



ԼԵԱՐՆ ՏԵՍԿԵՐՈՅԵՆ
ԷԼԵՄԵՆՏԱԿԱՆ ԲԵՐԵՐԻՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ





ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԲԱՏԵՐԱԿԱՆ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅՈՒՆ

Լ.ՆԵՍԻՆԵՐՅԱՆ

ԵՄԵՏԻՋՆԵՐ ԵՎ
ԵՄԵՏԻՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

A $\frac{I}{17441}$

ԵՐԵՎԱՆ
1983



Հախվերդյան Լ. Հ.

Հ167 Բեմագրիչներ և բեմագրություններ.— Եր.: ՀԹՀ,
1983.— 254 էջ.

Վերնախորագր. Հայկ. թատեր. ընկ.

Այս գրքի հեղինակը թատերական բեմադաստ-
թյամբ զբաղվում է 1946-ից ի վեր: Գրքում տեղ են
գտել նրա առաջին հոդվածը և այն հոդվածների
ընտրանին, որոնք վերաբերում են բացառապես բե-
մադրիչներին և բեմադրություններին: Դրանց մեծա-
զույց մասը դուրս է եկել խաղացանկից և այս հոդ-
վածները թատերասեր ընթերցողին կարող են պատ-
կերացում տալ անցած-գնացած բեմական արժեքնե-
րի մասին:

480700000—07

Հ

728(02) 83

58—53 (S)

ԳՄԴ 85.443(2Հ)7

792Ap2

ПОСТАНОВЩИКИ И ПОСТАНОВКИ
ЛЕВОН ОГАНЕСОВИЧ АХВЕРДЯН

(на армянском языке)

Армянское театральное общество
Ереван, 1983

«ԱՐԱ ԳԵՂԵՑԻԿԸ» ԼԵՆԻՆԱԿԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Այս տարի Լենինականի թատրոնը իր թատերաշրջանը փակել է Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» ողբերգության բեմադրությամբ: Բեմադրող Վարդան Աճեմյանի և թատրոնի ողջ կոլեկտիվի տևական ու համառ որոնումներից հետո հաջողվեց բեմ հանել ողբերգությունը և տալ արժեքավոր մի ներկայացում: Ողբերգությունը տարբերվում է ժամանակակից պիեսներից ոչ միայն իր ժանրով, այլև նրանով, որ ունենալով անվիճելիորեն խոշոր գրական արժեք՝ բեմադրելու համար կարիք է զգում բեմական խմբագրման: Այդ ուղղությամբ կատարվող աշխատանքը նպատակ ուներ և Արալի կերպարը բեմում ավելի ցայտուն ու ամբողջական դարձնել: Նախ՝ բեմում հնչում է ողբերգության միայն կեսը, և կրճատումները ամեն կերպ օգնում են Արալի կերպարի ամբողջականացմանը: Բեմադրության մեջ Շամիրամը հանդես է գալիս մեկ առաջին և մեկ էլ վերջին, իսկ Արան բոլոր չորս գործողություններում, որով և մատամբ մեղմանում է ողբերգության թերևս միակ այն թերին, որ Շամիրամը առավել ուժեղ է ու ամբողջական, քան Արան: Այսուամենայնիվ ներկայացման մեջ ևս Շամիրամը գունեղ է ու տպավորիչ, քան Արան, մի բան, որ այս անգամ բխում է նաև արտիստական կատարումից:

«Արա Գեղեցիկի» հերոսները իսկական մարդկային կըրքերով ու զգացմունքներով օժտված մարդիկ են. ներկայացման ողջ կոլեկտիվը նպատակ է ունեցել բեմի վրա ևս ունենալ նույնքան լիարյուն և ուժեղ քնալորություններ: Այս առումով, ինչպես ողբերգության, նույնպես և ներկայացման ամենից ավելի հաջողված կերպարը Շամիրամն է: Շամիրամի դերում հանդես եկավ արտիստուհի Ժաննա Թովմայանը: Թովմայան—Շամիրամը մարմնացած կիթք է, կանք և իշխանատենչ կնոջ չքավարարված տենչանք՝ քնալորության գծեր, որոնք նրա խարակտերի ողնաղուն են կազմում: Այդ են արտահայտում նրա ամեն մի շարժումը, հայացքն ու ժպիտը: Արտիստուհին իրավացիորեն ետին պլան է մղել Շամիրամի տրադիցիոն տոփամուկությունը և արտահայտել նրան առավել մարդկային հատկանիշներով:

Արա Գեղեցիկի դերակատարն է Գեղամ Հարությունյանը, որը կարողանում է հաջողությամբ արտահայտել Արայի սղն հատկանիշները միայն, որոնք համապատասխանում են նրա արտիստական ամպլուային: Իրոք որ նրա Արան շատ է գեղեցիկ, հրապուրիչ իր և՛ արտաքինով, և՛ շարժումնով. նա ազնվաբարո և շատ զգայուն անհատականություն է՝ մինչև վերջ հագեցած լիրիզմով: Եվ եթե Արայի կերպարին քավականացնեին վերոհիշյալ հատկանիշները միայն, ապա նրա Արան ավելի քան կատարյալ կլիներ: Բայց նա արքա է, այն էլ Ուրարտուի ռազմիկ պետության, նա կարող է Շամիրամի կիթքը չունենալ, բայց գոնե նույնքան հաստատակամ պիտի որ լինի. այլապես ինչպե՞ս է, որ նա կարողանում է չգերվել Շամիրամից: Իսկ Հարությունյան—Արան շատ է մեղմաբարո և պակաս կորովամիտ:

Մոտավորապէս նույն այս պատճառներով չի ամբողջա-
 չանացած և Նուարդի կերպարը արտիստումի Ա. Առաքել-
 յանի կատարմամբ: Առաքելյան—Նուարդը կարծես անձեռա-
 կերտ մի գեղեցկություն է, բայց կերպարը թերի է՝ միակող-
 մանի մեկնաբանման հետևանքով: Նրա միակ առավելու-
 թյունը Շամիրամից՝ հեզությունն է և հայ լինելը, որոնք շատ
 քիչ են Շամիրամի դեմ հաղթանակ տանելու համար: Բե-
 մադրոպյան մեջ անիրավացի կերպով Նիկոսը տգեղացված
 է և դրված աննպատակ պայմանների մեջ, որի հետևանքով
 նույնիսկ այնպիսի խոշոր արտահայտչական միջոցներ ու-
 նեցող դերասան, որպիսին Լ. Զոհրաբյանն է, չի կարողա-
 նում ըստ ամենայնի բացահայտել այդ հետաքրքիր կերպա-
 րը: Այսուհանդերձ բոլորովորդ Զոհրաբյան—Նիկոսի մեջ կա-
 րելի է տեսնել հզոր ու փառատենչ արևելյան տիրապետո-
 ղին: Արտաքանի դերակատար Կ. Արծրունցյանին հաջողվել
 է ներկայացնել հզոր Ասորեստանի զորավարին իր ամենա-
 բնորոշ հատկանիշներով: Նրա Արտաքանը պարթևահատակ
 ու արիասիրտ մի տղամարդ է՝ պատրաստ ամեն ինչ անել
 սիրած կնոջ՝ Շամիրամի համար: Արտիստ Ժ. Էդյանը Վա-
 րուժանի դերակատարումով ստեղծել է ջերմ մի կերպար.
 նա մի անձնվեր մարտիկ է, պատրաստ մեռնելու հայրենիքի
 ու արքայի համար:

Շատ հաջող են ստացվել վաստ. արտիստներ Ա. Հա-
 րությունյանը գինեվարպետ Արքակի և Հայկատարը՝ Կադ-
 մոս վաճառականի դերերում: Այնքան անմիջական են ու
 կենդանի նրանք իրենց դերերում, որ մնում են դիտողի հի-
 շողության մեջ որպէս ներկայացման ամենագեղեցիկ օղակ-
 ներից մեկը: Չսովազանց խիստ է ստացվել արտիստումի

Մելանի Արքայամայրը, բայց արտիստոսին կարողացել է լավ արտահայտել Արքայամոր հոգու վսեմությունը ու հաստատականությունը: Նիրարի դերակատար արտիստ Օ. Ղազազյանի կատարումը միայն առերևույթ կարող է ահեղ թրվալ: Բավարար խաղ են տալիս արտիստներ Ռշտունին (Ասուր Գաբու), Յ. Ամերիկյանը (Վաշտակ), արտիստներ Շերենցը (Աստար) և Բոխյանը (Նանե):

Ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը հմտությամբ ներկայացման մեջ ի մի է ձուլել մի քանի թատերական ոճեր՝ ստեղծելու համար այս ճոխ ներկայացումը: Հուսալ ու նրբանկատ մոտեցում ունենալով՝ ռեժիսորն օգտագործել է անգամ հին հունական թատրոնի խորը, որն արտահայտում է իր էմոցիոնալ վերաբերմունքը՝ օգնելով ներկայացման ընկալմանը: Ողջ առաջին գործողությունը, որ հիացնում է դեպքերի սլացիկ զարգացումով և կառուցվածքի բարդությամբ, բեմադրված է զարմանալի հստակ ու տպավորիչ: Փոքր ինչ ձգձգված է երկրորդ գործողությունը, բայց այստեղ էլ հիացնողն այն հնարամտություններն են, որոնցով ռեժիսորը ծանոթացնում է նոր ձևավորված հայ ժողովրդի կենցաղին ու սովորույթներին: Շատ կուտ ու տպավորիչ ազդեցություն է գործում կուլմինացիոն տեսարանը, ուր Արան մերժում է Շամիրամի դեսպաններին:

Երբեմն ռեժիսորը հեշտ դիմադրության ուղին ընտրելով՝ դիմել է էժան էֆեկտներ ստեղծելու միջոցին (Նինոսի տգեղացումը, քերականի կտրված գլխի ցուցադրումը, Արայի դիակի ցուցադրումը պատվանդանի վրա), որոնք չեն բարձրացնում ներկայացման ընդհանուր գեղարվեստական արժեքը: Ֆինալային տեսարան ստեղծելու նպատակով, ռեժի-

սորը չի բավարարել ողբերգության հայտնի տեքստով, այլ ավելացրել է հետևյալը՝ գալիս է գինեվարաբետ Արքակը և ի լուր ու ի մխիթարանք բոլորի հայտնում, որ Արան կենդանացել է և առածը հաստատելու համար արտասանում է «Վահագնի ծնունդը» հայտնի բանաստեղծությունը, որից հետո ուրախացած Նուարդը բարձրանում է պատվանդանի վրա և ազդարարում, որ հայ ժողովուրդն անմահ է և որ նա կապրի դարեդար, սալս նվագախմբի հաղթական հնչյունների տակ վարագույրը փակվում է: Այսօրինակ օպերիմիտական ֆինալը, որքան էլ որ հարմար լինի ներկայացման ոգուն, այնուամենայնիվ չի արդարացնում իրեն թեկուզ և այն պատճառով, որ չի կազմում ողբերգության պատճառաբանված և օրգանական շարունակությունը, ողբերգություն, որի նյութը թեև պատմադիցաբանական է, բայց գրված է ռեալիստական շնչով ու ոգով:

Ձևավորող հանգուցյալ նկարիչ Մ. Սվադչյանը խորամուխ լինելով ասորա-բաբելական արվեստի առանձնահատկություններին՝ կարողացել է հիանալի կերպով արտահայտել այդ արվեստի մոնումենտալ բնույթը: Սարյանական ոճով նկարված ետնավարագույրները արտահայտիչ են ու տպավորող (երկրորդ գործողության բարգավաճող Ուրարտուն, չորրորդ գործողության ասորական բանակառեղին և այլն): Կոմպոզիտոր Եղիազարյանի երաժշտությունը մոտ է հին արևելքի երաժշտության բնույթին և հարազատ՝ ներկայացման ընդհանուր ոգուն:

Բեմադրությունը նվաճում է թատրոնի ամբողջ կոլեկտիվի և բեմադրող Վարդան Աճառյանի համար: Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» ողբերգության հաջող բեմադրությունն է

այս, որ երկար պիտի մնա թատրոնի խաղացանկում և լինի դերասանական կոլեկտիվի փայփայլանքի ու հանդիսականների հիացմունքի առարկան:

1946

✓ «ՇՈՂՈՔՈՐԹԸ», «ԵՎԱՅԼՆ ԿԱՄ ՆՈՐ ԴԻՈԳԻՆԵՍ»

Երաժշտական կոմեդիայի պետական թատրոնը բեմ հանեց Պարոնյանի և Սունդուկյանի գրեթե մոռացված այս երկու փոքրիկ կատակերգությունները: Եթե այս ներկայացման արժեքը սպասվեր միայն ճանաչողական նշանակությամբ, ապա հազիվ թե հարկ լիներ խոսելու նրա՝ իբրև մեր թատերական արվեստի հետաքրքիր և ուսանելի երևույթի մասին, թեև դա էլ դրվատանքի արժանի առավելություն է:

Թատրոնը հանդես է բերել կլասիկ դրամատուրգիայի ժառանգությունը սովետահայ թատրոնում բեմադրելու հետաքրքիր մոտեցում: Սովետական թատրոնի համար այդ գործերին բեմական մարմնացում տալը, նրանց ռեժիսորական բանալին գտնելը լուրջ և դժվարին խնդիր է, քանի որ դրանք մեր խոշորագույն կատակերգուների դրամատուրգիայում աննշան տեղ են գրավում և չունեն «Պաղտասար աղբարի» կամ «Քանդած օջախի» սոցիալական սուր շեշտվածությունը:

Սունդուկյանն իր կոմեդիայում Եվայլնի տիպի մեջ ծաղրի է ենթարկում եվրոպական աղյասերված քարքերը, իսկ Պարոնյանը ծաղրում է արևմտահայ քաղքենիությունն ամբողջությամբ:

«Շողոքոթօր» ներկայացման էքսպոզիցիան և ֆինալը նույնն են. ծառաներ Բարթեմն ու Պետրզը պահում են այն շրջանակը, որոնց մեջ իբրև նկար տեղավորված են կոմեդիայի մնացած բոլոր գործող անձինք: Սրանք վաղուց արդեն պատմության գիրկն անցած մարդիկ են, սակայն արժե մի անգամ ևս ծիծաղել նրանց ծուլ, անպիտան կյանքի ու փչացած հարաբերությունների վրա,— այսպես են ասում բեմադրության հեղինակները: Եվ իրոք, կոմեդիայի հերոսները միայն մեր ծիծաղը կարող են շարժել. 60-ամյա Թադեն նպատակ ունի ամուսնանալ 20-ամյա Սոֆիի հետ, Թադեի քույրը՝ 40-ամյա Թերեզան՝ երիտասարդ «բանաստեղծ» Արշակի հետ, իսկ շողոքոթ Պապիկը կարող է անպատիժ զբաղվել բանասրկություններով, քծնել սուաջին պատահողին, քանի որ իբրև իր միջավայրի իսկական ծնունդ՝ դրա մեջ է տեսնում իր կյանքի կոշումը: Այսպիսի միջավայր, կերպարներ ու փոխհարաբերություններ ներկայացնելու դեպքում սովետական թատրոնը կարող է ընդունել ծաղրի ամենատր միջոցներ (զգեստավորում, միզանցեցեցներ, կերպարների մեկնաբանություն և այլն): Այդ կերպարները մեզ լավ ծանոթ են Պարոնյանի և Օռյանի (որն, ի դեպ, գրել է «Շողոքոթի» անալարտ մնացած վերջին գործադրությունը) երկերից, սակայն թատերական արվեստի ուժով դարձել են անհամեմատ վառ ու տալավորիչ: Ահա Թադեն իր ծաղրանկարային արտաքինով, նույնպիսի ներքինով ու ծայրահեղ միամտությամբ: Այսպես է ներկայանում բեմական կերպարը Թ. Սարյանի հմուտ և որ հատուկ է նրան՝ անմիջական կատարմամբ: Ոչ պակաս ծիծաղելի է Թերեզան, որի դերը կոմիկական դերասանուհու անխառն վարպետությամբ է խա-

դում հայրենադարձ Մելիեն Համամջյանը: Ահա և Գ. Սիմոն-
յանի Արշակը, որ Պարոնյանի մշտական ծաղրի առարկա
ապաշնորհ «ոռմանտիկ» բանաստեղծի քեմական մարմնա-
ցումն է իր խոյլ մագերով ու արտասանության խիստ զգա-
լական մաներով, Հ. Ասլանյանի Հովսեփը՝ բթամտության
հասնող միամտությամբ աղյ զառամյալ ծերունին, որի պատ-
րանքը երիտասարդ դերասանն ստեղծում է անթերի կերպով:
Համոզիչ է և Պապիկը՝ Պարոնյանի կերպարների հարազատ
նոգեկիցը՝ հայրենադարձ դերասան Վ. Սվանյանի ճկուն,
թեև որոշ միօրինակություն ունեցող կատարմամբ: Այս վատ
կերպարների շարքում չեն կարող ծիծաղելի չլինել և Ս. Է-
րամջյանի Սոֆին ու Կ. Տոնիկյանի Տիգրանը, որոնց դերա-
կատարները տալիս են ներդաշնակ ու համոզիչ խաղ:

Եթե ներկայացման մեջ կան մեր լիաթոք ծիծաղից խու-
սափելու արժանի մարդիկ, դրանք ծառաներ Բարթեմն ու
Գևորգն են: Հտուակ ու մտածված խաղով այսպես են բա-
ցահայտում իրենց դերերը դերասաններ Խ. Սանդալճյանն
ու Ե. Բերբերյանը:

«Եվայլն կամ նոր Դիոգինեսում» Սունդուկյանն անխնա
ծաղրի է ենթարկում եվրոպականն ու արտասահմանյանը:
Ռեժիսորն ավելի քան համամիտ է հեղինակին: Նա շատ
ավելի է խորացրել աղյ վերաբերմունքը՝ համահնչուն դարձ-
նելով մեր ժամանակին: Ամբողջ ներկայացումն իր բոլոր
մանրամասներով գալիս է ընդգծելու ծաղրանքը արտասահ-
մանյան քարքերի առջև ստորաքարշություն անողի նկատ-
մամբ: Ինչպե՞ս է ներկայանում Եվայլնը հանդիսատեսի ա-
ռաջ: Եվրոպական սալոնային տարազ, ցիլինդրից ու ձեռ-
նափայտից անբաժան, եվրոպական «կիրթ» շարժ ու ձևերով,

շարունակ չպատճառաբանված ու հիմար ժպիտը դեմքին: Նա իրոք որ կարող է «Եվրոպա» ու «արտասահման» քա-
ներն արտասանել այդպես հանդիսավոր ու շուքով, ինչպես
Ղաղոն կարող է զարմանալ դրանց վրա: Է. Համբարձում-
յանի Եվալլեր կարող է նաև ազատ կերպով հետապնդել
Մովսեսի կնոջն անգամ ամուսնու ներկայությամբ, քանի որ
այդպես է ընդունված արտասահմանում և այդ արգելքը մի-
այն տգիտության նշան կարող է համարվել:

Այս ամենի համար Եվալլերին չեն ծեծում, թեև շարունակ
նախապատրաստվում են այդ անելու: Սա վկայում է Սուն-
դուկյանի գեղարվեստական չափի զգացման մասին, տա-
կայն բեմադրողը ռեսիծորական անընդմեջ գյուտերով այն-
պիսի սպանիչ ծաղրի է ենթարկում նրան, որ ամեն մի ծեծ
երջանկություն կարող էր լինել Եվալլերի համար: Սակայն
նա շարունակում է ժպտալ, անգամ տակառի միջից իր վրա
քան-քան ծիծաղող թիֆլիսցիներին նայելիս: Նրա համար
նման արկածները սովորական բաներ են և նա հիմար է.
այսպիսին է հանդիսատեսի եզրակացությունը:

Մոսեսն ու Ղաղոն ներկայացված են դրական գույներով:
Մոսեսի դերում դրամատիկական դերասանի խաղ է տալիս
Ե. Շահնազարյանը, իսկ Ղաղոյի դերում իսկական կոմիզմի
է հասնում Թ. Սարյանը: Ընդհանուր մտահղացմանը ներ-
դաշնակող դերակատարումներ են նաև Ա. Անդրեասյանի
Նիկոն և Ա. Դուրգարյանի Սերգոն:

Ներկայացման 2-րդ գործողությունը գիշերային խնջույքի
տեսարանն է, որ տրված է մեծ հմտությամբ ու կոլորիտով:
Իրիկնադեմին, հին Թիֆլիսի տիպիկ պեյզաժի ֆոնի վրա
քեֆ են անում Մոսեսի հյուրերը:

Բեմադրող Թ. Սարյանը և թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար Վ. Աճեմյանը այս հրճվալի խմբի մեջ ինքնուրույն կերպով մտցրել են մի քանի անխոս պերսոնաժներ՝ ուսիկանապետը, չինովնիկ Կարապետը, որոնք սոցիալական երանգավորում են տալիս բեմադրությանը և նույնպես ծաղրի ենթարկվում:

Զուսպ, արտահայտիչ և կոլորիտով կատարված ձևավորումները պատկանում են Վ. Վարդանյանի վրձնին: Կոմպոզիտոր Գր. Եղիազարյանը կազմել է երաժշտության ճաշակավոր կոմպոզիցիան, որի ներդաշնակ հնչողության համար դեռևս աշխատանք ունի կատարելու դիրիժոր Ա. Սողոմոնյանը, Ա. Լեբեդևի բեմադրած սարերը թեև ոչ միշտ տիպիկ են, բայց դրված են խնամքով:

Թատրոնի ստեղծագործական կոլեկտիվը ցույց տվեց իր կարողությունը՝ հավասար հաջողությամբ ներկայացնելու արևելահայ և արևմտահայ կյանքը, հավասար հաջողությամբ հնչեցնելու Պարոնյանի և Սունդուկյանի լեզուն:

Այս ներկայացումով թատրոնը հետևողական կերպով շարունակում է մեր խոշորագույն դրամատուրգների մոռացված գործերը բեմ հանելու շնորհակալ գործը:

1949

**«ԿԵՆԴԱՆԻ ԴԻԱԿ» ԴՐԱՄԱՆ
ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ**

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը դրամայի բեմադրության մեջ հաճախ է բերել երեք Պրոտասով, երեքն էլ թատրոնի անվանի դերասանների կատարմամբ: Կերպարի նը-

կատմամբ այդ դերասանների վերաբերմունքի մեջ ընդհան-
րություններ չատ կան, սակայն նրանցից յուրաքանչյուրը յու-
րովի է որոշում կերպարի ծանրության կենտրոնը, յուրովի
գտնում հանդիսատեսի հուզաշխարհը տանող ճանապարհը:
Նրանցից մեկը ներկայացնում է ինտելեկտուալ հարստու-
թյուն ունեցող մի անձ, խելոք, հասկացող, բաղական հա-
վատարակչոված, օծոված, նույնիսկ տաղանդավոր մի մարդ:
Սա թեև ասում է, որ ինքը «հերոս չէ», բայց հերոս լինելու
ձգտում ունի և, ի վերջո, դառնում է բուրժուական աշխարհի
զոհը, — որքա՛ն գեղեցիկ, օծոված մարդ է զոհվում, — խո-
րին ամուսանքով մտածում է հանդիսատեսը:

Սա Վաղարշ Վաղարշյանի Պրոտասովն է:

Մյուսը մեզ ներկայացնում է շատ սովորական մի մար-
դու իր անսովոր, գաճապեծ անկման մեջ: Նախորդին հա-
կատակ, այս Պրոտասովի մեջ արտակարգ ոչինչ չկա (նա
ոչ տաղանդավոր մարդ է, ոչ էլ հերոս), արտակարգն այս-
տեղ ողբերգության ուժն է, նրա անկումը, — մինչև ո՛ր կա-
րող է հասցնել միջավայրը մարդուն, — ցատումով մտածում
է հանդիսատեսը:

Սա Հրաչյա Ներսիսյանի Պրոտասովն է:

Պրոտասովի երրորդ դերակատարը՝ Գուրգեն Զանիբեկ-
յանը, ձգտում է կերպարն ամբողջացնել շրջապատի և իր
հակառակգրի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքով, իր ող-
բերգությունը վերարտադրելով ու բացատրելով, կորցրած ի-
րավունքների անկամ ու անհույս պաշտպանությամբ: Հան-
դիսատեսը հավատում է այս Պրոտասովի սրտակեղեք պատ-
մություններին ու կարեկցում նրան:

Ամենից ավելի մշակված քեմական կերպարը Վաղարշ-

յանինն է՝ նրբորեն գտնված անցումներով ու մանրամասներով. Ներսիսյանի կերպարն անհարթ է, զարգանում է թռնիչքներով, նա սկսում է անագնանալ վերջին սրտկերներում, բայց ի վերջո հոռիորդ ուժ է ստանում: Զանիքեկյանն այս դերում իրեն ազատ չի զգում, իսկ երբ դերը դերասանինը չէ, ապա այնպիսի դժվարություններ են ստեղծվում, որոնց հաղթահարելը մեծ ջանքեր է պահանջում նույնիսկ օժտված դերասանից:

Բացառել Պրոտասովի դրաման զուտ ընտանեկան հարաբերություններով՝ կլինի սխալ և պիեսի սոցիալական արժեքի նսեմացում: «Վեհաճի դիակ» դրամայում ևս Տոլստոյ—արվեստագետն անհամեմատ բարձր է կանգնած Տոլստոյ—քարոզչից, և դրաման արժեքավոր է իր սոցիալական-նա-նաշողական նշանակությամբ, իր մերկացնող ուժով: Թատրոնի և բեմադրող-ռեժիսոր Ա. Գուլակյանի նպատակն է եղել ցույց տալ դրամայի այդ ուժը և նրանք հառել են իրենց նպատակին. հին աշխարհի մերկացման գաղափարն ապրում է ամբողջ ներկայացման մեջ, նրա առանձին կերպարներում:

Ահա Վարենինը՝ այդ աշխարհի բնորոշ ներկայացուցիչը, որ ավարտված բեմական կերպար է դարձել Դ. Մալյանի կատարմամբ: Ավելորդ ոչ մի ժեստ, դիմախաղ ու ինտոնացիա, բայց չոր ու ցամաք, անբովանդակ մարդու ամբողջական կերպար: Վարենինն արիստոկրատ է, բարձրաստիճան պաշտոնյա, սակայն պաշտոնակատարություն է նրա ամբողջ կյանքը՝ և՛ սերը (հիշենք, թե նա ինչպես է սիրաբանում Լիզայի հետ), և՛ նվազը (արձան է նստած դաշնամուրի մոտ և ոչ կենդանի մարդ) և՛ ընկերությունը: Վարենինի հագուստի պես կոկված, կոճկված են նրա կրքերն ու զգացմունք-

ները. Ըստ ստույգ է մարդկային կերպարանքով: Ու թերևս Գ. Հարությունյանի Կարենիկը բավարարեր մեզ, եթե ծանոթ չլինեինք Մայանի Կարենիկին: Հարությունյանի դերակատարման մեջ ավելորդ զգայականություն կա, կարեկցանք սրահանջող ավելորդ զեղումներ, թեև այս կերպարն էլ չի դադարում սնամեջ յինելուց:

Անհամեմատ ավելի դժվար է Լիզայի հակառական կերպարի մեկնաբանությունը: Եվ այս դժվարությունը նրա երկու դերակատարների կողմից էլ մնում է չհաղթահարված: Նստակապաց մեկնաբանության ամենահարմար՝ տառերորդ սրտկերն ավելի լավ է օգտագործում Ռ. Վարդանյանը և բաց անում Լիզայի էգոիստական ներքնաշխարհը: Սակայն ավելի ամբողջական է Հ. Հովհաննիսյանի Լիզայից ստացած տարվորությունը. դերը ներդաշնակում է դերասանուհու տվյալներին և ըստ ցույց է տալիս, որ գեղեցիկ, արտաքնապես գրավիչ այդ երիտասարդ կնոջ մոտ բնական, ինքնաբերական զգացմունքները ներծծված են «արիստոկրատական» այն արհեստականությամբ, որից այնպես խուսափում է Պրոտասովը և մղվում դեպի Մաշան:

Ահա և այդ հառաքակության հին սերունդը՝ Լիզայի մայրը՝ Աննա Պավլովնան, Կարենիկի մայրը՝ Աննա Դմիտրիևնան և իշխան Արեգկովը, երեքն էլ հավասարապես տհաճ իրենց ներքնաշխարհով:

Ա. Մկրտումյանի Աննա Պավլովնան գոեհիկ կին է և հարկ էլ չի համարում քողարկել իր անձնապաշտ խառնըվածքը այն էտիկետով, որ այնքան թանկ է Աննա Դմիտրիևայի համար: Դերասանուհին մինչև հատակը բաց է անում կերպարի տգեղ ներքնաշխարհը և դերակատարումը ոչ մի-

այն նպատակաւաց, այլև գեղարվեստորեն անթերի կլիներ. եթե լիներ ավելի զուսպ և մոռացության չտար կերպարի ազգային կոլորիտը: Աննա Դմիտրիևնայի ներքնաշխարհը նույնըն է, տարբերությունը ձևի մեջ է, իսկ ձևը էական հատկանիշ է նրա համար: Համոզիչ են Ա. Մասչյան—Աննա Դմիտրիևնայի ներքին մղումները, անմաքուր հոգին, սակայն չի համոզում նրա արիստոկրատությունը, նիստուկացը, ձևը: Ամեն քայլափոխին դերասանուհին ջանում է հավատացնել՝ տեսեք, թե ինչ արիստոկրատն եմ, ինչ վայելուչ շարժումն ունեմ, սակայն որքան ավելի է դերասանուհին ձգտում դրան, այնքան ավելի քիչ է համոզում, որովհետև դերասանուհին բարձրատոհմիկություն է խաղում և ոչ թե մարմնացնում:

Հր. Ներսիսյանը, որ հանդես է գալիս նաև իշխան Աբրեգկովի դերում, պարզապես խաղ չի տալիս, իսկ Հ. Ավագյանի խաղի մեջ պակասում է ակտիվ վերաբերմունքը կերպարի հանդեպ և խանգարում գծագրելու իշխանի իսկական կերպարանքը:

Միակ լուսավոր կետը արիստոկրատական այս անհրապույր միջավայրում՝ Սաշան է, ջանել մի աղջիկ, դեռևս չարատավորված հոգով, գեղեցիկ բան տեսնելու անզուսպ ցանկությամբ: Եվ Պրոտասովը նրա աչքին հերոս է թվում: Մ. Սիմոնյանը և Մ. Մուրադյանը Սաշային տալիս են նույն այս մեկնաբանությունը՝ գեղեցիկ իր չգիտակցված հիացմունքի մեջ, հմայիչ իր անբասիր հոգով ու արտաքինով:

Անդարձ հեռանալով այս միջավայրից, Պրոտասովն ընկնում է մեկ ուրիշ միջավայր՝ Աֆրեմովների, Կորոտկովների շրջապատը՝ նույնքան կեղտոտ ու սևամեջ: Օրվա հաճույքին գերի, հոգնած, ավելորդ մարդիկ են սրանք, որոնց ներկա-

յացնում են Լ. Մարյանը, Գ. Ասլանյանը, Հ. Գալոյանը, Վ. Բազրաստունին: Այստեղ լավ են հնչում Թ. Դիլաքյան—Կո-
րոտկովի ընդգծված անհեթեթությունները: Գնչուական պատ-
կերում հետաքրքիր տիպաժներ են գտնված, որոշ տեսա-
րաններ դրված են հաջող, սակայն ընդհանուր առմամբ
պատկերը քիչ է ներդաշնակում Պրոտասովի այն խոսքերին,
թե սա «լիակատար ազատություն» է: Չի ստեղծված հենց
այդ մթնոլորտը, նկարիչ Ի. Շտեներզը, որ նյութի հիանալի
իմացությամբ է ձևավորել մյուս պատկերները, այստեղ դրա
համար հնարավորություններ չի ստեղծել: Երգերի, պարերի
ու պարերգերի կատարման (մանավանդ Թ. Դիլաքյանի պա-
րի) մեջ պակասում է չափի զգացումը և վատ տպավորու-
թյուն ստեղծում Պրոտասովի ճաշակի մասին:

Այնուամենայնիվ, ընդունենք, թե Պրոտասովը մեծ քա-
վականություն է ստանում գնչուներից. և հա ամեն ինչի հա-
մար վճարում է առատորեն: Նա ճիշտ է նկատում, որ գնչու-
ները շահախնդրությամբ են դատարկարկված: Դա շատ լավ
է երևում գնչուհի Մաշայի ծնողների (որոնց դերերը, ցայ-
տուն են վերարտադրում Օ. Բունիաթյանը և Վ. Ստեփան-
յանն ու Վ. Մելքումյանը) վարքագծից: Միայն Մաշան է, որ
առանձնանում է բոլորից իր ջինջ հոգով, բյուրեղյա զգաց-
մունքներով, շիտակությամբ: Նա Լիզայի ուղղակի հակա-
դրությունն է, անհունորեն հմայիչ ու կանացի: Այդպիսին
պետք է լինի Մաշան Պրոտասովի նման ամեն ինչից ձանձ-
րացած ու հիասթափված մարդուն «խելքահան անելու», նրա
բանաստեղծական սիրո առարկան դառնալու համար: Մինչ-
դեռ ներկայացման մեջ հաականալի է, թե Մաշան ինչու է
սիրում Պրոտասովին, իսկ Պրոտասովի սերը Մաշայի հան-


4-1
17441

դեպ, մանավանդ նրան «արևի շողի» հետ համեմատելը՝ մը-
նում է անհասկանալի: Մաշայի դերում հանդես եկող դերա-
կատորներից (Լ. Հովհաննիսյան, Լ. Սալախյան, Ս. Ավե-
տիսյան) ոչ մեկը, ստանձին վերցրած, հարուստ, շքեղ կեր-
պար չի ստեղծում: Նրանցից մեկի մոտ գտնված է Մաշայի
խոր, անդալանան սիրելու ընդունակությունը, մյուսի մոտ՝
ազնիվ, շիտակ խառնվածքը, երրորդի մոտ՝ արտաքին նկա-
րագիրը:

Մաշայի սերն էլ չի փրկում Պրոտասովին, նա շարունա-
կում է ընկնել և ահա նա հայտնվում է կյանքի «հատակում»:
Պետուշկովների և Իվան Պետրովիչների աշխարհում, տրոր-
ված ու աղավաղված, բայց անհամեմատ ազնիվ ու շիտակ
մարդկանց միջավայրում:

Մ. Կոստանյանի նկարիչ Պետուշկովը տանջված, տրոր-
ված մարդ է, բայց անհունորեն բարի, մանկան նման վճիտ
ու անմիջական, սրտացավ ու կարեկից: Նա հենց այն «զգա-
յուն», «քնքույշ» մարդն է, որի մոտ Պրոտասովը կարող է
բացվել մինչև վերջ: Նույնն է և Ա. Ներսիսյանի մեկնաբա-
նությունը, բայց կերպարը նույն հարստությունը չունի: Խեն-
թավուն Իվան Պետրովիչը «հատակի» մարդու մեկ ուրիշ
տիպ է՝ ավելի ցայտուն ու տպավորիչ: «Հոգու արիստոկրատ»
լինելու հավակնությունը Գ. Գաբրիելյանի Իվան Պետրովի-
չի մոտ հաստատ համոզմունք է. նա նույնիսկ հպարտ է իր
դժբախտ կյանքով, դեպի կյանքի տերերն ունեցած արհա-
մարհանքով, կյանքի ու մահվան հարցերը զարմանալի թե-
թև լուծելու ընդունակությամբ: Անշնչացած Պրոտասովի մոտ
նրա ջինջ, հպարտ հայացքը վկայում է, որ նա այդ հատկու-
թյունները կտանի մինչև գերեզման: Տպավորիչ է և ուժեղ

նակ Վ. Մարգունու Իվան Պետրովիչը, որին դերասանը տալիս է այն նույն մեկնաբանությունը, խորացնելով նրա դատապարտվածության գիծը:

Կյանքը Պրոտասովին տարավ կյանքի «հատակը», բայց այստեղ էլ հանգիստ չթողեց նրան: Այդ աշխարհն ապականված է վերից վար: Դրա կրողը «հատակում» Արտեմնն է, որը Գ. Ասլանյանի զուսպ, արտահյտիչ կատարմամբ վատթարագույն հատկությունների խտացում է, ամեն ինչի ընդունակ արարած: Նա է, որ իր մատնությամբ Պրոտասովին դատարան է հասցնում:

Եվ ամա Պրոտասովը կանգնած դատարանի ստաջ: Թառրոնը շատ բան է արել ցարական դատարանը մինչև վերջ մերկացնելու համար: Դատական գրագիրը (Ա. Զրադացյանյան), Մեղնիկովը (Ա. Ներսիսյան, Խ. Աբրահամյան), Պետրուշինը (Գ. Աֆրիկյան), երիտասարդ փաստաբանը (Գ. Աշուդյան) սպառիչ բնութագրությունն ստացած դրվագային կերպարներ են, որ լրացնելով միմյանց ամբողջացնում են ցարական դատարանի հրեշավոր պատկերը: Եվ դատարանի մերկացման թեման կարող էր սպառված լինել, եթե բավարար լուծում ստանար նաև դատական քննիչի կերպարը: «Եվ որքա՛ն ծիծաղելի կլինեիր դուք, եթե այդքան զարշելի չլինեիր», — շարտում է Պրոտասովը քննիչի երեսին: Իսկ քննիչը, ինչպես նրան մեկնաբանում է Գ. Խաժակյանը, ծիծաղելի է և հենց այդ պատճառով էլ արգահատելի չէ:

Դերակատարումների այս քանակն արդեն ցույց է տալիս, թե որքան լայն կտավ է «Կենդանի դիակը»: Եթե սրան ավելացնենք նաև պատկերների անսովոր մեծ քանակը ամենատարբեր վայրերում (արիստոկրատական միջավայր,

Էժանագին հյուրանոց ու պանդոկ, դատարան և այլն), ապա հասկանալի կլինի թե քեմադրական ինչպիսի արվեստ ու դերասանական ուժեր է պահանջում դրամայի քեմադրությունը: Ներկայացումն իր մեջ է առել թատրոնի գրեթե բոլոր ուժերը, իսկ նրանք ցույց են տվել իրենց ստեղծագործական կարողությունները: «Կենդանի դիակ» ներկայացումը թատերական զորեղ կոլեկտիվի աշխատանք է. Պրոտասուլի ու Կարենիկի նման խոշոր կերպարների, բժշկի (Ա. Ադամյան, Ի. Ղարիբյան) կամ երաժշտի (Ա. Զրադացպանյան) նման մանր կերպարների փայլուն կատարումը, պանդոկի կամ ֆինալսյին տեսարանի իմաստալից լուծումը դրա ապացույցներն են:

Բեմադրիչ Ա. Գուլակյանը գաղափարական մի առանցքի շուրջն է հավաքել քաղմաթիվ կերպարներն ու պատկերները և ստեղծել խոշոր պլանի ներկայացում, որտեղ ամեն ինչ ծառայեցված է մի ընդհանուր նպատակի՝ ցույց տալ հին, բուրժուական աշխարհի զարհուրելի պատկերը՝ ամեն քայլափոխին ստություն ու կեղծիք, ապականություն ու տգեղություն, մարդկային անհատականության չտեսնված ոտնահարում, բութ անտարբերություն մարդու ճակատագրի հանդեպ: Բեմադրողն ամենուրեք փնտրել ու ընդգծել է այն ամենը, ինչը կարող է մեծացնել ներկայացման մերկացնող ուժը:

Բայց ներկայացումն ունի նաև թերություններ, որոնք անդրադառնում են նրա գեղարվեստական որակի վրա: Այդ թերությունները մի ընդհանուր շղթա են կազմում՝ մատնելով ներկայացումը «գրավիչ», «գրադեցնող» դարձնելու թատրոնի ձգտումը, իսկ դա թեև առանձին դեպքերում ծիծաղ է

շարժում, բայց ըստ էության չի ուժեղացնում, այլ թուլացնում է ներկայացման ներգործուն ուժը: Բայց կարող են առարկել՝ մի՞թե ծիծաղը մերկացման միջոց չէ կամ վերաբերմունքի ձև: Իհարկե, ծիծաղը մերկացման միջոց է և շատ էլ հզոր, բայց նայած թե որտեղ և ինչպես:

«Անհամեմատ հեշտ է ծաղրանկար դարձնել հին չինով-հիկներին, բայց բռնել այն գծերը, որոնք բախական ազնիվ են և սուր անկյուններով դուրս չեն գալիս սովորական բարձրատոնմիկ շրջանակներից՝ ուժեղ վարպետի գործ է», — այսպես է գրել Ն. Գոգոլը, այն էլ «Վերաքննիչի» մասին՝ նրա պրեմիերայից հետո, իսկ մենք գործ ունենք ողբերգական ուժի դրամայի՝ «Կենդանի դիակի» հետ: Երբ փաստաբանը ծիծաղելի է իր ծայրահեղ քննանքի մեջ, երբ դատական գրագիրը ծիծաղելի է իր բուք անտարբերությամբ, երբ Կոռուտկովը ծիծաղելի է իր շաղակրատանքով՝ ծիծաղը հասկանալի է, ընդունելի ու դիպուկ:

Բայց շահո՞ւմ է տեսարանը, թե կորցնում, երբ Թ. Դիլաքյանն իր ծիծաղ հարուցող պարով հանդես է գալիս զրնչունների հետ, ուժեղանո՞ւմ է պատկերը, թե թուլանում, երբ Մաշայի հայրը աղջկանը սատտում է «ցի'ց» ասելով և պոռկացող ծիծաղ խլում կենտրոնացած հանդիսատեսից, ընդգծվո՞ւմ է կերպարը, թե գունաթափվում, երբ Աննա Դմիտրիևնա ծիծաղելի մի շարժումով է բացատրվում Աբրեզկովի թիկնան ծիծաղելի մի շարժումով է, թե ցրում, երբ Աննա Պավլովնան իր արտասանությամբ ծիծաղ է առաջացնում հանդիսատեսից և վերջապես ցարական դատարանի մերկացումը խորանո՞ւմ է, թե տխրվում, երբ դատական քննիչը ծիծաղելի անօգնականություն է խաղում: Մեր կարծիքով,

քոյոր դեպքերում կորցնում են տեսարաններն ու կերպար-
ները, ուրեմն և, ի վերջո, ամբողջ ներկայացումը: Նրանք ծի-
ծաղելի են և այդ պատճառով էլ այնքան արգահատելի չեն:

Սա է բեմադրության ամենաթույլ կողմը: Եվ սրա մասին
արժե լրջորեն մտածել, որովհետև հանդիսատեսին «զբա-
ղեցնելու» այս ձգտումը միայն այս ներկայացման մեջ չէ, որ
երևան է գալիս:

1951

«ՊԱՂՏԱՍԱՐ ԱՂԲԱՐ»

(Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի նոր բեմադրությունը)

«Պաղտասար աղբարը» թե ձևով, թե բովանդակությամբ
համահնչում է Հակոբ Պարոնյանի ամբողջ ստեղծագործու-
թյանը: Այստեղ ևս նա ծաղրն ու ծիծաղը խնայել չգիտե,
այստեղ ևս պարզ ու որոշ է, թե նա ում և ինչու է ծաղրում,
այստեղ ևս նա սպանիչ ծաղրի է ենթարկում բուրժուական
քաղաքակրթությունը, «19-րդ դարի լուսալիրության ոգին»,
որ համարժեք է անբարոյականության, կյանքի նահապե-
տական ըմբռնումները, որ վաղուց արդեն անելիք չունեն
նոր հասարակության մեջ:

Ընտանեկան սովորական դեպքը մեծ երգիծաբանի գրչի
տակ: Պարծել է բուրժուական քաղաքները հիմնիվեր մերկաց-
նող, մեծ ընդհանրացման հասնող սատիրական երկ: Պաղ-
տասարն ուզում է գլուխն ազատել իր անբարոյական կնո-
ջից: Իր գործի տնօրինությունը նա հանձնում է «ազգային
իշխանության» դատաստանին: Նա ալիքի քան համոզված է,

որ դատը պիտի շահի, բայց ամեն ինչ հակառակն է լինում:
«Ազգային իշխանությունը» պարզում է, որ հանցավորը ոչ
թե կինն է, այլ Պաղտատարը: Մարդն ուզում է համոզել, որ
ինքն անլուր զրպարտության զոհ է, բայց լսողն ո՛վ է. նը-
րան սպառնում են, անարգում, սատտոմ՝ «Պարսպ տեղը
միջանար ինքզինքդ արդարացնելու, ամեն բան հայտնվում
է և արդարությունը ցույց տված է յուր լուսամասնանչ դեմ-
քը». մարդը հավատացնում է, որ ինքը խենթ չէ. ասում են՝
«Բոլոր խենդերն այդպես կըսեն»: Պաղտատարն ապշում է
դատաւտանական խորհրդի անդամների անփրալությունից,
իսկ սրանք սքանչանում են իրենց արդարությամբ: Մի խոս-
քով Պաղտատարը ոչ միայն չի շահում դատը, այլև մեծապես
երջանիկ է զգում, որ գոնե գժանոց ընկնելուց կարողացավ
փրկվել: Եվ ինչպե՞ս կարող էր շահել, երբ նա բռնել էր
«ընթացք մը, որ գլխովին հակառակ է դարուս ոգուն», երբ
«վիաստաբաններու մեծ մասն արդարությունը հոն կղեն, որ
շատ ուկի կտեսնե», երբ կինը «մեղմացուցիչ դեպք հանցա-
նաց ունի եղեր», Կիսարը «Դերենիկին տղան է», իսկ ինքը
չի ուզում հասկանալ, որ «անհրաժեշտ պետք է ժամանակիս
հառաջադիմության հոսանքին մեջ նետվի, եթե կուզենք
հանգիստ ապրիլ»:

Պաղտատարի և նրա միջավայրի կոնֆլիկտի մեջ ո՛ւմ
կողմն է Պարոնյանը, ո՛ւմ է պաշտպանում: Ոչ մեկին. ոչ ոքի
էլ չի պաշտպանում: Նա բոլորին էլ ծաղրում է անխտիր:
Բայց ծաղրն ու ծիծաղը, այն էլ Պարոնյանի ստեղծագործու-
թյան մեջ, անհամար երանգներ ունեն: Եթե Անուշի, Կիսա-
րի, դատավորների հասցեին հնչող ծիծաղը հագեցած է թու-
նոտ ատելությամբ, եթե այդ ծաղրը սարկաւածիկ է (որովհե-

տե սրանք ծաղրվում են անբարոյականության, անմաքուր գործերի, ալյասերվածության համար), ապա Պաղտատարի հանդեպ հնչող ծիծաղը միայն հեզնական, գուցե նաև կարեկցական ծիծաղ է (որովհետև սա ծաղրվում է նահապետական ընթերցումների ծայրահեղ միամտության, իր միջավայրը չհասկանալու համար, որովհետև սրա ապրումները մարդկային են):

Կոմեդիան իր միջավայրը չհասկացող Պաղտատարի պատմությունն է, և պիեսն ավարտվում է հենց այն ժամանակ, երբ նա հասկանում է, թե ուր է ընկել. «Այսպե՛ս են եղեր աշխարհիս գործերը... իրավունքն ու արդարությունն իմ հետո ըլլան և չկարենա՛մ դատը վատերկիլ, իրավ, կամ խենդենալու բան է, կամ ճաթելու: Մեկ թյուրատեսությանը այնչափ հայտնի անիրավություններ գործեցին, որ դիմանալու բան չէ... իրավունքը մտիկ ընել չուզողին ուզածիդ չափ խոսե, ի՛նչ օգուտ ունի»:

Ո՛չ, Պաղտատարը խենթ չէ, հիմար էլ չէ. նա միամիտ է մանկան պես ու չի հասկանում «դարի ոգին»: Եվ եթե Պարոնյանի Պաղտատարը խենթ չէ, ապա Հր. Ներսիսյանի Պաղտատարը առավել ևս խենթ չէ, նա կարգին մարդ է, այն էլ խորունկ գգացմունքների տեր, բայց հիմարացված մարդ: Ըստ Ներսիսյանի՝ Պաղտատարը ոչ թե խենթ է, այլ դեպքերի գլխապտույտից խենթացած մարդ: Ներսիսյան—Պաղտատարի խոսքերը, թե «Եթե չճաթիմ, սղեկ է», «Եթե հիմա խելքս չփախցնեմ, բնավ փախցնելիք չունիմ»՝ հնչում են իբրև շոշափելի իրողություն: Նրա բոլոր անհեթեթ արարքներն արդյունք են կյանքի անհավատարիմ ընկերոջից ազատվելու, դավաճան բարեկամին պատժելու խելահեղ, սահման չնա-

նաշող ցանկության: Այդ զգացումն այնպես է կլանում Ներսիսյանի Պաղտատարին, որ նա պատրաստ է ամեն, ամեն ինչ անել նպատակին հասնելու համար:

Դերակատարման հարուստ ավանդներից Ներսիսյանը վերցրել է այն լավագույնը, ինչ անհրաժեշտ է մեծ ընդհանրացման հասնելու համար: Չկա սովելի հեշտ բան, քան Պաղտատարին կնոջից խաբված բույս ու խենթավուն ծերուկ ներկայացնելը: Այդպիսի ավանդ էլ եղել է, որ սատիրական կոմեդիան դարձել է զվարճալի ու անմիտ պատմություն: Դերատաճն ու բեմադրիչը մերժել են այդ ավանդը, որովհետև չեն ցանկացել «մեղմացուցիչ դեպք հանցանաց» գրտնել կիպարների ու անուշների վարքագծի մեջ (որ անխուսափելի կլիներ Պաղտատարին խենթավուն ծերուկ ներկայացնելու դեպքում): Նրանք ընտրել և զարգացրել են դերակատարման լավագույն ավանդը, մեկնաբանության այն ուղին, որ անարգանքի սյունին է գամում բուրժուական բարքերը, իսկ Պաղտատարին դարձնում ոչ միայն անմեղ զոհ, այլև անողորմ մեղադրող: Եվ Ներսիսյանի Պաղտատարը մեղադրում է, փույթ չէ, որ նա չի հասկանում իր վիճակը, իր ըմբռնումների սնանկությունը. ինչ անենք, որ նա երեխայի պես միամիտ է, հավատում է բոլոր մարդկանց: Նա մեղադրում է իր մեծ հիասթափությամբ, իր փշրված հավատով, ուռնահարված զգացմունքներով:

Ներսիսյանը խաղում է մարդկային միամիտ ըմբռնումների կործանման, միամիտ մարդու հիասթափության ողբերգությունը դարի ոգուց, իր վշտով համակում հանդիսաւարհը ու միաժամանակ չի դադարում ծիծաղելի լինելուց: Միայն խոշոր տաղանդը կարող է ողբերգական ու կոմիկական գույ-

ները համադրել այդքան ներդաշնակորեն, և՛ խորին կարելի-
ցանք, և՛ անգուռայ ծիծաղ առաջ բերել միաժամանակ: Նրա
Պաղտատարը բեմ է մտնում իր հաջողությանը վստահ, վրճ-
ռական ու հանդուգն («Ինձի Պաղտիկ կըսեն», «Մենք ցեղով
փաստաբան ենք»), իսկ ֆինալում՝ երևում է իբրև իր դրու-
թյան ծիծաղելի, իր պայքարի միջոցների անպետք լինելը
հասկացած մարդ, որ ի վերջո հաշտվել է իր միջավայրի
անհրաժեշտության մտքի, բայց ոչ երբեք իր վիճակի հետ. նա
բեմ է մտնում իբրև կնոջից դառնորեն հիասթափված ամու-
սին և դուրս գալիս որպես իրեն շրջապատող ապականված
աշխարհի հանդեպ հավատը կորցրած մարդ: Սրանք են դե-
րակատարման ամբողջական շրթայի առաջին և վերջին օ-
ղակները: Բեմական կերպարի կտրած ճանապարհը, այդ
ահագին անը դերասանն իմաստավորում է զարմանալի նուրբ,
մտածված խաղով: Հմուտ ձեռքով կռած այդ շրթայի մեջ
չկան թույլ օղակներ, որովհետև դերասանը երբեք չի կորցը-
նում կերպարի զարգացման ուղին, իսկ դրա հանգուցային
կտորները իմաստավորում է փայլուն վարպետությամբ:

Բարդ ու խորունկ զգացմունքներով հարուստ կյանքով է
ապրում Պաղտատարը բեմի վրա, բայց միշտ էլ մնում է նաև
ծիծաղելի, որովհետև դերասանը չի կորցնում չափի զգա-
ցումը խաղի համարյա թե ամբողջ ընթացքում և խաղում է
ըստ այն ճշմարիտ օրենքի, որ «ինչքան քիչ մտածի դերա-
սանը ծիծաղեցնելու և ծիծաղելի լինելու մասին, ծիծաղելին
այնքան ավելի կերևա նրա դերի մեջ» (Ն. Գոգոլ): Այսպես
են մեկնաբանել Պաղտատարին դերակատարն ու բեմադրի-
չը՝ գիտենալով, որ կոմիկականի սահմաններում որքան խո-
րըն արտահայտվի կերպարի անել վիճակն ու ողբերգությու-

նը, այնքան ավելի բարձր կմնչի կոմեդիայի ստաշատար՝
բուրժուական բարքերի մերկացման թեման:

Բեմադրիչ Վ. Աճեմյանը «Պաղտատար աղբարն» ընկալել
է իբրև լայն կտավի սատիրական երկ և ստեղծել կոմեդիա-
կան վառվռուն գույներով հագեցած, հարուստ մի ներկայա-
ցում: Այս բեմադրության մեջ երևում է արվեստագետի տա-
ղանդն իր և՛ լուսավոր, և՛ ստվերոտ կողմերով, երևում է
ռեժիսորական խիզախ միտք, հմուտ ձեռք ու շքեղ երևակա-
լություն, բայց երևում է նաև չափի զգացման որոշ պակաս,
ռեժիսորական ինքնաբավ խաղերի գայթակղություն:

Նրա աշխատանքի շնորհիվ է, որ բեմի վրա ստեղծվել է
կենսական միջավայր, ուր գործող անձինք ոչ թե տեստ են
արտատեսում, այլ ապրում բեմական լիարյուն կյանքով: Այս-
տեղ մեծ է նկարիչ Արա Սարգսյանի ձևավորման դերը, մի
աշխատանք, որ կատարված է սիրով ու հմտությամբ, ժա-
մանակաշրջանի, կոմեդիայի ու ներկայացման ոճի լավ իմա-
ցությամբ: Բեմադրության մեջ զգացվում է նաև բեմից դուրս
գոյություն ունեցող աշխարհը, զգացվում է ռեժիսորական
սննդատ հումոր, գրական նյութը թատրոնի միջոցներով բա-
ցահայտելու մեծ կարողություն: Ներկայացումը լեռն-լեցուն է
ռեժիսորական գյուտերով ու հնարքներով: Դրանք բոլորն էլ
բեմադրիչի վառ երևակայության վկայությունն են, բայց բո-
լորը չեն, որ նպաստում են երկի բովանդակության բացա-
հայտմանը, ուրեմն՝ ավելորդ են: Կոմեդիայի ընկալմանն
օգնում են, օրինակ, Պաղտատարի տան սեղանների միջև ե-
ղած պատումանից երևացող ստվերախաղերը, երբ բեմադրի-
չը ցույց է տալիս, թե ինչպես դատավորները, գործները թո-
ղած, հայից ընկած Պաղտատարի կողքին անվրդով նարդի

են խաղում ու խրատ կարողում իրենց զոհի գլխին, ինչպես
են ստուգում նրա խենթ լինելը: Այս ամենով նա քաց է
անում գրական երկը, բեմական սպասոյչ քննութեան
տալիս կերպարներին, կոմեդիան հարստացնում բեմի վրա,
կոլորիտ ստեղծում: Բայց կոմեդիայի ընկալմանը բեմադրիչն
օգնում է արդյոք, երբ նա ստիպում է զայրացած Օգսենին
խնձել վարագույրի մեջ, ստեպ-ստեպ որովայնում ծակոց-
ներ զգալ, երբ Անուշին ստիպում է ճշալ, աղմկել, ոտքով
այս ու այն կողմ նետել քարձերը, երգելով ու պարելով էլի
ու էլի (կարծես պիեսում եղածը հերիք չէ) գրգռել Պաղտա-
տարին, տեղ-տեղ ավելորդ աղմուկ ու քաշքշուկ է ստեղծում
բեմի վրա, երբ չտիսագանց ընդգծում է Թագոմո ու Մար-
թայի կերպարները: Ո՛չ, չի՝ օգնում, նման դեպքերում բե-
մադրիչը վրիպում է նպատակից, տուրք տալիս հնարներով
զայթակղվելու թուլությամբ: Ուրախալի է, որ ներկայացումը
շարունակ ռեժիսորական խմբագրման ու սրբագրման է եմ-
թարկվում, գտվում, հասնում կոմեդիային համարժեք բեմա-
կան ստեղծագործության մակարդակին:

Գլխավորը, որ հաջողվել է թատրոնին և որ վճռում է ներ-
կայացման քախտը՝ Պարոնյանի հղացման, երկի հատարա-
կական բովանդակության քացահայտումն է, որ հաջողվել է
Պաղտատարի ու դատավորների դերակատարումների միջո-
ցով, և այն արժեքավորը, որ կա բեմադրիչի ու լավագույն
դերակատարների աշխատանքի մեջ, հիմք են տալիս «Պաղ-
տատար աղբարի» բեմադրությունը գնահատելու իբրև երե-
վոյթ վերջին տարիների մեր թատերական կյանքում:

Բեմադրության ուժեղ կողմերից է «ազգային իշխանու-
թյան» մերկացման թեման: Զուր չէ, որ թատրոնն այնքան

մեծ կարևորություն է տվել այդ «փշխանությունը» ներկայաց-
նող անբաններին, այն մարդկանց կերպարներին, որոնց հա-
մար սպիտակ գինին դեղձով թե խնձորով խմելու կամ մա-
կաատակի միսը համեմելու հարցն ավելի կարևոր է, քան
կենդանի մարդու ճակատագիրը, մարդիկ, որոնք չունեն սր-
բություն, սիրտ, խիղճ, որոնց, ապարդյուն նռանդով, կոչ է
անում թշվառ Պաղտատարը: Ահա Ա. Կոթիկյանի Սուրբ, ի-
րեն արդարության ու խորաթափանց մտքի մարմնացում
կարծող այդ «դատավորը»: Դերասանը սրան պատկերում է
կոլորիտի նուրբ զգացողությամբ և այն գերագույն լռու-
թյամբ, որ իսկական կոմիզմի աղբյուրն է: Գ. Գաթրիեյանի
Փայլակը թեթևամիտ է ու թեթևաշարժ, շուտ բորբոքվող,
անհունորեն անհեթեթ մի արարած: Դերասանական այդպի-
սի դիպուկ բնութագրություն է ստացել նաև Երկաթը, սրան
Վ. Մարգունին պատկերել է իբրև ինքնահավան և նույնքան
բոյժ ու տխմար մի արարած, որի ինքնուրույնությունը երե-
վում է միայն «քիմքի փիլիսոփայության» մեջ:

Սրանք են, որ պիտի տեսնեն Պաղտատարի դատը, սրանք
են, որ դատում են անյուր անիրավությամբ, քայց դա չի
խանգարում, որ ասեն. «Դատաստանական խորհրդո ան-
դամ ընտրվելենս ի վեր ասանկ արդյունավոր ու կանոնավոր
հիստ ըրած չունեինք»: Իրոք որ «գործ ունեցիր և ասո՛նց
հանձնե»: Եվ Օգսենը, փաստաբանի անունով այդ դրամա-
շորթն ու խաբերան է, որ պիտի պաշտպանի Պաղտատարի
դատը: Պարոնյանն այս կերպարի միջոցով շատ քան է կա-
մեցել ասել, ավելի շատ, քան տեսնում ենք ներկայացման
մեջ: Անվիճելի է, որ Թ. Դիլաքյանի Օգսենը ևս դրամաշորթ
է ու խաբերա, որ դերասանը դժվարին դերը խաղում է իրեն

հատուկ անքոնագրոս հումորով, բայց և այնպես բեմական կերպարը չի հասնում գրական կերպարի սատիրական թանձրությանը, որովհետև Դիլաքյանի դերասանական խառնվածքը քիչ բանով է ներդաշնակում դերին: Օգտենն ավելի խոշոր տիպ է, սոցիալական ավելի մեծ չարիք հասարկության գլխին, քան ցույց է տալիս դերասանը: Գրական կերպարներին զիջում են նաև Կիպարի, Անուշի և Սողոմեի բեմական կերպարները: Ժիշտ է, սրանց մեկնաբանությունը ևս առարկություն չի վերցնում. և՛ Ա. Ասրյանը (Անուշ), և Գ. Հարությունյանը (Կիպար), և Վ. Ստեփանյանն ու Ա. Մկրտումյանը (Սողոմե) լավ են արտահայտում իրենց կերպարների երկդիմի վարքագիծը, բայց դա դեռևս քիչ է կոմեդիայի ոգուն հարազատ, ավարտված տիպեր ստեղծելու համար: Այդ գործող անձինք բեմի վրա չունեն իրենց «կենսագրությունը», իրենց ուրույն կյանքը, դերասանները տալիս են նրանց ընդհանուր, բայց ոչ մասնավոր հատկանիշները: Ինչ վերաբերում է Մարթային ու Թագուհուն, ապա սրանք թողնում են օտարամուտ կերպարների տպավորություն, որովհետև չունեն խոսքի այն թեթևությունը, ինտոնացիան, այն նկարագիրը, որ ենթադրում է Պարոնյանի կոմեդիան:

Այստեղ էլ հարկ կլինեք ավարտել մեր խոսքը, եթե ներկայացումն առիթ չտար անդրադառնալու նաև լեզվի կուլտուրայի հարցին, որի հանդեպ թատրոնը տարիներ շարունակ, մեղմ առած, լուրջ վերաբերմունք չի ունեցել: Դրամատուրգիան, մանավանդ դասական դրամատուրգիան, սահմանում է տեքստի ճիշտ արտասանություն: Դա նախորդում է բոլոր մնացած պահանջներին: Ընդհանրապես կարևոր այս հարցը կրկնակի կարևորություն է ստանում, երբ վերաբերում է Պա-

րոնցանի և Սունդուկյանի դրամատուրգիային, որովհետև այս դեպքում ավելանում է նաև ուրույն ինտոնացիայի հաղթահարման դժվարին խնդիրը: Ուրիշ էլ որեւէ՞ղ, եթե ոչ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում պիտի մեր դասականների խոսքը հնչի ըստ արժանվույն: Բայց ահա Պարոնյանի լեզուն բնավո՞ղ ներկայացման մեջ աղյալեա չի հնչում ո՛չ ինտոնացիայի, ո՛չ էլ գոնե տեքստային ճշգրտության իմաստով: Եթե դերակատարներից մի քանիսի (Հ. Ներսիսյան, Ա. Կոթիկյան) լեզուն գրական երկին հատուկ ինտոնացիա ունի, ապա մյուսների լեզուն առավել կամ պակաս չափով հեռու է դրանից: Սակայն եթե **ինտոնացիոն** վրիպումները ինչ-որ չափով կարող են ներելի լինել (որովհետև վաղուց է, ինչ թատրոնը չի խաղացել Պարոնյան, իսկ արտասանության լուրացումը շաբաթների գործ չէ), ապա **տեքստային** սխալները (որ թույլ են տալիս գրեթե քոլոր դերասանները, մինչև անգամ Ա. Կոթիկյանն ու Ա. Ասրյանը, որոնք ավելի խրճամբով են վերաբերվում հեղինակի խոսքին) ոչ մի «նրբացուցիչ դեպք հանցանաց չունին բնավ»: Ի՞նչ արդարացում կարող են ունենալ դերակատարները, երբ նրանք «պատիվս արատավորելու» փոխարենն ասում են «պատվիս հետ խաղալ», «հանցանքը մեղմացնելու» փոխարեն՝ «խնդիրը մեղմացնել», «ձևակերպությունների» փոխարեն՝ «գործողություններ», «տիկնոջս» փոխարեն՝ «կնկանս» և այլն, երբ նրանք կամայական ու պատահական կերպով փոխում են հեղինակի շարադասությունը: Հակոբ Պարոնյանի տեքստը «խմբագրման» կարիք չունի բնավ, նրա միակ պահանջը տեքստի հիշտ արտասանությունն է, պարտավորություն, որ բխում է ոչ միայն կոմեդիայի, այլև ներկայացման շահերից և որի

հանդեպ դերասաններն անհավատարիմ են գտնվել: Ալասիկ հեղինակի պիես խաղալը երկը տպագրելու նման բան է: Երկու դեպքում էլ **հրնապարակվում է** տեքստը, ուրեմն երկու դեպքում էլ տեքստը պիտի հարազատ լինի բնագրին:

1954

ՆԱՄՈՒՍ ԵՎ ՍԵՐ

(Ազ. Շիրվանզադեի «Նամուս» դրաման

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում)

«Նամուս» անունն է կրում Ազ. Շիրվանզադեի և՛ վիպակը, և՛ դրաման: Նամուսն է նաև Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի նոր բեմադրության առաջատար թեման, որով պայմանավորված է բոլոր հերոսների վարքագիծը. ամեն ինչ սկսվում և հանգում է «նամուս» ըմբռնմանը: Ի տարբերություն «Պատվի համար» դրամայի (որ գործող անձինք, փոքր բացառությամբ, ունեն երկու պատիվ, մեկը՝ իրենց, մյուսը դրսի աշխարհի համար), «Նամուսի» հերոսներն ունեն մարդկային արժանապատվության մի միակ ըմբռնում թե՛ իրենց, թե՛ ուրիշների համար, ուրիշ բան, որ յուրաքանչյուրն իր ձևով է ըմբռնում նամուս գաղափարը և այդ տարբեր ըմբռնումների բախման մեջ էլ մոմի պես այրվում է Սուսանի ու Սեյրանի լուսավոր բախտը:

Բեմադրող Վարդան Աճեմյանի և դերակատարների ընկալմամբ, նամուսն սյն սուանցքն է, որի շուրջը պտույտ է գալիս ամեն ինչ: Ու երբ խոսք է բացվում նամուսի մասին, բեմական գործող անձինք ասես ուրիշ մարդ են դառնում. «Ես իմ նամուսը բարեկամության համար ծախել չե՛մ կարող»,— գոչում է Հ. Գալոյանի Բարխուդարը՝ անսիտի վիշտը սրտում. «Նամուս ունեցող մարդը չի՛ կարող թույլ տալ, որ մի ուրիշ մարդ իրան վրա ձեռք բարձրացնի»,— այս խոսքի մեջ իր սիրտը դնելով՝ ջանում է գոհն Սուսանի առաջ արդարացում գտնել հուսահատ Սեյրանը (Վ. Աբաջյան, Ժ. Չեփչյան). «Ես իմ նամուսի գերին եմ, մա՛յր»,— մութ կաակածներից տանջահար՝ ասում է Խ. Աբրահամյանի Ռուստամը: Բոլո՛րը, բոլո՛րը գերի են նամուսի ձեռքին, գործում են նրա թելադրանքով, մինչև իսկ Ծաղկանիկը խոսում է նամուսի անունից:

Սովորական առումով «Նամուսի» մեջ բացասական հերոս չկա: Թվում է, թե «մեղավորը» Բարխուդարն է, բայց ո՛վ է, որ ավելի շատ է հոգում զավակների ապագայի մասին, ո՛վ է, որ պսակի առաջարկ է անում, օգնության ձեռք մեկնում չունևոր հարևանին, խոսում մարդկային ազնվության և վսեմ առաքինությունների մասին. Բարխուդա՛րը: Եվ, վերջապես, չե՛ որ նա ընկերություն է անում Հայրապետի պես մարդու հետ. ի՛նչ անպատմելի դժվարությամբ են պոկվում նրանց ազուցված ձեռքերը, այլևս երբեք չմիանալու համար: Հ. Գալոյանը մեկնաբանության ճիշտ, ռեալիստական ուղիով է գնում, թեև դեռևս չի հասել կերպարի ներքին հարստությանը: Ո՛չ, վատ մարդ չէ Բարխուդարը. նա էլ Հայրապետի պես մի մարդ է, որին, չվախենանք ասել,

վարպետությամբ ու ներշնչանքով է ներկայացնում Մ. Մը-
կըրտչյանը: «Մեղավորը» Բարխուդարն է, բայց մեղավոր
ու մեղսագործ նույն բաները չեն: Ծիշտ այդպես էլ, սպանու-
թյուն գործողը Ռուստամն է, բայց կա՝ պիեսում ավելի ազ-
նիվ ու վեհանձն տղամարդ, քան նա, այն էլ Խ. Աբրահամ-
յանի լայնալանջ ու կորովի Ռուստամը, որ աչքի լուսի պես
է պահում իր արժանապատվությունը: Սպանություն գործողն
ու սրիկան միշտ չէ, որ նույնանում են. հիշենք Օթելլոյին, հի-
շենք մեր Մոսուն, չէ՞ որ Սարոն էլ նույնը կաներ, եթե լի-
ներ Մոսու տեղը:

Ուրեմն՝ ողբերգություն առանց բացասական կերպարի,
սպանություն՝ առանց մարդասպանի, ահավոր անարդարու-
թյուն՝ առանց մեղսագործի: Այսպիսի երկ է «Նամուզը», որ
իբր տեսակի մեջ թերևս չունի իր նմանը հայ արձակում, իսկ
պոեզիայում ունի՝ «Անուշը»: Ե՛վ մեկի, և՛ մյուսի մեջ կա
մեղք, բայց չկա մեղսագործ: Ո՛վ է մեղավոր՝ ոչ ոք և բոլո-
րը միասին. ոչ ոք, քանի որ չկա այդ երկերում չարիք գոր-
ծող մի Ցագո կամ Էլիզբարով, և բոլորը, քանի որ բոլորն էլ
առավել կամ պակաս չափով կրում են այն նախապաշար-
մունքները, որոնց գոհն են դառնում անհունորեն սիրելի
մարդիկ:

Սա է Վարդան Աճեմյանի մեկնակետը, որ տարբերվում
է դրամայի՝ հնում եղած քեմադրություններից: Այս իմաստով
Աճեմյանի այս նոր աշխատանքը պոլեմիկա-ներկայացում է,
պոլեմիկա հանուն Ծիրվանգադեի, ընդդեմ դրամայի թյուր
ընկալման, «խանչալի ու լափնջու» դրամայի: Ահա այս մո-
տեցումն էլ հստակ որոշել է քեմադրության ռեժիսորական

կերպարը՝ պոետական բեմադրություն, ողբերգական շնչով գրված բանաստեղծություն-ներկայացում:

Չկան այստեղ խանչալի անավոր փայլատակումներ, չկան դափ ու դուռուկ, չկան արյունոտ ճերտուներ, և ոչ էլ ազգագրական ճշգրտությունն է նախառակ եղել ռեժիսորի համար. բայց կա դրամատուրգիական երկին ներդաշնակ ու հարազատ, խորապես հուզական մի ներկայացում: Իրենց գեղարվեստական մտածողությամբ հազվագյուտ միասնություն են կազմել բեմադրողն ու ռեժիսորը (Ա. Մկրտչյան), կոմպոզիտորը (Է. Հովհաննիսյան), նկարիչը (Հ. Մեքինյան) և դերակատարները: Ծառ որոշակի է կոմպոզիտորի աշխատանքը. դրամատուրգ-կոմպոզիտորի իր ձիրքով նա երաժշտական զուսպ բնութագրում է տվել մի քանի գործող անձանց, իր մելոդիկ, միաժամանակ սրտատրոփ անհանգըստությամբ հագեցած երաժշտության մեջ զարգացրել ողբերգության թեման: Ս. Բարխուդարյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններից» ու Գ. Եղիազարյանի «Արա Գեղիցիկից» հետո դժվար է հիշել թատերական երաժշտության այսքան հաջող մի այլ օրինակ: Երաժիշտը սլացիկ ոլորմ է տվել ներկայացմանը, շնորհալի նկարիչը՝ թեթևություն, իսկ բեմադրողը՝ իր անսպառ երևակայությունը: Երիտասարդական թափ ու ավյուն կա այս ներկայացման մեջ, շուայություն, մտերմություն, սեր: Չէ՞ որ տակավին ջահել մարդիկ են նրա բոլոր հեղինակներն անխտիր՝ կոմպոզիտոր, նկարիչ թե դերակատար, իսկ բեմադրողը ջահել է իր ձիրքով: Ամբողջ ներկայացումը պատկերավոր մտածողության պտուղ է, ամեն ինչ ենթարկված է մի ընդհանուր բանաստեղծական հը-

դացման, սկսած վարագույրը բացվելու պահից, երբ տեսնում ենք դեռևս թոթովախոս Սուսանին ու Սեյրանին՝ կտրանք. աղջիկը ծաղիկ է տալիս տղային, իսկ տղան՝ թթենու ճյուղը կտացրած, թուր է տալիս աղջկան: Ինչ սիրտ պիտի լինի, որ բաժանի միմյանց համար աշխարհ եկած այդ երկու ծաղիկներին:

Մի տեսակ վիրավորական է «միզանցեհ» ասոն ու օտար բառով բնութագրել այն, ինչ տեղի է ունենում քեմահարթակի վրա. կյանք է հորդում քեմի վրա: Ահա հարսանիքի տեսարանը. թվում է, թե ամեն ինչ կարգին է, բայց թաքուն մի տագնապ է տիրում ամենքին, դա պարզ երևում է Ռուստամի ու Սուսանի ականա պարի, հյուրերի շարժումների մեջ. խորհրդավոր հայացքներ, շշուկներ, խռովք, ինչոր վերահաս աղետի մութ զգացողություն, որ ավելի է խրտացնում կոմսյոզիտորը: Շուտ է գալիս տեսարանը և տեսնում ենք խորքի սենյակում ծծկեր երեխաների լացը զսպող հարսանքավոր կանանց, որոնք ասում են բաներ, որ անհնար էր դիտողին հասցնել հարսանիքի սրահից: Կամ անա, վերջին պատկերում, տուն է գալիս Ռուստամը՝ միտքը պղղտոր, աչքը մլար պատած: Իր սև բախտին հյու՝ մոտ է գալիս Սուսանը, հանում ասեղը կրծքից ու կարում ամուսնու հագուստի պատուվածքը, երբ քիչ հեռու զոհ պիտի գնա նրա ձեռքով:

Եվ եթե ճիշտ է, որ սա բանաստեղծություն-ներկայացում է, ապա դրա ամենատաք տողերը ձոնված են Սուսանի ու Սեյրանի սիրո պատմությանը: Դա նրանց հանդիպման տեսարանն է՝ Բարխուդարի կամքով նրանց տների միջև սա-

րիսպ բաշվելուց հետո: Նման բան չկա պիեսում, տեսարանը մոծված է համանուն վեպից և, ով գիտե, գուցե և այդ «մեղքի» համար կշտամբեին բեմադրողին, եթե պատկերը չլիներ սիրո բեմայի ամենավսեմ ու ամենաբարտառուլ արտահայտությունը, չդառնար անդիմադրելի սիրո բարձրացող մի հիմն, սիրո մի հեղեղ, որ հորդում է հանդիսատսան ու համակում բոլորին. միմյանց անհունորեն սիրող երկու էակ ապրում են իրարով, տենչում իրար անձկությամբ, բայց ճշրանց միջև կա հաստաբեատ մի պարիսպ, որ անանցանելի է. պարիսպ-նախապաշարմունք, պարիսպ-ավանդություն, պարիսպ-օրենք: «Անիծվե՛ն ձեր օրենքները, անիծվե՛ն ձեր ավանդությունները», — ճիշտ ես ասում, Ռուստամ: Հնար լինե՞ր մի երկրաշարժով սրբել, վերացնել այդ պատը: Օ՛, չի՛ եղել ավելի տխուր պատմություն, քան Սուսանի ու Սեյրանի սիրո պատմությունը, — ակամա մտաբերում ես շեքսպիրյան «Ռոմեո և Ջուլիետի» հալտնի տողերը, իսկ դա նստառակ է եղել թատրոնի համար:

Սուսանն ու Սեյրանը կասված են միմյանց անդալաճան, նախնական սիրով: Դա մինչև իսկ սիրուց բարձր մի զգացում է՝ սեր-անկապտելի իրավունք, սեր-քնություն, սեր-էություն: Հանդիսատեսը հավատում է ճրանց սիրույն, և դա վճռող նշանակություն ունի ներկայացման բախտի համար: Թե ինչո՞ւ է Սեյրանը սիրում Սուսանին, դրան Մ. Սիմոնյանը և Մ. Մուրադյանը սախտիչ պատասխան են տալիս. կարելի՞ է չսիրել այդ չքնաղ հայունիներին: Գերող հմայքի տեր աղջիկներ են և՛ մեկը, և՛ մյուսը, երկուսն էլ քնքույշ ու կա-

Գացի, առաջինը՝ ավելի հմայիչ իր Գազանքով, երկրորդը՝
 ջինջ մաքրությամբ: Մի ինչ-որ բնատուր վարպետությամբ
 (եթե վարպետությունն էլ կարող է բնատուր լինել)՝ Մ. Մու-
 րադյանը, մանավանդ Մ. Սիմոնյանը, բաց են անում իրենց
 հերոսամուր Գաև Գերքին աշխարհը, որ պակաս գեղեցիկ չէ
 քան Գրանց արտաքինը: Իսկ թե ինչո՞ւ է Մուսանը սիրում
 Սեյրանին, ահա այս հարցին է, որ Վ. Աբաջյանը և Ժ. Չեֆ-
 չյանը լիովի չեն պատասխանում: Երկուսն էլ խաղում են
 թափով ու անկեղծ Գերշնչանքով, երկուսի համար էլ Գա-
 ճում է այս դերակատարումը, բայց արդյո՞ք Գրանց Սեյրանն
 այն լուսավոր պատանին է, որի համար սերը սիրագործու-
 թյուն է Գաև, Գամուս և Գախրանք, որին սերը թեև է տալիս
 ընդվզելու ժայռեղեն անարդարության դեմ, այն պատանին,
 որին Մուսամբարը (սրա դերը Ս. Ավետիսյանը խաղում է
 իսկական արվեստով և վարակիչ անկեղծությամբ) աչապես է
 Գերկայացնում. «բոլոր չինար, մեջքը Գազիկ, աչքերը Գախ-
 շուն-Գախշուն... փողոցներով անցնելիս կանայք դռների հե-
 տևից Գրան են մտիկ անում...»: Ո՛չ, Գերկայացման Սեյրանն
 այդպիսին չէ: Ինչո՞ւ է Մուսանը սիրում Սեյրանին: Վերջի-
 ցիս դերակատարներն ասում են՝ որովհետև միասին ենք մե-
 ծացել, մանկութ զուգուրել ենք միմյանց, քարկտիկ խաղա-
 ցել, միասին քուն մտել աստղալից երկնքի տակ, որովհետև
 մենք էլ Գրան ենք սիրում, և այն էլ ինչպիսի՞ սիրով: Սա քիչ
 չէ, իհարկե, բայց դեռ բավական չէ: Սեյրանը շատ ավելի
 մեծ հմայք ու Գերքին հարստություն պիտի ունենա իր վատ-
 թար արարքից՝ խալի մատնությունից (միակ անճամուս ա-

րարքը ամբողջ «Նամուսում») վեր կանգնելու, իր անունը պահելու համար, նամանականդ, որ նա հակադրության մեջ է փառավոր տղամարդկանց հետ. հիշենք Խ. Աբրահամյանի Ռուստամին, Ս. Սարգսյանի՝ այնքան լրջախոհ Ջալադին, Ի. Ղարիբյանի Ջահանգիրին, Գ. Արզումանյանի Եգորին: Հակադրության մեջ Սեյրանը տուժում է. նա իրեն վալել ձևով չի պահում: Մեր տպավորությամբ, բեմադրողի այն մտահղացումը, թե Սեյրանը կորովից զուրկ պատանի պիտի լինի՝ նրա անվայել արարքը բացատրելու համար, ճիշտ չէ, և ոչ այնքան դրաման ճիշտ մեկնաբանելու ձգտման հետևանք է, որքան իր ուզած դերակատարը չունենալու: Եթե ոչ իր գործությամբ (Սեյրանը մի տառ տարով փոքր է իր ախույանից), ապա հմայքով Սեյրանը չպիտի զիջի Ռուստամին, որ քաջակորով մի տղամարդ է:

Ներկայացման մեջ կան էլի ուրիշ թերություններ: Բայց այդ փոքր թերություններն ասելու իրավունք ունենալու համար պետք էր ցույց տալ և մյուս առավելությունները: Մեր խոսքը չի սպառում ո՛չ մեկը, ո՛չ մյուսը, մանավանդ դերակատարումների բնութագրումը: Դեռ ոչինչ չենք ասել Հ. Հովհաննիսյանի Սանամի՝ մայրական խանդաղատանքով լեցուն սող կնոջ, Լ. Հովհաննիսյանի կենսախիճի Շախանիկի կամ անբռնագրոս, ինքնաբոխ հումորով հագեցած Ծիպլի Ծատուրի (Ն. Գևորգյան) ու թամադա Սերգեյ բեկի (Ա. Խոսիկյանի) մասին, որոնցից յուրաքանչյուրը մի-մի կտոր է բերում անցած-գնացած ժամանակներից ու լրացնում ներկայացման կերպարը: Չհասցրինք խոսել, ըստ մեր ընկալման, այն պակասավոր կողմերի մասին, որ կա ներկայացման ու առանձին դերակատարների խաղի մեջ: Այնուամենայնիվ

նայնիվ, ինչպես չասել, որ մեր հիշած պարիսպը Բարխուդարի հրամանով մի օրում կանգնեցված պատը չէ, այլ սըրքատաշ մի կառույց՝ անհարիր շրջակա տների ոճին, ինչպե՞ս չասել, որ Խ. Աբրահամյանն իզուր է տեղ-տեղ ջղաձգվում, դիմում իր դերասանական խառնվածքին անհարազատ միջոցների, որ Հ. Գալոյանը զուր է այդքան վանկվանկում իր խոսքը, իսկ Մ. Մկրտչյանը, այդքան երիտասարդ ու շնորհալի, երբեմն «դերասանություն» է անում, որ Լ. Հովհաննիսյանը կոպիտ է խաղում Շապուհիկին, չէ՞ որ կոպտությունն էլ կարելի է նրբությամբ ներկայացնել, որ Գյուլնազի ու Մարիամի դերակատարները, իրենց փոքր դերերի համեմատ, ոչ միայն չեն բացվում, այլև բացվելու ցանկություն անգամ հանդես չեն բերում, որ փոքր Սեյրանի ու Սըմբատի դերակատարները հույժ գրական են խոսում և ոչ Սուսան—Օրդոյանի պես պարզ ու բնական։ Կարելի է ուրիշ դիտողություններ էլ անել՝ կապված դերաբաշխման հետ, բայց դա էլ ուրիշ գրույցի նյութ է։

Գլխավորն այն է, որ «Նամուսով» մեր թատերական երիտասարդությունը հաղթանակ է տարել, հավատ ծնել մեր թատերական արվեստի ապագայի հանդեպ։ Անգնահատելին այն է, որ հանդիսատեսը թատրոնից հեռանում է ավելի հարուստ ու գեղեցիկ, քան էր ներկայացումը դիտելուց առաջ։ Բերկրալի է տեսնել մի գեղեցիկ ներկայացում, իսկ ծրագրի մեջ՝ մի պատկառելի ցանկ դերակատարների, որոնցից ոչ մեկի դիմաց չի նշված ժողովրդական կամ վաստակավոր ծանոթ կոչումը։ Երիտասարդության նվիրական նպատակը, նամուսի խնդիրը պիտի լինի ներկայացումը փայփայել ու սիրել այնքան ժամանակ, մինչև որ լինեն այդ կոչումները,

մինչև որ նրանք հասնեն բեմադրության ուժիստությանի մակարդակին և արժանի լինեն «Նամուսի» դերակատարների այն պանծալի խմբին ,որ նշանավորվում է Հովհաննես Աբելյանի, Հասմիկի, Արուս Ոսկանյանի պանծալի անուններով:

1955

«ԵՐԳՆ ԻՆԶՊԵՄ ԿԸՆԴՄԻՋՎԻ...»

Սունդուկյանի անվան թատրոնում խաղում են Վիլյամ Սարգսյանի «Ժմ սիրտը լեռներում է» պիեսը:

Սա ամենակարճատև ներկայացումն է, որ երբևէ եղել է մեր թատրոնում, բայց և մեկն ամենահուզական տեղծագործություններից, որ տեղծել է թատրոնը: Ընդմիջում չունի ներկայացումը. այդպես է կամեցել հեղինակը՝ «Երգն ինչպե՞ս կընդմիջվի...»:

Հիրավի, սա երգ-ներկայացում է, եթե նույնիսկ այնտեղ չնկշի այն սքանչելի երգը, որ հեղինակել է Առնո Բաբաջանյանը: Երաժշտական է ներկայացման բուն էությունը՝ մոտիվների հյուսման նրբությամբ ու ելևէջներով, ներքին տրամադրությամբ: Ու երգի պես էլ սկսվում ու ավարտվում է մի շնչով...

Եթե տրան ավելացնենք և այն, որ ներկայացումը վարագույր չունի՝ բանից անտեղյակ մարդուն կարող է թվալ, թե սա մի արտասովոր ներկայացում է՝ արտասովոր բովանդակությամբ: Բայց սա ամենաքննական ինտոնացիայի բեմադրություն է՝ սովորական, ավելի քան սովորական մարդկանց

կյանքի ու բախտի մասին (այդ բնական ինտոնացիայով էլ պիտեւր թարգմանել է Խ. Դաշտենցը):

Կյանքի սովորական պարագաներում տեսնել արտասովորը, առաջին հայացքից ոչնչով աչքի չընկնող, անշուք մարդկանց մեջ տեսնել, ճանաչել ու ճանաչեցնել անսովորն ու նշանակալին— սա է դժվարինը արվեստի մեջ: Զուր չէր, որ Բելինսկին այնպես ջերմորեն պաշտպանում էր Գոգոլի այն միտքը, թե «որքան առարկան սովորական է, այնքան բարձր պետք է լինի բանաստեղծը, որպեսզի նրա միջից դուրս բերի արտասովորը և որ այդ արտասովորն էլ, ի միջի սյուղ, լինի կատարյալ ճշմարտություն»: Այս ոճի հեղինակ է և Վիլյամ Սարոյանը ու այդ ոճի մեջ թափանցելն է թատրոնի արժանիքը:

Այդպես է, քանի որ ինչպես գրողի համար դժվարինը սովորականի մեջ արտասովորը հայտնագործելն է, այնպես էլ թատրոնի համար դժվարը այդօրինակ երկի մեջ անսովորը, բարձրը, բանաստեղծականը տեսնելն ու քեմի միջոցներով արտահայտելն է:

Այստեղ էլ պետք էր հայտնագործել: Դրա համար պետք եղավ տաղանդավոր մարդկանց այնպիսի մի հանդիպում, որ կազմակերպել է ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը՝ արվեստակիցներից տալով անհայտ դուներ բացելու բանալին: Գործի հաջողության մեջ երաժիշտն ու նկարիչը խաղացին ավելի մեծ դեր, քան սովոր ենք տեսնել մեր թատրոնում: Քիչ է ասել, թե նրանք՝ կոմպոզիտոր Առնո Բաբաջանյանը և նկարիչ Արսեն Գրիգորյանցը տվել են երաժշտական ու նկարչական ձևավորում: Նրանք էլ, ռեժիսորի ու դերակատարների նման, ներշնչվել են պիեսի բովանդակությամբ և պատմել

Ամերիկայի երկնքի տակ տառապող սքանչելի մարդկանց դառն ճակատագրից, հոգու մեծությունից, լուսավոր մտորումներից:

Ու քանի որ հանդիպման բոլոր մասնակիցները նույն ներշնչանքն են ունեցել, նույն զազաթին նայելով միասին են ձգտել բարձունքների՝ ստացվել է կոտ ամբողջության մի ներկայացում, հատկություն, որ թատրոնում հաճախ չէ, որ երևում է:

Իսկ ուլքե՛ր են այն հերոսները, որոնց աննկատ մեծությունը երգելու, արևի տակ ապրելու մերժված իրավունքը պաշտպանելու, նրանց թշվառության դատապարտող իրավակարգը դատապարտելու համար գրիչ է վերցրել Վիլյամ Սարոյանը և այնքան հուզմունք են ապրել մեր թատրոնի մարդիկ:

Շատ չեն նրանք՝ փոքրիկ Զոնին, նրա հայրը՝ Ալեքսանդրը, տատը, գառամյալ դերասան Մեք-Գրեգորը, նպարավաճառ Կոսակը: Ո՛վ իմանա, թե բախտից հաղածված այս մարդիկ ինչպես են հայտնվել հեռավոր Ամերիկայի այս խղճուկ գավառում, Ֆրեզնո քաղաքի Սան-Բենիտո փողոցում: Մենք կուսմում ենք, որ կարիքն է Շոտլանդիայից այստեղ քշել Մեք-Գրեգորին և Ալովակիայից՝ Կոսակին: Եվ արդեն չենք կուսմում, այլ ստույգ գիտենք, թե ինչու են այստեղ ընկել Ալեքսանդրն ու նրա մայրը: Նրանք հայեր են, և դրանով ամեն ինչ առված է:

Հայրենի եզերքները լքած այս մարդկանց բախտը բերել է այստեղ ու լքել անվերադարձ: Եվ կյանքից մերժվածներն ինչպե՞ս կհասկանալին միմյանց, եթե չգիտենալին լեզունե-րից լավագույնը՝ մարդկայնության լեզուն, հոգու անսահման

բարության, փոխադարձ կարեկցանքի լեզուն,— Սարոյանի ստեղծագործության գլխավոր մոտիվներից մեկը ցայտունորեն արտահայտվել է այս պիեսում ևս:

«Իմ սիրտը լեռներում է»,— Ջոնիի հարցումին պատասխանում է Մեք-Գրեգորը: Հրաշյա Ներսիսյանն այդ խոսքն ասում է այնպիսի տանջալի բաղձանքով, որին ընդունակ է միայն այդ արտիստը: Սա Մեք-Գրեգորի մեծ հայրենակցի՝ բանաստեղծ Ռոբերտ Բերնսի հայտնի ոտանավորի առաջին տողն է: Այդ խոսքը դարձել է պիեսի վերնագիրը, որովհետև այդ մտքով շնչում է ողջ երկը՝ այո՛, ևս ապրում եմ այս անժպիտ իրականության մեջ, բայց սիրտս ճախրում է լեռնային վտեմ բարձունքներում:

Մյուս մերժվածները Մեք-Գրեգորի խոսքը չեն կրկնում: Բայց եթե այդ խոսքի իմաստն այն է, որ ծայր աղքատության մեջ մաշվող այս մարդիկ բարձր են այն իրականությունից, որ դատապարտված են ապրելու, որ հպարտ ու հարուստ այդ հոգիներն այրվում են գեղեցկության, մարդկային վտեմ պատկերի կարոտով, ապա նրանք դա ասում են առանց այդ խոսքի, սակայն ոչ պակաս տպավորիչ:

Թվում է, թե ի՛նչ մեծ բան են անում որ. Ա. Ասրյանի տատը,— հմտորեն նկարված կերպար,— անխոս ու տրտում ծխում է, բայց նրա սկեռուն հայացքի, լուռ կերպարանքի մեջ պարզ կարդացվում է լեռների կարոտը, ասել է թե՛ գեղեցիկ կյանքի կարոտը: Խ. Աքրահամյանի Կոսակը հոգնած հայացքով նայում է Ջոնիին՝ ու այդ հայացքից կաթում է վտեմ կյանքի կարոտը, նրա սիրտն էլ լեռներում է և նա գիտե, որ այդ իդձը միայն իրենը չէ: Բ. Ներսիսյանի Ալեքսանդրն էլ գիտե այդ, թերևս ավելի լսով, քան մեկ ուրիշը, նա էլ ապ-

րում է շքեղ երազանքներով, այլապես ի՞նչ գործ ունի այս անմաքուր աշխարհում:

Իսկ փոքրիկ Ջոնի՞ն, որին զարմանալի փոխակերպմամբ ներկայացնում է դերասանուհի Վ. Վարդերեսյանը: Երեխա է նա և հոր նման չի գիտակցում իրողությունը: Բայց դրա փոխարեն նրա մանուկ սիրտը քոլորից ուժգին է տրոփում լեռների կարոտից: Տեսեք, թե կեցության ի՞նչ հրճվանք է խաղում ծագող արևին նայող տղայի աչքերում, տեսեք ինչպե՞ս է նստագույն նրա դեմքը Մեք-Գրեգորի նվազը լսելիս:

Եթե Ջոնին կյանքի արևածագն է, ապա Զասպե Մեք-Գրեգորը՝ մայրամուտը: Բայց սա շքեղ ու պայծառ մայրամուտ է, — չէ՞ որ լինում են մայրամուտներ, որ շքեղությամբ պակաս աքանչելի ու լավատեսական չեն արևածագից: Բոլոր գործող անձինք ամենայն ինչ զգում և կուսնում են սրբորո գործող անձինք ամենայն ինչ զգում և կուսնում են սրբորո՞ւմ՝ բացատրությունները թողնելով միայն Ալեքսանդրին: Դեռ, ինչպես և խոսքի առատությունը, դժվարացնում է արտիստ Բ. Ներսիսյանի գործը: Չի կարելի ասել, թե դժվարությունը մինչև վերջ հաղթահարված է: Այսուհանդերձ այս աշխարհի ուժեղների դեմ նրա մենախոսությունը հնչում է ուժգին ու համոզիչ:

Ամենից էականն այն է, որ դերասանները սովորական արարքները կարողանում են ոչ միայն իմաստավորել (սա պարտադիր է ամեն մի ներկայացման մեջ), այլև հասցնել հոգեբանական սիմվոլների աստիճանի (սա արդեն առանձնահատուկ է): Նրանք կարողանում են հասարակ արարքը դարձնել արվեստի փաստ՝ սիմվոլի նշանակությամբ, առանց կենսական հավաստիությունը կորցնելու:

Այս ամենի մեջ արտահայտվում է Վ. Աճեմյանի ուժի-

ստորայի,— մշտապես դրամատուրգիական երկի բնությանը պայմանավորված արվեստ,— մի հատկությունը, որ գալիս է դեռևս 1932 թվականի «Հատակումից» և անցնում այնպիսի ներկայացումների միջով, ինչպիսիք են, ասենք՝ «Ժայռը», «Սերը լուսաբացինը», «Բալենու ազին»։ Դա հոգեբանական խորացումների հատկությունն է, հոգեբանական սիմվոլների նախասիրությունը։ Միամտություն կլիներ կարծել, թե այստեղ փոքր դեր են խաղում ռեժիսուրայի վարպետի դետալները կամ բազմամարդ տեսարաններ կառուցելու ձիրքը։

Նա գիտի, որ եթե երգը չի կարելի ընդհատել («Հատակում»-ի Ստոիկը կարող էր ասել «փչացնել»), ապա չի էլ կարելի բարդացնել ու ծանրացնել։ Երգը պետք է միայն հնչեցնել սրտայի։ Եվ նա այդպես էլ արել է, լավ իմանալով, թե որն է նրա գլխավոր շեշտը՝ համեմայն դեպս մեզ համար, մեր օրերի։ Ուրիշ խոսքով՝ ռեժիսորը ձևի խնդիր չի դրել իր առջև, թե տեսք ինչպես կարելի է հասնել հոգեբանական սիմվոլների։ Սրանք հետևանքներ են, որ ձեռք են բերվել գերխնդիրը հետապնդելիս՝ շեշտը դնել այն մտքի վրա, որ փորձում է արտահայտել Ջոնին. «Ես ոչ մեկի անունը չեմ տալիս, պատյա, բայց ինչ-որ մի տեղ մի բան սխալ է»։

Այն, ինչ Ջոնին փորձում է կռահել՝ ներկայացումն ամբողջության մեջ արտահայտում է հատակ և ստույգ։ Ջոր չէ, որ ռեժիսուրայի վարպետը այնքան ջանք է դրել, որպեսզի մեծ ու փոքր հոգսերի ու մտորումների միջից ահագնանա հարցերի հարցը. «... Ինչ-որ մի տեղ մի բան սխալ է»։

Եվ թույլ չտալով, որ Ջոնին աղաղակի (դա հակառակ կլիներ երգի բնությանը), ռեժիսորն այնպես է արել, որ դա իբրև աղաղակ արձագանքվի լսողի հոգու մեջ։

— Դե, իմարկե սխալ է, Ջոնի, եթե ձեզ նման հարուստ ու ժպտուն հոգիները դատապարտված են այդպիսի անժպիտ կյանքի...

Թե ի՞նչն է սխալ՝ Սարոյանը չի պատասխանում: Նա պատասխանների հեղինակ չէ: Եվ Սարոյանն ու նրա հերոսները չեն առաջնորդում մեզ: Նրանք չեն սրայքարում ու չեն բողոքում, բայց կասկածից վեր է, որ սեփականատիրական աշխարհի դատապարտումով օգնում են սրայքարողներին ու բողոքողներին:

Երիտասարդ տարիքին, 1933-ին, երբ ամերիկահայերի «Հայրենիք» շաբաթաթերթում լույս տեսավ Սարոյանի առաջին պատմվածքը, նա հավատում էր, որ ամեն մի գիրք կարող է բարեխալել «եթե ոչ ամբողջ կյանքի դրվածքը, ապա ինչ-որ բան նրա մեջ»: Այդ հավատով է գրել Սարոյանը, և մի բուռն ցանկությամբ, որ արտահայտել է «Ինքնակենսագրության» մեջ. «Ես ուզում էի, որ մարդս գեղեցիկ լինի: Ուզում էի, որ նրա կյանքը,— ամեն րոպեն և տարին ծնվելուց մինչև ի մահ,— լիներ թեթև, ուրախ, գրավիչ ու բանական»:

Սուևոյակյանի անվան թատրոնում խաղացվող պիեսը ներթափանցված է այդ անդիմադրելի ցանկությամբ: Ասենք ի պատիվ թատրոնի՝ ներկայացումը ևս: Թատրոնը հաստատում է հեղինակի ճշմարտությունը՝ նրա պատկերած կյանքը ուրախ ու գրավիչ չէ, բանական չէ: Եվ չգրված մի օրենքով հարստացելով դիտողին, թատրոնն ինքն էլ հարստացում է նուրբ, հուզական, գեղեցիկ արվեստով:

Հազիվ թե հնարավոր է ասել՝ ինչը չի հաջողվել թատրոնին. ցանկալի վիճակ նաև քննադատի համար: Բայց կա-

րելի է ցանկանալ, որ Բ. Ներսիսյանի դերակատարումը պակաս ընդհանուր և ավելի սևեռուն լինի կերպարն առաջ տանող թեմայի շուրջը (ինչ-որ չափով սա վերաբերում է և Հր. Ներսիսյանին, որ նույնպես անհաշվեցկատ է գույները վատնելու մեջ) և ռեժիսորան ավելի ազատություն տա հայախոս տառի թանկագին թեմային:

Ինչ որ է, «Իմ սիրտը լեռներում է» ներկայացումն ամենակարճատևն է, որ երբևէ եղել է Սունդուկյանի անվան թատրոնում, քայց և ամենից սրտաքայց ու հուզական երգերից մեկը, որ երբևէ հնչել է այդ բեմից:

1961

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԾԵՔՍՊԻՐԸ 1964-ԻՆ

(«Ռոմեո և Ջուլիետ» ողբերգությունը
Սունդուկյանի անվան թատրոնում)

Սովորաբար ներկայացման շուրջը ասուլիսն սկսվում է նրա բեմադրությունից հետո: Բանն այդպես չեղավ Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Ռոմեո և Ջուլիետի» հետ: Տարակուսանքները ծայր առան ողբերգությունը բեմադրելուց առաջ, ավելին՝ այն օրից, երբ թատրոնը հղացավ շեքսպիրյան հենց այդ երկը բեմ հանելու համարձակ միտքը. ինչո՞ւ են բեմադրում այդ պիեսը, թատրոնն ո՞ւնի Ռոմեո և Ջուլիետ, որ բեմադրում է, ինչո՞ւ մի ուրիշ գործ չի բեմադրում և այլն, և այլն: Հիմա թատրոնն առհասարակ քննադատական վերաբերմունքի կարոտություն չունի. «քննադատում է ամեն ոք, ով չի ծուլանում...»:

Տարակուսանքների ու հարցումների անդորեկան ուղեկցությամբ, բեմադրական դժվար սրայմաններում թատրոնը, Վ. Աճեմյանի ղեկավարությամբ, սուաջ տարավ իր գործը և այս ներկայացմամբ միանգամից տվեց այդ բոլորի պատասխանը:

Ի՞նչ պատասխան էր դա, գեղարվեստական ինչպիսի՞ արժեք: Ի՞նչ ապացուցեց և ի՞նչ չապացուցեց այդ ներկայացումը:

Անշտապ ու հանդարտ լուսավորվում է բեմը, և հուզումնալից ողբերգություն տեսնելու եկած հանդիսատեսը առաջին պահի շփոթվում է, եթե չառենք ավելին: Պատճառն այն է, որ բեմի վրա կատարվող անցողաբձն ունի ցայտուն կոմիկական գունավորում: Այնպես, ինչպես միմյանց ձեռն են առնում թշնամի տոհմերի ծառաները՝ պարունակում է կենցաղային կոմեդիայի տարր, քան ուրիշ մի բան: Մոնտեզյուի ծառաներ Գրիգորիոն և Սամսոնը (սրանց դերակատարներ է. Էլքակյանը և, մանավանդ Ա. Խոստիկյանը, որ խաղում են վարակիչ ներշնչանքով, ներկայացման կոմիկական նրկարագրի մեջ շատ էական տեղ ունեն) չեն ուզում տեղի տալ Աբրահամի և Բալթազարի (Ա. Բագրատունի և Ծ. Ղազարյան) սուաջ: Սրանք կոշտ ու կոպիտ, ոչնչից և ոչ ոքից չքաշվող մարդիկ են: Նրանց արարքներում, — կապված խնձոր ուտելու. թե կարպետ թափ տալու, խոսքի ու պահվածքի հետ, — շեշտված է կոմիկականն ու կենցաղայինը: Շեշտված այնքան ուժեղ, որ ո՛չ մեկը, ո՛չ էլ մյուսը չեն փախապանդում ռիսերիմ գերդաստանների աղմկայի բախումից հետո էլ: Այնքան ուժեղ, որ մատնում է սկզբունք, միտում, նախառակադրում:

Ո՛րն է, ուրեմն, քեմադրության հեղինակի հետապնդած
նպատակը: Այն, որ գործողությունն իջնի գետնի վրա, ող-
բերգության երկնային թվացող հյուսվածքը դառնա երկրա-
յին, երևան իրական, շոշափելիորեն ռեալ գործող անձինք,
անտարակուսելիորեն հավաստի միջավայր:

Հավատարիմ իր ստեղծագործական նկարագրին, որի
համար ընդհանրացման հասնող կենցաղը, կամ կենցաղային
ընդհանրացումը կայուն սկզբունք է, ռեժիսուրայի վարպետն
այստեղ էլ ողբերգության խորքն է թափանցում այն ճանա-
պարհով, որ ստուգել է բազմիցս և որ բնավ չի խաբել իրեն:

Այսպես նա տենդագին որոնել և ի հայտ է բերել ողբեր-
գության բուն միջուկը, գործողության իրական միջավայրը՝
ա՛յս կյանքը, ա՛յս միջավայրը, ա՛յս ժամանակը, ա՛յս մար-
դիկ: Ռեժիսորի նպատակը ճանաչելով, սկսում են կռահել
նաև, թե ինչո՞ւ Ա. Ասրյանի դայակն ունի կենցաղային թան-
ձրը, գուցե չափից ավելի թանձր, գունավորում, ինչո՞ւ այն-
քան կոմիկական, գուցե չափից ավելի կոմիկական ծառա է
Պեդրոն: Ինչո՞ւ թշնամի ընտանիքների ընդհարման ժամա-
նակ կարող են լինել միմյանց մազերը կատաղորեն փետ-
տող կանայք, ինչու վերոնացի ազնվական տղաները կարող
են հանաք անելով թավալվել գետնին, նրանցից մեկը կա-
րող է տակը դնել Ռոմեոյին՝ սիրո «անձեռակերտ առպե-
տին», և խտուտ տալ նրան, ինչպես սովորական մի տղայի:

Ուրեմն այս ներկայացման կենցաղայինն ու կոմիկականն
այնքան էլ հաւասարակ բաներ չեն և ոչ էլ ակամա խտացում-
ներ: Այստեղ Աճեմյանն է՝ սքանչելիորեն հանդուգն, իր շը-
քեղ և միաժամանակ պարզ գեղարվեստական մտածողու-
թյամբ: Սա շեքսպիրյան ողբերգության հայտնաբերման նրա

սեփական ճանապարհն է: Ինչպես խոստովանել է ռեժիսորը «Տեսար» ամսագրի այս տարվա չորրորդ համարում, նա ձգտել է լինել «1964-ի մակարդակին», կամեցել է, որ դա լինի «... Հավերժական Շեքսպիր, բայց վերստին ծնունդ առած այս ապրիլին»: Ռեժիսորի ընտրած ճանապարհը, չվարանհերք առել, բնավ տրորված չէ: Բայց շտապենք ասել՝ պիտի ավստոսալ, որ արվեստագետը մինչև վերջ այդ ճանապարհով չի գնացել:

Կենցաղային և կոմիկական գույների ընդգծման իրավունք ռեժիսորին շեքսպիրյան երկն է տալիս: Թերևս Շեքսպիրի ոչ մի պիեսում այդ տարրերը այնպիսի սերտ հաքեանության մեջ չեն ողբերգականի հետ, որքան «Ռոմեո և Ջուլիետում»: Բացի այդ, ինչպես շեքսպիրյան բոլոր երկերում, այս ողբերգության մեջ ևս միջավայրին տրվում է անփոխարինելի կառուցողություն:

Աճեմյանը ոչ միայն հիմք, այլև պարտավորություն ուներ ցույց տալու իրական պատկերն այն միջավայրի, ուր տեղի է ունենում մի պատմություն, որից ավելի տրտմալին չի եղել ունենում մի պատմություն, որից ավելի տրտմալին չի եղել իրանի տակ: Ռեժիսորն անխնա ցրում է ողբերգությանը երեքային բնույթ տվող ամեն մի պատրանք: Ահա սա է մի-ժերային բնույթ տվող ամեն մի պատրանք: Ահա սա է մի-ժավայրը՝ ոչ այնքան նրբանկատ բարձրով, դանդաղ ու թանձրամիտ ծառաներով, չափից դուրս ինքնավստահ ու չափից դուրս շատախոս դայակով, քրքիջներով ու աղմուկներով, տուրուղմփոցով, կատակներով, վայրկենապես մերկացող ու գործի դրվող սրերով, մոլեգին սրամարտերով:

Ի դեպ այս սրամարտերն էլ ռեժիսորի աչքում շարունակությունն են նույն այն կենցաղի, որ հավատ է ներշնչում թատերական ճշմարտության հանդեպ: Սուսերամարտերն

արվում են տեխնիկայես այնքան լավ (սա սպորտի վարպետ Ս. Հարությունյանի ծառայությունն է), հոգեբանորեն այնպես ճշմարիտ (սա էլ թատրոնի երիտասարդության շնորհքն է), որ երբեմն մոռանում ես վաղածանոթ դերասանին և աչքիդ առաջ տեսնում միմյանց խողխողելու պատրաստ վերոնացի պատանիների:

Եթե ճիշտ է մեր տպավորությունը, որ ներկայացումն ուժեղ է գործողության միջավայրի պատկերումով, ապա չպիտի զարմանալ, որ ամենից տպավորիչը Մերկուցիոյի և Թիրաչի սպանության պատկերն է (երկրորդ արարի առաջին պատկերը): Տպավորիչ՝ առնվազն երեք պատճառով. այստեղ խառնում են միջավայր բացահայտելու կոչված պատկերների լավագույն տարրերը՝ ստեղծելով կյանքի անհերքելիորեն ճշմարիտ պատկեր: Սա «Ժայռ», «12-րդ գիշեր», «Նամուս» բեմադրությունների հեղինակի տաղանդի բարձր արտահայտությունն է՝ բեմավիճակների կենդանությամբ, հոգեբանական ներքին հարստությամբ: Վերջապես՝ ներկայացման ամենալավ դերակատարների հանդիպումով. Մերկուցիո—Մկրտչյան, Ռոմեո—Աբրահամյան, Թիրաչո—Սարգսյան:

Երբ ալ-կարմիր Թիրաչոն թեթևաքայլ ու ճկուն իջնում է սանդուղքով ու հայտնվում ընկեր տղաների հետ գինարբուքի նստած Մերկուցիոյի դիմաց՝ իսկույններ առաջ է գալիս վերահաս սղետի չարագուշակ մի զգացում: Սա այն ջրբաժան շեշտն է, որ կոմիկականը թողնում է հետևում և ազդարարում ողբերգականի միահեծան տիրապետությունը: Ս. Սարգսյանը Թիրաչոյի դերում չունի ոչինչ, որ կերպարինը չլինի: Պատասխանական անձնավորման լավագույն օրինակը

Պերասանի կյանքում: Կերպարն ապրում է, շնչում, ունի տեղիություն, ունի ինքնություն, ունի ինքնություն, ունի ինքնություն: Ունի ինքնություն, ունի ինքնություն, ունի ինքնություն: Նույնիսկ տարօրինակ է թվում, որ քիչ առաջ, պարսիկացիների տեսարանում ավագ Կասպովետը կարողացավ նրան ետ պահել կուլից:

1. Կոմիտեի անդամները, որի անդամներն արժանի է
անցնելու գնահատության, հիմնովի է գրել ներկայացրածն ոգուն ներդա-
շանը և այլ նշան:

ինքնամոռաց վատահոսմամբ, որ փրկի ընկերոջ ու իր պատիվը, մաքրի հաշիվները ատելի Թիբալտի հետ, որ, երևի, շատ է պղտորել իր արյունը:

Մերկուցիոն կոպում է նույնպիսի հրճվանքով, ինչպես կյանքում արել է ամեն ինչ: Միայն այդ խտնվածքը կարող էր բաց թողնել ախտյանին խոցելու հնարավորությունը, որովհետև նրա համար ավելի կարևորը ամբարտապան Թիբալտին հեգնելով ստորացնելն է: Այնպես, ինչպես մերկանում են ախտյանների սրերը և մտնում գործի մեջ՝ վկայում է, որ նրանցից մեկը կենդանի չի մնալու: Թե որ մեկը՝ Ռոմեոյի համար միևնույն է: Ով էլ լինի զոհը՝ պիտի զոհվի և ինքը, իր սերը, իր Զուլիետը: Դա է պատճառը, որ Ռոմեոն այնպես հուսահատ մեջտեղ է ընկնում կոիվը կանխելու, այնպես պաղատագին խնդրում է վերջ տալ արյունահեղությանը: Երեք գործող անձն էլ ապրում են ճշմարիտ զգացմունքներով: Սա թատրոն չէ, այլ կյանք: Երևույթի շեքսպիրյան մեկնությունն ստացել է թատերական համարժեք կերպարանք:

Ռոմեոն ուզում է կանխել աղետը, — սա հայտնի է շեքսպիրյան սյուժեից: Ուրիշ կերպ չէր կարող վարվել Արահամյանի Ռոմեոն, — դա բխում է դերասանի խաղից: Մերը մարդուն և թևեր է տալիս և դարձնում է խոնարհ՝ հանուն այդ սիրո ճակատագրի: Սա Արահամյանի թեման է այս դերակատարության մեջ, այն նվիրականը, որ նա ձգտել է հնչեցնել ամենից ուժգին: Այն պահից ի վեր, երբ պարահանդեսում նա հանդիպեց Զուլիետին ու գերվեց նրանով՝ ուրիշ մարդ դարձավ Ռոմեոն: Եվ նա, որ Մերկուցիոյից պակաս պատվախնդիր ու քաջարի չէ, Թիբալտի հրահրմանն ի պա-

տասխան խոսում է այնպես ներողամիտ, այնպես խոնարհ, ինչպես կխոսի իր սիրո, այդ սիրո բախտի համար դողացող պատանին:

Խ. Աբրահամյանի անձնավորման ամենից գրավիչն այն է, որ նա հերոս չի խաղում, կերպարին չի տալիս բացառիկություն, իր նման տղաներից տարբերող հատկանիշներ: Բոլորովին հակառակը՝ սա երևի ամենից համեստն է ընկերական միջավայրում, մի լավ տղա, որ անմոռուն տանում է ընկերների թուր կատակները: Եթե շնորհալու, որ կերպարի այդ համեստությունը չի մատուցվում, չի գունազարդվում, այլ արտահայտվում է **դերասանի** համեստ խաղով, ապա կարելի է խոսել ինքնահաղթահարման այն դժվար ընթացքից, որ ապրել է դերասանը և՛ դերի, և՛ իր վրա աշխատելով: Համատ, տևական աշխատանք (սուսնց դրա չէր կարելի հասնել այդպիսի արդյունքի), որի հետքերը, բարեբախտաբար երևում են տեղ-տեղ միայն, որովհետև դերասանի խաղը չունի ամենուրեք հավասար մակարդակ:

Դերասանը շեքսպիրյան կերպարի մեջ հայտնաբերել է ի՛ր Ռոմեոյին և անձնավորել նրան թեթև, բնական, անճիգ: Այս դերը պահանջում է մարմնական ու ստեղծագործական ուժերի գերագույն լարում: Առավել ևս, երբ ներկայացվում է ռեժիսորական ու դերասանական այն ընկալմամբ, որի մային այն սուր, պրկված նկարագրով, որ ստաջարկել են Վ. Աճեմյանը և Խ. Աբրահամյանը:

Այս Ռոմեոյին տեսնելիս կարելի է չկասկածել, որ պիեսի ամբողջ գործողությունը տևում է հինգ օրից էլ պակաս: Դերասանն այդ ամբողջ ընթացքն ապրում է սևեռուն կենտրոնացմամբ, իր Ռոմեոյին կլանած մի միակ զգացումով: Ինչ

էլ անելու կամ ասելու լինի՝ մտքինն ա՛յդ զգացումն է: Ուստի և նա ոչ միայն մտադրություն, ժամանակ էլ շունի զբաղվելու Ռոմեոյի գլխին լուսապսակ դնելով: Նրա լուսապսակը սերն է, որ ինքը չի դիտում որպէս լուսապսակ, այլ իբրև գոյության միակ հնարավորություն: Խստորեն տրամաբանված ու մտածված, հոգեբանորեն ստույգ խաղը, այսպիսով, հուզական շունչ է տալիս հուզական շեշտված խառնվածք շունեցող դերասանի անձնավորմանը: Այս հուզմունքն արտահայտվում է իբրև պլաստիկա, որին դերասանն առհասարակ լավ է տիրապետում, իբրև պաղատագին սեր ու բռնկող ընդվզում, իբրև ուրիշ ու համակ շարժում: Թեթևատն ու արագահաս նա բեմ է նետվում և լքում է բեմը իր միակ ապրումի հրամայականով: Ու քանի որ սա պարզ արագությունն չէ միայն, խաղի տեմպ չէ միայն, այլ հոգեբանորեն լեցուն ուրիշ (որ կերպարի մեջ խոսում է նրա անշարժ վիճակում էլ), ապա դերասանը ներշնչում է հավատ, որ նա բեմից դուրս էլ ապրում է իր սիրով, իր և Ջոյիետի լուսավոր բախտը փրկելու սկեռուն մտահոգությամբ:

Այս ամենի մեջ կա պաղատագին սեր, լավ է ասել՝ սիրո պաղատանք: Սա, որ դերակատարման շեշտված թեման է, պարզունակ մի բան չէ, այլ պաղատանքն ու հեզությունն է մի մարդու, որ կյանքում երբեք ու ոչ մի բանի համար չի պաղատել, խոնարհ ու հեզ չի եղել:

Եվ Մերկուցիոյի ու Թիբալտի ճակատագրական մենամարտի պահին սուրը պատյան դնելու նրա աղերսանքը թույլ հոգու կանչ չէ,— նա պակաս քաջասիրտ չէ, քան Մերկուցիոն կամ Թիբալտը,— այլ վերին մի զգացմունքով՝ իր մեծ

խին, եթե սա ավելի հանդուգն չպահեր իրեն ու նորից նախահարձակ չլիներ: Ռոմենոն արյան դիմաց արյուն է թափում ակամա, չուզենալով, ինքն իրեն հակառակ գնալով:

Չկա նաև Թիբալտը: Նրա և Մերկուրիոյի մահը թանկ է նստում ոչ միայն Ռոմենոյի, այլև ներկայացման վրա, որովհետև կերպարային այդ կորուստները չեն փոխհատուցվում: Ավելին, ամբողջ բեմադրությունը կարծես կորցնում է առագաստը: Շատ էական է, որ այս երկու հերոսների մահը,— առեկության, արյունոտ թշնամանքի դատապարտման թեմայի բարձրակետը,— ներկայացման մեջ հնչում է բարձր և ազդու, իբրև աղաղակ: Սա բեմադրության արժանիքն է, բայց հագիլ թե արժանիք լինի այն, որ այս պատկերը հուզականորեն ամենատպալորիչն է: Ողբերգությունը վերջին հաշվով, սկսվում է այստեղից, սա ողբերգության ազդանշանն է: Մի՞թե ճիշտ է, որ ազդանշանը լինի ավելի հուզական, քան բուն ողբերգությունը, քան ֆինալը: Մի՞թե 1964-ի «Ռոմենոն և Ջուլիետը» սիրո ողբերգության խլացումը կարող է լինել: Տպավորությունն այնպես է, որ հմուտ ձեռքով կառուցվել է ամրակուտ մի հիմք, բայց այդ հիմնահարկն անհամեմատ ավելի մեծ ծանրության կարող է դիմանալ, քան նրա վրա հենած վերնահարկն է, իսկ դա սիրո ողբերգությունն է: Շինարարության մեջ աղպես է լինում, երբ միջոցները նվազում են և թույլ չեն տալիս, որ շենքն ավարտվի այնպես, ինչպես մտածել է ճարտարապետը և սկսել գործը...

Նայենք այս պատկերին անմիջաբար հաջորդող՝ դաշակի և Ջուլիետի պատկերը. դաշակը պատմում է անավոր եղելությունը՝ Թիբալտն սպանված է, Ռոմենոն արտաքրված: Դաշակի կերպարն անձնավորում է Ա. Ասրյանը: Վարպետ դե-

խասանումին, որ քիչ մրցակիցներ է ունեցել կերպար անհատականացնելու արվեստում (դրա փայլուն արտահայտությունն է զսպվածությամբ և դերապատկերի մաքրությամբ աչքի ընկնող հենց նախորդ անձնավորումը «Բրոուդիի ամբողջում»), այստեղ էլ անում է իրենը: Նա ստեղծել է ճշմարիտ ժողովրդական մի կերպար, որ շատ հարուստ է գույներով (այդ գույների մեջ ավելորդ են զուտ գեղջկական երանգները): Բեմական կերպարը հարստացնում է ներկայացման կենսական-կենցաղային գիծը, միջավայրի հավաստի ու ամբողջական պատկերումը:

Թերևս ճիշտ կլինի ասել, որ կերպարի կոմիկականն արտահայտված է ավելի հստակ ու ցայտուն, քան դրամատիկականը: Ութերորդ (ըստ քեմադրության) պատկերում, որ ամբողջովին կոմիկական է, դայակը երևում է ամենից լավ ու գրավիչ: Զույիեռի հանձնարարությամբ նա գալիս է Ռոմեոյին գտնելու և նրան քան ասելու: Բայց ինչպե՞ս է գալիս. ձեռքից գնացած կաղ կինը գալիս է ծանրումեմ քայլվածքով, ուռած ու փքված: Դայակը շատ է կարևորում և՛ իր անձը, և՛ ունեցած հանձնարարությունը: Դա է պատճառը, որ նա չի շտապում խոսքը կարճ կապել, ձգում, հա ձգում է ասելիքը—լեզվակոխվ անում Մերկուրիոյի հետ, ավելի շատ խոսում իր, քան գործի մասին, առիթով ու անառիթ նախատում իրեն ուղեկցող ծառային: (Այս ծառայի աննշան կերպարն էլ, որ Ա. Զրադացյանյանի անձնավորմամբ մի թանձրամիտ արարած է, դարձել է ներկայացման ցայտուն կետերից մեկը):

Վերջապես դայակն ուզում է հեռանալ, ձայն է տալիս

ծառա Պեդրոյին¹, որ հեռվում, պատի տակին զքաղված էր հույժ մասնավոր գործով, և դուրս է գնում: Գնալիս քթի տակ երգում է «Ծագարի երգը», հետո ուշքի է գալիս, բարկանում իր վրա՝ տղաների խաղով տարված լինելու համար: Այս ամենն արվում է թեթև, բնական, ուրեմն գրավիչ:

Այսպես տպավորիչ չէ դալակը Ջուլիետին ահավոր քոթը (Թիբալտն սպանված է, Ռոմեոն աքսորված) գուժելիս: Պատճառը, երևի, այն է, որ դերասանուհին կերպարի դրամատիկականը շատ չի կարևորում: Իր վարքագիծն ու խոսքըն ավելի շուտ վշտի ու կարեկցանքի ցուցադրումն է, քան խորունկ վիշտն ու կարեկցանքը: Եվ այսպիսի դեպքերում, երբ անձնավորումը կորցնում է ամբողջականությունը, դերասանուհու խաղն ու խոսքը մի տեսակ մանրանում են հոգեբանորեն ու գեղարվեստորեն արդարացված չի թվում ներկայացման մեջ դալակի գրաված «բնակելի տարածությունը», որ շատ է մեծ: Ըստ երևույթին զսպվածության կարիք ավելի շատ «անգուսպ» դերերն ունեն:

Ինչևէ, դալակի գուժած քոթը ծանր և իրարամերժ զգացմունքներ է հարուցում Ջուլիետի՝ տասնչորսը չբոլորած աղջըկա ներաշխարհում:

Մետաքսյա Սիմոնյանի առաջ ծառանում է մի խնդիր:

¹ Զգիտես ինչու, թարգմանիչ Խ. Ղաշտենցը սրան Պետրոս է կոչում: մի ուրիշ գործող անձի՝ Հովհաննես, մի երրորդի՝ Բաղդասար (պիեռ)՝ հրատարակության մեջ): Թարգմանության զնահատությունը բողոքելով անգլերենի գիտակ մարդկանք, ասենք միայն, որ տարակուսանք է հասնում օտար անունների այս հաջացումը, ինչպես նաև զուտ հաշվական ռենթի օգտագործումը («գլուխը քարը», «իմ է, ա՛յ կնիկ», «ամա՛ն, մա՛րեցա», «գնա բանիդ, աղջիկ» և այլն):

որից ավելի դժվար քիչ բան կարող է լինել դերասանական արվեստում: Նա պետք է ներշնչի, որ Թիբալտի մահը, դեռ ծնողների մահն էլ դրա հետ, ավելի քիչ կվշտացնեին հերոսություն, քան Ռոմեոյի արտաքսումը. «Ասել՝ Ռոմեոն արտաքսված է, նշանակում է ասել հայր ու մայր, Թիբալտ, Ռոմեո, և ես, ամենքս, բոլորս մեռած և սպանված ենք»:

Ներշնչելու համար դերասանուհին պետք է լինի այդ Ջուլիետը և ոչ թե միայն ասի նրա խոսքը: Ինչ վերաբերում է ասելուն՝ Սիմոնյանը, ինչպես միշտ, խոսքն արտաբերում է հստակ, գրավիչ, հայերենի նուրբ զգացողությամբ, որ ինչ-ժան հազվագյուտ, նույնքան գնահատելի ձիրք է: Իսկ ինչ **լինելուն** է վերաբերում՝ այստեղ արդեն դերասանուհին հետ է մնում դերից: Մինչդեռ քիչ առաջ, իր խաղի հենց նախորդ պատկերում (պատշգամբի պատկերը) նա դերի հետ էր:

Ի՞նչն է պատճառը: Այն չէ՞, արդյոք, որ Սիմոնյանն առհասարակ ավելի քնարական շնչի դերասանուհի է, քան դրամատիկական շնչի: Եթե դա այդպես է, — իսկ որ իրոք այդպես է՝ վկայում են նրա ուրիշ անձնավորումները ևս, — ապա հասկանալի է դառնում, թե նա ինչու աղքատ համոզիչ պիտի լիներ պատշգամբի քնարական բնույթի պատկերում և նվազ համոզիչ, եթե չստենք ալելիոն, ամբողջովին դրամատիկական՝ աղետալի բոթի պատկերում:

Պատշգամբի պատկերը պայծառ լիրիկա է, զուտ քնարե-գութուն. սիրահարների երջանիկ հանդիպում, պատշգամբ, լուսին, դյուբակյան գիշեր: Աճեմյանը կարողացել է հասնել պատկերի քնարական միջուկին, որովհետև իր պոլեմիկական արվեստով հերքել է այս պատկերի ավանդական սիրունությունը, թափանցել ճշմարիտ գեղեցկության ոլորտը:

Դա կարողացել է անել և խ. Աբրահամյանը, որի ամեն մի քայլը կերպարի շոշափելի զգացողության արդյունք է: Կարողացել է անել և Մ. Սիմոնյանը, որ այստեղ ամենից ավելի է մոտ հերոսուհու կերպարին: Դերասանուհու խոսքն այստեղ հնչում է ոչ միայն մաքուր ու գեղեցիկ, այլև հոգեբանական թափանցումով. մերթ իբրև խոստովանություն, մերթ իբրև աղոթքի մրմունջ, մերթ աղերսող, մերթ պահանջող, մերթ երկյուղով, մերթ խնդությամբ: Ծշմարիտ լիրիկա է նրա հրաժեշտի խոսքը. «Բարի՛ գիշեր», «Ա՛խ, բարի գիշեր», որ ի տարբերություն բնագրի, հնչում է բազմիցս, ամեն անգամ նոր գունավորումներով, իբրև համակ երաժշտություն: Այս Զուլիետինն են նաև անհամբեր ճիշերը ի պատասխան դայակի կանչերի, որ լսվում են ներսից: Երեք անգամ կենցաղը միջամտում է քնարերգությանը, մխրճվում սիրո խոստովանության մեջ: Դերասանուհին, հավատարիմ պատկերի ռեժիսորական լուծմանը, չի վախենում կոնտրաստից, թեև ամեն անգամ «Եկա՛, բարի դայակ», «Հիմա՛ գալիս եմ», «Արդե՛ն գալիս եմ» խոսքերն իրենց կոմիկական գունավորումով ծիծաղ են հարուցում: Թող հարուցի ծիծաղ, եթե դրա հետ միասին ներշնչում է նաև հավատ, որ գործ ունենք ոչ թե եթերային սիրահարների, այլ ա՛յս պայմաններում, ա՛յս միջավայրում ապրող կենդանի մարդկանց հետ:

Ամբողջ պատկերը բնական է, համակող ու գեղեցիկ, որովհետև չկա խզում բնագրի քնարական շնչի և կատարման բնույթի միջև: Բայց խզումն ակներև է այն պատկերում, ուր Զուլիետն առնում է Ռոմեոյի արտաքսման բոթը: Նաև այն, նույնպես դրամատիկական, պատկերում, ուր Զուլիետն ըմպում է հայր Լավրենտիոսի տված քնաբեր հեղուկը: Դե-

քառասունհինգ այդ անում է այնպես, ասես մագաչափ կառկած շունի վաղվա օրվա համար, ասես ամեն իրիկուն նույնն է արել ու հիմա էլ, տվորականի պես, ընդունում է քնաքեր հեղուկի հերթական բաժինը: Ծիշտ է, նախքան այդ նա անում է սարսափելի խոսքեր արարքի հետ կապված վտանգների մասին, բայց նրա վարքագիծը, ներաշխարհը, այդ խոսքերի հաստատումը չեն, այլ հերքումը:

Մ. Սիմոնյանի խաղի անգունությունը բացատրել դերի դրամատիկական շնչի և դերասանուհու քնարական խառնը-վածքի նկատելի անհերքաշնակությամբ, կնշանակեր շատ պարզեցնել խնդիրը: Մանավանդ, որ գործ ունենք Սուսանի տաղանդավոր դերակատարի, մի դերասանուհու հետ, որին անմատչելի չեն դրամատիկական շնչի կերպարանագծում-ները, թեև դա չէ նրա տարերքը:

Խնդիրն այն է նաև, որ Սիմոնյանն այս իր անձնավոր-ման մեջ չի պեղել ու հայտնաբերել ի՞ր Զույիետին, իր այն կերպարը, հանուն որի հանձն է առել այս դժվարին դերը: Իր անձնավորմանը չի տվել «միակողմանիություն»՝ սեփա-կան խառնվածքի ու ասելիքի համեմատ, խաղի մեջ չի դը-րել այն շեշտը, որ ամենից կարևորն է համարել: Երբ ասե-լիք չի լինում՝ չի գտնվում նաև այդ նվիրական ու անփոխա-թիների շեշտը, և անձնավորումը, գրեթե անխուսափելիորեն, տառնում է ընդհանուր բնութագրություն, ինչպես և եղել է:

Սա ընդհանրապես Զույիետ է, ընդհանրապես գեղեցիկ ու գրավիչ, այնպես ինչպես կարելի էր ենթադրել Մետաքս-յա Սիմոնյանին այս դերում առաջին իսկ պատկերացմամբ: Մինչդեռ Խ. Աքրահամյանը գտել է իր Ռոմեոյին և հերքումն այն ենթադրության, թե նա ինչպես կխաղար այդ դերը: Դե-

րասանը խառնել է կանխակալ հանդիսատեսի խաղաթղթերը, իսկ դերասանուհին՝ ոչ: Բանն, ուրեմն, տաղանդը չէ (որով Սիմոնյանը իր արտիստական միջավայրում ոչ ոքի էլ չի գիշում), այլ մոտեցումը, մեթոդը, խաղաոճը: Ի վերջո, եթե չխուսափենք իրերն իրենց անուններով կոչելուց, Սիմոնյանի այս Ջուլիետն ինչ որ չափով հնաճ խաղի, անառգաւտ անձնավորման արտահայտություն է:

Պետք է ափսոսալ, առավել ևս զարմանալ, որ ակնապարար գեղեցկության գայթակղությունը թափանցել է ներկայացման ձևավորման ու ռեժիսուրայի մեջ ևս: Այդպիսին է Ջուլիետի թունավորման պատկերը, ուր ռեժիսորն ու ճեկարիչը վեճ չունեն դերասանուհու հետ: Սա կյանք չէ, այլ «թատրոն»: Որ Արմեն Գրիգորյանցը հարուստ երևակայության ու լավ ճաշակի տեր ճեկարիչ է՝ երևաց «Իմ սիրտը լեռներում է» քեմադրության մեջ: Դա հաստատվեց նաև այս ներկայացմամբ, ուր գտնված է այնպիսի արտահայտիչ ու ճկուն քեմական կառույց, որ կարծես միակ հնարավորն էր այս քաղմապատկեր քեմադրությունը լուծելու համար: Դժվար է հասկանալ, թե ինչու այն ճեկարիչը, որ այս ներկայացմանը տվել է ոչ միայն հակիրճ, այլև խոտաշունչ (նույնիսկ ավելի քան խոտաշունչ) կերպարանք, Ջուլիետի սենյակը ձևավորել է այնպես քաղցր ու ակնապարար: Մերմակ ու նախշուն մի մահճակալ՝ վերից կախված վարդագույն վարագույր: Էլ ավելի դժվար է հասկանալ, թե ինչու ռեժիսուրայի վարպետը, որ այնպես ինքնատիպ քեմադրել է ներկայացման մի ամբողջ շարք պատկերներ (չմոռանանք, որ դրանց թիվը հասնում է երկու տասնյակի) այս և ուրիշ պատկերներ ցույց է տվել «ընդհանուր մեկնաբանությամբ»:

ստանց շեշտված դիրքորոշման: Այդպես են Ջուլիետի առաջին երևալու, Ռոմեոյի և հայր Լավրենտիոսի առաջին հանդիպման, Ջուլիետի ննջարանի հետ կապված բոլոր պատկերները: Շատ ասիտու որ սրանց մեջ է ընկնում նաև ֆինալային պատկերը՝ մի վերջին անգամ շեշտելով ներկայացման ոչ այն որակը, որ հիրավի թանկ է ու հիացման արժանի, այլ այն որակը, որ չունի խորություն, ցույց է տալիս մակերեսին եղածը:

Իհարկե, քատերական այնպիսի մեծակտալ, բազմաբնույթ և բազմապատկեր ստեղծագործություն, ինչպիսին ձևավոր ներկայացումն է, չէր կարող հավասարապես նույն մակարդակն ունենալ բոլոր հատվածներում: Բայց այս երկուսի տարբերությունը, — և՛ ռեժիսորական լուծումների, և՛ բեմական կերպարների մեջ, — այնքան ակներև է, որ ստիժ է տալիս մտածելու երկու տարբեր մոտեցման, տարբեր զբնգումների, տարբեր ոճերի սովորության մասին. մեկը ժամանակակից խստորոշ, ասելիք ունեցող, ստույգ նպատակի ձգտող, գեղարվեստական ճշմարիտ ու հավաստի, մյուսը՝ ընդհանուր ու դյուրին, երևույթի վրայով սահող, ինչ որ չափով հնաոհ, «գեղեցկացված» լուծումների:

Այս տպավորությունը կխորանա, եթե տարածենք նաև բեմական կերպարների վրա: Հիրավի գործող անձի խորքն ու խորհուրդը չհայտնաբերող բնութագիր ունեն թշնամի գերդաստանների ավագներ Մոնտեգյուն և Կապուլետը, թեև Գ. Ալվանյանի և Գ. Հարությունյանի նման «ամուր» դերասանները պիտի որ լավ խաղային այդ դերերը: Այս նույնը կարելի է ասել տիկին Մոնտեգյուի (Վ. Միրիջանյան) անհամապատասխան դերի մասին:

Ըստ երևույթին, պատճառն այն է, որ նրանք չեն խորացել իրենց կերպարների «կենսագրության» մեջ՝ նրանց անհատական որևէ, թեկուզ և մի հատկանիշը գտնելու և արտահայտելու համար:

Հենց դա է նաև Բենվուդյոյի կերպարի ընդհանուր բնութագրության պատճառը, թեև Վ. Աբաջյանը խաղում է լուրջ, նրա խոսքն արտաբերում հստակ ու շեշտված, միայն թե ամենուրեք նույնքան շեշտված: Կարծում ենք, որ այս դերասանին կարելի կլինի «ուղղել» խարակտերային դերերով, որ նրան գրեթե չի վիճակվում: Թերևս սա վերաբերում է Գ. Չեփչյանին, Լ. Թուխիկյանին (Պարիս) Ծ. Ղազարյանին (Բաթթազար), դերասաններ, որ իրենց փոքր դերերը խաղում են ուշադիր, խղճի մտքը, բայց չեն մտահոգվում դերի անհատականը, թեկուզ և փոքր դերի փոքր անհատականն ի հաշտ քերելու մասին, որովհետև մի տեսակ «սովոր չեն դրան»:

Տպավորիչ, բայց միագույն կերպարանք է տիկին Կապուլետը, Հ. Հովհաննիսյանը նրա մեջ տեսել է ինքնիշխան գոռոզամիտ մի կնոջ, որ, դատելով նրա վարքագծից, բորբոքում է ատելություն և թշնամանք: Դատերը տաստելիս՝ «Ինձ հետ մի խոսիր, քերան չեմ քանա, ինչ կուզես արա. քեզ հետ գործ չունեմ» խոսքը դերասանուհին ասում է ինչպես Սունդուկյանի Սալոմեն կատեր. անպատեհ ինտոնացիան հարուցում է անհարկի ծիծաղ: Այսուհանդերձ, նա խաղում է հավաք ու կենտրոնացած, որ սակասում է մյուս դերակատար Լ. Հովհաննիսյանին:

Հայր Լավրենտիոսը ավելի հարուստ կերպար է, քան ներկայացնում է Գ. Խաժակյանը: Նա կերպարի մեջ տեսել

է, և բարեխղճորեն շեշտել է մի գիծ՝ հոգատարություն սիրահարների հանդեպ, այստեղից էլ՝ հորդորանքի թեև գեղեցիկ ու հաճելի, ներքուստ ըմբռնված, բայց միակ ինտոնացիան: Իհարկե դերասանն ավելի հարուստ բնութագրություն կտար իր խառնվածքին հարազատ այս կերպարին, եթե ավելի լայն հայացքով նայեր նրան:

Երեք մուտք ունի Գ. Հակոբյանի իշխան Էսքալուր ներկայացման մեջ, տարբեր սատիմանի աղետների ժամին, երեքում էլ հավասարապես ամեղ է նրա կերպարանքը, երեքում էլ նրա խոսքը մնչում է հավասարապես բարձր ու ազդու: Դա է պատճառը, որ նրա առաջին մուտքը, հենց առաջինը լինելով, ավելի տպավորիչ է, քան հաջորդ երկուսը, թեև ճիշտը հակառակը կլիներ:

Դեղագործի աննշան դերից ոչինչ չէր կարելի պահանջել, եթե դերակատարը Հ. Հայրապետյանը չլիներ, որ փոքր դերի նույնպիսի վարպետ է, նույնպիսի մանրապատկերիչ, ինչպես Ա. Զրադացյանյանը: Բայց վնուկային ցնցոտիների մեջ կորչելով, դերասանը միայն անցանկալի հեքիաթային երանգ է տալիս ներկայացմանը:

«Ռոմեո և Զուլիետի» բեմադրությամբ թատրոնն ասաց իր խոսքը շեքսպիրյան օրերին, մեծ դրամատուրգի ծննդյան 400-ամյակին և «հայկական շեքսպիրի» գոյության 100-ամյակին: Հաստատեց Շեքսպիր խաղալու իր ստեղծագործական իրավունքը, կապեց շեքսպիրյան ավանդների զուր տեղն ընդհատված շղթան մեր թատրոնում (որոշ վրիպումներ հենց այդ ընդհատման հետևանքն են):

Այս ներկայացումը ոչ միայն նշանավոր տարեթվերի

հրամայականի (իմացողները գիտեն, որ բեմադրությունն ակսել էր արվել դեռ 1962-ին), այլև շեքսպիրյան խոսք ասելու, Շեքսպիրի հետ խոսելու թատրոնի ներքին հրամայականի կատարումն էր:

Այս աշխատանքով թատրոնը, նրա գեղարվեստական ղեկավարը, ցույց տվեցին արվեստի մեջ մեծ գործ տեսնելու ոչ միայն կամք, այլև զորություն: Նաև շեքսպիրյան մի նոր, ավելի կատարյալ խոսք ասելու չթաքնված խոստում: Կարելի է չկասկածել, որ թատրոնի վաղվա ինչ-ինչ հաջողությունների արմատը մենք կորոնենք այս ներկայացման մեջ: Պետք է լիափրտ բարձրացնել այս բեմադրության այն որակը, որ արժանի է դրան, որովհետև սա թատրոն բարձրացնող և հանդիսատես բարձրացնող բեմադրություն է: Բայց չի էլ կարելի աչք փակել այն թերի կողմերի վրա, որ ետ են պահում և՛ թատրոնը, և՛ հանդիսատեսին, ավանդական թերություններ, որ համատ են ու կենսունակ, ինչպես առհասարակ ավանդական ամեն ինչ:

«Ռումեո և Ջուլիետը» շատ խոշոր կտավ էր, որպեսզի չմատներ թատրոնի և՛ ուժեղ, և՛ թույլ կողմերը: Չի կարելի չնկատել, այդ «մատնությամբ» նրա ուժեղ կողմերը երևում են ցայտուն ու գեղեցիկ: Բայց չի կարելի չտեսնել նաև պարզ երևացող հատկանիշներ, որ գալիս են հինից ու պիտի հաղթահարվեն ինչ գնով էլ լինի, եթե թատրոնն ուզում է կատարել իր թեև չափված, բայց չթաքցված այդ խոստումը, եթե առհասարակ ուզում է մնալ ժամանակակից գեղարվեստական մտածողության մակարդակին:

(Է. Դե Ֆիլիպոյի «Շաբաթ, կիրակի, երկուշաբթի»

պիեսի բեմադրությունը Գ. Սունդուկյանի

անվան թատրոնում)

Վերջապես կայացավ Սունդուկյանի անվան թատրոնի հանդիպումը ժամանակակից դրամատուրգիայի հայտնի դեմքերից մեկի՝ իտալական թատերագիր Էդուարդո Դե Ֆիլիպոյի հետ: Ասում ենք վերջապես, որովհետև սա վաղուց սպասվող հանդիպում էր, առնվազն 1947 թվականից, երբ Մուկվայի Վախթանգույի անվան թատրոնում աղմկալի հաջողություն ունեցավ թատերագրի պիեսներից մեկը՝ «Ֆիլումենա Մարտուրանոն» (գլխավոր դերում՝ Ռուբեն Սիմոնով, Գևորգի՝ Մարտիրոս Սարյան) և նրա դրամատուրգիայի առաջ կրկնի վրա բացվեցին սովետական թատրոնների դռները: Պետք է ափսոսալ, որ դա չլերաբերեց մեր թատրոնին, հենց այն թատրոնին, որի սխանդները, հոգեբանական սուր բնութագրումների արվեստը շատ մոտ են իտալական դրամատուրգի երկերի հյուսվածքին, չիտսելով այլևս դրանց խորապես դեմոկրատական բովանդակության մասին՝ լինի խորապես դեմոկրատական բովանդակության մասին՝ լինի «Ուրվականները», «Նեապոլը միլիոնատերերի քաղաք», «№ 1 վախը», թե այն պիեսը, որ այսօր բեմ է հանել մեր թատրոնը:

Դժվար է բացատրել, առավել ևս՝ արդարացնել թատրոնին, որ այս դեպքում անցանկալի հետևողականությամբ ինքն հեռու պահեց ժամանակակից խոշորագույն, դերասա-

նական և ռեժիսորական արվեստի արդիական ոճ թելադրող հեղինակներից՝ Բրեխտ, Միլլեր, Դե Ֆիլիպո: Ինչևէ, «լավ է ուշ, քան երբեք» ստացվածքի ոգով պետք է գոհ լինել, որ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնն այսօր քեմ հանեց իտալական թատերագրի պիեսներից մեկը:

«Շաբաթ, կիրակի, երկուշաբթի» պիեսը գաղափարային ու ոճական ամուր կապ ունի թատերագրի մյուս գրվածքների հետ: Սա ևս իտալական կինոնկարներից մեզ լավ ծանոթ միջավայրն է՝ իրենց ամենօրյա հոգսերով և լավի ձրգտումներով ապրող մարդկանց միջավայրը, նույն համեստ կենցաղն ու կյանքը, որի մեջ հեղինակը գտնում է (և թատրոնին առաջարկում է գտնել) խորապես բանաստեղծական բովանդակություն: Նա իր պիեսը գրել է այնպես, կարծես գործը նախապես մտածված ձև էլ չունի, սխալապես կյանքի բնական ընթացքն է՝ շաբաթ, կիրակի, երկուշաբթի... օրեր են, որ գալիս են ու անցնում: Իհարկե, դա այդպես է միայն առաջին հայացքից, դա ստեղծագործական նախասիրությունն է այն թատերագրի, որ սիրում է կյանքի անսովոր բովանդակությունը տեսնել իր սովորական, բնական ընթացքի մեջ:

Ռեժիսոր Ալ. Շատրինը, որ նկարիչ Մ. Կուրիլկոյի հետ Մոսկվայից հրավիրվել է քեմադրելու այս պիեսը, հիանալի զգացել և բացահայտել է պիեսի այդ յուրահատկությունը: Շատ էական է, որ նա այդ բացահայտումն արել է դերասանների միջոցով, քեմական կերպարների հոգեբանական հավաստի բնութագրումներով: Ռեժիսորը, նկարիչն ու դերասանները կարողացել են արտահայտել պիեսի մարդկային բովանդակությունը, որ մեզ հարազատ ու հարկավոր է

նույնքան, որքան հեռու Իտալիայի երկնքի տակ ապրող մարդկանց, թատերագրի հայրենակից նեսպոլցիներին:

Եթե վարագույրը բացվելուց հետո դուք տեսնեք, որ Պեպինոն (Բ. Ներսիսյան), ընտանիքի հայրը, երես է դարձրել ամենքից և ամեն ինչից, առիթ չի փախցնում սրան-նրան նախատելու համար՝ չշտապեք եզրակացության գալ: Ծիշտ է, նա կոժճոհի ու կրողոքի շարունակ, կոշտ ու կոպիտ խոսքեր կասի և կնոջն ու քրոջը (Ռոզա և Մեմե), աներոջն ու որդուն (Անտոնիո և Ռոկկո), նույնիսկ իրենց խեղճ ու կրակ տարատոմոն (Վիրջին), և իրենց սքանչելի հարեաններին (Լուիջի և Էլեն), ճիշտ է, նա իրեն կախաճի չար մարդու նըման, բայց նա բնավ էլ չար մարդ չէ: Նույնիսկ հակառակը, բայց նրա լավ զգացմունքները մաշվել, բթացել են ամենօրյա հոգսերի մեջ: Եվ այստեղ նա մեղավոր է ավելի, քան մեկ ուրիշը, քան իր կինը՝ Ռոզան, որ Ա. Ասրյանի ճշմարտացի և հուզական անձնավորմամբ մի հոգնած ու մաշված, ամենքին լավ վերաբերմունք նվիրող և լավ վերաբերմունքի կարող կին է:

Ուրիշ կերպարներ էլ կան ներկայացման մեջ, որոնք նույնպես այն չեն, ինչ երևում են առաջին հայացքից: Պեպինոյի քույրը՝ Մեմեն, որին Ե. Մանվելյանը բնութագրում է խաբուսկտերային դերասանուհու լավ և, խոստովանանք չի, անապատելի տվյալներով, մի չոր ու ցամաք կին է: Բայց նի, անապատելի տվյալներով, մի չոր ու ցամաք կին է: Բայց անցնող օրերի ընթացքում երևում է, որ նա գիտե ոչ միայն ինքնախոստան խորհրդատու լինել և խայթել ամենքին, ոչ միայն իր հոգատարությամբ հալածել բոլորին ու ամենից շատ խեղճ Աթիլիո որդուն, այլև ունենալ ճշմարիտ, սրտացավ խեղճ Աթիլիո որդուն, այլև ունենալ ճշմարիտ, սրտացավ վերաբերմունք ամբողջ շրջապատի հանդեպ: Նրա որդին է,

որ Ա. Խոստիկյանի անձնավորմամբ մի դանդաղորշ արարած է, այնպես թանձրամիտ չէ, ինչպես երևում է, նա կարող է և՛ հասկանալ մարդկանց, և՛ կարեկից ու սիրելի լինել:

Ծերունի Անտոնիոն էլ, որի կերպարն այնպես հաճելի, անապասելիորեն փափուկ գույներով պատկերում է Ալ. Ավետիսյանը, այդ մի քիչ ցնորված ծերուկն էլ ունի հարուստ հոգի և սրտալի վերաբերմունք ամենքի ու ամենից սուաջ Ռոկկո թոռան (Լ. Առուշանյան) հանդեպ:

Մարդիկ, իրոք, ավելի լավն են, քան երևում են սուաջին հայացքից, քան թվում են մեզ, նույնիսկ՝ միմյանց: Եվ բոլորն էլ կուգենան, որ տան աղջիկը՝ հանդուգն Զուլյանելլան (Դ. Մկրտչյան) հաշտ լինի ու լավ վարվի Ֆեդերիկոյի (Ա. Մանուկյան) հետ, որովհետև նա թեև քաշված, ամաշկոտ, բայց լավ տղա է, Ռոկկոյի ընկերը: Եվ որպեսզի չկորչի կյանքի գեղեցկությունը, և մարդիկ լավը դառնան՝ առօրեական դառնությունները կաթիլ-կաթիլ կուտակելու փոխարեն պետք է դուրս թափել, ինչպես լինում է այս ընտանիքի հետ կիրակնօրյա ճաշկերույթի ժամանակ և մաքրագործում բոլորին: Պետք է նաև, որ մարդիկ ունենան այնպիսի բարեկամներ, ինչպիսիք այս ընտանիքի հարևաններն են՝ Լուիզին ու Նրա կինը՝ Էլենը (Մ. Պարոնիկյան): Արտիստ Գ. Հարությունյանն իր խառնվածքին այնքան հարազատ այդ Լուիզիին ներկայացնում է մտածված խաղով, համակող հուզմունքով՝ նրա ներողամտության մեջ տեսնելով ոչ թե թույլ, այլ անհունորեն բարի խառնվածք:

Իհարկե, Պեպինոն իրավացի չէ, երբ իր կնոջ հանդեպ Լուիջիի խորին ուշադրությունը տեսնելով՝ անազնիվ բան է նկատում դրա մեջ: Բ. Ներսիսյանը նուրբ խաղով ցույց է

տալիս, որ իր ներսում էլ գիտի այդ և հոգու խորքում նա
հենց իրենից է դժգոհ, բայց չի ուզում խոստովանել: Ա. Ա.
սըրյանը չի թաքցնում, որ իր դուրս Ռուսան էլ գիտե այդ,
բայց նա չափազանց շատ բան է նվիրաբերել ընտանիքին,
որպեսզի ինքն ասի ամուսնուն, թե որքան անիրավացի է
նա և որքան անտարբեր է դարձել իր հանդեպ: Պեպինոն
դա չի հասկանում, չի ուզում հասկանալ: Դրա համար հար-
կավոր է լինում ընտանեկան այդ կիրակնօրյա գծողությունը,
որ պայթում է, ամենքին իրար խառնում, ապա սրարգեցնում
միջավայրը, ինչպես ամպրոպն է պայթում՝ ամպստած եր-
կինքը՝ պարզելով, և կամար է կապում ծիածանը...

Նույն տրամադրությունն է տիրում բեմում, երբ վերստին
հնչում է ներկայացման վաղածանոթ մեղեդին՝ իտալական
մի թախծոտ եղանակ և նույն այն մարդիկ, որ կարծես աչ-
քով աչք չունենին միմյանց հանդեպ, երևում են մի ուրիշ կող-
մից, իրենց ճշմարիտ նկարագրով՝ մարդասոտ ու մտերիմ,
միմյանց կյանքը գեղեցկացնող և ոչ հավատակը, ինչպես
շաբաթ օրն էր: Այդ հասկանում է նաև Պեպինոն, որ ամե-
նից շատ ուներ դրա կարիքը: Դա է պատճառը, որ նա, եր-
կուշաբթի առավոտյան գործի գնալիս, երբ հանդիպում է
Լուիջին, իր ներողությունն ու երախտագիտությունը նրան
հայտնում է մի սղնախի կատաղի համբույրով, որ սովորա-
բար Լուիջին էր պարզևում իրեն:

... Օրերը լի են նաև հոգսերով, մեծ ու փոքր գծողությու-
ներով, անդուրեկան անակնկալներով: Դրանք չափի ման-
րացնեն մարդկանց, քթացնեն զգացմունքները, խեղդեն կյան-
քի գեղեցկությունը, այն, հաճուն ինչի արժե ապրել: Եվ մար-
դիկ կերևան ավելի գրավիչ, կլինեն ավելի լավը, քան այն

Ժամանակ, երբ նրանք չեն կարողանում քարծրանալ կեն-
ցադից: Գեղեցիկ ապրելու այս արվեստը սղնջան էլ դյուրին
բան չէ: Եվ արժե խաղալ մի ամբողջ ներկայացում, որի նը-
պատակն այդ արվեստը, թեկուզ և մասնավոր մի տեսանկե-
լունով, սովորեցնելը լինի:

Կար ժամանակ, երբ սա կարող էր կոչվել «մանր թեմա»:
Բարեքախտաբար, անցան այդ ժամանակները և հիմա հա-
զիվ թե լինեն մարդիկ, նույնիսկ քննադատներ, որ սա փոքր
խոսք համարեն արվեստի համար: Նայած, թե խոսքն ինչ-
պես է աավում: Իսկ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը,
ռեժիսոր Ալ. Շատրիևի ղեկավարությամբ, լավ է ասել իր
խոսքը: Սա դեռ չի նշանակում, թե աշխատանքը թերի կող-
մեր չունի: Կան և թերություններ, հռետորական ինտոնա-
ցիա բնավ չընդունող այս ներկայացման մեջ կարելի է լսել,
թե ինչպես նույնիսկ ճանաչված դերասանները ոչ թե պատ-
մում են իրենց հոգին, այլ «ելույթ» են ունենում»: Անձնավոր-
ման նուրբ արվեստ պահանջող այս պիեսի բեմադրության
մեջ չկա խաղի ներդաշնակ մակարդակ: Կերպարի մեջ ան-
մնացորդ անձնավորվելու արվեստով Ավ. Ավետիսյանի և
Վ. Վարդերեսյանի (որ սպասումի Վիրջինի դերում անձնա-
վորվել է և՛ բնական, և՛ տալավորիչ) խաղն առավել է, քան
մյուս ու մանավանդ երիտասարդ դերասանների խաղը:

Կարելի է մասնավորեցնել թերությունները, բայց դրանք
չեն կարող փոխել արված գործի ընդհանուր գնահատականը
ու հետևյալ եզրակացությունը. երբ իրար են գալիս լավ պիե-
սը, լավ ռեժիսորը և լավ դերասանները՝ բնավ անդիմադրելի
չեն թվում այն դժվարությունները, որ կանգնած են մեր թատ-
րոնի առաջ:

Այս ներկայացման փորձն ուսանելի է մեկ ուրիշ իմաստով ևս: Երևանյան բեմադրությունն արել է Մոսկվայի Երմոլովայի անվան թատրոնի գլխավոր ռեժիսորը, այն թատրոնի, ուր Վ. Աճեմյանը նույն այդ ընթացքում բեմադրեց «Պաղտատար աղբարը»: Եթե հայ դերասանները գոհ մնացին Ալ. Շատրիճի ռեժիսուրայից, ձիրքից ու ճաշակից, ապա հայ ռեժիսուրայի վարպետի աշխատանքն էլ ռուս դերասանները գնահատեցին բարձր արժանվույն: Փոխադարձ օգնություն, փոխադարձ հարստացում, որ կարող է ունենալ իր գեղեցիկ շարունակությունը: Ռուսաստանի ժողովրդական արտիստ Վսեվոլոդ Յակովտին, որ առաջնակարգ դերասան է (Երմոլովայի թատրոնում Պեպինոյի և Պաղտատարի փայլուն դերակատարը), նույն այդ դերերով կարելի է տեսնել երևանյան ներկայացումներում, ինչպես մի քանի տարի առաջ վրաց խոշորագույն դերասանուհի Վերիկո Անջախարիձեին: Կարելի է չբացատել և Մհեր Մկրտչյանի Պաղտատարի այցելությունը Երմոլովայի թատրոն, նույնիսկ՝ ներկայացումների փոխանակությունը:

Իհարկե, ստեղծագործական փորձի այսպիսի փոխանակումը թատերական արվեստի զարգացման միակ հնարավորությունը չէ և ոչ էլ գլխավորը, բայց որ մեր մայրաքաղաքի թատերական կյանքը հարստացնելու լավ հնարավորություն է՝ վեր է կապվածից: Ուրեմն, չափաի հապաղել, չէ՞ որ Երևանի գեղարվեստական կյանքն ունի նաև դրա կարիքը:



«ՊԵՊՈՆ» ՆՈՐԱԿԱՌՈՒՅՑ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Մի քիչ պատմություն:

Դա պետք է ոչ միայն այն պատճառով, որ «Պեպոյի» բեմական պատմությունը շատ է շքեղ և դժվար է դիմանալ դրա մի քանի փաստին ընթերցողին ծանոթացնելու գայթակղությանը, այլև այն, որ առանց դրա դժվար կլինի հասկանալ ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանի այս ծրագրային աշխատանքի խորհուրդն ու նշանակությունը: Այդ պատմությունն իր հարստությամբ բարդացնում է պիեսի ժամանակակից մեկնաբանի խնդիրն այնպես, ինչպես ստատությունն այն բեմական ավանդների, որ գրեթե մի հարյուրամյակ շերտ-շերտ նստել են պիեսի վրա:

Հայ ռեալիստական դրամատուրգիայի հիմնադիր Գաբրիել Սունդուկյանի «Պեպո» պիեսը սրբեմիերայի (30 ապրիլի, 1871) շոնդայի հաջողությունից ի վեր ունեցել է միայն մի գնահատություն՝ անվերապահ հիացմունք: «Պեպոն», իրավամբ, համարվել է հայ դրամատուրգիայի լավագույն երկը և ամենաժողովրդականը միաժամանակ: Հիանալի է, որ հայ իրականության մեջ այդպիսին դարձավ ոչ թե սրտակեղեք մի սիրային դրամա կամ մի զվարճալի կենցաղային կոմեդիա, այլ մի պիես, որ ունի շեշտված սոցիալական բովանդակություն և դասական պարզություն:

Պեպոն հայ դրամատուրգիայի առաջին սոցիալական հերոսն է: Բարոյական ընտրությամբ՝ ամենից իմաստունը և ամենաբանաստեղծական խառնվածքը միաժամանակ: Դեռևս 1875-ին վրացական «Դրոեբա» թերթում Ս. Մեսխին գրել է, որ «Պեպոյի» մեջ «մարմնավորված են այն տնտեսա-

կան նակատությունները, որոնք զգալի ու ծանր դարձան ամբողջ երկրի համար»: Պեպոյի կերպարի սոցիալական բովանդակության մասին Սունդուկյանն այսպես է արտահայտվել. «Ասում են, որ Պեպոյի խոսքերի մեջ կան նորագույն սոցիալական մտքեր: Այդ կարող է լինել և ի՞նչ զարմանալի բան կա, եթե հազարավոր տարիների ընթացքում աշխատավոր մարդը նույն զգացումներն ունենա և նույն խոսքերն արտասանե»:

Պիեռի ընդարձակ ծանոթագրություններից կարելի է իմանալ նաև, որ «Պեպոն» հետաքրքրել է Դյումա-որդուն և նա այն կարծիքն է հայտնել, թե այդ պիեսը «մի փափուկ ու նորք կերակուր է, որ մեր փարիզյան հանդիսականների զարգացած ախորժակի և բթացած քիմքի համար կլինի անհամ ու աննաշամ»: Սունդուկյանի վկայությամբ, երբ ինքը 1883-ին Թիֆլիսում ծանոթացել է ու մտերմացել Ա. Ն. Օստրովսկու հետ, նա վերցրել է պիեսը «խոստանալով աչքի անցկացնել, շտկել լեզուն, եթե հարկավոր լինի, և այնտեղ բեմադրել: Այս մասին հիշված է «Պեպոյի» Յուրի Վեսելովսկու ձեռքով 1896 թվին կատարված թարգմանության առաջաքանում: Սակայն Ա. Ն.-ի ցանկությունը չէր կարող իրագործված լինել նրա հիվանդանալու և դրանից հետո շուտով վախճանվելու (1886 թ. հուլիսի 2) պատճառով, ի մեծ ցավ Ռուսաստանի բովանդակ մտավորականությանը»:

«Պեպոն» հավանել է նաև Մաքսիմ Գորկին, մանրամասն աշխատանք է կատարել պիեսի թարգմանության վրա և տպագրել իր խմբագրությամբ լույս տեսած «Հայ գրականության ժողովածուի» մեջ (1916):

Գաբրիել Սունդուկյանի մեծ պատիվն է այն դերը, որ

կատարել է անդրկովկասյան ժողովուրդների բարեկամության մեջ: Այս առումով նրա հետ կարող են համեմատվել միայն Սայաթ-Նովան և Հովհ. Թումանյանը: Պիեսը բազմիցս բեմադրվել է նաև վրացական և սոփրեջանական թատրոններում, իսկ նրա հորեղանակաՆ ներկայացումները դարձել են ժողովուրդների բարեկամության ցույցեր: Այդպես է եղել 1901-ին, երբ «Պեպոյի» առաջին բեմադրության 30-ամյակին նվիրված երեքօրյա տոնախմբությանը մասնակցել են նաև ռուսները, վրացիները, ադրբեջանցիները, այդպես է եղել 1926-ին, երբ «Պեպոյի» երեք գործողությունները ներկայացվել են անդրկովկասյան երեք ժողովուրդների լեզուներով՝ նրանց նշանավոր դերասանների մասնակցությամբ:

Եվ վերջապես՝ 1922-ի հունվարին «Պեպոյով» է բացվել Երևանի Առաջին պետթատրոնը, որ այժմ կրում է Սունդուկյանի անունը:

Այս բոլորն անցյալ է: Անցյալ են նաև պիեսի 20-ական, 30-ական թվականների բեմադրությունները՝ վուլգար-սոցիոլոգիական կուպիտ մեկնաբանություններով:

Այսօր «Պեպոյի» բեմադրող-մեկնաբանի առաջ ծառանում է բարդ խնդիր՝ պե՛տք է արդյոք, Սունդուկյանը, նրա լավագույն պիեսը ժամանակակից հանդիսատեսին, թե՛ նա պիտի մնա որպես թանգարանային արժեք՝ իբրև հիացմունքի և թատերագիտական իմաստալից ուսումնասիրությունների ստարկա: Մեծ հարցը ռեժիսորական հայացքի առաջ անխուսափելիորեն կոտորակվում է բազմաթիվ ստորադաս հարցերի՝ ի՞նչը պետք է մերժել բեմական ալանդներից և ի՞նչը հաստատել, ինչպե՛ս պետք է վարվել պիեսի ազգագրական հատկանիշների հետ, ի՞նչ միջոցներ պետք է գոր-

ժի դեղ նրա բանաստեղծական էությունը հնչեցնելու համար, որպեսզի «Պեպոն» իր գաղափարով ու արվեստով խոսի աշխարհա համեղիսատեսի հետ:

Ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանի համար այս աշխատանքն ուներ սկզբունքային-ծրագրային նշանակություն. և՛ այն պատճառով, որ դասական պիեսներին արդիական հնչողություն տալու ստեղծագործական խնդիրը նրան զբաղեցրել է վաղուց՝ Հ. Պարոնյանի «Մեծաբառիով մութացկանների» բեմադրությունից (1934) ի վեր, և՛ այն, որ դառնալով նորակառույց թատրոնը բացող առաջին ներկայացումն ու պրեմիերան՝ «Պեպոն» պետք է նախանշեր նրա հետագա ուղիությունը, ռմաբանական կողմնորոշումը:

Դասական պիեսների բեմադրության վարպետի համար չկար, թերևս ալելի հեշտ բան, քան անվիճելի, ավանդականորեն հաջողակ ներկայացում ստեղծելը: Դրա համար ռեժիսորին չէր պակասում ոչ փորձ, ոչ պատրաստի դերակատարներ՝ պիեսի բոլոր դերերի համար: Կատացվեր միանգամայն բարեսեռ, միանգամայն անվիճելի ներկայացում, գայց ռեժիսորը հրաժարվեց դրանից, գործի ապահով, խաղաղ հեռանկարից և ընտրեց անհամեմատ դժվարին, ոչ անտարակուսելիորեն անվիճելի, բայց Սունդուկյանի անվան թատրոնի և «Սունդուկյանի թատրոնի» առաջ անտարակուսելիորեն նոր հորիզոններ բացող ճանապարհը:

Վ. Աճեմյանը, գուցե և երիտասարդական անշրջահայեցությամբ, հիացմունքի արժանի հանդգնությամբ առաջարկեց «Պեպոյի» մի նոր մեկնաբանություն, որ չի համընկնում գոյություն ունեցող պատկերացումներին: Հավատարիմ իր արվեստի լավագույն սկզբունքներին՝ «Դատվի համարի», «Ժայ-

ոի», «Նամուսի» սկզբունքներին, նա սրբեց պիեսի վրա թատերական ավանդների կուտակած փոշին՝ հնօրյա երկին տալով այսօրվա հնչողություն: Դա արված է ոչ թե ավանդները մերժելու ինքնաբավ ձգտումով, այլ արվեստի ճշմարտության թելադրանքով, հանուն այսօրվա «Պեսոյի» և այսօրվա Սունդուկյանի:

Եթե ռեժիսորը մերժել է Զինգիմովի կնոջ՝ Էփեմիայի և նրա սպասավոր Սամսոնի միջև մտերիմ կապ ստեղծելու քեմական ավանդը, ապա ոչ թե մի բան մերժած լինելու, այլ անթերի հաշակի պիեսը գոեհկարանությունից ազատելու համար: Նաև տիրոջ և ծառայի հարաբերությունը (Էփեմիայի «լաքիան պիտի լաքիա՝ րլի» հրամայականը) խորացնելու և այդ խորացման մեջ, ռեժիսորական իր վաղեմի նախասիրությամբ, «արտահայտչության վերջնասահմանին» հասնելու համար: Երբ տեսնում ես, թե Էփեմիան (որի դերը վարակիչ թափով ու ավլումով կատարում է Լ. Հովհաննիսյանը) ինչպես է մղկտացնում սպասավորներին, ինչպես են տեր ու տիրուհի Զինգիմովները ստորացնում, լացացնում պատանի սպասավոր Սամսոնին (որին լավ է ներկայացնում Յու. Ամիրյանը), ինչպիսի ամ ու դողի մեջ են պահում ենթականերին՝ այլևս հասկանալի է դառնում ինչ ասել է փողի իշխանություն, այն էլ Արուսիհի ու Էփեմիայի փողի իշխանությունը: Բավական է տեսնել, թե հին ներկայացումների զվարճալի Գիգոլին՝ Զինգիմովի տան ծառան, ինչքան է այստեղ տանջված ու վախեցած (դա Ա. Խոստիկյանն արտահայտում է թեև մի քիչ տարտամ, քայց վարակիչ հումորով), որպեսզի պարզ լինի՝ Էփեմիան այնպես է կլանված, հարքած փողի իշխանության վաղելքով, որ ուրիշ ոչինչ

չի կարող երևալ նրա աչքին, որ մնաց ինչ որ մի Սամսոն:
«Աղեն ե՛ս իմ ու հրամատւմ իմ, էլի՛», — ապա խոսքի մեջ է
Հովհաննիսյանի Էփեմիան՝ այդ տենչանքի դերասանական
վատան մարմնավորումը: Էականը սա է և ոչ թե նրան անհոգ
վայելողի կերպարանքով ցույց տալը, ինչպես արվել է հը-
նում, որովհետև սա խորացումն է այն մտքի, որ Կեկելի
դրաման Էփեմիայի «հալիւլքի» հատուցումն է:

Մտքի, հարաբերության այս բեմական բացարձակացու-
մը «Պեպոյի» բեմադրության ոմի հատկանիշն է:

Երբ ռեժիսոր-մեկնաբանը մերժում է Արութին Զիմզիմո-
վին հաստատիր ու տգեղ կերպարանք տալու ավանդը և՛
դա էլ ունի իր խորհուրդը: Սոս Սարգսյանի անձնավորած
Զիմզիմովը չունի վաճառող կերպարանք: Նիհար ու բարակ
տղամարդ է, ունի հագնվելու, նույնիսկ երաժշտության ճա-
շակ: Երևի ամեն ինչ կարելի էր ենթադրել Զիմզիմովի մեջ,
բան երաժշտության սերն ու ճաշակը: Հինգ թումանը նա Պե-
պոյին «բաշխում» է բարձր տրամադրության մեջ, մի քիչ
գինովցած, կնոջ ախորժալուր երգի ազդեցությամբ, որ լու-
վում է խորքից՝ խնջույքի սենյակից: Այս Արութինին, ապա և
անշփոթ ու վատան սուտ երդում ուտող Արութինին նայելիս
կարելի է կարծել, թե մարդն իրոք լավություն է անում: Մեր
ժամանակներում՝ մարդու էության ու երևույթի ամենաբարդ
հարաբերության ժամանակներում, երբ «Ինչպե՛ս կարող է
մարդը և՛ ծախալ, և՛ սրիկա լինել» հարցումը թվում է երա-
նելիորեն միամիտ, երբ մարդու տեսքի և բարոյական նկա-
րագրի նույնացումները թվում են անցերելի հնաբանություն-
ներ՝ արդիական մտածողության տեր արվեստագետը չէր
կարող Զիմզիմովի կերպարին մի այլ լուծում տալ: Բանը

նրա տեսքը չէ, այլ էությունը, իսկ էությունը շատ է վանող։ Այնպես չար, ինչպես ժպտալու հակված այդ մարդը վարվում է ծառաների հետ՝ իբրև փողով գնված ապրանքի, մատնում է այնպիսի տգեղ հոգեբանություն, որի առաջ կխամրեն ամեն մի արտաքին տգեղացում։

Դեռ 1874-ին դերասան Ամրիկյանը գրել է, թե Պեպոն «հայերեն կխոսի, քայց միայն հայ չէ, այլ ամեն ազգութեն է»։ Ռեժիսոր Աճեմյանը ներկայացման ազգագրական ճշտությունը ստորադասելով ընդհանուր ճշմարտությանը, աղպես է հասկացել ու ներկայացրել ոչ միայն Պեպոյին, այլև Զիմզիմովին։ Պետք է, սակայն, որ կերպարը ներկայացման մեջ ունենա ավելի մեծ կշիռ, քան ունի։

Հղիացած հանկարծահաս մեծահարուստները և նրանց իշխանության գերիները, — ռեժիսորն այս թեման զարգացրել, քացարձակության է հասցրել՝ դարձնելով ներկայացման գլխավոր շեշտերից մեկը։

«Մաքրագործելով» տիրոջն ու տիրուհուն, ռեժիսոր-մեկնաբանը ոչ միայն ավելի լայն ընդհանրացման է հասել, այլև, դրա պարտադիր անդրադարձումով, բարձրացրել և ընդհանրացրել է նաև հակառակ կողմում կանգնած Պեպոյի կերպարը։

Երբ ռեժիսորը և դերասան Խ. Աբրահամյանը մերժում են Պեպոյին շքեղ պաթոսով ներկայացնելու ավանդը և հաստատում նրա մեջ մի պարզ ու խորունկ հոգի տեսնելու՝ Գ. Չմշկյանից (Պեպոյի առաջին դերակատարից) եկող ավանդը՝ սա էլ ունի իր խորհուրդը։ Նրանք չեն ուզում, որ Պեպոն արտասանի, ղեկավարացիա անի։ Եվ ահա «հալալ աշխատանքի» գովքն անող իր հայտնի խոսքը նա ասում է ոչ

թե բանաստեղծական կեցվածքով, բառերը հանդիսասրահ
ներեցի, այլ գրեթե պատկած, հոգնությունից ննջելիս: Եվ
սա է իրապես ճշմարիտը. գիշերը գործի մեջ լուսացրած
մարդու ազնիվ հոգնությունն է սա: Իր նշանավոր մեհախո-
սությունն էլ՝ «Ո՛վ իս դուն, ի՛նչ իս դուն, ի՛նչ մարդահետա-
քումն իս դուն...», Պեպոն ասում է ոչ թե պատրաստի պա-
թոսով, շքեղ շարժումներով, այլ իր խրճիթի դռանը, պանը
ներկված, ասես ինքն իր հետ խոսելով: Եվ այդ խոսքը հըն-
չում է իբրև տվյալ դրությունից, տվյալ հոգեվիճակից բխող
միտք: Հերասի այս դիտումնավոր «սովորականացումը» նրա
պատկերածումը չէ, այլ իրական խտնվածքի ճշմարիտ բա-
ցահայտումը:

Խ. Աբրահամյանի Պեպոն չունի արտասովոր անհատի
զգացողություն, չունի գեղեցիկ խոսքի ու կեցվածքի սեր:
Այն ցատումնալից խոսքն էլ, որ նա հյուրերի ներկայությամբ
շարտում է Զիմզիմովի երեսին, չունի հոետորական վաղա-
ճանդ շեշտ: Դա ծնվում է գործողությունից, բուն իրավի-
ճակից, որ շփացրել է ուժիտորը, հնչում իբրև բռնադատ-
ված հոգու դժվարին պոռթկում:

Պարզունակ նկարագիր չունի Աբրահամյանի Պեպոն, սա
և՛ չարքաշ աշխատանքի մշակ է, և՛ ճշմարտության ասպետ:
Որքան հավատալի է իբրև ձկնորս, պլեբեյ, նույնքան էլ՝ իբ-
րև ասպետական բնավորություն, որ կարող է ինքնակամ
վնդան գնալ հանուն իդեալի: «Պեպոյին ես մի քիչ իդեա-
լացրել եմ»,— խոստովանել է Սունդուկյանը: Դերասանն իր
խնդիրը տեսնում է իդեալականն իրականով ամրապնդելու
մեջ: Նրա Պեպոն գիտի, որ մեղավորն իր վրա հարձակվող
ճատաները չեն, այլ նրանց տերը, և նա, Զիմզիմովին անար-

գելով, ուրացող պարտապանի ապարանքից դուրս գալիս
անքեն ու մտերիմ շոյում է պատանի Սամսոնին:

Տպալորիչ է Պեպոն մեծահարուստի սուտ երդումը զար-
հուրանքով լսելիս, նաև ներկայացման ալիարտակետում, երբ
քերդ է գնում և՛ դառնացած, և՛ ուրախ՝ բարոյական հաղ-
թանակը նվաճող, մեծ վրեժը լուծող մարդու վստահությամբ:
Հուզական է կերպարը իբրև տարաբախտ քրոջ եղբայր: Մի
անգամ է լալիս Պեպոն, գուցե և կյանքում առաջին անգամ՝
քրոջ արցունքները տեսնելիս: Սա դժվար լացն է այն տղա-
մարդու, որին ուրիշ ոչինչ չէր կարող ընկնել: Քույրը դրան
չի դիմանում, հանկարծ դուրս է նետվում խրճիթից, սոսկու-
մի ճիշով եղբայրը հետևում է քրոջը և աղետը կանխում է
կամուրջի վրա: Ահա քույրական սեր (որ լավ են արտա-
հայտում Վ. Վարդերեսյանը և Կ. Ղարազյուզյանը) և եղ-
բայրական սեր: Ռեժիսորը սա շատ է խորացրել՝ հարստաց-
նելու համար Կեկելի դրամայի հուզական լիցքը, որ նվազ
հասկանալի է նոր սերնդին՝ փեսացուն պաշ է արել ու լքել
հարսնացուին:

Խ. Աբրահամյանի Պեպոն չի անում կամ չի ասում գրե-
թե ոչինչ, որ իր վարքագծի բնական դրսևորումը չլինի: Ա-
սում ենք գրեթե, որովհետև ունենք մի էական վերապահում,
որ վերաբերում է առաջին արարին, ավելի ստույգ՝ դերա-
կատարման առաջին դրվագներին: Պեպոն այս դրվագներում
ուրախ է, նույնիսկ՝ շատ ուրախ, հաջողակ ձկնորսությունից
վերադարձած, սրտամոտ ընկերոջն սպասող Պեպոն կարող
էր, իրոք, ուրախ լինել: Պարզ է ռեժիսորական մտահղաց-
ման նպատակը ևս՝ որքան ուրախ լինի Պեպոն, այնքան
դրամատիկական կհնչի Կեկելին լքելու բոթը: Բայց մտա-

հղացումը դերասանական անկեղծ ներշնչանք չի դառնում.
 «Զ թե Պեպուն է ուրախ, այլ դերասանն է ուրախություն խա-
 ղում» ընդգծված ու նպատակադիր: Այս արհեստականությու-
 նը չի վրիպում հանդիսատեսի աչքից՝ ստեղծելով
 նրա և կերպարի միջև, հանգեցնելով հուզական կո-
 ռուսաների, որ էժան չի նստում դերակատարման վրա: Ու-
 թիշ դիտողություններ էլ կարելի է անել դերակատարին: Է-
 փեմիայի կշտամբանքը Սամսոնին («Զէիր կանա դոշիտ
 կոնկնիրը կապի») և Արուսիկի կշտամբանքը Էփեմիային
 («Ասում իս, աաա՛, վուր ջանումս նստի, է՛») կարելի է հաւ-
 ցեագրել առաջին արարի Պեպոյին՝ պահանջելով նրանից
 ավելի համեստ ու հավաք պահվածք, ավելի հուզական խոսք:
 Բայց ամենից էականն այն է, որ դերասանը հիանալի բա-
 ցատրելով, մեկնաբանելով կերպարը՝ միշտ չէ, որ այդ դար-
 ձընում է բնական էություն, անկեղծ ներշնչանք: Մեկնա-
 բանն ինչ որ տեղ ուժեղ է անձնավորողից: Սա ավելի ակ-
 ներն է Զիմզիմովի դերակատարության մեջ: Վերջին հաշ-
 վով դրան եմ հանգում այս անձնավորումներին վերաբերող
 կշտամբանքները, իսկ դա էլ կասված է դերի յուրացման
 հետ, որ ժամանակ է պահանջում: Ուրեմն, և՛ Խ. Աբրահամ-
 լյանը, և՛ Ս. Սարգսյանը պետք է ձգտեն կերպարի մեջ ան-
 մեղացորդ անձնավորվելուն: Դրա փայլուն օրինակն է Է. Էլ-
 բակյանի Գիթնը՝ սունդուկյանական անթերի պատիկայով,
 խոսքի ճկուն մշակումով, հին Թիֆլիսի բարձր ռզիմ այդ կո-
 ռումեջք, մանրաքաղ ծերունու կերպարանքով, որ շուրջ բո-
 լորը ափում է լույս ու ջերմություն: Ահա մի կատարում, որի
 համար վարպետ մակդիրը շաղկապումն չէ:

Նախանձախնդիր հանդիսատեսը կարող է նկատել, թե

ինչպես չհղկված վիճակում բաց թողնված ներկայացումն աստիճանաբար հղկվում է ու խորանում: Բայց ներկայացման մեջ կան կերպարներ, որ կարծես դուրս են գալիս «Սունդուկյանի թատրոնի» գեղագիտության ոլորտից: Մեր տպավորությամբ, Շուշանի դերում Ե. Մանվելյանը և, մանավանդ, Լ. Սալախյանն ունեն ավելի կուպիտ— գեղջկական նկարագիր, քան ենթադրում է պիեսը: Կակուլուի դերում Մ. Մկրտչյանի խաղի մեջ կարելի է նկատել հանդիսատեսին դուր գալու հաշկում, ինչպես ասվում է՝ գերխաղ, մինչդեռ նրա խնդիրը պիեսը է լինել արվեստի զուսպ միջոցներով ներկայացնել անզուսպ կինտոյի կերպարը: Նույն դերում Շ. Ղազարյանի խաղը զուսպ է, բայց նրան էլ պակասում է դերի ենթադրած կոլորիտը: Կեկելի դերը Վ. Վարդենյանը խաղում է կերպարի մեջ ներդնելով ավելի մեծ բովանդակություն, քան նա կարող է ընդունել: Ըստ երևույթին, ողբերգական դատապարտվածության թեման, որ դերասանուհին արտահայտում է կերպարին սիմվոլիստական դրամայի հերոսուհու հատկանիշներ տալով, հեռու է Սունդուկյանի Կեկելից: Մինչդեռ Կ. Ղարազյուզյանի Կեկելը, չկրելով մեծ հավակնության կնիք, իր միամտությամբ թվում է ավելի հարազատ ու քնական:

Ներկայացման ռեժիսուրայի մեջ կարելի է նկատել տանգիբի հետ կապված քեմավիճակների շարաշահում, կարելի է գտնել, նույննույն հորինել, ուրիշ-ուրիշ թերություններ: Բայց դրանք չեն կարող փոխել ներկայացման ընդհանուր գնահատականը:

Բեմադրության մեջ պատկերանում է հին Թիֆլիսը, «որի մեջ եկել միացել էին կովկասյան ժողովուրդներն ամենքն»

իրենց առանձնահատուկ գույնով ու երանգով և հորինել էին ազգերի մի վերին աստիճանի գրավիչ ու հետաքրքրական խառնուրդ ու կյանք» (Հովհ. Թումանյան): Սա «հին, բարի Թիֆլիսն է», ուր եթե կային զինգիմովների նման հարստահարողներ, ապա կային նաև Գիքոյի պես բյուրեղացած ազնվության մարդիկ, Պեպոյի նման արդարության ասպետներ, Շուշանի և Կեկելի պես անմեղ ու խորունկ հոգիներ:

Քիչ է ասել, թե նկարիչն ու երաժիշտը «նպաստել են ներկայացման ընդհանուր հաջողությանը»: Էդ. Բաղդասարյանի երաժշտությունը հարազատ է ներկայացմանը, մանավանդ շարմանկայի այն տրտմալի մեղեդին, որ թեթևորեն միջամտում է գործողության ընթացքին՝ մտաբերելով գործողության վայրն ու ժամանակը: Նկարիչ Արմեն Գրիգորյանի ձևավորումը շատ է արտահայտիչ. և՛ բանաստեղծական շնչով արված ետնավարագույրով, և՛ բեմական այն կառուցվածքով, որ ինքնատիպ բեմավիճաններ ստեղծելու հնարավորություն է տվել. հենց միայն բեմով մեկ ձգվող կամուրջը. դրա վրայով է սուրում Կակուլին, այստեղ է երևում Գիքոն՝ մերթ քեկքեկուն, մերթ ծերունական զվարթ քայլվածքով՝ գտնված բարաթը ծոցին: Այստեղ է եղբայրը հասնում մոռոչ ետևից և գիրկն առնում նրան՝ աղետը կանխելով: Վերջապես, այս կամուրջի վրայով է Պեպոն գնում դեպի բերդը՝ թնդացնելով վիշտը հեռու վանող իր երգը.

Այս դուռը թարս կողպողը

Մեկ օր բաց կանե, մի՛ լար...

Այսպես է ավարտվում ներկայացումը, ի տարբերություն Կիեսի՝ բաց երկնքի տակ, ամբողջ բեմադրության համար

քնորոշ մի լայնաշունչ տրամադրությամբ, որի մեջ չգիտես տրտմություն՝ նեն է ավելի, թե կեցության զվարթ ոգին:

Այսպես ամարտվում է, իսկ սկսվում է «Մեծ Թիֆլիսեցու» կտակից ստեղծված խոսքերով, որ Պեպոյի կերպարի փառաբանումն է հասն ու իր՝ Սունդուկյանի մեծ հոգու, հայրենասեր ու մարդասեր հոգու վկայությունը. «Մնա՛ք բարով, սիրելի մարթիք, ինչ ասկի, ցիղի ու հավտի էլ ըլիք: Մնա՛ս բարով, իմ սիրած Թիֆլիզ բաղաք: Մնա՛ս բարով, սիրելի ու պաշտելի ասկ. աստուծ վաթսանիդ արժանի անե»:

Այս խոսքը համակող ցերշնչանքով հնչում է Բ. Ներսիսյանի ձայնագրությամբ, այն դերասանի, որ պետք է խաղա, արժե որ խաղա այս ցերկայացման Պեպոյի դերը:

Սա վերաբերում է Սունդուկյանի կերպարներն անձնավորած մեր մյուս դերասաններին նույնպես: Անհրաժեշտ էր ունենալ «Սունդուկյանի թատրոնի» դերասանների նոր սերունդ: Այս քեմադրությունը հրամայական անհրաժեշտության կատարումն էր, բայց դա չպետք է բացառի նախորդ սերնդի դերասանների հանդես գալը: Դա բնավ ուշ չի լինի, քանի որ այս ցերկայացմանը սպասում է քեմական մեծ կյանք, քանի որ սա դեպի առաջ նայող, հանդիսատեսի ոչ թե հետևից, այլ առջևից գնացող ցերկայացում է:

Դասական երկը կայուն ու մնացուն արժեք է ազգային մշակույթի գանձարանում: Բայց նա մշտապես նույնը չի մընում, ոչ այն պատճառով, որ երկն է փոխվում, այլ ժամանակներն են փոխվում: Կարելի է չտարակուսել, որ «Անուշ» պոեմը կամ «Պաղտառար աղբար» կատակերգությունը մեզ համար նույնը չեն, ինչ եղել են ստեղծման ժամանակներում, նույնիսկ մի քանի տասնամյակ առաջ: Ժամանակներն են

փոխվում ու դրանց հետ՝ նաև ընկալումները, ճաշակը, մեկ-
նությունները: Ու եթե բանը վերաբերում է թատերական ար-
վեստին՝ թատրոնն է դասական երկի առաջին մեկնաբանը,
ներկայացման հեղինակներն են, որ պարտավոր են ալանդ-
ներից հնացածը հերքելով, հաստատման արժանին հաստա-
տելով, թեկուզ և ընդունված պատկերացումներին հակառակ
զնայու և միանգամից ընդունելիություն չգտնելու գնով՝ նոր,
արդիական մեկնաբանություն տալ երկին:

Այդպես են վարվել Գ. Սունդուկյանի «Պեսոյի» նոր ներ-
կայացման քեմադրողն ու դերակատարները: Այստեղից էլ՝
այն խզումները, որ կան այդ մեկնաբանության և հանդիսա-
տեաների որոշ շերտերի ըմբռնումների միջև (տարօրինակ
կլիներ, եթե այդպես չլիներ): Սրանց համար այդ մեկնա-
բանությունը դյուրությամբ ընդունելի չէ, ինչպես դյուրու-
թյամբ ընդունելի չեն Մարտիրոս Սարյանի բնանկարները,
որովհետև դրանք «նման չեն» բնությանը, չեն բռնում իրենց
պատկերացումներին, որ մեծ արժեք ունեն իրենց իսկ աշ-
խին: Եվ այստեղ արդեն մեղքը նկարչինը կամ արտիստինը
չէ, այլ դիտողինը, որ պետք է մտածի ոչ այնքան նկարի ու
ներկայացման, որքան իր և իր պատկերացումների մասին...

(Ա. Պապայանի «Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել»
պիեսի բեմադրությունը)

Ահա ձեզ մի զարմանալի ներկայացում, որ հայում ես սիրով, նույնիսկ խանդավառությամբ և տուն դառնում այդ օրը լավ գործ արած մարդու ուրախ տրամադրությամբ, բայց երբ մտածում ես, թե ինչ էր տեսածդ՝ դժվարանում ես կարգով վերհիշել, ուր մնաց՝ վերլուծել:

Իսկապես, ամբողջ երեկոն լեկ-լեցուն հանդիսասրահը խիճողով ու հրճվանքով լցնող այս բեմադրությունը ներկայացնում է պարզ, մի քիչ խստաֆայաց լինելու դեպքում կարելի է ասել՝ նույնիսկ պարզունակ մի կենցաղային պատմություն. ոնց որ հեքիաթ՝ ընտանիքն ունի երեք որդի (Օհան, Վահան, Վարդան), քաջատղջ, աշխատավոր տղերք, երեքն էլ՝ շինարար բանվոր, երեքն էլ իրենց հոր (վարպետ Մարգար— Գ. Զանիբեկյան) քրիզադում: Կրտսերն ուզում է ամուսնանալ՝ խտաբարո հայրն ավանդական օրինապահությամբ չի թողնում՝ հերթը քոնը չի: Միջնեկը նույն պատճառով ձեռքից բաց է թողել իր հարսնացուին, իսկ ավագը համատում է ու համատում: Ինչո՞ւ է համատում, ո՞րն է սրտ գաղտնիքը: Եղբայրները շատ որ ստիպում են (հոր թվաց՝ լավ խտության նպատակն էլ հենց դա էր), գաղտնիքը բացում է. սրա ընտրած աղջկա ծնողները՝ պաշտոնի ու դիրքի տեր մարդիկ, պատվից ցած են համարում բանվոր տղային՝ աղջիկ տալ: Տղաների մայրը՝ մշեցի ավանդապահ կին (տի՛ կին Նուբար— Ա. Ասրյան), ամեն ինչի համաձայն է, միայն

թե հարսների տեր դառնա: Հայրն էլ մշեցի է, մշեցու պես համատ ու ավանդապահ, նա մտքին դնում է երեքին էլ մի օրում պատկել և ստածն անում է. լինում է հարսանեկան շքեղ հանդես, վերևից ընկնում է երեք խնձոր...

Սա է ընդամենը: Վողկիլային ծեծված, հալածված սյուծե: Բայց այս սյուծեն լցված է այնպիսի սուր ու սրամիտ դիպվածներով ու խոսքերով, որ և այդ դիպվածներն ու խոսքերն էլ բեմից մատուցվում են այնպիսի վարակիչ անկեղծությամբ, ռեժիսորական հնարամտությամբ ու դերասանական ոգևորությամբ, որ մաշված պատմությունը հնչում է նոթաստեղծ թարմությամբ, և հանդիսատեսին մնում է միայն դիտելու հաճույքը:

Սա է ներկայացման առաջին արժանիքը:

Առաջինը, դիրքի տեր, ունեւոր մարդիկ չեն ուզում բան-վոր տղային աղջիկ տալ, ի՛նչ անենք, որ աղջիկը սիրահարված է: Ո՛րք թե չեն տալիս,— բարկանում է վարպետ Մարգարը և կնոջն ստած գնում է խնամախոս: Սրանց մերժում են առանց վերապահության: Աղջկա հայրը՝ ինչ-որ շի-հադարական հիմնարկի ինչ-որ կառավարիչ (Ծմալոն) սկզբունքով դեմ չէ բանլոր փեսաներին, միայն թե այդ սկզբունքն իրեն չվերաբերի: Ծմալոնի կինը՝ Վիկտորիան, նման թարդությունների հետ գործ չունի, սա ուղղակի մերժում է վատ թաքցրած զայրույթով. «Աշխարհը շո՛ւտ է եկել, ի՛նչ է»: «Աշխարհը նո՛ր է շուտ եկել, էս ա հիսուն տարի է շուտ եկել»,— խոսքը տեղն է քերում վարպետ Մարգարը, որ առհասարակ խոսքի տակ մնացող չէ:

Իհարկե, Ա. Պապալյանի որքան սրամիտ, նույնքան միա-միտ վողկիլից չի կարելի պահանջել, որ բացառորդ, թե ին-

չո՛ւ այս հիսուն տարում գոյացել են այդպիսի հղփացած քաղքենիներ, ո՛րն է դրա հասարակական հիմքը (դա ո՛չ մի պիեսի, ո՛չ էլ մի գրողի քան է), բայց այն էլ արդեն բավական է, որ այդ քաղքենիները, իրենց նմանակ փեսացու Էդուարդի հետ միասին, այստեղ ուղածիդ պես ծաղրվում են, մանավանդ որ դա արվում է կատակերգական արվեստի բոլոր կանոններով:

Քաղքենական հոգեբանության սուր, անխնա, թեև ոչ դաժան (դա հակառակ կլիներ ներկայացման ներողամիտ ոգուն) ծաղր,— սա բեմադրության գաղափարական ուժեղ շեշտերից է ու նրա արժանիքներից մյուսը:

Մեր կատակերգական պիեսներն ունեն մի հին, գրեթե անբուժելի արատ. ծիծաղը՝ ժանրի հմադրը, բաժին է ընկնում ժխտվող, բացասական կերպարներին (ինչպես, օրինակ՝ «Աղբյուրի մոտում» և «Փորձադաշտում»՝ Բալաբեկին, «Հին հիվանդության» մեջ՝ Արշակ Բեգլարիչին, «Սրտի արատում»՝ Գվիդոնին), իսկ դրական հերոսներին մնում է խելացի դատողություններ անելու պարտականությունը, տխուր, անհախաճելի վիճակ՝ կատակերգական միջավայրում: Հիշյա՛մ գործերի համեմատությամբ Պապայանի պիեսը չունի ոչ մի առավելություն, բացի մեկից՝ սղատեղ ծիծաղը գործող անձերից մեկի կամ մի քանիսի մենաշնորհը չէ, բոլոր կերպարներն առնված են ժանրի յուրահատկության ոլորտը. բոլորն էլ ծիծաղելի են, բայց, իհարկե, յուրաքանչյուրը յուրովի. սի՛րելի հերոսները համակրելիորեն ծիծաղելի, մերժվողներս՝ հակակրելիորեն:

Չարի Չապլինն իր հուշերի գրքում ծիծաղի սոցիալական բնույթը բացատրում է այսպիսի մի օրինակով. երբ առ՝

յուսի կտորն ընկնում է խեղճուկրակ մի անցորդի վրա՝ ծիծաղ չի հարուցում, այդ նույնը եթե պատանի պարարտ մի հարուստի հետ՝ ծիծաղը պաղթում է:

Երբ մեր հասարակության բարձր սկզբունքների մասին ճամարտակող և կյանքում հակառակն անող Ծմալոնը ճառ է ասում ազնվության մասին և, ձեռքինը օղու բաժակ կալծելով, տաք սուրճը միանգամից գլխին է քաշում (Գեղամ Հարությունյանն այդ տհաճությունն ասքում է շատ տախտիկ), — դանիճում դա հարուցում է անգուռալ քրքիշ. տեղն է դրան: Բայց երբ ալանդասբան տիկին Նուբարը հարսի վերին աստիճանի կարն շրջագդեստը տեսնելով ծղրտում է նարսափից՝ հանդիսասրանն այստեղ էլ ծիծաղում է, բայց սա արդեն համակրանքի ծիծաղ է:

Ռեժիսորական այսպիսի մանրամասերն ամբողջ ներկայացումից բախվում են, ինչպես սուսառության եղջյուրից: Պետք էր շատ երիտասարդ լինել՝ տեղծագործության մեջ այդքան շռայլություն և ինքնանվիրում հանդես բերելու, թատերագրի առաջարկած նույնիսկ ամենամիամիտ դրոշյանը հավատալու «միամտություն» ունենալու և իր հավատով թատերախումբը, ասրա և հանդիսասրահը ճամակելու համար: Այդ երիտասարդ ռեժիսորը վաթսուներկուսը բոլորած Վարդան Աճեմյանն է (հոբելյան էլ չի անում, որ տարիքն իմանանք): Արվեստի երկար ճանապարհն անցած արվեստագետը կարծես թե պիտի գերադասեր գործ ունենալ դասական արժեքների, համեմայն դեպս՝ անտարակուսելի հաջողություն խոստացող պիեսների հետ: Բայց նա ընտրեց կատարելությունից հեռու մի պիես, որի բեմական հաջողությունը կասկածի տակ էր առնվում ընդհուպ մինչև պրեմիերայի օրը:

Ստացված արդյունքն անակնկալ եղավ, ոմանց համար՝ հանելի, ոմանց համար՝ ոչ այնքան...

Բեմադրողը գտել է Ա. Պապայանի վոդևիլը հնչեցնելու կարծես միակ հնարավոր բեմական ձևը: Միայն առաջին հայացքից կարող է տարօրինակ թվալ, թե ինչու նա պիեսին տվել է դրա կենցաղային բնույթին տրամազծորեն հակառակ քարձրաշունչ-ոմանտիկական լուծում:

Հենց դրա շնորհիվ է, որ պիեսի գործողությունը կտրվել է գետնից, մտել մարդկային հարաբերությունների ավելի քարձր, վերկենցաղային ոլորտ: Ահա ինչու վարպետ Մարգարի երեք տղայի պսակի հանդեսը ֆինալում ընկալվում է ոչ իբրև քաղցրահամ երջանիկ վախճան, որ վաղուց ի վեր ծանծրացրել է ամենքին, ոչ իբրև օպերետային զվարճալի ավարտակետ, այլ իբրև փառաբանություն բանվոր մարդու և նրա արդար վաստակի, նրա քարոշական հաղթանակի: Մեծ հարսանիք՝ Երևանով մեկ:

Ահա ինչու այնքան քարձրաշունչ երաժշտությունը՝ Մենդելսոնի «Հարսանեկան քալերգը», այստեղ հնչում է ըստ արժանվույն: Ի՛նչ կա որ՝ թո՛ղ հնչեն շեփորները ի պատիվ նորին մեծություն բանվոր մարդու:

Ես չեմ հիշում մի ուրիշ ներկայացում, որ հանդիսատեսային մասնակցության էֆեկտն այնքան ակներև լինի, որքան այստեղ: Հանդիսատեսը, որ ներկայացման ընթացքում իրեն զգում է կատարվող գործողության ոլորտում՝ ֆինալում արդեն ոգևորվում է այնպես, որ մղվում է բեմ, անհամար որ չզգա կզնա կիստոնյի բեմի մարդկանց:

Այսպես է անհանում բեմական տոսփի չորրորդ պատը:

Պիեսին վերկենցաղային բեմական լուծում տալու մեջ ի՞

վատասկն ունի բեմանկարիչ Սարգիս Արուտչյանը, որ ներկայացումը ձևավորել է մեր բեմի համար անսովոր պայմանականությամբ, համարձակ երևակայությամբ: Տեսարաններն աչտեղ հաջորդում են միմյանց այնպիսի անբնագրու թեթևությամբ, ինչպես կերպարանագծվում են բնավորությունները, ինչպես հնչում է խոսքը, երգը, երաժշտությունը:

Այո՛, ներկայացման մեջ կա, և ավելի առատ, քան լինում է դրամատիկական թատրոնում, երգ ու երաժշտություն, նույնիսկ՝ պար, բայց դրանք բնավ օպերետային չեն դարձնում բեմադրությունը: Այստեղ գործ է տեսել բեմադրող-ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանի լավ ճաշակը, որ այդ ամենը մատուցում է դրամատիկական թատրոնի որակով. հիանալի երգում են և՛ Գուրգեն Զանիբեկյանը, և՛ Արուս Ասրյանը, և՛ մյուսները, բայց այնպես, ինչպես դրամատիկական թատրոնում՝ մի երկու երաժշտական դարձվածք, և բաղական է երգի պատ-
րանքը տալու համար:

Այդպես էլ երիտասարդները՝ պարում են, բայց գրեթե չեն շարժվում, այնպես որ մատուցվում է շքեղ պարի պատ-
րանքը միայն և ոչ թե բուն պարը, որ արդեն բալետային տարվեստի գործն է: Մի խոսքով՝ երաժշտական ներկայացում, հայկական ուսուցողիս, միայն թե՛ թատերական արտահայ-
տությամբ:

Հավատարիմ իր նախասիրությանը, ռեժիսոր Վ. Աճեմ-
յանը, ինչպես ասում են, «աշխատել է պիեսի վրա», կա-
տարել է տեղաշարժեր, հավելումներ, հաստատումներ: Կար-
ծում ենք, մի հաստատում էլ պիեսի արվեր: Դա վերաբերում է
Ֆինալային տեսարանին, որ ամենքի համար հանկարծ (ինչ-
պիսի՝ էֆեկտ) սլարգվում է, որ միջնեկ որդու հարսնացուի

երբեմնի ամուսինը եղել է ոչ այլ ոք, քան Վիկտորիայի սիրելի փեսացու Էդուարդը: Եվ ինչպես է դա խաղացվում: Էդուարդը համատորեն չքմեղ է ձևանում, բայց հարսնացուն երեսի քողը բարձրացնում է թե չէ՝ մնում է պապանձված: Ոմանց վրա սա տպավորություն թողնում է, բայց, իրավ, չարժեր հանուն դրա այդքան մեծ զիջում անել հավաստիության ոլորտում:

Սա, ինչպես գործողության սկզբնավորման որոշ արհեստականությունը, տեղ-տեղ էլ՝ երաժշտության անհարկի կոտակումը (համը հանում է մանավանդ Վահանի վզից կախված տրանզիստորը) ներկայացման շտկելի թերություններն են:

Ամեն մի լավ ներկայացում լավ է դերասանական խաղով, անձնավորման արվեստի մակարդակով: Այս ներկայացման գրեթե բոլոր դերակառույցները լավ են խաղում, եթե այսպես ասելով հասկանանք այն, որ ամեն մեկն անում է ձեռքից եկածը, մեջտեղ բերում ինչ կարող է և ինչ թույլ են տալիս դերի հնարավորությունները: Միայն թե՝ ոմանք խաղում են վաղածանոթ հնարներով, ստեղծում իրենց դերասանական նկարագրին հատուկ, սպասելի դերապատկեր, ոմանք էլ հանդես են բերում նոր գույներ, ստեղծում ինչ-որ չափով անսպասելի, ուրեմն և ավելի հետաքրքիր դերապատկեր: Ո՛չ Սիրան Ալավերդյանը (Վիկտորիա), ո՛չ Վահինակ Մարգունին (Վարչամ), ո՛չ Ավետիք Զրաղացյանը (Զարգանդ) չեն ձգտել, գուցե հարկավոր չեն համարել ինչ-որ նոր գույներ գտնել իրենց անձնավորումների համար, բայց դա չի խանգարել, որ նրանց կերպարները լինեն և՛ կենսականորեն հարազատ, և՛ կատակերգորեն հրապու-

րիշ: Այս կատակերգական որակն է, որ չունի Ժ. Էլոյանի
 Գրիգորը, և՛ թատերագրի մեղքով: Դերասանի արժանիքն
 այն է, որ նա հավաստիություն է հաղորդում իր դերին, որ
 պիտեամ ամենից անգույնն է: Նորահայտ երանգներով աչքի
 չի ընկնում նաև Արմեն Խոստիկյանի (Վահան), Կարա Ղա-
 րապետյանի (Մանուշակ), Էդգար Էլքակյանի (Վարդան) և
 Շահումիկ Ղազարյանի (Օհան) խաղը, թեև, նկատենք նաև
 այդ, վերջինիս մեջ նկատվում է փափկություն, ներքին ա-
 զատություն, որ պակասում էր այդ դերասանին: Ի դեպ,
 պետք է շնորհավորել երիտասարդ դերասանուհի Ժենյա
 Ավետիսյանին, որ, բավական ժամանակ լինելով թատրոնում,
 վերջապես հանդես եկավ երևացող մի դերով (Վարդուհի)
 և թողեց լավ տպավորություն: Սա հատկապես կարևոր է,
 եթե աչքի առաջ ունենանք այն անուրախ և, դժբախտաբար,
 անհերքելի իրողությունը, որ դերասանական նորագույն սե-
 իունդը թատերախմբում չունի ոչ տարրականորեն անհրա-
 ժեշտ քանակ, ոչ էլ գեղարվեստորեն ցանկալի որակ (հենց
 այս ներկայացումն էլ, ուր անձնավորման արվեստի նժարը
 ակներևորեն ծանրանում է ավագների կողմը, դրա վկայու-
 թյունն է):

Առաջինը, որ ներկայացման որոշ դերակատարներ էլ,
 գուցե նաև դերերի շնորհիվ, հանդես են բերում ինչ-ինչ նոր
 հատկանիշներ, «ոչ ուրա են գալիս իրենցից»՝ նորովի բացելով
 իրենց դերասանական խառնվածքը: Պիտի խոստովանել, որ
 այս երիտասարդական ձգտումով ալելի շատ աչքի են ընկ-
 նում ավագները: Եթե երիտասարդ կամ համեմատաբար ե-
 րիտասարդ դերասաններից կարող ենք հիշել Դոնարա Մը-
 կըրտչյանին (Էսմերալդա), որ այստեղ հանդես է բերում

հումորի լավ զգացողություն, աչքի է ընկնում հոգեբանորեն ավելի նորր, ճկուն, անձիզ խաղով, քան ցույց էր տվել մինչև այս կատարումը և Սոս Սարգսյանին (Էդուարդ), որ այս դերում ի հաջտ է բերել երգիծական հանդուգն խաղի, կերպարանափոխման նոր տվյալներ, ապա թատերախմբի ավագանուց պետք է արժանին մատուցել Գեղամ Հարությունյանին, Գուրգեն Զանգիբեկյանին և Արուս Աղբյանին, որոնց խաղն այս ներկայացման հուզական հարստության ակունքն է:

Գ. Հարությունյանը Շմավոնի դերը խաղում է խարակտերային ուժեղ դերասանի այնպիսի թափով, այնպիսի վարար հումորով, որ աննախադեպ է իր ստեղծագործության մեջ: Թանձր են այս անձնավորման գույները, դերասանը չի խուսափում իր խառնվածքին անսովոր ընդգծումներից, բայց ամեն ինչ անում է այնպիսի նրբությամբ, որ կերպարը «բացասական հերոսի» անթափանց սխեմա չի դառնում: Սա յուրովի բարդ բնավորություն է: Ինչ-որ տեղ նույնիսկ հլամակրելի է, կարեկցանքի արժանի իբրև հանգամանքների զոհ, իբրև անկամ ու անքնն բնավորություն և հենց դա էլ, հոգեբանական արդարացում ու կենսական հավաստիություն հաղորդելով կերպարին, արժեքավորում է դերասանի խաղը:

Իր երկարամյա ստեղծագործական կյանքին նոր գույն է ավելացնում նաև Գ. Զանգիբեկյանը: Նրա վարպետ Մարգարը բոլորովին նման չէ այն խոժոռադեմ, բռնությամբ կամք թելադրող հերոսներին, որոնց այնքան հաճախ անձնավորել է: Ավելի ճիշտ՝ նա այդ բնավորությունը շուտ է տվել կատակերգական պլանով, կեղևը պահելով նույնը՝ իբրև թե խոժոռ, բայց իրապես՝ սրտաբաց, իբրև թե խստաբարո, բայց իրա-

պէս՝ ներողամիտ, իբրև թէ բռնակալ հայր, բայց իրապէս՝ ամենաբարին: Գրիգոր սղան ճիգ էր անում բարի երևալու համար, բայց տակից երևում էր անեղ մի բնավորություն. վարպետ Մարգարը ճիգ է անում անեղ ու անզիջում երևալու համար, բայց տակից երևում է անհունորեն բարի մի բնավորություն: Ամբողջ կյանքը ճակատի քրտինքով ապրած, սնուր մարդու բարություն, որ իսկապէս արժեք ունի, քանի որ ոչ թէ անզորության, այլ ուժի արդյունք է: Ազգային բնավորության վարպետ դերասանի այս անձնավորման մեջ ինչ-որ թանկագին բան կա հայ տոհմական արհեստավորի ազգային խառնվածքից՝ պարզ, ողջախոհ, դրանով էլ գեղեցիկ կյանքի ճաշակը, անխորտակելի կենսասիրությունը, որ երևում է նրա ոչ միայն երգից ու նվագից (դա ինքնին հասկանալի կլինէր), այլև բարկությունից: Դերասանն իր խաղով ստաջ է տանում այն միտքը, որ ժողովրդական ավանդական բարոյականությունը ոչ թէ հակառուտ, այլ ներդաշնակում է ժամանակակից կյանքին, ոչ թէ աղքատացնում, այլ հարստացնում, գեղեցկացնում է այդ կյանքը:

Եվ այստեղ նա ունի այնպիսի գորեղ դաշնակից, ինչպիսին իր կիճն է՝ Նուբարը, Արուս Ասրյանի խորապէս հուզական անձնավորմամբ:

Ծննդաբան ժողովրդական բնավորություն է Նուբարը: Դերասանուհին, հրաժարելով իրեն խանգարող մանրագծերից, ներկայացնում է ամբողջական, միակտոր, պարզ, բայց և խորունկ բնավորություն իր բովանդակ կենսագրությամբ: Վաղուց, շատ վաղուց գաղթած, տեղահանության դառնությունը քսած, հետո իր բախտն ու բախտավորությունը գտած, իր ամուսնով ու տղաներով հպարտ, ամեն ինչ, ստանց մեացոր-

դի, յուրայիններին նվիրող հայ կնոջ կերպարն է սա, որ հոգու խորքում պահում է հնից եկող մի մեծ թախիծ: Այստեղ էլ՝ հուզականի ու կատակերգականի այն հազվագյուտ նուրբ միանյութումը, որ այնպես բարձրացնում է դերասանուհու խաղի արժեքը: Ծիծաղը և թախիծը, այսօրվա երջանկությունը և անցած օրերի դառնությունը, կատակերգականը և դրամատիկականը,— սրանք միմյանց ոչ թե հաջորդում են, այլ հաշտնվում միաժամանակ, ինչպես կինոյի մարդիկ են ասում՝ սինիսորն, և սա է վարպետությունը: Գուցե և դրա շնորհիվ է, որ վերին աստիճանի վավերական, նույնիսկ ազգագրական առումով վավերական (այստեղ դեր են խաղում և՛ մըշեցու բարբառը, և՛ երգերը) կերպարն ստանում է ընդհանրական ուժ, մերվում ներկայացման բարձրաշունչ-ռոմանտիկական նկարագրին:

Ասրյանն ինքնուրույն թեմա ունի. նա էլ, իբրև ժողովրդական ճշմարտության վարպետ, հնչեցնում է ավանդական բարոյական արժեքների պաշտպանության միտքը, միանգամայն համոզիչ ցույց տալով, որ ժամանակի ընթացքում դրանք չեն խամրում ու չեն արժեզրկվում, այլ դառնում են ավելի համով ու մեծարժեք, ինչպես հին գինին, որ ավանդապահությունն ու պահպանողականությունը նույն բանը չեն, և որ պարզ, շիտակ, աներկմիտ վարքագիծն է ամենամաճանակակիցը, ամենամոդեռը: Եվ ավանդապահ ու պարզակենցաղ Մարգարն ու Նուբարը որքա՛ն ավելի ժամանակակից են Վիկտորիայի ու Շմավոնի «մոդեռն» միջավայրում, եթե ժամանակակից ասելով հասկանանք, — այդպես էլ պիտի հասկանալ,— պարզը, մառչելին, գեղեցիկը:

Ահա ինչպիսի ներքին հոսանքներ ունի և ինչպիսի զու-

գորդումների առիթ է տալիս Ա. Պապայանի թեկուզ ոչ բազմախորհուրդ, բայց իր նյութով, սրբազույթամբ համակրելի պիեսի պայծառ, հրճվալից բեմադրությունը: Չէ՞ որ դերասանն ու ռեժիսորն էլ, նույնիսկ անկախ պիեսից, կարող են ասելիք ունենալ:

Իրոք որ՝ ուրախ երեկո, նաև ուրախ երևույթ Սունդուկյանի անվան թատրոնում՝ դաստելով ոչ միայն ըստ հանդիսատեսի տրամադրության (թեև դա էլ արդեն քիչ բան չէ), այլև ըստ թատրոնի ու թատերախմբի, ըստ ժամանակակից թեմայի շահերի:

1967

ԻՆՔՆԱՀԱՍՏԱՏՄԱՆ ԾԱՆԱԳԱՐՀԻՆ

Թատերական սեզոնները սովորաբար տարտամ են ըսկրալում: Մինչև ամառվա արձակուրդից եկած թատերախմբերն ընկնում են հունի մեջ, մինչև սկսում են նոր պիեսի փորձերը կամ վերսկսում կիսատ մնացած բեմադրության փորձերը, մինչև կամաց-կամաց ձգում են իրենց աշխատանքի թուլացած լարերը՝ անագին ժամանակ է անցնում:

Մայրաքաղաքի այս տարվա թատերական սեզոնն այդպես չսկսվեց: Պատճառը Երևանի նորաստեղծ դրամատիկական թատրոնն էր, հոկտեմբերի 2-ի նրա պրեմիերան, կապով նա սկսեց իր երրորդ սեզոնը: Մարդիկ, որ դեռ համառ և դժվար ըմբռնելի կասկածաճրով էին նայում այդ թատրոնին, մարդիկ որ դեռ համոզված չէին նրա կենսու-

ճակության մեջ և, վերջապես, մարդիկ (տողերիս գրողն էլ նրանց մեջ), որ մեծ հույսեր չէին կապում Երվանդ Օտյանի երկերի բեմավորման հետ՝ կանգնեցին թատերական վառվորուն փաստի առաջ:

Իմ տպավորությամբ, «Սեր և ծիծաղ» ներկայացումը այս թատրոնի անցած կարճ ճանապարհի ամենալեցուն, ամենազրնգուն ներկայացումն է, նրա ստեղծագործական հնարավորությունների ամենահամոզիչ հաստատումը:

Իհարկե, սրանից առաջ էլ թատրոնը ցույց է տվել գնահատության արժանի աշխատանքներ, ինչպես «Աննա Ֆրանկի օրագիրը», «Անուշը» (որքան էլ վերապահություններ ունենանք սրա հանդեպ), բայց դրանց դրամատիկական ուժը, մեր կարծիքով, չի հասնում այս բեմադրության կատակերգական ուժին:

Այստեղ մեզ չի զբաղեցնում Ե. Օտյանի երկերի բեմավորման (սա Դ. Դեմիրճյանի առաջարկած բառն է *инсценировка*-ի փոխարեն) խնդիրը, թե երգիծաբանի ո՞ր զորվածքներից և ինչպե՞ս է Գր. Յալջյանը համադրել ներկայացվող պիեսը: Ասենք միայն, որ գործը հաջող է արված և որ բեմավորման մեջ երևում է դիպլոմի վարպետ, ծիծաղի վարպետ, մի քանի խոսքով բնավորություն ստեղծող գրողը:

Այս հողվածում մեզ ամենից ավելի հետաքրքրում են ռեժիսուրայի և դերասանական արվեստի խնդիրները՝ միմյանց հետ ունեցած հարաբերությամբ և փոխազդեցությամբ:

Սա այն ներկայացումը չէ, որ «ռեժիսորը մեռնում է դերասանի մեջ»: Հր. Ղափլանյանի ռեժիսուրան դերասանի մեջ կամ այլուր մեռնելու ոչ մի ցանկություն չունի: Այդ ռեժիսուրան առհասարակ մեռնող պտուղ չէ, և այս ռեժիսորը,

բնալ էլ ոչ առանց հիմքի, այն կարծիքին է, որ այս հայտ-
նի դարձվածքը պաշտպանելու հարմար վահան են դարձ-
նում այն ռեժիսորները, որոնք դերասանի մեջ մեռցնելու ո-
չինչ չունեն, քանի որ մեռած են նախասպես: Այս- տիպո-
խոստովանությունն անելու փոխարեն լավ է ասել, թե մահը
տեղի է ունեցել դերասանի մեջ և դա համարել ռեժիսուրա-
յի մեծ առաքինությունը, չէ՞ որ այդ բանաձևը պատկանում
է մեծն Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյին: Բայց մեծ արվեստա-
գետի բանաձևն այդ նպատակով գործադրելու համար չի
ստեղծված: Այդ բանաձևը պարզապես ողղված է ներկա-
յացման մեջ առանձնաշեշտվող, եսակենտրոն ռեժիսուրայի
դեմ, այն ռեժիսուրայի, որ բռնադատությամբ մեռցնում է
դերասանին, դերասանական արվեստը փոխարինում է իր-
մով: Իսկ եթե հենց իր՝ Նեմիրովիչի ռեժիսուրային նայենք,
ապա, մտաբերելով նրա հուշակալոր «Երեք քույրը», կարող
ենք ասել, որ այդ ներկայացման բեմավիճակները ռեժիսու-
րական արվեստի դասական օրինակներ են: Ըստ երևույ-
թին, Նեմիրովիչի բանաձևը չի կարելի հասկանալ ժամանա-
կի թատերական գեղագիտության բանալիներից անկախ:
Նեմիրովիչի համար ընդունելի չէր այն ռեժիսուրան, որ իր
վրա էր առնում ներկայացման գլխավոր շեշտը, ցայտունո-
ւեն էր երևում էր բեմադրության մեջ, ինչպիսին «պայմանա-
կան» թատրոնի ռեժիսուրան էր, այդ թատրոնի խոշորագույն
վարպետ Վսեվոլոդ Մեյերհոլդի ռեժիսուրան:

Ըստ երևույթին, Նեմիրովիչի բանաձևն այսօր կարելի է
և պետք է գործադրել ընդդեմ ռեժիսուրական ինքնաբավ, դե-
ռասանական արվեստից դուրս լուծումների, բայց ոչ ընդ-
դեմ ռեժիսուրական վատ արվեստի, ոչ ընդդեմ «պայմանա-

կան» թատրոնի գեղագիտության, որ վերջին մեկ, մեկ ու կես տասնամյակում է միայն ազատվել ֆորմալիզմի պիտակից ու վերստին ձեռք բերել իր ստեղծագործական իրավունքները:

Այս դատողություններն անում ենք այն պատճառով և այն համոզմամբ, որ քննարկվող ներկայացման հեղինակ Հր. Ղափլանյանի արվեստը հարազատ է ռեժիսորական հենց այդ սկզբունքներին, իր մեջ կրելով դրանց և՛ դրական, և՛ մերժելի կիրառումները:

Եթե կյանքի ուղղակի համաչափություններին հարազատ, «ռեալիստական» ռեժիսուրայի մերժելի կիրառումը հանգեցնում է անգունության, կյանքի կենցաղային պատճենահանման, ապա «սլափմանական» թատրոնի ռեժիսուրայի մերժելի կիրառումը հանգեցնում է այդ արվեստի ինքնաքափ, դերասանական արվեստից անջատ գերիշխանության:

Դատնարով Հր. Ղափլանյանի անցած ճանապարհին, կարելի է մտաբերել նաև աշխատանքներ, որոնց մեջ ռեժիսուրան գոյություն է ունեցել առանձին, դերասանական արվեստը՝ առանձին: Դրանց մեջ չի եղել օրգանական միահյուսում: Դա է, որ նրա արվեստում դիտվել է իբրև «արտաքին ռեժիսուրա», մի բան, որ, մեր պատկերացմամբ, եղել է նրա արվեստի ոխերիմ թշնամին: Որքան էլ ռեժիսորը դժկամությամբ է ընդունել քննադատությունը (և ո՞վ է, որ սիրալիր է ընդունում դա), նա չէր կարող ինչ-ինչ եզրակացություններ չանել համատորեն հնչող քննադատությունից: Ծիշտ է, նա ոչինչ չի հայտարարել այդ առիթով, բայց, որ շատ ավելի գնահատելի է, ցույց է տվել գործնականում: Դրա մի օրինակն էլ «Սեր և ծիծաղ» է:

Խնդիրն այն է, որ ռեժիսորն այստեղ էլ հապառարիմ է եղել իրեն, այստեղ էլ նրա քեմական պայմանական լուծումների երդվյալ կողմնակիցն է։ Ավելին, թերևս երբեք նա իրեն այնքան ազատ չի զգացել իր ռեժիսորական խրախճանքում, քայց այստեղ նա լիափրտ սեղան է հրավիրել դերասաններին, նրանց տալով ոչ թե հյուրի, այլ տանտիրոջ իրավունքներ։ Սա, որքան էլ երևացող, որքան էլ ցայտուն, քայց եսակենտրոն ռեժիսուրա չէ, այլ այն ռեժիսուրան, որ դերասանին ենթարկվում է նույնպիսի բավականությամբ, ինչպիսի բավականությամբ դերասանն է ենթարկվում իրեն։ Ահա ինչու դերասաններն այստեղ իրենց լավ են զգում։ Ինչպես ձուկը ջրում։

Ահա, օրինակ, դուտոր Ծավարշը՝ շաղակյաատ ու շառլատան բժշկի տիպը, որին Ռ. Քոթանջյանն անձնավորում է մարմնի և խոսքի ճկուն սղաստիկայով։ Խոսում հա խոսում է դուտոր Ծավարշը, ալելի ու ալելի արագ, ինքնամոռաց և մեկ էլ բերանը քացոխտոփ է անում ցամաքն ընկած ձկան պես։ Ոչ մի ձայն։ Բայց մենք «լսում» ենք նրան, որովհետև, իբրև խտավածքի շարունակություն, ռեժիսորը գործի է դրել դատիը, որ զարկվում է ալելի ու ալելի մոլեգնորեն։ Խոսքի թուլանդակությունը մեզ չի հետաքրքրում, դա ինքնին պարզ է։ Մեզ գրավում է շատախոսության արբեցումը, դրա քեմական չափազանցումը, այդ չափազանցումն արտահայտելու ռեժիսորական հնարը։

Դժվար է գտնել ռեժիսորական ալելի անսքող միջամշակության օրինակ, որ քանը հասցրել է կրկեսի։ Բայց, վերջապես անհանգստացնելով Նեմիրովիչին, կարող ենք նրա

մեկ ուրիշ միտքը վկայակոչել՝ «քեմում ոչինչ չի կարող լինել «չափից դուրս», եթե ճշմարիտ է»:

Ռեժիսորական անսքող միջամտության մեկ ուրիշ օրինակ:

Տեր-Բարսեղի և Նեմզար հանըմի խաղը կառքի հետ: Սրանք փոխնիփոխ, հեկհեկ վազում են «սուրացող» կառքի ետևից: Կառքը «սուրում» է ըստ թատերական պայմանականության՝ շարժման պատրանքը տալիս է նաև այն, որ պարող աղջիկները փողոցային մի-մի լապտեր, իսկ սպասավորները մի-մի ծառ բռնած ընդստաջ են գալիս կառքին՝ իբրև թե կառքն է, որ անցնում է փողոցը, ծառերն ու լապտերները միասին ետ թողնելով:

«Պայմանական» թատրոնի շատ բնորոշ լուծում:

Բայց կարող են հարցնել՝ ի՞նչ կա այստեղ զարմանալու, չէ՞ որ դրանք «պայմանական» թատրոնի վաղածանոթ հնարներն են ընդամենը:

Բնության առարկա դարձած ներկայացումը հալվաճող մարդը դրան կարող է այսպես սխառախառնել՝ թող լինեն վաղածանոթ հնարներ, բայց դրանց ճաշակով, ոճի միասնական զգացումով, ճիշտ նպատակին գործի դնելն արդեն իսկ մեծ շնորհք է: Իհարկե, միամիտ բան կլինե՞ր ռեժիսորական այս և նման լուծումները նորարարություն համարել կամ նոր համարել այն, ինչ «հիմնավորապես մոռացված» է: Բայց «պայմանական» թատրոնի վարպետները թատերական լեզու են ստեղծել ոչ թե մոռացության մատնելու, այլ գործի դնելու համար: Հր. Ղափլանյանն էլ գործի է դնում, ըստ որում՝ միանգամայն հավատարիմ լինելով իր ռեժիսորական խառնվածքին:

«Պայմանական» թատրոնի միջոցների օգտագործումը ոչ միայն անհարմար չէ, այլև անհրաժեշտ է, եթե մենք չենք ուզում աղքատացնել թատրոնի լեզուն, նրա արտահայտչական հնարավորությունները:

Նորից կարիք է զգացվում պատմական շեղում կատարելու:

Մեր սերունդը չի տեսել Մեյերհոլդի բեմադրությունները: Դրանց մենք ծանոթ ենք թատերագիտական գրականությու-
նից: Մեծ արվեստագետի ռեժիսորական սկզբունքների կեն-
դանի օգտագործումը մեզ ծանոթ է Ն. Օխլուպկովի «Արիս-
տոկրատներ», Պլուչեկի և Յուսկևիչի «Փայտոջիլ» ներկայա-
ցումներից: Դրանց մեջ շատ ակներև գործի էին դրված Մե-
յերհոլդի ռեժիսորական հնարները: Մտքումս մնացել է «Ա-
րիստոկրատներ» բեմադրության այսպիսի մի բեմալինակ.
հերոսը դահուկներով «իջնում» է սարից. նա չի շարժվում,
բայց սրընթաց շարժման պատրանք են ստեղծում այն եր-
կու միմանները, որ եղևնու ճյուղեր են քսում նրա երեսին:
Իբրև թե սահողի դեմքը քալում է ծառերի ճյուղերին: Հիշեմ
նաև «Փայտոջիլ» ներկայացման կառքի տեսարանը. կառքն
«անցնում» է ձմեռային Մոսկվայի փողոցով. շարժման պատ-
րանքն ստեղծում է կառքի հետևում պտտվող թմբուկը, որ
մի առ մի ցույց է տալիս ձմեռային Մոսկվայի բնորոշ պատ-
կերներ: Լավում են ձիերի սմբակների դուխյունները, երևում
են թափվող ձյան փաթիլները, մոսկովյան տեսարանները՝ և
տպավորությունն ավելի վառ էր, քան եթե հին Մոսկվան
ցույց տվող վավերագրական կինոնկար տեսնեինք:

Սրանք «պայմանական» թատրոնի, դրա հանճարեղ վար-
պետ Մեյերհոլդի փորձի անմիջական կիրառումներն էին,

որոնց դիմել էին նրա աշակերտները: Երկար ժամանակ այդ փորձն անտես առնվեց իբրև ֆորմալիստական, և մեր թատրոնը գամվեց կյանքի քնական համաշափություններով ներկայացում ստեղծելու մի-միակ սկզբունքին, որ ինչքան էլ արժեքավոր է՝ ունիվերսալ լինել չի կարող: Այս միակողմանիությունը տիրապետող դարձավ 30-ական թվականների երկրորդ կեսից մինչև 50-ական թվականների երկրորդ կեսը:

Երևույթը դիտելով սովետական թատրոնի պատմական ընթացքի մեջ, կարող ենք ասել, որ դրա, այդ միակողմանիության պատճառով Ա. Գուլակյանի 1927 թվականի թատերայնորեն վառվոտն «Խաթաբալան» 1945-ին հանգեց նույն ռեժիսորի բարեխառն «ռեալիստական» «Խաթաբալային»: Դա էր, որ Վ. Աճեմյանին ստիպեց ձեռք առնել իր փայլուն ներկայացումների պայմանական լուծումներից և դրանք մտաբերել 1955-ին միայն՝ «Պատասխար աղբարում», և ավելի ուշ, արդեն ավելի լիակատար՝ «Դեպի ապագայում»:

Քննարկվող ներկայացումն անցյալի դասերը մտաբերելու առիթ է տալիս, իսկ դրանք պետք է հիշել հնի սխալները չկրկնելու, թատերական արտահայտչության հնարավորությունները չաղքատացնելու համար:

Վերստին քննարկման առարկա քննադրությանը դատալով, ասենք, որ ինչքան էլ այստեղ առատ են «պայմանական» թատրոնի փորձի կիրառումները՝ դրանք գտնվում են ոճական միասնության մեջ, հարազատ են գրական հիմքին և ներդաշնակ դերասանական խաղի այն ոճին, որ հատուկ է այս ներկայացմանը:

Դատմանը նախ մեկին, ապա մյուսին:

Հիշածս կառքի, դոկտոր Շախարշի կերպարի հետ կապ-ված ռեժիսորական լուծումները ներդաշնակ են Տեր-Բար-սեղի և Ագրեքաս աղայի հարդի խաղալու, լվացք անող կա-նանց և հեղափոխության մակարոյժ Փայլակի հանդիպում-ների, հովանոցավոր աղջիկների ու սպասավոր տղաների մնջախաղային միջամտությունների, Նեմզարի ու Էդվարդի «երաժշտական» հանդիպման, թվացյալ դռների հետ կապ-ված ռեժիսորական նույնքան պայմանական լուծումների հետ:

Սրանք բոլորը «խոսում են միմյանց հետ», բռնում են ի-րար, արդարացնում են միմյանց: Եվ ամեն ինչ՝ ուրիշային որքան էլ քմահաճ, ասես ինքն իրեն եկող, բայց ամուր կա-ռուցվածքի մեջ:

Ներկայացման ուրիշային նկարագրի մասին խոսելիս չի կարելի աչքի առաջ չունենալ երաժշտության հեղինակներ Էդ. Բաղդասարյանի և Գր. Հախինյանի, ինչպես նաև երա-ժըշտական ու հնչյունային ձևավորող Ֆ. Արամյանի ուշիւ-տանքը: Նրանց ծառայությունն ալելին է, քան լինում է սո-վորաբար: Այնքան, որ կարելի է խոսել ներկայացման երա-ժըշտական սրարտիստի մասին, որ շատ բան է պայմա-նավորում նրա տեմպի ու ուրիշի, պլաստիկական և պարա-լին սրատների մեջ: Ասենք նաև, որ պարերը բեմադրող Վ. Բորիսովի աշխատանքն էլ ունի իր արժանիքը՝ դրանք, այդ պարերը, իրենց բնույթով ոչ թե օպերետային, այլ դրամա-տիկական ներկայացման պարեր են:

Բեմադրության նկարչական կերպարը նույնքան դյուրա-թեք է, որքան նրա երաժշտական-պլաստիկական կերպարը: Նկարիչ Վ. Վարդանյանը լավ է հասկացել ռեժիսորին, նրա

ընտրած պայմանականության չափն ու բնույթը և ըստ այդմ է լուծել բեմադրության կերպարը, թեև, սա էլ նկարչի թերացումն է, ակներև հակասություն կա չեզոք, «ռեալիստորեն» լուծված էստետիկաբանության և բեմի բուն ձևավորման պայմանականության միջև:

Ինչպես ասացինք, այս ներկայացման դերասանական խաղը գնահատելի է իր ոչ միայն որակով, այլև բնույթով: Դերասաններն այստեղ խաղում են բեմադրության ռեժիսորական ոճի համեմատ, այսինքն՝ անսքող վերաբերմունքով անձնավորած կերպարի հանդեպ:

Այստեղ ևս կուզենայինք պատմական շեղում կատարել: Դերի հանդեպ վերաբերմունք հանդես բերելու սկզբունքը ևս Մեյերհոլդից է գալիս՝ ի տարբերություն և ի հակադրություն Ստանիսլավսկու և Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքների: Թվում է, թե չի կարելի հորինել խաղի և բեմադրության ավելի իրարամերժ սկզբունքներ: Բայց հետվից հետո նայելով «հոգեբանական» և «պայմանական» թատրոնների մեծագույն վարպետների ստեղծագործությանը, կարելի է Ստանիսլավսկու մեջ տեսնել պայմանական լուծումներով հարուստ այնպիսի բեմադրություն, ինչպես Օտտրովսկու «Կաթոգին սիրտը», իսկ Մեյերհոլդի գործերի մեջ Օտտրովսկու «Ամպրոպի» բեմադրության նման խորապես հոգեբանական, կյանքի բնական համաչափությունների համեմատ արված ներկայացում: Ծիշտ է, դրանք տարբեր ժամանակների աշխատանքներ են, բայց ինչպես էլ որ լինի՝ ցույց են տալիս բեմադրական տարբեր սկզբունքների գոյությունը ոչ միայն թատերական կուլտուրայի մեջ առհասարակ, այլև միևնույն արվեստագետի ստեղծագործության մեջ: Մեր ազգային թա-

ներական արվեստում այսպիսի համադրության օրինակներ կարող է տալ Վ. Աճեմյանի ստեղծագործությունը: Նրա գործունեության 30-ական թվականների շրջանում կարելի է ցույց տալ ռեժիսորական ու դերասանական շեշտված վերաբերմունքով ստեղծված «Մեծապատիվ մուրացկանները» և սքողված վերաբերմունքով ստեղծված «Պատվի համարը», 50-ական թվականների «Էլի մեկ զոհը» և «Դեպի ապագան»:

Այս օրինակները չե՞ն վկայում, արդյոք, որ նյութը, գրական հիմքն է պայմանավորում ռեժիսորական ու դերասանական մոտեցումը և որ տարբեր մոտեցումներ ունեն գոյության հստակապ իրավունք՝ գրական հիմքին հարազատ չլինելու պայմանով:

«Սեր և ծիծաղը» տալիս է, նույնիսկ հուշում ռեժիսորական ու դերասանական մեկնաբանության շեշտված վերաբերմունքը: Եվ դերասաններն այդպես էլ խաղում են՝ բնավ չմոռանալով անձնավորած կերպարի բնավորությունն ու հոգեբանությունը:

Հ. Զարյանը չի թաքցնում իր վերաբերմունքը Տեր-Բարեղի նկատմամբ, բայց և ոչ մի պահ չի մոռանում, թե ինչ հոգեբանության տեր մարդ է նա: Դա գրոտեսկ է, բայց հոգեբանական գրոտեսկ, խաղի այն տեսակը, որ այնպես գնահատում էր Ե. Վախթանգովը: Միանգամայն լուրջ կենտրոնացմամբ դերասանն անձնավորում է իր համար արգահատելի բնավորությունը, նրա էության անվրեպ ճանաչմամբ և այնպիսի չափազանցումով, որ ինչքան էլ անողոր է, իր մի ծաղրով ամուր կապված է նախատիպին: Նվազ սրությամբ, բայց ճիշտ նույն կերպ ու համոզիչ է խաղում նույն կերպարի մյուս դերակատար Տ. Մխիթարյանը:

Նույնպիսի չափազանցությամբ և հոգեբանական հիմնավորմամբ, Նեմզարի դերակատար է. Վարդանյանն իր իսկողով ի հայտ է բերել խարակտերային դերասանուհու ջայտուն տվյալներ: Միջնորդ կնոջը նա անձնավորում է շեշտված վերաբերմունքով՝ չափազանցելով հատկապես այն, ինչ ամենից տգեղն է այդ նույնպես անմաքուր բնավորության մեջ:

Ժ. Մարյանը ևս չափազանցումով է խաղում իր դերը: Քիչ է ասել, թե նրա էվփիմե հանըմը եվրոպական բարքերի սիրահար է: Այդ կնոջ ուշքը գնում է ալաֆրանկա բարքերի անունը լսելուց արդեն: Բայց անհեթեթության հասցված հատկանիշը համոզիչ է, քանի որ հիմնավորված է հոգեբանորեն: Չլինեք աղպես՝ անհավատի կհնչեք նրա տեսարանը ֆրանսերենի ուսուցիչ հեշտասեր մոսյո Միշելի հետ, որին Գ. Ղազարյանը ներկայացնում է նույնպիսի շեշտված, բայց և համոզիչ, լուրջ խաղով:

Շեշտված վերաբերմունքը հատուկ է նաև Ագրեբաս աղայի դերակատար Օ. Տեր-Հովհաննիսյանի խաղին: Տարիքն առած ձախորդ փեսացուին նա ներկայացնում է ակներև վերաբերմունքով, նրա էության համոզիչ բացահայտումով, թեև, այդ էլ նկատենք, նրա անձնավորած կերպարը ծանրաքաշ է ներկայացման թեթև ոճի համեմատ: Հագիվ թե դա կարելի է բացատրել կերպարի ֆլեգմատիկ բնավորությամբ: Նույնպիսի բնավորություն է և Փայլակը՝ հեղափոխության մակաբույծը, կուրծք ծեծող հաղթենասերը, կեղծ ազգասերը և անկեղծ արծաթասերը: Դ. Մկրտչյանը սրան ներկայացնում է սահուն և անճիգ խաղով, որ և՛ համոզիչ է, և՛ ակներև հեզնական:

Ներկայացումը «Սեր և ծիծաղ» է կոչվում: Բոլոր հիշածս գործող անձինք ծիծաղի և ծաղրի բաժինն են: Բայց այստեղ կան և գործող անձինք, որ կարծես արժանի չեն դրան:

Ինչպե՞ս վարվել նրանց հետ՝ դեռահաս սիրահարներ Վարդուհու և Էդվարդի, նրանց աջակից Նվարդի, շրջապատը հեզկող սպասուհի Թագուհու և, վերջապես, ալաֆրանկա քարքերից ամենից շատ տուժող Արթին աղայի (Վարդուհու հոր) հետ: Սա դյուրին խնդիր չէր ռեժիսոր-մեկնաբանի համար, քանի որ սրանց դժվար էր մերել ներկայացման ընդհանուր հյուսվածքին:

Դժվարությունը, մեր տալալորությանը, մինչև վերջ չի հաղթահարվել:

Եթե բեմադրողը գտել է Թագուհու շեշտն ու գունավորումն ըստ ներկայացման նկարագրի և Ջ. Կարազյուզյանը մի քանի խաղով լավ է ներկայացնում մոլիերյան տպավորություններին հիշեցնող իր դերը՝ տերերի իսկական գինն իմացող ու նրանց հեզկող Թագուհուն, ապա նույնը չի կարելի ասել Նվարդի մասին: Այս դերը խաղում է, և լավ է խաղում, դերասանական ակներև տվյալներ ունեցող Լ. Կիրակոսյանը, բայց նրա կերպարը կարծես թե չեզոք դիրք ունի ներկայացման մեջ: Ժիշտ է, նա եռանդով նպաստում է սիրահարների գործին, նեղն է գցում խաբեքա քահանային, բայց դրանք պատճառ չեն նրան չեզոք դիրքում պահելու համար: Կամ նա էլ պետք է հեզկվեր իբրև նույն միջավայրի կին, կամ էլ, նա էլ պետք է հեզկվեր իբրև նույն միջավայրի դերում, մինչդեռ Թագուհու նման, պետք է լիներ հեզկողի դերում, մինչդեռ նա մնացել է միջին դրության մեջ, մի բան, որ այս ներկայացումը չի սիրում:

Ինչ վերաբերում է անհամեմատ ավելի մեծ կարևորու-

թյուն ունեցող Արթին աղայի կերպարին, ապա այստեղ ռե-
 ժսոր-մեկնաբանը կողմնորոշվել է և, մեր կարծիքով, ճիշտ
 չի կողմնորոշվել: Ի դեմս Արթին աղայի նա տեսել է նախա-
 պետական բարքերի մի ներկայացուցչի, որ միջավայրի զոհն
 է, ուրեմն և արժանի է կարեկցանքի: Դերասան Ի. Ղարիբ-
 յանն էլ, ըստ այդմ, Արթին աղային ներկայացնում է կարևո-
 ցանքով, նրան Հր. Ներսիսյանի Պաղտատարին հիշեցնող
 գունավորում տալով: Մինչդեռ, մեր կարծիքով, վիճակների
 նմանությունը կերպարների համանման մեկնության հիմք չի
 տալիս: Արթին աղան արժանի է հեզմանքի ոչ պակաս, քան
 մյուս գործող անձինք (Ագրեքաս աղայի նման փեսացու
 ընտրելն արդեն իսկ բավական է դրա համար): Այդ դեպքում
 միայն կերպարը կմերվեր ներկայացման ընդհանուր կատա-
 կերգական հյուսվածքին:

Բոլորովին այլ է Վարդուհու և Էդվարդի մեկնության
 խնդիրը: Սրանք շատ ջանել են, սրանք սիրում են միմյանց,
 վերջապես, տալում են միմյանց, և այդքանը բավական է այս
 կատակերգական ժխտում համակրանք շահելու համար: Ի-
 րոք, նրանք համակրելի են, բայց համակրելի՝ ըստ այս ներ-
 կայացման ընդհանուր հյուսվածքի, ուրեմն և նրանք չեզոք
 դիրքում չեն իրենց գեղարվեստական նկարագրով: Միջա-
 վայրի հարազատ ծնունդն են նրանք ամեն ինչով և ամեն
 ինչով մերված են ներկայացմանը. տիկնիկային ինչ-որ տարբ
 կա նրանց գեղեցկության, պահվածքի ու խոսվածքի մեջ:

Այս դերում հանդես են գալիս տակավին երիտասարդ
 դերասաններ, իրենց անձնավորած գործող անձանց տա-
 րեկիցները՝ ոչ այնքան հաճախադեպ երևույթ մեր թատրոն-
 ներում: Բայց դա նրանց միակ արժանիքը չէ: Նրանք լայն-

զապէս լավ են խաղում, նիշտ են խաղում: Հիշածս տիկնիկային տարրը պարզ երևում է է. Ծանիրյանի խաղում, դա էլ նրա վերաբերմունքն է իր հերոսուհու հանդէպ. սիրունուտեւ մի աղջիկ, որի զգացմունքները նույնքան հարդարված են, որքան և ինքը:

Այս տիկնիկային տարրը կա նաև Ա. Խանդիկյանի անձնավորած Էդվարդի մեջ. կոկված, հղկված, հարդարված՝ նա ոչ թե քայլում, այլ սահում է բեմում, լավ իմանալով իր անելիքն ու անելիքը: Այդպէս ճկուն ու հարպիկ լինում են վաղաժամ խորամանկ դարձած պատանիները, որոնց համար չկան անելանելի վիճակներ: Մարմնի հիանալի տիրապետում, բնավորության սուր զգացողություն, սահուն, անուայթաք խաղ,— քիչ արժանիքներ չեն սրանք ստաջին անգամ բեմ էլնող դերասանի համար: Հետագա աշխատանքը ճայնի և խտվածքի վրա (երևում է, որ նրա խոսքի սլուստիկան շատ է գիջում մարմնի սլուստիկային) նրա ստաջ կարող է լայն առաքելք բացել: Եվ դա կլինի նաև թատրոնի ծառայությունը, թատրոն, որի մի խնդիրն էլ դերասանական երիտասարդության հանդէս բերելն է ու նրա ստեղծագործական իրավունքների հաստատումը:

Արևմտահայ իրականության բեմական վերաբուսողությունը մենք սովոր ենք կապել Հակոբ Պարոնյանի հետ: Արևմտահայ գրականության ուրիշ երկեր ներկայացնելիս էլ, բեմադրությունները սովորաբար նմանվում են Պարոնյանին, չեն հաղթահարում արմատ գցած ալիանդը: Մինչդէռ «Սեր և ծիծաղ» ներկայացումը դիտելիս չես կարող ասել, թե դա Պարոնյանի աշխարհն է: Սա բեմական կերպարանագծման ուրիշ որակ է, բեմական երգիծանքի ուրիշ հյուսվածք, որ

հիանալի հնչում է Երվանդ Օտյանի խոսքը: Ըստ երևույթին, այստեղ իր դերն է խաղացել ներկայացման ռեժիսոր Գր. Չալիկյանը՝ արևմտահայ մշակույթի ու լեզվի իմացությամբ, իր բեմական և արտասանության երկարամյա փորձով:

Եվ, այսուամենայնիվ, ինչպես այս բեմադրության քննարկման ժամանակ նկատեց Գ. Ստեփանյանը, ներկայացման մեջ հնչում են Ե. Օտյանին օտար, ականջ ծակող գոեմկաբանություններ և քերականական բնույթի սխալներ: Դժբախտից պետք է ազատվել, մանավանդ, որ այդ դիտողություններն աճում է արևմտահայ գրականության և թատրոնի քաջահմուտ մասնագետը, որ այնքան բարձր կարծիք հայտնեց ամբողջ բեմադրության մասին:

«Սեր և ծիծաղ» ներկայացումն արտահայտում է Օտյանի ստեղծագործության գլխավոր պարթոնը՝ արևմտյան բարբերի առաջ ստորաքարշության, արծաթաւեր հոգևորականության, հեղափոխության գաղափարների չարաշահման, քաղքենական հոգեբանության անխնա, անողոր, դատապարտող հեգնանք ու ծանակում. Օտյանի ստեղծագործության արդիական արժեքը:

Եղավ այնպես, որ Երևանի նորաստեղծ դրամատիկական թատրոնը, իր ռեժիսուրայով և դերասանական արվեստով, գեղարվեստորեն ամենից համոզիչ ինքնահաստատման հասով կատակերգական վառ ներկայացմամբ: Եթե մենք իրավացի ենք այն համոզմամբ, որ այս թատրոնի տարբերիչ ոճն ու ինքնատիպությունը ոչ թե հոգեբանական մանրամասն հիմնավորման սկզբունքը պետք է լինի, այլ ռեժիսուրական ու դերասանական թեթև ու ցայտուն, շտրիխային կերպարանագծումների նախասիրությունը, գոնե իր ձգտման

մեջ վախճանագության գրոտեսկի սկզբունքը, ապա այս ներկայացումը տալիս է դրա իրական ու համոզիչ ապացույցը:

Եվ այսպես ձևավորվում է մի թատրոն, որ ոչ թե պարզապես թատերական մի նոր միավոր է դրա կարիքն ունեցող մեր մայրաքաղաքում, այլ թատերական մի նոր ոճ, մի ուրույն գեղագիտություն կրող և հաստատող միավոր՝ սեփական դիմագծով, գեղարվեստական սեփական ծրագրով:

1970

«ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՆԱԽԱԳԱՀԸ»

Սա վավերագրական ներկայացում է՝ ստեղծված դրամատուրգիական նույնպիսի հենքի վրա: Զ. Դարյանի «Հանրապետության նախագահը» պիեսի գնահատությանը չի կարելի մոտենալ թատերագրության ընդունված չափանիշներով: Հեղինակի առաջադիր խնդիրը ոչ թե դրամատուրգիական «անկախ» պատում ստեղծելն էր, այլ պատմական դեպքերի ու դեմքերի թատերագրական վերաբառադրությունը՝ խտորեն պայմանավորված կատարված իրողությամբ: Իր խնդիրը նա լուծել է հաջողությամբ, հարազատ մնալով ոչ միայն պատմությանը, այլև նրա նշանավոր դեմքերի մատին եղած ժողովրդական պատկերացումներին: Սա իր հերթին:

Զ. Դարյանը կարողացել է հասնել իր մյուս նպատակին՝ և՛ անցյալի մեջ տեսնել ու շեշտել հատկապես այն, ինչ կարևոր է հենց այսօրվա համար, ուրիշ խոսքով՝ գտնել մոտակա անցյալը ներկայի հետ կապող ամենից կարևոր օ-

ղակները, մեր օրերին հարկավոր գաղափարները: Բազմաթիվ հնարավոր խնդիրների միջից նա ընտրել է այն, ինչ բնորոշ է պիեսի գործողության ժամանակին և, միաժամանակ, ունի արդիական հնչողություն:

... Մտասկե՛տ ու հաստատաքայլ քե՛մ է մտնում Ալեքսանդր Մյասնիկյանը ու հատու շեշտերով ասում իր անկետալին պարզ տվյալները: Դերասան Խ. Աբրահամյանը հենց սկզբից դերին տալիս է այն հատկանիշները, որ կարևոր է համարում զարգացնել ամբողջ ներկայացման մեջ՝ հաստատուն կամք, պետական խոշոր գործչին հատուկ համեստություն և զսպվածություն: Այդ ուժեղ ու զուսպ բնավորությունը մշտապես հավատարիմ է իրեն՝ նաև Լենինի հետ ունեցած տեսարանում: Դերասան Բ. Ներսիսյանը մեծ առաջնորդի կերպարն անձնավորում է հմտությամբ և ներշնչանքով: Հմտությունն է, որ դերասանին թույլ է տվել հասնելու կերպարի պահվածքի, խոսվածքի և դիմանկարային նմանության, իսկ ներշնչանքը նրա խոսքին տվել է վարակիչ ուժ: Լենինի և Մյասնիկյանի հանդիպումը տեղի է ունենում Մոսկվայի քաղկոմի քարտուղարի՝ Մյասնիկյանի առանձնասենյակում: Այստեղ միջավայրի և ժամանակի պատկերը տալուն նպաստում են մի շարք գործող անձեր (Բորիս Եգորով՝ Գ. Աշուղյան, ֆուտուրիստ՝ Ա. Խոստիկյան, Վերա Մարկովնա՝ Ե. Մանվելյան և այլն): Սրանց մեջ ամենից ծանրակշիռը ինժեներ Ռոմանովի դերն է, որ Գ. Հակոբյանը խաղում է համոզիչ ու ճշմարտացի:

Տեսարանի գլխավոր շեշտը, ամբողջ պիեսի մտահղացման թելադրանքով, լենինյան մտահոգությունն է Հայաստանի նակատագրի հանդեպ. ոչ միայն նյութական վիթխարի՝

Վիշոցներ, որ Լենինն առանձնացնում է անհապաղ, այն հմուտ, ուժեղ, նրբանկատ դեկավարություն: Եվ այստեղ էլ վնասում է Մյասնիկյանին, իբրև հանրապետության նախագահի, Հայաստան ողարկելու խնդիրը:

... Երկրորդ արար: Ալեքսանդրապոլի ավերված կայա-
րանը՝ լեցուն գաղթականներով ու որբերով: Բեմադրող Վ.
Ամենյանը և դերասանները շատ ջանք են թափել 1921 թվա-
կանի Հայաստանի պատկերն իր ցնցող ողբերգականությամբ
ներկայացնելու համար: Հազիվ թե կարելի է ասել, թե բե-
մադրիչն իր երանգապնակում նոր գույներ է հայտնաբերել
այդ նպատակին հասնելու ճանապարհին, բայց նրա վաղա-
ժանորթ հնարները արդեն իսկ թույլ են տվել պատկերը
դարձնել ներկայացման հուզական բարձրակետը: Բեմադրա-
կան հնարներից ավելի այստեղ արվեստագետի կենսափոր-
ձնն է դեր խաղացել: Ոճրագործ սրից հալածված ժողովրդի
թաուն ճակատագրի ականատես արվեստագետն է, որ կարող
էր աղքատ ճշմարտացի և խորին հուզմունքով պատմել այն,
ինչ եղել է: Նա հատկապես կարևորում է բնավեր եղած ժո-
ղովրդի հայրենաքաղծությունը, անկասարտելի նուստազիան,
որ ամենից խորունկ զգացվում է մշեցու (Ժ. Էլոյան) և վա-
րենցիների խմբի մեջ (Բարունակ՝ Թ. Դիլաքյան, Օդիկ դու-
դու՝ Վ. Միրիջանյան, Փանոս՝ Ա. Ջրաղացարանյան): Սրանք
դրվագային կերպարներ են ընդամենը, բայց լավ հիշվում են
իրենց ազգագրական ցայտուն գծագրության շնորհիվ: Ժա-
նանակի պատկերը, իհարկե, այս տեսարանի ընդգրկման
մասնակցներում ամբողջական չէր լինի, եթե այստեղ չերևա-
նար խառը ժամանակներում գլուխ արահող մարդիկ (ինչպես
Գ. Աֆրիկյանի և Սուր. Ավետիսյանի ներկայացրած տիպե-

րը), ամերիկացի խնամակալներ Օկտընը (Գ. Ասլանյան),
դոկտոր Աշըրը (Գ. Խաժակյան), խառը ժամանակներում ի-
րենց բարեկեցությանը հետամուտ ամուսինները (Մ. Կոս-
տանյան և Ի. Հովհաննիսյան):

Սա ծանր պատկեր է, ուր ողբերգական շեշտերի հետ
հարևանություն է առնում հումորը, այլապես անհնար կլինե՞ր
դիտել այս տեսարանը: Զվարթ հումորի արտահայտությունը,
բնականաբար, կապված է մոխիրների տակից սուկաբծով
նոր կլանքի հետ: Այդպիսի մի դրվագ վարակիչ խաղով ներ-
կայացնում են Մ. Մկրտչյանը (Օնես), Դ. Մկրտչյանը (Հա-
մեստ) և Ժ. Ավետիսյանը (Գոհար):

Եվ, այնուամենայնիվ, պատկերի գերիշխող շեշտը ողբեր-
գականն է՝ մի կույր մուրացկան, ուժահատ ընկած մի ծերու-
նի (Վ. Բագրատունի), սերմնացան, որ ցորենի փոխարեն
հող է ցանում հողում (Ավ. Ավետիսյան), իսկ ամենից ազ-
դեցիկը՝ Ա. Ասրյանի Մարեն, այն կինը, որ մագաղաթի մի
մատյան է փրկել հրոսակների ձեռքից ու հասցրել հայրենիք:
Դերասանուհին իր ոչ մեծ դերը խաղում է այնպես, որ այդ
մի բոտ կնոջ կերպարն ընկալվում է իբրև ժողովրդական
կենդանի ոգու մարմնացում:

Հիշեցնենք, որ տեսարանը կատարվում է Ալեքսանդրա-
սյուի կայսրանում: Այստեղ է ժամանում Մյասնիկյանին
Երևան բերող գնացքը: Հանրապետության նախագահի ա-
ռաջին գործը Ամերիկա տարվող որբերին հայրենիքում թող-
նելու վճիռ արձակելն է: Դա արդեն պետական հովանավո-
րություն է, որին ոչ ոք առարկել չի կարող: Դա է, որ այն-
քան հուզում է արևմտահայ ուսուցչին, որի համակրելի կեր-
պարը ստեղծել է Ժ. Չեփչյանը:

Այն, ինչ կատարվում է քեմում՝ հարուցում է խորին վիշտ, բայց նաև արդար հպարտություն և այն համոզումը, որ արժե ապրել ու տոկալ այդ ժողովրդի համար: Հանրապետության նախագահը այս խոսքերը չի ասում, բայց ի՛նչ կասկած, որ հենց այդ է մտածում ամեն ինչին լարվածությամբ հետևող Ալեքսանդր Մյասնիկյանը: Սա այն լուծությունն է, որ ամեն մի խոսքից ավելի պերճախոս է: Խ. Աբրահամյանը շատ բան է ասում իր ներշնչված լուծությամբ: Պետք է արժանին մատուցել դերասանի շնորհքին ու ստեղծագործական կամքին, որ կարողանում է իրար հետևից այսքան ծանրակշիռ կերպարներ անձնավորել (Օթելլոն, «Իմ բարեկամը» պիեսի Գրիգորի Գալը և Ալեքսանդր Մյասնիկյանը):

Ահա հանրապետության նախագահը երևանում, իր պաշտոնավայրում, որ նրա կացարանն է նաև: Դրամայի ընդունված կանոններից ելնելով, հագիվ թե կարելի է ասել, որ հեղինակը գտել է գործողության զարգացման պիկն ու անսպասելի հանգույցներ, բայց կասկածից դուրս է, որ Դրամային հաջողվել է իր ընտրած դրվագները ենթադրել լայնահուն մտածողության տեք, հեռատես ղեկավարի պատկերման գլխավոր նպատակին: Դա երևում է հերոսի ու միջավայրի հարաբերության և՛ առօրյա-կենցաղային, և՛ հոսանքակական-քաղաքական ոլորտներում: Հանրապետության նախագահի աչքում չկան անկարևոր մարդիկ՝ լինի այդ իր օգնական Օզերովը (մի ազնիվ կերպարանք՝ Լ. Առուշանյանի կատարմամբ), թե իր հին ծանոթի դուստրը (երիտասարդ դերասանուհի Գ. Գալստյանը գրավիչ անկեղծությամբ է խաղում իր այս առաջին դերը): Ի տարբերություն ուլտրա-հեղափոխականների, Մյասնիկյանին բոլոր դեպքերում ա-

ռաջնորդում է լեհիմյան այն միտքը, որ նորը հենց միայն
նոր լինելով չի կարող լավ լինել, նորը լավ է այն դեպքում
միայն, երբ լավ է հինգ: Երբ հանրապետության նախագահին
թեյ բերող հաբեանուհին (Սաթենիկը, որի դերը անկեղծ
շեշտով խաղում է Լ. Սալախյանը) խոսում է իրեն սրաշա-
րած միամիտ տարակուսանքից՝ հետևել «նախ կենցաղի» հո-
վերի՞ն, թե առաջվա համեստ ու խոնարհ կինը մնալ՝ նա-
խագահը նրան խորհուրդ է տալիս հեռու կենալ այն նորից,
որ կարող է ավերել ընտանեկան անդորրը: Երբ հնօրյա թա-
տերագիր Էմին Տեր-Գրիգորյանը (այս համակրելի կեր-
պարն անձնավորում է փոքր դերերի հայտնի վարպետ Հ.
Հայրապետյանը) հանրապետության նախագահին խնդրում
է թույլ տալ վերստին բացել իր տպարանը և ավարտել իր
պիեսի տպագրությունը, Ալ. Մյանսիկյանը՝ գրականագետ Ալ-
Մարտունին, անհապաղ քախարարում է նրա խնդիրը: Երբ
մեջտեղ է գալիս հնօրյա գիտնական Տիգրանյանի (այս դե-
րը Ալ. Ադամյանը պետք է խաղա ավելի մեղմորեն ու նըր-
բորեն) արտասահման մեկնելու խնդիրը, հանրապետության
նախագահը ճիշտ է համարում նրան սրահել երկրում և նրա
ուժերը ծառայեցնել նորի ստեղծմանը, քանի որ նորը հին
լավագույն ավանդների շարունակությունն է, նորը հենց այն-
պես չի ստեղծվում:

Ի՞նչն է, որ այնպես արդիական ու գրավիչ է դարձնում
հանրապետության նախագահի կերպարը: Այն, որ նրա գոր-
ծունեության անկյունաքարը խորին վստահությունն է մար-
դու հանդեպ և խորապես մարդկային վերաբերմունքը երե-
վոյթների գնահատության մեջ: Պետական իմաստուն մտքի
տեր գործիչը սրանով արմատապես տարբերվում է ներմիտ

ուլտրահեղափոխականներից, որոնց ցայտուն ներկայացու-
ցիչը պիեաւոմ Քարամյանն է: Նրանք՝ քարամյաններն են,
որ խանգարում են նորի և հինի դեմոկրատական ավանդների
գոգորդմանը, նրանք են, որ անխտաճողությամբ են սերմա-
նում ամեն ինչի հանդեպ, որ գալիս է հինից ու հենց դրանով
էլ դժվարացնում նորի ստեղծման գործը: Քարամյանի դերը
խաղում է Վ. Եղշատյանը, և լավ է խաղում, քանի որ նա
ներկայացնում է ոչ թե շեշտված քաջասական հերոսի, այլ
խորին համոզմունքի տեր մարդու: Բայց, ինչպես ցույց է
տվել հետագա փորձը, ինչ գործի էլ որ լինեն քարամյան-
ները, այդ գոնհիլ-սոցիոլոգները, ուլտրահեղափոխականնե-
րը՝ ազգային ու մարդկային արժեքները քանի տեղ չդնող
այդ մարդիկ այնքան ավելի վտանգավոր են, որքան ավելի
են համոզված իրենց հալացքներում: Այդպես է մտածում
հանրապետության նախագահը, այդպես է մտածում նաև
հողօժողկոմ Ա. Երզնկյանը, որի դերը հետաքրքիր չի գրված
(և այդ դերում Մ. Մանուկյանը արտաքին նմանությունից
շատ հեռուն չի գնացել):

Ծանաչել, հասկանալ, լսել, թափանցել, համոզվել և չըշ-
տապել վճիռներ արձակելիս: Ուսանելի օրինակ պետական
մարդու և առհասարակ մարդու համար: Ներկայացման հե-
տոք կարողանում է լսել, դիմացինին ըմբռնելով լսել: Խ.
Աբրահամյանը տիրապետում է լսելու դժվար արվեստին և՛
իբրև դերասան, և՛ իբրև դերակատար: Ով էլ լինի դիմացի-
նը՝ գլուխը երկաթուղային, անփորձ հեղափոխական Օհե-
նը, թե Հովհաննես Թումանյանը: Երկուսի հետ էլ հանդի-
պում է հանրապետության նախագահը և այդ երկու հանդի-
պումը շատ քան են ավելացնում բեմադրությանը: Օհեսի դե-

րակատարը Մ. Մկրտչյանն է, այնպիսի մի դերասան, որ կարող է վարակել հանդիսատեսին, ինչ էլ ասելու կամ անելու լինի (մտաբերենք, որ դա է դերասանական, և ինչո՞ւ միայն դերասանական, տաղանդի ստաշին ու գլխավոր, մընացած ամեն ինչ պայմանավորող նշանը): Ալեքսանդրապոլի կապրանի տեսարանում ներս է մտնում, գետնին թափված մարդկանց կարգադրում. «Ախպրի քո՛վը գնացեք...», և դա քավական է բեմական միջավայրն ու հանդիսասրահը իրմով վարակելու համար: Բնական ու գրավիչ է Օհեսը հանրապետության նախագահի հետ ունեցած տեսարանում. խորին ակնածանք, որ չի խանգարում լինելու անկաշկանդ, ի՞նչ խստնվածքի հարազատ արտահայտության մեջ՝ գյումրեցուց անպակաս համարձակ հումորով: Նա խոսում է անկեղծ, իսկ հանրապետության նախագահին պետք են հենց անկեղծ, ճշմարիտ տվյալներ երկրի վիճակի ու ժողովրդի տրամադրության մասին:

Հանրապետության նախագահը բոլորովին ուրիշ կերպ է լսում Թումանյանին: Ուշիմ ակնածանքով: Ժողովրդական նակատագրի դժվար օրերին ի՞նչ է մտածում ժողովրդի քանատեղծը՝ իր գրականագիտական մտածմունքների հերոսը: Այն, ինչ ասում է Թումանյանը, ոչ միայն իմաստուն է, այլև արդիական: Նա խոսում է ժողովրդի ներքին միասնության մեղավորների ու մոլորվածների հանդեպ մեծահոգի վերաբերմունքի, մարդասիրության վերին սկզբունքների մասին, որ պատմականորեն ստույգ է ու ներդաշնակ այդ ժամանակի Թումանյանի ոգորումներին: Բայց մեզ մտահոգում է նաև այն, թե ինչպես է անձնավորված նրա նվիրական կերպարը: Պետք է խոստովանել, որ սա Թումանյանի բեմական պատ-

կերումներից լավագույնն է դերասանների հմայքով ու հա-
րազատությամբ: Բանաստեղծի հայրենակից շնորհալի դերա-
սանն աւուրւմ է աղքատը: Բայց Ս. Սարգսյանի նման մտա-
ծող դերասանը պետք է ընդլայներ Թումանյանի մաշին ե-
զան ավանդական պատկերացումը: Մինչդեռ նա մնում է
դրա սահմաններում՝ բարի ու միամիտ, ներմակահեր մի ծե-
րունի, որ իմաստուն խրատներ է կարդում գեղջկական խոս-
վածքով: Սա միակողմանի պատկերացում է, սա «Հարի վեր-
ջի» ու հեքիաթների Թումանյանն է, բայց ոչ քառյակների
ու հրապարակախոսության Թումանյանը, որի մաշին Ավ.
Խառնակյանը այսպիսի խոսքեր ունի գրած. «Օհանեսին դժ-
վար կարելի էր հասկանալ՝ իր հայ գյուղացու կեցվածքի
(խոսքի) ձևի տակ թաքնված էր մի կծիկ, հոգեբանական
մի սփինքս», «... Ահա այսպիսի մի բարդ, անհագուրդ ֆա-
նաստյան ոգի»: Իհարկե, միամիտ բան կլիներ այսքան մեծա-
նարուստ կերպարի պատկերում պահանջել ընդամենը մի
դրվագից, բայց մեր խոսքը վերաբերում է ելակետին: Սա
պետք է լիներ բուն ելակետը, և սրա մաշին պետք է մտա-
ծեն ոչ միայն, գուցե և ոչ այնքան, դերասանը, որքան թա-
տերագիրը: (Ի դեպ, թատերագիրը ճիշտ կվարվեր այս դր-
վագում մեջտեղ բերելով Հայաստանի օգնության կոմիտեի
հիմնադրման խնդիրը. չէ՞ որ դրա նախաձեռնողը Մյանսկի-
յանն էր, իսկ առաջին նախագահը՝ Թումանյանը):

Ներկայացման ֆինալային պատկերը դեռևս գտնված չէ:
Թատրոնը դա ցույց է տվել մի քանի ձևով. մեկ՝ Ծիրակի
շրանցքի կառուցման բազմամարդ պլակատային տեսարա-
նով, որ, մեր կարծիքով, հեռու է հոգեբանական լուծումնե-
րով զարգացող ներկայացման ոճից և մեզ տանում է դեպի

20-ական թվականների ագիտ-թատրոնի բեմավիճակները։ Որքան էլ այստեղ գրավիչ է Գ. Զանգիբեկյանի վարպետ Վարոսն իր ենթավարպետների խմբով, հին պատկերացումների տեր մարդկանց՝ նոր կյանքի կառուցման հետ կապելն առանձին մի պիեսի նյութ է, որ այստեղ գտնում է բավական մակերեսային լուծում։ Մյուս ավարտակետը՝ Մյասնիշյանների քին դիալոգն է Լենինի հետ, հանրապետության հավաստի քարձրաշունչ երդումը ավերված Հայաստանն «ավերյալաց երկիր» դարձնելու և մեծ մայրաքաղաք ստեղծելու մասին։ Երրորդ տարբերակը այս երկուսի միջինն է՝ շինարարական տեսարանի և քարձրագույ շեշտերի կոնատումը։ Կարծում ենք, որ միշտ կլինի, եթե թատրոնը վերադառնա երկրորդ՝ հատու, սեղմ և իր զուսպ հագեցումով ներկայացման ընդհանուր ոգուն բռնող ավարտակետին։

Վերջում, ավանդաբար, նկարչի աշխատանքին դատալով, ասենք, որ Ռ. Նալբանդյանի ձևավորումն արժեքավոր է իր ավելի կառուցվածքային նկուն լուծումով, քան գեղանկարչական արտահայտչությամբ։ Մեր տպավորությամբ, Ալեքսանդրապոլի և մանավանդ Երևանի տեսարանները չեն գտել նկարչական ինքնատիպ վերարտադրություն, քանի որ արված են ընդհանուր, մոտավոր պատկերացմամբ։ Երաժշտական ձևավորումը (Ֆ. Արամյան) ներդաշնակ է գործողությանը և նպատարում է նրա հուզական ներգործմանը։ Նույնը չի կարելի ասել հնչյունային ձևավորման մասին, որ աղքատիկ է ու անարտահայտիչ (կայարան, վաղորդյան Երևան և այլն)։ Սա մեր թատրոնի թույլ տեղերից մեկն է առհասարակ։

Անկախ այս և հնարավոր ուրիշ մեծ ու փոքր դիտողու-

թյուններից՝ Սունդուկյանի անվան թատրոնը կատարել է բարձր գնահատության արժանի աշխատանք. ստեղծել է հոբելյանական ներկայացում ոչ միայն ըստ պարտավորության ու պատշանի, այլև երևույթի խորունկ իմաստավորմամբ, ժողովրդի պատմական ճակատագրի իրական ըմբռնումով: Շատ Գրքեր ու հետազոտություններ են պատմում, թե ինչ էր Հաստտան երկիրը կես դար առաջ և ինչ է հիմա, բայց թատրոնի այս մատուցմամբ դա երևում է նորովի և այնպիսի հուզական ուժով, որ միայն թատրոնին է տրված: Ահա ինչու այս ներկայացումը պետք է բոլորը նայեն, հատկապես նոր սերունդը, որի համար այնպես անձնվեր մաքառել են հանրապետության նախագահը և իր նման սրանչեյի մարդիկ:

1970

«ԵՍԱՂՈՂԻ ԱՅԳՈՒ» ԼՈՒՅՄՆ ՈՒ ՍՏՎԵՐԸ

Այս ներկայացումը, որի պրեմիերան անցավ մի տեսակ անհնկատ, իր մեջ թաքցնում է հատկանիշներ, որոնց արվեստաբանական բացահայտումը կարող է հետաքրքիր լինել ներքեմական կուլտուրայի համար ընդհանրապես:

Խոսքը վերաբերում է թատրոնի ոչ թե էական հատկանիշներից մեկին, այլ ամենից էականին՝ անձնավորման արվեստին:

Նախ այնտի մասին ընդհանրապես:

Վիլյամ Սարդյանի ստեղծագործությունը որքան բազմա-

զան է, բազմաձև ու բազմաժանր, նույնքան միասնական է աշխարհընկալմամբ, մարդկային հոգեբանության ու հարաբերությունների մեկնությամբ: Ինչպես ամեն մի խոշոր արվեստագետ, Սարոյանն ունի այն ամբողջական նկարագիրը, որի շնորհիվ իր ստեղծագործությունը ձեռք է բերում բարոյական ու գեղագիտական ներքին ամբողջականություն: Սարոյանի գրվածքներն այնքան հեռու են արհեստականությունից և արվեստականությունից, հղացմամբ ու կատարմամբ այնքան «անփույթ», որ հեղինակն ասես գաղափար չունի ձևի մշակման մասին: Ինչպես իր հերոսներն են՝ անփույթ ու անհոգ, մեծից փոքրը: Նույնը և իր դրամատուրգիան, գրականության նույնիսկ ամենաօրինաւեր տեսակը: Հանգույցի սկզբնավորում, բարձրակետ, լուծում, դիալոգի ու մոնոլոգի կառուցման, ինտրիգի զարգացման սկզբունքներ, դրամատուրգիայի բնավ ոչ արհամարհելի օրենքները, կարծես գոյություն չունեն նրա համար: Այստեղ էլ Սարոյանի ձիրքը սահման ու սահմանում չի ճանաչում: Եվ սա առավելություն կամ պակասություն չէ: Սա յուրահատկություն է խառնվածք, նկարագիր:

«Խաղողի այգին» իր բոլոր հավաստյուններով, իր ուժեղ և թույլ կողմերով այդ նկարագրի հարազատ ծնունդն է: Այդ պիեսն է, որ այս տարվա մայիսին բեմ հանվեց Սուրբուկյանի անվան թատրոնում:

Ի՛նչ հոգսերով ու հրճվանքներով է ապրում Բիբլիսից հեռավոր Կալիֆորնիա ընկած մի բոտ հայությունը, հոգու և մտքի ի՛նչ հատկություններ է հանդես բերում օտար երկրի տակ, ինչպես է սիրում, թախժում, կարոտում: Ինչպես է, — սա պիեսի թեմաներից մեկն է, — հատկանում ու գնահատում

իր ազգային պատկանելությունը: Տրտմալի է պիեսի հատկապես այս մոտիվը, տրտմալի իր մեղմախոս, բայց անողորմ ճշմարտությամբ՝ սերունդ առ սերունդ նվազում ու մաքում է այդ զգացումը: Այո՛, դա նահանջ է, այս դեպքում՝ երգախառն նահանջ, անքեն ու անխեղ նահանջ, բայց, անսպառնելի մի տրամաբանությամբ, դրանք բնավ չեն թուլացնում նահանգի սրտակեղեք շեշտը: Նույնիսկ հակառակը:

Նամանցի հետ չհաշտվողն ընտանիքի մեծ հայրն է՝ Մա-
կար Թորգոմյանը։ Որդին՝ Գրիգոր Թորգոմյանը, որ ավելի
բավ է հասկանում իրերի դրությունը, հաշտվել է դրա հետ,
իսկ թոռների՝ Ծաքեի ու Մուրադի համար նման խնդիր գո-
րություն էլ չունի։

Պապի կերպարն անձնավորում է ժամ Հյոյանը: Մակար Թորգոմյանի կերպարն, իմ տպավորությամբ, լավագույնն է Հյոյանի անձնավորումներից: Սա ավելին է, քան դերասանական հաջողությունը, քանի որ ոչ միայն դերասանական փորձի, այլև մարդկային կենսափորձի արդյունք է: Այն խոնքերը, որ մշեցի Ժ. Հյոյանն ունի հայրենիքի և ազգի հակառակորդի մասին, թափանցել են դերակատարման մեջ: Խաչտենցը, որ լավ է թարգմանել պիեսը, այս դերը, միայն այս դերը, թարգմանել է Մշո բարբառով: Այդպես է վարվել այն տրամաբանությամբ, որ պատը պետք է պահպանած լիներ բնաշխարհիկ բարբառը: Բարբառը շատ հարուզատ է դերասանին, ավելի, քան գրական լեզուն, քայքայում է անձնավորման հաջողության հմայքը, այլ հոգեբանական հարազատությունը: Նա հիանալի հասկանում է իր հերոսին, էբբ տա բարկանում է հայրենին ու հայկական մոռացող թոռների վրա. «Ժողովուրդի՛կ աղջիկ, դուրբան քրդի, ինչ կու-

գէս եղիր՝ նորվեգստանցի, իտալացի, գերմանացի, ֆրանկ-սիացի, բայց ուրիշներին մի՛ անարգիր ու քու ազգությունն էլ մի՛ ուրանա: Դու հայ իս... քու անունն Շաքե, ազգանունդ Թորգոմյան ի»:

Այս բոլորը դերասանական խաղում արտահայտվում է վերին աստիճանի բնական, անմտադիր: Սա, այս անմտադիր, Դ. Դեմիրճյանի արտահայտությամբ «միամիտ» խաղն է դերասանական արվեստի բարձրագույն արժեքը, այն, որ դերասանը կարծես «չգիտի, թե ինչ պիտի խոսի հետևյալ մոմենտին», վարվում է և խոսում է այնպես, ասես նախապես զրկված տեքստ չէ ասածը և ոչ էլ արածն է ռեժիսորի ձեռքով նախապես մշակված: Այս իմաստով շատ բնորոշ է այն տեսարանը, որ Մակարը նարդի խաղալով իր «նորվեգստանցի» բախտակից Գունար Մորդենստեի հետ՝ այդ խաղը և հայերեն բառեր է սովորեցնում նրան: Գունարը, որին լավ են անձնավորում և՛ Վ. Մարգունին, և՛ Ավ. Զրադացյանը, Մակարի արժանավոր խաղընկերն է: Անորախու ճակատագրի տակ կրած կերպարանքով, անհամարձակ խոսվածքով ու պահվածքով այդ ծերունին կյանքից ոչինչ սպասելիք չունի: Իր հայրենիքը չտեսած այդ ծերունին պատրաստ է համակերպվել ամեն ինչի հետ: Դա ամբողջ կենսագրության ընթացքում մշակված բնավորություն է: Հիմա էլ, սովոր պատրաստակամությամբ, նարդի խաղալիս հայերեն բառեր է սովորում Մակար Թորգոմյանից: Այդ գործը Ժ. Էլոյանի Մակարն անում է մեծագույն եռանդով, այնպիսի նվիրումով, ասես կյանքի հարց է լուծում՝ իր ամեն հաջողության վրա երեխայի պես ուրախանալով, աշակերտի

ամեն մի սխալի վրա վրդովվելով: Մեկը եռանդով հարձակվում է, մյուսը չի պաշտպանվում:

Սա հազվագյուտ գեղեցիկ պատկեր է, որ դերասանները խաղում են նուրբ ներշնչանքով, ինչպես, Դ. Դեմիթրյանի առածի նման՝ ջութակի աղետն իջնում է լարի վրա: Մշմաբիտ կոնցերտային կատարում, անձնավորման ցանկալի որակ: Բայց նույն այդ դերասանները երբեմն խաղում են այնպես, որ լարը խզվում է աղետի ճնշման տակ: Ստացվում է խաղի ընդգծում, որ ցանկալի չէ առհասարակ, իսկ սարոլանական հյուսվածքում՝ հատկապես: Երբ նույն Էդյանը գինի խմելու տեսարանում կրքոտ ճառ է ասում մարդկային և ազգային ճակատագրի մասին՝ խոսքն այնպես է շեշտվում, որ դուրս է գալիս կերպարի ամերից և ընկալվում իբրև առանձին ելույթ: Երբ Զրադացյանցյանը շարաշահում է «Օ, ելո՛ր» արտահայտությունը, ստացվում է նույն ընդգծումը, որ հետապնդում է բնավորությունն ստեղծելու նպատակը, մինչդեռ ծառայում է այն նպատակին, որ Ստանիսլավսկին կոչում էր «արտաքին խարակտերայնություն»:

Մեր դերասանական արվեստի հին թշնամին է սա, բնավորությունն ստեղծելու այս մակերեսային, ոչ հոգեբանական միջոցը, այս մտադրված խաղը, որ իսկույն նկատվում է թատերագրական հատկապես այսպիսի հյուսվածքում:

Պիեսում կան փոքր դերեր, որոնց կատարման մասին մագիլ թե կարելի է ասել ավելին, քան հին ռեցենզիաներում գործածվող «պահում են անսամբլը» արտահայտությունը է: Մխիթար Մելքոնյանի (Հ. Ավագյան և Հ. Հայրապետյան), Տիգրան Ապրեսյանի (Լ. Ստուշանյան), Օլսաննայի (Ի. Հովհաննիսյան), Սոֆիկի (Գ. Գալստյան) դերերը կա-

տարվում են ըստ պատշաճի: Սրանք հաշված րուպեներ են մնում քեմում: Հակառակ դրան՝ ընտանիքի հայրը, Մակարի որդի Գրիգոր Թորգոմյանը և իր զավակները՝ Շաքեն ու Մուրադը, մշտապես աչքի առաջ են:

Շաքեի ու Մուրադի դերակատարները ներկայացնում են մեր դերասանների վերջին, ամենաներհաստարդ սերունդը: Թերևս ճիշտ կլինի այս երկու դերակատարներին անել իրենց սերնդին հասցեագրված նույն էական դիտողությունը: Հիմա է ժամանակը, հետո կարող է ուշ լինել: Պետք է խաղաղ, շարժվել, խոսել այնպես, որ չերևա մտադրությունը, չերևա, որ ասվող խոսքը վաղուց ի վեր գրել է թատերագիրը, ժեստը, շարժումը, պահվածքը նախապես մշակել է ուժիստրան: Իսկ մեր երիտասարդների խաղում դա երևում է շատ ակնհայտ: Բեմը քացվում է նրանց դիպլոգով, որ հնչում է այնքան վարժ, ինչպես աշակերտի լավ սերտած դասը, այնքան արագ, ինչպես անգիր արված ոտանավոր: Ուրիշ կերպ ասած՝ խոսքը հնչում է ոչ թե դերաստանի հոգու լարերին դիպչելով, այլ դրանց կողքից անցնելով, ոչ թե իբրև այդ պահին, այդ վիճակում գտնվող կերպարի (կերպարի և ոչ դերասանի) սրտի ու մտքի հանկարծահաս թելադրանք, այլ իբրև թատերագրի խոսք, այսինքն՝ ուրիշի խոսք: Մինչդեռ նա պետք է լինի միայն և միայն կերպարի խոսքը, նրա սեփականը, նրա հոգեվիճակի արտահայտությունը: Եթե չկա այդ՝ այլևս ի՛նչ խոսք կերպարի հավատարմության մասին: Դրանից հետո չի կարելի հավատալ, որ կերպարը ոչ թե դատարկ կույիսներից է քեմ մտնում, այլ իրական միջավայրից:

Ներկայացման հաջողության մեջ մեծ քաժին է հասնում Գրիգոր Թորգոմյանի դերակատար Սոս Սարգսյանին, մի դերասանի, որ վերջին մեկ-երկու տարում այնպիսի նվաճումներ արեց թատրոնում և կինոյում, որ միանգամից վեր բարձրացավ մի քանի աստիճանով, գրավելով մեր դերասանական արվեստի ամենավերին տեղերից մեկը։ Առենք նաև, որ այդպիսի թափուր տեղեր չկան, ամեն մի արտիստ իր գործով ու ձիրքով է ստեղծում այդ տեղը ու ինքն էլ գրավում։ Իր առաջնակարգ դերերով, որոնց մեջ Յագոյի անձնավորումը, մեր տալավորությամբ, սովորականից դուրս բեմական արժեք է, Սոս Սարգսյանը լիակատար իրավունքով տեղ գրավեց իր սերնդի վարպետ արտիստների կողքին։ Վարպետ մակդիրը գործ ենք անում առանց որևէ վերապահության։ Հիրավի, պետք է վարպետ դերասան լինել «Ծախողի աչքու» Գրիգոր Թորգոմյանի դերն այդպես բնական անձնավորելու համար։ Թատրոն առանց թատրոնականության, խաղ առանց խաղի։ Այս դեպքում դա ներկայացնում է կրկնակի դժվարություն, քանի որ այդպիսի խաղով պետք է ցույց տալ նաև այն, որ գործող անձն ինչ-որ չափով խաղում է կարծես՝ իր վիճակին հակառակ հզոր ու հաբարդում տեսք ստնելով։ Չգիտես ձևանում է, թե չէ, բայց ինչպես տեսնվում է, իրեն փոխ է զգում՝ դրա համար ոչ մի հիմք չուներ։ Առատաձեռն է՝ գրպանը դառաբկ, ինքն օգնուհեմալով։ Առատաձեռն է՝ օգնության ձեռք մեկնող, սեփական թևան կարող՝ ուրիշին օգնության ձեռք մեկնող, սեփական չժխտությունը չնկատող բարձր հոգի է սա, մեկը Սարգսյանի աշխարհի այն բնակիչներից, որոնց «սիրտը լեռներում է» մշտապես, ինչ վիճակում էլ լինեն, որ էլ լինեն։ Սոս Սարգսյանն իր խաղով արտահայտում է կերպարի այս ներքին

բարդությունը: Եվ նրա բարձրաշունչ խոսքն արդեն այն անհարկավոր ընդգծումը չէ, որի մասին աավեց վերը, այլ գործող անձի խաղն է, որքան էլ անսպասելի նա որոտա դաժիճով մեկ. «Ապրելը հաճույք է: Այդ ջրհանից պաղ ջուր խմելը փառավո՛ր բան է: Այս սեխը հրաշք է: Ամեն ամուսն այսպիսի բաներ տեսնելը բերկրա՛նք է...», «Մենք դատող-քրտնող ժողովուրդ ենք, աշխատավոր ժողովուրդ: Մենք գործ չունենք միջին դասակարգից ավելի բարձր մարդկանց հետ: Մենք գործ չունենք միջին դասակարգի հետ, միջինից ցածր ստորին դասակարգի հետ, ստորին դասակարգից ավելի բարձրի կամ ցածրից ոչ ավելի ցածր դասակարգի հետ: Մենք իսկական ազնվականներ ենք»: Այս աղքատ-հպարտ Գրիգոր Թորգոմյանն է (և ոչ թե դերասանը) որոտում՝ մերձավորներից ու հենց իրեն ուժ, հպարտություն ներշնչելու համար: Իսկ եթե ազնվական հորջորջումը վերաբերում է ոչ թե ծագումին կամ ունեցվածքին, ապա իրոք ազնվական է այդ Գրիգորը, ինչպես նրան անձնավորում է Սոս Սարգսյանը՝ առաքետական շարժումով, արքայական խոսվածքով այդ ամերիկահայ գաղթականը:

Այսպես է դերասանի արվեստում արտահայտվել «Սարոյանի թատրոնի» գեղագիտությունը:

Իսկ նկարչական ու բեմադրական արվեստո՞ւմ: Այս հարցի պատասխանն էլ պետք է որոնել մեր հողվածի գլխավոր հարցադրման տեսանկյունից: Այս արվեստներից ևս ժամանակակից թատրոնը, առավել ևս՝ «Սարոյանի թատրոնը» խնդրում է բնական, անմտադիր լուծումներ: Դրանք միշտ չէ, որ գտնվել են: Ներկայացման նկարիչը, որ այս դեպքում՝ Վարդան Աճեմյանն է, լավ է լուծել տարածական խնդիրը

լայն շունչ տալով միջավայրին, բայց նույն այդ միջավայրի պատկերման մեջ լավ չի վարվել նվազ ուշադրություն դարձնելով **խաղողի այգու** թեմային: «Որքա՞ն շատ որթատունկ կա այստեղ, ամբողջ շրջապատը խաղող է», — ասում է գործող անձերից մեկը, մինչդեռ քեմի վրա երևում է ոչ թե այգու մեջ կորած մի տնակ, այլ մի մեծ տուն, կողքին փոքրիկ մի այգի: Տունն էլ շատ է նորոգ, կարծես շինարարները քիչ ստաջ են ավարտել իրենց գործը, մինչդեռ հնացած տունըն ավելի սազ կգար միջավայրին:

Նույնիսկ արքեսուարի ընտրությունն այստեղ իր նշանակությունն ունի: Երբ ռեժիսորը երեխաների ձեռքն է տալիս ոչ թե հին ու մաշված, այլ խաւնոթից նոր գնված մի գնդակ, ու սիրունիկ երեխաները խնամքով խաղում են այդ պսպղուն գնդակով՝ ստացվում է նորոտարյան նկարի նման սիրուն մի տեսարան, որ չի սազում գրական հյուսվածքին: Բեմադրողը, որ հալտնի կինոռեժիսոր Հ. Մալյանն է, «Եռանկյունի», «Մենք եմք, մեր սարերը» նկարների հեղինակը, այսօճեսային սուր կառուցվածք, ինտրիգի ավանդական զարգացում մերժելու իր նախասիրությամբ հարազատ է այս պիեսին: Եվ նա իրոք կարողացել է ստեղծել ճշմարիտ սալոյանական քեմադրություն: Ներկայացման բոլոր առավելությունները պայմանավորված են ռեժիսուրայով (այդ գործին մասնակից է նաև Ս. Սարգսյանը), բայց վրիպումները՝ նույնպես: Մտադրություն մատնող քեմավիճակները, ռեժիսուրական դիտումնալոր ընդգծումներն իսկույն աչքի են ընկնում գրական հյուսվածքի հանդեպ ունեցած հակաւարությամբ: Մեր տպավորությամբ այդպիսին է այն քեմավիճակը, որ Շաքեն շտկում է խոսրոպիկները եղբոր ձեռքի բահի փայլուն

շեղքին նայելով: Ընդգծված թատերայնություն է նկատվում այն բեմավիճակում, որ հայրն ու զավակները մի մարդու նման ոտքները նստարանին դնելով ասում են բարձրաշունչ խոսքեր: Ռեժիսորը մի լավ գյուտ է արել՝ աղջիկները ազգային տարազներով ազգային պար պարելիս ամերիկյան ժամանակակից պարի շարժումներ են անում: Այլասերման անխուսափելիությունը երևում է նաև պարի մեջ: Բայց դա ևս շատ է ընդգծվում, ավելին, քան ընդունում է ժամանակակից թատրոնը և շատ ավելին, քան կարող է ընդունել Սարոյանի պիեսը:

Երկու խոսք ներկայացման երաժշտական կերպարի մասին: Երաժշտությունն այստեղ ավելի էական դեր ունի, քան լինում է սովորաբար: Ռ. Ամիրխանյանի գրած հայկական ռապսոդիան (որ ներկայացվում է իբրև Տիգրան Ապրեսյանի ստեղծագործություն) իր սրտալի թախիժով խորապես հարազատ է ներկայացմանը: Լավ են ընտրված բեմադրության մեջ հնչող ոչ միայն երգերը, այլև երգիչները: Շարա Տալանի և, մանավանդ, Հայրիկ Մուրադյանի երգեցողությունը (առաջինը Սարոյի վերջին արիան, երկրորդը՝ ազգային երգերի մի շարք) ներդաշնակ են պիեսի ու բեմադրության համեատ ու հանգիստ ոճին:

Ավարտելով մեր երկարած խոսքը, վերստին կրկնենք արդեն ասվածը. Սունդուկյանի անվան թատրոնը ստեղծել է սարոյանական ևս մի գրավիչ ներկայացում: Դրա բոլոր առավելությունները կապված են դերաստական քնական, անմտադիր լուծումների, վրիպումների՝ բեմական ռեալիզմի ժամանակակից սկզբունքների խախտումների հետ: Այսպիսի, արդիական թատերական արվեստին անհարիր վրիպում-

ներ, դիտումնավոր ընդգծումներ մեր թատրոնը թույլ է տալիս նաև ուրիշ բեմադրությունների մեջ, բայց դրանք ավելի ակնբախ են դառնում այս վերին աստիճանի բնական հյուսվածքում: «Ժաղողի այգին» իր լուսավոր և ստվերոտ կողմերով վկայում է խմորման այն բարդ ընթացքը, որ մեր թատերական արվեստում տեղի ունի բեմական արտահայտչության հնօրյա և նորայն ոճերի միջև:

Այս ներկայացումը, կարծես, դառնում է ռևալանական մի յուրովի ուղեցույց, որ ցույց է տալիս, թե թատրոնն ինչը պիտի խորացնի և ինչից հեռու մնա:

1971

ՄԵՓԱՎԱՆ ԽԱՌՆՎԱԾՔԻՆ ՀԱՎԱՏԱՌԻՄ

Մենք սովոր ենք Վարդան Աճեմյանի ռեժիսորական արվեստի մասին դատել Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրություններով: Բայց այդ արվեստի անբաժան, և լայն հասարակությանն անմատչելի, մասն են կազմում ռեժիսորալի վարպետի այն ներկայացումները, որոնք նա բեմադրել է Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտում իբրև ուսանողության ավարտական աշխատանքներ:

Դրանցից շատերը բեմական արվեստի առաջնակարգ գործեր են՝ արժանի հասարակական ափելի մեծ ուշադրության: Անցած երկու տասնյակ տարում ստեղծված անէսցած արդարև աշխատանքներից են «Եկամտավոր սխալտուն», «Անտառ», «Հյուրանոցի տիրուհին», «Երեք քույր», «Չար

ոգի», «Սպանված աղավնի» և ուրիշ պիեսների բեմադրությունները: Այս տարի դրանց ավելացավ ևս մեկը՝ «Ռեկզոր» կոմեդիայի բեմադրությունը:

Ավելորդ է ասել, որ իր վիթխարի բեմական պատմության ընթացքում Գոգոլի այդ հանճարեղ գործն ինչպիսի տարբեր բեմական մեկնությունների է ենթարկվել ամենատարբեր ոճի և ուղղության բեմադրիչների ձեռքով: Թվում է, նույնիսկ, անհնար է գտնել պիեսի բեմական մարմնավորման ևս մի տեսանկյուն, որ լինի նոր, անսպասելի, ինքնատիպ: Բայց դասական հանճարեղ երկը հենց նրանով է դասական ու հանճարեղ, որ ամեն ժամանակ տալիս է մեկնության մի նոր հնարավորություն, բացահայտման ուրույն բանալի: Միայն թե պետք է գտնել այդ բանալին: Եվ Աճեմյանը գտել է այդ բանալին՝ պիեսին տալով ինքնատիպ ու համարձակ մարմնավորում՝ ուսանողական բեմի վրա:

Դա ակներև է ներկայացման հենց սկզբից, պիեսի առաջին իսկ հանրահայտ խոսքից, որ ասում է քաղաքապետը. «Ես հրավիրել եմ ձեզ, պարոններ, անախորժագույն մի լո՞ւր հայտնելու համար: Մեր քաղաքը գալիս է ռեկզոր» (պիեսը ներկայացվում է Լևոն Քալանթարի հիանալի թարգմանությամբ): Քաղաքապետը՝ նույն ինքը Անտոն Սկվոզնիկ-Դմոխանովսկին, դա ասում է ստորադրյալներին... իսկ սրանք գտնվում են ոչ այլոր, քան հանդիսասրահում: Եթե նկատի ունենանք, որ սա միակ դեպքը չէ, երբ կոմեդիայի հերոսները խառնվում են հանդիսատեսներին, դահլիճից մտնում բեմ և այնտեղից վերադառնում դահլիճ, ապա կարելի է պատկերացում կազմել ռեժիսորի մտահղացման մասին՝ բնատեղծել սերտ շփում անցած-գնացած ժամանակների և այ-

սօրվա մարդկանց միջև, ակնառու դարձնել այն միտքը, որ մեծ գրողի գործը միայն իր ժամանակին չի վերաբերում: Մեկնաբանության այս գլխավոր շեշտն է կազմակերպում ամբողջ ներկայացումը, իր գերիշխանությամբ որոշում նրա գեղարվեստական կերպարը: Հավատարիմ իր ստեղծագործական խոսունվածքին, ամեն գնով արտահայտչության վերջնաառնմանին հասնելու իր մշտական նախասիրությանը, Աճեմյանն այստեղ ևս արտատուր ցայտունությամբ է մշակել և՛ բեմավիճակները, և՛ դերապատկերները: Ներկայացումը լուծված է այնպիսի հանդուգն չափազանցությամբ, որ այնտեղ ամեն ինչ կարող է անհեթեթ ու անհամոզիչ թվալ, եթե չլինի երկու էական հանգամանք՝ մեկ ուժգին տեմպ, որի առկայությամբ շատ հնարավոր է սխալ սխալի ետեից գործել և մեկ էլ՝ ամեն մի կերպարի ամեն մի արարքի հոգեբանական հիմնավորում: Մի կողմից գրոտեսկ, անխնա չափազանցում, մյուս կողմից՝ արարքի հոգեբանական խնամփազանցում, այն, ինչ կոչվում է «հոգեբանական գրոտեսկ», քոլ մշակում. այն, ինչ կոչվում է «հոգեբանական գրոտեսկ», այն, ինչ այնքան սիրում էր Եվգենի Վախթանգովը, այն, ինչ Վարդան Աճեմյանի նախասիրությունն է վաղուց ի վեր, գրեթե 40 տարի առաջ բեմադրած «Մեծապատիվ մուրացկաններից» ի վեր: Դրա շնորհիվ բեմի ամենախելահեղ ջրհասպտույտը, կատակերգական ամենատանհեթեթ իրարանցումը դառնում է նույնքան համոզիչ, որքան ամենաթափի հոգեբանական դրաման:

Դիպլոմային ներկայացման շրջանավարտ-դերակատարներն իրենց վարպետի մտահղացումն ընդունել են անվերապա հավիրումով: Չի կարելի ասել, թե հավատարապես շնորհալի է նրանց խաղը (և չէր էլ կարող սղոյակս լինել), բայց

կարելի է ասել, որ բոլորն էլ հավատարապես աչքի են ընկնում դերին մինչև վերջ հանձնվելու, ցայտուն դերապասկեր ստեղծելու պատրաստակամությամբ: Մեր նպատակը չէ մի առ մի գնահատել նրանց խաղը, բայց կատարման բնույթի մասին գաղափար տալու համար պետք է բնութագրել գոնե երկու դերակատարում: Բնականաբար, դրանք գլխավոր դերերի կատարողները պետք է լինեն՝ քաղաքապետի և Խլեստակովի: Դժվար է մի-մի դերակատարման հիման վրա ասել, թե նրանք՝ Ռ. Ղևոնդյանը և Հ. Մովսիսյանը ինչպիսի դերասաններ կդառնան, բայց ստույգ է, որ այս դերերը նրանք լավ են խաղում, ամբողջ ներկայացման ընթացքում ապրում են լիքը, լարված բեմական կյանքով: Դերապասկերները նկարված են ցայտուն հակադրության սկզբունքով. որքան քաղաքապետը կոշտ է, ծանրաքալ, բիրտ և կոճղի նման անդյուրաթեք, այնքան Խլեստակովը նրբագեղ է, թեթևաքալ, յուրահատուկ ընթշանքով լի և եղեգնի նման դյուրաթեք: Որքան առաջինը շրջահալաց է, սևեռուն նպատակադիր (և այդ գերագույն սևեռումն է նրան փորձանքի բերում), նույնքան Խլեստակովն անշրջահալաց է, իսպառ աննպատակադիր, իր թեթևամիտ ոգեշնչմանը հանձնված (և այդ անկեղծ ոգեշնչումն է գրավիչ դարձնում նրա ստախտության հրավառությունը): Գրեթե նույնպիսի ցայտուն, խոշորագիծ կերպարներ են մյուս գործող անձինք, մեծ թե փոքր՝ լինի այդ Աննա Ադրեևնան (Ա. Կսովանշյան), չաչու-նակի պես վրա տվող Պոշլյուպկինան (Ռ. Կարոյան), թեթևասան Խրիստիան Իվանիչը (Հ. Հովսեփյան) կամ հագիվ ոտքի վրա կանգնող Խլուպովը (Բ. Գրիգորյան):

Ցայտուն դերապատկերներն են, որ կարող էին համընկ-

նել թափով և լայն շտրիխներով արված այս քննադրությա-
նը: Հենց այս վերջին հատկության շնորհիվ է, որ դիպլո-
մային աշխատանքն ընկալվում է իբրև խոշոր քեմի ներկա-
յացում: Եվ եթե խոսք բացվեց խոշոր քեմի մասին, ապա
լավ չէ՞ր լինի, որ Աճեմյանը նույն ռեժիսորական մտահղա-
ցումն իրականացներ իր իսկ ղեկավարած Սունդուկյանի ան-
վան թատրոնում: Չէ՞ որ այս ներկայացումը, ինչպես մյուս
դիպլոմային ներկայացումները, որքան էլ լինեն արժեքավոր,
անէանում են ստանց լայն հասարակության սեփականու-
թյունը դառնալու: Ափսոս չէ՞:

1973

ՉԱՓԱԶԱՆՅՄԱՆ ՉԱՓԸ ԵՎ ԹԱՏՐՈՆԻ ՈՒՂԻՆ

(Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Եկեք անկեղծ խոսենք»
ցավերգությունը Երևանի դրամատիկական թատրոնում)

Սովորական հանգամանքներում ո՞վ կհավատա, թե կա-
րող է լինել «Գլավտուալետ» կոչվող մի հիմնարկություն՝ իր
կառավարչով և լվացարանների, ցնցողների, ծորակների
բաժիններով ու իրենց վարիչներով: Կամ այնպիսի մի դրո-
թյուն, երբ կառավարչի տեղակալ պիտի կարգվի սույն վա-
րիչներից որևէ մեկը՝ միմյանց շարքից հանելու նրանց գո-
րությունը և իրենց տալիք կաշառքի չափը որոշելով:

Սովորական հանգամանքներում այս ամենը հավանական
չէ, բայց արվեստի միջոցներով սրված, չափազանցված հան-

գամանքներում հալանական է ու համոզիչ: Եվ սատիրայի արվեստն էլ հենց դրա համար է ստեղծված: Հիշածս դրությունն վրա է կառուցված Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Եկեք անկեղծ խոսենք» պիեսը, որ հեղինակի բնորոշմամբ «ցավերգություն» է կոչվում: Թատերագիրն այս դրությունը և պիեսի գործող անձանց հասցրել է սովորականից դուրս, գրեթե կրկեսային չափազանցման՝ մոտածելով, թե իր ցուցադրած արատներին մասին հենց այդպես՝ անխնա չափազանցումով պիտի խոսել:

Դե որ կրկես է՝ թող լինի կրկես, — ի պատասխան ասել են բեմադրիչներ Հրաչյա Ղափանցյանը և Արտաշես Հովհաննիսյանը, նույնպիսի համարձակությամբ վերցնելով թատերագրի նետած ձեռնոցը՝ ստեղծելով, հիրավի, կրկես-ներկայացում այն սկզբունքով, թե «թատրոնը ոչ թե հայելի է, այլ խոշորացույց»: Եթե պիեսի հեղինակը դրամատուրգիական չափազանցման միջոցն է ընտրել իր անբարո գործող անձանց անբարո գործերը ցույց տալու համար, ապա ռեժիսորները նույն միջոցին են դիմել բեմի հնարավորություններով: Ասենք, եթե «աթոռակոխի» է՝ թող լինի «աթոռակոխի՛վ», և բեմից կախվում է կաշեպատ մի բազկաթոռ, որ վերուվար է անում գործող անձանց ազատ հայացքի առաջ: Դա էլ ոչինչ: Բարձր կախված աթոռի մոտով ձգվում է պարանահյուս մի սանդուղք (չէ՞ որ կրկես է), որի վրայով ցլեցուղիների բաժնի վարիչը (Ռաֆայել Քոթանջյան) այնպես է մագլցում ու կաշռում այդ աթոռից, որ այդ մարդու և կապիկի համեմատությունը թելադրվում է ինքնիրեն: Էքսցենտրիկ բեմավիճակ և խաղ, որ հիշեցնում է Մեյերհոլդի ու Մարտինսոնի ժամանակները: Կենդանական աշխարհի և գործող անձանց համեմատությունը գալիս է գրական հիմքից: Հե-

գամանքներում հալանական է ու համոզիչ: Եվ սատիրայի արվեստն էլ հենց դրա համար է ստեղծված: Հիշածս դրությունն վրա է կառուցված Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Եկեք անկեղծ խոսենք» պիեսը, որ հեղինակի բնորոշմամբ «ցավերգություն» է կոչվում: Թատերագիրն այս դրությունը և պիեսի գործող անձանց հասցրել է սովորականից դուրս, գրեթե կրկեսային չափազանցման՝ մտածելով, թե իր ցուցադրած արատներին մասին հենց այդպես՝ անխնա չափազանցումով պիտի խոսել:

Դե որ կրկես է՝ թող լինի կրկես, — ի պատասխան ասել են բեմադրիչներ Հրաչյա Ղափանցյանը և Արտաշես Հովհաննիսյանը, նույնպիսի համարձակությամբ վերցնելով թատերագրի նետած ձեռնոցը՝ ստեղծելով, հիրավի, կրկես-ներկայացում այն սկզբունքով, թե «թատրոնը ոչ թե հայելի է, այլ խոշորացույց»: Եթե պիեսի հեղինակը դրամատուրգիական չափազանցման միջոցն է ընտրել իր անբարո գործող անձանց անբարո գործերը ցույց տալու համար, ապա ռեժիսորները նույն միջոցին են դիմել բեմի հնարավորություններով: Ասենք, եթե «աթոռակոխի» է՝ թող լինի «աթոռակոխի՛վ», և բեմից կախվում է կաշեպատ մի բազկաթոռ, որ վերուվար է անում գործող անձանց ազատ հայացքի առաջ: Դա էլ ոչինչ: Բարձր կախված աթոռի մոտով ձգվում է պարանահյուս մի սանդուղք (չէ՞ որ կրկես է), որի վրայով ցլեցուղիների բաժնի վարիչը (Ռաֆայել Քոթանջյան) այնպես է մագլցում ու կաշռում այդ աթոռից, որ այդ մարդու և կապիկի համեմատությունը թելադրվում է ինքնիրեն: Էքսցենտրիկ բեմավիճակ և խաղ, որ հիշեցնում է Մեյերհոլդի ու Մարտինսոնի ժամանակները: Կենդանական աշխարհի և գործող անձանց համեմատությունը գալիս է գրական հիմքից: Հե-

զինակն է իր միակ դրական հերոսի (որ կրկենաւարն է և նույն ինքը լրագրող Վարդան Սարգսյանը) կողմից աւում, թե պետք է ծանոթացնի «առաջին հայացքից անվնաս մարզանման կենդանիների, որոնք ոչ սրակաւ վտանգաւոր են, քան ջունգլիներից բերած որևէ գազան»:

Ահա հայտնւում է լվացարանների բաժնի վարիչ Պապաշան (Կիմ Երիցյան) իբրև վարժեցված գազան, որ իր նախատիպից ունի մի տարբերություն՝ սա իր համարները կատարում է ոչ թե ուտելիքով, այլ փողով և շատ անխիղճ է վերցնում: Յնցողների բաժնի վարիչը կրկեսի արեւայում է հայտնւում է մի ավտոմատ սարքով, որ մի ժամում բաց է թողնում 200 «որակյալ անատորագիր բանասրկություն» ամենատարբեր մասշտաբների: Սեղմում է կոճակները, լույսերը վառւում են ըստ պատկանելույն: Ամեն ինչ արվում է կատարյալ լրջությամբ:

Նույնպիսի լրջությամբ կատարւիչն է (Օ. Տեր-Հովհաննիսյան) հայտնւում և ցույց տալիս անպարարի իր հմտությունը. պորտֆելը դատարկ է, ոչինչ չկա, համոզվեցի՞ք, մի երկու բնորոշ շարժում՝ և փողի կապոցներ է, որ դուրս է հանում միջից:

Պայմանական լուծումների ուղին բռնելով, բեմադրիչներն առաջ են գնում առանց ետ նայելու՝ վստահ, որ դիտողը կհասկանա իրենց, կիմանա ինչն ինչի համար է արվում: Ու քանի որ իրենք նախապէս գիտեն ինչն ինչի համար է արվում, գիտեն իրենց ասելիքը և չեն կորցնում գաղափարական նպատակի թելը՝ գրոտեսկն ու էքսցենտրիկան, նույնիսկ ֆարսն ու բուֆը, բեմական չափազանցման բոլոր միջոցներն իրենց տեղն են ընկնում, գալիս են մի ընդհանուր

համակարգի, իսկ դա արդեն հասուն ռեժիսուրայի նշան է:

Ինչքան էլ հնարագետ ու առատաձեռն լինե՞ր ռեժիսուրան, լիարժեք ներկայացում չէր կարող ստացվել, եթե դերասանները վստահորեն չվերցնեին հանդուգն չափազանցման ձեռնոցը, որ բեմադրիչներն իրենց հերթին նետել են դերասաններին: Ամեն ինչ, որ հղացել են ռեժիսորները, այստեղ, ի տարբերություն թատրոնի որոշ ներկայացումների, արվում է դերասանի միջոցով, նրա զգացողությամբ ու հոգեբանական հիմնավորումով: Չլինե՞ր այդ՝ սա կլինե՞ր կենսական հիմքից զուրկ, անհամ ու անհավաստի ռեժիսուրական շատախոսություն: Մինչդեռ սա որքան էլ ցայտուն, «դերասանի մեջ մեռնելու» մտադրություն չունեցող, քայց ներդերասանական և ոչ թե արտադերասանական ռեժիսուրա է: Բեմադրական արվեստ, որ շուայլորեն հաստատում է իրեն՝ առանց դերասանին կողոպտելու: Մեկն այն դեպքերից, երբ ռեժիսուրան ու դերասանն իրենց արվեստի հաստատումը գտնում են միմյանց սատարելու, հարստացնելու մեջ:

Կարծում եք, հիշածս բեմավիճակներից դատելով, դերասանները կատակախաղի՞ են տալիս, «մաախարա՞ գցում»: Ամենևին՝ չ: Նրանք, համեմայն դեպս գլխավոր դերակատարները՝ Ռաֆայել Քոթանջյան, Արթուր Ութմազյան, Օթար Տեր-Հովհաննիսյան, Կիմ Երիցյան, խաղում են ամենայն լրջությամբ, նույնիսկ սկեռուն կենտրոնացմամբ: Կատակերգական որակը նրանք ի հայտ են բերում հենց այդ ճանապարհով: Կարծես չեն էլ նկատում, որ կատակերգություն, այն էլ չափի վերին սահմաններին հասնող կատակերգություն են խաղում: Ուրիշ խոսքով՝ ժանր չեն խաղում: Դա Կոնստանդին Ստանիսլավսկու սկզբունքն է: Խոսում են այստեղ ու

այնտեղ, թե Ստանիսլավսկու սկզբունքները եթե չեն հնա-
ցել, ապա պիտանի են միայն որոշ դեպքերի, դրամատուր-
գիական որոշ հյուսվածքների համար: Բնավ այդպես չէ: Այդ
սկզբունքները պետք են մշտապես ու բոլոր դեպքերում: Եվ-
գեների Վախթանգովի «հոգեբանական գրոտեսկը» ևս դրանց
վրա է հիմնված: Ոչ մի ժանր, բեմական ոչ մի լուծում, թե-
կուզ «ամենամոդեռնը», չեն մերժում այդ սկզբունքները, քա-
նի որ դրանք հիմնված են մարդկային հոգեբանության գի-
տական իմացության վրա, իսկ դա մշտականորեն երևույթ է,
այլապես անհասկանալի կլիներ, թե մենք ինչպես ենք ըմ-
բռնում հազարամյակներ առաջ ստեղծված կերպարների
ներաշխարհը:

Այս ներկայացումը մտաբերել տվեց Ստանիսլավսկու այն
միտքը, որ դերասանին ժանրի խնդիրը չպետք է զբաղեցնի,
ժանրային նկարագիրը հետևանք պիտի լինի, բայց ոչ նպա-
տակ. թող դերասանը հոգեբանորեն միշտ խաղա իր դերն
«առաջադիր հանգամանքներում» և ամեն ինչ տեղը կընկնի:

Մեր հիշած դերասաններն այդպես էլ խաղում են, ընդ
որում՝ աչքից չփախցնելով դերի ոչ միայն հոգեբանական
հիմքը, այլև ունեցած կապն իր նախատիպի հետ՝ բուն իրա-
կանության մեջ: Այդպես է իր եռանդուն, եթե չասենք մո-
լեգին խաղով Համրիկ Դուլյանի կերպարն անձնավորում
Ռաֆայել Քոթանջյանը: Արագախոս ու արագաշարժ, գի-
շատչական աչքերը ստեպ-ստեպ քարթող այս մարդը պիրկ
Արված ճետ է մոլեգին բանարկության նպատակով: Բայց
ի՞նչ կարիք կա ավտոմատ մեքենայի: «Ձեռքով գրելը հա՛մ
ի՞նչ կարիք կա ավտոմատ մեքենայի: «Ձեռքով գրելը հա՛մ
ի՞նչ կա չհաս-
կանալու: Այսպես խոսելիս դերասանի դեմքն արտահայ-

տում է խորին անկեղծություն: Պարանահյուս սանդուղքով մագլցելը և կախված բազկաթոռից կառչելը դերասանի համար հետաքրքիր բեմավիճակ չէ, այլ հասարակական աղետի բացահայտում: Եվ այսպես իր ամեն մի արարքով՝ վերտանգավոր ու երկյոտլայի: Աստված չանի մարդ գործ ունենա այս անգղի հետ (կերպարն իրոք նման է գիշատիչ թռչունի):

Օթար Տեր-Հովհաննիսյանը ևս Պարթև Բարիշյանի (կառավարչի) դերում ոչ մի պահ չի կորցնում խաղի լրջությունը, դերի իրական հիմքը՝ նախատիպի զգացողությունը: Սա բախական տալալորիչ տղամարդ է՝ լավ հասակ, վստահ շարժումն, համոզված խոսվածք. ո՞ւմ մտքով կանցնի, թե ստահակի մեկն է: Ասենք, իր մտքով էլ չի անցնում: Նա միանգամայն շիտակ ու անկեղծ է իր վրդովմունքով. «Բա մարդ արարածին էլ զրկեն շնորհակալության խոսքի իրավունքի՞ց: Անկեղծ սրտով ուզում ես մեկին նվեր անել թե չէ՝ անունը դնում են «կաշառք» ու վերջ»: Խեղճ, խեղճ Պարթև Բարիշյան, տես ինչքան է հուզված: Մինչդեռ առանց աչք ճակլու կարող է այնպիսի գործեր բռնել, որ նույնիսկ խժռելու վարպետ Պասյաշայի բերանը բաց կմնա: Սա էլ մի ուրիշ տիպ է՝ գեղջկական ծագման կնիքը վրան: Սա աշխատում է ավելի կոպիտ, բայց և ավելի ակտրժակով: Կիմ Երիցյանն իր դերը խաղում է նույնպիսի լրջությամբ, ստեղծելով սատիրական թանձր դերապատկեր՝ առանց բացահայտ ինքնամերկացման: Նա գիտե, որ խաղի մեջ դրա կարիքը չկա, տեքստը միանգամայն հերիք է: Պետք է միայն, որ հրեշավոր բաներն ասվեն անմեղ ու անկեղծ համոզմամբ. «Տեղակալի համար Էդպիսի տաքսա չկա: Վեց հազարով ես

կատարիչ էլ կդառնան» կամ «Մարդն ուզում է չորս հազար գլխագին, երեք հարյուր ամսավարձ, հազար ոտքի էլ՝ ոտքերի ապահովահարկ» (որ ոտքի տակը չփորեն): Ասում է այնպես, կարծես դա կյանքի նորման է, «բնական վիճակը», և ոչ թե նորմայի խախտումը:

Ներքուստ, սուբյեկտիվորեն այդպես են համոզված այս ներկայացման գործող անձինք, իսկ արտաքուստ, օբյեկտիվորեն սրանք նորմայի ոչ թե խախտողները, այլ ավերողները, ոտնատակ տվողներն են, որոնց ծանակման մեջ ոչ մի չափազանցում անհիշճորեն չափազանց չի լինի:

Հեղինակի, ասել է թե՝ հասարակության կողմից այս հալացքը հաստատելու է կոչված լրագրող Վարդան Սարգսյանը, որ նաև կրկեսվարն է ու միաժամանակ՝ ծպտյալ Գուշը: Արթուր Ութմազյանը բոլոր հարմարություններն ունի այս դերի համար. ժամանակակից երիտասարդի ազնիվ ու մտահոգ դեմք, այնպիսի նկարագիր, որ նրան բարոյական մտահոգ դեմք, այնպիսի նկարագիր, որ նրան բարոյական իրավունք է տալիս արհամարհանքով նայելու մեր ժամանակի ստահակներին: Արհամարհանքով և դառն հեզմանքով, որ նույնպես սազում է դերասանին: Նա խաղում է ցալվերգության ցալն զգալով, որ դեռ էլի կարիք ունի խորացման: Հասարակությունը սիրում է Ութմազյանին և իր վերաբերմունքով տալիս է համաձայնություն, որ նա հանդես գա իր անունից: Այս ամենից չպիտի ենթադրել, թե սա «խամ» տղա է: Նա ոչ միայն ճանաչում է իր կրկեսի գազաններին, այլև տեղն եկած տեղը կարող է նրանցից ոչնչով չտարբերվել իր ժարգոնային խոսվածքով ու անպատկառ սպանվածքով: Այդպես լինում է, երբ հարկավոր է նրանց վստահությունը շահել, ներկայանալ իբրև ոմն Գուշուշ, որ իր գրա-

ված հաստիքով «ամբողջ օրը դիրեկտորի վրա է աշխատում»: Դերասանն ունի գլուխօրյուն այս երկու դերը միաժամանակ խաղալու, այսպես սաած, կրկնակի խաղի համար: Պետք է ամիսուսալ միայն, որ դերի բարոյախոսական տեքստը գրված է անգույն հռետորային, հումորի նվազ միջամտությամբ, ուստի և հենց այդպես էլ հնչում է:

Կարծում եմք, թերի խաղի մյուս դեպքերում էլ հեղինակը մեղք ունի: Սերժիկի դերն, օրինակ, ըստ հղացման կոչված է կրելու նույնպիսի բացասական լիցք, ինչպես մյուսները: Բայց այդպես չի ստացվել: Ֆրանսիական ճաշակի այս կենսոլի և կանանցով «գործ դրստողի» դերը հեղինակը գրել է առանց նրա կենսագրության և նախաստիպի զգացողության: Սրան դժվար է ճանաչել: Ո՛վ է այս մարդն իր «բոն ժուռ»-ներով ու «մոլեռոն»-ներով ու այսպիսի դատողություններով. «Էյուդոլիկոսը մադամ Պոմպադուր ուներ: Ես որտեղի՞ց գտնեմ այդպիսի խորամանկ կին»: Մկուն խաղով աչքի ընկնող երիտասարդ Նորայր Հովսեփյանը շատ ջանք է դրել իր դերում, խաղում է նվիրումով, իրեն ջարդելով, բայց չի հասնում համոզչության, քանի որ չի գտնում դերի կենսական երակը:

Կանանց դերերն էլ հետաքրքիր չեն գրված: Իմարկե, պարզ է, թե նրանք ինչ գործ ունեն պիեսում, դրանց տեղը գտնված է, բայց նկարագիրը չի գտնված ո՛չ պիեսում, ո՛չ բեմում: Խոսքը վերաբերում է ոչ թե քարտուղարուհի Լիլիկին, որի փոքր դերը Լեյլա Եղիազարյանը համոզիչ է խաղում, այլ Հայկանդուխտին և Աստրային: Որքան էլ Էվելինա Ծաֆինյանը եռանդով է խաղում առաջինի դերը՝ կերպարը չի մերվում միջավայրին: Աստրայի դերը գրված է կոպիտ,

Բայց ոչ սրամիտ: Ջեմմա Կարագյոզյանը ևս եռանդով, նույնիսկ չափից դուրս եռանդով է խաղում իր դերը, քայց կիրթ նկարագրի տեր դերասանուհին շարունակ դուրս է ընկնում կուպիտ գեղջկոմուս այն շրջանակից, որի մեջ նա ուզում է տեղավորել կերպարը:

Բեմադրիչներին ևս արժե անել էական մի դիտողություն. այսքան վառ ներկայացման մեջ, որ լեցուն է հետաքրքիր բեմավիճակներով, թվում է՝ նրանք չափն անցել են պիեսը դեպի մյուզիկլը հրելով: Խոսք չունեմ, համերգային ներդրվի համարները, աղջիկների խմբերի պարերը լավ են դիտվում, կատարվում են մեր բեմում հազվագյուտ մաքրությամբ: Բայց դրանց առատությունը մեղմում, տեղ-տեղ անհասցնում է գործի սատիրական սրությունը, ցավերգության ցավը:

Հոգվածից, հուսով ենք, երևաց, որ պիեսի ու ներկայացման թերի կողմերը ստորադաս են առավելություններին: Սա ոչ թե պարզապես հաջող բեմադրություն է, այլ այս թատրոնի ռեժիսորական ու դերասանական ոճի ոլորտում գտնված բեմադրություն: Իսկ դա կրկնակի արժեք է տալիս արված գործին: Ինչո՞ւ: Մեծ չէր լինի Երևանի Դրամատիկական թատրոնի նշանակությունը, եթե սա ստեղծվեր իբրև ևս մի թատերական միավոր՝ սուսնց սեփական դիմագծի: Չհաճած իր անգույն, ոչինչ չստող անվանմանը (արժե դրա մանկին մտածել), սա մի թատրոն է, որ իր գեղարվեստական նկրտումներով պետք է տարբերվեր և տարբերվում է մյուս նկարագրով պետք է տարբերվեր ոչ թե մյուսնեթատրոններից: Սրա ուժն ու գրավչությունը ոչ թե մյուսներից նմանվելու, այլ տարբերվելու մեջ է: Ոչ թե, եթե դատերին նմանվելու, այլ տարբերվելու մեջ է: Ոչ թե, եթե դատերին լու լինենք թատրոնի հիմնադրումից ի վեր, «Լավատեսական ողբերգության», «Մեղեայի» կամ «Անոծիտի», այլ «Անհա

Ֆրանկի օրագրի», «Սեր և ծիծաղի», «Մթին պատմության», «Ամենատխուր մարդու»... Այնտեղ, ուր նրանք նվազ ավանդական են, նվազ մանրամասնորեն հիմնավոր և աղելի նորագյուտ (ինարկեն, հայ թատրոնի սահմաններում), աղելի պայմանական, ցայտուն ու թեթև: Այնտեղ, որ ռեժիսորան չի քաշվում պայմանական (քայց ներդերասանական) լուծումներից: Այնտեղ, ուր դերասանները խաղում են ոչ թե ավանդական հոգեբանական ռեալիզմի սկզբունքով, որի հունի մեջ նրանք վատ մրցորդներ են ավագների համար, այլ գրոտեսկային ստույգ (դերի հոգեբանական հիմքը չկորցնող) ցայտունացմամբ, հեզմանքով, դերի հանդեպ որոշակի վերաբերմունքով: Մեր կարծիքով այսպիսի հատկանիշներն են դիմագիծ պարզևում այս թատրոնին: Այն հատկանիշները, որ այնքան համարձակ հաստատում է Մոսկվայի Տագանկայի թատրոնը (այս համեմատությունը մերոնց համար և՛ տեղին է, և՛ պատվաբեր): Յուրի Լյուբիմովի թատրոնը, այն ռեժիսորի, որ ասում է, թե թատրոնում պետք է «միտաֆորա՝ փոխաբերություն, քայց ոչ նմանակում, կերպար և ոչ թե պատճեն»: Բայց նա այն էլ է ասում, որ «ռեժիսորական հղացումը պետք է հաշվի առնի ամեն մի դերասանի բնությունը, թատրոնի բնությունը», «ռեժիսորական երևակայությունը լավ է միացն այն ժամանակ, երբ ստեղծում է առաջադիր վիճակներ, որոնց մեջ դերասանը գործում է թեթևորեն»: («Տեսար», 1973, № 11, էջ 33—34):

Միանգամայն ճիշտ, անստարկելի տեսական սկզբունք: Բայց գործնական կիրառության մեջ ռեժիսորը միշտ չէ, որ հասնում է դրան: Հասնելիս նա ստեղծում է բեմական արվեստի այնպիսի առաջնակարգ արժեքներ, ինչպես «Առա-

շնորհիվ է, որ կարող ենք ասել՝ մեր բեմական արվեստն ընթացքի մեջ է: Ոչ թե գոյություն ունի, այլ՝ ընթացքի մեջ է, թեկուզ և համեստ, երկնքից աստղեր վեր չբերող, բայց անպայման անսպասելիությունների ընդունակ, կենդանի ընթացքի մեջ:

Ընդհանրացման մեջ սա ամենից լավն է, ինչ կարելի է ասել մեր այսօրվա բեմական արվեստի մասին:

1975

ԵՐԿԱՐ ՄՊԱՍՎԱԾ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՄ

(Եվրիպիդեսի «Իֆիգենիան Ավլիսում» ողբերգությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնում)

Հույն պատմիչ Պլուտարքոսն իր հոշակալիոր «Համեմատական կենսագրություններ» գրքում վավերացրել է այն իրողությունը, որ մեր թվագրությունից ստաջ I դարում, սրանից 2000 տարի ստաջ, Հայաստանի Արտաշատ մայրաքաղաքում (հենց այժմյան Արտաշատում), Արտավազդ թագավորի օրոք հունական ողբերգություններ են խաղացվել: Պլուտարքոսը նույնիսկ նկարագրել է դրանցից մեկը՝ Եվրիպիդեսի «Բաքոսուհիների» ներկայացումը, քանի որ դա կապվել է ժամանակի քաղաքական ու ուզմական անցքերի՝ հոռմեական արշավանքի հետ:

Դրանից հետո հայ թատրոնի տարեգրության մեջ հան-

չեն սլարգևում նրան քանի դեռ թագավոր և զորապետ Ագամեմնոնի դուստր Իֆիգենիան չի զոհաբերվել իրենց:

Ագամեմնոնի մեջ ծայր է առնում կոնֆլիկտը պարտքի և զգացմունքների միջև, այն կոնֆլիկտը, որ Եվրիպիդեսից հետո 2500 տարի է ինչ գոյատևում է համաշխարհային գրականության մեջ: Իբրև պետության և զորքի գլխավոր՝ նա պարտավոր է զոհաբերել իր դեռատի աղջկան, իբրև հայր՝ նա ամեն ինչ կտար դրանից խուսափելու համար: Հանգամանքների ճնշման տակ նա գրել է կնոջը՝ Կլիթեմնեստրային, որ դատերն Ալլիս քերի՝ իբրև թե Աքիլլեսի հետ պսակելու համար: Իսկ հիմա ծեր դալակի հետ նամակ է ուղարկում, որ չքերի: Բայց անա իր Մենելայոս եղբայրը, նա, որի գեղանի կնոջը՝ Հեղինենին, Պարիսն առևանգել ու տարել է Տրոյա և այդ պատճառով են հույները ելել պատերազմի, անա այդ Մենելայոսը բռնել է նամակատարին, բացել կեղծիքը և հիմա հաշիվ է պահանջում թագավորից:

Բարկեն Ներսիսյանն Ագամեմնոնի կերպարի երկվորյունը բացում է ցայտուն ու տպավորիչ: Անտիկ ողբերգությունը սիրում է հստակ, բարձրաշունչ խոսք, հնչեղ ձայն, լայն ժեստ: Դերասանն իր բարեմասնություններով ներդաշնակում է դերին: Սա՝ թագավոր և զորապետ, դրության միահեծան տերը պիտի լինի: Դերասանը ցույց է տալիս, որ թեև թագավոր ու զորապետ, իր հերոսը գերի է հանգամանքների ձեռքին (ինչ էլ լինես՝ հանգամանքներից ուժեղ չես կարող լինել,— ասում է Եվրիպիդեսը): Դերասանն ի հայտ է բերում դերի երրորդ շերտը ևս՝ նրա Ագամեմնոնը ուզում է ցույց տալ, որ հանգամանքները ոչինչ բաներ են իր արքայական մեծության առաջ: «Ես Ատրևսի որդին լինեմ և հա-

լացքս ներքև՝ հատեմ», — ասում է նա բարձրամտորեն՝ կոս-
նել տալով, որ իր գոռոզության տակ թաքնված է հանգա-
մանքների գորության երկյուղը: «Երբ որ հասար իշխանու-
թյան՝ դու փոխվեցիր, դադարեցիր ճանաչել քո ընկերնե-
րին», — թագավորին կշտամբում է Մենելայոսը, որի դերը
Վ. Եղշատյանը խաղում է ճիշտ, կերպարի և իրադրության
հստակ ըմբռնումով: Ազամեմնոնը գիտե, որ եղբայրը ճիշտ
է ասում, բայց գիտե նաև, որ դրա մեղքն իրենը չէ, այլ
դարձյալ հանգամանքներինը, ով էլ լինեիր իր տեղը՝ նույնը
կլիներ: Եվ նա եղբորից չի թաքցնում իր հայրական վիշտը:
Այնքան սրտառուչ, որ Մենելայոսը նույնիսկ հակվում է Իֆի-
գենիային չզոհաբերելու մտքին: Բայց դա հնարավոր չէ.
գորաբանակը չի հանդուրժի, կտա կալերի ամեն ինչ և ա-
մենքին («Ամբոխն, այո, չարիք է մեծ», — քիչ հետո կասի
Կլիթեմնեստրան, երբ տեսնի, որ Աքիլլեսն անգամ անգոր է
ամբոխի դեմ):

Եւ Ազատեմնոցին այլ բան չի մնում, քան դատեր զոհաբերությունը մատուցել իբրև պետության շահերից ելնող իրարքայական կամքի վճիռ: Բայց որ իրոք այդպես չէ՝ Բ. Ներսիսյանը ցույց է տալիս կնոջ և դատեր հետ ունեցած տեսաբաններում:

Կիթեմենատրան դատեր հետ ժամանում է Ալլիս: Առա-
ջին իսկ հանդիպումն Աքիլլեսի հետ պարզում է իրողություն-
ներ՝ ամուսնությունը հնարովի պատրվակ էր միայն: Պերա-
նանը պատանեբար անկեղծ խաղով Աքիլլեսին ներկա-
նացնում է իբրև առաքետական նկարագրի դյուցազուն, իբրև
պատվի հերոս: Սա կոսիտ ուժի մարմնացում չէ, այլ շիտակ
կարեկից հոգի, որ պատրաստ է սատարել իրենից օգնու-

թյուն հայցողին: Թերևս պետք էր ցայտունացնել նաև այն, որ Աքիլլեսն, այնուամենայնիվ, ռազմաշունչ հերոս է և բը-
նավ դեմ չէ իր քաջությանն ասպարեզ տվող պատերազմին:

Կլիթեմնեստրասի դերը, թվում է, ամենից պարզն է. մայ-
րը սիրում է սղջկան և, իհարկե, չի ուզե՞նա նրան զոհաբե-
րել: Բայց Լ. Հովհաննիսյանը դա ամենից բիշ է կարևորում:
Ունենալով կերպարի ավելի լայն պատկերացում, քան եե-
թադրում է տվյալ իրադրությունը՝ նա անձնավորում է պատ-
վախնդի և վրեժխնդի մի կնոջ, որի հետ կատակ անել չի
կարելի: Ամուսնուն դեմ գնալիս նա ոչ թե որդեսեր մայր է,
այլ իր վիրավորված արժանապատվությունը պաշտպանող
կին, որ ընդունակ է ամեն ինչի: Պերաստունահին խաղում է
ուժեղ և թափուլ: Պետք է տեսնել նրան ամուսնուն նախա-
տելիս և նոր միայն հասկանալ Բ. Ներսիսյանի շփոթահար
Ազամեմնոնին, որ գազանի պես պտույտ է գալիս բեմուն:
Կարելի է հասկանալ և այն Ազամեմնոնին, որ դատեր պա-
ղատանքը լսելիս քարանում է տեղում՝ լացակումած աչքե-
րով: Դիմամիկայի և ստատիկայի այս համադրությամբ ոե-
ծիտրն ու դերասանը բեմի պատկերավոր լեզվով բացում են
նկուն ներաշխարհը մի տիրակալի, որ չունի հանգամանքնե-
րը հաղթահարելու ոչ կամք, ոչ զորություն: Ու երբ Իֆիգե-
նիայի սրտաշարժ պաղատանքը լսելուց հետո էլ նա պաթե-
տիկ շնչով հայտարարում է, թե զոհաբերությունը պետք է
կատարվի, քանի այդպես է պահանջում հայրենիքի ազա-
տության շահը՝ դուստրն իր դեռատի միամտությամբ հավա-
տում է դրան, բայց ինքը՝ ոչ, քանի որ ոչ ոք Հելլադայի ա-
զատությանը չի սպառնում (չէ՞ որ քիչ առաջ ինքն էր եղ-
բորը մեղադրում անտեղի սկսած պատերազմի մեջ): Իրա-

բերմունքի անկեղծությամբ, ինչպես վայել է կերպարին՝ երկ-
վույթների անաչառ գնահատողին:

Երգչախումբն, ստիստարակ, մեծ դեր ունի հույն ողբեր-
գության մեջ: Նա գործողության ոչ միայն ականատեսն է,
այլև մասնակիցը՝ միայն թե իր հուզական վերաբերմունքով,
ստանց ընթացքի վրա ճնշում գործ դնելու: Դատելով ըստ
այնմ, որ մեր թատրոնն առաջին անգամն է երգչախումբ
հանում բեմ, կարելի է գոհ լինել ձեռք բերված արդյունքից,
բայց և չի կարելի չնկատել, որ դա այն հավաք, միաձույլ
գործողության ընթացքին անհամագտությամբ հետևող այն
երգչախումբը չէ, որ սլահանջում է անտիկ ողբերգությունը:

Ներկայացման հեղինակներին ոչինչ ավելի չի մտահո-
գել, քան երկի արդիական մեկնաբանության և նրա ոճի բե-
մական համարժեքը գտնելու խնդիրը: Բեմադրող Վ. Աճեմ-
յանը և ռեժիսոր Հ. Աջոռյանը շատ բան են արել այդ նպա-
տակին հասնելու համար: Բեմադրողը, լավ իմանալով, որ
անտիկ ողբերգությունը չի սիրում մանր դետալավորում,
ներկայացմանը տվել է մոնումենտալ ամբողջական լուծում:
Երկի իմաստային և հուզական միշտ շեշտավորում, գործող
անձանց հարաբերությունների ստույգ աահմանում, իմաս-
տալից խոսք,— սրանք ասես մի շնչով բեմադրված այս ներ-
կայացման արժանիքներն են: Քանդակագործ Ն. Նիկողոս-
յանը բեմը ձևավորել է նույն մոնումենտալության սկզբուն-
քով, ստանց մանր դետալավորման, գործողության միջա-
վայրին տալով մի տիրապետող շեշտ, որ Արտեմիս դիցումհո
արձանն է: Գործողությանը հուզական գունավորում է տալիս
Այ. Աճեմյանի գրած երաժշտությունը, որ շատ համեստ է
գործի դրված միջոցներով, բայց և տալավորիչ: Պարուսույց՝

անեն դրա վրա: Բնավ չէր խանգարի, եթե նրանք աչքի առաջ ունենան, թե հույներն իրենք ինչպես են խաղում իրենց մեծ ողբերգակներից. նրանք ամենից շատ խոսափում են բեմահարդարման և խաղի գեղեցկացումից, լսնտիկ դրամայի պոեզիան գտնելով արտաքուստ չոր, նույնիսկ աղքատ, բայց խոտաշունչ, զորեղ արտահայտությունների մեջ:

Նույնիսկ մեր նշած թերությամբ հանդերձ, «Իֆիգենիան» մեր թատրոնի ու հանդիսատեսի համար թեև անսովոր, բայց մեծապես գնահատելի ներկայացում է: Թատրոնը ոչ թե աղքատացնող, այլ հարստացնող, նրան ազնիվ ճաշակ տվող, թատրոնի պատմություն ստեղծող ներկայացում, որ պատվավոր տեղ կունենա և՛ ռեժիսուրայի 70-ամյա վարպետի, և՛ նրա մասնակիցների ստեղծագործական կենսագրության մեջ: Իհարկե, դեռ բեմ հանվելուց առաջ էլ կարելի էր ստույգ ասել, որ սա կատակերգությունների հանդիսատեսային հաջողությունը չի ունենա: Առավել ևս գնահատելի է ներկայացման հեղինակների վարքագիծը, որ այդ իմանալով են դիմել «անձեռնառու» ընտրության՝ հանուն թատրոնի ճաշակի և հանդիսատեսի ճաշակի բարձրացման: Մնում է, որ այս ներկայացումը մենակ չմնա, իր ետևից բերի ուրիշ համաճումն քեմադրություններ, ավանդներ ստեղծի:

Դա կախված կլինի ոչ միայն թատրոնից, այլև հանդիսատեսից, որ թատերական արվեստը կազմող երրորդ պատշաճի ուժն է թատերագրից և դերասանից հետո: Ներկայացումն ստեղծում են վերջիններս, բայց նրա քախտը տնօրինում է առաջինը: Ահա ինչու շատ կուզենայինք, որ մե՞ք հանդիսատեսը, հատկապես երիտասարդությունն անպայման դիտի այս ներկայացումը. դա նրան բարեբախտ ստի՞՞

Ժամանակակից թատրոնն արձակ երկեր քեմ հաճելու մեծ փորձ ունի: Հիմա շատ թատրոններ են վեպեր ու պատմըվածքներ քեմադրում: Կարծես պատմության գիրկն է անցել Ճյոդոր Դոստոևսկու այն կարծիքը, թե էպիկական-վիպական երկերն անհնար է դրամատիկական ձևի մեջ դնել Մոսկվայի Տագանկայի թատրոնը որ՝ ավելի սիրահոծաբարձակ գործեր է խաղում, քան հատկապես քեմի համար գրված գործեր, հենց վերջերս՝ Մ. Բուլգակովի «Վարպետն ու Մարգարիտը», Յու. Տրիֆոնովի «Բնակարանի փոխանակությունը»:

Զարեհի վեպի քեմավորման և քեմադրության հեղինակը Ղազանչյանը օգտագործել է ժամանակակից թատրոնի այդ փորձը: Ասենք, ինքն արդեն իսկ ուներ այդպիսի բավականաչափ փորձ՝ իբրև Դոստոևսկու «Ապուշը», «Ոճիր և պատիժ» վեպերի քեմադրող (ստաջինը Սունդուկյանի անվան, երկրորդը՝ Լենինականի դրամատիկական թատրոնում):

Զարեհի վեպն աչքի չի ընկնում դիալոգի առատությամբ, մինչդեռ քեմի արվեստը հենվում է դիալոգի վրա: Եվ Ղազանչյանը հմտորեն ու նրբորեն հեղինակային տեքստից քաղել է այն, ինչ կարող էր հնչել իբրև դիալոգ և գործող անձ բնութագրել: Դժվարն արել է լավ: Բայց ահա նույն այդ դիալոգի մեջ նա շաղ է տվել ոռոտերեն ստանձին արտահայտություններ, ինչպես վարվում են վատ ճաշակի տեր կամեղիագիրները և փչացրել իր գործը: Ոչ միայն իր գործի դա գլուխը քարը, այլև Զարեհի վեպինը, որ նման բաներ չկան բնավ: Հանուն ինչի՞: Հանուն հանդիսատեսային զվարճության, թեկուզև հեղինակի ոճը խաթարելու, վատ ճաշակներմանելու գնով: Բայց չէ՞ որ շատ ավելի դյուրին էր՝ չդի-

մել այդ անցանկալի միջոցին, մանավանդ այնպիսի մի ռե-
ժիսորի համար, որ, ինչպես կտեսնենք ստորև, իր մի շարք
բեմավիճակներով և կերպարանագծումներով տալիս է վե-
պի ոճն ու ոգին ըմբռնելու անհերքելի օրինակներ:

Ներկայացումը սկսում և ավարտում է Հեղինակը, որին
հիսնալի է անձնավորում Ա. Ութմազյանը. ոչ մի հավակ-
նություն, ոչ մի կեցվածք, ոչ մի անհարկավոր ընդգծում, մի-
այն խորին վիշտ՝ մարմնացած անշուք շինել հազած պարզ
մի երիտասարդի կերպարանքով, միայն անփարատելի
տրամություն, որ ապրում է մոտիկ անցյալում հայրենիքը
կորցրած, մոտիկ անցյալի ողբերգությունը մտաբերող և նը-
կարագրող Հեղինակը: Դրա համեմատ էլ խոսքի ինտոնա-
ցիան՝ պարզ, սրտառուչ, ստանց բարձրագույն կամ սենտի-
մենտալ շեշտերի:

Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրին» սատիրա է, բայց ող-
բերգական սատիրա: Իր ժողովրդի աղետալի ճակատագրի
մեջ մեղավոր անհեռատես կուսակցություններին, «ազգա-
լին ջոջերին» ծաղրելու, հեզնելու, ծանակելու համար միջոց-
ների մեջ խտրություն չդնող Չարենցի գրիչը մեկ էլ դողում
է ձեռքին՝ «մի սուր, անողոր, դառնաթախիժ կսկիժ սկսում է
դուռել մեր սիրտը, ձեռքս կրկին սկսում է դողալ, և գրու-
թյանս տատերը գրվում են ծուռ ու դողդոջ, կարծես օրորում
է տողերս աներևոյթ մի հողմ...», «կարողանալո՞ւ է արդյոք
մեր տկար գրիչը պատկերել այդ դեպքերն այնքան սրտա-
կեղծ ու ահավոր, որքան սրտակեղծ ու ահավոր էին նը-
րանք իրականում», «Մենք չենք հավատում, որ դա կհա-
ջողվի մեզ, ընթերցող, և բարկությունից ու ցավից ուզում ենք
դին հետել մեր գրիչը...»:

Ծանր խոստովանություններ, որոնք բանալի են վեպը և անցած ողբերգական դեպքերի հանդեպ հեղինակի վերաբերմունքը հասկանալու համար: Այդ «բարկությունն ու ցավը» է մղել նրան արգահատանքով երես դարձնելու «ազգային գործիչներից», պատմական արդարացիորեն չգտած ներառյալ մեծախոստում ծրագրերից և փարատելու սոցիալիստական հեղափոխության գաղափարին, որ վրկության եզերված հասցրեց իր աղետյալ ժողովրդին: Նույն այդ «բարկությունն ու ցավը» է գրողին մղել «ազգային գործիչներին» հեզակելու մեջ լինել չափազանց անողոր և անխնա: Բայց որքան է անխնա՝ միաժամանակ իրապատում, հոգեբանական և կենցաղային խորին միմնավորումով: Այստեղ ի հայտ է գալիս այս «պոեմանման վեպի» գեղագիտական երրորդ շերտը: Սատիրական ընդհանրացում՝ կենցաղային հանգամանքների համառ, միագիծ շեշտումներով, դրանց մի սուսնձին, իրենց նշանակությունից անհունորեն մեծ կշիռ տալով, գործող անձանց չնչին ու աննշան լինելը գերադրական բառերով ընդգծելով: «Ամենաաներևակայելի», «ամենահրաշանման», «զարմանալի զարմանք» արտահայտությունները վեպում հանգում են իրենց հակադարձին ճիշտ այնպես, ինչպես գործող անձանց սնտիառ ինքնահավանությունը, արժանապատվության խորին գիտակցությունը: Դյուրին խնդիր չէ վիպական այսպիսի հյուսվածքը բեմում ստույգ բացահայտելը, որին որոշ տեսարաններ և դերակատարներ հասնում են, որոշ տեսարաններ և դերակատարներ՝ ոչ:

Ռեժիսորը տպավորիչ լուծում է տվել թղթախաղի տեսարանին՝ «հախրյան քաղքենության» մերկացման թեմային: Պայմանաբար լուծված մի պատկեր. քաղաքի երևելիներին՝

շարված մի նստարանի, թողյո՞ւն խաղում: Խաղում են ու
 զրուցում անշտապ, և դիմել բամբասանքների մեջ բացում ի-
 րենց ողորմելի էությունը: Բեմավորողը վեպից այնքան հիշտ
 է քաղել նրանց ռեպլիկները և դերակատարները այնպես
 առույգ են ասում դրանք, որ կերպարները, թեկուզև ֆրագ-
 մենտար ձևով (որ այս ներկայացման սկզբունքն է) գծա-
 գրվում են սլարգորոշ: Ռեժիսորական առումով ոչ պակաս
 տպավորիչ է այն ժողովը, ուր Մազութի Համոն հանդես է
 գալիս հայրենիքի ազատագրության կոչով: Հեղինակի հեզ-
 նանքը ճառախոսի և ժողովականների հանդեպ այստեղ գը-
 տել է իր համարժեք բեմական դրսևորումը: Վերամբարձ
 ճառ, այնքան վերամբարձ, որ դառնում է հեզնական, և ճա-
 դի խանդավառ ընդունելություն, այնքան խանդավառ, որ
 դառնում է ծիծաղելի: Սա վեպի ոճն է՝ հաղորդված բեմա-
 դրական և դերասանական հիշտ գտնված միջոցներով:

Դերասաններից մի քանիսը լավ են ըմբռնել այդ ոճը և
 տեղեղծել են վեպին բոլոր դերասպատկերներ: Դա վերաբե-
 լում է Լ. Թովսիկյանին՝ Մազութի Համոյի դերում. ֆրակը
 վրան նստում է նույնքան անթերի, որքան իր պաթոսային
 խոսքը՝ լեզվի ծայրին, լի է սևիական անձի և գործի բարձ-
 րագույն գիտակցությամբ, բայց այդ ամենը միայն արտա-
 քինն է, միայն ձևը, որի փայլուն մատուցումը կերպարի մա-
 քին է տալիս է այն սրտկերացումը, որ վեպինն է: Դա վերա-
 րելում է Կ. Երիցյանին՝ բժիշկ Սերգեյ Կառպարիչի դերում.
 հումորի զգացումը, որ սլարգայեն թափվում է այս դերասա-
 նի վրայից, օգնում է նրան ստեղծելու մի շատ կոյորիտային
 դերասպատկեր՝ գավառական «երևելի» գործչին ու բամբա-
 անքի հերոսին: Դերասան Վ. Արծրունյանը լավ է կերպա-

րանագծել դպրոցի տեսչին՝ թաքնված հունորով ի հայտ բերելով նրա չնչին ու երկշոտ հոգին: Տեղեֆոն Սեթոյի դերը ևս գտել է իր նկուն, ծիծաղահարույց կատարողին ի դեմս Ռ. Քոթանջյանի, միայն թե դերասանը չի անում ոչինչ, որ դուրս լինի իր վաղածանոթ գինանոցից: Մյուս մեծ ու փոքր դերերում հանդես եկող դերասանները, մեր կարծիքով, չեն հասնում վեպի ոճական հյուսվածքի հարազատության: Որոշ դեպքերում դրա պատճառն այն է, որ խաղում են ուղղակի, ինչպես կիսադային սովորական իրապատում մի պիես (այդպես են խաղում, օրինակ, Ի. Ղարիբջյանը Հասի Էֆենդու, Ք. Բարսեղյանը Օսեպի Նարիմանովի դերերը): Որոշ դեպքերում՝ այն, որ դերասանն իր ուղղակի խնդիրը համարում է կերպարի ծանակումն ու մերկացումը, մինչդեռ դա խաղի հետևանքը պիտի լինի Ստանիսլավսկու այն մտքի տրամաբանությամբ, թե հարբած մարդը նա չէ, որ քայլում է երևրալով, այլ նա, որ ջանում է ոտիդ քայլել: Կյանքում ոչ ոք չի ջանում ցուցադրել իր արատները, այլ ընդհանրապես քայց դրանք երևում են անկախ իր կամքից: Նույնը և թատրոնում: Իսկ երբ արատներն ի ցույց են դրվում, այլևս կորչում է «նյութի դիմադրությունը», մեջտեղից վերանում է կերպարին սոցիալական ու հոգեբանական զենման ենթարկելու և բնութագրելու խնդիրը, որ գլխավորն է դերասանի արվեստում: Ժանր խաղալ չի կարելի, ծիծաղ խաղալ պետք չի, նույնիսկ սատիրայում, և ինչո՞ւ նույնիսկ, հատկապես սատիրայում: Ես չեմ տեսել ավելի մոլեգին սատիրական ներկայացում, քան Մալակովսկու «Փայտոջիկն» է Մոսկվայի Սատիրայի թատրոնում, և այստեղ ամեն ինչ ենթարկված է՝ այս օրենքին: Այլապես բանը կհանգեր մերկապարանոց

պլակատի, ինչպես և լինում է քննության առարկա ներկայացման որոշ կերպարների հետ և ռեժիսորի, և դերասանների մեղքով:

Ամենից շատ այստեղ տուժել է Վատողյանի կերպարը: Միանգամայն հիշտ է որոշված դերի զարգացման գիծը, թե ինչպես է նա «գավառացի չնչին վարժապետից» դառնում «անձնավորություն», ևս ու տարսափ տարածող «ազգային գործիչ»: Բայց եթե նա՝ ծխական դպրոցի ուսուցիչ Վատողյանը կարող է իրեն թույլ տալ սրճարան գնալ սպիտակեղենով, կարող է ափսե գողանալ սրճարանում և առանց աչք ճակելու բռնվել «հանցանքի վայրում», կարող է խմել ուրիշների թողած օղին, ազանորեն ուտել գետին ընկած պատանո՞ղ՝ այլևս ի՞նչ է մնում անել դերասանին կերպար բնութա-
որ՝ այլևս ի՞նչ է մնում անել դերասանին կերպար բնութա-
գրելու համար, չիտսելով այլևս վեպի իրոնիայի նրբության, վաճաճում է «արժանապատվության» մասին, որով առատորեն օժտված են վեպի գործող անձինք և որի պատկազերծմամբ են կերպարանագծվում նրանք: Կամ ի՞նչ տրամաբանությամբ Վատողյանը և Մարութեն կատաղորեն վիճում են աթոռների վրա ոչ թե նստած, այլ կանգնած, տգեղ, քստմենլի շարժումներ անելով: Ես չեմ հասկանում, թե ի՞նչ է ավելացնում կերպարի բնութագրությանը, երբ ռեժիսորը ստիպում է Վատողյանին ճառել՝ բնական պետքերը գոհացնելիս կամ ստի-
պել, որ Գեներալ Ալոշը մտնի գեղանի կնոջ փեշի տակ՝ ծղրտացնելով նրան: Այս ամենը ոչ մի սոցիալական շունչ չունի: Այս վեպի ճաշակի և առհասարակ ճաշակի ըմբռնման հետ: Այս-
ժան խիստ ենք խոսում, որովհետև վատ ճաշակը հիմա ներ-
թափանցում է ամենուրեք՝ ավերելով մեր բնակչության հին ու բարի պատկերացումներն արվեստի մասին. հենց վեր-

ջերս մենք տխուր ստի՞ք ունեցանք հեռացուցով դիտելով «Շեկ ինքնագթիո» կինոնկարը (ոեժիսոր և սցենարի հեղինակ Ա. Աղաբաբով), մի տգեղ ու անհեթեթ կինոպատմություն՝ սկզբից մինչև վերջ։ Կամ՝ «Եվ երբ դու կվերադառնաս» ֆիլմը (ոեժիսոր Լ. Գրիգորյան), այնքան սիրունատես, քաղցրահամ գունազարդված մի նկար, ինչպես կարող է լինել տուրիստական ռեկլամը միայն։ Այսպես որ գնա ո՛ր կհասնի...

Դատնանք ներկայացման այն շեղումներին, որոնք վերաբերում են տրամաբանությանը, ոչ թե բարդ, մտքի լարում պահանջող, այլ պարզ տրամաբանությանը։ Բեմադրիչը ներկայացումն սկսում է համբ պատկերով, որ խորհրդանշում է գալատական մեղկ, քնեած միջավայրը։ Հետաքրքիր գտնված սկիզբ, առավել ևս, որ դա հար ու հարազատ է վեպին։ Բայց ահա պատկերը կենդանություն է առնում, կերպարանքները մտնում են շարժման մեջ և մենք հայտնվում ենք սրճարանում։ Այստեղ տիրում է այնպիսի ծայրահեղ տըրտում, հուսահատական տրամադրություն, որ բնական կլինե՞ր հետագա ողբերգական դեպքերից հետո և ոչ թե հիմա, երբ ո՛չ պատերազմ է եղել, ո՛չ կոտորած։ Ծիշտ այդպես էլ՝ այս դրությանը միանգամայն անհարիր է կախաղան հանված մարդու սիմվոլը, որի տեղը ևս հաջորդ պատկերն է։ Գործող անձինք երկար ու քարակ խոսում են Վարդանի կամուրջի, Բերդի, Սուաքելոց նկեղեցու մասին, և փոխանակ դրանք կազմեն տեսարանի ֆոնը՝ տալով դրան իրապատում շունչ՝ այդ սիմվոլն է մեջտեղը տնկված։ Ինչո՞ւ բեմադրողն ու նկարիչները զրկել են իրենց երկու դրությունների միջև կոնտրաստ ստեղծելու, գործողության միապաղաղ ընթացքին դի-

նամիկա հաղորդելու, ժամանակի շարժումը ցույց տալու հը-
նարավորությունից՝ մնում է իրենց գաղտնիքը: Հ. և Ռ. էլի-
բեկյանները լավ նկարիչներ են, խոսք չունեն, բայց այս
պատկերի ձևավորման մեջ նրանք վրիպել են այնպես, ինչ-
պես որոշ գործող անձանց զգեստների էսքիզներում՝ դրանց՝
բացահայտ ծաղրական տեսք տալով: Ներկայացման երա-
ժշտական ձևավորող Ֆ. Արամյանն էլ, մեր կարծիքով, վրի-
պել է իր գործի մեջ: Երաժշտական ձևավորումն այն չէ, որ
մոտավոր ճշտությամբ երգեր ընտրես այս կամ այն տեսա-
բանի համար, այլ այն, որ երաժշտությունը նպաստի գոր-
ծողության էության բացահայտմանը: «Գարուն» և «Լոռե...»
ողբերգական երգերն առաջին պատկերում մնչում են ան-
ժամանակ, բացի այդ՝ տարակուսելի է այդ նվիրական եր-
գերի օգտագործումն այդքան ողորմելի միջավայրում, հիշտ
այնպես, ինչպես Զեյթունցիների մարտաշունչ քայլերգի օգ-
տագործումը, մանավանդ կամավորական շարժման այն սը-
ռալ մեկնաբանության մեջ, ուր ռեժիսորին դավանանել է
«պատմության զգացումը»:

Կամավորական շարժումը պատմության ընթացքով և հայ
ժողովրդի հոգեբանությամբ թելադրված իրողություն էր:
«Կամավոր կերպով ճակատ մեկնելու և Թուրքիայի դեմ կռո-
վելու հայերի ցանկությունն ըստ էության հարուցված էր
Արևմտյան Հայաստանի իրենց եղբայրներին օգնելու ազ-
նիվ և հայրենասիրական զգացմունքներով»¹, — գրում է ի-
րողության մերօրյա պատմաբանը: Նույն շարժման մասնա-

¹ Ա. Արություն, «Кавказский фронт 1914—1917 гг.». Ереван,
1971, стр. 293.

կից և նրա հերոսներին ճանաչող Եղիշե Չարենցը չէր կարող ծանակել այդ շարժումը, ապացույցն այն իրողության, որ հայ ժողովուրդը մնում էր Խաչատուր Աբովյանի ժողովուրդը, ռուս ժողովրդի հետ ուս-ուսի կովող, իր ազգային իրավունքների համար ուրքի ելնող ժողովուրդ։ Եվ Չարենցը ծաղրում էր ոչ թե այդ շարժումը, այլ դրա հանդեպ հայրենասիրական ոգուց զուրկ նախնիների քաղքենական թշվառ վերաբերմունքը։ «Առավոտյան ժամը տասնմեկը կլիներ, երբ այնքան երազած կամավորական խումբը, առույգ ու առնական շարքերով, վերջապես մտավ քաղաք», — գրված է վեպում, իսկ բեմում ցույց է տրվում ողորմելի մի խրտվիլակ։ Այսպես վարվել չի կարելի։

Մենք այս դիտողություններն անում ենք ափսոսանքով, որովետև գործ ունենք մի բանիմաց, շնորհալի բեմադրիչի հետ, որ համարձակություն ու երևակայություն է ունեցել բեմական արվեստի նյութ դարձնելու Եղիշե Չարենցի վիպական բարդ հյուսվածքը և հասնելու այնպիսի հաշողությունների, որ անապասելի էին մեզ համար։ Բայց նույնքան անապասելի էին գործի թերությունները ևս, որոնց շտկումը, մեր կարծիքով, ոչ թե ցանկալի, այլ անհրաժեշտ է։ Եվ այդ դեպքում մենք Չարենցի երկերի բեմական պատմության մեջ կունենանք ևս մի արժանի միավոր։

**(Գ. Դեմիրճյանի կատակերգության բեմադրությունը
Սունդուկյանի թատրոնում)**

Նախասպես ասեմ, որ ես միանգամայն հակառակ եմ այս բեմադրության բոլոր այն տարրերին, որոնք կատակերգությունը մղում են դեպի էստրադա, վարիետե և կրկես, ինչպես նաև դատական բնագրի մեջ մուծված այն անհարկի հավելումներին, որոնք զայիս են պիեսի հանդեպ եղած անվստահությունից և ծանրաբեռնում են ներկայացումը:

Հակառակ լինելով, կարծում եմ միաժամանակ, որ դրանք ինչքան էլ շատ են, ինչքան էլ ոճականորեն խաչտաքղեն են դարձնում բեմադրությունը, էլի դրանք չեն ծածկում ու արժեքագրկում այն նորն ու նշանակալին, որ ներկայացումը ներդնում է «Քաջ Նազարի» բեմական պատմության մեջ:

Ես արդեն լսում եմ բեմադրության հեղինակների հնախախոր առարկությունը. ինչո՞ւ եք հակառակ, մի՞թե նման տարրերի գործադրումը հատուկ չէ ժամանակակից բեմական արվեստին, հապա Պիտեր Բրուկի հռչակավոր «Ամականային գիշերվա երա՛գը», որ լեցուն է կրկեսային տարրերով, հապա վերջերս մեր հիացմունքին արժանացած վրաբով, հապա վերջերս մեր հիացմունքին արժանացած վրաբով, հապա քրեիստյան ներկայացումը, ուր կա և՛ էստրադա, և՛ երգ, միկրոֆոնն էլ հետը, հապա Տազանկայի թատրոնի՞, ունե՞ծիսոք Յուրի Լյուբիմովի, թատերական այդ առաջամարտիկի փորձը, վերջապես, հենց Դեմիրճյանի այն միտքը, թե «պիեսը թամաշա է որոշ չափով»:

Էլ ինչո՞ւ եք հակառակ:

Այն պատճառով, որ «Քաջ Նազարի» քեմադրության մեջ այդ տարրերը գեղարվեստական ներդաշնակություն չեն կազմում, ընկալվում են իբրև ինքնաբավ և ինքնուրույն ներմուծումներ:

Երբ իրեն սուրբ հռչակող Քաջ Նազարին ճոպաններով համքառնում են վերև, իբր թե երկինք, մենք մտածում ենք ոչ թե մտքից բխող քեմավիճակի կարեորության մասին, այլ թե՝ դերասանը չընկնի՝ հանկարծ: Սա կրկեսում, բայց ոչ դրամատիկական թատրոնում ծագելիք մտածմունք է:

Երբ իր արքայական փառքը վաշելող Քաջ Նազարի առաջ խանումները պարում են, նրանց պարերը, — խափշիկ կնոջ պարն իր էկզոտիկայով, իտպանական ջույգի պարը՝ միջավայրից իսպառ դուրս ընկնելով, պորտապարը՝ իր «հըրապուրիչ» հեշտանքով, թողնում են այն տպավորությունը, թե դու ոչ թե թատրոնում, այն էլ ակադեմիական թատրոնում ես գտնվում, այլ վարիետեում, ուր դիտում ես զանազան համարներ:

Այս և նմանօրինակ միջոցները (ոչ միայն այս ներկայացման մեջ ու ոչ միայն այս թատրոնում) կարո՞ղ են նըպաստել ներկայացման հանդիսատեսային հաջողությանը: Այո՛: Հանդիսատես պե՞տք է հրապուրել: Իհարկե՛: Բայց ոչ ամենադյուրին և վատթար ճանապարհով: Դյուրին, որովհետև դրա համար պետք չէ ստեղծագործական մտքի աշխատանք: Վատթար, որովհետև այդ միջոցների գործադրությամբ պահանջկոտ (և սակավաթիվ) հանդիսատեսները հեռու են վանվում թատրոնից, իսկ անպահանջկոտ (և մեծաթիվ) հանդիսատեսներն ալելի ու ալելի են վարժվում այս-

հանդիսանքային արվեստներին հատուկ, բայց թատրոնի քննությանն անհարիր միջոցներ:

Վերջապես, ճաշակի խնդիրը: Անբնական է, անախորժ, ուստի և անճաշակ հսկաների տեսարանի քեմական լուծումը՝ բարձր աշտարակների վրա փալատով քողարկված հրակա ձևացող մանր մարդիկ: Պետք է խոստովանել, որ սակատակերգության դրվագներից ամենադժվարինն է (հիշում եմ, թե ինչքան էր մտահոգված դրանով Վարդան Աճեմյանը, ի վերջո հանգելով դիմակների մտքին, դիմակալոր՝ ահեղ են, դիմակները հաճած՝ խեղճուկրակ մարդիկ): Այնպես, ինչպես տեսարանը ներկայացնում են այս քեմադրության հեղինակները (քեմադրող Հր. Ղափյանյանի հետ՝ ուժիտոր Խ. Աբրահամյան, նկարիչ Ե. Սաֆրոնով), ո՛չ սրամիտ է, ո՛չ հետաքրքիր, մանավանդ, երբ «հսկաներն» անտեճաններով որսում են Քաջ Նազարի հարցազրույցը, որ վարում է մեկը՝ միկրոֆոնը ձեռքին: Մոդեռնացո՞ւմ է սա: Այո՛: Բայց հոռի՝ մոդեռնացում:

Լավ ճաշակի դեմ բողոքող տեսարան է, երբ զորաշենքիներն իրենց չափածո բողոքը (չափածո հալելումներին դեմ չենք, մանավանդ, որ դրանց մեջ կան սրամիտները) աւում են Սալաթ-Նովայի քնարական մեղեդու դուդուկային նվագակցությամբ: Որտեղի՞ց որտեղ. «կապ չունի», ինչպես ասվում է ժամանակակից երիտասարդական ժարգոնով: Քանի որ բանը հասավ երաժշտությանը, ասենք, որ Մ. Վարդազարյանի երաժշտությունը ևս ոճով խայտաբղետ է. ժողովրդական երգի հիանալի մշակման հետ, որ լեյտմոտիվն է, նաև ջազային եղանակներ: Մեկը մերժում է մյուսին: Մեկը կամ մյուսը պիտի լիներ սկզբունքը, նախընտրելի էր առա-

ժինը: Սառն է 'ս անհամ երկրորդ արարի սկիզբը՝ ծորուն եր-
գեցողությամբ ու հավելյալ տեքստերով հանդերձ: Երաժշ-
տությունն առհասարակ աղմկալի է դարձնում առանց այն
էլ աղմկոտ ներկայացումը:

Ինչի՞ նշան է անընդունելի և նույնիսկ ընդունելի, ան-
հաշակ, թեկուզև ճաշակի կնիքը կրող բեմական միջոցների
տառադիկ գերարտադրությունը: Ռեժիսորական բուռն երևա-
կայությամբ: Անպայման: Իրոք, անուրանալի է Հր. Ղափլան-
յանի ռեժիսորական տաղանդի այդ կողմը, բայց նույնքան
անթաքցնելի է կիրթ մտքի, չափի թանկագին զգացումի հըս-
կողության պակասը: Իսկ դա հանգեցնում է ռեժիսորական
չտեսության՝ ի ցույց դնել ունեցած-չունեցածը, նույն բանն
ասել մեկ, երկու անգամ, հետո էլի ու էլի: Սա կյանքում կոչ-
վում է շատախոսություն, արվեստում ևս կարելի է այդպես
կոչել: Եվ չկա մեկը, որ փեշը քաշի՝ բավական է, հասկա-
ցա՛նք, հոգնեցի՛նք: Իսկ «փեշը քաշող» միշտ պետք է, ան-
գործության մատնված գեղարվեստական խորհուրդներն ու-
նեն նաև այդ պարտականությունը:

Բոլոր արվեստների երկաթե օրենքով՝ գործի արժեքը
պայմանավորված է ծախված արտահայտչական միջոցների
քանակով. որքան քիչ միջոցներ են ներդրվում արդյունքի
հասնելու համար՝ այնքան մեծ է գործի արժեքը և ընդհա-
կատակը: «Քաջ Նազարի» մեջ վատնված միջոցների գերար-
տադրությունը իջեցնում է արված գործի արժեքը, խանգա-
րում է տեսնել այն կարևորն ու արժեքավորը, որ կա ներ-
կայացման թե՛ ռեժիսորայի մեջ, թե՛ գլխավոր հերոսի մեջ-
նախանության:

Սկսենք հարցերի հարցից՝ ո՞վ է Քաջ Նազարը: Դերենիկ

Դեմիրճյանի Քաջ Նազարը, քանի որ սա էապես տարբեր է և՛ սկզբնաղբյուր ժողովրդական հեքիաթների, և՛ Թումանյանի Քաջ Նազարից: Արժե այստեղ մի փոքր շեղում կատարել դեպի գրականությունն ու գրականագիտությունը, առաքարեզ, որի հանդեպ այնքան անփարատելի արհամարհանք են տաժում մեր թատրոնի և կինոյի բեմադրիչները՝ առանց մըտածելու, թե ինչքա՛ն են տուժում դրանից: Կարծում են, թե գործը գիտեն (չգիտենալու ամենատխուր վարիանտը), մինչդեռ չգիտեն և գիտենալու էլ ժամանակ չունեն, որ կարդան, վերջապես՝ ի՞նչ կարիք կա, առանց դրան էլ գործն առաջ է գնում. «Կոփվը ինքն իրեն-իրեն կուլում է: Կուլի միջին իսկի միտս էլ չի, թե կուլում եմ» (Դ. Դեմիրճյան, «Քաջ Նազար», արար երրորդ): Այդպես որ չլինե՛ր՝ Սունդուկյանի սիրելի հերոսը, հին Թիֆլիսի հմայքը խտացնող Իսային ստափակի մեկը չէր դառնա «Խաթաբալա» կինոնկարում, որ բեմադրել է Յու. Երզնկյանը Ա. Այվազյանի սցենարով կամ Պարոնյանի Օգսենը չէր կորցնի իր սոցիալական իմաստը՝ ձեռք բերելով օպերետագին զվարճալի կերպարանք «Բաղդասարը բաժանվում է կնոջից» կինոնկարում, որ բեմադրել է Գ. Մեյիք-Այվազյանը նույնպես Ա. Այվազյանի սցենարով: Ի՞նչ զարմանա՞ս կամ զայրանա՞ս, երբ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում բեմադրիչը Գորկու «Հովեկներ» պիեսին հավելումներ է անում... Շիլլերի «Ավազակներից»: Այդպես որ չլինե՛ր՝ «Քաջ Նազարի» տեքստն էլ չէր խեղաթյուրվի: Մի օրինակ միայն. ո՞ր իրավունքով բեմադրության հեղինակները ստիպում են, որ տանից վտարվող Քաջ Նազարն ասի Ուստիանին. «Դուռը բաց, քեզ եմ ուզում»: Ո՛ւմ է հարկավոր այս գռեհիկ հավելումը: Ճիշտ է, ի պատասխան դահ-

լինում հնչում է տգեղ հոսող, բայց սա՝ է այն նպատակը, որ պիտի արդարացնե՞ր միջոցը:

Բայց դառնանք բուն խնդրին. Դեմիրճյանի Քաջ Նազարը տարբեր է իր բոլոր նախորդներից: Ծիշտ է, պիեսն իր կառուցվածքով ու գլխավոր հանգույցներով շատ մոտ է Թումանյանի հեքիաթին, այնքան մոտ, որ կարծես մեկը մյուսի բեմավորումն է, բայց կերպարն էությամբ ուրիշ է (հուշագրության մեջ վկայված է, որ թատրոնի մարդիկ Թումանյանին առաջարկել են պիեսի վերածել հեքիաթը, բայց առողջությունը կորցրած գրողը խորհուրդ է տվել դիմել Դեմիրճյանին, որ արդեն մի քանի պիեսի հեղինակ էր): 1923-ին Դեմիրճյանը ստեղծեց իր Քաջ Նազարը՝ իր նախորդին և՛ նման, և՛ տարբեր նրանից: Նման՝ իր վախկոտ, պարծենկոտ նկարագրով, տարբեր հանգամանքներից օգուտ քաղելու խռամակությամբ, «անհատական նախաձեռնությամբ», ներքին չարությամբ: Բախտն է որոշում ամեն ինչ, — սա է Թումանյանի հանճարեղ մշակման կոնցեպցիան՝ հար և հարազատ փոկկորային շուրջ քսան սկզբնաղբյուրներին, ժողովրդական մտածողությանն առհասարակ: Բախտի բախտավոր զավակն է Թումանյանի հերոսը, մի բարեհոգի մարդ, որ չի թաքցնում իրողությունը. «Ի՛նչ քաջություն, ի՛նչ խելք, ի՛նչ հանճար. դատարկ բաներ են բոլորը: Բախտ ունե՛ս — քեֆ արա...»: Դեմիրճյանի հերոսն ունի վերապահում. «Հա դե, ի՛նչ խոսք: Քաջություն, խելքը իրա կարգին»: Սա ոչ միայն բախտավոր է, այլև բախտախնդիր, բախտի գիտակցված հեծյալը, օգուտ քաղելու առիթը չփախցնող մի պատեհապաշտ, ժամանակակից տիպ: Մեկը ձեռքից եկած ամեն ինչ սնում է ձախողվելու, ինքնամերկացման համար՝ դուրս է

գալիս—հակառակը, մյուսն ամեն ինչ անում է ինքնամեծարման համար՝ և հանգամանքները նպաստում են դրան: Մեկի միակ հեղափոխական ամբոխային հիմարացումն է, մյուսինը՝ նաև ինքը: Մեկը համեստ, իր գինն իմացող, բարեհոգի, խելոճուկրակ մարդ է: Մյուսն անհունորեն ամբարտապան, չարահոգի, իշխելասեր:

Սա է այն նորն ու սեփականը, որ բերեց Դեմիրճյանն իր մեծ նախորդի համեմատությամբ: Մեկը ժողովրդական կենսափոխարկության արտահայտություն է, մյուսը՝ գրողի անհատական հայացքի: Այստեղ երևում է արդյունքն այն պատմական փորձի, որ ուներ Դեմիրճյանը 1923-ին, որ չէր կարող ունենալ Թումանյանը 1908-ին: Այստեղ է այն տարբերությունը, որ կար դասական Թումանյանի և «մոդեռնիստ» Դեմիրճյանի միջև:

Ավանդական միամիտ, պասիվ, բարեհոգի Նազարի փոխարեն՝ նենգամիտ, ագրեսիվ, չարահոգի Նազար,— սա է եղել բեմադրիչ Ղափլանյանի և ռեժիսոր ու դերակատար Արրահամյանի սևեռուն նպատակը, որ և իրականացվել է ու դարձել այն նորն ու նշանակալին, որ նրանք մոծել են կերպարի մեկնաբանության մեջ (ասենք միայն, որ այս դեպքում մնում է անհասկանալի՝ ինչո՞ւ պիտի այս Քաջ Նազարի նմանակը դառնար իշուկը, որ ինչքան էլ պլաստիկորեն լավ է ներկայացվում, այս կերպարի մետաֆորը չէ, սրանն ստույգան աղվեսը պիտի լիներ. ինչո՞ւ մի ձեռքով քանդել այն, ինչ շինվում է մյուսով):

Խորեն Արրահամյանը ոչ թե միամիտ ու անմեղ պարծեկոտ, այլ գոռոզամիտ ու ամբարտապան է հենց սկզբից. դերասանն իր դերն սկսում է մեծ հեռանկարի հաշվով. կենդա-

նական վախ, բայց և սեփական գերազանցության անբեկա-
նելի համոզում՝ արտահայտված խոսքի ստույգ գտնված ին-
տոնացիայով և նույնպիսի ստույգ պլաստիկայով. ահագին
մարմին, բայց սնամեջ՝ լեցուն երկյուղով ու գոռոզությամբ:
Անհամարձակ շարժումն՝ նույնիսկ վրա քշելիս էլ պատրաստ
նահանջի, ետ քաշվելու միևնույն «ելման դիրքերը»: Հայացքն
էլ ոչինչ չի ասում, քան երկու բնագոյ՝ վախենալու և վախեց-
նելու, եթե ուժը պատում է: Եվ սրա կողքին կիներ՝ Լ. Հով-
հաննիսյանի Ուստիանը, մի կոպիտ գեղջկուհի՝ անգիջում
և չհանդուրժող (թվում է, այս ճիշտ բնութագրությանը, մա-
նավանդ վերջում, պակասում են ինչ-ինչ գույներ՝ նրան ա-
վելի համակրելի դարձնելու համար): Բեմադրիչը հետաքրք-
րի բեմալինականներ է ստեղծել անհաշտ ամուսինների հա-
րաբերությունը ցայտունացնելու համար՝ կտրված լվացքի
հետ և ուրիշ կենցաղային հանգամանքների:

Այս Քաջ Նազարը շատ է տարբեր ավանդականից, կեր-
պարի սյն պատկերացումից, որ կայունացել է մի ամբողջ
շարք ստաջնակարգ անձնավորումներով: Տարիներն անէպ-
ցրել են Հովհաննես Աբելյանի Քաջ Նազարը, որ դերասանն
անձնավորել է խորին լրջությամբ, ծիծաղը նպատակ չդարձ-
նելով: Նաև Հովսեփ Ոսկանյանի Քաջ Նազարը՝ ցայտուն
բնավորություն, բայց մողեռնացված՝ ուսադիրներով ու խը-
թանավոր սապոգներով: Հետագայում դերը խաղացին Բագ-
րատ Մուրադյանը, Պարույր Սանթրոսյանը, Համբարձում
Խաչանյանը (կինոյում), Արզո Արզումանյանը և ուրիշներ,
գրեթե բոլորը՝ ֆոլկլորային թեքումով, շատ ծիծաղելի և քիչ
երկյուղալի: Մինչդեռ նա «սարսափելի մարդ է, երբ ձեռը
ուժ ու հնար է ընկնում» (Դ. Դամիրճյան):

Այս «սարսափելի մարդն» է քննության առարկա ներկայացման հերոսը, այնքան հեռու եղած ֆոլկլորային պատկերացումից, որ սա կարող է ամենքի կողմից հավասարապես շընդունվել, ինչպես ժամանակին եղավ «Պեսոյոյի» հետ, դրանից առաջ էլ՝ «Նամուսի»:

Վանող է ու հակակրելի Խորեն Աբրահամյանի Նազարը փառքի և իշխանության առաջին շորշուկների համն առնելիս արդեն, ցնդած տիրացուի օրհնությունն առնելուց անմիջապես հետո: Այս կարճ դրվագը շատ տալավորիչ է Ա. Խոստիկյանի խաղով և բեմադրիչի մատուցմամբ, ափսոս միայն, որ գործի դրված հնարը (կերպարի զգեստավորումը հենց բեմում) մենակ է մնում, ուստի և գիծ չի դառնում: Բեմադրիչը պատկերավոր լուծում է տվել պիեսի շատ կարևոր մի մտքին՝ ամբոխն է իր գլխին նստեցնում անկոչ տիրակալին: Հիպերբոլիկ ցայտունության են հասցված իշխան Սաքոյի հետ կապված բեմավիճակները, հիանալի է գտնված իշխան Սաքոն և իր որդին զույգը, որ հայր և որդի Էլքակյանները խաղում են լավ, միայն թե բնական չափը խախտող, ընդգծված եռանդով ու լարումով: Այն միտքը, թե Քաջ Նազարի համբավն ստեղծվում է դեռ իր հայտնվելուց առաջ՝ նույնպես հաջողվել է բեմականորեն արտահայտել: Բայց դեծիսորական լուծումներից թերևս լավագույնը Քաջ Նազարին ազգային հերոս և առաջնորդ հռչակելու դրվագներն են հոգևոր իշխանության, մտավորականության ներկայացուցիչների և ուրիշների եռանդուն մասնակցությամբ (Գ. Խաժակյան, Լ. Առուշանյան, Վ. Մարգունի, Գ. Աջուլյան, Գ. Աֆրիկյան, Վ. Հակոբյան և ուրիշներ): Եվ սա շատ էական է, որովհետև սա այլ բան չէ, բան ազգային բացառիկության,

նագիտնալիստական արքեցումի անխնա ծաղր. «Մենք Քաջ Նազարի ազգն ենք, և դրանով, գոհությոն աւտծո՛ւ ամեն ազգից բարձր ենք»: Ու մեկ էլ տեսար բեմի խորքից մեզ վրա է գալիս մոլագար ամբոխը՝ Քաջ Նազարին առաջը գրցած և նրա դրոշակը պահած:

Բայց ամա սրանց հաջորդում են աննաշակ բեմական լուծումներ: Միանգամայն տպավորիչ է Քաջ Նազարը պալատական կյանքի քստմենլի վայելքի մեջ. այլևս ի՞նչ կարիք կար հորինելու լուգանքի տգեղ տեսարանը՝ մերկ մարմիններով ու խառնիճադանն աղմուկով: Սեփական անձը սուրբ հուշակելու դրվագը դերասանը խաղում է այնպիսի ներշնչված երեսպաշտությամբ, կեղծ անմեղունակ լռությամբ, որ այլևս ի՞նչ կարիք՝ երկինք համբառնել հերոսին, գոչացնելով ներկայացումը ծանրաբեռնող ու խայտաբղետ դարձնող ևս մի օտարամուտ տեսարան:

Բայց չէ՞ որ Խորեն Աբրահամյանը ներկայացման ռեժիսորն է նաև: Ուրեմն, ռեժիսորը փչացրել է դերասանի գործը: Բայց, ինչպես ասում են, «չնայած բժշկի բոլոր ջանքերին, հիվանդն ստողջացավ»: Դերակատարման ուժի նշանըն է դա: Միակ դիտողությունը, որ կարող ենք անել դերասանին, այն է, որ նրա կատարման մեջ երևում է, թե ինչն ինչի համար է արվում, երևում են մեկնաբանության «սպիտակ կարերը»: Բայց այս դիտողությունը վերաբերում է Խորեն Աբրահամյանի ոչ միայն Քաջ Նազարին, այլև մյուս դերերին առհասարակ:

Խ. Աբրահամյանի այս խաղը՝ դերասանի լավագույն աշխատանքը վերջին տարիներին, ենթարկված է ամուր ու մըտածված տրամաբանության՝ որքան ավելի վեր փառքի ու

իշխանության աստիճաններով, այնքան նվազ ծիծաղելի և ավելի ու ավելի վաճառ, ավելի դաժան ու սահմոկելի: Թե ինչպես ետին թշվառականը իշխանություն ձեռք բերելով դառնում է «սարսափելի մարդ», — սա է Քաջ Նազարի պատմությունը և դա էլ դարձել է խաղի կորագիծը՝ դերասանի կողմից խորապես ըմբռնված և խաղի հետ մերված: Ժողովուրդը կոտորվում է, կոտորվում է կոտորվի, «չատ վեջս է»: Ի՛նչ, Ոստիան խանումի բարձր չեն բերե՛լ, մեղավորի «գլուխը կտրեցեք»: Եվ ամենայն լրջությամբ, արարքի գիտակցությամբ: Սա իշխանության լսիրշ չարաշահումն է, ծիծաղելի սոսկալիի մեջ և սոսկալին՝ ծիծաղելիի: Այսպիսի ընդհանրացում կա դերի ռեժիսորական և դերասանական մեկնության մեջ, թեև կերպարն իբրև բնավորություն շոշափելիորեն կոնկրետ է՝ ա՛յս խառնվածքը, ա՛յս գլադան, ա՛յս «բիրդան աղան»: Եվ գլադա, և՛ գլադաիզմ, և՛ Քաջ Նազար, և քաջնազարիզմ, բոլոր բռնապետներին հատուկ ինքնաֆենտիշացմամբ, այնքան, որ մի օր էլ կարող է ասել. «Ու հիմի, գլադեք, ահա ես իմ բերնով հրամանք եմ անում ձեզ, որ իմ ցեղս սուրբ է, իմացի՛ր, գլադա՛, որ ժողովուրդը ինձ համար է ծնվում, ինձ համար ապրում, ինձ համար մեռնում: Ժողովուրդը պիտի աշխատի, ես ուտեմ: Դրա համար էլ ուզում եմ, որ սրբերի դասը դասվեն...»: Դերասանը սա ասում է ոչ թե գոռոզ ինքնամեծարմամբ, այլ այնպիսի «հեզությամբ», «համեստ» հուզմունքով, որ ասես մարդը մեղք չունի, նախախնամության հյու կամակատարն է միայն:

Ասված է՝ բենում թագավոր չեն խաղում, շրջապատն է, որ ստեղծում է նրա կերպարն իր խոնարհ վերաբերմունքով: Դա այս դեպքին չի վերաբերում, ուր թագավորը գլխավոր

հերոսն է. այստեղ և՛ ինքը պետք է խաղա, և՛ շրջապատը: Պալատական միջավայրում հեղինակը միայն մի դեր է ամբողջացրել՝ սենեկապետի դերը, գրված այնպիսի կատարելությամբ, այնպիսի փայլուն ոճավորումով, որ, կարծես, սատիրական ընդհանրացումն է բոլոր ժամանակների թճաճքի և շողոքորթության. «Թագավո՛ր քաջ, արեգա՛կն արդարության, ծո՛վ խելաց, կարողության քազո՛ւկ, բերա՛ն ճշմարտության...» և այսպես շարունակ՝ հոսում են թճաճքի խոսքերը, ինչպես առատության եղջյուրից: Սենեկապետը, Վ. Եղջատյանի խաղով, թողնում է տալիսություն, քայց դերի հնարավորություններն ավելին են, քան այն, ինչ իրացվում է բեմում: Սուսնց պալատական ինտրիգների ի՛նչ սրալատ: Եվ այստեղ է, որ բեմադրիչը վերստին իր խոսքն է ասում՝ հանդես բերելով պալատական պղտոր միջավայրը հարըստացնելու, գանի շուրջը նյութով դավերը ցույց տալու հնարամտություն, որ արժանի է գնահատության, քանի որ այն, ինչ արված է՝ արված է սուսնց տեքստային հավելումների, բեմադրական արվեստով և բեմադրիչի անկապտելի իրավունքով:

Բայց ամենից գնահատելին բեմադրիչի գտած ֆինալային տեսարանն է, լուծումով որքան պարզ ու անապասելի, նույնքան իմաստալի: Հայտնի է, որ Դեմիրճյանն իր պիեսի ավարտը լավագույնը չի համարել, հավանելով ոչ թե իր, այլ Քաջ Նազարի հավերժությունը հավաստող Թումանյանի հեքիաթի ավարտը. «Եվ ասում են՝ մինչև էսօր էլ քեֆ է անում Քաջ Նազարը ու ծիծաղում աշխարհքի վրա»: Բայց կատակերգությունը չէր կարող այսպես վերջանալ, դրամատուրգիան պահանջում է ավարտել գործողությունը: Այս երկվու-

թյունից ելք գտնելու համար Վարդան Անեայանը մտածել էր Քաջ Նազարի մի երկվորյակ «ամեցնել» ներկայացման ընթացքում, որ վերջում մեկը փոխարիներ մյուսին: Ռեժիսորական շահ մետաքսքթիր հղացում:

Բեմադրիչ Ղափլանյանն ուրիշ կերպ է լուծել կնճռոտ խնդիրը. Քաջ Նազարի խորտակումից հետո քեմի խորքից ընդատառ է գալիս դատարկ գահը և պալատական ամբոխը նույն ոգևորությամբ գոչում է. «Կեցցե՛ Քաջ Նազարը... Կեցցե՛ Քաջ Նազարը»:

Ոչնչության և բռնակալի այս նույնացումը, Քաջ Նազարի պաշտամունքի և դատարկության պաշտամունքի այս փայլուն մետաֆորը ներկայացման ստույգ գտնված ավարտակետն է:

Ի՞նչ եզրակացություն այս ամենից: Մենք գործ ունենք մի ներկայացման հետ, որ լավն ու վատը, ճաշակով և անճաշակ արվածը, ընդունելին և անընդունելին անհաշտ հարևանության մեջ են: Պետք է տեսնել և՛ մեկը, և՛ մյուսը, եթե ուզում ենք ճիշտ գնահատել գործը: Տեսնել և հասկանալ, թե ինչո՞ւ մի ներկայացում, որ կարող էր ամենքի կողմից ընդունելություն գտնել, չի գտնում ադրպիսի ընդունելություն, քանի որ իր ակներև ստալետությունների հետ ունի ոչ պակաս ակներև թերություններ: Դրանք, այդ թերությունները, ունեն պատճառներ, որոնցից ստնվազն երկուսը պետք է մատնանշել, քանի որ դրանք կապված են ոչ միայն այս ներկայացման, այլև մեր մալր թատրոնի հետագա ճակատագրի հետ, որի հանդեպ անտարբեր լինելը հանցանք է:

Այդ պատճառներից մեկը պետք է համարել ստեղծագործական, մյուսը՝ կարգապահական:

Ստեղծագործականն այն է, որ ռեժիսոր Հր. Ղափանյանի քեմադրական սկզբունքների ինչ-ինչ հասկություններ չեն ներդաշնակում Սունդուկյանի անվան թատրոնի արմատական ոճի՝ հոգեբանական ռեալիզմի ոճի հետ: Որևէ գաղափար արտահայտելու համար գործի դրվող զուտ քեմադրական, դերասանի ներաշխարհը զանց առնող, արտաքին լուծումները, ռեժիսորական մետաֆորների առատությունը, բեմական մեխանիկական միջոցների շուայլ կիրառումը, մեր կարծիքով, հակասում են այս թատրոնի ոչ միայն այսօրվա նկարագրին, այլև այն ոճին, որին պետք է ձգտի նա: Իհարկե, ռեժիսորական արվեստի հիշածս եղանակները, չափի և ճաշակի տահմաններում, ունեն գոյության իրավունք, բայց ոչ այս թատրոնում: Ոչ մի պարագայում չպետք է համաձայնել, որ այս թատրոնը նմանվի Դրամատիկականին, և ոչ էլ՝ բնդհականակը: Մեր քաղաքին պետք չեն երկու համանման դրամատիկական թատրոններ: Եթե այդպես է իրոք, ապա պետք է ներդաշնակություն հաստատվի այս թատրոնի և իր ռեժիսուրայի հարաբերության միջև, իհարկե, հոգուտ թատրոնի, այսինքն՝ դիրքորոշում ճշտողը պետք է ռեժիսուրան լինի: Հր. Ղափանյանն իր ռեժիսորական մեծ փորձով և նկուն տաղանդով պետք է հասնի այդ դժվար նպատակին: Ուրիշ ելք չկա:

Ոչ պակաս կարևոր է մյուս պատճառը, որ կոչում ենք **կարգապահական**: Բանն այն է, որ այս ներկայացման հեղինակները, և ոչ միայն սրանք, ապավինելով ոչնչով չհիմնավորված լիառատ ինքնախտահության, ոչ որից ոչինչ չեն հարցնում, ամեն ինչ անում են, ինչպես կամենում են և արդյունքը հանձնում հասարակության դատին այն դեպքում,

երբ ոչ թե պետք, այլ պարտադիր է նախ գեղարվեստական խորհրդին հանձնել: Այդպես ինչո՞ւ է ստեղծված այդ խորհուրդը: Հանուն ձևականության: Եվս մի ձևականություն: Մինչդեռ ասածս պետական կարգ է, կարգ, որ անտեսվում է ամեն քաղաքիս: Այս դեպքում կարող են ասել, թե սա շտապ արված գործ էր (իրոք քենսդորությունը շատ արագ արվեց), պետք էր հասցնել հոբելյանական իրարանցման մեջ: Բայց նախ ինչո՞ւ պետք է գործը հապշտապ արվեր, երբ հոբելյանի օրը հայտնի էր վաղուց ի վեր, ի՞նչ պարտադիր էր «Կենդանի դիակն» սուաջ գցել: Եվ հետո՝ ե՞րբ այդպես չի եղել: Ես, որ պատիվ ունեմ այդ թատրոնի գեղ-խորհրդի անդամը լինել տասնամյակներ ի վեր, քանի՞ տարի է արդեն չեմ հիշում մի դեպք, որ պետական կարգը պահպանվի: Մինչդեռ թատրոնը կոչվում է պետական ակադեմիական...

«Մուսային ծառայելն իրարանցում չի սիրում», բանաստեղծի այս նշանավոր խոսքը վերաբերում է նաև թատրոնի մուսային: Մինչդեռ մեր թատրոնի հույժ բազմազբաղ մարդիկ, լինելով մեծապես ինքնավստահ, սուաջ են տանում գործըն իրենց իմացած ձևով, կարծելով, թե դա է «ձեռնառու» ճանապարհը: Մինչդեռ դրանով նրանք վնասում են ոչ միայն թատրոնին, այլև հենց իրենց: Ասեմք, դա միևնույն բանն է, էլ ի՞նչ «ձեռնառու»:

Չլինե՛ր այդպես, չլինե՛ին հիշածս պատճառները, այն ամեն նորն ու ինքնատիպը, որ գտնված են այս ներկայացման մեջ, այն իրոք նոր խոսքը, որ առված է հոչակավոր կատակերգության քենական պատմության մեջ, չէին տոգոր-նի քենատրական միջոցների անխոհեմ գերարտադրության և

տեքստային անհարկի հավելումների կողքին, որոնք կարող էին կանխվել և պե՛տք է կանխվեին:

1977

ՀԻՄՆԱՄՅԱ ԲԵՄԱԴՐԻՉՆ ՈՒ ԻՐ ՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՄԸ

Բախտավոր եղավ Երևանի թատերական ինստիտուտի ռեժիսորական ֆակուլտետի այն կուրսը, որ բացվեց ինստիտուտի հետ միասին՝ 1944-ի խոր աշնանը: Բախտավոր՝ առնվազն երկու պատճառով. մեկ, որ կուրսի ղեկավարն էր այնպիսի կիրթ, օրինավոր և օրինապահ մարդ ու արվեստագետ, ինչպիսին էր Վավիկ Վարդանյանը (միաժամանակ և ինստիտուտի տնօրենը, որ իր գործին նայում էր իբրև սրբազան արարողության): Մեկ էլ այն, որ կուրսի շրջանավարտները, առաջինը լինելով, գրեթե անկտիր գործի տեր եղան, ասպարեզ ու վաստակ ունեցան:

Նրանցից մեկն է արվեստի վաստակավոր գործիչ Զավեն Տատինցյանը՝ նույն ինստիտուտի դասախոսը դոցենտի կոչումով և Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի գլխավոր ռեժիսորը 1962-ից (մինչ այդ՝ ռեժիսոր այս նույն և Սունդուկյանի անվան թատրոններում): Այս թատրոններում, ինչպես նաև ինստիտուտի ուսանողական բեմում շուրջ 70 ներկայացում է բեմադրել 50-ամյա ռեժիսորը, բավական տպավորիչ թիվ ամեն մի բեմադրիչի համար: Բայց բանը, իհարկե, բանակը չէ, այլ այն թատերական որակը, որ ստեղծվել է «Ագռավը» (Կ. Գոցցի), «Ռոմանտիկները» (Էդ. Ռոստան), «Անագե

մատանիներ» (Տ. Գաբբե), «Երաժշտական» (Մ. Շաթիրյան), «Քաղքենիներ» (Մ. Գորկի), «Տարտուֆ» (Մոլիեր), «Իմ ընտանիքը» (Ռե Ֆիլիպպո) և ուրիշ ներկայացումների շնորհիվ: Դրանք են հիմնականում որոշել Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի վերջին մեկուկես տասնամյակի դիմագիծը և իր՝ բեմադրիչի ստեղծագործական դիմագիծը:

Ի՞նչն է բերող Զավեն Տատինցյանի ռեժիսորական նկարագրին: Իմ տպավորությամբ, ամենից սովելի երկու հատկություն. կերպարի հոգեբանական մշակման հախաժողությունը քոլոր պարագաներում և հատկապես «Քաղքենիներ», «Իմ ընտանիքը» սիեւների նման իրապատում գործերում: Եվ ապա՝ թատերային տրամաբանական մտածողությունը. ինչ անսպասելի արարքներ էլ կատարեն Տատինցյանի ներկայացման հերոսները,— իսկ այդպիսի հերոսների հետ սպասանկա՞ն թատրոնի ռեժիսորը գործ է ունենում շարունակ,— ամեն մի արարք պետք է հիմնավորված լինի կերպարի մոդումներով, ըղձանքներով, նպատակներով:

Այստեղից էլ՝ բեմադրիչի երրորդ գնահատելի հատկությունը, գնահատելի՝ հատկապես այս թատրոնում. ոչ թե «խաբել» մանուկ կամ պատանի հանդիսատեսին, «թատրոն խաղալ» նրա համար, ամեն ինչ «անցկացնել»՝ նրա միամտությանն ապավինելով, այլ հիմնավոր կերպով բացել ու բացահայտել նրան ցույց տրվող մարդկային հարաբերությունները: Տատինցյանի ռեժիսորական առաքինությունն այն է, որ նա իր հանդիսատեսին միամիտ երեխայի տեղ չի դնում, այլ խոսում է նրա հետ իբրև հավատարբ հավատարի, ինչպես լավ մանկագիրները, լավ մանկավարժներն են վարվում:

Այդպիսին է հիսնամյա բեմադրիչ Ջավեն Տատինցյանն իր նոր ներկայացման մեջ ևս: Զորայր Խաչատրյանի «Դպրոցական կատակերգությունը» լի է «անհեթեթ», խելքից-մըտքից դուրս վիճակներով, ոտրեք, սակայն, ունեն իրենց նպատակադիր տրամաբանությունը: Պիեսի գլխավոր հերոսը, շինարարական հիմնարկ ղեկավարող հասուն մարդ, ստեպ-ստեպ երազ է տեսնում՝ վերադառնալով իր դպրոցական կյանքին: Դրամատուրգիական այս երջանիկ գյուտով հեղինակն անում է անհնարինը, ավելի ճիշտ թատրոնում միայն հնարավորը՝ իրար կողքի ցույց տալ ընտանիքի ու գործի տեղ չափանալու մարդուն և հենց իրեն՝ դպրոցական հասակում: Ինչո՞ւ, ի՞նչ նպատակով, տալու համար մի շատ կարևոր խրատ, դպրոցում չսովորածն օրերից մի օր ջրի երես է դուրս գալիս, վրեժ է լուծում՝ մատնելով մարդու ազդեցությունը: Անուրախ վիճակ: Եվ անհա մեր հերոսը առիաված է հասուն տարիքում սովորել այն, ինչ բաց է թողել դպրոցում: Կատակերգական վիճակ: Իհարկե, հանդիսատեսների համար, որ գտնվում են այն հասակում, երբ ազատորեն կարող են խուսափել այդ հետաճարից՝ կարգին սովորելով: Բարոյախոսությունն է: Այո՛: Նույնիսկ հնօրյա, վաղածանոթ, ամեն օր աշակերտին տրվող խրատ: Բաց երբ բարոյախոսությունն արվում է արվեստի լեզվով, այն էլ կատակերգական արվեստի՝ ձանձրալին դառնում է գրավիչ, նույնիսկ հափշտակող:

Այն միտքը, թե արվեստն այլ բան չէ, քան «զվարթ ուտուցում», գուցե և ամենից առաջ վերաբերում է մանկանն ու պատանուն հապցեագրվող արվեստին:

Այս ըմբռնումով է գրված և բեմադրված «Դպրոցական

կատակերգությունը»։ Ռեժիսորը շատ հնարագիտություն է քանեցրել ներկայացման իրական և պատրանքային տեսիլներն իրար կապելու, համադրելու համար։ Այստեղ քեմադրողին լավ ծառայություն են մատուցել Գևորգ Վարդանյանը՝ այս թատրոնի հնամյա և հմուտ նկարիչը, իր նկուն ու թեթև ձևավորմամբ, և Դավիթ Ազարյանը՝ ուրախ երգերով ու թարմ հիթմերով գրված երաժշտությամբ։ Ներկայացումը, այսպիսով, դարձել է մյուզիքլ՝ ժանրի բոլոր գրավիչ կողմերով։ Ժանրի մեջ իրեն ամենից լավ է զգում քարտուղարուհի Ալվարդի դերակատար Գայանե Սարգսյանն իր պարով և գրավիչ պլաստիկացով։

Գլխավոր դերը (Պող Պողիշ, թվում է՝ դերին անհարիր մի արհեստական անվանում) խաղում է Արմեն Սանթրոսյանը։ Եվ լավ է խաղում։ Հումորի առատությունը չէ, որ գրավիչ է դարձնում նրա կատարումը։ Դա Զարեն Տեր-Կարապետյանի շնորհն է. իրեն հատուկ թեթև, անհիգ խաղով նա ներկայացնում է կատակերգական մի կերպար (Անդրանիկ), որ իսկույն ծիծաղով համակում է դահլիճը։ Եվ արդեն քաքնըված հումորով դերասան Սուրեն Սարգսյանն է կատակերգական գունավորում տալիս իր դերին (Բարի Գալուստովիշ)։ Մինչդեռ Սանթրոսյանի խաղին որակ է տալիս ուրիշ մի հատկություն՝ դերի լուրջ և ճիշտ ըմբռնումը։ Դերասանն ըստ հնարավորին ստույգ արտահայտում է իր հերոսի վերաբերմունքը շրջապատի և գլխին եկած փորձանքների հանդեպ, և դա բավական է, որ կերպարը դառնա հավաստի և ժանրին ներդաշնակ։ Թվում է, այս հատկությունն է պակասում Ժենյա Ներսիսյանին՝ ուսուցչուհու դերում. նա, կարծես, ոչ այնքան ապրում, որքան կերպարին փակցնում է նրա

հուզումները: Հասնեալն դեպս, դերասանութիւն պետք է ձգտի արդարացնել «... Ես շատ վարակիչ ծիծաղ ունեմ» խոսքը, որ ասում է իր մասին:

Ներկայացումն ունի՝ թերություններ: Այո: Եվ դրանք ավելի շատ պայմանավորված են գրական հիմքով: Պիեռը, կարծես, ավարտված չէ: Եվ այն պատճառով, որ վերջին մասում ճապարհում է, դուրս է ընկնում առանցքից, և՛ այն, որ ներսում ևս փուշ տեղեր ունի: Այն դրամատուրգիական գյուտը, որ արել է Խաչատրյանը, նրան ավելի լավ հնարավորություններ է տվել, քան նա կարողացել է օգտագործել: Շատ թույլ է պատճառաբանված ուսուցչո՞ւմ ալն կշտամբանքը, թե «Օգնեցեք ձեր կնոջը, երեխան միայն նրանը չէ»: Պիեսում բացահայտ, արվեստի նվազ միջամտությամբ, ասվում է. «Բոլորս էլ անգրագետ ենք... Ամո՛թ է: Մենք նորից պետք է սովորենք: Աշակերտական դասագրքեր առնենք և սովորենք», «Ժպտատակություն է, այս հիմնարկում բոլորս անգրագետ ենք»: Սա խոստովանում են երբեմնի ծուլ աշակերտները, բայց արդեն պաշտոնի ու դիրքի հասած թերուս մարդիկ: Միանգամայն ճիշտ է, ծանոթ իրադրություն, որ հանդիսյում է ամեն քաղաքիս: Բայց, կարծում ենք, Ասեղի հրվանդանի կամ Բաբելմանդեմի նեղուցի տեղն ու գոյությունը չիմանալը, որոնց շուրջը շատ բան է հյուսվում, բավականաչափ հիմք չի տալիս նման եզրակացության համար: Դրանք շատ հազվագյուտ բաներ են: Այս առումով, շատ ավելի դիպուկ է «ճիշտ» և «սխալ» բառերը տառաւիտայով գրելու պատմությունը, որ հնչում է ծիծաղից թուլացնող հումորով:

Սրանք թերություններ են, բայց բնական կյանքի լավ

հեռանկար ունեցող պիեսի ու ներկայացման թերություններ։ Մեր թատերական գրականության և արվեստի մեջ հաճախ չէ, որ լինում են այսպիսի հաջողություններ։ Ուրեմն, արժե, որ թատրոնը մտածի այս պակասավոր կողմերի մասին։ Լավ է, որ գործի հեղինակներն առանց մեր ասելու էլ մտածում են դրանց մասին։

1977

«ԽԱՉՄԵՐՈՒԿԸ» ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԻ
ԾԱՆԱԳԱՐՀԻՆ

Բարեբախտ ճակատագիր է ունեցել թատերագիր Ժորա Հարությունյանը թատրոնում, բայց ոչ քննադատության մեջ։

Նրա առաջին իսկ պիեսը բեմ է հանվել ոչ այլ ուր, քան Սունդուկյանի թատրոնում («Սրտի արատ», 1958)։ Դրանից հետո նրա գրած գրեթե բոլոր պիեսները տարբեր թատրոններում հալաքել են լիքը դահլիճներ, ներկայացվել են մի քանի հարյուր անգամ։ Դա չէր կարող «հենց այնպես», ինքնիրեն լինել, բայց քննադատությունը դրան նայել է «հենց այնպես», կարծես մատների արանքով, ներողամիտ ժպիտով. դե՛, սովորական թատերագիր է, շատ հասարակ անուն-ազգանունով, ընդամենը մի Ժորա Հարությունյան, որ գրում է սովորական կատակերգություններ, որոնք ունեն հաջողություն. ժողովուրդը կատակերգություն սիրում է։ Բայց դա խնդրի մի կողմն է միայն։ Ժողովուրդը սիրում է դիտել այն,

ինչ իրեն հետաքրքրում է, և թատերագիրը կարողանում է գտնել այն, ինչ նրան հետաքրքրում է և գրածը մատուցում է այնպես, որ հրապուրիչ լինի նրա համար: Այստեղ դեր է կատարում և՛ այն, որ Ժորա Հարությունյանն անսովոր առատությամբ օժտված է ինքնաբուխ, անբռնադատ հումորով, և՛ այն, որ ունի գործող անձանց բնական, առանց որևէ ճիգի խոսեցնելու ձիրք, ասել է թե՛ դիպլոմի վարպետություն: Գործող անձի, մանավանդ, եթե նա ժողովրդի մարդ է, հոգեբանության անթերի զգացողություն, որից և բխում է նրա խոսքի ֆոլկլորային հարստությունը: Նաև կյանքում քարին գտնելու և հաստատելու շնորհք: Եվ ինչ էլ որ գրել է Հարությունյանը, անկախ նույնիսկ գրվածքի մակարդակից, ունեցել է այս հատկությունները ու հանդիսատես գրավել:

Հետևելով Հարությունյանի դրամատուրգիական քսանամյա ընթացքին, մենք ունենք դժգոհություն, թե ինչո՞ւ նա, թիերը վար դրած հանձնվելով հումորի վարար հոսանքին, չի ձգտում երբեմն էլ հակառակ գնալ դրան, «նյութի դիմադրություն» հաղթահարել, մեծացնել իր գրվածքների իմաստային բեռը, խստացնել սատիրական գույները և ոչ թե գոհանալ «աստծո տվածով»: Իրոք, իր առաջին պիեսից հետո նա կարծես նահանջեց սատիրական-քննադատական բնագծերից, ետ քաշվելով դեպի պաշտպանական ապստոլ խորամտներ, այսինքն անել այն, ինչ ժողովուրդը կոչում է անցավ գլուխն ավետարանի տակ չդնել: Գրողի փորձն ու վարպետությունն անում էր, համարձակությունը՝ նվազում, որ ոչինչ լավ չի խոստանում արվեստին, կատակերգական արվեստին՝ մանավանդ:

Պարզ չէ և պարզելն էլ կարևոր չէ՝ քննադատության ձայ-

Գի՞ն անասց գրողը, թե իր ներքին ճայնին, բայց աղսօր նա
 հանդես է եկել մի պիեսով, որ ոչ միայն ծիծաղաշարժ է,
 այլև վշտահարույց, ոչ միայն զվարճացնում է, այլև անհան-
 գրատացնում: Սա է ամենից գնահատելին «Խաչմերուկում»:
 Իհարկե, կարելի էր ևս մի հարսնացու բերել հյուսիսից կամ
 հարավից, անել ևս մի դրամատուրգիական-թատերական
 հարսանիք, ստեղծել ևս մի «ուրախ պատմություն» (սա
 ժանրի հեղինակային բնորոշումն է): Դա, իհարկե, զվար-
 ճություն կախածառեր հանդիսատեսին և դրա մեջ ոչ մի
 վատ բան չէր լինի («ծիծաղը հրճվանք է, ուստի և բարիք է
 ինքնին», — գուր չի ասել Սպինոզան): Բայց նախընտրելին,
 իհարկե, դրամատուրգիական այն որակն է, որ զվարճալին
 համադրում է կյանքի հանդեպ քննադատական-քաղաքա-
 ցիական շեշտված վերաբերմունքի հետ, ծիծաղը՝ վշտի հետ,
 այն վշտի, որ անհանգստացնում է դիտողին, ուրեմն և մը-
 դում նրան մտահոգվելու կյանքի ինչ-ինչ հանգամանքներով:
 Այսպիսին է Հարությունյանի նոր պիեսը: Հենց դա էլ դրդել
 է հեղինակին իր պիեսը կոչել «դրամատիկական պատմու-
 թյուն», ժանրային ևս մի անատույզ բնորոշում, որ տրվել է
 ավելի հարմարը չգտնելու պատճառով միայն: Գլխավոր հե-
 րոսի մահվամբ հարուցված վիշտն այս պիեսը դրամա չի
 դարձնում, սրա գերիշխող որակը կատակերգականն է:

Դրամատուրգիական պարզ, անխորամանկ հյուսվածքի
 մեջ թատերագիրն իրեն առաջադրել է բարձր նկարագրի տեղ
 մի մարդու, իդեալի հերոս ստեղծելու որքան բարդ ու դժ-
 վարին, նույնքան շնորհակալ նպատակը: Այնքան թանկ մի
 նպատակ, որ արժե դրան ենթարկել մնացած ամեն ինչ: Թա-
 տերագիրն այդպես էլ վարվել է: Պիեսի կառուցվածքից սկը-

սած ամեն ինչ ենթարկված է այդ հերոսի շահերին: Նա՝
քաղաքի խաչմերուկում գտնվող դեղատան վարիչ Վարդան
Ադամյանը, գտնվում է կենտրոնում, մյուս կերպարները և
սյուժետային ճյուղավորումները, իբրև իրեն ձգվող շառավիղ-
ներ, մի-մի առիթ են՝ գլխավոր հերոսի առաքինություններն
ի հայտ քերելու համար: Սա է սխեման: Այն դեպքում (քա-
րեքախտաբար՝ շատ դեպքերում), երբ հեղինակին հաջող-
վում է «թաքցնել» իր սխեման և մյուս կերպարներին պար-
զնել գլխավոր հերոսից անկախ ինքնուրույն գոյություն՝ պիե-
սը թողնում է կյանքից առնված ինքնաբերական գործի տպա-
վորություն: Իսկ այն դեպքերում (քառեքախտաբար՝ քիչ
դեպքերում), երբ դա չի հաջողվում՝ այդ տպավորությունը
խաթարվում է, սխեման մերկանում է, նպատակի սպիտակ
կարերը երևում են, նպատակը դառնում է նպատակաբանու-
թյուն, այն, ինչ ռուսերեն լավ բնորոշվում է заданность քա-
ռով:

Բնական անխուսափելիությանը թատրոնն անդրադարձ-
րել է պիեսի և՛ լավ, և՛ ստվերոտ կողմերը:

Ամեն մի բնորոշում ինչ-որ չափով պայմանական է, մա-
նավանդ թատերագիտության մեջ: Ասվում է սովորաբար՝
դերասանական ներկայացում, **ռեժիսորական** ներկայացում:
Առաջին դեպքում գլխավորապես դերասանն է կրում ներ-
կայացման իմաստային բեռը, երկրորդ դեպքում՝ գլխավո-
րապես ռեժիսորան: Սովորաբար, և դա է ճիշտն ու օրինա-
չափը, դերասանական լինում է այն ներկայացումը, որի գրա-
կան հիմքն աչքի է ընկնում ոչ թե սյուժետային սուր, ան-
սպասելի դարձերով, այլ հստակ գծված բնավորություննե-
րով:

Այդպիսին է Հարությունյանի նոր պիեսը, և քեմադրով Հր. Ղափլանյանն ու ռեժիսոր Խ. Աբրահամյանը ճիշտ են վարվել ներկայացման մեջ նախապատվությունը տալով դերասանին:

Հարությունյանը թատրոնին ստաջարկել է անշքեղ ու անկեցվածք գրական հերոսի մի պատկերացում, որ թատրոնն ու այդ հերոսին անձնալորող Սոս Սարգսյանն ընդունել են հաճույքով: Այս դերասանի մասին խոսելիս կարելի է ասել, որ այդօրինակ հերոսը նրա իդեալն է եղել վաղուց ի վեր: Երբ քսան տարի ստաջ թատերագիր Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանը «Վերջին մեխակները» պիեսում ստաջադրեց այդպիսի հերոս ներկայացնելու խնդիր՝ իրագործողը Սարգսյանը եղավ: Արտաշեսի դերը նա խաղաց այնպես բնական ու անճիգ, ասես երիտասարդ դերասանը հենց նրան էր սպասում: Դա «դերասանություն» չէր, այլ դերասանի ներքին ձայնը, որ բռնեց թատերագրի ձայնին, նոր տիպի հերոս, անկեցվածք դրական հերոս տեսնելու ժամանակի պահանջին: Եվ դերասանը հավատարմագրվեց համեստ, անհավակնույթ, մարդկանց ու երկրի հոգսերով մտահոգ այդ հերոսի պատկերացմանը:

Այստեղ ևս թատերագիրը, քեմադրիչն ու դերասանը միաձայն մեզ ասում են՝ սրարտադիր չէ, հարկալոր էլ չէ, որ դրական հերոսը բարձր դիրք գրավի և առհասարակ «դիրք գրալի»։ Բարձր պետք է լինի մարդու ոչ թե դիրքը, այլ դիրքորոշումը, դավանած բարոյական սկզբունքները, քաղաքացիական ցկարագիրը: Լինում են կուրացուցիչ լույս արձակող, ճառագող լամպեր, որոնց ճայել չի լինում, մինչդեռ լինում են սպիտակավուն-փայլատ լամպեր, որոնց արձակած

լույսը կուրացուցիչ չէ, բայց հաճելի է ավելի, դրանց կարելի է հաշել առանց աչքերը կկոցելու: Այդպիսի հերոսներ էլ լինում են: Այս գիծն է քաշում Սոս Սարգսյանն արդեն քսան տարի առավել կամ պակաս հաջողությամբ, թատրոնում թե կինոյում:

Այս ներկայացման մեջ ևս՝ վաղաժամ ծերացած, ինչպես լինում են շատ դժվարություններ քաշած մարդիկ, անշուք հագնված, ինչպես լինում են հագուկապին փոքր նշանակություն տվող մարդիկ, սակավապետ ու սակավաժպիտ մարդու մի դերասաններ է ստեղծել Սարգսյանը: Համեստ ու քաշվող բնավորություն, որ համեստ ու քաշվող չէ միայն մի դեպքում՝ երբ ուրքի տակ են առնվում այն բարոյական արժեքները, որոնց վրա հենվում է երկիրը:

Մարդկանց մասին դատում են ըստ արարքների, կյանքում թե բեմում: Թատերագիրն, ինչպես ասացինք, բարի և արարքներ գործելու շատ, գուցե և չափազանց շատ ստիքներ է հրամցրել իր հերոսին: Կատարեր դերասանն այդ ամենը նպատակադիր՝ համոզիչ չէր լինի հերոսը, կարող էր նույնիսկ վաճել դիտողին: Սոս Սարգսյանի հերոսն իր բարի գործերն անում է կարծես ակամա, իբրև խտնվածքի բնական թելադրանք: Բարի ու բարյացակամ լինելը նրա համար նշանակալից չէ, այլ բնական վիճակ: Եվ մենք, իբրև հանդիսատես, տեղյակ ենք դառնում նրա արարքներին՝ անկախ իր կամքից: Սա թատերագրի և դերասանի ստեղծած կերպարի մեծ արժանիքն է, գուցե և ոչ այնքան մեծ, որքան թանկագին: Երևի դա է սպառնալը՝ իդեալ կրող, մտածող ու մտավորական հերոսի կարիքն ու կարոտը, որ արվածի լավը տեսնելով՝ թերին չես էլ ուզում նկատել:

... Խաչմերուկ, հերթապահ դեղատուն, գիշերային պահակ ու դռնապան, շատ բնական է դեղատան վարիչի ու նրանց մտերմությունը: Պահակ Գասպարի և դռնապան Մուշեղի պատկերման մեջ թատերագիրը ու նրա հետ դերասաններ Վաղինակ Մարգունին և Էդգար Էլքակյանը վերստին ցույց տվին ժողովրդական բնավորություններ ստեղծելու իրենց նախանձելի վարպետությունը: Մարգունու Գասպարը բարոյական հիմնավորաց արժեքները պահող խստաբարո մարդ է, որ կարող է մինչև լույս նորից ու նորից կարդալ «Գևորգ Մարգպետունին» ու հիանալ՝ «Էս մարդու հագար տարվա ասածները մեր էսօրվա օրենքին բռնում է», բայց և միաժամանակ ժամանակակից մարդ, որ կարող է նկատել, թե ովքեր «գելի հետ գառն են ուտում, տիրոջ հետ հավար կանչում»: Դերասանը լավ է զգում ոչ միայն իր դերը, այլև նրա գրավելիք տեղը ներկայացման ամբողջության մեջ՝ ոչ ավել, ոչ պակաս: Նույն տպավորությունը չունենք Էլքակյանից, թեև դերասանը խաղում է այնպիսի տաղանդով, ստեղծում է այնքան վառ, նախառիպյին հարազատ կերպար, որ չես էլ ուզում նրան դիտողություն անել: Բայց և այնպես կուգենայինք, որ ձիրք, խաղի կուլտուրա ունեցող դերասանը միտք աներ, թե իր խաղն ավելի գունեղ չէ՞, քան հարկավոր է ներկայացմանը, իր խաղն ու խոսքն ալիկորդ ընդգծումով չի՞ մատուցում՝ աչքը հանդիսատեսի վերաբերմունքին, իր խաղը չի՞ մղում դեպի էստրադա: Այլապես՝ իր կերպարն ու խաղի որոշ դրվագներ ներկայացման բարձրակետերի մեջ են:

... Խաչմերուկում իրենց գիշերը լուսացնող մարդկանց շատ մարդիկ կարող էին մոտենալ և դրանցից մեկն էլ կարող էր

Միքայելը լինել, մի երիտասարդ, որ գործի մեջ իրեն չափից ավելի համարձակ է պահել ու հիմա նեղն է ընկել: Սըրան ևս օգնության ձեռք մեկնողն Ադամյանն է՝ իր վաշելած հեղինակությամբ: Բայց մինչ այդ սա թունդ բողոքավոր է, առավել ևս, երբ մի քիչ հարքած է: Վլ. Աբաջյանը հիանալի ըմբռնում է իր հերոսին, բողոքի և դառնագին հեզնանքի իր խոսքերն ասում է դաղվելով ու դաղելով, ինչը որ ծանոթ է դերասանի սամունքից, բայց հաս չափազանց ընդգծումով, դարձվածքները մեխելով, որը ևս ծանոթ է իր սամունքից, հատկություն, որ բեմում կարոտ է մեղմացման:

Խոսքի ընդգծում կա հաս Խաչիկ Նազարեթյանի հատակ, լավ ըմբռնված դերակատարման մեջ: Բայց այստեղ դա ավելի բացատրելի է. մեկ այն, որ Մանուկյանի՝ այդ տարագիր հայի դերը գրված է ավելի բարձրաշունչ, մեկ էլ այն, թերևս, որ Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում շատ տարիներ աշխատելուց հետո Սունդուկյանի թատրոն եկած դերասանն իր այս առաջին դերը խաղում է «մեծ բեմի» կարոտով, դերի հնարավորությունները մինչև վերջ քամելու ձգտումով: Ինչևէ, Նազարեթյանի դերուստը հաջողված է, ևս արտիստական նոր միջավայրում երևաց այնպես, ասես դա բնավ էլ իր առաջին դերը չէ այս թատրոնում:

Նկատենք, որ Մանուկյանը ևս առիթ է տալիս գլխավոր հերոսին բարի գործ կատարելու (ևս ակոխում է տարագիր հայի խռովված հոգին՝ ներկայանալով իբրև նրա կորած հորեղբորորդին), ինչպես այն չորս ուսանող տղաները, որոնք ապրում են Ադամյանի տանը: Դյուրին չէ այս դերերը խաղալ, նրանց ինքնուրույն բեմական կյանք պարգևել: Երիտասարդ դերասաններ Վ. Ստեփանյանը, Ա. Էլքակյանը,

Ռ. Ղևոնդյանը և Ա. Ղուկասյանը կարողանում են այդ անել՝ խաղալով շատ անկեղծ, իրենց հետ հայրաքար վարվող տանտիրոջ և միմյանց հանդեպ ճիշտ վերաբերմունքով, յուրաքանչյուրի համար ինչ-որ տարրերիչ գիծ գտնելով: Ամեն ինչից երևում է, որ խարակտերային դերասաններ են ներանք: Ի՞նչ կա որ, թող լինի այդպես, միայն թե նրանց հասակի «հերոսացու» դերասաններ չեն երևում թատերախմբում, դա է ցավալին:

Եթե որոշ դերասաններ չափի զգացումը խախտում են խաղի և խոսքի ընդգծված մատուցմամբ, ապա թատերագիրը նույն մեղքը գործել է գլխավոր հերոսի բացահայտման նպատակին չափից դուրս շատ միջոցներ տրամադրելով: Եթե ուրիշ դեպքերում նպատակադրումը թաքցված է այնպիսի արվեստով, որ անգնեն աչքով չի նկատվում, ապա Աննայի, Հասմիկի և Հովիկի դերերի առիթով այդ նույնն ասել չի լինի. այս կերպարները գեղարվեստական արտացոլում չեն գտել ոչ դրամատուրգորեն, ոչ էլ դերատանաքար ու ռեժիսորաքար:

Մինչդեռ ահա Սանամյանը: Ոչ մի կերպար այնքան չի նպաստում գլխավոր հերոսի ու ամբողջ միջավայրի բացահայտմանը, որքան նա, բայց նպաստում է գործողությանն օրգանապես մերվելով: Նրա՝ կյանքի հանդեպ սպառողական վերաբերմունք ունեցող այդ տուահակի հետ բախվելով են ստեղծվել ներկայացման երկու ուժեղ տեսարանները, որոնց մեջ լավ երևում են Միքայելի և Մուշեղի (սուաջին արար), ապա նաև Ադամյանի (երկրորդ արար) բնավորությունները: Սակայն դրանց մեջ ոչ պակաս ակներև բացահայտվում է ինքը Սանամյանը՝ Վահան Եղջատյանի վստահ,

հանդուգն, հավաստի խաղով: Սա սովորական գոփող չէ, սա ունի իր «գաղափարախոսությունը», իր «կրեդոն», որ պաշտպանում է առամենքով. բոլորն իր նման են, դեռ ավելի վատն են, կամ ենթադրենք թե իրեն հանեցին, հետո ի՞նչ, «ի՞նչ է փոխվելու: Կարծում եք իմ տեղը ինձնից լավն է նստելու: Միամիտն եք... Գիտե՞ք քանիսն են թևերը կշտած սպառում իմ տեղին... Ես նրանց կողքին՝ ոտներս ամպոտ հրեշտակ եմ»: Այսպես հանդուգն է խոսում ու գործում Սանամյան կոչվածը՝ հարուցելով ոչ միայն իր միջավայրի, այլև հանդիսատեսի հակակրքանքը: Եվ որքան դերասանն ավելի է «պաշտպանում» իր հերոսին, որքան հեռու է պահում կերպարն ինքնամերկացումից՝ այնքան ավելի համոզիչ, ուստի և հակակրեկի է դառնում: Նկատենք միայն, որ ինչքան էլ հանդուգն լինեի Սանամյանը՝ նա չէր փորձի տեղնուտեղը կաշատել Ադամյանին: Համոզիչ չէ դա, չիտսելով այլևս արվեստի ճաշակի մասին: Դա էլ չափի զգացման այն խախտումն է, որ թույլ է տվել թատերագիրը և չի մերժվել ռեժիսորայի կողմից:

Իսկ ռեժիսորան ինքը թույլ չի՝ տվել չափի այդ թանկագին զգացման խախտումներ: Թույլ տվել է և մենք դրա մասին արդեն խոսեցինք. չէ՞ որ հենց այն, որ դերասաններից ոմանք չափից դուրս շեշտված են մատուցում իրենց խաղն ու խոսքը՝ դա նաև ռեժիսորայի թերությունն է, ռեժիսորայի, որ պետք է հետևեր խաղի ընդհանուր ներդաշնակությանը, խոսքի ընդհանուր տոնայնությանը: Ավելորդ ընդգծման նշան ենք տեսնում և այնտեղ, ուր ռեժիսորան հարսանեկան մի գույգի փոխարեն քեմ է հանում մի քանիսը: Ի՞նչ կարիք կա, զոհե հրապուրիչ գույգեր լինեին:

Այսպես դատելով, մենք դեմ չենք այն հրապարակախոսական շեշտին, որ բեմադրիչ Ղափլանյանը տվել է ներկայացմանը: Կան խոսքեր, որ Ադամյանը և Մանուկյանն աւում են ուղղակի հանդիսասրահին: Դրանք կարևոր և խրատական բնույթի բարձրաշունչ խոսքեր են, որոնք դիալոգի բնական ընթացքի մեջ կարող էին ավելի արհեստական հընչել, իսկ այսպես ազդում են իբրև կոչ և խոստովանություն:

Ծառ ջանք է գործ դրել բեմադրիչը քաղաքային կենցաղն ու միջավայրը վերարտադրելու համար (մուսքերենք թեկուզ փողոցի վեճն ու կոխվը, ապա՝ մայրաքաղաքի շոքնդալի լուսաբացը): Եվ այստեղ ինչքա՛ն ավելի կհաջողեր բեմադրիչը, եթե ձևավորող նկարիչը (Ե. Սաֆրոնով) աջակից լիներ նրան: Տեխնիկապես, այո՛, նա իր գործն արել է՝ ձևավորումը ճկուն է, տալիս է վայրերը դյուրությամբ փոխելու հնարավորություն: Բայց մի՞թե հենց դա է նկարչի գործը կամ ի՞նչ օգուտ դրանից, եթե արվածը չի իմաստավորվել գեղարվեստորեն, չի տրվել գիշերային մայրաքաղաքի կերպարն ու կոյորիտը ստույգ գտնված գոնե մի դետալով, չի օգնել հասկանալու գլխավոր հերոսին իր բնակարանում: Երևանյան հարազատ մի անկյան փոխարեն՝ մերկ, մոդեռն մի սխեմա՝ խաչմերուկի չափազանց ուղղակի ըմբռնումով, ազդանշանների, վառվող-մարող լույսերի անհամեմատի, վանող առատությամբ:

Բեմադրիչը չի կանխել այս ամենը: Բայց նա հաջողացրել է առավել կարևորը՝ ներդաշնակ համադրել է պինտի գվարճալի-կատակերգական և անհանգստացնող-դրամատիկական մոտիվները: Այդ զուգակշիռը պահելով է հյուսել ներկայացման ալիարտն այնպես, որ հանդիսատեսի համար

արդեն սիրելի դարձած գլխավոր հերոսի մահը վշտացնի, բայց թևաթափ չանի նրան և մաքրագործի՝ իբրև մահը մի շատ կարգին մարդու, որ ապրեց մաքուր խղճով, ուրիշների հոգսը թեթևացնելով ու իր ետևից թողեց լուսավոր հետք։ Եվ ուսանող տղաների հրաժեշտի համր, զուտ ռեժիսորական տեսարանը հուշում է այն գեղեցիկ միտքը, որ այս աշխարհում ոչ մի լավ բան չի կորչում անհետ. լավ մարդը գնաց՝ իրենից հետո մնացին ժառանգները։

Մենք չգիտենք (կուզենայի՛նք իմանալ), թե իր դեմքը, իր ոճը, իր ասելիքը սրբազորոշող ի՛նչ ռեպերտուրային քաղաքականություն, ի՛նչ ծրագիր է մշակել Սունդուկյանի թատրոնն այսօր։ Բայց, կարծում ենք, ինչպիսին էլ լինի այդ ծրագիրը՝ այսպիսի ներկայացումները կարևոր տեղ պիտի ունենան այդ ծրագրի մեջ՝ այսօրվա իրականության արտացոլմամբ, քաղաքացիական ազնիվ դիրքորոշմամբ, հանդիսատեսին համակող ուրախ ծիծաղով ու ազնիվ տրտմությամբ, վերջապես՝ հոգեբանական խաղի լավ արտահայտություններով։

Այս ամենով էլ պայմանավորված է «Ժաշմերուկի» տեղը Սունդուկյանի թատրոնի այսօրվա ճանապարհին։

**(Շեքսպիրի «Կորիոլան» ողբերգությունը
Սունդուկյանի անվան թատրոնում)**

Մամուլի տվյալներից դատելով, մոսկովյան հյուրախաղերի ընթացքում Սունդուկյանի անվան թատրոնի ցույց տրված ներկայացումներից ամենից լավ ընդունելություն «Կորիոլան» է ունեցել: Այդպես էլ սպասվում էր:

Այս ներկայացման հաջողության արժեքն ավելին է, քան մեկ այլ բեմադրության հաջողություն, որովհետև այս դեպքում մենք գործ ունենք, այսպես ասած, «ծրագրային» հաջողության հետ. իրոք, եթե վերջին տարիներս Սունդուկյանի անվան թատրոնը հետամուտ է եղել և մշակել է մի թեմա, ապա դա եղել է իշխանություն և ժողովուրդ հարաբերության թեման՝ արտահայտված Պ. Զեյթունցյանի «Ավերված քաղաքի առասպելի», Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարի», Վ. Շեքսպիրի «Կորիոլանի» բեմադրություններում:

Անկախ հաջողության չափից, դրանք ունեն ակներև ընդհանրություններ: Այդ երեքը միևնույն շրջայի տարբեր օղակներն են ոչ միայն ըստ բեմադրական ու դերառանձնական ձեռագրի (երեքն էլ բեմադրել է Հր. Ղափլանյանը, երեքի գլխավոր դերակատարն էլ Խ. Աբրահամյանն է), այլև իշխանություն և ժողովուրդ հարաբերության հետազոտմամբ, թեմայի լուծման գաղափարական միտումներով: Տարբեր են այս գործերն իրենց յուրահատկություններով, բայց նույնն են գլխավոր հերոս-տիրակալների անհատաբաշտական հոգեբանությամբ, սեփական անձն ու կամքն ամեն ինչից և ամենքից, նաև ժամանակից ու ժողովրդից վեր դասելու քրո-

նապետական համոզմամբ, գերմարդու անարող հակումներով: Եվ երեքն էլ, անկախ իրենց անհատական արժանիքների չափից, խորտակվում են հենց այն պատճառով, որ նրանցից ամեն մեկը մի վոլյունտարիստ է, անհատ, որի աչքում ոչինչ բաներ են իրական հանգամանքներն ու օրինաչափությունները, գլխավորը նրա համար սեփական ես-ն է, ոչնչի հետ հաշվի նստել չկամեցող սեփական կամքը: Վերջին հաշվով, իրեն համար ամեն ինչ թույլատրելի համարող Արշակ Երկրորդը, իրեն սրբերի կարգը դասող Քաջ Նազարը, ժողովրդին բանի տեղ չդնող Գայոս Մարցիոս Կորիդանուսը նույն անհատապաշտական հոգեբանության տարբեր դրսևորումներն են:

Այդպիսի անհատին սպասում է խորտակում, ինչքան էլ որ մեծ, ինչքան էլ ակնառու լինեն նրա արժանիքները,— այս է ասում «Կորիդանը», Շեքսպիրի վերջին ողբերգություններից մեկը, հանճարեղ խտացումն իր մուլլ խոհերի, որ տարիներ ի վեր խմորվել էին իշխանություն և ժողովուրդ բազմակնճիռ հանգույցի շուրջը:

Երբ հանգամանքների դասավորությամբ, «քախտի բերմամբ» տիրակալ է դառնում մի որևէ անհատապաշտ միջակություն՝ հյուսվում են ֆարսաշին, կատակերգական կամ տրագիկոմիկական սյուժեներ, որոնցով լեցուն են ալեհեր պատմության, նաև գրականության էջերը: Բայց երբ նա ակնառու արժանիքների տեր անհատ է՝ հյուսվում են ողբերգական սյուժեներ, որոնցով ևս պատմության, գրականության, հենց շեքսպիրյան ստեղծագործության էջերը հարուստ են չափազանց: Այդպիսի կերպարը ողբերգական է այնքան ավելի, որքան մեծ են իր արժանիքները:

Եթե հպատակվենք սովորությանը ամեն բանի մեջ,
Ոչ ոք չէր սրբի դարերի փոշին,
Եվ սխալները անվերջ դիզվելով
Իրենց վիթխարի լեռնապարի տակ,
Պիտի թաղեին ճշմարտությունը...

Ի՞նչ փայլուն է առված (և թարգմանված Խաչիկ Դաշ-
տենցի հմուտ գրչով): Հազիվ թե իրավացի է Ա. Անիկստն
իմ այն կարծիքով, թե Համլետն ու Կորիոլանը միմյանց չէին
հասկանա, քանի որ վերջինիս սրակասում է ինտելեկտը: Ու-
րիշ պարագայում է, որ նրանք օտար կլինեին միմյանց: Բայց
այդ մասին՝ քիչ հետո:

Ի՞նչն է, հապա, որ խոցելի է դարձնում քարեմասնու-
թյուններով այսքան շուայորեն օժտված հերոսին և ի վերջո
դառնում նրա կործանման պատճառը: Ծայրահեղ անհատա-
պաշտությունը, սեփական անձի չափազանց կարևորումը և
քամահրանքը հանգամանքների ու ժողովրդի հանդեպ, այն
ժողովրդի, որի բախտի տնօրենն է ուզում դառնալ ինքը
(«Հաստատ ուզում եմ ես կոնսուլ դառնալ...»): Ոտից գլուխ
արիստոկրատ՝ նա աչքով աչք չունի սլեքսի հետ: Դա սո-
վորական հակակրանք չէ, այլ համոզմունք և գաղափարա-
խոսություն, որ նա շարտում է հոռմեացիների երեսին. «Ձեզ
հավատալը տխմարություն է, դուք ամեն բույե կարծիք եք
փոխում. մեծարում եք նրան, ով մի քիչ առաջ ձեր ատելին
էր, և պղծում նրան, ով ձեր ճակատի լուսապսակն էր»: Ի՞նչ
են սլեքսները, «որ ընդունակ չեն կառավարելու, ոչ էլ ու-
զում են, որ կառավարվեն»: Պետք չէ ժողովրդին երես տալ՝
«որքան սենատը մարդասեր եղավ, այնքան ամբոխի փորը

խորացավ...», պետք չէ նրան խոսքի ազատության իրավունք տալ՝ «անհապաղ պոկեք ամբոխի լեզուն, որ նա չլակի այն քաղցրությունը, որ իրեն թույլն է...»:

Այսպես է դատում պատրիկն իր դասային շահերի և իր նկարագրի համեմատ: Բայց ժողովուրդն էլ ունի իր նշմարտությունը: Որքան էլ փոփոխամիտ, որքան էլ հեղհեղուկ (Մարցիոսն այստեղ չի սխալվում), պեքսն իրավացի է և՛ հացի բնական պահանջով, և՛ ընտրելու կեղծ իրավունքը հեզմելով («Այդ արդեն մեր իրավունքն է, բայց այդ իրավունքից օգտվելու մենք իրավունք չունենք...»), և, մանավանդ, իր նշանակության գիտակցությամբ՝ «Իսկ քաղաքն ի՞նչ է առանց ժողովրդի», չէ՞ որ «ժողովուրդն է, որ կազմում է քաղաք»:

Սա է, որ չի հասնում արիստոկրատի գիտակցությանը, այն, որ Հոռմը ժողովրդով է Հոռմ և ոչ թե մի բոտ պատրիկներով:

Սոցիալական այս անհաշտ հակամարտության պայմաններում է զարգանում ողբերգության գործողությունը: Ներքին հակամարտությանն ավելանում է արտաքինը՝ վոյշերն արշավում են Հոռմի վրա հենց այն ժամանակ, երբ քաղաքացիներն ընդվզում են սեռատի դեմ: Հոռմեացիները հաղթող են դուրս գալիս, և ամենից առաջ Գայոս Մարցիոսի շքնորհիվ: Դա այնքան է ակներև, որ հերոսին, թշնամական Կորիոլ քաղաքը հրի և սրի մատնելու համար, տալիս են Կորիոլանուս պատվանունը: Ու դեռ կամենում են նրան կոնսուլ դարձնել: Բայց դա չի հաջողվում այն միակ պատճառով, որ նա չի կարողանում թաքցնել իր արհամարհանքը ժողովրդի հանդեպ: Այս անարդար վերաբերմունքը հարու-

ցում է ավելի անարդար վերաբերմունք՝ հոռմեացիները, ժողովրդական տրիբունների դրդմամբ, ոչ միայն ետ են քաշվում հերոսին կոնսուլ ընտրելու վճռից, այլև նրան դավաճան են կոչում և արտաքսում Հոռմից: Հրեշավոր արարքը ծնում է ավելի հրեշավոր արարք՝ անհրաժեշտ հերոսն անցնում է վոլշերի բանակը, դառնում իր ոխերիմ թշնամու՝ Տուլլու Օֆիդիոսի զինակիցը: Ահեղ ուժ է դառնում վոլշերի բանակը Կորիոլանի շնորհիվ և վերստին արշավում Հոռմի վրա: Քաղաքը գտնվում է կործանման եզրին: Վերահաս աղետը կանխում է Կորիոլանի մոր՝ Վոլումնիայի խնդրանքը՝ հաշտություն կնքել Հոռմի և վոլշերի միջև: Կորիոլանը չի կարողանում մերժել: Դրանով նա փրկում է Հոռմը, բայց կործանում է իրեն. հիմա էլ վոլշերն են, Տուլլոսի դրդմամբ, դավաճան կոչում հերոսին և մահվան մատնում նրան:

Ինչպե՞ս է թատրոնը բեմականորեն կազմակերպել գահափարական-դրամատուրգիական այս վիթխարի շեքսպիրյան նյութը:

Ասենք վստահաբար՝ բեմադրական մեծ հմտությամբ, ռեժիսորական վառ երևակայությամբ, միասնական հղացմամբ: Նաև դերասանական հազվագյուտ կարգապահությամբ, առանց որի անհնար կլինեք մարմնացում տալ միմյանց կրճենկակոխ հետապնդող ռեժիսորական սլառկերավոր լուծումների, մեծաթիվ հնարամիտ բեմավիճակներին: Դրանք կառուցվում և վերստին կառուցվելու համար քանդվում են քաջառապես տանդուդ-քաքանների օգնությամբ: Դրանք են, որ դերակատարների դասավորմամբ դառնում են մեկ ֆորում, մեկ՝ բանակատեղի, մեկ՝ սենյակ, մեկ՝ բաղնիք և այսպես շարունակ: Հր. Ղափլանյանն այստեղ գործի է դրել իր

քեմադրական արվեստի ամբողջ գինանոցը՝ ստեղծելով, հի-
րավի, մեծ ներկայացում: Սա քեմադրական և նկարչական
(ձևավորող-նկարիչ Ե. Սաֆրոնով) միասնական լուծման
վատ օրինակ է: Բեմում տիրում է շարժումով և պայթյուն-
ներով հղի անհանգիստ մթնոլորտ՝ ներդաշնակ բազմամարդ
պատկերներով, ռազմի տեսարաններով, ժողովրդական հու-
զումներով հագեցած ողբերգությամբ:

Սա շատ էական առավելություն է, որը, սակայն, իր մեջ
թաքցնում է ոչ պակաս էական մի թերություն այն դեպքե-
րում, երբ զգացվում է զուտ քեմադրական միջոցների ճըն-
շումը հոգեբանական լուծումների վրա: Դրանք են, որ կոչ-
վում են «արտաքին էֆեկտ»: Ինչո՞ւ հետևել Վոլումնիայի
խորհրդին, որ տրվում է Կորիոլանին՝ անգետ ամբոխին խա-
բելու համար. «...Քանզի, իմացիր, նման գործերում շար-
ժումը խոսքից խիստ պերճախոս է: Տգետի աչքերն ավելի
սուր են, քան ականջները»: Վոլումնիայի այս խորհուրդն ես
մտաբերում ամեն անգամ, երբ ներկայացման մեջ շարժումը
խլում է խոսքին վերապահված տեղը, աչքն ավելի շատ սը-
նունդ է առնում, քան ականջը, իսկ ականջն էլ՝ ոչ այնքան
խոսքով, որքան ուժգին երաժշտությամբ... Չլինեք այս թե-
րությունը, ներկայացման հոգեբանական ներգործությունն
ավելին կլինեք:

Մեծ արժանիք է, որ ուժգին թափով ընթացող ներկայաց-
ման մեջ չեն կորչում ողբերգության իմաստային-գաղափա-
րական գլխավոր շեշտերը:

Պլեբեյների և արիստոկրատների կոնֆլիկտի վրա հեն-
ված այս քաղաքական-ուցիալական ողբերգության մեջ ամենից
կարևորը հակամարտ ուժերի մարմնավորումն է: Բե-

մադրիչը սոցիալական կոնֆլիկտը բնուսացրել է արխատ-կըրատ Ագրիպայի և պլեթել Ա. քաղաքացու կերպարներում: Ի դեմս Մամիկոն Մանուկյանի և Շահում Ղազարյանի այդ կերպարները գտել են հմուտ անձնավորողների: Սրանք չեն «խաղում», սրանք իրենց դասային շահերի համոզված արտահայտիչներն են: Ղազարյանի Ա. քաղաքացին, շարքային հռոմեացու հավատոյի մի կերպարանք, խոսում է «քաղցից դրդված և ոչ թե վրեժի ծարավից»: Նա կարիքի ու գրկանքի գավակն է, կարիքն ու գրկանքն է, որ նրան, ինչպես իր բյուրավոր բախտակիցներին, դարձնում է և՛ ըմբոստ, և՛ իշխանույաց, և՛ անարդարադատ: Շեքսպիրն այսպես է բացատրում պլեթելի հոգեբանությունը, և դերասանը հավատարիմ է նրան:

Հակադիր կողմում ամենից երևելին Ագրիպան է: Սա բարի և հասկացող մարդ է, բայց չի կարող չատել պլեթելներին, քանի որ արխատկրատ է ու ենթակա իր դասային շահերին: Ագրիպան, սակայն, գիտե պլեթելների հետ վարվելու ձևը, որին Կորիոլանը վարժ չէ և չի ուզում վարժվել: Ահա ինչու Մանուկյանի Ագրիպան այնքա՛ն շողոմքոր, այնքա՛ն հաճույքով հուզախոով ամբոխին սրատմում է փորի առակը (ճիշտ է, ուտելիքը փորն է կլանում, բայց չէ՛ որ փորը՝ սենատը, ուտում է, որ արյուն տա մարմնի անդամներին, այսինքն՝ ժողովրդին): Այսպես է խոսում Ագրիպան, և նա միանգամայն անկեղծ կարող է զարմանալ ժողովրդական տրիբունների վրա. Կորիոլանն «ինչպե՛ս կարող է շողոքորթել ձկների նման արագ բազմացող ձեր այդ ամբոխին, որի հազարը մի արժանավոր մարդ չունի իր մեջ...»:

Բայց տրիբունները՝ Վելուտոսն ու Բրուտոսը, այլ կերպ

են մտածում Կորիդլանի մասին՝ ի դեմս նրա տեսնելով Հոռմի հանրապետության թշնամուն և ապագա բռնակալին։ Ներանք չեն ուրանում Կորիդլանի ո՛չ քաջությունը, ո՛չ հայրենիքին մատուցած ծառայությունները, բայց կոստում են, թե նա, այդ մոլեգին ժողովրդատյացն ու անհատապաշտը, ինչ աղետներ կարող է բերել ժողովրդի գլխին, եթե կոնսուլ դառնա։ Ահա ինչու, մեր կարծիքով, նրանց իզուր է պարզ դավադիրների կերպարանք տրվել, մի խնդիր, որ Հ. Գալոյանը և Վ. Եղշատյանը, — խարակտերային ուժեղ դերասաններ, — կատարում են հավելումով՝ խտացնելով հակակրանքը ժողովրդական տրիբունների ու նրանց դիրքորոշման հանդեպ։ Ծիշտ է, նրանք են գրգռում պլեբսին Կորիդլանի դեմ, բայց նախ՝ իրենց հակառակորդներն էլ քաղաքական պայքարում աչքի չեն ընկնում ազնվությամբ, և ապա՝ նրանք այդ անում են, որպեսզի փակեն երդվյալ ժողովրդատյացի ճանապարհը դեպի միառեծան իշխանություն։

Իսկ այն Կորիդլանը, որին պատկերել է Շեքսպիրը, առավել ևս այն Կորիդլանը, որին անձնավորում է Խորեն Աբրահամյանը, բնա՛վ այն մարդը չէ, որին կարելի էր վստահել ժողովրդի բախտը։ Գլխավոր հերոսի մեկնաբանությամբ է, որ բեմադրիչն ու դերակատարը որոշել են ներկայացման գաղափարական ուղղությունն ընդդեմ անհատապաշտական եսակենտրոն մտայնության։ Ի՞նչ ժողովուրդ, ի՞նչ բան, էս եմ, որ կամ, էս՝ ամենաքաջս ու երևելիս, ամենազորեղս ու բացառիկս, — այս է առում Աբրահամյանի խաղը, ցույց տալով նաև, որ իրոք նա ամենաքաջն է ու երևելին։

Եթե շեքսպիրյան հերոսը չի թաքցնում իր արհամարհանքը ժողովրդի հանդեպ, ապա մեր ներկայացման հերոսը

դա ցուցադրում է ի տես ամենքի, պլեբեյների աչքն է կոխում՝ կերա՞ք: Նա պարզապես ֆիզիկական զգվանք է տածում պլեբսի հանդեպ. երբ ձեռքը դիպչում է պլեբեյներից մեկին՝ դեմքը ծամածուլում է զգվանքից, ասես դիպել է ինչ-որ լարծուն կենդանու, տեղ է ման գալիս, որ սրբի «պղծված» ձեռքը: Այս գիծն ուժեղացնելու համար Լույցիակ տեքստային փոփոխություն է արվել: «Եվ ի՞նչ է պետք ձեզ, անպիտան շներ» խոսքի վրա հենվելով, Մարցիոս—Աբրահամյանը պլեբեյներին մի գլուխ ասում է «Շներ՛ր... շներ՛ր... շներ՛ր...»: Կոնսուլ ընտրվելու առիթով տրիբունը ձեռքը մեկնում է Կորիոլանին, սա ձեռքը ետ է քաշում՝ ժողովրդական տրիբունն ո՛վ է, որ ինքը՝ զտարյուն արիստոկրատ, սեղմի նրա ձեռքը:

Ռեժիսորական լուծմամբ և, բարեբախտաբար, դերասանական կատարմամբ ևս, շատ ուժեղ տպավորություն է թողնում տեսարանների այն շարքը, որ Կոնսուլի հավակնորդը ստիպված է ձայն խնդրել պլեբեյներից (այս խմբում հիշվող դերասաններն են ստեղծել դերասանները, ամենից լավ՝ Մ. Կոստանյանը):

Ինչպե՞ս Մարցիոսը կուզենար գործ չունենալ «պլեբեյ կոչված այդ բոբբոսի հետ», բայց ճարն ինչ՝ ստիպվա՞ծ է: Այս «ստիպված»-ը Խորեն Աբրահամյանը հասցնում է արտասովոր ցայտունացման՝ մեջտեղ բերելով իր դերասանական նկարագրի ամենաուժեղ կողմը՝ կծու հեզմանքը:

Ոչ պակաս տպավորիչ է այն պատկերը, որ Կորիոլ քաղաքն ավերած Գայոս Մարցիոսին Կորիոլանուս են հռչակում: Դա կատարվում է բաղնիքում, օրգիայի ժամանակ՝ ռեժիսորաբար հիանալի գտնված վառ պատկերում (թեև,

ասենք նաև, նման օրգիաներ Հոռոմս արվում էին ոչ թե մ. թ. ա. 5-րդ դարում՝ այս ողբերգության գործողության, այլ ավելի ուշ ժամանակներում): Էականն այն է, որ այս պատկերի ուղղմանը լուծումով Հր. Ղափլանյանն ակնարկում է. «Ֆաշիստական վտանգը», այն, որ նկատվել է ռեժիսոր Տրեվոր Նաննի լոնդոնյան ներկայացման մեջ: Ահագնաթափ պաթոսով փառաբանվում է Կորիոլանն իբրև ռազմի առաջնորդ, փառքը համակում է նրան՝ կռահել տալով, թե ի՞նչ կդառնար հերոսը կոնսուլ կարգվելու դեպքում:

Այո, փառքը, այն էլ ռազմի փառքը, կարող է արբեցնել, հավատարակչությունից հանել նույնիսկ Կորիոլանի նման շիտակ և իրատես, երբեք կեղծիքի չդիմող և ուրիշի կեղծիքը չհանդուրժող մարդուն. դերասանը ցույց է տալիս իր հերոսի այդ բարեմասնությունները ևս: Չլինեք այդպես, նրա գերազանցությունը շրջապատի հանդեպ միայն ֆիզիկական բնույթ կունենար, ինչպես եղել է Տրեվոր Նաննի հիշածու ներկայացման Կորիոլանի հետ, որին փոխարինել են մեկ ուրիշով, բանի որ առաջինը, բննադատության վկայությամբ, մշակել է «դերի գուտ մկանային տեսանկյունը»: Մեր ներկայացման Կորիոլանն այդպիսին չէ, թեև «ատլետիզմի» ավելորդ շեշտեր սա ևս կրում է: Հերոսի քաջության և ֆիզիկական ուժի բեմական առարկայացումը, մեր կարծիքով, անհամոզիչ բան է առհասարակ, թատերային կեղծիք: Թատրոնը կինո չէ, թատրոնը չի պահանջում, որ հերոսի քաջությունը երևա տեսանելի կոնկրետությամբ, ցույց տրվի, թե նա ինչպես է մի առ մի խողխողում թշնամիներին, ինչպես նրա մի շարժումից իրեն բռնել կամեցող մարդիկ մժեղի պես դետոնեն են շարտվում: Մենք կասկած չունենք, որ Օթելլոն

քաջ և ուժեղ մարդ է, թեև դրա բեմական առարկայացումը չենք տեսնում և դրա կարիքը չենք զգում:

Մեր մյուս դիտողությունը Կորիդլանի դերակատարին և ներկայացման ռեժիսորային՝ ողբերգական դեպքերի զարգացման հուզական հագեցման պակասն է: Ահա զարգացման բարձրակետը՝ հայրենիքին մեծամեծ ծառայություններ մատուցած հերոսին դավաճան են կոչում ու արտաքսում հայրենի քաղաքից, — ի՛նչ կարող է լինել ավելի անարդար, որքան էլ մեծ լիներ նրա «ողբերգական մեղքը»: Այս պատկերը պետք է կարեկցանքի ու ափսոսանքի հառաչանք դուրս բերի հանդիսասրահից՝ ի՛նչ մեծ հերոս է կործանվում իր մեղքի և առավել ևս տաքացած ամբոխի կարճամիտ վճռի պատճառով:

Այս առումով ավելի տպավորիչ է այն տեսարանը, որ հոռմեացի կանայք, հերոսի մոր՝ Վոլումնիայի առաջնորդությամբ, գալիս են թշնամական բանակ՝ Հոռմը չկործանելու խնդրանքով: Սա Վոլումնիայի դերի ամենաուժեղ հատվածն է, որը, ինչպես և ամբողջ դերը, Լ. Հովհաննիսյանը խաղում է թափով, ներքին աներեր համոզումով: Նույնպիսի աներեր վարքագծի դեր է նաև Տուլլու Օֆիդիոսի՝ վոլշերի առաջնորդի դերը: Խաչիկ Նազարեթյանն ադրպես էլ անձնավորում է նրան՝ միայն ուզմի ուժը ճանաչող ու հարգող ուզմիկ, անպայման հաղթելու ձգտումով ապրող և հաղթանակի հասնելու համար միջոցների մեջ խտիր չդնող զորավար: Իր հստակ խաղով ու հատու խոսքով դերասանն ուժեղ շեշտ է տալիս վոլշերի մոլեգնած զորաբանակին, որ լավ մշակված է ռեժիսորաբար:

Այս զորաբանակը, վոլշական պլեբսը, նույնքան փոփո-

խամիտ է, ազդեցության ենթակա, որքան և հոռմեականը։ Եթե հոռմեացիները կարող էին դավաճան կոչել իրենց հաղթանակ պարզևած Կորիդանին և վտարել հայրենի քաղաքից, ապա ի՞նչ զարմանք, որ վոլշերն են դավաճան կոչում և մահվան մատնում հերոսին՝ ի՞նչ անենք, որ նրա շնորհիվ են իրենք առավելության հասել Հոռմի նկատմամբ, ինչո՞ւ նա հաշտություն, թեկուզև իրենց համար շատ նախատալիք հաշտություն, կնքեց ոսոխի հետ, չէ՞ որ իրենք կարող էին կործանել Հոռմը...

Պլեբեյները մնում են սլեբեյներ, Կորիդանը՝ Կորիդան մինչև վերջին շունչը։

Հախատարին Շեքսպիրին, այս ներկայացումը չի արդարացնում պլեբսին, որ դյուրությամբ կարող է միտքը փոխել, կարող է նույնիսկ գործել ի վնաս իրեն, հրճվանք ապրել մեծ անհատի կործանման ականատեսը լինելով։ Բայց չի արդարացնում նաև Կորիդանին՝ սեփական քացառիկության գիտակցությամբ ապրող անհատապաշտ հերոսին։ Դա է պատճառը, որ նա չի հասկանում ո՛չ մայրական խրատը («Բայց այդ ամբոխը սվերիչ ուժ է, դու այդ լավ գիտես»), ո՛չ սլեբեյների ճշմարտությունը («Ժողովուրդն է, որ կազմում է քաղաք»)։ Նրան ճիշտ են բնութագրում և՛ հակառակորդ Բրուտուսը՝ «Ժողովրդի մասին սղակես ես խոսում, կարծես թե ինքդ մի զարհուրելի աստված ես պատժիչ...», և՛ իր դաշնակից Ագրիպան՝ «Իր բարկության մեջ նա մոռանում է, թե կյանքում մահ կա»։

Հայտնի է՝ հին Հռոմում հաղթահանելու ժամանակ տրիումֆատորի երկանվից կախվում էր զանգ և խաբազան՝ ներքան հիշեցնելու համար, որ այսօր մեծարվողը կարող է վա-

ըը պատժվել չարաչար, զի փոփոխական է ճակատագիրը:
Դա քեռ բավական չէր. այն ստրուկը, որ կանգնում էր հաղ-
թողի թիկունքին՝ ոսկեպսակը ձեռքին, ստեպ-ստեպ դառ-
նում էր նրան և ասում. «Մի գոռոզանա, հիշիր, որ դու մարդ
ես լոկ»:

Բայց կարծես թե այս մտքերը մեզ ծանոթ են մեր հայ-
րենական գրականությունից ևս.

Զրպարծենա երբեք ոչ որ,
Թե ինքն անհաղթ մի բան է ջուկ,
Միշտ ուժեղից ուժեղը կա,
Իսկ ամենից ուժեղը՝ մահ...

Հովհ. Թումանյանի «Հսկայից» առնված տողեր են սը-
րանք՝ դարերի խորքից եկող հավերժական ճշմարտության
ևս մի հաստատումը, հավասարապես անհերքելի և՛ հնում,
և՛ մեր ժամանակներում, և՛ պատմական մեծ հանգույցնե-
րում, և՛ շատ ավելի համեստ պարագաներում: Նույնիսկ՝ մեր
սովորական հարաբերություններում: «Կորիույանը» գրելիս
Ծեքսպիրին ամենից քիչ գրադեցրել է իրենից 2000 տարի
ստաջ Հոմերոս կատարված դեպքերի լուսաբանությունը: Նա
իր գործով խոսել է իր ժամանակակիցների հետ: Բայց հան-
ճարեղ մտածողը հենց նրանով է հանճարեղ, որ խոսում է
նաև հետնորդների, ուրեմն նաև մեզ հետ: Այն միտքը, թե
եսակենսորոն հոգեբանությամբ ապրող անհատապաշտը վը-
նաս է քերում և՛ հասարակությանը, և՛ իրեն՝ նույնիսկ ուրիշ-
ուրիշ մեծ արժանիքներ ունենալու դեպքում՝ ճշմարիտ է բո-
լոր ժամանակներում և բոլոր հանգամանքներում: Եվ սա վե-

րաքերում է նաև մեր ժամանակներին ու մեր հանգամանք-
ներին, ամենքին ու ամենքիս, այս մեծ հշմարտությանը քե-
մական վառ արտահայտություն տված թատրոնին նույնպես:
Համապարփակ է շեքսպիրյան հշմարտությունը:

«Նրա գոռոզությունը ծածկում է նրա արժանիքները», —
ողբերգության մեջ ասվում է Կորիոլանի մասին: Քիչ է ա-
սել, թե այս ներկայացման ստվերոտ կողմերը չեն ծածկում
նրա արժանիքները, անգեև աչքերով դրանք կարող են և չե-
րևալ՝ այնքան մեծ են այդ արժանիքները, գոյացնելով մի
արդյունք, որ ստեղծագործական նվաճում կոչելը շոայու-
թյուն չի լինի, մանավանդ, որ դա ձեռք է բերված ոչ թե
«պատահաբար», այլ ծրագրային աշխատանքի, իշխանու-
թյուն և ժողովուրդ թեմայի հետևողական մշակման մեջ: Ա-
ռալել ևս, որ սա նոր խոսք է ոչ միայն հայ բեմի շեքսպի-
րականի մեջ, այլև համամիութենական բեմի շեքսպիրակա-
նի՝ իբրև հայ ազգային թատրոնի ներդրումը Շեքսպիրի ըս-
տեղծագործության բեմական մարմնավորման միջազգային
ստպարեզում:

1978

ԱՌԱՋԻՆ ՀԱՋՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅՐԵՆԻ ԲԵՄՈՒՄ

Պիեսը, «Ջրուսայգում ոռաբորիկ» տարօրինակ վերնա-
գրով, գրել է ամերիկյան թատերագիր Նիլ Սայմոնը: Բե-
մադրությունը, Երևանի դրամատիկական թատրոնում, արել
է Վարուժան Խտըշյանը, սկիզբում, ալիլի ստույգ՝ Լիբու-

նանում հայտնի, մեզանում դեռ անծանոթ քեմադրիչ: Դերե-
րը խաղում են Վիոլետ Գևորգյանը, Գոմ Մանուկյանը, Էմ-
մա Վարդանյանը, Իշխան Դարիբյանը և Ռուբեն Կարապետ-
յանը:

Ստեղծվել է մի ներկայացում, որ առաջին պահից մին-
չև վերջինը համակում, հրապուրում է դիտողին, արժանիք,
որ ամեն մի թատերական հաջողության առաջին պայմանն
է: Պիեսը գրավում է դրամատուրգիական սրատոմի անսպա-
սելի դարձերով, դիալոգի փայլով, կատակերգականի նուրբ
հաշակով: Բեմադրությունը՝ Սայմոնի պիեսի և դերասաննե-
րի տվյալների վառ բացահայտմամբ: Դերասանները՝ շոալլ,
գունեղ խաղով:

Ի՛նչ է ասում Նիլ Սայմոնի պիեսը, ուրեմն՝ ներկայացու-
մը: Մի շատ պարզ, շատ հին, բայց երբեք չհնացող այն
միտքը, թե մարդիկ պիտի կարողանան հասկանալ միմյանց,
հասնալն ու ըմբռնել միմյանց հոգին, միմյանց տարօրինա-
կություններն անգամ: Հասկանալն էլ, ինչպես ասում են Ֆը-
րանսիացիք, նշանակում է ներել, իսկ դա, հայտնի բան է,
հաշտ ու խաղաղ կյանքի հիմքն է: Այլապես կյանքը կդառ-
նա հոգեմաշ կոիվների մի հանդես, որ այնքան վառ ու տը-
պալորիչ, այնքան բնական ու ծիծաղաշարժ ցույց է տալիս
քեմադրիչը՝ մինչև վերջին ծալք բացելով Սայմոնի բազմա-
ծալ, ենթափմաստներով հարուստ պիեսը:

Խոշորանի աշխատանքի ակերև արժանիքն է՝ անել այն-
պես, որ դերասաններն ազատ ու վստահ զգան իրենց դե-
րերում: Եվ գլխավոր դերակատարներ Վիոլետ Գևորգյանն
ու Գոմ Մանուկյանը պարզապես լողում են նորապսակ Գո-
նի ու Պոլ Բրեթրենի դերերում: Հայտնի օրինաչափությոն

Է՝ արվեստի գործն ընկալողին է հասցնում այնքան եռանդ
 ու հուզմունք, որքան ներդրված է գործի մեջ: Որ արվեստում
 էլ լինի: Այս ներկայացման հերոսի ու հերոսուհու դերերը
 Գևորգյանն ու Մանուկյանը խաղում են ազնապիսի եռանդով,
 արտիստական այնպիսի նվիրումով, որ մտածում ես, թե նը-
 րանց մեջ ուժ կմնա՞ հաջորդ խաղի համար: Մի ուրիշ ա-
 կունք էլ ունի նրանց խաղի որակը՝ դա այն բավականու-
 թյունն է, որ դերասաններն տառնում են իրենց կատարու-
 մից, և դա հաղորդվում է դիտողին: Կարծես նրանք վաղուց
 տառնում էին այդ դերերին, որ ամերիկյան թատերագիրն,
 առես, հատկապես իրենց համար է գրել: Նրանց խաղը հնա-
 րավորություն է տալիս խոսելու անձնավորման արվեստի մի
 օրինաչափության մասին ևս: Դա այն է, որ կատակը պիտի
 լուրջ խաղալ, ուրիշ խոսքով՝ խաղի ժամանակ պետք է ժան-
 րը, այս դեպքում՝ կատակերգական ժանրը «մոռանալ»: Դե-
 րասանը պետք է ճշտորեն արտահայտի գործող անձի վար-
 քագիծը, իսկ թե ինչ կլինի հետևանքը՝ ծիծաղ, թե արցունք,
 իրենց գործը չէ: Ժանրը դիտողն է որոշում և ոչ թե կատա-
 րողը: Կատակերգականի այն լավ որակը, որ Գևորգյան—
 Մանուկյան զուգերգի հատկանիշն է, այդ հունի մեջ է ի հայտ
 գալիս, իսկ աննշան կորուստները տրվում են այդ հունից
 շեղվելիս: Նրանք բեմում ապրում են իրենց «բնական կյան-
 քով», իսկ ծիծաղը հորդում է հենց դրանից: Մանուկյանի
 Պոլն իրոք դժգոհ է իրենց ձեռնահարկից և ինչպե՞ս դժգոհ
 չլինի, երբ ձյուն է թափվում երդիկից, երբ այդ կացարանը
 ոչնչով հարմար չէ սպրելու համար: Գևորգյանի Գորին ա-
 ռավել ևս դժգոհ է ամուսնու դժգոհությունից, նրա չափած-
 ձևած, օրինապահ բնավորությունից: Ոչ թե տղամարդ, այլ

«օսւայած շապիկ», որ կարգին հարբել իսկ չի կարող, «իսկ և իսկ կատարելության տիպար», որ երբեք իրեն թույլ չի տա «գրոսայգում ոտաքոքիկ» ման գալ: Այս «արատները» Գևորգյանի Գորին ամուսնու երեսին է շարտում այնպիսի մոլեգնությամբ, որ սրան ոչինչ չի մնում անելու, քան հեռանալ իր կովարար կնոջից ու այդ անհարմար կացարանից: Անշատումը երկուսի վրա էլ ծանր է նստում, քանի որ նրանք կապված են ճշմարիտ զգացմունքներով: Երբ մեկ էլ հայտնելում է Պոլը՝ սրան այլևս ճանաչել չի լինում. հարքած, մրսած, ճմրթված, հայից ընկած: Որտե՞ղ էր եղել նա: Հարբել և «ոտաքոքիկ ման է եկել գրողի տարած գրոսայգում»: Մանուկյանն իր կերպարանափոխված հերոսին պատկերում է այնպիսի ինքնամոռաց թափով, այնպես տպավորիչ, որ Գորին մնում է սարսափած: Չէ՞ որ նա խոստացել էր մի օր այնպես հարբել, որ կնոջ «գլխի մազերը քիզ-քիզ կանգնեն»: Այդպես էլ արել է: Սա՞ էր Գորիի ուզածը: Ո՛չ, նա իր «նախկին Պոլին է ուզում»: Այն «չափած-ձևածի՞ն»: Այո՛, հենց նրան:

Այսպես, ամեն ինչ տեղն է ընկնում դիտողին հուշելով այն պարզ ու հարկավոր միտքը, թե պետք է հասկանալ միմյանց, խնայել միմյանց զգացմունքները: Ու երբ գծաթյուններից հոգնած Գորին հարցնում է մորը, թե ի՞նչ անի, որ ամուսինը գոհ մնա իրենից, մայրը հենց այդ էլ ասում է դատերը. «Արա այնպես, որ նա իրեն արժանավոր մարդ զգա»: Սա է պիեսի խրատականը, հեղինակի հետապնդած նպատակը: Ամեն մեկը յուրովի, դրան են ծառայում պիեսի մյուս գործող անձիք ևս՝ տիկին Բենքսը, խենթավուն արկածասեր Վելասկոն, հեռախոս նորոգող Հարրին: Սրանց, մա-

նախանդ վերջինիս գրաված տեղը պիեսում շատ ավելի համեստ է: Է. Վարդանյանը (Բենքս) և Ի. Ղարիբյանը (Վելսլո) իրենց կերպարներն անձնավորում են բավականաչափ տպավորիչ, բայց թվում է մեզ, նրանց խաղի մեջ ներկատվում է կատակերգական ժանրի ավելորդ ընդգծում ու երևի դա է պատճառը քնարական ջերմության կորստի, այն հուզական հագեցման, որ պետք է ունենար տարեց մարդկանց արթնացնող սիրո թախծոտ ու ժպտալի պատմությունը:

Այս դիտողությունը չի նսեմացնում Վարուժան Խտըշյանի այս առաջին բեմադրությունը և առաջին հաջողությունը Երևանում: Եվ չի խանգարում, որ այս ներկայացումը դասենք անցյալ տարվա մեր թատերական տակավաթիվ հաջողությունների շարքը, ինչպես Վիոլետ Գևորգյանի և Գոմ Մանուկյանի անձնավորումները՝ տարվա արտիստական լավագույն խաղերի: Չեմ հիշում, նրանք ուրիշ կատակերգական դերեր խաղացե՞լ են արդյոք, բայց այսքան վառ ու շքուայլ, որքան այս լավ պիեսի լավ բեմադրության մեջ, չեն խաղացել:

1980

ԵՐԿՐՈՐԴ ՀԱՆԴԻՊՈՒՄԸ ԲԵՄԱԴՐԻՉԻ ԵՎ ԱՌԱՋԻՆԸ՝ ԴԵՐԱՍԱՆԻ ՀԵՏ

Այս «բարդ» վերնագիրը պարզաբանեմ իսկույն ևնք. Խոսքը վերաբերում է Վարուժան Խտըշյանի բեմադրած երկրորդ ներկայացմանը, որ նա հանդես է գալիս որպես գլխավոր

դերակատար՝ մեզ առաջին անգամ ծանոթացնելով իր դերատանական տվյալներին ևս:

Այս անգամ նա քեմադրել է Հակոբ Պարոնյանի «Ալաֆրանկա» գրվածքը: Դա արվել է Լենինականի դրամատիկական թատրոնում, որ 30-ական թվականներից, Վարդան Աճեմյանի ժամանակներից ի վեր վայելում է արևմտահայ թատերագրության հարազատ մեկնաբանի բարի համբավ:

Ի՞նչ բան է այս «Ալաֆրանկան» (թարգմանաբար «Ֆրանսաավարի», «Ֆրանսիականի նման»), որ մինչև վերջերս հայտնի չէր Պարոնյանի երկերի անվերջանալի ցանկում: Հեղինակն այս երկը գրել և հրապարակել է թուրքերեն՝ ընդդեմ իրենց ազգային նկարագիրը կորցնող պոլսահայ ընտանիքների (և սա գրողի միակ թուրքագիր գործը չէ): «Ալաֆրանկան» այդպես անհայտ էլ կմնար մամուլի խուճացած էջերում, եթե արևմտահայ գրականության հմուտ Գառնիկ Ստեփանյանն ի հայտ չբերեր, չթարգմաներ ու չհրապարակեր, ինչպես շատ տարիներ առաջ «Ագասի» վեպը:

Դրանից հետո արձակ գրվածքը, քեմավորվելով, ներկայացվեց սփյուռքահայ թատրոնում և մեր հեռատեսիլով:

Անհայտ գործը միանգամից դարձավ հանրահայտ:

«Ալաֆրանկան» պատմում է, թե ինչպես Նիկողիմոս աղան որքան էլ ջանում՝ չի կարողանում դիմադրել ֆրանսաբար, ըստ մոդայի ապրելու սղն մոլեգին ձգտմանը, որ իրեն պարտադրում է իր իսկ ընտանիքը՝ կինն ու աղջիկները: Այստեղից էլ ծայր է ստնում աղետների շարքը. դրանք իրար ետևից փլվում են ձախորդ հերոսի գլխին և նրան մատնում նյութական ու հոգևոր կատարյալ սնանկացման:

Սա է ամբողջը:

Հագիվ թե այս միամիտ պատմությունը գրավեր ժամանակակից հանդիսատեսին, եթե սա չհասցվեր ավելի լայն ընդհանրացման, որ պետք է հասկանալ այսպես՝ աղետն անխուսափելի է, երբ մարդս դավաճանում է իր ինքնությամբ:

Վարուժան Խտըշյանը հասել է այդպիսի ընդհանրացման և՛ որպես քեմադրիչ՝ թատերային տպավորիչ միջոցներով, և՛ որպես դերակատար՝ հոգեբանորեն հիմնավորված, կատակերգական ու դրամատիկական գույները համադրող խաղով: Ներկայացումն ունի այսպիսի կորագիծ՝ սկսվում է իբրև անհոգ ծիծաղի կատակ, ավարտվում է իբրև տրտմալի պատմություն, ասել է թե մենք գործ ունենք տրագիկոմեդիա կոչվող թատերական հյուսվածքի հետ: Դա այն որակն է, որ ձեռք է բերվել «Պաղտասար աղբարի» լավագույն խաղերում, իսկ «Ալաֆրանկայի» խրատն էլ գրեթե նույնն է:

Այն տարբերությունը, որ կա մոդային ծիծաղելիորեն դիմադրող հերոսի և վերջում խորտակման եզրին հասած հերոսի միջև, բավականաչափ մեծ է: Դերասանն այդ տարածությունը լցնում է բնականոն զարգացող խաղով՝ առանց ծիծաղելի լինելու որևէ ձգտման, առանց իր տեղն ընդլայնելու անհամեստության, մշտապես հարազատ կերպարի բնական վիճակին: Դրանից է բխում հորդ, բայց և իմաստալի ծիծաղը:

Այստեղ ևս, ինչպես «Զքուսայգում ոտաբոքիկ» ներկայացման մեջ, ակներև է Խտըշյան-քեմադրիչի ամենալավ կողմը՝ դերասանները չեն նեղվում նրա ստեղծած քեմալիճակներում, չեն բռնանում իրենց վրա՝ ռեժիսորական պատվեր կատարելիս, անմասնագետ աչքը չի նկատի, թե նրանք

որեւ պատկեր են կատարում: Դրա շնորհիվ է, որ Վ. Թամ-
րազյանը (Աննիկ), Խ. Բադալյանը (Ժորժ), Լ. Մալամյանը
(Փաստաբան) և էլի ուրիշներ լողում են իրենց դերերում,
ինչպես ձուկը ջրում՝ շարժվում են թեթև ու վստահ, խուսում
են անճիգ, արևմտահայերենի, Պարոնյանի դիալոգի համն
առնելով ու հաղորդելով:

Ջևափորումն էլ (նկարիչ Գ. Սահակյան) ներդաշնակ է
բեմադրական հղացմանը՝ զգեստներն արված են ստույգ և
մանրամասն խնամքով, դեկորները հասցված են նվազա-
գույնի: Եվ միակ փոխաբերությունը, որ գործի է դրել բե-
մադրիչը, կապված է ձևավորման հետ: Բրգաձև բարձրա-
ցող այն հրապարակը, որի վրա կատարվում է ամբողջ գոր-
ծողությունը, բաղկացած է առանձին արկղներից: Ներկա-
յացման վերջին տեսարաններում դրանք մի առ մի դուրս են
տանում իբրև պարտքերի դիմաց վերգրված կան-կարասի:
Ի վերջո մնում է միայն մեկը, որի վրա կույ է գալիս խեղճ
Նիկողիմոսը...



Չափազանց չի լինի ասել, որ այս ներկայացումը հարըս-
տացնում, ընդլայնում է մեր պատկերացումը «Պարոնյանի
թատրոն» հասկացության մասին, իսկ դա արդեն քիչ բան
չէ: Թատերական Պարոնյանի կենսագրությունն էլ հետաքրք-
րի է: Հսկող Պարոնյանն իր պիեսներից ոչ մեկը բեմում
չի տեսել (այն ժամանակ հայերեն ներկայացումներն արգել-
ված էին Պոլսում): Անցյալ դարավերջից արևելահայերը բեմ
հանեցին «Պաղտասար աղբարը», ապա և «Մեծապատիվ

մութացկանները», ավելի ուշ խաղացանկային դարձան «Ա-տամնաբույժն արևելյան», «Ծողոքորթ», «Պոռպո» կատակեր-գությունները:

Եվ հիմա էլ՝ «Ալաֆրանկյան»:

1980

ՈՒՇԱՑԱԾ ԹԱՏԵՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ,
ՈՐ ՀԱՐԿԱՎՈՐ ԷՐ ԳՐԵԼ

(Ա. Օստրովսկու «Կատաղի փողեր» կատակերգությունը
Սունդուկյանի թատրոնում)

Այս ներկայացումն առաջին անգամ ցույց է տրվել անց-յալ տարվա սեպտեմբերին, մինչդեռ դրան նվիրված հոդ-վածը գրում եմ այս տարվա դեկտեմբերին, վերստին դիտե-լուց հետո:

Արժե՝ այսքան ուշացումով հոդված հրապարակել թե-մադրության մասին. հիմա շատ ներկայացումներ մնում են անարձագանք, մամուլում հետք չթողնելով, կարող էր սա էլ մնալ:

Կարծում եմ, որ արժե, և ահա թե ինչու:

Ձեռք բերված թատերական որակը, որքան կարողացել եմ նկատել, սովորականից դուրս կարևորություն է ներկա-յացում թատրոնի ընդհանուր նկարագրի համար իր և՛ ըն-դունելի, և՛ վիճելի, և՛ պարզապես անընդունելի կողմերով: Դրանց զննումը կարևոր է ոչ միայն այսօրվա համար:

Հիմա սա է մեր ակադեմիական թատրոնը, այսօրվա

աֆիշներում նշվող անուններ են նրա բեմադրիչներն ու դերասանները, և նրանց ստեղծածն է, որ պետք է զննվի ու քննվի:



Սա վեճ հարուցող ներկայացում է, և դա սկսվում է վարագույրը բացվելուց առաջ: Պատճառը վերնագիրն է՝ «Կատաղի փողեր», ինչպես նշված է ծրագրում (թեև աֆիշներում զուր տեղը «Կատաղած փողեր» է գրվում): Վերնագրի թարգմանությունը մեզ զբաղեցնում է, քանի որ դա ունի իմաստային երակետի նշանակություն: Бешеные деньги-ն իդիոմ է, ուրեմն՝ անթարգմանելի, և ըստ բառարանի նշանակում է «Փողեր, որ հեշտ է ձեռք բերվում, ուստի և անհաշիվ էլ ծախսվում է»: Ինչպե՞ս պետք է վարվեր թարգմանիչը: Իհարկե, նա կարող էր գրել՝ «Անհաշիվ փողեր», «Անհաշխատ փողեր», «Քամու քերած փողեր», «Գտնովի փողեր», քայց այդ դեպքում ո՞ր կմնար պիեսի համար հանգուցային հետևյալ դատողությունը. «Հիմա փողերը խելոքացել են, — ասում է միայն վատնելու սովոր ազնվականը, — և ոչ թե մեզ, այլ գործի մարդկանց մոտ են գնում: Իսկ առաջներում փողերն ավելի հիմար էին: Ա՛յ հենց այդպիսի փողեր են ձեզ պետք»: Պիեսի հերոսուհին՝ շվալտ կյանքի սիրահար Լիդիան ուզում է իմանալ՝ ինչպիսի՞ փողեր: «Կատաղի, — լինում է Տեյլատևի պատասխանը:— Իմ ձեռքն էլ միշտ կատաղի փողեր էին ընկնում, գրպանում պահել չէր լինում: Գիտե՞ք ինչ, ես վերջերս գլխի ընկա, թե ինչու իմը և ձերը կատաղի փողեր են: Պատճառն այն է, որ դրանք աշխա-

տամ փողեր չեն: Աշխատանքով վաստակած փողերը խելոք են:

• Կարծում եմ, որ կատաղի-խելոք փողերի այս հակադրությունը չկորցնելու համար է, որ թարգմանիչ Վ. Մելիքեթյանը, իրավամբ, պահել է իդիոմատիկ դարձվածքը: Բացի այդ, դա ինքնին մի վառ փոխաբերություն է, որ արժևո հալերեն հնչեցնել, ով գիտե, գուցե և դա մտնի մեր լեզվի: մեջ: Աղպես էլ, ստեղծ, «եղանակ ստեղծել» դարձվածքը չկար հաղերհույս, բայց Դերենիկ Դեմիրճյանը գործի էր դնում շատ հանգիստ, վատահ, որ դա կհարստացնի մայրենի լեզուն ևս մի դարձվածքով: Իմ կարծիքով, այս վերնագրի թարգմանության դեպքում մենք գործ ունենք համահման օրինակի հետ:

Պիեսից արված մեջբերումը վերնագրի թարգմանությունն արդարացնելու նպատակը չունի միայն: Դրա մեջ է պիեսի մեկնաբանության բանալին: Տեյլատևի դատադրությունն արտացոլում է քայքայված ազնվականության և վեր ելնող բուրժուազիայի միջև տեղի ունեցող խմորումները, տնտեսական հարաբերությունների ընթացքը անցյալ դարի երկրորդ կեսի Ռուսաստանում: Ովքե՞ր են Տեյլատևը, Կուշումովը, Չերոկսարովան և իր դուստր Լիդիան. սրանք քայքայվող ազնվականության ներկայացուցիչներն են, նրանց ի մի է բերում անպայման զեխ, շփայտ, բայց և անպայման անաշխատ կյանքով ապրելու անբուժելի սովորույթը: Վալելի, ստանալ ստանց փոխաբերը որևէ բան տալու, քեֆ քաշել, զվարճանալ, ում հաշվին, ինչպես էլ ուզում է լինի, — տա է դրանց բանագործը: Զվարճանալու նրանց փորձերից մեկի շուրջն էլ հյուսվում է կատակերգության պոմոն:

Երիտասարդ արդյունաբերող Սափկա Վասիլկովը տեսել է գեղեցկուհի Լիդիա Չերոկսարովային և սիրահարվել նրան «ստաջին հաղացքից»։ Նրանց ծանոթացնում են Տեյլատևը և Գլոմովը, «հանուն կատակի» ասելով աղջկա մորը, թե Վասիլկովն անբավ հարստության տեր է, ոսկու հանքեր ունի։ Սնանկացող ազնվականի վրա դա թողնում է կախարդական ազդեցություն։ Մայրը գիտե, որ նորահայտ փեսացուն աչքի չի ընկնում նորր փառնեցողությամբ, բայց իրենց սնանկ վիճակը թույլ չի տալիս շատ էլ պահանջկոտ լինել։ «Ի՞նչ վիճակ,— վրա է քերում աղջիկը։— Նրան ոչ մի վիճակում հանդուրժել չի կարելի։ Նա չգիտի մեր կյանքը, մեր պահանջները, նա օտնոր մարդ է»։

Լիդիան ճիշտ է ասում, Վասիլկովն օտար մարդ է պարսպ-տարսպ ազնվականների միջավայրում։ Նա գործի մարդ է, արդյունաբերող, գիտի իր անելիքն ու նպատակը։ Եղել է արտատահմանում, յուրացրել է արդյունաբերման նորագույն ձևերը, բայց նա գործ չունի խաբեության հետ։ «Մեր գործնական դարում ազնիվ լինելը ոչ միայն ախելի լավ է, այլև շահավետ»։ Խելացի է Վասիլկովը, ժխտ չէ բնավ, բայց և տրամադիր չէ փողերը քանոն տալ (որովհետև դրանք կատաղի փողեր չեն, վատտակա՞ծ փողեր են)։

Լիդիան կարծում է, թե ինքն աշխարհ է եկել միայն վալիքի ու վատնելու համար։ Երբ մայրը հայտնում է հոր սընանկացման լուրը, սա դժգոհում է սաստիկ՝ ի՞նչ կարիք կար իրեն ասելու, չէ որ դա իրեն «գրկում է անհոգությունից, որ աղջկա ամենալավ զարդարանքն է»։ Նա երբեք չի իմացել և չի կամեցել իմանալ, թե որտեղից են գալիս փողերը, «ի՞նչ են նշանակում թանկն ու էժանը», մի անգամ միայն,

Նոր զգեստ գնելիս, մտքով անցել է, թե թանկ է վճարել և կարմրել է ամոթից, որ նման ստոր միտք է անցել գլխով:

Այսքան հավադիր հայացքներ, և այնուամենայնիվ Լիդիայի ու Վասիլկովի ամուսնությունը գլուխ է գալիս: Ինչպե՞ս: Լիդիան խոստովանում է, որ փեսացուին չի սիրում և պատվիրում է. «Արժանացեք իմ սիրուն, և մենք երջանիկ կլինենք»: Վասիլկովն էլ իր պայմանն է դնում. «Դուք էլ պետք է արժանի լինեք իմ սիրուն, այլապես, չեմ թաքցնում, դա շատ շուտով կարող է ասելության փոխվել»:

Կատարվում է Վասիլկովի առաձը. համոզվելուն պես, որ ինքն իր կնոջ ու զոքանչի համար ավելին չէ, քան փողի տոսյրակ ու նաև կնոջ սիրաբանությունները քողարկող վարագույր, արհամարհված գավառացին արհամարհանքով լլքում է նրանց. ինքն անհաշիվ փողեր չունի նրանց վրա վատնելու համար: Իսկ ոսկու հանքե՞րը: Ոսկու հանքեր չեկան: Այսպես զվարճասեր Գլումովի ու Տեյլստեկի կատակով հասնում է իր վախճանին: Բայց պիեսը սրանով չի աւարտվում: Ծարը կտրած Լիդիան պատրաստ է ամեն ինչի դիմել հանուն հարստության՝ «Ես պետք է փորձեմ, թե որքան ուժ ունի իմ փաղաքշանքը և ինչքան ոսկի կարող է կշռել»: Նույնիսկ Չերոկասարովան ստկում է դրանից՝ «Ահալո՛ր քաներ ես ասում, Լիդիա՛»: «Աղքատությունից ահալո՛ր քան չկա», — լինում է պատասխանը: «Կա՛, Լիդիա՛, դա անատակությունն է»: Աղջիկը դրա պատասխանն էլ գիտե՝ «Ամենամեծ անատակությունն աղքատ լինելն է»:

Լքված գեղեցկուհին իրեն առաջարկում է հարազատ միջավայրի երկրպագուներին: Եվ իզուր: Նրանք սիրաբանել պատրաստ են, ամուսնանալ՝ բնավ, ո՛չ փող ունեն դրա հա-

մար, ո՛չ ցանկություն: Եվ էլի դրության տերը մնում է Վասիլկովը, էլի նա է տեր կանգնում Լիդիային, բայց արդեն բոլորովին ուրիշ պայմաններով: Զարհուրելի պայմաններ Լիդիայի համար. նա պետք է Վասիլկովի տան տնտեսուհին դառնա, այն էլ հեռավոր գյուղում, սկեսրոջ ձեռքի տակ: Հետո, երբ լավ սովորի իր գործը և սիրալիր լինի ամուսնու հետ, Վասիլկովը նրան կտանի Պետերբուրգ, ուր նա սաղոն կունենա, մեծամեծ մարդիկ կընդունի, կնպաստի ամուսնու գործերին: Իր նոր կյանքի սկիզբը սարսափեցնում է Լիդիային. «Բայց ես դամա՛ եմ, դամա ոտից գլուխ: Գոհե մի փոքր զիջում արեք»: Ոչ մի զիջում: Նա շատ կուզենար երես թեքել իր անողոր ամուսնուց, բայց ուրիշ առաջարկ չկա, հակառակի պես էլ հենց այդ ժամանակ գալիս են պարտքի դիմաց տունը վեր գրելու: Ուրիշ ելք չկա՝ պիտի համաձայնի: «Անհոգ երջանկության իմ աստվածուհին գահավիժում է իր պատվանդանից, նրա տեղը գրավում է աշխատանքի ու արդյունաբերության կուպիտ կուտքը...», — ասում է Լիդիան բեկված սրտով: Նա քնքույշ, ուրախ աղջիկներին խորհուրդ է տալիս մի կողմ նետել երջանկության պատրանքները, չմտածել նրանց մասին, ովքեր «վայելչագեղ վատնել գիտեն, և ամուսնանալ նրանց հետ, ովքեր կուպիտ կերպով փող են սարքում և իրենց կոչում են գործարար մարդ»: Այդպես է դատում նա, տեսնելով, որ «իր գերանդին քարին առալ»:

Այսպես է ավարտվում պիեսը: Պիեսը, բայց ոչ ներկայացումը: Բեմադրիչ Նիկոլայ Մատուսյանն ուրիշ շեշտեր է տվել ֆինալին՝ և միանգամայն իզուր: Նրան քիչ է թվացել հերոսուհու ստորացումը, քիչ է թվացել փողի գործության այն հաղթանակը, որ կա պիեսում: Բեմադրիչ-մեկնաբանի կամ-

քով Վասիլկովը նախ գնում է ամուրդի հանված տունը և հետո ամոթահար կնոջը բարձրացնում է սեղանին և հանում ամուրդի. «միայն այսպիսի տվյալների տեղ մի աղջիկ արժե 5 ռուբլի երեք...», կամեցողներ չկան: Մթություն: Երբ բեմը նորից դառնում է տեսանելի՝ մենք տեսնում ենք կույր մարդկանց, որոնք մի-մի փայտ առած խարխալում են կիսամուտի մեջ:

Տպավորի՞չ ֆինալ է: Անպաշտան: Բայց պե՛տք էր արդյոք այդպես անել, սա է տարակուսելին:

Նախ հարցնենք բեմադրիչ-մեկնաբանին՝ Ջեզ ո՞վ է թույլ տվել փոխելու դասական հեղինակի տեքստը: Եվ հետո, եթե թույլատրելի համարենք անթույլատրելին, հանուն ինչի՞ է այդպես արվել, ո՞րն է դրա նպատակը:

Եթե բեմադրիչի նպատակն է եղել Օստրովսկու նրբագիր պիեսն ու իր իսկապես շնորհալի, իսկապես թառերային ներկայացումը կոպտացնել ու գոեհիկացնել, եթե նա կամեցել է Վասիլկովի մեջ տեսնել ժամանակակից «փող շինողի», ապա նա հասել է իր նպատակին: Բայց հենց դա է, որ ինձ թվում է տարակուսելի:

Ինչո՞ւ: Որովհետև, որքան էլ հաշվով շարժվող, որքան էլ տալիքն ու ստնելիքն իմացող, որքան էլ իր շահն աչքի առաջ ունեցող՝ Սավվա Վասիլկովն այն մարդը չէ, որ կնոջն առուծախի առարկա դարձնի, նա գոեհիկ ու ցինիկ անհատ չէ: Սա մարդկայնորեն: Իսկ հասարակայնորեն, նա այն ուժն է, որ գալիս է պատմության ասարեքեզից սրբելու պորտաբույծ ազնվականությանը: Ահա ինչու նա հակակրեւի չէ Օստրովսկու աչքում, ինչպես Անտոն Չեխովի աչքում հակակրեւի չէր Լոպատինը, թեև սա էլ արդյունաբերող է, սա էլ հեն-

վում է փողի զորության վրա և պարծենում է այդ ուժով, գնում է իր երբեմնի տերերի կալվածքը, սրա կամքով է հաստիւում հովիւերգական քալենու սյգին:

Ա. Օստրովսկին, որ իր պիեսներն ասացվածքներով կոչելու մեծ սեր ուներ, «Կատաղի փողերին» նախապես ուրիշ անուններ է տվել՝ «Գերանդին քարին տալի» և «Ամեն փայլող բան ոսկի չէ»: Ռ'ւմ գերանդին է քարին աւում: Իհարկե, անբան ազնվականության շփացած դուստր Լիդիայի: Ռ'վ է, որ փայլում է, բայց ոսկի չէ: Իհարկե նույն անհոգ ու շփալտ գեղեցկուհին՝ Լիդիա Յուրենան:

Կարինե Սուքիասյանը նրան հենց այդպես էլ անձնավորում է՝ փայլուն, բայց ստոր գեղեցկուհի, իր հմայքին վրատան, լավ աչք-ունքով, հիացնող, բայց ջերմություն չպարգևող («Լույս է տալիս, բայց չի ջերմացնում», ինչպես կոչվում է Օստրովսկու պիեսներից մեկը): Երիտասարդ դերասանուհին իր առաջին մեծ դերը խաղում է փորձված դերասանուհու վստահությամբ, գիտե ինչն ինչի համար է աւում ու անում, խոսում է հասակ, բայց անարտալի շեշտով: Խաղի բոլոր պահերին նա դերի մեջ է, նրա միտքը տեղդագին աշխատում է միայն մի ուղղությամբ՝ փո'ղ, փո'ղ, փո'ղ, եթե խոսքն անգամ ուրիշ բանի է վերաբերում: Քնարական շնչի ոչ մի հետք: Չարության գեղեցկուհի, որ կարծես շարունակ մրսում է բեմում, մրսում է փող չունենալուց, և դա որոշում է կերպարի նաև պլաստիկան:

Նրա մոր՝ Չերոկասարովայի ծախալուն դերով Հեղինե Հովհաննիսյանը լավ է բացատրում դատեր «ժազումնաբանությունը»: Այլ չիլը մոր կտորն է, միայն թե ավելի հանդուգն է իր ահպարկեշտությամբ, բան հին սերունդը: Հովհաննիսյա-

Գի հերոսութիւն, իբրև ճշմարիտ ազնւական, միանգամայն
 համոզված է, որ իրենք ընտրւալներ են, իրենց ամեն ինչ
 ներելի է, բայց և հոգու խորքում գիտե, որ իր վարքագծի
 մեջ կա ազնւականին անվայել մի բան, ուստի և ջանում է
 թաքցնել դա: Այս Չերկասարովան ազնւական կի՛ն է, որ
 ամաչում է իր ծագմանը չվայելող արարքից և ըստ հնարա-
 վորին պահում է արժանապատվութիւնը: Դա է Հովհաննիս-
 յանի խաղի ամենամեծ արժանիքը: Մինչդեռ Նոնա Պետ-
 րոսյանը, դերի մյուս կատարողը, հակառակն է անում, և դա
 նրա խաղի ամենամեծ սխալն է: Այս դերում հանդես եկողի
 խնդիրը սեփական արատները թաքցնելու ջանքը պետք է
 լինի. սխիտի երևա, թե ազնւական կի՛նն ինչպէս է ջանում
 վարագործել, այնինչ Պետրոսյանը ետ է շարտում վարա-
 գույրը՝ ցուցադրելով ոչ թե ազնւական, այլ վաշխատուական
 միջաւայրի գոնիկ մի կնոջ, որ պիեսի Չերկասարովան ւ-
 մենից քիչ կուզենար երևացնել:

Ինչ խոսք, պիեսն իր սուր ծայրով ուղղված է պորտա-
 րույծ ազնւականության դեմ, և քեմադրության մեջ նրա ներ-
 կայացուցիչները պետք է հեզկիւն ու ծաղրիւն, բայց ոչ սցե-
 պես, ինչպէս այդ անում են Նոնա Պետրոսյանը՝ Չերկաս-
 արովայի, ապա և Մուրադ Կոստանյանը Կուչումովի դերում:
 Ահա մի խաղ, որ աչքի է ընկնում կատարման հմտությամբ,
 բայց որը տհաճ է դիտել: Այո՛, սա հալից ընկած ծերունի է,
 որ հիմարություն ունի չունեցած տղամարդկային արժանիք-
 ներով պարծենալու այնպէս, ինչպէս չունեցած փողերով:
 Բայց մի՞թե Կուչումովի այդ արատները կամ ծերունական
 հեշտասիրութիւնը կարող են պատճառ դառնալ նրան թա-
 րիկները վեր պահող շնիկի կերպարանք տալու, նրան շնի-

կարար խոսեցնելու համար: Ի դեպ թաթիկները վեր բարձրացրած շփիկի մետաֆորն այնքան է դուր եկել բեմադրիչին, որ նա նույն կերպն է տվել նաև սպասավոր Անդրեյին, երկրորդ անգամ անելով այն, ինչ մի անգամ էլ չսետք է արվեր: Երիտասարդ Գրիգոր Օգարյանն այս դերում ցույց է տալիս բեմական կերպար ստեղծելու շնորհք, բայց նա իր փնթի-անտարբեր տեսքով, հարբեցողի բուք կերպարանքով բնավ այն սպասավորը չէ, որ կարող էին ունենալ Չերկասարովները: Նրանք՝ արտաքին փայլի սիրահարներ, այդպիսի սպասավորներին մի օր էլ չէին պահի: Գույների խղտացումը, եթե հարկավոր է, պետք է արվի գործող անձանց բնական հարաբերությունները բացատրելու հունով, ոչ թե դրանից դուրս: Եվ ոչ ի սեր հանդիսատեսի ու ի վնաս լավ ճաշակի: Նույնը չէ՝, արդյոք, երբ Գլումովը երեք մատի նըշան է ցույց տալիս թյուրիմացաբար իր ձեռքը համբուրող Տեյլատեին: Իսկ առհասարակ Փետրզ Չեպչյանը Գլումովին ներկայացնում է միանգամայն ճիշտ՝ մարդկային կշռից, ճշմարիտ զգացմունքներից զուրկ մի աննպատակ գոյություն:

Արտաքին էտիկետը լավ է պահպանված Տեյլատեի կերպարում, մանավանդ Անատոլ Թորգոմյանի անձնավորմամբ: Սա ավելի ճկուն է, դյուրաթեք, շորասագ, սրա կերպարանքն ու խոսքն ավելի լավ են մշակված բարձրաշխարհիկ սալոններում, քան Արմեն Խոստիկյանի Տեյլատեինը, թեև սա էլ հետաքրքիր է յուրովի՝ կատակերգական ցայտուն կերպարանքով: Առաջին Տեյլատեն ավելի մեծ իրավունք ունի ասելու, թե նույնիսկ մաշված շորը կարելի է «հագնել այնպիսի արժանապատվությամբ, որ դեռ հետվից ճանապարհի բացենք քո առաջ», իսկ դա այս դեպքում էական հատկանիշ է,

քերևս միակ բանը, որ մնացել է ձեռից գնացող ազնվականությանը:

Ծատ ալելի բարդ է Վասիլկովի կերպարի մեկնության խնդիրը: Հնում էլ, մեր ժամանակներում էլ երկու տարբեր վերաբերմունք է արտահայտվել նրա հանդեպ: Մեկ, թե նա տնտեսական նոր հարաբերությունների դրական ուժն է, պրոտարույծ ազնվականության հակադրությունը՝ շիտակ վարքագծի տեր մարդ: Մյուսը, թե նա՝ նորահայտ բուրժուազիայի բնորոշ ներկայացուցիչը, մի նոր տիպի գիշատիչ է և իր էությունը թաքցնում է գեղեցիկ խոսքերով:

Որքան էլ տարօրինակ է, քննվող քննադրության մեջ այս երկու տեսակետներին տեղ է տրված տարբեր դերակատարների միջոցով: Ըստ որում, նրանցից մեկը, որ խաղի որակով ալելի բարձր է, չի բռնում պիեսի բեմական մեկնաբանությանը: Պատճառն այն է, որ նա իբրև մարդկային որակ էլ բարձր է, ալելի բարձր, բան այն վարքագիծը, որ նրան առաջարկում է քննադրիչը: Խոսքը վերաբերում է Ծահում Դազարյանի անձնավորմանը: Պարտք ունենք ստեղծու, որ ի դեմս նրա թատրոնն ունի խարակտերային մի խոշոր դերասան: Բավական ուշացումով դերասանը դա ապացուցեց հոգեբանորեն ամուր հիմնավորված, թանձր գույներով ծեփված ակնառու քննադրություններով («Սրբություն սըրբոց», «Վատաղի փողեր», «13-րդը» ներկայացումներում և «Կյանքի լավագույն կեսը» կինոնկարում): Զարմանք է շարժում, թե դերասանը որտե՞ղ էր պահել անձնավորման սյն խորունկ լրջությունը, հոգեբանական իրապաշտ խաղի հըմտությունը, որ շոպյորեն երևաց միանգամից: Թե՛ ամեն դերասան «բացվելու» իր ժամանակն ունի: Ինչևէ, սա առան-

ձին գրույցի նյութ է: Իսկ քննվող ներկայացման մեջ Ղազարյանը ստեղծում է ռուսական լայնահուն մի բնավորություն, որ հիշեցնում է Մ. Գորկու «Ֆոմա Գորդեն», «Արտամանովների գործը» վեպերի հերոսներին: Նրանց նման՝ սա ևս, թեկուզ վաճառական կամ արդյունաբերող, բարի և շիտակ, ի բնե կարգին մարդ է, որ չի կամենում ո՛չ խաբել, ո՛չ էլ խաբված լինել: Ղազարյանի հերոսն իր հարզն ու պատիվն իմացող անհատ է, ու երբ խոսքի արտալի ինտոնացիայով խոսում է իր հոգու բարությունից, երբ ստում է, թե «մեր գործնական դարում ազնիվ լինելը ոչ միայն ավելի լավ է, ազնւ ավելի շահավետ», նրա խոսքը ոչ մի կասկած չի հարուցում: Ուրեմն և սա այն մարդը չէ, որ կեղծ մեղամարտ սարքի դատարկ ատրճանակներով, առավել ևս՝ կնոջն ստորացնի անուրդի գոեհիկ տեսարան սարքելով՝ ի տես ամենքի, ի հաստատումն իր փողերի զորության: Նման բան կարող է անել մյուս Վասիլկովը, որին անձնավորում է Ռուդոլֆ Ղևոնդյանը: Սա դեռ անփորձ, բայց ընդունակ դերասան է, որ կարողանում է գլուխ հանել այսքան խոշոր դերից: Այս Վասիլկովը խորամանկ գյուղացի է, և եթե շատ անհամարձակ է, քաշվող ու համեստ, սույա դրանք եսասեր էության քողարկումն են միայն: Վասիլկովի «սուրբ անմեղությունը» դերասանը մատուցում է այնքան դիտումնավոր, որ կուսնել է տալիս հեռուն գնացող նայատակներ: Այդպիսին է նա, բանի դեռ ոտի տեղ չի արել, հետո՝ գիտի անելիքը: Ծիշտ է, սեփական առաքինությունների մասին նա ասում է նույն խոսքերը, ինչ մյուսը, բայց Ղևոնդյանի արտաբերմամբ դրանք հավատ չեն ներշնչում: Ահա ինչու սպասելի է, որ նա կոպտորեն դեն շարտի փողոցում պատահած մուրացկանին,

իսկ կնոջն աճուրդի հասնելու տեսարանը սրա արտովն է, դա երեկվա գեղջուկի «սոցիալական վրեժն» է իրեն քամահրանքով նայող ազնվականությունից՝ ե՛ս եմ տերը և այդպե՛ս եմ կամենում, դո՛ւք ինչացու եք: Այն, ինչ Ղազարյանն աճում է սրտի ցավով, սա աճում է բավականությամբ:

Այսպիսով, մյուս դերակատարի խաղի որակը չունենալով, Ղևոնդյանը հանդես է բերում բեմադրիչի կոնցեպցիային ավելի բուճող կերպար:

Գալով բեմադրիչի աշխատանքին, նախապես խոստովանեն ուրախությամբ, անկախ մեր արած և դեռ սպասվող դիտողությունների, սա ճշմարիտ թատերային, վառ երևակայության կնիքը կրող ռեժիսորաբար տաղանդավոր ներկայացում է: Եվ ամենից առաջ՝ դա է, ռեժիսորի տվյալների ճիշտ զարգացման մտահոգությամբ, որ ստիպում է գրել այս երկար-բարակ հոդվածը՝ սլեյքը և նրա բեմական ընթերցումը բաղդատելով:

Բեմադրական մտքի ծուլության պայմաններում չի կարելի չտեսնել ու չգնահատել Ն. Ծատուրյանի ռեժիսորական մտքի եռանդը, թատերական պայմանական լուծումների անդիմադրելի կիրքը: Բայց չի էլ կարելի չտեսնել նաև այն սահմանը, որից դենը նման լուծումները դառնում են ռեբուսներ, անընթեռնելի, ավելի ճիշտ՝ անըմբռնելի, ինչպես մթամած փոխաբերությունները ժամանակակից երիտասարդական պոեզիայում: Ինձ հիացնում է բեմական փոխաբերություններ ստեղծելու ռեժիսորի երևակայությունը, բայց և շփոթեցնում է դրանց գերառատությունը մանավանդ, երբ մեղանչում են լավ ճաշակի դեմ:

Ն. Ծառուքյանի ռեժիսորական մեծ գյուտն է անխոս ամբոխի ներմուծումը բեմադրության մեջ: Դրա շնորհիվ, ժողովրդի թեման անսպասելիորեն մտնում է ներկայացում և գործողության մեծ միջավայր է ստեղծում: Չլինե՞ր բազմադեմ աղյ ամբոխը՝ գործողությունը տեղի կունենար անօդ տարածության մեջ:

Սրա հետ են կապված ռեժիսորի հորինած մատչելի և անմատչելի մեծաթիվ բեմալինակներն ու փոխադրությունները:

Ամբոխը կազմող մարդիկ, բեմի երկայնքով շարված, ուսական պարի խոնարհում են անում դահլիճին՝ ներկայացումն սկսվում է: Պարում են դրամատիկական թատրոնի չափըն ու ոճը պահպանելով. դա խտացնում է ազգային կոլորիտը: Թրև են գալիս կամ նստոտում խանութների առաջ. դա «դրսի» կյանքի պատրանք է տալիս: Մի-մի թերթ առած կարդում են Չեքոսաքովների կալվածքի անուրդի լուրը. նըշանակում է լուրը տարածվել է քաղաքով մեկ: Պսակադրությանը հաջորդում են մի-մի սրբապատկեր բռնած. դա էլ հասկանալի է, հարսանիքի պատրանք է ստեղծվում: Չեքոսաքովները շքեղ տանից փոխադրվում են աղքատիկ տուն՝ փողոցում ամբոխը քրքջում է նրանց վրա: Կուչումովը Չեքոսաքովների սնանկացման լուրը պարունակող նամակից ծիտ է շինում ու բաց թողնում (նրան բուն խնդիրը չի զբաղեցնում): Անխոս ամբոխի մարդիկ նույնախի ծտեր են բաց թողնում. ծայրը ծայրին հասցնելով կարելի է դա էլ հասկանալ՝ լուրը հասել է ամենքին:

Բայց, ահա, Լիդիան դաշնամուր է նվագում, հեռանում է

դաշնամութից, իմպ նվագը կա: Ինչպե՞ս: Դու մի ասի ուս
գրամաֆոնի նվագն է: Եվ չորս կողմի դռներից հայտնվում
են նույն ամբոխի մարդիկ՝ մի-մի գրամաֆոն բռնած: Այս ա-
մենն ի՞նչ է նշանակում: Գլուխ կոտրիր, որ հասկանաս:

Մենամարտի տեսարանում բեմի խորքով մի դագաղ են
տանում՝ ծամածուլող ամբոխի ուղեկցությամբ: Սրա իմաստն
ի՞նչ է: Եթե մահվան ակնարկ է՝ ի՞նչ կարիք կա ամեն մի
խոսք պատկերազարդել, եթե ուրիշ բա՛ն է՝ հարկավոր է
հասկանալ:

Ներկայացումն սովորաբար է վերստին անմատչելի բե-
մական փոխաբերությամբ՝ կույր մարդիկ (նույնպես անխոս
ամբոխը) մի-մի փայտ ստած խարիսափում են կիսամութի
մեջ: Սրա իմաստը ո՞րն է: Այն, թե մարդկությունը կույր և
ապարդյուն որոնումների մե՞ջ է: Բայց նման միտք Երկա-
յացումը չի հուշում: Եվ հիմա էլ հանդիսատեսն է ընկնում
ապարդյուն որոնումների մեջ:

Եթե մտաբերենք, որ նման բաներ կային Ծառուբյանի
հսկ «Ծիրանի ծառ» բեմադրության մեջ, ապա կարելի է
եզրակացնել, որ պետք է երիտասարդ բեմադրիչի փեշը բա-
շել, զսպել բեմական փոխաբերություններ ստեղծելու նրա
անզուսպ ձգտումը, այն փոխաբերությունների, որոնք կա-
րող են ընկալվել իբրև թատերային ինքնանպատակ խաղեր:
Թե չէ՝ թատերային պայմանականությանն ո՞վ է դեմ: Ահա
Երկայացումն սկսվում է անձրևային եղանակով, գործող
անձինք ցատկոտում են չեղած ջրափոսերի վրայով: Այստեղ
կա՞ նպատակ: Այո՛: Դա կոնկրետացնում է գործողության
վայրը, հետաքրքիր է դարձնում դերասանական խնդիրը:

Թատերական պայմանականության շնորհիվ կիրառվածք է, որ թեթև ու սահուն փոխվում են գործողության վայրերը: Քիչ կլինի ասել, թե ձևավորումն է տալիս դրա հնարավորությունը: Ամբողջ ներկայացման թատերային բարձր որակը որոշում է բեմանկարիչ Եվգենի Սաֆրոնովի հիանալի ձևավորումը՝ «փայտաշեն Մոսկվայի» վառ արտահայտված կոլորիտով, միջառնայի շոշափելի զգացողությամբ և ակնպիսի պայմանականությամբ, որ ճկուն ու դյուրին, հստակ ընթերցելի անցումներով փոփոցը դարձնում է բնական, և ընդհակառակը:

Ամեն մի բեմավիճակ, ամեն փոխադրություն, ամեն պայմանականություն լավ է այնքանով, որքանով իմաստ է արտահայտում, բովանդակության բեռ ունի թիկունքին, այլապես կյսախտի ձևի ու բովանդակության գուգակշիռը, ձևի թաթը ծանր կկշռի: Ձևապաշտություն սովածն էլ հենց դա է որ կա: Ասեմ սխալ չըմբռնելու համար՝ Ծառությանի այս վիճելի բեմադրության արժեքն իմ աչքում ավելի բարձր է, քան անլիճելի շատ բեմադրություններ միասին առնված, քանի որ սա ռեժիսորական տաղանդավոր մտածողության արդյունք է: Ամեն դեպքում բեմական պատկերավոր մտածողության գերատառությունն ավելի լավ է, քան դրա բացակայությունը. ինչ էլ լինի դա տաղանդի նշան է: Բայց դա բավական չէ. հասուն արվեստագետներից (Իսկ Ն. Ծառությանը շատ էլ երիտասարդ չէ) մենք իրավունք ունենք պահանջելու ավելին՝ հիշածս թանկագին գուգակշիռը:

Ասվածը հարկավոր է ոչ այնքան տվյալ բեմադրությունը, որքան բեմադրիչի հետագա գործերին: Իսկ այս բեմա-

դրությունը, անկախ արված դիտողություններից, քառերա-
յին հարուստ մտածողության արդյունք է: Դա հնօրյա պիեսի
ռեժիսորական նորովի ըմբռնումն է ու շնորհալի մատուցու-
մը: Սա այն դեպքը չէ, երբ ներկայացումը դիտելուց հետո
կարող ես ասել՝ այս պիեսը ես տանն էլ կարող էի կարդալ:
Պատճառն այն է, որ քո կարդացածը նույնը չէ, ինչ ներկա-
յացումը: Դա ռեժիսորի ինքնուրույն ընթերցումն է և պիեսին
տրված անսպասելի լուծումը (անսպասելի՝ տաղանդի ևս մի
նշանը): Վերջապես, կարևորագույնը՝ Ն. Ծատուրյանը ըս-
տեղծել է ներկայացման ռեժիսորական կերպար, դա հենց
այն է, ինչ ստեղծագործ ռեժիսորին տարբերում է պիեսը
բեմում գրագետ վերարտադրող ռեժիսորից:

Վերջերս բեմադրիչ Գ. Տովստոնոգովը մի հոդված հրա-
պարակեց «Զգացմունքների բնությունը» վերնագրով («Тез-
ис», 1979, № 10): «Օստրովսկի շատ են խաղում,— գրել է
նա,— ջանում են կենցաղը ցույց տալ Փոքր թատրոնի ոգով
կամ էլ ռեժիսորական իրավունքների բռնությամբ, և դասա-
կան հեղինակին ենթարկում են իրենց ձևական «հղացում-
ների»: Ոչ մեկը, ոչ մյուսը նշանակելի արդյունքի չեն հաս-
գեցնում, և Օստրովսկին, քննադատներից մեկի արտահայ-
տությամբ, «հանգստանում» է և սպասում նոր, խորունկ ըն-
թերցման:

Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Կատաղի փողեր» ներ-
կայացումը, որքան էլ գերծ չէ ռեժիսորական բռնադատ ու
բռնաձիգ լուծումներից, Ալեքսանդր Օստրովսկուն նորովի ու
յուրովի ընթերցելու, նրան «անհանգստացնելու» օրինակ է,
որ եթե ամեն ինչով օրինակելի չէ, ապա օրինակելի է ռե-

ծիտորական համարձակ, ինքնուրույն, թատերային մտածողությամբ:

Թատրոնին և բեմադրիչին է մնում, թե այս ներկայացման հյուսվածքի որ կողմերը կզարգացնի և որոնց հրաժեշտ կտա:

Քննադատի գործն ասելն է:

1979

«ՀԻՆ ԱՍՏՎԱԾՆԵՐԸ» ՌԱԴԻՈԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՄԵԿՆՈՒԹՅԱՄԲ

Անսպասելի էր՝ միացնել ռադիոն և լսել Լևոն Ծանթի «Հին աստվածները»: Ոչ միայն «Իջեք, իջեք երազները»՝ Վահրամ Փափազյանի սքանչելի ասմունքով, որ պահվում է «ոսկե ֆոնդում» և հաղորդվում է երբեմն, այլ ամբողջ դրաման:

Պակաս անսպասելի չէր գլխավոր դերերից մեկում, որ Վանահոր դերն է, լսել Լևոն Ներսիսյանին: Անսպասելի, որ դառնում է միանգամայն հասկանալի, երբ ռադիոներկայացումն ավարտվում է և պարզ է դառնում բեմադրիչի մեկնությունը:

Վանահայրը, իրոք, դրամայի գլխավոր դերերից մեկն է, մինչդեռ ըստ ռադիոներկայացման՝ ամենից գլխավորը: Ինչո՞ւ: Պատասխանել այս հարցին նույնն է, թե ասել ինչ նրապատակ է հետապնդել բեմադրիչ-մեկնաբան Գրիգոր Չալիկյանը:

«Հին աստվածները»՝ սիմվոլիստական դրամայի ամենա-
ուժեղ արտահայտությունը հայ գրականության մեջ, բանա-
վեճերի առարկա է դարձել առաջին անգամ բեմ հանվելուց՝
1913-ից ի վեր (սկեսը գրվել է 1909-ին՝ Երևանում, տպա-
գրվել է 1912-ին՝ Պոլսում, բեմ է հանվել 1913-ի հունվարին՝
Թիֆլիսի Արտիստական թատրոնում, Սիրանուշի, Աբելյանի,
Ալիսանյանի մասնակցությամբ, հեղինակի ոչ միայն բացա-
կալությամբ, այլև անտեղյակությամբ):

Հայ գրականության թերևս ոչ մի գործ այնքան աղմկալի
վեճերի առիթ չի տվել, որքան այս դրաման, անվերջաճալի
բանավեճեր մամուլում ու «գրական դատեր» (Թիֆլիսում,
Բաքվում, Պոլսում), որոնցից կարելի է մի ամբողջ հատոր
կազմել: Պատճառներից գլխավորն այն է, որ պիեսում ար-
տահայտվել են կյանքի ըմբռնման ամենատարբեր տեսա-
կետներ, որոնցից ամեն մեկը գտել է իր կողմնակցին. և՛
անբռնադատ կյանքի անդիմադրելի ձգտում՝ հին, ասել է թե
հեթանոս աստվածների տենչանքով (Աբելյա), և՛ «բնության
ձայնի» թեկուզև ուշացած արթնացում (Իշխանուհի), և՛ ու-
նայնության փիլիսոփայություն, և՛ ունայնության փոսը ե-
րազներով լցնելու պատրանք (Սեդա), և՛ կյանքն իդեալով
իմաստավորելու աներեր հալած (Վանահայր):

Դրաման ինքն արդեն բանավեճ է՝ Լ. Շանթի հատուկ
վերկենցաղային և պատմականությունից դուրս խորհրդա-
պաշտական կերպարներով, թեև գործողությունը կատար-
վում է «հազարամյակ մը մեզմե առաջ»:

Բեմադրել պիես-բանավեճը և բոլոր կողմերին հավասար
ուշադրություն դարձնել՝ կնշանակեր չունենալ դիրքորոշում,
ուստի և մեկնության ելակետ: Ռադիկոներկայացման ռեժիսո-

րը, բարեբախտաբար, ունեցել է դիրքորոշում, միայն թե՛ չափազանց անվերապահ, եթե չասենք աչտառ: Նա ամբողջովին իդեալի մարդու՝ Վանահոր կողմն է, և դա արտահայտվել է ամբողջ ներկայացման մեջ՝ և՛ դիտումնավոր կրճատումների, և՛ գործող անձանց փոխհարաբերությունների, և՛ դերաբաշխման: Ամեն ինչ ի նարատ Վանահոր: Այս կերպարը, ի դեմս Լևոն Ներսիսյանի, գտել է իր խորունկ անձնավորողին: Թավաձայն, վեհորեն հանդարտ, իր խոսքի ու համոզման արժեքը հասկացող՝ նա այնքան զորեղ է կյանքի իր ըմբռնումով, որ ընդդիմախոսների կովանները նետերի նման ցած են թափվում այդ միջնաբերդի պարիսպներից դիպչելով: Ով էլ լինի ընդդիմախոսը՝ թեկուզև Իշխանունին (Վարդունի Վարդերեսյան), Աբեղան (Վաղիմիր Քոչարյան), չխոսելով այլևս վանականների մասին: Նրա ազդու խոսքի համեմատ տպավորիչ չի հնչում Սեդայի (Գայանե Մկրտչյան) մենախոսությունը ևս, որ վերաբերում է ունայնության փոսը երազներով լցնելուն: Ո՛չ: Այդ փոսը հավատո՛վ կարող է լցվել, համոզմունքով և իդեալով, իսկ «... եթե տեսնել կուգես ինչ որ սրտիդ ուզածն է՝ պետք է նայես փակ աչքերով»:

Այս տողերը կադրացողին կարող է թվալ, թե այս Վանահայրն ուժեղ է և անմատչելի զորեղ քանականությամբ միայն: Այդպես չէ: Խաղն ընթանում է զսպված հուզմունքի ամենավերին յսահմանագծով, թվում է, թե ուր որ է դերակատարը կանցնի սահմանը, բայց չի անցնում. նա գիտե, որ դրաման մեկոդրամա դարձնել չի կարելի:

Դա էլ, իմացականի կողքին, հուզական հագեցում է տալիս անձնավորմանը, համակող, նույնն է, թե ասել՝ շնորհա-

ի է դարձնում դերասանի խաղը: Դերասանի՝ Ինչպես թե դերասանի, երբ գործ ունենք բանասերի, բանասիրության երկարամյա դասախոսի հետ, որ մի անգամ էլ «սլաւոն-մունքով» կինոդեր է խաղացել և նույնպես հաջողությամբ: Ուրեմն, ինչո՞ւ նա հանդես չգա իբրև դերասան, ի՞նչն է խանգարում, որ նա, թեկուզև այսքան ուշացած, նվիրվի հայրական արվեստին, այն էլ մեր բեմի այսօրվա պայմաններում:

Նաև այսպիսի միտք է հուշում «Հին աստվածների» ռադիոներկայացումը:

Ինչ վերաբերում է ամբողջ պիեսի մեկնաբանությանը, ապա դա կարող էր և ուրիշ շեշտեր ունենալ, մյուս գործող անձանց դիրքերի առավել ամրապնդմամբ:

Բայց դա արդեն ուրիշ խոտակցության նյութ է:

ԵՐԲ ԹԱՏՐՈՆԸ ԳՏՆՈՒՄ Է ԻՐ ՀԵՐՈՍԻՆ

(Մ. Մարինոսյանի «Սկիզբը» պիեսը
Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում)

Այն հազցին, թե ինչպես պետք է խաղալ փոքրերի համար, Կ. Ստանիսլավսկին պատասխանել է՝ այնպես, ինչպես մեծերի, միայն թե՝ ավելի լավ: Սպառիչ պատասխան: Բայց դրանից չպետք է հետևեցնել, թե մանուկների ու պատանիների համար պետք է խաղալ նույնը, ինչ ներկայացվում է

շափահա մարդկանց: Եթե այդպես լինէր, մանկական կամ պատանեկան թատրոնն ստեղծելն իսկ միտք չէր ունենա:

Պատանեկան թատրոնն իր յուրահատկությունն ունի, և դա ամենից առաջ վերաբերում է նրա հերոսին, որտեղից էլ նա հայտնված լինի՝ ժամանակակից կյանքի՞ց թե պատմական անցյալից, դասական երկերի՞ց թե արդիական դրամատուրգիայից: Քիչ չի պատահել, որ մեր պատանեկան թատրոնը մոռացության է տվել այդ սկզբունքը և դրանից ո՛չ թատրոնն է շահել, ո՛չ էլ, մանավանդ, իր հանդիսատեսը:

Ահա թե ինչու, գոհունակությամբ պիտի նշենք, որ վերջերս թատրոնի ցույց տված երեք նոր ներկայացումներն էլ կատարելապես ներդաշնակում են իր հանդիսատեսի պահանջներին, և ամենից առաջ՝ հերոսներով:

Ա. Արաքսմանյան՝ «Հինգ բույե ճշմարտություն» (բեմադրիչ՝ Կ. Արզումանյան), Գ. Մամլին՝ «Ռոջոյն դիմոզավրերին» (բեմադրության ղեկավար՝ Ե. Ղազանչյան, ռեժիսոր՝ Ռ. Աստվածատրյան), Մ. Մարինոյան՝ «Սկիզբը» (բեմադրիչը հենց հեղինակն է, ռեժիսորը՝ Ն. Սարգսյանը),— սրանք են թատրոնի ճիշտ ընթացքը հավաստող այդ ներկայացումները: Երեքն էլ իրատական՝ առանց այն տաղտուկի, որ հաճախ ուղեկցում է իրատին, երբեմն էլ պատանու սրտի հետ խոսող հերոսներով՝ Զորիկ—Վ. Հակոբյան, Լուիզ—Գ. Սարգսյան, Թինա—Ս. Չալոյան («Հինգ բույե ճշմարտություն»), Վադյա—Վ. Հովհաննիսյան, Աննա Անդրեևնա—Ժ. Ներսիսյան («Ռոջոյն դիմոզավրերին»): Վերջինս թեև տարեց կնոջ, քայց այնպիսի կերպար է, որ դերասանուհու նուրբ անձնավորմամբ խոսում է պատանի հանդիսատեսի նվիրական զգացմունքների հետ:

Այս հոգվածը վերաբերում է հիշածս ներկայացումներից վերջինին: «Ակիզը» պիեսը և՛ գրել, և՛ բեմադրել է արվեստի վաստակավոր գործիչ Մ. Մարինոսյանը: Փորձված բեմադրիչն օգնել է առաջին անգամ պիես գրող թատերագրին, որ նրա գրվածքը լինի բեմական՝ բառիս լավագույն իմաստով: Հեղինակը նպատակ է դրել սրատանի հանդիսատեսին պատմել այն բախտորոշ իրադարձության մասին, երբ ռուսական զորքերը հայ կամավորական ջոկատների մասնակցությամբ Երևանի նահանգն ազատագրեցին պարսկական լծից, և պատմել այնպես, որ հրապուրի, հափշտակի պատանեկությանը: Նա հասել է իր նպատակին, և այդ հաջողության մեջ շատ էական է դերն այն պարագայի, որ պիեսի հերոսները պատանիներ են, հառակակիցն ու հոգեկիցն այդ թատրոնի հանդիսատեսի:

Պատմական մեծախորհուրդ իրողություն, բայց նրանք՝ պատանի հերոսներն են առաջ մղում գործողությունը, ճշրանցով է պայմանավորված ներկայացման և՛ հաջողությունը, և՛ քնույթը՝ հերոսական կատակերգության ժանրը: Քաջ տղաներ են սրանք, որ չեն ուզում անմասն մնալ հայրենիքի ազատագրության գործից, խումբ են կազմում, կռվում թըշնամու դեմ, ազատում են մի քանի գերիների և ռուս զենքերալի հրամանով արժանի դառնում կամավորական ջոկատի անդամ կոչվելու սրտովին: Թլինք այդ հերոսներին մի առ մի, քանի որ բոլորն էլ հիշվող կերպարներ են: Խորոզ—Վառպուր Հակոբյան, Զուլում—Գաբեգին Աբրահամյան, Մախաթ—Լևոն Գառապարյան, Կակալ—Սամվել Օհանյան, Կարնիկ—Ալեքսանդր Լազարյան և սրանց սրբազույթը՝ Սաթենիկն ու Սեթը—Գոհար Տրդատյան: Ինչո՞ւ Սաթենիկ և Սեթ:

Բանն այն է, որ խմբի պարագլուխն աղջիկ է՝ տղայի կեր-
 սաբանքով: Երբ աղջկա մազերը կտրում են, «տղա դարձը-
 նում», որ դժբաշնները չփախցնեն, «տղա դարձած» հան-
 դուզն աղջիկը դառնում է տղաների խմբի գլխավորը, իսկ
 տղաները ենթարկվում են Սեթին, որովհետև նա է ամենից
 համարձակը, քաջն ու խելացին: Գաղտնիքը քացվում է վեր-
 ջում, երբ այլևս անհնար է լինում թաքցնել, և Սեթը վերջա-
 տին Սաթենիկ է դառնում՝ չարաճճի աղջկա հրապուրիչ քը-
 մայքներով: Սյուժետային անսպասելի դարձերը արտիստուհի
 Գ. Տրդատյանին հնարավորություն են տալիս ի հայտ բերելու
 «տրավետտի» (փոխակերպման) դերասանուհու ակ-
 ցերև տիլայներ- թեև իր «բնական վիճակում» էլ նրա խաղը
 գրավիչ է ու հետաքրքիր՝ տղայի մեջ աղջկա խառնվածքը
 մատնող ակամա սուկայծումներով: Նրա Սեթն է առաջ տա-
 նում ընկերներին, ոգևորում նրանց իր ակյունով, քաջությամբ,
 հնարագիտությամբ: Այս կերպարն է գլխավորը բեմադրու-
 թյան մեջ և դա է հեղինակի հաջողությունը: Բայց, տարօրի-
 նակ չթվա, որ հենց նրան է վերաբերում մեր դիտողություն-
 ներից էականը: Մեր տալիորմամբ, հեղինակը քաջության
 և գիտելիքների ավելի մեծ քաժին է պարզել իր հերոսու-
 հուն, քան կարելի կլիներ սպասել մի պարմանուհուց (չա-
 փազանցումը նկատելի է հատկապես սարսիկ խանի հետ
 նրա մղած թունդ բանավեճի և մեղամարտի տեսարանում):
 Դերասանուհին էլ, իր հերթին, արտահայտման չափազանց
 շատ միջոցներ է ներդնում խաղի մեջ՝ ստեղծելով ավելորդ
 լարում, երբեմն կորցնելով այն թանկագին հատկությունը, որ
 կոչվում է չափի զգացում: Իհարկե, նրա խնդիրն է ցույց
 տալ, որ քաջը քաջ է, տղա լինի թե աղջիկ, քայց երբ դա

արվում է չափազանցմամբ՝ կերպարի հավատարմությունը վտանգվում է: Արժե աշխատել այս թերությունը վերացնելու վրա, որովհետև, վատահ ենք, այս ներկայացմանը թատրոնի խաղացանկում փնակված է երկար կյանք:

Լավ կատարումներ շատ ունի բեմադրությունը և անհնար է բոլորին բնութագրել, բայց նրանցից երկուսին պետք է մշտաբերել անպայման: Մեկը Արշավիր Հազարյանի մարմնավորած ոռու գեներալն է, մյուսը՝ Պետրոս Խաչիկյանի Օռլովը: Այս կերպարները հարազատ են այն պատկերացմանը, որ մենք վաղուց ի վեր կազմել ենք այն առաջադեմ ոռու զինվորականների մասին, որոնց համար Հայաստանի ազատագրումն ուներ պատմական և հումանիտական առաքելության նշանակություն: Մեզ ներկայանում է մի փառահեղ ոռու գեներալ՝ սպառնալուքների մեջ ներմակած մազերով, համակելով բարությամբ ու հումորով:

Օռլովի դերակատարն անձնավորում է դեկաբրիստ զինվորականներից մեկին, որը լավ գիտի և՛ սպառնությունը, և՛ առաջադիմական մեծ իմաստն այն սպառնալուքի, որ մղում է Ռուսաստանն Արևելքում: Լավն այն է, որ նա իր քնքույշ զգացմունքները Սաթենիկի նկատմամբ և իր գաղափարական համոզումները չի ընդգծում, չի շեշտում, այլ ներհյուսում է կերպարին նուրբ, ըմբռնված խաղով:

Այն զվարթ շունչը, որ համակում է այս ներկայացումը դիտողին, բխում է ոչ միայն դերակատարներից: Բեմադրության համար Մ. Մախիսակյանը երգեր է գրել, Մ. Սահակյանը պարեր է ստեղծել, իսկ բեմադրիչն ու ռեժիսորը դրանք ներդաշնակորեն համադրել են դերատանների խաղին, ամեն ինչ ներառել ռիթմային մի ընդհանուր, հանդի-

սատեսին իր հետ տանող ընթացքի մեջ: Շատ էական է, որ քեմադրիչը հոգեբանական մտերմիկ տեսարանները մշակել է նույնպիսի խնամքով, որքան ռազմի տեսարանները և կարողացել է ամեն ինչ ենթարկել իր հեղինակած պիեսի բուն գաղափարին: Դա է Մ. Մարինոսյանի ամենից գնահատելի արժանիքն այս քաղմատարր քեմադրության մեջ, որի շնորհիվ ներդաշնակություն է ստեղծվել գործի գաղափարական-դաստիարակչական ազնիվ նպատակի և դրան հասնելու համար գործի դրված միջոցների միջև:

1981

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ԱՆԾԱՆՈԹ» ՀԵՔԻԱՔՆԵՐԸ

Թումանյանի հեքիաթներն անծանոթ, այն հեքիաթները, որ մեր ականջին հնչում են անհիշելիորեն վաղ մանկությունից, այն հեքիաթները, որոնց հիման վրա այնքան լավ ու վատ ֆիլմեր են նկարվել՝ «մուլտային» և «ոչ մուլտային», հեքիաթներ, որ հաճախ էլ լսում ենք ձայնաւիդյոդից՝ Սուրեն Քոչարյանի կատարմամբ:

Այո՛, հենց այդ հեքիաթները: Բայց եթե դրանք «անծանոթ» ենք կոչում, բնույթ էլ առնելով չակերտների մեջ, ապա դրա համար կա առիթ և պատճառ:

Առիթը Կինոդերասանի քառորոն-ստուդիայի «Թումանյանի հեքիաթները» ներկայացումն է (խաղացանկի էրեքից մեկը, մյուսը ստեղծված է Վ. Սարոյանի պատումների հիման վրա՝ «Ժամ անունն է Արամ», երրորդը՝ Դ. Դեմիրճյանի

«Քաջ Նազարն» է): Պատճառը՝ այն անսպասելի, նորորակ, «անձանոթ» մեկնությունը, որ մատուցում է թատրոնի շնորհալի ներտաաարդությունը՝ հալսնի կինոքեմադրիչ, թատրոնի գեղարվեստական դեկաւար Հենրիկ Մալլանի հղացումներով:

Այնքան թարմաշունչ, անսպասելի է Թումանյանի վաղածանոթ հեքիաթների թատերային մատուցումը, որ թվում է երբեմն, թե անձանոթ պատումներ են հայում: Իհարկէ, տեսնում ես, որ այս մեկը «Սուտիկ որսկանն» է, մյուսը՝ «Մի կաթիլ մեղրը», երրորդը՝ «Կիկլոսի մահը»... Բայց և դիտողին չի լքում դուրեկան զարմանքի այն զգացումը, որ ունենում ես առաջին ծանոթության պահին: Եվ միտքդ է զալիս տաղանդի բազում բնորոշումներից մեկը՝ տաղանդն անսպասելին է:

Սա է ներկայացման առաջին արժանիքը, որ ձեռք է բերվել Թումանյանի տեքստին և քեմադրիչի հղացումներին անվերաբաժնորեն հավատարու շնորհիվ. դերասանները կարծես իսպառ «մոռացել» են, որ այդ հեքիաթները կարդացել են երբևէ: Կարծես, ահա՛, առաջին անգամ կարդացել են ու հիացել և այդ անմեղ ու անքիծ հիացման հրապույրն են ուզում հաղորդել դիտողին: Այստեղից էլ՝ խաղի և տեքստի մատուցման միամտությունը, այն արտիճան, որ թվում է, թե դերասանները տիպալ պահին գործող անձի խոսքն են արում: Ահա ձեզ ինքնաստեղծ, հանկարծահաս, ստեղծարան, ասել է թե իմպրովիզացիոն խաղ:

Թատերախմբի քսանհինգ անդամներից ոչ մեկը մազաչափ կասկած չունի ստեղծված իրադրությունների, ավելի քան սլալմանական բեմալինակների, գործող անձանց մը-

դումների՝ հոգեբանական ճշմարտության հանդեպ: Երբ մտ՝
քեմական արվեստում ամենից դժվարինը, ձեռք է քերվում,
այլևս ոչ մի պայմանականությունն սարսափելի չէ, ոչինչ ան-
բնական ու անպատեն չի թվում: Ոչ այն, որ գործող անձն
ինքն է առում իրեն վերաբերող հեղինակային տեքստը (թե
ինքն ինչու արեց այս կամ այն բանը), ո՛չ այն, որ դերասա-
նը մարմնավորում է ավերակներ («Ժօկյոքն ու հիմարը»),
մեկ էլ ձի է դառնում («Բարեկենդանը») կամ էլ՝ ծառ («Կի-
կոսի մահը») և պարզորոշ ցույց տալիս իր հուզական վերա-
բերմունքը մարդկանց անհեթեթ արարքների հանդեպ, ո՛չ
էլ նույնիսկ այն, որ քեմում մեկնված հանգուցյալը խոսում է
իր իսկ մասին («Նետոյի քարաքաղնիսը») կամ այն, որ մազ-
դու հասակը ձգվում է անհետխառայի չափերով («Տերն ու
ծառան») ... Նման պայմանականություններով լեցուն է ներ-
կայացումը, բայց դրանք չեն հակառում աղբյուրի սխալ բնա-
կան հոսող քեմական պատումին, այլ հյուսվում են նրա հետ
թեթև ու դյուրին, ջրաներկին հատուկ, ուսումնական-ստու-
դիական թառերախաղին հատուկ թեթևությամբ:

Եվ հանդիսատեսն ամեն ինչ ընդունում է հալած յուղի
տեղ, ամեն ինչին հավատում է նույնքան անվերապահ, որ-
քան անվերապահ դերակատարները հավատում են իրենց
արարքներին ու խոսքերին: Նորից ու վերստին արվեստի
հին օրենքը՝ հավատացնելու համար պիտի հավատաս:

Ներկայացման մյուս արժանիքը՝ Թումանյանի հեքիաթ-
ներին վայել հումորն ու ծիծաղը հորդում են քեմից և ողո-
ղում հանդիսատեսին, մինչդեռ դերասանները խաղում են
խորին լրջությամբ, բնավ ջանք չեն թափում հառուսառեւ
ծիծաղ հարուցելու համար: Ամեն մարդ սկետուն ուշադրու-

թյամբ իր գործն է անում Չախորդ Փանոսը ծառ է կտրում, սուտյիկ որսկաններն իրենց հաջողությանը վստահ քաջակորով տղերք են, տերն իր տիրությունն է անում, ծառան՝ ծառայությունը, Կիկոսն իր կիկոսությունն է անում, մայրը և քույրերն իրենց կրտսերի «դժբախտության» եռանդագին սգվորներն են, իսկ ընտանիքի հայրը «լրջախոհ» մարդ է, որ ամեն դեպքում գիտն իր անելիքը:

Մի երրորդ արժանիք ևս՝ Թումանյանի լեզուն ներկայացման մեջ հնչում է և՛ կիրթ, գրեթե երեխայական գերող անկեղծությամբ, և՛ խորապես հարազատ հեքիաթների լեզվին. բացառությունները (մարավ, վառավ և այլն) քիչ են և դրանցից պետք է ազատվել: Պետք է ազատվել նաև «Ծունն ու Կատվի» կոպիտ արդիականացումից (կաշառքի մոտիվը): Այս դիտողությունները չեն խանգարում ասելու, որ ներկայացումը նոր խոսք է Թումանյանի քեմական յուրացման երկար ու դժվար ճանապարհին:

Այսքան գոհ լինելով ներկայացումից, մենք դերակատարներից ոչ մեկի անունը չտվինք: Պատճառը՝ այնքան ներդաշնակ, այնքան համաձույլ մի անտամբլ է ներկայացումը, բոլորն էլ խաղում են այնպիսի նվիրումով, որ մեծաթիվ դերակատարներից ոչ մեկին չենք ուզում առանձնացնել: Սրա մեջ պետք է տեսնել տաղանդավոր թատերախմբի հաջողության ևս մի գրավականը և ներկայացման չորրորդ արժանիքը:

1982



ՔՈՎԱՆԻԱՑՈՒԹՅՈՒՆ

«Արա Զեղեցիկը» (Լեւոնականի թատրոնում)	3
Վեճոգորորթը, «Եվայն կամ Նոր Դիպրիսես»	8
«Կենդանի դիպի» գրաժան Մունգուկյանի անվան թատրոնում	12
«Պաշտասար աղբար»	22 ✓
Նամուս և սեր	32
«Երգն ինչպե՞ս կընդմիջվի...»	41
Հայկական Շեքսպիրը 1964-ին	48
Թրեր և ժարդիկ	69
«Պեպես» նորակառույց թատրոնում	76
Ուրախ երեկո Մունգուկյանի թատրոնում	90
Ինքնահաստատման հանապարհին	101
«Հանրապետության նախագահը»	117
«Երգողի աշուն» լույսն ու սովերը	127
Սեփական խոսնվածքին հավատարիմ	137
Զափաղանցման շափր և թատրոնի ուղին	141
Երկար պայամած ներկայացում	152
Զարեկի «Երկիր նախրին» բեմական մեկնությամբ	161
Ո՞վ է Քաջ Նազարը	171
Հիսնամյա բեմադրիչը և իր պատանեկան ներկայացումը	188
«Եռյմերուկը» Մունգուկյանի թատրոնի հանապարհին	192
Անհատապաշտության խորտակումը	204
Առաջին հաջողությունը հայրենի բեմում	218
Երկրորդ հանդիպումը բեմադրողի հետ և առաջինը՝ գերասանի	222
Ուշագիտ թատերախառնություն, որ հարկավոր էր գրել	226
«Հին աստվածները» սաղիթթատերական մեկնությամբ	243
Երբ թատրոնը գտնում է իր հերոսին	246
Թուժանյանի՝ Բանձանիթ հերթաթերը	251

ԲԵՄԱԴՐԻՉՆԵՐ ԵՎ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Խմբագիր՝ Ս. Մ. Հաղեկյան
 Նկարիչ՝ Ռ. Ա. Զուլեհյան
 Գեղ. խմբագիր՝ Զ. Ի. Սարգսյան
 Տեխ. խմբագիր՝ Ա. Ս. Սարգսյան
 Վերատպագրող սրբագրիչ՝ Մ. Ն. Բաբայան

ՎՃ 06929

պատվեր 382

տպարանակ 1000

Հանձնված է շարվածքի 14. 03. 1983 թ., ստորագրված է տպագրության
 25. 07. 1983 թ.: Բուլղ տպագրական № 1, չափեր՝ $70 \times 108^{2/3}_{32}$, տառա-
 տեսակը՝ «նորթ», տպագրությունը՝ «Բարձր», 11,2 պալմ. տպ. մաս.,
 8,5 հրատ. մամ., գինը՝ 80 կոպ.

Հայկական թատերական ընկերություն, Երևան, Կարմիր բանակի, 8
 Երևանի պետական տպարանի տպարան, Երևան, Արսվյան փ. № 52

Армянское театральное общество, Ереван, ул. Кармир Баниаки, 8.
 Типография Ереванского Госуниверситета, Ереван, ул. Абовяна, 52

A $\frac{I}{17441}$