կատարել խորհրդատուի դեր, երբեք դեղատոմսեր չի առաջարկել: Միշտ էլ քննադատության գործն է եղել քննել գեղարվես-

տական կյանքի իրողությունները, վիճարկել ու մշակել սկզբունքները, դաստիարակել հասարակական կարծիքն ու ծառայել: Սպասարկող քննադատության պահանջը, որ այնքան լրջորեն ու համառությամբ առաջադրում են մեր բեմադրողներն ու դերասանները, միաժամանակ ուղեկցվում է օր օրի աճող անհանդուրժողականությամբ նույն այդ քննադատության հանդեպ: Թատերագետ-քննադատը ակամա կորցնում է իր ներքին ազատությունը, երբ ամեն մի խոսքի համար նրանից հաշիվ է պահանջվում, որքան էլ զարմանալի է, հասարակական պայմաններում: Պահանջել քննադատներից միասնական, անհակասական, ընդհանուր համաձայնության բերված վճիռներ, նշանակում է զրկել նրան ներքին ազատությունից, անաչառ դատելու բոլոր հնարավորություններից: Ուրեմն, հարկ չկա վիճել Հախվերդյանի այն հայտարարության հետ, «որ ներկայացումների սակավաթիվ քննարկումները և մամուլում հրապարակված թատերախոսականները ակներևորեն հեռու են ժամանակակից դերասանական արվեստի պատկերը տալուց»:

Սիւս այս առումով էլ Հախվերդյանի ակնարկը, կարծում ենք, ամենաանկեղծ խոսքն է, որ նա երբևէ ասել է: Անկախ տպավորությունների ու գնահատումների սուբյեկտիվությունից և վիճելի լիակույց, նա մտածելու և խոսելու առիթ է տալիս, անուղղակի թե ուղղակի ձևով ուշադրություն հրավիրելով մեր դերասանական արվեստի, ավելի ծիշտ կլինի ասել, դերասանական աշխատանքի ամենահիմնական խնդիրների վրա: Հեղինակը մեզ թեքում է այն մտահոգող եզրակացությանը, որ վերջին երկու տասնամյակի ընթացքում հայ դերասանական արվեստը որոշակիորեն միտում է մասնագիտական աղքատացման: Ի դեպ, նման միտք ակնարկում չի հայտնվում, բայց նրա հիմնական հարցադրումները տանում են այդտեղ: Հնարավոր է, որ հեղինակը նույնիսկ հակված չլինի այս եզրակացությանը: Հնարավոր է, քանի որ նրա տպավորությունները և գնահատումները անհամեմատ լավատեսական են, քան նրա ասածից դուրս բերվող եզրակացությունները: Ավելորդ չենք համարում ի մի բերել այստեղ Հախվերդյանի դրույթները, որովհետև ամեն մի խոսակցություն ժամանակակից հայ դերասանական արվեստի մասին, ցանկանանք թե ոչ, այստեղից է սկսվելու: Հախվերդյանն ուզում է անպայման ուշադրություն հրավիրել արժեքների վրա և զարմանալի հետևողականությամբ որոնում ու գտնում է դրանք նույնիսկ արժեզրկված երևույթներում: Սա նրա սուբյեկտիվ մղումն է: Բայց ահա, իրերի օբյեկտիվ

վիճակը, քննադատի կամքից անկախ նրան բերում է հետևյալ երեք եզրակացություններին.

ա) հայ դերասանական արվեստում թուլանում է կերպարի զգացումը և կերպավորման վարպետությունը.

բ) հայ դերասանական արվեստը գնում է դեպի էմոցիոնալ աղքատացում.

գ) ռեժիսորական միտքը գործում է դերասանական նյութից անկախ, այսինքն՝ արտադերասանական է:

Եթե չվախենանք առարկաներն իրենց անուններով կոչելուց, այս եզրակացությունները կարող ենք ընդհանրացնել ընդամենը երկու բառով՝ դերասանի ապամասնագիտացում: Եվ սա դժվար չէ հիմնավորել առանց հեռուն գնալու, միայն Հախվերդյանի տպավորությունները քննելով, նույնիսկ առանց վիճելու: Տպավորությունը միշտ անհատական է, և որքան անհատական, այնքան հետաքրքիր, այնքան օբյեկտիվ վճիռներին նյութ տվող: Տպավորության հետ ընդհանրապես չեն վիճում, բայց նրանից բխող եզրակացությունները ամեն դեպքում կարելի է լրացնել կամ ավարտի բերել: Փորձենք այդ անել առանց շեղվելու Հախվերդյանի եզրակացություններից, նաև օրինակներից: Ի դեպ, այստեղ ներկայացված են վերջին քսանամյակի հայ դերասանական արվեստի գրեթե բոլոր երևույթները, նրանք, որոնք, հեղինակի խոսքերով ասած, «եղանակ են ստեղծել»:

Դերասանական պրոֆեսիոնալիզմի առաջին չափանիշը կերպավորման վարպետությունն է: Ոչ թե արտաքուստ անձանաչելի ներկայանալը, այլ ներքին կերպավորումը: Ժամանակակից դերասանն իր արտաքինը քիչ է փոխում և շատ անգամ դրանով է իրեն համարում ժամանակակից: Բայց այդպես է եղել և անցյալ դարում: Համաշխարհային բեմի բոլոր նշանավոր վարպետները արտաքին միջոցները, մանավանդ գրիմը օգտագործել են նվազագույն չափով: «Արվեստը արտիստին կուրծքին տակն է, մտքին մեջ, աչքերուն խորը, մնացած բաները երկրորդական են»: Ո՞վ կարող է հնացած համարել մեզանից մոտ մեկ դար առաջ ապրած Մարտիրոս Սնակյանի այս խոսքը: Կամ Փափազյանի արվեստը հնացած համարողներս շատ լավ ենք հիշում, թե ինչպես էին նրա աչքերը փայլը կորցնում, դեմքի մկանները պասսիվանում մահվան տեսարան ներկայացնելիս: Եվ ո՞վ կարող է ասել, թե նրա աչքերը նույնն էին Համլետի կամ Բրիդոյի դերում: Չգիտես ինչու մենք հին վարպետների արվեստը պատկերացնում ենք որպես արտաքին էֆեկտների, անբնական ցնցումների, ծայնի գեղգե-

ղանքների, արհեստական կեցվածքների ու կերպարանափոխությունների հավաքածու և տեղի անտեղի, պատեհ ու անպատեհ խոսում, թե 20-րդ դարը՝ գիտության ու ինտելեկտի դարը փոխել է դերասանի արվեստի սկզբունքը: Նախ, այդ ո՞ր դարը գիտության ու ինտելեկտի դար չի եղել, և ապա, այդ ո՞ր ժամանակ դերասանի արվեստի ըմբռնված ու գանհատված չափանիշներ չեն եղել ներքին կերպավորումը, հոգեբանական ճշմարտությունը, ինտելեկտուալ հարստությունը, բեմական ճաշակն ու կուլտուրան: Պրոֆեսիոնալ դերասանը միշտ էլ կարողացել է փոխվել, ներկայանալ որպես կոնկրետ բնավորության, կոնկրետ զգացմունքի և որոշակի գեղարվեստական իդեալի կրող: Կերպավորման թուլությունը բացատրել որպես ժամանակակից դերասանական արվեստի առանձնահատկություն, թե մասնագիտական կարողության պակաս: Կերջապես, յուրաքանչյուր դերասան կարող է ինչ-ինչ դերերի հարմարվել կամ չհարմարվել առանց փոխվելու: Եվ այստեղ դերասանին որպես դերասան արդարացնելու համար թատերագետ-քննադատը, ականա թե միտումնավոր, շփոթում է նրա արվեստն ու անձնավորությունը: Հախվերդյանը փորձում է այս եղանակով սահմանել դերասանի թեման: Թեմա բառը, իհարկե, ավելին է նշանակում, քան այն, ինչի մասին այստեղ խոսվում է: Խոսքը ըստ էության դերասանի մասնագիտական հնարավորությունների մասին է, որին այստեղ տրվում է անհամեմատ մեղմացված սահմանում՝ որոշակի բեմական իրավիճակների նախասիրություն: Թող լինի և այդպես: Բայց ահա տեսնում ենք, որ դերասանի կամ դերասանուհու անհատական նկարագիրը հարմարվում է բեմական իրավիճակների ինչ-որ մի որոշակի կատեգորիայի, որից դուրս գալ նա պարզապես անկարող է: Այսպես, Մետաքսյա Սիմոնյանը մեղմ նկարագրի դերասանուհի է և այդ հնարավորությամբ է դրսևորվում նաև դրամատիկական խտացում պահանջող իրադրություններում, Բաբկեն Ներսիսյանը իր դասական-ավանդական խաղաոճի նախասիրությամբ հանդերձ, չունի որոշակի թեմայի նախասիրություն, Խորեն Աբրահամյանը մտածողությամբ ու նկարագրով ժամանակակից է, առանց գեղարվեստական ընդհանրացման այն կարողության, որ պետք է դասական ողբերգությունում, Միեր Մկրտչյանը դասական կատակերգակի բացառիկ օժտվածությամբ հանդերձ ունի ֆոլկլորային մտածողություն, Վարդուհի Վարդերեսյանը ավելի շատ ընկճված բարության արտահայտիչն է, և այլն, և այլն:

Այս և մնացած բոլոր բնութագրումներում, որոնք հետաքրքիր են անկախ ծզգրտության աստիճանից, երևում են դերասանի ամենաակներև հնարավորությունները, ավելի շատ նրա անձնավորության, քան ստեղծագործության բնույթը: Բայց Հախվերդյանն այս մասին չի խոսում: Այս հարցը նրա համար գոյությունն չունի: Յուրաքանչյուր դերասան, այսպես թե այնպես, իր անձնավորումներում ներկայանում է որպես ինչ-որ գաղափարի կրող: Խնդիրն այն է, թե այդ գաղափարի գեղարվեստական տարողությունն ինչքա՞ն է, այդ գաղափարն ունի՞ հանդիսականի զգացմունքներին ու մտքերին տիրելու ուժ: Եթե այդպես է, ապա հանդիսատեսը թատրոն է գնում այս կամ այն դերասանին տեսնելու ցանկությամբ ու նպատակով: Եթե մեզանում կա այսօր մի դերասան, որին տեսնելու նպատակով հանդիսատեսը թատրոն է գնում, դա Միեր Մկրտչյանն է: Այդպես է, որովհետև նա ժողովրդական աննախապաշար կենսահայեցողության, ֆուկլորային հումորի կրող է: Դժվար է ասել, Մկրտչյանը կարո՞ղ էր այլ կերպ լինել, թե ոչ, բայց քննադատությունը նրան ո՛չ փոխել կարող է, ո՛չ էլ նրա ժողովրդականությունը խարխլել: Նա մնում է առողջ ու անշրջահալաց (դրանով էլ կոմիկական) բանականության գաղափարի կրողը: Դերասանական թեմա ասվածը թերևս այստեղ միայն տեղին է: Հոգ չէ, որ նա չի կարող այլ կերպ լինել, նրա ասելիքն ամբողջական է, արտահայտության կերպը ինքնատիպ, միայն իրեն հատուկ և իրենով պատճառաբանված: Մյուս բոլոր դեպքերում, փոքր բացառություններով, բախվում ենք դերասանական ավել կամ պակաս սահմանափակ հնարավորությունների: Դժվար է թեմաներ կամ գաղափարներ որոշել այստեղ, եթե այդ թեմաներն ու գաղափարները չեն իշխում հանդիսականի գեղարվեստական գիտակցության վրա, աշխարհայացք և հոգեբանություն չեն կազմակերպում:

Մեր այսօրվա թատրոնում կան դերասանական ավել կամ պակաս հաջողված աշխատանքներ, երբեմն ուսանելի աշխատանքներ, բայց ոչ միշտ արվեստ, այս հասկացության քիչ թե շատ բարձր իմաստով: Աշխատանքի առավելության կամ թերության մասին կարելի է խոսել ու մտածել, բայց արվեստը արվեստ է հենց նրանով, որ թերություն չի ունենում: Իսկ կերպավորման արվեստ ասելով հասկանում ենք մի կողմից դերասանի ու կերպարի նույնացում, օրգանականություն, մյուս կողմից՝ բովանդակային խորք: Եթե դերասանը ներկայանում է ինքն իրենով, իր թիկունքում չունի այլ բովանդակություն իր անձից բացի, եթե իր

հնարավորություններն է արդարացնում կամ հարմարեցնում բեմական իրավիճակներին, շատ դժվար է նրան գեղարվեստական թեմայի կրող համարել: Եթե չկա ոչ մի տարբերություն նշանի ու նշանակալի, արտահայտության ու բովանդակության կամ, դասական գեղագիտության լեզվով ասած, նյութի և իդեայի միջև, մնում է ասել, որ արվեստ չկա: Ղերասանի ակներև հնարավորություններն ավելին չեն, քան արտահայտչական նյութ, որը կոչված է արտահայտելու իրենից դուրս մի բովանդակություն: Ղերասանի հոգեֆիզիկական նկարագրի ներկայացումը կամ նրա դրսևորման ակներև սահմանները միշտ չէ, որ կարող են դերասանի ստեղծագործական նկարագիրը բնութագրելու հիմք լինել:

Ղերասանի արտաքին արտահայտչական հնարավորությունները տալիքի ու ժամանակի բերումով փոխվում են: Հայտնի է, որ դրանով դերասանը կամ կորցնում է երբեմնի հետաքրքրությունը, կամ Շևոբ բերում նոր հետաքրքրություն, դրսևորվում է իրականության և մարդկային տիպի այլ կողմերի զննումներով: Այս տեսակետից երջանիկ բացառություն է Գուրգեն Զանիբեկյանը, որի խարակտերային խտացումները, հատկապես Վառվաչի ու Սուլտանի դերերում, խոսում են ընդհանրապես կերպավորման արվեստի բարձրագույն չափանիշների հետ: Սա ստեղծագործական երկրորդ ծնունդ է, որ տեղի է ունեցել անցյալի կուտակումը վերաիմաստավորելու շնորհիվ: Նման բան վիճակվում է ոչ ամեն դերասանի: Ուստի, անհրաժեշտություն չկա գեղարվեստական նոր գաղափարներ կամ թեմաներ որոնելու այն դերասանի համար, որը տարիքի ու ժամանակի բերումով ակամա դրսևորվում է ոչ իր տարերքում: Այսպես, դժվար է ասել, թե Վաղինակ Մարգունին և Գեղամ Հարությունյանը բարության կամ ներողամտության իդեայի կրողն են: Դա նրանց այսօրվա խաղի ակամա արդյունքն է, ոչ թե այն գտնվածը, որին երբևէ ձգտել է նրանց ստեղծագործական ենթագիտակցությունը: Մարգունին միշտ եղել է խարակտերային նուրբ կերպարանագծման վարպետ, էպիզոդիկ տեսարանում ամբողջական ներկայանալու հետաքրքիր և թանկ հատկությամբ: Ի դեպ, այդ նկարագրին է երբեմն մոտենում Արմեն Խոստիկյանը, բայց յուրահատուկ խարակտերային սրությամբ և միագծությամբ, այս հասկացության լավագույն առումով: Մարգունու Տոկլին, իր գույս ձևերով, և Խոստիկյանի Ֆերդիշ-չենկոն, գրոտեսկի միտումով, ներկայացման մեջ էպիզոդներով մտնելու հետաքրքիր օրինակներ են: «Բարության թեմա» ասվածը, իհարկե, նաև Գեղամ Հարությունյանի տարերքը չէ: Նրա

պլաստիկան, թեթևությունը, բեմականությունը գրեթե աննկատ անցան Քսանթոսի դերում («Եզովպոս»), որ նրա արտիստական նկարագրի լավագույն դրսևորումներից էր 50-ական թվականների վերջում: Հավանաբար, դա ոչնչով չէր զիջում նրա Օրսինոյին ու Կրեչինսկուն: Բայց բեմական այդ ֆիգուրան, այդ տիպը այսօր ընդհանրապես թատրոնից դուրս է եկել, և Հարությունյանն էլ տարիքի բերումով հարմարեցվել է ուրիշ կարգի դերերի: Ռժվար է ասել, թե այսօր նա ավելի հետաքրքիր է, քան եղել է ժամանակին: Իսկ Գարուշ Խաժակյանն իր երիտասարդ դրական հերոսներին հրաժեշտ տալուց հետո, չի դարձել բացասական ֆիգուրներ անձնավորող: Նրա, ինչպես և Գևորգ Աջուլյանի, հերոսների ժամանակն է մեզանից հեռացել. փոխվել է դրական մարդու կերպարանքն ու ըմբռնումը ինչպես կյանքում, այնպես էլ արվեստում: Յուրաքանչյուր ժամանակ առաջադրում է իր բեմական հերոսին, և հանգամանքները անսխալ կերպով գտնում են նրա դերակատարին: Եվ Խաժակյանի արտիստական նկարագիրը չենք կարող ասել, թե այսօր դյուրությամբ է հարմարվում իր՝ մեկը մյուսին կրկնող, ընդհանուր նեգատիվ դիմանկարներին:

Այսպիսով, եթե մի դեպքում տարբերություն չենք տեսնում բովանդակության ու արտահայտության միջև՝ շփոթված են դերասանի անձնավորությունն ու արվեստը, մյուս դեպքում հակառակն է՝ բովանդակությունն ու արտահայտությունը խզված են, քեմում դերասանի ակներև հնարավորություններն են՝ սեփական տարերքից ու նախասիրությունից դուրս: Սա կերպավորման պատրանք կարող է տալ թերևս մեկ-երկու դերում, բայց գեղարվեստական իդեա կամ թեմա դառնալ՝ հազիվ թե: Անհատական զուտ ակներև նկարագրով ներկայանալը նույնպես կարող է գեղարվեստական տպավորություն թողնել, բայց նման խաղակերպի հեռանկարը կասկածելի է: Ո՞վ կարող է մոռանալ Բ. Ներսիսյանի Մաուրիսիոյի («Ժառերը կանգնած են մահանում») տպավորությունը: Իհարկե, գեղարվեստական հետաքրքրությունից զուրկ չէին նաև նրա Գևորգը («Նույն հարկի տակ») և Միքայելը («Քաոս»), բայց ունեցա՞ն նրանք նույն տպավորությունը: Եթե անգամ մեր ընկալումն այս դեպքում սուբյեկտիվ է, դրանով դարձյալ դերասանական կերպավորման սկզբունքը չի փոխվում, այն է՝ դերասանը իր ակներև հնարավորություններով ի վիճակի չէ երկար պահել գեղարվեստական հետաքրքրությունը: Մասնագիտական վերաբերմունքը սեփական տվյալների հանդեպ միշտ ենթադրում է յոթնչակի հեռավորություն դերասանի անձի առօրյա արտաքին

տպավորության և նրա կերպարների գեղարվեստական բովանդակության միջև: Ասում են, դերասանն ի վերջո չի կարող հեռանալ իր անձի տպավորությունից, և նրա արվեստը հարուստ է այնքան, որքան իր անձը: Ծիշտ բան կա այստեղ, կամ գուցե այդ ասված է արտիստական բացառիկ անհատների համար: Բայց ո՞վ կարող է ասել, թե վարպետությունը սեփական նկարագրի ակներևությունից հեռանալը չէ: Էդգար Էլբակյանի դերակատարումները ինչ-որ տեղում ավանդականության կնիք ունեն ու թերևս բեմական կերպարի ժամանակակից տեսակը չեն հատկանշում: Բայց նրանք դուրս են դերասանի անձնավորության ակներև տպավորությունից, ամբողջական են, պլաստիկորեն խոսուն, չափված, ներդաշնակ և ամենակարևորը՝ արվեստային: Էլբակյանը, Միեր Սկըրտչյանը, որոշ առումներով Արմեն Խոստիկյանը այն իրողության հաստատումն են նաև, որ ժամանակակից հայ դերասանական արվեստը, եթե կենսունակություն և հեռանկար ունի, ապա ամենից ավելի՝ ավանդական-խարակտերային սկզբունքի շարունակությամբ:

Իհարկե, կենցաղային-խարակտերային գծի հետ կապել այսօրվա մեր դերասանական արվեստի հեռանկարը, այնքան էլ ճիշտ չէ, որքան էլ դա կենսունակ գիծ լինի: Այս գիծը միշտ էլ եղել է բոլոր ժամանակների և բոլոր ժողովուրդների դերասանական արվեստում: Այսօր ամենից ավելի մտահոգողը դրամատիկական սրության պակասն է, ավելի խիստ ասած, էմոցիոնալ աղքատացումը: Վերջին մեկ ու կես տասնամյակում չափից ավելի շատ է խոսվում ինտելեկտուալ արվեստի մասին, այնքան է խոսվում, որ բառն իսկ բովանդակազրկվել է: Ի՞նչ ենք հասկանում այս՝ սրճարանային խոսակցություններում հոլովվող բառի տակ. մտքի միջամտություն՝ ստեղծագործական պրոցեսին, մտքի հարցառություն՝ արվեստում, մտքի աշխատանք բեմում: Թե՞ դա արվեստի էմոցիոնալ աղքատությունն արդարացնելու միջոց է: Մեծ զգացմունքների արվեստը միշտ էլ մեծ մտքեր է արթնացրել, բայց ստեղծագործողները, հատկապես դերասանները, դրա մասին այնքան չեն խոսել, ինչպես այսօր, և երբեք հետաքրքիր չի եղել բեմում մտքի աշխատանք կատարող դերասանը: Իհարկե, կան զգացմունքի արտահայտության բեմականորեն հնացած և բեմականորեն նոր ծևեր, բայց հնացած զգացմունքներ չկան: Այսօրվա դերասանի բեմական վարքագիծը կարծես ավելի մոտ է կենցաղին, պակաս արվեստական է գուցե, առողջ բանականությանն ավելի ըմբռնելի: Բայց ինչու նրա արտասանած խոսքը չի

մնում հանդիսականի հիշողության մեջ, չի մեխվում նրա ուղեղում ու չի ծլարձակում: Ժամանակին ուս դերասանների հիշողությունից: չի ջնջվել Ադամյանի հայերեն բառը: Այսօր էլ օտար դերասանի անհասկանալի բառը տպավորվում է մարդու ուղեղում, եթե վերապրումի արդյունք է, եթե նրանում հուշական լիցք կա: Ղերասանի բառերը հիշվում են, եթե դրություններն ապրված են: Ինչո՞ւ են 19-րդ դարի վարպետներին անվանել մարդկանց մտքերի և զգացմունքների տիրակալներ: Նրանք իշխել են իրենց ժամանակի հասարակության մտքերի վրա բեմական զգացմունքների ուժգնությամբ:

Սխալ կլինի ասել, թե ժամանակակից դերասանի մարդկային նկարագիրը զուրկ է հուզականությունից: Լկդպես կլիներ, եթե ժամանակակից մարդու տիպը իսկապես անհույզ լիներ: Պատճառներից մեկը (դժվար է հասկանալ կամ բացատրել բոլոր պատճառները), թվում է դարձյալ դերասանական պրոֆեսիոնալիզմի պակասն է: Բեմական աֆեկտների խտացումը միշտ էլ կեղծիք է եղել: Ծճմարիտ վերապրումը բեմում կարող է տևել մի քանի պահ, երկար շարունակվել չի կարող: Եթե դերասանը կարողանում է գոնե երեք րոպե հանդիսականին պահել հուզական լարման մեջ, դա նշանակում է, որ ակնթարթի պարզևած կարճատև հուզումը, ալվելի ճիշտ, նրա արտահայտության կերպը նա յուրացնում ու պահում է, հիմք ստեղծելով ակնթարթային հուզման մի նոր հնարավորության համար: Նման մեկ-երկու պահը բավական է, որ հանդիսատեսը գտնվի նրա իշխանության տակ ամբողջ տեսարանում, երբեմն մի ամբողջ երեկո: Ղերասանը տիրապետում է այդ վիճակին և՛ գիտակցորեն, և՛ ենթագիտակցորեն, ինքն էլ հավատալով իր զգացմունքի անկեղծությանը: Սա պրոֆեսիոնալ սովորություն է, որ կարող է չլինել նույնիսկ հուզական ուժեղ նկարագրի դերասանի մոտ: Եվ ընդհակառակը, հուզական միջին ուժի դերասանը կարող է հուզական տպավորություն գործել միայն վարպետությանը տիրապետելով, առանց իրենից զգացմունք կորզելու ջանքերի: Եթե Հախվերդյանը գրում է, թե ողբերգական դերերում մեր դերասանները ցույց չեն տալիս ողբերգական թափ, «այլ առավել կամ պակաս հաջողությամբ ներկայացնում են կերպարի բովանդակության այս կամ այն հատկանիշները», սա վկայում է դերասանի ոչ միայն էմոցիոնալ նկարագրի ալակասավորությունը, այլև ներքին ապարատը կառավարելու անկարողությունը: Ողբերգականի ընդգրկումը կարող է դուրս լինել նրանց միջոցներից, ողբերգական կրքերը կարող են նաև մատ-

չելի չլինել նրանց համար: Եվ, իհարկե, պատճառը միայն վարպետության տեսակը չէ: Վարպետության պակաս կա այստեղ, չգիտակցված, չյուրացված հմտությունների մեծ պակասություն: Զգացմունքները նույնպես կրթվում ու զարգանում են: Ղրամատիկական սրություն արտահայտելու ոչ քիչ ձևեր ու հնարներ կան, որոնք հուզական միջին նկարագրի դերասանին կարող են ոչ միայն տպավորիչ դարձնել, այլև ծանաչել տալ ծշմարիտ գեղարվեստական հույզի աղբյուրները, քնած զգացմունքները ոգեկոչելու գաղտնիքները: Սա և՛ օժտվածություն է, և՛ կուլտուրա, և՛ վարպետություն: Ղերասանի ներքին օժտվածությունը միայն հուզական լինելը չէ: Ըստ երևույթին, դա ունի իր ավելի բարդ ու նուրբ կողմերը: Համենայն դեպս, դա ներքին կարողությունների այն գումարն է, որով կարգավորվում ու գեղարվեստական իմաստավորում է ստանում սեփական վարքագիծը հասարակական հանդիսավորության միջավայրում: Դա այն բնական հմտությունն է, որ օգնում է մարդուն վերարտադրելու իր էությունը, ճիշտ դասավորելու իր զգացողությունների, մտքերի ու տպավորությունների կամ, Ստանիսլավսկու բառերով ասած, «եմոցիոնալ հիշողության» աշխարհը:

Իհարկե, միայն հույզի պակասությամբ չի որոշվում դերասանի արվեստի պրոֆեսիոնալ աղքատացումը: Խաղի բովանդակագրկությունը միայն այդտեղ չէ: Մեր այսօրվա դերասանի բեմական վարքագծում շատ անգամ պակասում է պարզ գործողության տրամաբանությունը՝ դրությունները ճիշտ գնահատելու, բեմավիճակներում ճիշտ «աշխատելու» հմտությունը: Արտահայտչական գույների պակասը, միօրինակությունը, թերևս այնքան մեծ թերություններ չեն: Դերասանը կարող է համոզիչ լինել նաև առանց գույների մեծ հարստության: Նման դերասաններ մեզանում թեև քիչ, բայց այնուամենայնիվ կան: Այս առումով պրոֆեսիոնալ ամենագրագետ դերասանը գուցե Խորեն Աբրահամյանն է, որ զարմանալիորեն ճիշտ է աշխատում բեմում: Նրա բեմական արարքների ծրագիրը պարզ է, հեռանկարը ըմբռնելի: Նրա կերպարների վարքագծում գրեթե միշտ պատճառաբանվածություն և նպատակահարմարություն կա: Աբրահամյանը ամեն դեպքում ելնում է սեփական կենսազգացողությունից, այլ ոչ թե արվեստից ստացած տպավորություններից: Կարծում ենք, այստեղից է գալիս նրա հերոսների ժամանակակից մտածելակերպը, որը շատ ճիշտ է նկատել Հախվերդյանը: Որքանով է Աբրահամյանը արտիստիկ թվում, կամ որքան է նրա խաղի տպավորության տևո-

դուրսն, այլ հարց է և այս դեպքում մեզ քիչ է հետաքրքրում: Այսօրվա պայմաններում դժվար է անտարբեր դիրք բռնել նրա պրոֆեսիոնալիզմի հանդեպ:

Ժամանակակից հայ դերասանական արվեստի պրոֆեսիոնալ աղքատացումն ունի և իրենից դուրս պատճառներ: Ղա գալիս է նաև այսօրվա մեր ռեժիսուրայի բնույթից ու մակարդակից: Հալսվերդյանը հորինել է «արտադերասանական ռեժիսուրա» հասկացությունը, որ արտառոց ու անսովոր է հնչում, բայց ըստ բովանդակության, ճիշտ է արտահայտում իրողությունը: Խնդիրը միայն այն չէ, որ բեմադրական արտաքին միջոցները այսօր մեզանում գործադրվում են դերասանին լրացնելու կամ նրան փոխարինելու նպատակով: Սա խնդրի մեկ կողմն է, գուցե ոչ այնքան էական: Ամբողջ խնդիրն այն է, որ այդ ռեժիսուրան ստեղծագործում է ավելի շատ ելնելով իր գաղափարա-գեղարվեստական ծրագրերից և անհամեմատ պակաս՝ դերասանական նյութից: Դերասանական նյութը նյութ էլ մնում է, չի բացահայտվում որպես մտածող, նախաձեռնող ու ստեղծագործող անհատների խումբ: Այսօրվա միզանսցենն ավելի ձկուն է և դինամիկ, թատերայնորեն ավելի հետաքրքիր, բայց դերասանական ֆիզուրան զարմանալիորեն կշիռ չի ստանում այդ միջավայրում: Խաղային հետաքրքիր միջավայրի ստեղծումը, ինչ խոսք, ռեժիսուրական պրոֆեսիոնալիզմի նշան է, բայց երբ այդ միջավայրը ստեղծվում է անկախ նրանում գործող անհատից, չի գալիս բացահայտելու նրա թեկուզ նվազագույն հնարավորությունները, դառնում է գեղարվեստորեն անիմաստ: Ի դեպ, այդ խաղային միջավայրն ստեղծվում է ոչ միշտ ինքնուրույն, այլ ինչ-ինչ տպավորություններով, դեպից դեպից հավաքված միջոցներով, և առաջանում է խզում՝ մի կողմից տպավորություն թողնող արտաքին բեմադրական միջոցներ, մյուս կողմից՝ դերասանական դժգույն ֆիզուրա: Իհարկե, այսօրվա թատրոնում դերասանը հիմնական նախաձեռնողը չէ: Բայց ռեժիսուրա ասվածն արդյո՞ք նաև դերասանին նախաձեռնության մղելու, նրան բացահայտելու, ինքն իրեն ճանաչել տալու արվեստը չէ: Եթե բեմական արվեստի սպեցիֆիկումի կրողը դերասանն է, և դեռ կասկածի չի ենթարկվել այդ սկզբունքը, ապա ռեժիսուրան վերադառնալու է դերասանական կերպարի մշակմանը:

Ռեժիսուրական արվեստի այս գիծը նորություն չէ մեզանում: Ղրա նախադրյալները եղել են դեռևս 20—30-ական թվականներին, բայց պրոֆեսիոնալ ամուր ավանդների վրա դաստիարակված,

դերասանական հետաքրքիր անհատականությունների միջավայրում դա թերություն չէր կարող դառնալ կամ չէր կարող այդպես ընդունվել։ Այսօր, նախաձեռնող ու մտածող դերասանի պակասության պայմաններում թերի է ներկայանում նաև Հրաչյա Ղափանյանի՝ բեմադրություններ պատրաստելու եղանակը։ Պատահական չէ, որ Երևանի Դրամատիկական թատրոնը, լինելով վերջին տարիների ամենահաճելի նորությունը մեր քաղաքում, առայժմ ցույց չի տալիս դերասանական նոր որակ ստեղծելու նշաններ։ Թատրոնի արտաքին մթնոլորտը տրամադրող է, շքամուտքն ու ափիշները մայրաքաղաքային, թվում է՝ բեմում նույնիսկ փոշի չկա, բայց որակական տարբերություն մյուս թատրոնների հանդեպ գրեթե չի նկատվում։ Այստեղ կան և օժտված դերասաններ (Ռաֆայել Քոթանջյան, Անահիտ Թոփչյան, Վիոլետա Գևորգյան), բայց նրանք ձևավորվում են տարրերայնորեն, շահարկելով առայժմ իրենց ակներև հնարավորությունները։ Իսկ մյուսների արածում կարելի է տեսնել և՛ հոգեբանական ծշմարտության ձգտում, և՛ ինֆանտիլ խաղ, և՛ իրեն արդարացնող գրոտեսկ, և՛ հնացած, նույնիսկ դերասանի տարիքին անհարիր շտամպներ։ Մոսկվայի «Սովրեմեննիկը» գոյության ընդամենը յոթ տարում գտավ իր ոճը, որ ռուսական հոգեբանական ռեալիզմի թարմացումն էր, և տվեց դերասանական մեկ-երկու սուր անհատականություններ։ Ինչո՞ւ այստեղ չի ստեղծվում դերասանական որակ, ինչո՞ւ այստեղ օժտված դերասանը սկզբում դրսևորվում է հետաքրքիր և կարճ ժամանակում մաշում իր միջոցները։ Բոլոր բացատրությունները տանում են մեկ տեղ. դերասանից դուրս գործող ռեժիսուրան այլ արդյունք ստեղծել չի խոստանում։

Ռեժիսորական մտքի հասունացումը ենթադրում է, իհարկե, դերասանի նոր տիպ, ռեժիսորական նախաձեռնության պայմաններում գործող ստեղծագործական բնավորություն, պրոֆեսիոնալիզմի թերևս ավելի բարձր մակարդակ։ Այլապես կարող է նույնիսկ վերանալ դերասանի մասնագիտությունը մեզանում, և կարող են գտնվել այդ երևույթն արդարացնողներ էլ։ Գուցե իզո՞ր էր մտահոգվում Փափազյանը, թե վաղը մեր դերասանական արվեստը ամեն ինչ նորից է սկսելու՝ ալֆայից մինչև օմեգա, չգրտնելով անհրաժեշտ հիմքեր այդ սկզբի համար։ Լավատես լինենք, թե ոչ, հարկադրված ենք մտածել, որ հասել ենք այդ օրվան։

ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ՃԵՄԱՐՏՈՒԹՅԱՆ ՄՈՌԱՅՎԱԾ ԱՐԱՆԵՏՈՎ

Կարծես պատմվում է ծանոթ մի նովել, կրկնվում է վաղուց մոռացված մի խաղ: Թվում է, գիտենք, ինչ թելերից է հյուսված այս պատմությունը: Կատակերգական հնավանդ սյուժեի բեկված ուրվագծերը և ժամանակակից մելոդրամայի բոլոր արտաքին նշանները կան Ա. Վամպիրովի «Ավագ որդին» հոգեբանական կատակերգությունում: Այս պիեսը հիշեցնում է իտալական հին նովել կամ 19-րդ դարի վոդևիլ, իսկ նրա խորքում հոսում է ռուսական հոգեբանական ռեալիզմի կենսունակ երակը, առկայծում է չեխովյան լիրիզմը:

Ամեն ինչ սկսվում է կարծես առօրեական, դրամատիկորեն ոչ արտասովոր և պայմանաբար ընտրված մի դրությունից: Պատահականորեն ընկերակցել են երկու մարդ, ինչպես նույն ծանապարհով գլորվող, առանցքը կորցրած անիվներ՝ աննպատակ ծամփորդներ, որ հայտնի չէ, ինչ են որոնում կամ ինչ ունեն իրար հետ: Եվ այսպես, երկու ջահել մարդիկ, որոնցից մեկի անբաժան ուղեկիցը կիթառն է՝ ծանծրույթի ու թեթևամտության խորհրդանշիչը, վաղանցուկ արկած ու մտերմություն են փնտրում գավառական անծանոթ քաղաքում, ուշ երեկոյան: Եվ նրանց անդեկ ու անառագաստ մակույկը դեմ է առնում ծանծաղուտին: Մոտենում է գիշերը: Կայարանից հեռանում է վերջին էլեկտրագնացը: Օդը ցրտում է: Եվ այս մարդկանց անտրամաբան ու անարդար է թվում, որ մնացել են անօթևան, ինչպես նավաբեկյալները անմարդաբանկ կղզում: Օտար, անհրապույր ու կիսամութ բակը, ուր նրանք ընկել են պատահականորեն, իսկապես նման է անմարդաբանկ կղզու: Եվ իրենց կյանքում բարություն ու մտերմություն քիչ տեսած կամ չըմբռնած մարդիկ վիրավորված կարոտով ու չարությամբ նայում են պատուհանների անտարբեր լուսերին: Ո՞վ կհավատա, թե ուշ երեկոյան դուռ ու լուսամուտ թակող, փողոցում աղմկող ու երգող այս տղերքը կարգին մարդիկ են, ոչ թե թափառաշրջիկներ ու ստահակներ, ինչքան էլ ուզում են գոռա, որ «մարդը մարդուն բարեկամ է, ընկեր և եղբայր»: Ուսանող Վլադիմիրի սակավ կենսափորձն ու գիտելիքներն ասում են, որ լավ մտածված սուտը ավելի տպավորիչ ու ազդեցիկ է, քան համեստ ճշմարտությունը: Եվ ահա, սենտիմենտալ մի սուտ բացում է նրանց ծանապարհը դեպի մենակ մարդու՝ իր կնոջից

լքված, զավակներից չհասկացված, երաժիշտ Սարաֆանովի սիր-
տըն ու գերդաստանը:

Ամեն ինչ դասավորվում է մելոդրամայի օրենքներով: Վլադի-
միրը, որ չի տեսել իր հորը, կեսգիշերին, ընկերոջ՝ Սելիվանի
հետ միասին Սարաֆանովի տուն է մտնում որպես նրա կորած
որդին: Սարաֆանովը կորած որդի չունի, բայց նրան գրավում
է որդուն գտնող հոր զգայացունց վիճակը, մանավանդ, որ սե-
փական զավակները փախչում են տնից, և ինքն էլ կարիք ունի
իրեն հասկանալ ցանկացող մարդու: Սկզբում չհավատալով,
ապա թաքցնելով իր տարակուսանքը, նա սկսում է իր արտիս-
տի էությանը հատուկ բավականությամբ քրքրել սեփական հու-
շերի խունացած մատյանը և այնտեղից դուրս է քաշում, դժվար
է ասել, իրական, թե հորինված մի հիշողություն՝ մի մոռացված
սիրավեպ: Սարաֆանովի որդին՝ «նուրբ հոգեկան կառուցվածք
ունեցող» Վասենկան, որ անպատասխան զգացմունքների մեջ
մոլորված մարդ է, և իր հոր կարծիքով, «ոչ մի կառուցվածք էլ
չունի», սկզբում զարմանում, հետո ցնծում է, որ իր հոր կենսա-
գրությունն այդքան բովանդակալից էջ ունի և եղբայրանում է
Վլադիմիրի հետ: Սարաֆանովի դուստրը՝ իրենց տանից արդեն
ձանձրացող, մենակությունից ջղայնացած Նինան շփոթված ու
կասկածանքով ողջագուրվում է իր կարծեցյալ եղբոր հետ: Եվ
մինչ կբացվի թուրիմացության ոսկե կծիկը, հյուսվում են ուրիշ
թելեր, գտնվում են անձանոթ ավեր միացնող կամուրջներ:
հայտնաբերվում են փնտրված զգացմունքները, և մարդկանց
կյանքը ստանում է նոր բովանդակություն: Ձգտելով դեպի իր
«եղբայրը», Նինան ակամա հրաժարվում է իր ասպետից՝ օդաչու
Կոտիմովից: Սարաֆանովը, իմանալով ծջմարտությունը, չի ուզում
կորցնել իր գտնված «ավագ որդուն», և Վլադիմիրն էլ չի ուզում
թողնել իր հայտնագործած հրաշալի ավեր: Իսկ Սելիվանը, գտնե-
լով իր հոգու ժամանակավոր ապաստանը՝ կարծես հենց իրեն
սպասող միայնակ կնոջը՝ Նատաշա Մակարսկայային, քարին է
խփում անդեկ մակուկը և իր կտորտանքները հավաքելով, խաղից
դուրս է գալիս:

Վամպիրովի պիեսի բեմականորեն հետաքրքիր ու սրամիտ
սյուժեն թաքցնում է իրեալ մոտիվների նուրբ, անտեսանելի մի
շերտ: Որպեսզի բեմական իրականության վերածվի այս, թվում
է, ամենից ավելի քիչ պետք է մտածել սյուժե ներկայացնելու մա-
սին, երկրորդական նշանակություն տալ արտաքին գործողությա-
նը: Իրական դրություններն այստեղ ստանալու են սիմվոլիկ ար-
212

ժեք, և փնտրվելու է հոգեբանական ծձմարտության արահետը, որը մեր թատրոնում լայն չի եղել, քիչ է տրորվել և այսօր մոռացվում է: Բեմադրող Նիկոլայ Ժատուրյանը, չունենալով ստեղծագործական մեծ փորձ (սա նրա ընդամենը երկրորդ աշխատանքն է), փորձել է ոտք դնել հենց այդտեղ: Արտաքին, բեմադրական գյուտերի, հետաքրքրաշարժ իրավիճակների մեծ հնարավորություն է տալիս պիեսը: Բայց բեմադրողն ընտրել է հոգեբանական դրամայի «անշահավետ» տոնն ու մթնոլորտը, խաղային ու գեղանկարչական այնպիսի կոմպլեքս, որտեղ կատակերգական արտաքին էֆեկտ ստեղծելու ամեն մի փորձ իզուր է: Ժատուրյանի բեմադրության մեջ կա մի մանրամասն, որը կըրկընկնում է երեք անգամ և կրկնվում է առանց շեշտի ու ընդգծման: Տուն վերադարձող Սարաֆանովի ձեռքին դատարկ մի ցանց կա, մեջը օդու շիշ: Այս ցանցը նույն տեսքով երևում է երկրորդ գործողությունում, Վասենկայի ձեռքին և ապա վերջին տեսարաններից մեկում, դարձյալ Սարաֆանովի ձեռքին: Կարծես ոչ մի նշանակություն չի տրված այս արտաքին կենցաղային մանրամասնությանը: Բայց բեմադրության կոնտեքստում, ներառյալ գեղանկարչական տոնը, որը հիմնականում գորշակապտավուն է (Նկարիչ՝ Եվ. Դոնցովա), սա ստանում է սիմվոլիկ արժեք: Դժվար է ասել, ինչ է մտածել բեմադրողը, բայց այս անուղղակի ակնարկը այն մասին չէ, թե Սարաֆանովը հարբեցող է: Օդու իրական շիշը հանդիսականի մեջ առաջացնում է քաղցի զգացում, մանավանդ, որ բեմում ուտելիք գրեթե չի հայտնվում: Այս դեպքում ամենատպալուրիչ ակնարկը գիշերը լուսամուտից դուրս շարժվող պահածոյի դատարկ տուփն է: Եվ քաղցի զգացումը ներկայացման մթնոլորտում իշխում է ոչ իր նյութական-առարկայական իմաստով: Դրանով նրբորեն բացվում է պիեսի արտակայական իմաստով: Դրանով նրբորեն բացվում է պիեսի արտատեքստային բովանդակությունը, նրա իռեալ մոտիվների հիմնական շեշտը, այն է՝ մարդիկ հոգևոր անբավականություն են ապրում այս տանը, նրանց կյանքում սլակասում է այն կարևոր իմաստը, որ անուն չունի և դուրս է կենցաղից: Եվ ահա, լույսի օտար մի ճառագայթ է թափանցել Սարաֆանովի տուն, ու նրա գերդաստանի ծառը շունչ ու ավիշ է առնում: Իր երազած ստեղծագործությունը՝ «Բոլոր մարդիկ եղբայրներ են», իրականանում է որպես կյանքի փաստ: Այստեղ սիմվոլիկ ենթատեքստով է հարստանում նրա խոսքը, թե այդ բանը չի կարող որևէ մեկը անել ավելի լավ, քան ինքը: Չախողված երաժիշտը համոզված է, որ ստեղծելու է արվեստի մի գլուխգործոց, և նա ծիշտ է այն-

քանով, որ հավատում է դրան, թեև չգիտե, որ դա իր մարդկային հավատն է ոչ թե ստեղծագործողի կարողությունը: Այդ հավատը ճշմարտվում է որպես կյանքի փաստ և նորոգում է իր կյանքը: Բեմադրողի սուբյեկտիվ մտահղացման մեջ կարևոր շեշտ ունի «դուք բոլորդ իմ զավակներն եք» խոսքը, ի հակադրություն առաջին գործողության սկզբում հարևանի «չեմ կարող» բեմականորեն տպավորիչ արտասանվող խոսքի: Ի դեպ, այս էպիգրաֆիկ կերպարի դերակատարը՝ Արսեն Բագրատունին ամբողջական ու ավարտված է ներկայանում անօգնական, կեղծ բարությամբ, վախեցած ժպիտով արտասանած այս մեկ ֆրազով, որը չի մոռացվում ամբողջ ներկայացման ընթացքում:

Այս բեմադրությունը սկզբունքորեն դերասանական է և ունի իր լուսավոր ու սովերոտ կողմերը: Բեմադրողը ոչ միշտ է շահեկան վիճակում: Նա ընտրել է արտահայտելու դժվար եղանակ, որ թելադրված է և՛ պիեսի բնույթով, և՛ իր ոճական մտահղացմամբ: Մեր թատրոնում այսօր բեմադրական էքսպերիմենտներ անելու, պայմանական փոխաձևություններով արտահայտվելու մեծ ձգտում կա, և հոգեբանական ճշմարտությունը հատկապես երիտասարդ բեմադրողներին թվում է հնացած: Մեզանում մոռացվում է մի բան, որն իր ժամանակին իսկ լավ չի յուրացվել: Ծառուրյանի «էքսպերիմենտը» այս դեպքում էքսպերիմենտից հրաժարվելն է, գիտակցորեն հակառակ ծանապարհն ընտրելը, որը նշանակում է որոնել հոգեբանական զննումների ուղին: Համոզված եմք, որ այս «ավանդական» եղանակը չի սպառել և չի սպառելու իրեն: Այսօր մեծ կարիք ունենք կշիռ տալու դերասանական կերպարին, եթե անգամ դերասանական ուժը նվազ է: Բեմադրողը փորձել է մտածելու և կողմնորոշվելու տարածություն ստեղծել դերակատարի համար, ավելի ճիշտ՝ բացել մոռացվող տարածությունը: Բեմական կերպարների խորությունն ու մակարդակները տարբեր են, պակասում են դադարները, և դերակատարները երբեմն շատ արագ են հեռանում բեմից, հապճեպ են լուծում հոգեբանական խնդիրները: Բայց ներկայացման ընդհանուր մթնոլորտում թևածում է մի լուսավոր, հանգիստ տրամադրություն, և խաղի պարզությունն ու անհավակնոտությունը ստիպում են ներողամտորեն ընդունել դերասանական նույնիսկ ամենաթույլ անձնավորումը:

Այս բեմադրությունը խաղացվում է արդեն մեկ տարի, խաղացվում է անադմուկ ու աննկատ, և հանդիսականը եթե ոչ միշտ է այստեղից տանում գեղարվեստական ուժեղ տպավորություն,

ապա միշտ դուրս է գալիս բարոյական բավարարություն ստացած: Թվում է (սա թող համարվի մեր սուբյեկտիվ կարծիքը), եթե սա ավելին չարժե, ապա պակաս չէ բեմական վառ էֆեկտների տպավորությունից, որոնց բարոյա-գաղափարական խորքը հաճախ երևում է անհուսալիորեն դատարկ: Եվ այնուամենայնիվ, Ժատուրյանի բեմադրությունում կան դերասանական հետաքրքիր, լուրջ մակարդակի միտող աշխատանքներ:

Արմեն Խոստիկյանի Սարաֆանովը, ոչ բոլոր ներկայացումներում է հետևողական և իր բեմական վարքագծի ոչ բոլոր հատվածներում է ավարտված կամ համոզիչ: Բայց տրամադրող է նրա խաղի ենթագիտակցորեն գտնված արդյունքը: Դերասանի կատակերգական, սուր խարակտերային նկարագիրը, էպիզոդներով արտահայտվելու բնավորությունը կարծես հակառակ է մեր պատկերացրած Սարաֆանովի կերպարին: Բայց հանդիսատեսի առջև է մարդկային շատ յուրահատուկ, չկրկնված տիպ: Ընդգծված կատակերգական նկարագիր և դրամատիկական նուրբ վիճակ. դերասանը չի շեշտում իր հերոսի ո՛չ կատակերգական, ո՛չ դրամատիկական գծերը, և այս չեզոքությունը միացած արտաքին խարակտերային ընդգծվածությանը նրան դարձնում է հետաքրքիր. դերասանի անհատական բնավորությունն անցնում է որպես կերպարի բնավորություն: Խոստիկյանի Սարաֆանովը թվում է շրջապատի զգացողություն չունեցող մարդ, իր ներքին աշխարհը հորինած և իր պատրանքների ավելի կարևորություն տվող: Նրա համար էական չէ, Վլադիմիրը իր որդին է, թե ոչ. կարևորն այն է, որ ինքն այդպես է ուզում, և ծջմարտությունը, երբ պարզվում է, գրեթե չի ներգործում նրա վրա: Նա հազիվ ընկել է իր ցանկացած վիճակի մեջ. և չի ուզում կորցնել այդ: Եվ բոլորովին ավելորդ է այն տեսարանը, երբ հանում է կոշիկը և փորձում մարտականորեն դիմավորել խոհանոցում իբր թաքնված, իրեն կորած որդի ներկայացնող «ստահակին»: Սա տրամաբանական չէ ոչ հեղինակային մտահղացման, ոչ էլ իր իսկ Խոստիկյանի անձնավորման տեսակետից: Իսկ իր տեսքով ու վարքագծով նա իսկապես ձախողված ու չհասկացված մարդ է, մի քիչ խենթակերպ (шорочивший), որին կարելի է և՛ հավատացնել, և՛ անպայման հավատալ: Իսկ ո՞վ է նրան հավատացնողը: Վլադիմիրը՝ ներքուստ դարձյալ ազնիվ մարդ, որ տալիս է Սարաֆանովի ծիշտ քննադատի՝ «պապաշան սուրբ մարդ է»: Բեմադրության մեջ Կլադիմիրն սկզբունքով այդպես էլ ներկայանում է. ներքուստ

լուրջ մարդ, կազմակերպված էություն, որ առանձնապես չի
 ձգտում դեպի Սելիվանի՝ կիթառն ուսին գցած ուղեմուկոր ջահե-
 լի միջավայրը, բայց և դեմ չէ նրա հետ քեֆ քաշելուն: Նրան
 փոքրիկ մի հրում է պետք, որ վերջնականապես ծշտվի, և այդ
 հրումը տալիս է Նիւնս: Ղերասանն ավելի շատ հույսը դնում
 է սեփական անկեղծության վրա և կեղծ վիճակներ գրեթե չունի,
 բայց նրա ներքին, դրամատիկական ակտիվությունը պակաս է,
 բեմում կարծես նրա անելիքը քիչ է և պակասում են տրամադրու-
 թյան երանգները, գործում է միակերպ: Այս առումով անհամե-
 մատ ակտիվ ու տրամադրող է Սելիվանի դերակատար Յուրի
 Ամիրյանը: Սա նաև ավելի կոնկրետ է, կոնկրետ իր վարքագծով,
 կենսափորձով ու տրամաբանությամբ: Ամիրյանը անկաշկանդ
 է, թեթև, հավասարակշիռ, ճկուն, երբեմն չափից ավելի ազատ և
 այս տեղերում իզուր զիջումներ է անում ամեն ինչի մեջ ծիծաղ
 որոնող հանդիսատեսին: Ամիրյանի խաղն ավելի բովանդակա-
 լից է երևում այն ներկայացումներում, որոնցում փորձում է մի
 քիչ մեծացնել լրջության չափը: Թվում է, այս դերակատարման
 վերջը չի գտնված: Նա բեմից հեռանում է անավարտ: Բայց
 Ամիրյանի դերակատարման մեջ ուրիշ հաճելի բան կա: Նա չի
 ընդգծում Սելիվանի ցինիզմը, կերպարը չի դարձնում ոչ մի
 չափով հակակրեյի, ասել է, թե սա բոլորովին էլ կորած մարդ
 չէ, և դա միանգամայն հարազատ է պիեսի լիրիկական բովան-
 դակությանը: Այդ լիրիկական պլանում է գործում նաև Վասեն-
 կայի դերակատար Հարություն Մովսիսյանը: Հոգեբանական խըն-
 դիրների որոշակիության տեսակետից այս դերակատարումն ամե-
 նակոնկրետն է: Մովսիսյանի Վասենկան միայն մի նպատակ
 ունի՝ Նատաշա Մակարսկայան և նրանից բացի ոչինչ չի տես-
 նում իր շրջապատում: Այս տղան չափից ավելի լուրջ է սիրում
 իրենից տասը տարով մեծ կնոջը և իր լրջության մեջ կոմիկա-
 կան է՝ և՛ ծիծաղելի, և՛ ազնիվ, ծիծաղելի քանգի նրա սրտի
 տիրուհին շատ է անարժան: Մովսիսյանի Վասենկան սրված ու
 լարված է, կոմիկականորեն նպատակասլաց, և այդ վիճակը
 դերասանը ներկայացնում է պլաստիկորեն տպավորիչ, փոքր-
 ինչ չափազանցված ու ներքին հեգնանքով: Թվում է, նա կող-
 քից ծիծաղում է իր հերոսի վրա: Նրբորեն գտնված մանրամաս-
 ներից է (Վարդան Աճեմյանն է այդ հուշել) այն պահը, երբ
 Մակարսկայայի դուռն առաջ իրեն անօգնական զգալով, նա
 վերցնում է երկաթի մի նոդ և ջղայնացած զնգացնում բալի

դարպասի երկաթե ճաղաշարը, որպես թե՝ «օգնություն, այստեղ մարդ է կործանվում»:

Ներկայացման ամենալուսավոր կետը ու թերևս ամենամբողջական ֆիգուրան, մեր տպավորությամբ, Ալիսա Կապլանջյանի Նինան է: Դերասանուհին մեծ խնդիրներ չի դրել իր առջև և մշակել է պարզ դրություններ, որոնք իրականացնում է դյուրությամբ, թեթև ու անճիգ: Նրա վարքագիծը շատ օրգանական է, պատճառաբանված, հավասար ու կայուն բոլոր ներկայացումներում: Այստեղ շեշտված է բնավորության մեկ-երկու հիմնական գիծ՝ թաքցված նյարդայնություն ու չարություն, մի քիչ կոպտություն և ուղղամտություն, որոնց հետո ավելանում է քնքշությունը: Լիրիկական հերոսուհու դերը Կապլանջյանը խաղում է խարակտերային կերպարանագծումով և գործում է հոգեբանորեն համոզիչ, առանց հույզեր խաղալու: Որոշակի են նրա գտած հուզական շեշտերը, շրջապատի հանդեպ նրա աստիճան առ աստիճան հասունացող վերաբերմունքը: Վաղիմիրի հետ նա սկզբում գրկախառնվում է տհաժությամբ, իրեն ստիպելով, շփոթված: Երկրորդ անգամ՝ հաջորդ տեսարանում դա կրկնվում է կարծես հեշտ ու հանգիստ, բայց նա մի քիչ կտրուկ ետ է քաշվում, դեմքով դառնում դեպի հանդիսասրահը, մի քանի վայրկյան անշարժանում, կարծես զգալով որ դա եղբոր համբույր չէր և վախենում է իր անհասկանալի զգացմունքից: Երրորդ անգամ նա հանգստությամբ հանձնվում է զգացմունքին և դիմադրության ու վախի թույլ նշան է ցույց տալիս: Դրությունները հաղթահարելով խաղալը և տրամադրությունը երկու պլանով ներկայացնելը թանկ հատկություն է դերասանի համար, և ցանկալի է, որ Կապլանջյանը դարձնի դա ստեղծագործական գիտակցություն: Նրա ներկայացրած աղջիկը տանը շարժվում է այնպես, որ մոռացվում է միջավայրի պայմանականությունը, դեկորի արհեստականությունը. հանդիսատեսը նրա միջոցով տեսնում է Սարաֆանովի ամբողջ տունը իր խոհանոցով, դատարկ ննջարանով, դեպի բակը տանող դռներով և այլն: Դերասանուհու այս բնական պահվածքին չի ներդաշնակում նրա խոսքի փոքր-ինչ արհեստական ելևեջը, դարձվածքներն ու նախադասություններն ավարտելու միանման ինտոնացիան: Արժե գտնել ավելի բնական և համոզիչ խոսելակերպ, հրաժարվել մաներային արտասանությունից:

Ներկայացումից գրեթե դուրս է մնում Մակարսկայայի դերակատարումը:

Լ. Բաբայանի Մակարսկայան, թվում է, բեմում նպատակ չունի և մանավանդ, առաջին գործողությունում չի բարձրանում սիրողական մակարդակից: Ժենյա Ավետիսյանի դերակատարումը չենք տեսել: Բայց կարծում ենք, որ բեմադրողն էլ չի գտել այս պերսոնաժի ծիշտ տեղն ու բնավորությունը: Սիրողական մակարդակով է մշակված նաև Ռ. Ղևոնդյանի և Ա. Խաչատրյանի Կուդիմովը: Առաջինը շատ է ակտիվ, ցուցադրական և բաց ու կոպիտ ձևերով է մերկացնում Կուդիմովի մեթոդի էությունը (թեև նա այդքան էլ մեթոդի չպետք է երևա), երկրորդը արտաքուստ համակրելի է, բայց շատ է պասսիվ ու անորոշ: Կուդիմովի դժբախտությունը նրա ծշտապահության ու ուղղամտության մեջ չէ, նա պարզապես թերավարտ ու սպառված մարդ է, ինչպես ասում են, երիտասարդ ծերունի:

Վամպիրովի «Ավագ որդին» պիեսի բեմադրությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնի այն աշխատանքներից է, որ չարժե կոչեցնել: Թերևս պետք է ծշտել ներկայացման ընդհանուր տեմպաոիթմը՝ փոքր-ինչ դանդաղեցնել արտաքին շարժումը կամ գտնել դանդաղ լորժողության կետերը, ուժեղացնել ներքին լարվածքը, որոշակիացնել դրամատիկական շեշտերը, աշխուժացնել նաև գեղանկարչական պատկերը (օրինակ՝ լուսավորել բակի անլույս ետնապատը երկրորդ գործողությունում, որ լավ տարբերվեն գիշերն ու ցերեկը) և ամենակարևորը՝ գտնել համոզիչ ու իմաստավորված ֆինալ: Այս կարգի պիեսները քիչ են երևում մեր թատրոնի խաղացանկում, և նրանք բերած խնդիրները մեզ համար շատ էական են: Դրանք գալիս են լայնացնելու հոգեբանական ծշմարտության ճանապարհը հատկապես դերասանական երիտասարդ սերնդի համար:

1977

ԵՐԲ ԹԱՏԵՐԱՅԻՆ ՉԵՎԸ ՓՆՏՐՎՈՒՄ Է ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱԿԱՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԴՈՒՐՍ

Պահպանողական երևալու երկյուղը թող մեզ չխանգարի երբեմն կասկածով նայելու թատերական պայմանականության մեզանում գործադրվող եղանակներին: Ռեժիսորական կամքի ազատությունը, գրական նյութի ազատ մեկնաբանությունները, «տպավորիչ» ձևերի կուտակումը մեծացրել են ներկայացումների

արտաքին հետաքրքրությունը, առաջացնելով նաև շփոթ պատկերացումներ բեմադրական արվեստի մասին: Թվում է, որքան շատ լինեն «գլուտերն» ու «էքսպերիմենտները», բեմադրության պատկերը որքան հեռու լինի գրական հիմքից, այնքան ինքնուրույն ու ինքնատիպ է բեմադրողի արվեստը: Եվ տարօրինակ ձգտում կա ընդօրինակելու, իրար գլխի հավաքելու, երբեմն իրարամերձ միջուցներ, անմիջական կամ միջնորդված տպավորություններ այն ամենից, ինչ թատրոնում հայտնագործվել ու հայտնագործվում է 20-ական թվականներից մինչև այսօր: Մեզանում առաջացել է բեմադրական «հայտնությունների» յուրահատուկ պաշտամունք, և դրամատիկական արվեստի օբյեկտիվ օրենքների պաշտպանությունը կարող է միամտություն ու հետամնացություն համարվել: Բայց նախ արիություն ունենանք խոստովանելու, որ այն, ինչը մեր թատրոնում գործադրվում է որպես նորություն և ամեն անգամ հրամցվում է ժամանակակից մտածողության ու ոճի պիտակով, արդեն վերածվել է շտամպի և հեռացել է: Արտահայտչամիջոցների նպատակադիր ցուցադրումը, ընդգծված պայմանականությունն ու գրոտեսկը, դերասանի ու կերպարի հեռավորությունը պատեհ ու անպատեհ ակնարկելը, այսպես կոչված «օտարումը», «չորրորդ պատի» վերացումը, հանդիսականի հետ էստրադային եղանակներով շփվելն այսօր ավելի մաշված ու սպառված են երևում, քան հին ու ավանդական համարվող ձևերը: Ինչո՞ւ է «պայմանական թատրոնը» մեզանում այդքան ուժաթափ ու անհրապույր երևում: Պատասխանը պարզ է. այսօր վաղուց արդեն գեղարվեստական ձևի ծրագրերով հանդես գալու ժամանակը չէ, և ամենահինքնատիպ ներկայացող ձևն էլ չի կարող զարմացնել: Թատերային արտահայտչամիջոցների մթերանոցը լիքն է հին ու նոր, պետքական ու անպետք հանդերձներով, և այսօր շատ դժվար է անել մի բան, որ արված չլինի: Արվեստն ամեն դեպքում ձևի հայտնագործություն չէ. կարելի է ինքնուրույն արվեստ ստեղծել ոչ միայն նոր ու ինքնատիպ, այլև երբեմն ծանոթ, փոխառված ու կրկնված ձևերի շրջանակներում, անկախ նրանից, դրանք ավանդականության, թե՞ մոդեռնիզմի կնիքով են հանդես գալիս: Ուրեմն, խնդիրն ամենևին էլ այն չէ, թե ինչ է վերցվում կամ՝ որտեղից, այլ՝ թե գտնվածը կամ փոխառվածը ինչպես է գործադրվում ու կազմակերպվում, ինչպես է իմաստավորվում կամ իմաստավորվում է արդյոք:

Այս և նման հարցերը մեզ վաղուց են մտահոգում. սկսած այն օրվանից, երբ մեր բեմում միկրոֆոնը սկսեց դառնալ առաջին անհրաժեշտության առարկա, երբ պարզվեց, որ հնարավոր չէ կատակերգություն բեմադրել առանց ծայնագրված երգերի, առանց մերկասրունք պարերի, կարմիր լույսի, կիսաէստրադային-կիսաօպերետային միջոցների, երբ դերասանական ներքին կերպավորմանը սկսեցին փոխարինել իրոնիկ ձևացումները, որպես թե գրոտեսկային ոճի արտահայտություն: Այս ամենը դարձան դերասանի պրոֆեսիոնալ անկարողությունը թաքցնող միջոցներ: Եվ որքան էլ չշտապեինք եզրակացությունների գալ, իրողությունը մեզ կանգնեցրեց դրա առջև: Դերենիկ Դեմիրձյանի «Քաջ Նազարի» նոր բեմադրությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնում ամենաակնառու փաստն է, որտեղ ի մի են կոտակված ժամանակակից համարվող բեմադրական եղանակի գրեթե բոլոր «հայտնությունները»:

Այս դեպքում մեզ քիչ է ոգևորում այն, թե Հրաչյա Ղափլանյանի բեմադրությունը ինչ նոր ակնարկներ ունի Դեմիրձյանի կատակերգությունը մեկնաբանելու, նրա բարոյա-գաղափարական հայեցակետերը ի հայտ բերելու տեսակետից: Այստեղ համեմատաբար սուր է քաղաքական շեշտը, քան նախորդ, վաղուց արդեն պատմություն դարձած ու մոռացված բեմադրությունում: Այդպես է նաև Խորեն Աբրահամյանի Նազարը, որտեղ կատակերգական մոմենտը գրեթե երկրորդական է: Սա գուցե ավելի մոտ է Դեմիրձյանի ըմբռնմանը և բավական հեռու Թումանյանի հեքիաթի խեղճ ու միամիտ մարդուց: Պատահական հանգամանքներն ու միջավայրի բթությունը իրեն ծառայեցնող մարդու կերպարը Դեմիրձյանը ավելի սրել է, սկզբից իսկ ներկայացնելով նրան չբացահայտված բռնի ուժ, որ պատրաստվում է աշխարհի գլխին նստել, և որի մասին ասվում է «կասի, կասի, մի օր էլ կդառնա»: Աբրահամյանի Նազարն այդ մարդն է՝ ծանոթ սոցիալական տիպ, որ վախկոտությունից ու ծուլությունից բացի ունի մի ուրիշ կարևոր գիծ՝ ներքին, չբացահայտված ստորություն, որը հետո դըրսևորման ասպարեզ է գտնելու: Իր այս տրամադրությամբ Աբրահամյանի Նազարը կարծես համոզիչ է: Բայց դերասանը մնում է մեկնողական կատարման սահմաններում: Նա այնուամենայնիվ հոգեբանական թատրոնի դերասան է, և ներկայացման էջացնտրիկ-գրոտեսկային միջավայրում տպավորություն չի թողնում: Աբրահամյանն առավելապես նուրբ շեշտերի դերասան է, իսկ կրկեսային միզանսցենը՝ ամպերի վրա երկինք համբառ-

Նալը նրա համար չէ: Եվ որքան էլ վատ լինի կարված ֆրակը, նրա վրայից չի փախչում, իսկ շքեղ խալաթը նրան տալիս է իսկապես արքայական տեսք, որ Նազարը չպետք է ունենա:

Ներկայացման մեջ չափից դուրս ակտիվ դեմք է դարձել Սաքուն: Էդգար Էլբակյանն իր նկարագրով պայմանական խաղի դերասան է, և այստեղ էլ թվում է նրա հերոսի կմախքը սարքաված է ձկուն պողպատալարից: Էլբակյանի Սաքուն զսպանակի նման է և, կարծում ենք, իզուր է ջանք ու ծիգ թափում ավելի արտահայտիչ լինելու դրանով նա մոտենում է խաղի ծաղրանկարային ոճի, երբեմն չափից ավելի է մղվում առաջին պլան: Նրա մենախոսության տեսարանը գուցե ներկայացման ամենահետաքրքիր կետն է, բայց դա ինքնաբավ արժեք է ստանում և թողնում է առանձին համարի տպավորություն: Դերասանը խաղի շարունակությունում այլևս այդ կետին չի հասնում: Դեմիրձյանի նախատեսած կերպարը այս կետում է ավարտում իր ֆունկցիան, և ավելորդ են այն տեքստային հավելումներն ու վիճակները, որոնք Սաքունի ներկայացում են Նազարի մրցակից: Թատերայնորեն տպավորիչ է նաև Արմեն Խոստիկյանի Տիրացուն, սուր և կոլորիտային տիպ, որ մնում է հանդիսատեսի հիշողության մեջ, բայց լուծված է կրկեսային ոճով: Պիեսում այս կերպարի տրամաբանությունն անորոշ է: Հեղինակը գրել է «ցնդած տիրացու» և այդպես էլ նրան ներկայացնում են երեկոյն վարող տղաները: Բայց «ցնդածը» դեռ բացատրություն չէ: Ըստ Թումանյանի հեքիաթի, Տիրացուն Նազարին ծաղրելու համար է լաթի վրա գրում ճակատագրական խոսքերը՝ «Անհաղթ հերոս քաջն Նազար...»: Թվում է, Տիրացուն պետք է լիներ մի սրամիտ կատակաբան, որի կատակից ծայր է առնելու մեզ հայտնի տրագիկոմիկական իրադրությունը: Ընդհանուր և կրկնված ձևով է լուծված Լյուսյա Հովհաննիսյանի Ուստիանը. սա բեմական գեղեկուհու ծանոթ տիպն է, որ արդեն հայտնի է թատրոնից և կենսական նոր զուգորդումներ չի բերում:

Այսպիսով, ներկայացումն ունի մեկ-երկու հետաքրքիր դերասանական աշխատանքներ, բայց էականն այս չէ: Ցավոք, սա այն դեպքը չէ, երբ թատերախոսությունը կարելի է սկսել դրական պահերի գնահատումով: Մեր մտահոգությունը ներկայացման ընդհանուր պատկերն է, որի հիմնական միտումները դուրս են և՛ հեղինակային մտահղացումներից, և՛ պիեսի օբյեկտիվ բովանդակությունից:

Բեմադրողի երևակայությունը շատ բաներ կարող է հորինել: Ռա այնքան էլ բարդ չէ, ինչպես թվում է: Բայց երբ այդ երևակայությունը գործում է դրամատուրգիական հիմքի օբյեկտիվ բովանդակությունից դուրս և այն աստիճան անկախ, որ արտահայտության բեմական միջոցները փոխարինում է գրական միջոցներով՝ խոսքային նոր հատվածներ է հորինում, ներխուժելով՝ հեղինակային իրավունքի սահմանները, մեզ մնում է կասկածել ռեժիսորի բեմական երևակայությանը: Թատրոնը գրական արվեստ չէ (այդպիսին չի եղել նույնիսկ իմպրովիզացիոն թատրոնը), այլ գործողության արվեստ, և բեմադրական կարողությունը տեքստ հորինելը չէ, այլ տեքստի դրամատիկական պոտենցիալը հայտնագործելը, տեքստի խորքում կերպարների վարքագիծը հայտնաբերելը: Ղեմիրձյանի կատակերգությունը թերևս ունի անմշակ կետեր, բայց բեմական իրադրություններ թելադրելու տեսակետից անկատար չէ: Ինչպես ամեն մի պիես, սա ևս բեմադրության պրոցեսում կարող է կրճատվել, կրճատվել որոշակի սկզբունքով՝ այն դեպքերում, երբ կենդանի իրադրություններում ինքնաբերաբար ի հայտ են գալիս պիեսի օբյեկտիվ բովանդակության նոր շերտեր, երբ թատերական կոնտեքստում կոհսկվում է ավելին, քան կարող է ասվել բառերով: Աս բեմական արվեստի օրենքն է և այդ օրենքով կրճատման ենթակա են գրեթե բոլոր դասական գործերը: «Քաջ Նազարը» ոչ մի առումով բացառություն չէ այստեղ: Բեմադրողի տեքստային ընդմիջարկությունները կարող են սահմանափակվել ինչ-որ բացականչություններով, մեկ-երկու բառով, բացառիկ դեպքերում՝ լախադասությամբ, որ մեզ թվում է, այնքան էլ ընդունելի չէ: Ծառերը գուցե առարկեն, թե ո՞վ է սահմանել այդ կարգը, ինչո՞ւ չի կարող բեմադրողը տեքստ հորինել: Այո՛, չի կարող, որովհետև դա գրական արվեստի ոլորտն է, որովհետև պիեսի ամեն մի խոսքային հատված, ամեն մի բառ ու դարձվածք ընդունվում է որպես գրական արվեստի փաստ, ծիշտ այնպես, ինչպես ամեն մի միզանոստ և տեսարան ռեժիսորական արվեստի դրսևորում է, ամեն մի ժեստ ու ինտոնացիա՝ դերասանական արվեստի, անկախ այն բանից, թե ով է դա գտել՝ դերասանը, թե բեմադրողը: Բոլորովին այլ է հեղինակային ռեմարկը: Ոչ մի բեմադրող հեղինակային ռեմարկներով չի կառուցում դրությունները այն պարզ պատճառով, որ ռեմարկը դրամատուրգիական կառուցվածքի մեջ չի մտնում, խոսքի դրամատուրգիական իրա-

կանացում չէ, այլ իրադրության մոտավոր, երրորդական կարգի ակնարկ:

Արժե՞ր հասնել դասագրքային ճշմարտություններից խոսելուն:

Փորձենք մի պահ ընդունել բեմադրողի տեքստային ընդմիջարկությունները և տեսենք, թե ինչ են ավելացնում դրանք դրամատուրգիական բովանդակությանը: Դեմիրձյանի պիեսը, ինչպես հայտնի է, սկսվում է նախերգակի խոսքերով, ուր ներկայացվում է գործող անձանց կազմը: Ընդունենք, որ դրա գրական արժեքը առանձնապես նշանակալից չէ: Բեմադրողը նախերգակի փոխարեն բեմ է բերում ներկայացման գլխավոր դերակատարին, և դա կարծես վատ չէ մտածված: Խորեն Աբրահամյանը ներկայացումն սկսում է խաղաղ ու հանգիստ մի տոնով. կենտրոնացնում ու նախապատրաստում է հանդիսականին: Տեսարանը Էստրադային ոճով է լուծված, բայց այստեղ ոչինչ արտառոց չի թվում, գրված տեքստն էլ բողոք չի առաջացնում, քանի որ բուն ներկայացումը դեռ սկսված չէ: Եվ ահա, հանդիսականի լսելիքն ախտահարող ծիչ ու աղաղակով բեմ են ներխուժում ճերմակ տաբատներով ու սև սվիտերներով տղաներ՝ Բարձր ու ագրեսիվ տոնով, ուրախություն ու անմիջականություն խաղալով մեկնաբանում սկսվելիք ներակայացումը: Թվում է, ամեն ինչ արված է Էստրադային մթնոլորտն ավելի ընդգծելու համար: Պակասում են միայն թմբուկներն ու էլեկտրակիթառները: Իսկ ի՞նչ տեքստ է արտասանում **փալանչոների** այս խումբը: «Քաջ նազարը» հայ հանդիսականի համար որևէ հավելյալ բացատրության կարիք ունի», և ո՞րն է այս միջոցառման իմաստը: Այստեղից սկսած հանդիսատեսին անսպասելի մի տարակուսանք է տիրում: Ակամա հարց ես տալիս ինքդ քեզ. ո՞վ է այս պարզունակ խոսքերի հեղինակը, ո՞վ է այն աներևույթ գրիչը, որ անարգել ելումուտ է անում հեղինակային տեքստի թույլատրված ու չթույլատրված անկյուններում, և որի անունը չի հիշատակված ու չթույլատրված անկյուններում, և որի անունը չի հիշատակված որևէ աֆիշում կամ հայտագրում: Կրճատելը կրճատել, իսկ ինչո՞ւ ամեն ավելացնել՝ սկսած գործող անձանց անուններից: Տեքստը մշակողին գուցե ավելի սրամիտ են թվում Կոպալ Բենո կամ Չոլախ Զյարամ անունները, բայց ինչո՞ւ խառնել Տիրացուի տեքստը ավելորդ կենցաղային մանրամասներով, ինչո՞ւ երկրորդ գործողության սկիզբը, որ բեմականացման հիանալի հնարավորություններ է ենթադրում, ջնջել, տեղը դնելով մի անձաջակ չափածո ողբասացություն: Սրան համապատասխան բեմադրողը

փոխել է ամբողջ տեսարանի իմաստը՝ գլուղական խնջույքը դարձրել է ողբ լուսնի վրա: Ո՞րն է այս նոր ալլաբանության իմաստը: Լուսինը գրավելու ցանկություն: Գուցե հաջորդ տեսարանում ա՞յդ է ակնարկում Նազարի ուրվագիծը այդ նույն լուսնի վրա: Այս նշանի կամ սիմվոլի թիկունքը դատարկ է կամ ենթադրվող իմաստը կատակերգական խորությունն չունի: Իսկ դրամատուրգիական իրադրությունը, ըստ հեղինակային տեքստի, ն՝ սրամիտ է, և՛ բեմականացման տեսակետից հետաքրքիր. երգ, պար, խրախճանք, բաժակաճառ, «այ ջա՛ն, այ ջա՛ն» բացականչություններ և հետո, Նազարի մտնելով՝ լուություն, լրջություն, ամաչկոտություն, վախ, պատշաճ երևալու ծիգեր: Ահա հենց այստեղ է ծնվում Նազարի մեծության ու անհաղթելիության առասպելը: Տեքստային ոչ մեծ հատվածի կրճատումով և անհարկի հավելումով դուրս է ընկել բեմական սրամիտ լուծում թելադրող մի տեսարան, եղծվել է դրամատուրգիական բովանդակության կարևոր պահերից մեկը և դրության իմաստը թուլացել է:

Նպատակ չունենք մեր պատկերացումները թելադրել բեմադրողին: Բայց ի՞նչ անհրաժեշտությամբ են արվում տեքստային «բարեփոխումները», եթե դրանք մղում են բովանդակության աղքատացման կամ ապաբեմականացնում են պիեսը: Այնուհետև, նման ավելորդ ընդմիջարկություններով բեմադրողն ստեղծել է սյուժետային մի նոր գիծ՝ Սաքոն վերածվել է պալատական ջանասարկուի և դավադրություն է նյութում Նազարի դեմ: Որպեսզի սյուժետային այս հորինված գիծը ավարտուն երևա, ստեղծվել է մի նոր պերսոնա՝ Սաքոյի որդի Կրտսեր Սաքոն, որը, ըստ իր հոր պլանների, գահի հավակնորդն է: Սա արդեն, ինչպես ասում են, ուրիշ օպերայից է. գրական հիմքում նման ակնարկ չկա: Պիեսի սյուժեն միագիծ է և այդ միագծությունը թելադրված է թեմայով ու հեղինակի մտահղացմամբ: Դժվար է ասել, թե գուզահեռ գծեր հորինելով հարստանում է թեման կամ նոր բովանդակային երանգ է ավելանում: Բեմադրողն ունի իր մտահղացումը, որը առանձին առնված գուցե հետաքրքիր է, բայց դուրս է դրամատուրգիական բովանդակությունից: Թերևս կարելի էր գրել մի նոր պիես, «Քաջ Նազար» հեքիաթի մոտիվներով, և հարկ չէր լինի «բարեփոխել» Դեմիրձյանի ավարտված գործը:

Պիեսի բեմադրական տարբերակում կան նաև այնպիսի տեքստային հավելումներ, որոնց նպատակը բացարձակորեն

անհասկանալի է: Միանգամայն ավելորդ ու անբովանդակ են հսկաների տեսարաններում ավելացված երկխոսությունները: Ներկայացմանը չենք հետևել հեղինակի տեքստը ձեռքներիս և պիեսի բեմադրական տարբերակը ձեռքի տակ չունենալով, չենք կարող մի առ մի ցույց տալ բոլոր մեծ ու փոքր ընդմիջարկությունները: Դրա անհրաժեշտությունը չկա էլ: Մեր նպատակը հեղինակի իրավունքների պաշտպանությունը չէ: Ներկայացման հեղինակը բեմադրողն է. նա ազատ է և մեկնաբանության, և միջոցների ընտրության մեջ, նա կարող է խորացնել այս կամ այն շեշտը, երկրորդական նշանակություն տալ մեզ կարևոր թվացող պահերի: Սովորաբար բեմադրողի մտահղացումը չեն վիճարկում, եթե դա կոնկրետ ու հստակ է և հարստացնում է պիեսի օբյեկտիվ բովանդակությունը, հայտնագործում նրանում նոր, անծանոթ շերտեր: Բայց դժվար է չվիճել բեմադրողի հետ, երբ նա սկսում է շրջել իմաստները, մշուշապատել պարզ ճշմարտությունները: Դեմիրձյանի կատակերգության հիմքում ժողովրդական հեքիաթն է իր այլաբանություններով ու գեղարվեստական չափազանցումներով, որոնք առանց բացատրությունների ըմբռնելի են առողջ բանականությանը: Վագրը կամ հրսկաները հեքիաթային-առասպելական սիմվոլներ են և անպավանական ու անհասկանալի չեն թվում: Իմաստն այստեղ շատ հստակ է. իսկական ուժը հանգամանքների պատահական բերումով կարող է անահեթեթ ու թիծաղելի վիճակի մեջ ընկնել և պարտվել, իսկ թույլությունն ու ոչնչությունը կարող են հաղթել և հզոր երևալ այդ նույն տրամաբանությամբ: Ե՛վ հեքիաթում, և՛ Դեմիրձյանի պիեսում հսկաների խումբը ներկայանում է որպես վայրենի ուժի խորհրդանիշ: Այդ ուժը հանկարծ շփոթվում ու ընկճվում է մի կատարյալ ոչնչության առաջ: Ի՞նչ նուրբ ճշմարտություն է խտացված այս այլաբանական պատկերում: Եվ այս պարզ ու հասկանալի իմաստը Ղափլանյանի բեմադրությունում ներկայացել է գլխիվայր: Հսկաները վերածվել են թզուկների: Ըստ ներկայացումը վարող փալանաչոների մեկնաբանության, զորբաստանցիները թզուկներին հսկաներ են կարծել, և Նազարը ոչ թե հսկաների, այլ թզուկների է հնազանդեցնում: Ուրեմն, Նազարն ավելի խելոք է, քան իրեն բարձրացնող միջավայրը: Ի՞նչ դուրս եկավ: Իսկ պիեսի գաղափարն այն է, որ միջավայրը կույր է բարոյապես և իր գլխին է նստեցնում ամենավերջին մարդուն՝ ամենածովին, ամենավախկոտին, ամենահիմարին: Դառը և թիծաղելի են բոլոր այն դրությունները, որոնցով

ուժը խեղճանում է ոչնչության առաջ: Սա կյանքի տրագիկոմեդիան է, և այս է դրված հեղինակային մտահղացման հիմքում: Իսկ ի՞նչ է ներկայացնում հսկաների տեսարանը Ղափլանյանի բեմադրությունում: Վարդագույն տրիկոներով և Նախնադարյան մարդու մազեղեն հագուստով զգեստավորված կարճահասակ ու կռացած մարդկանց խղճալի մի խումբ, որը զինված ռադիոականջակալներով, տրանզիստորով ու անտենայով լեղապատառ լսում է Նազարի «պրես-կոնֆերանսը» ռադիոյով: Միջոցների պայմանականությանը դեմ չենք, եթե դա իմաստ ունի և սրամիտ է: Այստեղ ամեն ինչ կարծես Նախատեսված է հանդիսականին ծիծաղեցնելու համար, բայց դահլիճը տեսարանն ընդունում է անտարբեր ու անժպիտ: Հանդիսականը մի քիչ ծիծաղում է Նազարին լողացնելու տեսարանում, բայց ոչ Նազարի, այլ քիսաչիների Նատուրալիստական կերպարանքի վրա: Իհարկե, բոլոր առումներով հակազեղագիտական են և՛ հսկաների տեսարանները, և՛ լողարանի տեսարանը: Բայց նաև անիմաստ են: Բեմադրական այս պատկերների խորքն ու թիկունքը անհուսալիորեն դատարկ են, քանի որ պատկերները ոչ թե միջոց են կամ նշան՝ ոչ թե որևէ իմաստ են ակնարկում, այլ Նպատակ են՝ ներկայացնում են իրենց և ոչինչ իրենցից այն կողմ: Հանդիսականը, ինչպիսի կրթական մակարդակ էլ ունենա, ծիծաղում է այն տեսարաններում, երբ գործողությունը ենթադրում է ավելին, քան ներկայանում է, առաջացնում է իր արտաքին նշանակությունից դուրս զուգորդումներ:

Այսպիսով, եթե տեսարան առ տեսարան քննենք Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Քաջ Նազար» բեմադրությունը, ամեն քալափոխում կհանդիպենք բեմադրական ինքնանպատակ գլուտերի և՛ արտահայտչամիջոցների անսիստեմ կուտակման, որոնք կարող են հետաքրքիր համարվել առանձին-առանձին, բայց համախմբված են որպես թատերական կոնտեքստ: Բեմադրական այս եղանակը գուցե կարելի լիներ ընդունել, եթե նրա միտումները դուրս չլինեին թեմայի օբյեկտիվ բովանդակությունից:

Թող չառաջանա այն տպավորությունը, թե ամեն ինչի մասին դատում ենք հեղինակի ու գրական հիմքի շահերից ելնելով: Այսօր դժվար թե գտնվի մեկը, որ ասի, թե թատրոնը գրականությունից կառչած արվեստ է, որ նրա լեզուն ինքնուրույն չէ, որ ներկայացումը դրամատուրգիական երկի պարզ վերարտադրությունն է և այլն: Բայց երբ թատրոնում միջոցների որոնումն ինքնանպատակ է, երբ խզվում է նյութի և ձևի կապը, և ձևի

միջոցով եղծվում է բովանդակությունը, մեզ այլ բան չի մնում անելու, քան ետ նայել՝ տեսնելու, թե ո՞ր է մնացել արվեստի և ոչ արվեստի սահմանը։ Արվեստը իր բազմաթիվ ֆունկցիաներից բացի ունի նաև կարգավորող ֆունկցիա, այն է՝ բնության կարգին զուգահեռ ստեղծել գեղարվեստական կարգ, ներդաշնակության բերել աններդաշնակությունը։ Սա նշանակում է, որ գեղարվեստականության չափանիշներից մեկը կարգավորվածությունն ու պատճառաբանվածությունն է, ստեղծվող առարկայի ներքին հարմոնիան։ Ինչպես միջնադարյան մտածողները կասեին, արվեստի նպատակն է «առնել զամենայն ինչ ի ժամանակի իրում և ըստ պատշաճի»։ Այսինքն, այն ամենը, ինչ դուրս է չափից ու կարգից, դուրս է արվեստից։ Ահա այս տեսակետից էլ մեզ անհասկանալի է մնում «Քաջ Նազար» բեմադրության չափն ու կարգը։ Ներկայացումը, ըստ էության, տարասեռ (հետերոգեն) ձևերի մի հավաքածու է, և երբեմն թողնում է կրկեսային երեկոյի կամ էստրադային համերգի տպավորություն։ Առաջին տեսարանները լուծված են կենցաղային ոճով, ներկայացումը վարող տղաները Տիրացուին դուրս են տանում կրկեսային եղանակով, հաջորդ տեսարանները (Զորբաստանում) հիշեցնում են ժողովրդական խաղի տպավորություններ, այդ են ակնարկում ավանակի և վագրի պայմանական ֆիգուրները։ Բայց ահա երկրորդ գործողությունը սկսվում է որպես օպերային ներկայացման պարոդիա, հետո դարձյալ ներխուժում է կրկեսային ոճը՝ ուղղահայաց շարժում վեր ու վար (որ տեխնիկապես անհաջող է արված), բուֆոնադ, հետո էստրադա. երեք ավարտված պարային ելույթներ՝ նեգրական, իսպանական, արևելյան, մանավանդ Սաքույի պարը մեջքի վրա, որ, ըստ երևույթին, դժվար է՝ դերասանի ֆիզիկական ձկունությունն է ցուցադրում, բայց ավելորդ է, ինքնանպատակ։ Այս տեսարանում չեզոքացվել է պիեսի բովանդակության նուրբ մոմենտներից մեկը։ Այն, որ Նազարը հետաքրքրվում է պարտված թագավորների կանանցով, հեղինակի համար երկու իմաստ ունի։ Առաջինը պարզ է. մարդը իր գեղջկական չտեսությամբ չի ուզում կորցնել անձանոթ, իր ձեռքը չընկած վայելքի հնարավորությունը։ Երկրորդ իմաստը կատակերգականորեն ավելի խորն է՝ «աշխարհքի թագավոր ենք դառնում», «ջանս էլ որ դուրս գա, պիտի կատարեմ», «գլուխներս խառն է»։ Ավելի հետաքրքիր չէ՞ր լինի Նազարի վարքագծի այս կրկնակ նշանակությունները բացել, քան համերգ տալ։ Դրությունն ավելի պարզունակ է ներկայանում, երբ Նազարը

Ուստիանին պարեցնելով, փախչում է բեմից թագուհիների հետ միասին, որոնք իրենց տեսքով ու պահվածքով ոչինչ կերպարային չեն հուշում, այլ թվում է, թե ժամանակակից մյուզիք-հոլլից կամ ինչ-որ գիշերային ակումբից են հայտնվել:

Եվ այսպես, բեմադրության բոլոր տեսարաններն ու մանրամասները ներկայանում են առանձին-առանձին, դեսից դենից հավաքված, որով ոչ միայն գործողության ոճն ու ամբողջականությունն է խախտվում ամեն պահ, ոչ միայն անսեռ ու անորոշ է դառնում թատերական կոնտեքստը, ոչ միայն ներկայացումը զրկվել է միասնական տոնից ու տեմպա-ռիթմից, այլև հանդիսականի աչքի առջև քայքայվում է թատերական սինթեզը: Իսկ թատերական սինթեզի քայքայման ամենաբնորոշ արտահայտությունը գրականության և թատրոնի կապի խզումն է, նրանց օրգանական կապի բացակայությունը: Թատրոնի պատմությունը ցույց է տալիս, որ այս երևույթը հնում տեղի է ունեցել դրամա-տիկական արվեստի անկման ժամանակներում: Մի՞թե այդ աստիճանին է մոտեցել ժամանակակից հայ թատրոնը:

1977

«ՀԱՄԼԵՏԻ» ԴԱՏԱՍՏԱՆԸ ԵՐԵՎԱՆԻ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Նորություն հայտնաձև չենք լինի, ասելով՝ ինչի մասին է Ծեքսայրի «Համլետը»: Կրկնել ծանոթ ճշմարտությունները կամ խելք բանեցնել շրջանառված դատողությունների վրա, իհարկե, անիմաստ է: Բայց առավել անիմաստ է նոր մեկնությունների հավակնել պարապ տեղում, անիրազեկ լինելով այն փորձին, որ կուտակել են գրականագիտությունը, թատրոնն ու դերասանական արվեստը այս երկի մեկնաբանության և բեմական իմաստավորման ճանապարհին: «Համլետը» ամենից ավելի մեկնաբանված երկն է համաշխարհային դրամատուրգիական գրականության մեջ, և որքան անհավակնոտ լինենք այստեղ, այնքան լավ: Ուրեմն, ինչ է մնում, եթե ոչ մի քիչ կրթված լինել և երկյուղաթություն ունենալ այս երիցս սրբացված գործն՝ ընթերցելիս, չբռնանալ նրա բովանդակության վրա հանուն ինչ-ինչ «կոնցեպցիաների»:

Երևանի դրամատիկական թատրոնի «Համլետ» ներկայացումը՝ (բեմադրող՝ Արմեն Խանդիկյան), որի գաղափարը հղացվել

ունենալով շեքսպիրյան տեքստի հոյակապ թարգմանություններ և դրանք կարդացող ու խաղացող վարպետներ, իսկապե՞ս ոչ մի ուսանելի օրինակ չի տվել: Ընդօրինակելու մասին չէ խոսքը, այլ սովորելու կամ սովորելու ցանկության:

Պերասանական վերապրումը խոսքից է սկսվում. պոետական խոսքի (մանավանդ շեքսպիրյան խոսքի), բառի ու դարձվածքի առաջացրած կենդանի հույզն է, որ հավատ է առաջացնում դերասանի մեջ, դրությունների է մղում, հանգեցնելով նաև լուռ տեսարանները վերապրելու: Այս ներկայացման մեջ հավատ չկա, քանի որ խոսքը բնավ չի ըմբռնված: Իսկ բեմում անհնար է որևէ դրություն քիչ թե շատ ծճարտացի վերարտադրել, եթե հաղթահարված չեն բառն ու նախադասությունը: Չենք խոսում այլևս կոնտեքստալին իմաստների բարդ հյուսվածքի մասին, որի հանգույցների վրա է ստեղծվում ներկայացման դրամատիկական լարվածքը կամ հայտանագործվում խաղի տոնը: Սա և՛ օժտվածության, և՛ մասնագիտական գրագիտության խնդիր է, որ մոռացված է մեր թատրոնում, իսկ այս ներկայացման մեջ պարզապես արհամարհված է: Բայց միայն այդ չէ արհամարհված: Այստեղ արհամարհված է մարդը որպես մտքի և զգացմունքի կրող: Այս է բեմադրողի հայեցակետը, և այստեղ է նրա մոլորությունների սկիզբը:

Ո՛չ բեմակարի մոայլ գույները, ո՛չ մրոտ գերաններն ու պղնձակուռ դռները, ո՛չ փակարանների ու նկուղների նեղ մուտքերը (Նկարիչ՝ Եվգենի Սաֆրոնով), ո՛չ իսկ վանդակից դուրս սողացող արյունոտ ձեռքը, որ ուզում է ասել, թե «Պանինան բանտ է», ո՛չ աջ ու ձախ տարվող թափանցիկ դագաղները, ո՛չ Պոլոնիոսի աչքից ցայտող արյունը, ո՛չ ջրի կաթիլքի չարագուշակ ծալնը, ո՛չ Համլետի մագերը խառնող քամին, բեմադրական բոլոր իրական ու պայմանական ակնարկների և այլաբանությունների հետ միասին չեն կարող ողբերգության մթնոլորտ ստեղծել, եթե բեմում չկա տառապանք, տառապող մարդ և մարդասիրություն: Ներկայացումն սկսող առաջին բառն իսկ արտասանվում է մաղձոտ ու հիստերիկ հեգնանքով. «Վիիիիի՛... լլա՛մ Ծեքսպիր», — եղկելի և ականջ ծակող մի ճիչ է արձակում Կլավդիոսի դերակատար Ուֆայել Բոթանջյանը, հայտնի չէ՝ ո՞ւմ անունից, ի՞ր, թե՞ կերպարի: «Համլետ», — իջեցվող տոնով, ցուցադրական հեգնանքով, առամների արանքից արտասանում է Գիլդենշտերնի դերակատար Արթուր Ութմազյանը և հայտնի չէ, թե ում է ուղղված արհամարհանքը: Պահը դատարկ է ու անի-

մաստ: Եվ այդ դատարկ պահը լցվում է մի ջղագար, խեղդված աղաղակով՝ «Ժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել»: Պարզվում է, որ դա ծեծվող Համլետն է գոռում, որի գլխին խփում են և ուշաթափ քարշ տալիս բանտի փակարաններից մեկը: Ինչպիսի՛ տպավորիչ և զգայացունց սկիզբ շեքսպիրյան ողբերգության համար:

Դժվար չէ հասկանալ, թե ինչ է մտածել բեմադրողը, բայց պարզ է, որ բեմականորեն ո՛չ հետաքրքիր, ո՛չ էլ հաճելի է նրա արածը: Թատերային էֆեկտի տեսակետից անհետաքրքիր է Ուրվականի բեմ մտնելը... դազադի հետ միասին, ուղեկցությամբ դժոխքի պահապանի, որը, ինչպես հետո է պարզվում, Գերեզմանափորն է: Կամ, Օֆելիայի թաղման տեսարանում բեմադրողը փորձել է տարրալուծել դրամատիկական գործողության օբյեկտը. Լաերտն ու Համլետը փոսի հետ են խոսում, իսկ Գերտրուդը ծաղիկներ է սփռում... Նստարանի վրա: Ասել է, թե օբյեկտը աննյութ ու վերացական է: Բայց կարելի էր այսպես անել գոնե այն դեպքում, երբ դերասանը ներքին դրամատիկական կենտրոնացում ունի և խնդիրը որոշակի է: Պայմանականության նման էքսպերիմենտն այստեղ իմաստ չունի, որովհետև դերասանը բացարձակորեն գուրկ է հուզական ու մտավոր լիցքից:

Պատմել հերթականությամբ, սկզբից մինչև վերջ, թե ինչ է տեղի ունենում այս ներկայացման մեջ Շեքսպիրից դուրս և «Համլետից» հեռու, հեշտ գործ չէ: Պատմելու համար պետք է տրամաբանությանը հետևել: Իսկ այստեղ շատ բաներ արված են ի հեճուկս ամեն տեսակի տրամաբանության: Մի կողմ թողնենք քեմական սյուժեի պատճառա-հետևանքային կապը: Մեր խոսքը գեղարվեստական տրամաբանության մասին է:

Իր իսկ չափանիշով դատելով գործը, գուցե մտածենք, որ բեմադրողը այնքան էլ մեծ սխալ չի գործել, Ողբենկրանցի և Գիլդենշտերնի դերերից մեկ դեր սարքելով: Գուցե այնքան էլ սարսափելի չէ, որ այստեղ մի նոր պերսոնաժ է հորինված՝ ինչ-որ բանտապան, բանալիները ձեռքին, և դա ներկայացման հիմնական սիմվոլներից մեկն է, որ Մարցելլոսը դուրս է բերվում դավաճան ու փոխակերպվում, դառնում է Օզրիկ: Գուցե բացատրություններ փնտրենք, թե ինչու Կլավդիոսի դերակատար Ռաֆայել Բոթանջյանը խաղում է նաև Ուրվականի դերը, որը ոչ թե Շեքս-Քոթանջյանը խաղում է տառապող ոգին է, այլ գիտությունից նոր պիրի պատկերացրած տառապող ոգին և սուրը կորցրած կավալեր: Սթափվող, պատիվը տանող տված և սուրը կորցրած կավալեր: Այս կերպարանքով ներկայացող Կլավդիոս—Ուրվականի համար

Գերտրուդը կին և թագուհի չէ, այլ տարփուհի, մեկ օրով ձեռք գցած, որին գրկում է դուան ետևում թաքնված, պառկեցնում է նստարանին, բայց շուրջը իրարանցում է, և բոլորը խանգարում են այս տարփամոլ զույգին: Գուցե դրանից է, որ այս Կլավդիոսը ամբողջ ներկայացման ընթացքում գլուխը կորցրած դես ու դեն է ընկնում իր արքայական բլուզի կոծակներն արձակած և գլխածալն Շղրտում: Այս էլ համարենք մեկնաբանություն, եթե իհարկե հեղինակի ասած «ազգապիղծ լիրբը» պետք է առօրյա, մատչելի իմաստով հասկանալ: Իսկ «մկան թակարդ» կոչվող հայտնի տեսարանում այս նույն Կլավդիոսն է խաղում «Գոնզագուի սպանությունը»՝ այն, ինչի հանդիսատեսը պետք է լիներ: Բեմադրողը մի բան է ուզում ասել, բայց ընտրել է թարս եղանակ, որ չլինի թե ասելիքը միանգամից հասկացվի:

Ո՞վ է վերջապես այս ներկայացման գլխավոր հերոսը, ո՞վ է ձգում գործողության լարը:

Բեմադրողն իհարկե չի կասկածում, որ պիեսի հերոսը, ուրեմն և հիմնական թեմայի ու գաղափարի կրողը Համլետն է: Բայց մտածե՞լ է երբևէ, որ ողբերգության մեջ հերոսը մեկն է լինում, և նրա միայնակ, մեկուսացած, բայց ոչ կրավորական լինելու մեջ է նրա վիճակի արտասովորությունը, այսինքն՝ հերոսակա- նությունը: Որքան էլ արտաքուստ պասսիվ լինի նրա դիրքը, նա է լինելու ներկայացման ծանրության կենտրոնը, կենտրոնաձիգ ուժը կամ, թատերական տերմինով ասած, միջանցիկ գործողու- թյան կրողը: Սա անխուսափելի օրենք է: Հակառակը լինել չի կարող, որքան էլ հերոսին հակադրված միջավայրը ավելի ակ- տիվ դիրքում լինի, ինչպես և լինում է: Ծեքսպիրի բոլոր ողբեր- գություններում (և ոչ միայն Ծեքսպիրի) շատ կա արտաքին շար- ժում, շատ կան օժանդակ պերսոնաժներ, բայց դա ֆոն է. ինչ- պես ժամանակին նկատել է Մելերիստիլը, դա անտիկ թատրոնի պարերգության (խորոս) կերպարայնացումն է: Ողբերգության ժանրին հատուկ է ողբերգական թեման կրողի ներքին, ինքնա- կենտրոն շարժումը: Ողբերգության հերոսը ոչ այնքան դրսից է մղումներ ստանում, որքան կրում է այդ մղումները իր մեջ. նա ունի իր սեփական էներգիան: Համլետը այդ կարգի դերերից է, և Ծեքսպիրի պոետիկայի ամենաեական առանձնահատկու- թյուններից է այս, որ կապում է նրան Էսքիլեսի ու Սոֆոկլեսի հետ: Ամենևին չի սխալվել Փափագյանը, Համլետին ընդունելով որպես Պրոմեթևսի մետամորֆոզը: Վերջապես, Ծեքսպիրի թաու- րոնը նախատեսում է նախ և առաջ ներքին գործողություն, ոչ

այնքան տեսողական-տեսլարանային, որքան խոսքային-լսողական էֆեկտ: Ծեքսպիրյան դրամայում որոշակի են նաև միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնի, մասնավորապես իտալական ժողովրդական կատակերգության գծերը, անգլիական կրոնական դրամայի՝ միրակլի հրաշապատում տարրերը (ոգիներ, տեսիլքներ և այլն): Բայց ամենաեականը ներքին գործողությունն է և նրա կրողը, որ լինելու է ներքուստ ամենաակտիվը: Այստեղից է գալիս Համլետին ներկայացնելու դասական ավանդությունը, օրինակ Ադամյանի խաղի ներքին դինամիկան, Փափազյանի լուռ հայացքները, բաներ, որ պարտադիր չէ և հնարավոր չէ կրկնել, բայց պարտադիր ու հնարավոր է իմանալ:

Եվ ահա, փոխանակ Համլետի հայացքով, նրա իդեալի դիրքից դիտելու միջավայրը, բեմադրողը հակառակն է արել՝ Համլետին դիտել է դրսից, միջավայրի աչքերով, ասել է, թե նրան հանձնել է մեղավոր աշխարհի դատաստանին: Ինչպես էլ ներկայացվի այդ աշխարհը, ինչպես էլ դատապարտվի ու մերկացվի, միևնույն է, դառնում է միջանցիկ գործողության կրողը, անկախ նրանից, բեմադրողը ցանկացել է այդ, թե ոչ: Սա կատակերգություն բեմադրելու եղանակ է, որքան էլ մոայլ լինի խաղի մթնոլորտը: Պատահական չէ, որ ներկայացման ընդհանուր պատկերը (գընդակախաղ, ժոնգլորների գրեթե մշտական ներկայությունը բեմի վրա, պատուհանից նայող դեմքեր և այլն), անկախ սարսափի սիմվոլներից, կատակերգական է: Պատահական չէ, որ ներկայացման ականա հերոսներն են դարձել Կլավդիոսը՝ բախտախնդիր ավանտյուրիստի տեսքով, Պոլոնիոսը, որ այս Կլավդիոսի մի տարբերակն է, բայց անմորոք, սափրիչի խանութից նոր դուրս եկած երիտասարդ, յագուական ոճի ինտրիգան (Լ. Ծարաֆյան), Գիլդենշտերնը, որ հայտնի չէ ինչ հիման վրա, դարձել է թագաժառանգի կրնկակոխ մրցակիցը և... ո՛վ զարմանք, Պոլոնիոսի ծառա Ռեյնալդոն՝ տասներորդական մի պերսոնաժ, որ այստեղ շատ կարևոր դեմք է դարձել իր սինլքորի և անարխիստի վարքագծով (Է. Գասպարյան): Պարզվում է, որ Գիլդենշտերնն ու Ռեյնալդոն թագի ու իշխանության առաջին հավակնորդներն են և գործում են կատաղի ակտիվությամբ՝ պատեպատ են խփվում, հրարանցում սարքում, սպառնում ու ծաղրում են Համլետին, հոխորտում թագավորի ու թագուհու վրա: Եվ ինչպե՞ս են խաղում. «ո՛չ քրիստոնեի խոսվածքն ունեն,— ինչպես կասեր Համլետը,— ո՛չ քրիստոնեի կեցվածքը, ո՛չ էլ հեթանոսի, ո՛չ էլ նույնիսկ աղամորդու» (արար. 3, տես. 2): Սխալ չի անում բեմադրողի

հորինած բանտապանը (Ս. Սինանյան), որ հոխորտացող Գի-
դենշտերնին շալակն է առնում (Նախանձելի ուժ) և տանում այն
փակարաններից մեկը, ուր ներկայացման սկզբում տարան Համ-
լետին: Թող նկուղը գցի Ռեյնալդոյին էլ, որը չի թաքցնում իր
անմաքուր բնագոյները թագավորի սիրուհու, ներեցեք, թագուհու
հանդեպ և անպարկեշտության ցույց է սարքում, իր ոտքերի
արանքը քաշելով նրա հագուստի ժապավենը: Պալատում ո՞վ է
այդքան իրավունքներ տվել սենեկապետի թշվառ ծառային:
Գուցե բեմադրողի միտքն այն է, թե Կլավդիոսը, լինելով վատ
թագավոր, չի կարողացել կարգ ստեղծել, իր պալատում չի կա-
րողացել մեկ երկու անպատկառի հախից գալ, թե իբր նրա պե-
տության մեջ ամենքն ուզում են թագավոր դառնալ, և ով ում
տակն է փորում հայտնի չէ: Հինգ, թե վեց թագ կա ներկայաց-
ման մեջ, որը կախված է գահաթոռին, որը հատակին է ընկած,
որը թագավորի գլխին է, որը... գերեզմանափորի: Մի տեղ Լա-
երտն է թագը գլխին հայտնվում (որտեղի՞ց է գտել), մի տեղ էլ
Համլետն է թագը վերցնում, դնում գլխին: Բարեբախտաբար
Կլավդիոսը վրա է հասնում, թագը խլում և փոխարենը պսա-
կում նրա գլուխը մի ժանգոտ ու ծոմոված թագով: Համլետը հե-
ռանում է ծաղրված ու շփոթված, գողության մեջ բռնվածի տես-
քով, և նրան ուղեկցում է Կլավդիոսի հեզնող ու կարեկցական
ժպիտը: Վա՛յ քեզ, վա՛յ քո գլխին, փիլիսոփա Համլետ: Իսկապես
որ «մի բան փտել է...», բայց ոչ Դանիալում:

Ո՞ր մնաց այլևս Համլետը, ինչ մնաց Ծեքսպիրի մարդասիրու-
թյան իդեալից: Վլադիմիր Մարյանի խաղացած Համլետը հիշեց-
նում է մեր Ժանթո հերոսի ավանդական դիմանկարը՝ երկարա-
մազ ու սևազգեստ: Նա չունի ոչ մի այլ խնդիր, բացի դժբախտ
ու խորիմաստ երևալուց. բեմականորեն ամենադյուրին վիճակը
դերասանի համար, որ ամենևին վարպետություն չի պահանջում:
Թույլ ու մոլոր քայլվածքով, կնճռոտած ծակատով, ձգված շըր-
թունքներով, խուլ շշուկներով ու անտեղի գոռոցներով Համլետ չի
դուրս գա: Այստեղ ոչ միայն հետք չկա Համլետի ներքին պայ-
ծառությունից ու խիզախությունից, մտքի փայլից, տառապանքի
Ժանրությունից ու հեզնանքի թեթևությունից, այլև չկա անկեղ-
ծություն, չկա դերասանական կողմնորոշում ու կենտրոնացում:
Դերասանը բնավ չի տարբերում իր արտասանած խոսքերի իմաս-
տային երանգները, չի պատկերացնում, թե որտեղ է իր հերոսը
լուրջ ու վշտացած և որտեղ է սրամիտ ու կատակաբան: «Ահեղ
Կոստյորը մեռավ, հող դարձավ» խոսքերը նա արտասանում է

րութիւնից: Բայց դա քիչ է, դա «մեկ տասներորդի քսաներորդն էլ չէ», ինչպէս կասեր Ծեքսպիրը:

Ընթերցողը թող չկարծի, թե Համլետի դերակատարին շատ մեծ պահանջներ ենք ներկայացնում: Ավելորդ խստասրտութիւն կլինէր պահանջել, որ միջին կարողութիւնների դերասանն արտահայտեր Համլետի տիտանական բնավորութիւնը՝ պլատոնյան օպտիմիզով ու անտիկ սկեպտիկների կասկածամտությամբ ներժըմված, միջնադարյան աստվածաբանութիւնը և Վերածնունդի դարաշրջանի հումանիզմը Սոնտենի և Ֆրենսիս Բեկոնի բարոյափիլիսոփայության հետ միասին մաղով անցկացրած: Բայց ի՞նչ անես, որ Համլետը ամբողջապէս մաքսիմներից է կազմված, որ նրա որբերգութիւնը մաքսիմում հոգեվիճակների հակասութիւն է՝ մարդու գիտակցական մղումը դեպի իր պարտականութիւնը օբյեկտիվ անհրաժեշտութեան թելադրանքով և դարձյալ գիտակցական մղումը դեպի հակառակ կողմ՝ իր սուբյեկտիվ կամքի թելադրանքով: Ի՞նչ անես, որ այս որբերգութիւնը վեր է մարդկային հասկանալի դժբախտութիւններից, և անհատն այստեղ ավելի մեծ է, քան իրեն օբյեկտիվորեն պարտադրված խնդիրը: Համլետի վիճակը ընդգրկելի չէ և հնարավոր չէ մարդկայնորեն ու առարկայորեն վերապրել իր բոլոր գծերի ամբողջությամբ: Ոչ մի դերասան այդ բանը չի արել, ոչ մեկից այդ չի պահանջվել ու չի պահանջվում: Դերասանի առջև դրվող խնդիրն անհամեմատ պարզ է: Այս հերոսը կարող է լինել գործող կամ հայեցող, եռանդուն կամ հոգնած, վճռական կամ կասկածող, կամային կամ անէտիմենտայ: Թե որ գիծն է ավելի ճիշտ, պակաս կարևոր է այսօր. այդ հարցը հնացած է: Բոլոր գծերն էլ Համլետին են պատկանում, որովհետև Համլետը այդ գծերի վերացարկված գումարն է, ոչ թե տիպ կամ բնավորութիւն: Բեմադրողին ու դերասանին մնում է ընտրել այդ գծերից մեկն ու մեկը և դարձնել ամբողջական ու համոզիչ, մարդկայնորեն կոնկրետ, թեկուզ և միակողմանի, բայց անպայման համոզիչ, գեղարվեստորեն ճշմարիտ: Գաղտնիք չէ, որ Համլետ խաղացող դերասանը կամա թե ակամա բարձրագույն չափանիշների հայտ է ներկայացնում: Բայց այդ բարձրագույն չափանիշներն աստվածային չեն, մարդկային են: Եվ ինչ է հարկավոր թատրոնին «Համլետ» բեմադրելու համար, եթե ոչ մի դերասան, որ մտածող լինի, մասնագիտորեն կրթված, ունենա մտավոր և էմոցիոնալ կենտրոնացում, զգացմունքի կայունութիւն և ներքին թափ: Գուցե դերասանի արվեստի

բարձրագույն չափանիշն է այս: Բայց այդ չափանիշը գործն ինքն է թելադրում, ոչ թե մենք:

Այս պիեսի մնացած բոլոր դերերը մատչելի են դերասանական միջին կարողությանը, որ կարող է ունենալ ամեն մի քիչ թե շատ պրոֆեսիոնալ թատրոն: Ցավալի է, որ մեր թատրոնն այստեղ դրսևորվում է իր ունեցած հնարավորություններից էլ թույլ, և ընդունելիության աստիճանից ցածր են գրեթե բոլոր դերակատարումները: Ոչ մի կերպ Օֆելիա չի հիշեցնում Տաթևիկ Ռափայանյանը, որ ջանում է խելագար խաղալ հենց առաջին մուտքից: Այս Օֆելիան մի անսիրտ աղջիկ է, որ ոչ սիրել գիտե, ոչ էլ վշտանալ. նա կարողանում է միայն մի անգամ կոպիտ կերպով գոռալ Համլետի վրա՝ «Տանն է, տեր իմ» և մեկ էլ մի քանի անգամ խլածայն ճչալ, որպես հոգեկան խանգարման նշան: Երազի քնքուշ ու խորհրդավոր ծաղիկը ինչո՞ւ է դարձել դառը բույս և սպիտակ ծաղկամանով դրվել Համլետի առաջ: Համլետի մյուս դժբախտությունը իր՝ ամեն ինչի հանդեպ անտարբեր մայրն է (Անահիտ Թոփչյան), անտարբեր և՛ Համլետի, և՛ Կլավդիոսի, և՛ գուցե ամենից ավելի ներկայացման հանդեպ: Բայց նրա բեմական դիմանկարն ու արտաքին վարքագիծը հուշում են, որ ճիշտ կազմակերպված բեմադրության մեջ կարող է լինել ընդունելի Գերտրուդ: Ներկայացմանն անմասնակից է նաև Հորացիոն (Գ. Գաբրիելյան), որ դժվարությամբ ջանում է հաղթահարել ներքին սառնությունը: Սառն ու անբովանդակ է նաև Լաերտը (Ա. Գալստյան), որին ընդամենը հաջողվում է հեռալ մենամարտից հետո: Մարցելլուսի և Օգրիկի դերակատար Ռ. Հովսեփյանը ընդամենը մեկ-երկու անշունչ նախադասություն է արտասանում և երևում է, որ կապ չունի դերասանի մասնագիտության հետ: Գերեզմանափորի դերակատար Ռ. Կարապետյանը ամենևին չի ըմբռնում իր արտասանած խոսքերի սրությունը և աշխատում է զվարճախոս երևալ, ուրախ ձևանալ, բայց իզուր, չի թողնում ոչ մի տպավորություն: Քահանան (Լ. Նավոյան) ամբողջ, ընթացքում բեմի վրա է և լատինաբառ աղոթք է կարդում առանց մի բան հասկանալու և՛ էլի իզուր, շատ իզուր. թեկուզ հազար անգամ էլ կրկնի իր Sanctus Deus-ը («Տեր աստված»), միևնույն է՝ մեղքի թողություն չկա, քանզի ի սկզբանե ոտքի տակ է տրվել Sancta sanctorum-ը՝ սրբություն սրբոցը:

Ականատես լինելով այս անժպիտ կատակաբանությանը, ակամա հիշում ես Թումանյանի «Համլետի» չարչարանքի շաբաթը

Թիֆլիսում» ֆելիետոն-թատերախոսականը 1910 թվականի երկու ձախողված ներկայացումների մասին: «Ոչինչ,— գրում է Թումանյանը,— ոչինչ էնքան վիրավորական չպետք է լինեն դժբախտ Համլետի: Էն առաջին ինտելիգենտի հոգու ազնվության, արքայազնի վեհության, փիլիսոփայի խորության, հանձարեղ նրբամտության ու վշտի ծանրության համար, որքան հայ դերասանի...»: Ո՛չ, սիրելի Թումանյան, դերասանի հարցը հիմա վերացել է, և «Համլետը» խաղում են առանց դերասանի, քանի որ կա, այսպես կոչված, բեմադրողի մտահղացում և մեկնաբանություն՝ «ռեժիսորական կոնցեպցիա»: Եվ մեր իսկապես դժբախտ Համլետը գոհն է այդ ծուռ հասկացված ռեժիսուրայի, որն այստեղ ամեն ինչ արել է խախտելու և խզելու համար պիեսի ողբերգական լարը, իրար գլխի կուտակելով տեսածն ու լսածը՝ չհասկացված ու չմարսված իզմերի կտորտանքներ և Դանիայի իշխանի գլխին այնպիսի մի դատաստան է սարքել, «որ կրունկները երկունքին դիպչեն»:

«Համլետը» բեմադրել կամ խաղալ չկարողանալը, իհարկե, ամոթալի չէ, գուցե և բնական է: Բայց ամոթալի և պախարակելի է, երբ չկարողացողը նորագույն մեկնաբանի դիրք է բռնում, հույս ունենալով, որ իր նման մի քանիսը կգարմանան, չհասկացողները կծափահարեն հասկացող երևալու համար, իսկ հասկացողները... կլռեն ամոթից: Բայց ջուրը պղտորելով հնարավոր է խեղդել Ռոլոնֆուսի ասած «ճշմարտության ձուկը»:

1980

ՅՐԱԳՐԱՅԻՆ ՆԵՐԿԱՅԱՑՄԱՆ ԱՐԺԵՐՈՎ

Բեմադրական նյութի որոնումներում թատրոնը հանգում է նաև պատահական թվացող ընտրությունների: Ղրանք երբեմն ավելին են լինում, քան թելադրում է խաղացանկային օրինակելի վարքագիծ պահպանելու ձգտումը: Ինչո՞ւ: Թատրոնը (նաև լուրաքանչյուր թատրոն) դրամատուրգիական արժեքների մեկնաբան լինելուց բացի ունի իր ներքին օրենքը, իր ստեղծագործական և էթիկական խնդիրները: Ձգտելով կայուն արժեքների և բեմական երկարատև կյանք խոստացող գործերի, լուրաքանչյուր թատրոն դիմում է նաև առօրյա ծրագրային աշխատանքների, որոնց նպատակն է վերստուգել և ճշտել արտահայտվելու կերպը

կամ թատրոնի գեղարվեստական լեզուն: Թվում է այս միտումը կա Նաիրի Զարյանի «Հացավանի» բեմականացման մեջ: Թերևս ճիշտ չէ անմիջապես որոշել սուբյեկտիվ շարժառիթները և կանխակալ եզրակացությամբ մոտենալ գործին ու խնդրին, բայց արտաքին տպավորությամբ այսպես է ներկայանում բեմադրող ռեժիսոր Խորեն Աբրահամյանի աշխատանքի օբյեկտիվ արդյունքը:

Դժվար է ասել, թե բեմադրողին հրապուրել է այս հանրաձանոթ և շատ ընթերցված վեպը առարկայացնելու խնդիրը: Կամ՝ նա ջանացել է բարեխիղճ միջնորդ լինել հեղինակի և վեպը շատ լավ իմացող ընթերցողի միջև: Դժվար է ասել նաև, թե մեր թատրոնի առաջատար դերասանը շահեկան վիճակ է ընտրել իր՝ որպես բեմադրողի համար: Գրական հիմքում, ճիշտ է, կան դրամատուրգիական հյուսվածքի թելեր (ինչպես բոլոր վեպերում), բայց ամբողջության մեջ այս վեպն ունի բեմականացման նույն անհարմարությունները, ինչ առհասարակ հատուկ է պատմողական պլանով գծված երկերին: Եվ ապա՝ 30-ական թվականներին գրված այս գործը ժամանակին կատարել է իր սոցիալ-հասարակական դերը, իսկ այսօր ընկալվում է իր բովանդակության առավելապես սոցիալ-պատմական արժեքով: Նրա միջավայրը, հերոսների գործելակերպն ու բառապաշարը մեզ երևում են ուրիշ թեքվածքով և ուրիշ լույսի տակ: Ուրեմն, միանգամայն հասկանալի է այն տարակուսանքը, որ կարող է առաջացնել այս ներկայացման հայտագիրը: Բայց առաջին իսկ տեսարանից պարզ երևում է, որ սա գրական երկի վերապատումը չէ, այլ ինքնուրույն մտահղացում իր բարոյա-գաղափարական միտումով և ժանրային ինքնատիպ նկարագրով:

Ներկայացման ռեժիսորական նախերգանքը, թվում է, այստեղ ծավալվող բոլոր իրադրությունների բանալին է և միաժամանակ բնութագրում է խաղի ժանրը՝ սոցիալական կատակերգություն ընթերցված վեպի մոտիվներով: Այսպես, բեմի խորքից, լայնատարած ու թեք հարթության վրայով, կիսախավարը շերտ առ շերտ կտրող լույսի թրթռացող շողերի տակ, հանդիսասրահին դիմահայաց, անշտապ գալիս է գեղջուկ ամբոխը և կանգ առնում սպասումով ու տարակուսանքով: Նրանց առաջնորդում է օդանավի ուղեկցորդուհու կապույտ զգեստով ու կապույտ բեռետով շիկամազ կոմերիտուհին, որ մարդկանց հավաքել է երգ սովորեցնելու: Եվ գլուղացիները աններդաշնակ ձայներով, տխուր ու շվարած երգում են «Ընկե՛ր, մեր կոլխոզն ինչի նման է» ժա-

մանակին տարածված ու հայտնի երգը: Պարզունակ խոսքերն ու մեղեդին՝ հանդիսատեսին տանում են վաղեմի ժամանակները: Խմբավարուհին ժպիտի ու զվարթության է կոչում խմբի մենակատարին՝ վիզը ծռած Մանուշակին (Լ. Բաբայան) և նրա փոխարեն ինքն է երգում Էստրադային ժպիտով, իսկ խմբից լսվում է գեղջուկ տղայի (Ս. Մկրտչյան) «լիրիկական» հիացումը՝ անտաշ պարզությամբ՝ «ցավդ տանեմ»: Պատկերը շատ իրական է, ծջմարիտ ու կոնկրետ, ֆոլկլորային գունավորումով. մի պահ դա հասնում է փաստացի ծջմարտության, երբ երգչախումբը բեմում մոլորվում է, չիմանալով ուր գնալ՝ դեպի դահլիճ խմբավարուհու ետևից, թե՞ դեպի ետ: Իսկ երգը ներկայացման մեջ սիմվոլիկ իմաստ է ստանում, երբ զուգորդվում ու դիալոգի մեջ է դրվում «Չախորդ օրերի» հետ: Մի երգը նոր, պարզունակ և ուրախ, մյուսը՝ հին, խոր և տխուր:

Պրամատորգիական բախման կետում ևս գործում են երկու ուժ, երկու հոգեբանություն, երկու հասարակական սկզբունք: Կյանք է մտնում օրենքի ուժ ստացող մի նոր գաղափար, նոր կենսաձև, որն ընդունելու համար միջավայրը պատրաստ չէ և դարավոր բնագոյով կառչած է իր հողին ու թփին: Գաղափարի կրողը ջահել ու կողմնակի մարդ է՝ և՛ մենակ, ինչպես լինում է գաղափարի մարդը, և՛ բամբասանքի ու բանասարկության ձեռքն ընկած, ինչպես կարող է լինել խղճի ու հավատի զինվորը: Միջավայրի դիմադրության բնագոյը զրպարտության տեսքով է դրսևորվում սոցիալական հերոսի՝ Լևոն Լամբարյանի դեմ, հենվելով նյութի ու շահի ամուր կոճղին՝ Մացակ Ավագյանի, որպես «նեքսի մարդու» ապահով ուժին ու բնական հեղինակությանը: «Հացավան» վեպից ահա այս իրավիճակն է դուրս բերված որպես դրամատորգիական հիմք: Ներկայացումը բոլոր տեսարաններով ու էպիզոդներով ներքուստ ամբողջանում և իմաստավորվում է այս իրավիճակի շուրջը: Բեմականացման հեղինակը (Ե. Ղազանչյան) կոնֆլեկտը պարզեցրել է. «կողմնակի մարդը» կոխվ է տալիս, որ չդառնա բանասարկության զոհ, անհավասար կոխվ՝ դրսում և տանը, իսկ միջավայրը, սկսած կնոջից, վերջացրած՝ «դասակարգային» ախտյաններով, ոչ թե նրա գաղափարի դեմ է կռվում (դրա մասին հասկացողություն չունի), այլ զբաղված է ինքնապահպանմամբ: Բեմադրող Խ. Աբրահամյանը միտում է սոցիալ-բարոյական ընդհանրացման. ոչ թե ով է ծիշտ, կամ

ում կողմն է կյանքի գործնական տրամաբանությունը, այլ որն է բարոյապես ավելի բարձր, ավելի նախընտրելի:

Ներկայացումը արտաքին տեսքով երբեմն հիշեցնում է ժողովրդական «դատաքննական»-ամբոխային խաղ: Բեմադրողը, մտադրված, թե անմտադիր, մասսայական տեսարանները կառուցել է ֆուլկլորային ոճով: Նախերգանքը, որ ինքնին առանձին ներկայացման արժեք ունի, հաջորդ տեսարանից հետո տարածվում, դառնում է հրապարակային ժողով, ապա վերածվում է շրջանաձև պարի, երկրորդ գործողությունում՝ խոնված ու հուզված ամբոխի (ետին պլանում), ապա՝ բացօթյա դատարանի հասարակության (միջին պլանում): Թվում է, ամեն ինչ տեղի է ունենում գյուղի աչքի առաջ, բաց հրապարակում, ժողովրդական նվագաժողովների «դաստա»-ետյակի պայմանական ներկայությամբ, որով յուրահատուկ գործող անձ է դառնում երաժշտությունը: Վերջինիս ժամաանկ առ ժամանակ լռեցնում են («ծենը կտրեք»), երբեմն էլ կոչում ի բաց: Խաղային բանահյուսությունից եկող այս միջոցը ներկայացման մեջ օգտագործված է սրամիտ ու ճաշակով: Մասսայական տեսարաններում չի կարելի որոնել բեմի հայելին նախատեսող կոմպոզիցիաներ, դերակատարների մշակված դիրքերով: Դասավորությունը ծավալային է և շատ ազատ, զբաղեցնում է ընդարձակ, թեք պլանշետը լայնքով ու երկայնքով: Դա դերասանների անորոշ խումբ չէ, ինչպես լինում է մասսայական տեսարաններում, այլ կոնկրետ մարդկանց կենդանի ներկայություն: Բազմամարդ տեսարանները անհատականացված են, և թվում է, նրանցում արժեք է ստանում ամեն մի միավորը: Ավելին, դրանք կենդանացված են մեկ-երկու մանրամասներով ու դրվագներով (Լադոյի պարը, երկու մանուկների վազելը ամբոխի միջով, Ասատուրի և Վանոյի քաշքշոցը հավաքված մարդկանց կենտրոնում, սպասվող դատաքննությունից առաջ, բեմի խորքում): Նման մանրամասները ի ցույց չեն դրվում, այլ պահվում են իրենց չափի և ֆունկցիայի սահմաններում: Մեր թատրոնի վերջին մեկ տասնամյակի բեմադրություններում դժվար է ցույց տալ մեկը, որտեղ մասսայական տեսարանները լինեն այսքան կենդանի և անկաշկանդ:

Ներկայացումը կառուցված է ըստ դրությունների և հարաբերությունների, մտահղացումը չի հայտարարվում ինչ-որ այլաբանություններով (այսօր ընդունված մոդայիկ ձև), այլ բացահայտվում է մարդկանցով՝ դերասանական կերպարներով: Դե-

րասանին տրված է խաղային ազատ տարածություն և բացահայտվելու ժամանակ, ներկայացման տեմպա-ռիթմի տեսակետից: Ռերասանական կերպավորման ուժը երևում է բոլոր հնարավոր սահմաններով և արժեք է ստանում սկսած բառից, ֆրազից ու էպիզոդից:

Անսամբլի կենտրոնում է Սոս Սարգսյանի Մացակ Ավագյանը՝ շատ կոնկրետ, ծանոթ ու ապրող տիպ, ծննդավայր՝ ու կենսագրություն ունեցող մարդ, որ շատ հազվադեպ է բեմում պատահում: Սա նենգ, վստահ ու հանգիստ մարդ է, մտքում ծիծաղում է բոլորի վրա, բոլորին խաղացնում իր ձեռքին, զայրանում է շատ զուսպ, շփոթվում է դարձյալ զուսպ և հաշվով, շփոթվելուց ժպտում է, երբ Լամբարյանն ասում է «սուր ձեռքդ, միասին աշխատենք»: Թվում է, Սարգսյանի դերակատարումներից ոչ մեկը չի ունեցել ներքին կոփվածքի այս ամրությունն ու ամբողջականությունը: Նրա իրոնիկ ժեստը՝ գլխարկը դնելու կերպը, մանավանդ ինտոնացիան մեխվում են հանդիսատեսի հիշողության ու լսողության մեջ: Այս կերպարը միանգամայն համախոս է Ավետ Ավետիսյանի Ջամբախովին ու Սաղաթելին, Թադևոս Սարյանի Բալաբեկին, Գուրգեն Ջանիբեկյանի Գրիգոր աղային: Սարգսյանը գտել է դերասանի արվեստի «ոսկե օրենքը»՝ վատ մարդու դեր խաղալիս իմացիր, թե որտեղ է նա լավ: Բայց կարո՞ղ է նահապետական հոգեբանության հայ մարդը՝ «ռանչալար Մացակը» թեկուզ լինի շատ կատաղած՝ նոր կարգի դեմ, իր ախտյանին ոչնչացնելու համար անառակության մղի իր քրոջ աղջկան: Գրական հիմքում կերպարը զրպարտված է: Ղա մեղմանում է, ինչ-որ կերպ արդարացվում Սարգսյանի երկիմաստ վարքագծով. թվում է նա կատակում է և անուղղակիորեն հանդիսատեսին ուղղում նույն հարցը: Իսկ Անուշի (Ժենյա Ավետիսյան) ցուցադրական պարկեշտությունն ու վարպետ, թատերայնորեն զվարճալի լացը կարծես նույն հարցին են պատասխանում՝ «ամոթ ա»:

Ինքնատիպ ու ամբողջական կերպավորում է նաև Կարեն Ջանիբեկյանի Գրիգորը: Երկու-երեք մանրամասներով դերասանը հոգեբանությունն ու բնավորություն է բացում: Այս Գրիգորը Մացակ ապոր անգիտակից կամակատարն է, անխելք ու վախեցած, բայց իր հաշիվն իմացող մարդ՝ բնագրական լրջությամբ զգույշ և անձոռնի քալվածքով: Ավարտված տիպ է ներկայացնում նաև Աշոտ Ներսիսյանը ընդամենը երկու էպիզոդում: Նրա

խոտ գողացող Խաչոն այնքան ծշմարիտ ու կոնկրետ է, որ դժ-
վար է պատկերացնել, թե կերպարի թիկունքում դերասան կա:
Ընդամենը երեք գծով ամբողջանում է այս էպիզոդիկ դերը:
Կյանքից վախեցած մարդ, թաքցված խորամանկությամբ և հան-
դըգնության անհամարձակ պոռթկումով: Ծատ համոզիչ է Ար-
մեն Մարությանի Վանոն, որն իր ներսում կուտակվող չարությու-
նը թափում է Ասատուրի գլխին, ապա հանգիստ հայացքով ու
ներքուստ կատաղած սպառնում ու վախեցնում է Լամբարյա-
նին, իսկ հետո իրեն գետնին խփում ու գոռում, թե «եզներս
տվեք, կոլխոզից դուրս եմ գալիս»: Պարզ խնդրով և համոզիչ
է խաղում Արմեն Էլբակյանը Ասատուրի դերը: Ժանոթ ու հա-
վաստի է Ծահում Ղազարյանի Մանուկ Վարոսյանը՝ գաղափա-
րական դեմագոգ, Յուրի Ամիրյանի Ծմավոնը՝ երկդիմի ու պաշ-
տոնասեր, ընդամենը մեկ ժեստով ու խոսքով: Տիպական են Մա-
թոսի (Գևորգ Ասլանյան) թերթ կարդալը, Պողոսի (Մուրադ
Կոստանյան) դատարանում արդարանալու ձևը, տիկին Էլուշի՝
երևանյան քաղքենուհու մեղմ և ներքին անպատկառությունը որ-
պես «լիրիկա» ցուցանող տոնը (Կարինե Սուքիասյան) և այլն:

վիճելի բան կա (Նկարիչ՝ Ե. Սաֆրոնով)։ լավ են գտնված սալը, բեմի կենտրոնի լքված արորը, բայց փայտե ցանկապատերը հանդիսատեսին տանում են ռուսական գյուղ։ Չի գտնված ներկայացման ավարտը։ Լամբարյանի վերջին խոսքերը՝ «սա նոր կոհվել է, հին կոհվել է» ներկայացվում է պլակատային լուծմամբ։ Խորեն Աբրահամյանը, եթե ինքը խաղար դերը, հագիվ թե համաձայնե՛ր այդ միզանսցենում խոսել, դա կվերածեր դրության, կոնկրետ հոգեվիճակի։ Թվում է, Լամբարյանը այս խոսքերը պետք է ասի հեռանալով առաջին պլանից, գնալով դեպի բեմի խորքը և դուրս։ Ներկայացումը գուցե պետք է փակվի այն բանալիով, որով բացվեց՝ երգչախմբի փորձով։

Եվ այսպես, մեր թատրոնում խաղակվում է ծրագրային մի գործ, փորձ է արվում բռնել ազգային դերասանական դպրոցի զարկերակը՝ կենցաղային, հոգեբանական ծմարտության գիծը, կենդանացնել դերասանական անհատներով խոսելու ավանդությունը։ Աբրահամյանի բեմադրության մեջ տեսարաններ կան, որ արթնացնում են սեր բեմական ծմարտության հանդեպ, տանում են դեպի իսկական ռեալիզմի ակունքը։ Ներկայացումն ունի հանդիսատեսային հաջողություն, և անկախ նրանից՝ երկար կլինի նրա կյանքը, թե ոչ, սա այն գործերից է, որ անարդյունք չպետք է մնա՝ ունի արգասավորող, թատրոնը կենդանացնող ուժ։ Ի՞նչ այս հատկությամբ Աբրահամյանի բեմադրությունը, պետք է հուսալ, կապրի հետագա ներկայացումներում, եթե գիտակցվի նրա իսկապես ծրագրային արժեքը։

1981

ՊԱՏՄԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԲԵՄԱԿԱՆ ԼՈՒՅՍԻ ՏԱԿ

Շեքսպիրին բեմադրելու դասական փորձը, որից հայ թատրոնն անմասն չէ, թվում է, պարտավորեցրել է այսօր դիմելու մեծ անգլիացու նաև քիչ բեմադրված, թերևս ոչ առաջնակարգ գործերին, մոտենալ նրան չամրապնդված կետերից։ Եթե դա արվում է անցյալի ստվերներից չձնշվելու համար, դարձյալ հասկանալի է. թատրոնը մղվում է աննախապաշար անձնավորումների և շեքսպիրյան կերպարների ծանոթ պատկերասրահում փնտրում է բեմական լույսի սպասող անձանոթ դեմքեր։ Եվ անխուսափելիորեն անդրադառնում ենք այն կրկնված հարցին, թե

կրկնվող ծիչը: Գուցե սխալ չէ մասնագետ հանդիսատեսի կարծիքը, որ Ներկայացման հանդերձավորումը անհարկի պերճաշուք է: Բայց բեմադրողն ու Նկարիչը դրանով ավելի էական խնդիր են լուծել: Պատմական զգեստը, իր ընդգծված մանրամասներով այն առարկայորեն առաջադրվող հանգամանքներից է, որոնք պայմանական հանգամանքներում գործող դերասանի համար դառնում են կենդանի զգացողության խթան: Պատմականությունն իհարկե ազգագրությունը չէ, և Ներկայացումն էլ դրան չի մղում: Փորձառու բեմադրողը դիմել է թատերայնորեն ընդհանուր, կարծես հին թվացող մի ոճի, որը շփման եզր ունի շեքսպիրյան «պոետական ռեալիզմի» հետ: Լուսության կտավի վրա մեղմ պաթոսով հնչող չափածո խոսքը (որ այսօր գրեթե արհամարհված է Նույնիսկ պոեզիայում) մի պահ արթնացնում է այն թատրոնի կարոտը, որը հիմա չունենք, և որի փայլն ու պայմանականությունը ժամանակին հող ունեին ի դեմս դերասանական ներշնչված անհատների: Ներկայացման հեղինակն ու մասնակիցները այդ կողմ են նայում: Դժվար է ասել, թե այս է Շեքսպիրի բեմական յուրացման միակ ճանապարհը: Բայց սա ծճմարիտ եղանակներից մեկն է, որ տանում է դեպի պատմականի, որպես պոետականացված իրականության դուռը:

Խաղի սյուժեն դուրս է բերված «Հենրի Վեցերորդի» երեք ծավալուն մասերից, որոնք կազմում են մի բազմատեսարան դրամատիկական վիպասանություն՝ շատ ծանր ու դժվարամարս նյութ մեր պատկերացրած թատրոնի համար: Գործողության բոլոր պլաններից առանձնացվել է մեկը՝ Յորքերի ու Լանկաստերների դինաստիական պայքարի գիծը և հանդիսատեսին ներկայացվել պատմության դասագրքերից հայտնի խորագրի տակ: Սյուժետային կապակցումն իհարկե անթերի չէ, և պատմությանն ու գրական նյութին անձանոթ հանդիսատեսը դժվար է ըմբռնում իրադարձությունների ընթացքն ու կապը: Բայց տեսարանների շարքն ամբողջանում է ներքին դրամատիկական միասնությամբ: Բեմադրողի բարոյագաղափարական մտահղացումը բավական հստակ է և՛ շեշտերով, և՛ նշաններով: Չկա ոչ մի մթին ալլաբանություն: Գործողության բուն ընթացքն ազդարարող առաջին նշանը մանկահասակ Հենրի Վեցերորդն է՝ Լանկաստերների տան բարի շառավիղը, իր հորեղբոր՝ լորդ խնամակալ Գլոստերի ուսերին: Գործողության ընթացքին վերջակետ է դնում Ռիչարդ Երրորդը՝ Յորքերի տան չար շառավիղը, իր եղբորորդու՝ մանուկ թա-

Հաջորդ շեշտը դքսուհի Էլեանորի (Վիուետա Գևորգյան) ամբաստանվելու տեսարանն է: Դերասանուհու դեմքը բերվում է առաջին պլան, լուսավորվում մոմով, և նրա հայացքի անշարժությունը հուշում է ներքին դրամատիզմ: Բայց այդ դրամատիզմը չի աճում հաջորդ տեսարաններում: Բանտի տեսարանում դերասանուհին զուտ արտաքին դրամատիզմ է դրսևորում: Ներկայացման մեջ կա բեմադրական մի նուրբ կետ: Ամբաստանված մարդու հուսահատությամբ հատակին գլորվող Գլոստերին մոտենում է մանուկ Հենրին, բռնում նրա ձեռքը և ինչպես փոքր երեխայի դուրս տանում: Այս պատկերը ներկայացվում է որպես տեսիլք, և տեսիլքի իմաստը հուզիչ ու խորհանդանշական է: Բայց առավել հուզիչ է տեսարանի առարկայական տպավորությունը. ծանրամարմին տղամարդուն գետնից բարձրացնում է երեք տարեկան մանուկը, որը ներկայացման սկզբում նստած էր այդ նույն մարդու հաստաբետ ուսերին: Թատրոնում հազվադեպ է լինում, որ ռեժիսորական հատվածը հուզական էֆեկտ ունենա, և սա այդ հազվադեպ պահերից է: Վերջապես, խաղի ամենամոցիոնալ կետը Յորքի դքսին պարանակապ սպանելու տեսարանն է, որտեղ Լևոն Թուֆսիկյանի խաղը և՛ տեխնիկապես մաքուր է, և՛ ըստ էության ճիշտ: Թվում է, թե նրա Յորքը խեղդում է իր դառնությունը, հուսահատությունն ու զայրույթը և սրտնեղում ու ընկրձվում ոչ թե ձեռքերը, այլ հոգին կաշկանդող պարաններից: Նրա պոռթկումի մեջ կա չափ ու զսպվածություն և միաժամանակ մելոդրամատիկ էֆեկտ: Թուֆսիկյանի Յորքը մեծ անարդարություն է տեսնում իր ձակատագրի մեջ և կարծես սա այն մարդը չէ, որ դավադրություններ էր լարում ոչ թե բանսարկու կրքով ու զայրացած, այլ ախորժակով ու ոգևորված: Այս երկու վիճակները մտովի կապում են իրար ու մտածում, որտեղից որտեղ հասավ մարդը: Թուֆսիկյանը և՛ ճիշտ է մտածել, և՛ ճիշտ է խաղում: Բայց ցանկալի է, որ դերասանը հրաժարվի մեկ-երկու ցուցադրական երանգներից, «բաց խաղի» հնարներից, մանավանդ, երբ վերջում գալիս է որպես Յորքի որդի Ռիչարդ: Այստեղ նա փոխվում է արտաքուստ և ներքուստ, բայց սա այն տեղը չէ, ուր կարելի է դերի փոխարեն դերասանի դեր խաղալ: Հուզական տպավորություն նախատեսող տեսարաններից է նաև Մարգարիտի ողբը: Լավ է գտնված կարմրաներկ թաշկինակը որպես սպանված Ուելսի իշխանի սիմվոլ, և դերակատարուհին՝ Էմմա Վարդանյանը, կարծես համոզիչ է, բայց ոչ հուզական և մի քիչ էլ կոպիտ:

չին տեսարաններում Հենրին խեղճությամբ է հակադրվում Ռիչարդին: Բարությունը խեղճությունն է, այլ մեծագույն բարոյական ուժ: Բարության գաղափարը կրող ոչ մի հերոս, այն էլ՝ Շեքսպիրի ողբերգություններում, խեղճությունից չէ, որ պարտվում է, և պարտությունն էլ, հայտնի բան է, միայն ֆիզիկական է: Այս է ողբերգական լավատեսությունը: Հենրին թող խոսի իր մարդկային արժեքի անվրդով ու վստահ գիտակցությամբ: Գրական հիմքում խոսքեր կան այդ վիճակն արտահայտելու համար և իզուր են կրճատված: Եվ ինչո՞ւ է Հենրին մեղքերի թողություն հայցում Նախքան Ռիչարդից դաշույնի հարված ստանալը: Պիեսում հակառակն է, և դա բեմականորեն ավելի խոր, ավելի իմաստավորված ու դրամատիկորեն ավելի սուր վիճակ է թելադրում: Խանդիկյանը մտածված է խաղում այս դերը: Նրա Հենրիի անպաշտպան ու դառնացած հայացքը շատ է համոզում, բայց դերասանին պակասում է ուժը:

Ներկայացման մեջ շատ է չարաշահվում խաչը, որպես մահվան սիմվոլ: Այս էլ շատ վիճելի է: Խաչը միայն մահվան սիմվոլ չէ, նրա իմաստն օբյեկտիվորեն ավելի լայն է: Այնուհետև, ներկայացման ընդհանուր տոնում և պատկերում ավելի շատ զգում ենք շիլլերյան, քան շեքսպիրյան շունչ: Դա կարծես հրում է դեպի Շեքսպիրի ռոմանտիկական մեկնությունների շրջանը: Թերևս ավելի գերադասելի է այս, քան Շեքսպիրին Բրեխտի օգնությամբ կարդալը, որ վերջին ժամանակներս կարծես հիվանդություն է դարձել թատրոնում:

Այսպիսով, ինչպիսին էլ լինեն թատրոնի ինքնանորոգման ուղիները, անխուսափելի է Շեքսպիրի ուրվականին բախվելու փորձությունը: Շեքսպիրը բեմական արվեստի դաս է ամեն մի թատրոնի համար, և Երևանի դրամատիկական թատրոնի այս ու Նախորդ փորձերն ասում են, որ միշտ էլ պետք է դիմել Շեքսպիրին: Արդյունքը, որքան էլ հեռու լինի գեղարվեստական հայտնությունից, առողջացնում է թատերական միտքը, գրգռում է թատերական հույզերը: Քննադատությունն այս դեպքերում միշտ էլ դիմելու է ամենաբարձր չափանիշներին, որոնք կարող են տարակուսանք, երբեմն էլ վրդովմունք առաջացնել: Թող լինի և այդպես, եթե քննադատի ու թատրոնի բախումը կարող է դառնալ դրամատիկական միասնություն, բնականոն ընթացք Շեքսպիրի բեմական յուրացման ճանապարհին:

Ամենքը գիտեն, որ ծուն ուտելու նախ-
նական ձևը բուֆ ծալից ջարդելն է.
իսկ նորին մեծությունն այժմյան պապը,
երբ մանուկ էր, ծուն ուտելիս կոտրել էր
հին ձևով և վնասել մատը: Դրա վրա նրա
հայրը՝ կայսրը, հրապարակել է մի հրո-
վարտակ և հրամայել իր բոլոր հպատակ-
ներին պատժի սպառնալիքով, որ ծուն
կոտրեն սուր ծալից: Ժողովուրդն այն
աստիճան զայրացել է այդ օրենքից, որ,
ինչպես վկայում են պատմիչները, այդ
հողի վրա տեղի է ունեցել վեց ապլս-
տամբություն, որի ժամանակ մեկ կայսր
կորցրել է իր կյանքը, իսկ մյուսը՝ իր
թագը:

ՋՈՆԱԹԱՆ ՍՎԻՖՏ, Գուլիվերի
Ճանապարհորդությունը, գլ. 1

Կա մի բան թատրոնում, որ չի հնանում երբեք, ինչպիսին էլ
լինի նրա գեղարվեստական արտահայտության կերպը: Դա հեգ-
նանքն է: Հեգնանքով են օտարվում բոլոր տեսակի անհատական
ու հասարակական կրթերը և տրվում խաղի ու բանական հայե-
ցողության աշխարհին: Գեղագիտության լեզվով դրան ասում
ենք կատակերգական քավություն: Ամեն մի բարձր գրականու-
թյուն ունի այդ, և անցյալի շատ արժեքներ, հատկապես թա-
տերական գրականության մեջ, դրանով են կենսունակ: Այդպիսին
է Օտյանի գրական երգիծանքը, որ ստեղծվել է լրագրերի հա-
մար, սրճարաններում, մեծ մասամբ թատրոնի շեմքից դուրս,
ոչ անպայման թատերական նպատակներով, բայց զարմանալիո-
րեն դրամատուրգիական է, սյուժետային հիմքերում սուր ինտրի-
գային և ամբողջապես ներթմված է սոցիալական հեգնանքի
աղով:

Ինչպիսի՞ն է լինելու Օտյանի գրական երգիծանքը թատրոնի
լեզվով: Սա մի գրականություն է, որի արկածային-սենսացիոն
տարրը, նաև կոմպոզիցիոն եղանակները հիշեցնում են Դյումա,
իսկ «պատմողական արվեստը, վեպի տեխնոլոգիան որոշ զուգա-
դիպություններ ունի Դիկկենսի ստեղծագործության հայտնի
առանձնահատկությունների հետ» (Ա. Տերտերյան): Ի՞նչ թատ-
րոն և դերասանական անձնավորման ինչ սկզբունք է նախատե-

սում գոգոյլան ու շէդդիւնյան լուսով ընթերցվող այս հեղինակը, որին մտահոգում են ոչ այնքան մարդկային արատները, որքան մարդկանց կամքից դուրս գործող ու մարդկանց խաղացնող հանգամանքները: Բեմական կերպարների այն տիպաբանությունը, որ ստեղծվել է մեր թատրոնում պարոնյանական բեմադրությունների ընդունելի կամ անընդունելի օրինակներով, Օտյանի՝ համար է արդյոք, կամ Օտյանի բոլոր գործերը հնարավոր՝ է ընթերցել Պարոնյանի օգնությամբ: Թե որքանով է «պարոնյանական» կիսօպերետային կատակը, կենցաղի ոճավորումը կամ, այսպես կոչված, տիպերի կատակերգությունը, առանձին հարց է: Բայց գիտենք, որ Օտյանը պատրաստի դիմակներ չունի և շատ առումներով էլ տարբեր է Պարոնյանից (լեզուն թող չփոխենք): Մեր դարասկզբի հեղինակն է Օտյանը, և բարբերի կատակերգության հանդերձը նույնպես նեղ է նրա համար: Օտյանը ծաղրում է ոչ թե մարդուն կամ նրա սոցիալական տեսակը, բարբըն ու բարոյականությունը, այլ մարդկային համայնքի այն տիպը, ուր մարդը հարկադրված է մղել կեղծ պայքար և հանդես է գալիս սոցիալական կեղծ դիմակով:

Ուրեմն, ի՞նչ կոիվ են մղում Օտյանի ստեղծած հասարակական անհատները, անձնակա՞ն, բարոյակա՞ն, թե՞ սոցիալ-քաղաքական, և ո՞ւր է տանում այդ կոիվը: Այս հեգնական հարցի պատասխանն է աղերսում «Թաղականին կնիկը» երգիծական վեպի բեմադրությունը Երևանի հեռուստատեսային թատրոնում (բեմականացման հեղինակ՝ Պերժ Ստեփանյան, բեմադրող՝ Հրաչյա Աշոտյան): Վեպի գույզ «հերոսուհիներից» մեկն արտասանում է մի խոսք, որն այս կատակերգական դետեկտիվի ենթատեքստն է: «Ո՛ւր հասանք, ո՛ւր հասանք», — վշտաբեկ ու վիրավորված ասում է Վարդուհի Վարդերեսյանի տիկին Սաթենը, և այնպիսի անկեղծ վրդովմունքով ու բազմանշանակ, կարծես նրան հուզողը ոչ թե իր վիրավորված քաղքենիական արժանապատվությունն է, այլ հասարակական աղետ: Այստեղ է Օտյանի սոցիալական հեգնանքը, որը նաև այս ներկայացման ներքին պաթոսն է:

Ամեն ինչ սկսվում է չնչին մի դիպվածով և աննշան մի մարդուց, որ ամենակրավորական դեմքն է և ամենաանվնաս մնացող անձը հասարակական տուրուդմիոցի մեջ: Ժամկոչ Վարդանի չգիտակցված «մեղքը» այն մի կաթիլ յուղն է, որ շարժում է սոցիալական կյանքի անիվը, գործի է դնում հասարակական կրքերի մեքենան: Էկրանում երկու անգամ, խոշոր պլանով, պտտվում է

այնքան նրբորեն, որ դժվար է միանգամից գլուխ հանել, գտնել գրական երկի բեմական համարժեքը:

Բեմադրող Հրաչյա Աշուղյանն սկսել է պատմակենցաղային կոնկրետությունից և որպես թատերական համարժեք ընտրել է սոցիալ-հոգեբանական կատակերգության ժանրը: Գործողությունը պատրաստի դիմակներով ընթացքի մեջ դնելը աճեմյանական գիծ է, գալիս է թերևս «Մեծապատիվ մուրացկաններից»: Այստեղ կարելի էր չձեռնել տիպերը, ոչ այն պատճառով, որ դա մերժելի է հոգեբանական թատրոնում, այլ՝ որ հարմար չէ հեղինակի սոցիալ-քաղաքական ենթատեքստը բացահայտելու համար: Բայց դա ունի մի առավելություն: Քսանից ավելի գործող անձ կա ներկայացման մեջ, և բոլորն էլ ունեն որևէ ցայտուն բնութագրական գիծ, բոլորն էլ հիշողության մեջ մնացող կերպարներ են: Ղերասանական «հին խաղառձի» առավելությունն է այս և ներկայացումը դարձնում է կերպարային առումով գունեղ ու հետաքրքիր: Չէր լինի այդ հետաքրքրությունը, եթե գործողությունը չունենար հոգեբանական շարժում, ներքին կյանք: Բեմադրողը գերադասել է օպերատորական ընդհանուր պլանները՝ ի տարբերություն հեռուստատեսային բեմադրություններում ընդունված խոշոր պլանների, երբ գործող անձինք ներկայանում են առանձին-առանձին, երբ դերասանի դեմքը բռնում է ամբողջ էկրանը, և չի երևում բեմական գործողության թիկունքը, երկրորդ պլանը: Այստեղ էկրանի շրջանակում երևում են շատ գործող անձինք, կառուցվում է բեմական կոմպոզիցիա և խոսում են բոլոր դեմքերը միաժամանակ: Լայնացնելով հանդիսատեսի տեսողական շրջանակը, բեմադրողը հնարավորություն է տալիս նաև ընկալել բովանդակային շերտերի ամբողջությունը՝ կենցաղային, հոգեբանական և սոցիալական մոտիվների միասնությամբ: Կարելի էր թերևս հրաժարվել կենցաղի ոճավորման տարրերից, միջավայրը բնութագրող մի քանի արտաքին նշաններից (ֆես, թագբեհ, նարդի): Ավելի հետաքրքիր են երևում առանց ֆեսի ներկայացող դերակատարները: Դա բերում է արիականության որոշակի ակնարկ: Եվ պետք էր հիմնովին հրաժարվել գործողությունն ընդմիջող պարերգային ինտերմեդիաներից ու միակ օպերետային հատվածից (Գարեգինի ու Նարդիկի տեսարանը): Դրանք ոճական երկվություն են ստեղծում և հակառակ են այս ներկայացման տարերքին: Միաժամանակ ներկայացումը շահում է այն դերակատարներով, որոնք խաղում են ոչ թե տիպերը մեր-

կացնելու, այլ վարքագծերն արդարացնելու ձգտումով: Թվում է, Օտյանը թանձր գույներ չպետք է ունենա, քանի որ կենցաղային ու կոլորիտային չէ, հատկապես այս գործում: Այստեղ էականը նախ և առաջ ինտրիգն է, դրամատուրգիական իրադրության այնպիսի կառուցումը, երբ մեկի պոչը մյուսի տակ է, և ոչ մեկը բախումից ու բանսարկությունից խուսափելու հնար չունի՝ պետք է որոշի իր դիրքը սեփական կամքից դուրս գործող հանգամանքների հոսանքի մեջ:

Ուրեմն, ի՞նչ է տեղի ունենում, և ինչպե՞ս են գործում դերակատարները:

Բեմադրողն ու օպերատորները (Գ. Համբարձումյան, Ռ. Կարիկյան) ոչ մի պահ չեն սևեռվում բախման սկզբնապատճառի՝ ժամկոչ Վարդանի դեմքի վրա: Իսկապես, կարևոր չէ նրա ուժ լինելը, կարևոր չէ այստեղ սոցիալական «զոհի» ճակատագիրը, այլ՝ թե ինչ է տեղի ունենում նրա «պրոբլեմի» շուրջը: Ժամկոչը մոռացվում է և պետք է իսկապես մոռացվի, քանի որ մարդիկ նրա առիթով բոլորովին այլ հարցեր են լուծում: Դերասան Նորայր Գևորգյանին տրված է նվազագույն նշանակության խընդիր: Նա ընդամենը կարեկցանք հայցողի վիճակում է, անդեմ, անորոշ ու տագնապահար մի էակ, որ հայտնվել է հասարակական պայքարի կիզակետում, չգիտե, թե ինչ կարգի «զոհ» է ինքը, չգիտե, որ իր շահը պաշտպանող կուսակցություն կա, և իր շուրջը մարդիկ աշխարհին են քանդում ու շինում: Սա ոչ բնավորություն է, ոչ էլ տիպ, այլ առիթ, որը պետք էր հորինել:

Ե՛վ վեպում, և՛ ներկայացման մեջ կերպարները գործում են հանգամանքների հոսանքի մեջ: Նրանցից ոչ մեկը մյուսի հետ լուրջ հակասություն չունի, ո՛չ հոգեբանական, ո՛չ էլ սոցիալական իմաստով: Լուրջ է միայն տիկին Սաթենի և տիկին Ծագիկի անձնական կոնֆլիկտը: Առաջինի պահանջով ժամկոչը պետք է վտարվի եկեղեցուց, երկրորդի պահանջով չպետք է վտարվի: Այստեղ է միայն վեպի նուրբ կենցաղային շերտը՝ բարբերի ճաղրը: Ծարունակությունն այլ բան է դառնում, երբ ամեն ինչ արվում է իրավիճակին «հանրային կերպարանք մը տալու համար»: Եվ ահա Մարգար Էֆենդի վաճառականը սեփական կամքից անկախ դառնում է թաղական խորհրդի ատենապետի ախոյանը, ակամա պայքարում է նրա պաշտոնը գրավելու համար: Իսկ երբ գործին խառնվում են ազգայնական կուսակցության երկու ֆրակցիաների լիդերները, քաղթենիական կրքերը վերածում են հասարակա-

կանի, և երկու վաճառականները հայտնվում են գաղափարական տարբեր հոսանքներում, առանց պատկերացում ունենալու նրանց նպատկաների մասին:

Խաչիկ Նազարեթյանի Մարգար Էֆենդին որպես սոցիալական տիպ ավարտված ու համոզիչ է, շատ հարազատ հեղինակի պատկերացրած կերպարին: Բայց ինչո՞ւ է դերասանը շտապում առաջին իսկ տեսարանից մերկացնել նրան, ինչո՞ւ է այդքան շուտ տոնը բարձրացնում, երբ բնավորության դրսևորման հնարավորությունները հաջորդ տեսարաններում են: Տեսնում ենք, որ սա Պարոնյանի Մանուկ աղայի ցեղից է, բայց ինչո՞ւ են բնավորության ու խառնվածքի բոլոր գծերը երեսին: Նա սկզբում խուսափում է «խնդիրը մեծացնելուց», և սա ճիշտ է, բայց հետո գործում է առանց տարակուսանքի, բացեիքաց, և կերպարը զրկվում է ներքին կյանքից: Այս առումով ավելի ընդունելի է Վարդուհի Վարդերեսյանի տիկին Սաթենը, որ սկզբում ներկայանում է որպես պատրաստի տիպ, պոլսահայ քաղքենուի ու բեմականորեն ծանոթ գծերով, ամեն ինչ խոսքի մեջ ու երեսին, բայց գործողության հետագա ընթացքում աստիճանաբար հրաժարվում է «բաց խաղի» իսկապես հնացած ձևերից և ցույց տալիս կերպարի ներքին կյանքի նշանները: Տիկին Սաթենը սկսում է տարակուսել, զգուշանալ, զսպել իրեն. նա չի պոռթկում, երբ իմանում է, որ ժամկոչի վտարման հարցը բարդ է: Դերասանուհին հոգեբանական նուրբ խաղ է դրսևորում հատկապես մի տեսարանում, երբ Մարգար Էֆենդին ուզում է իմանալ տիկին Սաթենի՝ Բերայի օթել հաճախելու պատճառը: «Գործ ունեի», — ասում է նա շատ զուսպ անհանգստությամբ, խուսափողական տոնով ու տագնապալից, և խոսակցությունը շարունակում է կարճ դադարներով: Անհամեմատ զուսպ է Իշխան Ղարիբյանի Պողոս Էֆենդին: Նա գոհ չէ իր թաղական խորհրդի ատենապետի վիճակից և ինչ էլ անում է դրության տերը մնալու համար, անում է սրտնեղած, չի ուզում իր խաղաղ կյանքը խռովել: Բայց ինչո՞ւ է Պողոս Էֆենդին այդքան միակերպ ու անժպիտ. մի՞թե ծիծաղելու ոչ մի պատճառ չունի: Նա իր կնոջ՝ տիկին Ծագիկի հակապատկերն է և թող մի տեղ էլ գոնե ժպտա նրա անհեռատես համառության վրա: Ծատ համոզիչ է Անահիտ Թոփչյանի տիկին Ծագիկը: Դերասանուհին խաղում է առանց աղմուկի, առանց բացասական երևալու ձգտման, առանց բնավորության տեղային գծերը շեշտելու և արատը ներկայացնում է ամենևին ոչ արատավոր

եղանակով, նաև որպես բնական ու արդարացված վիճակ: Այս-
տեղ կա իսկական չափի զգացում, գեղարվեստական տակտ:
Գտնված ու համոզիչ տեսարան է, երբ Պողոս Էֆենդին մոմի
լույսի տակ լարված կարդում է կնոջն ամբաստանող նամակը,
իսկ կինը խաչակնքում է լուռ ու վախեցած: Անսահիտ Թոփչյանի
տիկին Շագիկը համառում է առանց ցուցադրականության, անաղ-
մուկ ու վստահ և առանց տարակուսանքի մեղադրում է ամուսնուն,
երբ վերջինս բռնում է նրան «հանցանքի վայրում»՝ օթելի սեն-
յակներից մեկում իր գրագրի հետ: Այս տիկին Շագիկի արարքում
ոչ մի արտառոց բան չկա. նա անում է այն, ինչ պետք է անի իրեն:
հարգող ամեն մի աշխարհիկ գեղեցկուհի: Կերպարը լիուլի ար-
դարանում է սոցիալ-հոգեբանական տեսակետից, և այս է խաղի
ծիշտ եղանակը:

Այսպիսով, բեմադրության մեջ կան դերասանական խաղի
տարբեր սկզբունքներով անձնավորված կերպարներ՝ պատրաստի
տիպեր և բացահայտվող բնավորություններ, մերկացվող դեմքեր
և արդարացվող դեմքեր, բացահայտ և թաքնված էություններ:
Պատրաստի, բացահայտ և իր տեսակի մեջ համոզիչ է Մելինե
Համամջյանի տիկին Նվարդը: Նա գրգռում է հասունացող ինտ-
րիզը միամիտ ու բերանբաց եղանակով: Սա, իհարկե, խաղի
եղանակ է, որ ընդունում ենք որպես կերպարի հատկանիշ: Ան-
համեմատ նուրբ է Զարեհ Տեր-Վարապետյանի Միհրանիկ Էֆեն-
դին, որ գործում է կարծես միամիտ ու անկիրք, առանց շահա-
գրգռության: Ներքին մութ հոսանք կա այս մարդու մեջ, և դե-
րասանը շատ նրբորեն է ցույց տալիս դրա նշանները: Միհրանի-
կը գիտե, որ մեծ իրարանցում է լինելու, ուրախ է դրա հա-
մար, բայց ցույց չի տալիս: Միհրանիկ Էֆենդին իր կնոջ՝ տի-
կին Նվարդի թաքնված տեսակն է: Կարծես համանման գույգ
են կազմում Մանուկ և Ռափիկ աղաները: Մայիս Ղարազյուզա-
նի Մանուկ աղան ոչ մի տարակուսանք չունի. նրան ամեն ինչ
հայտնի է սկզբից և եթ, կարծես գուշակում է բոլոր հետևանքները
և պատրաստ է գնալ հոսանքի հետ ու անվնաս մնալ: Նա զար-
մանում է լալն բացված, արագ թարթող աչքերով վրդովմունք է
խաղում և մտքում ծիծաղում իր ու շրջապատի բռնած ընթացքի
վրա. նա և՛ տագնապահար է, և՛ ամենավճռական մարդը, եթե
հարկավոր է ուժի կողմը թեքվել: Երբ նրան հարցնում են, թե
ինչ վճռեց թաղական խորհուրդը, հուսահատ ու հանգած պատաս-

խանում է՝ «ոչինչ, ոչինչ», մտքինս այն է, թե ինչ է լինելու իր՝ վիճակը: Նրանից շատ տարբեր է Կիմ Երիցյանի Ռափիկ աղան: Ինչ կարծիք և ինչ դիրք ունի նա, հայտնի չէ, բայց ունի իր ներքին կյանքը. ձեռքի խոշորացուցով զննում է իրեղեն աշխարհի մանր կետերը՝ չտեսնելու համար խոշոր բաները և հեռու լինելու ազգային խնդիրներից: Միամիտ ու միագիծ է երևում Վահրամ Եղջատյանի Հակոբ աղան, նաև վախեցած: Նա բուրձ զարմանքով և զուսպ վրդովմունքով է ընդունում իր գրագրի՝ Գարեգինի սկզբունքային լինելու տարօրինակ գիծը: Վրեժ Հակոբյանի Գարեգինը բնական է և չափի մեջ, նման է մեր ժամանակակից մարդուն: Բայց պետք չէր նրան ներկայացնել սոցիալական անգույն հերոսի տեսքով: Նրա վիճակն էլ պետք է կատակերգական երևա. սկզբունք է պաշտպանում անսկզբունք աշխարհում, և այդ սկզբունքը ո՞ւմ օգտին է, ժամկո՞չի, թե՞ տիկին Ծագիկի: Այս բանը չիմանալն արդեն նրան զավեշտական վիճակի մեջ պետք է դնի: Սկզբունքային մարդը միջոց չունի այստեղ, բացի ծառայությունից հրաժարվելը, ինչպես և վարվում է նա ըստ վեպի: Արդարացվող և ոչ կատակերգական վիճակում է Գևորգ Ասլանյանի Պատրիարքը՝ մի մարդ, որ ենթարկվում է ուժին, բարի է և հուսահատ, իր աթոռի վրա կայուն, աշխարհի բանն իմացող և կրում է իր խեղճ ուսերին ազգի ու համայնքի հոգսը: Դերասանը չի մեղադրում ու չի մերկացնում նրան, և չափի նման զգացումը լավ է:

Ներկայացման առաջին իսկ մասից տեսնում ենք, որ մարդիկ գործում են ոչ այնքան ըստ բնավորությունների, որքան ըստ հանգամանքների, և ըստ այսմ էլ աստիճանաբար կոփվում է գործողության ռեգիստրը: Ինչպես ասացինք, ծաղրվում է ոչ թե մարդը, այլ մարդկային համայնքի տիպը, որ անիմաստ է դարձնում հասարակական ամեն մի շահագրգռություն: Երբ Մարգար էֆենդիի կառքն է ցատկում խմբագիր Նշանիկը (Վլաչեսլավ Սարուխանյան), տեսնում ենք, որ սա նորմալ, բայց մտածելու իրավունքից զրկված մարդ է, որ քաղթենու նման վազում է կյանքի ետևից՝ անտեղյակ իր հիմարացված վիճակին: Նման դրության մեջ է փաստաբան Սափորյանը (Արմեն Խոստիկյան), բայց պասսիվ վիճակում: Սա ամենևին նման չէ այն Սափորյանին, որ հեշտությամբ արդարացնում է իր վրիպումը, խնդիրը տեղափոխելով իրավական հողի վրա: Խոստիկյանի դերակատարումը գրեթե կապ չունի հեղինակի ստեղծած կերպարի հետ, բայց հետա-

քըրքիր է ինքնին: Այս Սափորյանը թաքնված և ծուլ ստահակի նման է. հայտնի չէ, իսկապե՞ս չի կռահում իրավիճակը, թե՞ չկռահող է ձևանում:

Տարակուսելի բան կա Երվանդ Մանարյանի (Սուսերյանց) և Ստեփան Հարությունյանի (Կալծունի) դերակատարումներում: Այստեղ էլ պատրաստի տիպեր ենք տեսնում՝ առաջինն ակտիվ ու անհիմն լավատես, երկրորդն անհանգիստ ու բորբոքված: Դժվար է ասել, թե տպավորիչ չեն, բայց անհամոզիչ են վեպի ու ներկայացման օբյեկտիվ բովանդակության տեսակետից: Սրանք ոչ թե կեղծավորներ պետք է երևալին, ոչ թե երեսպաշտներ ու փարիսեցիներ, այլ կեղծ գաղափարների ծառայող, սեփական վիճակի գիտակցումը չունեցող մոլորյալներ: Նրանք, ճիշտ է, դիմում են կեղծիքի և ամբոխավարության, բայց հանուն իրենց դավանանքների, որոնց ծշմարտությունը չեն հասցրել ստուգել և չգիտեն, որ փայտե սրեր են ծոծում, ամբոխի գլուխ են անցնում առանց նպատակակետը տեսնելու: Նրանց գաղափարական գիտակցությունը հող չունի, և այստեղ է տրագիկոմեդիան: Սուսերյանցն ու Կալծունին նման են Սվիֆթի այլաբանական հերոսներին, որոնց դավանական հակասությունները պտտվում են ծվի կճեպի շուրջը: Ինչու պետք է ծուն ջարդել սուր ծայրից և ինչու՝ բութ ծայրից, հայտնի չէ, բայց որ պետք է պայքարել «պրոբլեմի» շուրջը, անտարակուսելի է: Նրանք այն մարդիկ են, որոնցով աշխարհը նմանվում է Բլեֆուսկու կղզուն կամ Լապուտա քաղաքին, որ օդից է կախված ու վայր է ընկնելու մի օր:

Սրամիտ ու պերճախոս է ներկայացման վերջին ակորդը: «Պայքար լսարանը» դադարեցնում է պայքարը, և երկու ֆրակցիաները միանում են ի պաշտպանություն թաղական խորհրդի նոր ատենապետի: Իսկապես տրագիկոմիկական շեշտ է բերում Գևորգ Ստամբուլյանի վարժապետ Թորգոմը՝ այն «ազատախոս» անհատը, որ դուրս էր դրել իրեն բոլոր կուսակցություններից և հուսահատ ու նվաղած ձայնով աղաղակում էր «ես անկախ մարդ եմ», պարզվում է, որ դուրս է մնացել նաև կյանքից: Նա փորձում է կեղծել՝ վերջին մի փորձ միանալու Մարգար Էֆենդիի կուսակիցներին՝ մեծամասնականությանը, բայց կեղծում է անհամարձակ ու անվստահ և տեսնում, որ մենակ է երեսպաշտ ամբոխի մեջ: Փաստաբան Սափորյանը նրա ձեռքից վերցնում է գինու գավաթը, որով վարժապետը պետք է խմեր Մարգար Էֆենդիի կենացը: Վարժապետ Թորգոմը կաթվածահար է լինում, և

«Սա ամենակարևոր շեշտն է ներկայացման վերջակետում: Հասարակական կրքերի մեքենան վերադառնում է իր հիման կետին, շարժման սկզբնապատճառին՝ «ժամկոչ Վարդանի վտարումը եկեղեցիեն»: Ահա քեզ դիալեկտիկա:

Օտյանի «Թաղականին կնիկը» վեպն ունի առակի իմաստություն և պատմական կոնկրետություն: Արևմտահայ աշխարհը սկսած անցյալ դարի 60-ական թվականներից ապրում էր սոցիալական ու ազգային ազատագրման ծգտումներով, շփվում էր եվրոպական կյանքին, նորաձևություններին, մտքերին ու գաղափարներին, ստեղծել էր «Ազգային սահմանադրություն», ձեռք էր բերել քաղաքացիական ու քաղաքական գիտակցություն, բայց չունեի քաղաքական ուժ: Երիտթուրքական հեղափոխությունն ու օսմանյան սահմանադրությունը, թվում է, բերելու էին սոցիալական ազատագրման նոր հեռանկարներ, լինելու էին նոր կենսաձևերի հիմք, բայց դա խաբեկանք էր, կյանքի դաժան խաղ: Ո՞ւմ էին պետք ազգային կյանքը կարգավորող ընտրական մարմինները, ընկերային գաղափարները, եթե դրանցով լուծվելու էին մանր, թաղային խնդիրներ: Վեպը գրվել է 1921 թվականին և նկատի ունի առաջին համաշխարհային պատերազմի առաջին տարվա դեպքերը պոլսահայության կյանքում: Ամեն ինչ տեղի է ունենում Մեծ եղեռնի նախօրյակին: Այս է ասում հեղինակի վերջաբանը: Սա այն գործն է, որ նախորդում է Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպին: Ներկայացումը պետք է ունենար նաև այդ շեշտը:

1983

Ո՞ՒՄ ՈՒՍԵՐԻՆ Է ԵՐԿԻՐԸ

— Էս երկիրն իմը չի՞... Էս երկիրն իմ ուսերի վրա է, իմ ուսերի վրա է, ոչ թե քո:

Այս ո՞վ է կուրծք ծեծում և աղաղակում: Ո՞վ է ուսերին առել երկրի հոգսն ու մեղքը և բռնել հավերժության ծամփան: Եթե մինչև քավարանի լեռը սանդարամետի խորխորատներով գնաս, տեղ չես հասնի, քանզի այնտեղ պատժվում են մարդկային մեղքի երեք հիմնական տեսակները՝ խաբեությունը, բռնությունն ու անզսպությունը: Այս մարդու ուժը խաբեությունն է, և դրանով է

Նա հարթել երկնային արքայություն տանող կարճ ծանապարհը՝ տասներեք կիլոմետրանոց երկաթուղին:

— Երկաթուղու անունը չտաս, կսպանեմ,— սպառնալիք է կարդում մթին ծանապարհների հերոսը, կարծելով, թե բռնությունն էլ առաքինություն է:

— Գիտես, որ ես իմ փողերը չեմ հաշվում:

Մեծահոգի մարդու անփութությունն համարենք այս մեկը, թե անզսպություն: Բայց նա գիտե, որ կյանքն առաջ շարժող միակ ուժը Նյութն է, գաղափարները երկինք են համբարձվելու, և ինքը մեղավոր չէ դրա համար:

— Երբ ես այլևս ձեզ հետ չեմ լինի, ինձ թաղեք երկաթուղու ճանապարհին, տասներեքերորդ կիլոմետրի վրա:

Այս խոսքերն արտասանվում են այնպիսի բազմախորհուրդ հանգստությամբ, որ թվում է՝ մարդը կանգնել է երկնքի դռների առաջ, սրբի ու առաքյալի լուսապսակով և պատրաստվում է նստել աստծու որդու կողքին:

— Սիրեցե՛ք մերձավորին,— քարոզում է նա,— մերձավորին սիրելը դժվա՛ր է:

Ինչո՞ւ է դժվար, եթե մարդ ես, և ո՞ւմ է ուղղված այս իմաստախոսությունը:

Համարձակվենք հարց տալ այս մարդուն. իսկ դու սիրո՞ւմ էիր քո մերձավորներին: Եթե այդքան լավ գիտես սուրբ գրքի պատվիրանները, կարողացիր նաև խոստովանել՝ «անթիւ են մեղք իմ և անքաւելի լանցանք իմ»: Բայց մեղքի ու հանցանքի մասին գաղափար չունի այս հերոսը, պատկերացնում է իրեն կյանքի քարձրագույն ծշմարտությունների կրող և անարդարության զոհ: Նրա կարծիքով, անհատը պատասխանատու չէ իր արարքների համար, և ամեն ինչում մեղավոր է միջավայրը: Մենախոսության թառերը կարծես առնված են միջնադարյան խրատներից, ու «մեաղներից», իսկ խոստովանողը բռնել է մեղադրողի դիրք և իր «սրբազան» տասներեք կիլոմետրից այս կողմ աշխարհ չի ծանաչում: Որտեղո՞վ է անցնում նրա երկաթուղին, ո՞ր է տանում, ի՞նչը ինչի հետ է կապում:

— Երկաթուղու անունը չտաք, կսպանեմ,— դարձյալ սպառնում է «հերոսը» և իր հաստ թիկունքով նայում է մեզ, որպես թե չի նկատում իրեն տեսնող աչքերը:

Այսքանը հասկացանք Պերճ Զեյթունցյանի «Անավարտ մենախոսության» հերոսի երկդիմի խոսքերից: Իմացանք, որ նա

հեռու է սուբյեկտիվ մեղքի գիտակցումից և իր անօրեն բարքը բացատրում է արտաքին պատճառներով, իրեն պարտադրված օբյեկտիվ հանգամանքներով: Սա նոր «բարոյափիլիսոփայություն» է: Համարե՞նք այս հերոսի գոյությունն անխուսափելի և բանական, ընդունե՞նք նրա գործելակերպը որպես միակ ելք, կյանքի տրամաբանություն, թե՞ կոիվ տանք նրա ու նրան ծնող հանգամանքների դեմ: Բայց դրա համար պետք է, որ հեղինակը մեր կողքին լինի և ինքը մղի այդ կովին: Մինչդեռ նա բռնել է չեզոք դիրք և բանավեճի է հրավիրում, թերևս չիմանալով, որ բարոյականությունն ու խիղճը իմացաբանական կատեգորիաներ չեն, հետևաբար նաև ենթակա չեն բանավեճի: Միայն քաղքենիները կարող են վիճել, թե որն է լավ՝ ազնվությունը, թե անագնեվությունը: Իսկ դրաման կոփամարտ չէ, որ գովենք դատավորի չեզոքությունը և ինքներս վճռենք՝ ով է ավելի խելոք կամ ուժեղ, և ով է ավելի լավ սնված:

Այսպիսով, մոլորությունն սկսվում է հեղինակի բարոյա-աշխարհայացքային չեզոքությունից, որով և անավարտ է մնացել հղացումը, ծնունդ տալով նույնքան անավարտ մի օրգանիզմի: Տեսնենք, թե ինչ է կատարվում Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնի «Անավարտ մենախոսություն» բեմադրության մեջ, և ինչ ոճ ու գաղափար է ընտրել բեմադրող ու գլխավոր դերակատար Խորեն Աբրահամյանը: Մեկուկես տարվա փորձերից հետո ավելացվում ու կրճատվում են տեքստային ու տեսարանային հատվածներ, և հայտնի չէ, թե վաղը ինչ նոր փոփոխություններ են լինելու: Խոսքն ուրեմն չի կարող վերաբերել գրական հիմքի անմիջական մեկնությանը, այլ՝ ընթացքին, որ կրում է «Անավարտ» վերնագիրը:

Սա այն դեպքն է, երբ առաջին հարցն ուղղվել է հերոսին, նրա սոցիալական տեսակին ու գործելակերպին: Հերոսը, ինչպես հեղինակը, բեմադրողն ու դերակատարն են ջանում հավատացնել, ծնվել է սևագործ, ապրել է սևագործ, գնում է սևագործ: Ի՞նչ է նշանակում այդ սևագործությունը: Ուաֆիկ Ավետյանը նոր է ապաքինվել իր «միկրո» հիվանդությունից և երկդմի հակասության մեջ է իր միկրոաշխարհի՝ դժգոհ ընտանիքի, դիմագուրկ ստորադրյալի, անդրդվելի ու անորոշ վերադասի, անբան հիմնարկության, նյութապաշտ սիրուհու և միակ գրագետ ու գաղափարական մարդու՝ երկինք համբարձվելիք ընկեր Համբարձումյանի հետ: Նա ղեկավարում է ինչ-որ մի տրեստ, ինչ-որ կոմբի-

Նատի կառուցում, որի նշանակությունն անորոշ է, և որը չի կարող գլուխ գալ առանց անօրինական գործարքների, առանց կաշառքների ու խաբեության: Ռաֆիկի իդե-ֆիքսն է կամ հույսն ու հավատը տասներեք կիլոմետրանոց մի երկաթուղի, որը սարքվում է մարդկանց աչքերից թաքուն, և ինչ է փրկելու, հայտնի չէ: Հիմքից արատավոր ու սխալ միջավայրը որպես թե նրան պարտադրել է անօրեն գործելակերպ, կյանքի մի տրամաբանություն, որից ինքը իբր թե դժգոհ է և փայլուն կերպով օգտվում է դրանից: Ստորանալն ու ստորացնելը, կաշառելն ու կաշառվելը նրա գոյության կերպն են և հանգեցնում են նրան ինքնասպանության գաղափարին՝ զոհվելով անմահանալու գայթակղությանը: Ինքնասպանության և անմահության սիմվոլացումն է մի երկարաբան մենախոսություն աշխարհի մոտավոր ճշմարտությունների մասին և կտակի նման մի ճառ՝ մեկուկես տարվա սևացած տետր (դերի անգիր չարված տեքստը), որտեղից կարդում է, թե ազնիվ եղեք, սիրեցեք ընտանիքը, սիրեցեք մերձավորին և... թաղեք նահատակին իր «անձնագրի» ծանապարհի տասներեքերորդ կիլոմետրի վրա: Լսե՛լ է երբևէ, որ հնում հանցագործներին թաղում էին համայնքի գերեզմանոցից դուրս, չօրհնված հողում, որ, ով գիտե, երկինքը չարատավորվի մեղավոր հոգիների համբարձվելով: Ի՞նչ իմանաս, վտանգավոր մարդ է. տասը հազար ռուբլիանոց կաշառքը՝ վիճակախաղի շահած տոմսը գրպանը դրեց և տասը ռուբլիանոց կոնյակը ետ տվեց («եղպես բաներ չեմ սիրում»), իր ծախված ստորադրյալին կաշառեց («Դու էլ վերցրու ինչքան ուզում ես»), սիրուհուն կաշառեց, վերահսկիչին ուզեց «փողի մեջ խեղդել», աստծուն էլ կկաշառի: Եվ հիմա հասել է իր հաղթական վերելքի տասնմեկերորդ կիլոմետրին, ասել է թե՛ արարչի աթոռից մի աստիճան վեր: Ի՞նչ անել, ինչպե՞ս բարձրանալ մնացած երկու աստիճանները: Վերահսկիչը ոչ մի թերություն չի տեսել գործում. պլակատով փակել, աչքից թաքցրել են տասնմեկ կիլոմետրը:

— Էդ բոլի խախտում տեսե՞լ ես:

Դե որ չես կարողացել տեսնել, կաշառքի արժանի մարդ չես. ետ տուր ստացածդ, բաժանում եմ երկաթուղու վրա աշխատող բանվորներին: Սրան կասեն «աղա մարդ»: Իսկ դո՛ւ, ընկեր Համբարձումյան, ո՛վ գաղափարական ինտելիգենտ, երկինք կհամբարձումյան, բարձվես քո ազնիվ մտքերով. քեզ համար տեղ չկա այն երկրում, որն իմ ուսերի վրա է, որի տերը ես եմ: Գաղափարները, քանի

դեռ երկաթի ու ցեմենտի չեն վերածվել, անպետք են կյանքն առաջ շարժելու համար: Այլ թե փիլիսոփայություն է:

Ի՞նչ տեղ տանք կյանքում այս մարդուն, որ ամեն քայլափոխի պատրաստ է կանգնել մեր ճանապարհին իր մոտավոր արդարության դիմակով, որպեսզի առևտրի վերածի բոլոր հարաբերությունները, նսեմացնի մարդուն, արժեզրկի մարդկային ու քաղաքացիական խղճի զգացումը և ապրել սովորեցնի: Ի՞նչ իմաստավորում տանք արվեստում այս երևույթին: Չգիտեմ, ինչ է մտածում հեղինակը դափնիձում նստած: Նա համակրո՞ւմ է արդյոք իր հերոսին, ճաշակի և արվեստի՞ գործ է համարում մութ վարագույրները, սևակնած օդը, երկաթե սանդուղքների ու հարթակների խճողումը (նկարիչ՝ Ե. Սաֆրոնով), «կատանկալի» պարը և առհասարակ ներկայացման աղմկալից, կոպիտ էստրադային մթնոլորտը: Չեմ կարծում, թե հեղինակն այս է ակնկալել: Չեմ ուզում մտածել, թե հեղինակը նպատակ է ունեցել պաշտպանել հոգեպես տհաս մարդու, գործամոլի և ամբոխավար իմաստախոսի դատը: Թվում է, որ այս ամենը չնախատեսված արդյունքն է դրամատուրգիական անավարտ ու չպատճառաբանված հորինվածքի և հեղինակի բարոյա-գաղափարական չեզոքության, այն է՝ թող կովեն կյանքի սկզբունքները, տեսնենք, որը կհաղթի: Եվ բնականաբար հաղթում է ոչ թե ճառի ու խրատի ձևով ներկայացվող գաղափարը, որի կրողը գուրկ է կերպարային-անհատական գծերից, անելիք չունի, այլ մեղավոր հերոսն իր առօրյա, նյութապաշտ տրամաբանությամբ: Դերակատար Խորեն Աբրահամյանն օժտել է հերոսին մարդկային դիմակով, անկեղծ խոսելակերպով և դրամատիկական կրքերով, բայց մոլորվել է ողբերգության ու երգիծանքի սահմանում: Դերասանական հմայքն ու վարպետությունը ծախսվում են բոլորովին իզուր, քանի որ գաղափարական հենակետը կեղծ է:

Վեճեր եղան թատրոնի ձեմասրահում, դերասանական մոտքի մոտ, թատերական ինստիտուտի սանդուղքների վրա, արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի նեղ սենյակում, թատերական ընկերության դռանը և գորգապատ սրահում, խմբագրություններում. անկազմակերպ ու անպաշտոն զրույցներ: Ասում են՝ քննադատությունը թատրոնի վրա չի ազդում: Բայց ձայնը հասավ այնտեղ, ուր պետք էր: Եվ մարդիկ մտածեցին: Օ՛, չլինի հանկարծ քննադատի ծայրահեղ ու անշրջահայաց դատողությունները, այստեղ-այնտեղ ասվող խոսքերը վերածվեն տպագրված տո-

դերի: Մի շտապեք, ընկերներ, բեմադրությունն ավարտված չէ, փոփոխվելու և մշակվելու շատ բան կա: Իսկապես, մոռացել էինք, թե՞ չէինք նկատել ներկայացման խոշոր տառերով գրված հայտագիրը: Բայց ընթացքն ավարտ պետք է ունենա՞:

Եվ ահա, մեր առջև դրվեց բեմադրության երկրորդ, կարծես թե (դեռ համոզված չեմ) ավարտված տարբերակը: Ի՞նչ փոխվեց: Հնարավոր է, որ մինչև այս թատերախոսականի տպագրվելը մենք ունենանք բեմադրական երրորդ մի տարբերակ: Խոսքն ուրեմն վերաբերում է երկրորդին: Այստեղ Ռաֆիկ Ավետյանին այլևս չեն կաշառում վիճակախաղի շահած տոմսով, և նա իր դիմագուրկ ստորադրյալի հետ խոսում է ընդգծված արհամարհանքով.

— Զեզ ասել եմ, իմ տուն չգաս:

Բայց նա էլի նույն մարդն է, նույն «աղա մարդը», որ իր փողերը չի հաշվում:

— Վերցրու ինչքան ուզում ես:

Նա էլի նույն առատաձեռնությամբ է կաշառում վերահրս-կիչին.

— Ծատ տվեք, փողի մեջ խեղդեք:

Իսկ վիճակախաղի տոմսը, ինչպես պարզվում է հետո, նա գնել է մեկուկես, թե ինչքան, բայց ավել գնով: Ծատ հետա-քըռքիր է: Մարդու նյութական կարողությունները մեծ են, բայց չի կարողացել նոր կոստյում գնել իր համար: Նախկին հագու-տով է և քարոզ է կարդում աղքատ Ղազարոսի դիրքերից: Ո՞վ կհավատա, թե մարդը տալիս ու առնում է ոչ իր, այլ հայրենիքի ու ժողովրդի շահերի համար:

Սիրուհին փոխվել է, դարձել Ռաֆիկի տարիքին ու ճերմակ մազերին վայել տարեց կին, անհայտ ու կասկածելի բարեկամու-հի, որ մեկ-երկու լրացուցիչ խոսք է ասում, կարծես հիշեցնելու համար հանդիսատեսին, թե ինքը սիրուհի չէ, և Ռաֆիկն էլ սիրելու ընդունակ չէ: Սիրելը մեղք չէ, ոչ էլ մտերմուհու անկա-յությունը ծանր հանցանք: Մարդ է, կարող է գաղտնի համա-լույթունը ծանր հանցանք: Մարդ է, կարող է գաղտնի համա-կրանքներ, գուցե և մեկ-երկու սիրավեպ ունենալ: Սարսափելի չէ: Բայց մարդկային խիղճը նյութով գնելը, մարդուն այդ եղա-նակով արժեզրկելը հանցանք է և անբարոյականություն: Զքեղ նակով արժեզրկելը հանցանք է և անբարոյականություն: Զքեղ գահավորակին բազմած այս անիմանալի էակը, ծեր լինի թե գահավորակին բազմած այս անիմանալի էակը, ծեր լինի թե չափել, հրապուրիչ թե անհրապուր, կին թե տղամարդ, մի մութ հանցավոր է, չհայտնաբերված քրեական տիպ, որ սեթևեթան-քով ու հրձվալից վերցնում է ոսկեղեն ընծան և խոստանում իր

աներևույթ ամուսնու միջոցով կարգավորել Ռաֆիկի հանցավոր խնդիրը:

Այս ի՞նչ աշխարհ է, կյանքի ի՞նչ արատավոր պատկերացում է սա: Ո՞ր է մարդը, որտե՞ղ է թաքնված և չի համարձակվում երևալ: Կյանքն իսկապե՞ս տեղ չունի նրա համար: Հեղինակը մտածել է այս մասին և, ինչպես տեսանք, պահեստում ունի հակոտնյա մի ստվեր: Դա այն Համբարձումյանն է, որին Ռաֆիկն ուզում է երկինք ուղարկել: Բեմադրողը նրան նստեցրել է բեմի ետին պլանի աջ անկյունում: Ի վերջո նա առաջ է գալիս և ծախ անկյունից ասում իր անհամարձակ մեղադրական բաժակաձառը, որպեսզի ծաղրվի մի քաղքենուհու ռեպլիկով.

— Я ничего не поняла.

Քիչ է այսքանը: Նա ոչնչացվում է հերոսի մեծագույն «Ճշմարտությամբ» և յուրայինների ծաղրաբան խմբերգով.

— Սո՛ւտ է, սո՛ւտ է, ամեն բան սուտ է...

Իսկ ո՞րն է ծիշտ: Ծիշտը հերոսի մթին գործարքներն են և դրանցով գլուխ բերված պատերը, որոնք կմնան, իսկ համբարձումյանները երկինք կհամբարձվեն: Հեղինակի՞, թե՞ թատրոնի «չեզոքությամբ» վերագրենք այս: Ամեն ինչ պարզ է. Ճշմարտության արժեքը որոշվում է նյութական օգտակարությամբ: Ի՞նչ անուն տալ այս կոպիտ կենսափիլիսոփայությանը:

Հայտնվում է երկրորդ գաղափարական մարդը՝ միամիտ՝ ու գավառական ներկայացվող հայրենասերը և ծաղրվում ավելի դաժանորեն: Նա երկու «սխալ» է գործում. առաջարկում է խմել հայրենիքի ու ժողովրդի կենացը և ուզում է կանխել մերկանալու պատրաստ ստրիպտիզի «թագուհուն»: Վա՛յ քեզ, հետամնաց, անկիրթ ու ամոթխած մարդ:

— Դու ո՞վ ես, որ խոսում ես հայրենիքի անունից:

Հերոսի այս խոսքի վրա հանդիսասրահը պապանձվում է և լուռ ու վախեցած լսում հայրենիքի անունից խոսելու իրավունք ունեցողին: Իսկ դո՞ւ ով ես, որ քեզ պատկերացնում ես երկրի աղը: Մի՞թե մեղք է հայրենիքի սերն ու ցավը կրելը: Այո՛, հայրենասիրությունը տարբեր իմաստներ ունի տարբեր մարդկանց համար: Հայրենիքը կորցրածի համար դա վիշտ է և կարոտ, հայրենիքում ապրողի համար հայրենիքը գեղեցիկ, հզոր ու արդար տեսնելու ցանկություն է, մի ուրիշի համար՝ անցյալի փառք ու պատմություն, մյուսի համար՝ պարծանք ու բաժակաձառ: Բայց պետք չէ ծաղրել նույնիսկ այս վերջինին, որը դեռ չի հասել հայրենա-

կայանում ոչ նրա, այլ արատավոր մարդու գործելակերպը: Ներկայացման վերջակետը այդ արատավոր տրամաբանության հաստատումն է բացահայտորեն: Գալիս է վերադասը և շնորհակալությամբ սեղմում հերոսի ձեռքը, ասել է թե՛ ապրես:

Չարժե կշտամբել այս բեմադրության համար տանջված ոչ մի դերասանի, նույնիսկ հերոսի դերակատարին, որ դերասանի մասնագիտության բերումով՝ բեմում մարդկային լինելու ձգտումով մարդկայնացրել է անմարդկայինը: Դերասանը դահլիճում չէ և չի տեսնում իր արածի ակամա արդյունքը: Չլինենք ավելի խստասիրտ: Գործն անավարտ է, հեղինակի դիրքը՝ չեզոք, խիղճը՝ մոտավոր: Մեզ մնում է վերադառնալ առաջին խոսքին: Ո՞ւմն է երկիրը և ո՞ւմ ուսերի վրա:

1983

ԽՈՐՆ ՈՒ ՃԵՄԱՐԻՏ ԻՆՉՊԵՍ ԿՅԱՆՔԸ

Գեղարվեստական ամենաբարդ խնդիրները հաճախ վճռվում են ամենապարզ եղանակով, ամենամատչելի միջոցներով, և ամենախոր ընդհանրացումները սկսվում են կարծես վաղուց հայտնի ճշմարտություններից: Թատրոնում կեղծ չլինելն արդեն շատ մեծ բան է: Եվ ինչքան ենք չարչարվում ճշմարտությունը գտնելու համար, ինչքան ենք տանջում մեր երևակայությունը: Բայց հանկարծ փնտրվածը հայտնվում է մեր կողքին, ամենաանսպասելի տեղում: Սկսվում է մի նոր շփոթմունք: Պարզվում է, որ շատ դժվար է բացատրել արվեստի ճշմարիտ արժեքը, այն արժեքը, որ կարծես ստեղծվել է հեշտ ու հանգիստ, ինքն իրեն: Հազվադեպ է լինում, որ բեմական պարզությունը բարձրանա կենցաղի ճշմարտությունից, բեմական փաստը կյանքի փաստ դառնալով հանգեցնի անսպասելիորեն մեծ ընդհանրացումների:

Ու տեղի ունեցավ Երևանի դրամատիկական թատրոնի մի բեմադրության մեջ, որը, թվում է, լինելու էր սովորական մի երևույթ:

Մեր թատրոնի ամենամեծ մտահոգությունը վերջին տասնամյակներում ոչ այնքան ժամանակակից ինքնուրույն դրամատուրգիական նյութի պակասությունն է եղել, որքան նրա անլիարժեքությունը, առավել ևս՝ բեմի ու գրականության կապի աստիճանական խզումը, մի բան, որի արդյունքները հաճախ եղել են արտաոռոց ու զայրացնող: Մեր թատրոնին պետք էր դերասանի

բեմական զգացմունքները սնող ժամանակակից ազգային գրական Նյութ: Եվ ահա այդ Նյութը ի հայտ է գալիս մի գրականության մեջ, որը մեզ շատ լավ ծանոթ է, բայց մինչ այժմ բեմի համար չի նախատեսվել: Այդպիսին է Հրանտ Մաթևոսյանի արձակը՝ սկզբունքորեն ոչ թատերային, տեսարանայնությունից և արտաքին գործողության ակնարկներից կարծես թե բավական հեռու: Բայց Մաթևոսյանի ստեղծած խոսքային միջավայրն արդյունք է կյանքի խոր դրամատիկական ընկալման: Նրա տրամախոսությունները, թեպետ՝ վիպական կոնտեքստում, ունեն խաղային կենդանություն ու սրություն, անսպասելի դարձումներ, բնութագրական ամուր շեշտ և ամենակարևորը՝ իրադրային են, ենթադրում են վիճակների կոնկրետություն: Սա սկզբունքորեն դրամատուրգիական գիծ է: Մաթևոսյանի սյուժետային ոլորումները ստեղծում են պոլիֆոնիկ մի աշխարհ, որը դրամատուրգիական չէ ըստ կոմպոզիցիոն կառուցման, առերևույթ անշարժ է, բայց դրամատուրգիական է ըստ իմաստային շերտերի և ունի դրամայի վերաժվելու մեծ պոտենցիալ: Ճիշտ և ճիշտ այդ կարգի մի գործ է «Աշնան արև» վիպակը: Թվում է, պետք էր զգայուն մի ձեռք, որ կարողանար շոշափել արձակագրի դրամատուրգիական երակը և նրա վիպականությունը սահմանափակեր բեմական ժամանակամիջոցի ու տարածության ոեալ, պայմանականությունն նեղ շրջանակում: Մաթևոսյանի գուցե իրեն իսկ անհայտ դրամատուրգիական գաղտնիքը գտել է վիպակի խաղային տարբերակի հեղինակը՝ Վալերի Թումասյանը:

Ի՞նչ էր հարկավոր, որպեսզի վիպակը դառնար պիես՝ մեկ երեկոյի կամ բեմական մեկ արարվածի Նյութ: Պետք էր մի կոնկրետ իրավիճակ, պարզ ու առօրեական մի դիպված, դրամատիկական առումով թեկուզ ոչ նշանակալից մի առիթ, որպեսզի կենդանի փոխհարաբերության մեջ դրվեին հերոսների կենսագրություններն ու բնավորությունները, որպեսզի վիպական պատկերացումը վերաճեր դրամատիկական պատկերացման: Պասական կերացումը վերաճեր դրամատիկական պատկերացման: Պասական դրամայի օրենքն է և ժամանակակից դրամայի կանոնը՝ կարճել դրամայի օրենքն է և ժամանակակից դրամայի կանոնը՝ կարճել ժամանակը, նեղացնել գործողության տարածքը, որպեսզի տեղի ժամանակը, նեղացնել գործողության տարածքը, որպեսզի տեղի ունենա խտացում՝ ներկա պահից դուրս կատարվածը լինի շատ ավելին և դրանով մեծանա գործող անձանց դրամատիկական լիցքը:

Ներկայացումն սկսվում է հանգիստ, առանց թատերական էֆեկտի, կարծես շատ միամիտ ու պատահական խոսքերով:

— Հրողբեր, Մոսկվայից Երևան ինչքա՞ն ժամանակում են հասնում,— հարցնում է տասներկուամյա Սերոն սայլի անիվը նորոգող Ադամ հորեղբորը:

— Մի հարյուր րոպեում:

— Բա ծմակուտից Երևա՞ն...

— Մի ցերեկ ու մի գիշեր,— պատասխանում է Ադամը, մըտքում անցնելով իր սայլի ճանապարհը:

Աշնանային կապույտ երկնքում հոնդում է Մոսկվայից Երևան թռչող ինքնաթիռի շարժիչը: Պառավ նանը հանգցնում է դռան էլեկտրական լամպը ու ձեռքը ծակատին նայում երկինք: Ադամը նստած է բակում, արևի տակ, հնամաշ, ականջավոր գլխարկը գլխին ու չափում է սայլի անիվի երկաթե հեցը: Գյուղը հեռու է մեծ ճանապարհներից՝ մի փոքրիկ կետ անծայր երկնքի տակ: Սերոյի ձեռքի ռադիոընդունիչը որսում է մեծ աշխարհի ուրիշները: Գյուղական փոքրիկ բակում զնգում է մեծ աշխարհի ծայրը:

Ներկայացման մեկ ժամ և քսանյոթ րոպեի սահմաններում տեղի է ունենում շատ քիչ բան: Մայրը պատրաստվում է մեկնել քաղաքաբնակ որդու մոտ: Սպասում են ավտոմեքենայի, և ավտոմեքենան չի գալիս: Օրը թեքվում է մայրամուտ, և մգացող երկնքում դարձյալ հոնդում է ինքնաթիռը: Ամեն ինչ տեղի է ունենում ինքնաթիռի մեկ ուղերթի սահմաններում: Բեմական ժամանակամիջոցը հավասարեցված է տեսանելի գործողության ռեալ ժամանակամիջոցին, և խաղի առաջին պլանում դրամատիկորեն էական գրեթե ոչինչ չի սկսվում ու ավարտվում: Իրերի ընթացքին առօրյա տրամաբանությամբ հետևող հանդիսատեսը նույնիսկ տարակուսում է. ինչո՞ւ սպասումի վիճակը նշանակություն չի ստանում, ո՞ր է կորչում գործողության թելը: Եվ տրամաբանությունն էլ հենց այստեղ է: Խաղի ֆաբուլան զուտ արտաքին շերտն է, որը չի միտում լարման, այլ գնալով նոսրանում է, անցնում ետին պլան: Հանդիսատեսը մի քանի պահ զգում է իրեն դրամատիկական վակուումի մեջ, չնկատելով, որ միջանցիկ գործողությունն ստացել է ետընթաց շարժում: Դա գալիս է գրական հիմքից, պիեսի կառուցվածքից ու տրամախոսության ինքնատիպ բնույթից: Հրանտ Մաթևոսյանի տրամախոսությունները իրադրալին են ոչ սովորական իմաստով. դրանք կարծես հրում են դեպի ետ՝ գործող անձանց կենսագրությունները, և այստեղ էլ արտաքին իրադրություններում չպետք է փնտրել արտասանվող խոսքերի իմաստը: Պիեսի ու ներկայացման բուն բովանդակությունը

հանդիսատեսի աչքի առջև չէ, այլ տեսանելի գործողության թիկունքում: Եվ իսկապես, միջանցիկ գործողության ետընթաց շարժումով բեմը լցվում է մեկ ուրիշ իրականությամբ: Դա անցյալի դրամատիկական հիշողությունն է: Հերոսների անցյալը խտանում ու սրվում է ներկա պահի մեջ, և մարդու բնավորությունը իսկապես անցյալի կուտակումն է, անցյալի արդյունքը: Անուղղակիորեն այդ չէ՞ ակնարկում արդյոք գլխավոր հերոսուհու՝ Ադունի խոսքը.

— Մարդ ու անասուն իրարից հիշողությամբ են ջոկվում: Հրե՛ն, մարգագետնում արածում է կովը՝ առանց հիշողության... Հորթին երեկ են մորթել:

Հիշողությունն այս ներկայացման մեջ հերոսների խոսքում ուղղակիորեն չի արտահայտված, այլ ենթատեքստի խորքում, վարքագծի ու բնավորության: Գործող անձինք բեմ են մտնում, թվում է մանր, առօրեական խնդիրներով, կենցաղի ու հոգսի բեռան տակ: Նրանց բախումներն ու վեժերը երևում են աննշան ու ծիծաղելի, բայց արտաքին դրությունների իմաստը թվացյալից շատ ավելի բարդ է: Կարևոր չէ, թե ինչ է տեղի ունենում հանդիսատեսի աչքի առջև: Եվ շատ կարևոր է, թե ինչ է տեղի ունեցել ներկա պահից առաջ, տարիների ընթացքում, կենսական ինչ լիցք են կրում կերպարները, դրամատիկական ինչ հրումով են բեմ մտնում: Այսպես է հոգեբանական իմաստ ստանում ներկա բեմական պահը, այսպես է բովանդակություն ձեռք բերում դերասանի կերպարային վարքագիծը:

Պառավ Արուսին որ հարցնենք, իր կյանքն սկսվում է շատ հեռվից, անհիշելի ժամանակներից, երբ դեռ կար ավանդական մեծ ու լի օջախը, ու դեռ կենդանի էր տան նահապետը՝ ապին:

— Ապին սուրբ էր, է՛, սո՛ւրբ, — ասում է Արուս նանը, ասում է քնքուշ, խանդաղատալից ձայնով, համոզված, պարտադրող տոնով:

— Ընչի՞, ինքը սուրբ չէ՞ր որ, — ասում է Սերոն լուրջ ու հավատացած:

— Սուրբ էր, բա սուրբ չէ՞ր, — ասում է Ադունը դառը ծաղրով:

Ադունի կյանքը մոայլողներից մեկն էլ այդ «սուրբն» է եղել, որի կերպարը ներկայացման մեջ երևում է զարմանալիորեն կենդանի: Ապին վաղուց է, ինչ ննջում է կանաչ գերեզմանոցում, բայց նրա «սրբազան» ներկայությունը զգում ենք պառավ Արուսի խոսքերում ու նրա կողքին: Ապին վաղուց հուշ է դարձել, բայց

Նրա դժնի ներկայությունը զգում ենք Աղունի վշտացած ու ծաղրական խոսքերում.

— Դու դեռ ըստի ե՛ս... Դռան տեղն էլ գիտես, պատուհանինն էլ,— այս խոսքն է ասել Նա իր հարսին ամեն անգամ:

Իսկ Աղունի կյանքը դառնացել է մանկուց՝ մոր մահով, խորթ մոր անսրտությամբ: Եվ այս կնոջ կերպարն էլ է կենդանանում Աղունի խոսքում: Աղունը ոտաբոբիկ է դպրոց գնացել, և խորթ մայրը նրան հանել է դպրոցից, ասելով՝ «անընդունակ է»:

— Ինքը շատ «ընդունակ» էր,— ասում է հիմա Աղունը,— հորս՝ Իշխանին Իիշան էր ասում. «Ի՛շխան, Ի՛շխան...»:

Այստեղ կա չգիտակցված, բայց բավական նուրբ սիմվոլիկ մոմենտ. հոր հայրական իմաստը շրջվել ու խաթարվել է Աղունի համար: Եվ այսպես, Աղունի դառը կյանքը շարունակվել է օտար տանը, որին շունչ ու կենդանություն է տվել ինքը, ինքը՝ հոգեպես մենակ ու հալածված, ծակատագրական համբերությամբ ու համառությամբ, ծակատագրական սիրով և բնությունից սրված ուժով ու կամքով: Աղունը բնության մեծագույն ուժի՝ մայրական բնազդի կրողն է: Այս մասին է Հրանտ Մաթևոսյանի վիպակը, այս մասին են նրա հիման վրա ստեղծված պիեսն ու ներկայացումը:

Մայրական բնազդի կրող է Նաև Արուսը, բայց նրա դերն ափարտվել է, և Արուսը կյանքին թիկունքով է նայում. նրան ծայն է տալիս կյանքից հեռացած ամուսինը՝ «ապին»: Հիմա Աղունն է կյանքի տերը, վաղը լինելու է «խալխի աղջիկը», որդու՝ Արմենակի ապագա կինը, որ Երևանում է, և որին Աղունը դեռ չի տեսել, գնում է տեսնելու:

— Հարսը տեսնես, ի՞նչ ցեղ է լինելու,— բարձրաձայն մտածում է Նա:— Լավը լիներ, շեկ լիներ, ծանր, երկար մազ ունենար, առողջ էրեխեք բերեր:

Գեղջկական այս պարզ դատողությունը, որ արտասանվում է երանալետ քնքշանքով, հերոսուհու վերին ձգտումներից է: Հանդիսատեսը մի պահ նախապաշարված ժպիտով է ընդունում այդ, ապա ներքուստ, ենթագիտակցորեն, մարտությունը: Հերոսուհու բնազդն անսխալ է, և մենք հետևում ենք այդ բնազդի դրսևորումներին: Աղունի կյանքն ու ծակատագիրը և՛ անհատական է, և՛ ընդհանրական, և՛ կոնկրետ ու ճա-

նաչելի, և՛ սիմվոլիկ: Նրանից է սկիզբ առնում կյանքը, և նրան է վերադառնում արժեքն ու հատուցումը՝ արդար թե անարդար:

Ներկայացումը սկզբունքորեն դերասանական է: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե բեմադրող Արտաշես Հովհաննիսյանը չեզոք դիրքում է, և բեմադրությունը կազմված է դերասանական անկախ, ոչ մեծ խնդիրներից: Այդպես կարող է միայն թվալ, որովհետև դերասանը գործում է ազատ: Ներկայացման չափավոր տեմպառիթմը թույլ է տալիս նրան ազատ ու անշտապ բացահայտվել, ներկայացումից ներկայացում հարստանալ, գտնել նոր երանգներ ու շեշտեր, նաև փոխել շեշտերը: Այո, այդպես կարող է թվալ, որովհետև բեմադրական մտահղացումը, բեմադրողի բարոյագաղափարական միտումը չի հալտարարվում որևէ արտաքին նշանով կամ մերկ ալլաբանությամբ: Բեմադրողը հիմնովին ազատ է ռեժիսորական նախապաշարումներից և չի ջանում ցուցադրել իրեն. նա դերասանից առաջ չի վազում, այլ մնում է դերասանի թիկունքում: Չկա որևէ բեմավիճակ, որ դուրս բերված լինի բառերից, միզանսցենը չի հետևում խոսքային իմաստներին, չի դառնում խոսքի նկարագարումը, դրությունը և խոսքը նախում են տարբեր կողմեր. դրությունները խորն են և բազմաշերտ, իսկ խոսքը հնչում է անսպասելի իմաստային երանգներով, պարզ, և չկա ոչ մի չիմաստավորված բառ: Եվ ամենակարևորը՝ միզանսցենը կառուցված է այնքան պարզ, թեթև ու անբռնազբոս, որ չի ընկալվում որպես այդպիսին, չի դիտվում անկախ, չի գծագրվում: Տեսարանը ներկայացնում է կյանքի պարզ պատկեր, խորն ու համոզիչ, ինչպես կյանքը: Թատերական պայմանականությունը հասցված է նվազագույնի: Բեմադրողը անհավակնոտ է և նրբանկատ, կարծես չի ուզում մի քալ իսկ առաջ՝ վակնոտ է և նրբանկատ, կարծես չի ուզում մի քալ իսկ առաջ՝ ընկնել դերասանից, բայց միաժամանակ հետևողական է իր հիմնական խնդրում՝ վիճակների ու բնավորությունների բացահայտման մեջ: Սա ռեժիսուրա կոչվող արվեստի ամենադժվար ու նուրբ տեսակն է. այնքանով դժվար, որ կարող է ծանծրալի լինել, բայց շատ հեռու է դրանից, այնքանով նուրբ, որ դերասանին մղում է ինքնաբացահայտման, բայց ոչ ինքնակենտրոն խաղի:

Ներկայացման տոնը և մթնոլորտը թեթև է ու հանգիստ, առանց արհեստական լարումների, կենսականորեն ճշմարիտ և օրգանական: Այստեղ ամեն ինչ ծանոթ է ու թարմ, առարկայական ու կոնկրետ, պոետական շնչով լի: Տիգրան Մանսուրյանի

Երաժշտությունը կենդանացնում է օդը և վարագույրի բացվելու հետ հանդիսատեսին քաշում է ներս՝ աշնան արևով ողողված գյուղական բակը, որի հին ցանկապատի ետևում աղմկում են «մանկության» սագերը, և կապույտ երկնքի ֆոնին թախծում է տերևաթափ տանձենին (Նկարիչ՝ Ուֆֆի Ադալյան): Կապույտը և վերևից թափվող ծիրանագույն լույսը բեմում ստեղծում են գեղանկարչորեն ամենագրավիչ կոնտրաստը, և ուզում ես ապրել այդտեղ, աշխարհի աղմուկից հեռու այդ խաղաղ բակում: Բոլոր պարկաներն այստեղ իմաստ ու խորհուրդ ունեն՝ սալի կոտրված անիվը, հին պղինձն ու մաղը, պատշգամբի բազրիքին փռված գորգն ու գունավոր վերմակը, պարանից կախ ավելուկի հյուսքերը: Թերևս մեկ սիմվոլ է պակասում այստեղ՝ քարակոփ երկանքը՝ կյանքի հավերժության խորհրդանիշը: Բայց չկարծենք, թե բեմադրողի նպատակը կենցաղի ոճավորումն է և իրերի պոեզիան: Գյուղն ու գյուղականը սոսկ առիթ ու ալլաբանություն են, կյանքի պայմանական մի կերպ, որոնց միջոցով դիտվում են մարդն ու աշխարհը, կեցության խորհուրդն առհասարակ: Այս միտքը, որ շատ ընդհանուր է, իհարկե, կարող է վերագրվել ամեն մի գրական ու թատերական երկի: Խնդիրն այն է, որ բեմադրության հեղինակն ու մասնակիցները հավատարիմ են մնացել Հրանտ Մաթևոսյանի մտածողությանը և այս գործի ոգուն: Մաթևոսյանը կենցաղագիր ու գյուղագիր չէ, այս հասկացությունների հալ գրականագիտության մեջ ընդունված իմաստով: Գյուղն ու գյուղականը նրա միջոցներն են, ոչ թե նպատակը: Մաթևոսյանը գալիս է կենսական հիմքից, կյանքի մկանային զգացողությամբ և Ժմակուտի ձորից նայում է վեր, կապույտ երկնքին ու արևին և փոքրիկ մի գյուղում տեղավորում է աշխարհը մարդու հետ: Պիեսի ու ներկայացման հեղինակները գնում են այս նույն հետ: Պիեսի ու ներկայացման հեղինակները գնում են այս նույն ճանապարհով, ընտրելով գուցե ավելի մատչելի արահետներ, բայց հավատարիմ մնալով հեղինակի ճշմարտությանը: Նրանք գեղարվեստական նուրբ վճռի են հանգել ոչ թե կանխակալ ծրագրով՝ վերևից, այլ՝ ներքևից՝ վիճակների, բնավորությունների ու հոգեբանության գննումով: Եվ այս էլ կարող էր ինքնանպատակ լինել, եթե ներկայացումը չունենար դերասանական կենտրոն և կենտրոնաձիգ ուժ հանձին թեմայի կրողի՝ հերոսուհու: Ահա այս կենտրոնաձիգ ուժ հանձին թեմայի կրողի՝ հերոսուհու, որ ամենից ավելի պատկանում է դերասանուհի Վիլենտա Գևորգյանին:

Դժվար է պարզ վերլուծությամբ բնութագրել այս հերոսուհուն

ու նրա դերակատարին, քանի որ երկուսն էլ չունեն իրենց գրական ու բեմական նախորդը: Մեր գրականության մեջ ու թատրոնում ժողովրդի մարդու, հատկապես հայ կնոջ կերպարը դեռ չի հասել այս ծջմարտությանը և գեղարվեստական ընդհանրացման այս ուժին ու ծավալին: Վիոլետա Գևորգյանը բացառիկ արդյունքի է հասել և կարծես անմտադիր, անսպասելի մի պոռթկումով (դերը պատրաստել է շատ կարճ ժամանակում) և բռնել է դերապանական կերպավորման ամենապարզ ու ծջմարիտ ծանապարհը: Նա ոչ թե գաղափար է խաղում, այլ վերարտադրում է կոնկրետ վիճակներ մարդկային որոշակի բնավորության ու տիպի սահմաններում: Ստեղծագործական մեծ համարձակություն է, երբ դերասանուհին չի խուսափում ո՛չ կենցաղային երանգներից, ո՛չ մելոդրամատիզմից, ո՛չ էլ կատակերգական սրությունից: Այս բոլոր գծերը նրա խաղում արդարացված են և օրգանապես միահյուսված: Այդպես լինում է, երբ գիտես՝ ինչ ես խաղում, երբ պատկերացվող կյանքը քեզ հարազատ է, գիտես ինչ աշխարհի ծնունդն է, ինչն էս սիրում և ինչը ատում:

Դերասանուհին բեմ է մտնում ոչ թե թատրոնի կուլիսներից, այլ կյանքից, մեզ շատ ծանոթ մի աշխարհից, բերելով այդ աշխարհի շունչն ու բույրը և՛ ոչ մի նշույլ մեզ դարձյալ ծանոթ բեմական գեղջկուհիներից: Վիոլետա Գևորգյանի խաղը հեռու է թատերական իդեալականացումից, ոճավորման տարրերից ու ձեվացումներից: Նրա հերոսուհին բեմ է գալիս իր առօրյա հոգսով, գործնական ու մանրաքայլ, առույգ ու սովորական, և առաջին իսկ խոսքից բուրում է ֆոլկլորային մաքրություն:

— Ուրիշ բան չեմ ուզում, նանի ջան, եղպես ուրուր կանչելով երկու հարուր տարի ապրես, — ասում է նա ժպտերես, երկիմաստ ու բարի հեգնանքով պատշգամբում կանգնած պառավ Արուսին:

Թվում է, այս սիրունատես, հնաոճ սանրվածքով ու գեղջկական շարժումնով կինը իրավունք ունի ամեն ինչ ասելու և անելու, որովհետև ապրում է ոչ իր համար, իր կյանքը իրենը չէ, իրեն մայր չի ծնել (ինչպես ինքն է ասում), բայց իրենով են ծնունդն ու կյանքն առել տունը, հողն ու ծաղիկը, աշխարհը: Աղունը՝ տխուր ու զվարթ, դառնացած ու կամային, հրամայող ու կատակող, իր ասածին ու արածին միամտորեն վստահ ու անսահմակորեն հեռու եսամոլությունից: Ահա թե որտեղ է գաղտնիքը: Ահա թե ինչու նրա բոլոր կոպտություններն ու քնքշություններն ընդունվում են որպես վերին ծջմարտություն:

Վիոլետա Գևորգյանի խաղը դժվար է վերլուծել ընդունված եղանակով՝ ըստ տեսարանների ու դետալների, կամ կերպարալին զարգացման ընթացքի: Հետաքրքրությունը դրամատիկական ընթացքում կամ նրա առանձին կետերում չէ, որոնց մասնագիտական լեզվով ասում են «դերի էտապներ»: Այստեղ չկա ընթացք և փուլ, այլ կյանքի մի հատված, ուր մարդկային բնավորությունն ու խառնվածքը բացվում է իր ամբողջ լիարժեքությամբ ու խորհրդով: Այո՛, հնարավոր չէ տեսարանների ու փուլերի բաժանել այս դերակատարումը: Դա չտրոհվող ամբողջություն է, սրտաբուխ մի երգ, որ մեկ հոսում է խաղաղ առվակի նման, մեկ ջրվեժի պես թափվում, մեկ դառնում խաղաղ հայելի, մեկ էլ անսպասելիորեն պողոթնում հրդեհի նման, երբեք չսպառնելով իրեն, չկրկնվելով: Նորից ու նորից ես նայում ներկայացումը, և այդ կրակը ամեն անգամ ցոլանում է նորանոր գույներով: Որպես մարդկային խառնվածք, Վիոլետա Գևորգյանի Աղունը կարծես սանգվինիկ է, մի հարափոփոխ բնավորություն, ընդունակ անսպասելի արարքների ու խոսքերի, կոնտրաստային և իր անսպասելիության մեջ զարմանալիորեն տրամաբանական ու հասկանալի: Նրա հետ հնարավոր չէ չհամաձայնել: Ինչպես Աղունի ամուսին Սիմոնը կասի, «նա փաստացիորեն ծիշտ է»: Այո՛, փաստացիորեն: Մենք թերևս ի վիճակի չենք քննելու այդ փաստացի ծշմարտության ընթացքը, բայց կարող ենք դիտել նրա գույները:

Այսպես, Աղունը կապոցներն է պատրաստում և կես կատակ, կես լուրջ խրատում է կրտսեր որդուն՝ Սերոյին, որը երագում է մեծ աշխարհի ու մեծ կյանք: Այդ մեծ կյանքը, Սերոյի կարծիքով, իրենց գլուղից դուրս է՝ Երևանում: Սերոյի բոլոր խոսքերը վերջանում են այդ բառով՝ «Էրեվան, Էրեվան», իսկ մնացած ամեն ինչը նրա համար մի պատասխան ունի՝ «պետքս չի»:

— Դու ինձ մի մտածված պատասխան տուր, մերդ ուրախանա,— ասում է Աղունը գործնական մոր հանդիմանական տոնով,
— քու մերը դատարկ խոսքից ուրախացող է:

Սերոն դժգոհ է, որ հայրն ու մայրը ստեղծել են իրեն գլուղում ապրելու համար, իրենց համար:

— Չստեղծեիք,— ասում է նա խոռվածի նման:

— Բայց դե արդեն ստեղծել ենք,— պատասխանում է Աղունը մաիմիտ ու մոլորված, անօգնական ու մի քիչ էլ իրոնիկ՝ որդու անհասկացողության հանդեպ:

— Չեզ խնդրող չկար:

— Խի՞, լավ չի՞ որ... Էս լեն ու բոլ աշխարհը, Էս ապրուստը, — ասում է Աղունը զարմացած ու գորովալից և համոզված, որ ավելի լավ է լինելը, քան չլինելը: Իսկ խոսքի շարունակության մեջ հազիվ է զսպում վրդովմունքը.

— ...Էս ու քու հերն էլ քեզ ծառա:

Եվ մի տեսարան կա դրանից առաջ, երբ Աղունը մտովի պատկերացնում է այն օրը, երբ ինքն այլևս չի լինի ու մի երեվակալական ողբ է սարքում՝ մելոդրամատիկ ու հեգնական:

Մեկ ուրիշ տեսարանում Աղունը կովում է Արուսի հետ, հին-հին դարդեր քամուն տալիս, գանգատվում, տխրում, հիշում, լուում ու մտածում.

— Երանի՛ կանաչ գերեզմանոցում ննջողներին...

Մենախոսությունն ավարտվում է ողբերգական պոռթկումով.

— Կյանքը մի անգամ է տրվում, նրանից հետո՝ հող ու խավար:

Աղունը ասեղ է թելում պատշգամբում կանգնած ու խորամանկ ժպիտով հետևում է կապոցները տնտղող Արուսին: Հետո նստում է նրա կողքին և աչքն ասեղի թելին, կատակով, բարեհոգի ժպիտով քրքրում է պառավի խիղճը: Եվ դարձյալ մի պոռթկում.

— Ի՞նչ սեր, այ կնիկ, ի՞նչ սե՛ր...

Աղունը ջուր է լցնում ամուսնու՝ Սիմոնի ձեռքերին ու նրա գլխարկը հանում, դնում իր գլխին, թեք: Երևում է, որ դա նրա սովորություններից է, որ նա սիրում է այդ գլխարկը: Ջուր է լցնում ձերմակ սափորով և մի պահ լուռ, անշարժ, խոր հիացումով ու քնքշանքով նայում ամուսնու չարչարված ձեռքերին.

— Հիշո՞ւմ ես, Սիմոն, որ էն տարի, Մարցա բաղերով անցնելիս, քո վարպետը մեզ խնձոր տվեց... Ասաց՝ ոսկի ձեռքեր եմ տվել քեզ... Ասա, Սիմոն, հիշո՞ւմ ես:

Ա՛յ թե որտեղ է երևում Աղունի սերը: Իսկ Սիմոնը, հայտնի չէ, հիշում է, թե չի հիշում.

— Հնարելիս կլինես:

Եվ նորից անսպասելի անցում, նորից կատակ. ջուրը լցնում է Սիմոնի գլխին:

Աղունը պճնվում է քաղաք մեկնելու համար, և սենյակի խորքից լսվում է նրա երգը՝ պարզ, միամիտ ու գեղջկական.

— Այ բաղմանչի, բաղմանչի...

Աղունը պծւած, հնաոճ գեղեցկուիու սեթեթանքով դուրս է գալիս պատշգամբ, նալում ծառից կախված փոքրիկ հայելուն, կատակում Ադամի հետ: Հետո կարգի ու շնորհքի է հրավիրում Սիմոնին, խոստանում Երևանից գնել նրա համար «հարուր քսան-իրեք մանեթական կոստյում»: Եվ մի տեղ էլ Աղունը ծիծաղում է, ծիծաղում բոլորի վրա, իր վրա, ծիծաղում է ազատ ու լիաթոք, և թվում է այս հրձվանքը կարող է շարունակվել ու շարունակվել: Մինչև ներկայացման վերջը նա ունի դրամատիկական կենտրոնացման ևս երկու կետ: Ահա նա խոսում է ավագ որդու՝ քաղաքաբնակ Արմենակի հետ:

— Ինձ նման անհաշտ ես, հորդ նման խեղճ... Մեջդ վրեժ չկա, վրեժ...

Վերջին բառը նա արտասանում է ցավագին կանչով: Կյանքը նրա համար և՛ գեղեցիկ է, և՛ դաժան, ու պետք է մաքուր լինել, որքան անմաքուր լինի շուրջը: Սա Աղունի ամենամեծ ծշմարտությունն է, և այդ ծշմարտությամբ նա դառնում է իդեալ: Հավատում ես, երբ Աղունն ասում է՝ «ծիշտը ես եմ»: Բայց ահա մի տեղ էլ նա զգում է իրեն մենակ, անօգնական, ամենքի ցավն ու բեռն իր ուսերին:

— Ի՞նչ եք ուզում ինձանից, — ասում է նա զուսպ, լարված, ներքին աղաղակով և էլի մնում է ուժեղ, կենսասեր, էլի մենք հավատում ենք, որ կյանքի հենարանը նա է՝ հավերժական կինը, հավերժական մայրը, որ չունի ո՛չ ծերություն, ո՛չ մահ: Նրա բոլոր տրամադրություններին իշխում է մի մեծ ու տիրական զգացմունք՝ սերը, ոչ թե նեղ, խանդոտ, ինքնաբավ, սենտիմենտալ, ինքն իրենով սնվող, իրենով հիացող, այլ համապարփակ ու լայն, բնությունից տրված և իրենից անտեղյակ սերը, սերը բնության ու ծաղկի, մարդու և աշխարհի: Սերը Աղունի գոյության կերպն է, և գոյության ուրիշ ի՞նչ կերպ կարող է ունենալ կինը, մայրը:

Հրանտ Մաթևոսյանի վիպակը շատ հեռուն է տարել թատրոնին ու դերասանուհուն: Ազգային գրական նյութը, ծշմարիտ հոգեբանությամբ, հարազատ խոսքով ու հնչերանգով հանդիպել է դերասանուհու բնավորությանն ու կենսափորձին, և մեր բեմում ստեղծվել է դասական պարզության մի արժեք, որ արվեստի փաստից դառնում է կյանքի փաստ, ներշնչման նոր աղբյուր հեղինակի համար: Այս առումով, մեր թատրոնի ազգային տի-

պերի պատկերասրահում նա ունի, ըստ իս, թերևս մեկ զուգահեռ՝ Գևորգ Չմշկյանի Պեպոն:

Վիոլետա Գևորգյանը այսօր հայ թատրոն է բերում սոցիալական հերոսուհու բոլորովին նոր տիպ:

Դերասանուհու հուզական լիցքը մեծ է, բնավորության զգացումը՝ սուր, նրա խաղում կա և՛ տարերք, և՛ չափ, և՛ պարզություն, և՛ խորություն, և՛ կյանք, և՛ թատերայնություն: Հանդիսատեսը հրճվանքով, արցունքով ու ծափահարությամբ է ընդունում նրան, իսկ դերասանուհին ոչ մի կետում չի դավաճանում իրեն, չի զբաղվում իրենով, չի անցնում ինքնացուցադրման ու թերևս չգիտե (շատ լավ է, եթե չգիտե), թե գեղարվեստական ընդհանրացման ինչ սահմաններ է շոշափում, ինչ կոահումների է հանգեցնում հանդիսատեսին ու քննադատին: Քիչ է ասել, թե Աղունը հայ կնոջ ընդհանրական կերպարն է: Նա դառնում է մայր հողի սիմվոլացումը:

Ներկայացման ծանրության կենտրոնն այնքան ամուր է, որ մի պահ մոռանում ենք գլխավոր հերոսուհուն շրջապատող հրաշալի դերասանական անսամբլը: Սովորական դերակատարում չէ ժամեն Մսրյանի պառավ Արուսը, և հիմնական գաղափարի կրողն է խանգարում նրա մասին երկար խոսել: Միջավայրի, կենցաղի ու բնավորության զարմանալի իմացություն կա այստեղ: Արուսը այնպես է լվանում աչքերը, որ զգում ես աչքերի ծերունական հիվանդությունը, այնպես է ծավար մաքրում իր նեղլիկ պատշգամբում նստած, կարծես ամբողջ կյանքում արել է այդ գործը, այնպես է իր ծերունական ձեռքերով տնտղում գորգը, կարծես ամբողջ կյանքում գորգ է հյուսել: Դերասանուհին շատ հետևողական է նաև հոգեբանական մանրամասներում, բեմական բնավորությամբ սուր, չափի մեջ, թատերայնորեն ընդգծված ու զվարճալի, հումորի նրբին զգացումով: Ամբողջական մի կերտվածք է սա, որ գալիս է հարստացնելու մեր թատրոնի ազգային տիպերի շարքը՝ Ավետ Ավետիսյանի Ջամբախովից մինչև Թադևոս Սարյանի Բալաբեկը և Էդգար Էլբակյանի Գիքոն: Մսրյանի Արուսը արտաքուստ մի եսամոլ պառավ է, հուսահատ ու նեղսիրտ, բայց խորքում ունի ավելի նուրբ երակներ: Նա ուզում է իր շուրջը տեսնել ներդաշնակ կյանք, սեր ու համաձայնություն, և Աղունը նրա համար, իհարկե, անըմբռնելի էակ է:

— Մի ամառ դռներին նայեմ, գնա բուժվի, ա՛յ հարս, — ասում է նա Աղունին, չիմանալով, որ հիվանդն ինքն է:

Դերասանուհին շատ տպավորիչ է պատմում Արուսի երազը.

— Աչքս խուփ արի, ապին ծեն տվեց...

Սա պառավի կյանքի ոսկե հուշն է՝ մոռացված Աղունի գոյությունը, երազում՝ սև ագռավի պատկերով: Պառավը հիշում է այն օրերը, երբ ընտանիքը մեծ էր ու համերաշխ, նվագում էր պատեֆոնը, հյուսվում էր գորգը... Իսկ հիմա Արուսի կիսախավաբուռ կապույտ երկնքով մեկ պտտվում են ուրուրները: Նրա միջավայրը լրացնում է կարծես հավերժորեն նորոգվող սալի անիվը, որի գլխին դարձյալ հավերժորեն նստած է իր որդին՝ Ադամը: Ադամի բախտի անիվը ծուռ է գնացել ու կոտրվել, հայտնի չէ, ում մեղքով.

— Չորս տարի գերություն, — ասում է նա, — յոթ տարի սիբիրներում, արջի ու արաղի արանքում, բուք ու բորանին՝ գերմանացու դեմ ես առանց հրացանի, հասկանո՞ւմ ես...

Ադամը իր պարտք ու հաշիվն ավարտել է աշխարհի հետ: Նրա տեսքը մեղավոր է և անհամարձակ, ավելի հիվանդ, քան հոգնած: Այսպես է ներկայացնում նրան դերասան Վեհմիր Խաչիկյանը: Նա երբեք գլխից չի հանում իր հնամաշ, Սիբիրից բերած ականջավոր գլխարկը: Արևի տակ նրա գլուխը մրսում է: Ադամը մոռացված մարդ է, այնքան մոռացված, որ պառավ մայրը մի տեղ նրա հետ խոսում է երբորդ դեմքով. «Են աքսորված տղիս՝ Ադամի համար», մոռանալով, որ խոսում է աքսորից վաղուց վերադարձած Ադամի հետ: Ներկայացման մեջ բնական ու հասկանալի է և՛ Ադամի դիրքը, և՛ նրա հանդեպ եղած վերաբերմունքը: Ադամը նեղվում է Սերոյի հարցուփորձից և կարծես ինքն իրենից վախեցած օգնության է կանչում Աղունին.

— Աղջի՛, լակոտիդ կանչի՛, — գոռում է նա հիվանդի տագնապով: Եվ մի տեղ էլ պառավն է իր դառնությունը թափում Ադամի գլխին.

— Աշխատի, աշխատի, ընչի՞ չես աշխատում:

Եվ Ադամն աշխատում է դանդաղ, անհեռանկար: Երբ նա խոսքի մեջ է մտնում, Աղունը հեգնում է նրան.

— Դու սելդ սարքի, սելդ, — ասում է անտարբեր, ամեն օրվա կրկնված խոսքի պես:

Ադամը ժպտում է կոտրված, կատակում հարկադրված: Այս մարդը եսամոլություն էլ ունի, բայց թաքուն. իր ձին ուղարկել է Ղազախ, հայտնի չէ կարևոր բանի, թե Աղունի աչքից հե-

ռացնելու համար: Այս իրավիճակը պիեսի ու ներկայացման մեջ ակնարկվում է ընդամենը Սիմոնի խոսքով.

— Հորեղբոր ծին դազախների համար է, — ասում է դերակատար Կիմ Երիցյանը վիրավորված ու սրտնեղած մարդու տոնով:

Սիմոնը Ադամի հանդեպ մի քիչ անհամարձակ դիրքում է, և այս եղբայրների հարաբերության մեջ անորոշություն կա, շատ թույլ ակնարկված կոնֆլիկտ, որը բեմական բացահայտման կարիք ունի:

Իսկ ո՞վ է Ադունի ամուսին Սիմոնը: Իր շահն ու վնասը չի մացող, գործնական աշխարհին ներհակ մի մարդ, որ աշխատում է բոլորի համար, բայց ծուլանում է նորոգել սեփական այգու դռնակը, տաշել տալ հոր գերեզմանաքարը, որ ընկած է ցանկապատից այն կողմ, և անցուղարձ անողը, ինչպես Ադունը կասի, «նստում է վրան, պապիրոս քաշում»:

— Աշխարհը պարտք է Սիմոնին, — ասում է Ադունը, բայց իր կարծիքով Սիմոնն ավելին է պարտք, պարտք է իր տանն ու ընտանիքին:

Այստեղի՞ց էր սկսելու դերասան Կիմ Երիցյանը: Բայց այս ներկայացման մեջ ոչինչ ուղղագիծ ու բաց չի լուծված (շատ նուրբ ու կարևոր արժանիք բեմադրողի համար), և դերասանն էլ ընտրել է իր բեմական բնավորությանը հարմար վիճակ: Երիցյանի Սիմոնը ձգտում է անվրդով կյանքի, մանրութներից վեր է, բայց ներքուստ լարված, իր դրսի կյանքը սիրող (ինչ-որ հին սիրուհի, գյուղացի տղերք) և այս աններդաշնակության մեջ երևում է տարօրինակ ու խենթակերպ, կնոջ գործնականությունից նեղված, երբեմն էլ բորբոքվող: Երիցյանի խաղը կատակի տարր է բերում նաև, որ գուցե մեկ-երկու կետում վիճելի է, բայց հետաքրքիր է ու դիտվող: Սիմոնի հմայքը նաև այս տարօրինակության մեջ է, մի բան, որը վարքագիծ չէ այստեղ, այլ հատկանիշ, տպավորություն: Երիցյանը սիրում է կատակերգական ընդգծում ու սրություն: Այստեղ դա արդարանում է այնքանով, որ դերասանի ինտոնացիան ու ժեստը շատ հարազատ են պատկերացվող միջավայրին: Տեղային նուրբ կոլորիտ կա Երիցյանի խոսքում: Շատ տպավորիչ է նրա առաջին մուտքը՝ դանդաղաբալլ, անշարժ հայացք մի կետի, ներքուստ անհանգիստ, բայց արտաքուստ որպես թե անվրդով: Այս մուտքի կատակերգական սրությունն ընդգծվում է Ադունի խոսքերով.

— Է՛կավ, Է՛կավ, սարի սմբուլս, բաղի բլբուլս, Լելլի Մեջնունս,

Ռոստամ Զալս եկավ: Էկավ ամուսինս, Պարսկաստանը թալանած եկավ:

Երիցյանի Սիմոնը շրջահայացություն էլ ունի. կատակով է խրատում որդուն՝ Սերոյին, ըստ բեմավիճակի՝ ուշ, բայց նրբորեն է նկատում մոր ներկայությունը իր՝ Աղունի հետ վիճելու պահին: Նա տոնը փոխում է անսպասելի և նրբորեն: Առհասարակ Երիցյանը բեմական շփման մեջ զգալուն է ու պարզ, այս դերում՝ հատկապես:

Ներկայացման պայծառ կետերից է Սերոյի դերակատարումը: Դպրոցահասակ «դերասան», տասնչորսամյա Արթուր Մելիք-Ստեփանյանից իհարկե վարպետություն չենք ակնկալում, բայց արի ու տես, որ այս տղայի բեմական հավատը մեծ է, և նա հիանալի է զգում խաղային միջավայրը, հանգիստ է ու կողմնորոշված, խաղում է կոնկրետ խնդրով. դա մեծ կյանքով ապրելու, մեծ աշխարհի հետ շփվելու ծգտումն է, որը տանը վերածված է պարզ կոնֆլիկտի՝ խոստացեք, որ տղային կտանեք Երևան:

Եվ այսպես, ներկայացման մեկ ժամ քսանյոթ րոպեն պայմանականորեն ընկալվում է մեկ օր: Օրն սկսվում է պառավ Արուսի «բարի լիտով» ու ավարտվում Սերոյի վերջին լուրով՝ «ավտոն չի լինի»: Ու այս մեկ օրվա մեջ խտանում է ժամանակը, կյանքը բացվում է իր ներկայով, անցյալով ու հեռանկարով: Ի՞նչ է տեղի ունենում: Գրեթե ոչինչ: Բայց ինչքա՞ն բան՝ թիկունքում և անցնում: Աշխարհի մեծ ճանապարհներից հեռու մի անկյունում աշնան արևը թեքվում է մայրամուտ, ու նրա ձիրանագույն շողքի տակ հինգ մարդ նայում են երկնքին, լուսը թուլանում է, և մարդկանց հոգիներում ցլանում է տիեզերքի հավերժական լուսը: Եթե ներկայացման սկզբում նայում էինք դեպի ետ՝ անցյալով իմաստավորում ներկան, ապա վերջում նայում ենք առաջ՝ ներկայով դիտում կյանքի հեռանկարը: Խաղի ընթացքը մեզ այստեղ է բերում աստիճանաբար, աննկատելիորեն: Պրամատուրգիայի ամենանուրբ տեսակն է այս:

Ներկայացումը չունի ֆինալային տեսարան կամ ֆրագ: Պարզապես իջնում է տոնը, ասվում է մեկ-երկու կարծես աննշան խոսք, տեմպը դանդաղում է ու վարագույրը փակվում: Ուրիշ ոչինչ պետք չէ:

Երբ կենցաղային թեմատիկան գրականության մեջ բարձրանում է կենցաղից, հասնում համամարդկային ընդհանրացումների, երբ առօրյա դիպվածում խտանում են ժամանակն ու կյանքը, երբ,

այսպես կոչված, «փոքր մարդը» վերաճում է բարձրագույն իդեալի, երբ առօրյա խոսակցություններում բացվում է կյանքի փիլիսոփայությունը, նշանակում է գործ ունենք գրական ու թատերական լուրջ արժեքի հետ: Մենք գիտենք, որ ստեղծագործողի սուբյեկտիվ մտադրությունը և ստեղծագործության օբյեկտիվ բովանդակությունը տարբեր բաներ են: Ներկայացումը գուցե այնքան: հարուստ չէ, որքան Նյութ Է տալիս մեր երևակայությանը: Գործի հեռանկարը գուցե ավելի մեծ է, քան ինքը գործը: Բայց ներկայացումը վեց անգամ դիտելուց հետո համոզվեցինք, որ այստեղ գտնված է մեծ ճշմարտություն, գտնված է այն թատրոնը, որը երազել ենք, գտնված է գեղարվեստական ճշմարտության այնպիսի մի որակ, որին մեր թատրոնը չի հասել վերջին երեք տասնամյակի ընթացքում, գտնված է մի չափանիշ, որին պետք է ձգտել, որը մեր թատրոնը մոտեցնում է գորկիական ու չեխովյան ռեալիզմի դոներին: Գուցե պատահական մի պոռթկում է սա, և մեզ հիացնում է պոռթկումի անկեղծությունը: Բայց գիտենք նաև, որ արվեստում պատահականություններ չեն լինում, և պատահականությունն արդյունք է անհրաժեշտության, ներքին, թեկուզ և չգիտակցված կուտակումների: Ուրեմն, պետք է պահպանել արդյունքը, դարձնել գիտակցություն ու աշխատանք, զտել ու կատարելագործել ներշնչումով գտնվածը: Կկարողանա՞նք այդ անել, կկարողանա՞նք պահպանել ու նրբացնել այս ներկայացումը, հետևողական լինել և չկորցնել գտնված ճշմարտությունը:

1982

ՈՐՐԱ Ե ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԱՐԺԵՔԻ ԶԱՓԱՆԻՇԸ

Հազվադեպ, խիստ հազվադեպ է լինում, երբ թատրոնում կյանքի ճշմարտությունը մոռացնել է տալիս արվեստի չափանիշները, երբ քննադատը մոռանում է հասկացություններն ու համեմատականները և զգում իրեն ամենապարզամիտ հանդիսատեսի վիճակում: Ահա այս բացառիկ դեպքերում ստիպված ես նորից ու նորից դիտել ներկայացումը՝ պարզելու համար, թե գրելիս տուրք չե՞ս տալու արդյոք հուզական շփոթմունքիդ, հուզումներդ սեփական երևակայությա՞ն արդյունքն են, թե իսկապես գիտակցությունիցդ անկախ՝ օբյեկտիվ արժեք կա քո առջև: Թվում է, քըննադատն առհասարակ չպետք է շփոթվի և քանի դեռ չի ազատագրվել գեղարվեստական ստեղծագործության հուզական ներ-

գործման ուժից, քանի դեռ չի հաղթահարել զգայական ընկալման սահմանը, գուցե չպետք է գրիչ վերցնի:

Այս էի մտածում «Աշնան արևը» երրորդ անգամ դիտելուց հետո, երբ դեռ չէի կարողանում բռնել հերոսուհու՝ Վիոլետա Գևորգյանի դերասանական երակը, չէի կարողանում պարզել թատերական կենդանի երևույթի անատոմիան, չէի կարողանում գտնել ներկայացումը ճիշտ բնութագրող խոսելակերպ: Այս էի մտածում նույնիսկ չորրորդ ու հինգերորդ ներկայացմանը և արցունքոտ հրձվանքով Թափահարող հանդիսասարհում տեսնում էի հեղինակի դժկամ հայացքը: Ծառ հասկանալի է, մտածում էի, հեղինակները խանդոտ են սեփական տողի, բառի ու շեշտի հանդեպ, չեն հանդուրժում սեփական խոսքի օտարումը, դժվար են ընդունում իրենց բառը այն մարդու բերանից, որը չի վերապրել խոսքի ծնունդը, որի մտքերն ու հոգեկան ազդակներն այլ են, և զարմանում են ու նեղսրտում, երբ իրենց ներքին ինտոնացիան փոխակերպվում է կամ չեզոքանում բեմական իրադրությունների մեջ: Պետք էր համաձայնել հեղինակի հետ, եթե ելնեինք գրողի ներհայեցողական աշխարհից (եթե հնարավոր է այդ ճանաչել), գրական երկի խոսքային միջավայրից, ոչ թե նրա բեմական փոխակերպումից, եթե ներկայացման խաղային վիճակները քննեինք ըստ հեղինակային բնագրի և բեմադրությունը համարեինք գրական երկի հրապարակման մի ձև: Բայց ես ընդունում էի արվեստի ինքնին պատճառաբանված, ինքն իրենով արդարացող երևույթը՝ թատերական ինքնարժեք փաստը գրական հիմքի հետ ունեցած հարաբերությունից անկախ: Որպես թատերախոս, թերևս իրավունք չունեի վայր դնել քննադատի մաքսիմները, բայց և նույնքան իրավունք չունեի հաշվի չնստել իմ ու ինձ շրջապատող հանդիսասարհի ոգևորության հետ, եթե անգամ շփոթմունք լիներ այդ ոգևորությունը:

Ինչն է այդ շփոթմունքի պատճառը: Ինչո՞ւ է ինձ՝ հանդիսատեսի անմիջականությունը կորցրածիս հավասարակշռությունից հանում այս ներկայացումը, երբ «ահա այս ոգևորված, այս սիրելի դեմքերից զատ կա նաև մթնած մի դեմք դահլիճի մի անկյունում, որ ներկայացումից դժգոհ է» («Սովետական արվեստ», 1982, № 11, էջ 34): Այո՛, «պետք է նրա հետ հաշվի նստել, պիտի կարծել, որ նրա դժգոհության հիմքը...»: Կիսատ եմ թողնում հեղինակի կարծիքից բերվող այս նախադասությունը, քանի որ իսկապես չեմ ուզում ժխտել գոյությունը այն «բարձր ծա-

շակի անհատի», որը «կուզենար այնուամենայնիվ մի քիչ այլ, լիարյուն, իսկապես ափերից թափվող մի բան տեսնել» (նույն տեղում): Չպետք է վիճել, երբ խոսքը ճաշակի մասին է, երբ արվեստի իսկական երևույթը մեզ ստիպում է ավելի հեռուն նայել, ստիպում է փոխել խոսելակերպն ու չափանիշները, դատել բարձրագույն պահանջի դիրքերից: Եթե հասել ենք այդտեղ, ուրեմն իսկապես խոսում ենք արվեստի մասին, և դրան է մղում գեղարվեստական օբյեկտի ճշմարտացիությունը: Գնանք, ուրեմն, մինչև վերջ և դիտենք խնդիրը բոլոր կողմերից՝ ոչ թե բանավիճելու, հեղինակի կարծիքն ու պահանջը զանց առնելու կամ ներկայացումն ամեն գնով ջատագովելու համար, այլ՝ տեր կանգնելու այն ճշմարտությանը, հանուն որի ներկայացումներ ենք մերժել: Խնդիրն այն չէ, թե որքանով է կատարյալ Դրամատիկական թատրոնի «Աշխան արևը» ներկայացումը: Եթե կողմնորոշվենք հոգեբանական-խարակտերային թատրոնի բարձրագույն դրսևորումներով, դուրս նայենք հայ թատրոնի ու հայ դերասանական արվեստի սահմաններից, թերևս միջին (բայց ոչ միջակ) տեղ հատկացնենք այս բեմադրությանը: Խնդիրն այն է, որ բեմադրողն ու դերակատարները իրենց և՛ ուժով, և՛ թուլությամբ (ուժն ավելի շատ է) անվիճելիորեն ճշմարիտ ճանապարհի վրա են, որը պիտի բռնել ու գնալ, չտարակուսել, թե, ով գիտե, գուցե ետ ենք մնացել նորաձևությունից: Մի անգամ ասել եմ, թե «գուցե պատահական մի պոռթկում է սա, և մեզ հիացնում է պոռթկումի անկեղծությունը», որ «գործի հեռանկարը գուցե ավելի մեծ է, քան ինքը գործը» («Գարուն», 1982, № 8, էջ 94): Այո՛, հեռանկարը, հեռանկարը ոչ անպայման այս ներկայացման, այլ մեր թատրոնի համար, եթե կարողանանք իսկապես ըմբռնել գտնված ճանապարհի ճշմարտությունը: Եվ ես գիտակցորեն հայացքս փախցնում եմ այս ներկայացման խոցելի կետերից այդ հեռանկարը չկորցնելու համար: Եվ գրում եմ արդեն երրորդ անգամ, որպեսզի ավելի պարզ լինեն մեր չափանիշները, ավելի պարզ լինի, թե ինչի ենք ձգտում: Վերջապես մեր ձեռքն է ընկել մի բեմադրություն, որ դիմանում է քննադատության, ասել է թե արժե և՛ քննել, և՛ դատել: «Թերությունները սրբագրվելու են», — ասում է հեղինակը: Ե՛վ համաձայն եմ, և՛ մանավանդ շատ է տրամադրում «սրբագրվել» բառը: Ուզում եմ կարծել, որ խոսքը ոչ մեծ թերությունների մասին է: Բայց հեղինակի գերքննադատական հայացքը, այն է՝ «մատներս չեին բավականացնում թերություն-

ները հաշվելու համար, անընդհատ նեղվում էի», ստիպում է բացել փակագծերը, իսկապես հաշվել թերությունները, նաև որոշել, թե ում փնտրածը ինչ է: «Մեր հալացքների ալլազանությունը, — ասում է Ղեկարտը, — նրանից չէ, որ ոմանք ավելի խելոք են, քան մյուսները, այլ՝ որ մեր մտքերն ուղղում ենք տարբեր կողմեր և քննության ենք առնում ոչ միևնույն բաները»:

Թատերական քննադատությունը մի պարադոքս ունի. բեմական արժեքը քննում է մի կողմից գրական հիմքի հետ ունեցած հարազատության, մյուս կողմից անկախության առումով: Սա նաև բեմական արվեստի պարադոքսներից է: Թատրոնը սիրում է ամուր գրական հիմք, բայց բեմադրության ընթացքում քանդում է գրական հիմքի շատ թելեր, չեզոքացնում իմաստային ինչ-ինչ շերտեր և գործին հաղորդում ուրիշ լարվածք: Հեղինակին ամենահարազատ մնացող բեմադրությունն էլ ունի իր սեփական տարերքը, ինքնուրույն լինելու իր իրավունքը: Այո՛, հարազատություն և անկախություն, ինչպես հայր ու որդի: Այս հակասությունը տարակուսանքի մեջ է գցում մի կողմից հեղինակներին, երբ նրանք այլ բան են տեսնում բեմում, և մյուս կողմից բեմադրողին ու դերասանին, երբ ասում են՝ ինչո՞ւ ես շեղվել հեղինակից, ուրիշ անգամ էլ դրվատում են շեղումների համար: Թատրոնի պոետիկայի ամենանուրբ կետն է սա, միաժամանակ պարզ ու բացատրելի մի երևույթ, որից պետք է գլուխ հանենք ի վերջո: Այդ ո՞ր հեղինակներն են ցնծում իրենց պիեսի ներկայացմանը: Մեծ մասամբ նրանք, ովքեր տվել են գրական տեսակետից անկատար նյութ և թատրոնից են իմաստ ու բովանդակություն ակնկալում: Եվ հայտնի է, որ թատրոնի համար գրող հեղինակներից մեծ մասի համար (նկատի ունեմ դասական օրինակները) անընդունելի է եղել իրենց գրական տեսակետից կատարյալ գործի բեմական առարկայացումը: Հայտնի է, որ Իբսենը երբեք գոհ չի մնացել իր դրամաների բեմադրություններից: Թատերագիտական գրականության մեջ քիչ է ակնարկվում, բայց իմացողը գիտե, որ Չեխովի և Գեղարվեստական թատրոնի հարաբերությունները այս առումով փայլուն չէին: Չեխովը դժգոհ էր, իսկ Ստանիսլավսկին նրա դրամատուրգիայի միջոցով հայտնագործում էր իր էսթետիկան: Այստեղ ո՛չ տգիտության հարց կա, ո՛չ էլ բարձր ծաշակի: Պարզապես, գրականության ու թատրոնի շահերն են տարբեր: Ամեն մի գրական երկ՝ պիես լինի թե վիպակ կամ պատմվածք, ավարտված է որպես գրական արժեք, որպես խոսքային

միջավայր: Եվ նույն այդ պիեսը մի բան է որպես գրականություն՝ ընթերցվող աշխարհ և այլ բան՝ որպես բեմական-խաղային, այն է՝ տեսանելի, առարկայական աշխարհի նյութ: Թատրոնն ինքնուրույն արվեստ է և ոչ թե միջակա օղակ, հեղինակին ու ընթերցողին կապող միջնորդ: Եթե այդ լիներ թատրոնի դերը, ինչպես կարծում էր ժամանակին Ալխենսվալդը, այդ արվեստը գոյության իրավունք չեր ունենա: Եվ այսուամենայնիվ, ո՞ր հեղինակը կարող է ընդունել Բենեդետտո Կրոչեի տեսակետը, թե «խոսքը պատկանում է ոչ թե Շեքսպիրին, այլ Սալվինիին, ոչ թե Ալֆիերիին, այլ Մոդենային, ոչ թե Սարդուին, այլ Դուգեին»:

Զարժե, հիարկե, տեսական տրակտատ շարադրել մի հոդվածում մի պարզ ճշմարտություն ապացուցելու համար, մանավանդ, որ այդպիսի բան կա գրված՝ տողերիս անհամեստ հեղինակի գիրքը բեմական խոսքի, որպես գեղարվեստական ինքնուրույն համակարգի, մասին: Դրամատիկական երկը և բեմադրությունը գեղարվեստական տարբեր համակարգեր են: Նրանց չափումները բնավ նույնը չեն, թեպետ նույնը կարող են լինել պատումը (ֆաբուլան) և օբյեկտիվ բովանդակությունը: Կարճ ասած, ամեն մի բեմադրություն կամ դերակատարում գրական նյութի վերարտադրությունն է ըստ օբյեկտիվ բովանդակության և բացասումը ըստ արտահայտչալեզվի: Գրական երկի (լինի վիպակ, թե պիես) լուռ ու աննյութական աշխարհը չի կարող բեմում առարկայանալ իր կառուցվածքի բոլոր գծերով: Նա ծնունդ է տալիս մի իրականության, որի կառուցվածքն ու էությունը բովանդակությունն այլ են: Բեմականացման ու բեմադրության մեջ ներքին խոսքի լուռ միջավայրը փոխակերպվում է մարդկային հարաբերությունների կենդանի միջավայրի, և ինչ-ինչ բառեր ու շեշտեր ավելորդ են դառնում թատերական կոնտեքստում: Այս երկրորդ իրականությունը հեղինակի հետ խոսում է կարծես ուրիշ աշխարհից և հեղինակին հարազատ կարող է լինել այնքանով, որքանով մոտ է ոչ այնքան նրա անհատական մտահղացմանը, որքան նրա գրածի օբյեկտիվ բովանդակությանը: Գրական երկի շատ նրբերանգներ կարող են կորչել, իմաստային շեշտեր կարող են դուրս մնալ և գտնվել բաներ, որ բացարձակորեն դուրս են գրականությունից ու բառային արտահայտության սահմաններից: Ո՞վ է «գրում» դերասանի քայլվածքը, ձայնը, շունչը, լուրջությունը, հոգոցը, ժպիտը, ծիծաղը, ո՞վ է ստեղծում նրա մարդկային կենդանի վարքագիծը, ո՞վ է գործող անձանց միջև ստեղծում տեսա-

Նելի փոխհարաբերություններ, հոգեբանական շփում, ո՞վ է ջերմություն ու շունչ տալիս բեմի ցուրտ լուռությամբ: Եթե այս ամենը համարենք գրական բովանդակությունը պատմելու կամ վերարտադրելու միջոց, ո՞ր կմնա թատրոնը, ո՞ր կմնա նրա ինքնուրույն գեղարվեստական նպատակը: Հեղինակը բնավ չի կասկածում, որ «բեմական իրականություն կա և գեղարվեստական արձակի իրականություն», որ գործը «այլ մարզ տեղափոխելիս բոլորովին այլ տարերք (ընդգծումն իմն է— Հ. Հ.), այլ նվիրում, այլ մարդու ջանք է պահանջում»: Եվ այնուամենայնիվ, նա ցանկանում է իր պատկերած աշխարհի բոլոր երանգները տեսնել բեմում: Դա անհնար է, որովհետև թատրոնը ոչ միայն այլ ջանք է, այլև նախ և առաջ այլ լեզու, ենթադրվող իրականության այլ գոյաձև: Գեղարվեստական արձակի իրականությունը սահմաններ ու չափումներ չունի և չի կարող իր համարժեքը գտնել հնչող խոսքի ու տեսանելի պատկերի առարկայական սահմաններում:

Հրանտ Մաթևոսյանի անբավականությունն ավելի նուրբ մի պատճառ ունի: Նա պիես չի գրել, այլ վիպակ, և գրական արժեքը ենթարկվել է կրկնակի փոխակերպման, արժեքի փոփոխության: Բեմականացնող Վալերի Թումասյանը առաջին հայացքից կարծես թե հետևել է հեղինակային պատումին, բայց իրականում նա այդ նյութից ստեղծել է նոր կարգ՝ դրամատուրգիական սյուժե, բացասելով վիպական սյուժեն: Նա հեղինակային պատումից (ֆաբուլայից) դուրս է քաշել մի թել՝ սպասում են ավտոմեքենայի, և արել մի նուրբ շեղում՝ ավտոմեքենան չի գալիս (վիպական գալիս է): Ե՛վ վիպական, և՛ այստեղ դա երկրորդական դիպված է: Բայց այս չշեղվող դիպվածը բեմական տարբերակում և ներկայացման մեջ անուղղակիորեն ձեռք է բերել ձևական ու բովանդակային կարևոր նշանակություն: Սպասումի դրությունը բեմական գործողության այն կոնկրետ շրջանակն է, որի մեջ կարգավորվել է խոսքային նյութը որպես դրամատուրգիական սյուժե, ինչը վիպական չկա: Սպասումի մեկուկես ժամը իրական է որպես կյանքի մեկ առօրեական դրվագի և բեմական մեկ տեսարանի ժամանակամիջոց: Հանդիսատեսներից ոմանց թվում է, թե բեմում ոչինչ տեղի չի ունենում, և այս արտաքուստ միամիտ ձևի մեջ է «Աշնան արևի» դրամատուրգիական գաղտնիքը: Կոնկրետ բանի սպասումը գործողության պայմանական լարն է, որի վրա ծանրանում է կյանքի ոչ միայն ներկա պահը, այլև անցյալն ու հեռանկարը: Ժամանակի ու տեղի

սահմանափակումը (կլասիցիզմի վաղեմի կանոնը) բերում է դրամատիկական խտացում: Մինչդեռ այստեղ գործողության առաջին պլանում ստեղծվում է դրամատիկական վակուում և նկատում ենք, որ բուն բովանդակությունը գործողության հետադարձ ընթացքում է: Առօրյա, կենցաղային խոսակցությունը տեղի է ունենում անցյալի բեռան տակ, նախում է ապագային, և ներկա իրավիճակն ստանում է ընդհանրացնող մի իմաստ, որը տեքստում ոչ մի բառով չի արտահայտված: Այդպես է նաև վիպակում, բայց նա չունի դրամատուրգիական հենք ու լարվածք: Այդ լարվածքն ստեղծվել է հեղինակային պատումից դուրս բերված մեկ թելի պրկումով: Սպասումի մեջ է տեղի ունենում մարդկային կյանքը: Սա դրամայի ամենաունիվերսալ մոդելն է (հիշենք Բեկետի «Գոդոյին սպասելը»): Չլիներ այս մոդելը, վիպակը չէր դառնա դրամա: Դրամատուրգիական այս պայմանաձևը, չկրելով ոչ մի ակնհայտ շեշտ, իր հերթին և իրենից ծնել է բովանդակային նոր պլան: Մարդիկ սպասում են՝ սպասումին սովոր, անտագոնապ, երբեմն մոռանալով, որ սպասում են, և սպասումը դառնում է առօրյա մշտական ուղեկիցը, կյանքը իմաստավորող զգացումը մարդու մեջ: Թվում է, հեղինակի ենթագիտակցական սևեռումն էլ այդ է, իսկ գիտակցված գաղափարը՝ կյանքի հարատևության խորհուրդը՝ մարմնավորված մայր և մայրական հող հասկացություններում: Այդ գաղափարի կրողը գլխավոր հերոսուհին է, որը ներկայացման մեջ դարձել է դերասանական հայտնություն:

Գեղարվեստական առարկայի ճշմարտացիությունը պետք է ստուգել առարկան երկար պահելով աչքի առջև: Արվեստի արժեքն իրեն դրսևորում է անմիջապես՝ ներգործում է արագ, առանց դատողության տեղ թողնելու: «Աշնան արևը» այդպես է ներգործում հանդիսատեսի վրա. շատ քիչ մարդ է անտարբեր դուրս գալիս դահլիճից: Բայց առարկայի գեղարվեստական կենսունակությունն ստուգվելու է դանդաղ, ժամանակի ընթացքում: Նկարը, եթե երկար է մնում պատին ու չի հոգնեցնում, նշանակում է այդտեղ արժեք կա: Ամենապարզունակ երգը, եթե խոսում է ականջիդ երկար տարիներ, նշանակում է այդտեղ մի բան կա արվեստից: Ներկայացումն ու դերասանի արվեստն այդպես չեն. նրանք ապրում են իրենց ժամանակի հանդիսատեսի հետ և այդ նույն հանդիսատեսի աչքի առջև ծերանում են կամ մաշվում առանց ծերանալու: Բայց երկա՞ր է մնում նրանց տպավորությունը, թե՞ ոչ՝ այս է խնդիրը: «Աշնան արևը» չի մոռացվում: Կա նաև արժեքն

ստուգելու ավելի փորձված միջոց: Ներկայացումը պետք է դիտել առնվազն երեք անգամ, քանի դեռ չի մշակվել: Եթե չես կարողանում սառն ու զգաստ լինել արդեն յոթերորդ ներկայացմանը, ուրեմն այդտեղ կա ծմարտության մի որակ, որ ինչքան էլ թերի լինի գեղարվեստական մշակվածության առումով, ինչ-ինչ կետերում բարձր է արհեստից ու վարպետությունից: Մենք սովոր չէինք այդ ծմարտությանը վաղուց, սովոր չէինք բացատրել դա քննադատության լեզվով: Չկարողանալով գտնել ավելի հարմար մի բառ, անվանեցի այդ ֆուլկլորային մաքրություն: Այդ որակումը թերևս այնքան էլ ստույգ չէր: Պարզ անմիջականությունից բացի այստեղ կան ավարտված բնավորություններ, դերասանական անձնավորման և տրամադրությունների փոխանցման վարպետություն, հոգեկան ներքին գույներ և այս ամենի հետ դերասանական անսպասելի մի պոռթկում՝ Վիոլետա Գևորգյանի խաղը, որ տոն ու ընթացք է տալիս ամբողջ ներկայացմանը: Եվ կա Էական մի հայտնություն: Հեղինակի մտահղացումը բացառիկ մի պատահականությամբ հանդիպել է դերասանուհու բնավորությանն ու կենսափորձին, և բեմում ծնունդ է առել սոցիալական հերոսուհու նոր տիպ: Ինչպես էլ խաղա դերասանուհին (իսկ նա միշտ չէ, որ պահում է տոնն ու երանգների հարստությունը), այդ տիպը մնում է կենդանի, ինչքան էլ փոխի իր բեմական խառնվածքի այս կամ այն գիծը (առաջ սանգվինիկ էր, հիմա դարձել է մելանխոլիկ), մնում է ծմարիտ և առաջին անգամ դիտողի համար անսպասելի: Այդ անսպասելիությունը չէին կռահել ոչ հեղինակը, ոչ էլ մանավանդ դերասանուհին, որովհետև մի բան է ստեղծագործողի սուբյեկտիվ նկատառումը, այլ բան՝ օբյեկտիվ արդյունքը: Այս երևույթը, որ արվեստի խորին գաղտնիքներից է, թվում է, լիովին չգիտակցվեց առաջին հինգ-վեց ներկայացմանը, բայց այժմ, երբ տարի է անցել, պետք է գիտակցվի ենթագիտակցական արդյունքը պահպանելու համար: Հերոսուհին իսկապես չգիտեր, թե ինչ սահմաններ է շոշափում իր դերասանական բնագրով, բեմադրող Արտաշես Հովհաննիսյանը անհանգիստ էր նայում բեմին ու հանդիսասրահին, իսկ հեղինակը... Նա կորցրել էր իր գրական աշխարհի մի անկյունը և այդ կորստի գնով գտել իր հերոսուհու նախատիպին: Բեմական արժեքը դառնում էր կյանքի փաստ, ներշնչման նոր աղբյուր հեղինակի համար: Նման բան հազվադեպ է լինում թատրոնում: Հրանտ Մաթևոսյանը անվերապահորեն հիացած է «սքանչելի Վիոլետա

Գևորգայնի» խաղով, բայց գիտե՞ արդյոք, որ նման բան երկրորդ անգամ դժվար թե լինի: Նա այնքան է հիացած այս փաստով, որ կարողանում է ասել. «Ես հնարավորություն եմ ընձեռում հայ դերասանուհուն Աննա Մանյանի լինելու և սպասում եմ այդ լինելիությանը»: Այս խոսքը ծնվել է հիացումից ու ոգևորությունից և, եթե ծջմարիտ էլ լինի, չպետք է մոռացնել տա, որ բեմական հնարավորություններն ու անհնարինությունները գրականության մեջ չեն: Զիչ չեն եղել կեղծ բեմադրություններ ու կեղծ դերակատարումներ միանգամայն ծջմարիտ ու խորը գրական հիմքերի վրա: Դժվարանում եմ բացասական իմաստով ընդունել հեղինակի այն խոսքը, թե «ներկայացման մեջ մենամարտ է գնում Վիոլետա Գևորգյանի և մնացած ամբողջ անսամբլի միջև»: Մաքուր անսամբլային ներկայացումները կամ չեն ունեցել դերասանական կենտրոն, կամ, եթե ունեցել են, միշտ էլ կենտրոնաձիգ ուժն առանձնացել է: Դա թատրոնի օրենքն է: Դերասանական ուժերի հավասար ու համաչափ դրսևորում մեկ ներկայացման մեջ հնարավոր է միայն տեսականորեն: Ներկայացումն անհատական աշխատանք չէ, այլ խմբական, որ կազմվում է տարբեր խառնրվածքի ու նկարագրի, նաև մասնագիտական տարբեր հմտության ու տարբեր ուժերի անհատներից: Ռեժիսորական կազմակերպվածքն անհատական է, ծիշտ է, բայց ներկայացման հուզական-գեղարվեստական արժեքը որոշվում է ոչ այնքան բեմադրական մանրամասների կապակցումով, որքան դերասանական անհատների մրցությամբ այդ նույն կապակցման մեջ: Թատրոնը հնուց ի վեր եղել է ու մնում է մրցություն ու մենամարտ, և նրա ուժը պետք է տեսնել մրցության մեջ հաղթողի (անտիկ թատրոնում՝ **պրոտոգոնիստ** — առաջին մրցորդի) անհատականության մեջ: Մեր ժամանակներում կամ, այսպես կոչված, ռեժիսորական թատրոնի դարում անսամբլային առումով անթերի համարված բեմադրություններն իսկ հուզական ներգործում են ունենում և արժեքավորվում ամենաշատը երկու-երեք դերակատարով, որոնցից մեկը, եթե առանձնանում է, ապա դրանով լույս է սփռում անգամ ամենաթույլ (բայց ոչ անտեսանելի) դերակատարի վրա: Արտացոլման օրենքը ամենից ավելի գործում է դերասանական անսամբլում: Ստուգված բան է, որ ներկայացման մեջ դերասանական ուժեղ անհատը տոն է տալիս և ստեղծում խաղի ընդհանուր մակարդակ: Դա այն հուզական ու գաղափարական շեշտն է, որն ավելի էական է, քան ռեժիսորական դետալը, քան դերա-

սանձական միջին ուժերի մասնագիտորեն հավասար տեղաբաշխումը: Ներկայացումը չի կարող ունենալ մանրամասն մշակված խաչքարի կամ ճարտարապետական կերտվածքի ավարտվածություն նաև այն պատճառով, որ կայուն երևույթ չէ, այլ կենդանի ընթացք, կատարում: Սա թատրոնի անկատար արվեստ լինելու նշանը չէ, այլ առանձնահատկությունը: Բեմադրության արժեքը չի որոշվում մեկ-երկու անթերի ընթացող ներկայացումով, այլ նրա կենդանի գոյության ընթացքով, նրա կյանքի ընթացքով: Ասում են, թատրոնը ամենամարդկային արվեստն է, և պետք է մտածել, որ ամենից առաջ իր կենդանի և տարբեր դրսևորումների ընթացքով է մարդկային: Ինչպես մարդկային կրկնվող քայլերն ու արարքները մեկը մյուսի բացարձակ կրկնությունը չեն, և անհատը դրսևորվում է իր կարճ կամ երկար կյանքի ընթացքում, այնպես էլ բեմադրության ամբողջական արժեքը քարացած խաչ չէ, ոչ էլ ավարտված ու տպագրված խոսք, այլ կրկնվող ընթերցում տարբեր երանգներով ու իմաստներով: Ներկայացումից ներկայացում փոփոխվում են կարծես աննշան մանրամասներ ու իմաստային երանգներ, և հանդիսատեսի մասնակցությամբ կազմվում է բեմադրության կյանքը: Բեմադրության գտնված պատկերն ու տրամադրությունը երբեմն սկսում են փլվել առանց միզանսցենի փոփոխության, երբեմն թարմանալ ու ավելի կենտրոնանալ, նայած որքան է գլխավոր դերակատարից եկող անտեսանելի հոսանքը, նայած ինչպես է աշխատում բեմադրության սիրտը: «Աշնան արևը» սիրտ ունեցող բեմադրություն է և ապրում է այդպես՝ մեկ տաք, մեկ սառը գույներով, նայած ինչ շեշտով է խաղում հերոսուհին, իր խառնվածքի որ գծերով է դրսևորվում՝ սանգվինիկ է թե մելանխոլիկ, կատակաբան թե մելոդրամատիկ: Այս բոլոր գծերը կան նրա դերակատարման մեջ, և, թող զարմանալի չթվա, Վիոլետա Գևորգյանի ձեռքին են բեմադրության բոլոր արգելակներն ու լծակները. նա է որոշում ներկայացման և՛ տոնը, և՛ տեմպառիթմը:

Այսպես բեմադրության օրվանից գրեթե մեկ տարի անց դիտեցի ևս երկու ներկայացում: Եվ ինչ. գլխավոր դերակատարից եկող հուզական հոսանքը թուլացել էր (հիշեցրի իրեն), բեմադրական հորինվածքի մասերը կարծես անջատվում էին իրարից: Եվ ահա ոչ հուզական խաղը հնարավորություն էր տալիս տեսնելու բեմադրության անատոմիան, նրա կառուցվածքի ճշգրտության աստիճանը: Մասերը թեպետ անջատվում էին իրարից, բայց

չէր խախտվում ներկայացման ամբողջական, սահուն ընթացքը: Երբ ռեժիսորական դետալները կամ տեմպատիթմային տարերքը չեն խեղդում դերասանին, ասում են՝ ռեժիսորը չի խանգարել դերասանին: Կարծում եմ, սխալ կլինի այդպես բնութագրել Արտաշես Հովհաննիսյանի աշխատանքը: Այստեղ ավելի նուրբ բան կա: Բեմադրողը մտածել է ոչ այնքան միզանսցենի, որքան գործող անձանց փոխհարաբերությունների կազմակերպման վրա: Սա արտաքուստ շատ պարզ, բայց ըստ էության ռեժիսորական մտածողության բարդ եղանակ է: Բեմադրության մեջ չկան հոգեբանորեն չպատճառաբանված վիճակներ, թեպետ ինչ-որ տեսարաններ կարելի է լրացնել ու հղկել: Բովանդակային առումով մեկ սպիտակ կետ կա, որ գալիս է բեմական տարբերակի տեքստից: Ադամի կերպարը այստեղ է բերված «Օգոստոս» վիպակից, և նրա հարաբերությունն իր եղբոր հետ անորոշ է, ակնարկվում է մի խոսքով, որը Սիմոնի դերակատար Կիմ Երիցյանն արտասանում է սրտնեղած հեգնանքով, վիճակը հըստակելու համար՝ «հորեղբոր ծին դազախների համար է»: Եղբայրներն իրար հետ չեն խոսում, և կարծես թե հայտնի է, թե ինչու, բայց դա պետք է որոշակի դառնա: Երաժշտությունը, որ Տիգրան Մանսուրյանը գրել է «Աշնան արև» կինոնկարի համար, ներկայացման մեջ չի կրում դրամատիկական ֆունկցիա, չի դառնում «գործող անձ», մնում է մթնոլորտ ստեղծող լրացուցիչ հընչուն: Այդ մթնոլորտը տրամադրող է խաղաղ արևածագի նման, բայց երբ երաժշտությունը զուգերգի մեջ է մտնում հերոսուհու լիրիկական մենախոսությունների հետ, որպես տրամադրությունը զարդարող միջոց, շեշտվում է մեղորդամտիզմը ոչ թե տրամադրության առումով (դա կարող է լինել և ավելորդ չէ), այլ որպես բեմադրական ոճ:

«Աշնան արևը» լավագույն իմաստով անսամբլային բեմադրություն է, և դերակատարները հնարավորություն ունեն ծշտվելու ու դեռ բացահայտվելու արդեն գտնվածի սահմաններում, թե՛ չզգան ստեղծագործական հոգնություն, որի նշանները կան: Դերասանական խնդիրները պետք է թարմացվեն, և երկրորդական մանրամասներին չպետք է տրվի էականին հավասար նշանակություն: Այդ եղանակով ուշադրություն հրավիրելու միտում ունի նաև Կիմ Երիցյանը, որի կերպարը ինձ շատ է համոզում իր բնորոշ հնչերանգով, լուրջություններով, երկդիմի վիճակներով: Հեղինակը համաձայն չէ նրա հետ, և գուցե կարելի է պատկերացնել Սիմոնի մեկ այլ տարբերակ: Բայց (թող ծաշակի հարց համարվի) ես

չեմ ուզում բացառել այս տխուր, տարօրինակ ու անհավասարակշիռ Սիմոնին: Երբեմն նշանակալից խաղի միտում ունի նաև Վեհմիր Խաչիկյանը (Ադամ): Թվում է, այս մարդու մեջ ավելի շատ հոհեկան բթություն պետք է լինի, քան իմաստություն: Ուրեմն, ինչո՞ւ ցույց տալ ավելի հոգեկան տխրություն, քան կա դերակատարի ակնհայտ նկարագրում: Այս առումով, Ադամին ավելի մոտ է Քաջիկ Բարսեղյանը: Նրա մուտքը նոր տոն և նոր գույն է ավելացրել ներկայացմանը: Կարծես հյուր է եկել մի նոր մարդ, մտքերը թաքցրած, եղբորը խորթ, գերության ու աքսորի մեջ կոփված, սրված հայացքով, իր ներքին կյանքով օտարացած, բայց բազուկը պինդ, կացնի և ուրազի սովոր: Այդ դերը դեռ մշակման կարիք ունի, բացահայտվելու հնարավորություն, եթե դերասանը կարողանա դարձնել այնքան ամբողջական, ինչպես իր խաղացած նախագահ Սանասարը «Կայարան» բեմադրության մեջ:

Բեմադրությունը պահպանելը տեխնիկական գործ չէ, այլ շարունակվող, կենդանի ստեղծագործություն, և ինձ թվում է, ճիշտ կլինի փոփոխություն չմտցնել ռեժիսորական ձեռագրում: Եթե հեղինակը տրամադիր է, կարող են լինել նաև տեքստային հավելումներ, կարելի է երաժշտությանը տալ առանձին դեր և անպայման պահպանել խաղի ներփակ մթնոլորտը, չստեղծել երկրորդ պլան: Թող ոչ մեկը, ոչ մի հարևանուհի չմտնի այս բազը, բայց թող դրսից լսվի բնության ծայնը՝ գուցե սագերի աղմուկ, հորթի բառաչ կամ մոտակա անտառից լսվող փայտփորիկի հարված... Բնության ծայները կարող են լինել շատ զուսպ, բայց իմաստավորված ու շնչավորված: Ինքնաթիռի ծայնը հեշտ գտնված, բայց բեմականորեն իմաստավորված էֆեկտ է, խոսում է դրսի մեծ աշխարհից: Օդ և առարկայություն, ահա թե ինչ է պետք այս ներկայացմանը: Եվ պետք է մթնոլորտն ամեն անգամ, ու ամեն ներկայացման թարմացնել դերասանական հույզով, խաղային տարերքով, որ «Աշնան արևը» մայրամուտ չունենա:

1983



ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք	3
Պատմություն և տեսություն	
Հունական թատրոնը Հայաստանում	5
Հայ ժողովրդական դրամայի ակունքները	16
Միջնադարյան թատրոնի նեգատիվ տեսությունը	48
Դպրոցական դրաման որպես միջնադարյան մշակույթի ֆենոմեն	64
Երկու խոսք Սիրանուշի վարպետության մասին	102
Թատերայնության սկզբունքն ու եղանակները բեմական խոսքում	108
Փափազյանի խոսքը	128
Ծեքսպիրի «Լիր արքան» Փափազյանի պատկերացմամբ	150
Արմեն Գուլակյանը թատերական մանկավարժ	162
Քննադատություն	
Սատիրա առանց Թիթաղի	185
Մարդկային ծայն	192
Ղերասանական պրոֆեսիոնալիզմի մասին	197
Հոգեբանական ծմարտության մոռացվող արահետով	211
Երբ թատերային ձևը փնտրվում է դրամատուրգիական բռնափնտրվածությունից դուրս	218
«Համլետի» դատաստանը Երևանի դրամատիկական թատրոնում	228
Ժրագրային ներկայացման արժեքով	238
Պատմականությունը բեմական լույսի տակ	244
Սոցիալական հեգնանքը թատրոնի լեզվով	251
Ում ուսերին է երկիրը	260
Խորն ու ծմարիտ ինչպես կյանքը	268
Ո՞րն է թատերական արժեքի չափանիշը	283

ՀԵՆՐԻԿ ՎԱՀԱՆԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ
ԹԱՏՐՈՆ. ՀԻՆ ԵՎ ՆՈՐ ԱՐԺԵՔՆԵՐ
(Հոդվածներ)

ГЕНРИХ ВАГАНОВИЧ ОГАНЕСЯН
ТЕАТР, ЕГО НЕПРЕХОДЯЩИЕ ЦЕННОСТИ
(На армянском языке)
Издательство «Советакан грох»
Ереван, 1986

Խմբագիր՝ Օ. Ա. Մարկոսյան
Նկարիչ՝ Ս. Գ. Սաֆյան
Գեղ. խմբագիր՝ Զ. Ե. Գասպարյան
Տեխ. խմբագիր՝ Ա. Վ. Հովհաննիսյան
Վերստուգող սրբագրիչ՝ Վ. Դ. Ազատյան

ИБ 5349

Հանձնված է շարվածքի՝ 1.09.86 թ.: Ստորագրված է տպագրության՝ 22.12.86 թ.:
ՎՖ 09147: Ֆորմատ 84×108^{1/32}: Թուղթ՝ տպագր. № 2: Տառատեսակ՝ «Ար-
մենուի»: Տպագրություն՝ բարձր, 15,54 պայմ. տպ. մամ., 15,1 հրատ. մամ.:

Տպաքանակ՝ 3000: Պատվեր՝ 803: Գինը՝ 1 ո. 30 կոպ.:

«Սովետական գրող» հրատարակչություն, Երևան—9, Տերյան 91:

Издательство «Советакан грох», Ереван-9, ул. Теряна, 91.

ՀՍՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի գործերի
պետական կոմիտեի № 6 տպարան, Երևան, Թումանյան փող. 23/1:

Типография № 6 Госкомитета по делам издательств, полиграфии и
книжной торговли Арм. ССР. Ереван, ул. Туманяна, 23/1.

5, 16

54 55

300000 1000000 =



ՀԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0234860

A ⁱⁱ
74580